

講義ノートⅡ

—日本における海外ミュージカルの行方—

渡辺 芳敬

筆者は2007年以降、教育学部共通科目「舞台芸術入門」のコーディネーターとして、当該科目にかかわってきたが、個々の舞台芸術の紹介もさることながら、一貫して筆者の問題意識としてあったのは、海外文化の日本的受容・発信という問題であった。この地で、海外文化研究に携わる者（ちなみに筆者の専門はフランス現代思想）なら、避けて通れないテーマである。

音楽美学者渡辺裕は『宝塚歌劇の変容と日本近代』（1999）のなかで、「歌舞伎の現代化」を目指した近代宝塚の西洋との接触のありようを、（西洋オペラの）「直輸入派」と「和洋折衷派」という二つの陣営を軸に、東京と大阪、官と民といった対立と絡ませながら論じているが、ことはたんに宝塚固有の問題ではなく、ひろく異文化接触の問題であり、異文化をどう受容し、自文化をどう発信していくかという問題につながる。いや、そもそも異文化—自文化という設定自体に問題はないのか。問題の射程はひろくて深い。

以下の論攷は、翻訳／翻案というテーマ系を軸に、日本における海外ミュージカルの歴史・現在を検証し、その功罪ならぬ核心に迫ろうとするものである。

1 ブック・ミュージカル

「ミュージカル」といってもそのイメージはひとさまさまであり、なにをもって「ミュージカル」とするのか、まずある程度限定することが必要だろう。

「ミュージカル・プレイ上演史」（雑誌『テアトロ』1973年7月号）によれば、1950年6月『ファニー』（服部正音楽、中原淳一台本・演出、於有楽町旧ピカデリー劇場）が「ミュージカルと銘うった最初」とされるが、じつは1917年に浅草オペラ『カフェーの夜』がミュージカル・プレーと銘記され、宝塚もすでに1928年に「ミュージカル・プレー《ハレムの宮殿》」を上演している。ことほどさように、この年表にとりわけ宝塚作品は数えるほどしか含まれておらず、そのかぎりでも十分といえる。さらに、1947年4月に帝劇で上演された『ケンタッキーホーム』も「ミュージカルドラマ」と称されているという。もちろん、ことは定義にかかわる問題で、言葉は同一でもその意味内容がことなれば、それらは似て非なるものといわざるを得ない。実際、「浅草オペラ」（1917～

23) がオペラ (歌劇) のみを上演していたのかといえばそうではなく、実質はオペラ、オペレッタ、ダンス、台詞劇など、ミュージックホールやバラエティ・シアターのような様相を呈していたといわれるし、宝塚歌劇もまたいわゆるオペラ劇団ではないことは周知の事実だ。宝塚の場合、「ミュージカル・プレイ」(1928)「ミュージカル・コメディ」(30)「ミュージカル・ファース」(35)といったタームはすでに戦前から使われ、戦後になってもいち早く「ミュージカル・プレイ」(48)といった形式名が登場する。それ以降も、「ミュージカル・ファンタジー」「ミュージカル・ロマンス」等々、枚挙にいとまがない。では、それらと1950年以降本格化したといわれる「ミュージカル」はどう違うのか。

1950年代に入って「帝劇ミュージカルス」「東宝ミュージカル」「コマ・ミュージカル」「浅草松竹ミュージカルス」「宝塚ミュージカル」「大阪労音ミュージカル」等々、もろもろの「ミュージカル」が登場し、いわば乱立状態と化す。それらのレフェランスが本場ブロードウェイ・ミュージカルにあるとすれば、そこまで眼を転じる必要があるだろう。ブロードウェイ・ミュージカルの歴史もまた錯綜しているが、日本への導入の背景として、本場アメリカにおいて、ブック・ミュージカルの登場、ブックレス (コンセプト)・ミュージカルとの差別化がはじまることを忘れてはいけない。

前者の例としては、『ショウ・ボート』(1927)を皮切りに、『オクラホマ』(43)『マイ・フェア・レディ』(56)『ウエスト・サイド・ストーリー』(57)等があげられ、後者の例としては『コーラスライン』(75)『キャッツ』(81)等があげられる。日比野啓は、ブック・ミュージカルではなく「統合ミュージカル」と言い換えているが、『オクラホマ』こそ「統合ミュージカルのフォーマットを確立させた」といわれ、ロジャース&ハマースタインコンビの作品(『南太平洋』『王様と私])が1940年代後半から50年代のアメリカン・ミュージカルの事実上のスタンダードになったという。

日本に最初に導入された海外ミュージカルが『マイ・フェア・レディ』であることを思えば(厳密には、『ファニー』が最初の翻案ミュージカル。マルセル・パニョルの戯曲に基づく『ファニー』は54年にブロードウェイで上演、60年に映画化された)、ブック・ミュージカルの流行はそのまま日本のミュージカル史に直結しよう。1960年代に東宝で翻訳/翻案上演された海外ミュージカルの数々、宝塚のそれをみれば、そのことはあきらかだ。とりわけ、1961年の映画封切、64年の日本初のブロードウェイ・ミュージカル上演(引越し公演)が、あらたなミュージカル旋風をひきおこしたことは容易に想像されよう。「この新しい様式が今後わが国舞台芸術の将来に果たす役割を考え、生まれ故郷であるブロードウェイ舞台をそのままの姿で上演」¹しようとした。劇団四季の浅利慶太をしてミュージカルへの舵をきらせたその作品こそ『ウエスト・サイド・ストーリー』であり、宝塚が四季以前に果敢に挑戦していることも見逃せない。ちなみに、第一次ミュージカルブームがロジャース&ハマースタインの作品が映画化された1957年前後(『王様と私』56『南太平洋』58)、第二次ブームが『マイ・フェア・レディ』が上演された1963年前後、第三次が『ベルばら』『屋根の上のヴァイオリン弾き』が上演された1975年前後、第四次が『キャッツ』がはじまった1983年前後といわれる²。

かくして、日本のミュージカルの現在を考えると、海外ミュージカル、わけでもブロードウェイ・ミュージカルの検討は必須と思われる。ここでは広く、海外ミュージカルの痕跡をたどっていくことにしたい。

2 東宝の場合

1) 前史

日本における海外（翻訳）ミュージカルの嚆矢は1963年の『マイ・フェア・レディ』とみなされるが、当然その前史があることはいうまでもない。東宝には1950年代に「帝劇ミュージカルズ」「東宝ミュージカル」といわれる試みがあった。

戦後初のメイド・イン・ジャパンによる和製＝国産創作ミュージカル「帝劇ミュージカルズ」の仕掛け人秦豊吉（1892～1956）は、ドイツ文学の翻訳者として有名だが（丸木砂土のペンネームで翻訳多数）、1916年から26年まで勤め先（三菱商事）の社命でベルリンに駐在している。この時期の劇場通いが後の大きな財産となる。七代目松本幸四郎の甥でもある秦は、宝塚歌劇および東宝設立者小林一三（1873～1957）によって引き抜かれ、1932年に三菱退社、翌年宝塚東京劇場に勤務し、日本劇場（日劇）の運営に関わる。戦後公職追放で東宝を退くが、1950年に帝国劇場社長、52年に東宝取締役役に復帰する。

東宝時代の最初の仕事は「東宝バラエティ」シリーズの制作。しかし結果は大失敗で日劇に左遷されたが、その後かれの孤軍奮闘は続く。日劇時代の成果は日劇ダンシングチーム（東宝舞踏隊）の指導・育成、戦後のそれは、戦後直後の新宿帝都座の「額縁ショウ」（「泰西名画に倣った裸体ショウ」）、帝劇・東宝時代の「帝劇ミュージカルズ」等があげられる。

「私の考えでは、ショウという観せ物は、中年以上の観客を相手にするもので、学生時代の若者などが見てまわるものではない³」という言葉どおり、かれのターゲットは「大人のエンターテインメント」を嗜む成人男性、そして外国人観光客だった。日劇時代は、1936年から8年間、「日劇ダンシングチーム」の育成に力を注ぎ、計142回の公演を実現している。その間、1941年（第1回）から43年（第8回）まで「東宝国民劇」にも関わっている。「国民劇」とはなにかといえば、以下のとおりだ。

昔、小林一三先生が主張した、「国民劇」という言葉は全く誤解されたが、先生の言われる意味では、歌舞伎こそ昔の「国民劇」であり、今日でもこれに代わるべき、芝居と音楽と舞踊の総合された舞台、「現代の歌舞伎」こそ「国民劇」であり、これが今日のいわゆる歌舞伎とは全く個別な、新しい創作ショウであり、偶々これが「国民劇」という名前の為に誤解されたので、外国名にすれば「ミュージカル」という外にはないのである。（…）音楽舞踊の協力を得た演劇こそ現代の「ミュージカル」であり、過去の「ミュージカル」は歌舞伎劇であると私は信じ、音楽の力を借りないで、大衆の演劇、国民劇は、現在将来とも決して生まれてはこな

いと私は信じている⁴。

かれは1933年と1935年、二度欧米視察の旅に出ているが、時代はもはや「巴里式レビュー」の時代ではなく、「オペレット（ミュージカル・コメディ）」の時代であると小林に書き送っている⁵。具体的には、ニューヨークのラジオ・シティ・ミュージックホールの「ロケッツ」ショウやロンドンのミュージック・ホールのバラエティなどが脳裏にあったようで、それらが東宝国民劇へと収斂していく。曰く、「欧米レビューの模倣と引写しを脱し、日本人として最も親しみある日本の郷土的材料及色彩を豊富にし、西洋式の頭にて日本の材料（満鮮支那とも）を料理すべき」⁶。

「東宝国民劇」は、「東宝舞踊隊」と改称した「日劇ダンシングチーム」と「東宝声楽隊（東宝楽劇団）」を中心に、公演ごとに東宝専属の俳優たちを集めるプロデュース方式だった。ちなみに第1回公演（1941）は、民族舞踊、現代劇、開演祝賀、新日本レビューといった内容。宝塚の白井鐵造が8回中4回、新レビューや音楽劇の作・演出にかかわっている。

ちなみに、大人のエンターテインメント劇場ともいうべき、新宿帝都座や有楽町の日劇ミュージックホールはいわば和製ナイトクラブの実現であり、宝塚少女歌劇創設者小林一三のしたたかな戦略だったといえよう。

「帝劇ミュージカルス」の第1回作品は、『モルガンお雪』。制作・演出秦豊吉⁷（正式に名前は出ていないものの、実質的には秦の独壇場だったといわれる）、脚本菊田一夫、音楽山内匡二、出演古川緑波、越路吹雪。「20世紀初頭のブロードウェイの模造品」⁸でありながら、その話題性は大きく、宝塚の現役トップスターであった越路を時の人にした。越路は「西欧的豪華とお茶づけ的哀愁と、豊かな女性的魅力とスッカリした男性的魅力と、……そういう相反するものをそなえたスター」（三島由紀夫）であり、それはそのまま秦の目指す国産ミュージカルの理想を体現するスターであったことは間違いない⁹。秦自身「越路の美しさは、日本衣裳と西洋衣裳とを、どちらも美しく着こなすことであった」¹⁰と評している。初日まもなく喉を痛めた越路に代役をたてることなく、休演してでも（事実2日休演）、越路に賭けた秦の想いはいかばかりのものであっただろう。越路は、第1回に続き、第2回『マダム貞奴』（51）、第3回『お軽と勘平』（51）、第5回『美人ホテル』（52）、第6回『天一と天勝』（52）と、「帝劇ミュージカルス」全8回（1951～54）のうち、計5回出演している。なお、『モルガンお雪』はコミックオペラ、『マダム貞奴』はミュージックオペラ、『お軽勘平』はミュージカルコメディであり、「ミュージカルス」というネーミングは第4回以降とのこと¹¹。

続く「東宝ミュージカル」（1956～1959）は、帝劇が55年以降シネラマ館になったこともあり、菊田一夫がGHQから返還されたアーニー・パイル劇場＝東京宝塚劇場を拠点に展開した創作オリジナル（歌入りアチャラカ）を意味する。当初「東宝喜劇」のネーミングを考えていたようだが、小林によって「ミュージカルス」に変更されたという。第一回公演「恋すれど恋すれど物語」の出

演者は榎本健一、古川緑波、越路吹雪、雪村いづみ、小林桂樹、三木のり平、トニー谷、有島一郎、宮城まり子の面々。オールスターの共演だ。計15回公演（I回目のみミュージカル、以後はミュージカル）しているが、最終的に、エノケンこと榎本健一の「雲の上田五郎」一座に吸収され、自然消滅という結果と相なった。さらに菊田は、「東宝ミュージカル」と併行して、「芸術座ミュージカル」(57)「新宿コマ・ミュージカル」(57)をスタートさせるが、宝塚にも上演脚本を書き下ろしている。『ジャワの踊り子』(52)『ダル・レークの恋』(59)『花のオランダ坂』(62)『霧深きエルベのほとり』(63)等々、いまでも再演されている（多くが）「ミュージカル・ロマンス」と呼ばれる作品群だ。白井鐵三風「ヅカ調」を嫌った菊田の存在が、宝塚のブックミュージカル導入への間接的な呼び水になったといったら、いすぎだろうか。ちなみに、『マイ・フェア・レディ』の初演劇場は東京宝塚劇場であった。

菊田一夫(1908~73)は、生後すぐ養子に出されたものの、捨てられ、5歳のときに菊田家の養子になる。浅草で修行を積み、1936年に東宝に所属。戦後作曲家古関裕而とのコンビで一世を風靡し(「鐘のなる丘」シリーズ、「君の名は」シリーズetc.)、55年小林一三にこわれ、東宝取締役役に就任。映画、帝劇、宝塚などの原作・脚本・演出はもちろん、小説もものし、数々の話題作を提供した(『がめつい奴』『がしんたれ』『放浪記』ほか)。一方、1963年、はじめてのブロードウェイ・ミュージカル『マイ・フェア・レディ』を演出・上演(たまたま前年ニューヨークで観劇したのがきっかけで、気に入る、即上演権獲得に動いている)。「菊田は、これまで上演されてきた日本のミュージカルを軌道修正するために、ブロードウェイで制作された『正統派』のミュージカルを日本で上演しようとしていた」¹²。沢村国太郎、演出菊田。出演は前年菊田作・演出の『スター誕生』に出演した江利チエミと高島忠夫だった。

私が、原著作権保有者から買ったのは作品上演権と音楽演奏権だけなのである。舞台装置も衣裳、デザインも、振付けも、あちらの権利を買っていないから向うのままをやることはできない。あれは台本の指定にたよって日本人が創りあげた舞台なのである。著作権保有者からは、演出権は買わないのか、原上演スタッフの演出者を共同演出として雇わなくてもわかるのか、と、念を押されたが、それに対して私は、私は立派な演出家のつもりだから、それは、いらない、と断った。事実はまだ予算がなかったのである。と同時に、日本人が見るには、日本人流の演出がよい、と思ったのであった¹³。

こうして、「本もの上演」「完全上演」(石原慎太郎)をとという声に対して、菊田は翻訳上演(ノン・レプリカ公演)を選択する。

菊田は、帝劇ミュージカルの第1作『モルガンお雪』に関わっているが、秦と菊田はことごとく対立したようで、「『モルガンお雪』だけで縁を切った」と菊田はいう。浅草から有楽町へと転身してきた菊田と浅草とは無縁の秦。「秦のミュージカルは『国際化し、新しいものにする』ドライ

な性質だったのに対し、菊田のミュージカルはどうしても郷愁と結ぶウエットな心性に結びつくところがあった¹⁴。要するに、秦は「緻密なストーリーよりも、色彩、すなわちショーとしてのスペクタクル」を志向し、菊田は「脚本を中心としたミュージカル」¹⁵を志向したということだろうか。ふたりの出自の違いといってしまうえばそれまでだが、それぞれが日本のミュージカルの可能性を模索しつつ、ミュージカルの草創期を生きたふたりの共同作品が1本しかないというのはかえすがえすも口惜しい。秦亡き後、菊田はブロードウェイ・ミュージカルに接近し、『風とともに去りぬ』(66)のミュージカル版『スカーレット』(70)、さらには『歌麿』(72:脚本演出菊田,作曲いづみたく,出演染市川五郎,京マチ子)を制作し、「世界に通用する日本のミュージカル」を目指すのだから——。『スカーレット』は、菊田一夫台本,ハロルド・ローム作詞・作曲,ジョー・レイトン振付・演出という国際的プロジェクトであり、3ヶ月のロングランだった。出演者は神宮寺さくら(元タカラジェンヌ内重のぼる),北大路欣也,田宮二郎,倍賞千恵子,黒柳徹子ほか。72年にロンドン,73年以降,アメリカで上演されている(ただし,ブロードウェイでは上演されていない)。

所詮、秦と菊田は早すぎた、急ぎすぎたということか。いまだしかとしたミュージカルの土壌のないところで、彼らはあまりに生き急いだ。ところで、菊田と秦の対立はそのまま菊田と浅利慶太のそれにつながっていく(レパートリー・システム Vs ロングラン・システム)。

2) 海外ミュージカル

1963年の『マイ・フェア・レディ』以来、東宝は立て続けに、ブロードウェイ作品を上演し続ける。レパートリー方式、いや菊田方式のはじまりである。レパートリー方式とは評判の海外ミュージカルを次次に上演するシステムで、初期の東宝はもちろん、宝塚、四季もそうであった。ロングラン・システム(浅利方式)が生まれるのは、83年の『キャッツ』以降である。

60年代だけでも、『カーニバル』(63年10月:映画『リリー』の舞台化。演出・振付ガワー・チャンピオン,フランキー堺。主演浜,神山。於芸術座),『ノー・ストリングス』(64年6月:菊田演出。主演高島,雪村。於芸術座),『努力しないで出世する方法』(64年7月:演出松浦竹夫。主演坂本,草笛。於新宿コマ劇場),『アニーよ銃をとれ』(64年10月:主演宝田,江利。於新宿コマ劇場),『サウンド・オブ・ミュージック』(65年1月:菊田演出。主演淀,高島。於芸術座),『王様と私』(65年4月:演出菊田。主演越路,市川染五郎。於大阪梅田コマ,東京宝塚),『キス・ミー・ケイト』(66年2月:出演江利,宝田。於東京宝塚),『南太平洋』(66年5月:演出菊田。主演越路,高島。於新宿コマ),『心を繋ぐ6ペンス』(66年7月:主演市川,淀。於芸術座),『ファンタスティックス』(67年7月:初のオーディション・システムの採用。於芸術座),『屋根の上のヴァイオリン弾き』(67年9月:演出ジェローム・ロビンズ,菊田,サミー・ベイス。森繁と越路共演。於帝劇),『オリバー』(68年5月:日英親善国際公演で海外プロダクション),『ラ・マンチャの男』(69年4月:演出中村哮夫。振付および演出協力エディ・ロール。主演市川。於帝劇)と、ほとん

ど切れ目がない。演出はほぼ菊田。「ブロードウェイとは別物」「スター俳優たちの顔見せ」「東宝流のアレンジした音楽劇」だったようだ¹⁶。すでに、『マイ・フェア・レディ』は翌年、『サウンド・オブ・ミュージック』『王様と私』は68年に再演されている。ちなみに、『サウンド・オブ・ミュージック』は東宝初演時65年1月(於芸術座)、映画版はまだ日本では公開されていない65年6月。それ以降もほぼ毎年新作が上演されるが、現在に続く再演作品も多い。たとえば、『マイ・フェア・レディ』『サウンド・オブ・ミュージック』『王様と私』『屋根の上のヴァイオリン弾き』『ラ・マンチャの男』といった60年代の上演作品は21世紀にはいっても再演され続けている。人気の高さが窺えるが、『ラ・カージュ・オ・フォル』(85年初演)や『レ・ミゼラブル』(87初演)『ミス・サイゴン』(92年初演)『エリザベト』(2000年初演)といった後続作品も同様だ。

レパトリー方式+ロング・ラン方式あるいはロングランのレパトリー化。再演につぐ再演、役替わりの楽しみもさることながら、主役を50年以上続けている『ラ・マンチャの男』の主役(六代目)市川染五郎=(九代目)松本幸四郎=(二代目)松本白鷗の続投?は驚異というしかない。ライフワークとはまさにその謂だろう。かれは1970年3月、本場ニューヨークでも10日間出演している(「インターナショナル・ドン・キホーテ・フェスティバル」への参加。世界のドン・キホーテ役者の競演イベントであった)。『屋根の上のヴァイオリン弾き』の主役——森繁久弥(67~86)、上條恒彦(86年7回出演)、西田敏行(94~2001)、市村正親(2004~)と受け継がれる——バトンリレーも見どころだし、『レ・ミゼラブル』のように、子役(たとえばガブロッシュ)が成長し、マリウス→ジャベールと役が大きくなっていくのもロングランならではの楽しみとっていい。興味深いのは、小劇場出身の演出家蜷川幸雄(『三文オペラ』77)や鈴木忠志(『スウィニィ・トッド』81)にも演出を依頼していることだ。鈴木は、渡米した折りにみた多くの作品のうち、唯一演出したいと思った作品が『スウィニィ・トッド』だったという。出演は襲名直前の染五郎と鳳蘭。

菊田亡きあと、演出はほぼ日本人が担当しているが、1980年代後半以降、海外の演出家の名前が増えはじめる。『屋根の上のヴァイオリン弾き』の演出家サミー・ベイスのような例外はすでにみられるものの、『シカゴ』(86年:演出トニー・ステューブンス)、『レ・ミゼラブル』(87:ケアード/ナン)、『マイ・フェア・レディ』(90:ジョン・ファンリー)、『オリバー!』(90:ジェフ・フェリス)、『ミス・サイゴン』(92:ニコラス・ハイトナー)、『回転木馬』(95:ニコラス・ハイトナー)と続く。契約の問題もあるのだろうが、『ミス・サイゴン』を除いて、旧作に関しては、演出の刷新、新演出への期待だろうか。『レ・ミゼラブル』も、2013年以降、ロンドンで演出がかわり、東宝もいち早く新演出(ローレンス・コナー版)を取り入れた。扇田昭彦は、東宝の『レ・ミゼラブル』と四季の『オペラ座の怪人』が、日本のミュージカル水準を一気にひきあげたという。「日本のミュージカルの舞台にようやく『水準の時代』がやって来た気がする」「海外ミュージカルを導入することに意義があった『紹介の時代』が過ぎて、それらをどうレベルの高い舞台として定着させるかが問われる『水準の時代』が来たと言い換えてもいい」¹⁷。

ちなみに、ロイヤル・シェイクスピア・カンパニーの名誉ディレクターであるジョン・ケアード

は、ここ数年来日本に腰をおろし、『ペガーズ・オペラ』（2009 日生劇場）『ジェーン・エア』（12 日生）『ナイン・テイル』（21 帝劇）といったミュージカル、昨年 2022 年は『千と千尋の神隠し』（帝劇）といったストレートプレイも演出している。

他方、21 世紀東宝のドル箱作品『エリザベート』（2000）は、一貫して宝塚の演出家小池修一郎の演出・訳詞である。宝塚版（1996 年初演）との差別化をはかるべく、すでに 4 度演出を変えているが、「生成変化」を旨とするこのミュージカル自体の特徴さながらに、翻案の旅は続く。作者のクンツェ&リーヴァイは各国版の翻案を認めている。

この作品が常に新しい命を与えられ——アメリカでよくあるように演出家が何も変更しないで単に前回と全く同じことをやりましょう、手の動かし方一つとってもすべて同じにしましょうと言われなくて——観客は知っている作品でも違う演出を観て、新しい発見をし、今までは理解できなかったかもしれない新しいテーマを理解することができるという可能性にとっても期待しています [クンツェ]。

(…) ミヒヤエル [クンツェ] と私 [リーヴァイ] はレプリカ・プロダクションではなくノンレプリカの公演を許可しようという同意に至りました。独自の演出をしてもらおうということです。そして、上演するそれぞれの国の観客により伝わりやすく手直しをしたり、必要であれば新しい楽曲を足したり作曲する準備が我々にはありました [リーヴァイ]¹⁸。

宝塚経由の『1789』およびウィーン発ミュージカル（というよりクンツェ&リーヴァイ作品）（『モーツァルト！』、『レディ・ベス』）も、小池による演出だ。『エリザベート』人気のなせる業だろうか、小池の名前が前景化すると同時に、クンツェ&リーヴァイ作品がほぼ全作翻訳上演されているのも日本ならではの現象だ。『エリザベート』（ウィーン 1992 年／日本 2000 年）、『モーツァルト！』（99／02）、『レベッカ』（06／08：演出山田和也）、『マリー・アントワネット』（06）、『レディ・ベス』（14）、『王家の紋章』（16：演出萩田浩一、音楽リーヴァイ）。

『マリー・アントワネット』の初演演出は栗山民也だが、再演（21）はロバート・ヨハンソンに変更された（ドイツ、韓国公演を経て日本での再演）。お隣韓国発のミュージカル上演もはじまっている（『フランケンシュタイン』『マタハリ』）。ちなみに、『マリー・アントワネット』『レディ・ベス』さらには『王家の紋章』は、世界初演の試みでもある。日本から世界へ、という戦略であろう。実際、『マリー・アントワネット』はドイツ、韓国、ハンガリーで現地キャストにより上演された。

さらに、宝塚経由の作品『ミー&マイガール』も 3 度再演されているが、演出は山田和也。元タカラジェンヌの初風淳と涼風真世（ジャッキー役）が出演している。涼風はすでに 1987 年宝塚初演版でジャッキー役を演じており、再演。

こうして、海外作品のレプリカ、ノン・レプリカ、さらにはオリジナル・ミュージカルの共存は、

日本人キャスト・スタッフの対応能力の高さを示してあまりある。とくに、昨今の東宝海外ミュージカルは、さまざまなジャンルの演者・裏方の異種混淆ともいべき出会いの場と化しており、いまの日本のアーティストたちをいながらにしてみるができる。たとえば、『エリザベート』の場合、宝塚の改変によって宝塚のドル箱的作品になり（すでに10度再演されている）、さらに東宝版も生まれ、現在に至っている。いずれも宝塚の小池修一郎が演出（宝塚はさらに潤色、東宝は訳詞）していることもあり、宝塚OGたちはもちろん、四季OB、芸大出の演者たち、さらには歌舞伎、2.5次元ミュージカル、小劇場出身の役者たちと、領域横断的に演者たちが結集している。さながら、いまの日本の旬のミュージカルスターたちの饗宴といった趣だ。「スター主義」の面目役如といったところか。

3 宝塚の場合

1) 海外ミュージカル

すでに述べたように、「ミュージカル・プレー」「ミュージカル・コメディ」といった形式名は1920年代末から見られるが、1950年代以降、小林のミュージカルへの関心は大きく、かくして、高木史朗の「宝塚ミュージカル」、菊田一夫の「ミュージカル・ロマンス」と銘うたれた作品も作られた。前者は、宝塚には珍しい現代日本を舞台にした「和製ミュージカル」（『虹のオルゴール工場』（63）『星の牧場』（63）ほか）の試みであり、日本のミュージカルの低迷する「試作期」を生きた後者は東宝ミュージカルをより一層充実させるべく、いわばその予備軍・受け皿として、宝塚の娘役を育てようとした。いずれも、レビュー劇団宝塚というイメージの払拭、異化作業の試みだったといえるかもしれない。

そして、1963年の菊田の「マイ・フェア・レディ」に刺激されたかのように、宝塚も、ブロードウェイ・ミュージカルに挑戦する。おもえば、高木は代表作『華麗なる千拍子』のオープニングですでに「トゥナイト」を使用していた。

宝塚の第1回ブロードウェイ・ミュージカル直輸入作品は『オクラホマ』（67年7月）¹⁹。演出・振付はジェムジー・デ・ラップ女史。彼女は、初演振付者のデミル女史の愛弟子であり、「オクラホマ」主演の経験をもつ。月組・星組合同作作品であり、オーディションが敢行された。栄えある最初の主演者は上月晃。その後、『ジャンゴ』（67年9月）『ヒット・キット』（67年10月）『ウエストサイド物語』（68年8月）『回転木馬』（69年6月）と次々に上演作品は続くが、演出・振付はすべてブロードウェイ関係者である（はじめの2作品は振付のみ）。『ウエスト・サイド物語』の演出・振付はサミー・ベイス（『屋根の上のヴァイオリン弾き』の演出・振付者）、振付補カーレン・クリスティン、宝塚からの演出補として柴田侑宏が参加した。キャスティングはオーディションによって決められた。その後は劇団四季のレパートリー作品となるが、宝塚も98年以降再演している。安倍寧は「『ウエストサイド物語』上演のいちばん大きな意味は、ツカガールたちがリアリズ

ム演技との対決をいやおうなしに迫られたところにある」²⁰と指摘する。

70年代も『ブリガドーン』(74年11月:『マイ・フェア・レディ』のアラン・ジェイ・ラーナー & フレデリック・ロウの最初のコンビ作品。54年に映画化)が上演されるが、演出鴨川清作、振付司このみと明記されているものの、原作通りという契約であったようだ。その後、バウ公演作品が続くが、84年の『ガイズ&ドールズ』(ブロードウェイ初演1950年)は、宝塚70周年記念作品で、脚色・演出酒井澄夫、訳詞岩谷時子、振付山田卓の布陣。これが宝塚の「翻案」の最初ということになるのだろうか。この作品は、2002年(月組)、2015年(星組)と再演されるが、演出はいずれも初演の酒井であった。酒井にとって、この作品ははじめてのミュージカル演出であったのだが。

さらに『ミー&マイガール』(87年5月)は、1937年のロンドン初演作品ながら、1985年に再演、しかもロンドン、ニューヨーク、東京で同時上演という珍しい試みになった。脚色・演出小原弘稔、音楽吉崎憲治。演出の小原曰く、宝塚版は、どちらかという、ニューヨーク版に近い。涼風真世演じるジャッキーは本当はマリア侯爵夫人の娘の役だが、ここでは姪に変えたという。さらに、単なる街中のダンスだったランベス幻想の場面を、「広々とした遠見の舞台で、満天の星空の下、幻想的に繰り広げたい」²¹と述べている。ことほどさように、ニューヨークやロンドンの引き写しではなく、宝塚ならではの作品にしたいというのが演出家の希望であり、事実そうだったようだ。この作品は好評につき、1年間月組作品として上演されることになった。そればかりか、その後、5回再演されている(うち3回は月組、2回は花組)。ただし、2008年以降は演出助手であった三木章雄が演出にあたっている。

2) エリザベート以後

宝塚の翻案路線がより前景化するのが、『ミーマイ』『エリザ』のヒットだ。前者はロンドン初演が1937年でちょうど50周年ということもあり、ロンドン、ニューヨークで再演されていたが、宝塚もその話題に加わるようになった作品。後者は、原作者との話し合いのなかで、宝塚のスタイルにあった改変の必要ということで、大きく「翻案」されることになった。

『エリザベート』(96年2月)の人気にあやかって、宝塚がなした功績のひとつは、独仏のミュージカルに道を開いたことだ。ウィーンミュージカル、というよりクンツェ&リーヴァイ作品の導入だ。ただし、厳密には、宝塚で上演された作品は『エリザベート』と(ふたりの作品ではない)『I am from Austria』(19年10月)のみであり、実質的には東宝が窓口となっている(リーヴァイは『ハプスブルクの宝剣』(09)の音楽(主題歌)に携わっているが)。

宝塚版『エリザベート』の特徴は、劇団の特徴(女性だけの劇団)を前面に押し出し、男役中心の物語構成に書き換えられていることだ。主役はタイトルロールのエリザベートではなく、「死神」トート(男役トップ)であり、物語もエリザベートの内面のドラマ(死神との対話)というよりは、エリザベートをめぐる死(トートの支配する黄泉の世界)と生(夫フランツ・ヨーゼフに代表され

る現実世界)の葛藤という様相を呈する。トートとエリザベートの出会いを鮮明にすべく新曲「愛と死のロンド」も用意された。これは、宝塚版に限ったことではなく、たとえばハンガリー版のためにはゾフィーのナンバー「ベラリア」が、2001年のエッセン版のためにはトートとエリザベートの二重唱「私が踊る時」が付け加えられた(実は東宝版にもエリザベートの独唱「夢と現のあいだに」が加えられたが、2004年以降は削除され、「私が踊る時」に統一された)。

『エリザベート』を潤色・演出した小池修一郎(1955~)は、大学卒業後、宝塚に入社。『ファウスト』の翻案『天使の微笑・悪魔の涙』(89年月組)で大劇場デビュー。その後、『華麗なるギャツビー』(91雪)やシェイクスピアの『真夏の夜の夢』の翻案『PUCK』(92月)などを経て、『エリザベート』(96雪)を担当。すでに10演され、21世紀宝塚の記念碑的作品となっている。その後、『スカーレット・ピンパーネル』(08星)『ロミオとジュリエット』(11星)『1789』(15月)などの海外ミュージカルを潤色・演出する一方、『カサブランカ』(09宙)『オーシャンズ11』(11星)『Once upon a time in America』(20雪)といったアメリカ映画、『るろうに剣心』(16雪)『ポーの一族』(18花)といった漫画原作等、翻案作品は多い。『ロミオとジュリエット』もすでに5回再演されている(日本版もすでに5回)。

宝塚はオリジナル作品を売りにしつつ、じつはそのヒット作品の多くが翻案物である場合が多い。ベルばらしかり、風と共に去りぬ然り、エリザベートしかり。いち早く時の話題をキャッチし、貪欲にとりこむ。なんでもありが宝塚だ。宝塚の翻案物の面白さは、それがそのまま宝塚論になっていることだ。要するに、主演男役中心の劇構成が織りなす「特異な祝祭的空間」「摩訶不思議な存在様式」の世界。それをマンネリということもできるが、ある意味、その改変を運命づけられている以上、原作と逐一比較してもあまり意味がない。むしろ、翻案されることによって何が見えてくるのか。翻案されることによって、原作に新たな光が当てられ、その作品そのものの可能性がひろがることに、翻案の意味はあるのではないだろうか。原作の可能性を翻案のなかに見るのではなく、翻案を通して原作の可能性を探り出すこと。事実、小池は「演出家随想」²²のなかですでにつきのように述べている。「日本の伝統芸能の西洋=今日的消化と、更なる西洋的なものの吸収、即ち流行の輸入文化(音楽・ファッション)をどう日本人として取り入れるか」。ただ、横のものを縦にする、木に竹をつぐという話ではない。

翻って、玉石混淆の作品群のなかで、『エリザベート』が成功したといえるなら、なにがそれを可能にしたのか。徹底して、宝塚的約束事に組み込もうとした点に、その成功の一端はあるのではないだろうか。小池の戦略はあきらかだ。過度に作品に寄りかかることも、はたまた、強引に自分自身の世界に還元することもなく、宝塚の枠組みのなかで作品の旨味を最大限生かすべく、改変すること。というのも、宝塚における翻案の面白さは、それがどれだけ宝塚論になっているか(「宝塚の基本、王道はラブロマンスであり、メロドラマを臆面もなく出来るのが宝塚の最大の魅力」²³という強い思いがある(だろう)からだ。

ともあれ、宝塚は積極的にフランス・ミュージカルを導入している。2010年の『ロミオとジュリエット』を皮切りに(すでに4回再演している)、『太陽王』(14年5月:演出木村信二)『1789』(15年4月:演出小池)『ドン・ジュアン』(16年6月:演出生田大和)『アーサー王伝説』(16年10月:演出石田昌也)『モーツァルト』(19年11月:演出石田)『赤と黒』(23:演出谷貴矢)と立て続けに上演している。『ドン・ジュアン』を除き、アティア&コーエンの共同あるいは単独作品であり、プロデューサーであると同時に、作詞・作曲家でもあるアティアは、単独で宝塚作品『カサノヴァ』(19)の作曲にも携わっている。ちなみに、小池演出『眠らない男ナポレオン』の作曲は、『ロミジュリ』の作詞・作曲家プレスギユルヴィック。

『エリザベート』同様、『ロミジュリ』『1789』は東宝でも上演されており、他方、『ドン・ジュアン』は梅芸で2度上演され、『アーサー王』は2023年ホリプロが上演予定である。東宝版の演出は小池修一郎、『ドン・ジュアン』は生田大和、『キングアーサー』は韓国人のオ・ルピナ。フランス版から宝塚版、さらには東宝・梅芸・ホリプロ版へという流れは、『エリザベート』と同じであり、独仏版との差別化としての宝塚版をいまいちど差別化するという路線だ。物語、キャストともども、二度、三度楽しめる趣向だ。賛否両論あるだろうが、元タカラジェンヌたちが脇をかためているのも、ファンとしては嬉しいところだろう。

いずれにせよ、『エリザベート』の成功によって、海外ミュージカルの翻案(宝塚版への潤色・演出)路線は軌道にのったといえよう。ブロードウェイ作品なら、はたしてどうだったろう? たまたまウィーン発・パリ発ミュージカルであるがゆえに、道は開けたということができ、逆に、ブロードウェイ・ミュージカルのレプリカ版と差別化されることになったことの意味は大きい。

ちなみに、『ファントム』(04年5月)はアメリカン・ミュージカルだが、ロイド・ウェバー版(『オペラ座の怪人』)とは異なり、ブロードウェイでは上演されていない。脚本アーサー・コピット、作詞・作曲モーリー・イェストンで、潤色・演出中村一徳。宝塚のために新曲も用意された。すでに4度再演されている宝塚版から梅芸版(08:演出鈴木勝秀)が誕生し、宝塚版同様、何度も再演されている(10, 14, 19, 23)。2014年版の演出はダニエル・カトナー、2019年版の演出は主演の城田優自身である。

4 四季の場合

1) 前史

「劇団四季は自由劇場[二世市川左團次を中心に日本ではじめて翻訳劇を上演]と築地小劇場[小山内薫]の人的な系譜のなかにありながら、フランス演劇を目指す先輩たち[加藤道夫、芥川比呂志]の指導のもとに生まれた」²⁴。

東大と慶応の演劇学生数人が集まり、フランス演劇を上演する劇団として出発した劇団四季は、1950年代、フランス現代演劇作品を上演するストレートプレイ集団であった。浅利の反新劇宣言ともいえるべき「演劇の回復のために ―新劇を創った人々へ」(三田文学)1955)が示すように、

倒すべき敵は(日本の)「左翼新劇運動」(俳優座, 民藝, 文学座の三座体制)であり, 新劇そのものではなかった。「現実の模倣と風俗化」に墮した旧新劇を打破し, 「模倣ではなく, 劇的な凝縮や昇華という手法」をとること。それゆえ劇団四季は「ネオ新劇」ともいう側面を有する。「スター・システムではなく, アンサンブル重視の姿勢は, もともと新劇の特色であり, 「四季は新劇特有の舞台作りをミュージカルの世界に持ち込んだ」²⁵ ということができる。

あらたに建築された日生劇場の製作営業担当取締役役に就任した浅利が1964年の『ウエスト・サイド・ストーリー』引越し公演に衝撃をうけ, 劇団四季の方針を進路変更したことはよく知られているが, ここで指摘しなければいけないのは越路吹雪の存在である。帝劇ミュージカルという, ほとんど日本初のオリジナルミュージカルの女神は, 東宝の海外ミュージカルを経て, 四季の海外ミュージカルのミューズへと転身する。東宝ミュージカル主演作品としては, 『バス・ストップ』(57: 芸術座ミュージカル), 『王様と私』(65: 初ブロードウェイ・ミュージカル。若き市川染五郎との共演), 『南太平洋』(66), 『屋根の上のバイオリン弾き』(67), 『メイム』(67: 大阪初演。演出松浦竹夫), 『サウンド・オブ・ミュージック』(68)があるが, ミュージカルスターとしての彼女を論じるとき, 浅利慶太および四季との関係を抜きにして語ることはできない。

越路吹雪は1953年から80年まで35回ロングリサイタルを行っているが, 66年以降, 演出を担当していたのは浅利だ。越路は71年から「ドラマチックリサイタル—愛の讃歌・エディットピアフの生涯」に出演する一方, 『結婚物語』(69年1月)『アプローズ』(72年6月: 映画「イヴの総て」のミュージカル化。最初の公開オーディションが行われた)『メイム』(73年東京初演)『日曜日はダメよ』(74年6月)『リトル・ナイト・ミュージック』(79年6月: ベルイマン「夏の夜は三たび微笑む」のミュージカル化)と立て続けにブロードウェイ・ミュージカルに出演している。すべて浅利演出だ。

浅利にとって越路は「感性の中に知性を持っている人」²⁶。「わたくしは, 常々, 日本のミュージカルの不幸は, そのスタートにおいて越路吹雪という偉大なるスタアに恵まれたあと, 彼女を凌駕する人材が現れないところにあると考えている」²⁷とは安倍寧のことばだが, これはそのまま浅利の感慨でもあるだろう。

2) 海外ミュージカル

四季のミュージカルが海外の翻訳ミュージカルだけでないことはいままでもない。こどものためのミュージカル(「ニッセイ名作劇場」)に端を発するファミリーミュージカル, 翻訳ミュージカル, オリジナル・ミュージカル(「ユタと不思議な仲間たち」「李香蘭」等)の3つが主軸である。

越路の前にスターはなく, 越路のあとにスターはなし。浅利の非スター主義, 作品主義に越路の影は落ちていないだろうか。浅利は, 『ウエスト・サイド物語』を日本人キャストだけで上演するべく, ミュージカルの基礎固めにほぼ十年費やす。越路主演作品はいわばその地ならし・地固めの作業であり, 海外ミュージカルは近い将来「日本のミュージカル」を実現させるための大いなる

レッスンだった／いまなおレッスンであるように思われる。さらに、よくとりざたされるテープ使用についても、「この作品 [WSS] の踊りは、一秒の何分の一かまで、こまかく計算されていて、たとえ指揮者が、ひと振りすらしてしまっても俳優はケガをしてしまう」²⁸ からと述べている。ライブであってライブでないミュージカル。生ものであって生ものでないミュージカル。正確さか、パフォーマンスか、難しいところだ。

1974年に『ウエストサイド物語』を上演し、その後『日曜はダメよ』(75)、79年に『コーラスライン』と続き、四季メンバーのみで初のヒットとなった。さらに82年に『エビータ』。『ウエストサイド物語』は初演日本版演出浅利となっているが、実質的にはロビンズであり(『劇団四季上演記録2004』によれば、オリジナル・プロダクション演出・振付ジェローム・ロビンズ、演出浅利、宮島春彦、舞踊監督・演出協力ボブ・アーディティと明記されている)、『コーラスライン』は浅利とマイケル・ベネットの共同演出となっている(振付トム・マイケル・リード、ベネット、ボブ・エイヴィアン、共同振付エイヴィアン)。一方、『エビータ』は初演版演出はハロルド・プリンスだが、日本版は浅利。主演は「久野綾希子、30歳」。エビータとゲバラの関係は、『ジーザス』のジーザスとユダの関係を思わせるものだった。

注目すべきは、アンドリュー・ロイド・ウェバーの実質的処女作『ジーザス・クライスト・スーパースター』(71)の演出だ。日本初演(73年6月)の演出はたしかに浅利であり、みずから失敗とみなし、76年4月に早「エルサレム版」を作っている。現在「ジャパネスク版」「エルサレム版」と2バージョンあるが、浅利自身「ロック・ジェネレーションが初めて自分たちの哲学と芸術的成果を得た」²⁹ 作品として評価する。中野サンプラザで行われた初演メンバーは、鹿賀丈史(ジーザス)、飯野おさみ(ユダ)のオーディション・メンバー。ヘロデ王役で市村正親が出演している。再演以降、久野綾希子(マリア)、滝田栄(ユダ)らがあらわれ、80年代以降は、山口祐一郎(ジーザス)、野村玲子(マリア)へと引き継がれる。鹿賀、滝田は東宝『レ・ミゼラブル』初演のジャン・バルジャンのダブルキャストでもある。『コーラスライン』は、『アプローズ』に続きオーディションを行い、オーディションをきっかけに前田美波里は四季を代表するひとりになった。ロイド・ウェバー作品に(まだ)演出の指示はなく、自由に演出することができた。その後の展開を考えると、『ジーザス』は浅利固有の演出を楽しめる稀有なミュージカル作品となっている。さらに、『コーラスライン』は、『アプローズ』に続きオーディションを行い、オーディションをきっかけに前田美波里は四季を代表するひとりになったが、全員「ピュア四季」による上演として記念碑的作品といえよう。

『キャッツ』(ロンドン1981年/四季1983年11月:演出トレヴァー・ナン、初演日本版演出浅利)³⁰以降、四季は徹底したレプリカ方式に方針転換する(完全なレプリカは『オペラ座の怪人』88から)。契約の問題を超えて、これは浅利の思想にかかわる重要な契機だったといえよう。もちろん、一部浅利演出はあるものの、総体としてはロンドン版とニューヨーク版の再現だった。いずれにせよ、新宿西口キャッツ・シアターではじまるキャッツ革命は、いわば四季がミュージカル劇

団として前景化する第一歩だった。仮設の劇場形態（専用劇場の建設）といい、ロングラン方式への挑戦といい、チケットの販売形態（コンピューター導入による予約販売のはじまり）といい、その後につながる大変革だった。初演メンバーは、久野綾希子（グリザベラ）、保坂知寿（ジェリーロラム＝グリドルボーン）、山口祐一郎（ラム・ラム・タガー）、飯野おさみ（ミストフェリーズ）ほか。ところで、小藤田千栄子はブロードウェイ・ミュージカルを日本で公演する場合、演出には三つの方法があり、1) ブロードウェイのコピーにはしたくないけれどどうしてもコピーになってしまう場合 2) 日本ならではの演出法をみせる場合 3) 全くのコピー と分類し、東宝ミュージカルは1)、四季は2)、3) の例として「シカゴ」（85年井原高志演出）をあげているが³¹、日本ならではの演出法を見せてきた四季（浅利）が3) に転じたのはなぜか。

ともあれ、その後ロイド・ウェバーの最大のヒット作『オペラ座の怪人』（ロンドン 86／四季 88年4月：演出ハロルド・プリンス、演出協力浅利、美術マリア・ビヨルソン、照明アンドリュー・ブリッジ）、『クレイジー・フォー・ユー』（92／93年2月：演出マイク・オクレント・振付スーザン・ストロマン）と続くが、90年代に入るとディズニー作品の快進撃が続く。『美女と野獣』（93／95）『ライオン・キング』（97／98）。21世紀に入ってもディズニー作品の人気は衰えない。『アイダ』（2000／2003）『リトル・マーメイド』（2008／2013）『アラジン』（2011／2015）『アナ雪』（2017／2020）等々。ブロードウェイでは上演されなかったディズニー・ミュージカル『ノートルダムの鐘』（2014／2017）も上演された。アニメの実写化／舞台化の試み、メディアミックス現象と相俟って、ディズニー人気は色褪せない。

四季自身、細田守のアニメ『バケモノの子』を原作とするミュージカル舞台化を実現させていることも特筆すべき点だろう。ことほどさように、宝塚同様、オリジナルミュージカルがあることを忘れてはいけない。

東宝、宝塚、四季以外にも海外ミュージカルを上演しているカンパニーはもちろん存在するが、ここで付け加えておきたいのは、梅田芸術劇場や東急オーブシアターの存在だ。ミュージカル後発組ということもあり、さまざまな試みが見られる。たとえば、原語ミュージカル（翻訳付き）をひとつの売りにしているオーブ。翻訳ミュージカルではない原語ミュージカル。本場のミュージカルに触れたい、という思いに答えるサービスだろう。一方、梅芸もレプリカ、ノン・レプリカ、オリジナルと先行企業に「追い付き追い越せ」とばかり、さまざまな企画を初案・実行している。

5 海外ミュージカル Vs 国産ミュージカル

「外国の形式と手法で、日本の材料をこなし、日本の伝統と地方色を作り直し、国際化し、新しいものにする」（秦豊吉）。創作ミュージカル、日本のオリジナルミュージカルの夢は潰えていない。海外ミュージカルははたして和製・国産ミュージカルを創造するための前段階に留まるのだろうか。

1) 菊田 Vs 浅利

日本の海外（翻訳）ミュージカルの歴史を紐くとき、菊田一夫と浅利慶太の二人の名をはずことはできない。出自の違いはもちろん、劇作家・演出家であった菊田と演出家であると同時に（いやそれ以上に）経営者であった浅利との溝は一見うまりそうにない。

片や、日本で最初のブロードウェイ・ミュージカルを翻訳（翻案）公演した人、片や、日本ではじめてのブロードウェイ・ミュージカルの引越し公演を実現させた人。ここにすでに二人の志向はすけてみえる。目的はおそらく同じだ。日本のオリジナル・ミュージカル（和製・国産ミュージカル）を実現し、海外にもっていくこと。ただ、方法論が異なる。曰く、レパートリー方式とロングラン方式、スター主義と非スター主義＝アンサンブル重視。菊田はブロードウェイ・ミュージカルを次々と翻訳（翻案）公演し、日本式に対応・消化しようとする。一方、浅利は、本場ブロードウェイ・ミュージカルを日本人だけで上演すべく、土壌作りに勤しむ。もちろん、最初から浅利にロングラン方式、アンサンブル演劇が可能だったわけではない。菊田の実験・試行錯誤があればこそその選択だったといえよう。

ふたりの最大の違いは、演劇の本場欧米への志向の強度の有無ではないだろうか。彼我の距離・差異は当然であり、前提であるとして、埋めようとする意志のない菊田と、なんとかしてその距離を埋めようとする浅利との差、とっていいだろうか。菊田に浅利のいう東西融合といった理想はおそらくない。

日本で芸術の仕事をするということは、結局は西欧の文化とどう向き合うか、ということにつきまます。明治維新以後、日本の近代化の中で西洋の文化とわれわれの伝統的な文化をどういうふうに対置させてやがて一つのものにする道を探るか、ということです。（…）

ぼくにとっては、西欧化するということは咀嚼の行為だと思うんです。ぼくらの世代のほうが前の世代より一歩西欧に近づいている。つぎの世代にも同じ道を歩んでもらって、明治維新から数えて百五十年から二百年、つまり二十一世紀のなかばぐらいになると、ほんとの意味で西欧を咀嚼した日本文化のスタイルがでてくると思います。苦しくても慌てちゃダメ、慌てて日本様式を掲げていくというやり方ではダメなんです。逃げないことが大事なんです。

能や狂言、歌舞伎、文楽もあるのに、なんで外国のミュージカルをやったり、翻訳劇をやるのか、と言う人がいますが、その身もだえの中に西欧との出会いがあるのです。その遙かな延長線上に東西融合、和洋融合というものがやがて来ると思います³²。

菊田にとって「東は東、西は西」。それを嘆くでも恨むでもなく、受け入れるしかない。他方、浅利にとって西洋ははるか彼方のモデルであり、いつか到達すべき「本場であり現場」にはかならない。かれは「新劇」に、そしてブロードウェイ・ミュージカルに衝撃をうけたひとりであり、その東西の距離への絶望、その距離を埋めんとする渴望こそ、かれの存在理由といえるかもしれない。

かれはあきらかに二元論を生き、かつそれをバネにしている。それは時代の刻印であり、ある意味限界かもしれないが、二項対立を生きているからこそ、融合への希求も強いといえよう。

2) 浅利の方法論

四季（浅利といったほうがいいのだろうが）の戦略は、1) オリジナル志向 2) 作品主義 3) 方法論 とまとめることができよう。

1) は海外ミュージカルに対する姿勢にあらわれている。契約の関係もあるだろうが、70年代はオリジナル演出だったのに比し、『キャッツ』以降はコピー演出——オリジナルの忠実な再現——に徹底する。なぜ複写かといえば、そこにオリジナル信仰があるからだろう。もし独自の演出を志向するなら、そちらに舵をきっただろう。そうしなかったのは、海外（輸入）ミュージカルを日本でやる価値はあくまでオリジナルの再現にあり、外国産の直輸入にあるとみたから。事実、浅利は「演出家や俳優、舞台美術家などは『第二芸術家』であり、『第二芸術家』は作家や作詞家、作曲家などの『第一芸術家』が創造した世界を、正確に表現するのが仕事」だという³³。

2) はスター主義を取らないということにほかならない。集客率をあげるためには、スターに支えられた不確定な公演ではなく、上演数の数が必要であることはいままでもない。「演出に3割。7割を経営にあてた」浅利の信条といっている。それゆえ、上演作品も名作・話題作を中心としたものにかたよらざるを得ない。

3) の方法論（母音法、呼吸法、フレージング法）の試みはかなり初期からみられるが、これも集客率をあげるため、上演数を確保するための「同じような力を持つ俳優を、数多く育てるという方針」³⁴——平均的な能力を有する演者たちを多数育てること。それができれば、いたるところで同一プログラムを上演することができるだろう、要するにロングラン公演が可能になる。かくして、個性優位の演劇ではなく、アンサンブル型演劇が求められる所以だろう。

すべては作品が「あたる」ためであり、作品がすばらしければそれは可能だ。「戯曲（台本）が8割。演出や俳優、音楽、尾術などの要素は2割」とは浅利の口癖であり、一回的唯一無二性の否定であり、再現—再生産を可能にする技能集団（キャストのみならずスタッフ）の養成・確立こそ、かれの目指すところといっている。

左翼から保守、芸術至上主義から商業主義へ。180度転向したことを非難しても——批判のための批判——おそらく益がない。問題は、なぜかれはそうしたのか。そうすることによってなにが可能になったのか。そこにはいかなる思想が隠されているのか。そのことをあきらかにすることだろう。

ここにおもしろいエピソードがある。狂言師野村萬斎に関するものだ。萬斎が、アメリカ公演を念頭において自分の作品について、「狂言の型を頭におきながら作った芝居だが、海外でも一つの上演スタイルとして定着したら面白い。“逆・劇団四季”とでもいえばいいのでしょうか」という

読売新聞に掲載されたインタビュー記事（「目指すは“逆・劇団四季”」）だ。それに対し、「劇団四季の活動の全体像に理解のない、極めて失礼な認識」³⁵、と相当腹を立てている。なにがかれをそこまで激昂させるのか。四季の活動は海外ミュージカルだけにあるのではない、四季の活動全体をみよ、という反論はそのとおりで。しかし、彼の逆鱗にふれたのは、おそらく「コピー劇団」という萬斎の認識であろう。「現実の模倣と風俗化」とみずから否定した「旧新劇」批判を（おそらく）そこにみたのではないだろうか。「コピー屋」といわれたことに腹をたてている。かれ自身、「コピー屋」といつているにもかかわらず、だ（「私は完全にアメリカの作品のコピー屋、複写機に徹しているつもり。（…）オリジナルを書いた人が第一芸術家だとしたら、私たち〔演出家〕は指揮者と同じで第二芸術家なんです。第二芸術家は第一芸術家を完全に尊重し切ったところからスタートしないとイケない」³⁶。「演出家は筋張り職人」。かれの思想は「複写＝コピー」の思想であり、そのことを恥じる必要はすこしもない。なぜなら、オリジナル作品を尊重するがゆえに、「コピー」に徹するのであり、「作品」を再現するための方法論であるからだ。「あたり」をとるためには、上演数を増やし、集客率をあげなければならない。そのためには、少数の「スター」に頼ることはゆるされず、かぎりなく代替可能な（有能な）「演者」を多数養成することが要請される。母音法、呼吸法、フレージング法からなる四季の方法論は、かくして平均的「戦士」（3割バッター）をつくるための方法論にはかならない。そのかぎり、かれの主張は一貫している。野村はそのことを指摘しているだけである。違うだろうか。浅利がそれをいうのは、日本あるいはアジア諸国は依然としてミュージカル発展途上国であり、「複写」を通して、日々技術向上にいそまなければならないということに尽きよう。事実、劇団四季モデルは、西洋に向くものではなく、中国や韓国、アジア諸国で有効³⁷とはっきり言明している。

根底にあるのは、オリジナル／コピー、本場／支店の序列であり、「西洋に追い付き追い越せ」という想いの一点だろう。それは近代日本、すくなくとも浅利世代の「宿痾」のようなものといえるかもしれない。海外文化が日本に輸入されるとき、原型が消え、骨抜き化されることへのいいしれぬ義憤といってもいい。西洋との対決は発展途上国にとって歴史的必然であり、課題であるということ。東西融合、和洋融合こそ、浅利の目的であり、「複写」主義はその手段にかならない。

3) 浅利 Vs 小池

とはいえ、オリジナル／コピーの序列に揺らぎはないのだろうか。実はコピーには、オリジナルの意味も含まれている。コピーがあつてはじめてオリジナルは成立する。そのことはなにを意味するのだろうか。

小池は、「演出家随想」（1990年8月）のなかですでにつきのように述べていた。宝塚に「日本の伝統芸能の西洋＝今日的消化と、更なる西洋的なものの吸収、即ち流行の輸入文化（音楽・ファッション）をどう日本人として取り入れるか」、「古典芸能の西洋化」の逆、「西洋文化の古典芸能化」のプロセスをみている。「外人の話であっても、その心は完全に日本人である。どんな洋

服を着てみても、心情迄は着替えることは出来ない。『国民劇』を創る道程で生み落とされた筈の『宝塚』が一人歩きを始め、和洋折衷の中から、今日の日本人の価値観を常に反映するものとなった³⁸と。

それまでの成長過程において私たちは明治時代以降いろいろなことを海外から学んだ。洋楽が入ってきて、いろいろな文化を学んだ。今後は日本だから、ジャパネスクで、日本式のことをやるのではなく、同じ土俵で同じレベルで、別に私たちが彼らの真似をするという意味でなく、私たちは私たちとして学んできたことを、彼らと直に交え、ぶつけ合うことができると、新たな日本の文化の発展もまたあるのではないかと思います³⁹。

「洋」に対して「和」を立てるのではなく、「洋」を「和」にする、いや洋と和の可能性、洋でも和でもない異種混淆の可能性を探ること。

浅利のいう「東西融合」と小池のいう「和洋折衷」のあいだにどれだけの径庭があるのだろうか。方法論、アプローチの違いはあきらかだ。劇団の方針の差もあろう。問題は、浅利が1980年代中庸から、独自の演出をやめ、(契約の問題があるとはいえ)レプリカ方式を採用し、オリジナルのコピーに徹しはじめたのに対し⁴⁰、宝塚は、初期のレプリカ方式(原作通り)から、1980年代以降、ノン・レプリカ、独自の演出をはじめたということだ。このことはなにを意味するのだろうか。

浅利がオリジナル・ミュージカルへの挑戦。『ユタと不思議な仲間たち』(1977, 84, 89と改変。89年加藤敬二振付)、『夢から醒めた夢』(87, 88, 89)が改作・改変され、さらに「昭和の歴史3部作」(『李香蘭』91『異国の丘』2001『南十字星』2004)にとりかかるのは90年代以降だ。ブロードウェイ・ミュージカルに匹敵する日本オリジナル・ミュージカルの創造がついにはじまったということか。西洋的風土と日本的風土の融合の試み。「創作ミュージカルをやるときは、日本的な風土のものをいかに西洋的に仕上げるかがポイント」「ヌーヴェル・キュイジーヌは西洋料理と日本料理の両方を知らないと作れない。創作ミュージカルも同じ」⁴¹と浅利はいう。かれには両方知っているという自負がある。その意味で、オリジナル・ミュージカルは二元論的思考の帰結とっていい。(西であれ東であれ)要はオリジナルだ。そのかぎり浅利のオリジナルル信仰は変わっていない。一方、小池(さらには宝塚)の戦略は、和洋折衷、いや和洋にとどまらぬ諸々の異種混淆の試みとっていい。浅利的「和」と「洋」の結合・足し算ではない。どこまでが和でどこからが洋か。その境界を明確にいうことは難しい。和も洋もつねにすでに固定的なものではなく、流動的だ⁴²。それをあえて区別するとき(洋食・和食のように)、それが実態とどれだけかけ離れたものになり得るか/ないものねだりになり得るか、われわれはすでにその罨もしてしよう。すくなくとも、日本人だから日本のものを、〇〇人だから〇〇のものを、といった発想から、小池が遠く離れようとしていることはたしかだ(もちろん、その逆の動きもあることは重々承知しているが)。奇しくも、1983年に東京ディズニーランドが開園し、(直営ではなく、間接経営であったがゆえに)

日本化されたディズニーランドへと生成変化していったのは周知の事実だが、宝塚の翻案の軌跡は、この事実となにか関係があるのだろうか。興味をそそられるテーマだ。

浅利 Vs 小池という問題設定は、所属劇団の戦略・戦術の違い（アンサンブル主義あるいは作品主義／スター主義、ロングラン主義／レパトリー主義 etc.）をこえて、両者の（ステイタス [演出家／劇作家] の違いからくる）演劇観・演出観⁴³——複写 Vs 模写の構図——を浮き彫りにする。日本のオリジナル・ミュージカルの創造にむけて、海外ミュージカルの導入が日本のキャスト・スタッフの能力を向上させ、「水準の時代」（扇田昭彦）におしあげたことはうたがいが無い。では、今後、海外ミュージカルの逐語的翻訳（直訳的再現）に徹するのか、オリジナルの翻案可能性（意訳的改変）に向かうのか。コピーのコピー、オリジナルなきコピーの時代にあって、オリジナル／コピーの位階構造（模倣／創造の二元論）はどうなっていくのか。日本の翻案ミュージカルはコピー＝オリジナル（模写＝再創⁴⁴の一元論）という新たな地平を示唆してはいないか。作り直すのか（いうならば和製ミュージカル制作のための基礎作業）、作り変えるのか（和製ミュージカルの新たな可能性）。それらを問うことは、西洋ひいては世界とどう向きあっていくのか、それを不断に問うことと別のことではないだろう。

[注]

- 1 扇田昭彦「来日公演パンフレット」『ビバ！ミュージカル！』朝日新聞社、1994、p. 267
- 2 日比野啓「戦後ミュージカルの展開」『戦後ミュージカルの展開』森話社、2017、pp. 29～38
- 3 秦豊吉「日劇ショウの8年」p. 75
- 4 秦豊吉「日劇ショウより帝劇ミュージカルスまで」秦豊吉先生を偲ぶ会、1958、p. 58
- 5 同上、p. 16
- 6 同上、pp. 16～17
- 7 正式（公式）には、水守三郎、小崎政房演出とあるが、実際には秦の演出だったといわれる。第二回以降は帝劇文芸部作、最後の第8回のみ、秦豊吉作となっている。音楽も第3回以降、服部良一が担当した（第7回のみ松本四郎）。
- 8 藤田敏雄『ミュージカルはお好き？』NHK出版、2005、p. 96
- 9 武田寿恵「越路吹雪の「つきずきしさ」」『明治大学図書館紀要21』2017、p. 80
- 10 秦豊吉『劇場20年』朝日新聞社、1955、p. 203
- 11 井上理恵『菊田一夫の仕事』社会評論社、2011、p. 115
- 12 武田寿恵（博士論文）「国際文化都市創出のためのブロードウェイ・ミュージカル国産化に関する表象文化論的研究」p. 40
- 13 菊田一夫「毎日芸術賞を受賞して」『毎日新聞』1964年1月12日
- 14 神山彰「東宝ミュージカルの『起源』」『戦後ミュージカルの展開』森話社、p. 53
- 15 武田、同上、p. 44
- 16 松崎哲久『劇団四季と浅利慶太』文春新書、p. 198
- 17 扇田昭彦、同上、p. 107
- 18 クンツェ、リーヴァイ、小池『オール・インタビューズ』日之出出版、2016、p. 57/100
- 19 『オクラホマ』初演は、じつは宝塚ではなく、劇団東俳（66年1月）。その前年に『野郎どもと女たち』にも取り組んでいる。新劇ミュージカルの先駆といえよう。

- 20 宝塚歌劇の機関誌『歌劇』1968年11月, p.41
- 21 『歌劇』1987年5月, p.59
- 22 『歌劇』1990年8月, p.51
- 23 『歌劇』2009年1月, p.100
- 24 安倍寧『劇団四季 musicals』日之出出版, 1996, p.178
- 25 扇田昭彦, 同上, p.268
- 26 浅利慶太「『真実』の歌手・越路吹雪」越路・岩谷『夢の中に君がいる』講談社, 1999, p.221
- 27 安倍寧『越路吹雪・愛の讃歌』PHP 研究所, 1978, pp.36~37
- 28 小藤田千栄子『ミュージカル・コレクション』講談社, 1986, p.53
- 29 劇団四季機関紙『ラ・アルプ』1976年1月 (No104)
- 30 公式サイトには、「スタッフ (曲ロイド=ウェバー, 詞 T.S. エリオット) オリジナル・クリエイティブ・チーム (演出トレバー・ナン, 振付ジリアン・リン, 美術デザインジョン・ネイピア)」さらに「日本語台本・初演日本版演出浅利慶太, 振付加藤敬二, 山田卓ほか」と明記されているが、『劇団四季上演記録2004』には、「作者」欄に「エリオット=詞, ロイド・ウェバー=音楽, 浅利=日本語台本」「演出スタッフ」欄には、「演出プロデューズ・総指揮・企画・制作=浅利, 演出補 [美術担当] [進行担当] [技術・進行担当] 3名, 振付山田ほか」の記述がみられる。
- 31 小藤田, 同上, pp.304~305
- 32 浅利慶太「西欧文化と向き合い続けて」『著術集3』1996, pp.106~108
- 33 『ラ・アルプ』2007年12月 (Vol.310 p.7)
- 34 同上2007年12月 (Vol.274 p.7)
- 35 同上2009年6月 (Vol.244 p.7)
- 36 浅利慶太「オリジナル三部作は国境を超えて愛される」『著術集2』1997, pp.391~392
- 37 『ラ・アルプ』2003年10月 (Vol.222 p.8)
- 38 『歌劇』1990年8月, p.52
- 39 小池修一郎「21世紀のショー・ビジネス」『三田評論』2004年8~9月 (No1071 p.48)
- 40 「日本の観客と俳優, そしてスタッフが, 「日本化翻案」などなくとも海外ミュージカルを観劇することで, 演じることができ, 制作することができるのだという, 日本の「国際化」を主張する行為でもあった」と武田はいう。同上, p.104
- 41 安倍寧『劇団四季 musicals』p.183
- 42 浅利自身「明治以来の欧化の峠を越える時期」「もう欧化そのものが日本人の日常になって」いると指摘している (高田城「浅利慶太に聞く」『テアトロ』1988.3, p.177)。とすれば, 和製=国産オリジナルミュージカルの試みは, あらたな「国民劇」志向, (裏返されたオリエンタリズムともいうべき)「外国からみた/外国を意識した日本」発見のそれであろうか。
- 43 浅利, 小池の違いは (菊田, 浅利と同様に) 劇作家であるか否かが大きなわかれめであろうか。とはいえ, 同じ演出家である蜷川幸雄は, 作品と演出の関係を五分五分とみており, 結局 (演出も含め) 演劇観の違いといえるかもしれない。
- 44 山田奨治は, デジタルコピーの時代における, 独創 (オリジナリティー=クリエイション) に対する再創 (レクリエーション) の可能性について述べ, 作者・独創・個性あるいは情報の排他的所有という近代のパラダイムの終焉を指摘している。山田奨治「日本文化の模倣と創造 オリジナリティとは何か」角川選書, 2002