

研究論文

『U.S.A.——ドラマティック・レビュー』における
広告の言葉と消費される身体

三 杉 圭 子

Language of Public Relations and Consumption of Body in *U.S.A.: A Dramatic Revue*

MISUGI Keiko

要 旨

20世紀初頭のアメリカを包括的に描こうと試みたジョン・ドス・パソスの代表作『U.S.A.』（*USA*）三部作は、1938年に合本され高い評価を得たが、1959年、演出家ポール・シャイアーの翻案によって『U.S.A.——ドラマティック・レビュー』（*USADR*）として舞台化された。言葉と身体の関係性という主題において、同作は小説の延長線上に位置付けられ、この問題に新たな光を当てるものである。1950年代、第二次世界大戦の戦勝国アメリカは未曾有の経済的繁栄を謳歌し、超大国の国民は旺盛な消費文化を享受する。そして20世紀初頭のアメリカへの鋭い批評を行った小説 *USA* は、世紀半ばにおいて同国の消費文化に対する風刺演劇へと姿を変えている。本稿では *USADR* における言葉と身体性を検証し、とりわけ広告の言葉の覇権性、そして退廃した言葉との関連において消費され、損なわれる身体を分析することによって、本作が消費文化に回収された身体性と言葉との乖離が進むアメリカへの批判として成立していることを明らかにする。それは小説 *USA* の持つ高い批評性を再確認し、その今日性を考える作業でもある。

キーワード：ジョン・ドス・パソス、ポール・シャイアー、言葉、身体

Abstract

John Dos Passos' masterpiece, the *U.S.A.* trilogy, which aimed to create a comprehensive portrait of early 20th century America, was compiled to great acclaim in 1938. Later, in 1959, it was adapted for the stage as *U.S.A.: A Dramatic Revue* by director Paul Shyre, while the nation experienced unprecedented economic prosperity and a vibrant consumer culture during the 1950s. This paper delves into the language and corporeality in the drama, focusing on the dominance of advertising language and the portrayal of the consumed and damaged body in the context of mass media language. It will elucidate how the work serves as a critique of America, a place where lives are governed by public relations, and human bodies become entwined in consumer culture, leading to a disconnection from meaningful discourse.

Keywords: John Dos Passos, Paul Shyre, language, body

1 はじめに

20世紀初頭のアメリカを包括的に描こうと試みたジョン・ドス・パソス（John Dos Passos 1896-1970）の代表作『U.S.A.』（*U.S.A.*、以下 *USA*）三部作は、1938年に合本され高い評価を得たが、その約20年後の1959年10月29日、演出家ポール・シャイアー（Paul Shyre 1926-1989）によって『U.S.A.——ドラマティック・レビュー』（*U.S.A.: A Dramatic Revue*、以下 *USADR*）として舞台化されている¹⁾。レビューとは、歌、ダンス、寸劇、一人芝居などを組み合わせ、最近の出来事を描き出した風刺する娯楽劇で、アメリカでは19世紀末に初演され、20世紀初頭に人気を博したジャンルである（“revue”）。そのコラージュ的な構成は多様な語りの技法を組み合わせた小説 *USA* の舞台化に最適の様式であり、さらにその風刺性は、原作の社会批評をよりコミカルに再現するにうってつけだったと言えよう。その際の脚本は、俳優であり劇作家でもあるシャイアーと原作者ドス・パソスの共同作業によるもので、多くの舞台作品を手がけたサミュエル・フレンチ社から1960年に出版されている²⁾。筆者が調査したニューヨーク公立図書館演劇部門のアーカイヴには、年月日不詳のものを含めて1950年代から1980年代にかけての上演プログラム16点が収蔵されている³⁾。収蔵品からは、本作は初演後1960年代には一定の関心を集めたものの、その後は日の目を見ることは稀であったことが推測される⁴⁾。しかしながら、言葉と身体の関係性という主題において、本作は明らかに小説の延長線上に位置付けられ、この問題に新たな光を当てるものである。筆者はこれまでに原作小説における言葉と身体の関係性について考察を加えてきたが⁵⁾、本稿では、舞台化に当たって前景化された広告業の支配力に着目し、*USADR* における広告空間の言葉と身体性、およびそれと連動する消費文化と身体の関係性について検討する。1950年代、第二次世界大戦の戦勝国アメリカは未曾有の経済的繁栄を謳歌し、超大国の国民は旺盛な消費文化を享受する。そして20世紀初頭のアメリカ

1) シャイアーについてはピーター・B・フリント（Peter B. Flint）による死亡記事を参照。初演プログラムには後の出版物に記されている副題は記されていない。

2) ほかに1959年初演時の未出版脚本と見られるものが古書市場に出品されているが内容は未確認。

3) 2023年3月時点で同館所蔵プログラムのうち上演日と場所が識別できたのは、初演時の4点（1959年10月28日、1960年1月日付未詳、3月日付未詳、5月29日付）をはじめ、1961年（ロサンジェルス）、1962年（ミルウォーキー）、1964年（サンタバーバラ）、1965年（ニューヨーク）、1966年（クリーヴランド）、1967年（ニューポート）、1971年（ニューヨーク）、1982年（パークリー）の8点である。他に同アーカイヴには1956年12月18日にニューヨークで上演された *U.S.A.* のプログラムが含まれている。構成等に類似点が認められるため、これは *USADR* の前身と推測される。脚色はシャイアー、演出はノーマン・ホール（Norman Hall）。

4) 初演当時の劇評（Atkinson）を除いて、これを論じたものは見当たらない。また、オンライン上の上演情報として認められたものには1984年（ニュージャージー州モントヴィル）（The Barn Theatre. <<https://barntheatre.org/show/usa-a-dramatic-revue/>> 2023年9月6日閲覧）、2000年（ロサンジェルス）（Theater Mania. <https://www.theatermania.com/shows/los-angeles-theater/u-s-a_1844/> 2023年9月6日閲覧）がある。

5) 「『U・S・A』における言葉と身体性が与える力——メアリー・フレンチの有効性」、『John Dos Passos's Corporeal Experimentations through 1920's Theater』など。

カ社会に対する鋭い批評を行った小説 *USA* は、世紀半ばにおいて同国の広告業と消費文化に対する風刺演劇へと姿を変えている。以下において *USADR* における言葉と身体性を検証し、とりわけ広告の言葉の覇権性、そして退廃した言葉との関連において消費され、損なわれる身体を分析することによって、本作が消費文化に回収された身体性と言葉との乖離が進むアメリカへの批判として成立していることを明らかにする。それは小説 *USA* の持つ高い批評性を再確認し、その今日性を考える作業でもある。

2 *USADR* における言葉と身体性

小説と演劇はともに芸術表現の形態であり、後者においては表現者も鑑賞者も身体性を基盤としているが、*USADR* は原作小説の枠組みを受け継ぎながら、その身体性を様式においても主題においてもより先鋭化している。それを裏付けるかのように、ドス・パソスは上演に先立ち、『ニューヨークタイムズ』紙で1920年代の表現主義的演劇による影響を振り返り、「[[自らの] 書籍のうち *USA* が最初に舞台化されるのは当然のことのように思われる」と述べている (Dos Passos “Looking Back” n.p.)。つまり小説にはすでに演劇的すなわち身体的要素が多分に埋め込まれていたのである。小説が文字テキストを通じて書き手から読み手へと伝達されるのに対して、演劇は、劇場空間で舞台デザイン、照明、音楽などとともに、俳優の肉体を介在した表現が、観衆の感覚器官をととして体験される点が大きな相違であろう。*USA* のプロローグの結部に置かれた印象的な一節——「U・S・A は人々の言葉である」(*USA* 3)——の「言葉 (speech)」は、*USADR* の結部では身体的経験を含む「人生 (lives)」(78) という表現に書き換えられ、演劇性が強調されている。さらに *USADR* は副題に「ドラマティック・レビュー」と銘打たれているように、ダンスや歌などが組み込まれ、視覚と聴覚に強く訴える演出が施されている。しかし同時に、本作は度々「舞台朗読 (staged reading)」(Dos Passos “Looking Back” n.p.) と言及されているように、言葉への依存度の高い作品に仕上がっていることも事実である。俳優はしばしば小説テキストの抜粋をそのまま朗読する。つまり、言語表現と身体性の融合を目論みた原作小説との連続性は、高い身体性を内在させた小説から、高い言語性を包含した演劇へと継承されているのだ。

では次に、*USA* 三部作の構成の概要をおさえ、その特徴が *USADR* においてどのように変奏されているかを確認して行こう。*USA* は、『北緯四十二度線』(*The 42nd Parallel*, 1930)、『一九一九』(1919, 1932)、『ビッグ・マネー』(*The Big Money*, 1936) の三部で構成され、200の短いセクションの集積は、ライブラリー・オヴ・アメリカ版で1200ページを超える大作となっている。この作品には、合わせて12人のキャラクターの物語がつづられたエピソードが52、実在の26人の人物を含む伝記スケッチが28、新聞の見出しや流行歌の歌詞の抜粋をコラージュした「ニューズリール」が68、さらに語り手の内面を描いた「カメラ・アイ」が51含まれている。三部作はこれらの四つの技法を組み合わせることによって、アメリカ社会が世紀の転換期から急速な発展を期し、第一次世界大戦を経て、資本主義の暴走と市場の破綻に至る過程を描き、独立宣言に謳われた市民の権利が脅かされる様をつづっている。

他方 *USADR* は、原作テキストから大胆な取捨選択が行われ、様式と主題が絞り込まれてい

る。量的には、おおよそ B 6 判にあたるフレンチ社版の本文テキストは80ページ足らずに収められ、上演時間は2時間程度 (Atkinson n.p.) の二幕ものである。簡素なセットと最小限の小道具だけが用いられるが、音楽は歌やダンスを伴って時代の空気感を伝え、照明は効果的に使われるべきことが演出覚書として指示されている (5-6)。登場する俳優は男女各3名、いずれもが3役以上をこなすが、彼らは複数の固有名の役柄に加えて俳優 A、B、C、D、E、F と匿名の語り手の役を与えられ、それぞれのセリフをモノログとして語ったり、場合によっては悠に1000語を超えるテキストを一人で朗読する仕掛けになっている。他方、固有名を持つ数名の登場人物のセリフは基本的に *USA* から抜粋され、役者たちが会話を繰り広げるよう演出されている。いずれの場合も、テキストは大幅な割愛で短縮されてはいるものの、ほぼ忠実に原作の言葉を再現している⁶⁾。

では、*USADR* における *USA* の四つの技法の展開を一つずつ検証して行こう。まず架空のキャラクターの物語については、その名を冠していた12名のうち、*USADR* に登場するのは5名に絞られている。具体的には、広告業界の大立者となる J・W・ムーアハウス (J. W. Moorehouse) が中心人物として設定され、その周辺人物——彼の忠実な部下となるリチャード・エルズワース・サヴェイジ (Richard Ellsworth Savage)、秘書のジェイニー・ウィリアムズ (Janey Williams)、とその弟ジョー (Joe)、女友達エレノア・ストッダード (Eleanor Stoddard) である。ほかにムーアハウスを取り巻く妻のガートルード (Gertrude)、部下や取引相手などが登場し、俳優たちの会話劇によって公私にわたる彼の生き様を浮かび上がらせている。

一方、伝記スケッチの28名のうち、*USADR* で取り上げられる実在の人物は5組であり、労働運動の指導者ユージン・デブス、動力飛行機を発明したライト兄弟、大量生産方式を確立した自動車王ヘンリー・フォード、そして舞踊家イサドラ・ダンカンと映画俳優ルドルフ・ヴァレンティノである。これに、*USA* でも重要な位置付けが与えられていた市井の人の象徴としての無名戦士 (“The Body of an American,” *USA* 756-61) と浮浪者 (“Vag,” *USA* 1238-40) のエピソードが加えられ、それぞれ第一幕、第二幕の結部 (41-45, 77-78) に位置付けられて大きな印象を残す。これらのスケッチは、一人の俳優によって原作テキストどおりすべて三人称で語られる。

他方、*USA* において語り手の意識の流れをつづった51の「カメラ・アイ」は幼少期と第一次世界大戦参戦前夜のエピソードが短く引用されるのみである。それらは一人称単数もしくは複数で語られるが、一つ目は俳優 C、二つ目は俳優 D によるモノログとなっており、語り手のアイデンティティを示唆する要素は排除されている。語り手の内省的な一人語りは大幅に棄却され、主観性を帯びた語り手の存在はほぼ抹消されている。

そして四つ目の技法「ニュースリール」については、*USA* に68ある同セクションからの抜粋が縦横無尽に組み合わせられて12のブロックに編集され、全編に点在するよう配置されている。新聞の一行見出しはフレーズごとに異なった俳優が独白し、その断片性が強調される。シャイアーは、「ニュースリール」セクションでは、まず時代を映す音楽を流し、これがフェイドアウトしたのち、俳優たちが舞台上に置かれたそれぞれのスツールの前に立ち、一人ずつ見

6) 本稿では *USA* を出典としている箇所を本文内の注で明らかにしているので参照されたい。

出しを告げ、セクションの終わりには再び音楽を流し、フィナーレとともに暗転するよう指示している (5)。このとき、長めの見出しや記事の抜粋でない限りは、性格描写は無用とされ (5)、匿名性が強調される。つまり、個々人ではなく、マスメディアの言葉がバラバラに並置され、時代を伝える役目を担っている。

以上の構成に顕著なことは、*USADR* における言葉と身体性の乖離の問題の中心化である。伝記スケッチにおいては、無名戦士と浮浪者は言葉を奪われた労働者階級の身体を象徴している。彼らは世の中の支配的な言説に翻弄され、自らの言葉を持つことなく傷つき、朽ち果てる。このとき、ユージン・デブスは言動一致の労働運動家として異彩を放つ。デブスの雄弁は労働者に寄り添い、彼らを勇気づけるものである。「下層階級がある限り、私はその一員だ。罪人たちがいるなら私はその一人だ。獄中の者がいる限り私は自由ではない。」(24, *USA* 32) と彼は説く。労働者の自由を求め闘った彼の言葉は行動を伴った血の通ったそれであり、まさしく言葉と身体が一致した人物であったことが描かれている。しかしながら、語りはデブスを称揚するとともに、彼と共に闘いきれなかった大衆に対する批判を繰り返す。例えば、反戦を唱えたデブスを大統領が投獄したとき、「デブスの同胞たちはどこにいた？」(24, *USA* 31) と俳優 A は問いかける。人々は「国家のため、繁栄のため」そして参戦プロパガンダに倣って「民主主義のために世界を平和にする」戦争を支持し、「[デブス] の言葉を信じ、彼とともにあることを恐れた」のである (24, *USA* 32)。このように、語りは有言実行の指導者に対する大衆の裏切りを皮肉なトーンで表している。

USADR に残された「カメラ・アイ」のエピソードの一つもまた、デブスに背を向ける人々と同様、語り手における言葉と行動の矛盾を示している。*USA* の「カメラ・アイ (26)」(*USA* 302) から抜粋されたエピソードは、内実の伴わない美辞麗句をめぐる自己諧謔を表している。俳優 D が演じる語り手は、左翼思想に共感を示し「革命や市民の自由や言論の自由」といった理想を論じ、国家権力の暴挙に対しては「ワシントンは、ジェファーソンは、パトリック・ヘンリーはどうなった？」と建国の父たちの名において憤りを口にする (53, *USA* 302)。しかし彼は、実際にはブルジョワ仲間とファッショナブルなホテル、すなわち虐げられる労働者たちとは隔絶された快適な空間で、「平和と協力的連邦とロシア革命に賛同して、赤旗とバリケードについて語る」(54, *USA* 302)。さらに彼は、自分たちは美酒美食を食った挙句に、心地よく我が家で眠りに落ちるだけだと自らを振り返る。このセリフに込められた語り手の言動不一致はその言葉の軽さを露呈するのだが、重要なのは、その皮肉についての自覚であろう。そしてその喜劇性は、俳優の肉声をとおしたとき、一層強調されることになる。

以上のように、身体性から断絶された表層的な言葉の蔓延が提示される傍ら、「ニューズリール」は巷に流通する言葉の断片性を際立たせ、個人の身体の不在を表している。例えば、第一幕冒頭の「ニューズリール I」では、6 名の俳優全員が並んで 20 世紀の始まりを告げる見出しを宣言するが、その合間には調和を拒否する要素が挿入されている。

俳優 A. 首都の世紀が閉幕

俳優 B. 役人は悪徳を知らず

俳優 C. 衛生管理委員会シカゴ川を排水路に

俳優 D. ドイツブリーダーズ協会主催カナリア歌唱コンテスト開幕

俳優 E. 歓楽街の女たちニュージャージーで襲われる

俳優 F. 騒音 新世紀を歓迎！ (8, *USA* 11-12)

全てのセリフは、若干順序の前後はあるものの一字一句原作どおりで、これに「労働者」「教会」「国民」が同様に新しい時代の幕開けを祝う声が続く (8, *USA* 12)。さらに、セクションの最後はアルバート・J・ベヴァリッジ (Albert J. Beveridge) 上院議員がアメリカの世紀の到来を高らかに宣言する言葉で結ばれる。「20世紀はアメリカの世紀になるだろう。アメリカの思想が20世紀を支配するだろう。アメリカの進歩が20世紀に色彩と方向性を与えるだろう。アメリカの行いは、それを輝かしいものにする」(9, *USA* 12)。しかし祝賀ムードの只中には、役所の不祥事や暴力事件、あるいは動物を商品化する業者イベントが報じられる。異なる俳優がそれぞれのセリフを肉声化することで、原作テキストよりもさらに不協和音が鮮明に響く仕掛けとなっている。

アメリカの世紀の幕開けには希望とともに一抹の不穏な空気が漂っている。そしてこれに続くムーアハウスの物語はこのベヴァリッジの予言が呪いとなる様を描いており、1959年に初演された時点では、マスメディアを彩る言葉の皮相性が、原作の時代から一層顕著になったのだと言えよう。そこで以下においてムーアハウスに象徴される広告の言葉の台頭を考察したい。

3 広告の言葉の覇権性

USADR における広告の言葉の主題上の重要性は、業界の第一人者となるムーアハウスの物語を舞台進行の軸に据えている事実に明らかである。ムーアハウスの仕事は「パブリック・リレーションズ」(“public relations” 22)、すなわち厳密には広報活動と表現されているが、その内実は商業活動としての広告宣伝となんら変わりはない。第一次世界大戦下に彼は国策広報に携わるが、国家間における大規模な暴力闘争である戦争に「民主主義のため」(24, *USA* 233)といった耳触りの良い衣をまとわせるのが広報の仕事であれば、それを広告と呼ぶことは極めて妥当であろう。戦争もまた国家利益の追求が究極の目的であることを鑑みれば、彼の所業は一貫して利潤追求のためである。そして国家プロパガンダの巨大な影響力は、*USADR* におけるもう一つの「カメラ・アイ」エピソードに表れている。それは *USA* の「カメラ・アイ (14)」からの抜粋で、南北戦争時の愛国心高揚キャンペーンとして発表された小説「国のない男」(“The Man Without a Country”) をめぐる語り手の幼少期の回想である (29, *USA* 133)。1863年に『アトランティック・マンスリー』に掲載されたエドワード・E・ヘイル (Edward E. Hale) によるこの短編は、北軍のある兵士が母国を罵り、「二度とその名を聞きたくない」と口走ったがために、その呪詛に自滅する物語である。俳優 C によって語られるのは、この読み聞かせに大きく心を揺さぶられた少年が、自らが異国の地で戦死の挙句、星条旗に包まれて葬られる様を思い描く姿である。このときこの短編は、連邦維持を目的とする北軍すなわち合衆国への支持を強めるための人心掌握を目論む国家的広告キャンペーンの一翼を担っていると言えよう。つまり、少年の心には国を裏切ることの罪深さが刻まれ、彼の恐れは戦時プロパガンダの圧倒的威力の証左となっている。そしてこの延長線上に、広告情報が国民生活の中枢を占める

20世紀半ばのアメリカが位置付けられる。ビジネスは購買意欲を拡大するためにあらゆる言葉で人々に働きかける。それが広告業の営みであり、ムーアハウスの生業である。

USADR において、ムーアハウスが象徴する広告の言葉は、資本主義経済の中で覇権的地位を占めている。彼は *USA* では第一部においてその立身出世が物語られ、第二部、第三部においては彼の名を冠したセクションはないものの、他の焦点人物の上司や友人や愛人として常にその動向が窺われるため、*USADR* において彼を物語の軸として配置することは構成上妥当な選択であろう。しかしそれは同時に、作品の関心が、資本主義社会の犠牲者たちから勝者たちへと明確にシフトしていることを示している。*USA* に顕著だった労働闘争をめぐる運動家たちは姿を消している。例えば、*USA* 最終部に登場したメアリー・フレンチ (Mary French) は、言葉と身体性の有機的な融合の可能性を示唆する唯一の登場人物であったが⁷⁾、*USADR* に彼女の出番はない。労働者階級の人物としては、わずかにムーアハウスの秘書ジェニーの弟が、海軍を離脱してしがない船乗りとして糊口をしのいでいることが束の間ほめかされるだけである。*USA* において、その苦しい生活や政治的葛藤や社会運動への献身が肉体労働をはじめ極めて身体的な活動として描かれていた登場人物たちは、*USADR* では鳴りを潜め、その代わりに舞台を占拠しているのはホワイトカラーのとりわけ広告業に携わる人々である⁸⁾。

しかしムーアハウスの生涯は決して幸せなものとして描かれていない。第一幕では上述の新世紀の幕開けの告知に続き、舞台の両端に置かれた書見台で俳優2名がムーアハウスの生い立ちを朗読する。デラウェア州ウィルミントンで合衆国独立記念日に生まれたムーアハウスは、聡明な長男として周囲の期待を背負い、米西戦争で活躍したセオドア・ローズヴェルトに憧れて野心を抱く。彼は二十歳の頃に不動産業界に入るが、恋愛願望と歌謡曲の作詞作曲を手がける夢を胸に秘めていた。しかし彼が故郷のためにつくる歌詞は、伝統的な詩形に準じ、その内容は極めて凡俗で、例えば「桃が花咲き／娘たちが美しい…それはデラウェア!」「銀の入り江は海へと桃の花をすり抜ける／我が心打ちひしがれるとき、／甘美な思い出が甦る」(10, *USA* 159) といった具合である。俳優にこれを歌わせる演出は、彼に恋する三十代半ばの音楽教師の絶賛と相まって、明らかに滑稽さを際立たせるものであろう。実のところ、*USADR* の観衆は *USA* の読者同様、ムーアハウスの機知に富んだキャッチコピーを垣間見ることはない。むしろ強調されるのは、その言葉のセンスの凡庸さにもかかわらず、運と時流に乗って成り上がった彼の存在が、アメリカ社会一般における広告の言葉の圧倒的な支配を象徴しているという事実である。つまり彼の才能は言葉そのものの力によるものではなく、その言葉を道具として商品の販売促進を組織だって展開するキャンペーンの手腕にあることが推察される。

USADR が原作と異なるのは、第一幕でムーアハウスが成り上がっていく過程において、妻との関係性がより大きく扱われている点であろう。彼は大資本家の娘ガートルードに恋をし、すげなくあしらわれた挙句に父親を失った彼女を娶り、その財力を後ろ盾に広告コンサルタント

7) 拙論『『U・S・A』における言葉と身体性が与える力——メアリー・フレンチの有効性』参照。

8) この変化をドス・パソスの政治的信念の変節と関連づけて論じることは本稿の射程にはないが、ゲイリー・キミヤ (Gary Kimiya) は1982-83年の *USADR* 上演プログラムにおいて、*USA* 執筆当時の作家の左派思想は決して教義的ではなく、自由な個人の尊厳を求めていたことを指摘し、短絡的に作家の保守化を断じることへの疑義を呈している (6-7)。

ト業を始める。さらにムーアハウスとガートルードを演じる俳優たちの対話劇では、田舎の無産階級出身の夫と都会の有産階級の妻との不均衡が露わとなり、ムーアハウスの私生活の不幸がクローズアップされる。そして *USA* の第二部の中心をなしていた第一次世界大戦とその後の講和条約における国家政策の広報担当者としての彼の活躍はほぼ割愛され、*USADR* の第二幕では広告業界の第一人者となったムーアハウスが心身ともに疲弊し衰退していく様が描かれている。ムーアハウスの身体的衰退を際立たせるのは、彼が取引する大手広告主ビンガム (Bingham) の健康カルトとサヴェイジの結合である。セルフ・メディケーションを提唱する年齢71歳のビンガムは、ナッツと野菜と牛乳などを主食として摂取し、タバコも酒もコーヒーも口にせず、壮健を誇る。彼は同時に肉体美を礼賛し、サヴェイジが案内するバーレスク・ショーで踊り子の裸体を愛でる。そしてサヴェイジは首尾良くビンガムの歓心を買ひ、契約を取り付けるのみならず信頼に値する有望な人物として彼の娘に紹介されさへする。こうしたサヴェイジの手柄もまた本来の言葉の力によるものではない。彼は、歌謡曲作家を夢見たムーアハウスのように、自らも「さえない詩人の残骸」(70, *USA* 1181) だとかつての志を告白するが、広告業において肝心なのはもはや言葉ではなく、人心を操る術なのである。このような展開は、広告の言葉で職業的に人心を操る彼の内面の虚無性と身体の病理性を如実に物語っている。

さらに *USADR* の第二幕では、広告業というビジネスだけが、個人の生死を超えて繁栄し続けることが示唆されている。というのも、原作にはないムーアハウスの死去に伴って、サヴェイジがその後継者になることが明示されているのだ。人間の肉体は減び、広告業のみが生き残るのである。サヴェイジはムーアハウスの業績を、「他の誰よりもこの国の大衆の考えを形成」(76, *USA* 1199) したことであり、彼の存在は「国家的機関 (national institution)」(74, *USA* 1196) だと称える。しかし、ムーアハウスは心臓発作に倒れて体力に自信をなくし、サヴェイジを後継者と目すようになる。以降は *USADR* 独自の展開となるが、身体的衰えを感じる彼は「会社の資本構成をすっかり変えるべきだ」と考え、社名を「ムーアハウス・アンド・サヴェイジ」と変更してはどうかと提案する (74)。サヴェイジは丁重にその案を辞退してみせるものの、友人たちにはその可能性を否定しない厚顔でもある。

興味深いことに、*USA* におけるサヴェイジはその社会的地位の上昇とは裏腹にアルコール依存と放蕩に身を沈め、心身ともに退廃していくのに対し、*USADR* の彼は作品結部においても、健やかな希望に満ちた人物として描かれている。彼は一度だけ、ビンガムの健康療法への誘いに応じ、原作にはないセリフで「あなたに会うまで自分がこんなにボロボロ (“wreck”) だとは気づかなかった」(73) と言ってみせるが、それは職業上の追従だと理解するべきであろう。そして、*USADR* の物語セクションの結部で、サヴェイジはムーアハウスによる共同経営の仄めかしを受け入れる意思を女友達に語る。会社名が「ムーアハウス・アンド・サヴェイジ」になるのであれば、「そう呼んでもいいね——当分の間は (for now)」(77) という言葉が彼の最後のセリフとなる。それは、もはや個人の死によって一つの時代が終わるのではなく、たとえムーアハウスのような大立者であっても、人は大きなビジネスの歯車に過ぎないことを示唆している。さらに言えば、「当分の間」の後にサヴェイジがムーアハウスの代わりに業界

に君臨する時代が来たとしても、彼もまたいつか誰かに席を譲る日を迎えることは必至であり、ビジネスだけが続いていくのだ。サヴェイジがいみじくも言うように、「人心掌握こそ現在この国における最も重要なことの一つなのだ。アメリカ流ビジネスのやり方がお気に召そうが召すまいが、それはまるでグランド・キャニオン⁹⁾のように変えようのない歴史上の事実で、どんなにじたばたしたところでそれを変えることはできない」のである（76, *USA* 1199）。個人の肉体が減びても、広告業は発展を続けていく。サヴェイジはおそらく無意識のうちに、広告の言葉が一大産業となって、人間の身体をはるかに凌駕する実態を把握しているのだ。

USA において身体性を伴わない皮相な言葉はムーアハウスを、そしてサヴェイジを退廃に導き、彼らの不穏な将来が暗示されていたのに対して、*USADR* では一人の大立者の死と、その事業の継承が明記されている。人心掌握の言葉が、身体性を顧みることなく、アメリカの主流ビジネスとして発展していくことが、極めて冷静に諧謔的に描かれているのである。

4 消費される身体

USADR で扱われる伝記スケッチにおいては、広告の言葉が消費文化を支え、人間の身体を消費の対象としてしまう事象が描かれている。本作における伝記スケッチのセレクションは、物語セクションのそれに比べればより多様ではあるが、いずれも消費との関連で考察することによってその身体性の諸相が明らかになる。デブスが言葉と身体の同一性を示しながらも大衆の支持を得られなかった皮肉については上述のとおりだが、20世紀の人々の暮らしを大きく変えた発明家として、大企業家になったトマス・エディソンではなくライト兄弟が選ばれたのは、彼らの純粋な技術者としての身体性に信頼が置かれているからであろう。彼らは航空学における先進的役割を果たし、各国の貴人の賞賛を浴びるのだが、そういった処遇にはさっぱり関心を持たず、むしろ「実質的な技術者のまま、タンクにガソリンを入れるところまで、全部自分たちでやることにこだわった」（17, *USA* 1006）。この兄弟が、商品開発のためではなく、純粋な技術革新のために自ら体を動かして初心を貫く姿勢は、大量生産システムを構築した自動車王ヘンリー・フォードのスケッチと対照的である。フォードは流れ作業による T 型車の大量生産によって大量消費を促し、製造業に一大革命を起こした。しかし常に合理化を求める彼のシステムは、「無駄を省き、監視員と密告者を増や」し、「昼食に15分、トイレに3分」と労働者を徹底的に管理する（62, *USA* 812-13）。その結果、「生活のすべてが生産に吸い取られ、男たちは夜には震える灰色の抜け殻となって帰宅」する（63, *USA* 813）。フォードの工場では労働者の身体は機械の一部となってその自律性を奪われている。彼らは報酬と引き換えに、言葉はもちろん、その身体の自由を差し出し、大量消費材である自動車生産に携わりながら、自らは資本家によってあたかも消費されているかのようである。

このようにして、消費と身体が深められるとき、芸術および芸能の領域から舞踊家のイサドラ・ダンカンと映画俳優ルドルフ・ヴァレンティノの二人がエントリーされていることは注目に値する。まず、モダンダンスの先駆者イサドラ・ダンカンだが、*USA* の伝記スケッチのなかで唯一の芸術家であり女性である彼女が、*USADR* の伝記スケッチで取り上げられた

9) *USA* ではヒマラヤと記されている。

理由は、やはり彼女の身体性にあると考えられる。4 ページにわたる彼女の三人称の伝記は全て舞台中央で一人の俳優によって朗読され、舞台上で踊りを再現することへの指示はない (5)。つまり、ダンカンのエピソードが使用されるのは、視覚効果を狙ったのではなく、彼女の存在そのものが *USADR* の主題に適合しているからである。ダンカンが古代ギリシャ芸術に影響を受け、ゆったりしたチュニックと裸足で踊り、肉体解放を提唱した。ヨーロッパで一躍と時の人となり、アメリカに凱旋した彼女のニュースは、その名声を増幅し、宣伝広告として機能する。しかし大衆が欲したのは彼女の芸術ではなかった。その演技や奔放な私生活は伝統的な社会規範からの逸脱とみなされ、ダンカンが好奇の目に晒されることになる。例えばこの伝記スケッチとは独立した形で、第一幕の「ニューズリール IV」では、「イサドラ・ダンカン新しい幸せを追求」(29) という *USADR* 独自の見出しがスキヤングラスに踊っている。彼女が誰と浮名を流すのか、大衆は興味津々と見守っていたのである。それは言い換えれば、ダンカンはその舞踊の芸術性ゆえではなく、風変わりで不道德な女性著名人として世間で消費されていたのである。

当の伝記スケッチにおいて、彼女のダンスの芸術性が詳らかにされることはなく、話題になるのは世論が彼女をどう評価したかである。パリで一世を風靡した彼女は「世界の頂点に座し、芸術とはイサドラを意味した」(66, *USA* 899) と評される。しかしミシン製造で巨万の富を得た実業家シンガーとの恋はセンセーショナルにつづられる——「彼女は彼のヨットで駆け落ちし (彼女がすることはなんでも芸術だった) / [イタリア南部] パエストゥムの神殿で踊った / 彼だけのために」(66, *USA* 899)。それはロマンティックな舞台での芸術を称揚するのではなく、むしろ芸術を世俗的な醜聞に貶めるように響き、それはのちの「芸術とはとにかくイサドラがすることだった」(66, *USA* 900) というおざなりなフレーズにつながっている。しかもこのエピソードには、雨のせいですぶ濡れになった彼らはしたたか酔っ払ったという落ちが付け加えられている。そこには「芸術」家の酔狂を嘲笑う人々の皮肉なまなざしが窺える。その後ダンカンは二人の子どもたちを事故で失くすなどの不幸に見舞われ、「彼女の残りの人生はスキヤングルにまみれた舌のぶつかり合いのなかで必死に動き続けた」(66, *USA* 900) と評されるが、その人生の悲劇的大団円はすこぶる生々しい身体性を伴って描かれる。ダンカンは、魅力的な若い機械工の運転する車に乗車中に、自身が首に巻いたスカーフがタイヤに巻き付いて事故死する。その場面には同情や哀悼の念は差し挟まれず、ある芸術家の生涯が人々の下世話な欲望を満たすために消費され、潰える様が淡々と表出される。このように、広告の時代にはその言葉が先行して人々の興味を掻き立てる一方で、芸術が、ましてや身体芸術が適切に評価されることは難しい。

芸術家と目されたダンカンの身体が好奇のまなざしに消費されるとき、芸能娯楽産業の担い手として映画界に君臨したルドルフ・ヴァレンティノの身体は、さらに貪欲な消費の対象として大衆の手に委ねられる。このとき、ダンカンが言葉を媒介とせず身体による表現を専一としたのと同様、無声映画時代のスターであるヴァレンティノは、その身体こそが彼の表現手段となり、より直接的にその体は映画産業によって商品化されたのである。そしてダンカンには及ばないものの3 ページにわたる彼の三人称の伝記が語られるなかで、ヴァレンティノ自身もま

たその商業主義に明確な意志をもって臨んでいたことが明らかにされる。この眉目秀麗な青年をイタリアからハリウッドに導いたのは、「眩い光のもとで成功する」のだという彼の確固たる野望である (54, 55, *USA* 926)。ヴァレンティノが欲したのは、まさにアメリカン・ドリームの実現である。

ヴァレンティノのスケッチにおいては、身体的男性性への大衆および彼自身の関心が繰り返して喚起される。例えば、人々は彼が富裕な二度目の妻から贈られた「奴隷のブレスレット」を身につけていると噂して、彼の主体的男性性を危ういものと目す (55, *USA* 927)。また新聞社は、彼は「最初の妻とは一度も一緒に寝たことがない」と報じ、彼を「ピンクの白粉パフ」すなわち女性的な同性愛者と呼ぶ (55, *USA* 927)。これらの流言は「彼の心を深く傷つけ」、ヴァレンティノは新聞社に決闘を申し込もうとする (55, *USA* 927)。なぜなら、異性愛主義的男性性を回復するためには、彼は最も男らしい闘いでその主体性を勝ちとらねばならないのだ。同様に、闘病時の彼が、「私が女々しい同性愛者のように振舞ったとでも？」と問うのは、痛みや苦しみに堂々と耐え得る男らしさの承認を求めていることである (55, *USA* 927)。そしてこのように、美貌の男優が身体的な異性愛主義的男性性を追求する根底には、消費の対象という受動性からの脱却願望が潜んでいたのではないだろうか。見る者と見られる者の間に非対称な力関係が生じるとき、男性ジェンダーは前者と、女性ジェンダーは後者と結び付けられるというステレオタイプがあるならば、俳優として見られる——さらには消費される——男には、潜在的に男性性の危機が迫っていることになる。それゆえ、ヴァレンティノが銀幕の外で過剰に演じた男性性の身振りは、欲望される客体ではなく欲望する主体でありたいという彼の無意識の発露だと捉えることができる。

このようにして消費の対象として大衆の目に晒され続けたヴァレンティノの身体は、彼が31歳で逝ったとき、生前以上に人々の耳目を集める。「高価なマッサージを施された俳優の体」が病魔に屈し棺に納められたとき、何万という人々がその遺体を一目みようとして殺到し、一部は暴徒化して建造物や路上の車を破壊するに至る (55, *USA* 928)。この異常な興奮は果たして哀悼の意とは無関係である。大衆は死した彼の身体をも消費の対象と化してしまうのである。しかし人々の熱狂はやがて醒め、マスメディアの報道も徐々に取り扱いが縮小される。彼らはまた新しい欲望の対象に移ろうのである。遺体を乗せた列車がニューヨークを出てシカゴに着く頃には、すでにニュースは一面扱いではなくなり、ましてハリウッドに到着した際には『ニューヨークタイムズ』紙に掲載されたのは23ページ目だったという報告でこのスケッチは結ばれている (56, *USA* 930)。大衆の消費行動は刹那に過ぎない。ダンカンの記憶が彼女の芸術ではなくそのスキャンダラスな私生活に回収されたように、ヴァレンティノは彼の銀幕の演技ではなく、その遺体をめぐる人々の熱狂によって記憶されるのである。

USADR における伝記スケッチは、身体が消費構造に組み込まれて行く様を描き出している。そのときデブスの雄弁は過去の遺物に過ぎず、表現の術であるはずのダンカンとヴァレンティノの身体は、マスメディアの言葉によって商品化され、大衆によって制度的に消費されてしまう。演劇という身体空間において、個々の身体が消費経済の部品となることを提示する *USADR* の問題提起は、文字テキストよりもさらに鮮明に、言葉と身体をめぐる危機的状況を

描き出している。

5 おわりに

USADR は言葉と身体乖離を浮き彫りにし、言葉で人心を操作する広告業の台頭、そして言葉を奪われた人々の身体が消耗し、個人の身体が消費される状況への問いを投げかけている。大恐慌の下、多くの国民がアメリカの政治と経済に不安と不信を抱いていた1930年代から、第二次世界大戦の勝利を経て、自由主義と資本主義が超大国アメリカの国是となった冷戦期に入り、*USADR* は原作の政治色を希薄化し、物語セクションではその焦点を社会の底辺から主流へとシフトさせている。確かに、*USADR* のプロローグ、第一幕の結部、そして第二幕の結部には、*USA* 同様、言葉を持たない市井のアメリカ人の苦境と報われることのない死が描き出されている。プロローグの焦点人物は、「若い男」(“the young man”) とのみ表され、その暮らし向きは厳しいが、彼の耳には「U・S・A」というフレーズが響いている (8, *USA* 2)。そして彼は、第一幕の集結部において、無名戦士の墓に埋葬される「ジョン・ドウ」(John Doe) すなわち第一次世界大戦で犠牲となった名無しの権兵衛へと接続していく (41, *USA* 756)。流行り歌の歌詞や戦争プロパガンダに埋没して、彼は自らの声を与えられないことがない。他方、彼の身体は検査され査定され、兵士となって国のために朽ち果てるが、彼の葬儀では権力者の言葉が虚しく響くだけである。これを受けて *USADR* の最後をしめくくるのは、恐慌下のアメリカをさまよう孤独な若者である。彼の耳にもまたアメリカというフレーズが残っているが、輝かしい将来を約束する言葉の数々は、無益に終わる。アメリカはチャンスの国だと教育され、本も、広告も、マスメディアも成功と繁栄を謳ったが、すべては幻想に過ぎず、彼は仕事も家も無く漂うばかりである (78, *USA* 1240)。そして *USADR* においてこれらのエピソードが作品の要所要所に配置されている事実は、その間に提示されるムーアハウスの広告業をめぐる物語、そして消費文化に回収される著名人の伝記スケッチとのコントラストを明確にしている。しかしながら、言葉を持たない市井のアメリカ人の身体に、皮相な言葉のインフレーションを相殺する力を与えられておらず、そこに希望の光を見出すことはできない。

USA から20年の歳月と社会の大きな変化を経て創出された *USADR* は、原作における言葉と身体性の問題を先鋭化させ、とりわけ言葉が広告業に、そして身体が消費文化に取り込まれていくさまを、原作由来の多角的な語りの技法をさらに際立たせる演出で描いている。そこには、言葉と身体の有機的な結合の可能性を許さない20世紀のアメリカ社会に対する厳しい批判がある。それはとりもおさず、小説 *USA* の社会に対する批評性の高さと今日性の証左でもある。インターネットと仮想空間の発達とともに、言葉と身体をめぐる環境が激変し、広告と消費の循環が加速する今日、*USA* そして *USADR* は改めて、言葉と身体との関係性を我々に問うている。

引用文献

Atkinson, Brooks. “Two Harlequins; Nancy Walker and Bert Lahr in Good Form in a Low Comedy Stage Revue.” *New York Times*, Nov. 8, 1959, section X, p. 1. <https://www.nytimes.com/1959/11/08/archives/two-harlequins->

- nancy-walker-and-bert-lahr-in-good-form-in-a-low.html?smid=url-share. 2023年9月6日閲覧。
- Dos Passos, John. "Looking Back on *U. S. A.*" *New York Times*, Oct. 25, 1959, section X, p. 1. <https://www.nytimes.com/1959/10/25/archives/looking-back-on-u-s-a-author-says-trilogy-was-influenced-by-the-the.html?smid=url-share>. 2023年8月16日閲覧。
- . *U. S. A.*, edited by Townsend Ludington, Library of America, 1996.
- Flint, Peter. "Paul Shyre, 63, Director, Actor and O'Casey Adapter, Is Dead." *New York Times*, Nov. 20, 1989, section D, p. 11. <https://www.nytimes.com/1989/11/20/obituaries/paul-shyre-63-director-actor-and-o-casey-adapter-is-dead.html?searchResultPosition=2>. 2023年9月6日閲覧。
- Hale, Edward E. "The Man Without a Country." *Atlantic Monthly*, vol. 12, no. 74 (Dec. 1863), pp. 665-79. <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=chi.15206014&seq=675>. 2023年9月3日閲覧。
- Kimiya, Gary. "John Dos Passos and *U. S. A.*" 1982-83 season program. Berkeley Repertory Theatre, n.d.
- Misugi, Keiko. "John Dos Passos's Corporeal Experimentations through 1920's Theater." 『論集』神戸女学院大学研究所、66巻2号、2019年、pp. 33-50。
- 三杉圭子 「『U・S・A』における言葉と身体性が与える力——メアリー・フレンチの有効性」『論集』神戸女学院大学研究所、69巻2号、2022年、pp. 1-17。
- "Revue." *Britannica Academic*, Encyclopædia Britannica, Nov. 6, 2008. academic.eb.com/levels/collegiate/article/revue/63369. 2023年9月2日閲覧。

(原稿受理日 2023年9月19日)