

「凱旋のジャマイカ」(1937年) —モダン・パジェントに見る多人種・多民族¹

松田 智穂子

0. はじめに

1905年に英国で復活したパジェントは、その後アメリカ合衆国に伝播し、1930年代ごろまで日本、カナダ、南アフリカを含む多様な地域と人種コミュニティで盛んに上演された。これらは中世英国で流行したもの²と区別して³「モダン・パジェント」と呼ばれ⁴、形式的には地域コミュニティや国家の記念日に行われる、数百人から数千人、時には一万人を超える地域住民が参加する大規模な屋外劇・行列のことを指す。多くの場合は一度きりの上演で、地域の歴史をテーマにして、時代物の衣装などを身に着けた出演者が会場となる公園や空き地、町中を練り歩くほか、大抵は歌、寸劇、ダンスを伴った⁵。このようなモダン・パジェントは、英国では階級間の軋轢の解消に重きが置かれたが、米国では移民融合が重要なテーマとなり、社会や芸術を改革する運動、そして歴史を描くことで共同体意識の生成と醸成に一役買う運動として発展していく。

世界的なモダン・パジェント・ブームの波に乗り、1937年に上演された「凱旋のジャマイカ (*Jamaica Triumphant*)」⁶もまた同島において空前の成功を収め、ジャマイカ演劇史上、重要な里標石となった⁷。この作品は、同島のローマ・カトリック教会が、教区主幹エメット大司教 (Bishop Emmet)の提案を受けて司教管区設立100周年記念のイベントの一環⁸として催し、米国・ボストンから招聘されたダニエル・ロード神父 (Reverend Father Daniel Lord) が脚本、演出などを担当した。1937年1月11~14日の四夜にわたって首都キングストンのウィンチェスター公園で上演され、参加した作り手は約400人、観客は四公演でのべ20000人に上ったという⁹。

「凱旋のジャマイカ」は、英国式ではなく、移民融合を重要な目標とした米国式パジェントを踏襲しており、そのねらいは人種に起因する社会的・文化的格差を埋めることだったと考えられる。本稿では「凱旋のジャマイカ」以前のパジェント作品、とりわけ W.E.B.デュボイス (W.E.B. Du Bois, 1868-1963) とマーカス・ガーベイ (Marcus Garvey, 1887-1940) という二人のブラック・ナショナリストによる先行作品と比較し、「凱旋のジャマイカ」が黒人／白人の別を越えてジャマイカの歴史を描く試みだったこと、ひいては多民族国家ジャマイカのモットーを先取していたことを、現存する記録やあらすじのテキストから明らかにする。

1. モダン・パジェント・ブーム

1905年と翌1906年、ルイス・ナポレオン・パーカー (Louis Napoleon Parker, 1852-1944) が英国のシャーボーンとウォリックで800~900人が参加した「民衆劇」を上演したことを皮切りに、モダン・パジェントは、英語という共通語を媒体として米国、カナダ、ジャマイカといった英語圏諸地域や日本など世界各地に広がった¹⁰。

吉野亜矢子によれば、モダン・パジェントは「しばしば愛国心、民主主義、そして教育の三つの理念とのかかわりで語られ」¹¹、極めて近代的かつ高度な政治性を特徴とする¹²。そのため、社会と芸術の改善を目指す運動の一部であり¹³、また共同体の歴史・寓意・物語を描いてみせることで共同体意識、ひいては国家意識の形成と統制を目指す運動でもあった¹⁴。上演される共同体を構成するあらゆる階層の人々を取り込むことを標榜するものの、それらの社会的階級差を解体するほどラディカルではなく¹⁵、また上演の際に国家や時の政府の意向が直接反映された例もほとんどなかった。

このようなモダン・パジェントは、アメリカ合衆国では1908年に初めてフィラデルフィアで上演され、翌年までにはニューヨーク、ニューオーリンズ、サンフランシスコを含む多数の大都市で矢継ぎ早に上演された¹⁶。このわずかな間に、米国式は英国式とは異なる新たな特徴を備えるようになる。つまり、愛国心や道徳美を教え、社会階級差を埋めるために上流知識人階級によって構想された単なる目新しい媒体ではなく、多民族をひとつの国民として統合するという一歩進んだ理想を用いて、米国の社会と文化を作り直すための道具^{ツール}にしての役割を期待されるようになった¹⁷。社会的な階級差を扱うのみならず、民族的なルーツの問題をも盛り込んだ新しい市民アイデンティティを提示することで、地域住民同士の階級的・民族的な差異や諍いを越えること、あるいはベネディクト・アンダーソン (Benedict Anderson) の概念を借りれば、移民国家アメリカ合衆国を構成する多様な国民すべてを取り込んだ「想像の共同体」を創出する一手段としての役割が新たに付与されるようになったのである¹⁸。

2. ブラック・ナショナリストたちのパジェント

20世紀にもっとも活躍したブラック・ナショナリストのひとり、米国の社会学者デュボイスは、1900年にロンドンで開催された第一回世界人種会議にて、「20世紀の問題はカラーライン [肌の色に基づく境界線] の問題である、すなわち肌の色が濃い人種と白い人種の関係である」¹⁹と発言した。白人種と、アジア、アフリカ、アメリカおよび海洋諸島地域の有色人種との間に横たわる格差や不平等の問題に取り組む必要性を指摘したのである。

20世紀の幕開けにこのように力説したデュボイスの慧眼は今日では高く評価されているが、当時の米国社会において人種問題に対する意識はおおむね低かった。それは様々な人種的・民族的ルーツを持つ移民社会において合衆国市民としての共通の意識、価値観、教養を強化する目的で波及したモダン・パジェントの場合も同様だった。英国発のモダン・パジェントが米国各地で急速に受容された理由を、デイヴィッド・グラスバーグ (David Glassberg) はこう説明する。

[英国の]パーカーの歴史パジェントは、合衆国の愛国的かつ伝統的な上流階級の知識人、芸術家、諸団体のメンバーを惹きつけた。なぜなら人々がより芸術的で視覚的示唆に富んだ方法で祝日を楽しめるようにしたいという彼らの希望に対して、パジェントならば最大限応えられるように思えたからだ。パジェントによって、芸術面でのレベルや、適切な価値観や理想を伝達する上で不可欠なアングロ・アメリカンの歴史の精髓を損なうことなく、公の関心を誘い出せることが約束されていた²⁰

米国におけるパジェントは、多種多様なルーツから成る地域コミュニティの構成員を多く取り込むことが常だったが、描かれる歴史や参加者の中心はアングロ・アメリカンをはじめとするヨーロッパ系住民だったのである²¹。

その一方、黒人、アジア系、ラティーノといった非白人住民の扱いと描写はきわめて杜撰だった。たとえば、アフリカ系の子供たちがネイティブ・アメリカン役を演じる、あるいはミンストレル・ショー²²の伝統に則って顔や手を黒く塗った白人が黒人役を演じたケースは枚挙に遑がない²³。その原因のひとつは、各地のパジェント運営委員会やパジェント・マスターたち²⁴の、有色人種やその歴史に対する無知・無関心だったという²⁵。開催コミュニティの歴史を描き、構成員をまんべんなく取り込むという理想を掲げながらも、米国のパジェントでは黒人をはじめとする有色人種に対する「カラーライン」が明らかに引かれていたのである。

1910年、デュボイスはニューハンプシャー州でのパジェントに観客として参加し、その際にステレオタイプ的な黒人登場人物が演じる滑稽なシーンを目にした。それに対して、「全米パジェント協会は、黒人のフォークドラマとしてパジェントを用いる努力に対して、軽蔑してはいないものの、沈黙を貫いている」²⁶と苦言を呈している。社会的構築物としての人種を提唱し、人種間の格差や不平等の問題に取り組む必要性を生涯訴え続けたデュボイスは、新しい流行りものであるモダン・パジェントが白人中心主義的な歴史観に基づいた米国史を提示・再生産していることに危惧を抱いたのだった。

デュボイス自身、1912年ごろから黒人の視点から歴史を提示するパジェントの執筆に取り掛

かり、1913年に奴隷制廃止 50周年を祝うニューヨーク奴隷解放エキスポ・コミッションにて、黒人初にして最大のパジェント「エチオピアの星 (*The Star of Ethiopia*)」を上演した。初演時の出演者は1200人、集結した観客は12000人とも14000人とも言われ²⁷、再演が稀であるモダン・パジェント作品としては異例なことに、その後も三度上演された²⁸。

一方、1910～20年代の米国でもっとも強い社会的影響力を誇る黒人運動を展開したマーカス・ガーベイも、1928年から32年にかけて故郷ジャマイカで少なくとも七本のモダン・パジェントを催している。

ジャマイカ生まれのガーベイは、1914年に首都キングストンで UNIA (Universal Negro Improvement Association、世界黒人開発協会) を設立し、ヨーロッパの植民地政策からのアフリカ解放および黒人種の統合と地位向上を強く訴えつつ、政治、社会、経済活動を行った。UNIAは1916年にニューヨーク・ハーレム地区に本部を移し、最盛期には世界40か国に1200支部を構えるパン・アフリカニズム運動最大の組織へと成長した。しかしながら、代表者であるガーベイ自身は、米国の黒人コミュニティへの影響力が強すぎたため、1927年に国外退去の憂き目に遭う。ジャマイカに帰郷した後、UNIAの文化活動の一環としてガーベイが制作したパジェント作品には、最大で300～400人のエキストラが参加したとされる²⁹。多くのモダン・パジェントの例にもれず、ガーベイ作品のテキストも現存しないが、そのタイトル³⁰からは公共の場で黒人種の視点から歴史を書き直すことで、黒人種のエンパワメントと統合を促すねらいがあったことが窺える。

パジェントが世界的にブームとなった1900～30年代、ブラック・ナショナリストたちもまた、パジェントを通じて、白人中心の歴史から無視されていた黒人の歴史を公共の場で描き直そうとした。デュボイスとガーベイのパジェントは、人種的誇りを鼓舞し、黒人種のエンパワメントに一役買ったという点において「カラーライン」を挟んで築かれた社会的・政治的・文化的的不平等に挑戦する重要な試みである。しかしながら、黒人のみに光を当てている意味においてナショナリズムの悪性面である排他性から逃れていない。裏を返せば黒人、アジア系、ラティーノといった有色人種をないがしろにしていた白人中心のパジェント作品と同様、カラーラインを越えて多人種を描くことはできなかった。これに対して、「凱旋のジャマイカ」は、白人と黒人を含むカラーラインを越えて多人種・多民族を等しく擁するという課題に対して、もう一歩踏み込んだ成果を残した。

3. 1937年「凱旋のジャマイカ」

本番では、広い公園に階段状の六つの巨大ステージを設え、メインステージには聖堂のドー

ムを模した大道具が置かれた。その隣にはパノラマの背景を出現させる巨大な背景幕、後ろにはワレイカの丘陵を臨み、光と影の巧みな演出とあいまって奥行きのある空間を作り出していたという³¹。パジェント・マスターのロード神父³²は「いくつもの場面を重ね合わせる演出方法」³³をとり、それぞれのステージでは、物語が時間軸に「直線的かつ並行的に」³⁴展開された。

「ジャマイカ演劇の父」と呼ばれる演劇人・演劇研究者ウィクリフ・ベネット（Wycliffe Bennett）によれば、この作品は「ジャマイカの文化と芸術の成長にエネルギーと潮流をもたらし、過去三世紀のジャマイカ史に記念碑的概観を与えた」³⁵のみならず、ジャマイカの人々にかつてないほど強烈な演劇体験を提供し、のちのジャマイカ演劇の発展の大きな布石となった³⁶。

このような「凱旋のジャマイカ」の上演理念と目的は、同島の社会と演劇文化を大きく左右していた人種の問題を取り込んだという点において英国式よりも米国式モダン・パジェントの特徴を色濃く受け継いでいた。その理由は、まずはパジェント・マスターのロード神父が米国人だったことや³⁷、当時、ジャマイカは英国領だったが、演劇を含む文化芸術面では地理的に至近である米国と強い相互影響関係にあったことが挙げられる。しかしながら、もっとも注目すべきは、米国と同様、ジャマイカも多民族国家として国民の統合と団結を図っていた点である。

大英帝国の主要植民地として栄えたジャマイカでは、17世紀以来、高度な演劇文化が育まれた。しかしながら、ジャマイカ固有の社会的・歴史的背景から、それらを享受できたのはごく一部だった³⁸。人口 120 万人のうち、90%以上が黒人系、5%がムラート³⁹であり、白人系はわずか1%にも及ばなかったが⁴⁰、300年にわたって英国による植民地支配と苛烈な奴隷制を経験してきたこの島では、政治的・経済的支配者階級はほぼ白人だった。そのため文化的にも、少なくとも公にはヨーロッパの文化や文学が「ハイカルチャー」とみなされ、「芝居を観に劇場に足を運ぶ」という演劇習慣も、長らく白人支配者階級だけに浸透した娯楽だった。また、17世紀から1920年代まで、首都に建つヨーロッパ様式の劇場で上演される作品のほとんどが英国や米国ブロードウェイからの輸入物であり、ジャマイカ独自の作品や劇団、演劇人が登場したのは1930、40年代になってからだった。

「凱旋のジャマイカ」が上演された1930年代後半、ジャマイカ演劇界で活躍する黒人演劇人はまだ数少なく、黒人の観客も毎公演5人に満たなかったという⁴¹。黒人の観劇は、法律上は問題なかったが、経済的な理由や、実際問題として劇場はもっぱら白人上流階級の社交場だったことから、黒人などの有色人種が観客として劇場へ赴くことは稀だった。当時、ジャマイカの劇場の入り口、さらには演劇界の入り口にもカラーラインが明確に引かれていたのである。

ベネットは、国民演劇（national theatre）とは「ある特定の時代とその国の特徴をもっとも

捉えている演劇であり、その形式と内容は国民の生をつかさどる心理的特質から引き出され⁴²なければならぬと述べる。つまり、ジャマイカの人々の精神や生活を描き出す作品が作られ、彼ら自身の手で上演さなければならぬ。とすれば、国民の5%未満しか観客としても演劇人としても参加できない演劇は、ナショナル・シアターの理想からはかけ離れていたといえる。こうした状況を鑑みれば、1930年代のジャマイカ演劇の至上命題はカラーラインを取り払い、とりわけ数の上でのマジョリティである黒人と、権力を握る白人との文化的格差を埋め、社会を構成する多様な人種の協働を促すことだった。そして「凱旋のジャマイカ」はこの命題に真っ向から応えたという点において、ジャマイカ演劇史上重要な里標石である。

4. 「凱旋のジャマイカ」の歴史観—物語と証言から見る

「凱旋のジャマイカ」の物語には、ジャマイカ社会を構成する白人と黒人、ネイティブ・カリビアンがそれぞれ重要性をもって描かれている⁴³。

作品のムーブメントの中心となるジャマイカ島は「威厳に満ちた高貴なひとりの乙女⁴⁴」として象徴的に表現される。このように女性がネイションの文化的アイデンティティの要として表象されることは、モダン・パジェントやその他のナショナリストの文学では定番である。第一場面ではジャマイカの「最初の子供たち」として、アラワク族とタイノ族といったネイティブ・カリビアンが登場し、続いてコロンブスやスペイン兵の一団、宣教師などのヨーロッパ人が到来して「新しい子供たち」として迎え入れられる。第四場面ではアフリカから強制移住させられた黒人奴隷たちの過酷な労働に苦しむ様子が描かれるが、ついには解放され、自由を称えて歌い踊る。最終場の第七場面では、とりどりの衣装を身に着けた出演者たちがメインステージとその周りに集まり、壮麗な場面を繰り広げる。クライマックスでは出演者も観客も口々に「凱旋のジャマイカ！」と叫び、最後に全員でジャマイカ国歌を斉唱する。

白人、黒人、ネイティブ・カリビアンがジャマイカの「子供たち」として同様に重要性を付与されているという意味において、ジャマイカの社会と演劇文化における白人中心主義への挑戦の機運を見出すことは可能だろう。とはいえ、あらすじのテキストを読む限り、デュボイス以前の米国パジェントと同じく、白人中心主義的な歴史観が基調となっている。

たとえば、デュボイスのパジェント「エチオピアの星」⁴⁵にはアフリカの神シャンゴ、その娘で主人公のエチオピア、ツタンカーメン王、エチオピアニズム⁴⁶によれば、エチオピア帝国初代皇帝の祖先といわれるソロモン王やシバの女王といった古代アフリカの伝説的な人物たち、あるいはハイチ革命の指導者トゥサン・ルヴェルチュール (Toussaint Louverture, 1743-1803) や米国人奴隷廃止論者デイヴィッド・ウォーカー (David Walker, 1796-1830) などハーレム・

ルネッサンスの詩や小説、戯曲で好んで描かれた黒人英雄たちが次々に登場し、黒人ディアスポラの人種的誇りの拠りどころとなるアフリカの偉大なイメージが繰り返される。しかしながら、「凱旋のジャマイカ」に登場する黒人は名もない奴隷たちのみで、奴隷制度下での彼らの苦しみと解放が描かれる。その一方、南米で黒人救済活動に従事したスペイン人イエズス会士ペテル・クラベール (Saint Peter Claver S.J., 1581-1654) や英国議会でジャマイカの奴隷解放を訴えたウィリアム・ウィルバーフォース (William Wilberforce, 1759-1833) など、ジャマイカあるいは黒人の歴史に足跡を残した白人ヨーロッパ人の功績が称えられている。

デュボイスやガーベいのパジェントがパン・アフリカニズムとネグリチュードに基づいて編まれているとすれば、「凱旋のジャマイカ」は帝国主義的な植民地観に基づいて物語が展開する。たとえば、バッカニアと呼ばれる 17 世紀のヨーロッパ人海賊の暴虐 (第三場面) や白人プランテーション主による黒人奴隷への虐待 (第四場面) などヨーロッパ人の悪行が糾弾される場面はあるものの、コロンブス (Columbus, c. 1450-1506) やスペイン人探検者たちなど「新しい征服者たち」は、ジャマイカにキリスト教をもたらした存在であることが強調される。

たとえば第一場面では、「ジャマイカの最初の子供たち」と呼ばれるネイティブ・カリビアンの一団が和やかに歌い踊っているところに、突如コロンブス、兵士たち、剣を携えた将校たちが登場する。落ち着いて運命を待つジャマイカを除き、ネイティブ・カリビアンたちは新参者の支配にうろたえる。そこでコロンブスは、フランシスコ修道会士とともに歩み寄り、「コロンブスはここに十字架[キリスト教のこと]、キリストとその愛、その掟という知を持って参った」と口上を述べる⁴⁷。そして白人、黒人、ネイティブ・カリビアンは一様に、乙女ジャマイカに「子供たち」として歓迎されるのである。

「凱旋のジャマイカ」では、ジャマイカの植民地支配、奴隷制度、制度的人種差別を長年行ってきたのがヨーロッパ宗主国であったことや、ネイティブ・カリビアンの人人口激減の大きな原因が植民者による虐待だったことは描かれない。帝国主義、植民地主義、奴隷制といった白人ヨーロッパ人に対する罪の糾弾、あるいは謝罪や償い、和解はなく、キリスト教伝来のみが「新世界」とヨーロッパとの邂逅の良性面として立ち現れており、あらすじのテキストを見る限り、白人中心主義的な歴史を問い直す視点は見られない。

「凱旋のジャマイカ」にみられるこのような白人中心主義的な歴史観の一因は、パジェント・マスターのロード神父および企画・運営したキリスト教会の上層部の司祭の多くが白人だったことに求めることは可能だろう⁴⁸。いまだ英国領だったジャマイカ島の歴史を公に描くにあたり、白人寄りのバイアスがかかっていたとしても不自然ではない。

とはいえ、当時の観客の証言をも紐解けば、本パジェントにおいて黒人系住民が単なる脇役ではないことは明らかである。たとえば、六つのステージで同時展開される場面の中でも、黒

人奴隷のシーンは一際目立つよう演出されていたという⁴⁹。ベネットは、九歳の時に観客としてこのパジェントに参加したジャマイカの詩人・哲学者ラルフ・トンプソン (Ralph Thompson)⁵⁰の証言を採用する。トンプソンは、短波ラジオの雑音混じりのくすんだ音やモノクロの想像力しかなかった自分にとって、ロード神父が指揮するたくさんの出演者や技術者、運営陣が「荘厳な優美さ (imperial grace)」をもって織りなす「凱旋のジャマイカ」は圧倒的な演劇体験だったと振り返っている⁵¹。スペイン兵士たちなどのきらびやかな装束にも息を呑んだが、もっとも圧巻だったのは黒人奴隷が歌うシーンだったと語る。

だが、一番印象深かったのはジョージ・ボーウェン (George Bowen) が醸し出すペースだった。彼は鎖に繋がれた名もない奴隷役で、上半身裸で月光を浴びながら、まるでアフリカそのものから響いてくるような豊かな声で「オール・マン・リバー」⁵²を歌っていた。その瞬間から、私は文字通り演劇に夢中になった⁵³

「凱旋のジャマイカ」に登場するネイティブ・カリビアン、黒人、白人といったジャマイカ社会を構成する多人種の中でも、上演当時、人口の絶対的多数を占めていた黒人がとりわけ印象的であるよう演出されていた。

そもそも、本作品では奴隷の迫害と解放がことさら重要なテーマとして立ち現れる。プロローグの舞台は古代ローマのカタコンベ⁵⁴に設定されており、「歴史 (History)」と「年代記 (Chronicle)」という二人の登場人物がこう説明する。

ここはローマ。人々は長らく憎悪と迫害の中に生きている。富める者は貧しき者を迫害し、奴隷主は所有物たる奴隷に鞭をふるう。万民をその祭壇に集わせ幸多き平和を与えんと願う神のため、人々は涙し叫びをあげる⁵⁵。

そこにローマ人奴隷使役者が登場し、奴隷であるキリスト教徒たちを虐待するが、キリスト教司祭が十字架を大きく振り上げてローマ人たちを退け、打ち負かす。それから出演者全員が聖歌を歌い、奴隷たちは解放を喜ぶ。

カトリック教会が主催した「凱旋のジャマイカ」は、「我々の美しい島ジャマイカの世界で何世紀にもわたって展開してきたキリスト教の歴史を、広くまた細部まで回顧するスペクタクル」⁵⁶である。そのためジャマイカ島史とともに、キリスト教史上の出来事にも重きが置かれている。プロローグの場面がローマ時代の初期キリスト教徒の奴隷化と迫害、そして解放に割かれているのは、ジャマイカにおける黒人系住民の歴史的経験と重ね合わせるためであり、これにより

ジャマイカが奴隷制を乗り越えた社会であることを強調し、その歴史の中心に黒人系住民を位置づけるためである。このように、あらずじは白人寄りの歴史観に基づいているものの、黒人系住民の存在感と重要性を公共の場で大々的に示してみせたのである。

この点において、「凱旋のジャマイカ」は、パジェントおよびジャマイカ演劇史上、前例のない作品だった。白人中心主義的な歴史観に基づく物語に収まりきらない黒人系住民の姿を提示することで、演劇文化の中にジャマイカの人種的多様性を反映させた。本パジェントをもって、ベネットが述べたところのジャマイカ人による、ジャマイカ人のためのナショナル・シアター誕生への嚆矢となったのだった。

5. 多民族社会のパジェント—参加者の多様性から見る

あらずじと演出から読み取れる脱白人中心主義の兆しは、パジェント参加者の顔ぶれから一層明確になるだろう。ロード神父によれば、四夜におよぶ「凱旋のジャマイカ」の上演には、多種多様な人種的・民族的ルーツをもつ作り手、出演者、観客が参加したという。

〔「凱旋のジャマイカ」には〕ありとあらゆる国籍、出自のルーツ、肌の色、宗教・社会的階層の人たちが参加した—イングランド系、アイルランド系、スコットランド系、スペイン系、フランス系、ポルトガル系、中米・南米系。参加者の肌の色は消し炭色から真っ白まで多岐にわたり、中国系や一、二人の東インド系もいた。

パジェントの最中、みんな成功させることだけを考えていた。これほどまでにコミュニティの精神が研ぎ澄まされ、自己犠牲をも厭わないほど高みにのぼるのを、私はこれまでに感じたことがない⁵⁷。

さらにロード神父は「このパジェントの成功によって、「凱旋のジャマイカ」がより一層現実となることだけでなく、統合されたジャマイカ (Jamaica United) もが実現することを切に願う」⁵⁸と、上演後に語った。参加者の人種的・民族的多様性をも考え併せれば、この「統合されたジャマイカ」というビジョンは、黒人と白人の関係のみならず、ジャマイカ社会を成す多人種・多民族をも示唆する。

上演当時のジャマイカは、政治的には英国の植民地支配下にあった。そのため地元の最大手紙『デイリー・グリナー (*The Daily Gleaner*)』は、パジェント・マスターを務めた「[米国人の] ロード神父は大英帝国の片隅にあるこのちっぽけな島を、文化的な意味で助けた」⁵⁹ という謝辞を掲載している。ロード神父が「真にジャマイカ的思考、ジャマイカ的背景、ジャマ

イカの才能、ジャマイカの人々、ジャマイカの精神そのものだった」⁶⁰と評した。そして毎晩5000人にも上った観客は、同島ではかつてない規模の壮大な演劇体験を通じて「ジャマイカ」の固有性や独自性を称揚するメッセージを受け取ったのである。「凱旋のジャマイカ」は同島独自の歴史、社会、文化をアピールしており、地理的に遠く隔たった宗主国を戴く大英帝国の一員としての意識は見られない。

アンダーソンによれば、早期近代以降、「想像の共同体」としての国民国家はひとつの国民・ひとつの国家という幻想を被統治者に提示するために多彩な施政・政策を行った。加えて、日比野啓は、モダン・パジェントもまた、物語を通じて階級や民族統合という理想を提示してみせ、時には様々な階級や民族に属する人々の実際の参加を要請することでそれを現実化しようとしたと述べている⁶¹。モダン・パジェントの運動もまた、国家や政府の意向に直接左右されることはほとんどなかったものの、大恐慌や資本主義の進展に伴う貧富の差の拡大など、国民国家というフィクションが内外から揺るがされる危機の時代にあつて、国民の分断・分裂を回避しようとする「下から」の動きの一環に位置づけられる⁶²。このようなパジェントの特性に照らせば、「凱旋のジャマイカ」は、特定の人種や民族のみのエンパワメントを目指すのではなく、多人種・多民族から成るコミュニティの結束と自立を文化面から強化しようとした。

多様な民族的ルーツの参加者を擁することに成功した点において、このパジェントは今日のジャマイカ国家のモットーである「多人種・多民族がひとつの国民を成す (Out of Many, One People)」の精神を反映していたと、1974年にベネットは指摘した⁶³。このモットーは、公式には1962年の独立時に初めて国章に刻まれたが、それ以前は300年にわたって、「二人のインディアンがひとりの主人に仕える (INDUS UTERQUE SERVIET UNI)」というラテン語の文言が使われていた⁶⁴。これはジャマイカの先住民アラワク族とタイノ族がともに植民者に仕えることを、ひいてはヨーロッパをルーツにもつ白人支配階級に対する有色人種の服従を表していた⁶⁵。しかしながら、政治的独立を機にモットーも一新され、ジャマイカを構成する多彩な文化的背景を持つ人種グループの統一が高らかに謳われるようになる。上演前から「国民的パジェント (national pageant)」と銘打って宣伝された⁶⁶「凱旋のジャマイカ」もまた、ジャマイカは数の上では少数派の支配者階級の白人だけの、あるいは人口の大多数を占める黒人系住民だけの地ではなく、多様な人種・民族が協働する社会であるというメッセージを公共の場において強く発したのだった。

同じく多人種・多民族社会であるアメリカ合衆国の各コミュニティのパジェント作品は、理想はともかく、実態としては人種的偏向を大きく残していた。しかしながら「凱旋のジャマイカ」は、同島固有の社会的、文化的、歴史的状況があいまった結果、全米パジェント協会やブラック・ナショナリストが看過した点を補完し、真にカラーラインを越える一步を踏み出した

のである。

6. 結びに

ポストコロニアリズム以降の批評眼で見れば、コロンブスやスペイン植民者の到来を好意的に捉えるなど、「凱旋のジャマイカ」には時代的な限界があったことは否定できない。この意味で、本作品が提示する脱白人中心主義と多人種・多民族主義の称揚は完璧ではなかった。とはいえ、このパジェントは、白人と同時に、黒人およびネイティブ・カリビアンといった多人種を描き、多人種の協働が不可欠な社会であるというメッセージを込めつつジャマイカの歴史を公共の場で提示してみせた。加えて、参加者の顔ぶれはジャマイカの多人種・多民族社会を反映していた。

また、「凱旋のジャマイカ」は大英帝国の一部としてではなく、被支配地域の歴史や多人種といったジャマイカ社会の特徴を反映しつつ、演劇文化・芸術面での脱植民地化と「ジャマイカらしさ」を追求している。それにより、のちに高らかに表明されるモットー「Out of many, one people」の精神を先取していた。四半世紀後に実現する政治的独立に先立ち、ジャマイカの文化的脱植民地化の重要性を公共の場で訴える機会となったのである。

1 本論文は文科省科学研究費補助金若手研究 (B)「世界の国立劇場の比較研究」による研究成果の一部である。

2 中世のパジェントとは、英国では元々13世紀ごろから登場したキリスト教的あるいは世俗的な儀式の一環として季節や祝祭の節目に行われた行列のことである。移動式舞台を備えた山車 (waggon) の上で、職人組合のメンバーなどアマチュア役者が創世記や黙示録などの聖書から題材をとった芝居を演じてみせ、町中を練り歩いた。(Mervyn, James. "Ritual Drama in the Late Medieval English Town." *Past & Present* 98, 1983. pp. 3-29)

3 「パジェント」の名を冠してはいるものの、20世紀初頭に復活したモダン・パジェントの場合、中世のパジェントとの共通点は名称とおおまかな形式的特徴しかなく、その政治性において全く異なっていた。そのため、先行研究者では、両者は完全に「断絶」した別のジャンルとして認識されている。(吉野亜矢子「坪内逍遙とパジェント:理想と現実の狭間」『早稲田大学教育学部 学術研究(英語・英文学編)』58(2010)、11頁)

4 20世紀のモダン・パジェントは、提唱者パーカーにちなんで「パーケリアン・パジェント (Parkerian pageant)」や、主要テーマから「歴史パジェント (historical pageant)」と呼ばれることもある。

5 モダン・パジェントの場合、台本などのドラマテクニストが残っているケースは少なく、登場人物や出演者のムーブメントを記したあらすじや演出ノートが内容を知る上でもっとも重要な手がかりである。

6 "Church triumphant"の定訳に倣い、本稿においてパジェントのタイトルは「凱旋のジャマイカ」とする。

7 "Thrilling Religious Spectacle, "Jamaica Triumphant," Opens At Winchester." *The Daily Gleaner* [Jamaica]. 12 January 1937. p. 18

8 「凱旋のジャマイカ」以前も、ジャマイカのカトリック教会はしばしば演劇を上演し、島民に娯楽を提供していた。("Jamaica Triumphant": An Appreciation." *Daily Gleaner* [Jamaica]. 19 January 1937. p. 17)

9 "Second Performance Of 'Jamaica Triumphant' Last Night." *The Daily Gleaner* [Jamaica]. 13

January 1937. p. 26 および、Wycliffe Bennett. “The Jamaican Theatre: A Preliminary Overview.” *Jamaica Journal* 8, 1974. pp. 3-9 を参照

¹⁰ Yoshino, Ayako. *Pageant Fever: Local History and Consumerism in Edwardian England*. Tokyo: Waseda UP, 2011 および、吉野論文 1-14 頁を参照

¹¹ 吉野 3 頁

¹² Glassberg, David. *American Historical Pageantry: The Uses of Tradition in the Early Twentieth Century*. North Carolina: U of North Carolina P, 1990. p. 44

および Yoshino も参照

¹³ Prevots, Naima. *American Pageantry: A Movement for Art and Democracy*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1990 を参照

¹⁴ Glassberg および Yoshino 参照

¹⁵ 吉野 4-5 頁

¹⁶ Glassberg および Prevots 参照

¹⁷ Glassberg p. 67

¹⁸ Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983.

¹⁹ この言葉は、その後 1903 年に出版されたデュボイスの代表的な著作『黒人のたましい』の序文を飾った。引用に当たっては以下の版を参照した。Du Bois, W.E.B. *The Souls of Black Folk*. Minneapolis: Filiquarian Publishing, 2007. p. 5

²⁰ Glassberg p. 44 (強調は筆者による)

²¹ 米国パジェントの個々の事例については Glassberg および Prevots を参照

²² ミンストレル・ショー (Minstrel show) とは、ドーランなどで顔を黒く塗った (blackface) 白人 (ユダヤ人を含む) が、ステレオタイプ化された黒人の登場事物を演じながら、ダンス、音楽、寸劇を繰り広げる米国のエンターテインメントである。米国社会において制度化・常態化していた有色人種に対する差別を土壌に、1830 年代から幕間などに行われる軽い出し物として上演されるようになった。19 世紀末ごろから人気に翳りが見え始め、ボードヴィル・ショーに徐々に取って代わられた。

²³ Glassberg pp. 131-132

²⁴ モダン・パジェントには「パジェント・マスター」と呼ばれる総監督のような人々がおり、米国では全米パジェント協会 (American Pageant Association, 1913 年設立) からの認定を受けている場合もあった。彼らは様々な土地に出向き、開催コミュニティの委員との連携や地域住民との交流を通じて現地調査を行いつつ、その土地や人々の固有性や「伝統という眠れる宝を掘り起こし」(Glassberg p. 117)、パジェントのあらすじを作り、ダンスや歌などの演目を決め、プロアマ問わず地元の才能を発掘し、演出や演技指導を行った (Ibid pp. 117-119)。

²⁵ Glassberg p. 132

²⁶ *Official Program: Pageant of the Nations*. Newburyport, Mass.: Herald Publishing, 1913 (*WCL Papers*. Langdon, Celebration of the Fourth. p. 12 に再録)

²⁷ 1915 年に発行されたパンフレット“The Star of Ethiopia: A Pageant”には、観客数 12000 人とある (Aptheker, Herbert, comp. and ed. *Pamphlets and Leaflets by W.E.B. Du Bois*. New York: Kraus-Thomson Organization, 1986. pp. 161-165 に再録。)

また Du Bois, W.E.B. “From the Pageant, “The Stars of Ethiopia.”” *The Crisis* Vol. 11, No. 2. 1915. p. 90 には 14000 人と記されている。

²⁸ 1915 年にワシントン、1916 年にフィラデルフィア、1925 年にロサンゼルスで再演された。

²⁹ Balme, Christopher B. *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama*. Oxford: OUP, 1999.

および Hamilton, Beverly. “Marcus Garvey: Cultural Activist.” *Jamaica Journal* 20. 1987. pp. 21-31 を参照

³⁰ ハミルトンの調査によれば、資料から確認できる七作品のタイトルは以下の通りである (Hamilton pp. 23-26)。

Roaming Jamaicans (彷徨えるジャマイカ人)、*Slavery from Hut to Mansion* (奴隷制一掘つたて小屋から豪邸へ)、*Coronation of an African King* (あるアフリカ王の戴冠)、*Let My People Go* (わが民を解放せよ)、*Ethiopia at the Bar of Justice* (法廷のエチオピア)、*A Night in Havana* (ハバナの夜)、*Wine, Woman and Song: A Musical* (ミュージカル「酒、女、歌」)

³¹ ““Jamaica Triumphant”: An Appreciation”

³² ロード神父は、パジェント・マスターとして、脚本、演出のほか音楽や演技指導も全面的に担当した。このように、「凱旋のジャマイカ」は、パジェント運営に明るい者を外部から招聘した点においても、モダ

ン・パジェントの定石を踏んでいる。

³³ Bennett, Wycliffe and Hazel Bennett. *The Jamaican Theatre: Highlights of the Performing Arts in the Twentieth Century*. Kingston: U of West Indies P, 2011. p. 44.

³⁴ Ibid p. 44

³⁵ Ibid p. 43

³⁶ ジャマイカ演劇史の概要をまとめた Wycliffe Bennett と Hazel Bennett の共著 *The Jamaican Theatre* の中で“Jamaica Triumphant”の説明とその重要性の指摘に一章を割いている。この章は非常に短い、モダン・パジェントというジャンルに特有の性質に因る、つまり残存するテキストなどの一次および二次資料が著しく少ないためだと考えられる。

³⁷ ““Jamaica Triumphant”: An Appreciation”

³⁸ ジャマイカ演劇の概観については以下を参照。Wycliffe Bennett et al., *The Jamaican Theatre*, Kole Omotoso, *The Theatrical into Theatre: Study of Drama and Theatre in the English Speaking Caribbean*. Kingston: New Beacon, 1982、松田智徳子「トリニダード・トバゴのナショナル・シアター」2011/2012 シーズン 演劇公演『パーマ屋スマイル』公演プログラム。新国立劇場運営財団 発行、2012年3月、28~29頁

ジャマイカ演劇史については Errol Hill, *The Jamaican Stage, 1655-1900: Profile of a Colonial Theatre*. Jamaica: UWI Press, 1992、および Horace D. Vaz. “The Drama in Jamaica.” *West Indian Review*. Vol. 4, No. 2. 1947. pp. 30-35, 47 を参照

³⁹ ジャマイカにおいては、白人と黒人の混血を指す。

⁴⁰ Bennett et al. p. 44

⁴¹ Ibid p. 26

⁴² Ibid p. 46

⁴³ プロローグおよび全七場面のあらすじは、地元最大手新聞 *The Daily Gleaner* の紙面を大きく割いて掲載された。本論文におけるあらすじに関する記述・引用は、別途脚注を付与する場合を除き、すべて以下の記事に拠る。“Thrilling Religious Spectacle, “Jamaica Triumphant,” Opens At Winchester.”

⁴⁴ ““Jamaica Triumphant”: The National Pageant.” *The Daily Gleaner* [Jamaica]. 1 December 1936. p. 17. この記事は、「凱旋のジャマイカ」第一場面のシノプシスである。

⁴⁵ 「エチオピアの星」のあらすじは、米国マサチューセッツ大学アマースト校図書館のデュボイス・コレクションに収められた未出版の第三稿のテキストを採用する。

Du Bois, W.E.B. *The Star of Ethiopia: A pageant*. A detailed rendering of the play's six scenes, complete with list of characters, props, and musical accompaniment. University of Massachusetts Amherst Libraries, 1914.

⁴⁶ デュボイスは、パジェント「エチオピアの星」執筆当時、エチオピアニズムに傾倒していた。これは旧約聖書に独自の解釈を与えつつ黒人の人種の誇りを鼓舞する思想的運動であり、18~20世紀前半にかけて米国内をはじめとする黒人コミュニティに広く流布していた。(Quirin, James. “W.E.B. Du Bois, Ethiopianism and Ethiopia, 1890-1955.” *International Journal of Ethiopian Studies*. 2010 参照)

⁴⁷ “Thrilling Religious Spectacle, “Jamaica Triumphant,” Opens At Winchester”

⁴⁸ “Bishop Emmet’s Thanks to Those Helped in ‘Jamaica Triumphant.’” *The Jamaica Gleaner* [Jamaica]. 21 January 1937. p. 28.

⁴⁹ Bennett et al. p. 44 および“Thrilling Religious Spectacle, “Jamaica Triumphant,” Opens At Winchester”を参照

⁵⁰ 1928 生まれ。ジャマイカ人の父と米国人の母を持ち、2歳からジャマイカ在住。

⁵¹ Bennett pp. 45-46

⁵² 「オール・マン・リバー (Ol’ Man River)」は1927年初演され、ブロードウェイ・ミュージカルで初めて人種問題を大々的に取り上げた作品『ショウボート (*Show Boat*)』からのヒットナンバーである。

⁵³ Bennett pp. 45-46

⁵⁴ 紀元2~3世紀に作られたキリスト教地下墓所

⁵⁵ “Thrilling Religious Spectacle, “Jamaica Triumphant,” Opens At Winchester”

⁵⁶ Ibid

⁵⁷ Ibid

⁵⁸ “Father Daniel Lord Gets an Address and Souvenir.” *The Jamaica Gleaner* [Jamaica]. 20 January, 1937. p. 24.

⁵⁹ ““Jamaica Triumphant”: An Appreciation”

⁶⁰ “Thrilling Religious Spectacle, “Jamaica Triumphant,” Opens At Winchester”

⁶¹ 日比野啓。パネル「モダン・パジェントの国際的展開と変容」司会原稿、2015年日本演劇学会 全国大会 (於 桜美林大学)、2015年6月20日。

⁶² 上掲書

⁶³ Bennett pp. 7-9

⁶⁴ “Jamaican National Symbols.” National Library of Jamaica Official Homepage.
<http://www.nlj.gov.jm/?q=jamaican-national-symbols>

⁶⁵ このモットーに対しては、制定された1661年当時から賛否をめぐってたびたび論争が起こった。

⁶⁶ “Jamaica Triumphant: The National Pageant”