

# アンダーグラウンドの底力

## ——ヒップホップとアフリカ系アメリカ人文化

ジェームズ・ブラクストン・ピーターソン／坂下史子（訳）

ここ40年の間に、ヒップホップ文化は、比較的無名でほとんど見向きもされなかった荒廃した都心の文化からグローバルな現象へと発展してきました。ヒップホップの基本4大要素（DJすること、MCすること、ブレイクダンス、グラフィティ）は、日本やフランス、ドイツ、ガーナ、キューバ、インド、イギリスなど、世界中の若者文化の中に見出すことができます。ヒップホップがニューヨーク市の南・西ブロンクス地区で静かに産声を上げたことを考えると、そのグローバルな発展は驚くべき文化現象です。<sup>1)</sup> さらに、現在の世界規模の人気により、ヒップホップがアンダーグラウンド<sup>訳注1)</sup>で慎ましやかにスタートした事実は目立たなくなっています。世界中のマーケティング、広告、大衆文化の中にラップ音楽やそれ以外のヒップホップ文化の要素が混入しているため、私たちは普通、ヒップホップ文化が21世紀のアングラな事象であるとは考えません。しかしヒップホップ文化は様々な地下活動から発生しており、これらの地下性は色々な形で定義できるものです。たとえばニューヨークの地下鉄、グラフィティ・アートの違法性、あるいはヒップホップの楽曲を制作するために必要な音楽の「ディギング（昔の曲を掘り起こすこと）」などを考えてみてください。そうすれば、ヒップホップ文化が地下性の美学を通じていかに文学的かつ比喩的に特徴づけられているかを理解し始めることができます。

ヒップホップ文化の地下性は、ヒップホップが1970年代半ばのニューヨーク市で生まれたというその起源とともに始まります。1967年、伝説のDJクール・ハーク（カッコいいヘラクレス）として知られるクライヴ・キャンベルがニューヨークに移住し、西ブロンクス地区に定住しました。クール・ハークはジャマイカのキングストンに生まれましたが、そこはもう一人の偉大な音楽の父であり伝説の人物ボブ・マーリーの出生地でもあります。ハークはヒップホップ音楽の初期の美学を発展させるために、ジャマイカの中庭文化から生まれた様々な要素を借用しました。とりわけ屋外（すなわち公共の場）で自然発生的にパーティを開く嗜好や、ジェームズ・ブラウンのソウルフルなスタイルのサウンドやリズムなどを借りてきたのです。研究者と歴史家は、DJクール・ハークがヒップホップ文化の最も著名な立役者の1人であることに概ね同意しています。<sup>2)</sup> 彼は創成期のヒップホップの集まり（jams）で何度かDJしたのです。時には地下でやりましたが、たいいては路上か公園など屋外でした。クール・ハークは、高さ6フィート（約183センチ）のハーキュロイド（ヘラクレスもどき）というあだ名のスピーカーを使うことで有名でした。彼自身も6フィート5インチぐらい（約196センチ）で、文字通り、また比喩的な意味においても、ヒップホップ界の巨人ヘラクレスだったのですが、こうした初期のヒップホップの集まりやパーティは、ほぼ当然のことながら「アングラ」と考えられたでしょう。それらは「グリッド（テレビやラジオの放送網）」で放送されることはなく、主流ではなかったのです。

1970年代半ばまでに、DJ クール・ハークのパーティはニューヨークで有名になっていました。要するにヒップホップの集まりは、割高のディスコ・クラブに代わる手頃な選択肢だったのです。創成期のヒップホップDJが初期の様々なDJ技術を進化させていくにつれて、若いBボーイやBガールの間ではこの文化の将来性が興奮のうちに明らかになりました。創成期のDJはスクラッチという技法を発明しました。これはレコードを上手に操作して録音された音楽を音響的に断絶させ、その部分を自由自在に巻き戻して再生するというものです。スクラッチが開発される前も、DJは人気のあるレコードのブレイク・ビート [間奏部分のビート] を分離して、その部分だけを再生していました。ブレイク・ビートという、音楽とボーカルがビートの背景に回る部分は、ヒップホップの代表的なサウンドになりました。それでブレイク・ボーイ [間奏になると踊る若者] またはBボーイが出てきたわけですが、彼らは人気のソウル・ミュージックやディスコ・ミュージックの最も踊れる部分が増えたことを喜びました。創成期のBボーイやBガールはよく競って踊ったのですが、このダンスバトルを通してブレイクダンスの様々な技術的側面が磨かれ、進化しました。ブレイクダンスの発展に関与した若者のグループはいくつかあり、最も初期の、そして今となっては最も伝説的なブレイクダンスのグループのひとつがロック・ステディ・クルーでした。ブロンクス出身のBボーイであった (BボーイやBガールは今やヒップホップ文化の構成員として知られ、彼らはその4大要素のうち2つかそれ以上に独創的に関与しています) ジミー・Dとジョージョーは、[1977年に] 伝説的なロック・ステディ・クルーを結成し、1979年にクレイジー・レッグスとレニー・レンが加入しました。

DJとブレイクダンサーに加えて、こうした創成期のアンダーグラウンド・ヒップホップの集まりにはMCもいました。ここではっきりさせておきたいのは、MCは皆ラップするのですが、すべてのラッパーがMCというわけではない点です。ラッパーはエンターテイナー (芸人) です。MCはアーティスト (芸術家) で、言葉を巧みに操る技能やコール・アンド・レスポンスで聴衆と交流する技術を完璧なものにすることに打ち込んでいる人を指します。MCは (今はそうですが) 当初はヒップホップ文化の表看板ではありませんでした。著名なMCであるKRSワンはかつて、MCとして自分のDJ用レコードケースを運ぶだけで幸せだったと述べたことがあります。最近のヒップホップ文化、特にラップ音楽は、この文化の基本要素のほとんどを端に追いやって、マスター・オブ・セレモニー (司会) の略であるMCの役割を強調しすぎています。しかしながら、多くの人々からシンプルに「神様」と呼ばれるMCのラキームによれば、MCとは「群衆を動かす」(move the crowd) あるいは「マイクをコントロールする」(Mic Control) という意味なのです。MCもまた、フリースタイルやバトル [他のMCとの言い合い] で自分の技術を磨きます。フリースタイルのライミング (押韻) というのは、紙や記憶に留めておいた以前のライムの助けを借りずに、MCがラップするものです。ちょうどジャズの即興演奏のように、フリースタイルをするMCは永遠に増え続ける曲目から詩的な切れ目やリズムを抜き出し、その場の状況を反映しつつ目の前の対戦者に話しかけるような自然発生的なライムを行うのです。バトルとはMCが一連のとりとめもないやりとりの中で詩による闘いをするのです。事実MC同士のバトルは伝説となり、時として公式にも非公式にも悪名高くなってしまふほど暴力的なものになってきています。

ヒップホップ文化の4つ目の基本要素はグラフィティ・アーティストによって代表されるも

のです。多くの人々にとって、グラフィティ・アーティスト（落書き芸術家）というのは矛盾した言葉です。落書きは公共物を破損することで、公共の財産にスプレーで名前や絵を描くのは法律違反だからです。ヒップホップ文化の他の要素とは多少異なり、グラフィティは他の3要素の発達よりもずっと早い頃から存在していました。実はグラフィティは旧世界、つまり近代以前の時代にまで遡ることができます。しかしヒップホップ文化におけるグラフィティ発展の理由と背景には、いくつかのはっきりした特色があるのです。記録に残る最も昔のグラフィティの「タグ [芸名や出身地を書いたもの]」は、ギリシャ生まれでブロンクス地区183番街出身のデミトリウスによるものです。彼は地下鉄に乗ってニューヨーク市内の〔マンハッタン、ブロンクス、ブルックリン、クイーンズ、リッチモンドの〕5つの行政区の至る所に「TAKI 183」（183番街のタキ）という「タグネーム」を描き、有名になりました。<sup>訳注2）</sup>この出来事はいくつかの理由で特徴的です。第一に、2000年代に入りヒップホップがグローバルに顕著になってきたことを考えると、ヒップホップに多文化的な原点があったことで、その普遍的な魅力の理由が分かります。ギリシャ系の落書き作家は、アフリカ系アメリカ人やジャマイカ系アメリカ人、西インド諸島系アメリカ人、プエルトリコ系アメリカ人、アジア系アメリカ人、ドミニカ系アメリカ人、キューバ系アメリカ人などが勢揃いした多文化的な構成員の中に、ぴったりとはまったわけではあります。第二に、研究者の中には、ヒップホップ文化を最初に取り入れた人々の活動のほとんどが、公共空間を自分の手に取り戻すことを要求するプロセスであったと指摘した人もいます。<sup>3）</sup>時としてこの返還要求はサウンドを通じて行われることがあります。たとえばかつての大型ポータブル・ラジカセや、車のトランクに搭載する大型ラジカセのような現代の音響システムを考えてみてください。しかし時には公共空間で名前や絵を描くことを通じて、その空間を取り戻そうとすることもあるのです。第三に、「TAKI 183」というタグネームをニューヨーク全域に広める方法として地下鉄を使ったことは、地下活動の神業でした。すなわち、若者文化のために、そしてここでは特に都市貧困地域に住む若者の様々な自己発見の手順のために、公共施設と公共サービスを思い通りに操りたいという衝動が若者にあったことが明らかになったのです。

もし仮に、地下活動を単に主流ではない文化実践だと定義すると、(DJすること、MCすること、グラフィティを描くこと、ブレイクダンスすることを含む)初期ヒップホップの基本的発展はすべて地下活動と見なされるでしょう。しかしこれだけが地下性を定義する唯一の方法ではないのです。地下性の概念はアフリカ系アメリカ人文学・文化の歴史の至る所に見られるのです。ヒップホップの(様々な)地下性と、地下性がいかにアフリカ系アメリカ人の文化に立ち現れるか、これらのつながりを引き出すことが私の最初の著書『ヒップホップの地下性とアフリカ系アメリカ人文化——表層の下で』(*The Hip Hop Underground and African American Culture: Beneath the Surface*)の中心テーマです。<sup>4）</sup>この〔ヒップホップとアフリカ系アメリカ人文化における地下性の〕比較は、アメリカ合衆国の奴隷制という制度が持つ抑圧的な力を転覆させる歴史的な活動とともに始まるのですが、それは地下鉄道(the Underground Railroad)<sup>訳注3）</sup>として知られています。私の研究が出るまで、文学やラップ音楽・ヒップホップ文化の中にある地下性の諸概念が系統立てて結びつけられてきたことはありませんでした。さらに言うと、黒人の歴史を通じてこれらの地下性とそれらに連なる記号・シンボル・主題とを結びつけ

ることも、体系的には研究も説明もされてきませんでした。たとえば、「地下鉄道」につながる最も重要な物理的かつ実態のあるシンボルのひとつは列車であり、列車の最も重要な主題ないし機能は移動することです。ウィリアム・スティール<sup>訳注4)</sup>やヘンリエッタ・バックマスターといった「地下鉄道」の研究者やドキュメンタリー作家、そしてその他の人々も、「地下道」(the Underground Road)という言葉はタイス・デーヴィッツという逃亡奴隷の所有者が最初に使ったと主張しています。

最も確かな情報を持っていた人々によれば、その呼び名は1831年ごろに出てきた。タイス・デーヴィッツという名前の逃亡奴隷が、奴隷制の見えるところで働く〔隣接する自由州の〕川守たちの巧妙な手引きで、(オハイオ州)リプリーを目指して川を渡ったときのことだ。彼はケンタッキー州の奴隷所有者から逃げていたのだが、この奴隷主がすぐ近くまで追いかけてきていたので、川にたどり着いたときタイス・デーヴィッツは泳ぐほかなかった。奴隷主は小舟を探すのに少し手間取ったが、決して彼の奴隷を見失うことはなく、水中で上下に揺れていた。彼は川を渡る間ずっとデーヴィッツを見失わないように見守り、やがて小舟は二人の間の距離を縮めていった。彼はタイス・デーヴィッツが川岸に渡り着くのを見て、それから——二度と彼を見かけることはなかった。至る所を捜し回り、あらゆる人に尋ねたのだが…。奴隷主は困惑し落胆してケンタッキー州に戻ると、目を丸くして何度も頭を振り、正気の人間にとって唯一可能な説明をした。「やつは地下道で逃げたに違いない。」

「この言葉は風のように広がった。それで逃亡奴隷の仲間たちは、この国で9日間の驚異だった蒸気機関車に敬意を表して、その呼び名を完成したのだった…。<sup>5)</sup>つまり新たに発明された列車(「9日間の驚異」)を言い表すのに使われた語句が、「地下鉄道」組織を示す語に比喩として再利用されたのです。こうして、車掌、駅、車庫、それに列車という語自体も、これらの標準的用語を比喩的な意味で用いる変種の日常語となりました。この〔言葉を二重の意味(表向きの意味と隠された意味)で用いる〕現象は、「地下鉄道」をとにかく機能させるためにすでに起こりつつあったコミュニケーション革命の前触れとなりました。しかし私のねらいとしては、地下などの様々な比喩的空間を理解したり、地下性の概念がヒップホップ文化の中で再出現するさまを理解したりする際に、このような現象が実生活で起こることの重要性をも示しているのです。

こうした「地下鉄道」の活動という歴史上の出来事との重要な結びつきに加えて、ヒップホップ文化における地下性の概念は、20世紀のアフリカ系アメリカ人文学の中で地下性について複雑に熟考した作品とも関連があります。いや実際のところ、私たちは〔19世紀の〕フレデリック・ダグラスの『フレデリック・ダグラス自伝、あるアメリカの奴隷』(*Narrative of the Life of Frederick Douglass: An American Slave*, 1845年)またはサットン・E・グリッグスの『国家内部の国家』(*Imperium In Imperio*, 1899年)にまで遡って、アフリカ系アメリカ人文学の基礎がいかに地下性の諸概念やそれへの有意義な引喩で形成されているかを理解することができます。たとえばダグラスは自伝の中で、ある文化の内部で秘密裏に守られているこうした暗号が極め

て重要であることを明白にとらえ、次のように主張しています。

我々の西洋の友人の中には、彼らが地下鉄道と呼ぶところの活動を行ってきた人々がいるが、その極めて公然としたやり方を私は一度も容認したことはない。しかし、地下鉄道の存在を公にすることで、それは最も目立つ存在になってしまったと思う…このように何度も堂々と公表するのは、これから逃亡しようとしている奴隷たちにとって間違いなく有害なことなのだ。<sup>6)</sup>

ダグラスにとって、「地下鉄道」が内々に機能していることを暴露するような言説は、今後逃亡の見込みの奴隷の逃亡経路や逃亡計画、もしくは逃亡の可能性などを奴隷所有者や奴隷捕獲者たちに知らせてしまうものです。ですから彼はここで、何人かの奴隷制廃止論者たちに対して、彼らの暴露文が「地下鉄道」の内密性を脅かしていたと直訴しているのです。

しかしながら、地下に文学的に言及した最も興味をそそる作品群は、20世紀半ばのリチャード・ライト、ラルフ・エリソン、アミリ・バラカのもので。リチャード・ライトの短編「ビッグ・ボーイ故郷を去る」(“Big Boy Leaves Home”, 1938年)は、南部の少年が現代版「地下鉄道」を通じてリンチを逃れるという20世紀前半の物語です。しかしライトの短編小説「地下に潜んだ男」(“The Man Who Lived Underground”, 1942年)は、ヒップホップの地下性の中核となる側面をいくつか確立しています。<sup>7)</sup>主人公のフレッド・ダニエルズは、自分がやってもいない犯罪を自白することを強要されます。警察と人種差別的な刑事司法制度からの迫害を逃れるために、ダニエルズは地下をさまよいます。地下に潜んでいる間、彼は主流社会の価値観や価値体系を改めて想像し直すことができるのです。同様に、ラルフ・エリソンの小説『見えない人間』(“Invisible Man”, 1952年)の無名の主人公も、主流社会から孤立しているために地下で暮らしています。<sup>8)</sup> 実は私の著書の表紙イラスト[原文のFigure 1を参照]は、この小説の最初の場面に触発されたものなのです。<sup>訳注5)</sup>『見えない人間』の主人公は、自分が社会的に見えない人間なのだと言います。なぜなら彼の住む社会では、人々は彼の豊かな人間性を認めようとも(見ようとも)しないからです。20世紀半ばのアメリカ社会における黒人青年としての彼の経験は、ヒップホップ世代の若い黒人たちの様々な経験をまさに予期させるものとなっているのです。

アミリ・バラカの作品もまた、ヒップホップの地下性とアフリカ系アメリカ人文化における地下性とを関連づけて比較する重要な作業に貢献しています。[1960年代にバラカが創始した]黒人芸術運動の名作であるバラカの戯曲「ダッチマン」(“Dutchman”, 1964年)には、ニューヨークの地下鉄に乗っているクレイという主人公が登場します。<sup>9)</sup> 彼はそこでルーラという白人女性と真剣な会話を交わします。二人のやりとりから、人種差別的な激しいアメリカで若い黒人男性であるということについて、クレイが自分の本当の気持ちを隠していることが明らかになります。ルーラはクレイを怒りへと煽り立てた後、ついに彼を殺害し、他の乗客の助けを借りてクレイの死体を始末すると、話の筋がリセットされてまた次の若い黒人男性の犠牲者を待つだけ、というところで戯曲は終わります。このようにライト、エリソン、バラカは、アフリカ系アメリカ人文化における地下性の意義に対してそれぞれに強烈な見解を提供しており、これらが見解がヒップホップの地下性の基礎を確立しているのです。

様々な地下性の概念構造がヒップホップの中でいかに機能しているかを最も効果的に考察するためには、これらの用語をさらに定義することが有効かもしれません。イヴォンヌ・バイノーの『ラップ・ヒップホップ文化百科事典』(*Encyclopedia of Rap and Hip-Hop Culture*)では、「アンダーグラウンド」は次のように定義されています。「主要なレコード会社と関わりを持たないラップ音楽を表す用語、または、アメリカ全土で展開しているが、通常ラジオやミュージックビデオ番組といった商業的な娯楽販路で販売促進されていない、より多様でしばしば社会意識の高いラップ音楽やヒップホップ文化を示す用語」。<sup>10)</sup> バイノーの定義は他の人々の定義とも一致していて、彼らもアンダーグラウンド・ヒップホップは(複数の)主流の音楽産業市場と反抗的な関係にあると言っています。この反抗とは、音楽制作・販売促進・販売・流通に対して、アンソニー・クワメ・ハリソンやその他の研究者が日曜大工手法(Do-It-Yourself, DIY)と呼ぶ形態をとる反抗のことです。<sup>11)</sup> そうすると、この定義では歌詞の中に含まれる「より多様」で「社会意識の高い」(とされる)内容が注目されることになります。ヒップホップの地下性を定義したり、アンダーグラウンド・ヒップホップと考えられるものや考えられるべきものを見分けたりする際にひとつ難しいのは、一般的に言って何が多様で「社会意識の高い」内容を構成するのかを評価する決定を下し、その評価手段を提供することなのです。トリーシャ・ローズは『ヒップホップ戦争』(*The Hip-Hop Wars*)という著書の中で、地下性を定義しようとするこの努力にいくつかの用語と概念を提供しています。「ヒップホップのポリティクスをめぐる争いの中で、慣例によって商業的領域は社会意識の高いラップから分離され、たいていは後者が『アンダーグラウンド』の一部だと考えられる。両者の線引きは、漠然とではあるが、当該アーティストが政治的に進歩的な歌詞の内容を持つか否かをめぐって決定される傾向がある」。<sup>12)</sup> このように商業的なものと社会意識の高いものを対立させることで、ある厄介な状態が生じているのかもしれない。つまり、これらは対義語ではないのですが、何がアンダーグラウンド・ヒップホップを構成するのかという会話の文脈内では、社会意識の高い内容は商業的な音楽や内容としばしば比較され、たいていの場合それと対立しているのです。この困った状況は、一般的に商業的・主流と考えられるものと一般的にアンダーグラウンドと考えられるものとの複雑な関係を示していると、私には思えるのです。研究者の中には、アメリカ西海岸という特定の場所と空間でのアングラな音楽・場所・市場・様式などにほぼ限定して注目することで、この厄介な状況を避けている人もいます。<sup>13)</sup>

マーシリエナ・モーガンの著書『本物のヒップホップ』(*The Real Hip-hop*)では、プロジェクト・プロウド(というロサンゼルスのパフォーマンス場[1994年に始まったオープン・マイク・イベント])と、ロサンゼルスアンダーグラウンド・シーンにおけるヒップホップ文化が考察されています。さらに彼女の研究は地下活動の複雑な特徴、とりわけヒップホップとアフリカ系アメリカ人文化が(概念的に)交差する場所における地下性の解明にも取り組んでいます。<sup>14)</sup> モーガンは次のように主張しています。「ヒップホップにおける『地下』の用語は多くのシンボルと関連があるが、それらはすべて、逃走(flight)、闘争(fight)、自由(freedom)と密接に関連している。また同時に、地下は奴隷制の時代を思い起こさせるものである。当時[奴隷とされた]ある民族は、自分たち自身の言葉や会話、創造性、身体、文化、宗教実践、そして人生そのものをコントロールする機会を求めて、驚くべき欲求と勇気を奮い立たせた…。つまり[地下とは]

人間性にとって究極の空間であり場所なのである」。<sup>15)</sup> アンダーグラウンド・ヒップホップに関するモーガンの主張は、私の主張をうまく説明してくれています。彼女の研究は特定の場所と空間に注目していますが、この引用は、音楽の歌詞の内容を通じてヒップホップの地下性を定義することの重要性を指摘しているのです。アンダーグラウンド・ヒップホップが奴隷制の時代に思いを馳せることと、モーガンが巧妙に言い表した「逃走・闘争・自由」というテーマは、私にとってヒップホップ文化の地下概念を考える上で最も重要な視点なのです。

最後に結論として、私はこれらの問題に関するトリシャ・ローズの議論の重要な側面に戻りたいと思います。「政治的に進歩的な内容」が、アンダーグラウンド・ヒップホップと主流または商業的ヒップホップとの線引きを「展開」させる一因である、とローズは主張しています。アンダーグラウンド・ヒップホップを市場の力や地理的位置といった射程を超えて定義する主要な方法を理解するには、これは重要な点です。つまり、アンダーグラウンド・ヒップホップをそれ自体の用語で定義するということです。「政治的に進歩的な内容」というのは、一般的に言うところ、政治的声明や意見を述べた歌詞とか、社会や経済の状況を批判した歌詞、あるいは社会正義のテーマを直接含んだ歌詞などのことでしょう。そして個人的にはこれらの歌詞こそが、ヒップホップ文化における地下性の、詩的にも芸術的にも最も意味のある側面なのです。

アンダーグラウンド・ヒップホップの音楽的傾向について、心が揺り動かされるような感覚を例示するのが、ビッグ・クリットというアーティストがB・B・キングと共演した楽曲「祈る男」(“Praying Man”)です。この曲は2012年に発売されたクリットのアルバム『地下からの生中継』(Live from the Underground)に収録されました。<sup>16)</sup> 三番までの歌詞それぞれが、リンチ、中間航路、地下鉄道という、アメリカにおけるアフリカ系アメリカ人の歴史のルーツとなる諸相を反映するものです。主流向けに販売されたため、アルバム全体はアンダーグラウンド・ヒップホップとは分類されないかもしれませんが、「祈る男」の歌詞と黒人の抵抗という主題を通してみると明らかに、ビッグ・クリットは地下性の精神に傾倒しています。<sup>17)</sup> 私にとってまさにこの曲こそ、アンダーグラウンド・ヒップホップの典型なのです。

## 訳註

訳注1) “underground”の訳として、本稿ではアンダーグラウンド、アングラ、地下、地下性、地下活動などを用いる。

訳注2) 「タキ」はディミトリウスのギリシャ名「ディミタキ (Demetaki)」の略称。後に彼は地下鉄の車体にタグネームを描くようになり、これらのグラフィティで知名度を上げた。

訳注3) 南部の奴隷州から北部の自由州やカナダへ奴隷が逃亡(亡命)することを手助けした、奴隷制廃止論者とその支持者によるネットワーク。

訳注4) ニュージャージー州生まれの自由黒人(1821-1902)。ペンシルヴェニア州フィラデルフィアで奴隷制廃止運動に携わり、「地下鉄道」で奴隷の逃亡を誘導する「車掌」の役割を務めた。「地下鉄道の父」と称されるスティルは歴史家でもあり、「地下鉄道」や逃亡奴隷の記録をまとめた著書『地下鉄道の記録』(The Underground Railroad Records)を1872年に出版している。

訳注5) 小説の冒頭では、ニューヨークのハーレム地区との境界に位置する白人専用賃貸ビルの地下室の一室に暮らす主人公の姿が描かれている。そこは19世紀に塞がれてから忘れ去られたままの場所であるため、彼は家賃を払うことなく潜伏している状態である。この地下室で彼は1369個の裸電球を張り巡らせて煌々と電気を使用し、1台の蓄音機でレイ・アームストロングの演奏する「ブラック・アンド・

ブルー（黒人であるために憂鬱）」という楽曲を聴いている。表紙イラストはこの場面をヒップホップ的に解釈したもので、主人公は蓄音機ではなくターンテーブルでDJのようにレコードをスクラッチしている。作画はグラフィック・デザイナーでニューヨーク州立大学バッファロー校准教授のジョン・ジェニングス。

## 原注

- 1) 私の研究では、ヒップホップ文化を大まかに (1) 1970年代半ば～80年代半ばの旧世代 (the Old School Era), (2) 1980年代半ば～1998年の黄金期 (the Golden Age), (3) 1998年～現在のプラチナ世代 (the Platinum Era), の3つの時代に区分している。
- 2) David Toop, *Rap Attack, No. 3: African Rap to Global Hip Hop* (London: Serpent's Tail, 1999) を参照のこと。
- 3) たとえば Houston A. Baker, Jr., *Black Studies, Rap, and the Academy* (Chicago: University of Chicago Press, 1995) や, Tricia Rose, *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1994) など。
- 4) James Braxton Peterson, *The Hip-Hop Underground and African American Culture: Beneath the Surface* (New York: Palgrave MacMillan, 2014).
- 5) Henrietta Buckmaster. *Let My People Go: The Story of the Underground Railroad and the Growth of the Abolition Movement* (Columbia: University of South Carolina Press, 1992), 59.
- 6) William L. Andrews, ed., *The Oxford Frederick Douglass Reader* (NY: Oxford University Press, 1996), 84.
- 7) Richard Wright, "Big Boy Leaves Home," in *Uncle Tom's Children* (1938, New York: First Harper Perennial, 1991); "The Man Who Lived Underground" [first published 1942], in *Norton Anthology of African American Literature*, edited by Henry Louis Gates, Jr. and Nellie Y. McKay (1997, New York: W. W. Morton, 2004), 1436-1470.
- 8) Ralph Ellison, *Invisible Man* (1952, New York: Vintage International, 1995).
- 9) Amiri Baraka, "Dutchman," in *Norton Anthology of African American Literature*, 1946-1960.
- 10) Yvonne Bynoe, *Encyclopedia of Rap and Hip-Hop Culture* (Westport, CT: Greenwood, 2005), 397.
- 11) Anthony Kwame Harrison, *The Hip Hop Underground: Integrity and Ethics of Racial Identification* (Philadelphia: Temple University Press, 2009).
- 12) Tricia Rose, *The Hip Hop War: What We Talk About When We Talk About Hip Hop—and Why It Matters* (New York: Basic Civitas Books, 2008), 241.
- 13) たとえば, Marcylina Morgan, *The Real Hiphop: Battling for Knowledge, Power, and Respect in the LA Underground* (Durham, NC: Duke University Press, 2009), Harrison, *The Hip Hop Underground* などがある。
- 14) すべてお話しすると、モーガン先生は私の博士論文の審査委員でした。私はペンシルヴェニア大学の院生だったのですが、博士論文の執筆と研究にあたって、寛大にもハーヴァード大学のモーガン先生がすばらしい支援と批評、指導を提供することに同意してくださいました。私の著書は博士論文『黒人文化における地下性の諸概念』(*Concepts of the Underground in Black Culture*, ペンシルヴェニア大学, 2003年)を基にしたものです。
- 15) Morgan, *The Real Hiphop*, 16.
- 16) Big K.R.I.T. featuring B. B. King, "Praying Man," in *Live from the Underground* (Def Jam, 2012).
- 17) この曲の詳しい分析は, Peterson, *The Hip-Hop Underground*, 77-81 を参照のこと。