The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	音楽が政治的だと語られるとき : チムレンガ・ミュージックに関する先行研究の一考察
Author(s)	早川, 真悠
Citation	年報人間科学. 2005, 26, p. 219-235
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/25880
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

音楽が政治的だと語られるとき

――チムレンガ・ミュージックに関する先行研究の一考察――

早川　真悠

〈要旨〉

本稿は、ジンバブエの「政治的ポピュラー音楽」として知られる「チムレンガ・ミュージック」に関する先行研究を整理し、この音楽についての新たな研究方法を模索するものである。

一般に「チムレンガ・ミュージック」は、ジンバブエ独立闘争の激化とともに進展し、ゲリラ兵士の士気を鼓舞し、人びとの連帯を強めるなどの政治的役割を果たした、と言われる。「チムレンガ・ミュージック」には、解放組織と密接に関わりをもつもの（ＮＣＭ）と、ポピュラー・ミュージシャンによって創作されたもの（ＰＣＭ）との二つがある。ＮＣＭは、おもに夜通しおこなわれる政治集会で合唱されたりラジオの地下放送で流されるなどし、歌詞に明確な政治的内容が明確に含まれているのが特徴である。一方、ＰＣＭは、国内のミュージシャンによって演奏され、その歌詞の内容は曖昧で、不明瞭であるのが特徴である。

チムレンガ・ミュージックに関する多くの先行研究では、ＰＣＭに対してＮＣＭと同様の政治的説明を与えてきたが、近年、従来の政治的説明に対して異論をとなえる研究があらわれている。本稿は、これらの先行研究による政治的説明および非政治的な説明を考察・整理したうえで、音楽が人びとの政治的解釈を通していかに政治化されるかを解明することが重要だと結論づける。

キーワード

ジンバブエ

チムレンガ・ミュージック

ポピュラー音楽

政治的解釈

トーマス・マプフーモ

はじめに

白人少数支配体制を維持していた南部アフリカの国家ローデシアは、一九八〇年、多数派黒人が実権を握る新国家ジンバブエとして独立、再出発した。解放闘争は、十九世紀末の植民地支配に対する初期抵抗にちなんで「第二次チムレンガ」と呼ばれた。「チムレンガ・ミュージック」(*chimurenga* music)とは、この解放闘争と深くかかわったと言われる音楽のことである。従来のチムレンガ・ミュージックの研究では、解放闘争との関連を強調し、この音楽が果たす政治的役割が中心に論じられてきた。しかし、最近になって、この音楽と解放闘争との関連を見なおし、その政治性を否定する研究があらわれている。本稿の目的は、チムレンガ・ミュージックの政治性に焦点をおいて、先行研究の議論を考察・整理し、新たな研究方法を提示することにある。

アフリカ社会を対象とする人類学諸分野でポピュラー文化への関心が高まっている。古典的な例では、レンジャー[Ranger 1975]が、タンザニアを中心とする東アフリカ一帯に見られるダンス「ベニ・ンゴマ(*Beni Ngoma*)」をめぐる社会史を描き、一見すると白人文化の模倣として片付けられがちなこのダンスに、アフリカ民衆自身による文化の維持と発展を見出した。また、コプラン[Coplan 1985]は、南アフリカ共和国のポピュラー音楽に焦点を当てて同じく社会史を描き、都市化や階級社会とポピュラー音楽の誕生・発展との結びつきを示し、音楽パフォーマンスによる社会的対話の可能性を指摘した。バーバー[Barber 1987; 1997]は、アフリカのポピュラー文化を扱った研究を網羅的にレビューするとともに、『アフリカン・ポピュラー・カルチャー』と題した論文集を編著し、ポピュラー文化研究の意義を説いている。

バーバーは、ポピュラー文化を研究する意義の一つとして、一見すると保守的でつまらないものに見える日常的娯楽が、人びとの革新的行為を導く可能性を挙げている。彼女にとっては、たとえポピュラー文化が支配者から植えつけられた「虚偽意識」の反映であろうと、「彼らの意識であることに変わりはなく、「それらは、現状の批判や隠し立てかもしれない」のである[Barber 1987: 8(強調は原文)]。

バーバーの主張は、ジャズの反抗的性質を否定するアドルノの主張と完全に対立する。アドルノは、「ジャズのうちの手におえない野性が最初から厳格な図式にはめ込まれ」、「自由なフレーズ」とされる即興演奏もあらかじめ決定された流行歌の反復にすぎないとし、ジャズに根源的人間性の爆発や反抗的態度の表出を読みとる一般的批評を攻撃した[アドルノ 1996: 177]。

バーバーもアドルノも、ともにポピュラー文化の革新性や反抗的性質を問題化している。図式化して言えば、バーバーはあるポピュラー文化が革新的だと評価されるか否かにかかわらず革新的であるとし、アドルノはジャズが反抗的だと批評されていても反抗的では

ないと言う。

本稿で重要と考えるのは、バーバーが軽視しアドルノが敵視した、音楽に対する一般的見解である。チムレンガ・ミュージックは、たとえその音楽に政治的性質が確認できなくても、一般的に政治的だと見なされるという理由で、政治的なのである。

序節　チムレンガ・ミュージックとは

序・一　背景〔1〕

アフリカの植民地が次々と独立を果たした一九六〇年代、イギリスによる植民地支配が続けられていた南ローデシアでは、「ローデシア戦線」(Rhodesian Front : RF) による白人右派政権が誕生し、白人少数支配の存続のため、黒人ナショナリズムへの弾圧が一層強められた。RF政権は、白人少数支配体制を維持したままイギリスから独立することを要求したが、一九六五年、それまでの対英独立交渉を取止め、「一方的独立宣言」(Unilateral Declaration of Independence : UDI) を強行した。しかし、イギリス、国連はこれを認めず、経済制裁などの措置をとった。

非合法化により国外に活動の拠点をおいていた黒人解放組織ZANU〈ジンバブエアフリカ民族同盟〉およびZAPU〈ジンバブエアフリカ人民同盟〉は、UDIを契機として、ゲリラ活動による武力闘争を開始する。ゲリラ活動は、モザンビークやザンビアに設置されたゲリラ・キャンプを拠点にジンバブエ北東部から北西部において展開され、全面的な武力衝突の回避とともに地域住民の政治教育が戦略として重視された。解放闘争は、一九七二年ごろから活発化し、一九七六年にZANUとZAPUが連合組織「愛国戦線」(Patriotic Front : PF) を結成したことでさらに激化した。正確な数字は不明であるが、一九七八年のZANUおよびZAPUの国内ゲリラ実戦部隊は、それぞれ一三、〇〇〇人、一〇、〇〇〇人で、一九七八年四月から同年十二月までの九ヵ月間に、六、〇〇〇人のゲリラ兵士が死亡したと言われている。一方、ローデシア軍の被害は、一九七九年半ばまでに一、〇〇〇人以上の死亡があった[Astrow 1983 : 151]。

一九七九年、「ローデシア問題」の国内解決に向けて、黒人穏健派ナショナリストを首相とする「ジンバブエ＝ローデシア」が、黒人を含む一人一票制の総選挙によって樹立されたが、白人の既得権を大幅に認めたこの国家は、PFおよびイギリス、国連、その他の諸国に拒否され、武力闘争の終結には至らなかった。そして、翌一九八〇年、再び総選挙がおこなわれ、同国は黒人多数支配の国家「ジンバブエ共和国」として独立した。

なお、当時（一九七三年）のジンバブエ（当時ローデシア）の人種構成は、全人口五八九万人に対し、白人二七万人（四・六％）、黒人五五九万人（九四・九％）、カラード（混血）一一万三、〇〇〇人（〇・二％）、アジア人は八、〇〇〇人（〇・一％）で、黒人のうち八割がショナ人であった[星・林 1978 : 42-3]。

序・二　類型

チムレンガ・ミュージックは大きく二つのタイプに分けられる[Pongweni 1982 ; Moore 1991 ; Turino 2000]。一つはゲリラ部隊や解放組織の活動と密接に関わりをもち、おもに国外で唱歌・放送されたもの、もう一つは都市の音楽シーンから誕生し、国内で展開したポピュラー音楽である[2]。本稿では、前者をＮＣＭ（nationalists' *chimurenga* music）、後者をＰＣＭ（popular artists' *chimurenga* music）と呼ぶことにする[3]。

ＮＣＭは、ＺＡＮＵおよびＺＡＰＵによる動員政策の一環として考案され、ゲリラ兵士を統括するために催した夜間の秘密集会（*Pungwe*）で合唱されたり、国外ゲリラキャンプで歌われたり、解放組織が運営するラジオ局の地下放送で流されるなどした。ＮＣＭのおもな歌い手は、解放組織の合唱隊（liberation choir）やゲリラの教育指導員をしていたコンラッド・チンクス（Comrade Chinx）などの解放組織のメンバーたちであった。音楽形態は、キリスト教の賛美歌をベースにしたもの、南アフリカの音楽から影響を受けた呼唱答唱（コール・アンド・レスポンス）方式などさまざまであった。

ＮＣＭの歌詞には、明白な政治的メッセージが含まれていることが特徴である。（たとえば、「指導者を支援しよう！／ムガベを支持しよう！／搾取者を打倒しよう。」「解放闘争で戦ったのは誰だ。／ジンバブエの国民だ。／解放闘争はＺＡＮＵ・ＰＦが戦った。／チムレンガ、チムレンガ、チムレンガ。」『彼らに権利はない』（*'Hapana Chavo'*）[Pongweni 1982 : 12-5]。）

一方、ＰＣＭはＮＣＭとは異なり、解放組織やゲリラ活動との直接的な連携は見られない。ＰＣＭは、都市部で展開した伝統的要素を採り入れたポピュラー音楽である。この音楽は、鉱山労働者の慰問活動を行っていたトーマス・マプフーモ（Thomas Mapfumo）が、英語を解さず都会的な音楽にも馴染みのない労働者たちを相手に作ったもので、エレキギターで土着の伝統楽器「ムビラ」（*mbira*：親指ピアノ）の旋律を再現し、伝統的歌唱法を採り入れ、ショナ語の歌詞で歌うという、当時としては実験的な音楽であった。初のＰＣＭとされるマプフーモの『象の牙』（*'Murembo'*）（一九七三年）は、ショナの伝統的な戦争歌で、鉱山労働者や年輩者に限らず若年層のあいだでも爆発的な人気となった[Lane 1993 : 31-38 ; Kwaramba 1997 : 33 ; Turino 2000 : 285]。しかし、この歌曲はローデシア政府から「政府打倒を煽動する歌」とされ放送禁止の処分を受ける[Kwaramba 1997]。以後、マプフーモは新曲発表のたびに発売禁止や身元拘留の処分を受けながらもこの音楽スタイルを貫き、また他のミュージシャンたちも彼の考案した音楽スタイルを採用し、その後に続いた。

ＰＣＭの歌詞には、ＮＣＭとは対照的に、一見したところ明確な政治的メッセージを確認することができないことが特徴である。（たとえば、「私は貧しくなった。／家があるとは、何てあなたは幸せなんだ。／車で移動するとは、何てあなたは幸せなんだ。都会に住むとは、何てあなたは幸せなんだ。」『居留地の問題』（*'Pfumvu*

Paruzevha')[Kwaramba 1997 : 35-6]°)

これらのチムレンガ・ミュージックのうち、本稿が主眼をおくのは、独立以前に展開されたPCMである。

序・三　一般的見解

解放闘争の勝利をたたえ、独立を祝賀するムードのなかで、両チムレンガ・ミュージックの政治的貢献は大きく取りあげられた。

> チムレンガ・ソング［ミュージック］は、革命の経過にかかわった人びとすべてに固いこころざしを抱かせる役割を果たしました。勇敢な戦士たちはこれらの歌から強烈にインスピレーションを受けました。（中略）
>
> また、歌は、民衆の政治意識を向上させ、戦士らを精神的に支援する手立てにもなりました。革新的なメッセージが歌を通じて人びとに伝えられました[Banana 1982]（[Pongweni 1982]のまえがき）。

これは、独立後まもなくジンバブエで出版されたチムレンガ・ミュージックの解説書に、ジンバブエ初代大統領バナナ（Canan Banna）が書き添えた「まえがき」である。（この解説書の内容については後で触れる。）ここでは、NCMとPCMが同様に解放闘争において政治的貢献を果たしたとたたえられている。また、同時期に、解放闘争におけるマス・メディアに関するルポルタージュを国内で発表したフレデリクス［Frederikse 1982］も、NCM・PCM両方のチムレンガ・ミュージックを取りあげ、ラジオの地下放送で週に数時間の特集番組が組まれていたこと、トーマス・マプフーモが国内で違法にチムレンガ・ムーヴメントを先導し、白人政府を批判する内容の歌を歌っていたことを詳しく紹介している［Frederikse 1982 : 100-110］。つまり、PCMがNCMと同様に政治的役割を果たしたとする解釈は、この名前が示すとおり、ジンバブエ国内において一般的に定着している。

また、八〇年代後半以降、チムレンガ・ミュージックはジンバブエを代表するポピュラー音楽として海外に向けて情報発信されるようになった。海外に紹介されたのは、もっぱらPCMであり、その伝統回帰のスタイルが解放闘争における「抵抗」を表すものとして説明され、政治的性格が強調された。とくにトーマス・マプフーモは、チムレンガ・ミュージックのリーダーとして国際的に高い評価が与えられている[4]［Stapleton and May 1987 ; Denselow 1990 ; Bender 1991］。

一節　なぜ政治的なのか　―先行研究の詳細―

本節では、チムレンガ・ミュージックの政治的役割を主張する先行研究の具体的分析を見ながら、その論拠や見解を整理する。

前節で述べたとおり、NCMとPCMとでは、音楽の成り立ち、形式、歌詞の内容が大きく異なる。PCMは、解放組織との関連性

が希薄であり、歌詞の内容も直接的に政治的メッセージを伝えるものではない。そのため、分析者がPCMの政治性を証明するには、何らかの方策が必要となる。

以下では、PCMの政治的役割を主張する三点の研究を紹介し、それぞれでどのようにチムレンガ・ミュージックの政治性が説明されるのかを確認する。

一・一　レーン

レーン [Lane 1993] は、過酷な環境での活動を強いられる武力闘争に、なぜ多くのゲリラ兵士が参加しつづけたのかを明らかにするため、チムレンガ・ミュージックの動員効果を証明しようとした。

レーンの研究の特徴は、実証的かつ網羅的なことである。彼女はフィールドワークで得た一次資料をもとに、チムレンガ・ミュージックが果たしたさまざまな政治的役割を主張する。それらを挙げると、次のとおりである。(一) 入隊意欲の促進。(二) 士気の持続。(三) 人びとの意識向上。(四) 連帯意識の強化。これら四つが、さらに三〜四つの役割に分けられている。

レーンが対象とするのは、解放闘争のあいだに政治的役割を果たした音楽全般である(3)。彼女は、チムレンガ・ミュージックをNCM、PCMに限らず、解放闘争の時期に展開した政治的音楽の総称と捉える。彼女によれば、チムレンガ・ミュージックは、国外のゲリラ・キャンプのほか、暴動の現場、教会、学校、婚礼・葬礼の式場、法廷内など、「国中の至るところで歌われた」[Lane 1993 : 19-24, 27-29, 31-38]。

ただし、レーンもNCMとPCMの特徴の違いを認めている。NCMの政治的役割について述べるとき、彼女はしばしばその説明がPCMには適用できないことを断わる。たとえば、NCMは武力への参加を直接的に訴えていたが、PCMではまれであった。NCMは、目立った活躍をしたゲリラ兵士や解放組織のリーダーを英雄としてたたえたが、PCMは現存する特定の人物を英雄として歌うことはなかった。NCMは戦争を公然と正当化したが、PCMはしなかった。そして、このようにPCMがNCMとは異なる特徴を示すのは、国内では検閲当局がマスメディアの内容を厳しく取り締まっていたためだった [Lane 1993 : 198, 218, 437]。

では、レーンは、どのようにPCMの政治的役割を主張するのか。彼女の論文のなかでPCMが積極的に言及されるのは主に二箇所で、そこで示される役割は、「闘争心の鼓舞」と「新たなアイデンティティの付与」である。

「闘争心の鼓舞」について、彼女はまず、インフォーマントの語りを紹介する。

> [ZAPUの役員であった] ドゥミソ・ダベングワ (Dwumiso Dabengwa) は、彼の好きだった歌が「自分を戦争へ向かわせた」(中略)、その歌が歌われると、「さあ、戦争へ行かなくては。銃を持って職務を果たさねば」という気持ちになった、と思い出を語る [Lane 1993 : 201]。

このような闘争心は、レーンによると、「苦しみの歌」によって掻きたてられた。

［チムレンガ・ミュージックが］人びとの闘争心を掻きたて、煽るやり方の一つは、ローデシアの敵によって人びとが苦しめられていることを暴露し、彼らの怒りを呼び起こし、持続させたことである。苦しみの歌は、国内のチムレンガ・ミュージック・ムーヴメント［PCM］においてとくに顕著な役割を果たした。というのは、国内では、直接的な武力への訴えかけは非常に危険を伴うものであり、苦しみの歌の意味深長な内容は治安部隊の警戒をしばしば免れたからだ[Lane 1993 : 205-6]。

さらに、「苦しみの歌」は、人が泣いているのと同様の効果、すなわち悲しいという印象を強め、怒りを増大させると言う。彼女は再び、インフォーマントたちの語りを引用し、「苦しみの歌」の効力を説明する。

しかし、その歌は同情だけを生むものではない。［インフォーマントの］ウシェ（Mr. Ushe）の言葉を借りれば、その歌は「より一層の怒りを掻きたてた。そして一度怒りがわき起こると、誰もそれを抑えることはできなかった」のだ［Lane 1993 : 209］。

レーンが示すPCMのもう一つの政治的役割は、「新たなアイデンティティの付与」である。ここで注目されるのは、歌詞の内容ではなく、ミュージシャンたちの音楽実践そのものである。彼女は、PCMが成立した歴史的背景を説明したうえで、その音楽活動と政治運動とを重ね合わせる。

一九五〇年代後半、黒人ナショナリズム運動の活発化にともない、西洋音楽と土着の音楽を融合させた音楽が流行した。しかし、一九六五年の「一方的独立宣言」のころになると、黒人ナショナリストへの弾圧が激しくなり、伝統的要素を含む音楽は政治的緊張のなかで鎮圧された。こうして、六〇年代後半には、伝統志向の音楽は衰退し、かわって外国音楽の模倣、ロックンロールが主流となった。この時期は「文化の渇望期」であった。しかし、一九七〇年代、トーマス・マプフーモをはじめとする都市のミュージシャンたちは、自分たちの音楽の解放を求め、再び伝統的要素を採り入れた音楽を創作した。これが、PCMである［Lane 1993 : 40-46 ; 381］。レーンは次のように述べる。

チムレンガ・ミュージシャン［PCMのミュージシャン］たちは、次のように訴えた。音楽も、ジンバブエ社会におけるその他の分野と同様に、解放される必要がある。「われわれの音楽」を歌うことは、「自分たちの国が欲しい」と言うよう人びとを励ますことである。音楽は人びとに自分たちのルーツを教える、そうすれば、人びとは何のために戦っているかを理解するだろ

う。これらの訴えかけは、国内外の解放運動における文化的ナショナリズムの主張と重なっており、そのことがチムレンガ・ミュージック［ＰＣＭ］に強大な力を与えたのだ［Lane 1993：382-3］。

ＰＣＭはなぜ政治的だったのか。レーンの見解をまとめると次のようになる。ＰＣＭの歌詞は、「苦しみ」という検閲の取締りを免れうる範囲に限定されていたが、それでも、人びとの政治的感情を引き出すことが可能であった。また、ＰＣＭは、「文化の渇望期」からの脱出を試みたミュージシャンたちによる「音楽の解放運動」であり、それは政治運動と同様の政治的役割を果たした。

二・二　ポングウェニ

ポングウェニ［Pongweni 1982］は、ＰＣＭのなかには攻撃的な政治的メッセージを明瞭に伝えたものがあったと指摘する。

彼はジンバブエ独立直後にチムレンガ・ミュージックの歌詞を収集し、その解説書を出版した。そのなかで彼は、チムレンガ・ミュージックがいかに人びとを鼓舞し、政治的に大きく貢献したかを論じている。彼が紹介するチムレンガ・ミュージックは全部で五十三曲あり、そのうちＮＣＭは二十三曲、ＰＣＭは二十曲である。ＰＣＭは、（一）団結を呼びかける歌、（二）苦しみを歌う歌、（三）抵抗と嘲笑の歌、の三つに分けられ、（三）の「抵抗と嘲笑の歌」の解説において、彼は次のように述べている。

国内アーティストによる音楽の大部分は、ローデシア政府からの反撃を避けるため、意図的に曖昧な表現が用いられていることが特徴であるが、支配権力に対して堂々と反抗を表しているものも多くある［Pongweni 1982：6］。

その例の一つとして彼は、トーマス・マプフーモの『きみたち[6]の子どもを戦争に送れ』（*Tumira Vana Kuhondo*）という曲を挙げる。彼はショナ語の歌詞を次のように翻訳し、その内容を解説する。

われわれは子どもたちを戦争に送りつづける。／そうだ、きみたちはいつか懲りるだろう。／われわれは子どもたちを戦争に送りつづける。／彼らが戻ったら、怒りをあらわにするだろう。／われわれは子どもたちを戦争に送り、きみたちに対抗しつづける。［Pongweni 1982：134］。

このダンス・ソングで、トーマス・マプフーモは戦場の場面を歌っており、それはどんなことでも覚悟するという構えでなされている。（中略）『きみたちの子どもを戦争に送れ』は、苦しい解放闘争を戦っている［ゲリラ組織の］幹部たちに援軍を送り、ジンバブエの人びとを勇気づけることを目的としている［Pongweni 1982：136］。

以上のように、ポングウェニは、（一部の）ＰＣＭは検閲や白人

政府による弾圧に臆することなく、はっきりとした政治的メッセージを歌いあげていた、と指摘する。

二・三　クワランバ

クワランバ [Kwaramba 1997] は、ＰＣＭの歌詞は、白人から見れば不明瞭であるものの、黒人にとってその内容は明白だった、と考える。

彼女の研究目的は、ポピュラー音楽が社会に及ぼす影響力を明らかにすることにある。彼女はトーマス・マプフーモの音楽を緻密にテキスト分析し、そこに秘められる彼の政治的意図やメッセージを解読した。

たとえば、『居留地の問題』（*'Pfumvu Paruzevha'*）という歌曲について、彼女は次のように解説する。

> 婆さんが死んだって聞いたか。／母さんが死んだって聞いたか。／兄さんが死んだって聞いたか。／父さんが死んだって聞いたか。／もう雨が降らないって聞いたか。／畑がなくなったって聞いたか。／家畜がいなくなったって聞いたか。

ここで、マプフーモは、*'vakafa'*（death）ではなく、*'vakashaya'*（died）という言葉を使用している。前者は一般的に「死」を表すのに対し、後者は「喪失」や「欠乏」など広い意味を含む。マプフーモの言葉の選択には、言葉のもつ多義性が影響している。多義的で曖昧な言葉を使用すれば、ショナの文化的背景を把握しない白人が、歌詞の内容を断定するのが困難になるからである [Kwaramba 1997 : 42]。

また、同曲の歌詞には、疑問文が多発する。疑問文は直接的な聴衆への呼びかけとなると同時に、断定的な答えを提示することなく問題点を強調することができる。とりわけ、疑問文がこの歌のように連続的に用いられると、それらは単なる問いかけから、隠蔽された「命令」と化す [Kwaramba 1997 : 47-8]。

さらに、「畑がなくなった」という歌詞は、クワランバによると、一九三〇年の土地配分法、一九五一年の土地耕作法、一九六九年の土地保有法により、黒人が肥沃な耕作地からやせた土地へと追いやられたことを意味している。また、「家畜がいなくなった」というのは、入植者が黒人の家畜を没収することが合法化され、多くの家畜が奪われたことをあらわしている。黒人はこれら二つの事柄を歴史と経験から知っており、その意味を解さなかったものはいない。マプフーモの歌詞の理解には、このような前提知識が必要とされており、それらを持ち合わせていない白人は正確に意味を理解することができなかった[Kwaramba 1997 : 51-53]。

同様にクワランバは、マプフーモの音楽について次のように指摘する。（一）統語法。「平叙文」は、物事に関する直接的な指示や命令を回避することができる。「カタログ化」は、短い文章を列挙することで内容をより赤裸々に伝えることができる。（二）象徴と隠

喩。ショナの伝統的民話や慣用表現において用いられる象徴や隠喩は、白人には理解できない方法で戦争への参加や政府批判のメッセージを伝えている。(三) 人称代名詞。「われわれ」「あなたたち」という人称代名詞の使用は、「黒人」「白人」という明確な呼称を用いることなく不平等な社会構造についての言及を可能にする。(四) 言語以外。マプフーモの衣装は、典型的な霊媒師の衣装に似せたもので、解放闘争における祖先の導きを固く信じるマプフーモの意思が表明されている。ショナの伝統音楽、ムビラの旋律の導入は、植民地主義的イデオロギーの打破を示唆している [Kwaramba 1997 : 43-65]。

以上のクワランバの見解をまとめると次のようになる。PCMの歌詞には、マプフーモの力強い政治的メッセージが隠されており、黒人はその含意を的確に受けとめ、白人はその意味を理解できなかった。したがって、PCMの歌詞が不明瞭なのは、白人政府からの弾圧を受けて控えめな内容にとどめることを余儀なくされたためというよりも、白人には理解不可能な方法で雄弁にメッセージを伝える歌い手の意図的戦略である。

二　なぜ政治的でないのか ―トゥリノの異論―

トゥリノ [Turino 2000] は、PCMを政治的にのみ解釈することを批判する。彼にとってPCMは、ミュージシャンによるナショナリズム運動ではなく、むしろ「ナショナリズムの周辺で」発展した一つの商業音楽である [Turino 2000 : 223]。

ただし、トゥリノの見解は、PCMの政治的解釈の否定のうえに成り立っている。本節では、彼の見解を、前節の三人による政治的説明と対応させながら確認する。

二・一　伝統志向とオリジナリティの追求

PCMに関するレーンとトゥリノの見解を照らし合わせると、六〇年代から七〇年代にかけて流行した音楽の時期と種類は一致しているが、これらの音楽が成立した理由や背景はまったく異なっている。

六〇年代前半に伝統音楽と電気楽器とを融合させた音楽がさかんに演奏されていたという点において、トゥリノとレーンは一致している。トゥリノは、この音楽を「伝統音楽の編曲 (adaptation of indigenous music, traditional adaptations)」と呼ぶ。トゥリノによると、「伝統音楽の編曲」は、「黒人ナショナリズム運動の萌芽」とは無関係に成立した。六〇年代前半、ジンバブエに二つのレコード会社が誕生し、「蒸留酒法(7)」の改正にともなってナイト・クラブが次々と建設され、音楽をプロの職業として成り立たせる環境が整った。同時に、この時期、全世界的に流行したユース・カルチャーとともに、海外のロックスターたちがジンバブエに紹介された。音楽活動を通して英雄的地位を獲得し、莫大な富を築くロックスターの活躍は、ジンバブエの若者たちがプロのミュージシャンをこころざす一つのきっかけとなった。また、ロックスターたちのシンガーソ

ングライターという活動スタイルは、ジンバブエの音楽界にオリジナル志向をもたらした。伝統音楽は、オリジナルの楽曲を作成する際の、格好の材料となり、若者たちは、伝統音楽とエレキギターを組み合わせ、オリジナル曲を作成した。これが、「伝統音楽の編曲」である[Turino 2000:244-252]。

レーンは、この伝統志向の音楽（「伝統音楽の編曲」）は、政府からの弾圧の対象となったと述べていた(8)。しかし、トゥリノは、この音楽がPCMのように政治的に解釈されることはなかったと言う。この「伝統音楽の編曲」は、六〇年代半ばに、トーマス・マプフーモ(9)もさかんに演奏、録音している。六六年にマプフーモが録音した音楽のうち、半数は「伝統音楽の編曲」であり、半数はロックやソウルなどの外国音楽であった。マプフーモが歌う「伝統音楽の編曲」は、他のバンドと同じく、ショナの民謡から歌詞を引用して農村の生活苦などを歌うものであった。その内容は、たとえば農村で金持ちが没落したことを揶揄するといったものにとどまっており、それらが大げさな政治的メッセージとして解釈されることはなかった[Turino 2000:258-9]。そして、レーンとは対照的に、トゥリノは、多様な人種が参加するロックフェスティバルが保守的な白人議員やマスコミから目の敵にされていたと指摘している(10)[Turino 2000:248]。

六〇年代後半、伝統志向の音楽（「伝統音楽の編曲」）につづいてロックが流行したという点においても、トゥリノとレーンの見解は一致する。しかし、トゥリノは、この時期を「文化の渇望期」のように否定的には捉えてはいない。たしかに、この時期（六七年と六八年）、マプフーモが録音した音楽はすべてロックやソウル、「ルンバ」（ザイール音楽）などの外国音楽だった。このころマプフーモの音楽はかなりの人気を獲得しており、音楽雑誌には「彼は独自の音楽スタイルを展開させ」、独特の響きをもつ彼の声は、「後に続くアーティストの羨望の的」だと紹介されている[Turino 2000:268]。そして、マプフーモ自身も、雑誌のインタビューに対し、「目下の音楽的関心は、スタン・ゲッツのようなテナーサックスを吹くこと」、「今はジャズに夢中。ポップスはすたれても、ジャズの人気はあと五〇年は続く」などと答えている[Turino 2000:268]。

七〇年代、マプフーモ(11)は再び新たな音楽スタイルを模索し始める。この点についても、トゥリノとレーンは一致する。しかし、レーンがこの時期のマプフーモの転向を「音楽の解放運動」と捉えたのに対し、トゥリノは、それが政治的動機ではなく、より多くの人気を求めてオリジナリティを追求する音楽家としてのプロフェッショナリズムによるものだと説明する。当時の音楽雑誌には、ジンバブエのバンド音楽が六〇年代の外国音楽のコピーばかり演奏していてオリジナリティがない、という批判が寄せられていた[Turino 2000:269]。マプフーモは、当初、「アフロ・ロック」なるものに挑戦したが、レコードの売れ行きはいまひとつだった。そして、契約演奏でマングーラ鉱山に訪れたとき、やみくもに録音したレコードのうち、一枚だけが爆発的に売れた。それは、彼がギタリストとともに考案した音楽で、親指ピアノの旋律を精確にエレキギターで

再現したものだった。これが、ＰＣＭの始まりである［Turino 2000：270-1］。

このように、六〇年代から七〇年代にかけて流行した「伝統の編曲」、ロック、ＰＣＭを、レーンとトゥリノは、まったく異なるかたちで説明している。レーンがミュージシャンによる政治運動としたＰＣＭを、トゥリノはミュージシャンが商業音楽での成功を求めてオリジナリティを追求した結果だと考える。

二・二　分かれる評価

ポングウェニやクワランバは、マプフーモの歌詞の内容は（黒人にとって）明白だったとするが、トゥリノは、マプフーモの歌詞が不明瞭だったため、その解釈が錯綜し、また、マプフーモに対する評価も一定ではなかったと言う。

トゥリノは、知合いの親指ピアノ奏者から、『子どもたちを戦争に送れ』は、もともと収穫期や粉挽きをするときに歌われる伝統歌だと教わった。この歌は、植民地化される以前から存在し、若い男たちが戦争に連れて行かれ、粉挽きを手伝う人手が足りなくなってしまうことへの不満を歌った歌である。そのため、ポングウェニが述べたように、この歌詞には歌い手による捨て身のメッセージが託されていると解釈するのは不適切だということになる［Turino 2000：286-8］。

また、トゥリノは、たしかにＰＣＭは戦争について歌っているが、誰が敵で誰が味方なのかが判断できないことが問題だとする。マプフーモの音楽の解釈はしばしば混乱し、さまざまな政治組織から都合よく利用された(12)。「もし誤解されたくなかったのなら、彼はもっと明白に歌うべきだった」と、トゥリノのインフォーマンドである元ゲリラ兵士は批判する。さらに、世間からの評価に比べると、解放組織のマプフーモに対する扱いは曖昧であった。一九八〇年四月の独立祝典に、ボブ・マーリーの前座として多くの地元ミュージシャンが招待されたが、マプフーモの演奏時刻は早朝の、非常に目立たない時間帯に設定されていた［Turino 2000：288-9］(13)。

二・三　マプフーモの意図

クワランバは、マプフーモの音楽に政治的意図を読み取っていた。しかし、トゥリノは、マプフーモがそのような政治的意図によって音楽活動をおこなった形跡は見られないと考える。

トゥリノがマプフーモの政治的意図を否定する理由は、先に紹介したＰＣＭを都市音楽史のなかに位置づける作業のなかですでに明らかにされている。マプフーモはＰＣＭを歌うようになる以前、まったく政治的な発言をしていなかった。「マプフーモ自身の発言から判断すると、彼が土着のショナのスタイルに熱中したのは、彼のプロとしての抱負とオリジナリティの追求によるものである」［Turino 2000：273］。

加えて、トゥリノは、マプフーモとともにムビラギター音楽を創作したジョシュア・ロマイ（Joshua Hlomayi）に、この音楽を始めたとき彼らに政治的意図があったのか直接たずねたところ、笑いな

がら次のように否定されたと言う。「そんなふうに考えたことはない。ぼくらはそれを単に「伝統音楽」だと思っていただけさ」[Turino 2000 : 273]。

たしかに、マプフーモは、とくに独立直後におこなわれたインタビューや海外のメディアにおいて、ナショナリスティックな発言をしている。しかし、トゥリノによると、このような発言は、聞き手の関心が大きく影響した結果である[Turino 2000 : 274]。

つまり、トゥリノにとってPCMとは、都市でおこった単なる娯楽なのである。

三節　まとめと新たな視点

以上、PCMはなぜ政治的なのか／政治的でないのかに焦点を当て、先行研究の内容を確認した。レーン、ポングウェニ、クワランバの三人は、PCMの政治的役割を主張したが、不明瞭な歌詞の扱いには各自の見解に相違が見られた。一方、トゥリノは、PCMを都市音楽史のなかに位置づけながら、PCMの政治性を否定し、商業音楽あるいは娯楽的側面を強調した。

一つのポピュラー音楽を、政治的と見るか、娯楽と見るか。ここで各論の妥当性をはかり、どれがもっとも正当であるかを考えることはあまり生産的でない。それぞれの意義は次のように言える。レーン、ポングウェニ、クワランバは、独自の方法によって「抵抗の音楽」と称される音楽に政治的役割という内実を与え、この音楽の政治性を示した。一方、トゥリノは、「抵抗の音楽」と称される音楽の娯楽的側面を描き、この音楽の一般的理解を相対化した。

重要なのは、両者を統合する視点である。すなわち、ポピュラー音楽という娯楽が、解釈、つまり人びとの語りやメディアの記述を通して政治的性格を帯びてゆく過程を、研究の対象とすることである。

おわりに

先述の視点を踏まえると、見解の相異があった、歌詞の内容、音楽の評価と解釈、歌い手の意図などについて、別の角度からさらなる考察を深めることができる。

展望として以下のことが挙げられる。

歌詞の内容については、テキストや歌い手の意図などに固執することなく、聴き手がとらえた意味内容の把握が求められる。その際、PCMの流通や音楽が聴かれた環境についても考慮しなければならない。PCMは主に国内で展開されたため、放送や流通、内容に厳しい制限が課された。ギルロイ[Gilroy 1987]は、このような音楽の「脆弱さ」[毛利 1997 : 207]が生み出す特殊な空間について論じている。ギルロイによれば、イギリスにおける黒人音楽の流通システムは、レコードに依存し非常に限定されていたので、人びとは、音楽とくに発売前の音楽を聴くためにどこへでも集まった[Gilroy 1987 : 165-6 ; 毛利 1997 : 207]。このイギリスの状況は、ジンバブエ

の都市におけるマプフーモのレコードの流通事情と大きく重なる。彼の音楽はラジオでの放送は避けられ、新譜が発表されるとすぐさまレコードショップに卸され、販売経路がきわめて限定されていた。そのため、彼の音楽を聴くには、レコードショップに足を運ばなくてはならなかった[Frederikse 1982:109]。

しかし、レコードショップに形成された特殊な空間に注意を向けることは、PCMの解釈や評価の担い手を、レコードを買いもとめ熱心にそれを聴いたファンたちのみに特化することではない。PCMの販売経路が限定されたのは、つねに検閲の取締りとの攻防がつきものだったためである。したがってPCMを、黒人のみに理解可能なものとしてその評価や解釈に権威や真正さを与えるのではなく、PCMを恐れ、弾圧した白人政府の対応や解釈も考察の対象に含むべきである。白人政府による干渉からPCMがいかに回避できたかを強調するよりも、干渉との関わりのなかでPCMの生成や発展を論じるほうが得策である。

歌い手の政治的意図については、その真偽や妥当性を問わず不明なままおいておく。なぜなら、彼の意図は「不透明な意図」であり[中川 1995:257]、分析者として彼の意図を読みこんでいくことは事情に精通していても正当化できないからである。そうではなく、音楽を通して（白人政府などを含む）人びとが、歌い手の意図をどのように読みこんでいくのか、その過程を明らかにする必要がある。

これまでアフリカのポピュラー文化研究においては、当事者の意図や解釈を考慮せずに、分析者による政治的解釈が投影される傾向があった。PCMの事例は、実際に彼らがおこなう政治的解釈への接近とその理解を可能にするものである。

【注】

（1）背景の執筆には、おもに井上［井上 2001］を参照した。

（2）ポングウェニ[Pongweni 1982]は、前者を「解放組織の合唱隊による音楽（liberation choir music）」、後者を「「国内」アーティストによる音楽（the music of "Home" artists）」と呼んだ。ムーア[Moore 1991]は、ポングウェニの区分を下敷きにして、前者を「国外の歌（Exiled Songs）」、後者を「国内の歌（Home Songs）」としている。

（3）「チムレンガ」という言葉が音楽ジャンルを指し示すために用いられたのは一九七〇年代初めから半ばにかけてのことであり、当初は解放組織の政治活動として用いられる音楽、つまりNCMのことを指していた。それが独立を果たす一九八〇年ころまでには、国内のエレキ・ギターバンドによる「政治的音楽」、PCMにも適用されるようになった[Turino 2000:205-6]。その後NCMは役目を終えて衰退したが、八〇年代後半にワールド・ミュージックが世界的に流行して以来、PCMはジンバブエを代表するポピュラー音楽としてアメリカ、ヨーロッパ、日本などに紹介されている。また、トーマス・マプフーモは国際的な評価を受けるようになった。

（4）本稿では、八〇年代後半以降に海外に紹介されたチムレンガ・ミュージック（PCM）については、考察の対象としていない。独立達成後も存続したPCMの、解放闘争期とは異なる性質については、クワランバ[Kwaramba 1997]とトゥリノ[Turino 2000]が考察している。

(5) 実際のレーンの研究対象は、口頭芸術（verbal art）全般であり、音楽に限らず詩や劇についても調査している。しかし、そのなかで最も比重がおかれているのは音楽である。

(6) ポングウェニは、この歌の題名を、'Send Your Children into Battle' と英訳するが、トゥリノは 'Send Their Children to War' [Turino 2000 : 286]、フレデリクスは 'We Are Sending Our Children to War' [Frederikse 1982 : 108] としている。

(7) 「蒸留酒法（Liquor Act）」は、一九五七年に改正された。改正以前、黒人は、西洋のビール、酒の飲むことを禁じられていた。ビアホールでは、地元のビール（イーストとトウモロコシの粉と砂糖の混合物作る酒）が販売されていた [Vambe 1976 : 171-2 ; 216-8]。

(8) バーリナー [Berliner 1987] は、十九世紀末の初期抵抗から一九七〇年代に至るまで、ショナ人の音楽が様々な形態を取りながらも一貫して政治的感情を表出してきたと主張する。これは、ショナ人が従順だと考える白人の偏見を払拭しようとして書かれたものであった。つまり、七〇年代初期まではショナの音楽が白人への批判を歌っているという認識が一般の白人にはなかったと考えられる。

(9) このときマプフーモが所属していたバンドは、「スプリング・フィールズ（the Springfields）である。

(10) ロックフェスティバルを批判する理由は定かではないが、トゥリノが挙げるのは、「多様な人種が参加する行事であったためか、マリファナ吸引などの「反逆的」行為のため」である。

(11) このときマプフーモが所属していたバンドは、「ハレルヤ・チキン・ラン・バンド（the Hallelujah Chicken Run Band）」である。

(12) たとえば、マプフーモは、黒人穏健派政治家ムゾレワ（Muzorewa）の政治集会に参加してライブ演奏をした。また、マプフーモの音楽が、白人政府軍の爆弾投下の際にヘリコプターから大音量で流されたという事件が起こっている。マプフーモ自身は、これらの事件について、政府による恐喝や一方的策略を批判し、釈明のコメントを出している [Frederikse 1982 : 264-5]。

(13) なお、ケイマーは近代的教育を受けたエリートたちは伝統歌曲をほとんど知らなかったと述べている [Kaemmer 1989 : 38]。つまり、PCMの内容が、クワランバの言うように、黒人であるという理由で「正確に、一定の」解釈がなされたと考えるのは難しい。

引用文献

Astrow, Andre

1983 *Zimbabwe: A Revolution That Lost Its Way?* Zed Books, London.

Bender, Wolfgang

1991 *Sweet Mother.* The Univ. of Chicago Press, Chicago.

Barber, Karin

1987 Popular Arts in Africa. *African Studies Review,* Vol.30, Number 3, pp.1-78.

——（ed.）

1997 *Readings in African Popular Culture.* Indiana Univ. Press, Bloomington.

Berliner, Paul

1877 Political Sentiment in Shona and Oral Literature. *Essays in Arts and Sciences,* Vol.6 No.1, pp.1-29.

Coplan, David

1985 *In Township Tonight!* Longman, New York.

Denselow, Robert

1990 *When the Music's Over.* Faber and Faber, London.

Frederikse, Judie

1982 *None but Ourselves.* Penguinbooks, London.

Gilroy, Paul

1987 *There Ain't No Black in the Union Jack.* Univ. of Chicago Press, Chicago.

Kaemmer, Jhon

1987 Social Power and Music Change among the Shona. *Ethnomusicology.* Winter, pp.31-45.

Kwaramba, Alice D.

1997 Popular Music and Society: The Language of Protest in Chimurenga Music: The Case of Thomas Mapfumo in Zimbabwe. A Book in the Report Series from the Department of Media and Communication. IMK-Report No.24, Oslo.

Lane, Martha S. B.

1993 'The Blood that Made the Body Go': the Role of Song, Poetry and Drama in Zimbabwe. s War of Liberation, 1966-1980. Ph.D. diss. Northwestern University.

Moore, WillH.

1991 Rebel Music: Appeals to Rebellion in Zimbabwe. *Political Communication and Persuasion,* Vol.8, No.2, pp. 125-138.

Pongweni, Alec J. C.

1982 *Songs that Won the Liberation War.* The College Press, Harare.

Ranger, T. O.

1975 *Dance and Society in Eastern Africa 1890-1970; The Beni Ngoma.* Univ. of California Press, Berkley and Los Angeles.

Stapleton, C. and May, C.

1987 *African All Stars.* Quartet Books,London.

Turino, Thomas

2000 *Nationalists, Cosmopolitans and Popular Music in Zimbabwe.* The Univ. of Chicago Press, Chicago.

Vambe, Lawrence

1976 *From Rhodesia to Zimbabwe.* Heinemann, London.

Zindi, Fred

1985 *Roots Rocking in Zimbabwe.* Mambo Press, Gweru.

アドルノ、テオドール W.

1996 『プリズメン』（渡辺祐邦・三浦弟平訳）ちくま学芸文庫。

井上　一明

2001 『ジンバブウェの政治力学』慶應義塾大学出版会。

中川　敏

1993 「民族的真理について」米山俊直編『現代人類学を学ぶ人のために』世界思想社。

星　昭・林　晃史

1987 『アフリカ現代史Ⅰ　総説・南部アフリカ』山川出版社。

毛利嘉孝

1997 「暴力と音楽：ポール・ギルロイの音楽論」『現代思想』vol. 25-11。

When the Music Is Said to Be Political
: analysis of studies on *Chimurenga* music

HAYAKAWA Mayu

My aim in this paper is to examine several approaches to the phenomenon of *Chimurenga music* — Zimbabwean music, known as "rebel music" or "political pop" — and to suggest my own.

Chimurenga music is commonly said to have played an important role in Zimbabwe's guerrilla war and liberation movement. The songs fall into two types: those associated with political parties and guerrilla forces and those composed by popular artists. Here I refer to the former as NCM (nationalists' c*himurenga* music) and to the later as PCM (popular artists' chimurenga music). NCM was mainly used at all-night political gatherings and on the radio, in order to draw people to the struggle. Since it was performed abroad or secretly, the texts are marked by explicitness of their political contents. PCM, on the other hand, was performed by home-artists like Thomas Mapfumo, who is now a world-famous musician, known as the leader of *Chimurenga* music, and the texts are ambiguous and elusive.

Most of the scholars argue that PCM, as well as NCM, played politically prominent role in Zimbabwean liberation struggle, although one scholar argues to the contrary. This article examines the arguments, put forward by both sides and points out, that labeling *Chimurenga* as political or not political does not enrich our understanding of it. What does is the analysis of the processes, with which it is being made political through constant political interpretations, made by black audience as well as its white oppressors.

Key Words

Zimbabwe
Chimurenga music
popular music
political interpretation
Thomas Mapfumo