

## ブラックフェイス・ミンストレルと労働者階級

——一九世紀前半ニューヨークにおける人種と階級——

森脇由美子

### 序

南北戦争前のアンテベラム期、ニューヨーク市を始めとする北部の都市では、白人俳優が顔を黒塗りで演じる舞台芸能が一世を風靡した。一般にはトーマス・D・ライスの演じる「ジャンプ・ジム・クロウ」に始まるとされるミンストレル劇は、一八三〇年代から南北戦争までの時期、多数の白人——そのほとんどが男性——を観客として劇場に集めることに成功し、劇場で提供される娯楽のなかでも主要なジャンルへと発達した。アメリカの劇場はこの時期、大衆化の只中にあり、なかでもミンストレル劇はとりわけ労働者階級の人々に人気が高く、労働者階級化しつつある劇場の文化を代表するものでもあった。分厚く塗った唇やステレオタイプ化された黒人訛り、カリカチュアされた演技は、現代の目から見れば、まさに人種差別的で許容しがたいくらいであるが、アメリカの「国民的」作曲家ステイブン・フォスターの音楽が多くはミンストレル劇のために作曲されていたことから窺えるように、アメリカの舞台芸能において少なくともある期間、ミンストレル劇は無視し得ない部分を担っていたのである。

ブラックフェイス・ミンストレルはまた、白人が顔を黒塗りにして黒人を演じることから、「人種」や人種意識に関心を持つ研究者の関心を惹いてきた。一九六二年のヘインズ・ネイザンの研究や一九七四年のロ

バート・C・トールのまとまった研究が出されて以来、演劇、音楽などの直接関係する分野でブラックフェイス・ミンストレルそのものが分析されただけではなく、アレグザンダー・サクストンやD・R・ローディガーらのように、アメリカ史上の主要テーマといえる、「人種」——人種概念や人種意識など——を探る手がかりとして大いに取り上げてきた。サクストンやローディガーらの「ホワイトネス研究」は日本におけるアメリカ史研究においても関心を呼び、彼らの提示した構築物としての「人種」や「白人性」の概念は近年の多くの研究に影響を与えている。なかでもローディガーの『アメリカにおける白人意識の構築』では、顔を黒塗りにすること、そしてミンストレル劇にそれぞれ一章ずつを割り当て詳細に分析している。これらの研究では、ミンストレル劇は黒人を戯画化することを通して、多様なエスニック集団からなるアメリカ白人労働者が結局は「白さ」という共通意識を構築し、「白人共和国」の市民としての自らを確認する装置として機能したとされる。アイルランドなどからやってきた移民労働者も、流入した当初はネイティヴィズムからの攻撃を受けたものの、黒人との差異を強調することで自らの「白人性」を確実にし、「白人」の労働者階級として国民化の道を進むことになったといい、ミンストレル劇はこうした「白人性」の構築に大いに寄与したと主張した。この「人種」を構築されたものとして扱う「白人性」という議論は、一九世紀末の「新移民」たち、さらにはアジア系

など「白人性」を有しない移民たちの「国民化」といった問題にも応用されて議論が深められている<sup>①</sup>。

このように、ブラックフェイス・ミンストレルは単なる舞台芸能の一ジャンルを超えて、アメリカ史上の重要なテーマがそこから読み解かれ、そのため、一九世紀の都市労働者の文化のなかでも特に注目されるものとなった。しかし一方で、この一つの舞台芸能からかくも大きな論理を引き出すとなれば、魅力的であるがゆえの危うさも感じさせる。今なすべきことは、ミンストレル劇をその形成され発展した時代と場所の中に置き、その現実の社会状況や文化、ミンストレル劇以外の舞台芸能とも関連づけながら再度検討することであろう。本稿では、この舞台芸能が誕生し人気を博していく初期のミンストレルにほぼ限定し、主にはその誕生に最も貢献したと考えられるニューヨーク市の社会との関連の中でブラックフェイス・ミンストレルを捉えたい。

## 一 ブラックフェイス・ミンストレル劇の形成

本稿では、ブラックフェイス・ミンストレルの分析する時期の始まりを一八二〇年代に置くが、これは必ずしもミンストレル劇が初めて登場した時期を示しているわけではない。劇場での演目としてはこの時期に登場するようになったものの、当時の演劇は、街の広場や酒場など劇場外で演じられるものも多く、ミンストレル劇の場合そのようなストリート文化の領域を無視することはできない<sup>②</sup>。

ミンストレル劇の文化的な起源については、音楽やダンス研究を始め、様々な角度から探究されてきたが、明確な結論はまだに出されていない。起源に関する論争点の一つに、この文化に「黒人」の文化が関与しているか否かということがある。ライスを始めとするミンストレル俳優たち

ブラックフェイス・ミンストレルと労働者階級

の多くは、黒人からその技を直接伝授されたと自ら主張しているものの、それが事実であるかは疑念が持たれている。現在、研究者の多くは黒人文化との直接的関係を否定しており、ミンストレル劇はあくまでも一九世紀に作り出された白人の文化との見方を示している。エリック・ロットはこれを白人が黒人文化を盗用した「まがい物」と呼び、そこには「盗んだ」者（白人の労働者階級）がもつ「屈折」や「矛盾」が表現されているとし、盗用したが故に持つこれらの表現こそがミンストレル劇を研究する最も興味深い部分であると述べている。ローディガーの場合は、起源についての分析にはあまり関心を示しているようには見えない。白人の俳優が「黒塗り」にすることの意味を重視し、顔を黒く塗ることはむしろ自らの「白さ」を確認する役割を果たしたとしている。ミンストレルを見ることを通して、観客は多様なエスニック集団を超えて「白人」としての共通意識を感じることができたのだと主張し、ブラックフェイス・ミンストレルこそ「白人」であることを強く自覚させ、「白人」としての人種意識を構築させた文化そのものであると断じており、黒人文化との関係性についてはむしろ否定的である。他方、W・T・レイモンは、ミンストレル劇をあくまでも白人労働者層の文化としながらも、一九世紀初頭のニューヨークに代表されるような、黒人人口が相対的に多い都市に見られた黒人文化との混淆した状況にそのルーツを求めている。ミンストレル俳優はしばしば自ら踊りや演技については南部において身につけたと吹聴していたが、その振りの特徴から、たとえば市場のような人が集まる場所で黒人が行ったパフォーマンスと酷似しているという。ミンストレル劇を楽しんだ北部白人労働者たちから遠く離れた南部には理解しやすく、レイモンの論に従えば、確かにミンストレル劇自体は白人の観客に向けて白人の演技者が演じた舞台芸能であるかも知れな

いが、「黒い文化」と無縁というのではなく、主体の変更によって捻れが生じているものの、黒人たちの文化も——そのみではないにしても——その生成に関与していることになり、間接的なルーツとしてではあるが、黒人文化の影響を認めている。<sup>③</sup>

ミンストレル劇と移民、とりわけアイルランド移民との関係についても、捉え方には相違がある。前述したようにミンストレル劇用の音楽を作曲したステイブン・フォスターがアイルランド移民の子であったように、ミンストレル劇の関係者——演技者、劇作家、作曲家など——にアイルランド系が数多く含まれていたことは周知の事実である。ただし、観客にどの程度アイルランド系が含まれていたかについては、史料から特定は困難なため、これに直接言及した研究はほとんどない。たとえば、ローディガーの研究では、そもそも移民労働者たち——当初はアイルランド移民——が白人性を獲得していく過程を見ることに主眼が置かれ、アイルランド系という限定はさけているものの、もっぱらその焦点は彼らの白人としてのアイデンティティ形成に注がれ、ミンストレル劇と移民との関連を示唆していると言わざるを得ない。一方、ロットやデイル・コックレルは、初期のミンストレル劇についてはアメリカ生まれとの関係を重視しており、ミンストレル劇が形成された当初は、移民というよりもむしろアメリカ生まれの労働者階級の文化として位置づけている。このような立場の違いは、ブラックフェイス・ミンストレルの扱われ方にも反映している。ロットの研究では、揺籃期のミンストレルに分析が集中しており、揺籃期のミンストレル劇をその後の定型化されたミンストレルと分離して捉えることの重要性を強調している。一方、ローディガーの場合は、南北戦争をまたいで一九世紀末までも視野に入れており、むしろ南北戦争後の社会との連続性においてミンストレルを捉え、分析の対象も最初期のものよりもやや遅い時期の定型化が進んだミ

ンストレルが中心である。ミンストレル劇はこのように研究の目的によって分析の重点に違いが見られるが、ここではまず、ミンストレル劇をその登場した現場、なかでもその誕生にもっとも深く関わったニューヨークの人種に関わる社会状況に立ち返ってみたい。<sup>④</sup>

大西洋岸の港湾都市として発展したニューヨーク市は、独立以前の八世紀より北東部の都市の中では黒人人口が多く、北部においては人種的混淆の顕著な場所といえた。ニューヨーク州では、独立後も一八世紀末まで奴隷制は維持され、黒人人口の大半は奴隷身分のままだった。ニューヨーク州の奴隷解放は漸進的に進められ、一九世紀に入ってもなお奴隷人口は無視し得ない数に上っていた。一七九九年七月四日以降に生まれた者は自由人とするの州法が定められていたため、一九世紀初頭のニューヨークでは若年層の黒人はすべて自由人だったものの、奴隷身分の黒人もかなりの人数が残っており、一八一〇年の時点でも約一六パーセントが奴隷身分だった。あらゆる年齢層において奴隷制が廃止されたのは一八二七年になってからである。<sup>⑤</sup>

これらの奴隷および自由黒人の人口増加は、ニューヨークが大西洋に開かれた都市であったことにも起因している。ニューヨークは一九世紀に入ると、ボストンなど他の大西洋岸の都市を引き離し、経済的な繁栄を謳歌するようになり、マンハッタン島のこの港は南部や西インド、ヨーロッパなど大西洋周辺の広範な地域と結びついてヒトやモノが行き交う場所となった。この経済的な繁栄は、ニューヨークの人口の著しい増加をもたらすことになったが、これは白人人口だけでなく黒人人口をも上昇させた。ニューヨーク市の経済的発展はその後背地に食糧供給のための農園を発達させ、この農業的発展は家族経営の白人農民以上にプラントーとその奴隷の流入を招いた。たとえば、イーストリバーの対岸、ロングアイランドのブルックリンでは、奴隷を使用した農業が栄え、一

八世紀末においては、黒人の人口が全人口のほぼ三分の一にも上っている。また、ニューヨーク市の町中に移住した中には、白人の主人とともに召使いや従僕として移住した黒人奴隷も含まれた。周辺の奴隷人口の増加はさらに、ニューヨーク市の自由黒人の人口を増加させることにもつながる。何らかの理由から解放された奴隷は、農村部でとどまるよりも都市に向かうことが多かった。彼らは多くの場合、人手を多く要した港湾労働など様々の不熟練労働に従事することになる。さらには、ハイチでの革命のような出来事が起こると、国内だけでなく海外からも黒人が流入した。逃亡奴隷のみならず、反乱から逃れた白人も自らの奴隷を持ち込んだのである。このように、急激に上昇したニューヨークの人口は、白人だけでなく黒人も含んでおり、その結果、全人口に占める黒人の割合はほとんど縮小しなかった。一九世紀初頭の段階で、アメリカでもっとも黒人人口の多かった都市はサウスカロライナのチャールストンであるが、次いで多い都市はニューヨークだったほどである。ただし、チャールストンでは黒人が人口の多数を占めていたのに対して、ニューヨークの場合は人口規模がはるかに大きかったために、黒人の割合は八パーセント台でほぼ変わらなかった<sup>⑥</sup>。

このようにニューヨークにおいては、一九世紀初頭の段階では黒人は例外的な存在ではなく、人口の無視し得ない割合を占めつづけ、また奴隷制も完全には過去のものにはなっておらず、黒人人口の一部は奴隷身分のままだったことがわかる。こうした人種が混雑した状況を端的に表していたのが、市の南東部のイーストリバー河畔にあったキャザリン・マーケット境界である。船着き場に近く、周辺から水揚げされた水産物を商われたこの市場は、マンハッタン島の東端、市の境界に位置し、イーストリバーを挟んで、黒人人口の多いロングアイランドとヒトやモノが出入りする地点にあった。また、当時のニューヨークおける貧困地帯、

ファイブ・ポイントにもほど近く、船着き場から市の中心部に入る人は通常、ファイブ・ポイントを通過することになる。イーストリバー沿いのこの地域は市内でも貧しい人々が多く居住する地域で、ファイブ・ポイントからイーストリバーにかけてはかつて湿地帯であったことから、特に夏場の疫病の発生など、市当局にとっては衛生的に憂慮される場所でもあった。キャザリン・マーケット境界は黒人人口も市内でもっとも多い地域で、おそらく数人に一人の割合でごく普通に見られたはずである。彼らは港湾労働をはじめ物売りやポーターなど不熟労働の職に従事していた<sup>⑦</sup>。

多くの人々が集まり行き交う市場はまた、舞台の役割も果たしていた。劇場が次々に建設され舞台芸能の商業化が進行する以前にあっては、劇場だけでなく町の通りや広場などの野外でも芝居や踊りなどが提供されており、舞台芸能を語る際にこれを無視することはできない。なかでもキャザリン・マーケットは一八世紀から黒人が踊りなどの「芸」を見せ、行き交う人々から小銭や品物——ウナギなどの魚——を稼いでいたとの記録が残されている。このような市場での黒人の踊りは「ウナギ踊り」呼ばれる地域特有のダンスとなり、その模様は「一八二〇年キャザリン・マーケットのウナギ踊り」という題を付せられた絵に見ることができ。キャザリン・マーケットの一角に設けられた簡単な舞台で踊りを踊っている黒人とすぐわきでこれを見る白人、さらには舞台を囲んで見物する人々が描かれている。絵の中の黒人の演技者は三人で、一人が派手な踊りを踊り、もう一人はドラムを叩き、もう一人が手拍子で囃すといった具合で、ブラックフェイス・ミンストレルの原型を思い起こさせる構成である。このように北部においてもニューヨークに代表される沿岸部の港湾都市には、黒人の存在が目立つ場所が存在し、そこでは黒人の見せる「芸」はしばしば白人の関心を大いに惹きつけていたのである。

ブラックフェイス・ミンストレルの揺籃期の演技者は白人であり、彼ら自身がこの場所で演技したわけではなかったが、このキャザリン・マーケットの「ウナギ踊り」を知らなかったとも思えない。ブラックフェイス・ミンストレルの初期の演技者T・D・ライスはキャザリン・マーケットの目と鼻の先で育ったとも言えるからであり、すでにある程度白人の人気を得ていた黒人のウナギ踊りを芸に取り入れるのは、成功の可能性を高める賢明な選択だった。ミンストレル俳優自らが語る南部の黒人から学んだとう物語や、黒人文化とは縁もゆかりもない白人が黒人を愚弄するための演技と見なすよりも、北部都市自体の要素であった黒人との文化的混淆にその起源を見いだす方がより自然である。全くの未知ではなく、すでに身近にあるものをより多くの白人に受け入れやすく改良したからこそ、爆発的な人気を博すことになったのである<sup>⑧</sup>。

## 二 劇場のなかのブラックフェイス・ミンストレル

前章で見たように、ブラックフェイス・ミンストレルの登場には都市の社会やストリート文化が深く影響していたが、一九世紀に生じた新たな発展は、白人俳優によってこれを劇場という場へ上げ、広く普及させたという点である。それを成り立たせる背景に、演劇を巡る状況が一八三〇年代から大きく変化したことがある。端的に言えば、それは劇場の大衆化である。演劇など演じられる文化は、たびたび述べたように、劇場だけで行われていたわけではなく、また必ずしも豊かな人々だけのものではなかったが、専用の施設である劇場で演じられるものに限定すれば、一九世紀初頭の段階では圧倒的に豊かな階層の人々がイニシヤチブを握っていた。一九世紀初頭までは、比較的大きな都市といえども複数の劇場を維持するほどの数の観客を得ておらず、基本的には一都市に一

館であった。しかし、一八三〇年代からニューヨークのような場所では、複数の劇場が建設されるようになり、劇場間の競争の時代に入った。この競争ははじめ豊かな階層の観客の獲得を目指したが、一八三七年の不況を経験する中で、ニューヨークのパワリー劇場のように大衆化の方向に梶を切る劇場が現れ、劇場は労働者階級をも顧客に加えていくことになる<sup>⑨</sup>。

この劇場の大衆化は、上演される演目にも大きな変化をもたらした。新たに引き入れた観客層に合わせ、すでに人気のあったメロドラマも従来のエリート層好みのものに代わって労働者向けの作品が作られていく。それらは労働者階級の男性が感情移入できる主人公が活躍するといったストーリーで、最後はすべての破壊で終わる勸善懲惡の単純な黙示録メロドラマや、ニューヨークのアメリカ生まれの労働者の英雄モーズの活躍するシリーズなどが代表的な演目であった<sup>⑩</sup>。

この大衆化の中で劇場の舞台で新たに登場したのが、ブラックフェイス・ミンストレルである。ただし顔を黒く塗って演じられたのは、ミンストレル劇だけではなかった。コックレルによれば、ブラックフェイス・ミンストレルが演じられる以前から、「黒塗り」の役が登場する劇は存在したという。シェイクスピアの「オセロ」のような古典作品のほか、一八二〇年代に中流層以上の観客に向けて作られた作品にも顔を黒塗りにした登場人物があり、その主な役どころはたいして主人をからかう従僕やじゃれ好きの靴磨きなどで、オセロ以外は通例主人公ではなかった。ヨーロッパで作られた作品においても、ヨーロッパでは顔を汚した登場人物がアメリカで演じる際には黒塗りの役に変えられた。昔からの黒塗りの主役オセロすらその実直さが愚鈍と見なされ、スター俳優はむしろ白人の悪役イアゴの方を好む傾向があった。黒塗りの役柄はたいしてがストレオタイプで、現在の基準から見れば差別的と

いえる。このようにアメリカの劇場では黒塗りの役柄自体は必ずしも珍しくなく、のちにブラックフェイス・ミンストレル俳優として名を馳せるジョージ・W・デイクシオンも、一八二〇年代末にニューヨークでもっとも「上級」とされるパーク劇場でミンストレル・ソングを歌ったとの記録があり、これはライスが「ジュンプ・ジム・クロウ」を演じ始めたとされる時期とほとんど変わらない。黒塗りの演技は労働者階級だけでなく、より上層の観客にとつてもある程度お馴染みのものだったのである<sup>⑩</sup>。

黒塗りの役が主役として舞台上で喝采を浴びるのは、ブラックフェイス・ミンストレルの登場を待つことになるが、これに大きく貢献したのが、ライスとデイクシオンである。彼らは他の初期のミンストレル俳優と同じくともにアメリカ生まれで、また彼らを鼻肩にした観客もアメリカ生まれが多かった。一八四〇年代末以前のミンストレルは、アメリカ生まれによるアメリカ生まれのための舞台芸能であり、アイルランド系との結びつきは必ずしも強くなかったのである。特にライスは初期のミンストレル俳優としてもっとも有名な俳優で、とりわけ関節を奇妙に曲げた彼の踊りは北部白人の心を虜にした。一八〇八年にニューヨーク市に生まれたライスは十代の頃、大工の徒弟として働き始め、一八二〇年代半ばぐらいからは市内の小劇場に時折、端役で出演するようになっていた。当初はあくまでもパートタイムの俳優業であったが、一八二八年には俳優一本で生活するようになり、旅一座の一員として南部や西部の興業に加わった。この経歴が示すように、彼は都市で生活する職人階層出身であり、のちに彼の舞台に熱狂した観客の好みや感性を身をもって熟知していたといえる。ジム・クロウは一八二八年頃からオハイオ流域の町々で演じ始めたようであり、手の動かない年老いた黒人——しばしば足の悪い黒人もされるが——を観察して生み出したといわれるダン

ブラックフェイス・ミンストレルと労働者階級

スが人目を惹き、彼の歌と踊りは西部を中心に人気を博した。三二年にはついに東部での興業に出発し、フィラデルフィア、ボルティモア、ワシントンでの興業の後、一月にニューヨークのパワリー劇場の舞台上に立ち、前評判通りの大成功を収めた。ニューヨークで最初にライスを鼻肩にしたのは、パワリー・ボーイズと呼ばれるアメリカ生まれの若者たちで、その多くは職人層の仕事に就いていた。ライスはさらにスターダムを駆け上がり、ついに三六年にはヨーロッパに渡り、イギリスやアイルランドの各地を巡業し、さらに短期間であるがパリにも足を伸ばしている。この公演旅行でライスはこれまでのアメリカ人俳優の誰よりもヨーロッパで成功を収めたのである<sup>⑪</sup>。

歌にダンス、駄洒落の掛け合いからなる短い出し物として始まったジム・クロウは当初、幕間劇として上演されたが、のちには三幕ものに拡大され、主要な劇場においても単独で上演される出し物となった。南部の農園を舞台に、白人プランターと黒人奴隷の日常をおもしろおかしく描き、両者の関係は必ずしも対立的ではなく、むしろ牧歌的に表現された。「間抜けな」黒人ジム・クロウを笑うと同時にジムがからかう主人をも笑い飛ばすと言った構図で、白人である観客たちは黒人を蔑視して笑うと同時に、主人公ジムの姿を借りて主人をからかい、支配的な地位にある者も嘲笑の対象とした。黒人に姿を変え、南部の農園という設定にしてあるからこそ、観客たちが雇用主など彼らの上に立つ者に対する日頃の不平を安心してぶちまけることができたともいえる。初期のブラックフェイス・ミンストレルは、黒人役のジム・クロウを笑うことで自らの白人性を確認するだけでなく、都市の経済的変化の中で生じた階級的不満にはけ口を与えるものでもあったのである<sup>⑫</sup>。

初期のミンストレル作品として、いま一つ忘れてならないのは、都市の洒落者の黒人を主人公とする「ジップ・クーン」である。これを演じ

たのがデイクシオンで、彼は初期のミンストレル俳優としてしばしばライストと並び称された人物である。ただし、ライストが何よりもその踊りで人目を惹くとすれば、デイクシオンの場合、その声で観客を魅了する歌手であった。デイクシオンは一八〇一年頃、ヴァージニア州リッチモンドの貧しい家に生まれ（生年の詳細は不明）、慈善学校で教育を受けたのち、一五歳頃からサーカス一座に入った。彼の若い時期の経歴は不明の点も多いが、いくつかのサーカスを渡り歩き、一八二四年にはサーカス一座の歌手として出演するようになっていた。一八二七年頃から黒塗りで演じるようになり、一八二九年七月、パウリー劇場において黒塗りでコール・ブラック・ローズを歌った三日間の公演によって一気に人気が沸騰した。この成功の後、一時的に旅興行に行くことはあっても一八三五年まではニューヨークの劇場を中心に活動を行い、のちに彼の代名詞ともなるジップ・クーンもその初演は一八三四年ニューヨークのパワリー劇場においてであった。このように、南部出身のデイクシオンが舞台人としての名声を確立するのは、北部の大都会ニューヨークにおいてであった。<sup>⑭</sup>

ジップ・クーンは都会の黒人であり、洒落者で「学のある」自由黒人である。ジム・クロウの舞台設定が遠い南部であるのに対して、クーンの舞台は観客の北部白人にとっていわば自分たちの周辺といえる。着飾ったジップ・クーンはぼろを着たジム・クロウとまさに正反対といえるが、両者とも観客の白人たちにとって嘲笑の対象であることに違いはない。黒人が着飾ってしかも「学がある」というのは、白人労働者たちの考えでは本質的に奇妙な存在なのであった。しかし、大都会ニューヨークのような場所では、皆無なわけではない。黒人の大多数は賃金の安い不熟労働に従事していたものの、なかには白人労働者よりも豊かな暮らしをしている者もあり、彼らは白人労働者から妬みを買いやすかった。

その上、ニューヨークでは奴隷制時廃止を唱えるアポリッシヨニストの存在も大きく、彼らは白人労働者に対してはモラル改革の一環として規律化を求める傾向が強かったため、白人労働者たちからは「黒人びいき」と反感を抱かれることがしばしばあった。<sup>⑮</sup>

一八三四年にニューヨークで起こった人種暴動はその典型で、黒人が集った教会や黒人経営の店のほか、「黒人好き」のタパン兄弟の店や自宅も攻撃を受けている。なお、この暴動に主に加わったのはアメリカ生まれの労働者で移民労働者ではない。移民がニューヨークに大量に流入するのは一八四〇年代末からであり、この時期には移民はまだ労働力の主力ではなかった。またこの暴動は、労働力市場における競争めぐって生じたとも言えない。なぜなら、不熟労働に従事する黒人と直接競争していたのは、アイルランドなどからの移民であるが、彼らは暴徒にほとんど加わっていないのである。暴徒たちは市内各所を荒らし回った後、パウリー劇場に押し寄せ、彼らの前で演技するように要求した。この場に居合わせたアメリカ随一の人気俳優エドウィン・フォレストは、シェイクスピアやメロドラマで労働者階級の観客を魅了したが、彼はこの要求に応じなかった。一方、デイクシオンは暴徒たちの要求に従ってジップ・クーンを歌って暴徒たちの喝采を浴び、暴徒たちはその場を立ち去ったという。ジップ・クーンは確かにこのような白人労働者の暴徒たちの心情に共鳴するものを持っていた。ただし、だからといって、白人労働者の黒人蔑視のみを指摘するのも問題である。人種差別は当時、ほぼすべての階級の白人に蔓延した意識であり、中産階級以上が見る演劇においても人種差別的表現は散見された。人種差別とともに注目すべきは、白人労働者がおかれていた境遇についての認識であろう。中産階級の格好をした黒人への嘲笑は、南部の黒人奴隷の解放には熱心なくせに白人労働者の苦境を顧みない経営者たちへの苛立ちでもあったのである。<sup>⑯</sup>

一九世紀のニューヨークは、北部の都市では黒人人口が圧倒的に多く、そのため都市の中に黒人文化との混淆した場所が存在していた。ブラックフェイス・ミンストレルの形成と発展には、キャザリン・マーケット界隈に顕著なこのような文化状況の存在が大きく関与しており、その意味では間接的ではあつても、黒人文化の影響を見ることができるともいえる。また、ニューヨークは劇場が多数建設され劇場文化の中心地となるが、これは同時に劇場の大衆化をも意味し、パワリー劇場のような労働者向け劇場は積極的にブラックフェイス・ミンストレルを舞台へと上げる場を積極的に提供した。当時、ニューヨークでの成功は、全国的な流行を約束しており、ミンストレル劇も南部を除いてアメリカ中で流行し、さらにはヨーロッパに渡りアメリカ的な文化としてこれまで以上の大評判となった。とはいえ最初期のミンストレル劇がなぜ白人労働者階級に受け入れられたかといえば、黒塗りによつて彼らが自らの白人性を確認するのみならず、そのスタイルや内容に労働者階級としての心情も織り込まれていたためである。ミンストレル劇に白人労働者たちの人種偏見満ちあふれたことは否定しがたい事実だが、それは何も労働者階級のみ限定されてきたものではない。演劇における黒塗りの役は、ミンストレル劇以外にも見られたし、それらにも人種的な偏見が表現されていた。ミンストレルにおける表現の方がより露骨で直接的だったものの、黒人への蔑視は当時のアメリカの白人に共通する意識であつたと見る方が妥当だろう。

ローディガーらホワイトネズ研究は、シヨーン・ウイレンツに代表される「新しい」労働史の研究では労働者の人種意識が看過されていると批判し、労働者階級の形成に白人としての人種意識が本質的に関わつて

いることを指摘している。確かに、ウイレンツの『民衆支配の讃歌』では、一八三四年の人種暴動は一八三三年からの労働組合総連会の運動が行われている時期に生じたにもかかわらず、暴動の事実自体は述べているものの、そこから「人種」という論点が労働者の階級形成と有機的に結びつけられることはなかった。しかし一方で、ローディガーのような見方では、アメリカの労働者の歴史は一九世紀前半から二〇世紀に至るまで一貫して「人種意識」の構築で捉えられ、時代による変化があまり語られない。白人労働者が自らの不当な状況を表すものとして用いた「賃金奴隷」という言葉は、白人には白人並みの賃金を要求することを意味しており、彼らの考えでは黒人の除外が前提とされていたことは明らかである。しかしかといって、労働者階級形成の歴史において人種意識のみを強調するのも問題がある。ドラマ性は欠くものの、人種との関わりを見るにも時間による変化を捉えるべきということになる。ブラックフェイス・ミンストレルについても、その誕生からより商業化された一般的舞台芸能になっていく過程があつたにもかかわらず、ホワイトネズ研究ではほぼ超歴史的に叙述されているくらいがある。最初期のミンストレルについてはやはり、「人種」という表現をまもつていかにせよ、その階級的な側面を見逃すことはできない。ブラックフェイス・ミンストレルが舞台で人気を博した時期は、ネイティヴィズム運動が盛り上がりを見せた時期を含んでおり、アメリカ生まれと移民の間で共通の意識を築くことは容易ではなかった。初期に限つて言えば、ミンストレルの演技者も観客もアメリカ生まれが中心であり、移民労働者の「白人」としての意識の構築に大きく寄与したとは言い難い。階級と人種との問題については、興味深いテーマではあるが、時期を区分をしながら複眼的に捉えていく必要がある<sup>11)</sup>。

ブラックフェイス・ミンストレルはその後、次第に形式化され、商業



化の度合いも強まっていき、労働者階級だけでなく中産階級以上の観客を獲得していった。それと同時に、初期の minstrel 劇が持っていた労働者階級的な表現は薄まり、白人としての人種意識を前提にカリカチュアされた「黒人」を見て楽しむ文化になっていくのである。

## 注

- ① Hans Nathan, *Dan Emmett and the Rise of Early Negro Minstrelsy* (Norman, 1962); Robert Toll, *Blacking Up: The Minstrel Show in the Nineteenth-Century America* (New York, 1974); David R. Roediger, *The Wage of Whiteness: Race and the Making of the American Working Class* (New York, 1991) [邦訳、小原豊志、竹中興慈、井川真砂、落合恵子訳『アメリカにおける白人意識の構築——労働者階級の形成と人種——』(明石書店、二〇〇六年)。
- ② Peter G. Buckley, "To the Opera House: Culture and Society in New York City, 1820-1840," (Ph.D. State University of New York at Stony Brook, 1884), ch.3.
- ③ ブラックフェニス・ミンストレルの主な研究は先に挙げた Nathan, *Dan Emmett and the Rise of Early Negro Minstrelsy*; Toll, *Blacking Up*; Roediger, *The Wage of Whiteness* のほか、Alexander Saxton, *Rise and Fall of White Working Class* (London, 1991); Eric Lott, *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class* (New York, 1993); Dale Cockrell, *Demons of Disorder: Early Blackface Minstrelsy and Their World* (Cambridge, Eng., 1997); W. T. Lhamon Jr., *Raising Cain: Blackface Performance from Jim Crow to Hip Hop* (1998) などがある。ホワイトネスの視点から移民を扱った研究には、貴堂嘉之「ギルディッド・エイジにおける階級統合のかたち——労働騎士団の結社と中国人問題」『アメリカ史研究』二二二号、六七—八二頁、中野耕太郎「新移民のホワイトネス——二〇世紀初頭の『人種』と『カラー』」『アメリカニズムと人種』川島正樹編(名古屋大学出版会、二〇〇五年)第五章。
- ④ Shane White, *Somewhat More Independent: The End of Slavery in New York, 1770-1810*, (Athens 1991), 153-155; Rhoda Golden Freeman, *The Free Negro in New York City in the Era before the Civil War*, (New York, 1994), 12-13.
- ⑤ Lhamon, *Raising Cain*, 17; White, *Somewhat More Independent*, Freeman, *The Free Negro in New York City*, 5-6.
- ⑥ Lhamon, *Raising Cain*, 2-3.
- ⑦ *Ibid.*, 18-24.
- ⑧ Roediger, *The Wage of Whiteness*, 115-131.
- ⑨ David Grimsted, *Melodrama Unveiled: American Theater and Culture, 1800-1850*, (1968, rep. London 1987), 56-60. 拙稿「劇場の街ハートフォードの誕生——アンティスラム期の社会と文化」『立命館文学』第五五八号(一九九九年)、七三四—五五頁。
- ⑩ メロドラマの形成は Bruce A. McConachie, *Melodramatic Formations: American Theatre and Society, 1820-1870*, (Iowa City, 1992), ch. 3, 4, 5; Cockrell, *Demons of Disorder*, 13-29. 拙稿「一八四八年アスタープレイス暴動——一九世紀中葉ニューヨークの社会関係と文化」三重大学人文学部文学研究科『人文論叢』第一八号(二〇〇一年)、五九—七三頁、拙稿「アンティスラム期のネイティブズと国民形成——『真のアメリカ人』像に見る米国生まれの労働者文化」『立命館文学』第五九七号(二〇〇七年二月)三三〇—三三〇頁。
- ⑪ Cockrell, *Demons of Disorder*, 13-29.
- ⑫ Lott, *Love and Theft*, 49-52; Lhamon, *Raising Cain*, 44-46, 59-60; Cockrell, *Demons of Disorder*, 62-70, 92-102.
- ⑬ Lott, *Love and Theft*, 123-31; Cockrell, *Demons of Disorder*, 70-78.
- ⑭ Cockrell, *Demons of Disorder*, 96; Lott, *Love and Theft*, 89.
- ⑮ Cockrell, *Demons of Disorder*, 97-98; Freeman, *The Free Negro in New York City*, 170-72.
- ⑯ 一八三四年の人種暴動は黒人が多く住む近隣を荒らしたほか、奴隷制廃止の黒人集会が開かれる予定だった教会、タッパン兄弟などアポリッショニストの店や家、バワリー劇場の三つを攻撃目標にした。暴徒がバ

ワリー劇場に押し寄せた理由は、共和主義的な愛国心から高慢なイギリス人俳優に抗議するためで、人種問題とは直接関係はない。Paul A. Gilje, *The Road to Mobocracy, Popular Disorder in the New York City, 1753-1834*, (Chapel Hill, 1987), 162-70; Ihamon, *Raising Cain*, 42-43; Sean Wilentz, *Chants Democratic: New York City & the Rise of the American Working Class, 1788-1850* (New York, 1984), 464-65. [邦訳、

安武秀岳監訳『民衆支配の讃歌——ニューヨーク市と米國労働者階級の形成一七八八〜一八五〇』(上・下)(木鐸社)

⑮ Roediger, *The Wage of Whiteness*, 6-7, 43, 123-23; Wilentz, *Chants Democratic*, 264.

(三重大学人文学部准教授)