

大衆文化論の試み (2)

——アンティベラム・アメリカにおける劇場の働きと
演技性身体の登場——

竹 内 勝 徳

序

19世紀のアメリカ人作家ハーマン・メルヴィルは小説『信用詐欺師』(1857)において、その登場人物の一人に次のセリフを述べさせている。「人生とは衣装をまとった遊山である。役を決めて人を装い、節操をもって道化を演ずる構えをせねばならぬ。」¹⁾ シェイクスピアの受売りか。あるいは現代の視点からすると何やらポスト・モダンな響きがあり、現代人の普遍的なあり方を予言しているようにも聞こえる。事実、この作品は夥しいポスト・モダンの解釈を呼んだ。が、当時、このセリフは極めて具体的で、实际的で、地域性の強い意味を持っていたのである。受売りではなく、現実の文化状況を如実に言い表していたのだ。なぜなら、ローレンス・W・レヴィーンが言うように、19世紀前半のアメリカにおいて劇場はアメリカ文化に「不可欠な部分」²⁾ であり、その急速な大衆化に伴いマス・レベル、いや個人レベルのコミュニケーション・パターンまで劇場内の言語力学と分かちがたく結び付けられていたからである。

レヴィーンは19世紀アメリカ大衆文化におけるシェイクスピア劇の流行、順応、変容、そして高尚文化へと特化されてその力を失うまでを詳細に考察し、この時代にして既に劇場文化がアメリカ国土の隅々まで浸透していたことを明らかにした。特に19世紀前半においてシェイクスピア劇はその人気を極めていたが、その際原本に忠実な演出は徐々に排され、ユーモア、パロディ、政治風刺、時事問題、フォークロアなどアメリカ独自の要素が織り込まれるようになって

た。同時に、それは純粹な演劇として単発で公開されるよりは、舞踏、魔術ショウ、曲芸、 minstrel・ショウ³⁾ などと一緒にヴァラエティ・ショウとして上演されていた。大衆化と平行して異種混同化が進行していたのである。レヴィーンによれば、シェイクスピア劇がこれほどアメリカ文化に浸透した理由は、①それが新興民主主義国アメリカ特有の「個性中心」を訴え、②ピューリタニズムに通ずる「善悪」の問題を含み、③個人主義的な労働の倫理たる「個人の責任感の重要性」を感じさせたという点にある。⁴⁾ これは観客の好みを分析した結果、つまり作品そのものの訴求力に目を向けたうえでの見解である。しかしながら、アメリカがシェイクスピアを、いや演劇文化そのものを取り込んだ理由、あるいはアメリカにおいて劇場文化を成立させた文化的コンテクストといったものは、一旦個々の作品から離れた、より根本的な層において考えてみる必要もあるだろう。本論はこの視点からアメリカにおける劇場文化の歴史的経済的成立要因を管見すると同時に、劇場文化の拡散、大衆化がいかなる社会的、文化的変革に繋がったかを考えるものである。

I

シェイクスピア劇は西部の田舎でも上演されていた（上演と呼べる程大袈裟なものではなかったのだが）。そこで演じる巡業役者についてコンスタンス・ルークはその著『アメリカのユーモア——その国民的人物像の研究』で次のように説明している。

この役者達は「森をパーラーに、砂漠を食事室に、嵐の海を花壇に、宮殿を泥棒の巣窟に……」変貌させたのである。さらに彼らはそれとなく住民やその居住地区に加わり、衣服と態度を大胆に色づけすることでその地区特有の雰囲気誇張し、そのロマンチックな言語は辺境の訛りと混ざり合った。⁵⁾

元々シェイクスピア劇は、超自然性、幽霊、魔術などセンセーショナルな要素を含んでいる。ところがそういった要素が、アメリカの辺境にに住む観客にとって、荒野という環境をより刺激的に感じさせてくれる演出として映った。荒涼とした原野、奥深い森、インディアンの足音、シェイクスピアの時代とは全く文脈は違うが、そのテキストは、危険だがロマンティックでミステリアスな大自然の暮らしに妙にしっくりきたのである。このテキストと現実の生活のオーバーラップゆえ、演劇会場は大いに盛り上がり、上演中、観客が役者とセリフを交わし、芝居と現実が混同されることもしばしばであった。芝居は観客参加型の虚構のエンターテインメント、言わば日本的な意味でのヴァーチャル・リアリティと化していたのである。それは観客の荒野での生活が演劇内容とあまりにうまく同調したというだけでなく、役者が聴衆を強力に引き付けたために起こった現象であるとも言える。

ルークは役者と聴衆が接近する演劇の原型をアメリカ特有のほら話、トールテールに認めている。本来トールテールは、荒野に生きる開拓者達が自然の脅威をさらに誇張して語ることで苛酷な生活を笑い飛ばす、生活の知恵であった。上手なトールテールを語るにはまさに大自然の息吹のように抑揚をつけ、常に聴衆を引き付けなければならないし、引き付けるだけ引き付けた後のおちとして「恐怖と笑いの間点」⁶⁾ がなくてはならない。一方、聴衆は話者の誇張や「ほら」を疑いながら聞く。話のどこまでが実話で、どこからが作り話なのか、ユーモアのポイントはどこで、嘘を見破る鍵はどこなのか、常に意識しながら聞いていた。受け身に聞くのではなく、話者と協力して談話の関係性を構築し、そのコミュニケーション空間に積極的に参加していたのである。(それはもはや携帯可能なミニチュア・シアターであると言ってよい。) つまりトールテールは話者と聞き手の間に発生する双方向性の強いコミュニケーション・フォームだったのである。

このように、アメリカ演劇のルーツは①話者と聞き手が積極的に関わりながら、②現実を一旦虚構(芝居)に変換し、③その虚構の世界に没入、直接体験することによって、④過酷な自然環境の意味作用を錯乱して乗り越える、極め

て日常性が強く、実用的なアートであったと言える。

II

トールテールに端を発する演劇文化は田舎の局所的なものとしては終わらず、前述のシェイクスピア劇の普及と絡みながらアメリカ全土に広がっていった。この流れは、ルークが前掲書の後半で都市部の主要なアメリカ作家（ホイットマン、メルヴィル）の作品にトールテールの語りとそれが醸し出す演劇的ムードを読み取ったこと、つまり田舎発のトールテールと演劇型コミュニケーションが都市部へ辿り着いた事実からも明らかである。この背景には、19世紀前半、ジェファーソンの農本主義の終焉と共に大都市（ニューヨークやボストン、フィラデルフィアなど）が産業化され、地方の若者が農地を捨てて都市部に流入した事情がある。

旧大陸と違って階級区分もなく交通網も発達していない都市部、つまり貧富の差が居住区域によって色分けされていない地域とは、様々な地位、立場、境遇、人種の人々が混在し、誰が信頼でき誰が信頼できないのか判然としない社会であった。そこで自己の出自やステータスを表現できる有力な手段は外見、服装、マナーしかなかった。それらの手段によって人は自己の記号性を高め、雑然とした社会の中で自己の価値を認めてもらい、成功に向けて努力できたのである。しかし、記号性を高めるということは同時に記号と本性のズレ、そしてそのズレ故の記号の戯れを増殖させる契機にもなる。一方で自己を認めてもらうための手段が定着すれば、他方で外見、服装、マナーだけを装った詐欺師が横行することになったのだ。

このように他者を差異化する根拠が薄弱な社会、常に人が「誰か」を演じて流動せざるを得ない社会を、ハルタネンはヴィクトール・ターナーの用語を援用して、「リミナル」(“liminal”)な社会と呼んでいる。「アメリカ人はみなリミナルな人間である」という考え方は、アメリカの伝説や民話に出てくる地域色豊かな様々な登場人物達に鮮やかに表れている。その人物達の多くは信用詐欺師

であった。』⁷⁾ 「アメリカの伝説や民話に出てくる地域色豊かな様々な登場人物達」とは、前述のトールテール・キャラクターを含んでいる。荒野の演劇文化が都市の詐欺師へと変容したのである。

ハルタネンによると、トールテール型の論理構成で「ほら」の戦略によって聴衆を引き付ける役者は、その特性において既に confidence man つまり詐欺師⁸⁾ の前提条件を内包していたし、「ほら」を見破るべく話を傾聴しつつも、むしろ騙されてこそ立派な演技と感心せざるを得ない聴衆は、詐欺師にひっかかる犠牲者の前提条件を内包していたという。⁹⁾ この戦略が社会的流動性の高い都市部に持ち込まれるとき、本物の詐欺が成立するのである。レイモンド・ウィリアムズは『マルキシズムと文学』の中で文化の仕組みに触れ、「残余」(“residual”) という用語を用いて過去と現在の文化的力学を論じている。

定義するならば、残余とは、過去において効率良く形成されたものであるが、文化の成長過程において、過去の要素というだけでなく、また全く過去の要素としてではなく、現在の有効な要素としてなおも活動しているのものである。従って、支配的文化との関連では表現されず、その実態を確かめることもできない一定の経験、意味、価値は、それでもなお、先行する社会的、文化的制度や形態の——社会的、文化的な——残余を基盤として生き長らえ、実践されているのである。¹⁰⁾

トールテールとその後の巡業芝居、詐欺師の横行は時代的にずれているが、まさにトールテールが後の演劇文化、そして表面的には何の関係もないような詐欺師の戦略の“residual”な要素として効力を発揮し続けていたとっていいだろう。

トールテール型の演劇が流布し、その話法が都市において詐欺師の手口と境界を接するこの時期、既にアメリカ最大の都市であったニューヨークにおいて、騙し騙されの関係をショウ・ビジネスに意図的に、そして大々的に取り入れたのが、19世紀最強の興行師 P・T・バーナムである。彼の興行戦略をみると、

それが詐欺師のやり口とさして変わらない，しかしトールテールの伝統に則り，聴衆を大いに喜ばせるものであったことが理解できる。¹¹⁾ トールテールからバーナムへの道筋は，アメリカ固有の地理的，物理的条件と経済の流れが演劇文化とショウ・ビジネスを成長させ，それに絡んでシェイクスピアが吸収されていったプロセスをうまく説明している。

Ⅲ

さて，19世紀前半のアメリカ文化の中で演劇がその中心的位置を占めるに至ったコンテクストを経済的，歴史的側面から述べてきた。また，アメリカの劇場型コミュニケーションの基本型がトールテール的な双方向性アートであることも述べた。こうした経緯を経て劇場文化は成長し，アメリカ文化の牽引役を果たすようになった。実際に劇場やそれに順ずる場所がどのような状況で，どのようなショウや演劇が行われていたかについては，拙論「アメリカン・ルネッサンス期におけるコミュニケーション形態の変化について——Melville と Lippard における劇場的空間」において考察したので，ここでは省く。¹²⁾ では，そういう大きな流れの中で形成されてきた演劇型コミュニケーションが劇場外の都市住人のライフ・スタイルといかなる関連を持ったのか，劇場文化が劇場から拡散し，いかなるコンテクストを形成し，いかなる社会的展開をみせたのかを以下に解き明かしてみたい。

演劇が持て囃されるには演劇文化が大衆社会やそのコミュニケーション形態を反映しており，またその反映（レイモンド・ウィリアム的に言えば「媒介」(“mediation”)）と反映に伴う差異の生成が一つの社会変動のプロセスとなっているはずである。そして再度，文化（あるいは芸術）がこの社会変動を反映することになる。こうして社会と文化（あるいは芸術），生産と再生産は分かち難く螺旋状に絡み合っていく。

芸術とは，個々の客体や表層的な出来事ではなく，それらの深層に潜む根

本的な力を反映するものとしてみることができる。

社会の物的成長過程の根本的現実として既に知られていることもそうでないことも、当然、それなりの方法で芸術に映し出される。

従って、「媒介」の引力を、「社会」と「芸術」の関係の成長過程を表す言葉として理解するのは容易いことである。

このように、媒介は、社会的現実が示す明白な成長過程であり、投影、偽装、解釈を通して社会的現実を追加される過程ではない。

言語や意味作用は、社会の物的成長過程に存する不可分の要素であり、常に生産と再生産両方に包含される。¹³⁾

演劇文化と分ち難く組み合わされた社会プロセス、演劇的コミュニケーション形態を共有する社会的現実の一例を以下に紹介する。

アイルランド系移民が大挙流入してきた19世紀前半のニューヨークでは、独立精神に代表される人種的な結束力は弱まり、古くからの職人教育制度も衰退し、農業社会の共同体も持たない、極めて求心力の弱い社会が現れていた。人口の増大と資本主義の浸透により、都市部、特にニューヨークでは貧困層が拡大していた。貧困に喘ぐ人々はスラム街（テニューメント（“tenement”）と呼ばれる共同住宅に住んでいた）に集中的に居住したが、生活環境は劣悪であった。にもかかわらず彼らは失われた社会の求心力を補償するかのようになり、地区居住者同士で協力し合うネット・ワークを形成していった。クリスティン・スタンセルによると、テニューメントでは日常的に夫婦間、隣人間での喧嘩が絶えなかったが、それをうまく仲裁する知恵として、一種の路上討論が根づいてきたという。喧嘩の当事者は路上に出て互いの言い分を主張し、取り巻きの聴衆が当事者のそれぞれのを支持してそれぞれの立場から意見、助言、野次、中傷の言葉を発

する。路上は意見や反論を公にするためのステージとして機能していたのである。当事者は聴衆の同情を勝ち取るよう雄弁にならなくてはならない。討論はしばしば本物の暴動に発展した。

もちろん都市は派手なぶつかり合いをするための巨大な格闘場を男達に与えた。それは数え切れない個人的動機を飲んだ勢いでぶちまけるというだけではなかった。例えば、抗争中のギャングや政治団体の成員として、アメリカ生まれ対アイリッシュ移民、カトリック対プロテスタント、黒人対白人、スト破り対労働組合として、男達は戦ったのである。だが、都市は公然たる女同士の闘争心をも培った。これは、女達が互いの不和を中傷と復讐の言葉で表現し、派手にやりあう劇場だったのである。¹⁴⁾

さらに日常茶飯事に行われていたことだが、路上や安アパートは実質劇場として機能し、女達はそこで男達の過ちを暴露した。彼女達は暴力夫を見事な口喧嘩で力いっぱいやり込めた。¹⁵⁾

この引用からも分かるように、路上討論の習慣は貧困層に始まったことではない。もともと当時の政治集会は路上を舞台にすることが多く、政治集会からデモ、そして暴動へと発展することは頻繁であった。例えば1834年の反奴隷廃止論暴動。ニューヨークはチャタム通り教会で開かれる予定だった奴隷廃止集会に、2000から3000人の暴徒が介入し、黒人追放を決議する。その後このグループはバウリー劇場に移動し、その反米発言ゆえにイギリス人の好意を得たとされる舞台マネージャーのジョージ・ファレンを攻撃しようとする。その間別のグループは、著名な奴隷廃止論者で、奴隷制批判によってイギリスと同盟するルイス・タッパンの自宅を襲撃し、バウリー劇場で先のグループと合流。4000人に膨れ上がった暴徒の一部は劇場内に乱入し、公演中の演劇を中止させる。劇場支配人がファレンの発言について謝罪し、アメリカ国旗を揚げると共に、出演者に「ヤンキー・ドゥードゥル」や「ジップ・クーン」を歌わせてやっと

騒ぎは治まったという。¹⁶⁾ 言うまでもなく、この暴動と劇場の相互浸透パターンは1849年のアスター・プレイス暴動で頂点に達する。アスター・プレイス暴動についても「アメリカン・ルネッサンス期におけるコミュニケーション形態の変化について」にて詳しく論じているのでここでは反復しない。一連の暴動パターンをみて確かなに言えることは、当時のニューヨークで路上と劇場、暴動と演劇の区別は極めて曖昧で、路上がステージとして、ステージが政治性を表現する演壇として使われ、演説の代わりに流行歌が歌われていたということ、即ち、路上、劇場、討論、暴動、演劇の境界がことごとく侵犯されていたということだ。

路上討論や政治集会はどちらかと言えば、劇場のコミュニケーション形態、発話者と聴衆の濃密な関係に対応するものだったが、当時の大衆小説は逆にニューヨークの路上をその物語内世界に反映させる。これによって大衆の生活は文字を通じて不特定多数の読者に発信される一種の情報ネタ、消費されるべき虚構性を備えたメディア商品モデルとなった。言い換えれば、彼らの路上が公衆の好奇の目を満足させる劇場と化したのである。「火事だろうが犯罪だろうが、暴動だろうが汚染だろうが、ハック・ライターにかかると、都市生活の『影』の部分がおぞましくも詳細な言葉で暴露された。だが、これからみていくように、他ならぬこの危なさこそが都市をメロドラマあり、ロマンスあり、道化芝居ありの生きた劇場に仕立てたのである。」¹⁷⁾ 例えばジョージ・フォスターは、路上の掃除で小銭を稼いでいた少女が娼婦になるまでの経緯を、本人の言葉で克明に綴った。ウイスキーで身を持ち崩した両親、幼少時の飲酒癖、万引き、そしてブロードウェイの魅力、売春への誘い。フォスターはこう続ける。

手記の素材から今のような物語をこの書物の最後まで延長してお届けしてもいいが、これくらいのところで当面の目的には十分適っているし、なにせこの手の物語はすぐに欠乏、窮乏、誘惑、自暴自棄など、どこにでもあるくだらない話へと墮してしまう。近頃、その不快極まりない細かい描

写には、公衆も見慣れてきたようである。だれもかれもがあの同一不変の恐るべき教訓を教えている。売春は、純粹なる少女がその運命を預けたにもかかわらず、それをたぶらかし、裏切る、男の変わらぬ個人的悪行の結果である。あるいはそれは、娘達の運命を、どんな善行を積んでも帰って来れない墮落、欠乏、不幸へと導く社会の犯罪の結果である。¹⁸⁾

共同体と保守的モラルの崩壊や資本主義の定着による労働者階級の増大、徒弟制度の衰退による労働者の孤立など、大規模な社会変動により、ニューヨークはこれまでにない程不確かで、頼れる他者が極端に少ない危険な都市へと変貌していた。外見やマナーによる自己の記号化や路上討論は、その状況をうまく生き抜く知恵であったが、そのような知恵を発揮できない場合、人々は危険な都市の罠にはまった。それは、別の視点からみると、恰好のメロドラマ（特に誘惑小説（seduction novels））材料であった。種々の慈善団体はメロドラマを精巧に加工し、社会改革の名の下でブルジョア支配の貫徹を企てた。文化は社会を映し、社会はしばしば捏造された文化的言説＝イデオロギーに支配されるのである。

1840年代と50年代の都市を舞台としたセンチメンタル小説の発祥、大都市における美德と悪徳、貧乏人と金持ちにまつわる流行物語の発祥は、ある部分慈善訪問使節の記録文書にある。そこにおいて安アパートの生活は細部まで新たな光を当てられ、階級への空想的願望により、慈善団体のいいように利用されていたのである。実に、経験による記述とフィクションの繋がりがあまりに密接だったため、小説家によっては慈善家紳士淑女と貧しい善人の出会いを中心に物語を構成していたのである。1850年代までには、社会改革家達は社会派ルポタージュという名目で、自らの善人面を「スケッチ」形式のフィクションにまとめるようになった。それは、あくまで推測の域で彼らが仕事上出会ったとされる紋切り型の人物——例えば、墮落した女性、餓死寸前の針子、ぼろ着をまとったマッチ売り——を描い

ていた。¹⁹⁾

その意味でエイドリアン・シーゲルの、大衆小説がストライキや革命を描かなかつたし、提起もしなかつたという指摘²⁰⁾は、メディアに埋め込まれたブルジョア・イデオロギーがその階級保存、革命防止のために貧者の集う路上をメディアに載せて消費、搾取し、彼らの惨状を訴えるポーズの下で実は自らの目的を実現していた事実を鋭く抉り出すものである。

いずれにせよ、それは小説の世界、演劇の世界と都市の日常物語があまりに近く、あまりに重なり合った時代、劇場と日常、フィクションと現実、どちらがどちらか区別のつきにくい時代、様々な境界が侵犯され、都市が「生きた劇場」(“a living theater”)²¹⁾となった時代なのである。しかし、これは単なる社会的な混沌や混乱ではない。アスター・プレイス暴動のような例を除けば、路上討論にしても、政治集会にしても、その場が劇場と化し、現実の生活が一旦虚構に翻訳されることで、過剰なエネルギーがうまく消費され収束する社会の安全装置として機能していた。そのうえで、政治的主張も生きてくるのである。また、路上のσκヤンダルが大量に伝達されることで、その住人は舞台の役者のごとく眺められるが、それはそれで、情報の受け手の欲望消費、偽善的なブルジョアの形式的援助、偽善に対する辛辣な批判が交錯するアリーナを形成する。レイモンド・ウイリアムズに倣えば、既にそれ自体が社会変革のプロセスであったと言えるのである。これらの増殖する劇場文化は、総じてトール・テールの頃と基本的に変わらない、受け手と送り手の接近から、現実(路上)から虚構(劇場)への境界侵犯的翻訳、虚構への没入、そして社会変革という流れを踏襲している。アメリカの劇場文化は実用性を備えていたのである。この劇場から社会変革(救済)へと続くパターンは、メルヴィルの想像力によって鮮やかに切り取られ、劇場的空間における救済のヴィジョンとしてそのテキストに定着している。それはここまで述べてきた劇場文化の意味を裏付けるものであるが、同時にアメリカの劇場文化が既に芸術的洗練を受け、小説のコンテクストがテキストに変貌していたこと、メタレベルの創作が行われていたこ

とを示すものでもある。

IV

メルヴィルのテキストに入る前に、これまで述べてきた劇場文化の大衆化、拡散、浸透、コンテキストとの相互反応、その結果としての空間的、メディア的境界侵犯を象徴する出来事について触れておきたい。1842年のアメリカ独立記念日に前述のP・T・バーナムが、ブロードウェイに位置する自らの劇場＝博物館型娯楽施設アメリカン・ミュージアムから真向かいの聖パウロ教会の庭木まで複数の星条旗を吊るし、大々的に宣伝を行ったのである。彼は当然先方の教区委員から猛反対に遭うが、意図的にその際の議論の舞台を通行人で込み合う路上に移し、星条旗を降ろそうとする教区委員が自然と通行人の愛国心を向こうに回すよう仕向けたのである。彼は教区委員をやりこめ、それ以降このイベントを慣例化した。この事件は、路上の劇場的機能、そして路上と連携しながら劇場文化が因習の砦たる教会堂へと伝播する経緯、即ち劇場文化の大衆化と拡散のエネルギーを示す格好の証拠である。²²⁾

さらにこの境界侵犯パターンから救済（社会変革の一部として）へのイメージを天才的な想像力によって読み取り、文学テキストに見事に表現した例が、メルヴィルの短編「コケコッコ」である。重病人の家族と共に極貧の生活を送るメリマスクは、「聖パウロ聖堂の鐘の音のように」²³⁾ 凄まじい鳴声によって聞く者の元気を引き出す鶏、トランペットを飼っている。語り手は何度となくその鳴声に勇気づけられ、この際トランペットを手に入れようとメリマスクを訪ねるも、既に彼は病に伏していた。身分不相応なペットと口を滑らした語り手に対し、メリマスクは「なぜ、よりによってこの俺を貧乏呼ばわりするのか。俺の鶏がこの土地を立派なものに変えていないなら、それは痩せこけて、ぱっとしなかつたらうよ。お前を元気付けたのは俺の鶏だらうさ。しかもこの栄光をただで提供してやったのもこの俺だけ。俺はお偉い博愛主義者なのさ。金持ちさ。がっぴりとね。そしてとっても幸せな男なのさ。」²⁴⁾ と反論する。メ

リマスクが息を引取ると、トランペットは「聖パウロ大聖堂から下がっていた飾り旗」²⁵⁾のごとく屋根にぶら下がる。それは「勝利の」鳴声を上げ、家族全員を靈魂に変えて、昇天させる。その時語り手は彼らの寢床に天使が見えたと言う。また、トランペットは、「イタリアのオペラに出てくる東洋の皇帝」²⁶⁾のように見えたり、オペラ歌手ベネヴェントノのように見えたりもした。²⁷⁾メルヴィルは1847年のクリスマス・イブに、建ったばかりのアスター・プレイス・オペラ劇場でベネヴェントノのオペラを鑑賞している。²⁸⁾トランペットはオペラ歌手からロンドンの大聖堂へ、そして極貧の男の掘立て小屋へ、劇場→教会→貧困な家庭（さらには地上→天上）へと境界侵犯している。そこで一種の救済が起こるのである。

さらに似たイメージを描いた作品として、同じくメルヴィルの短編「ふたつの教会堂」がある。彼はこの作品で、ロンドンの劇場で演じる名優、チャールズ・マックレディを描き、その演技を激賞している。そこでは貧者に対する施しがあり、客席はあらゆる階級が混ざり合っていた。ここで劇場から教会堂、そして船上の風景へと空間の境界侵犯が幻視される。マックレディは、先に触れた1849年のアスター・プレイス暴動で、労働者階級の愛国主義者の群集にニューヨーク公演を妨害され、メルヴィルら文筆業者の署名運動により再開した。ここでのメルヴィルの態度は明白である。彼としては、元々文化的に境界侵犯性の高かったニューヨークを、フォレストと自己を同一化している愛国主義者の思惑で閉鎖的にさせたくなかった、むしろニューヨークとイギリスの対話的な関係を——バーナムが保守的な教会堂と繋がり合って独立記念日を祝ったように——望んでいた。境界侵犯を成長させたかったのである。

この一連の文学作品にみられるのは、路上やぼろ家の労働者が、劇場を介して、そうでなければ相いれぬ保守性の砦と繋がり合う境界侵犯のパターンである。これはこれまで述べてきた劇場文化の大衆化、拡散を裏付ける物語であり、また逆に劇場文化の拡散、浸透という文脈なしには生まれ得なかった物語である。この土壌ゆえ、アメリカ文学には演技と虚構を武器とする、次世代のヒーロー達が生まれる。彼らは路上の人々の苦しみや暴動に参加する人々の政治性

を一旦保留し、その人々が文化状況の成り行き上図らずも身につけた現実と虚構を交錯する境界侵犯的運動能力だけを戦略的に研ぎ澄ます。演技性身体の誕生である。『白鯨』のイシュメール、『信用詐欺師』の詐欺師などだ。彼らは現代作家、トマス・ピンチョンの代表作、『重力の虹』の主人公、タイロン・スロップまで通じる豊かな文学的源流となっている。こうしたひとつの文化的バックボーンも19世紀前半の劇場文化あつてのことなのである。

結 び

アメリカは歴史の浅い国である。古代文明の遺跡もなければ朽ち果てた寺院もない。しかしながら、彼らはあたかもSFを地で行くかのように、宇宙開発を進め、ヴァーチャル・リアリティを実用化し、インターネットを張り巡らせた。当面虚構としか思えないようなプロジェクトの前でも怯まずに前進できる彼らの運動神経はやはり驚嘆に値する。また彼の国では映画産業が巨大化し、映画は国を挙げての娯楽へと成長した。彼らは虚構を利用し、手なずけ、楽しむ方法を知っているようである。こうした特徴のルーツも、現実と虚構、話者と聞き手が力強くぶつかり合い、現実を一旦虚構化することによって過酷な環境を乗り越え、新たな現実を切り開く契機となった演劇形態、そしてその形態を急速に進化、増殖、大衆化させた19世紀の劇場文化に迎えられるものであろう。

注

- 1) Herman Melville, *The Confidence-Man* (Northwestern University Press and The Newberry Library, 1984), p. 133.
- 2) Lawrence W. Levine, *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America* (Harvard UP, 1988), p. 46.
- 3) 顔を黒く塗った白人が、黒人の振りや言葉、歌、踊りを真似る娯楽ショウ。
- 4) Levine, pp. 43-44.
- 5) Constance Rourke, *American Humor: A Study of the National Character* (University Presses of Florida, 1959), p. 112.

- 6) *Ibid.*, p. 50.
- 7) Karen Halttunen, *Confidence Men and Painted Women: A Study of Middle-Class Culture in America, 1830–1870* (Yale University Press, 1982), p. 30.
- 8) 現代で言うところの詐欺師とはかなりニュアンスが違う。文化に根差す話術を武器にした、エンターテイナー的犯罪者である。
- 9) Halttunen, pp. 30–32.
- 10) Raymond Williams, *Marxism and Literature* (Oxford University Press, 1977), p. 122
- 11) 詳しくは拙論「アメリカン・ルネッサンス期におけるコミュニケーション形態の変化について——Melville と Lippard における劇場的空間」『鹿児島大学法文学部紀要人文学科論集』(1999), pp. 46–47.
- 12) 前掲書, pp. 43–57.
- 13) Williams, pp. 96–99.
- 14) Christine Stansell, *City of Women: Sex and Class in New York, 1789–1860* (University of Illinois Press, 1987), p. 59
- 15) *Ibid.*, p. 81.
- 16) Eric Lott, *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class* (Oxford University Press, 1993), pp. 131–132.
- 17) Adrienne Siegel, *The Image of the American City in Popular Literature, 1820–1870* (Kennikat Press, 1981). P. 13–14.
- 18) George Foster, *New York by Gas-Light and Other Urban Sketches* (University of California Press, 1990), p. 103.
- 19) Stansell, p. 66.
- 20) Siegel, pp. 91–99.
- 21) *Ibid.*, p. 14.
- 22) P. T. Barnum, *Struggles and Triumphs* (Arno Press, 1970), pp. 133–138.
- 23) Herman Melville, *The Piazza Tales and Other Prose Pieces, 1839–1860* (Northwestern University Press and The Newberry Library, 1987), p. 276.
- 24) *Ibid.*, p. 286.
- 25) *Ibid.*, p. 287.
- 26) *Ibid.*, p. 282.
- 27) *Ibid.*, p. 282.
- 28) Hershel Parker, *Herman Melville: A Biography, vol. 1* (The Johns Hopkins University Press, 1996), P. 570.