

ミュージカル・コメディのドラマツルギー — ミュージカル・コメディにおける第四の作家 —

東京学芸大学

小林 志郎

はじめに

musical comedy ミュージカル・コメディには四人の作者がいるというのが筆者の持論である。第一の作者はスクリプトscript 作者である。この場合のスクリプトとは上演台本のことを指している。スクリプトは演劇上演用台本と同じように台詞とト書きから構成されている。ト書きの部分では登場人物の個性や行動、シーン(場所、時間、時代)、衣装、舞台装置・照明などを指定し、更に音楽やダンスを使う場所と使い方についても言及している。音楽やダンスの使用に関して musical comedy 特有のきめの細かい記述を採用しているのは当然である。(1)しかしmusical comedy の台本の一番の特徴は、言ってみれば演劇用上演台本といちばん異なる点は、〈歌詞(lyric リリック)〉は別の第二の作者によって書かれることである。いわゆる作詞家が台本作家から独立して存在する。従ってmusical comedy の台本には本の作者と歌詞の作者くりリックの作者〉が活字となった台本には同居している。Cole Porter, Stephen Sondheim, Sheldon Harnick などは第二の作者の代表である。(2)第三の作者は作曲家である。作曲家はスクリプトの劇的な意味を音楽によって一層鮮明にし、ある場合にはスクリプトのメッセージをより拡大し、より明解に観客に向かって提示することが可能である。そして第四の作者はchoreographer コレオグラファーである。コレオグラファーは肉体の言語を用いてドラマを語ることが出来る。(3)彼または彼女が書くスクリプトは言葉や音楽よりも表現が的確であり、また表現時間の凝縮を実現する。

日本のmusical comedyの上演の歴史は20年を越え、スクリプトの作法、演出法、演技法、シスター・テクニクなどが格段に進歩したと言えよう。特にスクリプトや音楽のようにかなりのところまで記録性のあるものは舞台を離れて研究できるので、musical comedyとしての統一性、流動性を持った作品を作り出すための技術は長足の進歩を遂げた。しかしつい最近まで記録性が物理的に弱かったchoreographyに関する研究はたいへん立ち後れているように思われる。Christena L. Schlundtの言うダンスがmusical comedyに最高に貢献している〈musicality〉(「ミュージカルの本質」)を追求する段階に到達するまでにはしばらく時間がかかるのではなからうか。(4)

この稿では、musical comedyを集合的な舞台

芸術としての演劇からとらえ、musical comedyに活用される踊りの演劇的機能について考察する。演劇の性質をその「集合性」にあるとすれば、musical comedyにおいてはその諸ファクターの「集合性」はより多岐にわたり、かつ結合性が緊密であるところから、musical comedyの本質はその「総合性」にあるとアメリカの多くの研究者は指摘している。また一方で1950年以降、アメリカのmusical comedyの「総合性」を構築してきたのはdirector-choreographerと言われる人たちであるというのも共通した認識である。(5)ここでわれわれの関心は自然に彼らがmusical comedyで何をしたのかに向けられる。

「総合性」とdirector-choreographer、もっと厳密に表現すれば「総合性」の理論とdirector-choreographerの出現というテーマを追求することになろう。しかしその場合musical comedyの二つの特徴を踏まえて進まなければならないと思う。一つはmusical comedyの歴史はごく短いものであり、仮に1943年のOklahoma!(6)を出発点とするならばまだ半世紀に満たない。もちろんmusical comedyの誕生はその源泉までたどれば、16世紀後半に始まるイギリスの「認可制度をかいくぐるための音楽入り演劇」(7)に行き着くことも可能であろうし、また近くは1751年にイギリスから植民地アメリカに輸出されたThree Beggars's Opera(8)を一つの歴史の区切りとしてあげることも可能である。しかしながら今日musical comedyと言われる作品の基本的な諸要素と様式と演劇性を持った作品の原点を求めれば1943年のOklahoma!から先に進むことは出来ない。逆にOklahoma!において作られた踊りの機能と理論を継承・発展させることによって今日のmusical comedyの理論が誕生したと言っても過言ではない。

Oklahoma!以前、19世紀後半から20世紀中葉までの作品形式の発達の歴史は驚くほど目まぐるしい。約100年の間にMinstrelsy, Vaudeville, Burlesque, Revue, Operettaといういろいろに形式を変遷しつつmusical comedyに到着する。そこでダンスが、この急速な加速を持ち、しかも現在もなお変容しつつある芸術形式を駆動する中心の要素として機能している事実を忘れてはならない。これが第一のmusical comedyの特徴である。

第二に、急速な発展の歴史の弱点を補うに余りある上演回数の多さである。世界の舞台芸術の中でmusical comedyのように短期間に上演回数を

重ねたものは見あたらないだろう。ちなみに1972年に出版されたBroadway's Greatest Musical⁽⁹⁾や1976年に出版されたEncyclopedia of the Musical Theatre⁽⁹⁾、また1986年に出版されたThe British Musical Theatre Vol. 2⁽⁹⁾によればFiddler on the Roofを筆頭にHello, Dolly, My Fair Lady, Man of La Mancha, Oklahoma!のオリジナル・プロダクションによる上演回数が米英両国併せて既に3,000回を越えている。この上演回数をはば300年の歴史を持つ歌舞伎のある演目の今日までの上演回数の合計と単純比較することは多いに危険であり、かつ意味のないことではあるが、歌舞伎の歴史の重さと推された芸術の完全性に注目すれば、同じようにmusical comedyの3,000回を上回る作品の上演回数は芸術として様式を構築して行くための実験と淘汰の機会を十分に持ち得たと評価してよかろう。様式の構築が短期間に凝縮されつつ発達してきた必然の結果としての理論の弱さや基盤のもろさを十分考慮に入れたとしても、優れた作品の多くが3,000回以上の上演回数を越えているmusical comedyの特質を見落としてはならない。

以上二つの特質に留意しつつ、musical comedyにおける舞踊の演劇的機能について考察を進めていきたい。

先ず最初に1943年のOklahoma!以降のmusical comedyに見られる舞踊の機能を次のように分析してみた。

1. ドラマのプロットを展開する機能
2. シーンのリズムや雰囲気を作り出す機能
3. ドラマのテーマや上演のメッセージを表現する機能
4. 台詞と同じように語る機能
5. シーンのカリスマを維持する機能
6. 登場人物の性格を表現する機能
7. スペクタクルを構築する機能

もちろんこの他に演劇に深く係わる「娯楽性」、
「ダイナミズム」、
「コミカル性」、
「悲劇性」、
「アクロバットの緊張感」などいろいろな表現機能を持っているが、それらはむしろ舞踊固有の機能であったり、演劇と共通する機能であると考えられる。

まず「演劇的機能」という言葉の意味について明確な領域線を引いておきたい。演劇も舞踊も人間全体を代表する行為者による人間の「生きざま」の表現であろう。人間全体という言葉の中には自分自身が含まれているのは当然である。人間のある欲求が充足を求めようとする。生命はそのための内的エネルギーを喚起し、欲求を充足するための行動を選択しようとする。多様な選択肢の中からある行動を決定し、その行動にエネルギーを注

入ることによって初めて内的な欲求が行動となって表出する。言語や身体に現われたいろいろな変化を読むことによって、その人間の内的な欲求を周囲の人間が判断し、理解する。⁽¹⁰⁾

演劇や舞踊もこの人間の行動パターンを表現のためのメソッドとして採用している。ただ身体の内部(身体のセンター、または皮膚の内側という名称でここでは呼んでおきたい)に現われる変化をどういう法則で、どういう形式で、どういう表現のフィルターを使って取捨選択して使用するかの相違が両者を区別しているに過ぎないと考えられる。ある時代、ある状況に生きている人間のある姿のどのアスペクトを、どういう身体の使い方で表わそうとも芸術家を表現に駆り立てた衝動の内容は同じであるに違いない。表現の創造メソッドに関して、演劇や舞踊に携わる芸術家の芸術的衝動から行動を選択するまでのプロセスはまったく同じであり、選択した行動を遂行する時にどういう表現フィルターを通過させ、どういう法則と形式に整理するかの違いしかない。従って演劇と舞踊は身体を表現の道具としている、精神の衝動に起因する内面的行動の外面的現れ(心の表現)であると言ってよい。そこで舞踊が「演劇的」とであるという言葉は、演劇が得意とするシステムを舞踊が同レベルで駆使する、または演劇のシステムを舞踊がより高いレベルで駆使する場合を意味していると考えられる。ただ演劇が舞踊に比して具象的であり、表現の道具が多く、叙述的である。一方、舞踊は行動のリズム、テンポ、パターンの幾何学的・記号的処理、またイメージから抽出されたシンボリックな処理に優れていることからより抽象性の高いものにならざるを得ない。そこで「演劇的」という言葉は単純に「具象性」が強い舞踊と考えるよりも、「抽象性」がより具象的である舞踊を指していると考えてよかろう。

1. ドラマのプロットを展開する機能

The Idea of a Theatre (『演劇の理念』)を著わしたFrancis Fergusson フランシス・ファーガソンは「プロットは、行動の模倣である……なぜならば、プロットによって私はここでは、出来事の組立てを意味するからだ……しかし、すべてのうちで最も重要なのは、出来事の組み立てである。なぜならば、悲劇は、人間ではなく、行動の、生活の模倣であるし、生活は、行動のうちにあり、その目的は、ある様式の行動であって、或る性質ではないのだからである。」、また「プロットの最も一般的な定義は、〈悲劇の第一の原理、いわばその魂〉だ。そしてこれはすべてのプロットに妥当するのである。」⁽¹¹⁾と述べ、プロットの二つのアスペクト「悲劇の魂」としてのプロットと、「観客を動かす手段」としてのプロットを指

摘している。

Arthur Laurents の West Side Story の台本はト書きの緻密さにおいて優れている。⁽¹²⁾ 台本からは「いつ、どこで、だれが、何を、どういうふう、なぜするか」を的確に読みとることが出来る。しかしこのような詳細な指定は決して目新しいものではなく、同じアメリカの劇作家 Eugene O'Neill ユージン・オニールの膨大なト書きは Laurents の比ではない。けれどもオニールのト書きはダンス・プロットにするためのト書きではないことは一読すれば明らかである。Laurents は説明と解釈を避け、行動のみを記述したのである。そしてそれが従来の musical comedy の台本に見られない詳細なト書きの文章となっている。彼が記述している行動はフェーガソンが「アリストテレスのプロット」と呼ぶところの行動の模倣のあるべき姿であり、その結果として起こる出来事を見事に組み立てている、と私は思う。

ところで Laurents はダンスの台本を書いたのではなく、choreographer のための台本を書いたのである。choreographer はこの台本をもとにダンスの台本を書き上げる。ダンス台本をわれわれは活字で読むことは不可能であるが、身体表現によって記述された言葉を舞台と映像を通して読むことが出来る。コレオグラファ・Robbins が書いた身体表現の言語は実に簡潔で、的確であり、指示的で、个性的である。手の高さの違い、手のひらの使い方の違い、ジャンプの使い方の違い、肘下の空間の違い、ステップの違い、前こごみになった姿勢の違い、すべてが West Side Story の少年たちの言葉となって観客に語りかけてくる。そしてこの身体言語は同時にまた「直接的な行動」でもあるから、身体言語によって語られるメッセージは行動そのものを展開してくれる。従って West Side Story のダンスは身体言語であると同時に直接的な行動である二つの機能を駆使して次々にプロットを積み重ね、出来事を組み立て得ると言ってよからう。この直接的な行動を展開できない演劇はプロットを展開するのにどれほど多くの言葉を浪費するか計り知れないのである。

Prolouge における二つの優秀なプロットをぜひ指摘しておかなければならない。それは Robbins が演劇や舞踊におけるドラマとは何かを見事に提示した二つの手法である。一つはバスケット・ボールのボールの使い方であり、もう一つは路面に絵を描いて遊ぶ少女の使い方である。一見両者の演劇的意味は情景描写のための一つのモメントとして配置されているかのようにさりげない。しかし両方のモメントを行動、その結果生まれる一つのプロットとしてとらえれば、両者の意味はまったく違ってくる。両者は少年たちの行動を中断させるか、行動を修正させる大きな力として

Robbins は描いている。子供たちが遊んでいたボールがジェット団の少年たちの足元に転がってくる。たった一つのボールによって彼らの行動は中断されてしまう。更にそのボールを拾った彼らは次にどういう行動をとるか判断を迫られる。ドラマとはまさにこのことを指している。行動がある内的あるいは外的な刺激によって中断され、新たな行動の選択を迫られた時に、そこに生まれる緊張の瞬間をクライシスと呼び慣わしている。観客は登場人物がどういう行動を選択するかを期待する。West Side Story のこのプロットは Prologue の中でも大きなドラマを表現する一つとして高く評価されなければならない。もう一つの路面に絵を描く少女は映画 West Side Story に使われている。少女の描く絵は少年たちの進路を妨害する。少年たちの行動の選択肢は最終的には二つに絞られる。一つは絵の上を突き切るか、進路を変更するかである。この選択の瞬間もまた大きなクライシスを作りだしている。身体言語で描かれた台本は少年たちに進路を修正させている。

この二つのプロットは Francis Fergusson が言うところのドラマの原理としての「魂」を表現している。二つのプロットは不良少年の魂の一瞬の輝きを照らし出すことによって、彼らの内面に存在する不滅の人間性を描き出す。そうすることによってこのドラマを高貴な暖かい「人間のドラマ」であることを観客に印象づけようとしている。いや、それだけに留まらない。少年たちの魂の内部にくすぶる不良性と人間性の二つの矛盾する性行はやがて訪れる悲劇への大切なモチーフであることを象徴的に描き出していると言えよう。

プロットを展開する機能の例として、West Side Story からもう一つのシーン、「体育館のシーン」を取り上げておきたい。ここでマリアとトニーが初めて出会う。40小節のダンスはトニーとマリアの「出会い」、「接近」、「恋をする」一連のプロットを余すところなく描ききっている。この三つのプロットは musical comedy の不可欠な要素として定着し、ドラマツルギーの中心におかれていた。⁽¹³⁾ 従って「出会い」、「接近」、「恋をする」というプロットはそれまでの musical comedy ではたいへん丁寧に描かれていた。例えば 1943 年に初演された Oklahoma! の中では、Curly カーリーと Laurey ローレイが三つのプロットを達成して“People Will Say We're in Love”を歌うまで“Oh, What a Beautiful Morning”, “The Surrey with the Fringe on Top”, “I Can't Say No”, “Mant a New Day”とミュージカル・ナンバーが続く 1 シーンをまるまる費やしている。 unnecessary なものを一切そぎ落とした時間の凝縮によってプロットが加速されて発展する West Side Story は musical comedy の新しいドラマツルギー

ーであり、展開されたプロットがどのように発展するかはドラマの焦点が移行する。

「体育館のシーン」のダンスはまた次のような演劇の持つ文学性をわれわれに与えてくれる。単純で、幼稚な、それでいてどこかに高貴な雰囲気を持たせたいバレエは二人の純粋な愛の証であり、ぎこちないように見えるステップは人間の内面に蓄積した愛のエネルギーの排出口を心ならずも塞いでいる硬直した筋肉のおののきをシンボライズしている。またバレエの活用は体育館のダンスとコントラストをなし、愛に気品をもたらしている。それはあたかも矢代静一作『宮城野』の中で岡場所の最下級の娼婦宮城野が「……あたいはね、水呑み百姓の娘だけど、チンチンチンチンって音に、そっと耳をすましているときはね、どこのお姫様よりも、ずっとずっと、気高い女があたいなんだって、胸、張っちゃう。恋って、ほんとにうれしいものなのねえ。」⁽¹⁴⁾と心情を吐露するのも似ている。いや通じていると言ってよかろう。筆者にはあのダンスをアカデミックに分析し、そこから意味を引き出してくる専門的知識は残念ながら、始めて出会った二人が一瞬にして恋に陥った瞬間の心理、すなわちそこでは自分たちの身分も境遇も忘れて愛する魂が空間を飛翔し、崇高な時間を体験している事実をあの踊りは表現していると断言できる。そして演劇のように台詞を語らなければならないとしたら、きっと宮城野と同じ様な言葉を語ったであろう。

2. ドラマのテーマや上演のメッセージを支える機能

ミュージカルの発達の歴史を語る時、musical comedy のテーマが従来の枠を超えた作品例として1949年に初演されたSouth Pacific⁽¹⁵⁾がいつも取り上げられる。⁽¹⁶⁾アメリカのmusical comedy の歴史は minstrel・show minstrel , ヴォードヴィル vaudeville , パーレスク burlesque , レヴュ revue , コミック・オペラ comic opere へと発展し、今日のmusical comedy の出発点となった作品Oklahoma! へとつながるのであるが、これらの発達段階に共通する文学的特徴はテーマの不在であった。このことは当時の人たちにとって少しも不都合なことでも、恥ずかしいことでもなかった。なぜならばmusical comedy は純粋に娯楽作品であり、上演の目的・使命は優れた芸人たちの技量を披露し、観客たちを一夜堪能させることにあった。従って今日のわれわれがmusical comedy に求める演劇的メッセージは最初から完全に無視して作られていたのである。発達後期の段階になって台本がだんだんと整備され、ようやく一貫したストーリーに基づいた演出がとられるようになるが、決して複雑なストーリーや屈折

した登場人物は採用されなかった。プロットのパターンは決まっていた。「若い男女が出会う。恋に陥る。いろいろな問題が起こる。しかし最後に恋は実る」、こういうプロットが当時の典型であった。musical comedy の歴史にダンスの新しい一ページを書き加えたと高く評価されるOklahoma! でさえプロットとテーマに関する限り今までのパターンを脱してはいなかった。ところがSouth Pacificはmusical comedy におけるテーマの概念を破壊し、従来シリアスであるとか、娯楽に馴染まないという理由で忌避されていた新しいテーマのあり方を提起したと言われている。⁽¹⁷⁾この作品では二つの恋が描かれているが、いずれの恋も人種の壁に突き当たる。アーカンソス出身の看護婦ネリーはフランス人の恋人がかつてはポリネシア人の女性と結婚しポリネシア人の子供をもうけていることにこだわる。海軍中尉であるケイブルは異人種である南太平洋の島の女性と結婚することを両親が認めてくれないだろうと悩む。musical comedy のプロットが展開する愛のテーマはアメリカ白人社会の結婚観を否定する方向を打ち出したのである。これはシリアスな、そしてストレート・ドラマと言われる演劇の世界では決して画期的なテーマではなかったが、musical comedy の世界では愛という素材を人種問題や社会問題を巻き込んだ愛のテーマに拡大することはこれまでなかったのである。

しかしSouth Pacific のようにロマンティックな雰囲気の中で、「愛の可能性をうたう」ことに成功した作品、別の言い方をすれば「人種問題を超越した愛の昇華をうたう」ことに成功した作品はトータルとしての台本の良さにも負うところが多いと言えよう。それまでにも多くの作品が人種問題に関する積極的なメッセージを送りだそうと試みてきている。例えば1930年代の「黒人ミュージカル」⁽¹⁸⁾と呼ばれるものがそれである。しかし当時はいまだ社会性の強いテーマを持ったmusical comedy は一般の観客から評価されるに至らなかった。

ところで台本のテーマの歴史の変遷は上記のようであったが、そのような台本のテーマをどのように表出するかという純粋に演劇的な問題はもう一つの発展の流れを作っていると言えよう。これはとりもなおさずmusical comedy の「演出」の流れであり、その中に「言葉と関わる演出」と「音楽と関わる演出」、そして「舞踊と関わる演出」が存在する。

舞踊が台本のテーマの表出に関わり、そして舞踊がmusical comedy の演出に大きく寄与した作品はOklahoma! であると言われる。Oklahoma! のchoreographer はAgnes de Mille であったが、彼女は次のような革新的な舞踊表現でドラマのメ

ッセージを支えることに成功している。The Dream Ballet のシーンで、ローリーは白日夢を見る。彼女がカーリーと結婚しようとする時、ジャッドが現れ、ローリーを徹底的に打ちのめす。そして彼女はジャッドに連れ去られる。このバレエ・シーンは多くの事実をわれわれに語りかけている。まずローリーの精神の内側に潜んでいる恐怖を、それを演劇的な言葉に書き換えれば、彼女の葛藤が生み出す行動によって恐怖をヴィジュアル化している。次にジャッドの精神が生きている暗い生活をスケッチすると同時に彼の精神に潜在する欲求を行動化することによって彼の人格を描写する。身体言語によって書かれた台本はこのような事実を語ることによって、クライマックスへと進む二つのテーゼの抗争と葛藤を明らかにしようとする。すなわち一つのテーゼはローリーが愛を成就させたいと願う精神の働きであり、反対のテーゼは彼女の愛を阻止しようとするジャッドの精神の働きである。この二つのテーゼを演劇的に処理するのではなく、ballet を使って表現している。このシーンが途中に挿入されていることで観客は抗争するドラマの二つの線を明瞭に理解することができる。The Dream Ballet として描かれたことでドラマのこの問題が現実においてどう処理されるかという課題が観客に残される。そしてこの課題が愛のテーマを支えるアンチ・テーゼとして見事に観客の心に顕在化してくるのである。

Oklahoma! のballet はAgnes de Mille がち密に計算したシーンである。それはballet が北イタリアに生まれ、その後フランスに渡り、宮廷における重要なシアトリカルなエンターテイメントとして発達してきた歴史や18世紀の末に24人のフランス人職業ダンサーがアメリカ東海岸目指して大西洋を渡り、それまでのアメリカのダンスに大きな影響を与えた歴史（特に1752年以来上演活動をしてきた[Old American Company] に与えた影響は大きく、その結果今までのjig, reel, hornpipe, フランス宮廷舞踊まがいのものから脱却し、三幕もののpantomime-ballet, comic ballets, villageois, pastoral ballets などが主流を占めるようになった歴史）⁽¹⁹⁾やその後太平洋を渡った多くのバレリーナたちによって育まれ、改革され、蓄積されたアメリカ・バレエの150年間の歴史、そういう一切の歴史の重さを彼女は15分30秒のシーンに集約していると言ってよからう。

3. 台詞と同じように語る機能

このヘッドラインは正確には「台詞の代わりをし、音楽と一緒に台詞以上に台本の意味を行動化し、伝達する機能を持っている」と書き改めるべきだろう。

ギリシャの演劇はコロスによる歌と踊りを軸に

して、初期においては一人の俳優、アイスキュロスの時代になって三人の俳優によって演じられたと言う。Pergamumの劇場やEpidaurusの劇場を見ても踊りのための20メートルのorchestraが舞台の中心であり、演技のためのproskenionはorchestraの背後に付属品のごとく配置されている事実を見てもギリシャ演劇におけるコロス、つまり踊りと音楽の重要性が理解される。⁽²⁰⁾このような構造を持っていた演劇がおおよそ10世紀にわたる中世の演劇排除の歴史をくぐり抜けて再び演劇としてのアイデンティティーを獲得した時から俳優の台詞を中心とするいわゆるspoken dramaという形式に変貌した。シェクスピアの劇は所々に歌やダンスを積極的に活用しようとする痕跡が残されているように思われる。例えばHamletの中でOpheliaが歌うSaint Valentine's Day, またOthelloの中でDesdemonaが歌うThe Willow song⁽²¹⁾などの演劇的機能は、Romeo and Julietの中の「キャピュレット家の広間」のダンス（ト書きには「音楽が始まり、みんな踊る」と指定がある）や「ヴェローナの広場」の乱闘（ト書きには「彼ら戦う」）、「二人戦う。両家の者数人登場し、喧嘩に加わる。つづいて市民たち、棍棒を手にして登場」とあり、その後「棍棒だ、槍だ、矛だ、うて、うち倒せ、キャピュレットをやっつける、モンターギュをやっつける！」という台詞がある）、またA Midsummer Night's Dreamの第五幕第一場「シイシュウスの宮殿の大広間」における妖精の女王Titania、そして妖精による歌と舞踊（ト書きには「オーペロン音頭をとり、妖精たち合唱する。そして手をつないで大広間をまわって舞踊する」と書かれている）などと呼応する重要な演劇的なエレメントであった。しかし依然としてストイックな宗教的色彩の強い16, 7世紀にあっては舞踊や音楽の機能はギリシャ悲劇の時代に比べればはるかに後退している。シェクスピア以降、一般論として、西洋の近代劇は台本の意味を表現する手段として台詞を中心にして発達してきたと言われている。

しかしそういう演劇に平行するように流れるmusical theatre というもう一つの流れが台詞と音楽と舞踊の三つの要素を混在させながら20世紀にたどり着いている。その中で芸術表現として、またエンターテイメントとして技術や理論の構築性が高いのはmusical comedy であるとするのもは認される一般論であろう。そのmusical comedyでは音楽と簡潔な言葉が結合した歌が台詞の代わりとしての位置を、ムーブメントのイメージが音楽と結合したダンスが台詞の代わりとしての位置を同じように占めている。

Kislanの「ムーブメントは言葉より自然に行動を展開する」⁽²²⁾ という見解は卓越した表現理論であ

ると私は共鳴する。Stanislavskiは言葉表現の中に含まれる意味の二重構造の上に演技を顕在化するための「行動」の理論を確立したが、それも言葉に惑わされて演技者が見落しがちな内的な行動欲求を表現するための科学的な演技論である。

ある欲求に裏打ちされた行動エネルギーを表現するために書かれた台詞を純粋に言葉表現として伝えようとする演技理論と、言葉表現と身体表現の調和の上にとって積極的にヴィジュアルイズしようとする演技理論とは巨大な隔たりの両端に位置する。しかし「純粋に言葉表現として伝えようとするドラマツルギー」と「言葉表現と身体表現の調和の上にとって積極的にヴィジュアルイズしようとするドラマツルギー」とはまったく異質であると思われる。Kislan は後者のドラマツルギーの立場から発言しているものであり、いわば彼の芸術理念が演劇や舞踊という既製の枠を取り払ったところで両者の機能の本質を論じているのであろう。たしかに表現媒体として言葉や身体にのみこだわることの窮屈さをいろいろなジャンルの舞台芸術に携わった人の多くが経験しているはずである。反対に一つの表現媒体に執着することの素晴らしさや楽しさもまた多くの人が体験しているはずである。Kislan が優れているとすれば彼が舞台芸術の新しいスタイルを模索し、その一つの試みとしてmusical comedy をイメージした時、musical comedy の一つの特徴であるムーブメントは人間の行動を言葉以上にストレートに映し出すことが出来ると着眼した点であろうと思う。

この論を最も顕著に示している例として West Side Story のAmerica とGee Officer Krupke があげられる。しかしGee Officer Krupke はやや身体言語が説明的に、つまりアクション風に作られているため舞踊としての技術と感性による構築性に欠けるきらいがある。そこでAmericaについてのみ四人の作家の創造作業の内容に関して考察を試みたい。

このシーンの構造は大変簡潔である。プエルトリコからアメリカに移住した貧しいプエルトリコの少年少女がアメリカとプエルトリコとどっちがいいか議論する。ロザリアという少女一人だけが祖国プエルトリコへの望郷の念を表明する。他の少年少女たちはアメリカの移民・人種政策がもたらす矛盾に反発を感じながらも物質文明に富んだアメリカ社会を支持する。彼らはロザリアのプエルトリコ賛歌を揶揄する。ここでは三人の作家すなわちリリックの作家、音楽の作家、ダンスの作家の共同作業が225小節の音楽の中に巧みに凝縮されている。リリックは両者の主張は解決されることのない平行する意見であり、皮相な議論であることを描きながら、しかし彼らが提起する事

実はアメリカ社会の日陰の部分に潜む社会問題を鋭く浮き彫りにする。

リリック作家Stephen Sondheimはこのシーンの対立の内容とムードと意味を表現するためにいつも対比するセンテンスで節を構成している。対比は相手の考えを否定するために言葉尻を入れ替えるだけで相手の主張を逆用する表現とか、相手の主張を受け継いでそのコンテクストの中で発展させ意味を歪曲してしまう表現を主軸にして書いている。前者の例は、

Puerto Rico …

You lovely island …

Island of tropical breezes.

Always the pineapples growing,

Always the coffee blossoms blowing …

と歌うロザリアの歌詞に対比するアニタの以下の歌詞である。

Puerto Rico …

You ugly island …

Island of tropical diseases .

Always the hurricanes blowing,

Always the population growing …

アニタは続けて次のように歌うが、これはロザリアのコンテクストを逆用して反対の考えを発展させる後者の例である。

And the money owing,

And the babies crying,

And the bullets flying.

またロザリアとアニタが対話形式で歌う次の歌も後者の例として指摘できる。

ROSALIA I'll drive a Buick through San Juan …

ANITA If there's a road you can drive on

ROSALIA I'll give my cousins a free ride…

ANITA How you get all of them inside?

音楽の作家Leonard Bernstein は当然のことながらリズムの中にプエルトリカンの生活と文化を映し、リフレインするメロディーの中に揶揄を表現する。そのメロディーは音階の上昇によってリフレインを強調し性格づけする。かつまたフレーズの最後が下がるメロディーの進行は嘲笑の抑揚を聞く人に直感させる。軽快な嘲笑と揶揄はmusical comedyにおける「コメディ・ソング」の機能を遺憾なく発揮し、シリアスになりがちなシーンの連続に一場の笑いをもたらしてくれる。このコミカル・ソングは他の歌とその明度において的確なコントラストをなし、前後のシーンのシリアス性を一段と引き立てているのである。ちょうどOklahoma!のAll'er Nothingの歌が「コミカル・ソング」としてプロットの運びに変化を与えてい

るのと同じ機能を果たしている。

ところでAmericaのダンスは導入の部分では少々アクション的な様相を示すが、徐々に舞踊的な表現へと移行していく。すべてのムーブメントが内的な必然性とエネルギーに突き動かされた筋肉の運動に変化していく。どのムーブメントを取り上げても内的エネルギーの質とそのエネルギーが誰に、どのように、どうして放たれるのか見えてくる。ムーブメントは心の中に発生する衝動や欲求のエネルギーが肉体を貫いて走る稲妻の流れであり、間断なく押し寄せる内的衝動はムーブメントという稲妻となって空間を切り裂いていく。従って言葉は副次的な存在となり、内的衝動の表面的な意味をなぞるかのごとく聞こえる。そして衝動そのもののあからさまな姿を肉体が映し出すのである。

肉体と心は一体の存在であり、心の時間的変化やエネルギー量の変化、またその変化の形態特性を最初に察知し、反応し、変容するのは皮膚の内側の肉体である。皮膚の内側の肉体の変容は、一つは知的処理によって言葉という形態に還元されて皮膚の外側へ現出する。二つは変容が皮膚の外側へ発散することなく、そのまま皮膚の内側に封鎖され、芸術的処理によって身体のムーブメントとなって展開される。これが舞踊であると考えてよいのではなからうか。

皮膚の内側の肉体の変容がかかえているエネルギーが一枚の皮膚によって内封された、このストイックな表現はそれを目撃する人に皮膚に亀裂が生じて肉体の内部が溢れでて来るかもしれないというムーブメントの危機感を味わわせてくれる。舞踊の魅力はひとえにこの舞踊独特のクライシスにかかっていると私は解釈している。

舞踊の「台詞と同じように語る機能」については次のように考えることが出来よう。すなわち台詞とムーブメントの相違は肉体の変容のエネルギーが皮膚の外側に発散されるか、それとも皮膚の内側に留まっているかの違いである。従って両者は同じように人間の生命の行為であり、同じエネルギーを起動力としているのであるから、人間について語る能力の優劣はつけ難いのである。

肉体が多くの真実を語れることを劇作家はよく知っている。この点をLeslie Kaneは次のように指摘している。「沈黙を絶対に信頼することによって、劇作家は時間を拡大したり凝縮したりして同時性、停止、消滅という移行・変化・変遷の状態を合成することが出来る。過去と現在と未来は沈黙の世界において癒合する。そして永遠の危機と広大なケイオスを交流させるのだ」⁽²³⁾。このように沈黙の価値は舞踊家と同じように言葉による芸術を専門とする人は認め、その哲学的な意味を追求する。アメリカの劇作家ユージン・オニール

(24)も沈黙が最も雄弁であると語っている。

さてAmericaはこの舞踊論を支える一つの典型である。もちろんAmericaには人種、文化、年齢、生活を描写する芸術的な処理がたくさん施されている。目まぐるしく移行する文化や人種の描写は内包されたエネルギーを歪めることはない。肘、トルソー、手首、ヒールの使い方、またターンやジャンプやジェスチャーはどれ一つとっても彼らの生活であり、皮膚の内側のエネルギーの変容として見えてくる。Oklahoma!でAgnes de Milleが果敢に拒否したタップ・ダンス⁽²⁵⁾がWest Side StoryのAmericaというダンスの中では、アメリカの中のプエルトリカン、換言すればアメリカ社会に融合されないプエルトリカンの悲しいアメリカナイズの姿を象徴しているかのように写る。

さいごに

musical playにおけるダンスの演劇的機能についての考察はすべての項目を論ずることができなかった。今回の論文では2. シーンのムードや雰囲気を作り出す機能、5. シーンのクライマックスを維持する機能、6. 登場人物の性格を表現する機能、7. スペクタクルを構築する機能について言及する余裕がなかった。論証にあたっては多くの研究論文や資料を参照させてもらったが、20年前に観劇した時の覚書や当時の劇評などかなり解釈の上で食い違っている事実気づいた。また正確を期すためにビデオ・テープを参照したが、ほとんどが映画作品であることから観劇した舞台とはかなり違うものであることを改めて発見した。固定化できない芸術を論究することの難しさはこの論文を執筆するために用いた方法論のまずさを痛感した。

美学的でも、芸術学的でもない、新しい切口を試みることの必要性を強く感じている。機会があれば、今回書き残した項目についての考察と新しい方法論によるアプローチを試みたいと考えている。

註

(1) Random Houseが1958年に出版したWest Side Story (A Musical <Based on a conception of Jerome Robbins>)のAct One, Scene 1のト書きを紹介する。この台本はもちろん初稿ではない。初演の稽古以来、多くの演出、演技、音楽、ダンス等の変更が行われ、実際出来上がった舞台をもとにArther Laurentsが書き改めた上演台本である。

第一幕 第一場
午後5時

舞台は街の大通りと路地。レンガの壁。

オープニングは音楽的である。半分はダンス、半分はパントマイムである。時々、短い台詞が入る。二組のティーン・エイジャーのグループ、ジェット団とシャーク団の激しい抗争の姿を表現する。両者とも独自のこれみよがしの格好をしている。もみあげを伸ばした長髪の少年たちはいきいきと動きまわり、小生意気な笑いを浮かべている。シャーク団はプエルトリコ人、ジェット団は典型的なアメリカ人である。

まずジェット団が陣をとるところから始まる。ショバ(場所)を確保して喜び、悦んでいる。リーダーはリフである。彼は情熱的、行動的、知的であるがやや無謀なところがある。彼の副官はジゼルである。身体が大きくてスローモーだが、着実に人のいい奴である。メンバーのうちで最年少はベイビー・ジョンである。彼は何もかも、自分がジェット団の一員であることも気に入らないのだ。いつも大人ぶろうとしている。彼の仲間はエイラブという名前の、破裂しそうに生きのいい情報屋である。すべてが楽しく、何事にも深刻にならないことが一番だと思っている。行動はすこぶる攻撃的で、怒った体を丸くした猫みたいだ。眼鏡をかけた、わけ知り顔のスノー・ボーイ以下の少年たちについてはだんだんわかるようになるだろう。

ジェット団の陽気なムードはシャーク団のリーダー、ベルナルドの登場で断ち切られる。ベルナルドは美男子で、自尊心が強く、気が変わりやすく、喧嘩腰のところが見える。ジェット団は数で圧しているので彼を追い払う。ベルナルドは他のシャーク団員を連れて引き返して来るが、再び追い返されてしまう。しかし数で優位にたっていたジェット団の強さも徐々に脅かされるようになる。喧嘩の序盤戦は静かに始まる。一人が脚をすくわれ、一人がメリケン粉袋製のサックでなぐられ、一人が唾を吐き掛けられる。その都度、吐き掛けた方は大げさに謝罪する。

エイラブは飛行機の真似をしながら、敵が不意に姿を消したあたりへやって来る。彼は満足して飛び回る。あたりがシーンと静まり返っている。

その時、塀の上からベルナルドが飛び降りる。続いて、別のシャークが次々に現れ、あわてふためいて逃げようとするエイラブの行く手をさえぎる。塀の上にはシャークの一人が見張りの位置につき、他の者がエイラブを包囲し、こずき、なぐる。最後にベルナルドがエイラブの上ののしかかって耳を突き刺す真似をする。見張りが口笛を吹く。ジェット団が散る。シャーク団も散る。全員が姿を消す。

(2) 出版された代表的なmusical comedy (Pulitzer Prize, NY Drama Critics Award for Musical, Tony Awardsのうち、いずれか二つ以上の賞

を付与された作品)の上演台本、また演劇年鑑、ミュージカル年鑑に記録されている制作スタッフは概ね次のようになっている。(もちろん演劇制作のスタッフはこの他に演出、舞台デザイン、照明デザイン、衣装デザインなどいろいろな職能の人たちが参加しているが、musical playの基本的なコンセプトに直接関わるスタッフとは以下のリストにかかげた人たちであると通常考えてよいだろう。)

- “Oklahoma” Music by Richard Rodgers
Lyrics and Book by Oscar Hammerstein II, based on Lynn Riggs’s play “Green Grow the Lilacs”
Choreographed by Agnes de Mille
- “The King and I”
Music by Richard Rodgers
Lyrics and Book by Oscar Hammerstein II, based on Margaret Landon’s novel “Anna and the king of Siam”
Choreographed by Jerome Robbins
- “West Side Story”
Book by Arther Laurents
Music by Leonard Bernstein
Lyrics by Stephen Sondheim
Entire production directed and choreographed by Jerome Robbins
- “Fiddler on the Roof”
Music by Jerry Bock
Lyrics by Shelden Harnick
Book by Joseph Stein, based on stories by Sholom Aleichemincl. “Tevye’s Daughters”
Directed and choreographed by Jerome Robbins
- “Man of Lamancha”
Music by Mitch Leigh
Lyrics by Joe Darion
Book by Dale Wasserman,
Choreographed by Jack Cole

このようにmusical playの中心となる創造スタッフは台本作家、作詞家、作曲家、コレオグラファーの四人であり、四人のコンセプトの総合的な作品として上演が位置づけられるべきだろう。

(3) 吉田秀和『「ウエストサイド物語」の成功』、朝日新聞「音楽展望」、1979年4月20日夕刊

このことを日本人で最初に分析的に論評したのは吉田秀和であろう。彼は「朝日新聞」の記事の中で以下のように述べている。「私は今から三十年近くも昔、はじめてニューヨークにいった時、バランシーン振り付けのバレエで、集団を動かす

踊りとして高度の理論性と表現力を持ったものが発達しているものに触れて、強い感銘を受けた。〈ウエストサイド物語〉の基本的発想と振り付けをしたジェローム・ロビンスは、このバランシンの仕事の延長の上に、集団の踊りであって、しかもほとんど言語化したといってもいいくらいの表現性、言語性をもったダンスをつくりあげるのに成功したといっているのだから。この作品のはじめの二つの対立する集団の衝突のシーンから、例の最も有名な《クール・クール》の踊りをはじめ、いたるところでこの曲の緊張と迫力を積み重ねていく群舞の数々は、表現の力強さと精密さで、まれにみる高さに達している。」

(4) Christena L. Schlundt, “Jerom Robbins and His Contribution to the Theatre of Musical Comedy”, edited by Gren Loney, Musical Theatre in America, Greenwood Press, 1981, p. 334.

(5) Richard Kislán, The Musical, PRETICE-HALL, 1980, p. 226.

Peter Barkworth, Broadway Musical, ABRAMS, 1980, p. 104.

(6) ニューヨーク, St. James Theatre, 1943年3月31日初演。シアター・ギルド制作。2, 212回連続公演される。演出・Rouben Mamoulian, 舞台装置・Lemuel Ayers, 衣装・Miles White, 音楽監督・Jacob Schwartzdorf, オーケストレーション・Robert Russell Bennett。この作品のロンドン公演は1947年4月29日, Lane Theatre であった。1, 548回連続公演される。

(7) Editor in Chief: Stanley Hochman, Encyclopedia of World Drama, McGraw-Hill Book Company, Vol. 3, 1984, pp. 456 - 462.

Kurt Ganzl, The British Musical Theatre, Vol. 1, THE MACMILAN PRESS LTD, 1986, pp. 59 - 60.

(8) John Gay の“The Beggar’s Opera”は1729年に制作され、1751年アメリカに向けて輸出された。この作品はヨーロッパからの移民がそれまでヨーロッパや英国から輸入していたイタリア・オペラとはまったく異質の作品であった。非常に強烈な社会風刺とアジティションがオペラ台本に盛り込まれ、人々のモラルティに大きなゆさぶりを掛けた。また音楽的には話し声に近いディクシオンを多用することによって強烈な出来事を舞台の上に展開することが出来た。

(9) Stanley Green, Encyclopedia of the Musical Theatre, Da Capo Press, Inc., New York, 1976, p. 471.

Abe Laufe, Broadway’s Greatest Musicals, Funk and Wagnalls, 1972, pp. 421 - 2.

Kurt Ganzl, The British Musical Theatre Vol. 2, MACMILLAN PRESS, 1986.

(10) Robert Benedetti, The Actor at Work, Prentice - Hall, Inc., 1981, pp. 197 - 207.

(11) フランシス・ファガソン著, 山内登美雄訳『演劇の理念』, 未来社, 1958年, p. 322, p. 328.

(12) 註(1)参照。

(13) Lehman Engel, WORDS WITH MUSIC The Broadway Musical Libretto, Schirmer Books, A Division of Mamillan Publishing Co., Inc., 1981, p. 75.

(14) 矢代静一作著『写楽考』(戯曲「宮城野」), 河出書房新社, 昭和47年, p. 101 - 2.

(15) 1949年4月7日, ニューヨーク, Majestic Theatre で初演。1925回連続上演。Music by Richard Rodgers, Lyrics by Oscar Hammerstein II, Book by Oscar Hammerstein II and Joshua Logan. 台本はJames Michener の Tales of the South Pacific を下敷にして書かれた。演出・Joshua Logan, 舞台装置及び照明・Jo Mielziner, 衣装・Motley, 音楽監督・Salvatore Dell’Isola, オーケストレーション・Robert Russell Bennett。

(16) ibid. Richard Kislán, The Musical, p. 173 - 4.

(17) 戯曲のテーマについての考察はその時代の社会的、思想的な特徴を反映しているように思われる。例えばMarvin Carlson の Theory of the Theatre の第15章, 第16章で19世紀ヨーロッパの演劇論について論じているが、テーマについて論述するにあたりGustav Freytag の理論を紹介している。Freytag の演劇論の基礎となる理念は「偉大な現代劇の中で人間存在の理由は神の存在理由と同じである。そこでは劇の効果とは美しく透明であり、歓喜に満ちた向上である」と説いている。このような演劇観は必然的に劇のテーマに一定の枠を当てはめることになる。19世紀後半の演劇を受け継いだ20世紀の演劇もテーマについての研究が盛んであったと言えよう。1953年に出版されたJohn van Drueten の Playwright at Work は優れた研究の一つと言われている。彼はその著書の中で「テーマの妥当性」と「観客を不愉快にするテーマ」について論考している。

しかし今日のように演劇の意味が多様化し、それにつれて演劇の形式もドラマツルギーという呪縛から解放されるようになると、演劇のテーマはどうあるべきかという考察は少なくなったように思われる。

(18) アメリカの musical comedy は1920年代に小さいが一つの発展をもたらしたと言われている。それは黒人たちを舞台に登場させたことである。アメリカ人口のおおよそ半分といわれる黒人たちのための娯楽作品を制作するようになったのである。黒人たちのための musical comedy は同時に

黒人たちが抱えている問題を訴える作品でもあった。主な作品としては次のようなものがある。

“Shuffle Along”

1921; Book by Miller and Lyle, music by Eubie Blake, lyrics by Noble Sissle.

“Deep River”

1926; Book and lyrics by Laurence Stallings, music by Franke Harlings.

“Porgy and Bess”

1935; Book and lyrics by DuBose Heyward and George Gershwin, music by George Gershwin.

(19) Maureen Needham Costonic, “The French Connection: Ballet Comes to America”, Musical Theatre in America edited by Grenn Loney, Greenwood Press, 1981, p. 279.

(20) Erika Simon, translated by C.E. Vafopoulou - Richardson, The Ancient Theatre, Muthuen, 1982, pp. 2 - 5.

(21) 山浦拓造著『シェクスピア音楽論・序説』, 泰文堂, 1970年, pp. 198 - 230.

(22) *ibid.* Richard Kislán, The Musical, p. 232.

(23) Leslie Kane, The Language of Silence, Associated University Presses, 1984, p. 182

(24) ユージン・オニール(1888 - 1953), アメリカの劇作家。彼は4回「ピューリッツァ賞」を受ける。第一回は『地平の彼方』(1920), 第二回は『アンナ・クリスティ』(1921), 第三回は『奇妙な幕間狂言』(1928), 第四回は『夜への長い旅路』(1956)に対して与えられた。1936年にノーベル文学賞を授与する。彼が登場するまでのアメリカ演劇は通俗的なメロドラマと軽演劇に限られていた。従って文学作品として評価されるような戯曲はまったくといってよいほど存在しなかった。そういう状況の中で、彼は真のアメリカの悲劇を創造しようとした。しかし彼の終局の目的は単にアメリカの悲劇を書くことではなかったようだ。彼の戯曲形式の激しく変転する足跡は、彼が体験してきた人間の意味を問い続ける創作活動であったと言えよう。彼は自伝的な劇作家だと言われる。事実、彼は自分が体験したこと以外を書かないと書いている。彼は個人の間を人間同士の関わりよりも社会との関わりにおいてとらえている。現代人が抱える問題はかつての神に対する考え方が消滅した今、不完全な科学と物質の文化の力では救われない点にあると言う。従って人間が本源的に持っている宗教に帰依する本能を認めなければならない。劇作家としての彼の活動はこの新しい信仰を発見することに費やされたと言ってよからう。

(25) *ibid.* Christena L. Schlundt, “Jerome Robbins and His Contribution to the Theatre of Musical Comedy”, p. 336. この論文の中の一節に

次のような記述がある。「タップ・ダンサーの立場からすれば、〈Agnes de Mille はダンスをブロードウェイ・ミュージカルの中にしっかりと位置づけた。しかし同時にまたタップ・ダンサーたちの地位をバレエ・ダンサーやモダン・ダンサーたちの地位と交換してしまった〉と Marcia B. Siegel は報告している。それは恐らくバレエやモダン・ダンサーたちが劇のストーリーを発展させることが出来たのにもかかわらず、タップ・ダンサーたちは手をこまねいていたからであろう」(本論文は、第28回舞踊学会における講演をもとに作成した。)