

査読論文

## 傷を癒す黒人音楽の水脈 Groundwater Vein of Black Music for Healing

奴隷制下の黒人霊歌をルーツとする現代ヒップホップの可能性  
Enduring Possibilities of Modern Hip-Hop Rooted in Spirituals Created during the Slavery

苧野 亮介<sup>1</sup>、荒木 和華子<sup>2</sup>  
ONO Ryosuke, ARAKI Wakako

For Black Americans, music is one effective means of confronting various forms of discrimination and the powers that oppress them. Thus, it is conceivable that Hip-Hop may function as a means of denouncing harsh conditions and testifying to the damage done, while at the same time having the potential to heal the hearts and minds of the populace. If so, how have Blacks used Hip-Hop to survive harsh trauma? And how have they used it to heal themselves and recover from trauma? Based on this awareness of these questions, this paper examines the "healing" potential of Hip-Hop. In doing so, we will examine the history of Black music, such as Spirituals and the blues, to show that music has historically provided a means of "healing" and "resistance" for Black people. By placing contemporary Hip-Hop in the historical context of the history of Black Americans who resisted and survived harsh oppression stemming from slavery through the culture of music, we believe we can gain clues about the potential of Hip-Hop for Blacks in the contemporary era. This paper examines how music has functioned as a means of overcoming trauma, based on the idea that slavery was a fundamental factor in the various traumas of the enslaved people and their descendants when looking at the history of Black Americans. Key concepts in this paper are communality, gender, and "dialogue," and it will also discuss how Black music has long maintained its ability to heal wounds.

キーワード： ヒップホップ、黒人霊歌、トラウマ、共同体性、対話、ジェンダー

人から蔑すまれても、心の内で自らはそのような存在ではないと自覚する時に、完全に諦めてしまわずに、自分が何者であるのかを音楽のエネルギーを創造して表現することによって、翌朝目覚めた時に、自身の気がまだ狂っていないことを確認できるのだ。<sup>3</sup>

### はじめに

「ブラック・ライヴズ・マター (Black Lives Matter)」は、2020年に米国のミネソタ州ミネアポリ

<sup>1</sup> 一橋大学大学院社会学研究科

<sup>2</sup> 新潟県立大学国際地域学部

<sup>3</sup> The Obama White House, "Music That Inspired the Movement Student Workshop," February 9, 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=7iIXOTJYGIU> (最終アクセス：2022年10月10日)

スで無抵抗の黒人男性ジョージ・フロイドが白人警官により圧殺されたことで改めて注目を集め、世界的な運動（以下、BLM運動）へと発展した。BLM運動が幅広く展開した背景には、多くの若者の支持を集めた黒人音楽の存在がある。その中でも1970年代初頭に芽を出し、近年大きな注目を集めるようになったヒップホップは、1980年代中頃から政治的なメッセージを強く訴えるようになった。

遡れば、1960年代の公民権運動も歌唱運動（singing movement）であったと言われている。運動の諸母体組織の主要メンバーたちによって、非暴力の手法による運動の訓練のために白人黒人合同でのワークショップが実施されたテネシー州のハイランダーフォーク学校において、主に黒人リーダーたちと白人フォーク歌手たちが黒人霊歌を公民権運動に合わせて替え歌にして、実際に路上での抗議行進などの際に歌唱した。抗議運動において、歌唱が人々を連帯させ、鼓舞させるなどの重要な機能を果たしたのである。

BLM運動の集会やデモの現場では、頻繁にヒップホップの楽曲が流れ、民衆の団結を促している。ラッパーたちが自身の使命として語るように、アメリカ黒人にとって音楽は様々な差別や自らを抑圧する権力に立ち向かうための有効な手段の一つである。ヒップホップは過酷な現状を告発し、被害を証言する手段として機能すると同時に、民衆の心を癒す可能性を秘めているのではないかと考えられる。もしそうであるならば、黒人たちはヒップホップを使っていかに過酷なトラウマを乗り越えてきたのか。そしてどのようにして自らを癒し、トラウマ回復に役立ててきたのか。

こうした問題意識をもとに、本稿ではヒップホップの「癒し」の可能性について検討する。その際、黒人霊歌やブルースなど黒人音楽の歴史を概観することで、黒人にとって音楽が「癒し」や「抵抗」の手段であったことを明らかにする。なぜなら、音楽を通して奴隷制に端を発する過酷な抑圧に抵抗し、生き抜いてきたアメリカ黒人たちの歴史上の歩みにヒップホップを位置付けることで、現代のヒップホップの可能性についての手がかりを得られると考えるからである。その際に主に依拠するのは、奴隷解放後の1868年に生まれ公民権運動が興隆するまでの約1世紀を生き、アメリカを代表する社会学者・歴史家であるW.E.Bデュボイスの『黒人のたましい』<sup>4</sup>、文化史研究者のローレンス・レヴィーンによる古典的な黒人音楽史研究である<sup>5</sup>。

ヒップホップの歴史に関する研究はこれまで数多く蓄積されてきた<sup>6</sup>。だが他方で、現代のヒップホップを歴史的な流れに位置付けて考察しようとする研究は少ない<sup>7</sup>。そうした研究動向の中で、神学者の山下壮起はヒップホップを奴隷制時代まで遡って黒人霊歌やブルースなどの黒人音楽の歴史を振り返りながら考察している点で、先駆的である<sup>8</sup>。ヒップホップを論じる上で奴隷制まで遡るといふ山下の研究と本稿のアプローチは共通しているものの、奴隷制を生き抜いた黒人たちの経験の捉え方が異なるように考えられる。山下はヒップホップの宗教的機能を論じるために、「聖と俗」に着目し、黒人霊歌やブルースなどの黒人音楽を振り返った。それに対し本稿では、アメリカ黒人の歴史を俯瞰するとき、奴隷制は奴隷化された民衆とその子孫にとって様々なトラウマの根源的な要因であったと捉え<sup>9</sup>、トラウマを乗り越える手段として音楽がどのように機能してきたのかを歴史

<sup>4</sup> W.E.B. デュボイス（木島始、鮫島重俊、黄寅秀訳）『黒人のたましい』（岩波文庫、1992年）。

<sup>5</sup> Lawrence Levine, *Black Culture and Black Consciousness: Afro American Folk Thought from Slavery to Freedom* (Oxford: Oxford University Press, 2007 [1977])。

<sup>6</sup> ネルソン・ジョージ（高見展訳）『ヒップホップ・アメリカ』（ロッキング・オン、2002年）など。

<sup>7</sup> 例えば、S.H.フェルナンド（石山淳訳）『ヒップホップ・ビーツ』（ブルースインターアクションズ、1996年）や トリーシャ・ローズ（新田啓子訳）『ブラックノイズ』（みすず書房、2009年）などがあげられる。

<sup>8</sup> 山下壮起『ヒップホップ・レザレクション ラップミュージックとキリスト教』（新教出版社、2019年）。

<sup>9</sup> ナタリー・Z・デーヴィス（中條献訳）『歴史叙述としてのトラウマ——描かれた奴隷たち』（岩波書店、2007年）。

から紐解きたい。本稿において鍵概念となるのは、共同体性、ジェンダー、そして対話であり、これらを通して、いかに黒人音楽が傷を癒す力を長い間保ち得ているのかについても言及していきたい。それでは、まず第一節では、トラウマからの回復と、そこに働く文化の力に関する理論的枠組みについてみていく。

## I. トラウマ療法としての文化と音楽の力

そもそもトラウマを乗り越えることはどのようにして可能になるのか。本節ではトラウマ回復の過程をトラウマ問題解決のためのバイブルといわれるジュディス・ハーマンの提唱した理論に依拠しながら、その過程について確認する<sup>10</sup>。また、トラウマ回復のための文化の力については医療人類学者の宮地尚子の研究に依拠し<sup>11</sup>、次節以降で論じる黒人音楽とトラウマ回復の関係について検討する際の理論的土台を提示する。

ハーマンはトラウマからの回復過程として以下の三つの段階を論じている<sup>12</sup>。第一段階は「安全の確立」である。この段階は何よりも優先されるべきであり、自己統御、そして環境統御が必要である。自己統御では当事者自身による症状の認識、睡眠や食事といった生活リズムの回復、PTSDの症状（過覚醒や麻痺など）の減殺などがあげられる。環境統御では経済的な安全や、医師だけでなく家族や友人といった周囲の人々の支え、移動の自由の確保など、当事者が安全な日常生活を送れるようになるための社会的な支援が必要とされる。

第二段階はトラウマについて語る段階「想起と服喪追悼」である。トラウマは本来言語化が困難なものであるが、それが可能になれば、トラウマを抱える当事者が回復傾向にあると言える<sup>13</sup>。しかし、ただ語るだけでは効果は薄い。語りを持って回復に向かうためには感情の再構成も必要となる。トラウマを物語的に語るという能動的な行為を「安全な」状況下で行うことは、PTSDの主要症状の軽快につながる。そしてこの段階で最も重要な作業が、服喪追悼である。トラウマを受け、何も失わないということはほとんど不可能である。物理的には無事でも、心的に失うものは大きい。その失った一つひとつのものを追悼することはトラウマからの回復に欠かせない。悲しみも含め、感情のすべての幅を感じる能力を取り戻すことが肝要である。

第三の段階は「再結合」である。この段階ではトラウマを抱える当事者は新しい自己の成長、新しい人間関係の育成、自分を支える新たな信念の発見が求められる。この段階になると、当事者は意識的に危険に直面することを選択する。それまで危険を避けようとしていた過去から成長を遂げ、あえて危険に直面することで、恐怖の程度を理解し、それと共存する生き方を学んでいく。しかし自分自身の内にある恐怖を克服するだけでなく、それまで自分自身を脆弱で哀れな人間だと思い込ませていた様々な「社会化された思い込み」を認識し、はねのけていくことも必要とされる。そうすることで自分自身を取り戻し、他者と繋がることも可能になる。

また、宮地は一般的に人々はトラウマに重く暗いイメージを抱くことが多いが、実際には「もっとゆったりと向き合ってもいいもの」ではないかと提案する。なぜなら、人々はトラウマから、1. 人間の弱さと不完全さ、2. 復元力（レジリエンス）への信頼と尊重、3. 創造力の源泉などを学

<sup>10</sup> ジュディス・L・ハーマン（中井久夫訳）『心的外傷と回復<増補版>』（みすず書房、1999年）。

<sup>11</sup> 宮地尚子『トラウマ』（岩波新書、2013年）。

<sup>12</sup> ハーマン、前掲書、241-339頁。

<sup>13</sup> 宮地尚子『トラウマにふれる』（金剛出版、2020年）140頁。

べるからであり、トラウマは想像力や創造力、知恵の源にもなるからである。そして、宮地は「トラウマの持つエネルギーを想像的に解き放つ」可能性をもつ美術、音楽等の芸術領域にも着目し、「自己の傷を文学やアートという形で昇華させ、生き延びる希望を得ている人々」の例を取りあげる<sup>14</sup>。さらに、アートの機能・力として、倫理的に言葉にならないものを伝達する機能、身体的な表現やイメージによって記憶や感覚を引き寄せる力、感性や感情へ働きかけ創造力や想像力の幅を広げる可能性、表現者として発信することによる力の回復などを指摘する<sup>15</sup>。

「音楽療法」もあるが、いうまでもなく音楽だけで治療が完結するわけではない。ましてや医師のいない空間で適切な知識を得たり、治療が行われたりすることは難しいだろう。音楽が万能なわけではないのである。しかし、だからといって音楽が無力なわけでも決してない。奴隷制、そしてその後のリンチから現代の警察暴力などの壮絶な差別まで、様々な苦難を経験してきた黒人たちは、時代ごとに豊かな音楽を生み出し、発展させてきた。ここで述べたトラウマ回復の過程の理論的枠組みを前提に黒人音楽の癒しの機能に注目することで、音楽が黒人たちにとってどのように支えとなったかについて次節以降で論じていく。

## II. 黒人霊歌

### 1. リーガンによる黒人音楽論の導入

奴隷制下で南部黒人がプランテーションを移動する様子は見張られていたが、黒人たちは常に歌唱していたといわれている。なぜか。黒人が単に歌唱を好み、音楽を愛しているからではない。侮蔑され、現状を打破する力を自身が持たないと感じる状況に黒人が置かれている、その場所に原因がある。そのような時に、黒人は自らの身体を用いて創造した音を自身に纏い、日々を生き抜いた。アフリカ系アメリカ人の音楽が存在する理由はまさにここにあり、それ故に黒人音楽は力強く、人々の多くが魅了されるのだが、その意味を理解している人は非常に少ない。窮地に陥った人が最後に述べるのは、この状況から逃れられない、という言葉ではない。人から蔑まれても、心の内で自らはそのような存在ではないと自覚する時に、完全に諦めてしまわずに、自分が何者であるのかを音楽のエネルギーを創造して表現することによって、翌朝目覚めた時に、自身の気がまだ狂っていないことを確認できるのだ。<sup>16</sup>

これは、アメリカ黒人女性のアカベラ・グループ、スイート・ハニー・イン・ザ・ロックのリーダーで、学生非暴力調整委員会（SNCC）のフリーダム・シンガーズの創立メンバーであり、黒人音楽文化に関する研究者でもあるバニース・ジョンソン・リーガンによる、ホワイトハウスで開催された黒人音楽のワークショップにおける冒頭の言葉である。若者を対象とした講演とパフォーマンスによるワークショップで、後段では人気のあるミュージシャンも登場して場を盛り上げようとするなか、リーガンは黒人音楽の背景と意義をこのように奴隷制下の経験に遡って説明した。困難な歴史を生き抜く黒人にとって、音楽は自らで力を創造して、自らの心身を保護することを可能に

<sup>14</sup> 宮地、『トラウマ』227頁。

<sup>15</sup> 宮地、『トラウマ』221-251頁。

<sup>16</sup> The Obama White House, “Music That Inspired the Movement Student Workshop.”

する鎧であり、薬であり、癒しであり、同一苦を共有する人々を繋ぐ絆でもあった。

実は、冒頭で引用したリーガンのスピーチの前に、多様な人種の生徒たちによって構成されている聴衆に対して次のような挨拶が述べられていた。近年のBLM運動と音楽との関連についても示唆的な内容であるので、リーガンの言葉を再び引用しよう。「みなさんこんにちは。全員が無事セキュリティゲートを通してここに辿り着くことができましたか。公民権運動では私たちは同じ状況に置かれていました。私たちはすべての人々にここに辿り着いてほしいのです。[中略] この点を確認することは、黒人が創造した音楽について考察する際の鍵となるのです」<sup>17</sup>。

なぜリーガンは黒人音楽のワークショップの一番はじめに「全員が無事セキュリティゲートを通して」できたかどうかを確認し、そして公民権運動に言及し、このことが黒人音楽を理解する鍵となると述べたのだろうか。もちろんこれは、奴隷制下では奴隷の逃亡を阻止するためにパトロールが行われ、1855年に逃亡奴隷取り締まり法が制定され、奴隷解放後も憲法修正第13条によって囚人の不自由が認定され<sup>18</sup>、現在に至るまでレイシャル・プロファイリングによって黒人が他のグループの人々と比べてはるかに「セキュリティゲート」を通過することが（ゲートの通過だけではなく日常生活のために単に街中を移動することすら）困難な状況に置かれていることと、黒人音楽の理解が結節していることを如実に表している。国内でおそらく最も高度な監視体制が敷かれているホワイトハウスに、黒人を含む招待者「全員が」、途中で嫌疑をかけられずに「無事に」セキュリティゲートを通して目的地である会場まで辿り着けること——これは多くの黒人にとって当たり前ではない——つまり、この歴史背景と未だ継続する現状を認識せずして、黒人音楽の真の意味を理解できないことを、リーガンは冒頭の挨拶で含意したのである。黒人音楽論の導入となるリーガンの言葉に応答する形で、以下では、まずW.E.B.デュボイスによる黒人霊歌の意義づけを紹介した上で、黒人霊歌が最初に譜面にのる史的背景を概観し、奴隷制時代以降の黒人たちにとって音楽の共同体性や対話的機能が精神の支えとなっていたことをみていく。

## 2. デュボイスによる「魂のこだま」としての黒人霊歌

ブラック・ラディカリズムの系譜において重要な起点に位置づけられるデュボイスは名著『黒人のたましい』において、以下のように黒人霊歌（引用では黒人民謡と記載）の意義を、アメリカ音楽への貢献のみならず、アメリカの民衆の最も優れた芸術表現であり、アメリカ国民の「精神的遺産」かつ黒人の「最大の才能」であると主張した。

アメリカは、神からその国土のうえに印しづけられた荒々しい壮さ以外には、世界にほとんど美なるものを与えなかった。この新世界においては、人間精神は美によりもむしろ力と巧妙さに発現したのである。そこで、運命的な偶然によって黒人民謡——リズムをもったこの奴隷の叫び——が現在たんに唯一のアメリカ音楽としてのみならず、同時に、大洋のこちら側のこの地に生まれた人間の体験のもっとも美しい表現として存在しているのである。それは無視されてきたし、なかば軽蔑さえされてきたし、いまもそうである。そしてなによりも頑強に考えちがいされ誤解されてきた。けれどもそれにもかかわらず、いまなおやはりそれは国民の非凡な精神的遺産としてまた黒人人民の最大の才能として存在するのである。<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> 映画 *13th*, Netflix.

<sup>19</sup> デュボイス、前掲書、345-346頁。

デュボイスは、主著の本文すべての章の冒頭に音楽（音符と歌詞）を配置した。第一章「われわれの魂のたたかい」では、彼は黒人が自らを他者化するアメリカ社会に「ヴェールを背負って生まれでた」「息子」であると述べ、「黒人に真の自我意識をすこしもあたえてはくれず、自己をもう一つの世界（白人世界）の啓示を通してのみ見ることを許してくれる世界」において、黒人はアメリカ人であることと黒人であることの二重意識を感じて生きざるをえないのだと述べた<sup>20</sup>。アメリカ黒人の歴史は二重の自己を「真実の自己に統一しようとする」闘争の歴史であると指摘した上で、そのプロセスにおいて「黒人の魂を、白いアメリカニズムの奔流のなかで漂白させ」るべきではないと主張した。では、主題の「黒人の魂」とは何を指すのか。デュボイスは序想において、黒人霊歌のことを「暗い過去の黒い魂たちから湧きあがってきた、唯一のアメリカ音楽からの忘れようにも忘れられない旋律のこだま… [中略] ヴェールの内側に生きる彼らの骨の骨、肉の肉である…」と述べる<sup>21</sup>。デュボイスが黒人霊歌こそが黒人の魂の「こだま」とであると捉えていることがわかる。

後述するように、黒人霊歌が後の黒人音楽に与えた影響としてその形式やリズム、メロディ等の特徴をあげることができるが、デュボイスが重視したのは、黒人霊歌の精神的側面であった。彼は各章のはじめに代表的な黒人霊歌を載せ、そして終章「哀しみの歌」では黒人霊歌が黒人の魂を表現し、精神を支えたと説く。そして黒人霊歌による奴隷たちの「伝達は当然ヴェールをかけられて」いるが、その独特なリズムを通して、確実に「世界に語りかけた」のであると述べている。クエーカー哲学者のダグラス・ステアが論じるように、「真の対話」は時空を超えて可能であり、死者とも可能となる<sup>22</sup>。したがって、デュボイスによる「世界」の住人として私たちも、黒人霊歌を通して過去の奴隷たちの「声」を聴き、「対話」を行う可能性が生まれるのではないだろうか。

### 3. 黒人霊歌の特徴と二重性

次に黒人霊歌の起源とされる、ジョージア州とサウスカロライナ州にまたがる海岸地域であるシーアイランズの奴隷たちの歌の特徴をみていこう。シーアイランズの奴隷の歌を紹介した書籍は、奴隷や解放民によって歌われた曲を次の5種類に分類している。1. アフリカの影響を色濃く残したアフリカ系サバイバル・ソング、2. アフロ・アメリカン・シャウト・ソング、3. お遊戯、ダンス、バイオリン・ソング、4. 宗教的な歌、5. 労働歌（ワークホラー）である<sup>23</sup>。ただし、これらはわかりやすく読者に提示するための分類であって、実際にはこれらの要素は相互に重なり合っている。同じメロディの歌が、子どもや大人など歌を共有する対象の変化に伴って、頻繁に変形し、また歌詞も状況によってその都度様々に変更されて歌い継がれる。さらに、詩の性質を考慮すれば当たり前のことであるが、歌詞は必ずしも字義通りに捉えられるべきではない。いくつもの意味を重ね合わせて、仲間にはか理解できないメッセージを込めて送り合う特別なコミュニケーションの手段としての歌という点も見逃せない。

歌の形式によって共同体を形成し、互いの苦難を理解し、慰め合うことによって奴隷たちが癒さ

<sup>20</sup> デュボイスによる二重意識とは、「たえず自己を他者の目によってみるという感覚、軽蔑と憐びんをたのしみながら傍観者として眺めているもう一つの世界の巻尺で自己の魂をはかっている」特殊な感覚であり、「アメリカ人であることと黒人であること。二つの魂、二つの思想、二つの調和することなき向上への努力、そして一つの黒い身体のみなかでたたかっている二つの理想」の二重性の自覚を指している。デュボイス、前掲書、15-16頁。

<sup>21</sup> デュボイス、前掲書、7頁。

<sup>22</sup> Douglas V. Steere, *On Being Present Where You Are* (Pendle Hill: Pendle Hill Publications, 2013)

<sup>23</sup> Lydia Parrish, *Slave Songs of the Georgia Sea Islands* (Athens: University of Georgia Press, 1992 [Creative Age Press, Inc., 1942])

れたであろうことは想像にかたくないのであるが、実際の黒人霊歌の歌詞が直接に癒しを主題としているものも少なくない。代表的なものとして、“There is a Balm in Gilead”と“Wade in the Water”があげられる。前者については、冒頭で紹介したリーガンがワークショップでも歌唱を披露した<sup>24</sup>。バームというのは傷口につける香油であるが、傷とは怪我による傷や痛みだけではなく、歌詞の中のsin sick soulという表現にあるように、魂に加えられた深い傷でもある。バームは、ばらばらになってしまいそう<sup>マインド</sup>な心をまとめて十全なものに戻す力を持つ癒しそのものでもある。一方、奴隷を北部自由州に逃亡させる秘密組織「地下鉄道」の黒人女性リーダーであったハリエット・タブマン（米国の新20ドル札の顔）の歌“Wade in the Water”は、タブマンを出エジプトの救世主モーゼに譬える救いの歌としてよく知られる。旧約聖書の一節を繰り返すために一見純粋な宗教歌を装って、実際にはこの歌には奴隷やサポートするコミュニティに対して逃亡の用意をせよというメッセージが込められており、二重の意味を持った。つまり、暗号のように奴隷たちは秘密裡にメッセージを伝えあい、同時に神の使いとされるタブマンが無事奴隷たちを率いて安全な北部に逃がすことを、神に祈った<sup>25</sup>。このように奴隷たちの祈りは白人奴隷主らが想定した祈りとは全く異なる意図を持っていた。デュボイスが黒人の二重性の自覚を指摘したように、奴隷にとって同じ一つの表現には白人アメリカと逃亡奴隷を支えるコミュニティとで二重性が存在したのである。

#### 4. シーアイランズにおける黒人霊歌の「発見」とプレイズハウスでのシャウト

次に、奴隷たちの音楽の価値を認め、黒人霊歌を譜面に載せ、世に広めるきっかけとなった、歴史的背景をみていこう。1863年に黒人霊歌集を初めて出版したのは、フィラデルフィア解放民救助委員会の幹部を父に持つ白人女性のルーシー・マキームであった<sup>26</sup>。彼女は父ミラー・マキームとともに、1862年6月の約一ヶ月間、シーアイランズのポートロイヤル周辺諸島に滞在し、解放直後の元奴隷たちの生活状況と、北軍や北部の奴隷制廃止団体等による（ポート・ロイヤルの実験と称される）救助活動の実態を視察した。ルーシーはこの時初めて耳にした解放民の歌に感動し、黒人霊歌集*Songs of the Freedmen of Port Royal*他を出版した。この霊歌集は彼女の生前に高く評価されることはなかったが、後に黒人音楽の価値をアメリカ国内外に広めた（黒人大学が産んだ音楽集団）フィスク・ジュピリー・シンガーズ（1873年のイギリス公演の際にはヴィクトリア女王も歌を聞いた）に見いだされ、その後歌い継がれる黒人霊歌を世に広める基礎となった。

デュボイスも（ミンストレルショーなどで利用され、誤解・歪曲化されたり、忘れ去られたりしたものもあるもの）南北戦争中のポート・ロイヤルの実験をきっかけに、歌が息を吹き返したことを、次のように述べている。

それから戦時になって、[中略] あの画期的なポート・ロイヤルの試みがやってきた、そしておそらくはじめて北部は介在する保証人なしに南部の奴隷と顔と顔、心と心をつきあわせて出会ったのである。彼らが遭遇したカロライナのシー・アイランド [中略] は、原始的なタイプの黒人たちで充たされていた。彼らは黒人地帯の外にいるどんな他の黒人たちよりも、自分たちのまわりの世界の影響をこうむり変化をうけることがすくなかった。彼らの外観は粗暴で、

<sup>24</sup> The Obama White House, “Music That Inspired the Movement Student Workshop.”

<sup>25</sup> “Wade in the Water,” YouTube [https://www.youtube.com/watch?v=7\\_euSS86dvE](https://www.youtube.com/watch?v=7_euSS86dvE) (最終アクセス：2022年10月10日)

<sup>26</sup> 荒木和華子「解放民教育『実験』と他者形成—北軍占領地南部でのアポリショニストによる奴隷解放」『歴史評論』(2009年3月号) 33-48頁。

彼らの言葉はおかしなものであったが、彼らの心情は人間的で、その歌うのをきけば、人々はすばらしい力強さにゆりうごかされた。トーマス・ウェントワース・ヒギンソンは、いそいでこれらの歌について語ったし、ミス・マッキムやその他の人々は彼らのたぐいまれな美を世に出そうとした。しかし、世間はなかば不信のままその話をきいていた。だがついにフィスク・ジュビリー・シンガーズが、奴隷の歌をそんなにも世界の心のうちふかく歌いこんだので、もはや二度とそれらの歌が完全に忘れられることはありえないのである。<sup>27</sup>

マキム父娘が滞在した地域は地形的に大陸からは孤立した湿地帯であり、奴隷制時代にはマリアを恐れたため白人の多くは不在地主で、奴隷たちが人口の大半を占め、自律的な共同体を形成した。このため、他のアメリカ南部地域と比較すると、その奴隷文化はアフリカからの文化・伝統が色濃く残され、ガラ言語・文化として現存する。ここで記録された黒人霊歌の元となったのは、「シャウト」と呼ばれるガラ言語による祈り、歌、そして踊りの文化実践である。シャウトは奴隷たちが夜間に秘密裡に、プレイズハウス（祈りの家）と称する小屋に集まって、お互いの苦難や喜びなどを分かち合い、慰め、励まし、支え合うための、コミュニティの文化的核となった場所において、そのクライマックスに行われたといわれる。その特徴は、リング・シャウトとも呼ばれるように輪になって、手足でリズムをとり軽快に動きながら、コール&レスポンス式の歌唱である。

また、初の黒人隊列のマサチューセッツ54連隊を指揮したアポリショニストのトーマス・ヒギンソンは1864年に、シーアイランズのプランテーションを馬に乗って巡回した時に、ポート・ロイヤルの3～6歳の子どもたちが住居の玄関先に座って、一生懸命にシャウトをし、コーラスを歌っていることを日記に記録した。次のような歌詞の歌である。

What make old Satan for follow me so? Satan ain't got not'in' to do wid me!  
(Chorus) Hold your light! Hold your light!/Hold your light on Canaan's shore.<sup>28</sup>

ヒギンソンは、この4日後の4月25日には、その前日の夜に自宅近くの木を囲んで解放民4人が、同じ子守歌をより「宗教的かつメロドラマチックな」歌に変えて、リズムカルに足踏みしながら、時に手をたたきながらシャウトをしている様子を日記に記入した。以下のように、歌は多少変化し、コーラスだけではなく、コール&レスポンスの要素が加わっている。

I see de old man sitting!  
Glory Hallelujah! He sit in de chimley corner!  
Glory Hallelujah! He wash he face in ashes!  
Glory Hallelujah!/He call he name Jesus!  
Glory Hallelujah!/But I know he by he clump-foot!/Glory Hallelujah!

(Chorus) Hold your light, brother Benjie, hold your light.

<sup>27</sup> デュボイス、前掲書、346-347頁。

<sup>28</sup> Mary Thacher Higginson, ed., *Letters and Journals of Thomas Wentworth Higginson 1846-1906* (New York: Negro Universities Press, 1969 [1921]) 219.



Hold your light on Canaan's shore.<sup>29</sup>

これらの記録は南部地域に一時的に滞在した北部白人の観察に基づいており、彼女ら彼らが元奴隷の豊かな芸術性や独自の文化に驚き、感嘆したことにより、白人社会に紹介された。周知のように、フランスの社会史家アラン・コルバンは感性を歴史研究の課題とし、なかでも「音の風景」をテーマとして歴史を記述した。性質上、リズムやメロディを史料によってダイレクトに聞き取ることとはできないが、元奴隷の音楽に関する記述史料から、その様相を読み取ることができる。また、現在まで歌い継がれている黒人霊歌や様々に形を変えて継承された他のジャンルの音楽のなかに、それらの特徴を窺い知ることができよう<sup>30</sup>。

### Ⅲ. 憂鬱の昇華としてのブルース

20世紀転換後に台頭するブルースやジャズは、レヴィーンによると「世俗化された黒人音楽」とカテゴライズされている。しかしこれらの音楽にも前述したシャウトの影響がみられる。第一次世界大戦の直前に、ウィリー・ザ・ライオン・スミスがピアノを演奏するニューヨークのバーで頻繁に交流したのは、シーアイランズ出身の船乗りたちであった<sup>31</sup>。このような人の移動は、文化や音楽の交流をもたらした。よって、「地方と都市部、白人と黒人、民俗的なものと商業的な音楽ホールのもの、教会とストリートコーナーの音楽とダンスは出会い、融合したのである」<sup>32</sup>。つまり、黒人音楽はオリジナルな特徴を保持しつつも<sup>33</sup>、同時にこれらの境界線を常に横断してきたのである。本節では、奴隷解放後に生まれたとされ、後の黒人音楽に多大な影響を与えたブルースの「癒し」と「抵抗」の機能を概観する。

#### 1. ブルースの歴史

ブルースは、後述するヒップホップのような明確な誕生の瞬間があるわけではないようである。アメリカでは2003年がW.C.ハンディがブルースを発見してから100年経ったことを記念して「ブルースの年」とされた。しかしそれはブルースの「発見」であって、「生誕」ではない。一般的にブルースの起源は19世紀末、または奴隷解放後の再建期頃ではないかといわれている<sup>34</sup>。当時の黒人たちは、奴隷であった頃と比べると自由な生活を送っていた。言い換えるなら、黒人たちがひとりきりの時間を過ごすことが可能になった。このような背景から、黒人霊歌が集団の音楽であったのに対し、ブルースは個人的なものだとされている<sup>35</sup>。とはいえ、南北戦争後、奴隷から解放された黒人たちは白人に比べると遥かに抑圧された生活を強いられており、「分離すれども平等」のジム・クロー体制のもと、あらゆる権利が合法的に剥奪されていた。「ブルースとジャズは人種関係

<sup>29</sup> Ibid., 220.

<sup>30</sup> Margaret Hope Bacon, "Lucy McKim Garrison, Pioneer in Folk Music," *Pennsylvania History* 54 (January 1987), 1-16.

<sup>31</sup> Levine, *Black Culture and Black Consciousness*, 200-201.

<sup>32</sup> Ibid., 201.

<sup>33</sup> Ibid., 195.

<sup>34</sup> リロイ・ジョーンズ (飯野友幸訳) 『ブルース・ピープル——白いアメリカ、黒い音楽』 (平凡社、2011年) 110-111頁、ジェイムズ・H・コーン (梶原寿訳) 『黒人霊歌とブルース——アメリカ黒人の信仰と神学』 (新教出版社、1983年) 183頁。

<sup>35</sup> コーン、前掲書、186頁。

が『どん底』の時代に生まれた」のである<sup>36</sup>。

## 2. 憂鬱を吐き出す

では、このような背景を持って生まれたブルースはどのようなものであったのだろうか。まずブルースは、奴隷解放後に生まれたため、奴隷制にルーツは持ちつつも、歌の内容は奴隷解放後の黒人の生活についてである。前述したように南北戦争後も過酷な状況に置かれていた黒人たちにとって、「ブルースは黒人的生となまのこの世、そして極度の抑圧状況の中で生き抜こうとする底力についての歌」であった<sup>37</sup>。ジェイムズ・コーンは次のようにブルースの定義を試みている。

ブルースは黒人の魂の音楽、黒人の靈魂が生き返って生存し直すための音楽である。[中略]ブルースは破壊された生活に直面しつつもなお不屈に耐え抜く意志を表現している。それは人種主義と憎悪に表象されている非存在にもかかわらず、存在しようとする意志を強調している。[中略]ブルースは、たとい白人が黒人を動物と極めつけようとも、黒人的人間性の本質的価値を肯定しようとする心の状態である。[中略]ブルースは、抑圧的矛盾の直面に生きていながらもなお、生き残り、忍耐し、生存し続けようとする黒人の力について語っている。<sup>38</sup>

コーンのこのような定義は、まさにブルースが当時の黒人たちにとって「抵抗」としての力を持っていたことを示している。

また、Bluesとは、単に音楽ジャンルを指し示すだけではなく、「憂鬱」という意味もある。実際にブルースで歌われている内容は憂鬱なものが大半である。ではなぜそこまで憂鬱なことを歌っていたのだろうか。それには様々な要因が考えられるが、奴隷制によるトラウマも無関係とはいえないだろう。実際にブルースは黒人霊歌やワークソングをルーツとしており、奴隷制がもたらした黒人たちのトラウマによって生み出されたとされる<sup>39</sup>。トラウマ回復の過程での言語化の重要性については第一節で述べたとおりである。その過程では対話が重要だとされ、心の内にある精神的なトラウマを伝える側面があるブルースは、そうした対話の良い例であることが指摘されている<sup>40</sup>。自身の抱える憂鬱と向き合い、それを言語化して伝えるというブルースの側面は、トラウマ回復のステップとも共通しており、心の傷を癒す側面を持っていることがわかる。そしてブルースはゴスペルやジャズ、ソウルやR&B、そしてヒップホップなどのようなその後の黒人音楽に強く影響を及ぼした。

ここまで、第二節で黒人霊歌について、第三節でブルースの癒しの側面の一端を確認してきた。冒頭で述べたように、奴隷制は奴隷化された民衆とその子孫にとってトラウマの根源的な要因であった。しかし、その中から生まれた黒人霊歌は、宮地が述べるような、人々がトラウマに向き合い自らの創造力を高め、アートの形に昇華させ、生き延びるための力を回復させる豊かな芸術そのものであった。黒人霊歌から発展したその後のブルース、そして現代のヒップホップは黒人たちがコミュニティにおいて日々の苦難を吐露し、音楽にのせた想いを共有し、互いを認め、励まし合うために機能してきた側面がある。それは人々のレジリエンスの獲得と「外傷後の成長」を促してき

<sup>36</sup> 丸山繁雄『ジャズマンとその時代——アフリカン・アメリカンの苦難と歴史の音楽』(弘文堂、2006年)52頁。

<sup>37</sup> コーン、前掲書、180頁。

<sup>38</sup> 同上、192-197頁。

<sup>39</sup> Robert D. Stolorow, Benjamin A. Stolorow, "Blues and Emotional Trauma," *Clinical Social Work Journal* vol.41 (2013) : 5.

<sup>40</sup> *Ibid.*, 7-8.

たのではないだろうか。人種差別的な社会を生き抜くために強くあらねばならなかった黒人たちが、歴史的に培ってきた音楽の力には底知れぬ大きさがある。ここまで述べてきた奴隷制時代まで遡る黒人音楽の歴史と、そこにある癒しの側面を踏まえた上で、次節では、現代におけるヒップホップの黒人にとっての癒しの可能性について検討する。

#### IV. 現代におけるヒップホップの例と可能性

ここでは黒人ラッパーによる歌詞やインタビューを手がかりに、現代の黒人が抱えるトラウマのありようの一端を明らかにし、黒人ラッパーや、さらにはリスナーを含めた人々のトラウマに、ヒップホップがどのように癒しをもたらしているのかを検討する。

##### 1. ヒップホップの誕生とその後の展開

まずヒップホップの歴史について概観する。1973年にニューヨークのサウスブロンクスから生まれたヒップホップは80年代には急成長を遂げ、90年代に黄金期を迎えた。ヒップホップといえば派手な格好をしたラッパーが金やパーティ、セックスについてラップをするといったイメージを抱く人が多いだろう。実際そのような側面はヒップホップの魅力（あるいは批判の対象）として重要な要素である。しかし80年代後半からラッパーがストリートの過酷な現状をラップしはじめ、昨今のBLM運動の盛り上がりもあり、ヒップホップはアメリカ社会を蝕む差別の証言と、それに対する抵抗という側面を持つことが広く認識されるようになった。このような側面が社会に認知され始めたのは、1991年にロドニー・キングが警察官から暴行を受けた事件をきっかけに急増したギャングスター・ラップの影響が大きい。過激な表現で自身を「ストリート・リポーター」と称したラッパーたちがストリートの悲惨な現実を訴え続けた。ドラッグ売買や露骨なセクシズムを含んだ表現で強く批判されることになったものの、ヒップホップがここまで主流な音楽になる一端を担ったことは否定できない。

このように過激な側面の一方で、貧しい黒人たちはヒップホップに救済を求めたことが指摘されている。山下によると、公民権運動以降に黒人の中で生じたニヒリズムに対する新たな防壁としてヒップホップの宗教的機能が存在していた。公民権運動以降、一部の黒人たちは中産階級化したものの、グローバル化に伴う失業者の増加や麻薬戦争、銃暴力など、貧困層の黒人の問題は社会から見落とされてきた。黒人教会も公民権運動によって得た地位を維持するために、貧困層の問題を無視するようになり、貧困層（特に若者）の中で教会離れが起きた。そして教会に救いを求めなくなった若者たちは代わりに、ヒップホップに救いを求めるようになったのである。前述したように、ヒップホップが歌っている内容はドラッグや犯罪、セックスなど、世俗的なものが多く、公民権運動によってせっかく向上した黒人のイメージを台無しにする「悪魔の音楽」として黒人教会から批判された。ブルースと同様、世俗的で悪魔の音楽というレッテルを貼られたヒップホップだが、両者は似て非なるものである。山下は、世俗的な事柄を通して生きる意味を見出したブルースに対し、ヒップホップは世俗的な要素を含みながらも黒人霊歌と同様に宗教的概念を用いることでそれを試みていると指摘する<sup>41</sup>。

他方で、ヒップホップにおける差別構造を検討することも重要である。ヒップホップでは黒人が抱える問題についてよく歌われるが、多くの場合、黒人男性ラッパーによって描かれる「黒人」の

<sup>41</sup> 山下、前掲書、122頁。

問題は男性の、それも「力強い男性」の経験するストーリーであり、黒人女性やLGBTQの抱える問題ではなかった。2パックのような一部の男性ラッパーは黒人女性が抱える問題にも焦点を当てた曲をリリースしたが<sup>42</sup>、アンジェラ・デイヴィスがアイス・キューブに指摘したように<sup>43</sup>、黒人男性ラッパーが黒人女性の問題を語ることは少なかった<sup>44</sup>。さらに、より直接的な差別表現は現在でも根強く残っている。このような性差別的表現の要因として、ピンプの影響や<sup>45</sup>、黒人の自己嫌悪の問題などが指摘されている<sup>46</sup>。それに対し、黒人女性ラッパーたちはヒップホップにおける性差別に対して異議申し立てをしてきたが、ヒップホップにおいて黒人男性と黒人女性の関係は全面的な対立関係にあったわけではない。社会がヒップホップの、特に男性ラッパーによる性差別を非難する中で、黒人女性ラッパーやブラック・フェミニストたちは特殊な立場に置かれていた。彼女らは、黒人男性ラッパーによる性差別的な表現を擁護しないまでも、批判することも稀であった。彼女らは、自身の発言がヒップホップ叩きや黒人男性批判に都合よく利用されることを警戒したのである<sup>47</sup>。

しかし2010年頃には、それまでのマッチョな男性性を歌うものだけでなく、様々なスタイルが受け入れられ始めた。リル・ナズ・Xのようなゲイを公表しているラッパーらが高く評価され、カーディBやメーガン・ジー・スタリオンのような女性ラッパーも最前線で活躍するようになっていく。さらには2020年にXXLのフレッシュマン・クラスに選出されたチカは黒人女性ラッパーであり<sup>48</sup>、バイセクシュアルであることをカミングアウトしている。彼女の楽曲には自身のセクシュアリティによる苦難がたびたび歌われている。彼女らの楽曲はこれまでヒップホップでは周縁化されてきた人々にとって拠り所となるようなものとなっている。

## 2. ヒップホップが描き出す黒人が抱えるトラウマ

They raped our mothers, then they raped our sisters/ Then they made us watch, then made us rape each other/ Psychotic torture between our lives we ain't recovered/ Still livin' as victims in the public eyes who pledge allegiance<sup>49</sup>

奴隷解放から150年以上が経った現代においても、奴隷制がもたらしたトラウマは黒人たちの中で生き続けている。上に引用したのは2022年5月にリリースされたケンドリック・ラマーの最新アルバム*Mr. Morale & The Big Steppers*に収録されている“Mother I Sober”からの一節である。この曲では奴隷制下で横行していた白人奴隷主による奴隷女性へのレイプが、現代でも黒人の精神を蝕む

<sup>42</sup> “Brenda’s Got A Baby” (1991) や “Keep Ya Head Up” (1993) など

<sup>43</sup> チャン・ジェフ (押野素子訳) 『ヒップホップ・ジェネレーション [新装版]』 (リットーミュージック、2016年) 542-544頁。

<sup>44</sup> 黒人女性の抱える問題に関しては次の文献を参照。土屋和代「刑罰国家と『福祉』の解体——『投資一脱投資』が問うもの」『現代思想』(2020) 10月臨時増刊号。

<sup>45</sup> 金澤智「ピンプ・カルチャー——ヒップホップ世代の歪んだマスキュリティ」『アメリカ研究』2006 (40), 99-117頁。

<sup>46</sup> ベル・フックス、アイス・キューブ (西本あづさ訳) 「アイス・キューブ・カルチャー——共に胸熱く真実を語る」『現代思想』(1997年) 10月号、254-255頁。

<sup>47</sup> ローズ、前掲書、286-287頁。

<sup>48</sup> ヒップホップ系雑誌のXXLは毎年期待の新人枠で若手ラッパーを数名選出している。

<sup>49</sup> Kendrick Lamar, Beth Gibbons, “Mother I Sober,” Aftermath Entertainment, Top Dawg Entertainment, Interscope Records & Universal Music Group, 2022.

「世代を超えた呪い (generational curse)」として描かれている。さらにラマーは同曲において「全てのラッパーは皆性的虐待の被害者だ」とも歌っている。もちろん「全てのラッパー」は誇張された表現だが、ケヴィン・ゲイツやポロGなど他にも多くの現代のラッパーが過去に性的虐待の被害に遭っていることをインタビューや自身の楽曲の中で告白している<sup>50</sup>。

また、トラウマを語りやすくするものとして、様々な要因が指摘されている<sup>51</sup>。ヒップホップにおいて男性ラッパーが性被害を語ることはある種とても勇気のいる行動である。なぜならヒップホップでは長年「力強い男性像」が崇拜されてきたからである。そのため弱さを曝け出すことは敗北であると認識され、特に性被害は典型的な弱さの例だと認識されている。少年時代に性的虐待の被害を受けたラッパーのデンゼル・カーリーはラジオ番組に出演し、自身が少年時代に受けた性的虐待の語りにくさについて次のように語っている。

男らしさの喪失につながるから、女性とはまた違うんだ。だからほとんどの男性は自身が受けた被害について語れないんだ。女性の方がまだ語りやすい。でも男はビッチと思われたくないんだ。<sup>52</sup>

実際に「男児への性的虐待は周縁の周縁の、そのまた周縁のテーマ」とされ<sup>53</sup>、被害男児に向けられる様々なスティグマが、被害を語れない社会を作り出している。強さこそ正義だとされてきたヒップホップ文化に身を置くラッパーならばなおさらであろう。過去に受けた性被害に限らず、ギャングスターラップ全盛期の90年代と比べると、近年ラッパーたちが自身の「弱さ」を曝け出す機会が増えてきており<sup>54</sup>、エモラップの確立と人気はまさにその傾向を象徴するものであった<sup>55</sup>。大和田俊之は、エモラップが台頭してきた流れをヒップホップのブルース化であると指摘している<sup>56</sup>。その中でもトラウマは近年のヒップホップにおいてよく語られるテーマとなっている。

性被害の他にラッパーたちによって歌われるトラウマは、彼らが身を置いている死と隣り合わせの日常に由来する。BLM運動からもわかるように、黒人、特に「フッド」に住んでいる黒人たちは「次警察に殺されるのは自分かもしれない」というトラウマ的恐怖を常に抱いている<sup>57</sup>。テレビやネットを通して拡散される警察暴力の映像は、黒人たちを人種的なトラウマに陥れることになる。また、直接的な警察暴力だけではない。制度的人種差別が生み出した、個人の力ではどうしようもない過酷な環境に置かれている黒人たちは常に死の恐怖と戦っている。それはフッドにおける

<sup>50</sup> ケヴィン・ゲイツは少年時代に受けた性的虐待による精神的苦痛からの逃避としてラップを始めたという。Kevin Gates, Rapper | Hotboxin' with Mike Tyson [https://youtu.be/AT-kUv\\_J1rE](https://youtu.be/AT-kUv_J1rE) (最終アクセス:2022年10月3日) また、ポロGは“I Know” (2020) にて“By his auntie, he was molested as a baby boy/Messed up his head, it even changed the way he play with toys”と歌っている。

<sup>51</sup> 宮地、『トラウマにふれる』141頁。

<sup>52</sup> “Denzel Curry Talks Relationship With XXXTentacion, New Album 'TA1300' + More,” <https://youtu.be/3JsCXhmSTdE> (最終アクセス:2022年10月4日)

<sup>53</sup> 宮地、『トラウマにふれる』187-188頁。

<sup>54</sup> Alex Kresovich, et al., “A Content Analysis of Mental Health Discourse in Popular Rap Music,” *JAMA Pediatr* (2021)

<sup>55</sup> 本稿で用いるエモラップとは、2015年以降に確立し、人気を得たとされる「弱さ」を表現したヒップホップのサブジャンルのことである。

<sup>56</sup> 磯部涼、大和田俊之、吉田雅史「USヒップホップの交差する地平」『ユリイカ』8月号(2018年)143頁。

<sup>57</sup> 「フッド」の使われ方は様々で、その語源は“neighborhood”や“hoodlum”など諸説ある。日本語では「地元」と訳されることも多いが、ラッパーたちが言う「フッド」は自身が育った貧しい黒人世帯が多く住む地域を指すことが多いため、ここではそのように定義する。

薬物売買やギャング同士の殺し合いも日常である。1970年代以降の麻薬戦争の影響もあり、フッドの黒人たちは、父親不在の家庭で育ったものが多い。彼らは善悪の判断もつかないうちからストリートで生き残る術を身につけなければならないと言われており、ドラッグやギャングへと巻き込まれていくことがある種必然となってしまう。Black-on-Black Crimeと呼ばれる黒人による黒人を標的にした犯罪（主に殺人）は、ドラッグ売買での揉め事やギャング同士の抗争といった状況下で生じることが多い。

そのような環境下で育ったラッパーは自身の経験を歌詞に書き出し、リスナーに自身のライフについて伝えてきた。シカゴ出身のGハーボもその一人である。2018年に銃の不法所持で逮捕された彼は、セラピーを受ける中でなぜ自分が銃を携帯していたのかを振り返り、そこにトラウマの影響があることを自覚している<sup>58</sup>。2020年にはPTSDというアルバムをリリースし、後のインタビューにてアルバムのコンセプトを聞かれた際、次のように答えている。

おれは自分がPTSDだと認めているし、実際にそう診断されたんだ。PTSDになっただけでもそれに気づいていない人がある事実を広めたかった。この問題に光を当てることは本当に重要なことだったんだ。なぜならPTSDはおれの日々の生活に影響を及ぼしていたし、他の人だってそうだろうから。<sup>59</sup>

PTSDになっただけでも気づけなかったという自身の経験から、同じような立場の人々の助けになりたいと語るGハーボのこのような姿勢は、リスナーが自身の傷つきについて知ることにきっかけを作り、自分は一人ではないという孤独感から解放され、トラウマ回復のきっかけにもなるだろう。以上のように、黒人ラッパーによる歌詞やインタビューを手がかりに、黒人が抱えるトラウマのありようを示してきた。次項では、そうした黒人が抱えるトラウマに対して、ヒップホップがいかにして癒しをもたらしているのかについて検討する。

### 3. セラピーとしてのヒップホップ

ヒップホップはもともと「個」の経験を歌うことによって聴衆の間に対話を生み出すという点で共同体的である。そしてリスナーたちもまた、自身の経験をそれに投影させることで対話はより深まっていく<sup>60</sup>。そうしたヒップホップの特徴を活かして、近年、アメリカにおいてヒップホップをセラピーに用いる動きが見受けられる。1996年、マイアミで虐待を受けたりホームレスになってしまった若者たちのいる施設で働いていたエドガー・タイソンは、自身と若者たちとの間に共通点（ヒップホップ）を見出し、クライアントに合わせた形でセラピーを行うため、ヒップホップをセラピーに取り入れた。彼は2002年にそれまでのヒップホップセラピーの活動成果を論文で発表している<sup>61</sup>。さらにタイソンは、ラップにおいて人々が意見や感情を吐き出すことで、本来ネガティ

<sup>58</sup> John Ochoa, "G Herbo Talks 'PTSD' and the Importance of Mental Health: 'People Need to Treat Mental Health More Seriously,'" GRAMMY.com <https://www.grammy.com/grammys/news/g-herbo-talks-ptsd-and-importance-mental-health-people-need-treat-mental-health-more> (最終アクセス: 2022年12月11日)

<sup>59</sup> "G Herbo Talks 'PTSD,' Therapy & Restoring Hip-Hop | MTV News," YouTube, <https://youtu.be/jnm3ldOEMCY> (最終アクセス: 2022年10月2日)

<sup>60</sup> 山下、前掲書、204頁。

<sup>61</sup> E. H. Tyson, "Hip Hop Therapy: An Exploratory Study of a Rap Music Intervention in Group Therapy with at-risk and Delinquent Youth," *Journal of Poetry Therapy* 15 (2002), 140.

ブで自己破壊的になり得る感情を強みとして発揮することができることも述べている<sup>62</sup>。

2011年には、セラピストでありラッパーとしても活動しているJ.C. ホールがヒップホップセラピーと表現芸術療法との類似点を見出し、タイソンの指導のもと、ヒップホップ表現芸術療法 (HipHop Expressive Arts Therapy) のモデルを開発し始めた<sup>63</sup>。2013年からはヒップホップが誕生した街ニューヨーク州サウスブロンクスの高校で放課後を利用し、様々な困難を抱えている生徒を対象にヒップホップセラピーの実践を行っている。そこでは学生たち自身が作詞、作曲、レコーディングを行い、完成した作品をグループで共有し議論が交わされている。このヒップホップセラピーにより、参加者の多くの学生に素行の改善や、授業の出席率、成績の上昇が見られた<sup>64</sup>。実際に、セラピーの参加者たちからは「学校は自分のことなど気にかけてくれないと思っていたが、このセラピーは自分のことを気にかけてくれる」、「音楽を作ることで自分の内面が表現できる」という声が上がっている<sup>65</sup>。

トラウマを言語化することは容易ではない。しかし、こうしたセラピーの場は自分のことを気にかけてくれるという「安全」を確認できる空間である。さらに、自身の慣れ親しんだヒップホップを通して自己の心情を表現することは、実際に語ることよりも容易になるのかもしれない。そうした意味でも、ヒップホップをセラピーで用いることはトラウマ回復における「安全」の確保と「回想と服喪追悼」の手助けになることが期待される。さらに、黒人男性だけでなく、黒人女性にとってもヒップホップは有効であると言われている。黒人女性ラッパーの曲を聴くことで、自身のアイデンティティがどのように形成されてきたのか、そしてジェンダーやセクシュアリティがどのように社会化されてきたかを知り、自尊心を高めることができるとされる<sup>66</sup>。これはハーマンの理論でいうと、社会化された思い込みを認識し、はねのけていくことにつながる。そして自分自身を取り戻し、他者との繋がりを促すことにもなるだろう。

このように、第四節では黒人ラッパーたちの楽曲やインタビューを通して黒人たちが抱えるトラウマを明らかにした上で、人々にとって、ヒップホップがどのように癒しの機能を果たしているのかについて検討してきた。

ただし本稿において検討してきたのは主に黒人にとってのヒップホップの癒しの可能性であり癒しの機能を肯定的に捉えたが、このネガティブな側面の検討も必要であろう。ラッパーたちは金 (紙幣または装飾品としても) を身につけ、見せびらかすことが多い。今日をどう凌ぐかという貧しい環境を生き抜いてきた者が、ラップによる成功を、大金やゴールドによって確固たるものとして提示、誇示することで安心を得ているとも読み取れるかもしれない<sup>67</sup>。また豪華な装飾品を身につけることがアフリカ文化の伝統であるという一般的な理解が存在することにも留意しなければならない。一方で、ラッパーたちは自身の成功で得たものを自身が生まれ育ったフードに還元するこ

<sup>62</sup> E.H. Tyson "Hip-Hop Healing: Rap Music in Grief Therapy with an African American Adolescent Male," eds, Susan Hadley, George Yancy, *Therapeutic Uses of Rap and Hip-Hop* (New York: Routledge, 2012) 295.

<sup>63</sup> About Hip Hop Therapy — Hip Hop Therapy <https://www.hiphotherapy.com/about-hip-hop-therapy> (最終アクセス: 2022年10月10日)

<sup>64</sup> ウェルネス「家族の不在、友達の死。思春期の感傷をリリックに書き殴る。サウスブロンクスのティーンズとヒップホップセラピー」『Always Listening by Audio-Technica』(2021年2月12日) <https://www.audio-technica.co.jp/always-listening/articles/hip-hop-therapy/> (最終アクセス: 2022年10月10日)

<sup>65</sup> "Hip Hop Therapy in the South Bronx," YouTube, <https://youtu.be/SSXTuJfH3zI> (最終アクセス: 2022年10月6日)

<sup>66</sup> Vanessa J Veltre and Susan Hadley, "It's Bigger than Hip-Hop: A Hip-Hop Feminist Approach to Music Therapy with Adolescent Females," eds, Hadley and Yancy, *Therapeutic Uses of Rap and Hip-Hop*, 96.

<sup>67</sup> ラマーは"Mother I Sober"の中で性暴力被害についてはあるが、「ラッパーたちがチェーンやタトゥーで痛みを埋めているのを見てきた」と歌う。

とがよくある。楽曲内でも地元愛を歌う者が多く、ラッパーたちが一人で勝ち抜けをしようとしているわけではないことがわかる。他方で、競争の激しいヒップホップ業界での成功者は資本主義マーケットの勝者でもある。主流社会の経済における成功は、マイノリティとしての対抗文化的価値を下げることもつながりかねないのではないか。そのような意味では、現代の新自由主義下において、ヒップホップの「癒し」が為政者や権力者によって利用され、さらなる抑圧が助長されることに貢献してしまう回路が存在しないか注意深くみていく必要がある。

## おわりに

本稿は、音楽という文化を通して過酷な抑圧に抵抗し、生き抜いてきたアメリカ黒人の歴史の一端を明らかにし、ヒップホップがいかに黒人たちにとって「癒し」となるのかについて考察してきた。ヒップホップでみられる個人の感情を吐露し、共有し、レスポンスする機能や共同体性はシーアイランズ地域におけるプレイズハウスやシャウトの機能と共通する。また冒頭のリーガンの言葉のように、「心の内で自らはそのような存在ではないと自覚する時」、つまり自分が自己認識しているアイデンティティとは異なるものとして他者からぞんざいな扱いを受けている時に、自ら音楽を創造して身を守り、自己意識を高めることができる力を保持している点も共通している。デュボイスが黒人霊歌をヴェールの内側の声であり、「たましいのこだま」であると譬えたのは、黒人の精神・魂を外に向けて表現する黒人霊歌を通じて「漂白されそうな」黒人の魂をまもるためではなかったか。

奴隷制をアメリカ史全体の起点として、黒人の視点から歴史と現代を描き直す歴史運動である「1619プロジェクト」は2019年にスタートして以来、アメリカ政治・社会・教育界全般を大きく揺さぶっている。この立役者であるニコール・ハナ・ジョーンズは、黒人音楽の意味を次のように述べて、奴隷制下で生まれた歌が現代まで脈々と継承されていることを述べている。

世界が典型的なアメリカ音楽を聴くとき、彼らが耳にするのは私たちの声である。私たちが畑で歌い、体の痛みを癒し、死ぬまで知ることのない自由への希望を見出した悲しみの歌は、アメリカのゴスペルとなった。ミシシッピのデルタ地帯の破壊的な暴力と貧困の中で、私たちはジャズとブルースを誕生させた。そして、白人が奴隷の子孫に住むことを強制した、ひどく貧しく隔離された地区で、楽器を買えないほど貧しい10代の若者が、古いレコードを使ってヒップホップと呼ばれる新しい音楽を創り出したのである。<sup>68</sup>

最後になるが、1993年にクリントン大統領の第一期就任式で詩を朗読した、(リーガンの友人であり)黒人女性で詩人のマヤ・アンジェロウのベストセラーの自伝的小説のタイトルが次のようであるのもデュボイスやリーガン、そしてジョーンズが主張した黒人音楽の意義と同様の意味が込められているのではないだろうか。『私は籠の中の鳥が歌う理由を知っている』(I Know Why Caged Bird Sings.)。つまり、籠に閉じ込められた飛べない鳥はその境遇にあるからこそ、歌うのである。

---

<sup>68</sup> Nikoke Hannah-Jones, *The 1619 Project: A New American Origin Story* (London: WH Allen, 2021), 35.



**謝辞：**

本稿作成において、匿名査読者と土屋匠平氏（一橋大学大学院社会学研究科）には、様々な観点から大変貴重なお助言をいただきました。記して深謝いたします。