

「ショー・ボート」～ミュージカル史におけるその革新性～

「ShowBoat」～ The innovativeness at musical history ～

小林 仁

KOBAYASHI Hitoshi

[抄録]

1927年に初演された「ショー・ボート」は、「それまでのミュージカル概念、常識を破った画期的なもので、今日アメリカのミュージカル史に新しい時代の到来をもたらした歴史的な作品」と位置付けられている。¹

脚本・作詞のオスカー・ハマースタインⅡ世と作曲のジェローム・カーンは、エドナ・ファーバーによる原作の小説に描かれた人種問題を始めとしたアメリカの現実的、社会的問題を、登場人物のキャラクターにおけるその独創的な脚色、および黒人音楽であるブルースをとり上げるなどした音楽の多様性をもって、それまで娯楽として位置づけられていたミュージカルとは違う、物語と音楽が文字通り融合した全く新しい演劇の形態としてまとめあげ、芸術性の確立と舞台表現の可能性を示した。本稿は、作者であるオスカー・ハマースタインⅡ世（脚本・作詞）とジェローム・カーン（作曲）それぞれがこの作品において成し遂げた芸術的手法と、この作品がミュージカル史において果たした役割を通して、その革新性を考察するものである。

キーワード：

ミュージカル、ショー・ボート、ジェローム・カーン、オスカー・ハマースタインⅡ世

[Summary]

Musical “Show Boat”, which was premiered in 1927, is placed as “The work which has given a remarkable change in the concepts of Musical theatre piece and brought the advent of a new era to American musical history.

Oscar Hammerstein II (Playwright, Lyricist) and Jerome Kern (Composer) worked up a revolutionary theatrical form. It is totally different from the Musical Comedy that had been ranked as just an entertainment, with integration of music and story, creative and characteristic dramatization such as adopting American racial issues, or musical diversity such as adopting black music like blues into musical theater. As a result, they showed an artistic establishment and the possibility of performing arts. In this note, the author intended to consider its innovation through the

artistic technique of Oscar Hammerstein II and Jerome Kern, and the role of this work that has performed in musical history.

Keywords:

Musical theatre, Show Boat, Jerome Kern, Oscar Hammerstein II

はじめに：

今日、舞台芸術の分野において世界的に人気があり、舞台はもちろん、映画化作品に於いても数多くの観客動員を実現しているのがミュージカルであるが、その定義は極めて曖昧であり、ある意味困難である。ブリタニカ国際大百科事典によれば、「ミュージカル (musical) …演劇、音楽、舞踊を有機的に融合し、19世紀後半のアメリカで生まれ発展した総合舞台芸術の一形式。ヨーロッパのオペレッタやヴォードヴィル、バーレスクに加えてアメリカ独特の minstrel・ショーの要素などを取り入れ、1927年『ショー・ボート』の登場によって確立された。」とある。実際、ミュージカル史に関する数多くの書籍等で「ショー・ボート」がミュージカルとしての形式を始めて確立した歴史的な作品として紹介されている。

In 1927, the American musical finally grew up. And the landmark production of the year, Show Boat, sounded the first death knell of European domination of the more artistic side of the Broadway musical stage.²

(1927年に、アメリカのミュージカルはついに成長を遂げた。その年のランドマークともいえる作品「ショー・ボート」が、ブロードウェイ・ミュージカルに対しての芸術的な側面でのヨーロッパの支配に対し、初めて弔いの鐘を鳴らしたのである。)

「登場人物の生き方が多面的に描かれ、音楽はストーリーの展開の中に巧みに組み込まれ、今までは避けて通っていた深刻な問題、結婚生活の破綻や、黒人と白人の結婚、黒人水夫のつらい生活（“オールマン・リヴァー”の中で歌われた）が鋭く描かれていた。」³

舞台以外に3度の映画化がされており（1929年、1936年、1951年）、舞台版もオペラハウスを含めた数多くのカンパニーによる再演が繰り返さされている。

つまり、現在“ミュージカル”と呼ばれる舞台芸術のジャンルの礎とも言える「ショー・ボート」という作品をさまざまな側面から眺め、捉え、その構成要素を把握し、この作品がミュージカル史において果たした役割とその革新性を考えることによって、ミュージカルという舞台芸術の生い立ちを捉えるができる。

本文：

1. ミュージカルの歴史（「ショー・ボート」に至るまで）

18世紀後半にイギリスの植民地政策に対する独立戦争によって歩み始めたアメリカは移民で構成される新興国であり、その文化も、当然ながらヨーロッパを中心とする諸国から

移植されたものが中心であった。

その中から今日の舞台芸術としてのミュージカルの形態に繋がる流れとして、大きく分けて次の三つが考えられる。

a. オペレッタ

日本語で“喜歌劇”と表されるオペレッタは、主にイタリアのオペラから生まれた庶民向けの喜劇作品であるオペラ・ブッフアがフランスやイギリスに伝わり、そこから発展的に生まれたものである。ヨーロッパからの移民が多数居るアメリカでは、独立直後からさまざまなヨーロッパの作品が紹介されており、アメリカへの巡業団による上演も行われていた。そのような中で、故郷への郷愁を誘うオペレッタの数々はその後のアメリカの舞台作品に多大な影響を与え、それらを翻案したものやその作風を模倣したものが多数上演されるようになり、そこから作曲家を中心とした新たな才能が数多く育って行った。

アメリカにおけるオペレッタの黄金時代を築いた中心的人物として、ヴィクター・ハーバート、ルドルフ・フリムル、シグマンド・ロンバーグが挙げられる。彼らに共通しているのは、いずれもヨーロッパからアメリカに移住していることで、その点でも彼らの作風がヨーロッパへの郷愁を誘うものであったことが推測できる。

オペレッタは、作曲家による“音楽”が作品全体を通して脚本家や作詞家による“登場人物の性格描写”や“物語の持つ文学性”に対して常に優位性を保つものであり、芸術性と娯楽性（庶民性）の間にあるとは言え、あくまで音楽作品であると言える。

b. レヴュー

18世紀末にフランスで起こった時事風刺などを盛り込んだ小劇場やキャバレーなどでの出し物がレヴューの原型であり、そこでは歌や踊り、寸劇など、雑多な芸を自由に組み合わせたものが上演された。その後、この形式はイギリスにも伝わり、庶民の間で人気を呼んだ。

19世紀後半にアメリカで発展したレヴューは、より大きなスケールで上演されるようになり、フローレンツ・ジグフェルドによって「ジグフェルド・フォーリーズ」というタイトルで21作品が制作された。ちなみに、このジグフェルドが「ショー・ボート」の興行主であり、エンターテイメント・ビジネスにおけるプロデューサーという役割を確立した人物とも言える。

その後、大型レヴューが数多く制作され、最盛期には7つの作品がブロードウェイの劇場で同時に上演された。このように元々娯楽性の強いレヴューが、アメリカでは更に見世物的要素が強くなり、スペクタクルとしての性格が前面に押し出されることとなった。

c. ミンストレル・ショー

1840年代に起こり、アメリカの大衆芸能として人気を博したのが、白人が黒人奴隷たちの訛り、歌や踊りを真似て見世物にしたミンストレル・ショーで、白人の芸人が顔を黒く塗って、黒人を面白おかしく真似て演じるものである。トマス・ダディ・ライスやダン・エメット（オリジナル・ヴァージニア・ミンストレルズというグループ）から始まり、その後、数多くの一座が活動をし、中にはイギリスまで巡業をするものまであらわれた。ミンストレル・ショーからはさまざまなヴァラエティー・ショーが発展的に生まれ、それらのステージからは歌手、コメディアン、ダンサーなど、多くの芸人が育っていった。

人種差別の視点から言えば、非常に非道徳的・非人道的な見世物であることが否めない

minstrel・ショーであるが、アメリカ独自の文化・芸能という点からは、その重要性は明らかである。

以上、三つのジャンルが徐々にひとつの流れとなり、そこからミュージカルの原型とも呼べる新しい作品が次々と生み出されるようになるわけだが、いずれも娯楽としての性格が強い作品であり、「ショー・ボート」の登場までは、現実の世界の社会問題や人間関係を扱うようなものではなかった。

2. 原作「ショー・ボート」

ミュージカル「ショー・ボート」の原作は、小説家・劇作家であるエドナ・ファーバー(1885～1968)により1926年に発表された同名の小説である。

ファーバーは最初新聞社に職を得、そこで最初の小説を発表したのちさまざまな作品を生み出していく。そんな彼女が、演劇プロデューサーによる何気ない一言から「ショー・ボート」と言う作品の着想を得たのは1924年であり、その時点ではファーバーはショー・ボートが何かという知識さえなかったようだ。

“‘What's a show boat?’ I asked, sourly. ‘I'd never heard of them.’”

Ames's description of floating theaters plying America's inland waterways during the nineteenth century captivated Ferber, who felt the thrill of new material.

“Here was news of a romantic and dramatic aspect of America… one of the most melodramatic and gorgeous bits of Americana that had ever come my way.”⁴

(「ショー・ボートって何なのですか？」不愉快な態度で私は尋ねました。「聞いたこともないわ。」と。ファーバーはエイムズの、19世紀にアメリカ国内の水路を定期的に往復していた水に浮かぶ劇場についての描写に魅了された。「そこには、アメリカのロマンティックで劇的な側面がありました…今までの私にはなかった、最も豪華なアメリカ的なメロドラマの要素が。」)

ショー・ボートに関する取材を続ける中で、ファーバーはそこで人生を送る人々の生活に興味を魅かれ、この作品の主人公である女性マグノリアに、子供を抱え自立していく際に生計を立てる手段として、ショービジネスの世界で歌手それも白人でありながら黒人音楽をまるで黒人であるかのように歌える能力を与える。

この小説が出版されて間もなく、ミュージカル創作の新たな可能性と方向性を模索していた作曲家のジェローム・カーンの目に留まり、この作品の舞台化(ミュージカル化)のパートナーとしてオスカー・ハマースタインⅡ世を得、原作者であるエドナ・ファーバーに交渉を始めたことが、後のミュージカル作品に多大な影響を及ぼす第一歩となる。

そのほとんどの作品における作風として、厳しい状況に置かれた女性が一人で経済的な独立を果たし、力強くその人生を生きていくというヒロイン像がファーバーの特徴であり、「ショー・ボート」の原作においてもそれは例外ではない。主人公マグノリアの父親であるショー・ボートのオーナーはミシシッピ川でその命を落とし、マグノリアの夫となるゲイロード・ラヴェナルはギャンブラーとしてのその性分に振り回されるように身を持ち崩していく。結果、マグノリア自身が経済的に自立することによって彼女は自分の娘を養育

4 尚美学園大学芸術情報研究 第25号『「ショー・ボート」～ミュージカル史におけるその革新性～』

し、彼女自身も歌手としてのキャリアを拡大していくこととなる。

この時代のアメリカにおいて、女性が自らビジネスのオーナーとなって経済的に自立していくという姿そのものが画期的であり、その点がファーバーが人気作家となった要因の一つであろう。

しかし、「ショー・ボート」を劇場作品、それもミュージカルという表現形式を通して再構築する上で、脚本と作詞を担当したオスカー・ハマースタインⅡ世が作品のメッセージとして描いたものは女性の自立ではなく、むしろ世代を越えた家族の愛であり、同時に、時代に強いられた政治的・人種的問題であった。

3. ミュージカル「ショー・ボート」

a. 作曲家ジェローム・カーン

エドナ・ファーバーの小説「ショー・ボート」を読んで、これを原作としたミュージカル制作を最初に発想したのは、作曲家ジェローム・カーンであった。

原作者のファーバーは当初その小説がミュージカル化するには相応しくないと難色を示したそうであるが、カーンの強い要望により舞台化を承諾した。

最初、ティンパンアレーでソング・プラグガーと呼ばれるデモンストレーション・ピアニストからそのキャリアをスタートしたジェローム・カーンは、ウィーンのアペレッタやイギリスのミュージカル・コメディイをアメリカで上演する為の翻案の際に使う挿入歌などを数多く作曲するようになる。

そのカーンのミュージカル作曲家としてのキャリアを語る上で欠かせないのが、1915年から脚本家のガイ・ボルトンと組んで始めたプリンセス劇場のショーである。彼らはそこで、現在のブロードウェイ・ミュージカルの原型とも呼べるような作品を試行錯誤の末に発表していく。

By the latter 1920s, musical theatre was poised to go in a new direction, and its roots had already sunk deep into the soil of society. In an era when Broadway was dominated by lavish operettas and the grand spectacles of vaudeville, burlesque and the emerging revue, a small playhouse in New York City, the Princess Theatre, became the artistic center for a group of talented collaborators with refreshing new ideas.

In the late nineteenth century there was a deliberate movement among profession such as art and architecture to eliminate the influences of European models. In similar fashion, composers of stage and concert music who were born or trained in North America considered it essential that their music reflect a style that was distinctly American. “The honor of being one of the first truly American writers of theatre music went to Jerome Kern.”⁵

(1920年代後半には、ミュージカルは新しい方向に向かっており、そのルーツは既に社会の中に深く沈み込んでしまっていた。ブロードウェイが贅沢なオペレッタや壮観なヴォードヴィル、バーレスクや新たに生まれたレビューに支配されていた時代、ニューヨークの小さな芝居小屋であるプリンセス・シアターが、新しいアイディアを持った才能ある合作

者たちの芸術的な中心となった。19世紀の後半に、絵画や建築のジャンルにおいてヨーロッパの影響を排除しようとする運動が起こった。同じように、アメリカ出身もしくはアメリカで学んだ舞台音楽やコンサート音楽の作曲家たちもアメリカ独自の音楽のスタイルを自分たちの作品に反映させることを考えた。そして、その名誉ある本当の意味で最初のアメリカ劇場音楽の作曲家こそジェローム・カーンである。)

作品の題材が空想の世界や架空の話ではなく、歌やジョークがその物語と密接に関係していることなど、それまでのオペレッタを中心とした作品と違う点がアメリカ独自の新しいものであることと同時に、アイルランド生まれのヴィクター・ハーバート、ボヘミア生まれのルドルフ・フリムル、ハンガリア生まれのシグマンド・ロンバーグ等と違い、カーン自身がアメリカ生まれの生粋のアメリカ人であることも、アメリカ独自の新しい文化を創ったと評される一因と言える。

カーンはミュージカルの作曲家として、脚本に書かれた登場人物のキャラクターや感情、思考を音楽によって具現化しようと試み続けたとも言えよう。

「ショー・ボート」において彼が成し遂げた業績は非常に大きく、中でも劇中でさまざまな登場人物の抱える問題や心情をモチーフとして台詞の背景に流れ続ける音楽で表現し、それによって物語の進行をより劇的なものにし、同時に、観客が登場人物の心理状態を共有し得るような効果を生み出した点と、それまで市民権を得ていたとは到底言い難い黒人音楽を作品中に盛り込み、しかもその黒人音楽が黒人と白人の共有するモチーフとしてナンバーが構成され、ドラマの欠くべからざる要素として扱われている点はまさに画期的なものであったと言えよう。

このことは、1988年に指揮者のジョン・マクグリフが中心となって、ジェリー・ハドレー(T)やフレデリカ・フォン・シュターデ(Ms)といったオペラ歌手をソリストに立てて制作した3枚組のCD(ブロードウェイ初演時の台本に、トライアウトの間に削除されたナンバーを加えたテキストが基本となっており、更にはその後作られたナンバーやかなりの量の台詞と、その背景に流れる音楽も収録されている。)が、EMIから発売されたことによって証明されていると言って過言ではあるまい。

b. オスカー・ハマースタイン二世

オスカー・ハマースタイン二世は、それまで minstrel・ショーやヴォードヴィル、レビューなど、どちらかと言えば個人の芸で成立していた娯楽中心のアメリカ独自の舞台に物語性を組み込み、現在"ブック・ミュージカル"と呼ばれるブロードウェイ・ミュージカルの原型(王道)を創造した。「ショー・ボート」の他にも「オクラホマ」「南太平洋」「王様と私」「サウンド・オブ・ミュージック」などドラマ性の強い作品を手がけた。

その特徴は、何よりもまず脚本と作詞の両方をこなすことで、その一貫した作劇法がその後の作品づくりに大きな影響を与えた。「ショー・ボート」においては、その主題ともいえる人種間の問題について、登場人物のキャラクターを原作にあるものとは違う性格描写をするなどして、この作品がミュージカルとして成功するための大きな要因を作り上げている。(一例として、ミュージカル作品においては異人種間の婚姻関係にあるスティー

ブ・ベーカーとジュリー・ドーシアに対して同情的・好意的な立場を取るエリーであるが、原作においては以下にあげるようなあからさまに否定的・軽蔑的な言動をしている。）

In transferring the confrontation between Julie, Steve, and the sheriff to the musical stage, Hammerstein put dialogue, stage action, even descriptive language from the novel directly into the show's libretto-with one important exception.

Ferber's Elly-the childish, self-indulgent leading lady of the boat reacts to Julie's unmasking with explicitly racist anger, losing control to the point where her husband, Schultzy, physically restrains her and carries her out of the room "like a sack of meal." But Elly roars back in, confronting Julie directly: "She's Black! She's Black! God, I was a fool not to see it all the time. Look at her, the nasty yellow-" A stream of abuse, vile, obscene, born of the dregs of river talk heard through the years, now welled to Elly's lips, distorting them horribly."

In the musical, Ellie (spelled with an "ie") plays a very different role. She runs in ahead of the sheriff to warn Julie and Steve of the situation-giving them time for the business with the knife-and matter-of-factly fingers Pete as the "river rat" who gave Julie away to the sheriff. Ellie, like everyone on the stage except Pete, is thoroughly sympathetic to Julie and Steve's predicament. (Even the starchy matron of the boat Parthy tacitly joins the united front the Cotton Blossom players present to the sheriff.) By rewriting Elly's moral character, Hammerstein eliminated the one individual in Ferber's version who articulated a racist response to the revelation of Julie's racial identity. This surely played into Hammerstein's own beliefs on racial questions. He eliminated a view of the situation that some, perhaps many, in the Broadway audience might have shared, and instead directed the audience to read the story of Julie and Steve as tragic, as absurd, as an instance of injustice.⁶

(ジュリーとスティーヴが保安官と相対する場面をミュージカルの脚本にするにあたり、ハマーライン二世は重要なひとつの例外を除いて、会話や人物の動き、記述的な言葉までも小説からそのまま用いた。

ファーバーの描いた子供じみてわがままなショー・ボートの女優エリーは、ジュリーが混血であった事实に、エリーの夫シュルツが、感情のコントロールを失った妻をまるで食べ物を詰める麻袋のような状態で部屋から連れ出すほど、人種差別主義者としての明らかな怒りを表す。しかし、エリーはわめきながら戻ってきて、ジュリーに面と向かって「あの女は黒人なの、黒人なのよ。私はちっともそれに気づかないような馬鹿だった。見てごらんさ、あの汚らわしい黄色い肌。」ひどく下品で不愉快に歪められた毒舌の数々がエリーの口からあふれ出た。)

ミュージカルでのエリー（その名前が小説とは違う綴りで書かれている）はかなり違った人物として描かれている。彼女はジュリーとスティーヴに状況を警告する為、保安官より先回りして駆け込んでくる。そして、二人にナイフで小指を切る為の時間を与え、ジュリーのことを保安官に知らせたのは「河のネズミ」ピートであると事もなげに密告する。エリーはステージ上にいるピート以外の皆と同じようにジュリーとスティーヴの窮状にき

わめて同情的である。(堅苦しいパーシー夫人でさえも、沈黙のうちに保安官に対してコットン・ブロッサム号の他のメンバーと同様の立場を取る。) エリーの道徳的なキャラクターを書き換えることによって、ハマースタインは、ファーバーの原作にあった、ジュリーの人種が明らかになったことに対し明らかに人種差別をする人物を一人排除した。これは、ハマースタインの人種問題に対する信念を確実に物語っている。彼はブロードウェイの観客が、ジュリーとスティーヴの物語が悲劇であると受け取るかわりに、少なからず共通して抱くかも知れない、馬鹿げた、不公平な(人種差別的な)見かたを排除したのである。

c. フローレンツ・ジークフェルド

アメリカ・レビューの第一人者であり、「ジークフェルド・フォーリーズ」(1907~1931)という豪華なレビューを制作、舞台演出家・興行主(プロデューサー)としての地位を確立し、そこから数多くのスターを輩出した。

シカゴの音楽学校の校長の息子として生まれ、十代でショウの世界に憧れるようになり、1893年の万国博で音楽ショウを手掛けたのを皮切りに、怪力男を呼び物にしたショウを作って巡業した後、ニューヨークに出た。

いくつかの興行的失敗を経験した彼は、ショウ見学、スター捜しを兼ねてヨーロッパに渡り、パリ名物の華麗なレビューの舞台から多くのヒントを得た。ロンドンの舞台に出ているフランス出身の美女アンナ・ヘルドに惚れ込み、契約を結び帰国、1907年に『1907年のフォーリーズ』と題する本格的なレビューを上演して話題の的となった。⁷

ジークフェルドの舞台演出家・プロデューサーとしての優れていた点は、音楽を重視し作品に相応しい曲を作れる作曲家を見つけ、個人芸に秀でたパフォーマーを見つけ、そこに豪華な衣装や舞台装置を提供できる才能を発掘したこと、つまり人材を発見し人財として成長させることがまず挙げられる。

ジークフェルドに見出された才能は、作曲家のアーヴィング・バーリン、コメディアンのエディ・キャンター、ウィル・ロジャース、バレリーナのマリリン・ミラーなど、枚挙に暇がない。また、自分の得意としたレビューのみならず、ミュージカルのプロデュースも積極的に行い、そこから「ショー・ボート」も生まれた。

4. ミュージカル作品におけるアメリカの人種問題

ミュージカルにおける人種問題という点で挙げられることが多いのは、レナード・バーンスタイン作曲の「ウェストサイド・ストーリー」であろう。

アーサー・ロレンツ脚本、スティーブン・ソンドハイム作詞、ジェローム・ロビンス振付によるこの作品について、日本で長くウェストサイドを上演している劇団四季のHPでは以下のように紹介している。

「ウェストサイド物語」以前のミュージカルは、愛と平和で満ちた理想の世界を描いたハッピーエンドのラブコメディが主流であったのに対して、この作品の舞台は荒みきったスラム街。しかも、そこに描かれていたのは、当時のアメリカのタブーである人種間の差別や

対立といった社会問題でした。

台詞や歌詞にも「Wop (イタ公)」や「Spik (スベ公)」といった俗語や卑猥な表現が散りばめられ、そのリアリティーと生々しい迫力は、まさにギャングの若者たちが振るうナイフの切っ先のように観客の心に深く突き刺さったのです。⁸

「ウェストサイド・ストーリー」の初演は1957年、「ショー・ボート」が初演されてから30年後のことである。

この時点でもアメリカでタブーとされていた人種間差別や対立の社会問題が、「ショー・ボート」で既に扱われていたという事実が、いかに「ショー・ボート」という作品が革新的なものであったかを物語っている。

5. ミュージカル作品としての「ショー・ボート」の魅力

アメリカの現実的な社会問題を織り交ぜたこの作品「ショー・ボート」の魅力は、なによりもまず、ジェローム・カーンによるその音楽にあらう。オペレッタからつながるクラシックの流れを汲む音楽と、ブルースの要素を取り入れたジャズの要素を持つ音楽などが作品内で共存することはもちろん、登場人物のキャラクターを象徴するようなモチーフの使い方やUnder-dialogと呼ばれる、台詞の裏で流れ続ける音楽が、ドラマと音楽を統合し、緊張感を保った一体感を実現している。作品全体を通して独立したナンバー以外も物語に寄り添って首尾一貫した音楽を作曲した技法は、それまでの芸能作品のスタイルやオペラやオペレッタとは違う革新的なものだった。

また、オスカー・ハマースタインⅡ世による登場人物の性格描写も、例えばエリーという役の原作におけるものから舞台化に際してキャラクター設定の変更がなされているように、それまでの芸能作品における典型的な人物描写とは全く違う、(おそらくハマースタイン自身の人間性も反映されているのではないかと推測するが) その時代に生きている人々が共感できるようなリアリティーのあるものとして再構成されていることがミュージカルとしてのこの作品に拡がりを見せている。

オスカー・ハマースタインⅡ世は、その多くの作品を通して人種問題(人種差別)を中心とした社会問題を提示していたとも言えるが、それらを作品中のさまざまな場面で単なる政治的発露とするのではなく、芸術的な高みにまで昇華できたのは、ジェローム・カーンとの共同作業によりミュージカルという形式を通して「ショー・ボート」という作品を創り上げ、その後のリチャード・ロジャースとの作品群においてそのスタイルを確立していったからであろう。

「いま話題にしているのは、個々の人物がそのミュージカルの独自性を表現しているときでも、その共有形式は厳守されるということである。彼らはそれぞれのナンバーを歌うが、彼らを越える形式的要素によって彼らは一つに結ばれる。それは彼らの認識を越えている。それをもっともはっきり表すのがオーケストラであり、オーケストラはわれわれが常に回歸する場なのである。歌い踊るアンサンブルが突然舞台全員のナンバーに変わるとき、彼らはミュージカルという世界の精神を掴む。その素晴らしい例が『ショー・ボート』の前半にある。つまり、黒人コーラスと白人コーラス(二つのアンサンブルは区別され二分さ

れている)が同じナンバー「コットン・ブロッサム」を歌うときである。白人の歌手たちはみな盛装してショーを見に出かける準備をしながら、「コットン・ブロッサム」というショー・ボートそのものについて歌っている。黒人コーラスは畑で摘まねばならない綿花について歌うが、それは彼らの「重荷」である。男たちは梱包し、それを波止場まで運び上げねばならなかった。二つのコーラスを一つにし、全員に同じメロディーを歌わせることによって、ミュージカルは横溢する歌の精神を通して人種の壁を越えることを暗示させるが、実のところ、詩は相反する二種類の「コットン・ブロッサム」に言及し、白人が歌う綿花(コットン・ブロッサム)黒人が歌にするような労働に依存している。しかし、ナンバーを共有することによって人種の違いという障壁は乗り越えられる。ハマースタインは強い政治理念を持っていたが、彼の政治学は、アンサンブル形式を取ろうとするミュージカルの声の傾向によって、だれもが同じ世界で等しく共有したかのように癒されることが多い。ハマースタイン後のミュージカルの課題は、ミュージカル構成の一貫性を失うことなく、形式の政治的リアリズムを鋭敏にすることである。」⁹

このように、ブロードウェイ・ミュージカルとしての出発点からその後3度の映画化、各国オペラハウスによる公演と上演形態も幅広いことが、「ショー・ボート」が“高尚と娯楽の妥協点”とも呼ぶべき、舞台芸術におけるミュージカルの立ち位置を見事に体現していると言える。

むすび：

ヨーロッパで生まれたオペレッタ、イギリスのミュージック・ホール、フランスのレヴュー、アメリカのヴォードヴィルなどから「ショー・ボート」がミュージカルとして確立したとされる形式とは何なのか？ミュージカルとしての定義をどう表せば良いのか？

ひとつには、その作品の成り立ちが個人の芸によるものではなく、作者の意図・意思によるものであること。それも脚本という文学的な価値を持った物語が重要な位置を占めることが大きな柱であろう。また、オペラやオペレッタにおいて音楽が常に優位に立つような作品の成り立ちであるのとは対照的に、むしろ物語の演劇的、文学的な面が重要であるような作品の成り立ちこそが、ミュージカルを独自の舞台芸術として成立させる要因なのだ。そういった意味で、ミュージカルは音楽作品と言うよりもむしろ演劇作品であり、文学的作品であるべきであろう。

登場人物の性格描写が類型的なものではなく、現実性を持った立体的なものであること。それらを描いた脚本が音楽に対して優位性を持っていること。そういった作品が観客に対してある種のカタルシスとなり、明日からの現実に立ち向かわせる力を与えられることこそが、ミュージカルが単なる娯楽でなく芸術として評価されるに値するものとなり得る所以ではないか。

近年、ミュージカルの作品を「ブック・ミュージカル」「コンセプト・ミュージカル」「カタログ・ミュージカル」「ジュークボックス・ミュージカル」「ポップ・オペラ」などというさまざまな呼び名で分類することがあり、我国においてはアニメや漫画を原作とした「2.5次元ミュージカル」なる名称まで生まれているが、本来「ブック・ミュージカル」と呼ばれているものこそが、ミュージカルとして、それまで一個人の芸やコンセプトに頼っ

て創られていた娯楽一辺倒の作品群と一線を画すきっかけとなったものであり、ミュージカルを娯楽から劇場という空間で繰り広げられる舞台芸術の域へと引き上げたのは、他にもないジェローム・カーンとオスカー・ハマースタインⅡ世による「ショー・ボート」である。

引用文献

- 1 野口久光『ミュージカルを楽しむ法』晶文社、年、48頁
- 2 Peter H.Riddle『THE AMERICAN MUSICAL History & Development』MOSAIC PRESS,2003,pp.835
- 3 スタンリー・グリーン『ブロードウェイ・ミュージカルのすべて』青井陽治訳、ヤマハ出版、1998年、112頁
- 4 Todd Decker『SHOW BOAT~PerformingRace AnAmericanMusical』OxfordUniversityPress,2013,pp.13
- 5 Peter H. Riddle,Ph.D.『THE AMERICAN MUSICAL History &Development』OxfordUniversityPress, Kindle No.588/5604
- 6 Todd Decker『SHOW BOAT Performing Race in an American Musical』Oxford University Press,2013,p.14
- 7 野口久光『ミュージカルを楽しむ法』晶文社、39,40頁
- 8 劇団四季『ウェストサイド誕生秘話』
<http://www.shiki.gr.jp/closeup/wss/secretstory/index020.html>
- 9 スコット・マクミリン『ドラマとしてのミュージカル（ミュージカルを支える原理と伝統的手法の研究）』有泉学宙、彩流社、2015年、87頁