

要旨

宝塚歌劇団の翻案『テンペスト』 —女性キャラクターのジェンダー表象を中心に—

皮 雨晴

20世紀後半から、ウィリアム・シェイクスピア (William Shakespeare, 1564-1616) 単独執筆の最後の作品とされる『テンペスト』(*The Tempest*) は、フェミニズム批評の対象となってきた。1999年、宝塚というパフォーマーがすべて女性となる歌劇団はシェイクスピアの『テンペスト』を大幅に翻案して上演した。宝塚の翻案『テンペスト』は、女性キャラクターのジェンダー表象を大幅に書き換え、これらのキャラクターに新たな解釈を与えている。本稿は宝塚の翻案『テンペスト』におけるミランダ、シーラ (=シコラックス) という2人の女性登場人物に焦点を当て、それぞれのジェンダー表象を考察し、最終的に翻案『テンペスト』に反映された宝塚のジェンダー・ポリティックス、および翻案『テンペスト』がシェイクスピアの原作に与える新たな解釈を明らかにすることを目的としている。

Abstract

Takarazuka Revue's Adaptation of *The Tempest*: On Gender Representations of Female Characters

Yuqing PI

From the second half of the 20th century, William Shakespeare's (1564-1616) last play, *The Tempest*, became the subject of feminist criticism. In 1999, the Takarazuka Revue, with exclusively female actors, substantially adapted and staged Shakespeare's *The Tempest*. Takarazuka's adaptation significantly rewrites the gender representations of the female characters, giving these roles a new interpretation. Focusing on two female characters, Miranda and Sycorax, this paper examines their respective gender representations to clarify Takarazuka's gender policy as reflected in the adaptation of *The Tempest*, and the new interpretation that Takarazuka's adaptation gives to Shakespeare's original work.

宝塚歌劇団の翻案『テンペスト』

—女性キャラクターのジェンダー表象を中心に—

皮 雨晴

1. はじめに

『テンペスト』(*The Tempest*) (1611年に初演、1623年に出版)はルネサンス期イギリスの劇作家・詩人であるウィリアム・シェイクスピア(William Shakespeare, 1564-1616) 単独執筆の最後の作品とされ、地中海もしくはカリブ海海域のある島で起こった復讐と和解の物語を描いている¹。20世紀後半から、ポストコロニアル研究やフェミニズム研究に関心を持つ多くの学者は『テンペスト』に焦点を当て、劇における島の植民地支配者であるプロスペローと島の先住者であるキャリバンとの対立関係、プロスペローの娘ミランダに対する家父長的支配、キャリバンの母である「魔女」シコラックスの不在などをめぐって考察している。

1999年、香港の主権がイギリスから中華人民共和国に返還された2年後、宝塚歌劇団の宙組はイギリス植民地時代の香港を舞台にし、「バウ・シェイクスピアシリーズ」の8作品の1つとして、シェイクスピアの『テンペスト』を大幅に翻案して上演した。『TEMPEST—吹き抜ける九龍—』をタイトルにし、原作における無名の島をイギリス統治下の香港の九龍半島に置き換え、物語の展開と登場人物の人物像も大幅に変更した。原作では、プロスペローの「父権」支配下の娘であったミランダは、内縁関係があると予測されるプロスペローの「夫権」支配下の女性ミランダへと変貌し、娘としてではなく、「夫権」に対して争う主体としてのアイデンティティを持つようになっていく。そして、原作に登場せず、男性キャラクターによって言及されただけで醜悪な魔女として認識されていたシコラックスは、翻案において共感に価する登場人物となっており、行為と言葉において有能な裏社会の最高権力者と強い精神を持った母親と表現されている。

パフォーマーが女性だけの劇団である宝塚は、100年以上にわたって独自の構造や方針に基づいて運営されており、ジェンダー批評から広く注目されている²。上記の翻案『テンペスト』における女性人物のジェンダー表象の変化は、シェイクスピアの『テンペスト』に対する新たな解釈の可能性をどのように表現しているのだろうか。さらに、これらのジェンダー表象の変化は、女性俳優だけの劇団である宝塚の固有性とどう関わってくるのだろうか。本稿は1999年に上演された宝塚の翻

案『テンペスト』におけるミランダ、シーラ（＝シコラックス）という2人の女性登場人物に焦点を当て、各々のジェンダー表象について考察していく。

2. 主体性を持つ女性ミランダ

宝塚の翻案『テンペスト』におけるミランダという女性人物を考察する前に、シェイクスピアの原作におけるミランダと、彼女に関する批評に注目したい。『テンペスト』の、女性登場人物はミランダだけである。それはシェイクスピアの作品の中でもユニークな現象である³。劇では、ミランダは主人公プロスペローの娘として存在している。孤島で父に育てられた彼女は、ファーディナンドに出会うまで、父親以外の男性に会ったことがない⁴。朱雀成子が述べている通り、純粋無垢で従順なミランダは、家父長制家族の「理想の娘」を具現化している⁵。プロスペローは、娘の結婚を利用してミラノに帰還するため、弟のアントーニオや、アントーニオに協力してプロスペローの王座を奪ったナポリ王アロンゾーとその息子ファーディナンドを魔術で島に招きよせ、一連の駆け引きによってミランダをファーディナンドと恋に落ちるよう仕組み、結婚させる。ミランダの結婚は表面的にはロマンチック・ラブが実を結んだ幸せな結婚であるが、実際には父親による政治的な策略の結果にすぎない⁶と朱雀は指摘している。ミランダは、人生のあらゆる面で父親に支配されている一方で、記憶から母親が完全に消えてしまっている。Orgelは“Prospero’s Wife”という文章で、ミランダの母親の不在が示す男性による女性の存在の削除や篡奪に注目している⁷。

しかし、宝塚の翻案『テンペスト』では、娘役の陵あきのが演じたミランダは原作と大きく異なっている。まず、「貞節」は彼女の唯一の美德と見なされていない。終始純粋無垢である原作におけるミランダとは異なり、翻案版におけるミランダは、5年前の嵐で失明して香港に漂着し、元香港守備軍隊の英軍士官プロスペローに無理やり愛人にされ、5年後にファーディナンドと再会するまで一緒に暮らすことになる。第1幕第11場では、ミランダはファーディナンドが自分の過去の恋人であることに気づきはじめて後、ファーディナンドにプロスペローとの関係を問われる。彼女はすぐに自分の純潔を証明するのではなく、曖昧な言葉を口にしてその場を濁す。

ファーディナンド「あんた、あの男とはどうして？」

ミランダ「……………」

ファーディナンド「悪かったな、話したくなければ……………」

ミランダ「いいの、私達正式に結婚している訳ではないから。あの人もイギリス軍人だったのよ、この香港守備隊の……あの頃の香港はまだ日本の統治下にあったから私達イギリス人は肩を寄せ合い力を合わして生きて行くしかなかったの。後にご想像にお任せするわ⁸。」

(第1幕第11場、98頁)

そして、原作ではミランダはファーディナンドに対してどのように貞節を強調したのかを見ていく。

MIRANDA

...by my modesty,
The jewel in my dower, I would not wish
Any companion in the world but you;
Nor can imagination form a shape
Besides yourself to like of.⁹

(3. 1. 53-57)

原作におけるミランダは、ファーディナンドが唯一の恋人であることを証明するために、自分の最も大切な宝物と考えていた処女性を強調している。劇における他の登場人物も、彼女の貞節を女性の美德として讃えている。

それに対して、宝塚の翻案『テンペスト』ではミランダの処女性は弱められている。宝塚版では、彼女とプロスペローの関係は曖昧に表現され、プロスペローと同居させられていたことは明らかにされたが、性的関係を持つかどうかは明確にされていない。また、ファーディナンドに対する自分の愛を貞節によって証明しようとしていない。宝塚の翻案は、原作における処女崇拜を取り除き、女性の美德を貞操観念から解き放つものである。

前述のように、翻案『テンペスト』では貞潔はミランダの最大の美德ではなくなった。では、それに代わるものは何だろうか。続いてミランダのアイデンティティについて検討していく。

ミランダは、原作では主体性を持たず、単にプロスペローの娘として存在しているのに対して、宝塚版では従軍記者になり、性格も大きく変化している。劇では、ミランダの最前線で活躍する姿は直接に描かれていないものの、5年前にミランダに告白した時を回想するファーディナンドの言葉から、ミランダの活躍を読み取ることができる。

ファーディナンド「君が初めてこの部隊にやって来た時は驚いたよ。一人で最前線にのり込んでくる女なんてどんなに男まさりかと思ったら……初めて会った瞬間、恋に落ちた。必ず幸せにする。」

(第2幕第6場、102頁)

第二次世界大戦当時、戦場はまだ男性の領域だったが、ミランダは常に最前線に立っていた。宝塚の翻案は、ミランダに当時の女性や男性をも凌駕する独立心と勇気を与えている。軍隊でミランダと毎日一緒に過ごしたファーディナンドは、ミランダの働く姿と尊い性質に惹かれ、彼女を身近な者として認めて好きになっている。ミランダの容姿に一目惚れして求愛し、ミランダを完璧な女性の象徴として美化した原作におけるファーディナンドとは違い、宝塚版におけるファーディナンドはミランダの優れた性質をよく知った上で、愛を告白している。

また、ファーディナンドの告白に対するミランダの反応も、原作とは大きく異なっている。ファーディナンドの告白に対して、ミランダは原作ではこう答えた。

MIRANDA

...I am your wife if you will marry me;
If not, I'll die your maid. To be your fellow
You may deny me, but I'll be your servant
Whether you will or no.

(3. 1, 83-86)

外の世界を見たことがなく、プロスペローの特別教育で従順に育てられたミランダは、ナポリ王子のファーディナンドの告白を前に劣等感でいっぱいになった。彼女は自分を卑下しており、対等な恋人よりファーディナンドの奴隷になり、支配されることを望んでいる。

しかし、宝塚版では、ミランダは勇敢かつ率直に「私、あなたのこと大好きよ、愛してるわ……だから、ファーディナンド、あなたも…どんなことがあっても私の手を離さないでね」(第2幕第6場、102頁)と答えている。ミランダはファーディナンドを愛しながらも、自分とファーディナンドを主人と奴隷ではなく、互いに支え合いながら一緒にいられる恋人として見ている。宝塚の翻案によって、ミランダは従軍記者として勇気と自信を獲得し、恋人に尊重され、対等な関係を築くことができるようになった。

続いて、ミランダとプロスペローの関係について検討したい。宝塚版では、ミラ

ミランダはプロスペローの娘から愛人に大胆に置き換えられた。それにより、原作におけるプロスペローのミランダに対する父権的支配は、愛人（夫）による支配に変更されている。5年前、軍隊にいたプロスペローはファーディナンドと同じようにミランダを愛していたが、ミランダはファーディナンドを選んだ。ミランダと付き合いチャンスを失ったと思った直後、プロスペローは再び香港で彼女に出会った。当時、ミランダは彼を「肩を寄せ合い、力を合わせて生きて行く」（第1幕第11場、98頁）同胞として扱っていた。だが、嵐に遭って目が不自由になり、自力での行動が困難なミランダと対面したプロスペローは、これを機に彼女を無理やり自分の愛人にした。その後、孤立無援のミランダは彼と一緒に暮らすことを余儀なくされたのである。

しかし、ミランダはプロスペローの支配に従うのではなく、常に自分のやり方で彼の支配に抵抗を示す。まず、彼女は「奥様」と呼ばれることを拒否する。彼女は目が見えないため、自由に動くことができず、プロスペローからあてがわれたメイドのメイファの介護を受けなくてはならないが、常にメイファに「奥様」と呼ばれている。それに対して、彼女は「奥様はやめてといってるでしょう」（第1幕第4場、93頁；第1幕第11場、97頁；第1幕第11場、98頁）と何度もメイファを注意する。ミランダは、体が弱って介護が必要になり、プロスペローと「仮面夫婦」を演じなければならぬにも関わらず、プロスペローが強要した「妻」という身分を決して受け入れず、常に行動と言葉で強い抵抗を示す。

抵抗がクローズアップされるのは第1幕第4場である。本場面では、政府高官や財界人等は1947年に香港の高級クラブに集まり、大戦終結後に香港がイギリスの統治下に戻ったことを祝っている。九龍を制覇する見込みのある成功したビジネスマンになったプロスペローは、宴会で各界の成功者と談笑しているが、ミランダは隅で黙って酒を飲んでいる。プロスペローは飲み過ぎたミランダを見て、「体に良くない」と止めようとしたが、逆に「心配してくれるの。それとも束縛？」（第1幕第4場、92頁）とミランダに問い詰められる。原作における父親であるプロスペローの家父長制的支配に無自覚であるミランダとは異なり、翻案版ではプロスペローの「夫権」に長く支配されているミランダは、彼の束縛に敏感で、言葉で挑発して不服従を明らかにすることを憚らない。その後、ミランダはメイファにシャンパンを持ってくるよう促し続けていると、プロスペローにその場にいた人々の前で平手打ちされる。ミランダはプロスペローの暴力に対して引き下がらず、より激しい言葉で怒りを表し、グラスを割ってしまう。

ミランダ「そうよ、そうやっていつも通りもっともっと殴りなさいよ、気が済

むまで。目が見えなくてもあなたのする事、考えている事なんて、手に取る様に分かるのよ。あの日から、私の全てを奪ったつもりでしょうけど、私はあなたに何一つ渡したのなんて無いわ！

(第1幕第4場、93頁)

長くジェンダー的・社会的優位にあるプロスペローは、劣位にあるミランダの不服従に対して、ミランダを従わせるために暴力を行使する傾向がある。しかし、身体的に自由ではなくても、心理的に支配されることを受け入れないミランダは、言葉や行動で反抗を示すことを恐れない。上記した彼女の「反抗宣言」は、自身の声であると同時に、抑圧に屈しない女性の声でもある。生物学的な原因で、女性は男性からの暴力に抵抗しがたく、社会的な原因で、男女のジェンダー平等がみられない現状だが、ミランダのような服従しない女性は自分の置かれている立場や状況を意識しており、自分を支配する男性にたとえすべてを「奪われ」ても、決して自ら「渡す」ことなく、抵抗の姿勢を堅持している。こうして、ミランダは、原作における父親や夫にしか代弁されない弱い「他者」から、抑圧された女性のために声を上げることのできる強い「主体」となった。

しかしながら、宝塚の翻案『テンペスト』では、ミランダは主体性と反抗心が与えられているものの、フェミニストではない。劇もフェミニズム作品ではない。原作と比べると、宝塚版のミランダは積極的でありながらも、限定的でもある。ここでは、5年ぶりにファーディナンドと再会し、彼とともに九龍から逃げ出そうとしたミランダに注目したい。第2幕第4A場では、ファーディナンドと復縁したミランダは再び彼と離れ離れになることを恐れ、非常に不安な様子で「又、私たち離れ離れになるの?!あの嵐の時の様に.....私、怖いの...又、あなたと離れ一人ぼっちになるのが...もう、私を離さないで!」(第2幕第4A場、101頁)と懇願している。自力で多くの困難を乗り越えたミランダは、ファーディナンドを取り戻した後、彼に頼ってしか生きられないようになってしまう。ミランダが過去の恋人と再会するとともに、独立心と勇気を失っていく過程を読み取ることができる。

また、本来自立して反抗的なミランダは、男性主人公のファーディナンドに従順になることで、強い女性を征服できるファーディナンドの男らしさが強化される。

さらに、翻案『テンペスト』では、ファーディナンドに恋愛感情を持ち、彼と一緒に「キラール・メイ」という殺し屋の名で活動しているアニタという新しい女性キャラクターが登場し、5年後のミランダとファーディナンドとの恋人関係に非対称性をもたらす。ファーディナンドは、恋人のミランダと友人のアニタのどちらをも傷つけたくないと思って葛藤に苦しむ。第2幕第8場で、頼りにしていた恋人に捨て

られたと思ったミランダは絶望し、「待ちわびてた/いつかの風くれる夢/永遠の憧れ/奇跡起こすあの日の歌/流す涙さえ乾く」(第2幕第8場、103頁)と悲しげに歌い、5年前の自信に満ちた勇敢な彼女の姿とは対照的である。

宝塚の翻案では、ミランダは男性に対抗できる従軍記者という身分を与えられ、男性の支配に抵抗できる抑圧された女性の代理人に設定されたと同時に、主人公であるファーディナンドの魅力を際立たせ、プロットを充実させるために原作にないファーディナンドに憧れを抱く女性キャラクターのアニタが加えられる。これにより、ミランダは自立した女性から、ファーディナンドに選ばれるために他の女性と競争しなければならず、見捨てられることに恐れや不安を抱く従属的な女性になる。

劇の最後に、アニタはファーディナンドを諦め、ミランダはファーディナンドとエアリエルの魔法を打ち破って見知らぬ砂浜に漂着した。ミランダは目が見えるようになり、恋人を取り戻して幸せに暮らすことになったが、かつての自信と勇気を取り戻せるかどうかは未知数である。宝塚の翻案によって、ミランダは原作に比べて主体性を持つようになったとはいえ、本質的に自己より恋人を重視し、恋人に従順になり、男性と不平等な立場にある女性であることに変わりはないといえるだろう。そのため、劇の大団円の結末にもかかわらず、ミランダは反抗的な女性から従順な女性になってしまうということは残念である。

3. 不在から登場した女性シコラックス

本節では、シコラックスという女性キャラクターの表象について検討したい。まず、原作におけるシコラックスの人物像と彼女に関する批評について説明したい。

原作では、シコラックスは台詞の一行もない不在のキャラクターである。白魔術を使うプロスペローとは対照的に、黒魔術を使って悪事をはたらく。純潔で貞節を重んじるミランダとは対照的に、悪魔と交わり、息子のキャリバンを非婚で産んだとプロスペローに言われる。息子のキャリバンにとっても、彼女とミランダは雲泥の差である (...she [Miranda] as far surpasseth Sycorax/ As great'st does least . [3. 2. 99-100])。こうして、プロスペロー、エアリエルとキャリバンという3人の男性キャラクターに言及されただけで、シコラックスは淫乱で醜悪な魔女として描かれていることがわかる。また、沈黙の他者である彼女は、自分自身を語るができないのである。Abena P. A. Busiaは“Silencing Sycorax”で、彼女の不在は沈黙に現れており、この沈黙は性について語る力と言語を使う力を奪われていることに起因する(拙訳)と指摘している¹⁰。シコラックスの声を取り戻すために、ポストコロニアル研究やフェミニズム研究に関心を持つ多くの学者や作家は、彼女を中心に研究や

創作を行い、彼女のプロスペローの言説によって構築された魔女のイメージを見直し、彼女の不在の声を利用して植民地主義やジェンダー差別を批判しようとしている。例えば、Busiaはシコラックスを通してジェンダーと人種による二重差別を経験しているアフリカ女性の声を伝えている。作家 Marina Warner は 1992 年に出版した小説 *Indigo* において、シコラックスの治癒力を強調し、シコラックスを魔法を使って奴隷を助けた「ヒーラー」として捉え直した¹¹。また、Irene Lara はシコラックスを強大な精神力を持つ有色人種の女性の代表と見なし、シコラックスを主体にすることで周辺化された有色人種の女性のトラウマを治癒し、精神的な脱植民地化の推進に役に立てると主張している¹²。宝塚の翻案『テンペスト』におけるシコラックスの表象の変化は、シコラックスの声と名誉回復への試みと捉えることもできる。劇では、シコラックスは登場せず、「ヒーラー」の読みに似ている「シーラ」と改名されている点も注目に値するだろう。そこにはシコラックスの邪悪な「魔女」という汚名を消すという意味が込められていると考えられる。

宝塚版では、シーラ（＝シコラックス）は 3 つの場に登場し、計 12 行の台詞があるキャラクターへと変更されている。原作では、シコラックスはプロスペローとエアリエルの会話の中で “The foul witch Sycorax, / who with age and envy / Was grown into a hoop” (1. 2. 56-57)、“blue-eyed hag” (1. 2. 269) という醜い存在として表現されたが、宝塚版では、九龍の支配を手放すよう脅す際にプロスペローに「あなたの美貌にもっと相応しいものを御用意しましょうか」（第 1 幕第 4 場、93 頁）と言われ、美人として書き換えられたことを示唆されている。また、シーラを演じる娘役の美々杏里の美貌、спанコールで飾られた黒いイブニングドレスと女王らしい振る舞いも彼女の美しさを表している。原作におけるプロスペローがつけた「醜い魔女」という汚名は、宝塚の翻案ではシーラの登場によって解消されている。

加えて、原作におけるシコラックスのもう 1 つの汚点、即ち彼女の邪悪も宝塚版では解消されている。原作では、シコラックスはかつてエアリエルを支配していたことについて、プロスペローは次のように述べている。

PROSPERO

As thou report'st thyself, was then her servant,
And for thou wast a spirit too delicate
To act her earthy and abhorred commands,
Refusing her grand hests, she did confine thee,
By help of her more potent ministers
And in her most unmitigable rage,

Into a cloven pine, within which rift
Imprisoned thou didst painfully remain
A dozen years; within which space she died
And left thee there, where thou didst vent thy groans
As fast as mill-wheels strike.
(1. 2, 271-281)

このようにシコラックスの行為を具体的に述べ、エアリエルが受けた苦しみを誇張して比喩することで、シコラックスの悪が表現している。

それに対して、宝塚版では、プロスペローの説明は具体的になくなり、表現も曖昧になっている。プロスペローは、エアリエルはシーラの召使いとして大変な苦勞をしたことを、「お前こそ忘れてはいないだろうなあ、お前がああシーラの忠実な下僕だった頃……あの苦行から救ったのは誰だったか」(第1幕第4場、93頁)と言うだけで暗示している。エアリエルが受けた「あの苦行」はシーラの虐待なのか、それとも召使いの職務の範囲内で行わなければならない仕事なのかは、わかりかねる。この会話の最後に、プロスペローの退場後、エアリエルは邪悪な目つきでプロスペローを「このゲス野郎!」と罵り、原作におけるエアリエルの従順なイメージを覆している。

加えて、プロスペローの九龍を手に入れようとする野心は、以下のシーラを脅かしている場面によって明らかにされている。

プロスペロー「もうそろそろ御隠居されては如何ですか? 一生遊んで暮らせるお金が手に入ると思うのですが...」

(中略)

プロスペロー「(笑) キャリーの為にもどうです、なんなら彼のこれからの人生のお世話もさせていただきます」

(中略)

プロスペロー「あんた(シーラ)の時代は終わった」

(第1幕第4場、93頁)

こうして、プロスペローとエアリエルの悪い部分が強化されることで、彼らの説くシーラの悪は説得力を失っていく。

原作の醜く邪悪な魔女のイメージを覆し、宝塚の翻案は「力強い権力者」と「気の強い母親」の両面からシコラックスを表象し、共感を持つことのできるキャラク

ターに作り上げている。九龍の裏社会のボスであるシーラは絶大な権力を持ち、プロスペローに最大のライバルとして扱われている。宝塚版『テンペスト』の舞台となった1940年代の香港では、女性は教育水準が低く、社会的地位も低く、生活のために夫に頼らざるを得ず、その価値は子育てにあると考えられていた¹³。だが、劇では、そんな時代に独身女性のシーラは、夫の力を借りずに九龍の「闇の世界のクイーン」と呼ばれる重要な地位を占めるまで登り詰めている。ここから彼女の實力を容易に想像することができるだろう。

そして第1幕第4場では、政府高官や財界人が集まる豪華な宴会でプロスペローはシーラに出会い、彼女を脅して九龍城に対する支配権を強要し、自らの九龍制覇を実現させようとする。シーラは皮肉な笑みを浮かべ、「返事は“No”よ」（第1幕第4場、93頁）ときっぱりと断る。その後、彼女はプロスペローを自分の母語（広東語）で「イギリス野郎のゲスめ、ぶっ殺してやる¹⁴！」（第1幕第4場、93頁）とまで言う。プロスペローに直接に反論する機会を与えられたシーラは、自らの言葉でプロスペローの支配に反抗し、自らの運命を支配していることを観客に示すのである。

さらに、植民地の女性として優位に立つイギリス人男性に対して、母語で抵抗を示すことは、男性支配への反抗としてだけでなく、植民地支配の手段としての言語的同化に対する拒否を通じて、植民地支配への反抗を示したものであると考えられる。このように、自身の言動を通して、支配に敢然と抵抗する力強いシコラックスは表象されているのである。

一方、宝塚の翻案はシコラックスの母親としての側面を加味して書き直し、彼女を心強くかつ優しい母親にもしている。原作では、シコラックスは私生児のキャリバンを産んで悪人に育てたため、悪い母親と批判されている。しかも息子キャリバンへの母なる感情が語られておらず、プロスペローとキャリバンの語りによってのみ母親としてのシコラックスの姿を知ることができる。それに対して、宝塚版では、シーラとの会話の中でプロスペローがキャリーに言及することで、シーラの息子への愛情は表現されている。

プロスペロー「息子さんはお元気ですか？」

シーラ「ええ御陰様で、人に迷惑を掛けずに立派にハイスクールに通ってますわ」

プロスペロー「ほおーっ、それは立派なものだ。噂に依りますと、息子さんは夜の校外学習もなかなかお盛んの様ですなあ」

シーラ「手本となる大人が居ないせいじゃかしら」

プロスペロー「成程、手本となる父親の顔も知らないで育ったキャリアも可哀想だ（笑）。」

(第1幕第4場、93頁)

プロスペローの言葉から、宝塚版のシーラは原作と同じように一人で息子を育てたことがわかる。プロスペローはキャリアの驕の悪さを指摘することで、シーラの母親としての失格を揶揄しようとするものの、シーラの言葉から彼女の息子に対する愛情を推測することができる。シングルマザーのシーラの元で育てられたキャリアは、優秀な子供とはいえなくても、人に迷惑をかけない高校生になってシーラを喜ばせている。キャリアが学校外で良くないことをしていることを知っていても、息子を責めず、大人である自分を省みるシーラには、息子に対する理解と優しさを感じることができる。翻案『テンペスト』は、シーラの息子キャリアへの愛情の表現を増やしたことで、「クイーンシーラ」としての力強い外見に隠れた母親としての優しい側面が見られ、観客の共感をより引き出している。

一方、原作のシコラックスはレイプ未遂のキャリバンを育てたことで悪い母親という批判を受けることになったが、翻案版はキャリアのミランダへのレイプ未遂を曖昧なものとし、ミランダへ恋心を示すことで彼が悪者として解釈される可能性を弱め、母親シーラが批判されること自体を回避している。原作では、ミランダをレイプしようとしたキャリバンについて、プロスペローは“... you didst seek to violate/ The honour of my child” (1. 2. 345-346) と明言し、キャリバンも“Wouldn't had been done! / Thou didst prevent me—I had peopled else/ This isle with Calibans” (1. 2. 347-349) と言い、ミランダを「犯す」意志を隠すことはなかった。

宝塚版では、キャリアは初登場した際にミランダに抱きつき、その体に触れてキスをしようとしたが、ミランダに固く断られ、彼女を放さざるを得なかった。そして第2幕第3場で、ファーディナンドに恋するアニタはファーディナンドとミランダを別れさせるためにキャリアを誘うシーンで、その会話からキャリアのミランダへの恋心が明らかになる。アニタはキャリアに「あんた、あの女が好きなんでしょう」(第2幕第3場、100頁)と尋ね、「あの女は俺達の敵だ！ふざけた推測はやめろ」(第2幕第3場、第100頁)と否定的に答えられる。キャリアは無関心を装いつつも、アニタの提案を受け入れたことから、彼のミランダに対する好意がうかがえる。宝塚版では、キャリアがミランダの貞操を汚そうとする露骨な表現が削除され、ミランダへの欲望を「好き」という表現で合理化、ロマンチック化し、キャリアのイメージをレイプ未遂犯から愛する人に愛されない若者に変え、共感を得られるように演出されている。ゆえに、息子の邪悪さによって悪の母親と定義されなくなったシー

ラは、観客の共感を得る母親のイメージを維持できるようになる。

こうして、宝塚版『テンペスト』では、シコラックスは邪悪な魔女のイメージから解放され、ポジティブに表現されている。だが、このような巨大な権力を持ち、男性支配と植民地支配に抵抗しているシングルマザーのシーラは、男女平等と女性の力を求めるフェミニストによる奪用に適した対象ではない。なぜなら、彼女は九龍で最も強力な権力者という設定でありながら、その権力を全く発揮せず、代わりに息子のキャリーと殺し屋の一員であるファーディナンドという2人の男に常に守られているからである。

第1幕第4場では、彼女は九龍城を乗っ取ろうとするプロスペローを断固として拒否した後、プロスペローに抑圧され始める。母親を救うために、第1幕第5場では、たいした力もない高校生であるキャリーはファーディナンドに「ママの為に力になってくれないかな？ママは今悪い奴にイジメられて困ってるんだ。ママを救ってくれない？」(第1幕第5場、94頁)と助けを求め、ファーディナンドと契約を結ぶ。第1幕第6場では、ファーディナンド、アニタ、キャリバンの3人は、シーラを助けるために一緒に行動をする。プロスペローたちとの戦いで、ファーディナンドはシーラを守り、安全な場所まで連れて行き、その後一人でプロスペローと戦うのだが、結局シーラはプロスペローの部下に捕らえられてしまう。この場面では、シーラは権力者としての手腕を見せないため、前回の第1幕第4場におけるセリフによって自分の力を体現していたと想定した場合、この場面では何の抵抗もせず、男性の保護に頼る弱い女性になってしまったと考えられる。こうして、シーラの表象における矛盾性は露呈していくのである。

宝塚版では、シーラはキャラクター設定上、高い地位と強大な権力を与えられ、プロスペローの九龍制覇に対する「一番厄介な人物」(第1幕第4場、92頁)と周囲から見られているが、実際には劇中で実力を発揮せず、息子と彼に雇われた殺し屋に守られた弱い女性として観客に示されているに過ぎない。そのため、宝塚の翻案によって、彼女は邪悪な魔女というレッテルを剥がし、共感を抱くことができる女性キャラクターとなったのだが、優位に立つ男性の植民支配者としてのプロスペローに対抗し、ジェンダー秩序を覆すほどの強い女性にまでなっていないとすることができるだろう。

4. 反抗と従順を兼ね備える女性キャラクターと宝塚の娘役

第1節と第2節の分析を通じて、宝塚版『テンペスト』におけるシーラとミランダという2人の女性キャラクターはジェンダー表象における積極でありながらも、

限定的であることは見出された。本節では、こうした矛盾性と宝塚のジェンダー・ポリティクスとの関係について検討したい。

1914年に創立された宝塚歌劇団は、100年以上にわたり、日本の女性が自身の価値を実現するための特別な舞台を提供し、数えきれないほどの女性の理想や夢を乗せて発展してきた。大越愛子によれば、宝塚は「女性が集団の中で相互的に助け合いつつ、自らの立場を形成していく力を習得する場、自立の場」¹⁵である。だが、宝塚歌劇団は創立以来男性が経営層の中心であったため、男性の意思を基に運営、管理されている。創始者である小林一三が、宝塚の生徒達に残した「清く、美しく、正しく」というモットーも、男性が求める理想の女性像と言えるだろう。そのため、女性の自立の推進と男性優位の維持という2つの相反する性質を持つ宝塚歌劇団は、20世紀後半からフェミニストの研究対象になってきた。また、女性キャラクターを演じる「娘役」と男性キャラクターを演じる「男役」は異なる規範に従って養成され、宝塚の舞台での性別役割を分担している。男役は、「理想の男性像」を演じるために、舞台の上でも外でも、男性の真似をして男らしさを身につけることが求められている¹⁶。一方、娘役は「理想の女性像」の演出が求められ、男役をサポートし、引き立てるという役割を果たすため、宝塚は「男役中心の世界」と指摘されている¹⁷。したがって、宝塚は男役の異装性とジェンダーの越境性によって、男女の二項対立を打破する可能性を持っている同時に、男役と娘役が厳守するジェンダー規範によって既存の性役割観が強化される可能性を持っていると考えられる。

こうした宝塚というシステムにおける矛盾的な規範を踏まえ、翻案『テンペスト』における女性キャラクターの表象について振り返って検討したい。先に確認したとおり、翻案版では、ミランダはその貞節純潔を強調するのではなく、自分の職業を持ち、従軍記者として男たちと一緒に戦争の最前線に立ち、自分を抑圧する男性に反抗する自立した勇敢な女性として描かれている。同時に、シコラックスは九龍の裏社会を支配していた力強い女性リーダーとして描かれ、自分の権利を侵害する男性に敢然とノーと言い、ミランダと同じ強い独立心を携えている。上記のように、宝塚の娘役は、時代とともに変化する「理想の女性像」を具現化したものである。宝塚版『テンペスト』における女性像の書き換えは、時代の文脈とも関連するものである。

1960年代後半、欧米でウーマンリブ運動が起こり、日本でも第二波フェミニズム運動が始まり、日本の女性の地位は徐々に向上していった。1979年に「女性差別撤廃条約」が国連総会で批准され、1981年に発効した。日本では1985年にこの条約の批准に当たり、国内法の整備が必要とするため、1985年に「男女雇用機会均等法」が制定され、1986年に施行された。その後、同法はさまざまな批判を受

けて1997年に改正され、1999年に改正法が施行された¹⁸。

このように、宝塚版『テンペスト』が上演された1999年、日本では女性の社会進出は促進され、労働権の平等が積極的に保障されるようになった時期であった。こうした経緯を踏まえると、原作の『テンペスト』が翻案された際に、日本現地の文化に取り込まれた経緯がわかる。翻案『テンペスト』では、17世紀の英国社会で「純潔で従順」な理想な女性としてのミランダは、20世紀後半の日本社会で「活躍する働く女性」という理想に合わせて書き換えられている。また、沈黙の女性シコラックスも、当時のイギリスにおける理想の女性像の対極にある存在から、現代の理想の日本女性のもう1つの姿へと書き換えられた。

しかしながら、娘役は理想の女性を演じる一方で、男役をサポートし、引き立てるよう求められる。松本理沙は宝塚の娘役について考察し、宝塚ファンへのアンケートを行ったところ、宝塚歌劇団側もファン側も近年社会の変化に影響を受け、娘役は自己主張が強くなり、地位が向上しているが、男役の邪魔をせず、寄り添ってくれる娘役が一番と考えていることがわかる¹⁹。ゆえに、翻案『テンペスト』でも同じく、ミランダは如何に勇敢で自立した女性であっても、恋人ファーディナンドを前にすると捨てられることを恐れ、彼より低い位置に自分を置いてしまうことに気づく。シコラックスは如何に気強い女性で、如何に強大な権力を持っていても、危険な時には男性に守ってもらおう対象でしかないのである。この娘役の規範に内在する矛盾性こそ、脚本家が女性キャラクターを書き換える際に招いた積極性と限定性の同時的な内在である。

5. おわりに

以上のように、本稿は1999年の宝塚歌劇団の翻案版『テンペスト』におけるミランダとシコラックスという2人の女性キャラクターのジェンダー表象に焦点を当て、翻案『テンペスト』における矛盾的な女性像と宝塚歌劇団の矛盾的なジェンダー・ポリティックスとの関係について検討した。劇中のミランダは、原作の従順で貞節を重んじる伝統的な女性とは大きく異なり、自立した反抗心のある女性として書き換えられた。一方、シコラックスは登場し、自分の言動を通じて力強い女性リーダーと気の強い母親としての姿を表し、「醜悪な魔女」という他人の言説から自らを解放した。宝塚の翻案は、『テンペスト』という作品を日本の社会・文化と融合させ、1990年代の女性解放を推進していた日本を背景に、シェイクスピア作品の新たな解釈を与えることになった。しかし、ミランダとシコラックスの表象には、自分たちがどんなに強くても、結局男性に頼らざるを得ず、伝統的なジェンダー秩序を破

ることができないという限界もある。これは、宝塚の娘役に対する矛盾的な規範に起因している。

注

- 1 Shakespeare, William; Orgel, Stephen, "Introduction." *The Oxford Shakespeare 1: The Tempest*. Oxford University Press: Clarendon Press, 1987, pp.1-4.
- 2 宝塚歌劇団をめぐるジェンダー批評は、異性装、性別越境、少女文化、同性愛などのテーマに焦点を当てている。関連する研究書は文献 (10)、文献 (11)、東園子『宝塚・やおい、愛の読み替え—女性とポピュラーカルチャーの社会学』新曜社、2015年などがある。
- 3 Sanchez, Melissa E., "Seduction and Service in the Tempest." *Studies in Philology*, Volume 105 (1), 2008, p. 50.
- 4 ミランダはキャリバンを「奴隷」、「獣」と見なし、男の中に入れていない。一種の人種差別的、植民地的な考えがうかがえる。
- 5 朱雀成子「ジェンダーで読む『テンペスト』—娘と父—」佐賀大学文化教育学部『研究論文集』7号1巻、2002年、87頁。
- 6 同上、81頁。
- 7 Orgel, Stephen, "Prospero's Wife." *Representations*, no. 8, 1984, pp. 1-13.
- 8 宝塚歌劇団「TEMPEST—吹き抜ける九龍—」『宝塚パウホール公演脚本集 1999年3月-1999年12月』阪急電鉄株式会社、第1幕第11場、2000年、98頁。
本稿で引用された宝塚版『テンペスト』の台詞は、すべてこの脚本を参照した。
- 9 Shakespeare, William; Orgel, Stephen, "The Tempest." *The Oxford Shakespeare 1: The Tempest*. Oxford University Press: Clarendon Press, 1987.
本稿で引用された英語版の原作『テンペスト』の台詞は、すべてこの本を参照した。
- 10 Busia, Abena, "Silencing Sycorax: On African Colonial Discourse and the Unvoiced Female." *Cultural Critique*, no. 14, 1989, p. 87.
原文は以下である。"It is crucial that her absence takes the form of voicelessness-voicelessness in a discourse in which sexuality and access to language together form part of the discourse of access to power. However, this voicelessness is often a deliberate unvoicing, rather than any intrinsic absence of speech on the part of the women."
- 11 Warner, Marina, *Indigo, or, Mapping the Waters*. Vintage, 2007.
- 12 Lara, Irene, "Beyond Caliban's Curses: The Decolonial Feminist Literacy of Sycorax". *Journal of International Women's Studies*, 9(1), 2007, pp. 80-98.
- 13 Wong, Monica S.K., "Social Changes and Progress of Women's Rights and Interest in

Hong Kong”. *Journal of Political Science and Law*, vol. 6, SHANDONG University of Political Science and Law, Shandong, 2016, pp. 104-111.

- 14 広東語は“死鬼佬，頂你個肺！”（推測）。
「鬼佬」とはある程度で人種差別的と考えられる白人に対する広東語の蔑称である。（Fafata, Brett, and Li Po Chun. “Are Cantonese Terms like “Gweilo” Outdated and Offensive in Asia’s World City?” *Young Post*, 2018, www.scmp.com/yp/discover/your-voice/opinion/article/3070389/are-cantonese-terms-gweilo-outdated-and-offensive. Accessed 9 Dec. 2022.)
「頂你个肺」とは不満を表す口調として使われる広東語の悪口の一つである。
- 15 大越愛子、倉橋耕平編『ジェンダーとセクシュアリティ：現代社会に育つまなざし』昭和堂、2014年、82頁。
- 16 ジェニファー・ロバートソン著、堀千恵子訳『踊る帝国主義』現代書館、2000年、22-25頁。
- 17 松本理沙「“娘”をめぐる欲望——宝塚の娘役についての一考察」『「性」の分割線：近・現代日本のジェンダーと身体』青弓社、2009年、251-273頁。
- 18 福田健一「日本の男女雇用機会均等法の現状：旧法と新法との比較を中心に」『浦和論叢』45号、浦和大学、2011年、1頁。
- 19 松本理沙、前掲文、256-259頁。

参考文献

- Berggren, Paula S, “The Woman’s Part: Female Sexuality as Power in Shakespeare’s Plays.” *The Woman’s Part: Feminist Criticism of Shakespeare*. Ed. Carolyn Ruth Swift Lenz, Gayle Greene, and Carol Thomas Neely. Urbana: University of Illinois Press, 1983, pp. 17-34.
- Busia, Abena, “Silencing Sycorax: On African Colonial Discourse and the Unvoiced Female.” *Cultural Critique*, no. 14, 1989, pp. 81-104.
- Donaldson, Laura E., “The Miranda Complex: Colonialism and the Question of Feminist Reading.” *Diacritics* 1988, pp. 65-77.
- Lara, Irene, “Beyond Caliban’s Curses: The Decolonial Feminist Literacy of Sycorax.” *Journal of International Women’s Studies*, 9(1), 2007, pp.80-98.
- Leininger, Lorie Jerrell, “The Miranda Trap: Sexism and Racism in Shakespeare’s *Tempest*.” in Carolyn Ruth Swift Lenz, Gayle Greene, and Carol Thomas Neely, ed. *The Woman’s Part: Feminist Criticism of Shakespeare*. Urbana: University of Illinois Press, 1983, pp.285-294.
- Orgel, Stephen. “Prospero’s Wife.” *Representations*, no. 8, 1984, pp. 1-13.
- Sanchez, Melissa E., “Seduction and Service in the *Tempest*.” *Studies in Philology*, Volume 105 (1), 2008, pp. 50-82.

Shakespeare, William; Orgel, Stephen, "The Tempest." *The Oxford Shakespeare 1: The Tempest*.
Oxford University Press: Clarendon Press, 1987.

大越愛子, 倉橋耕平編『ジェンダーとセクシュアリティ: 現代社会に育つまなざし』昭和堂、
2014年。

川崎賢子『宝塚: 消費社会のスペクタクル』講談社、1999年。

ジェニファー・ロバートソン著、堀千恵子訳『踊る帝国主義』現代書館、2000年。

朱雀成子「ジェンダーで読む『テンペスト』一娘と父」佐賀大学文化教育学部『研究論文集』
7号1巻、2002年、79-94頁。

宝塚歌劇団『宝塚バウホール公演脚本集』阪急電鉄株式会社、2000年。

福田健一「日本の男女雇用機会均等法の現状: 旧法と新法との比較を中心に」浦和大学『浦
和論叢』45号、2011年、1-15頁。

松本理沙「“娘”をめぐる欲望——宝塚の娘役についての一考察」『「性」の分割線: 近・現代
日本のジェンダーと身体』青弓社、2009年、251-273頁。

吉原ゆかり「The Tempest 批評・改作について——主にジェンダーの視点から」『筑紫女学園
大学紀要』11号、1999年、113-129頁。

渡辺裕『宝塚歌劇の変容と日本近代』新書館、1999年。