

リンカーンを演じる黒人  
——『アメリカ・プレイ』と『トップドッグ／アンダー  
ドッグ』にみる「歴史」の芸術的創造——  
**Performing Black Lincolns : The Art of Making History  
in *The America Play* and *Topdog/ Underdog***

佐藤 里野

### Synopsis

Suzan-Lori Parks features a black male protagonist, who impersonates Abraham Lincoln, in two plays of hers: *The America Play* and her Pulitzer-winning play, *Topdog/ Underdog*. As an African-American woman playwright, Parks has always explored her historical and cultural background in her theatrical works and has paid close attention to the voices of “Blacks” and “women,” whose memories and experiences, Parks assumes, have been unheard and misrepresented in the canonical narrative of *grande histoire*. Her political strategy is also clearly reflected in the motif of “Black Lincoln” in these two plays, as she attempts to racially displace the legendary white figure, Abraham Lincoln, and spotlight the racial issue within the representation of American history. However, she is always careful not to label herself as a playwright for “African American women,” and she tries to avoid any interpretation that might consider her works to be motivated exclusively by race or gender. In this sense, it is quite important to understand Parks’s double positioning — simultaneous identification and dis-identification with an “African American woman playwright” — in reading of her “Black Lincoln” and its aesthetic and political role in these apparently racial texts. Therefore in this paper, I will examine Parks’s strategic self-identification as a modern playwright, along with a critical interpretation of “Black Lincoln” in a broader focus beyond the perspective of racial concern. This will be done by taking the following steps; first, I introduce Parks’s concept of “history” in playwriting in order to show her artistic and political mission to bring “Black history” to the stage. Second, I focus on racism and sexism that are problematized in the figures of “black Lincoln” to examine how Parks writes her plays for “Blacks” and “women.” Then, I investigate how Parks disqualifies her writing from being considered solely “racial” or “feminist” by examining the role of the “playwright” in her own texts. In so doing, this paper will show Parks’s apparently contradictory position as an effectively political one in the field of contemporary American theatre today.

**Keywords:** Suzan-Lori Parks, African American woman playwright, theatre and history, feminism, Abraham Lincoln

## 1. はじめに

劇作家スーザン＝ロリ・パークス (Suzan-Lori Parks) の2つの戯曲、『アメリカ・プレイ』 (*The America Play*, 1994年初演) と、『トップドッグ／アンダードッグ』 (*Topdog/Underdog*, 2001年初演) には共通して、「大統領リンカーン (Abraham Lincoln) を演じる黒人」が登場する。『アメリカ・プレイ』においては、“Founding Father”をもじった“Foundling Father” (意味は「捨て子の父親」) が「歴史の大穴」と名付けられたテーマパークのレプリカの中で、付け髭をつけてリンカーンの物真似をしている。一方の『トップドッグ』でも同様に、遊園地の見世物小屋で「リンカーン大統領」を演じて生計を立てている黒人の男が登場する。どちらの戯曲においても、「リンカーン」を演じるこの黒人たちの最大の役回りは、「リンカーン大統領暗殺」を再現するショーの中で撃ち殺されることにある。そしてそれぞれの戯曲においてそのショーは、新しい客を相手に幾度となく繰り返され、反復される。『アメリカ・プレイ』の「捨て子の父親」は、この場面を次のように口述する。

THE FOUNDLING FATHER. The watching of the play, the laughter, the smiles of Lincoln and Mary Todd, the slipping of Booth into the presidential box unseen, the freeing of the slaves, the pulling of the trigger, the bullets piercing above the left ear, the bullets entrance into the great head, the bullets lodging behind the great right eye, the slumping of Lincoln, the leaping onto the stage of Booth, the screaming of Todd, the screaming of Todd, the screaming of Keene, the leaping onto the stage of Booth; the screaming of Todd, the screaming of Keene, the shouting of Booth “Thus to the tyrants!,” the death of Lincoln!—And the silence of the nation. (*The America Play*, 188)

アメリカ大統領暗殺という未曾有の大事件は、D・H・グリフィス (D.W.Griffith) による無声映画『國民の創成』 (*The Birth of A Nation*, 1915) をはじめとしてさまざまなメディアによって取り上げられ、アメリカ史、および世界史における伝説的なひとこまとして、「棧敷席のリンカーン大統領の背後から忍び寄る暗殺者ブース」というタブロー的イメージとともに、広く普及している。<sup>1</sup> 作家パークスも、その伝説的な側面に興味を抱いたのであろう。「なぜリンカーンをとりあげるのか」という問いに対し、パークスは、「彼の人生の神話的・詩的な美しさに惹きつけられた」<sup>2</sup> と答えている。しかし同時にパークスは、黒人女性作家である彼女がリンカーンについての戯曲を書く動機が、とかく「人種の問題」 (Race-based)、<sup>3</sup> つまり奴隷解放宣言を始めとするリンカーンの人種政策にあるとされがちなことに対して「あまりに偏狭 (too narrow) である」<sup>4</sup> と懸念している。とはいえむしろパークスは、人種、あるいは女性の問題を描くことに無関心なわけではない。<sup>5</sup> むしろ、彼女のこれまでの戯曲の数々には、ブラックの歴史や女性の経験といった、いわゆる「黒人女性作家」という出自を意識したテーマが明らかに取り上げられており、今回とりあげる2作品に見られる「黒人のリンカーン」というモチーフからも、正典的アメリカ史における黒人の不在を批判的に可視化させようとする政治的な戦略が伺える。こうしたことから伺えるのは、パークスが、一方では「黒人女性作家」として、「黒人」あるいは「女性」といった、周縁化されてきた者たちの声を積極的に書き取ることを試みつつ、同時に「黒人女性作家」という肩書とは注意深く距離を置いておく<sup>6</sup> という、一見矛盾するように見える作家的な立場の取り方である。つまりパークスは、「黒人女性作家」として書くという行為と、「黒人女性作家」というラベルと距離を置くこととを同時に行おうとしているのであり、本論文で取り上げる彼女の2作品における「リンカーンを演じる黒人」というテーマを論じるにあたっても、この立場の二重性については留意しなくて

はならない。なぜなら、「ブラック」というアイデンティティとの微妙な距離の置き方こそが、それでもやはり「ブラック」の作家としての側面も持つパークスの独自性であり、この点において彼女は、より直接的に黒人というアイデンティティの美学や政治を謳うブラック・アーツ・ムーヴメントのアミリ・バラカ (Amiri Baraka) や、同じく黒人女性作家としての同輩、アドリエンス・ケネディ (Adrienne Kennedy)、エントザケ・シャンゲ (Ntozake Shange) らとスタイルを異にしているからである。<sup>7</sup>

そこで、本稿では、彼女の作家としての立場の取り方、とりわけ、「黒人女性作家」という立場に寄り添いつつ同時にその解体をも試みるという意識的な創作姿勢に着目し、劇作という創作行為における政治性のあり方や可能性を読み取ることを試みる。そのために、この論文では2つの検証を行う必要がある。1つは、彼女が「黒人女性作家」として何を書いているのかという点である。これはつまり、『アメリカ・プレイ』と『トップドッグ／アンダードッグ』という2つの戯曲の中に「黒人の声」あるいは「女性の声」がどのように描かれているのかを指摘する作業であり、端的に言えば、「リンカーンを演じる黒人」というモチーフにおけるアイデンティティの政治の側面を指摘することであるのだが、本論におけるもう1つの目的は、そのようなポリティクスが「誰によって、どのように」語られるのかを考えることである。2つの作品で取り上げられている黒人は、どちらも、「黒人のリンカーン」ではなく、「リンカーンを演じる黒人」である。「演じる」というこの行為と概念が、表象行為にどのような意味や作用をもたらすのかを検証し、声なき者の声を語るという目的に根差し創造することの、今日的な政治性を考察してゆく。

## 2. 『トップドッグ／アンダードッグ』に描かれる人種の問題

1994年に初演された『アメリカ・プレイ』、そして2001年に初演された『トップドッグ／アンダードッグ』の2つの戯曲でパークスは、「リンカーンを演じる黒人」を扱っているが、その内容は大きく異なる。『アメリカ・プレイ』では、「捨て子の父親」という名の墓堀を生業とする男が、新婚旅行で訪れた歴史テーマパーク「歴史の大穴」で見た「偉人たちのパレード」というショーに夢中になった挙句、妻と息子を捨てて西の土地へ行き、憧れの「歴史の大穴」のレプリカをつくる。そこで彼は、大統領リンカーンにそっくりな身体的特徴を活かして、リンカーン大統領の物真似をしていた。やがて彼は死に、その後妻ルーシーと息子ブラジルが「歴史の大穴」のレプリカにやってきて、自分たちを捨てた父の骨を探すべく発掘作業をする。『アメリカ・プレイ』においては、「捨て子の父親」を始めとする登場人物たちの人種については明示されておらず、「黒人が白人大統領を模倣する」というモチーフが、白人中心主義批判に直接的に結びついていることを示すようなシーンや台詞などはない。一方で2001年の『トップドッグ』のほうでは、黒人の兄が白人大統領を「演じる」ということを通して、その黒人兄弟を取り巻く人種差別的な状況が浮かび上がってくる。舞台はあるアパートの一室で、リンカーンとブースという兄と弟が2人で暮らしている。兄のリンカーンはかつて凄腕のカードゲームのディーラーだったが、友人の死をきっかけに賭け事から身を引き、今は遊園地の見世物小屋で、「大統領リンカーン」の扮装をしている。『トップドッグ』の兄リンカーンは、『アメリカ・プレイ』の「捨て子の父親」とは異なり、自分の顔を白く塗る「ホワイトフェイス」でショーに臨んでいる。このホワイトフェイスは、デボラ・ガイス (Deborah Geis) が指摘しているように、「白塗りのメイクによって生み出されるみじめな (humiliating) 仮面」<sup>8</sup>であり、黒人が、敵意に満ちた白人社会の中でなんとかうまく生きていくために、白人の基準に合わせて自己の顔を消し、扮装しなければいけない抑圧的な状況を象徴している。実際兄リンカーンは、自分の顔を白く塗って大統領リンカーンを模倣することによって賃金を得ているのだが、ディーラーだった兄

のかつての姿を知っている弟ブースにとって、白塗りの兄リンカーンの扮装は、まさしく “that bullshit, that shit that bull that disguise that getup that motherdisfuckinguise” ( *Topdog*, 9) であり、目に入れたくない姿なのである。

弟が今の兄の仕事を嫌悪するのには、みじめな白塗り姿以外にももっともな理由がある。昔の兄は、弟からみても憧れるほどのカリスマ性を備えたカード・プレイヤーだった。巧みなカードさばきと滑らかな口上で、賭けに参加する客たちから大金を巻き上げ、追いかけられればすぐに逃げ、また別の路地でテーブルを広げる。そのような生活は危険と隣り合わせではあったが、スリル、スピード、移動、興奮といったアクティヴな要素に彩られたダイナミックな世界でもあった。しかし兄は、友人の死をきっかけにディーラーを辞め、たまたま募集があった「リンカーン暗殺ショー」の見世物小屋に、「リンカーン」という冗談のような名前と、黒人であることとを理由に（前任者であった白人の男よりも安い給料で済む）採用される。そして兄は毎日同じ格好をして、顔を白く塗り、見世物小屋でじっと腰かけては、撃たれて殺される仕事を繰り返す。口では兄をバカにしながらも、本心ではかつての兄に憧れて、ディーラーを目指しているブースは、しきりに兄をカードの世界に呼び戻そうと説得している。「大統領」を演じる仕事は、『トップドッグ』においては、ディーラーだった兄から動きを奪い、沈黙させ、白人からの搾取に甘んじる人生を余儀なくさせるものであるともいえる。

劇中、兄の白い化粧が、コールドクリームで拭き取られるシーンがある。メイクを落としながら兄は、白い顔のまま乗ったバスの中で、金持ち風の子供から 20 ドルをだまし取ったエピソードを明かす。「授業でリンカーンについて習ったばかり」というその子供は、白い顔の兄を本物の大統領だと思い込み、兄のサインを 20 ドルで買ったのだ。フェイドラ・カーペンター (Faedra Chatard Carpenter) が指摘しているように、この挿話が、白人であるゆえに社会的に付与される「認可」と「権威」を象徴しているのだとすれば、<sup>9</sup> この場面における「白」から「黒」への変化は、社会的地位の格下げを象徴しており、このとき『トップドッグ』における黒人による白人大統領リンカーンの扮装は、リンカーン大統領という歴史的人物のイメージの模倣可能性や構築可能性といった側面がより強調されている『アメリカ・プレイ』とは異なり、白人社会の中で自己を押し殺して生きなくてはならない黒人の苦難や悲哀をより強調するモチーフとして用いられているといえるだろう。

しかし、同時に『トップドッグ』においては、「リンカーンを演じる黒人」のモチーフは、単に、黒人に対する社会的抑圧を象徴するマスクとしてのみではなく、逆に、そうした抑圧に抵抗する可能性を示唆している。『トップドッグ』におけるリンカーン暗殺ショーで、兄リンカーンは扮装をして指定されたアトラクションのスペースにじっと座り、後ろから忍び寄ってくる暗殺者をじっと待っている。

LINCOLN. It's pretty dark. To keep thuh illusion of thuh whole thing. But on thuh wall opposite where I sit theres a little electrical box, like a fuse box. Silver metal. Its got uh dent in it like somebody hit it with they fist. Big old dent so everything reflected in it gets reflected upside down. Like yr looking in uh spoon. And thats where I can see em. The assassins. (*Topdog/ Underdog*, 49)

とても暗いこの空間で、ショーの観客に後ろから撃ち殺されるという場面を何度も演じるこのパフォーマンスは、黒人の兄リンカーンの人生に対する諦観や受動性、無気力感といったものを想起させ、あたかも彼の置かれた社会的な地位を暗示しているかのように見て取れるのだが、同時にこの場面で兄は、リンカーンが後ろ向きのままブースを見つめるという錯綜的な視線を生み出している。上の台詞にあ



るように、兄は自分の前に置かれたヒューズボックスのくぼみの中に、背後の暗殺者が逆さまに映し出されているのを見ている。この暗闇は、まるでスプーンに映る世界のように、あらゆるものをゆがませて逆転させる。そこでは白塗りのリンカーンと、彼の背後にいるはずのブースが向き合ってもおり、また、見られていないはずのブースが、実はリンカーンに見つめられているという視線の反転も生じている。フランツ・ファノン (Frantz Fanon) は、黒人が、白人の「まなざし」を内面化することによって自分の黒人性 (ネグリチュード) を客観的に認識していく過程を、抑圧的な白人の視線とその客体としての黒人の身体という関係性において記述している。<sup>10</sup> この見世物小屋における黒人の兄リンカーンの受動的な態勢は一方では見世物として視線の対象となっている彼自身の意識を反映しているものの、他方では、気付かれぬまま相手を見返し、さらにそのビジョンの中で観客を反転させるという攪乱的な視線の送り手として、主体／客体、見るもの／見られるものの逆転の象徴ともなっている。黒人リンカーンの密かな視線のなかで、観客／暗殺者が、我知らず逆さまになっているというこのイメージは、白塗りの黒人が座している搾取的なアトラクションのスペースが、想像的な価値の反転や逆転の空間ともなり得ることを物語っている。そしてこの錯綜的な視線の流れは、「リンカーン大統領暗殺」のあの神話的なタブローが、単なる活人画的な模倣の域を越え、黒人の視線によってまったく新しいタブローへと書き換えられていくことを想像させる。この想像的な視線こそ、神話の書き換え、延いては新たな言説の創出を可能にするものであり、リンカーン大統領暗殺という (正典的な) 歴史記述において、見えないものを見るこの視線——背後の暗殺者を見つめるリンカーンの視線、逆さまになっている暗殺者、そして白い顔の下の黒人の顔など——が、アメリカ史の正典的な記述のなかで不在とされてきたものを可視化し、新たな図像をあぶり出していくのである。このようにして『トップドッグ』の「リンカーンを演じる黒人」は、黒人の兄弟を取り巻く文化的・歴史的な人種差別を映し出す媒体、同時にそれに対抗できるようなオルタナティブな歴史の在り方を想像する媒体としての役割を果たしているのである。

### 3. 「女」による物語の語り直し

『アメリカ・プレイ』および『トップドッグ』は、前者においては父と息子の関係、また後者においては兄と弟の関係が前景化されてはいるのだが、これら2つの戯曲の中では、女性の声および女性の物語も同時に描かれている。

『アメリカ・プレイ』は、主要なプロットにおいては、「歴史の大穴」や「リンカーンの物真似」といった遺産が、父から息子へ引き継がれる家父長的な相続の物語であるということが出来る。また、松本美千代の指摘にもあるとおり、「ファウンドリング・ファーザー」という呼び名そのものが、「建国神話に黒人の存在は含まれていないだけでなく、家族作りの基盤となる父親が、あるいは父祖が黒人には欠落しているという隠喩」(松本、237) であるとも解釈できる。また『トップドッグ』に関しては、舞台に登場するキャラクターは、黒人の兄と弟の男二人である。

しかし、実際には『アメリカ・プレイ』における「父から息子へ」という相続の構図は、「母」あるいは「女」の除外という家父長的な制度を問題化するフェミニスト的な視点によって穿たれている。息子ブラジルについて、父は “Not Mr. Lincoln or the father or the mother either for that matter although the father had assumed the superiority of his own blood and hadn't really expected the mother to exert any influence.” (*The America Play*, 162) と語っている。しかしブラジルの母ルーシーは、「死んだ人の秘密を聞ける」という不思議な能力を持つ女で、「歴史の大穴」のレプリカでさまざまな死者の声の「エコー」や「ささやき」、

「不思議」を聞き分ける。ブラジルはその母の能力をたよりに、父を求めて穴を掘り続け、発掘されたものを「不思議展示室」に陳列していく。それらは、桜の木でできた宝石箱、ジョージ・ワシントンの骨や入れ歯、リンカーンの胸像、奴隷売買の通貨に使われたガラスのビーズ、むかしアメリカが海だったことを思い出させるクジラの脂身の化石、和平協定、裁判所の令状、奴隷解放書類、召集状、死亡記事、そしてさらに多くのメダル、といったものである。これらの品々は、歴史的文書や偉人の遺品、また地球史的発掘品など、歴史として公的に認められうるもののリストであるともいえるのだが、その傍らでルーシーもまた、別のリストを読み上げる。それは、彼女が夫に贈ったギフトのリストである。

LUCY. I could never deny him nothin. I gived inthuh him on everything. Thuh moon. Thuh stars [...] Thuh bees knees. Thuh cats pyjamas. The best cuts of meat. My baby teeth. [...] Thuh apron from uhround my waist. Thuh hair from off my head. My mores and my folkways. My rock and my foundation.[...] My spare buttons in their envelopes. Thuh leftovers from all my unmade meals. [...] All my good jokes. All my jokes fell flat. Thuh way I walked, cause you liked it so much. All my winnin dance steps. My teeth when yours runned out. My smile. (*The America Play*, 192-4)

アリス・レイナー (Alice Rayner) は、ルーシーが読み上げるこのリストは、物質的なもの、感情的なもの、そして想像的なものとの区別が行われない「生きた歴史の産物」であるとし、「感じるができるもの」、「触れることのできるもの」、「想像することができるもの」が、みな「歴史的なもの」となりえるということを描いている。<sup>11</sup> このときルーシーが読み上げるギフトのリストは、手触りや感覚、思い出や愛、笑いといった、博物館には展示され得ぬ、しかし彼女にとってはもっとも重要な記録という点でやはり個人的な歴史には違いなく、それが息子ブラジルの読み上げる博物館的歴史と並列的に配置されることで、「歴史」記述の多様なあり方が示されているといえるだろう。

ルーシーが、リンカーン大統領に夢中になる夫について次のように述べる場面がある。

LUCY. Whuduhnt my favorite page from thuh book of Mr. Lincolns life, me myself now I prefer thuh part where he gets married to Mary Todd and she begins to lose her mind (and then of course where he frees all thuh slaves) but shoot, he couldnt get that story out of his head. Hhh. Changed his life. (*The America Play*, 190)

ここで彼女は、リンカーン大統領と結婚し、後に精神を患うメアリー (Mary Todd) について言及している。彼女自身はメアリーについての記述の部分が好きなのだが、夫の頭は銃撃のシーンでいっぱいだ、という。よく知られているように、リンカーン大統領の妻メアリーは、元来ヒステリー症に悩まされており、さらに夫を眼前で銃殺されたあと、精神に異常をきたし精神病院に入院している。事件直後から大量に生産され流通した暗殺場面のタブローのなかには、撃たれるリンカーンの隣で茫然とするメアリーも描かれているのだが、ルーシーはここで、夫によるリンカーン暗殺ショーの反復のなかで後景化されがちな妻の存在に注意を促しているようにも思える。そして、この妻メアリーへの言及によって、先に挙げたルーシーの歴史の語りがよりいっそう、歴史記述における女の役割を可視化するというフェミニスト的な政治性を帯びてくるのである。

女の存在の可視化というテーマは、『トップドッグ』においてもみることができる。この戯曲の中で二

人の兄弟は、幼い頃に自分たちを捨てた父と母からそれぞれに遺産を受け継いでいる。最初に出て行った母は弟ブースに、ストッキングに包んだ 500 ドルを残していた。一方父親は、長男のリンカーンにやはり 500 ドルを残している。ところが、『トップドッグ』の最後で、母の遺産の「信憑性」が、兄によって疑われ、ストッキングを開けて本当に中身があるのか確かめるように言われる。弟ブースにとってストッキングとその中身は、父の遺産を引き継いでいる兄に対抗することのできる根拠で、その正当性を疑われることは耐え難い屈辱である。そして兄がストッキングをナイフで切り裂こうとしたその瞬間に、ブースは兄を撃ち殺すのである。

「リンカーン暗殺」が、黒人の兄弟リンカーンとブースによってこのように再現されたことには、貴志雅之の指摘にあるように、「銃による殺人＝暴力を、レイシズムだけでない黒人自身の選択と意志の問題としてとらえ直し、『抑圧―被抑圧』の古い人種表象を脱却、新たな黒人のあり方・歴史を移す再表象化の試み」（貴志、125）であるといえるだろう。そして、「古い枠組み」から解き放たれた「黒人」の物語はその内部で、「父から長子へ」という古い「相続」の枠組みと権威に、「母から次男へ」という軸が対置されることで多様化が試みられ、弟から兄へ打ち込まれた銃弾は、「母」から「父」へと、その「権威」に対する抵抗として撃ち込まれたものでもあるといえるのではないだろうか。

#### 4 「書く」という行為の不可能性と不公平性

これまでに見てきたように、「リンカーンを演じる黒人」をモチーフとしたパークスの2つの作品、『アメリカ・プレイ』と『トップドッグ/アンダードッグ』には、白人社会の中で生きる黒人の姿や、後景化されてきた女性の声といった、いわゆる人種やジェンダーをめぐるアイデンティティの政治に寄り添うような言説が見られることは確かである。しかし一方で次のことに留意しなければならない。それは、こうした言説を『トップドッグ』の兄リンカーンのブラックネスや『アメリカ・プレイ』のルーシーの女性性と安易に結び付けないようにすることである。そのようにしてしまえば、戯曲の政治性は単に本質主義的なものに矮小化されかねず、また、そのような評価はパークスの「黒人女性作家」という出自と結びつくことになって、パークスの劇作の独自性を、「黒人女性作家」というラベルのなかに見失ってしまうことになるだろう。なぜならこれから示すようにパークスは、むしろ、「黒人女性作家」として黒人や女性について語ること、つまり声なき者の声を代理表象 (representation) することの困難さや、それが必然的にともなう「不正義」というものを積極的に認め、そのような不可能性を受け入れたうえで創作する作家であるからだ。

ここでまず重要なことは、パークスが自分の戯曲を書くときに基づいている意識とはどのようなものかということである。パークスは自分が書き始める場所を、「捏造された不在」(fabricated absence) と表現している。

From the fabricated absence, actually. It's a fabricated absence. That's where I start from. And that's where the Foundling Father came from. [...] It's the story that you're told that goes, "once upon a time you weren't here." (*Laughter*) You weren't here and you didn't do shit! And it's that, that fabricated absence." (Cody and Schneider, 360)

この発言を解釈すれば、パークスはその「捏造された不在」、つまり、実際は存在したのに不在である

とされてきたアフリカ系アメリカ人の不在を埋めるべく創作していると解釈できるかもしれない。しかし、パークスがその作業によって、「正しい歴史」を書き直そうとしていると判断するのは早計である。なぜなら、パークスは別の著書の中で、「歴史とは、記録され、記憶される出来事であり、だからこそ劇場こそが歴史を作るための完璧な場所なのだ」<sup>12</sup>と発言しており、歴史記述が本質的に孕む「恣意性」や「創造性」を認めたとうえで、それを土台に劇作をしているからである。その証拠に、『アメリカ・プレイ』においても、『トップドッグ』においても、歴史はそれ自体がすでにレプリカであるテーマパークや遊園地のアトラクションという枠組みのなかで提示され、捨て子の父親はそのレプリカのさらなるレプリカを作ってゆく。

パークスによる「捏造」の痕跡は、『アメリカ・プレイ』の戯曲テキストの中に書きこまれている注釈のなかにも散見している。「歴史的偉人」の名言がたくさん引用されている戯曲テキストのなかに、パークスは全部で16個の注釈を加えている。その中には、「史実に基づいた根拠」の体裁をとる註(“The last words of President Lincoln’s assassin, John Wilkes Booth.” *The America Play*, 160)と、あいまいでいい加減な註(“Possibly the words of Mary Todd Lincoln after the death of her husband.” *The America Play*, 160)、そして、完全なるフィクション(“From ‘The Sun,’ a composition by The Foundling Father, unpublished.” *The America Play*, 168)とが織り交ぜられている。

こうした枠組みのなか、『アメリカ・プレイ』の「捨て子の父親」は、「レプリカのレプリカ」である「歴史の大穴」で、山高帽や付け髭、フロックコートをもとい、リンカーン大統領の物真似芸人として客を集める。彼のモノローグで構成される第一幕で、「捨て子の父親」は自らを「段ボール紙の切り抜きのリンカーン」や「リンカーンの胸像」といったアイコンの隣に置き、それらのアイコンに度々注意を促す。黒人の俳優によるこうした行為は、ハリー・エラム (Harry J. Elam) とレイナーが指摘しているように、アイコンやイメージと化した「ホワイト・ヒストリー」に対する格下げと表敬のジェスチャーを同時に行うものである。<sup>13</sup> こうして「捨て子の父親」は、すでにレプリカであるこのような切り抜きや胸像と自らのリンカーンの物真似パフォーマンスとを並置して、その二重の模倣性(レプリカをさらに模倣する)を強調すると同時に、デボラ・R・ガイスが指摘している「演じるものと演じられるものとの間に存在する差異」<sup>14</sup>といったものも積極的に提示する。こうして、「リンカーン暗殺」という神話的なスペクタクルは、黒人の模倣者の見せる演劇性や模造性、再現性の中で解体され、白人中心主義的な正史の中では描かれてこなかった「もうひとつの歴史」へと置換的に再生産されていくプロセスが体现される。パークスはテーマパーク的な歴史の偽造性にさらに加担する形で、レプリカ的な白い歴史の表象の様式を領有し、レプリカ的な黒い歴史を捏造していく。

このように、「捏造された不在」から始まるパークスの劇作とは、その「捏造性」を克服するのではなくむしろ肯定する形で、「捏造された存在」として提示することにある。だからこそ、2つの作品におけるリンカーン大統領は、「黒人のリンカーン」として政治的・歴史的・文化的な中心における黒人の不在を叙述的に存在に書き換えるためではなく、「リンカーンを演じる黒人」として、その演劇性や虚構性を積極的に提示するために登場するのである。そしてこの虚構性は、決して無意味な虚構性ではない。「リンカーンを演じる黒人」という形象には、行為遂行的なもの(リンカーンを演じること)と、事実の提示(それが模倣であるということ、すなわちリンカーン大統領は黒人ではないということでもある)とが同時に含まれている。この行為遂行的なものと事実確認的なものとの合同的・同時的な創成を、ジャック・デリダ (Jacques Derrida) は「テレイオポイエーシス」<sup>15</sup>と名付けている。「テレイオポイエーシス」とは、想像力による制作(ポイエーシス)に「遠く隔たった」という意味の接頭辞「テレイオ」が組み合わせ



れたデリダによる造語で、すなわち「遠くから想像力によって制作すること」でもある。パークスの戯曲においてはこの隔たりとは、「黒人」と「白人」、さらには「黒人」と「アメリカ合衆国の大統領」との隔たりにおいて制作される「リンカーンを演じる黒人」というモチーフであるといえよう。そしてそれは、「リンカーンを演じる黒人」というまさにその概念に含まれる二重性——黒人のリンカーン大統領というパフォーマンスが行われているが、リンカーン大統領は事実的には黒人ではないということ——の間で、定義的な決定が不可能な形象としてとどまり続ける。ただしこの決定不可能性こそが重要であるとガヤトリ・スピヴァク (Gayatri Spivak) は述べている。

This imaginative grafting [teleopoesis] is in the name of a new kind of “perhaps,” the possibilization of [an]impossible possible[which] must remain at one and the same time as undecidable— and therefore as decisive— as the future “itself.” (*Politics of Friendship*, 29) We cannot decide it, and therefore it remains decisive, the unrestricted gamble of claiming the metropolis as (reversed) ancestor. (Spivak, 19)

なぜ「リンカーンを演じる黒人」は、パークスの戯曲の中で繰り返し反復されるのか。それは、「リンカーンを演じる黒人」という想像的な制作が、その定義を決定することが不可能な形象であり、それゆえその決定が永遠に未来へと引き伸ばされなければならないからではないだろうか。「白人の大統領を黒人が模倣する」というモチーフが否応なく提起する「白」対「黒」の人種的なポリティクスの行き先も、したがって、「黒人のリンカーン」と「リンカーンは黒人ではない」という2つの矛盾する記述の中で宙吊りになり、しかしながら、黒人によってリンカーンが模倣されるときには必ず「ひょっとしたら (perhaps)」が伴われ、それが歴史記述の一義性や絶対性にもたらす動揺は決して無視することのできない効果をもたらすと考えられる。ただし、その効果は、これまで不在とされてきた黒人や女性といった主体を十全に体现するというような単純なものではない。したがって、2つの戯曲に描かれている人種やジェンダーをめぐるポリティクス——黒人の兄リンカーンや弟ブースの物語や妻であり母であるルーシーの物語——の行き着く先が、黒人や女性の「復権」ではないのも、パークスが「リンカーンを演じる黒人」を表象することで、「決定不可能性」を政治的に選択した結果である。

こうして表象の決定不可能性に身を投じ、その可能性の中で劇作をしているパークスであるが、彼女は自分の創作について、次のように表現している。

Since history is a recorded or remembered event, theatre, for me, is the perfect place to “make” history — that is, because so much African-American history has been unrecorded, dismembered, washed out, one of my task as playwright is to — through literature and the special strange relationship between theatre and real-life — locate the ancestral burial ground, dig for bones, find bones, hear the bones sing. (“Possession” , 4)

「祖先の墓地を探し、骨を掘り、その歌を聞き取ること」という表現からは、パークスが、祖先、つまり過去に生きた黒人たちの声、その不在を捏造されてきた黒人の声なき声を聞いて創作することを自らに使命として課していることが伺える。ただし同時に彼女は、彼ら祖先である黒人たちの「代弁者」として振る舞うことについて一定の留保を置くことで、声なき者の声を代理表象することに付随するある種の「不正義」を常に意識している。

墓地を探し骨を掘りその声を聞く—それはパークスにとっての創造行為であると同時に『アメリカ・プレイ』において父の骨を探し、埋葬してあげようと試みるブラジルとルーシーの行為でもある。そしてパークスはそのブラジルに、「創造 (creation)」という行為について次のように語らせる。

BRAZIL. I'd say thuh creation of thuh world must uh been just like thuh clearing off of this plot. Just like him digging his Hole. I'd say. Must uh been just as dug up. And unfair. (*The America Play*, 184)

ここでのブラジルの台詞はあらためて、「歴史」表象の恣意性を強調しているともとれるが、同時にそれが「不公平」(unfair)であるという、創造行為をめぐる正義の問題に言及している点は興味深い。“The Great Beyond”と名付けられた『アメリカ・プレイ』最後のシーンでは、ルーシーとブラジルが探し続けていた父親がついに登場し、親子3人の再会が描かれる。しかし、この「再会」のそもそもの目的であったはずの「埋葬」は、不完全な形で先送りにされる。このシーンで父親はまず、ブラジルが掘り出したテレビの中に現れる。モニターは、第1幕で彼が見せていた「リンカーン大統領」のショーを映しており、ブラジルとルーシーはテレビを見る。そして続いて舞台上に、父親本人が、生身の身体をともなって登場する。これによって、彼らの「再会」は、映像と生身、イメージと実体、過去と現在との間で引き裂かれ、父の完全な再構築・再統合が見送られる。この生身の父を、ブラジルたちはなぜか、準備していた棺には入れてやろうとしない。それどころか息子と母は、「抱きしめてくれ」と頼む父の願いすら、「あとでね」と言って先送りにしたあげく、ほどなく息絶えた父親を「不思議展示室」に展示するのだ。

こうして死んだ父を展示物として新たにスペクタクル／商品化することで、ブラジルとルーシーの「発掘」は、本来の目的だった「埋葬」とは反対に、それを「見世物」として視線にさらすことで終わりを迎える。死んでなおこの世に引きずり出され、抱擁してもらえぬまま陳列されるという、父にとって「発掘」とはまさに、不公平な行為なのだ。

父の遺体を埋葬せず再び「展示する」というブラジルたちの行為の父に対する不公平さは、「先祖の骨を掘り出してその歌を書き取る」という自らの創作行為についてパークスが向けた自己省察に他ならず、パークスは、先に述べた表象の不可能性に加えてその不公平性を常に意識しながら書いているのだといえる。しかし同時に、その不可能性や不公平性こそが、「骨の声を聞く」という表象行為の必要性として認識されてもいる。なぜならそれは、不可能であるゆえに終わることがなく、不公平なものであるゆえに完全なものではないので、未来に向けてずっと続けていかなくてはならない義務であるからだ。ゆえにパークスは、その戯曲の中で、あるいは作品と作品を越えて、「リンカーンを演じる黒人」というモチーフを反復してゆくのである。

## 5. おわりに

本稿では、劇作家スーザン＝ロリ・パークスの2つの作品の中で取り上げられている「リンカーンを演じる黒人」というモチーフを分析してきた。このモチーフがある意味で、アメリカの歴史の中で不可視化されてきた「黒人」や「女性」の経験に光を当てる政治的な役割を担ってはいるものの、同時に「リンカーンを演じる黒人」という概念そのものにはあらかじめ、その政治性や意味の決定不可能が内包されている。それによって、黒人や女性といった声なき者の声の十全な復権が実現されるのではなく、む

しろそのような「復権」を作家が代理表象することの不可能性や不公平さをパークスは提示している。このようなパークスの立場は、「黒人女性作家として書く」ということと、「黒人や女性の代弁者ではない」ということとの境界線上に位置付けられる。パークスはその境界線上に踏みとどまりながら、黒人女性作家という立場を受け入れもし、またそのラベルの解体をも試みているといえる。これは矛盾の上に成り立っている試みのようにも思える。しかし、「祖先の墓地を探し、骨を掘り、その歌を聞く」ことを劇作家としての責務であるというパークスは、そのような矛盾や不可能性を、他者を表象することの不可避的な条件として引き受けつつ、劇作という実践を続けていくのである。

## 註

本論文は、日本アメリカ文学会第52回全国大会（2013年10月12日明治学院大学白金キャンパス）における口頭発表に加筆修正したものである。発表に際して指導をしてくださった戸谷陽子先生（お茶の水女子大学）および査読者の先生方に感謝申し上げたい。

- 1 異孝之は、「暗殺」という未曾有の事件を経たことによってリンカーンは、「単純素朴な『フロンティア神話の英雄』や『キリスト教的な殉教者』といった類型をやすやすと飛び越え、アメリカ合衆国のみならず、一九世紀から二十世紀にかけての激動の世界史を体現する『代表的な人間像』として再形成されることになる。世界の片田舎国家の指導者が、時代の寵児になるばかりか、いかに世紀が変わってもそのつどそのつどの世紀の代表者として書き換えられていくというのはなほだ特異な『歴史』の、それは第一歩であった」と説明している（異孝之、『リンカーンの世紀』、11頁）
- 2 Lincoln's life was as beautiful as a poem: he grew up poor and read books at night by candlelight and beat the odds to make something of himself. An American Mythic Hero. (スーザン＝ロリ・パークス、「スーザン＝ロリ・パークス特別寄稿」、242頁)
- 3 They assume that I am interested in Abraham Lincoln because he signed the Emancipation Proclamation in 1863 and freed the African-American slaves. That's why folks think I'm interested in Lincoln. But those reasons are too narrow. Those explanations limits my interest to "Race-based" which is too often just skin deep and too often does not offer the inclusion of other, stranger, richer, more poetic, perhaps more meaningful reasons. (スーザン＝ロリ・パークス、「スーザン＝ロリ・パークス特別寄稿」、242頁)
- 4 Ibid.242頁。
- 5 「女性」というテーマすなわちジェンダーの問題を当然語らなければいけないという風潮に対する彼女の批判的な態度の一例は、David Savran との対談において、アフリカから人身売買によりイギリスに連れて行かれ、見世物にされた女性をモチーフにした彼女の戯曲 *Venus*(1996) についてのコメントにうかがえる。  
People say I wrote *Venus* because I'm really interested in colonialism and the objectification of the female body. And it was none of those things. I wrote it *Venus* because I wanted to give this great character two hours of a play with her name on it. And I wanted to give a black actress a chance to play a really cool part and be the star of the show. So, feminism — I don't really have any language to talk about it. I like to see strong women characters because stupid women characters bore me. I like to see strong male characters—stupid men, on stage and off, bore me. (David Savran, *The Playwright's Voice*, 158)
- 6 I am an African-American woman and I am a playwright. But our culture too often uses labels as limiting—to denote what is expected of you and what rooms you are allowed to enter. If you're an African American and a woman and a playwright, with those labels, too often the thinking stops because the assumptions leap in and folks think they can go on autopilot about

you or your work. (Kevin J. Jr. Wetmore, “It’s an Oberammergau Thing: An Interview with Suzan-Lori Parks,” 138)

- 7 これらの作家たちとパークスとの影響関係や相違点については、Deborah Geis の *Suzan-Lori Parks* の第 1 章、Introduction に詳しい。
- 8 His costume for the impersonation includes a top hat and dress clothes as well as a beard and whiteface makeup. Part of the tyranny of the position involves not only having to pay for and take care of his own costume (and getting in trouble when he tears his beard), but the humiliating “mask” created by the white makeup. [...] Here, Parks creates her own version of a trope that appears frequently in African-American literature: that African American identity almost inevitably involves disguise and role-playing as part of the effort to function in a hostile culture. (Geis, 114)
- 9 By having Lincoln remove his makeup on stage (with cold cream, no less), Parks’s play makes an unusual shift from highlighting the construction of race to emphasizing the deconstruction of racial identity. [...] While audiences are right to condemn Lincoln’s unscrupulous actions, it is equally problematic for anyone to assume that a celebrated configuration (whether an iconic figure or whiteness itself) is worthy of our unmitigated idealization. It was, after all, not merely Lincoln’s clothing, but his apparent whiteness that placed him in a position of acceptance and authority. (Faedra Chatard Carpenter, “Spectacles of whiteness from Adrienne Kennedy to Suzan-Lori Parks,” 190)
- 10 フランツ・ファノン、『黒い皮膚・白い仮面』第 5 章、「黒人の生体験」参照。
- 11 The speech records not objects but acts of love that dissolve obdurate materiality into images of quality (the bees knees, the cat’s pajamas), of innocence (the baby teeth), of daily habit (the apron; the mores an he folkways), of spirit (my rock and my foundation), of thought and memory, of surplus (the spare buttons), of writing and music, of pleasure and self-sacrifice, and, for all that, of the body ( the hair from off the head.) This list makes clear that the artifacts of lived history make no distinction among material, affective, and imaginary objects. What is or has been felt is as real and historical as what is touched and imagined. (Alice Rayner, *Ghosts: Death’s Double and the Phenomena of Theatre* , 93)
- 12 Since history is a recorded or remembered event, theatre, for me, is the perfect place to “make” history — that is, because so much African-American history has been unrecorded, dismembered, washed out, one of my task as playwright is to — through literature and the special strange relationship between theatre and real-life — locate the ancestral burial ground, dig for bones, find bones, hear the bones sing. (Parks, “Possession”, 4)
- 13 The black actor delivers his performance with a wink and a nod to the images of white history: undercutting them even while acknowledging them. (Harry J Elam and Alice Rayner. “Echoes from the Black (W) hole: An Examination of *The America Play* by Suzan-Lori Parks,” 183)
- 14 In Brechtian terms, the nod and wink are reminders to the audience of the separation between performer and character, just as we are made aware of the disjunction between the “historical” Lincoln and the Foundling Father’s “replica” of him. (Deborah Geis, *Suzan-Lori Parks*, 103)
- 15 節約して——また、見せかけのこの絶対的エコノミーを、本体のない、移植による、行為遂行と事実確認の合同的かつ同時的な生殖を一語で形式化するために——、このような文の出来事、この思いがけない到来の「論理」、その「発生論」、その「レトリック」、その「歴史的なもの」、その「政治」等々を、〈テレビオポイエーシス〉的なものと呼ぼう。(ジャック・デリダ、『友愛のポリティックス』、60)



## 引用文献

- Carpenter, Faedra Chatard. "Spectacles of Whiteness from Adrienne Kennedy to Suzan-Lori Parks." *The Cambridge Companion to African American Theatre*. Ed. Harvey Young. Cambridge: Cambridge UP, 2013. 174-95.
- Cody, Gabrielle and Rebecca Schneider, eds. *Re: Direction: A Theoretical and Practical Guide*. New York: Routledge, 2001.
- Delaney, Talaya Adrienne. "Performing History: History and Politics in the Works of Suzan-Lori Parks, Anna Deavere Smith, Naomi Wallace, and Charles Mee." Diss. Harvard UP, 2007.
- Derrida, Jacques. *The Politics of Friendship*. Translated by George Collins. London: Verso, 2005.
- Elam, Harry J., and Alice Rayner. "Echoes from the Black (W) hole: An Examination of *The America Play* by Suzan-Lori Parks." *Performing America: Cultural Nationalism in American Theater*. Ed. Jeffery D. Mason and J. Ellen Gainor. Ann Arbor: The U of Michigan P, 1999. 178-92.
- Geis, Deborah R. *Suzan-Lori Parks*. Ann Arbor: The U of Michigan P, 2008.
- Parks, Suzan-Lori.
- . *The America Play and Other Works*, New York: Theatre Communication Group, 1995.
- "From Elements of Style." *The America Play and Other Works*. New York: Theatre Communication Group, 1995. 6-18.
- . "Possession." *The America Play and Other Works*. New York: Theatre Communication Group, 1995. 3-5.
- . *Topdog/Underdog*. New York: Theatre Communication Group, 2001.
- Rayner, Alice. *Ghosts: Death's Double and the Phenomena of Theatre*. Minneapolis: The U of Minnesota P, 2006.
- Savran, David. *The Playwright's Voice: American Dramatists on Memory, Writing and the Politics of Culture*. New York: Theatre Communications Group, 1999.
- Schmidt, Kerstin. *The Theater of Transformation: Postmodernism in American Drama*. Amsterdam: Rodopi, 2005.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Deconstruction and Cultural Studies: Arguments for a Deconstructive Cultural Studies." *Deconstructions: A User's Guide*. Ed. Nicholas Royle. New York; Palgrave, 2000. 14-43.
- Wetmore, Kevin J. Jr. "It's an Oberammergau Thing: An Interview with Suzan-Lori Parks." *Suzan-Lori Parks: A Casebook*. Ed. Kevin J. Wetmore, Jr. and Alycia Smith-Howard. London: Routledge, 2007. 124-40.
- 貴志雅之「帝国支配の記号学 — 舞台の上の銃と他者」花岡秀編『神話のスパイラル — アメリカ文学と銃』東京：英宝社、2007 年、93-144 頁。
- 巽孝之『リンカーンの世紀 — アメリカ大統領たちの文学思想史』東京：青土社、2013 年。
- デリダ、ジャック『友愛のポリティックス』（鶴飼哲・大西雅一郎・松葉祥一訳）東京：みすず書房、2003 年。
- パークス、スーザン＝ロリ「スーザン＝ロリ・パークス特別寄稿」現代演劇 19。東京：英潮社フェニックス、2011 年、242-246 頁。
- ファノン、フランツ『黒い皮膚・白い仮面』（海老坂武・加藤晴久訳）東京：みすず書房、2004 年。
- 松本美千代「訳者あとがきと解説」現代演劇 19、東京：英潮社フェニックス、2011 年、236-239 頁。