

島の時代のニューヨーク

——モダン都市における人種

新田 啓子

モダニティと人種の表象——人種の世界史化

人種を意識的なモティーフとして確立させた感受性から、西洋モダニズムの特徴を描き出すことができるだろう。例えば欧米の盛期モダニストたちは、既存の芸術表現の形式が固定化し、想像力の枯渇を痛感せざるを得なくなった時、それを打破するためのよすがを非西欧文化に見出した。英詩におけるイメージズムが俳句などへの興味を高めたのもこの傾向と無縁ではなからうし、特にアヴァンギャルドの芸術家たちは、言語や記号、絵画モティーフ等の領域で、こぞって異文化を表した。

果たして描写された文化の断片は、多くの場合人種的イメージネーションの装置を発動し、それが他者、そしてその鏡像としての自己の表象を導いた。このことはつまり、素材として選ばれた異文化に、人種というシニフィアンを付与

する現象であったとも言えようか。すると人種の表象は、いわば内容としての形式を追い求めるモダニズム的美学の展開を促した、本質的な要素の一つであったことになる。モダニティからは遠く隔たり、むしろそれへのアンチテーゼたる「原始」の記号を帯びた「人種」。けれども、モダニティへの批判意識なくしては選ばれ得なかったその形象は、南の島に優るとも劣らず、都市のただなかに探究された。人種とは本質的に、都市の現象であったのである。

米国モダニズム文学のメインストリーム、ロスト・ジェネレーションを代弁し、みずからもその一員であったと自称する批評家マルカム・カウリー (Malcolm Cowley) は、こう回顧している。

原始主義への逃避が最大限に、多岐にわたるかたちで試みられていたのは、ニューヨークをはじめとする大都市であった。例えばそれは、疲弊した知識人の、ニグロの舞踏や音楽——黒人霊歌や、ブルースや、ブラック・ボトムや、『皇帝ジョーンズ』等々——への熱狂に現れていた。(Cowley 237)^①

モンペリエ大学の奨学生として一九二二年から二年間を南仏で過ごしつつ、ヴァンギャルドの小雑誌に係わりながらダダについての造詣を深めることになったカウリーは、芸術至上性とエリート性ゆえに「いかなる社会階級の支持も得られなかった」ダダは、芸術家による現実逃避の一パターンに過ぎないと

① ブラックボトムとは、チャールストンの後に流行した、踏み鳴らす足技が特徴のダンス。二十世紀初頭にニューオーリンズで発生し、一九二四年頃より流行する。「皇帝ジョーンズ」(The Emperor

語っていた(153)。だがその批判は、やがてみずからの属した集団へも向けられることになる。二三年に帰国し、グリニッジ・ヴィレッジに居を移した彼は、その都市では原始主義が、同質の逃避先となつて居るを見出すのである。

折しも繁栄中のハーレム・ルネサンスやジャズ・エイジの大衆文化は、性の解放とも結びつけられ、都市にいなから文明の外へ、ひいては身体の猥雑性、欲望の深遠のほうへと向かう飽くなき幻想を満たしていた。二〇年代を「島の時代」と呼んだカウリーは、まさにメトロポリタン・センターへ成長した一介の島、マンハッタンが、奇しくもエキゾテシズムに満ちあふれた内なる「南の島」であつたことを、看破していたに違いない。

なるほど一九二、三〇年代アメリカにおいて、原始なるものは、南の他者への憧憬よりは国民文化への関心と結びつき、内へ内へと探られていた。国内に堆積した異郷的古層こそが、求められていたのである。例えば、ガートルード・スタイン (Gertrude Stein) を世に送り出したことで知られる当時の代表的文芸批評家、カール・ヴァンヴェクテン (Carl Van Vechten) は、民謡等のローカルな音楽が西洋クラシックをハイブリッドに変容させた軌跡にこそ、国民芸術の固有性が確認できると考えた。同時代に開花した黒人の芸術運動、ハーレム・ルネサンス屈指のパトロンとしても知られる彼は、そのような触媒として、黒人靈歌に期待をかけた。彼にとり、そうした化学作用が最も成功裏に結実したのは、ドヴォルザークの交響曲第九番『新世界より』(一八九三年)であつた。

(Jones) とは、一九二〇年初演のユーージン・オニール (Eugene O'Neill) の戯曲。殺人を犯すが脱獄し、カリブ海の島で皇帝となるも、叛乱の末に殺される黒人男性が主人公。二四年から主演を務めた俳優ポール・ロブソン (Paul Robeson) は、この作品で世界的な名声を高めた。

ドヴォルザークは、ニューヨークのナショナル音楽院の院長として招かれた際（一八九二—九五年）にこれを作曲した。黒人靈歌「ゆれるよ幌馬車」（“Swing Low, Sweet Chariot”）をその旋律に組み込むことにより、彼自身の持論でもあった、民俗的な旋律の活用を実践したと言われている。同時にこの作品の第二三楽章は、ヘンリー・ロングフェローのインディアン英雄詩『ハイアワサ』（Henry Longfellow, *The Song of Hiawatha* 1885）にインスパイアされたものであることもわかっている。このような近代型民族意識に裏打ちされた国民音楽へのアプローチは、実際に、以後アメリカで熱を帯びることとなった黒人民謡への関心をおおいに活性化させた。

事実、この曲の意義がヴァンヴェクテンに言説化された時、これを世に送ったヨーロッパ民族楽派の主体性は、なんとも好都合に、多民族社会アメリカの地域的特性へと転轍されることとなった。ドヴォルザークがこの曲の大部分を書いたとされるアイオワはチェコ移民（ボヘミアン）の多い州であったが、そこはもとより、インディアン居留地が散在する土地でもあった。つまり、「ドヴォルザークの幸せなアメリカ旅行」でも特に長期間が費やされたアイオワでの滞在は、彼自身の郷愁、ないしは文化的自己認識を芸術に高めることに一役買い、しかもそれを導いたのは、極めてアメリカ的な異人種、「インディアン」との邂逅であったということだ（Van Vechten 27）。あるいはヴァンヴェクテンに言わせれば、「根気強いコレクターに豊穡をもたらす」のは「インディアンとボヘミアンの民謡が採取できるアイオワ」の特性でこそあったことにな

る (27)。

しかしこの解釈は図らずも、民謡の引用や編曲によって実現された新たな形式——「新世界」の表現——を希求する一方、その加工が忘却させかねない特殊な土着的物語をあくまで必要とする、モダンリズム芸術の二重性を言い当てたとは言えないだろうか。そしてヴァンヴェクテン特有のアメリカリズムの核心も、この点にあったのである。南部黒人の大量移住が始まった一九一〇年以降、ニューヨーク等の北部諸都市では、未曾有に多様な社会構成が加速的に形成された。にも拘らず、すでに世紀転換期には定着していたその国の大量生産・大量消費イメージは、画一的な社会としてのアメリカ像を喧伝し、それに応答する知識人／芸術家を、「人種」や「民族」の探究に駆り立てた。いわば、生活世界からはその民族的多様性を隠蔽し、異質な隣人を見ぬようにする反面——これこそが、南の島であるニューヨークの奇妙さであり、政治的な問題であった。

ヴァンヴェクテンに似た民俗的関心を密かに伝える同時代人に、彼の知己でもあったフィッツジェラルド (F. Scott Fitzgerald) がいる。今さら説明の必要はなからう彼の『グレート・ギャツビー』(The Great Gatsby 1925) は、まさにその「迂回行為」を暗示する作品だ。ユダヤ人詐欺師、ウォルフシェイムに会うために、マンハッタンへ車を走らせるギャツビーとニックが見る黒人は、おそらくこの小説で最も明示的な人種描写の一つである。「クイーンズボロ橋か

ら眺めるシティは、いつ見ても最初に見た時と変わらない」と語った直後、ニックは「異様な」光景を目にすることになる。

我々がブラックウエルズ・アイランドを曲がろうとした時、一台のリムジンが脇を通り過ぎた。運転するのは白人運転手で、流行に遅れまいと着飾った三人の黒人が座っていた。男が二人で女が一人。すごい対抗心を燃やしてこちらを睨みつける彼らの目の玉がぎよろぎよろ動くのを見ると、私は声を上げて笑った。この橋を渡ってしまえば何が起きてもおかしくはない。私はそう思った。(Fitzgerald 69)

黒人の中・上流層を目撃するも、ことさらその現実について自らを説得せねばならないニックには、実はその存在を承認する準備はない。これは果たして、「ジャズ・エイジ」という言葉の生みの親として知られるフィッツジェラルドが、そうでありながら一方で、黒人に起源するその音楽を表現する言葉はないという状況を物語化した、次の一節とも響き合っている。

ニックが初めてギャツビーに出会うパーティの夜、会場ではこのようなステージが開かれていた。

突然バス・ドラムの音が鳴り響き、オーケストラの指揮者の声が庭園にざわめく音声の上に響き渡った。

「みなさん、ギャツビー氏の要請で、我々はこれから、先頃五月にカーネギー・ホールで話題になった、ウラディミール・トストフ氏の最新作を演奏します。新聞をお読みになった方は、それが大きなセンセーションであったことをご存知でしょう」と彼は叫んだ。が、微笑みを浮かべ、「とうか、まあまあくらいのセンセーションだったか」と陽気に割り引いてみせたので、一同は笑いに包まれた。すると彼は元氣一杯に締めくくった。「この曲は、ウラディミール・トストフの『ジャズの世界史』です。」トストフ氏の曲は、私には何であったか思い出せない。というのも私の目はちようど〔中略〕ギャツビーに注がれていたからだ。(50)

ミツチエル・ブライトワイザーは、ここで演奏される『ジャズの世界史』が、ジョージ・ガーシュインがジャズを導入し作曲した交響曲、『ラプソディ・イン・ブルー』であった可能性を論じてゐる (Breitveiser 370)。一九二四年二月、ポール・ホワイトマン・オーケストラにより、エオリアン・ホールで初演されたその曲は、まさに「アメリカ音楽とは何か?」という実験的な枠組みで初演された。ヴァンヴェクテンがあらゆる著作で言及するそのコンサートは、彼に対しても、「黒人」が音楽における「アメリカ表象」最大の触媒であることを確認させた、決定的なイヴェントであった。

だが興味深いことに、これほど象徴的に重要な意味を負わされながら、フィッツジェラルドにとってのジャズ——『ジャズの世界史』——は、理解不

可能なものとして語られた。この意味で、その曲の不可解さがギャツビーの姿に霧散してしまうさまは、非常に示唆的である。なぜならギャツビーこそは、その出自に階級侵犯的な曖昧さを抱え、ニツクのような人物が親しくしてよいものか、自己投影できるものなのか、悩ましい存在として描かれていたからだ。言うなれば人種性とは、その効果は認めるにせよ、己と地平をともしする「世界史」的現象であることには、躊躇を誘う存在だったということである。だが当時、「黒人」の係わる多様な表現形式は、すでに他者の位置を飛び越えてモダニティの本流に注いでいたし、アメリカ文化の諸ジャンルには、黒人の痕跡が刻まれていた。こうした状況に、フィッツジェラルド的な白人側の不安が付き物ではあったことは、想像に難くない。しかし、ひとたびそうした越境を記した以上、自他の危うい境界を生きているのは、モダンな「アメリカ芸術」の成り行きであった。

近代大衆芸能と人種の越境——黒人を模倣することの逆説

アメリカ近代芸能の歴史を紐解けば、そこに最大の特徴として現れるのは、人種的他者性を代表する者としての黒人への興味であった。それは、ミンストレルシー (minstrelsy) がアメリカ最古の大衆芸能と考えられ、現在のミュージカルやレビューとして発展を遂げた経緯からも窺える。だが、人種差別的な形式を持ったその芸能が、「恥ずべき起源」とされているのもまた事実である。バラッドのように、(人種を問わず) 広く浸透していた民謡が中心だったミン

ストレル・ショウの演目も、そのドラマ的プロットとしては、主に白人男性が黒人を戯画化したものであったからだ。黒塗りの顔と大きく描かれた唇で観客の笑いを誘う黒人像は、本来は苦役以外のなものでもなかった奴隷制時代を気楽に生きる黒人を、おもしろおかしくステレオタイプ化したものに他ならなかった。

ちなみにミンストレル・ショウと黒塗り (Black Face) 芝居は同義ではない。黒塗り芝居は一七五三年から一八四三年まで、実に全米各地に散らばる五千ものヴォードヴィルやサーカスで行われていたと言われている (Carlyle 46)。ミンストレル・ショウは、そうした黒塗りを原型としつつ、定式化した舞台ジャンルとして発展したもので、その最初の作品は、一八四三年二月にニューヨーク貧民街のバワリー地区で初演された、ダン・エメット率いる「ヴァージニア・ミンストレル」の黒塗りレビューであった。その上演形式から見ると、ミンストレル・ショウは確かに、あくまでも黒人の戯画化という表象の政治学に基づく芸術であった。だが、それが記す白人による黒人の模倣熱は、「白人」集団の揺るぎない権力を表徴するというよりは、逆に白人の中に黒人とさして変わらない生活経験を持つ階層が増えてきたことを表していた。つまり黒塗り芝居は皮肉にも、時に「白い黒人」とさえ呼ばれることになる白人の低階層——例えばバワリー地区が代表する層——の膨張をこそ暗示する現象であった。「黒人並みの非黒人」ととってこのことは、アメリカ人の境界線が、もはや肌の色に基づいて引けるものではなくなっていたことへの実感を表す手段で

あった。言うなれば、おのれが白人であることを自己確認し、危うくされた「白人的自我」に安住する感覚を得るためにこそ、彼らは黒人を模倣の対象、あるいは上演素材として他者化する必要があったのだ。この状況を説明し、エリック・ロットは言う。

労働者階級の中に新たに出現した亀裂は、人種的特権においてこの集団が取りうる立場について、変化を及ぼすようになった（つまり、職人階級とプロレタリア化された労働者たち、いわばアメリカ生まれの白人と、アイランド移民の間の差異である）。もつとも、北部の労働者階級は白人性という同一の観念に支えられているという建前は、事実として存在した。

(Lott 67)

こうした人種意識から見ると、ミンストレルシーの流行は、非常に皮肉なものだと言えるだろう。つまり、黒人とは異質化されねばならないおのれの「本質」を示すため、白人は、虚構の形式としての「黒人」を身をもつて演じたということなのだ。だが、そこに働く文化の作用は、いつも一方向とは限らない。黒塗りの白人演者は、虚構性を保証する「舞台」という枠の中にいるにせよ、他ならぬ「黒人の形式」で固められていることになる。反復されるそうしたふるまいが、形式を虚構として、本質をリアリティとして表す保証はどこにもない。白人は黒人を演じているだけなのか、それとも二者は重なる分身同士であるの

か……。こうして黒塗り芝居の構造は、黒人と白人の差異ではなく、その重なりをこそ現前させる、攪乱性に満ちた深層を隠し持っていたのである。

アメリカ大衆芸能が、他ならぬこうした人種の境界の曖昧性を証言するジャンルから始まっていることは非常に逆説的である。なぜならば昨今のポリティカル・コレクトネスやこれから見ると検閲の歴史が証す通り、その国の芸術は、常に様々な方向で「人種表現の正しさ」という問題に捕われてきたからだ。だが実際、人種表象が単純な純粹性や、真偽の軸に基づいて構成されていないのは明白で、それは、単に白人の黒塗りにだけ関する話ではないのである。

黒人批評家ヒューストン・ベイカーは、黒人自身が「人種化された主体＝黒人」としてふるまうことも、同じくそうしたカテゴリーのほころびを生きることに他ならなかったことを認め、それを芸術形式の面から理論化した(Baker 91-93)。ベイカーによれば、黒人の自己表現は、「形式の熟知」(Mastery of Forms)と「技能の解体」(Deformation of Mastery)という二つの方法で行われてきた。まず形式の熟知とは、人種差別的な社会の中で生き永らえ、白人に受け入れられることで徐々に力を入れようとする黒人が、白人の抱く形式的イメージを見抜いたうえで、それを意図的に取り入れるという表現戦略を指す。この典型例は、白人にとって完璧な黒人像を演じたブックカー・T・ワシントン(Booker T. Washington)であったと言われている。一方技能の解体とは、黒人性をアメリカ性ないしは国家的ナショナリズムに昇華・解体させる方法で、W・E・B・デュボイス(W.E.B. DuBois)等、いわゆるニューニグロたちが

その代表であったとされている。ちなみに人種表象の「真正さ」にこだわる人は、前者を白人への迎合と呼び、後者を「同化主義」と呼び慣わすが、ベイカーはこうした構築的な操作への意識的参加こそが、黒人文化の「表現主義的モダニティ」を花開かせたと論じているのである。

ベイカーの言うような構築性に基づく黒人表現の最盛期が、一九一〇—三〇年代のハーレム・ルネサンス期であったことは非常に象徴的である。なぜなら（繰り返せば）その時代には、黒人が、自ら「土着文化」と考えるものを西洋的芸術フォーマットの中で再構築する運動と、黒人芸能の模倣・反復・再生に情熱を注ぐ白人の存在が相互に応答し合っていたからである。人種への魅了と困惑をその活力としたモダニズム文化を再生産していたのは、こうした双方の運動に違いなかった。

黒人や、性的に不道徳とされる者の表象／上演をライフワークとしたメイ・ウエスト (Mae West, 1893-1980) は、まさにその位置を独自の立場で代表した人物である。そもそもヴォードヴィルや、黒人ミンストレル俳優、バート・ウィリアムズ (Bert Williams) の形態模写からそのキャリアを始めた彼女は、女優・劇作家・大衆小説家として、道徳的に規制された表現の地平に挑戦した人物であった。【図1—3】経歴上、彼女は何度も発禁処分を受けているが、その売り上げと人気は凄まじいものであった。

以下では特に、そうした彼女の戦略と、それを制限した文化権力との抗争の軌跡を検証したい。このケースが究極に証すのは、人種的観念の流動や、カテ



図2 パート・ウィリアムズ



図1 舞台上『ダイヤモンド・リル』
を演じるウェスト (1928年)

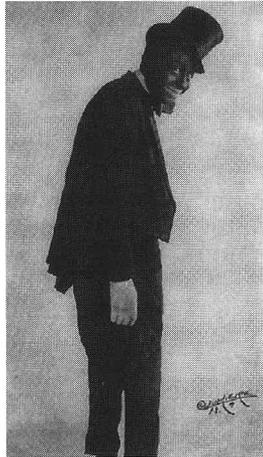


図3 黒塗りのパート・ウィリアムズ

ゴリーのほころびをよしとせず、黒人を常套化したステレオタイプに押し込めようと図った機制である。まさにウェストは、先の minstrel 芸能の現実的な背景ともなった黒人と白人の——異質性ではなく——相互連関性を好んで表す物語を創作した。が、そうした画期的な意匠も、やがては「黒人の型」に吸収されざるを得なくなる。こうした表象の常套化を辿るべく、ここでは『ベイ

ブ・ゴードン』(Babe Gordon 1930) という作品を見てみたい。これはテクストから演劇、そして映画へと媒体を変えて改作されたが、その都度何かを禁じられ、他の表現手段を妥協的に獲得していった。その過程に見えるのは、作品の表象可能性を方向づけた文化権力と、表現者の間の駆け引きである。そしてさらに重要なのは、ここで扱った表現者が、すでに人種を境界ではなく、己と同一の存在として捉えた層を代表していたことである。このケースは、大衆芸術が、いわば都市における人種の越境を前提として進展したものであることを、確かに伝えているのである。

ウエスト自身、二十世紀初頭から少なくとも大恐慌に至る頃まで、アメリカ大衆文化の製作者および受容者が了解した「越境」という出来事を、その身をもって示すような人物であった。例えば一九八〇年に彼女がその長い一生を閉じた時、過剰なまでの女性性を売り物にしていた彼女が実は、異性装の男性であったという噂が流された。それだけでなく、彼女は白人のふりをしている黒人だというゴシップが、すでにそのキャリアを通じて囁かれ続けていた。さらに彼女は、一九二〇年代から長い間、ハーレムやグリニッジ・ヴィレッジのゲイ・サブカルチャーで、模倣の対象としての人気を誇ってもいた。のみならず、自伝『美德など知ったことか』(Goodness Had Nothing to Do with It 1959) に記されるところによれば、彼女は民族をも越境していた。一九二八年にブロードウェイで上演された『ダイヤモンド・リル』(Diamond Lil) におけるその演技は、川上貞奴に喩えられていたという。

この興味深い「誤認」の主は、同公演が気に入る「三度も四度も足を運んだ」ヴァンヴェクテンに同行した劇作家、ジョン・コルトンであった（*Goodness* 107）。エキゾティックな中国を舞台とした恋愛ドラマの書き手でもあったコルトンのアナロジーが、一方でオリエンタリズムに基づくことは明らかであろう。しかも彼女によれば、この舞台を賞賛した著名人のリストには、小説『蝶々夫人』の原作者、ディヴィッド・ベラスコも加わっていた。こうした事実を、ウエストが自伝でを誇らしげに伝える時、またこの作品の内容が、「娼館」や「奴隷売買」といった風俗を主題とすることを思い出す時、彼女をことさらに「貞奴」と結びつける想像力自体の政治性の問題が、確かに拡大されるであろう。

だが、ウエストと貞奴の横滑りは、一方で二〇年代ニューヨークに形成された、コスモポリタニズムの表れでもあった。貞奴は一八九九年、川上音二郎とともにアメリカに渡り、後にヨーロッパでもマダム貞奴として人気を博しているが、こうした主体が西洋都市文化の行為者になるという事態は、輸送や流通手段、市場や情報の世界化等が可能にした、極めて歴史的な現象であった。ウエストというパフォーマンクス存在が文化横断的なイメージから受容されるこの現象は、したがって、この時代と文化空間の性格を伝えるエレメントとして、軽視し得ないものであるのだ。

さて、そのような人物が書いた『ベイブ・ゴードン』とは、一九三〇年に出版され、一年足らずで九万四千部を売り上げた当時のベストセラー小説である。

全部で四刷が出版されたが、最初の増刷の際、版元であるマコーレイは、読者にこの小説の新たな題名を募るイヴェントを催した。実に四千通もの応募があり、二刷以降のタイトルは『常習的な罪人』(The Constant Sinner)に変えられた。この大衆小説の人種越境テーマはまた、当時よく知られた黒人作家の関心をも得ていたことがわかつている。マコーレイ社はジョン・ドスパンス (John Dos Passos) や詩人ウイリアム・カーロス・ウイリアムズ (William Carlos Williams) 等、モダニスト作家の出版で名をあげた出版社だが、そこにはハーレム・ルネサンス作家の一人、ウォレス・サーマン (Wallace Thurman) が査読者件エディターとして在籍していた。正確な記録はないものの、ウエストの伝記作家、ジル・ワッツは、ハーレムを主題としたこの小説の編集担当者はサーマンだった可能性が非常に高いと述べている (Watts 168)。当のサーマンが同じくマコーレイから出した代表作、『葎は黒ければ黒いほゞ』(Blacker the Berry 1929) には、逆にウエストの芝居、『ダイヤモンド・リル』への言及があるし、サーマンおよびラングストン・ヒューズ (Langston Hughes) とともに、黒人芸術雑誌『ファイア!!』(Fire!! 1926) を発刊したゾラ・ニール・ハーストン (Zora Neale Hurston) も、その様々な著作で、ウエストの作品への興味を示し、応答を記していた。

この小説は、黒人ヴォードヴィリアンに交じってハーレムに住む白人女性、ベイブ・ゴードンを主人公とする。金持ちの男を捕まえていい暮らしをしようと図るベイブは白人ボクサーと結婚するが、彼が落ちぶれると同時にハーレム

の黒人賭博王、マナー・ジョンソンの愛人となる。しかし、ジョンソンが事件を起こして投獄されている間、ベイブは、過去にこの異人種カップルが抱き合う姿を見たことから彼女に欲望を抱き始めた人種主義者の白人、ウエイン・ポールドウインと浮気をする。出所してきたジョンソンのよりを戻そうという誘いに乗ろうとするベイブであるが、結局そこに乗り込んできたポールドウインが、嫉妬からジョンソンを撃ち殺してしまう。ポールドウインは、殺人を隠蔽すべくそこにベイブの夫のボクサーを呼び、ベイブに、自分をレイプしようとした黒人を撃ってしまったと言わせる。その説明を信じ、罪をかぶることに決めた夫を残し、当のベイブとポールドウインはパリへと逃避行してしまう。

この小説でウェストが最も描きだしたのは、異人種混交テーマ、つまり白人女性と黒人男性の性愛関係であった。この行為は当時、混血児の再生産を阻止すべく法的に禁止されていたから、内容としては非常にスキャンダラスであった。けれどもこの成功は、すぐにブロードウェイのプロデューサー、ジョセフ・ゲイツの目を引き、売上の五〇%のロイヤリティという契約で劇化されることになる。配役はすべてウェストが行ったが、それは、当時の黒人スターを前面に出そうとするもので、白人は無名の者を使う反面、黒人に関しては、当時の売れっ子ブルース歌手のトリクシー・スミスや、ジョセフィン・ベーカーとも共演したポール・ミアーズら、十四人がブッキングされた。中でも一番の見所は、マナー・ジョンソン役に、当時「黒いバレンティノ」と呼ばれていたロレンゾ・タッカーを抜擢したことであった。タッカーは黒人映画監督の

草分け、オスカー・ミシヨウの作品でも知られていた。だがここに検閲の手が入り、舞台上で人間恋愛を描くことは禁じられた (Watts 135-36)。

ゲイや、娼婦や、下層の生活を描くウェストの芝居は、もとより一九二六年以降、数知れず告訴されていたために、この舞台も、本来ならば結局見逃されてよかつたとも言える。だがプロデューサーは、一九二四年に同じ問題で敗訴したオニールの劇、『すべての神の子には翼がある』(All God's Chillun Got Wings) を教訓とし、特にニューヨークでは、タッカーの起用を差し控えた。

結局彼は解雇されたが、わずかに一九三一年十一月のワシントンDC公演では、その起用が実現された。つまりウェストは、ついに白人女性と黒人男性の抱擁を、舞台に載せることに成功したというわけである。しかしその後、その役は白人俳優、ジョージ・ギヴォットに変えられてしまい、それどころかギヴォットとウェストが舞台上で抱擁し、キスを交わす場面では、黒塗りのギヴォットが黒人でないことを示すため、彼のかつらがずらされ、白い首を見せるという策すらが、取られることになった (Watts 136)。

「黒さ」の位置づけとその陳腐化——限定される表象可能性

言語表象から上演へという媒体の変化(ならびに視覚化)は、ウェストの混血テーマを希薄化する装置を作動させた。つまり小説『ベイブ・ゴードン』から演劇『常習的な罪人』への改作過程では、黒人表象の可能性が狭められてしまったのだ。この点はさらに、大恐慌で仕事の減ったブロードウェイから、

トーキーの時代を迎えて隆盛の兆しを示すハリウッド映画に乗り換えたウェストが、以後徹底して直面し続ける問題となった。折しも大恐慌期にあつて比較的景気のよいハリウッドは、ニューデールの中で高まる政府の干渉を恐れ、作品内容が業界介入のきつかけとならぬよう、作品の自主規制を制度化するという発想に至った。よく知られるウィル・ヘイズの事務局が主導した、プロダクション・コード（ヘイズ・コード）の設定である。この時期に国内ボックス・オフィス売上二百万ドルを誇ったウェストの映画は、彼女が所属するパラマウントのドル箱になるが、それを牽制するかのようなワナー・ブラザーズの肝煎もあり、ヘイズ・オフィスは、まさしく彼女の映画をテストケースとするかのように、検閲のガイドラインを定めていった。同時にウェストの作品は、性描写を規制しようとハリウッドに乗り込んできた、カトリック教会との縁も深いジョセフ・ブリーンにより、恰好の標的にされていった。

ちなみにウェストは、『罪じゃなごわよ』(It Ain't No Sin)とこうタイトルで『ベイブ・ゴードン』の映画化を望んでいた。しかし、異人種混交テーマがプロダクション・コードに適合することはあり得なかった。その自主検閲が旨としたのは、単なるセックスではなく、ほかならぬ異人種間セックスであったからだ。

悪名高い一九三四年の「映画プロダクション・コード」は、映画製作者に
 対し、「結婚と家庭の神聖さ」を支持するように申し渡し〔中略〕、同時に

このように宣言した「異人種混交（白人と黒人の間の性行為）は禁止である」と。「中略」ちなみにこの、異人種間の性行為と結婚を表す異人種混交 [miscegenation] という語彙は、アメリカ起源の言葉である。(Sollors 5)

果たして主な役どころから黒人が外され、性的含蓄を持つくぐり削除され、極めつけとして、ウエストの物語には通常決して出てこない「一夫一婦制の結婚」という結末を付加したうえで、この作品は改めて『華やぎし時代の美女』(Belle of the Nineties 1934) という映画に生まれ変わった。しかし、どうしてもドラマに黒人性を確保したいウエストは、同時に苦肉の策として、劇中レヴェューにデューク・エリントン楽団の起用を認めさせた。この、資金的にも容易ではなかったアイディアの実現は、現実になったこの作品の中でも、最大の製作上の勝利とされているが、ウエストはこれ以外にも、しばしば自主検閲をかわすために、音楽に託した黒人表象を試みた。

その好例には、当初戯曲として創作され、後に同名の小説（一九三二年）と映画、『あの娘は彼に悪(い)をしたの』(She Done Him Wrong 1933) にもなった『ダイヤモンド・リル』がある。この作品では、「バワリーの女王」と呼ばれる白人女主人公が歌う様々なブルースにそれが託されているが、中でも「フランキーとジョニー」(“Frankie and Johnny”) という曲は、最大限に「黒い」とされていたものであり、抜群の上演効果が期待された。もともとこの歌は、

本来は民謡のように広く歌われ、そもそも人種的出自が明らかではなかったものが、そのテーマの卑賤さゆえに、黒人と結びつけられていたに過ぎない。カール・サンドバーグは、「フランキーの唄はおそらく、ヨーロッパにはよくある野卑な下層生活を歌ったバラッドの、アメリカ版」だと記している(Sandburg 75)。しかし、ベッシー・スミス(Bessie Smith)やエセル・ウォーターズ(Ethel Waters)等の人気黒人ブルース歌手が好んでレコーディングしたという事実や、「野卑な下層生活」そのものが人種化されやすかった文脈を考慮すれば、この曲は、白い文化産業が主導したティンパンアレイの商業ブルースよりは、遥かに効果的に、「黒さ」を表し、ウエストの趣味にもびつたり適合したに違いない。またこの歌には、とりわけ白人に歌われた場合に「白さ」にまつわる幻想を破壊し、人種の虚構性をうまく客観化する可能性がある。た。

様々なヴァージョンを持つこの曲に描かれる売買春や殺人、飲酒や麻薬売買や賭博——基本的にはフランキーという女が、売春宿から出てきた恋人ジョニーを撃つ——は、事実、この芝居のメインプロットに描かれる白人奴隷売買と相俟って、白人と黒人の境界を揺るがしうるものであった。だが逆に、検閲主体に取ってみれば、そうしたものは、決して人種の壁を超えてはならず、むしろ厳密に、黒人化されておかねばならなかった。人種越境的に広く知られ、あまりにも流動的な「猥雑さ」を象徴化したこの歌は、それゆえに、その十年後にはそれ自体、検閲の対象となってしまう。一九四四年、まさにウエストが

身を置いたようなヴォードヴィルを舞台としたミュージカル映画、『ジークフェルド・フォリーズ』(Ziegfeld Follies)が撮られた時、ブリーンはプロデューサーに、「フランキー」の取り下げを命じている。

メイヤー様

我々は、あなたから申し出のあった『ジークフェルド・フォリーズ』のナンバー、「フランキーとジョニー」を検討しました。売買春の雰囲気と、過剰な性の含蓄が感じられるこの主題は、プロダクション・コードの立場から、許可できないと申し上げねばなりません。〔中略〕

我々は、あなた方がこの非常に危険な素材から完全に方向転換し、何か別のものを使うことを強く要請します。

敬具

ジョセフ・I・ブリーン

(qtd. in Fordin 121-22)

ウエスト自身は、かろうじて劇中で「フランキー」を歌うことができ、そのレコードも残っている。しかし、このような制度との駆け引きを経るうちに、彼女の作品の人種テーマは、確実にその力を奪われていったように見える。言い換えれば、彼女が代替的に選んだ黒人表象には、もはや黒人と白人の流動を伝える厚みはなく、境界は逆に強化されていったのである。それは、一九三三



図4 『私は天使じゃない』より。ウェストの背後には、リビー・テイラー、左にはハッティ・マクダニエルがかしづく



版5 市販されたプロマイド

年の『私は天使じゃない』(I'm No Angel 日本公開タイトル『妾は天使ぢゃない』) および『華やぎし時代の美女』以降、それまでは重ね合わされていたはずの黒人女性と白人女性の関係が、「白人女主人」と「黒人メイド」の関係に類別化されてしまうところに顕著に見受けられる。【図4、5】『私は天使じゃない』のスチール写真でウェストは、『風と共に去りぬ』のオスカー助演女優、ハッティ・マクダニエルや、本来は友人兼秘書であったはずのリビー・テイラーが女中のお仕着せをまとっているものに取り巻かれ、もの憂げに微笑んでいる。このようにハリウッドのスクリーンは、もとは「本当に黒人の血を持つので

はないか」と噂されたり、「黒人に逆パッシングしている」と評されたりしていたウエストを、黒人にかしずかれる着飾ったブロード女性へと単純化するこ
 とになったのだ。ウエストの表現は、小説から上演舞台へ、そしてさらに広い
 大衆に開かれた上映映像へと進展するたびに、常套化された白人女性性に縛ら
 れる一方、黒人女性をステレオタイプへと固定していった。そしてこの変容の
 意味合いは、まさに彼女と似た芸歴を持ち、対抗的な立場にあつた黒人女性
 ヴォードヴィリアンの一人、エセル・ウォータースと比較すると、極めてわか
 りやすくなるだろう。前出「フランキーとジョニー」で知られたブルース歌手
 のウォータースは、駆け出しのウエストが模倣したクーチャー・ダンスやシ
 ミー・ダンスの第一人者としても人気を博していた。【図6】

見るからに、ナルシスティックなウエストの模倣を誘うようないでたちの
 ウォータースは、おそらく彼女に意識されているのを知っていたのか、逆に
 ウエストの流行歌、「いつか私に会いにきて」(“Come up and See Me
 Sometime”)の替え歌(一九三四年)を歌っていた。【図7】

みんな言ってるわ、映画館はすごく暑いって

それってとつても罪じゃない

メイ・ウエストに手紙を書いて「西くたばつちまいなに引つ込んでろ」って言ってくれな
 い？

あの人きつとエスキモーなのね



図6 シミー・ダンスを踊るエセル・ウォータース



図7 エセル・ウォータース

だからいつかウォータースの方に会いにきて
ウエストと同じく、やはり大恐慌を契機にハリウッドへ進出したウォータース
は、奇しくもパラマウントの仕事を行っている。例えば一九三六年十二月八日
には、二人が同じスタジオに入っていたことを知らせる舞台照明の記録が残っ
ている。⁽²⁾

(2) ニューヨーク公立図書館
演技芸術資料館所蔵の資
料 West, Mae, Mixed
Material を参照。

しかしハリウッド進出以後のウォーターズには、ウェストが侍らせたのと同じメイド役しか回ってはこなかった。ほとんど同じ経歴を持つ二人が、人種性ゆえにまったく違ったキャリアを歩み出したのである。これはつまり、検閲も含めた映画装置が新たに強化した、人種的カテゴリーの固定性がなした結果であった。そもそもフィラデルフィアに生まれ、南部で育ったことは一度もなかったウォーターズの代表作が、結局はカーソン・マッカーラーズの『結婚式のメンバー』(Member of the Wedding 1950)や、ウィリアム・フォークナーの『響きと怒り』(Sound and the Fury 1959 日本公開タイトル『悶え』)に登場するメイドでしかなかったことは、黒人女性が表象すべく期待された範囲が、著しく狭められていたことを示唆している。また、こうした図像が伝えるように、それは、性的魅力に乏しく、ただひたすら他者に尽くすことを目的として生きるステレオタイプ——ジマイマおばさんやマミーと呼ばれるものであった【図8、9】⁽³⁾。ウォーターズの評伝によれば、本来あまり太れない体質であった彼女は、それでもこうした役を取るために、恒常的な大食いをした。そしてその結果、糖尿病に罹って命を落としてしまったのである(Bogge xv)。彼女に関する場合、表現に関する近代の要請は、その死の遠因ともなるほどに過酷なものとして、機能したということだろうか。

好ましくならぬ人種を取り締まるため、本質化された人種の観念をその表象装置に内包するに至った映画という媒体は、どちらかと言えば黒さの足りなかつたエセル・ウォーターズに、黒塗りを施したわかりやすい黒人として生きるこ

(3) ウォーターズが演じたデイルシーは原作では痩せている。にも拘らず、太った役柄にした映画製作側の判断には、マミーの紋切り型の定着が明示されている。



図8 ウォーターズ『結婚式のメンバー』より



図9 ウォーターズ『響きと怒り』より

とを強要した。一方でウエストがハリウッドで成功するためには、本来は自己表現として行っていた「黒さ」の擬態を、他者化のヴェクトルへ変える必要があった。

このような本質指向は、現代に至るまでなお一層、数多の人種論やその表現をめぐる思想に滑り込んでいる。そして文化表現に関して言えば、この「色に左右される」メンタリティは、肌の色を超えて「黒さ」を表象すべく培われた表現力を、見事に無にすることに成功した。仮にこれを、モダニティの文化作

用が伴った一つの風景であるとすれば、それを回復するために必要なのは、近代の都市が本来持っていた猥雑さの備忘録であるのではないか。

旧来なら地理的に遠く隔たり、出会うはずはなかったかも知れぬ者たちが隣人となり、生活の場をもにしつつ、やがて互いを鏡のごとく、自己理解と自己解体、自己表現の媒体としていくようになったニューヨークという都市。そこはメトロポリタン・センターであると同時に南の島でもあったのであり、さらにアメリカ文化にとってみれば、その都市の正統な住人というものが、「白人」であったのか、「黒人」であったのか、峻別するのは不可能であった。彼らの境界を固定化したのは、商業的計算に裏打ちされた政治的な認識と、隣人への好悪に基づいた人種主義的感情であった。しかし、「白」と「黒」の違いがどう正当化されたところで、重なり入り乱れた者たちの誘起した苛烈な表現への欲望を、否認するのは不可能である。また、そのような現象を生んだのが、都市という場にはかならなかった。

本稿は「近代大衆と人種のオブセッション——『黒さ』の表象に介入したもののたち」『言語文化』第23号（明治学院大学言語文化研究所、二〇〇六年三月、三十八頁）に加筆したものである。

【引用文献】

Baker Jr., Houston, A. *Modernism and the Harlem Renaissance*. Chicago: U of

- Chicago P, 1987.
- Breitwieser, Mitchell. "Jazz Fractures: F. Scott Fitzgerald and Epochal Representation," *American Literary History*, 12-3 (Fall 2000): 359-82.
- Carlyou, David. *Dan Rice: The Most Famous Man You've Never Heard of*, New York: Public Affairs, 2001.
- Cowley, Malcolm. *Exile's Return: A Literary Odyssey of the 1920s*. Rpt. 1951. New York: Viking, 1976.
- Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. New York: Scribner, 1970.
- Fordin, Hugh. *The World of Entertainment: Hollywood's Greatest Musicals*. New York: Doubleday, 1975.
- Lott, Eric. *Love and Theft*. New York: Oxford UP, 1993.
- Sandburg, Carl. *American Songbag*. New York: Harcourt Brace, 1955.
- Sollors, Werner, ed. Introduction. *Interracialism: Black-White Intermarriage in American History, Literature, and Law*. New York: Oxford UP, 2000.
- Van Vechten, Carl. *Sacred and Profane Memories*. New York: Knopf, 1932.
- Waters, Ethel, with Charles Samuels. *His Eyes Is on the Sparrow: An Autobiography*. 1950. Introd. Donald Bogle. Cambridge, Mass.: Da Capo, 1992.
- Watts, Jill. *Mae West: An Icon in Black and White*. New York: Oxford UP, 2001.
- West, Mae. *Babe Gordon*. New York: Macaulay, 1930.
- . *Goodness Had Nothing to Do with It*. New York: Prentice-Hall, 1959.