

宝塚版・東宝版ミュージカル『ロミオとジュリエット』 に見る小池修一郎の戦略

——原作回帰・調和・翻訳とジュリエット像

本多まりえ

要旨：フランスのロック・ミュージカル『ロミオとジュリエット——憎しみから愛へ (*Roméo et Juliette: De la Haine à l'Amour*)』は、2001年に、フランスの作曲家 Gérard Presgurvic によって制作、演出され、パリで初演されるや否やヒット作となり、これまで世界各国で上演された。本作品は日本でも人気を博してきた。宝塚歌劇団と東宝によって何度も上演され、小池修一郎が潤色と演出を担当したが、こうした成功は小池の戦略に帰せられる。本稿では、小池の三つの戦略——シェイクスピア原作への回帰、歌・台詞・ダンスの調和、翻訳とジュリエット像——を考察し、日本の観客に受けるため、小池はいかにフランス版をアダプトしたかを論じる。小池は、フランス語の歌詞を訳す際にしばしばシェイクスピア原作の台詞に従ったり、歌とダンスと台詞を調和させたり、現代的で斬新な翻訳を用いて強いジュリエット像を築いたのである。

Abstract: The French rock musical *Romeo and Juliet: From Hatred to Love* (*Roméo et Juliette: De la Haine à l'Amour*), produced and directed by the French composer Gérard Presgurvic, became a hit as soon as it was first performed at Paris in 2001, and it has been staged across France. This musical also gained popularity in Japan. It has been frequently performed by the Takarazuka Revue and Tōhō and both directed and translated by the Japanese playwright and impresario Shūichirō Koike. Its success can be attributed to Koike's three-part strategy: the return to Shakespeare's original; the harmonisation of songs, lines, and dance; and the translation and the figure of Juliet. This paper explores this strategy and discusses how Koike adapted the French version to a Japanese audience: he often referred to Shakespeare's original lines when translating the lyrics of the French version; he harmonised songs, lines, and dance; and he presented Juliet as a strong character through his modern and innovative translation.

はじめに

フランスのロック・ミュージカル、『ロミオとジュリエット——憎しみから愛へ (*Romeo et Juliette: De la Haine l'Amour*)』は、フランスの作曲家 Gérard Presgurvic によつて制作、作詞、作曲され、二〇〇一年にパリで初演されるや否や、二百万人以上の観客を動員するという快挙を成し遂げ、これまでヨーロッパとアジアの多くの国々において、様々な言語で上演され、人気を博してきた。ちなみに、フランスでは二〇一〇年に再演されたが、初演に比べると成功しなかったようだ。

他方、本作品は、シェイクスピアの故国、イギリスでは評判が悪かった (Paravano 12-16)。二〇〇二年に、ロンドンで英語上演されたが、批評家からは非難の声が相次いだ。例えば、Alan Bird は、「シェイクスピアのテキストを無視し、単にプロットと登場人物を借りただけ (中略) 私の主な不満はロマンティックな情熱に欠ける点だ」と批判する。同様に、Lyn Gardner は、「味気なく、つまらない (中略) プロットは大部分、シェイクスピアが思い描いた通りだが、残念なことに、情熱や詩は全て注意深く削除された」と酷評した。確かに、Presgurvic のテキストはシェイクスピアの原作にあまり沿っておらず、詩的でもない。また、本作品は学術界でも軽視されてきた。例えば、二〇一二年に刊行された René Weis 編の編集版 *Romeo and Juliet* の

序文では、これまでの上演や翻案作品が紹介されており、Baz Luhrmann 監督の映画 (一九九六) は論じられているものの、同時に作られた Presgurvic のミュージカルについての言及はない (88-90)。その他の研究書においても、本作品が中心的に論じられることはなく、あっても二、三行程度である。

本ミュージカルは、日本では人気が高く、これまで何度も再演が重ねられてきた。フランスのキャストによる二〇一一年の来日公演に先駆け、二〇一〇年に、宝塚歌劇団 (以下宝塚と略す) の星組により初演され、翌二〇一一年には、東宝による「日本オリジナル版」が初演された。これ以降、宝塚では現在までに四回再演され (二〇一一年、二〇一二年、二〇一三年、二〇二一年)、東宝では現在までに五回再演され (二〇一三年、二〇一七年、二〇一九年、二〇二一年、二〇二四年)、大ヒットした。宝塚と東宝では、配役や舞台設定に違いがあり、演出も所々で若干異なるが (例えば宝塚では「天国」の場がある一方、東宝では近未来の設定のためスマホに関する冗談がある)、歌詞や台詞は基本的に同じである。「日本オリジナル版」という名称がつけられた経緯は不明だが、おそらく宝塚と異なり、男女混合のキャストのためするように名付けられたのであろう。本稿では以下、便宜上、Presgurvic の『ロミオとジュリエット』を「仏版」、宝塚公演を「宝塚版」、東宝公演を「東宝版」と呼ぶ。こうした人気の要因は、潤色と演出を担当した小池修一郎の戦略にあると考えられる。つまり、日本風アレンジであ

る。小池は日本の観客を意識して仏版にかなり手を加えたのだ。小池は、『エリザベート』など数々のヒット作を生んだ宝塚の座付き作家で、これまで菊田一夫演劇賞や紫綬褒章を受賞してきた。人気と実力を兼ね備えていたため、どう変更すれば日本の観客に受けるかなど、彼らの嗜好を熟知していたに違いない。小池自身は、自身が取った戦略について語っていないが、作品の人気を考慮すると、企画や制作の段階で、どうしても観客の心を掴めるかを戦略的に熟慮していたはずである。小池が取ったとされる戦略は大きく分けて三つあり、シェイクスピアの原作への回帰、歌・台詞・ダンスの調和、翻訳とジュリエット像である。小池は、二〇一〇年のプログラムで、歌詞の翻訳に当たり、英語版やドイツ語版も参照したと述べていることから、先のようなイギリスの劇評も読んでいたはずで、自身が作品を作る際に、意識的に原作の台詞を用いたと考えられる。また、歌からダンスへの切り替え、ダンスから台詞への切り替えが自然なことも、観客を魅了する要因として挙げられる。さらに、台詞の言葉遣いが現代風で、ジュリエットが強い女性として描かれる点も、現代的感覚を持つ観客には好まれるに違いない。

先行研究について述べると、宝塚版の『ロミオとジュリエット』を論じたものはいくつかあるが、東宝版に関してはない。宝塚版に関しては、吉田季実子、鈴木国男、Maria Gradian、石坂安希、竹村はるみの論考があり、いずれも、Preguricが

考案した「死」という人物(ダンサー)と、宝塚版にのみ登場する「愛」(ダンサー)という人物について論じている(吉田七六―七七、七九、鈴木四九―五一、五三―五五、Gradian 105-06、石坂九〇―九八、竹村七八―八二)。石坂は「エメ(Aimer)」の小池の訳詞とフランス語の原詞を比較するが、シェイクスピアの台詞に依拠する楽曲「バルコニー」と「ジュリエットの死」の訳詞は看過している(九五―九八)。また、Gradianと竹村は、ロミオの男性性について分析するが、ジュリエットについては触れていない(Gradian 101-06、竹村七七一―八二)。他方、吉田は、ジュリエットが強い女性として描かれていることを指摘するが、ジュリエットの台詞の翻訳や言葉遣いには触れておらず、二〇一一年の初演のジュリエットについてしか論じていない(七八―七九)。後述するように、この後およそ一〇年の間に、宝塚のジュリエットは益々強い女性として表象されるようになったのである。

本論の目的は、宝塚版・東宝版が人気を博した要因、つまり、小池が日本の観客に受けるために取ったとされる戦略を明らかにすることである。まず、仏版との比較を通して、宝塚版と東宝版は、原作にかなり依拠しつつ、独自のアレンジを施したと論じる。次に、宝塚版と東宝版に見られる歌と台詞とダンスの調和は、過去の宝塚上演からの影響であると指摘する。最後に、小池の翻訳とジュリエット像の特異性について論じる。その際、「仏版」は二〇〇一年の初演を、「宝塚版」は最新の二〇二一年

の公演（星組、礼真琴・舞空瞳主演）を、「東宝版」は二〇二四年の公演（岡宮来夢・奥田いろは主演）を考察の対象とする。

一 原作帰属

仏版のプロットは、基本的にはシェイクスピアの原作と同じだが、ティボルトがジュリエットへの恋に苦悩したり、ジュリエットの父が借金に苦しむなど、異なる点がいくつかある。仏版の特色として、喧嘩の場に重点が置かれ暴力的描写が多いこと、原作のような詩的表現がなく、政治、闘争、経済、法に関する表現が多いことなどが挙げられる。また、フランスのミュージカルは、日本などのミュージカルとは性質がかなり異なるようである。小池は二〇一〇年のプログラムで、歌・ダンス・演技の三位一体を目指す「ミュージカル」は、フランスでは「スペクタキュル」と呼ばれ、「歌手とダンサーが役割を分担し、演技の部分を軽くした印象」で『演劇』というジャンルとは別」と指摘する。それに対し、宝塚では「歌・ダンス・演技の統合三位一体」を目指すと言う。事実、仏版では、バク転などアクロバティックな動きをするダンサーたちが、劇空間から浮いているように見える場面が散見され、全体的に調和が取れていない。

仏版と宝塚版・東宝版は、このように形式の点で異なるが、

両者の最大の違いは、シェイクスピアの原作との関係にある。小池は本作品を潤色するに当たり、原作にかなり依拠したと言う。二〇一〇年の宝塚のプログラムでは、「原作の芝居に馴染んだお客様は勿論、ご存じない方にとってもストーリーが伝わるよう、宝塚版では、歌詞内容と台詞に、シェイクスピアの原作の台詞をかなり入れ込むことにした」と述べる。別の所では、「宝塚版に書き換える際に、シェイクスピアの原作にあるセリフをかなり取り込んで潤色しました。原戯曲に近いセリフを歌詞の中にも盛り込むことで、ドラマの流れがもっとわかりやすくなるのではないかと」と言う（『ロミオ役』九三）。また、小池は『PUCK』（一九九二）という『夏の夜の夢』を基にした翻案作品を制作したこともあり、シェイクスピア劇に広く精通していたようだ。

このように、小池は原作に従うと言うが、どの歌詞や台詞を原作に依拠したかは述べていない。そこで、ここからは原作に従ったと想定される二つの場、バルコニーの場と霊廟の場に焦点を当てて、仏版との比較を交えつつ、日本の観客に受けるため、小池がいかに原作に依拠したか、さらには、いかに仏版や原作から離れて、創意工夫を凝らしかを論じる。

バルコニーの場

『ロミオとジュリエット』の原作において、最も有名な場で

あるバルコニーの場合は、第二幕第二場で生じる。仏版の前半では、ジュリエットとロミオが楽曲「バルコニー」(Le Balcon)を歌う。後半では、二人の台詞によるやり取りが続く。それぞれ相手が自分にとって運命の人だと言い、ジュリエットがロミオにそのことを証明するよう告げると、ロミオは結婚を申し出る。ロミオから求婚する点で、ジュリエットから結婚話を持ち出す原作と非常に異なる。また、乳母が出て来ない点も原作と大きく異なる。

宝塚版と東宝版では、原作にはあるが仏版にはないロミオの独白、「待て、あの光は……あそこにいるのは、ジュリエット」でバルコニーの場が始まる。この後の流れは仏版と同じだが、楽曲「バルコニー」の歌詞の内容は仏版と異なり、ほぼ全て原作に負う。例えば、宝塚版・東宝版の歌詞の中には、「月に誓おう」という原作にある台詞が出てくる。他方、仏版のロミオは月には一切言及せず、いきなり結婚を申し出る。また、宝塚版と東宝版では、歌の後に続く台詞の部分が仏版よりかなり長く、途中までは仏版の台詞に従うが、仏版にない部分は原作の台詞に基づく。しかし、別れ際にジュリエットがロミオに一輪の薔薇の花を手渡し、翌日、結婚の返事と共にこの花を乳母に手渡すよう伝える場面は、小池のオリジナルで、この薔薇という小道具により、二人の甘くロマンティックなムードが一層高まる。

では、ここからは仏版と宝塚版・東宝版の「バルコニー」の

歌詞を詳細に比較していくが、まず仏版の歌詞を検証する。親同士は争っているが、自分たちは愛を成就させたいというのが大意だ。ジュリエットは「どの星、どの神様の思し召しなの？／あの人の目に映る恋心は／天上にいる誰が　ジュリエットが／ロミオを愛することを望んだの？(中略)たとえ払わなければならないとしても／禁断の愛の代償を (À quelle étoile, quel Dieu, / Je dois cet amour dans ses yeux / Qui a voulu de là-haut / Que Juliette aime Roméo ... Même si je dois payer le prix / D'un amour interdit)」と歌い、二人の恋が運命的であることを示唆する。原作では、バルコニーの場の冒頭で、ロミオがジュリエットの目を星に例えるが、この歌詞の「星」は原作のプロローグの台詞“star-crossed lovers” (Prologue 6) に由来するようだ。²¹ 最初はロマンティックな雰囲気だが、この後「(禁断の愛の)代償を払う (payer le prix)」という歌詞が現れ、二人の親同士が敵対関係にあるという現実が示唆される。ロミオも同様に、「どの星、どの神様」で始まるフレーズを繰り返すが、その後は「戦わなければならないなら戦うよ／でもなぜ代償を払う必要があるのだろう／僕たちが愛し合う権利のために (S'il faut se battre, je me battrais / Mais pourquoi faut-il payer / Le droit de nous aimer)」と続け、二人の愛を貫くために、「戦い」や「代償」が生じる可能性があることを仄めかす。「戦い」や「代償」は、ここでは具体的に何を指すか述べられていないが、後の場面で生じるマールキューシオの死とティボルトの殺害およびヴェローナ

からの追放が、ロミオにとって「代償」となる。仏版では、原作と異なり、二人が結婚したことが噂として流れてしまい、両家の対立はより一層激しさを増す。マリーキュリオを刺したティボルトを殺害してしまったロミオが責任を追及される際、両家の大勢のメンバーによって、まさに「代償 (Quel est le prix; Vengeance)」という楽曲が歌われ、その後、ロミオは追放という「代償」を払わされることになる。ちなみに、結婚式の場「原作にはない場」で流れる楽曲「エメ」の歌詞にも、「愛すること、それは代償を払う」と (Aimer, c'est payer le prix) というように「代償」が登場するが、小池はこの部分を「エメ、この命が」果てよう」というように全く異なる歌詞にした。

多くの日本の観客は、恋愛を、「代償」、「戦う」、「権利」といった政治、経済、法に関する語と結びつけることに違和感を感じていない。というのも、日本の現実社会では、和が重視される傾向があるため、争いは嫌われ、フィクション世界の恋愛に対しては、損得勘定よりも、ロマンティックな要素が求められることが多いからである。本作品を見に劇場に来る観客は、宝塚版であれ、東宝版であれ、女性が多いようだが、こうした観客は、ロミオとジュリエットの甘美で切ない恋愛を求めてやって来るはずだ。

小池自身も観客のこのような情緒的嗜好に気づいていたと推察される。小池は、母校の慶應義塾大学の講演会で、学生時代に宝塚を初めて見た時のことを回顧し、宝塚の日本の情緒に言

及している。小池曰く、宝塚の世界は、当時彼が傾倒していた唐十郎などの「アンガラ・ミュージカル」の世界と似ており、両者には、「日本人の情念」や「感受性に訴える音楽、そしてダンスの入れ方をしている」という共通点があることを見出したのである。つまり、両者共に、高い技術の歌やダンスよりも、「いかにエモーショナルに観客の心を掴むか、観客の涙腺であるとか、感受性に触れるか」ということのほうに重きを置いている」とのことである (『講演録』四一)。実際、宝塚版・東宝版にも涙を誘うような演出が多々見られる。合理性の重視や政治や闘争への関心といったフランスの観客の嗜好は、日本の観客の嗜好と全く異なるため、小池は大幅に改変したのだ。

さて、ここからは宝塚版・東宝版の「バルコニー」の歌詞を見ていこう。ジュリエットがまず、「夜空の星たちが みんな微笑んでいる／二人の出会いを 祝うかのように」と歌うが、ここは仏版の歌詞にやや従っている。しかし、これ以降は原作に依拠し、「ああ その名はロミオ／どうしてロミオなの／お父様と縁を切り その名を捨てて／それが無理ならせめて 私を愛して／私もキャピュレットの 名前を捨てるから」と続ける。三

過去の宝塚のシェイクスピア劇上演で、最も多く用いられてきた小田島雄志の訳では、この箇所は、「おお、ロミオ、ロミオ！ どうしてあなたはロミオ？／お父様と縁を切り、ロミオという名をおすてになつて。／それがだめなら、私を愛すると宣

言して、／そうすれば私もキャピュレットの名をすてます」となっている。

すると宝塚版・東宝版のロミオは、「恋人と呼んで 僕の新しい名前だ／僕はもうロミオじゃない／君を愛してる」と応える。この箇所は原作（小田島詠）では、「恋人と呼んでください、それがぼくの新たな洗礼、／これからはもうけっしてロミオではありません」となっており、ほぼ同じである。宝塚版・東宝版の一つ目のサビ、「薔薇という名の花は／名前を変えても香りは変わりはない／名前に意味はない」は、原作のジュリエットの有名な台詞、「名前つてなに？ バラと呼んでいる花を／別の名前にしてみても美しい香りはそのまま」（小田島詠）に由来し、台詞の時系列的には前の方へ戻ることになる。二つ目のサビ、「この恋の薔は 美しく咲くだろう／僕たちの愛の恵みを受けて」は、原作では「この恋のつぼみは、夏のはぐくむ息吹を受けて、／今度お会いするときは美しい花となっているでしょう」（小田島詠）という詩的な台詞に当たる。

このように小池の訳詞では、原作の長台詞が大幅にカットされたり、台詞の位置も変更されることがあるが、原作の詩的表現やエッセンスは残っているため、原作に慣れ親しんでいる観客は、原作の台詞に由来すると気づくはずだ。

霊廟の場

ロミオの死とジュリエットの死を含む霊廟の場は、原作では第五幕第三場で生じる。仏版のロミオは、ベンヴォーリオ「原作ではバルサザー」からジュリエットの死を伝えられると、すぐに霊廟へ向かう。原作のロミオは、その途中、薬屋から毒薬を買うが、仏版に薬屋は登場せず、ロミオは毒薬を買わない。また、原作のロミオは、霊廟でパリスと出合い、彼を殺害するが、仏版のこの場面にはパリスは登場しない。

この後、仏版（初演）のジュリエットは、目を覚まし、楽曲「ジュリエットの死（La Mort de Juliette）」を歌い、「死」に短剣を手渡されて自害する。原作では、ロレンス神父が登場し、目覚めたばかりのジュリエットにロミオの死を告げると、人の気配を感じその場を立ち去り、残されたジュリエットは短剣で自害する。仏版の初演では、ジュリエットのロミオの死に対する驚きや嘆きが、台詞にも歌詞にも表れないため、不自然に見えたせいか、再演では、ジュリエットが歌の前に、「ロミオ、ロミオ、ロレンス神父様が教えてくれたでしょ！ ロミオ、ロミオ、私は生きてるの！ ロミオ？ ロミオ？ ロミオ！（Roméo, Roméo, Frère Laurent t'as prévenu! Roméo, Roméo, je suis vivante! Roméo? Roméo? Roméo!）」と語り、歌い終わると、ロミオの腰にあった短剣を取って胸を刺して死ぬ。初演とは異なる演出だが、宝塚版・東宝版のジュリエットは再演に従

い、短剣で自害する。

仏版の「ジュリエットの死」の歌詞は、ロミオがいなければ生きていても無意味という趣旨だ。ジュリエットは、「残つて年を取っていくことに何の意味があるの?／あなたがもういない世界で／(生きることを) 選ぶ権利なんてあるの?／愛する人が自分のために自殺してしまう時に(中略) 私は愛のために死ぬの(Pourquoi rester à vieillir / Dans ce monde où tu n'es plus? / Est-ce qu'on a le droit de choisir / Quand celui qu'on aime pour vous se tue... je meurs d'amour)」と歌い始める。仏版の楽曲「ロミオの死 (La Mort de Roméo)」で、ロミオは、「お前たちは彼女に何をした? 何の戦いを?／お前たちは俺たちを引き裂くことで得をしたのか。(Que lui avez-vous fait, quelle bataille? / Avez-vous gagné à nous séparer?)」と歌うが、先に見た楽曲「バルコニー」の「戦わなければならないなら戦うよ」と呼応する。ジュリエットの「何の意味があるの?」や「選ぶ権利」という語にも、同様の損得勘定や闘志が示唆されており、愛する人の死に直面しても合理的かつ理性的な思考をする点に、日仏の文化的相違が窺われて興味深い。日本のフィクション、特に心中物では、愛する者の後を追う場合、選ぶことを考える間もなく感情に従い自害するのが一般的である。小池は日本の観客が心中物を好むのは、「死を求める」という情念があるからと分析するが、その根底には「往生する」、即ち、死んであの世で結ばれるという仏教的概念がある(「講演録」四七)。このような死生観に

基づき、宝塚版では「天国(極楽浄土ではなく)」の場が最後に加えられ、ロミオとジュリエットは幸せそうに踊るが、自殺した者同士が天国で楽しく踊ることは、キリスト教の教義ではあり得ない。

宝塚版・東宝版でも、仏版(初演・再演)と同様、ジュリエットにロミオの死を告げるロレンス神父は登場しないが、ジュリエットの歌詞の中にロミオの死に気づく台詞が加えられ、自然で分かりやすくなっている。仮死状態から覚醒したジュリエットは、「神父様の仰る通り、爽やかな目覚めだわ。あつ、ロミオ、来てくれたのね」という仏版と原作にない台詞を述べた後、「神父様のお言葉通り／私を迎えに 来てくれたのね／長い旅の疲れで 眠ってしまったの」と歌い、初めはロミオの死に気づかない。そして、「ロミオ ロミオ 一緒に暮らせば／そこはパラダイス／神様さえも 創ることの出来ない」と歌った直後に、仏版にも原作にもない台詞が入る。宝塚版では、「起きて! どうしたの? 心臓が止まっている! ロミオ! 葉だわ! 私が本当に死んだと思ったの? 神父様の手紙は? 読んでいないの?」「毒薬を飲もうとし」一滴も残っていない。そうだ、唇にまだ毒が……「ロミオにキスをし」残っていない」と続く。東宝版もほぼ同じだが、「葉だわ!」の前に「これは何?」という台詞が入り、「手紙」ではなく「メール」に変更されている。仏版と比べ、ジュリエットの驚きやロミオの様子が明確に描かれ、観客に、何が生じたかが分かりやすく伝

わるようになっていく。

他方、原作のジュリエットは、独白の中で、「これはなに？ 杯が、愛する人の手のなかに。／毒なのね、あの人の時ならぬ最期を招いたのは。／おお、ひどい、すっかり飲みほして、あとを追う／私に一滴も残さないなんて。その唇に口づけを。／そこにまだ毒が残っているかもしれない、それで／死ねれば、あの世でほんとうの命を」（小田島訳）と述べる。東宝版の「これは何？」や、宝塚版・東宝版の「一滴も残っていない。そう、唇にまだ毒が……残っていない」は、明らかに原作の台詞に基づく。さらに、宝塚版・東宝版では、少し言葉がアレンジされている。原作よりも分かりやすくなっていることも注目すべきである。宝塚版・東宝版では、上記の台詞の後に歌が再開され、「ロミオ ロミオ あなたの唇／まだ温かい」と続くが、原作では「あなたの唇、まだあたたかいわ」（小田島訳）となっており、ここも原作の通りである。

このように、宝塚版・東宝版は、仏版以上にシェイクスピアの原作に従っている。原作の台詞をメロディーに乗る歌詞に書き換えることは、至難の業で、台詞の選択にもセンスを問われるだろうが、小池の作詞の技量とセンスは卓越したものとと言える。日本の観客の嗜好を熟知している小池は、原作に沿うだけではなく、さらにそれをアレンジし、「情念」に訴える情緒的でロマンティックな雰囲気を作り上げると共に、原作を読んでいる人にも分かりやすい流れに書き換えることで、この作品

を成功へと導いたのである。

二 歌・ダンス・台詞の調和——柴田侑宏演出『ロミオとジュリエット』（一九九〇）からの影響

先に、仏版では歌とダンスと芝居が調和されていないことを指摘したが、宝塚版・東宝版ではうまく調和されている。調和の要因には、各演者の力量の協調性の高さが考えられるが、より重要な要素として、小池の演出が挙げられる。宝塚版の仮面舞踏会の中では、歌の中にデュエットダンスが入り、宝塚版・東宝版のバルコニーの場では、歌から台詞へと転換し、宝塚版・東宝版のジュリエットの死の場では、歌の前および歌と歌の間に台詞が入る。歌からダンスへ、ダンスから歌へとこのような流麗な転換は、柴田侑宏から影響を受けていると考察される。

『ロミオとジュリエット』は、これまで宝塚で、一九三三年、一九五〇年、一九七九年、一九九一年、一九九九年に演じられた。小池はおそらく坪内士行（一九三三年）と堀正旗（一九五〇年）の脚本を参考にしたであろう。特に、堀の宝塚大劇場用と名古屋大劇場用の脚本には、「天国」の場があるため、これらを参照した可能性は高い。けれども、小池が最も影響を受けたであろう公演は、小池が演出助手として関与した一九九〇年の舞台である。この作品は、一九七九年に、宝塚の巨匠の一人、

柴田侑宏により星組と月組のために初演された。柴田は、昭和から平成時代にかけて活躍した宝塚の座付き作者で、『うたかたの恋』、『あかねさす紫の花』など数々の名作を生んだ。訳は、宝塚ファンの小田島雄志の訳が使用され、柴田の話では、小田島は改変に快諾したそうだ。一九九〇年の舞台は、一九七九年の再演であり、月組の天海祐希と麻乃佳世が主演を務めた。

小池は主にバルコニーの場の演出において、柴田から影響を受けたと考えられる。殊に、歌・ダンス・台詞の間の自然な切り替えに感化されたようである。柴田のロミオとジュリエットは、最初は小田島の訳に沿って台詞を述べるが、ジュリエットが、「愛してくださるなら、心の底からそうおっしゃって」と言った直後、ロミオは、「おお ジュリエット誓います ああ清らかな月にかけて あなたへの限りない愛を」と歌い出す。ジュリエットも、「おお ロミオいけません 月は不実な浮気者 二人の愛を月にかけないで」と歌いながら答える。ロミオが、「ではなにに誓えばいい」と歌いながら尋ねると、ジュリエットは、「あなたご自身に あなたこそは 私の神様」と歌いながら答え、二人は互いの名を呼び合い、歌い終わると抱擁し合う。

原作の該当箇所は、小田島訳では、ロミオが、「ぼくは誓います、あの果樹の梢こずえを／銀一色に染める清浄な月にかけて——」と述べると、ジュリエットが、「いけません、月にかけては、不実な月は／一月ごとに満ちたり欠けたりするもの、

／あなたの愛もそのように変わりやすいものになります」となっている。するとロミオは、「ではなんにかけて誓えば？」と尋ね、ジュリエットは、「誓いなどなさらないで。／どうしてもとおっしゃるならあなたご自身にかけて。／私の崇拜する神であるあなたにかけての誓いなら／おことばを信じますわ」と返答する。

柴田は台詞を歌に変え、台詞から歌への切り替えを流れるように演出したが、坪内や堀の脚本には原作からのこのような変更はないため、これは画期的な演出だったに違いない。この歌の後、柴田のオリジナル曲（『今宵始まる 二人の愛の日』（中略）この恋だけ守り続けよう）のデュエットが続き、その後、デュエットダンスが流れるように続く。そして、二人がダンスを終え、キスをする、音楽が止み、台詞によるやり取りが再開される。このように柴田のバルコニーの場は、歌・ダンス・台詞の間の転換が流れるように行われ、それぞれが調和し合うことで、華やかで流麗な場面になっている。

小池の宝塚版・東宝版のバルコニーの場は、仏版に従って、歌の後に台詞を入れているが、仏版よりも自然な流れになっている。仏版のロミオは、楽曲の一番の後半部をバルコニーの下で歌う（前半部はジュリエットのパート）。二番に入り、ジュリエットが前半部を歌っている間に、ロミオは急いで梯子を登るが、上まで登り切る時間がないため、梯子の途中で歌い出す。その後ロミオは梯子を登り切るが、柵を越える時間がないため、

二番の最後の二人による合唱は柵越しで行われ、二人の間に物理的距離が生じ、一体感を感じられない。曲が終わり、観客がしばし拍手する中、ロミオは柵を乗り越え、ようやくジュリエットの側に寄ると、二人の会話が始まる。このようなきこない演出の仏版に対し、宝塚版・東宝版のロミオは、早い段階で梯子を登り、ジュリエットの横に並ぶ。ロミオは、曲の一番でジュリエットが自身のパートを歌い終わった瞬間に彼女の元に到着し、「ジュリエット」と呼びかける。ジュリエットが驚いて、「ロミオ?」と言うと、ロミオは、「恋人と呼んで」と歌い出す。このように曲の一番で既に二人は接近し、曲の一番と二番の最後に来るサビの部分では寄り添って合唱するため、仏版より一体感が感じられ、歌から台詞へという流れも、間が空くことなくスムーズに行われる。

このように、宝塚版・東宝版のバルコニーの場での歌から台詞への流れは、仏版に従っているものの、細かな点でかなり異なる。また、宝塚版の仮面舞踏会の場合における歌の間のデュエットダンスの挿入や、宝塚版・東宝版のジュリエットの死の場における歌の間の台詞の挿入は、仏版にはなく、小池が発案した演出である。柴田の影響を受けた小池は、歌・ダンス・台詞を自然な流れで三位一体化させ、「エモーショナルに観客の心を掴む」ことに成功したのだ。

三 翻訳とジュリエット像

小池は、バルコニーの場や霊廟の場において、卓越した翻訳を行ったと考えられるが、残念ながら、学術界において、彼の翻訳は全く注目されていない。原作の台詞が歌に変更されたり、台詞の削除もかなり施されているため、逐語訳を重視する人から見ると評価に値しないのかもしれない。楽曲の訳詞は、公演プログラムに印刷されているものの、一般向けには活字として出版されていないため、そもそも知らないという人も多いだろう。翻訳した台詞を歌にするには、韻律を考えながら短い字数で翻訳し、さらにメロディーに乗せるように工夫しないとならず、これらはまさに至難の業であるが、小池は卓越した技量とセンスにより成し遂げたのである。中でも「バルコニー」の訳詞は秀逸だ。

近年、日本の『ロミオとジュリエット』の上演では、松岡和子の訳が使われることが多い。Moe Sakaiは明治時代から平成時代にこの芝居の上演で用いられた翻訳を表にまとめているが、過去二〇年間では松岡訳が最も多く、小田島訳がその次に多い(32/33)。松岡は、女性言葉を極力避けるなど、ジェンダーに配慮した訳に努めてきたため、現代の世で受けるのである。松岡によると、バルコニーの場の最重要ポイント、ジュリエットが用いる二人称単数代名詞、“thou”である。“thou”は

現代英語にはないが、日本語の「お前」に当たり、シェイクスピアの時代には、家族や友人、恋人など、親しい人の間で用いられた。原文のバルコニーの場では、ロミオとジュリエットは互いを“thou”と呼び合い、二人が対等な関係にあることが示されるが、松岡曰く、小田島含む日本の男性翻訳者たちは、ジュリエットの台詞を訳す際に、ジュリエットに「わ」や「なの」などの語尾や、丁寧語や謙譲語を用いて、原文以上にへりくだらせ、「自分のあらまほしき深窓の令嬢としてのジュリエット像を言葉にこめちゃった」のである。特に、松岡は、小田島が訳したジュリエットの台詞、「結婚ということを考えてくださるなら」の「くださる」という表現をへりくだり過ぎると批判する（一〇七―一三〇）。ちなみに、*stage* がまとめた翻訳の表によると、福田恒存や河合祥一郎も、同台詞を「くださる」と訳しており、二人の関係が対等でないことが示唆される（26）。

対照的に、小池の宝塚版・東宝版のロミオとジュリエットは、対等な関係にある。特に、近年の公演（二〇二一年の宝塚と二〇二四年の東宝）では、ジュリエットは、以前の公演より強く自立した女性として描かれ、世相を反映するように思われる。松岡が指摘するように、日本では、翻訳の丁寧でへりくだった言葉遣いのために、ジュリエットに対し、可憐で儂いお嬢様というイメージを抱く人が多いのだが、小池が描くジュリエット像こそ、原作通りの像なのだ。小池のジュリエットは、ロミオに対し敬語は使わず、ロミオと対等に話し、時にロミオをリ

ードする点で、柴田の上演において小田島訳によって築かれた従順なジュリエット像とは一線を画す。

二〇二一年の宝塚による再演でジュリエットを演じた舞空瞳は、「ジュリエットは純粹無垢で真つ直ぐというイメージだったのですが、小池先生から、信念を貫く強さや行動力がある人で、いつも彼女からアクションを起こしていくのだと言っていただいて」と述べる（座談会「五三」）。小池と共に演出を担当した稲葉太地も、同様に、「ロミオに寄り添うジュリエットのイメージがあるけれど、そうではなく、彼女が行動を起こすことによって何かが変わっていくというキーパーソンなんですよね。昔ながらの作品なんだけれども、今の女性の生き方が投影されていると思うんです」と語る（座談会「五四」）。同様に、稲葉は別の所でも、「ジュリエット役は今回小池先生がより芯の強い女性として描かれていて、そこに舞空のパッションイットな魅力も合わさり一味違ったジュリエット像が生まれましたね」と述べる（楽屋取材「九六」）。

このような現代的で活発なジュリエット像は、ひとえに小池の「翻訳」と演出によるものだ。宝塚版・東宝版のバルコニーの場の後半部、つまり、歌の後に生じるロミオとジュリエットのやり取りと、霊廟の場の楽曲「ジュリエットの死」の途中に入るジュリエットの台詞が、原作に依拠していることは第一節で指摘したが、これらの台詞は小池による「翻訳」と言えるだろう。ここからはバルコニーの場に焦点を絞り、小池の「翻訳」が

いかに従来の翻訳と比べて斬新であるかを論じたい。先程は割愛したが、宝塚版・東宝版のバルコニーの場では、二人が合唱し、キスをし、乳母の声が奥で聞こえた後、二人の会話が始まる。敬語を用いにくだけた口調、所謂「タメ口」により、二人が対等な関係にあることが示唆されるが、これはまさに現代日本の現実世界で実際にするような若い恋人たちの普通の会話であり、小田島訳の敬語を用いたよそよそしい会話とは異なる。小田島訳を批判していた松岡の翻訳では、小田島訳よりは女性言葉や敬語が省かれていたものの、ロミオとジュリエットの間にはまだ距離感があり、現代刊行されているいずれの翻訳でもタメ口は使われておらず、それら翻訳を通して作られたジュリエット像も、小池のジュリエット像のように積極的で強くはない。

では、実際に宝塚版バルコニーの場の台詞を見てみよう。ロミオが、「僕と結婚してくれ」と言うと、ジュリエットは、「結婚……？ 私、パリス伯爵と結婚させられそうなの」と答え、ロミオは、「あの気取り屋の間拔けに？」と述べ、ジュリエットが、「夜が明けてもあなたの気持ちが変わらなければ教えてちょうだい。いつ、どこで式を挙げるかを」と請うと、ロミオは、「ああ、必ず」と約束する。ロミオによる結婚の申し出は仏版によるが、パリスへの言及は小池の創作である。また、結婚式に関する台詞は、仏版ではかなり簡略化されており、小池は原作に従ったようだ。原作の該当箇所は、小田島訳では、

「もしあなたの愛のお気持ちがまことのものであり、／結婚ということを考えてくださるなら、明日／あなたのもとへ人を送りますからご返事を、／どこで、いつ、式をあげるか知らせてください」となっている。この小田島訳と小池の訳を比較してみると、いかにジュリエットの口調が異なるかが分かるであろう。

東宝版のバルコニーの場も同じ流れだが、二人は宝塚版よりもさらにくだけた口調で話し、ジュリエットが主導権を握るように見える。具体的には、宝塚版ジュリエットの「なんてすって？」が、東宝版では「なんて言ったの？」に変更されている。宝塚版ロミオの「あの気取り屋の間拔けに？」は、東宝版では「あのヘナヘナしたノッポと？」と書き換えられている。より重要なことに、東宝版では、この台詞の後、ロミオとジュリエットが頭を抱えて悩み出し、しばし沈黙した後で、ジュリエットが「結婚式」と呟く。ロミオが、「結婚式？」と繰り返し、ジュリエットが、「そう、式を挙げるの」と述べ、ロミオが、「ああ」と応えると、ジュリエットは、「いい、夜が明けてもあなたの気持ちが変わらなければ教えてちょうだい。いつ、どこで式を挙げるのか」と続ける。仏版に従い、結婚を申し出たのはロミオであるが、(婚約者がいるものの「結婚式」を挙げよう」と提案するのはジュリエットであり、その段取りなども、ジュリエットがロミオに決めさせようとする。ここに原作のジュリエットに見られる積極性や強さが示唆される。さらに、細かいことだが、「いい」という語は、二〇二一年の東宝公演には

なく、二〇一九年の公演にもなく、この二〇二四年の公演で初めて用いられた語である。「いい」は相手の注意を引くための呼びかけで、現代の現実世界では、年長者が若輩者を諭す際にしばしば使われるが、「いい」があることで、ジュリエットがロミオに対し主導権を握っていることが、観客に明確に理解されるはずである。また、「いい」があることで、本公演のジュリエットは、これまでの公演のジュリエットより強い女性として描かれていると言える。

他方、二〇二一年の宝塚版ジュリエットには「いい」という台詞はないが、乳母とのやり取りの中で、彼女の気の強さがコミカルに描かれる。乳母が「お嬢様」と呼びかけると、ジュリエットは、「ばあやだわ」と言って、部屋のドアを少し開けて「すぐ行くわ」と明るく言う。その後、ロミオの結婚の申し出を聞き、ジュリエットが浮かれていると、乳母が再び「お嬢様」と呼びかける。水を差されたジュリエットは、やや怒りながらドアを半分開け、低い声で「すぐ行くってば」と言う。そして、結婚式の段取りをするようジュリエットがロミオに伝え、乳母が再び、「お嬢様、一体どこにおいで？」と邪魔をする。立腹したジュリエットはドアを乱暴に開け、先程よりもさらに低い声で、「今行くわ」と応答し、ドアを乱暴に閉めるが、ロミオの前では再び高い声に戻るため、笑いを誘う場面となっている。初演の二〇一〇年から二〇一三年までの宝塚版ジュリエットは、このように乱暴にドアを開け閉めしたり、低

い声で怒鳴ることはない。ジュリエットがこのような振る舞いをするようになったのは、初演からおよそ一〇年間の間に、日本の女性が以前よりはっきり意見を言ったり、感情を露わにできる世の中になったからだろうか。インターネット上のブログなどをざっと見た限りでは、舞空の「一味違ったジュリエット」は、ファンの間で好評のようである。

このように小池の訳は、従来の訳よりもくだけた自然な口調であるため、ロミオとジュリエットの対等な関係や仲の良さが明示され、観客の目には日本の現実社会に実際にいそうなカッブルとして映るだろう。また、「タメ口」といった言葉遣いのみならず、ジュリエットが結婚式を挙げることを考案したかのような演技（東宝版）や「いい」（東宝版）という言葉の挿入、ジュリエットの乳母に対する苛立ちの演技（宝塚版）によって、ジュリエットの積極性や意志の強さが浮き彫りにされる。稲葉は、舞空のジュリエットは「一味違ったジュリエット」になったと言うが、皮肉なことに、このような強いジュリエット像は、原作のジュリエット像に回帰したに過ぎないのである。

宝塚版と東宝版は全体的に、ミュージカル形式という形式の違いや台詞の改変など、原作と異なる部分は多いものの、原作のエッセンスは残したままであるため、『ロミオとジュリエット』の翻案と呼ぶに十分値する作品である。『ロミオとジュリエット』は、戯曲の形式や言語や表現が変わっても、本質に変わりはないのである。

おわりに

本稿では、小池が宝塚版・東宝版のミュージカル『ロミオとジュリエット』において取ったと考えられる三つの戦略、即ち原作への回帰、歌・ダンス・台詞の調和、翻訳とジュリエット像の造形に焦点を当て、小池が日本の観客に受けるためにいかに仏版に対して創意工夫やアレンジを施したかを考察してきた。

宝塚版の先行研究はわずかにあるが、東宝版に関しては全くなく、学界ではほとんど注目されてこなかった。しかし、宝塚版も東宝版も共に、原作の要素を多く取り入れているため、シェイクスピア翻案と呼ぶに値し、脇役やプロットなどの面でもまだ研究の余地はある。さらに、本作品は、イギリス・フランス・日本の三カ国の文化が関与しているため、比較文学や文化研究という観点からのアプローチも可能であり、実りの多い考察ができそうだ。宝塚による過去の上演作品には、この他にもシェイクスピア劇の翻案は多くあるが、先行研究は少なく、シェイクスピアの受容史でも除外されることが多かった。二〇二四年末に竹村の著書が刊行され、大正時代から上演されてきた宝塚のシェイクスピア翻案は、ようやく日の目を見た。今後は、これまで以上に、宝塚におけるシェイクスピア翻案研究が盛んになり、世界の研究者からも着目されることを願っている。

謝辞

本研究の遂行に当たり、立命館大学教授竹村はるみ先生と関西学院大学教授 Daniel Gallimore 先生には多くのご教示と示唆を賜り、心より感謝申し上げます。広島大学准教授 Maria Gaidian 先生には快く論文をご提供頂き、感謝の念に耐えません。慶應義塾大学非常勤講師の菊池慶子さんと翻訳者の Sasha Boucheron さんにはフランス語の翻訳においてご協力頂き、厚く御礼申し上げます。なお、本研究は JSPS 科研費 JP23K21920 の補助を受けたものです。

註

- 一 「潤色」は、宝塚の海外ミュージカルにしばしば用いられ、石坂安希は「潤色」を「脚本や演出に手を加え、作品をアレンジすること」と定義する（七六）。
- 二 行数は René Wats 編 *Romeo and Juliet* による。
- 三 字数に制約があるため、原文（英語）の引用は省略する。

引用文献

Bird, Alan. "Romeo and Juliet: The Musical." *London Theatre*, 22 Jan. 2022. www.londontheatre.co.uk/reviews/romeo-and-juliet-the-musical. Accessed 6 Jan. 2025.

Gardner, Lynn: "Romeo and Juliet: The Musical," 6 Nov. 2002, www.theguardian.com/stage/2002/nov/06/theatre.artsfeatures. Accessed 6 Jan. 2025.

Grijadian, Maria. "Transcending Cultural Appropriation: Takarazuka Revue's Cooperation with Gérard Presgurvic," *Concordia Discors vs Dissonantia Concors: Researches into Comparative Literature, Constructive Linguistics, Cross-Cultural and Translation Strategies*, vol. 17, 2022, pp. 153–78.

Paravano, Cristina. "Romeo et Juliette: De la Haine l'Amour: A Controversial Adaptation." *Borrowers and Lenders: The Journal of Shakespeare and Appropriation*, vol. 12, no. 2, 2019, pp. 1–23. doi.org/10.18274/SJWX7952. Accessed 6 Jan. 2025.

Romeo et Juliette: De la Haine l'Amour. Directed by Gérard Presgurvic, TFI Vidéo, 2001.

Romeo et Juliette: Les Enfants de Verone. Directed by Gérard Presgurvic, M6 Vidéo, 2011.

Sakai, Moe. "How Would Juliet Speak in Japanese? The Language of Young Womanhood in Japanese Translations of *Romeo and Juliet*," *Seishin Essays* [『聖心女子大学大学院論集』], vol. 42, no. 2, 2020, pp. 53–86.

Weis, René. *Romeo and Juliet*. Bloomsbury Arden, 2012.

石坂安希『歌劇とレビューで読み解く美しき宝塚の世界』、立東舎、二〇二二年。

小田島雄志訳『ロミオとジュリエット』、白水社、一九八三年。

『楽屋取材「ロミオとジュリエット」』、『歌劇』一一四八号、二〇二二年、八四—九六頁。

小池修一郎「講演録 二十一世紀のショー・ビジネス—宝塚と日本のミュージカル」、『三田評論』一〇七一号、二〇〇四年、三八—四八頁。

「『スペクタキュルから宝塚ミュージカルへ』、『ロミオとジュリエット』(公演プログラム)」、二〇一〇年。

「『ロミオ役と出会えたことは、柚希男役人生に重要な意味を持つ』、『レブリック』」一九号、二〇一〇年、九三頁。

「座談会『ロミオとジュリエット』」、『歌劇』一一四六号、二〇二二年、五〇—六三頁。

鈴木国男「ロミオとジュリエット変容」、『共立女子大学文学学部紀要』六〇号、二〇一四年、四九—五八頁。

竹村はるみ『シェイクスピアと宝塚』、大修館書店、二〇二四年。

坪内士行改編・演出『ロミオとジュリエット』、『宝塚少女歌劇脚本集』一八号、一九三三年、二七—三九頁。

堀正旗改修・演出『宝塚歌劇脚本集(宝塚大劇場)』一一八号、一九五〇年、二〇—二九頁。

「『宝塚歌劇脚本集 地方公演(宝塚大劇場)』二九九号、一九五〇年、一九—二八頁。

松岡和子『深読みシェイクスピア』、新潮社、二〇一一年。

吉田季実子「異性装のシェイクスピア—宝塚歌劇団とスタジオライフ」、『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』米谷郁子編、研究社、二〇一一年、七一—九六頁。

『ロミオ&ジュリエット WHITE 2024 Version』、小池修一郎演出、宝塚クリエイティブアーツ、二〇二四年。

『ロミオとジュリエット』、小池修一郎演出、宝塚クリエイティブアーツ、二〇二二年。