

The Sound of Silence

——ロジャーズとハマースタイン二世の『南太平洋』について——

松 崎 博

1

リチャード・ロジャーズ (Richard Rodgers) とオスカー・ハマースタイン二世 (Oscar Hammerstein II) は、間違いなく20世紀のアメリカのショウビジネスの世界でもっとも成功をおさめたコンビだろう。1943年の『オクラホマ!』 (*Oklahoma!*) に始まり、1960年のハマースタインの死まで続いた彼らの共同制作は、いくつもの名作ミュージカルを生み出した。そして、1950年代半ばには、この2人のヒットメーカーは年間1500万ドルを稼ぎ出すまでになっていた。彼らの共同作業は、アメリカの花形産業だった自動車業界にも引けを取らない「ビッグ・ビジネス」の様相すら呈していたのだ (Klein 160)。そのような彼らのヒット作のひとつが、ブロードウェイのマジスティック劇場で1949年4月7日に開幕し、その後劇場を変えて1954年1月16日まで1925回の公演が行われた『南太平洋』 (*South Pacific*) だ。約5年のロングランの期間に、このミュージカルがあげた総収益は263万5000ドル。さらに、その後のツアーや楽譜、そしてレコードからの収益によって、1957年1月までにその額は1000万ドルに迫りつつあった。この金額には、1956年に20世紀フォックスへの映画化の権利の売却による利益は含まれていない (Nolan 194-5)。またイーサン・モーデン (Ethan Mordden) が「受賞歴を物差しとするなら、『南太平洋』はR&Hの最大の成功作だ」と述べているように、この作品は興行の観点からだけではなく、芸術面での成功も収めた (Mordden [1992] 121)。アメリカの舞台芸術に関わる人々にとって最高の名誉である (当時はまだ制定間もないものであったにせよ) トニー賞8部門やニューヨーク批評家賞だけではなく、ミュージカル作品でありながらピューリッツァー賞の演劇賞を贈られたのだ。前年度とその前年の同賞の受賞作が、それぞれアーサー・ミラー (Arthur Miller) の『セールスマンの死』 (*Death of a Salesman*) とテネシー・ウィリアムズ (Tennessee Williams) の『欲望という名の電車』 (*A Streetcar Named Desire*) というアメリカ演劇史上屈指の傑作だったことを考えるなら、『南太平洋』の評価が当時いかに高かったかがわかる。

このように賞賛につつまれた『南太平洋』だったが、ロジャーズ本人が関わった1967年の再演の後、ニューヨークでは本格的な公演が途絶える。その原因の一端を、

2008年の春、リンカーンセンターでこのミュージカルの再演が久々に開幕した折、ベン・ブラントレイ (Ben Brantley) が『ニューヨーク・タイムズ』に寄稿した公演評から読み取ることが出来るだろう。彼は『南太平洋』が、第二次世界大戦後の時事問題を扱っており、ロジャーズとハマースタインの作品群のなかで、もっとも再演になじまないとし、さらに次のように述べている。

It is also show in which the creators wear their liberal consciences most visibly. In following two love stories, both between people of different cultures, “South Pacific” made an overt plea for racial tolerance. Few things in showbiz date more quickly than progressive politics. リベラルな思想を有した製作者たちの作品に込めた「進歩的な政治思想」が時代遅れになったことが、この作品の再演を困難にしているとみなされているのだ。40代半ばのフランス人農園主とアメリカ南部出身の22歳の従軍看護師、フィラデルフィア出身でプリンストン大学卒のアメリカ海軍士官と島の娘、この2組の恋愛に立ちをはだかる人種偏見がこのミュージカルの大きなテーマになっているが、製作者たちの「寛容さ」への訴えかけは、たしかに今となってはいささか古びて、生ぬるいものに思われる (Kantor 235)。しかし、この小論で問題にしたいのは、製作者たちの寛容さへの訴えが古臭くなってしまったことではなく、そのようなリベラルな進歩的な思想を盛り込んだミュージカルという『南太平洋』の定評だ。アメリカのショウビジネスの世界で大成功を収めた『南太平洋』は、本当に定評どおりの先進的な思想が隔々に染み込んだミュージカルだったのか。近年、相次いで発表されたアンドレア・モスト (Andrea Most) やクリスティーナ・クライン (Christina Klein) そしてブルース・マッコナチー (Bruce McConachie) などの論考にみられるように、ロジャーズとハマースタインのリベラルさについて本格的な再検討がなされつつある。本論は彼らの議論の流れを受け継ぎ、『南太平洋』の製作者たちが作品に込めた、人種問題についての一見リベラルな主張の背後に潜む、アメリカの根深い頑迷さや不寛容を考察することを主たる目的としている。

ロジャーズとハマースタインが共同制作したミュージカル群は、『南太平洋』をはじめ、その多くが映画化された。このことは彼らの作品がブロードウェイの枠をはるかに超えた存在になったことを意味している。そして度重なるテレビ放映やホームビデオ化、DVD化などによって、彼らの作品は世界の多くの家庭に入り込み、未だにその影響力を保持している。ここに初演からすでに半世紀以上が経過したミュージカル作品を再検討する意義がある。

2

内容についての議論に入る前に、ミュージカル『南太平洋』の製作過程や主役2人のキャスティングなどについて、少々長くなるが述べておきたい。まずこのミュージカルには原作がある。ジェームズ・A・ミチェナー (James A. Michener) が、第二次世界大

戦中の南太平洋での自身の見聞をもとに執筆した19の物語からなる短編集『南太平洋物語』(*Tales of the South Pacific*) (1947)である。出版された年のピューリッツァー賞の文学部門の受賞作だ。この作品の劇化を最初に考えたのは映画産業だったが、戦争映画の供給過剰等の理由から映画化されることはなかった。この物語の銀幕への登場は、ミュージカル『南太平洋』の映画化(1958)を待たねばならない。

ミュージカル『南太平洋』の誕生の第一歩は、1948年12月3日に開かれた『欲望という名の電車』の初日の公演後のパーティで、MGMの文芸部のケネス・マッケンナ(Kenneth MacKenna)が、たまたま同席した著名な演出家ジョシュア・ローガン(Joshua Logan)に読了したばかりのミチェナーの短編集の一読をすすめたことに始まる。ほどなくして、旅先でむさぼるようにこの本を読んだローガンは、同行していた大物プロデューサー、リーランド・ヘイワード(Leland Hayward)とともに、ミチェナーが描いた南太平洋で展開する物語にたちまち魅了され舞台化を決める。またこの物語がロジャーズとハマースタインの手によって、素晴らしいミュージカルに生まれ変わると感じたローガンは、新しい作品の素材を求めていたハマースタインたちにミチェナーの短編集を候補として助言し、ミュージカル『南太平洋』の制作が本格的に動き出すことになったのだ⁽¹⁾。

台本の執筆は当然のことながらハマースタインの担当。しかし彼は軍隊についての知識が乏しく、また南部の出身の女性を描くことにも不安を感じていた。彼を助けたのは南部出身で軍隊生活の経験がある演出担当のローガンだった。そして彼の台本への協力は、ハマースタインがつまづいたこの2点の問題をクリアしただけでなく、非常に大きなものになった。それゆえ、ロジャーズとハマースタインは、ローガンの名が共作者としてクレジットされることを認めたが、著作権の報酬を彼に分かつことを頑なに拒んだ(Maslon 101, 115-7)。ローガンの口惜しさはこれにとどまらなかった。ブロードウェイ初演の際、『ニューヨーク・タイムズ』の早版の批評は台本の共同執筆者として彼の名前に言及せず、またピューリッツァー賞を受賞したときも、彼の存在は当初無視されてしまったのだ。これらの経験は後々まで尾を引き、ローガンは『南太平洋』への屈折した思いを自伝に記さざるをえなかった。

My name had been so minimized that I lived through years of having people praise *South Pacific* in my presence without knowing I had had anything to do with it... I guess *South Pacific* was never going to behave exactly as I wanted it to. (Logan 263)

『太平洋物語』の19の短編のなかで、ミュージカルの製作者たちが先ず目をつけたのはアメリカの海軍士官ジョセフ・ケイブル(Joseph Cable)と島の娘リアット(Liat)の恋物語を扱った「4ドル」(“Fo’ Dolla”)だった。しかし、これがメインストーリーになることはなかった。その理由を、ロジャーズは次のように述べている。

The more we talked about the plot, the more it dawned on us that onstage it would look like

just another variation of *Madama Butterfly*. Though we like the story, we became convinced that it was not substantial or original to make a full evening's entertainment. (Rodgers 259)

ケイブルとリアットとの物語が『蝶々夫人』に似ていて、オリジナリティに乏しいと彼らは考えたのだ。しかし、このロジャーズの発言でわれわれが記憶しておくべきは、『南太平洋』の製作者たちがミチェナーの「4ドル」のオリジナリティを問題にしたことよりも、『蝶々夫人』的な物語に魅了されていたことを明かしている点だ。ロジャーズたちだけでなく、ローガンとヘイワードも『南太平洋物語』のなかで、この物語に真っ先に目をつけている (Maslon 101)。西洋における『蝶々夫人』的な物語の人気の根強さを、彼らの反応は示しているが、この問題については、後段で再び言及することになるだろう。

「4ドル」の次に候補になったのが、南太平洋のある島のフランス人農園主エミール・ド・ベック (Emile De Becque) とアメリカの南部出身の従軍看護師ネリー・フォーブシュ (Nellie Forbush) との恋を扱った「われらがヒロイン」 (“Our Heroine”) と題する物語だった。そして最終的に、こちらをメインに、ケイブルとリアットのエピソードをわき筋に台本が構成されることになった。しかし、この2つの物語とも人種偏見が絡んでいるために内容がシリアスになりすぎる可能性があり、喜劇的要素を加えるために、道化的人物ルーサー・ピリス (Luther Billis) が登場する「猪の牙」 (“A Boar's Tooth”) の内容が加味されることになった⁽²⁾。

キャストのなかで最初に決まったのは、エミール役のエツィオ・ピンツァ (Ezio Pinza)、ニューヨークのメトロポリタン歌劇場を中心に活躍していたバスの名歌手だ。ネリーはエミールと出会って、たちまち恋に落ちる。世間知らずのネリーにとって、エミールは「官能的な人物」なのだとモーデンが述べているように、彼は魅力的な誘惑者としての側面を持つ登場人物だ (Mordden [1999] 262)。ピンツァの最大の当たり役は、モーツァルト (Mozart) の『ドン・ジョヴァンニ』 (*Don Giovanni*) の題名役。つまり稀代のプレイボーイの役柄である。ピンツァがいかにも、女性たちを次々に虜にするこの役にうってつけであったかを示すエピソードがある。時は1930年代半ば。20世紀を代表する名指揮者の一人、ブルーノ・ワルター (Bruno Walter) は、ロジャーズとハマースタインの最後の共作である『サウンド・オブ・ミュージック』 (*The Sound of Music*) (1959) の舞台、オーストリアのザルツブルクで開催される高名な夏の音楽祭の『ドン・ジョヴァンニ』の公演のために、歌唱力、容姿、そして見るものたちを即座に魅了する能力を備えた歌手を探していた。ワルターは知人の指揮者が推薦してきたピンツァを早速自宅に招く。玄関の呼び鈴が鳴り、対応に出たのは中年の少々さえない家政婦。彼女があわてて戻ってきてワルターの妻に言う。「奥様、飛びっきりのいい男が外におります」と。この言葉を聞いたワルターは傍の妻に言った。「ザルツブルクのドン・ジョヴァンニが見つかったようだね」 (Pinza 149-50)。ピンツァは老いたりとは言え、「誘惑

者」エミールの役柄にぴったりの人物だったのだ。

ピンツァはブロードウェイのメジャーなミュージカルに登場したオペラ界の最初の人物だった。それは棚から牡丹餅的に実現したものだ。1948年の春、当時58歳だったピンツァはメトロポリタン歌劇場の一座によるクリーヴランドでの『ドン・ジョヴァンニ』を最後にオペラの舞台を退き、役者への転身を図ろうとしていた。最初の計画は新作ミュージカル『ミスター・アンバサダー』(*Mr. Ambassador*)。しかし企画自体が流れてしまった。慌てたのはピンツァと契約していた西海岸の大物興行主エドウィン・レスター (Edwin Lester) だった。公演が実現しない場合でも、ピンツァに25,000ドルを支払うことになっていたからだ。多大な損失を恐れたレスターはロジャーズとハマースタインに助けを求め、彼は窮地を脱する。エミール役を探していた2人にとって願ってもない話であり、ミチェナーの『南太平洋物語』に妻と共に目を通したピンツァもミュージカル『南太平洋』への参加に同意したからだ。そして、英語でピンツァが歌うのを一度も聞いたことがなかったロジャーズが、彼が英語で吹き込んだ黒人霊歌「深き河」(“Deep River”) のレコードを聞いた後、ただちに出演交渉が開始された (Maslon 111-2)⁽³⁾。

同じブロードウェイにありながら (当時は、まだメトロポリタン歌劇場は現在の所在地であるリンカーンセンターへの移転前)、オペラとミュージカルの世界では公演の形態がまったく違っていていた。『南太平洋』ではエミールは主役のひとりにも関わらず、もうひとりの主役であるネリーよりも登場場面が少なく、また歌う時間も極端に少ないが、それはピンツァとの契約のなかにワンステージで15分以上歌わないという条項があったからだ。週に6日、そのうち2日間は夜の公演にマチネも加わるブロードウェイの興行スケジュールは、のどをいたわるオペラ歌手には思いもよらぬことだったのだ⁽⁴⁾。またピンツァはリハーサル中に演出のみならず台本もたびたび変更されることに非常に困惑したようだ (Pinza 239)。

ピンツァをエミールとして確保したあと、ロジャーズとハマースタインが探したのがネリー役だ。彼らが思い描いていたその人物像は次のようなものだ。

We needed someone young, pretty and lively, who could sing well but not necessarily with an operatic range, and who could project the quality of believable innocence. Oh, yes, and it wouldn't hurt if she had a slight Southern accent. (Rodgers 260)

ロジャーズとハマースタインの脳裏に浮かんだ候補は、テキサス生まれのメアリー・マーティン (Mary Martin)。後に『サウンド・オブ・ミュージック』のマリア (Maria) 役を創唱することになるブロードウェイのスターだ。両者は自らがプロデューサーを務めていた『アニーよ銃をとれ』(*Annie Get Your Gun*) の国内ツアーに参加中だった彼女に電話をかけ、ピンツァとの共演の可能性について打診した。マーティンはオペラ界の大歌手と舞台を共にすることを恐れ、また、劇場に響き渡る力強いメゾソプラノで知ら

れたエセル・マーマン (Ethel Merman) のために書かれたアニー役を週に8回も歌っていたために、本来はソプラノだった彼女の歌声が低くなっていたこともあって、「一体、2人のバス歌手で何をしようっていうの？」と返答したという。その後、ブルックリンで行われたピンツァのコンサートを聴いたマーティンは彼の素晴らしい歌声にあらためて圧倒され、同じ舞台上で2人を「競って」歌わせないで欲しいとロジャーズに伝える。彼は彼女の希望に沿ってスコアを書いた。エミールとネリーと一緒に声を合わせる部分が29小節しかなく、その部分もそれぞれの声を誇示するような書き方はなされていないのだ。それでもショーへの出演を決めかねていたマーティンをロジャーズは自宅に招き、完成していた5曲ほどを聞かせ、「2、3日考えてくれ」と告げる。帰宅した彼女は夫と共に、耳にしたばかりの素晴らしい「魅惑の宵」(“Some Enchanted Evening”)について話し合い、それが名曲となることを確信する。相手役のものであっても問題ではなかった。マーティンは午前3時に受話器を取り、ロジャーズに言った。「3日も待たなきゃ駄目？ たった今、イエスと言ってもいい？」、ネリー役が決まった (Martin 158-60)⁽⁵⁾。

3

『南太平洋』は「魅惑の宵」や「バリ・ハイ」(“Bali Ha'i”)など、名曲ぞろいのミュージカルだ。しかし物議をかもした歌が一曲含まれていた。ケイブルが第二幕四場で歌う「念入りに教えられて」(“You've Got to Be Carefully Taught”)である。

場面はネリーたちが準備した感謝祭の余興の舞台裏。そこにケイブルがマラリアに感染して入院中だったにもかかわらず、病院を抜け出してくる。彼はその場にいたネリーに、リアットを愛しながら、結婚をためらう胸中を明かす。そして、そこにネリーが転属願いを出したことを知って、エミールも訪ねてくる。「結婚できない」と告げる彼女に対して、子供たちやポリネシア人の彼らの母親が問題なのかと問うエミール。「理由なんてないの。感情的なものなのよ。これは生まれつきのものなの」としか答えられず、その場を足早に後にするネリー。「生まれつき」という彼女の回答が信じられないエミールは困惑する。そして、何かを悟ったかのようにケイブルが歌いだす、「憎しみや恐れは教えられるもの」と。そしてこの歌は、「目の形の違う人々を恐れ、肌の色の違う人々を憎むように念入りに教えられる」と続いてゆく (R&H 345-7)。

ニュー・ヘヴンでの『南太平洋』の試演の翌日、列車を待っていたミチェナーに数人の現地の人々が近づいてきて、「人種偏見についての歌が入ったミュージカルなど失敗する。不快で時期尚早だ。ミュージカルのお客は、そんなものは聞きたくない。ロジャーズとハマースタインに外すように頼んでくれ」と、ケイブルの歌に関して忠告した。その話をミチェナーから聞いたハマースタインは笑いながら、「この歌が劇のテーマさ」と答えただけでなく、その晩年には「『念入りに教えられて』が、ショーを記憶

に残るものにした」と語っていたという (Michener [1992] 294-5)。このように、この歌はハマースタインにとって思い入れのあるものだったが、彼だけではなく、人種差別の撤廃を求める公民権運動の活動家たちにとっても、特別なものになった (Klein 171)。

ハマースタインたちは、ケイブルの歌を外すことを拒否した。しかし、ショウビジネスの世界を熟知していた彼らは、自らの社会的な主張のために、娯楽的側面を犠牲にするようなことは決してなかった (Jones 160)。人種偏見・差別を『南太平洋』の中心のテーマに据えつつも、それを執拗に前面に出すことはしなかったのだ。原作の『南太平洋物語』と『南太平洋』の台本におけるネリーの、エミールのポリネシア人妻に対する発言の違いを見れば、彼らの配慮は一目瞭然だ。

ミュージカルでは、エミールには前妻との間にふたりの子供、すなわち8歳の女の子と6歳の男の子がいる設定だが、ミチェナーの原作では、複数の女性との間に23歳から7歳までの8人の娘がいることになっている。そして原作には、彼女たちやその母親に対して、ネリーの人種偏見が露わになる部分がある。

Emile De Becque, not satisfied with Javanese and Tonkinese women, had also lived with a Ploynesian. A nigger! To Nellie's tutored mind any person living or dead who was not white or yellow was nigger. And beyond that no words could go! Her entire Arkansas upbringing made it impossible for her to deny the teachings of her youth. Emile De Becque had lived with the nigger. He had nigger children. If she married him, they would be her step-daughters.

She suffered a revulsion which her lover could never understand. (Michener [1984] 138)

このように原作には、ネリーの人種偏見、とくに黒人への嫌悪がはっきりと書き込まれているのだ。一方、ミュージカルでは、ネリーがエミールのかつての妻の肌の色について言及する部分は一ヶ所しかない。第二幕七場で、エミールが命がけの偵察作戦に参加したことを知った彼女が、彼の生還を願う下記のセリフだ。ただこのポリネシア人のエミールの妻の肌の色に対する発言は、ネリーが自身の人種偏見を克服したことを示すためのものであり、原作での彼女のそれとは明らかに性格が違う。

Come back so I can tell you something. I know what counts now. All those other things—the woman you had before—her color ... (*She laughs bitterly*) What piffle! What a pinhead I was! Come back so I can tell you.... 下線は引用者⁽⁶⁾。

ミュージカル『南太平洋』のなかでネリーが、自らの人種偏見を公言するような部分もないと言っている。第一幕の終りでエミールが自分の子供たちとその母親について紹介したときも、ト書きに「ネリーは茫然自失。彼女は顔を背け、心を落ち着けようとする」とあるだけで、彼女の本心が言葉として発せられることはないのだ (R&H 331)。しかし、草稿は現行の決定稿とかなり様子が違っていた。

2008年4月3日にリンカーンセンターで始まった『南太平洋』の再演では、初演の

リハーサル段階でカットされたセリフなどが復活させられたが、そのなかにはネリーの人種偏見を強調するものも含まれていた。この再演版のキャストによるCDには歌だけでなく、ネリーのそのようなセリフを含んだ第一幕のフィナーレの一部が収録されている。ここが再演のひとつの目玉になっていることが伺われる⁽⁷⁾。

Nellie: Emile, they are yours?

Emile: Yes, I am their father.

N: And ... their mother ... was a ... a ...

E: A Polynesian.

N: Colored.

E: She was darker than we are, yes.

And she was beautiful, Nellie, and charming, too.

N: Oh, I'm sure I would have liked her, Emile. It's just you and she ...

E: Nellie, it is her color that upsets you.

N: No, no, no, it's not that, of course not.

E: I want you to know I have no apologies. I came here as a young man. I lived as I could.

N: Of course. Emile, I'm not jealous. It's just it's such a shock to think of you with a ... I mean—it's just such a surprise to me.

(後略)

下線部が、再演に際して復活させられたセリフだ。これを見ると、ミュージカルの製作者たちが、原作から草稿そして決定稿への作成の過程で人種偏見に関するセリフを周到に調整し、また刈り込んでいったことがわかる。明らかに人種問題の前景化と観客たちのネガティブな反応を回避する方策が採られている。そして、このような配慮は、人種偏見を克服したように見えるネリーとケイブルの末路の相違にも見え隠れする。登場人物のなかで、なぜケイブルだけが死ななければならないのか。この結末には、アメリカが乗り越えられない、ある恐怖が潜んでいるように思われる。

4

ネリーと違い、ミチェナーの原作のなかで、ケイブルが人種差別的な発言をすることはない。ブラッディー・メアリー (Bloody Mary) が娘のリアットとの結婚を勧めたときも、ケイブルは彼女を愛しているが、結婚はできないと繰り返すばかり。「彼女を故郷につれて帰れない」と言うだけだ (Michener [1984] 212-3)。確かに、物語の舞台は第二次世界大戦中であるため、アジア出身者の帰化を認めるマッカラン・ウォルター法などはまだ制定されておらず、ケイブルはリアットを正式な妻としてアメリカに連れ帰ることは困難だ。しかし、彼の反応はもっと感情的なものである。

ジョン・ブッシュ・ジョーンズ (John Bush Jones) は、ワスプ出身のケイブルは「家

族の不寛容が、ネリーが『黒ん坊』に分類した島の人々だけでなく、アジア人にも及ぶことを知っている」と述べているが(151)、問題はこの「不寛容さ」の背後にあるものだ。それが明らかになるのは、ケイブルとリアットの間の子供が話題にのぼったときだ。ミュージカルでは、2人の結婚と彼らの子供について話が及ぶと、ケイブルは苦痛の表情を浮かべ、言葉を搾り出すように「リアットとは……結婚できない」と言い(R&H 339)、原作のケイブルはリアットやふたりの間の子供との生活を思い、一時幸福感に浸るものの、すぐに冷静になって「わずかに身震いをする」(Michener [1984] 215)。リアットとの間に子供をもうけることに対する恐れを、ケイブルは思わず態度で示してしまうのだ。そしてミュージカルではケイブルとリアットの間の子供が両者の結婚の大きな障害であることを、「苦痛の表情」を浮かべる彼の演技の背後で奏でられる音楽が強調する。オリジナルのオーケストレーションとアレンジを復元したという触れ込みの2005年のカーネギーホールでの演奏会形式の公演では、両者の子供に話が及ぶと音楽が強奏され、また映画版では、同様の箇所、転調して派手に金管楽器が鳴る。台本上は一瞬の部分だが、劇場の観客たちはこのような音楽の強調によって、ケイブルとリアットの結婚に立ちはだかる問題の所在を否応なく知らされるのである。

ケイブルの「身震い」や「苦痛の表情」、彼が白人以外の妻を拒絶する背景には、明らかに混血への恐れが潜んでいる。ミュージカル台本そして原作の双方に、混血の子供に対するケイブルの身体によるネガティブな反応が書き込まれている。しかし、子供の話を持ち出す人物が両者では異なっているのだ。原作ではリアット、ミュージカルでは彼女の母親のブラッディー・メアリーだ。ミュージカルの製作者たちは、娘からその母親へと、ケイブルの人種偏見の根源をあぶりだす重要なセリフを発する人物を変更したのである。紙の上ではささやかな変更だったのかもしれない。しかしそれは、劇場の観客たちの反応に大きな影響を及ぼしたはずだ。メアリーを演じていた役者の肌の色ゆえに。

島に駐留する軍人相手にみやげ物を商っているメアリーはトンキン人だ。ミュージカルのなかでも、「昔フランス人のプランターのところで働いていたトンキン人だ」とピリスが明言する場面もある(R&H 293)。トンキンとはベトナム北部の地方のことだ。つまり、原作やミュージカル台本のト書きにも、“yellow”や“oriental eyes”とはっきりと記してあるように、メアリーはアジア系なのだ(Michener [1984] 170, R&H 282)。しかし、ブロードウェイの舞台と1958年の映画版の両方で、メアリーを演じたのはアジア系ではなく、アフリカ系のファニタ・ホール(Juanita Hall)だった。彼女は、この役でトニー賞を受賞(助演女優賞)した最初の黒人となる。観客たちが目にしていたのは「黄色」ではなく、「黒い」メアリーだったのだ。

ハマースタインの伝記を書いたヒュー・フォーディン(Hugh Fordin)は、「ホールはブラッディー・メアリーに適役だと思われた」と述べているが(263)、なぜアフリカ系

の彼女がアジア系のメアリー役にうってつけだったのかははっきりしない。ただ、ブロードウェイのオリジナルキャストのなかでホールだけが映画版にも起用されていること、またロジャーズとハマースタインのコンビが1958年に製作した『フラワー・ドラム・ソング』(*Flower Drum Song*)と同作の映画版(1961)でも、彼女は再度アジア系の登場人物を演じていることから、アジア系、特に中国系の俳優の少なさという問題はあるにせよ、この配役には何か特別な理由があるのかもしれない⁽⁸⁾。『フラワー・ドラム・ソング』の舞台はサンフランシスコのチャイナタウンだが、ホールの例にみるように、主な登場人物を演じたのは中国系の人々ではなかった。主役を演じたのは日系のナンシー・梅木こと梅木美代志だ。この変則的なキャスティングについて、ロジャーズは次のように述べている。

This ethnically mixed cast certainly didn't lessen the total effect; what was important was that the actors gave the illusion of being Chinese. This demonstrates one of the wonderful things about theatre audiences. People want to believe what they see on the stage, and they will gladly go along with whatever is done to achieve the desired effect. (Rodgers 295)

たしかに当時のアメリカの観客たちは、様々な人々がアジア系の登場人物たちを演じることに慣れており (McConachie 158)、ロジャーズの脳裏には、白とそれ以外という区分しなく、「黄色」も「黒」も大差はなかったようだ。それを示すように、彼は自伝のなかで、単なる不注意なのかもしれないが、リアットをトンキン人ではなく、「Polynesian girl」と書いている (Rodgers 261)。しかし、同じ有色人種でも差異があるのだ。

すでに言及したように、原作のなかでネリーは、トンキン人を「黄色」、ポリネシア人を「黒」と明確に色分けし、後者を嫌悪した。彼女のこの態度から読み取れるのは、同じ有色人種に対する嫌悪の度合いにも差があり、アメリカ人、特に南部人はアジア系よりもアフリカ系を忌避する、あるいはミチェナーの原作がそのような物語構成になっているということだ。とするならば、ミュージカルの製作者たちは、本来「黄色」のメアリーをアフリカ系のアメリカ人に演じさせることで「黒色」化し、この登場人物を原作よりも大きな偏見・差別の対象にしてしまったことになる。役柄が黄色のトンキン人であっても、眼前の「黒い」メアリーがリアットとケイブルの間の子供について言及すれば、ト書きに何が書いてあるか知らない観客たちは、黄色ではなく黒い血の混じった子供を想像しやすい。本来はアジア系の登場人物を、アフリカ系のホールに演じさせることによって、アメリカ社会における「白」と「黒」という分かりやすい積年の人種差別の構図が鮮明になり、ミュージカルの製作者たちの人種間の融和への訴えは切実さを増しただろう (Klein 172)。しかし、それは諸刃の剣であり、観客たちがこの変更を受け入れるか否かは別問題だ。ミュージカルの製作者は原作にあった「黒ん坊」という言葉を削る一方で、本物の黒人を舞台に登場させ、自分の娘と白人のアメリカ人との間の

子供の誕生を願うセリフを語らせたのだ。

南部出身のある政治家が、ケイブルの「念入りに教えられて」は異人種間結婚の正当化を求める不快な歌だと断じ、「異人種間結婚は混血児を産み、混血児がより高次の社会に資することはない。……南部には純粋な血統があり、われわれはそれを維持したい」と述べたことがある (Fordin 270に引用)。この発言はアメリカ人、特に南部人の混血への嫌悪がいかに根深いものであるかを示し、ネリーやケイブルが抱いていた人種偏見の背後に何があるのかを、われわれに確信させる。両者は偏見を乗り越えた、少なくとも、表面上はそのようにみえる。しかし彼らのたどった末路は違う。ネリーはエミールと結ばれるのに対し、ケイブルは「念入りに教えられて」を歌う第二幕四場を最後に舞台から姿を消し、戦死という形で闇に葬られてしまうのだ。ジェラルド・マスト (Gerald Mast) は、ケイブルをハムスタインが「人種の平等という祭壇に捧げた生贄の羊」になぞらえたが (211)、彼の消去はある種の手当りであった可能性がきわめて大きい。

ネリーとエミールの中に今後誕生するかもしれない子供は間違いなく白人だ。しかしケイブルとリアットの間には混血の子供しか生まれえない。しかも、ミュージカルの製作者たちは、彼女の母親であるメアリーを黒人に演じさせることによって、黒い血が混じった子供を観客たちに想起させてしまう。メアリーを演じたホルの肌の色があまり黒くなかったという者もいるが (Lewis 46)、映画版の『南太平洋』でも確認できるように、決して「黄色」ではない⁽⁹⁾。『南太平洋』を製作する前、ハムスタインは外見が白人と変わらない黒人が登場するミュージカルの台本にかかわったことがあった。彼がジェローム・カーン (Jerome Kern) とコンビを組んで1927年に発表した記念碑的ミュージカル『ショウ・ボート』 (Show Boat) である。そのなかに登場するジュリー (Julie) は、外見上は白人とまったく変わらないにも関わらず、母親から受け継いだ黒い血ゆえに、異人種間結婚を禁じる法に触れた罪で保安官に追われたあげく、最終的に、白人の夫にも捨てられてしまう。もちろん彼女の子供は登場しない⁽¹⁰⁾。肌の白さが問題なのではない。問題なのは黒い血なのだ。

『南太平洋』の製作者たちには、ケイブルを生還させるというオプションもあったというが (Fordin 272)、人種偏見を乗り越えさせたがゆえに、彼らは観客たちの感情を逆撫でしないために、どうしてもケイブルを消さねばならなかった (Jones 152-3)。しかも、劇中ではっきりと死の宣告をしなければならなかったのだ (原作では、最終章で彼の墓に言及されることによって、読者はケイブルの戦死をはじめて知る)。混血問題が先延ばしされることを回避するためである。

同じミッションに参加しながらケイブルは戦死し、エミールは生き残る。前者が混血というアメリカ社会のタブーを想起させる存在であるのに対し、後者は混血という問題を引き起こす懸念が無いことに加え、彼がアメリカにとって好ましい価値を体現する人

物だからだ。それがはっきりと観客たちに示されるのは、作戦の協力者としての資質を確認するために、軍人たちの依頼を受けたネリーがエミールの「政治哲学」を聞きだす場面だ。「自由な生活」、「万民の自由」を信じていると彼は述べ、ネリーが「独立宣言のような」と聞くと、「すべての人々は平等に作られているだね」と彼は応答する。「本当にそれを信じているのか」とネリーがさらに聞いたすと、「そうだ」とエミールは答え、彼女は安堵するのだ (R&H 314)。そして、この場面のあと、エミールは殺人を犯したために故郷にいられなくなったことをネリーに明かし、その殺人について、いわば正当防衛の弁明をする。ならず者が、卑劣な奴等を集めて、町を思いのままにしていたのだと。このミュージカルが初演されたとき、観客たちの脳裏には数年前に終わったばかりの第二次世界大戦の記憶がしっかり刻み込まれていたはずだ。そのような当時の状況を念頭にエミールのセリフを読むならば、彼の弁明はアメリカによる戦争の正当化と二重写しになる。ミチェナーの原作では、エミールがナチスと親密な関係にあったヴィシー政権に対抗する、反ファシズム主義者であることも明かされている (Michener [1984] 123)。つまり、生き残ったエミールは第二次世界大戦後のアメリカにとって、非常に好ましい人物だったのだ。

5

ミュージカル『南太平洋』のフィナーレ、ネリーがエミールの子供たちと、彼らが幕開きの場で歌っていた同じフランス語の歌の稽古をしているところに、エミールが命がけの偵察作戦から生還してくる⁽¹¹⁾。エミールと子供たちが歌声を合わせ、ネリーは無言でそっとエミールと手をつなぐ。しかし原作の結末はかなり違う。ネリーもエミールや彼の娘たちと一緒に、「月の光に」(“Au clair de la lune”)を歌い上げて終るのだ (Michener [1984] 143)。原作の結末の方が、ミュージカル的な幕切れだ。なぜネリーは歌わないのか。帰ってきたエミールを見つめているうちに、声が出なくなってしまったからだ (R&H 365)。このように、ネリーはエミールを前にして声を失うが、彼女から声を奪ったのは、もちろん彼ではなく、そのように原作を作り変えたミュージカルの製作者たちだ。

ミュージカルのフィナーレでは、ネリーの家庭人としての役割が強調される。彼女は従軍看護師から、母そして妻へとその役割を変えるのだ。クリスティーナ・クラインは、ネリーのこのような変化に第二次世界大戦後、軍務、国防の仕事を解かれ、家庭に戻った大量の女性たちの姿を見ている (Klein 170)。初演でネリーを演じたメアリー・マーティンは、既に述べたように、ロジャーズとハマースタインがプロデューサーを務めていた『アニーよ銃をとれ』の国内ツアー中に、この役のオファーを受けた。1946年に初演されたこのミュージカルの結末は、射撃の名人として自立していた女性が、思いを寄せる男との腕試しの際に彼に勝ちを譲り、ふたりは結ばれるというものだ。ここ

にも第二次世界大戦後の男女の関係が読み取れるはずだ。女性は自らの幸せのためには、男性よりも前に出るなというのだ。このような風潮が当時のアメリカ社会にあったとするなら、ミュージカル『南太平洋』の大詰めで、近い将来、結婚によって職場を離れ、妻になると思われるネリーがエミールの前で言葉と歌声を失い、さらに彼の空腹を思い、『『ボスには分不相応ということはない!』という態度で』スープの入った大きなボールを恭しくエミールに手渡すのは偶然ではないだろう (R&H 366)。

ミュージカルの製作者たちが、声を奪ったのはネリーだけではなかった。ミチェナーの回想録によるとブラッディー・メアリーにはモデルがいたという。物語では55歳くらいの設定だが、実際には35歳だったそうだ (Michener [1992] 149)。ただ物語と違って、彼女にはリアットに相当するような子供はいなかった。リアットは、おそらくミチェナーの創作した人物だろう。非常にパターン化されたキャラクターだからだ。年齢設定は17歳くらい。蝶々夫人とほぼ同じだ。これは単なる偶然なのか。その回想録の記述を読むと、ミチェナーが大変なオペラ好きだったことがわかる。お気に入りの歌手はイタリア出身のソプラノ、トーティ・ダル・モンテ (Toti dal Monte)。彼女のレコードはほとんど持っていたそうだ (Michener [1992] 99-100)。ということは、回想録には言及されていないが、彼女がベニアミーノ・ジーリ (Beniamino Gigli) を相手役に録音した有名な『蝶々夫人』の全曲盤も彼のコレクションのなかにあったということだ。もともとコロラトゥーラ・ソプラノだったこともあって、ダル・モンテの歌う蝶々さんは可憐さが際立っている。ミュージカルの作者たちはミチェナーの書いたリアットとケイブルの物語に、もうひとつの『蝶々夫人』の物語をみたが、アジア系の女性とアメリカ海軍の中尉 (これはピンカートンとまったく同じ) の組み合わせといい、女性の年齢設定といい、オペラ好きのミチェナー自身が『蝶々夫人』を強く意識してこの物語を書いたことは明らかだ。ミュージカルのリアットは黙役に近いが、原作の彼女はフランス語を巧みに操る雄弁な人物として描かれている。ケイブルと自分が結ばれないことも初めから自覚している。ミュージカルと原作の登場人物のなかで、その性格が最も異なっているのがリアットなのだ。すでに述べたように、ミュージカルの製作者たちは、当初リアットとケイブルが登場する「4ドル」を中心に台本を構成するつもりだったが、『蝶々夫人』の二番煎じになることを嫌い、サブプロットの方にまわした。しかし、このエピソードを中心に据えなかったからこそ可能になったこともあるはずだ。

ミュージカルの製作者たちはリアットから声を奪った。沈黙を強いることによって、ロジャーズとハマースタインが『蝶々夫人』とミチェナーの『南太平洋物語』という、リアットのふたつの出典を意図的に拒絶したとマストは論じている (Mast 159)。『蝶々夫人』は基本的にプリマドンナ・オペラであり、またオーケストラのパートが非常に厚く書かれているため、歌劇場でこのタイトルロールを歌う歌手にはスタミナとオーケストラを乗り越えてゆく強い声が要求される。蝶々さんは従順ではあるが、パワフルな声

に満ちた雄弁な役柄なのだ。ミチェナーのリアットはそのような蝶々さんのキャラクターを引き継いでいると考えられる。しかし、ミュージカルの製作者たちは、リアットから声を奪い、彼女を自己表現の出来ない、いわば幼児のような存在にしてしまった。また、ケイブルが去った後、原作のリアットが彼以外の男とあっさりと結婚してしまうのに対し、ミュージカルのリアットは、メアリーの言葉を信じるなら、ケイブル「中尉以外の誰とも結婚しない」と主張し、彼女が作中で別の男性と結ばれることはない(R&H 360)。つまりミュージカルのリアットは、「二夫にまみえず」を実践するような人物として描かれているのだ。彼女のこの意思表示らしきものから、「ハマースタインのリアットは悲嘆にくれるが、自立している」とジョーンズは論じているが、はたしてそうだろうか(Jones 151)。蝶々さんが、ピンカートンの去った後、金持ちの男と再婚を勧められても、それを頑なに拒んだことを知れば、リアットのものとしてされるこの主張が彼女の自立を示すのではなく、蝶々さんの振る舞いの再現に過ぎないことに気づくはずだ。ミュージカルの製作者たちは、ケイブルたちの物語をサブプロットに回すことで、『南太平洋』そのものが『蝶々夫人』の二番煎じであるとの非難をかわただけでなく、原作のリアットから、声という自己表現の手段を奪い(主役が歌を歌わないミュージカルなど考えられない)、さらに彼女に独身を守らせることで、彼女の「祖先たち」を超える従順さを有したもう一人の蝶々さんを心置きなく作り上げることができたのだ。

2001年の『フラワー・ドラム・ソング』の再演に際して、新たな台本を書いた中国系アメリカ人劇作家のデイヴィッド・ヘンリー・ウォン(David Henry Hwang)は、彼の出世作『M. バタフライ』(*M. Butterfly*) (1986)において、西洋・男性と東洋・女性の力学によって『蝶々夫人』の人气が支えられていることを見事に暴いてみせた。この芝居のなかで、ウォンは主役の京劇役者に『蝶々夫人』は西洋人の「お気に入りのファンタジー」だと語らせる(17)。このセリフが『南太平洋』の周辺にもこだましている。映画版の『南太平洋』に先立ち、ジョシュア・ローガンは自身の監督によって、ミチェナーが1954年に出版した『サヨナラ』(*Sayonara*)をもとに同名の映画(1957)を発表した。この物語も『南太平洋』と同様、西洋の男性とアジアの女性の2組のカップルを軸に話が展開する。本作でナンシー・梅木(この映画がきっかけとなって、『フラワー・ドラム・ソング』のオリジナル版に主演することになった)はアカデミー賞の助演女優賞を受賞した。彼女が演じたのはアメリカの軍人との愛ゆえに死を選ぶ日本人女性の役。蝶々さんの物語が、西洋人の「お気に入りのファンタジー」であることを示す証だ。

西洋人たちが自分たちの都合のよいように作り上げた、あるいは作り変えた登場人物は、蝶々さんやリアットだけではない。彼女の母親のブラッディー・メアリーもそうなのだ。意外に思われるかもしれない。なぜなら、彼女は島に「経済革命」を起こしつつ

あるなどとアメリカ人たちから非難され、またウィリアム・シェイクスピア (William Shakespeare) の『テンペスト』(*Tempest*) の登場人物キャリバン (Caliban) が第一幕二場で口にする「言葉を知って罵ることを覚えた」という有名なセリフそのままに、島にやってくる兵隊から英語を覚え、しきりに“stingy bastard”と彼らに毒づくからだ (R&H 297)。しかし、西洋人たちのメアリーの種のある種の飼いや馴らしは、彼女の名前の由来の変更ですでに隠されていたのだ。

ミチエナーの回想録で明かされているように、メアリーのモデルは彼がニュー・ヘブリディス諸島のフランス人のプランテーションで出会ったトンキン人の女性だ。ブラッディー・メアリーという名はもちろん本名ではなく、ニックネームである。『南太平洋物語』では、ピンロウの実 (betel nut) を噛んでいることから付けられた名前ということになっているが、実際は違う (Michener [1992] 170)。農園主たちなどによるトンキン人たちに対する搾取への強い反抗心に由来する名前だったのだ。彼女は戦争が終わったら、故郷のトンキン (ベトナムの北部) に戻ると述べていたという。ミチエナーは彼女の言葉にフランスの植民地主義への抵抗の意思を感じとる。しかし、ミチエナーがそのことに思いをはせるようになったのは、この物語を書いた後のことだ。彼はベトナムで展開することになった惨劇ゆえに、自らの理解不足を率直に認め、『南太平洋物語』を執筆する際に、メアリーを「潜在的な革命家」ではなく、美しい娘を気遣うトンキン人の女性として描いてしまったと回想するのだ (Michener [1992] 149)。ミチエナーの原作とミュージカルのなかで、メアリーが腐心しているのは植民地主義からの故郷の解放ではなく、アメリカ人の軍人と自分の娘の結婚だ。われわれは、彼女の毒舌に騙されてはいけぬ。それはすでに毒抜きをされたものなのだ。クラインが指摘しているように、ミチエナーとハマー斯坦の両者は、歴史上のメアリーを抑圧し、彼女の「革命的な反植民地主義的政治思想」を「感傷的な家族形成の物語」へと作り変えてしまっていたのである (Klein 169-70)。

6

『南太平洋』のロングランが二年目に入ったとき、朝鮮戦争が勃発する。マーティンは戦地で命を落とす若者や、徴兵の年齢に達した彼女自身の息子のことを思う。そして時折、「空がカナリア色に輝けば、すべての不安を忘れる」と歌いだす「あきれた楽道家」(“A Cockeyed Optimist”) を彼女は歌いづらくなったという (Maslon 24)。ミュージカルの製作者たちが、異なる肌の色や背景を有する人々の融和を描き、またマーティンが演じるネリーが「自分はおバカさんみたいに、希望と呼ばれるものにこだわるの。希望をなくすことなんてできない」といくら歌おうが、劇場の外では様々な対立が厳しい現実として存在していた。戦後の豊かさを享受していたアメリカ人たちの楽天的な価値観に再び影がさす時代が到来しつつあった。

ネリーの出身地は、アーカンソー州の州都リトルロックだ。アメリカ史にその名を残す人種差別に端を発する大事件が起きた町である。1954年のブラウン判決で、学校での人種隔離が違憲とされたが、現場での人種統合がなかなか進まなかったために起きたものだ。1957年9月、ハマースタイン自身もそのメンバーだった有色人種の地位向上を目指す団体 NAAP が、当時白人の学生しか在籍していなかったリトルロック・セントラル高校へ別の黒人用の学校へ通っていた9名を編入させようとしたところ、人種差別主義者のみならず、知事のオーヴァル・フォーバス (Orval Faubus, ネリーの苗字 Forbush を偶然にも想起させる名だ) も州兵を出動させ、それを阻止しようとした。この事件はテレビで報道されたため、全米が知ることとなる。そこで当時の大統領、アイゼンハワー (Eisenhower) がフォーバスを呼び付け、事態の改善を要求するも面従腹背。大統領による空挺師団の派遣などの介入の結果、ようやく黒人の学生たちは高校の構内に入ることができたのだ。アイゼンハワーは後年、フォーバス知事の常軌を逸した行動を知って、ロジャーズとハマースタインの『南太平洋』のなかで、ネリーがエミールに自分の出身地を紹介する場面を思い出したと回想している (Klein 171-2)。このミュージカルの内容がアメリカの歴史と接点をもったのはこのときだけではない。

1945年9月、ヴェトナム民主共和国の独立が宣言されたが、フランスはこれを認めず、1946年から54年 (ブロードウェイで『南太平洋』のロングランが終了した年) にかけて、植民地再建を目指すフランスとヴェトナム軍の間で第一次インドシナ戦争が行われた。そしてまた1964年8月、北ヴェトナムの哨戒艇によるアメリカ海軍の駆逐艦への魚雷攻撃事件 (いわゆるトンキン湾事件) を口実に、アメリカはヴェトナム戦争に本格介入することとなる。ミチェナーが回想しているように、故郷の植民地からの脱却を願うブラッディー・メアリーたちと、アメリカは正面から戦うことになったのだ。

I would often think of her in later years when America troop were fighting their fruitless battles in Vietnam and I wondered if our leaders realized that the enemy they were fighting consisted of millions of determined people like Bloody Mary. (Michener [1992] 149)

ロジャーズとハマースタインたちが希求する多様な人々の融和を、なぜアメリカは実現できないのか。その答えは彼ら自身の作品のなかにある。第一幕一場でネリーはエミールに海軍に入った理由を、「リトルロックの外の世界を見てみたかったの。違った人々と会って、彼らをもっと好きになれるかどうか知りたいのよ。その答えを見つけつつあるわ」と説明する (R&H 276)。つまり、故郷の外の広い世界を見ようとしたネリーの関心は、自分と違った人々に対する好き嫌いであって、彼らを理解することではなかったのだ。ネリーが年齢も文化的背景も違うエミールと結ばれたのは、彼女が両者の差異を理解によって乗り越えたからではなく、ふたりの間にアメリカ的な価値観などの共通点を見出したからだ (R&H 314, 328-9)。終幕でネリーは子供たちの歌うフランス語の歌がうまく歌えない。一方、エミールはネリーが第一幕七場で歌う「あの人を忘

りたい」(“I’m Gonna Wash That Man Right Out-A My Hair”)を一度耳にただけなのに、第一幕十二場で彼女の前で再現してみせる (R&H 329-30)。この対比によって、ネリーの異文化対応能力には難があることが明らかになる。また、ミチェナーの『南太平洋物語』のなかには、「アジア人の女(メアリーのこと)は白人の言葉を多数覚えたが、白人の男たちがアジア人の言葉を覚えることはまったくなかった」という一節があるが (Michener [1984] 172)、ネリーが島の言葉や現地の人々の暮らしに関心を示した形跡は、少なくともミュージカルのなかにはまったくない。故郷のリトルロックを出て、彼女が見ていた世界は思いのほか「狭い」のだ。

ネリーの異文化対応能力は極めて限られたものだ。エミールやケイブルが「君」のことを歌っても、彼女はいつも「私」のことしか歌わない (Clum 121)。そんなネリーが、自分とは異なる文化的背景をもったエミールや彼の前妻との間の子供たちとの新たな生活のなかで、どのような行動をとるだろうか。おそらく彼女は、自分が相手の色に染まるのではなく、相手をアメリカという自分の色に染めようとするだろう (Kirke 108)。それを暗示するように、ミュージカルの終幕、エミールの子供たちを食事のためにテーブルに着かせようとするが、ふざけて椅子に座らない彼らの頭を押さえつけて、ネリーは「言うことを聞かなきゃ駄目よ、声をかけたときには。そして私には親切にしてね。とってもあなたたちのことを愛しているんだから」と言う (R&H 365)。演出を担当したジョシュア・ローガンは、この子供たちの頭をネリーが押える仕草を重視し、彼自らマーティンに実演してみせた。そして、ローガンは彼が監督した映画版の『南太平洋』でもこの場面を同じように再現している (Maslon 129, Klein 165)。ネリーがここでしていることは、愛情の押し売り、愛という名の束縛にすぎない。そしてこのような保護を与えることによってその対象を自らの支配下に置くというネリーの振る舞いは、そのままアメリカの第二次世界大戦後の対アジア政策とも通底する。ネリーに頭を押さえつけられた子供たちの歪んだ表情は、彼らがその成長につれ、彼女の手をはねのける日が来ることを暗示している。

『南太平洋』の最大のテーマは異なる人々の融和だ。しかし、そのもくろみとは裏腹に、このミュージカルで音楽上のハーモニーは生み出されない。登場人物たちが『オクラホマ!』のフィナーレのようにそれぞれの声を響かせ、そしてそれらを調和させることはないのだ。ネリーとエミールの子供たちは言語の壁ゆえにともに歌を歌えず、2組の恋人たちでさえ、お決まりの「愛の二重唱」を歌わない。「声を奪われた」リアットとケイブルは、蝶々さんとピンカートンのような甘美な二重唱を歌えない。そしてネリーとエミールが恋をしていることを示す第一幕一場の「二重唱」(メアリー・マーティンの希望で、変則的な作りになっているのは既に言及したとおりだ)とそれに続く「魅惑の宵」のシークエンスでは、それぞれが相手のことではなく自分の将来を気にかけて、エミールが歌い終っても恋人たちに魅惑のときは訪れない。ト書きには抱擁やキス

ではなく、「数秒の沈黙が続き、両者とも身じろぎしない」とそっけなく記されているだけだ (R&H 227-9, Wolf 58)。沈黙のうちに終る『南太平洋』の幕切れに関して、アンドレア・モストは「一緒に歌を歌わない家族は、共にいることは出来ない」と述べているが、歴史がこの評言の正しさを証明しているだろう (Most 182)。沈黙を強制することによって様々な不協和音の発生を抑え、一時の幻の調和を演出したミュージカル、それが『南太平洋』なのだ。

注

- (1) ヘンリー・フォンダ (Henry Fonda) の勧めで、ローガンがロジャーズとハマースタインに『南太平洋物語』を送ったという説もある。Hayes, p. 77を参照。
- (2) マスロンは、ハマースタインらが台本製作に際して、『南太平洋物語』をこの3篇以外にも広範に利用していることを指摘している。Maslon, p. 115を参照。
- (3) ピンツァの英語の発音のあまりのひどさに、ローガンが彼を降板させようとしたこともあった。実際、オリジナルキャスト版のCDを聞くと、ピンツァの英語の発音が相当ひどいものだったことが確認できる。
- (4) 当時のピンツァの公演スケジュールは週に1回のオペラ公演と2回のコンサートというものだった。Pinza, p. 243を参照。
- (5) ロジャーズはネリー役が他に回ることを恐れて、マーティンがその日の夕食時に電話をすぐにかけてきたと回想している。Rodgers, p. 260を参照。
- (6) Richard Rodgers & Oscar Hammerstein II, *Six Plays by Rodgers and Hammerstein*. New York: Random House, 1955, p. 359. 『南太平洋』からの引用はこの版による。以後、本文中にR&Hと記し、ページ数を示す。
- (7) 2008年に開幕した『南太平洋』の再演キャストによるCDに付されたりプレットのp. 29を参照。またMaslon, p. 169も参照のこと。草稿の関連ページの写真が掲載されている。
- (8) 映画版では、ホールではなくアジア系のアンナ・メイ・ウォン (Anna May Wong) をプロデューサーのロス・ハンター (Ross Hunter) は望んだが、病気のため実現せず、ホールの再登板となっただけらしい。Wada, p. 106を参照のこと。
- (9) ホールの肌の色があまり黒くなかったために、彼女をポリネシア人と偽ろうとした者たちもいたという。Lewis, p. 26を参照。黒人ではなくポリネシア人だとしても、ネリーの区分では「黒い」人ということに変わりはない。
- (10) 『ショウ・ボート』の第一幕四場で、黒人と白人の結婚を禁止するミシシッピ州の法を犯した嫌でジュリーとその夫を逮捕するために、保安官がやって来ることを彼らは知る。ジュリーの白人の夫は、彼女の指先を傷つけその血を吸う。保安官が登場し、彼らを連行しようとする、いわゆる「ワン・ドロップ・ルール」をたてに、自らも黒人であると夫は主張、ふたりは危機を逃れるのだ。しかし、結局この夫婦はうまくいかず、ジュリーは夫に捨てられる。このあたりにも異人種間結婚に対する観客たちのネガティブな反応への配慮が感じられる。
- (11) 舞台版と映画版では開幕の場面が違う。舞台版では丘の上にあるエミールの子供たちが、「教えて、なぜ人生は美しいのか」とフランス語の歌を歌っている場面から始まるが、映画版はケイブルが飛行機で島にやってくる場所からスタートする。

参考文献

- Brantley, Ben. "Optimist Awash in the Tropics." *The New York Times*. April 4, 2008.
- Clum, John M. *Something for the Boys: Musical Theater and Gay Culture*. New York: St. Martin's P, 1999.
- Fordin, Hugh. *Getting to Know: A Biography of Oscar Hammerstein II*. New York: Random House, 1977.
- Hayes, John P. *A Biography of James A. Michener*. London: Comet Books, 1984.
- Hwang, David Henry. *M. Butterfly*. 1986. Harmondsworth: Penguin Books, 1989.
- Jones, John Bush. *Our Musicals, Ourselves: A Social History of the American Musical Theatre*. Hanover: Brandeis UP, 2003.
- Kantor, Michael and Laurence Maslon. *Broadway: The American Musical*. New York: Bulfinch P, 2004.
- Kirle, Bruce. *Unfinished Business: Broadway Musicals As Works-in-Process*. Carbondale: Southern Illinois UP, 2005.
- Klein, Christina. *Cold War Orientalism: Asia in the Middlebrow Imagination, 1945–1961*. Berkeley: U of California P, 2003.
- Lewis, David H. *Flower Drum Songs: The Story of Two Musicals*. Jefferson: McFarland & Company Inc., Publishers, 2006.
- Logan, Joshua. *Josh: My Up and Down, In and Out Life*. 1976. New York: A Dell Book, 1977.
- Martin, Mary. *My Heart Belongs*. New York: Quill, 1984.
- Maslon, Laurence. *The South Pacific Companion*. New York: A Fireside Book, 2008.
- Mast, Gerald. *Can't Help Singin': The American Musical on Stage and Screen*. Woodstock: The Overlook P, 1987.
- McConachie, Bruce. *American Theater in the Culture of the Cold War: Producing and Contesting Containment, 1947–1962*. Iowa City: U of Iowa P, 2003.
- Michener, James A. *Tales of the South Pacific*. 1947. New York: Ballantine Books, 1984.
- . *The World is My Home: A Memoir*. New York: Random House, 1992.
- Mordden, Ethan. *Rodgers & Hammerstein*. New York: H. N. Abrams, 1992.
- . *Beautiful Mornin': The Broadway Musical in the 1940s*. New York: Oxford UP, 1999.
- Most, Andrea. *Making Americans: Jews and the Broadway Musical*. Cambridge: Harvard UP, 2004.
- Nolan, Frederick. *The Sound of Their Music: The Story of Rodgers & Hammerstein*. New York: Applause, 2002.
- Pinza, Ezio with Robert Magidoff. *Ezio Pinza: An Autobiography*. New York: Rinehart & Company, Inc., 1958.
- Rodgers, Richard & Oscar Hammerstein, II. *Six Plays by Rodgers and Hammerstein*. New York: Random House, 1955.
- Rodgers, Richard. *Musical Stages: An Autobiography*. 1975. New York: Da Capo P, 1995.
- Wada, Karen. "Afterword" in Rodgers, Richard, Oscar Hammerstein II and David Henry Hwang. *Flower Drum Song*. New York: Theatre Communications Group, 2003.
- Wolf, Stacy. *A Problem Like Maria: Gender and Sexuality in the American Musical*. Ann Arbor: U of Michigan P, 2002.

参考 CD

South Pacific: Original Broadway Cast Recording. 1949. Sony Music Entertainment Inc., 1998.
Rodgers & Hammerstein's South Pacific: The New Broadway Cast Recording. Sony BMG Music Entertainment, 2008.

参考 DVD

Rodgers & Hammerstein's South Pacific in Concert From Carnegie Hall, Rhino Entertainment Co., 2006.
『ロジャース & ハマーシュタイン：ミュージカル・コレクション カラーセル BOX』20世紀フォックス ホーム エンターテインメント ジャパン株式会社，2006年。