



Title	人種・家族・コミュニティ : August WilsonのSeven Guitarsにおける人種的抵抗の精神とコミュニティの歪み
Author(s)	中山, 大輝
Citation	大阪大学英米研究. 2017, 41, p. 131-153
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/99410
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

人種・家族・コミュニティ

—August Wilson の *Seven Guitars* における 人種的抵抗の精神とコミュニティの歪み—

中山 大輝

イントロダクション

アフリカ系アメリカ人劇作家オーガスト・ウィルソン (August Wilson) は、20 世紀におけるアフリカ系アメリカ人民衆史を 10 年毎に 1 作、全 10 作で描くピッツバーグ・サイクル (Pittsburgh Cycle) を完成させた。ピッツバーグ・ヒル地区を中心に据えた本サイクル劇は、単に 20 世紀の 100 年のみならず、1619 年、すなわちアフリカ人奴隷が初めてアメリカに連れてこられてからの約 390 年以上の歴史をもその照射範囲に収める。したがって、ウィルソン及び本サイクル劇研究において、アフリカ系アメリカ人たちの人種的歴史とその継承の重要性は、多くの先行研究が明らかにしている¹。ウィルソンは、David Savran とのインタビューで、あらゆる芸術は政治的であり、自身のサイクル劇が、確固たるアイデンティティを築けずにいる同胞たちに、自身の人種意識の覚醒を促すことを期待する、と明かしている (Savran 37)。そのためにも彼は、自らの人種的歴史・芸術の価値を認識する必要性を訴える。Christopher Bigsby とのインタビューで、ウィルソンは以下のように述べ、過去との繋がりが断たれているアフリカ系アメリカ人たちをめぐる現状に懸念を表す。

No one bothered to tell them. These kids today in 1991 don't even know about those people. They know nothing about that part of their lives and their

connection to it. I think this is a flaw in African American culture. That connection is broken. Unless we acknowledge a common past, we can't have a common present or a common future, and you have to make an intelligent decision about where, as a people, we are going, how we are going to participate in this society. (Bigsby 212; underline mine)

1991 年当時、自らの人種的歴史とその繋がりについて、アフリカ系アメリカ人の子供達が何も知らない、ウィルソンは語る。新たな世代を担う子孫は、自らの祖先、ひいては自身の両親が置かれた状況すら知らず、そのような現状をウィルソンは過去との繋がりが断たれていると指摘する。これは、家族の歴史が彼らの人種的歴史と関連することを意味する。家族を通じた自身の人種的歴史を認識することにより、彼らは黒人共同体としてアメリカ社会へ参画していくことができるとウィルソンは主張する。

しかし、本稿で扱うサイクル劇第 7 作、*Seven Guitars* では、アフリカ系アメリカ人たちによる人種的歴史の継承にまつわる新たな一面が提示される。黒人としての人種意識に早くから目覚めたアフリカ系アメリカ人 Hedley は、夢のなかで亡くなった父に出会う。夢のなかで彼は父の遺志を継承し、白人を敵対視するとともに、アフリカ系アメリカ人たちの独立を掲げるようになる。家族の歴史の中に黒人という人種意識を見出し、それを自らの拠り所にする Hedley だが、皮肉にもその抵抗の精神が彼を同族殺人へと駆り立てる。この同族殺人は、人種的歴史の継承に新たな問題を投げかける。いったいそれは何を意味するのか。以上を踏まえて本稿は、登場人物と彼らの家族・コミュニティとの関係性、そしてその関係性がもたらす黒人間暴力に着目しながらウィルソンのサイクル劇第 7 作、*Seven Guitars* を読み解き、アフリカ系アメリカ人たちの人種的歴史の継承と人種の抵抗が孕む問題系を考え直すものである。

1940年代のアフリカ系アメリカ人をめぐる状況

1948年のピッツバーグ・ヒル地区を舞台に据えた本作では、アフリカ系アメリカ人の権利拡大が描かれる。ブルース・シンガーのFloydは、かつて逮捕された時に課されていた刑務労働に対する賃金の支払いを求めたが、その労働を証明する用紙がないとの理由で支払いを拒否されてしまう（*Seven Guitars* 33）。しかし、支払いを拒否した受付の女性は、Floydが黒人だからという理由で支払いを拒んでいるのではなく、正規の手続きを経っていない点を指摘し、彼に明日来るよう告げる。彼女はFloydを人種差別せず、彼にも賃金を受ける権利を認めている。これまでの歴史と比べ、アフリカ系アメリカ人たちに一定の権利拡大が見られるだろう。しかしFloydが権利を行使するには、彼女の指示に従わなければならない。正規の手続きを経ることは、白人が築き上げた体制に迎合する黒人のみ、社会が権利を与えることを意味する。

第一幕第五場、登場人物たちはラジオから流れるJoe LouisとBilly Connの試合を聞く。黒人ボクサーLouis対白人ボクサーConnという構図は、黒人対白人という二項対立を容易に連想させ、人種間の対立を想起させる。事実、Joe LouisがBilly Connをノックアウトしたアナウンスが流れると、登場人物たちは白人に対する黒人の勝利に歓喜する。ウィルソン自身も、Carol Rosenとのインタビューにて、Joe Louisが登場人物たちにもたらす人種意識についてふれる。Joe Louisが表象するのは、リンチや人種差別など、アフリカ系アメリカ人たちが経験してきた人種的圧制と彼らの苦難の歴史に対する彼らの反応であり、常に勝利を収め続けるJoe Louisは、登場人物たちに人種意識と勇気を与えてくれる、とウィルソンは述べる（Rosen 201）。Joe Louisの勝利は、白人と黒人の上下関係の逆転を示唆し、黒人に人種的抵抗の精神・希望をもたらす。白人たちの不条理な抑圧の打破、すなわち黒人ボクサーが白人ボクサーを破ることは、白人たちの人種的圧制を受け続け

てきた彼らの人種意識を高揚させる。しかし前述した通り、Joe Louis の勝利は、白人社会の正規の手続きを経た結果であることに留意すべきである。

FLOYD : [. . .]. If I go out there and punch a white man in the mouth, they give me five years even if there ain't no witnesses. Joe Louis beat up a white man in front of a hundred thousand people and they give him a million dollars. Now you explain that.

RED CARTER : He got a license and you don't. he's registered with the government and you ain't. (Seven Guitars 58)

試合をラジオで聞いていた Floyd は、自身と Joe Louis との待遇の差が歴然としていることに疑問を抱くが、Floyd のバンド・メンバーの一人、Red Carter はこれについて、ライセンスを持つか否かの違いであると説明する。政府の認可を享受することは、Joe Louis が政府、そして白人社会の法と秩序を受け入れることを意味する。さらに、彼の試合がラジオで中継されることにより、ラジオ局は全米のリスナーを獲得する。ジェームス・M・バーダマンは、「実際、大半の黒人は枢軸国との戦いを、平等を獲得するための自分自身のための戦いと重ね合わせて考えていた。ヘビー級ボクシング・チャンピオンのジョー・ルイスは、当時すでに白人ボクサーを負かしたアフリカ系アメリカ人英雄としてあがめられていたが、その黒人ヒーローが米陸軍に志願したとき、彼は国民的英雄になった。」(バーダマン 184) と述べ、第二次世界大戦とアフリカ系アメリカ人の人種的抵抗との関連性について、Joe Louis が黒人ヒーローから、国民的英雄へと変化したと論じる。Joe Louis は、白人中心の社会秩序を受け入れることにより、大衆からの注目を浴びる。その彼がラジオで中継されれば、登場人物たちが歓喜するように、全米のリスナーを惹きつけるに違いない。それはつまり、ラジオ局に利潤がもたらされることであり、Joe Louis は国民的英雄というシンボルだけではなく、「アメリカのプロパガンダのツールになることで名声を得た」(Grant 157)

という Nathan Grant の言葉が示すように、アメリカ社会に迎合し、その法・秩序・経済に貢献する従順な黒人を表象するシニフィアンとしても機能すると解釈できる。

このように読むと、ウィルソンのサイクル劇で描かれるアメリカ社会は、そこに益する黒人のみを迎え入れるが、それ以外の黒人は、そこでは周縁化を被ると考えられる²。Floyd は窃盗と疑われ、“worthless” (*Seven Guitars* 9) の容疑で、Floyd のバンド・メンバーの一人 Canewell は、道端でハーモニカを演奏しただけで、「秩序を乱し、法を侮辱した」容疑で、それぞれ逮捕される (*Seven Guitars* 23)。法を司る警察にとって窃盗・無秩序化は、アメリカ社会の法と秩序に反旗を翻す反乱分子にほかならない。だからこそ、Red Carter の「かつて法が許可する以上の金額を所持していたために逮捕された。」 (*Seven Guitars* 42) という発言が示すように、警察はそのような無法者を法の名の下で逮捕し、支配・管理すると考えられる。白人たちのこのような圧制に対し、登場人物たちは銃をはじめとした武器を携行する。38口径のピストルを所持する Floyd は「銃を見せつけるように持ち歩き、警官のそばを歩いてみろよ。あいつらは何もしてこないだろうよ。」 (*Seven Guitars* 42) と語り、人種的抵抗の精神を表す。興味深い点は、銃がアフリカ系アメリカ人の男性の暴力性を表象し得る点である。本作の舞台である Boarding house の管理人を勤めるアフリカ系アメリカ人女性 Louise は、かつての愛人が置いていった 32 口径の銃を今でも所持しているが、彼女はその銃さえあれば、男は必要ないと主張する (*Seven Guitars* 19)。その理由について彼女は次のように述べる。

LOUISE: What good it get her? She ain't none of them now. She lucky she living. Who need that kind of love? One man in the ground and the other in jail. What she got? Went from two to sometime one to none or ducking and dodging bullets . . . for what? For love? No thank you, I don't need me no love. (*Seven Guitars* 31; underline mine)

彼女は Boarding house に引っ越してくる女性 Ruby をめぐる同族殺人に触れる。一人は殺されて地面の中、もう一人は殺人罪で牢獄の中にいるという現状は、一人の女性をめぐる争った結果、二人とも女性を置き去りにしてしまう、アフリカ系アメリカ人男性に対するアフリカ系アメリカ人女性の苦悩を物語る。さらにその二人のうち、加害者が被害者を射殺したことが、Ruby によって語られる (*Seven Guitars* 73)。これは、アフリカ系アメリカ人男性が持つ、白人に対する人種的抵抗の象徴である銃が、その力を同胞に向ける危険性を孕むことを示唆する。

同化主義と分離主義

一周縁化をめぐるアフリカ系アメリカ人たちと彼らの家族

前章で、白人に対する黒人の人種的抵抗の精神が、同じ同胞に向けられることを論じた。それはつまり、人種間に発生する抵抗の精神が、黒人同士の人種内暴力へと変容することであり、アフリカ系アメリカ人をめぐる家族・コミュニティの問題を照射する。この点を議論するためにも、人種的圧制を受け続ける Floyd の抵抗について考察していく。第一幕第二場、彼は友人 Vera に手紙を渡し、シカゴのレコード会社 Savoy Records から仕事の話を持ち掛けられていることを打ち明けるとともに、彼女をシカゴに誘う (*Seven Guitars* 10)³。しかし、彼は自身の成功と夢について、次のように語る。

I'm gonna there to take advantage of the opportunity. I'm gonna put out some more records. I know what will make a hit record. I leave here on the Greyhound and I bet you in one year's time I be back driving a Buick. Might even have a Cadillac. [. . .]. The white man ain't the only one can have a car and nice furniture. Nice clothes. (*Seven Guitars* 80)

シカゴへは高速バスを使ったとしても、復路は Buick もしくは Cadillac など高級車を乗り回し、高級家具を持つのが白人だけではないと、Floyd は主張する。黒人文化を表すブルースを使って白人の世界に同化することは、彼が他の登場人物たちから自己疎外することを示唆する。彼の最優先事項はシカゴでレコードを生産することだと他のバンド・メンバーに伝えるが、そのメンバーである Red Carter からは、自分の名前ではなく、Floyd の名前しかレコードに載らないと指摘される。レコードの生産量が増えれば、それだけ Floyd は認知されていくが、彼のバンド仲間の名声は広がらない。事実、本作ではラジオから何度か曲が流れるが、その全てが Floyd Barton のレコードであり、この状態はまさにラジオで試合が中継されていた Joe Louis を想起させる。つまり、ラジオを通じて Floyd Barton の人気は拡大していくが、他のバンド・メンバーは有名にならず、依然として社会から認知されない。これは、前述した Joe Louis 同様、Floyd が本作で描かれるアフリカ系アメリカ人共同体からの分離と白人社会への同化に憧れていることを意味する⁴。

重要なことは、家族にまつわる Floyd の過去が、白人社会への彼の同化願望に及ぼす影響である。第一幕第四場、Floyd は Canewell と共に母の墓参りに訪れたことを語る。

FLOYD: Me and Canewell went out there. They got her buried over in the poor-people part. Took me three hours to find the grave. They let the grass grow all over. I took and pulled up the grass and cleaned off her grave. Said I was gonna get her a marker. And that's what I'm gonna do. Because when I leave this time I ain't planning on coming back. I get her marker and I won't owe nobody nothing. (*Seven Guitars* 51)

Floyd の母が祀られている場所は、貧困に苦しむアフリカ系アメリカ人たちの墓所であり、Canewell 曰く、いかなる理由で死のうとも、この墓所に葬

られる (*Seven Guitars* 51)。雑草がいたるところに生い茂り、母の墓を見つけるだけで3時間もかかることは、アフリカ系アメリカ人たちが自らの祖先及び彼らの人種的歴史に関心を寄せなくなったことを暗示する。Floyd は母の墓を掃除し、墓標を用意するなど、自らの親に対して敬意を表しているように読むことはできるかもしれない。しかし彼は、墓標を用意し、母を祀った後、二度と戻らないつもりであり、貧困に別れを告げる決意を固めている⁵。ただ、Joe Louis を応援することから、Floyd は白人に憧れているというよりむしろ、母のように、誰が埋葬されているのか分からないような死と貧困の恐怖から逃れようとしていると考えた方が良いだろう。

このようにして人種間の問題が、アフリカ系アメリカ人の家族と歴史の関連性という黒人内部の問題へと変容するが、エンディングで Floyd を殺してしまう Hedley の同族殺人は、この問題の新たな側面を提示する。第二幕第四場、Hedley は Vera に、夢のなかで父に会ったことを告げる。

HEDLEY : [. . .]. I go home and my daddy he sitting there and he big and black and tired taking care of the white man's horses, and I say, "How come you not like Toussaint L'Ouverture, why you do nothing?" And he kick me with him boot in my mouth. I shut up that day, you know, and then when Marcus Garvey come he give me back my voice to speak. [. . .]. So I dragged him with me these years across an ocean. Then my father come to me in a dream and he say he was sorry he died without forgiving me my tongue and that he would send Buddy Bolden with some money for me to buy a plantation. [. . .]. Joe Roberts is a nice man. I told him about Toussaint L'Ouverture and my father and Joe Roberts smile and he say he had something to give me. And he give me this.

(*He takes out a machete that is wrapped in his burlap apron, crosses over, and sits on his too . . .*)

Now Hedley ready for the white man when he come to take him away.

(*Seven Guitars* 86-87)

かつて学校で Toussaint L'Ouverture を習った Hedley は、そのことを父に尋ねる。ハイチの独立運動の指導者として名高い Toussaint L'Ouverture だが、Hedley は父にそのような男にならない理由を尋ねる。それを聞いた父は Hedley の口を蹴り、二人は和解することなく、父がこの世を去ってしまう。しかし、Hedley は夢のなかで父と再会し、Buddy Bolden に託した現金でプランテーションを買うよう告げられる。プランテーションで過去にアフリカ系アメリカ人たちが奴隷として労働を強いられていたのは周知の事実であり、そのプランテーションを白人の手から買い戻す行為は、白人の支配からの脱却にはかならない。Joe Roberts から譲り受けたナタは、そのような父から託された人種的抵抗の精神を象徴するシンボルとして機能する⁶。

しかし、親子のこの対話が Hedley の夢のなかで行われた点には留意すべきである。Brenda Murphy は Hedley の名前と親子関係に注目し、次のように論じる。

Hedley associates Bolden and his nickname King with both his pride and his difficulties with living in the world the way it is. [. . .], he says, remembering that he has killed a black man for refusing to call him King. [. . .]. It is the connection between Bolden and his father that dominates Hedley's imagination, however, and that finally results in Floyd's death. (Murphy 129)

Hedley の名は、彼の父が神と崇める伝説級のトランペット奏者 Buddy Bolden にちなんで King と名付けられた。彼はその King という名に誇りを感じていたが、同時にその名が悲劇を起こす。彼は過去に犯した同族殺人の経緯を語る。

HEDLEY : He would not call me King. He laughed to think a black man could be King. I did not want to lose my name, so I told him to call me the name my father gave me, and he laugh.

Everybody say Hedley crazy cause he black. Because he know the place of the black man is not at the foot of the white man's boot. [. . .]. I always want to be a big man. Like Jesus Christ was a big man. He was the Son of the Father. I too, I am the son of my father. [. . .]. But for himself inside . . . that place where you live your own special life . . . I would be happy to be big there. And maybe my child, if it be a boy, he would be big like Moses. I think about that. Somebody have to be the father of the man to lead the black man out of bondage. [. . .]. Maybe if I could not be like Marcus Garvey then I could be the father of someone who would not bow down to the white man. Hedley is looking for a woman lie down with and make his first baby. (Seven Guitars 67-68 ; underlines mine)

注目すべきは、Hedley の名 “King” が違う意義を帯びる点である。彼はかつて、自分の名前 “King” を呼ぶことを否定した男を殺してしまう。Hedley 自身は誇り高い自身の名を失うことを恐れたが、殺された男性は、黒人が王になることなどあり得ないと一笑にふす。これは、Buddy Bolden にちなんでつけられた “King” という名が、「王」という意味を持つことを意味する。King はそのような人種的解放を果たす息子を持った偉大な父になりたいと思うようになるが、現実では、そのような解放運動を指導する父は存在しない。ウィルソンのサイクル劇第 1 作 *Jitney* では、タクシー会社の所長 Becker とその息子 Booster の軋轢が第一幕終盤で描かれるが、Becker は、息子と妻の生活を守るために、白人地主に頭を下げる。しかし息子の Booster はそのような父の姿を受け入れられず、再び Becker 家を偉大にするために付き合っている白人女性を銃殺し、死刑判決を受ける (*Jitney* 56-

60)。Jitney で見られた親子間の軋轢は、本作 *Seven Guitars* でも見られる。前述した引用が示す通り、Hedley の父は白人が所有する馬の世話をしていた。現実の父は、家族に対する責任を果たすため、白人社会に屈する⁷。しかし、それを見つめる息子は、父親を人種的抵抗の精神を体現、またはその精神を息子に覚醒させる存在として自らの中にイメージを作り上げる。だが、所詮それはイメージに過ぎず、息子が描いた理想的父親像は、現実の父親と乖離していく。Hedley の発言が示す通り、自身の内側の世界のみ、彼は嬉々として偉大になれるのである。そして殺害を起こす原因となった“King”の表象と、Hedley が描く歪んだ父親像が、さらなる問題を引き起こす。

人種間から人種内へー黒人独立の夢と黒人共同体の歪み

その一つが、Hedley と Ruby との性交である。第二幕第五場、ベンチに座っていた Hedley は、Ruby に強引にキスを迫る。Steven C. Tracy はこの場面について、Hedley が家父長的な権力を欲していると論じる (Tracy 67-68)。また Herman Beavers は、Hedley が女性を男性の支配下に置き、男性中心のイデオロギーを再生産する存在だと分析する (Beavers 116-117)。ウィルソン演劇において、男性中心的・家父長的イデオロギーがあることは度々論じられるが、はたしてそうなのだろうか。本作のこの場面では、Hedley が Ruby と性交することになるが、その時に彼は謎めいたセリフを発する。

HEDLEY : [. . .]. I am a warrior. [. . .]. I offer you a kingdom . . . the flesh of my flesh, my seven generations . . . and you laugh at me! You laugh at Joe Louis' father! I offer you to be the Lily of the Valley. To be Queen of Sheba. Queen of the black man's kingdom. You think I am a clown. I am the lion of Judah !

(*Seven Guitars* 89 ; underlines mine)

重要なことは引用下線部に示された歴史表象と家族との関係性である。“Queen of Sheba” すなわち「シバの女王」は旧約聖書に登場する女王の名だが、Hedley の祖父は John the Baptist と、洗礼者ヨハネと名のる男に洗礼を受ける (*Seven Guitars* 25)。その血を引き継いだ Hedley は以下の引用が示すように、聖書の一節をしばしば語る。

HEDLEY : Yes, the Bible says Ethiopia shall rise up and be made a great kingdom. Marcus Garvey say the black man is a king.

(*Seven Guitars* 40)

Hedley は聖書の一節を引き出し、エチオピアがいつか立ち上がり偉大な王国になるとともに、黒人が王になるという Marcus Garvey のセリフを伝える。聖書に度々触れることは、Hedley が祖父の教えを今でも大切にしていることであり、人種的歴史を尊重する Hedley の態度を示す。エチオピアは、周知の通り、戦間期にイタリアに征服されるまで欧米帝国主義の植民地支配を逃れ続けてきた。米国黒人向上協会 (Universal Negro Improvement Association : UNIA) の設立に関わり、「アフリカに戻ろう」(back-to-Africa) というメッセージで有名なマーカス・ガーヴェイの言葉を用いて国家建設の夢を語ることは、Hedley の分離主義的な人種的独立の願望を物語る。祖父から人種的歴史を継承し、父の中に人種的抵抗・独立の精神を見出したうえで、Ruby と交わり、彼女の子と 3 人で王国の建設を夢見ることは、家族の歴史がアフリカ系アメリカ人たちの人種的歴史と国家の歴史を表象するだけではなく、家族表象が国家形成の根幹に底流していることを意味する。Hedley が新たな国家建設の夢を果たすには、Ruby の協力が不可欠だと考えられる。事実、彼女は、Hedley との性交について、「あの人は父親になりたくて、それがこの子にとって必要なものの」(*Seven Guitars* 95) と語り、そ

の後、妊娠している子を Hedley の子にするとしている。彼女自身は、Hedley が語っていることをよく分かっていないと言っているが、人種意識の拠り所となる父親が必要だということは彼女も認識しており、子の養育における夫婦・男女間の協力を重要視している。

しかし、父に出会った夢と人種的抵抗の精神は、Hedley が勝手に父の中に見出したものであることを忘れてはならない。そして、Hedley が夢見る分離主義的な人種の抵抗・独立の精神が、エンディングの同族殺人という悲劇に帰着する。第二幕第八場、Floyd は銀行強盗で入手した現金を隠しているところを Hedley に見つかる。Floyd に一度追い返された Hedley は父から託されたナタを持って登場し、Floyd の喉を突き刺す。David G. Arnold は第一幕のエンディングで Hedley が雄鶏を殺す場面と今回の同族殺人とを関連付け、雄鶏を殺す儀式が Floyd の死の予兆を示すと論じる (Arnold 219)。第一幕の終盤、雄鶏の声に憤る Floyd ら登場人物たちの前に Hedley が現れ、雄鶏を殺してしまう。

HEDLEY : [. . .]. God ain't making no more roosters. It is a thing past.
 Soon you mark my words when God ain't making no more niggers.
 They too be a done thing. This here rooster born in the barnyard. He
 learn to cock his doodle-do. He see the sun, he cry out so the sun
 don't catch you with your hand up your ass or your dick stuck in
 your woman. You hear this rooster you know alive. You be glad to
see the sun cause there come a time sure enough when you see your
last day and this rooster you don't hear no more.

(*Seven Guitars* 64 ; underlines mine)

Hedley によると、雄鶏は過去の奴隷時代を想起させ、その鳴き声を聞くことでかつての奴隷たちは生を実感する。奴隷時代というアフリカ系アメリカ人の人種的歴史・遺産を象徴する強烈なシンボルを否定することは、Floyd

らが自らの人種的歴史を忘却することにほかならない。Harry J. Elam, Jr. は、この雄鶏殺しと関連付けたうえで、エンディングにおける Floyd の同族殺人を、白人社会への同化に憧れる Floyd のようなアフリカ系アメリカ人の罪を正す行為と解釈する (Elam 72)。同族殺人を通じて Hedley は、Floyd の同化主義の過ちを指摘する。岡本淳子は、そのうえでなお Floyd がアフリカ系アメリカ人コミュニティに迎え入れられることを論じる。

また、作品のタイトルが『七本のギター』であることを考慮すると、フロイドは死後も共同体の一員であり続けていると解釈することができる。確かに彼は、自己本位の成功のために一度は共同体を捨てる。しかしながら、ヘドリーに殺されることにより、再び共同体の一員となるのである。……つまり、フロイドは共同体存続のための犠牲となり、その死をもってアフリカ系アメリカ人の父から子への継承を手助けすることになる。(岡本 90)

Hedley は Floyd を殺すことにより、Floyd が銀行強盗で入手した現金を入手する。それは、父に託されたプランテーションの購入と人種の独立の悲願を Hedley が達成することを示唆する。Floyd が殺され、スケープゴートになることで、Hedley は父の遺産の継承を可能にさせる議論は興味深いが、桑原文子が以下で指摘するように、Floyd の死が偶然の結果であることを忘れてはならない。

しかし、留意すべきは、ヘドリーはフロイドと認識していたのではなく、バディ・ボールデンと人違いしたうえで殺害に及んだ点である。ヘドリーの主目的は、父の遺産を手に入れることで、その過程で偶然にフロイドが犠牲となったのである。待ちかねていた金を手に入れたヘドリーが驚喜していないことが、彼がフロイド殺しを意図していなかった証拠である。……しかし、それらの問題点のゆえに彼が死を運命づけられ

るとする因果応報的な解釈では、彼の別の一面である夢の達成への強い意志とエネルギーを見落とすことになる。(桑原 279)

確かに、Floyd に責めるべき点があることは否めない。しかし、それらが原因で今回の同族殺人が起き、さらに彼らの共同体に迎え入れられたとするのは、因果応報的な解釈に陥りかねない。事実、Louise が Hedley に指摘するように、1940 年代のピッツバーグにはすでにプランテーションが存在しない (*Seven Guitars* 24)。仮に、Hedley がプランテーションを購入したとしても、Donald E. Pease は、Hedley が引き起こす新たな暴力について論じる。

When his undead father's violent behavior trespasses into the domain of his living son's body, Hedley imagines himself the head of a slave plantation where he can daily reenact the black-on-black aggression that his father has taught him : [. . .]. (Pease 81)

それは、父の暴力が Hedley に刻み込まれ、Hedley が他のアフリカ系アメリカ人たちを支配する、新たな黒人支配者として浮上することである。Hedley は自身の父親像の中に人種的抵抗・独立の精神を見出すが、現金の入手は、彼の理想と乖離した、新たな同族支配・暴力を意味するだけである。Hedley は、Buddy Bolden から託された現金を使用してプランテーションを購入し、父との和解を果たすと語るが、夢の中で入手した現金は灰から灰へと舞い落ちたと彼は言う (*Seven Guitars* 70)。また、本作のエンディングで Hedley は Floyd が強盗で手に入れた現金を入手し、Canewellに見せるが、その現金は灰のように舞い落ちる (*Seven Guitars* 107)。これは、実際にプランテーションを購入することはできないが、Hedley が父との和解を果たすことができる点を示唆する。しかし、その和解と引き換えに、彼は Floyd という同胞を殺してしまう。彼は、家族を通じて人種の歴史を強く意識し、アフリカ系アメリカ人の人種的抵抗・独立という分離主義に執着するが、その悲願

が皮肉にも同族殺人を引き起こし、黒人共同体に歪みをもたらす。このようにして家族と歴史という個人の問題が、アフリカ系アメリカ人コミュニティにおける人種内、黒人内部の問題として舞台上に描かれるのである。

おわりに

Hedley は、家族とのインタラクションを通じて人種的歴史・抵抗・独立の精神を覚醒させる。また、Ruby との性交を通じ、家族表象を新たな国家建設の夢に重ね合わせる。この国家建設の夢はまた、ブラックパワー・ムーブメント (Black Power Movement) に連なるブラック・ナショナリズム (Black Nationalism) を想起させる。Wahneema Lubiano は、ブラック・ナショナリズムと想像上の国家建設について、次のように論じる。

What is the political work of an “imagined community,” a “nation?” The idea of a “black nation” (with or without territorial sovereignty) is black America’s popular consciousness of its own being. That consciousness makes imagining resistance coherent—both within the minds of individual black Americans and the strategizing of black American political groups. It provides a shorthand for constructing the heroic oppositional subject. That subject, as masculinist and heterosexist as it is, is a social construct generated by the work of the intellectual community of black nationalist cultural commentators, and provides an alternative to the U.S. state’s attempt to create its own version of a black subject. (Lubiano 163)

想像の共同体・国家とはアフリカ系アメリカ人の存在を意識することであり、対抗軸となるヒーローを生み出すと Lubiano は主張する。国家建設を夢見る Hedley はまさに人種的抵抗・独立の指導者の親になることに憧れを抱き、息子を作ることで自らの存在価値を残そうとする。Hedley 自身、白人

の圧制に対する人種的抵抗の精神を体現し、分離主義的な独立に傾倒する。

しかし、その悲願が、父の中に彼が勝手に見出したものであることには留意すべきである。彼が描いた父親像は、実際の父親像と乖離していき、彼を束縛し、同族殺人を引き起こす原因となってしまう。黒人と白人という人種間の問題が、アフリカ系アメリカ人の家族・歴史という問題になり、さらにその問題が同族殺人、すなわち黒人コミュニティ内における人種内の問題へと変容する。1996年6月26日、プリンストン大学で行われた Theatre Communications Group の全国大会でウィルソンは、「私の拠って立つ所」(“The Ground on Which I Stand”)という題の基調講演を行なった。黒人劇場の拡充を訴えたこの講演の中でウィルソンは、アフリカ系アメリカ人としての貢献、すなわち彼らに特有の文化・芸術を尊重し、アメリカにいるアフリカンをはじめとしたあらゆるアメリカ人を包括する価値体系の必要性を訴える(Wilson 28)。また、同じアフリカ系アメリカ人劇作家の Suzan-Lori Parks はエッセイ “An Equation for Black People Onstage” の中で、黒人を白人のアンチテーゼとして扱うことをやめるよう主張する (Parks 19)。ウィルソンは、1960年代のブラックパワー・ムーブメントに触発されて劇作家を志した。しかし彼は人種の問題を扱いつつも、それをアフリカ系アメリカ人内部の問題として捉えようとする。Richard Pettengill とのインタビューにおいてウィルソンは、サイクル劇第6作 *Two Trains Running* を執筆する時に、文化的同化主義と分離主義、二つの考えを念頭に置いていたと語る。そしてその二つの考えを二本の列車になぞらえて、以下のように語る。

In this play there are actually three ways you can change your life, but one of those ways, Prophet Samuel, is dead, so that one is gone. So there's Malcolm X, symbolized by the rally, although he never became as important a part of the plays as I originally thought he might. The other way is Aunt Ester, who became more important than I thought she was originally going to be. So from my original idea—that there was a character for whom neither

train worked—I ended up saying that you need both Malcolm X and Aunt Ester in order to change your life. (Pettengill 156)

Two Trains Running を執筆する時にウィルソンは、預言者 Samuel と Malcolm X を重要人物と位置付けていたが、Samuel が他界し、Malcolm X も思い描いていたほど重要ではなくなり、その代わりとして Aunt Ester が浮上した。*King Hedley II* の前書きでウィルソンは、Aunt Ester をサイクル劇で最も重要なペルソナであると語る (*King Hedley II* x)。彼女は 349 歳、つまり 1619 年生まれとして設定されており、これは彼女が奴隷時代から連綿と続くアフリカ系アメリカ人の歴史を体現する存在であることを意味する⁸。その上でウィルソンは、アフリカ系アメリカ人たちの人生を変えるためには、Malcolm X と Aunt Ester、二人の存在が必要であると論じる。アフリカ系アメリカ人の人種的歴史を体現する Aunt Ester と人種的解放を急進的に進めようとした Malcolm X の存在は、Hedley の中に見出すことができるように思われる。しかし、終盤で描かれる Hedley による Floyd の同族殺人は、Aunt Ester と Malcolm X の存在を宿すことが困難であることを示唆する⁹。それでもなお二人の存在を宿す新たなアフリカ系アメリカ人像を創ろうとした。本作 *Seven Guitars* は、そのような彼の試みと考えられる。

注

- 1 Bigsby はウィルソンのサイクル劇について、“Above all, a disregarded history had to be reclaimed, a history this time written by those whose experience of America had been radically different from that of the European immigrant.” (Bigsby 2-3) と述べる。白人が社会の中心に位置しているアメリカ社会において、アメリカの歴史とは白人の歴史である。黒人はその正史から締め出された存在と考えられる。Elam はまた、ウィルソンのサイクル劇が“(w)righting”、すなわち正史から抹消された黒人たちの歴史を書き直す (write) と同時に、歴史を正す (right) 劇であると論じる (Elam 3)。歴史を書き直し、アメリカの歴史を正すことは、アフリカ系アメリカ人たちが自らの人種的歴史を直視し、語り直すことを意味する。
- 2 周縁化の例はウィルソンの他の作品でも見られる。1990 年代を描いた彼のサイ

クル最終作 *Radio Golf* では、銀行の副社長である Roosevelt が、白人投資家 Bernie Smith に WBTZ ラジオ局の買収の話を持ちかけられたことを明かす。Roosevelt は 1918 年に生まれた黒人 Old Joe について、様々な過去の犯罪歴を暴露し、これ以上に狂っているやつはいないと侮蔑する。また、1920 年代を描いた作品 *Ma Rainey's Black Bottom* では、黒人バンド・メンバーの一人である Toledo が次のように述べる。

Now you take and eat the stew. You take and make your history with that stew. [. . .]. But you look around and you see some carrots over here, some potatoes over there. That stew's still there. You done made your history and it's still there. [. . .]. You got some leftovers. [. . .]. See we's the leftovers. The colored man is the leftovers. Now, what's the colored man gonna do with himself? That's what we waiting to find out. But first we gotta know we the leftovers.

(*Ma Rainey's Black Bottom* 57; underlines mine)

様々な民族が集まり、シチューを作る。しかしアフリカ系アメリカ人である彼らはその残り物であるという。多様な人種で構成されるアメリカの中で、シチューはまさにアメリカの歴史であり、正史と言える。そしてその残り物であるというアフリカ系アメリカ人たちは、まさにアメリカの正史から忘れ去られた存在だとと言える。

- 3 ウィルソンのサイクル劇第 2 作 *Ma Rainey's Black Bottom* は、1920 年代のシカゴを舞台に据えている。シカゴのレコーディング・スタジオを舞台に、黒人バンド・メンバーと白人プロデューサー達とのインタラクションが描かれており、ウィルソン作品において、シカゴは黒人音楽をめぐる場所として重要な意味を帯びていると考えることができる。
- 4 このような同化主義願望を持つ Floyd は、「二重意識」(double-consciousness) を想起させる。W. E. B. Du Bois はその著書 *The Souls of Black Folks* の中でアフリカ系アメリカ人をめぐる二つの意識を指摘する。

It is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one's self through the eyes of others, of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels his two-ness,—an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder.

The history of the American Negro is the history of this strife,—this longing to attain self-conscious manhood, to merge his double self into a better and truer self.

(Du Bois 2)

20 世紀を生きるアフリカ系アメリカ人たちは、黒人と白人、双方の社会から自らを評価していた。だが、彼らは自らを蔑み、白人社会に憧れる。その中で彼らは相反する感情を受け入れ、真の自分になろうとする。そのような精神的葛藤を Du Bois は二重意識と呼んでいた。本作における Floyd も黒人として白人社会に抵抗しつつも、白人社会に羨望を抱き、その中に自己を同化させようとしているのが分かる。

- 5 Floyd を騙していた白人 Mr. T. L. Hall は、偽の保険を販売した容疑で逮捕されるが、その動機もまた、他の人々と同様に、貧しい人間になりたくなかったことであることが明かされる (*Seven Guitars* 85)。彼の逮捕は、決して白人全員が裕福であり、黒人全員が貧困だという二項対立が成立しえないことを指し示す。
- 6 本作では、ナタと銃が白人に対する人種的抵抗の精神を象徴するシンフィアンとして機能するが、Floyd はナタと銃について “Naw. Naw. Not in nineteen forty-eight. That’s why we won the war. We had bigger guns. You can’t fight with knives no more. They got the atomic bomb and everything.” (*Seven Guitars* 44) と述べている。本作が設定されている時代は第二次世界大戦が終了した後の時代であり、ゆえに白人がかつての大戦で用いた原子爆弾は当時の科学の先進性を示す。このような時代の先進性を示す銃や原子爆弾に対し、ナタは屠殺やサトウキビの収穫に使われるなど、アフリカ系アメリカ人の歴史・伝統を表象する。銃に対する Floyd の執心は、黒人の人種的歴史・伝統を捨象し、白人世界に自己を見出そうとする彼の同化願望を意味する。一方で、銃を否定し、ナタに執着する Hedley は、論じたと通り、白人社会を否定し、黒人たちの人種的歴史・伝統に自己を見出そうとする。この点でも、人種間の問題が人種内の問題として扱われていると考えられるだろう。
- 7 貴志雅之は、ウィルソンのサイクル劇第 3 作 *Fences* を扱い、家族を養うために白人社会に屈する黒人の父親 Troy を分析している。その中で貴志は、家族の扶養によって Troy は自身の家父長的男性性を保持するが、同時にその保持が白人社会での経済差別を示すと論じている (貴志 2002 ; 138)。本稿で分析した *Seven Guitars* における Hedley の父親も、経済差別に苦しみつつも、Hedley の扶養に執着するのである。
- 8 当然ながら、349 年も生き続ける人間が存在するはずもなく、Aunt Ester は、その名を次代の Aunt Ester になるアフリカ系アメリカ人女性に継承させていることが、ウィルソンのサイクル劇第 9 作、*Gem of the Ocean* で語られている (*Gem of*

the Ocean 42-43)。1619 年からその歴史を口承で継承していくことは、Aunt Ester の存在と名が彼らアフリカ系アメリカ人の人種的歴史・伝統を示していることを意味する。

- 9 貴志は、ウィルソンのサイクル劇最終作 *Radio Golf* を扱い、同化主義や分離主義とは違う新たな路線とオバマが掲げた人種的公正の精神との近似性を指摘するが、この新たな路線が困難な目標であり、人種内対立によって未だ達成できていないということを論じる（貴志 2014；38）。Aunt Ester と Malcolm X、二人の存在を宿しながらコミュニティ内の結束を図ることが、ウィルソンが目指す目標の一つであったと考えられる。

引用文献

- Arnold, David L. G. "Seven Guitars : August Wilson's Economy of Blues." *August Wilson : A Casebook*. Ed. Marilyn Elkins. New York : Garland Publishing, 2000. 199-225. Print.
- Beavers, Herman. "You can't Make Life Happen without a Woman : Paternity and the Pitfalls of Structural Design in *King Hedley II* and *Seven Guitars*." *August Wilson : Completing the Twentieth-Century Cycle*. Ed. Alan Nadel. Iowa City : U of Iowa P, 2010. 110-122. Print.
- Bigsby, Christopher. "An Interview with August Wilson." *The Cambridge Companion to August Wilson*. Ed. Christopher Bigsby. Cambridge : Cambridge UP, 2007. 202-213. Print.
- . "August Wilson : the Ground on Which He Stood." *The Cambridge Companion to August Wilson*. Ed. Christopher Bigsby. Cambridge : Cambridge UP, 2007. 1-27. Print.
- Du Bois, W. E. B. *The Souls of Black Folks*. New York : Dover Publications, 1994. Print.
- Elam, Harry J. Jr. *The Past as Present in the Drama of August Wilson*. Ann Arbor : The U of Michigan P, 2006. Print.
- Grant, Nathan. "August Wilson and the Demands of Capital." *August Wilson : Completing the Twentieth-Century Cycle*. Ed. Alan Nadel. Iowa City : U of Iowa P, 2010. 152-161. Print.
- Lubiano, Wahneema. "Standing in for the State : Black Nationalism and 'Writing' the Black Subject." *Is It Nation Time? : Contemporary Essays on Black Power and Black Nationalism*. Ed. Eddie S. Glaude Jr. Chicago : The U of Chicago P, 2002. 156-164. Print.
- Murphy, Brenda. "The Tragedy of *Seven Guitars*." *The Cambridge Companion to August*

- Wilson. Ed. Christopher Bigsby. Cambridge : Cambridge UP, 2007. 124-134. Print.
- Parks, Suzan-Lori. "An Equation for Black People On Stage." *The America Play and Other Works*. New York : Theatre Communications Group, 1995. 19-22. Print.
- Pease, Donald E. "August Wilson's Lazarus Complex." *August Wilson : Completing the Twentieth-Century Cycle*. Ed. Alan Nadel. Iowa City : U of Iowa P, 2010. 71-96. Print.
- Pettengill, Richard. "The Historical Perspective : An Interview with August Wilson." *Conversations with August Wilson*. Ed. Jackson R. Bryer and Mary C. Hartig. Jackson : UP of Mississippi, 2006. 155-171. Print.
- Rosen, Carol. August Wilson : Bard of the Blues. *Conversations with August Wilson*. Ed. Jackson R. Bryer and Mary C. Hartig. Jackson : UP of Mississippi, 2006. 188-203. Print.
- Savran, David. "August Wilson." *Conversations with August Wilson*. Ed. Jackson R. Bryer and Mary C. Hartig. Jackson : UP of Mississippi, 2006. 19-37. Print.
- Tracy, Steven C. "The Holyistic Blues of *Seven Guitars*." *August Wilson : Completing the Twentieth-Century Cycle*. Ed. Alan Nadel. Iowa City : U of Iowa P, 2010. 50-70. Print.
- Wilson, August. *Gem of the Ocean*. New York : Theatre Communications Group, 2006. Print.
- . *Jitney*. New York : The Overlook Press, 2003. Print.
- . *King Hedley II*. New York : Theatre Communications Group, 2005. Print.
- . *Ma Rainey's Black Bottom : A Play in Two Acts*. New York : A Plume Book, 1985. Print.
- . *Radio Golf*. New York : Theatre Communications Group, 2007. Print.
- . *Seven Guitars*. New York : Plume, 1997. Print.
- . *The Ground on Which I Stand*. New York : Theatre Communications Group, 2001. Print.
- 岡本淳子「オーガスト・ウィルソン劇が語り継ぐアフリカの価値－音楽、信仰、血の継承」『アメリカ演劇 25 号』（2014）：79-100。
- 貴志雅之「アフリカ系アメリカ人の人種、ジェンダー、歴史－オーガスト・ウィルソンの二〇世紀サイクル－」原恵理子（編）『ジェンダーとアメリカ文学－人種と歴史の表象』東京：勁草書房、2002、117-159。
- 。「アフリカ系アメリカ人共同体、人種の遺産継承の政治学－『大洋の宝石』から『ラジオ・ゴルフ』へ」『アメリカ演劇 25 号』（2014）：21-42。
- 桑原文子『オーガストウィルソン－アメリカの黒人シェイクスピア』東京：白水社、2014。

バーダマン、ジェームス、M『アメリカ黒人の歴史』森本豊富（訳）、東京：NHK 出版、2011。