

Tell Me How Long the Train's Been Gone

における一人仮面劇

伊 鹿 倉 誠

I

James Baldwin (1924—87) の *Tell Me How Long the Train's Been Gone* (1968年刊, 以下 *Tell Me How Long* と略す)¹⁾ は作家の第四作目の長編小説であるが, その長さ (Dial 社版で484ページ) の割には執筆に要した期間は約3年間 (1965年~1967年) であり, 従来作品と比較して短い²⁾。但し Baldwin が起稿した時期については1964年の晩夏とする説もあり³⁾, 作家自ら行った発言がこの説をある程度裏付けている⁴⁾。長編小説としては *Another Country* (1962) 以来6年振りに発表された本小説に対する批評家の反応は, 失望落

1) James Baldwin, *Tell Me How Long the Train's Been Gone* (New York: The Dial Press, 1968) を使用し, 本書よりの引用頁は本文中に記す。

2) ちなみに第三作までのページ数 (Dial 社版) と執筆期間は *Go Tell It on the Mountain* (253pp., 1942~52), *Giovanni's Room* (248pp., 1953~56), *Another Country* (436pp., 1956~61) となっている。

3) William Edward Farrison, "If Baldwin's Train Has Not Gone," in *James Baldwin: A Critical Evaluation*, ed. Therman B. O'Daniel (Washington, D. C.: Howard University Press, 1977), p. 69.

4) 1965年末イタリアでのインタビューの中で Baldwin は新しい小説 *Tell Me How Long* が "almost finished" であると発言しながら, 次の様に作品を解説している。
"I thought it [*Tell Me How Long*] was going to be a short story when it broke off from a longer work. It starts in the first person with the decay of a Negro actor. His white mistress and a ruined older brother are important. In the third part a young Negro terrorist more or less takes over the book." (Dan Georgakas, "James Baldwin... in Conversation," in *Black Voices: An Anthology of Afro-American Literature*, ed. Abraham Chapman, New York: New American Library, 1968, p. 661)

尚, この作品解説と決定稿を比較検討すると, 「墜落した兄」は牧師として更生し, 「若い黒人テロリスト」が小説の第三部を「引き受ける」程重要な登場人物として描写されていないことが判る (William Edward Farrison, *op. cit.*, p. 69)。

胆からいわば小説家としての Baldwin 限界説まで千差万別であるが、いずれにしてもネガティブな批評であった。例えば Irving Howe はこの作品が Baldwin の筆力の衰えを示す“a remarkably bad novel”だと裁断を下している⁵⁾、Baldwin の長編小説論を一冊本として世に問うた Stanley Macebuh も作家が初めて「積極的な活動家の意向」を提示したことを評価するにとどまり⁶⁾、他章の分析と比較すると *Tell Me How Long* に関してはお座なりの印象を与える。Baldwin 自身、このような批評家の「獨創性を欠いた小説」(“a conventional novel”)という論評に強い不満を明らかにしながらも、自作を弁護するような発言は差し控えている⁷⁾。このように、*Tell Me How Long* については、論じる余地がまだ多く残されているということから、この小論では筆者なりの一つの試論を提出してみたい。

まず本小説の構成の問題だが、冒頭に登場する当年 (1965年)⁸⁾ 39歳 (p. 70) で「驚くばかりの成功を収めた」(p. 71) 黒人舞台俳優 Leo Proudhammer は、開巻間もなく San Francisco の舞台で心臓発作を起し病院に担ぎ込まれる。そして物語は Leo を語り手とした回想——New York の Harlem での貧しい少年時代 (10, 14歳)、Greenwich Village と New Jersey 州の田舎町での役者修行 (19歳)、商業演劇での成功と役者としての名声の高まり (26~30歳台)——が現在療養中の主人公の描写を挟んで時間の流れとは無関係に展開する。そして退院した主人公がヨーロッパでの静養の後に帰国し舞台の袖に立って出番を待つ場面で小説は終わっている。自己の内面凝視という過程を経て自己の経験を精査し、その統一を計ろうとするパターンはこの作家の作品によく認められるが、本小説の場合、黒人として自分の半生を回顧し己れのアイデンティティを模索する行為は、結局主人公に明確な精神的昂揚をもたらしてはいない。読者としては「極端に当てにならない迷宮」(“desperately treacherous labyrinth” p. 8) である主人公の半生に小説の最初から文字通り最後まで付き

5) “James Baldwin: At Ease in Apocalypse,” *Harper’s Magazine*, 237, no. 1420 (September 1968), p. 95.

6) “From Allegory to Realism,” in *James Baldwin: A Critical Study* (New York: The Third Press, 1973), p. 152. またマルクス主義批評家 Granville Hicks は「目新しいのは暴力の強調である」と評して Baldwin の創作衝動自体を疑問視している (“From Harlem with Hatred,” in *Saturday Review*, June 1, 1968, pp. 22-23).

7) John Hall, “Interview with Baldwin,” in *Transatlantic Review*, 37 and 38 (Autumn-Winter 1970-1971), pp. 10-11.

8) Leo が19歳 (p. 405) のとき第二次世界大戦が終結 (1945年) しているので (p. 363)、作品の「現在」は1965年頃に設定されている。

合わせられるので、結末部における主人公の絶望的で否定的な人生観には納得がゆかず、この点からも批評家の側から鋭い反応を誘発したであろうことは充分考えられる。加えて主人公 Leo と作者 Baldwin に年齢・生い立ち・社会的地位と名声の獲得・根無し草的生活等々幾つかの類似点が認められるために、主人公は作者の自画像であるという見解を全面に押し出してしまい、小説の客観的分析を阻んでいるとも考えられる。このような固定観念を抱いたまま本小説を読んでしまうと、1960年代アメリカ合衆国全土を席捲していた公民権運動⁹⁾に関わって Baldwin が発言した内容と本小説の主人公の洞察との余りの落差に、作家としての Baldwin の衰えを認めざるを得なくなってしまう。また小説技法としての回想は混沌とした経験を秩序立てる効果を本来備えているが、本小説には時間や場所の概念が不明瞭な箇所も多く、また語り手の記憶もはっきりとしない部分もあり、*Tell Me How Long* は少からず晦渋かつ曖昧な小説と言えよう。しかしながら、作品というものが、その各各の部分の持つ意味を互いに緊密に連結しながらその全体を構成しているとすれば、本小説の統一性とは一体何なのであろうか。

ところで、Baldwin が「演劇に取り憑かれ」たのは20歳のとき(1944年頃)と伝えられているが¹⁰⁾、文壇に登場した後も *The Amen Corner* (1954年初演、'68年出版)、*Giovanni's Room* (1956年発表した同名小説の'57年脚本化、'65年初演)、*Blues for Mister Charlie* (1964年初演、同年出版)を發表し、作者自身、演劇の分野には以前から関心を持ち続けていたようである¹¹⁾。このような作家の経歴から判断すると、Baldwin が小説の素材を演劇界に求めたのも首

9) 合衆国最高裁の公立学校での人種分離教育を違憲とする判決(1954年)を端緒に1950年代半ばから60年代後半までアメリカは黒人問題で揺れている。特に60年代には、Mississippi 大学での James Meredith 入学をめぐる流血事件('62年)に代表される共学紛争、奴隷解放百年を記念する20万人の Washington 大行進('63年)に象徴される黒人デモや暴動、戦闘的黒人指導者 Malcolm X ('65年3月)と非暴力主義者 Martin Luther King ('68年4月)の暗殺等々頻発している。

10) Fern Marja Eckman, *The Furious Passage of James Baldwin* (1966; rpt. London: Michael Joseph, 1968), p. 127.

11) その後も Alex Haley 代作の *The Autobiography of Malcolm X* (1965) の脚本 *One Day When I Was Lost* (1972) を手掛けたり、Istanbuhl で1973年に製作された映画 *The Inheritors* の脚本・監督やオフ・ブロードウェイの舞台劇 *The Deed from the King of Spain* (1974) の演出にも携っている。Cf. Bernard L. Peterson, Jr., *Contemporary Black American Playwrights and Their Plays: A Biographical Directory and Dramatic Index* (Westport, Conn.: Greenwood Press, 1988), pp. 31-32.

肯ける。だが、本小説における演劇は真理に迫る芸術という役割を与えられてもいないし、主人公の自己実現を可能にする手段として取り込まれてもいない。寧ろ Baldwin はアメリカ黒人が歴史上担ってきた「役割」を小説のモチーフとして現代アメリカ社会の現実を照し出しており、この創意のために演劇界を小説の舞台に選択したのではないかと考えられる。

この小論では Leo Proudhammer が「演技者」としてアメリカ社会の現実への反逆という黒人の夢を演劇界で実現しようとし、その行為が必然的に内包する「偽装」のために挫折することを論証する。まず主人公の直面する混迷打開の姿勢の問題点を考える。次いで舞台俳優として主人公が被る「仮面」の形成と自己分裂の過程を検討する。そして最後に他の登場人物との関係の真意を探りながら、主人公の悲劇性を考察してみたい。

II

Tell Me How Long は主人公 Leo Proudhammer を一人称の語り手とした、いわば内的独白 (interior monologue) から成る三部構成の小説であるが、物語の大部分を占める回想場面は時間の流れに沿って進展してはいない。そこで I で述べた少年時代 (10, 14歳) と役者修行時代 (19歳) という二つの時間の流れに沿って、まず主人公に見受けられる曖昧な自我と自己防護の二つの点を中心にして Leo の「演技者」としての特徴を考えてみたい。

Leo が10歳の頃、アメリカに渡るまでは「没落した Barbados 島 [西インド諸島東端の英植民地; 1966年独立] の小作人」(p. 14) であり当時 (1936年頃) 町工場の労働者の父と New Orleans 出身 (p. 18) の「器量よしで白人女と見紛うばかりの」(p. 20) 母と7歳違いで「家族の中で一番顔立ちのいい」(p. 377) 兄 Caleb と Leo の Proudhammer 一家は極貧の生活に喘いでいた。Garvey 運動の成功とアフリカ帰還¹²⁾を夢見る父は、隣人から嘲笑され、

12) Jamaica 生まれの汎アフリカ主義者 Marcus Garvey (1887-1940) は1914年 Universal Negro Improvement Association を設立したり、週刊新聞 *Negro World* を発刊している。1916年には合衆国に渡り New York の Harlem で “Back to Africa” を提唱している。結局この運動は途中で挫折するが、Garvey はその後 Black Nationalism 始祖と見なされている。Cf. *Encyclopedia of Black America*, ed. W. Augustus Low & Virgil A. Clift (1981; rpt. New York: Da Capo Press, 1987), p. 402., 猿谷要「黒人問題—その過去と現在」加藤秀俊編『多様の中の統一』(講座アメリカの文化4) 南雲堂 昭和45年 p. 103.

二人の息子からも無視されていた。戦場に連れて行かれたこともなく奴隷でもない王家の血筋を誇りにする父も、子供の目には家賃滞納のためにユダヤ人の家主に無抵抗で追い出される無力な父親としか映らない。このような父親と対照的に兄 Caleb は、Leo にとって「私の試金石、私の模範、そして私の唯一の案内人」(p. 17) であり、「教師」(p. 14)、「長い間私のたった一人の友人」(p. 13) であった。

さて、眉目秀麗の兄に似ず「丸い目をして弱々しく役立たずで意気地なしの弟」(p. 29) の Leo は、こうした「自分の体格や風変りな様子、つまりどうすることもできない自分の曖昧さ」(“my size and strangeness, my helpless ambiguity” p. 40) にも拘らず、自分の遊び仲間を威圧する方法を編み出す。

I used what I knew. I knew that what was sport for others was life or death for me. Therefore, I had to make it a matter of life or death for them. Not many are prepared to go so far, at least not without the sanction of a uniform. But this absolutely single-minded and terrified ruthlessness was masked by my obvious vulnerability, my paradoxical and very real helplessness, and it covered my terrible need to lie down, to breathe deep, to weep long and loud, to be held in human arms, almost any human arms, to hide my face in any human breast, to tell it all, to let it out, to be brought into the world, and, out of human affection, to be born again. What a dream: is it a dream? (p. 41)

上の引用に見られるのは、他者にとって「気晴らし」としか思えない事象を生死に関わる問題にしようとする立場逆転の発想である。この極めて観念的な自己防御は Leo の「明らかな脆弱さ、つまり自分の、逆説的ではあるが正に現実の無力さ」によってその残酷な「本性を隠して」(“masked”) しまい、相手の反感を呼ぶこともなかったのであろう。少年時代にこのように狡猾な自己抑制を身に付けた Leo は自分の回りの人間を欺き互いの立場を逆転させることが自己を傷付けずに済ませる方便だと考えたのである。しかし、当時を振り返る語り手は、こうした自己擁護の姿勢が結局「自分で築き上げた要塞の中に自らを幽閉してしまった」(p. 41) ことに気付き、自分が演じる「役」に囚われ自らの言葉で語ることのできない「演技者」になってしまったと述懐する――

“The day came when I wished to break my silence and found that I could not speak: the actor could no longer be distinguished from his role” p. 41)。自己の本然の姿を隠蔽し外部世界との対立を忌避してきた Leo は、自己の偽りの姿（「役」）を演じる「演技者」に徹する結果、自己の本質に関わる葛藤に煩悶することはなかったのである。Peter Bruck の指摘の通り、人種差別の枠外にある演劇界に逃避する故に Baldwin の作品で犠牲者と成り得ない最初の主人公¹³⁾ Leo は、自己の内部に空白しか見出すことのできない虚無的な人間像となる。

ある晩、帰宅時間に遅れて家路を急ぐ Proudhammer 兄弟は、白人警官から屈辱的な路上尋問を受ける。警官が立ち去った後、Caleb は卒直に自分が怯えていたことを述べるが、Leo は「兄さん怖がっているようには見えなかったよ」（“‘You didn’t act scared.’” p. 59）と言って兄を庇う。この直後、語り手は兄に発した自分の言葉が“the truth”（同頁）であったと補足説明しているが、当時の Leo は身元を証明するために警官に財布を差し出す兄の手が震えていたことに明らかに気付いている（p. 58）。このような弟の兄に対する面従腹背の関係について語り手は、「余りに長く依存していたという理由から弟が兄を喜んで破壊する日が訪れるだろう」（p. 17）と述べ、彼が従順な弟を演じながらも内心では屈辱を感じていたことを仄めかしている。Leo の言動に散見される本心の隠蔽とは、アメリカ黒人が生まれながらに刻み込まれた屈辱感という精神的^{精神的}外傷を覆い隠すことに他ならない。このことは Leo が病室で白人看護婦に検尿を採取される場面においてヨリ明確に描写されている。彼は排泄行為という人間にとって極めて根本的な要求さえも人に手を貸りなければ満されないと知るに及んで、烈しい自己嫌悪に陥る。そして卒然として自分の黒い肉体に厭気がさし、自殺衝動に駆られている——“And I wanted to die—to drop my black carcass someplace and never be humiliated by it any more”（p. 68）。更に語り手は「屈辱感が結局根底では自分の自然な状態のように思われ」（p. 69）ながらも、自己の「無力な状態」（“being helpless” p. 68）と表裏を成すこの感情を「葬り去った」（同頁）と述懐する。Leo の Caleb に対する盲目的な敬愛の情が自己の非力さに裏打ちされた屈辱感に根差しているために、兄も自分同様無力な人間であることが判明すると一転して

13) “Die Welt als Bühne: Tell Me How Long the Train’s Been Gone,” in *Von der ‘Store Front Church’ zum ‘American Dream’: James Baldwin und der amerikanische Rassenkonflikt* (Amsterdam: Grüner, 1975), p. 101.

Leo は Caleb に裏切られたと感じるのである。

集団窃盗の罪で南部の感化院での刑期を終え帰郷した Caleb はその「言語に絶する過去」故に「耐え難き未来」(p. 205)しか持ち得ない人間に変わり果ててしまった、と14歳になった Leo は思う。彼は父親ばかりか、兄までも人種による社会的差別の壁に阻まれ打ちのめされた様子を眼の当たりにし、「私はもう自分を見失いそうだった。年上の者が、彼らの落度ではないが私を裏切ったからである」(p. 204)と考える。Leo にとって父親や兄は人生の敗残者であり、未熟な自分を矯正するための「模範」(“models” p. 204)とは成り得なかった。このように自分自身の行動の手本とするべき強い男性像を見い出せない当時の Leo が考え出したのは、“the determination to outwit one's situation means that one has no models, only object lessons.” (p. 204) という結論であった。しかしながら、自分を取り巻く虐げられた同胞を“object lessons”と見なす Leo 自身、白人優越の神話を支持してきた聖書の中では「黒んぼ」(“a nigger” p. 224)という“the object lesson”(同頁)に過ぎない。結局、年上の者を“object lessons”としか規定し得ない Leo は、アメリカ社会において白人が黒人を卑下する心的態度を無意識裡に身に付けていると言えるだろう。上の引用には“outwit”という言葉が用いられているが、この言葉の類義語“fox”(「出し抜く」p. 223)が、役者になりたい旨を Leo が語る場面で弟に白人の鼻を明かすよう忠告する Caleb によって用いられている¹⁴⁾。なるほど白人優位の原則が徹底しているアメリカ社会において黒人が真っ向から自己実現を計ろうとしても、人種偏見に満ちた白人世界はそれを傍観する鷹揚さを持ち合わせてはいない。日常生活のレベルまで浸透した人種偏見とそれに伴う現実の危険を回避するために、ある程度の狡猾さは黒人にとって必要不可欠なのであろう¹⁵⁾。だが、こうした狡智に満ちた詐術によってしか

14) Leo は“‘I haven't told nobody except you.’”(p. 222)と Caleb に語っているが、この言葉は厳密な意味で言うと嘘言である。Leo は、10歳の頃地下鉄に無賃乗車して迷子になりかけたとき、彼を助けてくれた「救世主」(pp. 36, 37, 39)のような見知らぬ男 Charles Williams (p. 39)に“‘I want to be a—actor.’”(p. 38)と既に打ち明けている。

15) 例えば、短編“‘This Morning, This Evening, So Soon’”—*Atlantic Monthly* 誌(1960年9月刊)掲載——の中で Paris に住むアメリカ黒人で歌手の「私」は、帰国した際白人の出入国管理官の疎略な扱いを受け、白人を前にするときの声の調子の決め方、白人の怒りをそらす笑い方といった「自分の生活を以前左右した秘訣のすべて」(“all the tricks on which my life had once depended”)を忘れていないことに気付く (James Baldwin, *Going to Meet the Man*, 1965: rpt. New York: Dell, 1981, p. 141)。

日常生活を送れない黒人が本来の自我を束縛した状態から脱し得ない限り、彼らは閉塞した精神状態のまま自我の崩壊を迎えるしかない。Baldwin は本小説において黒人の自己実現がこうした偽りの自我の上に成立している限り、たとえ社会的名声を自分のものにしたとしても袋小路に入り込んでしまう悲劇を浮き彫りにしていると考えられる。Leo は危機的な状況に直面する度に一個の人間として自然な感情を秘匿し外的世界の規定する「役」を演じ続けるために、黒人としてのアイデンティティを再認識した上で新しいリアリティの構築を目指すことができない。

ところで、*Tell Me How Long* には本来演劇とは関係がないと思われる箇所で極めて演劇と関連した用語が使われている。例えば Proudhammer 一家が屋賃滞納のためアパートを追い出され Harlem 川の近くに引越してからの生活を “In those two rooms we acted out our last days as a family.” (p. 117) と語り手は回顧する。この一文には、家族本来の機能を失って形骸化した Proudhammer 家の状況が「身振りでやってみせる」(act out) という言葉によって示唆されている。また感化院を出所したばかりの Caleb と Madison Square Garden の近くを歩いているとき黒人デモに遭遇した14歳の Leo は、「町をうろつき歩く頑丈な黒人」である兄より「自分の 体格と当然の事とされている罪のなさ」(“my size and my presumed innocence” p. 226) が逆に7歳上の兄を庇護しており、“our roles were reversed” (p. 225) だと気付く。この兄弟関係に見られる立場の逆転は、元来臆病で弱い立場の Leo が遊び仲間を威圧した方法と同様の理屈に依拠していると言えるだろう。端的に言えば、Leo の処世の秘訣は本質的に自己の弱点であるはずの肉体的脆弱さや精神の未熟さを逆手に取って自己擁護の拠り所とする詐術なのである。他律的な Leo にとって「役」は自ら要求したり創造したりするものではなく、他者から与えられ意味付けられるものである。この事実が判明するのは、舞台俳優を目指し New Jersey 州で催される夏期公演に参加したときである。傍役で子持ちの独身女優 Madeline Overstreet とのセックスの最中、19歳の Leo は自分の黒い肉体が如何に軽蔑に値するのかと自虐的にこの白人女性との行きずりの情事を正当化しているが、彼は自律的に行動しているわけではない。それどころか Leo は自分の演じる「役」を相手の Madeline に委ねている——“I didn’t know what role she [Madeline] wanted me to play with, and for the moment I was just stalling, being a kind of bebop kid” (p. 196)。この極めて他律的な姿勢のために Madeline との情事は主人公の利己的な性格

を反映するにとどまっている¹⁶⁾。

翌日、Madeline のアパートの住人の密告により白人警官に連行される Leo は自分が何の容疑で逮捕されるのか理解できない。彼は自分の怯えを悟られないように「命ある限り計略を立て (“scheme”)、出来ることなら奴らを出し抜こう (“outwit”）」(p. 251) と意を決する。そのために彼は「(警官に向かって) 卑屈に振舞うか怒鳴り声を上げるかという間で綱渡りをしなければならなかった」(p. 252) のである。警察署に連行された Leo は、自分が婦女暴行のかどで暴徒と化した白人に今にも「八つ裂き」にされるのではないかと考え戦慄を覚える (p. 253)。南北戦争 (1861~65年) 以後、特に南部白人の憤懣の吐け口となった非合法的暴力手段であるリンチ (lynching) の歴史的経緯を考慮に入れれば、この場面において主人公が受ける精神的重圧には測り知れないものがあるかもしれない¹⁷⁾。しかし、それにもまして恐怖心を相手に気取られまいと「計算し」(“calculate” p. 252) ようとする Leo の態度には、自己の自然な感情を押し隠してまでも身の危険を回避せねばならぬアメリカ黒人の精神的逼塞状態が描写されている。赤ら顔で太ったアイルランド系の刑事の尋問を受ける Leo は、この担当刑事の憎悪の対象にも値しない程自分が「現実味のない」(p. 254) 存在だと認識する。そして調書も指紋も採られぬまま別室に移された Leo は、自分に如何なる危害が加えられようとも動揺せぬように、事前に驚く心構えをして置くという「後に劇場で役に立つようになるトリック」(p. 255)を導き出す。こうした主人公の感情と言動の抑制と嘘の供述¹⁸⁾による懸命の自己防護にも拘らず、彼は結局「ハンター」(白人警官) を前にして今にも飛び掛ろうとする狩猛な “the jungle cat” を演じてきたことに気付く、この一連の道化芝居に厭気がさす——“I was tired of this vicious comedy, and

16) この情事の直後、Leo は自らキリストを裏切った Judas や殉教者 Saint Sebastian に譬えているが (p. 200)、この主人公のアンビバレンスは、情事の直前の「彼女は通り道にいたに過ぎなかった」(p. 197) という言葉や翌朝の「私は彼女をファックしたかっただけだ。つまりこれは彼女に好意を寄せている理由にはならなかった」(p. 246) という冷徹とした叙述のために、その場限りの印象を強く与えている。

17) Tuskegee Institute (1881年創立の黒人大学、Alabama 州) の統計調査によると、1882年から1968年の間に全米でリンチにかけられた黒人の数は3,446人と報告されているが、この場面の舞台となっている New Jersey 州では1人だけ記録されているに過ぎない (*Encyclopedia of Black America*, p. 542)。従って Leo の感じる恐怖は、歴史上の事実を背景にしているというより主人公の妄想という印象が強い。

18) 刑事に母親の住所を訊かれた Leo は “‘In Johannesburg, the Republic of South Africa... She’s a missionary.’” (p. 259) と答え、相手を幻惑している。

ashamed of myself for playing any role whatever in it” (p. 255)。人種偏見に満ちたアメリカ社会に生きる黒人は、多かれ少かれ何かしらの「役」を演じざるを得ない。Leo は黒人故に否応無しに振り当てられた「役」の逆手を取って演劇界で自己実現を計ろうとする。しかし、その演劇観が「仮面」の論理に依拠しているために、主人公は自己の人生に積極的な意義を見出せず、烈しい挫折感に苛まれながら自己疎外の陥穽に落ち込んでゆく。

III

心臓発作の原因が神経疲労と過労にあると診断を下す (p. 70) 担当医師から心身共に酷使する理由を尋ねられた Leo は、戸惑いながらも役者としての矜持を交えて医者問いに答えている。

“...I’m an actor—I think I’m a pretty good actor”—I was listening to myself and I sounded very lame and defensive—
“I’ve always tried not to repeat myself. I mean—I’ve always tried to do things I wasn’t sure I could do. If I knew I could do it, then there didn’t seem much point in doing it. And then you just do the same thing over and over again and pretty soon you’re not an actor, you’re just a kind of highly paid—manequin.” I coughed. “Manipulated.” (p. 71)

上の引用に見られるのは、Leo が一流の舞台俳優になるための必須条件の説明で、主人公の語調はやや自信過剰の嫌いはあるが、ここで大切なのは彼自身がこの説明の論理を信じ切っていないことである。Leo は自らを“a pretty good actor” と述べた直後「容易には信じ難く守勢に回っているように」感じており、この語句は主人公の役者としての信条と現実の自分の姿に齟齬を来していることを示唆している。彼は本来の自分を繰り返して演じないこと、そして演じることに確信が持てない役に挑戦することの二点を“a pretty good actor”の必須条件として挙げている。このような役者観が如何なる論理をその基盤としているのか明らかにするために、幾分詳細に Leo の役者人生を辿ってみることにしよう。

Leo が俳優の道を進むことを決断したのは、Greenwich Village で画学生

のモデルをしながらポヘミアンの生活を送っていた1945年のある夏の夜のことであった。Kentucky 州出身 (p. 78) で仕事仲間の白人女性 Barbara King に同伴して、あるパーティーに出席したことを「決定的な転機に見られる、不吉で恐ろしい価値を伴った重要な」(p. 81) 出来事として語り手は回想する。Sylvia Sidney, Betty Davis といった当時の一流俳優や多くの脚本家と演出家が出席しているパーティー会場で、Leo は期せずして役者としての自己の可能性を見出し出している。

One very famous actress struck me as having very narrowly missed being a dwarf: but she had seemed very tall, in her regal robes, when I had seen her on the stage as the queen of all the Russias. It may have been that night that I really decided to attempt to become an actor—really became committed to this impossibility; it is certain that this night brought into my mind, in an astounding way, the great question of where the boundaries of reality were truly to be found. If a dwarf could be a queen and make me believe that she was six feet tall, then why was it not possible that I, brief, wiry, dull dark me, could become an emperor—*The Emperor Jones*, say, why not? (pp. 82-83)

豪華な式服をまとってロシア帝国の女王を演じた際には背が6フィートもあるように見えた女優が実際には小女だと判明して、Leo は役者になる決意を固めている。要するに彼は現実世界と舞台上の演劇空間の間にある「リアリティの境界(線)」を越えて自己の実像と舞台での虚像との摩り替えという「この不可能性」に身を委ねようとしたのである。このように仮構世界を現実世界と同一視する傾向は、映画館に足しげく通い始めた10歳の頃、スクリーン上に映し出される映画俳優たちにヨリ現実味を感じ取っていた Leo の現実認識の有り様にその萌芽が見られる——“They [the movie stars] were not like any people I had ever seen and this made them, irrevocably, better... But only the faces and the attitudes were real, more real than the lives we led, more real than our days and nights” (pp. 31-32)。これから判断すると、主人公が役者の条件として挙げた、演じることに確信が持てない役への挑戦の真意は、現実世界では実現不可能な人間像を舞台という仮構世界において具現

化しようとすることではあるまいか。子供の頃自己の感情を隠蔽し他者との立場逆転に専心していた Leo は、役者の道を歩き始める際には自己の実像と演劇世界の虚像（劇中人物）の差し替えに自己実現の可能性を模索していると思われる。しかし、己れの身体的障害——「背が低く針金みたいな身体付きで冴えない黒い肌の私」——を舞台の上で一時的に克服しても、何ら自己の根本的改革には成り得ない。Baldwin 自身が John Hall とのインタビューの中で発言しているように、自己変革のためにはまず自己の限界を認識した上で自己の可能性を発見することが肝要なのである¹⁹⁾。従って Leo の演劇界での長年の努力が満足できる程に実を結ばないのも当然と言えよう。40歳を目前にした (p. 316) 主人公が、19歳の当時夢見ていた *The Emperor Jones* (1920年に制作・初演された Eugene O'Neill の戯曲) の舞台を一度も踏んだことがない事実が、皮肉にもそのことを裏付けている。だが、西インド諸島で詐術を用いて皇帝に成り上ったアメリカ黒人 Brutus Jones 同様、役者として名声を擲んだ Leo の帰属感や目的意識が混迷に陥り否定されることを考慮すれば、彼は人生という舞台において *the Emperor Jones* を演じてきたと言えるかもしれない。

Leo と Barbara が New Jersey 州での夏期公演に参加できたのは、先に触れた劇場関係のパーティーで知り合った *The Actors' Means Workshop* の美術監督 Saul San-Marquand に負うところが大きかった (pp. 100-1)。公演中主に劇の看板作りや使い走りを受け持つ雑用係に甘んじていた二人にも Saul San-Marquand 監督の前で寸劇を発表する機会が訪れる。二人は稽古を積んで本番に臨むが、監督の Leo の演技に対する講評は辛辣であった。「君は大袈裟で感情を剥き出しにして自己憐憫に耽っていた」(“‘... You were bombastic, hysterical, and self-pitying.’” p. 301) という Saul の指摘が的を射ているので、Leo は反駁することもできない。この監督はまた *Othello* 役で有名な黒人俳優 Paul Robeson (1898-1976) を例に挙げながら “‘... But an actor's instrument is his body, is himself. Paul Robeson, for example, is an actor who was made to play *Othello*... Other actors could never play *Othello*. The instrument will not carry the illusion.’” (p. 300) と説明する。*Othello* (1604) において Venice の大貴族の一人娘と、その親の承諾

19) Baldwin は、人生の様相を変革する前にあるがままの人生を受容することが重要だと言いながら次の様に語っている——“In order to change myself, I have to admit that I am not six feet tall, I'm not blue-eyed. I've got to accept limitations before I can discover my possibilities” (John Hall, *op. cit.*, p. 12)。

も得ず結婚する将軍 Othello に名将ではあるが素性の知れない Moor 人という設定がなされており、これが筋の重要な一部となっていると考えるのは極めて妥当な解釈であろう²⁰⁾。こう考えると、Othello が Iago の奸計に陥るのは黒人としての劣等感のなせる業という Saul の解釈 (p. 289) はやや図式的とは言え根拠のない臆説とは言い切れない²¹⁾。Saul San-Marquand 監督の役者観は Leo の立場から見れば黒人として演劇界で成功することの難しさを突き付ける見方ではあるが、客観的には説得力のある見解と見なすことができるのではないか。従って本来の自分を繰り返して演じないという Leo の信条の真意は、Saul の言葉を借れば舞台を現実から切り離して「幻想」を求めることなのである。しかも Leo が Saul とは正反対の役者観を抱くに至ったのは、芸術認識の相違というより寧ろ主人公の黒人としての自意識過剰が引き起す極めて個人的な敵意ではなかったか。初めて Saul と会った Leo は、彼と握手をただけで「悔悟の念など抱いたことのないエレミア」(p. 88) という第一印象を受ける。更に、父や兄と同様に衣料品工場で屈辱的な仕事を経験した主人公は、Saul が「私の監督や親方の正に蒸留物」(p. 91) であると断定する。このように推定の根拠も示さず主観と印象だけで相手を律する一方で、Leo は出来る限り相手に対する嫌悪感を押し隠そうと努めている——“I was going to be cool, and, in any case, I needed time to calculate, and so I used my sputter and my cough to make my statement impeccably ingenuous and juvenile” (p. 91)。この一文には、II で論述した主人公の行動に顕著な特徴である、感情の隠蔽と計算された言動が窺える。Leo がこのような行動パターンを再三再四試みていることを考慮すると、本来の自分を繰り返して演じないという信念は、他者に自己の正体を晒すことのできない人間にとって恰好の自己防護の論理に貫かれていると言えるだろう。

このように自分の殻に閉じ籠りがちな Leo も「疎外感」(“estrangement” p. 109) の克服のために New York の City Hall 近くの公園で開かれた決起集会に「聴衆を惹き付ける」(p. 108) ための演説者として参加する。しかし立場の違いを越えた連帯の場であるはずの公民権運動においても互いに抱く世界

20) 吉田健一「オセロ」『英国の文学 シェイクスピア』(吉田健一著作集 I) 集英社 昭和53年 p. 337。

21) Saul が人種偏見のために Othello の Iago への対応を曲解し、「誤った Othello 感 (原文のまま) を抱いている」との説を筆者はとらない(小林信次郎「James Baldwin の *Tell Me How Long The (sic) Train's Been Gone* について」『大阪工業大学紀要 (人文社会篇) 18 (2)』[1974. 4], p. 62)。

観の違いを彼は痛感する。このような世界観の相違を生み出す要因が自分の「芸術家」としての立場にあると分析した後で (p. 109), Leo は黒人大衆を前にして芸術家の果すべき責務について思索を凝らしている。

There is a truth in the theater and there is a truth in life—they meet, but they are not the same, for life, God help us, *is* the truth. And those disguises which an artist wears are his means, not of fleeing from the truth, but of attempting to approach it. Who, after all, could believe a word spoken by Prince Hamlet or Ophelia should one encounter this unhappy couple at a cocktail party? Yet, the reason that one would certainly never make the error of inviting them back again is that their story is true—and not only for the Prince and his mad lady; is true, is true, unbearable, unanswerable: and one's disguises are designed to make the truth a quantity with which one can live—or from which one can hope, by the effort of living, to be delivered. But on that afternoon I was facing the people with no recognizable disguise—though perhaps by this time my disguises were indistinguishable from myself—and I was very frightened. (pp. 112-13)

この箇所には芸術家が真理を探究する手段として“disguise(s)”という言葉が多用されている。一般的に“disguise(s)”とは人間や事物の本質——identity, character, quality など——を包み隠す衣服(もの)を指すと考えられるが、*Hamlet* のような文学作品が「真実の耐え難く反駁できない」ストーリーを語っていると認めながらも、“disguise(s)”が芸術家にとって真理到達の手段と考える Leo の芸術観には明らかに論理矛盾があるとは言えまいか。Leo が決起集会において黒人同志の一体感、同胞意識を共有できないのは、舞台俳優が芸術空間を耐え難い真実からの逃げ場と見なし、アメリカ黒人の直面する否定し難い現実を自己の本質から切り離そうとしたことに起因する、と筆者には思われる。嘗て Baldwin はアメリカの人種問題の根源には、自己の正体を晒すことができない故に「我々がそれなしでは生きてゆけないと懸念し、またその中に身を隠して生きてゆけないことも知っている仮面」(“the masks that

we fear we cannot live without and know we cannot live within”²²⁾ を被らざるを得ない現実があると指摘した。してみると、“disguise(s)” が芸術家の手段という主人公の芸術認識は、黒人としてのアイデンティティを否定する偽装手段である「仮面」の論理に基づいていると判断される。夏期公演中初めて芝居小屋の舞台に一人で立った19歳の Leo は、劇場を役者と観客の生命力で満たすことが「愛の行為に関して自分にある最大の可能性”(“my highest possibility of the act of love” p. 137) だと察知する。しかしこうした舞台俳優としての覚醒とその後の活躍にも拘らず、上の引用の最後の一文に見られるように「自分自身と自分の変装が見分けられなかった」と認めている語り手が、あるがままの自分を舞台の上で表現してきたとは考えられない。従って主人公が彼の役者人生において観客との生命力に満ち溢れた一体感を共有してきたとは決して言えないのである。Leo は自己解放への糸口を観念的に掴みながらも、その実践に当たって「仮面」の人生による自己の喪失感——“myself... cruelly locked in the depths of me” (p. 99)—— 故に自らの経験と認識に齟齬を来してしまう。結局、彼自身が黒人として痛感している「苦痛」や「激怒」から「自分の言語」を創出することが自己創造に繋がるという、ブルース (blues) の表現形式にも似て独創的な論理も²³⁾、語り手によっていとも簡単に打ち消されてしまう——“My pain was the horse that I must learn to ride... I was no rider and pain was no horse” (p. 99)。

Baldwin に限らず、人生の価値を懷疑し虚無の深淵を窺った作家は少ない。*Tell Me How Long* の主人公が処女作 *Go Tell It on the Mountain* (1953) 以来の作者の重い分身であることに疑いの余地は無い。Leo に見受けられる「仮面」の形成と自己分裂は、作者自身が常に感じていた不安の無意識の肩代りであるように筆者には思われる。というのも小説の材料を自己の体験的事実に求める作家であることを表明した Baldwin は²⁴⁾、自己を繰り返して演じない黒人舞台俳優を、いわば作家のネガティブな分身として創出していると判断されるからである。

22) “Down at the Cross: Letter from a Region in My Mind,” in *The Fire Next Time* (1963; rpt. New York: Dell, 1981), p. 128.

23) The blues is a musical expression that is an individual form of creative statement. It is a personal statement, a reaction to the life experience in its entirety (*Encyclopedia of Black America*, p. 598).

24) “Autobiographical Notes,” in *Notes of a Native Son* (1955; rpt. New York: The Dial Press, 1979), p. 11.

IV

Leo が Barbara に惹かれたのは、彼が裕福な地主の娘で南部人の彼女に、個人の意志とは無関係に与えられた人生や自己を取り囲む社会の現実への反逆心を感じ取っていたからである。「人生の演技」は“an object lesson” (p. 103) であるとする Barbara には、父親や兄を“object lessons” (p. 204) と見なす Leo の人生観に共通する現実認識が窺える。「彼女の感情よりも理性や思考を重視する明晰さ」(p. 77) にも惹かれたと語り手は述懐する。また Barbara の「演技者」としての天賦の才能も彼を魅了した一因のようである。パーティーの席上 Barbara は自分が喉頭炎に罹っていると見せ掛けて相手を自分の話に引き込む。これを観察する Leo は、彼女の熟練した演技のために「それはもはやトリックではなく、一つの事実であった」(p. 83) と判断を下す。Barbara の演技を事実と見なす主人公は、恐らく「仮面」を被った「演技者」として生きてゆく自己を正当化する論理を掴みたかっただけに違いない。さて、与えられた人生の価値に懐疑を抱く二人は、大部分の人々が「真実」(“the truth”) と見なしている事柄が「非常に魅力的ではなく実際には不快である」(p. 84) ことに気付き、「真実」を語って夢見るのを止めてしまう。そして彼らは自分たちを受け入れない実社会に対して偽りの姿を演じることで二人の関係を維持しようとする。こうした二人の生活は、演劇世界と現実世界の差し替えにその基盤を置いている——“Nothing could have been further from the truth, but we [Leo & Barbara] were, as Pirandello puts it, in the process of living our play and playing our lives” (p. 84)。

Greenwich Village を離れた Leo と Barbara と当時彼女の恋人でイタリア系アメリカ人の Jerry の三人は、夏期公演に参加するために New Jersey 州の保守的な田舎町に滞在するが、彼らはその土地で「我々の現状の余りに生々しい感じ」(p. 131) を受ける。James Fenimore Cooper (1789–1851) の *The Last of the Mohicans* (1826) の舞台にもなった「川の断崖の上に立つ田舎町」における三人の余所者としての立場は、7月初めの強い陽射で日焼けした彼らの肌の色が象徴するようにアメリカ社会における黒人の置かれた状況を暗示する——“I had turned darker, with a lot of red in my skin and hair; while Barbara had turned mulatto and her hair had turned blond on her forehead and on the curly sides and edges. Jerry was browner

than Arabs” (p. 131)。この抑圧された状況の中で Leo と Jerry は同性愛の関係を装い、Jerry と Barbara は「淫らで破康恥な恋人同志」を演じ、また三人で出歩くとき彼らは手に手を取り合うことで「我々に対して町民たちが抱く様々な幻想を進んで実演してみせた (“obligingly acted out”)(p. 133) のである。そしてこの一連の演劇的行動は、Leo と Barbara が互いの愛を確認し合い「陽気で気の大きい」(p. 130) Jerry が二人の元を去った後、Leo-Barbara という組み合わせで受け継がれる。ところが暫くすると Leo は劇場から帰宅途中暴行を受けたり、住居に闖入されたりする。このように「我々の三人入り乱れた黒白の関係」(p. 348) が現実のものとなるに及んで、主人公は自分の存在自体に確信が持てなくなる。

And how many nights I lay there, while Barbara slept, filled with an indescribable bewilderment; feeling that all that held me to life was being gnawed away, and feeling myself sink, like a weighted corpse, deeper and deeper in the sea of uncertainty. It's hard, after all, for a boy to find out who he is, or what he wants, if he is always afraid and always acting, and especially when this fear invades his most private life. (p. 350)

「演技」という偽装手段によるリアリティへの反逆は、現実の変革に成り得ないばかりか自己存在の喪失感をもたらすことが、上の引用の中程の「重くなった死骸のように自分が不確実性の海の中深く更に深く沈んでゆくを感じながら」という表現に示唆されている。これと類似した「下降」の比喩表現は、本小説の冒頭 Leo が演技中に心臓発作で昏倒する場面でも用いられており (“I had lost any sense of depth or distance—feeling that I was sinking deeper and deeper into some icy void.” p. 4), Baldwin は主人公の取る一連の演劇的行動がこうしたアイデンティティ喪失の危機的状況を招いたことを示唆している。Leo は Barbara と一緒に居るときに感じる恐怖が、人種の相違という外在的要素から生じる「社会一般に及ぶ恐怖」が原因なのか、それとも「私自身の人格のねじれによって生じた個人的な恐怖」(p. 357) が原因なのかも分らなくなる。

自らを「白人で近親相姦の妹」(p. 275) と称する Barbara と Leo の関係は、社会通念の打破という意味において革命的と言える。だが、南部人の

Barbara と彼女にとって「禁断の木の实」(p. 277) である黒人 Leo の二人が恋愛関係を維持してゆくためには「畏に懸ったままで生きること学ぶ」(p. 361) しかない。このように楽園を追放された現代の Adam と Eve のイメージを担った二人は、Leo のボディガードで若き活動家 Christopher Hall と肉体関係を結ぶ。このことによって二人は、自分たちを楽園から追放した白人の神とは正反対の「黒いキリスト」²⁵⁾ を産み出したという結論に到達する——“The incestuous brother and sister would now never have any children. But perhaps we had given one child to the world, or helped to open the world to one child. Luckier lovers hadn't managed so much (p. 438)。しかし、このように自らの人生を肯定しようとする積極的な姿勢も Christopher が Leo の分身のイメージを担っているために袋小路に入り込まざるを得ない。例えば、Christopher と肉体関係があったと告白する Barbara は、その動機が Leo を傷付けることにはなく、「20年以上前の」Leo に戻ろうとしたと述べる (pp. 473-74)。つまり Christopher は父親や兄に自己実現の規範を見い出せず「仮面」の人生を歩まざるを得なかった語り手の若い分身なのである。更にこの人物は“object lessons”の一人にしか Leo には映らなかつた父親と似通っている——“They [Christopher & Leo's father] looked very much like each other, both big, both black, both laughing” (p. 484)。30年前 Garvey 運動の成功やアフリカ帰還を夢見ていた Leo の父と、革命の実現のためには武力行使も辞さないと主張する一方で (p. 483)、アフリカに行ってみたいと願う (p. 107) Christopher の二人の登場人物には類似点が多い。Christopher が Leo のポジティブな分身だとすれば、兄 Caleb には Leo のネガティブな特徴、すなわち「演技者」のイメージが与えられている。第二次世界大戦に従軍した Caleb が負傷し帰還したとき、Leo は、以前怒りっぽくよく笑っていた兄が「排他的で高慢な、よそよそしい人物」(p. 383) に変貌しているのに気付く。Long Island の証券ブローカーの運転手として働きながら The New Dispensation House of God という黒人教会で奉仕活動を続ける兄は、キリスト教の欺瞞や偽善故に「神の最も見込みのない伝道師」(p. 407) にしか弟には思われない。ところが、Caleb の回心への契機となった戦場での人種に関わる悲劇(白人の戦友 Frederick Hopkins にイタリア娘 Pia との恋路を邪

25) Christopher は“Black Christopher”(p. 73) と呼ばれている。また New Jersey 州生まれ (p. 447) という設定も Leo と Barbara が最初に結ばれた場所と符合している。

魔され憎しみの余り Caleb は殺意を持つが、狙撃兵の銃弾に倒れる Frederick は Caleb に復讐されたと信じたまま死ぬ)を知るに及んで、Leo は兄との分ち難い一体感を感じる——“I felt, for the first time, and it must be rare, another human being occupying my flesh, walking up and down in me” (p. 404)。更に昼間商業演劇に出演する傍ら夜間バーベキュー屋で働く Leo を、既に Reverend Proudhammer になった Caleb が訪ねた際の店の常連客たちの反応を語り手は次の様に回想している。

We [Caleb & Leo] were both performers, that was how they [the cats in the barbecue joint] saw us, brothers, and at war. They may have expected more from me than they did from him simply because my pulpit was so much harder to reach, and they hadn't, after all, yet heard my sermon. (pp. 421-22)

暗黒のアフリカ大陸を啓蒙したと考えられているキリスト教徒が実は奴隷制推進の先頭に立っていたという歴史上の矛盾に立脚する兄と自分が、他人の目には同じ「演技者」に映るというのは Leo にとって極めて皮肉な事実であろう。しかも舞台の上で心臓発作を起して昏倒する Leo と同様に Caleb は、いわば戦争の舞台とも呼べる「ヨーロッパ戦線」(“the European theater” p. 365) で瀕死の重傷を負っており、Baldwin は Proudhammer 兄弟に共通する「演技者」の性質を強く印象付けている。

恢復して外出を許可された Leo は、Christopher と連れ立って San Francisco の町を散策する。Leo は立ち寄ったレストランでサインを求められ、俳優としての自分の人気は衰えていないことを知って安堵の胸を撫で下す。が、唐突にも主人公はこれまで自分が経験してきた艱難辛苦が無意味に終わっているのではないかと考え、愕然とする。

I had worked hard, hard, it certainly should have been possible by now for me to have a safe, quiet, comfortable life, a life I could devote to my work and to those I loved, without being bugged to death. But I knew it wasn't possible. There was a sense in which it certainly could be said that my endeavor had been for nothing. Indeed, I had conquered the city: but the city was stricken with the

plague. Not in my lifetime would this plague end... (p. 478)

この引用の最後の文の“plague”という言葉は、あらゆる人間関係を破壊する人種やキリスト教の概念を指すと考えられるが²⁶⁾、ここに読み取れるのは、人種意識という宿痾に冒され倫理的に頽廢したアメリカ社会に埋没し、この社会と運命を共にせざるを得ないと感じている者の虚無感である。これに加えて、Christopherの「でも当然のことながら、黒人のみんなはあなたが白人の中の一人じゃないだろうかと考えている」(p. 480)という指摘によって、Leoは他の黒人との同胞意識の共有も難しい微妙な立場にあることを認めざるを得ない²⁷⁾。

黒人舞台俳優の閉塞した意識の暗黒面に挑んだ *Tell Me How Long* は、主人公の錯綜した語りのうちから、アメリカ黒人が彼らの内面において直面しなければならなかった最大の難問の在り処を浮び上らせている。それは自分たちとは異なる価値体系を生きる白人たちを前にして、如何に自分の「夢」を獲得できるかという問題である。白人優位の原則の支配する外界が「夢」の純粋性を打ち砕こうとするとき、「夢」を抒情的に語ることは既に滑稽に等しいであろう。「仮面」という偽装手段が本質的な意味を持ってくるのは恐らくここにおいてである。白人世界が黒人に対して乖離感を強いるとき、もし黒人が自分の聖域を侵犯されるのを拒もうとするならば、彼は外界の論理を逆手に取って自分の「夢」を事前に外界の論理から切り離しておく以外に道はない。Leo Proudhammerはこの狡智に満ちた詐術を媒介としてしか自己を語ることはできない。勿論彼はアメリカ社会の現実への反逆という己れの「夢」が一片の幻

26) Baldwin は1955年 Mississippi 州で発生した黒人青年殺害事件に基づく戯曲 *Blues for Mister Charlie* の序文の中で作品の舞台設定について次の様に記している。

“The play then, for me, takes place in Plaguetown, in U.S.A., now. The plague is race, the plague is our concept of Christianity: and this ranging plague has the power to destroy every human relationship.” (“Notes for Blues,” in *Blues for Mister Charlie*, 1964; rpt. New York: The Dial Press, 1974, p. xv)

27) 夏期公演中、Leo はアメリカの人種問題という“that invisible frontier”(p. 186)について思いを巡らす。彼は黒人と白人に囲まれている際に自分が「回転する車輪の真中に」(pp. 186-87)位置し「びんと張られた綱の上を歩いているような感じ」(p. 187)を受ける。また疎外感を癒すために黒人居住地区に出掛けた彼は“But my connections all were broken.”(p. 160)であることを実感する。更に彼が生活の本拠とすべき居場所を持ち得ない(“I had no address.” p. 180)ことから、Leo は人種上、かつ物理上 *déraciné* 的人物と見なして間違いないであろう。

想に過ぎないことを知り抜いている。既に信仰喪失者でしかない彼は、自己の内部に空白しか見ることができない。にも拘らず、自意識の空白の底に潜む黒人としての誇りは自己の人生の空無を自覚しながらも、尚も現実呪詛の想いを捨てることができない。嘗て Baldwin はアメリカ黒人の歴史を “the perpetual achievement of the impossible”²⁸⁾ を実証するものとして理解した。してみれば、Leo にみられる現実への反逆とその挫折は、作家の理想と現実との断絶した意識を反映しているのではないか、と筆者には思われてならない。

28) “Down at the Cross: Letter from a Region in My Mind,” in *The Fire Next Time*, p. 140.