



Title	Topdog/Underdogに見る想像の家族
Author(s)	穴田, 理枝
Citation	大阪大学英米研究. 2013, 37, p. 83-102
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/99370">https://hdl.handle.net/11094/99370</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

## *Topdog/Underdog* に見る想像の家族

穴田 理枝

### 1. はじめに

2002 年、Suzan-Lori Parks は *Topdog/Underdog* でアフリカ系アメリカ人女性劇作家として初めてピューリッダー賞を受賞した。それまでの前衛的な作風と違い、リアリズムの手法で書かれた本作品により、彼女はブロードウェイのメインストリームに参入することとなった。しかし Deborah R Geis は本作品を「まぎれもない悲喜劇」としながらも、その形式と内容においてそれまでの Parks の芸術的特性を失うものではないと論じている。

It is true that *Topdog/Underdog* is more “accessible” than most of Parks’s earlier works. … What follows is a relatively straightforward tragicomedy that ends with one brother killing the other. I want to argue, however, that Parks has not stepped off the powerful artistic platform of her earlier works. Rather, there is a strong continuity in terms of performative issues, language, and themes such as ancestry, violence, and commodification. (114)

Geis の指摘する Parks の特性の一つ、“performative issues” は本作品においては Lincoln と Booth という名前の兄弟が向き合う過程とその結末に大きな意味を持つことになる。2 人が勝負することになるカードゲーム、2 人が

行うリンカーン暗殺ショーの練習のいずれにおいても、それぞれの行為遂行的な言動は2人の関係をゆさぶり、反転させていく。そこにはパークス独特のスタイルとしてのスクリプトに書き込まれた間や言葉の表記にこめられた登場人物の心の叫びを読み取ることも要求される。また、Parks は本作品の序文で *Topdog/Underdog* が「家族の傷と癒しについての劇 (“a play about family wounds and healing”)」であると述べている。黒人兄弟の同族間殺人に終わるこの物語のどこに「家族の傷と癒し」が描かれているのだろうか。本稿では、本作品における Parks 的な要素に着目しつつ、アメリカにおける家族史を参照した上で、同居する兄弟の力関係が反転する中で前景化され、想像の中で増幅される家族像を中心に論じる。

## 2. 記憶の中の家族

妻に追い出された兄 Lincoln が弟 Booth のアパートに転がり込み、2人は同居生活をしている。この兄弟は両親に捨てられた辛い過去を持つ。しかし兄弟それぞれの眼に映った両親の姿は異なり、そこには大きな視差がある。

母が家を出たのは Lincoln が 16 歳、Booth が 11 歳の時だった。弟ブースは学校を抜け出しては家に帰り、母に言い訳しようと甘えていたが、戻った家で母の浮気現場を何度も目撃する。しかし浮気をした日の母は “she was always all cleaned up and fresh and smelling nice” であり、“she was asking me not to tell nohow” と口止めされた彼は母を裏切ることはしない (100)。

Booth にとって母のセクシュアリティでさえ母の想い出の大事な部分であったといえよう。母が男のもとへと去る際にも居合わせた彼は「誰にも言わずに持っているように」とストッキングに入った 500 ドルの「遺産」を渡され、以後その中身を確認することもなく大事に持ち続ける。母の遺産と共に家族のアルバムを大事に持ち続ける彼にとって家族の想い出は “You’d sit there, I’d sit on the edge of the bed. Gathered around the dinner table. Like old times.” (13) と語るように「一緒に囲んだ夕食のテーブル」に象徴される居心地のよい場所の想い出なのである。

一方父は長男 Lincoln に自らのマスキュリニティを見せつけることで家父長的権威を示そうとした。しかし父が彼に浮気相手との性行為を見せつけても、彼は「何てことなかった」と冷静に見ている。それどころか行為を終え、軒をかいて寝ている父の隣で同じ女と関係を持つことさえあったのである。兄 Lincoln にとってはその時点ですでに父は畏怖の対象ではない。母の2年後に家を出る際、父は Lincoln に母が弟にしたのと同様に内緒で500ドルを遺産として遺すが、彼はそれをすぐに使い果たす。

Booth にとって父は大きな存在であり、2人で父の車にいたずらしたときでもその父を恐れない兄 Lincoln は彼から見ると "I was sure he was gonna find us out and then he woulda whipped us good. But I kept glancing at you and you was cool, man. Like nothing was going on. You was coooooool." (65-66) と振り返るようにクールな存在だった。おしゃれだった父親の服をいくつになったら着こなせるかと夢見ていた Booth は、クローゼットに残されたその父の服をすべて燃やした兄に驚く。Lincoln は、父から継承されるものをすべて断ち切り、父の不在そのものを抹消している。それは家族を捨て去りながら、彼の記憶に留まろうとする父との決別の表明だったのではないだろうか。

2人の名前をつけた父にその理由を聞いたという Lincoln が「父のジョークだった。("It was his idea of a joke.")」(24)と言ったとき、2人はそろって緊張感から解放される。少なくともその名前が暗示するような「不幸な結末」を子供達が迎えることを父親が望んでいたわけではないことを確認し、2人の中に酔っ払いで冗談好きな父親像が重なるのである。

Parks はアフリカ系アメリカ人の伝統的な修辞法とされる言葉の「反復と改訂」を自らの作品の中心的な要素であるとしている<sup>1)</sup>。本作品においても、改訂を伴う反復は様々な形で示されながら過去を結びつけていき、登場人物を揺さぶる。兄弟それぞれによって父と母についての記憶が語られ、お互いへの思いが明かされる中で、記憶と欲望が混ざり合い「記憶の中の家族」は、「想像の家族」へと転換されていく。

### 3. 夢のマイホーム

2人の子供を捨てた両親にとって家族はどのような意味をもつものだったのだろうか。Lincolnは冗談で「楽しかったよね。レモネードを売ったり、裏にツリーハウスを作ったり、夏には芝生に寝転んで星空を見たよね。("We had some great times in that house, bro. Selling lemonade on thuh corner, thuh treehouse out back, summers spent lying in thuh grass and looking at thuh stars.")」(65)などと実際とはほど遠い記憶を語る。両親が汚いアパートから脱出し手に入れた家は「裏がセメント工場、表はゴミの山("Cement backyard and a frontyard full of trash")」(65)の最悪の家だった。Lorraine Hansberryは1959年に*A Raisin in the Sun*で狭いアパートから抜け出して郊外の家を手に入れようとする黒人家族が白人社会によって移住を拒まれ、苦悶する姿を描いた。アメリカの家族史を専門とするStephanie Coontzによると、黒人家族は白人と同じ住環境を手に入れることを拒まれ続け<sup>2)</sup>、1960年代半ばから1970年代始めにかけて黒人の就業・昇進のチャンスが広がった時期でさえ、人種差別的な住宅政策や慣行のせいで、「土地価格の値上がりしそうな住宅地」では家を購入できなかった(244-245)。リンカーンの語った冗談は、あくまで「郊外にマイホームを手に入れた白人中産階級家庭」のパロディである。Toni Morrisonは*The Bluest Eye*の冒頭で小学校の教科書に載っている「ディックとジェーン」の文を使ったことについて、黒人の子供達に人生の基準として示される幸せな白人家庭の挿絵を見て、「その教科書に出てくる白人を壊して混乱させ」るために「句読点を取り、混乱させたりしました」と述べている<sup>3)</sup>。それは厳しい現実を生きる黒人家庭の子供の意識を浸食する、幻想の「白人家庭像」であるともいえよう。

Coontzは郊外住宅に住む白人中産階級の家庭像が、実はアメリカの伝統的家族ではなく、「1950年代に創り出されたモデル」であり、それがテレビドラマなどを通じてアメリカ人が回帰すべき「旧きよき伝統」とみなされるようになっていったことを指摘する<sup>4)</sup>。実際にはそのモデルを目指したアメリカ家庭が1980年代には神話と現実とのズレに直面し、その内部でト

ラブルをおこしていたのである。

旧き良き伝統とされる「家」とはほど遠い立地に建つ二間のマイホームで家族として暮らした日々の後、両親は子供達よりも「もっと好きなもの」のために家を出て行き、その家も結局は空洞化する。

Lincoln: I think there was something out there that they liked more than they liked us and for years they was struggling against moving towards that more liked something. Each of them had a special something that they was struggling against. Moms had hers. Pops had his. And they was struggling. We moved out of that nasty apartment into a house and theyd bought it and they brought us there and everything we owned, figuring we could be a family in that house and them things, them two separate things each of them was struggling against, would just leave them be. [...] Just let us all be, just regular people living in a house. That wernt too much to ask. (*Topdog* 67-68)

マイホームを手に入れ、そこに家財道具や子供を揃えれば一般的な「家族 ("a family")」になれると考えていた両親は、「モデル」にあてはまる家族を形成しても「夢」を手に入れたとは感じられなかった。そしてそれぞれが「家族」から逃げ出したのだ。そこには歴史的な人種差別だけではなく、経済構造の変化、黒人間の経済的な格差の増大など様々な社会的要因を背景として見ることもできるだろう。1970年代には町中にあった工場は郊外へと移転し、都市部では失業が急増した。そして、中流以上の地位を手に入れた黒人がいた一方で、多くの黒人は70年代80年代の不況の中でまともにその波をかぶり貧困にあえぐ「アンダークラス」の地位に甘んじた。そのような状況の下、多くの黒人にとって「家族」は「重荷」となり、その重荷を背負うこと自体が困難になっていったのである。

Lincoln は普通の生活者であろうとした両親が挫折したことに彼らの人間的弱さを見ながらも同情を寄せている。一方両親の内面にふれることを避け、家族を崩壊させたのは家のローンだとする Booth は、定職につかないことを非難されても、“I seen how it cracked them up and I aint going there.” (68) と言い訳する。記憶の中にある両親についてそれぞれの向き合い方には差があり、それが2人の生き方に大きく関わっている。しかし家を出た両親が別の場所で「別の、自分たちより良い」パーツとしての2人の子供と共に「別の家族を作っている」のではないかと話し合う。

Booth: Theyd been scheming together all along. They left separately but they was in agreement. Maybe they arrived at the same place at the same time, maybe they renewed they wedding vows, maybe they got another family.

Lincoln: Maybe they got 2 new kids. 2 boys. Different than us, though. Better.

Booth: Maybe. (70)

2人に見えた両親の姿は同じではないが、2人とも両親の夢見たマイホームが商業主義に彩られた想像上のマイホームでしかなかったことを見抜いている。そして Booth はその両親の思い出をアルバムに収めて大事に持ち続け、Lincoln は両親の存在そのものを過去へと置き去りにしているといえよう。

#### 4. 家族の中のヒエラルキー

両親が去った後、兄弟2人はインナー・シティーに移り、過酷な道を歩むことになる。 Jochen Achilles が指摘するように “The mother left two years before the fgather, who seems to have weaited till Lincoln was eighteen and could take care of his younger brother alone.” (109) ということであったとしても、弟の Booth はまだ13歳であり兄 Lincoln だけを頼りに生きてい

かなければならなかった。当時を振り返る彼は「2人で世界に立ち向かって ("It was you and me against thuh world")」生き抜いたことに誇りを持っている。「世界」とは財産も技能も持たない黒人兄弟を取り巻く、彼らにとっての悪意に満ちた社会である。社会福祉の保護も拒否し、「犯罪まがいの仕事 ("odd jobs")」をしてまでも身を寄せ合って生きてきたのだ (70)。

やがてカード賭博で頭角を現した兄 Lincoln は、危険なその世界で金も女も手に入れる。弟 Boothにとってそんな兄は憧れの存在であった。しかしカード賭博が死と隣り合わせであることは、そんな生活が潮時だと思ったその日に相棒だった Lonny を撃ち殺された Lincoln が知り抜いていることである。それを機に足を洗った彼は、2人でカード賭博をやろうという Booth の誘いを拒み続ける。

現在の Lincoln は、Lincoln 大統領の扮装をして客におもちゃの銃で撃たせ、暗殺場面を再現させるショーで生計をたてており、毎週金曜日には給料を持ち帰る。Ma. Pa と呼び合い、ミンストレル・ショーのパターンとされる息の合った田舎者夫婦の掛け合いを演じる2人は仲の良い疑似夫婦のようである。ところが Lincoln は妻に追い出された居候であり、金の分配ではデートに金がいるという無職の Booth に家父長然とふるまわれて主導権を奪われる。Jason Bush は社会的な孤立状態に置かれる中で、2人は「ジェンダー化された家族のヒエラルキー」の中での覇権争いを繰り広げると論じる。

Lacking any familial or community bonds except for themselves as well as the monetary and social capital to pursue and semblance of upward mobility, both brothers have invested themselves in highly symbolic and ritualistic performances of overly-endowed masculinity. The private sphere of the brother's relationship that the play represents involves conflicting role-playing masks in which Lincoln and Booth struggle to define the 'other' within a particularly gendered familial hierarchy



in order to establish the 'self' as the patriarchal breadwinner and the controller of the space within the alternative figuration of familial roles.

(77)

生活費を稼いでいる兄は無職である弟を責め、弟は兄を女に見放され、去勢化された男として貶めようとする。弟は白塗りをして「他人」を演じる仕事に甘んじる兄が「自分」を偽っていると非難し、兄は女性支配を得意げに語る弟がベッドの下に 100 冊ものヌード雑誌を隠し持っていることを暴露する。

しかし同時に、兄弟それぞれがお互いの幸せを願っていることも確かなのである。兄 Lincoln は弟 Booth の不器用な生き方を案じ、弟は兄が白塗りをやめて本当の自分を生きることがを願っている。万引きという特技がある Booth がデパートで 2 人分のスーツから靴までを取ってきた時には、お互いのスーツ姿を見て喜び合う。そこにあるのはお互いを思いやる仲の良い兄弟の姿である。ともに親に捨てられた傷をかかえ、貧困の中を生き抜いた 2 人は、生活共同体としての家族そのものであり、兄の弟への思いやり、弟の兄への期待の中に家族としての癒しがある。「ジェンダー化されたヒエラルキー」の枠を取り払えば目の前に居る兄弟こそが素直な気持ちを投げかけ合える相手でもあるのだ。

ところが、弟 Booth のもつ父のマスキュリニティへのあこがれは、女性支配を前提とした家族像への渴望に変換されている。彼は母の「遺産」と家族のアルバムを大事に持ち続け、アルバムを完成させる「家族」を求め続ける。女性を手に入れ、兄と組んでのカード賭博で経済力を手に入れることが、彼にとってそこにあるべき家族を完成させる鍵となる。

Bush はトイレや水道もなく、「第三世界のようだ」と Lincoln にけなされる Booth の部屋が一般的な「アメリカ」でさえなく、そのことが Booth の夢見る「アメリカン・ドリーム」と現実との距離感を示していると指摘する。

His reference to the 'Third World' discursively affronts his brother's claim to any semblance of the 'American Dream'. The fact that the apartment is in America makes no difference as it becomes a part of an unknown land far away from America, at least the America of dominant narratives. (79)

以前の恋人 Grace との復縁を夢見て、みすばらしい部屋を万引きしてきた食器や食べ物で飾る Booth は、自己中心的に築き上げた彼にとっての「アメリカン・ドリーム」を追いかけている。カード賭博での成功を夢見る Booth が、同時に「美容の勉強をしている」という別の人生を求める女性との結婚を夢見ることの矛盾に気づいていないのである。Grace に拒否され、そもそも自分が彼女によって社会的なヒエラルキーの下位に置かれていることを思い知らされたとき、Booth の中の家族への夢は行き場を失い、耐えられない彼は彼女に銃をむける。

## 5. インナー・シティーでクールに生きるということ

Parks は本作品で *The American Drama* に続いて遊園地での Lincoln 大統領暗殺ショーというモチーフを用いている。本作品では Lincoln という名前の黒人が白塗りをして大統領役をするということで、より重層的な意味を含むこととなる。Geis は黒人の白塗りについて Parks は敵意に満ちた文化の中で生きるために黒人が演じざるをえなかった役回りとしてのアイデンティティーを描いていると指摘する。

Here Parks creates her own version of a trope that appears frequently in African-American literature: that African-American identity almost inevitably involves disguise and role-playing as part of the effort to function in a hostile culture. (114)

「正直者エイブ」を演じることが「正直な仕事」であると言い、カード賭博に戻ろうとしない Lincoln を Booth は「見下げ果てた哀れなアンクル・トム (“shiteating motherfucking pathetic limp dick uncle tom”)」と呼び、「奴隸時代に逆戻りじゃないか (“Back to way back then when folks was slaves and shit.”)」と非難する (21-22)。実際、Lincoln は雇用主に黒人であることを理由に白人の前任者よりも給料を下げられ、合理化が進めば真っ先に解雇されるという人種差別的な扱いに甘んじている。

Lincoln の耳元でいつも一言言っていく黒人の常連客の “Does thuh show stop when no ones watching or does thuh show go on?” “Yr only yrself – when no ones watching” (34) という言葉は Lincoln の偽装の「黒人性」を暴くものである<sup>5)</sup>。それは<「ホワイต์フェイスで観客の要求通りの白人大統領を従順に演じる黒人」を演じる黒人>という偽装性であり、構築された「黒人性」を確認するショーであるということにもなる。白人大統領を演じる兄 Lincoln のそういった偽装性に反応するのは、常連の黒人客と弟 Booth のみなのである。他の客にとっては、歴史の本によって提供されるアイコンとしての大統領がイメージ通りにそこに座って居ることだけに意味がある。客は「歴史的暗殺」として語ることでできる「疑似殺人」を体験することに金を払っているのであり、「本物」を求めているのではない。そこには「殺人体験」が「歴史的暗殺」の体験として商品化され、消費されるシステムがアイロニカルに描かれているといえる。

一方で Booth の憧れるクールな生き方のイメージというのは、「都市のインナー・シティーのリアルな現実」として商品化されるギャングスタ・ラップのイメージ、すなわちレイプ、ドラッグ、暴力に生きる「危険な黒人像」のイメージである。遊園地をクビになりそうな Lincoln に “You can curse.” “You practice rolling and wiggling on the floor?” “Now scream or something.” とリアルな死に方の演技指導をする Booth は、指示通りに動く Lincoln を「クールだ。 (“Cool, man thats cool.”)」とほめる (51-52)<sup>6)</sup>。Bush は、映画やラップのビデオによって構築される反権威主義的な黒人文

化が一般に受け入れられ、既存の社会体制に対抗しうる力をもちながらも、それ自体が新たな資本主義や家父長制を再生産しているとし、Parks が本作品により、黒人男性の文化の創造性を認めながらも、その文化に内在する価値観を脱構築していると指摘する<sup>7)</sup>。黒人達が自分たちで築き上げたとしている文化はまた、白人文化の構造の下部に組み込まれる別バージョンの文化であるともいえるのだ。大和田俊之はイメージとして磨き上げられたギャングスタ・ラップの「危険な黒人像」が「白人ティーン」の欲望を投影するものであることを指摘しているが<sup>8)</sup>、そのイメージに内在する価値観に自らの夢を照らし合わせて生きるのが Booth なのである。

Lincoln は Booth の憧れるカード賭博が「安直な詐欺」でしかなく、「安定した家族」の対極に位置するものであることを知っている。かつてカードディーラーとして活躍した Lincoln が標的にしたのは、裕福ではなくても社会システムの中できちんと生きてきた市井の人々だった。田舎者夫婦から大金を巻き上げ、父親から子供の自転車代を巻き上げ、母子家庭の母親からは生活保護の小切手を巻き上げてきたのだ<sup>9)</sup>。Lincoln の意識の中での「家族」と「カード賭博」との間の距離感は、「アメリカの価値観は良くも悪くも人種や価値観を超えたもの」とする Coontz が「十代になる前の子どもでも、アメリカでは単調な仕事を一生懸命やるより、犯罪を犯したり、犯罪まがいの行為を行ってからメディアにその事件の放映権を売る方が一財産築く可能性が高いということを知っている」(271) とする、これまでの「伝統的な家族の神話」に包摂されなくなったアメリカ人の価値観の変化と呼応する。

Lincoln は賭博と距離を置くことにより世間知らずで不器用な弟を危険な世界に近づけないようにと気を配ってきた。にもかかわらずカードのもつ中毒性は Lincoln を引きつけずにはいられない。彼は遊園地の職を失ったその日、再びカード賭博で金を稼ぐ。そしてその金を持って部屋を出て行こうとするとき、Booth は親が互いに遺したのと同じ 500 ドルを賭けたカードゲームに兄を誘う。そこで賭博師としての兄は本当にクールであるためには何が必要なかを弟に見せつけることになる。

## 6. 何が本当で、何が本当ではないか

Lincoln は Booth にカードゲームを教える際、「何が本当で、何が本当ではないか」を学ばなければいけないと語る。手の動きでだまし、客を見て言葉で心理的に誘導することが賭博師としての彼のテクニックの真髄である。Lincoln のカード裁きと滞りない口上は Booth を「本当の勝負」に勝ったと思込ませ、さらに「母の遺産」をかけた勝負へと進ませる。完全に兄の術中にはまった弟が、決定的な心理的揺さぶりをかけられるのは「俺たち、血のつながった兄弟だと思うか？」という兄の投げかけた言葉だった。

Lincoln: You think we're really brothers?

Booth: Huh?

Lincoln: I know we brothers, but is we really brothers, you know, blood brothers or not, you and me, whatduhyathink?

Booth: I think we're brothers.

Booth

Lincoln

Booth

Lincoln

Booth

Lincoln

(103)

「そうだと思う」と答える弟に兄は解答を示さない。兄の言葉は弟の中の家族像を揺さぶり、思い出の真正は危機に瀕する。二人の間にできる「間」は、Parks が「感情の大きな変化を表す」とする独特のスペルと呼ばれる形式で表される。次の勝負で弟は負け、母の「遺産」を兄に渡すことになる。

Henry Louis Gates, Jr. は *The Signifying Monkey* で黒人修辞構造であるとされる「もの騙り」の起源や様々な定義を示した。兄 Lincoln の投げかけた

言葉は「決して明瞭にされない事柄をほのめかし、暗示する」というもの騙りのひとつの定義に則っている<sup>10)</sup>。それが「真実」の様相を呈していたとしても、このタイミングで「両親の不貞、兄弟の絆」に言及する言葉を出す Lincoln は「策略の言語」としての「もの騙り」をしたことになる。Gates によると「もの騙り」は「様式」であり、そもそもシニフィエを示すものではない。

When a black person speaks of Signifyin(g), he or she means a “style-focused message…styling which is *foregrounded* by the devices of making a point by indirection and wit.” What is foregrounded, of course, is the signifier itself, as we have seen in the rhyme scheme of the Monkey tales. The Monkey is called the signifier because he foregrounds the signifier in his use of language. Signifyin(g), in other words, turns on the sheer play of the signifier. It does not refer primarily to the signified; rather, it refers to the style of language, to that which transforms ordinary discourse into literature. Again, one does not Signify some thing; one Signifies in *some way*. (78)

学校教育をまともに受けず、兄に守られながら少年期を過ごしつつ、その自覚もないままに歳を重ねた弟 Booth は社会経験に欠けており、ストリートでの黒人同士の対等なやりとりの経験も積んでおらず、その結果ストリートで学ぶ黒人の修辞構造をも修得していない。かつてはハスラーとして名を馳せ、ストリートでの駆け引きを知り抜いた兄が勝負をしかけてきた言葉を弟 Booth は正面から受け止めることしかできない。

思い通りにならない Grace を自らの手で撃ち殺し、カード賭博の夢が兄によって砕かれたとき、Booth が手に入れようとした「家族」の夢は消え去る。兄が開けようとした「母からの遺産」は Booth が一度も開けず、開けなかったがために美化された「想像の母」そのものであった。存在したはずの「家

族」までもが消滅の危機に瀕したとき、Booth は歴史上の大統領暗殺と同じく、兄の後頭部から弾丸を撃ち込む。「何が本当で何が本当でないかを見分ける」という兄に提示された命題は弟には解けず、家族の物語は閉じる。

## 7. 終わりに―「想像の家族」から「家族関係」へ

Parks は黒人兄弟が「家族」という巣から投げ出され、「家族」を再び手に入れようとする中で主導権をめぐる争い、ついに殺人へと至る過程を描いた。写真を撮ると言われて「出陣の化粧のような (“war paint”）」(91) まだらな白塗りをした兄 Lincoln は、もはや白人でも黒人でもない。Booth が銃を撃ち込んだのは彼の「想像の家族」への思いを阻む世界そのものである。Coontz は「私たちは過去から学ぶことは多くあるけれども、貧困や社会変動から人々を守った家族形態は一つとして存在しなかった」(X)と言い切る。しかしそれでもなお、J.F. グブリアムと J.A. ホルスタインは「家族は消滅しつつあるのか」という問いに対して、巣としての家族の「特定の生活上の配置が衰退しているのであって、それは必ずしも家族や家族関係という概念の衰退を意味するのではない」(グブリアム・ホルスタイン 327) という解答を与える。家族は形態ではなく、徐々に積み上げられる関係性の中にあると自覚できなかったことが、家族関係で結ばれていたはずの兄弟に悲劇をもたらすことになったのではないだろうか。

Verna Foster は “Booth must always kill Lincoln. It seems that this is their true inheritance.” (35) と論じるが、Rena Fraden は、“I suppose one can try to disown one’s name or change it or ignore its history, just as one could try with a word to pull it up by its roots and wrestle a new meaning into it.” (55) と 2 人にはその運命を変えるチャンスがあったことを指摘する。第 1 幕で 2 人が手にしたおみくじでは、Booth には “Waste not want not.” (17) Lincoln には “Your luck will change!” (18) という警告が与えられ、その後 2 人は自分で自分の人生を選択するチャンスを何度も与えられている。

貴志雅之は Parks が「黒人間の暴力を黒人自身の選択と意思の問題として

とらえ直し、古い人種表象を脱却し、再表象化しようとしている」(125)と論じる。本作品では歴史を参照しながらも、「想像の家族」ではない「自分の家族」を形成する責任は今、ここに生きる彼ら自身にあることが示されていると言えよう。白人の都合で家族を解体され続けた奴隷時代、家族関係を繋いでいくことは彼らの切なる望みであったはずである。*The Red Letter Plays*に引き続き、時間と場所の設定を「今、ここ」とする本作品は、構築され、増幅された「想像」の枠内に捕らわれ、今ここにある関係を守れなかった黒人家族の痛みを描いている。

Parks はインタビューで、登場人物の言葉そのものを身体で感じとってほしいと述べている。

Parks: Space. The rhythm of the words. Repetition. How the character is saying what she's saying. Each choice should indicate a specific emotional thing. Which can vary in color night after night after night as the actor continues making it anew. Is it y-o-u-r or y-r? With y-o-u-r there's more room. See what it feels like in your mouth, in your tongue, in your body. Allow the language to inform the choices. Read the words, and *feel*. My plays *beg* for feeling. They *beg* for the gut response. Let the stomach – brain, let the heart – brain, inform your head – brain, and not always the other way around. Because then we're getting to some deep stuff. And it's frightening. But it's also healing. (Garrett 189-190)

息絶えた兄の身体を抱きかかえる弟 Booth の “AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAH!”(110) という悲痛な叫びは、観客から修復可能に見えた兄弟間の諍いがなぜ取り返しのつかないことになったのかという思いを引き出し、家族を思う全ての人の心を揺さぶるだろう。

本作品は「Booth が Lincoln を殺害した」という正史の枠組の中に、「アメリカン・ファミリー」とされてきた家族像やインナー・シティーに生きる



クールな黒人男性像といった言説には含まれない黒人の経験をはめこみながら、今ここにある不安定な家族関係の中に充満する欲望の生み出す危機を映し出すものである。そして Lincoln が暗殺ショーの客について “They dont want it looking too real.” “They like it to unfold the way they folded it up. Neatly like a book.” (52) と語る言葉に逆説的に示されるように、歴史の中に組み込まれてきた支配的言説の受容への再考を促すものであるに違いない。

本稿は、日本アメリカ文学会第 51 回全国大会（2012 年 10 月 13 日、名古屋大学）における口頭発表原稿に加筆修正を施したものである。

## 注

- 1) Parks はエッセイ “From Elements of Style” の中で自らの劇作について「反復と改訂が最も中心的な特性」としている ( “From Elements of Style” *The American Play and Other Works* 9 )。この「反復と改訂」を黒人の修辭構造として詳しく論じたのが Henry Louis Gates, Jr. である。Geis によると、彼が Signify(g) (「もの騙り」) として示すのは「視聴者や読者に、どのようにその言説がもともとの権威主義的な意義とは相反する目的のために物真似され、くずされ、修正され、再利用されているかを理解させるような方法で支配的な言説を真似たり反復したりする」ことである (15)。
- 2) Coontz は「1951 年に Harvey Clark がイリノイ州のキケロに引っ越してきた時、四千人の白人暴徒は、警官たちが傍観する中、ときには彼らとジョークを交わしながら、四日間にわたって彼のアパートを破壊し続けた。1953 年、シカゴのトランブル・パーク公共住宅に初めて黒人の家族が入居したときにも、近所の人々は石やトマトを投げつけ、この一家に食料品を売った店舗を襲撃し破壊の限りをつくした」と「アメリカン・ファミリー」の夢を実現しようとする黒人を阻止しようとした白人のいやがらせや暴力の事例をあげて説明している (30-31)。
- 3) Morrison が *The Bluest Eye* の冒頭に使った小学校初級の教科書の文は、単語同士

が次第に連なって意味をなさない表記となっていき、次のような形に変わる。

*Hereisthehouseitisgreenandwhiteithasareddooritisveryprettyhereisthefamilym  
otherfatherdickandjaneliveinthegreenandwhitehousetheyareveryhappyseejan  
hehasaredressshewantstoplaywhowillplaywithjaneseethecatitgoesmeowmeow  
comeandplaycomeplaywithjanethekittenwillnotplayseemothermotherisverynice  
motherwillyouplaywithjane[...]. (2)*

- インタビューで Morrison は『『青い眼がほしい』では、小学校初級リーダーの教科書に出てくる物語 [『ディックとジェーン』] を使いました。それには黒人世界の外にある白人文明を認識するための枠組みとして、幸せそうな家族の挿し絵が描いてありました。白人の子供が出てくる教科書が、黒人の子供たち示される人生の基準だったのです。物語が進むにつれ、私はその教科書に出てくる白人の見方を壊して、混乱させたくまりました。それで句読点を取り、単語のあいだのスペースもなくしてしまったのです」(木内・森 30) とその理由を語っている。
- 4) 土屋香里はさらにその家族のイメージが国内外に対する政治的な宣伝に利用されたことについて、「アメリカ政府は諸外国の国民に向けて、サラリーマンの夫と専業主婦の妻からなる核家族（そして、それに象徴されるような秩序ある「コンセンサス」社会）が、物質的豊かさと直結しているというメッセージを伝えた。反乱分子のいない秩序ある社会の実現によって、アメリカのような豊かさを達成できるというのだ」(281-282) と論じている。
- 5) 大和田俊之は『アメリカ音楽史』において、19 世半ばに大流行したミンストレル・ショーが、白人の「白人性」の構築の場であったとする。また、後に「ブラックフェイス」の芸を黒人が演じ直すという偽装の重層性が表れたことを、「それは、黒人が自分自身を模倣することであり、さらにいえば自らを他者として演じ直すことである」(18-19) とし、アメリカ音楽文化におけるアイデンティティーの様態が「幾重にも偽装され、仮構された虚構の主体である」ことへの注意をうながしている(18-19)。
- 6) 「スリー・カード」と名前を変えたと宣言していたはずの弟 Booth は、この暗殺ショーの練習で “I am the assassin! I am Booth!!” (52) と叫ぶ。そこには、この暗殺の練習がやがて本物の「暗殺」へと改訂されていくことが暗示されていると言

えよう。

- 7) 引用文は長いので原文は次に示しておく。

Parks may be suggesting that the popularity of supposedly anti authoritarian forms of black popular culture have themselves become so popular with a mainstream American audience, that images of black hustlers, pimps and gangsters have become our contemporary melodramatic outsider images. While such cultural forms may seek an alternative to hegemonic legitimate forms of employment and capital gain, they also reproduce their own version of capitalism and patriarchy which fetishizes money and the signification of male power. The hustler may be a kind of trickster figure which subverts portions of the hegemonic capitalistic economy, yet this particular image produces and fetishizes individualism, capitalism and patriarchy in other forms leading to a breakdown of community within urban culture. These discourses are produced in relation however, to a history of oppression, and social inequalities as well as a devaluing of traditional African-American values within the larger American society. *Topdog/Underdog* allows for a celebration of the creativity of black male emergent cultural forms while deconstructing the patriarchal and individualistic values which inform these genres. (Bush 86)

- 8) 大和田は 80 年代から 90 年代にかけての音楽シーンでヒップホップが白人ティーンを大きな購買層とするジャンルに発展した過程を検証する中で、「危険な黒人像」のイメージを描き出すギャングスタ・ラップの虚構性に言及し、『歴史的にアメリカの「黒人音楽」は、白人と黒人双方の欲望が交錯する領域にいわば「虚構」として立ち上がるのであり、ギャングスタ・ラップも例外ではない。「黒人音楽」はアフリカ系アメリカ人コミュニティの内発的な表現ではなく、ラッパーも現実の生活と白人の欲望を微調整しながらそのイメージを<偽装>する。黒人音楽の<正統性>は「真実」にあるのではなく、「真実らしさ」にこそ存在するのだ』(大和田 238-239)と指摘している。
- 9) 兄 Lincoln は独白の中で過去を振り返る。Lincoln 大統領暗殺ショーでの仕事を得た彼が白人雇用主から理不尽な扱いを受けながらも「座って居るだけで金もらえる」と言い、"We took that man and his wife for hundreds. No, thousands. We took them for everything they had and everything they ever wanted to have.

We took a father for the money he was gonna get his kids new bike with and he cried in the street while we vanished. We took a mothers welfare check, she pulled a knife on us and we ran. She threw it but her aim weren't shit." (55) と、悪業としてのカード賭博との違いを際立たせようとするのである。

- 10) Gates は Michell-Kernan の “Signifying,” she declares as conclusion, “does not …always have negative valuations attached to it; it is clearly thought of as a kind of art – a clever way of conveying messages” という定義を示した上で、さらに “Sygnifying…alludes to and implies things which are never made explicit” という彼女の主張を紹介している (Gates 83)。

## 参考・引用文献

- Achilles, Jochen. “Does Reshuffling the Cards Change the Game? Structures of Play in Parks’s *Topdog/Underdog*.” *Suzan-Lori Parks : Essays on the Plays and Other Works*. Ed. Philip C. Kolin. Jefferson, North Carolina: C. McFarland & Company, Inc., 2010. 103-123.
- Bush, Jason. “Who’s Thuh Man?! Historical melodrama and the performance of masculinity in *Topdog/Underdog*.” *Suzan-Lori Parks: A Casebook*. Eds. Kevin J. Wetmore, Jr. and Alycia Smith-Howard. New York: Routledge, 2007. 73-88.
- Coontz, Stephanie. *The Way We Never Were: American Families and the Noalgia Trap*. 1992. New York: Basic Books, 2000. [ステファニー・クーンツ『家族という神話—アメリカン・ファミリーの夢と現実』岡村ひとみ訳、筑摩書房、1998]
- Fraden, Rena. “A Mid-Life Critical Crisis: Chiastic Criticism and Encounters with the Theatrical Work of Suzan-Lori Parks” *The Journal of American Drama and Theatre* 17. 3 (Fall 2005): 36-56.
- Foster, Verna. “Suzan-Lori Parks’s Staging of the Lincoln Myth in *The America Play* and *Topdog/Underdog*” *The Journal of American Drama and Theatre* 17. 3 (Fall 2005): 24-35.

- Garrett, Shawn-Marie. "An Interview with Suzan-Lori Parks." *Suzan-Lori Parks : Essays on the Plays and Other Works*. Ed. Philip C. Kolin. Jefferson, North Carolina: C. McFarland & Company, Inc., 2010. 181-190.
- Gates, Henry Louis, Jr. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. New York: Oxford UP, 1988.
- Geis, Deborah R. *Suzan-Lori Parks*. Ann Arbor: U of Michigan P, 2008.
- Hansberry, Lorraine. *A Raisin in the Sun* [with an introduction by Robert Nemiroff]. New York: Vintage Books, 1994.
- Morrison, Toni. *The Bluest Eye*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1970.
- Parks, Suzan-Lori. *The America Play. The America Play and Other Works*. New York: Theatre Communications Group, 1995. 167-199.
- \_\_\_\_\_. "From Elements of Style." *The America Play and Other Works*. New York: Theatre Communications Group, 1995. 6-18.
- \_\_\_\_\_. *Topdog/Underdog*. New York: Theatre Communications Group, 2002.
- 大和田俊之『アメリカ音楽史—ミンストレル・ショウ、ブルースからヒップホップまで』講談社、2011年。
- 木内徹、森あおい編著『現代作家ガイド4 トニ・モリスン』彩流社、2000年。
- 貴志雅之「帝国支配の記号学—舞台の上の銃と他者」花岡秀編『神話のスパイラル—アメリカ文学と銃』英宝社、2007年、94-144。
- J. F. グブリアム、J. A. ホルスタイン『家族とは何か—その言説と真実』中河伸俊、湯川純幸、鮎川潤訳、新曜社、1997年。
- 土屋由香「冷戦期の日米関係とジェンダー」『アメリカ・ジェンダー史研究入門』有賀夏紀・小檜山ルイ編、東京：青木書店、2010年、273-290。