

神戸市外国語大学 学術情報リポジトリ

The Development of the American Black Drama : Stride toward Deniggerization

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 1983-11-30 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 赤松, 光雄, Akamatsu, Mitsuo メールアドレス: 所属:
URL	https://kobe-cufs.repo.nii.ac.jp/records/2122

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



アメリカ黒人演劇の発展

——虚像破壊へのアプローチ——

赤松光雄

“I am an invisible man....

When they approach me they see only my surroundings, themselves, or figments of their imagination—indeed, everything and anything except me.”

“Without light I am not only invisible, but formless as well; and to be unaware of one’s form is to live a death.”

Ralph Ellison: *Invisible Man*

接触する異人種、異民族に対する差別意識や無智がさまざまな類型（ステロタイプ）を生み出すことは、世界いずれの文学にも共通した現象であろう。アメリカ文学においても、インディアン人や、東洋人や、メキシコ人や、その他の民族なり人種の血や言語や風俗習慣を持った人びとは、置かれた社会環境を濃厚に反映して、歪曲された誤まった姿——虚像に描かれてきた。アメリカの少数民族のなかで、圧倒的に多数の人口を占め、奴隷体験という受難の歴史を歩んで来た黒人に、多くの虚像がまわりついたのも、不思議なことではない。

アメリカの黒人文学の歴史は、ある意味で、この虚像との対決の歴史であった。黒人作家が自己の姿を作品に描こうとすると、既にアメリカの文学に

描かれてきた自身の像と遭遇しなければならない。社会通念と密接な表裏の関係にある最大公約数的な黒人のイメージは、虚像として眼前にそそり立って、彼に対決を迫るのである。黒人作家のある者は、当惑を覚え、或いは戸惑いを感じた。時としては不信に陥り、ある者は絶望の淵に身を沈めてしまったであろう。またある者は再び絶望の淵から身を起こし、激しい憤りをもって虚像とのたたかいを作品に結晶しようとしたことであろう。

小説の領域と比べ、黒人の虚像化がより際立っている演劇の分野において、ニグロ演劇人たちは、いかに虚像に反応し、対応し、且つ対決しようとしたか？ 黒人虚像の形成された過程と、それから生まれる黒人の二重意識について、黒人演劇の歴史をたどりながら、その虚像破壊と二重意識克服へのアプローチを眺めてみよう。

アメリカ文学の黒人虚像は、幾つもの類型に分岐して現われるという。⁽¹⁾ Sterling Brown, Darwin T. Turner らがその分類を試みているが、アメリカ演劇の舞台に表われた黒人類型を Turner は、1) the Buffoon, “Sambo” 2) the Tragic Mulatto 3) the Christian Slave 4) the Primitive 5) the Black Beast ⁽²⁾ に分けている。

こうした類型の発生した経過をたずねてみると、最初に黒人が明確に虚像として登場するのは、Edith J. R. Issacs が「最初の真正のアメリカ演劇⁽³⁾形式」と定義づけた minstrel 演芸の舞台である。minstrel の起源は定かではないが、南部の農園で、過酷な労働の合間に、僅かなレクリエーションとして奴隷が楽しんでいた歌と踊りから取られたといわれている。のちの minstrel・ショーに見られるように、自分を冗談、皮肉、諷刺の対象にしたけれども、そして奴隷主は時々北部からやって来た客などにこの奴隷の興じる歌と踊りを見せたりするが、それらの笑いの実際の対象が実は奴隷主自身に向けられたものであり、パロディであったことに奴隷主は気付かなかった。黒人霊歌と同じように、二重の意味がこもっていたのである。

この歌と踊りは1820年代に、アメリカの主要な大衆演芸娯楽のショーとな

って流行の兆しを見せ始め、1843年に白人カルテット「バージニア・ minstrelズ」をひきいた Dan Emmett が‘ニグロ・ minstrelズ’と銘打って舞台に紹介する頃になると、急速に全国的な演芸ショーの王座にのし上がってゆく。たとえ‘自由黒人’であっても、黒人が舞台芸人となることは許されず、もっぱら白人の舞台芸人が、焼きコルクで顔を真黒に塗りたくり、唇の回りを真赤（または真白）にメーキャップをして唇の厚さを強調し、頭はちぢれ毛、無智で無責任、滑稽な道化役、‘サンボ’が、白人の観客を喜ばすことになる。danky, coon, Jim Crow など、同じ類型に入れることができる。minstrel・ショーにとどまらず、黒人人物が初めて舞台に登場する18世紀の後半から、黒人の配役はすべて白人俳優が演じたが、戯画化された滑稽な‘サンボ’像と、類型的なメーキャップをした黒人役は、minstrel・ショーの黒人像と重なり合って、永い期間にわたって舞台を支配した。

minstrel・ショーが定型化した形をとる⁽⁴⁾19世紀の半ば、Stephen Foster は、殆んど南部を訪れないで豊かな想像力を飛翔させ、“Susanna” (1848) から “Old Black Joe” (1860) に至るメロディの数々を殆んど minstrel・ショーのために生み出した。奴隷は理解ある慈父の如き主人に忠実に仕え、牧歌的でのどかな農園で、仕合せに浸りながら歌い踊っている、といったいわゆる ‘Old South’ の夢が描かれ、現実の奴隷制度の残虐性の隠れ蓑となった。

minstrel・ショーの発生とほぼ同じ時期に、アメリカ黒人の演劇史は第一歩を踏み出している。白人の所有する劇場で観劇を許されなかったニューヨークの自由黒人の間で、1821年、「アフリカ座」(The African Company) と称する劇団が「グローブ劇場」(The Grove Theatre) のなかに生まれた。西インド諸島出身の座長 James Hewlett は、アメリカ黒人初の悲劇役者となり、オセロやリチャード三世やその他の古典劇を演じた。『ショトウェイ王』(King Shotoway) というアメリカ黒人による初の戯曲も上演されたといわれるが、脚本は残っていない。しかし当時のきびしい人

種差別と偏見は身分を超えて白人劇を演じる潜越を許さず、ジャーナリズムの浴びせる酷評、黒人観客のなかにまじった白人の相次ぐ悪質な上演妨害に遭って、この劇団は短命に終わってしまった。当時、グローブ座員の一人だったともいわれる Ira Aldridge は、座の解散に意を決して1823年ロンドンに渡り、研費を重ね、のちにシェイクスピア劇の国際的な名俳優として名を留めるに至った。おはこのオセロ役の完璧な演技に観衆は陶酔したといわれる。40有余年にわたり、イギリスとヨーロッパ大陸の舞台に活躍し続けた Aldridge であったが、故国アメリカでの舞台は踏むことはできず、黒人演劇史に異彩を放つ存在となった。小説や詩のジャンルよりも、黒人演劇の展開が著しく遅れた原因が、その総合芸術の性格に加えて人種差別の障害に由来していることは、容易に理解されよう。1858年、逃亡奴隷で、アポリシヨニストとしても活躍し、小説も書いた William Wells Brown⁽⁶⁾ が、黒人作家の最初の戯曲と認められる『逃亡、乃至自由への跳躍』(*The Escape or a Leap for Freedom*) をボストンで出版した。この作品は舞台化された記録はなく、各地の奴隷制廃止運動の集会で、運動の一端として数度朗読されるにとどまった。

この作品と内容の面では似ているが、その他の点で対照的な戯曲は *Uncle Tom's Cabin* である。Stowe 夫人の原作から幾篇もの戯曲が生まれたが、最も評判になったのは George L. Aiken の脚色によるものである。人気の最盛時には、ロンドンの5つの劇場で上演しても不入りをかこつ館はなく、Sterling Brown によれば、「初演の1852年から1927年までに、22万5千回上演⁽⁷⁾」という信じ難いほどの当たり狂言となった。しかしながら、小説の舞台化によく見られるように、Stowe 夫人の原作は大衆的なセンセーショナルなメロドラマに改悪され、代表的なニグロ類型を幾つか提供する源となった。奴隷制廃止運動が高まってゆく時期に正比例して、ミンストレル・ショーの popularity が高まり、ニグロ像の虚像化を固めたと同様に、戯曲 *Uncle Tom's Cabin* が、社会的には奴隷制廃止の世論形成に少なからぬ影響を与えながら、

その反面虚像化現象に際立った役割を果たしているのは、皮肉な現象と云わざるをえない。この両極的な働きのなかに、解放宣言後長期にわたっての黒人の社会的、且つ文学的な地位の暗示を汲みとることができる。

Stowe 夫人のアンクル・トムモデルは、逃亡奴隷の身でありながらのちに牧師となった Josiah Henson である。彼が聡明で、何よりも勇敢な人物であったことは、自身の筆になる奴隷体験記 *Father Henson's Story of His Own Life* が証明しているが、小説化されると実像とは正反対の‘アンクル・トム’に描かれてしまい、更に芝居となって類型化に拍車がかかった。

Turner の分類したなかの‘the Christian Slave’の代表的なアンクル・トムは、 minstrel の滑稽なサンボとは対照的な類型で、敬虔なキリスト教徒で、白人の主人には忠実、従順そのものの神話的人物で、アメリカ文学に繰り返し描かれてきた。現代の説においても、Faulkner は Dilsey を、McCullers は Berenice を生んだ。さまざまな角度からアプローチが試みられているが、両者とも、その人間的な価値が白人の主人乃至仕える白人一家の人たちへの献身度、忠節度によって計られるという類型であり、ニグロ虚像の前提によって支えられている。

Uncle Tom's Cabin の狭い舞台の想像のオハイオ河の氷を踏み超えて自由の地北部へ逃げて行く Eliza は、‘the Tragic Mulatto’の典型として、その後20世紀の始めごろまで、人気あるニグロ類型の一つとなった。二分の一混血のミューラットーに代って八分の一の黒人の血を持った‘Octoroon’が登場する場合も多い。他のタイプの黒人の描き方と違って、優秀である白人が運命のいたずらで黒人に生まれ育つたために不当な差別を受けるという筋が多く、黒人社会から白人社会の越境する‘passing novels’の主人公と類似した性格を持つものである。概ね、白人の世界から締め出され、黒人の世界にも受入れられぬ不遇な身の上を嘆くが、普通は魅力的な美人で、しかも貞潔で気高い心情の持主という理想的な人物に描かれて、観客の涙を誘う。従って混血の身分が生む悲劇的な人種関係、人種問題の社会的なアプローチ

はなされず、個人的な薄幸の身の悲劇を扱うのが常例であった。しかしながら、後に白人側から Paul Green, 黒人側から Langston Hughes は、‘悲劇的な混血児’のパターンを借りながら、前者の角度から黒人の実像に迫ろうとした。

黒人を劣等人種と決めつけようとする ‘the Primitive’ は、ハリウッドの映画でも馴染みの類型であり、やはり *Uncle Tom’s Cabin* の Topsy に典型が見られる。演劇評論家で劇作家の Lofton Mitchell は、Aiken の舞台の「Topsy の扱いは、ストウ夫人に見られる理解が欠けていて、まるで黒い顔をした minstrel⁽⁸⁾ だった」と酷評している。無智蒙昧、本能の命じるまま動物並みにふるまう粗野な野蛮な人物というイメージである。‘the Primitive’ が悪質になると、‘the Black Beast,’ に変質し、敵役、悪役になって登場する。セックスと結びつくことが多く、Turner によれば、白人女性を狙う色魔に描かれ、時には肌の白いミュラトニーに変形し、身分を顧みないで人種平等を要求し、白人を雑種化しようと狙っている危険な存在であるという。Stylon の Nat Turner 像は、この類型から生まれている。‘黒いけもの’の亜種に、‘the exotic Negro’ や ‘the noble Savage’ などをあげることができる。こうしたタイプは、もちろん黒人や黒人の歴史、人種問題についての無智がもたらしたイメージであるが、歴史的に黒人に加えられて来た不当な虐待から生まれる罪悪感、恐怖の意識が増幅されて、形象化されているとも考えられる。或いは、アメリカ文学の深い意識の流れのなかに淀んでいる ‘blackness’, ‘darkness’ が、黒人の神秘性、原始性を殊更に強調したこの種の類型とかかわっているのかも知れない。

南北戦争が終わって再建時代になると、自由の身となった黒人は、舞台には一応出られるが、依然として厳しい社会慣習の掟のために、定着した自らのイメージから逸脱することは許されなかった。1865年、Charles Hicks が黒人の一座「ジョージア・ミンストレルズ」を結成すると、その後続々と同種の楽団が生まれ、全国を巡業して人気を博した。けれども、焼きコルクで

顔を真黒に塗り、唇の回りを厚く化粧した白人芸人の演じた黒人を踏襲し、模倣に模倣の上塗りをする悲哀を味わった。黒人文化の父 **James Weldon Johnson** は、この時期を総括して「黒人にとって、 minstrel 劇団は、他のいかなる方法によっても獲得できなかった演劇体験を身につけることができた」と評価している。ニグロ舞台人たちは、重い虚像の仮面を引きずりながら、歌と踊りと演技の領域での伝統を形成して、次の段階へと進むのである。

19世紀末から20世紀の始めにかけて、ようやく minstrel の定型は崩れてゆき、その土壌から新しいミュージカル・ショーの発展期が訪れる。この種の音楽の舞台に限って、相当数のニグロ芸人が舞台上り、華やかに脚光を浴びた。特に、**George Walker, Bert Williams** の名コンビはアメリカのミュージカル史に名を留めたが、八面六臂の活躍を見せた **Bob Cole**、前述した **Johnson** の弟で、黒人霊歌の数多くの編曲によってニグロ文化に貢献した **J. Rosamond Johnson** らは、ミュージカルの脚本や作曲の面でも創意と創造性を発揮した。しかし、ここでも虚像を離れることはできず、**Bert Williams** の演じたショーの典型的な人物は、とんまで、のろまで、無教養な道化のサンボ役であった。教養豊かな知識人 **Williams** は、自分の性格からも実生活からも極度に遠い人物を演じて観客を洪笑に包んだが、矛盾に満ちた素面は苦渋に満ちていたに違いない。⁽⁹⁾

押し付けられた虚像に対し、黒人作家はいかに対応したか？ しばらく演劇の舞台を離れ、小説の世界に眼を転じると、**Ralph Ellison** は20世紀半ばに至って *Invisible Man* を書いた。単にアメリカの人種問題を超えて、現代を生きる人間の疎外状況をアングローに昇華させた実存的な作品として読者の胸に訴えかけるが、主人公には、作者の黒人としての挫折した人種的体験が濃厚に反映している。主人公は落胆、幻滅を次々と重ね、自己否定へと追い込まれ、ついには完全にアイデンティティを失ない去り、白人からも、ひいては黒人からも「見えない人間」と化してしまう。

「ぼくは見えない人間だ……人々がぼくを見ようとしただけのこと、時々サーカスのアトラクションでご覧になるように、胴体がなくて、頭だけの人間みたいなんだ、それは、まるで私が手に負えない、像がゆがんで見える鏡にとりまかされているみたいだ。人びとがぼくに近づいても、奴らはぼくのまわりとりまいているものか、奴ら自身か、或いは奴らの想像の断片だけしか見えないのだ。実際、どんなものにも、何にでも見えるのだが、ぼく自身の姿は、決して見えないんだ」⁽¹⁰⁾

見えない人間である‘私’の告白は、痛烈な皮肉と糾弾を‘私’の姿を見ようとしないう人びとに投げかける。‘見えない人間’としての‘私’を作品に結実させて位置づけるには、作者が冷徹な目を光らせて、自我像と虚像との間合いをしっかりと測らねばならない。

冒頭、黒人作家は、そそり字つニグロ虚像と対決しなければならないと書いたが、虚像の仮面を被った黒人詩人は、そこから生じる自身の苦悩を、道化師の口を通して打明ける。

Paul Lawrence Dunbar は、今世紀の始め、“We Wear the Mask”とらたった――

We wear the mask that grins and lies,...
We smile, but, O great Christ, our cries
To thee from tortured souls arise...
But let the world dream otherwise,
We wear the mask.

‘I’ではなく‘We’というは、明らかにニグロ民族の仮面性と連なり、‘grins and lies’はサンボやアンクル・トムとしての仮態を意味している。黒人初の職業詩人として自立するために、Dunbarに開かれた途は、白人読者の好みを満足させ、出版社の需要に答えて、崩れた英語の‘ニグロ方言詩’を次々と量産する以外にはなかったのであろう。こうして、‘世間には’虚像

をもって‘夢見させ’、実像を‘夢想’だにさせないで、その苦しみを神の前で慟哭させるのである。

ニグロ桂冠詩人 Langston Hughes にも、道化師の悲しみをうたった詩“Jester”があるが、“Minstrel Man”と題した詩の第二節は、平易な言葉で、 minstrel 芸人の厚化粧に隠された素面の真実を訴えている――

Because my mouth
Is wide with laughter,
You do not hear
My inner cry,
Because my feet
Are gay with dancing,
You do not know
I die.

一見無技巧に締めくくった‘I die’が、突如として観客に襲いかかる。‘Invisible Man’の‘私’が‘to be unaware of one’s form is to live a death’と告白したのと相似している。自らの実態＝実像が解らないならば、生ける屍と化するのである。黒人大衆を愛し、黒人庶民に密着して生きた Hughes の場合、‘minstrel・man’の嘆きは、彼の戯曲に読み取ることができる。ブロードウェイの白人観客を想定した戯曲と、ハーレムの小劇場で黒人観客に訴える戯曲との間には、明らかに違った相が垣間見えている。

白人が minstrel で黒い額のメイキャップをするのは、どんな意味合いを持っているのか？ Nathan Irvin Huggins によると、それは、一種のカタルシスの作用をし、自己の分身乃至第二の自分になろうとする意味を持ち、かくあるべきだという規範的な自己から、恐れてはいるが魅せられている自然な自己への変身願望である⁽¹¹⁾、という意味のことを云っている。minstrel で白人は自身の変身願望をとげることは自由であったが、黒人が白人に演技の上でも変身することは、不文律で厳しく禁じられていた⁽¹²⁾。現実の生

活の場で、白人支配者に、生殺与奪の権を握られた状況の下で、ギリシャ劇の仮面のように自己のアイデンティティの証しとしてではなく、それと認知されないための隠れ蓑、安全弁として、黒人は‘サンボ’や、‘アングル・トム’の仮面を被った。また被らざるを得なかった。本能的な自己防衛手段であり、同時にまた、敵を欺き、攻撃する手段でもあった。

黒人はやむを得ず、そして自ら進んで‘アングル・トム’を振舞った。**James Baldwin** が、「若し私が、お前はこうだときめつけられる者でないなら、きめつける側の人間も、自分がこうだと考えている人間ではない、という意味になる⁽¹³⁾」と云うように、偽瞞は相互の側にあって、見る側の主体も虚像化することを見破り、自己偽瞞を合理化づけた。‘Invisible Man’の主人公の祖父は元奴隷で、生涯を通じて、‘アングル・トム’の見本のように思われてきた人物であった。今わの際に、家族一同を枕辺に呼び寄せて、ほの暗い灯りのもとに云い残した――

「お前たちもライオンの口の中に顔を突っ込んで暮すんだぞ。ハイハイと言って奴らを打ち負かし、にやにや笑いで奴らを弱らせ、何でも言いなりにさせておいて、奴らを殺し、破滅させ、自分を飲み込ませておいて、もどすか、腹を引き裂いてやるんだぞ⁽¹⁴⁾」と。

家族たちは、祖父が気がふれたと思うほど日頃の姿からは想像できない恐ろしい遺言であったからである。**Ellison** は、主人公が見えない人間に至るまでの個人的な自伝風の歩みの中に、黒人のアメリカにおける歴史的な体験を巧みにオーバーラップさせている。従って、上記の引用は、黒人体験の‘アングル・トム’の虚像的性格と、アングル・トムの二重性格をシンボライズしていると考えられる。

偽りの仮面を被って生きようとすれば、素顔を見破られる恐れに絶えずおののいていなければならない。そして仮面着用を強いた相手に対する嫌悪は激しく、憎悪は高まってゆく。嫌悪と憎悪は、やがて仮面を被らねばならない哀れな、卑屈な自分自身に向かってくる。黒人作家の虚像との対決は、既

成の類型にいかにか立ち向うかという文学表現の姿勢であると同時に、自己の体内で葛藤する二重意識との対決でもある。実像と虚像の中に身を置いて、絶えず緊張して生きることは、精神分裂の危険に常にさらされていること意味するものである。

アメリカ黒人のこの二重の意識の危険性に注目し、それをより真実な自己へと発展的に統一し、黒人演劇の世界に導入して、その発展を目指そうとしたのは、W. E. B. DuBoisであった。ニグロ民族の偉大な指導者 DuBoisの初期の黒人演劇の展開とのかかわりをたどってみよう。1903年、彼は『黒人の魂』(*The Souls of Black Folk*)のなかで、二重意識とその統一的発展について、次のように明確に指摘している。

「この二重の意識、常に他人の目を通して自身を見るという意識、悦に入った嘲りと憐みを抱いて眺めるという世界の尺度によって自己の魂をはかるという意識——それは異様な気持である。常に二つの体を感じているのである——アメリカ人であり、黒人であること。二つの魂、二つの思想、二つの和解されない葛藤、一つの体の中にたたかう二つの理想、その体が引き裂かれることから守っているのは、頑とした力より他にない…。

アメリカ黒人の歴史は、このたたかひの歴史である——自我意識の人格を達成しようとする熱望、この二重の意識を融合させて、より良き、より真実の自己を達成しようとする熱望である」⁽¹⁵⁾

‘他人の目を通して自身を眺める世界の尺度’から自己を解放するためには、歪められたニグロ民族の歴史を正し、民族の誇りを回復して、自尊心と自信を燃え立たせることであった。解放宣言から半世紀を迎えた1913年、DuBoisは、ニグロ民族の栄光の歴史を『エチオピアの星』(*The Star of Ethiopia*)と題するページェントに仕上げた。このページェントは、James Hatchによれば、「同じ年、ニューヨークの Armory で開かれ、6つのエピソードから成り、出演者は350人、観衆約3万、中央に「エジプト芸術聖殿」を据え、周囲に黒人による絵画、彫刻、その他の芸術作品を展示した」⁽¹⁶⁾と記述し

ているが、かなり大掛りなものであったようである。その後、『エチオピアの星』はワシントン、フィラデルフィアを巡回し、1925年にはロサンゼルスでも上演された。

この成功を契機にして、当時‘Crisis’誌の編集長であった、DuBoisの主張でNAACPは黒人劇の振興に力を注ぎ始め、1915年「演劇委員会」を組織内に結成した。北部の大都市の黒人地区に漸く黒人観客層が形成されつつある頃で、ボードビルや演劇を提供する常設館が生まれ始める。けれども上演されるのは、普通、歌と踊りをまじえた軽いコメディか、さもなくば、ブロードウェイのリバイバルであった。1915年ハーレムで創設されたニグロ劇団Lafayette Playersもその例に洩れなかった。やがて黒人自身による脚本で黒人の社会の現実を真剣に描いた劇を舞台にかけようという声が黒人識者の間からあがり始める。翌年、NAACPの演劇委員会は、のちにニグロ・ルネッサンスの詩人としても知られるようになったAngelina Grimkeの*Rachel*をワシントンD. C.で上演する。主人公の父が悲惨なリンチに遭うという三幕の抗議劇であった。

第一次世界大戦は黒人の北部への大移住を促進するとともに、西欧的な価値への自信を揺がせ、俄かに黒人への関心が高まって、一種の黒人ブームが訪れた。このブーム的要素と、いわゆる「新しい黒人」(New Negro)の民族覚醒の精神が、1920年代の「ニグロ・ルネッサンス」を招来した。ブロードウェイの舞台は、黒人を扱った白人作家の劇で賑わうが、そのなかから黒人への理解、共感をもった作家が現われ、従来の黒人像の甚だしい歪曲が若干修正され始めた。それとともに、人種差別の牙城ブロードウェイの舞台に、ミュージカル以外の劇で始めて、黒人の俳優が登場することになる。

黒人俳優がその舞台に登場した代表的な作品をあげてみよう。1914年、文字通り第一次大戦の勃発の前夜に開幕したRidgely Torrenceの*Granny Maumee*は、共感の眼差で黒人老婆を見詰め、無実の罪で息子を白人のリンチに失うが、民族的な誇りを貫く人物に仕立てた。黒人の有識者からも好

評をもって迎えられ、James Weldon Johnson は、「Mrs. Emile Hapgood [プロデューサー] は、この真面目な正劇によって、アメリカ黒人〔俳優〕は最初の機会を支えられた。白人の Torrence 氏は、かくも精通した知識と、かくも深い洞察と共感をもって、黒人生活についての劇を書くことができたのは、驚くべきことである」と⁽¹⁷⁾と激賞した。好評に気をよくした Torrence は、更に二篇を加え、*Plays for a Negro Theater* (1917) として出版、上演する。黒人俳優を捜し回った末に、Lafayette Theatre に白羽の矢が立った。

1920年の *The Emperor Jones* は Eugene O'Neill のアメリカ演劇における地位を確保した作品であるが、黒人心理の深みに分け入り、潜在意識を通して文明と人間の関係をとらえようとするアプローチは、少なくとも現実の黒人や人種問題とのかかわりを扱っているとは云えなかった。後年、劇作家の Lorraine Hansberry は「『皇帝ジョーンズ』は、世間とたたかう人間ではありません。陸にも海にも海底にも生きたことのない象徴の最たるものです」と話している⁽¹⁸⁾。劇の主役に Charles Gilpin が登用され Brutus Jones を演じたが、O'Neill 劇出演の俳優のうち、作者の最高の折紙つきの演技を見せた。3年後、O'Neill は白人女性と黒人知識人の結婚という人種のタブーに挑戦した *All God's Chillun Got Wings* を舞台に載せた。猛烈な上演反対運動が起こり、警察の出動によって上演が保証されたが、主役に紛した Paul Robeson も行く先々で罵倒されたといわれる⁽¹⁹⁾。

翌1924年、Paul Green の *In Abraham's Bosom* は、南部の農園を背景に、主人公の混血児が黒人たちから見放され、白人たちから迫害されて、ついにリンチを受けるという設定であった。‘悲劇的な混血児’というステロタイプを思わせるが、Green は黒人の貧しい生活の不安、悲劇的な人種関係の危機をリアルな説得力をもった筆致で描き上げた。のちの Hughes の *Mulatto* とともに、‘悲劇的な混血児’の虚像に真実の光を照らした画期的な戯曲である。2年後の上演にあたり、経験と演技力を備えた Rose McClendon, Ab-

bie Mitchell, Jules Bledsoe, Frank Wilson が配役についた。黒人演劇の発展にも心を寄せた Green は、後年 (1941) Richard Wright の *Native Son* を、Wright と組んで舞台化している。

Green の絶望感を漂わせたリアリズムと対照的に、Marc Connelly の *The Green Pastures* (1930) は、深南部の黒人教会のフォーク体験を題材にして、神話的な夢幻の世界を繰り広げた。その世界は作者のナイーブな暖かい描写に支えられてはいたが、現実の黒人牧師、黒人教会や宗教が直面している問題とはかかわらず、むしろ描かれたエキゾチシズムを現実と錯覚させる危険性をはらんでいた。劇中に織り込まれた黒人霊歌が劇的効果を盛り上げ、5年間の巡業で記録破りの大入りとなった。Hall Johnson の黒人霊歌をうたう合唱団を含め、百人から成るオール・ニグロ・キャストで、Richard B. Harrison が主役の‘神さま’を名演技で光らせた。

minstrel 芸人、歌と踊りのコメディアン、メロドラマの類型的人物——多様に変化して白人観客を楽しませてきた黒人の演技者にとって、現実の人間としての演技が求められる時代が漸く到来した。新しい機会に恵まれた黒人の俳優は、与えられた範囲内で配役に実像性を付与しようと努めたが、とりわけ Gilpin, Robeson らは人間的な誠実と尊厳をもって演技し、ステロタイプの打破に貢献しようとした。俳優のなかから、舞台の経験を生かし、劇作家として創作に当たろうとする者も生まれる。

黒人に対する関心が高まり、黒人俳優がブロードウェイの舞台で活躍する1920年代になると、大企業に独占されていたブロードウェイもその固い人種差別の門を僅かながらも黒人自身の戯曲の前に開かざるをえなくなった。1921年、ミュージカル *Shuffle Along* は、脚本、舞台監督、出演者、すべて黒人ばかりで構成されていた。その2年後、代表的な黒人劇作家の一人となった Willis Richardson の一幕劇 *The Chipwoman's Fortune* がミュージカルを除いて初めて黒人作家によるブロードウェイ劇として採用された。次いで25年には、Garland Anderson の *Appearance* が舞台にのる。黒

人のベルボーイ（登場人物は他に黒人2人に対して白人14人）が無実の強姦の罪を着せられるが、危うく難を逃がれるというプロットであった。1928年、‘Opportunity’誌の戯曲コンテストの受賞作で俳優でもあった Frank Wilson が執筆した *Meek Mose* が上演された。争いを好まないおとなしい黒人の指導者 Mose が、白人の指図に従って、黒人たちの居住地をよそに移したので、一時は黒人社会から爪はじきされるが、結局、移った新しい土地に石油が湧き出て皆に感謝されるというハッピー・エンドの筋書きであった。翌年、Wallace Thurman の *Harlem* が舞台にかかったときは、白人脚色家との共作という形でしか認められなかった。この戯曲はハーレム・ルネッサンスや上滑べりのブーム現象に警告を与えたもので、黒人街を蝕む^{ナンバゲーム}賭博、家賃^{レント}パーティ、数々の悪徳をまじえ、ハーレムを内側から見た黒人大衆のきびしく貧しい生活を赤裸々にとらえた。この戯曲は黒人にしか書けない内容を持っていた。*Shuffle Along* で華やかに幕を明けた1920年代は、貧しい *Harlem* の厳しさで幕を閉じ、黒人劇作家に再び閉じられたブロードウェイの門戸も、30年代を通じて Hall Johnson, Langston Hughes らに例外的にしか開かれず、黒人演劇は、ブロードウェイに背を向けて、違った方向を辿ることになる。

1910年代の小劇場運動は、白人の劇作家たちに黒人を新しい角度から見直そうという刺戟を与えたと思われるが、一方では、ニグロ・ルネッサンスの‘New Negro’の民族意識とともに、この時代の黒人演劇の発展に少なからぬ影響を与えているようである。ニグロ虚像と顔を合わせ、恐る恐るそのご機嫌取りをして差別の舞台を開いて貰うよりも、黒人観客に素顔を見せて喜ばせよう、と若い黒人劇作家の卵たちは考えるようになる。ブロードウェイのアンチテーゼとして、黒人陣営による小劇場運動は、DuBois を中心に展開してゆく。‘Crisis’誌が若い黒人作家たちの登竜門の役割を果たしたことはしばしば指摘されるが、詩・小説の分野だけでなく、演劇でも同じことが云えるのであり、その役割は、「クリグワ演劇コンテスト」(the Krigwa

Playing Contest⁽²⁰⁾によって果たされた。これに呼応して ‘Opportunity’ 誌も同様のコンテストを始め、新進劇作家の出現を待った。コンテストは1925年度より毎年度行なわれ、Frank Wilson の *Sugar Cane*, John Mathews の ‘*Cruiter*, Georgia Douglass Johnson の *Plumes* などの作品が優秀作と認められて受賞した。翌1926年になると、DuBois の提唱によって創設された「クリグワ演劇人ハーレム集団」(the Harlem Group of Krigwa Players) は ‘クリグワ運動’ の本拠をハーレム135丁目のニューヨーク公共図書館ハーレム分室に置き、1930年に至る間、優秀作を次々と上演した。最初の上演作はいずれも一幕物で、‘*The New Negro*’ にも発表された Willis Richardson の悲劇 *Compromise*, 25年度一位受賞作 *Broken Banjo*, 同二位受賞作 *Church Fight* が取り上げられた。

この黒人劇の振興と目指した民族的小劇場運動の主張は、DuBois を主軸とする編集陣によって執筆されたと思われる ‘Crisis’ 誌の “Krigwa Players Little Negro Theatre⁽²¹⁾” に展開されている。論文によると、新しい黒人劇は四つの条件から成立している。それは ①about us, ②by us, ③for us, ④near us であると述べている。①は、歪曲されないありのままの黒人生活を表現するプロットを持ち、②は、今日の黒人であることの意味を理解している黒人によって描かれ、③は、主として黒人観客層を満足させるものであり、彼らの楽しみと賛同によって支持・支援され、④は、劇場の位置は黒人地区か、黒人庶民の集団の近くに存在すべきである、等の定義づけを試みている。そして全国に多数の小劇団「クリグワ」を作るよう提唱している。当時は、前述したように、北部の主要都市の黒人地区で黒人劇場を本拠にした黒人劇団が生まれる基盤は形成されつつあった⁽²²⁾。出し物は Shakespeare に Synge、或いはブロードウェイ劇の再現が殆んどであった。同論文は、黒人劇の進展状況に注目して「5年前 [1922] には、上述の基準に合った戯曲は、事実上無かった。しかし ‘Crisis’ 誌とその他の機関の提供している賞のために、事態は変わりつつある。今日では、黒人の生活を描いた上演に価する戯

曲は10篇以上になり、需要とともに、今後急速に伸びていくであろう」と子言している。

社会的・文化的運動の一環として、今日の問題を重視して黒人演劇の在り方を把握していた DuBois らの主張と同時に、‘New Negro’ 精神によって新しい黒人演劇を裏付けしようとした Alain Locke の理念にも注目しなければならない。Locke は、往々黒人自身も蔑んできた奴隷時代の歴史体験から生まれた伝統的文化遺産は、実は誇るべき民族芸術である。だからそれらを発掘し、探究して再評価を下し、舞台にも登場させ失墜した自我像の栄光の座に復位させなければならないと考えた。そして勇気をもって、黒人演劇を外部的からの軽蔑と、自身で与えた束縛のハンディキャップから解放せねばならない。その勇気はまた、作劇上の実験においても発揮され、既成の劇的な因襲からの決別をも意味しなければならないという主張である。西欧文化に根ざしたアメリカ演劇と劃然と異なった方向への可能性が示唆され、アイデンティティの抛り所をアフリカに求め、アフリカの生活、及びその伝統的な芸術表現に価値を見出し、新しい黒人の演劇創造に向おうと、彼は考えるのである。Locke は芸術的な独立宣言の実践の場を、ワシントン D. C. のハーワード大学に置き、「ハーワード大学演劇人」(The Howard University Players)をつくった。

新しい黒人劇の進むべき方向について、白人劇作家 O'Neill も、芸術の創作に進もうとする黒人に寄せた文章のなかで次のように述べ、白い演劇とは違った黒人自身による演劇誕生に期待を込めている。

「君自身になるのだ！……君は君の民族のなかに、新しい形式、新しい意義の機会——光り輝く目標なのだ！——を持っている……白人がだれも考え及ぶこともできず、又仕上げることもできなかつたであろう黒人劇が、黒人によって書かれなくてはならない。……君のなかに深く横たわるもの
の表現は、君自身なのだ、君自身によるものなのだ!!」⁽²³⁾

1920年代から1930年代にかけて、DuBois や Locke の理念の実践は、さ

さまざまな障害の下で困難な状況にあった。徐々に熟してゆく機を待たねばならなかった。黒人の民族的な意識の昂揚と、中産階級化によって、少数ながら大都会にレパトリー劇場が生まれ、黒人の大学や高校、教会や集会場は、必然的に黒人劇を需要するようになっていき、「クリグワ運動」の‘for us’, ‘near us’の条件は満たされ、残る二条件、黒人自身が描く自分たちの劇の開演を待ち受けるようになる。

南部農園や北部大都会における黒人労働者の社会的・経済的不安、動揺、黒人社会の家族関係、人間関係の愛憎、哀歎、人種関係の緊張、偏見・差別の告発、民族的文化遺産の演劇化、黒人史、民族的英雄の舞台化——巨大な黒人体験はさまざまな題材に溢れ、黒人自身による力強い演劇表現を待っていたのである。

注

- (1) ① contented slave ② wretched freeman ③ the comic Negro ④ the brute Negro ⑤ tragic mulatto ⑥ local color Negro に分類している。
- (2) Darwin T. Turner, *Black Drama in America* (Fawcett Premier Book, 1971) p.p. 3—4
- (3) Edith J. R. Issacs, *The Negro in the American Theatre*, (New York, Theatre Arts, Inc., 1947) p. 27
- (4) 初期の minstrel・ショーは、黒人の歌と踊りをコミカルながらも、リアルに追求していたが、やがて定型化していく。最低17人以上の芸人たちが、華やかな衣裳に身を包み、半円に並び、白いメーキャップをした司会役、インタロキューターを中央にして、一座の花形であるミスター・ボーンズ（カスターネットに似た骨製ゆえの命名）と、ミスター・タンボ（タンボリンからの命名）の両道化役が列の両端を‘端の男’（エレド・マン）として占め、インタロキューターとの間で滑稽なやり取りを交わす。笑い話やバカ話、ほら話、ゲロテスクな歌と踊りののち、最後に軽い切り狂言があって、一同舞台をぐるぐる回ってフィナーレとなる。
- (5) Phillis Wheatley が黒人最初の詩集を出版したのは、1773年。実に85年の永い歳月が経過している。
- (6) Ira Aldridge, William Wells Brown の業績については、古川博巳氏の「19世紀中葉の黒人演劇人—三者の生きざまに係わって」『人文科学研究所紀要』（立命館大学）第28号。同氏『黒人文学入門』創元社、1973）のなかの「戯曲『逃亡ないし自由への跳躍』—ドラマと人生の間」がある。
- (7) Sterling Brown, *The Negro in American Fiction, Negro Poetry and Drama* (New York, Arno Press & The New York Times, 1969) p. 108.
- (8) Loftin Mitchell, *Black Drama: The Story of the American Negro in the Theatre* (New York, Hawthorn Books, Inc., 1967) p. 33

- (9) Lofton Mitchell の戯曲 *A Star of the Morning—Scenes in the Life of Bert Williams* (1965) は、独自の音楽的世界を開拓しようとする Williams の華麗な活躍の蔭の、苦渋に満ちた一面を描いている。
- (10) Ralph Ellison, *Invisible Man* (Penguin Books, 1952) p. 7
- (11) Nathan Irvin Huggins, *Harlem Renaissance* (Oxford univ. Press, 1971) p.p. 248—249
- (12) Henry T. Sampson, *Blacks in Blackface* (N. J., Scarecrow Press, 1980) p. 4
- (13) J. H. クラーク編, 黒人研究の会訳『ハーレム—USA』(未来社, 1968) p. 124
- (14) Ralph Ellison, *Invisible Man* (Penguin Books, 1952) p. 17
- (15) W. E. B. DuBois *The Souls of Black Folk* (Crest Book, 1961) p. p. 16—17
 黒人の二重意識の発展的統一に関しては、須田稔氏の「アメリカ黒人の二重性——その統一と展開」『人文科学研究所紀要(立命館大学)第28号がある。
- (16) Errol Hill (ed.), *The Theater of Black Americans*, vol. I (N. J., Englewood Cliffs, Prentice Hall, Inc., 1980) p. 15
- (17) Edith J. R. Issacs, *The Negro in the American Theatre* (New York, Theatre Arts, Inc., 1947) p. 59
- (18) Mathew H. Ahmann (ed.), *The New Negro* (Indiana, Notre Dame, Fides Publishers, 1961) p. 126
- (19) Chidi Ikonné, *From DuBois to Van Vechten* (Conn., Westpoint, Greenwood p., 1981) p. 18
- (20) Krigwa は 'Crisis Guild of Writers and Artists' の頭を取って命名されている。
- (21) 'The Crisis' Vol. 32, No. 3. (July, 1926) p.p. 134—136
- (22) 1920年代から30年代にかけて、大都市の黒人地区における有名なレパートリー劇場には、ハーレムの Lincoln Theatre, Lafayette Theatre, シカゴの The Pekin Theatre, フィラデルフィアの The Dunbar Players, クリーブランドの Gilpin Players, Karamu House, ボルチモアの Morgan College などがあった。
- (23) "Eugene O'Neill on the Negro Actor: Opinions of America's Greatest Playwright," *Messenger* 7, no. 1 (January, 1925) in *From DuBois to Van Vechten* by Chidi Ikonné (Conn., Westpoint, Greenwood Press, 1981) p. 19