

# Chop Suey a la mode

——ロジャーズとハマースタイン二世の『フラワー・ドラム・ソング』について——

松 崎 博

## 1

アメリカのミュージカル史上の大ヒット作である『南太平洋』(*South Pacific*, 1949)と『王様と私』(*The King and I*, 1951)を相次いで世に送り出した後、ショウビジネス界の黄金コンビ、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) はスランプに陥る。1953年に発表された、コーラスガールと舞台の助監督そして劇場の電気技師の間の三角関係を扱ったミュージカル『私とジュリエット』(*Me and Juliet*) は356回の公演の後に閉幕。この作品の後に発表された、ジョン・スタインベック (John Steinbeck) の小説を原作とする『パイプ・ドリーム』(*Pipe Dream*, 1955) も246回の公演しか行われなかった。ブロードウェイでの公演回数の観点から言うならば、この作品はロジャーズ&ハマースタインコンビの一番の失敗作ということになる。

『パイプ・ドリーム』は海洋生物学者と流れ者の街娼、そして売春宿の女主人の3人を軸に展開する物語だ。このミュージカルの失敗の主たる原因として、ロジャーズは女主人のミスキャストを挙げている (Rodgers 287-88)。演じたのはヘレン・トロウベル (Helen Traubel)。メトロポリタン歌劇場で、ワーグナーなどを中心に歌っていたドラマティック・ソプラノだ。『南太平洋』でバス歌手のエツィオ・ピンツァ (Ezio Pinza) を、中年もしくは初老のフランス人農園主に配して成功を収めたことが、おそらく彼女の起用の理由だろう。しかし今回はうまくいかなかった。配役だけが問題ではなかったようだ。ブロードウェイで

失敗を喫した多くのミュージカルを論じた本のなかで、ケン・マンデルボウム (Ken Mandelbaum) が指摘しているように、ロジャーズとハマースタインは彼らにはあまり馴染みのないセクシュアルな性格の強い題材を、上品に扱いすぎたようだ (100)。

これら2つの失敗作の後、このロジャーズとハマースタインが手がけたのは舞台作品ではなく、『マイ・フェア・レディ』(*My Fair Lady*, 1956) でスターの地位を手に入れたばかりのジュリー・アンドリュース (Julie Andrews) を主演とするテレビ用のミュージカル『シンデレラ』(*Cinderella*) だった。1957年3月31日、2人の初めての共作で大成功を収めた『オクラホマ!』(*Oklahoma!*, 1943) の初演からちょうど14年目の記念日に、CBSのネットワークで東部時間の午後8時から1時間半に渡って、この作品は放送された。一晩で1億700万人が見たとも言われている。ニューヨークでの『オクラホマ!』の観劇者数が400万人を越えるのに5年かかったことを考えるなら、この数がいかに桁違いのものであるかがわかるだろう (Rodgers 293)。1億700万という数字は、当時のアメリカでのテレビの急速な普及という背景があって達成できたものだ。1955年にはアメリカの65パーセントの家庭にはテレビがあり、5年後にその数は90パーセントにまで増加し、多くの人々が毎日5時間ほどブラウン管に映ずる動く画像を眺めていたという (Spiegel 1, 32)。この『シンデレラ』の次にロジャーズとハマースタインが、それぞれの鬱病やアルコール依存、そして癌などによる入院、手術を経て製作したのが、サンフランシスコのチャイナタウンを舞台にした

ミュージカル『フラワー・ドラム・ソング』(Flower Drum Song, 1958)である<sup>1)</sup>。テレビがその結末で大きな役割を果たす物語だ。重要な小道具として作中にテレビが登場することからもわかるように、このミュージカルは製作された時代と密接な関係にある。

ミュージカル『フラワー・ドラム・ソング』は、中国系アメリカ人作家 C. Y. リー (Lee) が 1957年に発表した同名の小説(ただし、こちらにはタイトルの冒頭に定冠詞の The が付されている)をもとにしている。そしてこのミュージカルには、物語の展開や楽曲の順序などに手を入れて製作された映画版(1961)もある。また2001年には、ロジャーズとハマースタインの楽曲をそのまま使用し、『M. バラフライ』(M. Butterfly, 1986)の作者として有名な中国系アメリカ人劇作家デイヴィッド・ヘンリー・ウォン(David Henry Hwang)が、全面的に台本を書き直した新たな『フラワー・ドラム・ソング』が初演され、2002年の秋から翌年の春にかけてブロードウェイでも上演されている。小説および新旧のミュージカル版、これら3つ(映画も含めれば4つ)の『フラワー・ドラム・ソング』は、同じタイトルを持ちながらも、物語の内容がまったく異なっている。たとえば、前述のテレビが重要な役割を果たす場面も、リーの小説やウォン版のミュージカルにはない。しかしこれら複数の『フラワー・ドラム・ソング』には、共通するあるテーマが含まれている。それはアジア系の人々のアメリカ社会への同化という問題だ。そしてそこには、それぞれの作品が作られた時代の価値観が大きな影響を及ぼしている。この小論は『フラワー・ドラム・ソング』という、アジア系住民のアメリカ社会への同化を扱った物語の製作と受容が、東西冷戦や公民権運動そして同時多発テロなど、アメリカ国内外の大きな社会の動きと連動するものであったことを考察することを目的とする。

## 2

C. Y. リーは中国の湖南省に1917年に生まれ、雲南省の省都、昆明にある大学を卒業後、兄の強

い勧めもあって身の回りのものをすべて売り払い1943年に渡米した。リーはコロンビア大学を経てイエール大学に学び、演劇関係の修士号を取得。彼は当初、劇作家を志したが芽が出ず、ロサンゼルスに移り、中国系の新聞にコラムなどを書いて生計をたてていた。そのような仕事をしながら書いた『ザ・フラワー・ドラム・ソング』は彼の最初の小説である。この本の出版に関しては、ちょっとしたエピソードがある。「風変わり且つ挿話的」という理由で次々と出版を断られた後、この小説の草稿が年老いたある有名な出版社の原稿閲読者の手に渡る。病床にあった彼は報告書を結局完成することは出来なかったが、草稿に「これを読め」と書き残して死去したというのだ。このコメントなどがきっかけとなり、サンフランシスコのチャイナタウンのメインストリートの名前である『grant・アヴェニュー』(Grant Avenue)をタイトルにしていた物語は、出版社の編集者の勧めで現行のものに改題され、出版の運びとなったのである。そしてこの作品は、好評のうちに多くのアメリカの人々に受け入れられることとなった(Lewis 28)。そのあらすじは、おおよそ次のようなものだ。

物語の中心人物は63歳の中国の湖南出身のワン・チ・ヤン(Wang Chi-yang)。共産主義を嫌い、祖国を離れた彼はサンフランシスコのチャイナタウンに居を構え、異国の地でも中国式の生活を送っている。彼にとって、しばしば訪ねてきて彼の保守的な態度に難癖をつける亡くなった妻の妹のマダム・タン(Madame Tang)は煙たい存在だ。彼女は進歩的な考えの持ち主で、アメリカ市民権を取得するための学校にも通っている。この義理の妹以上のワンの悩みの種は彼の2人の息子だ。アメリカナイズされた次男のサン(San)は野球、ロックンロールなどに夢中のアメリカかぶれ。長男のタ(Ta)はカリフォルニア大学パークレイ校を卒業したものの適当な就職先がなく、皿洗いをしていたが、誇り高い父親の命でこの不面目なアルバイトを辞め、大学に再入学し医学部に未だ在籍中。

就職と並んで、タの思い通りにならないのが恋

愛だ。作中では主に、3人の女性と彼との関係が語られている。最初に登場するのは離婚経験のある上海出身の元戦争花嫁リンダ・トゥン (Linda Tung)。彼女に魅了されるものの、その身持ちの悪さに気づいたタは、リンダとの関係を絶つ。次に彼の前に現れるのが痘痕顔のお針子ヘレン・チャオ (Helen Chao)。この場合はタよりも彼女の方が積極的だった。しかし、彼女の思いにタは応えようとはしない。彼が自分のものにならないことを知り、ヘレンは自殺してしまう。3人目は中国からやってきたメイ・リ (Mei Li) だ。彼女は父親が料理人として仕えていた主人が死去した後、つてを頼って自分の料理店を開く準備のためにサンフランシスコにやってきたのだ。しかし、彼らがあてにしていた人物は、ワン家が現在住んでいる住まいのかつての所有者で、すでにハワイに転居した後。途方にくれる彼女たちをタは家に招き入れる。

従順で礼儀正しいメイ・リたちは、タのみならず、頑固者の彼の父親の心をもつかみ、ワン家の雑用の仕事をするようになる。面白くないのは以前からワン家に使えていた女中だ。職を失うことを恐れた彼女は、メイ・リをワン・チ・ヤンが大切にしていた亡き妻の時計の盗難犯にでっち上げる。無実の罪を着せられた彼女たちは屈辱を覚えワン家を後にする。その後、彼女の罪が濡れ衣であることを知り、かねてから彼女に恋心を抱いていたタはメイ・リとの結婚を誓い、博士号を有しながらも食品雑貨業を始めようとしている友人のチェン (Chen) の事業のパートナーとなることを決意し、自活の道を歩みはじめる。息子が家を出た後、父親のチ・ヤンは長年苦しめられていた咳の治療のため、いままで耳を貸すことがなかったタの忠告に従い、西洋の医術を施す病院の階段を登ってゆくところで物語は終る。

リーのこの小説をもとにしたロジャーズとハマースタインによる『フラワー・ドラム・ソング』の製作のきっかけを作ったのは、ミュージカルの台本の共作者としてその名前がクレジットされているジョセフ・フィールズ (Joseph Fields) である。彼はロジャーズたちがプロデュースした『ア

ニーよ銃をとれ』(Annie Get Your Gun, 1946) の台本を書いたハーバート (Herbert) とドロシー (Dorothy) のフィールズ兄妹の兄にあたる<sup>2)</sup>。リーの小説の舞台化の権利を獲得すべく交渉していたジョセフ・フィールズが、映画版『南太平洋』の製作の監修のためハリウッド滞在中だった旧知のハマースタインに一読を勧め、物語が気に入ったロジャーズとハマースタインがそのミュージカル化を決めたのだ (Fordin 337)。

フィールズはリーの小説の人気ゆえに、おそらくその舞台化を思い立ったのだろうが、ではなぜサンフランシスコのチャイナタウンを舞台にした物語が、当時の多くのアメリカ人々の心を捉えたのか。クリスティーナ・クライン (Christina Klein) は第二次大戦中にアメリカ人たちが彼らの同盟国であった中国やフィリピンなどの人々に対して抱いた「感情的な絆」(emotional bond) ゆえに、在米の中国人やフィリピン人たちへの意識や同情が高まり、そのことがひいては国内の両国の出身者たちの物語に対する関心を生み、またこのような風潮を背景に有力出版社がアジア系の作家の作品を刊行し、アジア系以外の人々もそれらを読むようになったと指摘している (Klein 229)。アメリカ人にとって身近になった「アジア」は文学ではなかった。『フラワー・ドラム・ソング』と同時期に、ブロードウェイでは本作以外にもアジア系の人々が登場する舞台作品が、他に4本も上演されていたのだ。アメリカにおけるアジア地域とその出身者たちへの当時の関心の高まりがあつてのことだろう。アメリカ人がアジア系の人々に抱いた「感情的な絆」、そしてそのような「絆」とも密接な関係にある1950年代のアメリカにおける中国人をはじめとするアジア系の人々の法的処遇の変化が、『フラワー・ドラム・ソング』などのアジア関連の小説及び舞台作品の製作や受容に大きな影響を与えていたことは確かだ。ではこの当時のアジア系の人々、とくに『フラワー・ドラム・ソング』で扱われている中国系のアメリカ人の法的立場はどのようなものに変化していたのか。この作品が作られた頃、1882年の中国人排斥法以来、厳しく制限されてきた中国人のアメ

リカへの入国は、第二次世界大戦末期からの法の整備、改正によって徐々に緩和され、1952年以降、かつて帰化不能とされた中国人の帰化も可能になっていたのだ。

### 3

既に述べたように、このミュージカル版の『フラワー・ドラム・ソング』は原作の小説と登場人物や内容が異なっている。それをはっきりとさせるために、ミュージカルのあらすじも、小説の場合同様ここで記しておくことにしたい。

チャイナタウンのナイトクラブのオーナー、30歳代のサミー・フォン (Sammy Fong, この人物は小説には登場しない) には5年間付き合ってきたリンダ・ロウ (Linda Low) という彼の店でストリップパーをしているガールフレンドがいる。しかし、彼の母親はそのような事情を知らず、息子のためにプログレッシブ・スクールの卒業プレゼントとして、香港に「写真花嫁」を注文する。そして彼の元に、父親と共に19歳のサミーの写真花嫁メイ・リが突然やって来る。移民制限のために合法的に入国しようとすれば、5年待たなければならないと中国から台湾、そしてヴァンクーヴァー経由で密入国してきたのだ。リンダとの結婚を望んでいるサミーは彼女の登場に困惑し、息子の嫁を東洋から迎えたいと望んでいるワン・チ・ヤンにメイ・リを押し付ける。彼女はワンの21歳の長男タに一目惚れするも、彼はサミー同様、リンダに恋をしており、しかも2人の間で結婚の約束までしている。しかしタは彼女の仕事を知らなかった。それを知ったサミーはワン親子、ワンの亡き妻の妹マダム・リャンを自分の店に招き、リンダの職業を暴露し、彼女とタを別れさせる。その後、タは以前から彼に恋心を抱いていたお針子のヘレン・チャオにその思いを告げられるが、彼は心を動かされることはなかった。タが最後に恋に落ちたのはメイ・リだった。しかし2人の間には障害があった。彼女とサミーの間の結婚の契約が有効だからだ。メイ・リはそれを破棄する方法を深夜のテレビ番組を見ていて思いつく。サミーと結婚式の日、彼女は自分が密入国者であること

を式に集まった人々の前で明かす。彼女の突然のこの告白によって2人の結婚の契約は破棄される。そして、タとメイ・リ、そしてサミーとリンダ、この2組のカップルが結ばれ幕となる。

ハマースタインは原作の小説『ザ・フラワー・ドラム・ソング』について、プロットはあまりないが、登場人物や背景に強みがあり、中国版の「父との生活」(Life with Father) のようなものと述べている (White 54)。彼はミュージカル版の製作にあたって、上記のあらすじの紹介からもわかるように物語の中心人物をワン・チ・ヤンから2組の若者たちへと変更している。また、ミュージカル化にあたって、あらすじや登場人物だけではなく、その物語のトーンも大きく変更された。チャオがタへの報われぬ愛ゆえに自ら命を絶つなど、原作の小説にはかなり深刻な内容も含まれているが、物語の展開を湿らすような要素はミュージカルから排除されている。ミュージカルでは全般に喜劇的性格が濃厚になっているのだ。また原作にはそれが書かれた当時の政治や社会の問題についての言及も多く含まれているが、ミュージカルにはほとんどない。例えば、共産主義に関する言及だ。原作ではサンフランシスコのチャイナタウンの人々の共産主義への嫌悪感がしばしば現れるが、それがミュージカルではすっぱり抜け落ちている。そもそも原作のメイ・リが中国からアメリカにやってきたのは、彼女の父親が料理人として仕えていた将軍が共産主義勢力によって祖国を追われたからであり、ミュージカルのように写真花嫁として海を渡ったわけではないのだ (Lee, C. Y. 133)。他にもこの共産主義がらみの例をあげると、原作のワン・チ・ヤンは妻の死後、息子たちの反抗や怠惰な召使など、世の中すべてがおかしくなり、中国全部も共産主義に走ってしまったと考えているし (Lee, C. Y. 121)、タの友人チェンは、この小説が東西冷戦を背景にして書かれたことを想起させる共産主義への嫌悪 (そこにはアメリカの資本主義への皮肉も混じってはいるが) を口にする。就職も恋もままならず、アメリカでの自らの存在を無意味と思い、中国本土に帰ることをほのめかしたタに対してチェンは次の



ように述べるのだ。

“... There are two camps in this world today: The Soviet camp and the America camp. Going back to China means joining the Soviet camp, have you realized that? ... You’re an honest man. But you must realize that in this country perhaps you are only refused the opportunity to do what you want to do; but in China you will be forced to do what you don’t want to do.... As an honest man, you cannot happily plunge into jobs that are entirely against your nature. Even I, a man not nearly as honest as you are, find the communist medicine a bit hard to swallow.” (Lee, C. Y. 103)

喜劇的な性格の強いミュージカル版『フラワー・ドラマ・ソング』には、このような共産主義への嫌悪を示すような政治的言及はない。しかし、当時の社会問題についての関心がまったく欠如しているかと言えば、その答えはノーだ。市民権を取るための学習をするためマダム・リャンが通っていた学校の修了式で、ワン・チ・ヤンは「アメリカ人になるのに彼女は5年かかったが、中国人になるには9ヶ月だった」とジョークまじりに中国人の帰化の難しさについて言及する。またタも「学位をもっている、中国人が仕事を見つけるのは難しい」とアジア系の住民に対する就職差別について述べている<sup>3)</sup>。しかしアジア系のアメリカ人たちが直面していたこれらの問題への言及が作中で大きく前景化され、物語の展開で大きな意味を付与されているわけではない。それゆえ、原作の小説を知ってしまうと、このミュージカルの台本が物足りないものに見えてくるのは否めない。イーサン・モーデン (Ethan Mordden) も、物語の書き換えによって、ミュージカル版では原作のもつ「力強さや要点」が失われたと指摘している ([1992] 191)。

ミュージカル化にあたって原作の小説は口当たりよく書き換えられてしまったが、メイ・リが歌う、作品のタイトルにもなっているフラワー・ドラマ・ソングの歌詞も同様の扱いを受けている。原作のそれはかなり悲惨な内容で、貧困ゆえの身売り、愚かな夫、そして醜い妻との結婚生活など

について歌われているのだ。しかし、ミュージカルでは違う。「億万の奇跡 (A hundred million miracles) が日々起きる」とメイ・リの歌うそれは前向きなのだ (Lee, C. Y. 143-45, *FDS I* 27-30)。それでは、原作の歌詞の内容を一変させてミュージカルの製作者たちが、この「億万の奇跡」に込めた思いとは、いかなるものだったのか。

ミュージカルの試演がボストンで行われた際に、ロジャーズは『ニューズ・ウィーク』 (*News Week*) の取材を受け、この作品について次のように述べている。

“... What’s the show about? Well, it’s the story of the confrontation of the Far Eastern and American civilizations, told in terms of the conflicts between first- and second-generation Chinese-Americans in San Francisco. The usual thing you hear, you know, is East is East, and West is West, and all that nonsense. We show that East and West can get together with a little adjustment.” (White 53)

ロジャーズのこのような発言から、メイ・リが歌う「億万の奇跡」には、このミュージカルの製作者たちの東西の融和への思いが込められていることが読み取れる。しかし、それは物語の展開を追えばすぐにわかることで、この彼の発言で問題とすべきは、ミュージカルの台本の製作傾向ともそれは連動するのだが、彼らが「少々の調整で」それが実現されると、きわめて楽天的に考えようとしている点だ。ロジャーズとハマースタインは『南太平洋』のなかで、ヒロインのネリー (Nellie) に彼女自身を「やぶにらみの楽道家」 (Cockeyed Optimist) と称させたが、このコンビの作品における思考の方向性がこの歌にもみられる。このように物事を楽天的にとらえるのは、彼ら自身の思考のパターンの問題もあるが、それだけではなく、観客の期待という視点も無視できない。なぜなら、ロジャーズとハマースタインのコンビが活躍していた当時のアメリカは、第二次世界大戦後の繁栄のなかで、楽天主義に染まっていたからだ。経済学者ジョン・ケネス・ガルブレイス (John Kenneth Galbraith) の『豊かな社会』 (*The*

*Affluent Society*) が出版されたのは、『フラワー・ドラム・ソング』が初演された1958年のことだ。

2010年の7月末から8月初めにかけて、1956年の暮れにブロードウェイで初演されたレナード・バーンスタイン (Leonard Bernstein) らの手になる『キャンディード』 (*Candide*) が、カナダ出身のロバート・カーセン (Robert Carsen) の演出によって兵庫と東京で演じられた。この作品のなかで主人公のキャンディードの師である哲学者パングロス (Pangloss) は「この世は最善の状態に作られている」 (“All’s for the best in this best of all possible worlds”) と説く。そしてキャンディードは師のこの考えに固執し続け、物語の結末でその欺瞞に気づき、ようやくそれを退ける。今回のプロダクションでカーセンは、このミュージカルを巨大なテレビのブラウン管に浮かび上がるドラマに仕立て、ヴォルテール (Voltaire) の原作通りの18世紀ではなく、1950年代頃のアメリカの物語として上演した。この時代の読み替えによってカーセンは、パングロスの説く教義は当時のアメリカに蔓延していた楽天主義であり、『キャンディード』はそれに対する痛烈な批判であることを明確に表現した。しかし、バーンスタインたちは当時のアメリカの楽天主義の自己満足性を暴いたが、当時の観客たちはそのような批判を求めていたのか。彼らの嗜好はそちらの方面に向かってはいなかった。メイ・リが分かりやすく歌う「億万の奇跡」こそ、楽天主義に染まっていた1950年代のアメリカの観客の琴線にふれるものだったのだ。『キャンディード』のブロードウェイでの公演回数はわずかに73回、一方『フラワー・ドラム・ソング』は600回。この数字の差が当時の観客たちの嗜好の方向性をはっきりと示している。

#### 4

『フラワー・ドラム・ソング』の演出担当は、舞台作品の演出をはじめ手がけるジーン・ケリー (Gene Kelly) だった。あの『雨に唄えば』 (*Singin' in the Rain*) のジーン・ケリーだ。ロジャーズは自伝のなかで「彼が素晴らしい仕事をする

ことを確信していたし、彼はそれを実際に成し遂げた」と述べている (295)。しかし、この言葉とは裏腹に、ケリーは稽古場で出演者たちをうまく統率することが出来ず、当惑することも多かったようだ。実は、ミュージカルの製作者たちの当初の演出家の第一候補は、『王様と私』でスターダムにのし上がり、演出の経験もあるユル・ブリンナー (Yul Brynner) だった。しかし、彼はウィリアム・フォークナー (William Faulkner) の『響きと怒り』 (*The Sound and the Fury*) を原作とする同名の映画の撮影のために参加できず、ケリーにお鉢がまわってきたのだ (Secret 340)。このケリーが演出家として接することになったのは、その大半が初めてブロードウェイの舞台に立つ人々だった。

『フラワー・ドラム・ソング』はブロードウェイ史上初の登場人物がアジア系のみという画期的な作品だった。それゆえ、そのキャスティングには大きな困難が待ち受けていた。すべての登場人物が中国系にも関わらず、当時は歌って踊れる中国人のミュージカル俳優の数が極めて限られていたために、その多くが中国系ではない人々によって演じられたのだ。主役級で中国と繋がりがあったのは、ワン・チ・ヤンを演じた中国の広州出身のケイ・ルーク (Keye Luke) と夕役のハワイ出身のエド・ケニー (Ed Kenney) のみ。しかも、後者は中国以外にも、ハワイ、スウェーデン、アイルランドの血なども混じっているために純粋な中国系とは言い難い。サミー・フォン役のラリー・ブライデン (Larry Blyden) はヒューストン生まれの白人、マダム・リャン役のファニタ・ホール (Juanita Hall) は、舞台と映画版双方の『南太平洋』でトンキン人のブラッディ・メアリー (Bloody Mary) も演じたアフリカ系アメリカ人、そしてメイ・リ役の梅木美代志は北海道の小樽生まれ、リンダ役のパット・鈴木はカリフォルニア生まれの日系二世だった。このような多彩な背景を有するキャストについて、ロジャーズは次のような発言を残している。

“... The people we ended up with are a *mélange* of nationalities and the funny thing is, the more

mixed up they are, the more attractive they are. We have 13-year-old twin girls in the cast, for instance, who are as outrageous a combination as oysters and chocolate sauce—Polish and Filipino. Oscar and I think they're wonderful.” (White 53–54)

ここでロジャーズによって語られている、様々な人々が交じり合うことによって、より魅力的なものができあがるという考え方は、作中でマダム・リャンが市民権習得のために通っていた学校の修了式で歌う「チョップ・スイ」(“Chop Suey”)の内容とも類似している。この歌はアメリカの多様性への一種の賛歌だ。「中国人とアメリカ人の双方であることを誇りに思う」というマダム・リャンの言葉を受けて、ワン・チ・ヤンが「君はアメリカ人が作り出した中国料理のようだ」と言う。「チョップ・スイのこと？」とリャン<sup>4)</sup>。「その通り。あらゆるものが入っていて、みんな混じっている」とのワンの返答に対して、彼女は「それが私の新しい国の良いところ」と言っ「チョップ・スイ、チョップ・スイ」と歌い出し、それは以下のように続いていく。

Living here is very much like Chop Suey:  
Hula Hoops and nuclear war,  
Doctor Salk and Zsa Zsa Gabor,  
Harry Truman, Truman Capote and Dewey—  
Chop Suey! (FDS I 61)

この後も様々な人物や地名などが織り交ぜられ、歌が続いていくのだが、その最後の部分で次のようにマダム・リャンとその場に集まった人々は声を合わせる。

Chop Suey,  
Chop Suey,  
Rough and tough and brittle and soft and gooey—  
  
Peking Duck and Mulligan stew,  
Plymouth Rock and Little Rock, too.  
  
Milk and beer and Seven-Up and Drambuie—  
Chop Suey.... (FDS I 64)

この歌詞で、見逃してはならないのは「リトルロック」というアーカンソーの州都の名前だ。1949

年に初演された『南太平洋』のなかでも、ネリーの出身地として言及されている地名である。この作品におけるリトルロックという地名の選択は、原作の『南太平洋物語』(Tales of the South Pacific, 1947)の設定をそのまま踏襲しただけで、あまり特別な意味はなかったと想像される。しかし『フラワー・ドラム・ソング』におけるこの地名への言及は、明らかに意識的なものだ。なぜならリーの原作には、そもそもこの歌に相当するものはなく、また1957年の7月に起きたリトルロックの高校での人種統合をめぐる有名な事件の後に、このミュージカルは製作されているからだ。

この「チョップ・スイ」という歌を、中心になって歌うマダム・リャン役のアニタ・ホールはメーキャップとかつらによってアジア系らしく見せているが、アフリカ系である<sup>5)</sup>。それゆえ黒人のホールが、「すべてが入り混じっていて、そこが好きだ」とアメリカの多様性をいくら歌い上げても、歌の最後で「リトルロック」に言及されることによって、「すべてが入り混じっているわけではない」アメリカの皮肉な現実が一瞬鮮明に浮かび上がってしまう。しかし、リトルロックの高校での事件にみられるように人種差別が根強く残るアメリカで、黒人のホールが、しかもアジア系の住民に扮した彼女がアメリカの多様性を称える歌をここで歌う意義はどこにあったのか。

1958年12月1日というブロードウェイでの『フラワー・ドラム・ソング』のオープニングナイトの日付をもつ『ニューズ・ウィーク』はこの作品についての特集記事が掲載され、ショウのコースのメンバーたちがその表紙を飾っている。そしてその彼女たちの写真の上に、この号の3つの特集記事のタイトルが記載されている。『フラワー・ドラム・ソング』の紹介記事“*They're Back—Rodgers and Hammerstein*”, 連邦政府の政策にも関わらず、公立高校での人種統合がなかなか進まないリトルロックなどの南部からの報告“*80 DAYS WITHOUT SCHOOLS*”, そして人体実験をしている共産主義国家中国の広大な北京の研究所についての報告“*Most Frightening Red Experiment*”である。また同じ号にはこの3本の他に、“*Berlin*

Today—The Worst to Come?”, “Russia’s Most Vigorous Assault on Us”などの記事も掲載されていた。これらの記事のタイトルは、ミュージカル『フラワー・ドラム・ソング』がブロードウェイで開幕した当時、アメリカは経済発展の豊かさを楽天的に享受する一方で、人種差別と東西冷戦という厳しい国内外の社会の現実と直面していたことを示している。

共産主義陣営はアメリカ国内の人種差別を、アメリカ批判のプロパガンダに利用したが、東西冷戦と第二次世界大戦後の自国の影響力拡大という状況のなかで、アメリカはその悪評を払拭する必要があった。多様な民族が暮らすハワイの州への昇格決定に際して、ミュージカル『南太平洋』の原作を書いたジェイムズ・A・ミチェナー (James A. Michener) は、先に挙げた『ニュース・ウィーク』が『フラワー・ドラム・ソング』の特集記事を掲載した数ヶ月後の1959年の春、『ニューヨーク・タイムズ・マガジン』(New York Times Magazine) に50番目の州の誕生を歓迎する記事を寄稿した。その一節からも、当時のアメリカが国内外で直面していた問題を読み取ることができる。

One of America’s major concerns is its relationship to foreign powers, and we are trying to assure uncommitted or wavering nations that they ought to trust in our good intentions. A serious bar to our efforts has been the bad publicity stemming from Little Rock. The Communist Chinese and Russians have abused us severely on that issue.

But with the admission of Hawaii, the Communist propaganda line collapses. Congress has demonstrated anew our historic attitude toward other peoples. We have shown that we can accept men of varying colors. Russia claims “Americas hate Orientals.” We do not, and we have proved that we don’t. (94)

アジア系の住民に扮した黒人のホールが、アメリカの多様性を賞賛する「チョップ・スイ」を歌い上げることは、東西の冷戦の時代において、共産

主義勢力による人種差別に由来するアメリカへのネガティブなプロパガンダを否定し、資本主義陣営の、そして世界のリーダーとしてのアメリカの地位を喧伝する役割を果たすものになったはずだ。しかし「すべてが入り混じっている」というこの歌の主張がアメリカの現実と異なっていることは、「リトルロック」以外にも、そこで歌われているものに偏りがあることから明らかになる。アジアを想起させるものは「北京ダック」しか言及されていないのだ。

この歌は1961年の映画版『フラワー・ドラム・ソング』にも登場するが、このヴァージョンでは歌詞がオリジナルの三分の一ほど大幅にカットされ、「北京ダック」も「リトルロック」も出てこない。アン・アンリン・チェン (Anne Anlin Cheng) は、ここでアジア系のものがまったく含まれていないことについて、「多様性を歌う、まさにその彼らが引き起こす脅威に抵抗するかのよう、[その多様性] がここで歌われているようだ」と述べている (41)。映画版と違い、オリジナルには北京ダックもリトルロックも含まれていた。しかし、そこで矢継ぎ早に繰り出されるものを改めて確認するならば、ロジャーズとハマースタインが提供するチョップ・スイの材料は、それほど多様なものではないことに気づくはずだ。アメリカにとって不都合な、あるいは異質なものは隠し味程度に使用されているに過ぎず、映画版においてはそれすらも排除されてしまっている。チョップ・スイは中国風の料理ではあるが、あくまでもアメリカの料理、少なくともそのような位置づけで、ここでは扱われていることを見逃してはならない。そして『フラワー・ドラム・ソング』のアジア系のキャストたちも、ロジャーズがその多様性を強調し、彼らのアジア的な外見にも関わらず、ミュージカルの冒頭でマダム・リャンがスーパー・マーケットに注文するタツノオトシゴや蛇の肉よりも (FDS I 9), はるかに一般のアメリカ人の「味覚」になじむ人々だったのではない。チョップ・スイのように。



## 5

『フラワー・ドラム・ソング』に主演した梅木美代志とパット・鈴木は『タイム』(Time)の1958年12月22日号の表紙を飾った。アジア系としては初めてのことである。そしてこの特集記事“The Girls on Grant Avenue”のなかで、彼女たちの略歴が紹介されている。それを読んで気づくことは、きわめて親米的人物として彼女たちが描かれていることだ。

北海道の小樽に生まれた梅木は、英語のわかる兄が自宅に連れてきたG.I.たちにかわいがられ、進駐軍のラジオから流れてくるドリス・デイ(Doris Day)やペギー・リー(Peggy Lee)の歌に耳を傾け、そのままをするような少女だった。長じてわずかばかりのお金を手に渡米、夜な夜な小さなナイトクラブで歌う日々が続いた。そしてテレビの高名なタレントスカウト番組に出演していたときに、ワーナーのキャスティング・ディレクターの目に留まった。そして彼女は舞台と映画版の『南太平洋』の演出・監督を務めたジョシュア・ローガン(Joshua Logan)に紹介され、彼の監督する映画『サヨナラ』(Sayonara, 1957)に起用されることになったのだ<sup>6)</sup>。このジェイムズ・A・ミチェナーの同名の小説(1953)を原作とした映画で、梅木は異人種間結婚を禁ずる軍隊の規則ゆえにアメリカ人の夫と共に自死するカツミを演じアカデミー賞の助演女優賞を獲得する。またこの映画で仕事をしたローガンが、彼女をロジャーズとハーマン・スタインに紹介し『フラワー・ドラム・ソング』でメイ・リ役に起用されることになったのだ。『タイム』の紹介記事は、「素直で、この世のものとも思われないほど従順、それでいて内面は落ち着いて屈強、メイ・リはミヨシそのものだ」と述べている。またこの記事では、梅木が『サヨナラ』のカツミ同様、アメリカ人と結婚していること<sup>7)</sup>、アメリカに住み続けたいと彼女が望んでいることも明かされている(30)。

『タイム』のこの記事は、梅木を「重大な決意によるアメリカ人」、そして鈴木を「本能的アメリカ人」と評している(28-29)。前者が自分の意

志で太平洋を渡ったのに対し、後者はカリフォルニアの人口400人の小さな町に4人兄弟の末っ子として生を受けている。日系二世ではあったが、アメリカ人の子供のようなだったらしく、町の人々は彼女を本名のチョコではなくパットと呼び始めたらしい。そして彼女は町の催事などで、“I Am an American”を歌って大喝采を浴びていた。そしてパール・ハーバー。鈴木一家も強制収容された。収容所ではあまり歌を歌うこともなく、覚えているのは激しい雷雨と砂嵐、そして毎朝アメリカ国旗を掲揚するために舞い上がる砂の中を外出してゆく二世の少年たちだけと鈴木は述べている(30)<sup>8)</sup>。戦後、彼女は幾つかの大学で、発声法、生物学、哲学、美術史を学びながら、クラブで歌い、自分のスタイルを作っていた。1954年にニューヨークに出た鈴木は、その後ロジャーズたちの目にとまり、『フラワー・ドラム・ソング』に参加し、「完全にアメリカ人化した中国娘」(FDS I 31)リンダ・ロウを演じることになったのだ。

ロジャーズとハーマン・スタインの『フラワー・ドラム・ソング』は様々な背景を有するキャストがチャイナタウンを舞台にアメリカの多様性を称揚する。しかし、この『タイム』の記事が梅木や鈴木を「アメリカ人」と称していることからもうかがえるように、その多様性の称揚に加わることが許されているのは、アメリカ価値観を受け入れた人々のみだ。アメリカに受け入れられるためには、アメリカの流儀に従う必要があるのだ。それゆえ、マダム・リャンがアメリカ市民権を獲得したパーティで歌う「チョップ・スイ」には、作品の冒頭でスーパー・マーケットに注文するタツノオトシゴや蛇の肉のような言わば「異物」は含まれてはならないのだ。このアメリカの価値観ゆえに、『フラワー・ドラム・ソング』は自らに足枷をはめてしまう。

このショウの大詰めで結ばれるのは、タとメイ・リ、サミーとリンダだ。タの相手は彼が最初結婚を約束したリンダでなく、メイ・リなのだ。この組み合わせについて、ジョン・ブッシュ・ジョーンズ(John Bush Jones)は、結局似たもの同

士が結ばれ、「相対立する文化の和解によって新たな文化が作り出されることはない」と述べている(158)。この2つの組み合わせは、ジョーンズの指摘するように予定調和的で目新しいところは何も無い。しかし、物語の展開ではなく、そのキャスティングの面で興味深い点がある。ここでの関心の対象は、リンダとサミーのカップルだ。彼らについては、それぞれト書きで、前者についてはすでに言及したように「完全にアメリカ人化した中国娘」、後者については「顔立ちの良い30歳代のアメリカ人化した中国人」(FDS I 18)と指定されている。言うまでもなく両者は中国系の役柄だ。しかし、ブロードウェイでサミーを演じたのは白人のラリー・ブライデンである。彼は当初のサミー役、ラリー・ストーク(Larry Storch)の降板を受けて起用されたのだが、ストークもニューヨーク生まれのアメリカ人でブライデン同様、アジア系ではない。ショウの開幕から1年後、ブライデンに代わって、後に映画版でサミーを演じることになる日系のジャック・スー(Jack Soo)が同役を引き継いだ。このことは、この役柄をアジア系の役者が演じる可能性があったことを示唆する。しかし、ブロードウェイでの閉幕後、1960年5月から始まったロンドン公演でサミー役に起用されたのは、またもやアジア系ではないティム・ハーバート(Tim Herbert)なのだ。サミー役にはアジア系の役者がなかなかキャスティングされなかった背景には、アジア系のミュージカル俳優の少なさという以外に、なにがしかの理由があるように思われる。

『タイム』の紹介記事には、タとメイ・リのカップルの舞台写真はなく、その代わりにサミーとリンダのカップルたちの写真が掲載されている。前者の代わりに掲載されているのは、梅木と1958年に結婚した彼女のアメリカ人の夫(テレビ関連の仕事をしていた)と一緒に写っているプライベートショットだ。またリンダとサミーの舞台写真は(ブライデンがアジア人風のメイクをしていても)とてもアジア系同士のカップルの写真に見えない。つまり、アジア系のカップルを扱うミュージカルを紹介する記事で虚構と現実世界

の異人種のカップルを写した写真が2枚も掲載されているのだ。映画版の『フラワー・ドラム・ソング』では、パット・鈴木に代わって、中国人の父親とスコットランド出身の母親の間に生まれたナンシー・クワン(Nancy Kwan)がリンダを演じた。この変更は、映画版の製作に際して歌の吹き替えが行われたことから分かるように歌唱や演技の問題ではなく、容姿の観点が重視されたことは明らかだ。一方、映画版のサミーのキャスティングに関しては、オリジナルの「顔立ちの良い」というト書きの指示は無視されたように思われる。それはともかく、問題はスーの容姿が完全な東洋系、一方クワンのそれがまったく西洋人的で、しかも彼女の演じるリンダのライフスタイルが、ある批評家が「あまりに『白』すぎる」(Klein 240)と指摘したものであるために、スクリーン上のこの2人は、同じアジア系ではなく異なる人種のカップルに見えてしまうことだ。舞台版と映画版『フラワー・ドラム・ソング』の双方で、アジア系という設定にも関わらず、異人種の組み合わせに見えるカップルが登場し、またその紹介記事で現実の異人種のカップルの写真(だけ)が掲載されていることは偶然なのか。この問題を考えるヒントは、梅木美代志の出世作でもある1957年の映画『サヨナラ』にある。

『サヨナラ』は異人種同士の恋愛を扱ったものだが、ハリウッドには1934年に制定された、いわゆるヘイズ・コードのなかに人種的混交を禁ずる項目があり、長い間このような内容の映画を作ることは困難だった。しかし、赤狩りや映画製作・配給会社に対する反トラスト訴訟などによって、ハリウッドの自主検閲組織の影響力が低下し、またテレビの普及によって映画館入場者数が激減、ホームコメディで人気を集めていたテレビにはない内容の作品が求められた結果、まだ社会的に認知されているとはいいがたい異人種間の恋愛などを扱った映画が作られるようになっていた(貴堂43, 46)。このような映画界での動きのなかで『サヨナラ』は製作され、梅木はアカデミー賞を受賞したのだ。つまり、映画というエンターテインメントの世界で、異なる人種の恋愛を扱った

物語が製作され、世間の人々の耳目を集めるようになった時期に、ミュージカル『フラワー・ドラム・ソング』は誕生したのだ。また、このミュージカルに先立ち、ハリウッドで『南太平洋』(上述したように、この映画と『サヨナラ』の監督は双方ともジョシュア・ローガン)という、これも異なる人種のカップルの恋愛が扱われている映画製作の指揮をしていたハマースタインたちは、このような映画界の動きを熟知していたはずだ。しかし、映画のなかで、異人種同士のカップルが描かれても、実社会で肌の色の異なる人々の間の恋愛、結婚が広く受け入れられたわけではなかったのだ。

映画版の『フラワー・ドラム・ソング』の製作に当たって、舞台版に含まれていた歌が一曲だけカットされた。夕が第一幕で歌う「神のごとく」(“Like a God”)である。そのカットの理由について、2002年に再リリースされた映画のサウンドトラック盤の解説のなかでデイヴィッド・ヘンリー・ウォンは、映画会社の重役たちが、中国系アメリカ人が自らを神になぞらえるこの曲が南部の観客の感情を逆なでするかもしれないと恐れたのではないかという説を紹介している(13)<sup>9)</sup>。このような観客の感情への配慮を考えたとき、『フラワー・ドラム・ソング』での、アジア系という設定にも関わらず、異人種同士のカップルに見える役者のキャスティング、そしてこの作品のパブリシティのあり方(ロジャーズとハマースタインはそれに積極的に関わっていた)は、『南太平洋』でも明らかなように、異人種間の融和を自らの作品の大きなテーマにしてきたミュージカル製作者たちの思いと、いまだ根強く残る人種間の混交をタブー視する国内世論のすりあわせの結果のように思えてならない。サンフランシスコの位置するカリフォルニアには、1967年まで異人種間の結婚を禁じる法律が存在していたのだから。

ロジャーズとハマースタインのコンビは、ショウビジネスの世界を熟知しており、自らの思想の主張のために、ショウの娯楽的な側面を犠牲にすることはなかった(Jones 160)。彼らは一般的ではない題材を、観客たちが受け入れやすいように

料理するのだ。『フラワー・ドラム・ソング』もモーデンが言うように、「風変わりな素材から作られたありふれたミュージカル」([1998] 189)になっていることは否めない。当時の評もそれほど芳しいものでなく、『ニューヨーク・タイムズ』(New York Times)は“a pleasant interlude”という微妙な表現でこのミュージカルを評し、また『ニューヨーカー』(New Yorker)のケネス・タイナン(Kenneth Tynan)の評のように“a stale Broadway confection wrapped up in spurious Chinese trimmings”という辛辣な評価を下すものもいた<sup>10)</sup>。開幕から1ヶ月ほどたった頃、批評家たちの評価はいまひとつだったが、それなりの観客を集めていたこのショウについて、ハマースタインは息子のジェームズ(James)に、次のように語ったという。

I've had some unlucky flops in my life. I've had some plays that deserved to run better than they did. And then I've had some well deserved hits. But this is the first lucky hit I've ever had. (Fordin 342に引用)

製作者自身もあまり高く評価していなかった「幸運なヒット作」、『フラワー・ドラム・ソング』は1年半ほどに渡ってブロードウェイで600回上演された後、1960年5月7日に閉幕した<sup>11)</sup>。その後、国内ツアー、ロンドン公演が行われ、1961年11月9日に映画版が公開された。1960年8月23日にハマースタインが死去したため、この映画の台本はオリジナルの共同台本作者だったジョセフ・フィールズが単独で担当することになった。この映画は喜劇を得意としていたフィールズの嗜好もあって、舞台版ミュージカル以上に喜劇的要素が強くなっている。またブロードウェイのオリジナルキャスト盤と映画のサウンドトラック盤を聞き比べればすぐに分かるように、後者はストリングスが強調され、砂糖でコーティングしたような耳あたりの良い音楽のアレンジが採用されている。そしてどちらかというど地味なメイ・リ役の梅木が脇に追いやられ、リンダ役のヘレン・クオンのセクシーさが強調された彼女の主演映画のような作りになっている(宣伝もクオンの扱い

が大きかった)。この映画はロジャーズとハマースタインのミュージカル映画では唯一興行的に失敗した作品だそう (Lewis 109)。

1970年代以降、公民権運動を経て、文学や映画におけるマイノリティの描き方が再検討されるようになると、原作の『ザ・フラワー・ドラム・ソング』及びそのミュージカル版に批判の目が向けられるようになる。たとえば、C. Y. リーの原作の小説に関しては、「白人読者の娯楽として受け入れられることを目的として書かれた中国系アメリカ人の生活を侮辱し歪曲している作品」と非難されるようになった (キム 138)。そして絶版となり、長年入手困難の状況が続いた。ようやく復刊されたのは2002年のことである。またロジャーズとハマースタインの他のミュージカル作品が早々にDVD化されたにも関わらず、この作品がナンシー・クオンやパット・鈴木らのインタビューを特典映像として付して、アメリカでようやくDVD化されたのは2006年のことだ。小説の復刊と映画のDVD化のきっかけを作ったのはデイヴィッド・ヘンリー・ウォンだった。

## 6

C. Y. リーの『ザ・フラワー・ドラム・ソング』が出版された1957年にウォンはロサンゼルスで生まれた。10代の初め、彼は深夜のテレビ放送で放映された映画版の『フラワー・ドラム・ソング』を見て衝撃を受ける。ベビー・ブーマーの彼にとって、訛りもなく話すアジア系の男女が恋をし、流行の音楽に合わせて歌い踊る様は、「革命的」なものであったという。そして、その後、アジア系アメリカ人たちが自己のアイデンティティを模索し、非アジア系の人々が作り上げたアジア系アメリカ人の姿を否定してゆくなかで、ウォンはこの作品が「ニセモノ」に思えるようになる。しかし、嫌悪するようにはならなかった。彼は『フラワー・ドラム・ソング』に密かに魅了され続けていたのだ ([2003b] x)。そして、オーセンティックなタイの姿の再現を目指した1996年の『王様と私』のリヴァイヴ公演を見て、ウォンは『フラワー・ドラム・ソング』の台本の書き

換えを思いつく。その後、彼は自らこの企画をR&H協会 (R&H Organization) に持ち込んで困難な交渉にあたり、協会から台本の書き直しの許可を取り付ける。そして誕生したのが新しい『フラワー・ドラム・ソング』である。

ロジャーズとハマースタインは国内外での自作の上演が、ブロードウェイのプロダクションの再現であることを強く望み、それを監視するために各公演に彼らの代理人を派遣し、彼らの意図にそぐわない舞台については公演権の取り消しを指示した (Kirle 8)。このような彼らの態度からすれば、ウォンの台本書き換えという提案は、門前払いとなって当然だった。しかし、そうはならなかった。その背景には幾つかの理由が考えられる。まずひとつは、夫の作品に他人の手が入ることを望まなかったロジャーズ夫人が、ウォンが自らの計画をR&H協会に持ち込む数年前、すなわち1992年に死去していたこと。彼女の死によって、ロジャーズとハマースタインの作品の上演に対して、おそらく彼女の生前は不可能だった新たな試みが可能になっていたのだ (Lewis 142)。もうひとつは、彼らの作品の著作権を管理しているR&H協会の会長テッド・チェイピン (Ted Chapin) が、ロジャーズとハマースタインの作品が今後も上演され続けるためには、現代の観客との適合性が重要だと考え (Kirle 9)、作者自身が「幸運なヒット作」と呼んでいたこともあって『フラワー・ドラム・ソング』について、その台本の弱さと改訂の必要性を認識していたことだ<sup>12)</sup>。

Rodgers & Hammerstein had no aspirations to groundbreaking entertainment when they concocted “Flower Drum.” After two major musical flops—1953’s “Me and Juliet” and 1955’s “Pipe Dream”—they were ready to sell some tickets with a lightweight commercial musical. That’s part of the reason “Flower Drum” lends itself to “revisical”-ization: great songs, mediocre book. ... [U]nlike the rest of the canon, it didn’t live on with the same kind of force as some of their other musicals. (Haithman に引用) チェイピンのこの発言のなかにある “revisical”



とは、ウォンが『フラワー・ドラマ・ソング』の自らの改訂版を評した造語だが、楽曲には手をつけず、台本を書き換える試みはこれ以前にもしばしば行われてきた。ジュルジュ・ビゼー (Georges Bizet) の高名なオペラを下敷きにハマースタインが製作したオール黒人キャストの意欲作『カルメン・ジョーンズ』(Carmen Jones, 1943) や、この『フラワー・ドラマ・ソング』に先立つ『アニーよ銃をとれ』の1999年の再演も同種の試みと言える。後者ではいわゆる“PC”(政治的公正性)への配慮から、ネイティヴ・アメリカンを侮蔑するような曲やセリフなどをカットし新たな台本が製作された。台本の書き換えに対する批評家たちの非難にも関わらず、1045回のロングラン公演を実現し、この新しい版は興行的には成功を収めた (Coleman 293-94)。『アニーよ銃をとれ』の著作権を管理しているのはR&H協会だが、この成功によって彼らが『フラワー・ドラマ・ソング』の台本の書き換えに自信を深めたことは想像に難くない。

ウォンは自らの新しい『フラワー・ドラマ・ソング』をオリジナルへの“valentine”(称賛・愛着の表現)と呼び、また資金集めの食事会でアジア系アメリカ人のコミュニティのリーダーたちを前にして、彼自身の新版を「もしオスカー・ハマースタインが中国系アメリカ人だったら書いたであろう台本」であると述べた (Haithman に引用)。ではウォンは、どのようにハマースタインたちのオリジナルを書き換えたのか。以下はそのあらすじだ。

舞台はオリジナルと同じサンフランシスコのチャイナタウンだが、時代が若干違い、オリジナルよりも2,3年後の1960年に設定されている。タとメイ・リ、タの父親の年齢も若干変更され、前者が双方とも20歳代初め、後者が50歳代に設定されている。物語は共産主義国家中国での迫害を逃れ、メイ・リがやっとの思いでサンフランシスコにたどり着くところから始まる。そして父親の友人であるワン・チ・ヤンをたずね、彼が経営する寂れた京劇劇場で働くことになる。彼女はそこでワの息子タと出会い恋心を抱くが、彼の方は父

親の劇場を借りて自分が演出しているショウのスターのリンダに恋をしている。自由を求めて中国からアメリカにやってきたメイ・リ。中国の伝統文化を守ろうとするワン。中国の伝統文化とアメリカの文化の間で揺れ動くタ。中国人よりも、アメリカ人であろうとするリンダ。この4人に狂言回しの役割を演ずる芸能エージェントのマダム・リャンが絡んで物語が展開する。タがメイ・リとのふれあいのなかで中国の伝統文化を理解してゆく一方、彼の父はマダム・リャンの勧めで閑古鳥の鳴いていた京劇劇場を観光客相手のナイトクラブに衣替えし、自らもそのショウにサミー・フォンとして出演して成功を収める。またタの気持ち自分が以外的女性に向いていることを知った傷心のメイ・リは劇場を去り、一緒に中国からアメリカに亡命してきたチャオと香港に渡る決心をする。またサミー・フォンという新たなスターの誕生を受けて、リンダも劇場をやめ、大きな夢を抱いてハリウッドに旅立つことを決心する。一緒についていきたいと言うタに、リンダはメイ・リが大切にしていたフラワー・ドラマが質屋の店頭にあったことを教える。香港への渡航費を工面するためにメイ・リが手放したのだ。タはそれを買戻し、港で乗船しようとしているメイ・リに届け、彼女の幸福を祈って別れを告げる。結局、タはリンダと共にハリウッドには行かず、チャイナタウンに残った。そして、父親の劇場で京劇の練習をしているところにメイ・リがやって来る。彼女も香港に行かず、サンフランシスコに残ったのだ。お互いの気持ちを確かめ合った2人は、中国の伝統的な様式を使いながらアメリカでの新たな物語を伝えるショウを協力して作り上げる決心する。そして2人の華やかな中国風の結婚式で幕となる。

ウォンはこの新たな台本で、C. Y. リーの小説の「ほろ苦さ」(bittersweet tone)を表現したいと述べている ([2003b] xi)。その言葉の通り、新しい『フラワー・ドラマ・ソング』の物語は、オリジナル版のミュージカルに比べてはるかに喜劇性が後退している。登場人物の自殺こそないが、原作の小説と比べても、この新版の物語は暗めだ。

開幕早々、メイ・リが毛沢東語録らしきものを手にした人々に取り囲まれ、そこから逃れるようにアメリカに渡ってゆくシークエンスは、電話片手にマダム・リャンがスーパー・マーケットにタコやタツノオトシゴあるいは蛇の肉を注文するオリジナル版とは明らかに違う世界がこれから展開することを観客に予期させる<sup>13)</sup>。そして新版ではアメリカに渡ってきた者たちの失望も語られる。物語の冒頭で中国からの亡命者たちは、自由の国アメリカへの期待をそれぞれ口にするが、その後半部分でアメリカでの厳しい現実にあつた彼らの夢は失望へと変わってしまう。彼らの期待と失望を示すセリフが、プロローグと第二幕の後半にそれぞれ次のように盛り込まれている。

REFUGEE#1(Chao): Though my body crosses the ocean in this cramped tomb, I keep my mind fixed on my new life to come.

REGUGEE#2: My child will be born in America, and will grow up without fear, for she will know neither famine and war.

REFUGEE#3: When I can do what I want, no man will ever be my master. When I can say what I wish, my lips will only speak the truth.

(FDS II 12-13)

EMIGRANT#1: I wan so lonely, no one spoke my dialect, I could not stand it any longer! I have to go home.

EMIGRANT#2: Can someone take my child back to Hong Kong? I can not make enough to support us both. I will send for him one day, I promise.

EMIGRANT#3: I am a physicist! And they made me scrub floors, like a coolie!

(FDS II 87-88)

このように率直にアメリカへの失望を語るセリフはロジャーズとハマースタインの『フラワー・ドラム・ソング』には存在しない。物語の展開に影響を投げかけるようなセリフを、なぜウォンは書いたのか。理由のひとつは、彼が表明しているように、原作の小説の「ほろ苦さ」を盛り込もうとし

たため。またもうひとつの理由として考えられるのは、近年のロジャーズとハマースタインのミュージカルの上演における演出のトレンドだ。

彼らのミュージカルは、それをもとにして作られた映画のイメージが強いために、ひたすら明るい楽天的な作品と思われがちだ。しかしそれは、彼らのミュージカルにわずかとは言え、物語に奥行きを与えるために盛り込まれたシリアスな内容をカットして映画が作られたからなのだ。例えば映画版の『オクラホマ!』では、町の嫌われ者ジャッド・フライ (Jud Fry) の狭い共同体における孤独な男性の抑圧された性欲を表現した「一人ぼっちの部屋」(“Lonely Room”) がカットされている<sup>14)</sup>。しかし、1998年から翌年にかけてロンドンで上演されたトレヴァー・ナン (Trevor Nunn) のプロダクション (その後ブロードウェイでも上演された) は、ハマースタインが “the bass fiddle” と呼んだジャッドの疎外感も克明に描き、ローレンス・オリヴィエ賞を受賞するなど高い評価を得た。ナンのプロダクションについては、ロジャーズの娘のメアリー (Mary) も賛辞を惜しまず、次のような言葉を残している。

I've never felt so moved. You tend to think of [Oklahoma!] as just being a cheerful little show, a little pure thing. It's actually very deep and very troubled in places and glorious in others. Trevor just found amazing things in it. (Lewis 208に引用)

このプロダクションは、カーリー (Curly) 役のヒュー・ジャックマン (Hugh Jackman) とジャッド役でトニー賞を獲得したシューラ・ヘンスリー (Shuler Hensley) らの配役でDVD化されているが、映画版と比較すると物語の陰影が非常に濃くなっていることに気づかされる。ウォンの新たな『フラワー・ドラム・ソング』の暗さは、原作の小説のトーン、そしてロジャーズとハマースタインのミュージカルを単なる娯楽作品ではなく、登場人物たちが織り成すシリアスなドラマとして扱う近年の演出のトレンドを反映していると言えるだろう。

新たな『フラワー・ドラム・ソング』はオリジ

ナルに比べて、たしかに真面目さは増しているが、決してしかつめらしいものでもない。そこには笑いもある。そしてその笑いは、しばしば自らを笑いのネタとすることで生み出される。たとえば、第2幕の冒頭、「クラブ・チョップ・スイ」に改装されたかつての京劇劇場で、サミー・フォンことワン・チ・ヤンがシェフに扮し、食べ残しの持ち帰り用の四角の箱を模した衣装をまとったコーラスガールに囲まれて「チョップ・スイ」を歌う場面だ。新版の『フラワー・ドラム・ソング』でタを演じたフィリピン出身のホセ・ラーナ (Jose Llana) が「ちゃかし」(Haithmanに引用)と評しているように、ここでの「チョップ・スイ」は、もはやアメリカの多様性への賛歌ではない<sup>15)</sup>。歌の途中で芸能エージェントのマダム・リャンは「観光客が欲しているものを自分たちは提供し、最後に笑うのは私たちだ」(FDS II 68)と述べる。オリジナルではアメリカの多様性の強調のために非白人の人々が白人のシナリオに従って彼らの望むままに歌い踊らされている感がぬぐえないが、この新版で際立つのは、そのシナリオを自らのために利用するアジア系の人々のしたたかさだ。新版で主導権を握っているのは、アジア系の人々なのだ。また、映画版で省略された「北京ダック」も「リトルロック」もここでは復活させられている。より正確に言うなら、映画版で省略された部分だけをウォンは新版で使用しているとも言える。彼はハリウッドが「チョップ・スイ」の口当たりを良くするために排除したオリジナルの「隠し味」のみをここで観客に提供していることになる。

## 7

先ほど名前を挙げたラーナは新版の「台本はオリジナルよりもはるかに良くできている」と述べているが、観客たちの反応はいかなるものだったのか。2001年の秋に初演が行われたロサンゼルスでは新版は成功を取めた。しかし、『ミス・サイゴン』(Miss Saigon, 1989)のキム (Kim) 役で知られるフィリピン出身のミュージカル界の大スター、リア・サロンガ (Lea Salonga) がメイ・リ

役で出演したにもかかわらず、ブロードウェイではうまくいかなかった。2002年10月17日に開幕したこのショウは、翌年の3月16日には早くも閉幕した。ロジャーズとハマースタインの大失敗作『パイプ・ドリーム』よりもはるかに少ない169回の公演だった。何がまずかったのか。ウォンはニューヨークを新版が称賛を受けなかった唯一の街だと述べ、その失敗の原因を『ニューヨーク・タイムズ』の酷評に帰している (Lewis 198)<sup>16)</sup>。しかしそれだけが失敗の原因だったのか。『ニューヨーク・タイムズ』の評が集客に大きな影響を及ぼすのは確かだが、「失望」と評された『サウンド・オブ・ミュージック』(The Sound of Music, 1959)の例にみるように、商業的成功という面ではそれが絶対というわけでもない。新版『フラワー・ドラム・ソング』の失敗の原因として、サロンガのアンダースタディを務め、たった1回だけブロードウェイでメイ・リを演じた沖縄出身の高良結香はマーケティングの問題に言及している (130-31)。また、批評家の評価や宣伝の問題以外に、カレン・ワダ (Karen Wada) は、不況、厳冬そして9.11以後の人々の精神的な不安定さなどをこのショウの失敗の原因として挙げている (114)。

新版『フラワー・ドラム・ソング』が上演されていた当時ニューヨーク滞在中だった筆者は、このミュージカルを見る機会を得たが、会場のヴァージニア劇場には空席が目立った。通りを一本隔てたニール・サイモン劇場の前に多くの人々がチケットを求めて列をなしている光景とはあまりに対照的だった。そこで上演されていた演目は、『フラワー・ドラム・ソング』に2ヶ月ほど先んじて開幕していた『ヘアー・スプレー』(Hairspray)である。このミュージカルは最優秀作品賞を含む2003年度のトニー賞8部門受賞<sup>17)</sup>、映画化もされ、2009年1月初めの閉幕まで2600回以上の公演を重ねた。1962年のボルティモアを舞台にしたこのミュージカルは人種統合が大きなテーマになっているが、陽気な楽曲とダンスに覆いつくされた作品のなかで、それが声高に語られることはない。メッセージ性が強い『フラワ

『フラワー・ドラム・ソング』とは対照的だ。2002年の秋から翌年の春にかけて、ブロードウェイの向かい合うふたつの劇場で、同時代のアメリカのマイノリティと社会の関わりを扱ったミュージカルが奇しくも上演されていたわけだが、観客たちが選んだのは『フラワー・ドラム・ソング』ではなく、より娯楽性の強い『ヘアー・スプレイ』だった。9.11以降のニューヨークで楽天的なショウが求められたというのは容易に理解できる。しかし、作品内容の明暗だけが問題だったのか。新版『フラワー・ドラム・ソング』のメッセージと当時のアメリカ社会の要求のずれも集客に影響したように思われるのだ。いくら作者の志が高くとも、その二者の間に齟齬があれば、ショウの成功はおぼつかないはずだ。

ウォンが新版『フラワー・ドラム・ソング』の公演プログラムに寄せた文章の結びに以下のような一節がある。少々長いが引用してみたい。

Through its many incarnations, I believe the soul of *Flower Drum Song* remains constant: an examination of assimilation and the eyes of Asians. Rodgers & Hammerstein first made this statement in 1958, little more than a decade after Japanese Americans had been imprisoned in American internment camps, and while the FBI was investigating Chinese Americans as a potential “fifth column” for Communist infiltration. Under the circumstances, it was indeed revolutionary to assert that Asians could be as American as any character in *Oklahoma!* or *State Fair*. ... With each incarnation, *Flower Drum Song* presents an opportunity to ask again how we might best balance the old with the new, to more perfectly realize the promise of this great social experiment that we call America. ([2003a] n. p.)

ウォンがここで述べているように、確かに日系アメリカ人の強制収容から10年ほどしか経過しておらず、また中国系アメリカ人が共産主義勢力の手先のような疑いの眼差しを向けられていた時代に、ロジャーズとハマースタインが、彼らの『フ

ラワー・ドラム・ソング』でアジア系アメリカ人が他の白人のアメリカ人と同様の存在であることを主張したことは画期的なことだったのかもしれない。しかしすでに述べたように、彼らの主張は当時のアメリカの国益にかない、しかも彼らの製作した『フラワー・ドラム・ソング』は、当時の人々の価値観のなかに収まるものだった。それゆえ、それは「幸運なヒット作」となったのだ。しかし9.11以後、異常なまでのナショナリズムの高揚によってアメリカ国民は国家への忠誠心が強制され、ハイフンつきのアメリカ人たちは自らの家や店先に率先して星条旗を積極的に掲げるなど、自らの出自よりも「アメリカ人」としてのアイデンティティを強調しようとしていた。このような風潮の中で、ハイフンの後よりも前を強調する、次のような新版のミュージカルのフィナーレのセリフは多くの観客の心を掴むことが出来たのだろうか。

MEI-LI: As I begin my new life, I give thanks to all those who came before me. My father ...

TA: ... my mother, and their ancestors before them ...

MEI-Li: ... whose legacy was passed down to me the day I was born (*Turns to face the audience*) in Saco Chow, China.

TA (*Turns to face the audience*): The day I was born—in Shanghai. (*FDS* II 96–97)

メイ・リとタのこのようなやりとりの後に、アンサンブルのメンバーは各自の出身地を高らかに述べる<sup>18)</sup>。しかし、星条旗の溢れかえるマンハッタンで求められていたのは、各自の背景の強調ではなくアメリカ社会への同化だった。ウォンが「偉大な社会実験」と称しているようにアメリカは、様々な背景をもつ人々を人工的に束ねることによって作り出された、もともと基盤の脆弱な国家だ。それゆえアメリカは自らの存在に危機が及ぶと、その体裁を維持するために「自由と平等」を標榜する国家でありながら、そこに集う人々を差別化し、その自由を抑圧するメカニズムを作動させるのだ。

映画版の『フラワー・ドラム・ソング』には原



作の小説やロジャーズとハマースタインのオリジナルにも存在しない、数本の星条旗と1本の中華民国の旗に導かれて、ジョン・フリップ・スーザ (John Philip Sousa) の「星条旗よ永遠なれ」(“Stars and Stripes Forever”) のマーチに合わせてアジア系の人々が行進するチャイナタウンの新年のパレードの場面が登場する。その先頭に立っているのはボストン茶会事件の参加者に扮して、このマーチの有名なピッコロのオブリガートを吹くアメリカかぶれのタの弟サンだ。アメリカへのおもねりとも受け取れるこのような場面は、新版の『フラワー・ドラム・ソング』にも当然のことながらない。しかし、2001年の9.11以降のニューヨークで求められていたのは、このサンのようなキャラクターだったのだ。アメリカ社会に「異分子」への不寛容が広がる2003年の3月半ば、ブロードウェイでウォンの『フラワー・ドラム・ソング』は閉幕した。「テロとの戦い」を自らの大きな政治的スローガンとして掲げる当時のアメリカ大統領ジョージ・W・ブッシュ (George W. Bush) がイラクに対する戦争を本格化させたのはその直後だった。

## 注

- 1) ロジャーズは自伝のなかで失敗作が2つ続いたことが自身の鬱病の原因ではないとし、その入院生活について以下のように述べている。  
Once I was in the clinic, untroubled by problems and pressures, I felt fine. My spirits soon picked up, and before long I was so well adjusted that I became something of a doctor's helper. (294)  
このように自身の病状が軽症であったかのように述べ、入院期間を自伝で12週間と書いているが、彼の病状はかなり深刻で、その入院生活は実際には4ヶ月に及んだ。Nolan, pp. 240-41を参照のこと。
- 2) フィールド家の人々とロジャーズとハマースタインらの関係についてはグリーンズパン (Greenspan) の論考を参照のこと。
- 3) Richard Rodgers, Oscar Hammerstein II and Joseph Fields. *Flower Drum Song*. New York: Farrar, Strauss and Cudahy, 1958. p. 61, p. 37. ロジャーズとハマースタインらの『フラワー・ドラム・ソング』からの引用はこの版から。以後の引用は本文に *FDS* I とページ数を記す。同名の作品の新版からの引用は、Richard Rodgers, Oscar Hammerstein II and David Henry Hwang. *Flower Drum Song*. New York: Theatre Communications Group, 2003. により、本文中に *FDS* II とページ数を記す。
- 4) 作中では、チョップ・スイはアメリカ発祥とされ、一般にそのように扱われることが多いが、実際には中国で考えられた料理のようだ。Coe, p. 161を参照のこと。
- 5) 『南太平洋』と『フラワー・ドラム・ソング』でホールの演じたのは両方ともアジア系の役柄だが、それぞれの映画版で確認できるように、後者では顔を前者よりもかなり白く塗っている。
- 6) ローガンは『サヨナラ』のミュージカル化をロジャーズとハマースタインに提案したが、彼らは断つたらしい。その後もローガンはあきらめず、結局実現しなかったが、作曲にはアーヴィング・バーリン (Irving Berlin) などを考えていたようだ。Logan, p. 317を参照のこと。
- 7) 梅木美代志はこの夫と後に離婚し、別の男性と再婚したが、この2人目の夫もアメリカ人だった。
- 8) C. Y. リーの『フラワー・ドラム・ソング』(1957) と同年出版の強制収容所での日系アメリカ人への忠誠審査などを扱ったジョン・オカダ (John Okada) の『ノー・ノー・ボーイ』(*No-No Boy*) が出版当初は黙殺され、1970年代の多文化主義の台頭によってようやく再発見されたこと、また強制収容に対する補償運動が本格的に盛り上がるのも1980年代に入ってからだったこと、これらを考え合わせると、バット・鈴木のごこでの発言は、当時のアメリカ人の感情を意識して、きわめて慎重になされたものように思われる。
- 9) 歌としてはカットされたが、その歌詞の冒頭部分が映画の終盤に出ている文芸酒場のようなところ (原作の小説には出てくるが、ロジャーズとハマースタインのミュージカルには出てこない) での、朗読用の詩として使用されている。ウォンはこのCDの解説のなかで、そのことには言及していない。
- 10) Green, p. 623, p. 625を参照。このスタンリー・グリーン (Stanley Green) が編纂した本は、ロジャーズとハマースタインのミュージカルやその映画版のキャスト、公演回数、初演や初公開当時の評を知るのに便利。
- 11) ロジャーズの自伝での扱いも非常に小さく、実質1ページ半弱ほどしか『フラワー・ドラム・ソング』には割かれていない。
- 12) イーサン・モーデンはチェイピンの見解とは異なり、音楽は表面的なありきたりのもので、台本の方が優れていると述べている。Mordden [1998], pp.

188-89を参照のこと。

- 13) 映画版冒頭は舞台版と違い、メイ・リと彼女の父親が船に乗って密航してくる場面から始まっている。もちろんこのような場面はオリジナルの舞台版にはない。この変更によって、観客にアメリカにこっそりと紛れ込んだアジア系アメリカ人という印象を与えてしまう懸念が少なからずある。
- 14) 冷戦期、アメリカは文化交流もいわゆる「封じ込め政策」の一手段と位置づけていた。1958年の初めまでに米ソは文化・技術・教育などの交流協定を結び、そして翌1959年には映画交流に関する取り決めもなされた。それによって、米ソ双方が相手側の映画を購入し、映画週間を設けて上演することになった。ソビエトが購入した映画のなかに、この『オクラホマ!』も含まれていた。佐々木, pp. 131-33を参照のこと。冷戦期にこの映画に付与された意味合いについては別稿で論じたい。
- 15) ホセ・ラーナはウォンが『フラワー・ドラマ・ソング』の台本の書き換えを考えるきっかけとなった、1996年の『王様と私』のリヴァイヴ公演でブロードウェイにデビューした。
- 16) 『ニューヨーク・タイムズ』のベン・ブランドレイ (Ben Brantley) らの新しい『フラワー・ドラマ・ソング』への冷淡な評価に対してアジア系の人々が非難の声をあげている。たとえば、ニューヨーク大学で Asia Pacific American Studies の立ち上げに関わったジョン・クオ・ウェイ・チェン (John Kuo Wei Techen) は、ニューヨークの批評家たちが「新たなアメリカ人の感性について無知」で新版の面白さや重要性を認識していないと断じ、次のように述べている。
- As U.S. demographics shift dramatically—especially in our metropolitan regions—new immigrants bring different sensibilities and insights about the United States. Yet, New York Broadway critics remain mired in dated frames of reference and risk becoming irrelevant to these new urban citizens.
- 17) ウォンの台本もノミネートされたが、脚本賞は結局『ヘアー・スプレイ』に与えられた。受賞は逃したがトニー賞へのノミネートという事実が示すように、彼の台本を評価する声はある。マーク・N・グラント (Mark N. Grant) は、ミュージカルの質の低下について論じた彼の論考のなかで、昨今のミュージカルの台本が、商業的成功を求めて「どれも似通った匿名的なもの」(boilerplate anonymity) になっていると指摘し、その例外のひとつとしてウォンのこの『フラワー・ドラマ・ソング』の台本に言及している。Grant, p. 73を参照のこと。ただし、オリジ

ナル版の台本に好意的だったモーデンは、ミュージカルの黄金時代は1980年頃で終わったと考えていることもあり、新版を「退屈」と評している。Mordden [2004], p. 254を参照のこと。

- 18) 主役級の俳優たちがそれぞれフィナーレで述べる地名は役柄上の出身地である。本文中にも記したように、メイ・リ役のサロンガと夕役のラーナは共にフィリピンの出身である。

#### 参考文献

- Brantley, Ben. "New Coat of Paint for Old Pagoda." *The New York Times*. 18 October, 2002.
- Cheng, Anne Anlin. *The Melancholy of Race: Psychoanalysis, Assimilation, and Hidden Grief*. New York: Oxford UP, 2001.
- Coe, Andrew. *Cop Suey: A Cultural History of Chinese Food in the United States*. New York: Oxford UP, 2009.
- Coleman, Bud. "New horizons: the musical at the dawn of the twenty-first century." in Everett, William and Paul R. Laird eds. *The Cambridge Companion to the Musical, 2nd edition*. Cambridge: Cambridge UP, 2008.
- Fordin, Hugh. *Getting to Know: A Biography of Oscar Hammerstein II*. New York: Random House, 1977.
- Grant, Mark N. *The Rise and Fall of the Broadway Musical*. Boston: Northeastern UP, 2004.
- Green, Stanley. ed. *Rodgers and Hammerstein Fact Book: A Record of Their Works Together and with Other Collaborators*. New York: Drama Book Specialists, 1980.
- Greenspan, Charlotte. *Pick Yourself Up: Dorothy Fields and the American Musical*. New York: Oxford UP, 2010.
- Haithman, Diane. "A Different Drummer." *Los Angeles Times*. 14 October, 2001.
- Hellman, Lillian, Lenard Bernstein, Richard Wilbur, John Latouche and Dorothy Parker, *Candide: A Comic Operetta Based on Voltaire's Satire*. New York: Random House, 1957.
- Hischak, Thomas. *The Oxford Companion to the American Musical: Theatre, Film, and Television*. New York: Oxford UP, 2008.
- Hwang, David Henry. "Introduction." in C. Y. Lee. *The Flower Drum Song*. 1957. Harmondsworth: Penguin Books, 2002.
- . "The Many Lives of *Flower Drum Song*." New York: Souvenir brochure, 2003a.
- . "Introduction." in Richard Rodgers, Oscar Hammerstein II and David Henry Whang. *Flower Drum Song*. New York: Theatre Communication Group, 2003b.

- 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-Progress*. Carbondale: Southern Illinois UP, 2005.
- Klein, Christina. *Cold War Orientalism: Asia in the Middlebrow Imagination, 1945–1961*. Berkley: U of California P, 2003.
- Lee, C. Y. *The Flower Drum Song*. 1957. Harmondsworth: Penguin Books, 2002.
- Lee, Robert G. *Orientalism: Asian Americans in Popular Culture*. Philadelphia: Temple UP, 1999.
- Lewis, David H. *Flower Drum Songs: The Story of Two Musicals*. Jefferson: McFarland & Company Inc., Publishers, 2006.
- Logan, Joshua. *Movie Stars, Real People, and Me*. New York: Delacorte P, 1978.
- Mandelbaum, Ken. *Not Since Carrie: Forty Years of Broadway Musical Flops*. New York: St. Martin P, 1991.
- Marchetti, Gina. *Romance and the “Yellow Peril”: Race, Sex and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*, Berkeley: U of California P, 1993.
- Mast, Gerald. *Can't Help Singin': The American Musical on Stage and Screen*. Woodstock: The Overlook P, 1987.
- McConachie, Bruce. “The ‘Oriental’ Musicals of Rodgers and Hammerstein and the U.S. War in Southeast Asia.” *Theatre Journal* 46, 1994.
- . *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. “‘Aloha’ for the Fiftieth State.” *The New York Times Magazine*, 19 April, 1959.
- Mordden, Ethan. *Rodgers & Hammerstein*. New York: H.N.Abrams, 1992.
- . *Coming Up Roses: The Broadway Musical in the 1950s*. New York: Oxford UP, 1998.
- . *The Happiest Corpse I've ever Seen: The Last 25 Years of the Broadway Musical*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- Most, Andrea. *Making Americans: Jews and the Broadway Musical*. Cambridge: Harvard UP, 2004.
- N.N. “The Girls on Grant Avenue.” *Time*, 22 December, 1958.
- Nolan, Frederick. *The Sound of Their Music: The Story of Rodgers & Hammerstein*. New York: Applause, 2002.
- Rodgers, Richard & Oscar Hammerstein, II. *Six Plays by Rodgers and Hammerstein*. New York: Random House, 1955.
- Rodgers, Richard, Oscar Hammerstein II and Joseph Fields. *Flower Drum Song*. New York: Farrar, Straus and Cudahy, 1959.
- Rodgers, Richard. *Musical Stages: An Autobiography*. 1975. New York: Da Capo P, 1995.
- Rodgers, Richard, Oscar Hammerstein II and David Henry Hwang. *Flower Drum Song*. New York: Theatre Communication Group, 2003.
- Secrest, Meryle. *Somewhere for Me: A Biography of Richard Rodgers*. New York: Applause, 2001.
- Spigel, Lynn. *Make Room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America*. Chicago: U of Chicago P, 1992.
- Stag, Joanne. “The R & H Brand on a Musical.” *The New York Times Magazine*. 30 November 30, 1958.
- Tchen, John Kuo Wei. “Flower Drum Song-The Reviews are In Critics clueless about emergent American sensibility.” [http://asianweek.com/2002\\_12\\_13/arts\\_flowerdrum.html](http://asianweek.com/2002_12_13/arts_flowerdrum.html).
- Wada, Karen. “Afterword” in Rodgers, Richard, Oscar Hammerstein II and David Henry Hwang. *Flower Drum Song*. New York: Theatre Communications Group, 2003.
- White, Robert Berry. “Back in Lights.” *Newsweek*, 1 December, 1958.
- 有馬哲夫『テレビの夢から覚めるまで——アメリカ1950年代テレビ文化社会史』国文社, 1997年。
- 貴堂嘉之「アメリカ合衆国における「人種混交」幻想——セクシュアリティがつくる『人種』」竹沢泰子編『人種の表象と社会的リアリティ』岩波書店, 2009年所収。
- キム, エレイン (植木照代 他訳)『アジア系アメリカ文学——作品とその社会的枠組』世界思想社, 2002年 (原著1982年)。
- 佐々木卓也『アイゼンハワー政権の封じ込め政策——ソ連の脅威, ミサイル・ギャップ論争と東西交流』有斐閣, 2008年。
- 高良結香『ブロードウェイ 夢と戦いの日々』ランダムハウス講談社, 2008年。

#### 参考 CD

- Flower Drum Song: Original Broadway Cast Recording*. 1958. Sony Music Entertainment Inc., 1998.
- Flower Drum Song: Motion Picture Soundtrack*. 1962. A Universal Music Company, 2002.
- Flower Drum Song: The New Broadway Cast Recording*. DRG Records Inc., 2003.

*Original Broadway Cast Recording PIPE DREAM*. 1955.  
BMG Music, 1993.

『ナンシー梅木 アーリー・デイズ 1950-1954』ヴィク  
ターエンタテインメント株式会社, 2007年。

『ナンシー梅木・シングズ・アメリカン・ソングズ・  
イン・ジャパニーズ+2』ユニバーサルミュージ  
ック合同会社, 2009年。

#### 参考 DVD

*Rodgers & Hammerstein's Oklahoma!*. Image Entertainment,  
1999.

*Rodgers & Hammerstein's Cinderella*. Image Entertainment,  
2004.

*Rodgers & Hammerstein's Flower Drum Song*. Universal  
Studio Entertainment, 2006.

『ロジャース&ハマースタイン——ミュージカル・コ  
レクション カルーセル 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。

『サヨナラ』20世紀フォックス ホーム エンターテイ  
メント ジャパン株式会社, 2008年。