

19世紀アメリカのポピュラー・シアター：
生成期の minstrel・ショウ

—演劇的仕掛けとアイデンティティ形成—

The 19th-Century American Popular Theatre: Devices of the
Minstrel Show and the Formation of National Identities

楠原（斎藤）偕子（Tomoko KUSUHARA SAITO）

キーワード

- 序 処女地の近代国家 人種主義 ブラックフェイス芸能
 I 大衆の文化 ポピュラー・シアター minstrel・ショウの背景 若者文化
 II 黒い道化のキャラクター 化粧、扮装、異相性、素朴で粗野な言葉遣い
 III 黒塗りバンド 雑種文化要素 道化スキット芝居
 IV ショウの大型化 キャラクターの均一化 功罪

序

とにかく、旧ヨーロッパ文明の観点から、アメリカという広大な荒野は、「新世界」であり、近代国家生成にとっての文化的「処女地」であった。先住民インディアンとの戦いは、当初はある意味で克服すべき自然、排除すべきでさえあった障害物との戦いであり、土着民族の文明、彼らの文化など、接触・吸収すべき対象であるどころか、ほとんど無視されたからだ。

19世紀は、旧大陸から移住した人びとによってこの新世界に植えつけられた近代国家アメリカ合衆国が、政治体制の骨格も整った上で、社会・文化面からも国民的地盤を固めていく時代である。主導したのが地理上、歴史上最適な条件を持ったイギリスとイギリス人であったのは、いうまでもない。しかし、19

世紀にさらに新たに移住してきた民族の異なる人びとも加わり、流動的に展開された文化面においては、地理的条件の影響はさておき、異文化との接触による「本国」とは別の複合文化のアメリカ的特徴が定着していく時代でもある。それと同時に、そこで育った文化の特徴が、反転して異民族混合によって成り立つ新「アメリカ大衆国民」のアイデンティティの涵養にも寄与した。それは、ある意味で既成の政治や経済、ハイ・カルチャーなどを主導してきたエリート文化とは、多少ずれたかたちで実る。さまざまな人種背景を持つ大衆たちのアメリカ国民像の形成と、彼ら自身の大衆文化の結実が、相互に作用しあいながら進展したのである。

たしかに、旧大陸の伝統、ヒエラルキー、貧困、社会的しがらみなどを絶ち、新しい生活＝人生を築くことを念頭に移住してきた多くの人びとが、多かれ少なかれ心に抱いていたことは、自由、独立、成功への心意気であっただろう。それこそ、西欧的近代そのものを特徴づける個人主義、拡張主義の中心命題である。その点からは、アメリカにおいてはとくに、大衆、庶民、あるいは中流とは、まさに近代的ヒューマニズムに沿った開放された平等な個人という理念をもとにした多数の集合を意味した。アメリカでは、上は大統領から死刑囚にいたるまでが、自分たちの自由、平等、独立を大声で口にする、といわれる所以である。それゆえにまた、しがらみがない人間の言動における、高邁な理念標榜の意気と現実の姿とのずれが、しばしばアメリカのユーモアの源泉になると指摘されてもきた。

それにしても、この新世界に植えられた近代国家が、古い階級社会では隠されていた差別意識を浮上させ、まさに制度でなく意識の上での別種の社会の階級性をきわだたせるようになったといわれるのも肯げよう。新たなヒエラルキー意識を助長する場ともなったと言い換えてもいい。つまり、人種主義（racism）の場である。上のヒューマニズムの理念も、当初は所詮、所属する人種内での意識問題だったのだ。広い視点からは、すべての個人に当てはめられる近代の「ヒューマニズム」などということ自体が近代の幻想であるのだが、だからこそまた、多様な人種の生々しく接触している場で、個人主義的なヒューマニズム理念への葛藤も、たえずつきまどってきたのだろう。国内戦としての南北戦争など、その最大の象徴である。

もちろん人種問題は、新大陸に限った意識問題ではない。ただ、同一化した民族が大多数を占める土地では、近代国家生成期には国内の民族軋轢問題など

ほとんど無視できたに違いない。多くの近代先進国家においては、人種主義は植民地主義と並存しており、国外に向けての優越的領土拡張のかたちをとって現われた。

建国当初から多人種の受け入れを前提にしてきたアメリカである。だからこそ最大の社会的関心である人種間のホットな接触をもとにして生み出された独自の文化が、その後のアメリカのアイデンティティを屈折させる土壌ともなっていた。同じ白い肌の間でも、出身地の違いに根ざした職業・貧富による差別、遅れてきた者への言語・文化の現地順応過程での蔑視、出身を区分けする意識、等々は、旧大陸にはないかたちで際立ったのである。だが、肌の色による人種差別問題はもっとも分かりやすく、文化的にも習慣や言動の歴然とした差は現実的かつ象徴的に現われたことではある。重要なことは、アフリカン・アメリカンとそうではない白い肌のアメリカンという意識が、両者の溝を広げることで、やがては後者の間の区分け意識を薄めさせていく。そうかといって、アイルランド人、ユダヤ人などを典型とする民族的な差別意識が早急なくなるわけではない。ワस्प (White Anglo-Saxon Protestant) などということばが、つい昨今まで通用していたような事実もある。肌の色の違いを筆頭に人種による階級意識問題は、歴史が進むほど、そして今日に至るまで、複雑に屈折しつつ隠蔽された階級意識を涵養してきたことは、もちろん指摘されていることではある。

……白人のワーキング階級の白い肌意識のみを問題にすることで片づく
と決めてかかることのできるなどあり得ない。むしろ人種はいつの時代
においても、合衆国の階級形成の重要な要因となってきたのである。
(Roediger, p. 11)

これは社会科学の分野でさまざまな問題提起をしたデイビッド・R・ローディガーの著作からのことばである。ただし、本論では社会科学の分野外の立場から歴史や社会、経済について演劇を種に論じるつもりはもちろくない。また、白人社会における黒人との接触がもたらす階級意識という社会問題に還元しながら特定の演劇を論じることなどしない¹¹⁾。むしろ、人間の歴史が培ってきた古い身分制度などの階級意識を払拭したところで見られた、人種による身体的な特徴や生活習慣の社会的な違いの意識を、演劇がどのように取り込み、

違い意識を利用してどのような演劇的仕掛けを生み、独自のタイプの芸能を発展させたかということ、そして、どのように庶民の人気を博したのかということ論じるつもりだ。それに絡んで、人種意識の変遷には触れないで済ますことはできないのではあるが。

これが19世紀アメリカ特有のポピュラー・シアターとなったブラックフェイスの minstrel・ショウ〈minstrel show〉に向ける観点である。ブラックフェイスは、メイクアップとしてのブラックフェイスを意味する。いうまでもなく、俳優も観客も基本はずっと後まで白人である。登場人物としてのキャラクターは、当初モデルとした黒人が中心であったが、表面は黒人だがさまざまな人種の要素を含む作られたブラックフェイス役であり、黒い化粧で演じられていても、他の人種としてのキャラクターも創造されている。具体的にブラックフェイスのキャラクターは、メイクアップは別にしてアイルランド、ユダヤ、ドイツなどの文化的に蔑視された人種を表わしていたり、黒人ではあるが、イギリスやアイルランドなどの民話・伝説、民間芸能の持つキャラクターや、そのほか原住民のトリクスターなどに由来するキャラクター、小説や古典劇からの人気キャラクターなどの要素を多分に含んでいた。彼らは、いわゆる秩序や上品なことを好む既成の価値観からの「はみ出し者」として登場し、はみ出ていることを身上として観客の前に立つ。そのことは、言動が、社会の既成の枠から自由であり、ある意味で自然体であり、生きがいい、といったことに通じる。ということは、当初の観客の多くを占めた上品でないと見られていた無産層の若い男性たちの隠れた願望や抑えられた欲望に触れていたということでもある。それが機能としての道化たる所以でもある。エンターテイナーとしての道化の役割として、音楽や踊りの名手であり、ビートが利き陽気に弾む音楽の特性も、アピールする要素だった。ただ、当初のブラックフェイスで定型化さ

-
- 1) ローディガーの著書 David R. Roediger, *The Wages of Whiteness* (New York: Verso, 1991, 2007) におけるアメリカの人種問題に関する多角的な論述は、反対論などさまざまな反応をもたらしたという。複雑な事象にたいして、今日なお定説や定まった視点など成り立ちがたいのであろうが、問題提起をした点、また、minstrel・ショウを引き合いに一項を立てて、さまざまな研究を引き合いに、このショウの社会的な影響に関する肯定面や否定面を詳細に検証している点などから、専門外のわれわれにも刺激的な示唆に富む書物になっている。(邦訳：『アメリカにおける白人意識の構築』、竹中興慈ほか訳、明石書店、2006年)

れ、上品ではない若者中心に人気を得はじめたころの素朴な力は、やがて、さらに多くの人びとを呼び込むために多少上品化されたり、情緒的になったり、大規模化されたりしていき、それが上昇機運の精神にマッチしつつさらに広い大衆に愛されていくわけで、いわばビジネスとしても成功する芸能に発展する。同時に、一方で支持する庶民の層を拡張・均一化することに依存していたゆえに、もう一方では誇張されステレオタイプ化されていくキャラクターによって、ステレオタイプの人種差別意識を庶民のあいだに拡大・固定化したかたちで植えつけたと指摘もされる。もう一つここではとくに触れないが、ミンストレル・ショウにおいては、演者も当初の観客もほとんど男性によって占められ(男優が女性役も演じた)、性について触れられることもあり、ジェンダーの観点から問題視もされてきた。

I

19世紀は広く西欧一般で近代の大衆演劇の時代と目される。事情を同じくするアメリカの大衆演劇には、大雑把に二つの流れがあった。一方ではヨーロッパの流れに直結し、市民劇的なものも含めメロドラマの傾向の濃い演劇だ。比較的裕福な階層の一般市民のによって支えられた。当時のヨーロッパ影響下にあったメロドラマの典型としては、センセーショナルリズムの舞台づくり、つまり喜怒哀楽の感情の振幅を拡大し、しばしば恐怖、戦慄などの感情をあおる特性を強く持つ。そのために変化に富む物語性、舞台規模の大きさ、登場人物の多さ、仕掛けの新奇性などが工夫される。もちろんそのようなメロドラマに見られる特徴的なお膳立ては、建国当初の記憶も生々しいアメリカの生活体験にある身近な要素を含み、アメリカの舞台では、素材面の親近性に他の要素も助長されながら、メロドラマが大勢を占めたことはいうまでもない。「アンクル・トム」に関するいくつかのバージョンのできた舞台作品は、アメリカを扱った人気小説『アンクル・トムの小屋』(1852)をもとに脚色されたもので、メロドラマ的な面でも、もっともアメリカ的な内容と規模の大きさを武器に人気を博した大衆演劇のレパートリーとなった。(ちなみに、教育的な見地から、出入りの禁じられていた黒人のためにも、特別席が設けられた。)

しかし、さらに庶民に受けたもう一つの流れとして、娯楽的な雑芸世界があ

る。世紀の中ごろ近く一種の即興的な民間寄席芸能の中から発達してきたミンストレル・ショウは、その中心となった。これは、周知のようにヨーロッパの種を仕込んでいたものが少なくなかったとはいえ、根っからのアメリカ生まれの独自のタイプの芸能であり、人種による人間の差異を誇張して芸能的扮装や笑いの仕掛けに転化していたゆえに、その後の人種主義とも深く繋がっていると、非難もされるようになった。

しかしくり返すが、基本としては、「仮面 (厚化粧)」(元来は神々や特殊な人間や擬人化した動植物などをタイプ化して表わす道具であった) という演劇的仕掛けと、エンターテイナーでタイプ・キャラクターとしての「道化」という演劇的仕掛けを持つ芸能だ。アメリカの特殊性としては、人種による肌の色の違いや習慣的言動の違いを強調して創造した黒い厚化粧 (仮面) と道化役という互いに補足しあった技法の要素が、豊かな音楽・舞踊要素も加わって独自の演劇性として注入された。そこに注目することを第一として、新しい近代の大衆演劇というコンテクストの中で、社会に及ぼした功罪も示唆しておきたい。大衆といっても、国民の大部分を占めていたヨーロッパ系の白人を当面は意味することを、再度ことわっておこう。

たしかに、19世紀の初期には、それまでのヨーロッパ流の高級な文化や紳士的な文化とは異なる一般大衆の文化を求める機運が広がりつつあった。「中流化しつつあったアメリカ人の、自らのイメージを持ちたいという欲求に応えるように」「プロのポピュラー文化、言い換えると多数を占めるようになった普通の人びとの興味を引き楽しませるビジネスが、出現した」と、ロバート・C・トールは、多量な資料をもとにミンストレル・ショウを多角的に考察した初めての研究書の冒頭をはじめている (Toll, p. 3)²⁾。

折しも、比較的裕福な都市などでヨーロッパの影響を受けた屋内劇場が建ち、そこを拠点にイギリスの演劇人中心の来米公演 (言語文化でもある西欧伝統演劇の流れで、国語も英語で統一されつつあったアメリカで当然だ) が盛んに

2) Toll, Robert C., *Blacking Up: The Minstrel Show in Nineteenth-Century America* (London: Oxford University Press, 1974) は、いうまでもなく一芸能に的を絞った研究書だが、冒頭のページの冒頭のことばを、“Professional popular culture, the business of amusing and entertaining large numbers of common people ...” (p. 3) とはじめていることは、今日の比ではないポピュラー・カルチャーに占める芸能の重い位置を示唆していて、興味深い。

なった時期にあたる。それに倣ったアメリカ人自身の手になる演劇活動も行なわれるようになる。世紀半ばまでにはニューヨークが全国的な演劇中心地となり、ここで演劇生成期の二つの流れの演劇／芸能も形成される。ただ、演劇史としては、文学や美術、学術などが社会の知的上層階級の観点から論じられていたのと同様に、主として英語圏出身者の注目した、いわゆる正規の演劇中心の演劇史を成していたということはいえる。しかし、もともと上演芸術は、一定の人びとに限定されないより広い観客を求める。19世紀前半は、都市に無産労働者が急増し、ささやかな値段で娯楽を求める人の層の裾野が急膨張する時期であり、娯楽がビジネスとして成長していく可能性に向けてよりバラエティに富んでより多くの観客を集めることが可能になっていく時期でもある。エリートでない人びとも共有できるもう一つの芸能の流れが生み出される文化素地がアメリカにも整いつつあった。 minstrel・ショウは、そのような流れの中心を担うのだ。

それを、単純に娯楽とのみ見ないで、社会の進展と深くかかわった影響面から追究する研究は、始まったばかりだ。20世紀末にアメリカ・ minstrel 芸 <minstrelsy> の大々的な読み直しを掲げたセミナーをもとにした総合的な研究書『 minstrel 仮面の内側で——19世紀ブラックフェイスの minstrel 芸を読む』の編者は書く。

minstrel 芸は、人種、階級、ジェンダー問題におけるアメリカの苦闘と力関係を映す巨大な鏡なのだ。(Editor's Preface, p. xi)³⁾

ここでは、観客の意識面から新しい層に注目する論調も出てきた。つまり、19世紀前半には外国からの若い移住者のみならず、地方から流入してきたり、時には逃亡奴隷なども含み、都市には無産階級の若者が増大しつつあった。そのような若者に属する初めての文化であると、同じ書物の中で W・T・ラーモン・ジュニアは述べ、

1830年代の白人の若者は、 minstrel・ショウを商業支配への抵抗の

3) *Inside the Minstrel Mask —— Readings in Nineteenth-Century Black Face Minstrelsy* (eds. by A. Bean, J.W. Hatch & B. McNamara, Hanover: Wesleyan University Press, 1996).

方法としてかたちづくっていった。黒人蔑視はアジェンダとしては低いのだ。むしろ、ブラックフェイスの扮装、彼らの歌や踊りは、自分たち自身を悩ましていることを託する方法だった。自分たち自身を黒人に託することで自分たちの多人種的な部分を同一のアイデンティティに向ける道をつけたのである。(p. 277)⁴⁾

と、指摘する。ただ、もう一つの流れとはいっても、メインストリームとまったく関係ないかたちで存在したわけではない。むしろ前者が意識されているゆえに、上品ぶり、エリート性、センチメンタリズム、ロマンチックな心情などとは対極的な粗野さ、無教養ぶり、あからさまな直情性、おろかさなどを、前面に出すことが、対抗意識を刺激し、受けた一つの理由でなかったか。前者の甘いメロディからなる音楽や、人気ストーリーなども大いに取り込まれ、パロディ化されて人気を博していた。そういう素材の多くはもちろん、エリートでない人びとにも、この土地にいて身近に感じられる何か、つまり、アメリカ的な生活の中から多様な要素が屈折しあって涵養されていた素材である。ただ、アメリカ生活のリアルな素材という点からは、シェイクスピアは例外かもしれない。この外国作家が与えた生活・文化への影響は庶民のあいだでも飛びぬけて大きく、19世紀はとくに、ある意味で俗流化され、あるいはメロドラマ的に誇張化されて、国民の生活に深く浸透していた。さまざまな演劇的な娯楽の中でも作者名づきで最も人気ある演し物になっていたといわれる。ミンストレル・ショウの人気レパートリーにも、メインストリームから取り込んだものには、アメリカ生まれの『アंकル・トムの小屋』種とともに、シェイクスピア種が目立っていた。それらも含めて、ヨーロッパの伝統の傍流演劇として、一緒になって大いに楽しみ喜ぶ白人を中心とした大衆観客がミンストレルと共に育っていく。言い換えると、当初は無産者の若者の支持ではじまったことは確かではあるが、すぐに大勢の国民のあいだに広がり、人びとの移住する前の文化背景を薄めて新しい共通のアイデンティティをはぐくむことも加速された。もう一度強調すると、中流化された国民の拡大と国民意識の形成が、互いに作用しあって同時進行していたというわけなのである。

4) W.T. Lhamon Jr., "Ebery Time I Wheel About I Jump Jim Crow: Cycle of Minstrel Transgression from Cool White Vanilla Ice," *Inside the Minstrel Mask*.

アメリカ的な具体的特性を考える前に、一般的に、ポピュラー・シアターとは、どのように特徴づけることができるのか、まとめてみたい。今日われわれの念頭にあるこの呼称自体は、近代世界（近代的国家意識の芽生えた社会を意味する）以後に用いられるようになったものだ⁵⁾。そういう近代社会を背景とした演劇に注目して、この論で関係する面からの要点のみだが、項目をあげて特徴を列記する⁶⁾。いうまでもなく「ポピュラー」とは、一般の人びととしての「大衆の」という意味から、大衆に向く、大衆の関心を引く／影響する、大衆に受ける／支持される、というように、大衆が基本にあることばだ。「大衆」という概念そのものは、時代や地域によって内容を異にし、歴史的な条件が異なる要件も加わり、一括して定義することは難しい。たとえば漠然と、「現行の社会・文化の全般的な潮流を支える一般の人びと」と述べるとしても、「現行」とはどういう範囲を持つのか、とか、「全般的な」とは何の全般なのか、とか、「一般の人」とはどういう人か、等々と指摘しはじめると、特定の時代や地域を前提としないと定義できないということになり、結局このような漠然とした定義自体が意味を成さない。同様のことは「大衆文化」あるいはその一翼である「大衆演劇」についてもいえよう。とくに「大衆」の前提がないと、具体性など何もないのだが、その点は不問として、まずは前段階として、ポピュラー・カルチャーのなかのポピュラー・シアターという呼称で大雑把に以下のように捉えたいと思うのだ。（ここでは、マス・カルチャーと呼ばれるようになる前段階＝いわゆる20世紀にマスメディアの発達する以前の、商業化・産業化そのものも素朴な時代の19世紀までの段階を念頭においている。）

-
- 5) Joel Schechter (ed.), *Popular Theatre: A Sourcebook* (London: Routledge, 2003) で Schechter は、“Part I What is Popular Theatre”の冒頭で、これはフランス語 (théâtre populaire) から来ており、18世紀後半のルソー、メルセイなどが用いたことから（つまり近代以後に）、一般化した用語だと述べる (p. 3)。
- 6) 前掲の Schechter の論 (pp. 3-10) や、Dominic Strinati, *An Introduction to Theories of Popular Culture* (London: Routledge, 1995, 2004 <second edition>) に負う部分が大きい。また、Gary D. Engle, *This Grotesque Essence: Plays from the American Minstrel Stage* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1978) の “Introduction” では、ポピュラー・シアターのパワー面から視聴覚要素として、歌う、踊る、ほら話をする、という特徴をあげている (p. xxi)。ここでは、もう少し広範な演劇をカバーする。

<ポピュラー・シアター>

前提：中心的な正規の演劇の伝統に関連性を持つ面が強く、まったく異なる要素のみで成り立つわけではない。

とくに主要な要素として、

*「しゃべる」「唄う」つまり、言語による伝達をまったく排除したものは、まずない。（個々の人間の基本的伝達手段で、具体的なのである。）

*観客の社会的な関心を、声に出すことで掘り起こし、代弁する。伝統を中央に置くと、前衛的な一翼も支え、ある意味で時代の精神を先取りあるいは前景化する。

人物：普通の一般市民（観客）の日常性の境界線や限界をはみだして行動する。そのことは文化の広範囲にわたる範疇を往来するというところをも意味し、しばしば文化全体と関係する。（たとえば王が庶民と交わったり、逆の経験をする、あるいは、願望などに根ざっていて、ふだん起こりえないような経験をするといったように。）

オーソリティが都合のいいようにコントロールできないところに立つ。

*そのために、劣っていて、疑わしく、下品なジャンルであるとか、気まぐれなもの、余分なもの、とオーソリティの側からはみなされることが多い。

内容：オリジナリティは当面の前提ではなく、むしろ不必要で、心意気と達者な芸のほうが重要である。

利潤よりも内容で、観客の支持（favor）に訴えている。

継承：学校などの機関による教育によってではなく、主として、親子、師弟、先輩後輩といった関係で、伝達される。

観客：最後になるが、最も重要な点として、広い支持によってのみ、その存続が保たれる。

かなり抽象的に指摘するにとどめているが、具体的には minstrel・ショウというコンテキストの中で述べていきたい。全体としていえることは、いわゆる正規の演劇と密着しているが、その関係は時代や大衆のあり方などによって趣を異にしつつ、大衆の社会・文化状況や心情を掘り起こして反映することで愛され支持を広げていく。内容の質の高低の問題よりも、どのように時代の

大衆が受け入れ、楽しみ、ひいては時代を（いい方向にしろ、悪い方向にしろ）先取りしていくかということが注目されるのである。

断るまでもないことだが、ミンストレル・ショウが生まれ、もっとも栄えた19世紀は、演劇が、とうに王侯貴族や領主、宗教組織など、パトロンの手から離れた世界で成り立っており、大衆の支持によって成り立つビジネスとして発展しているわけだ。しかも、映画やテレビなどの強力なマスメディアの生まれる前の時代にあって、演劇は広く共有体験を与える最強の手段であった。鉄道の発達によって巡業が容易になったことも、拍車をかけていた。もちろん、印刷術の発展で新聞や大衆小説もその一翼を担うが（鉄道の駅などで販売されることが容易になっていた）、視聴覚的要素が訴える力を持ち、一緒に体験を分かち合うというライブ性の力を持つ演劇の役割は、大きい。

アメリカ演劇のメイン・ストリームから見て、いわゆる地方でも手ごろに得られるものとして庶民の楽しんだ芸能は、小規模なミンストレルの個人芸や、メディシン・ショウ⁷⁾などから、大規模化していくサーカス（フリーク・ショウも含まれていく）、そしてさらに野外など広いフィールドの舞台を用いるワイルド・ウェスト・ショウなど広範に及び、大いに発展していた。一晚物構成のミンストレル・ショウなどは、ミンストレル芸人の個人芸を嚆矢とするが、複数の芸人によってグループが組まれ定型化された娯楽だ。メイン・ストリームの周辺に豪華な専用劇場が出来るようになり、人気のあるメインストリームの名優なども、積極的にその舞台に立つ。観客もちろんメインストリームから取り込む。大規模な舞台づくりをするようになる。こうして、これは国民的な大衆芸能の中核を担い、その後のショウの歴史を方向づけ、基本線の形成に寄与する。つまり、個人芸も交えながら集団的アトラクションも拡大しており、その後の大型ボードビルなど、アメリカの大衆娯楽演劇に多くの要素が踏襲される。さまざまな国民愛唱歌もここから生まれたものが多く、ミュージカルのみならず正規演劇、その他の芸術にも影響を与えていった。

7) 薬を売ったり医術を施したりしながらショウもするといった旅の芸能は西欧においても広く行なわれたようで、アメリカでは19世紀に最も一般的だったといわれ、馬で引くワゴン車で回ったりするものが多かった。ショウの味は、さまざまな形態を含んでいたようだ。

II

いわゆる、 minstrel という用語は、中世の旅回りの吟遊詩人と同じことばだ。アメリカでは、19世紀初頭に増えてくるが、各地の劇場などを渡り歩いて (旅回りをして)、歌、ダンスに寸劇などもまじえた個人芸で観客を楽しませる芸人を指していた。(射撃、動物使い、その他さまざまなタイプの芸人とグループで移動することも一般的になっているが、minstrel は個人としての歌・踊り・語りの芸をみせることで一晩のショウの一場を受け持つ。) もちろん、庶民に支持されたのは、喜劇的な芸だ。笑わすことで娯楽を与える種類のものであった。笑いの対象として、当初は、田舎者、百姓、あとから移住してきたアイルランド人、イタリア人などが、ひんぱんに狙上りのついでである。

アフリカ系黒人が新大陸の労働奴隷として連れてこられるようになったのは19世紀以前からのことだが、自由な黒人の流入も多少はあり、二世などの誕生も含めて、19世紀には急速に黒人人口は増える⁸⁾。当然、人種の違いは明確で、容姿のみでなく文化的にも目だって差異があることから、笑いの狙上りにしばしばのってくる。その結果、白人の芸人が黒いメーキャップをして笑わすことも、やはり19世紀初頭頃からは目立つようになっていた。しかし、ブラックフェイスといっても、それのみでは、それらしさを求める単純なりアリスティックな化粧の段階に止まっていたのにすぎなかったであろう。また、笑いを取る芸も、百姓や田舎者などを笑いにしていただけのものと同質の、物まね芸の域を出なかったであろう。ところがここから、黒人に特徴的であった音楽性や彼らの踊りなども組み込みながら、いわば誇張した化粧と独特な服装を纏い歌い踊る道化役としての独特なキャラクターが生み出される。このことによって、すぐれて演劇的な芸能が発展してくるのだ。⁹⁾

8) 19世紀初頭の黒人人口は100万を超えるが (全体の19%に近い)、南北戦争後の1870年の統計では480万を超えている (黒人以外の人口も急速に増えるので、全体との比は下がっているが)。そのうちの奴隷は、南北戦争前までコンスタントに88%を超えていた。

minstrel・ショウに先立って生み出された最初の先駆的黒人キャラクターといわれるのは、一般にトーマス・ディクソン・ライス (Tomas Dickson Rice, 1808-1860) の創造したジム・クロウ (Jim Crow=クロウはカラス、黒人を指す) だといわれる。ライスはニューヨークの貧しい地区の職人見習い出身の芸人だが、伝説的な話として、1828年に、旅回り先の南部で見た足に障害のある奴隷少年が、路上で歌い奇妙な振りで踊る姿 (それがジム・クロウと呼ばれていた) を観察して、彼のブラックフェイスの演目として新しい場面をつくりあげた。少年の芸をおおいに取り入れ、名前ももらって歌い、踊り、「エチオピア人=黒人=スケッチ」とそれを名づけたのである。この役を携えて旅回りをつづけたあと、ニューヨークの下町のバウアリー劇場でワンマン・ショウとして出してデビューしたのが1832年である。近隣の無産階級の若者の多い劇場常連のあいだで、たちまち賑々しい人気を博す。背を丸め、ひざをおかしな格好で広げて突き出し、風変わりなメロディとよるめくようなリズムをとって、目だっけくり返しの多い単純な歌を歌う⁹⁾。その目新しくこっけいで、しかし素朴で生きのいい姿と歌は、じかに感性に訴えて人びとを惹きつける。近隣の粗野な若者からはじまったのだが、急速に観客層が広がり、その歌/踊りの『はねろ、ジム・クロウ (Jump Jim Crow)』が全国的なヒット・ナンバーになった。やがて、1843年、いわゆるブラックフェイスの複数の芸人たちによる一晩物の minstrel・ショウが生まれた (1月) とされる年に、早速ライスもエチオピアン・ minstrel・ショウという一座を結成し、このジム・クロウは新しい形態を持つ minstrel・ショウのキャラクターになっていくのだ。

さらに、ソロのショウから生み出されたもうひとりのキャラクターが、ニューヨークのより中心街近い劇場で2年後の1834年にデビューしている。ジム・クロウとはある意味で対照的なジップ・クーン (Zip Coon=クーンもアライグマ、黒人を指すが、ローディガーなどによると、当初は白人の田舎者とか

9) ここでは単に「キャラクター」と記すが、前掲の *This Grotesque Essence* で、Engle は、ブラックフェイスの道化 <clown> という呼び方を最初からしており、これはアメリカの道化 <fool> であるといういいかたをする。個別的な特徴を指摘しながら論述している (pp. xxiv-xxviii)。

10) ジム・クロウと次にあげるジップ・クーンの演じる様子や歌詞などについては、John Strausbaugh, *Black Like You* (New York: the Penguin Group, 2006) に詳しく、わたしの説明もこれに負う点が多い (pp. 28-61, 74-81)。

詐欺師などにも用いられ、そのニュアンスが入っていると示唆している¹¹⁾）である。やはり芸人ではあるが、踊りや演技よりも美声で売ったジョージ・ワシントン・ディクソン（George Washington Dixon, 1801?-61）が創造した。彼はニューヨークではなくリッチモンドの低所得労働者出身で、ニューヨークの同じバウアリー劇場ですでに1828年にブラックフェイスのヒット曲『真っ黒黒のローズ』という黒い顔をしたローズとサンボの物語を歌った舞台で人気を博している。「ニグロ」訛りもどきで、単純で、くり返しが多く、かなりちんぷんかんではあるが、セクシュアルで、直情的な歌詞と、こっけいでくり返しの多いフレーズで歌うサンボの失恋の物語と、どちらかという甘い覚えやすいメロディが、やはり近隣の粗野な若い観客に受けていた¹²⁾。そして、ジム・クロウに2年遅れて、黒人キャラクターとしてのダンディで、都会の白人気取りのジップ・クーンが、もう少し広い観客を持つ劇場で生み出された。彼は「白人を演じるくろんぼ」阿呆である。つまり、「おしゃべり」ぶりを示す歌詞は、当時のいろいろのソースからのつぎはぎで、あちこちにとび、イメージを並べ立て辻褄も合わない。長く青い燕尾服のテール（男根のシンボルでもあるが、それよりもうるさくて悪評のアオカケスも示唆する）も騒々しい人間をほうふつさせ、「ぶりっ子」ぶりがかえって空っぽの「ニガー」ぶりをきわだたせて、観客を面白がらせた。¹³⁾

ジム・クロウとジップ・クーンという上の2種類のタイプ・キャラクターは、「道化」という観点からは共通する。黒塗りにくっきりと目や口を際立たせた顔作りは、普通の人間でない存在として、エンターテイナー＝道化役を表わす化粧だという見方が可能である。服装も、一方は田舎者らしくすり切れ継ぎはぎだらけのぼろ服で、もう一方は派手なシャツやネッカチーフ、テールの特別長い燕尾服などで決めたダンディぶりではあるが、前者も派手な縞模様のシャ

11) Roediger, David R., *The Wages of Whiteness*, p. 98. しかし、南北戦争後のクーン・ソングと呼ばれる人気歌謡は、すべて、黒人を指し、黒人であることを強調して歌われる。

12) これも全歌詞が注10の *Black Like You* に載っている (pp. 74-75)。

13) Dale Cockrell, *Demons of Disorder: Early Blackface Minstrels and Their World* (Cambridge: Cambridge University Press, 1977, pp. 91-101) では、このキャラクターや音楽性について詳細に論じているが、これが書かれたときから娼婦宿の生活に結びつけられており、“sex”や“good time”向きのリズムやメロディを持つとも説明されている (p. 94)。

ツヤゲートル、スカーフ、腰のくびれた上着など、非常にしゃれている。つまり、両者ともに、紳士的な白人などの服装でもなければ、もちろん普通の黒人の服装でもなく、そのような規範からはみ出ている（黒人の中にはそんなめかした黒人もいたらしいが、都会にたむろする黒人で、笑いものだったし、普通ではない¹⁴⁾）。エンターテイナー道化役の服装だ。顔も黒いし、粗野で荒っぽい若者労働者などの白人観客とも別種の存在であることも意味している。つまり、視覚的にも、リアリズムとは程遠い演劇的な扮装をして登場するのである。確かに黒人ということになるが（そのために現実問題としては人種問題と絡んでくるのだが）、これは現実の黒人ではなくて、舞台上に載ったその時点からミンストレルの役としてのブラックフェイスとなり、黒人になじみのない北部の白人にとってすらも、当初は舞台でしか見慣れない、ある意味で誇張されてでっちあげられた人物を意味した。扮装の下にいるのは白人であることが前提として受け止められており、それゆえに、黒い顔に託された笑いの対象である役柄は、観客自身にある要素を反映し、外見は自分たちとは異なる姿ゆえに、社会的なくびきから解放されている言動が、笑いつつも、ひそかな自由への羨望に触れて開放感を与えたと指摘される所以だ。自分たちの上品ぶりを真似るクーンよりも、自然で根っから粗野な生きのよさを感じさせるクロウのほうが、当初のバウアリー劇場近隣の素朴な若者観客には人気があったのはうなずけよう。

ジムもジップも、ミンストレルというソロ芸の中で生み出されたのだが、ミンストレル・ショウの中に取り入れられて活躍する人気キャラクターになっていく。

ところで、「道化」の機能について、本論に関連する面のみから、以下のようにならめておこう。

<道化>

存在としてある類型を表わしている。

肉体的な異形——普通の人びとのイメージを侵犯しており、おぞましさとある種の魅力を持つ。

両義性——その言動によって、叩かれる存在であるが同時に脅かす存在とも

14) 同上。

なり、単純で俗っぽいと同時に謎めいている。
不調和の調和をもつ目立つ衣装
偏向的であると同時に、どこかに純粹さを持つ心的傾向
叩かれつづけても死なない生命力
常識から外れているため、努力してもだめな存在だが、自由でもある。
以上のような特性から、既成の秩序を混乱させてしまう。同様に、普通の人
が見落としているものへの発見を促す。

この日本語の「道化」という用語は、英語では主としてラテン語から来た
フール<fool>と、16世紀の英語で土くれ、田舎者のニュアンスを持つクラウ
ン<clown>が用いられるが、『道化と杖』の著者ウィリアム・ウィルフォード
は、前者は全面的に判断力や分別に欠けているが、後者は社会的なコンテクス
トの中で欠けており、都会人から見て粗野な田舎者なのだ、と述べる¹⁵⁾。アメ
リカの minstrel・ショウの生んだ道化は、むしろ、クラウンに近い。注6
で指摘したエンゲルはクラウンを基本に用いているが、「阿呆」というニュ
アンスをこめてフールも用いる。ここでは、個別性よりも普遍性の観点から指摘
しておきたいので、クラウンに近いがフールも含めて日本語の「道化」を用い
ておきたい。アメリカの黒塗りキャラクターは、19世紀に生まれた近代的な道
化という観点からも、同じ19世紀に生み出された白塗りのフランスのピエロな
どの繊細な憂愁をたたえた姿とは異なり、「黒い」粗野な、しかし、元気のい
い道化という演劇的なキャラクターであったといえよう。

III

さて、minstrel・ショウそのものは、前述のように1843年にはじまり、
グループの minstrel 芸人によって構成され、一晚の演し物としてある形態
を持ったショウだ。たまたま同じ頃に、ニューヨーク州北部のバファローでエ
ドウィン・P・クリスティ (Edwin P. Christy, 1815-62) が、やはりバンドを組
んで一晚物の minstrel・ショウを出している。クリスティは、バンドの形

15) William Willeford, *The Fool and His Scepter* (Northwestern University Press, 1969), p. 12.

式を整えるのに貢献したといわれ、また南北戦争期に出したヒット曲「ダイキシー」で著名だが、最初の minstrel 創始者としては、初めてニューヨークで minstrel 芸人のバンドを組んだダニエル・ディケイター・エメット (Daniel Decatur Emmett, 1815-1904) に帰せられる。バウアリー劇場のすぐ近くにあり、娯楽中心のさまざまな催し物に用いられていたバウアリー円形劇場で、4人の minstrel 芸人構成でショーを組んだ。この劇場は、その絶大なヒットによって、その後急速に増えた minstrel・ショーの専用劇場になっていく。

1843年にヒットしたエメットのグループ「ザ・バージニア・ミンストレルズ」は、ミンストレル芸人4人で構成された。バンドを組むというアイデアは、エメットによると、彼の下宿のあった貧しい通りのマーケットで見た奴隷たちのうなぎ踊りから得たという (*Black Like You*, p. 102)¹⁶⁾。彼自身はオハイオ州のマウント・バーノン出身で、故郷でバイオリン (おそらく黒人のバイオリン) を習い、15歳で書いた「オールド・ダン・タッカー」(後に問題になる歌詞は除かれて、「オールド・マン・タッカー」として今日でも子供に教えられている) で知られるようになり、その後ニューヨークに出ている。最初のバンドのためには、彼のほか、巡業サーカス団や芸能の旅一座などに加わってブラックフェイスを演じていた3人の芸人が集められてきた。エメットがバイオリン、そしてバンジョーとボーンズとタンバリン (黒人などが主に用いる) の奏者たちだ。ビートの利いた騒々しさがバイオリンのメロディに入り込むことが想像できよう。彼ら自身による宣伝では、「新奇で、グロテスクで、オリジナルで、非常にメロディアスなエチオピアン=黒人バンド」とうたった。全員が、風変わりな「ニグロ」の服装に、それぞれおかしな帽子をかぶり、むしろグロテスクで漫画チックなブラックフェイスのマスク姿だ。4人のカルテットは、半円形に座る。基本の構成としてやがて定着するのは、合唱、ソロの演奏、コミカルなダイアローグが即興要素も含めて交じり合い、最後に全員でぐるぐる歩き回ってクライマックスになるというかたちである¹⁷⁾。枠から飛び出すよ

16) 以下の部分も、*Black Like You* の記述に負うところが大きい (pp. 102-103)。

17) この最後の歩くダンスは、ケイク・ウォークと呼ばれ、もともと農場の黒人が気取った白人主人の歩き方を真似て歩いて見せたものが定着したという。白人が好み、今日でも盛んに行なわれているダンス形式である (*Black Like You*, p. 105)。

うに重なってつぎつぎと出てくる一連のきびきびしたダンス・チューンや小唄を通して、跳んだりねたり、がたがた音を立てたりしている。その合間に、即興ふうのジョークが「ニグロ」なまりで飛ばされ、爆笑をさそう……。普通のバラエティなどと異なるのは、その扮装ゆえに、あっけらからんとあからさまで、激しく、そのこと自体が攻撃的ですからある。それが、まるで野火のように人びとを捕らえたと伝えられる。

ソロではできないパワーがあることはもちろんだが、多様な楽器の組み合わせや演奏方法が、ヨーロッパ風音楽からはみだして肉体のリズム感を刺激したことももちろんあろう。その上で、先に紹介したジム・クロウやジップ・クーンにも通じる言葉の持つアンチ・エスタブリッシュメント的な伝達力が、加わっていたのだ。世紀真ん中の1850年頃までには、これをまねしたミンストレル・ショウのグループは何十と結成され、全国をまわり、その後のアメリカのステージを支配したとすらいわれる。同時にバンドは、4人からさらに数を増やしていった。初めは6人、8人と増えていくが、50年代頃になると、12人あるいはそれ以上になって、背後にコーラス団がつくというようにもなっていた。

構成も、当初の歌と踊りとジョーク（ミュージシャンに加えて、両端には司会しジョークを交わすエンドマンと呼ばれる役がつく）の場面に、もう一場が加わる。「オリオ（olio）」と呼ばれる場面で（スペイン語のごった煮、シチューを意味する言葉に由来する）、動物芸、マジックなど雑芸のほか、最後には短いいわゆるスキット＝笑劇を含む。この場は、後のボードビルの前身といわれる。ただ、この部分は、当初は少なくともアフターピースといわれる短いこっけいなせりふ劇が最後のハイライトとして注目されていた。テキストを編纂したエンゲルは、このアフターピースにこそミンストレル文学があり、ミンストレル・ショウのもっとも重要な要素がある、と強調する¹⁸⁾。このような2場面構成を最初に導入したのは、おそらく明確ではないのだろうが、E・P・クリスティだとも指摘されている¹⁹⁾。少なくとも、バージニア・ミンストレルの評判を聞いて1年以内には、クリスティのクリスティ・ミンストレルズはニューヨークの下町にある工員ホールに居を構え、舞台は人びとに注目されていた。この一座のショウは、前者のような荒々しさはなく、逆にそれが拡大

18) Engle, "Introduction," *This Grotesque Essence* (1978), p. xxi.

する観客に受け、 minstrel・showそのものの傾向により大きな影響力を持ったらしい。

ちなみに、国民愛唱歌の代表的な歌謡作詞・作曲家スティーブン・フォスター (Stephen C. Foster, 1826-64) は、この一座のために多くの作品を提供し、ノスタルジックな雰囲気で人気を得ている²⁰⁾。フォスター自身の前身もブラックフェイス・minstrel芸人だが、南部の農場で働く黒人の歌の叙情的な音色に、家族愛、故郷愛などのむしろ幸せな表現を見て、惹かれていた。黒人自身の歌にアイルランドやスコットランドなどの民謡の旋律が入っていたとも指摘されている。フォスターの黒人のイメージは彼自身のファンタジーから生み出されたものだが、彼らへの思いをのせた旋律が、クリスティー・minstrelズにも反映されてくるわけだ。確かにフォスターの作品自体はロマンチックでセンチメンタルだ。しかし、ある点では、minstrel・showがアフリカ系の文化のみでなく、さまざまな人種背景の文化がミックスされた上に形成されているということを如実に示していた。

ただし、1850年代を越え、とくに南北戦争頃になると (南北戦争そのものの中でも多くのminstrelの生んだ歌が歌われたが、全体の傾向は親南部だった)、それ以前にminstrelが生んだ歌なども、歌詞が換えられたり削られたりして、オーソリティの観点から都合の悪い部分は消されていく。つまり、黒人色がなくなることで、白人中心の国民唱歌に吸収される。今日残るフォスターの歌も、「オールド・ブラック・ジョウ」など1番のみが歌われ、苦しさや憂いに満ちたオリジナル歌詞全体から見ると、かなり印象は変わってくる。

19) Engle は上の、“Introduction,” *This Grotesque Essence* で、創始者をクリスティーとしているが (p. xviii)、その後の1890年代に入ってから詳しい研究書にも言及はない。当時のこの世界で、どこかが何かすると即座に他も同じことをするということは常態で、特定することの意味はないのかもしれない。1843年のバンド化がたちまち真似され普及したように、オリオ場面も少なくとも、50年代のバージニア・minstrelにも一層拡大した3幕構成の2幕に入っているなど、特許のない時代には、取り入れ改良するのも昨日の今日といった早いもの勝ちだった。ほかにも雨後のたけのこのように生まれたグループのどれが始めたか、自己主張によることも多いのでないか。

20) 「ノスタルジアこそ急激に変化しつつあった社会で、もっともアピールするものだった」と *Black Like You* では述べられている (p. 119)。クリスティー座とフォスターの関係は、Toll, *Blacking up: The Minstrel Show in Nineteenth-Century America* など、比較的早い時期の研究から強調されてきた (pp. 36-38)。

その一方で、黒人を際立たせてこっけい面から誇張するような歌が受けてくるわけだ。「クーン」ソングと呼ばれるのは典型である。ただ、ミニストレルズの生んだ歌謡に注目しても、音楽の技法面からは、大衆にアピールするアメリカの旋律を幅の広い豊かなものにしたとはいえる。だが、もう一方で、内容面から人種差別意識の根っこを涵養したのも事実だったのである。

ところで、エンゲルの強調する「ミニストレル文学」の面であるが、ここにも、さまざまな文化背景が入っており、このショウの社会的な両面の功罪がみられる。ただ、テキストそのものは、ほとんど失われていて、われわれが読めるのは少ないし、活字化されたものは一つのバージョンで、繰り返し上演され、あるいは他の一座などに取り入れられるごとにテキストは変えられていたと考えられる。だが、残されたテキストからも、素朴で、社会的な風刺が利いていることは読み取れる。おそらく当初の小規模バンドによる上演形態の中で多くは用いられ、初期のものでなくとも、小規模上演のコンテキストの中ではその力は生かされていたのではなかろうか。ミニストレル・ショウそのものが、有名俳優が競って出演するようになり、内容よりも個人俳優に関心が移り、あるいは大型化して華美さや視聴覚的な量感で人びとを圧倒し、そのようなものとして人気を得るようになると、テキストの意味も埋没してしまったに違いない。大型ショウなどは芝居部分の物語も（ほとんどテキストは残っていないが）、エキゾチックになったり、表面的にアピールするものが多くなったと、推測できる。

エンゲルなどの本に収録されたりしているテキストに限ると、上で述べたように、単純さ、素材さそのものが、道化芝居の効力をもっている。名前はさまざまだが（ジップ・クーン、ジム・クロウももちろん登場）、医者、金持、政治家、説教家などが盛んに登場し、権威主義、金銭主義、偽善などが揶揄される。

すでに述べたように「オセロ」「シャイロック」「ハムレット」「ジュリアス・シーザー」などが登場するシェイクスピアの種も少なくない。中でも『オセロ』は、主人公がもともと有色人種であることから、よく取り入れられている。もちろんデスデモナーも黒い顔である。しかも彼女を演じるのは白人俳優であり、彼女の登場は二重のアイロニーを示唆している。黒人風の言動で存在性が増幅されて笑いをさそう道化だ。たとえば、おそらく1850年代中ごろに書

かれた『デスデモナム』（デスデモーナを変えている）では、冒頭で女主人公が黒人なまりの汚いことばで「真っ黒黒は、ファッションなのさ、遅れたくないんだねえ」とオセロに声をかけ、二人は一緒になって「暗闇じゃあ、色なんか、みんな同じだって、いうことさ」と歌い合い、抱き合う（後のクーン・ソングにある人気の『クーンはみんな同じさ』と似ていて、まったく反対の含蓄を持つ）。端から肌の色や階級差、高貴さや女性のしとやかさなどといった既成の価値観を取っ払っている様子は、それだけでこっけいだ。最後に、死んだ二人が立ち上がって、ほかの人と円になって歌い踊り、ハッピーな雰囲気盛り上げていて、まさに社会的人間関係の枠を破って終わる。その風刺は鋭く突き刺さるだろう。

さらに1860年代に上演されたグリフィン・クリスティ・ミンストレルズの『オセロ』（G・W・H・グリフィン＜G.W.H. Griffin＞作とされる）などは、もう少し複雑だ。ここでは、イアゴをアイルランド人としている。彼に、自分のものにできるといった可愛い女性を汚い「ニガー」に取られたといわせ、主人公に対する悪意の由来に、性と人種という二重の理由を与えている。そのイアゴとて、黒塗りで登場している点からは、観客から見ると二重性を映す人物だ。白人仲間のあいだの人種の差と肌の色による差別の意識問題が舞台の上で絡んでおり、南北戦争後の陰湿化された黒人問題、白人間の問題などが微妙に観客に作用している。オセロもデスデモーナもイアゴも、かなりまともな標準英語で話しており、登場・退場のときには歌ったり踊ったりして陽気だが（「デイキシー」がふんだんに用いられたようだ）、最後は、かっとしたオセロが妻を殺すと、後の場面はなく、後味悪く芝居は終わる。イアゴへの断罪も、陽気に歌で終える場面もないままだ。それでも、一方的に南北戦争後かえって深くなった人種差別の亀裂を助長するような作品であったと、単純化して片付けてばかりいられないのではないか。はじめから黒い顔のおろかなオセロだからといって、ためらいもなく単純に殺人にいたる直情性、親など放って真夜中もいとわずオセロに飛びつく淑女であるべきデスデモーナの直情性、白人なのに低く見られがちなアイルランド人だからこそ黒人に陰湿に振る舞ったと見えるイアゴ、歌って、あほうを演じる道化たちの芝居だからこそ許容できる悲しくも率直な姿を、観客は複雑に屈折した気持ちで受け止めたのではないか²¹⁾。

つまり、ミンストレル・ショウそのものも、人種が絡むと観客のひそかな罪悪感を気づかせる場所にもなったと見たい。大衆芸能のフリーク・ショウやイ

ンディアンを種にしたワイルド・ウェストが、世紀末でピークを過ぎるのも、国民の人権意識が芽生え、屈折した差別的な罪悪意識問題が絡んでくると見る。ただし、くり返すが、道化の風刺力、批判力などによる文化安全装置としての機能も、個人俳優＝スターに関心を寄せ、規模の拡大と華美さを喜ぶ大衆の娯楽になっていくにしたがって、皮肉なことだが薄められる傾向にあったのも事実だろう。

全体的に、残されたテキストを丹念に分析して舞台化をイメージすると、風刺力を生かす可能性に満ちた豊かな笑劇の可能性も見出すことはできよう。演劇的な仕掛けとしての minstrel・ショウのプラス面を無視することはできないのだ。大衆演劇の舞台を支配する人気を保っていた時代だからこそ、一層大勢の人びとの上に大きな力を振るっていたのでもあろう。

IV

ところで、南北戦争以後になると、白人と一緒に舞台に立つ名の売れた黒人俳優が出てきたり、黒人のショウ・グループも生まれてくる。しかし、芸能人として、彼ら自身が minstrel 俳優に真似たメークをしている様子から、自身にとって、minstrel の道化キャラクターは、あくまでも芝居のキャラクターであり、自分たち黒人そのものとは重ねて考えていなかったようだ。むしろ北部などの比較的黒人に触れることの少なかった白人の国民にとって、minstrel・ショウの黒い顔や言動が、黒人のステレオタイプのイメージをつくっていた。クーン・ソングなどのポスターを見ると、極端に凶案化されているのだが、それなど黒人は異なるという意識を視覚化して植え付けなかったとはいえない。自分たちに認めたくないおろかさや教養のなさなどの部分を、このイメージに重ねて現実の黒人そのものの特性に帰する意識を培ってきたと指摘されることが多いわけだ。舞台で多くの観客を集めたゆえに、そのような傾向は一層助長されていた。

21) このことに関しては、作品紹介とともにかなり詳しく指摘しておいた（斎藤偕子『シェイクスピアの黒い道化たち——19世紀のアメリカ大衆芸能のファンタジー2』『テアトロ』2005年10月号、44-48頁）。

人気のピークに達したショウのその後についても、最後に触れておきたい。

1850年代になると、バージニア・ミンストレルズもやはり、構成そのものの点でも拡大化している。三部構成が普通になった。歌と踊りとおしゃべりの第一部、ますますバラエティに富み、ジャグル、動物物まね、マジック、二人漫才などの雑芸のみで構成されたごった混ぜオリオの第二部、そして、第三部が加わる。この第三部が、短いバーレスク（笑劇）あるいはアフターピースと呼ばれる芝居の部分として独立する。前述の『オセロ』などもこの部の演し物に入っていた。この三部構成形態は、ミンストレル・ショウの基本パターンとして、このころまでには定着している。南北戦争前夜の1850年代には、作品としては、メインストリームで大ヒットしていくつもバージョンが生み出された『アンクル・トムの小屋』（原作小説が一冊として出版された直後の1852年から劇化されている）から、さわりの場面や人物が取り入れられ、寸劇化したトム物が大いに受けている。

しかし、構成として定型化されたショウにおいて、キャラクターなども定型化されたありきたりの人物となった。俳優目当ての客のため、マスクそのものがいわば透明化されていたのであり、キャラクターの魅力は引っ込んでいく。さらに、当初はメインストリームの旋律をパロディ化していたはずの音楽も、サロン風小唄と見分けのつかないようなノスタルジックなものになっていた。南北戦争後は、比較的保守的な女性観客も多くなったことも、変質の一因ではあるかもしれない。

ただ、1870年代ごろまでは、やはり、初期の精神が存続するかたちで、人気のピークを保っていたのではないだろうか。しかし80年代になると他の大型ショウの芸能の人気に引きずられるようになっていく。

フリーク・ショウのP・T・バーナム (P.T. Barnum, 1810-1891) が、ウィリアム・C・クー (William Cameron Coup, 1837-1895) のサーカスと組んだのが、1871年。これはやがて3つのリンクを持って巨大化された「地上最大のショウ」活動を行なう。ウィリアム・コーディ (William Frederic Cody, 1845 or 46-1917) ことバファロー・ビルが広大な野外劇場でワイルド・ウェスト・ショウをはじめたのが1883年だ。そして、ベンジャミン・フランクリン・キース (Benjamin Franklin Keith, 1846-1914) が、自分の大型バラエティ・ショウに「ボードビル」と名づけたのが1883年で、ニューヨークに進出して、世紀末にはミンストレル・ショウの客を奪っていたといわれる。

これに対抗する手を minstrel・ショウも用いていた²²⁾。偉大な minstrel プロモーターであった J・H・ハバーリー (J.H. Haverly, 18??-?) は、1870年代末にサーカスが3リングになったのに注目し、minstrelの拡大を考えた。4つの10人編成の巡業団を合併し、「世界最大の最上の」「40×40=総計=40×40——ハバーリー連合マンモス・minstrelズ」と宣伝したショウをはじめ。1880年ころのポスターには、前の2列に燕尾服姿の黒い芸人(漫才役のエンドマンが多く加わるようになっている)が20人ほど並び、その前方の両端に4人ずつが立って踊っており、さらに彼らの背後に20人ほどの楽師のオーケストラがずらりと並んでいる様子をはっきりと描かれている。また、三部構成の中味はかなり自由になって盛り沢山になり、第二部などは、トルコのエキゾチックできらびやかな宮廷場面と設定していたり、第三部など、黒人の種は引っ込み、人びとの関心の大きいミュージカルのパロディ、野球その他のスポーツなどを種にしている。もちろん舞台の上の全員が黒塗りであることは断るまでもない。さらに巨大化したショウの写真をみると、何十人にのぼる黒塗りミュージシャン／芸人を前列に並べ、背後にも黒い顔のオーケストラを配したもので出てきたのであった。それだけで壮観である。

こうなると、もちろん黒塗りには個々の道化キャラクターの顔などすら見えてこない。黒い顔はみんな同じ、中味はトルコ人であろうが、白人アメリカ人であろうが、外からは、個性のない「黒人」イメージのみが印象付けられたのである。

それにしても、19世紀は、インディアンとの戦闘場面をハイライトとしたワイルド・ウェスト・ショウ、身体の異形を種にした演し物フリーク・ショウ(のちに多くはサーカスに加わる)など、minstrel・ショウと並んで大衆の娯楽として人気を博していた。いずれも、人種問題、人権問題に深くかかわっており、20世紀になると単純に受ける時代が終わる。もちろんこれらの衰退は、映画などの強力な大衆娯楽が生まれてきたことも大きい。国民の意識問題の変化もあったことはうなずける。もちろん、国民のアイデンティティ意識の中に、一種の感情問題として深く刻み込まれたことは、肉体の差異を伴う

22) Robert C. Toll, "Show Biz in Blackface: The Evolution of the Minstrel Show as a Theatrical Form," *American Popular Entertainment* (ed., by Myron Matlaw. Westport: Greenwood Press, 1977). とくに以下のことは、この論で詳しい (pp. 27-30)。

問題であり、目をそらすわけにはいかないであろう。しかし、その問題は理性的な観点から一応拭うとして、すくなくとも、 minstrel・ショウについては再考することも可能なのではないだろうか。

minstrel・ショウは、ワイルド・ウエスト・ショウや、フリーク・ショウとは、明らかに異なる優れた特徴を持っていた。その特徴こそ、黒塗りの道化という、きわめて演劇的で普遍的な仕掛けを生んだということにつきる。これは世界の演劇でも他にはない根っからのアメリカ的なキャラクターでもあった。それゆえに大衆にもあれほど受けたともいえるのではないか。ショウ自体が俗化したことで、その効果は埋没し、現実の社会的観点から、国民意識形成を屈折させたということは、事実かもしれない。その問題の分析は社会学者にゆだねるとして、演劇の観点から、19世紀アメリカの生んだ「道化」芝居は、きちっと評価されているのである。