

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たち

新田啓子

I モダニティと人種の表象——人種の世界史化

人種を意識的なモチ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のは可能であろう。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。英詩におけるイマ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、特にアバンギャルドの芸術家たちは、言語や記号(ダダイズム)、絵画モチーフ(フォーヴィズム、キュビズム、一般的な東洋趣味)等のよく知られる領域で、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

的イマ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として考えられることになる。

特に本稿の主題となる一九二、三〇年代アメリカの文脈で言えば、そうした表象領域としての音楽の再構成が、恐らくは同時代の文化史を考える上でも重要な含蓄を示していた。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(folk song)等のローカルな音楽が、主流や古典化した形式をハイブリッドに変容させる過程に

において、国民芸術を活性化できると考えた。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た彼は、こうした文化要素としての黒人霊歌 (spirituals) に期待をかける。そしてそのモデルを最も端的に表す例として彼が盛んに論じたのは、ドヴォルザーク (Antonin Dvořák) の交響曲第九番『新世界より』(一八九三年)であった。

ドヴォルザークはニューヨークのナショナル音楽院 (The National Conservatory) の院長として招かれた際 (一八九二―九五年) にこれを作曲したが、黒人霊歌「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。同時にこの作品の第二・三楽章は、ロングフェロー (Henry Longfellow) のインディアン英雄詩『ハイアワサ』(Hiawatha 一八五五年) 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、実に、以後アメリカで熱を帯びた黒人民謡への関心を活性化させる。こうして一つの目的を与えられたエスノグラフィへの動機は、大恐慌に至るまで持続されることになった。

しかし、この曲がヴァンヴェクテンに言説化される時、これを世に送ったヨーロッパ民族楽派の主体性は、多民族社会アメリカの地域的特性へと転轍される。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への滞在は、彼自身の郷愁、ないしは文化的自己認識を仄めかしつつも、極めてアメリカ的な異人種、「インディアン」との邂逅を導くことになったのだ (Van Vechten 二七)。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」の特性こそある (二七)。

これはつまり、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も必要とする、モダニズム芸術の矛盾を指しているのかも知れない。そしてそれ以上にこうした説明は、ヴァンヴェクテン特有のアメリカニズムを構成してもいたのである。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。己の隣人に気づくことなしに、わざわざ彼らを探しに行くという迂回行為——この現象こそは恐らく、二〇世紀初頭に始まり現代にすら余韻を残す、アメリカ芸術の人種観念を伝えているのかも知れない。

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』(一九二五年)は、まさにその「迂回行為」を暗示する作品だ。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、恐らくこの小説で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るぎよる動くのを見ると、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。(六九)

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を持たな

かった状況と、響き合っているように見える。

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」彼は叫んだ。「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、彼は微笑みを浮かべながら、「あら、ちょっとしたセンセーションと言うべきかな」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ょうど(中略)ギャツビーに注がれていたからだ。(五〇)

ミッチェル・ブライトワイザー (Mitchell Breitwieser) は、(二〇)で演奏される『ジャズの世界史』が、ガーシユイン (George Gershwin) 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いる(三七〇)。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つてのジャズ——「ジャズの世界史」——は、「思いつかない」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、ニッ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、己と地平をもにする「世界史」であることには躊躇を誘う——そうした存在であったのかも知れない。だが当時、「黒人」の係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ンテイ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不安は付き物であったかも知れない。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るのは、モダンな「アメリカ芸術」の成り行きであった。以下に描くエピソードは、その歴史的展開を記しつつ、

「人種偏見」や「国民意識」、そしてその形成に加担した「文化産業」の介入の跡を、辿っておくためのものである。

Ⅱ 近代大衆芸能と人種の越境——黒人の模倣とその逆説

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たち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。だが現在の学問的理解では、人種差別的な形式を持ったその芸能は、いわば「恥ずべき起源」とされているのも事実である。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、本来は苦役以外の何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 (Carlyou 四六)。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パワリー地区で初演された、ダン・エメット (Dan Emmett) 率いる「ヴァージニア・ミンストレル」の黒塗りレヴューであった。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来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——例えばパ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」としてこのことは、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のかも知れない。言うなれば己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。この状況を説明し、エリック・ロット (Eric Lott) 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得る立場について、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、アイルランド移民の間の差異である。) もっ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たという建前があったのは事実である。(六七)

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つてよいだろう。つまり、黒人とは異質化されねばならない己の「本質」を示すため、白人は、虚構の形式としての「黒人」を身を以て演じたという。それは、そうしたふるまいの虚構性を保証する「舞台」という枠の中に置かれているにせよ、演者を他ならぬ「黒人の形式」で固めてしまうことになる筈だ。反復されるそうしたふるまいが、黒い仮面を虚構として、白い皮膚をリアリティとして表象し分ける保証はない。すると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つものとして理解されねばならないのである。

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検閲の歴史が証す通り、その国の芸術は、常に様々な方向性で「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粋性や、真偽の軸に基づいて構成されていないのは、白人の黒塗り芝居だけに關する話ではない。ヒューストン・ベイカー (Houston Baker, Jr.) は、黒人が「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た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(九一〜九三)。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「技術の解体」(Deformation of Mastery)と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手に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上で、それを意図的に取り入れた表現戦略を指す。この典型例は、白人にとつて完璧な黒人像を演じたワシントン (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、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、前者を白人の「原始主義」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意識的な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。そして言うまでもなくこの時代は、先ほど概観したように、人種への魅力と困惑をその活力とした、モダニズム文化を再生産させていた。

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・ウェスト (Mae West) 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 minstrel 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。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。[図1-3参照]

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の相剋を検証したいが、このケースが究極に証すのは、人種的觀念の流動や、カテ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つた機制である。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、そうした画期的な人種関係も、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」(Bebe Got-



図1——舞台で『ダイヤモンド・リル』を演じるウェスト (1928)

son) という作品を見てみたい。これはテキストから演劇、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、ここで言う表現者が、すでに人種を境界ではなく、己と同列の存在として捉えた層を代表していたことである。大衆社会によって特徴づけられるモ

図3——黒塗りのバート・ウィリアムズ



図2——バート・ウィリアムズ



ダニズムの一面を、この事実ほどに優れて伝えるものはない。こうした表現者の存在は、アメリカ大衆芸術が、いわば人種の越境を根源的な出発点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。

事実ウエストは、二〇世紀初頭、少なくとも大恐慌に至る頃まで、アメリカ大衆文化の制作者および受容者が、この人種の越境を作品のモティーフとして、またテーマや見どころとして了解していたことを暗示している人物だ。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は実は、異性装の男性であったという噂が流された。その一方、彼女は白人のふりをしている黒人だというゴシップが、そのキャリアを通して囁かれた。もともと彼女は実際に、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・サブカルチャーにおける模倣の対象としても人気を誇っていた。さらにウエスト自身が自伝 (*Goodness Had Nothing to Do with It* 一九五九年) に記すところによれば、一九二八年のブロードウェイ作品、『ダイヤモンド・リル』 (*Diamond Lil*) における彼女の演技は、川上貞奴のそれに喩えられてもいたという。

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 (John Colton) であった (*Goodness* 一〇七)。エキゾティックな中国を舞台に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が、一方でオリエンタリズムに基づくものであることは明らかである。しかも彼女が、この舞台を賞賛した著名人のリストに、小説『蝶々夫人』の原作者、ベラスコ (David Belasco) を誇らしげに加える時、またこの作品の内容が、「娼婦」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、こうした表象をことさらに「貞奴」と結びつける想像力自体の権力と政治性の問題は、確かに見逃せないであろう。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、都市大衆文化の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。だから一つの表象が文化横断的なイメージから受容されるこの現象は、特定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もあった。

『ハイブ・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、出版社であるマコーレイは、読者にこの小説の新たな題名を募った。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得ていたと言わ

れる。マコーレイ社はドスパソス (John Dos Passos) や詩人ウィリアムズ (William Carlos Williams) 等モダニスト作家の出版で名をあげた会社だが、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、ウェストの伝記作家、ジル・ワッツ (Jill Watts) は、ハーレムを主題としたこの小説の出版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 (一六八)。当のサーマンが同じくマコーレイから出した代表的小説、『母は黒ければ黒いほど』(Blacker the Berry 一九二九年) には、逆に『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!! 一九二六年) 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ェストの作品への興味を示し、その人種的越境表現への応答を記していた。

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、ウェイン・ボールドウィンと浮気をする。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ボールドウィンは、嫉妬からジョンソンを撃ち殺してしまう。ボールドウィンは、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、自分をレイブ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、当のベイブとボールドウィンとバリへ発ってしまふ。

この小説でウェストが最も描きたかったのは、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。混血児は当時流行していた優生学的観点によって、国を滅ぼす劣性の人間であるとみなされていた。その疑似科学はつまり、奴隸制時代からの人種隔離政策を「科学的」に正当化しつつ、白人純血主義的ナショナリズムを紡いでいたのである。

この小説の成功は、すぐにボールドウェイのプロデューサー、ジョセフゲイツ (Joseph Gates) 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。配役は全てウェストが行ったが、それは、当時の黒人スターを前景化しようとするもので、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 (Trixie Smith) や、ジョセフィン・ベイカー (Josephine Baker) とも共演したポール・ミアーズ (Paul Mears) 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 (Renzo Tucker) を抜擢したことだった。タッカーは黒人映画監督の草分け、オスカー・ミシヨウ (Oscar Micheaux) の作品でも知られていた。だがここに検閲の手が入り、舞台上で人種間恋愛を描くことは禁じられた (Watts 一三五～一三六)。

しかし、ゲイや、娼婦や、下層の生活を描くウエストの芝居は、もとより一九二六年以降、数知れず告訴されてきた。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 (Eugene O'Neill) の『全ての神の子には羽がある』 (All God's Chillen 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、起用が成功裏に実現された。つまりウエストは、ついに白人女性と黒人男性の抱擁を、舞台上に乗せたのである。しかしその後、その役は白人俳優、ジョージ・ギヴォット (George Givod) に変えられてしまい、それどころかギヴォットとウエ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は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ずらが取られることになった (Watts 一三六)。

Ⅲ 「黒さ」の位置づけとその陳腐化/常套化

—— 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、ウエ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』から劇『常習的な罪人』への改作過程には、黒人表象の排除や、その役割の固定化が要請されたのである。この点はさらに、大恐慌で仕事の減ったプロードウェイから、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エストが、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良いハリウッドは、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しようとする。よく知られるウイル・ヘイズ (Will Hays) 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・オフィス売上二百萬ドルを誇ったウエスト映画は、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。同時にウエストの作品は、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・

ブリン (Joseph Breen) により、同じく標的にされるようになった。

ちなみにウエストは、『罪じゃないわよ』 (*It Ain't No Sin*) というタイトルで『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・コードに適合する筈もない。その自主検閲はワナー・ソロース (Walter Solors) が明らかにするように、単なるセックスではなく、異人種間セックスの暗示を禁じていたのであった。

悪名高い一九三四年の「映画プロダクション・コード」は、映画制作者に対し、「結婚と家庭の神聖さ」を支持するよう申し渡し (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。(五)

果たして主な役どころから黒人が外され、性的含蓄を持つくだりが削除され、極めつけとして、ウエストの物語には決して出て来ない「一夫一婦制の結婚」という結末を付加した上で、この作品は改めて『華やきし時代の美女』 (*Belle of the Nineties*) 邦題『罪じゃないわよ』一九三四年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における最大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、当初劇として創作され、後に同名の小説 (一九三二年) と映画、『あの娘は彼に悪いことをしたの』 (*She Done Him Wrong* 一九三三年) にもなった『ダイヤモンド・リル』がある。この作品では、「パワリーの女王」と呼ばれる白人女主人公が歌う様々なブルースに黒人性が託されているが、中でも「フランキーとジョニー」 (*Frankie and Johnny*) という曲は、黒人表象の行為をことごとく悪徳化する、検閲の視点を伝えている。この作品は、もとより黒人女性のごとき低階層の白人女性を描くことで、「白さ」にまつわる幻想を破壊し、人種的境界の虚構性をよく表すものであった。しかもここで歌われた「フランキー」は、サンドバーグ (Carl Sandburg) が言うように、民謡のように広く歌われ、そもそも人種の出自は明らかではなかった。つまり、「フランキーの唄は恐らく、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、アメリカ版と言うことができる」のであるという (七五)。

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象したに違いない。つまり、これを歌う白人主人公の「白人性」は、恐らくはウエストが狙ったように、効果的に曖昧にされ得るのである。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、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ますます揺るがすものとなるであろう。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境界を超えてはならなかったのであり、むしろ黒人化されておかねばならないものだった。だから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、その十年後にはそれ自身が検閲の対象となってしまうことになる。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、『ジグフェルド・フォリーズ』(Ziegfeld Follies)が撮られた時、ブリ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『ジグフェルド・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・E・ブリン
(qtd. in Fortin 111~112)

こうした制度との駆け引きを経るうちに、果たしてウエストの作品における人種混交のサインは、確実にその力を奪われていったように思える。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、境界線は逆に強化されてしまったように見える。それは、一九三三年の『私は天使じゃない』(I'm No Angel 邦題『妾は天使じゃない』)および『華やきし時代の美女』以降、それまでは重ね合わされていた筈の黒人女性と白人女性の関係が、「白人女人」と「黒人メイド」の関係に分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』のスタイル写真でウエストは、『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(Hattie McDaniel)や、本来は友人兼秘書であった筈のリビー・テイラー(Libby Taylor)が女中のお仕



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。

図5——市販されたプロマイド



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ェストを、黒人にかしづかれる着飾ったブロンド女性へと純血化することになったのだ。ウェストの表現は、小説から上演舞台へ、そしてさらに広い大

図6—シミール・ダンスを踊るエセル・ウオーターズ



図7—エセル・ウオーターズ

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、対抗的な立場にあった黒人女性ヴォードヴィリアンの一人、エセル・ウオーターズと比較すると、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オーターズは、駆け出しのウエストが模倣したクーチー・ダンスやシミール・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、ナルシステイックなウエストの模倣を誘うようないでたちのウオーターズは、恐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わ
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「西に引^くた^ばつち^まいで^らろ」って
言ってくれない?

あの人きつとエスキモーなのね

だからいつかウオーターズの方に会いにきて

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

図9—ウォーターズ『響きと怒り』より



図8—ウォーターズ『結婚式のメンバー』より



たウォーターズは、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。

しかしハリウッド進出以後のウォーターズには、ウエストが待らせたのと同じメイド役しか回っては来なかった。ほとんど同じ経歴を持つ二人が、人種性ゆえに全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再強化した、人種のカテゴリの固定性が為した結果であった。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、結局はマッカラーズ (Curson McCullers) の『結婚式のメンバー』(Member of the Wedding 一九五〇年) や、フォークナー (William Faulkner) の『響きと怒り』(Sound and the Fury 邦題『悶え』一九五九年) に登場する料理女や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。〔図8、9〕また、こうした画像が伝えるように、それは、性的魅力は皆無であり、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、つまりジマイマおばさんやマミーと呼ばれるものであった。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とされている。そしてその結果、糖尿病に罹って命を落としてしまったという (Boyle xiv)。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。

好ましか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在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ったエセル・ウォーターズに、黒塗りを施した分かりやすい黒人として生きることを選要した。

一方でウェストがハリウッドで成功するためには、本来行っていた「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。こうした例こそは、肌の色はキャラクターの指標でもなければ、人間的価値の表象でもあり得ないということを伝えている筈だ。けれどもこのような短絡は、現代に至るまで、数多の人種論やその表現をめぐる思想にも滑り込んでいる。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るならば、その回復に必要なのは、近代的社会背景が本来持っていた猥雑さの忘備録であるのではないか。人種表象が照らすものとは詰まるところ、入り乱れた他／多者性のうちに苛烈に光る、個別的自己表現への欲望なのである。

引用書目

- Baker Jr., Houston. *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.
- 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. *Mike 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.