

90年代ナポリのポッセの言語と音楽的伝統

近藤直樹

〈Sommario〉

Tra la fine degli anni '80 e '90 gruppi musicali chiamati “posse”, formati presso i centri sociali, si fecero portavoce di un grido di denuncia attraverso l’Hip-Hop, il Raggamuffin e il Dub. Alcuni di essi, qui in particolare quelli meridionali, si sono serviti dei dialetti e delle tradizioni musicali locali, come nel caso del Sud Sound System di Salento con il salentino e la “pizzica”. Il loro intento, però, non può essere semplicemente etichettato come “revival dell’identità locale”, poiché essi volevano piuttosto denunciare i problemi e le condizioni sociali del proprio territorio. Questo vale soprattutto per le posse di Napoli, una metropoli ricca di una tradizione secolare sia musicale che letteraria. Attraverso un’accurata analisi di due gruppi posse, 99 Posse e Almamegretta, mi propongo di individuare la realtà dei “connective marginalities” nella scena musicale di Napoli negli anni '90.

はじめに

1990年前半, イタリアではヒップホップやラガマフィンを演奏する「ポッセ」posse と呼ばれる多くのグループが活躍した。とりわけ南イタリアのポッセは, 歌詞に方言を使用し, 地域の伝統音楽を取り込むといった特徴がみられた。その当時, ワールドミュージックの流行によってエスニックな音への関心が高まり, ローカルとグローバルの関係が音楽的に問い直され, また既存の音をサンプリングによって「引用」するヒップホップは, きわめてポストモダン的な音楽として注目を浴びた。だがその一方で, 南部イタリアのポッセたちは, 外部のエスニシティでばかりでなく, 自身のルーツ音楽という, いわば自文化の他者性にも注目していて, そこにローカル・アイデンティティのリバイバルをみる批評もあり, 一見して矛盾する二つの解釈の間で揺れている。

90年代前半のポッセによる方言や地域の音楽的伝統との関係を扱った研究としては, Plastino (1999), Scarparo & Stevenson (2018) が挙げられる。前者はイタリアのポッセによる方言の使用やとりわけ地域の音楽的伝統の導入を, ヒップホップ特有のポストモダンのな表れとして総括していて, 各ポッセや地域の問題の固有性にまで目が行き届いていない。一方, Scarparo & Stevenson は, 地域の特殊な問題の観点から分析しているが, Plastino とは対照的に, 過度にローカル・アイデンティティと結び付ける傾向がある。そして両者ともに, プーリア州サレントのポッセの分析に行を割いていて, ナポリのポッセについては軽く触れるに留まっている。

この論文では、先行研究では十分に分析されたとは言えないナポリのポッセ「99 ポッセ (ノヴァンタノヴェ・ポッセ)」99 Posse と「アルマメグレッタ」Almamegretta を取り上げ、それぞれの音楽および思想的な立場を整理した上で、その方言使用とナポリの音楽的伝統との関係を考察したい。

1. ポッセとローカリティ

1-1. ポッセと社会センター

90年代前半のイタリアの音楽シーンでは、政治的・思想的メッセージの強いヒップホップやラガマフィンが注目を浴びた。その活動の舞台となったのは、同時代にイタリアの大都市内やその周辺地域に乱立した「社会センター」centro sociale である。

イタリアの社会センターの歴史は、現在も活動している 1975 年創立のミラノの「レオンカヴァッロ」Leoncavallo にさかのぼる。アウトノミア運動を始めとした左翼の運動の拠点として誕生した社会センターは、運動への弾圧と、80年代初頭の関係者たちの相次ぐ逮捕を経て、わずかな例外を除いては短命に終わった。その後、80年代後半から再び社会センターが都市部を中心に誕生し、とりわけ 90 年代以降は「第二世代」と呼ばれる新しい形の社会センターが、質的にも量的にも活発な運動を展開して現在にいたっている。

90年代半ば以降は、行政と交渉することで「合法的」に活動を続ける社会センターも出てくるが、90年代初頭には工場の跡地や廃屋を一方的に占拠する、いわゆるスクウォットによる「非合法的」な占拠が多く、警察と対立し強制撤去されることもあった。当然ながらその背景には、当時のセンターに主流であった政治的・思想的な傾向がある。社会センターの活動は、映画上映、演劇公演、コンサート、講演会、各種セミナーや書籍の販売、近隣の子供たちや難民および移民へのイタリア語の教育といった文化的なものであったが、しばしば冠されていた「自主管理的」autogestito という形容詞が雄弁に物語っているように、社会センターは「資本制社会のルールから離脱しようという目論みが見出される空間、そして様々なオルタナティブな試みが展開される社会実験場」¹⁾であり、政府や既存の政党、地方公共団体、大学といった制度から独立し、自らの手による自主的な運営を目指す共同体であった。

こうした第二世代社会センター興隆の契機については、レオンカヴァッロの強制撤去とパンテラ運動という 1989 年の二つの事象が挙げられている²⁾。1989 年にミラノのレオンカヴァッロが警察により強制撤去させられ、それに対する 2000 人規模のデモ集会が行われた。そして同年末から 1990 年春にかけて、教育改革に反対する「パンテラ」Pantera という学生運動がイタリア全土に衝撃を与えた。1989 年 12 月、当時教育大臣にあったアントニオ・ルベルティ Antonio Ruberti (1927-2000) による、民間企業の大学への出資・経営参加を認める大学改革に対して、パレルモ大学の学生たちが文学部棟を占拠したのが、パンテラ運動の始まりであった。その後、抗議運動は全国の大学に広がり、4 月 9 日まで続いた。

イタリア全国の主要大学が本格的な占拠と闘争の場となるのは、80年代以降には見られないケースであったが、本論考に関わる点としては、社会センターとの相互影響を挙げておかなければならない。パンテラ運動の時点で既に、イタリア全国には第二世代の社会センターが誕生していたが、そこではアウトノミアをはじめとする70年代の左翼の運動家たちやアナキストが活動していた。こうした社会センターがパンテラの学生たちを支援したことで、1990年の大学生たちは70年代の運動と直接的に触れ、その思想的な影響を受けることになった³⁾。そしてパンテラ運動が終わった後、参加者たちの多くが、都市内および近郊の廃屋や工場跡を占拠し、新たな社会センターを創設している。

第二世代社会センターの文化活動の中でも最も重要なものに、コンサートがあった。80年代後半にはパンクが人気を博し主に英語で歌われていたが、90年代に入るとヒップホップや、レゲエとヒップホップが融合したラガマフィンが中心となる。こうした社会センターを拠点としたアーティストたちは、グループで活動することが多く、「ポッセ」と呼ばれた。ローマの「オンダ・ロッサ・ポッセ」Onda Rossa Posse や、ポローニャの「イゾラ・ポッセ・オール・スターズ」Isola Posse All Stars は、それぞれ地域の社会センターから生まれた初期のポッセで、後続のポッセたちに影響を与えた。各社会センターのあり方と同様、ポッセたちの政治への意識はさまざまであったが、体制批判や文化的なメインストリームへの対抗意識は共通しており、彼らの音楽活動は、90年代前半のイタリアにおけるカウンターカルチャーの大きな潮流となった。

1-2. ローカルとトランスローカル

第二世代の社会センターは、「自らが位置する場所（地区または都市）へと自らを開いていくこと、すなわち近隣地区、都市住民との協調関係を形成していくことも求められていく」⁴⁾。その活動は都市や地域により、またセンターによって異なるため一般化することは難しいが、それでも上述したように多くの場合、難民・移民や失業者、非正規労働者など、大都市やその経済活動から疎外された人々への支援を行っている。彼らの活動は、大きな闘争ではなく、目の前の周縁的な危機状況と現実というローカルなレベルでの改善に向けられていた。

そうした社会センターを拠点としていたポッセたちの歌もまた、少なくとも90年代半ばまでは、ローカルなコミュニティに向けられていた。80年代には英語によるパンクであった社会センターの音楽が、90年代以降ヒップホップやラガマフィンに代わっていったのも、音楽的な流行の変化だけではなく、そうした観客との関係において考察されなければならない。詩のメッセージは、社会センターおよびその周辺の人々に共有される必要があり、リズムに乗せて語るように歌うヒップホップやラガマフィンは、まさしくうってつけのジャンルでもあったわけだ。

だが、ポッセたちの活動は、きわめてローカルな地域コミュニティに終始していたわけではない。社会センターは概ね、イタリア全国に広がる他の都市の社会センターと連携や交流を積極的に行っていて、ポッセのコンサート活動もそうしたネットワークを背景にして、他の地域の社会センターでも行われていた。そういう意味では、社会センターを拠点にしていた90年代前半の

ポッセの活動は、ローカルでありながらもローカルを超えた「トランスローカル」なものであったといえる⁵⁾。

また、イタリアや都市という大きなコミュニティに対して周縁的な存在であるポッセたちが、同様の立場にいた他のコミュニティのポッセたちと、社会センターという共通の拠点と理想、そしてヒップホップ、ラガマフィンという共通の音楽的枠組みを通じてつながった状況は、Halifu Osumare が提起している「連結する周縁性」connective marginalities のイタリアにおけるヴァリエーションとして考えることもできる⁶⁾。Osumare の述語は、ブラックネス（あるいは「アフリカ主義的美学」）がヒップホップを通じてグローバル社会に拡散していく時に、様々な国に以前から根付いていた周縁性や差異の問題と並行的に結びつくことを示している⁷⁾。イタリアのポッセがローカルな問題に取り組む際に、ヒップホップやラガマフィンといったアフロアメリカやジャマイカの音楽を使うことで、自らの周縁性を強調しているのだとすれば、それは確かに Osumare の「連結する周縁性」の一例であろう。だが社会センター間でのトランスローカルな「連結」がそこに加わってくることで、イタリアのポッセの活動はさらに複雑な現象であったと言える。

1-3. ポッセの言語と伝統

1-3-1. 方言に対する認識の変化

社会センターを通じて地域コミュニティに繋がっていたポッセたちのローカル的な特徴の最も顕著な例が、ラップの中に取り入れられた方言である。とりわけ南部および島嶼のポッセにこうした特徴がみられ、スッド・サウンド・システム Sud Sound System（サレント方言）、サ・ラツァ Sa Razza（サルデーニャ方言）、ヌオーヴィ・ブリガンティ Nuovi Briganti（シチリア方言）、そしてアルマメグレッタや99ポッセ（ナポリ方言）など枚挙に暇がない。

社会センターを拠点にしたポッセが活躍した1990年代前半は、イタリア人の言語生活、具体的にはイタリア語と各地の方言との関係において、大きな変化が指摘されるようになった時期でもある。イタリアは1861年に政治的には国家統一を果たしたが、地域の方言話者が、新生国家の言語であるイタリア語の話者になるという言語的な統一の道筋は容易ではなかった。統一から100年近く経過した1951年の段階で、35.42%の国民が方言のみの使用を放棄しているものの、イタリア語のみの話者は18.5%に過ぎない⁸⁾。

1960年代に高校や大学への進学者が増加し、南部から北部の工業都市への国内移民にみられるように農村地域から都市部へと人口が移動し、またテレビ放送が普及していく中で、イタリア語話者は一気に増加していった。民間の調査機関DOXAの調査によれば、1974年に方言のみを使用するイタリア人は29%、イタリア語のみの話者は25%とほぼ同数に近づき、1982年の調査では前者が23%、後者29%と逆転している。ISTAT（政府中央統計局）が同様の調査を始めた1988年には、方言のみの話者は24%とあまり変化がないが、イタリア語のみの話者は42%に達した（表1および表2）⁹⁾。方言のみの話者は90年代になると加速度的に減少しており、言語学者

Berruto が 2030 頃までには方言使用がイタリアから消滅するという「方言の死」を指摘したのも同じ時期であった¹⁰⁾。

表 1 方言のみの話者

| 1974 | 1982 | 1988 | 1995 | 2000 | 2006 |
|------|------|------|------|------|------|
| 29% | 23% | 24% | 7% | 7% | 5% |

*1974 年および 1982 年は民間の調査団体 DOXA, 1988 年以降は ISTAT による。

表 2 イタリア語のみの話者

| 1974 | 1982 | 1988 | 1995 | 2000 | 2006 |
|------|------|------|------|------|------|
| 25% | 29% | 42% | 44% | 44% | 45% |

*1974 年および 1982 年は民間の調査団体 DOXA, 1988 年以降は ISTAT による。

だが ISTAT の 95 年以降の調査を見てみると、方言のみの話者、イタリア語のみの話者の増減はともに停滞し、2006 年までの 11 年、ほとんど変化なく推移している。方言を脱してイタリア語へ向かうという、国家にとって「理想的な」行程は、飽和状態に達したともいえる。そしてこの頃から、言語学者たちは「イタリア語のみ」「方言のみ」という二者択一ではなく、その中間に位置している「イタリア語を主体として方言も使用する」「方言を主体としてイタリア語も使用する」という、イタリア語と方言の二言語話者の状況に関心を持つようになる¹¹⁾。とりわけ注目を集めたのは、同じ話者が、イタリア語と方言を使い分けるその状況（家族間、友人間、職場、学校など）にあった。ISTAT の調査によれば、「家族間でイタリア語および方言を話す」と答えたイタリア人は、25%（1987-88）、28.3%（1995）、32.9%（2000）、そして「友人間でイタリア語および方言を話す」と答えたのは、27.1%（1987-88）、32.1%（1995）、32.7%（2000）と、イタリア語話者の飽和状況を迎えた時期以降も増加傾向にある¹²⁾。

二言語話者が方言とイタリア語を積極的にそして自由に使い分ける様子には、十分な教育を受けなかったためにイタリア語が分からず、やむなく話しているという方言についてのかつてのような否定的なイメージは見られず、方言についての新しい価値観が芽生えている。こうした傾向は、イタリア語使用が常態化した中で生まれ育ったはずの若い世代にも見られ、Moretti は彼らが積極的に日常会話に方言を取り入れる理由として、次の三点を挙げている。①方言が口語の様態に近いこと、②「伝統が欠如」しているために言語面での革新性に対して開かれていること、③コミュニケーションがインフォーマル化しているため方言が話者の「ヴァリエーションのポテンシャル」を広げる重要なツールとなっていること¹³⁾である。

そうした特徴を持つ方言の使用は、友人間や家族内といった、同じ価値観を共有する環境において効果的である。それは、社会センター内や、そこを拠点として活動していたポッセたちにとっても同様で、彼らがこの時期、楽曲中に方言を使用していたことは、きわめて自然な現象で

あったと言えるだろう。ヒップホップやラガマフィンという音楽ジャンルが、口語的な言語を使用したメッセージの伝達を重視しているのであれば尚更である。99ポッセの中心メンバーであるズル Zulu (1970-, 本名ルーカ・ペルシコ Luca Persico) は、社会センター内の言語空間について次のように語っている。

俺たちの世界では、みんな方言を喋っていたんだが、それも奇妙な方言だった。政治集会でも、イタリア共産主義青年同盟の集会と差別化するために、方言に翻訳していたんだ。奴らは集会の場に入っていく時に…「同志」Compagni って言うんだが、俺たちは「野郎ども」Guagliò ってやっていたのさ！¹⁴⁾

つまり、かつて左翼の若者たちがイタリア語で交わっていた挨拶を、わざわざナポリ方言に「翻訳」しているのだ。その「奇妙な方言」は、イタリア語を通過した上での、特定の意図を込めた「翻訳」である。「同志」は結束力を高める表現としてはきわめて効果的である一方、「野郎ども」はむしろそれをくだけた「インフォーマル」なコミュニケーションへと推し進めている。社会センターのメンバーやコンサートの観客は別として、少なくとも99ポッセのズルのような歌い手の側は、イタリア語習得を通過した上で、表現や思想をより効果的にするために、方言を使用していると言える。方言の使用は、そうした彼らの言語的な「ヴァリエーションのポテンシャル」を広げることに役立っているのだ。

1-3-2. 地域の音楽的伝統とローカル・アイデンティティ

この時期のポッセの特徴として、民衆歌謡をはじめとする地域の伝統音楽のフレーズや民俗楽器の使用、リズムの取り込み、そしてそれとの浸透性がしばしば指摘される。とりわけ有名なのは、サレントのスッド・サウンド・システムである。毒蜘蛛(タラントウラ)に噛まれた女性が狂騒的に踊るトランス的な民族舞踊(および舞踊曲)「ピッツィカ」とスッド・サウンド・システムの音楽の共通性は注目を浴び、フランスの人類学者 Georges Lapassade は彼らの音楽を「タランタマフィン」と名付け、フィールドワークの対象とした。

だが、学術界からの注目はさておき、当のメンバーたちは、音楽的伝統と自らの音楽との関係をどのように考えていたのだろうか。スッド・サウンド・システムは伝統音楽の演奏者たちともコラボレーションし、サレント方言を使用していることなどもあって、グローバルな時代にローカル・アイデンティティに強くこだわっていたかのように思われがちであるが、Lapassade との対話では、あくまである種の「遊び」であったと答え、「伝統音楽の再興」といった学術的な視点には違和感をおぼえていたと反発している¹⁵⁾。

当然ながら90年代には、イタリアにおいてフォークリバイバルが盛んだった60年代や70年代の状況とは異なる社会状況や音楽文化の状況があった。ワールドミュージックがイタリアに浸透していくのが80年代後半であり、エスニックな音楽的伝統を取り入れることは、90年代前半

において、ローカル・アイデンティティどころかグローバル志向を意味する場合もある。さらには、ヒップホップやラガマフィンとはサンプリングを通して過去の音源を取り込み現代と並置するという、きわめてポストモダン的な音楽でもある。だがその一方で、自らの方言や伝統音楽の使用をローカル・アイデンティティと切り離して考えることも難しい。それでは、ローカルとグローバルの両要素はどのように共存していたのだろうか。

そうした意味で興味深いのは、スッド・サウンド・システムのメンバーのトレブル Treble (アントニオ・ペトラキ Antonio Petrachi) が、都市と郊外、中心と周縁という枠組みの中で、自らの音楽を語っている点である。サレント地方は、「サクラ・コロナ・ウニータ」という犯罪組織の本拠地で、とりわけ都市部はその影響力が強い。一方で、ピッツィカが踊られ歌われてきた農村地域はその支配から比較的自由であり、トレブルは「海と田園地域」から自分たちは出てきたのだと語り、サレントとジャマイカの親和性に触れている。

俺たちは、レゲエがゲッターから出てきたのと同じように、ゲッターから出てきた。確かにヒップホップもゲッターから出てきたんだが、それは都会のゲッターだ。俺たちとは違う¹⁶⁾。

つまり、単純なローカル・アイデンティティの問題から伝統音楽にアプローチしたのではなく、犯罪組織というコミュニティのアクチュアルな問題と向き合った時に、それに対抗する手段として伝統音楽を活用し、さらには、ジャマイカの状況と自らのそれとを重ね合わせて、レゲエやラガマフィンを取り入れているというのだ。こうして得られた音楽的伝統は彼らにとって「ルーツ音楽」ではあるが、そこにローカル・アイデンティティの主張だけを見るのはナイーブすぎるといものだろう。そして、方言や伝統音楽の使用という現象は共通しているものの、各コミュニティのアクチュアルな問題と向き合うことがポッセの基本的な姿勢であるならば、その使用の意味は地域やポッセによって異なるものにならざるを得ない。

2. ナポリのポッセ

それでは、方言文学や方言による音楽の伝統が、イタリアの中でも際立って豊かな都市ナポリにおいてはどうかであろうか。この章では、ナポリの社会センター「オフィチーナ99」Officina 99を拠点に活動を開始した二つのグループ、99ポッセとアルマメグレッタを例に、両ポッセの音楽スタイルの特徴を概観した後で、彼らにとってナポリ方言およびナポリの音楽的伝統がどのような意味を持ち、どのような機能を果たしていたかを考察したい。

2-1. 99ポッセ

2-1-1. アクチュアリティの詩学

社会センター「オフィチーナ99」と切っても切り離せない99ポッセとはどのようなグルー

ブだったのだろうか。ボーカルのズルは、99ポッセにとって音楽が何を意味していたかを次のように振り返っている。

俺たちの関心にあったのはもっぱら政治活動であって、音楽は完全に政治の手段だった。ポッセの経験を積む中で、思想を広める上で、ビラや集会よりもはるかにすぐれたコミュニケーション・ツールを手に入れているってことが分かったんだ¹⁷⁾。

90年代のナポリの音楽を代表し、イタリア全土におけるヒップホップ音楽の普及にとって最も重要なグループの一つであった99ポッセにとって、音楽は政治活動のためのツールであり、少なくとも彼らの認識の中では、本質的なものではなかったということになる。

それを裏づけるように、99ポッセの主要メンバーの音楽的嗜好性には統一性がない。ズルは、ロックの古典、メタル、ブルース・スプリングスティーン、ラップ、ラガマフィン、キーボードのサーシャ・リッチ Sacha Ricci はジャズ、マリア・ディ・ドンナ Maria Di Donna (メグ Meg) はビートルズ、ベースのマッシモ・ヴァレリオ Massimo Valerio はハードコア・パンク、サンプラーのマルコ・メッシーナ Marco Messina はパンク、ニュー・ウエーブ、サイケをそれぞれ愛好し実践してきた¹⁸⁾。グループの音楽的实践をカテゴリーするヒップホップやラガマフィンを挙げているのはズルー人だけである。

その一方で、彼らの育った家庭環境を見てみれば、その音楽性以上に共通点が見受けられる。ズル、メッシーナ、リッチの両親はイタリア共産党に批判的な極左で、ヴァレリオの家庭は活動家ではなかったが左翼、メグの父親は共産党の運動員であった¹⁹⁾。それぞれに立場は異なるが、60年代から70年代にかけて左翼思想に身を置いていた両親のもとに生まれ育ったことを共通点として挙げるができるだろう。

オフィチーナ99は、ナポリ駅南東部の「工業地区」の工場跡地を占拠した社会センターである。「工業地区」とは言いながら、80年代後半には既に廃墟化が進み、オフィチーナ99が誕生した90年代初頭には、犯罪と麻薬の温床となっていた。当初は、ナポリ大学文学部校舎を占拠したパンテラーの大学生と、70年代のアウトノミアの流れを汲み80年代から市内で社会センターに取り組んでいたC.C.N (ナポリ共産主義団)によって運営され、パンテラーの経験を生かしたコンサートやシネフォーラムが主要な活動内容ではあったが、反麻薬キャンペーンや子供たちへの教育活動、女性に対する相談など、地域との交流も盛んに行われた。少なくとも、スタートから数年のオフィチーナ99は、文字通り大都市の周縁で見捨てられた地域を一つのコミュニティとして活性化させようという意図を持っていて、そのコミュニティが、センターの中核にいた99ポッセの現実であったのだ²⁰⁾。

1991年、西側諸国最大の共産党であったイタリア共産党は、ソヴィエト連邦の崩壊にあたって社会民主主義へと舵を切り、「左翼民主党」(PDS)と、党内左派による「共産主義再建党」(PRC)に分裂する。99ポッセのデビュー曲は、議会外左翼の「赤い」若者として、イタリア共

産党の低迷ぶり、本来的な「赤い」立場にこだわっていることを誇示する共産主義再建党への批判を歌った《ラファニエッロ》Rafaniello (1992)であった。外側は赤いが中身は白い小さなラディッシュ（ナポリ方言で「ラファニエッロ」）を、表層的な振る舞いや立場だけが左翼的であり、本質的には他の党と変わらない「白い」議員を揶揄したその歌詞には、直接的なメッセージにこだわる99ポッセの特徴が既に現れている。

お前は鎌と槌が好きだって、言われてる／それでも共産主義の再建を考えてるってんなら／
そいつは、あーんまりにもすげえこと／それじゃお前は／ラファニエッロ／外は赤いが中身
は白い、ヤー！／ラファニエッロ、ラファニエッロ²¹⁾

99ポッセの楽曲は、その後も「活動家」としての具体的な経験と主張に裏づけられていった。1993年には、《走れ、走れ、若者よ》*Curre curre guagliò*を含むアルバム『走れ、走れ、若者よ』を発売し大ヒットを記録、全国的な音楽賞であるタルガ・テンコの方言アルバム賞を受賞している。冒頭の数字の羅列は、警察によって彼らが最初に社会センターを強制退去させられた日付であり、歌詞の中にも、オフィチーナ99の姿勢が熱く語られている。

1991年9月22日／どうってことない一日だけど、誰かにとってはそうじゃない／何日も、
何か月も、何年も前から闘っている誰かにとっては／それはこの国を檻にしようとしている
奴らに対する闘争／抑圧しながら、聞いてくれ俺の言葉を、抑圧しながら／たったひとり
で告発し、闘ってるんだ、その糞野郎ども相手に／それから、疎外が何を意味しているのか
をよく分かっている／正確に言えば、社会センター「オフィチーナ99」を／愛すること
でどんな代償を払うのかってこと。／走れ、走れ、若者よ／この憎しみと、それから愛情の
こもった言葉を聞いてくれ

自らの社会センターでの活動を、サンプリングやレゲエのリズムに乗せて、時には即興の歌詞によって歌うというスタイルから分かるように、99ポッセにとって何よりも重要なのは「アクチュアリティ」であった。今まさに、自分の、そして自分のコミュニティであるオフィチーナ99で起こっていることや身に降りかかっていることを、具体的な経験を踏まえて語るのだ。アルバム『走れ、走れ、若者よ』には、1992年2月1日に、ナポリのプレビシート広場でのデモが終了した間際に逮捕され収監された、ズルの個人的経験を語った《報復のラップ》*Rappresaglia*も収録されている。

そうするうちにも、太陽が強く照り映えるプレビシート広場／そして俺は闇の中、地団駄踏
んで、茫然として／依然としてたくさんの番人、鍵に鉄柵／最高の思い出が脳裏をよぎる／
仲間たちと、兄弟たちみんなと闘った闘争が／けれども鉄柵が閉まる、けれども鉄柵が閉ま

る, けれども鉄柵が閉まる

そんな彼らの楽曲においては, とりわけズルが担当するラップの箇所は, 「ルーカ・ベルシコ」通称「ズル」という個人が語る一人称単数形がその最も特徴的な形式となる。メグが加入した1994年以降, 99ポッセはズルとメグのツイン・ボーカル体制を取り, イタリア語によるメグの詩的で内省的な歌詞が目立つようになるが, 98年のアルバム『ショート回路』*Corto circuito*に収められた《大統領への手紙》*Lettera al Presidente*は, 初期のスタイルが依然として健在であることを示している。

はじめまして／俺はズル, 大統領にご挨拶／場違いな調子が多少きつくなってもお許しを／大統領, 大事な話だ／頭に巣くった考えのせいで, 俺は苦しんでいる。／聞いてくれ／あんたは俺を知らないだろうが, あんたは俺の代表なんだ／俺をはじめとするたくさんの人たちの

2-1-2. 99ポッセとナポリ方言

99ポッセは, ビスカ *Bisca* とのコラボ曲《目覚めよ, 若者たち》*Scetateve Guagliù* や《走れ, 走れ, 若者よ》のタイトルや曲調から, ナポリの路上の怒れる「若者」のイメージが先行しているが, 楽曲中には必ずしもナポリ方言ばかりが使用されているわけではない。《走れ, 走れ, 若者よ》は, ナポリ方言の語彙が挿入された会話体のイタリア語で書かれていて, 後半部分になってようやくナポリ方言のみの箇所が出てくるほどである。楽曲のほとんどの歌詞を書いているボーカルのズルは, こうした混淆的に使用されたナポリ方言を, 言語の区分を超えた「俺たちの言葉」としている。

俺たちが実際に話しているのは, 俺たちの言葉であって, 生粋の方言じゃない。それは, ナポリ方言であれ, イタリア語であれ, 英語であれ, 自分の言葉を話したいという欲求であって, 古典的な政治の言語に対する拒否なのさ²²⁾。

別のインタビューでは, そうした「俺たちの言葉」についてより言語学的に分析している。

(楽曲のナポリ方言は) 少々イタリア語化した, 少々柔らかくなった方言で, トトの映画やエドゥアルド・デ・フィリッポの喜劇で有名になったナポリ方言だ。要するに, 大衆が近寄りやすくなったナポリ方言だ。これは俺にとって, 文化的な戦略ってわけじゃない。まさしく俺が喋っている言葉なんだ。生粋の方言なんて, もうずいぶん前から, ナポリじゃ喋るやつはいない²³⁾。

事実ズルはまた「普段俺が話しているのはイタリア語だが、『今』と言おうとすれば、そこは方言になる」²⁴⁾と、イタリア語の会話の中にも時折ナポリ方言の語彙が挿入される状況を具体的に説明している。それはある時には、方言が引用されたイタリア語であったり、イタリア語と方言の中間領域である「地域的イタリア語」であったり、イタリア語化された方言になったりと、イタリア語と方言の間を自由に浮遊する言語空間である。

ズルは1970年、ナポリのコッリ・アミネイ地区で生まれ、80年の地震の後に郊外のジュリアーノに一家で移り住んだ。その後ナポリ中心街のジェノヴェージ高校に通い、ナポリ大学文学部に進学している。彼のような境遇の若者が、生粋の方言ではなく「少々イタリア語化した」ナポリ方言を使用しているのは、彼らが思春期を迎えていた80年代後半から90年代にかけてのイタリアで、上述したように、80%以上の人口が既にイタリア語を習得していて、地域の方言と使い分けている言語状況を裏付けている。

だがズルは別のインタビューで、楽曲の言語が、彼自身日常生活で使っている言語よりも、よりナポリ方言に傾いていることを暗示している。社会センターに出入りする「労働者や、失業者や、不法占拠者たち」といった、ナポリ大学の文学部の学生であったズルに比べれば、明らかにイタリア語よりも方言の使用に傾いている人々を想定しているのだ。

ナポリ方言で歌うという選択は、どちらかという、伝統に敬意を表してというよりも（俺たちは伝統に対して当然ながら立っているわけで）、俺たちが絶えず参加している集会やデモの公式の言語を利用したいということからくるんだ。そこには、労働者や、失業者や、不法占拠者たちも来ているわけだから²⁵⁾。

パンテラ運動によるナポリ大学文学部の占拠からオフィチーナ99へ、「完全に政治に従属している」音楽²⁶⁾という99ポッセの立場からすれば、楽曲の構成要素の一つである言語もまた、政治的な意味を担わざるをえない。だが、政治的な主張を第一に考えながらも、自らのコミュニティであるオフィチーナ99とそこに出入りする者たちを「教化する」という意識はそこには見られない。むしろ彼らの側に歩み寄って、彼らの思考や習慣に近いナポリ方言と、自らが日常的に使うイタリア語とナポリ方言が混淆した言語との間で「俺たちの」言語空間を作ろうとする行為が、99ポッセの特徴であると言えるだろう。そこには、双方向型のコミュニケーションとともに、ある種戦略的な姿勢が見受けられる。さらには、彼らに向かって「マイクを通して山のような汚い言葉を言うのを、本当に楽しんでいる」²⁷⁾という戯れ感覚もまた、99ポッセが単なる政治的ポッセには終わらず、アーティスト集団としてナポリのみならず広い成功を収めている要因であろう。

2-1-3. 99ポッセと音楽的伝統

99ポッセの伝統に対する基本的な姿勢は、なによりもまず、アクチュアリティというその詩

学の視点に裏付けられている。伝統や古典文化は、それが現代的な文脈において訴えかける力を有している限りにおいて、意味を持つというのだ。

俺が、伝統と現代をつなぐ点を作り出そうと考えるとしたら、それは紛れもなくそのことが念頭にある。つまり、伝統について、そして伝統から、今現在俺たちが生きている時代により近いものを取り戻し、それを今現在俺たちが生きている時代と共存させようと考えた時なんだ。伝統や古典的な文化は、そこにアクチュアリティを見いだせる時に意味が生じる²⁸⁾。

だがその一方で、アクチュアリティを喪失した伝統についても、彼らはけっして否定的な意見だけを述べているわけではない。例えばカンツォーネ・ナポレターナの歴史的な成功が自らの活動にもたらしている恩恵を、「幸運」と呼んでいる。

俺たちにとって幸運なことに、カンツォーネ・ナポレターナは長年にわたってイタリア全土のカンツォーネだった。そんなわけでイタリア人の大半は、たとえ単語が分からなくても、ナポリ方言が分かるんだ。俺たちは最初、南部よりも北部で成功を取めている。俺たちはナポリに、輸入品みたいにしてたどり着いたんだ²⁹⁾。

その客観的で冷静な態度は、先に見たナポリ方言の使用についての戦略的な彼らの思考と通底するものがある。そしてそれ以上に、ナポリの音楽文化の伝統の圧倒的な存在感とそれに対する自覚を読み取ることもできる。スッド・サウンド・システムは犯罪に支配された都市に対抗するために農村の伝統音楽を取り入れているが、そこには農村地域の言語や文化の再提起があった。ところがナポリの場合は、19世紀から20世紀にかけてカンツォーネ・ナポレターナがイタリアの歌の同義語となるほど地域を超えた成功を取っていて、そこにはもはや再発見や再提起の余地は残されていない。また、ローカル・アイデンティティを提起するには、ナポリはあまりにも大都市であり多様性が交差していて、単一のアイデンティティに収めようとすれば、アクチュアリティを喪失したステレオタイプの表象に墮してしまふ。そしてデビュー当時の99ポッセは、カンツォーネ・ナポレターナという遺産を「幸運」としながらも、自身の楽曲にナポリの音楽的伝統を積極的に取り入れてはいない³⁰⁾。

例外的なのは、伝統的な舞踊曲「タンムリアータ」に対するアプローチである。ビスカの《闇仕事のタンムリアータ》*Tammurriata del lavoro nero* (1994) を合同ライブの際に歌っている³¹⁾ し、ファーストアルバム『走れ、走れ、若者よ』収録の楽曲《ナポリ》*Napoli* はアラブ的な旋律を取り入れたタンムリアータの一曲である。だがそれは、ラガマフィンやラップを介した、「ルーツ音楽」を求めての再発見ではない。《ナポリ》の場合は、カンツォーネ・ナポレターナがけっして歌ってこなかった、都市下層部の犯罪や貧困の現実が畳みかけるように訴えられていて、タンムリアータの「伝統的」なリズムがそこにアイロニーを生み出している。ナポリ＝タンムリ

アーティストというステレオタイプが、効果的に裏返しされているのだ。

2-2. アルマメグレッタ

2-2-1. 多様性と複数の声

1990年代のイタリアを特徴づけているもう一つの要素に、多様性といかに向き合うかという問題があった。それが顕著に現れたのは、80年代から次第に増加しつつあった、イタリアへの移民の増加であった。イタリアは伝統的に移民送り出し国であったが、1975年に流入人口が流出人口を上回り、1980年代にはイタリアに流入する移民が加速的に増加した。移民人口が60万人に達した1989年8月、南アフリカ共和国からの移民ジェリー・エッサン・マスロが、カゼルタ郊外で殺害された。この「マスロ事件」に対して、イタリアで初となる反人種差別と移民保護を謳ったデモがローマで行われ、およそ20万人が参加して耳目を集めた。こうした世論を受けて、翌1990年2月にいわゆる「マルテッリ法」が制定された。

その一方でイタリアはこの時期、EUというさらに大きなコミュニティの中の一地域となり、多様性の中の一つのピースとしての認識を新たにしなければならない時期に差し掛かっていた。こうした多様性をめぐるきわめて現実的な問題に対して、優れた感性で向き合い独自の表現によって昇華させたポッセが、アルマメグレッタであった。

アルマメグレッタの結成は1988年にさかのぼるが、当初はR&B系のバンドで、歌詞のほとんどが英語であった。グループが大きく変わるのは、1991年にライス Raiz (1967-, 本名ジェンナロ・デッラ・ヴォルペ Gennaro Della Volpe)³²⁾とキーボードのパブロ Pablo (本名パオロ・ポルカリ Paolo Polcari) が加入した時であった。以降、歌詞と作曲のほとんどをライスが担当し、そして音楽的にもキーボードの重要性が増していく。音楽的な志向も、ラガマフィン、そして何よりダブがその基調となった。

新生アルマメグレッタは、同年5月1日に占拠されたばかりのオフィチーナ99を拠点の一つとして活動し、99ポッセとも親交を結び、合同ライブも行っている。だが、99ポッセとは異なり、少なくとも直接的には、政治的な運動や主張を音楽と関連させていない。

俺たちの政治との関係はとても個人的であって、確固としたものではない。俺たちが表現しているのは、自分自身だけなんだ³³⁾。

だがそれは世の中の動向に対して何ら意見を表明しないという宣言ではなく、あくまで特定の政治的信条をグループや楽曲の立場と重ね合わせてはいない、ということに過ぎない。グループの「詩人」であるボーカルのライスには、具体的な政治的立場には集約されないもののメッセージ性が強く、その歌詞には明確なメッセージ性が読み取れる。それは「混淆」や「混血」を称揚し、純血主義に対して徹底的に抗う強い姿勢である。

それは、純潔からは何も生まれない、全ては混淆から、「混血」から生じるという強い確信なんだ。そしてそれが、アルマメグレッタの中心的な考えなのさ³⁴⁾。

そうした彼らのメッセージと思想は、デビュー曲《ハンニバルの子供たち》*Figli di Annibale* (1993) において既に明白に見て取れる。同曲の歌詞はマルコム X の演説に基づいている³⁵⁾。それは、イタリア人はポエニ戦争のカルタゴの英雄ハンニバルの子孫であり、「そんなわけで多くのイタリア人は浅黒い肌をしている」ため、イタリア系アメリカ人が黒人を差別するのは道理に合わないという、きわめて衝撃的な発言をしている箇所である。

けれども、ハンニバルは象でアルプスを越えた、9万人のアフリカ人を連れて。／ハンニバルはローマ人を破り、15年から20年にわたってイタリアに君臨した／そんなわけで、多くのイタリア人は、浅黒い肌をしている／そんなわけで、多くのイタリア人は、黒い髪をしている。

ライス自身「俺たちが作った唯一のスローガン」と定義している³⁶⁾《あっち行け》*Fattallà* (1993) は、アルマメグレッタの純血主義への批判が直接的に表明された楽曲である。《あっち行け》は、歌詞がライスの思想とは全く異なり、移民に対する排外主義者の台詞を再現したものになっていて、言ってみれば演劇的な「登場人物」の台詞のようなものである。

あっち行け、俺たちと一緒にいちゃいけねえ／あっち行け、おら！ 俺たちにだって場所がねえんだ／お前の腹が減ってようが、俺たちには関係ねえ

アルマメグレッタの多様性は、移民をめぐるテーマの問題だけでなく、「声」の複数性と分ちがたく結びつけられている。《あっち行け》には、登場人物的な排外主義者とモラルを説く語り手という二つの声が登場している。語り手の方は、「あっち行け」という排外主義者の言葉を取り込みながら、多様性を排除する不寛容な社会を批判している。

あっち行け、あっち行け、それが新しい流儀／多様性の居場所もありゃしない

こうした声の多様性あるいは複数性への関心は、歴史学者 Martin Bernal の『黒いアテナ』*Black Athena* (1987, 1991) に着想を得た《ブラック・アテナ》*Black Athena* (1998) に、より自覚的な形で試みられている³⁷⁾。ここでもアルマメグレッタは、《ハンニバルの子供たち》の元となったマルコム X の演説と同様、バナールの主張の歴史的な価値や信憑性を止揚して、彼らのテーマである多様性を楽曲に込めるための「サンプリング」として活用している。

《ブラック・アテナ》は、アメリカ人ラッパーのドレ・ラヴ Dre Love とライスのツイン・

ボーカルの曲であるが、両者の役割は、その言語（英語とナポリ方言）同様、明確に分かれている。ドレ・ラヴは「真実」を述べるコメンテーターとして機能し、いわゆる「登場人物」としての特性は与えられていない³⁸⁾。

原初の間人よ、お前は知った、我々がみなアフリカ人であることを、そうだ自分を知ること
で私は自己を高めたのだ、あの埃をかぶった本を書架から取り出して、真実を読み、真実を
読み、学術はティンブクトゥで作られた、世界の中心はアフリカ、太鼓のリズムはアフリカ
から

一方、ライスは、アフリカのジャングルから出てきた「黒い男」という明確な特性を与えられた
登場人物として歌う。「黒い男」の言葉は怒りに満ちた激しい口調で歌唱され、「お前は俺を馬
鹿にしないで見なくちゃ」と、この楽曲の送り手である地中海の「白い男」たちに、同じ祖先を
持つ兄弟であることを訴えかける。

よく聞いてくれ、俺の名前で呼んでくれ、俺はふざけるつもりはねえ、ふざけるには満腹
じゃなきゃいけねえが、俺の腹は空っぽ、本当に、お前は俺を馬鹿にしないで見てくれなく
ちゃ、俺たちの祖先は同じなんだから、信じられねえか？俺が誰かって？俺はジャング
ルの中からやって来た黒い男

そしてリフレイン部となるサビの箇所では、英語のコメントとナポリ方言の「台詞」という複
数の声が併置され、競い合うようにそれぞれの特徴を前面に押し出している。

振り返れ、振り返れ、アテネは黒かった、アテネは黒かった、振り返ってみれば／
お前、鏡に映った自分をよく見ただろう、お前の面がどんな色をしてるのか／

2-2-2. アルマメグレッタとナポリ方言

アルマメグレッタのメンバー、とりわけライスは、楽曲中のナポリ方言の使用について積極的
に語っている。彼が挙げている理由には、個人的な理由から表現的な理由、そしてグループのアイ
デンティティに関わるものなど様々なレベルがあり、ナポリ方言へのこだわりが、彼らの楽曲
同様、重層的であることがうかがえる。

ライスが一番の理由として挙げているのは、日常生活の場において、基本的にはナポリ方言を
使っているため、自分にとって自然であるという個人的な事実である。

俺の場合、70%は方言を喋り、イタリア語は30%ぐらいだ。イタリア語を話すのは、例え

ばインタビューを受けている時とか, 特定の状況においてなんだ³⁹⁾。

同インタビューの他の箇所では, 「ナポリ方言は, イタリア語よりもはるかにレトリック的なところがない」「それに, 方言を使うってことは, 体制の言語を使おうとはしないってということでもある」とも語っている。つまりライスにとってイタリア語は「レトリック」と「体制」の言語であり, 「混淆」を基調とした自らの表現にはそぐわない。空洞化したレトリックと体制の言語から逃れるためには, 彼自身, 日常の会話の「70%」で使用しているナポリ方言という具体的な現実を対置させる必要があるのだ。

イタリア語をマスメディアと支配的な体制の言語として批判し, 若者言葉やスラングや方言がある種のカウンターカルチャーとして使用する傾向は, 社会センターを拠点とするポッセに共通してみられるが, アルマメグレッタの場合はさらに一步踏み込んだ提言が見られる。ライスはナポリ方言が, イタリア語や英語以上に「国際的な言語」であると主張している。

方言はすばらしく直接的で, 感情を旅させ言いたいことの振動に到達させることができるから, イタリア語ばかりか英語よりもはるかに音楽的で国際的な言語だ⁴⁰⁾。

イタリア語はイタリアの国家言語であり, そしてイタリアは当時 EU に帰属しつつあった。つまりイタリア語で歌うということは, 不可避免的に, イタリアやヨーロッパという「体制」に帰属することを意味している。一方, 国家やヨーロッパという枠組みに属さないナポリ方言は, そうした境界を越えて自由に「感情を旅させ」ることができ, 世界中の「南」と繋がる可能性を秘めている。

ナポリ方言は(中略)まさにその音によって魅了することができる。その音こそが, ヨーロッパだけに帰属させておこうとする境界を越えて, おそらくは他の「南」とより同質的な, 南イタリアの文明についての異なる視点をもたらすことができる⁴¹⁾。

そうした「国際的」な言語で歌うことで, レゲエやダブといった世界の「南」の音楽と繋がることもできる。ナポリ方言の使用は, 彼らの音楽的な選択に深く関わっているのだ。

だが, 確かにナポリ方言は体制の言語ではないが, 特定のコミュニティの価値観と伝統が濃厚な言語であり, 偏狭なローカリズムに陥る危険性もある。ライスはこうした懸念を一蹴し, アイデンティティを持たないことがナポリのアイデンティティだと語っている。

ナポリのアイデンティティというのは, 非アイデンティティなんだ, 俺たちは, この町に帰属するっていうことは, 何ものにも帰属しようとしなくていいことだって考えるのが好きなんだ。ナポリはスポンジみたいなものだ。ベンヤミンはこの町を「多孔的な都市」と定義している

が、それは、ドアがいつでも開いていて、入ってきて留まろうとする奴がいても、誰も追いつ出そうとはしないっていうことだ⁴²⁾。

ローカルにこだわりながら、特定のコミュニティへの帰属意識を持たないことが、国境を越えた「アルマメグレッタ (さまよえる魂)」の音楽表現を可能にしているのだ。

2-2-3. アルマメグレッタと音楽的伝統

アルマメグレッタとナポリの音楽的伝統との関係について語る際に、常に引き合いに出されるのが、彼らのセカンド・アルバム『サナコーレ 1.9.9.5』*Sanacore 1.9.9.5* (1995) である。同アルバムは批評家の評価も高く、「ダブのリズムとナポリの伝統を魅惑的な混淆によって溶け合わせたサウンド」「レゲエと地中海、ナポリの音と空間的なダブとワールドミュージック」⁴³⁾と、ナポリ音楽の伝統をレゲエ、ラガマフィン、ダブと融合させた点が特に注目を集めた。ライス自身、そうした自作に対する批評を肯定するような意見を述べている。

俺たちは、ナポリの伝統をさらに徹底して究明し、それと同時に、ジャマイカの伝統がもたらすものを究明しようとしたんだ⁴⁴⁾。

だが、ナポリの音楽的伝統は、他の南部のポッセたちが活用したプーリアやサルデーニャのそれとは違い、きわめて重層的で複雑である。いわゆる民族音楽や民謡、俗謡とヒップホップの間に、何といっても19世紀後半から20世紀前半まで世界を席卷したカンツォーネ・ナポレターナの黄金時代があり、その後も、ロック、フォーク、ジャズ、ブルースと様々なジャンルにおいて間断なく新しい音楽思潮が生まれてきたのだ。

アルバム『サナコーレ 1.9.9.5』でまず目立つのは、ナポリ音楽祭的な要素である。《忘れないで》*Nun te scurdà* のメロディーは明らかにカンツォーネ・ナポレターナのそれであり、《海の入らない路上にて》*Pe' dint' 'e viche addò nun trase 'o mare* の歌詞は、ナポリ音楽祭の常連詩人サルヴァトーレ・パロンバ *Salvatore Palomba* (1933-) が手掛けていて、《サナコーレ》*Sanacore* のボーカルを担当しているジュリエッタ・サッコ *Giulietta Sacco* (1944-) は、60年代後半から70年代にかけてナポレターナの世界で活躍した女性歌手である。

だが《敵対する愛》*Ammore nemico* のボーカルは、商業主義的なナポリ音楽祭に対して批判的であった70年代のフォークリバイバルのグループ「エ・ツェーツイ」*'E Zezi* のマルチェット・コラスルド *Marcello Colasurdo* (1955-) である。また《サナコーレ》は、農村地域の復活祭で農婦が歌った民衆歌を基にしているため、民衆歌とカンツォーネ・ナポレターナの緊張をはらんだ関係性を考えれば、ジュリエッタ・サッコが歌うのは不自然にも思える。

けれども、文化的な純潔主義を忌避する彼らにとって、ジャマイカの音が一つではありえないように、ナポリの音楽的伝統も単一ではない。そして、表現方法や音楽観から対立しているナポ

りの複数の音楽的伝統を併置することを可能にしているのが、サンプリングであり、ダブであり、アルマメグレッタの音楽なのだ。

ダブは俺たちにとって、世界を一周させてくれる船へのアクセスであり乗船切符のようなものだ。民族や文化といった檻の外へ出る可能性であり、あらゆる意味において自由であろうとする試みなんだ⁴⁵⁾。

マルコム X からナポリの伝統的音楽文化へ、そして「黒いアテネ」というアフリカとの対話と、アルマメグレッタは純潔を忌避して旅をする。「多孔性」というベンヤミンの述語に触れながら、ナポリの文化的アイデンティティを「何ものにも属さない」ことだとしたアルマメグレッタは、自らの音楽的伝統に取り込まれることなく、むしろそれを外国の音楽文化と掛け合わせながら、その関係性の中に自らの立場を見出していたと言える。

おわりに

99 ポッセとアルマメグレッタは、同時期に同じナポリの社会センターで活動し、初期には共同ライブも行っている。つまりは、多くの価値観を共有していると言える。だが、方言や地域の伝統音楽に対する彼らの考え方やアプローチには、重なり合う部分がありながらも、むしろそのために、相違点が際立っている。

政治的なメッセージの伝達を音楽活動の中心に据えている 99 ポッセにとって、ナポリ方言の使用は地域コミュニティとのコミュニケーションを重視した選択であり、伝統音楽については、その恩恵を十分に認識しながらも、アクチュアリティを喪失している場合には評価の対象としていない。一方のアルマメグレッタは、体制に属していない言語としての方言の自由さを重視し、何ものにも属していない自由な立場にいるという自負から、地域の音楽的伝統を取り入れることにも拘泥していない。

ナポリの同じ社会センターを拠点にデビューしている同世代のポッセにおいてもこうした違いがみられるのであれば、他地域の社会センターのポッセについては言うまでもないだろう。90年代前半は、イタリア全土で方言についての認識が変化しつつあった時期であったため、特に南部ポッセにはその使用が広く見られはするが、具体的な方言の使用や伝統音楽との関係においては、それぞれのポッセの、社会的、政治的、音楽的、美学的な認識によってその意味が異なる。ポッセたちは地域の現実との関係の中で、それぞれが感じる周縁性を表現していた。共通点は当然のことながら目立つものの、その違いの中からこそ、個と社会との関係、そして表現のあり方が浮かび上がってくるのだ。

注

- 1) 北川 (2010), p. 292.
- 2) Dines (1999), pp. 93–94. だが, 北川は1985年に相次いで起こった二つの事件も挙げている。6月9日には, 賃金物価スライド制 (スカラ・モービレ) の改正を定める暫定措置法の撤廃を求めた国民投票で撤廃反対が多数派を占め, 賃金上昇を死守しようとした労働総同盟とイタリア共産党が惨敗した。左翼の活動家や労働者にとって, 労働組合も共産党も自分たちの代弁者たり得ないことが明らかになったのだ。また10月には, 学校の民営化路線に反発した中高生が学校を占拠するという, 70年代の運動を想起させる事件が起こっている。
- 3) Dines (1999), p. 93.
- 4) 北川 (2010), p. 292.
- 5) BennettとPetersonによれば, トランスローカル・シーンにおいては「ローカル・シーンが拡散し」「レコーディングやバンドやファンやファンジンの交換を通じて, お互いに影響を与え合う」。Bennett and Peterson (2004), in Scarparo & Stevenson (2018), p. 46.
- 6) Scarparo & Stevenson (2018), pp. 6–7.
- 7) Osumareは日本, ロシア, フランスなどにおいてヒップホップが浮き彫りにした, それぞれの国に固有の「周縁性」を分析している。Cf. Osumare (2007), pp. 61–104.
- 8) De Mauro (2011), p. 130.
- 9) Sottile (2013), p. 20.
- 10) Berruto (1994), in Sottile (2013), p. 21.
- 11) Sottile (2013), p. 26.
- 12) Antonelli (2007), p. 32.
- 13) Sottile (2013), p. 28.
- 14) Aime e Visconti (2014), p. 107.
- 15) Plastino (1999), pp. 60–67.
- 16) Scarparo & Stevenson (2018), p. 109.
- 17) Dello Iacovo (2014), p. 163.
- 18) Dello Iacovo (2014), p. 216.
- 19) Ibid.
- 20) Dines (1999), pp. 96–97.
- 21) それに対して, 彼らは中身までが赤い「トマト」を自認していると歌詞は続く。トマトはナポリ料理を象徴する野菜でもある。
- 22) Savonardo (1999), p. 190.
- 23) Goffredo Plastino (1996), p. 89.
- 24) Plastino (1996), pp. 88–89.
- 25) Dello Iacovo (2014), p. 164.
- 26) Dello Iacovo (2014), p. 163.
- 27) Dello Iacovo (2014), p. 164.
- 28) Plastino (1996), p. 91. ズルは, 「現代性」を失った伝統や古典文化の例として, 70年代に活躍したナポリのフォーク・グループであるNCCPとポミアアーノ・ダルコの'E Zesiを挙げている。とりわけ'E Zesiは, 労働運動の中から出てきた政治的な音楽集団であり, 活躍期にはきわめて70年代的な問題意識を提起していたのであるが, ズルはここで, 90年代的な文脈における「現代性」を問うていると思われる。
- 29) Aime & Visconti (2014), p. 108.
- 30) 1994年以降, ダニエーレ・セーペやビスカとのコラボレーションの経験から, ナポリの伝統音楽,

- とりわけアラブ由来の短調が自らのラップと相性がいいことに気づいたと述べている。Savonardo (1999), p. 191. 1998年にはNCCPと合同ライブを行っている。
- 31) 同曲は1944年のカンツォーネ・ナポレターナ *Tammurriata nera* をベースに、「黒い子供が生まれた」という歌詞内容を「闇仕事（黒い仕事）が生まれた」という同時代の社会問題に置き換えてアレンジした一曲で、当然ながら単純なカバー曲とは言えない。
 - 32) 以降「ライス」と表記する。
 - 33) Savonardo (1999), p. 189.
 - 34) Savonardo, p. 182.
 - 35) Savonardo, p. 184.
 - 36) Savonardo (1999), p. 182.
 - 37) ギリシア文明の起源をエジプトに求めた同書は、発売と同時に多くの批判にさらされて、2001年には『「黒いアテナ」批判に答える』という著書まで刊行されている。
 - 38) 以下、ライスのナポリ方言のラップを明朝体で、ドレ・ラヴの英語の「コメント」をゴシック体で表記する。
 - 39) Scholz (1998), p. 173.
 - 40) Pestalozza (1996), p. 58.
 - 41) Aime & Visconti (2014), p. 104.
 - 42) Pestalozza (1996), p. 56. ベンヤミンは1925年の論考の中で、「ナポリの生の法則」を、街の素材となっている凝灰岩に着目して「多孔的」と評している。マッシモ・カッチャーリがクラウディオ・ヴェラルディとの対話(1992年)の中で紹介して以降、「ナポリ=多孔的都市」は、ナポリ文化論の重要な概念となっている。Cf. ベンヤミン (1997), Velardi (1992).
 - 43) Pestalozza (1996), pp. 70–71.
 - 44) Plastino (1996), p. 85.
 - 45) Pestalozza (1996), pp. 60–61.

参考文献

- Aime, Marco e Visconti Emiliano (2014), *Je so' pazzo. Popo e dialetto nella canzone d'autore italiana da Jannacci a Pino Daniele*, EDT, Torino.
- Antonelli, Giuseppe (2016), *L'italiano nella società della comunicazione 2.0*, Il Mulino, Bologna.
- Dello Iacovo, Rosario (2014), *Curre curre guagliò. Storie dei 99 Posse*, Baldini & Castoldi, Milano.
- De Mauro, Tullio (2011), *Storia linguistica dell'Italia unita*, Laterza, Roma-Bari.
- Dines, Nicholas (1999), *Centri sociali: occupazioni autogestite a Napoli negli anni novanta*, in *Quaderni di Sociologia*, vol. XLIII, pp. 90–111.
- Mitchell, Tony (2001), *Fightin' da Faida. The Italian Posses and Hip-Hop in Italy*, in AA.VV., *Global noise. Rap and Hip-Hop outside the USA*, Wesleyan University press, Middletown.
- Osumare, Halifu (2007), *The africanist aesthetic in global hip-hop*, Palgrave Macmillan, New York.
- Pestalozza, Alessandro (1996), *Almamegretta*, Arcana editrice, Padova.
- Plastino, Goffredo (1996), *Mappa delle voci. Rap, Raggamuffin e tradizione in Italia*, Meltemi editore, Roma.
- Savonardo, Lello (1999), *Nuovi linguaggi musicali a Napoli. Il Rock, il Rap e le Posse*, Edizioni Oxiana, Pomigliano D'Arco.
- Scarparo, Susanna & Stevenson, Mathias Stherlando (2018), *Raggae and Hip Hop in Southern Italy*,

Palgrave Macmillan, Gewerbestrasse.

Scholz, Arno (1998), *Neo-standard e variazione diafasica nella canzone italiana degli anni Novanta*, Peter Lang, Frankfurt.

Sottile, Roberto (2013), *Il dialetto nella canzone italiana degli ultimi venti anni*, Aracne, Roma.

Velardi, Claudio (a cura di) (1992), *La città porosa. Conversazioni su Napoli*, Cronopio, Napoli.

北川眞也 (2010) 「イタリア, 1977年以後」, フランコ・ベラルディ 『NO FUTURE—イタリア・アウトノミア運動史』, 洛北出版, pp. 273-308.

ヴァルター・ベンヤミン (1997) 「ナポリ」, 『ベンヤミン・コレクション 3 記憶への旅』所収, ちくま学芸文庫, pp. 143-162.

