

松 山 大 学 論 集
第 31 卷 第 6 号 抜 刷
2 0 2 0 年 2 月 発 行

ヒップホップによるキャノンの文化的読み替え
—— ミュージカル『ハミルトン』と「#BARS メドレー Vol.2」——

湊 圭 史

ヒップホップによるキャンノンの文化的読み替え

—— ミュージカル『ハミルトン』と「#BARS メドレー Vol. 2」——

湊 圭 史

はじめに

1970年代、ニューヨーク、ブロンクス地区の限定された地域で、アフリカ系やヒスパニックが中心となって生み出されたヒップホップ文化は、以降、アメリカ合衆国のマジョリティ社会へと着実に浸透していった。今日アメリカ文化について語る際に、ヒップホップの影響を抜きにすることは困難である。マイノリティ文化のマジョリティ社会への受容は、ジャズやロックなどアメリカ大衆文化においてすでに先例がある。ただし、ヒップホップはそれらの先行ジャンルと違い、白人マジョリティの文化として棚上げされるのではなく、創造の過程で大きく貢献したアフリカ系の影響を色濃く残しつつ影響力を拡大してきた。1970年代の誕生からすでに40年以上経った今、ヒップホップは決して新しい文化運動ではない。しかし、ヒップホップ文化は音楽表現を中心として、現在でも様々な文化領域との接触を続けながら新たな試みを生み出し続けている。

この論考では、ヒップホップを軸とする最近の文化的試みから二つを中心にとりあげ、今日広く受け入れられているこの文化運動が今日の大衆文化にどのように組み入れられており、そこにどのような政治的磁場を生み出しているかを考察する。まずとり上げるのは、2016年度トニー賞において11部門で受賞を果たした『ハミルトン』(*Hamilton: An American Musical*, 初演2015年、ブロードウェイ初演2016年)である。この「ヒップホップ・ミュージカル」は

ミュージカル界で高い評価を受けるだけではなく、従来ミュージカルに興味のなかった層を引きつけ、ソーシャル・メディアも巻き込んだムーヴメントを巻き起こした²⁾もう一つは、俳優や教師がヒップホップを活用できるようになるためのワークショップ活動の一環として創作され、インターネット上で公開された「#BARS メドレー Vol. 2」(“The #BARS Medley Vol. 2”)である。スポーツ・ワーズ・アーティストとヒップホップ・アーティストを主宰者として広く参加者を募り、ラップを中心とするパフォーマンスで映画や小説の場面を再解釈する試みの第二弾である³⁾。

これらの二つの試みは、アフリカ系ヴァナキュラーの特質を保持しつつマジョリティ社会においても日常的表現となったヒップホップが、現在どのように活用されうるかを示す好例である。『ハミルトン』はマイノリティ中心のキャストによって合衆国「建国の父」たちの活躍を描くという、従来は考えられなかった発想で、白人優先を指摘され続けていたミュージカル界を席卷した。それを可能にしたのは、ニューヨーク育ちのヒスパニックであり、子供の頃から両親の故郷であるプエルトリコへの滞在を体験してきたリン-マヌエル・ミランダ(Lin-Manuel Miranda, 脚本, 作詞作曲, オリジナル・キャスト主演を担当)であり、彼のヒップホップ文化についての透徹した理解であった。一方、「#BARS メドレー Vol. 2」では、多様な背景をもつ参加者が、韻とリズムというヒップホップの基本的技法を軸に、ポピュラー・ジャンル作品も高踏文化とされる古典文学も同等の扱いでもって俎上に乗せ、カットなしの連続動画にたぎ合わせてみせる。演者がそれぞれの身体性を強調することで引用作品間に新たな繋がりを生み出し、キャンノン作品のテーマを従来の文脈から現在形のパフォーマンスへと移し替えていく様は圧巻である。

アメリカ合衆国における芸術ジャンルや人種・階級の壁を読み替えるこれらの試みには、ヒップホップがアフリカ系がもつ白人マジョリティとは異なる国際性を背景に、カリブ海からの移民の影響を受けて生まれた混交的ジャンルであり、また多様な文化を自在に引用しつつ組み合わせるサンプリング/リミッ

クスの手法を美学的な基盤としてきたことが反映されている。ヒップホップは単に音楽ジャンルとして利用されるのではなく、種々雑多な情報を読み解き、従来の文脈から脱臼させながら自らのものとしていくための柔軟な戦略や態度として機能している。これは従来の対抗的ジャンル、特にロック音楽の、若者文化としてエスタブリッシュメントへの反抗を旗印とするようなあり方とは異なる点であり、これからの世界の文化的風景を大きく変える可能性を秘めている。

1. ヒップホップ・ミュージカル『ハミルトン』の成功

『ハミルトン』は米10ドル札紙幣の顔である「建国の父」、アレグザンダー・ハミルトン (Alexander Hamilton) を主人公とする歴史物ミュージカルである。ハミルトンはカリブ海ヴァージン諸島の小島ネヴィスで生まれ、父の失踪と母の死によって10代前半から、奴隷取引も行ってたサン・クロワの商社で働き始める。1772年ハリケーンによってサン・クロワが壊滅した際、その様子を報告した記事が地元の新聞に掲載され、その才能に注目した有力者の援助で北アメリカ大陸で教育を受けることとなった。その後、独立革命において大陸軍総司令官ジョージ・ワシントン (George Washington) の秘書役を務め、独立後も初代財務長官としてアメリカ合衆国の現在に繋がる制度を創出する原動力となった。特に金融・財政システムについてはハミルトンの貢献は絶大で、「ウォール・ストリート」の守護聖人」とも呼ばれる。一方妥協を知らない論争好きの性格が災いし、有力者らと対立、婚外性交渉と業務的横領の疑いが絡んだ醜聞などで失脚、第三代副大統領アーロン・バー (Aaron Burr) との長年の確執が決闘に発展して射殺される。ミュージカルのあらすじは基本的には、この建国期の英雄の伝記的事実に従っている⁴⁾

上演においては、メイン・キャストにアフリカ系を中心とするマイノリティを配したことで、パフォーマンスと歴史の関係を揺さぶり、それぞれの領域における価値とその枠組みを問い直すことにつながった⁵⁾。オリジナル・キャスト

では、ワシントン役をクリストファー・ジャクソン (Christopher Jackson)、トマス・ジェファソン (Thomas Jefferson) 役をダヴィード・ディグズ (Daveed Diggs) と、アフリカ系の血を引く演者が務めている (ミランダにもアフリカ系逃亡奴隷の先祖がいることが明らかにされている⁶⁾)。初代アメリカ合衆国大統領ワシントン、第三代大統領ジェファソンらが白人であることは誰もが知る事実であり、またアメリカ史における英雄である彼らが南部ヴァージニアの大農園主で、多数の奴隷の所有者でもあったことが近年は批判的にとりあげられている。アフリカ系の俳優が彼らを演じることは、そのこと自体が社会的コメンタリーとして機能し、作品が描く18世紀末から19世紀初頭と21世紀の現在の関係、人種を巡る認識の変化について観る者に社会的再考を迫ってくる。

またマイノリティ・キャストの選択は、ミュージカル・ジャンルの領域においても、登場人物と演じる者の関係についての批評を引き起こす。『ハミルトン』のキャスティングはいわゆる「カラーブラインド・キャスティング」とは性質が異なる。ミュージカル『レ・ミゼラブル』(Les Misérables, フランス語版初演1980年、英語版初演1985年)の25周年記念アリーナ・コンサート(2010年上演)を例にとれば、主人公の敵役ジャヴェール (Javert) はアフリカ系のノーム・ルイス (Norm Lewis)、ヒロインのコゼット (Cosette) の母ファンティーヌ (Fantine) を演じるのはフィリピン系のレア・サロンガ (Lea Salonga) である (作品内の設定では全員白人フランス人である)。現在ではこうした配役は世界の演劇界において珍しくなく、むしろ標準である。そこでは、演劇内の世界は現実とは切り離された虚構であり、配役は演者の虚構世界の存在を体現する能力で決まる、したがって、演者の人種・民族と登場人物のそれは一致しなくてもよい、という見方が採用されている。

『ハミルトン』については、事情はそれほど単純ではない。この点を理解するためには、アメリカ社会が生み出したヒップホップ的美学を、同様にアメリカ社会と深く結びついたブロードウェイ・ミュージカルに導入することで、こ

の作品がミュージカル・ジャンルの新局面を切り開いたことを改めて検討する必要がある。ここでは一旦別の作品、「#BARS メドレー Vol. 2」をとりあげてヒップホップが現在もつ意義を確認し、その後で、ミュージカル・ジャンルが抱えてきた人種・民族を巡る特質と、現代世界や歴史へのヒップホップ的な態度の交錯が、『ハミルトン』という作品を強い政治性をもちながらも、一方的な政治的メッセージへと簡単に回収することのできない多義的なものにすることに貢献していることを論じる。

2. 引用、形式性、身体性、遊戯性：「#BARS メドレー Vol. 2」

#BARS はラファエル・カサル (Rafael Casal) とダヴィード・ディグズによって持ち上げられたプロジェクトで、多様なバックグラウンドをもつ参加者たちがワークショップ形式で交流し、ラップ (カサルの YouTube チャンネルにつけられた説明では「現代的韻文」(contemporary verse)) と演劇のあいだの相互交通を図ることを目的としている。カサルはスポークン・ワーズのテレビ番組 *Def Poetry* で活躍したアーティストである。ディグズは実験的ヒップホップ・グループ *clipping* の中心メンバーとして舞台に立つとともに俳優としても活動し、ミュージカル『ハミルトン』ではオリジナル・キャストとして第一幕のマルキ・ド・ラファイエットと第二幕のジェファソンを一人二役で務め、人気を集めた。2016年6月に行われた第1弾プロジェクトの成果として発表された「#BARS ミックステープ・ミュージカル・メドレー Vol. 1」 (“#BARS Mixtape Musical Medley Vol. 1”) は、映画・テレビドラマ・コミックストリップからの場面をとりあげてラップによって再解釈、18分強のパフォーマンス動画に収めている。カットなしで収録されたこの動画は各種メディアでとりあげられ話題を呼んだ (Robinson ; Martinelli)。

ここでは第2弾である2016年9月に収録され、2016年11月にインターネット上で発表された「#BARS メドレー Vol. 2」をとり上げる⁷⁾。映画などパフォーマンスと近縁のジャンルから題材を選んだ第1弾に対し、第2弾では12のキャ

ノンの文学作品を元にヒップホップ／演劇・パフォーマンス化を行い、38分弱の動画としてまとめている。カットなしという制約はそのまま引き継いで、ニューヨークのオフ・ブロードウェイ劇場として名高いザ・パブリック・シアター (The Public Theater) で、観客を前にパフォーマンスおよび収録が行われた。

とりあげられた作品を見ると、チカーナ作家サンドラ・シスネロス (Sandra Cisneros) の代表作『マンゴー通り、ときどきさよなら』 (*The House on Mango Street*, 1984) から始まり、ジョージ・オーウェル (George Orwell) の傑作ディストピア小説『1984年』 (*1984*, 1949)、英ヴィクトリア朝時代のジェーン・オースティン (Jane Austen) 作『高慢と偏見』 (*Pride and Prejudice*, 1813)、そして、アフリカ小説として初めて広く世界的評価を受けたナイジェリア作家チヌア・アチェベ (Chinua Achebe) の『崩れゆく絆』 (*Things Fall Apart*, 1958) へと続いていく。現在では文学史上のキャンノンに数えられる作品ばかりであるが、時代も場所もテーマもまったくばらばらで、作品名だけを見ているとまとまりがある仕上がりになるとは思えない。さらに、アーサー・ミラー (Arthur Miller) 作の戯曲『セールスマンの死』 (*Death of a Salesman*, 1949) や、フィクションでさえない『マルコム X 自伝』 (*The Autobiography of Malcolm X*, 1965) までがとりあげられている。

しかしながら、公開された動画を見て感じるのはいさゝか、全体の連続性である。#BARS ワークショップの手法は、原作の核となる箇所を韻文 (ヴァース) によって翻案し、ライブ・パフォーマンスをカットなしで連続撮影することだが、ヒップホップのパフォーマンスとも通底するこうした特徴が、ばらばらの場所・時代からの多様なモチーフをつなげ、それぞれの独自性を保ちつつも全体として一貫性を感じさせるものになっている。ここに表れているヒップホップ的な特質を確認してみると、まず、個々人のパフォーマンスに依存することによって、演者の身体性と演じられる場の状況、そして作品で示される文学作品の解釈が不可分に結びついていることがある。この特質によって、パフォー

マンスの一回性とオリジナリティを保ちながら、周囲の状況を通じて複数の文脈に繋がっていくことを可能にしている。次に、ラップ特有の韻の多用は発話にヴァナキュラー性を与えると同時に共有可能な形式性を与え、さらに韻のもつ遊戯性によって原作が固定されていた時代・地理的文脈や文学史上の価値づけからモチーフや主題を解きほぐすように働いている。カットなしに移行していくカメラの動きと、観客席も舞台も同等にパフォーマンスの場として使用していることが相まって、作品のライブ性と一貫性をさらに高める効果を上げている。

さらに言うならば、この動画のもっとも秀逸な点は、連続性を生み出すことによって、逆に、様々な社会的レベルでの断絶を浮き立たせるのに成功していることにある。特に注目したいのは、メアリー・シェリー作『フランケンシュタイン』(*Frankenstein*, 1818)を取り上げた箇所です。怪物を演じているカール・イグレシアス(Karl Iglesias)のパフォーマンスである。関節を不連続に動かすイグレシアスのダンスは、自らの身体性を強調するとともに極度に形式化された動きでもある。伴奏のヒューマン・ビートボックスとシンクロすることで、規則性からは脱臼しながらも音楽と融合した揺らぎをもった流れを生み出していく。イグレシアスのラップに多用されている吃音が生み出すリズムも、身体が生み出すリズムの脱臼が生む新たなリズムと重なる。シェリーが『フランケンシュタイン』で描く怪物は掘り起こされた複数の死体の部位をつなぎ合わせてフランケンシュタイン博士により創りあげられたものである。この怪物の継ぎ接ぎによる創造と、ヒップホップのサンプリングとリミックスの技法がアナロジカルに機能することは、パフォーマンスとして成立した演技を見ると当然のことに思ってしまうのだが、19世紀前半に書かれた古典作品からの引用場面だということ思い起こせば驚くべきことである。

さらに、怪物の繋ぎ合わされた身体は前後の作品のテーマと共鳴し、個々の原作を越える社会的文脈を喚起することに成功している。直前に置かれた『崩れゆく絆』の箇所(女性3人によって演じられる)は植民地主義により伝統が

破壊されていくナイジェリアの状況を個人の統一性の解体として描いている。続いて、『フランケンシュタイン』の怪物が、自分は「バラバラのものを縫い合わせ」（“stitch things together”）て造られたと語るとき、その身体はヨーロッパの植民地主義によって切り刻まれたアフリカ系文化の、再生の困難でありながら実り多い試み（ヒップホップはその代表である）の比喩となる。パフォーマンスの最後で怪物が、「この息子が立ち上がる時、やつ [フランケンシュタイン博士] の太陽は沈む」（“As this son rises, his sun sets.”）と宣言するとき、博士は植民者ヨーロッパであり、立ち上がるのは第三世界であると解釈できる。そして続く『セールスマンの死』の箇所では、繁栄の頂点にあった20世紀半ばのアメリカ社会の裏面で進んでいた理想の家族関係の崩壊がとりあげられる。博士と怪物の「父と子」としての関係の不安定は、子供の模範となる偉大なる父という家族幻想がはらむ危うさと響きあう（『崩れゆく絆』の部分でも、自らのプライドから息子を犠牲にする父親が登場する）。それぞれの作品のモチーフの違いからくる断絶と、共通するテーマによる連続が、カットなしの撮影によってとらえられた一つのパフォーマンスとして示されることで多重の意味を生み出すのだ。

この新形式の表現についてもう一つ重要点をあげるとすれば、演者たちのエスニシティが、エスニシティとフィクションの関係についての考察を喚起することであろう。[#BARS メドレー Vol. 2] では、『ハミルトン』と同様にマイノリティの演者の活躍が見られる。特筆すべきは、ウィリアム・ゴールディング (William Golding) の『蠅の王』 (*The Lord of the Flies*, 1954) とスコット・F・フィッツジェラルド (Scott F. Fitzgerald) の『偉大なるギャツビー』 (*The Great Gatsby*, 1925) の二つの箇所で中心人物を演じているファン・ドリゴ・“JD”・リカフォルト (Juan Drigo “JD” Ricafort) である。アジア系のリカフォルトは、『蠅の王』においては、無人島に漂着した少年たちの中で最初取り決めたルールに従わず、ついには当初のリーダーだったラルフ (Ralph) たちから主導権を奪ってしまうジャック (Jack) を演じている。また、『偉大なるギャツビー』

では、原作の語り手であり、ギャツビーの友人であり観察者となるナイーブな若者ニック（Nick）役である。両役とも原作では白人であり、数少ないアジア系演者を配する根拠はない。ただし二つの箇所では彼が主な役割を演じることで、「#BARS メドレー Vol. 2」全体のキャスティングについても、観客はその根拠を問うことを促される。アフリカ系アメリカ人文学の古典であるリチャード・ライト（Richard Wright）作『アメリカの息子』（*Native Son*, 1940）の箇所では主人公ビガー（Bigger）を演じるのはアフリカ系のベンジャミン・アール・ターナー（Benjamin Earl Turner）であり、確かにそれが自然に思えるのだが、では、それは本当に自然なのか？ 観客は簡単には答えが出ないであろうこうした問いと向き合うことになるのだ。

#BARS ワークショップの試みがヒップホップという文化的技法を用いることで可能にしているのは、様々な時代や場所の表現を、現代のアメリカ合衆国の文化／社会の力学のなかに捉え、演者と観客に新しいかたちで体験させることである。自由な引用、身体性の時に不自然なまでの協調、韻の多用が生み出す形式性と遊戯性、こうしたヒップホップ的態度・手法が、全体として、過去また現代のアメリカ合衆国と世界についての多重のコメンタリーになるような作品を生み出すことにつながっている。そこではヒップホップのもつ特質が、今日の社会において批評性のある作品を生み出す上で有効であることが証明されている。この点を確認したうえで、ミュージカル『ハミルトン』の検討に戻ってみたい。

3. 『ハミルトン』—ヒップホップとミュージカルの共振

『ハミルトン』がマイノリティ中心のキャストによって演じられることになったのは何故か。この問いへの答えをあらかじめ示しておく、『ハミルトン』のキャスティングはミュージカル・ジャンルの枠内においてヒップホップの美学や効力を最大化するために選択されたのであり、またその成功が現在のアメリカ合衆国の流動的状况に大きな刺激を与えることになったのだ、ということ

になる。ただし、この答えにたどり着くためにはまず、『ハミルトン』の直接のコンテキスト、ブロードウェイ・ミュージカルについて検討する必要がある。

『ハミルトン』の中心的クリエイターであるミランダはフリースタイル(即興)のラップを得意とするヒップホップ・アーティストであると同時に、ブロードウェイ・ミュージカルの正統を継ぐ人物とも目されている。ミランダは高校生時代に、ブロードウェイ・ミュージカルの大御所である作詞作曲家スティーヴン・ソンドハイム(Stephen Sondheim)の知己を得て、以降、折に触れてソンドハイムとその協力者たちの助言を受けている⁸⁾。ソンドハイムはブロードウェイ・ミュージカル黄金期の傑作『ウエスト・サイド物語』(*West Side Story*, 初演1957年)の作詞で頭角を現し、以降作曲にも進出、優秀な脚本家と組み、毎作違ったコンセプトによる傑作ミュージカルを生み出してきた。ソンドハイムはキャリア初期において、オスカー・ハマースタイン二世(Oscar Hammerstein II) —『ショウボート』(*Show Boat*, 初演1927年)や『オクラホマ』(*Oklahoma!*, 初演1943年)の作詞を手掛け、ブロードウェイ・ミュージカルの基本型を創出したミュージカル史上最要人物の一人 — の薫陶を受けている。ミランダはハマースタインからソンドハイムへというブロードウェイ・ミュージカル正統を継いでいるのである。

では、ブロードウェイ・ミュージカルとはどのような特徴をもっているのかを考えると、まず、アメリカ的でありながら非アメリカの要素を原動力としてきた点をあげねばなるまい。ブロードウェイ・ミュージカルは、ヨーロッパ式のオペレッタや音楽劇、イギリスのミュージカル・コメディの影響を受けながらも、アメリカ独自の演芸形態である minstrel や vaudeville を基盤として20世紀前半に生み出されたとされる。興味深いのは、このもっともアメリカ的と考えられるジャンルが、アメリカ文化の主流外からの影響を取り込むことで花開いたことだ。ハマースタインと彼の代表的な競作者ジェローム・カーン(Jerome Kern) やリチャード・ロジャース(Richard Rogers)を始め、初

期から黄金期のブロードウェイ・ミュージカルを作り上げたクリエイターは主にロシア・東欧系のユダヤ人であった。そして、音楽やダンスにおいては、20世紀初頭にアメリカ南部やカリブ海地域から押し寄せたアフリカ系の人々からの影響が大きいことは言うまでもない。

こうした出自から、ブロードウェイを中心とするアメリカ産ミュージカルは、合衆国の歴史的コンテクストと不可分であると同時に、その正史に対して振じれた関係をもつ。ブロードウェイ・ミュージカル興隆期は第一次世界大戦、黄金期は第二次世界大戦というアメリカのナショナリズム高揚の時期と重なっており、アメリカの主流的価値観の喧伝に一役買った。ただし、個々の作品を見るならば、手放しのアメリカ礼賛ではない、微妙な陰影が刻まれている。例えば、ロジャースとハマースタインの黄金コンビによる傑作『南太平洋』(South Pacific, 初演 1949年)は第二次世界大戦時、日本軍との戦闘の最前線となった南太平洋の島を舞台とした作品である。ナショナリズム礼賛にこの上ない題材であるが、二組の男女の恋愛というプロットの核になる主題としてハマースタインらがとりあげたのは、アメリカ社会に深く根付いた人種差別であった。

歴史や内容面において複層的であるミュージカルは、作品の構造においても多重性が見られる。スコット・マクミリン (Scott McMillin) は『演劇としてのミュージカル』(Musical as Drama, 2006)において、ブロードウェイ・ミュージカルには、台本 (book) と歌 (number) の不一致の利用という、オペラやヨーロッパ産ミュージカルにはない特質があることを指摘している⁹⁾。ブロードウェイ・ミュージカルにおいては、あらすじを進める劇部分と、あらすじの進行を宙づりにして時にはそれと関係の薄いテーマを嵌入する歌の部分があり、その間に齟齬が生じることがパフォーマンスにおいて観客に感銘を与えるというのだ¹⁰⁾。多様な娯楽形式の総合として成立した名残りとしてのこの多重性は、ジャンルの劣性や作品としての破綻を意味しない。飛躍したテーマが歌という形式を得て登場することで、観客は新鮮な驚きとともに楽曲に込められ

たメッセージを受け取ることがミュージカルの本質なのだ。

では、ブロードウェイ・ミュージカルがジャンルとしてもつこうした多重性は、『ハミルトン』においてどのように表れているだろうか。その点を以下では、ヒップホップ使用との関係から見ていこう。『ハミルトン』は全曲が楽曲で綴られる「歌い通し」(“sung-through”)のミュージカルであり、同様のヨーロッパ産のヒット・ミュージカルである『ジーザス・クライスト・スーパースター』(*Jesus Christ Superstar*, 初演1971年)や『レ・ミゼラブル』などと比べられることも多い¹⁾。その点では、一見、台本と歌が生み出す多重性というブロードウェイ・ミュージカルの特質に反しているように見える。ただしこの見方は、ラップの多用という『ハミルトン』独自のポイントに注目してみると誤解であることが明らかになる。『ハミルトン』においては、台詞と楽曲の歌の中間であり、またどちらとも自在に接合可能であるようなラップによって、従来のブロードウェイ・ミュージカル在台本／歌の二重性をより細かなニュアンスで表現している。そこに生まれるのは、連続性をもってブロードウェイ・ミュージカル在台本／歌の両極を表現しながら、それぞれの役割を分節して示すという高度な表現である。「#BARS メドレー Vol. 2」でも実践されていた連続性と断絶を同時に示すパフォーマンスが、『ハミルトン』でもブロードウェイ・ミュージカルという場にラップ／ヒップホップという技法を導入することで達成されているのだ。このことにより、ミュージカルが内包するアメリカ合衆国史と文化との連関が強く打ち出される。

そして、ブロードウェイ・ミュージカルがアメリカ合衆国の文化的・社会的力学に組み込まれ、しかもその社会構造の捩じれを多層的に表出するものであるという点において、ヒップホップを軸とする作品『ハミルトン』でメイン・キャストがマイノリティ中心で組まれた必然も理解することができる。ブロードウェイ・ミュージカルにおいては、演者のエスニシティや人種は観劇体験の実質と深く結びついている。そこでは、フィクションの世界と現実のアメリカ社会が演者の身体を通じて複雑な関係を取り結ぶ。ヒップホップという音楽

ジャンルをそうした関係に組み込むことは、ヒップホップそのものがアメリカ社会でもつ文化的・社会的力学—それはマイノリティがマジョリティの消費文化を解体し、自らの身体により脱臼して生み出してきたもの—とそこから生み出された柔軟な技法も劇中に同時に取り込むことになる。『ハミルトン』においては、ミランダが劇中に配した韻やリズムをマイノリティの演者をもつ身体性が現実化していくところに、アメリカ合衆国史、ミュージカル・ジャンル、ヒップホップの共振が生まれ、これまでにはなかった芸術的魅力と社会的影響力が生まれることになったのである。

おわりに

ミュージカル『ハミルトン』とインターネット上の動画「#BARS メドレー Vol. 2」を中心にとりあげ、今日の文化表現においてヒップホップがどのように機能しうるかを検討した。重要なことは、これらの試みでのヒップホップが、単に引用される音楽ジャンルに留まらないことだ。『ハミルトン』を実際に視聴すると多様な音楽ジャンルからもスタイルが借用されており、全編ヒップホップ音楽ではないことに肩透かしを食らうかもしれない。ただし『ハミルトン』が「ヒップホップ・ミュージカル」と呼称されることには、別の大きな意味がある。つまり、ヒップホップ的あり方が作品全体、またその作品を作る過程そのものに浸透した、情報と表現についての姿勢であり思想となっているということだ。そしてその作り手のあり方を観察すると、多重に情報化された環境から自身の領域をつくり上げていくそうした姿勢こそが、アメリカ合衆国に生きる、特にマイノリティにとっての日常そのものであることが伝わってくる。

また、ここでとりあげた2作品が示しているのは、そうした日常そのものに対する意識の変化でもある。初期ヒップホップを代表するグループ、DJ グランドマスター・フラッシュ&ザ・フューリアス・ファイヴ (DJ Grandmaster Flash & the Furious Five) は社会的テーマを取り込んだ傑作「メッセージ」(“The

Message,” 1982) において、ニューヨークの都市環境を「ジャングルのような時もある」(“It’s like a jungle sometimes”)と表現している。「メッセージ」では、この「ジャングル」は、白人マジョリティ中心の文化環境にとり巻かれたアフリカ系ゲッターであり、後のリリックは「どうやって落ちてしまうのをこらえてられるのか自分でも不思議になる」(“It makes me wonder how I keep from going under”)と続く。表現されているのは、1980年代初頭の都市に住むアフリカ系が生活環境において抱いていた閉塞感である。一方、『ハミルトン』や#BARSに示された今日のヒップホップ的姿勢は環境をよりリラックスして、自分たちにとっての本来居るべき場所として受け止めているように見える。まさにこのリラックスした自由な引用の態度こそが、1970年代からのすでに半世紀に近づきつつあるヒップホップの歴史における多様な実践によって生み出されてきたあり方なのだ。

本論で見てきたように、こうした態度によって生み出される作品は従来の文化的境界を曖昧にし、連続した文化領域を生み出す。同時に、政治的な問題を無化するわけではなく、むしろ自らが生み出す表現のなかに顕在化させてみせるのである。別の捉え方へ移行することによって、政治的領域でひとつひとつの要素に貼り付けられていた価値をずらし、反転し、個々の身体に結びつけていく。そして、ずらされ、反転されていく世界を、自らが楽しみながら口ずさんでいくことは、今日を生きるひとつのポジティブな生き方である。ヒップホップは今日のヴァナキュラー文化としてますます定着、深化していくと思われる。

Notes

- 1) ヒップホップ史については、ジェフ・チャン『ヒップホップ・ジェネレーション』(Jeff Chan, *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*, 2005)がジャマイカのサウンドシステム文化、ヒップホップが生まれる前のニューヨークの状況から説き起こしていて参考になる。
- 2) 『ニューヨーク・タイムズ』(*The New York Times*)紙に掲載された記事をまとめた電子

- 書籍 *'Hamilton': The History-Making Musical* (2016) で、ミュージカル *Hamilton* が2009年のホワイトハウスでのミランダのパフォーマンスに始まり、制作段階から社会的注目を集めていくことになった経緯を辿ることができる。
- 3) 「#BARS ミックステープ・メドレー」(“#BARS Mixtape Medley”) の第1弾・第2弾の動画はカサルの公式サイトにて公開されたが、現在はカサルの公式 YouTube チャンネルに移されている。
 - 4) 『ハミルトン』はミランダが人気伝記作家ロン・チャーナウ (Ron Chernow) の大部の伝記『アレクザンダー・ハミルトン』(*Alexander Hamilton*) を読んだのをきっかけに製作が始まり、チャーナウが上演に至るまで歴史に関するアドバイザーを務めた (Miranda & McCarter 32-33)。
 - 5) 2016年3月に『ハミルトン』の新キャストが募集された際、「非白人の男女」(“nonwhite men and women”) を求めていると広告が打たれ、俳優の組合からのものを含む批判を受けることになった。それに対し、この件についてはブロードウェイが白人優位であることが明白な以上、人種差別(逆差別)には当たらないという意見も出ている (Blay)。
 - 6) 有名人の系譜探索の専門家ミーガン・スモルニャク (Megan Smolenyak) の公式サイトに発表された記事で、ミランダの母方タウンズ (Townes) 家の先祖に白人とヴァージニアからの逃亡奴隷の夫妻がいたことが明らかにされている (Smolenyak)。記事の最後にはミランダが Twitter 上で反応したコメントが示され、スモルニャクがミランダを含む『ハミルトン』キャストと映った写真が掲載されている。ミランダの公認記事と言ってよく、ミランダが自らの系譜をポジティブに捉えていることも読み取れる。
 - 7) 動画の中の表記では、“#BARS Mixtape Musical Medley Vol. 2” となっており、こちらが正式名称であると思われるが、ここでは YouTube 動画のタイトルで呼ぶことにする。
 - 8) PBS で放映された『ハミルトン』制作過程を追ったドキュメンタリー『ハミルトンのアメリカ』(*Hamilton's America*, 2016年9月16日放送) では、ソンドハイムと彼と組んで歴史ものミュージカルを制作してきたジョン・ワイドマン (John Weidman) がミランダへ行った助言について語るシーンがある。『ハミルトンのアメリカ』は PBS の教育ウェブサイト *PBS Learning Media* で動画が公開されている (残念ながら日本では視聴できない)。
 - 9) マクミリンによると、「ミュージカルの複雑さの一端は台本と歌という二つの時間秩序のあいだの緊張に由来している」(“The musical’s complexity comes in part from the tension between two orders of time, one for the book and one for the numbers.” p. 6)。この点でミュージカルはワーグナー歌劇などで完成されたプロットと音楽の融合とは違った仕組みをもっており、プロットと音楽という「二つの時間秩序」と、その繋がりや隔たりを読み取れることを要求されるジャンルなのである。
 - 10) 例として、『南太平洋』において、人種差別は「注意深く後天的に教え込まれる」ものであると歌われる曲「注意深く教育されなければ」(“You’ve Got Be Carefully Taught”) があげられるだろう。この曲の歌い手ジョセフ・ケイブル中尉 (Lieutenant Joseph Cable)

はそこまでの劇の進行においては、エキゾチックな中国系美女に惹かれて故郷に残した恋人を裏切る深みのない人物であり、この曲が歌うような内省を孕んだ社会批判が可能な人物としては描かれていない。曲は劇のプロットとは違った次元に登場人物を移行させ、作品の主題を音楽のもつ反復性と抒情性によって観客に刻み込むのだ。

- 11) 『ジーザス・クライスト・スーパースター』はタイトル・キャラクターの敵役となる人物（イスカリオテのユダ／アーロン・パー）が狂言回しをつとめるという共通点もある。また、ユダ役のオリジナル・キャストをアメリカ黒人であるカール・アンダーソン（Carl Anderson）がつとめ、1973年に制作された映画版でも同役を演じており、人種混合のキャストिंगの先駆けであった。ミランダがオーソドックスなブロードウェイ・ミュージカルだけではなく、1980年代からアンドリュー・ロイド・ウェバーが中心となって世界を席卷したロンドン産ミュージカルからも多くを学んでいることが分かる。

Works Cited and Consulted

- Casal, Rafael, et al. “#BARS Mixtape Medley Vol. 1.” *YouTube*. June 07, 2016. Web. April 15, 2018.
- . “The #BARS MEDLEY VOL 2 | Filmed live at the Public Theater, NY.” *YouTube*. November 14, 2016. Web. April 15, 2018.
- Chernow, Ron. *Alexander Hamilton*. New York: Penguin Press, 2004. Print.
- Diaz-Hurtado, Jessica. “‘Bars Medley’: Classic Literature Remixed Into Hip-Hop And Verse.” *NPR*. December 17, 2016. Web. April 15, 2018.
- Martinelli, Marissa. “Daveed Diggs and Others Give Pop Culture Essentials the Hamilton Treatment.” *Slate*. June 9, 2016. Web. Apr. 15, 2018.
- McMillin, Scott, *The Musical as Drama: A Study of the Principles and Conventions Behind Musical Shows from Kern to Sondheim*. Princeton: Princeton University Press, 2006. Print.
- Miranda, Lin-Manuel, et al. *Hamilton: An American Musical (Original Broadway Cast Recording)*. Atlantic Records, 2015. MP3/CD.
- Miranda, Lin-Manuel, and Jeremy McCarter. *Hamilton the Revolution*. Little, Brown, 2016. Print.
- The New York Times. *‘Hamilton’: The History-Making Musical*. The New York Times, 2016. Kindle.
- PBS. “Hamilton’s America: Classroom Resources.” *PBS Learning Media*, 2016. Web.
- Robinson, Will. “Hamilton: Daveed Diggs’ #BARS workshop turns movie scenes into rap songs.” *Entertainment Weekly*. June 08, 2016. Web. April 15, 2018.
- Smolenyak, Megan, “Lin-Manuel Miranda’s Revolutionary Ancestors.” *Megan Smolenyak 2 genealogical adventurer & storyteller*. June 27, 2016. Web. April 15, 2018.
- Zeba Blay, “No, The ‘Hamilton’ Casting Call For ‘Non-White’ Actors Is Not Reverse Racism”

- Huffington Post.” *Huffpost*. Mar. 31, 2016; Updated Nov. 22. Web. April 15, 2018.
- チャン, ジェフ 『ヒップホップ・ジェネレーション (新装版)』 押野素子訳, リットーミュージック, 2016. Print.
- 『南太平洋』 ジョシユア・ローガン監督, 20世紀フォックス・ホーム・エンターテイメント, 2005. DVD.
- 『レ・ミゼラブル 25周年記念コンサート』 キャメロン・マッキントッシュ監督, ジェネオン・ユニバーサル, 2012. DVD.

* 本論文は、2019年（平成31年／令和元年）度に交付を受けた松山大学特別研究助成による成果の一部である。