

2015年（平成27年）度 博士学位論文

音楽文化の実践とグローバル・ネットワーク
—アフリカ系アメリカ人の音楽とアイデンティティ

京都外国語大学大学院外国語学研究科 博士後期課程

異言語・文化専攻

言語文化領域

2011DB0001

辰巳 遼

Practicing Culture of Music in Global Network

--Focusing on African-American Music and Identity

Summary

Culture is one of the most complicated terms. In the 1800s, some researchers have insisted that culture was the best that had been thought, and always ideal of people. Culture was the arts of the high culture which are classical music or paintings, sculpture and so on. Indeed, in the nineteenth century, culture was considered to be separated from everyday life.

However, in recent years, this definition of culture has been questioned. If so, what is culture? Some people would say it is the fashion. Others would say it is watching TV or movie.

In order to understand what culture is, it is necessary to mention the Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) which was founded by Richard Hoggart in 1964. The CCCS had focused attention on not only high culture but also popular culture or media culture like movies and music, incorporating diverse theories such as sociology, Marxism, post-structuralism, post-colonialism, feminism, and psychoanalysis. The CCCS's studies showed that culture is produced by our practices. Stuart Hall who had been the director of the CCCS until 1979 is one of the important cultural theorists. He developed his theory called Encoding/Decoding which is one of the important theories when studying culture even now and also explored the problem of an identity at the CCCS. The CCCS's works indicated that culture has a lots of meanings that could

define what we are. They found out that culture is the central to our identity and our everyday lives. In addition, these attempts proved the importance of studying media.

Culture is always related to media, and we are all living in media culture as it is pointed out by Douglas Kellner (1995). Media culture provide a sense of identity. People construct their sense of ethnicity, race, gender, and nationalism in media culture.

In this doctoral dissertation, I will discuss music as the media culture. However, it is difficult to talk about the definition of culture of music. When we see what culture of music is, what should we focus on? Musical score? Or musical notes? Culture of music does not mean the sound and the melody. When we study culture of music, we must see the practices of music and culture, because music is not singular phenomenon. That is why, I would like to start with what is media.

This dissertation is made up of ten chapters. Chapter 1 aims to demonstrate that how the media affects our everyday lives, based on the theories of Marshall McLuhan (1964) and Roger Silverstone (1999) and Ziauddin Sarder (2000).

Sarder explains that the media mediated like all human communication. News reporting or Internet news such as CNN or Yahoo are not immediate. These information are mediated by highly advanced technology and involved in vast number of people in the world.

Marshall McLuhan stated “The medium is the message” in 1964. This means any medium or technology changes the scale or pace or pattern that it introduces into human affairs. For example, the message of the railway

was not introducing useful movement or transportation into human society, but it enlarged the sphere of human actions, constructing totally new kinds of cities and new kinds of works. Therefore, we can understand the message of the media as taking us the other pattern of human society. Taking these approaches into account, the media makes us participate in various cultural or political practices. Money is the good example of this. If we could not use money for purchasing any products or promising our lives, we would not work hard for a piece of paper. Money moves our capital market and our everyday lives as the message.

The media produces our social, political, economic, and of course cultural practices. Silverstone mentions this is because we have to study the media. The media has given us the words to speak, and think as part of a reality in which we participate, in which we share and sustain through our daily talk or our daily interactions. The media produces our reality, what is justice or evil, and even who we are.

According to Silverstone, we should think about media as a process of mediation. Mediation involves the movement and transformation of meanings. We always, individually and collectively, directly and indirectly, contribute to produce meanings through our daily practices. That is to say, we are all mediators. As the mediators, we create our own values, attitudes, tastes, the cultures of classes, ethnicities within the process of mediation, and as such are key sites for the identities.

Identity is one of the most difficult topics as well as media culture. Those two topics, media culture and identity, interact each other. Stuart Hall (1996) explains how identities are produced in the process of the

human communication. According to his research, identities are constructed within discourses, not outside. We need to understand identities as produced in specific historical or institutional sites and specific discursive formations and practices, by specific enunciative strategies. Identities are also produced through, not outside, difference. That is because identities are the consequence of communication to others. We create our identities through the Other. This approach of identity is hard to understand, but to put it simply, identities are practices how we adapt ourselves to societies or circumstances or discourses of which have been already composed.

We constructed our model through others, and this is the process of producing identity. Children identifying with their parents, Women identifying with an actress in a soap opera, teenager identifying with a musician, citizens identifying with their president. These identifications or connections are acted upon. They performed their-selves through the others. Our lives and identities depend upon these performances.

If so, where do we perform? Roland Barthes (1979) and Silverstone (1999) answered the question. Their researches suggest we all have our stories. We cannot understand another culture if we do not understand its stories, and we cannot know how, why and to whom our own storytellers tell their tales in that stories offer models and morals, routs to the past and the future, goals we desire. Stories drive us to participate in. We exchange meanings that we share in our own stories. In this respect, we can produce our identities through performing stories that might be movie, novel, picture and music. Story is the place we perform.

In chapter 1, I argue how we produce our identities through the media

or the process of mediation. Then chapter 2 turns to music and identity based on the paper “Music and Identity” by Simon Frith (1996). Music seems to be a key to understand production of immigrant’s, youth’s, and minority’s identity, because music offers a sense of self and others across classes, race and ethnic groups, gender and nations. Music offers our pleasure and ideal in everyday lives. In the same way, identity is always an ideal, what we would like to be, not what we are. We do not identify as black or white or gay or female through their respective music, rather, we participate in imagined forms of democracy and desire. Music constructs our sense of identity through the experiences it offers of the body, time and sociability, as Frith points out, which enable us to place ourselves in imaginative cultural narratives. Therefore, music is the media where we can identify with someone and act imaginative-self as the process of producing identities.

Chapter 3 focuses on national identity of the United States. As is well known, in the United States which is multicultural society, the “melting pot” was once an American ideal that envisions the unification of different races and ethnic groups. Generally, it is the origin of the United States that Puritans who are called the Pilgrim Fathers reached Plymouth in 1620. They have the identity as the God’s chosen people whose mission is the construction of the kingdom of God. This religious creed formed the American national identity partly through their music. *The Bay Psalm Book* (1640) which is organized by words of the Bible is one example. The Puritans sung the book in order to share their creed or goal or identity. “Star-Spangled-Banner” is also the core of the national identity. The song

has been keeping the American national identity alive for the long time.

But people who are American citizens were the White Anglo-Saxon Protestants who speak English and the other people who did not assimilate the Anglo Saxon culture had been suppressed as the minorities. In that case, how minority construct their identities. Chapter3 also illustrates the relation between African American's identity and the music of black slaves in the United States.

Chapter 4 argues the value of music. The difference of classical music and popular music was constructed in the early nineteenth century, and this was influenced by the cognition or knowledge of difference between high and low culture at that time. Composers of classical music represented by Beethoven and Mozart were always objects of desire for people who were living in the upper class. What is to be noted is the notion that is the music of low-classes, outside the musical autonomy, might reproduce the difference of a race, gender and a class.

Chapter 5 deals with the process of producing identities in the globalization. We cannot argue about an identity without the problem of global communications.

The development of the media technology has changed a shape of communication rapidly. We can create a place of self-expression or communicate with other people easily by the media like the Internet. In other words, rapid change in media technology is in relation to a form of culture and identity closely.

In the moment of Globalization, it's hard to understand what the core of cultural identity, because identity is always and already intrinsically

mobile and not thing but process. Music seems to clarify the practices for producing identities in globalization much easier in that music beyond various differences as well.

This thesis aims at clarifying how the music as minority culture made by the immigrants, youth, and African American, such as hip-hop and jazz, constituted their identities by the so-called practice of subcultures in relation to scarce economic, political and social resources.

In addition, I discuss the Global network which possibly invents new multicultural society and new democratic forms using the viewpoint of the Silverstone and John Tomlinson (1999) in chapter 5.

In fact globalization is a material reality. Industry, finance, economy, polity, and culture are constructed within, global space and global time: transgressing boundaries, fracturing communities, universalizing images.

Indeed we live in the global space. According to Dominic Moisi, today's globalizing world is the ideal fertile ground for the explosion of emotion is that globalization raises the question of identity. Moisi notes that identity is connected with confidence, and in turn confidence, is expressed in emotions: fear, hope, and humiliation. This means that an identity linked with our emotions deeply and this global age is the century of an identity.

If we produce our identities at the global space, how about the minority case. They are local in so far as they are minority cultures living in their local places, but they also are global in their range or reach. Those are not communities, but like networks which are linking members in different spaces, in different cities, regions, countries, and the networks are operating through media.

The globalization fundamentally transforms the relationship between the places we are living in or our cultural practices, experiences and identities. That does not mean we all live in the global spaces and construct our cultural identities in the global places. As Tomlinson's research shows, we experience deterritorialization. We can reach the global network through media, yet we again reproduce our experiences or identities at the local place. Therefore, the global network where we produce our identities changes both the global spaces and our local spaces.

In the light of the discussions so far, Chapter 6 aims to the practices of African American music in the global network focusing on Jazz. After the American civil rights movement, racial, ethnic, and sexual minorities rose up to win their cultural, political, economic and human rights. The movement has changed minorities' mind. Minorities realized that they should deconstruct their beliefs that the core was White Anglo-Saxon culture in the United States and began to demand their identity, tried to reconstruct the American national identity.

The raising minority consciousness in 1960s harmonized the black music, and I argue that this movement was enhanced by the jazz music especially focusing on two jazz artists: Miles Davis and Ornette Coleman.

Ornette Coleman is one of the most famous jazz saxophonists in United States. Coleman's works in 1959 such as *The Tomorrow is the Question!* (1959), *The Shape of Jazz to Come* (1959), *Change of the Century* (1959) literary claimed to change of the country.

This is Our Music (1960) emphasized the difference of the individually performance instead of playing a normal harmony. The performance aimed

to express their freedom. Coleman was seeking for what the freedom of African American through his music.

Free Jazz (1961) that describes the freedom music intensely avoids a chord progression, harmony, key, and the foundation of European music. The unstable of *Free Jazz* represents the social background at that time.

Coleman explained the unique expression that is called “harmolodics”. Harmolodics is philosophical theory of jazz improvisation or composition developed by Ornette Coleman. But this theory is not how play a music with a trumpet or saxophone, rather harmolodics is about how you live in our society or how can you express yourself. In short, Colman’s music represents the way of living or the way of constructing identities, or the body as a subject of desire for African American in 1960s.

Miles Davis expressed the freedom by another way. *Milestones* (1958) and *Kind of Blue* (1959) were performed by modal jazz which was epitomized by Miles. Modal jazz, unlike free jazz and harmolodics, worries about a key in order to release from a cord and allow players to play any musical scales.

Miles mentions he wanted the music like *Milestones* would play to be freer, more modal, and more African or Eastern, and less Western. He wanted them to go beyond themselves. Miles had been able to use his imagination, be more creative, more innovative in modal jazz, and the music was itself multicultural music.

He points out the schools in the United States should teach children about jazz or black music. Kids should know that America’s only original cultural contribution is the music that our black forefathers brought from

Africa which was transformed and developed in the United States. Miles claimed African music should be studied as much as European music.

Over the past few years, many researchers have shown an interest in Miles Davis. They said that Miles changed the attitude and image of black people. In fact, Miles had been acting the strong black man standing up to the police that represents the white power, then he became a king or hero of African American.

Miles and Coleman did not only change the music but also transform the meanings of black. In this respect, it should be mention that the both music were cultural practices to beyond the various differences pushed by the power of civil rights movement.

Chapter 7 focuses on the practices in the rap music. The story of rap music as the practices against the government was performed in South Bronx. The Bronx had been an attractive area of middle and working-class until 1959, however an expressway was built through the center of the Bronx, destroying communities. As the result, the South Bronx became the poorest area and was dangerous to walk the streets even in daylight.

In fact *New York Times* reported the Bronx as a lawless area. But, as Nelson George depicts, the Bronx was far from a cultural wasteland. Behind the decay and neglect the place was a quite visionary creativity born of its racial mix and its relative isolation. Hip hop: graffiti art, break dancing, MC, and mixing, was born in this lawless district.

Rap music spreads through the mass media. “Yo! MTV Raps” focused on rap music is the most influential music television program and first African American dominated series. The music video aired by MTV

delivered the story of rap music to throughout the world, then the music were practiced at the global spaces. I focus on this global practices of rap music analyzing two rap artists, Chuck D and Paris.

Public Enemy with Chuck D is the pioneer of the rap music, and he practices the music in the places which beyond boundaries using technology. One example is the MP3: Moving Picture Experts Group (MPEG) 1, Layer3. Chuck distributes his *Bring the Noise* to the audiences by MP3. In 1999, Napster, the controversial company, launched it's software that allows people to view the MP3 music files of all the other Napster users. Suddenly it can make any music available to people all over the world. Chuck said many artists should welcome Napster, and think of it as a new kind of radio.

Chuck, further, established PublicEnemy.com, RapStation.com, SlamJamz.com, BringTheNoise.com to spread his practices. He made the radio of rap music using these website for his audiences. Thus Chuck's body has become the subject of borderless, and his music has been deterritorialized into the global network.

Chapter 8, I explain that Esperanza Spalding who is young talented jazz bassist and vocalist practices transforming the meaning of African American and American national identity.

The appearance of Barack Obama who is the first African-American elected to U.S. presidency indicates that America has been facing a change. Obama became the icon of reconstructing the United States in 2008. He was also awarded the Nobel Peace Prize in 2013. Esperanza Spalding performed at the Nobel Peace Prize ceremony for celebrating President Obama.

Obama chose Spalding. She performs multicultural and hybrid music

including Latin, classic, fusion, blues in that she has multicultural background, that is the reason why she was chosen. Spalding also has become the icon or body as a new American.

I focus on especially two songs. “Black Gold” reproduces the meaning of “Black”. According to Spalding, this black means the connection of African American ancestor and the tradition. When this song reached to audience worldwide through the Internet like *Youtube*, the meaning of “Black” transformed the black in the United States into the black as the diaspora in the global network.

“We Are America” criticizes Guantanamo Bay detention camp. Spalding says part of the message of this song is, Guantanamo is not our America. She reproduces Esperanza Spalding’s America or all the people’s in this music video America through the song. “We Are America” claimed that the Guantanamo Bay detention camp does not represent America, but rather, represents America as our America. “We Are America” questions who Americans are from the point of view of the global spaces.

Chapter 9 tries to investigate into the Arab spring as the place that the story of the rap music was performed. African American music has already been deterritorialized into the global network. El General and Ramy Donjewan who identified with African American rap musicians performed the story of Arab spring through their raps. There were so many music at the Thir Square. The place was the space of performing stories of freedom and against the government. The people who were in Thir Square constructed their identities through the digital media or global network. The story of Hip Hop and Jazz has already been getting into the Arab

country. They performed and acted the story of African American music as their story at the place.

African American music is not African American's possessions. African American music composed the network which beyond any borders such as nation, race, sex, ethnicity, and an even ideology.

The question of an identity had shifted from the local problem to the global issue. In chapter 10, I mention three keywords of the problem of an identity: performative choices of culture, the network, and the media.

We all fashion ourselves and choose various culture from the global network performatively. However, in this case, we have to think about what is the network concretely. Antonio Negri and Michael Hardt (2000) points out the new global form of sovereignty which they call Empire is being emerged. Empire establishes no territorial center of power and does not rely on fixed boundaries. Empire also manages hybrid identities, flexible hierarchies.

Negri and Hardt (2004), furthermore, argue that the new network is grown within Empire. They call the network the multitude. The multitude is gathering of the common, and our communication or cooperation are not only based on the common, but they in turn produce the common in an expanding spiral relationship. The common could create new common in the network by our practices.

The network combines the democratic dreams with far other democratic dreams. The various performances would be connected with each other in the network.

It is interpreted from these discussions that the bodies of Miles Davis

or Chuck D or Esperanza Spalding would lead us practicing culture and constructing the network even in Egypt, Tunisia, and the Union of Myanmar.

目次

謝辞	i
序論	1
第 1 章 メディア文化とアイデンティティ	12
1 メディアと意味生産のプロセス	12
2 プロセスとしてのアイデンティティ	18
3 主体のメディア実践	21
同一化	22
上演と意味の生産	25
4 物語の上演	27
物語と意味の共有	27
脱物語の上演	30
第 2 章 音楽とアイデンティティ	35
1 プロセスとしての音楽	35
2 パフォーマンスの音楽	38
3 音楽と文化的物語	42

第 3 章	アメリカの音楽とアイデンティティ	45
1	アメリカのナショナル・アイデンティティと音楽	45
5	マイノリティの音楽文化とアイデンティティ	52
	黒人霊歌	54
第 4 章	音楽の価値と文化	59
1	高級音楽と低級音楽	59
2	音楽の価値と人種、民族：アドルノの『ジャズについて』	61
第 5 章	音楽文化とグローバル・ネットワーク	
	ーアイデンティティをめぐる意味の変容	65
1	メディア・テクノロジーと音楽文化	65
2	サブカルチャーと意味の交錯	68
3	アイデンティティの政治と音楽	71
4	サブカルチャーからグローバルな文化実践へ	72
5	グローバル・ネットワークとアイデンティティ	75
第 6 章	アフリカ系アメリカ人のジャズと文化実践	81
1	黒人音楽と公民権運動	81
2	アフリカ系アメリカ人とジャズ	85
3	オーネット・コールマンのフリー・ジャズ	93
4	自由な身体の上演：マイルス・デイビスのモード・ジャズ	98
	マイルス・デイビスの身体	104
5	ジャズのグローバル・ネットワークと反復される自由の物語	108

第 7 章	ラップ・ミュージックの実践	114
1	ラップ・ミュージックとメディア・テクノロジー	114
	サウスブロンクスの文化	116
	ヒップホップの脱領土化	119
2	パブリック・エナミーの実践	122
	チャック D の「権力と戦え」	122
	テクノロジーの実践とディアスポラ・ネットワーク	124
3	パリスの実践	130
4	ラップ・ミュージックのディアスポラ・ネットワークとアメリカ	134
第8 章	エスペランザ・スポルディングの実践とアメリカ	140
1	オバマ大統領とエスペランザ・スポルディング：	
	ノーベル平和賞授賞式の間	140
2	ハイブリッドな身体	142
3	解放の物語	145
4	新たなアメリカのジレンマ	150
第 9 章	アフリカ系アメリカ音楽の上演—自由の物語の再演	154
1	「アラブの春」とメディア	154
2	アラブ・ヒップホッパーエル・ジェネラルの上演	161
3	ラーミー・ドンジュアンの上演	168
終章	連帯のネットワーク	141
	人種、階級を越えるネットワーク	174

文化的物語と選択	177
<共>のネットワーク	180
連帯のネットワークとメディア	184
注訳	188
引用・参考文献	194

謝辞

本論文を執筆するにあたり、多くの方々のご支援、ご指導を賜りました。ここに深く感謝の意を表します。第一に、研究テーマの決定から論文の構成、とりまとめに至るまで多くのご指導、ご鞭撻を賜った英米語学科の元山千歳教授に心より深く感謝申し上げます。元山教授には、筆者が京都外国語大学大学院博士前期課程に入学して以来、メディア研究や文化研究における手法や奥深さを教えて頂き、また授業を通して非常に多くのご教示を賜りました。重ねて厚く御礼申し上げます。

また、博士前期課程に在籍していた当時から副査を引き受けてくださった福田京一教授には、多角的な視点から多くの有意義なご指摘、ご助言を賜りました。福田教授の本当の確かつ鋭いご指導がなければ、本研究が進展することはありませんでした。心より感謝申し上げます。そして、ブラジル文化の見地から度々ご助言を頂戴したブラジルポルトガル語学科の住田育法教授にも大変お世話になりました。深く御礼申し上げます。

またご多忙のところ、口述試問での審査を引き受けてくださった龍谷大学の藤谷聖和教授にも深く感謝申し上げます。

なお、この研究の一部は、2013年度立命館大学国際言語文化研究所「研究所重点研究プログラム」によって採択されたマイグレーション研究会の共同研究「メディアプロジェクト」における助成を受けて遂行されました。共同研究での論文執筆に貴重なご指導を頂いた名古屋大学の日比嘉高先生、立命館大学の河原典史先生に心より感謝申し上げます。

加えて、非力な筆者を学生として迎え入れて頂いた京都外国語大学大学院に感謝を捧げます。また研究生活の間、大変お世話になりました竹岡陽一様をはじめとした先輩、後輩、友人、堀川徹教授や村井正美様をはじめとした国際言語平和研究所の皆様、並びに大学関係者の皆様にも感謝の意を表します。

最後に、遅々として進まない筆者を支えて頂いた母親、そして父親に心から感謝致します。

本当にありがとうございました。

序論

音楽文化という言葉を考えるとき、文化とは何かという命題にいつも突き当たってしまう。文化の定義に関しては、長い間論争の的となり続けてきたが、結局のところ、この言葉の概念をある一定の領域のなかへと封じ込めること自体が不可能なのではないだろうかと思えてくる。文化の研究に言及する際、代表的なものとして避けて通れないのがスチュアート・ホールを中心としたバーミンガム現代文化研究センター(the Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies 略称 CCCS)である。なぜなら CCCS は文学や絵画などの芸術だけではなく文化として認識されていなかった大衆文化に積極的に研究の焦点を合らし始めたからである。それ以前にマルクス主義を土台として基礎を築いていったヴォルター・ベンヤミンやテーオドル・アドルノ、マックス・ホルクハイマー、ヘルベルト・マルクーゼに代表されるフランクフルト学派が、ハイ・カルチャーを対象としていた文化のイメージに変化の兆しを与え始め、CCCS に強い影響を与えていった。この 1930 年代から 70 年代にかけての論争は、文化の定義を大きく変容させた。その礎を築いたのが社会学だけでなく経済学や哲学、精神分析などを用いて、文化を商品として分析してみせたフランクフルト学派であったことは、文化を考える＝領域横断的な方法をとらざるを得ない、ということの意味している。そしてリチャード・ホガードやレイモンド・ウィリアムズらの仕事によって文化はより広い意味を持つと定義されるようになった。上野俊哉と毛

利嘉孝の『カルチュラル・スタディーズ入門』によれば、文化を研究することは、芸術や文化生産物に限らず、特定の生活様式における意味と価値の体系を考察することに向けられる(26)。つまり文化とは日常生活の諸制度や習慣の隅々にまで行き渡っているものであり、同時に政治や社会、経済といった事柄と深く関係しているものである。

しかし、人々が何かしら文化のなかで生活していることや、特徴のあるスタイルや遊び、ジャンルなどが文化に起因して存在していることはある程度理解できていたとしても、それぞれの文化を明確に説明することは難しい。特に音楽となると、音楽という言葉それ自体が多数の意味を含んでいるため、それらを同列に語ることはできない。

音楽が芸術として語られる場合、音楽は絵画や彫刻と同じようにある特定の価値を生みだしながら美化されていく。つまり芸術それ自体が特別な意味を持ち、作品の価値や判断を固定化していく。このように芸術はそれ自体が価値を持っていて、本質的な自律性を保っているとされる。しかも音楽はそのなかでも極めて抽象的な芸術である。建築家や陶芸家、あるいは画家が目に見える造形物を構築し、詩人が会話のなかで紡ぎだされた言葉をことばとして抽出するのと違って、音楽家は目に見えず言葉として理解できない部類の美しさを表現しようとする。美しさとは人々を楽しませることと重なり合う概念だと考えられるが、文字通り音楽とは音を楽しむものである。すべての芸術家はこのような意図、人を喜ばせようとする意欲を持っていて、芸術とは心楽しい形式をつくる試みであると『芸術の意味』のなかでハーバード・リードは述べている(12)。おそらく楽しむとは、言葉通りの楽しむこととは異なり、哀しみや郷愁、共感といった事柄に関連するものであり、その価値が人それぞれの感性に依存している。この時点で芸術音楽を自律的なものとして考察することの不可能性に直面してしまう。

音楽に限らず音は耳から入ってくるものであるが、人々の行動や記憶と共鳴する。学校のチャイムや流れる水の音、玄関のドアの音などの自然・人工音が、何かしらの気分や記憶を呼び起こすという経験は誰しもあるはずである。音は生きるその場と記憶や経験といった恣意的な関係を、時間や空間、環境を超越して結びつける媒体となるのだ。テレビや

映画のなかでことばと音、ジャンルが結びついていくことによって示唆されるのは、連結される意味である。音を楽しむことが差異の演戯を通すものであるかを考察した『音を楽しむ』ということ―オブジェからプロセスへ』において岩佐鉄男は、結論的に音の楽しみが耳の知力を問い直すことであると記す。つまりそれは、耳になじむ音を改めて確かめること、音を意識的に関係性のなかで捉え、解体してみることである(224)。だとすれば聞く側の各々の経験や記憶によって発信される音の意味は変わっていく。このように、音は発信から受信、ここでは人の耳への受信、認識そして理解するに至るまでのプロセスによって多種多様に変容することになる。また人々が日常生活を営む場所で音を受信している限り、そのプロセスはいつも場所に根付いている。

そもそもあらゆる音は、人々の存在する空間、つまり場所と固く結びついていた。特に近代以前では、人の声や風景が作り出す音はそこにある空間と同時的に存在するものと認識されてきた。空間、場所の意味は、地図の境界性や人々の社会的な位置づけを規定し、音や人々の声もまた、そこに根づいていた。もはやそれは自明なこととして、普遍的な認識となっており、近代の空間に対する時間への優位性となっていたのである。¹

画期的な音響メディアの発明は、それまで語られてきた空間的自明性の否定につながり、空間それ自体が消失する感覚に囚われていく。人々の声は遠く離れた場所へと瞬時に送れるようになり、特定の場所でしか聞くことのできなかつた音が、いまやどの場所においても聞ける環境へと変化した。ラジオやレコードの登場によるメディアの聴覚的な刺激は、人々の生活面だけでなく文化的な様相、空間性を大きく変えていったのである。それまでであった音と場所との距離感が失われ、音は場所から引き離されて平面化していく。そこでは空間の議論はもはや無意味のように思えるかもしれない。

ところが吉見俊哉の『カルチュラル・ターン、文化の政治学へ』によれば、1970、80年代以降、構造主義やポストモダニズムの議論のなかで空間概念が再び重要視され、さかんに語られるようになってきたという(132)。空間の障壁が減少していくなかで、逆にその空間と、人やアイデンティティ、音や物との結びつきはより大きな意味を持つようになって

てきたのである。吉見はその現象について次のように述べている。

社会全般の情報化のなかで、場所や空間の構築にはかつてないほどに複雑に諸力が交錯し、ときには特定の空間の特異性を著しく際立たせてもいる。空間的なものがメディア的なものへと限りなく包摂されているように見えるなかで起きているのは、新たな仕方での空間性の突出なのだ。(138)

ポストモダンの議論の中で空間が語られ始めた背景には、メディア・テクノロジーによる距離の消失や空間の消滅によってむしろ、人と場所との結びつきがそれまで以上に意識され出しているということにあるのではないか。またラジオやレコードによって音が複製されていくなかで、われわれは逆に音と人々、場所の関係をより意識するようになってきたのではないだろうか。音は場所を意識させ、人々は様々に異なるかたちでそれぞれの場所へと向かい、互いに結びついていく。音と空間の関係は、われわれの日常や文化を構成する極めて重要な役割を果たす。空間概念に関する議論の再活発化によって、音と人々のつながりが、再び捉え直されようとしているのである。

1985年から20年以上に渡ってNHKラジオで放送されている『音の風景』は、あらゆる場所の音を、必要最低限のナレーションとともに紹介している番組である。例えば2009年度から繰り返し放送されている「いにしへの音、紡がれる—京都」では、京都府与謝郡与謝野町岩屋を舞台に、丹後地方の特産である丹後ちりめんを手機で紡ぐ音が流される。また2011年から放送されている「城に虫の音を聞く—滋賀」では、滋賀県彦根市、彦根城玄宮園を舞台に、時を知らせる鐘の音と鳴り響く虫の音を聴かせる。ここでは風景が生む音というよりは、人々の生活の一面として受け継がれている伝統の音が場所と結びつけられて語られている。

音楽という意味では、2010年に放送された「沖縄の調べ、三線作りと民謡酒場」で、三線をつくる熟練の職人とともに、沖縄民謡を聴ける民謡酒場が紹介された。他にも東京の

新橋に響く酔客へ捧げられるギターの音色や、クリスマスに白金台の礼拝堂で聴ける歌声とハンドベルやパイプオルガンの調べなどが紹介されている。このように『音の風景』は、自然や行事などの「想像をかきたて、記憶を呼び覚まし、心を潤す音の数々」を各地の場所と関連づけて紹介する(NHK)。

平成 8 年に当時の環境庁(現環境省)は、将来に残しておきたい音の風景を公募し、その中から特に意義のあるものを日本の音風景検討会を通して 100 箇所選定した。その「残したい日本の音風景 100 選」では、京都市嵯峨野の竹林の音や札幌市の時計台の鐘などの音に並んで、青森で聴けるねぶた祭りの笛や太鼓、姫路市のけんか祭りで聞けるだんじり太鼓、伊勢志摩の海女たちの磯笛、徳島の阿波踊りの三味線、沖縄のエイサーの踊りに合わせて響くパーランクーなど、それぞれの地域に特有な音楽が選ばれている。ここで注目すべきなのは、選定において重視されている項目である。公式ホームページに記載されている選定方法によれば、特に 4 つの項目が重要視されている。1 つ目は公募の基本的要件との整合性、2 つ目は人との接点、3 つ目は音の状況、最後は音環境を保全しようとする取組の状況を評価するとともに、音環境に対する「人々のかかわり」、日本の音風景の「多様性」などである(環境省 Web)。ラジオの『音の風景』もまたそうであったように、それらはただ単に鳴り響く音というよりは、人とのつながりが何より強調されたものであった。それは音の風景が、人間と切り離されて自立した音というわけではなく、人々の日常生活に根づいた文化の音だということである。絶対的な音と場所の自明性に対して、公募等によるメディアを駆使したこれらの音の風景たちは、それぞれの地域の人々とメディアの相互関係によって、そしてもちろんその場にある権力的基盤によって一権力的基盤もまた人々とメディアの相互関係からつくられるのであるが—音と空間、あるいは音と人々のつながりを再定義、再生産しているといえるだろう。

また地域によって異なるフェスティバルや祭囃子の音は、その場にいる人たちを祭りの雰囲気とともに地域と一体化させる。1970 年にジョージ・ウェインらによって立ち上げられたニューオリンズ・ジャズ&ヘリテッジフェスティバルは、ニューオリンズの大衆的な

文化をアピールする場として、半世紀近くニューオーリンズと音楽の関わりを強化してきた。第1回はゴスペル・シンガーのマハリア・ジャクソンやデューク・エリントンらが出演し、象徴的な場であるコンゴ・スクエアで開かれた。当初350名ほどの規模しかなかったフェスティバルであるが、多様なニューオーリンズの文化性とジャズの音楽性によって音楽と場、そしてそこに住む人々との繋がりは、ある種の伝統を創り上げていく。ニューオーリンズではまたジャズ・フェスティバルと同規模かあるいはそれ以上のマルディグラがある。フランスの植民者によって持ち込まれ、山車から投げられるプラスチック製のネックレスを集めたり、昼夜問わず自由に騒ぐことが許される一大イベントとなったマルディグラは、ずっとストリートで鳴り響いていたニューオーリンズの音楽文化そのものでもある。ジャズ・フューネラルの主催や経済面の援助など、黒人の生活を守る役割を果たす組織、ブルーのキングとしてジャズ・バンドとともに練り歩く黒人の姿―ルイ・アームストロングもそのひとり―は、マルディグラのなかでもとりわけ深い意味を表す。黒人のブルーが初めてそれに参加したのは1914年のこと。マルディグラはフランス植民をはじめとしたニューオーリンズの長い歴史と現代の人々をつないでいて、その文化にニューオーリンズの黒人文化が併合されていった。ここでも音楽と人々の関係、ニューオーリンズと黒人とジャズの繋がりが、様々な媒介を通して再生産されているといえるだろう。

モントリオールやモンレーで行われるジャズのフェスティバルや、ドイツにあるヴェッケンのWacken Open Airなどの音もまた、その場に集まった人々によって形成される文化の音となり、それぞれのジャンルや音楽性の「聖地」として表象される。世界中の酒場で鳴り響くアイリッシュやケルト音楽は故郷の記憶を繋ぐと同時にその場を特異化させる。ストリートで鳴り響くアフリカ系アメリカ人の声としてのラップ・ミュージックやダンスは、アフリカ系アメリカ人の伝統の再生や歴史の継承であり、アメリカの地で自らを差異化させる音楽文化だと考えられている。

そういう意味では、メディアに生きる音楽や声は伝統の再生産とアイデンティティの構築に大きな役割を果たす日常や地域、空間に根づいた文化だということがわかる。音楽が

空間を越えて移動し、連続的に鳴り響いている中で、日常に根付く音楽文化を理解するには、メディアや時代の変容とともに、音楽と人々、空間のつながりを再検討する必要がある。

音楽と人々の関係を考えるときに最も分かりやすい例が、国歌や校歌といった公的な共同体に結びついた音楽だろう。われわれが歌い続けてきた国歌や校歌は、共同体の中に在る自己としてわれわれ自身を意識的にも無意識的にも認識させてきた。そのメカニズムは、自己に対する認識だけではなく、半ば強制的に社会的な自己を位置づけることにある。音楽は共同体—それが実体のない想像的な集合体であっても—とどこかで必ず結びついており、共同体の統合や統一を図るメディアとしてあらゆる場所で演奏され、消費されてきた。そうして鳴り響く音は人々を特定の空間、場所へと連れ戻すのである。

すなわち音楽というメディアが、われわれの自己や共同体の感覚を形成する場、アイデンティティを構成する場、いわゆる領域を規定するのである。第1章で詳しく論じるが、メディアはわれわれが生きる日常のコンテクストを構成しており、そのなかで身体化され、位置づけられる差異を当然視されるような常識へと形づくっていく。何が排除され、承認されるのかといった問題は、それを変化させる時においてもまた、様々なメディアに生きるわれわれ次第である。映画や新聞、テレビといった媒体は、共通性や差異、アイデンティティの感覚をつくりあげ、われわれを社会の特定の場所へと位置づけることに大きな役割を果たしている。そして音楽もまた自己の領域をかたちづくる上で重要な媒体だといえる。日常にありふれた音楽は、私的な領域や公的な領域を広範囲に包みこんでいる。公的な式典やスタジアム、デパート、展望台などで流れる音楽は、それ自体何らかの意図があって選択されていて、一カフェや駅、お化け屋敷など、ある景観や状況に適応する音の選択といった—音楽の持つ効力を規定している。テレビや映画で使われる場合もまた同じである。そういった日常に浸透する効力は、ひとつの言説であり権威であり、無意識にもわれわれの生活のなかで、いわばメディア文化の内側で意味を構築しているのである。

言ってみれば、日常生活の場に根付いているからこそ、われわれはそれを文化だと認識

できる。文化の研究は関係をみることに他ならない。政治や経済の内側で生きる人々のローカルな日常がある限り、文化がその場に根付いている限り、政治や経済と関連しながらある複合的な空間と、そのなかで行動する人々との関係の考察は不可欠となる。

ここでひとつ極めて政治的、経済的な例を取り上げてみたい。2012年、大阪市は従来の施策、事業をゼロベースで見直す「市政改革プラン」に基づき、大阪フィルハーモニー協会(以下大阪フィル)の運営補助金の見直しを検討し始めた。大阪フィルは1947年以来(当時は関西交響楽団)活動し続けてきた公益社団法人である。大阪市の補助金支出一覧によれば2011年度には1億1000万の補助金が大阪フィルに支払われたが、2012年度には10%減の9900万円となった(当初は25%削減だったが緩和された)。日本の報道ではどちらかといえば、文楽協会への補助金減額のほうが大きく報じられた節もあるが、問題の根底はどちらも同じだろう。大阪フィルの活動は、大阪の文化芸術の発展や街の活性化、都市の魅力を発信することに貢献することが含まれている。補助金見直しの検討がなされたとき、大阪フィルは改善案としてさらなる増収や良い音楽の生産の他に、価値を提供しうる社会貢献をそのひとつにあげている。具体的には音楽家の育成と都市魅力戦略への音楽を通じた参画だと宣言している。大阪フィルの常務理事である佐々木楠雄はこの問題をめぐって次のように述べた。

私どもは大阪を代表する老舗の交響楽団として、朝比奈隆が長年にわたって築いてきた世界に発信できる強烈な音楽性、それを継承した大植英次が育ててきた市民との融合性は、大フィルの「強み」として、自信をもって大阪の文化振興、大阪の活性化と成長に貢献できるものと考えております。(佐々木 Web)

公益社団法人大阪フィルハーモニー協会事業補助金交付は大阪の音楽文化の発展を図るために定められた。そもそも大阪フィルと文楽が補助の対象となったのは、活動そのものの経済的困難さにある。しかし大阪市政内の議論では、大阪の日本テレマン協会をあげて、

同じクラシック業界でも自立し、世界的に成功を収めることができるとしている。観客を感動させる文化の価値は経済的援助のみでは見出せないというのが橋下元大阪市長の姿勢であった。文化の価値に関する議論は置いておくとして、特定の文化的組織がその地域にとって何をもたらすのかに焦点を当てなくてはならない。

他方で大阪交響楽団が受けている補助金、芸術活動振興事業助成において、大阪市が求める対象はというと、大阪における芸術活動の振興と発展を促す団体及び個人であり、平成25年10月1日～平成26年3月31日の段階で(1)邦楽・洋楽・オペラ(2)現代演劇・ミュージカル・児童劇・人形劇(3)邦舞・洋舞・バレエ(4)古典芸能・大衆芸能・民俗芸能(5)美術展示(絵画、写真、書道、彫刻、陶芸、工芸)(6)総合芸術祭(複数団体が参画する音楽祭、演劇祭)に該当するものであるという(大阪市)。ざっとみたところでは、各項目は非常に広い射程のように思われるが、同時に特定の地位にある団体が想定されているようにも窺える。文化行政に一致している事柄は、文化はやはり芸術であるということだ。つまり補助金見直しで問題となっているのは、芸術や伝統の意味と、大阪という場所である。文化は経済、政治、場所と切り離せない関係であり、メディアを介して日常の実践へと溶け込んでいく。そして音楽文化の諸問題はもっと市民レベルの様々な層に深く根付いていることも確かである。留意したいのは、この問題がある一定の意味、大阪フィルの意味を問い直していること、大阪市民とクラシック音楽の関係を再生産しているということである。そしてその再生産される場、人々と音楽の関係の場において文化が浮かび上がるのだ。

では地域の文化振興や街の活性化が、果たしてどのように音楽と関連しているのだろうか。特定場で特定の文化が生き残ったり新たに生産されたりする過程には、あらゆる権力関係や活動実践、政治的経済的状況が深く絡んでくる。しかしながらそこには消費、つまりは参加する人々が必要不可欠である。この問題の報道、体制の見直し、集客の回復に至る今も続く一連の流れは、ひとつのクラシック楽団をめぐって、西洋のクラシックが大阪の音楽文化として新たにどのように根付くのか、再生産されるのかを問うものである。

クラシックの文化的要素をはっきりと明記することは難しいが、少なくともクラシック文化は大阪という場を脱領土化し、その場で生きる人々の個々の領域を拡張させている。この問題はその担い手をめぐり、何が現前し排除されるのかという文化の闘争である。

いまや多くの人々が、膨大な量の音楽をただ聴取するだけにとどまらず、カラオケやスタジオ、ライブハウス、合唱団、そしてテレビの前やスピーカーの前といった様々な場所で演奏し、歌っている。音楽が何か人々の日常を変容させるような意味を生み出すとすれば、そこには人々を寄せ集めるだけの動機、その場に向かわせる動機となる目的や結末を持った道筋がある。「音の風景」にしてもジャズのフェスティバルにしても、人々が経験や記憶として創り上げてきた歴史やストーリーを持っている。すなわち音楽が自己の道程に決定的な意味を与えるのは、共有されえるもの、欲望の充足へとたどり着くシナリオが内包されているからである。しかし今、音楽と人々をつなぐ力でさえも空間を越えて拡張され、領土を脱しながら再生産されている。

メディア・テクノロジーの急速な発展によって、グローバルに拡大する人々の関係性は瞬く間に変化してきた。最近ではインターネットがあらゆる番組や音楽を瞬時に世界中へと広め、国や人々の情報をめまぐるしく様々な場所へと伝達していく。Facebook や twitter などのソーシャルネットワークの浸透は、人々のコミュニケーションの形さえも大きく変化するものとなっているし、また従来の電話や手紙とは異なり、ソーシャルネットワークにおける現在のコミュニケーション技術は、声や文字に加えて画像や動画、音楽といった情報を瞬間的に交換できるのである。いまやそういったネットを通じた情報の交換は、あらゆる他者との関係のなかから、いとも簡単に自らコミュニティをつくり上げていくことを可能にする。つまり、われわれは今、メディア・テクノロジーの発展による急速なコミュニケーション変容の最中にあり、メディアのなかで様々な文化の衝突や混成を経験しているわけである。

現在の資本主義社会において音楽は、マイノリティなどのアイデンティティをグローバ

ルなネットワーク上で構成しながら、彼らに他者との対話の場を提供している。すなわち社会的に抑圧されている移民や若者は単に歴史によってではなく、配置された経済的、政治的状況と環境のなかで、音楽を通してアイデンティティを生産しているのである。しかしグローバルな情報交換は個々のアイデンティティや国家に代表される集団の特性を急激に変容させ、脱領土化、脱中心化させてもいく。今問題とすべきなのは、グローバルに展開される文化交錯や脱中心的なネットワークのなかで、お互い気づかないほどのつながり、他者同士無意識に関連しあっているという事実が拍車がかかり始めていることである。つまり、脱領土化、脱中心化された身体は、日常のなかで、ネットワーク一多の他者一に関連しながら意味を生成する舞台へとぼっているのだ。

そこで本論では、音楽と日常生活の場のつながりが、実はアイデンティティを生産する空間を越えた文化実践、すなわち自己の場の拡張であることを検証していきたい。アメリカを中心として、日常にある音楽がメディア・テクノロジーの変遷によってどのように変容してきたのか、そして人々の集まる場に鳴る音としてのグローバルな音楽文化がどのように形成され、どのように人々を魅了し、そこでどのようにアイデンティティが生産されるのかを、特にアフリカ系アメリカ人の音楽を通して問題にしていきたい。そのためにまずテクノロジーの発展に伴うメディア実践によっていかにわれわれが自己を導き、意味やアイデンティティを生産するのかを考える。

第1章では、日常生活がいかにメディアによって変容、構成されているのかをマーシャル・マクルーハンのメディア論を中心に論じていく。その後、スチュアート・ホールによるアイデンティティの議論を基盤として、主体、他者、言説の関係からアイデンティティがどのように生産されるのかに注視したい。さらにアイデンティティの生産がメディアを中心に同一化、上演というプロセスでなされていくことをロジャー・シルバーストーンによるメディアの捉え方を用いて明らかにする。第2章ではサイモン・フリスの論を軸にして、メディアのなかで特に音楽に焦点を当てながらアイデンティティを考察していく。第3、4章はアメリカにおける音楽とマイノリティの抑圧の関係を照らし合わせながら音楽の

価値について考え、第5章でグローバルに広がる音楽とネットワークについて述べる。その上で第6章から第8章では、時代とともに変容してきたマイノリティ文化としてのメディア、ここでは特にアフリカ系アメリカ音楽に焦点を当て、アフリカ系アメリカ人の時間や空間を移動するグローバルな文化実践に注目し、いかに音楽がアメリカやアフリカ系アメリカ人の意味を再生産、変容させてきたかを問う。第9章で国境を越えたネットワークの例としてアラブ・ヒップホップについて分析し、アフリカ系アメリカ音楽が人種や地域を越えたグローバルな実践となっていることを証明する。そして最終的には現在のアイデンティティをめぐるグローバルな場と状況について、アントニオ・ネグリ、マイケル・ハートによる<共>のネットワークの議論を援用しながら考え、本論を締めくくりたい。

第1章. メディア文化とアイデンティティ

1. メディアと意味生産のプロセス

平均すればわれわれは人生の活動における約15年分を、ただテレビを見ることに費やしている。さらに新聞や雑誌、音楽、インターネットなどを含めると、メディアに触れている時間は人生の3分の1にもものぼる(Saldar 8)。それだけではなく、人と話す内容から仕事の仕方、モチベーション、娯楽やリラクゼーションに費やす時間に至るまでを考慮すると、メディアの影響は日常の隅々にまで浸透している。つまり、自分自身とは何なのかということは、大部分がメディアによって認識され、構築されていることになる。われわれの存在は膨大なメディアの情報に媒介されながら、あらゆる行動へと契機づけられている。それゆえメディアは文化や政治、社会、経済、歴史、美学など、日常生活におけるすべてのものと関連させて考えられなければならない。メディアとは何かと問うことは、われわれの生き方を問うことなのである。

ではそもそもメディアをどのように理解すればよいのだろうか。ジァウディン・サルダール(Ziauddin Sardar)は *Introducing Media Studies* のなかでメディアについて次のように言う。

The Media mediate. You might think news reporting is immediate, but it isn't. It's mediated. Like all human communication, it has to be put into a material form—words, gestures, songs, pictures, writing. The point of mediating things is to communicate across space and time with as many people as possible. (Saldar 6)

メディアとは媒体であり、人と人を繋ぐコミュニケーションであるわけだが、テレビやラジオ、絵などの媒体は、時間や空間を越えて消費者へと情報を伝達する。あくまで媒体として、何かを直接的に誰かへ伝えるというのではなく、それは表象(represent)するのである。² 起こった出来事や事象は、共有され得るように編集され、ある程度意図されたコミュニティへと送られている。この過程には直接的(immediate)なものは何もなく、ある出来事を伝えようとその出来事を解釈した時点で出来事の実実はすでに間接的なものとなる。つまり、想定される受け手へと伝達されるために、送り手は情報を意図的に解釈する。音楽番組は、たとえ生放送であっても、曲の一番宣伝になりそうな部分のみを見せるために曲を編集し、ステージを装飾し、カメラワークを確認したうえで放送へと踏み切る。ここではある程度意図的に操作された音楽が、不特定多数の視聴者に届けられ、共有される。このようにメディアは決して一方通行ではなく、人から人へのコミュニケーションとして情報を伝達すると同時に、大勢の人々を結合させ、知識や経験を共有しあうコミュニティを形成するのである。

だからメディアは人々の生き方や日常に影響を与える。 *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics between the Modern and the Postmodern* のダグラス・ケルナー(Douglas Kellner)によれば、日常生活の構造を構成するのはメディアであるという。メディアは、何が良くて何が悪いと考えられるのか、あるいは何がポジティブでネガティブなのか、そして悪と正義がどういうものかを定義づける土台となる(Kellner 1)。メディア

アは共有される知識や常識を形づくり、人々の行動や選択 —学校や職業、趣味、コミュニティといった— を左右し、日常を変えていく。メディアは集団のなかにいるわれわれの日常そのものであり、文化である。

60年代にメディアが日常生活を変えると説いたのはマーシャル・マクルーハン (Marshall McLuhan)であった。マクルーハンは『メディア論—人間の拡張の諸相』 (*Understanding Media*)において「いかなるメディアやテクノロジーのメッセージでも、それは人間の社会に導入するスケールやペース、パターンの変化に他ならない」(McLuhan 8)と述べており、メディアそれ自身がわれわれの身体や感覚の拡張として、行動の尺度や日常生活のパターンを変容させるという。³

桂英史は「情報学とメディア論—『メディア論講義』序説」でメディアはメッセージを運ぶ容器であり、同時にメッセージを運んでいる器そのものがメッセージの意味内容を決定してしまうこともあると述べている(68)。すなわちメッセージを伝達するそれぞれのメディアが、伝わる意味を決定してしまうというのである。音楽ひとつとってみても、伝達される形式によって人々に作用する仕方は大きく異なる。同じ音楽だと思われていても、それを表象するメディアによってメッセージの在り方、受信への作用はそれぞれ異なる。たとえ同じ曲であっても、ラジオから流れる音と、ミュージックビデオ、ステージ上の生演奏では、すべて受け手の持つ意味が変わるということである。メディアは単に情報や出来事を発信者から受信者へと伝えるものではない。それぞれのメディアは身体の拡張として、それぞれ異なる形で人々の生活に作用するものである。

メディアがメッセージであるというマクルーハンの主張は、メディア=媒体というその特性からして、複合的な媒介を通じてわれわれを別の生活の場へと移行させるということである。だとすれば、鉄道や電話、貨幣などのメディアが、利便性を向上させ、人や物の流通を可能にしたというよりも、メディアのメッセージによって人々の日常空間—市場や生活の構造—を一変させたというべきである。すなわちメディアのメッセージは、解体や再生産を含む社会の変容を意味しているのである。このことは、メディアがもたらす事象

について、ひとつのメディアだけで説明することが困難なことを示唆している。例えばテレビが社会にもたらす変化は、テレビの特性のみで判断できるものではないし、楽器や声から発せられるメロディや台詞は、音の言語として複合的にわれわれに作用する。われわれはつねに複数の異なるメディアのメッセージを受け取っているのである。映画にしても音楽にしても、それ自体が多元重層的なメディア・システムとして捉えることができるだろう。

また一方でメディアは、人々の共同の参加を要請する。『メディア論—人間の拡張の諸相』のなかでマクルーハンは、貨幣がいかにかに人々の共同参加によって意味を持つかを説明する(McLuhan 144)。人々の貨幣を交換するという共同の参加がなければ、貨幣の価値は見出すことができない。人々が貨幣を使用することで、物品を商品として貨幣から切り離し、貨幣という機能そのものを生産し、新しい労働のシステムを生みながら、社会の形態を変容させていく。

人々の参加については他のメディアでも同様に考えることができる。あらゆるメディアのメッセージは、われわれの身体を拡張させ、われわれの共通の行動に影響を与える。そのためメディアは人々を経済的、政治的な行動に参加、実践させる。そしてその実践に準じて共同体が形成されたり、新たな規制や制度が生まれたりするのだ。

蓄音器やレコード、ラジオが生産され、聴覚によって情報を仕入れる時代になったことで、音の役割、つまり音楽や声の役割は飛躍的に重要となった。このとき人々は、音で富を蓄積させ、新たな部類の仕事や技能を発生させた。このようにラジオやレコードなどの普及もまた、人々の共同の参加と相俟って、日常生活を生きる感覚や方法を変えていく。しかしここで強調しておきたいのは、人々の実践によって複数のメディアが互いに交錯しあい、更なる技術形式を生むということである。小説がドラマ化され、映画が小説となり、写真と融合するだけでなく電子的に動く絵画が登場したり、DJ がレコードを再利用したりといったようなメディア同士の相互作用は、メディアの「新たな比率」を生み出す。このことを踏まえてマクルーハンは言う。

It is the poets and painters who react instantly to a new medium like radio or TV. Radio and gramophone and tape recorder gave us back the poet's voice as an important dimension of the poetic experience. Words became a kind of painting with light, again. But TV, with its deep-participation mode, caused young poets suddenly to present their poems in cafes, in public parks, anywhere. After TV, they suddenly felt the need for personal contact with their public. (McLuhan 58)

音響メディアが詩と結合し、視覚メディアが詩人をパフォーマンスへと導いたのはごく自然のように思えるが、それは詩人と受け手の実践があったからこそである。この人々の実践への参加は複数のメディアを融合させ、さらに別の場へと実践を拡大させていく。メディアは人々の実践によって別のメディアと相互に作用するのである。

携帯電話で読まれるケータイ小説は、新たな形の小説の枠組みだけでなく、その世界に縁のなかったライター、小説家を生み出したし、また初音ミクのような VOCALOID は、インターネットサイトで無数の作曲家たちによって次々と色付けされながら、音楽業界そのものを拡大させた。携帯端末でどこでも気軽に書いて読める物語。著作権のないボーカルの声。これらはいずれも人々の参加を要請する。このようなハイブリッドなメディアの作用は、そもそもメディアに備わっている特性だといえる。つまりメディアの相互作用は身体 of 拡張に伴って、人々の行動の内側にすでに内包されているわけである。そしてメディアの交差によって生み出されるのは、政治や経済を含む新しい社会の形である。

吉見俊哉は『メディア時代の文化社会学』において、新しい技術が最初から新しい社会を生み出していく運動に内包されていることを指摘する。蓄音器にしる、電信や電話にしる、新しいメディアの登場を可能にしたのは、そうした「発明」を、その運動過程の一部に組み込んでいた近代社会の文化構成そのものであった(吉見 6-7)。

口承や筆写の時代から活字メディアへ、さらに電子メディアへの移行は、表象の無限複製によって創られた新たなメディア空間や新しい知と権力の生産、あるいはコミュニケーションの場の導入である。だとすればこのような移行は、自己のアイデンティティや差異、他者、権力関係といったものが再生産、再配置されていく人々の文化実践の結果として捉えることができる。

そこでここではメディアと日常空間の変容の間にある人々の参加を問題にしたい。すなわち人々が文化実践として社会を変えていくプロセスについて考えてみたい。ロジャー・シルバーストーンが *Why Study the Media?* において提示しているように、メディアを媒介作用(mediation)として捉えてみるのである。

Mediation involves the movement of meaning from one text to another, from one discourse to another, from one event to another. It involves the constant transformation of meanings, both large scale and small, significant and insignificant, as media texts and texts about media circulate in writing, in speech and audiovisual forms, and as we, individually and collectively, directly and indirectly, contribute to their production. (Silverstone 13)

われわれはあらゆるメディア・テキストを移動している。メディアの空間に入り込んで出ていくことを繰り返す。この連続的な経験によって得られる情報が、われわれの認識を形づくり、一定の考えや生き方を産出していく。そしてその情報を、当然のように共有できるものとして、われわれは誰か別の他者とシェアする。メディアはわたしと他の誰かがあたかも共通の意識を持っているものとして認識させ、共同体を形成させる。

このようなプロセスは、すべて意味の生産に関わっている。人々の何かに参加する何気ない行動が、他者と協働して意味を産出する実践となる。書いたり、話したりすることが媒介を作用させる実践となり、意味はその媒介作用によって交換され続けている。すなわ

ちメディアに媒介された言説や出来事、シナリオ間のわれわれの移動は、意味を循環させ、生産、再生産していく連続的なプロセスだということである。

メディアは社会を意味あるものとしてわれわれに認識させる。そして意味を再生産していく連続的なプロセスは、社会を変容させていくわれわれの実践なのである。だがメディアが社会を変容させるとすれば、われわれ自身もまた変容していくはずである。そこで次にあらゆる意味の生産に貢献しているわれわれ自身について、媒介作用のなかで特定の場へと配置され身体化される主体としてのわれわれ自身、すなわちアイデンティティについて考えてみたい。

2. プロセスとしてのアイデンティティ

スチュアート・ホールは“Who Needs ‘Identity’”という論文で、アイデンティティを自己の起源を探る帰還、ルーツへの帰還とは異なり、文化を構成する言説内からの、来るべき道筋として、歴史や言語、政治、文化といったあらゆる環境のなかで生産されていくものとして捉えている。人々が向かうのは、身体の記憶と経験によって移動しうる場所であり、決して過去の一時点ではない。

Precisely because identities are constructed within, not outside, discourse, we need to understand them as produced in specific historical and institutional sites within specific discursive formations and practices, by specific enunciative strategies. (Hall 4)

アイデンティティは、言説実践によって合意された規律のなかで、他者との関係から導き出される。すなわちそれは、歴史を変容させるような運動や場所である他者を取りまく特定の環境、制度的場のなかで、自分がどのように位置づけられるのかによって規定される。その位置づけはプロセスとして、様々な環境に依拠しながら絶えず変化していくものである。

ホールはまた、アイデンティティを「出会いの点」として捉えるべきだと主張する。つまり「一方には『呼びかけ』ようとする試み、すなわちわれわれに語りかけ、特定の言説における社会的主体としての場へとわれわれを迎え入れようとする言説実践があり、他方で主体性を生産し、『語りかけられる』ことのできる主体として、われわれ自身を構築するプロセスがある。この二つの出会いの点、『縫合』の点」としてアイデンティティを捉えるのだという(Hall 5-6)。少し難解な言い方だがホールが言わんとしている出会いとは、すでに構成されている今在る現実である社会と、それに準ずる自己として自分自身を社会に染めていくプロセスとの節合点のことである。

主体と言説との出会い、これがアイデンティティ生産の鍵であるということは、アイデンティティはそれ自体、社会的に交換される意味として捉えることができるだろう。いわばアイデンティティは自己だけの問題ではなく、自己がどのように社会的に認知されるのかによって左右される。

問題なのは、主体を節合する言説が人々を縛る権力装置だということである。自己の意味の生産として言説と出会うことは、人々に語られ、それ自体言説の一部となるような、ミシェル・フーコーがいうところの「言説事象」、すなわち「言説化」である。その場合、どのようにアイデンティティを生み出す主体を構成することができるのかを考えなくてはならない。権力である言説と関連しながら、われわれはいかに主体を理解可能な社会的主体として構成できるのだろうか。

アメリカで生まれた子供を例にした場合、アメリカという国家、あるいは生まれた地域の慣習を守ることを親や社会はその子供に要求していこう。社会のルールは言説であり、権力であるから、子供はルールに従って行動するようになる。しかし、キリスト教の白人家庭が多数の地域で、イスラム教の黒人家庭に生まれたとなると話はさらに複雑となる。アメリカの保守層がマジョリティの地域では、イスラム教や黒人の子供は、変わり者や逸脱者というレッテルとともに社会的に抑圧されていくかもしれない。これはアメリカという歴史を含めた社会的言説と、その社会にとって特殊な自己との出会いである。すなわちその子供は元々アメリカから逸脱したイスラム教の黒人信者として生まれたのではなく、逸脱したものとして「言説化」させるべくその地域の人々によって語られ、位置づけられたのだ。つまり、人種的、宗教的なマイノリティとして社会的に構成されたのである。このときその黒人のアイデンティティは周辺化されたものとして位置づけられる。

しかしながら、アイデンティティの生産はただ主体が言説へと節合されるという一方的なプロセスではない。それはホールが出会いだと表現したように、いかに主体を意味の体系のなかに組み込んでいくのかという主体側のプロセスでもある。

主体はただ言説に呼びかけられているものではなく、「呼びかけ」に答えなくてはならな

い。しかし黒人の例でみたように、「呼びかけ」への応答が必ずしも安定した節合を約束するものではなく、安定したアイデンティティを生み出してくれるわけでもない。すなわちホールが注目しているのは、主体が言説の流れのなかへと「連鎖化」していくプロセス、主体と言説の出会いの間にある表象のプロセスについてである。⁴

ホールによれば、アイデンティティはそれ自体何を表すのか、どのように示されるのかという表象であり、表象がいつも大文字の他者の場から構築され、語りかけられる主体の意思とは必ずしも適合しないことを知りながら、それでも主体がとらされてしまう位置のことであると言う(Hall 6)。

アイデンティティが言説と自己との出会いの点に一決して完璧に安定したものではなく、言説へと連鎖的に入っていくプロセスとしてのみ一生産されるものであれば、アイデンティティに核となるものは存在しない。したがってマイノリティのアイデンティティは、決して永遠に抑圧されたものとしてあるのではない。つまり、主体は社会との狭間でつねに揺れ動いている不安定かつ分裂したものである。だとすればときにそれは不自然で気味の悪いものとして、理解不可能な存在となるかもしれない。

しかし『ジェンダー・トラブル』のなかでジュディス・バトラーが指摘しているように、そのような不安定な要素があるからこそ、それを契機に政治的権力を持つ側から位置づけられる身体や政治そのものを見直すことが可能となる(250)。したがって不安定な自己を、どのように集団のなかの自己として認識し、また他者に認知させるのか。私は誰かという自己の意味をどのように生産していくのかが重要となってくる。

このようにアイデンティティを生産するにはまず、自己の不安定な要素をいかにして他者と共有できる意味として表象するのかという問題がある。これは、言説へと応答していく主体の実践についてのことである。

主体と言説の縫合は、つねに連鎖し、他者との関係のなかで循環していくものであり、連続的な意味生産のプロセスのなかで行われる。そのプロセスのなかで、交換され、共有される意味としてアイデンティティを捉えるならば、主体が、表象し、表象されることで、

自己の意味を再び生産すること、すなわちアイデンティティを再生産し、脱構築することもまた可能なはずである。そこで次にアイデンティティを再生産する上での主体側の実践について考えてみたい。

3. 主体のメディア実践

アイデンティティを追い求めていくことは、他者との関係を出発点として、媒介作用のなかへと意味を流し込んでいくことに他ならない。このときメディアは他者とコミュニケーションする主体としてわれわれを構成していく。メディアはコミュニケーションの場であり、われわれを他者へと向かわせる原動力となる。

『精神分析の四基本概念』における他者と主体についての議論のなかでジャック・ラカンは「他者とは、主体に関して現前しうるほどの事柄をすべて支配しているシニフィアンの連鎖が位置する場である」と記す(272)。シニフィアンの連鎖が位置する場とは、意味を持つものの領野、つまりメディアの媒介作用のなかである。

われわれは主体として構成されるために、自分自身の意味を求めて、他者の位置へと、すなわちメディアの媒介作用のなかへと入っていく。他者と共有できる自分自身を欲望し、われわれはメディアと関わる。自分自身をメディアによって見出すことを主体は欲望する。⁵ だがラカンの議論を参考にすれば、主体の欲望が構成されるのは、他者が話したり、言いつけたり、意味として表すことのできる場に他者の欲望があるかぎりにおいてである(294-295)。だから自己言及の欲望もまた他者の位置にある。つまり自己を欲望することは、他者の位置から自分をみることであり、他者を欲望することでもある。したがってわれわれはメディアを通して他者としての自己を、欲望の主体としての自己を構成する。言説が形づくられるのもまた他者の位置であるから、主体はメディアに動機づけられた自己に意味を与える行為によって同時に言説と出会う。

欲望の対象へと向かい、様々なメディアと関わるプロセスが、われわれ自身の、あるい

は国民共同体のような集団のアイデンティティを形成していく。テレビやラジオ、小説などのメディアは、それ自体言説として人々を束縛しながら、国や地域、歴史、経済といった環境に応じた自己を見出させて、主体を社会的に構成するプロセスを提供している。

大文字の他者、もしくは主体に欠けているものとの関係を通じてアイデンティティが生産されるように、アイデンティティとはわれわれがいったいどこから来たのかを探り当てるプロセスではない。それはわれわれがいったいどこに向かうことができるのか、どんな風になりたいのかという理想や欲望であり、自己のモデルとなりうる欲望の対象についてのことである。

元山千歳は「スーパースターの文化研究—ジョン・ウェインとアンジェリーナ・ジョリー—」において、「他者の言語によって自己をつくる主体であることを出発としたわれわれは、メディア文化というコミュニケーション現場において、ときには物語のヒーローやヒロインとして、その身体をかぎりなくメディア化していく」(22)と述べる。映画や小説などのメディアと関わりながら、われわれはそこに登場する人物を自己のモデルとして取り込んでいく。われわれ自身、メディアのなかでメディアとして表出し、特定の言説実践の場においてアイデンティティを生産する。

このようなプロセスは、メディアとしての他者に向かい、同一化と上演を通して自己を見出そうとする実践である。われわれはいつもメディアの力に突き動かされながら同一化と上演によって自己の意味付与実践を行っているといえる。

同一化

フロイトは手本や見本とみなされる他者に似せて自己を形成することについて「集団心理学と自我の分析」のなかで「一人の自我が、他人の自我にある点で重要な類似をみつけたとき、われわれの例でいえば、同様な感情を用意している点で意味ふかい類似をみとめたとき、それにつづいてこの点で同一視が形成される」(224)と記す。根源的な欲望の対象である父と母という他者を取り込むことによって幼児が自己を形成するのだが、やがて同

一化の過程はより広い社会的な自己を構築するために別の他者へと移行する。この際、自己の身体は欲望の対象というエロスのな身体として構築される。

竹田青嗣は『フロイト思想を読む』でこのエロスのな身体について、欲望のまま行動する動物的な身体ではなくて、基本的に親子関係を軸とした人間的な社会関係の内側で、文化的に形成されていく身体だと述べている(251)。

一方、ジャック・ラカンにとって自我はすでに分裂している。生後 6 か月から 18 か月の「鏡像段階」を通して幼児は自己を認識するというのがラカンの論である。母親に抱かれた子供が鏡を通して自己を認識しようとするとき、母親の存在は理想的な自我として映る。その時、自我の像は想像界において統一された同一性の感覚として取り込まれる。自己の出発点は、他者の欲望のまなざしとして自我を認識する瞬間だということである。しかしながら、鏡に映る自我は現実の身体とは異なる。つまりその姿は想像的な自己に過ぎない。その瞬間、自我は一統一性のない分断されたものという一欠如に突き当たってしまう。

『ラカンと政治的なもの』のヤニス・スタヴラカキスによれば、フロイトが自身の理論において、フェティシズムや精神病の作用として自我の分裂に言及していたのに対して、ラカンの立場からでは、この裂け目が主体性の構成要素として理解されるという。

フロイトは、主として哲学的な関連性をもつような主体の観念には言及していないが、ラカンは彼の教えのまさに初発の時点から、その理論体系の焦点を主体性の観念—彼はそれを根源的な裂け目として、したがってフロイトの自我の分裂という着想を一般化したものとして理解している—に向けていた。(39)

鏡のなかにみる自己の幻影が自己同一性の欠如、疎外されたものとして宣告されたとき、安定した自己同一性を求めて、今度は言語的な表象の領野、いわゆる象徴界へと入っていく。つまり鏡のなかの理想的な像が母という他者であり、自己と同一ではないことを宣告

された主体は、自己を求めて言語世界へと入っていく。このことは、自己がはじめから脱中心的であり、自己の本質の欠如として理解されなければならないことを示す。なぜなら言語世界に入っていく過程のなかで言語によって自己が構造化されるわけであるが、同一化の対象を含めその構造は—自分の名前や場所、家族などの—言説によって予め規定されているからだ。つまり、言説という権力の場によって主体が構成される限り、主体は一本質が一欠如した主体であることを改めて示すのである。⁶ ラカンの理論に沿って言語を他者として捉えた場合、われわれは他者の位置から自分をみることでしか自己にはなれない。だからつねに自己は中心のない恣意的な言語によって決定されているにすぎないのである。

一方、欠如した主体が自己の出発点であっても、ひとつの欠如を乗り越えたというだけでは不十分である。自己言及の欲望にかられた自我は、自己同一性の感覚を構成するために他者へと向かうわけだが、その試みは失敗する。同一化は自己同一性を獲得することの失敗からくる結果なのである。つまり、自己の本質、根源を知ろうとする試みはいつも失敗に終わるかわりに、他者に同一化することで自己に言及しようとする。しかしながら、他者は他者でしかいないため、自己言及は不完全に終わる。だからアイデンティティが永遠に終わることのない連続的なプロセスとなり、その限りにおいて自己の欠如はつねに連続して乗り越え続けられなければならない。他者への同一化によって明らかになるのは、またしても自己の欠如である。そのためアイデンティティの感覚が見出されるには、他者との連続的な同一化によって自己の不在の穴埋めを行う必要があるのだ。われわれは自己を保ち続けるために絶え間なく他者に同一化し続けている。繰り返し親や親せき、隣人、友人などを通してわたしは誰かということ、自己の意味を再生産し続けている。また家族、学校、会社など、あらゆる場でわれわれは同一化する対象を変えて、あらゆる場面に応じた他者として自己を見出していく。

表象の領野で、他者と共有しうる意味としてアイデンティティを生産するには、言語的な他者へ同一化するしかない。ホールが他者のまなざしの先にある分断された自己として主体性とアイデンティティを考察したのは、まさにこのためである。アイデンティティが

精神的かつ社会的な主体性の構成によって生産されるものであれば、自己は鏡に映る社会的な他者であり続けなければならない。⁷

端的に言えば、自己は他者に見出される欲望の対象としてしか存在しえない。承認欲望という他者の欲望の幻影に惹かれて自分自身は他者へと向かう。承認されたい、こういう価値の存在でありたいという自己の意味を求めて、最初は親からはじまり、やがてより多くの他者の視線の先に主体が構成されるようになる。

両親にはじまり、より大きな社会にいる他者へ。繰り返される他者への同一化が主体を構成するプロセスなのだとすれば、それは関係の「転移」としてみることができるだろう。新宮は『メディアと無意識—夢語りの場の探究』のなかで次のように述べる。

われわれは「関係」の「転移」を通じて、内在的存在でもあり社会的存在でもあるという両面のあいだを、自ら媒介している。小さい「関係」と大きい「関係」、あるいは過去の「関係」と現在・未来の「関係」のあいだにもう一度「関係」が作られる場所、そこがわれわれの居場所である。したがって、われわれ自身がすでにある種の媒介を行う場所、つまり媒体であり「メディア」なのである。(94)

大きい関係や小さい関係の間、過去と未来の関係の間、家族と社会の関係の間、色々な関係との間でそれらをつなぎ合わせ媒介する場が、われわれの主体である。すなわちわれわれは関係の「転移」を通じて、われわれ自身メディアとして、家族や学校、会社、地域、国といったあらゆる場において自己の意味付与実践を行っていくのである。

上演と意味の生産

われわれはたとえ他人にみられていない一人の状況であっても、劇作家、演出家、役者、

観客として何かに同一化した自己を演じていて、いつも物理的にそこにある以上の何者か、あるいは想像的な存在である。なぜならわれわれが<演じる人間>、上演する人間であるからだ『メディア時代の文化社会学』のなかで吉見俊哉は言う(261-62)。

われわれは社会的な何者かとして存在するために、つねに他者に同一化した自己を演じている。同一化は精神の動きであるが、現実の上演によって主体は言説へと流れ込む。つまりわれわれは他者に同一化し、実際に他者としての自己を上演することで、自分が何者かということ了他者ととも認識するのである。

シルバーストーンは、われわれの生やアイデンティティはいつも上演(performance)に依存していると主張する。それらは上演されることで実感され、現実のものとなる。上演によってわれわれが現実へと入っていくというこの観点からすれば、社会的なものは意味の網目である。この網目は、織りなす意味が共通のものとして保持される限り、つまり反復され、共有され、コミュニケーションされ、そして課される限り、維持される(Silverstone 70)。現実はずねに上演されており、そのことが意味を維持しているのである。われわれは観客として、テレビやイベント、話し手などを通して上演に触れ、そして今度は上演者としてその現実に参加する。われわれの生やアイデンティティは、意味の網目、すなわち日常のテキストや言説のなかで、いかに上演されるのかにかかっている。

この点において、上演とは媒介作用そのものであり、意味を共有させ、共通の経験を構築する「大衆の領有行為」(Silverstone 74)なのである。しかし、「大衆の領有行為」のなかで、われわれはどのように自己の意味を再生産すればよいのだろうか。

われわれはメディア身体として、上演によってリアリティを経験し、様々な意味を生産、再生産すべく表象し、表象され続けている。だから自己を再表象させること、つまり同一化と上演の実践を戦略的に捉えることで、自己の意味を再生産させることも可能だろう。

特に抑圧されたマイノリティにとっては、音楽やダンスといった上演によって言説の流れのなかに自らの主体を連鎖化させること、同一化と上演による実践をいかに行うかが重要であった。そのため次にわれわれは、意味の再生産を可能にする場について考える必要

がある。すなわち実践を成り立たせている場、コミュニティにおけるルールがつくられる場、意味を交換するため無意識にわれわれが参加している上演の舞台としての場についてである。

4. 物語の上演

物語と意味の共有

ロラン・バルトは『物語の構造分析』において、「物語はコミュニケーションの伝達物」(36)であると述べたが、物語は語り手と受け手によって構成され、他者と意味を交換する場となる。ここでいう語り手とは、作者やナレーターのことだけではない。語り手とは物語の内部にも存在し、物語を語る人物、あるいは登場人物のことでもある。

そして物語は小説や映画の世界だけでなく、歴史や絵画、会話、記事、建築物、ファッション、そして音楽のなかにも存在し、日常とともにある。それゆえ物語はつねにわれわれとともに存在するといえる。

物語をもたない民族は、どこにも存在せず、また決して存在しなかった。あらゆる社会階級、あらゆる人間集団がそれぞれの物語をもち、しかもそれらの物語は、たいていの場合、異質の文化、いやさらに相反する文化の人々によってさえ、等しく賞味されている。物語は、良い文学も悪い文学も区別しない。物語は人生と同じように、民族を越え、歴史を越え、文化を越えて存在する。(バルト 2)

物語がすべての民族、社会階級、集団に共有されるものであるとすれば、物語もまた人と人との間を横断して存在するものである。物語はコミュニケーションする場であり、<わたし>と<あなた>の関係が理解、共有できる枠組みとして、日常生活のなかですでに上演されて

いる。

日々の上演というパースペクティブには物語が欠かせない。われわれは断片的な物語のなかで生きており、日常生活を構造化している。ここでいう物語とは、主体が上演の外側に位置して操作できるようなものではなく、台本をただ演じて反復していくものでもない。吉見の『都市のドラマトルギー—東京・盛り場の社会史』による上演論パースペクティブを援用すると、ここでの物語の上演という視点は、上演される役柄以外に自由な主体を認めないし、上演を単なる台本の尾行とも見なさず、むしろ自由に生きる主体が上演の一契機として現れるのであり、またその現れ方も上演自体のなかで変化する(29)。上演はそもそも物語のなかに現れるのであって、物語の外側に自由に生きる主体が構成されることはない。つまり物語は自由に生きる人々の関係性を規定し、社会における秩序のバランスを保たせている。性別や民族などのある特定の自己として生きるべき道は、他者の場に位置しているメディア・テキスト、ドラマやシナリオといった物語の上演のなかに委ねられているのである。そのためアイデンティティを生産しえる場には物語がある。

物語はわれわれに参加するよう呼びかけてくる。

Stories need audiences. Stories need to be heard and read, as well as spoken and written. There is also a claim for community within the telling, a wish for participation, a drawing in, a suspension of disbelief, an invitation to move into and to share, however briefly, another world... They are an essential part of social reality, a key to our humanity, a link to, and an expression of, experience. We cannot understand another culture if we do not understand its stories. We cannot understand our own culture if we do not know how, why and to whom our own storytellers tell their tales. (Silverstone 40)

物語は人々に聞かれ、読まれ、話され、また書かれることで、共有される社会的現実を構築していく。そして物語が社会的現実を生きる人間性の鍵であるならば、物語はわれわれにどのように社会で生きていくべきかを提案し、導くものである。

シルバーストーンによればわれわれは、自分自身を位置付けるため、あるいはプロットを追うためにキャラクターやトーンに同一化し、模倣のために物語を受容する力を持ち出したり、持ち出さなかったりする(41)。われわれが同一化する対象は、いつも物語の内側に現れる。⁸

シルバーストーンはさらに *Why Study the Media?* の8年後に出版された *Media and Morality* において次のように論述する。

Indeed narrative, as I have already briefly indicated, is central for an understanding of the media's role in the creation of a public space for deliberation and judgement. It is through narrative that the world appears in its vividness and in its capacity to create and sustain significance. It is in the stories we tell ourselves, the historical and contemporary as well as the fantastic, that we seek and sometimes find the shareable meanings that create the possibility for a shared understanding of the world. Narratives are inclusive even through they exclude. (Silverstone 52)

物語は人々の行為や感覚を繋ぎ合わせるメディアの最も重要な役割を果たしている。この見方では物語なしに世界を見たり、理解したり、解釈したりすることはできないということになる。

同時に物語は、あらゆる感情を意味として提供し、共有する場を構成する。怒り、哀しみ、喜び、愉しみといった様々な感情は、強力なコミュニティを創り出し、公と私を混同させる。国家の悲劇は国民の哀しみ、都市の喜びは住人たちの喜びだと表現されるように。

集団のなかの自己、すなわち物語を自己の物語として上演することで、われわれは他者の現実を生きる。

このようにあらゆる物語はコミュニケーションの産物であり、ある種のコードに基づいて展開されていて、社会や文化を認識する枠組みである。われわれが他者へ同一化し、上演することができるのは、意味を共有、交換する枠組みとしての場である物語があるからだ。

脱物語の上演

政治学との関連のなかで物語を分析したモウリーン・ホワイトブルック (Maureen Whitebrook) は *Identity, Narrative and Politics* において、物語るという人々の基本的な活動に基づいて構築されるアイデンティティのことをナラティブ・アイデンティティと呼び、人は物語を通して自分自身の日常や人生を理解すると述べる (Whitebrook 9)。われわれの自己は、ナラティブ・アイデンティティとして人々に絶えず物語られることで、自身の人生を物語として理解する。つまり身体の内ナレーションとして自己を語ることは同時に物語られることであり、他者である対象の経験を上演することである。したがって自己を語ることは、アイデンティティを生産することへとつながっていく。

しかしながら、物語はある種の言説として、特定の空間を囲いつつ歴史や制度とともにある。アイデンティティの再生産は、歴史や制度の上に成り立ちながらも、同時にそれらを変容させる契機として実践される必要があるだろう。そのために物語は再編されなくてはならない。脱物語化された物語を上演しなければならない。

再編された脱物語は、理想の姿である幻影的自己を映し出す。つまるところ、語る自己とは、保証されたものではなく、つねに他者と自己の間で想像される脱物語上の幻影なのである。

スタヴラカキスによれば、主体の欠如、われわれの社会的、政治的世界を横切っている

欠如を埋めようとする最後の試みにおいて、主体は幻想に助けを求めるという(97)。

スチュアート・ホールもまたアイデンティティについての論のなかで次のように述べる。

They(identities) arise from the narrativization of the self, but the necessarily fictional nature of this process in no way undermines its discursive, material or political effectivity, even if the belongingness, the 'suturing into the story' through which identities arise is partly, in the imaginary (as well as the symbolic) and therefore, always, partly constructed in fantasy, or at least within a fantasmatic field. (Hall 4)

自己の物語化—物語る身体として自己を上演すること—はいつも幻想性を含んでいる。ホールはアイデンティティのプロセスのひとつ—「物語への縫合」—が部分的に想像界に所属すると説明しているが、それは物語る自己がいつも幻影にすぎないからである。

ニュースやインターネット、映画、新聞、絵画、音楽のようなメディアが人々に提示しているものは、他者と共有することのできる想像上の物語や作品、そしてその場に参加するよう呼びかけられた幻影的自己である。メディアによって構成される幻影的自己に同一化することで、また集団内で脱物語化されたメディア・テキストのなかで幻影的自己を上演する過程を通じて、われわれはアイデンティティを再生産することができる。

われわれが参加している物語はいくつかに断片化されてはいるが、複雑に交錯しあいながら、自己を認識する術を与えている。われわれはいつも仕事や家庭、恋愛、学問、趣味など、それぞれの物語に参加しており、ある目的や結末に向けて進んでいく。それらの物語は幻影的自己へと動機づける。

自己に不在の対象 a を追い求めて、脱物語からくる幻想的枠組みによって想像される幻影的自己にわれわれは同一化する。この脱物語を上演する幻影こそ、分裂し、不安定な主体を唯一支えることが可能な、主体と現実のバランスを取り持つメディアだということだ

ある。メディアは物語を伝達し、構築もする。想像的なものであれ、物語はリアリティを形づくる道標となるし、それがわれわれの日常であると、リアリティであると判断させるのもまたメディアの役割である。メディアの媒介作用のなかで、脱物語化し、自己を上演することが、社会的な意味としてのアイデンティティを再生産しえるのである。

ひとつの例として、2015年にサウス・カロライナで起きた事件をあげてみたい。アメリカ全体の問題となったこの事件は、大衆のなかの自己として多くの黒人たちが自らの意味を再生産しようと試みたケースである。

2015年の4月4日にサウス・カロライナで起こった黒人射殺事件には、白人警官であるマイケル・スレーガーが逃げる黒人に対して8回にわたって発砲した映像が残っていた。人種問題へと発展したこの事件は、カロライナという都市の問題として被害者と都市の悲劇を重ね合わせ、人種差別の歴史を呼び起こした。その2か月後、同じサウス・カロライナのチャールストンの教会で9人が射殺される事件が起きた。犯人は白人で21歳のディラン・ルーフという若者だった。ディラン・ルーフは黒人への嫌悪を明示しており、チャールストンを選んだ理由について、かつて黒人の比率が高く歴史的な場であるからだと主張した。さらにルーフはネット上で予め犯行を「宣言」していた。そこには、南北戦争時の南軍旗を持つ写真や、星条旗を燃やす写真もあがっていた(黒沢)。またパークレー郡当局が投稿したルーフの写真は、アパルトヘイト政策時代の南アフリカや、白人支配が続いた旧ローデシア(現ジンバブエ)の国旗のワッペンを縫い付けたジャケットを着ているものであった。ルーフが攻撃の対象を黒人へと向けたのは、アメリカを黒人に乗っ取られないためだった。彼は銃を持った警官であるスレーガーの身体に同一化したのだろう。ルーフは使命感を持って一撃つということを一上演した。

一方6月19日のルーフに対する保釈審問で、被害者の娘は容疑者に対し「あなたは私を傷つけ、多くの人を傷つけたが、神はあなたを許し、わたしもあなたを許す」と述べたという(Ellis)。またNHK NewsWebの「米 黒人通う教会で白人が銃乱射 9人死亡」の記事によれば、マーティン・ルーサー・キング牧師の妻が設立した「キング・センター」

はこの事件を受け、キングがかつてチャールストンの教会を訪れた時の写真を「キング牧師の魂、そして、その哲学に従い、私たちはいかなる人種差別、憎しみ、戦争、そして、暴力に強く反対します」というメッセージとともにネット上に投稿した(NHK NewsWeb)。ストリートでは“Black lives matter”と掲げられ、市庁舎にある南部連合の旗を降ろせと叫ぶ人々が練り歩く。さらに教会の前には多くの花が供えられた。

以下はアメリカの司法省の声明文である。

This heartbreaking episode was undoubtedly designed to strike fear and terror into this community, and the department is looking at this crime from all angles, including as a hate crime and as an act of domestic terrorism.
(qtd. Hartmann)

バラク・オバマ大統領は被害者たちの葬儀の場で、ドラマさながらに“Amazing Grace”を突如として歌い始め、被害者 9 人の名前を読みあげていった。ニック・ブライアントはその時の大統領の様子を、「説教」のような「最も記念すべきスピーチ」だと表現し、「まるでマーティン・ルーサー・キングが腹話術で話しているようだった」と述べる(Bryant)。“Amazing Grace”は、アメリカで最もポピュラーな曲のひとつで、移民国家としてのアメリカの歴史を語り、苦難から栄光への道筋を示すものとして共有されてきた。そしてオバマが突然この曲を歌ったとき、その場に居合わせた人々もまた立ち上がって同じように歌い始めたのである。

サウス・カロライナの黒人たちは、かつてアメリカ中を動かした公民権運動の物語の中心にいた人物、キング牧師を共通して引き合いに出す。キング牧師はアメリカの理想、つまり神の導く理想郷と黒人をつなぐメディアとなったのである。そしてキングを通じた自分たちの一平等な社会、理想郷に住む一幻影的自己にサウス・カロライナの住民は同一化したのである。

だからオバマは、神の恩恵という宗教的な意味合いを持つ“Amazing Grace”を選んだのだろう。物語は怒り、悲しみを伴いながらその解決や治癒に至るまでの道筋を展開する。この事件の被害者の人種差別に端を発する悲劇は、サウス・カロライナという地域と一体化し、アメリカ国家としての悲劇となった。オバマを含めた黒人住民によって黒人とアメリカを結び付ける物語が、再び上演されたのである。

それぞれの登場人物は、それぞれの物語を生きており、黒人の歴史、アメリカの歴史を呼び起こしながら、自己を物語の一部として上演する。もし物語を生きていなければ、誰もキング牧師に言及することはなかっただろうし、被害者遺族が容疑者を許すと話すことなどなかっただろう。この物語の読み手は、ストリートに出て、花を供えることで、物語に参加し、悲劇を上演し、この事件によって生まれた哀しみと怒りの意味を共有した。

あらゆる権力に挟まれながら、人々は物語を上演していく。南部の白人にとって南軍旗は自らのアイデンティティを物語る象徴であったかもしれない。白人にとってそれは人種差別の象徴ではなく、ただ伝統として守り抜いてきた南部文化の象徴であったかもしれない。しかしサウス・カロライナの事件を報道はドラマティックに描き、物語として感情が共有されるように仕掛けていく。実際にこの事件以降、アラバマ州を皮切りに、南軍旗があらゆる場で撤去され始めた。Walmart や Amazon をはじめとしたインターネットでの旗の販売も中止が相次いだ。そしてサウス・カロライナのニッキー・ヘイリー知事は、白人優位を示すシンボルとしてルーフが旗を使ったことを受けて、旗を撤去するよう議会に求めたのである(LoBianco)。“Black lives matter”と街の至る所に書いたり、白人警官やヘイトクライムに抵抗したりするサウス・カロライナの住民の声や身体は、報道を通して、いまだ根強く残る白人を中心としたアメリカの物語や南部の物語を再編する。つまり、サウス・カロライナの住民は、アメリカの物語を脱物語化したのである。しかしこれは、共有される意味の枠組み—それを脱構築するときでさえ—の内側でしか行われぬ。教会で9人の黒人を射殺したルーフは星条旗を燃やし、失われた白人のアメリカを再び物語ろうとしたのかもしれない。だが物語が再び語られるのは、理解しえるコンテキストにおいて

である。なぜなら意味は共有されなくてはならないからだ。物語ることはその経験によって集団と自己が結び付く瞬間であるからだ。サウス・カロライナに住む黒人たちは、アメリカの歴史、宗教的背景を語る場において、アメリカの脱物語を上演したことでアイデンティティを再生産しようと試みたのである。

第2章. 音楽とアイデンティティ

1. プロセスとしての音楽

ここまでいかにメディアによって日常が形成され、われわれのアイデンティティを生産しえるのかを考えてきた。この章では本論の主眼である音楽に焦点を当てて、われわれのアイデンティティが音楽を通してどのように生産されるのかについて考察していきたい。

他のメディアと同様に、音楽もまたコミュニティやアイデンティティを生み出し、われわれの日常に深く浸透したものである。音楽に焦点をあてる理由は、音楽がつねに快楽や娯楽の対象として感覚的に人々の生活に根付き、ときに強い政治的意味を持つからである。

意識的にせよ無意識的にせよわれわれは多くの音楽を消費し、また生産してきた。家庭や学校、テレビの番組、チャリティーイベント、遊園地など、あらゆる場所で音楽は意味のあるものとして、人を惹きつけるものとして歌われ、聴かれている。あらゆる時と場所で、われわれは集団のため、あるいは自分自身のために音楽を使用している。そしてそれらの音楽は、われわれ自身の感覚の拡張として、誰かとつながるコネクターとして、あるいは知を維持、増幅させるためのものとして機能している。音楽はそれ自体コミュニケーションとして、他者との相互関係を通じて人々に共通した経験を与えているのである。

だとすれば音楽にとって興味深いのは、どこでどのように音楽が創造されるのか。なぜある場所で、どのような歴史的経緯によって特定の意味を産出すべく演奏され、消費されるのか、ということである。すなわちここでは、ある作品が黒人性やエスニシティをどれ

だけ表象しているのかという問題よりも、人々がどのように特定の集団内での経験を通して、その作品や演奏を構築するのかに注目したい。

音楽と社会学の関係を再検討したアントワーズ・エニョンの論文、*Music and Mediation: Toward a New Sociology of Music* で示された視点から見た場合、音楽の創造とは、違いを生み出すために、さまざまな要素のあいだにわずかなずれを生じさせることであり、創り出された作品はいつも新しい解釈をもたらすものである(Hennion 99)。彼のいう創造とは、作品を創造者に還元することではなく、音楽を媒体として捉え、多くの人々による語りや創造的な作業によって、創造者とともに特定の音楽を再生産させるということである。

音楽は時間や空間を越えて網の目のように広がり、様々に交錯した解釈を生む。作品はそれ自体社会や時代の影響を受けながら、またそれぞれの場所において変形していく。音楽の専門家やレコード会社、またアマチュア、つまり一般大衆などの関与によって美的快楽の経験が語られ、蓄積される。そしてその経験によって何らかの芸術的嗜好性が作りあげられ、美的価値観は養われる。それが恣意的であれ偶発的であれ、音楽の制度や形式をつくりあげるのである。言いかえれば、われわれの嗜好や美的価値観は、われわれの生きる日常のコンテキストや、言説として形成される音楽に関する知識、美的快楽などの諸々の経験に基づいており、演奏される音楽に呼応する社会や文化との相互関係によって決まっていく。

音楽を創造し、解釈されるその一連の流れは、さまざまな要素にズレをもたらし、ひとつの形やジャンルといった音楽的差異、音楽における意味を生産する。様々なジャンルに音楽を分割していく作業は、実は作曲家や演奏者、聴衆の相互関係によってかなり長い時間をかけて行われている。そしてたとえ同じジャンルの同じ音楽であっても、音楽が多くの人々の間を一メディアとして媒介し続けて一駆け巡っている限り、その解釈は更新され続けていく。

そういった過程に目を向けながらエニョンは、音楽学の言説や録音技術の発展に基づいて神格化されたバッハやモーツァルトに代表されるバロック音楽の解釈が、いかに人々に

よって更新され続けてきたかを分析する。

Bach is neither the solitary individual born in 1685 to whom history would ascribe oeuvre, nor an artificial construct of our modern taste. We listen to him today by way of three hundred years of collective labor, and of the most modern mechanisms, mechanisms that we created to listen to him but also *because we were listening to him.* (86)

西洋近代的な価値観、あるいは壮大な欲望が神格化したバッハを作り上げた。現在われわれは膨大な量の語りによって構築されてきた最新のバッハやモーツァルトを聴いている。音楽を技術の発展によって更新し、受容してきた創造に関わる人々は、時代や聴衆の欲望、欲求に応える形で名作やサウンド、作曲者の人物像といった音楽的背景を形成してきた。

音楽とは楽器や演奏家、楽譜、ステージ、レコードなどのメディアによって顕在化させるものとしてしか存在しない (Hennion 83)。様々な媒体によって顕在化する音楽は、音楽とは何か、を決めている集団の語らいのなかで、演奏され、再生されていくなかで変容していく。それは音楽が、決して独立した要素で成り立っているわけではなく、作曲家と曲、演奏者、聴衆それぞれの相互作用の実践によってつくられているということである。そこで構築される差異、つまり音楽の集団性—バロック音楽や民族音楽といった音楽文化の差異—は、その音楽に関わる人々が演奏、消費したりする音楽的な社会活動の結果として構成されるものなのである。

したがってここでは音楽を表象の結果としてではなく、主体が実践していくプロセスとしてみえていく必要がある。音楽は人々の欲望の集積によって構成されており、時代や場所によって変容していくものであり、なにより人間の行動に直接結びついたものである。音楽が一人一人の実践であるならば、音楽は集団と自己をつないでいくメディアである。このことは音楽の実践が、自己認識の場として機能することを示唆している。なぜなら音楽

が社会的実践の結果であるならば、ある音楽の集団性に身を投じた自己は、社会的に構築された言説実践のなかへと入っていくことになるからである。

サイモン・フリス(Simon Frith)は“Music and Identity”のなかで、音楽が集団的かつ個人的なアイデンティティをいかに生産しているかを示す。

Identity is not a thing but a process – an experiential process which is most vividly grasped *as music*. Music seems to be a key to identity because it offers, so intensely, a sense of both self and others, of the subjective in the collective. (Frith 110)

音楽は他者との相互関係的な経験や、集団のなかの自己という感覚によって、アイデンティティのプロセスそのものをつくり出す。音楽も言語と同様に共通の感覚をつくりあげ、社会的、倫理的なコードを規定するため、音楽的行為に参加することで、われわれの主体は社会的なものとして構成される。つまりフリスの視点から見れば、音楽の活動そのものが、集団の内部に共存しているという感覚とともに集団としての自己の「認識を生きる方法」(Frith 111)なのである。

ここで重要なことは、ある集団の信念や思いが音楽にそのまま表されるというわけではなくて、ある音楽は、他者との関係から導き出される主体と言説との瞬間的な節合のプロセスになりうるということである。

2. パフォーマンスの音楽

国民的音楽や民族音楽、高級音楽と低級音楽といったような差異は、自律音楽や絶対音楽であるかどうかではなく、根源的に結び付いた階級、人種、民族的なものでもない。フリスは次のように述べる。

In short, different sorts of musical activity may produce different sorts of musical identity, but *how* the musics work to form identity is the same. The distinction between high and low culture, in other words, describes not something caused by different (class-bound) tastes, but is an effect of different (class-bound?) social activities. (112)

高級音楽の文化的な特質は、自律したものでも絶対的な価値を持ったものでもなく、ポピュラー音楽や他の民族音楽と同様に、それを演奏、消費する集団の活動内に見出される。人々はパフォーマンスの主体として音楽活動に参加する経験を通して、自己を見出すのである。

だとすれば音楽は、主体が人々に経験として語られ、意味付けされるプロセスを与えてくれるものである。このような言説実践として音楽を分析するには、音楽をパフォーマンス—上演—として捉える必要がある。

なぜなら *Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* のポール・ギルロイ (Paul Gilroy) によれば、「音楽パフォーマンスは、アイデンティティが瞬間的にもっとも強烈な仕方で経験される場であり、模倣や身ぶり、動作や衣装のような意味付与实践をするこれまで無視されてきた様式によって、社会的に再生産される場」(Gilroy 78)だからである。

音楽のパフォーマンスは身体とともにある。身体と行為の関係について『身体の歴史Ⅲ—20世紀、まなざしの変容』の J-J・クルティエヌの言葉を借りれば、行為それ自体が身体であり、その身体の行為によって様々な意味が日常生活の経験のなかで産出される。身体的行為の歴史が表象するのは日常における意味生産の経験であり、その経験は個々の外観と社会的経験の接点、主体の価値観と集団的な規範の接点に位置していると言う (14)。

アイデンティティは、身体の記号が言説的手段によって構築される—表面的な—偽物で

あり、身体表面から生じるパフォーマンス的なものである。音楽によるアイデンティティの再生産は、パフォーマンスがアイデンティティとともにある限りにおいて、主体と社会的なものとの境界に位置する身体をどこに向けて配置していけるのかに懸っている。演奏や踊り、それぞれの表現が共有される場所で、われわれは身体行為を通していかなるアイデンティティを産出しえるのだろうか。

口語的に伝承してきたパフォーマンスの伝統としてのアフリカ系アメリカ音楽が示唆してくれるのは、政治的な行為体である。例えばマイノリティは、抑圧された立場を現実の生活のなかで固定化されてしまっている。ジュディス・バトラーは、抑圧された対象が彼女の議論の中では一女性という概念に固定されてしまっているため、その前提条件から脱しなければならないと主張する。行為体として、アイデンティティそのものをパフォーマンス的なものとする事で、結果的に構成される主体がすべて恣意的な幻にすぎないことをあばいてくれる。バトラーは「身体表面が自然として演じられるのなら、同時にその表面は、自然がパフォーマンスでしかないことを明らかにする不調和で脱自然化された、パフォーマンスの場となることも可能である」(256)と記す。身体と行為の重要性は、固定された自己を前提条件としない新たな可能性を導くことにある。音楽がそれを可能にするのは、パフォーマンス的な音楽によって行為体としての実験的な場を主体に提供することからである。すなわち音楽は、そのもっとも不安定で幻影的な状態を表現できる数少ない場所なのである。

ギルロイもまた、身体相互行為であるコール&レスポンスを実現するアフリカ系アメリカ音楽が、支配から脱却する可能性を持ち、自己と他者の境界線を曖昧にし、断片化した不完全な自己を他者との出会いと対話の結果として、快樂の特別な諸形式をつくりあげると主張する(79)。次にあげるのはギルロイが引用する有名なラルフ・エリスンの言葉である。

There is in this a cruel contradiction implicit in the art from itself. For true

jazz is an art of individual assertion within and against the group. Each true jazz moment ... springs from a contest in which the artist challenges all the rest; each solo flight, or improvisation, represents (like the canvasses of a painter) a definition of his [*sic*] 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 improvisation upon traditional materials, the jazz man must lose his identity even as he finds it. (qtd. Gilroy: 79)

ジャズの即興は、集団的なある種の倫理的、社会的なコードを理解しながらも一時的にそれを忘却し、何もない真っ白なキャンバスの上で自己の音筋を記述していくように自分自身を見いだすプロセスである。これは欠如に直面する不安定な主体が他者との対話によって自己の実現を試みる場となる。

音楽パフォーマンスは、集団における共通の、あるいは自分自身のアイデンティティを表現する参与の場所となり、様々なイベントや出来事に参加する身体と行為が他者との相互経験として、集団のなかの自己という感覚を確認する手立てとなる。パフォーマンスとしての音楽は、それが孤立した現象ではなく、パフォーマーと聴衆の交渉によって生じる社会的な事象なのである。だとすればその事象は、他者と意味を共有し、交換する場をつくりだす。

ニコラス・クック(Nicholas Cook)は”Music as Performance”においてモーツァルトの弦楽四重奏を例に音楽をテキストとしてよりはむしろ、スクリプトとして考える。

Whereas to think of a Mozart quartet as a “text” is to construe it as a half-sonic, half-ideal object reproduced in performance, to think of it as a “script” is to see it as choreographing a series of real-time, social interactions between players: a series of mutual acts of listening and communal gestures

that enact a particular vision of human society, the communication of which to the audience is one of the special characteristics of chamber music. (Cook 206)

このことはすべての音楽的行為に置き換えることができる。つまり音楽作品は、演奏者や場所、聴衆のそれぞれの社会的な関係を演じていくものとして、あるいは社会的意味を生産する実践として捉えることができる。音の並びはテキストとして演奏と聴取によって美的な価値観を生産するが、実のところ、この生産自体が演劇的に上演されることで行われている。音楽が身体に結び付き、身体に意味づけするものであるならば、音楽はそれ単体で何か意味を生産するものではない。それは音楽の作曲から聴取、そして演奏される空間的、実践的諸条件によって形づくられる想像的なひとつの物語作品なのである。要するに、音楽を作曲したり、演奏したり、音楽に同化したりする行為は、演劇の舞台上のように配役された人々のパフォーマンスであり、社会的関係の上演なのである。

3. 音楽と文化的物語

クラシック・コンサートでのマナーやジャズを奏でる酒場での賑わい、これらの空間における音楽に関連した事象は、人々の社会的な立場と関わりながらそれぞれの文化を形成していく。

音楽は確かに性や民族、国を越えていく。だがそれは同時に物語として民族や国といった要素と深く関わりあっていき、それぞれの文化的経験を形成する。すなわち音楽は人々の生活様式に絡み合いながら、自己の認識を生きる仕方や日常を生きるスタイルを提示する。

しかしフリスが指摘しているように、アフリカ系アフリカ音楽を聴いているものが必ずしもアフリカ系アメリカ人に同一化しながらそれを聴いてはいない。

First, that an identity is always already an ideal, what we would like to be, not what we are. And in taking pleasure from black or gay or female music I don't thus identify as black or gay or female (I don't actually experience these sounds as 'black music' or 'gay music' or 'women's voices') but, rather, participate in imagined forms of democracy and desire. (123)

リズム&ブルースやジャズのことをアフリカ系アメリカ音楽と呼んでしまっている以上、名称からくる本質的な差異という誤解を解かなくてはならない。そしてそれらの音楽が黒人以外のアメリカ人やフランス人、日本人にも多く消費され、また演奏されていることから目を逸らすことはできない。アフリカ系アメリカ音楽の聴衆は決してアフリカ系アメリカ文化を生きているわけではない。音楽はある人種や民族だけに理解、共有されるような閉塞したものではなく、むしろ理解されるために、そして共有されるために発信され、提供されるものである。人々は、音楽によって提示され、集団のなかで共有されている作品、つまり理想の物語や民主主義の諸形式に参加することで、その経験を自己の精神と身体に記述する。そしてまた、参加する不特定多数の人々とともに、その物語や諸形式を引き続きつくり上げるのである。

われわれは好みの音楽を体験してみることで、音楽のどこかになにかしら同調する。われわれはどんな部分であれ、その音楽の物語に、サウンドと自分の欲するスタイルに同調する。それはジャズにとっての自由や個性の主張、多様性の混成と融和の要素かもしれないし、ポップ・ミュージックにおけるメロディの音の並びと歌詞かもしれない。またケルティック音楽の民族的な一要素や、オーストラリア先住民によるディジュリドゥの音色かもしれない。

フリスが言うように音楽は想像的な文化的物語に参加する経験を通してアイデンティティの感覚を構築してくれる。音楽はそれ自体文化として差異を越えて人々に共有されるも

のであり、自分にはない大文字の他者の位置から想像される幻影的自己を映し出す。

Music constructs our sense of identity through the direct experiences it offers of the body, time and sociability, experiences which enable us to place ourselves in imaginative cultural narratives. Such a fusion of imaginative fantasy and bodily practice marks also the integration of aesthetics and ethics. (Frith 124)

音楽による幻影的自己の上演は、美学と倫理学の統合を示している。音楽の物語に参加するということは、気に入った音楽の美的で嗜好的な価値観を共有すると同時に、その理想の諸形式や文化的価値を承認することでもある。音楽の上演は他者の位置において社会的な自己の意味生産を可能にする。そしてまたわれわれはその音楽の意味—差異—の生産者でもありえるのだ。

このように音楽活動は自己と他者の間で共謀した欲望の表現として、集団、共同体の関係によって提示された想像の物語であり、アイデンティティを再生産する場である。

音楽の創造は、文化的な物語を構築し、人々の参加を可能にする。しかしながら、それは演奏されることと消費されること—パフォーマー間—によって、はじめて意味を持ちえる。この生産と消費のプロセスにおいてひとつ留意しておかなくてはならないことは、音楽もまた他者の領野の産物であるということ。意味の生産は言説の内側であらゆるメディアを通してなされる。つまり音楽文化は、それ単体で、ある個人の意図で機能することはなく、様々な文化的領域と関連したものとして捉えなければならない。

第3章 アメリカの音楽とアイデンティティ

1. アメリカのナショナル・アイデンティティと音楽

では実際に音楽が人々をいかにつなぎ、共同体として意味を共有してきたのだろうか。すでに述べたように、音を聞くという行為自体人々の生活の内であり、それぞれの文化やアイデンティティに深く関係している。音楽がメディアとして人々にもたらすメッセージ性に焦点を当ててみると、音を奏でる楽器や声、音響空間、歌詞、楽譜など、音楽自体が様々な媒体を通して構造化されたシステムとして、重層的にわれわれに訴えかけてくる。重要なことは、メディア・システムが日常の運動と相俟って、自己や他者、時間や空間といった文化構成を変容させていくという点である。音楽というメディアは、人々が生きる空間にただ存在しているだけでなく、あらゆる価値観や意味を日常のなかへと流し込んでいく。

たしかに音楽は、人種や民族といったものに縛られるものではないし、国境をも越えていく。しかしながら、ある歴史や制度の文脈のなかでは、アイデンティティを生産する過程で、支配的な層がその他の層に対して抑圧的な働きをすることも問題点としてあげておかななくてはならない。つまり他の様々なメディア・テキストと相俟って、音楽もまたあらゆる文化的差異を生産する役割を担うということである。

ではそもそも音楽文化とはいかなるものなのだろうか。音楽もまた、地域に根づく音として、地理的境界線によって分割されてきた。たとえどのような共通点があろうとも音楽は音階とともに地理的、民族的に分け隔てられ、世界各地のワールド・ミュージックとして分散している。おおまかなところでは、呂旋法や律旋法といった音階を使う日本の音楽や、スコットランド民謡、スパニッシュの音階に基づくフラメンコ、さらにブルースなどがあり、それらの上位に中世紀の古代ギリシャの旋法をもとにローマ教会が定めた種々の教会旋法、そして12音階を基にしたクラシックがある。音階と地域がたとえ恣意的な関係であったとしても、それらの音楽は様々な地域に根づく文化の音だといえる。だとすれば、数多くの文化や音楽が混在しているアメリカでは、どのようなかたちで音楽と文化の

関係をもてとることができるだろうか。

アメリカの初期、巡礼父祖たちがマサチューセッツ州に到着した際の音の風景には、おそらく説教や賛美歌があげられる。『アメリカン・ルーツ・ミュージック—楽器と音楽の旅』の奥和宏によれば、マサチューセッツを拠点にしていた入植者たちによって最初に出版されたのは、*The Bay Psalm Book*(1640)という聖書の詩篇をまとめたものだった(16)。この時期にはよく、牧師がその歌集を読み上げ、会衆が同じ箇所を繰り返すというライトニングアウトと呼ばれる合唱スタイルで賛美歌が歌われていた。歌なのか説教なのか区別がつかないほど日常的に歌われていたこの音楽は、紛れもなく植民者たちの文化であり、アイデンティティの源であり、宗教的信条の確認である。

ではなぜ歌う必要があったのか。ウッディ・ガスリーの言葉をここであげておきたい。

文明がほかの何よりもまして、歌をうたうことによって上げられるのは、すべての人が同じ会話に加わることができないばあいでも、あらゆる多くの人びとがある特殊の歌をうたうことができるからである。。。会話が豊作とか凶作、良い政治とか悪い政治、良い情報とか悪い情報、何かほかの良いこととか悪いことについてであるとすれば、それを人びとのあいだに広める最上の方法は、それをうたうことによってである。(qtd. 皆河: 3)

歌は説教と同様にまさにメディアとして民衆の参加を可能にし、社会的な意味を生産する。だから結束力の高い共同体を組織するのに歌は必要不可欠だった。

さらに後の1730年頃にはじまる大覚醒は、「丘の上の町」の実現に向けた民衆の連帯を生みだし、西部へと向かう原動力を高めた。この時には泊りがけで説教を聞いたり、聖歌を歌ったりするキャンプ・ミーティングが行われるようになり、宗教信仰心はさらに強化されていった。こうして説教や歌はアメリカをひとつの目的に結びつけ、ナショナル・アイデンティティを形づくる要素となり、アメリカ文化の基盤を形成するメディアとなった。

言いかえれば、当時の植民者にとって音楽や説教は、アメリカという「神の国」と自分たちを結びつける重要なメディアだったのである。

そもそもナショナル・アイデンティティとは、国家の枠組みにおいて共通の文化というものを想定し、共同体の理想とそれに対する欲望によって結びつけられた国民の共通意識である。アメリカの共通意識は、建国神話の物語によって築かれた強固な土台を持っているとされ、それは常に理想や欲望を内包している。アングロ・サクソンを中心に構築された自由や平等という高邁な理想は、アメリカの信条として文化的、宗教的多様性を統合してきた。*Who Are We?: The Challenges to America's National Identity*の著者であるサミュエル・ハンチントンによれば、アメリカの信条は神抜きのプロテスタンティズムであり、「教会の魂をもった国」の世俗的な信条である。確かに神に導かれし国という認識は、市民宗教とよばれるアメリカ独自の宗教を形成し、文化的、宗教的な違いがあっても、人々をつなぎとめることが可能な状況を作りだした。

堀内一史は『分裂するアメリカ社会—その宗教と国民的統合をめぐって』のなかで、「アメリカの国家理念は、政治的秩序に関する究極的な実在の表現であり、それは神によって与えられ何人も侵すことのできない個人の権利、すなわち自由、生命、平等、幸福の追求として、アメリカの市民宗教の聖典としての『独立宣言』に明言されている」(27)という。この認識こそがアメリカの信条のもと形成されたナショナル・アイデンティティなのである。

一方でそのような宗教的信条は、アメリカンドリームという理想と相俟って、独特な自由というイデオロギーをつくりあげていった。自由の国であれという神による命題が、人々を統合するレトリックとして機能し、その自由を得るために、人々から外れた他者たちを抑圧していくことにつながった。

ではそこで想定され、語られてきた人々とはいったい誰なのか。ポピュラーな、あるいは平均的な人々というのは、その空間の政治的、社会的、経済的、文化的諸条件によって定義づけられる。リチャード・ミドルトン(Richard Middleton)は“Locating the people:

Music and the Popular”においてピエール・ブルデューやホールの言をあげながら「一般大衆」なるものは存在しないと述べている(Middleton 253)。ポピュラーなるものは言説によって左右される想像的な一種の表象にすぎない。建国の父祖たちが念頭においていたのは紛れもなく白人男性を中心としたアングロ・サクソン文化である。その文化と反映しあったアメリカの宗教的信条は、様々なものに媒介されながら、意識的、無意識的にアメリカの国民と直接結びついていた。

今でもなお国歌として歌われ続ける“The Star-Spangled Banner”は、戦争を乗り越えて統合された自由の国というナショナル・アイデンティティを国民に再確認させ続けているし、“God Bless America”や“America the Beautiful”もまた、アメリカの信条を国民の精神に植えつけ、神と自由のイデオロギーを強化する。これらの詩とメロディーは、独立から語られてきた「明白な天命」という理想を映す鏡として人々の意識へと流れ込む。メディアと接するこういった連続的な瞬間が、国民共同体の形成に大きな役割を担ってきた。

様々な楽曲に収められた宗教的信条は、アメリカ・ナショナリズムの基礎となり、様々な環境的資源と相俟ってアメリカを国家として統合していくプロジェクトの一部、すなわち「明白な天命」に導かれる「神の国」を形成するアメリカの物語となっていた。

1776年の独立宣言以降は、「多から一」という標語が国璽デザイン選定委員会によって選ばれ、アメリカのナショナリズムが急速に高まりをみせていく時代であるが、アメリカのメディア文化もまたその時代の原動力であった。

1782年に *Letters from an American Farmer and Sketches of Eighteenth-Century America* でクレヴクールが、新しい人種に溶け合っていく目に見えない人種のるつぼを記したとき、様々な背景を持った多くの移民によって構成されていた場は、特別なひとつの国家へと変容していった。

ノア・ウェブスター(Noah Webster)の *The American Spelling Book* が出版されたのは1783年。続いて1789年にウェブスターは“Dissertations on the English Language”の中でイギリスではなくアメリカ自身の言語システムをつくるべきだと強調した(Webster

542)。 *The American Spelling Book* や 1828 年の *American Dictionary of the English Language* には愛国心や福音主義的プロテスタンティズムといった宗教的信条やナショナル・アイデンティティの強化を図る文章が多数収録された。これらは「多から一」へと進む大きな動きを構成する運動の一部だったといえるだろう。印刷技術の導入は国民を共同体として結びつけ、記憶や土地の均質化を促していくが、同時に 1620 年から変容していったアメリカ独自の文化実践と重なり合っていた。すなわち、アメリカの歴史や記憶を形づくっていく各種メディアは、アメリカという場所とそこにいる人々の身体や欲望が突き動かしてきたそれぞれの運動によって構成されてもいたのである。 *The American Spelling Book* が 9 か月で 5 千部を売り上げ、新共和国のベストセラーとなったことは、印刷物の増加と呼応しながら、当時のアメリカにおいてどれほど共通言語の重要性について問われてきたかを示している。1700 年代後半からのアメリカにとって「多から一」を語る「神の国」という神話はアメリカとは何かという欠如を補う幻影的自己だった。だからこそイギリスからの違いを示す物語はあらゆる側面で何度も上演されなければならなかったのである。

印刷物が普及するにつれて音楽もまた文字化、楽譜化された状態で普及していく。英語で歌われる民謡の宗教的かつ愛国的な歌詞や、“The Star-Spangled banner”、“Yankee Doodle”のようなメロディがアメリカと結びつき、繰り返し歌われることでアメリカ人とは何なのかという意味、つまりナショナル・アイデンティティが形成されていった。1795 年に発行されたアメリカ版“Yankee Doodle”は、元タイギリス軍医がアメリカ軍を揶揄する目的で歌われたにも関わらず、いまやアメリカの栄光を語るものとなっている。この曲をはじめとしてアメリカ民謡の多くは、かつて祖国だったイギリスから持ち込まれたものであり、祖国に同一化する一方でアメリカらしさを歌詞で表すことで、独自のナショナル・アイデンティティを生産していった。つまりイギリスに対するアンビバレントな関係のなかで、疎外される自己を追い続けて神話を上演することで、空白の空間にアメリカという文化的領域を打ち立てた。

歌に限らずアメリカは常時選択が必要だったのだ。イギリスやアイルランドなどその他多くの文化から持ち込まれた物は、アメリカの理想を語る物語へと変容させなくてはならなかった。なぜなら複数の文化的背景を持つ人々の集まりであるために、アメリカ人としての主体はつねに不安定であり、自己が何であるのかを問い続ける必要があったからである。

1765年の印紙法に反対し、イギリス政府への抵抗のしるしとして歌われた“The Liberty song”は、幾度も「自由」という言葉を使いながら自由の国としてのアメリカを描くことで、天命に基づく信条をナショナル・アイデンティティに植え付けていった。次に提示するのはその“The Liberty song”の歌詞である。

Come, join hand in hand, brave Americans all,
And rouse your bold hearts at fair Liberty's call
No tyrannous acts shall suppress your just claim,
Or stain with dishonor America's name.
In Freedom we're born and in Freedom we'll live.
Our purses are ready. Steady, friends, steady;
Not as slaves, but as Freemen our money we'll give.

“The Liberty song”は、自由の名のもとにすべてのアメリカ人の手と手を欲望の鎖でつなげていく。自由の国であるアメリカが生まれた背景には、イギリスの圧政に対する抵抗というものがあった。その抵抗こそが自由のイデオロギーを生んだ実践であり、“The Liberty song”である。

音楽と連動する複合的なメディアは、アメリカという場所を大きく変化させる原動力であり、その場に生きる人々の実践と結びつき、今もなお教会や音楽フェスティバル、あるいは歴代大統領の就任演説などの場において受け継がれ、アメリカと結びつきながら意味

を再生産している。

自由と平等の理念は個人主義社会と相俟ってアメリカンドリームという理想を生み、国民それぞれの夢や物語とアメリカを結びつけていた。国民を結びつけて統一する要素は、いつも理想と欲望を含むアメリカ人の上演から生産されてきたのだ。

しかし一方で原住民や黒人などのマイノリティは、アメリカの宗教的物語から排除されてきた。アメリカの音楽によって映しだされてきた高邁な理想は、マイノリティとの交渉のなかで、巧妙に彼らを排除していき、白人の国としてのナショナル・アイデンティティを生産していった。クリス・ロジェク(Chris Rojek)はグラムシのヘゲモニーの問題に言及しながら次のように記している。

“But the deep ordering of identification between individuals and ruling power is centred on culture in civil society. This is the real axis of authority. It is here, often at a subconscious level, that binding connections between might and right are forged. The strongest and most glamorous elements in culture are connected with what is best for all” (Rojek 105)

最上と思えるもの、巡礼父祖や大統領をはじめとしたアメリカの国家的ヒーローと呼べる代表者は、つねに「明白な天命」を物語り、「丘の上の町」を目指し、アメリカ国民にとっての理想の自己となり続けてきた。国家の中心にある権力は、国家の理想を作り上げ、市民社会に容易に浸透してきたのだ。市民宗教やナショナル・アイデンティティは、歴史、あるいは神話を作り上げることが可能な集団によって構築されてきたアメリカの物語として、意味—アメリカ人とは誰か—を生産し続けている。

だが民謡の中に刻み込まれている抵抗の歴史としての側面からはじまり、アメリカを一つの国家たらしめるための「明白な天命」に基づく信条は、原住民や黒人のようなマイノリティをヘゲモニーのもとで抑圧していく。「神の国」を築くために与えられた地位に甘

んじて、マイノリティは二重の自己を抱えていくことになったのである。

2. マイノリティの音楽文化とアイデンティティ

もちろん「明白な天命」に基づくアメリカという見方は、文化のあまりに一枚岩な解釈にすぎない。アメリカでは坩堝論のように、様々な理由で国を出たすべての移民たちが、英語を話し、イギリス系のプロテスタントであるアングロ・サクソン文化を中心とした一元的な文化に同化していたわけではない。というよりはむしろ、無限に広がる可能性を持った自由の地であるアメリカという場所が、音楽や説教によって結束される宗教的信条と相俟って、移民たちをアングロ・サクソンによって統率された文化の認識へと導いていた。つまり多様性を統一させるためのヘゲモニー的な戦略によって、マイノリティはつねに交渉と説得に応じていたといえる。

1800年代前後、イングランド系によってもたらされた文化以外に、アイルランドやスコットランドに端を発したリール、ホーンパイプといったダンスミュージックがケルト系移民によってもたらされ、フランスからはワルツやカドリールと呼ばれるダンスなどが輸入された(奥 20-21)。そしてアフリカからは独特のリズムとともにバンジョーがアメリカの地へと入ってきた。それぞれの地域で、それぞれの移民たちが、故郷から影響を受けた音楽やダンスなどで自らの文化とアイデンティティを維持していたことは想像に難くない。

アイルランド系移民のアイデンティティには、かつて母国で受けたイギリスによる抑圧の物語と、アメリカでの前途の光明という要素があった。だがアメリカで新たなスタートを切ってもなお、彼らの母国への思いは、アイデンティティの核心だったといえる。アメリカで新たな地位と生活を目指していたアイルランド系移民についてロナルド・タカキ(Ronald Takaki)は *A Different Mirror a History of Multicultural America* のなかで次のように記している。

They missed the small farming communities where people engaged in conversation across hedges and stone walls, and neighbors “visited, talked, sang, and danced in each other’s cottages” in the evenings. In America, gathering in their homes, church halls, and bars, they created a community of Irish memory through song. (Takaki 165)

当時のアイルランド系移民にとって、母国とつながる最適な手段が、コミュニティの集まる場で歌われる音楽だったのだ。アイルランド系移民はかつて自己の場であったアイルランドの土地に思いをはせながら、同じ境遇の者たちと酒場や教会、家などに集まり、その場を特異化させる。それは同じ祖国を持つ者が互いに心を通わせ、馴染み深い音に身を寄せるれっきとした音楽文化である。故郷に思いをはせながら、それでも彼らはアメリカの広大な土地に魅力を持っていた。

また奴隷としてアフリカから連れて来られ、あらゆる人権を奪われた黒人たちにとっては、他のヨーロッパ系移民たちとは様相が異なる。黒人たちは、白人と黒人という二項対立の言説によって、あくまで奴隷として「神の国」に仕えるよう指示された。その状況下では歌声という音楽が彼らにとっての数少ない文化だったといえる。特にワーク・ソングは作業との相性が良かったために排除されることはなかった。“Take this Hammer”は労働のためのリズムと苦しみを表している。

Take this hammer, carry it to the captain

Take this hammer, carry it to the captain

Tell him I'm gone

If he asks you was I runnin'

If he asks you was I runnin'

Tell him I was flyin'

If he asks you was I laughin'

If he asks you was I laughin'

Tell him I was cryin'

Tell him I was cryin'

ハンマーを打つリズムに合わせて歌われた“Take this Hammer”は、労働の厳しさから逃亡するさまを描いている。歌詞の繰り返しは作業の効率化からである。このようなワーク・ソングによって黒人たちは非常に簡潔な言葉とリズムで感情を昇華していた。黒人労働者にとって農園や工場に根づくワーク・ソングは、哀しみと嘆きを昇華する自己表現の数少ない手段であった。それは黒人のコミュニティの結束を高め、アイデンティティを維持していくために欠かせないものだったのである。

黒人の奴隷にとって抑圧の最大の原因は肌の色である。黒人の存在意義が白人文化の言説のなかにあったことで、黒人は白人ではない自己として独自の音楽実践へと踏み込んでいく。当時の黒人音楽を読み解くことで、自由な民という地位は与えられていなかったものの、アメリカの理想と夢に憧れる当時の黒人の複雑な感情と二重の意識を垣間見ることができるだろう。

黒人霊歌

ワーク・ソングだけでなく黒人と結びつけられる音楽にはブルースやジャズをはじめとして、レゲエやラップ、ゴスペルなど多数のジャンルが世界中に広がっているが、なかでも黒人霊歌はメディアという観点からみても避けて通れない。イエスや天国といった宗教的事柄に奴隷制時代の自らの状況を重ね合わせた黒人霊歌は、教会をはじめとして黒人のコミュニティを形成する最重要の媒体であった。これらはかつてピューリタンたちが *The Bay Psalm Book* を歌ったように、アメリカと結びつく宗教的信条に黒人の視点を加えた

ものと捉えることができる。

1800年代に入って奴隷解放の機運が高まり、1861年の南北戦争を経たことで、黒人の地位向上にかすかな光が見えた頃、*Slave Songs of the United States* (1867)は出版された。*Slave Songs of the United States*は、歴史学の教授であったウィリアム・フランシス・アレンが100曲を超える黒人霊歌を楽譜にして集めたもので、黒人以外の人々に霊歌が広まった大きな要因のひとつである。黒人の歌を初めて楽譜化したという意味では、アメリカでの黒人音楽の捉え方を変容させるものでもあった。むしろこのときはじめて黒人音楽が音楽として認められたといってしまうてもよいだろう。

黒人霊歌の特徴としては、ワーク・ソングと同様にまず反復があげられる。歌のなかでことごとく繰り返される歌詞について『アメリカ・フォークソングの世界』の皆河宗一は、「文盲の黒人たちは聖書を歌で覚えようとした。記憶するための手段としての歌であるから、物語の要点、核心だけをつかんで歌詞は自然に簡素なものとなる」(250)からであると述べている。まず“*This Train*”の歌詞を見てみたい。

This train is bound for glory, this train

This train is bound for glory, this train

This train is bound for glory

If you ride it you must be holy

“*This Train*”では天国や福音といった言葉を使いながら、鉄道が生活を変えてくれる象徴として語っている。さらに“*Get On Board, Little Children*”をあげておく。

This train is bound for glory, this train

This train is bound for glory, this train

This train is bound for glory

If you ride it you must be holy
This train is bound for glory, this train
The gospel train is a-coming
Get on board little children
Get on board little children
There's room for many a more
The fare is cheap and all can go
The rich and poor are there

これらの曲では天国が列車の行き先であり、理想の場所として表現されている。いうまでもなく天国はスピリチュアルなものであるが、それは理想郷として黒人の運命を伝達するものである。黒人霊歌に共通しているものは、現実を耐えていればいつか列車に乗れるという神の救いの物語を共有することである。

1800年代から1900年代初頭にかけてアメリカの工業化が急速に進み、大陸横断鉄道は1869年に完成した。当時のアメリカでは、新たなメディア・テクノロジーによって変化する社会に歓喜する人々がいる一方で、職を失う者や貧困層も多く存在していた。“Git Yo’ Ticket”では切符を買うことで生活を変えてくれる列車に乗れるが、それはいつになるのかという黒人の不安と願望を表現している。

Git yo’ ticket, Git yo’ ticket
Git yo’ ticket, Good Lawd,
Git yo’ ticket,
Oh! When, when, when,
Oh! When?

.....

Bound for Glory....

When, when, when

アメリカにとって鉄道は「丘の上の町」、つまり明白な天命の先にある楽園へと連れていってくれるものであった。だから黒人は鉄道に乗ることを目指さなくてはならなかった。天国が労働と信仰の先にあると信じなくてはならなかった。歌のなかで魂の思いを天国へ運びながら、1800年代の鉄道の発展は黒人の夢と現実の亀裂をさらに広げていくことにもなったのである。

黒人霊歌をはじめとした奴隷制時代から1900年代までの黒人音楽は、当時の状況や心情を表現したものや、自由の国の市民になるという夢と願望を示したものなど様々な感情を語ってきた。黒人たちは歌によって共通の意識を育み、限られた環境のなかでもアメリカという国で生きる価値を見出していた。

奴隷制の記憶と黒人の伝統を継承する黒人霊歌をはじめとした実践は、アメリカという場で黒人たちがアイデンティティを維持することを可能にしたのである。

様々な場所で演奏される音楽は、人々をつなぎ合わせ、文化を形成、維持していく術となっていた。多様な文化が混在していたアメリカにおいては特に、それぞれのコミュニティが奏でる音楽は、少なくともその時はそこにいる人たちを結束させてアイデンティティを確認し合うことができたと同時に、アメリカでの自らの生き方を共有させるものであった。

第1章で論じたようにアイデンティティはひとりでは生産できない。アイデンティティの生産には物語る他者が必要であり、共有される言説と歴史の身体的表象が不可欠である。コミュニティはそれぞれの歴史、言説と自己を結び付ける場であった。ヨーロッパ系移民にせよ、黒人にせよ、音楽はコミュニティの結束を固めると同時にアメリカと自己を結び付ける現在進行形のアイデンティティを生産していたのだ。時にアメリカ人として、時に別の人種や民族として、二重の意識を抱えながら多様な人々の日常生活の場における文化

実践のなかに周辺化された人々の音楽は存在していた。

黒人霊歌によってみえてくるのは、理想と現実の二重意識を抱えながら生きていく黒人の姿である。これは、理想の姿である「丘の上の町」に生きる幻影的自己を映しだす、「神の国」アメリカによるヘゲモニーの戦略であった。神の名のもとに、黒人の姿は白人の奴隷でなくてはならなかったのだ。

1900年代前後、奴隷解放によって地位が向上するかに思えた黒人たちは再び厳しく法的、社会的に抑圧されていく。当時まだ黒人の歌う音楽は、黒人の地位向上や黒人表象の脱構築へと直接的に機能したわけではなかった。二重の意識といわれるように、主体を見つけて出すプロセスは黒人にとって極めて困難であり、アメリカのなかでの自らの位置づけを再生産していたにすぎなかった。メディアによって形成される文化は、特定の場所で共有される人々のコミュニケーションである。すなわち当時の黒人音楽の表象は、アメリカという場において白人に対する黒人としてしか捉えられていなかった。

アメリカの社会や文化の内側にあった音楽は、ある種のイデオロギー的な特質を持っており、日常化された人々の社会的差異が関係していた。先住民の音楽や黒人音楽、アイルランド音楽でさえ、「明白な天命」や信条にのっとったアメリカの音楽ではなかった。黒人音楽を考える際には、やはりその差異について考えなければならないだろう。アイデンティティが他者の言語によって紡ぎだされるように、黒人音楽の表象は、他者である白人の消費にも依存しているのである。その社会的差異を明確にするために、次に音楽的な価値観を問題にしたい。つまりある特定の音楽が、根源的に人種や階級に結びついたものではないにもかかわらず、なぜそのように価値を固定化してしまうのかという問題である。

第4章. 音楽の価値と文化

1. 高級音楽と低級音楽

アメリカへと移住したばかりの植民者が *The Bay Psalm Book*(1640)をはじめとした出版物によって統率的なアメリカの宗教的信条を構築する土台がつくられたことはすでに述べた。吉見俊哉は『「声」の資本主義—電話・ラジオ・蓄音器の社会史』で、コミュニケーション技術としての出版は、その出版物の普及と伴って、国土空間に均質的な拡がりを持つ時間的同時性と言語的同質性の観念を構成したと記す(314)。出版物の普及は、国土を法的に区分けしていき、領土内のそれぞれの土地空間を均等に平面化した。その意識にともない、音と場所の関係もまた地理的に平面化していく。同時にそれは国家に振り分けられた土地にナショナル・アイデンティティの下地を平面上に流し込んでいく強力な仕掛けだった。

そもそも 18 世紀より以前は、音楽自体が意味を持つというよりは、音楽とともに在る空間での行為に重点が置かれていた。『聴衆の誕生—ポスト・モダン時代の音楽文化』において渡辺裕は、18 世紀頃までの音楽は、「人々が互いに相互の関係を取り結び、また維持してゆくための社会的制度の一翼を担うものであった」(24)と述べている。すなわち、音楽は他者との関係を築く社交の場の付随物としてあり、少なくともそれが人々の認識であった。そしてそれはまた、教会や宮廷、居酒屋などの場所と固く結びついていたのである。ただし、空間的条件と相俟って、音楽がその場に集まる人たちの交流をつなぐ接着剤的なもの、あるいは文化を感じさせ、アイデンティティを形成する手段となっていたことは否定できない。交流の場所における音楽だったからこそ、音楽が人々と強固に結びつく日常的な文化の音として構造化されていたことは十分に考えられる。

吉見俊哉の『「声」の資本主義—電話・ラジオ・蓄音器の社会史』によると、音楽の捉え方に大きな変容をもたらしたのは、18 世紀後半からの楽譜出版の本格化だった。ただ、18 世紀半ばまでの楽譜といえば筆写出版が主流であり、それが宗教的文書や学術出版などのその他の出版物と同じように大衆に普及していたとは考えにくいと言う。18 世紀末になっ

てようやく商業的な印刷楽譜が流通し、新聞や雑誌を媒体にした音楽ジャーナリズムの発達によって印刷メディアは作曲家や演奏家、オーディエンスの関係を変えていったのである(103)。

安価でかつ難易度の低い編曲された楽譜などが大量に複製されることで、音楽は家庭で手軽に楽しめるものとなっていく。19世紀に入って、貴族から中産階級へと音楽文化の担い手が広がると、演奏会はヨーロッパを中心に頻繁に行われるようになり、音楽そのものを聴きに行く聴衆を激増させた。中産階級の聴衆が増えたことで、パガニーニのような技術を売りにした商業的音楽が誕生する。いわゆるポピュラーとクラシックといった二つの音楽文化がこの時生まれたのである。

デイヴィット・クラーク(David Clarke)は“Musical Autonomy Revisited”のなかで、19世紀初頭における音楽の捉え方に対する変化について理論家たちの独自のパラダイムの構築に注目する。

Already among the Enlightenment *philosophes* we can detect a move away from previous understandings of instrumental music as *mimetic* – a emulating sounds in nature, or imitative of the human voice itself, or an analogue for rhetorical oratory – toward a view that such music may be its own justification. (Clarke 162)

理論家たちは、技巧的演奏を称賛するポピュラー音楽の見方を、音楽の真の価値を歪める聴取の仕方だとして非難し、演奏ではなく音楽そのものの価値を知識人自らの言説によって正当化していった。音楽の価値とは、演奏によるサウンドではなく、楽譜出版の普及とも伴って、曲それ自身とその形式に重きをなすとされた。芸術的作品の形式を鑑賞するために、コンサート・ホールの空間は日常と切り離され、そういった聴取の仕方に逸脱するものは低級だとみなし、倫理面の問題と重ね合わされたのである。すなわち、真の音楽を

聴くには、コンサート・ホールに行くしか術がなく、それ以外の場で演奏されるポピュラーで日常的な音楽は軽視されるようになった。高級、低級に分割されたことで音楽は、階級的な差異を強化する装置となったのだ。

渡辺は、そのような高級と低級の差異、自律的音楽の成立とその美的経験の確立には、モーツァルトやベートーベン、バッハなどの音楽家を「巨匠」として神格化していったことと関係があるという(60)。19世紀における音楽家の伝記の数々は、ベートーベンやモーツァルトが伝説的な生涯をすごした天才、神童であることを部分的に捏造して記録していた。伝記の著者たちにとっての音楽家の解釈は、音楽的価値に対する著者の欲望や、崇拜する理想的人物像の願望に大きく左右され、時代の欲求に応えた形となった。すなわち渡辺が主張するように、『『意思の人』ベートーヴェンは女々しい行為をしてはならなかったし、『清純な』モーツァルトは下品な冗談など言ってはならなかった』(58)のである。⁹

「巨匠」の神格化と自律的音楽の成立は、それが音楽の正当な歴史として語られることで、その他の大衆的音楽や地方の音楽を差異化させ、性差別的、階級的イデオロギーを強化していった。一方で音楽は文化と結びつき、アイデンティティを感じとる重要な役割を果たしていたが、同時に高級音楽の価値制定によって、文化の階級的な差異化を強めるという役割も担うようになった。西洋の文化にとって「巨匠」は、白人男性の権力を表す壮大な物語のなかにあり、アメリカ音楽界における幻影的自己に他ならなかったのである。

ソナタやロンドなどの形式による音楽の美学的価値の制定、聴取の仕方による階級的差異、白人男性の偉大な作曲家といった語られる知と権力は、階級や人種、民族などのマイノリティの抑圧へと加担した社会的イデオロギーと共謀関係にあった。

2. 音楽の価値と人種、民族：アドルノの『ジャズについて』

新聞をはじめとした活字メディアが国民共同体を形づくり、均一な文化を人々の意識に埋め込んだのだとすれば、1900年代前半のラジオ、レコードの登場は、活字メディアとは

全く異なる様相で均質な共同体や文化を更に強化したといえる。音や声が空間を自由に移動するようになったことで、新たな形をとりながら国家的にも、地域的にも集団性の中で人と人はつながっていく。

コンサート・ホールに行かなければ聴くことのできなかった音楽は、レコードの登場によって様々な場所で聴くことが可能になった。高級音楽に接していた人間にとって、複製などあくまで偽物の音楽だという認識ではあったものの、境界を越えた音楽のコミュニケーションは社会に劇的な変化をもたらした。1920年頃の技術革新は、感覚的な想像の集団を、さらに当時の人たちの精神に刻み込んでいったのである。

新移民が大量に押し寄せたこともあって、国民をひとつに統合する理想はさらに強く打ち立てられていき、アメリカでの国民国家の均質化がナショナリズムを高めながら加速していった。また音が壁を越えて広がっていくことで高級音楽の劣化を恐れた人たちは、西洋クラシックを核とした音楽教育の徹底と、高級音楽の価値をさらに美学的、理論的に語らねばならなかった。言説実践内部で主体を構成し続けなければならないアメリカのマジョリティは、「丘の上の町」に生きる自己を追い続けた。なぜならアメリカは、建国の父祖が築き上げた「神の国」、「丘の上の町」でなくてはならなかったからだ。

いわゆるジャズ・エイジといわれる1900年代前半のジャズ音楽の繁栄は、黒人にとってコミュニティの結束だけでなく、アメリカでの新たな経済的展望でもあった。しかし当時、高級音楽的なイデオロギーの下では、ジャズの音楽的価値は全く評価されていなかった。ジャズへの批判は高級音楽的イデオロギーの維持のためだけではなく、人種的なイデオロギーとも重なり合っていたと考えるのが妥当だろう。西洋クラシックを中心とした学校教育制度や社会的言説によってイデオロギーは再生産されていき、階級や性、人種、民族レベルの社会集団も同時に再生産される。“Music Education, Cultural Capital and Social Group Identity”でルーシー・グリーン(Lucy Green)が述べている処によれば、音楽におけるこのようなイデオロギーは「社会集団間の文化的・経済的關係による広範囲な社会的なレベルと、アイデンティティに関連する個人的なレベルの両面で生じる」(Green

267)。すなわち音楽において価値が二分されることは、階級や性、人種、民族的差異による経済的・文化的格差を広げ、アイデンティティの劣等性につながってしまうというわけである。

テーオドル・アドルノの『楽興の時』のなかで語られている「ジャズについて」は、1936年当時に高級音楽的な視点から分析されたジャズの姿をみてとることができる。ポピュラー音楽の評価に厳しいアドルノのジャズ批判は、大衆音楽にとりこまれるジャズの音楽的評価という意味では鋭い洞察だったが、自律した芸術音楽というイデオロギー的視点に留まっていた。その視点からみると、高級音楽がコンサート・ホールでしか経験できない高貴なものなのに対して、ジャズはダンス・ホールや酒場、歓楽街の娼館などで演奏される実用的なものにすぎない。アドルノにとってのジャズはダンス音楽であり、自律的な形式を一切持っていなかった。ポピュラー音楽は形式を持たず、「日常生活の切れっ端のようなある偶然のことばが音楽の莢になり、そこから音楽が紡ぎ出されたような曲」(137)であり、ジャズの音色が人間の声に近づくほどそれ自身の音楽的特色を失っていくのだ。なぜなら音楽としてふさわしいのは、商業主義に屈服せず、作品の主体性を見いだしながら、作品と日常生活に距離を保てるものなのである。アドルノは、ジャズで使われるサクソが実は古くから存在していたことや、和声法、旋律法がドビュッシーやラベルに代表される印象主義からの借物であること、黒人のデューク・エリントンがドビュッシーとデリアスを愛好していることなどをあげて、西洋的な視点の下でジャズのいくつかの断片を借用にすぎないと主張する。しかしその一方で、アフリカ的な要素であるリズムに対して次のようにアドルノは記す。

ジャズの草分け、たとえばラグタイムなどで、ニグロの要素を問題にできるような場合でも、問題の対象は、太古の原始的なものの発現などといったものではなく、むしろ奴隷の音楽であるらしい。アフリカ奥地の土俗音楽においてさえ、一貫した拍を保ちながら用いられるシンコペーションは、もっぱ

ら下層階級のものであるようだ。心理的にも原ジャズの構造がまず連想させるのは、下女たちのひとり歌いの構造であるかもしれない。(121-122)

アドルノのジャズに対する解釈は、芸術的にみれば自律音楽を装う欺瞞にすぎないというものだった。そして西洋的な部分ではないリズム的諸要素を劣等な黒人奴隷の音楽と結びつけている。つまり低級音楽的なレベルの要素を階級や人種に絡ませて語っているのである。このような点は、西洋クラシック音楽とアフリカ音楽、その他のポピュラー音楽といった高級と低級の区別を前提にしているからこそその解釈である。

近代西洋音楽の中心をなす芸術音楽の視点が音楽的言説の根幹にあり、われわれ自身もまた、無意識に西洋近代音楽論の内側で音楽を捉えてしまいがちである。そのことを踏まえながら上利博規は「アドルノのポピュラー音楽批判の限界—音楽文化論の組み換えのために」と題する論文のなかで、ポピュラー音楽を一元的な解釈ではなく、音楽文化論的コンテクストのなかで再検討すべきだと述べる(37)。しかし他方で彼は、アドルノのポピュラー音楽論が一面的視点という大きな問題を孕んでいるとしつつも、その視点を修正し、芸術音楽的ではないクオリティ判断の設定をすれば、アドルノの論の重要性は維持されると述べている。だがこのクオリティの設定もまた、自律音楽の罫の中へと入ってしまいかねない。いずれかの音楽を問う際に本質的なクオリティの設定を行うことは、音楽の価値を固定化してしまい、西洋音楽と同様の自律性を再構築してしまう危険性があるためだ。

問題とすべきは、自律芸術の外にある低級音楽という概念が、階級や人種、民族、性と結びつくことで抑圧を再生産しているということである。

第5章 音楽文化とグローバル・ネットワーク

—アイデンティティをめぐる意味の変容

1. メディア・テクノロジーと音楽文化

ここまで述べてきたように、音楽は国民国家を統合していくメディアとして、またあるいはマイノリティたちのコミュニティ空間を形成、維持していくメディアとしての役割を担っていた。だが同時に抑圧的な差異や序列、権力的な構造も生産していた。西洋クラシック音楽の絶対的な権威が白人文化の高邁さを語るのに対し、その他の音楽はある社会集団に根本的なつながりを持つ自律性のない低級文化の地位を与えられていた。近代の知と権力が打ち立てたイデオロギーの戦略は、高級と低級という二項対立の図式によって互いの価値を本質的なものへと規格化することだった。高級音楽と低級音楽の差異は、芸術的や学術的といった様々な要素と絡み合いながら、とりわけ階級的、人種的な白人権力と大きく結びついてきたのである。

この音楽の物語は、白人を中心とした作曲家やパフォーマーによって形作られるものを、作品の空間的な性質のみを評価材料として、すなわち時間的なものから切り離された芸術としての絶対的な価値観によって、高級だと決定してきた。それは美学と倫理的な判断が同等なもの、あるいは連動していることを示唆している。つまり、何が高級で何が低級かという二元的な判断は、人種や階級に根源的に結びついているものなのではなくて、あらゆる社会的要因と結びついていたのである。だが白人の実践と結びついた音楽が、果たしてアメリカの音楽文化なのだろうか。アメリカの「多から一」のプロジェクトの一環として、諸所の音楽文化と人種、民族のつながりを強化することは、そこで生まれるアイデンティティを固定化してしまう。しかし、音楽をまるで白人、とりわけアメリカではアングロ・サクソン文化と結びついた普遍的な価値を持つもの、生活から切り離し、本質的に独立した作品であるかのように扱う音楽的評価は、時代が変わっていくにつれて批判的の的になっていった。

音楽的評価に関する意識の変化に伴い、黒人音楽は商業的に成功し、人々に幅広く認め

られるようになっていった。黒人音楽に対する価値観や評価の変容には、音楽文化の実践による意味の再生産が、より広い時間や空間のなかでなされるようになってきたことが大きく関係している。

1800年代後半、人種差別の現実直面する一方で、*Slave Songs of the United States* の出版は、黒人教会と黒人霊歌によって形成されたコミュニティをより強化し、黒人の記憶をアメリカ中に広めた。このことが、1960年に至るまでのメディア文化の変遷や公民権運動、さらにはジャズやヒップホップの発展につながっていくと主張することは、アメリカにおける黒人文化の実践を読み解くことにおいて不可欠である。もちろん霊歌を収集し楽譜化したのは白人によるものだし、大衆黒人音楽の成功は白人の経済的な戦略によるものであったといえるけれども、モータウン・レコードやシュガーヒル・レコードなどの設立を通じた独自の音楽実践によって、アフリカ系アメリカ人のアイデンティティが変容してきたことを無視することはできない。*Slave Songs of the United States* はジャズやヒップホップといったアフリカ系アメリカ人の音楽文化やそれらを生産するメディアの下地をつくったのである。

前述したように1900年代以降、メディアによってブルースやジャズ、後のヒップホップが音楽的娯楽として広まっていくが、それらのリズムや特徴のルーツを探る際に言及されるのはいつもアフリカである。ブルースは西アフリカ音楽の機能性と関係しているとされるし、ジャズやヒップホップに特徴的なリズムの起源も同じくアフリカと関連させて語られる。しかし、黒人霊歌のルーツはあくまでアメリカとされる。

霊歌とブルースの大きな違いとしては、前者は合唱によって神の啓示を歌う宗教的特色の濃いものであるのに対して、後者は世俗的な感情、つまり日常生活における個人的な感情が重視され、ギターやピアノなどの楽器とともに歌われる。暗い悲しみを描くはずの少なくともそのように語られてきたブルースは、時代を追うごとに娯楽として変容し、ジャズやヒップホップに大きな影響を与えていった。

また『黒人霊歌は生きている—歌詞で読むアメリカ』のウェルズ恵子によれば、作業の

際に歌われたワーク・ソングは、前述の通り歌詞やリズムの反復が単調で、テーマは曖昧なものが多かったものの、1900年代に入ると「イメージや比喩が複雑になり、歌手が歌いながら生死について考察」(102)するようになったり、黒人規制法などの差別的処置への批判によって、白人社会に対する抵抗をはっきり示したりするようになった。

電子メディアが発展していくこの時期は、黒人の文化実践がアメリカの価値観だけで構成されなくなったという点においてターニングポイントとなる。なぜなら1900年代以降の黒人音楽と呼ばれるものは、グローバルなメディアのネットワークのなかで構成されたものだからである。ここで言うグローバルとは、グローバリゼーションが盛んに議論された80年代以降のことではなく、境界を越えて実践されるコミュニケーションのことである。つまり20世紀前半にみられたメディア・テクノロジー発展による音楽実践の変容が、アメリカでの黒人の意識、そして社会さえも変容させていった。1900年代以前の黒人霊歌が白人と黒人という二項対立のなかで黒人の自己を認識させていたのに対して、グローバルな実践として展開されていくジャズやブルースは黒人たちに人種的に脱領域的な自己を経験させたといえるだろう。

社会を変容させるメディア・テクノロジーは、それ自体社会の諸力のなかで構成されている。吉見は『メディア時代の文化社会学』で新技術の社会的構成について二つの問題点を提起している。一つは新技術を構成する社会についてである。

問題は、唯一の卓越した新技術の登場にあるのではなく、多数のより新しい技術が相互に結びつけられていく社会過程と、そうした技術の複合体によって結び付けられていく技術者や知識人、資本家などのネットワークの形成にある。(93)

メディアの発展は社会基盤を変えていくという単一の出来事ではなく、身体と場所、実践がネットワークとなって形成されたときに起こる歴史変容の一部なのである。メディア・テクノロジーと社会構成の関係性を考えるには、あるメディアがコミュニケーションとし

てその他の技術や多くの人々をつなぐ際に構成される、時間や空間を越えたネットワークについて捉えなければならないという点である。

もう一つは新技術によってつくられた諸メディアに対する受け手の文化的実践である。すなわち受け手の日常的実践が新しい技術とどのように関わり、意味を変容させ、慣習化するのかという点である。

メディア・テクノロジーと社会構成は、相互に関係しあっており、人々の実践のプロセスによって変容していくものである。もしそうであるならば、ジャズやブルースのような音楽は、社会構成の変容とつねに関連しながら、メディア・テクノロジーの発展と同時進行的に展開される実践としてみるべきだろう。

1900年代以降の黒人音楽は、黒人という差異の意味変容をめぐる実践として、あらゆるメディア変容と関わりながら展開されていったのである。

2. サブカルチャーと意味の交錯

そうであるとすればジャズやヒップホップなどのマイノリティの文化というのは、大きな集団的組織と関係する少数集団、いわばメインストリームから遠くの方へ位置づけられた対抗文化である。これがいわゆるサブカルチャーと呼ばれるものであり、支配階級に理解し得ない範囲の文化コード、規範を持っている。そこではメディア変容と相俟って意味を異なる文脈で再生産する。

サブカルチャーはそれ自体メディアと社会構成の関係を再構成させる実践である。メディアと社会構成の関係を深く洞察した1970年代のヘブディジによるサブカルチャーの議論では、音楽をひとつのサブカルチャーとして捉え、音楽と人々の関係や特定の集団に結びつけられた生活スタイルの解明を試みた。

ジャズやブルース、レゲエ、ロックンロールといった音楽は、一定の伝統や価値を共有する文化的実践として人々の生きる対話の空間をつくり出した。それらの文化は集団の特

定の規範や独自の歴史などによってだけでなく、より大きな社会システムとの関連によって構成されている。ジャズやレゲエなどの黒人やアフリカに強く結び付けられている音楽スタイルは、アメリカ国内の支配的な言説に抵抗し、アイデンティティを構築する実践の過程であった。

一般的なもの、すなわちコンセンサスによって正当化、常識化されていく事物は、日常において無意識なレベルでわれわれの生活のなかへと浸透し、広義なものから狭義なものまでの文化を形成していく。ではどのような集団が特定の支配階級として、他のあらゆる他者を抑圧し、意味を定義し、社会構造を形づくる特権的な地位を得ているのか。それを明らかにするためには、例えば人種の差異で考えた場合、白人の他者としての黒人が、なぜ黒人としてひとまとまりに表象されているのか、なぜ黒人としてまるで独立しているかのようなひとつのグループとして分類されているのかを問わなくてはならない。つまりいかに事物が表象され、特定の集団の利益を生み、特定の範囲の集団を規定してしまうのかを問うことで、一般的に理解されている規範の不確実性や、無意識化で働くイデオロギーを明らかにし、他者として表象された集団を全く別の価値観を持つものとして、多様性を内包するものとして定義しなおす。それこそがサブカルチャーの概念を考察していく重要な側面であり、理由であった。

ヘブディジは他文化としてのひとつの記号が、実際には意味の氾濫を引き起こす可能性があることを、カリブ系の多いノッティング・ヒル・カーニバルの最中に突如として起きた黒人と警察との衝突を例に次のように示唆する。

つまらないゴミ箱の金属のふたは、スチールバンドの必需品、カーニバル精神の象徴、あるいはゲットー文化の回復力の象徴であったが、白い顔の警官が怒りの煉瓦の雨から命がけで逃れるための盾として使用したとき、このふたにはさらに不吉な意味が与えられることとなった。(Hebdige 25)

警官にとって何の意味もなかった他文化の復興の象徴であるふたは、この日警官の命を守る盾として象徴的に機能した。意味は場所や出来事、そして何より使い方によって変化する。ヘブディジはこの啓示的な出来事を音楽的实践へと当てはめていく。サブカルチャーは共存しえないと思われた異なる意味の解釈を持つ文化同士が結合し、不協和音を奏でる場である。自然かつ当然のように機能する支配的な文化に対して、意味を示す記号が根本的に不安定であること、明白な記号を全く異なる文脈のなかで捉え直す特異な文化が存在することを前提にヘブディジは、パンクやレゲエ、ロック、ジャズといった様々な事物の混合体である特定のスタイルが、サブカルチャーとして若者を中心とした集団の実践のなかで、安定しているはずの意味の破壊と変容を試みていることに注目する。がらくたのような安全ピンや布、派手なネクタイ、水洗便所のチェーンを身に着けるスタイルは、それぞれの意味を交錯させ、混乱させる。

サブカルチャーの機能は、「意味の地図」を形づくる支配的な言説への挑戦と、逸脱の中で生きる空間を確保する対話である。テディボーイやモッズ、パンクといった若者の服装や生活スタイルは、それぞれが独自の解釈で変換した記号の新たな表示だった。パンクやロックはアンプをラウドな歪みをだすものに変容させたし、ヒップホップはストリートを舞台に、騒音を音楽に変えてみせた。音楽やファッションといったスタイルを、サブカルチャーは演劇的に上演してみせた。注目すべきは、人種や階級といった要素と関連しながら、それぞれのグループの記号の交錯、すなわち若者のグループ内における差異や同一性の交錯した意味の争いが、それぞれの時代背景のなかで起こっていたということである。

パンクやレゲエなどのサブカルチャーに特徴的だったのは、普遍に思えた文化の不連続性なのである。社会構造に沿って配置された状況や環境のなかでサブカルチャーは、決して不動な意味の集合ではなく、常に変容していく文化の実践、伝統を単に歴史のなかというよりも現在の生活から抽出した実践のスタイルとして機能する。だとすればマイノリティのアイデンティティを生産するのは、歴史に決定された要素に限定されるものではなくて、むしろ現在進行形の歴史変容の場でなされるサブカルチャーの実践によってだという

ことである。

ジャズやヒップホップなどのサブカルチャーは、結果として人種や階級を越えるネットワークを創り上げ、二項対立図式で縛られていた言説の流れのなかへと、自らの主体性を節合、連結させ、アイデンティティをめぐる意味の変容に挑戦したと考えられるわけである。ここにきて初めてマイノリティは、アメリカの物語を批判的に脱構築しようとする視点を持ったのだ。

3. アイデンティティの政治と音楽

音楽は、国境や人種といったあらゆる差異を越えていくという点でアイデンティティにとって重要なものである。特にアメリカでは、「明白な天命」に基づくイデオロギーのもと、最も強力な言説が国家、人種、民族的なものである。マイノリティにとっては、文化実践である音楽活動のなかで、どのようにアイデンティティを抑圧的な差異から脱した形で構築できるのかということが重要であった。サブカルチャーの視点がもたらしてくれるのは、アイデンティティが極めて政治的かつあらゆる境界を越えた事象だということである。

文化的な政治が目指さなければならないのは、雑種的な文化の承認である。すなわち、戴エイカが『多文化主義とディアスポラ』のなかで言うように「ハイブリッドなエスニシティを呈示すると同時に、支配的言説によって形成された統一体としてのエスニシティやナショナリティを歴史的に検証し脱構築していかなければならない」(133)。だとすればパフォーマティブに形成される現実社会のなかで、いかに意味を再生産させ、共存する物語を構築しえるのだろうか。

ローレンス・グロスバーグ(Lawrence Grossberg)は“Identity and Cultural Studies: Is That All There Is?”のなかで、主体や差異の生産機構そのものに疑いをかけ、天安門広場での出来事を例に行為体から生まれる「特異性」という連帯の可能性を主張する。特定の空間、場所に所属する行為体(agency)は、特定の現場で移動しうる住居(abode)として、近

代的なものによって打ち立てられる権力の外から、いわば歴史を構築する過程に踏みこんでいく。天安門広場に集まった人々は、空間的な所属以外なにも規定できない特異な政治的行為だった。そこには多数が入り混じる共存の空間だったのである。特異性の政治は、近代が規定する時間的、歴史的な論点を空間的に切り替えることで、それぞれの集団の地図を規定しなおす。すなわち本質的な差異の問題から、より大きな所属と連帯の可能性へと移し替えていくのである。¹⁰

ここで言いたいのは、音楽が特定の空間に所属する多様な人々を結びつかせる媒体だということである。意味をめぐるサブカルチャーの実践のように、音楽は政治的な上演を可能にし、スクリプトとして浮き上がる演劇化された社会的舞台装置となる。そこで上演される物語は、連帯と政治的行為によってアイデンティティを生み出す特異な場を創り出す。このことにおいて、音楽はつねに政治と関連しながら差異を横断するメディアだということが分かる。

4. サブカルチャーからグローバルな文化実践へ

公民権運動は、まさに意味変容をめぐる特異な闘争の場所であり、白人文化の歴史的自明な優位性に対して異議を申し立て、価値の絶対化に疑いをかけたものだった。1960年代以降、マイノリティたちは上流と下層、白人と黒人、男性と女性といった単純な分割を打破しようと声をあげはじめた。

ポストモダニズムによって示唆されたのは、この公民権運動の場において問われたように、文化やアイデンティティがその歴史のなかに根源的な起源を見いだすことの終焉であり、歴史の断絶であり、芸術や文化の実践による高級、低級という差異の脱構築と、文化に結びつけられた階級、人種の恣意性である。

アフリカ系アメリカ人によって形成されたブルースやジャズをはじめとした音楽を理解するためには、音楽の芸術的、美的評価の仕方を逆転させる必要がある。すなわち人種、

民族的に分断された音楽がもれなくその集団に対応するアイデンティティを生み出すのではなく、音楽と、それを演奏し消費する人々のアイデンティティは、紛れもなく関連しあい、ともに呼吸しながら形成されるということである。

その見方からすれば、それぞれの空間において演奏、消費されながら形づくられてきた音楽文化やアイデンティティは、いまやグローバルに広がる空間のなかで人々の経験によって育まれながら変化もしていくものである。

今文化について考える際、グローバルな問題を抜きにして議論することはできない。もともとグローバル化やグローバリズムという問題は、市場の拡大化とメディア・テクノロジーの発展、資本主義の経済体制の形成と連動しながら 80 年代から 90 年代にかけて注目されるようになってきた。しかし経済的な事象のみならず様々な領域を横断しながら進行していくグローバリゼーションは、それでもなおアメリカなどの強国の活動を中心に展開されている。このことをふまえて佐伯は『新「帝国」アメリカを解剖する』のなかで次のように記す。

今日のグローバリズムは、アメリカが世界に対して打ち出す「自由」や「民主主義」という価値と不可分だということだ。それゆえ今日われわれが直面しているグローバリズムは、ただ「事実としてのグローバル化」というだけでなく、「理念としてのグローバリズム」でもあるといわねばならない。(81)

これはアメリカがグローバリズム、もしくはグローバル化をコントロールしているという意味ではない。グローバル化によって展開されるあらゆる事象は、むしろますます脱中心化の様相を呈してきている。にもかかわらずなぜ今のグローバリズムでは、アメリカがいまだに多大な影響力を持っているのだろうか。結局のところ、グローバリズムは物質的な移動だけではなく、政治的、経済的かつ情報戦略的なコミュニケーションと深く関連しているのである。グローバルに移動するものは単に目に見えて耳で聞き取るようなものだけ

ではない。グローバリズムは娯楽や知識、感情、そして人々の欲望に関わりながら形成される立場、概念なのである。

The Geopolitics of Emotion のなかでドミニク・モイジ(Dominique Moisi)はグローバリゼーションの問題がいかに関係しているかを次のように述べる。

But the primary reason that today's globalizing world is the ideal fertile ground for the blossoming or even the explosion of emotion is that globalization causes insecurity and raises the question of identity. In the Cold War period there was never any reason to ask, "Who are we?"... But in an ever-changing world without borders, the question is intensely relevant. Identity is strongly linked with confidence, and in turn confidence, or the lack thereof, is expressed in emotions-in particular, those of fear, hope, and humiliation. (Moisi 12)

モイジはグローバリゼーションによって境界線が取り払われていく昨今の状況では、恐怖や不安といった感情がアイデンティティの問題と深く関連しあっていると論述する。さらに彼が論じているところによれば、20世紀がイデオロギーの世紀であったなら、21世紀はアイデンティティの世紀へと変容したと言う(14)。グローバル化によってわれわれは多くの他者に出会うようになった。イデオロギーからアイデンティティへの転換は、モイジも認めているように他者の重要性が増してきたことによる自己認識の揺れである。

このようなグローバルな状況は、他者との関係が拡大化、多様化したことによって、人々の自己を不安定化させ、アイデンティティをめぐる状況を複雑化させる。グローバリゼーションは現在、アイデンティティをめぐる意味変容の場として、つまり自己をめぐる闘争の場と化している。

だとすれば音楽は決してグローバリゼーションと無関係ではいられない。なぜなら音楽

もまたアイデンティティを生産する場であり、感情を伝達することのできるメディアだからだ。

メディア・テクノロジーの発展によって、支配機構に対する対抗文化として出発したサブカルチャーとしての音楽は、すでにグローバリゼーションのなかに、グローバルに拡大する、重なり合いながらも細分化していく個々の文化の複合体として姿を現している。二項対立的な図式ではなく、現在の文化の全体像をせめぎ合うサブカルチャーの混合として仮定するならば、サブカルチャーはもはや独立分散する文化の複合体というべきではないか。つまりそれは、ローカルなものと同グローバルな枠組みとを行き来する複数の次元を持った文化としてみるべきものとなる。グローバリゼーションのなかで音楽もまたアイデンティティをめぐる複雑な文化実践の場として捉えなければならない。

5. グローバル・ネットワークとアイデンティティ

シルバーストーンはグローバルなメディア上で繰り広げられる実践としてのポリティクスという面において、歴史や時間と空間の関係を逆転させるようなネットワークの存在を指摘する。グローバルな政治に巻き込まれるマイノリティは、特定の場で生活するという意味ではローカルな存在であっても、その領域と射程においてはグローバルな存在である。それは共同体というよりもむしろネットワークであり、異なる空間にいる人々を結びつけるネットワークである。そしてこのネットワークはますますメディアを通じて作動するようになってきた(Silverstone 110)。ネットワークは自己を主張する様々な日常の文化的枠組みのグローバル化、あるいは特定の場所にいるマイノリティがグローバルな場所で再生産されるプロセスを生み出す。

ここでシルバーストーンが述べているのは、特に音楽が示すローカルな文化的能力、すなわちグローバルな空間を変容させてしまうようなローカルな文化的能力についてである(108)。特定の土地からグローバルな場へと移動した音楽は、既にグローバルとローカル双

方の場を変容させ、あらゆる力との緊張関係のなかで、なおも他者からもたらされる意味と協働する。そこにある緊張や協働は、自己を上演し、意味を変容させるプロセスのなかにある。すなわちここではグローバルな空間にローカルな文化やわれわれの身体をいかに節合していくのかということが問われている。この問いが、グローバリズムに突きつけられている最も重要な論点だといえるだろう。

この状況を考慮すれば、われわれはデジタルな時代へと突入し、差異の示す意味やわれわれが当然のように抱く価値観でさえも全く異なる解釈をする必要に迫られているのかもしれない。

情報の移動速度はますます速くなり、遠くで起きた出来事を迅速に知ることができ、過去のデータに簡単にアクセスすることが可能となった。ポール・ホドキンソン(Paul Hodkinson)は *Media, Culture and Society an introduction* で、このようなデジタルな時代の特徴を、「集合性」、「相互性」、「可動性」の3つに分けて考えている。「集合性」は、スマートフォンのような機器がインターネットに接続しながら音楽プレーヤーを再生し、そのままゲームをプレイすることを可能にしたように、別個の媒体を集合させたことに関する事柄である。ホドキンソンが言うように、それぞれのコミュニケーションの形式は、ますます連結していく(Hodkinson 34)。カフェで簡単に映画を観て、その映画内の気になった音楽をすぐに調べ、アーティストの情報を詳細に知ったのちダウンロード、もしくは Amazon で注文し、ビデオクリップを YouTube でみるといったことが日常として行われているのである。「相互性」は、Line や Skype などの対話、あるいは事件や事故に対する反応がインターネットを通じて膨大な他者たちとの議論を呼んだり、様々な番組を配信するサイトで出会った人々が全く別のプログラムやイベントを立ち上げたりといった、様々な人々のつながりを生むことに関するものである。そして「可動性」は人々や物、情報などの移動についてのことである。われわれはパソコンなどにある情報を瞬時にノートパソコンやスマートフォンに転送し、大量の音楽ソフトや映像ソフト、連絡リストをどこへでも持っていき、誰とでもそれらのファイルを交換し合うことができるようになった。

デジタルな環境は、われわれの社会や環境を間違いなく変えていく。音楽活動ひとつとっても、地球の裏側にいる人物とともにデータ上のやりとりだけで、スタジオやレコード会社などを一切介することなく、自宅という全くプライベートな場所で音源を制作し、売買することが可能となったのである。

『拡散する音楽文化をどう捉えるか』に収められている『音楽のデジタル化』がもたらすもの」において増田聡は次のように言う。

「音楽のデジタル化」は音楽制作と流通、媒体と消費の次元で各々進展し、やがていつかは強固であった音楽制作と消費とを隔てる境界を次第に曖昧にしていく。同時にその事態は、われわれが慣れ親しんできた「作曲」や「演奏」、「楽器」といった、音楽実践の基礎を成す概念に密かなズレを持ち込んでいき、音楽をめぐる言説空間をやがて変容させていく。(22)

デジタル時代における音楽実践によって、これまで当然のように語られてきた音楽的言説や音楽創造の仕方は、根本的に変容していくかもしれない。これは音楽による文化実践がわれわれの生きる社会や文化を全く異なる次元へと変えていく可能性を示唆している。

媒体の集合性、人々の相互連結、移動距離の短縮と利便性は、あらゆる差異や境界線—例えば作曲家と演奏家の境界など—を曖昧にしていき、人々の文化やコミュニケーションをますますネットワーク化させていく。

「ポピュラー音楽とネットワーク」において木本玲一は音楽のネットワークを「個々人が社会生活の中で構築・維持・拡張する重要な資本であり、それを活用することで個人の資質を超えた力が生み出される、社会的な関係性の総称である」(28)と言及する。つまり音楽のネットワークは個人と社会の関係を変容させる、アイデンティティの生産のプロセスに直接関係するものである。

実際に Facebook 上で行われているように、ネットワーク上のコミュニケーションにお

いて、もし現実に対面する必要がないとしたら、身体を示す差異とはいったい何なのだろう。区別の基準さえ、ネットワークの内に作り変えられるのだろうか。ネットワークは、境界線を越えてあらゆる自己を上演しようとする不安定な主体の集まりでもある。ネットワークによって意味は複雑に交錯し、人々の価値観はつねに揺らぐことになるだろう。

Cultural Imperialism のジョン・トムリンソン(John Tomlinson)によれば、日本の NHK で放送されるベートーベンの第九の合唱は、もはや日本の文化的「近代化」政策でも、外国の文化的慣習でもなく、日本的な文化的意味を持っている。ヨーロッパに編入されたジャズやイギリスからアメリカに再輸入されたロックもまたすでにそれぞれの文化的意味を持っている。

Recognising the relatively short span of cultural memory, which allows us to forget previous cultural appropriations, does not invalidate the experience of 'invasion' by new practices and products where it occurs: pointing out the historical inconsistency of a British jazz fan's objection to the 'swamping' of popular music by American rock will probably cut little ice. But recognizing the complex chronic nature of cultural interaction and change and hence the constant reconstitution of cultural identities does pose problems for the logic of the defence of 'authentic cultures'. (Tomlinson 93)

トムリンソンはアメリカやヨーロッパによる文化帝国主義的な見方が、もはや音楽においては非常に困難であると言う。輸入されたり、逆輸入されたりする音楽によって生産された文化的アイデンティティが、連続的に再生産されることを思い起こしてみれば、「信頼すべき文化」や「正しい文化」といった理論的根拠は失われていく。すなわちもし文化に本質がないとすれば、高級音楽や低級音楽、国家的音楽や民族音楽といった戦略的な対立は無意味な論争となってしまう。このとき問題とされるのは、文化に対する価値観の衝突で

ある。このような文化と文化の交錯と価値観の揺れのなかで、われわれはアイデンティティや文化をどのようにとらえればいいのか。

単純な帝国主義的な論調から脱するためにトムリンソンは「新時代」という言葉を使うが、今われわれは、「新時代」の特徴となる新しい地球上の配列、つまり「帝国主義」として語られてきた権力の配分にとって代わるグローバリゼーションの進行—ネットワーク—のなかに生きている。それは国際的な財政や多国籍資本主義による複雑な生産、消費のネットワークだけでなく、脱中心化されていく新たな文化的空間、コンテクストとしてみることができる(177)。「新時代」の配列を構築するのは、国家でも、企業でもなく、グローバル・ネットワークである。指揮をとる核が存在しないという意味ではネグリとハートの<帝国>の概念に近いが、われわれはこのネットワークのなかで自己をうつしだす鏡、すなわち上演する場を構成する。

トムリンソンは *Cultural Imperialism* に続く *Globalization and Culture* で、脱領土化という概念を使って、グローバリゼーションが今われわれの経験している日常に与えている変化を捉えようとする。トムリンソンによれば、「われわれの日常における文化的経験とわれわれの生きる場所との関係は、あらゆるレベルで変化している」(Tomlinson 108)と言う。すなわちこれまでとは全く異なる仕方で、異なる範囲と速度でわれわれのアイデンティティは生産、再生産されている。

But, more generally there are the numerous small, routine ways in which individual human subjects attempt, as Marshall Berman (1983: 348) says, to make themselves 'at home' in the world of global modernity, to live with its transformations and generate new identities and narratives of personal meaning out of them. Secondly, there is the simple but important fact that we are all, as human beings, embodied and physically located...the locality continues to exercise its claims upon us the physical situation of our

グローバルなネットワークへと入り込んだ自己は、主体の欠如、自己の分裂へと対峙する。なぜなら壁を越えて、国境を越えて感覚を拡張した自己は、やはりその身体とともにあってローカルな場へと連れ戻されていくからである。結局のところグローバルな実践は、自己の文化的な脱領土化と再領土化であり、自己の領域の拡張であって、ローカルな場へとその実践を還元するものなのである。このことにおいて、グローバルな実践は、ローカルな場の拡張でもあり、自己と場所—あるいは他者—の関係の再生産である。

次章からはこういったグローバルな実践を検証するために、アフリカ系アメリカ音楽を例に、ローカルに還元されるグローバルな音楽が文化実践として、いかにアイデンティティの再生産の場として機能しながら、差異を越えたネットワークを構築していくかを考察していく。

第6章 アフリカ系アメリカ人のジャズと文化実践

1. 黒人音楽と公民権運動

かつてプランテーションの拡大、労働力の需要増大によって正当化されていた奴隷制は、アフリカ人をひとつの動産として、商品として位置づけていた。白人と黒人の違いや黒人の劣等性はあらゆる角度から説明され、正当化され、社会へと浸透していた。神の教えではすべての人々は平等であり、人種や性に関係なく救われる。黒人の社会的立場は神の教えでさえ彼らに白人と異なる解釈をさせた。すべての人々が救われるのであるから黒人もまた奴隷という環境に不満を言わず、忠実に働いてこそ救われるのであると(西出 42)。「神の国」というレトリックは奴隷制や人種の構築にも用いられた。

黒人にとってその環境から抜け出すためには、白人と黒人それぞれの関係性を破壊し、何よりも新たに自己を表現することが必要だった。なぜなら彼らは宗教的なレトリックのもとに自らその二項対立の社会的構造を受け止めていたからだ。

自己表現は自らの主体の構成につながり、抑圧の支配領域から脱するひとつの手段である。それは自らの物語の再提示であり、新たな表象、そして自己のアイデンティティの生産である。黒人たちの感情の拠り所は、当然白人である主人の監視外でなければならなかった。しかしそのことは結果的に黒人独特の自己表現を造り出し、コミュニティを結束させる方法を生み出したといえる。

American Cultural Studies: An Introduction to American Culture でニール・キャンベル(Neil Campbell)が述べているところによれば、白人が決めた社会の制約によって、他のコミュニケーション方法、集団の結束の道が利用できないのなら、そのときアフリカ系アメリカ人は、まさしく感情のはげ口として、抵抗とアイデンティティを再構築する方法として、歌、説教などを用いることを身に付けた(Campbell 88)。奴隷文化ともいえる彼らの文化様式は、アフリカ系アメリカ人としての声を未来へとつなげる重要な側面を持っていたのである。歌や説教はコミュニティの結束を高めると同時に、主体として自己を一時的

に解放する。

奴隷移住区のなかでアフリカ系アメリカ人たちは重要な表現方法のひとつである音楽を、新たなコミュニティの共通言語として利用した。ブルースは奴隷生活で強いられている抑圧と悲嘆の感情を表現した独自の音楽言語であり、後にジャズやラップ、ヒップホップの生成に大きな影響を与えた。この音楽文化は、物語として彼らの伝統、つまり過去と現在、そして未来をつなぐ経験という役割を果たし、アフリカ系アメリカ人としての新たな歴史を構築する。キャンベルが述べているように「まったく記録されてこなかった歴史全体を伝え、主流である支配的文化ではほとんど表現されることのなかった感情や思想に、聴衆や演奏者が近づける手段を提供する力が、音楽にはある」(87)ということだ。ジャズのアドリブは、周りの音を聞きながらも自らの物語を構築していく権限が与えられ、それは時に周りの音と調和を図り、その場にいるすべての人たちの理解と共存を試みる。ラップやヒップホップは、ことばをリズムにのせ、どこか説教に似た形でメロディという概念を脱していく。その声はアフリカ系アメリカ人の物語を通した自己の訴えである。

しかしながら、音楽によるアイデンティティ生産はいつも他者との相互依存の結果であり、支配文化を含むあらゆる文化との関係に依存する。つまりこの問題は、アメリカ全体の問題—アメリカの歴史の問題—としても捉えていかなければならない。

アフリカ系アメリカ人の文化実践を語るにおいて、それはいつも公民権運動という出来事、記憶、あるいは場に接続される。人種抑圧への抵抗である公民権運動は 1960 年代に突如としてはじまったわけではない。それは奴隷時代からずっと蓄積されてきた人種差別に対する抵抗意識の高揚から、文学や音楽活動が盛んに行われたハーレム・ルネッサンスを経て、1954 年のブラウン対教育委員会の裁判やバスボイコット運動に連鎖していった結果である。

1963 年 8 月 28 日、マーティン・ルーサー・キングは、リンカーン記念堂前で行われたワシントン大行進での演説で、いまだ果たされていないアメリカの夢について語った。キングの夢とは他ならぬ「約束の地」へと人民すべてが辿り着くことであり、自由と平等に

支えられた国民共同体の建設によってアメリカの夢を再生することだった。*I Have a Dream*の演説は、リズムカルな言葉の組み立てとともに、アメリカでの黒人の声と存在を明確に示してみせた。演説のなかで語られる聖書の言葉や独立宣言の記述、詩の引用はすべてアメリカの建国の意思や思想と合致する。肌の色に関係なく承認しあう人種の壁を越えた夢を、人種的イデオロギーの外側からアメリカの自由の概念へと組み込んでいったのである。

約 25 万人の聴衆に向かって発せられた声は、象徴的なメッセージとして時間、空間を越えてアメリカ全土はおろか全世界へと伝わり、公民権運動を推進させた。演説や説教、政治集会がアフリカ系アメリカ人のコミュニティ結束に不可欠な場として重要性を増すなかで、自由と平等、多様性の共存、約束の地といったメッセージ性を持つキングの声は、過去と未来を繋ぐ理想の物語、新たなアメリカの物語をアフリカ系アメリカ人のコミュニティ空間へと浸透させていった。公民権運動の場は紛れもなくアフリカ系アメリカ人のアイデンティティを生産する歴史的、制度的場である。つまりキングの上演は、アフリカ系アメリカ人の、またアメリカの共通の経験として、歴史として共有される記憶として、そこにいる観衆とともに上演されることで、アメリカの夢を再生産したのである。

キングと観衆の結びつきは、アフリカ系アメリカ人やその他マイノリティの位置づけに対する意識の共感にあった。彼らにとって夢とは自由であり、アメリカの再生である。公民権運動は、集合体のなかの個として差異を示しながら、まさしく他者の言語を通じて共通の意識、共有される意味を形成した。キングの演説は政治的かつ社会的なアフリカ系アメリカ人の声として、人種、階級を越えて鳴り響いていく。

翌 1964 年に公民権法が成立し、黒人たちはあくまで法の上での権利を獲得することができた。そしてキング牧師にはノーベル平和賞が贈られ、人種的な抑圧に勝利したという意味で公民権運動のもっとも象徴的かつグローバルな存在となったのである。

1960 年代における社会や政治の変革を反映した黒人音楽産業は、その成功とともに自由への解放を世界中に呼びかけていた。ベリー・ゴードィによって設立されたタムラ・モー

タウンについてキャンベルは次のように示す。

Motown's merging of gospel traditions such as tambourines, clapping, call and response and advisory lyrics, with the interest in a greater freedom of expression, provided a base for Motown and other soul singers to contribute to the voicing of black culture. (89)

アフリカ系アメリカ人たちは、白人の教会から分離された黒人教会の独自の発展に伴い、ゴスペルを西洋賛美歌のスタイルから現在のリズムを強調したブルージーなものへと変化させてきた。アフリカ的な表現方法としてのリズム&ブルースの伝統が西洋の宗教歌と結びついたことで、ゴスペルは自由に対する渴望とともにソウル・ミュージックやレゲエへと進展する土台となっていった。ここで問題としたいのは、リズム&ブルースを筆頭とする一とりわけジャズやラップに躊躇ないように—アフリカ系アメリカ音楽がキングの夢とつながり合っているということである。

公民権運動が大きな意味を生んだのは、人種の差異から脱するための政治的な要求としての、キングの声によって縫合された連帯がアメリカ全土で生まれたことにある。ワシントン大行進で構成された特異な所属は、白人と黒人の対立図式だけでは説明できない。そこには人種差別的な支配機構に抵抗する集団としてしか規定できないものがある。つまりその場所は様々な移民からなる人種的、民族的な差異から脱し、アメリカ人として上演できる所属の場をつくり上げたのである。

運動と連動するかのようにアフリカ系アメリカ音楽は、歴史と伝統を再構築する文化的実践として、またあらゆる差異を越えて連帯させるメディアとして、人と人をつなぎ合わせていった。なかでもジャズやヒップホップ・ミュージックは黒人の表現方法として、そして文化として、アドルノらがかつて力説していた音楽文化の捉え方を、否定するというよりもむしろ 180 度変える可能性を内包していた。公民権運動が生んだ連帯の政治は、ア

フリカ系アメリカ音楽に政治的な意味合いを持たせ、アメリカの自由と平等の物語の再生産として上演させたのである。

2. アフリカ系アメリカ人とジャズ

では具体的に、アフリカ系アメリカ音楽のもつ文化的な物語の上演が、どのように黒人の参加を促し、意味を変容させていったのか、そして連帯のネットワークを紡いできたのかを明らかにしていきたい。

黒人霊歌やブルース、ゴスペルといった黒人の感情を表象してきた音楽が、1900年代以降、それぞれ同時進行的に娯楽音楽へと発展していくが、その過程で生まれたジャズはアメリカやその他の国々を巻き込みながら、いつのまにか自由と平等を表象するものとして意味を生産してきた。自由と結びつく音楽の実践が、ブルースやゴスペルよりもとりわけジャズに言及されてきたのは、キング牧師によって提示されたアメリカの物語の再演として、ジャズの演奏者と聴衆者それぞれの身体が自由な生き方を上演してきたからに他ならない。そこでまずジャズの歴史的な経緯を追っていきたい。

自由奴隷が増え、南部の街で楽器を弾くアフリカ系アメリカ人が徐々に増えていった頃、ピアノを用いて楽曲を演奏するアフリカ系アメリカ人がいた。クラシックで多く使われるピアノは、西洋の楽器のシンボルのようなもので、アフリカ系音楽には適してないように思われたかもしれない。しかしそのピアノを駆使し、アフリカ独特のリズムを採用し、シンコペーションのメロディを奏でたのがラグタイムと呼ばれる音楽である。そこにはブルースの影響は間違いなく存在し、かつ西洋の楽器を使用した音楽文化のクロスオーバーだった。それはピアニストのスコット・ジョップリン等によって演奏され、後のジャズに決定的な影響を与えたといわれている。

スコット・ジョップリンが生まれたのは1868年であるが、南北戦争を経た1863年のリンカーンによる奴隷解放宣言は、400万を超える黒人がアメリカで生活する市民としてあ

る程度の自由を得ることを意味していた。この時期から黒人は音楽を、自己を表現する方法として意識し始めた。もちろんその時点で白人たちが黒人音楽を価値あるものとして、というよりは文化として認めることはなかつただろう。しかし奴隷解放によって多くの文化的交錯が起こったことは容易に想像できる。アフリカのリズムにクラリネットやホルネット、トランペットやトロンボーンといった楽器が組み合わさり、アフリカ系アメリカ人が演奏する音楽はますます独特さを増していったのである。その過程でジャズというジャンルは生まれつつあった。

しかしながら 1900 年代前後に生まれたとされるジャズはそもそも多種多様な音楽の混成によって育まれたものであるため、一概に起源や発生源を言い定めることができない。それはむしろジャズの特徴でもある。ただジャズを語る際に、その発生地といわれているニューオーリンズを無視することはもちろんできない。ニューオーリンズの独自性は、ジャズそのものの特性として語られてきており、その地域の関連がなければジャズは顕在しない。

ニューオーリンズの地域はスペイン人によって占領された後、すぐにフランスの占領下となり、1764 年ごろに再びスペインの手に渡ると、1802 年にまたもやフランスの植民地となる。そしてついに 1803 年、第 3 代アメリカ合衆国大統領のジェファーソンがナポレオンから 1500 万ドルでルイジアナ州を購入した。スペインやフランス、そしてイギリスやその他の移民たちの文化から持ち込まれた多様性は、多くのクレオール文化といえる混成を生みだした。ニューオーリンズで聴くことができたのは、混成のまた混成というもはや捉えどころのない脱中心化され雑種化された音楽だった。

油井正一は『ジャズの歴史物語』のなかで「ニューオーリンズで演奏されていた音楽は、『世界の縮図』をそのまま反映したものであった。この町ほど、音楽と市民生活が密着していた都市は他に類がない。音楽会などをわざわざ聴きにゆかなくとも、市民社会イコール音楽だったとさえいえるのである」(12)と言っている。こうしたクレオールを含む多様な人種が混在していたニューオーリンズという場所性がジャズに大きく影響していく。アフリカ的なビート感を加えたラグタイムピアノから、舞踏会でのマズルカやポルカ、ワルツ

などのダンス音楽、ブラスバンドのマーチ、煙突掃除や苺売りによる宣伝の歌声、世界各国語で歌われる民謡、黒人労働歌、教会歌、そしてカリブソなどといった音楽の記憶がすべてジャズに影響を与えていたのである(油井 14)。

この地域とのつながりがジャズにとって欠かせないのは、植民地の歴史過程や、アフリカ音楽とフランスやスペインなどの多様な音楽との出会いという観点から見た場合、ジャズがアングロ・サクソンの要素とある程度の距離をとれていたという点によってである。いまやアメリカの代表的な音楽であるジャズがニューオーリンズから生まれたということは、アメリカ文化がアングロ・サクソン文化を核とした一元的なものという考え方を一蹴する。しかし決してジャズはアメリカのアングロ・サクソン文化から隔離されていたというわけではない。ルイジアナ州で様々な文化の交差点に浮上したジャズは、アフリカと西洋の出会いと称されることが多い。ただ黒人にとってのジャズとは一ブルースもまたそうであるが一アフリカと西洋の出会いというよりも、白人優位でありながら多文化が入り混じる混沌とした社会と自らの主体をつなぎ合わせ、アメリカという場所で自己をいかに見つけ出すことができるのかという実践だったのだ。ジャズは紛れもなく黒人を筆頭に展開されてきたサブカルチャーであり、アメリカでの意味の変容をめぐる文化の闘争である。

しかし音楽を形成していく中核はいつも曖昧なままだった。その曖昧さ、核のない不安定さが、ジャズの新しさや戦略的な側面を浮き出させたのである。ヘブディジも論じているように楽譜や歌詞カードに忠実なクラシックやその他の音楽に対して、ジャズによって演奏者は再現できないほどに自由で、難解な即興によって、悲劇の歴史を覆し、社会に潜む矛盾を浮かび上がらせ「束縛のなかの自由」(Hebdige 48)を手に入れることに成功した。演奏が個人に委ねられたことで、ジャズは自律性を失いながら黒人の身体へと結びついていく。それまで音楽の常識であった高級音楽的な特質を破壊し、個々の演奏にその特質が明け渡されたのである。黒人にとってジャズ音楽は、それが文化として独自の領域を形づくっていくのと同時に、自らの生き方—自己を見つけ出す実践—となっていった。

そもそもニューオーリンズは 1800 年以降に貿易港として急速に繁栄しだした街である。

酒場や賭博場、娼館などが建設されるようになり、街は一大歓楽街となっていた。当時の市の助役であるシドニー・ストーリーは娼館の経営を公認し、それらを一か所にまとめ、その区画を自分の名前にちなんでストーリーヴィルと名づけた。ピアノや弦楽器が音楽を奏で、豪華な店内を誇るルル・ホワイト経営のマホガニー・ホールを筆頭に、ストーリーヴィルの酒場や娼館では音楽が演奏されるようになり、演奏家が仕事を手にすることができるようになったのだ。この特異な場が、人種や階級を越えた複雑な空間を創り上げていた。同時にクラシック音楽の教養を受けた演奏家がラグタイムといったアフリカ系のリズム音楽に出会うことでジャズは輪郭を現し出していた。つまりこの時、娼館や酒場などの盛りの文化とクロスオーバーされた音楽文化を横断しながら、黒人によるジャズ文化という「意味」が生産されはじめていた。

第一次世界大戦の影響により、1917年11月にストーリーヴィルが閉鎖され、その影響はジャズの演奏者に直接的にダメージを与えた。仕事を失った演奏家は南部から北上し始め、産業の構造の変化と相俟ってカリフォルニアからさらにシカゴ、ニューヨークへと移動し、ジャズを広げていくのである。

やがて戦争が終わり、1920年1月16日に禁酒法(ヴォルステッド法)は発行され、その翌日に施行された。これはジャズにとって一見マイナスに思えるが、ギャングの支配下によって経営されたマフィア文化ともいえる暗黒街、すなわち法律の目をかいくぐる形で酒場等が繁栄したことで事態は変わった。黒人たちがそのような場で演奏の機会を与えられたことによってジャズはより一層発展していったのだ。

アメリカの法律は当時の黒人にとって窮屈な言説でしかない。法律から逃れた特異な場所は、後に論じるラップ・ミュージックにも深い関係がある。「無法地帯」ともいえる特異な場所で共有される音楽は、一種の連帯の領域を創り上げた結果として、サブカルチャーのような型を見せはじめる。なぜなら「無法地帯」は常識である規範や制度の外側で意味の破壊や交錯を実践させるからである。

アフリカ系アメリカ人のジャズの演奏家は、管楽器やドラム、バンジョーを好む傾向に

あった。特にコルネットやトランペット、サックスは非常に好まれた。その理由は、楽器の演奏方法に関係している。トランペットやサックスは演奏の仕方によって強烈なヴィブラートをかけることや、サウンドを変化させることができ、唇の操作で様々な音の表情を作り出すことが可能である。説教のように自己の表現としてブルースを歌っているのと同様に、ジャズの演奏もまた、自己の差異を表現する為の声として、音に色々な表情をつけていく。

その表現の場が、即興演奏だった。バディ・ボールデンを皮切りに始まったといわれるジャズは、ルイ・アームストロング等の影響の下、声に近い演奏ができるトランペットやサックスを使用した個性の強い即興演奏が、様々な演奏者から生まれていくことになる。

ジャズの文化的、テクノロジー的実践の例をひとつあげてみたい。1930年代から40年にかけて短い間ではあるが活躍したチャーリー・クリスチャンは、ベニー・グッドマン楽団で演奏していたギタリストである。ギターという楽器は他の管楽器などと比べて音が小さいということもあって当時あまり目立つことはなく、伴奏中心の役割だった。しかしチャーリー・クリスチャンはそのギターをアンプにつなぎ、アメリカで初めてギターを使ってソロを弾いた人物である。史上初のエレクトリックギタリストである彼は、ブルースを基調に単音でメロディを奏で、ピアノやサックスと同等に演奏していた。その結果、チャーリー・クリスチャンは後に、「ビバップ」と呼ばれる黒人色が濃いといわれるジャズ・スタイルに大きな影響を与えていった。マイルス・デイビスのトランペットの演奏にも影響を与え、ジミー・プラントン、ディジー・ガレスピー、チャット・ベイカーのみならず、フランク・シナトラやナット・キング・コールのフレーズにも、彼の演奏は影響を与えたといわれる。マイルス・デイビス(Miles Davis)の自伝 *Miles The Autobiography*によれば、チャーリー・クリスチャンは管楽器のようにギターを弾き、ベース・プレイヤーのオスカー・ペティフォードがギターのようにベースを弾くという新しい奏法を生み出すきっかけとなったと言う(Davis 265)。テクノロジーの実践を白人とは異なる文脈で再生産するやり方は、黒人音楽の大きな特徴のひとつである。彼らには自由を追求するスタイルを強調し

ていく必要性があったのだ。

また 1900 年代初頭において、ラジオやレコードは集団の形成という意味で重要なメディアであった。アメリカにおけるラジオのはじまりは 1920 年 11 月 2 日にイースト・ピッツバーグで行われた KDKA(ウェスティングハウス電機会社によって設立された放送局)によるハーディングとコックスの大統領選挙についてだった。それ以降ラジオは新聞を勝る情報量と影響力を持つことになる。ジャズがアフリカ系アメリカ人の音楽として維持できたのは、時間や空間の境界を超越し、他者と結びつく共同体という感覚をラジオやレコードが形成したからである。西洋の音楽理論に裏打ちされた楽譜主義のクラシックに対して、ジャズはラジオやレコードによって、個人の即興演奏を中心とした口承的な音楽文化として確立された。

ジャズ専門のレコード産業の出現とアフリカ系アメリカ人向けのジャズを流すラジオ局の誕生は、ルイ・アームストロングやデューク・エリントンといったスターが出てくるなかで、ジャズの大きな転機となった。これによってジャズに対するプレイヤーとオーディエンスの関係が変容し、アフリカ系アメリカ人のコミュニティに決定的な影響を与えることとなる。それまで生で音を聴き、ダンスを踊るといったことが主流だったジャズが、ラジオやレコード盤さえあればどこでも聴くことが可能になったのである。プレイヤーとオーディエンスの相互関係の質が根本的に変化したことで、ジャズに対する受け止め方も 1 曲を聴き入るといった作業を通して大きく変わった。即興演奏の多いジャズでは演奏ごとに毎回異なったものとなるが、レコードは全く同じテイクを何度も聴くことを可能にした。これによって即興の連続であった演奏に個性がもたらされた。そして各々のアーティストと音の並びを結びつけ、名演と呼ばれるテイクを生んでいった。このときジャズ・アーティストの身体は、アメリカ中の黒人を導くヒーローやリーダーとなったのである。

演奏手法、即興演奏、ラジオやレコードの普及といった相互作用によって、ジャズは黒人文化として全国的に認知されていく。演奏の場に居ずしてジャズが聴けるようになったことは、ジャズを拡大させるのと同時に、アフリカ系アメリカ人の音楽文化として、そし

て彼らのアイデンティティの源としての差異の表現方法に大きな影響と変化をもたらしたのである。つまり黒人＝ジャズという関係性が、アメリカ全土で生産された。

しかし黒人とジャズの関係について相倉久人は『ジャズの歴史』のなかで次のように記す。

ジャズの発生基盤はもともと黒人文化(ブラック・カルチャー)だったわけですが、その後の展開を追うと、時代とともにハイブリッド化(雑種化、混血化)していった過程が浮かびあがります。もとは黒人文化そのものだったのが、他の文化との出会い(混血)を重ねて雑種化(黒人ばなれ)していく。しかもその出会いが一度や二度ではなかったということです。それどころか極論すれば、演奏が行われるたびごとに、その中で複数の音楽(文化)の出会いと葛藤がくりかえされているのです。(109-110)

ここではジャズの発生をはっきりと黒人文化として定義しており、そこからジャズは変容していきながら多文化化してきたと述べられている。音楽文化の出会いがときに対立的であったとしても、その衝突がまたジャズを活性化させて新たな方向へ進んでいく。その文化交錯の過程がジャズの根本原理だと相倉は言う。ジャズはグローバルかつ様々な文化交錯の経験のなかで進行するプロセスとしてある。

しかしながら、実際にはジャズは最初から多様性を内包しており、時がたつにつれて次第に黒い音と表現されるようになっていった。つまり、ハイブリッド化していく過程で黒人文化の様相をさらに強化していった。自由を追求する物語として黒人によって上演されていく過程で、黒人＝ジャズという意味が再生産され、強化されていったのである。ストーリーヴィル時代から演者と受け手の相互関係を通してジャズの物語は構築されてきた。

ジャズ発祥の歴史もまた言説として機能し、経験として共有される。多くの白人を含むジャズ・ミュージックの成功の内側で、たとえ人種的偏見によって黒人のレコードの報酬

が白人社会によって不公平に配分されていたとしても、アフリカ系アメリカ人はジャズを自らの物語として語り続けてきた。

このようなジャズの側面は、60年代を境に変化する。ジャズのもっと詳細な歴史的展開をここで記述する余裕はないが、いくつか分割されているジャズ史においてもっとも注目すべき転回点は、やはり1950年代から60年代にかけてのクール・ジャズからフリー・ジャズにかけての変革だろう。1950年代までのジャズが黒人文化としての強調であったとすれば、1960年以降はそれとは全く異なる意識を反映していた。1960年頃の人種意識の高まりはジャズをはじめとした音楽と互いに関連し合っていた。大和田俊之が『アメリカ音楽史—ミンストレル・ショー、ブルースからヒップホップまで』で詳述するように1940年辺りのビバップに代表されるモダン・ジャズと1960年代以降のジャズでは大きな意識の隔たりがあったのである。¹¹ ビバップの時代にジャズが目指したのは、どうにかして白人に追いつくということだった。モダン・ジャズの到達点は、黒人的かつ実用的なものから、自律的かつ絶対的な評価を与えられる芸術性への格上げだったのだ。白人と黒人の違いを埋めるためのモダン・ジャズの役割は、西洋の高級音楽的なイデオロギーに対抗するというよりは、そのなかに入り込んで上から認められるという受け身な態度に終始してしまっていた。しかしそのモダン・ジャズ時代の経験を経た1960年代からのモード・ジャズやフリー・ジャズに代表される変遷は、社会的、文化的、政治的な要素と絡まり合いながら、アメリカでのアフリカ系アメリカ人のアイデンティティ変容と直接関わっていた。つまり人種を越えた差異を強調しはじめたのである。公民権運動の時代を境に、アフリカ系アメリカ人の歴史を再生産するかたちで、あらゆる差異を横断しながらジャズは実践されていく。

ジャズは、ジャズの演奏者やレコード会社の人々、クラブの経営者、聴衆たちが、生産と消費の複雑なネットワークによってその音楽の特質を構築してきた。言い換えればニューオリンズというローカルな場から、多くの文化的背景とグローバルな拡大によって育まれてきたジャズ・ミュージックは、その実践に参加する人々のネットワークによって、多

種多様な価値観や差異をつなぎあわせながら生産されてきている。1960年代以降、そこに参加していた黒人をはじめとした人々は、地域や国だけでなく、人種や階級を横断するかたちでジャズ文化を実践してきた。そしてその実践の中心に、アメリカのマイノリティを率いるかたちでジャズを上演するアーティストがいるのである。

3. オーネット・コールマンのフリー・ジャズ

ジャズには帝王やキング、ヒーローなどと呼ばれるスターが数多く存在するが、60年代以降のアメリカにおいて、ジャズ・アーティストは黒人にとって民衆を牽引するヒーローであった。聴衆はジャズ奏者に憧れ、同一化した。なぜなら公民権運動の波に同調しながら、ジャズ・アーティストは自由をめがけて自己を上演していたからだ。

ジャズの特質を生かし、もっとも急進的な方法で音楽を創造した演奏者がオーネット・コールマンである。1930年3月19日に、ランドルフ・デナード・オーネット・コールマンは、テキサス州のフォートワースで生まれた。グレン・ミラーを筆頭にトミー・ドーシーなどビッグ・バンドが絶大な人気を誇るスウィングの時代に育ったコールマンは、フォートワースでみたバンドのサクソに惹かれていた。経済的な理由により誰かに学ぶということができなかったため、彼は独学で音楽を習得していったという。独学を可能にしたのはジャズを流していたラジオであり、この経験がコールマンの異常なまでに特質した音楽の土台となった。コールマンはABCDEFGGという音階は音楽のアルファベットであり、その順序はどの音楽でも変わらないと思いこんでいた。しかしピアノの楽譜を参考にしてはいたがゆえに、移調楽器のアルトサクソでCの音を弾いていても、それはAの音を弾いていると思いをしていたのだ。ただこの経験は、西洋で築き上げられた音楽理論以外にも、音楽理論が打ち立てられることをコールマンに気づかせた。目的に向かう道や方法はひとつではなく、別の自分自身の方法でたどり着ければ、それが法則になると彼は考えた。この独学の経験、しかもラジオの音という口承的な練習の仕方は、西洋音楽の型、つ

まりクラシックにおける楽譜主義から脱して、マウスピースの使い方による音の出し方まで変えていくことで、既存の手法を越えた独特な彼のスタイルを創り上げていった。

1958年に発表されたデビューアルバム *Something Else!!!!* は、浮き出たようなサクソフーンのサウンドや音使いの独特さがあり、それまでのジャズ・サクソフーンの演奏とは少し異なる雰囲気を持っていた。アメリカ史の転換期における欲望に呼応するかたちでのコールマンの上演である。彼の不安定な音楽が、白人社会にとってはビジネスチャンスであった一方で、アメリカの自由の意味を変えていく、あるいは黒人の文化的アイデンティティを生産する実践となっていた。この二つの事象の結びつきはアメリカにとって特に重要であり、差別問題というよりも、社会進出という意味で黒人の意識を変えていくことになった。

ジャズの即興は不安定な音の並びを安定した響きへと解決していく音楽である。他の音楽には見られないこのジャズの不安定さは、白人社会に捉われない表現として、自己をアメリカの価値観から解放しながらも、なおアメリカで生きる道を模索するプロセスを示す。

Something Else!!!! 発表後、ニューヨークから千キロ離れたシカゴでは、即興を楽しむインプロヴァイザーや作曲家たちがコールマンの作品のなかで芽生えたアイディアを用いて、サウンドやリズム、曲の形式、構成における新しい概念を発展させていた。ジョン・リトワイラーは『オーネット・コールマン—ジャズを変えた男』において、大西洋を越えたヨーロッパ大陸にまで、コールマンの「自由」の概念が自由なインプロヴィゼーションを引き出し、彼の音楽を手本として演奏し、ヨーロッパ独自のジャズ音楽を生んでいったと述べている(7)。このときジャズは、国境を越えた実践としてあらゆるスタイルを生んでいく。

The Tomorrow is the Question! (1959)や *The Shape of Jazz to Come* (1959)、*Change of the Century* (1959)などはタイトルからも分かる通り、新しい時代やスタイルの到来を意識させる言葉が使われている。市民権に対する黒人の要望が高まっていくなか、アメリカの変容を欲望する聴衆たちの意識の反映が、コールマンの音楽を創り上げていった。それまでの作品を継承しつつ発表した *This is Our Music* (1960)の演奏は、各ボリュームのバ

ランスからして同時進行的に溶け合うハーモニーを極力避け、ただ結果としてハーモニーになっているかのように個人の演奏を浮き出させている。独自の演奏路線は、コールマンの身体を複雑で—白人に対する黒人ではない何か—不安定なアフリカ系アメリカ人の姿へと映しだしていく。

コールマンほど「音楽の自由」という言葉に結びつけられたジャズ・ミュージシャンはいない。1960年代に話題を呼び、二つのカルテットによって演奏され収録されたコールマンの *Free Jazz*(1961)は、その名の通り、束縛から逃れ、個性や感情を失わずに自由に演奏するというものだった。

彼は西洋音楽理論のみならず、基本的土台とされていたコード進行やハーモニー、調性に従わず、完全に独自の理論を構築し、演奏したのである。油井は「オーネット・コールマンは和声理論を否定しましたが、個性的なサウンドと、メロディとリズムというジャズがもたねばならぬ要素を何ひとつ失っていません。ジャズの『先祖がえり』現象ともみられます。しかしやみくもに大昔にかえったのではなく、彼が音楽を通じて表現しているものは、民族意識に目覚めた現代黒人の思想なのであります」(306)と分析し、彼をジャズの歴史における最重要人物だと言う。この主張によれば、コールマンは奴隷以前から続く黒人の、つまりアフリカの伝統を反復しつつ、現代のアフリカとつなぎ合わせながら再生産している。

一見すると *Free Jazz* は調合を完全に無視した数人の即興によって不協和音を出しているかのように思えるが、それがどれだけ不協和な音の重なりであろうと、演奏したその時点で音楽として、ひとつに調和されたものとして扱う。その形式は、人種差別による窮屈な社会で、どのように個々の差異を抑圧せずに共存できるのかを示そうとしたものである。そしてその不協和とは、60年代のアメリカの意識そのものと重なり、多様な人種、民族的価値観を抑圧した結果として表象される。すなわち *Free Jazz* は、西洋音楽の視点から見た不協和であった。

コールマンがなげかけた音楽は、聴取側の理解や解釈を必要とする。たとえその音楽に

疑問をつきつけられたとしても、音楽が相互依存の、演奏され聴取されるというプロセスであることを示したのである。それまでの美的価値観から切り離されたその新しい即興音楽は、アメリカの新たな道筋を示唆していた。ジョン・リトワイラーはコールマンについて次のように記す。

彼は真剣だった。自分のアイディアを伝えるテクニックを高めたい、と考えていた。そうなれば、教えられるほうも、自分たちの考えを伝えられるようになる。。。彼は音楽には癒しの力があるし、人にはそれぞれの音楽があると信じていた。お互いを排除し合うやり方には反対だった(たとえば、『“ジャズ”の伝統と“クラシック”の伝統』を分けて考える)。この考え方は、『ハーモロディック』理論にもはっきりと表れている。人が自分の感情や自分自身を、音楽を通して表現する方法として彼が考え出したのが、この理論なのである。(270)

ハーモロディクス理論とは、オーケストラのために彼自身が作曲した *Skies of America* (1972)の時代に初めて言及されたコールマンの考えた演奏体系のことである。コールマンは、音楽による自己の差異の表象を意味として機能させる方法を、理論という名の形式をとって作り上げた。コールマンにとって、ハーモロディクス理論は、文学作品や詩を書くときにも使用でき、ひとつの方向だけでなく、多面的な見方で豊かなアプローチをとることを可能にし、人間の自然の衝動が最もうまく解き放たれる方法だった。つまりハーモロディクス理論は実践の手方である。端的に言えば、どの音も脇役ではなく、主音として機能するよう実践させる理論である。

オーネット・コールマンの自由を語る演奏が表わすのは、彼の先進性というよりもむしろ人間性だった。彼はハーモロディクス理論を人に教えることで世に広めたが、どちらかといえばそれは、演奏の技術や手法というよりも、自分の差異を主張し自由に生き方を選択する身体を通した音楽の実践だった。

ハーモロディクスは、音の配列やノートに対するハーモニーといった部類ではなく、プレーヤーが自分自身の個性、差異を保有しながら、演奏の可能性をいくらでも広げていけるものである。だとすればハーモロディクスとはコールマンの身体によって上演された物語を生きる方法でもある。公民権運動から空間を越えて実践される自由というキーワードの物語が、アイデンティティを生産する場として、コールマンのジャズによって上演された。「自由」とはそれぞれによって変換可能な物語でもあり、黒人にとってはまさしく人種的抑圧からの自由であった。コールマンの身体に同一化し、転移していく人々の実践は、同じコールマンのジャズによってではなく、人々がそれぞれの経験によって紡ぎだす全く異なる実践として、差異を保ちながらアイデンティティを再生産する場となる。このことは音楽がパフォーマンスである所以だろう。

コールマンは自分の生徒たちに、演奏の技術や知識、情報を伝えることよりも、音楽文化のもとで生きる方法を教えることを選んだ。生徒たちは自由な身体として生きていくコールマンに同一化する。この身体は、60年代のアフリカ系アメリカ人たちによって欲望され、キングのような見本として見出された姿であった。

コールマンは多種多様な音楽について次のように話す。

私はいろいろな音楽を聞いてきたが、モロッコで聞いたのも確かに一つの音楽だった。だがここで、私は二つのことに気づいた。同じように聞こえても、周りの空気がまったく違うこと、そしてミュージシャンを囲んでいる人びとの動きを、音楽が変えていくこと。。。このような体験は、モロッコのほかにも、ナイジェリアで味わった。中国の音楽でも、同じことを感じた。英語名で呼ばれない音楽は、いつも豊かな想像力をかき立ててくれる。(qtd. リトワイラー:244-245)

他者の音楽に触れたとき、コールマンは聴衆がその音楽をも変容させる力を持っている

ことに気づいた。そして音楽は周りの人々の生活パターンさえも変えていき、想像力をかき立て、共有できる物語を創り出す力を持つ。

コールマンが複雑に聞こえるフリー・ジャズを、誰にでも理解できると信じてやまなかったのは、公民権運動に代表される特異性、国境や人種、階級を越えて共有されるネットワークという想像の連帯を、音楽を通して感じていたからかもしれない。

60年代のフリー・ジャズの人気は、白人にとってもビジネスチャンスとして大きく注目されていた。だが経済的な有利性を白人が占領していた状況は、何もこのとき始まったことではない。「フリー・ジャズ」という人種を横断した自由な身体の実践が、アメリカを変容させる時代にあったのは、黒人の音楽的消費が増加したことで、公民権運動の場と連動して、黒人の物語がアメリカの物語として再編されようとしていたこと、つまり黒人がアメリカの脱物語に参加しはじめていたことを示唆している。

4. 自由な身体の上演：マイルス・デイビスのモード・ジャズ

「フリー・ジャズ」のみならず、1950年代後半から始まった公民権運動の波は、ジャズそのものを大きく変えていった。同時にジャズの拡大は、あらゆるマイノリティの解放運動を促す人々のネットワークを形成していった。マイノリティがうねりを上げて声をあげていたころ、表現方法は様々であっても、つまり音楽以外の場でも、目標を同じくした身体が多種多様な手法で「自由」を上演しはじめていた。オーネット・コールマンが聴かせた変革の音楽は、同時代に色々な場所で響いていたのだ。

1926年の5月26日にイリノイ州アルトンで歯科医の息子として生まれ、13歳でトランペットを手にして以降、マイルス・デイビスはジュリアード音楽院に通うなどしてジャズのエッセンスを取り込んでいった。自分のヒーローであったビバップの中心的トランペッターであるディジー・ガレスピーや、サクソ奏者のチャーリー・パーカーに憧れて腕を磨いていたマイルスは、ガレスピーのような華麗な演奏ではなかったものの、独自のス

マイルを構築することはできていた。

1944年にニューヨークへと出てきたマイルスは、パーカーと出会うことで、自身の個性を生む。パーカーはマイルスにミュートを付けることを命じ、そのサウンドを変容させていった。それまでずっとオープンで吹いていたマイルスの音色はパーカーの矯正によってミュートを多用するようになり、その後のマイルスのスタイルが出来上がっていった。

マイルスの初のリーダー作、*Birth of Cool*(1949)はクール・ジャズに決定的な影響を与えて新たな波をつくり、一部には否定的な意見も見られたが、結果的にクール派と言われる新しいスタイルを生み出すきっかけとなる。その「クール」なサウンドは人気を博し、多くの白人、黒人演奏家に強い影響を与えた。もともとクール・ジャズは1940年代に、ピアニストで編曲家、作曲家でもあるクロード・ソーンヒルの楽団からすでにはじまっていた。フレンチホルンを導入したり、ヴィブラートを極力かけずに演奏したりする楽団のコンセプトに、マイルス・デイビスは多大な魅力を感じていたという。¹² 1941年から楽団に参加していた編曲家のギル・エヴァンスが“Donna Lee” —実際の名義はチャーリー・パーカーになっており、マイルスはレコード会社の誤記だと後に述べている— の使用のため、原作者であるマイルスと出会ったことで、マイルスの音楽は新展開を見せる。ギル・エヴァンスの独特なコード構成の教授を条件に使用を許可したマイルスは、ソーンヒルの楽団から受け継いだエヴァンスのエッセンスを自らの音楽のなかへと吸収していった。こうしてマイルス・デイビス、ギル・エヴァンス、ジェリー・マリガン、ジョン・ルイスによって *Birth of Cool* がつくられた。クール・ジャズはそのサウンドから、黒い音と称されることも多く、ビバップよりも白人の興味をひいたといわれている。このときのマイルスの演奏は、まだ白人に追いつこうとする受け身な黒人音楽の流れのなかにあった。

1950年代以降、チャーリー・パーカーが台頭していたビバップ時代の後、ハード・バップの時代へとジャズは変わっていった。速弾きや技術を競うようなビバップに比べて、ハード・バップ時代はより分かり易く、より大衆化したサウンドで人気を博したが、長時間録音が可能となり、SPのフォーマットに囚われなくなった時代だともいえる。すなわち

ハード・バップは、LP という新しいメディア・テクノロジーが、ジャズの性質さえ変えてしまった結果である。しかしジャズの転換期が頂点を迎えたのは公民権運動の 1960 年代になってからだった。

ジャズの歴史を語る際に、1960 年代という時代と関連させて必ず言及されるマイルス・デイビスの *Milestones* (1958) と *Kind of Blue* (1959) は、高級音楽の要素に真っ向から対立した、西洋音楽的基盤を取り払ったものだといえる。マイルスはこの時の音楽について、自由に、西洋的要素を少なくして、アフリカの要素や東洋的要素をより盛り込んだものを目指していた。

和音が規律正しく進行する西洋音楽に対して、モード・ジャズはコードを基盤から取り払い、モード、つまり音階を自由に使用することを可能にし、むしろその音階を中心に展開することでひとつの作品に昇華させる。すなわち大和田の言葉をかりるなら、「モードを中心にフレーズを組み立てるということは、そのスケール特有のイメージや雰囲気楽曲に導入することにほかならない」(124)。音階は文化的なある種の規範を含んでいる。日本の音階は日本の音楽に使われ、スパニッシュスケールはフラメンコに使われる。それらは決して絶対的なものではない。それぞれの曲の中には音階から外れた音、すなわちアウトフレーズも頻繁に使われており、したがって音階とは客観的に判断されたものにしかすぎない。特定の国や民族に根づいていると考えられているそれぞれの音階は、それらの場所や環境資源によって影響を受けた感情表現を形式化したものである。しかしその音は文化の表象として音楽のなかで意味をあらわす。

マイルスのモード音楽は、土台の縛りを解くことで、多様な音階を使用可能にした。*Kind of Blue* で示された自由性と多文化性は、それまで経験してきたジャズのもつ多様性の要素そのものであった。マイルスはこの音楽で、黒人文化では収まりきれない自らの経験で得てきた複合的なアイデンティティを表現したのである。この多様性と自由の表現がモード・ジャズという奏法である。派手にコード進行を動きまわるのではなく、メロディを奏でながらゆっくりとソロをとっていく。「フリー・ジャズ」程ではないにせよ、それまでの

演奏方法から比べれば格段に自由な演奏だった。彼の「モード・ジャズ」に対する考え方である。

I wanted the music this new group would play to be freer, more modal, more African or Eastern, and less Western. I wanted them to go beyond themselves. See, if you put a musician in a place where he has to do something different from what he does all the time, then he can do that—but he's got to think differently in order to do it. He has to use his imagination, be more creative, more innovative.....So then he'll be freer, will expect things differently, will anticipate and know something different is coming down. (Davis 210)

マイルスは「モード・ジャズ」にすることによって音を少なくして、ジャズ自体を分かりやすくしようとしたと同時に、それまでのジャズを越えた何かを創造しようとしていた。想像上の自己として自分の表現を新しい次元へともっていき、アイデンティティを主張しようとした。彼が「自分を越えた場所」と言う時、それはさらに多文化的で、相互関係的だった。「モード・ジャズ」は公民権運動を上演する場に多文化的な意味を加えたのである。公民権運動によって上演される物語は、国の境界線を取り払うネットワークを創り出す。

Kind of Blue also came out of the modal thing I started on Milestones. This time I added some other kind of sound I remembered from being back in Arkansas, when we were walking home from church and they were playing these bad gospels. So that kind of feeling came back to me and I started remembering what that music sounded like and felt like. That feeling had got in my creative blood, my imagination, and I had forgotten it was there.

(Davis 224)

マイルスの音楽はいつも経験に基づいて、その記憶とともに形成される。マイルスはほぼ5年ごとに新しい音楽を開拓して移動していくが、過去を顧みなかったわけではない。なぜなら創造の基礎をなすのはいつも過去の記憶だからだ。¹³ その音楽は過去と未来を縫合するアフリカ系アメリカ人の幻影的な自己であった。

元々モードの奏法は、ニューヨークでやっていたギニアのアフリカ・バレエの公演からヒントを得られたものである。アフリカのバレエ団によるフィンガー・ピアノと歌声、ダンサー、ドラマーのパフォーマンスは、マイルスにリズムに関する新たな発想を与えた。バレエ公演は、5/4、6/8、4/4といった様々なリズムが次から次へと展開されていき、だからといって全員がばらばらに動くわけではなく、集団として統一されていた。アフリカのコンセプトを取り込んだマイルスは、今度はジャズのなかへと埋め込んで上演していく。

マイルスのジャズは先人のジャズやゴスペルといった黒人としての記憶と経験の反復であると同時に、音楽の射程を、境界を越えて拡大させ、拡張されたジャズの記憶をもう一度アメリカの場へと流しこむ。シルバーストーンが言うように「われわれは個人として、国民として記憶のなかで思い出すことで自己を形成する。そして今記憶は、自己のアイデンティティと過去の所有をめぐる闘争の場所」(Silverstone 125)である。文化闘争の場においてジャズの物語は、自由をめがけてもう一度再編されていく。

メディア・テクノロジーの発展が、様々な音楽をアメリカに流し込み、音楽の可能性はますますグローバルな場へと拡大された。マイルス・デイビスの音楽はすでに黒人やアメリカ音楽の境界を越えており、アフリカだけでなくヨーロッパやアジアを巻き込んでいった。マイルスに同一化した身体が、それぞれ自由の物語を上演したとき、60年代のエネルギーはさらに勢いを増した。

オーネット・コールマンのフリー・ジャズやマイルス・デイビスのモード・ジャズは、それが多くのアメリカ人に受容されることで、行為体として、西洋音楽の視点からすれば

不気味で不可解なものであったはずの音楽が、ジャズのスタンダードな形として社会的、文化的にアメリカのなかで承認されていったのである。

芸術としてのモダン・ジャズの経験を経た新たなジャズは、それまで普遍的な価値を持っていた西洋音楽の権威に疑念を投げかける。60年代のジャズの自由さは、即興やコード進行からの解放だけでなく、絶対音楽における音の並びを切り崩すことも可能にした。そしてその演奏は、高級音楽的な楽譜の絶対性を破壊し、オーディエンスとの相互関係による解釈の音楽として、音楽をパフォーマンスへと還元する。曲のアレンジは一早いテンポで、ブルージーに、西洋ワルツのリズムで、といった具合に一すべて演奏者に託されていて、オーディエンスはそれを自分の感性と合わせて解釈するのである。

例えば 60 年に演奏されたデューク・エリントンによるチャイコフスキーの『くるみ割り人形』とグリーグの『ペールギュント組曲』は、楽譜に忠実だったクラシックの音楽にジャズの要素を組み込んだアレンジで、高級音楽の絶対性を脱構築し、自律的存在からそれを人々の手元へと戻していく。

マイルス・デイビスは自伝の中でアフリカ系アメリカ音楽について次のように言及する。

It's a shame the way our country has treated black people and our contributions to this society. I think the schools should teach kids about jazz or black music. Kids should know that America's only original cultural contribution is the music that our black forefathers brought from Africa which was changed and developed here. African music should be studied as much as European ("classical") music. (Davis 395)

マイルスはジャズについて、アフリカからきた音楽の諸要素を西洋のものと出会わせて発展させてきたアメリカの伝統的な音楽として、西洋クラシックの価値と同様に扱うべきだと主張する。

ソニー・ロリンズの『自由組曲』(1958)などにもいえることだが、アメリカの自由と平等の理念を自らの表現で再現したものであり、決して再帰するというのではなく、60年代という時代のエネルギーが生んだ進展の意味をこめている。

抑圧の歴史を生き抜いた黒人にとって音楽は抵抗でありひとつの理想だった。その理想とはアメリカでいまだ実現できていない、抑圧から解放された自由で平等な「約束の地」への到達という夢を、白人と黒人という差異を越えて成し遂げることだった。それはキング牧師が夢見た欲望の諸形式であり、アメリカの民主主義的物語である。そしてそれはアメリカが長らく追い求めた理想であり、ナショナル・アイデンティティであった。

マイルスとコールマンの音楽的差異は決して小さなものではないが、政治的なメッセージ性によって共同していた。つまり、ワシントン大行進で示された政治的な共通性が、ネットワークとして多数の多様な演奏者やオーディエンスを音楽という媒体によってつなぎ合わせていた。アフリカ系アメリカ人は、西洋的基盤を取り払った不安定なジャズが提示した物語に参加することで、人種を越えた新たな自己を上演する。つまりそれは白人に対する黒人ではない誰かになることで、白人至上主義的権力の外側で自己を表現し、アメリカの脱物語を上演したのである。

マイルス・デイビスの身体

次にマイルス・デイビスの身体が音楽とともにどのように表象されてきたのかを考察してみたい。

マイルスは当時のアフリカ系アメリカ人ではめずらしく裕福な家庭に生まれた。親の影響もあって服装によく気を使い、ジャズの音楽性と共に、白人との違いをファッションにも求めた。常に差異を示しながら、彼は舞台に立っていた。他のアフリカ系アメリカ人に比べ裕福ではあったものの、白人に対する過激な発言の多くをみれば、人種差別に対する嫌悪感は一層強くメディアに表れていた。父親が政治に介入していたことも大きな理由だった。政治的な考えはもろにマイルスの音楽を変えていく。感情を音楽で表現すること

でモード・ジャズのような新しい流れをつくり、挑戦ともとれる音楽の道を歩んでいくことになった。

マイルスの身体は1959年8月25日の事件がマスコミに報道されることで、アフリカ系アメリカ人にとって象徴的なものとなった。白人の警官に冤罪によって連行され、挙句の果てに頭を殴られて5針を縫う怪我を負ったマイルスの姿は、各地の新聞に大きく取り上げられた。『マイルス vs コルトレーン』の中山康樹によれば「白いジャケットを鮮血に染めながらも眼光鋭く毅然とした表情の写真が掲載されたことによって、マイルスは一夜にして、『戦う黒人』『白人に妥協しないジャズ・トランペッター』として」アメリカ全土にその存在が広まった(153-154)。

事件は巡回していた警官のジェラルド・キルダフが歩道の邪魔だから移動しろとマイルスに命じたことから始まる。夜勤勤務中だった دونالد・ロルカー 刑事も駆けつけ、既に警官を手でつかんでいたマイルスの頭へ、警棒を振りかざした。

当時のニューヨークでは治安が極めて悪く、警察の権力もまた暴走していた。ティーンネイジャーの数人がギャングとの抗争で殺されたり、酔った女性を逮捕しかけたりしたことでハーレムが暴動寸前になったこともあった。さらにはマイルス事件と同じ日、逃走しようとした囚人を、手錠がかけられていたにもかかわらず警官が撃ち殺してしまった。若者、人種間のトラブルが増えたことで、警察への不信感は日に日に増していた。その矢先に起こったマイルス事件は、警察と黒人、若者の対立を浮き彫りにし、マイルスを権力に對抗するヒーローとして表象したのである。

判決はマイルスに有利なものだった。フランク・アルカイヤー(Flank Alkyer)が編集した *The Miles Davis Reader: Interviews and Features from DOWNBEAT Magazine* によれば、「不当に逮捕された被害者を、逮捕しようとした相手への暴行で有罪にするのは、正義のまがいもの」、また「逮捕した警察官は、誤った熱意と被告を逮捕する際に、故意ではなかったとしても法律違反を犯したことで非があった」とベンジャミン・カスマン、アーサー・ドゥナイフ、イヴリン・リッチマンの各判事が述べ、起訴は棄却された。すなわち

マイルスはこの事件におけるすべての容疑で無罪となった(Alkyer 6)。法律的にも勝利したマイルスは、この事件を機にアメリカにおける黒人の位置づけを揺るがす身体となる。

マイルスによる黒人像の破壊は、CD ジャケットをはじめとしたあらゆる場所でみられた。14 油井によると 50 年代までの黒人は、白人の前やメディアでは常に笑顔だったという。

社長の前に出た平社員のように、黒人は白人の前でかしこまって、誉められたらニコニコおじぎをするのが常識だった。。いんぎんな表情を要求し得る能力は、権力の表示である。白人に対して黒人がつめたい目で見返す時、それは今までの慣習からみて、無言の暴力行為ですらある。(300)

黒人とはあくまで白人からの差異である黒人だった。白人にとって黒人とはそういうものだったのである。マイルスは相手が白人であれ、政治家であれ関係なく、全く笑わずに、睨むような顔つきで接していた。彼は「それまでの黒人に対するステレオタイプな先入観やイメージを覆し、『笑いたくないときは笑わなくてもよい』という当然のことを同胞に対して知らしめた」(中山 149-150)のである。

後年に病気で悩まされたマイルスは、顔色の弱弱しさを隠すために化粧をしてまでジャケット撮影に挑んでいた。強い人間としての彼のメディアでの上演は、それまでの黒人のアイデンティティを大きく変容させた。マイルスの身体はもはや白人の知っている黒人ではなかった。

これらのマイルス・デイビスの身体の経験が明確な形で音楽活動の一環として滲み出たのは、1985年に発表された *You're Under Arrest* である。このアルバムでマイルスは、ロス暴動が起こる7年前に、白人のアメリカを警察と重ね合わせただけでなく、核による恐怖を帝国主義的な権力に結びつけ、その権力に対する批判と抵抗をコンセプトに盛り込んだ。

このアルバムに収録されているマイケル・ジャクソンの“Human Nature”は、なぜ自分がこのように創られ、生きているのかを問う。自然体の人間が、神によってつくられた人間がどのようなものなのかを、マイルスは自らの上演によって示す。

警察権力やアメリカの法律は、黒人にとっていつも白人権力の象徴であり、人種的差別を肯定するものだった。マイルスのインタビューや自伝から見ても分かるように、彼は人種差別や警察に対する発言を多くの場所で悪態をつくように吐き捨てていた。アメリカの政治や白人に対して敵対的なマイルスの身体の上演は、黒人の日常へと浸透していく。悪態はロス暴動へとかき立てたかもしれないが、少なくともマイルスは奴隷解放や公民権運動の場によって構築された物語を、コールマンとは全く異なる仕方で上演したのである。自由を物語るキングとマルコム X がネットワークのなかで結びついてきたように、マイルスとコールマンもまた音楽的な差異を持ちながらも結びつき、アメリカの自由という意味を再生産していた。

マイルスは自分の身体をアメリカンドリームのなかへと位置づけていく。音楽やスポーツなどは、黒人が富を得て抑圧的な境遇から抜け出すチャンスの場所であるとマイルスが自伝の中で述べている(395)。すなわち音楽が、文化的のみならず経済的、政治的、社会的にも成功をもたらす鍵であり、そしてマイルスにとってはそれこそが自由だったのである。社会的境遇や時代の必然的な影響のもと形成された音楽は、人々との相互経験の中で初めて意味として立ちあらわれてくる。マイルス・デイビスのジャズは、アフリカ系アメリカ人の欲望であり、脱黒人化された身体をもって、マイノリティがいったい何になることができるのかを物語っていた。

音楽と人生はスタイルがすべてで、経済的に裕福な雰囲気を出したければ、それに見合った服や靴、物を身につければいいとマイルスは言うが、同じ考えを音楽にも応用する。聴き手をいつも意識して、異なる地域やフィーリングの持ち主に会うことで、スタイルは変容していく。白人のアメリカ、あるいはポール・ホワイトマンが上演するアメリカ音楽の物語をマイルスは継承しない。

自分たち自身で歴史を書き記し、物語を語れるようになるまでは、ジャズの本当の物語を歴史書に見つけることができないだろうと彼は話す(396)。公民権運動という歴史的場によって物語は語られ、多くの音楽家がそこに参加した。そのなかでマイルスの身体はアメリカだけでなく、黒人を含めたグローバルな聴衆に表象され、生産される。

アイデンティティはわれわれがどのように表象されうるのかという集団、あるいは個人の欲望と繋がっている。60年代以降のジャズ音楽は、性や人種、民族のような差異を越えて、複雑でハイブリッドなアイデンティティとして自己を認識する場所であり、文化であり、抑圧的な権力による差異を脱して再分配しなおすものであった。この音楽は、マイルスやコールマンにみることができるように、アフリカ系アメリカ人の文化としてのみではなくて、アフリカ系アメリカ文化と他文化との関連の中で、欲望される民主主義の諸形式や価値観を共有する物語として、上演されている。

5. ジャズのグローバル・ネットワークと反復される自由の物語

1960年代を経た70年以降、時代とともにジャズはさらに多極化していく。公民権運動を経て様々な対抗文化が現前してきたのもこの時期である。多様な文化をつなぎあわせ、国境を越えたネットワークのなかで、マイルスやコールマンは脱領土化された身体としてある。彼らの身体は、すでに多文化的で、国境を越えている。

ジョン・コルトレーンもまた、そのネットワークのなかにいた。マイルスのバンドに長くいたサクソフーン奏者のジョン・コルトレーンは、モード・ジャズを最大限に生かしながら、*Giant Steps* (1959)を発表した後、今度はフリー・ジャズの方へとめり込んでいった。ジョン・コルトレーンを、ここではマイルスとコールマンの両方に同一化し、二人を媒介する形で音楽を上演したという意味で少し触れておきたい。

コルトレーンの音楽は、多くの黒人、特に若者や革命論者の象徴であり、彼らが感じていた炎、情熱、激情、怒り、抵抗と愛情を表象していた。1960年代にアメリカのあちらこ

ちらで起こっていた暴動の「焼け！焼き尽くせ！」と叫ぶのと同じことをサックスで表現した。ブラック・パンサーやブラック・パワー、突き上げられた拳などすべてが黒人の若者にとって革命であり、コルトレーンもまた彼らのその美しき革命的な誇りであったとマイルスは回想している(Davis 276)。

A Love Supreme (1964)は時代的にも象徴的なアルバムであるが、祈りをサックスで表現したようなこの音は、スピリチュアルな感覚を引き出しながら、サイケデリックな文化、社会体制や価値観を否定するようなヒッピー文化など、あらゆる文化に浸透していく。平和への願いを込めたコルトレーンの愛の表現は、しかしどこか混乱さえしていたように聞こえる。サイケデリックなファッションやロックー当時ジャズのマーケットは下降傾向にあり、特にロックは人気があった一、ヒッピー文化といった 60 年代のエネルギーが生む社会のきしみは、政治を含めて当時のアメリカを混乱させていた。

コルトレーンが同一化し、上演していたのは、コールマンの人間性とマイルスの過激な一面であり、キング牧師によって書き換えられたアメリカの物語である。その音楽性からコルトレーンは、60 年代の革命者たちに同一化される宣教師となる。『マイルス vs コルトレーン』で中山はコルトレーンについてこう記す。

65 年 1 月に発売された『至上の愛』によって、もっともコアな部分を占める黒人ミュージシャンに衝撃と感動を与え、一躍リーダー的立場に躍り出る。スピリチュアルで敬虔な音楽は、高まりをみせていたブラック・パワーのサウンドトラックとして受けとめられ、時にコルトレーンの意思と無関係に、マーティン・ルーサー・キングやマルコム X の演説と重ね合わされた。(199)

後に *Black Music* (1968)を執筆するリロイ・ジョーンズが主催し、ニューヨークのヴェレッジ・ゲイトで行われた黒人アーティストのためのチャリティ・コンサートにコルトレーンはいた。コルトレーンによる、黒人の地位向上へ向けた演奏は、リンカーン記念堂前

でのキングの再演である。キングによって提示され、マルコム X によって反復された自由の物語を、コルトレーンは経験から紡ぎだされた自己の音によって織り込んでいく。

1957年にはインドのシタール奏者、ラヴィ・シャンカールがアメリカに移動し、ジャズとインド音楽を交錯させ、アメリカ音楽の変容は速度を速めていく。¹⁵ コルトレーンの身体はシャンカールに出会うことでさらに脱アメリカ化していった。インドの音楽や料理にまで興味を示したコルトレーンは、ラーマクリシュナの教えに共感を覚える。どんな宗教であれ真理はひとつであり、宗教とは愛情をもって人々に奉仕することであると説くラーマクリシュナは1800年代を生きたインドの宗教家である。*Meditations* (1966)など、人間の声というよりむしろ狂気さえ感じるようなコルトレーンのフリー・ジャズは、ラーマクリシュナに同一化し、もはやアメリカの経験では表現できない自己を境界の向こう側へと昇華させる。¹⁶

1970年代以降、ジャズがますます多様化していく背景には、コルトレーンの例のように国境を越えた音楽の交錯に加えて、テクノロジーの進化があった。コルトレーンの死後、マイルス・デイビスは *Miles in the Sky*(1968)や *In a Silent Way*(1969)、*Bitches Brew* (1969)でハービー・ハンコックやチック・コリア、ジョン・マクラフリンをバンドに加え、一気にエレクトリック・ピアノ、ギターを使用する電気機器を導入した路線へと変化していった。テクノロジーを駆使する一方、マイルスはここで、アフリカ音楽の独特なリズム感覚を強調する。演奏者が互いに即興演奏を繰り返しながら、国境を越えたリズムを追い求めていく。延々と続くゆるやかな演奏は、60年代前半のものとは異なる形で、不安定さと自由さを表す。

次第にマイルスは R&B やソウルなどとの文化的交流を実践し、さらにロックの要素を特に強く取り込んでいった。1960年代後半に立て続けに出されたアルバムは、フュージョンの先駆けともいわれ、その後もファンクとロックの色を濃くしながら、さらに実験的なものへと挑戦し続けた。グローバルに音楽が結びつく過程でジャズとフュージョン、ロック、ファンクといったジャンルの差異はますます曖昧になっていく。それらの多様な文化

はどれも均一的でもなければはっきりした差別化さえできない。

あらゆる音楽文化の連なり、同調や共感による音楽文化の対話は新たな音楽を生み、さらに断片的に連なっていく。ジャズはアメリカの西洋的価値を批判的に問い直した抑圧に對抗する DNA を備えた多文化的な音楽文化であり、ネットワークである。このジャズのネットワークのなかで、アメリカにおける黒人の固定化された意味は変容していく。黒い肌に対するアメリカの価値観は脱構築されていく。

もともとジャズにはニューオリンズとフランス、スペインの関係からラテンの影響があり、1930年のルンバの流行によってジャズにラテン色が強調されると、多文化性にさらに拍車をかけた。

8世紀のムーア人のスペイン征服からはじまった、スペイン音楽とアラブ音楽の交錯によって、ジャズにもアラブ音楽の即興とリズムが持ち込まれている。アラブと黒人の繋がりを指摘しながら油井は、「アラブ、アメリカン・ニグロ、スペイン人の日常接触によって、アフリカのリズム、メロディ、音色、形式は、スペインの民族音楽の中に、深く静かに浸透していった」(322)と述べている。多種多様な民族音楽とジャズの接触は、グローバルな視点のもとで表面化する。結びつきが新たな関係を生むとき、ジャズのネットワークは拡大していく。

動的な文化であるジャズは多種多様な人々によって上演され、転移され続けてきた物語である。ジャズの歴史的展開は、それについて語る個々の身体を通して再生産されてきた。コールマン・ホーキンスやチャーリー・パーカー、レスター・ヤングといった歴史上重要とされる演奏家に楽器の垣根を越えて同一化し、模倣してきた人々によってさらに歴史が展開されてきたように、ジャズは即興に委ねる身体同士のコミュニケーションである。かつてリロイ・ジョーンズはアフロ・アメリカ音楽の概念が肉体的なものに依拠していることを前提に、ジャズやブルースもまた人間の肉体に接近した響きだと言ったが、音楽のアイデンティティは自らに欠けている幻影的な身体の実体へと同一化することで生まれる。ジャズの実践は、身体を意識した音楽パフォーマンスであることを顕著に表しており、幻

影的自己を上演するアイデンティティ生産のプロセスそのものだといえるだろう。なぜならマイルスに同一化した身体による演奏は、マイルスの演奏そのものではなくて、自己の解釈を通じた即興演奏だからだ。確実に保証されたわけではない幻影めがけてジャズは演奏されていく。

オーネット・コールマンがパーカーに同一化して自己を見出すように、コールマンの演奏は決してパーカーのものではない。即興は演奏された瞬間がその音楽の起源であり、他者との関係を通じた結果であることを表現している。先人たちの膨大な演奏に同化しながら、一人一人異なる経験と記憶の編み方によってジャズは、自由の物語を反復する。

音楽を創造するプロセスのなかでその特質を決めるのは、音楽を演奏し、消費する集団の語りであって個人ではない。グローバル化したジャズはすでにアフリカ系アメリカ人の所有物ではなくなっており、自由を願う黒人の物語として境界を越えて共有されるものである。しかし、その伝達はコミュニケーションである限りにおいて身体を通してのみ可能なのだ。音楽による歴史の継承は身体の連なりに伝承されていく。

ジャズというジャンルに根源的なルーツや著作権などはなく、どんなに有能なジャズ・ミュージシャンや評論家であってもジャズを中心には居座れないし、コントロールすることさえできない。ジャズはもはや演奏した主体のものではなく、演奏者や音の複製によって拡大していく身体の関係の連続に導き出されたものである。ジャズはそれ自体、他者の欲望によって実現された知の体系であり、ネットワークなのである。ジャズの文化的特徴は、他者を取り込み、境界線を曖昧にしながら異なるものを吸収する、他者との関係を強調した処にあったのだ。

自由を上演するアーティストの身体は、様々な背景を持つ人々とつながっていく。ジャズ音楽が言語として、そして物語として自由を欲望するとき、世界中に広がるジャズの文化実践は人種や階級、ジェンダーなどのあらゆる文化の衝突と混成を経験しながら、ネットワーク化する。

今公民権運動の場は、脱領土化された物語として、音楽によって語り継がれている。ニ

ューポート・ジャズフェスティバルやモントルー・ジャズフェスティバル、モントリオール国際ジャズフェスティバルなどもまた反復される連帯の場の再生産である。

ネットワークは時間と空間を越えて欲望の対象を生み出していく。次にあげるのはフランク・アルカイヤーの *The Miles Davis Reader* の日本語版(上西園訳)における中山康樹による解説部分である。

未来や未知なるものが前方に彼方に存在しているという幻想は、まさしく幻想でしかないのだろう。未来や未知なるものの多くははるか後方に存在していることを強く実感する。しかしながらそこにある過去という名の未来は過去形ではなく、現在進行形の状態のまま、いつか誰かに発見されるのを待っている。。。今日の『カインド・オブ・ブルー』が昨日までと同じように響くことはなく、明日の『カインド・オブ・ブルー』が今日と同じように響くことはない。マイルスの音楽は、常に聴き取れない未来という余白を残しながら、現在進行形の状態でありつづける。(440)

音楽にみる幻影的自己に実体はなく、過去から紡ぎ出す現在進行形の実践のプロセスとしてしか、あるいはわれわれが上演することでしか表れることはないが、われわれの主体を呼びおこしアイデンティティを生産するには、このプロセスを通さなければならない。マイルスが現前しつづけるのは、膨大な数の人々が、黒人としてではなく、世界中に拡大するネットワークのなかで、自由を演奏するマイルス・デイビスに同一化し、上演し続けてきたからである。

第7章 ラップ・ミュージックの実践

1. ラップ・ミュージックとメディア・テクノロジー

メディア・テクノロジーの発展について考えずに、現在の音楽を捉えることはできない。音楽もまた、テクノロジーを生み出していく実践のなかにあるからだ。音楽に限って言えば、マイクは大衆に向かって囁くように語りかけることを可能にしたし、レコードや CD は消費の仕方を変え、シンセサイザーや DTM に至っては音楽実践の場を拡張させた。ポール・サベージ(Paul Theberge)は“Plugged in: Technology and popular music”で次のように言う。

Technology is also an environment in which we experience and think about music; it is set of practices in which we engage in making and listening to musical songs; and it is an element in the discourses that we use in sharing and evaluating our experiences, defining, in the process, what music is and can be. (Theberge 3)

メディア・テクノロジーは音楽とは何かをも決定づける。テクノロジーの使用はそれ自体、音楽の実践であり、音楽的経験や考えを構築する材料となる。

そしてテクノロジーの異なる使用法は、それぞれの音楽実践として差異が出る。すなわち音楽ジャンルは音楽を表現するための技術、テクノロジーの使い方によって分かれていく。テクノロジーの変容は、音楽実践を同時に変容させるのである。

ワシントン大行進でのキング牧師の演説は、ジャズの即興に大きな影響を与え、マイクでの語りがいかに自己の主張を伝達するかをラッパーたちに教えたかもしれない。1960年代以降の公民権運動を含む一連の運動には、キングへの同一化を通じた音楽実践はもちろんだが、あらゆるテクノロジーやメディア変容が内包されていた。

ジャズの項でも記したが、ギタリストのチャーリー・クリスチャンは、エレクトリックギターによってジャズギターの音を電子化し、楽器隊の主役となった。さらにギター・アンプの進化がブルースを暗く泥臭い音へと変化させていき、ロックの下地をつくっていった。マイルス・デイビスやハービー・ハンコックのほかにも、例えばスティービー・ワンダーがシンセサイザーを導入することで、ポップ・ミュージックそのものを変えていくことになった。テクノロジーはいつも黒人の音楽を生産してきた土台であり、表現の可能性や音楽そのものの意味を拡大させてきた。なかでもラップ・ミュージックは、アイデンティティをめぐる政治的、社会的実践として、音楽的要素におけるテクノロジーを最大限に生かそうとする。

ドラムマシンやデジタル・サンプラーといった機材はラップ・ミュージックにおいて欠かせないものとなっているが、そもそもドラムマシンやサンプラーは金銭と労力を削るための、あるいは欠けているものの埋め合わせとして使われていたものだった。¹⁷1980年代から使用されるようになったサンプリング機能を持つ機器は、生の楽器音はもちろんだが、レコードの音源や、街や道路の雑音に至るまで、簡単に録音することが可能であった。そのため楽典や音楽理論の知識を持っていない者が、ヒップホップの文脈のなかでサンプリングした音を重ねたり、繰り返したりすることで音楽として成立させることができたのである。つまり機材さえあれば、楽譜だけでなく、音楽理論、楽器の演奏すら必要ではなかった。

ヘブディジがパンクやレゲエなどの文化を普遍的ではない不連続的な実践として示していたように、ラップ・ミュージックは意味を示す記号が根本的に不安定であること、常に変容していく文化を単に歴史のなかというよりも現在の生活から抽出したスタイルとして機能することを強調する。サンプリング技術の独自の使用法やリズムやベースラインの印象的な反復は、黒人霊歌の特徴を再生産するとともにラップの方向性に大いに寄与した。

一方でサンプラーによる採取音は現行著作権法や音楽財産のあり方にも疑問を投げかけた。黒人に結びつけられるジャズのギターやベース、ソウルのメロディのサンプリングは

歌詞や楽曲のテキストを解体し、再構築することで黒人の集合的な記憶を現前させ、ジェイムズ・ブラウンやジャズ・ベーシストのロン・カーターといった有名アーティストに同一化していくプロセスを生み出す。ローズ・トリーシャ(Tricia Rose)は *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America* のなかでラップについて次のように記す。

Rap's poetic force, its rearticulation of African-American oral practices, and its narrative strategies are central to rap.... Rap music blurs the distinction between literate and oral modes of communication by altering and yet sustaining important aspects of African-American folk orality while embedding oral practices in the technology that produce it; and in rap, oral logic informs its technological practices. (Rose 85)

ラップは過去の記憶と経験をテクノロジーの実践によって新たな声として再生産した。しかしそれは 60 年代の公民権運動の機運とはまた別の、独特な環境と場によって徐々に形成されてきたものである。

サウスブロンクスの文化

ラップ・ミュージックは 70 年代のニューヨーク、サウスブロンクスを中心にヒップホップ文化の内部で形成されてきた。ヒップホップの特徴としてよくあげられるのが、ラップ・ミュージック、ダンス、街の壁などに描かれる落書きとしてのグラフィティ、DJ であるが、サウスブロンクスという場所によってそれらが融合され、文化として認識されるようになった。

1930 年以降、都市計画家のロバート・モーゼスによって開始されたニューヨークの都市改革の計画は、公園や住宅地の建設を大々的に行い、周囲の景観や日常を著しく変えてい

った(Quindlen)。都市の計画はメディア・テクノロジーの展開を意味し、場所性を決定的に変容させる。ブロンクス高速横断道路の建設が始まったのは 1959 年のことである。この住宅地を貫く高速道路建設が、サウスブロンクスを腐敗へと向かわせ、結果的にいくつものコミュニティを破壊した。もともと労働者階級の集まるコミュニティがあり、下層から中流階級のアイルランド系やユダヤ系を中心に、イタリア系やドイツ系のコミュニティまで強制的に移住をさせられてしまう。¹⁸

その後、ヨーロッパ移民が姿を消したサウスブロンクスには、多くの黒人やヒスパニック系の人々が移り住みはじめた。彼らは、荒れ果てた環境的資源のなかでの生活を余儀なくされたのである。¹⁹ この時期のめまぐるしい人々の移動と移民構成の変化は、サウスブロンクスという場のイメージを含め、生活環境を著しく悪化させていった。やがて人種間の抗争がはじまり、ギャング同士の衝突や窃盗や略奪行為といった犯罪の上昇がサウスブロンクスを無法な地帯へと変化させていった。そして 1977 年のニューヨーク大停電の *The New York Times* をはじめとした報道が、サウスブロンクスを象徴的な場所にさせる。ほとんどの略奪行為が貧困地域に集中し、1965 年に起きた停電に比べても状況はひどく、1977 年夏にあらわになった絶望と挫折感は、公民権運動の高まりから人種的に最も混乱した 60 年代よりもはるかに大きなものであった(Rose 33)。1989 年 3 月 6 日の *The Nation* によれば、サウスブロンクスは 1960 年から 70 年代後半にかけて人口が著しく減少し、アメリカで最も貧しい地域のひとつになったのである(Vergara)。 *The Times* でボブ・スタンレー(Bob Stanley)は次のように記している。

The Bronx had been a stable, attractive area of middle and working-class homes until 1959 when an expressway was built through the centre of it, destroying communities and leaving the South Bronx – already the poorest area – as an isolated ghetto. By the mid-Seventies urban blight was all over the Bronx –it was dangerous to walk the streets even in daylight. Gangs

such as the Black Spades and the Savage Nomads fought turf wars. Yet within a culture that had an estimated 300 gangs with 20,000 members there was a chance to turn a negative into a positive. (Stanley 2)

サウスブロンクスは、貧困の問題とギャングの抗争の多発によって、他の地域とは明らかに異なる荒廃した場所となってしまった。このような問題は人種の意識と直接結びついてもいた。公民権を獲得した黒人たちは、少なくとも 60 年代以前に比べれば、社会に進出し、自らの希望する仕事や家庭といった場をつくるのが可能になっていた。しかしアメリカにおいて社会や政治、経済を中心的に担っているのはなおも白人であり、白人権力であった。アフーマティブアクションも差別に対するいかなる言説もいわば上から与えられたものであり、仕事もまた白人から与えられた恩恵だった。つまり社会への進出と黒人の地位向上の狭間で、黒人たちは新たな二重の意識へと悩まされることになり、60 年代の人種問題とは質が変化したといえるだろう。

変革として語られる公民権運動の後、法的な人種差別から解放され、社会が劇的に変容していく混乱の最中で「ポスト・ソウル」時代の若者は誕生した。²⁰ アメリカン・ドリームという理想と、社会的、経済的に厳しい現実とのギャップに直面しながら育ったこの世代は、市民権の獲得などといった明確な目的がないまま、アメリカ社会に深く根ざした人種問題と闘わなくてはならなかった。「ポスト・ソウル」世代は苦慮しながらも黒人の文化実践を変容させていくのだが、その拠点となったのが荒廃したサウスブロンクスだった。少し視点を変えれば、1977 年頃の「無法地帯」とメディアが表象するサウスブロンクスは、実はメディア・テクノロジーの新しい実践と多くの人種的差異によって育まれる文化実践を構成する場であった。*hip hop america* においてネルソン・ジョージ(Nelson George)はサウスブロンクスという場がむしろ文化的な活気に満ちていたと記している。

Yet, in 1976, the real Bronx was far from a cultural wasteland. Behind the

decay and neglect the place was a cauldron of vibrant, unnoticed, and quite visionary creativity born of its racial mix and its relative isolation. It was within its boundaries that the expressions we associate with hip hop—graffiti art, break dancing, MCing, and mixing—all have roots.(George 10)

80年代に登場したアーティスト、例えばアイス T や 2 パック、ドクター・ドレー、スヌープ・ドッグ等に代表されるスタイル、いわゆる「無法地帯」から出現したギャングスタ・ラップは、麻薬や暴力、建造物への落書きなどの不法行為の場を自己の物語として上演していく。²¹ ストリートで踊るブレイク・ダンスやラップのリズムはラテン系やカリブ系の人々が交錯する場で形づくられ、黒と白で括られたアメリカ社会とは別の生き方を提示した。つまりヒップホップを実践してきた「ポスト・ソウル」の若者は、アフリカだけではなく、南米や中南米、ヨーロッパなどの国々から運ばれてきたあらゆる文化を混ぜ合わせ、それぞれの故郷とつながり合いながら、法に縛られない自らのやり方で生活スタイルを構築したのである。アメリカ法の外側で人種的、民族的差異の混成によって構成されてきたラップなどのヒップホップの行為者は、文化的な「特異性」をつくりあげたサウスブロンクスという場所につねに引き戻されていく。「無法地帯」であるサウスブロンクスはメインストリームとは異なる文脈において文化を構成するサブカルチャー、文化活動の場となっていた。

ヒップホップの脱領土化

60年代の混乱を経てから 80年代後半にかけて、ヒップホップ文化は黒人やヒスパニック系の人々を中心とした実践によって徐々に形成されていく。つまりここまでみてきたように、ラップ・ミュージックは黒人だけでなく、マイノリティたちによる白人至上主義に向けた対抗文化としての側面があった。人種的、民族的に抑圧された移民や生き場を失くした若者の「無法地帯」における実践は、社会から逸脱して生きる手法を示す。しかしな

から 1990 年代以降、メディア・テクノロジーを用いた新たな実践によってヒップホップ文化が視覚的にも拡大していったことで、ラップ・ミュージックの姿勢は少しずつ変容していく。

そもそもアメリカにおいて最初にラップ・ミュージックがメディアに登場したのは、1979 年のシュガーヒル・ギャング(Sugar Hill Gang)の *Rapper's Delight* である。ミックキー&シルビアとしてヒット曲を飛ばし、プロデューサーとしても活動していたシルビア・ロビンソンによってシュガーヒル・レコードは設立され、*Rapper's Delight* が発売された。*Rapper's Delight* のビデオによって黒人とラップのつながりが表象され、数年かけて雑誌や小説、映画などのメディアへとさらに拡散していった。実際にはラップソングとして初めてスタジオ・レコーディングされたのは、ファットバックバンド(Fatback Band)の *King Tim III* だったが、シルビア・ロビンソンによるオリジナル性と、当時としてはまだ珍しかったダンス音楽にリズムカルなラップを重ね合わせるスタイル、またミュージックビデオの影響が *Rapper's Delight* の話題性に拍車をかけた。つまりここでミュージックビデオというメディアとダンスに合わせたデジタルなサウンド、国境を越えていくテレビ放映やラジオなどと相俟って、ラップはテクノロジーの実践と結びついていく。

ラップする身体にとってミュージックビデオは特に重要となる。ビデオは視覚的に聴衆とつながり、パフォーマンスする場として、人種や階級を越えた対話を実践させる。お金や企業、クラック、サンプリング、犯罪、暴力など、ヒップホップの文化的特徴や物語をグローバルに展開させたのは、他の何よりもラップ・ミュージックのビデオである。²²

当初は放送しない方針を決めていた MTV も、白人の映像制作会社がラップ・ミュージックのビデオを手掛けはじめ、人気に拍車がかかってきたところで 1989 年に「ヨ！MTV ラップス」の放映をスタートさせた。「ヨ！MTV ラップス」は MTV で初めてアフリカ系アメリカ人が中心となった番組で、アメリカの音楽に最も影響を与えたシリーズのひとつである。*Jet* でマルジーナ・A・クリスチャン(Margena A. Christian)は「ヨ！MTV ラップス」こそが、最初のヒップホップ・ショーとしてラップをワールドワイドのレベルにの

し上げたと言及している(Christian)。MTV でラップが流されるようになると、白人や黒人、ヒスパニック系のみならず、アジア系にも広がっていき、人種横断的にネットワークを形成していく。この MTV による全国ネットの放映が、90 年代以降のラップの方向性を決定づけたといえる。なぜならこのあたりを境にラップの文化実践はより大きな枠組みのなかで再編成されていくからである。ミュージックビデオによってヒップホップの担い手は、セレブなスターというよりはむしろ、どこにでもいるストリートの若者だというイメージを世界中に提示することとなった。テクノロジーによってもたらされる空間の消失に加え、ストリートという場所、そして経済や音楽的知識のアドバンテージを必要としない近さをラップ・ミュージックは持っていたのである。

ネルソン・ジョージは、視覚的なイメージを通して、アメリカ都市部におけるヒップホップの強迫観念や姿勢が単なる都市のストリートから世界中のメディアへと流されるようになったことで、大陸を越えた地球の裏側に住む若者たちは、憧れたり恐怖を感じたり、怒りを覚えたり、真似をしてみたくなくなったりするようになったと述べる(George 97)。世界中のオーディエンスやヒップホップの消費者たちは、ビデオに登場する「無法地帯」をラップする身体に同一化しはじめたのである。

さらには「黒人ビデオの激増は、高い技術力を持つ若手黒人労働者たちの連合体を生み出した。未組織で影の存在ではあったが、やがて彼らは現在の黒人映画に影響を及ぼす人材に育っていった」(Rose 9)。これまで映像の制作現場に参加することも出来なかった黒人が、ラップのミュージックビデオ制作を通して、技術者やデザイン、セット作りなどの経験を積む機会を得た。ラップのミュージックビデオは黒人の視覚芸術家のネットワークをも構成したのである。このように、グローバルに拡大するラップという複合的なメディアが、労働環境におけるアメリカ社会と黒人の関係を再構成するような、あるいは黒人文化としてではなく、アメリカ文化としてヒップホップを再生産するようなかたちで若者の日常を変えはじめたといえる。

ミュージックビデオが海を越えて普及したことでヒップホップは、黒人音楽をグローバ

ルに展開されたもの、脱領土化された文化として経験されるローカルかつグローバルなものとして発展した。

MTV によるビデオでのアーティストの上演のみならず、前述したサンプリングによる音の再構築とレコードの再利用といった音楽実践の変遷は、ジャズやブルースから発展してきた黒人音楽文化の断絶を意味するわけではなく、むしろテクノロジーの実践によって生き残りを競い合う日常的な文化闘争のなかにあったといえるだろう。

ヒップホップの特徴は何より様々な移民によって運ばれてきた文化の多様性である。70年代から形成されてきた「無法地帯」での白人社会への抵抗とは異なり、ラップ・ミュージックが国境を越えてグローバルな資本主義のなかへと組み込まれはじめた90年代以降、ラップは単なるアメリカの人種抗争を越えて、グローバルなネットワークからローカルな自らのアイデンティティを構成する経済、政治を包括した文化実践として位置付けられる。

2. パブリック・エナミーの実践

チャック D の「権力と戦え」

まもなくヒップホップ・グループのラン DMC がヒットし、90年代に至るまでにパブリック・エナミーや LL クール J、アイス・T、MC ライトなどといったアーティストが世に出てきた。なかでも政治色の強いパブリック・エナミーのチャック・D はラップを、心と身体への燃料供給のため、情報のネットワークを構成し、人々に与えるメディアの海賊行為だと喩える(Campbell 92)。供給されるエネルギーは新たな自己として生きる力であり、ネットワークは同一化しえる身体の表象をつなぎあわせる。つまり彼にとってラップは、情報を拡散し、新しい黒人の姿を世界中で上演させるよう呼びかけるものである。

1960年、チャック・D は公民権運動によって社会が目まぐるしく変動するなかで生まれた。1982年にチャックがアデルファイ大学でグラフィックアートを学んでいる頃、Def Jam のプロデューサーであったリック・ルービンと出会いパブリック・エナミーは誕生し

た。因みに彼のグラフィックアートは、後のラップ・ミュージシャンのロゴやイメージに大きな影響を与えることになる。

1987年に出した最初のアルバム、*YO! Bum Rush The Show*ではこのラップ・グループが政治や社会を批判するパンクの精神を継承したスタイルであることを前面に押し出していた。このことはサブタイトルとしてジャケットの下部に小さな文字で「政府の責任 (THE GOVERNMENT'S RESPONSIBLE)」と印刷されていることからよく分かる。批判精神をそのまま政府の責任へ向けていく手法は、サンプリングされた音源と相俟って自らの音楽をストリートでの反政府運動として表現させる。そして続く *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back* (1988)、*Fear of a Black Planet* (1990)で重く響き渡るベース音や印象的なサンプリング、スクラッチを駆使しつつ商業的に大きく成功していった。²³ 強烈なノイズとサイレンによって幕を開ける *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back* は、ヒップホップにおけるサンプリングの存在や使用法を決定づけ、音楽ジャンルの枠を拡張させた。同時にメディアによって形成されてきたアメリカの常識を「無法地帯」の上演を通して攻撃的に批判していくことで、ラップを文化闘争のなかに在るテクノロジーの実践へと契機づける。*It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back* のジャケット写真で、パブリック・エナミーがはじめから牢獄のなかにいるように、彼らは運動のスタートの時点ですでに法を犯している存在なのである。デビューアルバムから貫かれているブラックパンサーや Nation of Islam の思想や批判精神の継承によって、この実践は抑圧のなかにあった黒人たちの日常へと流れ込んでいった。Nation of Islam のアヴァ・ムハンマドの言葉や、ジョン・コルトレーンのサクソ、ヘヴィ・メタルバンドのアンスラックスのギターなどを使用したサンプリングは、アルバムと政治性を強く結びつける手法をつくり、ジャンルの差異を越えるかたちでラップ・ミュージックそのものを変えたのである。ここでは新しいものを生み出すというより、過去にすでにある実践をサンプリングによって現前させ、脈絡のなかったもの同士をつなぎ合わせている。言いかえれば、異なる実践や歴史を結合させ、ヒップホップによる文化実践の内部へと流し込んでいった。

スパイク・リーの *Do The Right Thing*(1989)に使用された“Fight The Power”は、メディアが創り上げてきたアメリカの表象を独自の視点から否定する。その楽曲のなかでパブリック・エナミーは、これまで数えきれないほどのアメリカ人によって同一化され転移され続けてきたであろうジョン・ウェインやエルビス・プレスリーの名をあげて、二人がもはや黒人にとってのヒーローではないことを宣言する。

Elvis was a hero to most
But he never meant shit to me you see
Straight up racist that sucker was
Simple and plain
Mother fuck him and John Wayne
Cause I'm Black and I'm proud
I'm ready and hyped plus I'm amped
Most of my heroes don't appear on no stamps
Sample a look back you look and find

変革の場さながらにブルックリンのストリートで黒人が集合し叫ぶ“Fight The Power”のミュージックビデオは、アメリカの歴史への異議を唱える特異性の場所であり、ワシントン大行進の再演である。ストリート上に構築された大きなステージはキング牧師のスピーチの壇上となり、今度はラッパーたちがその壇上で歌い、踊り、黒人のヒーローの写真を掲げながら練り歩いていく。“Fight The Power”は、声を出せないこと、自由かつ平等ではないこと、さらに同一化、再生産すべきヒーローが他にもいることに気付かせ、権力を人々に解放するよう語りかける。この特異な場は、常識を覆す「無法地帯」として表象され、意味を変容させる実践となった。サンプリングでの記憶の再構築と相俟って、“Fight The Power”における黒人の誇りへの言及は、白人社会がいかにも白人のヒーローによって形

づくられてきたかを暴露し、黒人のアイデンティティを自らの手で再生産するよう呼びかける。

テクノロジーの実践とディアスポラ・ネットワーク

「権力と戦え」と訴えかけるチャック・Dの姿勢は、やがて音楽のテクノロジーや著作権をめぐる抗争に発展した。Peer to peer(P2P)と呼ばれるコンピューター同士のファイル共有を可能にするサービスを1999年にNapsterが開始したのである。CD音源をファイルによって交換できる仕組みは、音楽業界に商業的なダメージを与える可能性を大いに含んでいた。2000年の5月、ヘヴィ・メタルバンドであるメタリカのドラマー、ラーズ・ウルリッヒは、ファイル共有サービスを行うNapsterを相手に訴訟を起こした(Reuters)。著作権を侵害したという主張は、当時のテクノロジーと音楽をめぐる抗争として注目された。ラーズ・ウルリッヒによれば、「もし音楽が自由にダウンロードされれば、音楽市場は機能しなくなる。Napsterは俺たちの音楽をハイジャックした」のであり、著作権の問題だけでなく、音楽業界そのものを混乱させると言う(Ulrich 2)。しかし一方でチャック・Dはファイル共有をするNapsterを後押しする立場をとった。チャックは2000年4月29日の*The New York Times*のコラムで、Napsterは新しい種類のラジオとして捉えるべきだと主張したのである(D, Chuck)。Napsterのファイル共有は、契約なしに誰でも音楽を聴くことができ、音楽生産のかたちを根本から崩壊させうるものであった。著作権における市場のコントロールをまるで気にしないチャックの姿勢は、「無法地帯」のヒップホップ文化の象徴として、法や規制を越えながら音楽を上演する身体である。

1998年にパブリック・エナミーは*Bring The Noise 2000*をMP3のフォーマットでリリースしようとしたが、レコード会社から止められてしまう。それに対しチャックはミュージック・ビジネスで大儲けしている者はテクノロジーを恐れていると猛烈に批判した。ここで言うテクノロジーとは規制の外側にあるラップの文化実践である。ラップをめぐるテクノロジーの実践は、市場原理を混乱させてしまうルールのない手法だった。MP3は

Moving Picture Experts Group(MPEG)1, Layer3 の略称で、音声を圧縮伸長する技術のひとつであるが、著作権保護機能が組み込まれていないがゆえにインターネット上で瞬く間に広がっていく。声の抑圧、資本主義の搾取を批判するかたちでアトミック・ポップのウェブサイトから *There's a Poison Goin' on* (1999)は発表された。インターネット上に流れる音楽によって、パブリック・エナミーの脱領土化された身体は、規制から外れた複雑かつ多様な価値観を体現していく。なぜならその身体にはルールがなく、国や人種、法律、市場といった境界線や既成概念を壊そうとするからである。

MP3 の知名度上昇は同時に音楽のエンターテインメント性や消費者サービスを模索する新たなウェブサイトの数を増やしていった(Theberge 21)。このことは人々の日常をますますデジタル化させていく。インターネットの普及により、情報の移動速度は速くなり、遠くで起きた出来事を迅速に知ることができ、過去のデータに簡単にアクセスすることが可能となった。この特徴を、第 5 章で言及したポール・ホドキンソンにならって「集合性」だということができる。音源や映像、歌詞、アーティストの情報、その他の類似したアーティストやイベントの関連情報までもが、インターネットによって連結していく。チャックのラップは、音楽の生産と消費の形態を変容させるデジタル時代の先駆けとなる実践であった。

そしてここからパブリック・エナミーの活動の場は徐々にネットワークのなかで拡張していく。Publicenemy.com に加えて Rapstation.com、Slamjamz.com、さらにBringthenoise.com を開設し、音源の無料提供やネット販売、大規模なネットラジオなど、世界中のオーディエンスに向けて情報を発信し始めたのである。パブリック・エナミーはインターネット上で音源を販売するだけでなく、ラジオやビデオを公開することで、音楽市場と音楽実践の場をグローバルなネットワークのなかへと流し込んでいった。例えば Rapstation.com のライブ・ストリームでは、チャンネルだけでも 10 を越えるラジオを 24 時間聴くことができ、ラップ音楽の最先端の情報を得ることが可能である。さらにリアルタイムで流れている曲をそのままショップサイトへ飛んで購入することもできる。媒体同

士の「集合性」は情報の生産と消費のかたちをも変えていく。インターネットの普及のなかでヒップホップ文化の生産と消費はもはやグローバルな場へと移行し、脱領土化されていき、チャック・Dの権力に闘う身体は、国境や人種、階級を越えながら、政治のみならず経済の場にも浸透していった。権力に抵抗し、インターネットの普及のなかで音楽消費の仕方を変容させながら、ラップはグローバルなネットワークを形成していったのである。

資本主義社会においてメジャーなレーベルに所属しない音楽が、これほどまでにインターネットを通して世界中に広がったことは、市場とニーズの関係がいかにかつて的であるかを表している。また、テクノロジーによるコミュニティの再編成は、アメリカの黒人という視点を越えて、国境横断的なネットワークを形成するのである。

このことは国境を越えたディアスポラ的なアイデンティティが、グローバルなネットワークによって再構成されていくという視点を提供する。ディアスポラとはもともとユダヤ系の人たちの離散を意味していたが、ここではロナルド・シーガルが『ブラック・ディアスポラ』で示したような黒人のネットワークについてである。ブラック・ディアスポラは奴隷貿易から始まる長い歴史を持っており、その範囲はアフリカのみならずハイチやジャマイカ、ブラジルまでに及ぶ。²⁴ ロナルド・シーガルは「ブラック・ディアスポラの音楽的偉業に関しては、いかに野心的な研究であってもそのすべてを語り尽くすことはできない。。。というのもディアスポラの生命の大部分に、彼らが作った音楽が浸透しているからである」(704)と述べており、世界中に離散している黒人音楽がある程度の共通項—リズムやコールアンドレスポンス、ハーモニー、ダンスなど—、あるいは独特な音楽的起源を持っていると語っている。この音楽的起源はブラック・ディアスポラとしてネットワークをつくる。脱領土化されたラップはこのネットワークを再生産し、国境を越えたアイデンティティを構築するのである。²⁵ アメリカ国内での黒人という観点とは異なり、ネットワークから移された自己を見ることは、アメリカを客観的に捉える視点を持つ。

そして脱領土化されたチャック D の実践は、アメリカにおけるマイノリティたちのアイデンティティを変容させながら、今度はアメリカでの自らの生き方を再領土化

(reterritorialization)していく。

パブリック・エナミーは“Son of a Bush”という楽曲でより直接的にブッシュを批判した。

I'm just sayin', sayin' who voted for this asshole of the nation
Deja bush, crushed by the head rush
When I wrote the first bum rush
Saw you salute to the then vice prez
Who did what raygun said
And then became prez himself went for delf, knee deep in his damn self
Stuck in a 3 headed bucket of trilateral bush-it
You ain't never heard so much soul to the bone
I told y'all when the first bush was tappin' my telephone
Spy vs spy, can't truss 'em as you salute to the Illuminati
You know what take your ass to your one millionth party
He's the son of a bad man
He's the son of a bad man
Son of a bad
He's the son of a bad
Son of a bad man

批判の矛先をアメリカの大統領へと向け、彼に投票した国民にも疑念を投げかけていくこの曲は、ブッシュを悪と表象し、ジョージ・H・W・ブッシュ時代の再演をただ繰り返すアメリカの状況を皮肉っている。

批判の根底には、膨大なアメリカ人によって同一化され、上演されてきた巡礼父祖たちの「明白な天命」がある。帝国主義的なアメリカを上演してきたブッシュを悪とするのは、

「明白な天命」によって構成してきた歴史を書き換えようとするからだ。ヒップホップが
つねに無法な場所、アメリカ的ではない場で実践されてきたように、このパブリック・エ
ナミーの上演は、アメリカを越えて、ヒップホップによるディアスポラ的なネットワーク
を形成する実践であった。つまり政治的な発言やサウンドのスタイル、攻撃性は、アメリ
カ政府や著作権との闘争を物語り、境界を越えてコミュニティをつなげていながら、ア
メリカに対するこれまでの歴史とは別の視点を提供する。

そしてチャック・Dのラップは、サウスブロンクスの「無法」な地域を脱領土化させな
がら、なおもローカルな日常生活に根付く文化として消費され、実践されていく。権力を
めぐるテクノロジー変容は文化創造の場となるし、またテクノロジーそれ自体をさらに変
容させる。ヒップホップ文化は 1900 年代を通して受け継がれてきた、黒人の物語の反復
であるが、一方でアメリカにおける白と黒からの解放による差異を超越したコミュニティ
を形成する実践でもあったのである。それは、ハーレム・ルネッサンスから継承される黒
人が自由な身体として主体となる活動であり、ネルソン・ジョージがいうように、ハーレ
ム・ルネッサンス時の黒人に流行した名前を変えるという行為もまた“T”を創出するための、
あるいはアイデンティティを生産するための上演だった。この反復行為はある特定のコミ
ュニティ内における同一化の連鎖であり、I を WE にする転移であり、アイデンティティ
の生産である。

“The underlying desire to personalize each action can make others envy or
hate us. That impulse informs our walk—the hipster’s cool bop, the crisp
stride of the corporate boy, the back-bending b-boy stance”(George 52)

テクノロジーもまたそうであるように、違いを生み出し、同一化し、自己を上演し、コミ
ュニティを生むプロセスが、これまでのアメリカの歴史の内部では比べものにならないほ
どの差異と、生き方のスタイルを、黒人の記憶を継承しながらもヒップホップによって提

示されたのである。

Hip Hop Matters の S・グレイグ・ワトキンス(Craig S. Watkins)によれば、チャック・D の公的な「大胆かつまじめで、鋭い知性を持った」姿は、これまで歴史を創ってきた強い黒人のリーダーの残した意思やイメージのもとで演じられている。彼のもの思わしげな目や、大胆不敵な声は、マルコム X の「いかなる手段をとろうとも」という難攻不落の男権主義や力の表現に影響されたものである。また力強い経済的な自由に関するメッセージは、マーカス・ガーベイやルイス・ファラカンを呼びおこす。そして彼の黒人の自由に対する勇壮な訴えは、マーティン・ルーサー・キングの精神に同一化した姿である(Watkins 116)。

ラップ・ミュージックは、ジャズによる自由の物語を反復し、差異をつなぐディアスポラ・ネットワークとして、権力に立ち向かう物語を、国境を越えたグローバルな場、「無法地帯」の内部で更新、再生産した。パブリック・エナミーについてワトキンスはさらに次のように述べる。

They “did” London, Amsterdam, Norway, Sweden, Denmark, and Germany. Recalling Public enemy’s first world tour Chuck D wrote in *Fight the power*: It was a great experience. That’s when we realized that if we never dominated the U.S. market we would take the markets that nobody else wanted—the rest of the world” The Internet was a way for group to stay connected their global audience.(Watkins 134)

テクノロジーを武装したチャック・D の身体は、限りなく境界を壊すメディア身体である。なぜならパブリック・エナミーの音楽活動は、アメリカや大きな市場にこだわらず、インターネットを使用したボーダーレスなスタイルだったからだ。²⁶ チャックの実践から分かることは、90年代の多文化主義時代におけるラップ音楽は、黒人の記憶を反復し、ブラック・ディアスポラのネットワークを形成することで、国家に対する批判を含め、白人

から見た黒人ではなく、ディアスポラな視点から紡ぎ出したアフリカ系アメリカ人という差異を強調した時代であったということである。ラップは人種抗争の問題から、より大きなアメリカという国家としてのアイデンティティを問い直す視点を持ち始めたのである。

3. パリスの実践

ディアスポラ・ネットワークのなかに、89年に現れたサンフランシスコのベイエリア出身のアフリカ系アメリカ人のパリスがいる。カリフォルニア大学デイビス校で経済学の学位を取得した彼は、その後最初のアルバム、*The Devil Made Me Do It*をリリースする。パリスは、黒人解放のために急進的な方法で社会に訴え、一時は武装をも呼び掛けていたブラックパンサーに強く影響されており、さらには Nation of Islam に所属していた経験もあるラッパーである。パリスのスタイルは明らかにパブリック・エナミーの流れを汲むものであるが、チャックが 70 年代の混乱から出てきたアーティストなのに対して、パリスはむしろ国の外側から現れたといえるだろう。つまりすでに脱領土化されたヒップホップ文化から出現したラッパーなのである。*Sleeping with the enemy*(1992)に収録された“Bush Killa”はアメリカ大統領の暗殺を描いたがゆえに自主製作での発表を余儀なくされた。曲は当時のアメリカ政府を黒人抑圧の歴史と重ね合わせながら批判する。

Trumpets sound when I push the program,
Swinging the sword of the righteous,
Make devils drop and they just can't spite this,
P-Dog the Bush Killa,
Cause Iraq never called me "nigger",
So what I wanna go off and fight a war for?,
Now my brother down South said, "Fuck the Police",

All I see on the tube is the punk black role model,

That make and dictate the lives of black men.

当時の大統領だったジョージ・H・W・ブッシュを、民衆を誘惑する悪魔の蛇だと称して撃つパリスの上演は、アメリカの価値観を根底から覆そうとする。彼は国を越えた価値観や視点で物事を捉えることによって、アメリカとイラク、そして黒人の関係の矛盾を炙り出す。“Bush Killa”のなかに「明白な天命」はもはやなく、メディア表象によって黒人が抑圧されてきたことを暴きながら、国民を戦争に向かわせるナショナル・アイデンティティに疑問を投げかける。大統領の判断を戦争の元凶とするパリスの声は、グローバルで脱国家的な身体として、国の外側から国家を問うものである。

過激な描写によってトミー・ボーイから追い出されたパリスは、自らのレーベルであるゲリラ・ファンク・レコーディングスを立ち上げた。そこで 2003 年に制作された *Sonic Jihad* のジャケットは、ホワイトハウスへ向かって飛行機が突っ込んでいく写真である。パブリック・エナミーの *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back* と同様に、強烈なインパクトを持つ *Sonic Jihad* のジャケットの下部にも「誰が悪魔の戦争を創りえるのか？」(Who is able to make war with the beast?) という文字が印刷されている。彼にとってアメリカは神の国ではなく、戦争を生産する悪魔だと主張するのである。

1st シングルの“What Would You Do?”では、マスメディアから視覚的、聴覚的に漏れてくるプロパガンダを拒絶し、ジョージ・W・ブッシュ政権のレトリックを非難する。“What Would You Do?”の歌詞には、毎日テレビやラジオから流れるテロの恐怖という政府のメッセージと、ブッシュ政権の戦争に対する批判が込められている。

And now I'm hopin' you don't close ya mind - so they shape ya

Don't forget they made us slaves, gave us AIDS and raped us

Another Bush season mean another war for profit

All in secret so the public never think to stop it
The illuminati triple 6 all connected
Stolen votes they control the race and take elections
It's the Skull and Bones Freemason kill committee
See the Dragon gettin' shittier in every city
What would you do if you
knew all of the things we know
Would you stand up for truth
Or would you turn away too?
And then what if you saw
All of the things that's wrong
Would you stand tall and strong?
Or would you turn and walk away..
Now ask yourself who's the one with the most to gain (Bush)
'Fore 911 motherfuckas couldn't stand his name (Bush)
Now even niggas waivin' flags like they lost they mind
Everybody got opinions but don't know the time

利益のための戦争と、帝国主義的な理念を拒絶するとともに“**What Would You Do?**”は、結局檻のなかへと入れられるのは有色人種であることを批判し、これまでメディアの戦略によってどれほどの人々がアメリカの奴隷になっていたかを物語る。9・11の同時多発テロ以降、アメリカの政権は国際テログループのアルカイダ、およびアフガニスタンのタリバン政権に対して「テロとの闘い」を開始した。政治判断に伴い、マスメディアによって戦争が正当化された状況について、パリスは『bmr』のインタビューで次のように語る。

アメリカ人の多くがこの国の現状やエンタテインメント、TVで24時間流されるプロパガンダに辟易している。事実、そのプロパガンダ自体がエンタテインメントになっただけの始末さ。いかなるエンタテインメントも何とかしてメッセージを伝えようとしているし、情報を選択して伝達している。(qtd. 塚田: 63)

加えてパリスは誰でもエンタテインメントを選択し、アクセスできるべきだし、自分たちの声もまた大手メディアを通して聞かれるべきだと言う(63)。パリスの上演はキングの姿勢を再演するものであり、アメリカの「無法地帯」を音楽とインターネットのなかで再現してみせた。抑圧された声を解放するためにパリスが自力で設立したインターネット上のレーベル、*Guerrillafunk.com* はいまや世界中の誰でもアクセスできる状態にあり、数百万枚以上のセールスをあげている。

攻撃的かつ直接的なパリスの身体の語りは、チャック・Dの姿勢と重ね合わされる。パリスはチャックに比べてよりメディアのプロパガンダに注視しながら、戦争に対するアメリカ政府の意向を具体的に批判する。特に9・11以降、彼は戦争というテーマを多く取り上げて、国民を戦争へと向かわせ、宗教的、人種的対立をつくりあげるアメリカの帝国主義的側面を改めて疑問視してきた。

パリスがチャック・Dに最初に会ったのは、パブリック・エナミーが1990年の“Anti-Nigger Machine”におけるビデオ撮影を行った時である。互いの音楽に参加しながら、2006年にはパリスが曲と歌詞を書いた *Rebirth Of A Nation* をパブリック・エナミー名義で *Guerrillafunk.com* からリリースした。政治的な発言の多いチャックとパリスの共演は大きな話題を呼んだが、二人をつなげたものは何だったのか。²⁷ 脱領土化された文化実践は、国を越え、あらゆる思想を横断するかたちで意味を生産する。二人のつながりを示す鍵は、アルバムタイトルからも分かるように、脱領土化された「国民の創生」である。

²⁸ あらゆる境界を越えて人々を結びつけるメディアとして、チャックやパリスは脱領土化

されたヒップホップ文化を実践してきたといえるだろう。

4. ラップ・ミュージックのディアスポラ・ネットワークとアメリカ

ヒップホップの持つ政治性と反国家性は、アメリカそのものを敵対化させ、人種や階級以上に若年層の法を犯した犯罪者のネットワークを創り出していた。しかし、このようなラップには、犯罪を生む社会自体を問題視し、ラップの歌詞によって犯罪者になるプロセスである貧困や差別といった現実を公表する狙いがあるという見方もあった。実際に犯罪に手を染めた者が数多く存在しているものの、重要なことは、法を犯すことを正当化するものではなく、「無法地帯」の音楽上の上演をラップ・ミュージックが可能にしたということである。

ヒップホップは、サウスブロンクスという歴史的地場を見ても分かるように、アメリカのあらゆる人種間の政治や経済といった生活環境をめぐる軋みによって生まれたものである。このことは 90 年代の多文化主義の議論やロス暴動と大いに関係がある。アフリカ系アメリカ文化として表象されてきたヒップホップは、実際には多様な文化の混成によって発展してきた。公民権運動後に取り残されたマイノリティたちの自己を生きるための実践が、徐々に文化を形成していったのである。アフリカ系アメリカ人による運動と、ヒスパニックの増加による人口構成の変化、そしてテクノロジーの発展によるコミュニケーションの変容は、周辺化された人々、移民として移動してきた人々の意識を変え始めた。

情報がめまぐるしく移動しはじめる 90 年代以降、テクノロジーの実践として、ラップは様々な差異を横断しながら生きるスタイルとして、若者の日常へと溶け込んでいった。アメリカのポップチャートでのラップ人気に陰りが見えはじめた頃、そのときチャックやパリスはインターネットによって世界中でラップが消費されるよう働きかけていった。やがてチャック D はサンプリングや音楽ファイルのシェアによる著作権や音楽市場をめぐる混乱のアイコンとなる。

脱領土化されたラップ・ミュージックはグローバルなネットワークを構成し、90年代という時代のエネルギーに後押しされながら、権力と闘うラップの語りを世界中に拡散させた。メディアが日常をデジタル化してきたのと同時に、ラップのネットワークはあらゆるレベルの実践と結びつき、社会を変容させようと試みたといえるだろう。「無法地帯」の語りはヒスパニック系やアジア系、ゲイやレズビアンといった抑圧された人たちの自己上演の場を創りだし、ロス暴動やストーンウォール・インの暴動の予期的な上演によって、それぞれのマイノリティを実践へと駆り立てた。

ラップを構成する領域がこれほどまでに拡大されていった理由は、その極めて政治性の高い伝達内容にある。「無法地帯」のような「特異性」はアイデンティティを生産する政治的な場を生み出す。

しかしヒップホップの政治性は、必ずしも良い方向に働いたわけではない。例えばカリフォルニアの **Proposition 21** は、ギャングの暴力や若年層の犯罪の増加に伴い、刑罰を強化した法案である。1980年から90年代にかけての「刑罰の10年」に対する回答としての政治的、法的な戦略は、若年層の犯罪者をとにかく壁のなかへと放り込むことだった。

黒人やヒスパニック、若年層の男女は、刑務所システムや厳しい刑罰に計り分けられた環境のなかで、自らを見つけ出し、自己を上演しなければならなくなった(Watkins 174)。ギャングの暴力やドラッグの裏取引などを語るラップは、社会的権力を失い、刑務所で過ごした若者にとっての生きる道程となったわけである。

増加するギャングや若者の犯罪は、ヒップホップにおいては無法な地帯を表象する文化的側面である一方で、深刻な社会問題として認識され、国家の政治的な圧力に拍車をかけた。当然だが、当時バラク・オバマを含む議員たちが、ヒップホップを正当化することはなかった。

しかしラップは、不安定な逸脱した身体の上演によって、ロス暴動を想起させるような警察権力の暴走から自らを解放させる場となる。ヒップホップが文化として生産されてきたプロセス自体、実はジャズの生成過程とあまり変わらない。根底にはアメリカの歴史を

問い直し、グローバルな視点でアイデンティティを再生産する場を、限られた環境で実践し、創り出すというプロセスがある。

アメリカを変えてきたのは何よりも実践を結びつけるネットワークによってである。チャックやパリスにみるラップは、白人の国から多様性の国へとつくりかえる実践としてのアメリカの再生である。つまりアメリカを、多様性を承認する国として脱物語化する。

そして 60 年代同様、90 年代から 2000 年以降にかけて、歴史を変容させる大きな転機をあらゆる政治運動が、ヒップホップを巻き込みながら展開していった。ヒップホップのラップはつねにアメリカの政治を語ってきたし、アメリカの歴史を断絶させようと試みてきた。マイノリティのチャック・D への同一化は、映画やテレビ、ラジオのみならず、マイノリティの抑圧や戦争に対する抵抗という場で上演されてきた。この実践は黒人やヒスパニックという「意味」だけでなく、相反するアメリカ政治自体を変容させた。

アメリカ政治とヒップホップは、やがて市民レベルのネットワークで協働するようになっていく。世界中で注目を浴びることとなったヒラリー・クリントンとバラク・オバマの民主党予備選挙、その後の大統領選挙でのラップ・ミュージックの影響は、自らの生きる場を再領土化していく黒人たちの実践そのものである。

特に 2001 年に設立されたヒップホップ・サミット・アクションネットワーク(Hip-hop Summit Action Network、以下 HSAN)はヒップホップ世代の人々に大統領選挙を大きく注目させるきっかけとなった。HSAN はデフ・ジャム・レコードの共同設立者であるラッセル・シモンズと National Association for the Advancement of Colored People の元 CEO であるベンジャミン・チェイビスによって立ち上げられ、選挙の投票を促して経済的、社会的な権利を勝ち取ることを目的に活動している。HSAN の訴えかけによって、若者の政治に対する意識に変化が表れ、民主党の女性と黒人という代表争いの注目と相俟って大統領選挙はかつてないほど盛り上がりを見せた。数多くのラップ・アーティストが選挙について語りはじめ、オバマのアメリカによってどれほど世界を変えうるかを上演した。

ナスが 2008 年に発表した“Black President”は、オバマの言葉を使って、“Yes We Can, Change the World”とコーラスする。マイノリティにとってアメリカの黒人がトップに立つことは、白と黒でわけ隔てられてきた歴史に終止符を打つものであり、当時の黒人にとって生きる世界そのものを変えることであった。実際オバマは変化を強調し、ヒップホップ世代を含めた多種多様なマイノリティの賛同を集めることができたのである。ウィル・アイ・アムの“Yes We Can”(2008)は、オバマの演説をサンプリングし、著名なアーティストをビデオに登場させて“Yes We Can”と歌わせる。2008 年のアメリカでこの言葉ほどネットワークをつくるのに適した言葉はなかっただろう。

川村亜紀の『ヒップホップの政治学—若者文化によるアメリカの再生』によれば、サンプリングは、先行して存在する歌詞やリズムを単に転用するだけでなく、文脈の異なる曲やシーンで再利用することで、制作者の意図を新たに帯びて消費され、政治的主体性を生み出す。ミュージックビデオにアーティストの身体を登場させて、オバマの映像と共鳴させることで、オバマとの対等な権力関係を示唆するのである(27)。

ラップの音楽とミュージックビデオに同一化し、上演する身体は、まさしく当時のアメリカにおいて、アメリカ再生の物語、脱物語へと参加する政治的行為体と化した。ヒップホップの果たした役割について、川村は続けて次のようにまとめている。

70 年代に萌芽し、80 年代から 90 年代にかけてギャングによって支配されていたヒップホップは文化戦争において暴力、ドラッグ、性差別、同性愛嫌悪、物質主義、ニヒリズムといった問題点を政治家から非難される文化現象であったが、2001 年の HSAN 設立を象徴的な契機として自己批判的に逆にそうした問題を解決するための運動として地域のみならず国政レベルの政治活動にかかわれるようになった。この変化によってヒップホップ世代は、公民権運動世代から黒人の政治の歴史を引き継ぎ、運動スタイルを変容させオバマ大統領誕生に

際してはアメリカの団結へ向けて社会全体に明確に認知されるかたちで責任ある役割を果たした。(28)

さらに川村はバトラーの理論を援用し、いかに「無法地帯」に生きたギャングが、アメリカ社会で政治的的行為体として「別の何か」へと変化してきたかを示す。しかしながらこのような意味の変容は、ヒップホップ世代がギャングから政治的な発言をする大人しい有権者になったからではなく、ヒップホップ文化の生き方が、マイノリティたちのディアスポラ・ネットワークによって拡大し、アメリカの言説内部へと浸透してきたからに他ならない。ヒップホップ文化が示すのは、犯罪を犯す反社会的なことではなく、抑圧された状況で「住居」としての居場所を求める物語である。すなわちヒップホップは、公民権運動が創り出した自由と平等の場、アメリカ再生の物語によって突き動かされてきたアメリカを変容させるプロジェクトのなかに位置しているのである。

第8章 エスペランザ・スポルディングの実践とアメリカ

1. オバマ大統領とエスペランザ・スポルディング：ノーベル平和賞授賞式の間

ハーレム・ルネッサンス期にはじまった黒人による主体の構成と、アイデンティティを生産する実践は、アメリカの歴史を再生産しながら黒人という言葉が持つ Black の意味を少しずつ変容させてきた。そして 1960 年代の公民権運動が契機となって 90 年代からのヒップホップの実践と 2008 年の大きなイベントへとアメリカを突き進めていった。

バラク・オバマ米国大統領は就任演説において、アメリカは「すべての人が平等で自由で最大の幸福を追求する機会を持つことに値するという神との約束」を進展すべき時だと強調した(Obama)。それは 1776 年の独立宣言によって示され、1963 年のキング牧師の演説によって再び書きなおされたアメリカの信条である。そしてその自由と平等の信条は、「男女や子供、様々な人種や信仰を持つ人々が、この巨大なモールで共に祝うことができる理由、60 年以上前には地元のレストランで食事すらできなかったかもしれない父親を持つ人が、最も神聖な宣誓をするためにあなたの前に立つことができる理由」であるとオバマは話す。

オバマ大統領は 2009 年の 4 月 5 日、チェコのプラハでの演説で、核なき世界の追求を宣言すると同時に、自由というキーワードを多用しながら、いかにアメリカが、世界が変容してきたかを語った。オバマが言うように半世紀前には、黒い肌を持った人間がアメリカの大統領になることを予想していた人はほとんどいなかった。核なき世界の演説をきっかけとしてノーベル平和賞を受賞するオバマの姿は、約半世紀前に同じ賞を受け取ったキング牧師に重なる身体である。オスロで行われた授賞式の演説でオバマは、キングの言葉を重ね合わせた。

何年も前に、キング牧師がノーベル平和賞授賞式で語った。「私は歴史のあいまいさに対する最終回答として絶望を受け入れることを拒む。『いまこうあること』

が人間の今の状態だから、人間の前に永遠に立ちはだかる『こうあらねばならない』というものに達することは道徳的に不可能だとする考え方は受け入れない」(キング引用部分)。こうあるべき世界を目指そうではないか。我々の魂をなお揺り動かすあの神の輝きに到達しようではないか。(オバマ Web)

オバマはキングの言葉から核なき世界を説明しているが、キングの「こうあらねばならない」という言葉は言うまでもなくアメリカの未来であり、ナショナル・アイデンティティのことである。

この演説が数々のメディアによって複製され広がっていくことで、キングに同一化したアメリカのトップの示す理想は、人種の問題を自由と平等と平和の実現へと拡大させていく。

グローバルかつ政治的な場であるノーベル平和賞の授賞式、及びノーベル平和賞コンサートで、オバマの招待を受けて演奏したのが、ジャズ・ベーシストでヴォーカリストのエスペランザ・スポルディングである。スポルディングは、オバマが大統領に就任した 2008 年に出した作品 *Esperanza* でビルボードのジャズ・チャートに 70 週以上ランクインし続け、アメリカのトップの目に留まることとなった。

1984 年にオレゴン州のポートランドで生まれたスポルディングは、バークリー音楽院を卒業後、同音楽院の最年少講師としても活躍しながら演奏活動をしていた。ウッド・ベースを抱えながら歌う斬新なスタイルは、アフリカを思わせるアフロ・ヘアと相俟って、聴き手を身体のパフォーマンスへと強く引きつける。同時に英語以外のスペイン語等の歌詞を駆使し、ときに歌詞のないスキヤットで自らの世界を構築し、ラテンやクラシック、ブルース、ソウル、フュージョンといった様々な要素の混合によって、境界線が曖昧な音楽スタイルを生み出す。スペイン語を使用したラテン調の音楽は、スポルディングがアフリカ系でありながらもヒスパニックの血をひいていることから、彼女の複雑なアイデンティティを立ち起こしている。

またモデルとして活動しているスポルディングの身体は、いわゆる女性らしさというより、音楽性と同化するようなハイブリッドなスタイルを提示する。本人もまた語っているように、スポルディングの音楽実践は、女性性にとらわれない彼女自身の経験の質を身体に記述しようとする(Peña)。

授賞式に多様な背景を持つジャズ・アーティストであるスポルディングが選ばれたのは、「チェンジ」を彩るための政治的な思惑からだろうか。上演の場として用意されたノーベル平和賞授賞式でのスポルディングの姿は、当時のアメリカ人に欲望された多様性を内包する新しい身体であった。このときスポルディングは、アメリカを代表するアイコンとして、アメリカの脱物語を上演する主役のひとりとなったのだ。

2. ハイブリッドな身体

前述した 2008 年の *Esperanza* は、メジャーデビューにしてジャズのチャートに 70 週以上居座り続け、新人ジャズ・アーティストとしてはもっとも売上げを伸ばしたアルバムとなった。中でも“Ponta de Areia”はスポルディングの個性ともいえるラテン色の濃い内容で、中南米やヨーロッパを意識させる。

80 年代から 90 年代以降、ヒップホップ文化がアメリカ全土に広がったことで、ヒスパニック系の身体はメディアのなかで次々と可視化されるようになった。ジャズのラテン性とヒップホップによってメインストリームに上がったヒスパニック系音楽の台頭は、アメリカのポップカルチャーをラテン化させ、中南米やヨーロッパ、アフリカまで人々の感覚を拡張させていった。この頃からヒップホップや R&B、ポップスなどのビルボードを彩る楽曲に、ラテン色の濃いものが増え始めていく。

ジャズやラテン色の濃い楽曲のほかに、ノーベル平和賞の授賞式の式典でも演奏された“I know You know”は、キャッチーなベースリフ(ウッド・ベースではなくエレクトリックベースが使われているため、不安定さはなく、曲調自体もポップなもの)に軽快な歌をのせ

た聴きやすさを特徴とし、それまでになくポップ・ミュージックに寄せた内容である。

ス波尔ディングは自らの音楽を、“I know You know”のような歌詞がついたポップ・ミュージック的なものか、あるいは個人的かつ室内乐的なものかという大きく二つに分けた見方をしている。その分類を具現化したものが2010年の *Chamber Music Society* と2012年の *Radio Music Society* である。*Chamber Music Society* はその名の通り室内乐的な曲調が多く、ベースとピアノ、ドラムに加えてヴァイオリンなどのストリングスが重なり合い、歌声も歌詞のあるものよりもスキヤットの方が多く、どこかクラシカルで静かなジャズ色の強いアルバムである。*Chamber Music Society* はビルボードのコンテンポラリー・ジャズ・チャートで1位を獲得し、また同アルバムが発売された2011年の第53回グラミー賞で、ス波尔ディングは女性ジャズ・アーティストとして初めて最優秀新人賞を受賞した。アルバムの売り上げとグラミーの受賞によってジャズ・ベーシスト、ヴォーカリストとしてス波尔ディングの知名度は飛躍的に上昇することになる。

Chamber Music Society に対して翌年に発売された *Radio Music Society* では、ウッド・ベースの使用を極力減らし、ジャズだけではなく、ソウルやゴスペルの要素を汲んだ何より歌声と歌詞を強調した曲を多く収録している。アルバムのタイトルにもラジオという単語が使われているが、冒頭の“Radio Song”は、ラジオから流れてくる音楽の一部が人の心をつかまえてしまう曲の瞬間的な力、すなわち顔の見えないアーティストと、同じく顔の見えない聴衆と聴衆とが互いにつながっていく魔術的な音楽の力について歌っている。ラジオはずっとアフリカ系アメリカ人をつないできたメディアなのである。

Chamber Music Society と *Radio Music Society* という二部作の分割にみることができるように、ス波尔ディングはジャズとポップスという二つのジャンルの差異を横断して自らのスタイルをつくり上げようとした。音楽実践の身体が差異を横断するメディアであることをス波尔ディングの実践は示唆してくれる。この二部作ではクラシックや初期のジャズに代表される高級音楽的な上演と、ポピュラー音楽のカジュアルな日常性の上演を自らの身体によって結びつける。

ダン・ラフィ(Dan Laughey)によれば、音楽ジャンルによる差異やコミュニティは、グローバル化に伴い「シーン」へと移行していると言う。音楽の「シーン」は、伝統的なジャンルごとのコミュニティのように安定したものではなく、多数の差異を取り込んでつねに変容していくものである。

The Shift from genre communities to scenes is a combined outcome of eclectic consumer behaviour and subsequent changes in global music-industry trends....a scene is a complex fusion of global and local influences that doesn't follow a particular genre tradition, but instead embraces a range of genres, sub-genres and localised narratives in its system of production and consumption. (Laughey 133)

「シーン」はグローバルとローカルな実践の複雑な融合である。だとすればそれは数多くの主体実践の場を包括するネットワークであり、そこではそれぞれのローカルな場が互いに独立して存在しながらつながっている。スポルディングの音楽はジャンルという分類としてではなく、この「シーン」のなかで立ち起こる。

ラジオや CD、インターネットなどによって音楽が人々をつなぎ、コミュニティやネットワークをつくり上げていくなかで、あらゆる文化や差異を越えていくことは、テクノロジーの発展に伴う聴覚的なコミュニケーションが、いかにグローバルな領域で展開されているかを表している。そしてグローバルなコミュニケーションをつないでいく媒体がスポルディングの身体であり、現在のメディア・テクノロジーにおいて、ジャズやソウル、ラテンといった伝統に深く根ざしている音楽はスポルディングによって再生産されていく。

アフリカ系の血だけでなく、ウェールズやヒスパニック、スペイン、そしてネイティブアメリカンといった多様な民族の混血として生まれてきたスポルディングの音楽が、ジャズを土台としたポップスやソウル、ラテン、ゴスペルなどの混成によるものであることは、

決して偶然ではない。スポルディング自身、どんなジャンルが混ざっているとされているかを定めることなく彼女の音楽のありとあらゆる要素を、何の既成概念もない形で耳を傾けてほしいと願うと述べる(Spalding)。

それぞれの音楽の融合は、多様な背景を持つ文化の再生産であり、人種、民族、国境で分割されたジャンルの脱構築である。つまり国境や民族を横断する実践は、伝統や特定のコミュニティに根付いたジャンルを融合させながら、ひとりのアーティストの身体によってアメリカの音楽として再生産される。ヒップホップが人種の差異を越えて実践したように、スポルディングの音楽もまた、差異を横断しながら意味を変容させていく。

3. 解放の物語

アメリカにおける黒人の歴史は、奴隷制度によってはじまったとあってよい。奴隷は最も典型的な抑圧構造のひとつである。しかし奴隷が解放されてから100年以上たつてなお、人種的抑圧は継続的に行われてきた。公民権運動から90年代以降にかけてのマイノリティの様々な声は、単に法律上の権利を求めたわけではなく、政治的、経済的立場やアイデンティティ、生活のあらゆる障害に対する抗議である。

このような抑圧の構造は、いまだ根強く世界中に残っている。しかも国家の利益や衝突、境界の曖昧な民族対立など、あらゆる問題と関連してますます複雑なものになってきている。抑圧は世界中の弱者—それは犯罪者かもしれないし、国家のイデオロギーに対する反逆者かもしれない—を生産し、また再生産するような負のネットワークを構成してしまう。しかもグローバル化に伴い抑圧する側とされる側の差異はあいまいになりつつある。もはやこの問題は、単純な二項対立の構造としてではなく、グローバルな枠組みから問い直さなくてはならない。

スポルディングはアフリカ系アメリカ人の歴史と伝統を“Black Gold”という楽曲で再生産する。“Black Gold”の歌詞には奴隷制以前のアフリカ系アメリカ人の伝統が語られてお

り、植民地時代よりももっと以前の祖先たちとのつながりが描かれている。同曲のミュージックビデオでは、あるアフリカ系アメリカ人の父親が、二人の子供にアフリカの偉人たちを教えていくというストーリーからはじまるが、最終的に父親と子供は、ストリートから聞こえてくるス波尔ディングの演奏へとひきよせられていく。

Hold your head as high as you can

High enough to see who you are, little man

Life sometimes is cold and cruel

Baby no one else will tell you so remember that

You are Black Gold, Black Gold

You are Black Gold

Now maybe no one else has told you so

But you're golden, baby

Black Gold with a diamond soul

Think of all the strength you have in you

From the blood you carry within you

Ancient men, powerful men

Built us a civilization

“Black Gold”という言葉には光輝く崇高な黒人の伝統という意味が含まれている。“Black Gold”や“diamond soul”というキーワードを繰り返し使用しながら、ス波尔ディングはたとえどのような環境であっても、子供たちは頭を上げて生きていける強さを持っていると歌う。ミュージックビデオはそれを高らかに歌っている広場に、黒人のみならず様々

な人々が集まっていくというものである。ビデオは音楽行為で集結した人々によって、新たなコミュニティとアイデンティティを構成する特異な場所が創り上げられる瞬間を描く。

YouTube などのインターネットによってこのビデオが世界中に拡散するとき、Black はもはやアメリカにおける黒人という言葉の持つ意味ではない。つまりここで表象された Black は、白人によって排除された奴隷黒人ではなくて、グローバルに広がるディアスポラ的な Black へと意味が移動しており、空間と歴史を飛び越えたネットワークによって結びつくアイデンティティを表現している。“Black Gold”は、夢を語るキングの実践を反復するものであり、音楽によってひきつけられた誰もが、差異を越えた特異性の場で共存できることを示す。すなわち“Black Gold”とは人種を越えた共生を可能にする文化実践のことであり、アフリカ系アメリカ人にとっての幻影的自己である。

貧困や奴隷、飢餓の問題に関心のあるスポルディングの上演は、世界中に張り巡らされている抑圧の構造をつなげようと試みる。例えば“Vaque Suspicious”では、戦争に苦しむ国や、戦争によって犠牲になる小さな子供を含む多数の民間人について、先進国に住む人たちの関心が薄く、あるいはそのことについてわれわれが実感できないことを題材にしている。戦争の犠牲者を少しでも思い出し、考えさせるようこの楽曲は訴えかける。

さらに“Land of the Free”において、スポルディングは刑罰制度の不当さや冤罪について物語る。冤罪によって 30 年間もの苦しみを背負ったコーネリアス・デュプリー・ジュニアという人物を題材に、日常に潜む制度の犠牲を必要最低限の静かな伴奏で歌う。この曲の売り上げはすべてコーネリアス・デュプリー・ジュニアを支援したイノセント・プロジェクトと呼ばれる弁護士団体に寄付され、冤罪の撲滅に向けた理想へと聴衆の関心を向けさせる。

スポルディングは、抑圧の歴史の範囲や領域をグローバルな視点へと切り替える。すなわちスポルディングもまた、アメリカのマイノリティの記憶と経験を脱領土化させていくのである。

スポルディングは自身の公式サイトで、世界中で強制労働させられている奴隷たちを見

つけ出し、解放することを目指す **Free the Slaves** といわれる組織への寄付を募っていた。
スポルディングはファンに向けて次のように述べている。

今日 27 万人にもものぼる奴隷がいまだに存在しており、給料を受け取ることもなく逃げることもできずに暴力で脅されながら労働を強制させられています。彼らの労働は売春宿や工場、鉱業場、農場、レストラン、工事現場、そしてときに家のなかにまで至ります。。奴隷制度は世界のどこであれ違法なのにもかかわらず、どこにでも存在しているのです。**Free the Slaves** の活動はそのような世界中に存在する奴隷の解放に捧げています。政府やビジネス、国際援助組織、消費者、そしてあなた自身、その解放に向けた役割を果たすことができるのです。“**Radio Music Society**”は皆が **Free The Slaves** に波長を合わせてくれることを願っています。5 月に行った北アメリカツアーの売り上げの一部はこの価値ある組織に寄付されます。一度 www.freetheslaves.net へ訪れてみてください。(Spalding, *Official Website of Esperanza Spalding*. Web)

Free the Slaves はケビン・ベイルを代表としたアメリカの NGO 団体である。その活動は主に奴隷たちの物語を記録し、伝達することで多くの人々を振り返らせ、様々なアプローチで広く蔓延する奴隷を根本的に解放させることを目的としている。**Free the Slaves** によれば、人々が経済的な安定の欠如や教育、健康、そして正直な政府に出会うことができない状況において、奴隷は広がりを見せてしまうと指摘する(**Free The Slaves**)。終わりをみせない人身売買の背景に、貧困や社会不安、性、人種、民族差別があるからだとすれば、人種やジェンダーといった実際に抑圧を生んでいる差異は、結果的に民主主義を脅かしているといえる。

黒人奴隷の歴史と世界中にある奴隷制度の点と点をつなげながら、アメリカにおける奴隷解放の再演をスポルディングは **Free The Slaves** を通して呼びかける。2012 年の 12 月

4日、スポルディングはニューヨークですべての収益を **Free the Slaves** に寄付する名目のコンサートを自身がホストとして行った。スポルディングは **Free The Slaves** のサポーターとして、幾度もこの手のコンサートを開いており、音楽活動のほとんどを人権問題に深く関連させている。彼女の実践は遠くで起こっている奴隷や貧困という問題を、アメリカ人として、無関係なものからグローバルなネットワークのなかで身近で関係のあるものとして捉えなおす。

民主主義的なメッセージを含むスポルディングの音楽スタイルは、言説によって固定化された狭義の差異から、ネットワークによって生じるコミュニケーションの実践、すなわちハイブリッドなアイデンティティ生産のプロセスとして、社会の負から解放された姿を音楽のなかで浮かび上がらせる。

スポルディングは2015年に *Emily's D+Evolution* というプロジェクトを立ち上げている。ここでスポルディングは髪形を変え、眼鏡をかけて、服装も変えて、新たな別人格「エミリー」として演奏する。「エミリー」という名は彼女のミドルネームだが、その人格は誕生日の前の日に夢で見た女性なのだという。それが自己であると感じ取ったスポルディングは、あまりに今の自己のイメージと異なるため、別人格として夢のなかの新しい自己に同一化し、舞台の上で上演した。スポルディングは次のように解説している。

This sounds really freaky deaky, but it's true. And it scared the bejesus out of me, so I guess that means that's what I'm supposed to do. Because usually when something seems freaky and impossible that's when it gets really good, so that's what we're doing. (Rosa Web)

このプロジェクトでは、通常のものとは異なり、まるで物語が展開されるような流れと、演劇の舞台のように装飾されたステージで上演される。舞台の上で、人がどんな人物にもなりえることを彼女は音楽を通した上演によって体現する。*Emily's D+Evolution* は、自

己が決して固定されたものではなく、アイデンティティがひとつの選択肢以上であることを演劇的に伝えていく。

差異を越えた自己を上演することは、すぐさま解放を意味するわけではない。スポルディングの提示する理想は、オバマやキングによって示されたアメリカの夢や民主主義の諸形式と重なり合って、グローバルなネットワークからアメリカを変容させる力となるのだろうか。少なくとも世界で今なお抑圧され、居場所を求めるマイノリティは、スポルディングの身体へ同一化し、民主主義や自由の理想と欲望を投影した自らの幻影的自己を、ネットワークのなかでみているのかもしれない。

4. 新たなアメリカのジレンマ

スポルディングが自らの音楽で問うているのは、アメリカ国家そのものである。9.11以降、アメリカ政府の意向によりテロ関連で捕えられた者はすぐさま拘束され、アメリカのグアタナモ海軍基地内にある収容施設へと移送されていった。そのなかには有罪だと判断できない人々が多数含まれていた。テロとの闘いが正義化されていくなか、これまで 800 名近くの人々を拘束し、30 か国 100 人以上の被疑者をいまだ違法に収容している (Amnesty International)。いまやグアタナモはアメリカの帝国主義的なシンボルとして表象されるまでになっている。

“We Are America”(2013)は、グアタナモ収容所の閉鎖を強く訴えるミュージックビデオである。この曲は説教のように歌いだすエスペランザ・スポルディングに続いて、ユーランドレスポンスによって不特定多数の人々の歌が繰り返されるところからはじまる。

ミュージックビデオのなかでは、演者によるパフォーマンスと同時に、メッセージが字幕のようにして文字化された状態で表示されていく。2014 年の 1 月 29 日の演説で再び収容所の閉鎖を約束したオバマも、グアタナモは「法律を馬鹿にしているアメリカのシンボルとなってしまった」とメッセージを寄せている。

10 年以上にわたって 779 名が拘束されてきた収容所が不必要かつアメリカ的ではないと主張する“*We Are America*”の歌詞やビデオは、グローバルなネットワークによってアメリカの姿勢を変容させようとするひとつの例である。すなわちアメリカを脱領土的なグローバル・ネットワークの一部として節合させるよう呼びかけることで、グローバルな視点からアメリカの意味を生産する。

「議会は今こそ効果的な行動をとる時だ」と書かれたカードを持つスティービー・ワンダーを筆頭に、ジャネル・モネイ、セヴィアン・グローバー、「グアantanamo=非道徳的」と掲げるハリー・ベラフォンテらが次々に登場する。カードを掲げたアーティストの身体は、実践を導くネットワークを創り出す。そしてビデオは最後にホワイトハウスへコンタクトし、「理由が明確ではない拘留や不公平な裁判はアメリカ的ではなく不必要。閉鎖を目指すオバマを支持するべきだ」と声をあげるよう促している。

“*We Are America*”の特徴は、黒人という差異よりもむしろグローバルなネットワークのなかで、「われわれのアメリカ」として意味を再生産しているところにある。エスペランザ・スポルディングはこの曲とグアantanamoについて次のように述べる。

Part of the message of the song is, this (Guantanamo) is not our America. We are America. I'm America. Esperanza Spalding's America. And all the people in this video are America. And no, we don't condone this behavior and we don't want it anymore. We don't want our America to be doing this. And that's why the song is really celebratory, you know? It's not heavy. It's not sad. It's not angry. We're saying, yes, let us celebrate this freedom that we have. And make sure that our voices are heard. That this is not the country that we believe in. (Spalding, *90.9 WBUR* Web) (Parentheses mine)

彼女が主張しているのは、グアンタナモが決してアメリカを表象するものではないことに加えて、多様性を持つアメリカのナショナル・アイデンティティ、多様な背景を持つそれぞれのアメリカ人のアイデンティティである。

90年代のラップにみるように、これまで黒人にとってアメリカとは政府のことであり、対抗すべき権力のことだった。しかし“*We Are America*”では、黒人のみならず、多様な人種、民族的背景を持った人々がアメリカ人を上演する。アメリカの主権—アメリカを定義する権限—をアーティストや不特定多数の聴衆へと流し込み、もはやこれまで創り上げてきた歴史だけで捉えることができないアメリカを表象する。

スポルディングはアメリカを自己の物語として語る。オバマもスポルディングもグローバルな視点からアメリカ再生の物語を上演しようとする。

しかしながら、アメリカは今 60年代からはじまった変容の最中にありながら、再び二重の意識、自我の分裂に悩まされているといえるだろう。このことは、90年代に多文化主義の注目に伴って盛んに議論されたアメリカの分裂、すなわち多様性をいかに統合しうるのかといったアメリカ国内の問題とは少し傾向が異なる。²⁹ これは自らを二重の自己としてみてきた移民や人種の問題が、民主主義や差別、人権問題と絡み合ってグローバルなアメリカの位置づけの問題として問われるようになったからだといえる。すなわちマイノリティの問題が自由や平和、民主主義といったアメリカの理念と重ね合わされる一方で、複雑な世界情勢のなかでアメリカ政府は必ずしもその変化に対応してはられない。端的に言えば、アメリカの国家の在り方を問う理想と現実の間の亀裂である。

スポルディングを民主主義的な実践へと促す動機は何なのか。それは紛れもなくキング牧師が公民権運動で唱えた自由と平等の理念、ナショナル・アイデンティティではないだろうか。

グローバルにアフリカ系アメリカ音楽が展開してきたのは、抵抗の語りがただ拡大しただけではなく、それが紛れもなくアメリカの音楽であり、情報戦略的に拡大してきたアメリカの物語であるからだということもできる。すなわち白人と黒人の闘争自体がアメリカ

の歴史となったといえるだろう。

そして今アメリカは軍事力とは相容れない「核なき世界」や世界の民主化という使命、多様性を内包する国としての姿勢と、軍事力でしか解決できないと思われる世界情勢を含めた諸問題、国内の帝国主義的な感情の間で分裂している。

民主主義がこれだけ謳われても、グアタナモのようなアメリカの例外主義的な正義の暴力ははまだ終焉をみせようとしなない。イラク戦争時の70%、あるいはアフガニスタン紛争での90%の支持率の高さは、アメリカの国民国家としての位置づけが簡単に転換できないことを表している。つまりアメリカはグローバルな秩序維持のための戦争を展開しており、帝国主義と平和的な民主主義の実現との狭間で両義的な段階にある。2013年のリビアの軍事介入に対する米国民の9%という支持率や、米議会に承認を求めたオバマの対応は、アメリカがいかにグローバル社会を単一でコントロールできないかを示す。³⁰ 世界の秩序や経済、政治は一元的なものではなく、ネットワークの分散型の形態へと確実に移行してきており、アメリカ国家の対応を葛藤させている。

スポルディングの身体は、まさにその葛藤のなかにある。グローバルに繰り広げられる音楽文化の実践は、常に政治的なフィールドで奮闘し、われわれの理想や欲望を提示する。“We Are America”のWeとは白人や黒人のどちらかではなく、人種を越えた「誰か」という幻影的な自己である。そして同時にそれはグローバルな他者でもある。

1990年代から2000年にかけて議論されたサミュエル・ハンチントンの著書にもある“Who Are We”(アメリカ人とは誰なのか)という問いが国内の多文化主義とそれに対するバックラッシュの対立であったとすれば、2008年以降のアメリカでは、グローバルな領域と射程においてアメリカとは何なのか、“We”とは誰なのかが問われているといえよう。

第9章 アフリカ系アメリカ音楽の上演—自由の物語の再演

1. 「アラブの春」とメディア

アフリカ系アメリカ音楽はアメリカにおいて公民権運動のような特異な場、つまり自ら歴史の構築へと踏み込んでいく場へ接続し、アイデンティティを生産する上演の舞台としての場をつくりながら発展してきた。ジャズやヒップホップによるアフリカ系アメリカ人の物語は、ネットワークによってつながれた世界中の人々の参加を可能にし、多様な差異を横断しながらグローバルとローカルの両方の場を変容させていく。確かにジャズやヒップホップはつねにアフリカ系アメリカ人との関わりのなかで語られてきた。エスペランザ・スポルディングは、アメリカの民主主義的な物語をアフリカ系アメリカ人としての自己を接続し、上演しながら生産する。しかしながらそういったアフリカ系アメリカ音楽の生産と消費のプロセスは人種や階級、地域、ジャンルをまたいで行われており、ますます複雑化してきている。2000年以降、ヒップホップをはじめとするアフリカ系アメリカ音楽が、アメリカや黒人といったものと直接関連のなかった地域で革命の音楽として歌われ、その場の日常を変容させつつある。グローバルに展開しているアフリカ系アメリカ音楽の実践を理解するためには、あらゆる差異を越えてつながるネットワークのなかで、いかにアフリカ系アメリカ音楽が生産、消費され、意味を生み出しているのかに注目しなくてはならない。なぜならアフリカ系アメリカ人がグローバルなネットワークのなかでアメリカにおける自らのアイデンティティを変容させてきたように、アイデンティティはもはやグローバルな問題になっているからだ。

ここでは「アラブの春」にみるヒップホップの上演を中心に、国や人種を越えて生産、消費されるアフリカ系アメリカ音楽の実践について考えてみたい。

「アラブの春」は様々な要素が複雑に交錯しながら展開していった2011年の最も大きなニュースのひとつであったが、同時に権力に抵抗し、政府の抑圧からすり抜ける形で多くの文化的実践を生んだ場でもあった。そこでヒップホップの実践をみていく前に、「アラ

ブの春」という出来事が一体何だったのかという考察からはじめることにする。

「アラブの春」という名称は、欧米を中心にしたメディアによって拡散された。2011年1月、チュニジアで始まったジャスミン革命と呼ばれる民主化運動が「アラブの春」の発端だと言われている。その民主化運動は、エジプトからヨルダン、イエメン、バーレーン、リビア、シリアなどに広がっていき、瞬く間に世界中のニュースへと流れていった。特にエジプトでの大規模なデモは、30年間にわたって政権を握ってきたムバラク大統領をわずか18日間で退陣へと追い込んだ。カイロで起こった1月25日の革命は、タハリール広場を特異な場へと構築し、「アラブの春」を印象付ける。

『現代アラブ社会—「アラブの春」とエジプト革命』で加藤博と岩崎えり菜は「アラブの春」の発生理由を、世代交代のうねりという内圧と世界のグローバル化という外圧の並行した時代の流れに対して、既存の政治体制が対応しきれない状況にあったからだと分析する(23)。世代交代のうねりは若者層の高い失業率が社会問題となっていることにも関連があった。アラブ諸国は世界で最も失業率の高い地域であり、なかでも24歳以下の女性に至っては60%以上にものぼる。革命の先頭に若者が立っているイメージは、社会問題と重なり合いながら「アラブの春」が立ち起こっているからである。

政治、経済、文化など様々な領域でグローバル化が進むなか、アラブ諸国での文化のグローバル化の侵入を決定づけたのは、アラビア語で衛星放送するアルジャジーラの開局、情報のデジタル化というテクノロジーの導入と普及である。1996年に開局したアルジャジーラは、ニュースを24時間流し続ける専門チャンネルとして特に戦争の報道に関して大きく世界中から注目されるようになり、2003年のイラク戦争において、アメリカのCNNやイギリスのBBC、さらにはドバイのアルアラビーヤとの報道合戦を繰り広げたことでアラブ諸国に大きな影響を与える放送局となった。

しかし「アラブの春」においての重要性を多方面から指摘されているのは、やはりソーシャルメディアである。革命の方向性を決定づけ、情報の伝達として最重要の手段であったとまで言われるインターネット、フェイスブックやツイッターのアラブ諸国での利用は

21世紀以降に急激に増加しており、アラブのそれぞれの文化にすでに浸透していた。新聞や衛星テレビ局、インターネット、携帯電話は政権の権力統制からある程度逃れることのできる文化創造の場となっていて、そこにムバラク政権の打倒をめぐる運動が内包されていたのだ。

ネットの文化に生きる若者の意識変容は、革命の発端とも言われている事件に鮮明にみることができる。2010年6月、アレクサンドリアにあるインターネットカフェにいた28歳の青年ハーリド・サイドは警察官に激しい暴行の末に殺害された。サイドは事件の前、警察と麻薬取引の現場を撮影し、ネット上に公開していた。しかし警察はサイドを麻薬中毒者として拘束し、バンゴーという麻薬を大量に飲ませたことで窒息死させた。サイドの無罪が確定したのはそれから約1年たってからである。

遺族は死後のサイドの顔を携帯電話で撮影し、インターネット上で公開すると、同世代の若者たちの間に衝撃が広がった。山本薫の「若者文化と1月25日革命」によれば、グーグル社のワイル・ゴネイムは「われわれは皆ハーリド・サイド」というフェイスブックのページを立ち上げ、数万人のフォロワーを集める一方で、アレクサンドリアやカイロの街角で、若者たちを中心とした警察の不正や拷問に対する抗議運動が行われた(330)。

この抗議運動はアラブ諸国だけでなく、グローバルなネットワークによって創られた原動力として1月25日革命へと突き進めた。ハーリド・サイド事件に伴って、チュニジアのベン・アリー政権の崩壊は、ムバラク政権の打倒を目指すネット世代の人々に革命の中心的な役割を担う活力を与えた。2008年の4月6日に端を発するソーシャル・メディアを駆使したストライキ、「四月六日運動」や前述した「われわれは皆ハーリド・サイド」に共感した民主化運動の中心はそうしたネット世代の人々だった。

『エジプト革命』の鈴木恵美によれば、パソコンを所有し、インターネットの基本的な技術を有する革命の中心的なメンバーは「イスラエルとの戦争の脅威がない平和な時代に育ち、自由を当たり前と考える、ある意味グローバル化した価値観を持っていた」(22)。つまり彼らはある程度グローバルな場を生きており、その身体はアラブ諸国を越えて拡張

されていて、世界中で語られている自由という認識を知っていたのである。だからこそ警察権力に立ち向かうことができ、社会とはどうあるべきかという理想の物語を、地域を横断して構築、共有することができたのだ。鈴木はさらにこう続ける。

自ら社会を変えなくては、このままでは確実に不公正な社会を歩まされることになる、そのような若者たちが恐怖の壁を打ち破った。そして、ここに自由と社会の公正を求めて、予想を上回る数の組織化されない人々が加わった。そのなかには、カイロの人気サッカーチーム、アハリーの熱狂的な応援クラブ、ウルTRASのメンバーも大勢いた。(22)

タハリール広場におけるデモは、失業した貧困層のようなひとつのグループに集約されるものではない。自由と公正というキーワードのなかでネット世代の人々や、全く関連のない団体や個人が結びつき、最終的には軍が革命に加担するという複雑怪奇な場であるタハリールは、グローバルなネットワークによって構成された物語の舞台である。

長沢栄治は『エジプト革命—アラブ世界変動の行方』のなかで、1月25日の革命の背景に3つの出来事があったと述べる。一番大きな背景として、革命の2か月前(2010年11月～12月)に警察関係者によって実施された議会選挙の不正、第二にハーレド・サイドの虐殺事件、そして第三に革命の直前にアレクサンドリアで起きた教会自爆テロとそれに対する警察捜査があげられる(105-106)。これらの出来事すべてに共通しているのが警察権力の暴走と抑圧である。

2011年の1月1日に起きた教会爆弾テロでは、モスクの説教壇を占拠したり、爆破行為を行ったりするなど過激な行動をとっていたスンナ派のサダフィー主義者が逮捕された。そのうちのひとり、サイド・バラールは、警察による激しい拷問の末死亡した。サイド・バラールの死亡に対するデモは、警察権力に激怒した多くの市民が参加し、タハリール広場での運動へとつながっていく。実は当時中東諸国では同じような市民によるデモが

連続して起こっていた。サイド・バラール事件の約一年前にも、チュニジアでまさにジャスミン革命へと動機づける出来事があった。2010年の12月17日にチュニジアのスィーディーブズィードで、26歳のブーアズィーズィーが、違法な路上販売を取り締まっていた女性警官に侮辱され、焼身自殺を図ったというものである。仏教とは異なり、イスラム教では復活思想があり、火葬することはないため、来世の復活を自ら拒否する焼身自殺が、イスラム教のみならず同様な宗教観を持つキリスト教信者も多く住んでいるアラブ地域において、抗議の手段とはなりえない(鈴木 5)。しかしこの時、ブーアズィーズィーに同一化した若者を中心とする市民が、インターネット上で腐敗した社会を生み出しているベン・アリー大統領の辞任を求める運動を呼び掛けた。この運動によって事件から1か月後、23年間のベン・アリー政権が崩壊する。

アラブ諸国がジャスミン革命に続いて反応していった理由は、若者の失業や警察の暴走といった共通点の多さが一番にあげられる。スィーディーブズィードの出来事はカイロを同様の特異な場へと構成する。2011年1月17日にカイロで商店を営む男性が議会前で焼身自殺を試みたのだ。市民の命をかけた抗議はインターネット上での若者の実践と多くの市民を巻き込むデモを活性化させていった。

このとき国をまたぐ形で、警察と政府の横暴に対するきしみが市民レベルで湧き起っていたのであり、タハリールに代表される「アラブの春」は、様々な市民の実践によってかたちになっていく。

しかし一体何が市民を立ち上がらせ、権力への抵抗を上演させたのだろうか。確かにデモは市民レベルで起きていた。だが先に述べたように「四月六日運動」や「われわれは皆ハーリド・サイド」の中心メンバーはグローバルな場に生きていた。

グローバル化はひとつの政府や権力を再配置し、理想や欲望もまた分配していくが、同時に差異や格差のような抑圧体系もまた再分配していく。つまり境界をまたぎながらもつねに日常生活を変化させる。「アラブの春」はアラブ世界の文脈において起こった出来事だが、その範囲においてはグローバルに時間と空間を越えて構成されている。加藤博と岩崎

えり菜は『現代アラブ社会―「アラブの春」とエジプト革命』のなかで次のように言う。

実際、「アラブの春」は国際社会との結びつきのなかで展開している。ここで国際社会とは、国際政治のうえでのパワー・ポリティクスとは対極にある次元での、ソーシャルメディアを介した、市民レベルでのむすびつきからなる社会である。そのため、「アラブの春」は先に指摘したように、「インターネット革命」とか「情報革命」などと称されたが、こうしたネーミングはともかく、そのソーシャルメディアを駆使した運動は、欧米社会を含む世界の市民運動に大きな刺激を与えた。(280)

市民のむすびつきとは、明らかにアラブ世界を飛び越えてグローバルにネットワーク化されたものであり、テクノロジーの導入とともに実践として組み込まれていたものである。

タハリール広場は金曜日になると「怒りの金曜日」と言われる大規模なデモが行われた。集団礼拝の日に合わせられたデモは地域に根付いた宗教的な要素を色濃く表しているが、ひとつのイデオロギーでは説明できない複雑な要素が多々あったことも事実である。抗議デモが始まった当初、軍部が平和的なデモならば国民に銃を向けることはないと言ったことで、政治に言及してこなかったあらゆる年齢や性別、職業の人たちがタハリール広場へと集結していった。革命は単なる格差による抵抗ではなく、自由と公正を求めたものであり、人間としての権利とアイデンティティを求める人々の抵抗の場としての上演であった。

しかしながら、市民と治安警察との衝突は過激になっていき、1月25日革命だけで千名近い死者がでた。一体市民はどのようにデモに参加し、命をかけて「四月六日運動」や「われわれは皆ハーリド・サイード」の中心メンバーに同一化していったのか。

対話と暴力をめぐるタハリールの革命の場は、60年代のワシントン大行進と92年のロス暴動の再演である。アフリカ系アメリカ人による政府と警察権力の抑圧に対する抵抗は、

物語としてグローバルに生きるアラブの人々を上演へとかき立てた。そこには確たる動機としての物語があった。情報革命にのった「若者」と称される人々は「アフリカ系アメリカ人の物語」上演によって、警察権力と法律から逸脱した無法な場として、そしてあらゆる差異を越えて自由を求める特異な場としてタハリール広場を構築したのである。ネットワークとして連帯した「アラブの春」の実行者たちは様々な実践によって革命を構成していったのだが、その実践を音楽のなかにもはっきりと見て取ることができる。

90年代後半に衛星テレビ局が次々と開局したことで、特にエジプトにおいて音楽は大衆化しはじめた。2000年代には肉体派と呼ばれるビジュアル重視の歌手たちが人気を博し、80年代から普及したミュージックビデオと相俟ってアメリカ文化との融合を急速に進めていった。音楽再生の媒体という意味では、CDや光学メディアはあまり浸透せず、安価で頑丈なカセットテープが長らく優勢であったが、パソコンや携帯電話を導入したことによって、インターネット上の音楽配信サイトからのダウンロードへと移り変わっていった。インターネットはYouTubeをはじめとしたウェブサイトによって個人が番組や音楽を配信できるようにしていく。革命前後にはヒップホップやハードロックなど多彩な音楽がプロアマ問わず広がっていき、エジプトの音楽市場そのものを変容させていった。

フェイスブックなどを通じたインターネットでの活動は、政権に対する批判を込めた音楽からタブーを破壊する番組まで、市民に国や地域を越えた批判的視点を与えた。グローバルな場において変容していくアラブ地域の音楽文化は、タハリールを革命の場へと押し進めていく。

デモと暴力の場と化したタハリール広場は、革命を上演する演劇的に構造化された舞台であった。暴走する車や治安警察に立ち向かっていく市民が広場を緊張させる一方、政府に対する怒りをぶちまける声や歌もまたその場に鳴り響いていた。ムスタファ・サイードなどに代表されるウード奏者の伴奏に合わせて詩を歌う人々。革命の犠牲者たちの写真や名前を掲げて叫ぶ人々。ポップスやロックの人気歌手による演奏。タハリール広場は音楽の上演の場だった。NHK-BSで放送された『革命のサウンドトラック』においてムスタフ

ア・サイドは「もう少しの辛抱だ。われらの明日は輝き、悪党どもは去るだろう。広場にきてみるがいい。独裁者など幻想さ」と歌う。音楽は参加を促し、広場を特異な場所へとつくりあげる。タハリール広場では独裁者は幻想となり、抑圧から抜け出す自由な空間が生み出されていた。

ロックバンドのカイロキーによる「自由の声」(Sout Al Horeya)は動画サイトで100万回を超える再生回数を記録し、瞬く間にアラブ中に広がった。ビデオ映像はカイロキーのメンバーであるアミール・エイドがタハリール広場を歩く姿と、エイドに同一化した様々な人々を映し出す。デモの参加者たちに歌詞を書いたボードを持たせるのは、言葉と身体の同化によって、人々をつなぎあわせることができるからだろうか。

しかし自由の声をあげる人々はなぜか笑顔で歌を歌い、まるで混乱が収まったかのような安堵の表情を浮かべている。その場は革命の場であると同時にカーニバルのような「無法」な特異性を持っていた。音楽が物語として上演の場を創り出すのは、音楽によって導かれる理想の提示によってである。「自由の声」は革命を起こそうとする人々にとって格好のメディアだったといえるだろう。

革命がはじまっても、相変わらずエジプトの国営テレビは政権に有利な情報を流し、デモや革命の反正義性を主張した。しかし音楽によってグローバルな言説がアラブ諸国に流れ込み、自由と平等、そして抵抗の物語を上演しはじめていた場において、政権側の状況は圧倒的に不利であった。ロックやラップにおいてはストレートに、そして怒りに満ちた強烈な言葉で訴えかけ、人々を上演へとかきたてる。

2. アラブ・ヒップホッパーエル・ジェネラルの上演

ここでは特にヒップホップに注目したいと思うが、ヒップホップによって示された物語は、警察権力による暴力と社会的抑圧というアラブの状況を見れば、市民にとって理想の物語であったに違いない。実際、アフリカ系アメリカ人に同一化した若者やインターネッ

ト世代の人々に牽引されて、タハリール広場という場において抵抗の物語は上演された。

リンカーン大行進を思い起こさせるデモの列は、スローガンを叫び、歌い、踊り、撮影する人々で溢れかえっていた。携帯電話で撮影された動画や写真は、世界中へと配信され、音楽もまた拡散される。タハリール広場は、インターネットという空間で国境、政府、検閲を越え、感覚がグローバルに拡張されたデモ隊によって革命へと契機づけられていく。

タハリールでは詩の力が非常に大きな影響をもたらしたという。革命について長沢は次のように記述する。

一月二五日エジプト革命は、スローガンの革命であった。それは「詩の革命」であったといってもいいかもしれない。直截的な表現の詩、スローガン(シアール)の言葉そのものが、人々の要求や感情を示した。スローガンそれ自体が力であった。それはたんなる感情の伝達的手段ではなく、革命を通じて人々が目指した願いと希望を知る手がかりとなる。スローガンは、人々の運動、社会運動の豊かな感情表現であった。階級の違い、性別や年齢、宗教の違いを越えて、運動に参加した人々の革命の声、さまざまな人々の声が力強く一つとなった。

(18)

アラブ文化において詩は特別なものであり、その起源は西暦 5～6 世紀にまで遡る。詩は当時の日常生活に根付いており、詩人の社会的な役割はアメリカにおける説教師のように重要だった。詩はアラブの人々にとって武器であり、日常の感情のみならず政治、軍事、そして交渉に至るまで、その効力は広範囲に及ぶ。

2013年の3月30日付のロサンゼルスタイムズでは、エル・ラスと呼ばれるレバノン人のラッパーを特集している。エル・ラスのスタイルは伝統的なアラビア語と現在のストリートやあらゆる場からもたらされた言葉遊びの生き生きした融合にあるという。記事では次のように記されている。

From his viewpoint, there is a kind of continuum of language and purpose from early Koranic verse to today's Arab-language MCs. The Arabic word *taaliq*, he notes, has the same root as the word *muallaqat*, which refers to the first pre-Islamic poems. (Marrouch Web)

コーラン、詩、ラップが時間を越えて連続的につながりあうとエル・ラスは語る。つまり今のアラブにおけるラップの意味は変容し、多様性を備えたネットワークのなかへと再生産されていく。他者に押し付けることなく新しい言葉を生み出したいと言うエル・ラスは、アラブの詩の力をラップ・ミュージックによって再び提示するのである。山本は「アラブ革命と詩——抵抗文化としての詩、歌、ラップ」でアラブの詩について言及する。

アラブ詩の特徴はその音楽性にある。複雑なリズムを刻みつつ、どれほど長く詩行が連なっても見事に脚韻を踏むことができるアラブ詩は、即興的な口承の時代から、推敲し技巧をこらす時代に移っても、声に出し、耳で聞くことを何よりの楽しみとする芸術であり続けた。リュートや琵琶と同じ起源をもつウードという弦楽器をつま弾きつつ、詩に節をつけて朗読する歌姫(カイナ)は、アラブにおける音楽家の原型とされており、現代のポピュラーソングにも、有名な詩人の作品に曲を付けて歌うというスタイルは引き継がれている。

先ほども述べたように、革命において詩は非常に大きな役割を果たした。エジプトやリビア、イエメンなど、そのほかの国でも詩の朗読は行われ、ネットのなかでも詩の存在感は決して低くなかった。タハリール広場だけでなく、詩の朗読や詩をリズムにのせたラップは、革命の至るところでみることができた。その様子はインターネットのなかでさらに拡散され、詩をめぐる新しいコミュニケーションのかたちがこの時生まれたのである。す

なわち詩のもつ力が、ラップのリズムにのって、極めて政治的なメッセージとともに空間を越えて人々をつなげた。ヒップホップのラップが革命の最中に大きな役割を果たした理由のひとつは、アラブ文化の詩の重要性だったといえる。多くの革命都市で、多くの若者がラップによって政治を歌い、インターネットの動画サイトに流し、自ら「詩の革命」に参加しはじめた。

ただアラブの人たちがラップを選んだ理由はもちろんこれだけではない。革命の前後、タハリール広場に近い通りの壁には、自由や尊厳の回復に関する文字を含む、たくさんのグラフィティが書かれるようになった。「特に広場に面したカイロ・アメリカン大学の旧キャンパスの壁は、反権力の若者たちがそれぞれの思いを表出する場となった。やがてこの壁一帯は世界的にも注目されるようになり、書かれては消されるグラフィティの記録を収めた写真集が多く発売」(鈴木 63)されたほどであった。壁には文字だけではなく、多彩な絵も描かれていた。そのような文化はすでに1月25日に向けて準備されていたかのようにアラブ諸国のなかにあった。2007年に結成され、革命にも参加していたサッカーファンの団体ウルTRAS・アハラーウィは、強大な旗やシンボルに加えて斬新なファッションやグラフィティを早々と取り込んでおり、ネットの普及や音楽の大衆化に伴ってそのスタイルをどんどん変化させていった。「アラブの春」はウルTRAS・アハラーウィが行っていたような新しい文化実践を一気に広め、自由な表現活動を職業や年齢、性別を問わず解放させた。体制を崩壊させる革命と称される一方で、「アラブの春」はアートや音楽を爆発的に人々の手へと受け渡す文化的な大革命でもあったのだ。その意味でメディア・テキストによる自由と平等、そして公正の物語はアラブの人々にとって必要な下地だった。グラフィティやラップが街に溢れだしたのは、ヒップホップの提示する抵抗の物語、アラブ諸国再生の物語に参加すべく呼びかけられた革命者たちの上演が連鎖した結果である。

きっかけはエジプトのデモから少し遡らなければならない。革命のはじまり、ジャスミン革命を牽引したひとりにはエル・ジェネラルという無名の若者だった。本名ハマダ・ベン・アモールは18歳の時にラップを歌いはじめ、それから3年後、TIME誌から世界で最も

影響力のある 100 人に選ばれた。ベン・アリー政権の腐敗に気づいていたエル・ジェネラルは、ロトフィ・ダブル・カノンというアルジェリアのラッパーと 2 パックに大きな影響を受けており、二人の攻撃性というよりは警察権力に抵抗する姿勢に同一化していた。パブリック・エナミーが「パブリック・エナミー」と名付けたように、エル・ジェネラルもまた「強そう」あるいは「恐そう」というイメージと政治性の高いリリックを歌いたかったという理由でエル・ジェネラルというステージネームを名付けた。

最初から政治性を意識していたエル・ジェネラルは 2010 年の 12 月に、“Rais le Bled”という曲をネット上にて発表する。全くの無名であった彼は、Facebook を活動の拠点とし、インターネットのなかで活動をはじめた。当時のベン・アリー大統領を直接的に批判した“Rais le Bled”は瞬く間にチュニジアのストリートで上演されるようになり、ジャスミン革命へと動機づけた。YouTube に流された曲のビデオは、ベン・アリー大統領が子供に「何を心配している。何か伝えたいことがあるなら言ってみよう。さあ怖がることはない」となだめている映像からスタートする。文脈を変えて貼り付けられたその映像に呼応するように、エル・ジェネラルは歌う。以下は英語訳である。

Mr. President, today I am speaking in mame of myself and of all the people
who are suffering in 2011, there are still people dying of hunger
who want to work to survive, but their voice was not heard
get off into the street and see, people have become like animals
see the police with batons, takatak they don't care
even the law of the constitution, put it in water and drink it.
we are living like dogs
Mr. President your people is dead
many people eat from garbage
and you see what is happening in the country

misery everywhere and people who have not found a place to sleep

I am speaking in name of the people who are suffering and were put under
the feet

多くの人が仕事に飢え、動物同然に扱われる。犬のようにゴミを食べて暮らしているという“Rais le Bled”の歌詞は、大統領に直接に向けた言葉である。「大統領よ、あなたの国民はもう死人だ」という表現は、この腐敗した国で生きることがゾンビのように徘徊するのと変わらないことを示唆しており、生を感じながら生きるには、トップの撤退と国の再生以外に道はないという主張である。あまりにも直接的だった“Rais le Bled”は急速にチュニジアに広がり、一大センセーションを巻き起こすこととなった。エル・ジェネラルに同一化した市民は、ベン・アリー撤退を掲げてストリートに繰り出す。デモは革命の場と化して、大統領は撤退を余儀なくされた。

“Rais le Bled”はインターネット上で広がったということもあって、すぐに国境を越えていった。タハリール広場でデモがはじまり、エジプトもまた革命の狼煙を上げたとき、“Rais le Bled”はタハリール広場に鳴り響く。エル・ジェネラルの曲を聴いた多くのエジプト国民が、タハリールに来て歌ってほしいとメッセージを送り、当時パスポートを所持していなかったエル・ジェネラルは代わりに“Vive Tunisie!”という曲を書いた(Walt)。エジプトやアルジェリア、リビア、モロッコといった国々の自由の物語を歌った“Vive Tunisie!”は革命に参加を促す国を越えたネットワークを創りだす。

反政府デモの開始直後、エル・ジェネラルは反政府的な歌詞を書いたことで逮捕されてしまう。するとエル・ジェネラルに同一化した多くの市民が解放を訴えて叫び始めた。政府は革命の波を止められず、エル・ジェネラルというただの若者を逮捕のわずか数日後に釈放することとなった。

彼にはレコード会社はなく、マネージャーはもちろん、スポンサーも著作権もない。いわゆる法律の届かない場において、アフリカ系アメリカ人がかつて上演した「無法」な手

段で人々をつなぎ合わせる。一時はコンサートや CD、一切のマスメディアでの活動を制限されてしまったが、ソーシャルメディアによってエル・ジェネラルとしての活動は継続していた。そして“Tounes Bledna”(Tunisia is our country)が 12 月 22 日に YouTube 上で発表される。

Tunisia is our country, with politics or with blood!

Tunisia is our country and her men will never surrender!

Tunisia is our country, the whole people hand-in-hand!

Tunisia is our country and today we must find the solution!

(Revolutionary Arab Rap Web)

大統領の手から国を取り返すべく歌われた“Tounes Bledna”は、ベン・アリー政権を追い込む革命者たちをさらに奮起させた。国民のエル・ジェネラルへの同一化と上演は、チュニジアのナショナル・アイデンティティを再生産し、国の在り方や権力構成を変容させる。エル・ジェネラルに同一化した身体は、「わたしたちのチュニジア」と掲げてチュニジアの至る所に現れた。

帽子をかぶり、フード付きの服を着たエル・ジェネラルの姿は、アフリカ系アメリカ人のヒップホップスタイルの再生産であり、その身体がすでにハイブリッドなアイデンティティを提示する。革命前のアラブにおいてヒップホップのラップはかなり制限されていたため、スタイルさえもまだあまり浸透していなかった。エル・ジェネラルの服装や歌い方は、アラブになかったスタイルで、しかし伝統的なアラブの詩を感じさせるハイブリッド身体である。

エル・ジェネラルは *FP*での Laren E. Bohn によるインタビューで次のように話す。

I'm just a Tunisian citizen. I'm Muslim. I'm an African from a poor country.

I'm proud of my heritage. I'm 21. I travel but I mostly stay in Sfax. My family is here. My parents have regular jobs; my mom owns a book store and my dad works at the local hospital. My girlfriend -- I call her my wife -- she's here. We'll probably get married soon. I made her a revolutionary; she's a revolutionary in love. (Web)

エル・ジェネラルの身体は国境を越えているが、しかしチュニジアの Sfax にある。チュニジアやエジプトでデモを起こした多くの人びとと同様に、エル・ジェネラルはひとりの市民である。タハリール広場で革命を起こすべく行動した多くの市民は、彼と同様、そしてキングの聴衆であったアフリカ系アメリカ人たちと同様に、日常を生きるローカルな住民なのである。だとすれば革命によって変動したチュニジアの場は、すでにグローバルなネットワークに組み込まれたローカルな身体の上演の場であり、ハイブリッドな文化が再生産される場のはずである。エル・ジェネラルは未来についてこのように言う。

The next revolution. We need a new revolution. We will protest again, we will take to the streets if we do not see change. There's no magic button to press and start a new revolution, but it's a national issue. (Bohn Web)

特異な場で上演されるアフリカ系アメリカ音楽の物語には、言説の流れのなかでの人々の上演と、アイデンティティの生産を、グローバルなネットワークによっていかに可能にするかが示されている。エル・ジェネラルもまたそうであるように、革命者たちはヒップホップを上演する身体として、脱領土化された舞台上で、解放の物語を再演したのである。

3. ラーミー・ドンジュアンの上演

“Rais le Bled”がタハリール広場で上演された時、エル・ジェネラルに同一化したアレクサンドリアのドン・ジュアンがやはりソーシャルメディアを使って音楽活動を開始した。突然アップロードされた“Against the Government”は政府を直接批判するものであり、アラブのネットワークのなかで広がっていくと同時に革命の讃歌と言われるようになった。次にあげるのはその歌詞の日本語訳である。³¹

不正に反対。圧政に反対。政治の腐敗の根は深い。

うんざりするほど腐っている。

拷問され、声を奪われ、洗脳され、貧困にあえぎ、命を奪われ

闇に葬られ、犠牲にされ、ゴミ扱いされ

悪党どもはやり放題、おれもおまえも政府のえじき

抑圧するやつ、されるやつ。誰に文句をいえばいい？

ひたすら我慢の国民か、それとも政府の悪党か

くたばれ政府、くたばれ権力、くたばれ悪法

くたばれ支配者、くたばれ臆病者、くたばれ裏切り者

“Against the Government”の歌詞は、政府の抑圧を生々しく表現し、エル・ジェネラルの曲よりも攻撃的な言葉が目立つ。パブリック・エナミーやパリス、2パックなど、ヒップホップのラップはストレートに攻撃的な歌詞を盛り込むことが多い。タハリールに集結している人びとは、ラッパーに同一化し、直接的に「去れ！ムバラク」と叫ぶが、同時に広場を無法かつ特異な場所へと構成する。

ドン・ジュアンは「エジプトでは失業問題が深刻で、こねがなければ就職できず、警察の人権侵害はあまりにもひどく、みじめな気持ちにさせられます。その上むねが悪くなるような不正がはびこっていました。密告される恐れがあるので言いたいことも言えません」と語る(NHK-BS)。

彼を革命者として行動させた大きな動機にハーリド・サイドがいる。ハーリドは警察の不正を自らの行動で暴いてみせたが、結果的に虐殺されてしまう。次は自分かもしれないという恐怖はエジプト中の人々に広がっていった。それでもタハリール広場に何千人ものハーリドが現れたのはなぜだろうか。ハーリドに同一化した市民はなぜ命を懸けてまで行動したのだろうか。アラブの人々とメッセージ交換をするなかで、ドン・ジュアンは自分を含めた革命を望む多くの人々がハーリドの事件で目覚めたことを感じた。“Against the Government”で語られる事柄はハーリドの事件を想起させ、政府や警察権力と真っ向から対立しながら差異を越えたネットワークを形成していく。物語の結末へと上演するため、政府が倒壊するまで市民は何度でもタハリール広場へと向かう。広場は真実をつくり、歴史もつくる。音楽はその物語を語り、政府に抑圧されない広場においてアイデンティティを生産する。

ムバラク政権の崩壊後、軍が政権を引き継いだものの、革命は勢いを失っていった。軍による統治がムバラク政権と同様の状況を創りだしたことで、人々はまたしてもタハリール広場へと集結した。そして時同じくして軍の最高評議会議長であったタンタウィへあてたラップをドン・ジュアンは歌う。“The Message to Tantawy”はまさに韻を踏む手紙である。³¹

タンタウィ将軍ご機嫌いかが？

ご存知でしょうみんなが決起したことを、革命の約束忘れてませんよ

なぜ約束を踏みにじる。将軍も賛成してたでしょ

俺たちの声が聞こえませんか。じゃ大きな声で申し上げます

耳を澄ませて聞いてくれ。閣下おれたちは学んだ

二度と笑いものにはならない。何度でも立ち上がる

望みがかなうまで。革命をくりかえすのは簡単さ

一瞬でひっくり返るのをお忘れか？

将軍の思い通りにはならない。改革できないなら敵にまわるぜ
タンタウィよ脅かしはもうきかない
大切なのは仲間の流した血
何度でも立ちあがる、おれたちは
改革が実現するまで

エル・ジェネラルと同様に、次に起こるのは再び革命であり、エジプト人の視点が政府の検閲から逃れたところにあることをドン・ジュアンは強調する。自由の物語を広場で上演するグローバルに拡張された無数の身体は、抑圧された声を取り戻し、ラップの詩に同化する。タハリールという場は革命的に脱領土化された場所であり、抑圧された身体が存在しない。

血を流した仲間のひとりにハーリドはいて、そのハーリドというヒーローが、命を懸けても自らの国と家族を守るという信条を創り上げていく。エル・ジェネラルもドン・ジュアンもハーリドに同一化し、また同一化されるヒーローである。

1990年代半ばからラップはアラブポップスの一部に組み込まれるようになったものの、当初は単なる外国のファッションにすぎないという印象だった。しかし『革命のサウンドトラック』によれば、今ではラップはアラブ世界における抵抗文化の柱であり、単なるアメリカ文化の模倣ではなく、アラブ世界に伝統的に根付いてきた詩の文化を背景にしており、文化のグローバリゼーションの波を受けながらも、それをローカルな文脈でハイブリッド化していく、したたかなグローバリゼーションの一例なのである。

ドン・ジュアンに同一化したタハリール広場の市民はグローバルなネットワークのなかにあってエジプトに留まる事はない。革命の上演者はメディアによって世界中のあらゆる場と繋がっており、革命を推進しているのもまた国境、民族、人種を越えたネットワークである。ドン・ジュアンにとって広場はロス暴動の舞台であり、あるいは荒れ果てたサウスブロンクスである。アフリカ系アメリカ人によるラップのビデオに出てくるギャングの

暴動や荒れ果てた土地、黒人の抑圧と抵抗は、ドン・ジュアンによってタハリール広場へと移動する。

アラブ・ヒップホップはいまやひとつの音楽ジャンルとして確立しはじめた。1990年半ばから徐々に定着してきたラップは「アラブの春」によって一気に拡大、多様化し、エル・ジェネラルやドン・ジュアンも YouTube をはじめとしたソーシャルメディアの場で次々と新曲やビデオを公開し始めている。

アラブ・ヒップホップの一線で活躍しているひとり、エル・ラスもまたグローバルな文脈でとらえられるべきラッパーであるが、ロサンゼルスタイム誌のインタビューで彼は述べる。

My Arabic identity is a digital bedouism," he writes. "No nationalism, no nostalgia, only passion for creating our new identity. This is how I understand our revolution. (Marrouch Web)

エル・ラスの音楽身体はメディア化されたグローバルな場において放浪する。革命は広場で起きたが、アイデンティティ生産の場として彼の実践はつねに放浪していくのである。

またディーブという名で知られるカイロのヒップホップアーティスト、ムハンマド・エル・ディーブはグローバリゼーションによってつながりあう世界でアメリカ文化やアラブ文化といった差異の議論はもはや意味がないと主張する。いまヒップホップはジーンズだと彼は例える。世界中のどこであれジーンズはアメリカの表象として履かれてはいない (Hebblethwaite)。ヒップホップ文化もまたアラブ文化として、アラブ革命の物語として消費され、また同じ、あるいは異なる文脈で再生産されていく。

タンタウィにドン・ジュアンがラップを送ったのとほぼ同時期、軍事政権がムバラク時代と同様の独裁権力を見せはじめた頃、カイロキーは“El Ayouby Ya El Medan”(広場)という曲を発表した。

広場よ、お前はどこにいたのか。お前とともに歌い苦しみ、政府とたたかい祈った。お前と一緒にならなんでもできた。自由の声がおれたちを結び付け、人生に意味が生まれた。もう後戻りはしない。もう涙は流さない。夢見ることは自由だ。広場よ、あなたはどこにいたの。あなたは壁を破り、光を照らし、あらゆる人々をひとつにした。私たちは生まれ変わった・・・私たちはこの国と未来を生きる子供たちを守る。死んでいった若者たちの尊厳を守る。夢と絆こそわれらの武器。³¹

カイロキーはロックバンドだが、内容に関してはエル・ジェネラルやドン・ジュアンとさほど変わらない。世界中に流された“El Ayouby Ya El Medan”のミュージックビデオでは、ペン立てとともに机に置かれた穴の開いた催眠弾らしきもの、色々な服に交じってかけられているぼろぼろになった上着、数々の化粧品とともに化粧台に置かれた拡声器、腕時計の横に並べてある割れた眼鏡などを、普通の日常に違和感のあるものとして登場させる。それはいかに日常のなかへと革命が浸み込んでいるかを表す。広場は以前とは全く異なる意味を持つ場所になったが、しかし日常生活そのものであった。革命によってタハリール広場という特異な場だけが変容したのではない。日常生活そのものが変化したのである。

エル・ジェネラルやドン・ジュアンのようなrapperに同一化し、解放の物語を上演したタハリール広場の人々は、自身のアイデンティティだけでなく、国や地域、信仰などあらゆる日常生活の意味をその場で変容させていったのだ。

確かにアラブの民衆たちは、革命によって理想の自由を手にしたわけではない。2015年現在、いまだに民主化に成功したのはチュニジアだけであり、そのチュニジアさえ情勢は「イスラム国」の台頭によって悪化してきた。それでも「アラブの春」はグローバルなネットワークによって形成された物語の上演であり、人種や階級、国境を越えたアラブの文化実践が抑圧の形態やアイデンティティの脱構築を試みるプロセスだったといえるだ

ろう。アラブ・ヒップホップによって明らかになるのは、アフリカ系アメリカ音楽の物語がグローバルなネットワークとなって、遠くのローカルなアイデンティティをいかに変容させるかということである。

終章 連帯のネットワーク

人種、階級を越えるネットワーク

1972年の9月23日、「ベトナム人民支援ジャズ・コンサート」と題されたイベントが当時の新宿にあった厚生年金ホールで開催された。700人ほどしか入ることのできない小ホールではあったが、座席は満員となり、熱狂のうちに幕を閉じた。出演者には日野正平や高柳昌行とN・D・F・A、藺田憲一とディキシシー・キングス、菅野光亮グループなど、当時の日本を代表するジャズ演奏者が集まっていた。翌年の3月18日には第2回がすぐさま行われ、1回目の出演者に加え上野尊子、上田力とザ・キャラバン、ザ・グルービン・エイドといった面々が出演した。このときベトナムはちょうどベトナム戦争の最中であり、連日の爆弾投下によって血が流され、平和の回復に苦心していた。その現状から行われることになったのが「ベトナム人民支援ジャズ・コンサート」である。コンサートの売上金はすべてベトナム人民センターを通じてベトナムへと送られた。しかしなぜ日本のジャズの演奏者や聴衆はこのような舞台を用意したのだろうか。

アメリカにおいてジャズのイベントはいつも自由と平和に結び付けて上演される。それはジャズに自由な物語を意味づけし、参加を要請してきたジャズの生産と消費に関係がある。1972年、遠く離れた日本の地で、日本人によって自由と平和が語られていた。60年代が終わってわずか2年後のことである。

2011年7月、国連教育科学文化機関（ユネスコ）の親善大使としてハービー・ハンコックが任命され、グローバル規模でジャズの価値観や物語を共有するプロジェクトを開始した。ユネスコ総会は4月30日を「国際ジャズデイ」と定め、毎年この日にグローバル規模のコンサートを開いている。「国際ジャズデイ」の主な目的としては、平和と結束、対話、人々の協力関係を推進する力、および教育的ツールとしてのジャズの価値を国際社会において深めることだと明記されている(International Jazz Day Web)。「国際ジャズデイ」は教育的であるということを強調し、文化政治学的な介入、すなわち日常への貢献

を促そうとする。そしてジャズとユネスコのメッセージについては次のように宣言されている。

ジャズはその歴史を通し確かな社会変革の力となってきました。奴隷制にルーツを持つこの音楽は、あらゆる形式の抑圧に力強い抗議の声を上げてきました。この変革への力は今も変わりません。ジャズが語りかけるのは、あらゆる文化にとって意味のある“自由”という言葉です。このようにジャズが文化の多様性を最大限に生かし、すべての文化・社会の間の対話と理解のための架け橋を築く努力をしているユネスコと、目的を同じくしていることが、ユネスコが新たに『国際ジャズデイ』を制定した理由です。ジャズは人々と文化、世界を結びつけます。これがユネスコのメッセージです。(International Jazz Day Web)

ジャズを選ぶ大きな理由としては、アフリカの伝統をルーツに持ちながら、西洋音楽の様式で表現され、地球上の様々な文化のなかで新しい形をとるようになったジャズが世界中の多様性を最大限に生かし、難なく国境を越えて人々を結びつけているからだという。

ユネスコが体現しようとしているのは、まさしくグローバル・ネットワークの構築であり、ジャズによる世界規模の実践である。多文化の共生による自由の物語として語り継がれてきたジャズを、ユネスコは変革の力だと述べる。「あらゆる文化にとって意味のある“自由”」とはまさにその物語の転移、変革の力のあらゆる場への移動と拡大を示している。

また 2014 年の 4 月 30 日に行われた大阪での第 3 回「国際ジャズデイ」では、ジャズ音楽家や教育者、外交官等による教育プログラムが同時に開催された。尊厳、尊敬、平和、自由などのジャズの力を教授する教育プログラムは、応募によって一般市民へと開かれている。

2012 年の 4 月 30 日にユネスコとセロニアス・モンク・インスティテュート・オブ・ジ

ジャズの主催によってはじめて「国際ジャズデイ」は開催された。

続いて「国際ジャズデイ」は、パリのユネスコ本部での終日の祝賀イベントや、ジャズの発祥の地とされるニューオリンズのコンゴ・スクエアでのコンサート、世界的に有名な芸術家を集結させたニューヨーク市の国連総会ホールでのグローバル・コンサートなどを行った。その他に大学や図書館、学校、パフォーミング・アートセンターと世界中の幾つかの教育機関や芸術組織がプレゼンテーションやコンサートを通して、「国際ジャズデイ」を祝福し、その模様は 150 ヶ国以上、10 億人を超える人々に生配信され、各メディアによって伝えられる。様々な芸術、教育機関、図書館など、いまや「国際ジャズデイ」は音楽を越えたネットワークを創りだしている。「国際ジャズデイ」はユネスコとの連携において政治的な上演の場を形成する。

大阪での「国際ジャズデイ」でハービー・ハンコックは、自由と平和の物語をいかにジャズが上演し、あらゆる境界を越えて共有されてきたかを演説した。そして境界線がないジャズは地球をも越えていくと、宇宙ステーションからのメッセージを大画面に映し出す。大阪城の場で鳴り響く宇宙飛行士の若田光一氏のメッセージは、ジャズについてというよりはその場の祝福であったが、ジャズがどのような境界も越えるというパフォーマンスである。

境界を越えることでジャズは人種の問題から切り離されつつある。毛利嘉孝は『ポピュラー音楽と資本主義』で「人種の問題がもはやアメリカの黒人に特権的なものではなくなりつつあります。とくにアジアやラテン・アメリカの国々の経済が、世界経済に巻き込まれるにしたがって、アフリカ系以外のさまざまな人種が文化や政治の場に入ってくるようになりました」(159)と言う。イスラム系やアジア系の人種的差異の強調や、ポピュラー音楽における様々なエスニシティの表象は、黒人音楽を通して人種を語る時代の終焉を示唆している。毛利はこうした変化の理由にポピュラー音楽が占める場所の変化をあげている(160)。

資本主義経済に多くの国と地域が組み込まれ、ますます音楽はネットワーク化してきた。

音楽実践によって人種や民族をめぐる文化政治はあらゆる場から噴き出し、グローバルなネットワークのなかで生産される。もはやアイデンティティ生産の場自体がネットワーク化され、差異の優劣や配列といった特定の場所において特権的だったものが揺らいでいく。

これまでアフリカ系アメリカ音楽が、アイデンティティを生産する物語、自由と平等の物語を上演し、ネットワークによってグローバルに展開されていることを考察してきた。しかしながらアフリカ系アメリカ音楽の実践は、資本主義経済や文化の生産と消費の複雑なハイブリッド化によってその中心性を薄めてきている。それはローカルな意味が薄れているという意味ではない。実践はつねにローカルな日常と結びつく。そしてネットワークは国境を越えてローカルな実践同士をつなげている。この交錯したネットワークにみえるのは多様な差異の連帯である。

同一化される対象は人種ではなく物語のなかにあり、差異を越えるネットワークにある。現在のネットワークに広がる実践は、グローバルな形で国やマイノリティを問い直す地球規模での意味変容である。

本論の結論としていえることは、グローバルな規模でのアイデンティティの再生産、意味変容の闘争がネットワークという差異を横断する場において行われているということである。そしてそのようなアイデンティティを再生産する場について、次の三つのキーワードをあげることができるだろう。パフォーマティブな文化の選択、<共>生のネットワーク、そしてメディアである。

文化的物語と選択

音楽を物語と結びつけて考えることは、音楽がパフォーマティブなものとして、日常の場や政治的な場と関連させて考えることである。本論の目的のひとつはそこにあったわけだが、政治的な枠組みのなかでの自由をめぐる意味やアイデンティティの生産は雑種化するとともに国際化している。

意味は場所によって変化するし、ネットワークは異なる意味を多数含んでいる。国際的

な出来事や場所は、ネットワークを構成すると同時に多数の意味を生み出す場となる。奴隷解放からはじまった自由の物語は、それ自体ネットワークとなり世界中で再生産されている。そしてそれらの文化はそれぞれハイブリッドに構成されながらローカルな日常に還元されていく。人々は無意識にも、物語の上演によって立ち起こる文化をパフォーマンスタイプに選択している。

ゴードン・マシューズ(Gordon Mathews)は *Global Culture/ Individual Identity: Searching for Home in the Cultural Supermarket* のなかで、文化的アイデンティティはスーパーマーケットや図書館のような、いわゆる「カルチュラル・スーパーマーケット」において選択し、手に入れることのできるものだと述べる。しかしその選択とは、選ぶというよりもむしろ使用し行為すること、すなわちパフォーマンスに得られるものである。

There is also the realm of use. We fashion ourselves from the cultural supermarket in a number of areas, among them our choices in home decor, in food and clothing, in what we read, watch, and listen to in music, art, and popular culture, in our religious belief, and in ethic and national identity itself: whether, in the United States, to identify oneself as Hispanic-American or as American; whether, in Hong Kong, to be Chinese or Hongkongese. (Mathews 21)

もちろん選択は自由ではない。グローバルに陳列される文化的商品は資本主義のなかで交換され、コカ・コーラやアメリカのセレブリティのようにマスメディアの影響を持つ場合が多い。だが「カルチュラル・スーパーマーケット」の構造はそう単純ではなくて、複雑で実体のない広大なものである。様々な情報やハイブリッドなアイデンティティは、至るところで見つけることができる。マシューズによれば、例えば図書室やラジオ、インターネット、T シャツに書かれたスローガンなどは、すべて「カルチュラル・スーパーマー

ケット」に陳列されえるものであり、文化的アイデンティティの構成要素となりえるものである。つまり「カルチュラル・スーパーマーケット」とは生産と消費を実践する場であり、グローバル・ネットワークを構成しうる場だといえる。

マシューズはまた「われわれはカルチュラル・スーパーマーケットのなかでホームを想像する」(Mathews 197)と記す。加えてわれわれには帰るべき文化のホーム、すなわち住居は存在しないと主張する。だからこそ物語の結末へと向かう理想の場が必要であり、グローバルで複雑な生産と消費のサイクルの内側で、住居としての身体を配置しなくてはならない。われわれはグローバルな場へと接続され、あらゆる物語を身に着けて生きている。

脱領土化された身体はつねにどこかを目指し、メディア空間を漂いながらグローバルな場へと編入されていく。元山は「物語を領地化するパフォーマティブな主体のいる場所、としての文化」において次のように言う。

われわれは移動する。場所から場所へと移動しながら、いつも場を目差す。場はたんなる場所ではない。場とは欲望充足の約束であり、語り聞き経験される物語をもとに想像される理想郷である。この場を、定住の場所としてさだめようとするとき、つまり身体を領地化するとき、われわれはアイデンティティを構成していく。(42)

音楽文化が演劇的に構成されるパフォーマティブな文化だとするならば、われわれは生きる手法としての音楽文化を選択し、その生きる場を特異化させる。キング牧師の演説の場も、サウスブロンクスもタハリール広場も人々が上演によって共有される意味を形成し、アイデンティティを生産する空間である。

ニューオリンズのストリートはグローバルな場であるが、同時にローカルな場でもあり、主体の上演がそれらを融合させる。自由な物語はサウスブロンクスやロス暴動を舞台としたが、タハリール広場はその物語をローカルな物語として選択し、上演したのである。音

楽による物語がなければ、革命を彩る「サウンドトラック」は存在しなかったかもしれない。

アフリカ系アメリカ音楽の自由や平和といった物語は、人種や民族の差異を越え、別の物語として上演されていく。

<共>のネットワーク

ネットワークはローカルな物語と遠く離れた場所の物語をつなぎ、それぞれの場所を変容させていく。そこに支配者や指揮官は存在しない。国家に縛られることなく差異を越えていく。

このようなネットワークを考察する際に有益だと思われるのが、アントニオ・ネグリとマイケル・ハートによるマルチチュードの議論である。二人の著書である *Empire* によれば、グローバル化する経済的、文化的な生産と交換によって<帝国>といわれる新しい主権形態が現れ、かつての帝国主義や国家主権に取って代わろうとしているという。

<帝国>とは「権力の領土的な中心を打ち立てることもないし、固定された境界や防壁にも依拠しない」(xii) 脱中心かつ脱領土的な支配権力のことであり、「その指令のネットワークを調節しながら、ハイブリッドなアイデンティティや柔軟な階層秩序、そしてまた複数の交換を管理する」(xii-xiii)ものなのだと定義されている。

1950年代以降、グローバル化を伴う音や映像の複製によってメディアの身体は時空を越えてネットワーク上にますます広がっていった。おびただしい数の身体がそれぞれの理想や欲望を提示し、それを取り込むわれわれはさらに別の場所へと提示された意味を伝達する。このような世界中に拡大する意味伝達の多様なプロセスによって、新しいネットワーク状の秩序形態が形成されつつある。すなわち個々の主体が層を織りなすネットワークとして情報、意味をつくりだす主権として機能している。

<帝国>の内側で姿を表し、<帝国>を形成しながらも成長しているのは、まさにそのようなネットワーク状の主権としてのマルチチュードであるとネグリとハートは *Multitude*:

War and Democracy in the Age of Empire のなかで述べる。マルチチュードは、自己の位置づけに関わる社会的生産の担い手を潜在的に内包しており、主体と社会的関係における多種多様な出会いを提供し、ともに行動することができる「ザ・コモン」、<共>性を生み出すことを可能にするという。

The conditions of the production and reproduction of the social life of the multitude, from its most general and abstract aspects to the most concrete and subtle, are developed within the continuous encounters, communications, and concatenations of bodies....The multitude is a diffuse set of singularities that produce a common life; it is a kind of social flesh that organizes itself into a new social body. This is what defines biopolitics. (Hardt, Negri 348-49)

政治や経済、文化が重なり合った社会的な生産を生政治的生産とよび、この生政治的生産によって生まれる<共>の拡大が、民主主義を実現する強力な可能性だとネグリとハートは記す。

Our communication, collaboration, and cooperation are not only based on the common, but they in turn produce the common in an expanding spiral relationship....Anyone who works with information or knowledge...relies on the common knowledge passed down from others and in turn creates new common knowledge. This is especially true for all labor that creates immaterial projects, including ideas, images, affects, and relationships. (xv-xvi)

<共>はそれ自体ネットワークであり、帝国主義的な権力が創りだした知識とは全く異なる知を生みだし、また異なるネットワークと絡み合いながら拡大していく。

反人種差別運動や多文化主義、フェミニズム、反政府・反戦争デモ、あらゆる権利擁護の主張は生政治的な闘争であり、交差するこれらの闘争の実践が互いに結びついていくとき、<共>は拡大していく。生政治をめぐる数々の抗議や闘争は、それぞれが民主主義のプロジェクトを潜在的に内包しており、マルチチュードの構成要素の一部をなしている。

網目状に広がるネットワークの形態は、アフリカ系アメリカ人の文化実践をグローバルに展開させ、アメリカの支配権力、アメリカとは何か、誰のことかを決める力の比重を移動させていった。

なによりもまず<共>は、特異性によって生み出される時間や空間を越えた共存の場である。“Identity and Cultural Studies: Is That All There Is?”において、天安門広場で起こった出来事を例にグロスバークが「特異性」という連帯と所属の可能性について論述していることを述べたが、ワシントン大行進で連帯された特異性もまた、黒人だけで構成されたものではなく、人種差別に抵抗し、平等な社会への理想を共有した人たちの協働であり、新たなアメリカの歴史を構築する過程に踏み込んだものである。特異性とはそれ自身、無数の内的差異からなる共存の空間である。

様々な場で連帯される特異性は、時間や空間を越えて協働しながらともに行動する<共>の力を生みだす。そして数々の<共>が生産され、それら多数の<共>を織りなす権力構成としてのネットワークがマルチチュードである。

黒人の音楽文化による実践、自由の上演によってアイデンティティを生産し、日常生活と政治そのものを変えていく物語は、今や<共>のネットワークとして世界に広がりつつあるのかもしれない。この<共>のネットワークは世界中に拡散し、様々な闘争と制度を追加しながらさらに多くのマルチチュードと交差する。IOCやFIFAのような組織が人種差別への監視体制を強めるように、黒人の問題は人権の概念と重なり合い、グローバルな展開をみせている。「アラブの春」の音楽を通じた指揮官不在の連続的な革命もまた<共>のネ

ネットワークであるといえる。

アメリカではじまった黒人音楽の歴史は、今グローバルに共有される形の見えない個々の歴史を形成する物語であり、ネットワークである。アメリカでの抑圧を経験した多くの身体が、共有される意味を伝達するために、複雑な差異をつなぎあわせながらネットワークのなかで再生産されている。

脱領土化された身体による実践は、日の目を見ることのなかった事柄を問題化し、<共>生を生み出すネットワークを構成しながらあらゆる意味を創出する。

例えばアーティストのジェイソン・ムラーズは 2011 年に、ジェイソン・ムラーズ基金を設立した。設立の目的は、人権や環境保全、芸術、教育、復興支援といった活動を行う団体に金銭的なサポートをする為だとしている。サポートされる団体には、Free the Slaves をはじめ、同性愛者やバイセクシャルの人々の権利を主張するトゥルー・カラーズ・ファンド、世界の海や自然を守るサーフライダー・ファウンデーション、野生動物の保護を促進する NRDC、若者を中心に音楽活動をする VH1 セイブ・ザ・ミュージック・ファウンデーションやフリー・ザ・チルドレン、SPARC、脊髄を負傷し麻痺が残る人々にスポーツの楽しみを伝えるライフ・ロールズ・オンなどがある。それぞれの団体の出発点には、それぞれの文化実践があり、ムラーズの身体はこれらの実践を結び付け、また新たな<共>を生み出していく。

Production based on cooperation and communication makes perfectly clear how the common is both presupposition and result: there can be no cooperation without an existing commonality, and the result of cooperative production is the creation of a new commonality; similarly, communication cannot take place without a common basis, and the result of communication is a new common expression. The production of the multitude launches the common in an expanding, virtuous spiral. This increasing production of the

common does not in any way negate the singularity of the subjectivities that constitute the multitude....This common production of the multitude implies a form of constituent power insofar as the networks of cooperative production themselves designate an institutional logic of society. (Hardt, Negri 349-350)

ネットワークとはそれ自体情報や意味体系であり、ノードや関係性をいつでも追加し、検閲しながら変容している。暴力的な戦争の終焉が民主主義や自由を達成することにつながることに疑念はないが、だとすれば、ネットワークによる<共>の創出があらゆるグローバルなメディアで実践されなくてはならない。「地理的・国家的・局地的な線に沿って冷酷に分け隔てられた分裂や階層秩序が、現在の世界秩序を明示している」(xiii)のだとすれば、グローバルに広がる人種やジェンダー、階級における差異の脱構築と分散した文化の<共>の生産によって、差異性と特異性を複雑混成的につないでいくネットワークもまた構成される。

連帯のネットワークとメディア

2012年2月20日付け『読売新聞』の「時事×思想」という記事で榎木は鎌倉時代の僧侶である一遍による「踊り念仏」と現在のデモを重ね合わせている。一遍は信仰せずともただ南無阿弥陀仏と唱えることで救われると説いて「踊り念仏」を広めた人物である。榎木によればここ最近のデモは、参加者がそれぞれ楽器を持って演奏しながら、時には大きなサウンド・システムから音を出してDJとともに歩く「サウンド・デモ」として、イデオロギーを共有するのではなく、ともに音楽を共有し踊ることで大きな力となっているという。つまりデモに参加する身体は音楽を媒介として集まってくる。デモの行進をまとめるのはメッセージではなく音楽にあるというわけだ。しかし重要なのは音で集まった人々

の場だけではなく、結果としてそれが舞台として上演の場を創り上げるということである。音楽には人々を集める魅力が備わっている。音楽の欲望につながれた群衆の身体が、たとえば思考よりも先に現れたとしても、結果それは音楽を媒介にした強い連帯感を持つ強力な物語として姿を現す。

ミャンマーでは、政府と少数民族の衝突を終結させるという願望に向けて、ヒップホップによる若者の民主化運動が行われ、多くの注目を集めている(深沢)。この「ジェネレーション・ウェイブ」と呼ばれる若者の集団は、政府に対する抵抗や教育と貧困の問題解決に向けた改革運動を行っている。ストリートへのグラフィティ、民主化を求めるラップ運動などを実践する彼らの運動は、公民権運動や「アラブの春」の再演として位置付けることができる。このような人々を集結させる音楽は、その場にいる人々の欲望を備えたアイデンティティの源であり、文化である。

グローバル化に伴うメディアの発展によって、かつて人々の生活に根づいていた音楽が、新たな創造性を持って再び姿を現す。生活の音や声と同じように、様々な声や楽器を用いて表現される音楽もまた、日常生活のなかで響いている。中東のデモでのプロテスト・ソングや、民主化を望み支配に対抗するヒップホップといった運動は、その場所と身体が抑圧の歴史と自由を物語る音楽と結びつくことで連帯された政治的行為体なのである。

メディアが連帯を可能にするのは、それが主体と他者とのコミュニケーションであり、どこまでも遠い他者を巻き込んでいくからである。

その主体と他者の近接性、遠い他者との連帯について、ジョン・トムリンソンは *Globalization and Culture* の結論部分で、グローバリゼーションに伴う文化の脱領土化や自我の形成に注目しながらコスモポリタニズムの可能性をあげている。ここでのコスモポリタニズムを端的に説明すると、脱領土化と再領土化を含めた「世界市民」という考え方だといえるだろう。もし、コスモポリタニズム的な性質の可能性と自己構築とのつながりを認識すれば、コスモポリタニズムは決してローカルな壁によって阻まれるものではなく、象徴的な「重要な他者」として 一つまり自己やローカルな場を変容しうるモデルとしての他

者として— 遠くの他者を意識するために、人々の相互関係に関連する領域を拡大することを目的とした文化的プロジェクトに重点を置くことができる(Tomlinson 206-07)。この文化的プロジェクトとは、多様性をつなぎ、共存できる領域としてのグローバル・ネットワークの構築だといえるだろう。この場合、グローバルに拡大される文化的な「重要な他者」たちは、ネットワーク状のコスモポリタニズム的な欲望の対象として見出される。つまり「重要な他者」はグローバルなネットワークとして自己を映す鏡となる。

グローバルな近代の不確実性のなかで、コスモポリタニズム的な連帯の形成を保証してくれるものはない。しかし少なくともその可能性が、いくつかの強力な近代文化的手段のなかから引き出されるとトムリンソンは指摘する。それは、自己の世界をますます拡大させる日常的な経験の脱領土化と、拡大された相互関係性によって「開かれた」実生活の内部で実現される自己の欲求とを結び付けることである。このような見方からすれば、脱領土化された文化的状況は、本質的な人間の道徳的状況から切り離されたもの、相反するものとしてみなすのではなく、それと並行して発展するものである(207)。

このことから察するに、トムリンソンのコスモポリタニズムとはやはり人類を協働させる連帯の可能性についてである。つまり、ローカルやグローバルな境界線を取り払ったり、差異やすべての価値観を否定したりするのではなくて、グローバルな視点で対話を進め、アイデンティティ生産の場として—彼は「遠隔化されたアイデンティティ」と呼ぶ—、あるいはともに参加することのできるプロジェクトとしてコスモポリタニズムの連帯を捉えるのである。この連帯こそ、<共>のネットワークである。そして<共>のネットワークはコスモポリタニズムのような見地から生み出された物語となる。

しかしながら、メディアに託された大きな課題のひとつは、その連帯がいかに現実的にネットワークを形成できるのかということである。政治的な要求としての上演と実生活の日常的、文化的枠組みとが関連して自己の領域を決定するならば、このグローバルな状況においては、アイデンティティをめぐる政治は全く異なる価値観との衝突から文化的な闘争のなかへ入っていくこともあるだろう。

ドミニク・モイジが示唆したように現在世界は、アイデンティティをめぐる感情の衝突と意味変容の闘争の時代にある。グローバルなネットワークとローカルな領域の両方で、アイデンティティはつねに問われている。何よりこの感情の衝突や闘争のなかでは、あらゆる価値観の対立が発生している。アイデンティティはつねにグローバルな問題でありながら、国や地域といったローカルな言説から簡単に逃れることはできない。このなかで何が正しくて、何を残すべきで、何を推奨するべきなのかは絶えず問われ続けるだろうし、慎重な議論を必要とするだろう。

いずれにせよグローバル・ネットワークは、メディアを通して構築されるアイデンティティをめぐる意味変容の場である。メディアは歴史や宗教、民族、家族といったリアリティをつくる一方で、明確な政治目的や、イデオロギーを独立して持つてはいない。ネットワークが形づくる意味もまた時代や実践によって変容していく。

イデオロギーから脱する形でアメリカを上演したエスペランザのように、アフリカ系アメリカ人の音楽実践は、ネットワークをつくり、「ブラック」や「アメリカ」といったあらゆる意味をグローバルに再生産する。

チャック・Dやパリスはアメリカを越え、グローバルな言説のなかで抑圧に抵抗する身体として自己を上演した。それは黒人の身体ではなく、人種を越えた幻影的な自己であり、アメリカの神話を脱構築させるネットワークによって構成される。

アフリカ系アメリカ人は音楽を通して権力に闘う姿を自ら上演することで、民主主義の物語を語ってきた。ネットワークはあらゆるレベルの民主主義の夢と連動させる。それがエジプトであれ、チュニジアであれ、ミャンマーであれ、その場で実践させる身体は、キングでありマイルスであり、チャック・Dであり、パリスであり、エスペランザなのである。

もちろんネットワークもまたメディアによって形成された権力構成にすぎないのであるから、それが「正しい文化」である保証はどこにもない。それでも境界を越えて広がっていくアフリカ系アメリカ音楽は、「重要な他者」として日常の場とグローバリゼーションが

構築する場を媒介するものであり、アイデンティティをめぐる意味変容を促す文化実践であったと主張することは可能である。

注

1 グロスバークによる時間と空間の近代的な解釈：

But the modern is not merely defined by the logics of difference and individuality; it is also built upon a logic of temporality. That is, the modern embodies a specific temporalizing logic and a specific temporality. But the relationship goes deeper, for at the heart of modern thought and power lie two assumptions: that space and time are separable, and that time is more fundamental than space. This bifurcation and privileging of time over space is, I would argue, the crucial founding moment of modern philosophy. (100) Lawrence Grossberg. "Identity and Cultural Studies: Is That All There Is", Ed, Stuart Hall, Paul du Gay, *Questions of Cultural Identity*, London: SAGE Publications. 1996. 佐復秀樹訳、「アイデンティティとカルチュラル・スタディーズ—それがすべてか」『カルチュラル・アイデンティティの諸問題—誰がアイデンティティを必要とするのか?』。大村書店、2000。

2 表象は言語を通じた意味の生産として機能する。しかしながら言語は特定の事象を直接的に伝達することではなく、理解できるよう再び提示することで意味を生産する。下記は表象についてのホールの引用。

Representation is the production of meaning through language. In representation, constructionists argue, we use signs, organized into languages of different kinds, to communicate meaningfully with others.....Language does not work like a mirror. Meaning is produced within language, in and through various representational systems which, for convenience, we call 'languages'. Meaning is produced by the practice, the 'work', of representation. It is constructed through signifying – i.e. meaning-producing – practices. (28) Stuart Hall. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Ed. Stuart Hall. London: The Open University, 1997.

3 例えばパソコンというメディアに記されている内容は、ことばなどの別のメディアであり、パソコン自

体のメッセージではない。つまりあるメディアの内容は、いつも別のメディアによって理解されており、そのメディア自体のメッセージとは異なる。メディアは内容に関心がなく、あくまでわれわれの身体の拡張として作用するのである。パソコンは膨大な内容を含み、われわれはその内容に関心を向ける。パソコンによって誰かとネット上でチャットしたり、家にいながら買い物をしたり、匿名で機密情報を流したりすることが可能となる。しかし一方でわれわれの生活には大きな変化が生じ、これまであり得なかったような関係性が生まれたり、社会的、経済的、政治的構造を著しく変化させたりするのである。すなわちパソコンによって導入された人々の行動の形態や範囲の変容こそ、そのメディアのメッセージである。

- 4 ホールはこのことを同一化の問題として取り扱っており、表象のプロセスをアイデンティティ生産の一要素として述べている。つまり主体が表象し、表象されるプロセスを、自己を言説に流し込むための意味生産の実践として捉えるのである。一方で部分的に想像界に属している同一化の過程が、表象可能な領域の外側で行われることにホールが言及している点も注目されたい。

またミシェル・フーコーは『言葉と物—人文科学の考古学』（渡辺一民、佐々木明訳。東京：新潮社、1974）において「表象はつねに何ものかの模写にほかならなかった。人生の劇場、あるいは世界の鏡であること、それがあらゆる言語の資格であり、言語がみずからの身分を告げ、語る権利を形式化する際のやり方だった」と述べている。したがって他者の言語として自己を知識化、言説化していくプロセスの一部として表象作用をみていく必要がある。

- 5 新宮はラカンによる主体と他者の欲望の論について次のように解説する。

ラカンは繰り返し、人間の欲望の基本的な形式は大文字の他者の認知を欲望することであると述べている。まさに言語というものの中に私が入り込んで、その言語の道筋によって、私の存在が正しいものであり許されたものであるかどうかを、私が確かめなければならないのである。(103) 新宮一成『ラカンの精神分析』東京：講談社、1995。

- 6 スタヴラカキスが述べるように、ラカンによって示される主体の構成は、根源的な裂け目をスタート地点に設定する。自我は想像界において立ち現われるのに対して、主体性は象徴界に入ることによって立ち起こるのである(45)。

7 このことについてホールは、アイデンティティの議論が進展するのは他者のまなざしによる主体の欲望という精神的なものと言説的なものが縫合されてはじめてなされるものだと論じている(Hall 16)。

8 これはバルトが言語学との関与によって明らかにしたことでもあるが、われわれがいつも場面や状況に応じたことばを選択して使用しているのと同様に、われわれは物語を状況によって瞬時に持ち出す。

9 1984年の映画 *Amadeus* によってモーツァルトの性格やイメージは大幅に描き直されたものの、天性の才能と神格性が同時に再生産されただけであった。

10 ローレンス・グロスバーグの用いる「特異性」の概念についての引用

I am interested in the possibilities of political identities and alliances. My discussion of agency- and its difference from either subjectivity or 'identity' (self) – would seem to suggest the need for a radical rethinking of political identity (and the possibilities of collective agency). It seems to suggest the concept of a belonging without identity, a notion of what Giorgio Agamben (1993) has called 'the coming community'. (103)

Lawrence Grossberg. "Identity and Cultural Studies: Is That All There Is", Ed, Stuart Hall, Paul du Gay, *Questions of Cultural Identity*, London: SAGE Publications. 1996.

佐復秀樹訳、「アイデンティティとカルチュラル・スタディーズ—それがすべてか」『カルチュラル・アイデンティティの諸問題—誰がアイデンティティを必要とするのか?』。大村書店、2000。

11 「民族音楽としてのニューオリンズ・ジャズから大衆音楽のスウィング・ジャズを経て、ハイ・アートとしてのモダン・ジャズにいたる<普遍的な歴史>がきわめてモダニズム的な歴史観に裏づけられているとすれば、ジャズ史におけるポストモダンはそのような直線的な歴史の無効化を意味している。端的に言えば、もはやモード奏法以降のジャズ史に『目的』はなく、さまざまなサブジャンルが無時間な平面上に並立しているだけなのである」(128) 大和田俊之『アメリカ音楽史—ミンストレル・ショー、ブルースからヒップホップまで』。講談社、2011。

12 マイルスが真似をしていたといわれているハリー・ジェイムズのように、ヴィブラートをつけて吹くトランペッターの多くは白人の演奏家だった。そのためヴィブラートは白人らしさを表す一種の特徴で

- あり、マイルスの教師であったエルウッド・ブキャナンが癖となっていたマイルスのヴィブラートをやめさせたという。つまりこの時代、白人からの違いを黒人演奏家たちは意識的に表現していたといえる。
- 13 マイルスの音楽と過去の記憶については、*The Miles Davis Story*. Sony Music Japan International Inc. 2001 に詳しい。
- 14 マイルス・デイビスはジャケットに自分の姿だけではなく、60年代以前ならまず登場することのなかった黒人女性を幾度となく起用する。*Live Evil*では、醜い白人と美しい黒人という対比をジャケット上で示したこともあった。
- 15 因みにシャンカールの娘であるノラ・ジョーンズは、アメリカでグラミー賞を受賞し、ジャズのトップ歌手となっている。
- 16 1967年7月17日にジョン・コルトレーンは病気のため他界する。マイルス・デイビスが、狂気に満ちた演奏を続けていたことについて彼はふり返ることはもうできなかったと言うが、コルトレーンを狂気のように上演させたものは、後戻りできない社会の欲望だったのかもしれない。
- 17 ドラムマシーンは、様々なリズムのパターンや速さを設定し、自動でドラムパートを演奏させる電子機器。梯郁太郎によって設立されたローランド社の T808 は、多くのヒップホップのミュージシャンに使用され、音楽業界に多大な影響を与えた。デジタル・サンプラーは、生の楽器などの音を取り込み、繰り返し再生することのできる電子機器。既存のアーティストの音源の一部を使用することが容易になったため、著作権をめぐる議論になった。1983年に音を電子的に転送できる MIDI が開発され、ドラムマシーンやサンプラーとパソコンをつなげることで、デスクトップ・ミュージック(DTM)として、音楽制作はよりコンパクトになった。音楽機器の変遷については Paul Thebere. “Plugged in”: Technology and popular music” (13-17)を参照。
- 18 高速道路の南には一万二千戸以上の低所得者用高層公営住宅が建設され、そこに貧しい黒人やヒスパニックが移住してきた(226)。大和田俊之『アメリカ音楽史—ミンストレル・ショー、ブルースからヒップホップまで』。講談社、2011。
- 19 ブロンクスにおける都市計画と移民のコミュニティの関係については大和田俊之『アメリカ音楽史—ミンストレル・ショー、ブルースからヒップホップまで』(226)。または Tricia Rose. *Black Noise: Rap*

Music and Black Culture in Contemporary America (63-64)を参照。

20 70年代の混乱のなかで、ディスコやファンクを通して自己表現を行ったヒップホップの第一世代をボスト・ソウル・キッズと呼ぶ。詳細は Nelson George. *hiphop America*. NY: Penguin Group, 1998.

21 ギャングスタ・ラップはそもそもブロンクスのヒップホップに対抗する形で東海岸に登場したと言われている。しかしギャングスタ・ラップもまたブロンクスの場合と同じくロサンゼルス of 貧困層から生まれ、ロス暴動へと契機づけていった。

22 MTVでのラップ・ミュージックの放送は、ヒップホップのスタイルがポップカルチャーのなかへと入っていく大きなきっかけであった。前掲、Nelson George. *hiphop America* (97)を参考。

23 スクラッチとはレコードをこすすることで逆に回転させるDJのテクニック。パブリック・エナミーのメンバーだったターミネーターXのスクラッチは後のラップ・ミュージックに影響を与えた。

24 ブラック・ディアスポラのアイデンティティは地理的なものに重点を置くものではなく、黒さを含む身体的な特徴からくる。この範囲を考慮して、ロナルド・シーガルは「アフリカン・ディアスポラ」と呼ばずに「ブラック・ディアスポラ」と呼んだ(17)。ロナルド・シーガル『ブラック・ディアスポラー世界の黒人がつくる歴史・社会・文化』富田虎男監訳。東京：明石書店、1999。

25 ラップの実践はこのような起源より、離散した音楽そのものをつなぎ合わせる。Guruの *Jazzmatazz* など。

26 政治、経済的な権力基盤の外側でパブリック・エネミーはインターネットを活用してグローバルなコミュニティへ情報を配信した。詳細は D Erica Rowell. "Rapping with Chuck D." *ABCNews*. 27 Jul. 2000 を参照。

27 パブリック・エナミーがニューヨーク州ロングアイランド出身に対し、パリスはカリフォルニア州サンフランシスコ出身。東西はギャング同士の対立もあって敵対するラップ・グループも多く存在していた。

28 D・W・グリフィスの『国民の創生』(1915)がアメリカのナショナル・アイデンティティに多大な影響を与えてきた物語であるならば、チャックとパリスは、この物語の脱構築を試みたといえる。

29 アメリカの分裂という問題は主にアーサー・シュレージンガー(Arthur Meier Schlesinger)の *The Disuniting of America: Reflections on a Multicultural Society* (1998)やサミュエル・ハンチントン

(Samuel P. Huntington)の *Who Are We?: The Challenges to America's National Identity* (2004) (『分断されるアメリカ』)において問われた。

30 支持率、数字はともにキーティングを参考。ジョシュア・キーティング「米軍史上、最も不人気な戦争

がはじまる？」『Newsweek—日本版』。27 Aug. 2013、 Web. 6 Jun. 2014。

31“Against the Government”及び“The Message to Tantawy”、“El Ayouby Ya El Medan”の日本語訳は、NHK『革命のサウンドトラック』における翻訳字幕である。

引用・参考文献

- Alkyer, Flank. *The Miles Davis Reader: Interviews and Features from DOWNBEAT Magazine*. NY: Hal Leonard Books, 2007.
- Amnesty International 「米国：グアンタナモを閉鎖し、偽善的な人権政策をなくせ」
『Amnesty International』。21 Jan. 2014、Web. 6 Jun. 2014。
- Bohn, Lauren E. “Rapping the Revolution” *FP*. Web. 10 Oct. 2014.
- Bryant, Nick. “Obama honours Charleston shooting victims at funeral” *BBC News* 28 Jun. 2015. Web. 28 Jun. 2015.
- Campbell, Neil, Alasdair Kean. *American Cultural Studies: An Introduction to American Culture*, NY: Routledge, 1997. 徳永由紀子訳『アメリカン・カルチュラル・スタディーズ』。醍醐書房、2000。
- Chonin, Neva. “Cover is meant to provoke / East Bay rapper says Bush using war on terror to silence dissent”, *SFGate*. 1 Aug. 2014. Web. 1 Aug. 2014.
- Christian, Margena A. “MTV Honors Groundbreaking ‘Yo! MTV Raps’ As Its Most Influential Music Series Of All Time.” *Jet* Vol.113 Issue 15. 21 Apr. 2008.
- Clarke, David. “Musical Autonomy Revisited”, Ed. Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton, *The Cultural Study of Music*. NY: Routledge, 2003.
- Cook, Nicholas. “Music as Performance”, Ed. Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton, *The Cultural Study of Music*. NY: Routledge, 2003.
- D, Chuck. “‘Free’ Music Can Free the Artist.” *New York Times*. Vol149. 29 Apr. 2000.
- Davis, Miles, Quincy Troupe. *Miles: The Autobiography*. New York: Simon and Schuster, 1990.
- Ellis, Ralph. Greg Botelho, Ed Payne. “Charleston church shooter hears victim's kin say, 'I forgive you'”. *CNN* 20 Jun. 2015. Web 20 Jun. 2015.
- Featherstone, Simon. *Postcolonial Cultures*. Edinburgh: Edinburgh University Press,

2005.

Free The Slaves. *Free The Slaves*, 2007. Web. 8 Oct. 2013.

Frith, Simon. "Music and Identity", Ed. Stuart Hall, Paul du Gay, *Questions of Cultural Identity*. London: SAGE Publications, 1996. 柿沼敏江訳「音楽とアイデンティティ」『カルチュラル・アイデンティティの諸問題—誰がアイデンティティを必要とするのか?』。大村書店、2000。

---"Music and Everyday Life", Ed. Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton, *The Cultural Study of Music*. NY: Routledge, 2003.

George, Nelson. *hiphop America*. NY: Penguin Group, 1998.

Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Massachusetts: Harvard University Press Cambridge, 1993. 上野俊哉・毛利嘉孝・鈴木慎一郎訳『ブラック・アトランティック—近代性と二重意識』。月曜社、2006。

Guerrilla Funk Recordings & Filmworks, LLC. *Guerrilla Funk Recordings*. Web. 1 Aug. 2014.

Green, Lucy. "Music Education, Cultural Capital, and Social Group Identity", Ed. Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton, *The Cultural Study of Music*. NY: Routledge, 2003.

Goldberg, David Theo. *Multiculturalism a Critical Reader*. UK: Blackwell Publishers, 1994.

Grossberg, Lawrence. "Identity and Cultural Studies: Is That All There Is", Ed. Stuart Hall, Paul du Gay, *Questions of Cultural Identity*. London: SAGE Publications. 1996. 佐復秀樹訳「アイデンティティとカルチュラル・スタディーズ—それがすべてか」『カルチュラル・アイデンティティの諸問題—誰がアイデンティティを必要とするのか?』。大村書店、2000。

Hall, Stuart. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Ed.

Stuart Hall. London: The Open University, 1997.

--“Introduction: Who Needs ‘Identity’?”, Ed. Stuart Hall, Paul du Gay, *Questions of Cultural Identity*. London: SAGE Publications, 1996. 宇波彰訳「誰がアイデンティティを必要とするのか」『カルチュラル・アイデンティティの諸問題—誰がアイデンティティを必要とするのか?』。大村書店、2000。

Hardt, Michael, Antonio Negri. *Empire*. Massachusetts: Harvard University Press, 2000. 水嶋一憲、酒井隆司、浜邦彦、吉田俊実訳『〈帝国〉—グローバル化の世界秩序とマルチチュードの可能性』。東京：以文社、2003。

--*Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*. NY: Penguin Press, 2004. 幾島幸子訳『マルチチュード[上]—〈帝国〉時代の戦争と民主主義』。東京：日本放送出版協会、2005。『マルチチュード[下]—〈帝国〉時代の戦争と民主主義』。東京：日本放送出版協会、2005。

Hartmann, Margaret. “Will Dylann Roof Face Terrorism or Hate-Crime Charges?” *New York* 26 Jun. 2015. Web. 26 Jun. 2015.

Huntington, Samuel P. *Who Are We?: The Challenges to America's National Identity*. NY: Simon and Schuster, 2004.

Hebblethwaite, Cordelia. “Is hip hop driving the Arab Spring?” *BBC*. 24 Jul. 2011. Web. 10 Oct. 2014.

Hebdige, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. London: Routledge, 1979.

Hennion, Antoine. “Music and Meditation: Toward a New Sociology of Music”, Ed. Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton, *The Cultural Study of Music*. NY: Routledge, 2003.

HIPHOPGUIDE.jp. *HIPHOPGUIDE.jp*. 2014. Web. 1 Aug 2014.

HMV Online 「エスペランザの Jazz, Soul & Pop」『HMV Online』。15 Mar. 2012、 Web. 10 Dec. 2012.

- Hodkinson, Paul. *Media, Culture and Society an introduction*. California: SAGE Publications Inc, 2011.
- Horsman, Reginald. *Race and Manifest Destiny*. London: Harvard UP, 1981.
- International Jazz Day. *International Jazz Day*. 30 Apr. 2014. Web. 23 Apr. 2014.
- Jones, Leroi. *Black Music*. NY: Da Capo Press, 1968. 木島始・井上謙治訳『ブラック・ミュージック』。晶文社、1969。
- Kellner, Douglas. *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics between the Modern and the Postmodern*. NY: Routledge, 1995.
- Laughey, Dan. *Media Studies: Theories and Approaches*. Kamera Books, 2009.
- Lee, MJ. “Walmart, Amazon, Sears, eBay to stop selling Confederate flag merchandise.” *CNN* 24 Jun. 2015. Web. 24 Jun. 2015.
- LoBianco, Tom. “Alabama governor orders confederate flags taken down.” *CNN* 25 Jun. 2015. Web. 25 Jun. 2015.
- Marrouch, Rima. “Arab hip-hop's El Rass takes on rap and revolution” *Los Angeles Times*. 10 Oct. 2014. Web. 10 Oct. 2014.
- Mathews, Gordon. *Global Culture/ Individual Identity: Searching for Home in the Cultural Supermarket*. NY: Routledge, 2000.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media*. UK: Routledge and Kegan Paul, 1964.
- Moisi, Dominique. *Geopolitics of Emotion: How Cultures of Fear, Humiliation, and Hope Are Reshaping the World*. NY: Anchor Books, 2009.
- Middleton, Richard. “Locating the People: Music and the Popular”, Ed. Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton, *The Cultural Study of Music*. NY: Routledge, 2003.
- NHK 『NHK ONLINE一音の風景』。10 Oct. 2012、Web. 10 Oct. 2012。
- NHK-BS 『革命のサウンドトラックーエジプト・闘う若者たちの歌』。27 Jan. 2012。

- NHK NewsWeb 「米 黒人通う教会で白人が銃乱射 9人死亡」 *NHK NewsWeb*. 18 Jun. 2015. Web. 18 Jun. 2015.
- Obama, Barack. "President Barack Obama's Inaugural Address." *The Whitehouse*. 21 Jan. 2009. Web. 6 Jun. 2014.
- Peña, Tomas. "In Conversation With Esperanza Spalding". *The Jazz.com*. 28 May. 2008. Web. 8 Oct. 2013.
- Post, Jennifer C. *Music in Rural New England: Family and Community Life, 1870-1940*. NH: University Press of New England, 2004.
- Quindlen, Anna. "About New York; Robert Moses is remembered in the Bronx." *New York Times* 1 Aug. 1981. Web. 6 Jun. 2014.
- Reuters. "Metallica, Lauds Napster Ruling." *New York Times* 29 Jul. 2000. Web. 6 Jun. 2014.
- Revolutionary Arab Rap, "El Général, Hip Hop, and the Tunisian Revolution" *Revolutionary Arab Rap*. 22 Oct. 2011. Web. 10 Oct. 2014.
- Rosa, David La. "Esperanza Spalding Unveils Her Latest Project, 'Emily's D + Evolution'." *The Jazz Line*. 18 Apr. 2015. Web. 18 Apr. 2015.
- Rose, Tricia. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown: Wesleyan University Press, 1994.
- Rojek, Chris. *Cultural Studies*. UK: Polity Press, 2007. 渡辺潤他訳『カルチュラル・スタディーズを学ぶ人のために』。京都：世界思想社、2009。
- Sardar, Ziauddin. Borin Van Loon. *Introducing Media*. Malta: Gutenberg Press, 2000.
- Severo, Richard. "Bronx a Symbol of America's Woes." *New York Times* 6 Oct. 1977. Web. 6 Jun. 2014.
- Silverstone, Roger. *Why Study the Media?*. London: SAGE Publications, 1999.
- *Media and Morality: the Rise of the Mediapolis*. UK: Polity Press, 2007.

- Spalding, Esperanza. *Official Website of Esperanza Spalding*. Web. 10 Dec. 2010.
- “Esperanza Spalding: Guantanamo Doesn't Represent 'Our America.’” *90.9 WBUR*. 8 Oct. 2013. Web. 8 Oct. 2013.
- Stanley, Bob. “Hip-hop: the real Bronx tale.” *The Times*. London, 8 Jul. 2005. Web. 6 Jun. 2014.
- Takaki, Ronald. *A Different Mirror a History of Multicultural America*. NY: Little, Brown and Company, 1993. 富田虎男監訳『多文化社会アメリカの歴史一別の鏡に映して』。東京：明石書店、1995。
- Theberge, Paul. “Plugged in’: Technology and popular music”, Ed. Simon Frith, *Pop and Rock*. NY: Cambridge University Press, 2001.
- Tomlinson, John. *Cultural Imperialism*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1991.
- Globalization and Culture*. UK: Blackwell Publishers Ltd, 1999.
- Urlich, Lars. “Rock Musicians Warn Legislators of Internet Piracy Peril, *New York Times*. 12 Jul. 2000.
- Vergara, Camilo Jose. “A South Bronx Landscape.” *The Nation* 6 Mar. 1989. Web. 6 Jun. 2014.
- Walt, Vivienne. “El Général and the Rap Anthem of the Mideast Revolution.” *TIME* 10 Oct. 2014. Web 10 Oct. 2014.
- Watkins, Craig, S. *Hip Hop Matters*. Boston: Barcon Press Books, 2005.
- Webster, Noah. “Dissertations on the English Language”, *American Literature Volume 1*. Ed, Carl Bode, Leon Howard, Louise B. wright. NY: Washington Square Press, 1966.
- Whitebrook, Maureen. *Identity, Narrative and Politics*. NY: Routledge, 2001.
- Wood, Peter. *Diversity: The Invention of a Concept*. San Francisco: Encounter Books,

2003.

相倉久人『ジャズの歴史』。東京：新潮社、2007。

上利博規「アドルノのポピュラー音楽批判の限界—音楽文化論の組み換えのために」『人文
論集：静岡大学人文学部社会学科・言語文化学科研究報告』静岡大学人文学部編。2001。

アドルノ、テーオドール・W「ジャズについて」『楽興の時』三光長治、川村二郎訳。東京：
白水社、1979。

阿部晴政編『マイルス・デイビス—不滅の帝王』。東京：河出書房、2001。

有賀夏紀「多文化主義とフェミニズム—女性史からジェンダーの歴史へ」『多文化主義のア
メリカ』油井大三郎、遠藤泰生編。東京：東京大学出版会、1999。

磯山雅『J・S・バッハ』。講談社、1990。

岩佐鉄男『「音を楽しむ」ということ—オブジェからプロセスへ』『表象—構造と出来事』
小林康夫、松浦寿輝編。東京：東京大学出版会、2000。

岩淵功一「多文化社会・日本における〈文化〉の問い」『多文化社会の〈文化〉を問う—共
生／コミュニティ／メディア』岩淵功一編。東京：青弓社、2010。

ウェルズ恵子『黒人霊歌は生きている—歌詞で読むアメリカ』。岩波書店、2008。

---『フォークソングのアメリカ—ゆで玉子を産むニワトリ』。南雲堂、2004。

上野俊哉、毛利嘉孝『カルチュラル・スタディーズ入門』。東京：筑摩書房、2000。

大阪市「芸術・文化活動を応援します～大阪市芸術活動振興事業助成金平成25年度下半期
分の募集～」『大阪市、経済戦略局』。10 Jul. 2013、Web. 21 Jun. 2015。

大和田俊之『アメリカ音楽史—ミンストレル・ショウ、ブルースからヒップホップまで』。
講談社、2011。

奥和宏『アメリカン・ルーツ・ミュージック—楽器と音楽の旅』。音楽之友社、2004。

オバマ、バラク「オバマ大統領のノーベル平和賞受賞演説全文」『Asahi.com』。2012、Web.
10 Dec. 2012.

桂英史「情報学とメディア論—『メディア論講義』序説」『メディア—表象のポリティクス』

- 小林康夫、松浦寿輝。東京：東京大学出版会。
- 加藤博、岩崎えり菜『現代アラブ社会—「アラブの春」とエジプト革命』。東京：東洋経済新報社、2013。
- 川村亜紀『ヒップホップの政治学—若者文化によるアメリカの再生』。岡山：大学教育出版、2012。
- 環境省『残したい日本の音風景百選』。10 Oct. 2012、Web. 10 Oct. 2012。
- キーティング、ジョシュア「米軍史上、最も不人気な戦争が始まる？」『Newsweek—日本版』。27 Aug. 2013、Web. 6 Jun. 2014。
- 貴堂嘉之「アメリカ合衆国における『人種混交』幻想—セクシュアリティがつくる『人種』『人種の表象と社会的リアリティ』竹沢泰子編。東京：岩波書店、2009。
- 木本玲一「ポピュラー音楽とネットワーク」『拡散する音楽文化をどう捉えるか』東谷護編。東京：勁草書房、2008。
- クルティーンヌ、J-J『身体の歴史Ⅲ—20世紀、まなざしの変容』峯村傑訳。藤原書店 2010。
- 黒沢潤「ネット上に犯行宣言か『黒人は劣等人種』他人種にも敵意むき出し、FBI 捜査」『産経ニュース』。21 Jun. 2015、Web. 21 Jun. 2015。
- 佐々木楠雄「私たちはこう考えています！」『大阪フィルハーモニー交響楽団公式ブログ』。12 Jun. 2011、Web. 21 Jun. 2015。
- 佐伯啓思『新「帝国」アメリカを解剖する』東京：筑摩書房、2003。
- シーガル、ロナルド『ブラック・ディアスポラ—世界の黒人がつくる歴史・社会・文化』富田虎男監訳。東京：明石書店、1999。
- 新宮一成『メディアと「無意識—夢語りの場」の探求』。弘文堂、2007。
- 鈴木恵美『エジプト革命』。東京：中央公論新社、2013。
- 戴エイカ『多文化主義とディアスポラ』東京：明石書店、1999。
- 高橋勤「アメリカン・ヒーローと進歩思想」『<移動>のアメリカ文化学』山里勝己編。京

- 都：ミネルヴァ書店、2011。
- 竹沢泰子「表象から人種の社会的リアリティを考える」『人種の表象と社会的リアリティ』
東京：岩波書店、2009。
- 「ポスト多文化主義における人種とアイデンティティー—アジア系アメリカ人アーティストたちの新しい模索」『人種の表象と社会的リアリティ』竹沢泰子編。
- 竹田青嗣、山竹信二『フロイト思想を読む—無意識の哲学』。東京：日本放送出版協会、2008。
- 塚田桂子「Political & Critical RAP2006 feat. Paris」『bmr』No.333、5、2006。ブルース・インターアクションズ、2006。
- 辻内鏡人「多文化パラダイムの展望」『多文化主義のアメリカ』油井大三郎、遠藤泰生編。
東京：東京大学出版会、1999。
- 中町信孝「ポップス大国の軌跡—多彩なポピュラー音楽」『現代エジプトを知るための60章』鈴木恵美編。東京：明石書店、2012。
- 中山康樹『マイルス・デイビス—青の時代』。集英社、2009。
- 『マイルスの夏、1969』。東京：扶桑社、2010。
- 『マイルス vs コルトレーン』。文藝春秋、2010。
- 『マイルス・デイビス—奇跡のラスト・イヤーズ』。小学館、2010。
- 長沢栄治『エジプト革命—アラブ世界変動の行方』。東京：平凡社、2012。
- 西出敬一「アメリカ史の初期設定と『人種』」『人種の表象と社会的リアリティ』竹沢泰子編。東京：岩波書店、2009。
- バトラー、ジュディス『ジェンダー・トラブル—フェミニズムとアイデンティティの攪乱』
竹村和子訳。青土社、1999。
- バルト、ロラン『物語の構造分析』花輪光訳。東京：みすず書房、1979。
- ハンチントン、サミュエル『分断されるアメリカ』鈴木主税訳。東京：集英社、2004。
- フーコー、ミシェル『性の歴史 I—知への意思』渡辺守章訳。東京：新潮社、1986。

- 深沢淳一「20代グループヒップホップ運動」『読売新聞』。22 Feb. 2012。
- フロイト「集団心理学と自我の分析」『フロイト著作集 6』井村恒郎。人文書院、1970。
- ベン＝ジェルーン、タハール『アラブの春は終わらない』斎藤可津子訳。東京：河出書房、2011。
- 堀内一史『分裂するアメリカ社会—その宗教と国民的統合をめぐって』。東京：麗澤大学出版会、2005。
- 本田俊夫『ジャズ』。東京：新日本出版社、1976。
- 増田聡「『音楽のデジタル化』がもたらすもの」『拡散する音楽文化をどう捉えるか』東谷護編。東京：勁草書房、2008。
- 皆川宗一『アメリカ・フォークソングの世界』。岩崎美術社、1971。
- 毛利嘉考『ポピュラー音楽と資本主義』。東京：せりか書房、2012。
- 元山千歳「メディアと身体」『京都外国語大学研究論争』LXIX、2007。
- 「スーパースターの文化研究—ジョン・ウェインとアンジェリーナ・ジョリー」『京都外国語大学研究論叢』LXXV、2010。
- 「物語テキストへの同一化と上演—英雄ジェシカ・リンチの生還」『SELL—第27号』京都外国語大学英米語学科研究会、2010。
- 「物語を領地化するパフォーマティブな主体のいる場所、としての文化」『SELL—第29号』京都外国語大学英米語学科研究会、2012。
- 「脱戦場物語とメディア文化—射撃手クリス・カイル、ネグリとハートの『帝国』、陳の『脱帝国』、ハッテンドーフの『ミキリタニの猫』」『京都外国語大学研究論争』LXXXII、2013。
- 山本薫「若者文化と1月25日革命」『現代エジプトを知るための60章』鈴木恵美編。東京：明石書店、2012。
- 「アラブ革命と詩—抵抗文化としての詩、歌、ラップ」『SYNODOS』。10 Oct. 2014、Web. 10 Oct. 2014.

- 吉見俊哉『メディア時代の文化社会学』。東京：新曜社、1994。
- 『カルチュラル・ターン、文化の政治学へ』。人文書院、2003。
- 『都市のドラマトゥルギー—東京・盛り場の社会史』。東京：河出書房新社、2008。
- 『「声」の資本主義—電話・ラジオ・蓄音器の社会史』。河出書房、2012。
- 柳生望『アメリカ・ピューリタン研究』。東京：日本基督教団出版局、1981。
- 油井正一『ジャズの歴史物語』。アルテスパブリッシング、2009。
- ラカン、ジャック『精神分析の四基本概念』小出浩之他訳。東京：岩波書店、2000。
- リード、ハーバード『芸術の意味』滝口修造訳。東京：みすず書房、1966。
- リトワイラー、ジョン『オーネット・コールマン—ジャズを変えた男』仙名紀訳。ファラ
オ企画、1998。
- 渡辺護『音楽美の構造』。東京：音楽之友社、1969。
- 渡辺裕『聴衆の誕生—ポスト・モダン時代の音楽文化』。中央公論新社、2012。