

Games People Play—ブルーズの歌詞の“リアリズム”から一般歌詞論へ

中河伸俊 (関西大学) nobunaka@res.kutc.kansai-u.ac.jp

Oh, the games people play, now

Every night and every day, now

Never meaning what they say, yeah

Never saying what they mean (Joe South)

1. はじめに

愛好家雑誌での年来のブルーズ歌詞の対訳連載を書き上げ、一書にした¹。執筆の過程で、ブルーズの歌詞（および歌の歌詞一般）について種々考えをめぐらせたが、しかし一般書であるため、その成果をまとまった形では書きこめなかった。本報告は、そうした知見をより体系だった「論」として発展させるための足場づくりの試みである。

さて、ここでいうブルーズとは何か。ウォルド (Wald 2010) は、人口に膾炙しているブルーズの定義の拠り所を、(1)表出される感情の状態、(2)コード進行や小節数 (12 bars) といった音楽的形態、(3)リズムや音階 (blue note scale) や応答形式といった「アフリカの」要素、(4)マーケティング用のジャンル分けの 4 つに分類し、どれを採用してもそれぞれが不具合を生むと指摘した²。本報告では、その主要な関心が歌詞論であることから、タフトの網羅的なデータベース製作作業を踏まえた労作『ブルーズ詞のフォーミュラ』(Taft 2006) に依拠して、ブルーズを楽曲や演奏ではなく、韻を踏む 4 小節分の歌詞ふたつからなる二行連句 (couplet) を基本構造とする、“メディアに媒介された民俗歌” の一ジャンルとして捉えることにする (A-A-B 形式のいわゆる 12 小節ブルーズがその典型だが、最短の 8 小節から、繰り返し部分や“ブリッジ”を含むものや一つのヴァースがより長いものまで、種々のヴァ

¹ 『黒い蛇はどこへ—名曲の歌詞から入るブルースの世界』トゥーヴァージンズ 2021 年 1 月刊予定。(ただし、対訳を収録するために行った 35 曲の歌詞使用申請のうち半数近くについて許諾が滞っているため、刊行が遅延するかもしれない。)

² ただし、ウォルドの整理には見落としがある。コミュニティ黒人、とりわけ教会人の間には、讃美歌や霊歌、ゴスペルソングといった宗教歌と対比して、世俗の歌の歌一般を「ブルーズ」と呼ぶ慣行が根強いからだ。たとえば、ゴスペルカルテットからポップスに転向して成功を収めたサム・クックは、以前在籍したカルテットのリユニオンの舞台に上がったとき、「あの、ノー・グッドなブルーズシンガーを舞台から下ろせ」というヤジの混ざった大きなブーイングを受けたという (Heibut 1997=2000)。

リエーションがそこには含まれる)。

2. ブルーズの“リアリズム”

言語学者のハヤカワは、ティン・パン・アレーに代表される主流のポピュラーソングの歌詞を IFD (理想化・欲求不満・絶望) 病に蝕まれたものとして論難し、ジャズソングやブルーズを、そうした有害な理想化とは無縁な現実直視の歌として賞揚した (Hayakawa 1955)。ハヤカワの議論は、社会学者の目から見ると、ポップソングはロマンティックラブのイデオロギー装置だという指摘、および、その装置に回収されないリアリズムがブルーズの歌詞の一特徴だという主張として読み替えることができる。このリアリズム (中河 1989; 1990) は、歌が、米国黒人の日常言語 (AAVE = Green 2002) を介して、その言語使用のコミュニティ (より正確にはそこで繰り広げられるあまたの言語ゲーム群) につながり認められることによって担保される。言い換えれば、ブルーズ (やヒップホップ) は、日常会話での発話を一定のフレーミング慣行に沿って転調 (フレーム変換 = 中河 2015) した演劇的創作物であり、したがって、日常会話のヴァーサタイルさに対応する形で「なんでも (どんなトピックでも) 歌う」ことができる。ライム (押韻)、旋律と声音、そして伴奏が、そうしたフレーム変換の主だったマーカー (ここからここまでが歌だということを示すし) になる。

ライブ演奏であれレコーディングスタジオでのものであれ、パフォーマンスは通常、オーディエンスを志向して行われる (=recipient-oriented design)。ハヤカワが指摘した夢見るポップスとリアリズムのブルーズの対比は、二つの音楽ジャンルの、パフォーマンスのオーディエンスをめぐる志向の違いを示すものとして理解できる。移民社会である米国³において、多様な言語コミュニティにあまねく受容されることを目指すポップス (その原型がいわゆるティン・パン・アレー産の歌) は、“アメリカの夢” がそうであるのと同じく、きわめて一般性が高いモチーフと語り口に依存せざるをえなかった。ロマンティックラブの紋切型の物語は、そうした要請にきわめて適合的な題材だったといえる。いっぽう、“ブルーズ” (およびサザンソウル = ブルーズ Whiteis 2013) や、“C&W” や、テックス = メックス音楽や、ザディオコや初期のヒップホップ等々は、よりローカルでヴァナキュラー (土俗的) な言語コミュニティを志向し、そのことを示すさまざまな指標をマーケティングの便宜にした⁴。

³ そこには通常の意味での移民だけではなく、強制的に連れてこられた人々や、先住民や、領土の拡張によって国民にされてしまった人々の子孫も居住する。

⁴ もちろん、ポップス化 (いわゆるクロスオーバー) がより大きな市場を意味する以上、ヴァナキュラー大衆音楽のミュージシャンはときに歌や楽曲を「脱色」して一般化することを試

3. ブルーズ詞のフレーム慣行 (framing conventions) とその作り方

ブルーズを歌うというパフォーマンスは、ゴフマンのフレーム分析 (Goffman 1986(1974)) のタームを使うなら転調 (keying)、より特定していえば、日常会話の複数の話者の一人の発話をフレーム変換 (=model after) して歌唱にした演劇的構成物だということができる。桂米朝がその名著で、落語・講談・浪曲という三種の話芸のフレームの違いを分析的に記述した (桂 1986) ひそみに倣って、第二次世界大戦以前の“ブルーズ歌手”⁵ がその両方をレパートリーにしたブルーズとバラッドのフレーム上の諸特徴を少し対比してみよう。漫才が日常の二者間のおしゃべりを、落語が日常会話の中の telling a story (ストーリーを語る) という行いを変換した台本がある芸能だということと同じ意味合いで、ブルーズは日常のおしゃべりの一方の発話を変換した歌唱であり、バラッドは telling a story を変換した歌唱 (台本があり台詞に節がついた語り) だといえる。言い換えれば、前者は、基本的に “I” が語る一人称の歌である。

ブルーズでは、パフォーマーは、歌の主人公である登場人物を演じてその経験や思いや情緒を歌うが、その歌唱では登場人物の “I” は、あたかもパフォーマー自身であるかのように仮構されて語られる (「哀れなライトニンを、神よ、お助けください」「おまえ [16 歳の恋人] は、今度は、この B (B・B・キングの略称) からも逃げ出そうとしている」といったふうに、演者の名前が歌いこまれることさえある)。それに対して、たとえば「Stagger Lee」や「John Henry」、「Frankie and Johnny」のようなバラッドでは、パフォーマーはまずドラマのナレーター (語り手) になり、人称のない透明な存在としていわば神視点からストーリーを語

みるだろうし、また、ロックンロールやヒップホップの“メジャー化”の過程を振り返ればわかるように、特定のヴァナキュラーな音楽の要素が流行のモードとして主流の市場でマーケティングされ“消費”されるといったことも起こるが (1920 年代の“ブルーズ”もそうだった)、そうした現象の考察は本報告の範囲を超える。さらにいえば、ここではテーマ設定上エスニック (+階級的) な言語コミュニティのみに目を向けているが、世代や年齢層 (中河 1991) といった疑似コミュニティや、高踏的なアート運動 (たとえば“民衆の音楽”運動やビートニク) もまた、音楽的パフォーマンスの名宛人について考えるときには看過できない (第二次大戦以降に“ブルーズ”がたどった受容層の変遷の歴史を考察するためにさえ、そうした目配りは不可欠だ)。

⁵ 一部のブルーズ愛好家がオーセンティックな存在として位置づけ (祭り上げ) たチャーリー・パットンやロバート・ジョンソンのような“デルタ・ブルーズマン”を含めて、ブルーズを演奏して歌うミュージシャンはほぼ例外なく (残されたレコーディングとはときに裏腹に) それ以外の幅広いレパートリーを持っており、もっぱらブルーズだけを歌い演奏する“ブルーズマン”などというものは存在しなかったというのが、しだいに常識になりつつある (ジョンソンについては、Anderson 2020 参照)。

る。その語りによって、時系列に沿った出来事の記述の連鎖、つまりはストーリーが発端から終結に向かって紡ぎ出される。後の C&W 曲（ヤルイ・ジョーダンからチャック・ベリーに至る R&B～ロックンロール曲）の多くには語り手としての “I” が登場するが⁶、しかし出来事の時系列的記述が行われ、歌の世界にリニア（単線的）な時間が流れるという点においては、それらはバラッドの後身だといっていいだろう⁷。

いっぽう、ブルーズの歌の中では、時間はリニアに流れない。一例として、拙著の冒頭に置いたロバート・ジョンソンの「Come On in My Kitchen」を挙げよう（末尾の付録 I の対訳参照）。脚韻 *end rhyme* を踏む 2 行の対句（ただしブルーズの脚韻は黒人英語 AAVE の発音規則に則ったものであるため、そこにはこの歌の最初のヴァースの *friend* と *again* のように標準英語から見れば“間違った”韻が含まれる⁸）に、2 行のテーマ的一体感を達成する装置としての繰り返し部分が付き、さらには節のつかない語りも挿入されるという構成の、このスロウテンポの（録音された）歌の四つの対句で記述される出来事間に、時系列的なつながりや、因果関係のような意味的なつながりを見てとることはできない。四つの出来事はばらばらであり、そのそれぞれ（および「うちの台所にお入りよ、ねえ／どうやら雨が降りそうだから」という繰り返し部分）が示す主人公の心意や感慨もばらばらだ。

こうしたヴァースの独白のばらばらさは、ブルーズの歌詞のプリミティヴさではなく、むしろその独特の強みを示すと考えられる。ひとつのヴァース（対句）が一つの出来事や場面や状況を主人公の視点から典型化して示し、パフォーマーの感情表出と、パフォーマンスへのオーディエンスの感情移入を容易にする（もう少し細かい補足説明については末尾の付録 II を参照）。バラッドでの演者＝ナレーターは表出上の感情中立性（一種の *coolness*）を要請され、物語の筋の中で登場人物の発話が引用として語られ（歌われ）るときにも、“地”の語りの部分とのバランスが表出上のブレイキになるだろう（ex. 『どうか殺さないでくれ』

⁶ 純然たるカントリー&ウェスタン曲とはいえないが、分かりやすそうだから、ここでは例として「Tennessee Waltz」を挙げる。なお、超越的なナレーターではなく登場人物の “I” になることによって、神視点からの語りはできなくなるが、しかし、物語の出来事がすべて済んでしまったあとに、事後的に知った知識も併せてストーリーラインを再構成して語るという意味で（「Tennessee Waltz」でいえば、「ダンスをしているうちに友人が恋人を奪ってしまった」）、神視点に準じる語りが可能だという点は、通常の一人称小説と同じである。

⁷ 歌ではないが、ラップのルーツの一つとされるアフリカン・アメリカンの口承民話トーストは、バラッドと同種の物語構造をそなえている（Wald 2012）。

⁸ 黒人英語では、*han*=*hand*、*des*=*desk*、*tes*=*test* のように、一定の条件を満たす単語の最後の子音が消える。この例では、*friend* の「d」が消えることで押韻が可能になっていると考えられる。

とビル・ライアンはいった」⁹。一つの対句に記述される事柄が、そのストーリーライン（物語の筋）上の位置ではなく、主人公の感情や心意との関係に焦点を合わせて提示されているということを示すのが、ブルーズ歌唱における間投詞（oh や woo hoo や Lord や well, well¹⁰ や you know や ha ha という笑い声等々）や、おそらく黒人教会起源の呻き（moan）の技法や誇張に近い強調表現である。ブルーズはブルーな気分のみを歌うものではないが（そもそもはブギに典型的なようにダンス音楽として需要があったものだし、トピック面でも、愛の喜びのブルーズもあれば、下ネタジョークのブルーズもある）、こうした感情表出と感情移入に適した仕様のゆえに¹¹、教会での宗教的な儀礼（礼拝）による救済とは別ルートとして、世俗的享樂の現場で、憂鬱な人生経験の「劇的再演」を通じて手早くオーディエンスの“trouble in mind”を昇華^{カタルシス}へと導く（Scheff 1980）キャパシティをそなえていると思われる¹²。

こうして、ヴァース間のつながりが弱く、一定のモチーフやテーマ性によってまとめられているといっても（サン・ハウスなどはその重要性を強調したが）、そのパフォーマーの引出しにある他のヴァースとけっこう互換的であるようにみえる以上¹³、戦前期に複数のヴァースを一つのブルーズの「曲」に結晶させたのは、多分に SP 盤の録音時間の制約であるかもしれない。また、ヴァース間のつながりの弱さは、他のブルーズ歌手が吹きこんだ歌詞の

⁹ この点の考察には、地の語りをできるだけ排する落語と、もともと地の語りに登場人物の発話が挟まれるものだった講談との台詞の表出レベルの対比（桂 1986）が、有用な補助線になるだろう。

¹⁰ “悪魔の媚”を自称したピーティアー・ホイットストローの高音域の“oh, well, well”のように、間投詞が定型（トレードマーク）化され、広く模倣されたケースさえある。

¹¹ 感情移入について語る場合、パフォーマーの側だけでなく、オーディエンスの側についてもある程度の考察が必要だが、本論の中では触れることができなかった。演劇的構成物において、登場人物とそれを焦点にして描き出される状況へのオーディエンスの志向性は、同一化（identification）と対象化（objectification）の二つに大別できるというのが報告者の考えである（中河 2016）。この報告でいう感情移入とは、この二つのうちの同一化を志向し、つまり登場人物（もしくはその演者）の経験について一種のシミュレーションを行うことによってもたらされる心理的事態である。これは、以前、CGP 論文（中河 1999）において論じ残したことなのだが、パフォーマーと性別が異なる（場合によっては同じでもいいが）オーディエンスは、パフォーマー自身やパフォーマーが描き出す登場人物を対象化して、そこに性的（もしくは他の審美的）魅力を感じるということも少なくない（というか、ポピュラー音楽においてはむしろそれが常態に近い）。さらにいえば、下ネタジョークを歌うときの“ブルーズ歌手”は、自らを“道化”としてオーディエンスに提示し、そうしたものとして対象化することを通じて、オーディエンスの笑いを引き起こすだろう（中河 2016）。この同一化と対象化という二種の志向性に目を向けていくアプローチは報告者のオリジナルだが、フレーム分析に立脚したフィクションの考察にとって、使い出があるものになりそうだと予感する。

¹² カタルシスをめぐる教会音楽とブルーズの位置関係については、近刊の拙著の、トーマス・ドーシーの「Take My Hand, Precious Lord」の章（29章）でいくらか論じている。

¹³ 戦前の人気ブルーズ歌手のレコーディングをみれば、別のタイトルの曲に同じヴァースが登場するというケースは決して少なくない。

一部や、floating lyrics と呼ばれる広く普及して共有財産化した対句や言い回し（たとえば「blues ain't nothin' but a good man feeling bad」や「I'd rather drink muddy water and sleep in a hollow log」のような）を借用して、自分が作った（あるいは改作した）ヴァースと混ぜてひとつの曲にするといったことを可能にする。Tボーン・ウォーカーは、「本日、いまここででも、歌うより早くブルーズを作ることができる。あんたが聴きたいなら、一日じゅうブルーズを歌って、二度同じ歌詞を繰り返さないことだってできるよ」と豪語したが（Shapiro and Hentoff 1955: 249）、これは、演奏中に即興で歌詞を作り続けられるということではなく、自分の大きな引出しの中から、次々と適切なヴァースを引き出して歌い続けることができるという意味だったと考えられる。田舎でも都会でも、ダンスやパーティの演奏者として、ときには夜中から朝まで弾いて歌い続けねばならなかった昔の“ブルーズ”・ミュージシャンにとって、こうした能力はいわばマストだっただろう。もちろん、Tボーン自身を含めて、独創的な歌詞を作る歌い手も少なくないが、かれらもヴァースの借用をいとはしなかったし、また、その作の独創的な歌詞や言い回しは時とともにコモンストックに組みこまれていった。

もちろん、こうした「作曲」法は準フォークロアとしてのブルーズ（“準”というのは、ブルーズはその流行の当初からレコードとジュークボックス、のちにはラジオといったメディアを介して伝播したから）についてのものであり、音楽出版と著作権の時代の“書かれたブルーズ”にはあてはまらない¹⁴。

4. いくつかの課題

フレーム分析の視点を取り、ブルーズの歌唱を“日常会話の複数の話者のうち一人の発話をフレーム変換して歌唱にした演劇的構成物”と考えるとき、そのパフォーマンスの場での演者を、①パーソナルなその人（チェスター・バーネットやマッキンレー・モーガンフィールド）、②パフォーマー（歌手）としてのその人（ハウリン・ウルフやマディ・ウォーターズ）、③歌の登場人物（「Smokestack Lightning」や「Got My Mojo Workin'」の主人公）に三重化

¹⁴ 準フォークロアとしてのブルーズ、作曲家によって書かれたブルーズ（たとえば、リーバー＝ストーリーの「Hound Dog」や「Kansas City」）、文学としてのブルーズ（ラングストン・ヒューズの作品群がその嚆矢）という区分が有用かもしれない。リーバーらのような書かれたブルーズ楽曲の特徴は、歌拔きの器楽演奏でもその曲だとわかるということである。準フォークロアとしてのブルーズが、ときに文学者のブルーズ詩より輝いて見えるのはいうまでもなく、それがアフリカン・アメリカンの日常的な言語ゲーム（日常生活）をバックボーンとして担保しているからである。

した存在として把握することができる¹⁵。こうした視点を取ることで開かれる研究課題をいくつか挙げて、この報告の締めくくりとする。

第一に、ブルーズと応答形式について。いわゆる **call and response** はアフリカ起源のものとして語られることが多かったが、日常会話の中での発話がフレーム変換されたものとして捉えるなら、対オーディエンス、演奏者同士、および歌唱と器楽演奏の間にひんばんに見られる対話性、つまり、話しかけ応答を求める姿勢は、自然なものとして理解できるだろう。黒人教会では、説教もいわゆる「講義」のフレーム (Goffman 1981) を取らず対話的なものとして実践されるが(なので「Preachin' the Blues」もその点では設定上不自然ではない)、ブルーズと他のタイプの歌と比較を、この点に焦点を合わせて行うことも有意義だろう。

第二に、ブルーズが独唱であることの必然性について。アフリカン・アメリカンにはコーラス音楽の豊かな伝統があるが、ブルーズ曲が独唱 (もしくは独唱にバックコーラスがつく準独唱) 以外で歌われることはきわめてまれだ。これは、自発的 (spontaneous) に感情表出をする登場人物の「主体」の演劇的構成は、ハーモニー歌唱では困難だからだと推察される。独唱、デュオ (かけあい) 歌唱、合唱といった歌唱様式と、パフォーマンスの中で、歌うことによってドラマを演じる登場人物の構築との関係を分析していくことは、ブルーズにとどまらない歌詞論の興味深いテーマになるだろう¹⁶。

第三に、感情表出の自発性を許す楽曲上のアレンジメントについて。コード進行や歌のメロディ、伴奏の洗練度など、多くの点についての音楽的な“しぼりの緩さ”が、表出性を含むブルーズのおしゃべりの (talk-like) な特性を支えているように思われる。そうした表出性は、ゴスペルやゴスペル起源のソウルミュージックのより構成度が高い曲の歌唱では、歌手 (グループ歌唱の場合はソロイスト) が編曲された曲の最後近くで歌うアドリブパートとして実現される。あるいは、語りをしやすくする楽曲構成や編曲上の諸特徴があるのかもし

¹⁵ ゴフマン (Goffman 1986(1974)) がいうところの、**person-role-character** のフォーミュラ。報告者はすでに、このアイデンティティ (同定可能な何者か) の三層構造に注目して、日本の流行歌についての若干の考察を行っている (中河 1999)。なお、たとえば 1950 年代以降の米国のフォークミュージック運動の中で、「再発見」されたブルーズシンガーたちが歌う歌詞を、ドキュメントもしくは私小説として理解し、そこにオーセンティシティを見るという傾向が生まれたが (この傾向は多分に日本のフォークシンガーの自作曲にも継承された)、それはパフォーマンス=主人公という仮構を理解せず、性急に①②③を同一視した結果だということができる。ブルーズのリアリズムは、あくまで演劇的なリアリズムなのである。

¹⁶ 歌唱の合間の器楽のソロ演奏がどれだけ“ブルーズらしい”かも、歌唱との対話性という観点から判断されるべきだろう (その洗練が高まるとともに、ブルーズというジャンルから独立していくという傾向があるように思われる)。

れず、その点についてはあるいは、浪曲¹⁷との比較も有意義かもしれない。

第四に、歌の言語と日常会話の言語の距離の問題について。ブルーズの一大特徴は、ヴァナキユラーな言語コミュニティに志向していることだと論じた。それがブルーズの表出性や対話性の基盤である。江戸期から近年までの日本の民衆（大衆）歌謡を振り返るとき（あるいは翻訳物の“クラシック”歌唱の様態を振り返るとき）、それが必ずしも歌唱パフォーマンスの常態ではないということが、たやすく感得できるだろう。日本においては、「歌のことば」と「日常会話のことば」が別物であり続けた歴史は長い。明治以来の言文一致運動は、1970年代の“ニューミュージック”運動以降一定の完成をみたが、なおかつ本来人工的な標準語と「方言」のギャップは埋まっていない。そのことが表出性やそれに根差した社会関係にどのような影響を与え続けているかは、滝浦が名著『日本語は親しさを伝えられるか』（滝浦 2013）で、雄弁に示した通りである¹⁸。本報告のブルーズについての考察は反転して、私たちの歌のあり方を再考察する足がかりを与えてくれる。

【文献一覧】

Anderson, Annye C., with Preston Lauterbsch, 2020, *Brother Robert: Growing Up with Robert Johnson*, New York: Hachette Books.

Bernstein, Basil, 1971, *Theoretical Studies Towards A Sociology of Language*, London: Routledge & Kegan Paul（萩原元昭編訳『言語社会化論』明治図書出版 1981）.

Green, Lisa J., 2002, *African American English: A Linguistic Introduction*, Cambridge, NY: Cambridge University Press.

Goffman, Erving, 1986 (1974), *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*,

¹⁷ あるいは、リニアな筋のある浪曲よりむしろ、お座敷や寄席を基盤にした都都逸や新内を始めとする音曲が、よりよい比較対象かもしれない（たとえば、桂 2020）。都都逸坊扇歌を、江戸のブルーズマンというのは言い過ぎとしても。なお、日本の流行歌への都都逸的なものの形式上の影響は和歌よりも大きく、また、戦前の「ネエ小唄」や「ハア小唄」にみられるような間投詞の援用が、音曲に携わった人によって歌われたことにも注目したい。考えてみれば、日常会話を「歌」にするに当たって、欧米の脚韻と日本の七五調は、機能的等価物といえるかもしれない。

¹⁸ 本書での滝浦の主張の傍証になるものに、松本（2010）がある。思うに、この系統の知見をより整理して見通しよくするには、バーンステインの制限コード（restricted code）と精密コード（elaborate code）の対概念が役立つだろう（Bernstein 1971(1981)）。いいかえれば、ブルーズ詞とそのパフォーマンスは、多分に制限コードに根差したものだといえるだろう。

Boston, MA: Northeastern University Press.

----- 1981, "The Lecture," in *Forms of Talk*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Hayakawa, Samuel Ichiye, 1955, "Popular Songs vs. the Facts of Life," *ETC: A Review of General Semantics*, Vol. 12, No. 2, pp. 83-95.

Heilbut, Anthony, 1997, *The Gospel Sound: Good News and Bad Times*, Lanham, MD: Lowman & Littlefield (中河伸俊・山田裕康・三木草子訳『ゴスペル・サウンド』ブルース・インターアクションズ 2000).

桂米朝 1986 『落語と私』文藝春秋.

----- 2020 「橋家小圓太」ほか『上方落語ノート 第三集』岩波書店.

松本敏治 2020 『自閉症は津軽弁を話さない—自閉スペクトラム症のことばの謎を読み解く』角川書店.

中河伸俊 1989 「テリン・イット・ライク・イット・イズ—黒人大衆音楽の歌の世界についての一試論」『黒人研究』59号 黒人研究会 19-24 頁.

----- 1990 「ブルース・イズ・オール・ライト—電子音楽時代のボトム・ミュージック」『ユリイカ臨時増刊 総特集ワールド・ミュージック』1990年4月号 青土社 52-56 頁.

----- 1991 「音楽世代論」仲村祥一編『現代的自己の社会学』世界思想社 172-192 頁.

----- 1999 「転身歌唱の近代—流行歌のクロス=ジェンダード・パフォーマンスを考える」北川純子編『鳴り響く性—日本のポピュラー音楽とジェンダー』勁草書房 237-270 頁.

----- 2015 「フレーム分析はどこまで実用的か」中河伸俊、渡辺克典編『触発するゴフマン—やりとりの秩序の社会学』新曜社 130-147 頁.

----- 2016 37) 「談話標識としての笑いと『お笑い』—フレーム分析実用のための試行的検討—」『同志社社会学研究』20号 pp.1-17.

Shapiro, Nat, and Nat Hentoff, *Hear Me Talkin' to Ya: The Story of Jazz by the Men Who Made It*, NY: Rinehart, 1955.

Scheff, Thomas J., 1980, *Catharsis in Healing, Ritual and Drama*, Berkeley, CA: University of California Press,

Taft, Michael, 2006, *The Blues Lyric Formula*, New York, Routledge.

滝浦真人 2013 『日本語は親しさを伝えられるか』岩波書店.

Wald, Elijah, 2010, *The Blues: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press.

----- 2012, *The Dozens: A History of Rap's Mama*, Oxford, Oxford University Press.

Whiteis, David, 2013, *Southern Soul-Blues*, Urbana, IL: University of Illinois Press.

【付録 I】 拙著『黒い蛇はどこへ』第 1 章からの抜粋

Come On in My Kitchen

(Written and performed by Robert Johnson, and recorded in 1936)

Mmm mmm mmm mmm-----

You better come on in my kitchen

Babe, it's goin' to be rainin' outdoors

Ah, the woman I love, took from my best friend

Some joker got lucky, stole her back again

You better come on in my kitchen

Babe, it's goin' to be rainin' outdoors

Oah, she's gone, I know she won't come back

I've taken the last nickel out of her nation sack

You better come on in my kitchen

Babe, goin' to be rainin' outdoors

[Spoken] Oh, can't you hear that wind howl?

Oh-y', can't you hear that wind howl?

You better come on in my kitchen

Babe, it's goin' to be rainin' outdoors

When a woman gets in trouble
Everybody throws her down
Lookin' for her good friend, none can be found
You better come on in my kitchen
Baby, it's goin' to be rainin' outdoors

Winter time's comin', (h)it's gon' to be slow
You can't make the winter, babe, that's dry long so
You better come on in my kitchen
Cause it's goin' to be rainin' outdoors

うちの台所へお入り

ムー...

うちの台所にお入りよ、ねえ
どうやら雨が降りそうだから

おれが好きな女
親友の彼女だったのを、おれが取ったんだけど
そいつ、運のいいやつさ、彼女を取り戻しやがった
うちの台所にお入りよ、あんた
どうやら雨が降りそうだから

あーあ、あいつ、行っちまった
もう帰ってこないってわかってる
あいつの^{ネイション・サック}インディアンの袋に入ってた
最後の五セント玉まで、巻きあげちまったからな
うちの台所にお入りよ、あんた
どうやら雨が降りそうだから

[語り] ああ、風がうなってるのが聞こえるだろ？

ああ、風がうなってるのが聞こえるだろ？

うちの台所にお入りよ、あんた

どうやら雨が降りそうだから

女が厄介ごとに巻きこまれたら、みんな冷たいもんさ

親しかった友だちを探したって

どこにもいやしない

うちの台所にお入りよ、あんた

どうやら雨が降りそうだから

冬がやってくるよ、きびしい暮らしになる

あんた、この冬を越せないよ、蓄えが底をついて

うちの台所にお入りよ、だって

どうやら雨が降りそうだから

【付録Ⅱ】拙著『黒い蛇はどこへ』第1章からの抜粋

<ジョンソンはいうまでもなく、第二次世界大戦前に活動したブルース・ミュージシャンの中で、もっとも有名な人だ。とはいえじつは彼は、同時代のアフリカン・アメリカンの間では、ミシシッピデルタ（ミシシッピ州北部のミシシッピ川とヤズー川に挟まれた肥沃な三角州地帯）の周辺の限られた地域以外ではほぼ無名だったし、その後も、白人の愛好家やミュージシャンによって再発見されるまでは、忘れられた存在だった。そしてそうした状況は、南部の黒人の間ではそんなに変わらなかったようだ。演奏家／音楽研究者のイライジャ・ウォールドは、一九九一年にミシシッピ州イタ・ベナの近くのジョンソンが眠る黒人教会に、新たに墓石を立てるセレモニーに参加してジョンソンの曲を演奏した。そのとき、地元の人たちが彼について「外の世界でとても有名らしいブルースマン」といった程度の認識しか持っていないらしいことに驚いたという。ジョンソンの生涯についてはいまだに分からないことが多いから、「ロックのルーツ」として位置付けられるようになる過程で膨らんでいった、十字路での悪魔との契約といった彼

をめぐる各種の神話や伝説とは、気を付けて付き合う必要がある。とはいえ、彼が聴く人の胸の奥底を突き動かす、並外れた力をそなえたアーティストだったことは、この「カモン・イン・マイ・キッチン」一曲を聞くだけで明らかだ。彼と旅をして伴奏したジョニー・シャインズは、ジョンソンがあるときセントルイスで、スロウテンポで感情をこめてこの曲を歌ったら、「聴衆が静まりかえった、気がついたら、男も女もみんな泣いていた」と証言している。

いったい、何が聴衆を泣かしたのか。それを推測するために、ちょっと寄り道をして、ブルースの歌詞と、バラッドに代表されるような物語歌（叙事詞）の違いを再確認しておこう。「ジョン・ヘンリー」や「スタッガー・リー」のようなバラッドの歌詞では、歌手が語り手として、1番、2番、3番…と出来ごとの時系列に沿って、ひとつのストーリーを語っていく。ブルースの歌詞の仕組みは、それとはだいぶ違う。1番、2番、3番…のヴァース（歌詞）で歌われる出来事は、一つのお話になっているわけではなく、そのそれぞれの独立性は高い。一つのヴァースが、独立した短歌か、あるいは映画の一シーンのようなもので、それが一定のモチーフや連想でゆるやかにつなぎ合わされて、ブルースの一曲が形作られる。歌い手は、「自分の経験や思いを歌う」という形で（それが作りごとであるとしても、そういう形式をとって）、きわめてしばしば一人称で、感情をこめて歌詞を歌う。時系列に沿って一つの物語が語られるわけではないから、録音のテイクや演奏によって歌詞の差し替えは自在だし、他の歌からの歌詞の借用や引用も思いのままだ。こうした形をとるため、物語歌に比べて、ブルースは感情表現の強度が高い。また、「oh, well」「woo, hoo」「Lord have mercy」といった間投詞の頻用も、感情的な訴えかけの力を強くする。なかでも、この曲の出だしの、教会起源を思わせる「mmmm---」という重く深いモーーン（呻き）は、ブルースがことばを超えて聴き手の胸を強く揺さぶるという事例の典型例といっていいただろう。

この曲では、「うちの台所にお入りよ、あんた／どうやら雨が降りそうだから」という誘いのことばの繰り返しによって、聴き手は頭の中に一つの場面を浮かび上がらせることができ、それによって曲想に一定のまとまりが生まれている。とはいえ、歌詞の前半の奪った彼女を奪い返された話と、彼女を搾取した話の二つの回顧談、そして後半のトラブルを抱えた女性のつらさとやって来る冬の厳しさについてのおしゃべりは、やはりトピックがばらばらだ。そして、こうした歌詞のばらばらさ、いいかえれば断片化がもたらす多様性がかえって、ブルース歌唱が聴き手を感情移入させ、身につまされるようにする働きを増幅していると思われる。歌詞が断片的であればあるほど、より多くの聴き手がそれを自分の個人的な経験とシンクロさせることができるというわけだ。この歌を生で聴いたジョンソンの聴衆の多くには当然、恋人に去られたことや、ト

ラブルに見舞われたこと、蓄えが尽きかけて困窮したこと等々の経験があったはずだ。この歌は
そうした人たちの胸に届いて追体験を呼び覚まし、涙を誘っただろう。>

