

トニー賞から読み解く
米国の多様性とその広がり

慶應義塾大学
法学部法律学科
人文科学研究会 卒業論文

2025 年 2 月

中本結子

目次

序論：トニー賞の多様化	4
第1章：トニー賞の歴史と多様性の包摂	7
1. 第二次世界大戦後のブロードウェイと：『南太平洋 <i>South Pacific</i> 』 (1949)を例に	7
2. 当事者によるマイノリティ表象の増加：『 <i>Kinky Boots</i> (2012)』を例に	9
3. 多様性が当たり前になりつつある現代の作風	10
4. 今後の展開について	11
第2章：「私のアリエルじゃない！」 多様性とキャスティングについて	12
1. トニー賞優秀俳優賞、女優賞からの分析	14
2. 紋切り型の人種描写と白人キャストによる有色人種キャラクター (1948年～1966年)	16
3. 当事者キャスティングの拡大 (1966年～2000年)	18
4. マイノリティキャスティングの多様化 (2000年代～2025年現在) ..	20
5. 作品の意図と俳優の人種的属性に抗うことによる「当事者性」の 再定義	21
6. キャスティングに関する今後の検討点	24
第3章：日本ローカライズ版ブロードウェイ作品の課題と可能性	25
1. ローカライズの功罪	26
2. 『ライオン・キング』	27

3. 『ヘア・スプレー』	29
4. 『ラグ・タイム』	31
5. マイノリティコミュニティ関連作品をローカライズ上演していく 可能性	33
第4章：韓国、フランス、イギリスとの比較.....	34
1. 韓国ミュージカルとそのはじまり	34
2. 韓国へのブロードウェイミュージカルの流入	35
3. ヨーロッパにおけるミュージカル.....	38
4. オーストリアとフランスのミュージカル	40
5. メガミュージカル台頭以降のブロードウェイ	41
おわりに	44
参考文献リスト	46

序論：トニー賞の多様化

図書室の一角で 70 代前後に見える白人の老婆と、若々しいアフリカ系の少年が並んで座り、初々しい恋人と称しても遜色のない距離感で親しげに話している。また同じ部屋の少し離れた場所では、人種も、後に判明するがセクシュアリティも異なる 4 人の少年少女たちがともにカードゲームをしている。老婆は、少年のものの見方が他人とは異なるところが魅力的に感じると歌っている。これは 2023 年のトニー賞でミュージカル作品賞を受賞した『キンバリー・アキンボ *Kimberly Akimbo*』(2023)の一場面であり、この一つのシーンの中だけでも見た目、人種、ジェンダーの多様性が示されており、なおかつそれらは押し付けがましくなく、当たり前のように存在している。

『キンバリー・アキンボ』は、難病により人より早く歳をとる老婆の見た目をした 15 歳のキンバリーが家族や友人たちと関わる中で寿命が近づく自分の人生を見つめ直すという内容だ。人種・民族・性的マイノリティが直面する差別や偏見がメインテーマではなく、様々な社会的属性のキャストが当たり前のよう

に存在する本作がトニー賞を受賞したということは、米国の舞台業界において多様性が前提となっていく時代を象徴しているとも読み取れる。

ブロードウェイはアメリカを代表するエンターテインメントの中心地であり、そのミュージカル作品は、作品の内容面でもキャスティングの面でも各時代のアメリカ社会の影響を多大に受けている。本レポートでは、特にその年の風潮を汲んでいる作品として、米国演劇界で最も権威があると言われるトニー賞のミュージカル作品賞の受賞作やノミネート作品を取り上げながら、ブロードウェイでのマイノリティの扱われ方の変遷と社会の結びつきについて検討していく。

トニー賞とは、1947年に創設された演劇に関する賞であり、ブロードウェイの41劇場でその年に公演された作品を対象として、ミュージカルと演劇部門それぞれ最優秀作品賞、俳優賞、女優賞や演出賞など合計26の賞が選出される¹。毎年ノミネート作品らのパフォーマンスなどで構成される授賞式の模様はテレビ中継やインターネットで配信され、注目を浴びる。

本論文では近年になるほど人種・民族・性的マイノリティを扱う作品が増え、しかもその制作人が当事者コミュニティないしは当事者らと近い立場にある者である場合が多くなるという仮説のもと、トニー賞受賞作と主演男優・女優賞とノミネート者の推移を分析する。また、そうしたブロードウェイでの多様性傾向が他国のミュージカル上演における状況とどう関連があるのか、アメリカと日本だけでなく、ブロードウェイに次ぐミュージカルの中心地である英国ロン

¹ Tony Awards “Rules & Regulations” <https://www.tonyawards.com/about/rules-and-regulations/> (2024年12月31日閲覧)

ドンのウエストエンドや、オリジナルミュージカルが複数生まれているオーストリアのウィーン、フランス、日本以上にブロードウェイミュージカルの輸入やオリジナルミュージカルの制作が盛んな韓国という異なるミュージカルとの関わり方をしている地域を比較することで検討する。

なお、再演などプロダクションによってキャストの構成は変化するため、本論ではストーリー中で明確にマイノリティの存在が示されていたか否かでマイノリティ表象があったかを判断する他、制作陣に該当コミュニティの当事者または理解が深い人物がいるかを調べ、それが作中の描写のリアリティにどの程度関連があるかを検討する。

第1章：トニー賞の歴史と多様性の包摂

序論の最後で提示した基準に従い歴代トニー賞受賞作を10年単位で区切り分析したところ、マイノリティをテーマに扱った作品が最も少なかった時代は1990年代の1作で、最も多かったのは2000年代の4作である。その他の区分では2から3作と、仮説に反して目立った違いは見られなかった。しかし、製作陣に注目すると作品内で取り扱うマイノリティコミュニティの当事者または近い人物が携わっている作品数が増加していた。それに伴い、マイノリティの描写の仕方が変容してきている。

1. 第二次世界大戦後のブロードウェイと：『南太平洋 *South Pacific*』（1949）を例に

初期では製作陣も観客も白人男性がメインであり、主な観客層に配慮して白人男性が優位に描かれる作風が多く、人種・民族的マイノリティと舞台の距離が大きかった。

確かに非白人（BIPOC＝“Black, Indigenous, and People of Color”）を描く作品はあったものの、それらはいくまでも白人男性らによる白人男性観客を対象とした作品ばかりであった。初期の例として、『南太平洋 *South Pacific*』（1949）が挙げられる。本作品はオスカー・ハマースタイン3世、ジョシュア・ローガンに

よる第二次世界大戦中の南太平洋に位置する島を舞台とするものであり、アメリカ男性とアジア人女性というような異人種間カップルの関係が描かれる。このような作品では、題材としてマイノリティが扱われたとしても、作品の端々に白人からのステレオタイプが滲み出ている。プッチーニ(1858～1924)のオペラ『蝶々夫人 *Madame Butterfly*』(1904)やその元となったジョン・ルーサー・ロング(1861～1927)の同名小説(1898)の時代から、アジア人女性は西洋人男性の教えや導きを必要とするような無知で幼い存在でありながら、性欲や支配欲を満たす魅惑的な要素を持ち、献身的に尽くした上で最後は身を引くので生涯にわたる関係にはならない、というステレオタイプが存在していた²³。

『南太平洋』では、島の娘である Liat という少女が登場し、米兵と恋に落ちる。彼女のセリフはほぼなく、母親に米兵と引き合わせられたところから幼さが伺え、しかし米兵と結婚はせず最後には別れるところから、都合のいい存在としてのステレオタイプに当てはまる⁴。このようなミュージカルにおけるアジア人女性描写の傾向は、1989年初演の『ミス・サイゴン *Miss Saigon*』にも当てはまる。アジア人女性がこのような存在でないことは自明のはずだが、初演当時制作側

² 麻生享志『「ミス・サイゴン」の世界 戦果のベトナムを潜り抜けて』、株式会社小島遊書房、2022年 141頁

³ 小川さくえ『オリエンタリズムとジェンダー 「蝶々夫人」の系譜』財団法人法政大学出版局、2007年 132頁

⁴ Oscar Hammerstein II, Joshua Logan, South Pacific, Applause Theatre & Cinema Books, 2014 pp101

で主要な立場にアジア人がいなかったため、誤った描写が修正されることなく、主な観客層である白人男性にとって都合のいい存在として描写されたと考えられる⁵。

2. 当事者によるマイノリティ表象の増加： *Kinky Boots* (2012) を例に

コミュニティ当事者か、当事者に近い立場からのマイノリティ表象がある作品の例として、2012 年初演の『キンキー・ブーツ *Kinky Boots*』が挙げられる。同作はイギリスの潰れかけた靴工場が、ドラァグクイーン用のヒールのついたブーツを製作したことで経営を立て直したという実話に基づいており、トランスジェンダーに焦点が当てられている。脚本は自身の性自認を明らかにしていない(一つの性に当てはめないあり方)のハーヴェイ・ファイアスタイン(1952～)により、音楽は LGBTQ コミュニティの支援活動を行っているシンディ・ローパー(1953～)による。ファイアスタインは過去にドラァグクイーンに関する作品に携わっており、知識や経験が豊富でもあった。作中では、最初は偏見を持っていた靴工場の人々が、メインキャラクターであるドラァグクイーンのローラと仲間たちと共にブーツを作る中で、互いの違いやありのままの自分を受け入れ、尊重し合う様になる。ローラの苦悩などのキャラクター造形や、違いを受け

⁵ 前脚注 4 158 頁

入れようというメッセージ性から、LGBTQ コミュニティからも人気が高い。本作では制作時に実際のドラッグクイーン達へインタビューを行い描写の考証を行った上で作られており、だからこそ当事者コミュニティからも受け入れられる様な作品になっていると考えられる。このような当事者コミュニティとの密接な関わりを持つ作品としては、ラテンアメリカからの移民に関する『イン・ザ・ハイツ *In the Heights*』(2005)、HIV に苦しむ LGBTQ コミュニティを取り上げた『レント *RENT*』(1996)があげられる。

3. 多様性が当たり前になりつつある現代の作風

直近のミュージカルにおけるマイノリティ表象の傾向として、多様なジェンダー、人種などの存在が前提になっていることが挙げられる。さまざまなマイノリティコミュニティについてパペット劇で描写した『アベニューQ *Avenue Q*』(2003)や、現代の高校が舞台の『ザ・プロム *The Prom*』(2018)のように、登場人物に多様性があることはもはや珍しく無くなっている。冒頭で紹介した 2023 年度トニー賞受賞作である『キンバリー・アキンボ』でも、年齢や職種、人種、セクシュアリティなどさまざまな要素において異なるキャラクターが登場し、一つの世界観を作り上げているが、主人公が病気によって実年齢よりも大幅に老いて見えること以外は、それらの属性の違いには特別言及しない。そればかり

か、冒頭で述べたシーンでは互いの違うところをむしろ魅力的に感じる、お互いのものの見方を尊重するという趣旨の歌が歌われている。

4. 今後の展開について

トニー賞の歴代受賞作の分析からは、ブロードウェイミュージカルにおけるマイノリティ表象が、白人による白人のためのものから大きく変化し、21世紀になると当事者による当事者の想いを伝えるためのマイノリティ表象へと変遷してきたことが読み取れた。今後の展開としては、Kimberly Akimboのように、多様性があることを前提としたお互いを尊重しあう社会のあり方自体を当たり前にしていく作品が増えていくと考えられる。この考察をさらに深めるために、同じ作品においても、プロダクションの変化における再演やツアー時のキャストの人種構成の変化、演出の変更なども考慮する必要があると考える。また、今回は当事者コミュニティに近い存在としてインタビューをした制作者も含めたが、はたしてどの程度の繋がりがあれば当事者コミュニティに「近い」と言えるのかという論点や、観客らが多様性を意識し始めたから作品にも現れたのか、製作者側の変化が現れたのかという検証なども重要な視点になると考える。

第2章：「私のアリエルじゃない！」 多様性とキャスティングについて

近年米国で話題となった人種とキャスティングに関するトピックとして、実写版『リトル・マーメイド』(2023)があげられる。ディズニーによるアニメーション映画版の『リトル・マーメイド』(1989 年)では、主人公アリエルは赤毛の白人として描かれており、声優を務めた Jodi Benson(1961～)も白人だった。一方実写映画版では、アリエルをアフリカ系である Halle Bailey (2000～)が演じており、アニメ版との人種違いが物議を醸した。実写版はアニメーションのビジュアルを忠実に再現するべきだ、という否定的な意見も「# Not my Ariel(私のアリエルじゃない)」というハッシュタグと共に拡散された⁶。一方で、アフリカ系の観客らからの「やっと自分たちが感情移入できるようなプリンセスが現れた」という意見や、人種にかかわらず公平に歌や演技などの実力で評価されたのならば認めるべき⁷、というような肯定的な意見も見られた。このアリエルのキャスティングに関する一連の出来事は近年の人種の多様化が進んだキャスティング全てに当てはまる。

⁶ 今泉奏 細見卓司「リトル・マーメイドのアリエル役に批判 潜む「プリンセス=白人」像」『朝日新聞』2023 年 6 月 27 日 <https://www.asahi.com/articles/ASR6V5RGHR6RUCVL02S.html> (2025 年 1 月 30 日閲覧)。

⁷ “The Little Mermaid: Film critics fall for Halle Bailey’s ‘charismatic’ Ariel” BBC 23 May 2023 <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-65672642> (2025 年 1 月 30 日閲覧)。

そして、その流れはミュージカル界でも他人事ではなくなり、2021 年メリーランド州で上演されたディズニーミュージカル『美女と野獣 *Beauty and the Beast*』では、平均的なサイズよりも大きな体型や体格を持つプラスサイズかつ、アフリカ系かつクイアのジェイド・ジョーンズがヒロインであるベルを演じた⁸。またミュージカルの中心であるブロードウェイでは、4 番目に大きい劇場で上演している『ウィキッド *Wicked*』(2003)で通常白人ステレオタイプの「ブロンド」で「人気者」のグリнда役を、2022 年に初めてアフリカ系の Brittney Johnson(1989～)が演じた⁹。2024 年公開の映画版では、緑の肌の魔女、エルファバ役をアフリカ系でバイセクシュアルの Cynthia Erivo(1987～)が演じているが、ファンアートがシンシアの顔を隠すようにアレンジされていたことで物議を醸した。このファンアートに対してシンシアは自身の SNS で、このファンアートは「私を劣化させる。」と強く抗議した¹⁰。メインの役所をマイノリティの役者が演じることに對するバックラッシュ問題はまだ根深いことが窺える。

⁸ Rosie Colosi, “There’s a new Belle in town — and she’s shattering all kinds of princess beauty standards” (<https://www.msnbc.com/know-your-value/there-s-new-belle-town-she-s-shattering-all-kinds-n1285221> 2023 年 11 月 20 日閲覧).

⁹ Donna M. Owens, “Meet Brittney Johnson, Broadway’s first Black Glinda” (<https://www.nbcnews.com/news/nbcblk/meet-brittney-johnson-broadways-first-black-glinda-rcna15766> 2023 年 11 月 20 日閲覧).

¹⁰ Stephanie Soteriou “I Fell Out On The Internet”: Cynthia Erivo Has Once Again Reflected On Her Divisive Reaction To Viral “Wicked” Fan Art” Buzz Feed <https://www.buzzfeed.com/stephaniesoteriou/cynthia-erivo-on-her-response-to-viral-wicked-fan-art> (2025 年 1 月 30 日閲覧).

本章ではブロードウェイ作品の中でも時代を象徴するトニー賞受賞作のキャストの当事者性や多様性の推移について論じる。「舞台は社会をうつす鏡である」とシェイクスピアも述べたように、舞台、特にキャスティングは上演時の社会状況や観客層が求めるものが反映されているという視点¹¹と、映像作品と比べ演出と観客の感受性として非現実を現実近づけるという舞台芸術の特性について論じる。

1. トニー賞優秀俳優賞、女優賞からの分析

演劇関係者 700 人が選考する米国で最も権威のある賞の一つであるトニー賞の主演男優賞と主演女優賞の受賞者とノミネートされた人々と彼らが演じた登場人物の人種とジェンダーの移り変わりから考察したい。ブロードウェイで活躍する人々の人種やジェンダーは、米国社会が多様性を重んじるようになるのと共に多様化しており、違いを認め多様性を推進する段階を超え、現在では多様性はもはや当然の前提条件になっているのではないか。さらには、ブロードウェイでそのような作品が増えることが観客の考えに影響を与え、米国社会が変わるきっかけになることも考えられる。今後はさらに個人の枠を超え、コミュニティとして多様性を受け入れ推進するようになる傾向にあるとも読み取れ、この

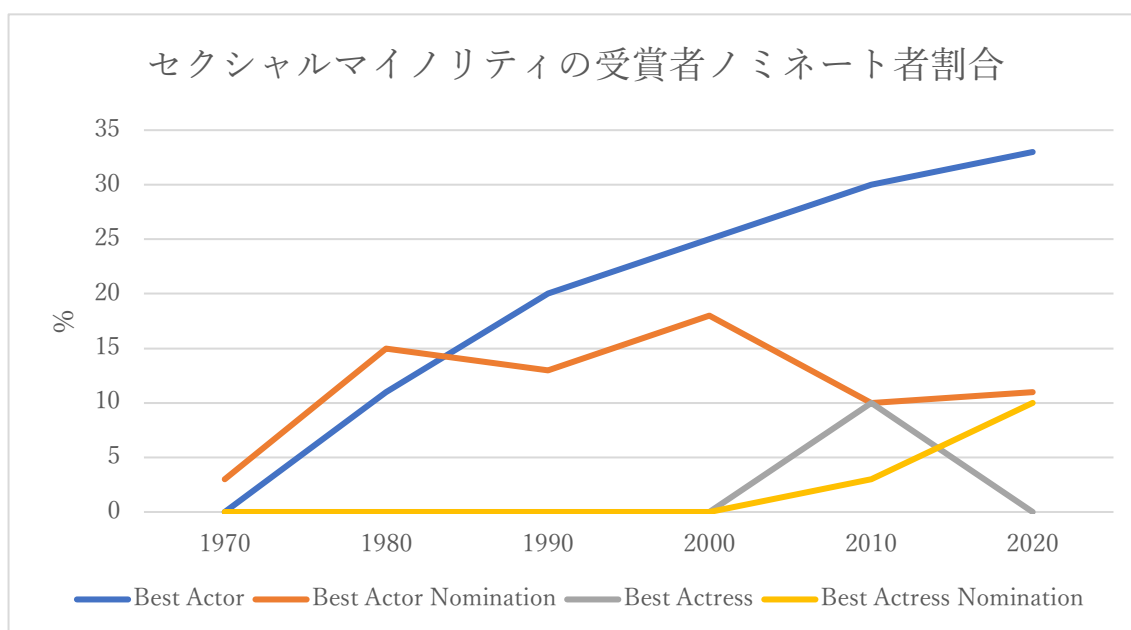
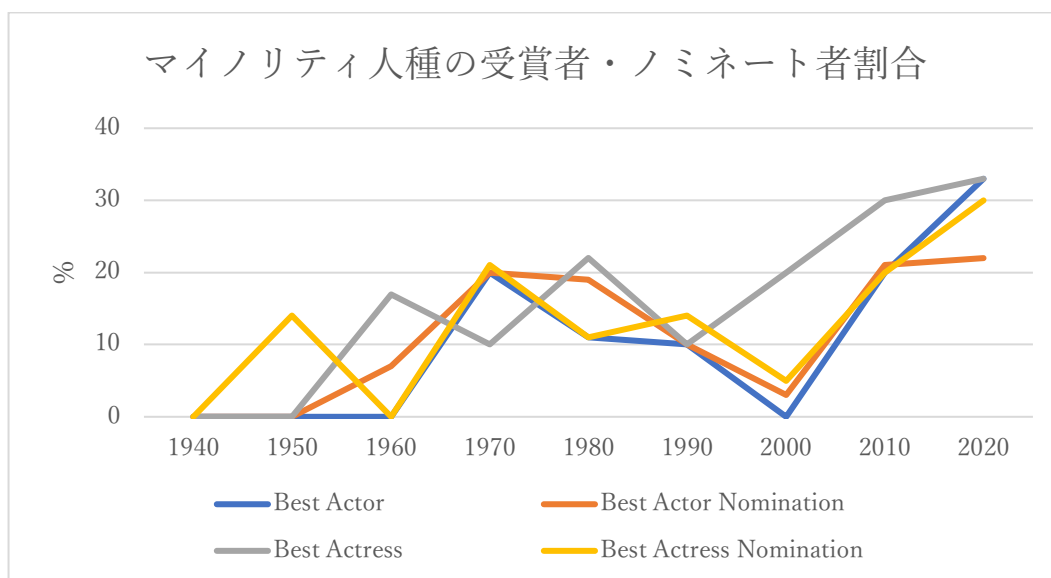
¹¹ 常山菜穂子,『アンクル・トムとメロドラマ-19世紀アメリカにおける演劇・人種・社会-』慶應義塾大学出版会,(2007) pp.16-17.

仮説について検討する。

受賞者やノミネートされた俳優女優を見てみると、アメリカ社会にそれぞれのマイノリティ・コミュニティが受け入れられていった流れと、トニー賞受賞者やノミネートされた人々の人種、ジェンダー、性的指向の移り変わりは対応している。アメリカ社会では、まず公民権運動によりアフリカ系の人々の権利が主張され、次いで女性解放運動の第二波が躍進し、その後中南米からの移民の増加や同性婚の合法化という流れでマイノリティコミュニティが社会に浸透していった¹²。トニー賞では大まかにはグラフの通り、アフリカ系男性、アフリカ系女性、ラテン系、ゲイなど男性のセクシャルマイノリティ、女性のセクシャルマイノリティの順に時代とともに受賞またはノミネート者の割合が多くなっていった。アジア系やネイティブ・アメリカンなどその他の人種は例外的に数名見受けられるだけで、しかもノミネートはされても受賞に至らない場合が多い。そのほかには、同じ人種・民族や性的マイノリティの中でも男性の方が早くノミネートや受賞している傾向があった¹³。

¹² 鈴木透『実験国家アメリカの履歴書 社会・文化・歴史に見る統合と多元化の軌跡』、慶應義塾大学出版(2003) pp. 158,164,203.

¹³ Tony Awards, “Winners and Honorees” (<https://www.tonyawards.com/winners/> 2023 年 11 月 20 日取得).



2. 紋切り型の人種描写と白人キャストによる有色人種キャラクター (1948年～1966年)

すでに確認した通り、トニー賞が設立される以前から 1960 年代までのミュージカル作品は、マイノリティコミュニティを取り上げているがあくまで主要人物は白人であり、その白人視点から描かれた『南太平洋』や『王様と私

The King and I』(1951)のような作品がほとんどだった。また、人種・民族的マイノリティの登場人物でも多くの場合は白人により演じられていた。トム・ショーと呼ばれる『アンクル・トムの小屋』に関する舞台や、奴隷制度の名残が残る南部地方についての映画などでは、白人俳優が黒く顔を塗りアフリカ系の役を演じる「ブラックフェイス」という手法がとられ、アフリカ系俳優の活躍の機会を奪うと同時に、ほとんどが偏見に満ちたキャラクター設定だったため間違ったアフリカ系に関するイメージを広める一端を担った。¹⁴

同様の手法にアジア系に関して眼鏡屋細い目など誇張したメイクと衣装を用い白人がアジア人の役を演じる「イエローフェイス」があり、キャストによる当事者性はほぼ無い時代だったと言える。これらの作品の傾向として、人種はキャラクター付けの一環であり、登場人物の人種はその人種のステレオタイプの性格を表す記号に過ぎなかったことが指摘できる¹⁵。トニー賞が始まってからも、主演俳優賞受賞者にヨーロッパ系移民やユダヤ人はいたものの有色人種はおらず、セクシュアルマイノリティであると公表していた人の受賞やノミネートも

¹⁴ 常山菜穂子(2007),『アンクル・トムとメロドラマー19世紀アメリカにおける演劇・人種・社会-』慶應義塾大学出版会。

¹⁵ カロリーヌ・フレスト,『「傷つきました」戦争ー超過敏世代のデスロード』,堀茂樹訳(中央公論新社,2023),59。

なかった。

3. 当事者キャスティングの拡大 (1966 年～2000 年)

1960 年代以降、主演男優賞のアフリカ系による受賞やその他のマイノリティ人種によるノミネートが大幅に増加した。同時に『キャバレー *Cabaret*』(1966) の 1998 年リバイバル版で受賞した Alan Cumming(1965～)のように、性的マイノリティの俳優が主演男優賞を受賞やノミネートされるようになった。そして主演女優賞においても『ハレルヤ、ベイビー！ *Hallelujah, Baby!*』(1967)で 1968 年に受賞した Leslie Uggams(1943～)のように主にアフリカ系で受賞やノミネートが増加するなど、依然として白人受賞者が大多数を占めるものの、ブロードウェイの中で少しずつ多様性が受け入れられ始めた。

また、ブロードウェイの観客層がより大衆に開かれたことで、ミュージカルの狙いもより大衆に受け入れられやすいように変化してきた。具体的には 1994 年にニューヨーク市がディズニーと提携し、『ライオンキング』や『アラジン』のようなディズニーミュージカルの常設劇場を開設した。

アフリカ系の俳優や女優によるノミネートや受賞が増えたことは、1960 年代に活発になった公民権運動や第二波のフェミニズムによる社会変革や意識改革の成果の一つであり、性的マイノリティの俳優の受賞や業界でのカミングアウト

トの増加は 1969 年にニューヨークで起きたストーンウォールの反乱を受けたものだと考えられる¹⁶。

この時代の象徴的な作品として、いずれもアフリカ系である Jennifer Holiday(1960～)が主演女優賞受賞、Sheryl Lee Ralph(1956～)がノミネート、Ben Harney(1952～)が主演男優賞を受賞した『ドリーム・ガールズ *Dream Girls*』(1981 年)が挙げられる。実在のアフリカ系女性歌手であるダイアナ・ロス(1944～)とスプリームスをモデルに、アフリカ系が米国のエンターテインメント業界でどのように立場を築いてきたかが描かれている。作中でレコード会社社長であるカーティスがその立場や恋愛関係を盾にアーティストたちを支配下に置いており、作品を通して主人公たちアフリカ系女性がその状態から独立していく。ありきたりなアーティストの伝記映画として収まっているという批評もある¹⁷。一方、歌唱シーンのパフォーマンスに関してはその音楽性や歌唱力を評価するコメントも見られた¹⁸。パワフルな歌声からは、マイノリティの中のジェンダー差別やその状況から脱却しようとしている時代を反映しているように感じられ

¹⁶ 柳姫希『あいまい化する“当事者”たち—韓国セクシュアル・マイノリティ運動から考えるコミュニティの未来』(春風社, 2023), 11, 12。

¹⁷ “Dreamgirls.” *Rotten Tomatoes*, <https://www.rottentomatoes.com/m/dreamgirls> (2025 年 1 月 30 日閲覧)

¹⁸ “Dreamgirls” Phillip French, *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/film/2007/feb/04/musicals.musicdocumentary>, 2007 (2025 年 1 月 30 日)。

た。アフリカ系の人々が音楽を通し自分たちのルーツへのプライドを届けようとした場面も、当事者コミュニティからのキャストイングだったためにより真に迫っていたのでは無いだろうか。

4. マイノリティキャストイングの多様化（2000年代～2025年現在）

2000年代から現在にかけてのブロードウェイ作品は、『ヘアスプレー *Hair Spray*』（2002）や『アヴェニューQ *Avenue Q*』（2003）、『ザ・プロム *The Prom*』（2016）のようにキャストや登場人物の中に人種や性の多様性があることが前提条件になってくる。それ以前の時代と比べ LGBTQ の受賞者とノミネートが増加し、主演女優賞の部門でも見られるようになった。

この時代の当事者性があった象徴的な作品として、前章でも言及した 2010 年の『キンキー・ブーツ』が挙げられる。ゲイでアフリカ系の、いわゆるダブル・マイノリティであるビリー・ポーター(1969～)がトランスジェンダー女性である主要人物ローラを演じ、主演男優賞を受賞した。本作中でローラはトランスジェンダーであることで偏見に晒され、「息子」を望む父親との関係にも悩むが、周囲の人々にありのままの自分と他者を認める考え方を広めていく。

主演のビリーは、上述したように LGBTQ コミュニティの一員であり、レッドカーペットなどでジェンダーレスな装いをすることで知られており、彼の演じ

たキャラクターであるローラが広めたかった自分や他者のありのままの魅力を
受け入れるというメッセージを当事者性を持って伝えている。インタビューで
ビリーは「ローラは自分のクイアさを選択していなければ、実現しなかった。」
と語っており¹⁹、役と本人のアイデンティティとの結びつきの強さがうかがえる。

役者の当事者性について考えさせられる作品として、2018 年アメリカ初演で
2024 年に日本でも初演を果たし、トニー賞脚本賞並びに主演男優賞を受賞した
『トッツィー *Tootsie*』(2018)がある。主人公である売れない役者マイケルは、
ドロシーという女優として過ごしたことにより待遇が平等で無いことや、女性
であるがためにプロデューサーからのハラスメントに耐え謙虚に振る舞わなけ
ればならないなど、女性が感じている不便さを体験し、今までのナルシストな男
性としての特権にあぐらをかいてきた自身の行いを省みる。「そうやって女優の
仕事を奪うわけ？それにさ、女優は男優よりギャラが安いんだよ」と同居人にマ
イケルが指摘されるセリフがあるように、ジェンダーによる不平等さだけでなく
く当事者（女性）以外がその仕事を奪うことにも触れられている。

5. 作品の意図と俳優の人種的属性に抗うことによる「当事者性」の再定義

¹⁹Jason Fraley, “Billy Porter reflects on ‘Pose,’ ‘Kinky Boots’ ahead of ‘Black Mona Lisa’ tour at DC’s Warner Theatre,” <https://wtop.com/entertainment/2023/04/billy-porter-reflects-on-pose-kinky-boots-ahead-of-black-mona-lisa-tour-at-dcs-warner-theatre/> (2024 年 1 月 22 日閲覧)。

先述したアフリカ系で、プラスサイズかつクイアのジェイド・ジョーンズが演じた『美女と野獣』のベルや、アフリカ系の Brittney Johnson が演じたグリンドはオリジナル版キャラクターの人種やジェンダーと役者が一致していない、俳優と役柄の社会的属性の一致という広義での「当事者性」がないとも言える。そもそも童話の『美女と野獣』では舞台がフランスであるものの、主人公ベルの人種は特定されていない。グリンドも現実の世界のどこでもない、オズという魔法の国の住人であり、ブロンドという髪色の描写はあるものの、初演キャストが白人であっただけで現実世界の人種という概念が適用されない可能性がある。

しかし、これらのキャスティングは従来のキャラクターに対するイメージに革新的な変化を与えることで、より「外見ではなく中身を重視する」という原作のメッセージを伝える力を持っていると言える。『美女と野獣』は恐ろしい野獣の姿に変わってしまった王子を、見た目ではなく中身で判断し愛を育んだベルとの物語だ。本作ではベルが欧州中心主義的または白人中心主義とされる「美」のスタンダードに当てはまっている容姿を持った俳優かどうか、またよく知られたアニメ版のイメージに近いかを問題すべきなのではなく、演技や歌声でベルに相応しいかを重視し、人種化された外見や美的基準にあえて挑戦したのだとするならば、「見た目に囚われない」作品の精神をこの上なく忠実に体現してい

ると言えるのではないか。

『ウィキッド』も緑色の肌の主人公エルファバが見た目による偏見で苦しみながらも、愛や友情を得て自分の力を発揮していく物語だ。俳優の人種的アイデンティティに囚われず、彼ら、彼女らの能力でキャスティングすることは、単なる「カラーブラインド」のキャスティングではなく、むしろ「カラーコンシャス」な配役だ。つまり、俳優の人種をただ無視するのではなく、カンパニー全体として人種的差異や境界線をあえてキャスティングを通して侵犯することにより、人種という概念が恣意的に構築されてきた歴史と現実を舞台上で問い直すことを可能にしているとも解釈できよう。もちろん舞台が成り立つためには役者だけでなくプロデューサーや演出家、照明や衣装などの裏方スタッフなど舞台上に出てくるより何倍もの人数が関わっており、その全員が統一の意見を持っていることはほぼないだろう。しかし、プロデューサーや演出家などメインでクレジットされるスタッフや興行主などが、作品のイメージの方向性を決定し、関連する人々はそれを背負いながら上演していると考えられる。これは「当事者性」のラディカルな再定義、再解釈だとも言える。その証拠として『ウィキッド』をこよなく愛するファンたちは、アフリカ系グリンダの初演をスタンディングオベーションで出迎え、終演後も劇場外に響くほどの拍手喝采だった²⁰。

²⁰ 前脚注9 Owens.

6. キャスティングに関する今後の検討点

ブロードウェイにおけるマイノリティのキャスティングと作品における「当事者性」の重視とその革新的な再定義は時代とともに進んでいくだろう。一方でほとんどの作品でダンサーやコーラスがほとんどのアンサンブルキャストだけでなく、主役格や名前付きの役を持つプリンシパルキャストを含めさまざまな人種やジェンダーのキャストが活躍するようになった昨今では、マイノリティが主題の新しい作品を増やしていこうという段階の過渡期であり、これまでの人気作品を当事者意識を持って作品を作っている段階の入り口であると読み取れる。過去の作品のリバイバルや、歴史上の人物についての作品の場合に設定や本人と異なる人種・民族、ジェンダーや性的指向でキャスティングすることの是非については検討しきれなかったが、今後も注視していきたい。

第3章：日本ローカライズ版ブロードウェイ作品の課題と可能性

『ライオン・キング』や『美女と野獣』などのディズニーミュージカルから『ムーラン・ルージュ』や『キンキー・ブーツ』のようなここ10年以内のトニー賞受賞作品などさまざまなブロードウェイミュージカルがツアーやローカライズなどの形でさまざまな国と地域で親しまれている。しかし、そのすべての場所で「人種のるつぼ」とも呼ばれるニューヨークと同じ程度に多様な人種の出演者が用意できるわけではなく、必ずしもオリジナルキャストと同様の人種で公演することができない場合もある。1962年に日本で初めて上演されたブロードウェイミュージカルである『マイ・フェア・レディ *My Fair Lady*』がブロードウェイキャストを招待する英語上演ではなく、東宝による日本語版上演であった²¹ように、特に日本ではブロードウェイ作品を日本語訳して日本版キャストで上演することが多い。マイノリティ・コミュニティに関する演目を上演する場合、当事者コミュニティ以外からキャスティングしていても、ブロードウェイ版と同等に作品のメッセージを届けられるのか、それでも作品を上演する意義があるのかといった問題が浮上する。この点について、本レポートでは特に日本ローカライズ版を元に検討する。

²¹ 「『マイ・フェア・レディ』を巡る菊田・石原論争」阿部寧、2014年8月
https://ameblo.jp/abe-yasushi/entry-11905786876.html?utm_source=chatgpt.com（2025年2月1日閲覧）

1. ローカライズの功罪

現在日本で「ミュージカル」と聞くと人々が思い浮かべる作品は劇団四季で上演されるディズニーミュージカル『ウィキッド』や帝国劇場で上演される『レ・ミゼラブル』など、そのほとんどがブロードウェイやウエストエンド発だ。現に日本でのブロードウェイ・ミュージカル上演の歴史は長く、1963年に『マイ・フェア・レディ』が上演されたのを皮切りに1968年に宝塚歌劇が『ウエスト・サイド物語』を、1974年に劇団四季が『アプローズ』を上演し以後国内で多くのブロードウェイ作品が上演されてきた。

本章で注目するのは、『王様と私』や『ヘア・スプレー』、『ドリームガールズ』のような人種がキーとなる作品であっても日本ローカライズ版では1960年代から現在に至るまでキャストのほとんどがオリジナルキャストとは異なりすべて日本人、もしくはその他のアジア系キャストでの上演だったことである。日本語での上演は、日本でのミュージカル鑑賞のハードルを下げた一方で、日本語が堪能で舞台に立てるだけの技術を持つ人材が限られているため、白人役なら白人俳優、アフリカ系役ならアフリカ系俳優、プエルトリコ系の役ならプエルトリコ系俳優といったような形で役柄とそれを演じる俳優の人種的アイデンティティが一致する形でキャスティングを再現できないという問題が生じている。

以下ではローカライズによる障害を乗り越えた実践例として、実際の作品を例に取りながら、オリジナルキャスティングと同じ人種のキャストを用意できないという障害をそれぞれのカンパニーがいかにして乗り越えているか、それが観客からどのように受け止められているか検討する。ブラックフェイスを行わない代わりに、衣装やダンス、照明などで違いを表現するほか、パンフレットなどで解説を付け加える方法、なるべく近いキャスティングをした上で映画版でキャストの人種に関する情報を補完するやり方など、作品ごとに異なるやり方でローカライズによる障害を乗り越えようとしている。

2. 『ライオン・キング』

まず、ブロードウェイ版ではすべてのキャストにアフリカ系を起用し、音楽や衣装などの要素にも彼らのコミュニティを象徴する要素を詰め込んだ作品として有名な『ライオン・キング』について検討する。日本版は常設劇場もあり、2023年に上演25周年を迎え現在も記録を更新し続けるロングラン作品として芸術鑑賞会で訪れた子供から大人まで観客動員数1370万人以上の人気作品である。ほとんどの国のプロダクションでは、音楽のグルーブ感やコミュニティのスピリットを届けるためにアフリカにルーツのある俳優が起用されたが、日本の劇団四季版では全キャストアジア系で上演されており、アフリカのルーツについて

は公式サイトやパンフレットで触れられている。アニメ映画からミュージカル化にかけて追加された楽曲はいずれもアフリカ独特の歌唱法と言語を使用しており、南アフリカ出身の作曲家はブロードウェイ製作陣に対し、コーラスの半数以上はアフリカ人で構成すべきだと提言していたにもかかわらず、日本版では歌をリードするラフィキ役も含めアジア系のみであるため、ブロードウェイ版の製作陣が意図した効果が最大限再現できているかには疑問が残る。

一方で、そもそも『ライオンキング』は動物の話で人種の話ではないという論点や、人種問題、特にアフリカ系の人々の存在がアメリカと比べて身近ではない日本でそこまで気を使う必要があるのか、既存の観客が楽しんでいるのならば問題ないのではないかという論点もある。



劇団四季版『ライオン・キング』舞台写真

<https://lp.p.pia.jp/article/news/202686/index.html?detail=true>

3. 『ヘア・スプレー』

次に、近年海外ローカライズの際に顔を黒く塗ることでアフリカ系であること
を表す差別的なメイク法の「ブラック・フェイス」を禁止した『ヘア・スプレー』
について検討する。作中では主人公のトレイシーがアフリカ系と白人の間にま
だ差別が残っていた時代にダンスを通じて人種間の壁やルッキズムの呪縛を取
り払っていく。さまざまな国や学校での上演許可を出すにあたり、ブロードウェ
イ・プロダクションはブラックフェイスを禁止する公式声明を出した²²。日本で
も 2020 年（新型コロナウイルスで中止）、2022 年に公演が行われたが、公式声
明に従い人種を表すためのメイクアップ無しで上演された。キャストのほとん
どがアジア系キャストで構成された一方で、一部の役をミックスの役者が演じ、
人種の違いを表すためにアフリカ系の登場人物にストリートダンスが得意な役
者を起用するなど、見た目以外の要素でテーマを表現しようとした。2022 年版
の観客からの感想として、ダンスや立ち振る舞いだけで人種の違いを表現した

²² 「黒人のように肌を塗るメイクは『許可できません』。日本初上演『ヘアスプレー』の制
作陣がメッセージ」『ハフポスト』、2019

https://www.huffingtonpost.jp/entry/story_jp_5dc120f7e4b0bedb2d520d65 (2025 年 1 月
30 日閲覧)。

シーウィード役への好評価や²³、映画版と同様にプラスサイズである渡辺直美演じるトレイシーがイメージにピッタリというコメントなど好意的なものが多かった²⁴。この理由として、映画版を視聴している観客が多く、キャラクターと人種が元々結びついていたため、役者の肌の色について脳内補完することで物語のテーマを受け取れたのではないかと考える。



『ヘア・スプレー・ライブ』キービジュアル

<https://www.billboard.com/music/pop/hairspray-live-2007-movie-musical-differences-7605096/>

²³ 「【観劇レポ】 ミュージカル『ヘアスプレー』」 nako、2022 年

https://note.com/na_ko_7/n/n8e79b71023b9 (2025 年 1 月 30 日閲覧)。

²⁴ 「美しさに基準はないミュージカルヘアスプレー」、2022

https://www.oukacreuz.com/entry/musical_hairspray (2025 年 1 月 30 日閲覧)。



『ヘア・スプレー』2022年版日本キャストキービジュアル

<https://www.umegei.com/hairspray/>

4. 『ラグ・タイム』

最後に、2022年に日本で上演され演出手法により人種の違いを表現したことが評価された『ラグタイム』について検討する。本作品ではユダヤ人、アフリカ系、アングロサクソン系の3つの人種からアメリカの成り立ちについて描いている。2023年に上演された日本ローカライズ版では、キャスト全員がアジア系だったもののブラックフェイスなどのメイクアップは一切無かった。その代わりに、ユダヤ系はグレーなど彩度が低め、アフリカ系はカラフル、アングロサクソン系は白の衣装を着用し、振り付けも3つに大きく特徴をつけたほか、音楽や照明なども合わせて人種の違いを表現した。この演出を含め作品全体が評価され、菊田一夫演劇大賞を受賞した。菊田一夫演劇大賞は1975年に演劇業界の発展のために創設された、大衆演劇の舞台で優れた業績を示した芸術家を表彰する賞の一つである。観客の感想からも、衣装や演出で登場人物の人種の違いは

はっきりとわかり、ストーリーを追うことを妨げることなくむしろテーマであ

る人種問題への関心や理解が深まったという感想が目立った。



東宝版『ラグ・タイム』ポスター

<https://www.tohostage.com/ragtime/>



ブロードウェイ版『ラグ・タイム』舞台写真

<https://broadwaymusicalhome.com/shows/ragtime.htm>

5. マイノリティコミュニティ関連作品をローカライズ上演していく可能性

ここまでで取り上げた例以外にも、全勝で触れた『トッツィー！』日本版で主役を演じた山崎育三郎(1986～)はパンフレットのインタビューにおいて、「役者って、自分ではない役を演じる仕事だから、自分の人生では経験しないようなことを役を通して経験することで、考え方が変わることがよくあって」と述べていた²⁵。このように観客にとって観劇が作品を通して自分とは異なる視点を追体験し理解を深める体験ならば、山崎氏が述べたように役者にとっては尚更そうなのではないだろうか。当事者コミュニティ以外の役者がマイノリティの役を演じることの意義を見出せる視点だと考える。

以上の例にあるように、多様な人種のキャスティングが可能であるブロードウェイを前提として作られた作品を日本で上演する場合、主に衣装やダンスによって人種の違いを表現してきた。映画など観客に広く知られている題材かどうかで理解のスムーズさに差はあれども、メイクアップに頼らず人種を表現する演出法は確立されつつあり、このような好例が積み重なることで今後もマイノリティコミュニティを扱った作品をオリジナルキャストと異なる構成であっても上演することは可能ではないか。

²⁵ 『トッツィー』パンフレットより。

第4章：韓国、フランス、イギリスとの比較

1. 韓国ミュージカルとそのはじまり

近年ブロードウェイやウエストエンドに次いでミュージカルで勢いのある場として韓国が挙げられる。直近では韓国で2016年に初演で日本でも上演された『メイビー・ハッピーエンディング』が人気ドラマシリーズ『Glee』出演のDarren Criss主演、トニー賞受賞のMichael Ardenによる演出で2024年11月からブロードウェイで上演され²⁶、ニューヨークタイムズの記事でも注目されている²⁷。日本の若手ミュージカル作家向け講義でも韓国のクリエイターが呼ばれるなど²⁸、韓国ミュージカルは一定の地位を築いている。日本とほぼ同時期からブロードウェイ作品を上演し始めたにもかかわらず、国内におけるミュージカルの浸透度や海外進出に違いが出ているのはなぜなのか、韓国におけるミュージカルの歴史から紐解きたい。

韓国では古来より儀式の際に歌舞や演技などが用いられており、そこからパンソリや唱劇、楽劇や歌劇などの伝統的な舞台芸術が発展した。そのほかにも1876年

²⁶ Logan Culwell-Block “Maybe Happy Ending Opens on Broadway November 12” Playbill, 2024 <https://playbill.com/article/maybe-happy-ending-opens-on-broadway-november-12> (2025年1月30日閲覧)

²⁷ “Maybe Happy Ending’ Review” <https://www.nytimes.com/2024/11/12/theater/maybe-happy-ending-review-darren-criss.html> (2024年12月31日閲覧)

²⁸ “Musical Theater Writing Program, Songwriters’ Show case” 東宝株式会社 https://www.tohostage.com/writing_program/ (2024年12月31日閲覧)

の開港後は日本を通して西欧の文化が取り込まれ、1907 年ごろから日本人居住地に歌舞伎座など日本人向けの専用劇場が建設されたことで、日本の公演文化が韓国に普及した。また 19 世紀末から 20 世紀はじめにかけては中国の京劇団による公演から中国の劇文化も影響を及ぼしたと考えられる。1920 年代には歌劇や楽劇が大衆に人気を博したが、特に歌劇は宝塚の影響を受け発達した²⁹。

2. 韓国へのブロードウェイミュージカルの流入

1960 年代にミュージカル映画や韓国戦争の後に広まったジャズやアメリカ文化への憧れでミュージカルに関する関心が広まり始めた。1966 年には衣装や音楽、舞踊は韓国流で形式はアメリカのミュージカル風という伝統と西洋どちらの色も持つ韓国初の創作ミュージカル『こっそり来てください』が上演された。同年には海賊版ではあるものの『ポーギー・アンド・ベス』がブロードウェイ作品として初めて韓国で上演された。その後も 1996 年に初めてライセンス許諾を得た講演が行われるまで民間劇場での海賊版のブロードウェイ作品上演は続き、韓国でのミュージカルの大衆化が進んだ。一方イエグリン楽団などの公営組織では、国内劇団作品のテレビ放映や全国公演などでソウルだけでなく地方の市民へもミュージカル文

²⁹李, 在恩 「創作ミュージカルの国際進出」『音楽芸術運営研究』13 巻、2019 年、39-63 頁

化を広めた³⁰。

1995 年にはアメリカやイギリスから公演技術を習得することを前提とした共同制作や国内公演への支援及び海外進出の試みなどを計画しサムソン映像事業団が発足し、これに続くようにサムソン以外の大手企業もミュージカル産業に参入し始めた。次第にミュージカルの企画制作に特化した企業が誕生し、ミュージカルが韓国において大衆産業化した。2000 年以降も海外作品の輸入が進み、特に『オペラ座の怪人』の上演では韓国ミュージカル興行における最高の黒字額を記録し、企業から公演への投資やそれを受けた劇場の整備が本格化するきっかけとなった³¹。

また、テハクロという小劇場が集まるエリアでは若年層を対象に新しいミュージカルを作る実験的な場から国内作品の発展も進んでいた。テハクロは日本でいうところの下北沢のような雰囲気、ミュージカルであってもストレートプレイと同じく自らのアイデンティティや政治的思想を反映させメッセージを伝える手段として扱われており、社会情勢を反映した作品が上演されていた³²。

2010 年代からは海外進出を意識し、世界どの国でも通用できるような、日本でも上演歴のある『ジキルとハイド』や『フランケンシュタイン』など海外の古典を原

³⁰ チャン・ジヨン「<寄稿>K－ミュージカルブーム到来か…張智盈」MINDAN、2012 年 <https://www.mindan.org/old/front/newsDetail4327.html> (2025 年 1 月 30 日)

³¹ 「韓国のミュージカル、今と昔」KBS WORLD JAPANESE, 2020 年 http://world.kbs.co.kr/service/contents_view.htm?lang=j&board_seq=381839 (2025 年 1 月 30 日)

³² 前脚注 28

作とする創作ミュージカルが増えた。実際にブロードウェイに初めて進出したミュージカルとして1995年初演の『明成皇后』が挙げられる。本作は東洋発で初めてブロードウェイに進出したミュージカルであり、ロンドンとニューヨークに留学経験のある演出家ユン・ホジンにより世界水準を目指し海外進出を意識して制作された。主人公である明成皇后は日清戦争後の1895年に反日派であったため日本側に暗殺された皇后で、本作以前は日本側の植民地史観が主に論じられていたことから否定的に捉えられていたが、本作をきっかけにドラマ放映などへと繋がり明成皇后の新たなイメージが広まる契機となった³³。『明成皇后』は形式としてはブロードウェイ流の大型ミュージカルでありながら、衣装や演出は韓国的かつ、題材も韓国の歴史的人物を取り上げそのアイデンティティを再構築するような韓洋折衷の作品であり、今も続く韓国ミュージカルの傾向を象徴しているとも言える。



³³ 櫻井泉、西正之「知っていますか明成（ミョンソン）皇后」朝日新聞
<https://www.asahi.com/international/history/chapter03/memory/01.html>（2025年1月1日閲覧）

『明成皇后』 2015 年舞台写真

https://www.koreatimes.co.kr/www/art/2024/12/398_186234.html

このように韓国では、ミュージカルが海賊版ブロードウェイ作品の上映や公営組織による普及活動で都市部だけでなく地方まで大衆的な文化として認識されていく一方で、小劇場から生まれるアイデンティティや社会情勢へのメッセージ性を持つ韓国独自の文化としても醸成した。そしてアメリカやイギリスで本場のミュージカルを学んだクリエイターたちが海外進出を意識した作品づくりを行い³⁴、現在のように日本やアメリカなどで多くの韓国ミュージカルが上演される状態になっている。

3. ヨーロッパにおけるミュージカル

経済危機などでブロードウェイミュージカルの勢いが下がったのとはほぼ同時期に、イギリス、ウエスト・エンドにおいて豪華絢爛な「メガミュージカル」が台頭した。イギリスではシェイクスピアに代表されるような演劇文化が根付いており、音楽と合わせた形式についてはオペレッタの影響を受けていると考えられている

³⁴ 井上芳雄「韓国ミュージカルの進化 レベルの高さに驚きの連続（井上芳雄）」、日経XTREND、2024 年 <https://xtrend.nikkei.com/atcl/contents/18/00752/00031/>（2025 年 1 月 30 日）

³⁵。メガミュージカルとは、『キャッツ』や『オペラ座の怪人』、『ミス・サイゴン』のような膨大な制作費をかけて豪華な舞台装置や衣装により観客を楽しませるミュージカルの形式を指す。従来の高所得、知識層などの限定された観客層をこえ、広範囲な観客を劇場に呼び込むために巨大なゴミ捨て場のセットや落下するシャンデリア、ヘリコプターなど視覚的なスペクタクル性が重視され、テレビ CM や電車広告など大量宣伝が行われた。³⁶

膨大な制作費を回収するために企画当初から世界規模でのロングランが目指され、海外上演の場合には歌やセリフは各言語に翻訳されるものの演出や舞台装置は全く同様なレプリカ版でライセンス契約をおこなうことで、巨額の上演権料を回収し莫大な利益を得ることができた。前述したメガミュージカル 3 作品をプロデュースしたキャメロン・マッキントッシュ(1946～)は、海外上演を前提とする上で非英語圏の観客にも楽しめる作品にするためのメガミュージカル 3 つの特性を挙げた。

まず、特定のコミュニティに関する社会問題や社会情勢ではなく、恋愛や自己犠牲など普遍的な感情に訴える物語を主題とすること。次にセリフと歌を行ったり来たりすることによるリズムの変化という問題を回避するために、全編を歌で構成すること。最後に大掛かりな舞台装置など視覚面でのスペクタクル性を重視することで、

³⁵ 壤 晴彦「英国演劇・ミュージカルへの招待 ロンドンウエスト・エンド物語」PHP 研究所、1993 年、72 頁

³⁶ Belter 6

観客を視覚的に惹きつけることだ³⁷。このような要素を持つことで、イギリス初のメガミュージカルはアメリカのアイデンティティを内包せずとも、またそのアイデンティティを共有しない観客に対しても感動させることができ³⁸、アメリカ経由ではないミュージカルが生まれるルートにつながった。また、メガミュージカルがさまざまな言語や文化圏で上演されたことは、それぞれの土地でのミュージカルファンや出演者、スタッフなどの育成にもつながった³⁹。

4. オーストリアとフランスのミュージカル

ヨーロッパにおいてオリジナルミュージカルの公演を行う場としてほかにオーストリアのウィーンとフランスのパリが挙げられる。ウィーンは音楽の都と呼ばれているように元々クラシックコンサートやオペラ、オペレッタが盛んであり、劇場文化があった上に、観客もアメリカやイギリスから輸入されたミュージカルを楽しんでいた。主な作品としては『エリザベート』や『モーツァルト』など、ウィーンにゆかりのある歴史的人物が主題となった作品が挙げられる。フランスでもオペレッタやレビューなど劇場文化が浸透しており、そこにミュージカル要素が加わった

³⁷ Belter2

³⁸ Wollmann121

³⁹ Christina Belter “The Modern Musical: Recent trends and the narrowing gap between Broadway and the West End” <https://blogs.goucher.edu/verge/files/2016/01/Belter.pdf> (2024年12月31日閲覧)

結果シェイクスピア原作の『ロミオ&ジュリエット』やフランス革命に関する演目『1789』などが生まれた。オーストリア、フランスどちらで生まれたミュージカルもハプスブルクやフランス革命、有名な作曲家など誰もが知る題材と華やかな衣装が特徴であり、英米ではほとんど許されない外国上演での演出変更を許す臨機応変さを持っている。これらの理由から華やかで分かりやすい演目を好む日本では好んで上演されることが多い。

一方でオーストリアやフランスでは未だオペラやクラシックなど古典的な舞台芸術の地位が大きく、ミュージカルがそこまで広く親しまれていないことから国家的補助も受けておらず、ミュージカル専門劇場がほとんどない。観客層に関しても、英米、そして日本ではある程度収入のあるインテリ層や中高年程度の年齢層が多い一方で観客層が若いことからターゲットも異なる⁴⁰。

5. メガミュージカル台頭以降のブロードウェイ

ウエストエンドにおけるメガミュージカル台頭からしばらくブロードウェイでは、ウエストエンドからの輸入作品の上演が続き、ブロードウェイオリジナル作品やアメリカのアイデンティティを反映した作品の上演が減っていった。その状況が

⁴⁰ 三上雅子「20世紀が生んだ音楽劇の発展と変容: 英語圏・ドイツ語圏・フランスそして日本、それぞれのミュージカル」『表現文化』11、2022。

打破されたのが 1996 年初演の『RENT』である。ニューヨークを舞台にエイズや貧困、性的マイノリティであるが故の差別に苦しむ若者たちの群像劇である本作は、ニューヨークのアイデンティティを反映した作品としてトニー賞を受賞し 12 年のロングラン公演を記録するなど、ブロードウェイに勢いを取り戻すきっかけとなった。そして現在ではブロードウェイで生まれた作品はしばらくするとウエストエンドへ、逆もまた然りというように二つの劇場街で上演される演目や傾向の差は縮まりつつあり、これを二つの文化間のギャップが縮まりつつあることの表れだとする見方もある。

ブロードウェイにおけるディズニーミュージカルの広がりなどの流れは、ローカルなアイデンティティよりも観光資源として使える普遍的な要素をブロードウェイは重視した、ウエストエンドと同じように非英語圏など多様な人に向けて疎外感を与えたり気分を害さないような方向への転換とも捉えられる⁴¹。この観点からすると、ブロードウェイミュージカルの演目、出演者で取り上げられるマイノリティグループの多様化、増加はアメリカ社会の多様化や寛容さを表しているのではなく、観客として予想される多様な人々に配慮した結果と考えることもできる。一方で、ディズニーはアメリカを代表するエンターテインメントであり、ディズニーを通じてアメリカはソフトパワーを発揮しているとの見方⁴²を踏まえると、依然としてブ

⁴¹ Belter 6.

⁴² ジョセフ・ナイ『ソフトパワー:21 世紀国際政治を制する見えざる力』、山岡洋一訳、日本

ロードウェイはアメリカ社会を移す鏡として機能しているとも考えられる。

オリジナルミュージカルの成功例が多く観劇が広く親しまれている国々と日本とを比較してみると、日本は宝塚歌劇団という例外があるにせよアメリカから持ってきたものをそのまま上演したりその形式を真似たりという事例がほとんどであるのに対し、韓国やヨーロッパでは元々あった舞台芸術の伝統の発展系や応用としてミュージカルを捉えているという違いが見られた。また、ブロードウェイと韓国ミュージカルの共通点としてはエンターテインメント性も重視しつつ、同時に韓国ではテハクロでの作品に代表されるようにコミュニティのアイデンティティや社会情勢、社会問題を取り上げている。一方日本では下北沢の小劇場や野田秀樹作品など渋谷系ストレートプレイとグランドミュージカルがほとんどの劇団四季や日比谷系の作品たちは分けて考えられることが多く、前者は社会問題やメッセージ性が重視されるが後者はエンターテインメント性に重点が置かれ、演劇業界でのインターンや下北沢系の役者へのヒアリングからこの分断の認識はクリエイター、ファン共に持っていると考えられる。

おわりに

2024 年現在までのトニー賞作品賞や最優秀俳優、女優賞の受賞やノミネートを分析すると、ブロードウェイでのマイノリティ受容はアメリカ社会でのマイノリティ受容に対応し、さらには先陣を切っていたことが読み取れる。その上で現在ではマイノリティ当事者だけでなく、各演目のカンパニーごとに集団として作品の持つメッセージを意識した「当事者性」の再定義が行われている過渡期であると考えられる。

16 世紀後半の英国の劇作家ウィリアム・シェイクスピアは、『お気に召すまま *As You Like It*』（1599）の作中で「All the world's a stage（舞台は世界）」というセリフを書き、専用劇場を「グローブ座」と名付けたが、彼も舞台を最も社会的な芸術であると捉えていた。グローバル化の波を受け、メガミュージックが人気を博する中で、今後もブロードウェイの演目やキャスト、制作スタッフの構成の変遷が、これまでのようにアメリカやニューヨークの実社会の写鏡としての機能を果たしていくのか、それともより観光客に魅力的に映るように興行面を重視した場に変容していくかどうかに関しては、長期的な観察と個々の事例に対する背景も含めた検討を続ける必要があるだろう。そのほかにも本論では検討しきれなかった、ブロードウェイでのマイノリティ表象やキャスティングに対する業界内での不満やバッ

クラッシュが存在するのかという点や、ポリティカルコレクトネスが行き過ぎで創作の妨げになっていると感じているクリエイターらの意見についても今後さらに検討する余地があるだろう。

また、ブロードウェイ作品の輸出についても、作品を通して題材となるマイノリティコミュニティに関する意識を高める役割を持つ場合もあるが、見た目のスペクタクル性を重視したメガミュージカルの登場により、単純に娯楽としてのみ受容されている場合も見受けられた。多くのミュージカル作品が国を跨いで上演されている昨今、国同士の関係性や文化の違い、その作品が自国民向けに作られたのか、国際進出を視野に入れていたのかなど複数の要素から検討し、ブロードウェイやウエストエンドを中心とした舞台の世界と、世界の舞台を国際的に分析していくことも重要になると考えられる。

参考文献リスト

<英語>

- Belter, Christina. "The Modern Musical: Recent trends and the narrowing gap between Broadway and the West End," <https://blogs.goucher.edu/verge/files/2016/01/Belter.pdf>, (2024 年 12 月 31 日閲覧).
- Colosi, Rosie. "There's a new Belle in town — and she's shattering all kinds of princess beauty standards," <https://www.msnbc.com/know-your-value/there-s-new-belle-town-she-s-shattering-all-kinds-n1285221>, 2023 年 11 月 20 日閲覧).
- Culwell-Block, Logan. "Maybe Happy Ending Opens on Broadway November 12" Playbill, 2024, <https://playbill.com/article/maybe-happy-ending-opens-on-broadway-november-12>, (2025 年 1 月 30 日閲覧).
- French, Phillip, "Dreamgirls." *The Guardian*, 4 Feb. 2007, <https://www.theguardian.com/film/2007/feb/04/musicals.musicdocumentary>, (2025 年 1 月 30 日).
- Green, Jesse. "Maybe Happy Ending' Review" *New York Times*, 2024/11/12, <https://www.nytimes.com/2024/11/12/theater/maybe-happy-ending-review-darren-criss.html>, (2024 年 12 月 31 日閲覧).
- Hammerstein II, Oscar, Logan Joshua (2014), *South Pacific*, Applause Theatre & Cinema Books.
- Owens Donna M., "Meet Brittney Johnson, Broadway's first Black Glinda," <https://www.nbcnews.com/news/nbcblk/meet-brittney-johnson-broadways-first-black-glinda-rcna15766>, (2023 年 11 月 20 日閲覧).
- Schonberg, Claude-Michel, Boublil Alain (1989), *Miss Saigon*.
- "The Little Mermaid: Film critics fall for Halle Bailey's 'charismatic' Ariel" BBC 23 May 2023 <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-65672642> (2025 年 1 月 30 日閲覧).
- Soteriou, Stephanie. "I Fell Out On The Internet": Cynthia Erivo Has Once Again Reflected On Her Divisive Reaction To Viral "Wicked" Fan Art" Buzz Feed, <https://www.buzzfeed.com/stephaniesoteriou/cynthia-erivo-on-her-response-to-viral-wicked-fan-art>, (2025 年 1 月 30 日閲覧).

Tony Awards. “Rules & Regulations,” <https://www.tonyawards.com/about/rules-and-regulations/> (2024 年 12 月 31 日閲覧).

Tony Awards. “Winners and Honorees,” <https://www.tonyawards.com/winners/>,
(2023 年 11 月 20 日取得).

<日本語>

麻生享志 (2022) 『「ミス・サイゴン」の世界 戦果のベトナムを潜り抜けて』、
小島遊書房。

井上芳雄「韓国ミュージカルの進化 レベルの高さに驚きの連続 (井上芳雄)」、
日経 XTREND、2024 年、
<https://xtrend.nikkei.com/atcl/contents/18/00752/00031/> (2025 年 1 月 30
日)。

今泉奏 細見卓司「リトル・マーメイドのアリエル役に批判 潜む「プリンセス＝
白人」像」 『朝日新聞』 2023 年 6 月 27 日、
<https://www.asahi.com/articles/ASR6V5RGHR6RUCVL02S.html> (2025 年 1 月
30 日閲覧)。

桜花「美しさに基準はないミュージカルヘアスプレー」、2022.
https://www.oukakreuz.com/entry/musical_hairspray (2025 年 1 月 30 日閲覧)。

小川さくえ(2007), 『オリエンタリズムとジェンダー 「蝶々夫人」の系譜』、法政
大学出版局。

「韓国のミュージカル、今と昔」 KBS WORLD JAPANESE, 2020 年 3 月 17 日,
http://world.kbs.co.kr/service/contents_view.htm?lang=j&board_seq=381839,
(2025 年 1 月 30 日)。

櫻井泉、西正之「知っていますか明成 (ミョンソン) 皇后」 『朝日新聞』
<https://www.asahi.com/international/history/chapter03/memory/01.html>
(2025 年 1 月 1 日閲覧)。

壤 晴彦「英国演劇・ミュージカルへの招待 ロンドンウエスト・エンド物語」
PHP 研究所、1993 年。

ジョセフ・ナイ(2004)『ソフトパワー:21世紀国際政治を制する見えざる力』、山岡洋一訳、日本経済新聞出版社。

鈴木透(2003)『実験国家アメリカの履歴書 社会・文化・歴史に見る統合と多元化の軌跡』、慶應義塾大学出版会。

チャン・ジヨン「<寄稿>K-ミュージカルブーム到来か…張智盈」MINDAN、2012年 <https://www.mindan.org/old/front/newsDetail4327.html> (2025年1月30日)。

常山菜穂子(2007),『アンクル・トムとメロドラマー19世紀アメリカにおける演劇・人種・社会-』慶應義塾大学出版会。

Nako「【観劇レポ】ミュージカル『ヘアスプレー』」、2022年9月25日, https://note.com/na_ko_7/n/n8e79b71023b9, (2025年1月30日閲覧)。

ハフポスト日本版編集部、「日本初上演『ヘアスプレー』の制作陣がメッセージ」、2019年11月5日, https://www.huffingtonpost.jp/entry/story_jp_5dc120f7e4b0bedb2d520d65, (2025年1月30日閲覧)。

“Musical Theater Writing Program, Songwriters’ Show case” 東宝株式会社 https://www.tohostage.com/writing_program/ (2024年12月31日閲覧)。

三上雅子「20世紀が生んだ音楽劇の発展と変容: 英語圏・ドイツ語圏・フランスそして日本、それぞれのミュージカル」『表現文化』11、2022。

李在恩「創作ミュージカルの国際進出」『音楽芸術運営研究』13巻、2019年、39-63頁。