



Title	Recaptured Blues : August Wilson作品にみる文化遺産の奪還
Author(s)	江戸, 智美
Citation	大阪大学英米研究. 2017, 41, p. 93-113
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/99408">https://hdl.handle.net/11094/99408</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

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

The University of Osaka

# Recaptured Blues

## —August Wilson 作品にみる文化遺産の奪還—

江戸 智美

### 1. はじめに—変容する文化遺産

2002 年アメリカ合衆国上院で、ブルース 100 周年を記念するために、翌 2003 年を「ブルースの年」(“Year of the Blues”)に指定するという議案が提出され可決された。アフリカン・アメリカンの生み出した音楽として知られるブルースを、国家的政策によって公の記憶として認め、保存、普及を促進することを意図したものである。提出された議案には、ブルースが 20 世紀におけるアフリカン・アメリカンの文化を記録した重要な資料であること、また、ブルースがさまざまな分野でのアメリカの歴史を記録する資料であることが述べられている<sup>1</sup>。これは August Wilson が常に主張していた言葉と重なる。ピューリッツァー・ドラマ賞を二度受賞し、20 世紀アメリカ演劇界を代表する August Wilson が、「4 つの B」にインスパイアされたと述べたことはよく知られている。その 1 つがブルースである。

My influences have been what I call my four Bs—the primary one being the blues, then Borges, Baraka, and Bearden. (Plimton 74)

Wilson はブルースが、アフリカン・アメリカンの歴史を伝える媒体であると考えていた。つまり、ブルースはアフリカン・アメリカンにとって、彼らの歴史、記憶を共有する一手段と捉えることができる。しかし、一方でブルース自体が本来的に、書換え／改訂を特徴として有しており、さまざまな

変奏が生まれている。特に、白人消費社会において商品として流通するようになったブルースは、白人のためのエンタテインメントとして存在し、Wilson が言うようなアフリカン・アメリカンの歴史を伝える媒体としての意味は希薄化してゆく。これに抗うかのように、Wilson は原曲の意味に立ち返ろうとする作品を書いた。それが *Joe Turner's Come and Gone* である。

本稿は、「過去の記憶から切り離され孤立した」主人公 Loomis が、記憶の断片を自分自身の内部深くからたぐり寄せる際に、海底から立ち上がってくる「骨の人々」(“bones people”)の幻影が契機となったことに注目し、アフリカン・アメリカンとしての記憶がアイデンティティ確立に寄与するという Wilson の主張を確認する。続いて、自称ブルースの父、W. C. Handy が書き換えた“Joe Turner Blues”に対して Wilson が行ったこと、つまり、原曲が本来伝えようとしたアフリカン・アメリカンの記憶に立ち返り、それを元に作品を書くことによって、このブルースそのものを奪還したことを示す。

さらに、文化的遺産の回復、奪還という観点から *The Piano Lesson* を検討し、この作品におけるピアノの描写に注目する。具体的には、その脚部に施された彫刻について、Wilson が「トーテムのような」と言及している点について考察する。一族の歴史、また家族の統合の象徴であり、チャールズ家のメモリアルと捉えられるこのピアノもまた白人消費社会に取り込まれる寸前にあることを Wilson は描いている。

以上をふまえ、Wilson の劇作活動は、アフリカン・アメリカンの文化が、本来のコンテクストから引き剥がされ、本来の意味を喪失してしまうことを拒否し、また奪われたものを奪還する営みであることを提示する。

## 2. *Joe Turner's Come and Gone* における“Bones People”の記憶

*Joe Turner's Come and Gone* の舞台はピッツバーグにある Seth と Bertha が夫婦で経営する下宿屋である。時代設定は 1911 年。登場人物の多くが、

誰か／何かを探し求めて移動の途上にある。Wilson は作品の前書き (The Play) で、北部をめざしてやってくる人々を、「過去の記憶から切り離され、孤立し、神の名さえ忘れた」と描いている。

From the deep and the near South the sons and daughters of newly freed African slaves wander into the city. Isolated, cut off from memory, having forgotten the names of the gods and only guessing at their faces, they arrive dazed and stunned, their heart kicking in their chest with a song worth singing. They arrive carrying Bibles and guitars, [...]

(Joe Turner The Play, underlines added)

「神の名を忘れ」、「聖書を手に」やってきた、という描写は、Sinikka Grant も述べるように、アフリカ人の子孫が、彼ら自身の神を忘れ、別の神、つまりキリスト教を信じるようになったことを示唆している。彼らの置かれた状況では、支配層である白人から与えられた西洋の伝統を選択せざるを得なかったのだろう。

In other words, having “forgotten” their gods, they appear to have taken on another God, one that belongs to the Western tradition and that the dominant white culture has introduced to them. (Grant 100)

しかし、Grant は続けて、アフリカの神が完全に忘れ去られたわけではなく、礼拝の儀式にはアフリカ的な要素が融合していることを指摘している。また、もう一方の手に持つギターについても同様に、西洋起源の楽器を彼ら独自の方法で演奏している点、そして、後にブルースと呼ばれる独自の音楽が生まれることを指摘し、これらの特徴を “hyphenated” と呼ぶと述べている (Grant 100)。ハイフンで結ばれるべきアフリカ的なものとアメリカ的なものとの融合には困難が伴うと Grant が指摘するように、たしかに、この両

者の対立は、本作品においても登場人物の対比として如実に現れている。

作品冒頭で、下宿の住人である呪術師 Bynum が鳩を土に埋め、その血を注ぐ怪しげな儀式を行っている様子が提示される。それを室内から見ている Seth は、Bynum を半ば嘲るような発言を続け（“All that old mumbo jumbo nonsense” (1)）、Seth の妻 Bertha がなだめようとすると、こんどは矛先を Bertha に向け、彼女の縁起かつぎの行為にも不満を洩らす。Bynum は呪術師、薬草使いとしてアフリカ文化を具現化する存在であり、一方、Seth はそのような儀式は非科学的であり合理性に欠けると考えており、二人は根本的な対立を見せる。Sandra G. Shannon が述べるように、彼らの対立はアフリカとの繋がりを認めるか否かという、長年アフリカン・アメリカンが関わってきた立場の対立と捉えられる。

Thus Seth and Bynum may be seen as representing longtime polarities between those African Americans who acknowledge ancestral ties with Africa and those who totally disavow any connection with the continent and its people. (Shannon 135)

しかし、二人の間で Seth の妻 Bertha は、Bynum のスピリチュアルな行為を抵抗なく受け入れ、Seth との間を取り持ちながら、自分自身は教会に通うという暮らしを続けてきた。Grant が指摘するように、彼女はアフリカの精神的文化遺産を、ごく自然にアメリカでの生活の中に採り入れているといえるだろう。

For Bertha, Bynum's rites are part of everyday life in the boardinghouse, and for her the African spiritual heritage coexists happily with Christianity. (Grant 102)

Bynum に救いを求めて人々が訪ねてくるのは、彼が「結ぶ人」（“Binder

of What Clings”)と呼ばれることから判るように、離れ離れになった人々を結びつける力があるからだ。それは Bynum が自分自身の歌である「結ぶ歌」(“Binding Song”)を持っているからである。しかし、彼は生まれながらに、その歌を持っていたわけではない。自分の歌を見つけたときの経験を Bynum は次のように語る。

BYNUM : [ . . . ] My daddy called me to him. Said he had been thinking about me and it grieved him to see me in the world carrying other people's songs and not having one of my own. Told me he was gonna show me how to find my song. Then he carried me further into this big place until we come to this ocean. Then he showed me something I ain't got words to tell you. [ . . . ]

(Joe Turner 10-11, underlines added)

Bynum は亡き父親に導かれて海へ行き、そこで「言葉で表せないあるもの」を見たという。その後、Bynum は彼自身の歌である「結ぶ歌」(“Binding Song”)を手に入れた。この「言葉で表せない」という表現は、Juba に加わることで精神が高揚した Loomis の台詞にも見られる。この共通点は何を意味しているのだろうか。

Juba とは、Seth と Bertha の下宿屋で毎日曜日の夕食後に繰り広げられるアフリカ由来のダンスである。日頃、アフリカ的なものに冷ややかな視線を向ける Seth も、このときは“Come on, we gonna Juba” (51) と率先して Juba を始める。合理性を欠くと感じる呪術の類に対しては冷淡な Seth も、アフリカ的な文化を象徴する Juba を自分のものとして受け入れていることがわかる。Juba にはギターを用いることなく、Jeremy と Bynum はテーブルを叩いてビートを刻み、人々はテーブルのまわりをすり足で歩いたり (“shuffle” 52)、足を踏み鳴らしたり (“stomp” 52) する。このことから、Juba はブルースと比較して、よりアフリカ的で身体性を有した儀式的な踊

りであると捉えられる。

*The Juba is reminiscent of the Ring Shouts of the African slaves. It is a call and response dance. BYNUM sits at the table and drums. He calls the dance as others clap hands, shuffle and stomp around the table. It should be as African as possible, with the performers working themselves up into a near frenzy. The words can be improvised, but should include some mention of the Holy Ghost.*  
(Joe Turner 52)

Juba の最中に戻ってきた Loomis は、皆が聖霊を称えていることに對し怒りを露わにする。かつて牧師であった Loomis は、キリスト教の神は自分たちを救ってはくれなかったと憤りを抱えているのだ。次第に激昂し意味不明の言葉を発しながら踊る Loomis だが、何かに脅えるように、いきなり踊りをやめ立ちすくむ。そして、何を見たのかと問う Bynum に、「言葉にできないものを見た」(“Loomis done seen some things he ain’t got words to tell you” (53)) と答える。これにより、前述した Bynum の言葉、“something I ain’t got words to tell you” (10) と同じものを指していることがわかる。畳み掛ける Bynum と即座に答える Loomis との緊迫したやりとりによって、二人が見た光景が明らかにされる。海の中から立ち上がってくる骨が歩き出し、世界のあらゆる方向へと向かって行進を始める、というものだ。

BYNUM: What you done seen, Herald Loomis?

LOOMIS: I done seen bones rise up out the water. Rise up and walk across the water. Bones walking on top of the water.

BYNUM: Tell me about them bones, Herald Loomis. Tell me what you seen.

LOOMIS: I come to this place . . . to this water that was bigger than the whole world. And I looked out . . . and I seen these bones rise up out

the water. Rise up and begin to walk on top of it.

BYNUM : Wasn't nothing but bones and they walking on top of the water.

LOOMIS : Walking without sinking down. Walking on top of the water.

BYNUM : Just marching in a line.

LOOMIS : A whole heap of them. They come up out the water and started marching.

BYNUM : Wasn't nothing but bones and they walking on top of the water.

LOOMIS : One after the other. They just come up out the water and start to walking.  
(Joe Turner 53)

Bynum に導かれるまま Loomis は記憶をたどるように語り続ける。大きな波にさらわれ、骨はいったん海に沈むが、再び陸に打ち上げられると肉がつき、気がつくと彼らは Bynum や自分のような黒人だった。そして、Loomis もそこに横たわっていたという。ここで、海から立ち上がる「骨の人々」は、アフリカから新大陸へと運ばれる途中で息絶えた祖先の象徴であると考えられる。このように、二人は自らがアフリカの祖先とつながっていることを認識し、それを通して、自分自身の歌を見つけるに至った。このことから、彼らにとって、「骨の人々」との遭遇は、アイデンティティ確立のためのイニシエーションと捉えることができる。さらに、どちらの体験にも血をこすりつけるという行為が伴っている点にも留意すべきである。キリストの血ではなく、自らの血によって過去の呪縛を解き放ち、新たなアイデンティティを獲得できたのである。

そして、ともに「言葉では言い表せない」と、口にすることを避けてきた光景を、改めて言葉として発することにより、確実に二人は過去を共有することができた。それもコール&レスポンスという、アフリカン・アメリカン特有のオラリティ（口承文化）の一形態によって成し遂げられたことに注目すべきだろう。

Loomis は、“The Play” の記述にあるように、「過去の記憶から切り離さ



れ孤立した」登場人物である。彼が Joe Turner に捕らえられ労働を課せられていた 7 年の間に、妻 Martha は家を出てしまった。解放された Loomis は娘 Zonia を連れ、妻を捜し求めて歩き続ける。それは、自分自身の歌を探すプロセスとして描かれる。囚われの身であったために自分の歌を失ったという Loomis の体験は、奴隷制度下で人間であることさえ否定されたアフリカン・アメリカンの喪失体験を示唆することは明らかだろう。

やがて妻 Martha と再会した Loomis は、キリストへの不信を露わにし、Martha はそんな Loomis の信仰を取り戻させるために、聖書の一節を口にす。しかし、Loomis はことごとく反論し、キリストの血ではなく、自分の血で救われるのだと胸をナイフで切りつける。そして、自分自身の血を顔にこすりつけることで Loomis は覚醒する。この行為によって Loomis は、Martha が体現するキリスト教を打ち破り、その呪縛から解き放たれたのだと考えられる。

Bynum が自分自身の内部に歌を見つけたと述べているとおり、Bynum や Loomis が探し求めている歌は、決して他から与えられるものではなく、自分自身の中から紡ぎ出されるものである。以下の引用のように、Bynum は遠い記憶を辿り、ばらばらになった記憶のピースをつなぎ合わせることで、自分の歌を作ったのである。この描写は、海底に沈んでいたばらばらの骨が甦り、祖先たちの身体を再構成する様子と呼応する。中間航路の海深く沈んでいた祖先たちの骨が甦るように、記憶の断片を自分自身の奥深くからたぐり寄せ、組合せることで、Bynum は自らのアイデンティティを回復したのである。

Bynum : [ . . . ] It was my song. It had come from way deep inside me. I looked long back in memory and gathered up pieces and snatched of things to make that song. I was making it up out of myself. [ . . . ]

(Joe Turner 71)

また、Bynum の次の台詞から、Loomis 自身の歌もまた、彼の内部に存在していることが伺える。つまり、自身の内面に潜んでいるにもかかわらず、意識の中からは欠落・喪失していたものを取り戻すことが、アイデンティティ確立には必要であると示唆されている。

Bynum : [ . . . ] You bound onto your song. All you got to do is stand up  
and sing it, Herald Loomis. It's right there kicking at your throat. All  
you got to do is sing it. Then you be free. (Joe Turner 91)

本作品における「骨の人々」(“bones people”)のシーンを書き上げたことについて、Wilson は後に、明日死んでもかまわないと思うほど非常に満足していると述べた。このコール&レスポンスが、どれほど彼にとって重要な意味をもつ場面であるかが理解できよう。それは、中間航路という歴史上の出来事こそ、アフリカン・アメリカンとして共有すべき記憶であると Wilson が認識しているからだろう。

The bones rising out of the ocean—when I wrote that I thought, ‘OK, that’s it, if I die tomorrow I’ll be satisfied and fulfilled as an artist that I wrote that scene. I think you can go a lifetime and not arrive at that scene which for me crystallized everything, because it was a symbolic resurrection of those Africans who were lost, tossed overboard during the Middle Passage and whose bones right now still rest at the bottom of the Atlantic Ocean.

(Pettengill 168, underlines added)

上記引用にあるように、Wilson はこの場면을中間航路で息絶えた人々の「復活」として捉えている。そして、「骨の人々」の復活とともに、Bynum と Loomis も復活を遂げ、アイデンティティを確立したことが示唆される。

次節では、本作品のテーマを提供し、タイトルともなったブルースの楽曲

に焦点をあてて検討する。

### 3. “Joe Turner Blues” の奪還

本作品のタイトルとなっている Joe Turner なる人物は、テネシー州の知事 Pete Turney<sup>2</sup> の兄弟であり、黒人たちをクラップスというさいころ賭博の一種におびき出しておいて、彼らを逮捕し、プランテーションに送り込んだという。自称「ブルースの父」W. C. Handy は、夫や息子を連れて行かれた女性たちの嘆きの中から “Joe Turner Blues” が自発的に生まれたと述べている。Handy は、彼女たちの歌うフレーズに発想を得て、この楽曲を作り世に広めたが、その際に歌詞の内容を変えていることを自伝で明らかにしている。

I wrote the Joe Turner Blues and adapted the twelve bars of old Joe Turner as one of its themes. Here Joe Turner himself was no longer the long-chain man ; he was the pigeon where he could start a game of craps. (Handy 146)

先行研究の多くが Handy の名に言及しているが、Handy が録音し商品化したブルースの歌詞がオリジナルから変更されていることについては指摘されていない。実際には、Handy の歌において、Joe Turner はもはや悪徳知事ではなく、サイコロ賭博で騙される側に書き換えられている。

[. . .] in writing the Joe Turner Blues, he [Handy] did away with the prison theme and played up a love element, for in the song Joe Turner became not the dreaded sheriff but the absent lover. (Scarborough 68)

上記引用によれば、Handy によって Joe Turner がまったくの別人に変容したことが明らかである。このように、Handy の作品から女性の嘆きはかき

消され、その声が聞かれることはない。人気の出た “Joe Turner Blues” は、多くのミュージシャンに歌われ、複数の歌詞が存在する。ブルース自体が本来的に、書換え／改訂を特徴として有しているものであり、さまざまな変奏が生まれるのも当然のことである。

Alan Lomax が採録したブルースのコレクションとして編集された “Blues Songbook” には 3 種類の “Joe Turner” なる楽曲が収録されており、それぞれが異なる物語を唄っている。Steve Leggett はこれを、民間伝承における可変性 (“mutability”) の貴重な例であると述べ、1960 年代初期の段階で既に、Joe Turner は囚人を解放する救世主にまで変容しており、事実の裏付けはほとんどみられないと指摘する。

There are also three very different versions of “Joe Turner” here and they afford a valuable lesson in the mutability of folk material. Joe Turner was really Joe Turney, who, in the early 1890s, was the so-called “long chain man” in Mississippi, the transfer man whose job it was to march groups of prisoners from court to the penal institutions and work camps where the convict lease system operated. Needless to say, he was much feared and hated. [. . .] By the time Big Bill Broonzy’s version was recorded in the early ’60s, Joe Turner had become a savior who sets prisoners free, an interpretation of events hardly supported by the facts, and a fascinating study in the reversal of fortune of a blues lyric. (Leggett, underlines added)

ブルースはアフリカン・アメリカンの歴史を伝える媒体であるという Wilson の観点に立てば、この楽曲が生まれた背景こそが重要であり、その内容をこそ語り継ぐべきである。そこで Wilson は、このブルース楽曲の本来の意味に立ち返り、それを元に作品を書いた。それは、改訂が繰返され、変容し、流通してゆくブルース楽曲そのものを奪還する行為といえるだろう。Wilson は本作品において、ブルースが本来伝えていた出来事、つまり

悪徳知事に人生を奪われたアフリカン・アメリカンの存在を前景化した。これは、ブルースをエンタテインメント商品として消費するだけの大衆消費社会に対する Wilson の異議申立と捉えることができる。

Wilson は、ベッシー・スミスの歌うブルースを聞き、その言葉こそ自分自身のものであり、自分を表現すべき言葉に目覚めたと、そのときの感動を述べている。

For the first time someone was speaking directly to me about myself and the cultural environment of my life. I was stunned by its beauty, by its honesty, and most important, by the fact that it was mine. An affirmation of my presence in the world that would hold me up and give ground to stand on.

(Wilson quoted in Crawford 31-32)

Wilson にとって道具であり武器とも呼べる言葉の存在に気づき、それを自分のものとして取り戻したことは、その後の彼の創作活動に大きく影響を及ぼした。日常生活の中にある言葉をそのまま用いては、芸術とはいえないと考えていた Wilson だが、自分自身の言葉こそ、自分の思考を表現し得るものだと認識するに至ったのである。その、封印していた言葉を駆使して、新たなブルース、つまり彼の演劇作品を書き続けることが、Wilson にとっての文化の奪還といえるだろう。

The reason that I couldn't write dialogue when I was writing plays back in 1968 is because I didn't value and respect the speech patterns. I thought that in order to make art out of it you had to change it. I was always trying to mold it into some European sensibility of what the language should be. There's a quotation by Sekou Toure: "Language describes the idea of the one who speaks it." This idea really changed my life. I then began to see that there's a thought process behind language that is itself a cultural process.

今日、ブルースがアフリカン・アメリカンの主要な文化の一形態であることはよく知られている。しかし、彼らはそれを記録する術を持たず、代わりに白人によってブルースの発掘、採譜が行われデータベース化されてきた。囚人農場やプランテーションを回って録音された多くのブルースは、それが生み出された労役とは完全に切り離されて商品化されている。

先述したように、2002年には、翌2003年をブルース100周年として記念する年“Year of the Blues”とするための議案がアメリカ合衆国上院に提出され可決された。ブルースを公の記憶と認め、国家的政策によって、保存、普及を促進しようというのである。一方、そのブルースにインスパイアされたという Wilson の試みは、ブルースが生まれる背景、個々のアフリカン・アメリカンの生き様、つまり私的な記憶を描こうとするものであり、前述のような国レベルの活動とは異なる。文化はアーカイブ化される対象ではなく、文化を生み出した者の生活の中に存在すべきであり、また、実践がなされるべきことを Wilson は示唆している。

同様に、文化的事物をあるべき場所から奪うことを阻止するエピソードが *The Piano Lesson* に描かれている。

#### 4. *The Piano Lesson* におけるメモリアルとしてのピアノ

*The Piano Lesson* では、アフリカン・アメリカンの家族の中における男女の記憶に相違がみられることが示される。男性たちが囚人農場での体験を共有し、ワークソングを歌うことによって記憶の共有を確認する一方で、女性とはといえば、ただ悲嘆にくれ、黙ってピアノを磨く母の姿と、それを見つめる娘が対照的に描かれている。母娘は何も共有していない。Wilson は、ジェンダーによって共有される記憶に相違があることを示しているが、さらにそれは一族のメモリアルともなるべきピアノの取扱いの差となって現れる。

舞台設定で非常に印象深いのが、以下のピアノの描写である。

Dominating the parlor is an old upright piano. On the legs of the piano, carved in the manner of African sculpture, are mask-like figures resembling totems. The carvings are rendered with a grace and power of invention that lifts them out of the realm of craftsmanship and into the realm of art.

(*The Piano Lesson The Setting*)

ここで Wilson は、ピアノの脚の彫刻がアフリカ文化へとつながることを明示しているが、さらにトーテムと似ているとも記している。トーテムとは、いわゆるトーテム・ポールと呼ばれる、北アメリカ北西海岸に見られた彫刻柱であり、直接アフリカとは関係がない。ここで、Wilson があえてトーテムを持ち出してきたのは何を意味しているのだろうか。

仕えていた主人によって、妻と9歳の息子から引き離された Papa Boy Willie は、彼らを彫刻という手段で記憶に留めようとする。彼らは1.5人の黒人奴隷("one and a half niggers")として、ピアノと交換されたのだ。Papa Boy Willie は、自分の妻と息子以外にも、両親の肖像や、彼らの結婚式をはじめ、一族に起こった出来事を次々と彫り続け、それはチャールズ家の歴史を記録した作品となったのである。この点において、一族の神話的先祖に関する物語を表し、クラン、ハウス・グループ<sup>3</sup>等の出自や名称の由来を示すトーテム・ポールと共通点を有するといえる。

しかし、トーテムの場合、「個々の彫刻は、神話に登場する人物または動物」であり、「彫刻柱は、ほとんどが、神話の象徴」(大貫 321)であった。さらに、そのようなトーテムを作製し立てることは、「ある特定の神話とか歌を、そのクランが所有し、語ったり歌ったりする排他的権利を保有する」(大貫 323)ことを意味するという。したがって、あくまでもトーテム所有者にとって重要なことは、「権利」を有するという抽象的な点なのだ。このことは、トーテムの保存・維持に関する見解において、大きな違いを生じ

る。

近年、民族学的文化資源の保存について、可能な限り保存、維持を試みようとするアカデミックな立場に対し、伝統的な先住民の見解としては、使命を果たしたトーテム・ポールは、自然に従い土に返すべきであると主張されている。たとえトーテムそのものが朽ちてしまおうと、トーテムが象徴する概念を所有する権利に、何ら影響はないとみなされているからである<sup>4</sup>。

一方、Papa Boy Willie がピアノの脚部に刻み込んだのは、チャールズ家に実際に起きた出来事であり、一族の具体的な歴史を記録した点がトーテムの象徴性とは大きく異なる。Papa Boy Willie の曾孫である Boy Willie は、父 Boy Charles が命がけで取り戻したピアノであっても、「誰も弾かないピアノは腐った板切れ同然だ」と主張する。これがトーテム・ポールであれば、腐った板切れになれば土に返せばよいのである。しかし、彫刻によって付加価値を高めたピアノは、市場での商品としての価値をも高め、コレクションの対象となり得る。だからこそ Boy Willie は、使われていないピアノを金銭に変えて、土地の購入代金に当てようとするのだろう。

Doaker の次の台詞は、アフリカン・アメリカンの楽器を狙う白人業者が存在することを示しており、チャールズ家のピアノもまた商品として、白人消費社会に取り込まれる危険に曝されていることが明らかである<sup>5</sup>。

DOAKER: Some white fellow was going around to all the colored people's house looking to buy up musical instruments. He'd buy anything. Drums. Guitars. Harmonicas. (The Piano Lesson 11)

この点に関して、先の Wilson のピアノの描写に見落とせない一節がある。彫刻のおかげで、ピアノが職人の技能を示すモノから、芸術の領域へと格上げされるという点である（“The carvings are rendered with a grace and power of invention that lifts them out of the realm of craftsmanship and into the realm of art.”）。ここには、ジェイムズ・クリフォードの指摘した、民族誌



的文化から芸術的傑作への移動が読み取れる。

Things of cultural or historical value may be promoted to the status of fine art. Examples of movement in this direction, from ethnographic ‘culture’ to fine ‘art’, are plentiful. (Clifford 224)

Boy Willie と姉 Berniece はピアノの処分について対立を続け、Boy Willie は力づくでピアノを運び出そうとする。それを阻むのが白人 Sutter の幽霊である。Boy Willie は、目に見えぬ幽霊と独り闘うが、独力では Sutter になれない。最後に彼を救うのは、Berniece の祈りにも似た歌である。Berniece は、それまで触れようとしなかったピアノのキーを叩き、自らの内なる声に従って祖先の名を呼び、“I want you to help me” (107) と助けを求める。彼女の繰り返す叫びにより、ピアノに刻み込まれていた祖先の魂が呼び起こされ、やがて Sutter の幽霊は去ってゆく。Boy Willie を救い、Sutter の幽霊を追い払うことができたのは、ピアノに彫られたチャールズ家の先祖たちと Berniece との協働がもたらした結果である。

ここで、牧師である Avery の祈祷が功を奏しないのは、キリスト教によっても Sutter の幽霊を追い払えないことを意味する。ピアノに彫られたチャールズ家の先祖が力を貸したのだと考えると、Berniece の行為は、宗教とは別の儀式的な意味を有すると考えられる。それは、先住民族のトーテム・ポールに通じるものがある。アフリカン・アメリカンの生活には本来、そのようなスピリチュアルな儀式があふれていたであろう。このようなピアノを買取り、芸術品として市場に提供する行為は、チャールズ家のピアノを本来のコンテキストから引き剥がし、その文化的価値を芸術という名の下に葬り去ることになるのではないか。アフリカン・アメリカンの生活の中で生み出されたモノは、彼らの生活の中で利用されなければ、本来の意味を喪失してしまう。彼らが生み出した文化的「器物」は収集されて美術館や博物館に陳列されたり、資本主義経済のもと、白人の消費社会に取り込まれたりする

おそれがある<sup>6</sup>。Wilson は本作品によって、容易に奪われ得る彼らの文化を守り、維持する必要があることを示唆している。

先に見たとおり、チャールズ家にとってこのピアノは、芸術品や商品としてではなく、一族の歴史を伝える媒体として、また家族の統合を象徴する存在として重要な意味を有するものである。ただ、そこに込められた意味を言葉で伝える語り手が存在しなければ、歴史が継承されることはない。チャールズ家のピアノは、彼らの家で、その意味を伝えることのできる語り手とともに存在してはじめて意味を維持することが可能であり、芸術品となるべきモノではない。一族の記憶をとどめるための彫刻は、まさにメモリアル作製を意味するが、先祖からの遺産として伝えられたピアノだけではなく、ピアノと記憶をともに継承し、共有する必要性が示唆されている。

## 5. おわりにー記憶の回復から新たな実践へ

以上、2つの作品で見たように、Wilson は過去の記憶を掘り起し、共有することで、家族、一族の結束を強化することを示した。それは国家が公の記憶として、メモリアルを作製することとは別の次元のことである。Wilson はアフリカン・アメリカン個々人の私的な記憶を詳らかに描くことで、オーディエンスとも、より密接に記憶を共有し、アフリカン・アメリカンとしての自覚を促すことをめざしたと考えられる。

Loomis と Bynum は彼ら自身の内に自分の歌を見つけ、Boy Willie と Berniece は過去との関係を修復した。いずれも無から有を生み出したわけではなく、既に存在していたにもかかわらず、意識から欠落、喪失またはあえて除外していたものを回復することで、自分自身のアイデンティティを確立し、新たな道を歩み始める。Wilson 作品の登場人物の多くが、過去と対峙することで現在の自分の立ち位置を認識し、そこから未来へと視点を変えて、新たに自分の進むべき道を模索し始める。Paul Gilroy は「どこから来たかじゃねえんだよ、どこにいるかなんだ」(“It Ain’t where you’re from, it’s

where you're At . . .”) と、自身の論文のタイトルにラッパー Rakim の言葉を引用したが、Wilson はさらにそこから前へと踏み出す。ともすれば、ルーツ (roots) の探究に捕らわれがちな人々に対し、Wilson は、現地点を認識した次の段階として、未来へ向かうルート (routes) こそ重要であると示唆しているようにみえる。このような Wilson のプロットはアフリカン・アメリカンにとって、彼ら自身の存在を肯定し、自信と自覚を持つ契機となるだろう。それは Wilson 自身が、ブルースを介して得た自分自身の言葉と呼べるバナキュラーによって、自分の存在を肯定し、自分の言葉で語るための自信を得た経験と重なる。

Wilson はブルースをはじめとするアフリカン・アメリカンの文化の喪失をなによりも危惧していた。書換え／改訂を当然のように内包するブルースの本来の意味を Wilson は一旦、取戻す。しかしそこに留まることなく、さらに次の段階では自分自身の劇作に活用することで、新たな実践へと繋いでゆく。Wilson の作品はアフリカン・アメリカンの文化を取り戻し、さらに次世代へと伝える実践の場にほかならないのだ。

\*本稿は、2013 年 10 月 24 日に開催された秋季大阪大学言語社会学会・言語文化学会 合同研究発表会での口頭発表「Recaptured Blues—August Wilson 作品にみる文化遺産の奪還」に加筆修正したものである。

## 注

- 1 上院に提出された議案の抜粋は以下のとおりである。

[. . .]

Whereas the blues is an important documentation of African-American culture in the twentieth century ;

Whereas the various forms of the blues document twentieth-century American history during the Great Depression and in the areas of race relations, pop culture, and the migration of the United States from a rural, agricultural society to an urban, industrialized Nation ; [. . .]

(Senate Resolution 316)

- 2 楽曲のタイトルとは違って “Turney” が正確な綴りである。
- 3 「クラン」や「ハウス・グループ」は社会単位の種類であり、研究者によって分類法は異なる。他に「部族」、「半族」などが使われている。
- 4 “The Care and Preservation of Ethnographic Materials” と題するシンポジウムで、Gloria Cranmer-Webster が以下のように報告している：

... we know what conservators do or try to do ; that is, preserve objects for as long as possible. But, diametrically opposed to this is the general Indian view as I know it, which is that objects are created to be used and when those objects are damaged or worn out, they are thrown away and new ones are made. This applies to everything from small masks to large totem poles. For example, many Indian people feel that once a pole has served its purpose it should be allowed to go back into the ground. I think this attitude has a lot to do with the way Indian people look at the objects. The objects themselves are not important ; what matters is what the objects represent. They represent the right to own that thing, and that right remains even if the object decays or is otherwise lost.

(qtd. in Rhyne, underlines added)

- 5 20 世紀初頭から、非西洋のいわゆる「プリミティブ」な文化が再評価される動きがあった。西洋文化にはない異質な魅力を有したモノに目をつけた人々は、それらを収集し、展示するようになる。1935 年にニューヨークの近代美術館 (MoMA) で開催された「アフリカ・ニグロ美術展」に集められた「アフリカ美術の傑作」は、9 割以上が仮面や彫像、木器などの木製品だった。それらは、むしろこの展覧会に出品されたことで「アフリカ美術の傑作」となったのである。(吉田 62) Wilson が言及した「トーテム」もまた同様の運命を辿り、コレクションのターゲットとなり、博物館や美術館に展示するために製作されたという。
- 6 吉田によれば「異文化」で生み出されたモノは「器物 artefact」と呼ばれ、「自己」の生み出した「美術 art」と明確に区別される。「他者が生み出したありふれた器物」を陳列するのが博物館であり、美術館は「自己の生み出した美術」作品を展示する機関である。美術館では、収蔵品は「作品」とよばれ、民族学博物館では「資料 (material)」あるいは「標本 (specimen)」とよびならわされているという。

#### 引用・参考文献

Clifford, James. “On Collecting Art and Culture.” *The Predicament of Culture : Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard UP, 1988, pp.215-54.

- Crawford, Eileen. "The Bb Burden: The invisibility of Ma Rainey's Black Bottom." *August Wilson: A Casebook*, edited by Marilyn Elkins, Routledge, 2000, pp.31-48.
- Elam, Harry J. Jr. "The Music Is the Message." *The Past as Present in the Drama of August Wilson*, U of Michigan P, 2004, pp.27-56.
- Gilroy, Paul. "It Ain't where you're from, it's where you're At . . ." (「どこから来たかじゃねえんだよ、どこにいるかなんだーディアスボラのアイデンティティ形成の弁証法」) 藤永泰政訳、『現代思想』vol.25 no.11、1997年、pp.170-87。
- Grant, Sinikka. "'Their baggage a long line of separation and dispersement': haunting and trans-generational trauma in *Joe Turner's come and gone*." *College Literature*, vol.36, no.2, Spring 2009, pp.96-116.
- Grant, Nathan L. "Men, Women, and Culture: A Conversation with August Wilson." *Conversations with August Wilson*, edited by Jackson R. Bryer and Mary C. Hartig, UP of Mississippi, 2006, pp.172-87.
- Handy, W. C. *Father of the blues: An Autobiography*. 1941. Da Capo Press, 1991.
- Jones, LeRoi. [Baraka, Imamu Amiri]. *Blues People*. 1963. Perennial, 2002.
- Leggett, Steve. "Alan Lomax: Blues Songbook>Overview." *Allmusic*, [www.allmusic.com/album/alan-lomax-blues-songbook-mw0000317339](http://www.allmusic.com/album/alan-lomax-blues-songbook-mw0000317339). Accessed 14 Dec 2016.
- Pereira, Kim. "The Piano Lesson: From Discord to Harmony." *August Wilson and the African-American Odyssey*, U of Illinois P, 1995.
- Pettengill, Ricahrd. "The Historical Perspective: An Interview with August Wilson." *Conversations with August Wilson*, edited by Jackson R. Bryer and Mary C. Hartig, UP of Mississippi, 2006, pp.155-71.
- Plimpton, George. "August Wilson, The Art of Theater XIV." *The Paris Review*, Vol.41, no.153, Winter 1999, pp.67-94.
- Rhyne, Charles S. "Changing Approaches to the Conservation of Northwest Coast Totem Poles." *Tradition and Innovation: Advances in Conservation*. Contributions to the Melbourne Congress. 10-14 October, 2000. London: International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 2000, pp.155-60. <http://www.reed.edu/art/rhyne/papers/approaches.html>. Accessed 16 Dec 2016.
- Scarborough, Dorothy. "The 'BLUES' as Folk-Songs." *Coffee in the Gourd*, edited by J. Frank Dobie, 1923. <http://www.sacred-texts.com/ame/cig/cig12.htm>. Accessed 16 Dec 2016.
- "Senate Resolution 316." 107<sup>th</sup> Congress, 2002. (U.S. Government Printing Office.) [www.gpo.gov/fdsys/pkg/BILLS-107sres316rs/pdf/BILLS-107sres316rs.pdf](http://www.gpo.gov/fdsys/pkg/BILLS-107sres316rs/pdf/BILLS-107sres316rs.pdf) Accessed 16 Dec

2016.

Shannon, Sandra G. "Finding One's Song: *Joe Turner's Come and Gone*." *The Dramatic Vision of August Wilson*, Howard UP, 1995, pp.119-42.

Wilson, August. *Joe Turner's Come and Gone* A Play in Two Acts. Plume, 1988.

———. *The Piano Lesson*. Plum, 1990.

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。

大貫良夫「トーテム・ポールーその社会的ならびに歴史的意味についてー」『民族学研究』41-4、1977年、pp.317-29。

全国アメリカ演劇研究者会議編『アメリカ演劇15 オーガスト・ウィルソン特集』法政大学出版局、2003年。

吉田憲司『文化の「発見」』（現代人類学の射程）岩波書店、1999年。