アメリカ黒人霊歌の世界

初期収集者たちとテキスト

ウェルズ恵子

はじめに

黒人霊歌において、作者とされる奴隷の集合体は不思議な幻である。その人々は確かにいたが、黒人霊歌の既存研究を通して今我々が感覚するのは、収集者の知性と感性というフィルターを通して現れる歌い手の姿のみである。黒人霊歌（に限らずすべてのフォークロア資料）は、収集の段階から収集者および編者の解釈がテキストに大きく影響している。だとすれば黒人霊歌について書くとき、歌への率直な感動を述べる前にまずは上記のフィルターについて把握しておくべきではないのか。これが拙論の意図である。黒人霊歌については近年おびただしい記述があるにもかかわらず、詳細な研究は少ない。しかも既存研究は歌の後年への影響をたどったものがほとんどである。日本においては、黒人霊歌自体がよく知られていないせいもあってテキスト成立に関心を示した著作はなく、歌の時代背景解説とアンソロジーとをかねた形になりがちである。これらの先行業績を受けた上で、私はもう少し立ち入った分析がしてみたい。

なお、黒人霊歌収集の時代にはアフリカ系の人々はニグロと呼ばれ、白人と同等のアメリカ市民であるという認識がなかったので、その時代の人々を示す意図で、本文では「アフリカ系アメリカ人」とはいわずに彼らを「黒人」と表記することにした。また、「黒人霊歌」(black spirituals) も一般的に使われている用語である。

概説

黒人霊歌の収集は、南北戦争中に北部の白人によって始められたというのが一般的な見方となっている。現存する資料から判断しても、この見方は正しいと思う。南北戦争以前、北部の知識人たちが黒人霊歌を耳にする機会は皆無か実にまれであった。黒人霊歌は、南部の奴隷が自分たちだけの宗教的集まりで歌っていたものだからだ。北部でもっとも広く知られていた「黒人の音楽文化」といえば、ミンストレル・ショーの流行歌である。ミンストレル・ショーはもともと黒人に扮した白人が、黒人の仕草などを笑いものにしながら歌い踊る差別的な喜劇バラエティショーであった。だからショーで歌われた「プランテーション・ソング（農園の歌）」は、黒人の創作による大衆的で匿名の音楽（民謡＝フォークソング）ではなかったのだが、観客たちのほとんどはこれを黒人の民謡だと思っていた。19世紀後半にはじめて黒人霊歌を収集した北部の知識人たちが、ミンストレル・ショーのような大衆娯楽に親しんでいたとは考えられないが、一般に流布していた誤った黒人音楽のイメージに対して、真正の歌をもって彼らが異議を唱えようとした可能性は大いにありうる。

収集した人々は、北部の知的指導者と教育者であった。多くは宗教的信念とモラルに支えられて活動する人々である。熱心な奴隷解放論者でもあった彼らが目指したのは、黒人についての悪いイメージの改善である。それは、白人に対する働きかけであると同時に、解放後のアメリカ社会で自立していくはずの黒人が自らに誇りを持つための働きかけでもあった。音楽を通してアフリカ系アメリカ人の能力や美的感覚を評価する動向は、これ以後現代までずっと続く。その動きを担ったのは、拙論が以下に詳述する白人たちが最初であったが、20世紀に入るとすぐ黒人指導者に替わっていく。

黒人霊歌の社会的評価はアメリカ合衆国の人種政策や黒人の地位に対する人々の意識に密接にかかわっている。作者は個人ではなく、特定できる集団でさえない。正典となるテキストも存在しない。音楽は時代に合わせて編曲されるし、歌詞も同様に变化する。19世紀の記録は印刷物だけで録音は残っていない。テキストの端々には、未知の音楽に対する編者の感嘆と当惑が交錯する。一方、それらの労作がまずは黒人霊歌を耳にした人の感動に基づいて作成されていることは間違いない。拙論では、黒人霊歌収集のうち第一期をなす19世紀末に出版された二つのテキストを扱い、收拾者と収集された土地、収集に協力した人などを解説しながら歌詞を分析する。

Thomas Wentworth Higginson の “Negro Spirituals” (1864)

トーマス・ウェントワース・ヒギンソン (1823-1911) は、二つの点で知られている。ひとつは、最初に黒人霊歌を黒人の生活とともに紹介し、北部の白人に黒人霊歌の存在と意義を認識させたこと。(実際には、後述するルーシー・マキムがヒギンソンよりも早く1862年に記事を出しているが、ほとんど注目されなかった。) もうひとつは、エミリー・ディッキンソンを詩人として認めたことである。

ハーバードを出てユニタリアン派の牧師になったヒギンソンは、超越主義者で熱心な奴隷解放論者でもあった。奴隷解放の活動家であり反逆罪で絞首刑になったジョン・ブラウンを積極的に支持していた。彼はホイットマンのよき理解者でもあった。1862年、北軍がサウス・カロライナ州のポート・ロイヤルとシー諸島を占拠し、この勝利に伴って解放した奴隷でアメリカ初の黒人部隊が構成されることになった。ヒギンソンはこの部隊を率いるべく大佐に推薦され、引き受けた。ディッキンソンとの交流のきっかけとなった「若い寄稿者への手紙」を出版したのも、

ディッキンソンから最初の手紙が届いたのも1862年である。翌年、彼はシー諸島で部隊の訓練を始める。このとき黒人たちとの生活で聞き取った歌を、彼らの様子とともに記しているのが、64年『アトランティック・マンスリー』に掲載された「黒人霊歌」“Negro Spirituals”である。

境界を渡る歌

ヒギンソンの記事「黒人霊歌」は37曲の歌詞を記録し、楽譜は付いていない。この記事は黒人の生活と歌のかかわりを伝えた最初の報告で、よくうたわれる歌から順に（ヒギンソンの印象で頻度は判断されているが）並べてある。彼の関心は主に言葉にあり、採譜したり音楽の解説をするほどヒギンソンは音楽を知らなかった。どんな感じの曲かは所々説明があり参考になる。彼が特に人気があるとしている最初の3曲とその次に置いている2曲では、二つの異なる世界の境界が歌われ、歌い手はこちらの世界の^{まわ}際にいる。渡っていこうとするあちらの世界はこちらの世界より素晴らしい。あちらは楽園であり、天国であり、死者の国であるが、歌い手は境界を渡るのに強い不安を覚え、導き手を求めている。

ヒギンソンが最初に載せている歌は、他の歌と比べると2倍くらい頻繁にうたわれる歌だという。歌が始まると、呼びかけの「ロバートさん」という固有名詞がいろいろな名前に次々と入れ替えられて、延々30分ほど歌が続くという。

明かりを持ってね、ロバートさん。

明かりを持ってね、約束の地の^{まわ}水際では、明かりを持ってくださいな。

なぜ悪魔は私を追うのでしょうか。悪魔は私に用がないはずなのに。

明かりを持ってね、明かりを持ってね、

約束の地の^{まわ}水際では、明かりを持ってくださいな。

(‘Hold your light, Brudder Robert’)(H, 192.)(テキストからの引用は筆者

の翻訳。以下同様。)

この歌はコーラスだけの単純な歌で、手拍子と足拍子でリズムを取りながら歌われる。そのため、歌詞ともどもに他の歌と組み合わせて歌われることもあるという。この指摘は、黒人音楽の即興性やコール・アンド・レスポンスの伝統を示すものとしても興味深い。また境界を渡る歌のテーマが異なる多くの歌にはめ込まれうるということは、このテーマが黒人霊歌全体に共通するきわめて重要なテーマのひとつだということを示唆してもいる。

次の歌は、もっと高らかで陽気な曲だ。歌詞にも迷いが無い。

ヨルダン川よ、あたしは行くの。行くの、行くのよ。

ヨルダン川よ、あたしは行くの。もうお別れはすませたのよ。

ロバートさん、あたしは行くの。行くの、行くのよ。(以下同様)

ルーシーさん、あたしは行くの。行くの、行くのよ。(以下同様)

('Jordan River, I'm bound to go')(H, 191-2.)

次の歌も「非常に人気がある」(H, 192) とヒギンソンは書いている。悲しい歌詞なのだが。

ああ、かあさんはもういない。かあさんはもういない。

神様、かあさんは天国へ行っちゃいました。

残されるのはいや。あたしも入れて、あたしも入れて。

天国にあたしの場所もあるでしょう、神様。

残されるのはいや。残されるのはいやなの。残されるのはいや。

「かあさん」が「とうさん」「天使」などと入れ替わって歌は続く。最初の2行が次のようになると、歌い手は境界を渡り始める。

ああ、あたしはいま行くとちゅう。いま行くとちゅう。

天国へ行くとちゅうです、神様。(‘O, my mudder is gone!’)(H, 192.)

黒人霊歌とディッキンソンの詩

黒人霊歌の美しさを認めることができたヒギンソンは、ディッキンソンの貴重な理解者でもあった。黒人霊歌とディッキンソンの詩には、何らかの共通点があるのだろうか。

まず、ヒギンソンが「あの暗い土壌に咲いたこのように[見事な]詩の花にはじめて出会ったとき、私は驚きで目をみはった」(H, 200)と書いている霊歌を引用しよう。

月は昇ると、俺は知ってる。星は昇ると、俺は知ってる。

この身を横たえてくれ。

月光に歩き、星に照らされ、この身を横たえ。

墓場を歩く、墓場を通過、この身を横たえ。

墓に横になり、腕を伸ばそう、この身を横たえ。

最後の晩には、裁きを受けに。この身を横たえたとき。

俺の魂とおまえの魂が、その日に会おう。この身を横たえたとき。

(‘I know moon-rise, I know star-rise’)(H, 200.)

「墓場に横になり、腕を伸ばそう」とは、生きる苦しみを知らぬ人が平和を切望して表現した、哀愁に満ちた一行であるとヒギンソンは言う。この歌詞のように装飾のない表現で寓話的かつ鮮やかなイメージの詩を評価できる感性があつてこそ、ヒギンソンはディッキンソンの詩を尊重した

のであろう。「若き寄稿者への手紙」の中で、彼は凝縮された言葉の価値を次のように述べている。

ときとして、何巻にも及ぶ書物が表現できなかったことを、たった一つの単語が言い尽くすことがある。一語に積年の情熱がこめられることもあれば、一文に半生が入っていることもあるのだ。

(“A Letter to a Young Contributor,” H, 531.)

先の「墓場に横になり、腕を伸ばそう」という一行にたいするヒギンソンの評価は、この読み方を裏付けるものといえるだろう。

ディッキンソンもまた、簡潔なことばで死を扱った。62年にヒギンソンの従軍を知ったときディッキンソンは彼の死を恐れ、「どうか、お願いですから、死を避けてくださいませんか」と手紙に書いてキャンプに送った。(“Emily Dickinson,” H, 553.) 彼女独特の、真剣かつユーモラスな表現である。ディッキンソンは当時死の観念に取り憑かれていた。62年から63年にかけて彼女自身も病気で、ヒギンソンに「九月から具合が悪く、四月からはボストンで医者にかかっています。」(H, 554)と書いている。また同じ手紙で次のような詩を送っている。「わたしの知るニュースといえば / 一日中届く報告書なんです / 不死の国からの。(“The only news I know” J827/ F820)(H, 554.)」同時期に書かれたと思われる別の詩にはこうある。「魂と不死とのつながりに / 疑いがないということは、 / 危険が明らかにするのです。 / あるいは、突然の惨禍が。」黒人霊歌の作者たちと同様に、ディッキンソンもまた生と死の境にいる人だった。彼女は死に対して、黒人霊歌よりも深く鋭いおびえを表現している。彼女は自分の死の予感にもおびえたし、自分にとって大事な人の死やその人々が死ぬかもしれないという考えにもおびえたが、死が永遠の国の入り口であることに疑いはなかった。黒人霊歌との違いは、彼女が永遠

の国に神や安息をうたわなかったことである。黒人靈歌にある天国への絶対的信頼がディッキンソンの詩には見られない。

ヒギンソンの黒人観

ヒギンソンの黒人観は、彼の文学観と同様に当時としては進歩的であったが革命的なものではなかった。つまり、ひとつの偏見は打ち破っているがそれをもうひとつの偏見で入れ替えているのである。

この人々には兵隊ができないのだというような考えがばかげていることは、数日で明らかになった。兵役に必要な平均的理解力は白人と変わらないし、勇気も（疑いなく）あり、銃の操作もすでに知っており、なによりも聞く耳を持ちずすんでまねて動こうとする。この学習能力は、黒人が知的訓練に劣っているという欠陥を軍隊教練の際に補うものである。教練には大学教授は必要ないのである。熱心で、活動的で、従順な生徒がいればいいのだ。生徒たちは、子供らしく素直（“childlike”）であればあるほどよい。・・・彼らには特に悪いところもないようだ。単純で、従順で、非常識と思えるほどに人なつこい。

（“Camp Diary; November 27, 1862,” H, 213.）

「子供らしく素直」「単純」「従順」「人なつこい」というのは、南北戦争を機会に南部の黒人と接した北部の白人（奴隷解放論者）のほぼ共通した理解であった。ここでヒギンソンが打ち消しているのは南部の黒人についての当時の一般的偏見で、「愚鈍」、「怠け者」、「臆病」、「支配者に反抗的」、「規律が守れない」、「性的に旺盛で動物的である」といった極端に軽蔑に満ちたものである。この見方に基づいて、元奴隷から成る部隊に対して疑いを持つ人々が多かったのである。ヒギンソンはその疑いを否定し、彼らの能力を認めているのである。それでも彼らを白人よりはるかに劣る子供程度とみなしていたのは、いかんともしがたい。

ヒギンソンの観察は、しかし、一般の北部人より繊細であった。彼はさまざまなことに気づいている。まず、問題が起きたとき、黒人たちは仲介者を通さずに直接大佐に訴えに来る。農園で中間管理者の現場監督に訴える事がどれほど無為で有害でさえあるかを知っているからだ。また、彼らは肉体的苦痛には鈍感である。それは、動物に対して残酷なことをしてもその残酷さを感じないというようなところに現れるという。ヒギンソンはその原因を、彼ら自身が受けた残酷な扱いが感覚の麻痺を起こさせたと考えている。「もし私が、12人の囚人を殺せと命令したら、彼らは抗議のひとつもせずすぐさまそれを実行するだろう。」(H, 230)と書いている。

「しかし、彼らと生活を共にする期間が長くなるほど、彼らの宗教心の美しさがより大きく見えてくる。」(H, 230.) ヒギンソンは、黒人の宗教心が彼ら自身に与える影響を消極的と積極的の両面で指摘している。消極的な面では、彼らは信仰のために辛抱強く、争わず、諦めが深い。だから病気にも抗わない。死後の世界に絶対の信頼を置いている。それは子供のときから従うことだけを強制されてきたためだろうと、ヒギンソンは述べている。別の文章では、彼らの健康状態が悪く抵抗力のないことを嘆いている。(“The Negro as Soldier,” H, 245.) 積極的な面では、宗教が彼らに情熱やエネルギーや勇気を与えているという。「彼らの哲学的思索というものは、神秘主義の最高の形を示す」と記して、軍医が「彼らはみんな生まれながらの超絶主義者だ」と言ったのを書き加えている。黒人がみな超絶主義者だというのは、黒人霊歌にある「信仰の軍隊」や「福音部隊」などと、実際の軍隊を彼らが区別せずに生きていたことを意味する。(H, 230.) また彼らの熱心な宗教心と白人牧師のおざなりな宗教心を対比させたユーモラスな記述もある。「彼らは確かに従軍牧師に福音を説いている。従軍牧師は、はじめやや異教徒であったものだが。」(H, 230.) ヒギンソンが黒人の宗教に指摘する深い諦念と死後の救済に対す

る信頼、神秘主義的な世界観と人生観は、どれも黒人霊歌に表われる際^{きわ}立った特徴である。ヒギンソンの観察はバランスあるものだったと思われれる。

シャウト

ヒギンソンの記録に関して最後に指摘しておきたいのは、彼が「野営日誌」に歌の現場を記録していることである。なかでもシャウトの様子を描写した部分は貴重だ。「シャウト」(叫び)とは黒人の宗教行為で、後で引用する描写にあるように、歌いながら異なるリズムの手拍子足拍子をつけつつ輪状に動いていくものである。娯楽のための「踊り」とは区別され、足を交差させないことが踊りでないこととしとみなされている。(ヒギンソンはその区別を知らないので、シャウトを踊りと思っている。) アフリカやカリブ海周辺のアフリカ系住民の宗教活動でみうけられるように、神懸りの陶酔状態を伴うことが多いが、アフリカの伝統とのつながりを明確に指摘することは、ヒギンソンにはできなかった。ヒギンソンの描写はシャウトの盛り上がりも伝えている。長くなるが引用したい。

暗く、暖かい、霧雨の夕べ、病気を運ぶチョウバエを雨に煙った空気が育むようなとき、いま私がともに過ごす役目になっている、子供のまま大人になったような不思議な民族は、音楽と、奇妙で滑稽なしぐさを始める。野営地全体のテントに明かりがつき、私は扉を開けたまま机につく。そこへ、興奮して陽気な種々の音が入り混じって聞こえてくるのだ。・・・近くのかがり火のあたりから、単調な音が聞こえる。あの祭りの音、パウワウ(北米先住民のまじない師の踊り)のようでもあり、祈祷集会のようでもある音を、彼らはただ「シャウト」と呼んでいる。・・・小屋には人がいっぱい、声の限りに、奇異で単調で終わりが無いニグロ・メソジストの聖歌をうたう。

聞き取りようのない言葉がいつまでもいつまでも続き、わずかな変化を織り込みながら、規則的に足を打ち鳴らし、カスタンネットのように手を打って伴奏をつける。興奮が広がっていく。小屋の中でも外でも、男たちが身体を震わせ踊りだす。他の者が加わり、中心の者の周囲を巻くように単調な輪になっていく。かかととつま先を巧妙に使った踊りを騒々しくする者もあれば、足を躓かせるだけの者もあるし、ある者は身体をかがめたり伸ばしたりし、その場でぐるぐる回ったり、横に飛び跳ねたりしながら、皆がまるでイスラムの修行僧のように円を描いて動いていくのだ。・・・輪は大きくなり、歌はどんどん騒々しくなり、けしかける叫び声がかかる。

(“Camp Diary; December 3, 1862,” H, 218.)

シャウトの現場の声の高さと憑かれたような動作や熱狂は、どんな白人をも驚かせたようだ。やはり62年、ポート・ロイヤルとシー諸島が開放されたときに、黒人の学校へボランティアの教師を志願して活動したラウラ・M・タウンも、シャウトについて記録している。彼女はこの異質な文化に対して、不快感を表している。

ゆうべ、・・・私たちはリナのうちの「シャウト」に行った。野蛮で、キリスト教徒のものとはいえない踊りだ。立っている三人の男性が手をたたき、身振りをつけてうたい、他の人たちはかかとを引きずりながら、前の人について輪になって動いていき、時たま、丁寧に挨拶するかのように膝を曲げたりする。最初はゆっくり始まり人数も少なかったが、徐々に人が加わっていった、歌はどんどん速くなった。ついに一番はっきりしたりフレインだけが繰り返えし歌われるようになり、足を引きずる音、踏み鳴らす音、手をたたく音などが恐ろしいまになった。床が揺れて危険を感じた。歌のリズムに合わせて床がたわむのだ。踊れば息が弾み、歌は三つのパートに分かれて歌われていたというものの、彼らがあまりにも長く歌い続け、わずかな休みの

後にすぐまた始まるので、私はとても驚いた。ミス・ワーカーと私、ミセス・ホワイトティングとそこご主人だけが白人で、ドアのところ、この草昧そうまいないろり火に照らされた情景を見ていた。そのいろり火だけしか明かりはなく、彼らはそれを絶やさぬよう薪をくべ続けた。深夜まで「シャウト」は続いた。

(“Diary; April 28, 1862,” Towne, 22-3.)

シャウトの行われる部屋（一部屋だけの小屋）には、必ず火が焚かれていたようである。ヒギンソンの描写にもタウンの描写にもそれは出てくる。むき出しの炎は白人にとっては野蛮と危険を感じさせるが、黒人にとっては宗教的に重要な意味があった。ヒギンソンの報告した歌にも、「稲妻と閃光、稲妻と閃光、稲妻と閃光、イエスは哀れな罪びとを自由にする。」「イエスは哀れな罪びとを自由にする。緑の木々は燃えている。」という節がある。終末的なイメージと永遠の解放が、シャウトの本質であるかもしれない。その陶醉をヒギンソンは子供っぽく原始的だと感じ、タウンは野蛮で危険だと感じている。だが、ふたりともに強くひきつけられるものがあるので、上記のような記録を残したのであろう。

ヒギンソンの「黒人霊歌」は、黒人の歌と彼らの美しさや野生的な魅力を表すことで終わっている。

見張りから帰ってきた一団の男たちが、元気に怒鳴りながらうたっていたある歌を、一度だけ聞いたことがある。嵐の不安な夜で、見張りの場所はきつい雨風を避けるものがないところだった。朝になっても雨が降っていて、私は見張り班が立っていたのかどうか心配しながら、野営地の端へ歩いていった。そのとき、彼らが道を大またにさっさと歩いてやってきた。身体に巻きつけたゴムのシートから雨が流れ落ち光っていた。同じように光輝いていた彼らの顔には、大きな笑いと白い歯が見えた。彼らは、とどろくような声でこの小唄をうたっていた。

おお、俺は吊るし屋のジョニーと呼ばれてる。オ、ホ！ オ、ホ！

だが、俺はだれも吊るしちゃいない。オ、吊るせ、仲間よ、吊るせ！（２回）

この歌は、船の仕事歌としてとても人気があった。嘯み付くようにうたう短いリズムの曲である。ざぶざぶに濡れた男たちが仕事を終えて気分よくうたうには、もってこいの歌であったろう。船歌の歌詞は、母親から始まって家族や知り合いを次々に吊るしていく、物騒で陽気な内容である。ヒギンソンがそれを変えて記したか、聞いたまま記したかはわからない。それにしても穏やかでない歌詞なのに記事をこの歌で締めくくったのは、聞き手の感動を物語っている。ヒギンソンの黒人描写に、ホイットマンの『僕自身の歌』にある健康で野生的な男、「原始のエネルギーを持ち、何にも拘束されない自然」（“Song of Myself, 1”）を見るのは容易だ。ホイットマンやソローと時代の精神を共有したヒギンソンは、根本的には黒人の持つ宗教的な繊細さや野生的な力と美に強く惹かれていたのだと私は思う。

ヒギンソンの「黒人霊歌」は民謡の保存という学術的な意味では不十分であるが、アメリカにおけるロマンチズムの思潮に、解放されたばかりの奴隷の「声」を持ち込み社会の認識を拓いたのだ。その意義は大きい。

Allen, Ware and Garrison の *Slave Songs of the United States* (1867)

黒人霊歌の収集書のうち、後の収集や研究に先駆けた最も重要なものが『合衆国奴隷の歌』*Slave Songs of the United States*である。編者たちが自分で集めたり他から提供を受けた歌136曲を掲載している。ウィリアム・F・アレンがこのパイオニアの仕事を手がけた動機は、自身の序

文に明らかにされている。

ニグロ民族の音楽的才能が長年にわたって知られているにもかかわらず、彼らの音楽を収集して保存する体系的な努力がなぜ今までなされてこなかったのか、私は理解に窮する。・・・我々編者が持っている歌の資料や他の人々が持っている資料が、忘れられ失われてしまうようなことがあってはならない。もう過ぎ去ったひとつの社会状態が残したこれらの形見を、可能なうちに保存するべきなのだ。

(Allen, i, iii)

編者たち

ウィリアム・フランシス・アレンは1830年マサチューセッツ生まれで、古典、歴史、言語学に通じ、後にウィスコンシン大学の歴史学教授になった人物である。彼は音楽にも詳しく、聞いた歌を採譜することができた。63年、開放された黒人援助を目的とした団体 (Freedmen's Aid Commission) の派遣で、サウス・カロライナ州のセント・ヘレナ島に妻とともにやってきた。彼らは教育に携わり、黒人音楽に強い関心を持った。アレンは手紙の中で、黒人礼拝所で聞いた聖歌についてこう述べている。「それは、私の知っているどんな音楽とも違っていた。今までに読んだどんな説明とも異なっていた。」(Epstein, 309)¹⁾

一方、アレンより10歳若く彼のいとこに当たるチャールス・ピカード・ウェアは、ハーバード大学を出るとすぐに南部へ向かい、62年からシー諸島で援助に携わっていた。5つの農場でとうもろこしと綿花の栽培を指揮していたという。彼は独自に黒人霊歌を集めており単独での出版を考えていたらしいが、いとこのアレンからよりまとまったアンソロジーの出版を持ちかけられ協力することにした。ウェアの収集成果は『合衆国奴隷の歌』に大きな貢献をしている。

ルーシー・マキム・ギャリソンは62年、19歳のときに父の手伝いとし

てシー諸島に来て、3週間の滞在中黒人音楽に強烈な印象を受けたものと思われる。15歳からピアノを教えていたという彼女は、黒人霊歌2曲を歌唱演奏用に編曲して出版を試みる。黒人霊歌の音楽的な説明をした手紙をジョン・ドウエイト編集の『音楽ジャーナル』(*Journal of Music*)に送り、62年11月号に掲載される(254-5)が、読者には無視されてそのまま埋もれてしまった。しかし、彼女の記述は黒人霊歌に関する最初の公表物であり、西洋音階で容易に表せない黒人音楽の特殊性について指摘した重要な業績であった。アレンは彼女の音楽的才能と黒人霊歌への並々ならぬ情熱を知って、彼女を編者に加えている。

『合衆国奴隷の歌』に載っているギャリソンの収集歌は3曲に過ぎないが、彼女は楽譜の検討から校正までこの本の出版に深くかかわっていた。ギャリソンは先に手紙を引用したラウラ・M・タウンの知り合いで、サウス・カロライナで教えている彼女に頼んで黒人霊歌の情報を集めている。ギャリソンの父ジェイムズ・ミラー・マキムはよく知られた奴隷解放論者であり、母は裕福なクウェイカー教徒の家族出身である。マキム家は、逃亡奴隷を助ける地下鉄道の「駅」であった。ルーシーはウェンデル・フィリップ・ギャリソンと結婚し、3人の子供に恵まれたが、1877年、37歳の若さで病死している。

『合衆国奴隷の歌』の特色

この撰集がヒギンソンの「黒人霊歌」と最も異なる点は、音楽に関する専門的興味にある。アレンは、黒人音楽の特色が既存の西洋音楽音階で表しきれないことにフラストレーションを覚えながらも、可能な限り紙面に再現しようと努めたことを述べている。録音機器がなかった時代に歌の保存を試みるとすれば採譜は当然のようだが、1898年に完結したフランシス・ジェイムズ・チャイルド編集のバラッド集も歌詞のみの撰集である。もっともチャイルドは英文学者であって、歌詞に興味があっ

た。一方、アレンたちの『合衆国奴隷の歌』は、むしろ音楽の記録を重要視し、歌に関連する黒人の習慣も観察している。

たとえば、シャウトの説明にもそれは表れている。『奴隷の歌』の編者らは、人の集まり方や火の焚き方、服装などについては『ネイション』1867年5月30日号からの引用を借用して解説に代えているが、『ネイション』の記事がしていない音楽的な説明を次のように加えている。

シャウトはいかなる旋律でもでき、ポート・ロイヤルの聖歌は多分どれでもシャウトに使われていると思う。だから、我々の料理人がいう「霊歌」(“spirichils”)と「走る霊歌」(シャウトのこと)(“runnin’ spirichils”)・・・の違いは厳密ではないのだ。しかしいくらか区別はあって、最初に載せた7曲、たとえばセント・ヘレナ教会でよく歌われる聖歌は、めったに、あるいは全然、シャウトに使われることはない。一方で、おそらく農場ごとに、シャウトでよく使われる歌のレパートリーがいくつか決まっていると思われる。・・・私の知る限りでは、シャウトはバプテスト派だけがするものようだ。シー諸島ではバプテスト派が圧倒的に多いので、当然のことながら、この音楽には特有の豊かさと独自さがあるのである。(AWG, xv)

『奴隷の歌』はシャウトを「珍しく注目すべき宗教儀式」(“this remarkable religious ceremony”)と、肯定的にとらえている。またアフリカの踊りの伝統や、ポート・ロイヤルの人々が踊りを忌み嫌う一方でシャウトに熱中することも指摘しているのである。

この撰集が音楽を重要視しているからといって、歌詞のバリエーションに注意を払わなかったわけではなく、むしろ断片的に集まる歌詞を関連付けることに気を配っている。たとえば、ウェアの記録した32番曲「信じる者よ、船出せよ」(“Sail, O Believer”)は「船出せよ、おお、信じる者よ、船出せよ。遠くへ向けて船出せよ。船出せよ。おお、兄弟よ、

船出せよ。遠くへ向けて船出せよ。船出せよ。」だけの歌詞であるが、これが、ヒギンソンの報告した17番曲「メアリ、頭を低く下げて」(“Bow Low, Mary”)の一部であることを指摘している。「メアリ、頭を低く下げて」の歌詞の一部に「船出せよ、本当に信じる者よ、船出せよ。遠くへ向けて船出せよ。船出せよ。メアリ、頭を低く垂れて。マルタ、頭を低く垂れて。イエス様が来て、戸に鍵をかけなさる。そして鍵を持って行ってしまふから。」とあるからだ。そうすると、『奴隷の歌』32番の採譜は不完全だということになる。全歌詞を記録したヒギンソンが、音楽については具体的に何も記述できずただ「とても上品で叙情的。別の曲よりはリズムに変化がある」(H, 199)とのみ描写したのが『奴隷の歌』の編者はいかにも残念そうである。(AWG, 24.)

アレンは黒人の言葉にも学者らしい関心を払っている。38ページある序文のうち13ページが黒人英語の解説に費やされている。彼によれば、シー諸島の奴隷たちは言葉を聞けばどこの農園の出身かがわかるほど外の世界と交流がなく、言語が特殊化していたという。南北戦争の初期に北軍がまず占領したのがシー諸島であった。北軍はここを拠点に戦いを進めたのである。ヒギンソンも『奴隷の歌』の編者たちも、まずここで解放された奴隷たちから歌を集めた。シー諸島は、川のように幅の狭い海を隔てて小さな島がいくつも隣接している地域である。それぞれの島が海で隔たっているため奴隷たちは外の世界との交わりが極端に少なく、言葉も農園内で方言化していったのだった。アレンは根気強く言葉のバリエーションを集め、標準英語と異なる単語や表現を解説している。歌詞でわかりにくい語句には注をつけている。こうした気配りが『奴隷の歌』をより身近にする一方、資料としての価値を高めている。

もうひとつの重要な特徴は、歌が地域ごとに区別されていることである。第1部はサウス・カロライナ、ジョージア、シー諸島をふくむ南東の奴隷州で採取された歌を、第2部はデラウェア、メリーランド、ヴァ

ージニア、ノース・カロライナを含む北方海岸側の奴隷州を、第3部はテネシー、アーカンソー、ミッシシッピ川周辺を含む内陸部の奴隷州を、そして第4部はフロリダ、ルイジアナといった湾岸の奴隷州から採取された歌と地域を限定できなかった歌や俗歌を含んでいる。第1部の収録歌が82曲ともっとも多く、全体の3分の2近くになっている。歌の数も異なるし、収集の完全度においても第1部とそれ以外では差があるように思われるので、歌の地域差をこの本で分析するのは非常に難しいが、隔離性が高かった奴隷たちの歌を地域に分けて編集したところに、体系的な歌の保存を目指そうとした编者アレンの意図が表れている。

詩としての黒人霊歌

黒人霊歌の歌詞は、どれも詩としては不完全な印象を与える。現在、教会やコンサートで歌われるゴスペル・ソングが、霊歌よりもはるかに複雑なテーマ提示とイメージ構成をしているのを確認するだけでも、霊歌からゴスペルに至る過程で歌い手たちがその「不完全さ」を修正していったことがわかるのだ。しかし、『奴隷の歌』に収められた136曲の歌詞を何度も読んでみると、はじめ断片的にしか見えないフレーズの集積の中から、数多くの歌い手たちの声が、ある姿をとって湧き上がってくるのを私は感じる。それは一曲で決して完結しない歌の群像だ。イメージも感情も鎖のように網のようにつながり、野火のように風に任せて広がっていく。

『奴隷の歌』を読む限り、黒人霊歌には際立った特徴が二つある。まず、一まとまりのフレーズにイメージがひとつだけだということ。そして、最初のフレーズと次のフレーズのイメージの流れは説明できないことも多く、歌い手の関心のあり方によって飛躍したり断絶したり、元に戻ってきたりする。だから、導入やまとめといったものはない。歌詞の動きに規則はないが、それを推進する意識や連想は強く働いている。ある歌

詞に別な歌の歌詞の一部が入り込むことはよくある。それは音楽上でも同じで、コーラス部（リフレイン）などはよく共用されるし、旋律も同様である。黒人霊歌は人間の心にあわせて言語の動きを開いており、自由で流動的であり、無意識な部分を開放した詩である。

意識や連想を開くといっても、歌い手たちの関心はひとつに集中している。それが二つ目の特徴である。彼らの関心は「死」である。それが終末的なイメージに凝縮したり、不安に転じたり、聖書の物語で考えをなぞらえたり、自由や開放と同義になり神秘的な描写を帯びたりする。イエス、ヨルダン川、月、星、水といった黒人霊歌のキーワードは、彼らが描いた死に対する意識世界の構成物である。彼らは歌に新しいイメージを求めたようには思えない。歌の構成は上記したように定まった形式がなく流動的なのだが、イメージはある一定の型のもとに閉じている。それは、奴隷が極めて閉鎖された空間で生活していたこととも関連するし、彼らの精神の逃避場所ないし神秘世界は、この世からの新たなイメージを遮断した「死を求める超越した世界」でなければならなかったということでもあろう。話が抽象的に過ぎるので、以下に歌を引用しながら説明を続けたい。

死に魅せられて

ジョン・フリップ大尉の農園でよく歌われていたというシャウトの歌詞をまず引用してみよう。

信じる者よ、おお、死にましようか。

おお、私の聖なる軍隊よ、死にましようか。

イエス様は死にました。私も死にましようか。

十字架で死にました。死にましようか。

(#52 "Shall I Die?" p. 41.)

「死にましようか」「Shall I die?」というフレーズが繰り返される。時には「死になさい、死になさい、死になさい」「Die, die, die.」と、重苦しく歌い続けているという。そうしながら人々は輪になって動いていくのである。死を勧める歌はこれひとつではない。

太陽は天国の隅々を照らす（3回）。もうこの世を棄ててしまいなさい。

兄弟よ、この世を棄ててしまいなさい（3回）。この世を後にしなればいけない。

（#37 “Give Up the World,” p. 27.）

どちらの歌も短調である。「シャウト」というと激しさだけを想像してしまいが、曲は往々にして沈みがちの悲しいものが多い。

彼らはなぜ自らを死に誘うのだろうか。英語の詩には墓の中で蛆虫に食われる死体が時々描写され、それが死への不安や恐怖を表しているが、黒人霊歌では事情が一変する。おそらく現在の肉体的苦痛が限界に近いために、死後身体がどうなるかということまで関心が及ばないのだ。むしろ墓は、身体を休めさせる最初で最後の場所として歓迎される。ヒギンソンのところで引用した「この身を横たえるため」というフレーズのある歌では、墓に横たわり腕を伸ばして休息できる死に、強い憧れが表現されていた。同じ主題の歌は複数ある。

だれが俺のこの身を横たえてくれるんだ。仲間よ、おお、栄光を叫べ。

それで、だれが俺のこの身を横たえてくれるんだ。

おお、エルサレムよ鳴り響け。

・・・おお、墓場よ、俺を知っているはずだ。仲間よ、おお、栄光を叫べ。

・・・

・・・おお、草が墓場に茂る。仲間よ、おお、栄光を叫べ。・・・

（#21 “The Graveyard,” p. 15.）

イエス様が死んだように、私も死にたい。

イエス様は、自由な良い意志を持って死にました。

私は墓に横になり、両腕を伸ばす。神様、どうか、私を覚えておいてください。

(#15 “Lord, Remember Me,” p. 12.)

イエスのように死ぬ、ということが大事なのである。十字架にかけられたときのイエスの苦痛と自分の人生に起こった苦痛が重複している。

ある凍った朝、私はこの身を横たえる。十字架を負い、

父なる神の御座の周りを、私は神について行く。

(#78 “Every Hour in the Day,” p. 58.)

死に赴く時が「凍った朝」なのは、やはり不安と恐怖があるからだろう。それでも、イエスのように勝利して苦痛が報われる時を待っている。死の安息を待っているのだ。

終末の景色には月と星が現れる。これは、黒人の葬式が労働の後の夜間に行われたことと関係があるかもしれない。先にヒギンソンのところで引用した歌のバリエーションを紹介する。

月光を、俺は知ってる。星の光を、俺は知ってる。

星に照らされ、俺は歩いている。この身を横たえてくれ。

(#26 “Lay This Body Down,” p. 19.)

月と星の景色に超自然的な現象が起こる。

1. そして、月は血に変わるだろう(3回)。

その日、おお、嘆き悲しめ私の魂よ！

その日、月は血に変わるだろう。

2. そして、おまえは星々が流れるのを見るだろう。(以下同様)
3. そして、世界が燃えるだろう。
4. そして、おまえは聖者の歌を聞くだろう。

(#72 "The Day of Judgment," p. 53.)

イエスが誕生した日にも、星が血に沈んだという。

月はポプラの木に沈んだ。そして、星は血に沈んだ。・・・

あの朝ずっと(3回)、イエス・キリストが生まれたときに。

(#56 "Meet, O Lord! P. 43.)

このイメージにはいくつかの要素が混ざっている。星がイエスの誕生を知らせる導き手であったこと。イエスの誕生をイエスの出現ないしはイエスとの邂逅と考えれば、それは歌い手にとって自分の死と永遠世界(イエスのいる場所)での再生を意味する。ヨハネの黙示録には、「太陽は毛の荒布のように黒くなり、月の全面が血のようになった。そして天の星が地上に落ちた。」(6.12-13)とある。また死は十字架にかかって苦しんだイエスとその血を連想させる。十字架にかかる前したたか鞭打たれたイエスの苦痛と血を、日常的に鞭打たれる奴隷たちがわが身のこのように感じたのはほぼ疑いない。こうした連想が、黒人の神秘のイメージを作り上げている。夜の闇、月光、星の光、血、落ちて行く光、墓場、そしてついに休息する肉体。それらが、歌い手たちを魅了している。

死を求めさせるもの

「死になさい、死になさい、死になさい」と自分に歌いかけるほど、奴隷が死を求めた原因を、歌はどのように記しているだろうか。まずヒギ

ンソンが収集した歌にあったように、母や父など身近に愛する人々がいなくなってしまう深い喪失感がある。歌い手は「一人残されるわけにはいかない」(I can't stay behind)と繰り返して歌う。身近な人々は死んでしまったのかもしれないし、他の農園へ売られてしまったのかもしれない。天国へ行けば会えるのだという確信は、希望以外のなにものでもない。こんな歌もある。

神様、私を我慢強くしてください(3回)、私たちが再び会えるときまで。
我慢強く、我慢強く、我慢強く、私たちが再び会えるときまで。

(#71 "Lord, Make Me Moe Patient," p. 52.)

もうひとつの原因は、彼らが「トラブル」や「ペイン」と呼ぶこの世の苦痛である。次の歌は、今でも非常によく知られている。

だれにもわからないよ。これまでのあたしの苦しみは、イエス様だけご存知さ。
だれにもわからないよ。神の栄光よ、ハレルヤ！
．．．

あたしもたまには気分がいい。あたしもたまには落ち込むよ。
そしてたまには、地べたにつくくらいになるんだよ。

(#74 "Nobody Knows the Trouble I've Had," p. 55.)

生の中での苦しみの終了を期待せずに死による苦しみの終わりを期待することを明確に表しているのは、「^と渡^か河」("Over the Crossing")と『奴隷の歌』の編者が題した歌である。

曲げた膝が痛むの。身体が痛みで苦しめられるの。
私が神様の子であればいいのに。そのうち家^{ホム}に帰れるから。

祈り続けなさい。信じています。

長いこと河を渡ろうとして旅しているのです。(2回)

おお、向こうにいるのは母。丘の上を長いこと、旅している。

そろそろ渡れるころね。そのうち家に帰るのね。

祈り続けなさい。信じています。

長いこと河を渡ろうとして旅しているのです。(2回)

おお、轟く雷鳴を聞いて。家から家へ声をかけているわ。

人々を神様の家へ呼んでいるの。みんなそのうち家に帰るわ。

子供たちよ、信じています。

長いこと河を渡ろうとして旅しているのです。(2回)

(#93 "O'er the Crossing" p. 72.)

この歌は、歌詞音楽ともにバリエーションが多彩で、南部で広くうたわれた歌だという。ここには、黒人霊歌のテーマがいくつも入っている。日常の身体的苦しみがあり、神の家(天国)を自分が帰るべき本当の家(ホーム)と信じて、苦しみに耐えようとする。しかし天国まではさびしくつらい旅をしなければいけない。(たとえば、「あのさびしい谷を行きなさい。イエス様に会うために」も同じモチーフである。(#7 "The Lonesome Valley." p. 5.)最後には河を渡らなければならない。それでも、もう辛い旅はずいぶん長く続いてきているのだから、もうすぐ行けるといのである。死のみが希望なのだ。

ヨルダン河を渡って

歌の場面が川のほとりに来るとその歌はにわかに叙情性を帯び、安堵を感じさせる歌詞が増える。歌い手の意識が死の手前にあって、死の世

界に超越しかけているからなのだろうか。ヨルダン河の向こうは約束の地である。「流れよ、うなるヨルダン河よ」(“Roll, Jordan, Roll”)は、黒人霊歌に頻繁に挿入されるリフレインだ。このフレーズを含む代表的な歌を引用する。「この霊歌は、おそらくサウス・カロライナからフロリダまで広がっている。もっともよく知られ、もっとも高貴な歌のひとつである」と、注がついている。

兄はいのちの木に腰掛けている。ヨルダン河が流れるとき、その音を聞く。

流れよ、うなるヨルダン河よ。(2回)おお、天使が行進する。(2回)

神よ、私の魂は天国によみがえる。ヨルダン河が流れるとき、その音を聞く。

(#1 “Roll, Jordan, Roll,” p. 1.)

川を歌い込んだ霊歌の中には、川で舟を漕ぐときオールのリズムと合わせて歌われるものがあるとアレンは序文に記している。「マイケルよ、岸へ向かって舟を漕げ」(“Michael Row the Boat Ashore”)も舟歌のひとつで、音楽も歌詞も単純で短い構成をしており、渡河のテーマのもとに意識が流れるまま歌詞が動く魅力的な歌である。歌が長くなると、不安を表す言葉が出てくることに注意したい。

マイケルよ、岸へ向かって舟を漕げ。ハレルヤ!

マイケルは福音を乗せて舟を漕ぐ。ハレルヤ!

母はあっちにいるだろうか。ハレルヤ!

母が岩の上を家に向かっていくのが見える。ハレルヤ!

...

ヨルダン川は広くて深い。ハレルヤ!

イエス様が向こうに立ってる。ハレルヤ!

...

おお、罪びとよ、どうやって岸に上がるんだ。ハレルヤ！

川は流れる。闇が迫る。ハレルヤ！

罪びとよ、漕いで魂を救えよ。ハレルヤ！

(#31 “Michael Row the Boat Ashore,” p. 23.)

黒人霊歌では、歌い手は川のほとりまで来て向こう岸にイエスを見る。「イエス様が水辺に座っている。おいでなさい、行きましょう。」#38 “Jesus on the Water-side,” p. 28.) しかし、どの歌詞においても歌い手は川を渡り始めはしないし、天国を見もしない。歌は天国の手前で止まっているのだ。

まとめ

解放された奴隷にはじめて接触した白人たちが歌を収集した南北戦争初期は、黒人霊歌テキスト成立の第一期と考えられる。収集者たちは、奴隷解放に対する信念や新たな文学思潮に裏付けられて、既存の偏見を排除しながら黒人の歌に接しようとした。また一方では、19世紀初頭のヨーロッパで盛んだった民話民謡収集の動きに影響され、研究対象を自分とは距離のある下層の人々と捉え、そこに残存する前近代的なものを保存する動機を持っていた。しかし同時に彼らは黒人の歌に感動していて、個々の歌の特色について記録を残し、芸術的価値を我々に伝えていく。ヒギンソンのテキストは、優れた美的感覚で歌詞をとらえているし、アレンのテキストは歌の記録を第一目的としているために、以後続々と作られる黒人霊歌集と比べても、もっともバイアスのかからないアンソロジーになっている。

ヒギンソンの記録した歌には曲がついておらず、アレンたちが記録した歌は編曲が施されていなかったもので、これらの資料によって歌曲とし

での黒人霊歌がアメリカ人に広く知られるようになったわけではない。一方これらは、ヨーロッパ音楽や英詩の常識では評価しがたい黒人霊歌独自の特色を提示した。その結果読み取れるのは「生死の境で描かれた奴隷たちのイメージ世界」とでもいうべきもので、聞こえるのは彼らの超越した境界領域から届く群声である。

注

1) Allen, Ware, Garrisonについての知識と資料は、Epsteinに拠っている。

引用文献

Allen, William Francis, Charles Pickard Ware and Lucy McKim Garrison. *Slave Songs of the United States*. 1867. Baltimore: Genealogical, 1992.

Epstein, Dena J.. *Sinful Tunes and Spirituals: Black Folk Music to the Civil War*. 1977. Urbana: U of Illinois P, 2003.

Higginson, Thomas Wentworth. Ed., Howard N. Meyer. *The Magnificent Activist: the Writings of Thomas Wentworth Higginson*. New York: DaCapo, 2000.

Towne, Laura M. Ed., Rupert Sargent Holland. *Letters and Diary of Laura M. Towne: Written from the Sea Islands of South Carolina, 1862-1884*. 1912. New York: Negro UP, 1969.