

# Langston Hughes の *ASK YOUR MAMA* に見る ヴァナキュラー文化のゆくえ

湊 圭史

## Abstract

African American studies often emphasizes vernacular elements, especially music like jazz and blues, to show the significance of the ethnic group's contribution to American and global cultures. In the field of literature, almost all African-American writers owe a lot of inspiration to musicians and non-professional anonymous singers and openly admit their debts to vernacular music. However, in the 21<sup>st</sup> century, the fact is so obvious and well-accepted that it is important to reconsider what African-American vernacular culture really has been like in our rapidly changing world in view of global, political, social, and cultural backgrounds. This paper analyzes Langston Hughes's book-length long poem, *ASK YOUR MAMA: 12 MOODS FOR JAZZ* (1961). Hughes has been recognized as "the poet of the people," the first poet who seriously tackled with African-American vernacular music in literary works, but reading *ASK YOUR MAMA* proves even that recognition not to be enough for this versatile, sometimes aggressively political/experimental poet. Composed of twelve "moods" with instructions for background music and "liner notes," the work makes the best use of musical elements to achieve literary effects. At the same time, its experimental elements like fragmented phrases and countless allusions constantly make the reader aware of the slippery, transitory character of vernacular culture. In it, Hughes also links domestic racial problems to global issues in his contemporary world like the independence of African and Caribbean nations. All these contribute to *ASK YOUR MAMA* as a rare insightful text that helps us understand and deal with today's globalized, media-saturated world.

## 始めに

アフリカン・アメリカン文学史・研究では、ヴァナキュラーな要素とその根幹にあるとみなされる音楽的遺産を強調することでアフリカ系の表現のもつ価値を指摘しようとする傾向が強い<sup>1)</sup>。マジョリティ文化の文字偏重に対して、パブリックな言説に収まらない要素に独自性を見ようとするのは、政治的マイノリティが自らの存在を主張するうえで大きな力となったことは疑いえない。文学史に限っても、1920年代のハーレム・ルネサンス（ニグロ・ルネサンス）以降、アフリカ系独自の生活文化を梃子として基盤を築いたアフリカ系文学がその特質を活かしつつ Alice Walker, Toni Morrison, Ishmael Reed, Maya Angelou らの存在によって、アメリカ合衆国の文学表現のほぼ主流を構成するまでになったことは、批評・研究においてもすでに

語り尽されたといっただろう。

しかし、21世紀に入り、文学史においてのみならず、ポピュラー文化の文脈においても、アフリカ系の表現がアメリカ合衆国文化の基盤となった現時点から考えると、そもそもヴァナキュラーな要素とはいったい何を指しているのか、またヴァナキュラーとみなされる要素も時代によって大きくその傾向と内実を変化させてきたのではないか、といった疑問を抱かざるを得ない。また、アフリカ系文化の独自性であると簡単にカテゴライズされてきた文化的産物についても、そこに多様な影響関係があることが、各ジャンルの詳細な研究が進むにつれて明らかになってきている。ブルースやジャズといった「黒人文化」の代表例と見られていた音楽についても、アフリカからの影響、西洋音楽の影響、カリブ海地域との相互交流、マジョリティの音楽文化やメディアによってもたらされた変化などを確認することなく説得力をもって論じることは今や難しくなっている<sup>2)</sup>。

本論では、Langston Hughes (1902-1967) の長詩 *ASK YOUR MAMA: 12 MOODS FOR JAZZ* (1961) をとりあげる。ハーレム・ルネッサンスの代表的詩人・作家として、マジョリティの文化である文学にブルースを始めとするアフリカ系ヴァナキュラー文化を大胆に取り入れたことで評価の高い Hughes だが、最晩年の作である *ASK YOUR MAMA* ではヴァナキュラーな要素を文学的効果のために最大限活用するのみならず、実験的な手法を用いることで、ヴァナキュラーな要素とは何かを問いかけ、また20世紀前半からのヴァナキュラーな要素を巡る状況の変化、そしてヴァナキュラーな要素そのものの変質を批評的にとらえることに成功していると思われる。

まず、読解の前に、現在において *ASK YOUR MAMA* を読む意義を検討し、その後、作品に描かれた境界性とグローバル性が過渡的に交差する領域としてのアフリカ系ヴァナキュラー文化を読みといていく。ここでは、アメリカ合衆国内の枠組みでは取まらないグローバルで可変的な動線こそがマジョリティ文化には回収されることのないマイノリティ的立ち位置の面白さであることが示されるだろう。次いで、そうした一種普遍的なヴァナキュラーなものの価値に対して、時代によって移り変わってゆく音楽とメディアの関係を Hughes がテキスト化し得ていることを確認し、そうした歴史性に突き合わせて Hughes が「ダズン」を取り上げた意義を考察することにする<sup>3)</sup>。この小論では多面的・多義的価値をもつ長詩の限定した側面しかとりあげることには不可能だが、グローバリゼーションやメディア社会の到来を背景に現代の文化を予見した作品として近年注目を集めつつあるこの作品に取り組むための端緒としたい。

## 1. *ASK YOUR MAMA* の今日的価値

Hughes の *ASK YOUR MAMA* は、2000年代に入ってからもっとも注目を集めているアメリカ詩の一つである。研究面では、綿密な注釈がほどこされ、1930年代の左翼的な詩も広く収めた全詩集 *The Collected Poems of Langston Hughes* (1995)、多ジャンルに渡る作品を収録し Hughes の業績の多面性を明らかにした *The Collected Works of Langston Hughes* (2001-2003)、現在の標準的な Hughes の伝記である *The Life of Langston Hughes* (初版1986-1988; 第2版2002) などにおける Arnold Rampersad の業績が重要な契機となって、「シンプル」な文学としてイメージが定

着していた Hughes の複雑さを読みとろうとする傾向が高まってきた。こうした評価の移り変わりの中で、Hughes 詩作品の中でもっとも実験性の高いといえる *ASK YOUR MAMA* に注目が集まっている。さらに、2008 年度より始められた南カリフォルニア大学の教授でジャズ・ミュージシャンでもある Ron McCurdy を中心とした The Langston Hughes Project による本作品のパフォーマンス化は、2010 年のカーネギー・ホールでの公演にまで至って、「ハーレム・ルネサンス」期の立役者の一人という取り上げ方に留まっていた Hughes が残した業績の幅広さを一般にも知らしめたと言えるだろう<sup>4)</sup>。また、詩人・批評家 Kevin Young は *ASK YOUR MAMA* がアフリカン・アメリカンの若者文化である「ダズン」の枠組みを用いていることを指摘し、1970 年代後半からのヒップホップ文化に対する先駆として評価している<sup>5)</sup>。Hughes の現代性がさまざまな方面で認められつつある中で、評価の核となりつつあるのが *ASK YOUR MAMA* なのである。

パフォーマンスを通じた Hughes の再評価は、ブルースを始めとするアフリカン・アメリカン独自のヴァナキュラーな音楽を文学的に大きくとりあげるのに初めて成功したこの「アフリカン・アメリカンの桂冠詩人」に一見ふさわしいように思える。詩人 Amiri Baraka はアフリカン・アメリカンにとっては「歴史が音楽を説明するように、音楽は歴史を説明していたということ。そして、音楽と歴史のどちらも黒人という民族を表わし、反映したということ！」(バラカ 2011, 10) と主張したが、そうした見解の先鞭をつけた一人が他ならぬ Hughes であつたし、1990 年代に入ってそうした視点を国家の枠を越えて拡大、理論化し、アフリカ系ディアスポラのヴァナキュラー文化、特に音楽をアフリカ系ディアスポラが生み出した文化的領域、「ブラック・アトランティック」の核として浮上させた Paul Gilroy の発想をも、Hughes のグローバルな視線は先駆的にとらえていたと言える<sup>6)</sup>。アフリカン・アメリカンの歴史、そして文学においても、ヴァナキュラー文化の重要性をとらえることは、Henry Louis Gates Jr. らの編による *The Norton Anthology of African American Literature* (1997) がヴァナキュラー文化を中心に扱った序文から始まるのをみても分かるように、20 世紀末には不動の公式見解となったといつてよい<sup>7)</sup>。またジャズを中心に、黒人のヴァナキュラー文化を称賛する視点から歴史を語ろうという試みも Ken Burns プロデュースの 10 時間超の映像テレビドキュメンタリー *Jazz* (2001 年 PBS で放映) を代表として広く試みられている<sup>8)</sup>。Hughes および Hughes の詩を現在に再評価するにあたって、こうした流れにおいて解釈を試みることは魅力的に映るし、The Langston Hughes Project および、その批評はまさにこのラインに則って、アフリカン・アメリカンのみならずアメリカ合衆国の公式文化として受け入れられつつあるようだ。

ただし、*ASK YOUR MAMA* を読み直すと、Hughes 自身の希望はさておき、この作品がどの程度パフォーマンス向きであると捉えるべきかは再検討が必要であろうと思われる。Paul Gilroy は 2009 年に日本に行われたシンポジウムにおいて、「ブラック・アトランティック」にみられた音楽の批判力は現在では失われてしまったと述べている<sup>9)</sup>。ヴァナキュラー文化そのものが時代の変化に従って変質してきたことを考えれば、その歴史性を捨象し、すでに政治的・経済的に枠づけられてしまったことを無視して、Hughes の指示通りにブルースやカリプソ、バップ・ジャズを「BGM」とすることには警戒するべきであろうと思われる。エンターテインメント性も追求した作品としてリーディングの質を高めようとするのは、パフォーマンスを行う者としては当然の流れであろうが、*ASK YOUR MAMA* 執筆時に Hughes が想定していた批評的効果を、

一種の懐メロとしての「黒人音楽」によって見えにくくしてしまう恐れはないとはいえない。そこで、この作品の現在の読者には、過去のヴァナキュラー文化を公式文化として取り込むことでその歴史性から切り離し、現在においても持ち得るはずの批判性を失わせようとする傾向に対するアンチテーゼを読みとることが必要となる。Baraka は最晩年の Hughes が 1930 年代の共産主義への接近を見せたときのラディカリズムに帰ろうとしていたと指摘している<sup>10)</sup>。このラディカリズムは当時のアフリカ系のヴァナキュラー文化と Hughes のなかで結びついていたはずであるが、今日のジャズやブルースからそうしたラディカリズムを想起することは難しい。Hughes の作品、特に *ASK YOUR MAMA* はパフォーマンスと強く結びつけられているがゆえにこそ、パフォーマンスに抗してテキストを読み、場合によっては、現在の「ヴァナキュラー文化」を論拠とするアフリカン・アメリカン文学史・研究の枠組みに対しての批評を掘り出すことが求められている。

## 2. 境界性, グローバル性, 過渡性

*ASK YOUR MAMA* が描き出すのは、アフリカン・アメリカンのみならず、他地域のアフリカ系ディアスポラやアフリカ大陸のアフリカンに通底するヴァナキュラー文化である。詩人としてのキャリアの始めからグローバルな視点をもつことになった Hughes はヨーロッパ諸国による植民地主義によって暴力的にグローバルな場で開かれてしまったアフリカ文化を、本質主義的な視座やアメリカ合衆国文化の枠組みには収まらない流動性、多方向への開放性、そして政治・経済的力と直接に渡り合わなければならない不安定さを根本とするものと考えていたようだ<sup>11)</sup>。12 ある「ムード」のうち第 1 の“CULTURAL EXCHANGE”の冒頭を見てみよう（作品引用はすべて Rampersad, ed. *The Collected Poems of Langston Hughes* より）。

IN THE  
IN THE QUARTER  
IN THE QUARTER OF THE NEGROES  
WHERE THE DOORS ARE DOORS OF PAPER  
DUST OF DINGY ATOMS  
BLOWS A SCRACHY SOUND  
AMORPHOUS JACK-O'-LANTENRS CAPER  
AND THE WIND WON'T WAIT FOR MIDNIGHT  
FOR FUN TO BLOW DOORS DOWN.

BY THE RIVER AND THE RAILROAD  
WITH FLUID FAR-OFF GOING  
BOUNDARIES BIND UNBINDING  
A WHIRL OF WHISTLES BLOWING  
NO TRAINS OR STEAMBOATS GOING—

YET LEONTYNE'S UNPACKING.

IN THE QUARTER OF THE NEGROES  
WHERE THE DOORKNOB LETS IN LIEDER  
MORE THAN GERMAN EVER BORE,  
HER YESTERDAY PAST GRANDPA—  
NOT OF HER OWN DOING—  
IN A POT OF COLLARD GREENS  
IS GENTLY STEWING. (477-478)

「ニグロたちの居住区では IN THE QUARTOR OF THE NEGROES」は詩全体を通して繰り返されるリフレインだが、「ニグロたちの居住区」がどこを指すかは場面場面で異なっている。Hughes のもう一つの大作である *Montage of a Dream Deferred* (1951) で描かれたのは、ニューヨークのハーレム地区というアメリカという場に固定された街であった。1940年代後半からハーレムに家を構えた Hughes がハーレム・ルネサンス以来関係の深かった街に改めてコミットを深めようと試みたのが、ASK YOUR MAMA の10年前に出版された *Montage of a Dream Deferred* であったと言える<sup>12)</sup>。対して、ASK YOUR MAMA は、アフリカから離散するという経験を強制的にさせられ、そのことで独特の文化様式を生み出すことになったアフリカ系のあり様を表現しようとしているのだ。

冒頭の「ニグロ居住区」は、クー・クラックス・クラン団を表す「不定形のかぼちゃおばけ AMORPHOUS JACK-O-LANTENRS」、南部料理に欠かせない「カラード・グリーン鍋 A POT OF COLLARD GREENS」が登場することから、アメリカ南部のニグロ居住区が描かれていると考えられる。境界を示す「ドア」についての描写から始まるのは示唆的である。ただし、このドアは「紙でできたドア DOORS OF PAPER」で、外からの埃混じりの風に、そして KKK 団の暴力がすぐに飛び込んでくる危うい境界である。またドアノブからは「ドイツ語には収まりきらないリート」が入ってくる (THE DOORKNOB LETS IN LIEDER / MORE THAN GERMAN EVER BORE)。アメリカ深南部出身で黒人オペラ歌手として大成功を収めた Leontyne Price の歌声は、「カラード・グリーン鍋」で育ちながら、文化と地理の境界を越え、また南部へと戻ってくる。「境界がほどくことを結びつける BOUNDARIES BIND UNBINDING」(あるいは、「境界がほどきながら結びつける」—このフレーズ自体多義的で一つの意味に固定できそうもない) が示すように、政治的・文化的境界が複雑に織りなされた様態こそが、Hughes が描き出していく「ニグロ居住区」、つまり、アフリカン・アメリカンのヴァナキュラーな領域を特徴づけていると見てよいだろう<sup>13)</sup>。

先にも指摘したように、ASK YOUR MAMA ではこの「ニグロ居住区」は一つの場に固定されていない。そこから、Hughes が捉えようとしたアフリカン・アメリカンのヴァナキュラーな領域のもう一つの特性は、グローバルな偏在性ではないかと考えられる。第4ムード "Ode to Dinah" で次のように描かれるのは、雪の言及があることから、ニューヨーク・ハーレム地区やシカゴのサウス・サイドであろう ("IN THE QUARTER OF THE NEGROES / WHERE TO

SNOW NOW ACCLIMATED / SHADOWS SHOW UP SHARPER,/ THE ONE COIN IN THE METER / KEEPS THE GAS ON WHILE THE TV” (489))。すぐ続いて「ナイアガラ・フォールズ NIAGARA FALLS」(1905年にDuBoisらによって発表され、後に全米黒人地位向上協会(NAACP)設立につながった「ナイアガラ宣言」が行われた町)への言及があり、また「凍っている FROZEN」と形容されているように、この部分での焦点はアメリカの黒人の地位確立が進まない現状の糾弾にある。しかし、同テーマに終始する *Montage of a Dream Deferred* とは異なり、ASK YOUR MAMAの「ニグロ居住区」は国内問題にとどまらず、第2ムード“Ride Red Ride”(IN THE QUARTER OF THE NEGROES / TU ABUELA, ¿DONDE ESTÁ? / LOST IN CASTRO'S BEARD? (14))や第7ムード“Gospel Cha-Cha”(IN THE QUARTER OF THE NEGROES / WHERE THE PALMS AND COCONUTS / CHA-CHA LIKE CASTANETS / IN THE WIND'S FRENETIC FISTS (49))ではカリブ海の島に設定されているし、第1ムード後半では、次の引用のように、植民地主義による経済的搾取を受けるアフリカ大陸に結びつけられている。

IN THE SHADOW OF THE NEGROES  
 NKRUMAH  
 IN THE SHADOW OF THE NEGROES  
 NASSER NASSER  
 IN THE SHADOW OF THE NEGROES  
 ZIK AZIKIWE  
 CUBA CASTRO GUINEA TOURÉ  
 FOR NEED OR PROPAGANDA  
 KENYATTA  
 AND THE TOM DOGS OF THE CABIN  
 THE COCOA AND THE CANE BRAKE  
 THE CHAIN GANG AND THE SLAVE BLOCK  
 TARRIED AND FEATHERED NATIONS  
 SEAGRAM'S AND FOUR ROSES  
 \$5.00 BAGS OF DECK OR DAGGA.  
 FILIBUSTER VERSUS VETO  
 LIKE A SNAPPING TURTLE—  
 WON'T LET GO UNTIL IT THUNDERS  
 WON'T LET GO UNTIL IT THUNDERS  
 TEARS THE BODY FROM THE SHADOW  
 WON'T LET GO UNTIL IT THUNDERS  
 IN THE QUARTER OF THE NEGROES (479-480)

上の引用の前半に出てくる人名はすべて一九五〇年代のアフリカやカリブ海地域の独立指導者のものであり、「汎アフリカ主義」へのHughesの傾倒を感じさせる。こうして特徴づけられた「ニ

「グロ居住区」は、アメリカ合衆国の文化的・政治的枠組みを越え、アメリカ合衆国の「黒人問題」と世界で起こっている脱植民地化の流れと資本主義との戦いを結び付ける Hughes 独自の視点によるものである。

いま一つ、「ニグロ居住区」を特徴づける点をあげるとすれば、常に過渡的な状況に置かれてあることである。いま一度、第1ムード“CULTURAL EXCHANGE”冒頭に戻るならば、そこで言及される蒸気船や列車は、実際のアメリカ合衆国史におけるアフリカ系人口の南部から北部への「大移動 Great Migration」に言及しながら、“BOUNDARIES BIND UNBINDING”や“NO TRAINS OR STEAMBOATS GOING—”といった行のもつ両義性によって、移動を内包しながら留まる、つまりグローバル的経済によってディアスポラの経験にさらされながら独自性を起ち上げてゆくアフリカ系アメリカ人のしたたかさを反映している。

また、ここで言う過渡性は地理的な移動に限定されるものではない。第6ムード“HORN OF PLENTY”では、エンターテインメント界で成功したアフリカ系男性が白人の居住区へと転出してゆく、社会・経済的地位に絡む越境が描かれる。

LIVING IN ST. ALBANS  
SHADOW OF THE NEGROES  
WESTPORT AND NEW CANAAN  
IN THE SHADOW OF THE NEGROES-  
HIGHLY INTEGRATED  
MEANS TOO MANY NEGROES  
EVEN FOR THE NEGROES-  
ESPECIALLY FOR THE FIRST ONES  
WHO MOVE IN UNOBTUSIVE  
BOOK-OF-THE-MONTH IN CASES  
SEEKING SUBURBS WITH NO JUKEBOX  
POOL HALL OR BAR ON CORNER  
SEEKING LAWNS AND SHADE TREES  
SEEKING PEACE AND QUIET  
AUTUMN LEAVES IN AUTUMN  
HOLLAND BULBS IN SPRING  
DECENT GARBAGE SERVICE  
BIRDS THAT REALLY SING  
\$40,000 HOUSES-  
PAYMENTS NOT BELATED-  
THE ONLY NEGROES IN THE BLOCK  
INTEGRATED. (500-501)

この男性は「ジュークボックス JUKEBOX」も「ビリヤードホール POOL HALL」もなく、「ヤー

ドバード *YARDBIRD*」(522; バップ・ジャズの代表的サクソ奏者チャーリー・パーカーの愛称)ではなく「本当に歌う鳥 *BIRDS THAT REALLY SING*」のいる経済的優位者の居住区にうまく入り込んだかに見える。しかし、訪ねてきた隣人との問答において、これが見せかけであることが暴露される (*THEY RUNG MY BELL TO ASK ME / COULD I RECOMMEND A MAID. / I SAID, YES, YOUR MAMA.* (501))。隣人は彼をあくまでも「ニグロ」としか見ておらず、失礼だとも思わずに、家政婦を紹介してくれと頼みにくる。それに対して、男性の側はアフリカ系のヴァナキュラー文化である「ダズン」を応用した皮肉で答えるしかない。地理的越境を果たした後も、「ニグロ」のヴァナキュラー性は、その境界性や過渡性とともにつきまとって離れず、また最後の拠り所となるものでもあるのだ。

Hughes が描き出すアフリカ系のヴァナキュラー文化は、以上のように、境界性、グローバル性、過渡性を軸としている。「ヴァナキュラー」や「ヴァナキュラー文化」という用語をどのように定義するべきかは難しい問題だが、パブリックな文化からは零れ落ちる生活上の要素を指すのだとしたら、それを見出そうとする視線はパブリックな言説に抗うふりをしながら、あくまでもマジョリティの欲望に忠実に、ロマンティックな自己投影の対象を探すことに陥ってしまいがちである。そうした態度は、第8ムード“*IS IT TRUE?*”で強烈に拒絶されている。

FROM THE SHADOWS OF THE QUARTER  
SHOUTS ARE WHISPERS CARRYING  
TO THE FARTHEST CORNERS SOMETIMES  
OF THE NOW KNOWN WORLD  
UNDECIPHERED AND UNLETTERED  
UNCODIFIED UNPARSED  
IN TONGUES UNANALYZED UNECHOED  
UNTAKEN DOWN ON TAPE—  
NOT EVEN FOLKWAYS CAPTURED  
BY MOE ASCH OR ALAN LOMAX  
NOT YET ON SAFARI. (507)

Moe Asch や Alan Lomax は偉大な業績を残した民俗音楽収集家・研究者だが、「ニグロ」の叫びは「今日知られている世界」の隅々までグローバルに届くものでありながら、彼らの興味には取まることがなく、「解読もされず、文字化もされず UNDECIPHERED AND UNLETTERED」に留まるものなのだ。

では、*ASK YOUR MAMA* で Hughes はどのようにこの捉えがたい文化的領域を描き出しているのだろうか。答えはもちろん、音楽と音楽とテキストのあいだの様々な関係の可能性を追求することによって、となるだろう。



### 3. 音楽, メディア, 「ダズン」

音楽を参照して書かれた文学作品は数多いが、ASK YOUR MAMA ほどに徹底して、また多面的に音楽とテキストとの関係を追求した作品はまれであろう。詩テキストにおける音楽への言及以外にも、扉に記された楽譜から、詩テキストに並列して置かれた一種のト書きによる BGM の指定、「ライナーノーツ Liner Notes」と題された注釈 (526-531) に至るまで、多方向からテキストに音楽的要素が織り込まれている<sup>14)</sup>。同時に、Hughes はアフリカン・アメリカン文化を称揚する際に多くの作家・評者が陥るような「黒人音楽」の固定した像を裏切るような仕掛けをテキストに施している。また、さらに重要なのは、普遍的要素に傾きがちな音楽を見る視点を、メディアの変遷がもたらす歴史性において批判的にとらえようとしている点である。音楽がもつヴァナキュラーな要素の力というものがあるとして、それが時代に関して可変性を有しているか、すでに過去の夢の残像でしかないのではないかと問うことを忘れては、現在においては、批評的な考察に値しないと思われる。以下では、Hughes が用いた多彩な仕掛けのいくつかを取り上げて、ヴァナキュラー性がどのように扱われているかを考察してみたい。

ASK YOUR MAMA には詩テキストの前の序として、二つの楽譜とその解説 (475) が付されている。一つは「ためらいのブルース Hesitation Blues」の 12 小節の楽譜と、もう一つは「ひげ剃りと理髪 Shave and a Haircut」と題された 2 小節のジングルである。ともに詩テキストの横につけられた一種のト書きで、ライトモチーフとして繰り返し用いられることになっている。「ひげ剃りと理髪」のメロディは日本でも失敗をコミカルに見せる際に多用されるいわゆるジングルとして使われていてお馴染みであるが、ASK YOUR MAMA 発表当時のアメリカ合衆国でも同様であったようである。問題はこれがいかなる意味でも、アフリカ系ヴァナキュラーとは遠い音楽 (?) ということだ。Hughes がアフリカ系の音楽を BGM として使って作品の雰囲気を作るといったアプローチを取っているのではないことは明らかだろう<sup>15)</sup>。

このことは詩テキストの頁に入って、横に付された音楽的指示を読むことでよりはっきりする。第 1 ムード“CULTURAL EXCHANGE”の前半につけられた指示を書き出してみる。

*The rhythmically rough scraping of a guira continues monotonously until a lonely flute call, high and far away, merges into piano variations on German lieder gradually changing into old-time traditional 12-bar blues up strong between verses until African drums throb against blues fading as the music ends. TACIT (477-478)*

ドミニカ共和国の音楽メレンゲなどで用いられるリズム楽器「ギーラ」を擦る音から始まり、ピアノによるドイツのリートへ、そこから十二小節のトラディショナル・ブルースへ、さらにアフリカン・ドラムの響きへとつなぐ、という指定は、前項で指摘した ASK YOUR MAMA が描き出すアフリカ系のヴァナキュラーを音楽的に実践するよう指示したものと言える。単なる BGM ではなく、音楽そのものが大西洋をまたいだ「ブラック・アトランティック」の文化を反映し、明示しているのだ。

また注目したいのは、音楽によってアフリカ系が経験した (している) 暴力が映し出される

ように設定されている点である。第4ムード“ODE TO DINAH”の一場面(“ON THE BIG SCREEN OF THE WELFARE CHECK / A LYNCHED TOMORROW SWAYS. . . / WITH ALL DELIBERATE SPEED A / LYNCHED TOMORROW SWAYS.” (492) また, “IN THE QUARTER OF THE NEGROES / WHERE THE PENDULUM IS SWINGING / TO THE SHADOW OF THE BLUES. / EVEN WHEN YOU'RE WINNING / THERE'S NO WAY NOT TO LOSE.” (492-493)) で直接のテーマとなっているのは, 作品発表当時のアフリカ系の置かれていた経済・政治的苦境であるが, リンチで殺された後, 木に吊るされて揺れる死体のイメージが用いられ, さらにその揺れが「ブルースの影」へと結び付けられる<sup>16)</sup>。この部分の音楽的指示は, “[...] the ever-questioning “Hesitation Blues” beginning slowly but gradually building to up-tempo as the metronome of fate begins to tick faster and faster then slowly retarding as the music dies.” (429-493) となっており, アフリカ系の現状と過去の暴力, そして音楽が一体として伝わるようにという Hughes の狙いは明瞭である<sup>17)</sup>。

もう一つ指摘しておきたいのは, 上の音楽的指示にある“the metronome of fate”のような表現は, 実際は音楽の指定という役割をはみ出して、むしろ音楽をこのように聴けという読み手=聞き手に対する指示になっているということだ。別の例をあげれば, 第10ムード“JAZZTET MUTED”冒頭の以下のような部分である。

IN THE NEGROES OF THE QUARTER  
PRESSURE OF THE BLOOD IS SLIGHTLY HIGHER  
IN THE QUARTER OF THE NEGROES  
WHERE BLACK SHADOWS MOVE LIKE SHADOWS  
CUT FROM SHADOWS CUT FROM SHADE  
IN THE QUARTER OF THE NEGROES  
SUDDENLY CATCHING FIRE  
FROM THE WING TIP OF A MATCH TIP  
ON THE BREATH OF ORNETTE COLEMAN. (521)

ここでは, *ASK YOUR MAMA* 発表当時のニューヨークなどの都市部の「ニグロ居住区」で, アフリカ系による暴動の危険が高まっていることが暗示されている。この部分につけられた音楽的指示は, “Bop blues into very modern jazz burning the air eerie like a neon swamp-fire cooled by dry ice until suddenly there is a single ear-piercing flute call. . . .” (521-522) となっている。ここでの「ドライアイスによって冷やされた明るい沼の鬼火のように気味悪く燃える」のような指示は音楽において実現しようとしても不可能であろう。「ニグロ居住区」がフリージャズの代表的ミュージシャンとして知られるオーネット・コールマンの息によって今にも燃え上がりそうだという詩テキストの内容と合わせるならば, ジャズという音楽がアフリカ系が置かれた状況をほとんど直接的と断言していいほどに反映しており, あるいは, その状況そのもの一部であると理解せよ, と読者に対して命じているといってもよい。

もっともこうした音楽と歴史的状況の結びつきに注目する視点はすでに指摘した通り, 先に

あげた Baraka や Young ら現代の知識人にとってのみならず、Hughes の先行者である重要な先輩知識人であった DuBois らにとっても自明であった。むしろ、ASK YOUR MAMA の独自性はヴァナキュラー音楽とアフリカ系の政治経済的地位の結びつきを改めて取り上げながら、それを当時の急速に変化しつつある文化・メディア環境においてとらえ直そうとしたことにある。ヴァナキュラーな文化といっても、特定の場所でじっくり醸成されていく生活文化の時代から、「ひげ剃りと理髪」のジングルが繰り返し使われるのが示すようなコマーシャルな都市・メディア文化の時代へとすでに入っていた。Hughes はこの点に注目していたのだ。

第5ムード“BLUES IN STEREO”は、アフリカを舞台にして、ヨーロッパ文化や商業性に冒されていない絶対的なヴァナキュラー性を描いているように見える（1行目の“A TOWN NAMED AFTER STANLEY”とは、コンゴ民主共和国のキサンガニ（旧称 Stanleyville）を指す）。

IN A TOWN NAMED AFTER STANLEY  
NIGHT EACH NIGHT COMES NIGHTLY  
AND THE MUSIC OF OLD MUSIC'S  
BORROWED FOR THE HORNS  
THAT DON'T KNOW HOW TO PLAY  
ON LPs THAT WONDER  
HOW THEY EVER GOT THAT WAY.

*WHAT TIME IS IT, MAMA?*  
*WHAT TIME IS IT NOW?*  
*MAKES NO DIFFERENCE TO ME—*  
*BUT I'M ASKING ANYHOW.*  
*WHAT TIME IS IT, MAMA?*  
*WHAT TIME NOW?*

DOWN THE LONG HARD ROW THAT I BEEN HOEING  
I THOUGHT I HEARD THE HORN OF PLENTY BLOWING  
BUT I GOT TO GET A NEW ANTENNA, LORD—  
MY TV KEEPS ON SNOWING. (496)

「いま何時だい？ *WHAT TIME IS IT NOW?*」という問いに対する「(いつだっても)俺には違いはないさ *MAKES NO DIFFERENCE TO ME*」という答えは時代を越えた「真の」ヴァナキュラーといったものを暗示している。ただし、ここで重要なのは、最後の二行での「テレビ」についての言及（しかも故障して映らない）によって、この第5ムードがアンチクライマックスに締められていることだと思われる。「聞こえたような気がする I THOUGHT I HEARD [...]」とあるように、純粋なアフリカ起源のヴァナキュラーがあったとしても、それに対して大きな距離を感じざるを得ないというのが、この詩の最終的立場であろう。

アメリカ合衆国内においては事情はより明白である。第4ムード“ODE TO DINAH”では、ジュークボックスでアフリカ系の音楽が流れるが、その利益は警備会社（「プリンクス BRINKS」）によって運び去られる。

BUFFALO TO HARLEM'S OVERNIGHT:  
IN THE QUARTER OF THE NEGROES  
WHERE WHITE SHADOWS PASS,  
DARK SHADOWS BECOME DARKER BY A SHADE  
SUCKED IN BY FAT JUKE BOXES  
WHERE DINAH'S SONGS ARE MADE  
FROM SLABS OF SILVER SHADOWS.  
AS EACH QUARTER CLINKS  
INTO A MILLION POOLS OF QUARTERS  
TO BE CARTED OFF BY BRINKS,  
THE SHADES OF DINAH'S SINGING  
MAKE A SPANGLE OUT OF QUARTERS RINGING  
TO KEEP FAR-OFF CANARIES  
IN SILVER CAGES SINGING. (490-491)

“Quarter”という語が「居住区」から「25セント硬貨」の意味にスライドして使われていることに注目したい。アフリカ系のヴァナキュラー性はここでは商品化され、交換価値によって測られるものとなっているのだ。また、第12ムード“SHOW FARE, PLEASE”には、アフリカ系であろう子供が親にシヨウに行く金をせがむ場面がある。

TELL ME, MAMA, CAN I GET MY SHOW  
TELL ME FARE FROM YOU?  
OR DO YOU THINK THAT PAPA'S  
GOT CHANGE IN HIS LONG POCKET?  
IN THE QUARTER OF THE NEGROES  
WHERE THE MASK IS PLACED BY OTHERS  
IBM ELECTRIC BONGO DRUMS ARE COSTLY. (524)

ここでも商品化の徹底がとりあげられている。ヴァナキュラーな領域で自らのために演じられていた音楽は、現在では第一の聴き手であるはずのアフリカ系の少年にとって料金を払って聴かなければならないものなのだ。アフリカ性を指示する楽器であったボンゴが、今は高額なIBM製のエレクトリック・ボンゴにとって代られようとしているというのも示唆的である。ヴァナキュラーな音楽とそれを生み育ててきたはずの集団との関係は危ういものになりつつあったのだ。

しかし、商業化の流れによってヴァナキュラー文化の可能性は無くなっていきつつある、というこうした悲観的な展望を *ASK YOUR MAMA* が提示している、とだけ考えるのは短絡的であろう。そもそも、アフリカ系アメリカ人の表現において音楽が重要な位置を占めてきたのは、彼ら／彼女らにとっての固有性を差し示すからだけではなく、そうした固有性が政治・経済、技術・メディアなどがもたらす時代性との接点となる前線に他ならなかったからだ。*ASK YOUR MAMA* が描き出そうとしているのは、このアフリカン・アメリカンにとっての表現が歴史とぶつかり合いながら、新しい可能性を見出そうと動きつつある姿なのだ。メディアや商業化に飲み込まれそうになっている時こそ、ヴァナキュラーな要素の可能性、真価が問われる、それを見定めようというのが Hughes の目論見であっただろう。

ここで、Hughes がこの長詩のために、アフリカン・アメリカンの若者文化である「ダズン」を取り上げるようになったことに注目しておきたい。すでに取り上げた第6ムード“HORN OF PLENTY”の最後の部分に加えて、第8ムード“IS IT TRUE?”では“THEY ASKED ME AT THE PTA / IS IT TRUE THAT NEGROES——? / I SAID, ASK YOUR MAMA.”(509)、第10ムード“BIRD IN ORBIT”では“THEY ASKED ME AT THANKSGIVING / DID I VOTE FOR NIXON? / I SAID, VOTED FOR YOUR MAMA.”(516)というように、相手の母親をとり上げて揚げ足をとり怒らせるという「ダズン」の基本パターンが、おそらくはマジョリティの白人であろう対話の相手に向けられている。長い詩の中でこの部分が、ユーモアとして働いていることは The Langston Hughes Project のパフォーマンスでも確認できる。アフリカ系のヴァナキュラー文化(そして、おそらくすべてのヴァナキュラー文化)の特質として、ユーモアの特有の使用があげられるが、*ASK YOUR MAMA* においても政治的マイノリティが鍛え上げた精神のしたたかさを読み取ることは可能だ。

また、アフリカ系音楽との関連についてみれば、一九七〇年代以降のラップ／ヒップホップ・カルチャーが「ダズン」を一つの核として発展してきたことも思い浮かぶ。マイノリティとしての立場からの攻撃性を秘め、時にはあからさまに反映したジャズがバップからモダン・ジャズ、フリー・ジャズへと一種の隘路へと入って行った後、直接的にアフリカ系のヴァナキュラー文化を取り込みつつ、新しいメディア、テクノロジーを基盤にして生まれてきたのがこうした新たな文化であった。Hughes の「ダズン」への注目は先駆的にこの流れをとらえていたとは言えないだろうか。また、*ASK YOUR MAMA* の音楽に関する指示で Hughes が行っている楽曲や楽器フレーズの断片的かつ選択的な使用は、ヒップホップの技法の中心にあるサンプリングそのものなのである。すでに最晩年に入っていた Hughes であるが、同時代文化の可能性を見る目がいまだ健在であったことは、*ASK YOUR MAMA* に明らかであろう<sup>18)</sup>。

### 終わりに——アンチクライマックスの意義

Hughes は *ASK YOUR MAMA* において、詩人としてのキャリアの最初から取り組んできた詩におけるアフリカ系ヴァナキュラー文化の可能性の探求を、それ以前にも以降にも行われなかったほどに押し進めている。同時に、多面的な実験によって、1960年代の変わりゆく社会状況の中で、そうした可能性がどのように変質しつつあるのかについての批判的な視線も示すことに

成功している。断片性の利用や多ジャンルへの言及は、情報化が進んだ現代になってようやく真価が見えるほどに先駆的であったと思われる。モダニズム、ポストモダニズムの特徴を含みながら、他には見られないユーモアや自在性を発揮した稀有なテキストとして、私たちの前に *ASK YOUR MAMA* は今、現れつつある。

*ASK YOUR MAMA* の詩テキスト部分は以下のような連によって締めくくられる。“THE TV’S STILL NOT WORKING. / SHOW FARE, MAMA, PLEASE. / SHOW FARE, MAMA. . . / SHOW FARE!” (525) ここではメディアと商業主義に浸透されつくした状況への冷めた視線が示されているととってよい。では、第1から第12までの「ムード」によって表現されたアフリカ系ヴァナキュラー文化とディアスポラの経験の多様性は、このアンチクライマックスによって無化されてしまっているのかと言えば、そうではない。むしろ、マイノリティ文化やヴァナキュラー文化をとり上げられる際によく見られる本質主義の隘路、過度の美化を逃れて、本来のヴァナキュラーな領域がもつたたかさや柔軟性が示されているのだ。

Hughes の評価についての、また、アフリカ系文学についてのパブリックな固定的視野を打ち壊すためにも、「ヴァナキュラー」という用語の批評的力を考えていくうえでも、*ASK YOUR MAMA* は欠かすことのないテキストとなっていくと思われる。

## 注

- 1) アフリカン・アメリカン文学をヴァナキュラー性から論じた代表的な例として、Baker (1984) があげられる。近年の Hughes 批評においても、Borshuk, (2006) がヴァナキュラー文化とモダニズムの交差を論じている。
- 2) 例えば、大和田 (2011) はブルース、ジャズを含むアメリカ音楽を人種民族間の相互影響や国際的な政治経済において捉え返している。そこで表れるヴァナキュラー文化像は従来の地域や共同体に固定された不変のものではなく、多様な関係の中で着々と変化していく自在な像を示している。
- 3) 「ダズン dozen」あるいは「ダーティー・ダズン dozen」とは、アフリカ系の若者の間で行われる言語ゲームで、お互いを罵倒し合い、腹を立てたら負けというもので、一説においては西アフリカに起源をもつ古い文化である。「ダズン」という名称の由来は明らかではないのだが、*ASK YOUR MAMA* が12のムードで構成されているのは、ブルースの12小節形式や12音階に対応するのに加えて、「一ダース a dozen」からの連想もあると思われる。Gates (1988) はこの「ダズン」を含むアフリカン・アメリカンの罵倒し合う慣習を「シグニファイイング」として広範な文化を論述している。
- 4) Ron McCurdy のウェブサイトや Facebook カウントで The Langston Hughes Project の詳細を知ることが出来る ([http://www.ronmccurdy.com/about\\_hudges\\_project.htm](http://www.ronmccurdy.com/about_hudges_project.htm), <https://www.facebook.com/langstonhughesprojec>)。他にも、インターネット上の動画や CD で McCurdy の朗読とバンドのパフォーマンスを体験することが出来る。
- 5) “Structured around the “Hesitation Blues,” *Ask Your Mama* is the first poem of the break, anticipating hip-hop by a decade or more. Its music is of the time, but ahead of it—just as Lester Young entered always just a bit behind the beat. Like Satchel Paige’s hesitation pitch, it can fool you, most every time—but leave you swinging. (Young 2012)
- 6) Gilroy (1993)。もっとも、Hughes によってもアフリカ系知識人の先達である W.E.B. DuBois はすでに、『黒人のたましい』(1903)において、アフリカ系アメリカ人の音楽がアフリカ系のみならず、アメリカ合衆国全体にとって絶大な意義をもつことを指摘していた。
- 7) Gates et al. (1997) の序文は“The Vernacular Tradition”と題されており、アフリカン・アメリカン文

学におけるヴァナキュラーな要素の重要性を強調している。"What would the work of Langston Hughes, Sterling Brown, Zora Neal Hurston, and Ralph Ellison be like without its black vernacular ingredients?" (Gates et al. 1)

- 8) *Jazz* (2000年製作; 2001年PBSで放映) は1917年から2001年までのジャズの歴史を多様なソースからの資料を基に映像化しており, アフリカ系のヴァナキュラー音楽と見られていたジャンルがすでにアメリカ合衆国の「公式」文化となったことの証左といえる。
- 9) Gilroy はジャマイカ出身のレゲエ・シンガー, ボブ・マーリーの死によって, アフリカ系の音楽が直接政治性をもつ時代は終わったと述べている (ポール・ギルロイ他 2009)。
- 10) アミリ・バラカはインタビューで以下のように述べている。"Well, in the fifties what Langston did was try to return to some of the kind of military and intensity, I mean after the McCarthy burst [...] I'm talking about the book called *The Panther and the Lash*, you know, or, *Ask Your Mama*, the jazz sequence. (Baraka 1985, 339)
- 11) Hughes の国際的な活躍は自伝 *The Big Sea* (1940) や *I Wonder as I Wander* (1956) などに詳しい。また, 20世紀初期のニューヨーク市ハーレム地区の住民の4分の1がカリブ海など海外からの移民であったことを思い起こしておきたい。
- 12) *Montage of a Dream Deferred* が書かれたのは Hughes が1940年代の終わりに Harlem に住居を構えたこと, *ASK YOUR MAMA* はアフリカ諸国の独立の中でアフリカ系の代表的知識人として大西洋を往復した経験に基づいていると思われる。Hughes の作品は作者のグローバルな状況とアメリカ合衆国内の事情の往還の中で検討される必要があるだろう。
- 13) Lenz (2003) は人類学者 Victor Turner の用語である "liminal space" を用いて, 固定した社会関係を収まらないアフリカ系ディアスポラ文化を背景とした Hughes の詩法を論じている。
- 14) 後書きの「ライナー・ノーツ Liner Notes」に関しては, Hughes 自身が T.S. Eliot, *The Waste Land* (1922) の有名な注釈のパロディだと述べている。
- 15) 「トラディショナル」と記されている「ためらいのブルース」についても, この曲がシート・ミュージックとして商業的にとりあげられたことで有名になり, その知名度を Hughes も利用しているということを確認する必要がある。
- 16) 佐久間由梨 (2008) は Hughes の短編に, リンチを代表とするアフリカ系アメリカ人に加えられた暴力とジャズやその他の音楽パフォーマンスの関係を読み取っている。
- 17) Miller (1991-1992) はさらに作品冒頭の紙のドアに吹き付ける "DUST OF DINGY ATOMS" に核の時代の恐怖を重ね合わせる。Hughes の手法がもたらす多面的な社会性の例として注目に値するだろう。
- 18) ジャズにおけるスタンダードナンバーの変奏, 間奏でのブレイクの使用などを, ヒップホップのサンプリングやリミックスの先駆であると考えられることは可能であると思われる。また, ジャズ演奏における掛け合いやヒップホップの「バトル」には, ヴァナキュラー的要素として遡れば, 「コール・アンド・レスポンス」の反響を聞き取ることも出来るかも知れない。

## 参考文献

- Baker, Houston A. *Blues, Ideology, and Afro-American Literature: A Vernacular Theory*. University of Chicago Press, 1984.
- Baraka, Amiri. (1985) "Amiri Baraka on Langston Hughes" in Christopher C. De Santis, ed. *Langston Hughes: A Documentary Volume (Dictionary of Literary Biography, Vol.350)*. Detroit: Gale, 2005: 338-344.
- Borshuk, Michael. *Swinging the Vernacular: Jazz and African American Modernist Literature*. New York: Routledge, 2006.
- Gates, Henry Louis, Jr. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. New York:

- Oxford UP, 1988.
- Gates, Henry Louis, Jr. et al. *The Norton Anthology of African American Literature*. New York: W. W. Norton, 1997.
- Lenz, Günter H. "The riffs, runs, breaks, and distortions of the music of a community in transition" – Redefining African American Modernism and the Jazz Aesthetic in Langston Hughes' *Montage of a Dream Deferred* and *Ask Your Mama*." *The Massachusetts Review*, 44, 1/2 (Spring/Summer 2003): 269-82.
- Miller, R. Baxter. "Framing and Framed Languages in Hughes' *Ask Your Mama: 12 Moods for Jazz*." *Melus*, 17:4 (Winter 1991-1992): 3-13.
- Rampersad, Arnold, ed. *The Collected Poems of Langston Hughes*. New York: Alfred A. Knopf, 1994.
- Rampersad, Arnold, et al, ed. *The Collected Works of Langston Hughes*. Columbia: U of Missouri P, 2001-2003.
- Rampersad, Arnold. *The Life of Langston Hughes*. 2<sup>nd</sup> edition. New York: Oxford UP, 2002.
- Young, Kevin. *The Grey Album: On the Blackness of Blackness*. Minneapolis: Graywolf Press, 2012.
- 大和田俊之『アメリカ音楽史：ミンストレル・ショウ、ブルースからヒップホップまで』東京：講談社、2011.
- 佐久間由梨「スイングする黒い体：ラングストン・ヒューズの短編におけるリンチ、ジャズ、パフォーマンス」『言語社会』3（2008年3月）：215-231.
- リロイ・ジョーンズ（アミリ・バラカ）著，飯野友幸訳（2001）『ブルース・ピープル：白いアメリカ，黒い音楽』平凡社（原著初版 LeRoi Jones, *Blues People: Negro Music in White America*. New York: William Morrow, 1963.）
- ポール・ギルロイ，上野俊哉他訳『ブラック・アトランティック：近代性と二重意識』東京：月曜社，2006（原著 Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1993.）
- ポール・ギルロイ・市田良彦・本橋 哲也・小笠原博毅『黒い大西洋（ブラック・アトランティック）と知識人の現在』東京：松籟社，2009.