

# オーガスト・ウィルソン アフリカ系アメリカ人劇作家の巨匠

August Wilson :  
Great Master in the African American Theater

竹島 達也

TAKESHIMA Tatsuya

The purpose of this article is to present an overall view of the dramas written by August Wilson, who has raised the black theater in the United States to a higher level by making full use of his own original technique possessing the cultural features of African Americans. He aims at completing a large-scale historical story about African Americans as a result of having continued to present the dramas about the circumstances under which black Americans have been in American societies during each decade of the 20th century. It is through that saga that he asserts that it is a sublime mission for black Americans to look straight at their own past filled with sufferings, inherit their ethnic spiritual and cultural heritage spontaneously and survive in American societies, holding fast to their own identities as Blacks.

ローレン・ハンスベリー (Lorraine Hansberry, 1930 - 65) の『日なたの干し葡萄』(A Raisin in the Sun, 1959) を皮切りに事実上始まったと言える、アメリカの黒人演劇の系譜は、1960年代の黒人の公民権運動の絶頂期の、プロテスト性の非常に強い、リロイ・ジョーンズ (LeRoi Jones, 1934 - ) やジェームズ・ボールドウィン (James Baldwin, 1924 - 87) の戯曲へとつながる。そして、黒人の解放闘争の高揚期を過ぎた後は、エド・プリンス (Ed Bullins, 1935 - ) やジョーゼフ・ウォーカー (Joseph A. Walker, 1935 - )、チャールズ・フラー (Charles Fuller, 1939 - ) 等の、一民族の狭い視野にとらわれず幅広く人間一般に通じる、普遍性の高い劇作品が発表されるに至る。このような黒人演劇の流れの中で、アフリカ系アメリカ人の視点からアメリカ史を解釈し直すことを目指した一連の作品群を精力的に発表し続け、二度もピューリッツァー賞を受賞する、黒人の劇作家の巨匠ともいえるオーガスト・ウィルソン (August Wilson, 1945 ) が登場する。

オーガスト・ウィルソンは、1945年、ペンシルベニア州ピッツバーグに生まれ、市内にあるヒルと呼ばれる黒人のスラム街で育つ。父親は、白人で、ドイツ系のアメリカ人であり、母親は黒人である。在籍者の過半数が白人である高校に通うものの、教師からナポレオンについてのレポートを盗作した疑いをかけられ、16歳で高校を中退することになる。

その後は、雑役夫の仕事をしなが、ピッツバーグの公立図書館で黒人の文学作品を読み続け、ラルフ・エリソン (Ralph Ellison, 1914 - 94) やラングストン・ヒューズ (Langston Hughes, 1902 - 67) そしてジェームズ・ボールドウィンの作品に影響され、20

代で詩作を始めた。また、伝説的とも言えるブルース歌手ベシー・スミス (Bessie Smith, 1894/98 - 1937) のレコードを初めて聴いて以来、ブルースがウィルソンの文学的感性に大きな影響を及ぼすようになった。

1960年代には、公民権運動に関わるようになり、劇作を志すようになったウィルソンは、ピッツバーグに黒人のための劇場を設立することに協力する。ウィルソンの初期の作品は、地方の劇場で上演されることが多かったが、ユージーン・オニール記念劇団 (the Eugene O'Neill Memorial Theater Center) やイエール・レパートリー劇団 (the Yale Repertory Theater) がウィルソンの劇作品に興味を示すことで、ウィルソンは大きく注目されることになった。

特に、ミネソタ州セント・ポールに移った後、1983年に、イエール・レパートリー劇団の演出家ロイド・リチャーズ (Lloyd Richards) が、『マ・レイニーの黒い尻』( *Ma Rainey's Black Bottom*, 1984 )<sup>(1)</sup> に高い評価を与えて以来、ウィルソンは、リチャーズと組んで、ブロードウェイに進出し、黒人の劇作家として確固たる地位を築き上げたのである。<sup>(2)</sup>

オーガスト・ウィルソンの存在は、アメリカ黒人演劇について論じる際には、重要な位置を占めており、彼の作品群は、アメリカ黒人演劇の集大成的要素が非常に強いのである。この章では、アメリカの20世紀の各decadeの黒人の体験をそれぞれの作品の中に描き、一つの大きな世界を構築することを意図した、ウィルソンの作品群の中で、特に重要度の高いと思われる、主要な劇作品4作を取り上げ、ウィルソン劇の独自性や特質について考えてゆきたい。そして、この作業は、現代アメリカ演劇の伝統の一つを形成している、黒人演劇の伝統について総括することにつながるのである。

取り上げる作品は、『マ・レイニーの黒い尻』、『垣根』( *Fences*, 1985 )<sup>(3)</sup>、『ジョー・ターナーの去来』( *Joe Turner's Come and Gone*, 1986 )<sup>(4)</sup>、『ピアノ・レッスン』( *The Piano Lesson*, 1987 )<sup>(5)</sup> である。

ウィルソンの作品は、リンカーンによる奴隷解放後、白人のプランテーションで耕作奴隷や家内奴隷として苦役を強いられ続けた南部を離れ、「約束の地」を求めて、工業化や都市化が著しく進行し変貌を遂げる北部に移住してきた黒人達が、その北部で如何に生きてゆくかを描いたものである。

ウィルソンは、『垣根』の中で、そういった黒人たちについて次のように描写している。

The descendants of African slaves were offered no such welcome or participation. They came from places called the Carolinas and the Virginias, Georgia, Alabama, Mississippi, and Tennessee. They came strong, eager, searching. The city rejected them.... They sold the use of their muscles and their bodies. They cleaned houses and washed clothes, they shined shoes, and in quiet desperation and vengeful pride, they stole, and lived in pursuit of their own dream.<sup>(6)</sup>

19世紀後半以降、アイルランドや南欧、東欧などから、貧困や政治的・宗教的迫害を逃れてアメリカに到着した移民にとっては、ニューヨークやシカゴ、ピッツバーグなどのアメリカ北部の工業都市は、「約束の地」であり、彼らのアメリカン・ドリーム実現の場であった。しかし、以前奴隷であった黒人達は、ヨーロッパからの白人移民と同等の扱いを受けることなく、自由や平等や経済的繁栄を夢見ながらも、社会の底辺での屈辱的な肉体労働を余儀なくされたのである。

ウィルソンの作品の黒人の登場人物には、アメリカ南部で白人から受けた肉体的・精神的暴力がトラウマになって、北部の都市に移住あるいは移動した後もその傷を克服できない者が多い。

その顕著な例が、『マ・レイニーの黒い尻』のレヴィー（Levee）や『ジョー・ターナーの去来』のルーミス（Loomis）である。

若手のブルース・ミュージシャン、レヴィーは、実績がないにもかかわらず、1920年代を代表するブルースの女王、マ・レイニー（Ma Rainey）のブルースを時代遅れだと批判し、自分の新しい前衛的なブルースを白人の音楽プロデューサーに売り込もうとするほどの激しい性格の持ち主である。

マ・レイニーのレコーディングに際しては、同じバンドの、自分よりもキャリアがある黒人ミュージシャン達を軽蔑し、協力することもできないし、忠告を謙虚に受け入れることもできない。それは、一つの理由として、マ・レイニーや他のバンドマン達は、レヴィーにとっては、忌まわしい過去を背負った南部の土地と深いつながりがあり、レヴィーは、その南部を否定し、南部に対して異常なほどの憎悪の念を抱いているからだと考えられる。

レヴィーにとっての南部での忌まわしい過去とは、白人による自分の家族に対しての屈辱的な仕打ちである。レヴィーが少年の頃、白人のギャングの一団が、自宅に侵入し、母親を強姦した。レヴィーは、母親を助けようとして、ナイフを持って命がけで白人に挑んだが、力及ばず、逆に胸を切られてしまう。この事件を後で知った父親は、白人に復讐を果たしたが、南部社会のしきたりで、リンチに遭い、焼き殺された。レヴィーは、今でも胸に残る傷跡を見るたびに、暴力によって父親の命と母親の誇りを奪った南部におけるレイシズムとそれを生んだ風土をもつ南部を決して許すことができず、それが大きな精神的外傷となっているのである。

時代としては、20世紀初頭、1910年代を背景としている『ジョー・ターナーの去来』のルーミスは、南部では牧師をしており、妻と娘もいたが、ある時、ジョー・ターナー（Joe Turner）というテネシー州の知事の兄弟である白人に捕らえられ、隔離され、7年間に及ぶ農園での労働を強制された。

その期間が長期にわたったため、妻は、夫ルーミスを死んだものとしてあきらめ、娘を母親に預け、北部へと出奔し、ルーミス一家は離散の憂き目を見た。ジョー・ターナーは、この非人道的な強制労働によって、ルーミスの生きてきた世界そのものを奪い、ルーミスをも骨抜きにしてしまったのである。

ルーミスは、7年間の拘禁生活を通じて、「自分の歌」をそして「自分の歌」の歌い方を忘れてしまった。つまり、ルーミスは、アフリカ系アメリカ人としてのアイデンティティを喪失し、その結果、いったい自分が何であるのかがわからなくなってしまったのである。ルーミスが、妻を捜してピッツバーグにやって来たのも、自分という存在の根源的

意味が分からなくなったからなのである。

自己の民族的アイデンティティを失ったルーミスは、精神的に不安定で、下宿屋の黒人達が、先祖や祖国アフリカとのつながりを呼び覚ますジューバ（Juba）を皆で踊っていると、強い怒りを示し、半狂乱状態になってしまう。また、ルーミスは、興味を持った女性に対しても、男としての振舞い方を忘れたために、為す術も無くただ呆然とするだけである。

『ピアノ・レッスン』の場合は、チャールズ（Charles）家に代々伝わり、今も居間に置かれている古いアップライトのピアノそのものに、南部でチャールズ家の人々が黒人として受けてきた苦難の歴史が刻み込まれている。

奴隷解放前、チャールズ一族は、サッター（Sutter）家の所有物で、また、ピアノは他の白人の所有物であった。当時のサッター家の当主であったロバート・サッター（Robert Sutter）は、結婚記念日に際しての妻への贈り物として、このピアノに目をつけた。しかし、サッターは、十分なお金が無かったために、自分が所有している黒人奴隷の内二名とピアノを交換した。サッターにとっては、黒人奴隷は血の通った人間ではなく、物々交換のための手段に過ぎなかったのである。

交換された二名は、ドウカー（Doaker）の祖母と父であり、チャールズ家は離散の憂き目を見る。また、サッターの妻は、贈り物のピアノに満足はしていたが、自分に献身的に尽くしてくれた二人の黒人奴隷を失ったために、大変寂しがり、病気にまだってしまった。

ドウカーの祖父は、サッターの命令により、失った自分の妻と息子の姿をピアノに彫刻したが、妻と息子にとどまらず、一族全員の姿を彫刻し、サッターの怒りをかった。一族全員の姿が刻まれたことによって、チャールズ家にとって、このピアノは、災厄の元凶であることを越え、一族に対する切実なる思いを刻む、重要な精神的な意味合を帯びた記念碑的な存在へと変化していったのである。

そのため、ドウカーの兄であるボーイ・チャールズ（Boy Charles）は、一族の精神的遺産とも言えるこのピアノの獲得に異常なまでに執着し、兄弟三人でサッター家からピアノを運び出し、一族の所有物にした。それに気付いたサッターとその一味は、ボーイ・チャールズが乗っている列車に放火し、ボーイ・チャールズは焼死した。また、その後、放火した白人の一人も、井戸に落ち、謎の死を遂げる。

このピアノには、それを巡っての、黒人と白人との間の命がけの抗争の血塗られた歴史や人々の情念が刻み込まれており、一族が北部に移住している1930年代においても、ボーイ・チャールズの娘と息子との間の、深刻な対立や葛藤の根源になってゆくのである。

ウィルソンの作品の黒人の登場人物には、今見てきたような、アメリカ南部における、ネイティブ白人の、残忍極まりないレイシズムや無神経な振るまいによって引き起こされた悲痛な体験が根底に存在する。彼等は、それを、南部を離れ北部の都市で生活するに際しても、払拭することができず、その体験の影響によって苦悶し続けているのである。

ウィルソン劇の黒人の登場人物の顕著な特徴に関して、次に指摘できる点は、その黒人

達が、黒人の著名な社会学者であるW. E. B. デュボイス (W・E・B. Du Bois, 1868 - 1963) が提唱した「二重意識」<sup>(7)</sup> に囚われ、その意識から脱却できず、自己のアイデンティティーを見出せないでいるということである。デュボイスは、彼の主著『黒人のたましい』( *The Souls of Black Folk*, 1903 ) の中で次のように述べている。

アメリカの世界 それは、黒人に真の自我意識をすこしもあたえてはくれず、自己をもう一つの世界(白人世界)の啓示を通してのみ見ることを許してくれる世界である。この二重意識、このたえず自己を他者の目によってみるという感覚、軽蔑と憐びんを楽しみながら傍観者として眺めているもう一つの世界の巻尺で自己の魂をはかっている感覚、このような感覚は、一種独特なものである。<sup>(7)</sup>

このような「二重意識」を持っているために、白人の価値観に染まり、黒人としての誇りも持たず、自ら破滅していった登場人物としては、まず最初に、『マ・レイニーの黒い尻』のレヴィーを挙げることができる。レヴィーは新進気鋭のブルースミュージシャンとして、シカゴでのマ・レイニーのレコーディングの際に、白人プロデューサーに自分の音楽を売り込もうとする。

確かに、レヴィーのブルースは新しい時代の息吹を感じることができるのではあるが、その中には、マ・レイニーのブルースが持つような、アフリカ系アメリカ人の魂の叫びが決定的に欠けているのである。マ・レイニーのブルースは、シャノンが言うように、アメリカ南部の黒人の苦悩を伝えるだけでなく、遠くアフリカにまでさかのぼる、アフリカ系アメリカ人の文化の諸要素が濃厚なのである。<sup>(8)</sup>

レヴィーは、故郷南部での白人による非常に屈辱的な体験を持っているために、黒人のアイデンティティーの重要な部分を形成する、南部における黒人としての過去を強く拒絶し、故郷の南部や南部出身の黒人に対して否定的な見解しか持てないのである。従って、レヴィーは、マ・レイニーのバンドの中でも、他の黒人達を軽蔑し、協力する気などは毛頭ない。

レヴィーは、南部出身の黒人を小作人だと馬鹿にし、その服装を見ては、野暮な田舎者扱いする。レヴィーは、白人の服装をし、白人のように振る舞い、北部で白人資本の力を借りてミュージシャンとして成功することを夢見ている。レヴィーのこのような生き方は、同じバンドのトレド(Toledo)が批判するように、自分自身を売る行為であり、そのような黒人は、“imitation white men”の一人なのである。<sup>(9)</sup>

自分の過去を否定し、白人に魂を売り渡そうとしたレヴィーには、黒人としての確固たる精神的な基盤がなく、非常に不安定で脆い存在である。更に、レヴィーには、マ・レイニーが気付いているような、白人にブルースを提供することは白人に搾取されることにつながるという認識が足りないのである。

自分の音楽が評価され、白人に雇われることを盲目的に信じて、マ・レイニーのバンドを去ったレヴィーではあったが、突然白人のプロデューサーからビジネスの話を破談にされ、自暴自棄の精神状態で、トレドを刺殺してしまう。『マ・レイニーの黒い尻』を通じて、ウィルソンは、「二重意識」ゆえに破滅したレヴィーを主人公に、黒人にとっての「約束の地」であるはずの北部でも続く、白人による黒人の搾取とそれによって生じる黒

人の“cultural fragmentation”<sup>(10)</sup>を訴えたのである。

ウルフは、その点に関して、次のように述べている。

... Levee carries most of the burden of Wilson's portrayal of the combined themes of the cultural upheaval and fragmentation.<sup>(10)</sup>

そして、黒人でありながら白人の世界に横行する物欲に囚われ、黒人としてのアイデンティティーを失ったレヴィーは、そのような「二重意識」を持った黒人のシンボリックな存在であり、レヴィーの破滅は、一黒人の破滅ではなく、同じ心理状態に囚われた、北部の黒人全般の破滅であると解釈できるのである。

また、『ピアノ・レッスン』のボーイ・ウィリー (Boy Willie) も、このような「二重意識」に囚われた黒人の登場人物の一人と見なすことができる。ボーイ・ウィリーは、先祖の苦難の歴史を刻み、チャールズ家の精神的遺産と化しているピアノを、売却し金銭に換え、その資金でアメリカ南部に土地を購入し、商品作物を育て経済的に裕福になることを夢見ている。

ピアノに秘められたチャールズ家の血塗られた過去にこだわるあまりピアノを自ら演奏することすらできない姉のバーニース (Berniece) とは違って、ボーイ・ウィリーは、過去には目を向けず常に未来を志向し、ピアノを現金化することによって得られる将来の可能性を模索しようと躍起になる。

ボーイ・ウィリーが、チャールズ家の先祖とのつながりとなる点で非常に価値のあるピアノを経済的な利益のために売却することは、先祖を冒し、黒人としての過去を否定することにつながる。ボーイ・ウィリーの心理には、白人が築き上げた資本主義的な価値観が内在しており、その点で、ボーイ・ウィリーも「二重意識」に囚われ、黒人としての「真の自我意識」を見失っていると考えられるのである。

また、見方を変えると、そのような分裂した黒人の精神状態を、ウィルソンは、『ピアノ・レッスン』の中で、黒人としての先祖の過去を大切にし、ピアノを神聖なものと考えたバーニースと、功利的な考え方に染まりピアノの売却をすぐにも図ろうとするボーイ・ウィリーという相反する二人の登場人物との間の対立や葛藤にも代弁させているのではなかろうか。

次に取り上げる登場人物は、黒人の地位が大きく変化するアメリカの1950年代に生きたために、息子と対立せざるを得なかった、『垣根』のトロイ (Troy) である。トロイは、若い頃、黒人が大リーグの野球チームでプレーできなかった時代、黒人だけのプロ野球チームであるニグロ・リーグで活躍した。

しかし、トロイは、人種の壁に阻まれて大舞台でプレーできなかったことが、いつまでも心残りではない。特に、第二次世界大戦後、ジャッキー・ロビンソン (Jackie Robinson, 1919 - 72) を皮切りに、何人かの黒人の野球選手が、大リーグで活躍するようになると、今まで抱いてきた悔しさが、いっそう大きく耐え難いものになっていった。

トロイの人生は、非常に苦難に満ちたものであった。トロイは、少年の頃、父親の虐待に耐えかねて家を出て、盗みを働きながら生計を立てていた。しかし、トロイは、自分の窃盗行為を目撃した白人を殺害したために、15年もの間刑務所で暮らすことになってしま

った。服役中に覚えた野球で、ニグロ・リーグで一時は活躍はしたものの、野球を辞めた後は、社会の底辺でゴミ収集の仕事をし、第二次世界大戦で負傷し自活できない弟のガブリエル（Gabriel）の軍人年金を頼りにしながら、何とか生活している有様である。

トロイには、コリー（Cory）という息子がいる。コリーはアメリカン・フットボールが非常に得意で、大学からスカウトされるほどの腕前である。トロイの若いころとは違って、コリーの時代には、黒人にもプロのスポーツ選手になる道が開けていたのだが、トロイは、息子が自分が叶えられなかった夢を実現することに対する嫉妬にも似た感情から、コリーがフットボールで生きてゆく道を一方的に絶ってしまう。

更に悪いことに、トロイには、長年献身的に尽くしてきたローズ（Rose）という妻がいるにもかかわらず、他に愛人を作り、子供まで設けてしまう。そんな身勝手な父親に激しい憤りを覚えたコリーは、父親と殴り合いになり、家を出て、父親と絶縁してしまう。

トロイは、自分の父親ともそして息子とも決裂し、作品のタイトルにあるように、「垣根」を作ってしまうことになるわけだが、その親子間の断絶の原因の根底には、やはり、トロイやトロイの父親の黒人としての「二重意識」が存在しているように思われるのである。

トロイの父は、アメリカ南部の綿花畑で小作人をやっていたが、白人の主人に対して仕事上の責任を果たすことに血眼になるあまり、自分の子どもは労働力としてしか考えることができず、トロイは、そのような父親の下で虐待を受けながら育った。それに加えて、トロイが長期間服役する羽目になったのは、自分の命を狙った白人を殺害したからであり、実力がありながら、大リーグに入れなかったのは、白人による人種差別があったからである。

トロイの人生は、白人による差別・迫害・抑圧によって大きな影響を受け、トロイの人生観は、今までのそのような幾多の屈辱的な体験によって形成されたゆえに、たいへん歪んだものになり、それが家庭の崩壊を引き起こしたと考えられるのである。

トロイは、黒人としての自負心を必死に持とうとしながらも、白人に対するオブセッションから解放されることはなかったのであり、トロイの会話の中に登場する死神とは、白い頭巾をかぶり白人至上主義を唱えるKKK団員だったのである。トロイは、黒人の白人の対するオブセッションのシンボリック的存在である死神について次のように述べている。

TROY. ... Death stood up, threw on his robe ... had him a white robe with a hood on it. He threw on that robe and went off to look for his sickle.<sup>(11)</sup>

トロイの人生は、死神との絶えざる抗争であり、トロイが自宅の周囲に張り巡らしている塀は、白人によって黒人の生活が脅かされることのない未来を作るためのトロイの必死の抵抗の象徴的行為でもあったと解釈できるのではなからうか。

ウィルソン劇の黒人の登場人物の中で、『マ・レイニーの黒い尻』のレヴィーや『ピアノ・レッスン』のボーイ・ウィリーは、黒人としての過去を拒絶したり、冒すことによって、白人社会の価値観に染まり、黒人としての自我意識を喪失する。『垣根』のトロイは、黒人の魂を必死に追求しながらも、白人に対するオブセッションがあまりに強烈なために、健全な家庭を築くことができない。このように、ウィルソンは、20世紀のアメリカ

カ社会において、「二重意識」という自家撞着状態から逃れられず、アフリカ系アメリカ人としての自己の本質が見極められぬまま、彷徨し続ける黒人の姿を描いたのである。

今まで見てきたように、ウィルソンの作品の黒人の登場人物は、レイシズムが深く根付いたアメリカ南部での悲痛な体験によって、黒人としてのアイデンティティーを失い、自由と平等の地であるはずの北部の都市においても、その呪縛からは逃れることはできず、苦悶し続ける。しかし、ウィルソン劇では、そのような黒人達が、最終的にどのような形で、その失ったアイデンティティーを回復し、生まれ故郷であるアメリカ南部とそして先祖のルーツがあるアフリカとの精神的紐帯に覚醒するかが非常に重要な問題となる。

そして、その問題に深くコミットしていくことは、ウィルソン劇の特質や独自性を究明することにつながり、延いては、現代アメリカ演劇における黒人演劇の系譜の最終的な到達点に辿り着くことになる。続いて、今まで取り上げたウィルソンの各作品を、このような視点から捉え直してゆきたい。

今まで触れてきたウィルソンの4つの主要な作品の中で、最初に発表された『マ・レイニーの黒い尻』は、そのエンディングを考慮に入れると、異質な終わり方をしている作品であると考えることができる。

主人公である黒人のブルース・ミュージシャン、レヴィーは、自己の黒人としての過去を否定したままで、自分の音楽を白人に売り込みたいあまり、本来属すべき黒人のコミュニティであるマ・レイニーのバンドのメンバーと協力できず、決裂し、解雇される。レヴィーは、最終的には白人のプロデューサーにも裏切られ、黒人としての「真の自我意識」を回復できぬまま、同じバンドの黒人を刺殺してしまい、この作品は幕になる。

この点に関して、モナコは次のように述べている。

*Ma Rainey's Black Bottom* stands beside these plays and offers a tragic illustration of the consequences of failing to discover one's identity within one's own community and heritage.<sup>(12)</sup>

ジェイムズ・ボールドウィンも述べているように、自分の過去を進んで受け入れられなければ、アメリカの黒人にはどこにも未来はない<sup>(13)</sup>のであって、その点で、『マ・レイニーの黒い尻』のレヴィーには、破滅する以外の道は残されていなかったのである。

しかし、その後のウィルソンの3つの作品では、アフリカ系アメリカ人の劇作品の独自性が強くなるとともに、作品の方向性も大きく変化し、それが注目すべき点になってくる。ウィルソンは、アフリカ系アメリカ人の長年の悲願である自らの「魂の解放」をどのような形で、作品の中で実現してゆくかを中心に論をすすめてゆきたい。

『垣根』のトロイは、息子コリーと和解することができないまま、世を去る運命にあった。それは、フットボール選手の道をトロイに絶たれたコリーが、出奔し、海兵隊に入隊したからである。コリーは、7年も経過してから、トロイの葬式に際して帰宅するものの、まだ父親を許す気持ちになれず、葬式に参列することを拒否する。

しかし、コリーは、トロイが愛人に生ませた娘レイネル (Raynell) を引き取って献身的に育て、必死に家庭を守ろうとする生き方を貫く母親ローズ (Rose) とトロイの精神的遺産を受け継いだレイネルによって、変化を遂げる。そして、コリーはトロイを憎み、その影を払拭したいと強く願ったが、成長した自分の姿は、父親の姿そのものであったのである。トロイは、死後も、残った家族に強い影響を及ぼし、家族が結束する原動力となるのである。

ウィルソンは、この家族の結末の最も重要な場面を、リアリズムから逸脱し、アフリカ系アメリカ人の文化に特有の、超自然的なそして一種霊的な世界を舞台上に再現させることによって、作り上げているのである。

戦争で頭部を負傷して正常な精神状態を維持できなくなったガブリエルではあったが、トロイの葬式に際して、神秘的な力を駆使し、現在のマクソン (Maxon) 家の人々と、連綿と続く先祖たちとの間の橋渡しの役目を果たするのである。ガブリエルは、鳴らないトランペットを懸命に吹き、先祖発祥の地であるアフリカの儀式の一つである先祖返りのダンスをする。そして、そのダンスが終ると、天国の門が開くのである。

ガブリエルの重要性について、シャノン<sup>14</sup>は次のように述べている。

As a spectacle character, Gabriel's significance is in providing a flawed icon of African Americans' cultural past.<sup>(14)</sup>

結果的には、トロイの死によってではあったが、マクソン一家は団結し、先祖達とのつながりを再確認することによって、アメリカでの苦難に満ちた体験によって失われたアフリカ系アメリカ人としてのアイデンティティーを回復するのである。

続いて、『ピアノ・レッスン』において、チャールズ一家の精神的遺産でもあるピアノを巡る、姉と弟の対立がどのような形で解消し、それが、アフリカ系アメリカ人の真の魂の解放にとって、どのような重要な意味合を持つてくるかを考察する。

ピアノを売却しようとならずに運び出そうとするボーイ・ウィリーとピアノに染み付いた一族の血塗られた歴史から逃避し続けるバーニースとが和解するのは、皮肉にも、ピアノに取り憑いた、チャールズ家の主人であったサッターの亡霊によってである。ここでも、ウィルソンは、アフリカ系アメリカ人の文化に特徴的な幽霊や亡霊という超自然的な存在を登場させ、重要な役割を担わせることによって、アフリカ系アメリカ人の演劇としての独自性をいっそう強めているのである。

一部の者だけしか気付かなかったサッターの亡霊は、幕切れでは、ほとんど誰もが無視できないほどの大きな存在として迫ってくる。サッターの亡霊は、チャールズ家にとっては、長年の白人支配のシンボルであり、黒人にとっての宿敵であった。

黒人牧師エイヴリー (Avery) の悪魔払いの儀式も役に立たず、一同窮地に立たされた状況で、ボーイ・ウィリーは、サッターの亡霊に自らの体を張って戦いを挑む。その姿を見たバーニースは、突然ピアノを演奏し始め、悪魔払いと弟の戦闘を援護する歌を唄い始める。その歌に関しては、ボウゲーミールが、次のように述べている。

... the song Berniece sings was originally a plea to the Christian God, but in the later

version Berniece's call goes out to her ancestors, which strengthens the play's thematic ties to African ritual.<sup>(15)</sup>

バーニースの歌は、先祖の霊を呼び覚まし、助けを求めた点において、現在のチャールズ一族と先祖達との結びつきを再確認する儀式的な働きがある。また、バーニースとボーイ・ウィリーがサッターの亡霊を退治しようと団結したことは、崩壊の危機に瀕したチャールズ家を再生させることにつながる。

ウィルソンは、バーニースにピアノを弾かせることによって、避け続けてきた過去に直面することと、ボーイ・ウィリーにはチャールズ家にとってのピアノの重要性を認識させることによって、アフリカ系アメリカ人としてのルーツを大切にすることを訴えていると考えることができる。

その点に関して、ボウゲーミールは、次のようにまとめている。

Perhaps the lesson of the play's conclusion is that there are indeed voices and perspectives that do not capitulate or fall prey to the dominant culture's version of history. In *The Piano Lesson* Wilson lets the audience know that those ancestral voices must be heard; ...<sup>(16)</sup>

ウィルソンは、アフリカ系アメリカ人は、アメリカで支配的な白人の文化に属することなく、自分の先祖達と精神的に一体になることの重要性を説いているのである。

最後に、ウィルソンの作品の中で、最もアフリカニズム、つまりアフリカ系アメリカ人としてのアイデンティティーを想起させる要素が濃厚だと考えられる『ジョー・ターナーの去来』を取り上げる。この作品の主人公であるルーミスは、白人ジョー・ターナーによる拘禁によって、自己の存在の根源的意味が分からず苦悩し続けるが、ピッツバーグの下宿屋で出会ったシャーマン、バイナム (Bynum) の影響もあって再生の道を辿ることになる。

バイナムは、ヴードゥー (Voodoo)<sup>(17)</sup> の呪術師で、下宿屋でも、鳩を殺してその血液を飲むといったようなヴードゥー特有の儀式を執り行っている。また、バイナムは、自分の進むべき道を教えてくれる“Shiny Man”を探し求めており、“Shiny Man”を見つけることによって「自分の歌」を見つけ、人々を団結させる霊的な力を獲得することができるかと信じている。

ルーミスが、バイナムとの出会いによって自分を取り戻すことになる大きな転機となるのは、バイナムが中心になって他の黒人達と始めた、アフリカの奴隷の叫びを思い起こさせるジューバのダンスである。ルーミスは、狂気の中で、一種の啓示の様な形で、ある光景を目にする。それは、黒人が奴隷船に乗せられ、アフリカから連れて来られた時の、あの悪名高き中間航路での先祖達の苦痛に満ちた体験であった。

最終的には、ルーミスの再生は、妻との再会に際してではあるが、この一種の霊的な体験によって、ルーミスは、自分の在り方の根源的意味を回復する重要な手がかりをつかむことになるのである。ルーミスは、奴隷船に乗せられた先祖の黒人達と、自分自身や他の黒人との精神的なつながりを再確認することになるのである。

また、ルーミスは、バイナムとの対話において、自分がジョー・ターナーによって奪われたものが、「自分の歌」、つまり、自己の黒人としてのアイデンティティーであることを教えられる。その結果、ルーミスは、妻と再会はするが、白人のキリスト教の従僕と化した妻とは別れ、黒人としての自分自身の存在に責任を持って生きることを決意し、「自分の歌」を見つける。そして、そのルーミスの姿は、バイナムが探し続けた“Shiny Man”であったのだ。バイナムは、一種の悟りに達したルーミスに次のように叫ぶ。

BYNUM. Herald Loomis, you shining! You shining like new money!<sup>(18)</sup>

ルーミスは、自分自身がアフリカ系アメリカ人の歴史的・文化的ルーツにつながっていることを認識することによって、自己の根無し草的状況を克服し、再生を果たしたのである。『ジョー・ターナーの去来』を通じて、ウィルソンは、アフリカ系アメリカ人にとって、先祖との精神的なつながりや文化的な遺産を発見することが、いかに重要であるかを説いている。シャノンも、この作品について、次のように述べている。

The play, then, serves as Wilson 's song and all black people 's song. It is also a journey back to areas of a personal and collective past whose profound truths cannot be contained within the conventional dramatic form.<sup>(19)</sup>

『ジョー・ターナーの去来』は、従来の戯曲の枠を度外視した形式でなければ表現できない要素を多分に含む点において、誠に独自性に富んだアフリカ系アメリカ人の戯曲と言えるのである。

ウィルソン劇は、作品の各所で、登場人物に長い台詞を語らせるが、これは、白人の奴隷主から文字を持つことを禁じられたために黒人達の間で発達した口承の手法を応用したものであると考えられる。また、ウィルソン劇の登場人物の台詞は音楽性が非常に豊かであり、黒人独特の音楽とも言えるジャズやブルースのリズムを意識して台詞を作り上げたと思われるのである。その点に関して、フィッシュマンは次のように述べている。

... Listening to Wilson 's dialogue, one hears the soulfulness of the blues in the long speeches of the characters and the repartee of jazz in carefully orchestrated quick dialogue exchanges...

The use of music as technique has its roots in traditional African performance, where music is certainly a fundamental element.<sup>(20)</sup>

このように、ウィルソンは、表現形態や技法にも、伝統的なアフリカのパフォーマンスの要素を採り入れ、独自の工夫を凝らし、アフリカ系アメリカ人の作品としての劇的效果を高めるための努力を怠らないのである。

そして、ウィルソンは、そのような独自の技法を駆使して、アフリカ系アメリカ人としての重要なメッセージを明確に伝えることに成功している。そのメッセージとは、集約すれば、一人一人のアフリカ系アメリカ人が、自分や自分の祖先が辿ってきた、アフリカからアメリカの南部そして北部へのディアスポラの過程における苦難に満ちた過去を直視し、現在まで連続と続くアフリカ系アメリカ人の精神的・文化的遺産の継承を自覚的に行い、アフリカ系アメリカ人としての「真の自我意識」に覚醒するという崇高な使命を果たすことなのである。

ハンスベリーの『日なたの干し葡萄』を事実上の嚆矢とする、アメリカ演劇における黒人演劇の伝統は、1960年代や70年代のジョーンズやボールドウィンそしてプリンス等を経て、80年代と90年代に至って、オーガスト・ウィルソンの、アフリカ系アメリカ人としての独自性を強く出しながらも白人にも受け入れられることになる普遍性を備えた傑出した作品群の登場によって、一つの到達点に達するのである。

#### 注

- (1) 初演1984年10月11日、the Cort Theater。上演回数275回。ニューヨーク劇評家賞受賞。
- (2) ウィルソンの伝記的事実については、Mary Bogumil, *Understanding August Wilson* (University of South Carolina Press, 1999) Chapter 1 参照。
- (3) 初演1987年3月26日、the 46th St. Theater。上演回数526回。ピューリッツァー賞、ニューヨーク劇評家賞受賞。
- (4) 初演1988年3月27日、the Ethel Barrymore Theater。上演回数105回。ニューヨーク劇評家賞受賞。
- (5) 初演1990年4月16日、the Walter Kerr Theater。上演回数329回。ピューリッツァー賞、ニューヨーク劇評家賞受賞。
- (6) August Wilson, *Fences*, in *Fences and Ma Rainey's Black Bottom* (Penguin, 1988) p.17 .
- (7) W. E. B. デュボイス著、木島始・鮫島重俊訳、『黒人のたましい』(岩波書店、1992年) pp.15 - 16。
- (8) Sandra Shannon, *The Dramatic Vision of August Wilson* (Howard University Press, 1995) p.82 .
- (9) Wilson, *Ma Rainey*, p.206 .
- (10) Peter Wolfe, *August Wilson* (Twayne, 1999) p.46 .
- (11) Wilson, *Fences*, p.30 .
- (12) Pamela Monaco, *Father, Son, and Holy Ghost*, in Marilyn Elkins, ed., *August Wilson A Casebook* (Garland Publishing, Inc., 1994) p.91 .
- (13) James Baldwin, *The Fire Next Time*, in Shannon, *Dramatic Vision*, p.84 .
- (14) Shannon, *Dramatic Vision*, p.114 .
- (15) Bogumil, *Understanding*, p.92 .
- (16) *Ibid.*, p.93 .
- (17) ヴードゥーは、西アフリカからカリブ海諸国を經由し、アメリカ南部の黒人の間で流布している魔術的な土俗信仰である。

(18) August Wilson, *Joe Turner 's Come And Gone*, in Clive Barnes, ed., *Best American Plays : Ninth Series* ( Crown, 1993 ) p.413 .

(19) Shannon, *Dramatic Vision*, p.142 .

(20) Joan Fishman, *Romare Bearden, August Wilson, and the Tradition of African Performance*, in Alan Nadel, ed., *May All Your Fences Have Gates* ( University of Iowa Press, 1994 ) p.140 .

### 参考文献

Alan Nadel, ed., *May All Your Fences Have Gates* ( University of Iowa Press, 1994 )

August Wilson, *Fences and Ma Rainey 's Black Bottom* ( Penguin, 1988 )

, *The Piano Lesson* ( Plume, 1990 )

Booker T. Washington, *Up from Slavery* ( Dover Publications, 1995 )

Clive Barnes, ed., *Best American Plays: Ninth Series* ( Crown, 1993 )

Marilyn Elkins, ed., *August Wilson A Casebook* ( Garland Publishing, 1994 )

Mary Bogumil, *Understanding August Wilson* ( University of South Carolina Press, 1999 )

Peter Wolfe, *August Wilson* ( Twayne, 1999 )

Sandra Shannon, *The Dramatic Vision of August Wilson* ( Howard UP, 1995 )

W. E. B. デュボイス、木島始・鮫島重俊訳『黒人のたましい』(岩波書店、1992年)。