

チャールズ・ゴードンの戯曲

『ひとかどの人間としていられる場所もなく』について

高見恭子

1

チャールズ・ゴードン (Charles Gordon, 1925-) ¹⁾ の戯曲『ひとかどの人間としていられる場所もなく』 (*No Place to Be Somebody*, 1969) は、ドラマ部門で1970年度のピューリッツァー賞を受賞した作品である。戯曲家であり俳優でもあるゴードンにとって、この戯曲は彼の作品の中で初めて上演されたものであったが、彼は黒人としてこの賞を受賞した三番目の人物となった。この戯曲は1967年11月、ニューヨークの Sheridan Square Playhouse で初演された後、1969年5月にはオフ・ブロードウェイの New York Shakespeare Festival Public Theatre で、1969年12月にはブロードウェイの American National Theatre Academy (ANTA) で上演された。ジョウゼフ・パップの Public Theatre 制作によるブロードウェイでの上演がはじまると同時に様々な批評が巻き起こった。ゴードンは「エドワード・オールビー以来の最も驚嘆に値する新しいアメリカの劇作家」であるとか、ユージン・オニールをひきあいにだして、この戯曲は「……生粋のアメリカのサルーン・ドラマであり、『氷屋来る』の様な伝統を踏まえている」とか等々²⁾。また『タイム』誌はこの戯曲を「戯曲のブラック・パンサー」と称し、それは「……黒人と白人、黒人と黒人の関係の現代の構造に、抑制の無い激怒で唸り、引っ掻き、あたかも都会のジャングルの様にオフ・ブロードウェイを物色する。……」と評している³⁾。この作

品をめぐる様々な批評の中から取り上げた上記の引用のうち、前者はこの戯曲を現代アメリカの演劇史の中で位置づけようとしたものであるが、ここではもっぱら後者の「戯曲のブラック・パンサー」という定義をふまえつつ（その是非をも含めて）、黒人演劇の視点から考察してみたいと思う。

さて、『ひとかどの人間としていられる場所もなく』は黒人にとっての1960年代の意味するものを示唆する重要な作品の一つである。それはとりもなおさず、1963年のワシントン大行進を頂点とする黒人運動が1960年代後半の黒人の状況にとってどのような意味を持っていたかを問うことであり、そこから彼らの未来を指向しようとするものであるからである。

1960年代の黒人演劇は同時代の黒人運動と密接な関わり合いを持っている。言いかえれば、黒人を取り巻く政治的状況の変化と共に演劇運動も変化していったと言えるであろう。そうした視点にたって、ゴードンのこの戯曲を考察するにあたって、1960年代の運動を振り返ってみたいと思う。南部を中心に繰り広げられていった公民権運動は非暴力による戦いだったにも係わらず、白人の暴力による夥しい犠牲者をだした。NAACP（全米黒人向上協会）や M. L. キングを指導者とする SCLC（南部キリスト教徒指導者会議）は、そうした中、首都ワシントンにむけての請願デモを計画し、前述のワシントン大行進となったのである。だが、このデモにも係わらず一片の公民権法の通過もみられず、むしろ、黒人の感情を抑える役割を果たしたという非難が生まれた。そうした状況の中で、運動の主流は非暴力からアグレッシブなものへと移っていく。北部の黒人街において独自の運動を展開していた民族主義的色彩の濃いブラック・モスリムの指導者マルカム・Xがアフロ・アメリカン統一機構を結成し（1963年）、SNCC（学生非暴力調整委員会）のストークリー・カーマイケルが「ブラック・パワー」のスローガンを提唱し（1966年）、ヒューイ・ニュートンはボビー・シールと共にブラック・パンサー党を結成した（1966年）。ニュートンは黒人街を白人から解放し黒人の管理による社会主義的共同体を形成しようとした。これらの運動は、“Black is beautiful” に象徴される黒人の民族としての誇りを強調し、黒人のパワーを前面に打ち出すものであった。

一方、黒人演劇に目を転じてみると、1964年、ルロイ・ジョーンズが“The Revolutionary Theatre”の宣言をし、60年代の革命的黒人演劇を布告した。そして、1967年以降、各地の黒人社会で多くの Black community theatre が復活した。同年には、ダグラス・ターナー・ウォードの The Negre Ensemble Company, ロバート・マクベスとエド・ブリンによる The New Lafayette Theatre が、1968年には、バーバラ・アン・ティールの The National Black Theatre が結成されている⁴⁾。また、1968年にロン・ミルナーが発表したエッセイ “Black Theatre-Go Home”, 1973年にエド・ブリンが『ヴィレッジ・ヴォイス』誌に発表した、西洋の伝統から解放され黒人に密着した芸術の再生をうたった宣言も忘れてはならないであろう。これらの1960年代中期以降の一連の黒人演劇運動については、個々に論ずる必要があるのだが、ここにおいては、それらの共通項は、1923年に W. E. B. デュボイスが発表したエッセイ “Krigwa Players Little Negro Theatre’ : The Story of a Little Negro Theatre Movement ” における主張, “The plays of a real Negro theatre must be : 1. About us. ……2. By us ……3. For us……4. Near us ……”⁵⁾ に集約されるということに止めておく。

ゴードンはこうした一連の黒人演劇運動の基本的な傾向に反対する人々の声として出現した。彼は二つの人種を分離しかねないいかなるラディカルな政治運動にも懐疑的である。彼は、黒人の体験はトータルなアメリカ人としての体験の一面でしかなく、白人の体験の存在なくして黒人の体験は存在しえないし、逆もまたしかりであると主張する。そして、彼は黒人演劇運動は同時代の政治によってあまりにも限定されているとしながらも、そうした現実や現実に対する責任を回避するつもりはない事を理解して欲しいと願っている⁶⁾。「私は政治的見解は持っているが、政治癖はない。……私はただ人々と話たいだけだ⁷⁾」と。

ゴードンの前者の主張は黒人作家にとってことさら新しいものではない。白人と黒人を取り巻く状況は両者にとって抜き差しならないものであるという主張は、例えば、ジェームズ・ボールドウィンの作品の一貫したテーマであった。

そしてまた、ゴードンのこの戯曲のタイトルは、明らかに、ボールドウィンのエッセイ、*Nobody Knows My Name* や *No Names in the Street*,そして戯曲の *Blues for Mr.Charlie* などを想起させる。一方、後者の主張において、ゴードン自身、自らの作品がプロパガンダとして機能することを拒否しているにもかかわらず、『ひとかどの人間としていられる場所もなく』は極めて政治的なメッセージに満ちている。ドラマは政治に対してアパセティックな登場人物によって展開されていくのだが。それは、政治（つまり力関係と言う力学）的存在として人種関係が機能しているという現実が存在する限り、いかなる黒人作家もこれを免れえない事は自明であると言うことに他なら無い。そして、両者を取り巻く状況が緊迫する時、黒人は自らの黒さに固執する。そして、その黒さの根源にあるものとして浮上するものが彼らのサイケでありソウルである。ゴードンの描く世界は、白人と黒人の関係が共存とか同化への道に向かっているのではない現実に対して警告を発しているのである。こうしたアメリカにおける人種関係の根源的な問題とコンテンポラリーな政治状況をいかにして一つの世界に組みこんでいくか、そして、そうした状況の中で黒人であると言う存在は未来に向けてどう機能していくのか、ゴードンのドラマタージはそこに力点がおかれていると言えるであろう。

2

この戯曲はニューヨークのウェスト・ヴィレッジにある黒人青年、ジョニーの経営するバーを舞台に展開される。時はこの十五年（つまり1969年から見た）のある二カ月間。幕が開くと、肌の色の白い黒人青年ゲイブが前口上を述べる。彼はタイプを打つ手を止め、怒った表情で彼の執筆中の戯曲について観客に語りかける。彼の頭の中で進行していくドラマは決して彼の白人かぶれの想像の産物（a figment of my grassy imagination）では無いと。更に彼は聖書を取り出し、ダニエル書、8章16-17節の箇所を暗唱する⁸⁾。これは、ダニエルが幻を見た後、彼がその幻の意味を彼に理解させよと天使ガブリエルに告げる神の声を聞

くシーンである。旧約聖書では続いて、ガブリエルが彼に「……その幻は、終わりの時のことである⁹⁾。」と告げるのであるが、ゲイブの台詞においては、語られず暗示するに止まっている。ゲイブの名は天使ガブリエルに由来するものであり、彼がこれから展開される劇の起因者である事、そして、その世界(つまり、幻—the vision—の表出)は黙示録的暗示に満ちている事を想起させる。

さて、この戯曲のプロットは、ゲイブの前口上によって示されるように、二重構造になっている。そして、その一つは形而上的テーマの展開であり、もう一つは形而下におけるプロットの展開である。前者はゲイブによって呈示され、後者はジョニーを中心に展開される。ジョニーはゲイブによって生み出された人物であるが、ゲイブも劇中人物として登場することによって、上記の二つのプロットが相互に絡みあい、相乗作用を生み出しカタストロフィーへと向かっていくのである。以下、こうした視点から、この戯曲を具体的に考察していくことにする。

劇中人物としてのゲイブは作家であり、失業中の俳優として登場する。彼の肌の色の白さは、彼が自らの本質 (blackness) に迫る事を回避している存在であることを示している。それは2幕3場における彼の独白によって示されるのであるが、彼は外の世界で展開されている政治運動に背を向け、部屋に籠もり心の中に生じてくる物と対峙している。彼は自分の中にある殺意を恐れ、外の世界に出ていくことができない。この内向的な心の葛藤の産物としてゲイブは彼と対照的な人物ジョニーを生み出すのであるが、ジョニーを巡って引き起こされるストーリーを展開させることによって自らの本質を顕在化させていく。こうしたプロセスの中で、形而上のテーマが、ゲイブのワシントン大行進とM.L.キングを皮肉った詩(1幕2場)、自嘲的な詩, “Whiter than snow”(2幕1場)、彼がミリタントとしての自分を受け入れた後の“blackness”に言及した詩でこの劇中最も有名な台詞となった “They’s mo’ to bein’ black than meets the eye!” (3幕1場)、マシーン・ドッグの出現(3幕3場)、喪服に身を包んだ女となったゲイブ(3幕4場)として同時進行的に呈示されていくのである。

形而下のプロットに目を転じて見よう。ストーリーは黒人青年、ジョニーの

経営する酒場を舞台に、そこに現れる様々な人物と彼らの係わりを描きながら展開していく。彼らは“somebody”になれる場所を求めつつ挫折した人物であり、その挫折は一樣に人種関係の構図によって引き起こされたものである。ジョニーはピンプでハスラーであり、イタリア人の縄張りの中で黒人のマフィアを作る野心に燃えている。彼はゲイブのスポンサーでもある。店のバーテンダー、シャンティーはジャズに取りつかれた黒人かぶれの白人青年である。バレエ・ダンサーのメルビンは白人文化にひかれる黒人青年である。ディー（若い白人女性）とエヴィー（若い黒人女性）はジョニーの抱える売春婦である。コーラは黒人の看護婦でいつも白人の恋人を探し求めている。マイクはイタリア人のマフィアの手下で、メアリーはリベラルな白人女性である。スウィーツは黒人でハスラーであったが、殺人罪の刑期を終え出所してくる。これらの人物はいずれも同化、適応、疎外といった人種関係のあらゆる精神的混乱を示すアレゴリカルな存在として登場する。それ故、彼らの未来は暗く悲劇的である。

3

1幕では上記の人物及び彼らを取り巻く状況が呈示され、スウィーツの出所とメアリーの出現によって彼らの世界に波紋が生じ、悲劇への序奏が開始する。中心人物、ジョニーの素性は孤児の彼を育てたコーラによって語られるが、彼は顔にベールを被って生まれたという。南部の黒人社会では、ベールを被って生まれた赤ん坊は亡霊を見、41種の地獄を呼び起こすという言い伝えがあると彼女は言う¹⁰⁾。彼は父親像をスウィーツに求め、ハスラーへの道を歩んでいく。黒人にとって選択の道はただ一つ白人が一人残らずいなくなるまで彼らを倒すことだと、白人のマフィアの一人を殺害したスウィーツは、ジョニーに出所後にある計画を実行するつもりだと告げ刑務所に入る。ジョニーは夜の家業 (them owl jobs) を営みながら、スウィーツの出所を待っていた。そこへスウィーツの出所を知らず電報が届き (1幕2場)、彼が出所してくる (1幕3場)。ところが、病に犯され余命いくばくもない彼は刑務所の中ですっかり改心し、ジョ

ニーにもまっとうな道を歩めと説得する。二人はスウィーツのいうところの「白人熱病」(“Charlie fever”)を巡って対立し噛み合わない。(1幕3場)。

Charlie は Mister Charlie (white man を意味する黒人英語) の訛った語形であるが¹¹⁾、ここにおいては、黒人からみた白人の持つあらゆる価値体系を意味している。“Charlie fever”についてはスウィーツの台詞をとうして語られる。つまり、それは白人のように物質的な豊かさを手に入れる事が人間らしい生き方につながる事だと信じ、その為には手段を選ばない生き方であると。“……huslin’ an’ usin’ yo’ busquit to pull quickies was the only way we could feel like we was men.”¹²⁾ というスウィーツの台詞は Somebody になる道をハスラーに求めた若者の姿を端的に示している。だが、彼はその“Charlie fever”は白人と更に自分への憎悪を生み、その憎悪が犯罪となって黒人を破滅させるしまつの悪い病であると告げるのである。

“Charlie fever”についてはゲイブとジョニーの会話においても示される。作家としても俳優としても正当に評価されず窮地にたっているゲイブにジョニーは “It’s Charlie, ain’t it?”, “It’s wrote all over you.”¹³⁾ (1幕1場) と語る。ゲイブの作品には Charlie に対する憎悪と嘲笑が込められていることを指摘されても、彼はジョニーの生き方に同調する事は出来ない。それは単にモラルの問題だけでなく、白人社会に対する反駁は死を意味する事であると知っているからに他なら無い。ここにおいて明らかな事は、反駁(ジョニー)と適応(ゲイブ—ある意味では両者が交錯しているのだが—)という二人のあい反する生き方も人種関係における疎外的状況から免れえないという言う事である。

1場におけるゲイブの詩は上記のジョニーとの会話の前に語られるのだが、ドラマのオーディションに落ち憤慨し自棄になった彼の心情を披瀝したものである。(ステレオタイプ of 黒人奴隷を演じるには彼の肌は白すぎる。) この詩は、ワシントン大行進をパロディー化したもので、彼がその模様を語るという設定になっている。

あらゆる黒人や白人(ビートニックやヒッピー)が集まったこの大行進はそこに集った白人やテレビを見ている人々に我々が本気で平等(our e-kwa-le-te)

を勝ちとろうとしている事を知らすためであったと。やがて、一人がある人物を紹介しその人物が登場する。

An' he boomed out over that mickey-phone an' called for all black folk to unite an' not roam to other orguzashuns who jus' wanted to fight white people an' git what they can in a country that would soon give liberty an' 'quality to every man! ¹⁴⁾

この“a black man of black deeds an' black fame”と紹介された人物の名は示されない(“I'll damned to hell, I disremember his name!”)が、その人物はM.L.キングでありスピーチは彼の“I Have a Dream”を指している事は明らかである。彼は観衆に向かって団結を呼び掛け、ラディカルな道に進むことを諫める。黒人の運動を再び穏健な道へと向かわしめるべく軌道修正させようとする彼の態度をゲイブは“らば”を駆る御者にみたてて揶揄する。(らばはゾラ・ニール・ハーストンが黒人を称したものに拠るのか。) 彼はそのスピーチの要旨と称して次のように述べる。

Hya!

You, Afro-Americans!

.....

Git back on the track!

.....

Don't rock no boat ! ¹⁵⁾

と、その人物はあらゆる層の黒人に呼び掛けたあと、次のように締め括る。

Now junkies don't dilly

You husslers don't dally !

Don't waste yo' time smokin' pot

In some park and alley,
'Cause Charlie is watchin' you! ¹⁶⁾

彼が声も涸れがれになり席に戻ると、牧師が祈りを捧げたあと公民権は奪い取れなかったと告げ、集会は終わる。

By this time I was so confused my head was in a spin!
Somebody else got up with a grinnin' face!
Said to leave that place like we found it!
Tha's when I reached in my pocket an' pulled out my packet an' before everybody took a sip'a my wine!
Then we lef' that place without ne'r trace!
An' we didn't leave ne'r chit'lin' behin' ¹⁷⁾

ゲイブの詩は以上で終わるが、軌道を逸しようとした黒人大衆を静め軌道修正を試みたこの集会において、一切の痕跡も、“チタリング”さえも残らなかったと結ばれる。“チタリング”は“blackness”を示すものであるから、この集会は“blackness”を一掃するためのものに他ならなかったと。従ってこの詩の基調にあるのは前述のキングの運動を批判したラディカルの視点であり、ゴードンはそれをゲイブをとうして見事なまでにパロディー化していると言えよう。

ドラマは彼らの世界がスウィーツとメアリー・ルーの出現によって変化していく2幕にむけて展開していく。スウィーツが帰ってきた事で脅威を感じた白人のマフィアはジョニーを脅迫し始める。そして、そこへ、ピケを張っていた白人の女性、メアリー・ルーが客として入ってくる。彼女は公民権運動のデモに加わっている純粋なリベラリストであるが、ジョニーは彼女達のような白人のリベラリストを憎悪している。彼は彼女の運動への参加の根底には性的な物が潜んでいると揶揄する(1幕3場)。ジョニーはメアリーに差し出す飲み物(ダ

イキリ)にシンボリックなイメージをかぶせる。彼女がそれ(ジョニー、つまり黒人男性)を飲み干す事によって彼女は堕落した性の魔術(a depraved sex magic)の虜になり、彼を飲み込みやがては彼女自らも破滅するであろうと¹⁸⁾。だが、彼女はそれを口にしないで出ていく。メアリーに代表される白人の良心とジョニーの世界はまったくかみあわないのである。

2幕は酒に酔ったゲイブがテーブルに向かい、古いプロテスタントの賛美歌(“Whiter than snow, yes! / Whiter than snow! / Now, wash me, and I shall be / Whiter than snow”)を歌い始める。やがて彼はその歌から白くなりたいと願った黒人の心情をテーマにした詩を披露する。次に示すのはその最後の部分である。

For at last they knew
 We were not like our clean-white neighbours!
 Most of all! We were safe!
 Assured at last!
 We could never more be
 Like those dirty-niggers!
 Who live far away!
 Far away, in hovels across the tracks!
 (He bursts into song.)
 “Whiter than snow! Yes! Whiter than snow!
 Oh, wash me and I shall be whiter than snow”¹⁹⁾

彼は跪いて天に向かって手を差しのべる。

この詩は黒人中産階級がゲットーから白人の居住地区へと移動していった住居の可動性の問題と彼らの白人への憧憬をミックスして描いている。この詩の“white”はアミリ・バラカが彼の詩、“We Own the Night”の中で逆説的に使用した“fair”に通じる意味を持っている。(彼は fair=beautiful, clean, and

just=white と定義し使用している。) 白人社会への同化を求めた黒人は自らの帰属性を失った事を知らされるのみなのである。

2幕のストーリーはゲイブの詩を受けてそれぞれの登場人物が人種的状况の中で愛に挫折した過去を告白するシーンからなっているのだが、1場ではスウィーツがジョニーに全財産を譲るから足を洗うように説得するが失敗する。スウィーツは刑務所の中で聖書を熟読し改心するのだが、神の存在を認知できなかったのは神の姿があまりに黒くて目にはいらなかったと告げる。ジョニーは彼に貰った銃を突きつけ、スウィーツは退場する。一方、再びメアリー・ルーがジョニーの店を訪れ、それを居合わせたマフィアの一人に知られる。そして、彼女の父がそのマフィアの顧問弁護士だと知り、ジョニーは身の危険を察知する。(2幕3場)

3幕は戦いの開始を意味するゲイブのシンボリックな儀式で幕があく。テーブルの中央には大きなモロトフ・カクテル(火炎瓶の一種)、更に“Negroes Riot”という見出しの新聞、アメリカの国旗を思わせる旗、自動小銃の入った皿とナイフとフォークが置かれている。彼は“*They’s mo’ to bein’ black than meets the eye!* (黒いということには目に止まる以上のものがある)”で始まる自作の詩を朗読し、銃を食べ、モロトフ・カクテルを飲み干す。そして、“*Bru—thas an’ sistas! Will ya jine me!*”と呼び掛けてライトが消える。

上記の彼の詩は黒人を黒人たらしめているもの、つまり、彼らの存在の構成要素(嗜好, 口調, 仕草に止まらず、一切の行為)を羅列したものであるが、最後の部分に到ってそれらの基底にあるムードが何であるか示される。つまりそれは狂気であり傷心に他ならない。

Gave : “*They’s mo’ to bein’ black than meets the eye!*

Bein’ black, is like the way ya walk an’

Talk!

It’s a way’a lookin’ at life!

Bein’ black, is like sayin’, “what’s happenin’,

An' bein' understood !

.....
 Bein' black, is eatin' chi'lins an' wah-tah-
 Melon, an' to hell of anybody, if they don't
 Like it!

.....
 Bein' black has a way'a makin' ya mad mos'
 Of the time, hurt all the time an' havin'
 So many hangups, the problem's soo-side
 Don't even enter yo' min' It's buyin'
 What you don't want, beggin' what you don't
 Need ! An' stealin' what is yo's by rights!

..... 20)

ジョニーを心配してメアリーが再び訪れる。彼女の善意は二つの世界の境界を犯す行為に他ならない。マフィアの犯罪のファイルを彼女の父が所有していることを知った彼は、最悪の事態が生じようとしていることを知る。無法の世界における白人と黒人の対立とその白人を合法的に擁護する彼女の父親を代表とする白人の世界、これは特殊な人種差別の構図だ (Baby, this ain't no ord' nary type 'scrimunshun.) とジョニーは捉えている。合法的な手段で彼を守ろうとするメアリーに向かって、彼は黒人を殺すのは彼女のように無知な忌ま忌ましいリベラリストに他ならないと非難する。

2場において、メアリーの出現でジョニーとの愛に絶望したディーは自殺し、コーラは白人のフィアンセを見つけ、シャンティーはジョニーの侮蔑に耐えがたくなって黒人の世界に背を向けてそれぞれ去っていく。

ジョニーがメアリーに示した愛のポーズは彼の白人への憎しみから生じたものだったのだが²¹⁾ 彼女は彼を助けるべく父親のもとからファイルを盗み出してくる。メアリーの父、ボルトンがそれを取り戻すべく交渉にやって来る。そ

れには応じずジョニーが死を賭けてそれを武器に白人のマフィアを牛耳り自らの野心を達成しようとしている事を察知したゲイブはそれを阻止しようとするが失敗する。そして、

Johnny : Gabe, we was got the day we was born ! Where you been ? Jus' bein' black ain't never been no real reason for livin'

Gabe : If I thought that I'd probably go crazy or commit suicide.²²⁾

この会話において、二人は初めて黒人としてのアイデンティティーを共有するのである。

3場はこのドラマのクライマックスである。

マシーン・ドッグ²³⁾がジョニーへの同志からのメッセージを伝えるべく登場する。マシーン・ドッグは戦う黒人のソウルの化身であり、ゲイブの深層心理の表出にほかならない。そのメッセージにはジョニーの使命が託されている。それは彼に自らの死を受け入れ、死後、白人の脳の最も奥深い所に取りつき彼らの歪み痛んだ精神を更に苦悶させ続けることを誓わせるものであった²⁴⁾。ジョニーはそれを受け入れ儀式が終わり、ドラマは進行する。ボールトンが私服の警官を連れて登場し、メアリーを唆したと威嚇しファイルを取り戻そうとする。コピーを取っていたジョニーはそれに応じ彼らは退場する。そこへソウル・フードを振る舞おうとスウィーツが登場する。この場合、ソウル・フードは黒人のサイケをシンボル化している。それを初めて口するゲイブの行為は彼の変身を暗示している。やがて、ジョニーが当局に密告しようとするのを警告にやって来たマフィアの一員と戦いになり、スウィーツはジョニーをかばって相手を殺し、彼に全財産を譲る遺言書を渡しチャーリー・フィーバーを払い除けと告げて自らも息絶える。スウィーツとの約束を無視し計画を実行しようとするジョニーをゲイブは諫めようとする。ジョニーのゲームは白人に対する個人の戦いだと告げるゲイブに向かって、ジョニーは次のように告げ、

Jonny : It's your war too. Why can't you see that ? You wanna go on believin' in the lie ? We at war, Gabe! Black ag'inst white.²⁵⁾

彼に銃を持たせる。自分を撃たせようとしている彼の意図を察知してためらうゲイブに向かって、ジョニーはゲイブを臆病者と罵りたきつける。発作的にゲイブは引き金をひきジョニーを撃ち殺す。こうして、ゲイブは自らがマシーン・ドッグの宣告の執行者となりジョニー、つまり自分の中に存在するもう一人の自分を抹殺するのである。

ゲイブがジョニーの死を自殺と見せ掛ける工作をしている間、再びマシーン・ドッグが現れゲイブの中にある欺瞞（不条理な人種関係を告発しそれに対して戦うことを回避してきた彼の生き方）を長台詞でもって告発する。その欺瞞こそ現代に至までのあらゆる黒人の苦悩と死を招いた元凶であり、真の同志を死に到らしめた者は破滅するであろうと。

4幕は喪服に身を包んだ女性（“The Black Lady in Mourning”）となったゲイブが現れ観客に向かって語りかける。

Gabe : ... I know what I am what I see in your faces. You are my mirros. ...But unlike a metallic reflection, you will not hold my image for very long... Therefore, I must try to provoke you. ... Change my part over and over again. ... For tomorrow, I will go out amongst you, “The Black Lady in Mourning.” ...²⁶⁾

ゲイブは黒人と白人の相関関係を鏡のイメージでもって表現する。つまり、黒人という主体は白人という客体（鏡）によってのみ映し出されるものであり、しかも、その客体は有機的な存在であるが故に、それを鏡として機能させるには主体は客体に絶えず働きかけ続けなければならないと。言い換えれば、黒人にとって彼らの自己認識、或いは自己実現とは人種関係の構図の中でのみ試みうるということである。

この構図の中で彼らがそれを試みる時、それは白人社会が彼らに容認する限界を突破しようとする欲求として現れてくるのである。この作品では、黒人にとって居場所が無い（'no place to be somebody'）アメリカでその場所を求めようとする人物を想定し、彼らを競わせ、彼らが虚しくもその演じるべき役割を探求する様を描いていく。そして、このドラマタージーの基底に流れるテーマがチャーリー・フィーバーに他ならないのである。

“bad nigger”の体現であり死を目前にしたスウィーツはそれを払い除けることのみ追い求め、ジョニーはブラック・マフィアを築くことによってホワイト・パワーを打ち砕きたいと言う野望に取りつかれた。だが、ジョニーのゲームは始まる前から負けている。彼の勝ち目の無い戦いの傍観者であったゲイブはそのゲームにコミットすることを余儀なくされそうになった瞬間、彼を撃つことを選んだ。何れの人物も自己実現の過程で潜り抜けなければならない壁に直面した時、敗者としての自己を認識するのである。彼らにとっては試みることのみ許される虚しい戦いか、その戦いを放棄するか、二者択一の道しか残されていないのである。

彼らの死を悼み、喪服に身を包んだ女性となったゲイブは彼の独白を次のような言葉で締めくくり、幕が降りる。

Gabe : ... I will mourn a passing ! Yes. The passing and the ending of a people dying. Of a people dying into that new life. A people whose identity could only be measured by the struggle, the dehumanization, the degradation they suffered. ... ²⁷⁾

ゲイブの生み出したヴィジョンとはドラマの冒頭における彼の独白の中で暗示された聖書の「終わりの時」の表出に他ならなかったのである。

さて、天使、ガブリエルを想起させる名を持つゲイブと、彼の喪に服する“女”への変身にはどのような意味がこめられているのだろうか。この作品におけるゲイブのイメージを羅列すると次のようになる。人間界の不都合な運命を司り

不条理な出来事を引き起こす者、カタストロフィーの目撃者であり死者や敗者を召還する者、そして、両性具備者。新たなるカオス的世界の出現は女性性の出現と見なしうる。これらはまさに天使の持つイメージに重なりあいはいはしないだろうか²⁸⁾。

4

カオスからカタストロフィーへそして再びカオスへと、この出口のない循環する世界を描いたこのドラマを Geneviève Fabre は“リアリズムから始まりシュールリアリズムに至る演劇”と規定した²⁹⁾。ここにおいてはストーリーの展開上、あるいは取り上げたテーマに関して必要な人物しか詳述しなかったのだが、その他の何れの人物もリアリティーをもって描かれている。ゴードンがそれらの人物に課した役割を考える時、何れもステレオタイプ化を免れてないと言えるが、彼らの会話を通じて彼らが社会の吹き溜まりとも言うべきジョニーのバーに集まって来たことに必然性を与えることに成功している。だが、これらの人物は一様に固有の不快感に悩まされている。ゴードンは彼らを黒人英語を駆使した夥しい台詞まわしをもって対決させ、その不快感を突然の、時には不可解な怒りや荒々しさ、からかいの噴出として出現させる。そして、それを彼らの役割が逆転するまで押し進めていくのである。例えば、3幕1場におけるディーとエヴィーの会話（ディーが顔を靴墨で黒くし、黒人英語で喋り出す）、3幕2場でのシャンティーとジョニーの会話（シャンティーは突然レイシストに変貌する）等。そして、3場におけるゲイブとジョニーの逆転がハイライトであることは言うまでもない。そしてそれらの不快感が集大成された時（逆転が完了した時）、それが起爆剤となって一気にリアリティーが崩壊していくのである。

Fabre の定義を借りてこのドラマをシュールリアリズムと規定したのだが、使用したテキストにはタイトルに“3幕からなるブラック・ブラック・コメディ”と言う紹介が付記されている。ゴードン自身もこのドラマを「喜劇では

あるが、悲劇的ニュアンスを有する」と語っているようだが、この点に関して少し触れておきたい。マンス・ウィリアムズはこのドラマ（及びジュネの『黒んぼたち』）の「ブラック・ユーモアは極めて抽象的な不調和（metaphysical incongruity）に基づいている。・・・この不調和から生じる感情を成就するためブラック・ユーモリストは誇張や機知を皮肉っぽく使用し、それによって風刺を越えた³⁰⁾。」と述べている。この作品においては、登場人物の現実と彼らの達成不可能な野心との間に生じる一連の緊迫状態によってその不調和は生み出されていく。そこから生じる感情（不快感と置き換えていいだろう）表現こそブラック・ユーモリストの目指すところであるとすれば、それはジョニーにおいて最も見事に達成されているといえよう。

このドラマは、いわば、自己実現の試みにおける葛藤から、自家撞着的混乱をきたした一人の人間の心象風景を描いた作品と言えるだろう。いずれにせよ、ゴードンは、ブラック・ユーモアとシュールレアリズムを結合させ、かつて例を見ない高まりを見せた60年代の黒人運動によっても拭いきれなかった黒人の根底に存在し続ける不協和音を描いて見せたのである。

Notes

- 1) PERSONAL : Born October 12, 1925, in Cleveland, Ohio. EDUCATION Los Angeles State College of Applied Arts and Science (now California State University, Los Angeles) B. A., 1952 : also attended University of California, Los Angeles. CAREER Playwright, actor, and director, As actor, has appeared in plays, including "Of Mice and Men," 1953, "The Blacks," 1961-65, etc.. AWARDS, HONORS : Obie Award for best actor, 1953, for performance in "Of Mice and Men" Pulitzer Prize for Drama, Los Angeles Critics Circle Award, and Desk Award, all 1970, all for "No Place to Be Somebody"; grant from the National Institute of Arts and Letters, 1971. WRITINGS : *No Place to Be Somebody*, "Willy Bignigga" (and) "Chumpanzee," "Gordon Is a Mutheh," "Baba-Chops," "The Last Cord," *Black Writers / Selection of Sketches from Contemporary Authors* (Gale Reserch Inc., 1989), pp. 224-5.

- 2) Ibid., p. 225.
- 3) Selected and edited with introductions by Clinton F. Oliver, *Contemporary Black Drama* (New York : Charles Scribner's Sons, 1971) p. 384.
- 4) Edited by Eroll Hill, *The Theatre of Black Americans* (Englewood Cliffs, New Jersey, 1980) p. 156.
- 5) Lesile Catherine Sanders, *The Development of Black Theater in America* (Baton Rouge and London : Louisiana State University Press, 1988), p. 21.
- 6) Mance Willians, *Black Theatre in the 1960s and 1970s* (Westport : Greenwood Press, 1985) p. 124.
- 7) Charles Gordon, *The Black Exeprience in the Arts*. Ibid., p. 125.
- 8) "And I heard a Voice beetwen the banks of the U'Lai. And it called, Gabriel! Gabriel' Make this man understand the vision! So He came near where I stood ! And when He came, I was frightned and fell upon my face!" *Contemporary Black Drama*, p. 395.
- 9) Dan. 8 : 17.
- 10) Cora : ... Sore Jay Cee* was born with a vail over his face. Shanty : A what?
Cora : A vail over his face. Ev' body knows babies born with veils over they face is s'pose to see ghosts an' raise forty-one kin's 'a hell. (*ジョニーのこと) *Contemporary Black Drama*, p. 398.
このことは、作者ゴードンの創造ではなく、奴隷制の時代に生まれた言いつたえの一つで、トーマス・L・ウェッバーの『奴隷文化の誕生』には「……たとえば、羊幕の一部をかぶって生まれた子供、つまりベールをかぶった子は、霊を見る能力を与えられていると考えられたようである」とある。
- 11) Mister Charlie : a white man ... carry ... over from Southern use, with no friendly over or undertones. Charlie : a corruption of "Mister Charlie, any white man ; originoally, the overseer or boss. Edited by Clarence Major, *Black Slang*.
- 12) *Contemporary Black Drama*, p. 414.
- 13) Ibid., p. 404.
- 14) Ibid., pp. 401-402
- 15) Ibid., p. 402.
- 16) Ibid., p. 403.

17) Ibid., p. 403.

18) ... They'll finally subdue an' slay you on top's Empire State Buildin', with ray guns where you'll be attemptin' to empale yo'self astride that giant antenna. An' nobody will ever know that you, Ii'l Mary Lou Bolton, who jus' graduated from Elmira College, was lookin' to lay down in front of a big, black bulldozer, to keep America safe for democracy. Ibid., p. 410.

19) Ibid., p. 417,

20) Ibid., pp. 432-433.

21) Gave : What did you do it for, Mary ? For love ? Sheee! He hates you, you bitch. Hates everything you stand for. Nice little suffering white girl. Ibid., P. 442.

22) Ibid., p. 444.

23) dog は俗語では様々な意味に用いられるが、ここでは an automobile inspector あるいは単に fellow と言った意味で用いられていると思われる。前者はドラマの中に “I don't work at the garage no more, brother” という台詞があるので、後者の場合、Machine Dog の machine には an organized groupe of persons, a supernatural factor と言った意味がある事から。ゴードンの意図は後者にあるが、前者のイメージをそれに被せる事によってある種の陳腐さを狙ったのではないかと考えられる。

24) Machice Dog : ...

Brother Williams. The brothers have jus' sennuced an' condemmed you to death. Now, repeat after me. I have been chosen to be the nex' brother to live on in the hearts an' min's'a the enemy host.

.....

Machine Dog : I will cling to the innermos' closets'a they brains an' agonize them. *Contemporary Black Drama*, p. 444.

25) Ibid., p. 449.

26) Ibid., p. 450.

27) Ibid., p. 451.

28) この点に関しては、クリスティーヌ・ビュン＝グリュックスマン著の『バロック的記号と女性的原理』を参照した。この作品はヨーロッパにおける近代の問題を取りあつかったものであり黒人文学にとっても非常に興味深い問題を呈示してく

れていると考えられるが、ここにおいては詳述はさけ今後の課題としたい。

- 29) Gordone's play... shifts from realism to surrealism... Geneviève Fabre, *Drumbeats, Masks, and Metaphor* (Cambridge : Harvard University Press, 1983) p., 115.
- 30) *Black Theatre in the 1960s and 1970s*, p. 125.