

文学的ジャズ表象の諸形態

— ブルーノ・フランクとフェーリクス・デールマン —

池田 晋也

はじめに

1920年代、Jazz という響きには現在の我々が想像するよりもはるかに人を惹きつける何かがあったといっているだろう。例えば作曲家フリードリッヒ・ホレンダーは、当時の人々の熱狂を次のように述懐している。

Jass! Jass! とみんなが叫んでいる。まるで誰かが蛇口を閉めるのを忘れてしまったかのように。彼らが言っているのは „Jazz“ のことである。誰もがそれをものにしようとしたが、誰も演奏できない。皆ひとつ走りしてアメリカ製のレコードを買って、それを家まで引きずり帰って、目玉焼きのように皿の上にポンと置いて回した。10回、20回、回転で加熱して、針が溶けたロウのなかに突っかえてしまうまで。¹

ここでホレンダーが使っている Jazz は、専ら当時流行したダンス音楽やヒットソングを示すことばだと考えていいだろう。しかし一方で、20年代においてアメリカのみならずヨーロッパでも、「ジャズ」が音楽の枠を超えた広がりを持っていたということも忘れてはならない。「ジャズ」は第一次世界大戦後の混乱した社会や、文化における新興勢力を形容するのにふさわしいことばであったのだ。すでに現代に生きる我々には分からないが、それはまさに多くの人が同時進行的・無意識に知覚する、時代の経験であった。つまり、「ジャズ」ということばを口にするだけで、当時の人々は互いに何らかの感情やイメージを共有できたはずなのである。さらに、ジャズという音楽の生い立ちや発展が非常に曖昧で、容易には定義しえないものであったということが、このことばをより一層手軽に扱えるものにしたと言えるだろう。この時代にはジャズについて、そして「ジャズ」ということばを利用して、実に多くの、時にはかなりいい加減なことが語られ

¹ Hollaender, Friedrich: *Von Kopf bis Fuss. Mein Leben mit Text und Musik*. Hrsg. und kommentiert von Volker Kühn. Bonn 1996, S.98f. ジャズはその初期において、Jass と呼ばれることもあった。

たのである。

「ジャズ」を文学用語として用いた例では、1927年に『リテラトゥア』誌に寄せたフリードリッヒ・ヒルトの小論「文学化されたジャズ」が挙げられる。ヒルトは第一次大戦後のフランス文学での指導者的な作家の不在と、小説ジャンルにおける語りの構造の決定的な変化を論じる。問題となっているのは複数のテーマが多層的に語られる物語、テーマ相互の関連付けに対して無関心で、調和への流れを放棄した物語である。ヒルトは調和的な解決に向けて進行する旧来の物語を交響曲に、とりたてて調和を求めなくなった現代小説をジャズにたとえている。

最新のフランスの散文においては、声部、器楽、動機の自律性が極端なまでに高められている。人々はほとんど巨大なジャズ曲（Riesenjazz）のコンサートに耳を傾けるような気持ちになるのだ。それはもはや人間によっては演奏されず、機械に操作される楽器によって演奏されるジャズである。結局、感覚の麻痺、というのが後に残る全体的な印象である。（…）個々の楽器が皆それぞれ別の音楽的なテーマを追求し、ユニゾンに到達しようという意思が全く無い。物語における前後関係（Hintereinander）は、並列関係（Nebeneinander）によって完全に押し退けられてしまっているのである。²

こうしたジャズの比喩が適切であるかどうかは問わないとしても、ここでの「ジャズ」の使い方は、当時の知識人たちが抱いていたジャズイメージの一端を率直に表わしているのではないだろうか。つまり彼らにとってジャズは感覚を麻痺させるものであり、ばらばらな要素の寄せ集めでしかなかったのである。

さて本論で問題となるのは、文学作品に描かれた「ジャズ」である。Marc H. Weiner と Cornelius Partsch の論文は、20年代のドイツ文学とジャズとのかかわりを知る上でわれわれに手がかりを与えてくれる。³ 特に Weiner の論文では、ジャズを扱った文学作品のリストアップがなされており、ジャズ文学の枠組を決定しようという積極的な意志が感じられる。⁴ 彼が挙げている作品は以下の通りである。ヴィッキー・バウム『化学科学生ヘレーネ・ヴィルフューアー』（1925）、ヘルマン・ヘッセ『荒野の狼』（1927）、ブルーノ・フランク『政治的ノヴェレ』（1928）、

² Hirth, Friedrich: *Der literarisierte Jazz*. In: *Die Literatur* 1926-27, S.507f, hier S.508.

³ Weiner, Marc H.: *Urwaldmusik and the Borders of German Identity: Jazz in Literature of the Weimar Republic*. In: *The German Quarterly*, Vol.64, Fall 1991, S.475-487; Partsch, Cornelius: *Hannibal ante portas: Jazz in Weimar*. In: Kniesche, Thomas W.; Brockmann, Stephen (ed.): *Dancing on the Volcano. Essays on the Culture of the Weimar Republic*. Columbia 1994, S.105-116.

⁴ Weiner, S.477.

ルネ・シッケレ『ジャズ交響曲』(1929)、クラウス・マン『メフィスト』(1936)。さらに、本論で取り上げるデーホルマンの『ジャズ』(1925)や、ハンス・ヤノヴィッツの小説『ジャズ』(1927)もまた、このカテゴリーに入る作品だとみなすことができるだろう。

本論では二つの中篇小説 — ブルーノ・フランクの『政治的ノヴェレ』とフェーリクス・デーホルマンの『ジャズ』 — を、20年代のジャズ小説のなかでもとりわけ両極端にある例として分析する。この場合問題となるのが、20年代の文学が当時のジャズのイメージをどのように用いたのか、ということ、さらに、文学作品のなかで描かれた「ジャズ」が実際にどのような時代背景を持ち、それとどのように関連しているのか、果たしてジャズ表象の歴史的変遷というものはあるのか、ということである。一般的な傾向を言えば、文学においてジャズは黒人のイメージと重ね合わされて、旧来のヨーロッパの価値観を脅かす新興勢力の象徴として用いられることが非常に多かった。先に挙げたWeinerとPartschの両者に共通するのは、ジャズのイメージの根底に黒人に対するヨーロッパの人々の偏見や迷信の影響をひたすら追求しようという態度である。⁵ フランクの『政治的ノヴェレ』は、まさにそうした傾向を持つ作品であると言えよう。フランクの作品では、ステレオタイプのジャズイメージが物語の展開と非常に密接に関わっているのである。こうした傾向を持つがゆえに、この作品ではジャズを一貫してネガティブなものとして用いようとする意図はあるものの、シッケレの『ジャズ交響曲』のように、作家の思想を反映させて、独自に発展させたジャズイメージを打ち出していこうとするような側面は無い。⁶ 結論から言えば、この作品において繰り返し用いられる固定化されたジャズの描写は、時代のジャズイメージを率直になぞったものだと考えられるのである。

一方、デーホルマンの『ジャズ』では、そのあからさまな表題にもかかわらず、ジャズ演奏家が主要登場人物であるわけでもなく、またジャズが演奏される場面が作品全体に見られるわけでもない。さらに、このジャンルの特徴である黒人のイメージとジャズとの関連に関しても、特に得られるものは無い。よって、— 単にその存在を知らなかっただけなのかもしれないが — Weinerが意図的に無視してジャズ文学のリストに入れなかったとしても不思議ではないだろう。ではそのような作品をここであえて採り上げる理由は何かも。それは、この作品がとりわけドイツ

⁵ 当時の黒人イメージに関しては、Archer-Straw, Petrine: *Negrophilia. Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*, London 2000 を参照。また当時の音楽学者たちのジャズ観に関しては、拙論「ジャズアレンジされるヨーロッパ — ハンス・ヤノヴィッツの小説『ジャズ』」:『研究報告』19号(2005) 京都大学大学院独文研究室、135~153頁所収、144頁以下参照。

⁶ 拙論「ルネ・シッケレの『ジャズ交響曲』試論」:「人文知の新たな総合に向けて」(京都大学 21 世紀 COE プログラム「グローバル化時代の多元的人文学の拠点形成」) 第三回報告書(2005) 京都大学大学院文学研究科、249~267頁所収、参照。

語圏の文学において最も早くジャズのイメージを用いたものであるからである。⁷ 敗戦国ドイツでは、ジャズの本格的な受容はようやく 20 年代後半に始まると言われているが、丁度その過渡期である 1925 年に成立し、1920 年から 23 年頃までを描いているデールマンの『ジャズ』は、実質的にジャズ全盛期よりも前の時期に属しており、最も初期におけるジャズイメージが反映されていると考えられるのである。フランクとデールマン、彼らの対極的な作品を並べてみることで、20 年代の文学におけるジャズイメージの幅広さが見えてくるのではないだろうか。

では、以下の章においてまずフランクの『政治的ノヴェレ』を見てゆくことにしよう。

1. ブルーノ・フランクの『政治的ノヴェレ』

1.1. ライトモチーフとしての「ジャズ」

ブルーノ・フランクの中篇小説『政治的ノヴェレ』はデールマンの『ジャズ』よりも 3 年早い 1928 年に発表された。内容はこうである。次の政権で入閣が噂されるドイツの政治家カルマーは、ワイマール共和国の窮状を打破するべくフランスの要人ドルヴァルとフランスのカンヌで密かに会談の機会を得る。その私的な会談は無事に終わったのであるが、カルマーはドイツに戻る直前に立ち寄ったマルセイユで暴漢に襲われ刺殺される。

こうした展開に無くてはならないものになっているのが、ジャズや黒人のモチーフである。それらはいわばヨーロッパを脅かす影として随所に散りばめられており、主人公カルマーを徐々に追い詰めるための布石となっているのである。以下においてそれを確認してゆくことにしよう。

ドルヴァルより一足早くカンヌのホテルに着いたカルマーのところに、にぎやかな音楽が聞こえてくる。サクソが入っていることから、それがジャズであることが察せられる。

原始林の音楽が響き上がってきた。ある種の低いうなり声がチャールストンの拍子に乗って、悩ましげに、そしてもの悲しげに、口笛と絶叫のなかから、雷鳴轟く夜のごとく、稲光が走るように、切れ切れに。しかし彼らが立っている間に二回、ホームシックにかかった甘いメロディーがこの陰鬱さのなかから立ち昇ってきた。ぼんやりと始まって、この上なく明るいクライマックスへと展開してゆく。一本のサクソが、女性の声を不気味なほどうまく模倣している。ほとんど不機嫌に、それでもなお心に傷をつけるように。⁸

⁷ 確かに同じ 1925 年に発表されたヴィッキー・バウムの『ヘレーネ・ヴィルフューアー』は Weiner のリストに挙げられているが、この作品におけるジャズの描写はデールマンの『ジャズ』と比べてはるかに断片的、挿話的である。

⁸ Frank, Bruno: *Politische Novelle*. Berlin 1928, S.55.

これは「原始林の音楽 (Urwaldmusik)」でありながら、初めて聞く者を激しく拒絶するようなものではない。それには時々「ホームシックにかかった甘いメロディー (eine süße, heimwehkranken Melodie)」が混じるからである。こうして彼らは徐々にジャズ音楽に飲み込まれていくのである。カルマーとその付添い人が、その音が聞こえてくるカジノに足を踏み入れたことが、それを証明している。

黒人楽団は丁度また流行の曲と思われる、口笛と絶叫付きの鈍く吠えるあの音を鳴らしはじめた。野性的な混乱の中から、まるですべての郷愁をひっくるめてパロディーにしたような、ホームシックにかかった甘い女性の声が立ち昇った。その出所は、歯をむき出しにした悪魔が操るサクソだった。⁹

彼らが中に入ったことによって、ジャズバンドの描写はより視覚的にはっきりしたものになる。ここでは、「歯をむき出しにした悪魔 (ein grinsender Teufel)」という、黒人を描写する常套句¹⁰が用いられている。

やがてそこに、黒人の人気女性ダンサー、ベッキー・フロイドが登場する。彼女がひとしきり踊った後、恒例の見世物が始まる。「小さな征服者」¹¹であるベッキー・フロイドは、カジノにいるダンスに不慣れな客を舞台上に上げ、自分と同じように踊るよう強いるのである。

彼女は自分の服をたくし上げ、褐色の脚があらわになった。顔や腕よりも黒い、世界的に有名な脚、すばらしいフォームだった。いまや彼女はチャールストンのリズムに乗ってしかめっ面をし始めた。電光石火のごとく、途方も無い熱達振りを見せて。太った相手は少しみじめな様子で、同じ動きをなぞった、申し訳なさそうな微笑を浮かべながら。彼の腹は上下に動き、こめかみのグレーの髪がひるがえった。¹²

ベッキー・フロイドは次に、その場にいた最も年長いた男をダンスパートナーに指名する。彼女

⁹ Frank, S.59.

¹⁰ 例えば、ヴィッキー・バウムの『化学科学生ヘレーネ・ヴィルフューアー』には、「黒い悪魔は白い笑みを浮かべながら座って… (Ein Teufel saß mit weißem Lachen...)」というくだりが見られる。Baum, Vicki: *stud. chem. Helene Willfrier*: München 1956, S.51.

¹¹ Frank, S.63.

¹² Frank, S.66.

の「非常に高い、朗々とさえずる声 (mit ganz hohen, glashell zwischenenden Stimme)」¹³ からは、ジャズバンドの奏でる音楽と同じく誰も抵抗することができない。ひとたび命令が下ると、「誰もが前に来て、彼女のなじみの無い不気味な若々しさの前で、すでに墓に片足をつっ込んでいる年老いた肉体をぎこちなく」¹⁴ 動かすのである。

この場面の人物たちによって象徴されているのは、アメリカ、もしくはアフリカという若い新興勢力 (ベッキー・フロイド) に服従せざるを得ない、年老いた、ぶざまなヨーロッパ (太った、こめかみに白いものが混じった客) である。立場的にも精神的にもヨーロッパに属するカルマーは、彼女に惹き付けられながらも、必死でそれに抗おうとする。

「彼女はちっぽけな奴なんかじゃない」とカルマーは言った。「こりゃあ大した見ものだ！」彼はいつもより大きな声で言った。彼は、やって来るのを感じてはいるが来てほしくない魔力に抵抗するために言ったのだ。¹⁵

さて、カルマーはドルヴァルの到着によってこの場の難を逃れたのであるが、これ以降もこの「ジャズ」は形を変えてカルマーの前に幾度も現われることになる。例えば次のような場面である。ドルヴァルと2人でヨーロッパの行く末について話しているホテルの部屋の窓が風で開き、「ギャアギャアという音楽の喚き声が押し入ってきた、黒人らしくワイルドな歓声を伴って」。¹⁶ こうした「ジャズ」の描写は、一貫してヨーロッパにとっての脅威を象徴し、主人公カルマーをじわじわと追い詰めてゆくある種のライトモチーフだと言えるのである。

1.2. モチーフの変奏

小説の最後の舞台となるマルセイユの場面でも、このライトモチーフは繰り返される。この街のカフェで、カルマーは手回しオルガンを弾く帰還した傷痍兵に出会う。オルガンから流れて来るのは、カンヌのカジノで耳にした流行歌である。そこでは、あのジャズ音楽を表現するのと全く同じことばが用いられるのだ。

それはカンヌのカジノの流行歌だった。鈍く、悩ましげで、悲しげで、口笛と絶叫のなかから、雷鳴轟く夜のごとく、稲光が走るように、切れ切れになって (dumpf, schwül

¹³ Ebd.

¹⁴ Frank, S.67.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Frank, S.91.

und traurig, von Piffen und Aufschreien zerrissen wie von Blitzen die Nacht) すべ
てが再び現われたのだ。¹⁷

形を変えて現われたこの曲はたちまちカルマーの記憶を呼び覚ます。彼は思いがけなくあの夜の音楽に再会したことに内心喜びを感じてさえる。彼が最初に耳にしたときの抵抗はすでに消え失せてしまっている。彼の喜びは、幾多の展開を経て再び最初のテーマが演奏された瞬間の聴衆の快感に似ていると言えるかも知れない。ここで彼はもうすでにジャズの魔力に飲み込まれようとしているのである。

一方、今度はこのマルセイユの街の光景自体が脅威としてカルマーの前に立ちあらわれることになる。それは、すでに駅で密会の相手のドルヴァルと別れた直後から、畳みかけるようにカルマーを破滅へと追いやっていくのである。

そこは有名なカヌビエール通りであった。毎日泳ぎ着く何千もの人たちが、ヨーロッパに手を伸ばす飢えた人たちが、船の甲板から直接足を踏み入れる地面、暗黒の世界の侵入地 (eine Einbruchsstelle der dunklen Welt) であった。¹⁸

ヨーロッパの入り口であるこの港町の異質な雰囲気はカルマーを包み込み、彼の気力と体力を徐々に奪ってゆく。

彼は自分が麻痺させられ、危険にさらされているのを感じたが、すでにヨーロッパではないこの街の悪意に満ちた未知の魔力に逆らうことができなかった。¹⁹

彼はやがてマルセイユの外れの娼婦街に迷い込むことになる。この場面で描写されるのは、アフリカとヨーロッパとの混血の娼婦たちの姿である。そこには均整の取れた人間の姿は無い。それは、ヨーロッパを侵食するアフリカというモチーフが最も直接的に表われたものに他ならない。

ここではどの顔も混合物で、異様なものだった。彼女たちはすべてをあらゆるところからいたでいた。特に彼女たちの目は盗品だった。ある一人の女は絶壁の頭蓋骨に黒人のコケのような縮れ毛 (das moosartige Wollhaar) を頂いていたが、彼女の顔

¹⁷ Frank, S.155f.

¹⁸ Frank, S.150.

¹⁹ Frank, S.158.

は血の気がなく緑がかった、長く幅広の目と湾曲した鼻はユダヤ女のものだ。高地のアジア女の斜めに入ったまぶたの切れ目が、バンツー人の鼻面のうえに鎮座していた。小人族に属する、灰色の肌のある丸い頭から、北方人の澄んだブルーの目がまばたきしていた。ただ片方の目だけで、もう片方は、病気あるいは拳骨を食らったことによって閉じられていた。²⁰

そして彼は路上でひとりの黒人女性に誘惑される。彼女は自分の美しいバストを見せることによって彼を誘惑する。それはまさしく、ベッキー・フロイドがストリップによって客を挑発した場面の再現である。²¹ ここで注目すべきは彼女の声の描写である。「おいで」と言うその声は、まさしくカジノで見た踊り子ベッキー・フロイドの声と同質のものなのである。

「おいで」、と彼女はフランス語で、高く、朗々とした声で言った (mit hohem gläsernem Ton)。²²

これによって、彼はついに破滅の最後の扉を開くことになるのである。こみ上げてくる欲望を抑える力はすでに無い。

カルマーは笑みを浮かべながら頭を振り、半歩進んだ。― 逃れることができない。あの官能的な甘さが彼のなかに湧き上がってきた。この若い褐色の女への欲望が、麻痺させるように。²³

その時、「コケのような毛をして、歯をむき出しにした背の高い黒人 (ein Neger, ein langes mooshaariges fletschendes Geschöpf)」²⁴ の強盗が現れる。だがボクシングのトレーニングを積んでいるカルマーはその男を倒す。難を逃れたカルマーは、背後にやわらかな女を感じる。彼は振り向き、ついに誘惑者の魔力に屈することとなる。だが、合一の喜びを味わう間もなく、カルマーは誘惑する女とキスを交わしているさなかに、倒された男の仲間と思われるブロンドで青い目をした白人の男に背後から刺されてしまう。

²⁰ Frank, S.171.

²¹ Frank, S.68f.

²² Frank, S.174.

²³ Frank, S.176.

²⁴ Ebd.

アーモンドのような、あるいは珍しい木のようなある香りが彼女から立ち昇っていた、
ほろ苦く、優美に。彼女の硬直した、力強いバストが彼の方に張り出していた。すると彼は両腕をがっしりと彼女に巻き、身をかがめて黒い口を求め、そして死んだ。²⁵

ここでも、アフリカとヨーロッパとの混合というモチーフが再現される。カルマーは、アフリカを連想させる「原始林ナイフ (Urwaldmesser)」²⁶ によって命を落とすのである。

2. フェーリクス・デールマンの『ジャズ』

この章では 1925 年に発表されたフェーリクス・デールマンの小説『ジャズ』を見てゆくことにしよう。

デールマンは、ホーフマンスタールやシュニッツラーと同じく「若きウィーン」派に属する詩人で、第一次世界大戦では熱狂的に戦争を支持し、祖国を賛美するような詩を書いたこともあったようである。²⁷ またオペレッタの台本を執筆したり、オーストリアにおいていち早く映画に注目してその仕事に携わっていた²⁸ 彼は、一途な芸術家というよりは、時代の流れに敏感で柔軟性に富む作家だったようで、恐らくジャズ音楽にも通じていたと考えられる。²⁹

中篇小説である『ジャズ』は、55 歳の彼が初めて書いた小説であった。あらすじは以下の通りである。終戦後の混乱が続くウィーン。主人公の若く美しいマリアンネは、唯一の肉親であった男爵の父親を亡くし、孤独と貧困のなか一人で生きてゆかなければならなくなる。彼女は、戦後のインフレに乗じてのし上がった成金のカルマーの庇護のもとでダンサーとして成功するが、素朴な青年レオと恋に落ち、地位を捨てて駆け落ちする。彼らは再びウィーンに舞い戻り、レオの企画、演出によって、マリアンネが主人公になって人類愛を説く芝居を打つが、以前のようにマリアンネのエロティックなダンスを期待していた満員の観客たちの激しいブーイングによって、芝居は失敗に終わる。貧しいうえに、余りにも純粋であったレオはマリアンネを幸せにすることが出来ないと思って自殺する。頼る者のなくなったマリアンネは再びカルマーのもとで暮らすことを余儀なくされる。しかしレオを自殺に追い込んだのはカルマーだったことを知り、彼に復讐を誓うマリアンネは、彼の友人で国の要人であるヴィーゼルを誘惑し、カルマーに偽の金融

²⁵ Frank, S.178f.

²⁶ Frank, S.180.

²⁷ Schneider, Helmut: *Felix Dörmann. Eine Monographie*. Wien 1991, S.290ff.

²⁸ Schneider, S.283.

²⁹ デールマンは、ウィーン生まれで後に亡命してハリウッドの映画音楽の作曲家となるロベルト・カッチャー (Robert Katscher) と組んで、*Jazz mit Liebe* というタイトルの三幕のオペレッタを書いているのだが、その詳細は不明である。

情報を流し、彼を金銭的に破滅させるように仕向ける。ヴィーゼルの策略によってカルマーは破滅する。約束どおりマリアンネはヴィーゼルのものになるはずだったが、二人でドライブ中、自殺したレオが昔父親とともに戦った場所の近くでマリアンネが強引にハンドルを切り、二人を乗せた車は谷底へと落ちてゆく。ここで物語は終わる。Schneider は、「新しい時代においては、すべてのものが — たとえ人間であろうとも — 商品となりうるのか」というのがこの小説のテーマであるとしている。³⁰ いわばマリアンネは最後に自殺することによって、自らの精神的自由と唯一愛したレオへの忠誠を守り通したのである。

では次に、この小説のジャズに関わる箇所を見てゆくことにしよう。

マリアンネは、ロシアからやってきた謎の令嬢ナターシャとして舞台に立つ。そこで彼女は三つの踊りをおどる。まずロシアの農民の娘に扮して、素朴な「スラブ民謡」³¹ を、次にディオニュソスの巫女になり、キツタを体に巻きつけ、半裸の衣装で狂乱と陶酔の「バッカスの踊り」³² を披露する。そして彼女が最後に踊るのがジャズなのだ。

ロシア風のソヴィエト賛歌や、マルセイエーズ、カルマニョールを材料に、ひとつのダンス音楽が形成されていた。そうした素材にもかかわらず、その音楽はオフエンバッハ的な効果を發揮して、一同を震え上がらせる地獄の陽気さを解き放った。

それはまさにある種の血に飢えた興奮状態であった — むち打って奮い立たせる不気味な尊大さに取り憑かれた状態のダンスであり、神経を逆撫でし、心を踏みにじるものであった。

このダンスには時代の大きさと恐怖があった。絶望と、絶望の持つぎらぎらした陽気さがシミーの拍子で踊られた。

ぎらぎらした金管楽器たち、めそめそ泣く弦楽器たち、けたたましい笛の音 (Grelles Blech, winselnde Geigen, schrille Pfeifen) — すべてが統合されて破壊のカンカンに、 — 自らの惨めさにさらに追い討ちをかける絶望のジャズバンドになっていた。

時代の気分！ テロ！

両の拳を突き上げ、身じろぎもせずに背筋を伸ばし、神のような肉体は炎のような風に包まれて、女性芸術家は立ち尽くしていた、幕が下りるまで。³³

³⁰ Schneider, S.337.

³¹ Dörmann, Felix: *Jazz Wiener Roman*. Wien / Prag / Reipzig 1925, S.137.

³² Dörmann, S.138.

³³ Dörmann, S.140.

単なる既成の作品のごった煮に過ぎないような音楽で始まるこの場面は、最初期のジャズのダンスである「シミー」や、「けたたましい笛の音 (schrille Pfeifen)」といったこの時代のジャズを描写する典型的な表現によって、このダンスが紛れも無くジャズであるということが読者に伝えられる。しかしその一方で、このダンスにはジャズの典型的な特徴であるエロティシズムは見られない。ここでジャズが象徴しているのは、血なまぐさい時代に対する恐怖と怒りなのである。

3. ジャズイメージのずれ

3.1. ジョセフィン・ベイカーの影響

ここまで二つの作品におけるジャズの描写を見てきた。まず言えるのは、両者のジャズイメージが明らかに全く異なった基盤に拠っているということである。フランクの小説に関して言えば、ダンサーのベッキー・フロイドやカルマーを誘惑する娼婦には、当時のヨーロッパを席卷したある黒人ダンサーのイメージが投影されているということは、誰の目にも明らかであろう。それはアメリカからフランスに渡ったジョセフィン・ベイカーのことである。

彼女は1925年10月2日、パリのミュージックホール「シャンゼリゼ劇場」において行われた公演「ルヴュ・ネーグル (ニグロ・レビュー)」でヨーロッパデビューを果たした。そこで彼女のダンスは、パリ中にセンセーションを巻き起こした。彼女は、マルティニク出身と言われているダンサー、ジョー・アレックスと共に、アフリカを想起させる腰みのや羽飾りなど付けたほぼ裸の格好で、官能的で激しいダンスを踊った。³⁴ このレビューは大当たりし、12月の末までパリを沸かせた一座は、大晦日から翌年にかけてベルリンでも公演を行っている。

このレビューの最終景に踊った彼女の「ダンス・ソヴァージュ」(野生のダンス)に加えて、その成功によって彼女の代名詞にまでなったのが、1926年4月24日、パリ最古のミュージックホール「フォリー・ベルジュール」で、バナナの房をスカート代わりに腰に巻いた彼女が踊ったダンスである。

暁の光が微かに差し込むジャングル。呑気に眠る白人の探検家の傍らで、ポーター役の裸の黒人たちが、単調な、しかし何物かの出現を促すようなタムタムの音と唄を森

³⁴ 「裸の女を男が軽々と抱え上げる。その背の上で、妖しく微笑みながら両脚を大きく広げる女。やがて男は女をゆっくりと回しながら床に下ろす。彫像のようにすくと立った女。静まり返る場内。女は却ち男の体を指先で愛撫し、時に両手を高くと頭上に掲げ、形のいい乳房を反らせ、腰を間断なく前後に揺すりながら、男を挑発し続ける。高まる愛と強烈な欲望。荒々しくも優雅な原生林の野獣。肉欲の勝利。無言の性行為。原始時代に戻ったかのような光景の数々。愛し合うカップルの周囲を、名手ルイス・ダグラスのタップが狂ったように駆け巡り、女たちの悲鳴のような叫び、ドラムの連打、最後にシンバルの一打ちで幕が下りた。」猪俣良樹『黒いヴィーナス ジョセフィン・ベイカー 狂乱の1920年代、パリ』青土社2006年、34-35頁。

中に響かせる。やがて、その音に誘われるように、倒れた巨木の幹の蔭から、バナナの腰蓑のみを身に纏った裸身のファトゥ（ジョセフィン・ベイカー）が、（…）一步一步降りてくる。次第に高まるタムタムに合わせて、彼女はあらゆる種類の踊りを憑かれたように踊りまくる。彼女の猛烈な腰の動きに連れて、淫らに先端を反つくり返らせた十六本のバナナは、（…）前後左右に歓喜の痙攣を繰り返す。やがて、目覚めた探検家を挑発したファトゥは、二人で連れ合いながら森の奥へ消えて行く —。³⁵

前作の「ダンス・ソヴァージュ」と同様、このバナナダンスもまた性行為を連想させるようなイメージに満ちている。当時のヨーロッパ人は、黒人に自分たちのアフリカイメージ — 文明人が失った野生 — を重ねて見ようとした。ジョセフィン・ベイカーはアメリカ生まれであり文明化された世界に生きていたわけであるが、彼女は敢えてそうしたヨーロッパ人たちの期待に沿うような自己演出を行ったのである。ここで注意すべきは、今度は白人を誘惑するアフリカ女という筋立てになっていることである。これはまさに、フランクの小説に見られた、脅威としてのジャズやアフリカ、といったイメージに直結するものだと考えていいだろう。

さて、ジャズを描写した 20 年代の小説には、ある種の性的な脅威としての黒人のイメージが多かれ少なかれ見られるものなのであるが、こうしたイメージは特にジャズ小説だけの傾向であったというよりは、当時の社会を描いた作品に広範囲に見られる文学的トポスであった、と言えるだろう。例えば、デーブリーンの長編小説『ベルリン・アレクサンダープラッツ』における歓楽街の描写には、「あの黒人女はいいな。ケツ（Hüften）だ、ブレーツェルみたいにいびちびちしてやがる（knuspriger Brezel）。」³⁶ というくだりが見られる。また Weiner がジャズ文学のリストに挙げているヴィッキー・バウムの『化学科学生ヘレーネ・ヴィルフェューアー』では、黒人の画家ハリーマン・サムソンが、あからさまに好色な人物として描かれている。「彼は専ら女性ばかりを描いてきた。黒い肌の、褐色の肌の、白い肌の女性を。幅広の歯を見せて大笑いしながら彼が注釈したところでは、白人の女が最高、とのことだった。」³⁷ 川辺に泳ぎに来ていたドイツ人の女子学生たちを見て、彼は言う。

「ムード（Fluidum）に欠けている」と、画家は流暢なフランス語で説明した。「あそこの下にいる二人は両方とも美しい。だがムードがない。エロティックなものがないんですよ。あなたたちはわれわれの女性を知るべきです、黒人の女性を — ふふん —

³⁵ 猪俣良樹、前掲書 61 頁。

³⁶ Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. Olten 1967, S.31.

³⁷ Baum, S.48.

違った香りがしますよ。」³⁸

さらに、トーマス・マンの『魔の山』では、ダヴォスの映画館で次のようなサイレント映画が上演される場面がある。

ストライプの絹服を着て、チャラチャラ音を立てるチェーンや留め金やリングで身を飾った、張りのあるバストを半ば剥き出しにした一人の若いモロッコ女が突然、等身大で近づいてきた。彼女の鼻孔は広く、目は動物的な活気に満ち、表情は生き生きしていた。彼女は白い歯を見せて笑い、爪が肉体の色よりも明るく見える手の一方を傘代わりに目の上にかざし、もう一方の手で観客に合図を送っていた。人々は戸惑いながらその魅力的な幻影の顔を凝視した。³⁹

この場面では「モロッコ女」となっているので、アフリカ人であることは確かだとしても、それが明らかな黒人であるかどうかはわからない。しかしながら、むき出しの白い歯、半裸の肉体といったことさらに動物性を強調する特徴付けは、多くの文学作品の黒人描写に共通して見られるものである。また時代的なことに関して言うと、トーマス・マンの『魔の山』は第一次大戦勃発の7年前すなわち1907年前後が舞台となっていることから考えて、こうした黒人、あるいはアフリカ人イメージはかなり早くから、初期のサイレント映画や写真を媒介にしてヨーロッパに根付いていたこと、そしてそれがジャズを踊る黒人に対しての一種の色眼鏡となっていたことが容易に推測されるのである。

3.2. 不安定なジャズイメージ

こうしたヨーロッパの脅威という黒人のイメージは、デールマンの『ジャズ』ではほとんど見られない。特にヒロインのマリアンネが踊る「ジャズ」の場面には全く見られず、物語の終わりにさしかかって、やっと20年代の半ばに近付いてきた頃になって、フランクやヴィッキー・バウムの小説に見られたような、典型的な黒人の姿がわずかに描かれるのみである。

ジャズバンドは狂乱狂騒の度を増してわめき、ピーツと吹き鳴らし、めそめそと泣き、太鼓を打ち鳴らした (heulte, pfiß, winselte trommelte)。歯をむき出しにした黒人に

³⁸ Baum, S.49.

³⁹ Mann, Thomas: *Der Zauberberg*. Frankfurt a.M. 1952, S.438.

指揮されて。⁴⁰

1925年に発表されたこの小説が描くのは1920年から23年頃の世界であり、当然のことながらジョセフィン・ベイカーの影響は考えられない。ブルーノ・フランクのベッキー・フロイドやジョセフィン・ベイカーのエロティックな踊りととの近さに関して言えば、デールマンのマリアンネが踊った三つのダンスのなかでは、むしろ「ジャズ」の前に踊られた二番目の「バックスの踊り」が注目に値するだろう。このダンスでマリアンネは、「丈の短いヒョウの毛皮を一方の肩に斜めにかけ、もう一方は地肌のままで、黄色の髪は振り解かれて、キツタの冠がからまっている——足は太ももからむき出しだった……」そして、「ダンスはより熱狂的に、束縛から自由になってゆく。音楽はより悩ましげに、官能的になってゆく」。⁴¹

では、いったいこの小説のジャズ描写の背景には、何があると考えられるだろうか。マリアンネのダンスを解明する糸口としては、二つのことが考えられる。当時の西洋音楽と舞踊である。

伝統的な西洋音楽は、早くから新興勢力であるジャズに興味を寄せていた。生き生きとしたジャズは、西洋音楽の行き詰まりを打開するための一つの糸口だと見なされたのである。例えば1923年には、ダリウス・ミヨーがジャズの語法を採り入れたバレエ音楽『世界の創造』を作曲し、パリで初演されている。⁴²

また、1919年に創刊されたオーストリアの音楽雑誌『アンブルッフ (Musikblätter des Anbruch)』は、1925年の4月号でジャズ特集を組んでいる。その冒頭で、編集責任者である音楽学者のパウル・シュテファンが次のようなことを述べている。

ジャズは我々ヨーロッパ人にとって、山の背後に、さらには海のかなたにあるありとあらゆるもののように魅惑的な、遠方の、未来のことがらである……プリミティブな芸術に通じたアメリカ人ならばもっと的確なことを口にするだろうが、我々にとってそれが何を意味するかといえば：

リズムの無い音楽に対する、鈍化した民族本能の反抗。

時代の写し絵、つまり、カオス、機械、騒音、極度に拡大した空間——新たなメロディー、新たな音色を通して語る精神の勝利。

イロニー、非敵意性の勝利、至宝を内に秘めた者の憤懣。

⁴⁰ Dörmann, S.192.

⁴¹ Dörmann, S.138.

⁴² 台本はプレーズ・サンドラール、衣装、舞台デザインはフェルナン・レジェ。レジェの舞台デザインは、カラフルな色彩、野生動物など、アフリカの色彩の濃いものであった。

未だロマン主義と混同されることの多い、ビーダーマイアー的な偽りの克服、つまり

「心地よさ」からの解放。

豊穡、幸福、より明るい音楽の予感。⁴³

積極的に関心を持っていたとはいえ、当時の音楽家たちがジャズの本質を正確に見極めていたのかについては大いに疑問の余地がある。さらに言えば、彼らがジャズと考えたものが実際にどのようなものであったのかもわからない。いずれにせよ、それは自分たちに都合の良いかなりいい加減なジャズ受容であったと言えるだろう。例えばジャズに対するヨーロッパの作曲家の関心について、アメリカの作曲家であるルイス・グルーエンバーグは『アンブルッフ』4月号の記事のなかで次のように釘を刺している。「現代ヨーロッパの作曲家たちの多くの『ジャズ』実験を耳にして（こんな魅惑的な誘惑者と浮気しなかった者があるのか?）、私は次のような結論にいった。唯一アメリカ人だけが、こうした新しい音楽を書くことができるようになるだろう — 血、教育、心根からしてアメリカ人である者だけが」。⁴⁴ デールマンのマリアンネが踊るジャズの曲もまた、種々の民謡などおよそジャズでは無いような曲の寄せ集め、つまりヨーロッパ人音楽家による皮相的な模倣に過ぎなかった。⁴⁵ こうしたことから考えて、デールマンの描く「ジャズ」は、ジャズに関する知識や経験が乏しいなか、音楽家たちが手探りで受容していた頃の時代背景をかなり正確に反映しているのではないだろうか。

次に当時の舞踊との接点である。1920年代半ばになっても、未だ世紀転換期に興った舞踊改革は勢力を保ち続けていた。例えばラバンの弟子であり、ヘレラウでダルクローズに指導されたこともあるマリー・ヴィグマンは、1923年、ドレスデンに舞踊学校を開校している。彼女はその1923年に、雑誌『ノイエ・ルントシャウ』で次のようなことを述べている。

我々は「感情 (Gefühle)」を踊るのではない！ それはあまりにもしつかり、はつきりと輪郭づけられている。我々は心的な諸状態の変化変転を (Den Wandel und Wechsel seelischer Zustände) 踊るのである。それが一人一人のなかで特別な方法で生じ、ダンスの言語において人間を映す鏡へと、生きる存在すべての最も直接的なシンボルへ

⁴³ Stefan, Paul: Jazz?... In: *Musikblätter des Anbruch*. 1925(4), S.187.

⁴⁴ Gruenberg, Louis: Der Jazz als Ausgangspunkt. In: *Musikblätter des Anbruch*. 1925(4), S.196-199, hier S.199.

⁴⁵ 註33の引用参照。因みに、デールマンの『ジャズ』と同じ1925年に出たフィッツジェラルドの小説『偉大なるギャツビー』では、ギャツビー家のパーティーでウラジミール・トストフという名の作曲家の「ジャズの世界史」という曲 (Vladimir Tostoff's Jazz History of the World) が演奏される場面がある。Fitzgerald, F. Scott: *The Great Gatsby*; Matthew J. Bruccoli(ed.). Cambridge 1991, p.41.

と成りゆくさまを。⁴⁶

デールマンがマリアンネを描く際に、ヴィグマンのことが念頭にあったとは断定しがたいが、物語のなかで1922年頃に踊られるマリアンネのダンスが、ヴィグマンの目指す舞踊に対してある種の近さを持っていることは否定できないだろう。つまり、新興勢力であるジャズのダンスがこの当時、既にあった芸術表現としての創作ダンスの延長線上で捉えられ、重ねられていたということが考えられるのである。

そうは言っても、こうした舞踊は、ジャズとは違って音楽のリズムに支配されることを嫌い、むしろ音楽から独立することを目指したのであって、ジャズのダンスとは全く違う根を持っていることも確かである。これについて、心理学者フリッツ・ギーゼが著書『ガール文化』（1925）のなかで独自のダンス論を展開している。彼はまず、現代のダンス熱の根底に、全く異なった二つの動機を見ている。

身体文化におけるリズムの問題は、学問的・抽象的な意見表明と生物学的・現実的な基盤へと還元されうる。つまり我々は二つの全く異なった態度決定に到達したのだ。

その究極の結晶点は、ダルクローズやボーデと、ジャズバンドやチョコレートキディとの対立関係に見られるだろう。⁴⁷

ギーゼはまず、ダルクローズやボーデ、ラバンといった、世紀轉換期の舞踊改革者たちのダンスについて述べる。彼らのダンスは結局のところ人間と自然との調和をめざしたものであった、とギーゼは論ずる。その上で、彼は全く素性の異なる人工的な音、労働の音に目を向ける。大都市はまさにそうした音に満たされた場であった。そこはこれまでに前例の無い、人類の最先端の生が営まれている場でもあるのだ。

我々には『テンポ』がある。つまり、我々の時代は経験に満ち満ちており、労働に満たされており、我々の短期間の生を有効利用するという経済学のくびきにつながれている。その生は、享楽としてではなく、労働として有効利用されなければならないの

⁴⁶ Wigman, Mary: Tänzerische Wege und Ziele. In: *Die Neue Rundschau*. 1923, Bd.2, S.1021-1024, hier S.1022. 原語のイタリックは、原文ではゲシュペルト。

⁴⁷ Giese, Fritz: *Girlkultur: Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl* München 1925, S.19. チョコレートキディとは、サム・ウッドディングのバンドと共に20年代のヨーロッパを巡業した黒人のダンスグループのことである。

だ。こうした時代の運動学が大都市の、新しい世界の相貌を刻印付けている。そしてここから、ダルクローズやボーデ、ラバンの場合におけるより古い形式あるいは自然の生物学的なリズム法への接近全般に対して、全く別のリズムの価値が生ずるのである。いまや機械・大企業時代の客観的・物質的な、人工的なリズム法もまた自然のリズムに対応しうるのである。⁴⁸

ここから読み取れるように、ギーゼの考察はダルクローズらの舞踏＝自然、労働の騒音＝人工といった単純な二元論には還元されえないものである。少々強引ではあるが、ギーゼは、都市の騒音はもちろん人工的なものだが、そこには自然のリズムとの親近性もある、ということによって、都市の騒音もダルクローズらの舞踏と全く異質ではない、という方向に論を展開しようとするのである。そしてそのギーゼによれば、大都市の騒音を意味深いものにしたのは、ほかならぬアメリカの黒人であったのである。「黒人は新しい大都市のリズムを発見し、最初にそれを人工的に形式化したのである。」⁴⁹ つまり黒人は大都市の騒音に、自らの血の中にあるもの、アフリカの舞踊との親近性を発見し、それをジャズという形にした、というのである。言い換えれば、文明のアウトサイダーである黒人は無味乾燥だった大都市の白人の生を、ジャズによって再び自然の手に帰したのだ、ということになる。そして今度は白人が、黒人の音楽のなかに自らの生の現状を再発見することになるのだ。彼ら白人は、黒人のやっている音楽が単なる「茶番 (Schnurre)」ではないということを、「こうした黒人が、自分の外にある文化の意味あるいは荒ただしさ無意味さを、それと共に成長し、作り上げられるのを意識的に助けた白人よりもはるかに鋭く、無意識のうちに把握したのだ」ということを知るのである。⁵⁰

少々アクロバットのなギーゼの推論が果たして正しいかどうかは別としても、こうしたジャズ論やデールマンの小説におけるジャズ表象からは、決定的なイメージの無かった「ジャズ」というものを既成の概念を用いて言語化しようとする当時の知識人の姿勢が垣間見えてくるのである。

おわりに

フランクの小説では、「ジャズ」の描写は一貫してヨーロッパにとっての脅威を象徴し続けていた。それは、計算によって配置され、主人公カルマーを一步一步追い詰めてゆくという、筋の展開に不可欠な機能を持っている。忘れた頃に同じものが少し違った装いをもって立ち現われる、

⁴⁸ Giese, S.29.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Giese, S.34.

これが、主人公を破滅へと追いやるのである。だからこそ、この小説ではジャズイメージは固定化されることによってその効力を最大限に発揮するのである。こうしたライトモチーフとして、ジャズを文学的な語りの手法にできたのも、ジョセフィン・ペイカーのセンセーショナルなレビューによる、ジャズイメージのひとつの固定化があったからである。

それに対して、デールマンは「ジャズ」を、種々雑多な既成の概念を総動員して語った。むしろ、彼はそうするより他なかったのだと言えるだろう。それはもちろん決して単なるジャズに対する誤解やその意図的な曲解だと言い切れるものではなく、未だ価値の定まらぬ異質なものに名前を与え、認識しようとした当然の結果であったと言えるのではないだろうか。ドイツ語圏で最も早くジャズを文学的に取り扱った作品として、デールマンの『ジャズ』は、それ自体が初期におけるジャズ受容の混乱と屈折振りを示しているのである。

ここまでフランクとデールマンの文学的ジャズ表象の背後にあるものを探ってきた。共にジャズを描いた 20 年代の文学作品でありながら、そのイメージは全く別のものに基づいていた。無論ジャズの文学への影響やその文学的な表象化の流れが単純な一本道であるはずもないのであるが、この二作品を並べて見ると、そこには 20 年代の流れの激しさを反映するような、時間的な隔たりと情報量の差から来る段階の相違というものが際立ってくるのである。

Unterschiedliche Formen der Literarisierung von Jazz

– Bruno Frank und Felix Dörmann –

IKEDA Shinya

Mein Aufsatz befaßt sich mit der Vielseitigkeit des literarischen Bildes von Jazz in der deutschsprachigen Literatur der 20er Jahre. Objekt der Analyse sind zwei Erzählungen: Bruno Franks *Politische Novelle* (1928) und Felix Dörmanns *Jazz* (1925).

In Franks *Politischer Novelle* erscheint eine schwarze Tänzerin mit dem Namen „Becky Floyd“. Begleitet von einer ebenfalls schwarzen Jazzband, die wilden, heißen Jazz – der Verfasser folgt hier dem Stereotyp von der „Musik aus dem afrikanischen Urwald“ – spielt, tanzt sie sehr ungestüm, sinnlich und erotisch aufreizend. Es ist deutlich, daß Frank hier Josephine Baker vor Augen hat, um Jazz literarisch darzustellen. In seiner Novelle symbolisieren die Tänzer und die Jazzmusik den neuen Feind aus Afrika, das Europa bedroht und erobern möchte. Diese Vorstellung vom Jazz als dem das Abendland moralisch verderbenden Versucher wird immer wieder in jeweils unterschiedlichen Formen in die Erzählung eingeflochten, und an dem Jazz geht der Hauptprotagonist Calmer, ein berühmter deutscher Politiker, Schritt für Schritt zugrunde. Es ist offensichtlich, daß bei Frank dieses Bild des Jazz leitmotivischen Charakter hat.

In Dörmanns *Jazz* hingegen spielt der Jazz – trotz des Titels – keine so wichtige Rolle. Zwar tanzt die Protagonistin Jazz, aber ihr Tanz erinnert uns an den modernen, freien und emotionalen Ausdruckstanz um Jahrhundertwende, der von Dalcroze, Laban, Mary Wigman usw. entwickelt wurde und eigentlich andere Wurzeln als der Jazztanz hat. So ist zu vermuten, daß Dörmann auf bereits vorhandene traditionelle künstlerische Vorstellungen zurückgreifen musste, um Jazz literarisch zu schildern, da es noch kein einheitliches Bild des Jazz gab.