

# 黒人ミンストレルの虚構性と演技する力

平尾吉直

## イントロダクション

ミンストレル・ショーは、白人の演者が焼きコルクやドローンで顔を黒く塗り、南部黒人のステレオタイプを滑稽に演じるアメリカの芸能である。その影響は南北戦争後、現在まで続いており、映画『ジャズ・シンガー』（一九二七）で有名なアル・ジョルソンの黒塗りメーキャップはよく知られている。白人が顔を黒く塗って黒人を演じることは、十八世紀からあったようだ。しかし、ミンストレルが合衆国ショービズの一大潮流となるのは、一八三二年、トーマス・D・ライスが「ジム・クロウ」という歌をヒットさせて以降のことである。ライスに続いて、のちに南部連合の国歌にもなった「デクシー」を作曲したダン・エ

メットのヴァージニア・ミンストレルズや、エチオピアン・セレナイダーズ、E・P・クリステイのクリステイ・ミンストレルズといったミンストレル劇団が数多く登場した。これらの劇団によつて、各種パーカッションやバンジョーなどの弦楽器を演奏する複数の演者が半円形に並び、司会者の先導によつて、「エンドマン」と呼ばれる道化役がユーモラスな会話をくり広げるといふ、ミンストレルの基本的なスタイルが確立されていった。

「ジム・クロウ」といふ言葉が人種差別の代名詞となったことからわかるように、ミンストレル・ショーは白人の人種偏見を露呈した芸能であると考えられてきた。とりわけ、アフリカ系知識人の多くはミンストレルに対する嫌悪を隠さない。一八四八年、フレデリック・ダグラスは『北極星』誌に、「白人社会

の汚らしい屑どもが、生得的に得ることのできない肌の色を私たちから奪い、それによって金を稼ぎ、仲間の白人市民の墮落した趣味に訴えようとしている」(quoted in Lot 15)と書いた。また、小説『見えない人間』で知られる作家ラルフ・エリソンも、評論集『影と行爲』に収録された「ジョークを変えてくびきをはずそう」(一九五八)のなかで、「アメリカのフォークロアのアングロ・サクソン派、あるいはエンターテイメント産業において(中略)黒人は通常コメディのなかに現れるグロテスクなものや受け入れがたいものの否定的な象徴に矮小化されている」(48)と述べている。

Minstrel ショーがアフリカ系知識人の感情を逆撫でするのは、登場する黒人がコミカルな類型として笑いの対象になつてゐるからばかりではない。問題は、黒人が常に白人によつて規定される側に置かれてゐることにあるのではないかと思われる。前述のトーマス・D・ライスは、たまたま耳にした黒人の歌から「ジム・クロウ」をレパートリーに加える「Minstrel 誕生」の逸話は、さまざまな形で語られているが、一八六七年、『アトランテック・マンスリー』誌に掲載されたロバート・P・ネヴィンの記事には、次のように書かれてゐる。

シンシナティの大通りを歩いていると、(中略)不意に街の喧騒にもかき消されないよく響く豊かな声に注意をひかれた。声は紛れもない黒人方言で次のような歌のリフレイ

ンを口にしていた――

「ぐるりとまわつて、こんなぐあい／まわるたび、ジム・クロウ跳びました」

パフォーマンスの特異さ、スタイルや題材のユニークさ、歌い方の「特徴」に心を奪われ、役者(ライス)は聞き続けた。こうした出来事が――このときの暗示が――道端や厩舎庭だけではない、より高度な発展が許されることになる要因だったのでないだろうか。(中略)黒人の御者が駅馬車の箱のなかで、物憂げにもたれかかりながら歌つていた歌をたまたま耳にしたことによつて、人気の点で他を圧倒することになる音楽の一派が生まれ、無名の役者 T・D・ライスの名が広く知られるようになったのである(108)。

ここでは、「Minstrel は黒人文化の完成形であり、そのプロフェッショナルな出現であると主張されている」(Lot 56)。ネヴィンにとつて黒人の歌い手は、白人パフォーマーによつて取りあげられ、加工される素材にすぎない。黒人が自らの才覚と努力で、商業的価値を持つ文化・娯楽を完成させる可能性など端から問題にされていないのである。

黒人が表現する主体ではなく、好きなように加工される素材として見られていたことを端的に示す例として、P・T・パーナムによる黒人女性の「展示」がある。パーナムは、巨人や小人、

訓練された蚤、「フィジーの人魚」、髭の生えた女性などの胡散臭い展示物で人気を博した『アメリカ博物館』で知られる十九世紀アメリカの興行師である。一八三五年、彼が最初に展示したのが、ジョージ・ワシントンの元乳母であるという推定年齢百六十一歳の黒人女性ジョイス・ヘスであった(Barnum 148-160)。南アフリカ原住民の女性サラ・バートマンの例に見られるように、人間の展示、特に異民族の展示はヨーロッパでは珍しいことではなかった(Willis and Williams 59)。しかし、パーナムがこうした展示と並行して、博物館内の劇場でミンストレル・ショーの公演を行っていたことを考えあわせると、彼にとって黒人は展示したり、演じたりすることによって、エンターテインメントとして消費することのできる素材にすぎなかったことがわかる。こうした黒人観はパーナムだけのものではなく、パーナムの博物館に殺到した同時代の白人に共通するものであった。小人症の黒人芸人「ジャパニーズ・トミー」ことトーマス・ディラードの存在に縮約されているように、「多くの人にとって、黒人はP・T・バーナムの蛇使いや髭の生えた女性のようなフリークス以上のもではなかった」(Watkins 86)のである。

一方で、ミンストレルは次第にアフリカ系のパフォーマーを吸収していくことになる。特に南北戦争後、解放された元奴隷たちに対する関心が北部で高まるにつれ、ジョージア・ミンストレルズやサム・ハーグズ・スレイブ・トゥルーブといった「本

物」黒人によるミンストレル劇団が人気を博すようになる。一八六〇年代後半から七〇年代にかけて、後に映画『アンクル・トムの小屋』(一九〇三)に出演することになる俳優サム・ルカス、作曲家としても才能を発揮したジェームズ・ブランド、バンジョー奏者の兄弟ボビー・ブラザーズといったアフリカ系パフォーマーが、ミンストレルやその周辺で活躍した。

卓越した演技力や演奏技術にもかかわらず、彼らが期待されていたのもまた、自らを素材として提供することだった。J・H・ハーヴェイのような白人興行主は、「黒人のミンストレルをエンターテイナーではなく、展示された大農場の黒人の見本として提示した——動物園の動物のよう」に(Toll 206)。アフリカ系パフォーマーたちは、こうした期待に応え、自ら「黒人」を演じることによって名声を確立していった。大きな口を強調して「黒人らしさ」を表現したビリー・カーサンズのようなスターが生まれるなか、黒い顔をさらに黒く塗り、唇を分厚く描いて、舞台上上がるものも現れた。十九世紀末から二十世紀初頭に活躍したコメディアン、バート・ウィリアムズへと受け継がれるこうしたデフォルメされた演出を、白人ミンストレルに見られるステレオタイプの再現と断じることはたやすい。しかし、「本物」の黒人には必要ないはずのそうした演技や「黒塗り」のなかに、黒人が「演じられる」素材から「演じる」主体へと転じる可能性を見ることはできないだろうか。もちろん、アフリカ系知識人の多くはこうした黒人によるミ

minstrel に眉をひそめた。ところが、奇妙なことに、悪意と偏見に満ちたステレオタイプを再現したかに見えるこうしたパフォーマンスを、アフリカ系大衆は拍手喝采で迎え入れたのである。カーサンズやバート・ウィリアムズはもちろんのこと、後述するアイラ・アルドリッジ・トゥループのようなマイナーな劇団の公演にも、アフリカ系大衆は熱狂した。こうした熱狂のなかから、やがて次世代のアフリカ系エンターテインメントを担う人々が登場する。一種の民族音楽的な存在だったブルースを楽譜に書きとめ、「クラッシック・ブルース」という商業的なエンターテインメントへと展開した W・C・ハンディ、ブルース歌手のマ・レイニーやベッシー・スミス、一九二〇—三〇年代のパリで活躍したダンサー／歌手のジョセフィン・ベイカー。

こうした才能ある人々が、minstrel での経験をもとにキャリアを築きあげていった。さらに、あまりにデフォルメされて原型がわからなくなっているが、ファッツ・ウォーラーのぎよろりと剥いた眼や、伊達男キャブ・キャロウェイのズートスーツといったジャズ・ミュージシャンの誇張された立ち居振る舞いにも、ビリー・カーサンズやバート・ウィリアムズのユーモアがかすかに響いていると言えるかもしれない。

このように、minstrel はアフリカ系アメリカ人の文化史に深く根をおろしている。アフリカ系の人々はあるときはそれを拒絶し、あるときは逆手に取ることによって自分たちの表現を獲得してきた。ここでは、彼らが自らに投影された否定的な

イメージから、何を引き出し発展させていったのかを明らかにしたい。そのために、まずアメリカの白人、特に初期 minstrel の独占的な演者であり、また観客でもあった北部の白人大衆にとつて、minstrel・ショーとは何だったのか検証する必要がある。

### 分裂の時代と minstrel・ショー

十九世紀前半、アメリカは分裂の時代にあった。一八一二—一四年の第二次米英戦争が契機となってイギリスからの経済的な独立を達成すると、国内産業は急速な発展を遂げた。南部で生産された原綿を北部の工場で加工する経済循環が確立され、伝統的な農村社会や徒弟制度から切り離された賃金労働者が近代的な設備を備えた製綿工場に組み込まれていった。貧富の差が増大するなか、一八三七、三九、四九年と続いた経済恐慌が貧しい労働者の生活をさらに圧迫した。一方、米英戦争で大統領官邸が焼き討ちされるまで追いつめられたアメリカにあつて、ニュー・オリンズで起死回生の勝利をあげたアンドリュース・ジャクソンが戦後、政治家として頭角を現し、一八二八年、ついに「庶民」出身者としてはじめて大統領の座につく。こうした社会構造の変化を受けて、労働者はひとつの階級としての意識を深め、資産者階級と鋭く対立するようになっていった。

階級対立は社会的なものであると同時に文化的なものであった。米英戦争後、経済的・政治的な独立を獲得したアメリカは、ヨーロッパの文化に対抗しうる独自の文化を求めていた。しかし、「国民文化」の方向性は階級によってまったく違っていった。洗練されたヨーロッパ文化に価値を認める保守的なエリートが求めていたのは、「アメリカの芸術家や主題がヨーロッパの形式や概念を達成の新たな高みへと引きあげる文化的ルネッサンス」であった（*Goetz*）。一方、急速に階級としての意識を深めつつあった労働者たちは、ヨーロッパの貴族制と対比される「民主主義」アメリカの「庶民の文化」を望んでいた。こうした「国民文化」をめぐる階級間の対立は劇場にも持ち込まれ、それまで同じ場所で観劇を楽しんでいた人々が、控えめに演出された上品な演目を鑑賞する上流階級と、ヴォードヴィルやミンストレルといった雑多な演目に熱狂する庶民へと分裂していった。

こうした対立感情の高まりのなかで起こるべくして起きたのが、一八四九年五月のアスター・プレイス暴動である。発端となったのは二人の人気役者が同じ日に、同じ演目を演じると発表されたことだった。エドウィン・フォレストは生粋のアメリカ人で、特に庶民に人気があった。一方のチャールズ・マクリーディはイギリス人で、上流階級の評価が高かった。それぞれ庶民向けのパワリー劇場と上流階級向けのアスター・プレイス・オペラハウスで『マクベス』を上演することになったのだが、

マクリーディの公演は妨害にあい、中止の憂き目を見る。翌日、公演は再開されたが、五千人を超える暴徒が押しかけて乱闘となり、死者二十二名、負傷者百五十人以上の大惨事となった。この暴動は「ナシヨナリズムをめぐる階級間の緊張の、文化的領域への全面的な噴出」(*Goetz*)であり、ヨーロッパ的な洗練のうえにアメリカ文化を接木しようとする上流社会と、粗野なものであれアメリカ独自の文化を求めた庶民の衝突であった。

白人労働者がこのように激しく「庶民の文化」を求めた背景には、都市生活によって失われつつあったフォークロアの代替物が必要とされていたということがある。ロバート・C・トールは『黒塗』・十九世紀アメリカのミンストレル・ショーのなかで、労働者として都市に流入した人々が受けた「文化的衝撃」について次のように述べている。

彼らは以前の隣人とともに楽しんできた口承芸術——物語、歌、語り、冗談——なしでやっていくことを学ばなければならなかった。このことは娯楽以上のものが失われることを意味していた。なぜなら、民衆社会において、口承芸術は価値や規範を教え、逸脱者に対する拘束力を呼び起こし、空想の手段や社会批評のはけ口を提供していたからである。それは集団のアイデンティティの中心となるものであった。口承芸術は人々に自分たちが何者で、隣人とともにどのよう

移住者は、民衆グループから切り離され、アメリカ人として自分自身を新しく定義し、自分たちの状況を管理し、説明する新しい「規則」を見つけなければならなかった(㉔)。

農村社会のコミュニティから切り離された都市労働者は、フォークロアの残骸から新しい環境に適した大衆文化を再構築する必要があった。とりわけ、アイルランド人やユダヤ人といった新興移民は、自分たちを「アメリカ人」として位置づける新しい文化を必要としていた。こうした必要に応えるべく、再構築されたフォークロアとしてのアメリカ大衆文化が新聞や雑誌、年鑑といったメディアを通して形成され、デイヴィ・クロケットやマイク・フィンクのような開拓地出身の人物が大衆的で反ヨーロッパ的な(アンチ・ヒーロー)として生みだされたのである。

クロケットやフィンクのような土着の英雄に加えて、アメリカの大衆文化に彩りを加えたのが、アメリカ社会を構成するさまざまな民族のイメージであった。リチャード・M・ドーソンは『語りつがれるアメリカ』のなかで、民族のイメージが言語を通して類型化されていく過程を、簡潔に描きだしてみせる。

フィンランド人、フランス系カナダ人、コーンウォール人、スウェーデン人は自分たちの母国語と英語との関連によって特色ある語り口で話した。土着のアメリカ人は、これら

のガイコクゴを真似て、言葉の誤用だけではなく文化的な行き違いをも組み入れて、短いものも長いものもある小話を作り上げた。(中略) 方言の話は、支配的な英国国民のなかに幾つもの民族が並存しているために特徴的な、アメリカ的現象である。だから、東部のユダヤ人の話、西部のメキシコ人の話、一八五〇年代のアイルランド人の移民のあと急に現れたバットとマイクの話、これらは、すべて同じ民話の型をあらわしている(㉕)。

一八四〇年代にはドイツからのユダヤ系移民が、一八五〇年代にはジャガイモ飢饉(一八四五―九)の影響でアイルランド系移民が急増する。こうした新興移民の流入によって合衆国の人種構成は複雑化し、北部の都市にはユダヤ系やアイルランド系の人々が自由黒人やアングロ・サクソン系アメリカ人と共存する多民族的状況が生まれた。そうした状況のなかで、類型化された民族イメージがメディアを通して流通・増幅されていった。

minstrel ショーに見られる「黒人」のイメージもまた、アメリカ都市の大衆文化のなかで生みだされた民族的類型のひとつであると考えることができる。しかし、アフリカ系アメリカ人は、表現の機会が著しく限定されていたという点でヨーロッパ系の移民とは立場が大きく違っていた。南北戦争以前から、アイルランド系やユダヤ系の人々はエンターテインメントの世界に進出していった。minstrel を様式化したダン・エ

メットやE・P・クリステイはアイルランド系移民出身だったし、南北戦争後「黒塗り」を継承したアル・ジョルソンやエディ・カンターはユダヤ系のパフォーマーだった。新興移民の子孫たちは、ステレオタイプを「演じる」側にいたのである。

一方、アフリカ系アメリカ人は商業的な舞台にあがることをほとんど許されず、自らに投影された歪んだイメージを黙認するほかなかった。そのため、「黒人」のイメージはアイデンティティの鏡像として、他のエスニック集団に濫用されていった。

それでは、パワリーのような庶民向け劇場に殺到した白人観衆は、白人パフォーマーによって演じられた「黒人」に何を見たのだろうか。見落としてはならないのは、白人労働者が黒人と自分たちの共通性に気づいていたということである。エリック・ロットが「愛と盗み…ブラックフェイス・ミンストレルシー」とアメリカ労働者階級のなかで明らかにしたのは、まさにこのことであった。

上にブルジョワジー、下に黒人の間に挟まれて、腕のいい熟練工は産業の発展が進むにつれ、自分たちが「より黒く」なってしまうのではないかと恐れ、白人至上主義の言葉と暴力で対抗した。しかし、彼らの反応の激しさは、黒人と労働者階級の白人が機能的にも推論的にも入れ替え可能であることを示していた。例えば、白人労働者が移り住んだ地域は、人種的に統合されていることが多かったので、

結果として違いを緩衝するものがなかったし、こうした状況が、黒人に仕事を奪われるかもしれないという労働者の恐れとあいまって、南北戦争前の合衆国において人種差別主義者の暴力の多くを誘発することになった(71)。

白人大衆が示す激しい黒人嫌悪は、彼らが自分たちと黒人の共通性に気づいていたからこそ生まれた——このことは、白人が顔を黒く塗ってステレオタイプの黒人を演じるミンストレル・ショーにも両義的な意味を与えた。勤勉や禁酒といった資産者階級から押しつけられた規範にうんざりしていた庶民は、顔を黒く塗って飛びまわる芸人たちのなかに、そうした規範に対する反逆を見た。「ミンストレル劇のような『黒人描写』の枠組みのなかでは、人種のイメージは一般に黒人を嘲笑することによって階級の不安を和らげるために使われたが、同時に階級の換喩として使われることも多かった」(Lott)。白人労働者は、上流階級に対する反発を黒人に託すと同時に、黒人の行動を嘲うことによって自分たちが社会の最下層ではないことを確認したのである。

こうした危うい枠組のなかで、「黒塗り」はむしろ、演者が黒人ではないことを示す安全装置として機能した。それは「プロ・アマチュアのエンターティナーが、彼らが演じている素材と直接、個人的・心理的に同一視されることから身を守ることを可能にする変装装置」だったのである(Mahar)。とりわ

け、新興移民出身の演者たちにとって、それは自分がアメリカ主<sup>メインストリーム</sup>の一角をなす「白人」であることを示す身振りだったと言えるだろう。『黒い顔の男・ minstrel ショー 真実の物語』でセイモア・スタークスが指摘しているように、「黒塗りのメーカーシップをした白人は彼の本当の人種を宣言しているようなものだった」(二)。黒塗りのメーカーシップをしなくてはならないということは、その人自身は黒人ではないということである。このことが演者と観客に、ステージ上にいるのは白人だけだという約束事を再確認させた。こうした人種を示す身振りは後の合衆国ショービズにも根強く残っている。例えば、ロシア系ユダヤ移民であるアーヴィン・パーリンがプロデュースした映画『スイング・ホテル(原題 *Holiday Inn*)』(一九四七)のなかで、「黒塗り」は「出演者が全員白人であることを映画の観客に保証するためにはならないことだった」のである(Starks 76)。

このように顔を黒く塗って黒人の役を演じることが、白人にとって自分たちのアイデンティティを確認する作業であったとするなら、南北戦争後 minstrel に参入したアフリカ系パフォーマーにとって「黒塗り」はどんな意味を持っていたのだろうか。「本物の」「オリジナルの」黒人が求められていたのだろうか。「黒塗り」という仮装をしたアフリカ系アメリカ人だったとするなら、白人の観衆が求めていたものとアフリカ系パフォー

マーが実際に提供していたものとのギャップに何を見ることが出来るだろうか。それはアフリカ系パフォーマーや彼らのパフォーマンスに熱狂したアフリカ系観衆にとってどんな意味を持っていたのだろうか。

### 虚構性と演技する力

minstrel ショーは元来、北部白人大衆の芸能だった。階級意識を深めた白人労働者は、「黒塗り」した芸人の常軌を逸した動きに資産者階級への反逆を重ねる一方で、「黒人」の行為を笑うことによつて自分たちがアメリカ社会の主流をなす「白人」であることを再確認した。ところが、南北戦争後、黒人による minstrel 劇団が結成され、白人による白人のための芸能であったはずの minstrel に、アフリカ系のパフォーマーが参入してくる。こうした黒人の minstrel は、解放された黒人奴隷に対する北部白人の好奇心を満たしたばかりではなく、北部都市で拡大しつつあった黒人大衆をも惹きつけた。人種偏見の手垢にまみれたはずの minstrel を、アフリカ系のパフォーマーや観衆はどのように受け止めていたのだろうか。

南北戦争以前にも、プロのパフォーマーとして活動するアフリカ系アメリカ人はいた。俳優のジョン・ヒューレットやアイ

ラ・アルドリッジは、アフリカン・カンパニーというオール黒人キャストの劇団で活躍した。彼らは一八二一年に開設されたニュー・ヨークのアフリカン・グロープ劇場を拠点として、シエークスピアなどを題材とした公演で人気を得た。大半がアフリカ系で占められていた観客は、彼らのパフォーマンスに熱狂し「ステージにかんしゃく玉を投げこみ、俳優とジョークを飛ばして大はしゃぎし、火事になったり市民が衝突したりする危険から会場を閉鎖しなくてはならないほどだった」(quoted in Marshall and Stock 356)と言う。こうした人気にもかかわらず、白人暴徒や警察の妨害にあり、アフリカン・カンパニーは短命に終わった。その後、ヒューレットやアルドリッジはヨーロッパに渡り、高い評価を獲得することになる。

クラシック音楽の分野でも、少数のアフリカ系アメリカ人が活動していた。「ブラック・スワン」と謳われたソプラノ歌手エリザベス・テイラー・グリーンフィールドはヨーロッパで成功し、バッキンガム宮殿で御前演奏を行った。ジョン・ルカ夫妻と三人の息子から編成されたルカ・ファミリーは、クラシック音楽とミンストレル的なパートリートを織り交ぜながら、一八五〇年代に北部を巡演した。また、「ブラインド・トム」ことトーマス・グリーン・ベシューンの巧みなピアノ演奏は、白人の観客を驚嘆させた。しかし、ブラインド・トムが白痴であると考えられていたことからわかるように、白人の観客は「黒人を洗練された、クラシック音楽の創作者、あるいは演奏者と

して受け入れようとはしなかった」(Toin 197)。彼らにとって、黒人によるクラシック演奏は『アメリカ博物館』の展示物と同じ、もの珍しい見世物にすぎなかったのである。

大衆文化の主流であったミンストレルの世界にも、アフリカ系パフォーマーが散見される。「黒人」を素材にしてミンストレルというエンターテインメントを完成させたと自負していた白人パフォーマーたちは、黒人が舞台上上がることを好まなかった。しかし、街角や酒場でのパフォーマンスで人気を得たアフリカ系パフォーマーの中には、劇場でのパフォーマンスに招かれるものもいた。前述した小人症の芸人ジャバニーズ・トミーの他にも、ニュー・オリンズで露天商をしながら歌っていたシグノア・コーンミリーや、ミシシッピ・ヴァレー地方を廻っていたバンジョー奏者ジョン・ピカニューン・バトラーが、白人ミンストレルと同じステージにあがっている。なかでも、伝説的なダンサー「マスター・ジュバ」ことウィリアム・ヘンリー・レインは複数のミンストレル劇団の公演に参加し、一八四八年には、エチオピア・セレナイダースのイギリス公演に同行している。こうした流れのなかで、オール黒人キャストのミンストレル劇団もいくつか登場したが、いずれも短命に終わった(Toin 198)。

オール黒人キャストのミンストレル劇団が数多く登場し、アフリカ系パフォーマーが比較的安定した活動の場を獲得するのは、やはり南北戦争後のことだった。契機となったのは、ブ

ルッカー・アンド・クレイトンズ・ジョージア・ミンストレルズの成功である。ジョージア・ミンストレルズは一八六五―六六年にかけて北西部の巡業を成功させ、一流のミンストレル劇団としての評価を確立した。六五年四月には、ジョージア・ミンストレルズのマネージャーであり、おそらく演者でもあったチャールズ・B・ヒックスが、オリジナル・ジョージア・ミンストレルを結成し、アフリカ系としてはじめて(黒人)ミンストレル劇団の経営に参入。ルー・ジョンソンら後のアフリカ系興行主の登場に先鞭をつけた。一方、イギリス出身の白人ダンサーであったサム・ハーグも、黒人 minstrel の人気に目をつけ、同年六月、十人のアフリカ系パフォーマーを集めてサム・ハーグズ・スレイブ・トゥルーブを結成。翌年、イギリス巡業を行う。一八七〇年代初めまでには、チャールズ・カレンダー、J・H・ハーヴェイなど、黒人 minstrel の可能性に気づいた多くの白人興行主がこの新しい事業に参入し、人気のあるミンストレル劇団の所有権はめまぐるしく移り変わるようになった。

こうして次々に登場した黒人 minstrel 劇団とその興行主は、自分たちの魅力が「本当の」「オリジナルの」黒人を擁していることにあるとわかっていった。南北戦争後、北部で解放奴隷に対する関心が高まり、「本物の」黒人がどんな姿をしているのかひと目見ようと、北部の白人は劇場に押しよせた。戦前と同じように、アフリカ系パフォーマーに求められていたのは白人観客の好奇心を満たし、白人パフォーマーに素材を提供する

珍しい標本の役割でしかなかったのである。当初、黒人 minstrel は、「本物の」黒人であるという信憑性を強調し、<sup>オセネンゲイシテイ</sup>「黒塗り」の白人との差別化を図るために、道化役のエンドマン<sup>アラウキング・アップ</sup>以外は焼きコルクを使わなかった。しかし、白人 minstrel の「黒塗り」に慣れていた白人観衆はアフリカ系パフォーマーの肌の色が薄いことに驚き、彼らが「本物の」黒人ではなく「ムラート」なのではないかと疑った。そのため、多くの黒人 minstrel が、黒人であるにもかかわらず顔を黒く塗ってステージに上がるようになったのである (Toil 200)。

こうしたアフリカ系パフォーマーによる「黒人らしさ」の強調は、白人 minstrel の提示するステレオタイプへの迎合であり、「黒塗り」はその総仕上げであると言うことができるかもしれない。パフォーマー自身も、黒い顔を黒く塗り、唇を厚く描いて、滑稽な役割を演じることに抵抗を感じていなかったわけではない。アフリカ系アメリカ人の音楽学者アイリーン・サザンは、ジョージア・ミンストレルズのアフリカ系パフォーマーが、安定した報酬にもかかわらず、ライバル劇団のハイヤーズ・シスターズ・コンビネーションに参加したがったのは、屈辱的なステレオタイプに従うことが要求されたジョージア・ミンストレルズと違い、ハイヤーズ・シスターズでは「人間的尊厳を肯定し、(出演者の)職業的な訓練を反映するような題材を演じる機会」を得ることができたからであると指摘している (Toil)。また、「黒塗り」の伝統を受けついで、十九世

紀末期から二十世紀初頭にかけて活躍したアフリカ系コメディアン、バート・ウィリアムズは、ステージで演じる「黒人」と現実のアフリカ系アメリカ人を切り離して考えようとするあまり、次第に周囲の人々と距離を置くようになったと言う(Charters 58)。カリブ海出身のウィリアムズはとりわけ、合衆国の黒人に課せられたステレオタイプを受け入れることができなかったのかもしれない。にもかかわらず、自分がそれを演じているという矛盾——長年ウィリアムズの相方を務めたジョージ・ウォーカーが「自分自身を演じるために自分を滑稽に見せるなんて、こんなバカらしいことはなかった」(Charters 14)と断じた矛盾——そこから逃れるために、ウィリアムズは「ステージでは、自分を黒塗りの顔という仮面の下に喜劇的な性格を発展させた『別の人物』であるとみなしていた」(Charters 59)。

しかし、一方で「黒塗り」は、自らのアイデンティティがそこにはないことを確認する行為であったことを思い起こす必要がある。「黒人」を演じるために顔を黒く塗るということは、黒い仮面の下に別の顔が存在するということである。フレデリック・ダグラスは、黒人ミンストレルが黒人の特性を「表現しようとすればするほど、彼らが(そうした特性に)欠けていることが明らかになってしまふ」(quoted in Loti 36)と苦々しく指摘している。ミンストレルという仮面劇のなかで、一方の特性(＝白人が期待する「本当の」黒人)を強調すればするほど、もうひとつの特性(＝ダグラスの考える「本当の」黒人)

との違いが露呈されることをダグラスは看破していたのである。白人大衆が「黒塗り」によって自分たちが黒人ではないことを確認したように、黒人ミンストレルもまた、顔を黒く塗り、ステレオタイプの黒人を演じることによって、ステージの上で演じられる「黒人」とアフリカ系アメリカ人としての自分の間にギャップがあること、「黒人らしさ」が生得のものではなく、つくりだされたもの、文化的構築物である(Loti 36)ことを強く意識したに違いない。だからこそ、バート・ウィリアムズはステージの上の自分を「別人」であると考えることができたのである。

このように、黒人ミンストレルが自分ではないもの、文化的に構築された「黒人らしさ」を意識的に演じていたとするならば、それは彼らが「演じる」という能力を持っていたことを証明する。すでに見てきたように、「多くの白人が、黒人ミンストレルはステージの上で技巧も、洗練も、抑制もないまま単にあるがままの姿をさらしているだけだと考えていた」時代(Loti 36)、アフリカ系パフォーマーが「演じられる」素材から「演じる」主体へと転じようとするなら、彼らは自らのパフォーマンスが研鑽と技巧によって生みだされた虚構であることを示す必要があった。ステージ上の「黒人」が演技であり、派手好きな観客の要求に応えた演出であることを誇示するかのようには、黒人ミンストレルはステレオタイプ化された「黒人」をますます極端な形に変形させていく。例えば、コメディアン／ダン

サーのビリー・カーサンズは、コーヒー・カップとソーサーや、ビリーヤードの玉を口に入れたままダンスをするという離れ業で「無知で愚鈍な黒人という戯画化された役割を演じきった」(Toi 25)。こうしたデフォルメされたステレオタイプによって黒人 minstrel の頂点に登りつめたカーサンズは、「大きな口」という特性を極限まで引き受けることによって、それが生得的な特徴ではなく、技巧であることを示したのである。

カーサンズの後継者というべきバート・ウィリアムズの場合、ステージ上の「黒人」が演技であるということはより明白であった。カリブ海の小島アンティグワ出身のウィリアムズは、アメリカ南部の黒人方言に慣れ親しんでいたわけではない。

「おそらくウィリアムズのもつとも大事な財産であったそうした方言は、常に注意を怠らせずにいた結果なのである。彼は黒人を研究したのだ」(Rowland 13)。また、顔を黒く塗ってステージに上がったのも、祖父がデンマーク人であったために肌の色が白かったということが大きい。こうしたことから、ウィリアムズの「黒人」が演技であることは否定しようがないほど明らかであった。ウィリアムズはバートナーのジョージ・ウォーカーをはじめとするアフリカ系の出演者・スタッフとともに、アフリカ系アメリカ人が自らの手で虚構を生み出す能力を持っていることを示す実績を積みあげていった。こうした彼らの活動は、後に『シャフル・アロング』(一九二二)のようなオール黒人キャストのミュージカルが生まれる重要な足がかりになっ

たと言えるだろう。

しかし、こうした黒人 minstrel の虚構性が、白人観衆に理解されることはなかった。根強いステレオタイプと執拗な宣伝・プロモーションの影響で、白人観衆は minstrel に描かれた子供っぽく、陽気な「黒人」がアフリカ系パフォーマーの「ありのままの姿」であるという幻想に固執していた。皮肉なことに、演者が演技力を発揮すればするほど、舞台上の「黒人」は白人観衆の望むステレオタイプに近づいていく。劇作家のデヴィッド・ベラスコは、『バート・ウィリアムズ…笑いの息子』の序文で、次のように述べている。

しかし、ステージの上では、彼(ウィリアムズ)の芸術的手法があまりにも完璧であったがために、その芸術的なからくりを完全に隠してしまうことになった。彼の言うことと、やることのすべてが、まったく自然なものに見えてしまふのである。彼が自分の言葉や行動の喜劇性にまるで気づいていないかのように思えてしまう——そのことがより効果を高めていたのだが(x)。

ウィリアムズの演技は観衆の偏見に楔を入れるどころか、黒人が演技する能力を持っていることを見えなくしてしまう。ベラスコのような根っからの演劇人には見えていたウィリアムズの虚構性が、一般の白人に理解されることはほとんどなかった。

黒人ミンストレルの虚構性を理解したのは白人ではなく、彼らのパフォーマンスに熱狂した貧しいアフリカ系大衆であった。

黒人ミンストレルに対するアフリカ系大衆の熱狂ぶりを示す例として、南北戦争中の一八六三年に行われたアイラ・アルドリッジ・トゥループのフィラデルフィア公演をあげることができる。劇団名は前述したアフリカン・カンパニーの名優にちなんだものだが、本人と直接の関係はない。しかし、観衆の熱狂ぶりは四十年前、アフリカン・グロープ劇場に押しよせた人々を髣髴とさせるものがあった。フランクリン・ホールに集まった観衆は、黒人英語で演じられたアイルランド人のパロディに笑い転げ、曲芸的なパフォーマンスに喝采を送った。アメリカ先住民と白人の争いを描いた演目では、黒人の俳優が黒い顔のまま白人役を演じている。先住民が「白人」を「青白い顔しやがって、見てろよ」と罵る場面では、会場から笑いが漏れたと言う。一方で、観客はこの劇にこめられた意味の重要さに気がついており、「やれ、インジャン(インディアン)、青白い顔の類のところに一発くらわしてやれ!」という声が飛んだ(Shannon 65)。

アルドレッジ・トゥループに対する観客の反応は、彼らがステージにおける肌の色の虚構性に気づいていたことを示している。彼らはまた、ステージ上の人物造形を観客が自由に解釈できることも知っていた。観客が「白人」であると解釈すれば、黒い顔の出演者も白人になりうるのだ。だからといって、出演

者の顔が白くないことを観客が忘れていたわけではないことは、「青白い顔」と言うセリフに笑いが漏れることから明らかである。南北戦争後に登場した黒人ミンストレルは、アルドレッジ・トゥループのようにあからさまな反抗の姿勢をとることはなかったが、それでもアフリカ系大衆の支持は変わらなかった。一八九一年、『クリッパー』誌の記者は、ビリー・カーサンズやトム・マッキントッシュ(カーサンズと同時代の黒人ミンストレル)の「顔を歪めたり、口を動かしたりするという、おかしくも楽しくもないこと」に頼ったパフォーマンスに黒人の観衆が熱狂するのを見て、驚きと失望を隠さない(quoted in Toll 256)。しかし、アフリカ系大衆は、アルドレッジ・トゥループの時と同じように、カーサンズやマッキントッシュのパフォーマンスの重層的な虚構性に気づいていたと考えるべきだろう。

アフリカ系大衆が黒人ミンストレルの虚構性を理解していたことは、彼らがステージ上の「黒人」がすべての黒人の戯画である必要はないと知っていたことと関係している。白人やアフリカ系知識人にとって、ミンストレルで描かれる滑稽な「黒人」はすべての黒人、民族としての黒人全体を表している(この意味で、両者は議論の基盤を共有している)。しかし、「黒人の生活が、ミンストレルの提示するのきなまヌケ者という一面的な描写よりも、ずっと豊かで、多様であることを知っている」(Watkins 128)アフリカ系大衆にとって、ステージ上の「黒人」は民族のイメージではなく、彼らの中のひとりの極端な

戯画にすぎなかった。メル・ウトキンスは『現実の側に』のなかで、次のように述べている。

私たちは知覚された行動と、私たちにとつてありえるとわかつているものとの相違に気づいているからこそ笑う。ガツガツとスイカをむさぼり食ったり、多音節の単語を自信満々に誤用する黒人コメディアンに焦点をあてたジョークは、もつと控えめな食べ方をしたり、きちんとしゃべったりする黒人もいるということを聞き手が認識することができなければ、そのユーモラスな響きのはとんどを失ってしまつ(128)。

ピリー・カーサンズのパフォーマンスは大きな口をした隣人の戯画になりうるが、それは隣人がコーヒー・カップやピリヤードの玉を口に入れたりほしなないとわかつているからこそ笑えるのだ。その場合、笑いを生みだしているのは隣人の大きな口ではなく、誇張し演技するパフォーマンスの能力と、それを受けとめる観客の理解力である。言いかえれば、アフリカ系大衆は、ステージ上の「黒人」が虚構であると気づいていたからこそ、黒人 minstrel を隣人の戯画として楽しめたのだ。

このように、黒人 minstrel において、アフリカ系パフォーマンスは演技する力を誇示し、アフリカ系大衆はそれを熱狂的に支持した。黒人 minstrel は、白人 minstrel が産

み落としたステレオタイプという虚構のなかに、「演技する」主体として存在する可能性を模索し、「黒塗りの顔をアフリカの仮面のように使うことによつて、焼きコルクの幕間曲を白い肌の超人に対する巧妙だが痛烈な諷刺に変えた。そうやって、白人の舞台への道にすべりこんだのだ」(Best and Lavis 88)。白人の望む受動的な「黒人」を演じることによつて、「演じる」という主体的な行為を奪還する——このこと自体が白人の思い込みに対する「痛烈な風刺」である。アフリカ系大衆は自分たちと同じ貧困と差別のなから出発した人間が、このような巧妙なやり方で一矢報いるのを見て沸きかえつたのだ。

### 結論

小説「彼らの目は神を見ていた」で知られるアフリカ系作家／民俗学者ゾラ・ニール・ハーストンは、一九三四年に書かれたエッセイ「黒人表現の特徴」で、アフリカ系文化における「演技」の重要性を強調している。「黒人の生活のすべての面が高度に演劇化されている。どんなに楽しいときも、どんなに悲しいときも、演劇のための十分な平静さがある。すべてのことが演技で表現される」(56)。彼女は例として、芝居気たつぷりに女性に声をかける若者の姿を描いてみせる。若者が高慢な王を演じて見せるのは、ユーモアをこめて気持ち伝えているためだけ

ではない。そうすることによって彼は自分に演技する能力があること―すなわち強い自己を持っていること―を誇示しているのだ。すでに見てきたように、「演じること」が主体性の表明になりうるのだとしたら、それは強い自己の存在を証明することに他ならないからだ。

こうしたアフリカ系文化における演技の重要性にもかかわらず、黒人が演技する力を持っていることは長らく認められずにいた。ジョージ・ウォーカーが述べているように、「黒人のパフォーマーに期待されていたのは、歌とダンスと、ほんの少しの物語だけだった。演技ということになること、誰も黒人に演技する能力があるなんて信用しなかった」(Charter 14)。ミンストレルが大衆文化の主流だった時代に、エリート文化の一翼を担っていた作家ハーマン・メルヴィルは短編「ベニト・セレーノ」(二八五五)で、黒人の演技する力を認識することができない白人の姿を描いている。アメリカ人の船長アメイザ・デラーノは、難破船のスペイン人船長ベニト・セレーノの奇妙なふるまいが海賊の演技であるとは考えても、反乱を起こした黒人奴隷が忠実な僕を演じていることには思い至らない。「国民文化がどんな地平にあるのであれ、人種問題が中心とならざるをえないことを認識している唯一の」(Lott 90) 文化的エリートであったメルヴィルには、アフリカ系アメリカ人の演技する力が国の行方に及ぼす影響が見えていたのかもしれない。こうした無理解のなか、アフリカ系パフォーマーは演技する

力を誇示する場を求めて、ミンストレルというステレオタイプ化された虚構に身を投じた。彼らの演技する力を認めたのは「他の人がニューファウンドランド犬に惹かれるように、博愛からではなく、温情から黒人に惹かれていた」(Melville 121) アメイザ・デラーノのような白人ではなく、貧しいアフリカ系の大衆であった。白人のつくり出したステレオタイプ化された虚構と、豊かで多様な自分たちの現実とのギャップに気づいていた彼らは、虚構に虚構を重ねようとする黒人ミンストレルの試みを理解することができた。アフリカ系のパフォーマーと観衆はそこに、自分たちの存在の強さを見たのである。

#### Works Cited

- Barnum, P. T. *The Life of P. T. Barnum Written By Himself*. Urbana: U of Illinois P, 1855. 2000.
- Blesh, Rudi and Harriet Janis. *They All Played Ragtime*. New York: Oak, 1971. 1950.
- Charters, Ann. *Nobody: The Story of Bert Williams*. London: Macmillan, 1970.
- Dorson, Richard M. *America in Legend*. New York: Pantheon Books, 1973.
- Ellison, Ralph. *Shadow and Act*. New York: Random House, 1995. 1953.

- Handy, W. C. *Father of the Blues: An Autobiography*. New York: Da Capo, 1969, 1941.
- Hurston, Zora Neale. "Characteristics of Negro Expression." *The Sanctified Church: The Folklore Writings of Zora Neale Hurston*. Berkeley: Turtle Island, 1981, 1934.
- Lott, Eric. *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. Oxford: Oxford UP, 1995.
- Marshall, Herbert, and Mildred Stock. *Ira Aldridge: The Negro Tragedian*. London: Rockliff, 1958.
- Maher, William J. *Behind the Burnt Cork Mask: Early Blackface Minstrelsy and Antebellum American Popular Culture*. Urbana: U of Illinois P, 1999.
- Melville, Herman. "Benito Cereno." *The Works of Herman Melville X: The Piazza Tales*. New York: Russell & Russell, 1963.
- Nevin, Robert P. "Stephen C. Foster and Negro Minstrelsy." *Atlantic Monthly*. 20, 121(1867): 608–16.
- Rowland, Mabel. *Bert Williams, Son of Laughter: A Symposium of Tribute to the Man and to His Work, By His Friends and Associates*. New York: English Crafters, 1923.
- Sampson, Henry T. *The Ghost Walk: A Chronological History of Blacks in Show Business, 1865–1910*. Metuchen: Scarecrow Press, 1988.
- Shalom, Jack. "The Ira Aldridge Trope: Early Black Minstrelsy in Philadelphia." *African American Review*, Vol. 28, No. 4, 1994, 653–8.
- Southern, Eileen. "The Georgia Minstrels: The Early Years." *Inside the Minstrel Mask: Readings in Nineteenth-Century Blackface Minstrelsy*. Hanover: Wesleyan UP, 1996, 163–175.
- Starks, Seymour. *Men in Blackface: True Stories of the Minstrel Show*. Xlibris, 2000.
- Toll, Robert C. *Blacking Up: The Minstrel Show in Nineteenth-Century America*. Oxford: Oxford UP, 1974.
- Watkins, Mel. *On the Real Side: Laughing, Lying, and Sygnifying—The Underground Tradition of African-American Humor That Transformed American Culture, from Slavery to Richard Pryor*. New York: Simon & Schuster, 1994.
- Willis, Deborah and Carla Williams. *The Black Female Body: A Photographic History*. Philadelphia: Temple UP, 2002.