

ヒップホップの宗教的機能： ヒップホップ世代の救済観

**Hip Hop's Religious Function:
Hip Hop Generation's View on Salvation**

山下 壮起
Soki Yamashita

キーワード

ヒップホップ、ヒップホップ世代、聖と俗、世俗的霊歌、救済

KEY WORDS

Hip Hop, Hip Hop Generation, sacred and secular, secular spirituals, salvation

要約

ヒップホップでは反社会的な事柄が歌われる一方で、宗教的な表現が多く見られる。公民権運動以降に誕生し、成長したアフリカ系アメリカ人のヒップホップ世代は、政治的に保守化したアフリカ系アメリカ人教会との断絶によって、救済を教会の外に求めざるを得なくなった。そして、ヒップホップが救済について論じる言説空間としての側面を持つようになっていったと考えられる。本論文の目的は、アフリカ系アメリカ人教会の変遷を紐解きながら、ヒップホップの宗教的機能の分析を通して、アフリカ系アメリカ人のヒップホップ世代の救済観について考察することである。

SUMMARY

There are many antisocial lyrics in Hip Hop, as seen in gangsta rap; meanwhile, there is also a great deal of religious expression. The Hip Hop Generation of African Americans began to seek salvation outside of the church after becoming alienated from it. As a result, Hip Hop began to bear a dimension as a discursive space where the matter of salvation is discussed. The purpose of this paper is to analyze the Hip Hop Generation's view on salvation by examining changes within the African-

American church and Hip Hop's religious/spiritual function.

世俗的靈歌としてのヒップホップ

1. はじめに

アフリカ系アメリカ人が歴史を通して経験してきた非人間的な奴隷制や差別に満ちた不条理な世界のなかで、教会や教会を中心とする共同体は彼らの生きる意味や希望を守る防壁としての役割を果たしてきた。しかし、近年、彼らの教会や共同体が「黒人アメリカの虚無主義 (nihilism in Black America)」によって崩壊しつつあるとアフリカ系アメリカ人知識人のコーネル・ウェストは述べている¹。これに対し、ニック・デ・ジェノヴァはウェストの考えに対し、現在のアフリカ系アメリカ人の若者たちは、ヒップホップを通して抑圧的な社会から自分たちを守ろうとしてきたのではないかと指摘している²。

アフリカ系アメリカ人社会における教会と若者の分断は、ヒップホップの市場拡大に伴って顕著になったといえるだろう。教会がヒップホップの反社会的な歌詞について、若者のモラルを低下させるものと大々的に批判を行った一方、多くのヒップホップアーティストは教会を批判した曲を発表してきた。ヒップホップアーティストによる教会批判は、教会や牧師の堕落、若者の直面する問題に向き合おうとしない姿勢、あるいは教会そのもののあり方などに対してなされている。

一方、ヒップホップアーティストのなかには、「神」や「天国」、あるいは「イエス (Jesus)」といった言葉を歌詞のなかで用いる者が少なくない。社会問題や道德問題を取り上げて、ポジティブなメッセージを歌うヒップホップアーティストのなかに、自らのスピリチュアリティや神の存在について語っている者がいることは不思議なことではない。しかし、従来教会から批判されてきた反社会的な事柄を歌うヒップホップアーティストのなかにも、宗教的な表現を含む曲を書いている者が存在する。多くのヒップホップアーティストがセックス、ドラッグ、暴力という反社会的、また、反宗教的な事柄を描きながら、他の曲では神や天国について語っていることは、一見するとヒップホップアーティストが矛盾したことを歌っていると捉えることができる。あるいは、聖と俗が混在してしまっている現象ともいえるだろう。

ヒップホップの歌詞において宗教的な事柄が言及されるようになった要因として、公民権運動以降のアフリカ系アメリカ人の教会の変化が挙げられる。公民権運動以降、アフリカ系アメリカ人教会の多くは政治や社会問題に対する姿勢が保守化した。保守化した教会は社会問題よりも個人の救済を優先し、貧困や犯罪といった問題に積

極的に取り組むことはなかった。むしろ、そうした問題を助長させているのがヒップホップとそれに熱狂する若者であるとして、彼らへの批判を行うようになっていったのである。そうした背景から、若者は神による救済を教会に求めず、ヒップホップにおいて語るようになったと考えられる。

本論文の目的は、公民権運動以降のアフリカ系アメリカ人教会の変遷を紐解きながら、ヒップホップがアフリカ系アメリカ人のヒップホップ世代に対して持っている宗教的な機能について分析することである。まず、アフリカ系アメリカ人のヒップホップ世代が形成された過程を、教会史の枠組みにおいて考察する。そして、歌詞の分析を通して、ヒップホップに見られるヒップホップ世代の救済観について考察する。その際、ヒップホップに見られる聖と俗の混在について、ヒップホップ世代以前の世代の救済観を霊歌とブルースの分析によって考察したジェイムズ・コーンの議論と比較し、アフリカ系アメリカ人の音楽の連続性と非連続性についての議論を試みる。そしてイマニ・ペリーが *reunion* と名付けたアイデアを応用し、聖と俗が混在するヒップホップの歌詞を参照しながら分析をすすめる。

なお、ヒップホップは一般的にはラップ、DJ、グラフィティ、ブレイクダンスの総称として認識されているが、本論文ではヒップホップ世代の声となったヒップホップのなかでもラップの歌詞を取り扱うものである。したがって、本論文においては、ヒップホップをラップを指すものとして使用する。

2. アフリカ系アメリカ人のヒップホップ世代の形成

ヒップホップ専門誌 *The Source Magazine* の編集長を務めたバカリ・キトワナは、1965年から1984年に生まれた世代をヒップホップ世代 (Hip Hop Generation) と定義している³。しかし、ジェフ・チャンが指摘するように、人種や年代の幅を巡るこの定義についての論争は未だに継続中である⁴。本論文は、アフリカ系アメリカ人の宗教史の枠組みのなかでヒップホップの宗教的機能について論じるものであるので、ここではヒップホップ世代をキトワナの定義する1965年から1984年に生まれたアフリカ系アメリカ人の世代を指すものとして使用する。

公民権運動以降、アフリカ系アメリカ人社会の階層化とそれに伴う教会の政治的保守化、そして世代間の断絶が起こり、アフリカ系アメリカ人社会は大きく変化していった。そのなかでヒップホップ世代は形成され、彼らの価値観がヒップホップによって表現されてきた。公民権運動以降、アフリカ系アメリカ人社会の階層化に伴って多様化したヒップホップ世代の価値観はヒップホップにも反映されていった。そして、1980年代から1990年代にかけて、メディアにおいてアフリカ系アメリカ人の若者が多く登場するようになったことで、アフリカ系アメリカ人の若者文化はヒップホッ

ブを中心に形成され、ヒップホップを通して彼らの価値観は共有されるようになっていった。

1980年代の終わり頃から、いわゆるギャングスタ・ラップが台頭するなかで、保守勢力を中心にヒップホップに対する批判が起こるようになった。あるいは、冒頭で紹介したコーネル・ウェストのように、アフリカ系アメリカ人社会における虚無主義の蔓延を懸念する声が上がった。近年の研究では、ギャングスタ・ラップに見られるのは、創り上げられたアフリカ系アメリカ人の若者のイメージであるという指摘がなされているが、アフリカ系アメリカ人社会において貧困は大きな問題であり、そこから生み出されてきた問題があったことは否定できない。また、虚無主義への防壁としての役割を果たしてきた教会の権威の失墜は、そうした問題に教会が向き合おうとしなかったことによる。

アフリカ系アメリカ人の教会や教会を中心としてきた共同体が、虚無主義への防壁としての機能を果たせなくなった要因として、貧困問題や差別の無い社会という幻想が挙げられる。グローバル化によって製造工業の中心が都市から郊外や海外へ移動したことや1980年代のレーガン政権下の経済政策によって、多くのアフリカ系アメリカ人から雇用機会を奪われ、1980年代から90年代にかけて彼らの失業率は跳ね上がった。高い失業率は多くの若者が違法薬物の売買などに手をだす素地を生み出した。また、経済的に上昇したアフリカ系アメリカ人中産階層がアフリカ系アメリカ人の住む地域から引っ越していったために、貧困層の残された地域の治安の悪化が助長された⁵。

ヒップホップ世代は、グローバル化時代に育った最初の世代であるだけでなく、隔離政策撤廃後に育った最初の世代でもあった。公民権運動以前の時代と比べて、アメリカは差別のない社会を築く姿勢を見せてきた。しかし、社会における隔離や不平等さは存続し、その影響が人種間の雇用率や賃金の格差に現れている⁶。アフリカ系アメリカ人の若者にとって平等な社会は幻想であり、アメリカの見せかけの民主主義や人権擁護への怒りが蓄積されてきたのである。アメリカに存続する人種差別は、刑事司法に関する政策にも色濃く反映されている。そのきっかけとなったのは、レーガン政権主導による1982年の麻薬撲滅運動であり、それによってアフリカ系アメリカ人の若者にとって不利となるような法令がいくつも制定された。若者を排斥するような一連の法令によって、取り締まり強化の名の下、アフリカ系アメリカ人の青年に対する警官による暴力が問題化していった。

これらの要因を受け、1980年代から1990年代にかけて、アフリカ系アメリカ人の若者の生活の質は著しく低下した。貧困や高い失業率は、違法薬物や銃の売買への若者の関与・関心を高め、多くの若者が薬物取引や銃に関わる事件に巻き込まれるようになった。その結果、多くのアフリカ系アメリカ人の若者が銃による暴力の犠牲と

なった。

ヒップホップ世代の直面する状況を考えるうえで、**Black-on-Black Crime** と呼ばれるアフリカ系アメリカ人の若者同士の殺人や自殺の影響は計り知れない。アメリカ保健福祉省管轄下の疾病予防センター（Centers for Disease Control and Prevention）のデータによると、アフリカ系アメリカ人男性の15歳から24歳と25歳から34歳の二つの年齢グループの死因の一位は長年にわたって殺人である。具体的には前者のグループでは50%前後、後者では30%ほどが、死因における殺人の割合を占めている⁷。同世代の他の人種グループと比較すると、これは著しく高い数字である。また、彼らの死因のなかで、自殺も常に五位以上に入っている⁸。家族や友人の死と隣り合わせの環境のなかで育ったヒップホップ世代にとって、「死」は身近な問題となっているといえるだろう。

ヒップホップ世代は、こうした社会現象に取り囲まれながら成長してきた世代である。これらの大きな問題の存在が特定されているにもかかわらず、ヒップホップ世代の親や祖父母の公民権世代は、ヒップホップ世代の道德規範や社会的責任の欠如を批判し、若者の教会出席率の低下にその兆候が表れているとしている⁹。しかし、ヒップホップ世代の教会出席率の低下の原因は、公民権運動以降のアフリカ系アメリカ人社会の変化に伴い、政治的に保守化し、個人主義化していった教会の変化に原因が求められる。

この変化による教会とヒップホップ世代の関係が、ヒップホップの宗教的な機能の形成に寄与したと考えられる。つまり、教会から批判されたヒップホップ世代は教会に救済を見出すことができなくなり、ヒップホップに自分たちの救済について論じる言説空間としての側面を持たせていったと考えられる。このことについて考える前提として、次の節ではヒップホップ世代がどのような価値観を形成したのかについて、教会との関係から考察する。

3. ヒップホップ世代の価値観

公民権運動の結果制定されたアファーマティブ・アクション（差別是正措置法案）によって、アフリカ系アメリカ人の中産階層が増加したことで、社会階層間に意識の違いが生まれた。その意識の違いは、社会運動のあり方や教会とアフリカ系アメリカ人社会の関係に大きな変化をもたらした。法的な平等を求めて闘ってきた公民権運動世代にとって、1964年に制定された公民権法や翌年から実施されたアファーマティブ・アクションは歴史的な勝利を意味した。特に、アファーマティブ・アクションによって恩恵を受け、中産階層へと社会的成功をおさめたグループの間に、アメリカにおいて平等な社会が実現されたという意識が生まれたといえるだろう。グローバル化

によって経済的な恩恵を受け中産階層となった公民権運動世代のアフリカ系アメリカ人は、平等なアメリカ社会という幻想を抱いたことによって、貧困層の抱える問題には見向きもしなくなったのである。これに対し、ヒップホップ世代は、成長の過程において「平等なアメリカ」が、見せかけの幻想であることを実体験によって理解している。それは、中産階層のヒップホップ世代についても同様である。貧困を経験しなかったとしても、警官による暴力やアメリカ社会からの疎外は、彼らの生活に現実として存在しているのである。

公民権運動世代は、差別との戦いや平等な社会を築くことに生きる意味や希望を見出していた。それに対して、ヒップホップ世代は、見せかけの平等という幻想と厳しい現実の狭間に生きており、公民権運動世代の行ったような運動に意味や希望を見出すことが困難になっている。このような意識の違いが、世代間の断絶の主要因となっていると考えられる。

1960年代の終わり頃から、黒人教会は社会運動への関わりに消極的になっていった。その要因として、キング牧師が暗殺され、社会運動の中心が教会からブラック・ナショナリストの組織に移行していったことが挙げられる¹⁰。また、公民権運動の成果によるアフリカ系アメリカ人の中産階層の大幅な増加は、黒人教会の政治的価値観の保守化を招いた。つまり、社会運動への積極的な参加によって、公民権運動によって得た社会的地位などを失うことを怖れたのである。その結果、公民権運動において中心的役割を果たした黒人教会は、社会運動への関わりを失っていった。神学者アンソニー・ピンやバプテスト派の牧師デニス・ワイリーが指摘しているように、アフリカ系アメリカ人社会と黒人教会は一心同体ではなく、むしろその隔たりは大きくなってきている¹¹。

アフリカ系アメリカ人社会と教会の関係が希薄になったことで、社会階層の違いを超えた価値観は宗教を通して共有されることはなくなった。黒人教会の中産階層化が、教会内の価値観の保守化を招いたからである。教会の保守化が社会問題への関心の低下を招いたことによって、社会問題から最も影響を受けてきた若い世代の教会離れを起こしたと考えられる。この傾向は、アフリカ系アメリカ人社会におけるイスラームの台頭からも明らかである。教会とは対照的に、ネイション・オブ・イスラームは都市部の貧困層の問題を積極的に訴え、アフリカ系アメリカ人大衆から支持を得てきた。

自分たちを苦しめる社会問題に関わろうとしない教会から批判を受けた若い世代は教会に失望し、批判的になった者も多くいたと考えられる。ヒップホップ世代の教会に対する不信は、多くのヒップホップの歌詞に表れている。このような意識は、ヒップホップアーティストの歌詞にも見られる。例えば、Nasは*Déjà vu*という曲で次の

ように歌っている。

Just picture/your life as a whole judged in court with convictions/They telling you
your state of mind, like you worthless/So he curses, his moms saying Bible
Verses/That's all she works with/But miracles never leave the churches/Instead, it
hits the pockets of the Preacher just to purchase a house, with a swimming pool/
Labels me a sinning fool¹²

(想像してみろ／裁判所でお前の人生全てに有罪が宣告されるところを／お前に
全く価値が無いかのように、おまえがどんな精神状態だったかを述べている／だ
からお前は悪態をつく、そしてお前の母親は聖書の言葉を唱える／彼女は聖書に
しか頼らない／でも、奇跡は教会の外では起こらない／そのかわりに、「奇跡」
は牧師のポケットを膨らませる／プール付の家を買うために／そんな牧師が、俺
のことを罪深い馬鹿呼ばわりするんだ)

この歌詞から、教会とそこにつながる公民権世代と教会から離れたヒップホップ世代の断絶がうかがえる。裁判所での一コマを描いたこの歌詞では、ヒップホップ世代と公民権世代の断絶が、教会との関係を通して描かれている。公民権世代は教会あるいはキリスト教に価値や希望を見出す一方で、教会はヒップホップ世代に対する厳しい批判を行っている。ヒップホップ世代は教会やそこでの信仰に対して不信や疑問を呈しているのである。

こうした教会の影響力の低下や世代間の断絶について懸念する声が上がっている。アフリカ系アメリカ人神学者であり、アメリカのオピニオンリーダーでもあるコーネル・ウェストは、『人種の問題』(1993年)のなかで、アフリカ系アメリカ人社会に蔓延する虚無主義に警鐘を鳴らしている。ウェストは、アフリカ系アメリカ人の歴史は「新世界」における不条理との闘いの歴史であり、そのなかで宗教的・共同体的支援ネットワークを基盤として培われた諸伝統は「ニヒリズムの脅威—すなわち希望の喪失と意味の不在」への防壁としての役割を果たしてきたと述べている¹³。そして、それらの諸伝統、つまり、教会を中心とする共同体のなかで創出された音楽や口頭伝承、あるいは教会における説教スタイルや聖書解釈といった文化装置は、アフリカ系アメリカ人の家族および共同体のネットワークを維持するものであった¹⁴。ウェストは、その諸伝統が「ニヒリズムの脅威」に対抗する力を弱めてきていることを指摘し、その原因として、黒人生活への市場の力および市場の倫理の浸透、そして現在の黒人のリーダーシップにおける危機を挙げている¹⁵。

「ニヒリズムの脅威」への防壁となってきた教会が保守化し、世代間の断絶から共

同体が崩壊しつつあることによって、最も影響を受けてきたのはヒップホップ世代だといえるだろう。平等な社会を築くことに生きる意味や希望を見出していた公民権運動世代にとって、教会や共同体は「ニヒリズムの脅威」への防壁としての役割を果たせる力を十分に持っていた¹⁶。しかし、ヒップホップ世代は見せかけの平等という幻想と厳しい現実の狭間に生き、さらに、「ニヒリズムの脅威」への防壁となるべき教会が保守化するなかで、現実への認識の違いや世代間の断絶から、共同体に非難され突き放される存在となってしまった。その結果、以前のように教会や共同体を通して共通の社会的道徳規範や価値観を形成・維持することがほぼ不可能になってしまった。つまり、ヒップホップ世代は自分たちで新たな価値観を創出しなければならなくなったために、ヒップホップを「ニヒリズムの脅威」に対する防壁としたのである。

4. ヒップホップに見られる救済観

1970年代初頭に生まれたヒップホップは、1980年代にはアフリカ系アメリカ人の若者の声となっていた。失業や薬物の蔓延、犯罪や殺人、ギャング抗争といったアフリカ系アメリカ人の若者の直面する厳しい現状がヒップホップの歌詞に描かれたことから、反社会的であるという批判が起きた。しかし、ヒップホップ音楽家たちは、宗教的な表現を用いて、神の存在や天国における救済について言及している。

これまでのヒップホップ研究において、ヒップホップの歌詞におけるイスラームやそのセクトの大きな影響について指摘されてきた¹⁷。しかし、アフリカ系アメリカ人社会におけるキリスト教の歴史的な影響は、ヒップホップに描かれる世界観にも反映されている。なかでも、天国や救済といったキリスト教的概念は多くの歌詞に見られ、アーティストのなかには自らをキリストのイメージに重ねるものもある。

ヒップホップは若者たちの実存的問題について語り合う言説空間を創出し、その結果宗教的表現が多く見受けられるようになったといえるだろう。それには二つの要因が挙げられる。一つは、前述したヒップホップ世代と教会の関係である。現在も多くのアフリカ系アメリカ人の若者が教会に通っているが、教会に対して不信を抱いている者も多い。例えば、Ghostface Killah は *Wu Banga 101* (2000) で、牧師を中心とする教会内の不正を以下のように物語風に描いて批判している。

He pulled out his blue bible, change fell out his coat, three condoms, two dice, one bag of dope/Oooh! Rev. ain't right, his church ain't right/ Deacon is a pimp, tell by his eyes/Mrs. Parks said, "Brother Starks, meet you at the numbers spot, Heard you got red tops out, and I want a lot"/Shirley fainted dead on the spot/Two ushers slipped eighty dollars right out the pot¹⁸

(牧師が青い聖書を取り出したら、コートから小銭、コンドーム3つ、サイコロ二つ、ドラッグが出てきた／この牧師はワルだ。こいつの教会もワルだ／執事はヒモ。目を見ればわかる／パークス夫人が「スタークス兄弟、ナンバー賭博の所で会いましょう。あなた、たくさんドラッグ持っているって聞いたわ。私たくさん欲しいの」とまで言ってきた／そのやり取りを聞いてしまったシャーリーは気絶した／会衆が慌てるなか、献金当番の二人が献金箱から80ドル盗んだ)

この歌詞に描かれるのは、教会は貧困層の厳しい現状よりも、私腹を肥やして欲望にまみれた牧師のために存在しているというヒップホップ世代の不信感である。そこに教会は中産階層的価値観を包摂し、貧困層の現状を無視しているというヒップホップ世代の教会観が読み取れる。教会とヒップホップ世代の関係が悪化してしまったことにより、教会に代わる宗教的表現の場を求めた若者たちにとって、ヒップホップがそのような空間としての機能を持つようになったといえる。

しかし、ヒップホップにおいて教会への批判は見られるものの、キリスト教に関する用語や表現を用いてヒップホップ世代の直面する現実、また宗教的なニーズについて描いているアーティストがいる。例えば、Tragedy Khadafi の *Illuminati* という曲のなかで、“I fast for forty days and pray for forty nights/Return to the essence of life” (俺は四十日断食し、四十夜祈り続け、命の本質に戻ってきた) と歌っている。これは明らかにイエスの荒れ野での出来事を模している¹⁹。さらに興味深いのは、Killah Priest の *Blessed Are Those* という曲である。Killah Priest は “We forever serving Nebuchadnezzar” (俺たちは永遠にネブカドネザルに仕えなければいけない) と歌い、バビロンの王ネブカドネザルに征服されて捕囚の民となったイスラエル人とアメリカにおいて搾取されるアフリカ系アメリカ人を重ねて描いている²⁰。この歌詞は、アフリカ系アメリカ人貧困層の厳しい現実やそこでもがく人々を描いているが、出エジプト記の物語に奴隷制からの解放という希望を見出して “Go Down Moses” や “Wade in the Water” という霊歌を生み出したアフリカ系アメリカ人の聖書解釈の伝統を受け継いでいるといえるだろう。

また、終末論的な歌詞を通して、アフリカ系アメリカ人の若者たちに悔い改めを通して正義を実現することを訴えるアーティストもいる。Boogiemonster は *Beginning of the End* のサビの部分で “Living in these last days and time, check yourself and what you feed your mind” と繰り返し歌っている²¹。この曲は1997年に制作されたこともあり、20世紀の終わりを意識していることも考えられるが、そこにこの世の終わりを結びつけて、自分の行いや考え事を正し、最後の審判に備えるようにと訴えているものと考えられる。同様に、Goodie Mob というグループの *The Day After* という曲名に

も、彼らが終末論を意識していることを示している²²。実際に、この曲のなかでメンバーの Cee-Lo は最後の歌詞を通して終わりの日と天国が近づいているから悪魔に騙されて地獄に落ちないように、その日のために備えるようにというキリスト教的な終末論を描いている。

ヒップホップの歌詞にキリスト教的な表現が多数見られるのは、キリスト教の教義や本質的な教えが彼らにとって意義のあるものであることを示している。Tragedy Khadafi や Killah Priest のように、アーティストのなかには、聖書に書かれる事柄についての研鑽を積み、そこで得た知識や聖書解釈を歌詞に反映させる者がいる。彼らはそうした歌詞を通して宗教的な表現を行い、教会という枠組みの外に救済を求めるヒップホップ世代の宗教的なニーズに応えていると考えられる。

アフリカ系アメリカ人の若者が実存的問題について語り合う言説空間としてのヒップホップに宗教的表現が見られるようになったもう一つの要因は、ヒップホップ世代にとっての「死」の身近さである。自分や家族、あるいは親友がいつ死んでもおかしくない状況に生きるなかで、死や死後の世界について考えざるを得ないのである。その結果、多くのヒップホップアーティストが死について描いた曲を発表している。さらに、暴力や薬物といった現世での反社会的な行ないをしてきた者の死後の世界での報いに対する疑問から、神や天国といった宗教的な表現が見られるようになっていった。

ヒップホップ世代にとって、天国は苦難から解放される場所というだけでなく、反社会的存在として見られるヒップホップ世代が受け入れられる場所としての意味を持っている。ヒップホップでは薬物や銃器の違法売買といった反社会的な生活が誇大化して描き出されるが、そうした現世の倫理観にそぐわない暮らしをしているヒップホップ世代の人間も天国に行けるのか問われているのである。換言するならば、厳しい現実のなかで反社会的生活を余儀なくされる貧困層の若者は、神に受け入れられるのかということが問われているのである。

5. 黒人霊歌とブルースとの比較

ヒップホップに見られる救済的機能について考察する手がかりとして、ジェイムズ・コーンの黒人霊歌とブルースについての分析との比較を試みたい。コーンは『黒人霊歌とブルース』（1972年）において、奴隷制時代における黒人霊歌と奴隷制廃止後の社会におけるブルースについて、救済の観点から神学的分析を行っている。

奴隷制下の黒人は非人間的な制度のなかで生き残るために、支配者側の強制する宗教的・倫理的規範を転換し、それに代わる新たな規範を創成した²³。コーンは、その宗教的価値観の本質が霊歌に示されていると述べている。霊歌は、非人間的な制度の

心理的な抑圧から自由を獲得し、人間性を回復するための手段であった²⁴。そして、神による解放のメッセージを天国の概念に見出し、霊歌に取り入れた。奴隷制下の黒人は自由への希望を天国に見出すことで、神によって自由と人間的価値を保証されていることを確信したのである²⁵。言い換えるならば、霊歌において歌われる天国を通して神による救いを実感し、現世での苦しみのなかに生きる意味を見出すことができたのである。

一方で、ブルースは男女間の性的な事柄について歌ったものが多かったことから、教会から悪魔の音楽という批判を受けてきた。しかし、ブルースは世俗的な音楽でありながら、霊歌と同様の役割を果たしたとコーン述べている。ブルースは決して神を拒絶しているわけではないが、神を通して彼らの抱える苦難を解決するよりも、生における喜びや悲しみをそのままに表現することによって、不条理に満ちた世界で自分たちが生きる意味を見出そうとする試みであった²⁶。ブルース歌手は、人種主義社会における黒人の制限された自由という不条理、そのなかで生きることの喜びや悲しみについて「祭司」として語り、黒人の人間性の本質的価値を肯定しようとしたのである²⁷。ブルースは非宗教的／世俗的な音楽であるが、アフリカ系アメリカ人の経験から真実や生きる意味を見出そうとしている点で霊歌と同じである。つまり、苦難という現実を見つめることによって、自分たちの生における救済について歌い上げているのである。

霊歌とブルースは、不条理や矛盾のなかで生きる意味を見出し、アフリカ系アメリカ人の人間としての価値を肯定し、救済的機能を果たしている点において同じである。しかし、霊歌が宗教的概念によってそれを試みたのに対し、ブルースは世俗的な事柄を通して実存の問題に言及している。だからこそ、ブルースは抽象的な宗教的概念に依らず、アフリカ系アメリカ人の歴史的経験、そして日常生活の現実に対応するのである²⁸。ブルースは苦難の中で生きる意味を見いだそうとするが、その希望は霊歌のように天国に求められてはいない。むしろ、生きること自体の中にある現実を拒絶することなく受け止めることで、人間性の本質的価値に希望を置いたのである。つまり、キリスト教を信仰するものにとって霊歌が救済的機能を果たしたように、キリスト教を受け入れることができなかった人々にとってはブルースが同様の役割を果たしたのである。ブルースは世俗的な音楽でありながらも、霊歌と同様に救済的機能を果たした点で、世俗的な霊歌なのである。

対するヒップホップは、世俗的な音楽でありながら、宗教的概念を用いることによって生きる意味を見出している。宗教的概念を用いた救済的機能という点において、ヒップホップはまさに、霊歌と同様の役割を果たしているといえるだろう。しかし、ヒップホップはブルースのように、自分たちを取り巻く現実である世俗的な事柄、強

いては社会的あるいは宗教的に悪と看做される事柄についても歌っている。つまり、世俗的な事柄を歌うことによって、不条理な世界で生きることを問いかけ、それを見出そうとするブルースが持っていた世俗的な霊歌としての機能も果たしているのである。つまり、ヒップホップはブルースのような世俗的な霊歌としての救済的機能と霊歌の持つ宗教的概念による救済的機能の両方を兼ね備えているといえるだろう。換言するなら、ヒップホップは聖と俗を混在させながら、霊歌としての機能を果たしているのである。

6. ヒップホップにおける聖と俗

このヒップホップにおける聖と俗の混在について、イマニ・ペリーが *reunion* と名付けたアイデアを用いて考察してみたい。奴隷制時代から現在に至るまで、アフリカ系アメリカ人の文化において、聖と俗の境界は明確なものであった²⁹。奴隷制時代にはキリスト教を基盤とする霊歌と反宗教的音楽である俗歌が存在し、20世紀初頭には霊歌に起源を持つゴスペル音楽と世俗的音楽であるブルースが歌われた。つまり、アフリカ系アメリカ人の音楽において、聖と俗の間にははっきりとした境界線が存在していたのである。

ペリーは音楽における聖と俗の分裂の要因として、アフリカ系アメリカ人の指導者が人種差別に対抗する手段として、自分たちの道徳的優越性を強調するために、戦略的に聖のイメージを取り入れようとしたことを指摘している³⁰。そうした姿勢は教会からの世俗的音楽批判に反映され、霊歌・ゴスペルとブルース、*Motown* と *Stax* という音楽会社から発表される楽曲の違いに見られる正統派ソウルミュージックとファンキーな音楽といった境界線が生まれたのである。

しかし、アフリカ系アメリカ人の音楽に見られる聖と俗の分裂は、ポスト・ソウル世代とも形容されるヒップホップ世代においては見られなくなった。ヒップホップが誕生する直前の1960年代後期において、公民権運動の指導者のような聖のイメージを戦略的に取り入れようとする動きがなくなり、ヒップホップ世代の価値の下地が作り上げられたのである³¹。その結果、ヒップホップ世代の音楽であるヒップホップは聖と俗が再び結合 (*reunion*) する場となったのである。このことは、反社会的な内容を歌うギャングスタ・ラップや社会問題や道德問題について歌うコンシャス・ラップといったジャンル分けがなされる一つの要因であろう。しかし、多くのアーティストの歌詞に聖と俗の混在が見られることから、このようなヒップホップにおけるジャンル分けは必要ないと筆者は考える。

このことについて、ギャングスタ・ラップあるいはハードコア・ラップにジャンル分けされる *Styles P* (以下、*Styles*) というヒップホップアーティストを中心に何人

かのアーティストを取り上げて見てみよう³²。以下に取り上げるヒップホップアーティストは、ギャングスタ・ラップあるいはハードコア・ラップというジャンルに分類され、ドラッグや銃といった反社会的な事柄の誇大化や女性蔑視をしていると批判されることがある。そのような世俗的、ひいては反社会的な事柄を歌うヒップホップアーティストの作品における宗教的な表現を示し、救済との関連について分析を行う。

Styles は *Living the Life* という曲で、ストリートでの生活は生きるか死ぬか、やるかやられるか、金持ちになるか貧乏のままかという、厳しい現実のなかで犯罪に手を染めることを余儀なくされた貧困層の若者の価値観を描き出している³³。

Livin' the life, either you rise or fall/It's a two-way street be large or small

Livin' the life, either you die or ball/It's a two-way street be rich or poor³⁴

(生きる、それは成り上がるか、破綻するか／二車線道路みたいなもんだ。大きくなるか、小さくなるか／生きる、それは死ぬか、豪勢にやるか／二車線道路みたいなもんだ。金持ちになるか、貧乏になるか)

アフリカ系アメリカ人社会において貧困は未だに大きな問題である。最低限以下の生活を強いられるアフリカ系アメリカ人の若者にとって、富を得るためには犯罪以外の選択肢は限られているといってもいいだろう。最低限の生活を抜け出し、いわゆるアメリカン・ドリームが提示するような理想的な生活を手に入れるために、犯罪に手を染める貧困層の若者が後を絶たないのである。ヒップホップアーティストがそのような若者のライフスタイルを描き出すことに対して、黒人教会から大きな批判が起きている。

しかし、多くのヒップホップアーティストは社会的規範に反するような歌詞を描く一方で、宗教的な問いや救済について歌っている。Styles も、デビュー前後から宗教的な内容の曲を発表している。1997年、当時 Styles の所属していた Bad Boy Records のアーティストである The Notorious B.I.G. (以下、B.I.G.) が暗殺される事件が起きた。その後、The Lox は、彼を追悼する曲 *We'll Always Love Big Poppa* を発表した。この曲に、Styles の救済観が描かれている。

I look in the clouds, hope you passed the sun/Hope you right next to God and he calling you Son/Taking you in, Angels breaking you in/This is heaven and no longer do you have to sin³⁵

(俺は雲を見上げて、こう思う。あんたが、もう太陽を越えて天国に着いている

といいな／神の真横に座って、神があんたを「我が息子よ」って呼んでるといいな／そして、天使もそこに迎え入れてくれている／ここは天国だから、これ以上罪を犯さなくてもいい)

24歳の若さでこの世を去った B.I.G. も、貧困から生じる犯罪や暴力、貧困層からの成り上がりについて歌ってきたアーティストである。彼自身、ニューヨークのブルックリンという厳しい地区で育ち、12歳の頃からドラッグの売買に手を染めるようになり、17歳のときには銃の不法所持と違法薬物売買で逮捕された経歴を持っている。

そのような人生を歩んだ B.I.G. への追悼曲では、ヒップホップ世代にとって天国がどのような場所であるのかということが描かれている。ヒップホップアーティストによって描かれるヤクザ者のように犯罪に手を染める者は、社会的規範に照らせば法律によって制裁を加えられるべきだと考えられる。しかし、貧困層のヒップホップ世代にしてみると、貧困を生み出すのは社会であり、富を得るためには犯罪以外の選択肢は限られているのである。犯罪の道を選んで社会的規範から逸脱した者は、ヤクザ者として社会や教会に蔑まれるが、その罪を赦されて暮らすことができるのが天国なのである。また、天国は、生活のために犯罪に手を染めることから生じる葛藤や苦難から解放される場所でもある。

このような天国観は、*Recognize* の *Styles* の歌詞からもうかがえる。

If I knew heaven had a ghetto that was sweeter than here/You know I would pack his bag and just leave next year/but I got a son to raise So I'ma stay in this hell³⁶

(もし天国にゲットーがあるなら、ここよりも居心地がいいはずだ／俺なら荷物をまとめて、来年にでもそっちに行く／でも、息子を育てないといけなから、この地獄にとどまるのさ)

この歌詞は、ヒップホップ世代にとって地上の社会は地獄のようなものであると *Styles* が考えていることを示している。貧困層のアフリカ系アメリカ人にとって、現世は最低限以下の生活を送るにせよ、命の危険を冒して富を手に入れようとするにせよ、地獄のようなところなのである。また、差別や偏見による警察からの暴力や社会的な構造からの抑圧という現実も、ヒップホップ世代にとっては地獄である。それに対して、天国はこの世の苦しみから解放され、社会的規範に反する行ないをした者が赦されるところなのである。

このような天国観は他のアーティストにも見られる。1995年に他界した2Pac の未発表曲を集めたアルバム *Better Dayz* に収録されている *Thugz Mansion* という曲では、

天国に上げられた者の視点から描かれている。

(2Pac の歌詞)

Dear momma don't cry, your baby boy's doin good / Tell the homies I'm in heaven
and they ain't got hoods / (中略) / Just think of all the people that you knew in
the past that passed on / they in heaven, found peace at last / Picture a place that
they exist, together / There has to be a place better than this in heaven³⁷

(オフクロ、泣かないで。あんたの息子はしっかりやってるよ／友達には、俺は
今天国にいてここにゲットーはないって伝えてくれ／この世にいない知人の顔を
思い浮かべてみて／その人たちは天国にいて、やっと平安を手に入れた／その人
たちが一緒にいる場所を想像してみて／こんな場所（現世）よりももっと良い場
所が天国にはあるはずさ）

2Pac は自身が天国に行ったという想定でこの曲の歌詞を書いているが、曲中では
サム・クックやマーヴィン・ゲイといった既に他界したアーティストたちと交流する
様子が天の楽園というイメージと共に描かれている。そして、それらのアーティスト
以外にも、自分たちと同じように苦しい生活を強いられてきた人々が、苦難から解放
され平安に過ごす場所として、天国が描かれている。

ヒップホップにおいて、天国は、反社会的生活を送ってきた者が赦される場所であ
るだけでなく、犯罪の道を選んだ者の内面的な葛藤、貧困や差別的な社会の抑圧から
生じる様々な苦難から解放される場所として描き出される。そうした天国像は、ヒッ
プホップを批判する教会側において示されることはほとんどない。むしろ、個人主義
化した教会においては、そうしたライフスタイルを送るものは地獄に行くものとして
批判される。ヒップホップ世代は、そのような教えを説く教会に救済を求めることが
できなかったために、ヒップホップを通して天国像を描き出し、そこに自分たちの救
いを求めたのである。

このヒップホップ世代の天国像に関連して、彼らの経験する痛み、苦難がヒッ
プホップの歌詞において宗教的に言及されている。ヒップホップ世代の直面する問題の
なかでも、「死」が身近なものであることについては前述の通りである。この問題に
ついて、多くのアーティストが言及してきた。とりわけ、友人の死を経験した者の悲
しみがヒップホップにおいて共有されている。DMX は神との対話を模した *Angels* と
いう曲で、友を亡くしながらも、その悲しみのなかで厳しい現実と向き合わなければ
いけない苦難を、神に支えられながら乗り越え、生きる希望を見出す様を描いてい
る。

さらに、ヒップホップではそうした個人的な苦難だけでなく、貧困のなかにあるヒップホップ世代が生活のなかで経験、あるいは目にする様々な苦しみが描かれている。Styles は *Black Magic* という曲で、そうした苦しみを次のように描いている。

My heart goes out to the homeless and poor/and my niggas in the bin that didn't go to the board/Wit a 25 to L on your back the shit is too cold/And for the kids that didn't get they school clothes³⁸

(ホームレスや貧しい人に心が痛む／それから刑務所に入ってる俺の友達も／終身刑なんて酷い話だ／それから、学校に着ていく服もない子供たちにも心が痛むよ)

続けて、ドラッグ中毒者とドラッグの売人の両者の痛みについて、次のように描いている。

Ask God when he stoppin the pain/A fiend got a shoelace on his arm and he poppin his vein/and the needle look dirty but I'm close to reaching thirty/And the only thing I know it's a profit to gain/I might cry but I'm still cold/I might be cold but I still cry³⁹

(いつになったら、この苦しみが終わるのか神に尋ねる／ヤク中が靴ひもで腕を縛って、クスリを注射してる／注射針が汚いけど、俺ももう30歳に近い／何とかして金を儲けないとやっていけない／泣くかもしれないけど、俺は冷酷な奴だ／俺は冷酷な奴だけど、それでも泣くこともある)

ドラッグ中毒者はその中毒を和らげるために、さらにドラッグをしなければならないという負のサイクルという苦痛のなかにある。また、ドラッグの売人は、良心が痛むが生活のためにドラッグを売り続けなければならないという苦しみのなかにあるという現実がここで歌われているのである。

Styles はそのような現実を描き出すだけでなく、その現実のなかにある苦しみがいっつ終わるのかと神に尋ねている。さらに、“I'm dropping pain on the beat” (この苦しみを音にぶつける) と歌うことで、ヒップホップ世代の抱える苦しみを共有し、その問題を提示するだけでなく、救済という次元にまで高めている。この点において、この歌詞はブルースと霊歌の両方の救済的機能を果たしているといえるのではないだろうか。

先に紹介した2Pac の *Thugz Mansion* の歌詞は Nas の同名曲にも加えられている

が、その曲の Nas の視点はヒップホップ世代の親の苦難にも向けられている。この曲が収録されたアルバム *God's Son* は Nas の母の他界を経て制作され、彼は自身の痛みを息子を失った 2Pac の母である Afeni Shakur（アフエニ・シャクール）に重ねている。

This whole year's been crazy, asked the Holy Spirit to save me / (中略) / Cause I feel like my eyes saw too much suffering / I'm just twenty-some-odd years, I done lost my mother / And I cried tears of joy, I know she smiles on her boy / I dream of you more, my love goes to Afeni Shakur / Cause like Ann Jones, she raised a ghetto king in a war / (中略) / Cause one day we'll all be together, sippin heavenly champagne⁴⁰

（今年一年は大変だった。聖霊に助けを求めもした／色んな苦難を味わった気がしたから／20代で母を失って／そして、喜びの涙を流した。彼女も息子のために笑ってくれているって知ってる／今までよりもっとあなたのことを夢見る／アフエニ・シャクールに敬意を表すよ／だって、彼女もアン・ジョーンズ（Nas の母）のようにゲットーのキングを戦いのなかで育てたから／（中略）／だって、いつの日か、俺たちはみんな一緒に天国のシャンパンを飲むんだから）

このように苦難についてヒップホップでは描かれているが、そうした苦難を生み出す社会に生きるアフリカ系アメリカ人の若者の神義論についても歌われている。Styles の *Listen* という曲では、貧困における苦しみや差別的な司法制度といった不条理について描き、神にその理由を尋ねている。

I gotta few things I wanna ask the Lord/Why my people gotta be so poor, feel me/
And why's it so rough when you're young and black/They say you go to jail or get
strung on crack

（神様に聞きたいことがある／なぜ、黒人はこんなにも貧しいのか／それから、若い黒人であることが、なぜこんなにも大変なことなのか／あいつらは、「お前なんか、どうせ刑務所に入るかクラック漬けになるかどっちかだ」なんて言う）

Ask the state why the cell's gotta be so cold/And why these niggas here with so
many years/Whole family in court crying so many tears/Can you picture us living
with hope [hell no]/when the same ones hanging us is giving us dope/Shit, it's
hard to get by/I pray to God it's still hard to get by

(なぜ刑務所暮らしがこんなに酷いのか、政府に聞いてみろ／なぜ、こいつらは何年も服役しないとイケないのか／裁判所にいる家族全員が涙を流している／俺たちが希望を持って生きているところを想像できるか？[無理な話だ]／俺たちを吊るすやつらが、俺たちのコミュニティーにドラッグを持ち込んでいるっていうのに／なんとか生活していくってことは本当に大変だ／神に祈っても、それでも大変だ)

(中略) /I pray for a better living/Even though I think I'm better dying/Why, cuz I'd rather hear the angels singing/Why, and I don't wanna hear my people crying, feel me black/ (中 略) /fore the devil get more time I'd rather see the world cease/Hit the afterlife of world peace where black men don't die, the women don't cry/and the little kids get provided for and play in the sky⁴¹

(中略／より良い生活ができるように祈ってる／死んだほうがマシだと考えているけど／なぜかって？天使の歌声を聴いてるほうがいいからさ／なぜって、俺の家族や友人が泣いてるのを聞きたくないからだ、わかってくれるだろ／(中略)／悪魔が支配する時間が増えるくらいなら、この世の終わりを見たい／黒人の男が死なず、黒人女性が泣かないような、平和の死後の世界に行きたいよ／それにそこでは、黒人の子どもは飢えることもないし、空で自由に遊び回れるから)

この歌で Styles は、現世の腐敗への失望から生じる終末への待望を描いているといえるだろう。アフリカ系アメリカ人にとって、現世での生は貧困だけでなく、薬物の蔓延や銃による暴力、人種差別やそれに基づく不当な制度、そして「死」という困難に取り囲まれている。この歌では、その現世の対極にあるものとして天国が想定され、そこではそうした全ての困難から解放されるのである。現世とあの世という対比を通して天国に希望を見出しているという点で、この曲はもはや世俗的な霊歌というよりも本来の霊歌そのものといえよう。

7. おわりに

Styles P の歌詞に見られるように、ヒップホップには聖と俗についての様々な考えが同時に存在する空間である。そして、アーティスト一人一人がいくつもの役を演じることで道徳的あるいは精神的なジレンマを描きだせるのである⁴²。あるいは、Styles の *Black Magic* に見られるように、悪を行わなければならない者が内に秘める聖に対する思いが描かれる。つまり、人間のなかにもとから存在する聖と俗という切

り離すことができないものが、ヒップホップでは表現されるのである。

このことについて、ペリーはヒップホップとメディアが示す道德規準を比較している。ヒップホップとは対照的に、主流メディアは得てして善と悪という二分法による道德的基準を提示するが、それはあまりに不誠実で、むしろ支配的な価値観によって思想の多様性を検閲する作用しかしていない。しかし、ヒップホップはそうした二項対立的な図式を批判し、アフリカ系アメリカ人の生や共同体における複雑な事象に対して「徹底した正直 (radical honesty)」によって語るものである⁴³。メディアに見られるような二項対立的図式は、組織化された宗教においても起こりうるものである。宗教組織が権威主義的になるほど、聖と俗の境界線が明確にされ、思想の多様性が制限されるということは、これまでの歴史において幾度も起きてきた。それに対し、ヒップホップにおいて、アーティストは一つの固定した信条だけでなく、共同体に存在する多様な考えを示すことで、その共同体のコンテクストのなかで理解されるのである⁴⁴。

ヒップホップ世代は複雑に絡み合う様々な事象から影響を受け、そこで生じる諸問題についてヒップホップという空間で対話を行ってきた。それは、不条理な社会におけるジレンマの中から意味を見出すための作業であるといえるだろう。ヒップホップ世代以前の世代において、教会やそこで歌われる音楽がそのような役割を担ってきた。しかし、現在を生きるヒップホップ世代にとって霊歌やゴスペルは、そのような機能を果たせなくなっている。それは、ヒップホップ世代のなかには公民権運動以降保守化した教会に対して不信感を抱いている者が少なからず存在していることから明らかである。つまり、教会の社会的な価値観における保守化を経験してきたヒップホップ世代は、それまで教会が提示してきた「聖」のイメージに失望、あるいはそれを実体の伴わないものとして捉えるようになったのである。そうした教会像に対して、ヒップホップアーティストは司祭や預言者を演じることによって、あるいは天国における希望を描き出すことで、教会という組織の枠組みの外で、自分たちの宗教的な表現を通して救済に言及している。

一方、ヒップホップでは、アーティストたちが自らの悪をもさらけ出すことによって、不条理に満ちた社会のなかで生きることのジレンマについて、「徹底した正直」による対話が行われてきた。公民権運動以降、以前よりも厳しい状況のなかで、反社会的な生活を選択せざるをえなかったヒップホップ世代の若者たちは、自分たちを社会悪として批判する教会に救済を求めることはできなかった。自分たちの行いが反社会的であることを理解しつつも、生き残るためにその道を選んだ彼らの内面的な葛藤に対して、教会は彼らに答えるよりも、むしろ拒絶したのである。その結果、ヒップホップアーティストは同世代を代弁して、そうした葛藤についての語りを通して自分

たちの実存的問題について考え、救済への希望を見出したのである

以上のように、ヒップホップはヒップホップ世代の抱える苦難や教会との関係から、世俗的霊歌としての機能を果たすようになったと考えられる。Styles や他のアーティストの例に見られるように、ヒップホップには宗教的概念が多用されていることがわかる。宗教的概念のなかでも、特に天国での解放やそこに託される自由への希望という点において、ヒップホップはまさに、霊歌と同様の救済的機能を果たしているといえる。同時に、ブルースのように、ヒップホップではヒップホップ世代の直面する厳しい現実に見られる、悪と看做される事柄についても歌われている。つまり、反社会的な事柄を徹底的に描き出すことで、不条理な世界で生きることを問いかけ、それを見出そうとする点で、ブルースの世俗的な霊歌としての機能も果たしているのである。この点においても、ヒップホップには聖と俗が混在していることが明らかである。

ヒップホップ世代は、不条理な社会のジレンマについてヒップホップを通して徹底的に語りあい、共同体を維持し、生き残ってきた。不条理な社会制度や世代間の分裂、さらには教会の保守化といった厳しい現実の中にありながらも、生の本質を求めてきたヒップホップは世俗的な音楽でありながら霊歌としての救済的機能を果たしているといえる。

(付記)

本稿は、日本ポピュラー音楽学会第23回大会（2011年12月11日、大阪市立大学杉本キャンパスで開催）における研究発表「世俗的霊歌としてのヒップホップ」に加筆修正を加えたものである。

注

- 1 コーネル・ウェスト『人種の問題：アメリカ民主主義の危機と再生』、新教出版社、2008年、34-38頁。
- 2 Nick De Genova, "Gangster Rap and Nihilism in America: Some Question of Life and Death," *Social Text*, No. 43 (Autumn, 1995) .
- 3 Bakari Kitwana, *Hip Hop Generation: Young Blacks and the Crisis in African-American Culture*, (New York: Basic Civitas Books, 2002) , pp. xiii-xiv. 『ヒップホップジェネレーション：「スタイル」で世界を変えた若者たちの物語』で、ジェフ・チャンがヒップホップ世代の幅（人種や年代）について議論の余地があることを指摘しているが、本論文におけるヒップホップ世代はキトワナの定義する年代に生まれたアフリカ系アメリカ人を指す。
- 4 ジェフ・チャン『ヒップホップ・ジェネレーション：「スタイル」で世界を変えた若者たちの物語』、リットーミュージック、2007年、16頁。

- 5 Nelson George, *Hip Hop America*, (New York, NY: Penguin Group, 1998) , p. 34.
- 6 <http://blackdemographics.com/households/african-american-income/> ; <http://blackdemographics.com/households/poverty/> (2014年11月10日アクセス)。
- 7 <http://www.cdc.gov/nchs/nvss/mortality/lcwk2.htm> (2014年11月10日アクセス)。アメリカ疾病予防センターのこのページにおいて、1999年から2011年までの人種別の死因上位15位までを調べた統計が掲載されている。
- 8 同上。
- 9 Bakari Kitwana, *Hip Hop Generation*, p. 22.
- 10 Anthony B. Pinn, *The Black Church in the Post-Civil Rights Era* (New York: Orbis Books, 2002) , pp. 15-16. 1960年代後半から70年代中頃にかけてブラック・ナショナリストの運動が盛んになり、社会運動の中心が教会から彼らに移行していった。
- 11 Ibid, p. 18; Dennis W. Wiley, "Black Theology, the Black Church, and the African-American Community," in *Black Theology: A Documentary History, Volume 2: 1980-1992*, ed. James H. Cone and Gayraud S. Wilmore (New York: Orbis Books, 1993) , p. 135.
- 12 Nas, *Déjà vu* in *Original Demo Tape – The Album*, (Ill Will Records, 2008) .
- 13 コーネル・ウェスト、前掲書、38頁。
- 14 同上。
- 15 同上、39頁。
- 16 同上、38-39頁。
- 17 ヒップホップとイスラームの関係については、以下のような研究がある。H. Samy Alim, *Roc the Mic Right: The Language of Hip Hop Culture*, (New York, NY: Routledge, 2006) ; Juan M. Floyd-Thomas, Juan M. "A Jihad of Words: The Evolution of African American Islam and Contemporary Hip-Hop" in *Noise and Spirit: The Religious and Spiritual Sensibilities of Rap Music*, (New York, NY: New York University Press, 2003) ; Felicia M. Miyakawa, *Five Percenter Rap*, (Indiana: Indiana University Press, 2005) ; William Eric Perkins, "The Rap Attack," in *Droppin' Science: Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture*, ed. William Eric Perkins (Philadelphia, PA: Temple University Press, 1996) .
- 18 Ghostface Killah, *Wu Banga 101* in *Supreme Clientele*, (Epic, 2000) .
- 19 Tragedy Khadafi, *Illuminati* in *Iron Shieks EP*, (25 to Life Entertainment, 1997) .
- 20 Killah Priest, *Blessed Are Those in Heavy Mental*, (Geffen, 1998) .
- 21 Boogiemonster, *Beginning of the End* in *God Sound*, (Capitol, 1997) .
- 22 Goodie Mob. *The Day After* in *Soul Food*, (Arista, 1995) .
- 23 ジェームス・コーン『黒人霊歌とブルース』新教出版社、1998年、51頁、56頁。こうした倫理的規範の転換の背景には、アフリカ系の人々が生み出した宗教的諸形式がある。奴隷制を支持した白人たちは、彼らに従順に仕えることで奴隷たちは天国において報われるという宗教的理解を示した。それに対して、アフリカ系の人々は解放を天国に見いだすことによって、「拘束からの自由」と「拘束における自由」の両方を徹底的に主張した。彼らにとって天国は二重の意味を持っており、「拘束からの自由」としての現実的な意味での天国は、逃亡奴隷の自由が保証されていた北部の自由州やカナダを意味していた。もう一つの「拘束における自由」とは、精神的な意味での自由な状態を指していた。つまり、神から選ばれた民であると信じることによって、彼らは自分たちの存在への自由を確信することができたのである。その確信によって、奴隷主人のいかなる抑圧によっても彼らの自由や人間の尊厳は、限定、否定されることはないと思えることができたのである。

- 24 同上、60頁。
- 25 同上、153頁。
- 26 同上、184頁。
- 27 同上、188-189頁。
- 28 同上、199頁。
- 29 Imani Perry, *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*, (Durham, NC: Duke University Press, 2004) , p. 4.
- 30 Ibid, p. 5.
- 31 Ibid.; この時期に、アフリカ系アメリカ人の社会運動の中心が教会からブラック・ナショナリスト組織に移行していったことも、主要要因と考えられる。
- 32 Styles は、The LOX というグループのメンバーとして、1995年に Bad Boy Records と契約し、*Money, Power, Respect* (1998) というアルバムでデビューした。2002年には *A Gangster and A Gentleman* でソロデビューも果たしている。Styles はこれまでに、銃による暴力やドラッグの売買といったストリートの厳しい現実、またそうした現実の中から成り上がるということについて歌ってきた。
- 33 The LOX のセカンドアルバム *We Are The Streets* (2000) 収録の *Felony Niggas*、*Recognize*、*You Told Me* などでも、暴力的な事柄や犯罪について歌われている。
- 34 The LOX, *Living The Life in Money, Power, Respect*, (Bad Boy Records, 1998) .
- 35 The LOX, *We'll Always Love Big Poppa in Power, Respect*, (Bad Boy Records, 1998) ; 曲名にある Big Poppa は The Notorious B.I.G. の愛称。
- 36 The LOX, *Recognize in Money, Power, Respect*, (Bad Boy Records, 1998) .
- 37 2Pac, *Thugz Mansion in Better Dayz*, (Interscope Recors, 2002) .
- 38 Styles, *Black Magic in A Gangsta and A Gentleman*, (Interscope Records, 2002) .
- 39 Ibid.
- 40 Nas, *Thugz Mansion in God's Son*, (Colombia, 2003) .
- 41 Styles, *Listen in A Gangsta and A Gentleman*, (Interscope Records, 2002) .
- 42 Perry, *Prophets of the Hood*, p. 6.
- 43 Ibid.
- 44 Ibid.