

平成16年度－平成17年度科学研究費補助金
基盤研究(C)(2)研究成果報告書
課題番号 16520205

**20世紀ポピュラー音楽の言葉：
その文学的および社会的文脈の解明**

**Words in 20th-Century Popular Music:
Analyses of Their Literary and Social Contexts**

研究代表者 田所光男
名古屋大学大学院国際言語文化研究科・教授
平成18年2月

KAKEN
16520205

**20世紀ポピュラー音楽の言葉：
その文学的および社会的文脈の解明**

**Words in 20th-Century Popular Music:
Analyses of Their Literary and Social Contexts**

はじめに

20世紀に飛躍的な発展を遂げたポピュラー音楽は、社会的注目度はかなり高いものの、既存の文化的カノンに縛られて、一般には芸術としてよりも娯楽や産業の観点から語られ、またその意義が高く評価される場合にも、「大衆の心の表現」というように、受容者との大雑把な関係の観点が前面に出されることが多い。もちろん、音楽複製技術や音楽産業、マス・メディアの発展、とりわけ、大衆社会の出現、といった諸条件に、ポピュラー音楽の発展は大きく依存している。しかし、ポピュラー音楽はその表現形態から見れば、楽曲・歌唱・演奏という音楽固有の要素ばかりではなく、歌詞・舞踊・衣装・舞台などを含む総合芸術であり、こうした芸術性の理解を抜きにしては、その巨大な社会的インパクトの理由を正しく掴むことはできない。本研究は、ポピュラー音楽の総合的理解に向けて、アメリカ・イギリス・ドイツ・フランスの代表的な歌手の歌を中心対象にして、その歌詞が、一方で「高級文化」の諸テキストと、他方で「まじめな」政治的・社会的意識と築き上げるネットワークを解明することを目的とする。

ポピュラー音楽のテキストは、決して隔絶された領域で生成発展するのではなく、一方で、「高級文化」に属する他の諸テキスト（文学・哲学・宗教・政治など）と相互浸透している。韻律・語彙・イメージ・観念、など様々な水準で、詞は先行の文学伝統に汲んでおり、伝統の踏襲と改変は重要な検討課題になる。また、とりわけ20世紀後半においては世界的な規模での思想的革新を取り入れていることも多く、また逆に、ポピュラー音楽が、新しい文学テキストの産出に使われている場合も少なくない。他方、ポピュラー音楽のテキストは、戦争や平和という大きな歴史にかかわる記憶や、また、世代・マイノリティ・性・他者・差別・失業・暴力・ホームレス・人種・移民・植民といった、いわゆる先進諸国の内包する問題を扱うものも少なくない。その明示的な主張や暗示的な表象に見られる政治意識の解明は、ポピュラー音楽のテキスト理解には不可欠である。

本研究では以上のような二方面からのテキスト連関性の分析に基づいて、歌詞の日本語への翻訳も試みる。市場に出回るいわゆる訳詞には、明らかに誤訳と呼ぶべきものが少なくなく、その大きな原因は、原テキストが特定の言語・社会空間の中で担う特別な意味を理解し損ねていることに求められる。

1 研究課題

「20世紀ポピュラー音楽の言葉：その文学的および社会的文脈の解明」
基盤研究(C)(2) 課題番号 16520205

2 研究組織

- 研究代表者 田所光男（名古屋大学大学院国際言語文化研究科教授）
研究分担者 長畑明利（名古屋大学大学院国際言語文化研究科教授）
研究分担者 藤井たぎる（名古屋大学大学院国際言語文化研究科助教授）
研究分担者 布施哲（名古屋大学大学院国際言語文化研究科助教授）
- 研究協力者 粕谷雄一（金沢大学文学部助教授）
研究協力者 久野陽一（愛知教育大学助教授）
研究協力者 柴田哲雄（愛知学院大学教養部専任講師）
研究協力者 ジャン＝リュック・パジェス（前名古屋大学大学院国際言語文化研究科外国人教師）
研究協力者 藤田淳志（愛知学院大学非常勤講師）
研究協力者 瀧藤千恵美（名古屋大学大学院国際言語文化研究科博士後期課程）
研究協力者 尾山晋（名古屋大学大学院国際言語文化研究科博士後期課程）

3 配分類

(金額単位：千円)

	直接経費	間接経費	合計
平成 16 年度	2,200	0	2,200
平成 17 年度	1,300	0	1,300
総計	3,500	0	3,500

4 研究発表

(1) 学会誌等

- 1) 田所光男 (共訳) 「ジャック・ドリオ『運動と人間』、柴田哲雄との共訳、『愛知学院大学教養部紀要』第 52 巻第 1 号、2004 年 7 月。
- 2) 長畑明利 (書評) 亀井俊介監修・平石貴樹編『アメリカ——文学史・文化史の展望』、『アメリカ学会会報』第 158 号、2005 年 2 月
- 3) 藤井たぎる「音楽と公的領域：ルイ・アンドリーセンの《国家》と社会的なもの」名古屋大学大学院国際言語文化研究科紀要『言語文化論集』第 XXVI 巻第 2 号、2005 年 3 月。
- 4) 長畑明利「調和と死——戦意高揚詩としての "Little Gidding"」名古屋大学大学院国際言語文化研究科『言語文化研究叢書 4 古典を読み直す』、2005 年 3 月。
- 5) 藤井たぎる「“ウィーン古典派”の音楽を読み直す」名古屋大学大学院国際言語文化研究科『言語文化研究叢書 4 古典を読み直す』、2005 年 3 月。
- 6) 田所光男「「アラブ系ユダヤ人」言説の解明—「ユダヤ人問題」の転回に向けて—」平成 16 年度名古屋大学総長裁量経費報告書『多元文化と未来社会』、研究代表者吉村正和、2005 年 3 月。
- 7) 長畑明利「ブラックフェイスと風刺——Spike Lee の *Bamboozled* を読む」平成 16 年度名古屋大学総長裁量経費報告書『多元文化と未来社会』、研究代表者吉村正和、2005 年 3 月。
- 8) 長畑明利「John Berryman, "Dream Song 76 Henry's Confession"—声色詩人の暗い告白」「〈訳注式英語詩演習〉」『英語青年』第 151 巻第 4 号、2005 年 7 月。
- 9) 田所光男「メンミにおけるアラブ＝ユダヤ共生言説批判 (I) —「アラブ系ユダヤ人」の声—」名古屋大学国際言語文化研究科紀要『言語文化論集』

第 XXVII 巻第 1 号、2005 年 10 月。

- 10) 長畑明利 «Modernist Aesthetics for Radicalism? -- Why Not?: Response to Linda Wagner Martin, 'The Radical and the Poetic in American Modernism», *Proceedings of the Kyoto American Studies Summer Seminar, July 29-July 31, 2004*, Ed. Hiroshi Yoneyama and Ai Hattori., Center for American Studies, Ritsumeikan University, 2005.
- 11) 田所光男「メンミにおけるアラブ＝ユダヤ共生言説批判 (II) —ジンミー身分への照準—」名古屋大学国際言語文化研究科紀要『言語文化論集』第 XXVII 巻第 2 号、2006 年 3 月刊行予定。
- 12) 長畑明利「Hart Crane の詩の不透明性とセクシュアリティ」名古屋大学国際言語文化研究科紀要『言語文化論集』第 XXVII 巻第 2 号、2006 年 3 月刊行予定。
- 13) 田所光男 (書評) 西川正也著『コクトー、1936年の日本を歩く』日本比較文学会『比較文学』第 48 巻、2006 年 3 月刊行予定。

(2) 口頭発表

- 1) 長畑明利「アメリカ文学研究と教養教育」、日本英文学会シンポジウム「アメリカ文学研究者の英語教育」、他に小林憲二 (兼司会)、柴田元幸、藤森かよこ、大阪大学、2004 年 5 月。
- 2) 長畑明利「Hart Crane の詩の不透明性とセクシュアリティ」日本アメリカ文学会全国大会、甲南大学、2004 年 10 月。
- 3) 長畑明利«Noh and Pound's Voices», The 21st International Ezra Pound Conference, クラリッセ劇場 (ラパロ)、2005 年 7 月。
- 4) 田所光男「エンリコ・マシアス、あるいはアラブ＝ユダヤ共生神話」、日本比較文学会第 20 回中部大会シンポジウム「20世紀ポピュラー音楽の言葉：その文学的および社会的文脈の解明」、名古屋大学、2005 年 12 月 3 日。
- 5) 長畑明利「ボブ・ディランの歌詞に見る引用 (または盗用)」、日本比較文学会第 20 回中部大会シンポジウム「20世紀ポピュラー音楽の言葉：その文学的および社会的文脈の解明」、名古屋大学、2005 年 12 月 3 日。
- 6) 布施哲「ユビキタス・ミュージックの行方」、日本比較文学会第 20 回中部大会シンポジウム「20世紀ポピュラー音楽の言葉：その文学的および社会的文脈の解明」、名古屋大学、2005 年 12 月 3 日。

- 7) 藤井たぎる「「無-意味な」言葉の戯れーローレン・ニュートンとエルンスト・ヤンドルのコラボレーションをめぐって」、日本比較文学会第20回中部大会シンポジウム「20世紀ポピュラー音楽の言葉:その文学的および社会的文脈の解明」、名古屋大学、2005年12月3日。

(3) 出版物

- 1) 長畑明利(共編著)『記憶の宿る場所——エズラ・パウンドと20世紀の詩』、土岐恒二・児玉実英監修、思潮社、2005年11月。
- 2) 長畑明利(共著)『異教の身体』、人文書院、印刷中。
- 3) 長畑明利(共著)『アメリカ文化史入門』、昭和堂、印刷中。

5 研究成果

(1) 本研究グループが主催した講演会

会場はすべて名古屋大学内である。

- 1) 久野陽一(愛知教育大学助教授)「抵抗と空想主義ー「イマジン」からはじめるメッセージ・ソングの諸相ー」、2004年12月8日。
- 2) 粕谷雄一(金沢大学文学部助教授)「アルジェリア社会におけるポピュラー音楽の現在ーライを中心にー」、2004年12月17日。
- 3) 瀧藤千恵美(名古屋大学大学院国際言語文化研究科博士後期課程)「ボイブンのテーマ曲「トアード」のテキスト分析」、2005年11月9日。
- 4) 尾山晋(名古屋大学大学院国際言語文化研究科博士後期課程)「1960年代イギリスにおけるモッズ・ブームの再考」、2005年11月9日。
- 5) 藤田淳志(愛知学院大学非常勤講師)「happiness of being anti-homophobic, but not particularly pro-gayーロック・ミュージカル『Rent』が送る二重のメッセージ」、2005年11月9日。
- 6) 柴田哲雄(愛知学院大学教養部専任講師)「日本軍占領下の上海における流行歌」、2005年11月9日。

(2) シンポジウム

研究代表者と研究分担者は、日本比較文学会第20回中部大会(名古屋大学、2005年12月3日)におけるシンポジウム「20世紀ポピュラー音楽の

その文学的および社会的文脈の解明」にパネリストとして参加した。(上記「研究発表」の項を参照)

(3) 研究分担者および研究協力者全員の未発表論文

以下のタイトルの下、次ページ以降に順次掲載した。

- 藤井 たぎる : “無-意味な”言葉の音の戯れ
- 藤田 淳志 : Hipness of being anti-homophobic, but not particularly pro-gay——ロック・ミュージカル『レント』が送る二重のメッセージ
- 布施 哲 : ユビキタス・ミュージックの行方 ——“ポピュラリティ”の物質的基盤をめぐる予備的考察——
- 粕谷 祐己 : « Raï »の指し示すもの
- 久野 陽一 : 恩恵を想像すること——「イマジン」と「アメイジング・グレイス」に見る救済のかたち
- 長畑 明利 : ボブ・ディランの歌詞に見る引用とエスニック・アイデンティティ
- 尾山 晋 : 1960年代イギリスのポップ音楽とモッズ言説
- Jean-Luc PAGÈS : Poésie et chanson française {Antoinette Deshoulières (1638-1694) Pierre-Jean de Béranger (1780-1857) Jean-Louis Murat (1954-....)}
- 柴田 哲雄 : 日本軍占領下の上海における流行歌
- 田所 光男 : エンリコ・マシアスの歌うアラブ=ユダヤ共生
- 瀧藤 千恵美 : ブラジル・アマゾンの祭り「ボイブンバ」のトアーダに見られる地域性

“無-意味な” 言葉の音の戯れ

藤井 たぎる

形相と質量性

20世紀の複製技術の発展は、あらゆる音楽を等しく製品化することに成功したと言えるだろう。音楽はその出自に応じて、あいかわらずクラシック音楽とポピュラー音楽という二つのジャンルに分けられるとしても、クラシック音楽に芸術的価値なるものがいまだに見出されるかどうかは疑わしい。ただ、音楽を“芸術”の名の下に序列化するにせよ、すべての音楽を無差別に“製品”とみなすにせよ、いずれにおいてもそこには音楽のもつ質感（質量性）など語るに値しないものという暗黙の了解が、存在しているように思われるのだ。つまり、重要なのは音楽の中味（コンテンツ）だというわけである。しかしこの語るに値しないものこそ、じつは音楽について唯一語るに値するものなのではないだろうか。けれども、カントは質量性を美的判断から除外するために、わざわざつぎのように言っている。

例えば草原の緑のような単なる色、またヴァイオリンの音のような単なる楽音（ただの音響や噪音から区別された）などは、いずれも表象の単なる質量即ち感覚を根底とするだけであるから、せいぜい快適と名づけられるのが当然であるにも拘らず、大多数の人達によってそれ自体美であると称せられている。しかし我々としてはそれと同時に、色の感覚や楽音の感覚はいずれも純粹である限りにおいてのみ、美と見なされる権利をもつことに気づくだろう。純粹というからには、すでにかかる感覚の形式に関する規定である、そしてこの純粹性という規定こそ、これらの表象においてすべての人が確実に普遍的に与り得るところの唯一のものである。（……）もしオイレルの言うように、色は時間的に規則正しく継起するエーテルの振動であり、また楽音は烈しく攪拌されて音響となった空気の規則正し

い振動であるというふうに考えるならば、(……) 我々の心意識は、これらの振動が身体的器官に影響を及ぼしてこれに生気を与えるところの効果を単に感覚によって知覚するだけではなくて、規則に適って行われる印象の遊びを(従ってまた種々な表象の結合における形式を) 反省によって知覚するならば(私はこのことについていささかも疑いをもたない)、色や楽音はもはや単なる感覚ではなくて、すでに多様な感覚の統一という形式的規定であると言えるだろうし、またそうなれば色や楽音も、それ自体だけで美のなかに算えられ得るわけである。¹⁾

カントが視覚と聴覚を優等な感覚器官とみなすのは、それらが「反省によって知覚する」可能性をもたらすと考えるからである。その反対に、味覚や臭覚や触覚は「反省によって知覚する」能力がない劣等の器官なので、たとえ一流の銘柄のワインや香水でも、絵画や音楽のようにそれらを美や芸術の範疇で論じることは笑止千万でありナンセンスだというのである。大多数の人が絶賛する料理も、その味覚がもたらす快感を形式化できない以上、個人的な体験にすぎない、つまり好き嫌いの問題でしかないというわけだ。ヴァイオリンの演奏を聴く者は、ストラディヴァリウスやガルネリウスのような名器の音色(質量性)を快適と感じるだけではなく、それによって作り出される曲の構造(形相)をとらえることができるのでなければならない。もちろんクラシック音楽であれ、ポピュラー音楽であれ、音楽の質量性を無視し、形相のみを重視して曲をつくろうとする音楽家を想像することは不可能だ。なるほど素材(楽器や声)を前提としない音楽は、楽譜のうえだけの話なら可能かもしれない。事実、J. S. バッハ晩年の未完の大作《フーガの技法》には楽器の指定がない。しかしかりにそうだとしても、それを実際に演奏する場合には、なんらかの素材は不可欠である。質量性を徹底的に排除した形相そのものという発想は、いずれにせよ絵に描いた餅以上のものではないだろう。だがこうした抽象化は、単にカント的な美的判断にとどまらず、21世紀の現在、情報のデジタル化とともにますます強固に推し進められている。そこで声高に叫ばれる“コンテンツの充実”とは、要するに美的判断における形相の重視と同じことである。

“純粋性”の要請、コンテンツ重視は、19世紀において「純粋に抽象的な音の構造体」²⁾としての“絶対音楽”志向をもたらすことになる。この種の音楽はみずからの構造のみを表象するだけであって、それ以外のなにも意味しないがゆえに“純粋”で、美だとみなされる。19世紀の西洋音楽史が、器楽の発展の歴史として語られるとしても、それはたとえば個々の楽器のもつ音色の多様

性のためではなく、あくまでこの抽象性のためなのである。

このような“絶対音楽”志向が19世紀においては、音楽についての美的判断の標準となる。カント以降の音楽批評は、いずれもみなカント的美的判断を主題とする変奏曲のようなものだと言ってよいだろう。たとえばショーペンハウアーは、音楽を世界の意志そのものを客観化する芸術として称揚する。たしかに音自体はモノではない。その意味で、音楽は質量性を欠いた形相そのものと言えるかもしれない。しかし楽音が自然に天から降って湧いてくるわけではない。なるほど楽音はカントの言うように「空気の規則正しい振動」だが、それを奏でるのは人間によって製作された楽器であり、その楽器を擦ったり、吹いたり、叩いたりする人間である。さらにつけ加えて言えば、音を作り出すのは、演奏家の精神ではなく、演奏家の身体である。それぞれの楽器は固有の音色を持っていること、たとえばクラリネットとオーボエの、トランペットとトロンボーンの、ヴァイオリンとヴィオラの音色は明らかに違うし、また同じ楽器でも、それを演奏する人間によって音の質感に違いが生じる。けれども、美的判断とはそうした質感を、そしてまた楽器や生身の人間を括弧に入れて、もっぱら形相やコンテンツを論じることなのである。そこでは想像上の（あるいは妄想上の、と言ってもよいほどである）音楽が、つねに現実の音楽（個々の楽曲）を、そしてまた音楽の現実（演奏行為）を覆い隠す。そのため、具体的な音楽、質感を有した生身の音楽に言及する場合も、想像上の音楽に現実の音楽はつねにつき従わせられることになる——純粋性、絶対性、あるいは芸術性の名のもとに。たとえばこんな具合である。

もし音楽があまりに歌詞にぴったり密着したり、外的な出来事（オペラの物語の中の出来事）に合わせて自分を鑄型に嵌めこもうとしたりすると、音楽は自分のものではない言葉でおしゃべりをしようとあくせく骨折ることになる。こういう間違いを犯さないようにという姿勢をロッシニーのようにきれいに守った人は誰もいない。ロッシニーの音楽がじつに明瞭にまた純粋に、音楽に固有の言葉を語っているのはそのためで、したがってそれは歌詞をまったく必要としてはいないのであるから、楽器だけで演奏されても、その効果は十分だといえるほどである。³⁾

ショーペンハウアーは、音が言葉のように記号として機能しないかぎりにおいて、音楽はその“純粋性”を保持することができると考えている。“意味のな

い”音楽に“意味のある”言葉はそぐわないからである。もちろんこれは美的判断であって、個人的な嗜好の表明ではない。あるいはむしろ、ロッシーニのオペラを不覚にも愛好してしまう自分と美的判断を行なわなければならない（それは要するに、音楽に純粋性を要求するということだ）もうひとりの自分との間の矛盾を調停するために、ショーペンハウアーはロッシーニの音楽は「歌詞をまったく必要としてはいない」と言うほかないのである。

オペラというジャンルの起源を考えれば、器楽だけで十分な効果を発揮しているのだから、歌詞は余分だというのは、明らかに本末転倒である。けれども、たとえば19世紀のクラシック音楽は20世紀のポピュラー音楽より“高級な”音楽だといったたぐいの言説が曲がりなりにも有効性をもつとすれば、その唯一の根拠となっているのもやはり、個人の好みや感性ではなく、こうした美的判断なのである。だからロッシーニのオペラが芸術とみなされるには、それが絶対音楽と同等のもの、つまり「歌詞をまったく必要としてはいない」ものであることが強調されなくてはならない。あるいはむしろ、歌詞を必要としてはいないどころか、歌詞のせいであやうく芸術になり損ねる懸念をショーペンハウアーは感じてさえいるかのようである。

排除される歌

器楽の場合、演奏家の身体は楽器というモノを媒介にして聴き手に提示される。つまり音源は演奏家の身体ではなく、楽器にある。そして器楽曲は「純粋に抽象的な音の構造体」だという言説が効力を発揮するのは、それが声楽曲に対置される場合なのである。なぜなら、歌声はそれを通して伝達される言葉とともに、その身体そのものを直接、無媒介に現前させてしまうからである。純粋性や抽象性が音楽に求められるかぎり、歌は“芸術”から排除されるほかないだろう。⁴⁾

クラシック音楽とは“絶対音楽”のイデオロギーが形成され、そのもとで創作された作品群を意味している。もちろん現在、音楽をクラシック音楽とポピュラー音楽に分類するとき、必ずしもそうした厳密な、杓子定規な定義に従っているわけではない。ロッシーニはほとんどオペラなどの声楽作品しか作曲していないが、ショーペンハウアーによる擁護があろうとなかろうと、現代では芸術として、クラシック音楽として認知されているし、シューベルトの書いた何百という歌曲もまたそうである。

近藤譲はシューベルトの歌が芸術作品とみなされ、ビートルズの歌がポピュラー音楽（非芸術作品）に分類されるのは、演奏形態の違いのためであり、音楽語法の違いのためではないと言う。

例えば、シューベルトの歌曲《音楽に寄せて》とビートルズの《イエスタデイ》は、どちらも、単純な和声進行の伴奏に支えられた簡潔な歌である。(……) どちらの曲も基本的にはほぼ同程度の作曲技術を示し、どちらもそれぞれに「感情」を表現しており、どちらも演奏者と聴き手に美的体験をもたらす。これらの点では、二つの曲の間に大きな違いなど見当たらない。(……) だが、音楽の演奏形態には、はっきりとした違いが見られる。《音楽に寄せて》は、歌手とピアノ伴奏者によって演奏される。伴奏パートはピアノで弾くことに決められており、また、歌手が自ら伴奏を弾きながら歌うことはない。それに対して《イエスタデイ》では、弾き歌いは当然のことだし、また、伴奏についても、元々ビートルズ自身が弾いた楽器でなければならないということでもない。その意味で、両者は、たとえ形式や音楽語法において類似してはいても、総合的な意味での音楽様式を異にしているのである。⁵⁾

たしかに近藤譲の言うように、シューベルトの“芸術歌曲”もビートルズのポピュラーソングも、その音楽語法が基本的に同一であれば、「もはや、或る音楽作品が芸術であるか否かを問うことには、あまり意味がない」⁶⁾ かもしれない。クラシック音楽とポピュラー音楽との区別は、せいぜい演奏形態といったような文化的制度上の事柄にすぎないからである。そしておそらくまた、近藤譲のような認識を現代の音楽産業も多かれ少なかれ共有しているはずである。だがこうした認識には、ショーペンハウアーのロッシェニ擁護の言説とのある共通点が見られる。音楽語法上、ロッシェニのオペラが絶対音楽の語法となんら違いはないので、ショーペンハウアーにとってその芸術性は疑いようがないものであり、また「かつて近代西欧の市民社会における教養主義的文化の中核を担っていた“芸術”という制度自体が、今日の文化では、明瞭な位置づけを失ってさえいる」⁷⁾ のだから、シューベルトとビートルズの音楽語法にほとんど違いがないのなら、もはや芸術か非芸術かは近藤にとって大した問題ではないのである。両者にとって、価値判断はもっぱら音楽の語法（形式）に基づいており、演奏形態は二次的なものでしかない。しかも近藤譲の言う演奏形態の相違とは、歌に関するのではなく、あくまで伴奏パートに関することである。

歌も歌詞も、音楽の本質（コンテンツ）とはなんの関わりももたないと考えられるからである。

しかし、そのことよりもむしろ、シューベルトとビートルズの決定的な違いは、シューベルトの場合、例外なくすべてのクラシック歌手によってつねに楽譜どおりに一音違わず、またマイクロフォンなしで歌われているという事実だ。ビートルズに限らず、ポピュラー音楽の歌手たちがいつもオリジナルの楽譜に忠実に、崩さずに歌うなどということは、逆にほとんどあり得ないことだろう。シューベルトの曲がこれまで例外なく、いつも楽譜に書かれたままに歌われてきたかどうかはわからない。⁸⁾ ただ少なくとも、クラシック音楽業界で活動している歌手たちが、シューベルトの歌曲を時に応じて崩して、あるいはまたマイクロフォンを使って歌うというようなことは、現在の文化的制度のもとではおそらく許されないことだろう。しかし、どうしていつも同じようにピアノ伴奏で楽譜どおりに歌わなければならないのかという疑問に対して、納得のいく答えはたぶん見つからない。シューベルトの歌曲は“芸術歌曲”だからだと答えるほかないのである。

ただこのように見てくると、シューベルトもまた、ビートルズの曲と同じポピュラーソングだと考えることもできるはずである。カントやショーペンハウアーの“絶対音楽”志向に従うなら、むしろ美的判断から排除される歌がメインになっているシューベルトの歌曲は、芸術音楽ではなくてポピュラー音楽だと言ったほうがよほど筋が通っている。文化的制度上、芸術音楽に分類されようとポピュラー音楽に分類されようと、歌はつねに“不純な”質量性に満たされているために、それは抽象化されることなく、歌う身体を現前させる。つまり歌をとおして、言葉と声とが遭遇する場としての身体そのものが直に晒されるのである。だから歌は「反省によって知覚する」ことは不可能である。歌は聴覚による知覚というより、ほとんど触覚的な体験だと言ってもよい。そうした歌のもつ質感、あるいはむしろ触感を、ロラン・バルトは「声のきめ」と名づける。バルトが単に声と言わずに、わざわざ「声のきめ」と言うのは、すべての歌に必ずしもそうした声の触感が見いだされるわけではないからである。

「声のきめ」をもつ歌ともたない歌。前者を「生成としての歌」、後者を「現象としての歌」とバルトは呼んでいる。それは美的判断の基準ではなくて、好き嫌いを選別する指標である。「声のきめ」をもたない典型的な歌手として、バルトはディートリヒ・フィッシャー＝ディースカウを例にあげ、つぎのように言

っている。

現象としての歌の観点からすれば、フィッシャー＝ディースカウが申し分のない芸術家であることは疑いない。(意味論的、叙情的)構造に関するすべてが尊重されている。けれども、魅惑するもの、官能的悦楽へともたらずものは何もない。それは極端に表現的な芸術であるが(発声法は劇的である。息の区切り、抑制、解放が、情念の地鳴りのように起こる)、まさにそのことによって、彼が文化を逸脱することは決してない。そこにあるのは、歌に伴う精神であって、身体ではない。⁹⁾

シューベルトやシューマンの歌曲が現代においても相変わらず芸術として理解されるかぎり、それらの歌が現前させるのは身体でなく、もっぱら肺から息を通して伝えられる精神であり続けることだろう。このことは一人フィッシャー＝ディースカウだけの問題ではない。言葉をもつ歌が、器楽と同じように、単にそれもまたクラシック音楽であるという理由から普遍性をもっている信じられているような文化的制度のもとでは、いずれにせよ「声のきめ」は失われるほかない。これはカントが言うような純粹性や普遍性を追求した結果というよりも、むしろグローバルイゼーションのひとつの末端現象にすぎない。バルトが「声のきめ」をもっていると言う、フォーレやデュパルクなどのフランス歌曲の名手シャルル・パンゼラが、両大戦間の時期に活動した、フランス以外ではほとんど無名の存在であったのに対して、フィッシャー＝ディースカウは20世紀後半、シューベルトをはじめとする歌曲のレパートリーのことごとくを世界の主要なコンサートホールで披露した。シューベルトの歌曲を、大半の聴衆にはドイツ語が通じない場所でもなお伝えることができそうなのは、せいぜい「歌に伴う精神」でしかないだろう。そのために、歌詞の内容が息つきや息の抑揚によって過度に表現されることになるのは当然のことである。

柴田南雄は、第二次世界大戦後、フィッシャー＝ディースカウのような歌唱スタイルが標準になっていったことの次第をつぎのように見ている。

もはやドイツの歌手も、《冬の旅》をきき巧者な、少数の同国人の気のおけない音楽愛好者とともに楽しむのでない。《冬の旅》のレコードは世界のどこで、どんな状況下できられるかわからない。いかなる時と所でもある効果を人に与えねばならない。そのためには抒情も劇的表現も知的なコントロールの下に様式化し、

規格化しなければならぬ。以心伝心や象徴は通用しない。(……) 音楽的にも音響的にも完全に能率のよい発声法で、大ホールの隅々まで浸透する声で、録音された場合なら少々性能の悪い再生装置でも輪郭が崩れないような確実な歌い方で、今日の歌手たちは歌う。詩の内容の一部や特定の言葉を個性的な解釈によって強調したりせず、百科事典的な、万人の納得する解釈によって詩の全体像を誤りなく伝達することが目標となる。¹⁰⁾

19世紀の歌曲の20世紀後半における演奏(歌唱)様式は、歌までも「反省による知覚」の対象へともたらずことになった。歌詞が理解されなくても、その意味は伝わらなくてはならないからである。歌はこうして二重の意味で排除される。19世紀の美的判断において、ついに普遍化することのできなかつた音楽の“残滓”が、20世紀のグローバルイゼーションにおいて、音楽の精神の名のもとに、跡形もなく昇華し尽されるのである。つまり声が現前させるのは、もはや身体でなくて、精神だということだ。あるいはバルトにならって、それはもはや喉ではなくて、肺だと言っても同じである。「フィッシャー＝ディースカウの場合、私に聞こえるのは肺だけで、舌、声門、歯、口蓋、鼻は聞こえないような気がする」¹¹⁾。むしろ、20世紀後半に、舌、声門、歯、口蓋、鼻の音を聴かせてくれるのは、キャシー・バーベリアンやジョアン・ラ・バーバラ、平山美智子といった現代音楽のスペシャリストたちと一部のポピュラー音楽の歌手たちなのである。

ある歌が描き出す世界がすでにリアリティーを失っているなら、その歌い方もまた忘れられてしまうだろう。声はそのときカントの言う「空気の規則正しい振動」となる。その声は美的基準には適うかもしれないが、その代わり好かれることも嫌われることも、愛されることも憎まれることもないだろう。その声が語りかけ、そしてそれが聴き届けられるような特定の場所はどこにもない。それでもまだ、それはもしかしたら音楽ではあるかもしれないが、もはや歌とは言えないだろう。ポピュラー音楽の場合、歌はそれが忘れられず、その言葉の響きに耳を傾ける聴衆がいるかぎり、歌い継がれる。普遍的な発声法などそこには存在しない。個人的な歌い方や語り口をもっていなければ、ポピュラリティーを獲得することはできないからである。

20世紀後半、作曲家たち(形容矛盾を承知で言えば、芸術音楽の作曲家たち)が、彼らの声楽曲(というよりむしろ声を用いた作品と言ったほうがよいかもしれない)

にしばしば「空気の規則正しい振動」とは無縁のジャズ歌手たちを起用しているのは、すこしも不思議なことではない。もしも現代の作曲家たちがかりに「空気の規則正しい振動」を有する声を必要とするのであれば、IRCAM で開発されたプログラム <Chant (歌)> を利用すればそれで済むはなしだからだ。人を魅了するのは当たり障りのない“透明な”声ではなく、脱色されていない“生身の”声なのである。たとえば、ルチアーノ・ベリオは《シンフォニア》(1968) でスウィングル・シンガーズを、イルハン・ミマルオウルは《弦楽四重奏曲第4番 (“LIKE THERE'S TOMORROW”)》(1978) でジャニス・シーゲル (マンハッタン・トランスファーのメンバー) を、ハンス=ヨアヒム・ヘスポスは《nai》(1979) でローレン・ニュートンを、ジャン=イヴ・ボスールは《Mémoires d'oubli》(1991) でヘレン・メリルをそれぞれ起用している。またアルノルト・シェーンベルクは《ピエロ・リュネール (月に憑かれたピエロ)》(1912) の初演のために、歌手でなく女優を抜擢したが、1974年に製作されたLPではこの曲をクレオ・レーンが歌っている。いずれにしても、これらの曲にフィッシャー=ディースカウ風の唱法はまったく通用しないだろう。

忘れられたものの記憶

オーストリアの詩人エルンスト・ヤンドル (1925-2000) の詩は、ほかの多くの詩と同様、必ずしも音楽を必要としているわけではない。詩の朗読は、ほとんどの場合、音楽の演奏と変わらないとすると、わざわざ詩にさらに音楽を被せる必然性がはたしてあるのかどうか疑問でさえある。ただ、ローレン・ニュートンやマティアス・リュエクたちがヤンドルの詩をテキストに歌い、演奏する場合、詩をなぞることはあっても、それを解釈しようとはしていない。詩の言葉は声となって聞こえてくるが、ただそれだけだ。フィッシャー=ディースカウが詩の意味を汲み尽くすように聴かせるのとは対照的である。彼の歌唱は普遍的である。つまり、聴衆はシューベルトやシューマンやヴォルフの歌曲ではなく、フィッシャー=ディースカウの“歌唱芸術”を鑑賞するのである。その確信に満ちた解釈を聴かされてしまうと、聴き手はもはや自分でその歌詞をあらためて口ずさむ気には到底なれないだろう。なるほどニュートンが歌っているヤンドルの詩の大半は音声詩である。けれども、言葉を素材としている以上、意味を生成しないような詩などありはしない。ただしその意味は歌手の解釈によって一義的に確定されるようなものではない。そしてこのことはなにも

音声詩だけに当てはまるというわけではないだろう。

フィッシャー＝ディースカウの歌唱にとって重要なのは、歌詞の内容（コンテンツ）だ。言葉の響きはすべてこの内容に奉仕するために使い果たされると言ってもよいほどである。ヤンドルとニュートンたちのコラボレーションの場合、事態はまったくその反対である。歌詞の内容から解放された言葉の響きはたえず無限の意味を生成する。それは、すぐれたジャズの即興演奏がテーマを融通無碍に変容させていくのに似ている。たとえば、ジョージ・ガーシュインの《サマータイム》をキャシー・バーベリアンとジャニス・ジョップリンで聴いてみるとする。言葉は彼女たちの（バルトにならって言えば）舌、声門、歯、口蓋、鼻によってそれぞれ異なった加工が施されている。そのため、歌詞と旋律は同じでも、まったく別の歌になっている。そしてそのことはすこしも珍しいことではない。なるほど歌詞と旋律が同じなら、その歌は同一の意味を伝えていると考えることもできるかもしれない。またそう考える人にとって、フィッシャー＝ディースカウの歌唱は理想的であるだろう。けれどもヤンドルの詩のリアリゼーションは、やはり彼のような唱法では不可能なのだ。それを歌うためには、舌、声門、歯、口蓋、鼻によって作られる言葉が必要だからである。

oberflächenübersetzung

my heart leaps up when i behold
 a rainbow in the sky
 so was it when my life began
 so is it now i am a man
 so be it when i shall grow old
 or let me die!
 the child is father of the man
 and i could wish my days to be
 bound each to each by natural piety

(william wordsworth)

mai hart lieb zapfen eibe hold
 er renn bohr in sees kai

so was sieht wenn mai läuft begehen
 so es sieht nahe emma mähen
 so biet wenn ärschel grollt
 ohr leck mit ei!
 seht steil dies fader rosse mähen
 in teig kurt wisch mai desto bier
 baum deutsche deutsch bajonett schur alp eiertier ¹²⁾

ワーズワースの詩《オード》の意味内容は普遍的であると考えられているのでなければ、他の言語に翻訳されることはふつうあり得ないはずである。《表面訳》と題されたこのヤンドルの詩では、しかし、その意味内容はまったくドイツ語に翻訳されてはいない。ドイツ語に変換されているのはもっぱら言葉の響きだけである。もちろん、二つの異なる言語間に同一の響きは存在しないのだから、あくまでそれも近似値でしかない。通常の意味で翻訳されているのは、原詩の when と so くらいだが、それも言葉の響きが比較的似たものを選択した結果にすぎないだろう。

ここで“翻訳”されているのは、ワーズワースの詩の意味ではないのだから、この“翻訳”には原詩の解釈が込められているわけでもない。原詩にそれなりに対応しているものと言えは音声だけなので、統語論的にかろうじてドイツ語の構文と認められる部分もあるけれども、なんらかの統一的な意味をもった言説はいっさいないと言ってよい。だが、それでもなお言葉である以上、なんらかの意味を生成せずにはおかないのも事実である。たとえば種村季弘はこの詩について、原詩の「敬虔主義的自然観によって稠密に統一されていた自然は、(……) 見るも無惨に破壊され、さながら廃品置場にぶち込まれでもしたように、けたたましい不協和音を発して解体散乱していく」¹³⁾ と言っている。もとよりそれも、この“翻訳”から連想されるイメージであって、解釈ではないだろう。そしてまた、20世紀後半、この原詩における「敬虔主義的自然観」がすでにリアリティーを欠いているからといって、ヤンドルが“表面訳”にかこつけてそれをただ単にパロディー化しているというのでもないだろう。むしろそこでは、原詩の意味論上の透明さは失われ、その表層を曇りガラスのような不透明さが覆っている。

シンセサイザーの伴奏でニュートンが、まず原詩の《オード》を、それから

フルートの伴奏でヤンドルみずから“表面訳”を、そして最後に二人が無伴奏のユニゾンでこの二つの詩を朗誦するとき、その表層のテクスチュアの違いはいっそう際立つように感じられる。しかし、その意味論上の不透明さにもかかわらず、この“翻訳”がただひとつ明らかに意味していることは、それが原詩を抜きに単独ではあり得ないという事実である。この意味不明の曇りガラスのむこうに、おぼろげながらもやはり《オード》が透けて聞こえてくるからである。ただ、すでに“表面訳”を耳にしてしまったあとでは、《オード》の無垢な自然観はいやおうなく意味の変容を被らざるを得ないだろう。そうなるのはもちろん“表面訳”の言葉の意味のせいではなくて、その音のテクスチュアのせいである。

ドイツの作曲家ディーター・シュネーベルの《シューベルト・ファンタジー》(1978)では、シューベルトのピアノ・ソナタト長調 D894 の音素材からオーケストラの弦楽合奏によってさまざまな倍音の音響スペクトルが作られ、色調や密度を微妙に変化させながら、管楽器や弦楽器の独奏による原曲の旋律をあるときはくっきりと浮かび上がらせ、あるときはまた覆い隠す。¹⁴⁾ あたかもいまここに過去がつかの間、歴史の厚いベール越しに投影されるような夢幻的な心象風景をこの曲は作り出しているが、ワーズワースの原詩にヤンドルによるその“陰画”が重ね合わせられるとき、やはり過去の幻影が霧の彼方に見え隠れしているかのようなのである。その本来の意味は失われ忘れられても、詩は言葉の響きのなかに、あるいは韻律のなかに刻まれた記憶とともに、つねにあらたな歌としてよみがえるだろう。ヤンドルの《表面訳》はその極端な例かもしれないが、詩＝歌が歌い継がれるのは、それでもやはり言葉の意味ではなくて、その響きのためであり韻律のためなのだ。

ニュートンとヤンドルの無伴奏のユニゾンが終わったあと、今度は声を伴わずにシンセサイザーとフルートのデュオによる演奏が続く。二人の演奏は、すでに失われた歌の記憶をふたたび追い求めるように、メロディーを紡ぎ、あるいはリズムを刻んでいく。シンセサイザーはワーズワースを、フルートはヤンドルをいわば無言歌として反復すると言ってもよいだろう。その旋律と韻律によって、詩がいつかふたたび声を伴って歌われることを暗示するように、演奏ははたと終わる。

注

- 1) カント（篠田英雄訳）『判断力批判（上）』岩波文庫 1964 年、107-108 頁。
- 2) 近藤謙『〈音楽〉という謎』春秋社 2004 年、135 頁。
- 3) ショーペンハウアー（西尾幹二訳）『意思と表象としての世界』中央公論社 1975 年、485 頁。
- 4) やはりロッシーニのオペラの熱狂的なファンだったヘーゲルは『美学講義』のなかで、声の無媒介性について、つぎのように言っている。「人間の声は魂そのものの音として、すなわち内面がみずからをありのまま表現するための音として、そしてそうした表出が無媒介に統御する響きとして聞こえてくる。楽器の場合、それに対して、魂や、魂の感覚とは無縁な、その性質上、魂から遠く離れたモノが振動しているのだが、歌の場合、魂が鳴り響いてくるのは、そのみずからの身体からなのである。」（G. W. F. Hegel, *Werke 15, Vorlesungen über die Ästhetik III*, Frankfurt: Suhrkamp 1970, 175）もつとも、身体を現前させる声がすべて容認されているわけではない。ヘーゲルにとって、イタリア人の歌手に聞かれるような「純粋な金属の響き」（*ibid.*）が歌声には望ましいようなのだ。歌もまた“純粋”の名の下に標準化されなければならず、この基準から外れるものはすべて雑音として切り捨てられるのである。「その際、声はなにによりまず純粋でなくてはならない。つまり完全無欠の楽音以外に、その他の雑音が聞こえてはならないのである。」（*ibid.*, 176）
- 5) 近藤謙前掲書、70-72 頁。
- 6) 同上、77 頁。
- 7) 同上。
- 8) シューベルトの歌曲ではなく、ヴァーグナーのオペラに関する話題ではあるけれども、柴田南雄が、第二次世界大戦中、パイロイト音楽祭で実況録音された《ニュルンベルクのマイスタージンガー》におけるヴァルター役のジークフリート・ロレンツの歌いぶりについて紹介しているくだりは、じつに興味深い。「ロレンツの《優勝の歌》は、まさにヴァーグナーがこのような歌い方を予想してあの旋律を書いた、と思い当るような表出だ。スコアを眺めている限り（下巻、第 537 ページ以下）、あまりにも音符の玉を無視した、まるで江戸木遣みみたいな歌いまわしに正直いって何度も吹き出してしまいが、ここには並いるマイスターたちを圧倒させるに足る気概があり、第二節のシュトルレンではもう彼らを飲んでかかっているし、第三節のアップゲサンクでは完全に陶醉している。」（柴田南雄『名演奏のディスコロジー — 曲がりかどの音楽家』音楽之友社 1978 年、245 頁）音符どおりに歌うことがクラシック音楽業界の不文律になっているようだが、楽譜そのものは音楽ではないし、いわんや歌でもない。もちろん、戦中時のドイツにおけるヴァーグナーの歌い方から、

シューベルトの場合もきっとそうだったに違いないと考えるのは短絡だろうが、さりとしてシューベルトと同時代の歌い手たちが、つねに音符どおりに忠実に歌っていたと断定する根拠もまたないはずだ。

- 9) Roland Barthes, *Le grain de la voix*, in: Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, Paris: Seuil 1982, 239.
- 10) 柴田南雄前掲書、230-231 頁。
- 11) Roland Barthes, *Le grain de la voix*, 240.
- 12) この詩の引用は、エルンスト・ヤンドルとローレン・ニュートンたちの最初のアルバムとなった《*bist eulen?*》(Wien: Extraplatte 1984) に添付されたテキストに拠っている。ジャズ愛好家のヤンドルは、ニュートンたちとしばしばライブセッションをおこなっていた。彼らのコラボレーションは、このデビュー盤のほか、それに引き続きリリースされた《*vom vom zum zum*》(Wien: Extraplatte 1988) と《*lieber ein saxophon*》(Wien: Extraplatte 1991) でも聴くことができる。
- 13) 種村季弘『ナンセンス詩人の肖像』ちくま学芸文庫 1992 年、311 頁。種村季弘はこの詩の“深層訳”とでも呼ぶべき日本語訳を試みている。日本語への更なる“表面訳”ではないけれども、これはこれでイメージーションに溢れる名訳には違いない。「五月無情嬉々としてビヤ樽の栓抜く水松 (いちい) が大好き / 彼は疾走し穴をうがつ湖畔の突堤 / 五月走り通ればこんなものが見える / エンマの草刈り姿が間近に見える / お尻 (けつ) がゴロゴロ鳴ったらつき出せ / 耳なめろ卵で! / 見よ垂直にこのつまらん駄馬 (だば) メエと鳴く / ねばつく粥のなかでクルトが柳を擦るとそれだけビール / 樹木ドイツのドイツ人の銃剣草刈りアルプス卵生動物」(同上、308 頁)
- 14) ゴルタン・ペシュコ指揮南西ドイツ放送交響樂團による演奏 (Mainz: Wergo 1985) は、霧の中、透かし彫りのようにシューベルトの断片が現われては消え、またいずこともなく現われ、やがてふたたび消えていくその繰り返しによって、まるで過去と現在が瞬時に行き交うような不思議な体験をもたらしてくれる。シュネーベルはその後改訂 (1989) を行い、この改訂版 (あるいはむしろ“短縮版”と言ったほうがよいかもしれない) に基づくジョナサン・ノット指揮バンベルク交響樂團による録音 (Zürich: Tudor 2005) もあるが、曲も演奏ももはや前述の Wergo 盤とは似て異なるものと言わざるを得ない。

Hipness of being anti-homophobic, but not particularly pro-gay ——ロック・ミュージカル

『レント』が送る二重のメッセージ

藤田 淳志

はじめに

Rent は *Hair* (1968) や *Jesus Christ Superstar* (1971) などの流れを汲むロック・オペラ、ロック・ミュージカルであり、1996年のブロードウェイでの公開以来、現在もロングランを続けている。当時無名だった作家と、これまた無名の俳優たちによってオフ・ブロードウェイで公演を開始したこの作品は瞬く間に大ヒットとなるが、作者 Jonathan Larson は、1996年1月、レビュー初日の前日に心臓の大動脈瘤により35歳の若さで亡くなった。ようやくつかみかけた成功を目前に亡くなった作者は、劇中 HIV に侵された主人公が “One song glory one song before I go” (80) と歌うのに重なる。¹⁾ 賞賛の批評は枚挙に暇がないが、かつて *The New York Times* の主席演劇批評家であり、その後現在に至るまでオプエド・コラムニストとして鋭いリベラルな政治・文化批評を展開する Frank Rich は「『コーラスライン』以来20年ぶりにすばらしい賞賛を受けている」と紹介し、演劇としてだけでなく、政治的にも重要な作品であると手放しに褒めている (Rich A19)。 *Rent* は公開シーズンのピューリッツァー賞、トニー賞も受賞した。また2005年11月には長い間待たれていた映画版 (Chris Columbus 監督) が全米で公開となり大きな話題を呼んだ。

もともとオペラなどと比較すると親しみやすいミュージカルの音楽ではあるが、 *Rent* の音楽はロック、ソウル、パンクロック、R&B、ゴスペル、タンゴ、

ラップなどさまざまなジャンルの要素を含んでいる。オリジナルキャスト・レコーディングのサントラ盤はこのジャンルとしては異例のビルボード・チャートの19位に登場しゴールドディスクになった。新たな若者などの観客層を開拓したこのミュージカルの大ヒットには大衆性の高い（ポップな）音楽が大きな影響を与えている。

high/low mix——『ラ・ボエーム』との比較を通して

Rent のプロットはその基本線をプッチーニのオペラ『ラ・ボエーム』に負っている。*Rent* の貧しいロッカー、Roger と Mimi のカップルは『ボエーム』ではロドルフォと同じくミミであり、Roger の友人で映像作家の Mark は『ボエーム』ではマルチェッロ、その恋人は Maureen、『ボエーム』ではムゼッタである。*Rent* の舞台はニューヨークのイーストビレッジ、『ボエーム』はパリであるが、どちらの作品でも彼らは家賃の払えない貧しいボヘミアンとして暮らしており、終盤でのヒロインの重い病の悪化が主人公たちの愛の物語のキーポイントとなっている。

『ボエーム』と同じく *Rent* でも主人公たちは家賃が払えないほどの貧しい生活を送っている。どちらの作品でも、主人公は部屋に蝋燭の火を借りに来たヒロインと出会い、恋に落ちる。しかしヒロインは重い病（結核／エイズ）に侵され、主人公の嫉妬心もあって二人はうまくいかない。主人公の友人（マルチェッロ／Mark）は浮気がちな元恋人（ムゼッタ／Maureen）を引きずっている。*Rent* ではこの元恋人の新しい恋人は女性であり、レズビアン・カップルとなっている。

『ボエーム』は庶民の日常生活におけるテーマを扱うオペラ、ヴェリシモというジャンルに位置づけられる当時としては斬新な作品であった。ちょうど100年後に公開された *Rent* もロック・オペラとして、従来のミュージカルの伝統を引き継ぎながらもさまざまな音楽を取り入れた新しいミュージカルである。どちらの作品もオペラ、ミュージカルと言う既成のジャンルの中にながらその革新性、大衆性においてハイ・カルチャーとロー・カルチャーの境界を行き来する。²⁾

二重のセル・アウト

クリスマスの夜、わずかばかりの金を手にした登場人物たちはレストランへ

繰り出す。そこでの曲“La Vie Bohémème”で乾杯がささげられる人物や概念は、例えばスーザン・ソントグ、アレン・ギンズバーグ、ボブ・ディラン、さらには仏陀、バイセクシュアル、トライセクシュアル、ドイツワイン、クロサワ、マリファナ、ソドミー、ファゴット、レズィー、ダイク、異性装者、「タブーなものなら何でも」などであり、ヒップでクール、対抗的なイメージのものが列挙される。また Mark は “Anyone out of mainstream / Is anyone in the mainstream? / Anyone alive——with a sex drive” (107) と歌う。大衆に迎合せず対抗的な態度を保つこと、メインストリームの外にすることがボヘミアンであることのこの作品における定義であると読める。

Mark の元恋人の Maureen は家主の住人追い出しに抵抗するため歌と詩によるパフォーマンスを行い、Mark はその模様を撮影する。それが「低俗な」テレビ番組 *Buzzline* のプロデューサーの目に留まり、Mark は契約の話を持ちかけられる。そのことについて Mark、Maureen、その恋人 Joanne は以下のよう話している。

MAUREEN. I think we need an agent.

MARK. We?

JOANNE. That's selling out.

MARK. But it's nice to dream.

MAUREEN. Yeah——it's network TV and it's all thanks to me.

MARK. Somehow I think I smell the whiff of a scheme.

JOANNE. Me too.

MAUREEN. We can plan another protest.

JOANNE. We?

MAUREEN. This time you can shoot from the start... (to Mark) You'll direct (to Joanne) starring me! (111)

3 行目の Joanne のセリフに “That's selling out.” とあるように、ここではセル・アウトを嫌いながらその誘惑に駆られていることを見ておく。またテレビ番組のプロデューサーも Mark にディレクターの仕事を引き受けるよう留守番電話にメッセージを残す

We still need directors. You still need money. You know you need money. Pick up the phone. Don't be afraid ker-ching ker-ching. Marky——sell us your soul. Just kidding. We're waiting... (115)

ここでは冗談とは言いながらも「金のために魂を売れ」と言っていることに注目しておく。

いったんは仕事を引き受ける連絡をする Mark だが、結局ラストに近いシーンで断る決心をしてプロデューサーに連絡をする。“Call me a hypocrite. I need to finish my own film. I quit!” (123) こうして、結局 Mark はセル・アウトを拒む。作品全体においても、登場人物たちが「メインストリームの外にいることがボヘミアンだ」と歌うように、抵抗の態度を保ち続けている。しかしブロードウェイでの *Rent* は莫大な金を稼ぎ、映画化され、CD や T シャツなどの関連グッズも売り、客寄せのためにセレブリティをキャストに起用し、さまざまなジャンルの音楽のいいとこ取りをするなどして明らかにメインストリームの王道にいる。³⁾ ちなみに映画化もされたオフ・ブロードウェイ・ミュージカル *Hedwig and Angry Inch* (1998) ではバンド生活に疲れた主人公のパートナーが隠れて *Rent* のオーディションを受け合格し、バンドを辞めると仲間に告げるシーンがある。まさに魂を売るメインストリームの代表として *Rent* が描かれていることは興味深い。

登場人物たちがセル・アウトしないというクールな態度を見せかけながら、作品としてはセル・アウトしているとすれば、*Rent* がメインストリームに受け入れられるために売ってしまっているものとは何だろうか。

***Rent*が広げた「理解」——*People in Trouble*との比較を通して**

小説家、劇作家でもあるオープンリー・レズビアン of Sarah Schulman は当時としては珍しい *Rent* の批判的なレビューを *New York Press* 誌に執筆した (Schulman *Stagestruck* 10-12)。少し後に彼女は *Rent* のプロットが自身の小説 *People in Trouble* に酷似していることに気づく。二つの作品における類似点の詳細な分析はここでは省くが、*Rent* の作者 Larson が彼女の小説のプロットを借用したという主張は正当性があると思われ、本論はこの主張を完全に支持する。Schulman は訴訟を試みたが、当時大成功していた *Rent* はあまりにも取り巻く権力が大きかったため、結局あきらめざるを得なかった。しかし彼女はその経験やアメリカ社会におけるゲイ文化搾取について分析した著作 *Stagestruck* をデューク大学出版から出版した。

この著作で Schulman が指摘するように、*Rent* のヘテロセクシュアルの部分のプロットはオペラ『ボエーム』に、ゲイ、レズビアン部分は Schulman の

小説に負っている。*Rent* における Mark と Maureen と彼女のレズビアン恋人 Joanne の三角関係は、男性アーティスト、自己中心的な女性芸術家、レズビアンのアクティヴィストという属性まで小説 (Peter, Kate, Molly) の関係と重なる。また *Rent* については先ほど Mark のセル・アウトのところで触れたように、小説の中でも女性芸術家は、欲深い家主が住人を追い出すのを批判するためパフォーマンスを行う。どちらの作品にも HIV ポジティブのドラッグ・クィーンとアクティヴィストの人種を超えたゲイ・カップルが登場する。さらに、*Rent* では街の ATM をハッキングして、小説では盗んだクレジットカードで貧しい人々に金や日用品を配る。

またミュージカルの作詞家である Michael Korie はパーティーで会った Larson が「Schulman の小説のプロットを使った」と語ったことを彼女に話している (*Stagestruck* 12-13)。さらに Schulman が指摘するのは時代設定の矛盾である。*Rent* にはエイズの治療薬 AZT を登場人物たちが服用するシーンがある。⁴⁾ 彼らはアラームの音で薬を飲むが、これは *Rent* の舞台、あるいは Larson が作品を書いた 90 年代にはあり得ないことであり、Schulman が小説を書いた 80 年代、まだ AZT が 4 時間おきに服用されなければならず患者がさらにつらい思いをしていたころの設定である (*Stagestruck* 35-36)。

Salon.com において Ted Gideonse はシュールマンの *Stagestruck* を以下のようにレビューしている。

Schulman is right. But if "Rent's" central plot was about lesbians and gay men, the show probably would not have become the \$1 billion industry it is; the much more brilliant and true "Angels in America" didn't even make a profit. Anger doesn't sell, and it doesn't permeate the walls of the dominant society. Whether Schulman would like to admit it or not, "Rent," with its straight-friendly narrative, has enabled thousands of people to see, and at least partially understand, the way the other side lives. (Gideonse、下線は引用者)

確かに *Rent* のおかげでエイズやゲイに対する人々の理解は向上しただろう。すでに 10 年のロングランを続け、ブロードウェイに限らず全米各地での旅公演、あるいは日本をはじめ世界各国での公演も行われた。また映画化によってこの作品はさらに多くの人々によって見られるだろう。たとえば、*Rent* を見た観客の同性愛やエイズに対する理解度を社会的に調査したとして、恐らく Gideonse の言うように数字の上では「理解は深まった」という結果になるであ

ろう。また後に詳しく論じるように *Rent* が同性愛者を取り巻く問題を搾取し、その描写がホモフォビックだからといって、作者 Larson が意図的に同性愛嫌悪的な動機で作品を作ったわけではないことも確かである。インタビューで Larson は *Rent* を書き始めた動機について以下のように述べている。

[A] number of my friends, men and women, were finding out they were HIV-positive. I was devastated, and needed to do something . . . I am the kind of person that when I write my own work, I have something I need to say. (Larson “Interview” 13)

ニューヨークでミュージカルの世界にいた Larson があからさまに同性愛嫌悪的で、エイズに対して他人事であったというのは考えにくいことである。映画化を期に特集が組まれた雑誌 *Out* には映画・舞台監督の Mike Nichols と共にエイズ患者などの心のケアを目的としたサポート・グループ Friends In Deed を創設した Cynthia O’Neal の回想記事が掲載された。そのなかで O’Neal は Larson がこのミーティングに数回参加し、その体験がいかに作品に反映され *Rent* が生まれたかを語って作者を偲んでいる (O’Neal 54-58)。⁵⁾ Larson が1996年当時のゲイ・コミュニティにおけるエイズの深刻さを肌で実感し、彼らのメッセージを作品に込めようという志で創作にあたったのも想像に難くない。

しかし良い結果を生んだからと言って、さらに動機に批判すべきところがないからと言って、見過ごしてはならない問題がある。そもそもその良い結果が本当に「良い結果」であるのかが疑われなければならない。*Rent* が深めた観客の理解とはどのような理解なのか。Schulman の小説 *People in Trouble* ほどのように書き換えられたのか、またどうして書き換えられなければならなかったのか。さらにその書き換えはどのような同性愛嫌悪的な文化や体制の中で行われ、またその強化に加担するのか。

本題に入る前に、*Rent* が抱えるセクシュアリティに関する以外の、そして本論のテーマとも決して切り離せない問題に先に触れておく。名前もない役を演じる黒人女性俳優が、最も感動的なゴスペル風 “Seasons of Love” では急にステージの中央で歌って脚光を浴びたり、ホームレスの問題においては犠牲者であるはずの黒人が家主の設定であったりという人種や階級の問題である。そもそもホームレスやさまざまな人種、セクシュアリティの人々からなるコミュニティを描いたように見受けられるこのミュージカルではあるが、ボヘミアンを気取る中心人物たちと、アンサンブルたちによって演じられる名もないホーム

レスやエイズ患者、HIV感染者の人々の間には明確な境界がある。最もそれをはっきりと表している場面のひとつは、映像作家の Mark が対抗芸術を作ろうとホームレスの女性を映像に収め、抵抗にあうシーンである。

BLANKET PERSON. Who do you think you are? I don't need no goddamn help from some bleeding heart cameraman. My life is not for you to make a name for yourself on! . . . Just trying to use me to kill his guilt. It's not that kind of movie, honey. Let's go —this lot is full of motherfucking artists. Hey Artist, You gotta dollar? I thought not.
(93)

このホームレス女性にとって Mark は彼女とは別世界の人間である。主人公たちは家賃が払えないとはいえ、映像作家やロックシンガーの卵という肩書きをもつ。主人公二人の男性は白人であり、ホームレスたちのようにストリートで物乞いをするものもない。ちなみにオフ・ブロードウェイプロダクション当時の *Rent* はほぼ白人のキャストであったという (Savran 40)。ブロードウェイ・ヴァージョンは白人、黒人、ヒスパニック、さらに日系とさまざまな人種構成となっている。より本物らしさを目指した結果であろうが、この流れが問題含みであることは以下のセクシュアル・マイノリティの描写を見ながら考えたい。

Rent におけるセクシュアル・マイノリティの描かれ方は大きな問題を孕んでいる。エイズ流行において同性愛者の犠牲者が占める位置は、たまたま数が多かったということでは済まされない。エイズが瞬く間に流行し、大きな問題となったのは初期の犠牲者に同性愛者が多かったため、差別や偏見が対応を大きく遅らせたからである。90年代初頭のマンハッタン、ダウントウンの外れを舞台とした *Rent* の主人公がたまたま HIV に感染した異性愛のカップルであるということは、大きすぎる意味を持つ。しかしながら *Rent* は同性愛者を無視しているわけではない。むしろ同性愛者を登場させた上で、その文化やイメージを巧みに利用していると読める。ゲイを仲間の一員として登場させながら、彼らを登場させる目的は、ドラッグ・ショーのようなテクノ、ハウス風 "Today for you Tomorrow for Me" という曲を歌わせること、エイズの犠牲者として死なせること、同性愛やドラッグ・クィーンも理解すると言うクールさを示すことにとどまる。

Rent には二組の HIV ポジティブのカップルが登場する。主人公 Roger と Mimi の異性愛カップル、そして彼らの友人、黒人である Tom とヒスパニッ

ク、ドラァグ・クィーンである Angel の同性愛カップルである。エイズの深刻さは作品の大きなテーマのはずであるが、Angel がエイズ関連症で死ぬのに対して、Mimi はなんとラストシーンで息を吹き返す。紆余曲折を経て、異性愛カップルの恋愛はエイズを乗り越え成就する。

Mimi も Angel も病に苦しむシーンがある。二つのシーンの大きな違いは Mimi のシーンが仲間に見守られ、死に近づいていく様子が感動的な歌に乗せて描かれるのに対して、Angel と Tom のシーンは Roger と Mimi のカップルが歌で愛を語り合うシーンとの同時進行で描かれるために、サイレントで身振りのみということである。ベッドで横たわる Angel を看取る Tom のシーンは動作のみで描かれ、二人には歌もセリフも与えられていない。実際に Angel が息を引き取るシーンで同性愛のカップルには声を与えられず、代わりに "I die without you" と感動的に歌うのは異性愛のカップルである。(しかも物語中に死ぬことはない。) さらに、死後の Angel は、「その死を無駄にはいけない」、「愛することの大切さを教えてくれた」と言うような教訓として利用される。テレビの仕事を通り、魂を売らない決心をするマークは、"Angel's voice is in my ear... Angel—I hear you—I hear it. I see it—I see it. My film." (123) と、「Angel の死のおかげ」で本当の自分を見失わず、自分の映像を撮ろうと決心できる。さらに息を吹き返した Mimi は天国にいる Angel が戻れと言ってくれたと言う。また Angel の死後彼を思い出して Maureen が語るエピソードは

[You (Angel) were] so much more original than any of us... you'd find an old table cloth on the street and make a dress... and next year, sure enough—they'd be mass producing them at the Gap. (116)

という、「ゲイはファッションセンスがいい」というあまりにもステレオタイプなものである。John M. Clum がミュージカルとゲイ文化を論じた著作で指摘するように、また本論のタイトルとして引用したように、この作品が anti-homophobic のヒップさを示していることは必ずしも pro-gay ではない (Clum 273)。「仲間にゲイがいる、ゲイの感受性はカッコいいし、いまさらゲイだからといって差別するなんてダサい」とでも言わんばかりに同性愛者たちを仲間として登場させるのは反同性愛嫌悪的態度ではあるだろう。しかし結局のところ、作品中では本来はエイズ渦の中心にいた同性愛カップルが、その悲劇を利用して描かれた異性愛カップルの引き立て役として都合よく利用されてい

ることに表れているように、この作品がゲイの権利獲得を進めるプロ・ゲイの態度を示しているとは言い難い。

エイズや同性愛に関して、この作品が観客に与えた影響を考えたとき、*Rent* がブロードウェイ・ミュージカルの世界へ新しく取り込んだ若者を中心とした観客層が見たのは、愛し合う HIV ポジティブのヘテロセクシュアル・カップルとゲイ・カップルであり、ゲイ・カップルのエイズによる死がもたらす破局と、劇的に死を乗り越えたヘテロセクシュアル・カップルのハッピーエンドであった。これがはたして先ほど引用したレビューで言われるように「少なくとも部分的には（ヘテロセクシュアルとは）別の側の人々がどのように生きているのかを理解することを可能にした」と言えるだろうか。*Rent* はゲイ・コミュニティを襲った悲劇であるエイズの物語を異性愛カップルにすりかえて描き、同性愛者を登場させながらも同性愛は作品の中心テーマからは巧みに除外する。観客はヘテロセクシュアルの主人公たちにアイデンティファイでき、同性愛は他者化されている。この物語の中では境界がはっきり示されているという条件付で同性愛のヒップさが寛容されているにすぎない。このように考えると、確かに Gideonse が「別の側の人としての理解を深めた」と言うのは、的を射た表現と言えるかもしれない。同性愛的な欲望を常に自分とは関係のないよう他者化しておくこと、これがホモフォビアの根源である。

観客は同性愛を自分たちの欲望ではないと否定した上でそのイメージのヒップさ、あるいはそれをネガティブなものと思えない態度をクールだと感じているに過ぎない。近年のアメリカ合衆国の「ゲイの結婚」を取り巻く社会の状況は、この状況を解釈する補助線を与えてくれる。2004年の大統領選挙では、当初「ゲイの結婚」はいくつかある争点のひとつに過ぎないと思われていたが、それが引き起こしたファミリー・ヴァリューズが崩壊することへの特に保守層の危機感は予想以上のブッシュ大勝へとつながった。11の州で同時に行われた同性婚禁止のための州憲法改正住民投票では、すべての州で同性の婚姻は禁止となった。⁶⁾ ブッシュの政策顧問カール・ローブは1900万人と言われる福音派のキリスト教徒のうち2000年には400万人が投票しなかったと分析し、彼らを投票に行かせることを重要な戦略の一つと分析している (Ireland)。2003年7月の最高裁によるテキサス州のソドミー法の違憲判決、翌年にはマサチューセッツ州が同性婚を認めるなど、ゲイの権利が目に見えて認められていくにつれ、保守層の警戒感が強まり、それを利用した形でブッシュ陣営が大勝したと分析

できる。

2003年8月に *The New York Times* にゲイの結婚についての記事がある。コメディ・ドラマやリアリティー・ショーなどのテレビでさまざまなレズビアンやゲイが毎日のように登場するなどますます同性愛が可視化し社会全体が寛容になっている現代において、なぜ結婚に対しては社会に混乱を引き起こすのかを報告している。もっとも大きな要素として挙げられるのが宗教の問題で、アメリカ人の86%は宗教儀式として結婚式をし、ほとんどの宗教団体は同性による婚姻関係を認めていないというデータが引き合いに出されている。同性愛者の権利に理解があるとする人でも、結婚となると話は別という層が多い。ゲイの権利擁護団体は法の問題であって宗教の問題ではないと主張しながらも「結婚」という言葉を使わないよう運動を進めている流れもある。この記事の中でジョンズ・ホプキンス大学の家族社会学専門の Cherlin 教授と、オープンリー・ゲイの劇作家、Paul Rudnick はそれぞれ以下のように述べている

I think the average American disapproves of homosexual sex, but tolerates it . . . For the average American, civil unions sound like tolerance, but marriage sounds like approval.
(Elisabeth WK1、下線は引用者)

I guess on a certain level it's the difference between sympathy and equality . . . When people can view gay people as somehow underprivileged, woeful and in need of social work, it's just easier to feel a kind of regal sympathy for them. But when you're actually dealing with two guys or the women next door planning a wedding just like your daughter, and expecting gifts, that's another matter entirely. (Elisabeth WK1、下線は引用者)

二人の言う寛容と承認、同情と平等の区別のそれぞれ前者の側に、*Rent* が観客に与える「理解」の問題がある。それは Schulman の小説を Larson が書き換え、サブ・キャラクターとして同性愛者を登場させてそのイメージを利用し、エイズを歴史を歪曲した表象によって描いたことによる。「理解を深めた」観客の多くは、承認や平等の視点からではなく、同情と寛容という点から、境界の向こう側にいる同性愛者たちも、境界の向こう側にいるという条件付で「理解した」に過ぎない。⁷⁾

しかし、そのためにもうひとつの、おそらくより根本的で重要な側面が無視されれば、この作品が無意識のうちに隠し持つ、同性愛嫌悪的な点は見逃さ

れ、それは受け入れられたものとして、異性愛主義体制を強化する数多くの要素のひとつになってしまう。それがポップな音楽とともに若者に広がっていることはさらに厄介かもしれない。この作品が広げた「理解」を頭ごなしに否定することは難しいが、その「理解」が問題含みの、けっして手放しでは評価できないものであることは指摘されねばならない。*Rent* が無意識のうちに含んだもうひとつのホモフォビックなメッセージは、悪意があるとは気づかれることなくむしろ歓迎されるべきものとして観客に浸透する。それはいったん受け入れられると当然のこととして流通してしまう。多くの場合、とくに同性愛に対する寛容度が増したと言われる近年においては、異性愛体制の強化はこのように人々の気づかないところで進んでいることのほうが多い。その反面、ともかく人々の寛容のレベルを上げることも重要で、そうしながら実際に制度の改革を進めていくというアクティビズムの側からの意見は、それはそれで重要で正当なものである。寛容度を上げるという意味において言えば *Rent* は確かにある肯定的な効果を持っていることも事実だろう。しかし同時進行で実際のアクティビズムが気を配れない、より根本的な面はつねに目が配られ、指摘されなければならない。*Rent* が広げたであろう同性愛者やエイズに対する「理解」がある肯定的な効果を持っているとしても、この「理解」には深刻な問題があり、それが広がる過程で同時に異性愛体制が強化されていくことこそ注目されなければならない。これが同性愛嫌悪や新たな差別を生み出し続ける基盤となっている。

Rent の公式インターネット・サイトが提供する **Study Guide** では、作品を通して学習する生徒や学生たちのためさまざまなリサーチやディスカッションのテーマが与えられているが、エイズに関するトピックの中でさえ、同性愛に関する問題は少しも触れられていない。

注

- 1) スクリプトからの引用はすべて *Rent* (1997) からでありページ数のみを記す。
- 2) ミュージカルはそもそも大衆文化を起源としており、リアリティーのあるシリアスなストレイト・プレイと比較すると、きらびやかな衣装やダンス、安易なハッピーエンドなど **low culture** の要素を多く持つ。しかし現在の状況を見ると、ジャンル

としての地位が確立し、大都市の大劇場で行われチケットの価格も高く、舞台技術の進歩などから作品の芸術性も上がっており、そもそもジャンルとして high と low 二つの要素を併せ持つと指摘できる。

- 3) Spice Girls の Melanie Brown やアイドル的人気を誇ったコーラスグループ 98 Degrees の Drew Lachey らが出演した。
- 4) このシーンは、ベトナム戦争時代のヒッピー文化を描いたミュージカル *Hair* の登場人物たちがドラッグをやるシーンを思わせる。エイズという深刻な病気が観客の若者たちにヒップなイメージで捉えられてしまう危険がある。
- 5) 『レント』の代表曲でもある "No Day But Today" と "Will I Lose My Dignity" はこのグループのミーティングで使われた言葉であり、参加者の一人はこのミュージカルは *Friends In Deed: The Musical* と呼ばれるべきだと語ったという。O'Neal の文脈では美談として語られているが、彼らの叫びが（後に論じるように）異性愛物語へと転化されて伝えられるとき、この借用も問題をはらんだものとなる。
- 6) ここで問題なのはこの 11 州の中の 8 州は投票で結婚だけでなくシヴィル・ユニオンも禁止となったことである。シヴィル・ユニオンの禁止については議論も熟さない中で「ついでに、勢いで」という感が強い。
- 7) ゲイをテーマとした、あるいはゲイが登場する他のミュージカル、*La Cage aux Folles* (1983)、*Kiss of the Spiderwoman* (1993)、*The Producers* (2001) などがある。*La Cage*、*Producers* ではゲイは誇張された女性的なしぐさなど非常にステレオタイプに面白おかしく描かれ、どちらも古典的なきらびやかでハッピーエンドのミュージカルの典型から出ていない。（古典的なミュージカルにおけるゲイの表象についても問題とされるべきだと考えるが本論では触れない。）*Spiderwoman* の主人公の一人は女性的でステレオタイプではあるが必ずしも笑いをとるためではなく、作品として彼を責任を持って描かれている。

参考文献

- Bumiller, Elisabeth. "Why America Has Gay Marriage Jitters." *New York Times* 10 Aug. 2003: WK1.
- Clum, John M. *Something for the Boys: Musical Theater and Gay Culture*. New York: Palgrave, 1999.
- Gideonse, Ted. "Stagestruck." *Salon.com*. 22 Dec. 1998: n. pag. Online. Internet. 31 Oct. 2005.
- Ireland, Doug. "Republicans Relaunch the Antigay Culture Wars." *The Nation* 20 Oct. 2003.

Larson, Jonathan. *Rent*. New York: Rob Weisbach Books, 1997.

---. "I Have Something to Say: An Interview with Jonathan Larson on Pop Music in the Theatre." *American Theatre* Jul./Aug. 1996 Vol.13-6: 13.

O'Neal, Synthia. "Life, the Musical." *Out* Dec. 2005:54-58.

Rich, Frank. "East Village Story." *New York Times* 2 Mar. 1996: A19.

Savran, David. *Queer Sort of Materialism: Recontextualizing American Theater*. Ann Arbor: U of Michigan P, 2003.

Sulman, Sarah. *People in Trouble*. New York: Plume, 1991.

---. *StageStruck: Theater, AIDS, and the Marketing of Gay America*. Durham: Duke UP, 1998.

ユビキタス・ミュージックの行方

— “ポピュラリティ” の物質的基盤をめぐる予備的考察 —

布施 哲

1. ポピュラー音楽のポピュラリティ

「ポピュラー音楽」という言葉、あるいはそのジャンルにおいて想定されている“ポピュラリティ”とは何なのかということを考えてみた場合、それはおそらく、単に多くの人々から支持を受け、日常的に聴かれ、歌われている、ということだけではないでしょう。例えば、ある共同体の中で代々歌い継がれてきた民謡、童謡、あるいは民俗音楽などのなかには、その共同体の内部では当然のように誰もが知っていて、誰もがふとしたときに口ずさんでいる、もしくは口ずさんだことがあるような曲というのは少なからずあるはずですが、そうした曲がどれほど親しまれてきたものであっても、それらは「ポピュラー音楽」とはいわれぬ。例えば「赤とんぼ」やら「黒田節」やらを、私たちは「ポピュラー音楽」とはいいません。さらに、共同体の外部へと広がって人気を博した民謡や童謡も少なくありません。「トロイカ」や「大きな古時計」などといった曲は、ロシアやアメリカの特定地域を越えて日本を含めた世界各地で日常的に親しまれているにもかかわらず、それらはやはり「ポピュラー音楽」とはいわれません。そして同じことは、もはや一部の特権階級の占有物ではなくなって久しいクラシック音楽についてもいえるでしょう。少なくとも「ポピュラー音楽」と今日呼ばれる音楽よりもずっと以前から、かなりの“ポピュラリティ”があつたにもかかわらず、それらはやはり「ポピュラー音楽」とはいわれぬわけです。したがって、「ポピュラー音楽」における“ポピュラリティ”というものを決定付けるものは、どうやらそれを聴いたり歌ったりする人間の側にあるのでは必ずしもない、ということがいえるのではないかと思います。“ポピュラリティ”につ

いて語ろうとしているにもかかわらず、それを定義付けるものの主たる源泉が人々からの人気や支持そのものにあるのではない、というのは、本来的なその言葉の意味からしてみれば、とても奇妙なことです。

「ポピュラー音楽」の“ポピュラリティ”というものが、人々のあいだで“ポピュラー”であるということを経験しなくても意味しないのであるとすれば、それはいったい何なのか。正直なところ、私にもその正確な意味内容は分かりませんが、現象だけ見てみた場合に明らかなのは、それがメディアによって媒介されることがはじめから前提とされたものである、ということはいえるかと思えます。つまり、仮にその曲が人々のあいだで結果的に“ポピュラリティ”を得ることができるとしても、その“ポピュラリティ”は直截的なものではなく、レコード盤やカセットテープ、あるいはCD盤などによって媒介されたかたちで獲得し得る“ポピュラリティ”であるということであって、身も蓋もない言い方をするならば、大なり小なり産業化(industrialize)されたかたちでの“ポピュラリティ”であるということです。ここで“メディアによる媒介”といわれたものは、“科学もしくは科学技術による媒介”と言い換えてもいいかもしれませんが。ドイツのメディア論、メディア史研究者である、フリードリッヒ・キッラーは、「ポップカルチャーとエリート文化、レコードの詩と前衛抒情詩のあいだには、あるいはそれら手前には、ただひとつのものしかない。それは科学である」¹⁾といったのですが、それは正しい認識であるように思われます。例えば、売れようが売れまいが、つまり実際に人々のあいだで文字通り“ポピュラー”になろうがなるまいが、「ポピュラー音楽」として分類される曲はたくさんあります。それは、それらの曲の想定される“ポピュラリティ”が、メディアによって、あるいは科学技術によって大なり小なり媒介されたものであるということが前提条件としてはじめから決まっていたからです。細かいことを言い出せばきりがないので、「ポピュラー音楽」が成立する要素としての“ポピュラリティ”に関する、いささか退屈な定義づけのようなことはこの辺でやめますが、ここで確認しておきたい点を三点ほど挙げれば、①ここまでの話は「ポピュラー音楽とは何か」ということではなく、その“ポピュラリティ”の源泉もしくは条件についてのものであるということ、②その“ポピュラリティ”がメディアによって媒介され、産業化されたものであるからといって、アドルノ流に文化産業批判をして「ポピュラー音楽」の価値を否定しようとするものではなおさらないということ、そして、③“媒介されたポピュラリティ”という点を探り上げ

たことでこれから手短かに検討したいのは、今日、まさに今、私たちが生きている時代においては、そうした“ポピュラリティ”の媒介のされ方自体が、私たちが通常感じている以上に大きく変容してきていることを確認したかったからである、ということでもあります。

では、その最後の点、「ポピュラー音楽」における“ポピュラリティ”の媒介のされ方が変わったという点について、これから少し触れてみたいと思うのですが、あまり抽象的なことばかり申し上げても仕方がないので、技術的なことを中心に話を進めてみたいと思います。

2. デジタルメディアの標準化

70年代半ばから約10年間続いたビデオテープのBetaとVHSから、最近ではDVD-R、DVD+R、DVD-RAM、あるいは次世代大容量記録媒体であるHD DVD(High-Density Digital Versatile Disc)とBD(Blu-ray Disc)に至るまで、メディアの規格をめぐることは、これまで企業間で激しい争いが展開されてきました。しかしパーソナルコンピュータの世界、もしくはコンピュータ同士のネットワークの世界では、企業のそうした規格争いとは別に、事実上の標準(*de facto standard*)というものが比較的スムーズに普及することがしばしばあるようです。マルチメディア関係では、国際標準化機構(ISO: International Organization for Standardization)の下部組織であるMPEG(Moving Picture Experts Group)という標準化団体がコンピュータ用の動画ファイルの仕様を決めていて、この団体名がそのままファイルの形式名にもなっています。例えば、パソコンで動画ファイルを見る場合、その動画ファイルの末尾に“mpeg”もしくは“mpg”という拡張子(ファイル形式もしくは規格)がついている場合がありますが、それがこのMPEGによって決められた規格のファイル形式に則って作成された動画ファイルなわけです。ちなみに、“mpeg”には“MPEG-1”から“MPEG-4”までの形式があつて、その中でも“MPEG-2”というのは、ハイビジョン並みの画質であるといわれています。

さて、MPEGでは、動画ファイルだけでなく、音声ファイルの標準化も行われていますが、現在パソコン上で用いられる音声ファイルとして最も普及しているのが、“MP3”というものです。これは、先ほど申し上げた動画ファイルの形式である“MPEG-1”の音声部分のみを、独立した音声ファイルとして用いるもので、正式には“MPEG Audio Layer-3”という名称が付けられています。

“MP3”は、もともと 1980 年代半ばにドイツのフラウンホーファー研究所 (Institut Integrierte Fraunhofer) という機関がそのアルゴリズムを開発したのですが、後に ISO に提出されて、“MPEG-1”の音声ファイルとして統合されることになりました。そしてこの“MP3”の誕生が、その後のパーソナルコンピュータとコンピュータネットワークの爆発的な普及と相俟って、ポピュラー音楽が流通するための新しいメディアとして機能することになるわけです。しかもそれは、ポピュラー音楽の在り方、先ほどの言い方をすれば、ポピュラー音楽のポピュラリティを媒介するその仕方に対して、ある根本的な変化をもたらすこととなります。

ところで、MPEG の動画ファイルにしても、MP3 のような音声ファイルにしても、厳密に言えば、デジタル化された映像データや音声データを「圧縮」する際の、データ圧縮のための形式であります。つまり、MPEG が標準化したのは、動画や音声の圧縮の仕方、圧縮形式であったわけです。データ圧縮のイメージとしては、(株)インセプトという会社が公開している“e-Words”というウェブサイトの説明がとても分かりやすいので、それを拝借しますと、「たとえば、『AAAAAA』という文字列を『A が 6 つある』という意味の『A6』という符号で置き換えれば、意味を保ったまま 6 文字を 2 文字にすることができ、1/3 の容量に圧縮できたことになる²⁾というわけです。そもそも動画や音声を“0”と“1”とのデジタル信号にしてデータ化した場合、非常に巨大なサイズのファイルになってしまいます。したがって、それをパソコン上で手軽に扱うためには、まさにデータを「圧縮」する必要があったのです。

データの「圧縮」の具体例として、すでにご存知の方もいらっしゃるかもしれませんが、市販の音楽 CD から MP3 ファイルをパソコン上で作成する方法というのがありまして、それをご説明する必要があるかもしれませんが、その前に、音楽 CD の非常に精度の高い複製ということについてまずは言及しておかなければならないかと思えます。

3. 完全なる複製技術の完全なる複製

音楽 CD を Windows パソコンで開いてみると、その CD は“cda”という拡張子が末尾に付いたファイルによって構成されていることがわかりますが、このファイルが“CD-DA(Compact Disc Digital Audio)”という音楽ファイルです。“CD-DA”というのは、1982 年にソニーとフィリップスが開発した規格で、私

たちが通常“CD”という場合、この“CD-DA”ファイルによって構成された音楽媒体のことを意味します。

この“CD-DA”ファイルは、実はパソコンにそっくりそのまま取り込むことができます。つまり、市販の音楽CDの中身を抜き出して、パソコンに保存してしまうわけです。これを“リッピング(Ripping)”といいます。パソコンにリッピングされた“CD-DA”ファイルは、“wav”という拡張子の音声ファイル、すなわち、Windows標準の音声ファイルに変更されたかたちでパソコンに保存されます(Macの場合は“AIFF”：Audio Interchange File Formatという形式になるかと思えます)。要するに、“cda”から“wav”という形式に外見上変更されるわけですが、中身はまったく同じです。つまり、パソコンのハードディスクのなかに音楽CDの中身をリッピングして、“wav”形式の音楽ファイルとして保存してしまえば、音楽CDをいちいちCD-ROMドライブに入れなくても、パソコン上で同じ音質で音楽が聴けるわけです。逆に、いったん“wav”化してパソコンの中に取り込んだ音楽ファイルを、空のCD-Rメディアに“cda”形式のファイルに戻してコピーしてあげれば、少なくとも理論上は、ほぼそっくりそのまま市販の音楽CDのコピーができあがります。

そしてここにこそ、見逃してはならない最初の大きな変化があります。市販の音楽CDのほぼ完全な複製、これまでのテープやMDなどへのダビングなどとは根本的に異なった、オリジナルとコピーの差がほとんど存在しない複製ができあがることになるので、むしろそのこと自体も大きな変化であることには違いありません。しかしそれ以上に大きなインパクトを持っているのは、そうした完全な複製が、パソコンさえ持っていれば誰にでも簡単にできるようになったということです。「パソコンさえ持っていれば誰にでも簡単にできる」というのは、今の時代、殊更強調するほどのことではないように思われるかもしれませんが、もともと大量生産された複製品というかたちで市場に出回っている音楽CDを、業界、すなわち生産側に属していない一般の市民/消費者が、同じクオリティでもって複製できてしまうということの背景には、複製技術それ自体が複製され普及してしまうという、極めて今日的な事態が進行していることを物語っているのです。既成の業界にとっての本当の脅威は、商品そのものの複製ではなく、そうした複製技術自体が際限なく一般に複製可能になってしまったことに由来しています。ハイテク産業や情報産業という極々限定された分野ではあれ、そしてそれはもちろん、そうした産業が発達することを許された

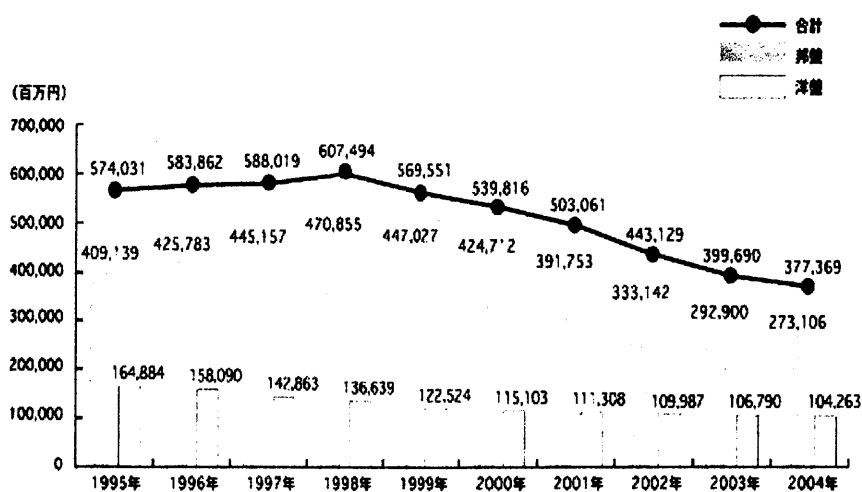
ほんの一部の地域や国々に限定されているとはいえ、かつて 20 世紀の批判的知識人たちが、生産の最も核となる部分、コアな部分に関する知や「ノウハウ」を特権階級(資本家)が独占し、他の大多数の労働者たちは周縁的な知の領域に閉じ込められたまま搾取されている、と批判した状況とは、少々様子が変わってきたようにも見えます。

卑近なことをいえば、先日あるテレビ番組で、NHK 紅白歌合戦の視聴率が近年下がり続けていることについて、あるタレントさんが「最近ではカラオケが普及してみんな歌がうまくなっているから、わざわざ紅白でにわか仕込みの下手糞なアイドル歌手の歌を聴く必要もなくなってしまったからだ」というようなことを仰っていたのですが、まさにこれも、ある意味、カラオケ装置やカラオケ教室などの普及によって、歌唱技術ならびに歌唱技術の習得方法それ自体が普及してしまったことの結果といえるのかもしれませんが。しかし本物よりも上手い歌唱技術の普及ということとは違い、重要なのは、お話しした音楽 CD の複製の場合は本物と寸分たがわぬ複製、つまり劣化がほとんどまったくない複製をするための複製技術それ自体の、同様に劣化がまったくない均質化された複製というものが極々一般的に行われているという点です。

例えばインターネットには、先ほどご説明した音楽 CD の“リッピング”を徹底的にオリジナルに忠実にこなすための無料ソフトウェアが山ほどあります。その中の一つに“Exact Audio Copy”³⁾というソフトがあるのですが、そのソフトは“offset 値”の修正という、極めてマニアックな設定ができるようになっています。CD-ROM ドライブが実際に CD に書き込まれた情報を読み込もうとするとき、つまり、丸い CD 盤のどこにどんな情報があるのかを読み込もうとする際、ドライブによってほんの僅かな物理的なズレが生じます。このズレは CD-ROM ドライブ、CD プレーヤーによって異なる物理的なズレであり、“offset 値”として計測されているものですが、“Exact Audio Copy”は各ドライブ、各機械に固有の、そうしたズレまでも修正してくれる機能がついています。要するに、それだけ厳密な複製を完成させてくれるということです。実際には機械の個体差によるズレなどは取るに足らないものであって、何百万円もする超高級ステレオセットで聴いてみても“offset 値”の過不足による音質の変化などは判別できるかできないかが分からないようなものなのですが(おそらく誰も判別できないでしょう)、いずれにせよ、そのような超微細な差異さえをも潰すことができるような複製技術が、一般のわれわれにも無料で入手・利用可能

であるという事実には、やはり素直に驚いておく必要はあるでしょう。

現在、一枚 700MB(メガバイト)の容量を持つ CD-R メディアの値段が、10 枚組みで約 600 円前後の値段で売られています。つまり一枚 60 円前後です。レンタル CD ショップで3泊4日もしくは7泊8日で CD を借りてくると、大抵一枚につき 300 円前後でしょうから、合計でざっと 400 円も出せば完全な音楽 CD が手に入る。それでも、ジャケットのきれいな写真や歌詞カードなどがパッケージされた市販の音楽 CD に、これまでどおりの、モノとしての“商品”のフェティッシュな価値を見出す人は多いのではないかと思われるかもしれませんが、例えばジャケットの写真にしても、いまではかなり高性能なスキャナーやプリンタが一般家庭にも出回っていますので、それらすべてを自宅で複製してしまえば、音楽 CD を蒐集するコレクターの物欲も一定程度以上は満たせるでしょう。となると、果たして、国産 CD の場合一枚 3000 円前後の出費で市販の音楽 CD を購入する必要を、どれだけの人たちが今後も抱き続けるのかはかなり疑問になってきます。実際、日本レコード協会の統計値を参照してみれば、高性能なパソコンやプリンタなどの周辺機器、そして CD-R/W ドライブが潤沢に、しかも安価で市場に出回るようになり始めた 98 年頃から、音楽 CD の生産数量も生産金額も、ともに縮小傾向にあることは否定できません(下図参照)。むしろ同様の現象はアメリカでも起こっています。



オーディオレコード総生産金額の推移⁴⁾

こうした超高精度の複製技術それ自体の一般家庭への普及によって、モノ/

商品としての音楽の価値、正確には、商品世界における音楽の市場価値というものが、徐々に小さなものになってゆくことは明らかです。かつてヴァルター・ベンヤミンは、「いま」「ここ」にしかない芸術作品の一回性は、それがどんなに精巧に作られたものであっても、複製された作品においては完全に失われているといました⁹⁾。そして、きらびやかではあるけれどもキッチュでニヒリスティックな商品世界における市場価値の方が芸術的価値を凌駕する時代が到来することになったわけです。つまり芸術よりも、市場価値のある“サブ・カルチャー”というわけです。しかし今日では、そうした“サブ・カルチャー”におけるポピュラー音楽作品に備わっているモノ/商品としての価値、そうした市場価値自体が、もはや立ち食いそば一杯分ほどのものでしかなくなってきたのです。ベンヤミンが19世紀後半のパリのアーケードに陳列された商品のなかに見た商品のフェティッシュな魅力さえも、今日、商品としての音楽は、非常に希薄なかたちでしか持ち合わせなくなりつつあります。だとすれば、これから人々は、まさに商品経済の流れとともに歩んできたポピュラー音楽のいったい何に魅かれることになるのでしょうか。モノ/商品の物神性がついに剥がれ落ち、商品世界への寄生をやめて、いまやポピュラー音楽は楽曲の内容それ自体によって、芸術作品とまではいかないとしても、一つの文化的価値を備えた作品としての正当な評価を得る、ということになってゆくのでしょうか。

4. 転送されるポピュラー音楽

エジソンが蓄音機を発明したのが1877年で、その後第二次大戦後の1948年に最初のLP盤が発売されてからおよそ40年間、1980年代中頃までは、時には美しく時にはインパクトのある写真や絵が印刷されてある紙製の入れ物に入った大きな塩化ビニールの円盤が、ポピュラー音楽のメディアとしてレコード店の棚に陳列されていました。その後はCD盤の登場によって、およそ12センチ四方の小さなプラスチックのケースに入ったポリカーボネート製の小さな円盤が音楽メディアとしてCDショップの棚に陳列されることになるわけですが、繰り返せば、商店にディスプレイされるモノ/商品としての音楽CDの価値は、およそ四半世紀を経て低下し続けることを免れません。そして今後、ひょっとしたらCD盤に代わるメディアは、もはや商店に陳列されるモノではなくなるかもしれません。というのも、音楽をインターネット経由で配信するシステムが近年、光ファイバーやADSLといった超高速の情報通信網の普及に後押しを

されるかたちで徐々に整ってきたからです。例えば、アメリカの2005年第三四半期音楽小売業界の楽曲販売数では、Apple社のiTune Music Store (iTMS)が、なんと、音楽小売店の老舗であるあのタワーレコードを抜いて第七位にランクインされていますし⁶⁾、国際レコード連盟(IFPI、本部ロンドン)の発表によれば「2005年に、世界全体で、インターネットなどを通じて合法的にダウンロードされた“デジタル音楽”の売上高が、11億ドル(約1300億円)と、前年の約3倍に増えた⁷⁾」とのことであります。iTune Music Storeというのは、ネット上にある音楽配信システムですが、そこからダウンロードした曲を、現在爆発的にヒットしている同じApple社のiPodという携帯音楽プレーヤーに保存して、いつでもどこでも好きなときに曲を聴くというスタイルが、ポピュラー音楽の流通/消費形態として確立されつつあります。そしてその際に重要になってくる技術的背景というものが、先ほどご紹介した、“MP3”に代表される音声ファイルの圧縮技術なわけです。iTMSで配信されている音楽ファイルのフォーマットは、“m4p”というもので“MP3”とは異なるのですが、ファイルの“圧縮”という点では基本原理が同じなので、最後の技術的な情報として、“MP3”ファイルの仕組みを簡単にご紹介したいと思います。

先ほど、音楽CDから中身を“リッピング”してWindows標準の音声ファイルである“wav”ファイル(Macの場合は“AIFF”ファイル)に変換し、パソコンに保存するという手順をご紹介しましたが、実はこの“wav”ファイルは、一曲分のファイルサイズとしてはかなり大きなものです。楽曲にもよりますが、ポピュラーミュージック一曲だとおおよそ50~60MBほどの大きさで、これをアルバムごと保存した場合、如何に巨大化した最近のパソコンのHDDといえども、かなりの容量を消費してしまことになります。また、ファイルが巨大だとネットワークを使った音楽ファイルの送受信にも適さなくなってしまう。つまり、ファイルのサイズが大きいので、ダウンロードに時間がかかってしまうのです。そこですでに述べた“圧縮”という作業を行ない、ファイルサイズが“wav”ファイルのほぼ10分の1程度の大きさである“MP3”ファイルに変換するわけです。要するに、“AAAA...”という具合に“A”が30並んだ文字列を“A30”という文字列に置き換えることでファイルサイズを10分の1にするわけですが、実際には、20,000Hz以上の、人間の聴覚によっては聴き取ることができないとされる音の大半をカットすることによって、サイズを小型化しています。iPodのような現在の携帯音楽プレーヤーはほぼすべて、この“MP3”

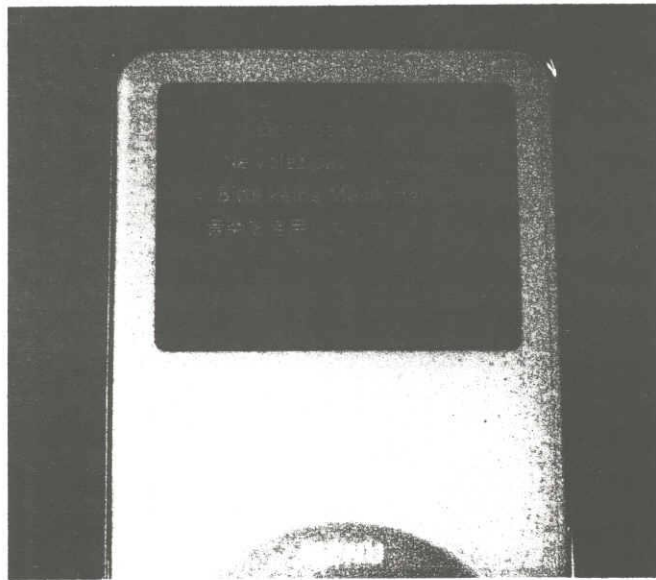
をサポートしていますので、例えばレンタルショップで借りてきた音楽 CD を先ほどのやり方で CD-R メディアに複製した後、その複製 CD は家のステレオセットでじっくりと鑑賞するためにとっておく一方で、パソコンの HDD に残された“wav”ファイルを削除せずにそれをあらためて“MP3”ファイルへと“圧縮”して携帯音楽プレーヤーに入れて持ち歩く、といったスタイルが定着しつつあります。ちなみに、“MP3”ファイルに“圧縮”するためのソフトウェアも、インターネット上で無料の優秀なものがいくつも配布されています。

“MP3”ファイルの音質に関しては、MPEG の謳い文句では「CD 並みのクオリティ」ということになっていますが、たとえカットされているのが「人間の聴覚で聴き取れない音」であったとしても、ある程度のオーディオシステムで聴いてみれば、やはり市販の音楽 CD や、あるいはその中身を丸ごと“リッピング”した“wav”ファイルなどの音質に比べて音は確実に劣化していることが分かります。ただし、ポピュラー音楽のように、比較的大きな音量で聴く単純な構成の音楽を、しかも iPod のような携帯音楽プレーヤーのイヤホンで聴く場合には、音質の違いが気になるようなことはまずないでしょう。つまり、ポピュラー音楽用のフォーマットとしては、“MP3”や“m4p”で十分なのです。そうであるがゆえに、インターネットを使って手軽にポピュラー音楽のファイル交換をしてしまう行為が近年社会問題化しているわけです。ちなみに iPod Nano という携帯プレーヤーを購入してみて思わず笑ってしまったのは、開封したばかりの iPod 本体に、“Don't steal music”などということが、四ヶ国語で書かれてあったことです(写真参照)。“MP3”ファイルの場合、現在普及している光ファイバー程度の環境ですと、一曲あたり十秒前後で曲が完全にダウンロードできてしまいます。私も実際、iTMS で曲をダウンロードしてみましたが、実に簡単で、ワンクリックの後、十秒弱でダウンロードが完了しました。

ちなみに iTMS の価格設定は、新曲で一曲 200 円、古い曲でも一曲 150 円と、流通コストがかからないことや、何より今申し上げたように CD に比べて音質が劣化していることを考えれば、不当に高いといわざるを得ません。アルバム全曲をダウンロードした場合ですと、物によりませんが 1500 円～2000 円という値段が付けられていて、これは日本で売られている輸入 CD 盤の値段に近いものなので、あまりに高すぎるでしょう。

しかし何より、曲の入手があまりにも手軽なので、今後の価格調整次第では、かなり急速に iTMS のようなダウンロード型の流通システムが普及してゆくこ

とになるでしょう。先ほどご紹介した 2005 年の楽曲売上高を考慮に入れても、これはほぼ間違いありません。音楽ファイルにしても、現在主流の“MP3”よりも遥かに圧縮効率がよく、しかも本当に CD と同様の音質のあらたなフォーマットが標準化されるということは十分に予想されますし、記録媒体としても、今ある小型 HDD やフラッシュメモリなどよりもずっと大容量で小型化されたものも、いずれは開発されるでしょう。そうになると、もはや音楽がモノ/商品として商店に陳列される必要性も必然性もますますなくなってくるわけです。



“Don't steal music”!!

5. 商品フェティシズムの消滅

以上見てきましたように、これからのポピュラー音楽の在り方、大袈裟に言えば存在様態もしくは存在形式、あるいは再び冒頭の言い方をすれば、ポピュラー音楽の“ポピュラリティの媒介のされ方”には明確な変化が生じてきているのであって、そうした変化によって、ポピュラー音楽を取り巻くあるひとつの事態の到来が予見できるのではないかと思います。その事態といたすのは、つまり、ポピュラー音楽に対するフェティッシュな、物神的な執着というもの在今后は二重の意味で減退し続けてゆくであろうということです。

まず一つ目は、すでに申し上げたように、音楽 CD の完全な複製技術それ自体の複製が可能になったことによって、モノとしての商品の商品価値を支えて

きた、商品のフェティシズムという側面がポピュラー音楽からはかなり削ぎ落とされてゆくということですが、いまひとつの物神性、つまり、ポピュラー音楽を演奏する側であるミュージシャンに対するフェティッシュな魅力、平たくいえば、ミュージシャンに対する忠誠心(loyalty)というものも、やはりこれまでに比べればかなり失われてゆくのではないか、ということです。

例えばiTMSでは、すべての曲を例外なく30秒間ほど試聴できるようになっていて、気に入った曲をクリックして購入するのですが、それはシングルだけではなく、アルバムの中の一曲一曲についても同じです。つまりアルバムの中のシングルカットされた曲だけをダウンロードするとか、他にもパッと30秒間試聴して印象のよかった曲だけをダウンロードするといった具合に、曲を選んで購入することができる。するとこれは、これまでのように、ある曲をとっても気に入った場合、その曲が収録されているアルバムごと購入してみたり、あるいは一度支持すると決めたミュージシャンの作品は、たとえそれほどの傑作ではなくとも忍耐強く追いかけてゆくなどといった、聴き手の側の律儀さが徐々に消滅する環境が整いつつあることを意味しています。

もちろん、これは、ヒットしたある一曲を気に入って、その曲が収録されているアルバムごと購入してはみたけれどもその曲を除いた大半の曲は面白くなって、いつも決まった曲しか聴かないという、誰もが経験したことのあるような事態を回避することを可能にするでしょうし、創り手の側としても、もしもアルバムを丸ごと聴いてもらいたいのであればこれまでとは違って一曲たりとも手を抜いた曲を発表することができないということになって、どちらかといえば肯定的な側面もある。ただ、とにもかくにも30秒間の試聴でその曲が受け入れられるか否かが決まってしまうので、創り手はともすれば安易に一瞬だけのインパクト勝負の楽曲を量産しだす可能性もありますし、あるいはこれまでのように、アルバム全体を通じてある種のコンセプトを伝えようとする、いわゆる“コンセプトアルバム”のようなものが出にくくなることが予想されます。例えば60年代末からなんとか80年代初頭にかけてまで作品を発表してきた、かつての“プログレッシブ・ロック”の旗手たち、ピンクフロイドやイエス、キングクリムゾンやELPのようなミュージシャンたちは、今後は登場しにくくなるように思われます。そうしたコンセプトアルバムないしはアルバムコンセプトの消滅は、そうした“コンセプト”をアルバムに込めるミュージシャン自身に対するかつての思い入れというものを、聴き手の側に抱きにくくさせるで

しょう。

他方、かつてのレコード盤パッケージや CD 盤パッケージが担っていたモノとしての音楽商品の物神性は、目下のところは、それを再生する再生機の方が担ってきているように思われます。再三言及している iPod のような商品がたいそうな売れ行きを示しているのは、失われつつある音楽商品の物神性を、それを再生する携帯プレーヤーの方がうまく吸収しているという側面がかなりあるでしょう。例えば iPod には公式、非公式をあわせて無数の関連商品や iPod 専用のアクセサリが出回っていて、結構な市場を形成しています。ただ、iPod ブームに関しては、他社から類似の商品が矢継ぎ早に登場してくるにつれて、今後は次第に収束してくるとは思いますが。

6. “ポピュラリティ” から “ユビキタスネス” へ

さて、仮にいま申し上げたような二重の物神性の消滅という現象が今後本格化するとしたら、ポピュラー音楽はどうなるのか。よく知られていますように、かつて映画が一般大衆の娯楽になったとき、ベンヤミンは映画の登場によって人と芸術作品との関係が変わったと指摘しました。すなわち、それまで芸術作品は「礼拝的価値」と彼が呼ぶものによって鑑賞する人々を縛り付けてきた。言い換えれば、芸術作品を前にした鑑賞者は相応の緊張と精神の集中を強いられるのであって、結果、鑑賞者が芸術作品の中へと引き込まれ、沈潜することになる、とベンヤミンはいいました。しかしこれに対して、映画のような複製芸術の鑑賞者は、そのような精神の集中の変わりに、実に散漫な態度で作品に接することができるようになった⁸⁾。こうした事態を当時の批評家たちは嘆くのですが、ベンヤミンはそれをあえて受け入れ、肯定しさえするわけです。あたかも鑑賞者側の美意識や審美眼が厳しく問われているかのようにであったそれまでの人と芸術作品との関係とは正反対に、複製芸術の登場によって、今度はそのように散漫な鑑賞をする人々の方が作品を審査する側にまわったというわけです。そうした、人と作品との関係ということでいえば、今や、人々とポピュラー音楽の作品との関係は、20 世紀の複製作品とのそれとは比較にならないほど、桁違いに希薄なものになりつつある、といわざるを得ません。それほど遠くない将来、私たちがポピュラー音楽を聴くときの態度は、もはや「散漫な鑑賞」などといったものでさえなく、いつでもどこでも、超高速情報通信ネットワークの中で手軽にアクセスできる BGM のようなものにますますなっていくかも

しれません。映画館、コンサートホール、ジュークボックスがある酒場、ラジオやステレオセットが置いてある居間やオーディオルームなどといった、特定の場所にさえもはや限定されずに、携帯電話や iPod とともにポケットに入れて持ち歩く感覚でポピュラー音楽に接するように今後なってゆくのだとしたら(繰り返せばすでにそうなってきていますが)、そのとき、ポピュラー音楽における“ポピュラリティ”の実質的な意味内容というのは、“ポピュラリティ”というよりはむしろ“ポータビリティ(携帯性、可搬性)”であり、あるいはもっと今風の言い方をすれば、“ユビキタスネス(ubiquitousness、遍在性)”といったものになっているかと思われます。

いずれにせよ、ポピュラー音楽が録音・再生装置やデータ圧縮技術なども含めたメディア関連のテクノロジーと切っても切り離せない以上、そうした“ユビキタス・ミュージック”としての存在形式は、実は現代における私たちとテクノロジー一般との微妙な関係を象徴しているといつてよいかと思われます。MP3 ファイルの作り方から自殺の仕方や爆弾、猛毒ガスの作り方に至るまで、これまでは秘匿されてきた技術が、現在では一般社会にどんどん流出し、広まっていることは事実です。たまたま通りかかったインターネットカフェでジョン・レノンの曲をダウンロードして iPod に保存した後、『イマジン』を聴きながら地下鉄に爆弾を仕掛けるテロリストが今後出てきても、別に不思議なことではありません。そうした“ユビキタス社会”の怖さが、現在進行しているポピュラー音楽の在り方の劇的な変化をとおして透けて見えてくるのではないのでしょうか。

注

- 1) フリードリヒ・A・キットラー 『グラモフォン フィルム タイプライター』(石光泰夫、石光輝子訳、筑摩書房、1999)、139 頁
- 2) “e-Words”、 <http://e-words.jp/w/E59CA7E7B8AE.html>
- 3) “Exact Audio Copy”、 <http://www.exactaudiocopy.org/>
- 4) (社)日本レコード協会HPより引用 <http://www.riaj.or.jp>
- 5) ヴァルター・ベンヤミン「複製技術の時代における芸術作品」、『複製技術時代の芸術 ヴァルター・ベンヤミン著作集2』(高木久雄、高原宏平訳、晶文社、1992)
- 6) NPD Group プレスリリース、 <http://www.npd.com>

- 7) 「デジタル音楽売上高 1300 億円 — 昨年世界で」、日本経済新聞、2006 年 1 月 22 日の記事より
- 8) ベンヤミン、「複製技術の時代における芸術作品」、41-44 頁参照

« Raï »の指し示すもの

粕谷 祐己

いまだ日本では広く知られるに至っていないものの、アルジェリア起源のポップ音楽ライ raï は世界規模で最も成功したアラブ音楽として地球上の多くの地域で聞かれ、愛好される存在となっている。

しかしこの名称は、時により場によりかなり異なった音楽を指し示しているし、またこの語の含意するところの差異もはなはだしい。この混乱、多様性自体、この語にこめられた思いの豊かさを如実に物語っている。

本稿の目指すところはライの歴史を簡単にたどりながら、この « raï » なる名称が指し示している社会的現実のいくつかを確認して読者に資することである。この種の問題を扱うに際しては多少ともアルジェリア、フランス現地での組織的調査や、文献資料をつき合わせた検証作業が必要であるが、筆者はそれができる状況にはない。読者の寛恕をお願いしたい。もっともさまざまな形容詞をつけて融通無碍に用いられる« raï » のような言葉の用法研究に網羅性を与えるのは不可能とも思われる (Marc SCHADE-POULSEN の *Men and Popular Music in Algeria, The Social Significance of Raï*, p.100 以下などを参照されたい)。

1. raï の語の由来

まず、多くのアルジェリア人が「ただの掛け声にすぎない」と説明するこの « raï » というジャンル名だが、これについて詳しく解説した良心的な研究はいずれもこの名称がいつ頃、どこで、どのように使われ始めたかということについては沈黙を守っている。Marie VIROLLE も「どういう機会に名付けられたかは分からない。おそらく (ジャンルの成立より) かなり後のことであろう」attribué l'on ne sait dans quelles circonstances mais semble-t-il tardivement とするの

みである (La Chanson raï, p.24)。この問題に関して信ずるにたる資料、証言は存在しないし、おそらく今後も決定的な材料は出てこないであろう。このジャンルはヴィロルによれば「数十年前からアルジェリア西部に存在していた」 La chanson raï existe dans l'Ouest algérien depuis plusieurs décennies (ibid., p.7. « Ce que chanter Erray veut dire : prélude à d'autres couplets »)のレジユメでは「1920年頃生まれた」 La chanson rrây est née vers 1920 [...]としている)が、「レコード会社のカタログはこれを長い間、西部、南西部の地方あるいは都市部の他のジャンルと一緒にして『オラン民俗音楽』の項目に入れていた」 Les catalogues des maisons de disques l'ont présentée longtemps sous l'appellation « folklore oranais », rubrique où elle côtoyait d'autres genres issus du terroir ou des cités de l'Ouest et du Sud-ouest (ibid. p.7) ののである。¹⁾

ところで「raï」という言葉が意味的に喚起するものについてヴィロルの詳しい説明があるので引用してみる。

Erray の語はアラブ語根 R'Y「見る」に由来する。それは「ものの見方」「意見」「勧め」「目的」「計画」「思想」「判断」「意思」「選択」などを意味する。つまりこの概念は思想の自由、自由意思、多かれ少なかれ事物に対して働きかけうる可能性を示唆する。Erray は個人的なもの、すなわち集団や規範から逸脱するものを構成する。このように意味的には広いが形態的にたいへん短い単音節のこの言葉は埋め草、穴埋め、休止の代りをする。この語は飾りに、歌の前奏に、ジャンルの目印になった。

Le terme errây vient de la racine arabe R'Y "voir" ; il signifie "manière de voir", "opinion", "avis", "conseil" ; mais aussi "but", "dessein" ; et encore "pensée", "jugement", "volonté", "choix". La notion renvoie donc à la liberté de pensée, au libre-arbitre, à la possibilité plus ou moins efficiente d'agir sur les choses. Errây est constitutif de l'individualité, de ce qui peut échapper au collectif, au code. Sémantiquement vaste donc mais formellement très court, monosyllabique, le mot tient lieu de cheville, de "bouche-trou", de soupir. Il devient enjolivement, prélude des chansons, marquage du genre. (La Chanson Raï, p.24)

そしてヴィロルは注で、エジプト、レバノン等で同様の埋め草として用いられる言葉を例に挙げている。要するにひとつの思想を反映している「raï」(errây)の語が掛け声となっている、というわけである。

Mohamed Elhabib HACHLEF の « Chants de femmes de l'Ouest algérien (Le RAÏ) »は初期のライの歴史についての紹介であるが、ジャンル名の由来に関しては、「このジャンルの多くの繰り返しで用いられる言葉(ヤーライ、ヤーライ)から来ているのであり、これは女性の歌い手が自分の過ち、悪い素行について行う自らへの非難である」 *Ce nom lui vient du mot répété dans maints refrains du genre (YA RAYI YA RAYI), lequel est un reproche que se fait la chanteuse pour ses erreurs et sa mauvaise conduite (p.281)*としている。つまりハシュレフの解釈もヴィロル等のそれを否定するものではなく、ただ« raï » (rayi)を若干否定的に捉えていると言えようか。

ライの曲を聴いていればあきらかに頻出しているのが分かる「ライ」の掛け声がジャンルの命名と全くかかわっていないということはありえないだろうが、この掛け声はあらかじめ意味を意識して選ばれたのであろうか。もっともこの掛け声はライの前身のジャンルであるメルフン *melhoun* に既にあったはずである。Rabah MEZOUANE は述べている：「『メルフン』から彼ら(貧しい人々 *déhérités*)は『ヤー・ライ』という句読点のような語の他は受け継がなかった」 *Du « melhoun », ils ne garderont qu'un mot-punctuation « ya raï » [...]* (« Génération raï », p.64)。さらにメズアヌは「ただ彼等は14世紀に絶頂を迎えた自由思想詩の伝統を継承していたに他ならないのだが」 *Alors qu'en fait ils ne font que perpétuer une tradition poétique libertine qui a connu ses moments de gloire au XIVE siècle (ibid., p.65)*としてライのもつ反体制的要素の起源をたいへん古い時代にまで遡らせている。Marc SCHADE-POULSEN は次のように述べている。

オラン地方で広く言われているところによると、むかし人々はメルフンの詩人であるシーク *shīkh* に詩の形で表現した彼の *raï*、アドバイスを聞きにいったものだという。今日多くの人、ライのミュージシャン、歌手さえもがこれこそが本物のライだ、と言うのである。

しかしこの語は [...] 埋め草の表現とも見える。

In Orania it is widely said that in the past people went to a shīkh, a poet of malhūn, to ask for his raï, his advise, expressed as poetry. Many, even raï musicians and singers, will say today that this is the real raï.

But the word also appears as a stopgap expression [...] (Men and Popular Music in Algeria, The Social Significance of Raï, p.14)

語根を意識した掛け声が採用されたということか、あるいは適当に選ばれた語が偶然多義的な語とつながりがあってすぐさまそういう解釈を受けるようになったのかは決めがたいし、決めることに意味があるとも思われない。ただ多くのアルジェリア人にとって *rai, rayi* とはなんらかの意味での自己主張を意味する言葉を連想させるものであることだけ確認して満足することにしたい。

2. Relizane と Sidi Bel Abbès

さてライの起源について探索するなら自然に意識させられることは、けっしてライはオラン市だけのものとは言えないという事実である。

われわれはシェイハ＝リミッティ Cheikha RIMITTI が「ライの母」であり、2006年の今日、彼女自身 82歳になりながら現役を続けていることを知っている。2005年には現在活躍中のいかなるライ歌手の作品より野心的な N'ti Goudami を発表した彼女が 60年もの間ライの精神的支柱であり続けていたことを知っている。しかし往々にして彼女の音楽的形成の大きな部分がレリザーヌ Relizane でなされ、本来彼女が Cheikha Remettez Relizania (Hachlef, op.cit., p.307) であったことをほとんど意識しないのである。これはオランのみが単独で「ライの生まれ故郷」としてのイメージを確立してしまった今日では不可避のこととも言えるが。

ハシュレフは「ライと呼ばれるベドウィン女性歌謡」 *chant bédouin féminin qu'on appelle le RAÏ* (op.cit., p.281) は「シュレフ溪谷、特にレリザーヌで生まれた」 *Ce genre est né dans la vallée de Chelif (sic) et en particulier à Relizane (ibid.)* と明記している（この記述の中ではリミッティは名前さえ出てこないが、それだけにジャンルとしてのライの大きな流れが克明に見える感がある）。ライの歴史を正確にたどるには 1920年代から 40年代のレリザーヌの音楽的状况を大きく考慮に入れなければならないはずである。

今日ライに先行して（といってもリミッティ登場以降であるが）オランで人気を集めたブラウイ・フワリ BLAOUÏ Houari、アハメド・ワフビ Ahmed WAHBY などの歌手たちの音楽はアラブ語で *asri* と呼ばれたり、フランス語で単に *l'oranais moderne* 「モダン・オラン歌謡」と呼ばれたりしている。オラン歌謡を革新したものと評価されている彼らは確かにライ歌手ではないが、常に「ライ」の全く外にいたものとみなされるわけでもない。両ハシュレフの著でも彼らに

cheikha たちの音楽の発展的継承者という位置付けを与えている (« Le RAÏ : phénomène des années 80 », p.283)。

彼らは 40 年代にエジプト音楽の影響を受けて成立した音楽によってアルジェ、オランなど都市部で人気を得たが、独立戦争を支えた政治主張はこれをリミッティの音楽同様に、植民地主義的であり表現が正当でない *expression inauthentique* ものとして批判した (FLN に参加したワフビの音楽は別として)。アルジェリアにテレビが登場したのは 1957 年であるが、リミッティやブラウイ・フワリは 58 年から 62 年まで (つまりフランス治下) *Rythmes et Chansons* という番組に出演しており、そのことが独立後の彼らの立場をさらに微妙にした。ブラウイは独立翌年の 63 年、オラン支局にオーケストラを組織したが、それも 67 年には、彼が先にクーデタで倒されたベンベラ元大統領に近かったことが災いして解散させられている (cf. DAOUDI & MILIANI, *Aventure du raï*, p.73 sq)。ここでは詳しく展開する余裕がないが、アルジェリアの国家としての公式見解がライとその周辺ジャンルを、反体制的なものというより植民地主義と結びつけて扱う傾向があることは常に留意しておく必要がある。

このポップ=ライ以前の音楽はライにインスピレーションを与えるだけでなく、ジャンルとしても存続している。かつて「ライの王」ハレド KHALED の最大のライバルであったフワリ・ベンシュネット Houari BENCHENET は元々ブラウイ・フワリ等を直接受け継ぐ音楽活動を志向していたのであり、ハレドやシェブ=マミ Cheb Mami によるライの国際化に逆行するような形で彼自身はポップ=ライ以前のジャンルに回帰している。その音楽はしばしばワフラニ *wahrani* (文字通り「オランの」という意味) と形容されている。

さてアルジェリア独立直後、トランペッターのベルムー・メサウド BELLEMOU Messaoud が伝統楽器の代わりに西洋の楽器を導入してオラン歌謡を改新し、その彼のバンドからハレドたちシェブが巣だって行ったのはよく知られた話であるが、²⁾ 当時存亡の危機にあった伝統歌謡の改革は、葦笛ガスバをトランペット、サクソに置き換えたベルムーからシェブ Cheb たちへの系譜だけではなかった。

ここで重要な人物としてエレキギターのモハメド・ザルギ Mohamed ZARGUI の名をあげておきたい。ザルギはシディ=ベラベス出身でありこの町で伝統楽器のエレキギターとワウワウペダルへの置き換えを試みていた。ザルギは 1981

年に亡くなり、このタイプのライはもっぱらライナ＝ライ *Raïna Raï* によって代表されることになる。シディ＝ベラベスの三人の学生がパリで知り合って結成したこのグループはカルカブ、ゲラルといった伝統楽器を（再）導入するのも早かった（cf. Nidam (ABDI), « *Raïna Raï, les Parisiens* »）。

ただライナ＝ライは歌詞の面ではかなり保守的である。彼らはその点ではシェブたちよりブラウイ・フワリ、アハメド・ワフビに近いと言える。「ナイトクラブもキャバレーもない」シディ・ベラベスではライ演奏の場は結婚式などしかなく、あまり挑発的な歌詞に関心をもつ環境にないことも影響しているだろうか（cf. Paul MOREIRA, *Rock métis en France*, p.72）。

ともかくその後全国的成功を収めたのはオランのライであった。それを見たアルジェリア空軍の大佐ホシン・スヌーシ Hocine SNOUCI がこのジャンルの対外利用を思いつき、ハレドにフランスで *Kutché* を録音させた、というのがライの世界発展のそもそものきっかけであることは言うまでもない。

3. アルジェリアの《Pop-raï》

アルジェリア独立直後の 60 年代に活躍したグループには *La Main*, *Les Flaming Stars*, *Welcomes*, *Students*, *Clarks'* などがある。ちなみに今日ライのプロデュース、シンセ奏者として活躍しているモハメド・マグニ Mohamed MAGHNI はこの *Students* (80 年代まで活動した) にギタリストとして所属していた。1961 年生の彼はライの作曲家の中で唯一コンセルヴァトワールで音楽教育を受けた人物でもある。彼らの好んだのは James Brown, Beatles, Elvis Presley, *Les Chaussettes Noires* などの音楽であった (Bouziane (DAOUDI) & Nidam (ABDI): « *Raï : la new wave enragée d'Oran* », p.29)。現在のライの背景にある音楽の多様性ととも、外国音楽の圧倒的影響の下にアルジェリア固有のジャンルが衰退、消滅するという、ベルムーが感じた危機感も理解できよう。

さてこれらのグループ活動の主体であったミュージシャンたちや *Asri* のスターたちの下の世代が 70 年代にデビューしたオランの若い歌手たち、ハレドたちシェブ *cheb* であり、80 年代初頭から彼らが歌い始めたのがポップ＝ライ *pop-raï* ということになるが、ここで気になるのは *pop-raï* と従来の *raï* との関係である。

1990 年から 92 年にかけてオランでなされた SCHADE-POULSEN の調査にお

いて、pop-raï は他のさまざまな形容の中のひとつに過ぎない印象を受ける。サンプルとなった曲 *Diri Dar* について語った4人の若者のうち pop-raï という言葉を用いたのは Djillali という一人だけで彼はこう述べている：「この音楽なら問題なく踊れる。ダンス音楽、いい音楽、ポップ＝ライだ」 You can dance to this music without any problem. It's dance music, good music, pop raï (p.100)。SCHADE-POULSEN の記述では、この語はアルジェリアでは西洋ポップと融合したライという意味で、raï reggae とも平行して使われるものであり、近代化ということ、それ以前のライとの差異はさほど感じられない。

ガブリエレ・マランチ Gabriele MARRANCI は、アルジェリア人にとってライを歌詞で聞くか、踊るために聞くかというところに大きな差があるという：

今日の西洋のポップ音楽では音質および楽器構成がたいへん重要な側面であるのに対して、アルジェリアのリスナーたちは特に歌詞とリズム構造に関心を集中するのだ。[...] 『ラ＝カメル』 *La Camel* のファンキー・ヴァージョン（アルバム『クッチェ』 *Kutché* に収録されたもの。筆者注）の場合には焦点は踊りにある。そしてその踊りは4分の4拍子であり、西洋流のダンススタイルなのである。

The quality of the sound and the instrumentation are very important aspects in Western pop music today ; on the other hand, Algerian listeners focus, in particular, on the song texts and rhythm structure.[...] In the case of the funky version of “La Camel”, the focus was on dancing, and because of the 4/4 rhythm, on Western dancing style. (“Pop-Raï : “From a “local” Tradition to Globalization”, in *Mediterranean Mosaic, Popular Music and Global Sounds*, p.106. なおマランチ自身は raï と pop-raï の区別については言及していない)

なお興味深いことに、ハレドは初来日（1989年4月）時のインタビューで、彼の最初の録音（1974年）が現在のライに近い音楽かと問われて「いや、全然違う。まだエレクトロニクスが入って来てなかったから、ライじゃない」と言っている（『ミュージックマガジン』6月号、45ページ）。明らかに「ライの王」はここで« raï »の名称を80年代以降の電気楽器の入ったライ、すなわち pop-raï を指すものと理解している。ラシード・ババ＝アハメド Rachid BABA-AHMED によるシンセサイザー、リズムマシンの導入が82年のこととすると、1989年には既にジャンルが姿を現して7年ほどになる。1990年には、80年代初頭から

の録音を集めた Pop-raï and Rachid Style という有名なアルバムも発表されて、それにはもちろんハレド自身が参加した曲も収録されている。

4. フランスから見たアルジェリアの raï

次にフランスからアルジェリアを見たときのこのジャンル名のイメージを追おう。

フランスの活字メディアに「raï」の語が登場したのは 80 年代初頭であり、その紹介には月刊誌 *Actuel* が大きな役割を果たした。その最初の例、第 50 号 (1983 年 12 月) で紹介されるライは、既に「pop-raï」である。

クイデル・ベンサイドは、一年半前からアルジェリアでブレイクした音楽であるポップ＝ライのスターの一人である。ライはどこでも聞こえる。結婚式でさえ聞こえる。ライとは何か？ それは破れた恋の歌、嘆き節、ファドのような音楽である。それはアンダルス音楽と地元の音楽、電氣的処理の入ったオランのリズムから出来てきたものだ。

Kouider Bensaid est l'une des stars du pop-raï, la musique qui explose en Algérie depuis un an et demi. On l'entend partout, même dans les mariages. Qu'est-ce que c'est le raï ? C'est un chant d'amour cassé, une plainte, un fado. Il s'inspire du chant andalou et de la musique locale, le rythme oranais tourné à la sauce électrique. (p.101)

この記事は、ライの演奏されるオラン郊外のいかがわしい、危険なナイトクラブに内気そうな娘たちが見受けられたこと、直接的な言葉で愛を歌うライについて「オランの不良たちが独立以来はじめて真のアルジェリア音楽を生み出した」*Pour la première fois depuis l'indépendance, les loubards d'Oran inventent une musique vraiment algérienne (p.101)*と述べる。1988 年 3 月号の表紙見出しはセンセーショナルに「アルジェリアは原理主義に対抗してセックスを、アラブのブルーズを求める」*L'Algérie veut faire l'amour, le blues arabe contre l'intégrisme* としている。

Libération 紙では、1985 年 7 月 8 日号でアルジェにおける「若者の祭典」に出演したライナ＝ライ *Raïna Raï* の紹介にこの語が現れる。1986 年 1 月 22 日号掲載『ライ：オランの熱狂的ニューウェイヴ』*« Raï : la new wave enragée d'Oran »* は翌日開催されるボビニー・フェスティバル *Festival de Bobigny* (ボビニーはパリ郊外。アルジェリア国外における初のライ・コンサート。*Libération*

自身が協賛して開かれたもの)の案内であるが、ここでライは「80年代初頭に生まれた」*Né début 80 à Oran, le raï [...]*とされている。アラブ音楽研究家クリスチャン・ポシェ Christian POCHÉ も「ライは、八十年代から沸き起こった社会運動である」*Le raï est un mouvement social qui a déferlé à partir des années 80. (Musiques du monde arabe, p.52)*としている。少なくともフランスでは「raï」とは「pop-raï」のことであり、内容の革新と音楽形式上の革新の両方が同時に、肯定的に意味されていると断言していいだろう。

ところで *Actuel* などのライの扱いには多くの批判が寄せられた。ヴィロルもボビニーとパリにおけるライの最初の紹介のあと、

この侵入はフランスでメディアにおける開花をもたらした。それらはライの悪魔的性格、アンダーグラウンドな側面を強調した。それはブルース、ロック、ラップ、レゲエどれにでも使えるような決り文句をアルジェリア風にしたものを育てたわけである。

Cette irruption suscita en France une certaine floraison médiatique qui insista sur les côtés sulfureux et underground du Raï, cultivant les clichés interchangeables d'un Blues, d'un Rock, d'un Rapp (sic), d'un Reggae à l'algérienne. (op.cit., p.7)

と述べている。アルジェリア側からの批判はもっと厳しい。ヴィロルは *Révolution Africaine*, 1985年8月16-20日号掲載の記事「raï... cupération」(このタイトルはもちろん、種々の出来事を自らの政治的立場を正当化するものとして利用することを意味する語「récupération」のもじりである)とその一週間後の記事を引用している：

「われわれの文化は地下活動のようなものと信ずるべきだろうか。われわれの文化は社会の最下層にあると信ずるべきだろうか。少なくともそれこそパリのある種のメディアが言っていることであり、彼らはあらゆる手段をもってこの(音楽)表現を政治的道具にしようとしている」*Nous convaincre que notre culture est au maquis. Qu'elle peuple les bas-fonds. C'est du moins ce que disent certains média de Paris qui cherchent par tous les moyens à faire de cette expression un instrument politique [...]* (Cité par Virolle, p.31)

「ある種の西洋メディアはライを異議申立て運動に仕立て上げたいようである」*[...] certains médias occidentaux veulent installer le Raï comme mouvement*

contestataire. (ibid.)

1988年10月のアルジェリア大暴動の際ハレドの El Harba Ouine が蜂起した若者たちにテーマソング的に歌われたことは有名である。

若者たちはどこへ行った？
 勇気ある者はどこにいる？
 偉いさんはががつ食い、貧乏人は苦しむばかり [...]
 Où est passé la jeunesse ?
 Où sont les gens courageux ?
 Les gros se goinfrent, les pauvres triment [...]
 (仏訳は Rabah MEZOUANE, « Génération raï », P.69 より)

しかし SCHADE-POULSEN も言うようにそもそもライがこの歌のような直接的な形で政治的プロテストを行うというのはこの時点では異例のことであった (op.cit., p.231)。なんらかの政治的背景が感じられる出来事である。

ただ、たとえフランスにおいてライのイメージ操作がなされていたとしても、ライの反体制的性格を過小評価するのもまた行き過ぎのように思われる。ラシード・タハ Rachid TAHA の以下のような発言は、そのあたりの疑問に配慮して確認の形でなされたものと考えられる。

恋愛、浜辺、太陽と、アラブ民衆の詩といえるライにも同じテーマが出てくる。政治的に禁じられているからではなくて生まれたときから禁じられているものだから、それは抵抗の、秩序転覆の道具になる。

C'est ainsi que dans le raï, la chanson populaire, tu retrouves les mêmes thèmes : l'amour, la plage, le soleil. Ça devient une manière d'opposition, un truc subversif, non pas parce que c'est interdit politiquement, mais parce qu c'est interdit dès la naissance. ("L'espoir dans la douleur", p.20)

また2004年、アルジェリア支配層の害悪を公然と批判したシェブ＝アズディン Cheb AZDINE の Chouf el hogra chouf 『ホグラを見よ』が当局を侮辱するものとして告発され、歌手および発売元の社長が投獄される事件が起こったが、

筆者の接した数人のアルジェリア人はアズディンが特にライの本質を逸脱した異常な行為を行ったとはみなしていない。

結局ライは当初から体制批判的性格を内在させていたと言っていいように思われる。80年代までは現在より遥かに抑圧的な政府、宗教界の存在のために、そしてその後の90年代には直接的な生命の危険をもたらしたイスラム原理主義の台頭のために、ライはその性格を十分に展開できなかったと言うべきだろうか。³⁾

5. Raï と移民系若者、女性

パリの情報誌 Nova Magazine 1995年3月号に「Les Enfants du raï」(ライの子供たち)なる記事がある。そこで筆者ゾフラ・ダリ Zohra DALI は以下のように述べる：

純粹主義者たちはこのようなものをライとは呼ばない。これら若者も自らを「ライ演奏家」とはみなさない。彼らはマグレブ系の、都市郊外居住者である。彼らは親たちがこの音楽を聞くのを子供の頃から聞いていた。彼ら自身はラップ、テクノ、レゲエで育ったのだが、いまや彼らはこのライという、どんなリズムとも混交する音楽のなかに自らを見出しているのだ。ちょうどタイミングもよい。86年のボビニ・フェスティバルとハレドのトップ50ランクイン以後、ライの波がフランスに押し寄せているのだから。

Les puristes n'appellent pas cela du raï. Ces jeunes, eux-mêmes, ne se qualifient pas de raïmen. Ils sont des banlieues, d'origine maghrébine. Ils ont entendu leurs parents écouter cette musique depuis leur enfance. Nourris de rap, de techno et de reggae, ils se retrouvent dans cette musique qui se fond à tous les rythmes. L'époque est propice, la vague du raï est arrivée en France après 86 avec le Festival de Bobigny puis l'explosion de Khaled au Top 50.

そして当時マグレブ系若手アーティストを紹介して、その音楽傾向をジャンル名の組み合わせで形容している。

Kafia : Fusion raï,

Raï Kum : Afro moderne-raï,

Youcef : Traditionnel revisité-salsa-raï (traditionnel revisité とは伝統歌謡を再び取り

上げているという意味であろう),
 Au Cœur du raï : Moderne raï,
 Nemla : Afro-soukous-Arabic-funk,
 Seba : Raï-rock,
 Faudel : Raï moderne,
 Rafik / Dupui'z : Reggae-raï-afro-soul,
 Kadda Chérif Hadria : Raï-salsa-jazz,
 Jungle Hala : Rap-funk-Oriental.

記事のタイトルが既に« raï »を含んでいること、DALI が 10 組のうち 8 組の音楽の性格付けに« raï »の語を用いているのは興味深い、自分たちのグループに« raï »を含んだ命名を行っている例が二つあるのはさらに示唆的である(Raï Kum は「あなた方のライ (法)」、Au Cœur du raï は「ライの核心に」くらいの意味である)。この時点以前からこのジャンル名をマグレブ・アイデンティティと関係するものとして用いる意識が生まれていることがうかがわれる。

このような状況下で、80 年代初頭からロック路線で活動しているラシード・タハが raï の代表的歌手、彼の歌がすなわち raï として扱われる場が多くなってきている。これはおそらく 1,2,3 Soleils コンサート(1998)参加以後に顕著になった傾向であろう。はっきり言って音楽的には全く誤用なのだが、社会的にある意味を担っていて無視できない。CD ショップではタハ同様本来のライとは関係のない、マグレブ系ですらないナターシャ・アトラス Natacha ATLAS、タルカン TARKAN などの歌手まで RAI の棚に分類されることが起こりうる。

このような« raï »のイメージは、音楽というジャンルの外にすら伸びていく。ラシード・タハがデビューしたバンド Carte de Séjour は全くライ・バンドではなかったにも関わらず以下のような書かれ方がなされている：

しかしフランス・ニューウェイヴの最も訓練された代表選手カルト・ド・セジュールは自らの大胆さの罫にはまった。ライから抜け出られなかったために、古いシャルル (トレネ) の懐メロを最後まで重荷として背負い込むことになってしまった。

Mais Carte de Séjour, acteur essentiel de la new-wave hexagonale la plus stylée, s'est fait piéger par sa propre audace et a entraîné jusqu'au bout la rengaine du vieux Charles comme un boulet, empêché qu'il était de sortir du raï. (Christophe Conte, « Douce

Transe », p.35. 「トレネの懐メロ」とは彼らが歌って注目を集めた Douce France を指している)。

ここでは« raï »の語は移民アイデンティティを核とした音楽活動の限界を指し示しているわけで、もはや特定の音楽ジャンルのこととは言いがたい。

トマ・ジルー Thomas GILOU が自らの映画を Raï (1995)と名付けたのも明らかに同じ発想によるものである。これは音楽映画ではなく、「raï」の語はフランス大都市郊外に住むアラブ移民二世の若者の生活態度、状況（この映画の悲観的内容からすれば閉塞的なそれ）等を包括して指し示していると考えられる。

ところで、フランスでも「聞く音楽」としてのライがもっぱら一人の歌手による歌物であるのとは対照的に、フランス大都市郊外に住むマグレブ系移民二世、三世が自ら演奏するライとはグループで演奏されるものである。⁴⁾

« raï »というジャンル名自体はおそらくハレド、マミといったフランスの表舞台で成功した歌手たちの音楽を指すものとして理解されたはずであり、そのイメージは Actuel, Libération の紹介にも影響されているはずであるが、セバ Seba, ブカク Boukakes, 有名なところでオルケストル・ナショナル・ド・バルベス Orchestre National de Barbès 等々のグループが音楽的に参照し、演奏するのはオランのシェブたちの音楽より、むしろ先にあげたライナ＝ライとそのナンバーである。このグループの「ライ」はオランの主流とはかけ離れたものであるが、フランスの移民二世、三世層が実際に演奏しているだけに影響は意外に大きいのではないだろうか。またこのグループの歌詞の面での保守性は、生活する社会が全く違い、アラブ口語自体完全にあやつれるわけでもない移民系の若者にとっては意味をもたないのである。

逆にフランス出身のソロのライ歌手は非常に少ない。フランスの全国的成功を勝ち得たのはフォーデル FAUDEL のみであり稀有な例と言っていい。私見になるが、これはそれだけ彼らが「フランス人」であり、アルジェリアに住む人の心理の機微に通じるには困難があるということをも示しているように思われる。

さて Nova Magazine 誌 1995 年 4 月号のイベント情報記事 « Raï » (p.23)で筆者ダリは Zahouania, Cheb Tahar, Cheb Nasro, Fadéla et Sahraoui といった既存のラ

イのスターたちの出演予告とともに簡単なジャンルの解説を載せ、ライに影響を与えたジャンルとしてアラブ、アンダルス、トルコ、西洋、ヒンドゥーの各音楽をあげているが、「raï」の名称自体は 70 年代以来のものとし、「ライは女性の音楽、地方の音楽である」Le raï est féminin et rural とし、ライの起源を、グループで歌い演奏する女性楽師たち meddahates (sic) が宗教祭礼、命名式、結婚式、葬式で演奏する音楽に見ている。

ライは女性が育てたものであることはライの歴史を少しでも知る者なら疑わないところである。しかし現在のフランス、あるいはヨーロッパではイスラム文化圏の男尊女卑傾向をライのなかに見てしまう場合がある（たとえば NHK 『フランス語会話』2006 年 2 月号におけるライの紹介において、現在のライ・シーンにおける男性歌手の数的優位が「どちらかという男性優位主義という伝統的側面」に結びつけられている(p.74)）のはまさしくオリエンタリズムの視線による。

ハレドのヒットでフランス語曲である Aïcha は作詞作曲ともにジャン＝ジャック・ゴールドマン Jean-Jacques GOLDMAN であり、音楽的にとてもライとはいいがたい。歌詞の面では、主要部分が女性を恋い慕う男性の立場からのものであるのに対して女性の立場から以下のような返答が歌われているのも、女性蔑視をイスラムに結びつける偏見をもったものとして問題にする向きもインターネットのチャットなどで散見することに注意したい：

Tes barreaux sont des barreaux, même en or
 Je veux les mêmes droits que toi
 Et du respect pour chaque jour [...]
 あなたの檻はたとえ金でも檻は檻
 わたしはあなたと同じ権利が欲しいの
 そして毎日の敬意が欲しいの [...]

6. 結びに代えて

世界は 2005 年という年を、とりわけフランス各地の都市郊外で起きた暴動によって記憶するだろう。この事件は越境と混交の時代においてひとつの社会モデルの限界を示したのか、あるいはいまだ有効な基本的理念を機能させるためにさらなる努力を促す出来事だったのか、判断するにはまだ早すぎる感があ

る。しかし1998年のアルジェリア移民二世ジダンをはじめとするナショナル・チームによるワールドカップ制覇や、同じ年の9月に開かれた「アン・ドウ・トロワ・ソレイユ」コンサートの醸し出した楽観的ムードがもはやフランスにないのは明らかである。これまでアルジェリア、フランスそして世界の歴史の歩みに密接に関わりをもってきたライは、今回の事件にはほとんど有意義な反応を示さなかったように見える。

ただアルジェリアのライ・シーンから有望歌手が次々に登場してアルジェリア人の心の新しい現実を表現するのは今も変わらない。モハメド・ラミン Mohamed LAMINE がサントレーズ 113、マジックシステム Magic System と歌った Un Gaou à Oran がフランスのクラブで鳴り響いていた2004年からまだ大きな時間は経っていない。今後ライがどのような姿で世界の注目を浴びるか見守っていくべきであろう。

注

- 1) ただ SCHADE-POULSEN が90年代初頭に現地オランで行った調査の際、多くの人々がその時点につながる「ライの始まり」をシェイハ＝リミッティではなく60年代のブテルジャ・ベルカセム BOUTELDJA Belkacem 等に置いているのは興味深い (op.cit., p.17)。
- 2) 2003年3月撮影のドキュメンタリー映画 Raï! raï! raï! (Claude SANTIAGO, 2003) におけるインタビューでベルムー自身は彼の革新運動開始を1964年からのものと証言しているが、SCHADE-POULSEN はそれを1962年としている (op.cit., p.17)。
- 3) ちなみに、アズディンのようなケースはあるにせよ、アルジェリアがアラブ諸国の中では最も政治的自由度の高い国に属することは注意しておきたい。
- 4) ファリード・ブージェラル Farid BOUDJELLAL の漫画 Juif-Arabe (L'intégrale, Soleil Production, 1996, p.33)には、アラブ系男性と恋愛関係にあるユダヤ系女性がウオークマンで音楽を聞いていて「素晴らしいわ、このライのグループ」Super ce groupe de raï! と叫ぶ場面がある。フランスにおけるライがおおむねグループ単位のものであること、また« raï »の語が肯定的意味での異文化混交、異人種混交を指し示していることを如実に示す例である。

参考文献

- ABDI, Nidam : « Raïna Raï, les Parisiens », Libération, 23 janvier 1986, p.31.
- CONTE, Christophe : « Douce Transe », Les Inrockuptibles, no.257, septembre 2000, pp.35-39.
- DALI, Zohra : « Les Enfants du raï », Nova Magazine, mars 1995, p.28.
- Ibid., : « Raï », Nova Magazine, avril 1995, p.23.
- Bouziane (DAOUDI) & Nidam (ABDI) : « Raï : la new wave enragée d'Oran », Libération, 8 juillet 1985, p.28-29.
- DAOUDI, Bouziane & Hadj MILIANI : Aventure du raï, Musique et société, Seuil, 1996.
- « L'espoir dans la douleur » (entretien Francis Dordor & Hadrien Laroche), Les Inrockuptibles, 11-17 février 1998, pp.16-23.
- DUPONT, Pascal : « Degel dans les djebels », Actuel, no.50, décembre 1983, pp.100-105.
- HACHLEF, Ahmed et Mohamed Elhabib : « Chants de femmes de l'Ouest algérien (Le RAÏ) » (筆者 M.E.Hachelaf (sic)、Alger, 1983 と注記がある), Anthologie de la musique arabe (1906-1960), Centre culturel algérien / PUBLISUD, 1993, pp.281-282
- Ibid. : « Le RAÏ : phénomène des années 80 » (Juin, 1988 と注記がある), op.cit., pp.283-284.
- MARRANCI, Gabriele : "Pop-Raï : "From a "local" Tradition to Globalization", Mediterranean Mosaic, Popular Music and Global Sounds, edited by Goffredo Plastino, Routledge, New York and London, 2003, pp.101-120.
- MEZOUANE, Rabah : « Génération raï », Génération raï, Autrement, 1992, pp.64-69.
- MOREIRA, Paul : Rock métis en France, Souffles, 1987
- POCHÉ, Christian : Musiques du monde arabe, IMA, 2e éd., 1996.
- SCHADE-POULSEN, Marc : Men and Popular Music in Algeria, The Social Significance of Raï, 1999, Texas University Press, 1999.
- VIROLLE-SOUILBÈS, Marie : « Ce que chanter Erray veut dire : prélude à d'autres couplets », Cahiers de littérature orale, no.23, 1988, p.177-208.
- VIROLLE, Marie : La Chanson raï : De l'Algérie profonde à la scène internationale, Karthala, 1995.

恩恵を想像すること―「イマジン」と

「アメイジング・グレイス」に見る救済のかたち

久野 陽一

ここでは「イマジン」と「アメイジング・グレイス」という2曲の歌を取り上げる。この2曲の来歴はまったく異なる。「イマジン」はジョン・レノンによる同名のアルバムのタイトル曲として、1971年に発表された。「アメイジング・グレイス」は、もともと18世紀イギリスの牧師ジョン・ニュートンが書いた賛美歌で、19世紀にアメリカに渡って現在知られるメロディで歌われるようになった。しかし、ポピュラー音楽として考えた場合、どちらの曲もヒット・チャートで同じ頃にヒットし、60年代と70年代の中間に位置する同時代の曲である。「イマジン」は、シングル・チャートではアメリカで3位、イギリスではシングルとしては発売されなかったが、アルバムの方は1位を獲得した。一方、「アメイジング・グレイス」もポップ・チャートでヒットを記録したことがある。それはジュディ・コリンズによるバージョンで、1970年から71年にかけて、アメリカで15位、イギリスで5位の売り上げだった。¹⁾ どちらの曲も、以降30年以上にわたって、誰でも知っているポップ・スタンダードでありつづけている。

この2曲はポスト9・11の時代において、再び対照的な同時代性をえることになった。2001年9月11日のニューヨーク同時多発テロ事件の後、アメリカのラジオ局が一時的に放送自粛曲のリストに挙げるなど、「イマジン」を自粛するムードがあった。そのなか、米ネットワークが共同製作した番組「アメリカー英雄たちへのトリビュート」において、ニール・ヤングがあえてこの曲を歌ったことが話題になった。金平茂紀は、こうしたエピソードをふまえ、「イマジン」

から「ゴッド・ブレス・アメリカ」へという「圧倒的な流れ」があり、後者はもはや「国歌以上に国歌」だと述べている(35-37)。一方、「アメイジング・グレイス」は事件の後、スティーヴ・ターナーの言葉を借りると、「人々が信仰と希望と結束を表現するために最も頼りとする歌になった」。急遽発売された追悼版 CD『ゴッド・ブレス・アメリカ』に表題曲とともに収録されているだけでなく、様々な式典で演奏された。さらに、ジョージ・W・ブッシュが最も好きな歌のひとつに挙げているともいう(Turner 27-28)。この曲は、明らかに体制的なナショナリズムの側の歌とされている。しかし、扱いが正反対であっても、どちらの曲も不安な時代にそこから自由になるための何らかの救済を歌っている。そこで以下、この2曲からポップ・ソングによる救済のあり方を考えてみたい。

「イマジン」の方から見ていくことにしよう。まず、「イマジン」の歌詞を確認しておこう。

Imagine there's no heaven

It's easy if you try

No hell bellow us

Above us only sky

Imagine all the people

Living for today

Imagine there's no countries

It isn't hard to do

Nothing to kill or die for

And no religion too

Imagine all the people

Living life in peace

You may say I'm a dreamer

But I'm not the only one

I hope someday you'll join us

And the world will be as one

Imagine no possessions

I wonder if you can
No need for greed or hunger
A brotherhood of man
Imagine all the people
Sharing all the world

平易な言葉で書かれたこの歌が「想像してごらん」と聴く者を誘っているのは、「天国」と「地獄」、それを保証する「宗教」、「国家」、そして「所有」のない世界である。よって、そこには「欲」も「貧困」もない。その結果、存在するものは、「空」、「平和」、「人類の友愛」、「世界を人々が共有している状態」である。すべてが「ひとつ」である世界が繰り返し強調される。このような歌詞によってこの曲は、しばしば保守的な陣営からラディカルだと見なされてきた。キース・ニーガスによると、「イマジン」は「出生の契機から離れ、時と空間を動きまわる曲の一例」である。彼は、この曲が1971年に発表されてからの様々な研究者による様々な政治的解釈 --- 社会主義への共感、平和に満ちたグローバルな共産主義のヴィジョン、ニューレフト的立場など --- を列挙した上で、しかし「もしこの歌が政治的であるなら、歌詞が呼び起こす変革への感情と、そうした変革を進めるのに必要となるような実際の政治活動の間にはかなり明らかなズレがある」という。その後、この歌はマーケット至上主義のなかでヘゲモニーを得て、保守的な価値観に取り込まれる。そして、湾岸戦争で再び政治的な歌と見なされるようになった。1991年にイギリスとアメリカの軍隊がイラクとクウェートに介入したとき、当時のBBCラジオ育成部は「聴取者の不安を掻き立てるおそれがあるため」という理由で、各局の担当者にこの種の音楽の放送自粛を促したという (Negus 278-82)。

もし「イマジン」が「不安を掻き立てる」のだとすると、それは何が原因なのだろうか。「国家」や「宗教」の否定が体制側の価値観を不安にするのなら、すぐに理解できる。しかし、この歌は声高に反体制を叫ぶものではまったくくない。その意味で、ニーガスが述べているように、具体的な「政治活動」とは必ずしも結びつかないだろう。²⁾ この歌では「今日」のために人々が生きている状態が歌われる。おそらく、この歌は「国家」や「宗教」と一緒に、それらを成り立たせてきた歴史も否定する。残るのは非歴史的な「いま」という時間だけである。それゆえに、そこでは何か非日常的な理想が歌われているように感じられる。それは、ロンドン郊外アスコットにあるジョンの邸宅で撮影された

この曲のビデオ・クリップに映し出される白いピアノや白い屋敷のイメージにどこか通じる非日常性である。また、ジョンは「僕は夢想家といわれるかも知れないが、一人ではない」と歌っている。実際、彼には誰もが知っているオノ・ヨーコというパートナーがいた。彼女が、「イマジン」を9・11直後のニューヨークに接続させた人物でもある。彼女は、2001年9月25日のニューヨーク・タイムズに、「イマジン」の歌詞から“Imagine all the people living life in peace”とだけ書かれた匿名の全面広告を出したのである。そこだけが真っ白な紙面にその一節だけ、広告主の名前も何も書かれていない。活字で埋まった他のページが雑然とした日常の象徴だとすると、それはまさに非日常の空間である。もし「イマジン」という曲が聴く者に不安を与えたとしたら、こうした現実世界に対する異化作用に近いものがあるのではないだろうか。

ニューヨーク・タイムズの全面広告の紙面による異化作用は、ヨーコのアーティストとしての初期作品群をすぐに連想させる。それは同時に、「イマジン」の起源、あるいは出生の契機を想起させる確認作業でもある。「イマジン」はジョンとヨーコの共作といってもよい。“Imagine…”で始まる命令文による歌詞は、ヨーコのインストラクション・ピースと呼ばれる作品群のアイデアをそのまま使っているからだ。それは、白いカードに書かれた指示に従って、観る者が頭のなかで「想像する」ことによって完成するコンセプチュアルな作品である。彼女は「ヴィジュアルに対してコンセプトを強調するために」、カードのインストラクションをタイプライターの無個性な字体で書いた (Munroe and Hendricks 67-68)。それでも、一般的にコンセプチュアル・アートが「否定」、芸術を含めた既存の価値観に対する批判なのに対して、想像力を信じるヨーコの作品は常に「肯定」、「まったく批判ではなく、魔法のように心の鍵を開けることへと観る者を招き入れる」(13)。よって、それは非日常的でありながらも常に肯定的である。1966年ロンドンのインディカ・ギャラリーでこのような作品のひとつがジョンとヨーコの出会いとなったことは広く知られている (100-01)。アルバム『イマジン』のジャケットの裏には“*imagine the clouds dipping, dig a hole in your garden to put them in. yoko '63*”と記載されているが、これは“CLOUD PIECE”としてヨーコの作品集『グレープ・フルーツ』に収録されているテキストである。この言葉はそのままジョンの顔に雲のイメージを重ね合わせたアルバムのジャケットのイメージに対する注釈でもある。

ジョンはこのアルバムのタイトル曲で、音によって、こうしたヨーコのイン

ストラクションを再現する。「イマジン」では、ジョンのヴォーカルとピアノ、クラウド・フォアマンのベース、アラン・ホワイトのドラムズと控えめなストリングスによる簡潔な伴奏、そこに深いエコーがかかっている。アルバム『イマジン』には、ジョンとヨーコと一緒にフィル・スペクターがプロデューサーとしてクレジットされている。プロデューサーとして彼の代名詞といえば「音の壁」(Wall of Sound)である。通常のバンド編成にオーケストラやパーカッションを加えた膨大な音の情報が最大のデジベル・レベルで録音される。全体に深いエコーがかけられて、しかも分離のよいステレオではなくモノラルにミキシングされる。結果的に細部のかすんだ音の固まりができあがる。こうした音像の実現にはエンジニア、ラリー・レヴィンの貢献が大きいにしても、この音はスペクターがどこまでもこだわったものだ。レコーディング・セッションにおいて彼は「メーターの針が振り切れたってかまわない。僕は歪んだ音が欲しいんだ」と主張したという (Ribowsky 249)。彼の60年代の活動の頂点ともいえるクリスマス・アルバムの名盤『クリスマス・ギフト・フォー・ユー』にその特徴が典型的に聞き取れる。一方、「イマジン」の音はこうした音圧の高い「音の壁」とはまったく異なる。それは足し算ではなく、引き算の論理でできあがった隙間の多い音に聞こえる。³⁾ 実際、それぞれのヴァース終わりの高音部で声が消え入りそうになるくらい、ジョンは力みのない歌い方をしている。しかし、それはアルバムの2曲後に収録された「ジェラス・ガイ」で聞かれる弱々しい情感を表現したものではない。それはむしろ、白地のカードにタイプライターの簡素な字体で簡素な言葉が書かれただけという、ヨーコのインストラクション・ピースの簡潔さを音によって表現したものだ。ジョンとヨーコは、1969年から70年にかけて、白地に“WAR IS OVER! / IF YOU WANT IT”という、後に「イマジン」の次のシングル「ハッピー・Xマス」の歌詞の一部になるメッセージを書いたビルボードを使用して広告アートを展開した (Munroe and Hendricks 190-91)。「イマジン」も同じような二人による地球規模のアートなのではないだろうか。しかも、最大規模の。ニューヨーク・タイムズの全面広告も、この「イマジン」というインストラクションの一環であると理解できる。「想像する」ことによって、それぞれの人の頭のなかで完成するという点で、それはラディカルだ。まさに「マインド・ゲーム」としての救済である。

スペクターの伝記を書いたリボウスキーは「イマジン」のレコーディングにまつわるエピソードを紹介した後、この曲について、「エコーで輪郭のぼやけた

水のようなヴォーカルとストリングスにより宗教歌に限りなく近づいた」(Ribowsky 414)と感想を述べている。宗教を否定する「イマジン」が「宗教歌」というのは奇妙に聞こえる。しかし、リボウスキーは意識していないにしても、この感想はそれほどの外れではない。「イマジン」が録音された当時、ポピュラー音楽の世界には確かに宗教的な歌の流れがあったからだ。1970年の代表的なヒット曲のなかでも、スペクターが最終的にまとめ上げたビートルズの「レット・イット・ビー」や、その他にもサイモン&ガーファングルの「明日に架ける橋」などは、「賛美歌のスタイルで書かれ、困難なときの慰めを歌っている」(Turner 216)。スティーヴ・ターナーによると、ヴェトナム戦争は引き続き行われており、アメリカン・ドリームもヒッピーたちの夢も終わりを迎えているように感じられたこの時代、「もう少し複雑ではない時代への渴望、ナパーム弾やLSD以前の、時の試練に耐えてきた価値観への渴望があった」(216)。ノーマン・グリーンバウム「スピリット・イン・ザ・スカイ」など、明らかにキリスト教をテーマにしたポップ・ソングが現れていた。ロック・オペラ「ジーザス・クライスト・スーパースター」もこの頃である。このようなタイミングでジュディ・コリンズの「アメイジング・グレイス」は発表された。そして、この同時代性だけでなく、その宗教的なエコーの響きにおいてもこの曲は「イマジン」と比較できる。

ジュディ・コリンズの「アメイジング・グレイス」は、1970年のアルバム『クジラとナイチンゲール』の最後に収められた曲である。いま聴いてもこのアルバムは、なかなかの名盤だ。フォークの定番ともいえるピート・シーガー、ボブ・ディラン、ジョーン・バエズらの曲に並んで、エアロン・クレイマーの詩にマイケル・サールが現代曲風の曲をつけた「祝婚歌」(“Prothalamium”)がほどよいアクセントになっている。ジャック・ブレルの曲が2曲カバーされているが、うち1曲はフランス語で歌われている。表題曲「ナイチンゲール」は、ジョシュア・リフキンのアレンジによるインストゥルメンタル・バージョンとの組曲となる。全体に簡素かつ静謐なアレンジで一貫した統一感が感じられる。おそらくこのアルバムのハイライトは伝統歌の扱いであろう。ディランの「ウィズ・ゴッド・オン・アワ・サイド」の元になったイングランド伝統歌のメロディが、ここではアイルランドの反イングランド抵抗歌「パトリオット・ゲーム」としてドミニク・ビーヘンの歌詞で歌われている。グリーンランドでの捕鯨を歌ったスコットランド伝統歌「フェアウェル・トゥ・ターワーシー」では、

ア・カペラで歌われるジュディのヴォーカルの背後でザトウクジラの鳴き声が響きわたる。そして、シェーカー教徒の労働歌「シンプル・ギフト」につづいて、最後に「アメイジング・グレイス」がアルバムを締めくくる。この曲もア・カペラで歌われるが、ここでは途中で数人のコーラスが加わる。この曲は、アルバムのプロデューサー、マーク・エイブラムソンの提案で、ニューヨークの聖ポール・チャペルで録音された。独特のエコーはもともと宗教歌であったこの曲の雰囲気とみごとに合致している。その結果、「純粹さと調和を強調したこのバージョンは ... それまでこの歌を知らなかった多くの人にとって、決定版的なバージョンとなった」(Turner 215)。

「イマジン」と最も対照的なのは、「アメイジング・グレイス」がとても古い歌であるという点だ。「イマジン」が非歴史的な時間を指向するのに対して、「アメイジング・グレイス」は歴史的時間を喚起する。「アメイジング・グレイス」は、18世紀イギリスの牧師ジョン・ニュートンが書いた賛美歌にもとづいている。1779年に出版された『オルニー聖歌集』(*Olney Hymns*)に収録された「アメイジング・グレイス」の原詩は以下の通りである。

Amazing grace! (how sweet the sound)

That sav'd a wretch like me!

I once was lost, but now am found,

Was blind, but now I see.

'Twas grace that taught my heart to fear,

And grace my fears reliev'd;

How precious did that grace appear,

The hour I first believ'd.

Through many dangers, toils, and snares,

I have already come;

'Tis grace has brought me safe thus far,

And grace will lead me home.

The Lord has promis'd good to me,

His word my hope secures;

He will my shield and portion be,

As long as life endures.

[Yes], when this flesh and heart shall fail,
 And mortal life shall cease;
 I shall possess, within the [veil],
 A life of joy and peace.

The earth shall soon dissolve like snow,
 The sun forbear to shine;
 But God, who call'd me here below,
 Will be for ever mine. (Newton 2: 123-24)⁴⁾

この詩には作者ニュートンの半生が凝縮されている。⁵⁾ そこには彼の過去の罪と現在の救済が物語られている。彼は最初から牧師だったわけではない。彼は奴隷船の乗組員として長く奴隷貿易に関わった人物である。その期間、アフリカで奴隷の女性の召使いにまで身を落とすなど、波乱の人生を送った。彼が「哀れな者」、あるいは「迷える者」として「たくさんの危険と、苦難や誘惑」を経験した時期である。1748年、彼が船長として乗っていた船が嵐のため難破寸前で奇跡的に助かるという事件があった。この出来事をきっかけに、彼は神の「恵み」を確信するにいたる。彼はただちに奴隷貿易から足を洗って牧師になる決意をする。そして、おりから高まりつつあったイギリス国内での奴隷貿易廃止運動にも関わっていく。「アメイジング・グレイス」の元になった詩は、彼が牧師として勤めたオルニーの教会で大量に作った賛美歌のひとつである。ただし、その時点ではタイトルも今日知られているメロディもついてはいなかった。

「アメイジング・グレイス」が現在のかたちになったのは、アメリカにおいてである。その継承の過程をスティーヴ・ターナーが詳しく追っている。⁶⁾ 1835年に出版された『サザン・ハーモニー』(*The Southern Harmony*) という歌集においてニュートンの詩に「ニュー・ブリテン」(“New Britain”) というタイトルでメロディがつけられたものが、「アメイジング・グレイス」の原型となった。⁷⁾ この時点では、そのメロディは今日歌われているものと多少異なっていたが、この歌集がアメリカにこの曲を根づかせるのに決定的な役割を果たした。その後も、いくつもの歌集で継承され、1909年、シカゴを拠点とする賛美歌作者で歌の指導者でもあったエドウィン・オセロ・エクセル (Edwin Othello Excell)

のアレンジによるものがこの曲の標準的バージョンとなる。ただし、そこではニュートンの詩の後半のスタンザが省略され、かわりに別の賛美歌のスタンザが追加されていた。このスタンザは、ハリエット・ビーチャー・ストウの1852年の小説『アンクル・トムの小屋』で使用されている。そこではニュートンの原詩から第6、第5の順に2つのスタンザが引用され、それに次のようなスタンザが続く。

When we've been there then ten thousand years,
 Bright shining like the sun,
 We've no less days to sing God's praise
 Than when we[ve] first begun. (Stowe 555)⁸⁾

このスタンザをつけたエクセルによるアレンジが、現在もっともよく耳にされる「アメイジング・グレイス」である。⁹⁾

この曲は、それから1970年に至るまでにおよそ2つの道筋で継承される。ひとつは黒人ゴスペル音楽としてである。白人の共同体における「アメイジング・グレイス」の普及は書かれたテキストに導かれたものであった。新しく出版された歌集や歌の指導者たちが、ページに印刷された歌詞と旋律に忠実に歌うよう指示した。それに対して、書物があまりなかった黒人の共同体において、忠実であるべきは「感情的な真実」に対してであった (Turner 181)。それゆえに、そこではそれぞれの歌手がそれぞれに非常に個性的に歌ったため、決まったひとつのバージョンには集約されない。さらに、概してゴスペル歌手は、歌詞に新しいスタンザを追加するよりも、オリジナルからスタンザを省略する。それは、宗教的な理由からではなく、「アーティスティックな理由」(184)からであった。たとえば、マヘリア・ジャクソンの1947年録音で歌われているのは第1スタンザだけである。彼女はそれを2分以上かけて歌っている。¹⁰⁾そして、それは録音されることによって、演奏のオリジナリティの要素、世俗化の要素という、その後の受容を決定づける新しい要素が加えられた (191)。ゴスペル音楽のおかげで、「アメイジング・グレイス」は広く教会の外の聴衆の耳にも届くようになったが、それでもまだこの曲はただちに宗教的な歌と認識されるものだった。一方、フォーク音楽を通じて、この曲はさらに教会を遠く離れて、さらに世俗化する。最たる例がピート・シーガーである。当時、キリスト教徒でなかっただけでなく、共産党員でもあった、この歌の「最もありそうもない使

用者」であった彼の場合は、ニュートンのスタンザのほとんどを省略することで原曲の「キリスト教的要素を和らげ」、また、「政治的な解釈を招き入れる」新しいスタンザを追加する(201-02)。そうすることによって、多くの宗教歌が公民権運動の中で取り上げられるようになっていった。

こうして「アメイジング・グレイス」は1970年のジュディ・コリンズにたどり着く。彼女は宗教歌としての「アメイジング・グレイス」も世俗化されたそれも知っていた。彼女はデンバーで少女時代所属していたメソヂスト教会の合唱団でこの歌を知っただけでなく、公民権運動のさなか、また違うコンテキストで歌われるのを聞いたという(Turner 214)。彼女はニュートンの最初の3つのスタンザと、エクセルが追加した4つ目のスタンザを歌い、最後に第1スタンザを繰り返している。彼女のバージョンの特徴はすでに述べたエコーの効果だけではない。彼女は第3スタンザの人称名詞を“I”から“we”へ変更している。それは追加された第4スタンザとのつながりを明確にするだけでなく、この歌を「いくつもの危険、苦難や誘惑」をくぐり抜けてきた世代へ向けてのメッセージ・ソングに変える。「そうすることによって、彼女は自分のためだけでなく、自分の世代のために歌っていることを示している」(215)。宗教的な響きをもちつつも、社会に対するメッセージとしての政治性も失わない。彼女はこの曲の2つの流れを組み合わせたのだ。ヒットを記録することでそれは決定的になった。そしてこのヒットを境にして、「アメイジング・グレイス」はポピュラー音楽のあらゆるジャンルにおいて演奏される曲となった。¹¹⁾

以上のように見てくると、宗教的な歌がヒットした1970年前後における「イマジン」の特異性が明らかになる。この曲は、「アメイジング・グレイス」の示す宗教的な救済の可能性を否定して、宗教的な歌の流れに抵抗している。「イマジン」が依然としてオリジナルのジョン・レノンによる演奏が聴かれることが多いのに対して、もはやジュディ・コリンズの「アメイジング・グレイス」は特権的なものではない。その原因はただそれぞれのアーティストの市場における力だけの問題ではないだろう。「イマジン」は真っ白な空間にコンセプトだけが浮かび上がるように、あくまでも「ひとつ」の個人がシンプルに「想像することによって救済と「平和」へと向かう。罪深い過去ではなく、そこにはシンプルな「いま」だけがある。ジュディの「アメイジング・グレイス」の場合は、そこにもシンプルな空間が広がっているが、宗教的な雰囲気とそれを取り巻く社会が満ちている。そして、この歌に元々あった歴史性と宗教性は神の下でナ

シヨナリズムによる結束を呼びかけるものに容易に転換される可能性を秘めていることは、およそ30年後のこの曲の使われ方でも明らかである。どちらの曲も、間違いなくこれからも長い間、広く聴かれていくことであろう。これら2つの救済のかたちから次に必要なステップは、どちらか片方を抑圧することではなく、結びつけること、音楽の「甘美な響き」の力によって「恩恵」を「想像する」ことなのかも知れない。

注

- 1) ヒット・チャート情報に関しては Whitburn および Warwick, Kuther and Brown を参照。
- 2) ジョンとヨーコが政治活動において最も「ラディカル」だったのは、『イマジン』に続いてアルバム『サムタイム・イン・ニューヨーク・シティ』を発表した頃である。イギリスを完全に離れニューヨークを拠点にしたこの頃のエピソードに関しては Harris を参照。
- 3) ポスト 9・11 の時代に反応して、プロテスト・ソングを集めたアルバムのなかで ケブ・モーが「イマジン」をカバーしている。エコーは最小限に抑えられ、スライド・ギターも加えた彼のバージョンの暖かみのある臨場感は、ジョンの「イマジン」がもつ距離感の対極にあるといえる。
- 4) 日本語訳は以下の通り。「驚くばかりの恵み！（何て甘美な響き）／その恵みが私のような哀れな者を救ってくださいました。／かつて迷える者であった私が、今や見出され、／見えなかった目が、今は見えます。／私の心に恐れることを教えてくださいましたのは恵み、／そしてその恐れから救い出してくださいましたのも恵みでした。／その恵みが何と尊く見えたことでしょうか、／はじめて信じたあの時のこと。／／たくさんの危険と、苦難や誘惑をくぐり抜け、／私はここまで来ることができました。／ここまで安全に来られたのも恵みのおかげ、／そして恵みが私をこれから故郷まで導いてくれるでしょう。／／主は私に堅く約束してくださいました、／主の言葉が私の希望を確かなものにしてくださいました。／主が私の盾、私の運命になって下さるでしょう、／この命が続くかぎり。／／そう、この肉体と精神が衰えて、／そして、死すべき命が終わるとき、／私は手に入れるでしょう、ヴェールのなかで、／喜びと平安の命を。／／地球が雪のように溶け、／太陽も輝きを失ったとしても、／私をここに招いてくださった神は、／永遠に私のものとなることでしょうか」。
- 5) ニュートンの伝記に関しては Phipps および Turner を参照。

- 6) 詳細は Turner 7-11 章を参照。
- 7) この原型に近い「ニュー・ブリテン」は Boston Camerata で聴くことができる。また、『サザン・ハーモニー』に収録された「ニュー・ブリテン」のスコアは、Marrocco and Gleason 256 を参照。
- 8) 日本語訳は以下の通り。「私たちが天上に一万年いたとしても、／太陽のように明るく輝いて、／私たちは神をたたえて歌い続けます、／初めて神をたたえて歌い始めた日に劣らぬほど」。
- 9) たとえば、Norman を参照。
- 10) アリサ・フランクリンは、ロサンゼルス教会でのライブ録音において、第1、第3スタンザだけを14分にわたって歌うことによって「その2つのスタンザからあらゆる意味を絞り出した」(Turner 221)。聴衆の反応もうかがえるこの録音は、ゴスペル音楽としての「アメイジング・グレイス」のベストのひとつであろう。また、エアロン・ネヴィルは、珍しく第6スタンザを含めて、第1、3、6スタンザという構成で歌っている。
- 11) その直後の「アメイジング・グレイス」のバージョンを追っておく。リーダーがラジオでジュディ・コリンズを耳にしたことから実現したロイヤル・スコッツ・ドラグーン・ガードによるバグパイプによるバージョンは、イギリスのヒット・チャートで第1位を獲得した。この大ヒットによって、その後、「アメイジング・グレイス」はバグパイプの定番曲となる。1971年3月にはエルヴィス・プレスリーもこの曲を録音した。彼は、ニュートンの第1、3スタンザに、エクセルが追加したスタンザを挟み込んだ構成で歌っている。さらにロッド・ステュワートはスライド・ギター一本の伴奏で第1スタンザだけ歌う。「ザッツ・オーライト」につづけて歌われているので、彼からエルヴィスへのオマージュかも知れない。ただし、この曲はアルバムのジャケットにまったくクレジットされていない一種のシークレット・トラックである。

引用文献

- Harris, John. "Revolution into Style." *Mojo* 126 (May 2004): 66-75.
- Marrocco, W. Thomas, and Harold Gleason. *Music in America: An Anthology from the Landing of the Pilgrims to the Close of the Civil War. 1620-1865*. New York: Norton, 1964.
- Munroe, Alexandra, and John Hendricks. *Yes Yoko Ono*. New York: Japan Society / Harry N. Abrams, 2000.

- Negus, Keith. 『ポピュラー音楽理論入門』。安田昌弘訳。水声社、2004。
- Newton, John. *The Works of the Rev. John Newton*. New York: Robert Carter, 1847.
- Ono, Yoko. *Grapefruit: A Book of Instructions and Drawings*. 1970. New York: Simon and Schuster, 2000.
- Phipps, William E. *Amazing Grace in John Newton: Slave-Ship Captain, Hymnwriter, and Abolitionist*. Macon, GA.: Mercer UP, 2001.
- Ribowsky, Mark. 『フィル・スペクター / 蘇る伝説』。奥田祐士訳。白夜書房、1990。
- Stowe, Harriet Beecher. *Uncle Tom's Cabin, or Life among the Lowly*. Ed. Ann Douglas. Harmondsworth: Penguin, 1981.
- Turner, Steve. *Amazing Grace: John Newton, Slavery and the World's Most Enduring Song*. Oxford: Lion Hudson, 2005.
- Warwick, Neil, Jon Kuther and Tony Brown. *The Complete Book of the British Charts: Singles and Albums*. 3rd ed. London: Omnibus, 2004.
- Whitburn, Joel. *Top Pop Singles 1955-2002*. Menomonee Falls, WI: Billboard / Record Research, 2003.
- 金平茂紀。「<イマジン>を歌わないアメリカから」。『ミュージック・マガジン』2004年11月号、34-38。

ディスコグラフィ

- Boston Camerata. "New Britain." *New Britain: The Roots of American Folksong*. Apex/Warner Classics, 2004.
- Collins, Judy. *Whales and Nightingales*. Elektra/Asylum, 1970.
- Franklin, Aretha. *Amazing Grace*. Atlantic, 1972.
- God Bless America . . . Land That I Love: For the Benefit of the Twin Towers Fund*. Sony / Columbia, 2001.
- Jackson, Mahelia. "Amazing Grace." Rec. Chicago, Dec. 1947. *Goodbye, Babylon*. Dust-to-Digital, 2003. Disc 5- 15.
- Keb' Mo. "Imagine." *Peace . . . Back by Popular Demand*. Epic / Okeh, 2004.
- Lennon, John. *Imagine*. EMI, 1971.
- Neville, Aaron. "Amazing Grace." Rec. 2003. *Gospel Roots*. Tell It Records, 2005.
- Norman, Jesse. *Sacred Songs*. Philips, 1981.
- Presley, Elvis. "Amazing Grace." Rec. 1971, March 15. *Ultimate Gospel*. BMG, 2004.
- The Royal Scots Dragoon Guards. "Amazing Grace." Rec. 1971. *Amazing Grace*. BMG,

1998.

Spector, Phil. *A Christmas Gift for You from Phil Spector*. Rec. 1963. Phil Spector International Records, 1988.

Stewart, Rod. *Every Picture Tells a Story*. Mercury, 1971.

ボブ・ディランの歌詞に見る引用と

エスニック・アイデンティティ

長畑 明利

1.

2001年9月11日に発売されたボブ・ディランの43枚目のアルバム “*Love & Theft*” に、佐賀純一『浅草博徒一代記』の英訳 *Confessions of a Yakuza* (1995) からの無断引用がなされていたことは、ディランのファンと研究者にはよく知られた事実である。この「事件」は、“*Love & Theft*” 発売後2年近く経った2003年7月に、*The Wall Street Journal* が1面掲載の記事として採りあげたことから広く知れ渡ることになったものだが、¹⁾ 実際 “*Love and Theft*” に収録された “Floater (Too Much to Ask)” には *Confessions of a Yakuza* からの引用とおぼしき表現が確認できる。たとえば、この歌のなかに出てくる “like a feudal lord” (L 588)²⁾ という表現はこの英訳本に出てくるものだし (Saga 6)、“I’m not quite as cool or forgiving as I sound” (L 589) という歌詞は *Confessions* 中の “I’m not as cool or forgiving as I might have sounded.” と酷似する。この歌のサブタイトル “Too Much to Ask” および最終行 “Tears or not, it’s too much to ask” (L 588, 589) も *Confessions* の “Tears or not, though, that was too much to ask” (Saga 182) に対応する。³⁾

しかし、以下に見るように、ディランが歌詞の中に何らかの引用を試みている例は “*Love & Theft*” に限らない。むしろ、ディランの歌詞は、彼が最初のアルバム *Bob Dylan* を発表した1962年以来、つねに、すでに存在している種々の表現の引用あるいは借用の跡を窺わせるものであったと言ってよい。ディランがこれまでに行ってきたこうした夥しい数の引用および言及はいったい何を

物語るのだろうか。本稿では、これをディランの境界侵犯の衝動と、その背後に隠れる変身願望に結びつけて考えてみたい。無名時代のディランが様々なジャンルの歌手を模倣したことはよく知られているし、1961年のレコード・デビュー以来、彼がその作風を二転三転させたことも有名な事実である。ブルースやカントリーなど、特定の人種・地域・社会階層と結びつけられるジャンルへの境界侵犯は、ディランにとって根元的な衝動であり、自由な引用はその衝動の表れなのではなかろうか。以下、引用の諸相を紹介しつつ、そこに見え隠れする変身願望の意味について考察を加えたい。

2.

ディランが自作において数々の引用を行っていることは、多くの研究者が指摘している。⁴⁾ これらの引用には歌詞のみでなく、しばしばメロディの利用も含まれ、例えば一よく知られた例だが—“Blowin’ in the Wind” (*The Freewheelin’ Bob Dylan*) はトラディショナルの “No More Auction Block” のメロディを用いていると言われる。ディラン自身この歌が “No More Auction Block” に基づくことを認めているし、1962年には自らこの歌をライブで歌っている (*Bootleg Series 1-3* に収録)。同様のメロディの借用は、例えば “Ballad of Hollis Brown” (*The Freewheelin’ Bob Dylan*) などにも見られるが、⁵⁾ 本稿では歌詞の引用・言及に限定して議論を進めることとする。

まず、ディラン作品に見られる引用例のいくつかを見ておこう。⁶⁾

(1) 伝承歌から

“A Hard Rain’s A-Gonna Fall” (*The Freewheelin’ Bob Dylan*)

リフレイン “Oh, where have you been, my blue-eyed son? / Oh, where have you been, my darling young one?” (L 59) は、イングランドのバラッド “Lord Randall”— “Oh, where have you been, Lord Randall, my son?”—から取られたとおぼしい (Marqusee 60)。

“The Lonesome Death of Hattie Carroll” (*The Times They Are A-Changin’*)

16世紀のスコットランドのバラッド “Mary Hamilton” の改作とみなしうる。ともにメイドが権力者のせいで命を落とす (Marqusee 81)。

“Memphis Blues Again” (*Blonde on Blonde*)

“All those railroadmen just drink up your blood like wine” という歌詞は Bascom

Lamar Lunsford の “I Wish I Was a Mole in the Ground” からの引用ととれる (Scobie 312)。

(2) 他のポピュラーソングから

“Leopard-Skin Pill-Box Hat” (*Blond on Blond*)

Lightning Hopkins の “Automobile Blues” を踏まえる。Dylan: “Well, I see you got your brand new leopard-skin pill-box hat / Yes, I see you got your brand new leopard-skin pill box hat / Well, you must tell me, baby / How your head feels under somethin’ like that / Under your brand new leopard-skin pill-box hat” (L 201)。

Hopkins: “I saw you ridin’ ‘round in your brand new automobile / Yes I saw you ridin’ around, babe, in your brand new automobile / Yes you was sitting there happy with your handsome driver at the wheel / In your brand new automobile” (Marqusee 181)。

“It Takes a Lot to Laugh, It Takes a Train to Cry” (*Highway 61 Revisited*)

歌詞の一部には Elvis Presley の “Milkcow Blues Boogie” のエコーがある。

Dylan: “Don’t the moon look good, mama / Shinin’ through the trees? / Don’t the brakeman look good, mama / Flagging down the ‘Double E’? / Don’t the sun look good / Goin’ down over the sea? / Don’t my gal look fine / When she’s comin’ after me?” (L 172)。Presley: “Well, believe me, don’t that sun look good going down? / Well, believe me, don’t that sun look good going down? / Well, don’t that old moon look lonesome / When your baby’s not around.” (Gray 103, 311-312)

(3) 聖書

“Love Minus Zero / No Limit” (*Highway 61 Revisited*)

“Draw conclusions on the wall”、“candles”、“horsemen” などの表現が聖書『ダニエル書』の5章——“In the same hour came forth fingers of a man’s hand, and wrote over against the candlestick upon the plaster of the wall of the king’s palace. / And this is the writing that was written, MENE, MENE, TEKEL, UPHARSIN.”——を踏まえる (Ricks 295)。

“All along the Watchtower” (*John Wesley Harding*)

“All along the watchtower, princes kept the view / While all the women came and went, barefoot servants, too // Outside in the distance a wildcat did growl / Two riders were approaching, the wind began to howl.” (L 224) という歌詞に登場する馬上の二人は—Marqusee の解釈によれば—『イザヤ書』21: 5-9 の以下の一節に現

れる、崩壊したバビロンから逃れてきた “a couple of horsemen” を踏まえる。
 “Prepare the table, watch in the watchtower, eat, drink: arise ye princes, and anoint the shield. For thus hath the Lord said unto me, Go, set a watchman, let him declare what he seeth. And he saw a chariot with a couple of horsemen, a chariot of asses, and a chariot of camels; and he hearkened diligently with much head: And he cried, A lion: My lord, I stand continually upon the watchtower in the daytime, and I am set in my ward whole nights: And, behold, here cometh a chariot of men, with a couple of horsemen. And he answered and said, Babylon is fallen, is fallen; and all the graven images of her gods he hath broken unto the ground.” (Marqusee 236-39)⁷⁾

(4) 文学作品

“Love Minus Zero/No Limit” (*Bringing It All Back Home*)

“The wind blows cold and rainy / The night blows cold and rainy / My love she’s like some raven / At my window with a broken wing” (L 145) は Poe, “The Raven” へのアリュージョンととれる。

“Maybe Someday” (*Knocked Out Loaded*)

“Through hostile cities and unfriendly towns / Thirty pieces of silver, no money down” (L 509) は、T. S. Eliot の “And the cities hostile and the towns unfriendly” (“Journey of the Magi”) を踏まえる。“pieces of silver” という表現もこの詩の中にある (Ricks 8)。

“Too Much of Nothing” (*The Basement Tapes*)

リフレイン “Say hello to Valerie / Say hello to Vivian” (L 288) はエリオットの二人の妻 (Valerie Fletcher、Vivian Haywood) への言及ととれる (Gray 74)。

これらの例は引用・言及の一部にすぎず、また、タイトルだけの引用、固有名詞などの借用 (言及) は枚挙の暇がない。例えば、“I Shall Be Free” (*The Freewheelin’ Bob Dylan*) と “I Shall Be Free No. 10” (*Another Side of Bob Dylan*) はともに Leadbelly の “We Shall Be Free” を踏まえたものと言えるし (Gray 19)、“Who Killed Davey Moore?” (*Bootleg Series 1-3* 及び *Live 1964* に収録) は言うまでもなくマザーグースの “Cock Robin” を踏まえている (Marqusee 72)。“The Times They Are A-Changin’”、“With God on Our Side”、“North Country Blues” など (いずれも *The Times They Are A-Changin’* に収録) の冒頭はアイルランドやスコットランドのバラッドの歌詞を踏まえている (Marqusee 84, Scobie 56)。“It’s All

Over Now, Baby Blue” (*Bringing It All Back Home*) の Baby Blue は Gene Vincent の “Baby Blue” を踏まえ (Marqusee 128)、“It’s All Right, Ma” (*Bringing It All Back Home*) はプレスリーの “That’s All Right, Mama” のタイトルを思わせる。“Down in the Flood” (*The Basement Tapes*) は Bessie Smith の “Blackwater Blues”、Blind Lemon Jefferson の “Raising Highwater Blues”、Charlie Patton の “High Water Everywhere” を踏まえる (Marqusee 221)。“The Man in Me” (*New Morning*) はミュージカル *My Fair Lady* の “The Street Where You Live” に似る。“Gotta Serve Someone” (*Slow Train Coming*) の歌詞 “You may call me R. J., you may call me Ray” はコメディアン Ray Johnson の言葉の引用 (Scobie 315)、といった具合である。

3.

こうした引用・借用にはどのような意味があるのだろうか。その一部は、習作時代の模倣として考えることができるだろう。自作の歌を作る際に、先行する歌を模倣し、自分が聴いたり読んだりした歌や書物の一部を再利用することは、ディランに限らずともよくあることである。1961年にニューヨークへやってきたディランがアイルランドやスコットランドのバラッドや、アメリカのルーツ・ミュージックを好んで演奏したことはよく知られている。1962年発売の最初のアルバム *Bob Dylan* に収録された全13曲のうち11曲は自作の曲ではなく、また、*Bootleg Series 1-3* には、前述の “No More Auction Block” やイギリスのバラッド “House Carpenter” の演奏が収められている。ディランがこうしたトラディショナルの曲をモデルにして自作を作る際に、すでに存在していた曲の一部を自作に取り込んだということは大いにあり得るだろう。

また、ディランの歌詞に見られる引用がデビュー直後のみならず、その後何年も経った近年も続けていることからすれば、それらを、先行する作曲家たちへの、また、自分が習作時代に影響を受けた音楽家たちへの、オマージュだと考えることもできるだろう。例えば、“Leopard-Skin Pill-Box Hat” がライトニング・ホプキンズの “Automobile Blues” の歌詞の一部を利用していること、“Down in the Flood” がベッシー・スミス、ブラインド・レモン・ジェファソン、チャーリー・パットンの前述の歌を踏まえることは、後に “Blind Willie McTell” (*Bootleg Series 1-3* に収録) という歌を作っていること同様に、20世紀のブルース歌手に対するディランのオマージュだと言えるはずである。“It Takes a Lot to Laugh, It

Takes a Train to Cry”における“Milkcow Blues Boogie”からの引用、“It’s All Right, Ma”のタイトルにおける“That’s All Right, Mama”のエコーもまた、ディランのプレスリーへのオマージュとして受け取れる。多くの歌手同様、ディランも敬愛する歌手の歌をカバーすることによって、彼らにオマージュを捧げているのだが一例えば *Self Portrait*、*Dylan*、*Good as I Been to You*、*World Gone Wrong* 収録の数々の歌—自作に他人の歌の一部を引用することはディランなりのオマージュの表現形態だというわけである。

もちろん、こうした引用の諸例をモダニズム文学の引用の美学と結びつけて解釈することも可能である。エリオットの *The Waste Land* やパウンドの *The Cantos* に顕著に見られるように、英語圏モダニズムの文学作品の多くには古今東西の文学作品、聖書、オペラ台本、流行歌などからの引用やもじりの表現がちりばめられていた。“Desolation Row”でエリオットとパウンドを揶揄しているとはいえ、ディランがこのモダニズムの引用の手法を意識していた可能性は捨てきれない。

しかし、より興味深いのは、ディランのこうした引用癖が彼のアイデンティティの感覚とどこかで連結しているのではないかという考えである。とりわけ彼のユダヤ系としての出自がどこかで関連しているのではないかという考えは、この問題を考える上で捨てがたいものである。よく知られているように、ディランは1941年にミネソタ州ダールズに生まれ、近くの元炭坑町ヒビングで育った。ユダヤ系で、出生時の名前は Robert Allen Zimmerman。ヘブライ語の名前は Shabtai Zisel ben Avraham であると言う。父方母方ともに祖父母の代にアメリカに渡ってきた移民だが、父方の祖父 Zigman Zimmerman はオデッサ出身で、1905年にこの町を吹き荒れたポグロムの後、一人でアメリカに渡り、ミネソタに落ち着いた後で、家族を呼び寄せたと言われている。ヒビングはユダヤ系人口が少ないところで、町にラビが一人もいなかったほどだった。それゆえ、少数のユダヤ人は強い疎外感を抱いていたという (Sounes 12, 14, 21)。

こうしたユダヤ人としてのルーツに対して、ディランはどのような態度を採ったのか。少なくとも表面上は、彼はそのルーツから逃避しようとしたように見える。ディランが名前を Bob Dylan とした経緯については、Dylan Thomas にちなんだというものを含め、諸説あるが、そこにはユダヤ名 Zimmerman を隠すという目的があったのではないかと考えられる。実際、Martin Scorsese 監督の *No Direction Home* には、この件について、anti-semitism が理由だと考える友

人のコメントが差し挟まれている。彼は、「後から知ったことだが、当時のヒビングでは、反ユダヤ主義はかなり強かったんだな」とコメントしている。⁸⁾ 2004年に出版された自伝 (*Chronicles: Volume One*) において、ディランは反ユダヤ主義についてはっきりと言及しているわけではないし、自身のユダヤ人としての出自について積極的に語っているわけではない。自身のユダヤ性について語るときには、曖昧な態度が示され、その語りはまさに自己防衛的である。そして、まさにこのことこそが彼の屈折したアイデンティティ意識の表れなのではないだろうか。エスニック・アイデンティティに関するディランの言動に特徴的なのは、それを隠そうとする姿勢なのではなかろうか。

たとえば *Chronicles* には、次のようなユダヤ性についての言及があるが、いずれも明示的ではない。その一つは、ディランが West Point (陸軍士官学校) へ行って軍人になりたいと言ったときのくだりである。彼の父はショックを受け、ディランの名前は「De とか Von とかで始まるものではなく、ウェスト・ポイントに入学するにはコネクションと立派な信用の証が必要だ」と言い、「自分たちは、そうしたものをどうしたら手に入れることができるかに集中すべきだ」というアドバイスをしたという (Ch 42)。名家の出でなければウェスト・ポイントに入学できるわけではないという意の発言と取れるが、その裏には、Zimmerman という名のユダヤ人移民の子がそのような名門校に入学できるはずがないという意味合いがあるし、さらには、ユダヤ人に対する偏見に満ちたアメリカという国の〈軍人〉になりたいなどという息子の発言はショッキングであるという意味合いすら読み込むことができるだろう。

また、自伝中、ディランが大物カントリー歌手 Johnny Cash の家を訪れたときのエピソードは明らかにユダヤ人に対する偏見を描くものである。しかし、それを伝えるディランのコメントはまたしても明確でない。食事の際、そこに集まったミュージシャンたちが順番に演奏することになり、一人のミュージシャンが演奏を終えると、他のミュージシャンたちがその演奏についてコメントするのだが、ディランが演奏を終え、コメントを待っているとディランは“Lay Lady Lay”を演奏した—Carter Family の Joe Carter が「あんた豚肉を食わんだろう」(“You don’t eat pork, do you?”)と言ったという (Ch 102)。ディランはこれに対し、「味が変なんだ」(“It just doesn’t taste right.”)と答えるが、居心地の悪い雰囲気は部屋を支配する。結局、ホストのジョニー・キャッシュが大笑いして、緊張した座を取り持つが、ディランは最後に「ジョー・カーターは相

当な奴だ」(“Joe Carter was quite a character.”) (Ch 102) とコメントするにとどまっている。

また、息子の Bar Mitzvah のためにイスラエルへ赴き、嘆きの壁の前でヤムルカを被った姿を写真に撮られ、それが全世界に公開されてしまったことへの言及 (Ch 122) についても、ディランは自身のユダヤ人としての出自にコメントするわけではなく、その出来事を自分のプライバシーを守ること、および時代の代弁者というレッテルから逃れることという文脈の中にとどめている。一方、“The Tonight Show with Johnny Carson” に出演した黒人のソウル歌手 Joe Tex に、司会のジョニー・カーソンが他のゲストに対するときのように話しかけることがないことに気づいたくんだりもあり、そこでディランは、「テックスと同じように、私も主流社会の一部として生きてきたとは言い難い。自分がいかにカーソンよりも彼のほうに近いかを考えた。私はテレビを消した」(“Like Joe Tex, I’d never been much in the mainstream. I thought about how much more I was like him than like Carson. I shut the TV off.”) (Ch 163) とのみ書いている。ここでも、アメリカ主流社会の人種偏見に対する批判が為されているのだが、その批判は間接的に表明されているに過ぎず、自身のユダヤ人としての立場がはっきりと書かれるわけではない。⁹⁾

しかし、*Chronicles* でとりわけ注目に値するのは、自身の名前に関する記述である。ディランの生名は Robert Allen Zimmerman として知られているが、ディランはこの自伝の中で、Zimmerman の姓をはっきりと否定しているのである。Bob Dylan という名前を選んだ経緯を語る際に、彼は「家を出てすぐにしようとしたことは、自分をただロバート・アレンと呼ぼうとしたことだ。私に関して言えば、それが自分なんだし、それが両親が自分につけてくれた名前なのだ」(“What I was going to do as soon as I left home was just call myself Robert Allen. As far as I was concerned, that was who I was—that’s what my parents named me.”) (Ch 78) と書いている。たしかに親がつけた名前(とミドルネーム)は Robert Allen かもしれないが、この名前の選択には Zimmerman という姓を意図的に落とす姿勢が明白に見てとれる。さらにディランは、この姓について、次のように述べる。

As far as Bobby Zimmerman goes, I’m going to give this to you right straight and you can check it out. One of the early presidents of the San Bernardino Angles was Bobby

Zimmerman, and he was killed in 1964 on the Bass Lake run. The muffler fell off his bike, he made a U-turn to retrieve it in front of the pack and was instantly killed. That person is gone. That was the end of it. (Ch 79)

San Bernardino Angles の Bobby Zimmerman が実在の人物か否かは確認が取れないが、このくだりはディランのジョークである可能性が高い。むしろ、ここには過去の自己 (Robert Zimmerman) を葬り去ったことの意味表明を見るべきであろう。実際、Scobie によれば、ディランは1962年8月2日付けで法的に Robert Allen Zimmerman から Bob Dylan に改名している (Scobie 313)。Zimmerman 姓との正式な訣別である。

ディランが過去の自己を否定する身振りを見せるのは、もちろんこれが初めてではない。¹⁰⁾ むしろ彼は自身のアイデンティティの不確かさそのものを強調してきた。彼はプロテスト・ソングの歌手としての自己を確立したかと思えば、これをかなぐり捨ててロック歌手としての自己をまとい、次にはカントリー歌手の自己を演じ、1970年代末には突如ボーンアゲン・クリスチャンに改宗し、その後異端者となってユダヤ教に戻るといっためまぐるしい変身を遂げた。彼のインタビューや歌詞、さらには散文も、こうした意識的な複数の自己のまといを裏付けている。例えば1964年のコンサートで、彼は「今日はハロウィーンだね。僕はボブ・ディランの仮面を被ってきたよ」 (“It’s Halloween. ... I have my Bob Dylan mask on.”) と語ったとされるし (Scobie 49)、1965年の *Highway 61 Revisited* のライナーノーツには “I cannot say the word eye any more”、 “[T]here is no eye -- there is only a series of mouths” (L-85 210) とある—“eye” が “I” の pun であることは言うまでもない。1973年の映画 *Pat Garrett & Billy the Kid* (Sam Peckinpah 監督) に出演したときには Alias という役名をもらい、1978年には、自作の映画 *Renaldo and Clara* に白塗りの仮面をまとして登場したことについて、「仮面は顔よりも本物だ。それは何も隠していない」 (“The mask is more real than the face. It isn’t hiding anything.”) と発言している (qtd. Scobie 51)。みんなが見ている「私」は仮面なのだけれど、仮面の背後に本当の「私」などいない、というメッセージである。1975年のインタビューでは、「僕が「僕」と言うとき、僕は自分が誰のことを話しているのかわからない」 (“When I say ‘I’ right now, I don’t know who I’m talking about.”) と語り (qtd. Scobie 49)、1977年の Allen Ginsberg とのインタビューでは、「誰もボブ・ディランなんかじゃない。ボビー・

ディランはいなくなっずいぶん時間が経つ」(“Nobody’s Bob Dylan. Bobby Dylan’s long gone.”)とも発言している (Ginsberg 28)。

また、時代は前後するが、1971年に出版されたディランの小説 *Tarantula* でも、自己の抹殺のテーマは顕著である。ディランと同一視してよいと考えられる語り手は、あるセクションを “love an kisses / your double / Silly Eyes” (T 11) という署名で終えている。ここでも “Eyes” が “I’s” のパンであることは間違いないが、さらにその eyes / I’s が二重であるとされていることも見逃せない。さらに、この小説にはディランの墓碑銘も書き込まれており、その一部は次のように書かれている。

here lies bob dylan
 demolished by Vienna politeness—
 which will now claim to have invented him ...
 bob dylan—killed by a discarded Oedipus
 who turned
 around
 to investigate a ghost
 & discovered that
 the ghost too
 was more than one person
 (T 120)

自己を死んだものとする身振りはここで顕著であり、また、ここで抹殺されている自己は社会が期待するプロテスト・シンガーとしてのディラン、あるいは、若者の代弁者としてのディランという意味合いが強いのかも知れないが、この墓碑銘にはよりパーソナルな事情が隠されているように思われる。例えば「ウィーンの礼儀正しさによって粉碎された」(demolished by Vienna politeness) という表現からは、ユダヤ系移民内部におけるウィーンの上流階級の文化に同化したグループと、教育水準も低い、優雅さの対極に置かれた貧困層との対比が思い起こされるし、「エディプス」への言及は父との確執を暗示する。いずれにしても、ここに見てとれるのは、こうした自己の過去についての仄めかしとその隠蔽の衝動である。自己を抹殺したいという衝動は、その自己から容易に逃れられないことを暗示するものにほかならない。

4.

こうしたかたちで示されるディランの自己否定の衝動は、根底において、アメリカ主流社会への同化の衝動の裏返しとして解釈できるのではないだろうか。つまり、この衝動は、ユダヤ人に対する偏見の強い時代に、その偏見を逃れて、アメリカの主流社会の人々に受け入れられたいという衝動なのではないかということである。ジンマーマンという姓と訣別しようという意志がきわめて強固であることはこの証である。もちろん、彼はボブ・ディランという自己をも抹殺しようとしている。「ボブ・ディランなどという人はいない」という発言は、周囲の人間が自分にプロテストソングの旗手、あるいは、若者世代の代弁者というレッテルを貼ろうとすることへの反発としても考えられる。しかし、このような反発にしても、それは、他者によって自分が何らかのかたちで規定されてしまうことへの抵抗であり、それは自分をユダヤ人として規定する主流社会の眼差しに対する違和感とどこかでつながっているように思われる。自己を何らかのかたちで規定しようとする力に反発するがゆえに、彼は特定の自己アイデンティティを破壊し、また逆に、黒人、キリスト教、文学エリートなど、様々なタイプの他者を受け入れていくのではなかろうか。ディランの自己否定は、生まれながらに与えられたアイデンティティとは異なる複数のアイデンティティを受け入れることと表裏一体の関係にあるように見える。彼がブルースやカントリーやゴスペルといった様々なジャンルの音楽への境界侵犯を行うことは、いわばこうした人種エスニシティの境界を越えて、ハイブリッドで流動的な自己像を獲得しようとする身振りと同一の心理的防衛機能の現れなのではないだろうか。

ディランのこうした自己からの逃避の姿勢をもってすれば、自作に引用が多いことも説明がつくように思われる。〈歌〉という自分の作品が自己を示す記号であるとすれば、その作品が他者の言葉によって形成されている度合いが高ければ高いほど、その記号と自己との一義的關係は薄められる。引用は自己のオリジナリティを希薄にすると同時に、自己の刻印を薄め、自己を空しくする手段なのではあるまいか。よく知られているように、ディランは1970年のアルバム *Self Portrait* で、自作の数を極端に減らし、他者の歌を歌う試みを行った。

「自画像」と題されたアルバムに収録された曲によって、ディランが自己像を描いたとするなら、その自己は他者によって形成されることになる。しかも、ディランは例えばトラディショナルの“Belle Isle”を自作として収録しており、

そこに自己と他者の境界を溶解させようとする彼の意志が見てとれる。このアルバムに限らず、ディランが自作の曲に他者の曲の言葉を引用することは、彼の屈折した自己観を反映するものとして、つまり、何らかの理由で訣別したい自己を抹消する衝動として、受け取ることができるのではなかろうか。ディランの歌にはあまりエスニシティへの言及は見られない。しかし、彼のエスニシティに関する屈折した意識は、こうした空白によって、間接的なかたちで表出しているに違いない。

注

- 1) Winn によれば、それよりも2ヶ月前に、北九州市で英語を教えるアメリカ人 Chris Johnson が、“*Love & Theft*” と *Confessions* との比較を *dylanchords.com* に投稿したことが報道のきっかけとなったという (Winn 8)。ディランはこの件についてコメントしていないが、原著の著者である佐賀は、“Please say hello to Bob Dylan for me because I am very flattered and very happy to hear this news.” と述べているという (Eig and Moffett A1)。文献中の Pareles も参照のこと。
- 2) 引証に際し、ディランのテキストには次の略語を用いる。Ch: *Chronicles: Volume One*, L: *Lyrics, 1962-2001*, L-85: *Lyrics, 1962-1985*, T: *Tarantula*。
- 3) より詳細な対応関係については文献中の Johnson を参照のこと。Johnson は “Floater” のみならず、“Po’ Boy”、“Summer Day”、“Lonesome Day Blues”にも *Confessions* からの引用を見ている。
- 4) たとえば文献中の Gray、Marqusee、Scobie、Ricks 等を参照のこと。
- 5) Marqusee によれば、トラディショナルの “Pretty Polly” から借用だという (Marqusee 61)。
- 6) 以下はもちろん網羅的なリストではなく、ほんの一部を紹介するものにすぎない。
- 7) 聖書の言葉への言及に関しては、文献中の Gilmore も参照のこと。
- 8) Sounes はヒビングのユダヤ人をめぐる状況について、“[T]here was some degree of anti-Semitism” と書き、ユダヤ人がカントリークラブに入会することができなかったこと、子供時代のディランが反ユダヤ主義を理由にいじめられたりからかわれたりしたという証拠はないものの、何人かの子供たちは彼を Zimbo と呼んでいたことを紹介している (21)。
- 9) *Chronicles* においても、ユダヤ人としての自身の出自がつねに抑圧されたかたちで書かれているわけではない。例えばディランは、“[T]he Pope is the king of the Jews.”

と言ったという祖母の話も書いているが、この箇所は、自伝中彼の祖先の系譜をもっとも詳細に述べた箇所と言える (Ch 92-93)。なお、1985年のCD、*Biograph* 所収のブックレットには両親の写真が掲載されており、また *The Bob Dylan Scrapbook, 1956-1966* にはディランの母の写真 (8)、ディランの小学校の卒業記念アルバムの写真 (9) —Robert Zimmerman 名で、他のユダヤ系と思われる生徒とともに写っている—も掲載されている。

10) 以下に挙げる事例は、主として文献中の Scobie に拠る。

文献

- Eig, Jonathan and Sebastian Moffett. "Did Bob Dylan Lift Lines from Dr. Saga? Author Is Flattered." *The Wall Street Journal*. Eastern Ed. 2003.7.8. A1.
- Dylan, Bob. *The Bob Dylan Scrapbook, 1956-1966*. New York: Simon & Schuster, 2005.
- _____. *Chronicles: Volume One*. New York: Simon & Schuster, 2004.
- _____. *Lyrics, 1962-1985*. New York: Knopf, 1985.
- _____. *Lyrics, 1962-2001*. New York: Simon & Schuster, 2004.
- _____. *Tarantula*. New York: Macmillan, 1971.
- Gilmore, Michael J. *Tangled Up in the Bible: Bob Dylan & Scripture*. New York: Continuum, 2004.
- Ginsberg, Allen. "'It's Not Rational but It's Logical': Allen Ginsberg Interviews Bob Dylan." *The Telegraph* 33 (1989): 6-33.
- Gray, Michael. *Song & Dance Man III: The Art of Bob Dylan*. London: Continuum, 2000.
- Johnson, Chris. "Textual Sources to the 'Love and Theft' Songs." *dylanchords.com*. <http://www.dylanchords.com/41_lat/textual_sources.htm>. 2005.11.19.
- Marqusee, Mike. *Chimes of Freedom: The Politics of Bob Dylan's Art*. New York: The New Press, 2003.
- Pareles, Jon. "Plagiarism in Dylan, or a Cultural Collage?" *The New York Times*. Late Ed. July 12, 2003. B. 7.
- Ricks, Christopher. *Dylan's Vision of Sin*. New York: Viking, 2003.
- Saga, Junichi. *Confessions of a Yakuza: A Life in Japan's Underworld*. Trans. John Bester. Tokyo: Kodansha International, 1995.
- Scobie, Stephen. *Alias Bob Dylan Revisited*. Toronto: Red Deer Press, 2003.
- Sounes, Howard. *Down the Highway: The Life of Bob Dylan*. New York: Grove Press, 2001.
- Winn, Steven. "The Lines, They Were A-Changin' but Not Enough to Save Dylan from

Plagiarism Accusations. Blame It on the Internet, Where Nothing Is Secret.” *San Francisco Chronicle*. Online. 2003.7.17.

<<http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2003/07/17/DD198580.DTL>>. 2005.11.19.

1960年代イギリスのポップ音楽とモッズ言説¹⁾

尾山 晋

0 モッズとは

はじめに本稿の主題となる、モッズ (mods) と呼ばれた人々について簡単に紹介することから始めたい。

1960年代半ばのイギリスでは比較的低収入の若者たちの一部の間で、細身のスーツなど当時としてはファッショナブルな服を身につけ、イタリア製のスクーターに乗り、ジャズ・クラブに通うことが流行した。彼らは自分たちをモッズと呼ぶようになった。

モッズの若者たちは服装に対する並々ならぬこだわりで知られた。彼らはオーダーメイドのスーツや、フレッド・ペリーのシャツといった当時では珍しいカジュアルウェアなど、収入に比して高価な服を身に着けた。スーツに関してはサイドヴェンツの長さやラペルの形状などの細部が他のモッズたちと同じにならないようにこだわっていたという。そしてそれらの細部が他のモッズの間で流行するようになるのだが、流行の移り変わりは早かったという (Rawlings, 49-53; Barnes, 123)。1966年ごろまで続いたモッズ・ブーム²⁾のきっかけとなったのは、当時の娯楽雑誌である『タウン (Town)』誌の1962年9月号掲載の記事だとされるが、そこではマーク・フェルド (Mark Feld) という15歳のモッズの少年とその仲間が、いかに自分たちの服は流行を先取りしているのかを語る様子が伝えられた。³⁾

またモッズについてしばしば語られることの一つにイタリア製のスクーターがある。ピアッジョ・ヴェスパ社のヴェスパ (Vespa) やイノチェンティ社のランブレッタ (Lambretta) といった商品名が日本でも知られるスクーターがモッズの間で特に流行した。彼らの中にはミラーやシートカバーなどでそれぞれの

スクーターを改造する者が多かったという。また仲間とグループで乗ることもあったようだ (Rawlings, 129-56; Barnes, 1991, 122)。またこの時代には、スクーターではなく大型のオートバイに乗る「ロッカーズ」と呼ばれる若者たちもいたのだが、ロッカーズとモッズの間には小競り合いも時にあり、それが新聞で幾分誇張されて伝えられた。

モッズの間には煙草の吸い方やスクーターの「正しい」乗り方があったというような興味深いエピソードは尽きないが、そろそろ本題であるポップ音楽との結びつきに話を移そう。元々モッズという語はモダン・ジャズのファンを示す「モダニスト (modernist)」や「モダンズ (moderns)」が縮められてモッズになったというのが通説であり、彼らはロンドンの、特にソーホー地区にあったクラブに通い、モダン・ジャズを聴いたという。このことからモッズの若者たちの共通項として音楽があったことが分かる。特にマーキー (The Marquee)、フラミンゴ (The Flamingo)、シーン (The Scene) といったクラブが人気だった。クラブではジャズだけでなく、アメリカやジャマイカから持ち込まれるリズムアンドブルーズ (以下 R&B) やスカのような音楽も演奏された (Rawlings, 27-41; Barnes, 1991, 13)。クラブではミュージシャンのライブに加え、DJ によるショーもあり、誰も知らないレコードを持つ DJ などは強い支持を得たという (Hogg, 816)。多くのモッズたちが余暇に精力的にクラブを訪れ、ダンスしていたとされるが、その陰に世界保健機構 (WHO) から勧告を受ける程のドラッグ使用の蔓延があった (Rawlings, 84-87)。またモッズたちのクラブ通いは意外な人物とも関係がある。ジョン・トラボルタ主演の有名な映画『サタデー・ナイト・フィーバー』はジャーナリストのニック・コーン (Nik Cohn) の書いたある雑誌記事が原作なのだが、コーン自身は 60 年代半ばにはロンドンで過ごしている。当時 10 代だった彼もクラブを訪れ、モッズ・ブームを目の当たりにしている。

また DJ がクラブで流すアメリカの音楽だけでなく、イギリス出身でモッズ風の服を着たミュージシャンによるレコードも売り出されるようになる。有名なザ・ローリング・ストーンズ、ザ・フー、スモール・フェイセスといったバンドはデビュー当時、モッズとして売り出された。彼らはサム・クック、オーティス・レディング、ジェイムズ・ブラウンといったアメリカの歌手たちの R&B をカバーし、レパートリーに加えていた。また「グラム・ロック」とカテゴライズされたミュージシャンの中には、60 年代にモッズだったものが多い。その

代表格のティー・レックス (T-Rex) のマーク・ボランは 60 年代にはフェイス (face) と呼ばれるカリスマ的なモッズの一人であったが、彼こそが先述の『タウン』誌で紹介されたマーク・フェルド少年その人だった。

1. 問題提起

1.1. モッズに関する研究

ここまでざっとモッズ・ブームについて述べたところで、モッズに関する研究へと話を進めていきたい。モッズはイギリス現代史において 1960 年代半にあった文化的現象として若干言及されることもあるが、むしろいわゆるカルチュラル・スタディーズの中で注目を浴びた。主な研究としては、バーミンガム大学の現代文化研究センター (CCCS) を中心に、カルチュラル・スタディーズが発展しつつあった時代に行われたものがある。カルチュラル・スタディーズの古典的な研究対象としては、後の時代のパンクやレゲエの方がよく知られ、モッズはそれらに比べれば注目度は間違いに低く、研究の数が少ないのだが、ここではスタンリー・コーエンとディック・ヘブディジの仕事について紹介しておきたい。

コーエンはイギリス南部の海岸リゾートにおけるモッズとロッカーズの「乱闘 (fight)」をめぐる新聞報道を詳細に分析した。彼によれば、モッズとロッカーズの「乱闘」は実際にはむしろ小競り合いと言うべきものであったが、若者たちの行動が大規模な「乱闘」あるいは「暴動 (riot)」であるかのようにセンセーショナルに報道されたという。彼の研究については、特に新聞記事で用いられた語彙など報道のされ方への注目が興味深い。例えばその「乱闘」の描写では自然災害を報道するのと同じような表現が用いられたことなどが指摘されている (Cohen, 37)。彼はこの「乱闘」に関する報道に的を絞っており、これ自体は十分に興味深い内容であるのだが、彼はこの新聞報道以外にはモッズやロッカーズに関するテキストには目を向けていないという批判がある。例えば、90 年代のイギリスのいわゆる「クラブ・カルチャー」の研究で知られるサラ・ソントンがクラブで配られるフライヤーやファンジンといったタイプのテキストにも注目すべきだとして批判する (Thornton, 119-20)。

次に CCCS 出身の有名なカルチュラル・スタディーズ論者のディック・ヘブディジによるモッズ論考についてもざっと振り返りたい。彼のモッズ評価とい

うのは簡単にまとめると、モッズたちのスタイル——服装などのモノの使用——は、シニフィアンとしてのモノとそのモノに付された伝統的な意味との関係を混乱させうる、というものだ。主著である『サブカルチャー』の一部ではモッズが次のように論じられている：

モッズは意味するものから意味されるものへの整然とした順序を黙って乱すことにより、「カラー、スーツ、タイ」に含まれる伝統的な意味を弱め、不合理なほど整頓を重視した (79)。

彼のモッズ論の示唆するところはだいたい次のようなことだろう。例えばモッズの収入に比して高価で細部にまでこだわった服装は、一般には経済的な階級制の中で上のクラスの人々とイメージ的に結び付けられることが多い。しかしモッズたちがそういった衣服を着用することで、記号としてのその服装とそれが持つ意味との関係、換言すれば社会的な通念の変容につながるということであろう。

ヘブディジにおいてはモッズたちの用いた商品が持つ意味が何か、モッズたちの行為そのもの、モッズという現象が何を意味し、物語っているのか、ということに関心が置かれる。その一方モッズ現象なるものがどのように語られたのか、つまりモッズに関する言説にはヘブディジにおいても、若干の言及は見られるが、あまり注意が払われていないように思われる。

しかしモノそのものやモッズたちの行動そのもの、またモッズ・ブームなる現象そのものが何かを語るわけでは決してなく、それらについて何かが語られるのは常に人によってである。いわゆるポップ・カルチャー的な現象を考える場合、もちろん彼らの行動についての事実確認も重要なのだが、それにもまして同時代の人々がどのようにモッズたちを語ったのかに注目しなければならない。つまりモッズをとりまいていた言説に注目が必要である。

当時のモッズ言説としては服飾産業や音楽産業によるモッズ言説など様々な産業によるものがあつた。また新聞や雑誌などでのモッズの若者へのインタビューなどもあり、どの社会的立場の者がモッズをどのように語ったのかは様々だ。⁴⁾ またインタビュー記事といっても発言内容がどのように記者によって引用され、モッズに関する物語を成り立たせるものとして扱われるかにも注意せねばならない。この報告ではポップ音楽と関連させ、60年代半頃のモッズに関する言説、その中でも音楽と関係のあるテキストに焦点を当てる。

1.2. ポピュラー音楽におけるモッズ言説とモッズ・ブームの再考

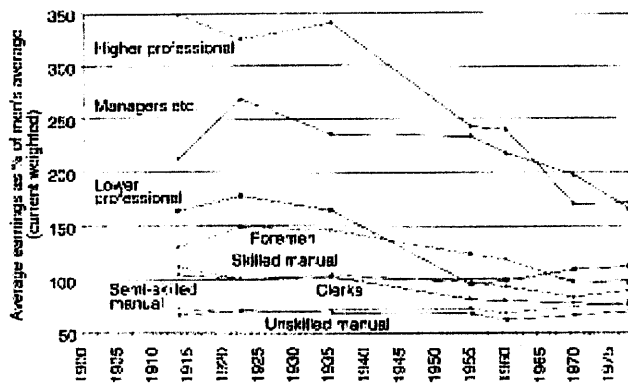
ヘブディジはモッズたちの行動について社会通念を混乱させるものとして評価した。それでは、モッズ言説についてはどうだろう。彼らについて語られる様々な物語も社会規範の攪乱しうるものだったとして単純に評価すればよいだろうか。このことを考えるにあたって、多いに示唆を与えてくれる興味深い発言があるので、まずそこからはじめたい。

先述したポップ・バンド、ザ・フーのメンバーらと60年代から近い友人関係にあり、当時はクラブも経営していたジャーナリストのリチャード・バーンズは当時を振り返り、著書『モッズ! (Mods!)』の中で次のように回想する。

40、50年代より後になると、イングランドはその籠がはずれ、生活がどれほど自由に生き生きしたものになりうるのかを発見したようだった。…若者たちにとっては二つの重要な事があって、それは18歳の男子の兵役廃止、月賦払いの導入だった。… [この時代には]労働者階級にも車、テレビ、洗濯機を買う余裕が出てきていた。それは「今までにこんなに生活がよかったことはなかった」[1959年総選挙時に保守党が用いたスローガン。原文中では“You've-Never-Had-It-So-Good”]的なマクミランの消費ブームに乗った物質主義 [materialism] の時代だった。生き方としては、「今を生きて、支払いは後で」であり、それが若者たちのファッションに現れた中で最も重要なものがモッズだった (7-8, 尾山 訳、[]内は筆者による)。

上に引用した箇所ではバーンズは50年代のイギリスにおいて労働者階級の生活水準の向上についてまず述べているが、彼の発言内容すべてをそのまま受け取ることには慎重にならざるをえない。実際には彼が言うほどイギリス全体で景気が良く消費ブームがあったかについては注意が必要だろう。この時代の職業別の収入を表す次のようなデータがある。図1のグラフは大まかな職種ごとの収入と平均収入との比較を示したものだ (Qtd.in Atkinson, 2000, 356)。モッズの多くは事務職 (clerks) や非熟練 (unskilled manual) あるいは半熟練 (semi-skilled manual) にランク付けされる労働者が大半だったと言われている。彼らの親世代のいくらかは熟練 (skilled manual) 労働者だったとしても、1955年から1965年の間の時期を見ると、これらのランクに分類される人々の収入と平均収入には大きな差がある。このグラフからイギリスの労働者階級の生活水準が全体として上昇していたかどうかについては大いに疑問が残る。

図1 職種別に見た収入と平均収入との比較



イギリス国内の経済状況については後でもう一度振り返ることにして、この発言の中で一つ興味深い点について話を進めたい。それは彼が1959年の総選挙における保守党陣営のスローガンに言及した点だ。⁵⁾ これはモッズ・ブームがこの時代の支配

的な言説状況を多少なりとも反映していたということを示唆している。この発言からすると、モッズ言説が同時代の支配的な社会秩序に対するカウンターとなったと結論付けるのはためらわれる。少なくとも当時の政治的な言説について見てみる必要があり、その上でモッズ言説の可能性についても考えねばならないだろう。

それではここで一度我々の目的を簡単にまとめよう。本稿ではモッズ言説、中でもポップ音楽産業によって語られたモッズ言説に注目し、同時代の政治的な言説と合わせて読むことで、前者が支配に対するカウンターとなりえるものだったのか検討したい。

もちろんポップ音楽産業によるモッズの言説すべてを取り扱うことはここではできないので代表的な歌を一つ取り上げる。具体的には60年代のモッズに関するテキストとしては、先に言及したザ・フーというバンドの代表曲、「エニウェイ、エニハウ、エニウェア (Anyway, Anyhow, Anywhere)」を取り上げる。そして当時の政治的な言説については1964年のイギリス総選挙時の保守党、労働党のマニフェストを取り上げる。

2. ザ・フーの「エニウェイ・エニハウ・エニウェア」と1964年総選挙における2大政党のマニフェスト

2.1. ザ・フーの「エニウェイ・エニハウ・エニウェア」

最初にザ・フーの曲「エニウェイ・エニハウ・エニウェア (以下「エニウェイ…」と略す)」の歌詞を見ていくのだが、その前にこのバンドとこの曲が書かれた経緯等について押さえておこう。ザ・フーは1963年にロンドン出身のピー

ト・タウンゼンドをはじめとする4人によって結成され、レコード・デビュー当初から「本物のモッズ・バンド (“The Authentic Mod Band”）」のキャッチコピーとともに売り出された。⁶⁾ そしてメディアにおいて「モッズのキング (“The King of Mods”）」として扱われるようになった。例えばこの時代の有名な娯楽誌『ファビュラス (*Fabulous*) 』⁷⁾ では、バンドのメンバーたちはモッズとして何度か取り上げられており、ギタリストのタウンゼンドが週に何ポンドのお金を服に使うとか、ロンドンのブティックで服をオーダーする様子を伝える記事がある。⁸⁾

またこのバンドは当時としては新しい演奏上のテクニックでも注目を集めていた。特にギターのフィードバックやピック・スクラッチなどは注目を浴びて、後に見るこの曲のメディアにおける扱いを見てもそれは分かる。これらに関しても興味深いのが、ここでは若干の言及にとどめ、この曲についてさらにいくつかの点をおさえよう。

続いてこの「エニウェイ…」という曲が書かれた経緯について見る。1965年5月にリリースされたこの曲の歌詞は、バンドのソングライターであったピート・タウンゼンドによれば、モダン・ジャズの代表的ミュージシャン、チャーリー・パーカーについて書かれたものだという。しかしこのことは、一般のリスナーはおろか近しい友人であった先述のバーンズですら1982年ごろになるまで全く知らず、バーンズはモッズについての曲だと考えていた (Barnes, 2000, 39)。バーンズの60年代当時のこの曲に対する印象と、「本物のモッズ・バンド」とされた彼らがプレーしたことから考えて、モッズに関する言説として捉えられる可能性は多いにあったと考えられよう。

歌詞を見る前にこの曲についてもう一点付け加えておきたい。この曲は55年に放送を開始した商業放送ITVで、63年から66年にかけて放映された有名な音楽中心の娯楽番組「レディ・ステディ・ゴー (*Ready, Steady, Go!* 以下「RSG」)」のオープニング・テーマとしてしばらくの間使われた。この番組はアソシエーション・レディフュージョン (Association Rediffusion) という民間の会社によって制作されていた。「週末がここから始まる」のテロップで始まるこの番組は、現在でもこの時代のポピュラー音楽について語られる際、しばしば言及されるものだ。番組の内容はポップ音楽のショーが中心であったが、番組にはビートルズなども度々出演していて、必ずしもモッズのためだけの番組ではなかったと思われる。⁹⁾ スタジオの観客はクラブなどでスカウトされた一

般人が主で (Barnes, 1991, 123)、時には彼らが参加するコンテストなどもあった。また次節で述べるが、この時代のイギリスは政治経済の面でいくつもの問題を抱えていた。しかし筆者が入手できた映像を見る限りでは、それらとは無縁であるかのような内容が番組では流されたようだ。¹⁰⁾

それでは歌詞を見ていこう。はじめの1コーラス分を引用する。実際の歌詞は引用した部分よりも長いが、若干の語句の違いはあれ、ほとんど内容は変わらない。

俺はどういう風にだって行ける、自分で選んだ通り。勝とうが、負けようが、
 ういう風にだって生きられる。新しいものをさがしに、どこへだって。
 正しかろうと間違っていようと、どんなことだってできる。どういふ風にだって
 話をして、うまくいく。構わないよ、負けはしない。
 何であれ俺の道をふさぐことはできない、鍵のかかったドアだって。古いやり方
 なんかに従わないよ。(尾山 訳)

(原文)

I can go anyway, the way I choose/ I can live anyhow, win or lose/ I can go anywhere, for
 something new/ Anyway, anyhow, anywhere I choose.

I can do anything, right or wrong/ I can talk anyhow, to get along/ I don't care anyway, I
 never lose/ Anyway, anyhow, anywhere I choose/

Nothing gets in my way, not even locked doors/ I don't follow the lines that've been laid
 before.

この曲の歌詞を見ると、「今までになかった生き方」を歌っていると一見すると受け取れる。特に最後のラインはそれが顕著であり、モッズに関する歌だと捉えられえたと同時に、この歌詞にはモッズに限定されず、今までになかったように生きられる、という言説が表面的には見てとれよう。このことに関しては、この曲が必ずしもモッズのためだけではなかった RSG のテーマとしても使われたことを思い出しておきたい。

また1965年当時のこの歌の扱われ方にも十分注意したい。一つの曲の歌詞が元にどのような意味内容——ここではチャーリー・パーカー——を持っていたにせよ、それがどう扱われたのかについても目を向けねばならない——例えば権力を持つものたちによって都合よく引用されるといったように。

ではこの歌は、RSG で用いられたというだけでなく、同時代のポピュラー音

楽誌においてどう位置づけられたのだろうか。限られた範囲ではあるが触れておきたい。ジャーナリストのデイヴ・マーシュによれば、イギリスの代表的なポップ音楽誌『メロディ・メイカー (Melody Maker)』では、この曲で用いられた様々な演奏上のテクニックが注目され、同時代の他のポップ・ミュージシャンたちの曲とは一線を画すものとして賞賛されたという (Marsh, 175)。また先ほど述べた『ファビュラス』誌では、同年の10月にロンドン郊外の都市リッチモンド (Richmond) で行われたライブの様態を伝える記事の中で、この曲について触れられている。ライブ自体は「リッチモンド・ジャズ&ブルーズ・フェスティバル」といういくつものバンドが参加したイベントの一幕だった。その記事では、ザ・フーの各メンバーがステージ上で披露するアクションやテクニックが描写され、観客の熱狂振りを伝えている。

フェスティバルの関係者はこの[観客たちの]興奮の影響を考慮して、観客席付近に、異常な行動を見つけたらどんなことでも報告する、無線を携帯したセキュリティを送った。しかし、もっとも異常な事態はザ・フーが「エニウェイ・エニハウ・エニウェア」[の演奏]を終わらせつつあったステージの上にあった[原文では “centered on the stage”]。シンバルの最後のクラッシュと「フィードバック」の音とともにザ・フーは[ステージを]去った。…そして新たにザ・フーの虜となったファンたち[の列が]が曲がりくねるようにグラウンドを出て行き、リッチモンドの駅へと向かった(Southworth, 7-8, 尾山 訳)。

上に引用した部分に見られるようにライブについては、コンサート主催者側が心配した、このバンドのパフォーマンスが観客に与える影響に関して伝えられた。バンドのパフォーマンスと観客の熱狂振りは「異常」だとして語られるわけだが、しかしそれが観客たちの社会における不満等と直接結び付けられているわけではない。¹¹⁾ これらの記事からも、当時のメディアにおいてこの曲が特に社会の支配的な体制などに対するカウンターとして位置づけられたとは言いがたいのである。

ではもう一度この曲に関してまとめておこう。この曲は書かれた時点ではチャーリー・パーカーについての内容だったのだが、その事は近い友人も知らず、モッズ言説として捉えられた。そしてモッズだけでない幅広いオーディエンス向けの RSG のオープニング・テーマとして使われることで、モッズの生き方だけに限定されず、広く今までにない自由な生き方なるものを語る言説として同時代の人々に受け取ることのできる状況となった。



図2 『ファビュラス』10月
2日号掲載の記事“Look,
Who’s Here.”

2.2. 戦後のイギリスと1964年総選挙

ザ・フーの歌詞について見たところで、次に1964年10月に行われた総選挙のための2大政党のマニフェストについて見ていくが、まずその前にこのマニフェストおよび「エニウェイ…」が発表された時期について時代背景をざっと振り返りたい。

第二次大戦直後のイギリスは戦勝国でありながら、食糧の配給制が行われるなど、繁栄とは程遠く、国民生活は耐乏を強いられ、戦後復興が進められた時期だった。

しかし51年以降の保守党政権期には、戦後の復興も進み、食糧の配給制も終わり、蔵相のマクミランが中心となって消費を刺激する政策が取られた。クレジット・カードの制限の緩和や兵役の廃止も行われ、モッズたちの出現にも影響した。先に紹介したバーンズの回想に見られるように、一般的には40年代後半の耐乏の時代とは対照的に、この時代はイギリス国民の生活水準が上がったと言われる。もちろん先ほど見たように実際には人々の収入の格差は明らかだったのであり、保守党政権時代が繁栄の時代だったという言説を我々は疑う必要がある。しかし1959年の保守党の「こんなに生活が良かったことはなかった」というスローガンに見られるように、生活の向上なるものを物語る言説が広く見られた。

「こんなに生活が良かったことはなかった」と語る言説がある一方、この時代は政治経済において問題が山積だった。まず国内の産業が国際的に競争力を失いつつあり、アメリカについては言うまでもなく、当時の西ドイツや日本に

も圧倒されつつあった。例えば、イギリスの自動車工業は再編され、ほぼ1社にまとめられていたし、造船業では64年に日本に追い抜かれている。産業の衰退は国際収支の悪化にもつながった。また先述の収入格差に加え、インフレも進んでいた。「今までになく豊かな暮らし」が語られる一方、国民の大半の生活は苦しかったと推察される。

このような景気の悪化は旧植民地からの移民の流れの制限にもつながった。都市部での人種差別的な事件の発生のみならず、1962年には明らかに人種差別的な連邦移民法が可決される。1964年の総選挙期間中にはミッドランドのスメズウィック (Smethwick) という町で保守党のグリフィス候補の選挙活動中に「黒人を隣人にほしいなら、労働党に投票しろ (“If you want a nigger for a neighbour, vote Labour”）」というあからさまな人種差別的なスローガンが使われる事件もあった (Solomos, 65)。

2.2.1. 両党マニフェストの概要

第二次大戦後から60年代までの時代背景についてざっと追ったところで両党のマニフェストの概要についても触れておこう。政権側であった保守党のマニフェストでは、51年から13年間続いた政権の成果が強調され、企業間の自由競争を促進する政策が唱えられる。また当時世界の関心事であった冷戦と核の問題についても触れられる。

一方労働党のマニフェストでは「失われた13年間 (Wasted 13 Years)」という表現が用いられ、保守党政権についての批判が展開される。そして「科学的な」「計画経済」を中心とする政策が唱えられた。当時、議会の争点であった鉄鋼業をはじめとする主要産業の国有化も経済政策の一環として唱えられた。また保守党政権の移民政策についても批判が加えられる。

2.2.2. マニフェストにおける国民生活とその見通しの描写

さて、13年間続いた保守党政権に対し、労働党から批判がなされたわけだが、両党のマニフェストには興味深い類似も見られる。それは、両党のテキストにおけるイギリス国民の生活の描写、あるいはその見通しが示される部分である。この時代は社会福祉に関して、2大政党どちらが政権についてもそれほど変わらない路線をとるようになっていたのだが、これから見ていくような言説的な状況の中で、先に見たザ・フーの歌詞は社会規範を混乱させようようなものだ

ったのか考えなければならない。

先に保守党のテキストから見ていこう。保守党は13年にわたる政権の間にイギリス人の生活水準が大幅に上昇したとして、自らの政策の成果を強調する。

保守党政権の13年の内にイギリス人の生活水準は、前半世紀よりも上昇しています。労働人口は200万人になり、その98%が就業しています。賃金の上昇と低率の税が生活必需品、慰安、そしてかつては贅沢品と見なされていた物の[消費の]目を見張る増大を可能にしました（『保守党マニフェスト』, 16, 尾山 訳）。

引用した部分の直後でそのころ深刻になりつつあったインフレについても少し触れられており、インフレ率が他の国に比べれば低い、というのが言い訳となっている。このように収入の増加や保守党政権の税制による、生活の変化が強調される。もちろん、生活水準がよくなったという言説が見られる反面、職業別の収入の格差、移民労働者に関する差別的待遇などの問題があったことを我々は念頭におきつつ、ひとまずはマニフェストの内容について前に進めよう。同じセクションの中で、生活の変化の一例として余暇の増加を示しながら次のように続く。

イギリスで国内の科学研究やその発展にかけられる費用は50年代半ば以来3倍以上に増えています。我々[保守党政府]は新しい研究委員会を設置し、民間の科学[研究の]機関をさらに発展させます。経済効率と余暇の増加は、人間 [の労働]を機械の作業が補助する事で可能になりました。そして機械化は機械同士をつなげて調整するシステムにまで及ばねばなりません（『保守党マニフェスト』, 16, 尾山 訳）。

ここでは科学技術の発展を促す政策の成果として経済効率と余暇の増加が強調される。上の二つの部分から、工業技術の発展で作業のオートメーションが可能になり、その結果労働者の余暇も増え、以前とは異なる今までになかった暮らしが可能になったという物語が語られたことが分かる。全体としては、「今までにこんなに生活がよかったことはなかった」というスローガンが用いられた1959年の総選挙での路線が引き継がれたものだと言ってよい。

一方労働党のテキストにおいても似たことが言える。保守党の時代を「失われた13年間」と批判した労働党だが、国民の暮らしの状況についての見通しは楽観的だ。社会保障について具体的な政策が示された後、下の記述が続く。

オートメーションと新しいエネルギー資源と電子計算機の増加する使用は我々の経済的社会的生活の全ての部分を変え始めつつあります。これらの傾向が展開するにつれて、余暇の重要性が増すことでしょう（『労働党マニフェスト』, 6, 尾山 訳）。

この後には政府の提供しうるレジャー施設について説明されるが、労働党のテキストでも先に見た保守党のテキストのように労働作業の自動化と余暇の増加により、暮らしが変わるといふ物語が見られる。掲げる政策の違いはあれ、生活の全面に渡る変化が起こっているという物語はどちらの政党でも見られる。

2.3. 「今までになかった生活」言説とザ・フーの「エニウェイ…」

ここまで、両党のマニフェストでの国民生活の描写および見通しを見た。これを考慮に入れてザ・フーの曲についても考えねばならない。この曲の発表 当時のイギリス国内は政治経済で多くの問題を抱えていた。その問題の中にはインフレなど国民生活に直結したものもあった。そしてその一方で「今までになかった生活」なるものが2大政党の政治的なテキストの中で語られた。さらに時期を同じくして、RSG に代表されるように、ポピュラー音楽産業によって、先述の社会的な問題とは無関係で黙認しているかのような音楽が売り出されていた。またザ・フーの「エニウェイ…」については元の意味を——つまりチャーリー・パーカーについての曲だということ——当時知るものはほとんどいなかったと考えられる。この曲はモッズについてのものだと受け取られうるものだった。そして同時に、歌詞を表面的に追ひ、RSG で使われたことを考えれば、古い生き方とは異なる生き方なるものを語る言説として受け取られうるような状況だったと思われる。

もちろん RSG のような番組でなぜ使われたのか、ザ・フーの曲がどのような意図で使われたのかも考えなければならない。これに関しては残念ながら、まだ決定的な確証を得るには至っていない。筆者は放映局であった ITV を始めとして、スモール・フェイセズのファンジンの編集長であり当時の状況に詳しいジョン・ヘリアー氏など複数のソースを通じ、情報収集を試みたが、残念ながら当時の番組の製作スタッフとはコンタクトが取れない状況にある。

このため今のところ、ザ・フーの曲が RSG のオープニング曲としてどのような意図で選ばれたのか決定的な確証を得るにはいたっていないので結論らしい結論はここでは提出できない。しかし今のところ次のような一歩進んだ仮説

に達することができる。ポップ音楽産業のモッズ言説として考えられるザ・フーの「エニウェイ…」はこの時代の「今までにない生活」を語る言説と結びつきうるものだったのではないだろうか。

またここまで述べたこととは文脈が異なるため、直接的な証拠とはならないが、タウンゼンドはモッズ・ブームのころを振り返り、興味深い回想をしている。この節を終えるにあたって紹介しておきたい。モッズとは非常にイギリスらしい現象だったと振り返り、彼は「モッズというのは[若い世代の]結束(unity)へと向けた最初の動きだったよ。…僕はイングランドに生じたあの身振り(gesture)について思い出すのだけど、それは今まで僕が感じた中で愛国心に最も近いものだったよ。」と発言している(Levy, 132, 尾山 訳)。彼の「身振り」という表現は、モッズ言説がただ物語として語られただけではなく、それがモノ——つまりモッズにまつわる様々な商品——及びそれに対するはたらきかけを伴っていたことをうかがわせ、興味深い。また想像の域を出ないが、このタウンゼンドの発言を見ると、モノと一体となったモッズ言説を通して見られる「イングランド」の姿は、モッズたちの決して豊かではない生活、そしてそれに少なからず影響のあった政治経済の状況からの一時的な逃避となりうる、愛国心すら抱かせる国だったのかもしれない。¹²⁾

まとめと課題

本稿ではザ・フーの「エニウェイ…」をポップ音楽産業による取り上げた。その歌詞はモッズ言説であるのみならず、その中で少なくとも表面的には、今までにない生き方なるものを捉えうることを見た。そして同時代の総選挙キャンペーンで用いられた2大政党のマニフェストに見られる、「今までになかった生活」を語る楽観的な言説を見た。これらを直接的に結びつける確証を得るにはいたっていないが、それは引き続き情報収集を努めたい。

また、最後になるがポップ音楽におけるモッズ言説が体制にとって都合が悪いと判断され、特別な扱いを受けた例もあったことは記しておきたい。例えば、ザ・フーと並んでモッズ・バンドの代表格とされるスモール・フェイセズの「アイ・キャント・メイク・イット」という曲がある。この曲はBBCによって歌詞が猥褻と判断され、放送が控えられたという(中村, 4)。このことから「モッズ言説=支配体制に利用された道具」という単純な図式化は早急にすべきではないだろう。

それと同時に次のような疑問を抱かざるを得ない。バーンズの回想に見られるように、この時代は40年代後半などと比べて生活水準が上がり、特に50年代後半以降になると消費文化が花開いた、という言い方は今でもされる。¹³⁾しかし、そもそもそのような消費ブームなるものが本当にあったのだろうか。当時の収入の格差などは明らかだったわけで、消費ブームが仮にあったとして、それはその以前から豊かだった階層の人々と比べ、生活のレベルの差が縮まるほどのものだったのだろうか。60年代当時一般に広く見られた「今までになかった生活」を語る言説には——それは今でも再生産されているのだが——十分気を配りつつ、もう一方この時代における人々の生活の実態についてもさらに向けなければならない。

注

- 1) 本稿は2005年11月9日、名古屋大学国際言語文化研究科での「ポピュラー音楽の言葉」と題された報告会において行った発表の原稿を加筆・修正し、改題したものである。
- 2) 日本語の「ブーム」という語には海外旅行など「ある物事がにわかには盛んになること(広辞苑)」といった意味があり、モッズのように特定の服装や音楽などの流行を指して用いられることがある。しかし英語の boom にそのような意味は基本的にはなく、むしろ好景気を表すことが多いように思われる。モッズのような流行現象、あるいは日本語で言う「ブーム」一般を指す場合、英語では *cult* や *craze* という語が用いられる。しかし本稿では日本語でよく用いられる「ブーム」という言葉を用いて特定の服装や音楽の流行を指すことにしたい。
- 3) この『タウン誌』の記事は1962年の9月号に掲載されたもので、題は「陰のないフェイスたち(尾山 訳。原題は“Faces without Shadows”)」となっている。現在この記事のオリジナル版は入手が困難であるが、ローリングズの著書には全ての内容のコピーが掲載されており(Rawlings, 2000, 42-47)、筆者はこのコピーを参照した。なおこの記事の題および本稿で引用するテキストには、ヘブディジのものを除いて、邦訳が公式には出されていない。このため、ヘブディジ以外のテキストは筆者による訳になるのだが、それらについては引用のページ表記の括弧内に「尾山 訳」と表記する。
- 4) イギリスのジャーナリストのパオロ・ヒューイトが編集したアンソロジー、*Sharper Words* (2002) などはいくつかの章が1960年代当時のテキストからの抜粋になっている。中でもファッション・デザイナーのメアリ・クウォントによる文章は、本稿で言及する当時の社会状況などを考慮にいれつつ読むと興味深い。

- 5) このスローガンは 1957 年 7 月 20 日に当時の首相であったハロルド・マクミランが「イギリス人のほとんどにとってこんなに生活が良かったことはなかった (“most of our people have never had it so good”) 。」と発言したことがきっかけとなって使われ出したもので、その後数年間使用されたようだ。
- http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/july/20/newsid_3728000/3728225.stm
- 6) これは 1964 年発表のシングル「アイム・ザ・フェイス (*I'm the Face*)」の宣伝用コピーとして用いられた表現である。
- 7) 1964 年に出版社フリートウェイ (Fleetway Publication) から出版された雑誌で、ポップ音楽を中心に当時の映画やテレビドラマ、ファッションなどの情報をカバーしていた。同誌はラジオ局レディオ・ルクセンブルグと 1966 年 6 月以降提携し、1985 年までタイトルや出版社を変えながら続いた。
- 8) この種の記事はいくつかあるが、例えば 10 月 23 日号に掲載された無記名の記事 “Carnaby St. W1.” が挙げられる。
- 9) ビートルズはモッズ風のデザインの服を着ることもあったが、特にモッズのバンドとして数えられてはいなかったようだ。例えば『ファビュラス』では創刊号を含めてビートルズが度々特集されているが、「モッズ」のビートルズというような扱いはされていない。また当時「モッズ」という言葉は新しいミュージシャンが売り出される時、しばしば宣伝文句の一つとして様々な人々に付されたのだが、既に有名だったビートルズには必要ではなかったのかもしれない。またビートルズをはじめとして、イングランド北部のリバプール出身のミュージシャンは「マージー・ビート (Mersey Beat)」と総称され、RSG にも多数出演していたが、バーンズやローリングズによればマージー・ビートはモッズたちからは無視されていたという。このことから、RSG が必ずしもモッズだけにターゲットを絞ったものではなかったことが推察されよう。ビートルズをはじめ「マージー・ビート」とモッズ・ブームの関係についてはローリングズ (2000, 22) やバーンズ (1991, 13) などを参照されたい。
- 10) 現在では入手可能なオフィシャルな記録映像としてはデイヴ・クラーク・プロダクションズにより編集された同番組の数回分のビデオ映像 (発売はピクチャー・ミュージック・インタナショナル) がある。現在はこれ自体も極めて入手が難しいのだが、今回筆者は実際にこのビデオで見ることのできる範囲で印象を述べた。
- 11) この他に同誌では 9 月 4 月号にバンドがイギリス南部のブライトンのビーチで行われたフォト・セッションのレポートがあり、その中でも「エニウェイ…」についての言及がある。この記事の中では特別この曲そのものに関する批評等は見られない (“Who's Happy Doing Nothing?”)。
- 12) タウンゼンドは音楽産業に属するミュージシャンであり、彼とオーディエンスであったモッズの若者たちを同じものとして考えるのには異論があるかもしれないが、興味深いエピソードを紹介しておく。タウンゼンドをはじめとしてザ・フーのメンバーは、64 年のデビュー以前

はモッズ風の服装等には興味がなかったようだ。そして彼らを「本物のモッズ・バンド」として完璧なまでに仕立てあげたのは、マネージャーのピート・ミーデンであった。ミーデン自身は、自他ともに認める「フェイス」で、彼がメンバーにモッズ風の服装をするように助言した。それに対し、タウンゼンド以外のメンバーは仕事として割り切って助言に従ったようだが、タウンゼンドはモッズらしい服装を自ら非常に好んで着用するようになったという。このことは、本稿で言及したバーンズの著書やミーデン自身の78年のインタビュー (ed. Hewitt, 2002) 等を参照されたい。このことから、タウンゼンドは音楽業界に属しながら、オーディエンスのモッズたちにも近い存在でもあったと思われる。

- 13) 例えば、ショーン・レヴィの2002年の著作「レディ・ステディ・ゴー! —— スウィング・ロンドンとクールネスの発明 [タイトルは尾山による訳で邦訳はない]」などを参照されたい。

参考文献

- Atkinson, A. B. "Distribution of Income and Wealth." *Twentieth Century British Social Trends*. Halsey A. H. with Josephine Webb (eds.). London: Macmillan, 2000, 348-381.
- Barnes, Richard. *Mods!* London: Plexus 1991.
- Barnes, Richard. *The Who: Maximum R&B*. 2nd ed. London: Plexus, 2000.
- Cohen, Stanley. *Moral Panic and Folk Devils*. the 3rd ed. London: Routledge, 2002.
- "The Conservative Party's Manifesto for 'Prosperity with a Purpose.'" *The Times*. 18 Sep. 1964. 16-17 (本文中の出展の表記では『保守党マニフェスト』と表記した。)
- Gradvall, Jan. "The 43 Greatest Disco Hits Ever." *Pop* vol. 2, #7, Trans. By Matts Omalm
<<http://www.phuturesoul.com/site.discoburger.html>>
- ヘブデッジ、ディック『サブカルチャー——スタイルの意味するもの』山口淑子訳、東京：未来社、1986
- Hewitt, Paolo. *Sharper Words: A Mod Anthology*. London: Helter Skelter, 2002.
- Hogg, Brian. "Mod Managers." *The History of Rock* 41 (1982): 816.
- "Labour Party Manifesto Sets out Programme: 'The New Britain.'" *The Times*. 12 Sep. 1964, 6-7. (『保守党マニフェスト』と同様に『労働党マニフェスト』と表記する。)
- MacKay, Sheena. "Carnaby St. W1." *Fabulous*. 23 Oct. 1965, 6-7.
- Marsh, Dave. *Before I Get Old; The Story of the Who*. London, Plexus: 1983
- 中村俊夫. ライナーノーツ. *The Best of Small Faces*. Teichiku, 1997.

- Rawlings, Terry. *Mod: A Very British Phenomenon*. London: Omnibus Press, 2000
- Levy, Shawn. *Ready, Steady, Go! : Swinging London and the Invention of Cool*. London, Fourth Estate: 2002.
- Ready, Steady, Go!* Video Cassette, Picture Music International, 1985.
- Small Faces, *I Can't Make It*. Deram. 1966.
- Solomos, John. *Race and Racism in Britain*. 2nd ed. London, Macmillan:1993
- Southworth, June. "Look Who's Here." *Fabulous*. 2 Oct. 1965. 8-9.
- Thornton, Sarah. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Hanover: University Press of New England, 1996
- The Who. *Anyway, Anyhow, Anywhere*. Brunswick, 1965.
- Turner, Steve. "The Ace Face's Forgotten Story: An Interview with Pete Meaden." Ed. by Hewitt, *Sharper Words: A Mod Anthology*. London: Helter Skelter, 2002. 162-80.
- "Who's Happy Doing Nothing?" *Fabulous*. 4 Sep. 1965, 4-5.

Poésie et chanson française

Antoinette Deshoulières (1638-1694)
Pierre-Jean de Béranger (1780-1857)
Jean-Louis Murat (1954-....)

Jean-Luc PAGÈS

Le lien entre la poésie et la chanson française est ancien puisque le décret du 13 septembre 1852, du ministre de l'Instruction publique français, ordonna une enquête sur les chansons et les poésies populaires. Aucun exemple ne remonte en France au-delà du XV^{ème} siècle, si l'on exclut les célèbres chansons des troubadours transmises par parchemin. C'est seulement après le XIX^{ème} siècle que l'appellation « *chanson populaire* » est considérablement modifiée par la commercialisation de masse rendue possible avec l'invention de supports de lecture, donc de diffusion. La radio, le disque, le cinéma et la télévision ont porté la chanson à l'ère industrielle, en France comme ailleurs. Le music-hall a cependant préservé une chanson sociale qui allait à l'encontre de l'uniformisation des chansons diffusées par voies hertziennes. C'est à la suite de ces célébrités du music-hall, que sont toujours Josephine Baker, Charles Trenet, Edith Piaf, Yves Montand, Gilbert Bécaud, que l'après 68 favorisa une renaissance de la chanson des minorités

linguistiques en France, en particulier pour le breton et l'occitan. C'est néanmoins les chanteurs porte-parole d'une société et d'une jeunesse en révolte qui connurent le plus grand succès jamais démenti¹.

La frontière entre la chanson et la poésie n'a cependant jamais été aussi poreuse avec les auteurs-interprètes comme Jacques Brel, Léo Ferré, Georges Brassens, Barbara, Charles Aznavour², pour n'en citer que cinq parmi les plus grands. Mais après la disparition de ces chanteurs, aussi considérés comme auteurs - de chansons, de textes à résonances poétiques -, le repérage est plus difficile. Certains choisissent en effet de toujours éviter les apparitions télévisuelles imposées après un succès d'estime, grâce à la radio et aux ventes qui en découlent. Les autres, beaucoup moins nombreux, sont plus difficilement identifiables, car ils fidélisent leur public sur le temps en dehors des modes, à l'instar des poètes au tirage limité à quelques centaines d'exemplaires.

En reprenant l'approche de la sociologie de la chanson, trois critères peuvent cependant nous servir pour repérer justement ceux qui correspondent au profil du chanteur-poète contemporain. Il est influencé en particulier par le rock américain, bien loin aussi des chansons interprétées *a capella* ou accompagnées seulement par un piano issu de la tradition du cabaret. Et donc si l'on ne retient que le rythme et pour ligne mélodique celle du rythme binaire du *rock and roll*, l'accompagnement et l'orchestration avec guitare, batterie et synthétiseur, il est possible que l'auteur prenne en charge l'ensemble des métiers de la production d'un disque, comme a pu le faire Gérard Manset, auteur-compositeur et

¹ Pour une bonne synthèse sur la chanson française, voir Bertrand Bonnioux, Pascal Cordereix, Elizabeth Giuliani, *Souvenirs, souvenirs... Cent ans de chanson française*, Paris, Gallimard – Bibliothèque nationale de France, 2004.

² Né en 1924 d'origine arménienne, Charles Aznavour est toujours actif en 2006.

interprète de *Jadis et naguère* (EMI Music France, 1998), titre emprunté à l'un des premiers recueils de poèmes de Verlaine publié en 1881.

C'est bien l'apport d'une musique "*étrangère*", le *rock and roll*, qui a créé une révolution dans la façon de composer et de diffuser les chansons françaises auprès du public. Si l'on prête plus d'attention à la composition des textes, il est plus difficile d'établir des catégories dont certains adjectifs ont affublé la chanson française : « *la chanson sentimentale* », « *la chanson d'amour* », « *la chanson réaliste* », « *la chanson engagée* », ... Mais en étudiant de plus près les auteurs-compositeurs-interprètes, qui assument donc toutes ces fonctions qui les mettent hors catégorie des vedettes d'émissions de variétés très prisées à la télévision française des années 60 aux années 90, la figure de l'interprète face à son public est autrement considérée, justement parce qu'il est loin d'une sur-médiatisation qui le transformerait en un personnage très éloigné de son univers musical et poétique qu'il s'efforce de transmettre.

La chanson française resterait liée, dans sa tradition même, avec la littérature orale plutôt qu'avec la poésie. Il reste cependant qu'il est toujours possible de procéder à une analyse littéraire de textes de chansons contemporaines afin de vérifier si ses rapports à la littérature sont seulement intertextuelles, à la façon des paroles des chansons de Serge Gainsbourg, ou bien une réelle composition littéraire qui pourrait être lue sans accompagnement musical. Le choix de Jean-Louis Murat, irréductible habitant de la terre d'Auvergne dans le Massif Central français, est doublement représentatif : il chante en français, loin du retour aux langues minoritaires qui a lieu en Bretagne avec le breton (par exemple le groupe Diwan) ou à Marseille avec la langue occitane (Massilia Sound System, Fabulous troubadours). L'attachement régional ne signifie pas la défense du terroir et de sa langue ancestrale ; il

correspond à un mode de vie, afin aussi de préserver une veine créatrice sûrement mise à mal dans un cadre urbain. Outre cette inscription omniprésente d'une Auvergne aux volcans éteints, l'identité de Jean-Louis Murat s'expose aux grandes inquiétudes de la génération trop jeune pour participer activement aux événements de 1968. Il en résulte un désengagement direct avec la politique, sans pour autant éviter toute revendication sociale avec de nombreuses ironies à l'encontre des gouvernements, particulièrement pour ceux que l'on désigne « *de droite* », fidèle à la tradition et à la perception que les chanteurs populaires sont plutôt liés avec la gauche, comme le prouve les participations à la fête annuelle de l'Humanité³, traditionnellement organisée depuis 1930 par le journal du Parti communiste français, dont l'influence est décroissante depuis l'effondrement du bloc soviétique et la chute du mur de Berlin en novembre 1989.

Biographèmes auvergnats

Le choix de Jean-Louis Bergheaud, pour le pseudonyme de Murat sur scène, correspond en premier lieu à son fort attachement pour sa terre natale, en particulier pour le village Murat-le-Quaire où il a passé son enfance chez ses grands-parents. Né le 28 janvier 1954 à La Bourboule, dans le département du Puy-de-Dôme, la perception de misanthrope et d'artiste décalé vivant éloigné de l'agitation parisienne reste vivace malgré un succès populaire et d'estime croissant. Mais c'est ainsi, à l'instar de Gérard Manset, que le jeune auvergnat parvient à créer un personnage dont le caractère, solitaire et introverti, renforceront

³ Traditionnellement organisée depuis 1930, elle fut interrompue pendant les années de l'Occupation allemande. Jusqu'en 1956, elle se déroulait au bois de Vincennes, puis de 1972 à 1998 au Parc paysager de La Courneuve, quartier réputé pour les tensions sociales et les émeutes de novembre 2005. Dans l'Espace fêtes du Parc départemental de La Courneuve, contiguë à l'aéroport du Bourget, la fête de l'Humanité a accueilli, en 2005, près de 600 000 visiteurs.

la perception de certains de ses textes jugés énigmatiques. Malgré cet isolement géographique, Jean-Louis Murat s'initiera au chant en même temps qu'à la pratique de nombreux instruments de musique au Conservatoire pour répondre à sa passion pour la musique en général et la poésie en particulier pour laquelle il a composé un recueil de mille vers publié sous le titre *1451*⁴. L'art de la musique l'éloignera de la ferme familiale et du métier de menuisier exercé par son père. A l'âge de 17 ans, Jean-Louis Bergheaud passe son baccalauréat, se marie plus tôt que la moyenne d'âge des français et s'inscrit à l'université. C'est à la suite d'une jeune paternité qu'il va poursuivre son initiation pour voyager et abandonner ces choix précoces de la vie d'adulte. Ses pérégrinations le conduisent dans différentes régions françaises et pays d'Europe, en fonction de petits métiers qu'il pratiquera jusqu'en 1977.

Le retour de l'enfant prodigue au pays sera marqué, en 1981, par la production d'un disque, grâce au soutien de William Sheller qui l'avait repéré dans le groupe de rock Clara. A l'encontre des airs et rythmes du temps tournés vers le rock, avec des groupes français comme Téléphone ou Trust, le *Murat* de 1982 et les *Passions privées* restent écoutés par un public confidentiel. C'est le titre "Si je devais manquer de toi" qui connaît en 1987, après une période de doute, le succès auprès d'un public plus large. Le clip réalisé en Hongrie pour "Regrets" en duo avec Mylène Farmer⁵, le conforte dès 1991 dans une esthétique fidèle au personnage qu'il dévoile dans *Dolorès* (Virgin, 1996) et *Mustango* (Virgin France, 1999). Enregistré en six jours, l'album *Vénus* sort en 1993 (Virgin France) et sera suivi par la première tournée de

⁴ Monographie accompagnée d'une sorte de "performance poétique" sous la forme d'un DVD de trente-huit minutes s'achevant sur la chanson "1451", au même titre que le recueil, et d'un CD audio de vingt-cinq minutes.

⁵ L'une des chanteuses les plus populaires en France, avec treize concerts donnés à Paris Bercy en janvier 2006.

Jean-Louis Murat. Les trois concerts qu'il donnera à Paris (la Cigale 16-17 et 19 décembre 1993) seront enregistrés pour le disque *Murat live* (Virgin France, 1995), sans connaître une grande audience. Jean-Louis Murat attire alors l'attention de chanteurs populaires confirmés, comme Julien Clerc et Johnny Hallyday, pour qui il signera quelques chansons. Il participe également à des hommages discographiques pour Joe Dassin, Léonard Cohen et Gérard Manset pour lequel il reprendra le titre "Rentrez dans le rêve" dans l'album collectif *Route Manset* (EMI France 1996, rééd. 2004) dont la couverture est dessinée par Enki Bilal. Cette collaboration artistique s'est aussi étendue au genre cinématographique avec le cinéaste polonais Krzystof Kieslowski qui insista, en 1994, pour que Jean-Louis Murat interprète la chanson du texte écrit par le prix Nobel de littérature Wislawa Szymborska pour le dernier volet de la trilogie *Trois couleurs : Bleu, Blanc, Rouge*.

C'est seul sur scène, accompagné de Denis Clavaizolle aux claviers, que Jean-Louis Murat effectue une série de concerts après le premier succès de *Dolorès* (Virgin, 1996). Dans le cadre de cette tournée en octobre 1997, au Théâtre du Musée Grévin à Paris, des images de sa région natale sont projetées comme s'il souhaitait toujours rappeler ses origines et revendiquer son identité auvergnate. Sans cesse, comme une sorte de ressassement, des éléments biographiques se rapportant à l'Auvergne sont (re)présentées, comme sur son site Internet officiel et personnel <www.jlmurat.com> créé dès 1998 et où vaches et recettes de la potée auvergnate côtoient quelques allusions littéraires. L'ouverture « *au monde* » se manifeste avec son implication au sein d'Amnesty International, la défense pour les Kurdes et de l'enfance maltraitée. Avec le disque *Mustango* (Virgin France, 1999), l'allusion au Mustang et à une petite région du Tibet va

remplacer l'aspect régionaliste de sa médiation virtuelle, avec la substitution des images auvergnates par celles des Indiens d'Amérique et des contrées tibétaines. Ce décentrement à l'échelle de la terre, en considérant qu'en France l'Auvergne est au centre de l'hexagone, témoigne d'une certaine maturité artistique du fait même que le disque *Mustango* a été enregistré aux Etats-Unis où Jean-Louis Murat séjourna quelques mois à New York et Tucson, en Arizona. L'équipe américaine participant à la production lui a ainsi permis d'innover avec le duo texan au son très particulier sur le titre "Calexico".

Le disque qui suivra, *Madame Deshoulières*, est en 2001 une vraie surprise en considérant les affinités à la pop anglaise et aux textes du répertoire rock français écrits par Jean-Louis Murat. Il est inspiré de textes du XVII^{ème} siècle écrits par une jeune femme née en 1638, Antoinette Deshoulières. Proche de la démarche musicale de William Sheller, qui a su mêler la modernité musicale à la musique classique, la partie baroque signée Daniel Meier accompagne les poèmes et les chants du duo Jean-Louis Murat et de la comédienne Isabelle Huppert. Jean-Louis Murat renoue cependant avec la chanson populaire pour l'album *Le Moujik et sa femme* (Virgin France, 2002), dont la composition est beaucoup moins originale avec la structure dominante couplet/refrain et des airs faciles à retenir. Dans cette démarche plus simpliste, il s'associe à des jeunes musiciens qui vont faire partie du troisième volet de sa carrière : le bassiste Fred Jimenez, ex-membre du groupe de Bertrand Burgalat A. S. Dragon, et le batteur Jean-Marc Butty. Cette association est confirmée par une tournée et va favoriser le caractère prolix de l'artiste. Le double disque *Lilith* (Label EMI Music France, 2003) est enregistré en quatre jours⁶ et produit en moins de trois mois pour

⁶ "Murat sur les pas des poètes oubliés", *La Libre Belgique*, 18 avril 2005. <<http://www.lalibre.be/>>

sortir en août 2003. Les vingt-trois titres, toujours enregistrés avec le bassiste Fred Jimenez et le batteur Stéphane Reynaud, sont influencés par des résonances du rock tels que le guitariste et chanteur américain Neil Young pour la musique et Léonard Cohen pour les paroles. Mais l'originalité réside plutôt dans certains textes en décalage avec le répertoire musical auquel *Lilith* se réfère. La reprise par Jean-Louis Murat de "A la claire fontaine" est une sorte de détournement d'une chanson populaire aussi classée parmi les chansons dites enfantines, entre la comptine et la chanson traditionnelle française chantée en chœur. Elle a été créée en France au début du XVII^{ème} siècle et exportée par les soldats au Canada, pays dans lequel elle servit d'hymne national aux soldats du marquis de Montcalm lors de la révolte de 1837 contre les anglais. Elle revint alors en France dans sa nouvelle version où elle fut publiée en 1848. Dans la version moderne chantée par Jean-Louis Murat, « *la claire fontaine* » devient « *la morte fontaine* » puisque le narrateur s'y noie à cause de son « *âme de damné* » :

À la morte fontaine
Quelle âme de damné
J'ai trouvé l'eau si belle
*Que je m'y suis noyé*⁷

C'est assurément ce disque qui fusionne ses deux univers de prédilections, la chanson populaire d'auteur et la poésie moderne perceptible avec "Le cri du papillon" dans *Lilith [1]*. *Parfum d'acacia au jardin* (Labels EMI Music France, 2004), dont le titre fait écho à certaines œuvres de la littérature française, en particulier la fusion de deux titres d'œuvres majeures du XX^{ème} siècle *L'Acacia* et *Le Jardin des plantes* (Editions de Minuit, 1989

⁷ JL Murat, "A la morte fontaine", *Lilith [1]*, Labels EMI Music France, 2003.

et 1997) du prix Nobel de littérature Claude Simon, est présenté au début 2004 sous la forme d'un DVD de treize titres enregistrés et filmés en décembre 2003, accompagné pour « *bonus* » d'un CD audio de sept titres. "La fille du capitaine", qui ouvre le disque *Mockba/Moscou* (Labels EMI France Music, 2005) est une référence au roman historique d'Alexandre Pouchkine publié en 1836 sur la société russe du XVII^{ème} siècle :

*J'aime la fille d'un capitaine
Qui contemple Moscou en feu
L'étoile du nord guide ma peine
M'enroule dans son crépon bleu*⁸

Toujours avec son bassiste Fred Jimenez, Jean-Louis Murat forme ensuite un trio avec Jennifer Charles, la chanteuse du groupe Elysian Fields. Signé par les trois artistes, comme avait pu le faire Jean-Jacques Goldman (*Fredericks - Goldman - Jones*, Epic, 1990), l'album au titre franco-anglais *A bird on a poire* fait référence aux années 60 qui ont marqué la chanson populaire française avec l'insouciance de la jeunesse peu préparée aux événements de mai 1968. Pour la première fois, Jean-Louis Murat ne compose pas et ne joue pas de guitare sur le disque⁹. Cette production semble mettre au second plan la place accordée à la musique, alors qu'au printemps 2005 Jean-Louis Murat finalise simultanément trois projets :

-1451 est un livre tiré à 1 000 exemplaires et disponible uniquement en commande sur son site Internet <www.jlmurat.fr> ; il s'agit d'un poème de mille vers aux allures de manuscrit, écrit

⁸ JL Murat, "La fille du capitaine", *Mockba*, Labels EMI Music France, 2005.

⁹ Voir l'interview "Murat : « *Je veux rester un animal sauvage* »", propos recueillis par Olivier Nuc, *Le Monde*, 9 nov. 2004.

et illustré par Jean-Louis Murat, accompagné d'un CD et d'un DVD ;

- *1829* est une adaptation en musique de textes du chansonnier de l'Empire napoléonien, Pierre-Jean de Béranger (1780-1857) ;

- *Moscou* est un disque qui renoue avec le duo avec Camille ("L'amour et les États-Unis"), auteur-interprète de deux disques très remarquables *Le Sac des filles* (Virgin-Source, 2002) et surtout *Le Fil* (EMI-Virgin, 2005), et un deuxième avec Carla Bruni ("Ce que tu désires") qui a été propulsée chanteuse à la suite du disque *Quelqu'un m'a dit* (Naïve, 2002), produit par Louis Bertignac ex-guitariste du groupe Téléphone.

Amour(-propre)

L'étude de la discographie¹⁰ nous permet aussi d'établir une métamorphose de l'auteur-interprète visible dans la signature des textes de Bergheaud et l'auto-dénomination de son double le chanteur JL Murat, lui-même dédoublé en producteur, photographe et auteur de poèmes :

	Auteur textes	Auteur musique	Musicien	Chanteur Poète	Producteur Photographe
État civil +	Jean-Louis Bergheaud	Jean-Louis Bergheaud			
Pseudonyme		Jean-Louis Murat	JLM	JL Murat	JL Murat JLM
=		JLM Bergheaud		JL Murat	

Jean-Louis Murat a ainsi lui-même fourni une courte notice biographique pour justifier cette prise du pseudonyme et ce va-et-vient avec son identité réelle :

¹⁰ Voir en annexe le relevé complet et détaillé de la discographie (1981-2005) de JL Murat.

Murat (Jean-Louis)

Mon nom n'est pas mon nom. Il y a une sorte de héros dans la famille qui s'appelle Jean-Louis Bergheaud et qui est mort en 1918. On m'a donné son nom et je n'arrivais pas à m'y faire. Quand enfin à 26 ans j'ai décidé de changer de nom, ce fut comme une nouvelle naissance. [...] J'ai voulu prendre le nom d'un héros supérieur à celui de la famille. Je ne trouverais pas mieux que *Murat* pour dépecer le héros familial, mais maintenant il faut remplir le nom !¹¹

L'*incipit* de sa première chanson écrite fixait une posture toujours suivie dans la médiation du chanteur et de l'auteur : « *Je voudrais être pris pour un autre ou que l'autre soit pris pour moi.* » Il est vrai que JL Murat pense avoir « *un défaut de fabrication hérité de tous les alcooliques et de tous les suicidés de [s]a famille. Je suis d'une de ces familles alcooliques auvergnates qui ont baisé entre cousins pendant des générations.* » (sic) Cette importance accordée à la génétique sert à expliquer en partie la schizophrénie du personnage, JL Murat le chanteur, JL Bergheaud l'auteur, ce qu'il(s) semble(nt) aussi très bien assumer : « *Je suis un peu dégénéré, décadent et j'ai des comportements irrationnels.* » qui se libèrent certainement par l'interprétation en public de textes chargés d'imageries poétiques constituant un univers créatif original dans la chanson française. Mais toujours le terroir est invoqué pour retrouver son équilibre : « *Je ne suis jamais "désourcé", je suis d'un monde paysan où l'on n'est jamais fatigué*¹². »

Le thème de l'amour dans ses textes a de multiples correspondances avec la poésie et la littérature françaises. Mais

¹¹ "Poétiquement incorrect", *Polystyrène*, avril 2005, n° 85, p. 57, ainsi que pour les citations suivantes.

¹² "Murat sur les pas des poètes oubliés", *La Libre Belgique*, revue citée.

contrairement à d'autres auteurs-interprètes, l'amour chanté par Jean-Louis Murat revient jusqu'aux sources au Moyen Age. L'amour courtois, qui oblige au chevalier le respect et l'obéissance à sa dame, prend un caractère sacré, pour le *Lancelot* de Chrestien de Troyes écrit vers 1170, ou plus encore dans *Le Roman de la Rose* où la première partie, écrite entre 1230 et 1240 par Guillaume de Lorris, est une allégorie dédiée à sa dame du code de l'amour courtois. On retrouve ainsi, chez Jean-Louis Murat, une figuration abstraite et quelque peu "*mièvre*" de la psychologie amoureuse, à l'instar de la Rose qui n'a plus que l'existence d'un objet idéal – ce qui n'a pas empêché G. de Lorris de fixer la rhétorique amoureuse pour longtemps dans la littérature classique en langue française. La composition en vers du roman *Lancelot* se rapproche plus encore d'une adaptation du code courtois dans la chanson. Le code de *Lancelot* exige du parfait amant qu'il risque des prouesses, risquant sa vie pour elle. Mais le terme des épreuves subies par Lancelot désespéré est la tentative du suicide pour que Guenièvre lui avoue son amour. Pour le chanteur Murat, c'est l'amour lui-même incarné dans sa bien-aimée qui est l'instrument de son suicide :

*Amour ta tendresse
Est comme une lame
Dont tu me transperces
Où je m'empale*¹³

*Mon amour
Mon désir
Ma force de vie [...]*

*Je saurai moins
Te perdre
Que perdre la vie*¹⁴

¹³ "Par mégarde", *Vénus*, *op. cit.*

Mais c'est plutôt à la deuxième partie du *Roman de la rose* qu'il faut se référer. L'œuvre étant restée inachevée, le deuxième auteur Jean de Meung lui a donné, entre 1275 et 1280, une suite de 18 000 vers qui abandonne le code courtois pour faire l'éloge de la sensualité naturelle. L'inspiration réaliste s'inscrit chez Jean-Louis Murat en écho du code courtois auquel son narrateur n'obéit plus, contrairement aux textes de *Madame Deshoulières* adaptés par JLM Bergheaud :

*Soyez inexorable
L'amour est inévitable
Un amant bien traité se rend insupportable;
Il néglige l'objet dont son cœur est charmé;
De tous les petits soins il devient incapable;
Un amant sûr d'être aimé
Cesse toujours d'être aimable.¹⁵*

Ce qui d'abord s'annonçait comme un hommage à une littérature qui poursuivait la célébration de l'amour courtois est pourtant transformé, dans l'adaptation de textes écrits au XVII^{ème} siècle, par la forme dialogique. Elle pourrait aussi figurer une correspondance fictive telle que *Les Liaisons dangereuses* (1782) de Pierre Choderlos de Laclos du siècle suivant pour dépeindre le libertinage aristocratique à la veille de la Révolution française de 1789.

Épicurisme (in)délicat

L'adaptation de JLM Bergheaud distribue en effet les deux rôles de l'aimée et de l'amant. Une sorte de dialogue chanté s'écoute, parfois dit comme une conversation factice obéissant à

¹⁴ JLM Bergheaud, "Foulard rouge", *Mockba*, *op. cit.*

¹⁵ Antoinette Deshoulières par Isabelle Huppert & Jean-Louis Murat, "Soyez inexorable", *Madame Deshoulières*, Labels EMI Virgin France, 2001.

une certaine préciosité baignée au son des instruments des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, le luth, le clavecin, la viole de gambe et l'orgue. L'appel du libertinage épicurien, attitude de non adhésion à obéir aux exigences de la cour et de la société, s'effectue par la voix masculine qui appelle à

*Quittez donc des champs stériles,
Pour vous garder impuissants :
Venez de feux inutiles
Faire brûler mille amants.*

*Ne redoutez point le piège
Qu'ils tendront à votre cœur :
De tous les forts qu'on assiège
On n'est pas toujours vainqueur.¹⁶*

La réponse à l'invitation pourrait être *Contre l'amour*, dont l'interprétation par Isabelle Huppert, qui est d'abord une actrice et comédienne de théâtre, met en valeur le timbre de sa voix parfois dissonante, théâtralisant ainsi cette mise en scène sonore :

*Contre l'amour, voulez-vous défendre ?
Empêchez-vous de voir et d'entendre
Gens dont le cœur s'explique avec esprit,
Il en est peu de ce genre maudit.¹⁷*

Les textes de *Madame Deshoulières*, interprétés par Isabelle Huppert et Jean-Louis Murat, exaltent ainsi une morale où les fausses valeurs de la richesse et de l'ambition sont condamnées au profit de l'équilibre amoureux et harmonieux, la sagesse et la vertu de l'amitié. Cette sorte d'« épicurisme délicat » est cependant empreinte d'un tragique de la vie et d'une prise de

¹⁶ *Ibid.*, "Ode à Climène".

¹⁷ *Ibid.*, "Contre l'amour".

conscience des contradictions de la nature humaine bien en phase avec le chanteur JL Murat :

*Ores est temps de vous donner conseil
Sur les périls où la beauté vous expose. [...]
De rose alors ne reste que l'épine.
Lorsqu'un amant, l'exemple est tout pareil,
Fait voir désirs à qui pudeur s'oppose, [...]
Méprise succède à l'amour qui décline,
De rose alors ne reste que l'épine.¹⁸*

Ces allusions à la passion amoureuse, dont « *la rose* » est une référence intertextuelle au poème et au vers de Ronsard « *Mignonne allons voir si la rose* » (1550) ode destinée à Cassandre, se teinte d'un pessimisme tel qu'il se manifeste dans la littérature française du XVII^{ème} siècle. Il devient par la suite l'obstacle pour se conformer à l'amour-passion de l'époque romantique du XIX^{ème} siècle, où il est plus souvent source de souffrance que de bonheur dans la réalité quotidienne.

Dans un disque éloigné de la sonorité des instruments de l'époque classique, le libertinage épicurien ressurgit mais avec une tendresse explicitement associée à la sexualité :

*tes baisers ma mie
tes gestes de reine
tes orgasmes doux
comme on aime¹⁹*

Le chanteur semble encore s'adresser à sa dulcinée, alors que le « *on* » indéfini laisse à penser qu'il n'est pas le seul amant. L'allusion à la jalousie reste en effet difficile à trouver dans les

¹⁸ *Ibid.*, "De rose ne reste que l'épine".

¹⁹ JL Murat, "Foule romaine", *Le Moujik et sa femme*, Virgin France, 2002.

textes chantés par JL Murat, car « *l'amour n'est jamais meurtrier*²⁰ » avec ou sans « *une bite en or*²¹ ». La préciosité de la langue du chanteur contraste ainsi, que ce soit pour désigner la femme ou l'amour avec elle :

*viens vulgaire amour
que je t'étripe finalement
impossible chienne*²²

*Je forcerai ta maîtresse
lui traverserai l'os [...]*

*Mon destin est de batailles
aux confins des vallées
pour l'amour d'une garce
à la source des pleurs*²³

Préciosité du langage et paroles parfois vulgaires, telles sont les traits marquants des chansons de JL Murat pour célébrer l'amour. Ces paroles plus crues, qui tranchent donc avec la langue des reprises de textes classiques du XVII^{ème} et XIX^{ème} siècles, n'apparaissent pourtant pas *vulgaires* au sens de manquer de distinction et de délicatesse, car elles sont retravaillées et judicieusement intégrées dans le texte de la chanson. Elles expliquent cependant très bien la place à part du chanteur dans la chanson française et que l'on ne puisse mettre au même plan des chanteurs populaires comme Alain Souchon, Francis Cabrel ou Jean-Jacques Goldman, dont l'audience s'élargit aux adolescents, tout en fidélisant plusieurs générations qui se rendent désormais à leurs concerts en famille.

²⁰ *Ibid.*, "Homme".

²¹ *Ibid.*, "Baby carni bird".

²² *Ibid.*, "Molly".

²³ *Ibid.*, "Ceux de mycènes".

Lilith, l'anti-Ève

Le XIX^{ème} reste cependant le siècle de références des lectures de l'auteur JLM Bergheaud, en particulier pour la poésie lyrique et les œuvres autobiographiques où sont dépeintes les désillusions de l'amour. Même si JL Murat prétend avoir composé et écrit en lisant uniquement Proust – « *Je crois que tous les livres ramènent à Marcel Proust !* », tout le double CD *Lilith* est hanté par cette figure qui renvoie plus à la poésie du XIX^{ème} siècle, Baudelaire notamment même s'il s'en défend, qu'*A la recherche du temps perdu*. De son propre aveu, JL Murat « *préfère les poètes secondaires, la poésie un peu bancale. Charles d'Orléans et Henri de Régnier me séduisent davantage que Rimbaud, Verlaine ou Baudelaire. La poésie du XX^{ème} siècle ne me touche pas tellement. Michaux ou René Char me tombent des mains !*²⁴ », alors qu'avec ce dernier ils ont en commun un bestiaire et un herbier qui leur sert à développer nombre d'images et de métaphores.

C'est dans *Lilith* que les thèmes de l'angoisse et de l'amour sont abordés avec le titre "Tant la vie demande à mourir", où la vie nommée sollicite tout un chacun pour un art de vivre sans exclusive :

Tant la vie demande à mourir [...]
Tant la vie demande à rêver [...]
Tant la vie demande à jouir [...]
*Tant la vie demande à aimer*²⁵

Dans la structure itérative ouverte avec l'adverbe de quantité « *Tant* », marquant l'intensité pour aimer, rêver, jouir et mourir, la conjonction « *que* » est absente de la locution adverbiale « *tant*

²⁴ "Qu'avez-vous lu, Jean-Louis Murat ?", entretien avec Baptiste Liger, *Lire :fr*, mai 2005. <<http://www.lire.fr/>>

²⁵ JL Murat, *Lilith [1]*, *op. cit.*

que » qui sert à marquer une qualité portée à un très haut degré et devenir la cause d'un certain effet. L'inversion de l'ordre sémantique des verbes et le croisement des rimes *aimer / rêver // jouir / mourir* se résout ainsi par le vers « *Je ne peux aimer mourir* », dans deux des couplets placés à la fin de la chanson. La destinataire, « *Oh mon aimée* » semblait, elle aussi, avoir formulé la demande d'être rassurée sur leur amour et sur un sentiment morbide trop perceptible chez son amant-chanteur. Plus que l'antithèse, la figure d'opposition de l'oxymore, qui consiste à juxtaposer deux termes sémantiquement opposés, est souvent employée dans les textes chantés par JL Murat, le verbe « *aimer* » se substituant dans ce vers à « *vivre* ».

Au cours du XIX^{ème} siècle, c'est Alfred de Vigny qui évoque Lilith dans son *Journal* (1857) et Victor Hugo dans son poème *La fin de Satan* : « *Je suis Lilith-Isis, l'âme noire du Monde.* » Déesse de l'ombre, elle est dissoute dans la lumière de l'ange Liberté, le 14 juillet 1789... Telle que la fée Mélusine pour André Breton, la figure tutélaire de Lilith fascina aussi Marcel Schwob (1867-1905) qui consacra un texte dans *Cœur double* où elle est présentée comme

la première femme d'Adam, qui ne fut pas créée de l'homme. Elle ne fut pas faite de terre rouge, comme Ève, mais de matière inhumaine ; elle avait été semblable au serpent, et ce fut elle qui tenta le serpent pour tenter les autres. Il lui parut qu'elle était plus vraiment femme, et la première, de sorte que la fille du Nord qu'il aima finalement dans cette vie, et qu'il épousa, il lui donna le nom de Lilith²⁶.

²⁶ Marcel Schwob, *Cœur double* ; [La légende des gueux], Paris, P. Ollendorff, 1891, numérisation Paris, Bibliothèque nationale de France (Bibliothèque numérique Gallica), 1995, p. 87-94. <<http://gallica.bnf.fr/>>.

Dans la tradition judéo-chrétienne, Lilith se révèle dans une petite phrase tirée de la Bible qui nous renvoie à un apocalypse proche auquel elle survivra : « *Les chats sauvages rencontreront les hyènes et les satyres s'appelleront. Là aussi se tapira Lilith pour y trouver le calme.* » (Isaïe, XXXIV, 14). Lilith, c'est aussi la femme étrangère qui incite à l'adultère, d'où le fameux « *démon de Midi* » qui excite le sexe, particulièrement les hommes qui ont franchi la quarantaine (ou la cinquantaine comme JL Murat !). « *L'étrangère* » Lilith est celle qui erre aussi du côté de « *la mort* » et des « *ombres* » car « *Quiconque va vers elle ne revient pas.* », ce qui lui donne l'autre dimension mythique de la femme fatale²⁷. Femme tentatrice, elle ne peut avoir d'autre relation, à l'instar de celle de Lucifer avec Vénus, autre prénom féminin employé par JL Murat pour le titre d'un de ses premiers disques :

Épithètes

- D'un amoureux souci / exclusivement le tien [...]
- Comme un tison hardi que Vénus retient²⁸

Dans l'ésotérisme juif, Lilith aurait même disputé l'égalité avec Adam, prononcé le nom de Dieu et trouvé refuge dans la fuite, alors que dans les textes de la tradition hébraïque, Lilith est souvent désignée comme la première Eve²⁹. Dieu aurait créé Adam et Lilith égaux, mais un conflit aurait surgi, provoqué par cette séparation même de l'androgynat originel. Samaël, le mauvais Serpent, est le compagnon de Lilith, c'est pourquoi elle a été souvent représentée avec un serpent enroulé autour du corps.

²⁷ Pour un "portrait" de Lilith, voir *Génies, anges et démons : Égypte, Babylone, Israël, Islam, ...*, Paris, Ed. du Seuil, 1971, coll. Sources orientales, n° 8, p. 101 et *passim*.

²⁸ Murat, "Vénus", *Vénus*, Virgin France, 1993.

²⁹ *Génies, anges et démons, op. cit.*, p. 143.



Lilith (1892) John Collier

Lorsque JL Murat se réfère à sa troisième muse, après Vénus et Dolorès, titres de deux de ses anciens albums, c'est pour rappeler son importance mythologique qui expliquerait sa modernité : *« Lilith, c'est la première femme d'Adam, l'anti-Eve. Au départ, Dieu fabrique un homme et une femme à partir de la boue. Il fait Adam et Lilith, et ça tourne à la catastrophe, un véritable fiasco : Lilith est incontrôlable, elle fait les quatre cents coups... Alors Dieu recommence, il prend une côte d'Adam et il fabrique Eve³⁰ . »*

JL Murat voit ainsi dans Lilith *« le symbole qui a conditionné toute notre société et illustre les problèmes actuels du statut de la femme : elle ne peut être l'égal de l'homme puisqu'elle a été fabriquée à partir de lui. »* Il ne faudrait pourtant pas croire que le chanteur participe en féministe à la défense de la condition de la femme. Lilith représente avant tout une référence qui réunit littérature et musique : *« Lilith, dans la tradition hébraïque, ainsi que tous les prénoms qui comportent un double - (Lola, Lolita, Liliane, Leïla, ou la Layla chantée par Clapton), c'est la femme maudite, la pute, la salope. En opposition à Eve, la sainte, qui représente les valeurs familiales chrétiennes. Lilith, c'est l'inspiratrice des poètes, aussi. On retrouve son image chez les romantiques, au XIX^{ème} siècle : la femme à chevelure noire, libre, indépendante, la sexualité incarnée³¹. »* Et à la question sur

³⁰ " « Je ne suis pas fanatique de l'espèce humaine, c'est vrai. », *Télérama*, 27 août 2003.

³¹ *Id.*, ainsi que pour la citation suivante.

la préférence « *Est-ce qu'une femme doit être une Lilith ou une Eve ?* », JL Murat est catégorique : « *Moi je préfère les Lilith...* »

Dans la chanson "Lilith", qui a donc été reprise pour le titre de l'ensemble des vingt-trois titres, le narrateur voudrait pourtant fusionner avec cette déesse maléfique : « *Hello Lilith / quel amour propre / ne faire qu'un avec toi* ». Car Lilith représente aussi l'orgueil : « *L'homme qui regarde souvent dans la glace réveille l'esprit mentionné, lequel lui amène "Lilith", la mère des démons. Comme le fait de se regarder dans la glace a l'orgueil pour mobile, "Lilith", qui aime les orgueilleux, exige de cet homme qu'il ait du commerce avec elle durant le sommeil, ou elle le tue*³². » Décrite ou perçue comme « *maîtresse femme* », qui a un fort ascendant sur Adam et a un appétit sexuel considérable, Adam se serait séparé de Lilith parce qu'il ne souhaitait pas pratiquer les relations sexuelles en dehors d'un nombre limité de positions, en particulier la *position du missionnaire* qui impose à la femme une position *inférieure* qui ne convient pas à Lilith. Jeune femme aliénée et nymphomane, *Lilith* (1963) de Robert Rossen est incarnée au cinéma par Jean Seberg, dont la passion ne peut être que totale, comme si, de façon prémonitoire, le personnage interprété annonçait son suicide en 1979.

« *Le revolver nommé désir* », dans *Lilith*, a pour cible le « *pauvre Jean-Louis* » car, au matin, une fois le désir assouvi, « *c'est le diable qui invite*³³ ». Pour JL Murat, lorsque le désir passe par la rencontre, « *tu bascules dans l'érotisme, tu as envie de te reproduire, et là, d'un seul coup, se crée la musique, se crée la poésie et l'art*³⁴. » Le désir le conduit donc vers l'art, au risque que sa réalisation s'effectue entre Eros signifiant le désir amoureux et Thanatos la mort :

³² *Le Zohar*, Paris, Maisonneuve et Larose, T. IV, p. 301.

³³ "Le revolver nommé désir", *Lilith [1]*, *op. cit.*

³⁴ "Murat, le sens du combat", *Play boy*, novembre 2004, ainsi que pour les citations suivantes.

*Désir que la pudeur réfrène
Se transforme en pulsion de mort*³⁵

Ce qui définirait en grande partie, non pas une conception de l'amour arrivé à maturité, mais le *spectre* de son expression, variation dans l'intensité de la difficulté d'aimer et d'être aimé. JL Murat trouve aussi, dans la puissance tellurique de Lilith, le sentiment intime de sa valeur et de sa capacité à aimer, toujours à la suite des années d'initiation qui, de l'amour courtois à l'amour passion, lui confère désormais une certaine éternité que la chanson-poème célèbre à travers une union mythique. Mais dans les textes des chansons, ce n'est pas à proprement dit la figuration du personnage qu'il s'imagine être : « *Je n'essaie pas de me reproduire, plutôt de me prolonger.* » Il s'agit de « *donner une résonance à sa propre vie* », dont la réflexion sur le désir et la dimension érotique, qui « *passé par la violence* », le plaisir étant la meilleure façon « *de lutter contre la mort. Chaque fois que tu as un orgasme, c'est comme si tu mettais une pierre de plus face à la vague mortelle qui va t'envahir.* » Il faut alors entendre ce vers « *Vive la petite mort*³⁶ » dans toute sa polysémie, avec d'abord l'interjection « *vive* » pour l'acclamation, ensuite avec le nom féminin qui prend son origine dans le latin "*vipera*", « *vipère* », puis le subjonctif du verbe "*vivre*" et l'adjectif « *vif* » au féminin qui compose l'autre oxymore de la « *mort vive* ».

Âme en peine, politique et religion

La première inscription explicite de la poésie française, dans les textes interprétés par Jean-Louis Murat, est la douzième et dernière chanson du disque *Dolorès* (Virgin France, 1996), qui

³⁵ JL Murat, "La fille du capitaine", *Mockba*, op. cit.

³⁶ « *Oh my love / Je ne chante qu'une chose / Oh my love / Vive la petite mort* » JL Murat, "Oh my love", *Mockba*, op. cit.

est une reprise du poème "Réversibilité" de Charles Baudelaire tiré de *Les Fleurs du mal* (1857) :

*Ange plein de gaieté, connaissez-vous l'angoisse,
La honte, les remords, les sanglots, les ennuis,
Et les vagues terreurs de ces affreuses nuits
Qui compriment le cœur comme un papier qu'on froisse ?
Ange plein de gaieté, connaissez-vous l'angoisse ?³⁷ [...]*

Les cinq strophes, à la structure équivalente, sont ouvertes par cette apostrophe destinée à un « Ange » envers qui le narrateur formule une prière qui devient, à la fin du poème, une supplique avec le vers : « *Mais de toi je n'implore, ange, que tes prières* ». Dans la chanson française, la chanteuse Mylène Farmer, de la même génération que Jean-Louis Murat, avait aussi osé la reprise intégrale de "L'horloge", autre poème de Charles Baudelaire (*Spleen et idéal*, LXXXV) sur le disque *Ainsi soit je...* (Polydor, 1988) et repris dans une version interprétée en public (*Mylène Farmer en public*, Polydor, 1989). Ces choix ont de quoi surprendre car ces poèmes, par leur forme, sont parmi les plus classiques du poète, mais s'inscrivent dans une période romantique et quelque peu naïve de l'auteur Jean-Louis Bergheaud, aussi lié à Mylène Farmer par la chanson "Regrets" sorte de testament chanté d'un amour vécu.

L'état d'oppression morale, de cet enfant de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, n'a pourtant pas pour cause la déréalisation amoureuse ou le sentiment du mal de vivre, mais plus simplement la peur de vieillir :

*Ange plein de beauté, connaissez-vous les rides,
Et la peur de vieillir, et ce hideux tourment*

³⁷ Baudelaire / Bergheaud, "Réversibilité", dans Murat, *Dolorès*, Virgin, 1996.

ainsi que celle de mourir par la maladie :

*Ange plein de santé, connaissez-vous les Fièvres,
Qui, le long des grands murs de l'hospice blafard*³⁸

En dehors de cette reprise du poème "Réversibilité" de Baudelaire, l'angoisse, dans les textes de Bergheaud, est une prise de conscience de l'absurdité de la condition humaine qui semble remplacer le thème de l'engagement politique prôné par la génération de Léo Ferré. Dans le chant du politique, en décalage avec les événements des années de formation de JL Murat, les idéaux républicains sont réunis dans le disque *1829* avec des chansons dont les titres forment à la fois un programme républicain ou évoquent les événements contemporains à cette année : *La Liberté, Le Cinq mai, Ma République, Waterloo, ...* Les paroles sont la reprise des textes du célèbre poète et chansonnier français P. J. de Béranger (1780-1857). L'inspiration populaire, libérale et patriotique de ses chansons et de ses poèmes lui valut une immense popularité avec plusieurs recueils de Chansons publiées dès 1815 et avec la publication en 1852 de l'œuvre posthume de *Ma biographie*.

Républicain libertaire, Béranger est un contre-modèle que JL Murat oppose à cette « époque de crétins » qui l'exaspère :

*J'ai pris goût à la République
Depuis que j'ai vu tant de rois.
Je m'en fais une, et je m'applique
À lui donner de bonnes lois.
On n'y commerce que pour boire,
On n'y juge qu'avec gaieté;
Ma table est tout son territoire;
Sa devise est la liberté.*³⁹

³⁸ *Id.*

³⁹ P. J. de Béranger, "Ma république", dans JL Murat, *1829, op. cit.*

Les valeurs qui ont fondé la République sont célébrées, à l'inverse de la critique qu'il formule sur la religion, en reprenant par exemple la figure, drôle et originale, d'un Pape musulman :

*Jadis voyageant pour Rome,
Un pape né sous le froc,
Pris sur mer, fut le pauvre homme,
Mené captif au Maroc.
D'abord il tempête, il sacre,
Reniant Dieu bel et bien. [...]
Sur un pal que l'on aiguise
Croyant déjà qu'on le met,
Le fondement de l'église
Dit : invoquons Mahomet.⁴⁰*

« À Maroc survint la peste », il retourne alors à Rome coiffé d'« un beau turban » et s'efforce d'appliquer les préceptes de conversion forcée et de sa nouvelle religion :

*Ce renégat enragé
Veut vider les monastères,
Veut marier le clergé.
Sous lui l'Église déchue
Ne brûle juif ni païen.
Saint Père, Rome est fichue;
Vous vous damnez comme un chien.*

Jean-Louis Murat se définit lui-même comme un croyant sans la foi, « *la pire des espèces* » ; sa fille a été baptisée et il participe à restaurer une croix qui tombe en ruine dans son village, démarche qu'il justifie ainsi : « *Je ne supporte pas les gens qui s'efforcent d'être athées au sens le plus stupide : ceux qui confondent laïcité et athéisme⁴¹.* »

⁴⁰ *Ibid.*, "Le Pape musulman", ainsi que les vers suivants.

⁴¹ Cité dans Luc Chatel, "Jean-Louis Murat, pape de la french pop", *Témoignage chrétien*, avril 2005. <<http://www.temoignagechretien.fr/>>

Chants délirants

La mise en page des Editions Scarlett, qui assurent la transcription et la publication des livrets des textes de chansons signés par JLM Bergheaud et interprétés par JL Murat, confirment la combinaison de divers modes de structuration poétique des paroles. Il est alors toujours possible, à leur lecture, d'établir des correspondances avec la poésie classique ou moderne. C'est immédiatement une référence à la forme du sonnet que l'on songe avec les règles de l'époque classique. Rares sont pourtant les structures en deux quatrains et deux tercets qui composent traditionnellement le sonnet. Mais l'auteur JL Bergheaud semble parfois souscrire à la norme classique qui impose la concordance des principales positions métriques de 6 et de 12. Il s'agit de présenter les textes des chansons comme des poèmes à lire avec, pour le lecteur, la reconnaissance de vers poétiques dont l'énoncé rythmique débute par une majuscule et se termine par un retour à la ligne.

Jean-Louis Bergheaud préserve cette structure lorsqu'il reprend le poème "Réversibilité" de Baudelaire ou les textes des chansons et des poèmes de Béranger. Lorsque cette structure se retrouve dans les textes originaux dont il est l'unique auteur, la rime se révèle très pratique pour constituer des sonorités facilement mémorisables pour ceux qui l'écoutent afin de créer un *air* à chanter. C'est pourquoi aussi la rime est-elle préservée dans les vers libres des chansons, alors que la chanson n'obéit plus à un mètre régulier. L'alexandrin *libéré* supprime la marque de la césure et la reconnaissance de la régularité métrique obligatoire dans la chanson pour éviter la monotonie du rythme en fonction de l'accompagnement musical.

Le lien de la poésie avec la chanson était en fait déjà

littérairement établi avec le refrain qui désigne les vers ou des mots répétés en fin de strophe dans un poème ou dans une chanson. Le refrain, dont l'étymologie est issue du participe passé de l'ancien verbe "*refraindre*", « *briser* », a pour fonction de rompre ainsi à la fin de chaque strophe ou de chaque couplet le déroulement d'un poème ou d'une chanson. Assurant une fonction répétitive, le refrain a un rôle cyclique et assure également la clôture du texte *ad libitum* dans la musique, figurant la répétition de la mélodie par une série de mesures. Litanie dans les textes en prose, la répétition du refrain dans la chanson renforce les rimes dont l'effet dépend de leur disposition.

Ce sont évidemment les rimes consonantiques et les rimes vocaliques qui vont apporter des sonorités qui se conjuguent avec les instruments et la mélodie. Les terminaisons masculines riment souvent, dans les textes de Bergheaud, avec les terminaisons féminines. Pour Jean-Louis Murat, « *Les rimes, c'est pour permettre la mémorisation. [...] Les rimes croisées, embrassées, ce n'est pas un délire poétique, c'est pour la mémorisation*⁴². » Cette mise en œuvre participe à une démarche créatrice qui veille à la qualité phonique des rimes et confère à l'écoute une indéniable richesse :

*Dans mon esprit chants délirants
accourent pour me soutenir
au cadavre rose et charmant
je cours chercher de l'eau*

*Tatiana reprend des couleurs
sous ses fourrures ses colliers
et me v'là dans toutes ces vapeurs
tout emberlificoté*⁴³

⁴² Entretien avec Jean-Louis Murat et Carla Bruni, "Elle et lui et le désir", *Les Inrockuptibles*, 30 mars - 5 avril 2005, n° 487, p. 30.

⁴³ JL Murat, "Le mou du chat", *Lilith [1]*, *op. cit.*

La disposition suivie (aba...), *délirants / charmant – couleurs / valeurs*, détermine un couplet ouvert qui s'accorde à « *l'esprit délirant* » du chanteur lui-même, soutenu aussi par des chants ou des chansons qui atteindront aussi celui qui l'écoute. La conception du travail poétique sur la chanson fait également dépendre la qualité de la rime du nombre d'homophonies finales, en incluant la consonne précédente éventuelle, que l'on nomme consonne d'appui telle que dans "Le cri du papillon" :

*V'là la bouche de l'enfer
On en connaît un rayon
On peut plus nous la refaire
On en connaît un rayon
Il t'arrache les bruyères
Et tu connais même pas son nom⁴⁴*

La métaphore fonctionne sur le mode oxymorique, dès le titre puisque l'on s'imagine mal qu'un papillon puisse produire un son et encore moins crier, plainte sourde que le texte va exploiter autour du champ notionnel de la mort. L'expression qui sert à jurer dans les jeux de l'enfance, « *croix de bois / croix de fer* », est ici amputé de la suite, sacrifiant la rime avec « *si je mens, je vais en enfer* » que le chanteur Louis Chedid, né à Ismaïlia en Egypte, a exploité dans la chanson "Croix de bois" (*Répondez-moi*, 1997)⁴⁵. Cette image du cimetière, comme un autre « *cri de la terre* », figure aussi un deuil silencieux, « *Pas de soupirs pas de larmes* », une présence indéfinie dont « *tu connais même pas son nom* » :

*croix de bois
croix de fer
oui c'est le cri du papillon*

⁴⁴ *Ibid.*, "Le cri du papillon", ainsi que les citations suivantes.

⁴⁵ Clin d'œil autobiographique, puisque Louis Chedid a été l'un des choristes des Petits Chanteurs à la Croix de bois.

Dans ces jeux sonores, indissociables de l'interprétation musicale, la fonction principale est plus d'organiser la structure de la chanson que de renforcer la fonction sémantique. L'intertexte poétique, renforcé par la croyance que ce qu'on écoute est aussi un poème mis en musique, participe à former la tonalité d'ensemble, euphorique ou dysphorique, de certaines chansons.

La dislocation de l'alexandrin a servi Rimbaud, dans le poème "Mémoire" (*Vers nouveaux*, 1872), a enlevé au lecteur la possibilité de repérer la césure, à brouiller sa lecture donc, pour créer un effet de lecture signifiant le traumatisme. Avec une étude formelle, l'approche des textes chantés par JL Murat peut effectivement être effectuée à partir d'un intertexte poétique explicite qui puise son inspiration, pour les thèmes principaux, dans le code amoureux et les idéaux républicains de la littérature des XVII^{ème} et XIX^{ème} siècles. Le travail du chansonnier sur la forme est cependant bien contemporain de JL Bergheaud qui s'affranchit de contraintes, alors qu'elles pourraient lui permettre d'élargir son public avec une meilleure diffusion radiophonique. Ainsi le seul titre "Un singe en hiver", écrit pour le groupe Indochine, rapporte-t-il à son auteur plus que le disque *Le Moujik et sa femme* vendu seulement à 70 000 exemplaires.

De là cette nouvelle posture de JL Murat, après celle de ses origines – « *Je suis un paysan. Ne l'oubliez pas.* », d'un chanteur à tirage confidentiel, comme les poètes du passé dont le talent était injustement méconnu, afin de faire connaître ses textes auprès de son public ; une vie (presque) de bohème, le chanteur jouant les troubadours modernes : « *Je conduis la camionnette et on loge dans des Formule 1 ou des hôtels pourris. Parfois, c'est tellement crade qu'on dort dans la camionnette. Je n'ai pas le choix. C'est ça ou arrêter les concerts*⁴⁶. »

⁴⁶ Entretien "Jean-Louis Murat voit double...", *La Dernière heure*, 25 août 2003. <<http://www.dhnet.be>>

À la question « *Où situez-vous la chanson par rapport à la poésie ?* », Jean-Louis Murat invoque sa position d'auteur de chansons qui se démarque de la création du poète : « *Mes chansons sont un échec si elles sont purement poétiques. La chanson est un genre poétique qui frôle la poésie, c'est l'antichambre.* » Il ne pourrait ainsi avoir de confusion entre les deux genres, car si l'un prend le pas sur l'autre, il prend le risque de ne produire aucun effet, ce qui est surtout vrai pour l'imprégnation de la poésie dans la chanson. Il ne fallait donc pas, pour cette étude, considérer la chanson comme une possibilité de poème chanté, comme a pu le penser un temps à tort JL Murat : « *Mon erreur a sans doute été ensuite de croire que la chanson était de la poésie chantée*⁴⁷. » Une analyse littéraire, à l'identique de celle qui est effectuée sur un poème, n'est en effet possible que pour quelques procédés dont nous avons fourni des exemples pour les chansons de JLM Bergheaud.

Le travail sur les rimes d'un point de vue formel d'une part, et l'usage de la métaphore et de l'oxymore sur le plan stylistique d'autre part, confèrent ainsi au texte une certaine littéarité dont on se garderait de systématiser pour fournir un ensemble de procédés littéraires propres à l'idiolecte du chanteur. Il reste en effet à compléter l'étude par un relevé détaillé des instruments qui accompagnent ces textes, de l'harmonica dominant dans *Parfum d'acacia au jardin* jusqu'aux violons qui confortent une mélancolie revenant toujours à mesure que se complète la discographie de JL Murat, tel ce prélude à l'orchestration philharmonique pour "Se mettre aux anges" qui ouvre le deuxième disque de Lilith :

⁴⁷ "Jean-Louis Murat : « *Ma véritable ambition, c'est l'écriture pas le chant.* »", *Le Monde*, 16 mars 2005.

*Du venin dans les rêves
partout ce règne atroce
étouffant nos émois
de nuit, dans un chiffon*

*Pour quelques centimètres
Muni d'un mousqueton
Hé, garde les yeux clos
On va se mettre aux anges⁴⁸*

Pour le poète chansonnier Béranger, dont Jean-Louis Murat a repris plusieurs textes, « *Mes chansons, ce sont mes fantaisies, ce n'est pas moi.* », ce qui sert à expliquer en partie la démarche créatrice de l'artiste auvergnat tournée vers la chanson pour s'éloigner de la démarche cathartique parfois liée à la poésie. Pour cela, il faut pour lui en effet « *éviter le piège très romantique de la confusion* », car « *On n'est jamais aussi bon que lorsqu'on ne sait pas ce qu'on fait, quand on n'est pas soi-même.* » Cette libération de l'emprise de soi est une perte de contrôle plus rarement repéré par la critique littéraire qui s'astreint à prouver que la création poétique fonctionne aussi avec des procédés établis pour créer des effets de lecture. Et donc la revendication d'un Murat, pour qui « *l'irresponsabilité totale* » prédomine pour éviter que lorsqu'il essaie « *de contrôler, c'est la catastrophe* », intervient à contre-pied du travail poétique, mais a le mérite d'assumer la part inconsciente non maîtrisable dans toute création : « *Je dis ferme ta gueule au surmoi. Je décline toute responsabilité.* » Avec ce déni, il opère néanmoins une sorte de transfert, se référant d'abord à Nietzsche qui « *dit que les mauvais artistes se prennent pour Dieu, ils considèrent que la source est eux-mêmes.* » Se laisser « *traverser par des choses, avec l'idée*

⁴⁸ JL Murat, "Se mettre aux anges", *Lilith* [2], Labels EMI Music France, 2003. Initialement composée pour Alain Chamfort, la chanson avait été refusée par le producteur.

positive de faire quelque chose de soi » a pour but l'ultime transfiguration du chansonnier en poète, pour laquelle « *il faut transférer "Mes chansons, c'est moi" vers "Je est un autre"*⁴⁹. » De Béranger le chansonnier à Rimbaud le poète, l'identification est possible dès lors que le chanteur est distingué du parolier, chacun pouvant se réaliser, le premier dénommé *Murat* sur la scène face à son public, le second lorsque sa figure imaginaire est construite par celui qui écoute ou lit les textes d'un certain *Bergheaud*. Ce qui expliquerait *in fine* cette attention particulière à répartir les rôles pour la *responsabilité* des textes, l'interprétation musicale et la production de l'ensemble.

Le protocole nominal mis en place Jean-Louis Bergheaud / JL Murat pourrait laisser croire que le personnage essentiel est le chanteur, celui qui assume la responsabilité auteur de l'ensemble du disque, alors que l'artiste a clarifié cette ambiguïté : « *Ma véritable ambition, c'est l'écriture, pas le chant*⁵⁰. », peut-être pour « *se maintenir dans un état d'intranquillité*⁵¹. » Mais entre les trois projets réalisés en 2005, les deux albums *Mockba* et *1829*, c'est *1451* qu'il plébiscite : « *le poème est celui auquel je tiens le plus*⁵². » La mise au second plan de la création musicale autour des textes de JL Bergheaud métamorphose ainsi le chansonnier en poète dont le nom de plume est le même que celui de l'interprète. La série de cent autoportraits, réalisée en 2003 par JLM avec un polaroïd, a été ensuite retravaillée à l'acrylique et à l'encre pour l'édition en monographie sous le titre *Le Dragon à cent visages*. Reprises de textes classiques de la littérature et de la chanson françaises - « *Je m'intéresse à la question "qu'est-ce que la*

⁴⁹ Entretien avec Jean-Louis Murat et Carla Bruni, "Elle et lui et le désir", *Les Inrockuptibles*, revue citée, p. 31.

⁵⁰ "Jean-Louis Murat : « *Ma véritable ambition, c'est l'écriture, pas le chant.* »", *Le Monde*, 23 mars 2005.

⁵¹ Entretien avec Jean-Louis Murat et Carla Bruni, "Elle et lui et le désir", *Les Inrockuptibles*, revue citée, p. 30.

⁵² "Poétiquement incorrect", *Polystyrène*, avril 2005, p. 57.

chanson française ?" , j'ai envie de m'inscrire dans son histoire. » - , écriture de poèmes, composition de textes et de musiques classique et rock, photographie et peinture, l'artiste auvergnat s'exerce à différents arts pour présenter ses facettes, entre narcissisme et amour-propre, mais s'inscrit pleinement dans son époque : contrôler son image de son vivant et laisser pour la postérité des œuvres originales à écouter, lire et regarder, sans que l'on se méprenne pourtant sur sa valeur dans l'histoire de la chanson française.

Sélection bibliographique et références en ligne

Antoinette Deshoulières (1638-1694)

Madame Deshoulières / textes réunis Jean-Louis Murat, dessins originaux. – Saint-Etienne (Loire) : Les Intempestifs, 2001. – (Cahiers intempestifs).

Œuvres de Madame et de Mademoiselle Deshoulières. – Paris : H. Nicolle, 1810. – 2 tomes. – Version numérisée pdf, Paris, Bibliothèque nationale de France. – (Bibliothèque numérique Gallica). <<http://gallica.bnf.fr/>>

Pierre-Jean de Béranger, (1780-1857)

Chansons de P.-J. de Béranger, précédées d'une notice sur l'auteur et d'un essai sur ses poésies / par P.-F. Tissot. – Paris : Institut National de la Langue modèrle (Frantext) ; Bibliothèque nationale de France (Bibliothèque numérique Gallica), 1997. <<http://gallica.bnf.fr/>>

Jean-Louis Murat (1954-....)

Le Dragon à cent visages / JL Murat. – Lyon : Stand Up Merchandising, 2003. – Autoportraits au polaroïd, 128 p.

1451 / JL Murat. – Lyon : Stand Up Merchandising, 2003. – Poème de 1 000 vers, 96 p. + DVD (38 mn), CD (25 mn).

Discographie et œuvres de JL Murat (1981-2005)

Année	Titre	Paroles	Musiques	Écrit et composé	Chant	Musicien	Photographe Dessinateur	Producteur	Production
1981 (45T, 4 titres)	<i>Suicidez-vous le peuple est mort</i>	Jean-Louis Murat	Jean-Louis Murat						Sumo
1982 (Vinyle, 6 titres)	<i>Murat</i>	Jean-Louis Murat	Jean-Louis Murat	J.L. Bergheaud dit "Murat"	Murat				Pathé Marconi - EMI
1984 (Vinyle)	<i>Passions privées</i>			J.L. Bergheaud dit "Murat"					Pathé Marconi - EMI
1989 (réédition)	<i>Cheyenne autumn</i>	Jean-Louis Bergheaud		J.L. Bergheaud dit "Murat"		Murat Clavaizolle	Jean-Louis Sieff	Murat Dupouy	Virgin France
1991	<i>Murat 82...84</i>				Murat	Murat			EMI France
1991	<i>Murat en plein air</i>			J.L. Bergheaud dit "Murat"		Murat		Murat	
1991	<i>Le Manteau de pluie</i>			J.L. Bergheaud dit "Murat"	Murat	Murat		Murat C. Dupouy	Virgin France
1993	<i>Vénus</i>			Bergheaud		Denis Clavaizolle J. L. Murat		Murat	Virgin France
1994 (compilation s face B et inédits)	<i>Face Nord</i>	JL Bergheaud							Virgin France
1994 (chanson du film <i>Rouge</i> de Krzysztof Kieslowski)	"L' amour au premier regard"	Wisława Szymborska (prix Nobel de littérature en 1996)	Zbigniew Preisner		JL Murat				MK2 - Virgin France

1995 (Bande originale du film)	<i>Mademoiselle Personne</i>		J.L. Bergheaud		J.L. Murat	J.L. Murat			Virgin
1995 (Lyon 23 décembre, Transbordeu)	<i>Murat Live</i>				J.L. Murat	J.L. Murat			Virgin France
1996	<i>Dolorès</i>	Jean-Louis Bergheaud Baudelaire/ Bergheaud	J. L. Murat			Denis Clavaizolle J. L. Murat		Murat	Virgin France
1998 (double CD)	<i>Live in Dolorès</i>		JL Bergheaud		Murat JL	Murat JL		Murat	Virgin France
1999	<i>Mustango</i>	Jean-Louis Bergheaud			Jean-Louis Murat	Jean-Louis Murat		JL Murat	Virgin France
2000 (public double CD)	<i>Muragostang</i>	Jean-Louis Bergheaud	Jean-Louis Bergheaud		Jean-Louis Murat	Jean-Louis Murat	Serge Bergli JL Murat		Virgin France
2001	<i>Madame Deshoulières</i>	Antoinette Deshoulières (1638-1694)	JLM Bergheaud		JL Murat & Isabelle Huppert				Virgin France
2002	<i>Le Moujik et sa femme</i>	JLM Bergheaud	JLM Bergheaud		JL Murat	JL Murat		JL Murat	Virgin France
2003 (photographies de 100 autoportraits)	<i>Le Dragon à cent visages</i>						JL Murat		Stand Up Merchandising (distribution)
2003 (double CD)	<i>Lilith</i>	JLM Bergheaud	JLM Bergheaud		JL Murat	JL Murat		JL Murat	EMI Music
2004 (DVD live 13 titres + CD 7 titres)	<i>Parfum d'acacia au jardin</i>	JLM Bergheaud	JLM Bergheaud					JLM	EMI Music

2004 Jean-Louis Murat, Fred Jimenez & Jennifer Charles	<i>A bird on a poire</i>	JLM Bergheaud	Fred Jimenez			JL Murat, Fred Jimenez & Jennifer Charles		Laure Desbruères & Marie Audigier	EMI Music
2005	1829	P.J. de Béranger (1780-1857)	JLM Bergheaud		JLM	JLM			EMI Music
2005 (Monographie + DVD 38 mn + CD 25 mn)	1451	JL Murat	JL Murat				JLM		
2005	<i>Mockba (= Moscou)</i>	JLM Bergheaud	JLM Bergheaud		JL Murat	JL Murat	photos JLM		EMI Music

Instruments joués par JL Murat : guitares, mandoline, accordéon, harmonica, piano, Fender Rhodes, Wurlitzer, flûte, Minimoog, bouzouki (n.b : 45 T et collaborations non relevés)

Textes : Editions Scarlett / Delabel.

sources : collection personnelle JLP et site officiel de Jean-Louis Murat <<http://www.jlmurat.com>>

日本軍占領下の上海における流行歌

柴田 哲雄

はじめに

第二次大戦中の日本軍占領時期を含む1930、40年代に上海で人気を博した流行歌は、昨今中国や台湾で再び注目を集め、当時のレコード録音を基にするなどして、何種類ものCDが製作され、発売に出されている。一方、日本においても、当時の上海におけるスター歌手の一人であった李香蘭のブームは、今なお下火になることはなく、ミュージカル『李香蘭』がロングラン公演を続け、李香蘭に関連した書籍が毎年のように出版され続けている。

ここで、戦時下の上海における流行歌に関する先行研究を概観しておこう。中国や台湾では、当時の流行歌のCD化と並行して、楽譜集や往年のスターに関する書籍などが相次いで出版されているが、学術書に関しては、管見の限り、通史的なものがあるに過ぎない。¹⁾ また、日本においては、李香蘭ブームを反映して、李香蘭に関する学術書の出版が近年相次いでいるが、いずれも李香蘭を日本の文脈において論じるものばかりであり、²⁾ 戦時下の上海における流行歌に言及した研究は皆無の状況である。

そこで、本稿では、戦時下の上海における流行歌を取り上げ、その特徴とは何かについて考察するものとする。また、それに際しては、戦時下の上海という特殊な環境をも考慮に入れ、流行歌をめぐる政治状況がどのようなものであったかについても言及しておくべきであろう。

ところで、流行歌を流行歌たらしめている要素は、いくつか考えられるものの、その一つとして歌詞の存在があり、またその一つとして流行歌を歌う歌手の存在があるであろう。歌曲が流行するためには、歌詞そのものが、その時代の社会各層の支配的な情緒を反映することが要求されるであろうし、その歌曲

を歌う歌手が、広範な社会各層にとって、魅力ある存在と映り、スターとして認知されることが必要となるであろう。このことより本稿では、様々な流行歌の歌詞を通して、戦時下の上海の社会において支配的であった情緒がどのようなものであったかを検討するものとする。流行歌の歌詞を通して、その時代の民衆の支配的な情緒を解明するという研究手法については、見田宗介が日本の流行歌を対象に用いたことがあるが、³⁾ 本稿は戦時下の上海の流行歌を対象にして、見田の方法論を適用したものであると言えよう。また本稿では特に、スター歌手が、戦時下の上海の社会で、どのように受け止められてきたかを見ることにするが、その際に、李香蘭の日本と上海での受け止められ方を比較した上で、上海における李香蘭と周璇の受け止められ方を比較して、両者の相違点を検討していくものとする。日本では李香蘭のみが突出して有名であるが、実は、上海では、李香蘭はスター歌手の一人でしかなく、名実ともにトップスター歌手の座に君臨していたのは、彼女と同年齢の周璇であった。実際、李香蘭自身も当時、周璇のファンであったという。⁴⁾

なお、本稿の研究が対象とする期間は、1943年以降である。1943年に、太平洋戦争で劣勢に立たされた日本が、対華新政策を打ち出し、汪精衛南京政府（以下、汪政権）の参戦と政権基盤の強化を打ち出す一方、汪政権側もそれに応えて、流行歌をも対象に含む、新たな文化宣伝政策に着手しようとした。また、李香蘭が上海で本格的な活動を開始し、周璇が太平洋戦争に伴う上海租界占領後、一旦引退するものの、再度活動を再開したのも、ちょうどこの頃だった。さらに、歌詞を通して、社会の支配的な情緒を解明するに当たっては、まず、ヒット・チャートに従って選曲をする必要があるだろうが、管見の限り、そのような存在を確認できなかったことから、代替案として、1944年8月1日の租界返還一周年を記念した「中華民国復興節」において、汪政権当局が主催し、韓蘭根や白虹、龔秋霞などのスターが出演した「慶祝音楽歌唱会」で歌われた流行歌を中心に見ていくことにした。⁵⁾ 国歌などの官製歌を別にすれば、「慶祝音楽歌唱会」で歌われた流行歌は、いずれも1944年の時点で、とりわけ人気を博していたものが選ばれていたと考えられるからである。

本稿では、1において、流行歌をめぐる政治状況を概観し、2において、流行歌の歌詞を通して、社会の支配的な情緒を分析していくことにし、3において、李香蘭の日本と上海における受け止められ方を、また李香蘭と周璇の上海社会での受け止められ方を、それぞれ比較を通して検討するものとする。

1 流行歌をめぐる政治状況

①汪政権の政策

まず、汪政権の文化宣伝政策における歌曲の取り扱いから見ることにしよう。発足当初から、汪政権の宣伝部は、「音楽は人々に非常に深い感銘を与えるものであるから、音楽による宣伝の意義は、たいへん重要である」と認識し、和平宣揚や重要記念日のために各種の「和平歌曲」を製作してきた。また、社会全般の注意を「和平歌曲」に惹きつけるためと思われるが、例えば「保衛東亜之歌」や「東亜民族進行曲」のように、汪政権の還都一周年を記念して、中華日報社や大阪毎日新聞社などの共催の下で、懸賞付きで公募し、選定されたものもあった。しかし、注目すべきこととして、宣伝部は、「和平歌曲」をあくまでも「全国の機関・学校・団体に交付するべく準備している」のみで、一般の民衆への普及までは手が回らなかった点である。⁶⁾ その結果、官製の「和平歌曲」が社会の底辺にまで浸透することはなかったと考えられるであろう。

一方、戦時中にもかかわらず、戦前から発展していた流行歌は人々の圧倒的な支持を得て、隆盛期を迎えていたが、流行歌をめぐる状況はどのようなものだったであろうか。考察に当たって、流行歌をも含む、当時の大衆文化の状況に関しての、汪政権の「戦時文化宣伝政策基本綱要」（以下、「綱要」と略記）における以下のような報告の一節を参照することにしよう。ちなみに、「綱要」は、1943年になって日本側が対華新政策を策定し、汪政権の参戦と同政権基盤の強化を打ち出すと、同政権がより一層強力な文化宣伝政策を実施するために、策定したものである。

文化界は個人主義的な自由主義の毒にあてられたために、思想を誤って理解したまま発表し、個人の自由を放任してもよいとした。文化作品の販売でも、ただ営利を目的とするばかりで、国民がいかなる影響を被るのかということについては、全く責任を感じていない有様である。こうした事態はもとより、文化思想の誤りであり、かつ国家の文化体制がなおも確立されず、文化事業や文化工作に対して、厳正な監督指導をなし得ず、有効な保障をなし得ないことを意味している。

7)

上述の「綱要」の報告を通して、我々は、太平洋戦争後の全面的な軍事占領下においても、流行歌が汪政権・日本軍批判の表現を直接的に歌詞に込めない

限りは、相対的に自由な環境で作られ、商業ベースに乗って、人々に消費されていた状況を見て取ることができるであろう。

汪政権は「綱要」において、参戦に伴って、文化宣伝の総力を動員し、「大東亜戦争における文化戦や思想戦」の任務を担うことを、また政権基盤の強化に関連して、「中国文化の再建と発展」を図るように主張した。⁸⁾そして、そのための一環として、「個人的な自由主義の毒にあてられた」大衆文化の刷新を訴えたわけである。こうした汪政権の政策は、戦後、中国共産党政権が1930年代から40年代にかけての流行歌を「黄色歌曲（扇情的な歌）」として批判したことと、⁹⁾一脈通じ合うものがあるであろう。また、そのような政策は、日本側の意図にも沿うものでもあった。日本側は、対華新政策に関する宣伝に当たって、汪政権の「参戦ニ対スル民意ヲ統一セシメ参戦要望気運ヲ醗醸スル如ク与論指導ヲ実施セシム」と、また「特ニ中国民衆ヲシテ帝国ノ日支提携ニ対スル誠意ヲ信頼セシムル如ク宣伝ス」と定めたりしていた。¹⁰⁾

②流行歌隆盛の要因

だが、結論から先に言うと、汪政権や日本側の意図にもかかわらず、流行歌をめぐる状況にさしたる変化は見られなかったのである。その要因としては、戦時中の流行歌の大半が映画の挿入歌として作られたものであり、映画の製作に際して、川喜多長政の尽力により、日本側の干渉が極力排除され、中国人スタッフの自主性が保ち続けられたことを挙げることができよう。

日中戦争の勃発によって、戦前に一世を風靡した「明月」、「新月」、「新華」、「梅花」などの歌劇社は、もはや上演が不可能になったために、歌劇社に所属していた周璇を始めとする著名な歌手が続々と映画界に参入するようになった。そして、映画の中に挿入歌を按配することで、歌手としての本来の面目を保つという配慮がなされた。¹¹⁾

また、川喜多長政は、「占領地区で、生活のためやむを得ず日本の機関に働いている人々の中に、日本を恨み、日本の敗戦の一日も早いことを祈っていた人も多かったと思う」という認識の持ち主であった。¹²⁾この認識の下に、『万世流芳』などの一部の例外を除いて、「国策に沿った中国人向けの劇映画を一向に作ろうとしな」かったところ、露骨なプロパガンダ映画を量産していた満映や軍の怒りを買って消される噂も出てきたほどであったという。¹³⁾元々抗日的傾向のあった音楽家たち、例えば、著名な作詞・作曲家の陳歌辛は、太平洋戦争

に伴う租界占領後に逮捕され、後に釈放されてからは川喜多長政の下にある映画制作会社の音楽部に職を得た。¹⁴⁾そこで陳歌辛は、多数の映画挿入歌を作詞・作曲し、ヒットさせることになったが、彼が享受し得た相対的に自由な音楽環境は、川喜多長政の庇護によるものと言うことができるだろう。¹⁵⁾

また、川喜多長政以外にも、当時の日本軍には、流行歌などの大衆文化の娯楽がもたらす治安維持の効用について認識している者がいた。例えば、抗日派ゲリラとの戦闘の前線にあった蘇州の清郷工作地区では、蘇州ラジオ局が1942年の夏から歌謡コンクール大会の番組を始めた。番組を始めた趣旨は、日本軍や汪政権に協力したために、報復として抗日派ゲリラの「無差別非道なテロ行為に脅える」民衆に、「何かパッと明るい番組を提供して家庭に楽しい娯楽を送りたい」というものであった。清郷地区の民衆の「漢奸」という烙印を押されることへの動揺を抑え、不安を紛れさせるために、流行歌を中心としたであろう、素人のど自慢大会の番組を企画したのである。また、同ラジオ局は、こうした「平和な生活を楽しむ市民たち」の姿を実況中継する番組などをも放送して、前線の「国府軍兵士たちの望郷の想いかきたて、反汪政府戦争への疑念を起させ」ようと企図していた。¹⁶⁾

流行歌をめぐる状況に変化がほとんど見受けられなかった第二の要因としては、汪政権の参戦と基盤強化の方針が打ち出されたにもかかわらず、同政権関係者の士気が著しく低下していたことが挙げられる。汪政権関係者の士気の低下は、つとに日本側から指摘されていたことでもあるが、「綱要」が提起された1943年の時点では、周佛海などの同政権の首脳陣さえもが、日本の敗戦を不可避と見て、重慶政権との合流をひそかに探っていた。それ故に、「綱要」を定めたものの、同政権が一丸となり、本腰を入れて、参戦と政権基盤強化に即応した文化宣伝政策を実施に移すことなど、ほとんどあり得なかったであろう。¹⁷⁾このように「綱要」が実質的に形骸化された結果、流行歌を含む大衆文化の世界に求められた、汪政権や日本軍へのコミットメントは、満映や日本の映画に多数出演した李香蘭を除くと、おおむねスターたちが公的行事やパーティーに駆り出されたりする程度で終わったと言えよう。

本章では、流行歌をめぐる状況について概観してきたが、次章では、そのような状況下で製作されてきた流行歌の歌詞を通して、当時の社会の支配的な情緒を見てみることにしよう。

2 歌詞を通して見た社会の支配的な情緒

① 不条理感

まず、日本軍占領下の様々な過酷な現実を描き出した歌詞から見ていくことにしよう。民衆の困窮した生活を直接的に反映した歌としては、「王老五」が挙げられる。その歌詞の一節は以下のようなものである。

王老五よ、王老五よ、おまえの運命は苦痛に満ちている、なんと苦痛に満ちていることだろう。むざむざ35年間生きてきた。上着とズボンが破れても、繕ってくれる人とてない。…ああ子供が生まれたので、お飯を食べさせてあげたいのに。釜には水が入っていても、お米がなくて炊くことができない。¹⁸⁾

また、日本軍も当時大きく関与していたアヘン蔓延によって苦しむ人々を描写した歌としては、「売糖歌」が挙げられる。この歌は、1943年に製作された映画『万世流芳』の挿入歌であり、李香蘭扮する飴売りの少女が、アヘン中毒患者に飴を売る際に歌ったものであり、歌詞の一節は以下のようなものである。

…アヘンを吸う快楽は天国に勝り、病を治す効能は医者の方方に勝るよ。一口吸えば、興味が芽生え、二口吸えば心が爽やかに。憂えることもなく、案ずることもなく、日々横たわれるよ。ああ、おまえさんの顔がサルと美貌を競い、おまえさんの体がエビの格好を真似ている様だったら。ちょっと背伸びをして飴をなめると、何もかも忘れられるよ。飴売りだよ、飴売りだよ。¹⁹⁾

日本軍占領下の社会においては、生活の困窮やアヘン中毒に苦しむ人々が広範に存在していた一方で、占領軍に寄生することで、成金になる者も出てきた。そのような寄生虫が金に飽かせて若い女性を困っている様子を風刺し、一世を風靡した歌謡曲としては、「慶祝音楽歌唱会」のプログラムには入っていなかったが、「三輪車上的小姐」がある。その歌詞の一節は以下のようなものである。

三輪車のお嬢さんは本当に美しい。パンツにショート・コート。目がパッチリとし、眉毛が細く、小さな口を開けてにこやかに微笑み、笑窪が男を迷わす！彼女のそばに座っている人物は驚きものだ。年齢はまずまず六十過ぎ。肥え太った体で、大きなお腹をして、顔中の髭は整っておらず、体中が血なまぐさいこと！

上述の歌詞に見られるような不条理な世界を前にして、当然ながら、人々の正義を希求する思いは、いや増しに増したであろう。そうした人々の正義に対する強い希求を高らかに歌い上げたのが、「博愛歌」であり、その歌詞の一節は以下のようである。

我々は人間なのだから、他人を愛そう。我々は人間なのだから、他人を愛そう。親しい人もそうでない人も、親戚や隣人以外にも。博愛があってこそその人生。博愛は人類の精神。博愛は人類の救い主。人々のために教育の根本を打ち立てよう。未熟者を光明に満ちた前途へと送り出そう。獅子身中の虫を一掃しよう。皆を愛するために。悪人を一掃しよう。隣人を愛するために。博愛は迷いの世界における筏。博愛は分かれ道での磁石。貪る者は博愛にとって悪い輩。融通する者は博愛にとって功臣。²¹⁾

しかし、日本軍占領下の過酷な現実を前にしては、「博愛」を発揮しようにも、自ずと限界があったことであろう。そのような理想の追求の苦い挫折を描いた歌詞としては、「真善美」が挙げられるであろう。その歌詞の一節は以下の通りである。

真善美、真善美、それらの代価は脳髄、心血、涙。どれが辛酸の味をもたらさないだろうか？数多くの躊躇い、苦しみ、彷徨いを経たとて、どれだけの真善美と交換できただろうか。数多くの犠牲、埋没、懺悔を経たとて、どれだけの真善美が残されただろうか。²²⁾

数々の苦悩や犠牲を払いながら、「真善美」を求めたとて、それらが拒絶される社会は、時として人々の目に、狂気の世界と映ったことであろう。当時の社会を狂気の世界として描いた歌としては、1943年製作の映画『漁家女』の挿入歌の一つである「瘋狂世界」が挙げられる。この歌は、周璇扮する漁師の娘が大学生に恋したものの、恋に破れ、精神に異常を来たした際に歌ったものであるが、監督のト万蒼によれば、その歌詞は「日本軍占領地帯の現実の世界に対する否定と呪詛」を述べたものであった。その歌詞の一節は以下の通りである。

鳥は懸命に歌う。花の雲は気ままに咲く。おまえたちはとても痛快よ、とても

痛快よ、とても痛快よ。とても不思議よ。何を痛快と呼ぶのか、何を不思議と呼ぶのか、何を恋と呼ぶのか、何を愛と呼ぶのか？…私はこんな気狂いじみた世界などいらないわ。こんな気狂いじみた世界など！²³⁾

②別離の悲しみ

狂気の世界とも言うべき過酷な現実を生き延びなければならない人々にとって、心の支えとなったのは愛する人の存在であったであろう。例えば、「我要你」は、現実世界を「暗い夜」に譬え、それが明けるまで、愛する者と寄り添い合って不安にじっと耐えようとする心理を歌い上げたものである。その歌詞の一節は次の通りである。

私はあなたと一緒に、暗い夜が明けて明日になるまで、守り合いたいと望んでいるわ。私はあなたと一緒に、悩みや憂えを忘れ、互いに慰め合いたいと願っているわ。夜はゆるゆると長く、世の中は物寂しく、寒々としている。あなただけが私にささやかな温もりをもたらすことができるの。²⁴⁾

だが、「暗い夜」が明けるまで、愛する者と寄り添い合うことを望もうにも、現実には多くの人々が、戦乱のために、愛する者との別離を余儀なくされていた。さらに追い討ちをかけるように、愛する者との音信も途絶え、生死さえも分かずじまいになってしまうことも起こったが、そのように生き別れて、消息不明となった愛しき者を、毎夜のように夢見るという切ない気持ちを描いた歌が、「夢中人」である。その歌詞の一節は以下のようなものである。

月はおぼろで、大地には夜霧が立ち込める。私の夢の中の人よ、あなたはどこにいるの？遠くから潮の流れが聞こえ、松風が哀しく訴える。私の夢の中の人よ、あなたはどこにいるの？バラのない春は、弦を切ったハープみたいだわ。愛のない世界に生きて、一日を過ごすのは、一年を過ごすかのようだわ。²⁵⁾

また、別離には、自ら日本軍占領地域から国民党や共産党の支配地域へと旅立とうとすることによって、もたらされるものもあったが、そのような旅立とうとする愛しい者との別れの最後の一夜を歌ったものとしては、「莫忘今宵」が挙げられる。その歌詞の一節は以下のようなものである。

今宵を忘れないで。今宵を忘れないで。私は心のすべてをあなたに捧げたのよ。私は体のすべてをあなたに捧げたのよ。あなたがいなくなってしまうと、人生は余りにも無味乾燥なものになってしまうわ。あなたがいなくなってしまうと、世界は余りにも退屈なものになってしまうわ。²⁶⁾

また、時に、別れに臨んで、愛する者を、旅立たせたくないという気持ちにもなったであろうが、そのような心情を歌ったものには、「你不要走」がある。この歌では、旅立とうとしている、愛しき者の待ち受ける運命を、寒々とした夜に譬えて、必死になって引き止めようとしている。その歌詞の一節は次の通りである。

あなた行ってはだめ、行ってはだめよ。杯のなかの酒がまだなくなっていないし、夜もあんなに寒々としているのだから。あなた行ってはだめよ。戸口の外では風がたいへん冷たいのだから。私の心は迷い込んでいる、道に迷った子羊のように。それ（私の心）は安息の場所を見出したいと願っているの。それ（私の心）はあなたに止まるように求めているの。どうかそれ（私の心）を受け止めて。

²⁷⁾

③逃避への願望

愛しき者を心の支えにしようとしても、現実には多くの人々が、別離を余儀なくされていた。そのために、軍事占領下の不条理な状況を前にして、孤立した人々は、ともすると戦前の幸福感に満ちた幼少期の思い出に逃避したくなったであろう。幼少期の幸福な思い出を描いた歌としては、「我愛媽媽」が挙げられるが、その歌詞の一節は以下の通りである。

あたしはお母さんが好き。あたしはお母さんのそばから離れたくない。この世に生まれてくる時、お母さんはあたしに素敵な家を残してくれた。お父さんはあたしが大きくなるように育ててくれた。お兄さんはあたしの相手をして、遊んでくれた。…一番上のお姉さんはあたしに刺繍を教えてくれた。二番目のお姉さんはあたしに絵を描くことを教えてくれた。あたしはお人形さんを抱いて、お母さんになることを学んだの。²⁸⁾

また、幸福な幼少期への追憶とは別に、現実からかけ離れた世界に思いを馳せる様を描いた歌としては、「可愛的早晨」が挙げられる。そこでは、人々が過

酷な現実からもたらされる「悩みや悲しみを空の彼方へ抛ってしまおう」とすれば、すがすがしい朝のなかで、歌声や楽器の音色が流れてくるという、およそ現実離れした世界を空想して、そのなかに逃避しなければならなかったことを暗示しているだろう。

ここの朝は本当に気持ちが良いわ。ここの朝は本当に愛しいわ。米売りの声が聞こえず、野菜売りの声も聞こえない。楽器の音が何と高く低く伝わってくることだろう。歌声が何と軽やかなことだろう。見事な花は歌声のなかで咲く。蜜蜂は楽器の音色が聞こえる方にやって来る。ここの朝は本当に気持ちが良いわ。ここの朝は本当に愛しいわ。悩みや悲しみを空の彼方へ抛ってしまおう。²⁹⁾

本章では、歌詞を通して、戦時下の上海社会における支配的な情緒を分析してきたが、そのような情緒を広範に共有する民衆に、スターがどのように受け止められてきたかを、李香蘭と周璇を例に取って、両者の比較を通して見ることにしよう。

3 李香蘭と周璇

①日本における李香蘭

李香蘭を取り上げるに当たって、先行研究を基に、彼女が戦時期の日本社会でどのように受け止められていたかを、先ずは見ていくことにしよう。戦時期の日本社会の李香蘭観についての研究で、近年の注目すべき成果としては、鷺谷花「李香蘭、日劇に現る」³⁰⁾が挙げられる。鷺谷によれば、李香蘭は、大陸と日本との間を絶えず移動し続ける「移動」、及び日本人と中国人との間を揺れ動くアイデンティティの複数性とも言うべき「変身」という二つのモチーフによって、「東洋」のスターとしてのイメージを、観衆に対して作り上げるに至った。さらに、李香蘭の「日本人の血」と「大陸的な身体」を通して、観衆は「東洋」、すなわち「大東亜共栄圏」という空間を触知可能なものとして想像することができた。³¹⁾ 当時の映画雑誌に掲載された李香蘭に関する批評の際に用いられた言葉から直接引用して述べると、李香蘭は、「物腰と言ひ姿と言ひ日本人的な個性」³²⁾を感じさせながらも、「ダニエル・ダリユウを小品にしたような顔貌」や「平板でどこことなく肉体にしまりのない日本の女性には絶対に求めがたい」、「小魚のやうにピチピチした四肢」を持つ、「エキゾチックなエロチシ

ズム」³³⁾を漂わせた存在だったのである。

②上海における李香蘭

一方、日本軍占領下の上海社会で、李香蘭はどのように受け止められていたのでしょうか。当時、上海で発行されていた映画雑誌の李香蘭へのインタビュー記事などを基に、見ていくことにしよう。李香蘭は上海においても「東亜」の銀星と称えられていたが、³⁴⁾「東亜」を跨ぐ活躍に対する受け取られ方は、上海では日本とは当然ながら大きく異なっていた。李香蘭は日本のいわゆる「大陸映画」に出演したが、インタビュアーが李香蘭に対して、自分のために最も理想的な映画を企画するとすれば、ミュージカル映画になるのか、演劇映画になるのか、それとも「大陸映画」になるのかという問いを發した際、李香蘭は「大陸映画」に対して次のような弁明を行なった。

大陸映画については、私は本当に恥ずかしさを感じます。それらの映画の演出関係者は、中国の風俗、習慣や各種の状況に関しては、ほとんどと言ってよいほど理解しておらず、中国人の性格に関してもいくばくたりとも理解していませんから、撮影後にはたくさんの箇所が中国の国情と合致しなくなっていました。北京にいた時、ある人からこの問題について問われたことを覚えています。どう言ったらいいんでしょう。それらの映画は、先方が準備万端した後で、私を撮影に呼んだのです。撮影の際に、私は誤りに気付いて、しょっちゅう指摘しましたが、たいして役には立ちませんでした。そこで、大陸映画には私は以後断固として出演しないことにしたのです。

...

本当よ、正直な話、そうしたことに私はずっと我々中国人に対してすまなく思ってきたのですから。³⁵⁾

李香蘭が上述のように必死になって弁明する背景には、「東亜」のスターとして、日本の「大陸映画」という中国侵略を正当化するプロパガンダ映画に出演したことに対して、日本軍占領下とはいえ容認しない世論が確固として存在していたことがあるだろう。³⁶⁾ 上海で受け入れられるためには、李香蘭は原名が「山口淑子」であることが公然の秘密でありながらも、³⁷⁾「東亜」のスターとしてではなく、「我々中国人」のスターであることをアピールしなければならなかったのである。また、インタビュアーは、李香蘭が旗袍を着ると、いささか

「肥えた」感じがすると述べたり、「美人であるとは言えない」と述べるなど、大陸の身体美の基準から外れていることを強調しており、日本の観衆が李香蘭の「大陸的な身体」に「エキゾチックなエロチシズム」を見出したこととは著しい対照をなしている。

では、上海のファンが李香蘭に見出していた魅力とは何であっただろうか。例えば、上海で催された李香蘭の独唱会に対して、新聞の批評は次のように賛辞を述べた。

賞賛に値することは、彼女の声が甘く、しっとりしていることであると言ってよかろう。マイクを使わないで歌っているひととき、彼女の歌声は鶯が鳴いているようであり、珠が転がっているようであって、情熱に溢れかえっていた。³⁸⁾

李香蘭と同時代に上海で活躍していた、同世代の作家、張愛玲も、上述の新聞の批評と似た趣旨の感想を、李香蘭の歌声に対して抱いていた。張愛玲は李香蘭を前に次のように述べた。

私は彼女の歌う歌を聞くといつも、彼女は人間ではなくて仙女みたいな気がするのです。…李さんが歌う「支那の夜」は、まさに歌のなかの東方の小鳥のようで、人間の多くの複雑な問題や面倒などがいっさいありえないかのようです。³⁹⁾

このように、上海の人々が李香蘭に見出していた魅力とは、何よりもその歌声が「鶯」や「東方の小鳥」の鳴き声を髣髴させることにあったのである。先のインタビュアーも、わざわざ李香蘭の歌声の秘密を探るべく、声楽の学習歴を尋ね、彼女から奉天と北京でロシア人につき、東京で日本人について学んだという答えを引き出しているが、⁴⁰⁾ 李香蘭の歌唱力が、素人が物真似しかねる域に達していたことが知られよう。さらに歌声以外のその人柄の魅力に関して、先のインタビュアーは、李香蘭の容姿から特に美を見出さなかったものの、「何とも言えぬスマートさ」や「『俗塵から遠ざかる』美」、すなわちその内面的なものから発している「瞬時には分析できない魅力」を認めていた。上海では、李香蘭は、「鶯」や「東方の小鳥」、「仙女」、さらには「『俗塵から遠ざかる』美」といった形容を冠せられていたことから明らかなように、ファンにとっては自己投影を許されぬほど、遠い存在になっていたと言えよう。そして、その距離の遠さの感覚は、彼女が原名を「山口淑子」と言い、日本の「大陸映画」に

出演していたという過去の経歴によっても、また、庶民の生活からは想像もつかないような、ロシア人や日本人について本格的に声楽を学んだその輝かしい経歴によっても、良くも悪くも増幅されたであろうと思われるのである。

③上海における周璇

次に周璇が上海の社会にどのように受け止められていたかについて見てみることにしよう。まず、周璇が、川喜多長政の管轄下にあるとはいえ、日本当局が設立した映画会社、中華電影聯合股分有限公司（以下、「華影」と略記）と契約する経緯について触れておこう。周璇は、1938年に、義父の柳中浩が上海租界という孤島で経営していた国華会社と契約を取り交わして、多数の映画に出演し、『黒天堂』などの抗日の内容を含む映画にも出演していた。太平洋戦争が勃発すると、上海租界が占領され、孤島が消滅してしまうと、柳中浩は日本への協力を拒絶して、映画界から退くに至り、養女の周璇も一旦は映画界から引退し、義父の家に引きこもってしまった。しかし、一年余りの後、周璇はついに「華影」の総経理である張善琨の説得によって、「華影」と契約を結び、銀幕の世界に戻ってきた。⁴¹⁾ このような経緯に対する当時の上海社会の見方を考察するに当たって、映画雑誌記者が、次のように彼女の契約の動機を推し量っていることが注目される。

活動休止して一年余りの間の周璇は、終日家のなかに隠れていて、仕事もなく、ただ遊び呆けていたに過ぎず、実際、若く有為な者にはさほど適してはいない状態にあった。周璇はまだ若く、前途があるにもかかわらず、もしもこの調子で行けば、その前途は台無しになってしまうことだろう。

一年余りの活動休止の間に、彼女の名前は徐々に忘れられていった。人々の記憶とは実に曖昧なものであり、彼女はもう言及されなくなってしまった。彼女は、もし再度奮起しなければ、観衆から見捨てられるだろうと感じた。観衆には同情心などなく、周璇に同情を寄せたりしないだろう。そこで、周璇の再登場が必然的なこととなったのである。彼女はまだ若く、仕事と前途とがあったのである。もし再度銀幕に戻らないのであれば、その一生の仕事は終わってしまうであろう。彼女の後半生の生活は何に依拠すればよいのであろうか。⁴²⁾

ここでは、周璇の映画を通しての対日協力の動機として、日本や汪政権への共感が一行たりとも述べられておらず、ただトップ・スターである周璇の女優・

歌手生命の危機の回避が強調されているばかりである。おそらく日本軍の占領下に置かれた上海の多くの人々にとって、日本や汪政権への協力の動機とは、その理念に共鳴するという積極的なものであったというよりは、日々の糧を得て、生命の危機を回避するという消極的なものであったことであろう。それ故に、映画雑誌記者が同情と共感を込めて周璇の「華影」との契約の動機を語っているように、ファンの多くも我が身の処遇と照らしながら、彼女の契約に得心がいったことであろうが、李香蘭の「大陸映画」への出演に対する社会の反応と比べると、大きく異なっていると言えよう。

次いで、周璇の歌唱力がどのように受け止められていたかについて見てみよう。先の映画雑誌記者は、次のようにその歌唱力を批評していた。

周璇の声ははっきりして歯切れがよく、甘い、音域が十分に高くはなく、大きな欠点となっている。そのために高音の歌を歌えないという結果になっており、残念なことである。⁴³⁾

上述のような周璇の歌唱力に対する功罪相半ばする評価は、現代でも「周璇の声は甘美だが、弱点があり、声がか細く、音量が大きくないことだ」と評価されているように、⁴⁴⁾ 広く認知されていた。一方、周璇自身も、自己の歌唱力が素人の域を出ないことを自覚していた素振りがある。ある座談会で「スター歌手はどのような条件を備えるべきか」と尋ねられた際、当時のスターの一人であった龔秋霞が、スター歌手は一日や二日で作られるものではなく、長期にわたるレッスンが必要な上に、「素晴らしい喉」もなければならぬと答えると、周璇は次のように反論した。「誰でも歌を歌えるものですし、ただ声を出しさえすれば、何とかなると私は思います。レッスンする必要などありませんから、レッスンはしません」と。⁴⁵⁾ 周璇の歌唱力が「天賦」の才能に頼るばかりで、素人の域を出ない原因として、先の映画雑誌記者は、彼女が「歌舞商人」に過ぎない黎錦暉や嚴華からレッスンを受けたことがあるとはいうものの、「高尚で奥深いレッスン」を受けてこなかったことを挙げていた。⁴⁶⁾ このような周璇の歌唱力に対する功罪相半ばする評価や本格的な声楽の学習歴の欠如は、李香蘭の歌唱力に対する絶賛やその声楽の輝かしい学習歴と比べると、著しく相違していると言えよう。

一方、その分、歌謡ファンが自ら歌うに当たっては、周璇の歌はより歌いや

すかったであろうと思われる。当時、歌謡ファンによる流行歌の消費形態は、すでに流行歌を受身に聴くだけに止まらず、自ら流行歌を歌って、喉自慢をするという段階にまで立ち至っていた。例えば、上述の蘇州広播電台の歌謡コンクール番組では、治安状態が決して良いとはいえない日本軍の占領下にもかかわらず、「番組企画や担当のアナウンサーが喫緊するほどのたくさんの参加申し込みがあり」、人気を大いに博したとのことである。⁴⁷⁾

周璇とファンとの間の相対的な距離の近さは、その「華影」との契約の消極的な動機や甘美な歌声ながらも素人の域を出なかつた歌唱力によってもたらされただけでなく、さらには本格的な声楽の学習歴の欠如とも関連するが、その生い立ちによってももたらされていた。周璇は、1919年に牧師の父と看護婦の母との間に生まれ、元々蘇璞と言ったが、幼くして母方の祖母宅に預けられ、アヘン中毒のおじによって売られてしまい、養女に出された。彼女は、養父によって小紅と名付けられて、王小紅と名乗ったが、養父母の別居により、また別の養父母の下に預けられ、周小紅と改姓した。第二の養父はアヘン吸引のために工部局の翻訳の仕事を失ってしまい、アヘン代を作るために、彼女を妓楼に売り飛ばそうとしたが、養母のお陰でことなきを得た。1931年、彼女が12歳の時に、偶然の機会から、歌舞団体の明月社のピアニストに、その歌唱の才能を見出されたことによって、彼女は歌手や女優しての道を歩むことになった。⁴⁸⁾ このような周璇の生い立ちに関して、先の映画雑誌記者は次のように述べている。

周璇の幼少の頃の生活は相当に清貧であった。10歳余りの時、生活の必要に迫られて歌舞団体に加入した。それ故に彼女は節約ということについて、相当知っている。⁴⁹⁾

周璇がトップスターながらも、その幼少の頃の生活を通して、当時の民衆が物価の高騰によって余儀なくされていた「節約」を、身を以て経験してきたという事実は、ファンにとって彼女の存在をより身近なものにしたことであろう。

ここで、当時のファンのスター全般に対する心理を見ることにしよう。何よりも『映画スター』は今日の一般の青年が最も好み、同時に最も羨む存在となっており、彼等はしばしば「もしある日私が大スターになったら！」と夢想したり、⁵⁰⁾「映画スターを娶って、我が妻にしたい」という希望を抱いていた。

51) このように当時のファンは、スターに対して、過剰なまでに憧れ、自己投影を行なっていたためか、ファンに映画スターになるための客観的な条件が備わっているか否かを問う特集まで出る有様であった。⁵²⁾ こうしたファン心理の背景には、当然ながら「不条理感」や「別離の悲しみ」に打ちひしがれ、「逃避への願望」を強く抱くという、当時の社会の支配的な情緒が存在していたことは言うまでもなかろう。周璇は、対日協力、歌唱力、生い立ちのどれをとっても、ファンとの距離が相対的に近い存在であったが、スターに対して過剰なまでの自己投影を試みようとするファン心理の傾向にも後押しされて、彼女はトップスターの座に登りつめることができたのであろう。一方、李香蘭は、良くも悪くもファンの過剰な自己投影を難しくするような遠い存在となっており、そのスターとしての位置付けは、周璇のそれとは対照をなしていたと言えよう。

おわりに

汪政権は発足当初から、歌曲による宣伝を重視し、各種の「和平歌曲」を製作したものの、政府機関や管轄下の学校で普及させるだけで手一杯であった。一方、一般民衆の間では、戦前から発展していた流行歌が依然として相対的に自由な環境の下で製作され、商業ベースに乗って、消費されていた。汪政権は1943年に日本の対華新政策を受けて、参戦するに至ると、「戦時文化宣伝政策基本綱要」を策定して、戦時体制に即応するべく、流行歌をも含む大衆文化の刷新を訴えた。だが、汪政権側の意図にもかかわらず、流行歌をめぐる状況に対して目立った変化はもたらされなかった。その要因としては、第一に、戦時中の流行歌の多くが映画の挿入歌として製作されていたこと、そして映画制作に当たって、川喜多長政の身を挺した庇護により、中国人スタッフが相対的に自由な創作環境を享受できたことがある。第二の要因としては、汪政権の参戦と政権基盤の強化が謳われたにもかかわらず、日本の敗戦を見越して、首脳陣をも含む同政権関係者の士気が著しく低下していたことがある。

このような状況下で製作された流行歌の歌詞に表れた社会の支配的な情緒については、本稿では大きく三つに分類した。第一は、日本軍占領下の社会における困窮、アヘン蔓延等といった過酷な現実を前にしながら、ヒューマニズムが挫折を余儀なくされている「不条理感」を描いた歌詞群である。第二は、不条理な世界を生き抜くに当たって、心の支えになるべき愛する者との、戦争の混乱による、あるいは抗日活動への参加による「別離の悲しみ」を描いた歌詞

群である。第三は、愛する者との別離によって孤立を余儀なくされ、戦前の幸福な幼少期等の世界への「逃避願望」を描いた歌詞群である。

「不条理感」と「別離の悲しみ」を抱き、「逃避願望」を持っている一般民衆は、銀幕の世界のスター達に対して、過剰なまでに憧れ、自己投影を行なおうとする傾向があった。そのような一般民衆のファン層にとって、周璇は対日協力、歌唱力、生い立ちのどれをとっても、その距離が相対的に近かっただけに、ファンが思い思いに憧れ、自己投影を行なうことを可能にしていた。一方、李香蘭は、日本のファン層にとって、日本人の血と大陸的な身体を通して、大東亜共栄圏を触知可能なものとする存在であったが、上海のファン層にとっては、その歌唱力の卓越さや輝かしい声楽学習歴、また「山口淑子」という原名や日本の「大陸映画」への出演といったこと等により、良くも悪くもその距離が相対的に遠い存在であった。前者が文字通りトップスターに君臨し、後者がスターの一人でしかなかったのも、過剰なまでに憧れを寄せるファン層との距離の遠近も与っていたとすることができるだろう。

注

- 1) 孫蕤編著『中国流行音楽簡史（1917-1970）』、中国文联出版社、2004年。
- 2) 李香蘭研究の近年の成果としては、四方田犬彦『日本の女優』（岩波書店、2000年）、四方田犬彦編『李香蘭と東アジア』（東京大学出版会、2001年）が挙げられる。
- 3) 見田宗介『近代日本の心情の歴史』、講談社、1967年。
- 4) 山口淑子、藤原作弥『李香蘭 私の半生』、新潮社、1987年、p.286。
- 5) 『中華日報』（MF）、1944年8月2日付。
- 6) 中華民国重要史料初編編輯委員会編『中華民国重要史料初編—対日抗戦時期 第六編 傀儡組織（三）』、中国国民党中央委員会党史委員会、1981年、p.672。
- 7) 同上、p.947。
- 8) 同上、p.942。
- 9) 居其宏『20世紀中国音楽』、青島出版社、1997年、p.148。
- 10) 参謀本部編『杉山メモ（下）』、原書房、1967年、pp.343~344。
- 11) 前掲、孫蕤編著『中国流行音楽簡史（1917-1970）』、p.45。ちなみに川喜多長政が副董事長を務めていた中華電影股份有限公司（1939年設立）は、その製作した映画を、租界接收後の上海においては50の映画館に配給していた。辻久一著、清水

- 晶校註『中華電影史話』、凱風社、1998年、p.108。
- 12) 川喜多長政「私の履歴書 (21)」、『日本経済新聞』、1980年4月23日付。
 - 13) 川喜多長政「私の履歴書 (22)」、『日本経済新聞』、1980年4月24日付。
 - 14) 梁茂春『百年音楽之声』、中国经济出版社、2001年、p.269。また、戦後、陳歌辛は「迎戦士」などのような抗戦勝利を祝した歌曲を多数作詞・作曲した。
 - 15) 川喜多長政が当時の映画行政において果たした役割については、佐藤忠男『キネマと砲聲』（岩波書店、2004年 同書はリポートから1985年に刊行）、前掲、辻久一著、清水晶校註『中華電影史話』などを参照。
 - 16) 福田敏之『姿なき尖兵一日中ラジオ戦史』、丸山学芸図書、1993年、pp.195～196。
 - 17) 対華新政策後の汪政権の状況については、拙稿「汪精衛南京政府の経済政策構想」（『愛知学院大学教養部紀要』、第51巻第2号、2003年12月）の第三章（三）を参照。
 - 18) 陳鋼編『上海老歌名典』、遠景出版事業有限公司、2002年、p.6。「王老五」は任光が作曲し、安娥が作詞した。1937年に製作された同名の映画の挿入歌であり、劇中の人物の王老五やその妻などがかわるがわる歌って、斉唱するというものである。
 - 19) 同上、p.299。「売糖歌」は梁楽音が作曲し、李雋青が作詞した。
 - 20) 同上、p.198。「三輪車上的少姐」は陳歌辛が作曲し、包蕾が作詞した。
 - 21) 同上、pp.297～298。「博愛歌」は、梁楽音が作曲し、李雋青が作詞した。1942年製作の映画「博愛」の主題歌である。
 - 22) 同上、pp.102～103。「真善美」は、李厚襄が作曲し、李雋青が作詞した。1944年に製作された映画「鸞鳳和鳴」の挿入歌で、主演の周璇が歌った。
 - 23) 同上、pp.336～337。「瘋狂世界」は、黎錦光が作曲し、李雋青が作詞した。
 - 24) 同上、p.160。「我要你」は、作曲、作詞とも陳歌辛。映画『美人関』の挿入歌である。
 - 25) 同上、p.163。「夢中人」は作曲、作詞とも陳歌辛。1942年公開の映画『薔薇处处開』の挿入歌である。
 - 26) 同上、p.289。「莫忘今宵」は、黄貽鈞が作曲し、李雋青が作詞した。1943年製作の映画「浮雲掩月」の挿入歌である。
 - 27) 同上、p.175。「你不要走」は、作曲、作詞ともに陳歌辛。映画『為誰辛苦為誰忙』の挿入歌である。
 - 28) 同上、pp.239～240。「我愛媽媽」は、姚敏が作曲し、陳棟蓀が作詞した。
 - 29) 同上、p.189。「可愛的早晨」は、陳歌辛が作曲し、李雋青が作詞した。前出の映画『鸞鳳和鳴』の挿入歌であり、主演の周璇が歌った。
 - 30) 同論文は、前掲、四方田犬彦編『李香蘭と東アジア』所収。
 - 31) 同上、pp.45～46。

- 32) 齊藤守弘「李香蘭のプロフィール」(読者投稿)、『東宝映画』1940年8月上旬号(第5巻1号)、p.21。同上、pp.45~46より引用。
- 33) 山法師「映画人登録 李香蘭」、『日本映画』1940年8月号、p.117。同上、p.45より引用。
- 34) 呂萍「李香蘭的歌唱・事業・恋愛和結婚」、『上海影壇』(MF)、第1巻第11期、1944年9月、p.24。
- 35) 呂萍「李香蘭的歌唱・事業・恋愛和結婚(続)」、『上海影壇』(MF)、第1巻第12期、1944年10月、p.35。
- 36) 山口淑子は、自伝においても、「大陸映画」出演に対して、北京での記者会見の際に、中国人記者から非難された経験を回想している。前掲、山口淑子、藤原作弥『李香蘭 私の半生』、pp.272~273。
- 37) 「星鑑(一)」、『上海影壇』(MF)、第2巻第1期、1944年11月、p.40。
- 38) 『中華日報』(MF) 1944年7月2日付け。
- 39) 「納涼会見記」、前掲、四方田犬彦編『李香蘭と東アジア』、p.174。
- 40) 前掲、呂萍「李香蘭的歌唱・事業・恋愛和結婚」、p.24。
- 41) 前掲、孫蕤編著『中国流行音楽簡史(1917-1970)』、p.72。
- 42) 文熊「周璇塑像」、『上海影壇』(MF)、第1巻第1期、1943年10月、pp.18~19。
- 43) 同上、p.18。
- 44) 前掲、孫蕤編著『中国流行音楽簡史(1917-1970)』、p.53。
- 45) 「歌唱影星座談会」、『上海影壇』(MF)、第1巻第4期、1944年1月、p.23。
- 46) 前掲、文熊「周璇塑像」、p.18。
- 47) 前掲、福田敏之『姿なき尖兵一日中ラジオ戦史』、pp.195~196。
- 48) 前掲、孫蕤編著『中国流行音楽簡史(1917-1970)』、pp.68~69。
- 49) 前掲、文熊「周璇塑像」、p.18。
- 50) 慕文「假使我成大明星」、『上海影壇』(MF)、第1巻第5期、1944年2月、p.20。
- 51) 醉月「女明星是不是你的理想夫人?」、『上海影壇』(MF)、第1巻第3期、1943年12月、p.16。
- 52) 「你願意上銀幕嗎? 你的條件够不够?」、『上海影壇』(MF)、第1巻第4期、1944年1月、pp.36~37。

引用文献

孫蕤編著『中国流行音楽簡史(1917-1970)』、中国文聯出版社、2004年
居其宏『20世紀中国音楽』、青島出版社、1997年

- 梁茂春『百年音楽之声』、中国経済出版社、2001年
- 中華民国重要史料初編編輯委員会編『中華民国重要史料初編—対日抗戦時期 第六編
傀儡組織（三）』、中国国民党中央委員会党史委員会、1981年
- 陳鋼編『上海老歌名典』、遠景出版事業有限公司、2002年
- 『中華日報』（MF）
- 『上海影壇』（MF）
- 四方田犬彦『日本の女優』、岩波書店、2000年
- 四方田犬彦編『李香蘭と東アジア』、東京大学出版会、2001年
- 見田宗介『近代日本の心情の歴史』、講談社、1967年
- 佐藤忠男『キネマと砲聲』、岩波書店、2004年
- 柴田哲雄「汪精衛南京政府の経済政策構想」、『愛知学院大学教養部紀要』、第51巻第
2号、2003年12月
- 山口淑子、藤原作弥『李香蘭 私の半生』、新潮社、1987年
- 参謀本部編『杉山メモ（下）』、原書房、1967年
- 辻久一著、清水晶校註『中華電影史話』、凱風社、1998年
- 福田敏之『姿なき尖兵—日中ラジオ戦史』、丸山学芸図書、1993年
- 『日本経済新聞』

エンリコ・マシアスの歌うアラブ=ユダヤ共生¹⁾

田所 光男

1960年代、エンリコ・マシアスは日本でもかなり知られ、越路吹雪や岸洋子
がその「恋ごころ」という歌を歌ったりしている。しかしそのマシアスの原曲
のタイトルは、*«L'amour, c'est pour rien»* (1964年)であり、直訳的に訳せば、
「愛、それは何ものにも代えられない」というものである。このタイトルの違
いにすでに表れているように、両者は、翻訳というよりはむしろ翻案と呼ぶべ
き関係にある。とくに「恋なんて むなしものね / 恋なんて 何になるの」
(作詞：永田文夫、1965年)という、未練や韜晦が濃厚な箇所は、原詞の対応
部分では、「愛、それは何にも代えられない / お前はそれを売ることではできな
い / 愛、それは何にも代えられない / お前はそれを買うことはできない」と、
愛の価値を直裁に歌っている。また原詞に使われている「売る」とか「買う」
という言葉が、「恋ごころ」では消されていることも特徴的である。散文的な要
素はすっかり削ぎ落とされて、いかにも日本で言う「シャンソン」に仕上げら
れているのである。²⁾ フランスには「シャンソン」などという特別なジャンル
はない。マシアスのようなポピュラー歌手はふつう「ヴァリエテ」、つまりバラ
エティというジャンルに入れられる。それはともかくも、「恋ごころ」に見られ
るような変容はポピュラー音楽の世界では珍しいことではない。マシアス自身、
中村八大と永六輔の「遠くへ行きたい」という歌を、*«Ma dernière chance»* [私
の最後のチャンス] (1963年) というフランス語の歌として歌っている。注意
しなければならないことは、こうした翻案歌、あるいは替え歌を、元歌とは別
の歌と認識しておくことであろう。日本でヒットした「恋ごころ」とマシアス
の歌を、同じ一つの歌のフランス語版と日本語版とみなし、日本語で聴き歌い
ながら、そうしてフランス語原曲に関わる社会的、政治的な状況を思い浮かべ

る。そうした鑑賞は、やはり誤解につながる恐れがある。

この年 [1965 年] の歌の流行で、さらに強調しておかねばならないのは、やはり女性歌手たちの活躍である。越路吹雪は、アルジェリア解放闘争の中で生まれたといわれているエンリコ・マシアスの『恋ごころ』を岩谷時子の訳詞、夫の内藤法美の編曲で歌い、しぶいヒットとなった。これはオペラの世界からシャンソン歌手に転向した岸洋子も歌って、こちらも大ヒットとなった。フランスから独立しようとしたアルジェリアだったが、フランスが徹底的に弾圧して、解放闘争は苦難をきわめた。しかし、国を自分たちのものに取り戻そうという気持ちは、いくら弾圧されても、どこからか燃え上がってくる。こんな気持ちをエンリコ・マシアスが歌ったのである。硬い政治の言葉ではなく、「恋は不思議ね 消えたはずの灰の中からはなぜに燃える…」と歌ったのである。(山本)

マシアスの歌をアルジェリア独立戦争に結び付けて興味深い評である。実際、日本のシャンソン愛好家やフランス好きの中には、当時このように「恋ごころ」を聴いていた人々も少なくなかったのかもしれない。しかし、聴き手がこのように感動するのはいいとしても、そのように「マシアスが歌ったのである」と評することは趣味の次元にはない。本稿ではこの種の評の誤りを正して行こうと思うが、実はこういう誤りが起こってしまうのも、ただ単にポピュラー音楽における翻案過程のためばかりではない。それには、マシアスの立つ、歴史的に、政治的に微妙な位置が影響している。マシアスの位置を正確に測定するには、近現代はもちろん、北アフリカの全歴史を視野に入れる必要があるし、北アフリカとフランスという地中海の南北だけを考慮するだけでは十分ではなく、地中海の奥に位置するイスラエルという特定の一国への結びつきも問題にしなければならない。さらにまた、アルジェリア戦争は民族解放戦争で、植民者のフランス人から被植民者のアルジェリア人が独立を遂げた、というようなわかりやすい図式も相対化しなければならないのである。

1 複雑な「恋愛」関係

マシアスの最新アルバム『橙』(*Oranges amères*, Trema, 2003) に、「旅」(«Le voyage») という歌がある。

私たちはあれほど愛し合っていたのに

今別れているのは
私が彼女なしでいられるからではない
私はずっと忠実のままだ

彼女が傷つけられるとき、
私の全身は痛み
私の全霊はよじれる、彼女はそれほど美しい
私はずっと忠実のままだ

私はこの旅をあれほど夢見てきたのに
渡航は禁じられてしまった
私の荷物の中には
ただ思い出と心像しかなかったのに

彼女が私を待っていたことを、私はわかっている
私が知っているのは、一つの香り、
彼女の上に広がるあの空の色、
蜜の下の苦しみ

祝祭は隠されず、苦しみを忘れて
女たちの手は
子供のときのように炎の下で
食事の準備をしていた

私はこの旅をあれほど夢見てきたのに
狂った奴らが私の渡航を阻んでしまった
私は、ただ愛した人に
もう一度会うことしか夢見ていなかったのに

一般的に言って、ポピュラー音楽の歌詞の一つの特徴は、既制服のように多くの人がそこそこに袖を通すことができるところにある。とくに恋愛の歌はかなり広い年齢層が自分のものにできる。この「旅」でも、愛し合う二人が歌われていることは間違いない。しかし、これはいったいどのような二人なのであろうか。長く別れていたけれど、自分は彼女にずっと忠実であった、と「私」は言う。ここまでであれば感情移入できる人は少なくないであろう。例えば、

近代化過程の中で農村を離れ、都会で根無し草になったような、そういう境遇の人々は、ふるさとを、あるいはそこに残してきた人を、恋い慕う気持ちをそこに投入できるかもしれない。しかし、その彼女は「傷つけられ」、しかも「私」がそこへ渡航するのを阻む「狂った奴ら」がいる。この設定はどうであろうか。遠くにいる人を恋い慕うような一般的な恋愛歌とはかなり違っている。実はこの歌は特定の事件に発したものであり、その事件に大きく依存しているのである。

2000年3月、マシアスはアルジェリア大統領アブデラジス・ブテフリカから公式招待を受けて、アルジェリアの6都市で公演することになっていた。一歌手の公演に大統領が関与する、これだけでも稀なことであろうが、それが公演の一週間前になって突然キャンセルされてしまった。

マシアスは1938年、アルジェリアのコンスタンチヌに生まれたユダヤ人である。しかし、アルジェリア戦争の末期1961年にアルジェリアを離れ、それ以来、ほぼ40年間、故国に戻ってはいない。³⁾それが、アルジェリア大統領からの公式の招待を受けて、マシアスはコンスタンチヌ出身のユダヤ人らとともに戻ることになり、誰もがこの「和解」の旅を心待ちにしていたのであった (Macias, *Mon Algérie* 16-17)。60年代に故国を追われた人たちにとって、ちょうどアレクサンドル・アルカディの映画『向こうの私の国』 (*Là-bas mon pays*, 1999) のピエール・ニヴェルのように、子供時代の跡を再び辿りなおせるものであったし、⁴⁾ また、1961年コンスタンチヌで暗殺されたマシアスの義父レーモン・レリス、この「ユダヤ=アラブ音楽のプリンス」 (*Mon Algérie* 10) への償いも期待されていた。⁵⁾ マシアスは60年代、ピエ・ノワールのシンボルとなった。⁶⁾ 「時にこの地位は私には重荷であったが、私はこれを受け入れ、それにふさわしくあろうと努めた」 (*Mon Algérie* 12)。こういうマシアスを招くことで、ピエ・ノワールとの和解を果たし、過去を清算して新しい方向に歩み出そうというのが、ブテフリカ大統領の意図していたことであったという (*Mon Algérie* 16)。

恐らくここで訝しく思う人もあろうが、アルジェリアを追われたユダヤ人は、フランス国民として植民勢力の一翼を担っていて、独立戦争によってアルジェリアを追放されて当然なのだ、とは考えていない。彼らには「恨み」があり (*Mon Algérie* 12)、しかし「復讐」したい気持ちを押さえつけようというのであった。

しかし、こうした和解の方向を快く思わない勢力もあり、コンスタンチヌでは 50 名近くのイマームがマシアスのコンサートをボイコットするよう呼びかけた。また、FLN の首領の一人アブデラジズ・ベルカデム前国民議会議長はこう述べたという。

エンリコ・マシアスはピエ・ノワールではなく、生粋のアルジェリア人である。この事実により、彼は自分の国を裏切ったアルキとみなされるのだ。(Mon Algérie 58)

このベルカデムがしばらくして外務大臣になる。ブテフリカの和解政策の方向にストップがかけられたのだと、マシアスは見ている (Mon Algérie 60)。

マシアスはこのアルジェリア公演キャンセル事件に非常に落胆した。この事件の後に刊行された『私のアルジェリア』(Mon Algérie) の冒頭ではこう述べている。「アルジェリアと私との間柄とは、まさしく恋愛物語である。子供時代の明るい始まりと、流浪という悲劇的な断絶を伴った恋愛。戦争によって砕かれた恋愛」(9)。「旅」に歌われた恋愛とは、何よりもこの自分とアルジェリアとの関係であり、「私」の渡航を妨害した「狂った奴ら」とは、上で述べた勢力のことなのであろう。このような特殊な状況に生まれた歌ゆえに、他の状況下にいる人には感情移入するのが難しいのである。

2 「スペイン系ユダヤ人」

アルベール・メンミの最初の小説『塩の柱』は、再版に際して、アルベール・カミュによる序が付された。

ここにいるのは、フランス人でもチュニジア人でもない、チュニジアのフランス語作家である。彼はある意味でユダヤ人であることも望んではいない以上、彼がユダヤ人であるということも十分ではない。今読者に提示されている本書の変わった主題は、まさしく、フランス文化のチュニジア系ユダヤ人にとっては、何であれ正確にそうであることができない、というものである。(Camus)

ここで「フランス文化のチュニジア系ユダヤ人」について言われている、定義不可能性という事態は、文化や民族、国籍などの境界を越える現象が頻繁になり、さらには一般化したとも言える現代には、自己規定の不可能性、少なく

とも困難性として、多くの人に享有されることかもしれない。とりわけ、フランス植民体制下、アラブ人が多数派を占める被植民階層に、ユダヤ人として生まれたマシアスには、的を得た批評の言葉になる。

〈バラエティ〉の歌手として、マシアス自身は自分のアイデンティティに関わる場所をどのように表現するのか、それとも、こういう複雑なところは触らないで済みますか。マシアスに、自己規定の歌、アイデンティティの歌はないのかと探してみると、その候補曲は少なくない。《sentimental》という語と脚韻を踏んで、自分を《oriental》と示す歌もある（《L'oriental》, 1962）。また「北の人たち」（《Les gens du Nord》, 1967）という、フランス本国の人々を歌ったものもあり、この場合には自分は〈南の人〉ということになる。しかし、ここで注目したいのは、「スペイン系ユダヤ人」（《Le juif espagnol》, 1980）という歌である。

私は泣いている子供である
 私は歌っている兵士である
 愛と心の国境で
 私は暴力が通るのを見た
 あらゆる色の涙がある
 役割など大切ではない

私はスペイン系ユダヤ人である
 私はアルメニア系ギリシア人である
 私はパリの外国人となるクレオール系フランス人である
 私はスペイン系ユダヤ人である
 私はアルメニア系ギリシア人である
 私は人間たちが誰かに話しかける必要があるあらゆるところにいる

[中略]

私は、アラブ系ユダヤ人である
 私はアメリカ黒人である
 私は放浪民やインド人の子供である
 私の運命など重要ではない

タイトルにもなりリフレインにもある「スペイン系ユダヤ人」。ふつうユダヤ人の下位集合としてよくレファレンスとされるのは、アシュケナジとセファルディである。イディッシュ文化とショアーを記憶の核に置く前者に対し、中世スペイン文化とその土地からの追放を集団的記憶としてもつセファルディ。「スペイン系ユダヤ人」はこのセファルディにぴたりと重なる。

ところでエンリコ・マシアスというのは芸名で、本名はガストン・グレナシア Gaston Ghrénassia といい、この姓はもともとスペインのもので、19世紀、先祖は迫害を逃れてアンダルシアから北アフリカに移り住んだユダヤ人である (Macias, *Non, je n'ai pas oublié* 25)。つまり、マシアス自身、まさしく「スペイン系ユダヤ人」であり、この歌にはマシアス自身のアイデンティティも表明されている、とまづは考えて間違いないであろう。

ところで、この歌にはもう一つ、ユダヤ人という言葉が登場している。「アラブ系ユダヤ人」である。市民権を得ている「スペイン系ユダヤ人」という言葉に対し、最後に一度だけ発せられるこの「アラブ系ユダヤ人」という言葉は、決して稀なものではないが、さほど使われることはない。この歌のフランス語の原歌詞では、この「アラブ系ユダヤ人」のところだけ、主語の «je» の前に強勢形人称代名詞 «moi» が置かれている。フランスのポピュラー音楽の世界では、歌詞のことは *paroles* と言われるが、伝統的な詩のように脚韻が踏まれるのが普通である。ここで «moi» という語が加えられているのは、母音の数を揃えるためでもあったろうが、この強調にこそ、マシアスの特別な思いが込められているのではないであろうか。

アルベール・メンミは、最近の著作『動かぬ放浪民』の中で、自分が「アラブ系ユダヤ人」という言葉を最初に提案した可能性を示唆しているが、それはともかくもメンミは『ユダヤ人とアラブ人』の中で、「アラブ系ユダヤ人」ということの内容をこう書いている。

私はアラブ諸国に生まれ、そこの人々とは友情、さらには愛情を保ち続け、しかもそれが堅固なものだと信じている。私はマグレブや中東の出身者やムスリムの黒人を学生の中にたくさんもっている。また、私は家族の一部とは今日でもなおアラブ語を話し、旅行のたびにそれを確かめている。つまり私が最も自然に自分に合っていると感じるのは、アラブ国におけるその光、匂い、果実、人間的接触の質なのである。(Memmi, *Juifs et Arabes* 145)

ただ単にそこに生まれたということだけではなく、習慣、音楽、料理、言語など、広い意味でアラブ文化に養われている場合にこそ、アラブ系ユダヤ人という意識も出てくるのである。こうした文化的な共通性はマシアスでも確かである。

私は、私たちの好みや文化の点で、多くのフランスのフランス人よりも、彼ら[アルジェリア人]のほうにいつそう親近感を抱いている。(Mon Algérie 50)

たとえ先祖はイベリア半島から来たとしても、アルジェリアのコンスタンチーヌで生まれ、アラブ語を母語とするエンリコ・マシアスは、メンミが上で書いている通りのアラブ系ユダヤ人と言える。「スペイン系ユダヤ人」という歌が発表されたのは1980年であるが、その時期の視聴者も、また2003年パリのオランピア劇場でのコンサートでマシアスがこの歌を歌うのを聞いた観客も、⁸⁾マシアスのこうした出自を知っている人は皆、この最後の一句こそ、マシアスの心奥からのアイデンティティ表明だと聴いたことであろう。そして実際、共産党の機関紙『ユマニテ』のインタビューでは、記者はマシアスに、「あなたのご自分のことをアラブ系ユダヤ人と定義されるのですね」と問いかけているのである(Macias, «Le rêve oriental d'Enrico»)。

3 アラブ＝ユダヤの幸福な共生

さて、一般に××系○○人という複合的な規定の場合、××と○○とが順接しているのはまれで、両者は反発し合っているのが普通であり、そこに過去の歴史の全量がかかっている場合も少なくない。この「アラブ系ユダヤ人」というアイデンティティの言葉もそうである。近現代に限っても、19世紀末の世界シオニスト会議の決定以降、アラブ人とユダヤ人は中東において衝突を繰り返してきた。その頂点が1948年におけるイスラエル国家の建国である。アラブ系ユダヤ人という言葉は、この対立する二項によって構成されているわけで、心穏やかに表明できるアイデンティティの言葉ではない。

しかしマシアスは、アラブとユダヤこの二項の親和性を強調する。マシアスは、アルジェリア・コンスタンチーヌの、自分の生まれた家をこう振り返っている。

それは4階建ての小さな建物で、ユダヤ教徒、イスラム教徒、キリスト教徒の家族が同じ屋根を分かち合っていた。それは幸福の家であり、扉が開かれ、相互理解と友情の家であった。これこそが本当の共同体、書物や大思想の共同体ではなく、毎日毎日の、瞬間瞬間の共同体、苦しみと喜びを分かち合い、他者によってのみ自分が存在し、それぞれの愛なしには何ものも建設されることのない共同体に違いない。(Non, je n'ai pas oublié 9)

美しい〈愛の共同体〉という趣きである。マシアスが音楽の世界で実現しようとしているのも、こうした共同性にほかならない。しばらく前からマシアスは、アラブ系のミュージシャンらと共同でコンサートを行ったり、アルバムを出したりしているが、その基盤となっているのは、マルーフである。「マルーフは、アンダルシアの9世紀から15世紀にかけての幸福な黄金時代に、ユダヤ人とアラブ人の、音楽の大家たちによって作られた」(Mon Algérie 24)。この時期がマシアスの心の中では「永遠に失われてしまったパラダイスのように残っている」(25)。中世スペインにおけるアラブ＝ユダヤの「完全な和合」は、レコンキスタによりイベリア半島を追われた後、ユダヤ人とムスリムにより、逃れた先の地中海諸国で、とりわけ北アフリカで維持されてゆく(25-26)。1961年に暗殺されたレーモン・レリスはこの音楽のシンボルであった。マシアスは父親の先祖もこの流れの中に置いている。マシアスの父自身レリスの楽団のバイオリン奏者であった。⁹⁾ 1961年、アルジェリアを離れてフランスに来て、この親子がまず試みたのも、この音楽伝統を持続させることであった。しかしうまくは行かず、マシアスはこの音楽をレリスの今日帷子でくるんで(27)、〈バラエティ〉に転向して行く。マシアスは、1999年以降、タウフィク・バスタンジ¹⁰⁾と協演することで、このマルーフに回帰し始めたのである。

すでに見た「旅」と同じくアルバム『橙』の中に収められている「私のアンダルシア」(Mes Andalousies)にはこうしたマシアスの思いがよく表明されている。

私は夢を見る、それは最も古い夢
それは昨日のことだったし、明日のことだろう
三つの希望が
うわべを笑う

言葉の混合

音楽の混合、そして肌の混合

大地にしがみつき

そこにあることを誇りに思い、何百年も生きている

あのオリーブの木々

いつかもしそのオリーブに語らせることができるなら

どのように平和を獲得することができるのかきつと話してくれるだろう

今日私が恋しく思う国があるなら

それは書物が語っているあの国であり

心地よく生きていたあの時代である

*私のアンダルシアはどうなってしまったのか

私たちのアンダルシアはどうなってしまったのか*

[中略]

私は夢を見る、それは最も古い夢

それは昨日のことだったし、明日のことだろう。

幸運にも結ばれた三つの希望が

微笑を分かち合う、

喜び、悲しみ、そして楽しみ

三つの虹が

太陽の下に現れる

赤く焼けた土地に

遮られた地平線から

今日私が恋しく思う国があるなら、

それは、私がフランメンコの音に合わせて思い出す

あの時、あのエルドラドーだ

「アンダルシア」とは、何よりも中世南スペインのアンダルシアであり、そこに融合する「三つの希望」とは、もちろん、アラブ文化とキリスト教文化、

それにユダヤ文化であろう。しかし、「私のアンダルシア」は複数形で言われ、しかも「私は夢を見る、それは最も古い夢 / それは昨日のことだったし、明日のことだろう」と繰り返されている以上、それはこの三者がともに働いてスペインの黄金期を作り上げたあの固有の土地には限られない。中世ばかりではなく他の時にも現れたし、イベリア半島ばかりではなく他所にも現れた。そして、その「エルドラド」はいつかどこかでまた現われるであろう。すでに見たマシアスの生家もまた、その一つなのである。「私のアンダルシアはどうなってしまったのか / 私たちのアンダルシアはどうなってしまったのか」というリフレインには、アラブ＝ユダヤの共生というこの失われた「エルドラド」への強い憧憬が託されていることは明らかであろう。

4 アラブ＝ユダヤ共生言説の広がりとその問題性

しかしマシアスのこのような思いは、彼の独創ではない。それどころか、複数の中心をもった連合軍のごときアラブ＝ユダヤ共生の言説の中に組み込まれている。アルベール・メンミは『ユダヤ人とアラブ人』の中で、世界に広まるアラブ＝ユダヤ共生言説を批判的に考察して、以下のようないくつかの中心を取り出している。1) チュニジア大統領ブルギバやリビアの国家元首カダフィ大佐などに典型的に見られるアラブのプロパガンダ、2) ヨーロッパ左派の硬直した論理、3) 現代の歴史家の誤った信念、4) イスラエル人のはかない希望、5) マグレブ出身ユダヤ人のノスタルジー (*Juifs et Arabes* 56-57)。このように多様な中心核をもつアラブ＝ユダヤ共生言説の基本内容は、ユダヤ人はキリスト教社会で迫害を受けてきたがイスラム世界ではずっと幸福であった、という主張である。そしてその系として、キリスト教社会における反ユダヤ主義の犠牲者がアラブの土地にやってきてイスラエル国家を建て、伝統的なアラブ＝ユダヤ共生を破壊してしまった、と主張されるのである。¹¹⁾

さて、この言説にきわめて重要な根拠を提供しているのがジンミー制度についての評価である。この制度はイスラム世界において一神教徒が「啓典の民」として受けた特別待遇であるが、例えば、イスラム学者井筒俊彦はこう説明している。

この「啓典の民」という概念の特徴は、イスラーム教徒ではなくとも、「啓典の民」として認められさえすれば立派にイスラーム共同体の内的構成員、構成要

素でありうるということです。[中略] 無論、その位置はイスラーム教徒よりも低くて、「被保護民」(dhimmī) という従属的なものです。そのしるしとして特別の税金も課されます。ついでながら、その税金が経済的にはイスラーム教徒の主な財源となったのでありますが、とにかく重い税を払わされる。これが、「被保護者」たちにとってはかなり屈辱的だったらしいのですが、しかし、その代わり、生命財産は完全に保護され、平和が保障されます。あまり目立ったことをしない限り [中略]、それぞれ自分の宗教を守り、自分独特の典礼形式で神を祀ることを許される。[中略] 要するにイスラーム共同体というものは、単にイスラーム教徒だけでできている共同体ではなくて、イスラーム教徒がいちばん上に立ち、その下に複数のイスラーム以外の宗教共同体を含みながら、一つの統一体として機能する大きな「啓典の民」の多層的構造体なのであります。(『イスラーム文化』127-128)

ここで確かに井筒はジンミー身分に置かれた人々の「屈辱」感にも一応の配慮を示している、記述の中立性が尊重されているように見える。しかし、井筒の説明する言葉それ自体に従っても、その「多層構造」とは、「いちばん上に立つ」イスラーム教徒とそれに「従属」するジンミーから成る、上下の差別構造である。言い換えれば、その「共同体」とは古代ポリスにおける市民と奴隷の二分界のように、特権者が全体として従属集団の上に載っている。それにもかかわらず、劣等な位置におかれているマイノリティ集団を、「立派にイスラーム共同体の構成員」だとするのは、多数派イデオロギーをあまりに無批判的に受け入れてはいないであろうか。メンミは挙げてはいないが、イスラーム学者の中にも、このようにアラブ＝ユダヤ共生言説の支持者を見出せるのである。

2005年秋、フランス各地に暴動が生じた時期しばしば言われたのは、アラブ系移民の若者たちが、「二級市民」の差別的状態に不満を爆発させている、ということであったが、イスラーム世界におけるジンミー身分としてのユダヤ人の地位は、セシル・エニオンの言うように「二級臣民」であった。ただ、エニオンにとって、こういう認識は譲歩にすぎず、「しかし彼は [ジンミー] はヨーロッパの地の非キリスト教徒に比べてはるかに羨むべき地位を享受していた」と肯定的言明へと進んでゆく (Hennion 41)。アラブ＝ユダヤの共生を歌うマシアスは、こうした問題点をどのように考えるのであろうか。

すでに引用した「私のアンダルシア」からも窺われるように、マシアスは、アラブ人とユダヤ人がいつでもどこでもうまくやってきたとは思っていない。

それは次のように、イスラム教について述べた記述（もちろんアラブ人についての評とは同一視することは正しくないが）の中に明確に表明されている。

一方でこの宗教は、寛容の象徴であり、ユダヤ人がしばしば最良の待遇を受けたのはムスリム諸国であったのは確かである。しかし他面、しばしばユダヤ人憎悪が爆発し、野蛮さが勝ることもあった、そういう恣意的な時代が常に存在してきた。(Mon Algérie 116)

ここで言及されている「最良の待遇」とはジンミー制度の実現したものと解釈できよう。そして、エニオンの展開とは逆に、マシアスはこうした認識を踏まえて、ユダヤ人の状況の否定的な側面を明らかにしているのである。しかも、それはジンミー制度とは別なところに発する差別ではなく、その制度それ自体に根ざしていることを示している。

私が知っている一切のことは、祖父の話から得たものである。祖父によると、フランス人の到来以前、オスマン帝国の治世下、ユダヤ人はコンスタンチヌのベイ〔総督〕に屈従させられていた。すべてのアルジェリア人がトルコ人からひどい扱いを受けていたが、ユダヤ人は特別な境遇を蒙っていた。例えば、ユダヤ人はコンスタンチヌのほかの住民とすれ違うとき、相手がトルコ人であろうとなかとうと、歩道から降りなければならなかった。またこういう話もある。金曜日の午後、ベイの密使は町の蒸し風呂に出現して、主人のハーレムのために一番美しい若いユダヤ人女性をさらったのであった。(Mon Algérie 116)

マシアスがここでユダヤ人の蒙った「特別な境遇」として挙げている事例は、ジンミー制度を批判的に論じる他の人々の著作が列挙する差別的事態と同種のもを示している。¹²⁾ ただマシアスで特徴的なことは、ムスリム全体の中で、とくにトルコ人の非を強調しようとしていることである。オスマン帝国のくびきからのがれるためにユダヤ人はフランス側に就き、アルジェリア人とユダヤ人の間に最初の溝ができたのは恐らくその時であろうと言う。フランスはこの溝を利用して分断統治しようとしたのであり、1870年のクレミュー令によるユダヤ人のみへの国籍付与もこのような「毒入りの贈り物」であったが、すでにユダヤ人はフランス志向で生きていた以上、それを拒否することなどできな

ったという。そして、このようにフランスによって差別的状態に置かれたアラブ人の不満が、独立戦争の一因であるとマシアスは述べている (*Mon Algérie* 117)。

ところで、マシアスはアラブ世界における迫害に具体的に言及している。1934年8月のコンスタンチーンにおけるユダヤ人虐殺事件は、アルジェリアのユダヤ人の集合的記憶の中に確実に位置を占めているが、¹³⁾ マシアス一家にとってもそれは「悲劇」の記憶として残っている。この事件が起こったのは、マシアスの生まれる前のことである。アラブ地区に住んでいた、マシアスの母の妹はこの事件で子供とともに虐殺された。マシアスの母は深い精神的な障害を負ってしまったと後にマシアスは書いている (*Non, je n'ai pas oublié* 31-33)。¹⁴⁾

アラブ＝ユダヤ共生言説は、とりわけショアーの犠牲が巨大なものであったところから、ユダヤ人迫害をキリスト教社会に固有のものとすることでアラブ社会でのユダヤ人犠牲を過小評価してしまうわけであるが、北アフリカで現実に生きていたユダヤ人としてマシアスは、そういう言説の覆い隠してしまいがちなものをやはり見ないわけには行かないのである。

こうして、前述のように、『ユマニテ』の記者に「あなたはご自分のことをアラブ系ユダヤ人と定義されるのですね」と水を向けられた際、マシアスはそれに乗らず、次のように答えたのである。

ユダヤ、それは私の宗教で、アラブ、それは私の文明です。私は自分のことを「ベルベル系ユダヤ人、アンダルシア系ユダヤ人」と規定します。スペイン系ユダヤ人という歌の中で、「自分はアラブ系ユダヤ人である」と歌うところがありますが、私はアラブ系であるという事実をやや誤って主張していました。「ベルベル系ユダヤ人」であると言うべきであったでしょう。アルジェリアはアラブの国ではなく、まさにベルベルの国なのですから。(Macias, «Le rêve oriental d'Enrico»)

チュニジア出身のメンミは、かつてカダフィ大佐とのシンポジウムで、自らを「ユダヤ系ベルベル人」と自己紹介した (*Le Monde*)。上でマシアスは「ベルベル系ユダヤ人」と自己定義している。主従が入れ替わっているが、ともにアラブという文字が消されている。北アフリカのユダヤ人のこうしたアイデンティティの言葉をよく理解するには、北アフリカにおける征服と支配の、長く複雑な歴史全体を視野の中に入れる必要がある。北アフリカを語る時、往々にしてしまうことは、1830年、フランスはアラブ国家アルジェリアを侵略した、

という誤った歴史認識を出発点にとることである。しかし、フランスが北アフリカに侵攻した時、そこに存在したのはムスリムだけの桃源郷ではなく、古代からそこにはいくつもの外来勢力が到来して攻防を繰り返し、民族的にも複雑な土壌が形成されてきた。19世紀はじめフランスが侵攻した時、支配権力はトルコ人の手にあった。アラブ人はベルベル人やユダヤ人とともに被支配者の側にあり、新たな外来勢力フランスに対し、この多様な住民は多様な態度をとったのである。¹⁵⁾アラブ人にとってそれは抑圧となり、破壊に至ったが、メンミの言うところによれば、それは多くのユダヤ人にとって、「一種の解放」であった (*Juifs et Arabes* 70)。そこで長くマジョリティを占めていた被植民者アラブ人は、いわゆる先住民ではなく、彼らもまた外来の征服者として、ユダヤ人を差別し続けてきたことを北アフリカのユダヤ人は忘れてはいないのである。

結び

ミシェル・アビトボルも言うように、アラブとユダヤの幸福な共生を歴史的に否認する見解を取る人でさえ、中世イベリア半島の幸福は認めざるをえない (*Abitbol* II-III)。マシアスの「私のアンダルシア」もまた、その時空をモデルとしていた。マシアスはアラブ＝ユダヤの共生を歌う。しかし、そう歌いつつも、「アラブ系ユダヤ人」という規定を退ける。すでに述べたジンミー制度に基づくイスラムの「共同体」とは結局のところ、アラブ社会の中に、ユダヤ社会が下位要素として組み込まれ、全体の発展を支える形態である。こうした共生形態の賞賛は、一般向けの事典の中にも見られる。例えば、『世界大百科事典』の「ユダヤ人」の項目には、「全体としては、イスラム世界のユダヤ教徒はその信仰を守りつつ、経済・文化の重要な担い手あるいは伝播者として活躍し、イスラム社会の発展に寄与することができた」と総括されている。ユダヤ社会を評するのに、「イスラム社会の発展に寄与することができた」というところに判断基準を置くのは、妥当なことなのであろうか。マイノリティはマジョリティから貢献度をテストされて、良きマイノリティか悪しきマイノリティかを決定されるというわけなのであろうか。こういう共生形態はマシアスの目指すものではない。マシアスは次のように、アラブ人とユダヤ人が「対等」な資格で建設する文化の複合性を理想とする。

我々 [ユダヤ人] は、この [アラブ] 文明に、[アラブ人と] 完全に対等な形

で所属している！我々はこの文明を造り、この文明が我々を作った。文化にその交流や共有の次元を認めようとはしない人々は、... 犯罪者のように振舞う！（*Mon Algérie* 74）

アラブ人、ユダヤ人、それにキリスト教徒がともに一つのステージに上がり一つの音楽を奏でるマシアスのコンサートは、こうした理想を目指しているものと言えよう。その音楽はユダヤ人だけのものでも、アラブ人だけのものでも、キリスト教徒だけのものでもない。そしてそうであるからこそ、マシアスのコンサートを妨害しようとしたフランス在住のイマームは、「ユダヤ人はアラブ語で歌う権利はない」（*Mon Algérie* 72）と、文化的な障壁を堅牢に築いて、マシアスの主張する文化の複合性、共有性に攻撃をしかけたわけである。

ところでこういう方向はもちろん、アラブとユダヤの共生領域だけで主張されるわけではない。〈バラエティ〉の歌手としてのマシアスの音楽活動を、早い時期から作詞者としてずっと支えてきたジャック・ドマルニーについて語りながら、マシアスは、二人の間に「一緒に祈れる寺院」が築かれるのだと述べている（*Non, je n'ai pas oublié* 216）。ともにピエ・ノワールであるが、一人はキリスト教徒、一人はユダヤ教徒である。現実世界では、二人の祈る場所はシナゴグとカトリック教会にはっきりと分かれる。二人の共同の目指すのは、「人間のチャペル」である（216）。この方向での代表作は、次のようなリフレインをもつ「あらゆる国の子供たち」（«*Enfants de tous pays*», 1963 作詞：ドマルニー、ブラン、作曲：マシアス）であろう。

あらゆる国の子供たち、傷ついた手を差し出して
愛を蒔き、生を与えよう
あらゆる国の、あらゆる色の子供たち
みんなは心の中に私たちの幸福をもっている

マシアスは『私のアルジェリア』の中で、自分の立場を総括して、「普遍主義」という言葉を使っている（58;69）。詳しく展開されているわけではないが、「人類の諸権利の擁護者」（70）などとも述べるどころからも窺われるように、それはフランス革命時の人権宣言などに明確に謳われたような普遍主義であり、マシアスは、「私は常に、共同体的所属を超える普遍的な価値の擁護に努めてきた」（*Mon Algérie* 218）と断言している。すでに見てきたことから明らかかなように、

マシアスは具体的な人間の形から遊離して抽象的な人間の次元に超越してしまうわけではない。ユダヤ人であることも、アルジェリア出身であることも、アラブ文化を養いとしていることも、またフランス文化に深く浸透されていることも、すべて否認しない。一人の具体的な人間の形を尊重して、「どんな人間存在も、その構成要素のたった一つに還元されることはない」(*Mon Algérie* 218)と主張する。むしろ、この自分を作る要素から普遍への道を切り開こうとしている。1997年、国連事務総長コフィ・アナンから国連の平和大使の一人に任命されたことも、「律法の石板を普遍化することを使命とするユダヤ教に忠実であり続けること」になるととらえている(*Mon Algérie* 225)。

しかし、共同体的なものと普遍的なものは常に融和しうるわけではないであろう。両者が摩擦を起こしうる場面でこそ、その普遍主義は試される。マシアスはどういう解法を見出すのであろうか。国連の平和大使に就任することを承諾するにあたり、マシアスは、コフィ・アナンに次のようにその「躊躇」を告白している。

私はイスラエルに感情的、歴史的にとっても結びついているので、例えば、国連がこの国に反対する方針をとるに至るとしたら、おそらく私は自分の主観性を優先させてしまう危険があります。(*Mon Algérie* 225)

確かに、ふつうの人間が根本的にどれほど不偏不党でありうるのか、その懐疑を自分に対してもぶつけて、マシアスが誠実であることは確かであろう。とりわけ、出身共同体への愛着と普遍的な理念の志向が衝突する場面で、上のように告白することは共感を呼びうるかもしれない。しかし、それに続けて、マシアスはすぐにこう言っている。

私は親イスラエル派である前に、国連憲章と人権宣言を強く支持しています。
(225)

すでに引用したように、「私は常に、共同体的所属を超える普遍的な価値の擁護に努めてきた」(*Mon Algérie* 218)とマシアスは述べていた。その普遍主義はいわゆるタテマエにすぎないと批判することができるのかどうか判断するのは難しいが、いずれにしても、マシアスの言動を通して言えるのは、マシアスが

自己と自己の所属共同体を批判できないことである。彼のユダヤ性は、ほとんど手付かずのままである。人間の普遍性や文化の複合性を尊重するのはいいとしても、もし、要素それぞれの問題性を認識し、その改変を試みないのであれば、それは絶対的な単一要素に立て籠もるとどれほどの違いがあるのだろうか。

注

- 1) 本稿は2005年12月3日、名古屋大学で開催された、日本比較文学会中部支部第20回中部大会シンポジウム「20世紀ポピュラー音楽の言葉——その文学的および社会的文脈の解明——」において行なった発表を改稿したものである。
- 2) こうした見解に説得力をもたせるためにはたくさんの論拠を提出する必要があるが、稿を改めて試みたい。
- 3) またマシアスの歌は、アルジェリアではずっと放送禁止になっている (*Mon Algérie* 15)。
- 4) この映画は、内戦状態に陥った1990年代のアルジェリアを描いている。エスノセントリズム的だという評 (*L'Humanité*) もあったが、マシアスに従うなら、ピエ・ノワールの大多数は、アルカディと見解を共にしている。「私たちはアルジェリアの現在の苦しみに対して同情と憐憫をもっているだけである。」そしてその元凶は、「原理主義者たち」なのである (*Mon Algérie* 13)。
- 5) マシアスはレリスが受けていた脅迫なども含めてその殺害事件を詳細に語っている (*Mon Algérie* 161-172)。レリスはフランスに移住するべくフランスに数週間滞在していたが、暗殺される直前にコンスタンチヌに戻っていた。なぜ戻ったのか、とマシアスは不満であったが、レリスは次のように答えたという。「私はフランスで生きるよりアルジェリアで死ぬほうがいい」 (*Mon Algérie* 164)。
- 6) 1961年7月29日、マシアスは祖父母とともに、また「他の何千もの絶望した人々とともに」アルジェリアを離れる船に乗った。「祖母がおずおずと甲板を歩いているのを見たが、なぜ変装などしているのかわからなかった。思い出す限り、私は祖母が昔から“土着の”服を身に着けているのをずっと見てきたし、私たちのところのすべてのユダヤ人老婆と同様、頭には角のようなものを結びつけ、その上からスカーフをしていた。それが、西欧に立ち向かうのを準備するかのよう、祖母は伝統的な服装からフランス的な茶色のワンピースに着替えていたのだ！私は祖母だとわからなかった。全く似合っていない。本当に胸が裂ける思いだった」 (*Mon Algérie*

176-177)。フランスへ向かうその船上で出来上がったという「さらば、わが祖国」(«Adieu, mon pays», 1962)が、のちにピエ・ノワールの「聖歌」となる (*Mon Algérie* 194)。

ピエ・ノワールという言葉の由来については様々な説があるが、マシアスによれば、この言葉はアルジェリアでは全く知られていず、フランスに来て始めて耳にした時、「我々は彼らと同じフランス人なのに、インド人だと扱っている！」と、苛立ちを覚えたという (*Mon Algérie* 182)。

- 7) マシアスのこだわりは、必ずしもユダヤというところにはないし、ピエ・ノワールというところにさえない。アルキや、テロリズムの危険を逃れたアルジェリアの愛国者まで、誰であれアルジェリアを離れなければならなかったすべての人と、アルジェリアとの「和解」の機会にしようとマシアスは考えていた (*Mon Algérie* 51)。だからコンスタンチヌのユダヤ人ばかりではなく、アルキと一緒にに行く必要性を強調したという。そうでなければ、「過去の苦しみを清算する機会を逸してしまう」と感じていたのである (51)。しかしブテフリカ大統領にとって、アルキは「コラボ」であり、許しがたい存在であり、それは叶わなかった。また、1998年武装イスラム集団 GIA によって暗殺されたカピリア人歌手マトゥブ・ルネスの墓参りをすることも諦めなければならなかった (52)。
- 8) 私が視聴したのは、このコンサートの DVD 版 (*Enrico Macias Live 2003, Trema, 2003*) である。
- 9) ただもともとの仕事はそうではなかった。前著『いや、私は忘れてはいない』では、子供のころを振り返って、マシアスはこう書いている。「私の父はいい音楽家だったが、プロではなく、週日、植民地の布地を売りさばく店のセールスマンとして働いていた」 (*Non, je n'ai pas oublié* 20)。祖父母も同業者である。マシアスも出演してヒットした『ウソを言えば、ほんとのこと 2』 (*La Vérité si je mens ! 2*) が登場させるパリのサンチエ地区のチュニジア出身のユダヤ人たちと同業でもある。しばしば言われる、〈ユダヤ人職業〉である。
- 10) バスタンジーの曾祖父はレーモン・レリスの師であった (*Mon Algérie* 28)。
- 11) これについては、拙論もご参照願いたい (田所)。
- 12) 例えば、シモン・シュヴァルツフュックス (*Schwarzfuchs* 13-20)、リシャール・アユーン (*Ayoun* 146-148)、アンドレ・シュラキ (*Chouraqi* 74-76) などを参照されたい。
- 13) 例えば、2003年、フランスのユダヤ人社会向けの最大の雑誌『アルシュ』が一年かけて行った特集シリーズ「アルジェリア・ユダヤ人の記憶」の趣旨説明を行った文章の中で、メイール・ヴァントラテールは、アルジェリアのユダヤ人が集団としてもつ記憶を次のように述べている。「彼らの集団的記憶の中には、クレミュー令、

- コンスタンチヌの虐殺、ヴィシー政府による差別があった。また、多くの人は、自分たちの祖先がフランス人の到来のはるか前から、さらにはアラブ人の到来の前から、この国に住んでいたという意識をもっていた」(Waintrater 42)。
- 14) この「ポグロム」がマシアスの家族の中で、非常に重大な事件として留まっていることをマシアスは『私のアルジェリア』でも強調している。そこでは、このポグロムがフランスの極右組織「火十字」によって教唆されたアラブ人によってなされたものであると指摘している (*Mon Algérie* 155)。
- 15) 総督政府に近い位置にいたトルコ系のハムダン・ホジャは、フランスによる侵略の最中 1833 年、『鏡—アルジェ総督国の歴史的・統計的概観』を刊行し、その中で、フランスに対して共同して抵抗できないトルコ権力とアラブ人の不和を描き出している (Hamdan Khodja 187-192)。

引用文献

- Abitbol, Michel. *Le passé d'une discorde. Juifs et Arabes depuis le VIIe siècle*, Perrin, 2003.
- Ayoun, Richard. «Les Juifs d'Algérie», *Les Temps Modernes*, n° 394bis, mai 1979.
- Camus, Albert. «Préface», Albert Memmi, *La statue de sel*, Gallimard, 1966.
- Chouraqui, André. «Le statut du dhimmi : le Juif au regard de l'Islam», *L'Arche*, n° 524-525, octobre-novembre 2001.
- Hamdan Khodja. *Le miroir. Aperçu historique et statistique sur la Régence d'Alger*, 1833, Actes Sud, 1985.
- Hennion, Cécile. «Les juifs sur le qui-vive», *Jeune Afrique l'intelligent*, n° 2168, 29 juillet -4 août 2002.
- Humanité (L')*, 12 avril 2000.
- 井筒俊彦『イスラーム文化』、岩波文庫、1991年。
- Macias, Enrico. *Non, je n'ai pas oublié*, en collaboration avec Jacques Demarny, Robert Laffont, 1982.
- . *Mon Algérie*, en collaboration avec Florence Assouline, Plon, 2001.
- . «Le rêve oriental d'Enrico», entretien, *L'Humanité*, 15 novembre 2003.
- Memmi, Albert. *Juifs et Arabes*, Gallimard, 1974.
- . *Le nomade immobile*, Arlea, 2003.
- Monde (Le)*, 27 novembre 1973.

Schwarzfuchs, Simon. *Les Juifs d'Algérie de la France (1830-1855)*, Institut Ben-Zvi, 1981.

田所光男「メンミにおけるアラブ＝ユダヤ共生言説批判（I）－「アラブ系ユダヤ人」の声－」名古屋大学国際言語文化研究科紀要『言語文化論集』第 XXVII 巻第 1 号、2005 年。

Waintrater, Meïr. Introduction, *L'Arche*, n° 539-540, janvier-février 2003.

山本健治「雑感・戦後日本の世相と流行歌（22）」http://www.asahi.co.jp/call/diary/yamaken/essay_22.html

ブラジル・アマゾンの祭り「ボイブンバ」の トアーダに見られる地域性

瀧藤 千恵美

0. はじめに — トアーダのポピュラー音楽性 —

ブラジルのアマゾンの小都市パリンチンス (Parintins) で毎年行われる祭り「ボイブンバ (Boi-Bumbá)」。この祭りは 2005 年で開催 40 年目を迎え、ブラジルではカーニバルに次いで二番目に大規模な祭りと言われている。ボイブンバはアマゾン¹⁾ という地方色を全面的に押し出しており、その中で演じられる内容はインディオ²⁾の血を引く人々の生活習慣や、アマゾンの自然、伝説、歴史、インディオの儀礼など、他の地域には見られないブラジル北部地方特有のモチーフが多い。そのため、ボイブンバの中で演奏される祭りのテーマ曲「トアーダ (toada)」の中にも、これらアマゾン地域のモチーフを題材とした内容が多数歌われている。

本稿では、トアーダが歌われる場であるボイブンバの概要、そしてトアーダとはどのようなものかについて述べる。またボイブンバの特徴であるアマゾンの地域性に焦点を当て、それがトアーダの歌詞の中ではどう語られ、強調されているかを検討したい。

ところで、西村 (2002 : 222) は世界中のポピュラー音楽に共通する特性として、以下の3点を挙げている。

- (1) 必ず都市部で形成される。海外や地方からの移民が集まるような地域、特にその地域の娯楽施設で形式の基礎が形成される。
- (2) レコード、ラジオなどのマス・メディアによって大きく発展し、またレコード産業の拡大や人の移動にともない、本来その音楽を作り出した層以外にも拡

大していく。またそうした聴衆の拡大は音楽自体の発展にも影響を及ぼす。

- (3) 演奏家や聴衆のさまざまなレベルのアイデンティティ（地方、国家、地域）と密接な関係を持つ。

そして以上のようなポピュラー音楽の持つ特性はラテンアメリカやカリブ海地域、アフリカなどの旧植民地世界ではでは一層顕著なものとなる、と論じている。今回ポピュラー音楽としてトアーダを扱うにあたり、これらの点を踏まえて、トアーダにおけるポピュラー音楽の特性を鑑みてみたい。

(1) に関しては、形成地が「都市部」という観点からは少し隔たりがあるかもしれない。祭りの行われるパリンチンスはアマゾナス州第二の都市であるといえども、人口は約 10 万人強である。ただ、ボイブンバに携わる人々の居住地やトアーダの主な供給先は、約 150 万人もの人口を持つアマゾナス州の州都マナウス (Manaus) である。マナウスは 19 世紀末のゴム景気時に西洋資本の導入によって都市基盤が形成されている。またマナウスを中心としたアマゾン地域には、このゴム景気の頃に北東部から多くの人々が職を求めて移住してきた。彼らがボイブンバを北部にもたらしたことは後に述べるが、当時から民衆の中で親しまれてきたこと、現在ではトアーダに付随する踊りが祭り以外の場でも大衆の娯楽として認識されていることから(1)の状況に当てはまると言えよう。

(2) に関しては、ボイブンバが世界的に大きく取り上げられる契機の一つに、1995 年にカハピッショ (Carrapicho) というボイブンバを演奏するバンドがフランスで「Tic Tic Tac」という曲を発表したことが挙げられる。この曲がヒットチャートにのぼり世界的な人気を博したことから、ブラジルに逆輸入される形で国内での認知度が上がった。またブラジルの有名歌手によってトアーダがカバーされたり、³⁾ サンバのエンヘード (enredo) でボイの要素が取り入れられたりすることで、⁴⁾ アマゾン地方以外にも聴衆が拡大した。また近年のトアーダには MPB⁵⁾ やアシェ (axé)⁶⁾ の要素が少なからず影響を与えていることも指摘されている。(Farias :、Braga :) こうした要因から、90 年代後半以降徐々に国内外メディアに祭りが取り上げられ始めたことで、ボイブンバへの認知度が国際的に拡大した。(3) については後に詳しく述べるが、ボイブンバはアマゾン地域のアイデンティティと密接に結びついた祭りである。祭りの担い手たちもアマゾンの住民が大半であり、トアーダの作曲や作詞、演奏も地元の人間の手に依拠するものである。アマゾン地域という国内でも他所と差異化を図る

独自性が祭りの中や歌詞の中にも顕著に表れ、それを売りにしている。よってトアーダは地域のアイデンティティをふんだんに組み込んだポピュラー音楽だと言えよう。

1. ボイブンバとは — トアーダが語られる背景 —

ボイブンバとはパリンチンスで毎年6月の最終金、土、日曜日の三日間連続して行われる⁷⁾「パリンチンス・フォークロア祭 (Festival Folclórico de Parintins)」を指す。また、その祭りでの踊りや、使用される音楽のジャンルも同様にボイブンバと呼ぶ。

パリンチンスは人口約10万人、アマゾナス州第二の都市であり、州都のマナウスからは東に420km、パラ州との州境に位置する。町の中心はアマゾン川の中洲に浮かぶトゥピナンバラナ島 (ilha de Tupinambarana) にある。正確な統計資料はないが、パリンチンス住民のほとんどがインディオと白人の混血であると考えられ、彼らはカボクロ (caboclo)⁸⁾と称されている。この彼らの人種的文化的背景は、ボイブンバが現在の形となる上で大きく影響している。

ボイブンバの起源とされているのは、ブラジル北東部で6月の三聖人 (Santo Antônio, São João, São Pedro) を祝うために演じられる宗教民俗劇「ブンバ・メウ・ボイ (Bumba-Meu-Boi)」である。19世紀後半から20世紀初頭にかけてアマゾン地域がゴム景気の頃、北東部では砂糖経済の凋落によって経済的基盤が失われていた。そのため北東部の人々は高い生活水準を求め、大量にアマゾンに移住したが、この際彼らによってブンバ・メウ・ボイが北部へと持ち込まれた。時が経つに連れて、オリジナルに北部独特の要素、とりわけインディオを始めとするアマゾン地域特有の要素が加わったり入れ替わったりして、北部独自の「ボイブンバ」と呼ばれる形が出来上がった。初期の頃は地域の路上で劇が演じられていたが、しばしば喧嘩を伴い、また支配階級への反抗手段となったため、批判の対象となり当局から禁止令が出された場合もあった。ボイブンバは主に政党争いへの利用や上流階級の庇護を受けながら踊られていたが、1966年にパリンチンス・フォークロア祭という名のもとに、一つのフェスティバルとして開催されるようになり、その後市行政や州政府の援助や協力を得ながら、次第に規模を拡大し、現在に至る。

今日の祭りでは赤チームの「ガランチード (Garantido)」と青チームの「カプリショゾ (Caprichoso)」の2チームが3日間ブンボドロモ (Bumbódromo)

と呼ばれるスタジアムで、その年のテーマに沿ったストーリーを組み立て、ショーを披露し、約20項目の審査基準⁹⁾により勝敗を決める形式で運営されている。祭りの中では、ブンバ・メウ・ボイで演じられる代表的な「カチリナ母さん」の話に起源をもつ役柄（フランシスコとカチリナ、復活する牛、祈祷師、農場主、農場主の娘、牛飼い、インディオの集団など）をはじめ、旗持ちの女性（Porta-Estandarte）やインディオの娘（Cunhã-Poranga）などの祭りの華となる女性たちや、インディオの儀式やアマゾン地方の伝説などが登場し、ストーリーが展開される。夜の9時ごろから始まり、各チームが三晩ともそれぞれ2時間半以内でショーを行う。祭り終了の翌日、三日間の審査項目の総得点で順位が決定する流れになっている。

2. トアーダとは

2-1. トアーダの定義

「トアーダ」という言葉は Aurélio によると「単調でシンプルなメロディと、単簡で感情的、あるいは淫猥な詩を持つ歌」（Ferreira 1999 : 1967）を指し、辞書的には「(単純な)音、歌」「騒音、物音」「高らかに響くこと」という意味で一般的なポルトガル語では使われる。ボイブンバの祭り用語としてこの語を使用する場合には「祭りで用いられるために作られた、リズムカルで(アマゾン)地域特有のリズムを持つ歌」（Ferreira 2005 : 47）と、一般に使用されるのとは全く異なった意味合いを擁する。

祭りの審査項目の一つに「トアーダ(歌詞と曲)」の項目がある。祭りの規定の中ではトアーダを「祭りの詩句と曲を支える、ショーのための導きの糸であり、個人とグループをつなぐ輪」と定義し、歌詞の中に「原始時代から現代までの歴史、地理、文化、社会的要素を含んでいる」点が、祭りにおけるトアーダの重要性だと書かれている。(Ferreira 2005 : 56) また公共のモラルに反するものや特定の政治性、宗教性を仄めかすもの、行政当局、軍部、教会関係への軽視、特定の個人への誹謗などは減点対象となる。審査の基準となるのは、メロディ、韻律、歌詞、演奏、作曲、ハーモニーであり、音楽に関わる文化人、あるいは知識人が審査員として3日間各チームのトアーダに対する点数をつける。

各年の祭りのテーマはアマゾンの歴史や伝説、神話、自然と人間との問題などを取り上げるため、結果的にトアーダもそうした要素を盛り込んだ歌詞が多

い。歌詞は言葉として、耳だけでなく目でも内容を解せることから、その年のチームのテーマ内容を他者に効果的に、かつ的確に人々に伝えうる。ショーはトアーダと一体で成り立つ、ある種「オペラ」の様相を有している。台詞の代わりに司会者 (Apresentador) の説明とトアーダの歌詞でステージの劇内容を補完するのである。

カプリショーズ、ガランチードの両チームが各々12~25曲の新曲を毎年発表し、それを録音したオフィシャルCDが2月頃、祭りに先駆けて販売される。その他にも、ボイブンバの曲を演奏するグループがそれぞれ作曲、作詞した持ち歌のトアーダもあり、そのCDも同様に市場に出される。

2-2. 楽器とリズム

祭りの中ではレヴァンタドール・ジ・トアーダス (Levantador de Toadas) と呼ばれる歌手がトアーダを歌い、バトゥカーダ (Batucada: ガランチードの打楽器集団) あるいはマルジャータ・ジ・ゲッハ (Marujada de Guerra: カプリショーズの打楽器集団) がリズムを刻む。彼らが用いる楽器は、Surdo de Marcação、Palminhas、Contra-Surdo、Surdo de Repique (Repinique)、Caixa、Caixinha、Xeque-Xeque、Maracá、Cuíca、Espanta Cão など主に打楽器がメインである。打楽器隊の他にメロディラインを演奏するバンドがあり、キーボード (シンセサイザー)、エレキギター、ベースを始め、曲によっては管楽器 (サクソ、トランペット、トロンボーン) やチャランゴ、ケーナなどを用いる。このバンド編成は80年代以降に導入されている。

リズムはガランチードの方がカプリショーズよりもゆっくり演奏されると一般的に言われているが、両チームとも年々「今風」にリズムが速くなってきている傾向にある (Braga 2005: 93-97)。ボイブンバの踊りの基本的な動きは「dois-pra-lá, dois-pra-cá」(右に2歩、左に2歩を繰り返す動き) であるが、リズムとともに踊りの動きも徐々に複雑でアシエのような腰の動きを強調するものが多くなってきている。

3. 近年のトアーダの内容

3-1. トアーダの分類

Farias (2005: 129-210) は自著の中でトアーダを次の13項目に分類し、1995年から2005年までのオフィシャルCDに挿入されている曲の一部をジャンル分

けている。

表 1 : Farias によるトアーダの分類

1	Toadas de Saudação	あいさつのトアーダ
2	Toadas para Evolução do Boi	牛の復活のトアーダ
3	Toadas para a Marujada de Guerra e a Batucada	打楽器隊のトアーダ
4	Toadas para Sinhazinha da Fazendada	領主の娘のトアーダ
5	Toadas para Cunhã-Poranga e Rainha do Folclore	インディオの娘とフォークの女王のトアーダ
6	Toadas para Vaqueirada	牛飼いのトアーダ
7	Toadas para Figura Típica Regional	アマゾン地域特有のキャラクターのトアーダ
8	Toaads para Lendas Amazônicas	アマゾンの伝説のトアーダ
9	Toadas de Desafio	挑発のトアーダ
10	Toadas de Despedida	お別れのトアーダ
11	Toadas com Temática Indígena e de Rituais	インディオやインディオの儀式に関するトアーダ
12	Toadas de Exaltação à Natureza e à Amazônia	自然やアマゾンを称賛するトアーダ
13	Toadas de Assuntos Gerais	一般的な内容のトアーダ

①はショーの始まりや場面ごとの間つなぎに演奏される。歌われる内容は「さあ、私の牛がやってきたぞ／カプリショーの牛が／全てが青に染まる」(Boi Estrela, Caprichoso 2005)「観客たちよ／旗を上げて／振りつづけよう…／祭りが始まるぞ／1,2の3!…／ガランチードがやってきたぞ／赤と白の民の歌を歌おう」(A contagem, Garantido 1996)など、チームの応援歌的な要素を持ち、観客を鼓舞させ、会場を盛り上げる。②、③、④、⑤、⑥はそれぞれ祭りの中に登場する主要人物(集団)について歌ったものであり、彼らが登場する際のテーマソングとして用いられる。ただ毎年新しい曲が発表されるわけではない。例えば2005年の各チームのトアーダには④の内容の曲が含まれていない。必ずしも祭りの中ではその年の新曲を用いる必要はないのである。2005年の祭りの場合、カプリショーでは1999年のトアーダ「Rostinho de Anjo」が歌われたし、ガランチードの時には2001年のトアーダ「Sinhazinha do Meu Boi」が演奏されていた。何年か連続して同じ曲を用いることで、観客が自然とその曲を覚え、リズムに乗りやすくなるという効果もあるし、またそれらの曲が名曲として歌い継がれてきていることが、新たに全てのジャンルのトアーダを作曲する必要

がない原因と考えられる。⑦、⑧、⑪、⑫は審査項目の中にある「アマゾン地域特有のモチーフ (Figura Típica Regional)」「アマゾンの伝説 (Lenda Amazônica)」「インディオの儀礼 (Ritual Indígena)」を表す場面でそれぞれ演奏される。これらはボイブンバがアマゾンという地方色を全面に押し出している中でも最も核となる項目である。ショーの中では上記の3項目に関するストーリーがそれぞれ最低1つ以上組み立てられ、付随する歌詞も当然地域性を強調する内容になっている。⑨は相手チームをけなしたり罵ったりする内容のトアーダである。ボイブンバが路上で踊られていた頃から相手を挑発する内容のトアーダは見られたが、近年その歌詞の品位の低下が指摘されている (Farias 2005 : 80-81)。⑩は祭りの最後に歌われる内容のものであるが、それほど数は見られない。⑬は①の内容と若干かぶるところが多いが、基本的には自分のチームを称えるよりもボイブンバ、祭り、パリンチンスに対する称賛を前面に押し出しているトアーダである。このトアーダも①と同様、会場を盛り上げるのによく用いられる。

最も多いジャンルは①の「あいさつのトアーダ」と⑩の「インディオやインディオの儀式に関するトアーダ」である。①は基本的にリズムカルで覚えやすく踊りやすい曲になっている。ショーの間何度も繰り返し流され、祭り期間前の公開練習 (エンサイオ) では好んで踊られるトアーダである。⑩はボイブンバが「インディオをモチーフにした祭り」「アマゾンの真ん中で繰り広げられるスペクタクル」などと称される際に効果的なトアーダとなっている。全体的にメロディーはフォルクローレを髣髴させるような曲調であり、中で歌われる歌詞はインディオの使う言葉が用いられたり、幻想的な風景、神秘的な儀式を表象したりするものが多い。

これらの分類を歌詞の内容や使われる場面によって、A) チームや祭りを盛り上げるトアーダ (①、⑨、⑩、⑬)、B) 登場人物それぞれのトアーダ (②、③、④、⑤、⑥)、C) アマゾン特有のモチーフをうたったトアーダ (⑦、⑧、⑪、⑫) の3つに大別することができよう。A) と B) に分類されるトアーダは、その年のテーマの本筋とはそれほど関係がなく、例年ほぼ同じような内容の歌詞である。そのため本稿の中で分析するのは主に C) のアマゾン特有のモチーフを歌ったトアーダとする。祭りの中ではアレゴリア (alegoria) と呼ばれる巨大な舞台が一晩にそれぞれ5、6台登場するが、そこで表象される物はこのC) の項目で歌われている内容とリンクしている。そのため、このジャンルに

当てはまるトアーダの場合、アレゴリアによって視覚的にアマゾンらしいモチーフを披露し、トアーダの歌詞によって聴覚的に（あるいは視覚的にも）ボイブンバの独自性を観客に提示することができるのである。

3-2. トアーダのテキスト分析

それでは具体的にトアーダの中で歌われる内容について分析したい。本稿では2005年のオフィシャルCDの中に収められたC)の分類に相当するトアーダ19曲を対象とする。

表2：C)に分類される2005年のトアーダ

【Caprichoso】	【Garantido】
<ul style="list-style-type: none"> • Tributo a Galdino Pataxó (⑪) • Amazonas Nosso Amor (⑫) • Boi de Santo (⑦) • Profecia Karajá (⑪) • Festa de São João (⑦) • Caçadores de Tarântulas (⑪) • Canto Para Naruna (⑧) • Sangue do Trovão (⑧) 	<ul style="list-style-type: none"> • Aquarela da Amazônia (⑫) • Celebração Tribal (⑪) • Curumim da Baixa (⑦) • Xamãs Ye'Kuana (⑪) • Sabedoria Cabocla (⑦) • Criação Tupi-Guarani (⑧) • Pássaros do Arrebol (⑧) • Ynhangõrom (⑧) • Cabocla Amazônica (⑦) • Festa da Moça Nova (⑪) • Deuses Canibais (⑪)

(オフィシャルCDに収められている順に列挙。括弧の中の数字は、Fariasによるトアーダ分類の番号に対応する。)

祭りのショーでは審査対象である「Figura Típica Regional」「Lenda Amazônica」「Ritual Indígena」の3項目を表現するアレゴリアが少なくともそれぞれ1回以上登場する。「Figura Típica Regional」では地域に密接した内容を表現するため、中心となる表象はカボクロの生活や聖人への誓願などである。2005年の場合、ガランチードは「Figura Típica Regional」の内容として1日目「ガランチードの創設者 Lindolfo Monteverde による聖ジョアンへの誓願」「カボクロの自然の知恵」、2日目「Lindolfo Monteverde の物語」、3日目「川べりの女性の生活」を披露している。対してカプリショーゾは1日目「昔の Festa Junina (6月祭)」、2日目「カプリショーゾの創始者 Roque Cid の船旅」、3日目「川べりに住むカボ

クロたち」という内容である。この場面で歌われるトアーダの歌詞はカボクロと自然の結びつきや、自然の恩恵を受けて賢く生きる姿、信心深さなどが表れる内容となっている。2005年の「Lenda Amazônica」を表現するテーマはガランチード1日目「Tupi-Guaraniの創造」、2日目「アマゾンの守護主 Ynhangôrom」、3日目「赤いオウムの民 Ukarãmã」、カプリショーズ1日目「雷神 Kapiritu」、2日目「NarunaとJurupariの物語」、3日目「アマゾン河の創造—月と太陽、禁断の愛の物語—」であり、そこでの歌詞は幻想的で神話的なイメージを持つ内容である。この中で描かれているインディオ像は孤高で勇敢な戦士であり、また滅び行く儂き存在でもある。ボイブンバの中で最も重要なモチーフとなるのは牛であるが、ここで歌われる牛も実在の家畜ではなく、死んだ後生き返る偶像的な牛として表象される。「Ritual Indígena」はそれぞれあるインディオ部族の儀礼や儀式をテーマにしている。2005年の場合、ガランチード1日目「Arawetéの儀式」、2日目「Ticunaの儀式」、3日目「Ye'Kuanaの儀式」、カプリショーズ1日目「Karajáの儀式」、2日目「Pataxóの儀式」、3日目「Piaroáの儀式」であり、ストーリーの中心はパジェと呼ばれる呪術師である。「Lenda Amazônica」と同様、荘厳で神秘性に富んだ内容のトアーダが歌われる。

まず、全てのトアーダに共通する特徴として、歌の中で題材されるモチーフ（牛やインディオ、シャーマンなど）は一貫してポジティブなイメージで形容され称賛される。例えばインディオは強靭さや勇敢さを備えた戦士像で表象されることが多い。「Criação Tupi-Guarani」では“Herdeiros do sol guerreiros Tupi” [太陽の遺産 戦士トゥピ族]であり、「Caçadores de Tarântulas」ではピアロア族を“O grande caçador” [偉大なる狩人]と表現している。また「Canto Para Naruna」の歌詞ではNarunaというインディオ女性の物語が語られるが、彼女は“cunhas belas e guerreiras/De flechas certas e longas melenas” [正確な矢と長い髪を持った/美しい女戦士]であり、“Audaz mulher brasileira” [果敢なブラジル人女性]でもあると歌われる。その子孫であるカボクロも同様で、強さと純粋さを兼ね備え、またインディオの知恵を受け継いだ自然の賢者として描かれる。「Cabocla Amazônica」に登場するカボクロの女性は“Mulher que não verga aos desafios” [困難に屈しない女性]である。彼女はアマゾンに生える蔓で籠を編み、アマゾンで採れる野菜や果物、魚を使って食卓を彩り、自然と密接に繋がりながら、妻として、また母として信心深く慎ましやかに生活しているのである。

またトアーダの中ではカボクロやインディオ、祭りの登場人物だけでなく、

彼らが持つ土着文化やアマゾンの大自然も称賛される。機械文明が進む現在、インディオが残した自然と一体化した文明は今なおアマゾン住民に生活の知恵として語り継がれている。「Sabedoria Cabocla」ではその様子を描いている。

A sabedoria do índio é milenar
 A cura de todas as dores / E todos os males está na floresta
 O caboclo em harmonia com a natureza
 Se embrenha na mata / Em busca de ervas medicinais
 Consciência ecológica / Dos povos da Amazônia
 Heranças e ensinamentos / De velhos curandeiros e sábios ancestrais
 Copaíba andiroba sucuuba / Unha de gato carapanúba
 Quina da mata saracura-mirá / Miraruirá e leite de amapá

千年続くインディオの知恵
 全ての痛みや悪の治療法は森の中にある
 自然と調和するカボクロ
 薬草を探しに森の中へ隠れる
 アマゾンの民のエコロジー意識
 年老いた祈祷治療師たちと祖先の賢者たちの遺産と教訓
 コパイバ、アンジローバ、ウーニャ・ジ・ガット、カラパナイーバ
 キナ・ダ・マッタ、サラクラ・ミラ、ミラルイラ、アマパの乳液¹⁰⁾

インディオによる豊かな「物質文化」を育んだアマゾンは、生物多様性に優れ、雄大な自然を持つ母なる大地である。「Aquarela da Amazônia」ではアマゾンを「神々が描いた水彩画」と称し、「水、大地、花、動物、文化」で彩られた傑作だと表現している。

しかし近年アマゾンの自然破壊や環境汚染が世界的に注目を集め懸念されていることから、ここ数年間のツアーでもアマゾンの自然を取り扱う内容が増え、歌詞の中で環境保護を訴えている。前出の「Sabedoria Cabocla」の最後では“Não desmate não maltrate / Não polua não destrua / Que a natureza mãe é vida” [伐採するな、傷つけるな / 汚すな、破壊するな / 母なる自然は生きている] と警告を発している。また「Aquarela da Amazônia」ではアマゾンの環境保全に尽力し1988年に暗殺されたシッコ・メンデス (Chico Mendes) を、「Tributo a Galdino Pataxó」では1997年にインディオ保護区の確保や環境保護などの問題

を話し合う会議に出席するためにブラジリアに来ていたところを殺害されたパタショ族のリーダー、ガウジーノ (Galdino) を歌詞の中に登場させ、改めて環境保護に対する思いを強化させている。¹¹⁾

またトアーダにはインディオの言語や地域で用いられる言葉など、一般のポルトガル語では使わないような単語が頻繁に登場する。表2のトアーダの中からインディオの言語やアマゾン地域で用いられる単語を抜き出し、表3にまとめた。

表3：トアーダに使われるインディオの言語や地域語の単語

部族の名前、地名、登場人物名	動植物、食べ物	その他の単語
Kamaiurá (Kamayurá) Andirá Mura	curuatá	Ye'pá Ōakhe
Waupés Xavante Sateré-Mawé	andiroba	caranã
Kanamary Hixkariana Korubo	sucuuba	cunhã
Dessana Karajá Caiapó	unha de gato	Mai decã marakã
Mundurucu (Munduruku)	carapanúba	cauim
Yanomamy Juma Mawé	quina da mata	warime
Parintintin	saracura-mirá	danta
Tenhari Surui Tupinambá	miraruira	muiraquitã
Ukarãmã	leite de amapá	
Tikuna Ipixuna Araweté Tupã	chibé taperebá	
Piaroá Ye'kuana Odoshas Wanadi	bacaba cupu	
Anga-Açu Icamiaba Jurupari Kaporiku	cuia tipiti	
Nhanderuvuçu Nhanderiquecy	caribé	
Ynhangõrom Iwikatihã	araparirana	
Kaçauerés Kaiagang	araucária	

ブラジルポルトガル語では一般に用いない二人称単数の表現も、歌詞の中ではよく見られる。

Pra teu mundo então girar (Curumim da Baixa)

Tua nudez no lago da lua

Porque és rainha soberba / És um canto Caprichoso

És minha índia guerreira (Canto Para Naruna)

一人称単数あるいは複数での表現は、歌い手をはじめ、踊り手、応援者、観客達をトアーダの中に組み入れる意識から用いられることが多々ある。これに対し、

二人称単数はよく詩や散文などで使われることから、作詞家がトアーダの内容により詩的なイメージを持たせようと意図的に二人称単数表現を用いているとも考えうる。またブラジル北部では二人称単数が口語で使われるため、地域語としてトアーダの中でたびたび使われるとも言える。

3-3. トアーダの歌詞に見られる地域性

以上、トアーダに見られる特徴を歌詞の中から抜き出して分析してみたが、アマゾン地域特有のモチーフをうたったトアーダには、ローカル性を強調する意味で、3つの要素が顕著に表れていると言えよう。

i) アマゾンの神秘性の主張

意味が理解しづらいという欠点はあるけれども、地域言語やインディオの言葉をトアーダの中で使用することによって、かえって観光客や外部の人間に「他にはない」「アマゾンらしい」幻想的でエキゾチックな感覚を与える結果となり、地方色を際立たせる要因となっている。トアーダの内容も、実際には起こりえない空想や神話、伝説を題材にしたものが多く、また呼びかけや二人称単数も多数見られることから、神秘的な詩的イメージがトアーダの中に組み入れられていると言える。また言葉だけでなく、元来用いられなかったケーナやチャランゴなどのフォルクローレ楽器（管楽器）を演奏に取り入れることで、他者がイメージ、期待するような「アマゾンっぽさ」が表現され、より一層異国情緒が引き立てられるのである。

ii) アマゾンの理想化・美化

トアーダの中で歌われているカボクロやインディオ、そしてアマゾンの自然などは現実の姿と必ずしも同一ではない。地域独自の文化や伝統が実際とは異なった「創られた」イメージに置き換えられることは、第三世界の観光分野でしばしば見受けられる状況であるが、ボイブンバでもモチーフの大部分が、実際よりも美化された姿で表現されている。ブラジル文学の中でも頻りに題材にとりあげられるインディオ像もまた、実在のインディオとはほとんど関係のないステレオタイプの姿で描かれている。19世紀中葉にブラジルではブラジル性の特質を秘めた独特のロマンティシズムが蔓延し、「インディアニズモ（indianismo：インディオ称揚主義）」¹²⁾思潮が形成された。この運動の中でインディオは「勇敢な戦士」であり「誇り高き自由人」と理想化され、結果「高貴な未開人」というレッテルが一般に普及することとなる。インディアニズモ

運動は、インディオを称賛し理想化することで、文化的脱植民地化を図るとともに、人種間融合が顕著にみられるブラジル社会において、ナショナルアイデンティティを評価する重大な要素の一つでもあった。その影響がトアーダの中にも直接的にはないにしろ含まれていると言えるのではないか。

iii) アマゾンの宣伝

アマゾンに対するイメージはいまだ「緑の魔境」と称されるほど、非常に未開で辺鄙な印象が付きまとう。しかしトアーダの中では、アマゾンは神がもたらした恵みの大地であり、そこに住む人々には豊富な幸を授けてくれる場として歌われる。世界最大の熱帯雨林地帯であるアマゾンの自然の雄大さや生物の多様性をトアーダの中でアピールすることはもちろん、アマゾンの地に住む人々の持つ文化や彼らの生活習慣の素晴らしさをこの近代文明の中で再認識させるような内容がうたわれている。トアーダの中ではインディオあるいはカボクロたちが自然と密接に結びついた生活を営み、共存する姿が描き出されている。またここ近年では環境汚染の現状や環境破壊に対する警告もトアーダの中で発せられている。

これらの要素がトアーダの中に織り交ぜられることで、アマゾンの地域的な要素は、他者が思い描くような、より「アマゾンらしい」ものへと変化する。一概にプラスとは言えない現実の姿も、トアーダの中では全てが理想的なイメージで描かれており、それこそが祭りの担い手たちが披露したいアマゾンの姿であり、また観光客がボイブンバに求める地域性の姿でもあるのかもしれない。

4. まとめにかえて — 地域性強調の意義 —

ブラジルでは 70 年代におけるナショナリズムの影響によってリージョナリズム (regionalismo) が進み、地域独特の文化が見直されるようになった。アマゾン地方も例外ではなく、ボイブンバは元々ヨーロッパ伝来の宗教的な行事(祭り)であったが、地方や地域文化の要素が加わったり導入されたりしたことで、独自のスタイルを築き上げていった。

また 90 年代以降、祭りには大きな変革が起こる。地域とは関係のない要素を排除し、アマゾンに密接な要素を全面的に押し出すために、地域性を重視した審査項目へと変化していった。例えばボイブンバの基となる「カチリナ母さんの話」に登場するフランシスコとカチリナは、現在でも祭りの中で重要なモチーフではあるものの、審査対象からは除外された。他にも「闘牛士 (Toureiro)」

や「牧畜の女王 (Rainha da Pecuária)」などの項目が消滅している。(Ferreira 2005:36-37) 対して、インディオを主題としたテーマやトアードが登場し始め、審査項目でもインディオの要素を重視するものも多く見られる。

ボイブンバは元々宗教的な意味合いを含んだ祭り(演劇)であったが、時代を経るにつれて宗教的要素が消えていった。その形は必ずしも古い要素が消滅し伝統が喪失したわけではないが、新しい時代に合うような変化を伴い、次第にアマゾンの地域性を強調する格好の祭りとなっていく。そのため近年のトアードの中にもアマゾン地域特有のモチーフに焦点を当てたものが増えている。そこでのモチーフは前章で述べたように、理想的な姿で表現され、アマゾンに対する社会的バイアスをプラスに転換する役割を担っている。歴史上、白人征服者がインディオを怠惰で劣等な人種とみなし、彼らの物質・精神文化を評価しなかったことから、インディオがもたらした遺産は長年の間否定されてきた。またインディオを始め、その血を引くカボクロたちも社会の周辺に位置付けられ、差別や偏見の対象となっていた。彼らが住むアマゾンは地理的にも社会的にも辺境に位置付けられてきた。つまり、ポジティブなイメージを含んだアマゾンの地域性をトアードの歌詞に取り入れることは、歴史や社会の中で培われたネガティブなイメージの脱却を図り、文化的社会的アイデンティティをアマゾンの人々に肯定的に意識させ植え付けるとともに、他者に対してはアマゾンへ惹き付ける効果も有していると考えられる。

またこの地域性の強調は「商業化 (comercialização)」の一つの流れとも考えられる。実際、トアードの最近の傾向は昔のものに比べてノリが良く踊りやすく娯楽性の強いものになってきている。歌詞も年を経るごとに単純なものではなく歌謡曲風の「売れる」ものになりつつある。祭り自体もアマゾン性を前面に押し出した観光戦略の中に押し込まれ、自立的発展の乏しいこの地域において呼び水とされている。他者が「アマゾンらしさ」を期待するような内容を祭りの中で披露することで、観光客の満足を得ようとするために、このようなトアードの中で、ひいては祭りの中での地域性の強調は更に助長されているのではないかと思われる。

このアマゾン性の強調は決して皮肉的なものではなく、アマゾンという地理的条件もあいまって第一次産業や第二次産業の経済的自立が困難な地域においては、自発的な経済発展のためにボイブンバという祭りは重要な経済的オプションであり、また住民たちが自身のアイデンティティを肯定的に意識させる文

化的社会的オプションともなりうる。近年のトアーダのメッセージにはこうした重要性を含んでいるのではないだろうか。

注

- 1) ここでいう「アマゾン」とはブラジル北部に広がるアマゾン川流域の熱帯雨林地帯を指す。
- 2) ポルトガル語では先住民族のことを「インジオ (indio)」と発音するが、ここでは中南米の先住民族の総称として一般的に用いられる「インディオ」で統一する。「インディオ」という言葉には侮蔑的な響きがあることから、別の表現を用いる場合が多い(「nativo」など)が、トアーダの中では「indio」という単語にネガティブな意味合いは込められていないため(逆にポジティブに捉えられよう)、本稿ではそのまま「インディオ」と称している。
- 3) 1997年 Fafá de Belém が1996年のガランチードのトアーダ「Vermelho」をカバーした。
- 4) 「エンヘッド」はカーニヴァルでのサンバチームのパレードのテーマ曲。1998年リオデジャネイロのサンバチーム、サウゲイロ (Salgueiro) がエンヘッドの中にボイブンバの内容を取り入れた。
- 5) Música Popular Brasileira (ブラジリアンポップス) の略。
- 6) 「アシェ」はカンドンプレ、ウンバンダ (ブラジルの黒人宗教) の宗教用語で、ポジティブなエネルギーを意味する。ブラジル北東部の音楽やカリビアン、アフリカ音楽のリズムにロック、ポップを融合させたサルバドール発の音楽のことを称する。
- 7) 2005年からこの日程の開催となった。2004年までは曜日に関わらず6月28・29・30日の三日間開催。
- 8) 辞書的定義は「白人とインディオの混血児、原住民の呼称、奥地の人、文明化したインディオ、赤銅色の肌の農夫・田舎者」など。また田所 (2001: 16) は「文化的背景を持つ人間像としての真の意味のカボクロは、特にアマゾン河水系および北部地域の河川の水辺に暮らす者」と説明している。パリンチンス住民の大半がカボクロと考えられる理由については瀧藤 (2004: 213) を参照のこと。
- 9) 審査項目数は年によって変化あり。2005年は21項目。審査員は北部出身者以外から、その筋に詳しい職業の人が選ばれる。審査方法も年によって微妙に変化する。
- 10) 全てアマゾンに植生する薬草の名前。
- 11) 歌詞には登場しないが、祭りの中ではアマゾン森林保護に献身し、2005年2月に

殺害されたアメリカ人シスター、ドロシー・スタング (Dorothy Stang) の名前も挙げ、環境保護を強調した。

- 12) 文学上の概念で、先住民インディオを審美の対象 [主題] に据え、混血国民の象徴として現実以上に理想化し、また賞賛・高揚しようとする、ブラジル浪漫主義の本質をなす特色の一つでもある。(田所 2001 : 169)

参考文献

- Academia das Ciências de Lisboa. *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Verbo, 2001.
- Assayag, Simão. *Boi-Bumbá festas, andanças, luz e pajelanças*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1995.
- . *Caprichoso, o Boi de Parintins*. Manaus: Editora Novo Tempo, 1997.
- Braga, Sérgio Ivan Gil, *Os Bois-Bumbás de Parintins*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2002
- Démonteverde, Monteverde, João Batista. *Boi Garantido de Lindolfo*. Manaus: Governo Estado do Amazonas/ Secretaria de Estado da Cultura/ Editora da Univerdidade Federal do Amazonas, Universidade do Estado do Amazonas, 2003.
- Julio Cesar Farias. *De Parintins Para o Mundo Ouvir: Na cadência das toadas dos bois-bumbás Caprichoso e Garantido*. Rio de Janeiro: Litteris Ed., 2005.
- Revista Parintins Toada e Boi-Bumbá*. Manaus: RSC Edutora/ Amazon Best, 2005.
- 岩村沢也・西村秀人「音楽と国際化」小倉充夫・加納弘勝編『講座社会学 16 国際社会』東京大学出版会、2002年.
- 大貫良夫 (編)『ラテン・アメリカを知る事典』平凡社、1999年.
- 北森絵里「リオデジャネイロのファンキ音楽—貧しい若者のサブカルチャー」『天理大学学報』天理大学、2000年10月.
- 田所清克『ブラジル学への誘い—その民族と文化の原点を求めて』世界思想社、2001年.
- 富野幹雄・住田育法 (編)『ブラジル学を学ぶ人のために』世界思想社、2002年.
- 山本麻美子「リオデジャネイロのカーニヴァルにおける統一テーマ 「ブラジル発見 500年」の考察」『マテシス・ユニヴェルサリス 4巻2号』獨協大学、2003年3月.
- Garantido CD Oficial 1995-2005
- Caprichoso CD Oficial 1995-2005
- ブラジルサイト <<http://www.brazil.ne.jp/>>

**20世紀ポピュラー音楽の言葉：
その文学的および社会的文脈の解明**

2006年2月発行

編集発行 名古屋大学大学院国際言語文化研究科
田所光男

印刷製本 中部日本教育文化会

Words in 20th-Century Popular Music: Analyses of Their Literary and Social Contexts

CONTENTS

Introduction	1
Was mit „un-sinnigen“ Wörtern eigentlich gemeint sein könnte:	
Ernst Jandl und die Jazzmusik Tagiru FUJII	7
Hipness of being anti-homophobic, but not particularly pro-gay:	
Twofold message in <i>Rent</i> Atsushi FUJITA	21
The Future of Ubiquitous Music – preliminary considerations	
of its "popularity" and material conditions Satoshi FUSE	35
Ce que désigne le mot «raï»	Yuki KASUYA 51
Imagining Grace: Two Ways of Salvation in "Imagine" and	
"Amazing Grace"	Yoichi KUNO 67
Quotations in Bob Dylan's Lyrics and His Ethnic	
Identity	Akitoshi NAGAHATA 81
'Mods' as Described in the Who's <i>Anyway, Anyhow,</i>	
<i>Anywhere</i>	Susumu OYAMA 95
Poésie et chanson française	
Antoinette Deshoulières (1638-1694) Pierre-Jean de	
Béranger (1780-1857) Jean-Louis Murat (1954-....)	Jean-Luc PAGÈS 113
The Popular Songs in Shanghai under the Occupation	
of the Japanese Armed Forces	Tetsuo SHIBATA 149
La symbiose arabo-juive chantée par Enrico Macias	Mitsuo TADOKORO 169
Regionalidade sobre as toadas do Festival Folclórico de	
Boi-Bumbá	Chiemi TAKITO 191

Graduate School of Languages and Cultures

Nagoya University

2006