

# Blaxploitation — コモディティ化するソウル・ミュージック における「黒人性」のゆくえ, 1969-1974 —

佐藤 智徳<sup>†</sup>

## Blaxploitation: The Pursuit of “Blackness” and the Commodification of Soul Music, 1969-1974

Tomonori Sato

### はじめに

1969年8月, アメリカ合衆国のミュージシャンとオーディエンスは音楽による「革命」を起こす。

8月15日から18日にかけて, 40万人以上のオーディエンスがウッドストック (Woodstock Music and Art Fair) に詰めかける。イベントの大トリをつとめたジミ・ヘンドリックスのパフォーマンス「星条旗 (The Star-Spangled Banner)」は, 「人種」を止揚したカウンターカルチャーの最高到達点として今日まで語り継がれている[1]。さらに時を同じくして, ハーレムのマウント・モリス公園 (現マーカス・ガーヴェイ公園) では, ハーレム・カルチュラル・フェスティバル (Harlem Cultural Festival) が開かれる[2]。「ブラック・ウッドストック」とも称されるこのイベントは, すぐれた黒人ミュージシャンの出演とブラック・パンサー党の協力も相俟って, 黒人の自己肯定感を向上させるうえで大きな役割を果たした。しかしそれだけでなく, 人種混交のグループのスライ・アンド・ザ・ファミリー・ストーンは, ウッドストックとブラック・ウッドストックの双方に出演することで, 束の間といえども「多からなる一 (E pluribus unum)」を実現していたのである。

そしてどちらのイベントにも出演せずライブ・ツアーに出ていたマイルス・デイヴィスは, ツアー終了後の8月19日から21日にかけて『ビッチェズ・ブリュー (Bitches Brew)』を録音する (『自伝』360-364)。いわゆる電化マイルスを大成したこのアルバムは, さまざまにルーツのあるすぐれたミュージシャン——チック・コリアやジョー・ザヴィヌルなど——を起用し, のちに「フュージョン/クロスオーバー」と呼ばれるジャンルの先鞭をつけたのである。

こうした1969年8月の音楽による「革命」を顧みれば, 同じ時期にコモディティ化されるソウル・ミュージックは, 「反革命」の音楽とさえいえるだろう。ゆえに本論文

は1969年から論じ始められなければならない。

本論では, まず人種とジャンルをめぐる先行する議論を検討し, つぎにソウル・ミュージックがコモディティ化してゆく過程を跡づけ, そして同時代に「黒人の黒人による黒人のためのソウル・ミュージック」をもっとも体現した人物のひとりであるアイザック・ヘイズについて論じる。

### 1. 人種とジャンルをめぐる

#### 1.1 ポピュラー音楽における人種の重要性

人種はアメリカ合衆国のポピュラー音楽を語るうえで無視しえない概念である。『ビルボード』誌のチャートには, 人種と音楽の関連性が顕著にあらわれている。たとえば, 1942年から「ハーレム・ヒット・パレード」として集計の始まった黒人レコード・チャートは, 時代を反映した名前——「レイス」, 「リズム・アンド・ブルース」, 「ソウル」, 「ブラック」——への改称を繰り返しながら今日の「R&B/ヒップホップ」にいたる (Brackett, ch. 5, ch. 7-8)。人種を喚起する言葉によって特定の音楽を名指すことは, 当初の差別的含意を越えて, 音楽の売り手のみならず聴き手にも影響をあたえる重要な意味をもつといえるだろう。

その証左として, 音楽の売り手の側から, 「リズム・アンド・ブルース」の考案者であるジェリー・ウェクスラー (元アトランティック・レコード共同経営者, 音楽プロデューサー) の発言を検討する[3]。

ソウル・ミュージックってのは, お題目というか……意味をでっちあげたにすぎないね。あれは音楽の発達段階のひとつで, それがあるところまで進化しただけのことさ。要はリズム・アンド・ブルースなんだよ。(Guralnick 4)

音楽批評家のピーター・ギュラルニックによる「ソウル・

<sup>†</sup>2022年度修了 (人文学プログラム)

ミュージックとは何か」というインタビューに対して、ウェクスラーはこのように答えている。しかし、ソウル・ミュージックとリズム・アンド・ブルースのあいだに差異はないとするウェクスラーの回答には再考の余地がある。たとえば、佐藤良明は「創られた人種性にまたがって歌の商品化が活性化するというところが・・・北米の特徴」であり、それは「少なくともロックンロール誕生以降、ヒップホップの衰退まで、その動きはあからさま」だったと指摘する（「黒い」サウンドとは?」46）。また、音楽の売り手と聴き手の中間にあたる立場ともいえるディスク・ジョッキーのジョージ・ウッズは、ライチャス・ブラザーズの楽曲からインスピレーションを得て——「ソウル」を感じさせる白人音楽を意味する——「ブルー・アイド・ソウル」という名称を創り出している[4]。この事例からも明らかのように「でっちあげ」だからこそ、人種と音楽の関連性が問題となるのである。

したがって私たちは、ウェクスラーに逆らって、ソウル・ミュージックにかんする議論を敷衍しなければならない。

## 1.2 ポピュラー音楽研究におけるジャンル

ジャンルはポピュラー音楽研究における主要な研究領域のひとつである。代表的な研究ガイド『ケンブリッジ・コンパニオン——ポップ・アンド・ロック』（2001年）では、全三部のうち第二部がジャンルとその理論の解説に充てられている。豊富な蓄積をもつジャンル研究の要点を一言であらわせば、ジャンルはポピュラー音楽そのものから内在的に生み出されるだけでなく、歴史的、社会的状況から外在的にも生成されるということになる（Frith, ch. 4; Negus, ch. 4; Toynbee, ch. 4）。なかでもジェイソン・トインビーによるつぎの議論は、正鵠を射たものである。

スタイルはたいてい楽曲の最初の数小節で「名乗り出る (introduce itself)」ものである。しかし、ジャンルは同様に、レコード・レーベルの組織形態やレコード・ショップの陳列棚のレイアウトを通してつくられる。また、音楽雑誌の構成あるいはラジオ局の放送形態を通してもつくられるものである。（*Making Popular Music* 115）

このようにジャンルの生成過程には無数のエージェントが複雑に関与しており、トインビー自身の概念に基づけば、それは「定義抗争 (struggles for definition)」である (103)。

## 1.3 ソウル・ミュージック研究の新展開

ピーター・ギュラルニックは、100人以上の関係者へのインタビューと膨大な資料をもとに、1986年に『スウィート・ソウル・ミュージック——リズム・アンド・ブルースと南部の自由への夢』を出版する。アメリカ南部に根ざすソウル・ミュージックは、人種差別を止揚する「南部の自

由への夢」であり、1968年のマーティン・ルーサー・キング・ジュニアの暗殺によって失われてゆく (*Sweet Soul Music* 1-3)。このギュラルニックの主張は、長きにわたり多くのフォロワーを生んだ。2005年発行の日本語版の表見返しには、エルヴィス・コストロのような有名ミュージシャンからロブ・ボウマンなどのポピュラー音楽研究者まで、13人の推薦文が訳出されている。原著出版から35年が経過した現在では、ソウル・ミュージックにかんする必読文献としてもはや不動の地位を築いたといっても過言ではない。

しかし、1968年までのソウル・ミュージックを南部に固有の音楽として本質化し、北部のモータウンを「漂白」された音楽として退けるギュラルニックの主張には限界がある (*Sweet Soul Music* 3)。ソウル・ミュージックの聴き手には、「洗練とは無縁であるという刷り込みや願望」, 「ホンモノの黒人音楽は南部に存在する」という地政学的なステレオタイプ」があることを大和田俊之は指摘する (197-198)。この指摘は、ギュラルニックの主張にも当てはまる。したがって、ソウル・ミュージックをめぐる「南部」を正典化したり、その歴史的、社会的状況を「南部」と「北部」の対立として語ることは、大いに問題含みであると言わざるをえない。

このような言説の超克のためにも、2010年代に台頭した新しいソウル・ミュージック研究は特筆に値する。とりわけチャールズ・L・ヒューズ『カントリー・ソウル——アメリカ南部における音楽と人種の成型』とエミリー・J・ローディ『ソウルの意味——1960年代以降の黒人音楽とレジリエンス』は、独自の観点から新たな研究の可能性と方向性を示すものである。

チャールズ・L・ヒューズは、アメリカ南部のメンフィス、ナッシュヴィル、マッスル・ショールズにおける音楽産業に着目し、これまで人種的に対立すると考えられてきた「カントリー」と「ソウル」という異なるジャンルが、実は同じ人々、同じ場所、同じレコード会社によって制作されていた事例もあることを指摘する (1-2)。さらにヒューズは、かねてより「南部の自由への夢」を実現するための媒介者と考えられてきたミュージシャン、作曲家、プロデューサーなどを「労働者 (workers)」として、またスタジオを「労働環境 (working environments)」として、とらえなおす (6)。この手法をヒューズは「労働者本位の分析 (labor-based analysis)」と呼ぶ (6)。これにより、アメリカ南部の音楽産業「カントリー・ソウル・トライアングル」が、先述のギュラルニックの主張にもかかわらず、1970年代以降も成功を収めていたことを明らかにしている (4-7)。

エミリー・J・ローディは、「ソウル」をめぐる文学、音楽、ジャーナリズムの言説分析を通じて、従来のソウル研究がジェイムズ・ブラウンのような男性性的カリスマ (masculine charisma) 中心の議論に偏ってきたことを批判する (45; 12-13)。この偏りを是正するため、ジェンダ

一論の視座から、グラディス・ナイト・アンド・ザ・ピップスやニーナ・シモン、ミニー・リパートンといった女性ソウル・シンガーの「創造性」を分析する(15)。さらにアイザック・ヘイズをはじめとした男性ソウル・シンガーの「ファルセット」に注目することで、男性性的カリスマの再考を促す(ch. 4)。こうした議論により「ソウル」のもつ多様性を明らかにしている。

これまでの議論を援用すれば、今日までのソウル・ミュージック研究の歴史は、人種にまつわる本質と反本質とを反復する定義抗争の歴史であると再解釈できるだろう。

## 2. ソウル・ミュージックとそのコモディティ化

### 2.1 言説としての「ソウル」とリズム・アンド・ブルースからソウル・ミュージックへの漸次的移行

ソウル・ブラザー、ソウル・シスター、ソウル・ヘアー、ソウル・フード、ソウル・ミュージックなど、「ソウル」は黒人のさまざまな文化実践と切り離すことのできない言葉である。その起源は、すくなくともW.E.B.デュボイスが1903年にものした『黒人のたましい(The Souls of Black Folk)』まで遡ることができる(Lordi, “Soul” 206)。しかしながら「ソウル」が特に問題となるのは、1950年代なかばにブラウン判決とパス・ボイコット事件をきっかけとして、公民権運動が高揚して以降のことである。たとえば、マーティン・ルーサー・キング・ジュニアは、1961年に行った説教のなかで、「私たちは、あなたがたの腕力には、たましいの力(soul force)で対抗しよう」と宣言している[5]。

黒人の音楽文化において「ソウル」は当初ジャズ作品の質を形容する言葉として用いられた。『エボニー』誌の編集長をつとめたリロン・ベネット・ジュニアは、1961年に論評「ソウルのソウル」を執筆し、ホレス・シルヴァーやキャノンボール・アダレイらを「ソウル・ジャズ」としてとりあげ、「ソウル」を「アーティストが創作物に注ぎ込む感情」と定義したのである(112)。

このように黒人のジャズに対する形容詞として使われていた「ソウル」は、1964年から「リズム・アンド・ブルース」に代わる固有名詞「ソウル・ミュージック」への漸次的移行が始まる。まず1964年にはデトロイトのモータウンから、マーサ・リーヴス・アンド・ザ・ヴァンダラス「ダンシング・イン・ザ・ストリート(Dancing in the Street)」, シュープリームス「愛はどこへ行くの(Where Did Our Love Go)」, 「ベイビー・ラヴ(Baby Love)」の3曲が『ビルボード』誌の年間シングルチャート上位40曲に入るヒットを記録する[6]。公民権運動と軌を一にする黒人企業のモータウンにとって、1959年の設立以来初の快挙となる。さらにはスタックス・レコードのオーティス・レディングが、1965年から1967年12月の急逝までに発表したすべてのスタジオ録音アルバムのタイトルに「ソウル」の名を掲げる。これらは、リズム・アンド・ブルースからソ

ウル・ミュージックへの漸次的移行の始まりを示す象徴的な出来事である。

### 2.2 ヴォーカル・スタイル、自己言及性、社会運動

ソウル・ミュージックとは、どのようなジャンルなのだろうか。先述(1.2)のようにジャンルは定義抗争の過程を通じて漸次的に形成されるため、この問いに答えるのは容易ではない。しかし、たとえソウル・ミュージックにかんする定義が存在しないとしても、「何がソウル・ミュージックとみなされてきたか」という観点から、いくつかの「特徴」を導き出すことはできる。

ソウル・ミュージックの「特徴」は、おおよそ以下に述べる3点——1. 「ソウルフル」なヴォーカル・スタイル, 2. 「ソウル」の自己言及性, 3. 公民権運動やブラック・パワー運動といった社会運動との楽曲を通しての結びつき——に求められる。

第一の「特徴」は、リズム・アンド・ブルースからソウル・ミュージックへの漸次的移行を牽引したオーティス・レディングに代表されるヴォーカル・スタイルである。レディングの1965年発売のシングル「リスペクト(Respect)」は、後半部においてシャウトしながら“Respect is what I want / Respect is what I need / Got to, got to have it / Got to, got to have it”と畳みかけることで、聴き手に強烈な印象をあたえる。このようなシャウトをとり入れた声量豊かなヴォーカル・スタイルは、1966年にパーシー・スレッジが3連ロック・バラード「男が女を愛するとき(When a Man Loves a Woman)」で南部発信のソウル・ミュージックとして初の全米1位に輝いたことにより、広くオーディエンスに認知され、今日の「ソウルフル」なヴォーカル・イメージの形成につながったといえるだろう(Guralnick 205-212)。

第二は、楽曲のなかでソウル・ミュージックそれ自体に言及する自己言及性をもった作品である。ピーター・ギュラルニックの著書のタイトルにもなったアーサー・コンレイ「スウィート・ソウル・ミュージック(Sweet Soul Music)」(1967年)は、同年のグラミーを受賞したサム・アンド・デイヴ「ソウル・マン(Soul Man)」——アイザック・ヘイズとデヴィッド・ポーターの作詞作曲——とともに、その代表例といえる。コンレイは、歌詞にソウル・シンガーの名前とヒット曲のタイトルを散りばめ、オーティス・レディングのものまねを披露する。最後にジェイムズ・ブラウンを“*He’s the king of them all*”と讃え、“*Do you like good music / That sweet soul music / Help me get the feelin’ / I want to get the feelin’*”とフェードアウトしてゆくのである。

第三のソウル・ミュージックと社会運動との楽曲を通しての結びつきは、SCLC(Southern Christian Leadership Conference, 南部キリスト教指導者会議)企画のコンピレーション・レコード・アルバムにサム・クックが「ア・チェンジ・イズ・ゴナ・カム(A Change Is Gonna Come)」(1964年)を提供したことに端を発する。黒人音楽史研究



の泰斗であるブライアン・ウォードが指摘するように、サム・クックがみずから率先して公民権運動のデモンストレーション、シット・インやチャリティ・コンサートに参加したという記録はない(291)。しかし、「ア・チェンジ・イズ・ゴナ・カム」は、インプレッションズ「ピープル・ゲット・レディ (People Get Ready)」(1965年)——カーティス・メイフィールドの作詞作曲——とともに、「公民権運動のアンセム」として広く親しまれていたのである(ギルロイ 379)。普遍的なメッセージを含むこの2曲が公民権運動のアンセムとなった一方で、ブラック・パワー運動の興隆にともない、黒人であることの誇りや潜在能力に直接言及した楽曲が台頭する。ジェイムズ・ブラウンが1968年に発売した「セイ・イット・ラウド (Say It Loud – I’m Black and I’m Proud)」とニーナ・シモン「ヤング、ギフトド・アンド・ブラック (To Be Young, Gifted and Black)」は、その最たる例である。カルチュラル・スタディーズの論客であるポール・ギルロイは、この2曲を「ブラック・パワー運動と連携していることを示す重要な基準としてソウル〔・ミュージック〕が崇められていた時代の特徴をあらわす、最良かつもっとも明確な事例にほかならない」と評している(386; 亀甲括弧は引用者による)。「セイ・イット・ラウド」では、ジェイムズ・ブラウンが“Say it louder”と呼びかけるとオーディエンスに見立てられたコーラスの子どもたちが“I’m black and I’m proud”と答える。このコール・アンド・レスポンスを20回以上も繰り返すのである。そしてニーナ・シモンの楽曲では、“In the whole world you know / There’s a million boys and girls / Who are young, gifted and black / And that’s a fact”と黒人に備わる能力の高さを称揚する。1969年初演のこの曲は、アレサ・フランクリンなどの名だたるソウル・シンガーによって、今日まで歌い継がれている。

ここで言及したのはいずれも、1969年までに発表された楽曲である。1969年を分水嶺として、ソウル・ミュージックを取り巻く環境は劇的に変化してゆく。

## 2.3 コモディティ化

### — ビルボードとハーヴァード —

1969年は、ソウル・ミュージックとその業界にとって激動の年である。後述(3.2)のようにアイザック・ヘイズは、『ホット・バタード・ソウル (Hot Buttered Soul)』で独自のソウル・ミュージックを確立する。さらに1969年は、モータウンのテンプテーションズ『クラウド・ナイン (Cloud Nine)』がサイケデリック・ロックの要素を取り入れて同社初となるグラミーを受賞したり、ロバータ・フラックがロン・カーターをはじめとするニューヨークのジャズ人脈によってもたらされた革新的なデビュー・アルバム『ファースト・テイク (First Take)』をアトランティック・レコードから発表した年でもある。そしてインプレッションズは、リード・ヴォーカルのカーティス・メイフィールドが独立創業したレコード会社のカートムから、プロテス

ト・ソングの総決算ともいえる「チョイス・オブ・カラーズ (Choice of Colors)」のヒットを放つ。独立し成功を取めたカーティス・メイフィールドの存在は、のちにモータウンからセルフ・プロデュース権を獲得するマーヴィン・ゲイやスティーヴィー・ワンダーのロールモデルとなる。

この好況に顕著な反応を示したのが『ビルボード』誌である。同誌は1969年8月16日号において、「ソウルの世界」と題したソウル・ミュージック特集を組んでいる。31ページにわたる特集では、業界の動向から西ドイツや北欧諸国でのソウル・ミュージック受容にいたるまで、17人の記者による25の記事が掲載されている。とりわけ注目に値するのは、アイラ・トラクターによる『ビルボード』チャートの分析である。1968年8月から1年間のチャートアクションを分析したトラクターは、「リズム・アンド・ブルース」チャートの上位20曲に入ったシングルはほぼすべてが「ホット100」チャートにも入っていたことに着目する。そのうえで、全米のあらゆる音楽を対象とした「ホット100」チャートに入るということは、ソウル・ミュージックの「消費者が黒人だけではなくた可能性が高い」と指摘する(“The World of Soul” S-8)。これを裏づけるかのように別の記事では、複数の黒人レコード会社の経営者とプロデューサーの談話として、「まもなくリズム・アンド・ブルースの多くが、黒人のみならず白人のオーディエンスにも訴求するように企画される」と報じている(S-24)。

そればかりか、この特集を掲載した翌週に『ビルボード』誌は、黒人レコード・チャートの「リズム・アンド・ブルース」から「ソウル」への改称を発表する。『ビルボード』誌は論説のなかで、「『ソウル』という言葉は、アメリカ黒人の天才的なミュージシャンから生まれる幅広い楽曲をあらわすのにより適切であり……それは直近10年間のポピュラー音楽市場でもっとも有意義な発展を遂げたものである」と改称の理由を明かす(“R&B Now Soul”)。

さらなるソウル・ミュージックへの期待の高まりは、ハーヴァード大学ビジネススクールによるソウル・ミュージックの市場調査という異例のかたちで加速する。当時の大手レコード会社であるCBSレコードの依頼により、1971年夏から行われた調査は、翌年5月に報告書がまとめられた(*The Harvard Report*)。調査報告書の結論は、ソウル・ミュージックには市場機会が存在し、その好機を活かすためにCBSの大幅な組織改革が必要であるというものである。結論の根拠として示されたのは、先にアイラ・トラクターが指摘していたように、「ホット100」チャートに占めるソウル・ミュージックの割合の高さである。この時期すでに「ソウル」の楽曲は、「ホット100」チャートの3分の1を占めていた。つまり、1969年から1972年にかけてソウル・ミュージックは、ポップスやロックといった既存のジャンルを脅かす存在になっていたのである。

こうした1970年代前半のソウル・ミュージックをめぐる動向について、黒人研究(African American studies)を牽引するマーク・アンソニー・ニールは「ソウル」のコモデ

イティ化であると指摘している (*What the Music Said*, ch. 3)。ニールによれば、「ソウル」のコモディティ化とは、「黒人性を定義してきた文化、社会的な記号をとりのぞいて、〔黒人性を〕売買可能な商品へと希釈する」ことである (95; 亀甲括弧は引用者による)。しかし、ニールは必ずしもコモディティ化それ自体を否定しているわけではない。かつてイマニュエル・ウォーラーステインが指摘したように、資本主義社会では、あらゆるものがコモディティ化するのである (『史的システム』19-69)。したがって問われるべきは、ソウル・ミュージックのコモディティ化の可否ではなく、コモディティ化するソウル・ミュージックにおいて「黒人性」はいかに再構築されているかである。

### 3. 黒人の黒人による黒人のためのソウル・ミュージック

#### 3.1 モーゼと想像力

1969年から1970年代前半にかけて「黒人の黒人による黒人のためのソウル・ミュージック」をもっとも体現した人物のひとりと考えられるのが、スタックス・レコードのミュージシャンとしてオーティス・レディングのスタジオ録音に参加していたアイザック・ヘイズである。伝記作家のマーク・リボウスキーによれば、ヘイズが発表した楽曲は、今日までに500回以上もサンプリングされている (28)。

こうして今もなお多くのフォロワーを生んでいるヘイズは、1971年にブラック・モーゼを名乗り、「モーゼ」の名を冠したアルバムを発表する。黒人にとって奴隷制の時代から「出エジプト物語——出エジプト記からヨシュア記まで——」と「モーゼ」は、「想像力」の源泉となってきたのである (黒崎 177-181)。それは公民権運動にも発揮され、マーティン・ルーサー・キング・ジュニアが暗殺される前日の説教のなかで「約束の地を見てきました」と語ったことは広く知られている。

公民権運動と青年期がちょうど重なる1942年生まれのヘイズは、キング暗殺後のブラック・パワー運動の過激化と軌を一にするようにソロ・ミュージシャンとしての名声を獲得してゆく。以下、ヘイズが制作したアルバムおよび出演したワッツタックス (Wattstax) を中心に論じる。

#### 3.2 アイザック・ヘイズからブラック・モーゼへ

サム・アンド・デイヴ「ソウル・マン」は、先述 (2.2) のように、アイザック・ヘイズとデヴィッド・ポーターの作詞作曲で1967年に発売され、瞬く間にソウル・ミュージックの自己言及性を象徴する楽曲となった。この曲のヒットで黒人が「ぐっとファンキーになったんだよ」 (『スタックス』177) とふりかえるヘイズは、1969年に2枚目のアルバム『ホット・バタード・ソウル』により、さらなる「ファンキー」を求めて独自のソウル・ミュージック制作へと飛躍することになる [7]。

スタックス共同経営者のアル・ベルは、アルバム制作に長けた会社であると喧伝するために、アルバム27枚同時発売を企画する (228)。そのなかの一枚が『ホット・バタード・ソウル』である。ディオニス・ワーウィック「ウォーク・オン・バイ (Walk On By)」のカヴァーから始まるこのアルバムには、たったの4曲しか収録されていない。しかし、3曲が演奏時間9分30秒以上の長尺であり、「ウォーク・オン・バイ」にいたっては2分55秒しかない原曲を12分1秒にまで引き延ばしているのである。ソウル・ミュージックとしては過去に例をみない手法により作られたアルバムでありながら、直射日光を浴びるヘイズの頭頂部が印象的なレコード・ジャケットとも相俟って、100万枚以上を売り上げる。ヘイズはスタックスの看板ミュージシャンとしての地位を確立する。

ヘイズは、1970年にも2枚のアルバムを発表し、同時代にもっとも多くアルバムセールスを記録するソウル・ミュージシャンとなる。そして1970年の末、NAACP (National Association for the Advancement of Colored People, 全米黒人地位向上協会) のビヴァリーヒルズ・ハリウッド支部は、ヘイズに「年間最優秀男性ヴォーカリスト賞」と「年間最優秀プロデューサー賞」を授与する (273)。NAACPハリウッド支部の態度は、約2年後に行われるブラックスプロイテーション (Blaxploitation) 映画の撲滅運動とは対照をなす [8]。約2年後、批判の矢面に立つことになるのが、ブラックスプロイテーション映画『スーパー・フライ (Super Fly)』のサウンドトラックを手がけたカーティス・メイフィールド——ヘイズと同じ1942年生まれ——である。同時代にはNAACPからメイフィールドにひとつの賞も与えられない一方で、終生NAACPの会員であったヘイズはこのとき「NAACP公認」のソウル・ミュージシャンとなったのである (Ribowsky 11)。

そして、1971年のある出来事からブラック・モーゼが誕生する。「ブルー・アイド・ソウル」の生みの親 (1.1) のジョージ・ウッズは、コンサートで司会をつとめたさい、1万8000人のオーディエンスにヘイズを「レディース・アンド・ジェントルメン、音楽界のブラック・モーゼの登場だ。アイザック・ヘイズ!」と紹介する (『スタックス』300)。この前口上とオーディエンスの熱狂をうけてヘイズは、次なるアルバムのタイトルを『ブラック・モーゼ (Black Moses)』とするだけでなく、ブラック・モーゼを名乗ることに決める。ブラック・モーゼについてヘイズは、「みんなが黒人であることに誇りを持つようになった。なんといっても黒人はようやく立ち上がり、人間として認められるようになった。黒いモーゼが現れたんだから。彼は黒人の力の権化なんだ。かつては拘束と隷属を表していた鎖が、パワーと強さ、性的魅力と男らしさの象徴になった、というわけさ」とのちに解説している (300-301)。この解説からも明らかのように、『ホット・バタード・ソウル』のレコード・ジャケットにも写り込んでいたヘイズの金のネックレスは、ブラック・モーゼの象徴へと

転移するのである。

しかし、1971年発表のアルバム『ブラック・モーゼ』には、「パワーと強さ、性的魅力と男らしさ」とは正反対のシニフィエも含まれる。スタジオ録音としては、『シャフト (Shaft)』とともに黒人音楽史上初の2枚組となるこのアルバムは、ジャクソン5「さよならは言わないで (Never Can Say Goodbye)」を皮切りに、カーペンターズ、カーティス・メイフィールド、クリス・クリストファーソンといった多様なジャンルの楽曲のカヴァーを収録している。さらには、カヴァー曲の多くがバラードである。そのわけをヘイズは、「精神的に参っていた、混乱している時期だったんだ。あのアルバムの曲を聴けばわかると思う。離婚を控えていて、ひどく落ち込んでいた。悲し過ぎてやり切れない思いだったんだ。自分の気持ちを表現するには、ああするしかない。曲を通じて泣き叫ぶしかないんだ」と語っている (302)。

1972年4月、ヘイズは、ブラック・モーゼの存在意義を知らしめるかのように、自身の基金を立ちあげ、慈善事業に参画する。こうした企ては、アル・ベルをも突き動かし、大規模なチャリティ・イベントを実現することになる。

### 3.3 ブラック・モーゼとワッツタックス

34人が犠牲となり、数千人が負傷した1965年8月のワッツ暴動から7年経った1972年、スタックス・レコードはチャリティ・イベントを開催する。それがワッツタックスである。

スタックス副社長のラリー・ショウは、イベントに先立って、「自分たちのコミュニティを支援するためにこのようなことができるレコード・レーベルは他にないでしょう……こうしたスター総出演のイベントは、人道的なものであると同時に利益も生みます。また、この種のイベントは搾取という罪を犯さずに企業として価値ある行いができる、希少な機会でもあります」と述べている (『スタックス』334)。この発言は、ワッツの黒人コミュニティにおいてワッツ暴動からの復興を担うのがスタックスである、という自負と意気込みを感じさせるものである。

1972年8月20日、摂氏32度を超える暑さのなか、会場のロサンゼルス・メモリアル・コロシウムには10万人のオーディエンスが詰めかける。司会をつとめるのは、牧師のジェシー・ジャクソンである。このイベントにおける開会宣言は、ソウル・ミュージックの「黒人性」を考えるうえで重要な意味をもつ[9]。

我々はこの集い、心をあわせてひとつになる。団結すればパワーが得られ決断を下せる……黒人には「ソウル」がある。我々の経験が音楽の調べと味わいを決定づけている……ワッツの地で我々は変わった。燃やす民から学ぶ民へ (burn baby burn to learn baby learn)……自力でつかみとる民へ……コミュニティの管理と政治へ……我々の人生を祝う

ために、今日、ここに集まった……だから君たちに請う。立ちあがって、一緒に拳をふりあげ、私に続いてシュプレヒコールを叫んでくれ。勇気と決意をもって繰り返してほしい。「アイ・アム・サムバディ!」, 「貧しくとも!」, 「アイ・アム・サムバディ!」, 「福祉に頼ってしようとも!」……「ブラック!」, 「ビューティフル!」, 「プライド!」……「時代は?」, 「民族の時代!」

この開会宣言は、ソウル・ミュージックとブラック・パワー運動の連携を示している点では、もはやおなじみの光景と思われるかもしれない。しかし、1960年代には公民権運動の活動家であったジェシー・ジャクソンが、ブラック・パワーの極北たる「燃やす民」を否定しながらも、現在 (1972年) は「民族の時代」であると高らかに宣言したことは、1969年8月の精神に対する「反革命」とさえいえるだろう。

アイザック・ヘイズは、このイベントで大トリをつとめる。ジャクソンがオーディエンスに「アイザック・ヘイズを見たいか?」と大声で呼びかけると、オーディエンスは絶叫でそれにレスポンスする。ジャクソンによる「我々のブラザー、アイザック・ヘイズ!」という紹介と同時に、マントを身に纏い、帽子を目深に被ったヘイズがステージに登場する。さらにジャクソンがヘイズの帽子をゆっくりと持ちあげると、そこにはトレードマークのスキンヘッドがあらわれる。そして、登場時に着用していたマントをみずから脱ぎすて、奴隷の鎖にみたてた金のアクセサリを全身に纏ったブラック・モーゼとなるのである。

ブラック・モーゼとなったヘイズは、『シャフト』から同名のテーマ曲と「ソウルズヴィル (Soulsville)」を披露する。「ソウルズヴィル」は、黒人が薬物、貧困、犯罪という見えない鎖に繋がれていることを歌った社会批評 (social commentary) の曲である。この曲の間奏でヘイズは、サクソフォンを吹いている。ヘイズの金色のサクソフォンから奏でられるのは、男らしさを感じさせる力強い旋律ではなく、むしろ同胞への慈悲を感じさせるしなやかな旋律である。パフォーマンスのあいだ、会場の電光掲示板には、“BLACK MOSES”の文字が浮かびあがる。最後に『ブラック・モーゼ』から「さよならは言わないで」を披露し、イベントは幕を閉じる。

結果としてこのイベントは、映画とライブ・アルバムの収益をあわせて、約10万ドルの利益を生んだ (Ward 402)。この利益は、イベントの計画と同時に設立した財団や、マーティン・ルーサー・キング・ジュニア病院などに分配されたのである。

### おわりに

1969年から1970年代前半にかけて、「黒人の黒人による黒人のためのソウル・ミュージック」をもっとも体現した



Blaxploitation — コモディティ化するソウル・ミュージック  
 における「黒人性」のゆくえ, 1969-1974 —

人物のひとりであるアイザック・ヘイズが生み出したブラック・モーゼの存在意義とは、いかなるものだったのか。ここであらためて強調したいのは、ヘイズがみずからをブラック・モーゼと名づけなおし、ソウル・ミュージック制作だけでなく、慈善活動にも携わったことである。名づけなおしにあたってヘイズは、身につけた金のアクセサリを「鎖」と呼び、ブラック・モーゼと奴隷制の結びつきを表現していた。奴隷制の時代から続く黒人の想像力の源泉をヘイズがアプロプリエイトしたことは、この例からも明らかである。黒人文化研究を理論化したヘンリー・ルイス・ゲイツ・ジュニアは、「絵画や彫刻から音楽や言語使用にいたるまで、反復 (repetition) と改変 (revision) は、黒人の芸術様式の根本である」と指摘する (xxiv)。アメリカ黒人の歴史において「モーゼ」と呼ばれた代表的な人物には、奴隷化された黒人たちの解放に尽力したハリエット・タブマンとアフリカ帰還運動を展開したマーカス・ガーヴェイがいる。とはいえ管見のかぎり、タブマンとガーヴェイはブラック・モーゼを自称していたわけではない。ヘイズのブラック・モーゼの新しさは、みずからをブラック・モーゼと名づけなおし、慈善活動を行ったことにある[10]。これによりヘイズは、ソウル・ミュージックの世界に古くて新しい「黒人性」を導入したのである。

ブラック・モーゼの活躍の一方でワッツタックス以後のスタックス・レコードは苦境に陥り、ひいてはソウル・ミュージック業界までもがその影響を被ることになる。1972年10月にCBSレコードと配給契約を締結していたスタックスは、1974年10月、契約不履行を理由にCBSから訴えられたのである (ボウマン 412)。訴訟の過程において調査報告書『ハーヴァード・レポート』の存在が明らかになり、それはCBSによるソウル・ミュージックの「買い占め」計画と受けとめられた (356n10)。計画の真偽のほどは定かではないが、1975年にジャクソン5がモータウンからCBSへ移籍したことはすくなくともひとつの実例といえる。これが転機となり、マイケル・ジャクソンは「キング・オヴ・ポップ」への道を歩み始めるのである。

このような「ソウル」のコモディティ化は、本論文のメインタイトルである「ブラックスプロイテーション (blaxploitation)」の中心的な問題となってきた。ブラックスプロイテーションの起源は、1970年代前半に数多く製作されたインディペンデントのアメリカ黒人映画にある。すぐれたソウル・ミュージシャンによるサウンドトラックとステレオタイプな黒人表象——麻薬密売人や売春婦など——を特徴としたこの映画群は、多くの黒人オーディエンスを動員し、製作費の数十倍の興行収入を叩き出した。こうした映画製作に反対の論陣を張ったNAACP幹部が、ブラックスプロイテーション映画という言葉に浸透させたのである (Murray 161-163)。政治的正しさ (political correctness) を重んじる今日の私たちからすれば、NAACP幹部の批判はまっとうなものだと思われるかもしれない。しかし、「黒人性」が搾取されているか否かや黒

人表象のあるべき姿とは何かといった政治的正しさにかんする議論だけでは、本論文が明らかにしたブラック・モーゼの存在意義は見落とされてしまうのである。そして、ソウル・ミュージックにおいて「黒人性」がどのように再構築されているかを重視する本論文の立場を敷衍すれば、ローラ・ニーロ (ユダヤ系女性) とラベル (黒人女性3人組) が1971年に協働した『ゴナ・テイク・ア・ミラクル (Gonna Take a Miracle)』は、もうひとつの「ソウル」として論じうるだろう。

ブラックスプロイテーション映画の誕生から半世紀が経った2021年、ミュージシャンのクエストラヴは『ミュージック・イズ・ヒストリー』を上梓した。アメリカ合衆国の歴史とクエストラヴの個人史をオーヴァーラップさせて語られる物語の基調をなすものが、ブラックスプロイテーション映画とそのサウンドトラックである。この本のなかでクエストラヴは、NAACPによる映画批判を一蹴し、サウンドトラックに含まれるメッセージ性に高い評価を与えた。ブラックスプロイテーションは、もはやそのスティグマを払拭し、黒人の文化実践を示す重要な歴史のひとつになったのである。

## 謝辞

本研究を進めるにあたり、指導教員の宮本陽一郎教授には、論文の書き方から研究に対する姿勢まで、終始熱心なご指導を賜りました。ここに深く感謝の意を表します。副査を務めてくださった佐藤良明客員教授には、ポピュラー音楽研究を進めてゆくうえで、示唆に富むご助言をいただきました。心から感謝申し上げます。

最後に、宮本ゼミのみなさまには、多様な視点から質問やコメントをいただきました。本当にありがとうございました。

## 注

- [1] ビート文学からウッドストックにいたるまでのカウンターカルチャーの潮流については、佐藤良明「カウンターカルチャー」を参照。
- [2] 1969年6月29日から8月24までの日曜日、6回にわたって開催された「ハーレム・カルチュラル・フェスティバル」は長らく忘却されてきたが、クエストラヴ監督『サマー・オヴ・ソウル (Summer of Soul (...Or, When the Revolution Could Not Be Televised))』(2021年)の公開を契機に、ふたたび注目を集めている。
- [3] 「リズム・アンド・ブルース」考案の経緯は、『私はリズム&ブルースを創った』, pp. 71-72を参照。翻訳書からの引用にさいしては、必要に応じて原著を参照し、訳文を改めた場合がある。その場合には原著の頁数を記載する。
- [4] “Georgie Woods,” *Broadcast Pioneers*, *The Broadcast*

- Pioneers of Philadelphia, 9 Nov. 2023  
<<http://www.broadcastpioneers.com/georgiewoods.html>>.
- [5] Martin Luther King, Jr., “Loving Your Enemies, Sermon Delivered at the Detroit Council of Churches’ Noon Lenten Services,” *The Martin Luther King, Jr., Research and Education Institute*, Stanford University, 9 Nov. 2023  
<<https://kinginstitute.stanford.edu/king-papers/documents/loving-your-enemies-sermon-delivered-detroit-council-churches-noon-lenten>>.
- [6] 年間シングルチャートの記録は、佐藤直人を参照。
- [7] アイザック・ヘイズをはじめとするスタックス・レコードの関係者による発言は、『スタックス・レコード物語』で初めて活字化されたものが多い。そのため関係者の発言は、同書からの直接引用である。
- [8] ブラックスプロイテーションとは、「黒人 (black)」と「利用/搾取 (exploitation)」をかけた造語である。ブラックスプロイテーション映画の歴史については、エルヴィス・ミッチェル監督のドキュメンタリー映画『ブラック・イナフ?!?—アメリカ黒人映画史』を参照。
- [9] 開会宣言の翻訳にさいしては映画『ワッツタックス/スタックス・コンサート』の日本語版DVDに付された字幕を参考にしたが、訳文は一部変更している。
- [10] アイザック・ヘイズ以前に慈善活動を展開したソウル・シンガーには、ジェイムズ・ブラウンがいる (Ward 388-392)。1968年の末、サンタクロースのコスチュームを着たブラウンは、ニューヨークのゲッターに住む3000人の黒人たちに、クリスマスの食事が受けとれるチケットを配布している (391)。
- Guralnick, Peter. *Sweet Soul Music: Rhythm and Blues and the Southern Dream of Freedom*. Harper and Row, 1986. (新井崇嗣訳『スウィート・ソウル・ミュージック——リズム・アンド・ブルースと南部の自由への夢』シンコーミュージック・エンタテイメント, 2005年。)
- Hughes, Charles L. *Country Soul: Making Music and Making Race in the American South*. The University of North Carolina Press, 2015.
- Lordi, Emily J. “Soul.” *Keywords for African American Studies*. Erica R. Edwards et al. eds. New York University Press, 2018, pp. 206-209.
- . *The Meaning of Soul: Black Music and Resilience Since the 1960s*. Duke University Press, 2020.
- Murray, James P. *To Find an Image: Black Films from Uncle Tom to Super Fly*. The Bobbs-Merrill Company, 1973.
- Neal, Mark Anthony. *What the Music Said: Black Popular Culture and Black Public Culture*. Routledge, 1999.
- Negus Keith. *Popular Music in Theory: An Introduction*. Polity Press, 1996. (安田昌弘訳『ポピュラー音楽理論入門』水声社, 2004年。)
- Ribowsky, Mark. *Black Moses: The Hot-Buttered Life and Soul of Isaac Hayes*. Permuted Press, 2022.
- Toynbee, Jason. *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions*. Arnold, 2000. (安田昌弘訳『ポピュラー音楽をつくる——ミュージシャン・創造性・制度』みすず書房, 2004年。)
- Ward, Brian. *Just My Soul Responding: Rhythm and Blues, Black Consciousness and Race Relations*. Routledge, 2004.
- Westbrooks, Logan H. *The Harvard Report: A Study of the Soul Music Environment Prepared for Columbia Records Group*. Ascent Book Publishing, 2017.
- “The World of Soul.” *Billboard*, vol. 81, no. 33, 16 Aug. 1969, pp. S1-S31.
- ジェリー・ウェクスラー, デヴィッド・リッツ『私はリズム&ブルースを創った——ソウルのゴッドファーザー自伝』新井崇嗣訳, みすず書房, 2014年。
- イマニエル・ウォーラーズテイン『史的システムとしての資本主義』川北稔訳, 岩波文庫, 2022年。
- 大和田俊之『アメリカ音楽史——ミニストレル・ショウ, ブルースからヒップホップまで』講談社選書メチエ, 2011年。
- ポール・ギルロイ『ユニオンジャックに黒はない——人種と国民をめぐる文化政治』田中東子ほか訳, 月曜社, 2017年。
- クエストラヴ, ベン・グリーンマン『ミュージック・イズ・ヒストリー』藤田正, 森聖加監訳, シンコーミュージック・エンタテイメント, 2023年。
- 黒崎 真『アメリカ黒人とキリスト教——葛藤の歴史とスピリチュアリティの諸相』神田外語大学出版局, 2015年。

## 参考文献

- Bennett, Lerone, Jr. “The Soul of Soul.” *Ebony*, vol. 17, no. 2, Dec. 1961, pp. 111-120.
- Brackett, David. *Categorizing Sound: Genre and Twentieth-Century Popular Music*. University of California Press, 2016.
- Editorial Board. “R&B Now Soul.” *Billboard*, vol. 81, no. 34, 23 Aug. 1969, p. 3.
- Frith, Simon. *Performing Rites: Evaluating Popular Music*. Oxford University Press, 1998.
- Frith, Simon, et al., eds. *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge University Press, 2001.
- Gates, Henry Louis, Jr. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. Oxford University Press, 1988. (松本昇, 清水業穂監訳『シグニファイング・モンキー——もの騙る猿/アフロ・アメリカン文学批評理論』南雲堂フェニックス, 2009年。)
- George, Nelson. *The Death of Rhythm & Blues*. Pantheon Books, 1988.



Blaxploitation — コモディティ化するソウル・ミュージック  
 における「黒人性」のゆくえ, 1969-1974 —

- 佐藤直人『ビルボード年間チャート60年の記録——1955-2014』共同通信社, 2015年。
- 佐藤良明「「黒い」サウンドとは?——アメリカ・ポピュラー音楽を分析する」, 『立教アメリカン・スタディーズ』(〈特集〉検証!アメリカン・ポップ・カルチャー) 第27巻(2005年), pp. 41-59。
- 「カウンターカルチャー」, 『アメリカの芸術と文化』 宮本陽一郎, 佐藤良明編著, 放送大学教育振興会, 2019年, pp. 172-188。
- マイルス・デイヴィス, クインシー・トゥルーブ『マイルス・デイヴィス自伝』中山康樹訳, シンコーミュージック・エンタテイメント, 2015年。
- W・E・B・デュボイス『黒人のたましい』木島始ほか訳, 岩波文庫, 1992年。
- ロブ・ボウマン『スタックス・レコード物語』新井崇嗣訳, シンコーミュージック・エンタテイメント, 2008年。
- 三井 徹『黒人ブルースの現代』音楽之友社, 1977年。

- Netflix, 2022. *Netflix app*.
- Summer of Soul (...Or, When the Revolution Could Not Be Televised)*. 2021, Directed by Questlove, Searchlight Pictures, 2021.
- Wattstax*. 1973. Directed by Mel Stuart, Stax Films, 2004.
- Woodstock*. 1970. Directed by Michael Wadleigh, Warner Bros., 1994.

## 録音資料

- Brown, James. “Say It Loud – I’m Black and I’m Proud.” King, 1968.
- Conley, Arthur. “Sweet Soul Music.” Atco, 1967.
- Cooke, Sam. “A Change Is Gonna Come.” RCA Victor, 1964.
- Davis, Miles. *Bitches Brew*. Columbia, 1970.
- Flack, Roberta. *First Take*. Atlantic, 1969.
- Hayes, Isaac. *Hot Buttered Soul*. Enterprise, 1969.
- . *Shaft*. Enterprise, 1971.
- . *Black Moses*. Enterprise, 1971.
- Impressions. “People Get Ready.” ABC-Paramount, 1965.
- . “Choice of Colors.” Curtom, 1969.
- Laura Nyro and Labelle. *Gonna Take a Miracle*. Columbia, 1971.
- Martha Reeves and the Vandellas. “Dancing in the Street.” Gordy, 1964.
- Mayfield, Curtis. *Super Fly*. Curtom, 1972.
- Redding, Otis. “Respect.” Volt, 1965.
- Sam and Dave. “Soul Man.” Stax, 1967.
- Simone, Nina. “To Be Young, Gifted and Black.” RCA Victor, 1970.
- Sledge, Percy. “When a Man Loves a Woman.” Atlantic, 1966.
- Supremes. “Where Did Our Love Go.” Motown, 1964.
- . “Baby Love.” Motown, 1964.
- Temptations. *Cloud Nine*. Gordy, 1969.

## 映像資料

- Is That Black Enough for You?!?: How One Decade Forever Changed the Movies (and Me)*. Directed by Elvis Mitchell,