

論 文

現代ミュージカルにおけるシェイクスピア

——大衆文化の原像——

湊 圭 史

同志社女子大学・表象文化学部・英語英文学科・准教授（特別契約教員）

Shakespeare in Contemporary American Musicals:

An Archetype of Popular Culture

Keiji Minato

Department of English, Faculty of Culture and Representation, Doshisha Women's College of Liberal Arts,
Associate professor (contract)

Abstract

For creators in musical theatre in the United States, William Shakespeare's plays have been a great source of inspiration. Early successes in Shakespeare musical adaption like *The Boys from Syracuse* (1938), *Kiss Me, Kate* (1948), and *West Side Story* (1957) are regarded as true masterpieces in the history of musicals.

The Shakespeare craze in U.S. musicals, however, really took hold from the late 1960s, when rock and other new popular genres of music began to change the scene of American musicals. *Your Own Thing* (1968) and *Two Gentlemen of Verona* (1971), both based on Shakespearean comedies, are now "rock musical" classics. In the new millennium, the musical world is having another surge of works inspired by Shakespeare's works, and the figure of Shakespeare as a playwright also appears in a variety of forms on the musical stage.

This paper traces the history of American musicals related to Shakespeare and his works to show how various elements of Shakespearean plays and Shakespeare himself as a liberating figure in popular theatrical culture have been helping creators of musicals deal with the latest cultural and political issues in each new generation.

I. はじめに

2016年のトニー賞で11部門を獲得したヒット・ミュージカル『ハミルトン』(*Hamilton: An American Musical*, 2015年初演)に、主人公のアメリカ合衆国初代財務長官アレグザンダー・ハミルトン(Alexander Hamilton)が、政敵に追い詰められた自らをマクベスになぞら

える場面が出てくる。夫人の死の知らせを聞いた後の「明日、明日、そして明日」(“Tomorrow, tomorrow, and tomorrow”)から始まるマクベスの独白を引用し、「[トマス・]ジェファソンはバンクォー、[ジェイムズ・]マディソンはマクダフ、議会はダンシネインへと向かうバーナムの森」(“Madison is Banquo, Jefferson's Macduff, and Birnam Wood is Congress on

its way to Dunsinane.”)¹⁾と手紙に書き記すハミルトンの姿は、シェイクスピア作品をしきりに引用したアメリカ合衆国独立当時の知識人の一典型と言えるだろう²⁾。

21世紀のミュージカルに登場するシェイクスピアの言葉は、同時に、アメリカのミュージカルとその作者たちにとってシェイクスピアがいかに身近なものであるかを示している。『ハミルトン』のオフ・ブロードウェイ初演が行われたのは、初の本格的「ロック・ミュージカル」として知られる『ヘアー』(Hair, 1967年初演)を皮切りとして、『コーラス・ライン』(A Chorus Line, 1975年初演)や『ファン・ホーム』(Fun Home, 2013年初演)など、実験的なミュージカルを数多く生み出してきたパブリック・シアター(The Public Theater)である。パブリック・シアターは元をたどれば、1954年に一般向けのシェイクスピア劇ワークショップを目的として設立された非営利団体で、現在は毎夏に開かれる「セントラル・パークでシェイクスピアを」(Shakespeare in the Park)の主宰で知られている。このパブリック・シアターの活動を中心として、ミュージカルとシェイクスピア上演は、ブロードウェイ近辺において、半世紀以上に渡り両ジャンルの最前線において交わってきた。

歴史をたどれば、『間違いの喜劇』(The Comedy of Errors)のミュージカル化作品である『シラキューズから来た男たち』(The Boys from Syracuse, 1938年初演)を最初の成功例として、アメリカ合衆国のミュージカルはシェイクスピア作品、そして劇作家シェイクスピア本人を様々なかたちでとりあげてきた(ミュージカル・ジャンル確立以前のミンストレルやヴォードヴィルなどの劇場娯楽をあげるならば、さらに時代を遡る)。そして現在、21世紀に入って、ミュージカルの本場、ブロードウェイが記録的な興行収入をあげ³⁾、また小規模なミュージカル・プロダクションも活発に試みられる中で、シェイクスピアの存在はますます大きくなってきている。

本論では、『シラキューズから来た男たち』を始めとするブロードウェイ黄金期にシェイクスピア作品をとりあげたミュージカルを概観したうえで、シェイクスピア関連ミュージカルの2度の量産期(1960年代後半から1970年代、および1990年代後半から現在)について検討する。ブロードウェイ黄金期においては当時のミュージカル界最高の才能が取り組んだ課題であったシェイクスピアが、1960年代には、ロックを始めとする新しい大衆音楽の登場で劇的な変化にさらされたミュージカル界において、世代、性別、民族・人種など、多面的なアイデンティティ考察のための枠組みを与えることとなる。さらに1990年代末からは、シェイクスピアとその劇作品はより日常的な要素として、パフォーマンスや劇場芸術における表現の自由を体現するものとして表れてくる。20世紀から21世紀にかけてのアメリカ合衆国は、ミュージカルを通じて「同時代人」(コット)としてシェイクスピアを受け入れ、活用してきた。その過程をたどることで、現代の劇場芸術の作り手にとっては、大衆芸能として発展したミュージカルと、20世紀中盤までは高踏な芸術とみなされることの多かったシェイクスピアとのあいだに格差を見る感覚は薄れてきており、相互の影響関係から豊かな可能性を引き出そうとする試みが主眼となってきたことが明らかになるだろう。

II. シェイクスピア・ミュージカルの古典

ブロードウェイ黄金期はシェイクスピア劇を元に、『シラキューズから来た男たち』、『キス・ミー、ケイト』(Kiss Me, Kate, 1948年初演)、『ウェスト・サイド物語』(West Side Story, 1957年初演)というミュージカル史に残る傑作を生み出したが、その他ではシェイクスピア作品を用いた作品は驚くほど少ない⁴⁾。19世紀以来、同じ音楽劇ジャンルといえるオペラにおいては、各国でシェイクスピアを原作とする作品が大量に生み出されてきたのとは好対照である。『キス・ミー、ケイト』や『ウェスト・

サイド物語』の現在における評価と影響力から、ミュージカルはシェイクスピアを順調に消化して自らの表現力に加えたと思われがちだが、実際には、ミュージカル製作者にとってシェイクスピア作品は鬼門であった時期が長かったことは確認しておくべき点である。

『シラキューズから来た男たち』は『間違いの喜劇』のあらすじと設定を用いながらも、シェイクスピア劇からの引用をほとんど用いていない。製作当時のブロードウェイ・コメディのスタイルに徹した作品と言えるが、シェイクスピア劇一篇全体をミュージカル化する試みが成功したことの意味は大きい。この作品を生み出したリチャード・ロジャーズ (Richard Rogers) とローレンツ・ハート (Lorenz Hart) はブロードウェイ発展期を代表する作曲作詞家コンビであり、ロジャーズはハート没後、オスカー・ハマースタイン2世 (Oscar Hammerstein II) と組んで1960年に至るまで、現在でも再演され、親しまれ続けている傑作を多数生み出した。にもかかわらず、ロジャーズはシェイクスピア作品を二度ととりあげることはなかった。その原因の一つはロジャーズとハマースタインが1940年代からは、第二次世界大戦の影響もあり、より「アメリカ的」な主題をとりあげるようになったこと (『オクラホマ!』(Oklahoma!, 1943年初演)、『回転木馬』(Carousel, 1947年初演)、さらにグローバリゼーションを反映して『南太平洋』(South Pacific, 1949年初演)、『王様と私』(The King and I, 1951年初演)、『サウンド・オブ・ミュージック』(The Sound of Music, 1959年初演)と新しい題材をもとめていったことにある。

ただし、以降の歴史的展開にとって示唆的なのは、より現実的なもう一つの理由である。『シラキューズから来た男たち』の成功を受けて製作された『夢をスウィングして』(Swingin' the Dream, 1939年初演)は当時のジャズの作曲家・演奏家たちが多数動員された当時のブロードウェイとしても意欲的かつ挑戦的な試み

であった (Bordman 518)。『夏の夜の夢』(A Midsummer Night's Dream) を19世紀末のニューオーリンズを舞台として翻案し、ビッグバンド・ジャズを基調とする音楽でつづったこの作品は、20世紀後半に現れるアフリカ系の音楽によってシェイクスピア世界を表現するミュージカルの先駆けである。しかし、記録的な興行失敗となったこの作品は現在では部分音声しか残っておらず、台本も失われている。芝居好きの職人ボトムを演じるルイ・アームストロングの写真や、現在もジャズ・スタンダード曲として演奏される機会の多いヒットソング「ダーン・ザット・ドリーム」(“Darn That Dream”) からすると、よりよいかたちで記録が残っていれば今日再評価の対象となったかもしれないと思われ残念である (Corrigan)。ともあれ、当時のブロードウェイが総力をかけるかたちで作り出した『夢をスウィングして』の興行的失敗はその後、1960年代までアメリカのミュージカル界がシェイクスピアへ慎重な姿勢をとり続ける原因となったと考えられる。

こうした背景がある中で、ロジャーズやハートと並ぶブロードウェイ創世記からの人気作詞作曲家コール・ポーター (Cole Porter) を中心として生み出された『キス・ミー、ケイト』は奇跡的な成功例であると言える。『じゃじゃ馬馴らし』(The Taming of the Shrew) のミュージカル版を演じる役者たちを描いたこの作品は、シェイクスピア作品を劇中劇として用いながらミュージカル世界内の現実とシェイクスピア作品の二つの世界を巧妙に対応させて多様なテーマを浮き出させる。二世界の対応のもっとも明らかな例は、主役の男女、フレッド・グレサム (Fred Graham) とリリ・ヴァネッシ (Lili Vanessi) が作中の現実世界で演じるドタバタ劇が、『じゃじゃ馬馴らし』のペトルーチオ (Petruccio) とキャタリーナ (Katherina) の関係と並行して進行していく点である。フレッドはボルチモアで地方公演を行っている劇団の長にして主演男優であり、今回の公演のため、一年前までは自身の妻であっ

た人気女優リリを共演者として迎えている。二人ともまだ恋愛感情は残しているが、自己主張が激しい性格のため、互いにそれを認めようとしない（リリが劇中劇でキャタリーナを演じつつ、同時にフレッドへの怒りをぶちまける歌「私は男が大嫌い」(“I Hate Men”)が秀逸である)。そこに、キャタリーナの妹ビアンカ(Bianca)を演じる新進女優のロイス(Lois)、ペトルーチオの親友ルセンシオ(Lucentio)を演じるロイスの恋人ビル(Bill)らが絡んで物語は展開していく。最終的に自分の非を認めることになったフレッドに対して、一度去っていったリリが舞台に戻り、『じゃじゃ馬馴らし』の結末でキャタリーナが夫に従うことが妻の美德と述べる場面(第五幕第二場)を翻案した曲、「女はあまりに単純なんで恥ずかしいわ」(“I Am Ashamed That Women Are So Simple”)を歌い上げてハッピーエンドとなる。

このあらすじには、原作の『じゃじゃ馬馴らし』と同様、女性の立場を男性中心的視点から描いていると批判が可能だが、『キス・ミー、ケイト』が現在でも繰り返し上演が行われているのはそうした限界を越える魅力があるということだろう。ポーターが落馬による負傷とハリウッド時代と以降の不振からの復活をかけて生み出した多彩な楽曲がその魅力の大きな部分を占めているのは間違いない。ただし、ミュージカルとシェイクスピアの関係という本論のテーマからすると、民衆劇やヴァナキュラー文化を引き継いだシェイクスピア劇の面白さをブロードウェイ創世記のミュージカルの活気に見事に重ね合わせてみせたことも見逃せない。

それを可能にしているのは、ジャズとアフリカ系パフォーマーの魅力を活かし、同時にシェイクスピア劇と結びつけるポーターの手腕である。第一曲「新しい初日、新しいショウ」(“Another Op'nin', Another Show”)はリリの付き人であるアフリカ系女性ハッティ(Hattie)を中心として歌われる軽快な曲、また、第二幕第一曲の「くそ暑すぎる」(“Too Darn Hot”)は黒人ヴァナキュラー言語を多用したスイン

グ・ジャズ曲で、アフリカ系男性がソロをとっている。「ヴェニスで初日」(“We Open in Venice”)は劇中劇のミュージカル版『じゃじゃ馬馴らし』の中で歌われる曲だが、シェイクスピア劇に類出する旅劇団の趣で、「新しい初日、新しいショウ」と合わさって、元来は民衆劇の雰囲気を残した大衆劇であるシェイクスピア作品とミュージカルの類似を浮き彫りにする。『キス・ミー、ケイト』がロイヤル・シェイクスピア・カンパニーの上演(1987年)に示されているようにシェイクスピア劇専門家にも受け入れられているのは、ミュージカル・ジャンルの特性に従うことでシェイクスピア劇の大衆劇的側面がもつ魅力を照らしだして見せてくれるからであろう⁵⁾。

古典ミュージカルにおけるシェイクスピア劇利用のもう一つの成功例である『ウェスト・サイド物語』は、ここまでにあげた作品が喜劇をとりあげていたのとは異なり、シェイクスピア悲劇に正面から取り組んでいる。作曲レナード・バーンスタイン(Leonard Bernstein)、演出・振付ジェローム・ロビンズ(Jerome Robbins)、作詞スティーヴン・ソンドハイム(Stephen Sondheim)といったブロードウェイ新旧の才能が結集してつくられた、ブロードウェイ・ミュージカル円熟期の最大の成果の一つである。イタリアのヴェローナを舞台とする『ロミオとジュリエット』をニューヨーク、マンハッタン地区のウェスト・サイドへと移し変え、20世紀中盤のアメリカ合衆国の東南欧系やヒスパニックの若者たちが躍動する物語に仕立て上げたこの作品は、対立する二つのグループに属する男女が恋におち、小競り合いや誤解が重なることで悲劇的な結末を迎えるという原作の基本的な枠組みを踏襲している(プロットの細部においても、バルコニーでの主人公たちの互いの恋愛感情の確認、仲間を殺されて逆上したロミオ／トニー(Tony)がジュリエット／マリア(Maria)の親族を殺害するなど、原作に忠実である)。一方で、原作では主人公の男女、ロミオとジュリエットが二人とも死んで

しまうのに対して、ミュージカルではトニーが死に、マリアが残されることになるという重要な違いがある。ただし、この相違は中世的な完結した物語世界で収束する悲劇を現代の悲劇へと変容させ、現代において、より普遍的な味わいのあるものとしている。

注目すべきは、『ウェスト・サイド物語』には20世紀のヒスパニック文化というシェイクスピア劇には直接的関わりがない要素がもち込まれ、印象的な作品世界をつくり上げるのに寄与している点である。ロビンズが最初に『ロミオとジュリエット』のミュージカル化を考えた際に念頭にあったのは、マンハッタンのイースト・サイドであり、登場する二つのグループもローマ・カトリックとユダヤ人であった(Bordman 604)。制作を進めていく中で20世紀半ばのニューヨークの新しい様相をより色濃く反映するようにウェスト・サイドへの舞台変更がなされ、原作からの絶妙な距離が生まれることとなった。運命によって仲を裂かれる若い男女という普遍的な物語構造のみが重要であり、シェイクスピアというサブテキストを意識することなく、ミュージカル史の傑作として楽しむことができる作品となったとも言える(そもそも原作『ロミオとジュリエット』も、アーサー・ブルック(Arthur Brooke)がイタリアの物語を翻案・翻訳して出版した詩『ロミウスとジュリエットの悲しい物語』(*The Tragical History of Romeus and Juliet*, 1562)の筋を利用している)。

『ウェスト・サイド物語』に示された合衆国におけるヒスパニック的要素、そしてそうした要素が文化的変容を生み出し始めた1950年代の様相は、後の世代が作り上げていくシェイクスピア関連のミュージカルを見ていくと、恐らくロビンズら作り手たちが意識していたよりも、はるかに大きな意義をもつことになる。詳しくは後述するが、移民マイノリティの不安定な状況を背景とすることで若者にとっての自己アイデンティティの問題を前景化したこと、そしてシェイクスピア劇から移民というテーマを汲み

取ることが可能であることを示したことが注目点としてあげられる。例えば、プエルトリコ移民であるマリアと友人たちが歌う「アメリカ」(“America”)では、打楽器クラベスの響きに先導されるカリブのリズムとメロディに乗せて、アメリカの素晴らしさの主張とプエルトリコの魅力を支持する意見とがぶつかり合う。ロジャーズとハマースタインを代表とする前世代のミュージカル作家たちがユダヤ系新移民としての出自を前面に出すことなく、漠然と移民にとっての夢の土地としての「アメリカ」を描き出すのに終始してきたことを考えれば、大きな転換が行われたことが明らかである⁶⁾。

この節の始めにも述べたように、ミュージカル黄金期と呼ばれる時期に当たりながら、シェイクスピア劇をとりあげたミュージカルの成功が、30年代の『シラキューズから来た男たち』、40年代の『キス・ミー、ケイト』、50年代の『ウェスト・サイド物語』と、10年に一度というのはいかにも少ない。それでも3作それぞれが、原作の時代や場所の設定をそのままに台詞を変えて楽曲をくわえた単純なミュージカル化(『シラキューズから来た男たち』)、劇中劇としてシェイクスピア劇を活かしたメタ演劇(『キス・ミー、ケイト』)、物語の基本的枠組みを活かしながら別の時代と場所に移し変えた翻案(『ウェスト・サイド物語』)と趣向を異にしていることは興味深い。三作は後のミュージカルにおけるシェイクスピアの利用の基本的な型を用意することとなったと言える。また、興行的には失敗に終わったものの、『夢をスウィングして』が実現しようとしたアフリカ系を中心としたカリブ海周辺文化とシェイクスピアの融合も、次節からとりあげていく作品で様々なかたちで成果を生んでいくことになる。『キス・ミー、ケイト』で、劇場への闖入者であるギャング二人組が「シェイクスピアを磨きあげろ」(“Brush Up Your Shakespeare”)と歌ったのを引き継ぐかのように、1960年代以降増加していくシェイクスピア原案ミュージカルでは、意外な方向から、この世界で最も権威ある劇作

家の利用が図られることになるのである。

Ⅲ. 「ロック・ミュージカル」と シェイクスピア

ブロードウェイ黄金期の終焉をいつと考えるかには諸説あるが、1960年代には退潮が留めようがなくなっていたというのが共通認識であろう。理由は様々に考えられるが、その一つはロックを始めとする新しい大衆音楽文化とその主たる受容者である若者層に、従来のミュージカルが対応できなかったことがあげられる。シェイクスピア劇を題材とするミュージカルが1960年代後半から増加していくのは、ミュージカルの中心地ブロードウェイの不振と逆行して、一見すると奇妙に映るかもしれない。ただし、ロックや他の新しい音楽を取り入れてミュージカルを作り始めた世代にとっては、プロフェッショナルな要素の高い脚本、そして脚本と楽曲のすり合せの過程を抜きにして制作を進めるために、劇場文化の共有材ともいえるシェイクスピア劇を利用することは自然な成り行きでもあった。

『君自身の何かを』(Your Own Thing、1968年初演)は、1967年に大ヒットした『ヘアー』と並ぶ「ロック・ミュージカル」初期の代表作である(後述するように実質的にはアフリカ系音楽が中心である『ヘアー』よりも、『君自身の何か』はより白人中心のものとなった1960年代中期以降のロック・ジャンルに忠実である)⁷⁾。『十二夜』(Twelfth Night)を下敷きに、音楽的な成功のために海を渡ろうとした双子ヴァイオラ(Viola)とセバスチャン(Sebastian)が、船が難破したためにイリリアに流れ着き、当地のロックバンドに参加して成功を目指す過程で恋愛を成就させていく過程が描かれる。原作通り、船の難破という冒頭が設定され、イリリアの地名が選ばれているものの、第二曲「花々」(“The Flowers”)で、「ガラスばかり、鉄ばかり、[…]、この土地をホームと呼べる時が来るのかしら」(“So much glass, so much steel, [...] Can I ever call this place home”)と

ヴァイオラが歌うイリリアは摩天楼の立ち並ぶマンハッタンを想起させる。この20世紀ニューヨーク風イリリアにおいて、男装したヴァイオラはチャーリー・ディーズ(Charlie Disease)を名乗りロックバンド「ジ・アポカリプス」(The Apocalypse)に参加し、バンドのマネージャーであるオルソン(Olson)、バンドが出演するナイトクラブのオーナーであるオリヴィア(Olivia)、ヴァイオラが死んだものと思いつけているセバスチャンらが絡んで、原作と同じく人物の取り違えが生むごたごた含みの恋愛劇が展開する。

作品全体のテーマは新時代における若者たちの新しいアイデンティティの探求と、自己の感情に正直になって「自分自身のもの」(your own thing)を見つけようという呼びかけである。「ジ・アポカリプス」が歌う「俺は恐れない／俺は俺」(“I’m Not Afraid/I’m Me”)では、タフで感情を示さないという男性のステレオタイプに対して、「俺は悲しいときには泣くことを恐れない／嬉しいときには笑うのを恐れない」(“I’m not afraid to weep when I’m sad/I’m not afraid to laugh when I’m glad / [...] I’m not afraid to love”)と歌われ、「俺は俺であることを恐れない」(“Most of all, I’m not afraid to be me”)と新しい時代の若者の矜持が示される。シェイクスピア劇に類出する男女間の変装やアイデンティティ取り替えは、20世紀の若者を取り巻く変化の速さのなかで、前世代にはなかった自由さと、その自由さの中で経験されるアイデンティティ追及の過程と類推的に結び付けられている。

また、このアイデンティティの混乱と探求のテーマをミュージカル・ジャンルの変化と結びつけて受け取ることも可能である。作品冒頭の船が難破する場面で、オーケストラ用編曲楽譜を取りに船室に戻ろうとするヴァイオラと、それを止めようとするセバスチャンの間で口論が起るが、ここにはヨーロッパで音楽的素養を積んでアメリカに渡り、以降ジャズを中心とし

たアメリカの音楽的イデオロムを取り入れることで成功した最初期のブロードウェイの作曲家たちの経験が反映していると読むことが可能である。また、従来のミュージカルの世界からロックによる「音楽革命」以降の時代に迷い込んでしまったミュージカルの作り手の違和感が描かれているととることもできるかもしれない。シェイクスピア喜劇の主題が、20世紀後半のアメリカ合衆国の個人および文化的アイデンティティの布置を照らし出しているのである。

『ヴェローナの二紳士』(*Two Gentlemen of Verona*, 1971年初演)はシェイクスピアの『ヴェローナの二紳士』(*The Two Gentlemen of Verona*)のミュージカル化作品で、本論の序で言及したパブリック・シアター主催のイベント「セントラル・パークでシェイクスピアを」の一貫として初演が行われた。評価が高かったため、その後ブロードウェイでの本格的公演へと移され、1972年のトニー賞ミュージカル作品賞も受賞している。作曲は『ヘアー』のガルト・マクダモット(Galt MacDermot)で、「ロック・ミュージカル」と呼ばれている。物語はシェイクスピアによる原作をほぼ踏襲するもので、原作から直接台詞を引用した場面や歌詞も多い(この点では、シェイクスピア原作の言葉がほとんど出てこない『シラキューズから来た男たち』と大きく異なる)。

表向きテーマとしては、『君自身の何かを』と同じくアイデンティティの探求が示されている。第2曲の「私は父に告げたい」("I Love My Father")では、父母らに「愛している」と告げたいと述べた後、「私は自分に言いたい、私を愛していると、自分を愛していなければ他の人を愛することはできない」("I want to tell me / I want to love me / [...] You couldn't love another without loving yourself")と歌われ、第3曲「そりゃあとても興味深い質問だ」("That's a Very Interesting Question")では、「興味深い質問」として「人生で何をなすべきか?」("What do you want to do with your life?")の問いが投げかけられる。こうして示

される主題は、シェイクスピア原作でも「ヴェローナの二紳士」(ヴァレンタイン(Valentine)とプロテウス(Proteus))がミラノへの遊学することになるのは若者として将来を切り開くため(第1幕第1場および第3場)であることを考えれば原作に忠実である。それと同時に、自己像の不安定さに焦点を当てて現代風にアップデートされている。

音楽的に見ると、現在の見地からすれば、作曲のマクダモットのスタイルは(副題に「ロック・ミュージカル」と銘打った『ヘアー』も含め)「黒人音楽」とジャンル分けされていたソウルやファンクの「モータウン・サウンド」⁸⁾やゴスペルを大きく取り入れたものである。これは、アフリカ系のミュージカル・ジャンルへの貢献を正しく評価するためにも指摘されるべき点である。さらに『ヴェローナの二紳士』には、カリブ海系の音楽要素がふんだんに盛り込まれている(先述の「そりゃあとても興味深い質問だ」は、トリニダード・トバゴ発祥のカリブソ調である)。1960年代から70年代においてはそれ以前のミュージカルと差異化を図るために、新しい音楽要素を利用して従来のミュージカル・スコアよりはアレンジを単純にした作品は大雑把に「ロック・ミュージカル」と宣伝することが通例であった。ただし1960年代以降のミュージカルを考える上では、20世紀後半の大衆音楽の多様な流れを聞き分けることが不可欠である。

この点は、特に、ミュージカル『ヴェローナの二紳士』の今日的価値を知るうえで無視できない。なぜならば、「黒人音楽」やカリブ系音楽の要素は単にシェイクスピア劇のプロットに付け加えられたものではないからである。例えば、先ほども上げた「そりゃあとても興味深い質問だ」やジュリア(Julia)と侍女のルチェッタ(Lucetta)が歌う「ヴェローナの二紳士」("Two Gentlemen of Verona")など、ヴェローナが舞台の場面では、カリブ海系音楽が印象的に用いられている。一方で、ヴァレンタインの移動とともにミラノに舞台が移った後には「北

はどこに？」(“Where’s North?”)や「愛の復讐」(“Love’s Revenge”)といったファンクやソウルのジャンルに属する楽曲が続いていく。次にカリブ海的要素が強い曲が登場するのは、ヴァレンティンに続いてミラノに渡ってきたプロテウスが親友が恋に落ちたことを知って歌う「カラ・リリー・レイディ」(“Calla Lily Lady”)である。以降はカリブ海的要素の強い楽曲と「モータウン」的楽曲が絡まり合っていて進んでいくが、ここには、1970年代初頭、カリブ海移民たちがもち込む新しい潮流を受けながら急速に発展した「黒人音楽」が、単なる衣装としてではないダイナミックな文化として、社会的背景にも注意を払いながら引用されている様を見ることができる。

ミュージカル『ヴェローナの二紳士』はこうした音楽要素の配置によって、原作で設定された場所の移動とアイデンティティの揺らぎに、20世紀アメリカ合衆国における実質を与えている。印象的なのが、結末近く、それまで男性に扮していたジュリアの素性が明らかになった(「赤ん坊は生まないで」(“Don’t Have the Baby”))後、プロテウスが「シルヴィアの顔にあるものは／ジュリアの顔にあってなお一層みずみずしく見える」(“What is in Silvia’s face, but I may spy / More fresh in Julia’s with a constant eye?”)という原作(第五幕第四場)にもある台詞を述べた後の場面である。ジュリアが突然猛烈な勢いでスペイン語で文句をまくしたて、プロテウスがたじたじになるのである。楽曲的な要素以外でジュリア(そして他のヴェローナ人たち)をヒスパニックと関連づける要素はここまでないのだが、楽曲に含まれたカリブ海系音楽要素を聞き分けられた聴衆であれば、ミュージカルの作り手の意図を読み取って喝采を送る場面であろう。ここには20世紀半ばに盛んになったラテン・アメリカやカリブ海諸地域からの移民と、ニューヨークでの彼／彼女らの存在が、特にアフリカ系の音楽文化を参照することで、意識的に書き込まれているのである。

1960年代から70年代に量産されたシェイクスピア劇の「ロック・ミュージカル版」作品の中で現代的意義をもっているのは、ここでとり上げた『君自身の何かを』と『ヴェローナの二紳士』であろう⁹⁾。二作品は60年代の若者文化の最重要主題であった自己アイデンティティの探求を表の主題としながら、ミュージカルとアメリカ合衆国の音楽文化がもつ社会的要素を作品の構造として活かすことに成功した。そのことで、ミュージカル・ジャンルにおける音楽と物語が絡まり合っていて互いを高め合う魅力と、時代状況が移り変わっても保たれる同時代性をともに達成している。自己アイデンティティ探求とヒスパニック的要素はすでに『ウェスト・サイド物語』で提示されていたモチーフであるが、バーンスタインのクラシック音楽やロビンズのバレエの素養をもって初めてシェイクスピア劇へと融合された要素が、手のつけられない絶対的な達成としてではない自由な創作のためのきっかけとなることを示したことで、この二作品はミュージカル史にとって必須の作品であると言える。

IV. 21世紀ミュージカルのシェイクスピア

「ロック・ミュージカル」の新鮮みが無くなった1970年代半ばからシェイクスピア劇のミュージカル化の試みは減少し、1980年代にはほとんど見られなくなる。その後再びミュージカルにおいてシェイクスピアが多用されることになるのは、1990年代末からである。その理由の一端は、かつて人気のあったミュージシャン(あるいはその楽曲)を懐古的にとりあげ、わかりやすい物語の間に挿入して提示する「ジュークボックス・ミュージカル」というスタイルが新たに流行したことにある。このジャンルの一つの手法はミュージシャンの伝記的物語にヒット曲を散りばめることだが、別のかたちでは一般によく知られた物語を枠として用いて楽曲を嵌め込む方法もある。後者の手法で、シェイクスピアの『十二夜』を1940年代のニューヨーク、ハーレムを舞台に翻案し、

デューク・エリントンの楽曲を並べたのが『演奏しつづける!』(Play On!, 1997年初演)で、同じく『十二夜』を下敷きに、1950年代アメリカ中西部の街を舞台にエルビス・プレスリーの曲を聴かせる『大興奮!』(All Shook Up!, 2004年初演)なども制作されているが、残念ながらヒットした例はない。『夏の夜の夢』と1970~80年代のディスコ・サウンドを組み合わせ、ナイトクラブを模した会場で(あるいはナイトクラブそのものを用いて)上演された『ザ・ドンキー・ショウ』(The Donkey Show: A Midsummer Night's Disco, 1999)が成功例といえるが、ノスタルジアを喚起させることで安易な娯楽作品をとという意図が透けてみえるため、ミュージカル史、またシェイクスピア受容史に大きな貢献をすることはないと思われる。

21世紀に入って生み出されているシェイクスピア関連のミュージカルにはこうした安易な借用とは異なる原作や劇作家としてのシェイクスピアとの関わりと、またそこから引き出される新しい主題が見てとれる。以降、三つのタイプに分けて、1. シェイクスピアとヒップホップ、2. 教育現場におけるシェイクスピア劇、および、3. 21世紀ブロードウェイのシェイクスピア像として、20世紀のシェイクスピア・ミュージカルの流れを参照しながら分析を試みたい。そこには、シェイクスピア作品がアメリカ人にとってより身近なものとして受け取られるようになったという現状が表れており、シェイクスピアを用いた傑作ミュージカルが登場する素地が整っていることが感じられるだろう。

1. シェイクスピアとヒップホップ

シェイクスピア一般化の背景となった現象の一つは、1970年代に新たに登場し、21世紀にかけてメジャーな文化現象となったヒップホップ文化において「ラップ」(あるいは「MC イング」)という新たな韻文表現が開拓されたことである¹⁰⁾。ラップにおける詞は「ライム」(rhyme)とも呼ばれるように、内容と同様かそれ以上に韻の巧妙さが重視される。長らく英

語による詩(韻文)の最高峰とされてきたシェイクスピアはヒップホップMC(ラッパー)にとっても、偉大なる先達の一人であり、有効な参照項なのである。冒頭にとりあげた「ヒップホップ・ミュージカル」として大ヒットを果たした『ハミルトン』はヒップホップとシェイクスピアの親近性を示す好例であるし、シェイクスピアの言葉がラップ表現に乗りやすいこともあり、シェイクスピアを用いた様々な表現が行われていることはインターネット動画でも参照できる¹¹⁾。カリブ海からの移民の影響を受けながらアフリカ系ヴァナキュラー文化を母胎として誕生し、以降もアフリカ系の表現者を中心に発展してきたヒップホップがシェイクスピアを現代のアメリカ英語による表現と結びつけている様は、先にとり上げた20世紀のシェイクスピア原作ミュージカルでも同様の要素が活用されていたことを考えると興味深い。

現在までで、ヒップホップを活用したミュージカル形式で最も本格的にシェイクスピア劇に取り組んだ作品としては、『間違いだらけで大失敗』(The Bomb-itty of Errors, 1999年初演)¹²⁾があげられる。『シラキューズから来た男たち』と同じく『間違いの喜劇』を原作とし(その意味ではブロードウェイ初期のヒット作のヒップホップによる翻案とも言える)、舞台や登場人物を20世紀後半からのヒップホップ史の中に位置づけ直した翻案劇となっている。ヒップホップ初期にニューヨークで活躍した伝説的アーティストMC イジーオン(MC Egeon)はベティ(Betty)という女性と出会い結婚、四つ子(一卵性双生児二組)が生まれる。その後、創作上の行き詰まりと経済的困窮に追われて転落してドラッグの売人になるが、逮捕されて服役中に自殺してしまう。残された子供たちは二組に分かれ、それぞれ養父母に育てられることになる。シラキューズで成長したアンティフォラス(Antipholus)とドロミオ(Dromio)はMCコンビとして活躍を始め、亡霊となって姿を現したイジーオンに促されて「失われたつながり」("missing link")を求め

て全米をツアーし、もう一組のアンティフォラスとドロミオが暮らすエフェソス(Ephesus)で騒動を巻き起こすことになる。ヒップホップMC 4人ですべての登場人物を演じることで、原作『間違いの喜劇』の荒唐無稽な設定—二組とも名前はアンティフォラスとドロミオであり、見た目もそっくりであるという枠組み—をコミカルに活かした作品になっている。

「失われたつながり」を求める一種の自分探しという意味では、1960~70年代の「ロック・ミュージカル」とも共通点があるが、個人のアイデンティティを求めた『君自身の何かを』や『ヴェローナの二紳士』とは違って、ヒップホップ文化に体现されてきたアフリカ系アメリカ人の集団的アイデンティティに重点が置かれている。2組のアンティフォラスとドロミオの目標は偉大な先駆者である父MC イジーオンからヒップホップ文化を正しく継承することである。楽曲的にも、1980年代のRun DMCやパブリック・エネミーを想起させる掛け合いを中心としたラップから、80年代後半からアメリカの音楽界を席卷したNWAを代表とするいわゆる「ギャングスタ・ラップ」調の曲、さらに90年代のヒップホップが主流文化の仲間入りを果たしてソロのラッパーの活躍が目立つようになった頃のスタイルと、ヒップホップ史の重要な参照項を押さえた作品となっている。原作の金細工師アンジェロ(Angelo)に当たる宝石商ヘンデルバーグ(Hendelberg)が正統派ユダヤ人に設定され、アンティフォラスたちを真似てしきりとラップを試みるのも、ヒップホップ揺籃の地であるニューヨークの状況に当てはまるのと同時に、ヒップホップ発展の中でユダヤ系グループのビースティ・ボーイズやユダヤ系プロデューサーが果たした役割(さらに遡って、アフリカ系の音楽を取り込みながらユダヤ系創作者が織り上げてきたブロードウェイ・ミュージカルの歴史)を想起させる。

さらに、ジャマイカのラスタファリアンの出で立ちのヴァドゥー・ドクターとして登場するドクター・ピンチ(Doctor Pinch、原作の教師

ピンチ(Pinch)に当たる)の曲がレゲエ調¹³⁾であるのも、70年代の『ヴェローナの二紳士』のカリブ海系音楽使用とのつながりを感じさせる。ミュージカルにおけるシェイクスピア作品の利用が、生存時にシェイクスピアがアメリカと聞いて想起したであろうカリブ海地域の要素と結びつくのは興味深い。またこのミュージカルの作曲担当はパキスタンからの移民を父にもつヒップホップ・アーティストJAQ(Jeffrey Ameen Qaiyum)で、オリジナル・キャスト上演に当たっては舞台袖で楽曲の進行を担当するDJ役を務めており¹⁴⁾、従来ヒップホップについての議論を支配してきたアフリカ系/白人の枠に当てはまらない新しい声が反映されている。合衆国における若者の自分探し、文化的アイデンティティの探求が、時代を越え、多様な人的・文化的移動によって何百年にわたる世界史的流れと結びついていることを、音楽文化と劇場文化の交錯が照らし出すのである。

2. 教育現場におけるシェイクスピア劇

シェイクスピア作品がアメリカ人にとって身近なものとして受け取られるようになったもう一つの理由として、学校教育において、「スクール・プロダクション」というかたちでシェイクスピア劇を上演する機会が多くなったことがあげられる。次にとり上げる『むき出しに』(Bare: A Pop Opera、2000年初演)や『もっとカッコよく』(Be More Chill、2004年初演)はアメリカの高校を舞台に、シェイクスピア劇上演の試みに絡めて生徒たちの苦悩する姿が描かれる。パブリック・シアターの活動に代表されるようなシェイクスピア劇と商業ミュージカルの隣接に加え、地方劇や学校劇というかたちの草の根レベルにおいて一般の人々がシェイクスピアと接していることが、ミュージカルにおけるシェイクスピア劇の利用を自然なものとしているのである。

『むき出しに』では、アメリカ合衆国のローマ・カトリック系寄宿学校(St. Cecilia High、アメリカ合衆国国内に同名の学校が複数実在す

る。聖セシリアは音楽および音楽家と盲人の守護聖人を舞台に、卒業年度の締めくくりとして『ロミオとジュリエット』の上演を目指す生徒と教師たちが描かれる。主人公はホモセクシャルのカップルであるジェイソン (Jason) とピーター (Peter) で、同性愛をタブーとする家族や学校生活において二人が体験する苦悩が主題となっている。学校劇『ロミオとジュリエット』では、学年一の人気者であるジェイソンがロミオを、ピーターはマキューシオ (Mercutio) を演じることになる。そこにジュリエットを演じるアイヴィ (Ivy)、ティボルト (Tybolt) 役となるマット (Matt)、ジェイソンの双子の妹で皮肉屋のナディア (Nadia) といった生徒たちが、学校生活と劇の役柄双方において関係していく。『ウェスト・サイド物語』も含め、ヘテロセクシュアルの悲恋の典型として長らく用いられていたシェイクスピア悲劇は、ここでは抑圧された同性愛を表現するための仕掛けとして様々なかたちで用いられている。

音楽的にはハードロック調のギターを中心とした伴奏にメロディアスな旋律の歌という形式が基調になっている。これは『ジーザス・クライスト・スーパースター』(Jesus Christ Superstar、1971年初演)を嚆矢とするアンドルー・ロイド・ウェバー (Andrew Lloyd Webber) 作のロンドン産ミュージカルによってアメリカのミュージカル界にもたらされたスタイルである。また、『むき出しに』の副題が「一つのポップ・オペラ」(A Pop Opera)であるところから考えれば、イギリスのロックバンド、ザ・フー (The Who) による「ロック・オペラ」アルバムで映画化もされた『トミー』(Tommy、1969年)や『四重人格』(Quadrophenia、1973年)が作り手の念頭にあったのは間違いない。ヒップホップやR&Bと呼ばれるアフリカ系中心の音楽が白人の若者にも定着した2000年代において、従来の「白人音楽」であるギター中心のロックが大部分を占める『むき出しに』の楽曲は、カトリック寄宿学校の閉鎖的雰囲気を作り出すのに貢献している。この文

脈で、アフリカ系の演劇指導者であるシスター・シャンテル (Sister Chantelle) の曲が音楽的にも黒人音楽の流れを引いていることが注目される。例えば、主人公二人の同性愛に気づいた後にピーターに向けて彼女が歌いかける「神様はゴミを作ったりしない」(“God Don't Make No Trash”)は明るくパワフルなゴスペル調で、合衆国の白人主流社会に自由さの感覚をもたらしてきたアフリカ系文化の役割を反映している。

劇中の現実と『ロミオとジュリエット』が交錯する点は、他には、シスター・シャンテル、および、ジェイソンたちの信頼を集めている教員である司祭 (Priest [Father Mike]) の大人二人の役割と、ドラッグの売人である生徒ルーカス (Lucas) が学校に持ち込んだ手製の麻薬である。シスター・シャンテルはピーターに「カミング・アウト」を薦めて勇気を与えるが、結局はそれがピーターとジェイソンの関係を壊し、最後の悲劇へとつながる流れを生んでしまう。一方、司祭は告解においてジェイソンからピーターとの同性愛関係を明かされるが、適切な助言を与えることができず、対面しての理解を求めるジェイソンを、教会の教えに従ってさえいけば最後はうまくいくのみ伝えて跳ねつけてしまう。原作の『ロミオとジュリエット』では、ロレンス神父 (Father Lawrence) が果たす役割がここでは、シスター・シャンテルと司祭によって示されている。

現代アメリカ合衆国の教育現場の状況を反映した展開として、最後、司祭に拒絶されたジェイソンが頼ることになるのが、原作では薬屋 (Apothecary) に当たるルーカスがもたらす幻覚剤 GHB (γ -ヒドロキシ酪酸) である。そして、ミュージカル上演本番の最中、ピーターがマキューシオによる妖精の女王マブ (Queen Mab) についての独白を演じる場面で、GHBを過剰摂取していたジェイソンが倒れてしまい、作品は悲劇的な結末を迎えることになる。このように、『むき出しに』においては、『ロミオとジュリエット』を核に据えることで、同性愛、

世代間の行き違い、麻薬など、現在の若者を取りまく諸問題が炙り出されていく。

『もっとカッコよく』はネッド・ヴィッチーニ (Ned Vizzini) による同題のベストセラー YA (ヤングアダルト向け) 小説を原作とし、『むき出しに』と同じくアメリカの高校を舞台としながら、対照的なドタバタ喜劇風に仕立てあげられている。学校で上演される劇も喜劇である『夏の夜の夢』であり、しかも生徒を集めるために教師によって「ゾンビ黙示録版」(zombie-apocalypse version) に改変されているという馬鹿馬鹿しい設定も、現代のアメリカの学校生活の戯画という印象を強めている。音楽についても、コンピュータゲーム・ミュージックからヒップホップまで雑多なジャンルが誇張されて用いられており、20世紀後半からのアメリカ合衆国を生きる若者が体験する典型的な音環境が反映されている。主人公は異性愛者の目立たない若者という設定で、はっきりと徴づけられたマイノリティとして同性愛者を扱っていた『むき出しに』とはこの点でも対照的である。

ニュージャージー州の郊外の高校に通うジェレミー (Jeremy) はゲームおたくで、学校生活においては下手に注目を浴びてしまわないように気をつけて過ごしてきた。しかし憧れの同級生クリスティーン (Christine) が学校劇『夏の夜の夢』に参加することを知って、一念発起してリハーサルに加わり、彼女と会話することに成功する。しかしクリスティーンは学校の人気者ジェイク (Jake) に靡いてしまい、落胆したジェレミーは同級生リッチ (Rich) から勧められた「スクイップ」(The SQUIP) に手を出してしまう。「スクイップ」は「超量子ユニット・インテル・プロセッサ」(“super quantum unit intel processor”) の略で、「日本製」の超マイクロ・チップであり、飲み込むことで「もっとカッコよく」(more chill) なるための指示を与えてくれるというのである。もちろんそんな都合のいい話があるはずはなく、「スクイップ」は暴走し、ジェレミーの意志と人格を無視して「ジェレミー1.0」から「ジェ

レミー2.0」へのアップグレードを強制的に進めていく。

こうした徹底した荒唐無稽な設定および展開と、現代の学校生活の浮薄さを強調して表現する楽曲にも関わらず、このミュージカルは『夏の夜の夢』よりもはるかに危機的な状況、学校でのドラッグや暴力という現代アメリカ社会における宿痾を映し出している。日常から遊離したジェイク宅でのハロウィーン・パーティーや学校劇の上演が『夏の夜の夢』におけるアテネ近郊の森の場面であり、「スクイップ」は妖精王オーベロンの命で妖精パックが用いる媚薬である花の汁に対応するが、ミュージカルにおいてはパーティー後、ジェイク宅は火事によって全焼してしまい、「スクイップ」をジェレミーより先に利用していたリッチによる放火が原因であったことが判明する。終盤では、『夏の夜の夢』上演に参加しているメンバーたちが教師も含めて「スクイップ」を飲まされていることが分かり、ジェレミーはゲーム仲間の親友マイケルとともに事態に対処することになる。『夏の夜の夢』が「ゾンビ黙示録版」だという設定も、表面上は喜劇的ながら、自我を喪失していくジェレミーや他の「スクイップ」使用者の状況と対応しており、アメリカ合衆国の教育現場の精神的混乱を表現している。一見、『むき出しに』と正反対の印象を与える作品だが、シェイクスピア作品を触媒として表現された現代的テーマは驚くほど似通っている。

ここまでにとり上げた21世紀のシェイクスピア関連ミュージカルは、ブロードウェイの大規模な商業的興行とは関係なく生み出され、また受容されている。『間違いだらけで大失敗』が四人の演者での上演を想定しているように、小規模プロダクションの選択は意図的なものであり、再演が容易である構成とともに、これらの作品の継続的な上演を可能にしている。だからと言ってマイナーな作品に留まっているとは限らず、従来のブロードウェイ・ファン層とは違った若者たちに広く受け入れられていることは特にネット上の反響に見てとれる。こうした

大規模プロダクションを必要としない形態もアメリカのミュージカル文化の新しい一面であって、若年層への関連度が高いことから、ミュージカルおよびシェイクスピア劇がこれからどのように受容されていくかを大きく左右する可能性がある。

3. 21世紀ブロードウェイのシェイクスピア像

では、21世紀のブロードウェイの商業ミュージカルにおいて、シェイクスピアはどのように表れているだろうか。本論のしめくりとして、『腐った何か!』(*Something Rotten!*、2015年初演)と『蛙』(*The Frogs*、1974年初演、2004年ブロードウェイ版初演)をとりあげてみたい。両作品とも、シェイクスピア劇をとりあげているわけではなく、劇作家シェイクスピア本人が登場人物として描かれるミュージカルである。ブロードウェイの舞台を歩くこれらのシェイクスピア像は、高踏文化／商業文化といった従来の垣根を軽々と越えるかたちで、ミュージカルとシェイクスピアのより広い関係を感じさせてくれるものである。

『腐った何か!』は1595年、エリザベス朝のロンドンが舞台となっている。主人公のニック(Nick)とナイジェル(Nigel)のボトム(Bottom)兄弟(ボトムはシェイクスピア『夏の夜の夢』に出てくる演劇好きの職人の名)は、飛ぶ鳥を落とす勢いの人気劇作家ウィリアム・シェイクスピアを嫉妬と憧れ目で見ている。兄のニックはシェイクスピアに対抗しようと、ノストラダムスの甥だという怪しげな予言者に、シェイクスピアが後世に残すことになる最大傑作は何になるかを尋ねる。予言者は未来の劇場の可能性は「ミュージカル」にある、またシェイクスピアの最高傑作の題名は「オムレツ」(英語では“Omelette”で、『ハムレット』の聞き違い)であるとニックに伝える。それを真に受けたニックは弟の劇作家ナイジェルに「オムレツ」を主題にした劇を書かせることにする。このように、この作品にシェイクスピアや彼の時代の正確な表現を見出そうとしても無駄であると明

確に感じさせるよう、荒唐無稽なあらすじに仕立てあげられている。

さらに、この作品は音楽・舞台上の表現でも、エリザベス朝時代とシェイクスピア作品から自由に引用を行いながらも、20世紀のアメリカ大衆文化と重ね合わせることで喜劇性を徹底していく。劇中のシェイクスピアはイギリスのロック・バンド、クイーン(Queen)を想起させる楽曲で聴衆、特に女性ファンを熱狂させるロック・スターとして描かれる(特に、他のロック・ミュージシャンにはまれな華やかなクイーン調コーラスが「詩聖でいるのも大変だ」(“It's Hard to Be the Bard”)などで活用されている)。「詩聖」シェイクスピアの描き方としては史上もっとも俗っぽいものかもしれない(ただし、オリジナル・キャストとして「ウィル」・シェイクスピアを演じたクリスチャン・ボール(Christian Borle)はトニー賞ミュージカル助演男優賞を受賞するなど高い評価を受けている)。

また、このシェイクスピア本人が登場する世界に、彼が作り出した虚構の人物たちまで登場してくる。『ヴェニス商人』(*The Merchant of Venice*)のポーシャ(Portia)とシャイロック(Shylock)がそれぞれ、ピューリタン牧師の娘、ロンドンのユダヤ人金貸しとして描かれる。史実においては、シェイクスピアの時代にはイギリスからはユダヤ人はすでに追放されており、史実には合わない¹⁵⁾。ただし、ここでの狙いは、ニックらの劇団に投資したいと申し出るシャイロックはブロードウェイのユダヤ人プロデューサーの先駆であり、またナイジェルと恋に落ち最後はともに植民地アメリカに渡ることになるポーシャはアメリカ建国神話の起点としての「ピルグリム・ファーザーズ」につながるという虚構を紡ぐことにある。こうしてエリザベス朝の演劇を取り巻く環境にブロードウェイ・ミュージカルの源流があるという、怪しげながらも魅力的な系譜が浮かびあがる。

様々な先行ミュージカルからの引用を散りばめたミュージカル・ジャンルそのもののパロ

ディでもあるこの作品で、シェイクスピアは民衆文化の代表のシンボルとして召喚されている。作中のシェイクスピアは有名人となった重圧に苦しめられており、ライバル劇団のニックたちを自分の地位を脅かす存在として警戒し、有望な詩人と見えるナイジェル（シェイクスピアのファンでもある）を騙してノートを盗むなど、エリザベス朝演劇界の激しい競争の中を節操もなく勝ち残ろうとする人物として造形されている。これはミュージカルの作者たちが自分たちに近い存在として捉え直した、劇場文化の先駆者の一人としての姿である。現代ミュージカルの作り手たちにとって、シェイクスピア像は、劇場文化の猥雑さ、そしてそうした従来は否定的に見られていた要素を基盤とする表現の自由さを認可し、想像力を引き出してくれる触媒として表れているのだ。また同時に、近代劇が忘れてしまった劇場文化の可能性を引き継いでいるのはアメリカのミュージカルだという矜持もそこには示されている。

『蛙』は『ウェスト・サイド物語』作詞からブロードウェイの巨匠の道を歩むことになったソンドハイムの作詞作曲による作品で、古代ギリシャの喜劇作家アリストパネスの代表作のミュージカル化である（初演は1970年代に遡るが、ここでは、コメディ俳優ネイサン・レイン（Nathan Lane）がソンドハイムの協力も得て2004年に上演を果たしたりバイバル版を対象とする）。原作のあらすじは、演劇と酒の神であるディオニソスがアテネの現状を嘆いて、世直しのために過去の偉大な劇作家を冥界ハデスから連れ戻そうと旅をするさまが描かれる¹⁶⁾。原作では最後の場面で、エウリピデスとアイスキュロスが演劇論を戦わせる。ミュージカル版ではこの二人が近代イギリスを代表する劇作家ジョージ・バーナード・ショーとシェイクスピアに差し替えられている。また、タイトルにある「蛙」はハデスへ向かうために冥府の川ステュクス（Styx）を渡るディオニソスを襲う怪物だが、ミュージカル版では現代アメリカの反知性的で保守的な大衆の比喩とされて

いる¹⁷⁾。

ショーとシェイクスピアの二人を配したのには、時代錯誤をあえて冒すことで劇場文化の普遍性を問うと同時に、近代理性に対してそれ以前の自由な表現を取り戻そうとする意図がある。ディオニソスは当初、ショーを連れ戻すことを念頭に奴隷ザンジアスを連れ、ハデスへと向かう。後半の二人の劇作家のパフォーマンス合戦（ディオニソスが出す題に従って、両者が自作からの引用を朗読あるいは歌で披露し優劣を競う）においても、ショーが第一、第二の題（「男」と「女」）で優位に立つ。しかし最後の題「死」において、シェイクスピアが『シンベリン』（*Cymbeline*）第四幕第二場から引用した歌「もう恐れることはない」（“Fear No More”）¹⁸⁾に感銘を受けたディオニソスは、シェイクスピアを地上に連れて帰ることに決める。近代理性の代表であり明確な社会批評性を示すショーに対し、生死の問題も含めた宗教的領域を表現したシェイクスピアを、演劇空間の自由を最大限に活かす存在として評価したのだ¹⁹⁾。

『腐った何か!』と『蛙』はともに、史実をあえて無視して劇作家シェイクスピアを時代錯誤的に表現することで、劇場・演劇文化に通底する表現の自由さを掘り起こす。ミュージカル史において、シェイクスピア劇は、古典とも言える『シラキューズから来た男たち』、『キス・ミー、ケイト』、『ウェスト・サイド物語』での達成から、1960年代以降の新しい音楽とともにより親しみやすいかたちで消化されてきた。さらに21世紀に入ると、多面的な取り組みを支えるまさに共有材としての機能を果たすようになっていく。現在のアメリカ合衆国のミュージカルに現れたシェイクスピア、そしてシェイクスピアの作品や言葉は、ミュージカルというジャンルにおいて独自の表現を探ってきた創造者が、自分たちのすぐそばにいる親しい存在として登場させたものである。現在のミュージカルはシェイクスピアを、50年代までの先駆者たちが越えがたい壁として意識した神格化されたシェイクスピア像とも、その裏返しとして転

覆するためにカウンターカルチャー的に持ち出された権威とも異なるものとして、自在に、多様なかたちで用いるようになってきているのだ。

V. 結び

シェイクスピアはアメリカ合衆国のミュージカルにとっては不可欠な伴走者として、各世代の創作者たちに大きな刺激を与え続けてきた。『シラキューズから来た男たち』の冒頭で、ローマの喜劇は元ネタとして「シェイクスピアにとって十分だったんだから、私たちにとってもそうだ」(“If it’s good enough for Shakespeare, it’s good enough for us.”)という宣言が登場する。冗談めかした表現ではあるが、シェイクスピアという存在が劇場芸術に関わるものにとっては仰ぎ見る正典であるとともに、劇場空間の自由の象徴でもあることを端的に表現したものと今日からは見える。さらにブロードウェイにおいては時代を遡って、1931年のレビュー『バンドワゴン』(Bandwagon)から生まれたヒット曲“*That’s Entertainment*”においてすでに、『お気に召すまま』(As You Like It)から「この世界は舞台だ」(“The world is a stage”)の一節が引用されており、シェイクスピアとアメリカ大衆演劇の舞台との親近性は意識されていたことが見てとれる。競争の激しい商業演劇の世界において最前線で鎬を削るクリエイターたちにとっては、シェイクスピアは「同時代人」であり、さらに言えば「同業者」であり続けてきたというところだろう。

また、逆に、ミュージカルの表現がシェイクスピア劇上演へと影響を与えるようになってからすでに久しい。『キス・ミー、ケイト』や『ウエスト・サイド物語』の成功は、シェイクスピア劇に対する印象を現代へと近づけることになった²⁰⁾。パブリック・シアター主催の「セントラル・パークでシェイクスピアを」では、2013年から毎年古典劇のミュージカル化が行われているが、2013年度『テンペスト』(The Tempest)、2014年度『冬物語』(The Winter’s Tale)、2016年度『十二夜』、2017年度『お気

に召すまま』、2018年度は再び『十二夜』(予定)と、2015年にホメロス『オデッセイア』がとり上げられたのを除くと、すべてシェイクスピア劇である。同様にパブリック・シアターのプロデュースでこのシリーズとは別に制作されたアレックス・ティンバーズ (Alex Timbers) 脚本、マイケル・フリードマン (Michael Friedman) 作詞作曲のミュージカル版『恋の骨折り損』(Love’s Labour’s Lost、初演2013年)はオリジナル・キャスト・アルバムが発表されており、ウィットを込めて現代アメリカのアカデミズムを風刺しつつ、劇中のソネットを自然にポピュラー・ソングに乗せ、これまでにない新しい表現を生み出している。こうした流れを見ると、アメリカ合衆国におけるミュージカルとシェイクスピアのつながりはますます強まっていくと予想される。

シェイクスピア劇上演とミュージカルは同じ劇場芸術として隣接しながら、有益な影響を与えてきた。同時に、『ロミオとジュリエット』以外の悲劇作品をとりあげたミュージカルの商業的成功作はいまだ現れておらず、それ以外でも無尽蔵ともいえるシェイクスピア作品からくみ取れる主題の一部しかミュージカルは表現しえていないことは言うまでもない。それは、21世紀のミュージカルにとって、シェイクスピアを脈脈として生まれる表現はまだまだ汲みつくされておらず、これからの展開にさらに期待が持てるということの意味しているのだ。

注

- 1) ミュージカルの歌詞については、オリジナル・キャスト・アルバムの聴取に加え、CDライナーノーツや書籍がある場合はそれらを、ない場合は各種のインターネットの情報(煩雑になるのですべては示さない)を参照した。
- 2) ウィグフィールド (Wigfield) は『ハミルトン』、『むき出しに』、『何か腐ったもの!』をとりあげ、各ミュージカルがそれぞれ独自のかたちでシェイクスピアを活用して成功を収めてきたことを示している。『ハミルトン』の評価としては、シェイクスピアの詩的レトリックを活用して、

- 個々の登場人物を描きわけることに成功したと述べている (Wigfield)。同様のより広範な研究としては、『シラキューズから来た男たち』、『キス・ミー、ケイト』、『ウェスト・サイド物語』、『君自身の何かを』、『ヴェローナの二紳士』の五作品をシェイクスピア原作と詳細に比較し、シェイクスピアがミュージカルの発展に大きく寄与してきたと論じるダッシュ (Dash) がある。また、ティエグ (Teague) はアメリカのパフォーマンス文化におけるシェイクスピア利用を植民地主義時代から現代までたどり、ミュージカルがアメリカ合衆国の同時代の課題を扱ううえで果たした両義的役割を明らかにしている。アメリカ独立時の知識人にとってのシェイクスピアについては、ティエグの第一章 (PART I Pilgrims, Pioneers, and Parlors) に詳しい。
- 3) 統計 (The Broadway League) によると、ブロードウェイ・ミュージカルの興行収入は2000年から現在までに2倍以上に増加している。ニューヨークへの観光客の増加に対応しており、これをミュージカル観客、さらには作品の質の低下へ結びつける見解もあるが、『ハミルトン』や2017年度『ディア・エヴァン・ハンソン』 (Dear Evan Hansen, 2016年初演) の成功を見ると、興行の好調が作品の質の向上にもつながっていると考えるべきだろう。
 - 4) ホタリング (Hotaling) はシェイクスピア関連と言及のある音楽劇を、17世紀始めから1981年まで網羅的にリストアップしている。ヨーロッパ諸国とアメリカ合衆国に限定されており、ホタリング自身も認めるように完全なリストとは言えないが、シェイクスピア関連音楽劇の傾向を知ることのできる貴重な資料である。
 - 5) シェイクスピア劇が民衆文化から多くを取り入れたことは現在では広く知られた常識であろう (ヴァイマン/シュワルツ、石井)。同時に、エリザベス朝ロンドンの急速な拡大によって生まれた大衆文化としての側面がシェイクスピアの新しさにつながった。一方、19世紀末から移民を大量に受け入れたニューヨークは、アフリカ系ヴァナキュラー文化をとりこみながらブロードウェイ・ミュージカルを生み出した。時代と場所の違いは無論考慮すべきであるが、文化の活気を生んだ社会的構造に類似があることは否定できない。また、ロイヤル・シェイクスピア・カンパニーは、1985年にミュージカル『レ・ミゼラブル』 (Les Misérables, 1980年初演) の英語版初演を行ったり、『マティルダ』 (Matilda the Musical, 2010年初演) の製作に関わるなど、イギリスのミュージカル文化に大きく貢献しており、シェイクスピアとミュージカルの近接の好例であると言える。
 - 6) ブロードウェイ初期～黄金期を支えた人々にはユダヤ系が多かったことはよく知られている。代表的作曲家として名前が上がることの多いアーヴィング・バーリン (Irving Berlin)、ジェローム・カーン (Jerome Kern)、ジョージ・ガーシュウィン (George Gershwin)、ロジャーズ、ポーターの中で、ユダヤ系ではないのはポーターだけであり、他は19世紀末からの東欧・ロシア系ユダヤ人を出自としている。にもかかわらず、その出目を正面から描いたミュージカルが登場するには、『屋根の上のバイオリン弾き』 (The Fiddler on the Roof, 1964年初演) を待たなければならなかった。
 - 7) そもそもグリーンブラットも指摘するように、シェイクスピア原作についても、登場する都市はエリザベス朝時代のロンドンを基に描かれている (“Even when his scene is Rome, Ephesus, Vienna, or Venice, Shakespeare’s fixed point of urban reference was London.” (Greenblatt 170))。
 - 8) 「モータウン・サウンド」は1950年代以降、自動車業で栄えた都市デトロイトを本拠として活動したモータウン・レコーズを中心に生み出されたアフリカ系アメリカ人の音楽スタイルを指す。白人と黒人のラジオ局やレコード流通が分離されていた時代に関わらず、主流派の白人にも広く受け入れられた。
 - 9) ホタリング (Hotaling) を参照すると、1960年代からの「ロック・ミュージカル」としては本論でとりあげた二作品の他に、『ポップ』 (Pop, 1974年初演、原作 King Lear) や『ロッカバイ・ハムレット』 (Rockabye Hamlet, 1976年初演) の名があがっている。1930年代の『夢をスウィングして』の失敗と同様、シェイクスピアの人気作をとりあげたこれらの「ロック・ミュージカル」が成功しなかったこと (特に数度のリバイバルにも失敗して嘲笑的となっている『ロッカバイ・ハムレット』の悪評) が、現在に至るまでミュージカルでのシェイクスピア悲劇への取り組みの障害となっている。

- 10) 1970年代ニューヨークのサウス・ブロンクスで始まったとされるヒップホップ文化は、DJ イング、MC イング、グラフィティ、B-Boy イング(ブレイクダンス)といった多様なパフォーマンス形態が複合的に影響し合い、80年代にはアメリカの主流文化にも取り入れられ、現在ではロックを押し退けて、ポピュラー音楽シーンの中心にまで展開を続けている。ロックがアフリカ系から白人中心の音楽へと変質していったのに対して、ヒップホップは当初のアフリカ系中心のままでメジャー化を果たしている点が興味深い。また、ヒップホップの起点となったのがジャマイカから移入された「サウンド・システム」文化(大きな音響設備を用意して、DJを中心として「ブロック・パーティー」を行う)であり、以降も代表的アーティストとして The Notorious B.I.G.、Laurin Hill を擁した Fugees や Lamar Kendrick などカリブ海系の活躍が見られることも、本論の内容と関連する点として指摘しておきたい。
- 11) インターネット動画サイト YouTube (<https://www.youtube.com>) で「Shakespeare Rap」の二語で検索すると、約 324,000 の動画がヒットする。ヒップホップ・アーティストのアカラ(Akala)のプレゼンテーション動画(Akala, "Hip-Hop & Shakespeare? Akala at TEDxAldeburgh")では、冒頭に答えを伏せてシェイクスピアとヒップホップのどちらからの引用かを問う質問を投げかけており、シェイクスピアとヒップホップの交錯をパフォーマンスとして示している。
- 12) "bomb-itty"の使用例は他には見られず造語と思われる。俗語の動詞句"bomb it"には「考えなく向う見ずに何かをする(そのことで大失敗する)」という意味があり、これに接尾辞の"y"をつけた形容詞型を名詞的に使ったものと解釈し、仮の日本語題とした。
- 13) ヒップホップとレゲエは別ジャンルではあるが、1990年代に両ジャンルの相互影響関係が深まり、ヒップホップ・アーティストが自作の中にレゲエ・スタイルを取り込むことが一般化した。白人/黒人の軸のみで考えられがちなアメリカ合衆国の大衆音楽であるが、カリブ海沿岸の元フランス植民地で誕生したジャズを始めとして、南からの移住者がかち込んだ文化によって発展を続けてきたという地勢的視点も重要である。
- 14) 「ピルグリム・ファーザーズ」(the Pilgrim Fathers)は、1620年に現在のマサチューセッツ州プリマスに上陸したピューリタンたちを指す。アメリカの「建国神話」では、イギリスとは異なった独自の文化の起点となった存在として重視される。
- 15) 世界的には1496年の「リコンキスタ」と同時に起きたイベリア半島からのユダヤ人追放が目撃されることが多いが、イングランドではそれに遥かに先立つ13世紀末にユダヤ人の徹底した追放が実施された("The fire glowed against the darkness of almost complete erasure: in 1290, two hundred years before the momentous expulsion from Spain, the entire Jewish community of England had been expelled and forbidden on pain of death to return."(Greenblatt 258))。
- 16) 高津訳(1981)の作品前の解説には、「『蛙』の本来の目的は、言うまでもなく、アッティカの二大悲劇詩人アイスキュロスとエウリピデスの比較評価にある。しかし、この劇が一等賞を得た最大の原因は[...]前四一年の四百人の寡頭政治派によるクーデターに加わって罪を得たアテナイの上流の人々を評し、彼らがふたたび用いて、国運を回復すべきであり、成り上がりの素性も定かでないデマゴグどもを放逐すべきであるという、アリストパネスの忠告にあったと、古代の伝承は伝えている。」(299)とある。ミュージカル版『蛙』でも、オリジナル版ではベトナム戦争、2004年版ではイラク戦争について、アメリカ合衆国政府を批判する意図が込められている。シェイクスピアとショーの関係については、次のような事実も背景にある。「十九世紀の社会主義者ジョージ・バーナード・ショーは、シェイクスピアも「改革」すべきと考え、なかでもこの『シンベリン』をばかばかしいメロドラマと弾劾して、最終幕の書き直しを行っている。」(前沢浩子「解説実験作か失敗作か—ハイブリッド悲喜劇『シンベリン』」280)
- 17) "Frogs!/We're the frogs/The adorable frogs!/ Not your hoity-toity intellectuals,/Not your hippy-dippy homosexuals,/Just easygoing, simple/Warmhearted, cold-blooded/Frogs/Of the pond/And the fronds we never go beyond. When you rearrange a single frond, We

- respond/With a//Brek-kek-kek-kek! Brek-kek-kek-kek!” (“Parados: The Frogs” Sondheim 293)「蛙」のコーラスによる歌詞には、アメリカの反知性主義の表象が見られ、実験的作風で知られたソンドハイムの批評性が前面に押し出されている。
- 18) 『シンベリン』 第四幕第二場で、ギデリアスとアーヴィレイガスの兄弟が父王シンベリンの後妻の連れ子で血の繋がらない弟クロートンの葬儀で歌う歌から、第1連と第3連が用いられている。松岡訳 (2012) では「ギデリアス もう怖くない 夏の暑さも／荒れ狂う 冬の嵐も／この世での 務めは終わり／給金をもらい家路をたどる／金色の少年少女も 煤まみれの／煙突掃除夫も みな塵に帰る／ [...] /ギデリアス もう怖くない 闇を裂く稲妻も／アーヴィレイガス 恐怖の的の落雷も／ギデリアス人のそしりも 咎めだても／アーヴィレイガス喜びも悲しみももう終わった／二人 うら若い恋人たちも／共にみな 塵にかえる」(182-183) となっている。
- 19) ソンドハイムは、ミュージカル『蛙』においては、ショーは「思考の明瞭さ」(clarity of thought)、シェイクスピアは「詩的想像力」(poetic imagination) を表象しており、ディオニソスは「良心」(conscience) よりも「詩」(poetry) を選んだと解説している (Sondheim 299)。
- 20) スミス (Smith) が指摘するように、中でも『ウェスト・サイド物語』の影響は絶大である (“More recent productions have tended to follow the influential Broadway musical *West Side Story* (1957, filmed 1961), in emphasizing the play’s perennial relevance through updating the setting [...]” (Smith 158))。また、シェイクスピア劇の映画化においては、ケネス・ブラナー (Kenneth Branagh) 監督『恋の骨折れ損』(2000年公開)のように、舞台を20世紀に移し、ブロードウェイのヒット曲を散りばめたミュージカル調に演出したものも現れている (Smith 100-101)。
- 参考文献
- Allen-Dutton, Jordan, et al. *The Bomb-itty of Errors*. Samuel French, 2010.
- Bordman, Gerald. *American Musical Theatre: A Chronicle*. Oxford University Press, 1978.
- The Broadway League. “Statistics - Broadway in NYC” n.d. <http://www.broadwayleague.com/research/statistics-broadway-nyc/> Access 28 February 2018.
- Corrigan, Allan. “Jazz, Shakespeare, and Hybridity: A Script Excerpt from *Swingin’ the Dream*.” *Borrowers and Lenders: Journal of Shakespeare and Appropriation*. Vol.1, No.1 (2005). <http://www.borrowers.uga.edu/781411/show>. Access 28 February 2018.
- Dash, Irene G. *Shakespeare and the American Musical*. Indiana UP, 2010.
- Gay, Penny. *The Cambridge Introduction to Shakespeare’s Comedy*. Cambridge UP, 2008.
- Greenblatt, Stephen. *Will In The World: How Shakespeare Became Shakespeare*. Random House, 2012.
- Hotaling, Edward R. *Shakespeare and the Musical Stage: A Guide to Sources, Studies, and First Performances*. G.K.Hall, 1990.
- Miranda, Lin-Manuel, and Jeremy McCarter. *Hamilton the Revolution*. Little, Brown, 2016.
- Public Theater. “Free Shakespeare in the Park.” n.d. Public Theater. <https://www.publictheater.org/Free-Shakespeare-in-the-Park/> Access 28 February 2018.
- Smith, Emma. *The Cambridge Shakespeare Guide*. Cambridge UP, 2012.
- Sondheim, Stephen. “The Frogs” Stephen Sondheim, *Finishing the Hat: Collected Lyrics (1954-1981)*. New York: Alfred Knopf, 2010, pp.284-301.
- Teague, Frances. *Shakespeare and the American Popular Stage*. Cambridge UP, 2006.
- Wigfield, Fern. *The Bard on Broadway: An exploration of William Shakespeare’s influence on contemporary musical theatre from 2000 to the present day*. Amazon Kindle, 2017. Kindle
- アリストパネス『蛙』高津春繁訳、呉茂一訳者代表『ギリシャ・ローマ劇集 (筑摩世界文学大系 4)』筑摩書房、1981年、pp. 299-336。
- 石井美樹子『シェイクスピアのフォークローア—祭りと民間信仰 (中公新書)』中央公論社 1993年。
- ヴァイマン、ロベルト、R・シュワーツ『シェイク

スピアと民衆演劇の伝統一劇の形態・機能の社会的次元の研究』みすず書房、1986年。

コット、ヤン『シェイクスピアはわれらの同時代人（新装版）』蜂谷昭雄・喜志哲雄訳、白水社、2009年。

ウィリアム・シェイクスピア『シンペリン（ちくま文庫 シェイクスピア全集 22）』松岡和子訳、筑摩書房、2012年。

【視聴覚資料】

Akala, “Hip-Hop & Shakespeare? Akala at TEDxAldeburgh.” YouTube. Dec 7, 2011 <https://www.youtube.com/watch?v=DSbtkLA3GrY> Access 28 February 2018.

The Boys from Syracuse (The Boys From Syracuse 1953 Studio Cast). Masterworks Broadway, 1993. CD/MP3

Hamilton: An American Musical (Original Broadway Cast Recording). Atlantic Records, 2015. CD/MP3

Kiss Me, Kate (Kiss Me, Kate 1948 Original Broadway Cast). Sony Classical/ Columbia,

1998. CD/MP3

West Side Story (1961 Film Soundtrack). Sony Masterworks, 1992. CD/MP3

Your Own Thing: A New Rock Musical. Sony Music Entertainment, 1968. Vinyl/MP3

Two Gentlemen of Verona (1971 Original Cast Recording). UMG Recordings, 2002. CD/MP3

The Donkey Show: A Midsummer Night's Disco. Pocket Songs, 2009. CD/MP3

Bare the Album. Act I/Act II. Various Artist, 2012. MP3

The Bomb-itty of Errors (Original Cast Recording Soundtrack). Bomb-itty Records, 2014. CD/MP3

Be More Chill (Original Cast Recording). Ghostlight Records, 2015. CD/MP3

The Frogs: A New Musical (Original Broadway Cast Recording). P.S. Classics, 2005. CD/MP3

Love's Labour's Lost (Original Cast Recording). Ghostlight Records, 2014. CD/MP3

Something Rotten! (Original Broadway Cast Recording). Ghostlight Records, 2015. CD/MP3