

アメリカ演劇における ポピュラー・ミュージシャンの肖像

山 野 敬 士

【要 旨】

テネシー・ウィリアムズとエドワード・オルビーの作品の中から、ポピュラー音楽や音楽家が重要なモチーフとして扱われているものを取り上げ、ブルースやロックのミュージシャン達の存在が、劇が保持する「人種」や「性意識」といった重要な主題と、どのように関わっていくかを分析した。また、その分析を通じて、劇の解釈を広げる可能性についても議論した。

【キーワード】

アメリカ演劇、アメリカ南部、ポピュラー音楽、人種、性

序

映画『パイレーツ・オブ・カリビアン (*Pirates of the Caribbean*)』シリーズで、ジョニー・デップ (Johnny Depp) がジャック・スパロウ (Jack Sparrow) を演じた際、イギリスのロックバンド、ローリング・ストーンズ (The Rolling Stones) のギタリスト、キース・リチャーズ (Keith Richards) の特徴的な動作や口調を参考にしたことは広く知られている。この「人物像の引用」が、スパロウというキャラクターのみならず映画自体を印象的にしたことは間違いないが、18世紀の海賊とロックスターを融合するというデップの鋭敏な感覚を可能にしたのは、何よりもまずリチャーズが、偶像的に崇敬の対象となるカルチュラル・アイコン (cultural icon) であるという事実だろう¹。アイコンは、文化研究の発展とともに巷に氾濫した用語の一つで、音楽、映像、ファッション等の世界で頻繁に使用されている。興味深いことは、そのような世界では、本来の画像学や修辞学の意味から離れ、「存在で、流行や世代を巧みに体現する有名人」がアイコンとして認識されていることだ。例えば、『パイレーツ』の制作者、ジェリー・ブラッカイマー (Jerry Bruckheimer) は、実際に “Keith Richards, you know, is somebody who is, you know, an icon to all of us and Johnny based his character partially on Keith” と述べている。また、あるリーディング教材にはボブ・ディラン (Bob Dylan) に関して、“a creative icon of our time” や “this icon of the 1960s protest culture” (Hoffman14-15) などのフレーズも見ることができる。問題を孕むことを自覚した上で、本論においても、類似した緩い定義でこの用語を使用することとする。偶像的に崇拜され、その存在 (真実の姿だけでなく周囲から付与されるイ

メージも含め)で文化や時代を象徴するミュージシャン。また、人物自体に解釈を施したくなるようなミュージシャン。それらアイコンの姿を、テネシー・ウィリアムズ (Tennessee Williams, 1911-83) やエドワード・オルビー (Edward Albee, 1928-) の劇に見出し、作品解釈に利用する意義を考察してみたい。

I. 『地獄のオルフェウス』(1) — レッドベリーとベッシー・スミス

1920年代のレコード技術の改良により大衆に広く聴かれるようになったポピュラー音楽は、同時に固有名として認識されるアイコンとしてのミュージシャンを創出した²。そして、その中には多くのブルース・シンガーが含まれていた。ブルース (blues) は黒人の魂の歌であり、黒人作家達の作品で重要な役割を果たしてきたが、それはカントリーとともにアメリカ南部の歌でもあり、南部白人作家の作品の根底で響く音楽でもあった。例えば、カーソン・マッカラーズ (Carson McCullers, 1917-67) は、“Frankie stood waiting for the night. And just at that moment a horn began to play. Somewhere in the town, not far away, a horn began a blues tune.

[...] The tune was low and dark and sad” (*The Member of the Wedding* 36) と描写し、黒人の苦痛や孤独を歌う抒情的な音楽であるブルースを、思春期の孤独感に苦悩する白人少女の感情と並置する。ブルースはまた同時に、悲しみや苦痛から逃れる術——具体的にはセックス——を歌うものでもあり、むしろそれが中心的主題でもある。別の作品でマッカラーズは、“It was such a night when it is good to hear from faraway, across the dark fields, the slow song of a Negro on his way to make love” (*The Ballad of the Sad Café* 5) と、ブルースとセックスが同居する場面も描いている。

このようなブルースの特徴を最大限に利用した創作者の一人に、個人的抒情性を表現の中核に据え、人間の孤独を主題とし、その孤独の源を性意識にもとめたテネシー・ウィリアムズがいる。最高傑作、『欲望という名の電車』 (*A Streetcar Named Desire*, 1945) の中では、「ブルーピアノ」 (“Blue Piano”) という名のブルースが、主人公ブランチ (Blanche) が囚われた「性と生の狭間」で、必ず奏でられている。『欲望という名の電車』の舞台はニューオーリンズ (New Orleans) だが、ブルースの関連で言えば、ミシシッピ州のある街の名前も浮かんでくるだろう。クラークスデール (Clarksdale) である。クラークスデールは代表的なブルースの街として知られるが、幼少期をそこで過ごしたウィリアムズは、それを中心とした一帯をモデルに、架空の土地を作りあげ多くの作品の共通の舞台とした³。

それらの作品の中から、ここでは、『地獄のオルフェウス』 (*Orpheus Descending*, 1957) を取り上げる。1940年執筆の『天使達のたたかい』 (*Battle of Angels*) に改変を繰り返したウィリアムズは、1957年に『地獄のオルフェウス』 (以下『オルフェウス』) として発表するが、二つの劇で最も異なる点は、主人公ヴァル・ゼヴィア (Val Xavier) の職業が詩人からミュージシャンに変更されることだ。そこでは当然ブルースが期待されるのだが、意外にも、明確にその演奏が認識できるのは、“Dogs bark in the distance. Music fades in: “Dog Howl Blues” - minor-guitar” (321) というト書きなど、わずかに二か所しかない。劇の映画版、『蛇皮の服を着た男』 (*The Fugitive Kind*, 1960) での音楽使用を参考にしても、ブルース音楽自体が強調されていないことは明白である。代わりに劇作家が用いたのは、アイコンと認識される黒人ブルース・ミュージシャン達である。ヴァルのギターには、レッドベリー (Leadbelly, 1888-1949)、キング・オリバー (King Oliver, 1885-1938)、ベッシー・スミス (Bessie Smith, 1894-1937)、ファッツ・ウォーラー (Fats Waller, 1904-1943) などの、ブルースやジャズの巨人達のサインが記され

ている。特に、レッドベリーとベッシー・スミスは劇の解釈と深く関わる存在である。ヴァルは、レッドベリーについて“Greatest man ever lived on the twelve-string guitar! Played it so good he broke the stone heart of a Texas governor with it and won himself a pardon out of jail” (261) と、その卓越したギター演奏技術を強調する。「あまりに上手にギターを弾くため、刑務所から出してもらえた」という件は、レッドベリーに関する有名な伝説であるが、それは、ギリシア神話のオルフェウスの物語——あまりに巧みに豎琴を弾くので黄泉の国の亡霊の心をも動かした——と共鳴し、劇のタイトルとも結びつく。レッドベリーは「黒いオルフェウス」なのだ。ヴァルは蛇皮の上着 (snakeskin jacket) を着ているが、例えばジュディ・トンプソン (Judith J. Thompson) は、それが“the snake whose bite kills Eurydice” (神話との一致)、“the serpentine guise of Satan whose seduction of Eve bring about the loss of Eden” (キリスト教的な悪魔の化身)、“phallic connotations” (性的シンボル)、“renewal and regeneration” (再生の象徴)などを暗示していると考察する (90)。しかし、レッドベリーのヒット曲で、非常にセクシャルな内容を持つ“Black Snake Moan”がここで聞こえてくるならば、観客は「性的欲望」の象徴を、最も強く意識せざるを得ないのである。

ベッシー・スミスも同様に重要なアイコンである。1920年代に隆盛を極め、ブルースの女帝 (The Empress of Blues) と呼ばれたスミスは、文学作品に取り上げられることも多い存在である。例えば、ウィリアム・フォークナー (William Faulkner, 1897-1962) の短編小説、「あの夕陽」 (“That Evening Sun”, 1931) のタイトルは、スミスのヒット曲「セントルイス・ブルース」 (“St. Louis Blues”) の冒頭の1節 “I hate to see that evening sun go down” から取られたと考えられている。また、『野性の棕櫚』 (*The Wild Palms*, 1939) とスミスの楽曲「バックウォーター・ブルース」 (“Backwater Blues”) が、1927年のミシシッピ川の大氾濫を挟んで結びついていることも指摘されてきた。いずれにしてもスミスは、フォークナーが深い文章力で描いた南部を、ブルースの魂で歌いあげた伝説的存在なのである。ところが、彼女の伝説は、1937年以降別の光を放つようになる。その光源は次のような言い伝えにある。1930年代、酒に溺れる生活を送っていたスミスは、37年に交通事故で瀕死の状態となり、白人専用病院から受け入れを拒否され死亡した。ウィリアムズは、これを『オルフェウス』に導入した。ヴァルは、“Oh. That name? That name is also immortal. The name Bessie Smith is written in the stars! —Jim Crow killed her, John Barleycorn and Jim Crow killed Bessie Smith” (261) と述べる。酒の象徴ジョン・バーリーコンと人種差別を体現するジム・クロウに「殺された」者として、スミスが劇中に提示される背景には、伝聞が作り上げたアイコンとしてのベッシー・スミスが存在しているのだ。

II. 瀕死のスミスが見た幻影 — オルビーの『ベッシー・スミスの死』

ここで、『オルフェウス』の読解を中断し、エドワード・オルビーの『ベッシー・スミスの死』 (*The Death of Bessie Smith*, 1960) において、スミスに関する言い伝えが劇の解釈といかに関わるかを考えてみたい。この劇は、「人種差別に殺された」というスミス像に、『オルフェウス』以上に焦点を当てた作品と言えるからだ。不思議なことにスミスの楽曲は全く使用されず、“The sunset is predominant” (54) や “The great sunset blazes” (81) などのト書き、また、登場人物達の “Did you see the sunset?”, “I didn't see the sunset” (63) などの台詞から、「セントルイス・ブルース」が観客に意識されるだけである。加えて、スミスは劇の登場人物でもない。彼女と一緒に交通事故に遭遇する男、ジャックが話しかける相手としてのみ、スミスは観客に認識される。スミスの不在や楽曲の未使用は、逆説的に、「ジム・クロウに殺された

ベッシー・スミス」という、伝説の人物としての役割を強調すると言えるだろう。彼女は、現実的で等身大の人物ではなく、アイコンなのである。

劇の構造は対位法的で、メンフィス (Memphis) の病院のシーンとジャックのシーンが交互に現れ、他の白人専用の病院で治療を断れたベッシーがこの病院に死体となって運び込まれるクライマックスへと繋がっていく。劇の中心人物となるのは、白人看護婦である。彼女は、人種差別主義者の父親、白人に迎合し社会的地位を確保しようとする黒人用務員、彼女に結婚を申し込む理想主義者の白人研修医らに対し、彼らの生き方を次々と辛辣に否定する。この人物造形に関しフィリップ・コーリン (Philip Kolin) は、“She is not just a monster or misogynist caricature, but, rather, the creation of a loveless and cruel society” と述べ、オルビーの意図は「人種差別が黒人も白人も捕えて、彼らを歪める様子」“the way racial segregation warps and traps black people and white people alike” (34) を、「非難」することにあつたと考察する。この意味で示唆的なのは看護婦が黒人用務員に発する次のような怒りの言葉である。

I am sick of everything in this hot, stupid, fly-idden *world*. I am sick of the disparity between things as they are, and as they should be! [...] I am sick of the sight of *you* ... the thought of you makes me ... *itch* ... I am tired of the truth ... I am tired of lying about the truth ... I am tired of my skin. ... I WANT OUT! (74)

ここでは、用務員への嫌悪感を表わす言葉が、自分を取りまく環境や社会の虚偽や欺瞞を全方位的に攻撃する言葉と一体となっており、それは、ついには「自分の肌」に対する実存的な嫌悪感に繋がり、現実世界からの逃避願望へ辿り着いているのである。このような主題を前景化するために、オルビーはベッシーと看護婦に共通するモチーフを用いることで、二人をリンクさせる。夕日のイメージもその一つであることは間違いない。研修医が、看護婦が「腕を切り、血が大量に流れ出るのを空想した」“I could be there when you came running in, blood coming out of you like water out of a facet” (72) と彼女に話した直後に、事故で腕から大量に流血している (とジャックが語る) ベッシーが運び込まれる印象的な場面も同じ機能を保持している。看護婦は、白人に迎合しようとする用務員に対し、“you go up to New York City” (59) と毒突くが、その言葉はジャックのベッシーに対する台詞、“I’m gonna get you up to New York” (53) と共鳴する。そして結末では、ブルースの女帝の死体を前に全員が動揺する中、激高した看護婦は “Well ... I sing, too, boy ... I sing real good. You want to hear me sing? Hunh? You want to hear the way I sing?” (80) と、悲しい自己主張の叫び声を発するのだ。

実は、オルビーやウィリアムズが利用したベッシー・スミスの像には問題がある。彼女は、その俗言通りの死を遂げていないのだ。死去した場所はメンフィスではなく、白人専用病院を盤回しにされた事実も確認されていない。交通事故に遭い腕の切断手術を受け、その後死亡したと、現在では一般に考えられている。同伴者はリチャード・モーガン (Richard Morgan) という内縁の夫だった。劇中のジャックと同一人物と思われる彼女の夫、ジャック・ジー (Jack Gee) は、実際には事故現場にはいなかったのだ。しかしながら、スミスの伝説上の死と実際の死の相違点は、オルビーの意図である「人種差別の主題」を十分に維持した上で、新たな解釈を可能にするように感じられる。劇自体を「瀕死のスミスが見た幻」と考えることはできないだろうか？人種差別の下 (人種差別主義者である看護婦の父親の存在が象徴的である)、白い肌を渴望したこともあるだろうスミスは、幻の中で白人看護婦に自分を同化させ、その上で “I am tired of my skin” と発言するのではないか。ベッシーと看護婦をリンクさせていた要素は、昏睡状態のベッ

シーの意識（もしくは無意識）を効果的に表現する役割も果たしうるのだ。ブロードウェイ（Broadway）で活躍した経験を持つスミスは、カントリー・ブルースの歌手達とは異なり、「白人に迎合する黒人歌手」としてとらえられることも多かったのではないだろうか。つまり、看護婦の用務員に対する非難は、スミスが幻の中で抱く自己嫌悪としても読める。この文脈においては、用務員が“*A light-skinned Negro*” (43) とされていることも興味深い点であろう。クリス・アルバートソン（Chris Albertson）がスミスのCDのライナーノーツに記していることだが、スミスがデビューした当時のプロモーター達は、肌の色の薄い黒人女性（“*a light complexion*”）を好んだため、肌の黒さが目立つ彼女は大きな劣等感を味わったこと、また、ジャック・ジーが彼女の稼いだ金を「黄褐色の肌（“*singer of amber hue*”）をした女性歌手」のプロモーションに使い、彼女を激怒させたことなどが知られている。これらの事実を考慮に入れ、スミスの幻覚として劇を把握し直すとき、用務員の肌の色や看護婦の彼に対する嫌悪感には、スミスが別の黒人に抱いていた劣等感が反映されているとも考えられるのではないだろうか。そうすれば、幻としての劇中に、本来そこにはいなかったはずのジャックが登場するのも決して不思議ではない。そして、前出のラストシーンにおける看護婦の言葉、「私だって歌う。上手に歌う」は、没落したスミス自身の「魂の叫び」としての色合いを強く帯びてくるのである。

Ⅲ. 『地獄のオルフェウス』（2）— ロバート・ジョンソンとクロスロード伝説

ベッシー・スミスが実際に死去した場所を述べることで、話を『オルフェウス』に戻すこととしよう。その場所はクラークスデールである。メンフィスとクラークスデールを結ぶルート61を走行中に、スミスとモーガンを乗せた車は事故に遭い、重傷を負ったスミスはクラークスデールに搬送された。

前述した通り、人種差別の主題を持つ『オルフェウス』だが、極めて不可解なことに主人公が黒人ではない。従って、結末において人種差別主義者の集団に殺害されるヴァルに、黒人の役割を担わせるため、ウィリアムズは様々な工夫を劇中に配置している。ギターに施されたブルースシンガー達のサインも、人種差別を体現するジム・クロウの使用も、その一例と断定できる。そして、後者と類似した役割を果たすのがウィリー・マクギー（Willie McGee）である。劇の重要登場人物で、社会改革を夢想するキャロル・クートリア（Carol Cutrere）は、“*And when that Willie McGee thing came along — he was sent to the chair having improper relations with a white whore*” (251–252) と述べる。1951年に白人売春婦と性交渉を持ったため処刑された黒人男性、マクギーが劇中に提示されることで、観客や読者は、ヴァルの境遇——白人女性、レイディー・トランス（Lady Torrance）と性交渉を持ったことが原因で殺害される——をマクギーのそれに重ね合わせるよう誘導されるのだ。ヴァルに黒人の姿が転移されるのである。この意味で最も印象的なのは、町の保安官タルボット（Talbot）の言葉であろう。彼はヴァルに次のような脅し文句を述べる。

... But I'm tell you something. They's a certain county I know of which has a big sign at the county line that says, “Nigger, don't let the sun go down on you in this county.” That's all it says, it don't threaten nothing, it just says, “Nigger, don't let the sun go down on you in this county !” Well, son! You ain't a nigger and this is not that county, but, son, I want you to just imagine that you seen a sign that said to you : “Boy, don't let the sun rise on you in this county.” (320–321)

「黒んぼよ、この郡で日を沈ませるな」(「セントルイス・ブルース」を連想させる内容でもある)という言葉と、「小僧、この郡で日を昇らせるな」という言葉の類似は、ヴァルと黒人を、ともに共同体から排斥される対象として、結びつけていくのである。

ここからは、劇中に記されていないとも、劇の主題やその解釈と共振するようなミュージシャンの存在を指摘してみたいと思う。白人登場人物(ヴァル)に黒人の役割を暗示するという劇の意図を考慮すれば、まず、一人の黒人ブルース・ミュージシャンがその姿を現すであろう。それは、ロバート・ジョンソン(Robert Johnson, 1911-38)である。ウィリアムズと同年に生を受けたジョンソンは、カントリー・ブルースの歴史において欠くことのできない存在である。旅するブルースマンとしての生涯をおくったため、一か所に留まったことはないが、ロビンソンヴィル(Robinsonville)という、メンフィスとクラークスデールの間あたりの街を一応の本拠地としていた。つまり、彼は、ウィリアムズの想像世界のモデルとなった地帯の住人だったのだ。超人的なギターテクニックを誇るジョンソンだが、夭折したこともあり、長きにわたり「知る人ぞ知る」存在でしかなかった。しかし60年代にエリック・クラプトン(Eric Clapton)やローリング・ストーンズがカバー曲をリリースすると、ロック音楽の原型として世界的に認知されることとなった。『オルフェウス』執筆時にウィリアムズがジョンソンを知っていたかは定かでない。伝記等においてジョンソンの名前は一切言及されないで、知らなかったとするほうが妥当ではあろう。しかしながら、ジョンソンがウィリアムズの同時代人として、『オルフェウス』が保持する雰囲気や、少なくともアイコン的に表象すると考えることは可能だと思われる。レッドベリーやベッシー・スミスはフォークナーと同世代だった。彼らへの憧れを物語るサイン入りギターを弾くミュージシャンとしては、ヴァルはウィリアムズと同世代であることが自然であり、そうすると、そこにはジョンソンの姿が浮かんでくるのが避けられないように思われるのだ。

ギターテクニック以上に有名だったのは、いわゆる酒癖と女癖の悪さで、特に後者については多くの場所で数々のトラブルを起こしていた。『オルフェウス』のヴァルは、劇中、意外にもほとんどギターを演奏しない。しかし、その超人的能力は強調される。それは「体温が犬なみに高い」だとか、「コンクリートの上でも寝られる」とか、「三分息を止めることができる」等の些細で滑稽な自慢話に過ぎないが、「野性的で本能的な人間」という、ステレオタイプの人像が投影されていることは間違いない。そしてそのステレオタイプは、ヴァル本人が語る自己崇拜の言葉、“Well, they say that a woman can burn a man down. But I can burn down a woman”

(264)が示すセックスの能力を前景化する。そこには、名うての女たらしだったロバート・ジョンソンが意識されるだろう。ヴァルがリンチされる理由は、町で商店を営むジェイブ(Jabe)の妻レイディーを妊娠させてしまうためだが、ジョンソンもそれと類似する死を遂げたと伝えられる。クラークスデール近郊の町で演奏した際、彼は演奏場所だった居酒屋の店主の妻と徒ならぬ関係となる。嫉妬にかられた店主はジョンソンの酒に毒を盛り、殺害した。ベッシー・スミスの死の翌年1938年のことである。病院に搬送されることなく息絶えたと言われ、なぜか1968年になって出された死亡証明書には“No Doctor”と記されているだけだ。それはまさに、スミスの伝説上の死や、劇中のヴァルの死を彷彿とさせる死にざまと言えらるだろう。

ジョンソンを特異な存在としている最大の要素は、「クロスロード伝説」である。深夜に十字路で悪魔に会う。悪魔に魂を売り、願いを叶えてもらう。ジョンソンの場合は、悪魔にギターを渡し、弾かせ、魂と引き換えに驚愕の演奏技術を身に付けたとされている。この種の伝説は、以前から南部黒人に信じられてきたが、ある時を境にジョンソンの演奏技術が上がり周囲を驚かせたという事実の背後に、この伝説が取り込まれ、彼自身も自己宣伝の道具としてこの逸話を吹聴

した。そして、彼が悪魔に魂を売った十字路は、なんと、クラークスデールにあるとされているのだ。

文学作品においてジョンソンが取り上げられる場合、この「クロスロード伝説」が常に意識されている。現代作家、スティーヴ・エリクソン (Steve Erickson, 1950-) の『リープ・イヤー』(Leap Year, 1989) はその好例であろう。1988年の大統領選挙を題材にしたこの傑作の中で、ジョージ・ブッシュ (George Bush) が突然形勢を逆転させたときのことを、エリクソンは “George Bush, in other words, may be the Robert Johnson of American politics. He vanished with his guitar in the feeble fingers that weren't good enough to play it, vanished into thin air and then came back an entirely different person, though with the same guitar” (168) と、クロスロード伝説を使用することで描いている。また、シャーマン・アレクシー (Sherman Alexie, 1967-) の『リザベーション・ブルース』(*Reservation Blues*, 1995) には、ジョンソン自身が登場する。1992年まで生き延びた (つまり悪魔との契約を破棄し続けた) ジョンソンのギターを譲り受けた居留区の青年達が、バンド活動を経て人生を学ぶ異色のイニシエーションストーリーの冒頭、ジョンソンは悪魔との契約に恐怖しながら人生をおくる放浪者として姿を現す。

“Johnson picked up his guitar, held it close to his body. ‘My best friend,’ Johnson said. ‘But I ain't gonna tell y'all his name. The Gentleman might hear and come runnin’” (5). クロスロード伝説の「悪魔との契約」という要素が強調されているわけだが、この作品においてはこの要素が全編にわたって強調され、作品全体の実存的主題と結びついている。

当然であるが、ロバート・ジョンソンの楽曲にはこの伝説と関連の深いものが多い。最も有名なのは、文字通り「四辻ブルース」(“Cross Road Blues”)である。繊細でいて不思議に力強いジョンソンの歌声が衝撃的なスライド・ギターの音色と融合するこの名曲に、肝心の悪魔は姿を現さない。しかし、冒頭の “I went to the crossroad / fell down on my knees / Asked the Lord above ‘Have mercy, now / save poor Bob, if you please’” という歌詞が示すように、悪魔に魂を売ってしまった後悔で神に救いを求めている男の姿が描かれている。この後悔の念は、直接的に “Me and the Devil / was walkin’ side by side” と歌う「俺と悪魔と」(“Me and the Devil Blues”)には存在しない感覚で、楽曲をより印象的にしている。「地獄の猟犬がつきまとう」(“Hell Hound On My Trail”)も同じ文脈で語られることの多い名曲だ。『オルフェウス』の中では「犬の遠吠え」が頻繁に使われ、脱獄囚が犬に追われる音も聞こえてくる。先に見たように、劇中に唯一使用されるブルースの曲名は “Dog Howl Blues” だった。ヴァルとジョンソン (もしくはジョンソンが代表する当時の黒人ブルース・ミュージシャン) の姿が、共同体から追われる者が抱く恐怖心とともに、再度重ね合わされることとなる。

「四辻ブルース」等の曲に、逆説的に罪の意識が窺えることは明らかである。邪悪なものを強調するには善悪の区別が必要となり、その区別が付く限り、悪魔の対極にある神や善に対する重要性を認識する必要があるからだ。ジョンソンの生涯を描いたドキュメンタリー映画、*The Search For Robert Johnson* (1992) によると、1929年に一旦結婚したジョンソンは、放浪の歌手生活から安定した生活に移行することを決意する。しかし、妻が出産時に胎児とともに死亡すると、以前からジョンソンが悪魔の音楽、ブルースを演奏することに不満を持っていた妻方の家族は、悪魔との関連で彼を咎め、彼はその悪魔の音楽に逆に救いを求めた。罪の意識と悪魔崇拝は、それぞれの原因でもあり結果でもあるという表裏一体の組み合わせとして、ジョンソンの意識や演奏を形成していたのである。ヴァルは対照的に理想主義者である。彼は「一生空を飛び続けている、足のない鳥」を理想とし、その鳥を希求する人間は「決して墮落しない」と力説する。しかし、彼は同時に、“Lady, I'm thirty today and I'm through with the life that I've been lead-

ing. I lived in corruption but I'm not corrupted" (261) とも述べている。「墮落の世界に生きてはきたが自分は墮落はしていない」という、この自己弁護の言葉の間にウィリアムズは“*Pause. Dog bays in distance*”というト書きを挟んでいる。ロバート・ジョンソンのように述べれば、ヴァルの理想は地獄の猟犬に追われる中で語られるのだ。彼の理想は墮落に対する罪の意識から創造されるのであり、ヴァル・ゼヴィアとロバート・とジョンソンは一つの間人像のポジとネガに他ならないのである。

ジョンソンの姿を劇中に想像することが、ヴァルに黒人像を転移される劇の意図を、いかに強化するかを考えてきたが、逆に、なぜ最初から黒人としてヴァルを描かなかったのかという疑問も生じてくる。そこには、ウィリアムズの明確な意図があったと考えられる。それは、「黒人に見える白人」を登場させることで、「人種は人工的なもので、社会が作り上げた制度でしかない」ことを示し、人種差別をまさに前景化する意図である。劇の後半で、再度例のギターのサインが言及される場面がある。“*Men read aloud the names painted on the guitar: Bessie Smith, Leadbelly, Woody Guthrie, Jelly Roll Morton, etc.*” (319). そこには、レッドベリーやベッシー・スミスと並び、白人フォークシンガーのウディ・ガスリー (1912-67)、クレオール・ジェリー・ロール・モートン (1885-1941) の名前が挙げられている。白と黒、そしてその中間色が、アイコンとしてのミュージシャン達の肌の色により強調されるこの場面で、舞台上に実際に存在している「人種的に二重化された」ヴァルの不自然さは、人種制度の不自然さそのものに強烈な光を当てるのである。

IV. 『地獄のオルフェウス』(3) — エルヴィス・プレスリーと「黒い白人」

我々のこのような解釈の後ろ盾となるアイコンがいるとしたら、それはエルヴィス・プレスリー (Elvis Presley, 1935-77) ということになるだろう。プレスリーのアイコン性を利用した文学研究では、シェリル・レスター (Cheryl Lester) のフォークナー研究、“*Make Room for Elvis*”がある。南部黒人の移動が齎す社会変化が、フォークナー作品とプレスリー家に与えた影響がそこでは考察されているが、フィクションと事実を混在させながら分析していく手法も愉快で、例えば、エルヴィスの父親が文書偽造で収監された刑務所には、同時期にミンク・スノーブス (Mink Snopes) が収監されていたことを指摘している⁴。フォークナー作品以上にエルヴィス・プレスリーとの同時代性が強いウィリアムズ演劇において、エルヴィスがどのような役割を果たすのかを、ここでは考えてみたい。

エルヴィスの経歴で特徴的なのは、1954年にデビューした瞬間、すでにある種のアイコンだったということだ。彼は、南部の下層階級出身であることを逆手にとり、「黒人のように歌える白人」として注目を集めたのである。それは、「黒人の音楽を歌う白人」というより、「白人の音楽を黒人の感性で歌う」ことを意味していた。彼はまさにヴァルなのである。『天使達のたたかい』から『オルフェウス』への改作において、ウィリアムズがヴァルの設定をミュージシャンに変えたとき、エルヴィスを意識したかどうかは不明である。二人が最初に会ったのは1962年なので、「エルヴィスの人物像の引用」は無かったとも言えるだろうが、すでにテレビ放映が開始されていることから、そのような「引用」があったとも言える。ケネス・ホルディッチ (Kenneth Holditch) は、“*Tennessee thought highly of Presley as an actor and would have loved for him to have played Val in Orpheus Descending*” (31) と、劇作家がロックスターにヴァルを演じさせることを望んでいた可能性を、慎重に「仮定法」を使って述べている。同様に、ウィリアムズが執筆の際に、エルヴィスを想定していた「かもしれない」——“*He may bring to mind the*

young Elvis Presley, who began his recording career with Sun Records in Memphis in 1954, three years before the premier of *Orpheus Descending*” (*Tennessee Williams Encyclopedia* 157) ——と推測する批評家も存在する。

影響関係の有無はともかく、『オルフェウス』のもう一つの中心的主題である「性意識」と、エルヴィスのイメージがどのように関わるかを考えることは重要である。ヴァルは性的魅力に溢れた人物で、女性登場人物は全員、彼に魅了される。彼は、因習的な社会の抑圧により性的に閉ざされた女性を解放する男性の役割を担っているのだ。ウィリアムズ作品の特徴は、“With a remarkable consistency, desire is provoked by differences in race, ethnicity, social class, and age” (125) とデイヴィット・サブラン (David Savran) が述べるように、「性的欲望が必ず、人種、民族、階級、年齢の違いから生じる」ところにある。「黒人の比喩としての白人」であるヴァルは、まさに欲望を喚起する男性なのだ。しかし、欲望の装置である彼は不思議にも期待通りには動かない。逆に、彼は神話のオルフェウスを彷彿させる人物である。トラークアの乙女達をその魅力で夢中にさせるも、亡き妻を忘れられないオルフェウスは乙女達を無視し、激高した彼女達に八つ裂きにされる。ヴァルは、女性を熱狂させ積極的に行動させるものの、彼女達との性的結びつきは強く忌避する男性なのである。自分に対して女性達が抱く「種馬」(Male at Stud) という印象を嫌悪するヴァルは、キャロルの誘いを頑なに拒否し、最終的には関係を持つレイディーの願いも一旦は無視している。ジョン・クラム (John M. Clum) が、“Ironically, Val, the reluctant stud, is a relatively passive character. He attracts women but tries to resist their attempts to take what they want from him. Freedom for him means freedom not only from the world of people being bought and sold, but freedom from women” (139) と述べるように、彼は、極めて「受け身のキャラクター」であり、「女性からの自由」を希求する男性なのだ。レイディーの夫であるジェイブとヴァルの対立は、性的不能と性的活力の対立として劇の構造を為してはいるが、同時に両者はともに協力して、異性愛的性愛における男性性を無化する役割も担っているのである。つまり、劇の性愛の表象は、異性愛の形を取りながらも、そこで期待される性的役割を、転倒させ無化することで、異性愛の制度自体を揺さぶるのである。

同性愛者であるウィリアムズが、その先に見ていたのが同性愛なのは間違いないだろう。異性愛が秩序を維持するために排斥する、つまり逆説的に必要とする同性愛を、そこに前景化するのが劇作家の意図だったと思われる。エルヴィスに同性愛的側面があるか？それはわからない。それこそウィリアムズに尋ねるのが一番だろう。しかしながら、「アイコンとしてのエルヴィスが、異性愛を強調しながらもそれを無化していくヴァルの役割を強化する存在である」と述べることは、間違いなく可能である。セクシーな声や動きはエルヴィス・プレスリーの代名詞である。劇中、ヴァルはレイディーから “Ev’rything you do is suggestive!” (269) と指摘されるが、この言葉ほどエルヴィス・プレスリーを巧みに表現するものはないだろう。エルヴィスのステージ上の行動はすべてまさに「思わせぶり」“suggestive” だったのだ。それに魅かれた女性達は自分の意志でコンサートを聴きに行き、レコードを購入した。エルヴィスは、因習的な社会で自分の欲求を直接的に表現できなかった当時の女性達を、大規模に解放した最初の人物だったのである。しかし、大半は虚構であるロックスターとしての彼には、現実的に彼女達の欲求を叶えることは不可能である。このように考えれば、エルヴィス・プレスリーは、ヴァル・ゼヴィアの「自己矛盾を孕む男性性」という特徴や、「異性愛的欲望を誘発した上でそこから逃避する存在」としての役割を演じるに、極めて相応しい人物なのである。若い女性を熱狂させ、大人達からは「骨盤エルヴィス」(Elvis the Pelvis) と揶揄された、エルヴィスの有名な「腰の動き」にしても、性的アピール以外の何物でもないのに、不思議と過度には男性的ではなく、むしろミック・

ジャガー (Mick Jagger) などに通じる中性的な動きと言えないだろうか。エルヴィスの腰の動きは、母、グラディス (Gladys) のダンスが原型だと指摘する声がある。例えば、佐藤良明は「グラディスは踊り好きで有名だったようです。バック・ダンシングという、けっこうセクシーな踊りですね。このカルチャーが、エルヴィスの有名な「腰振り」へと流れて行く」(21) と明快な考察をしている。そうすると、異性愛の枠組で、女性の欲望を喚起する男性の動きの原型が女性にあったこととなり、そこでは同性愛的方面からの音楽が微かに響いてきたりもするのである。

結

ポピュラー・ミュージシャンの存在が劇の解釈にどのように影響を与えるかについて考察してきた。そして、それを上演に結びつける可能性を探ることは、戯曲論を離れ演出論の範疇に踏み込む行為だろうが、興味深い「文学の楽しみ方」となると思われる。瀕死のベッシー・スミスが見た幻をどのように表現すべきか？ おそらく、「音楽」がそれを可能にするのではないだろうか。「セントルイス・ブルース」だけではなく、スミスが残した莫大な音源の中から、できるだけ多くの彼女の楽曲を主題に沿った形で使用することで、彼女の心性を暗示することが可能となるだろう。『オルフェウス』が持つ「人種と性の不安定さ」を強調するには、どのような効果を導入すべきなのか？ やはり、それも「音楽効果」になるであろう。本論で言及した、レッドベリー、ベッシー・スミス、ロバート・ジョンソンのブルース、あるいは、エルヴィス・プレスリーのロックンロールが鳴らされることはもちろんのこと、白人社会を象徴するカントリー音楽が流れる必要もあるだろう。できるならば、ハンク・ウィリアムズ (Hank Williams, 1923-53) の「ラブシック・ブルース」(“Lovesick Blues”) のように、ブルースとカントリーの境界を侵犯するような楽曲が好ましいだろう。ウディ・ガスリーの曲で社会改革運動的なイメージを暗示するならば、時代錯誤を恐れずにポップ・ディランの曲を導入することも一興であろう。ラップ (rap) やヒップホップ (hip hop) などの現代黒人音楽を導入すれば、その視点を人種の主題と融合させて提示できるかもしれない。また、ジェリー・ロール・モートンの楽曲でクレオール性を強調するならば、同様に混血性を主張できるハワイアン音楽 (興味深いことにウィリアムズは『天使達のたたかい』ではそれを使用している) も使用曲の候補の一つに数えられるだろう。このように、音楽と文学の議論が尽きることはなく、音楽を文学読解に取り込むことの楽しさや意義が、文学研究や文学教育の地平において極めて重要な視点となることは、疑う余地がないことのように思えるのである。

付記

本稿は、中・四国アメリカ文学会第40回大会 (2011年6月12日、山口大学) のシンポジウム、「アメリカ文学と音楽」において行った口頭発表、「アメリカ文学に見るポピュラー音楽家のアイコン的役割—テネシー・ウィリアムズの『地獄のオルフェウス』を中心に—」の原稿に加筆、修正したものである。

注

- 1 icon の日本語表記については、図像学や修辞学で使用される「アイコン」との差別化を図るため、本論では「アイコン」と表記することとする。
- 2 佐藤良明は、この流行について「レコード技術の発展にもいくつもの段階があって、・・・録音から再生までの過程が全部、電気に変換されたかたちになったというところなんです。その技術の完成が1925年。・・・1925年ころ、吹き込みから再生までが全て電気によって媒介されることになる。・・・この時期は、アームストロングのような都会の芸能界に名をしらしめたものだけでなく、田舎のタレントにもレコード会社の手が伸びていくんですね」と語っている。(24)
- 3 例えば、Lyle Leverich は、“Just as another southern writer, William Faulkner, had staked out nearby Sardis and Oxford, Mississippi, as his Yoknapatawpha County, so Tennessee Williams would claim a circle of some twenty miles around Clarksdale as is literary territory” (54) と、フォークナーの創作地図とウィリアムズのそれを比較して考察している。
- 4 このような視点で興味深い事実は、エルヴィスが誕生時に双子の兄(弟)を失ったことであろう。自分だけ生き残ったという罪悪感に彼は終生苛まれていたと言われる。当然のことであるが、このエピソードは、『土にまみれた旗』(*Flags in the Dust*, 1927) の、ヤング・ベイヤード・サートリス (Young Bayard Satoris) を想起させるだろう。

Works Cited

- Albee, Edward. *The Death of Bessie Smith*. in *The Collected Plays of Edward Albee, Volume 1*. Woodstock: Overlook Duckworth, 2004. 41–82.
- Albertson, Chris. *The Essential Bessie Smith*. SONY Music Entertainment, 1997.
- Alexie, Sherman. *Reservation Blues*. New York: Grove Press, 1995.
- Bruckheimer, Jerry. *Pirates of the Caribbean: At World's End*. DVD. 特典ディスク。ウォルト ディズニー スタジオ ホーム エンターテイメント, 2007.
- Clum, John M. “The sacrificial stud and the fugitive female in *Suddenly Last Summer, Orpheus Descending, and Sweet Bird of Youth*.” Matthew C. Roudane, Ed. *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 128–146.
- Erickson, Steve. *Leap Year*. New York: Avon Books, 1989.
- Hoffman, Edwards. *Cultural Leaders in America Today*. Tokyo: Asahi Press, 2008. 14–15.
- Holditch, Kenneth and Richard Freeman Leavitt. *Tennessee Williams and the South*. Jackson: University Press of Mississippi, 2002.
- Hunt, Chris. produced and directed. *The Search For Robert Johnson*. Sony Music Entertainment. 1992.
- Kolin, Philip C. “Albee’ s early one-act plays: ‘A new American playwright from who much is to be expected’ in Stephen Bottoms, Ed. *The Cambridge Companion to Edward Albee*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 16–38.
- . ed. *The Tennessee Williams Encyclopedia*. Westport: Greenwood, 2004.
- Lester, Cheryl. “Make Room for Elvis” in *Faulkner and Postmodernism*. John N. Duvall and Ann J. Abadie, Ed. Jackson: University Press of Mississippi. 2002. 143–166.
- Leverich, Lyle. *Tom: The Unknown Tennessee Williams*. New York: Crown Publishers, 1995.
- McCullers, Carson. *The Ballad of the Sad Café*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1951.
- . *The Member of the Wedding*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1946.
- Savran, David. *Communists, Cowboys, and Queers: The Politics of Masculinity in the Work of Arthur Miller and Tennessee Williams*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- Thompson, Judith J. *Tennessee Williams’ Plays: Memory, Myth, and Symbol*. New York: Peter Lang, 1987.
- Williams, Tennessee. *Orpheus Descending, The Theatre of Tennessee Williams, Volume 3*. New York: New Directions, 1971. 217–342.

佐藤良明 「音響文明の到来と若き小説家の変貌-1927-28年のフォークナー文学の音楽的背景」 フォークナー 第8号 松柏社 2006年 20-30。

Portraits of Popular Musicians in American Drama

The aim of this paper is to examine the roles of popular musicians as cultural icons in Tennessee Williams's *Orpheus Descending* and Edward Albee's *The Death of Bessie Smith*. We will discuss how effectively the musicians are employed to deepen the subjects of the plays such as "race" and "sexuality" and how they are to affect interpretations of the plays.