

優秀修士論文概要

## ミュージカルにおける「成功」と「失敗」

——『ハミルトン』 ニューヨーク公演とハンブルク公演の比較から——

石原嘉珠

本修士論文『ミュージカルにおける「成功」と「失敗」—『ハミルトン』 ニューヨーク公演とハンブルク公演の比較から—』は、ミュージカル『ハミルトン』（原題：*Hamilton*）のニューヨーク公演とハンブルク公演を取り上げ、異文化間におけるミュージカルの上演に対する評価を検討するものである。

これまでのミュージカル研究において、商業性と芸術性の中で揺れるミュージカルの評価や受容に関する研究が進められてきたが、特定の作品に対する異文化間の評価についての研究は乏しい状態にある。本研究の目的は、文化政策や観客層、文化的価値基準の違いによって、ミュージカルを制作、上演、受容する環境が全く異なり、そのような違いが特定のミュージカルに対する評価の内容に影響を与えることを示すことである。

本修士論文では、二都市における公演で大きく評価が分かれた、ミュージカル『ハミルトン』 ニューヨーク公演とハンブルク公演を取り上げ、その評価の違いを生む原因と考えられる、ミュージカルをめぐる文化環境の違いを多方面から分析する。

研究に際し、主に『ニューヨーク・タイムズ』や『ツァイト』、『シュテルン』などに掲載されたレビューを中心に分析を行った。作品分析においては、筆者による『ハミルトン』 ニューヨーク公演およびハンブルク公演の観劇経験に加え、ミランダ、マッカーターが編者を務めた *Hamilton: The Revolution* やニューヨーク公演の舞台映像、ニューヨーク、ハンブルク両公演のサウンドトラックを参照した。また、ミュージカルを取り巻く環境の分析においては、アドラー、ウォルマン、宮本による論考や、ステージ・エンターテインメント社広報担当であるシュテファン・ヤーケルへのメールインタビューの記録を用いた。

本稿の構成は以下の通りである。

第1章では、オリジナル版となる『ハミルトン』 ニューヨーク公演の概要、制作背景と特徴、ドラマトゥルギーの構造を整理した後、興行成績と経済的影響、評価と政治的影響について論じる。

ミュージカル『ハミルトン』は、作曲・作詞・脚本を担当したリン＝マニュエル・ミランダを中心に制作され、2015年8月6日、ニューヨークに位置するリチャード・ロジャース・シアターでブロードウェイ初演を行ったミュージカルである。アメリカ合衆国「建国の父」の一人であるアレクサンダー・ハミルトンの生涯を描く本作は、ミュージカル・ナンバーがヒップホップを中心とした多様なジャンルの音楽で構成されている点、そして白人の歴史上の人物を非白人の俳優が演じている点を主な特徴としており、その特異性が大きな話題を呼んだ。

『ニューヨーク・タイムズ』をはじめとする国内の主力レビューにおいて高い評価を得た『ハミルトン』は、数々の記録的な興行成績を収め、開幕から新型コロナウイルスのパンデミック前までは、客席

数よりもその需要が大幅に上回り、チケット価格の高騰が続いた。初演から約10年経過した現在においてもチケットの完売が続き、安定した興行を継続させている。

また、2016年、第70回トニー賞において史上最多ノミネート記録である13部門16ノミネートを獲得し、ミュージカル作品賞を含む11部門で受賞した。その他、グラミー賞、ピューリッツァー賞など、数多くの名誉ある賞を受賞した。さらに、初演当時のアメリカ大統領であるバラク・オバマが本作を気に入ったことにより、オリジナル版の出演者らはオバマとの交流を深め、時に人種問題を中心とした政治的なメッセージを劇場内外で発信するなど、アメリカの現代政治とも接触するようになった。このような出来事をきっかけに、非白人の俳優が白人の『建国の父たち』を演じる『ハミルトン』は、オバマ政権およびアメリカにおけるリベラルの象徴とも言える存在となり、アメリカにおいて政治的、社会的に影響を持つ作品となった。

第2章では、『ハミルトン』ハンブルク公演について論じ、公演概要やキャスティング、ドイツ語への置き換えなどの制作過程と事例、そして興行成績と評価を整理する。

『ハミルトン』は、ステージ・エンターテインメント社を興行元とし、2022年10月6日よりドイツ、ハンブルクで公演を行うことになった。ハンブルク公演の特筆すべき点は、『ハミルトン』上演史上初となる非英語の言語であるドイツ語で上演することであった。上演にあたり、ドイツ語でパフォーマンスができる多様な肌の色を持つ俳優をどのように集めるか、ヒップホップを中心とした英語のミュージカル・ナンバーをどのようにドイツ語に翻訳するか、そしてアメリカ建国の物語に馴染みのないドイツの観客をどのように惹きつけるか、ということが課題として挙げられた。これらの問題を解決するため、ステージ・エンターテインメント社は大規模なオーディションを行い、最終的に13カ国からドイツ語でパフォーマンスができる俳優が集められた。また、翻訳に当たっては2名の翻訳者を中心に、英語版の言葉のニュアンスや、ヒップホップ特有の韻やリズムを担保しながら、文法や語法、イントネーションが全く異なるドイツ語への置き換えを行った。

しかし、『ハミルトン』ハンブルク公演はチケットの売り上げが期待値を下回ったことを理由に、開幕から約1年後の2023年10月15日に公演を打ち切ることとなった。この結果に対し、『ツァイト』や『シュテルン』などのドイツの複数のメディアが、公演が「失敗」であったという見解を示した。一方、アメリカの『ニューヨーク・タイムズ』は打ち切りの決定後もハンブルク公演評価をし、それぞれの立場で公演に対する評価が分かれる結果となった。

第3章では、ニューヨークとハンブルクのミュージカルを取り巻く文化環境を整理し、それぞれの都市におけるミュージカルの制作、上演形態について論じる。それを踏まえ、ミュージカルを評価する上での各都市の価値基準を明らかにし、特異性を持つ『ハミルトン』がそれぞれの環境でどのように評価されたかを考察する。

ニューヨークは、世界で最も知名度のあるエンターテインメント地区、ブロードウェイを有しており、その興行は、莫大な資金と高額なチケット収入によって支えられる「ショービジネス」として巨大な市場が確立している。そのような市場において、制作者は大きな経済的リスクを背負っていることから、経済的な「成功」、「失敗」と、作品の「成功」、「失敗」が同義と見なされることも少なくない。そのため、ブロードウェイは商業性と芸術性の間で常に揺れ続けている存在と考えられる。

## ミュージカルにおける「成功」と「失敗」

一方、ハンブルクは、助成金に基づく潤沢な資金に支えられ、芸術的に高いレベルを誇る公共劇場を有すると同時に、ヨーロッパ有数の「ミュージカル都市」としても知られている。その興行の多くを担うステージ・エンターテインメント社のヤーケルによると、ドイツでは、内容が分かりやすく、親しみやすい、大衆性を持つミュージカルが求められている。そのため、内容が複雑で、ドイツの観客にとって馴染みのない主題を持つ『ハミルトン』は、商業的な成功が保証されない特異な作品であった。しかし、国内の主力メディアに「失敗」と書かれたにも関わらず、公演関係者は、『ハミルトン』はドイツのミュージカルの発展における重要な過程であったと考えており、その後の同社の演目に影響を与える存在となった。

以上のように、全く異なる環境を有する二都市ではミュージカルの「キャンオン」が大きく異なると考えられる。本修士論文における「キャンオン」は、アメリカにおいてミュージカルを価値付けるために用いられた西洋由来の価値基準を示す。

アメリカにおいて『ハミルトン』は、ミュージカルの「黄金期」をモデルとした「キャンオン」、つまり「統合」の要素を持つ作品でありながら、キャスティングや音楽的側面においてこれまでブロードウェイにおいて「キャンオン化」された作品に挑戦するような革新的な試みを行っている。その試みは、多くの研究者の関心を惹きつけ、「新たなキャンオン」としての地位を確立したと考えられる。

一方、ドイツの文化は、公的機関からの助成を受ける Ernst の文化 (E-Kultur) と庶民の間で人気がある商業的なエンターテインメントを指す Unterhaltung の文化 (U-Kultur) に二分されている。U-Kultur に分類されるミュージカルは、時に俗なものとして軽視されると同時に、誰でも気軽に楽しめるものとして認識されている。そのため、ストーリーがドイツの観客にとって馴染みがなく、事前知識が求められる『ハミルトン』は、観客の関心を引き寄せることが難しかったと考えられる。さらに、ドイツはミュージカルに対する世代間の認識のギャップや地域間で受容される文化のギャップを抱えており、それが『ハミルトン』に対する評価の前提として存在していたと考えられる。アメリカではしばしば『ハミルトン』が持つテーマは「普遍」と考えられているが、このような文化間でのギャップを抱える中で、全ての人々に共有される「普遍」は存在せず、そのあり方は世代や地域など様々な境界で随時変わり続けている。

結論では、異文化間においてミュージカルを評価する際、その前提となる環境や評価基準の違いが重視されていない現状を指摘する。各文化圏で独自の価値基準に基づいて特定のミュージカルを評価すると、評価上の中立性が損なわれ、異文化間でミュージカルの上演権が売買される際にその作品に対する偏った価値付けのもとに取引が行われる危険性がある。そのような状況は、各文化圏で上演されるミュージカルのラインナップの幅を広げることを困難にする。

異文化間でミュージカルを共有し、評価する際には、それぞれの文化圏や地域でミュージカルを取り巻く環境が大きく異なることを理解し、それを寛容に受容した上で、文化の垣根を越えて個々が評価を行うことが必要だと考える。

## 優秀修士論文概要

アレクサンダー・ゼルディン『愛』(Alexander Zeldin, *LOVE*)

— そのドラマトゥルギーと演劇における「本物」をめぐる —

圓城寺 すみれ

本論文は、現在ヨーロッパ各地で活躍するイギリスの劇作家・演出家アレクサンダー・ゼルディンの代表作「不平等三部作」(『The Inequalities』)の第2作『愛』を取り上げ、そのドラマトゥルギーと表現を分析するものである。ゼルディンはインタビューを通し、過去の演劇に立ち返りつつ演劇の表現を革新していく必要性を謳い、過去に演出助手を務めたピーター・ブルックをはじめとする様々な実践家の影響を述べている。しかし、彼の作品、とりわけ『愛』は、表面上はリアリズム演劇やドキュメンタリー演劇の延長線上にあるようにも見え、彼がそれらの従来の演劇の形式をどのように継承しつつ革新しているのかは必ずしも明確ではない。本研究では、彼の作品の中でも最も多く上演されている『愛』を詳細に分析することで、ゼルディンの演劇表現がこれまでの演劇といかなる連続性を有するかを明らかにすると同時に、その基盤の上で構築された独自の表現が現代の観客とどのように共鳴しているのかを検討する。

本研究ではその検討にあたり、作品のドラマトゥルギーに加え、ゼルディンが重視する「本物」の概念に焦点を当てた。ゼルディンはハロルド・ピンターの言葉を多く引用し、演劇を通じて、現実を単に反映するのではなく、「鏡の向こう側」の「真実」を提示することを目指すと述べる。しかし、プラトン以来、演劇は本質的に「模倣」であり、ゆえに「偽物」であるとの批判が歴史的に繰り返されてきた。ゼルディンの目指す「本物」や「真実」は、この矛盾の只中でいかなる意味を持ち、いかに作品の中で具現化され、独自の表現として昇華されるのか。本論文は、これらの問いを手がかりとして、ゼルディン演劇の独自性および意義を明らかにすることを目的とする。

まず、第1章ではゼルディンの経歴、そして『愛』を含む「不平等三部作」の概要、ならびにその背景にある現代のイギリスの貧困をめぐる社会の動きを概視した。「不平等三部作」は現代イギリスの社会問題を背景とし、それらを色濃く反映しているが、いずれの作品も、その問題の詳細やその制度の特有性を直接描写するのではなく、その状況下で生きる貧困層の「人々」に焦点を当て、登場人物たちが苦しい状況の中で、他者とつながろうとし、交流を模索する姿を描いている。このアプローチはイギリス特有の問題を超え、不平等や社会的孤立といった現代社会全体が抱える普遍的な課題を浮き彫りにする物語を構築している。

次に、第2章では、『愛』におけるドラマトゥルギーを制作過程と作品に分け、それぞれ検討した。まず、制作過程において、ゼルディンの創作プロセスは、単に他者を描くことに注力するのではなく、自己、そして他者と自己の間に生まれる関係性にも目を向けながら進められる点に大きな特徴がある。彼は調査対象に関連する資料のみならず、文学作品や自身の私的な記憶など多様な素材を取り込み、それらをもとに作品を構築していく。また、実際に調査対象の現場に赴くフィールドワーク的な実践を重視し、体験を通して得られる感覚を作品に反映させる。さらに、当事者の人々を稽古場に招きインプロ

への参加や作品への意見を求めたり、作品に出演してもらったりするなど、他者との協働を通じて時間と経験を共有する。これらの手法により、単なる他者表象にとどまらず、主観的視点を交えながら、表象に伴う支配的構造や貧困ポルノ的な構造に挑み、可能な限り対等なアプローチを志向している。

次に、作品のドラマトゥルギーについて、本作は基本的に自然主義演劇の枠組みを用いているが、同時にそこから逸脱する要素も含んでいる。筋（劇行為）においては、日常生活を一貫して描き作品全体に統一性を与える点で自然主義的である一方、明確なプロットや行為の進展が欠如しており、従来のドラマの形式を超えている。この特徴は、自然主義演劇をさらに発展させた「ハイパー自然主義」<sup>(1)</sup>に通じるものである。「ハイパー自然主義」では、模倣的な舞台表現によって細部に過度に強調し、物語の勢いを弱めることにより、雰囲気や暗示を強め、背後にあるものを主題的に前景化する。『愛』ではシェルターに過ごす人々の生活の細部を丁寧に描くことで、背後に潜む資本主義社会や新自由主義、そしてそれらがもたらすケアの欠如を鮮明に浮かび上がらせている。

さらに、第四の壁の曖昧化や、自然主義演劇の「不毛のビジョン」<sup>(2)</sup>に抗うかのように全体を通じて繰り返される愛のモチーフは、自然主義演劇から大きく逸脱する要素である。特に終盤、シェルターの住民の一人である高齢のバーバラが杖を置き、客席へと歩み出て、観客と視線を合わせ、座る観客の手や肩を借りながら劇場を出ていく場面は象徴的である。これにより、ここまでシェルターという閉鎖的な空間の中で描かれてきた、どんなに困難な状況下にあっても力強く希望として残る他者とのつながりや関係性が観客席にまで拡張され、観客は「このようにつながりがより広まっていくことができれば」という仮想の世界、「もしそうなら」(What if) という可能性を体感することになる。こうして、ジル・ドーラン (Jill Dolan) の提唱する「ユートピアのパフォーマティヴ」(Utopian Performatives) —— 「もし私たちの人生のあらゆる瞬間が感情的に豊かで、寛大で、美的に印象的で、間瞬間的に強烈なものであったら、世界はどのようなものになるだろうかという希望に満ちた感覚に陥るような、小さくも深遠な瞬間」がもたらされる。

このように、『愛』は(ハイパー)自然主義を通して示される絶望の提示と、この「ユートピア的パフォーマティヴ」による希望の提示とを往還する。この両局の往還は、ポストモダニズムの皮肉や大きな物語の否定を超えて、モダニズムとはまた異なる形で、誠実さや希望、普遍的な大きな物語の可能性を再発見する「メタモダニズム」的感情構造と共鳴する。本作が現代の観客に深く訴えかける理由は、まさにこの構造にある。

第3章では、『愛』における「本物」の表現を検討した。はじめにも述べたように、演劇はその本質において「偽物」であるという見方は古くから存在し、その価値観は現代においても根強い。しかし、その多くは「偽物」と「本物」の関係性を二項対立的に捉えるものである。それらに対し演劇の虚偽性を本物との関係性の中で捉え直す見方も存在する。

ダイアナ・テイラー (Diana Taylor) は、パフォーマンスにおける「偽物」は単なる模倣ではなく、「as if」(見せかけ)と「is」(現実の存在)の相互作用によって観客に効果や情動をもたらすと指摘する。さらにダニエル・シュルツ (Daniel Schultze) は、この相互関係に観客の役割を組み込み、観客が偽物と本物の二重性を受容し、自らの中で統合・再構築することで「真正性」(authenticity)が生み出されると論じている。『愛』はまさにこの「as if」と「is」を巧みに組み合わせ、観客に二重性を提示することで、観客自身が統合し、目の前の出来事に真正性を付与するプロセスを促す。作中でこのプロセスが繰り返されることで、観客は登場人物や出来事への感情的親密さを深めていく。こうして培われた親

密さが、終盤に提示される「what if」(もしもそうなら)という問いかけを観客が受け取り、参加することを可能にする。こうしたプロセスこそ演劇の醍醐味であり、観客に現実では味わえないほどの強烈な感情や体験を味わう可能性を秘めている。

そして、このような効果は、まさに彼が影響を受けたと述べるブルックの目指したものと共鳴する。ゼルディンの現実を忠実に模倣したような具体的な舞台セットとそれによる表現は、ブルックの演劇とは大きく異なる。しかし、ブルックが懸念したように観客の想像力を狭め、目の前の人に対する集中力を弱めるものではない。むしろ観客を深く巻き込む場を創りだし、ブルックが目指した演劇理念を受け継いだものである。双方ともに日常において捉えられない「本物」を浮かび上がらせるという共通の目的を持ち、「現在の瞬間」や「衝撃」を通じて観客に変容を促す。

以上の議論を通し、ゼルディンの演劇はそのドラマトゥルギーと「本物」をめぐる表現を通じ、先行する演劇形式を継承しつつ革新し、現代の観客に深く訴求する力を持つことを示した。ゼルディンの表現は単なる独自性とどまらず、演劇の本質に根ざした力や、醍醐味を再確認させるものである。その本質は、観客や物語、さらには社会とのつながりを生み出す点にあり、この繋がりが演劇表現の真正性を支え、感情的親密さを構築する鍵となる。このような演劇を通じて、観客は日常では見えないものを発見し、普段は感じ得ない強い感情を体験する。まさに、そのような「鏡の向こう側」へと向かう特別な空間を創造するのである。

#### 注

- (1) アンドリュー・バートン (Andrew Burton) は「ハイパー自然主義」を提示し、その特徴として (1) 物語の勢いを避けること、(2) 筋立てを犠牲にしてムード、雰囲気、サブテキストに焦点を当てること、(3) 強烈な閉塞感をもたらすことを挙げている。
- (2) ゴードン・ファレル (Gorden Farrell) は自然主義演劇について、「人間は問題の原因を知っているが、それを解決することはできないというヴィジョンを表現するために使われる」とし、このようなヴィジョンを「不毛のヴィジョン」と呼び、リアリズム演劇との大きな違いとしている。

優秀修士論文概要

## 1970～80年代における劇団四季の変容と基盤形成

—— オリジナルミュージカルの創作を中心に ——

近 藤 湖 春

### はじめに

本修士論文では、1970～80年代の劇団四季に焦点をあて、その活動の歴史を辿り、劇団四季がどのように変容していったのか、現在に通じる基盤はどのように形成されたのか、明らかにすることを目的とする。当時の演劇雑誌や新聞、パンフレットや記念誌、インタビューで得た情報を中心に構成することで、既刊の書籍等ではあまり触れられていないこと、明らかになっていないことを論じる。また、1970～80年代における劇団四季の全体的な変容を追うだけでなく、オリジナルミュージカルについて詳しく論じる。劇団四季のオリジナルミュージカルはどのように創作され、どのような評価を受けたのか、オリジナルミュージカルの特徴や変容を具体的な作品を取り上げることで明らかにする。

### 第1章 1970年代の劇団四季

1章では1970年代の劇団四季に焦点をあて、どのような作品が上演されたのか、60年代からどのような変化があったのか、当時の劇団四季の活動はどのような特徴や変容があったのかを論じた。

1970年代には劇団四季の演目のジャンルが、「ストレートプレイ」「海外ミュージカル」「こどものためのミュージカル・プレイ」「創作ミュージカル」の4つに確立した。創立から続いてきたストレートプレイの上演を維持しつつ、60年代後半に登場した「こどものためのミュージカル・プレイ」の創作を続け、新しい劇団四季の方針として海外ミュージカルの上演に注力していた10年間と言える。加えて、70年代は劇団四季の全国公演が確立した年でもあり、劇団四季が現在も掲げている理念の1つでもある「文化の一極集中化の是正」は、全国公演という形式で70年代にすでに確立されていた。また、1970年代は、劇団四季の研究所において歌やダンスのレッスンが本格的にカリキュラムに組み込まれたことや、1972年の『アプローズ』初演を皮切りに海外ミュージカルの本格的な上演を始めたことにより、劇団四季のミュージカル製作能力が向上した。これにより、70年代は劇団四季がミュージカル製作の基盤を形成した10年間であることが分かった。

さらに、1970年代には越路吹雪などのスターを起用する「スター主義」とオーディションによるキャスティングを行う「脱スター主義」を同時に行っていたことが分かった。特に1979年の『コーラスライン』は、結果として「スター」と呼ばれるような俳優がキャスティングされたとはいえ、全キャストオーディションによる選抜での起用によって公演が成功し、脱スター主義の大きな一歩であり「作品主義」といわれる現在の劇団四季の始まりでもあった。

## 第2章 1970年代における劇団四季のオリジナルミュージカル

2章では、1970年代に創作された劇団四季のオリジナルミュージカルについて論じた。

70年代は60年代から続く「こどものためのミュージカル・プレイ」の創作を意欲的に続け、現代日本に通じる社会性のあるテーマの設定や「おみやげの歌」と呼ばれる劇のテーマ曲の設定などによって、「子どものためのミュージカル・プレイ」の特徴的要素を確立した。

一方で、70年代にはじめて挑戦した「一般向けオリジナルミュージカル」の創作は苦戦し、1970年初演の『さよなら TYO!』は、劇団四季といずみたくが共同で作る初の大人向け創作ミュージカルとして注目を集めたが、台本の弱さを中心に酷評され、60年代に「こどものためのミュージカル・プレイ」で培ってきたミュージカルを一から創作する力は、まだ技量不足だったことが分かった。この失敗によってしばらくは創作されなかった一般向けオリジナルミュージカルだが、1977年には『わが青春の北壁』が創作される。この作品は『さよなら TYO!』から7年ぶりの創作ミュージカルであり、西城秀樹主演・SETの阿久悠作詞の劇団四季作品として注目された。観客動員や興行収入という点に関しては、西城秀樹というスターを起用したことで成功したが、作品としての評価は低く、新たに創作ミュージカル路線の口火を切ることは残念ながらできなかったことが分かった。

## 第3章 1980年代の劇団四季

3章では、1980年代の劇団四季に焦点をあて、どのような作品が上演されたのか、70年代の影響を受けてどのような変化があったのか、80年代の劇団四季の変容とそのきっかけとなった出来事や作品について論じた。

80年代は、劇団四季にとって改革期であった。ミュージカル製作の基盤が確立した一方で、ストレートプレイの上演数が急激に減少し、創立当初はストレートプレイのみを上演していた劇団四季が80年代にはミュージカル劇団へと舵を切ったことが窺える。また、団員数や年間の総公演回数の増加したことにより、上演キャストの2班体制の導入やあざみ野に大きな稽古場が新設されるなど大規模な劇団へと変容し、現在の劇団四季の基盤を形成した。

80年代が改革期と呼ばれる大きな理由の1つに『キャッツ』の上演がある。『キャッツ』は、チケットぴあの導入など当時の最新のコンピューターを駆使したほか、仮設のテント劇場による公演などで話題を呼び、国内初の1年ロングラン公演を成功させた。論文内ではなぜテント型の仮設劇場になったかなど、書籍ではあまり明らかにされていないことも述べている。

また、多くの重要人物の逝去による劇団四季の体制の変化も80年代が改革期と呼ばれる理由の1つである。越路吹雪など、重要な人物の死によって劇団が脱スター主義へ本格的に舵を切り、それまで積み上げてきた研究所のレッスン等による所属俳優全体の技術が上がったことで、80年代には「ピュア四季」および「作品主義」が実現した。

## 第4章 1980年代の劇団四季のオリジナルミュージカル

4章では、1980年代に創作された劇団四季のオリジナルミュージカルについて論じた。80年代の「一般向けオリジナルミュージカル」は、70年代の苦労や失敗を受け、一から創作するのではなく「既に評価のある過去作品の改作」による「一般向けオリジナルミュージカル」として『ドリーミング』『ユタ

## 1970～80年代における劇団四季の変容と基盤形成

と不思議な仲間たち』『夢から醒めた夢』の創作・上演が行われた。この3作品はその後にも上演されつづき、80年代だけでなく、90年代の「一般向けオリジナルミュージカル」の基盤となった作品でもある。

1985年に上演された『ドリーミング』は青山劇場のこけら落とし公演として上演された作品である。この作品は1969年に初演されたグランド・ミュージカル『青い鳥』の改作である。『ドリーミング』は、大がかりな舞台機構を使用した演出や有名な作曲家を複数人起用したことが評価され、同時期の『CATS』大阪公演と合わせて「85年の最大規模の公演であり、ミュージカル時代の到来を象徴するもの」と評価されるなど、劇団四季にとって重要な公演となった。

『ユタと不思議な仲間たち』は、1977年に「こどものためのミュージカル・プレイ」として上演され、その後「一般向けオリジナルミュージカル」として『YUTA』（1984）『ユタと不思議な仲間たち』（1989）と2度改作された作品である。『YUTA』は、楽曲は評価されたものの全体的に「子どものためのミュージカル・プレイ」から脱却できず、あまり評価は良くなかったが、1989年の『ユタと不思議な仲間たち』は大がかりな舞台美術の使用や演出の変更によって評判が上昇した。『ユタと不思議な仲間たち』はその後の「一般向けオリジナルミュージカル」の道を開き、劇団四季の「一般向けオリジナルミュージカル」の代表作の1つとして90年代以降も上演が続き、劇団四季にとって非常に重要な作品となった。

『夢から醒めた夢』は、1987年に「こどものためのミュージカル・プレイ」として創作され、ニッセイ名作劇場で児童向けに上演された際、劇評家たちからの評価が高かったこともあり、翌年の1988年に「一般向けオリジナルミュージカル」として全面的に改作・上演された作品である。元が「子どものためのミュージカル・プレイ」の改作であるが故の批評もあったが、日本歌謡を連想させる三木たかしの特徴的な楽曲の評価が非常に高く、観客からの声もあり、1993年には演出の大幅な改作を行って再演されるなど、劇団四季のファンにとって人気のある重要な作品の1つとなった。

### 結びに代えて

2025年現在、劇団四季といえばミュージカル、という印象が強い。それは1970～80年代につくられた基盤によるものである。また、1970～80年代は、新聞や演劇雑誌等では「新劇団である劇団四季」と呼ばれていたが、現在では「日本を代表するミュージカル劇団」と呼ばれるようになった。非常に大きな変化であるとともに、そこに至るまでの経緯が忘れ去られつつある。その経緯、特に書籍等に書かれていないことを本論文は明らかにすることができた。

また、1970～80年代のオリジナルミュージカルの作品や特徴の変容を明らかにした。20年間の「一般向けオリジナルミュージカル」の試行錯誤によって、90年代～2000年代前半に「オリジナル3部作」や「昭和の歴史3部作」と総称されるような「一般向けオリジナルミュージカル」の代表的な作品群が誕生するなど、重要な基盤を形成した。また、1970～2000年代前半の「一般向けオリジナルミュージカル」は三木たかし作曲のものが多く、他にもいずみたくやイルカなど、日本の歌謡曲で名をはせた人物による作曲が「一般向けオリジナルミュージカル」の基盤となっていたことも重要である。オリジナルミュージカルは、2000年代後半から2019年まで新作が創作されず、1970～80年代に試行錯誤の末できた「一般向けオリジナルミュージカル」の創作基盤はなくなってしまった。2020年からは勢力的に「一般向けオリジナルミュージカル」を創作・上演しているが、それまでの特徴とは全く違うものとなっている。特に「作曲家の人選の基盤」が全くなくなってしまったことは筆者にとって非常に残念である。

## 優秀修士論文概要

## ケリー・ライカート論

—— バディ映画と男同士の友情について ——

西 田 悠 人

ケリー・ライカート (Kelly Reichardt, 1964) の作家性について語られる際、「スロー・シネマ」や「ネオ・ネオレアリズモ」といった非歴史的な用語と結びつけられることが少なくない。本論文では、ライカートの作家としての歩みをより歴史的な文脈に位置づけ、アメリカ・インディペンデント映画やジャンル映画の歴史に基づいて考察することを目的としている。特に、ライカート作品の多くで中心に描かれる二人組の関係性に着目し、「バディ映画」という視点から彼女の作家性を明らかにすることを目指した。ライカートは1994年のデビュー以来、一貫してインディペンデント映画の枠組みに徹している。さらに、『オールド・ジョイ』(Old Joy, 2006年)以降の全作品において単独で編集を行うことで「ファイナル・カット (最終的な編集権)」を保持し、創作の自由を確保してきた。彼女はロードムービーや西部劇といったアメリカのかつ男性的なジャンルを扱い、それらに新たな視点を取り入れる試みを続けている。

第一章では、ライカートの長編映画第一作『リバー・オブ・グラス』(River of Grass, 1994年)について論じた。本作は、『俺たちに明日はない』(1967年)や『地獄の逃避行』(1973年)に代表される「アウトロー・カップルの逃避行もの」というサブジャンルの伝統に連なる。しかし、このジャンルに典型的な暴力やロマンスを前提とした同時代の作品(例えば、クエンティン・タランティーノ脚本の『トゥルー・ロマンス』(1993年)や『ナチュラル・ボーン・キラーズ』(1994年))とは異なり、実際の殺人は起こらず、ヒロインのコージーがボイスオーバーで語る空想上の「逃避行」と現実との乖離が強調される。さらに、コージーと相棒リーの関係性も無性愛的に描かれ、肉体的な触れ合いもない。また、料金所を突破できずマイアミから出られないという移動の制限も示される。すなわち、本作は、ヒロインの空想上の「逃避行」を現実と並行して物語ることで、従来のロードムービーを特徴づけてきた暴力・ロマンス・移動といった要素を排除しながらも、ロードムービーの枠組みを保持し、このジャンルを再構成しているのである。

さらに、コージーは娘、妻、母親といった伝統的な役割から逸脱しようとする人物として描かれる。こうした女性像は同じくアメリカ・インディペンデント映画の文脈において女性監督が逃避行ものを描いた、バーバラ・ローデンの『ワンダ』(1970年)における女性像と共通する。しかし、『ワンダ』の主人公が流されるように逃避行に巻き込まれるのに対し、コージーは自らの意志で旅を始め、物語の終わりも彼女自身が決定するという点で、女性主体の逃避行ものとして発展している。とりわけ、相棒である男性を射殺するという描写を通じて、本作は「逃避行もの」のジャンルにアウトローな女性キャラクターという新たな視点を加えている。

第二章では、長編映画第二作『オールド・ジョイ』について取り上げた。本作以降、ライカートは製作拠点を西海岸のオレゴン州に移し、脚本家のジョン・レイモンド (Jon Raymond, 1971-) との共同

製作を開始した。この共作は、ライカートのフィルモグラフィにおける重要な転換点である。物語の構成やキャラクター設定、トーン、セリフといったストーリーの開発をレイモンドに委ねることで、キャラクターとストーリーが明確になり、ライカートはより柔軟に映像的なストーリーテリングに集中できるようになったのである。

『オールド・ジョイ』は、旧友と久々の再会を果たし、オレゴン州の森の中にある温泉を目指す男性二人の旅を描いている。独り身で自由奔放なカートと、婚約し父親になるマークという対照的な立場にある二人の関係性に焦点が当てられている。本作は、「バディ映画」というジャンルに批評的視点を加えており、同時代のインディペンデントまたはインディー映画における男性二人組の描写と比較することで、その独自性を明らかにした。例えば、ガス・ヴァン・サントの『GERRY ジェリー』（2002年）では二人が殺し合い、アン・リーの『ブロックバック・マウンテン』（2005年）では同性愛的な関係が描かれるが、『オールド・ジョイ』ではこれらの出来事が明示的に描かれることはない。アレクサンダー・ペインの『サイドウェイ』（2004年）のようなセンチメンタリズムに包まれた結末とも対照的である。

『オールド・ジョイ』では、温泉でカートがマークの肩を揉む場面など、身体的な接触がありながらも、同一フレームに二人を並べることを避ける画面構成が用いられ、二人の心の距離が象徴的に描かれている。また、浴槽に置かれた結婚指輪が水中に沈みかける描写は、かつての親密さの痕跡を示唆しつつも、二人が過去の関係に戻る事が不可能であると暗に伝えている。このシーンは、タイトルに込められた「悲しみは使い古した喜び」というテーマを象徴すると同時に、友情の複雑な側面を浮かび上がらせる。このように、ライカートは二人のいずれかに与することを避け、感傷性を排した中立的な立場から両者を批判的に描き出すことで、男同士の友情が必ずしも強固である必要はなく、時には儂く終わりを迎えるものであると提示している。

第三章では、ライカートの長編映画第七作『ファースト・カウ』（*First Cow*、2020年）を取り上げた。本作より独立系配給会社 A24との共作が始まり、従来のインディペンデント映画につきまとっていた配給面の不安定さから解放されることになった。創作の自由を確保する環境を手に入れたため、本作は彼女の製作におけるもう一つの転換点と言える。

ライカート作品の根底にはアメリカ西部の神話に対する批評的な眼差しが一貫して存在する。『ファースト・カウ』や『ミークス・カットオフ』（*Meek's Cutoff*、2010年）では、西部開拓の負の側面、すなわち搾取や犠牲、矛盾に焦点が当てられている。本作においてライカートは、従来の西部劇で支配的であった暴力的アクションを意図的に排除し、むしろ画面上には現れない部分に潜む暴力性を浮かび上がらせる。レイモンドの言葉を借りれば、それは「やさしさのなかにある暴力」である。また、主人公クッキーの臆病な性格や男性的でマッチョな世界を嫌う姿勢は、従来のヒロイックな西部劇の男性像とは対極に位置している。

『ファースト・カウ』は、1820年代のオレゴンを舞台に料理人のクッキーと中国人移民キング・ルーの友情を描く物語である。社会に馴染めない者同士の二人は、屋内の空間で関係を深めていく。再会や共同生活を通じて二人の友情は深まり、特にラストシーンでは、隣り合った二人の顔が画面いっぱいに映し出されるなど、他のライカート作品と比べても突出した接近を強調するフレームが用いられている。これは、ジョン・シュレシンジャーの『真夜中のカーボーイ』（1969年）における友情の肯定的な側面を描くラストシーンとも比較されるものである。

『ファースト・カウ』のラストは、親密さが強調される関係でありながらも、全財産の入った麻袋を捉えたショットによって、裏切りの可能性が仄めかされている。これは本作冒頭で引用されるウィリアム・ブレイクの詩「鳥には巣を、蜘蛛には網を、人には友情を」が示唆する友情の壊れやすさや一時的な性質を体現している。また、ライカート作品ではしばしば「別れ」というテーマが登場人物の幻滅とともに描かれてきたが、本作では二人が決定的な別れを経験することなく、共に最期を迎えたことが冒頭の骸骨のショットによって示唆されており、表面的には特異な位置付けにある。しかし同時に、『ファースト・カウ』は、親密な関係性の内にさえ裏切りの可能性が存在するという、潜在的な暴力性をも描き出している。

本論文では、ケリー・ライカートの作家性を「バディ映画」という視点から明らかにした。ライカートが描く二人組は、観客の期待を裏切り、従来のバディ映画が提示してきた典型的な関係性とは異なる結びつきを示している。男女間では、ハリウッド映画におけるロマンチックラブ・イデオロギーに異を唱えるかのように無性愛的な関係が描かれ、男性同士でも同性愛的な欲望や伝統的な強い絆は見られない。友情や絆が描かれる場合も、それはむしろその対極を強調する形で提示されるのである。

ライカート作品における「別れ」は、感傷主義を徹底的に排除し、現実を鋭く映し出す彼女の作家的な特徴である。死によるものではなく、単に登場人物が立ち去る姿を通して描かれることが多い。この描写は、ホモソーシャルな連帯や愛さえも欠如している可能性を示唆し、むしろ距離を感じさせる関係として映し出されている。そのうえ、二人の関係は物語の進行に伴って好転することは少なく、一時的な変化があったとしても、裏切りの可能性を内包している。このように、ライカートの描写は従来のバディ映画の価値観を解体し、バディ映画の変奏として新たな視座を観客に提示している。

とはいえ、ライカート作品に友情が全く存在しないわけではない。彼女は、友情が消滅する可能性やその脆弱性を示唆することで、関係の複雑さを鋭く描こうとしている。盲目的な信頼や絆に基づく友情に対して批評的な視点を加え、その揺らぎを見据えるのである。従来のバディ映画における友情は、多様な人種によって構成されたアメリカが抱く「映画的幻想」に過ぎないという批判的観点も併せ持つ。ライカートは、所詮他人同士である二人の関係を達観した視点から描き、友情のリアリズムを追求する。彼女の描写は友情を理想化するのではなく、その脆さや現実的限界も含めて全体像として提示し、人間関係に対する鋭い洞察を示しているのである。

## 優秀修士論文概要

## フィルマン・ジェミエの民衆演劇

— 国立移動劇場の試み (1911-1912年) を中心に —

見 野 舞

本修士論文「フィルマン・ジェミエの民衆演劇—国立移動劇場の試み (1911-1912年) を中心に—」は、第三共和政期のフランスにおいて活躍した人物、フィルマン・ジェミエ (Firmin Gémier) の民衆演劇について、国立移動劇場 (Théâtre national ambulante, TNA) を対象とした研究である。普仏戦争とパリ・コミューンによって第二帝政が終焉を迎え、労働者階級を中心とする民衆の持つ力が増した第三共和政期のフランスでは、ブーランジュ事件やドレフュス事件が起こり、ナショナリズムの動きが強まった。また、同時に普仏戦争でアルザス・ロレーヌ地方を失ったフランスは、国際的に権威の回復を目指し、植民地化を進めることになる。また、科学技術も大きな発展を遂げ、鉄道の敷設によって物理的なアクセス面が大幅に改善された。演劇においても様々な変革が行われることとなり、劇場には革新的な電気照明が導入され、検閲を逃れ、実際の出来事に着想を得た自然主義作品を中心に上演する自由劇場運動、そして演劇の民主化を理想とする民衆演劇運動が生まれることとなった。

俳優、演出家、劇場支配人および創設者として様々な視点から演劇に携わり、都市部だけではなく地方にも演劇を届けようと試みたフィルマン・ジェミエは、フランスにおける民衆演劇の先駆者と呼べるであろう。しかし、フランス本国での先行研究は少なく、彼の演劇活動に対する評価は高くない。では、フィルマン・ジェミエという人物は、どのような経緯で、どのような理念をもって民衆演劇を試みるようになったのか。そして、なぜ再評価が大きく進んでいないのだろうか。そこで、本研究では、ジェミエの民衆演劇の特性を分析するとともに、日本でまだ研究が乏しい国立移動劇場の実態、つまり劇場の設立背景や形態、公演場所、上演作品などを明らかにすることを旨とする。そして、国立移動劇場の性質を調査するとともに、この劇場は地方のフランス人労働者階級という特定の観客層に向けられたものであったのかを本研究の問いとする。

本研究対象である国立移動劇場は、パリ以外の都市にも演劇を届けるためにジェミエが1911年に設立し、1912年までフランス各地で公演を行っていた。その後、彼は1920年に国立民衆劇場 (Théâtre national populaire, TNP) を設立し、1951年から1963年までジャン・ヴィラル (Jean Vilar) がその最盛期を率い、1972年にパリからヴィールバンヌへ移設されたものの現存している。ヴィラルの「演劇は、パンやワインと同じように生活に欠かせない食べ物である…演劇は、水道、ガス、電気と同じ公共サービスである」(« Le théâtre est une nourriture aussi indispensable à la vie que le pain et le vin... Il est un service public au même titre que l'eau, le gaz et l'électricité<sup>(1)</sup>. ») という言葉からも分かるように、常に演劇における「民衆」という概念に重点を置いて活動していたジェミエにとって、国立民

(1) Jean Vilar, *Le TNP, service public, présentation et notes d'Armand Delcampe*, Paris, Gallimard, 1975, p. 173.

衆劇場は志半ばで終わりを迎えてしまった国立移動劇場の理念を受け継いだものであったと考えられる。したがって、彼が初めて自らの手で設立した国立移動劇場を対象とし、その実態を明らかにすることで、ジェミエの民衆演劇全体の基盤の把握につながるという意義を見出すことができるのではないかと考え、本研究に至った。研究方法としては、主にフランス国立図書館 (Bibliothèque nationale de France、BnF) に保管されているインタビューや、BnF の Gallica で公開されている当時の新聞記事や雑誌に掲載されたジェミエの投稿などの一次資料に当たり、アーカイヴや文献に基づいた調査を行った。フランスの民衆演劇運動を率いたフィルマン・ジェミエは、どのような人生を送り、どのような考えで、民衆演劇に取り組んでいたのか、彼の民衆演劇の実態を明らかにし、現代の演劇における新たな再評価に貢献することを本論文は目指している。

本論文は、3章構成であり、第三共和政期のフランス演劇における自然主義演劇から民衆演劇運動への変遷を分析したうえで、特に国立移動劇場を中心にフィルマン・ジェミエの民衆演劇の実態を考察した。まず第1章では、民衆演劇運動に関係する、アンドレ・アントワヌ (André Antoine)、モーリス・ポトゥシェール (Maurice Pottecher)、ロマン・ロラン (Romain Rolland) ら3人の人物について、彼らの経歴や理念を述べた。民衆演劇運動に先行して起こった自由劇場運動を率いたアントワヌについては、彼が1887年に設立した自由劇場 (Théâtre libre) が、会員制の無形劇場として月数回の上演を行う私的な組織形態をとっていたことを紐解いた。アントワヌは「演出家」の地位を確立し、ジェミエを発掘した人物でもある。続いて、ポトゥシェールは1895年にビュサン人民劇場 (Théâtre du Peuple de Bussang) を創設した人物であり、パリ以外の都市に演劇をもたらすという点で民衆演劇を初めて達成したことを明らかにした。ビュサン人民劇場は、1902年に現公教育美術省 (le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts) から2,500フラン (現在の価値で9,619ユーロ) の支援を受けることができ<sup>(2)</sup>、公的な支援を受けながら現代まで残る貴重な劇場である<sup>(3)</sup>。そこで、実際にビュサン人民劇場を訪れ、劇場で働く関係者へのインタビューを行い、その内容をもとに、屋外劇場である内部の設計、観客層や劇場体制の実態を記した。また、ビュサンの地理的な背景にもふれ、ポトゥシェールはこの劇場を通して、アマチュアの俳優を起用してビュサンの地域社会に根付いた演劇文化を確立した。最後に、ポトゥシェールの友人として1903年に『民衆芸術論』(Théâtre du Peuple) を発表したロランは、「実行」(action) と「情熱」(passion) を備えた民衆が持つ力を信じて、フランス革命から着想を得た演劇活動を行った人物である。そして、常にフランス国民としての在り方を提示し続け、民衆演劇の理念的支柱として、彼はジェミエ、ひいては現代のフランス演劇における民主主義に影響を与えた。

第2章では、フィルマン・ジェミエについて、彼の経歴や国立移動劇場設立前の活動を明らかにした。1869年にパリ近郊のオーベルヴィリエ (Aubervilliers) で生まれたジェミエは、フランス国立高等演劇学校 (Conservatoire d'Art dramatique et de Déclamation) の受験にも失敗する中、1881年のベルヴィル座 (Théâtre de Belleville) での初舞台を経て、1892年にアントワヌの自由劇場に俳優として入団することとなる。そして、俳優だけではなく、演出家としても頭角を現すようになったジェミエは、

---

(2) Bénédicte Boisson, Marion Denizot, *Le Théâtre du Peuple de Bussang : cent vingt ans d'histoire*, Arles, Actes Sud, 2015, p. 59.

(3) 2023年からは、ジュリー・デルル (Julie Delille) が初の女性支配人に就任している。

## フィルマン・ジェミエの民衆演劇

1901年から1902年にかけてルネサンス座 (Théâtre de la Renaissance) の支配人となり、そこで行った『7月14日』(ロマン・ロラン原作) 上演や、ローザンヌでエミール・ジャック＝ダルクローズ (Émile Jaques-Dalcroze) とともに、ヴォー州の地元の人々をエキストラとして参加させる演出を行った、『ヴォー祭』(*Le Festival Vaudois*) の経験が、民衆演劇を実行する契機となったのではないかと考察した。

第3章では、上記の活動を経たジェミエが、民衆に演劇を届けるという目標実現のために、初めて試みた国立移動劇場について、設立に至った経緯や公演場所、上演作品など、日本では明らかになっていない劇場の実態を詳細に確認した。レパトリー作品についても、妻である女優アンドレ＝メガールの代表作、『アンナ・カレーニナ』など俳優の芝居が人気を博した作品と、モリエールやポーマルシェなどフランス全土の人々が理解できる古典作品を選んでいった。国立移動劇場は1911年から1912年の2シーズンという短命で終わった劇場である。固定劇場ではなく移動式劇場にすることで劇場使用料を削減するなど工夫を試みるも、その特性ゆえに劇場設備の故障や修理代がかさむという技術・財政的問題や、首都パリから来た「新しい」「画期的な」劇場をよく思わず、客を奪うライバルとしてとらえていた地方劇場との軋轢がその理由であることを指摘した。

そして最後に、フィルマン・ジェミエの民衆演劇の実態には、ドレフュス事件やルソーからの影響を受けて「祝祭」と「国民・国家」の視点が深く結びついていることを指摘し、彼の民衆演劇の対象は、労働者階級を中心にプロレタリア演劇へと傾倒した日本とは異なり、すべての階級を含むフランス国民であったとしてまとめた。そして、フランス各地を巡って「国立移動劇場の公演を観ると、移動の手間をかけずに、パリの第一線の大劇場の1つに来たような感動を味わうことができる」(« en assistant à une représentation du Théâtre National Ambulant, vous aurez l'impression d'être transporté dans un des premiers grands théâtres de Paris, sans les ennuis du voyage<sup>(4)</sup> ») と評された国立移動劇場ジェミエの民衆演劇は、今日の演劇における民主主義の基軸となっていることから、彼の再評価を求めつつ本修士論文を結んだ。

---

(4) « Le Théâtre National Ambulant », *Journal de Berck et des environs : journal désigné pour les annonces judiciaires et commerciales*, 14 juillet 1912, p. 2.