

ヨーロッパ発ミュージカルの現在

——ロック・オペラからスペクタクル・ミュージカルへ——

渡 辺 芳 敬

ここ数年来のヨーロッパのミュージカル・シーンを考えるとき、英米圏のミュージカルがヨーロッパ各国を席卷する一方、各国発のミュージカルが誕生し、国境を越えて受け入れられているのが大きな特徴だ。たとえば、ウィーン発ミュージカルの『エリザベート』や『モーツァルト!』、フランス発ミュージカルの『ノートル＝ダム・ド・パリ』や『十戒』『ロミオとジュリエット』等が、ヨーロッパ各地で上演され、そのうちの何本かは日本でも上演されるといった具合だ。

1960年代以降、ロック・ミュージカルの台頭により、ブロードウェイ・ミュージカルが変容を余儀なくされ、わけても、70年代以降、ロンドンのウエストエンド・ミュージカルがブロードウェイを席卷しはじめたことは周知の事実であろう。そのようなウエストエンド・ミュージカルの中心的存在こそ、アンドリュース・ロイド＝ウェバーであった。かれは、現代のオペラともいふべき「ロック・オペラ」を提唱し、ブロードウェイ・ミュージカルに新風を吹き込むと同時に、ヨーロッパ・ミュージカルの大いなる導き手となった。

事実、ウィーン・ミュージカルの牽引者リーヴァイとクンツェは「ドラマ・ミュージカル」を掲げ、他方、フランス・ミュージカルの旗手ブランドンが作詞した『ノートル＝ダム・ド・パリ』は「スペクタクル・ミュージカル」と銘打たれるが、リーヴァイはロイド＝ウェバーのドイツ語翻訳者であり、ブランドンの名を世に知らしめたフランス発「ロック・オペラ」『スターマニア』(1979)の演出を担当したのは、ロイド＝ウェバーの出世作『ジーザス・クライスト＝スーパースター』のトム・オルガンであった。

ここでは、ロック・オペラがヨーロッパのミュージカル・シーン、とりわけオーストリアとフランスで、どのように展開していったか、最終的になにを目指しているのか。そのあたりの推移を、具体的な作品に即して見ていくことにしよう。

I. ロック・オペラ『オペラ座の怪人』

1) 原作・映画・ミュージカル

まず、『オペラ座の怪人』を中心に、ロイド＝ウェバーの「ロック・オペラ」の魅力について見ていくことにしよう¹。『オペラ座の怪人』をとりあげるのは、『オペラ座の怪人』こそ、ある意味で、

もっともロイド＝ウェバー的作品であり、吸血鬼ドラキュラや美女と野獣といった、いうならば「生ける屍」の系譜につながる作品だからである。後続の、『エリザベート』が死神トートと皇后エリザベートをめぐる話であり、『ノートル＝ダム・ド・パリ』がノートル＝ダムのせむし男の話であることはいうまでもない。

ガストン・ルルー原作 (1910)²の概要を簡単に押さえておこう。

時は、おそらく1880年頃、場所はパリ・オペラ座。オペラ座に幽霊が住んでいるらしいという噂が流れる中、『ファウスト』公演中に、主役の歌姫が脅迫されて声が裏返ったり、天井のシャンデリアがずり落ちたり、と奇怪な事件が続く。コーラスガールのひとりクリスティーヌは、亡き父が遺わした(と彼女が信じる)「音楽の天使」によって歌のレッスンを受けているが、彼女の幼馴染みであり、彼女に恋するラウルは、「音楽の天使」とクリスティーヌとの関係に疑念を抱かざるを得ない。事実、「音楽の天使」は、天使でも守神でも幽霊でもなく、クリスティーヌに恋する「地下の住人」、生まれながらにして醜い形相のためいつも仮面をつけることを余儀なくされた「生ける屍」エリックだった。恋するクリスティーヌを一人占めすべく、怪人は地下の住居へと彼女を幽閉する。ラウルは、エリックを探す謎のペルシャ人——ペルシャで迷宮を建造したものの、秘密保持のために暗殺指令が下っているエリックを助けにやってきた男——と一緒に二人の後を追うが、逆に罠にはまってしまう。自作のオペラ『勝利するドン・ジュアン』を手に、怪人は彼女に自分との結婚を迫るが、彼女はウィといわない。「愛してもらえさえすればわたしは善人になれるんだ」(170)。醜さ故に母親にさえ愛されなかった——母はかれに接吻されるのを嫌った——怪人にとって、仮面を剥いだ後も、「哀れで不幸なエリック！」(194)と泣き崩れるクリスティーヌこそ、「生きた妻」だった。そして、彼女からはじめて額にキスされたとき、泣くのは怪人その人であり、もはやクリスティーヌではなかった。ラウルとクリスティーヌは解放され、怪人は、みずからの死亡記事をペルシャ人に託し、オペラ座にひとり消えていく。しかし、ファントムの遺体が見つかったとき、指にはクリスティーヌがはめてやったとおぼしき指輪があったという。

物語はすべて伝聞のかたちで語られ、ノンフィクションという体裁をとっているのがこの小説の特徴だ。実際、1896年にシャンデリアが火災で燃えたのは事実だし、オペラ座の舞台から7階下には湖のような貯水槽があり、その水位によってステージ・レベルを果たしているという。

原作が出版されてから、すでに数回、映画化がなされているが、ほとんどがホラー映画の範疇に入るといい。もっとも有名なのは、やはり特殊メイクが評判のロン・チャーニ出演の映画(1925)であろうか。ロイド＝ウェバー版を思わせる、マスカレード(仮面舞踏会)のシーンや地下の湖に行くゴンドラのシーンなどが登場するが、最後は原作と違って、怒った市民たちに追い詰められ、地上に出て逃走するものの、ついに捕まり、セーヌに投げ込まれるという結末。怪人とクリスティーヌの物語というよりは、仮面と素顔のギャップが見せ場の怪人ロン・チャーニーの映画といい。

ちなみに、ロン・チャーニーは『ノートル＝ダムのせむし男』(1923)にも出演し、醜くも哀しいカジモドを熱演している。興味深いのは、70年代に入って、デ・パルマ監督により、『ファントム・オブ・パラダイス』(1973)というポール・ウィリアムズ主演のロック・ミュージカル映画が作られ、さらにイギリス人演出家ケン・ヒル(1937～95)脚本で舞台版『オペラ座の怪人』(1976)が制作され、8年後にミュージカルとしてリメイクされていることだ。ケン・ヒル再演版はロイド＝ウェバーがミュージカル化を考えるきっかけになった作品として有名だが、ケン・ヒルは再演当時、未来のロイド＝ウェバー夫人のサラ・ブライトマンに主演交渉し、断られた経緯がある。さらに、ケン・ヒル版に触発されたのは、ロイド＝ウェバーだけではなく、トニー賞受賞作『ナイン』(1982)の制作コンビ、アーサー・コピット(脚本)とモーリー＝イェストン(作詩・作曲)もミュージカル化を画策していたようだ。彼らの作品は、まずテレビ化され、その成功によって舞台化されるにいたった。

2) ケン・ヒル版

ケン・ヒル版は最初からミュージカルではなかった。舞台用に脚色したランカスター初演時の台本を、ストラッドフォード・イーストでの再演時に、ミュージカル用に大幅に書き換え、大成功する。その後、イギリスおよびアメリカ・ツアーを経て、1991年ロンドンのシャフツベリー劇場に凱旋公演。日本でも、1992年以降、都合4回公演されている。

ケン・ヒル版の特徴は、物語は、原作にほぼ忠実だが、音楽がすべて既成のオペラから取られていることだ。グノー(『ファウスト』)然り、オッフェンバック(『パリの生活』『ホフマン物語』)然り、ヴェルディ(『シモン・ボッカネグラ』『仮面舞踏会』『海賊』)然り。ただし、歌詞はすべてケン・ヒル自身のものだ。

原作では、『ファウスト』が劇中劇として使われているが、それ以外の上記の作品には言及されず、かくしてケン・ヒルの選曲は、あくまで19世紀中庸のオペラ座の雰囲気醸し出すためのものといえよう。実際、引用されるアリアは19世紀中庸の作品がほとんどである。ただし、最後に、原作に登場する怪人の自作『ドン・ジュアンの勝利』に呼応するかのように、モーツアルトの歌劇『ドン・ジョヴァンニ』の最後のアリア「これが悪事の果て」で幕を閉じるのは、ケン・ヒル一流の洒落だろうか。『ファウスト』も『ドン・ジョヴァンニ』もいわば地獄落ちの物語——『ファウスト』の場合は、最後に死ぬのは悪魔メフィスト——であり、ファントムもその系譜に属するからだ。ただし、ケン・ヒル版の場合は、かなり純情可憐な「生ける屍」といえるが。

ビゼーの歌劇『真珠採り』の有名な「耳に残る君の歌声」にのせて、ファントムが歌う「高い高いところから“While floating High Above”——「わたしはおまえに音楽を与えた／おまえはわたしと一緒にここにいなければならない／永遠に／わたしたちはパラダイスを分けあうだろう」——が幾度となくリフレインされるが、クリスティーヌにとって、「怪人」は「音楽の天使」でしかなく、仮面を剥いだ後、憐憫が愛に変わることはついにない。絶望した怪人は、振り上げたナイフで自分を刺し、死んでいく。かくして、ケン・ヒル版は、歌姫クリスティーヌに一方的に愛を捧げ、最後には

みずから命を断つ「怪人」の哀れさのみが際立つ作品といえよう。

3) ロイド＝ウェバー版

音楽一家に生まれたロイド＝ウェバー (1948～) が、本格的に作曲を学ぶべく、オックスフォード大学とロイヤル・カレッジ・オブ・ミュージックへと進み、作詞家のティム・ライムと組み、まず旧約聖書を題材にした『ヨセフ・アンド・ザ・アメージング・テクニカラー・ドリームコート』(1968) を、ついでキリストの7日間を描いた『ジーザス・クライスト＝スーパースター』(1971) を大ヒットさせたことは、いまやミュージカル史的常識であろう。70年に全曲を録音したコンサートアルバムがヒットして、舞台化への道が開かれるが、71年秋にまずブロードウェイで上演された。73年にイスラエルロケを敢行し、映画化が実現。同年、劇団四季がはやくも日本初演の快挙をなしとげた。

その後、『エビータ』(1978) 『キャッツ』(1981) 『スターライト・エクスプレス』(1984) 『オペラ座の怪人』(1986) とたて続けにヒットを飛ばし、いまなおロイド＝ウェバーの創造力は衰えることを知らない。さきごろは、『オペラ座の怪人』の映画化 (2004) に取り組み、制作・作曲・脚本を手がけている。

ロイド＝ウェバー版は、作詞チャールズ・ハート、追補詞リチャード・スティルゴ、演出ハロルド・プリンス、美術・衣装マリア・ビヨルソン、振付ジリアン・リンといった布陣で、初演の怪人役はミケル・クロフォード、クリスティーヌ役はもちろんサラ・ブライトマン。これでもか、これでもかと繰り返される甘美なメロディーや、重さ450キロのシャンデリアはじめ、オペラ場面やオペラ座地下の湖の場面等々、大がかりな舞台装置がその大きな魅力であることはまちがいない。演出のプリンスは、驚くほどビジュアル的な発想の持ち主で、“a score isn't right unless it looks right” とロイド＝ウェバーに語ったという。

とはいえ、その最大の魅力は、ロイド＝ウェバー自身の言葉を借りるまでもなく³、ケン・ヒル版、さらにはあまたの先行する映画版と決定的に異なり、ホラーではなく、ラブストーリーに仕立てあげたことだろう。そこに、初演でクリスティーヌを演じた歌姫サラ・ブライトマンとロイド＝ウェバー自身との関係を付度することは容易だが、いずれにせよ、怪人の音楽への愛と「音楽の天使」への愛が二重、三重に折り重なっているところに、この作品の魅力があることはたしかだ。そう、はじめに、サラ・ブライトマンありき。

その意味で、ケン・ヒル版は、原作と即かず離れずの関係にあるということが出来るが、ロイド＝ウェバー版は、原作の再現ではない、原作と等身大のミュージカル制作の試みとっていいかもしれない。ケン・ヒル版の既成のオペラ使用のうちに——オペラが劇中劇として登場する以上、当然といえば当然だが——、ロイド＝ウェバーは、原作の本質を直観したのかもしれない。この物語が、たんなるオペラ座の怪人話ではなく、オペラ座のオペラ物語であることに。ただし、既成のオペラに頼ることは許されない。「ロック・オペラ」である以上——。事実、ロイド＝ウェバー版に『ファウスト』

は登場しないが、そのかわり、シャリユモー作の『ハンニバル』と『イル ムート』、さらに怪人作の『ドン・ジュアンの勝利』が登場する。シャリユモーは所期のクラリネットの名称であり、もちろん実在の人物ではない。『ハンニバル』はヴェルディの『アイーダ』風、『イル ムート』はモーツァルトの『フィガロの結婚』風、『ドン・ジュアンの勝利』はヴェルディの『リゴレット』風といったように、ロイド＝ウェバーのオペラの才能が遺憾なく発揮され、面目躍如といったところだ。いずれにせよ、ロイド＝ウェバーは、パリ・オペラ座のオペラ饗宴・競演という原作の骨格を見逃さなかった。そう、地上のオペラと地下のオペラ、旧作オペラと新作オペラの対決というそれを。

加えて、そこに「音楽の天使」と「死の天使」の相克というもうひとつのドラマが設定されていることも見逃してはならない点だろう。ケン・ヒル版では、「音楽の天使」はファントムその人だったが、ロイド＝ウェバー版では、「音楽の天使」はファントムであると同時に、クリスティーヌでもあるという点が重要だ。互いが互いにとって「音楽の天使」であり、それゆえに、お互いにひかれあい、もつれあう。しかしファントムは、「音楽の天使」として以上に、「音楽の悪魔」いや「死の天使」として彼女を愛そうとする。彼女を占有しようとする。他方、クリスティーヌにはもはや「音楽の天使」と「死の天使」のみわけがつかない。その意味で、『ドン・ジュアンの勝利』のアリア「ザ・ポイント・オブ・ノー・リターン」は、退路を断ったふたりがもっとも近づく、妖しくも危うい瞬間だ。恐怖と恍惚の入り混じった瞬間。ふたりを見つめるラウルの涙が、そのことをもっとも証しだてていよう。

「お前は私のもの／心を決め、運命に従え」というファントムに、クリスティーヌの心は大きく傾く。「どんな言葉も 枯れ果てる世界に／あなたは私を連れてきた／何故、私は知りたい、その理由を知りたい／私は感じる／二人の体が絡み合い、ひとつに／仕方がないわ／心を決めたわ。決めたわ／もはや退けない／二人きりの、物語が始まる／迷いに迷って／いつの日か。あなたと、ひとつになる／恋の血が通い、恋の炎、燃え／私を焼きつくす」。

「音楽の天使」同士が、もっとも接近するとき、仮面はもはやいらぬはずだ。しかし、クリスティーヌがファントムの仮面を剥ぐや否や、事態は急転直下。仮面をみずからとるのではなく、剥がされたファントムは、いまいちど「醜さ」という仮面をかぶらざるを得ない。その醜さという仮面は、母親も肯じなかったクリスティーヌのキスによってはじめて、消え去るだろう。実際、映画版の最後では、自分の醜さを映し出す鏡を、ファントムはことごとく打ち壊しながら闇のなかへと消えていく。仮面の人生に終止符を打つかのように。ちなみに、原作に鏡は登場しない。

ここには「死の天使」エリックが死ぬことによって、「音楽の天使」クリスティーヌが救済されると同時に、「死の天使」そのものも「音楽の天使」として再生する（だろう）という隠された構造が透けて見える。音楽を支配することからも、さりとて音楽によって支配されることから解き放たれること。音楽を支配の道具にしてはならない、支配／隷属をはるか越えたところで音楽を享受しなければ——。それこそ、醜悪な顔を隠す「仮面」とその仮面すら隠すことのできない「声」の跳梁を生きる（「ドン・ジュアンの勝利」ならぬ）「音楽の天使の勝利」といえるかもしれない。

4) コピット版

コピット自身、『ファントム』の構想は、1983年頃生まれたと語っている⁴。しかし、ロイド＝ウェバー版に先を越され、舞台化は遅れる。やっと1990年に短編テレビドラマとして制作され——なんとロバート・ランカスターが父親役を演じている——、ミュージカル版は1991年にヒューストンで初演された。その後、アメリカ各地で上演されるが、ブロードウェイでは上演されていない。日本では、宝塚で初演(2004)・再演(2005)され、東宝版『ファントム』も近々実現するという。宝塚版には、新しい楽曲も用意され、進化するミュージカルの一例となっている。作詞・作曲のモーリー＝イェストン曰く「ジェローム・ロビンズが『ミュージカルにはけっして終わりが無い』と言ったように、ミュージカルは進化できるのだ」⁵。他の場所で公演する場合、原則として手直しを禁止するブロードウェイ・ミュージカルと、その点が大きく異なることはいうまでもない。

ところで、コピットは、ロイド＝ウェバー版を観劇した後、その発想の違いを確信したと語っているが、コピット版は、よりファントムその人に光をあてた作品といえよう。クリスティーヌとの関係を母とのそれと重ね合わせ、かつ、父親を登場させることによって、ファントムの孤独を最終的に救済しているのが特色だ。原作では、母親にキスすることを疎まれたエリックだが、コピット版では、醜い顔に母がキスしてくれたことが、かれの唯一の生きる支えとなっている。クリスティーヌも、仮面の下素颜を見て、最初は恐怖のあまり逃げ出してしまうが、最終的には母親のように、ファントムをかき抱き、そっとキスしてあげるというエンディングだ。警察に追い詰められたエリックが、父親にみずから撃たれて死ぬことを選択するのは、テレビ版も舞台版も変わらない。ただし、テレビ版では、『ファウスト』のクリスティーヌの歌声(「天使よ舞い降り／神様のもとへ／運べ私のからだを／主の愛に包んで」)に魅せられ、地下から地上＝舞台へ誘われた怪人は、さらに階段を駆け上り、オペラ座の屋根の上で息絶える。そこが自分の居場所でないことを知悉するかのよう。いや、そこそが天使の場所であり、屋上の死は、むしろ彼が救済されたことを暗示するのだろうか。

テレビ版の仮面は一様ではなく、ファントムの心象風景のように場面場面によって変わることも見逃せない。興味深いのは、仮面をはずしてもまた仮面があらわれ、素面ともいべき最後?の仮面を剥いだ後も、けっしてファントムの素颜＝醜い顔を画面に映さないことだ。ロイド＝ウェバー版のように、仮面を剥ぐこと＝素颜を見ることが問題なのではなく、仮面／素颜の二重性を超え、仮面の悲哀——素颜もまた仮面でしかない——を強調することが求められているからだろうか。コピット版があくまで、怪人を好奇の対象としてではなく、孤独な魂の希求者として捉えていることがこのことから納得できよう。

II. ドラマ・ミュージカル『エリザベート』

『ジーザス・クライスト＝スーパースター』以降、ロック色の強い「ロック・オペラ」を志向していたロイド＝ウェバーだが、『オペラ座の怪人』はむしろそのオペラ性が最大限に生かされた作品といえよう。実験的試みというよりは、元祖帰りといったほうがいいかもしれない⁶。「しっかりした

台本があって、そのロジックにあわせて作曲した音楽によって、物語が展開していくのが正しいミュージカルのあり方⁷⁾と語るかれにとって、全編を歌で綴るオペラ、音楽で物語を奏でるオペラへの愛こそ、変わらぬ通奏低音であった。「ロック・オペラ」の試みは、まずフランスで、『スターマニア』『レ・ミゼラブル』といった作品を誕生させるが、音楽の都ウィーンでも、『エリザベート』といういまなお「進化するミュージカル」を誕生させた。

1) 愛と死のミュージカル

ウィーン・ミュージカル『エリザベート』は、ミヒャエル・クンツェ脚本・歌詞、シルベスター・リーヴァイ音楽、ハリー・クプファー演出で、1992年にオーストリアのアン・デア・ウィーン劇場で初演された。2007年春、ついに日本公演が実現し、オリジナル・ヴァージョンに触れたファンも多いはずだ。クンツェはプラハ生まれのオーストリア人、リーヴァイはハンガリー人だが、片や80年代はロイド・ウェバーやソンドハイムのドイツ語版に携わり、片やハリウッドで映画音楽等の作曲に専念した経歴を持つ。90年代以降、ふたりはタッグを組み、『魔女、魔女』『エリザベート』『モーツァルト!』(1999)『レベッカ』(2006)『マリー・アントワネット』(2006)といったミュージカル作品を世に送りだしている。演出のクプファーはオペラ監督にして前衛演出家であり、『モーツァルト!』でも演出を担当。ちなみに、演出クプファー、装置ハンス・シャヴァノフ、衣装ラインハルト・ハインリッヒの布陣は、パイロイト音楽祭で評判を呼んだワーグナーの楽劇『ニーベルングの指輪』上演スタッフでもある。実際、中空に飛び出たエリザベート殺害を示唆するヤスリのような跳ね橋、左右と中央で高さが自在に変わる細長い床をはめ込んだ回り舞台等、ハイテクを駆使した動く装置はスペクタクル効果として見るものをあきさせない。

自立を求め続けたエリザベートの闘いを、彼女と死(トート)との愛の物語として表現する——「死に憧れた皇后はついに死と出会う／若きハイネに似た金髪の青年“死”に出会って恋をする」⁸⁾——というクンツェのアイディアから生まれた『エリザベート』は、実在したハプスブルク家末期の皇后エリザベート(1837~98)の半生をたどったもの。ロミー・シュナイダー出演の映画『シシー』や一人息子ルドルフの情死を扱った『うたかたの恋』などが有名だが⁹⁾、そこにダイアナ妃の悲劇を重ね合わせるファンも多いようだ。

ミュージカルは、エリザベート暗殺者ルキーニが独房で自殺後100年経ってもなお続けられる裁判官の尋問からはじまる。ルキーニは殺害動機を皇后自身の意志と主張し、彼女とともに生きた人々を舞台上に登場させる。いうならば、死者による死者たちの召喚。こうして、エリザベートの人生が語られはじめる。

父親のように自由を愛する少女シシー=エリザベートは、姉の見合い発表の席で、木から落ちて意識不明になるが、命を断つはずの死神トートが彼女に一目惚れしてしまい、生の世界に送り返される。以後、さまざまな場面で——結婚式、長女の死、ヨーゼフとの対立等々——、トートは彼女を死へと

誘惑するが、うまくいかない。一方エリザベートは、見合いの席でたまたま若き皇帝フランツ・ヨーゼフにみそめられ、オーストリア皇后となるものの、皇太后ゾフィーによって子育ての自由を奪われ、次第に孤独になっていく。皇太子ルドルフとも会うことを許されず、自分をとるか母をとるか、夫に選択を迫るエリザベート。最終的に夫は妻の要求をのみ、エリザベートの勝利で第一幕は終わる。

第二幕は、1867年、ヨーゼフとエリザベートがハンガリー国王・王妃になる場面からはじまる。しかし彼女の孤独はいやますばかり。精神病院通いが続くが、これも「魂の自由」を失わない狂人たちに触れるためだ。一方、ゾフィーたちは娼館の娘を使ってヨーゼフをエリザベートから引き離そうとするが、かえって逆効果。絶望したエリザベートは放浪の旅に出、トートは成人したルドルフに近づき、彼を台頭する民族運動の中心、つまり父との確執の場へと誘導する。旅から戻ってきた母に、ルドルフは父との関係改善を哀願するが、母は聞き入れない。絶望したルドルフは女装したトートに導かれ、情死=自殺する。息子の死に耐えきれず、エリザベートは死を願うが、「死は逃げ場ではない」と逆にトートに拒否される。年老いた皇帝が旅先にエリザベートを訪ね、変わらぬ愛を訴えるが、ふたりの距離は縮まらない。ハプスブルク家が崩壊に向かうなかで、ついにトートはルキーニに凶器のヤスリを渡す。1898年、そのヤスリを手に、ルキーニはエリザベートを殺害。エリザベートはやっと自由を得て、トートの死の接吻を受ける。

史実を上手く織りまぜたこのミュージカルの魅力は、なによりもまず、その音楽であろう。ロック的歌唱法とクラシック的楽曲構成、転調や変拍子、不協和音の多いウィーン学派の音楽、弦楽器や管楽器の多用、といった特徴が指摘されるが¹⁰、物語をリードする数々のナンバーは圧倒的な魅力に満ち溢れている。クンツェのいう「ドラマ・ミュージカル」とは、文字通り音楽劇、音楽とドラマが拮抗するミュージカル、音楽そのもののドラマ化=ドラマそのものの音楽化とはいえないだろうか。ロイド=ウェバー的「ロック・オペラ」を踏まえつつ、かれはロックもオペラもその一要素とするような総合的な音楽ドラマ——音楽的なドラマではない——を志向しているように見えるからだ。ともあれ、これは「ロック・オペラ」の常套だが、同じナンバー、同じ旋律が、歌詞を変えて何度も流れること。音楽そのものが歌詞以上に、物語を雄弁に語るといっていいよき事例だ。たとえば、エリザベートとヨーゼフが愛を確かめあう最初のデュエット「嵐も怖くない」は、最後の「夜のボート」でふたたび歌われる。メロディーは変わらない。しかし、内容は180度違う。とりわけ、「嵐も怖くない」では、ヨーゼフ、エリザベートの順で歌われるが、「夜のボート」では、それも反対になる。愛の希望から愛の絶望へ。二人が相容れることはついにないだろう。メロディーが同じだけに、いやでも年月の重みを感じさせるナンバーだ。あるいは「闇がひろがる」というナンバー。トートが長女の命を奪ったところでまずこの曲が流れ、ついで、ルドルフの死を予感させるトートとのデュエットで歌われる。闇から逃れようとするルドルフとすべてを闇で覆い尽そうとするトートとのかけあいは、第二部の冒頭で歌われるエリザベートとトートのデュエット「私が踊る時」となんと対照的だろう。自分の踊る相手は自分できめる、と闘争宣言する「強い」エリザベートと、なす術もなく傍観者でしかない和不

安におののく「弱い」ルドルフ。トートの誘惑を斥けるエリザベートの剛毅さ——生への執着——がルドルフにはない。

ついで、設定の面白さ。エリザベートが終生死にとり憑かれていたという解釈にたち、トート=死という抽象的存在をヴィジュアル化したこと、そして、あろうことか、死神が彼女の愛を得るまで、彼女の人生を支配・翻弄するという設定にしたことの妙。彼女が必死に生きようとするかぎり、トートの力——死の誘惑——も相増すという仕掛けだ。トートはいわば、エリザベートの分身=もうひとりのエリザベートであり¹¹、内なる他者といえよう。『モーツァルト!』でも、天才モーツァルトと凡人モーツァルトをヴィジュアル化し、ものいわず、ただ鍵盤の前で作曲する、子役の天才モーツァルトをたえず凡人モーツァルトのかたわらに登場させ、凡人モーツァルトとの葛藤を視覚化していたし、最新作の『マリー・アントワネット』——これは遠藤周作原作だが——でも、ふたりのマリー(M)——王女マリー・アントワネットと市井の少女マルグリット・アルノー——を登場させ、Mの視点を重層化していたことは記憶に新しい。このような設定によって、『レ・ミゼラブル』のジャン・ヴァルジャンとジャベールとの関係にも似て¹²、物語が単線的ではなく、複線的・重層的になることは必定であろう。歴史の光と影、表と裏を観念としてではなくヴィジュアルとして提示することは、なによりも、物語を膨らませるだけでなく、「歴史=物語」が一枚岩でないことを観客にいやというほど見せつけてくれるからだ。

さらに、暗殺者ルキーニを狂言回しの登場させ、歴史の実行者であると同時に目撃者という二重の役割を与えていることも興味深い。彼は、いわば演者とわれわれ観客を結ぶ媒介者であり、歴史の内と外を往還する蝶番である。ここには、ロイド=ウェバーの『エビータ』の二重構造——チェ・ゲバラという狂言回し——の影響があるかもしれない。ただし、『エビータ』の場合、ルキーニのように、ゲバラが直接エビータに絡むことはないのだが。

2) 自由を模索するミュージカル

クンツェは、『エリザベート』の出発点は、ハプスブルク家の凋落、現代にも通ずるひとつの世界が崩壊する形にあり、エリザベート自身、その凋落のシンボルであることを知っていたという¹³。要するに、エリザベート(1837~98)の凋落は、そのままハプスブルクの凋落にほかならず、個の人生が世界の運命と不可分に重なりあうところに、たんなる一個人の人生ドラマを超えた歴史劇としての『エリザベート』の魅力がみえてこよう。

とはいえ、エリザベートの歩みはハプスブルク家と同調していたわけではない。むしろ、ハプスブルク家という大なる牢獄から必死に逃れようとしていたといえる。自立と自由を求めて、夫と闘い、姑と闘い... 彼女を縛るあらゆるものから逃れるべく、エリザベートは放浪の旅を続けたといっている。しかし、彼女の望む自由が、柵や軛からの解放——「鳥のようにこの世界の外に飛び出したい」(臨終の言葉)——でしかないとすれば、ハプスブルク家の凋落と運命をともにするしかないだろう。彼女の自由、いうならば「死の国の自由」は、ハプスブルク家の凋落によってしか得られないからだ。

その意味で、彼女はハプスブルク家の凋落を早めたといえるし、逆に民族独立の運動を加速させたともいえよう。クンツェのいう「エリザベートの死は中央ヨーロッパの解放である」¹⁴とはその意味だろう。『エリザベート』は、死の国の住人たち——とりわけエリザベートとルドルフ——が、死と抗い、必死に自由を求めつつ、死以外の選択肢を持ち得なかった悲劇といえるかもしれない。

舞台上で目につくのは、小道具としての鏡だ。鏡に映った虚像を演じ切らねばならないエリザベートの内面が端的に示唆されると同時に、なにも映し出さない鏡、要するに否応なしに闇=死を映し出してしまふ、鏡のなかに閉じ込められた母子一对のイメージが増幅される。子供のルドルフは「僕はママの鏡だから」と母の愛を求めるが、エリザベートは耳を傾けようとしなない。「世界は滅びゆくこうとしているのに／まったく必要とされていない／そんな世界に／嫌気がさしたのですね」「僕はあなたを映し出してしまふから／振り向いてくれないのですね」。こんなルドルフの声が届くのは、かれが死んだあとでしかない。「私たちは似たもの同士、この世では安らぎを得られない」。他方、エリザベートを映し出すもうひとつの鏡は、精神病院で出会う狂女ヴィンディッシュ嬢だ。わたしが皇后と言いつけるヴィンディッシュ嬢に対して、自分の孤独にくらべれば、あなたのほうが自由かもしれない。狂気という名の安らぎを得ているから。わたしは死の国でしか自由になれない、とエリザベートはひとりごつ。狂うことさえできないエリザベート。では、死ねばいいのか。いや、死ぬことも許されない。「死は逃げ場ではない」(トート)からだ。「この世から逃れたい」という気持ちが「死にこの身を委ねたい」とい気持ちに転じないかぎり、彼女が黄泉の国に迎え入れられることはないだろう。「奇跡は起きないと／もう認めなくてはいけないのよ」「ふたりの運命は／私たちにはどうすることもできないのよ」(夜のポート)。とはいえ、死の受容とは、生への絶望なのだろうか。死の国でしか得られない自由とは何だろうか。

「お前を自由にできるのは俺だけだ」「俺がいなければ／自由は存在しないから／お前を理解できるのは／俺だから」(「私が踊る時」)と豪語するトートに対し、エリザベートは、私を自由にできるのは私だけ、とつぶねる。「なぜなら／私は私だけのものだから」(「私だけに」)。フィナーレでも、「お前は俺だけのもの」と歌いあげるトートに、あくまで「私は私だけのもの」と叫びつづける。かくして、エリザベートの死は、トートの勝利というよりは、内なる他者との和解不可能性を示しているとはいえないだろうか。ふたりの和解は(おそらく永遠に)あり得ない。とすれば、死の国の自由とは、生と死のせめぎあいが、和解することなく、ただ終息することの謂いではないのか。「私は私だけのもの」という想いに固執するかぎり、私は誰にも心開かず、深く内へ沈潜するか、遙か遠くへと旅するしかないだろう。空間的にも時間的にも、いまここから限りなく遠ざかろう、逃げさろうとするしか。

換言するなら、この世にあるかぎり、生と死、自己と他者とのせめぎあいに終止符が打たれることはおそらくない。しかし、鏡を打ち破る時、鏡の外の世界へと飛び出す時、ひとは内なる他者＝もうひとりの私と和解することができるのかもしれない。鏡が壊れるとき、私もまた、そこにはもはやいないだろうから。それこそが、生の国の自由ではないのか。それは否応なしに「私は私だけのもの」

というエリザベートのテーゼに根本的な変更を迫るだろう。私はだれのものでもない、私のものでさえ、という変更を。

3) 進化するミュージカル

『エリザベート』はウィーンで好評を博し、ロングランとなるが(1992~98初演, 2003~05再演), 最初に海外における上演権を得たのは、日本の宝塚歌劇団だった。

その際、女性だけの劇団である宝塚歌劇という特殊性もあってか、新しい楽曲——「愛と死の輪舞」——が用意されたばかりか、演出のうえでも、たとえばナチを彷彿させる民族運動をハンガリー独立運動に置き換えるといった改変がほどこされた。もともと男役中心ということもあり、エリザベート中心のドラマは、男役(トート=死神)中心のドラマに書き換えられた。それによって、愛をめぐる三角関係=生と死のドラマという様相を呈することになったことは興味深い。細かい比較検討は割愛するが¹⁵、宝塚的妥協の産物とはいえ、逆に、より物語が複雑化し、物語に幅と奥行ができたからだ。ウィーン版では、何度もリフレインされる「私だけに」のナンバー通り、エリザベートの強さ、孤独だけが際立つ構造になっているが、宝塚版は、エリザベートに愛を捧げるトートとヨーゼフが死の誘惑者と生の誘惑者として登場し、生と死の間で揺れるエリザベートの心を一層際立たせる仕組みになっている。それもそのはず、ウィーン版では、トートはエリザベートとルドルフが登場する場面にしかあらわれず、あくまでエリザベート(さらにはその鏡であるルドルフ)の分身に留まるが、宝塚版では、トートの出番がふえ、エリザベートの死のみならず、ハプスブルク家、ひいてはヨーロッパ全体の没落を主導する役割を与えられているからだ。トートはまさに「黄泉の帝王」なのだ。さらに興味深いことは、雪組初演(1996)以降、星組(1996)、宙組(1998)、花組(2003)、月組(2005)と各組を一巡し、さきごろふたたび雪組で再演されたこと。演者が変われば、演出・演技も変わるのは当然だが、組ごとに、トートとエリザベートの関係が微妙に変わっているのは面白い。そんな宝塚の人気を受けて、東宝も上演を決定(2000~01, 2004~05)。演出が宝塚の小池修一郎ということもあり、宝塚版とウィーン版のほぼ中間に位置するような作品になった。

『エリザベート』を上演しているのは、もちろん日本だけではない。宝塚に遅れること半年、まずハンガリー(1996~98)で上演され、宝塚版のオリジナル曲「愛と死の輪舞」が使用され、「進化するミュージカル」の一端を垣間みせた。その後、スウェーデン(1999~2000)、オランダ(1999~2001)、21世紀に入って、ドイツ・エッセン(2001~03)、再びウィーン(2003~05)、ドイツ・シュトゥットガルト(2005~06)と続き、イタリア(2004/05)、フィンランド(2005~06)、スイス(2006)、ドイツ・フッセン(2006)でも上演されている¹⁶。今年また東宝で公演されるという情報もあり、『エリザベート』人気は当分終息しそうにない。

エッセン版がひとつの完成形とみなされるが——クンツェが新しいリブレットを制作——、このミュージカルの特徴は、楽曲の面でも演出の面でも、上演ごとに——国境を越えて——、さまざまな追加・削除・変更が加えられ、つねに進化するミュージカルとして生き続けていることだ。あらたな歓客層

の獲得が主たる狙いであろうが、作品のさらなるヴァージョンアップを可能にする、ひとつの戦略であることは否定できない。

Ⅲ. スペクタクル・ミュージカル『ノートル＝ダム・ド・パリ』

フランス「ロック・オペラ」の先駆けともいえるべき『スターマニア』の作詞者ブランドンは、パートナーのミシェル・ベルジェ亡き後、1993年頃から新たな作品制作に取りかかる。世界的メガヒットとなった『レ・ミゼラブル』の影響もあるのだろうか、かれは同じユゴーの小説『ノートル＝ダム・ド・パリ』をとりあげ、歌と舞踏を徹底的に分化＝融合させる新しいスタイルの「スペクタクル・ミュージカル」を実現させた¹⁶。

1) 原作

『ノートル＝ダム・ド・パリ——1482年の物語——』¹⁷は、全11編からなり、1831年に出版された長篇歴史小説。4ヶ月強で完成したといわれる。

ときは、1482年1月6日、場所は、御公現の祝日＝らんちき祭りでにぎわうパリ。詩人＝哲学者グランゴワールの新作の聖史劇が上演されるもの、人々の関心はらんちき王に選出されたカジモドに向けられる。独眼で背中にこぶがあり、X脚の「哀れな怪物」カジモドは、ノートル＝ダム寺院の鐘番であり、ほとんど耳がきこえない。「大聖堂の魂」ともいべきかれにとって、ノートル＝ダム大聖堂は、「かれが大きくなり成長していくそのときどきに応じて、卵となり、巣となり、家となり、祖国となり、宇宙となった」(171)。母ともいえるこの建物のなかで、かれがもっとも愛するものは、大聖堂の鐘の音だ。一方、捨て子のカジモドを育てあげた司教補佐の神父クロード・フロロは、早晩、建築が印刷術にとってかわられる(だろう)ことを予感している。「人類は建築術(maconnerie)と印刷術、石の聖書と神の聖書という、ふたつの書物、ふたつの記録簿、ふたつの遺書をもっていた」(210)。しかし、印刷術ばかりではなかった、フロロを滅ぼしにやってきたのは。かれの魂を奪い、肉体の奴隷へと貶める、踊る女であり、歌姫エスメラルダの存在だ。彼女は、「地獄(tenebres)の天使であり、炎の天使であって、けっして光明の天使ではなかった」(343)。

小説は、エスメラルダに想いを寄せるカジモドとフロロを中心に繰り広げられるが、エスメラルダは自分を助けてくれた大尉のフェビュス——ラテン語で太陽の意味——に想い焦がれ、最後までかれへの純愛を貫く。しかし、フェビュスにとって、エスメラルダはあまたいる女性のワン・オブ・ゼムにすぎない。物語は、フェビュスに嫉妬したフロロがかれを殺害しようとし、その場に居あわせたエスメラルダを犯人に仕立てあげる。断頭台の露と消えるか、自分と一緒にいるか、フロロはエスメラルダに二者択一を迫るが、彼女の愛を勝ち得ることはできず、絞首刑へと差し向ける。一度は、カジモドに救われ、九死に一生を得たエスメラルダだが、実は自分の娘だったことを知るエスメラルダの願いも空しく、ついに処刑されてしまう。すべてが、フロロの陰謀であったことを知ったカジモドは、絶対服従であったフロロにはじめて刃向かう。かれを大聖堂から突き落とし、みずからもエスメ

ラルダの眠る墓所へと赴く。数年後、エスメラルダをしっかりと抱き締めているカジモドの骸骨を引き離そうとすると、白骨はこなごなに砕け散ったという。

この小説は、つまるところ、中世末さながらに、滅びいくものの象徴ともいえる宗教的権威であるノートルダム大聖堂を舞台とし、教会の失墜、カトリックの終焉を示唆しているのだろうか。もちろん、大聖堂そのものへの愛もあったはずだ。事実ユゴーは、1832年の決定版に「古いモニュメントを保存しよう。もし可能ならば、国民に、国の建築への愛を吹き込もう」(33)と付け加えさせている。ノートルダムの魅力とは、「一口でいえば、神の創造に似た力強く肥沃な人間の創造のようなもの。そこには、ふたつの特性が隠されているように思える。多様性 (variété) と永遠性」(132)というユゴーの言葉に嘘はないだろう。とはいえ、この作品の執筆時期が、カトリック的・王党派的なロマン派の総帥から、次第に自由主義的・人道主義的な傾向へと移って行くユゴーのターニングポイントとみなされることも事実だ。最終的に、カトリックへの共感を失い、共和主義へと傾いていくユゴーだが、キリスト教の信仰全般を拒否したわけではない。カトリックもふくめ、既存の「教会」こそ、かれの否定の対象だった。「わたしはいかなる教会の祈祷も拒絶するが、すべての人に祈りを捧げてもらいたいと思う。／わたしは神を信じている」(ユゴーの遺言)。ユゴーにあって、信仰と教会は一致しない。その限りで、フロロの内面の葛藤に思いのほか、頁が割かれていることも納得できるかもしれない。無垢の魂の「信仰」以上に、「教会」いやカトリック者の暗部が徹底的に暴かれることになるからである。他方、フロロの魂が、エスメラルダの肉体によって、いわば滅ぼされるのに対し、大聖堂の魂ともいべきカジモドの魂が救われることから、そのことは容易に了解されよう。カジモドとエスメラルダは、「自然と社会のふたつの極端に悲惨な存在」(367)であり、信仰——神への愛——の一点で、通底し、結ばれるからである。踊るエスメラルダの歌声が、大聖堂の鐘と共振・共鳴するかのよう。ともあれ、ふたりの真の蜜月？が、大聖堂の中ではなく、その外＝墓場でしか可能ではなかったのはけだし宣なるかなであろう。

2) ミュージカル

ケベック出身の作詞家リュック・プラモンドンは、モントリオールとパリで文学と芸術史を学んだ後、生きた言語を学ぶべくヨーロッパを旅する。そして、ニューヨークで見た、ロック・ミュージカル『ヘア』とロック・オペラ『ジーザス・クライスト＝スーパースター』が、その後のかれの人生を決定づけたという。70年代は主としてケベックの歌手、80年代初頭はフランスの歌手たちに多くの詞を提供するが、セリーヌ・ディオンのアルバム『セリーヌ、プラモンドンを歌う』(1991)がもっとも有名であろう。一方、ミシェル・ベルジェと組んで、ロック・オペラ『スターマニア』(1979)を発表。すでに400万人以上の観客を動員し、近く映画化されるとの情報もある。英語版も制作され——英訳は『ジーザス』のティム・ライス——、その楽曲は、シンディ・ローパーやセリーヌ・ディオンの、トム・ジョーンズ等によって熱唱されている。2004年11月にはモントリオールで、翌2005年1

月にはパリで、25周年記念コンサートが催された。『スターマニア』以後、バルバラとジェラルド・ドゥパルデュー主演のスペクタクル『リリー・パッション』(1980)、ミッシェル・ベルジェとの最後のロック・オペラ『ジミーの伝説』(1990)、アルバム『サンドとロマン主義者たち』(1991)、新作ロック・オペラ『シンディ』(2002)等に参画していることは周知の通りだ。

他方、イタリア人を父とし、フランス人を母とするリシャール・コシアンテは、ヴェトナム生まれの歌手兼作曲家。プラモンドンとの出会いは、「フィーリングの問題」のフランス語ヴァージョンをファビエンヌ・ティボーとデュエットした1985年から86年にかけてといわれる。イタリア語、スペイン語、フランス語の3ヴァージョンのうち、フランス語訳を担当したのがプラモンドンだった。コシアンテは『サンドとロマン主義者たち』にショパン役で参加。『ノートル=ダム』後は、サン=テグジュペリの『星の王子さま』のミュージカル化——「妖精オペラ」——に挑戦していることでも知られている。

『ノートル=ダム・ド・パリ』の構想は、1993年頃プラモンドンによってコシアンテに告げられ、はじめ古典的テーマに躊躇していたコシアンテも楽曲「ベル」によって成功の確信を得たという。その後、3年にわたってふたりの共同作業は続き、1996年にモントリオールの前衛演劇人ジル・マウに演出を依頼。プロデューサーも決まり、1998年に入って、「生きる」や「ベル」のシングル版が発売され、9月16日にパレ・ド・コングレで初演された。主たる主演者もほぼケベック出身者で占められた。ダニエル・ラウワ(フロロ役)、ブリュノ・プルティエ(グランゴワール)、ガル(カジモド)、リュック・メルヴィル(クロパン)の布陣。因に、フェビュス役のパトリック・フィオリはコルシカ出身、フルール・ド・リュス役のジュリー・ゼナティはパリ出身である。ただし、エスメラルダ役に関しては、イスラエル人のノアがレコード録音しているが、実際に舞台上立ったのは、エレヌ・セガラ——父はアメリカ人、母はイタリア人——だった。振付はマルティノ・ミューラー。従来のミュージカルと決定的に異なるのは、生オケではなく、録音されたテープが使われていること。2001~2002年、2005年とパリで再演される一方、ブリュッセル、モントリオール、ジュネーブ、ラスベガス、ロンドン、バルセロナ、ミラノ、モスクワ、アムステルダム等で公演され、さらには中国、韓国、台湾まで世界ツアーが敢行された。

物語は中世の終わり。ノートル=ダム大聖堂を舞台に、中世と近代の対立をそのまま20世紀の終わり=21世紀のはじまりと重ねようというもの。冒頭、グランゴワールによって歌い上げられる「カテドラルの時代」は、このミュージカルが愛と欲望の物語であることを高らかに宣する。「カテドラルの時代がやってきた/世界は新しい世紀に入った/人間は星まで上ろうとし/ガラスや石に自分の歴史を書こうとした/カテドラルの時代はもう終わった/野蛮人の群が町のまじかに迫っている/それら異教徒、それら破壊者たちをなかにいれよ/この世界の終わりが2000年にはくるのだから」。「宿命の女=魔性の女 femme fatale」ともいうべきジプシー女エスメラルダに心奪われる三人の男たち——カジモド、フロロ、フェビュス——の心の葛藤がメインテーマだ。カジモドはみずからの醜さを「自

然の過ち」と断じ、「神よ、世界は不当だ」と告発する。対するフロロは「おまえはわたしを破壊するだろう／死ぬまでおまえを呪うだろう」とエスメラルダを呪詛し、フェビュスは「愛するふたりの女、わたしを愛してくれるふたりの女の間で、わたしは引き裂かれている」と訴える。原作とちがって、フェビュスはたんなるプレイボーイではない。古典的ともいえる美と醜、善と悪、欲望と理性の確執がドラマティックに歌い上げられるわけだが、エスメラルダを「魔性の女」にしているのは、すくなくとも三人の欲望のなせる業であって、三者三様の「報われぬ愛」が前景化していることはたしかだ。その意味で、三人がエスメラルダを前にして歌い上げる「ベル」は、それぞれの「愛のかたち」を披瀝する美しいバラードとなっている。

「ベル、それは彼女のために作られた言葉／羽を広げ、飛び立つ一羽の鳥のように／彼女が踊り、身体を陽のもとに晒すとき、／わたしは地獄が足下に開くのを感ずる／おお、墮天使よ／一度でいいから、エスメラルダの髪に指を絡ませてくれ」(カジモド)

「ベル、それは永遠の神からわたしの眼を逸らすために／彼女のうちに具現された悪魔／彼女はみずからのうちに原罪を抱えている／彼女を欲することは、わたしを罪人にするだろう／遊び女、身持ちの悪い女とみなされてきた女が突然人類の十字架を背負っているように見える／一度でいいから、エスメラルダの庭の門を押させてくれ」(フロロ)

「ベル、彼女はいまなお処女だろうか／虹色のペチコートの下に／彼女の動きがあられもないものをわたしに見せるとき／塩の像に変えられる罰をうけつつ／彼女から視線を逸らすことができる男など、はたしているだろうか／おお、フルール＝ド＝リュス(＝フェビュスのフィアンセ)よ／わたしは信頼に足る人間ではない／わたしはエスメラルダの愛の花を摘みにいくだろう」(フェビュス)

三人が同じメロディーを個々に歌った後、以下の斉唱となる。「わたしはジプシー娘のドレスの下に眼を向けた／いまなお、ノートル＝ダムに祈ったところで、なんの役にたとう／彼女に最初に石を投げるのは誰だ／そいつがこの世に生きている価値はない／おお、墮天使よ／一度でいいから、エスメラルダの髪に指を絡ませてくれ」

もちろん、一方的に男たちの愛だけが歌われるだけでなく、女たちの愛もたしかに歌われるが、依然として、男は主体＝精神で、女は客体＝肉体とする二項対立は変わらない。いや厳密に言えば、ふたりの女性は、男——この場合はフェビュスだが——にとっての昼と夜、天国と地獄、甘味と苦味といった風に二分化され、あくまで男中心の視点とっていい。フルール＝ド＝リュスにとっても問題は、「エスメラルダを絞首刑にすると約束してくれれば、わたしはあなたを愛するだろう」というプライドが満たされるか否かであり、他方、エスメラルダの愛がフェビュスに届くことは半永久的にないだろう。

恋することが最終的に相手を性的に所有することであるかぎり、いやすくなくとも、性的に所有することがじつは所有されることであり、自分の墮落・敗北としか感じられないかぎり、フロロとフェビュスに二律背反——司祭であることと恋すること、永遠の女か東の間の女か——からの解放はない。おそらくカジモドのみが、歌う女、踊る女エスメラルダの肉体の躍動をとおして、はじめて美醜の対

立から逃れることができよう。ファントムが仮面／素顔の二重性から解放されたように。歌うこと、踊ることは、生の胎動・生の歓喜であり、この世の悲惨（「自然の過ち」）から解き放たれ、天へと通ずる道だからだ。「歌っておくれ、わがエスメラルダ／踊っておくれ、わがエスメラルダ／おまえと一緒に出発させておくれ／お前のために死ぬことは死ぬことではない」（「わがエスメラルダ、踊っておくれ」）。

エスメラルダもまた、「愛するひとのために／生きる／愛そのもの以上に／愛する／なんの見返りも期待することなく／与える」（「生きる」）と無償の愛を訴える。排斥も禁止もなく、自由に自分の人生を選ぶことができ、神も祖国もない自由がほしい。歴史を変えるためなら、自分の人生を差し出そう、と。わけても、感動的なのは、牢獄から解放されたエスメラルダが「魔性の女」「恋する女」であることをやめ、「われわれはエトランジェ」と歌い上げるシーンだ。それによって、一見古典的なラブストーリーに見えつつ、通俗ミュージカルとはひと味もふた味も違うミュージカルになっている。

特筆すべきは、『スターマニア』に比し、歌だけではなく、ダンスを取り入れ、動きのある空間を作りあげたことだ。登場人物たちの気持ちが歌のみならず、ダンスによって視覚化される。ひとりの俳優が歌って踊って演技するのではなく、いわば分業スタイルの徹底。最高の唄、最高のダンスを、と欲張りな発想だ（逆にいえば、いまだ歌って踊れるミュージカルスターが育っていないことの例証でもある）。加えて、大がかりな音響と照明、そして舞台装置を生かした視覚的かつ流動的な演出。その後のフランス発ミュージカルの流れを作ったといっても過言ではない。興味深いのは、「聖域」ノートル＝ダムを占拠する浮浪者たちが「サン・パピエ」として登場していることだ。これが1996年の「サン・パピエ事件」——滞在許可証・労働許可証を持たないブラックアフリカ系の移民たちがサンベルナル教会を占拠した事件——を示唆していることはいうまでもない。「われわれはエトランジェ／サン・パピエ／住む場所のない男と女／ああノートル＝ダムよ／われわれに隠れ家＝避難所（agile）を！」（「サン・パピエ」）。エスメラルダもまた、そんなエトランジェのひとりでしかない。ここに、「もはやエトランジェはいないだろう／みんなエトランジェだから」という『スターマニア』の反響を認めるのは、筆者ひとりだけではないはずだ。

3) フランス・ミュージカルの現在

いい意味でのスペクタクル性こそ、フランス（ひいてはヨーロッパ発）ミュージカルの醍醐味であり、特色であろう。いわばイベントとしてのミュージカル。ここ数年、一夜だけの大スペクタクル——スタッド・フランスで上演されるオペラの宴¹⁸——が催されているのも、いかにもグランド・オペラの国フランスらしい。そのようなスペクタクル性豊かなミュージカルの数々——『スターマニア』から『太陽王』まで¹⁹——は、重厚な物語に加え、ロックからラップにいたる多岐にわたる音楽と、これまたバレエからストリートダンスにまで及ぶダイナミックな舞踏からなる、文字通りカ・ブ・キ（歌・舞・伎）の復活ということができる。それは現代日本の歌舞伎の隆盛——市川猿之助のスー

パー歌舞伎をはじめ、宝塚の植田歌舞伎、野田(秀樹)歌舞伎、いのうえ(かずき)歌舞伎、三谷(幸喜)歌舞伎、コクーン歌舞伎 etc.——とも確実に連動しよう。

他方、オペラ=音楽劇から、オペレッタ、レビューを経て、歌舞劇としてのミュージカルへといたるその流れは、ワーグナー的総合芸術論の20世紀的展開、一種の大衆芸術論の可能性と捉えることも可能だ。ロイド=ウェバー的「ロック・オペラ」の登場は、ミュージカルの見せものの性=スペクタクル性を強化すると同時に、演技・演出はもちろんのこと、音楽・音響・ダンス・照明・装置・衣装等々のさらなるレベルアップを強いたが、フランス・ミュージカルは、さらに物語自体のレベルアップをも目指している。いわば、子供向けのエンターテイメントではない、大人のためのエンターテイメント志向だ。そこに共通してみられるのは、虐げられた人々の自由を求める叫びといった、反メロドラマ志向だ。都会の孤独を、社会のひずみを、歴史の悲劇を、あるいは男女のすれちがいをいかに視覚的・聴覚的ファンタジーとして、つまり歌舞劇として提示するか。社会派ミュージカル、叙事詩的ミュージカルの誕生というよりは、歌・舞・伎そのもの、カブキとしてのミュージカルを社会的・歴史的ドラマにまで高めるといったらいいだろうか。現実をミュージカル化するのではなく、ミュージカルそのものを現実化すること。いうならば、現実逃避のミュージカルではなく、現実発見のミュージカル。音楽劇から歌舞劇への変遷は、そのまま音楽・舞踏に直接無媒的に共鳴・振動する身体の発見であり、大いなる現実の発見にほかならない。

そして、なによりも、ミュージカルというジャンルが、フランスそのもの、フランスの演劇・音楽シーンをかぎりなく異化する可能性を有していることだ。英語圏文化の圧倒的跳梁のなかで生まれたフランス・ミュージカルが、フランス本国にあって、いまいちどフランス文化を異化するといいだろうか。フランス・ナショナリズムの高揚に見えて、じつはフランス・ナショナリズムを徹底して相対化するエンターテインメント装置として機能している。そんなフランス・ミュージカルから、いま目が離せない。

*

ロイド=ウェバーが掲げた現代のオペラとしての「ロック・オペラ」——ジャック・ドゥミのミュージカル映画『シェルブールの雨傘』(1963)にその源泉を見いだすことができるかもしれない——。そのヨーロッパ版ともいふべき「ドラマ・ミュージカル」「スペクタクル・ミュージカル」は、英米文化のウィーン的・フランス的変容ともいふよりも、総合芸術的カ・ブ・キへの包摂、グランド・オペラの現代版といったほうがいいかもしれない。その理由としては、なによりも、通常、台詞の間に歌と踊りがはさまれるブロードウェイ・ミュージカルとの差異化があげられよう。では、「ドラマ・ミュージカル」「スペクタクル・ミュージカル」は、ロイド=ウェバー的「ロック・オペラ」とどう違うのだろうか。その魅力と可能性ははたして奈辺にあるのか。端的に、親オペラと脱オペラとの違いといったらいいだろうか。「ドラマ・ミュージカル」「スペクタクル・ミュージカル」は、ロック・オペラによるロック・オペラの乗り越えを志向しているとはいえないだろうか。そこには、「ロック・

オペラ」をもワン・オブ・ゼムとするような新たな音楽ドラマ、新たな歌舞劇的スペクタクルへのかぎりない志向がみてとれるからだ。時代を見据えた、総合芸術への限らない挑戦としてのミュージカル。いうならば、死の闇——個人の闇、時代の闇——という見ることも聞くこともできない領域を、いかにして視覚=聴覚化するか。

一口でヨーロッパ発ミュージカルの魅力をいうことは難しいが、昨今、日本でも、新しい時代に見合ったカ・ブ・キの可能性が模索されているように、いまや全世界的に、従来の音楽劇を超えて、音楽舞踏劇、いや文字通り歌・舞・劇が志向されているのではないだろうか。個々の芸術の足し算ではない、ワーグナー的総合芸術の夢。音響・舞台・照明装置、等々のハイテクを駆使した大スペクタクルへの誘い。そのことは、たんなる聴覚的要素の視覚化=ビジュアル化にとどまらず、視覚と聴覚の真の総合化の試み、音楽と舞踏が融合することによって、新しい感覚=認識が生まれることへの期待といってもいい。曰く「動きを聞き、音を見る」こと。

音楽に舞踏が加わることによって、舞台が流動化し、動的空間が生まれる。それは、音楽のみならず舞踏、さらには舞台演出そのものに共鳴・振動するカ・ブ・キ身体誕生と軌を一にしよう。いまここにありながら、いまここから離脱するカ・ブ・キ体験！ 身体そのもの、感覚=認識そのものがたえず更新される歓び！ それこそ、アート=エンターテインメントとしてのミュージカルの醍醐味ではないだろうか。

[註]

- 1 George Perry, *The Complete Phantom of the Opera*, Pavilion Books limited, 1987. は、大きく起源(オペラ座、原作者ルルーと小説概要)、映画(ロン・チャーニー版とそのほかのヴァージョン)、ロイド=ウェバー版(作品成立まで)、そして台本という構成からなっており、豊富な写真資料とともに、ロイド=ウェバー版を語る上で基礎的な文献とみなされる。日本語でも、安倍寧『劇団四季 musicals: 浅利慶太とロイド=ウェバー』(日之出出版, 1996)、扇田昭彦『『オペラ座の怪人』論』『ミュージカルの時代』(キム旬ムック, 2000)、日経エンタテインメント!編『オペラ座の怪人 パーフェクトガイド』(2005)などによって、ロイド=ウェバーおよび『オペラ座の怪人』に関する情報を得ることができる。
- 2 以下の概要()内の数字は引用頁数であり、Gaston Leroux, *La Fantome de l'Opera*, Robert Laffont, 1984による。
- 3 上掲書『オペラ座の怪人 パーフェクトガイド』, p.64参照。
- 4 Arthur Kopit, "In the beginning, there were no Phantom of Opera musicals. There were just a void.", dans *CD Phantom*, BMG Music, 1993
- 5 平野利光「ファントム——その真実と究極の愛——」『宝塚大劇場 宙組公演ファントム』(上演パンフレット, 2004)参照。
- 6 扇田昭彦は、「怪人」はロイド=ウェバーの魂の下部にひそむ19世紀型オペラの作曲家であり、『オペラ座の怪人』は、「通俗的な定型と既存の美を臆面もなく引用し、集合化し、変奏する」「過激なウェルメイドのミュージカル=オペラ」と断じている。上掲書『『オペラ座の怪人』論』, p. 287 参照。
- 7 上掲書『オペラ座の怪人 パーフェクトガイド』, p.66参照。
- 8 『レプリーク Bis 一冊まるごと「エリザベート」』, 2007年3月, vol.7, p.109参照。
- 9 ダニエル・ダリユーとシャルル・ボワイエ主演の映画『うたかたの恋』(1936)以降、何度かメイクされているが、英国ロイヤル・バレエ団の『バレエ《マイヤーリング》3幕—うたかたの恋—』も異色の作品として有名。
- 10 小柳照久「ウィーンが求めたオリジナル・ミュージカル『エリザベート』誕生とその魅力』『ウィーン版エリザベート』(上演パンフレット, 2007)参照。
- 11 「クンツェ&リーヴァイ、インタビュー」前掲書『ウィーン版エリザベート』参照。
- 12 拙稿『『レ・ミゼラブル』から『レ・ミズ』へ』『横浜市立大学論叢人文科学系系列』(2002, vol.53)参照。
- 13 註11参照。

- 14 小池修一郎「宝塚のエリザベート」『宝塚大劇場 花組公演エリザベート』(上演パンフレット, 2002)
- 15 「世界9か国で上演されている『エリザベート』」情報ならびにウィーン版と宝塚版との比較については, 上掲書『レプリーク Bis 一冊まるごと「エリザベート」』, 『ウィーン版エリザベート』参照。
- 16 以下の記述は, 主として Jean-Francois Brieu, *Les Comédies musicales de Starmania aux Dix Commandements*, Hors Collection, 2002 に拠るが, 扇田昭彦はロンドンの演劇評(悪評, 酷評)を紹介しつつ, 『ノートル=ダム』の新しさは, いわゆるミュージカルの常道から外れているところにあり, それを正当に評価し得ないミュージカル大国イギリスのおごりを指摘している。「ロンドンで見た『ノートルダム・ド・パリ』」『ミュージカル』(Vol. 189, 2000年10月)参照。
- 17 以下の概要()内の数字は引用頁数であり, Hugo, *Notre-Dame de Paris*, GF-Flammarion による。
- 18 たとえば, 2002年は『アイーダ』, 2003年は『カルメン』, 2006年は『ベンハー』が上演された。
- 19 拙稿「いまフランスミュージカルが熱い」『ふらんす』(2005年5月)参照。