

「アフリカ」を演じる

——パリのジョセフィン・ベイカー

荒このみ

1 アフリカニスト・プレゼンス

かつてエドワード・サイードはその著『オリエンタリズム』において、ヨーロッパのなかで諒解されてきた「オリエント」は、かならずしも地理空間的に正確に線を引くことのできる特定の地域を指すのではないこと、漠然とした領域に対して使われるときに、その特徴とされる「オリエンタル」な資質が、いかにヨーロッパ中心主義の視線で描き出され、それがそのまま事実と見なされて共有されてきたかということを指摘した。アフリカン・アメリカンのトニ・モリスンは、同様に、これまで文学の研究者や批評家が当然のこととみなしてきた事実、あるいは共通の諒解事項である「知識」として所有されてきたことがらが、いかに「脆弱な」基盤に構築されてきたものであったかをその評論集『暗闇に戯れて』で述べている¹。

モリスンはここで、いわゆる伝統的なキャノンによって構成されるアメリカ文学が、「合衆国における最初のアフリカ人の、のちにはアフリカン・アメリカンの四百年にわたる存在」（モリスン、5）をまったく白紙状態にしている事実を語っている。それは不思議なことではないかというのが、モリスンの問題提起だった。アメリカを築きあげる過程で、その構成要員であった、そし

てその「文化の文学」（モリスン、5）の原因でもあり発展の要素にもなったはずの特定の人間グループを排除することは、歪んだアメリカ像を提示することになる。ここでモリスンのいう「文化の文学」とは、言語作用のすべてを含む、言語にかかわる文化と見なせばよいだろう。その領域において、アフリカン・アメリカンのいないアメリカは、「オリエンタリズム」における「オリエント」と同じように、いわゆるヨーロッパ中心主義の姿勢が、すなわちアメリカにおいては、白人のアングロ・サクソンのプロテスタントの人々の価値観による、一方的な解釈の結果による「アメリカニズム」を生みだしているのである。モリスンはそれによって、特定の「アメリカ性（アメリカネス）」（モリスン、5）が構築されてきたと主張する。そしてそれはアメリカの姿を正確に映しだしてはいないのである。

アメリカの「文化の文学」からアフリカン・アメリカンが排除されているという主張を、アメリカ文学において、アフリカン・アメリカン、の作家の存在が無視されているという狭い抗議の姿勢として捉える必要はまったくない。そうではなくてモリスンが主張するのは、「アフリカン・アメリカンのプレゼンス（存在）」なのである。歴史をかえり見れば明らかのように、アメリカという新世界にヨーロッパ人による定住地が出現するころ、

一七世紀のはじめから、アフリカン・アメリカンはヨーロッパ人に「連れられて」アメリカに渡ってきていたのである。その存在が主導権を握る立場になかったとしても、アメリカに居住するようになったヨーロッパ人の暮らしと文化にかかわりながら、かれらもまた「アメリカンネス」の原因になり、「アメリカンネス」を構成してきたはずである。「ロビンソン・クルーソー」の話を思い出してもいい。指導者階級の主人が存在するには、その男を「主人(マスター)」と呼ぶ存在のフライデーが出現するまで待たなければならなかった。フライデーが出現して、そこではじめて階級制度が成立することになる。白人主導の経済機構と、身分制度が保証されたのだった。この事実がアメリカ植民地の建設、そしてその後にはアメリカ共和国の建設においても適用されるのであり、「アフリカン・アメリカン・プレゼンス」を無視することは不可能だったはずである。それにもかかわらず、アメリカの歴史のみならず、文学の歴史においてもまた、これまで十分に「アフリカン・アメリカン・プレゼンス」が諒解されることはなかった。モリスンはこのような背景からアメリカ文学を分析する。これまで白人・男性の文学であったアメリカ文学の特徴とされる、「個人主義・男らしさ・社会的参加と歴史的孤立、明確に存在しながらなお両義性のある道徳的問題、死と地獄の比喩に取りつかれたイノセンスというテーマ」(モリスン、5)が、はたして「アフリカニスト・プレゼンス」(モリスン、5)なくしてアメリカ文学の主要なテーマになりえただろうか。これらの文学的テーマはすべて、常に存在していた「アフリカニスト・プレゼンス」に対する反応なのであり、モリスンはその「アフリカニスト・プレゼンス」にさらに、「暗く、常に存在しながら、信号を送ってい

る」(モリスン、5)という形容詞をつけている。かれらアフリカン・アメリカンは身振りによって、自分たちの存在を常に確認させようとしていたのだった。モリスンの主張するように、「アフリカニスト・プレゼンス」を考慮せずに、「アメリカンネス」はありえないのである。「アフリカニスト・プレゼンス」のないアメリカ社会は歴史の始まりからなかったのだった。

ところがアメリカにおける「アフリカニスト・プレゼンス」は、みずからの存在をみずからの言葉で表現する機会はなく、白人・男性の側から、ヨーロッパ人の側から規定されてきたのだった。そのような他者の視線による規定をモリスンは、「アメリカン・アフリカニズム」(モリスン、6)と呼ぶ。「アメリカン・アフリカニズム」は「オリエンタリズム」と同じように、「アメリカン」というヨーロッパ中心主義の視点で読み取られ、定義されたアメリカ人による「アフリカニズム」を指している。アメリカにおける「アフリカニズム」は意図的に作り出されてきたのであり、かつてはアフリカ人、のちにはアフリカン・アメリカンと呼ばれるようになったアメリカ社会における人々もまた、アメリカ人によって作り出されてきたのだった。

アメリカ社会によって作り出された「アフリカ」を、私はしばしば「幻想のアフリカ」として言及してきた。とりわけ一九二〇年代のハーレム・ルネサンスの時代には、アフリカン・アメリカンが強く「アフリカ」を意識するようになり、小説・詩・絵画・彫刻で想像のアフリカを表現するようになった。それは祖先の故郷の「アフリカ」であり、現実のアメリカから逃避する夢の国としての「アフリカ」であった。かれらがアフリカを遺産としてとらえようとする衝動は、生物学的な出自だけでは

なく、その文化を肯定しようという衝動でもあった。アメリカ社会において蔑まれ無視されてきた民族が、故郷の土地、故郷の習俗をひっくり返して肯定することは、現実の自分を肯定することへつながる。アフリカン・アメリカンにとっては、それが幻想であれ、「アフリカ」を肯定することによって、自己の根源的な存在理由を、そして自己証明を確立しようと必死に努めていたのだった。

このように二〇世紀に時代を区切ってみても、「アフリカ」の定義は単純ではない。おそらくモリスンのいう「アメリカン・アフリカニズム」と重なりあい、同時に乖離しながら、ヨーロッパの「アフリカニズム」も定義されるだろう。アメリカ合衆国のように奴隷制度が一九世紀の半ばすぎまで合法的に存在していた国家と、そうではないヨーロッパの国々との違い、またいっぽうで植民地を抱えていなかった国とアフリカ・アジアに植民地を拡張していったヨーロッパの国々との違いは、そのアフリカ観の差異となつてあらわれているはずである。近代化していく社会の変化のなかで、「アフリカニズム」はどのように表現されてきたのだろうか。一九世紀の植民地主義を経て、アフリカの情報が身近に入るようになっていった一九世紀後半から二〇世紀前半における、アメリカの、そしてヨーロッパの「アフリカニズム」はいかなるものであったのか。どのような「アフリカ」が存在していたのか。

「アフリカ」がどのようにとらえられていたのかを、私は一人のアフリカン・アメリカンの存在を通して考えようとしている。一九二〇年代のハーレム・ルネサンスの時期にちょうど注目を集

めるようになった、アフリカン・アメリカンのダンサーであり歌手であるジョセフィン・ 베이カーである。ジョセフィン・ 베이カーは、ニューヨークの舞台で人気を得た後、パリに渡つて大成功し、結局はフランス社会に暮らし続けることになった。名を成したアフリカン・アメリカンの作家で、やはりフランスへ渡つたリチャード・ライトやジェイムズ・ボールドウィンを忘れていてのではない。けれどもジョセフィン・ 베이カーは、フランス社会で大成功したという点で、またフランス社会に、その文化へ与えた影響という点でも、アメリカ社会からいけば「逃亡」していった二人の作家とはまったく異なる。パリの環境のなかで、ジョセフィン・ 베이カーから「ラ・バケール」へ変容していった、このアフリカン・アメリカンの存在は、まさにモリスンの「アメリカン・アフリカニズム」を検討するときの、よき「材料」になり、さらに、大西洋を渡るトランス・アトランティックという移動の意味を考えさせてくれるのである。

アフリカン・アメリカンのジョセフィン・ 베이カーを「ラ・バケール」に変容させ、その結果、フランスの土地において 베이カーに自己の存在理由を与え、自己証明をより強く確立するようになったという事実そのものが、アメリカとフランスの「アフリカニズム」を検討させる材料になる。かつてイギリスの奴隷船は、アフリカ大陸で奴隷を捕獲し、中間航路と呼ばれた大西洋を渡るその航海のなかで、アフリカ人を「奴隷」に変容させていったのだが、それを思い浮かべながら、逆に新世界からヨーロッパ大陸へ渡るトランス・アトランティックの航海が、ジョセフィン・ 베이カーというアメリカの名前をジョセフィーヌ・バケールに、そしてさらに象徴的に「ラ・バケール」

へ変えた、その事実がより一層の意味を持つて私たちに迫ってくる。

ジョセフ・フィン・ペイカーは、なぜアメリカへ帰還しなかったのか。パリのジョセフ・フィン・ペイカーは、ダンサーとして歌手として何を演じていたのか。そしておよそ七〇年の生涯をその地で閉じることになる南仏の暮らしは、アフリカン・アメリカンであったジョセフ・フィン・ペイカーのいかなる人生の展開と決断によるものであったのか。ジョセフ・フィン・ペイカーを分析することが、モリスンの「アメリカン・アフリカニズム」の検討につながり、トランス・アトランティック・「アフリカ」という現象をつまびらかにすることになるだろう。けれどももちろん、ジョセフ・フィン・ペイカーが、踊り歌い演じながら、何を真実に「感じて」いたのかは、私たちが確定することがではなく、残された写真や映画、伝記などを通して慎重に推測するよりほかにない。

2 アメリカのジョセフ・フィン・ペイカー

ジョセフ・フィン・ペイカーが初めてアメリカを離れ、パリへ渡ったのは一九二五年、一九歳のときだった。一四歳の時から、故郷のイリノイ州イースト・セント・ルイスのクラブで踊りはじめていたジョセフ・フィン・ペイカーは、そのころすでに名前の知られるダンサーになっていた。のちにパリの観客を驚嘆させることになるアクロバットの動きや、表情の変化、即興的に器用に踏むステップなどは、自己流のそして天性の資質だった。貧乏だったジョセフ・フィン・ペイカーには、それまで正式なダン

ス・レッズンを受ける余裕はなかった。二五年のパリの観客はジョセフ・フィン・ペイカーに異質な黒人のダンサーを見出し、熱狂したばかりでなく、ジョセフ・フィン・ペイカーを第一次大戦の戦勝国であるアメリカからやってきた、「強いアメリカ」の黒人とみなしてもいただろう。植民地のアフリカ人とはちがうアメリカ人として、ジョセフ・フィン・ペイカーは見られたこともあるだろう。ジョセフ・フィン・ペイカーが、パリで爆発的な人気を博したその理由を解き明かしたいのだが、その前に、ニューヨークにおけるジョセフ・フィン・ペイカーのキャリアを、ジョセフ・フィンがそこで何を演じていたのか、簡単に触れておく。

ブロードウェイで初めて黒人のミュージカルとして大ヒットした作品に、「シャフル・アロング（すり足でダンス）」がある。これは一九二二年四月に初演されているが、改訂版も含めて十数年にわたって繰り返し上演されるほど白人の観客の間で評判になったミュージカル・コメディだった。ジョセフ・フィン・ペイカーはそのコーラス・ガールとして、とくに「エンド・ガール」として、たちまち人気者になった。「エンド・ガール」という役割は、コーラスラインの端に立ち、滑稽な動作や踊りで観客の笑いを誘うことだったが、リズムに乗って踊りながら、わざと足を踏み外してみたり、膝に手をおきながら交差させる、今では黒人演芸では常套のすばやい動作や、あの寄り目をしてみせながら、ジョセフ・フィン・ペイカーは、大いに人気を博したのだった。

そのようなおどけ役は、アメリカの黒人に割り当てられた役

割でもあった。一九世紀に発展した minstrel ショウは、顔を黒塗りにしたブラックフェイスの白人が、プランテーション時代の愚かな黒人や、田舎者の無骨で無知な黒人、あるいはダンディを気取る都会の黒人を、面白おかしく真似てからかったのだった。一八九〇年代になると、黒人自身がその役割を演じるようになり、それは「クーン・ショウ」と呼ばれるようになった。自らを揶揄し、貶めることは正しくないと今日、「クーン・ショウ」に出演したアフリカン・アメリカンを批判することがある。批判はたやすいが、当時のアフリカン・アメリカンのダンサー・歌手・芸人が置かれていた状況を考えれば、観客への迎合と取られるような演技をしたとしてもいたしかたないことだった。観客は白人だったのであり、かれらに「受ける」芝居をしなければ、アフリカン・アメリカンの演芸興行がほとんど成立しなかった。そして「クーン・ショウ」があったからこそ、アフリカン・アメリカンが才能を磨くことができたのだ。のちにタップ・ダンサーとして有名になり、トニ・モリスンの『青い目が欲しい』でも言及されているボー・ジャングル・ロビンソンも、一二歳のときに「戦前の南部」というクーン・ショウに出演していた。一八九六年にブロードウェイにかかったオール・ブラック・キャストの「オリエンタル・アメリカ」もまた、minstrel ショウの伝統を継いで構成されたショウだった。

二〇年代に「世界のエンタテイナー」と評価されるようになったバックとバブルは、のっぽとチビのコンビで、一人が長すぎるズボンをはき、一人が短すぎるズボンで笑いの対象になった。バブルは観客に受けるのであれば、愚かな田舎者を演じるのもいわなかったと後に語っている。「貧しい格好をして、何もわかっ

ちやいない振りをして、しゃべくった。そんなことお構いなしって気持ちで踊っていたよな」(ペイカー、71)と。バックとバブルのコンビと知り合ったジョセフ・ペイカーもまた、ステレオタイプを積極的に演じていた時期がある。観客が望むのであれば、それがかれらの望む「アフリカ」であるのなら、その機会を利用してエンタテイナーとしての実力をつけ名声を得ようという意志だったのだろう。後にミュージカル・コメディの「チョコレート・ダンディ」という題名になってヒットした作品は、その初期の演出では、「十分にアフリカが入っていない」(ペイカー、74)と新聞で批判された。するとジョセフ・ペイカーは台本作家に、「ブラックフェイス・ナンバー」を入れるようにと頼み、進んで黒塗りになったという。「白い口に黒塗り、音を消したサクソフォンの真似をして、思いつくかぎりのおかしな表情を作ってニタニタ笑ってみせた」と語っている(ペイカー、74)。この舞台でジョセフ・ペイカーは縞模様の洋服に、黒いタイツ、大きな黒い靴を履いておどけた表情で演技している。

このように白人観客に受ける minstrel ショウを通して、愚かで怠け者の、目をくるくる回して白目を見せる、滑稽な黒人像が固定していった。かれらは楽天的で、悩みごとなどひとつもない。悩むほどに考えることがない、考える能力もないというのが、白人の描く黒人像だった。ジョセフ・ペイカーが二〇年代のアメリカで演じていたのは、このようにステレオタイプ化された黒人の女の子であり、ブラックフェイスだった。黒人の子供はピカニニーと呼ばれたが、ジョセフ・ペイカーがすばしくおどけたピカニニーを演じていたことは、そ

の写真からも明らかである。ギンガム・チェックの洋服は、典型的な南部の黒人の女の子が着る木綿の洋服だった。そのギンガム・チェックのワンピースを着て、滑稽な寄り目でポーズをしているジョセフィン・ペイカーの写真が残っている。

男であればクーン役になり、女であれば小娘のピカニニーか、太った乳母の役というのが、当時のアフリカン・アメリカンの女が演じることのできる役だった。かれらはそうやって「アメリカン・アフリカニズム」を演じたのである。それは奴隷時代の黒人を思い起こさせ、奴隷制度がすでに消滅した制度であったにもかかわらず、白人の観客は、アメリカ社会の黒人をなお「アメリカ人」、アメリカの市民、とは認識していなかったから、その自分たちとは遠い姿に笑いながら、距離と格差を感じて安心していただけたのだ。

このようなプランテーション時代を思い出させる、愚かで楽天的で軽やかな黒人像を、アフリカン・アメリカンが満足して演じていたはずはない。白人のアメリカ人が勝手に定義するステレオタイプの黒人像に、ハーレム・ルネサンス期を代表する作家のゾラ・ニール・ハーストンは、「メッキの七五セント貨」（一九三三）という短編のなかで、さりげなく反論している。それは結びの場面で、女と仲直りをしようとキャンディを買いに来た男を見て、白人の店員が、「ああいうダーキーになりたいもんだね。いっただって笑っているのさ。悩みなんかないんだからな」（68）とつぶやくところである。白人の店員が勝手に解釈しているほど、男はのんきなのではない。愛する女への嫉妬から、怒り、怒鳴り、喧嘩し、それでもやはり愛情を抱いている。そういう複雑な男の心の動きをまったく理解しない、鈍感な人間として、ゾラ・ニール・

ル・ハーストンは、白人の店員を登場させている。「いつだって笑っている」と思われている「ダーキー」のほうが、女と男の人間関係に悩む繊細な気持ちを抱き、それでもなおやさしくなろうと、女との人間関係を取り戻そうと、キャンディを買いにきていたのだった。

けれどもこのような人間的な黒人像は、アフリカン・アメリカンの演じる役割にふさわしいとみなされてはいなかった。「アメリカの黒人」は、かれら白人の、体制の求める黒人像を演じなければ、その存在理由を認められなかったのだ。クーン・マミー・ピカニニー、そして笑っているか、口をあぐり開けてほうけた表情をしているか、野蛮な踊りで熱狂的になっているか、そのような「プランテーションの黒人」が、舞台で期待される黒人像だった。

パリに渡る前のジョセフィン・ペイカーが体現していたのは、トニ・モリスンの言う「アメリカン・アフリカニズム」であった。

3 「大きな戦争」後のパリ

一九二〇年代のパリは、アメリカ人にとってはや遠い憧憬の都会ではなく、望めば住むことも可能な近い場所になっていた。第一次世界大戦の終結により、フランス・フランが下落し、アメリカのドルの価値が高騰した。まだ若いヘミングウェイがパリに滞在することができたのも、貨幣価値の変動によって暮らしやすくなったからである。二〇年代のパリは「アメリ

カ文学の中心地」(ストヴァル、25) になったといわれるくらいに、多くのアメリカの作家がやってきていた。なかでもヘミングウェイがよく知られているが、『偉大なるギャツビー』のフィッツジェラルド、ドス・パソス、パウンド、批評家のマルカム・カウリー、シェイクスピア書店を開き、ジェイムズ・ジョイスの『ユリシイズ』を出版することになるシルヴィア・ビーチ、そしてもちろん世紀の初めからパリに居住し、芸術サロンを開いていたガートルード・スタインがいる。貨幣価値という理由だけではなく、パリはもちろん歴史的にながらく芸術家の集まる場所だった。実験小説、前衛芸術を試みる作家・芸術家を受け入れる土壌があった。

そしてアフリカン・アメリカンにとっては、アメリカの歴史的な差別構造の「カラー・ライン」がさほど明らかでないパリは、自由に呼吸することのできる町だった。詩人のラングストン・ヒューズが二四年にパリを訪れ数ヶ月を過ごし、二三年に来た西インド諸島出身の作家クロード・マッケイは、数年をフランスで過ごすことになる。その他、数ヶ月から一年あまりの短期ではあったが、カウンティ・カレン、アラン・ロック、ジーン・トゥーマー、ジェッシー・フォーセット、ネラ・ラーセン、グウェンドリン・ベネットなどがパリを訪れ、パリに住んでいる。かれらの多くはモンマルトルに居を定め、そこにはあたかも小さなハーレムのように、アフリカン・アメリカンのコミュニティが形成されていたという。「モンマルトルは、アフリカン・アメリカンが、アメリカの黒人文化を捨てることなく、なおアメリカの人種差別から逃れることのできる共同社会」を提供していたとストヴァルは書いている(ストヴァル、46)。

けれどもアフリカン・アメリカンの作家たちがパリから受けた影響ほどに、文学において、かれらがパリに与える影響力はなかった。パリにおけるかれらの意味は、その身体的なアフリカン・アメリカン・プレゼンス自体が、植民地のアフリカ人とは違う肌の黒い人々を馴染みの存在にしていたという、間接的な心理作用しかなかっただろう。なんといってもアフリカン・アメリカンの文化で、フランス人に大きく影響を与えたのは、文学ではなく、音楽でありダンスだった。

一九一七年、アメリカ合衆国が「大きな戦争」に参戦すると、「ニグロ部隊」が形成され、かれらはヨーロッパ戦線へ送られていった。四〇万人以上の黒人が兵役に就き、そのうち二〇万人がフランスに送られたという(ストヴァル、5)。アメリカ側では黒人兵がフランス人と接触することを回避しようと禁止令、「アメリカの黒人部隊に関する極秘情報」を出したが、効果はなかったようだ(ストヴァル、14-15)。それどころか、フランスの兵隊はアフリカン・アメリカンと共に闘った体験のなかから、かれらに親近感を抱き、すでにゴスペルやスビリチュアル、ブルース、ジャズ音楽に馴染むようになっていた。

なかでもフランス人に強い衝撃を与えたのは、ジャズ音楽であり、踊りではチャールストンだった。新しいアメリカの文化にフランス兵も、一般のフランス人も強い関心を示したのだった。かれらはほとんど初めて「新世界」の大衆文化に接し、自分たちの文化伝統にはない「前衛的」な資質を見出したのだろう。そして政治的にアメリカがもはや田舎の国家ではなく、国際舞台に踊り出てきた強い国家に変貌していたことも、アメリカの文化を受け入れやすくしていただろう。アフリカン・アメ

リカンもフランス人にとっては、アメリカ人だった。戦争終結の翌年には、パリでパン・アフリカン会議が開催されている。W・E・B・デュボイスの強い意志でパリで開かれたのだったが、これもまた象徴的な出来事だった。黒人のプレゼンスがパリの人々に印象づけられていった。

ジョセフ・フィン・ベイカーが到着する前に、パリにはすでにこのようなアフリカン・アメリカンの文化を受け入れる土壌ができていた。このとき興行主キャロライン・レーガンは、パリの人々に本場のアフリカン・アメリカンの音楽と踊りを見せようと、「ラ・ルヴュ・ネグル（ニグロ・レヴュー）」を組織し、ジョセフ・フィン・ベイカーが抜擢された。ジョセフ・フィン・ベイカーは初めてヨーロッパへ渡ることになった。一九二五年一月二日に、「ラ・ルヴュ・ネグル」は、パリのテアトル・シャンゼリゼで初演された。そしてまさに一夜のうちに、ジョセフ・フィン・ベイカーの名前は人々に記憶されることになった。

ジョセフ・フィン・ベイカーのいったい何が、パリの人々を熱狂させたのだろうか。

4 「ラ・ルヴュ・ネグル」

「ラ・ルヴュ・ネグル」で、ジョセフ・フィン・ベイカーはいつものように寄り目をし、手と膝をすばやく交差させ、チャールストンを踊った。ジョセフ・フィンの踊りはパリの観客を戸惑わせ、それ以上に歓喜させ、狂喜させたのだった。それはパリがこれまでに見たことのないような踊りだった、とジョセフ・フィン・ベイカーの伝記

を出版したイアン・ウッドは書いている。画家のポール・コリンを含めてパリの批評家たちは、その踊りをいかに形容したらいいのか困惑し、「カンガル、ヘビ、ジラフ、パンサー、モンキー、熱帯のトリ」（ウッド、82）のようだったと動物のイメージでたとえている。四つん這いになったり、アドリブで舞台上の木に這い登ろうとして滑り落ちたり、ジョセフ・フィンは動物的な、自由奔放な動きをして観客を驚かせたという。

でもそれだけではアメリカのジョセフ・フィン・ベイカーとの違いは理解できない。

何よりも衝撃的だったのは、西インド諸島出身の男のダンサーと組んで踊った「ダンス・ソヴァージュ（野生の踊り）」だった。アフリカの男女の求愛でもあるという設定のこの踊りでは、ジョセフ・フィンがアクロバットのような柔軟な身のこなしで体を男に預け、また男に体を絡ませている。二人ともに足首に「アフリカの」ものの印として鳥の羽を巻いているが、腰の回りを隠すだけで、ほとんど裸体だった。

ピューリタン社会のアメリカと違って、パリの観客にとってミュージック・ホールのヌード・ダンスはめづらしいことではなかった。けれどもそれはヌード・ショウ専門のダンスで、歌って踊れる本場の芸人がヌードになることはあまりなかったという。歌えて踊れるジョセフ・フィン・ベイカーが、ほとんどヌード・ダンスの格好で出演したのだから、観客が驚嘆したのは当然だろう。さらに翌年、やはり大ヒットになり、ジョセフ・フィンの名前を不朽のものにした、「フォリー・デュ・ジュール」における「バナナの腰飾り」を巻いただけの姿とともに、ジョセフ・フィン・ベイカーの半裸体は讃美され、その踊りは

人々を魅了した。ジョセフ・フィーンは積極的に生まれ変わって、あらたな姿を舞台で見せたのだった。

半裸体になることに抵抗がなかったのではないだろう。美しいサテンの輝く衣装を着て舞台に立つことを夢見ていたジョセフ・フィーン・ペイカーは、パリの舞台で裸体になるとは想像もしていなかったはずだ。それでも少しの抵抗だけで演出家の命令にしたがい、裸体を受け入れたときのジョセフ・フィーンは、すでに何らかの変化を自分自身のなかに感じていたのだろうか。パリの環境がジョセフ・フィーンの心理に何らかの作用をしていたのだろうか。

アメリカの舞台では、ブランデーション時代の黒人像を演じることが求められ、パリでは、かれらの描く「アフリカ」を演じることが求められた。踊りによって歌によって自己表現できるのであれば、衣装などどうでもよくなっていたのかもしれない。たしかにアメリカの舞台で裸体になることはなかった。けれども「アメリカン・アフリカニズム」を演じるように求められていたジョセフ・フィーンが身につけていたのは、期待される黒人像をあらわすお仕着せだったのではないか。ブラックフェイスだったのではないか。裸体を晒していたのではなかったが、逆に白人の要求する衣装を着て、精神的隷属を甘んじて受け入れていたのではなかったか。そうであればかえって、そのような白人に押しつけられた衣装を、白人の衣装を身につけるよりは、裸体になったほうが真実のジョセフ・フィーン・ペイカーでいることができるのではないか。何ものにも束縛されない、自由な、解放されたジョセフ・フィーン・ペイカーになることができるのではないか。

ジョセフ・フィーン・ペイカーが実際にどのような感情を抱いていたのかはわからない。私たちがかるうじてジョセフ・フィーンの気持

ちを読み取ることができるのは、パリで最初に踊られた「ダンス・ソヴァージュ」のアクロバティックに、まるで木に巻きつく蔓のように男の身体に絡んだ半裸体や、「フォーリー・デュ・ジュール」でのバナナの腰飾り姿や、その他の写真からである。どれも腰の回りをかるうじて隠しているほどの「衣装」でありながら、ジョセフ・フィーンの表情からは屈辱も、媚びるいやらしさも、不自然な女らしさの強調も読み取れない。退廃的な裸体姿ではない。そこにははるかに肯定的な「エロス」が感じられこそすれ、巧みに図られた人工的な「エロティシズム」で、ジョセフ・フィーンの「芸術性」が貶められることはない。ジョセフ・フィーンの精神的な美を損なうものではない。あるがままの身体、その自然の美しさが感じられる写真が残っている。

パリでのいつときのルームメイトによれば、ジョセフ・フィーンは部屋の巨大な鏡に自分の姿を映し、飽くことなく眺めていたという（ローズ、83）。それはナルシシズムでもあっただろうが、女の身体が蔑まれていた時代風潮のなかで、自分の身体を凝視する強い姿勢をジョセフ・フィーンが持っていたことの証である。自己を見つめる目である。のちの二〇世紀後半には、いわゆるフェミニストたちが女の身体をよく知ろうと唱えるようになったが、それよりも半世紀も前のことであった。

「ダンス・ソヴァージュ」は、ヨーロッパの伝統や形式にとらわれない、自由奔放なパ・ドウ・ドウだった。ジャズ音楽の特性であるインプロヴィゼーション（即興）の仕草をいれながら、黒人の二人の男女がエネルギーに踊った。伝統からも形式からも自由になり、身体を解放していった踊りは、ジョセフ・フィーンにとって、まさにアメリカを離れたことを意味する踊

りだった。身体の解放は、あの歴史的な束縛であった奴隷制度、足腰を縛っていた奴隷の鎖からの解放であった。差別社会からの解放であった。しかも白人の舞踏のバレエに代表される足の動きとはまったく異なり、地に足をベタリとつけ、また飛び跳ねるアフリカの独特の踊りの力で、文化の中心地であるパリの観客を、アフリカン・アメリカンのジョセフィン・ベイカーが魅了したのだった。これこそまさにジョセフィン自身にとっての本質的な解放であった。

たしかにパリの観客は、かれらが想像する「アフリカ」が演じられるのを期待していたのも事実だろう。振り付け師のジャック・シャルルは、「野性味とエグゼティシズム」を意識的に取り入れ、半裸体の二人の男女にしたのもシャルルの考えだった。当時のパリの人々が思い浮かべるアフリカは、「野生の、プリミティヴな、そして放埒な」資質のアフリカ人が見出される場所であった（ウッド、79）。「大多数の人々にとって黒人は、劣等で、エキセントリックで、エグゼティクであると、常に見なされていた」（ボニーニ、49）のだった。

5 ヴェニヌス・ノワール

フランス人のアフリカへの思いは、新世界の先住民を「高貴な野蛮人」とたとえて理想化したルソーの時代から、両極端の姿勢によって支配されていた。自然人をたたえるいっぽうでは、アフリカを未開の地、文明の届かぬ暗黒大陸とみなす、近代ヨーロッパ主義があった。アフリカに対して、黒い肌の人に対して相反す

る二つの思いが存在していた。この点ですでに、アメリカにおけるアフリカン・アメリカンへの視線とフランスのそれとはまったく異なっていた。奴隷制度に支配され、アフリカン・アメリカンに対する差別構造が歴史的に構築されてきたアメリカでは、奴隷制度廃止後に、かれらは奴隷ではなく自由民になったが、それでも「アメリカ市民」にはなれなかった。白人のアメリカ人は、何百万人も黒人と、同等ではない奇妙な「共生」をしてきたのだった。そのようなアメリカ社会において、アフリカン・アメリカンが「高貴な野蛮人」と見なされ理想化されたり、その自然であることが、野生的であることが賞賛されたことは一度もなかった。白人の血が混じった場合にのみ、そしてオクトルーンやクアドルーンの娘の場合にのみ、南部社会で特定の男たちの関心の対象になったことがあるだけである。

フランス社会はアメリカ社会とは、おのずから事情がちがっていた。一九世紀の植民地拡大政策によってヨーロッパ諸国はアフリカ大陸を植民地化していったが、その結果、一九世紀後半には、各地で開かれるようになった大博覧会で、アフリカの民族・風俗・文化が紹介されるようになっていった。一八八三年には、アムステルダムで植民地博覧会が開催され、一八八九年のパリ世界博覧会では、初めてアフリカおよびアジアの植民地に関する展示がなされた。そして一八九四年にベルギーのアントワープで開催された世界博覧会では、ベルギー領コンゴから連れて来られた一六人のアフリカ人が、会場に設営されたコンゴの村の前に立ち、来場者の注目を浴びた。一九〇〇年にはパリの万国博覧会でいくつかのアフリカ村が作られ、アボメー（今日のベニン共和国）の頭蓋骨を載せた人身御供の塔が人々の

好奇心を誘ったという（ピータース、89―97）。アフリカとカニバリズム、野蛮が結びつけられて印象づけられたのだった。だがそれよりも人気があったのは、アフリカ人が担いでくれるハンモックに、寝そべりながら運んでもらうという「アフリカ体験」だったという（ピータース、97）。そうやって来場者は「植民地の気分」を味わったのだ。博覧会というお祭り会場で非日常的な体験をする。そこで人々は真実のアフリカを認識するというより、エンタテイメントの「アフリカ」を体験して楽しんだのだった⁴。

一般のフランス人のアフリカ理解は、このような宣伝によって形作られたものから、それほど遠く外れてはいなかった。だがいつぼうで、植民地博覧会はさまざまな方面に大きな影響を与えていた。たとえばシグムント・フロイトは、アフリカ大陸で発掘された埋葬品に興味を示し、人間の抑圧された、「埋もれた」心理を分析していたのだったし、アフリカ大陸からもたらされるこれらの芸術作品、とりわけ木彫りの仮面は、ヨーロッパおよびアメリカの芸術家・作家の好奇心をそそった。ピカソがアフリカの仮面に出会って衝撃を受け、その芸術的衝動が刺激されたことはよく知られている。アメリカの劇作家ユージン・オニールはアフリカの仮面を小道具にした作品を書き、黒人の太鼓の響きを原始の根源的な人間の魂と結びつけた作品を書いている。二〇世紀の初めのこの時代は、アフリカがますます白人世界に入り込んできた時代だった⁵。

アフリカン・プリミティヴィズムに強い関心を抱き、さかんにアフリカの彫刻を買い、人々に広めたフランスの美術商、ポール・ギョームは「プリミティヴィズムのチャンピオン」（ストヴァ

ル、31）と呼ばれていた。ギョームは、「ラ・ルヴェ・ネグル」のプレヴェューに招待され、次のような劇評を書いている。「黒人の至上の精神の前で、魂のあるものならだれでも、自分たちの貧困な精神を恥じ入るだろう。かれらは四つの魂を持っている。一つは頭脳に、一つは鼻と喉に、一つは影に、そしてもう一つは血のなかに」（ウッド、85）。ギョームはこう宣言して、ジョセフィン・ペイカーの演技を激賞したのだった。形式よりもそこに魂を、人間の生きる力を感じたのだった。

舞踏評論家のアンドレ・レヴィンソンは、ジョセフィン・ペイカーを「ニグロの彫刻」にたとえた。実際にアフリカを知らない彫刻家の制作する「アフリカ」に対して、舞台のジョセフィン・ペイカーは、「アフリカ」を演じて、かれらの「アフリカ」に命を吹き込んだのだった。そのとき「アフリカン・エロス」が芝居小屋を覆い尽くしたとレヴィンソンは書いている（ウッド、85）。すらりと首の長い「ニグロの彫刻」のようなジョセフィンの身体は、ファロスを象徴することにもなり、そのような身体のジョセフィンが舞台で跳びはねる様子は、躍動する性の解放そのものと映ったであろう。もはや一九世紀に生物学的な関心を集めた、尻が異常に突き出て、陰唇の長く垂れた「ホットテントット・ヴィーナス」（ピータース、181）のように、野蛮で原始的で、白人の基準によればほとんど奇形のアフリカの女ではなく、美しい黒い肌の「アフリカ」の女が出現したのだった。ジョセフィン・ペイカーの伝記を書いたパトリック・オコナーは、腰帯を巻きつけただけで伏せながら横たわるジョセフィンの写真を評して、「ジョセフィンは、自分は身体の知性を開発したのだと主張していたが、この写真は、未開の

ファム・ファタールという形容を広めるのに一役買っただろう（オコナー、31）と述べている。だがこの写真には、ファム・ファタール（宿命の女）という文学的・芸術的伝統から連想される特定の女、暗黒の情念で男を惑溺させる退廃的な女の雰囲気はまったくない。そこに見られるのは、たしかに「アフリカン・エロス」であり、健康的な身体の美しさである。

のちにジョセフ・フィーンはピカソ、ヴァン・ドンゲン、フジタ、ローランサンなどのモデルになるが、ピカソはジョセフ・フィーンを、古代エジプト王の王妃ネフェルティティにたとえている（パピッチ、グラビアのキャプション）。そのジョセフ・フィーンの彫像は、高貴なしかも親しみやすい美しさをたたえ、目を伏せた静かな表情に彫られている。一九二五年に、突如としてパリに出現したダンサー、ジョセフ・フィーンは、これまでの「アフリカ」の女からは予想もされない、まったくあらたな姿でパリの観客の前に、その身体の手をすべてを投げ出したのだった。

「アフリカ」の女が、ブラック・ヴィーナスとたとえられるようになった。ボードレールの詩、「ラ・ヴェニユス・ノワール（黒いヴィーナス）」は、詩人の黒い肌の恋人ジャンヌ・デュヴァルをうたった詩だが、そのなかでデュヴァルを「不思議な女神、夜のように黒々とした」と描いている。黒い肌にエグゾティシズムを感じ、白い肌には見られない「エロス」を求めたのだった。ジョセフ・フィーンの人気の一つもその肌の色だった。アメリカでは考えられない現象だったが、その黒さゆえにパリの観客は美を見出したのである。あまりにも白い肌はときには不健康な印象を与える。そのような白い肌のなかで、ジョセフ・フィーンの浅黒い肌は健

康的に映り、「エロス」を感じさせたのだった。もちろんヨーロッパで黒い肌が一様にもてはやされたのではない。一般の多くの人は、黒い肌の人間を「劣等」であると感じていただろう。だからこそ、ボードレールの「黒いヴィーナス」讃歌が意味を持つてくるのでもある。けれどもアメリカ社会における感情的抵抗の度合いほど、ヨーロッパにおける黒い肌への抵抗はなかったかもしれない。すくなくとも奴隷制度のなかで植えつけられたような、おぞましい感情、隷属的なものへの忌避意識はなかっただろう。アフリカの植民地は遠く、パリで出会う黒い肌の人間の数は少なかった。いっぽうアメリカ社会において黒い肌はあまりにも身近にあったのであり、その人数は白人にとつての脅威になるほど多かった。それゆえアメリカの白人は、パリの知識人・文化人のように、アフリカン・アメリカンを、両者の差異を、客観的に距離をもつて見つめることはできなかった。

この時代は、「大きな戦争」の悲惨な現実を体験した結果、一九世紀的な理想主義や、植民地主義・近代化主義を全面的には肯定できない精神的状況が、ヨーロッパの人々の間で共有されるようになっていった。もちろん戦後初めて、そしてすぐに、そのような現象が起きたというのではない。ギヨーム・アポリネールが、一九一七年には、すでに「メラノフィリア（黒い肌への愛好）」があったが、戦後、真実の「メラノマニア（黒い肌への熱狂）」になっていたと書いたように（ストヴァル、68）、その土壌は育まれていた。これまでの伝統的な思考・文化を離れて、ヨーロッパ的ではないもののなかに精神の豊かさを求めようとしたのだった。ガートルード・スタインは、この時代の若

者を評して「失われた世代」の若者たちと呼んだが、精神的に「失われて」いたかれらが、遠い別世界・別人種のなかに精神の拠りどころを求め、美をそこに見い出そうとしたとしても不思議ではない。ヨーロッパ文明や近代化の価値観の対極にあるように見えたのが、アフリカの文化であり、白い肌の人間ではなく黒い肌の人間だった。プリミティヴィズム・エグゾティシズムが二〇年代・三〇年代のアメリカやヨーロッパの、芸術家や知識人のなかで流行した。とりわけパリのシュールレアリストたちが、アフリカの絵画・彫刻へ強い関心を示したのだが、それらは近代化のなかで、すべてに合理性を求めるヨーロッパが失っていたものを表現しているのであり、失われた価値を備え持つと見なされたのだった。アフリカの芸術作品に見られる「主観的で、表現の直接性」（ストヴァル、31）に驚嘆したのだった。それはまさに、一五年の「ラルヴェ・ネグル」、二六年の「フォリー・デュ・ジュール」で、ジョセフィン・ベイカーが舞台上繰り広げた踊りの表現形態だった。ジョセフィンは自由奔放に主観的、直接的に踊り、衣装に惑わされることなく、身体もまた主観的・直接的だった。

パリの人々の間で、黒い肌、アフリカの彫刻、「野生の踊り」などすべて、美しいとみなされたばかりでなく、さらにそれらは、「創造的で、神秘的で、魅惑的で、そして情感豊かである」（ストヴァル、31）と見なされたのだった。「アフリカ」的なものは、ヨーロッパ的な退廃的な美とはほど遠く、野生の力強さと美を備えた積極的な、肯定的な資質として認識されたのである。それは一八世紀の「高貴な野蛮人」と遠く響き合うところがあり、「主観的で、表現の直接性」とは、言い換えれば客観的な深い思考ではないということでもあり、また技巧のない単純素朴さに結びつ

けられる可能性もある。すなわち「アフリカ」礼讃は、いつぱうでヨーロッパ的な知性の欠落を意味していたのでもあり、積極的に肯定的に捉えられたからといって、「アフリカ」的なものがヨーロッパ文明の、そしてヨーロッパ的知性と同等である、あるいはその上位にあるという発想はなかっただろう。黒人文化に対する白人の関心は、アメリカでは二〇年代・三〇年代に急速に盛り上がっていったが、その後、また急激に衰退していったように、フランスにおいてもヨーロッパ文明、白人文明に全面的に代わるものとしての「アフリカ」文化ではなかった。「最後の戦争」あるいは、「大きな戦争」と呼ばれた第一次世界大戦であったが、それを引き起こしたヨーロッパ文明への絶望から、「アフリカ」へ向かったのでもあっただろう。それではパリの知識人・文化人と、ハーレムに頻繁に通ったアメリカの知識人・文化人との違いはどこにあったのか。パリでは、「ブラック・カルチャー」が時代精神をあらわしているのではないかと考え、真剣に取り組んだことである」とストヴァルは主張している（ストヴァル、32）。

そしてさらにもう少し積極的に評価すれば、この時代にかれらが、ヨーロッパ文明の絶対性に対して疑問を投げかけたという点で、「アフリカ」への迂回には大きな意味があったということである。ヨーロッパ文明の欠落が必ずしもマイナスではないこと、ヨーロッパ文化ではないものに、人々の魂を深く刺激する文化があることを十分に認識したのである。二〇世紀は、さらに近代化が進み、合理化が進んでいった。そして「最後の戦争」が最後の戦争にならず、はるかに大規模な第二次世界大戦を引き起こし、人々はたたかった。その後遺症はいまだに私た

ちへ大きな影響を及ぼしているのだが、二〇世紀の前半に「アメリカ」へ視線が向けられ、異質の文化に価値を見出したという事実が重要なのである。それが起きたのがパリであったことに、異質の人々を歴史的に受け入れ、前衛芸術という常に異質の文化である類の芸術、およびその芸術家を、寛大に受け入れてきたパリであったことに、この町に住む者をとらえる広く深い思想・情操の営みと作用のありかを見るが、そしてこの町の「神秘の力」を感じるのが、それでもなぜこの町がそうなのかを読み解くことはできない。さしあたりここでは、「パリはアメリカン・ドリームである」(ハニー、116)と記したアリス・B・トクラスの言葉を借りておくことにしよう。そしてトクラスのアメリカン・ドリームを、人類の普遍的なドリームと解釈しておこう。パリの人々は、アメリカン・アメリカンのジョセフィン・ 베이カーを通して、「アメリカ」迂回体験をしたのだった。そのかれらの素直な反応を、私たちはそのまま評価してよいだろう。

6 「ラ・バケール」への変貌

それではなぜジョセフィン・ 베이カーは、パリで「ラ・バケール」に変身したのだろうか。いかにして変身しえたのだろうか。一九歳のアメリカン・アメリカンの娘が見たパリは、どのような町だったのだろうか。

ジョセフィン・ 베이カーが後にしたアメリカは、少なくともニューヨークは、いわゆるハーレム・ルネサンスの時期で、アメリカン・アメリカンへ向けられる白人の視線には、少しばかりの

変化がみられたのだった。それでもアメリカン・アメリカンへの差別構造が根深く存在するアメリカ社会から、「大きな戦争」後の、アメリカへの評価が高まっているヨーロッパへの移動は、精神的に自由な空気のみなざる環境への移動であったことを、大いに認識させたのだろう。すべての「アメリカ」的な環境から解き放たれた一九歳の若い娘は、パリの空気のなかに自分を受け入れてくれる雰囲気があることを感じ取ったのだろう。

晩年のジョセフィン・ 베이カーは、雑誌のインタヴューに答えてアメリカの黒人差別について語っている。子供時代を過ごしたイリノイ州のイースト・セント・ルイスは、恐ろしい差別社会だったと振り返っている。「イースト・セント・ルイスはひどいところでした。そう、深南部よりも悪かったわね。少女のころで覚えているのは、みんなのことよ。レッドネック(百姓)や白人たちに殺されたり、打たれたりするのを避けて、みんな川向こうへ逃れようと、橋をめざしてすごい勢いで走って行った。みんなの叫び声は忘れられないわ。父さんの友だちは、銃撃を受けて顔がふつとんでしまった。妊婦のお腹が裂かれたりした。みんな橋へ向かって逃走したの。わたしはそれ以来、走り続けているのよ」(ウッド、30-31)。そのような少女時代の体験を忘れることはできないだろう。また別のインタヴューでは、「とにかくアメリカには耐えられなかったの。わたしは、パリへ移った最初のカラード・アメリカンの一人だったわ。すべて過去のことね。アメリカは当時、とってもいやなところだったのよ」(オコナー、11)と語っている。

そしてパリのジョセフィン・ 베이カーは、アメリカ人に出会うと極度に緊張したという。白人のかれらは、パリでアフリ

カン・アメリカン・コミュニティとは別の世界を作り上げていた。二〇年代のアメリカは禁酒法の時代だったから、そのような楽しみを求めてパリへやってくる白人も多かったのだが、あるときレストランで、白人の婦人に出会ったときのことを、晩年のジョセフ・ベーカーが、タイム誌の記者に語っている。「パリでわたしは、自由なんだって感じたわ。それでも、アメリカ人の訛りが聞こえて来ると、貶められるのではないかしらと恐怖に囚われたの。あるとき、友だちとレストランで食事をしていたときのこと。アメリカ人の女客がわたしたちのテーブルの方を見ながら、店長を呼び続けていた。へあの女を追い出してちょうだい！ 私の国では、ああいう女は、台所にやられるのよ。」ところが、どうぞお立ちくださいと言って、店長が追い出したのは、そのアメリカ人の女客だったわ（ボニーニ、50）。このようなパリの人々の「民主的」な姿勢が、アフリカン・アメリカンのジョセフ・ベーカーの心に強く印象づけられたことは、想像にかたくない。

奴隷制度やその後の差別制度による、アメリカ社会のおぞましい精神風土から、地理空間的に、身体的に、離れることができたジョセフ・ベーカーは、パリでは身体を解放し、ほとんど裸体になることもできた。ピューリタン社会のアメリカでは、美術学校で裸体のモデルを使うことにすら長らく抵抗があったのである。一九世紀にはピアノの脚さえ、布で覆って隠蔽する習慣があったほどなのだ。そのように裸体に関してほとんど異常なほどに敏感だったピューリタン社会から、ジョセフ・ベーカーは精神的にも身体的にも自由になることができたのだった。

一九世紀の「お上品な伝統」が支配した束縛の社会は、女たち

を閉じ込めてもいたが、パリでは閉じ込められた「性」を解放する動きがさかんに見られた。たとえば一九二三年に出版された、ヴィクトール・マルゲリットによる小説『ラ・ギャルソンヌ』が評判になった。この小説の女主人公は、タイトルに明らかなように、男まさりの若い娘である。「ギャルソンヌ」というフランス語は、英語の「フラッパー」にあたるという（ウッド、110）。女主人公は、ソルボンヌ大学の学生で、髪を短く切り、男物のジャケットを着て、未婚の母にもなれば、レズビアンともつき合う。性の解放を実践している若い娘を描いている。同じようにパリやヨーロッパの町を舞台にこの時代を描いた、ヘミングウェイの『日はまた昇る』（一九二六）のレディ・ブレット・アシュレイに比べてみれば、いかにアメリカ人作家の作品の女の登場人物が、解放されているようにでいて、実は解放されていないことが明らかになるだろう。『ラ・ギャルソンヌ』の女主人公は、「パリの輝かしい若者たちの役割モデル」（ウッド、110）になったという。

パリでは、服飾の分野でも革命が起きていた。ココ・シャネルが登場して、二〇年にはパリで店を構えていた。戦後、シャネルは、外で働くようになった女たちのために、コルセットを外し、短いスカートの機能的でボーイッシュな洋服をデザインしていった。時代の流れが新しい波を起こしていた。パリの町では次のような歌が流行っていたという。「シャネルが私にキュロット・スカートををはかせるの。スカートをめくられる心配は、もうないわ」（ボニーニ、45）。「女らしさの神話（フェミニン・ミステイク）」が支配していた、「お上品な伝統」のアメリカからやってきたジョセフ・ベーカーもまた、この流れの

なかで、自分を解放することで、女たちを解放する役割を積極的に担っていたのだろう。

あるいはさらに、ジョセフ・フィン・ベイカーには、束縛と隠蔽されることへの強い抵抗があったのかもしれない。アフリカン・アメリカンは、アメリカ市民としては存在しないものとして隠蔽されてきていた。アメリカの女たちは、「家庭の天使」として家のなかに隠蔽されてきた。コルセットをはめて束縛されてきた。白人中産階級のなかで、女は、まるで家具調度品のひとつのごとくに扱われ、その精神性を無視されてきた。アメリカの女たちが参政権を得たのは一九二〇年のことで、ジョセフ・フィン・ベイカーがパリへ発つほんの数年前のことである。アメリカ社会のこのピューリタンの束縛と、不健康な「隠蔽主義」の精神風土へ対する、ひそかな抵抗をジョセフ・フィンが感じていたとしても不思議ではない。アフリカン・アメリカンの黒い肌は、おぞましいものでも隠蔽すべきものでもなく、女の身体、あるいは人間の身体もまた、おぞましいものでもなく、女の身体、あるいは人間の身体もまた、自由には跳びはね踊りまわるジョセフ・フィンの「ムーヴメント」は、そのような解放感の発露であり、人間の美の主張であり讃歌だった。

舞台のジョセフ・フィンの踊りをいっばう的に解釈して、ジョセフ・フィン・ベイカーの自由奔放な恋愛関係を批判する声がある。「手綱を放たれたセクシュアリティの権化」(ウッド、97)と見られていたところがある。だがジョセフ・フィンは、社会の規範によって束縛された、男と女の関係を持つことはなかったのではない。ジョセフ・フィンにとって、男と女の身体的な関係もまた、人間性の自然な発露なのである。

「ダンス・ソヴァージュ」を見た批評家ビエール・ドゥ・レニエは、その踊りを、そしてジョセフ・フィンを次のように描写している。「男なのか、女なのか。唇は黒く塗られ、肌はバナナ色、短い髪はまるでキャビアのように頭皮にピタリとついて、その声は高い。ひっきりなしに体を振るわせながら、ヘビのようにするりと動いていく。(略)オーケストラの音楽が、その体から響いてくるようだ」(ベイカー、5)。いわば「ジャングルのこだま(エコー)」が、ジョセフ・フィン・ベイカーの身体から響き出してくるのである。「アフリカ」の魂が、踊るジョセフ・フィンの身体を通して聞こえてくるのだった。ジョセフ・フィンは、最初にパリの観客の前で踊ったときのことを、次のように思い出している。「舞台上上がると、狂気に取り憑かれたの。何も見えなまま、オーケストラだって聞こえないまま、わたしは踊ったのよ!」(ベイカー、6)と。

踊りという身体表現は、ジョセフ・フィン・ベイカーにとって存在証明・自己証明そのものであった。二六年に、「ラ・ルヴュ・ネグル」はベルリン公演を行うが、公演がはねた後のパーティで、即興で踊り続けるジョセフ・フィンの姿が、まるで「瞑想している」ようだったと記憶されている。「何時間もまったく疲れ知らずに、遊んでいる子供のように喜々として踊っている。この時期のジョセフ・フィンは、このようにひっそりと私的な場所で踊ると、一種の瞑想状態に入り込んだのだろう。くつろいで、精神的に豊かな、自分自身との静かな交わりのときが生まれたのだろう」(ウッド、99)と批評家のハリー・ケスラーは書いている。

たしかに演出家に命じられて、ジョセフィン・ベイカーは半裸体になり、「アフリカ」を演じたのだった。けれども、そのなかからジョセフィン・ベイカーは、自分の表現として半裸体に意味を見出し、いったのであり、「アフリカ」を演じることによって、ヨーロッパ文明ではなくアフリカが、「今」、人類に対して持つ「意味」を表現していったのである。そうでなかったとしたら、ジョセフィン・ベイカーがあれほどパリの観客を熱狂させることが可能だったとは考えられない。人間の根源的な力をジョセフィンの演技に、踊りに感じたからこそ、かれらは陶醉したのだろう。そこに「美」を見出したのだろう。それは人間の究極的な「自由」の表現だった。

「わたしはいつだって偶然のチャンスで生きているの。リハールなんかしない。わたしは機械じゃないもの。ただのダンサーでも女優でもない。ブラックでさえないのよ。わたしは、ジョセフィン・ベイカーなの。ヴォワラー！」（オコナー、39）。

註

1. Toni Morrison, *playing in the dark* (Cambridge: Harvard UP, 1992), 46.
2. 「デン・キホーテ」の場合も同じであろう。主人公のデン・キホーテに忠実に従うサンチョ・パンサが登場してはじめて、デン・キホーテの騎士としての意味とその道中が成り立つのである。
3. 「アフリカ幻想」に関しては、荒 ことのみ著『アフリカン・アメリカンの文学——「私には夢がある」考』（東京、平凡社、二〇〇〇）を参照のこと。
4. アメリカの雑誌 *National Geographic* や、写真誌の *Life* は、このように

な植民地主義的な発想を助長したという研究がある。Catherine A. Luiz and Jane L. Collins, *Reading National Geographic* (Chicago: U of Chicago P, 1993).

5. オニールの作品、『エンペラー・ジョーンズ』（一九二〇）では、土着の民の叩く太鼓が、『すべて神の子には翼がある』（一九二四）ではアフリカの仮面が、作品の主要テーマとかわって重要な小道具になっている。

Works Cited

- Baker, Jean-Claude and Chris Chase. *Josephine: The Hungry Heart*. New York: Cooper Square P, 2001. [1993].
- . *Josephine: Une vie mise à nu*. Paris: A Contrario, 1995. Traduit de l'anglais par Marie-France Pavillet.
- Bonini, Emmanuel. *La Véritable Josephine Baker*. Paris: Pygmalion, 2000.
- Haney Lynn. *Naked at the Feast: A Biography of Josephine Baker*. New York: Dodd, Mead & Co., 1981.
- Hurston, Zora Neale. *Spunk: Selected Short Stories of Zora Neale Hurston*. Berkeley: Turtle Island Foundation, 1985.
- Morrison, Toni. *playing in the dark: whiteness and the literary imagination*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1992.
- O'Connor, Patrick. *Josephine Baker*, Boston: A Bulfinch P, 1988. Compilation by Bryan Hammond and Theatrical Biography by Patrick O'Connor.
- Pieterse, Jan Nederveen. *White on Black: Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*. New Haven: Yale UP, 1992.
- Rose, Phyllis. *Jazz Cleopatra: Josephine Baker in Her Time*. New York: Vintage Books, 1989.
- Stovall, Tyler. *Paris Noir: African Americans in the City of Light*. Boston: Houghton Mifflin Co., 1996.
- Wood, Ean. *The Josephine Baker Story*. London: Sanctuary Publishing, 2000.