Title	ラルフ・ エリスンのジャズ論
Sub Title	Ralph Ellison's jazz criticism
Author	竹内, 美佳子(Takeuchi , Mikako)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2008
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 言語・ 文化・ コミュニケーション (Language, culture and communication). No.40 (2008.) ,p.229- 243
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032394-20081220-0229

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

ラルフ・エリスンのジャズ論

竹内 美佳子

Ralph Ellison (1914-94) は、1930年代にニューヨークで Langston Hughes や Richard Wright との出会いを契機に作家を志した時、アラバマの黒人大学 Tuskegee Institute で作曲を修めた有望なる音楽家でもあった。自らの芸術様式をめぐる基本的感覚は音楽的なものであると述べるとおり、長編小説 *Invisible Man* (1952) は、音楽的文体と構構性の上に成り立つと言える。

高度に象徴的な作品世界のテクスチュアゆえに、作家としての「政治性の欠如」が批判の対象とされてきたのも事実である。人種差別社会に向き合うマイノリティー作家としての社会的熱意に欠けると評した Irving Howe が先鞭をつけ、さらに60年代以降のブラック・パワー世代はエリスンを、カリスマ性のないブルジョワとみなした。近年に至っても Jerry Gafio Watts が、アフリカ系アメリカ文化の政治性から「心理的移住」を図ったエリート主義作家であるとの批判を加えている。

エリスンにとり、とりわけブラック・ナショナリズムの分離主義的戦闘性は、価値形成の参加者という立脚地の放棄を意味した。本稿では、エリスンの評論群の中から音楽に関わる論考に焦点を当て、芸術的美学と表裏をなす作家の社会精神を探る。

I

『見えない人間』の執筆開始と同時期に発表した書評“Richard Wright’s Blues” (1945) においてエリスンは、ライトの自伝 *Black Boy* のブルース性を論じる洞察の中に、自らの音楽論を鮮明にする。ブルースを語る際に好んで用いる叙情性なる概念が、そこに早くも明確化される。ブルースとは、生々しく意識化された体験の痛ましさを、詳細に保持しようとする衝動であると同時に、そこから「悲喜劇的のリリズム」を搾り出すことで超越に向かう実存的衝動である、とエリスンは述べる。深南部の貧困と暴力の渦中をかいくぐる

『ブラック・ボーイ』の叙情的散文が喚起するのは、「悲痛な傷口を探りながら果敢に歌う黒人少年の、パラドシカルにしてシュールリアルともいうべきイメージ」である。¹⁾ 自己否定し地下に埋没しようとする衝動を、世界に立ち向かう意志へと転換したことを、エリソンはこの作品の最大の功績とした。生の苦悩と、それを越えゆく強靱な精神とを同時に表現するブルースの真髓を、ライトの自伝にみたのである。

エリソンがライトのブルース性に見出す降下と浮上とは、まさに『見えない人間』のフレームワークをなす垂直運動である。名もなき語り手は、ルイ・アームストロングの“*What Did I Do to Be so Black and Blue*”をこよなく愛する孤独な地下の住人として登場する。アームストロングの音楽は、語り手を精神の地下世界へ誘引する呪術的音源であり、音楽の深部へ下降してゆく語り手が遭遇するのは、拍動する音の地層からうごめき出る奴隷たちの相貌である。黒人霊歌を歌う老女に「自由」の意味を問いかける彼は、語りえぬ奴隷たちの魂に充満する音の地下世界から、自らの熱病的問いに追撃されるかのようにして、アームストロングのイノセントな歌声へと帰り着く。

アームストロングの音楽が語り手を魅するのは、自身の「見えない」存在から詩を生み、軍隊管楽器からリリカルな音の光束を導き出すからである。その名も諷刺的な *Monopolated Light and Power* 社から電力を盗用して 1369 個の電球を穴倉に灯し、存在の明るみに出ようとする語り手は、アームストロングのレコーディングした 5 通りの“*Black and Blue*”を、5 台の蓄音機で同時に聴くことを夢想する。それは、アームストロングのリリズムと、深奥に潜む歴史の記憶とを、アメリカ民主主義の地下層から響かせることへの意志を暗示しよう。アームストロングが、無意識的な歴史の深層から「音楽とダンスと多様性」を立ち上らせるように、彼は自らの「見えない」存在から、虚構という名の「音楽とダンスと多様性」を紡ぎ出し、地上に浮上することを決意する (*IM* 581)。

アメリカ文化の形成におけるアフリカ系アメリカ人の存在意義をエリソンが繰り返し説くのは、自身の祖父母が奴隷であったという厳然たる事実が、その視点を不可欠にするからである。音楽を論ずるに際し、マイノリティーとしてのアイデンティティーを脱周縁化して社会の「主流」に据え直す姿勢は、「書くこと」の意味と通底する。“*Roscoe Dunjee and the American Language*”の中でエリソンは、自分は常にミシシッピーの州知事が肩越しに覗き込むのを意識して書くと述べる。アメリカの体験を語ろうと欲するなら、「喜劇的倍音を帯びた悲劇性」を以てその全容を最大限の複雑さで語れるのは、アフリカ系アメリカ人をおいてほかにない、という信念がその根底にある。²⁾

ここに言う「悲喜劇性」こそ、エリソンがブルースに見出す特質にほかならない。奴

隷解放に続く南部再建の挫折が、封建的な人種分離社会の復活を招く時代状況下に、ブルースは発祥した。数世紀に亘り、誕生を祝うことも死を尊厳あるものとすることも望めなかった民族の生んだ「遺産」であるこの音楽が体現するのは、悲痛を笑う無限の能力である。信仰も憲法への信念も変えることのできない社会的限界に人間性を否定された者は、実存的にならざるをえない、とエリソンは述べる。「アメリカ黒人であるということは、あらゆる外的圧力に抗する意志的な自己肯定を必要とする」のである。³⁾

ブルースの表現する悲痛と生命力は、広く人間の状況を暗示するがゆえに普遍性を帯びる。エリスンの想像力は、究極においてアメリカ自体をブルースと捉える。民主的理念と非民主的現実との間に引き裂かれた悲喜劇性を宿命的に抱え込むアメリカの精神は、「国民の統合」が事実というよりも政治的虚構であり、建国の父祖によって託された一つの未来的状況にはかならないことを、悲劇的な深層レベルにおいて知覚している。「民主主義的平等なるものは、時に我々が星条旗を翻して前進する目的地であるかと思えば、最も神聖な誓約を放り出してそこから退却する戦闘地帯でもあるのだ」。かくてエリスンのブルースの実存は、「社会的・政治的正義というアメリカ本来の理想を蘇らせまいとする態度を、悉く拒絶する自己」と一体化する。⁴⁾

カウント・ベイシー・オーケストラを始めとするビッグ・バンドで歌った最初のブルース・シンガーの一人がJimmy Rushingである。その音楽は、社会的限界の中から生まれた。町の極貧地域に人種隔離された黒人社会の外には巨大な白人世界があり、辺境の名残をとどめるオクラホマを統べるのはテキサスの司法制度だった。しかし、そうした限界を超越する楽天的な可能性の感覚を、ラッシングの「痛切に叙情的な (poignantly lyrical)」声に聴きとるエリソンは、ブルースの本質を次のように記す。

The blues is an art of ambiguity, an assertion of the irrepressibly human over all circumstance, whether created by others or by one's own human failings. They are the only consistent art in the United States which constantly remind us of our limitations while encouraging us to see how far we can actually go.⁵⁾

ブルースは両義性の芸術であり、限界を乗り越えようとする人間性を鼓舞する、アメリカに根づいた唯一の音楽様式であるとエリソンは論じる。限界を超越する人間的可能性への信頼は、『見えない人間』の結末が打ち出す文学的基調でもある。差別社会の艱難をくぐり抜け精神的冬眠から覚醒する語り手は言う。「私の世界は無限の可能性と化した。何たる表

現だろう——それでもなお、それは良き言葉、良き人生観であり、人間はそれ以外何も受け入れるべきではないのだ」(IM 576)。ラッシングの歌声が「限界の先に揺曳する微光」を表現するように、ブルースとは、未だ開拓されざる人間性のフロンティアなのである。

II

エリスンにとってブルースとジャズは、「共同体的体験 (a communal experience)」, すなわち、オーケストラと動く聴衆との創造的相互作用の世界である。オクラホマ・シティのダンスホールから流れるラッシングの歌声を、校庭の小高い丘に立って聴いた少年時代を追想するエリスンは、コミュニティーの力の源泉たるジャズを、教会や学校に比肩する「第三の制度」と位置づけ、ダンスホールを司るブルース歌手を、大衆的祭祀の司祭に見立てる。

It was when Jimmy's voice began to soar with the spirit of the blues that the dancers — and the musicians — achieved that feeling of communion which was the true meaning of the public jazz dance. The blues, the singer, the band and the dancers formed the vital whole of jazz as an institutional form, and even today neither part is quite complete without the rest.⁶⁾

ブルースの魂にのって飛翔する歌声が、歌手とバンドとダンサーとを渾然一体化して生み出す霊的交感に、エリスンは理想の公共空間をみる。

この祝祭的一体化は、エリスンが南アンダルシアのジプシー音楽に見出す共通性である。フラメンコと、アフリカ系アメリカ人のブルース、アーリージャズ、スピリチュアルズには、聴衆が客席で鑑賞する形態は存在せず、諸人が音楽に参入する。フラメンコにおける歌手、ギタリスト、ダンサーの即興的かけ合いと、それを支える“palmada”と呼ばれる複雑な手拍子と足拍子。エリスンは、その様式美をアメリカ南部のパブリック・ジャズダンスで繰り広げられるジャム・セッションに重ね、さらには、技と感情の発露を称揚するフラメンコの合いの手に、リバイバリスト教会の会衆が説教師と呼び交わす“Amen!”の木霊さえ聴きとる。個を荒々しく解き放つフラメンコとジャズは、「デモクラティックな競合 (a democratic rivalry)」を現出する交感の芸術なのである。⁷⁾

奏者とダンサーとの相互作用の妙は、たとえばテナーサックス奏者 Lester Young の発

言にも鮮明に読みとれる。

I wish jazz were played more for dancing. I have a lot of fun playing for dances because I like to dance, too. The rhythm of the dancers comes back to you when you're playing. When you're playing for dancing, it all adds up to playing the right tempo. After three or four tempos, you find the tempos they like. What they like changes from dance date to dance date. (Shapiro and Hentoff 267)

ジャズダンスのターンやペース変化に漲る時空は、世界が未だ未探検であるという感覚を呼び起こす。「人生に熟達することは単なる幻想にすぎないが、生をスウィングさせることに極意が宿る」ことを、それは感得させる（“While a complete mastery of life is mere illusion, the real secret of the game is to make life swing.”⁸⁾）他者と相対することから生まれる創造的価値を、ジャズの祝祭的交歓は象徴すると言えよう。

エリスンは、人間的多様性の理想郷というべき世界を、Duke Ellington のスウィングに見出す。エリントンがオクラホマ・シティのスローターズ・ホールに來訪した時、エリスンは、眩い金管が粹を極めるバンドスタンドの前で、畏怖の念に立ち尽くす少年の一人だった。デューク（=公爵）の愛称に相応しくエリントンは、最先端の音楽にインスピレーションを与え続ける「サウンドとリズムの王国」を築き上げた。だが、アフリカ系アメリカ音楽の伝統に影響を受けたビートルズの出現によって、新たな気運が芽生えたとはいえ、エリントンほどの創造性も当時のアメリカで正当な評価を享受できなかったのは、ピューリッツァー賞委員会が授賞を拒んだことに象徴された。エリントンに国民的榮譽が与えられなかった理由は、アフリカ系であることに加え、その音楽があまりに「アメリカ的」であったからだとエリスンはみる。アメリカ文学が1820年代にヨーロッパからの独立に向かったのと対照的に、20世紀半ばをすぎても米国社会において、「アメリカ的」作曲家は第一義的にエンターティナーとみなされた。「若い有名人になりすぎないのは好都合」と、エリントンはジャズマン一流の諧謔でアメリカ社会のダブル・スタンダードを一笑に付した。

エリスンは、アメリカ文化が法や政治に先行して、つとに建国以前より融合を開始した事実を説き起こし、「アメリカ的」であることの意味を問う。奴隷たちは、プランテーション領主邸の窓を覗きながら、中でとり行われる舞踏会のステップを模倣しては、そこに自己流の味付けをした。ヨーロッパの文化様式は、アフリカに起源をもつ人々の行動に

よって変容を受け、アメリカ化されたのである。ぼろを着た奴隷たちが庭先で宮廷舞踏のステップを踏む場違いぶりに興じる白人を、黒人たちは踊りでからかい返していたというわけである。⁹⁾ ここで西洋の舞踏を模倣する奴隷の踊りは、傍目には滑稽に映ろうとも本質的に諷刺であり、彼らが図らずも支配社会に突きつけた人間的価値の表現である。歌と踊りは、奴隷が自由の代わりに手にしていたものであるがゆえに、アメリカの標榜する自由は、そこに最も真正な形で凝縮される。エリスンのジャズ・ブルース論は、奴隷をアメリカ南部が生んだ音楽技芸のマイスターに位置づけ、白人優越主義社会を脱中心化する。ヨーロッパ文化の延長線上にあるアメリカが顕著な新しさの一つとするのは、奴隷とその子孫によってもたらされたアフリカの影響であり、宮廷風舞踏とアフリカン・ダンスの融合がアメリカン・コリオグラフィーの原型となったのは、その象徴である。

同様に、ナポレオン時代にフランスから新世界の入植地に伝来した軍楽隊の音楽は、とりわけニューオーリンズで人気を博し、奴隷たちを魅了した。白人の血を引くクレオールに続き、奴隷制度廃止後には解放奴隷たちが西洋楽器を使いこなし始め、カドリールや軍楽隊の拍子を取り入れた独自のマーチング・バンドやブラス・バンドを発達させた。こうして発祥したジャズは、1920年代にルイ・アームストロングによってモダニスト・アートへの進化を遂げ、サブカルチャーでありつつ美学的アヴァンギャルドとなる (Ostendorf 119)。アームストロングの原点もまた軍隊管楽の訓練であり、そのトランペットが開拓した独自のジャズ・ブルース・ヴォイスは、文化融合の象徴である。¹⁰⁾

エリスンはエリントンやアームストロングに、音楽のアメリカン・ルネッサンスをみたと言える。エリントン生誕 70 歳に寄せるオマージュは、このジャズの巨匠をアメリカ音楽の父と呼ぶ。

How many generations of Americans, white and black, wooed their wives and had the ceremonial moments of their high school and college days memorialized by Ellington's tunes? And to how many thousands has he defined what it should mean to be young and alive and American? Yes, and to how many has he given a sense of personal elegance and style? A sense of possibility? And who, seeing and hearing Ellington and his marvelous band, hasn't been moved to wonder at the mysterious, unanalyzed character of the Negro American, and at the white American's inescapable Negro-ness? ¹¹⁾

ここに示されるエリントン最大の魅力は、様式美とアメリカに対する批評性とであろう。

文化の純粹性なるものは存在しえず、間断なき相互作用のなかで、アメリカ白人もまた不可避免的に黒人性を帯びた存在である事実を、エリントンの音楽は象徴化する。エリスンは、蓄音機で初めてエリントンを聴いた時の驚きを、「新奇な懐かしさ」と表現する。その懐かしさは、音の密林の底から響くブルース性に、新奇さは、様式的洗練と技術的幅とが伝統的楽器に与えた、革新的表現力に由来する。ニュアンスとスタイルとを究めた「音の魔術師」の様式美から、エリスンは人間的状況のメタファーを汲みとるのである。エリントンの音楽は、時代の限界に抗して自己を定義しようとする力の表現であり、アメリカ社会の暴力や混沌を、多様性の躍動する芸術的秩序に変容させる。その創造的な象徴性ゆえにエリスンは、「アメリカ社会を絶えず蝕む不合理に対する守護者」をデューク・エリントンに見出した。

エリスンの見地は、ReLoi Jones (Amiri Baraka) のアフリカ系アメリカ音楽論と対照をなす。ジョーンズはエリントンについて、ビッグ・ジャズバンドを「高度な表現力をもつ一つの楽器へと完成させた」瞠目すべき創造者としながらも、アフリカ系の音楽伝統を「白っぽい」スタイルと完全に統合させる中産階級の洗練を、スウィング・ジャズに感じとるのも事実である。ジョーンズによれば、ジャズの根底にあるブルース的衝動とは、「『同化』なる危険な考えを黒人大衆から遠ざけ、伝統的な黒人文化を完全に捨て去るといふ考えを実現不可能にしようとする心理の発露」である。モダン・ジャズのビバッパーたちは、ジャズを原初的な「分離」状態に回帰させ、アメリカ主流文化の外に引き戻したというわけである (Jones 142, 181)。ジョーンズの音楽論はきわめて体系的ながら、エリスンは、ブルースをイデオロギー的に閉じた回路で論ずるのはペンの代わりに棍棒を握るに等しいとして、その民族主義的政治性を難じた。¹²⁾

ビバップの出現とともにダンスの衰退が起こったとするエリスンは、モダン・ジャズの潮流に総じて懐疑的だった。自らを政治的に深刻化したビバッパーたちは、自分たちの音楽的技量を、聴衆が肅然と堪能すべきものと考えた。ミンストレルの伝統を引くエンターティナーの役割を「クールに」拒絶する姿勢は彼らの気迫の源ながら、ビバッパーがアームストロングの音楽に与えた「アンクル・トム」のレッテルは、自身の音楽を「人種」の問題に還元する両刃の剣でもあった。エリスンからみれば、たとえ計算された不機嫌や傲岸さで聴衆を当惑させ、「地位の純粹性」を確保したかに見えても、やがてその身振りが観客の期待する「至高のヒップスター」像と化せば、それは新たな「エンターテインメント」として資本社会に回収されることになる。

ビバップの変革的コード進行やリズムの細分化、旋律の反転は、市場に優遇される白人

ミュージシャンには容易に模倣できない音楽を生み出そうとする野心の所産であることを、エリソンは理解する。Charlie Parker (= “Bird”) の即興に、木深い森の頂きから木霊する「真の啼鳥」の創造的飛翔を聴きとることにも、それは明らかである。他方、アームストロングにとっては単なる「仮面」にすぎなかった道化的パフォーマンスから、誰より懸命に逃れようとしたパーカーの格闘に、エリソンは逆説的悲哀をみた。¹³⁾ Horace A. Porter の言葉を借りるなら、アームストロングの道化的身振りを回避しようとして破滅したチャーリー・パーカーの姿を、エリソンは「アンクル・トムのモダンな子孫」と捉えたのである (Porter 46)。

ここで、『見えない人間』の語り手の夢に現れる祖父の姿を想起したい。サーカスに同行した解放奴隷の祖父が「道化を決して笑おうとしなかった」ことは象徴的である (IM 33)。ピバッパーたちが、アームストロングの音楽精神と道化的身振りとを混同した事実を批判するエリソンは、一連の評論においてアームストロングを、南部黒人の「仮面」を芸術の域に高めたトリックスターに見立てる。独立後のアメリカでは、かつてイギリス王権の有した権威や特権が上流資産階級に受け継がれたにも等しく、アームストロングという存在は、抗し難い力で「王や女王や大統領たちの懐に入り込み」、世を映し出す大いなる道化なのである。¹⁴⁾

そもそも、イギリス本国の課税に抗議する植民地人が「インディアン」の変装でボストン港に茶箱を投棄して以来、アメリカは良くも悪しくも「仮面」の国として国家建設の道を歩んできた。国家としてのアイデンティティーの宣言自体が、アメリカのつけた仮面にほかならない。かくてエリソンはアメリカを、「仮面をつけたジョーカーたちの国 (a land of masking jokers)」と名づける。「アメリカ社会が最もアメリカ的になる時、それは極めて演劇的傾向を帯びる」のであり、民主主義国家の「見かけ」と「現実」との間に横たわるこの乖離を、エリソンは「ジョーク」と呼ぶ。¹⁵⁾ アームストロングの道化性は、アメリカ的アイデンティティーの音楽的メタファーであり、批評精神を秘めた仮面にほかならない。

アメリカの理念という仮面は、「可能性」を演ずる国家の自己意識を鍛錬する道具であり、それは、鍛錬を通じて限らない自由を生成するジャズの理想空間にも比せられる。Paul Allen Anderson の指摘するとおり、精神分析的知識に裏打ちされた戦後モダニズム作家たるエリソンは、ジャズをエキゾチズムやデカダンスの源としてではなく、社会の病理に働きかける力と捉えた。エリソンのジャズの美学が、鍛錬と技 (discipline and artifice) の中心性を強調する所以である (Anderson 92)。稀代のシンガーにしてダンサー

でもあるアームストロングが、アメリカ人の自己像に与える多大の影響力を、エリスンは次のように語る。

Here's a dramatic instance: In 1929 Louis Armstrong had been playing in Kansas City and when he came down to Oklahoma City the bandstand in our segregated dance hall was suddenly filled with white women. They were wild for his music and nothing like that had ever happened in our town before. His music was our music but they saw it as theirs too, and were willing to break the law to get to it. So you could see that Armstrong's music was affecting attitudes and values that had no immediate relationship to it. (Graham and Singh 314)

人種分離されたダンスホールに白人が殺到し、ジム・クロウ法の破られた珍事が示すとおり、アームストロングの繰り出す「音楽とダンスと多様性」は、まさに人間のデモクラティックなコミュニケーションを体現する祝祭空間であった。多様性の共存する理想空間を期せずして作り上げたアームストロングの音楽に、エリスンは社会的アクションとしての芸術の威力をみたのである。

III

多様なヴォイスの織りなすジャズのアクションは、奏者の即興的競合であるジャム・セッションにおいて限りなく純粹に展開することを、エリスンは Charlie Christian 論に説く。ベニー・グッドマン六重奏団で成功を収めたオクラホマ出身のチャーリー・クリスチャンを、エリスンはジャズ・ギターの最高峰とする。クリスチャンの生い立ちを身近に知るエリスンは、その音楽の源をオクラホマ・シティのスラム街に辿る。盲目のギタリストでシンガーだった父を幼少より助けたチャーリーは、やがて父と二人の兄弟と共に白人居住区を回っては、セレナードを演奏して生活費を稼いだ。クリスチャンの創造性は、貧困や犯罪や病に満ちたスラムに開花し、黒人の経験を体現する音を生み出す衝迫に脈打つ。その革新性は、アフリカ系アメリカ人のフォーク・ヴォイスを、都市の音楽に最も先鋭的な形でもたらしたことだろう。南部黒人の伝統楽器という以上の位置を占めなかったギターに、彼は空前の実験を加え、エレクトロニック・アンプで楽器の機能を増幅することで、ソロ楽器としての力をギターから引き出した。ギターは、チャーリー・クリスチャン

によって「ジャズ・ヴォイスを発見した」のである。

1940年代にクリスチャンを始めとするジャズマンたちが、ニューヨーク・マンハッタン西118丁目のジャズクラブ、Minton's Playhouseで繰り広げたようなジャム・セッションにエリソンは、集団の内であって集団と抗うジャズの苛酷な両義性をみた。真のジャズの瞬間は、個が集団に挑戦する闘争状態から生まれる。

There is in this a cruel contradiction implicit in the art form itself, for true jazz is an art of individual assertion within and against the group. Each true jazz moment (as distinct from the uninspired commercial performance) springs from a contest in which each artist challenges all the rest; each solo flight, or improvisation, represents (like the successive canvases of a painter) a definition of his identity as individual, as member of the collectivity and as a link in the chain of tradition. Thus, because jazz finds its very life in an endless improvisation upon traditional materials, the jazzman must lose his identity even as he finds it.¹⁶⁾

技法を習得した奏者は、ジャム・セッションの洗礼によって自己発見し、生まれ変わり、魂を見出さねばならない。火花散る即興の凌ぎ合いの中で、独自の思想と声とを楽器に乗り移らせた者こそが、自ら定めたアイデンティティーの表現者となる。ジャズマンの「真のアカデミー」とエリソンが呼ぶこの鍛錬場においては、過去の栄光への安住は許されず、巨匠といえども安泰ではない。その空間は、あらゆるスタイルやテクニク、アイデア、和声構造、フレージング、リズムカル・パターンが総体的に追求される「絶え間ないシンポジウム」と化すからである。

ジャズの健康と魅力は、鏝迫り合いを演じる奏者の「絶え間ない戦争状態 (the ceaseless warfare for mastery and recognition)」に宿る。¹⁷⁾ エリソンがジャズの瞬間の描写に駆使する戦闘のイメージは、実存的思想性と一体化する。「きみたちは、きみたちの敵を捜し求めるべきだ、きみたちの戦争を行うべきだ、それもきみたちのもろもろの思想のために！」と語るツァラトゥストラを想起したい (ニーチェ 85)。ここで「戦争」とは、古代ギリシアの“Agon” (= 論争/競技)、すなわち「哲学者・詩人の思想の闘いや芸術の技競べの全体」をめぐる企図を含意する (リーデル 52, 105)。自身の在るべき姿から退去してゆく社会にエリソンが求めるのは、この「アゴーン」に通じる弛みない論争の展開である。「我々の状況に治癒の望みがあるとすれば、それは、建国の父祖の妥協に歪んだ

倫理的原則に対し国家が約束を果たすべく、人種同士が論争の努力 (agonistic effort) を遂行することにある」と述べるとおりである。¹⁸⁾ ミントンズ・プレイハウスに花開いたようなジャズの創造性は、大量殺戮戦争に象徴される憎悪と破壊の対極に位置する。「不機嫌な陰謀者たちが原子爆弾のパーツを組み立てる不吉な会合に臨んでいた時に、彼らはここに集い、後に全米の音楽家の卵のみならず、オランダ人やスウェーデン人、イタリア人やフランス人、ドイツ人やベルギー人、ひいては日本人にとって常套技法にして粹となるサウンドを、新しいジャズ・スタイルに炸裂させていたのだ」。¹⁹⁾ エリスンは、多様な声と響きが競合するジャズの平和な戦闘に、人間的理想をみたのである。

『見えない人間』の語り手がニューヨークの路上に出会う吟遊フォーク詩人、Peter Wheatstraw は、音楽と文学と法の交差点上に象徴的位置を占める。またの名を“Devil's only son-in-law”とも名乗るこの人物造形の背後には、“Peetie Wheatstraw”の愛称で知られる William Bunch の存在がある。「悪魔の義理の息子」を自称して、30年代にセント・ルイスで活躍したブルース・ヒーローである。このピーティー・ホイートストローが歌う“Crazy With the Blues”に、たとえば次の一節がある。“I went downtown this morning / with my hat on upside down. / The people looked at me / like they thought I was a country clown.”かかる伏線的コンテキストからも、エリスンの造形したピーター・ホイートストローが、権力や体制順応主義に対峙する道化の役割を帯びることが読みとれる。Thomas F. Marvin の指摘するとおり、ピーターは「南部のフォーク的知恵と北部のストリートの知性とを併せもつ、不条理を笑うブルース的ペルソナ」と言える (Marvin 593)。

ピーター・ホイートストローの憂鬱の種は、手押し車に山積みされた都市計画の「青写真」である。建設計画を廃棄するばかりで一向形を整えようとしない世の不条理を嘆きつつ、彼は気炎を上げる——“This here's one of them good ole downhill streets. I can coast a while and won't be worn out at the end of the day. Damn if I'm-a let 'em run *me* into my grave.” (IM 175) ピーターの不屈の精神が体現する悲喜劇的ブルース性は、遺棄され続けた建国の青写真を蘇らせようとする創造的意思を暗示しよう。エリスンの造形した「悪魔の義理の息子」は、アメリカの「法の息子」でもある。

「アメリカの悲劇性を喜劇的倍音とともに書く」というエリスンの発言を考察するうえで、『見えない人間』の語り手に取り憑く祖父の遺言は、さらに示唆的である。解放奴隷として白人支配階級に従順に生きた祖父は、いまわの際に主人公の父に告げる。

“Son, after I'm gone I want you to keep up the good fight. I never told you, but our life is

a war and I have been a traitor all my born days, a spy in the enemy's country ever since I give up my gun back in the Reconstruction. Live with your head in the lion's mouth. I want you to overcome 'em with yeses, undermine 'em with grins, agree 'em to death and destruction, let 'em swoller you till they vomit or bust wide open. . . . Learn it to the younguns." (IM 16)

一族を驚愕させたこの遺言の謎解きが、主人公のその後の半生に課されたとも言える。祖父の発する“*Yes*”の真意が単なる保身のわざでないのは、彼の好んだ黒人霊歌「静かに揺れよ、愛しの戦車よ」(“*Swing Low, Sweet Chariot*”)が、二重の意味を秘めるのに似る。迫害されたユダヤ人がヨルダン川を渡ってカナンの地をめざす旧約聖書の物語に、奴隷たちは自らを重ね、この世の受難を解き放たれて天国に至る切望を歌に込めた。と同時に、ヨルダン川をアメリカの南北境界線に見立て、自由州への逃亡をめざす「地下鉄道」のシグナルとしてそれが機能したことはよく知られる。黒人霊歌が敬虔さの背後に、奴隷主権力を転覆させる戦闘性を隠しもつように、解放奴隷の祖父が執拗に発する「イエス」は、自らの人間性と国家の原理原則とに対する飽くなき肯定である。「自身のおかれた社会的地位にも関わらず、民主主義的理想の潜在力に信をおく行為」²⁰⁾を、その「然り」は実行し続ける。

アメリカの民主主義的理想が、建国の父祖から託された未来的状況であるように、『見えない人間』の語り手が祖父から受け取る「肯定の意志」は、エリスンにとっての文学的使命でもある。アメリカという国家は、独立の象徴たる「自由の鐘」(the Liberty Bell)に入ったひびが暗示するように、民主主義的イノセンスから絶えず墮落をそそのかされる「政治的エデン」であるとエリスは考えた。独立革命後の楽天的気運と大地の誘惑的豊饒とが、奴隷制度の温存を許し、建国の父祖はついに民主国家建設の頂上踏破を道半ばで断念した。白人優越主義が公然と正当化されゆくなか、「人種主義はアメリカの原罪の象徴的動力と化した」のである。²¹⁾

エリスンにとって文学の中心機能は、この歴史的欠陥を「想像的な象徴行為(imaginative symbolic action)」に変容させ、人間世界の多様性と一体性とを意識化させることにある。言い換えれば、歴史の忘却へと向かう国家的傾向に抗して民主主義の理念を肯定し、分裂を超えてそれを蘇生させ続ける営みである。建国の理念は、アメリカ社会の自己認識を支える重低音であり、それは「堅固なバスや、礼拝堂の深々としたオルガンのように幾重にも鳴り響き、高音域の新たなメロディーやオブリガート(助奏)に絶えず通

奏」し続けねばならない。²²⁾『見えない人間』の語り手が、祖父の「否」に裏打ちされた「然り」を受け継ぐように、エリスンは、現実には抗して理想を喚起し、国家の覚束ない良心を鋭敏化することを作家の使命とした。

エリスンにとって音楽と文学は共に、象徴レベルにおいてコミュニケーションする人間の能力に対する信念的行為である。デューク・エリントンの音楽が実現した超越的な可能性の世界は、文学の実践する想像的象徴行為と明確な対位法をなす。“A Very Stern Discipline” (1967) でエリスンは、想像的レベルで人間世界を統合することに、文学の予言的潜在力があると論じた (754)。同じ論点は、1982年版の『見えない人間』序文に明確化される。

While fiction is but a form of symbolic action, a mere game of “as if,” therein lies its true function and its potential for effecting change. For at its most serious, just as is true of politics at its best, it is a thrust toward a human ideal. And it approaches that ideal by a subtle process of negating the world of things as given in favor of a complex of man-made positives. (*IM xx*)

理想の民主主義が現実には人の手を逃れ続けようとも、民主主義の虚構的「ヴィジョン」はなお手中にできる。真剣を極めた虚構は、民主主義の理想を指して激流を一進一退する社会に浮かぶ、「希望の筏 (a raft of hope)」なのである。

エリスンは、憲法、権利章典、独立宣言がいかにも不完全であろうと、それが神聖な倫理基盤であることに揺るぎない信をおいた。建国の父祖が未来に託した誓約 (covenant) ともいうべき国の憲章は、堅固な土台であると同時に、修正と変容とによって絶えず本来の精神を蘇生させる、可能性に満ちた流動体でもある。「法と文学は連動する」²³⁾と述べるとおり、憲法の精神が多数派の恣意によって空洞化するとき、文学は民主主義的正義へと舵を切る、他に代えがたい推進力になるとエリスンは考えた。

人間の未来志向的な営みに自らの声を投入することによって、所与の状況を超克する文学的営為は、「アゴーン」としてのジャズの真髄に重なり合う。「個が独自性を開拓してなお隣人と衝突することのない高度な民主主義の体現」を、エリスンは真のジャズの瞬間に見出す。²⁴⁾ 渾沌を様式へと変容させる象徴行為に寄せる信念に、エリスンのすぐれて審美的な政治性は宿ると言えよう。

註

エリスン評論集からの引用典拠は以下のとおり。

- 1) “Richard Wright’s Blues,” *Shadow and Act (SA)* 79.
- 2) “Roscoe Dunjee and the American Language,” *Collected Essays (CE)* 460.
- 3) “A Completion of Personality,” *CE* 804; “The World and the Jug,” *SA* 132.
- 4) “Presentation to Bernard Malamud,” *CE* 465; “The World and the Jug,” *SA* 132.
- 5) “Remembering Jimmy,” *SA* 246.
- 6) “Remembering Jimmy,” *SA* 244.
- 7) “Flamenco,” *CE* 9–10.
- 8) “What America Would Be Like Without Blacks,” *Going to the Territory (GT)* in *CE* 582.
- 9) “Homage to Duke Ellington on His Birthday,” *GT* in *CE* 681.
- 10) “Alain Locke,” *CE* 443.
- 11) “Homage to Duke Ellington,” *CE* 677.
- 12) “Blues People,” *SA* 248.
- 13) “The Golden Age, Time Past,” *SA* 212; “On Bird, Bird-Watching, and Jazz,” *SA* 223–28.
- 14) “Perspective of Literature,” *GT* in *CE* 776; “Change the Joke and Slip the Yoke,” *SA* 52.
- 15) “Change the Joke,” *SA* 54–55.
- 16) “The Charlie Christian Story,” *SA* 234.
- 17) “The Golden Age,” *SA* 209.
- 18) “Perspective of Literature,” *CE* 779.
- 19) “The Golden Age,” *SA* 205.
- 20) “Going to the Territory,” *GT* in *CE* 612.
- 21) “Perspective of Literature,” *CE* 777.
- 22) “Address at the Whiting Foundation,” *CE* 853; “On Initiation Rites and Power,” *CE* 533.
- 23) “Perspective of Literature,” *CE* 772.
- 24) “Harlem Is Nowhere,” *SA* 300.

引用文献

- Anderson, Paul Allen. “Ralph Ellison’s Music Lessons.” *The Cambridge Companion to Ralph Ellison*. Ed. Ross Posnock. Cambridge: Cambridge UP, 2005.
- Ellison, Ralph. *The Collected Essays of Ralph Ellison*. Ed. John F. Callahan. New York: The Modern Library, 1995.
- . *Invisible Man. (IM.)* 1952. New York: Vintage, 1995.
- . *Shadow and Act*. 1964. New York: Vintage, 1995.
- Graham, Maryemma, and Amritjit Singh, eds. *Conversations with Ralph Ellison*. Jackson: UP of Mississippi, 1995.
- Howe, Irving. “A Reply to Ralph Ellison.” *New Leader*, Feb. 3, 1964: 14.
- Jones, LeRoi (Amiri Baraka). *Blues People: Negro Music in White America*. 1963. New York: Harper

- Collins, 2002.
- Marvin, Thomas F. "Children of Legba: Musicians at the Crossroads in Ralph Ellison's *Invisible Man*." *American Literature* 68.3 (1996): 587-608.
- Ostendorf, Berndt. "Ralph Waldo Ellison: Anthropology, Modernism, and Jazz." *Modern Critical Interpretations: Invisible Man*. Ed. Harold Bloom. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1999.
- Porter, Horace A. *Jazz Country: Ralph Ellison in America*. Iowa City: U of Iowa P, 2001.
- Shapiro, Nat, and Nat Hentoff, eds. *The Jazz Makers: Essays on the Greats of Jazz*. New York: Rinehart, 1957. New York: Da Capo Press, 1979.
- Watts, Jerry Gafio. *Heroism and the Black Intellectual: Ralph Ellison, Politics, and Afro-American Intellectual Life*. Chapel Hill: The U of North Carolina P, 1994.
- ニーチェ, フードリッヒ 『ツァラトゥストラ 上』 ニーチェ全集 9, 吉沢伝三郎訳, 筑摩書房, 1993年。
- リーデル, マンフレート 『ニーチェ思想の歪曲——受容をめぐる 100 年のドラマ』 恒吉吉隆・米澤充・杉谷恭一訳, 白水社, 2000年。