

ブリティッシュ・エイジアン音楽の 「エイジアン」とは何か ——ポピュラー音楽のジャンル性をめぐる一考察——

栗田 知宏

本稿は、「エイジアン音楽」と呼ばれる在英南アジア系ポピュラー音楽のジャンルの境界が、特に「エイジアン」というエスニック・グループの文化的同一性^{アイデンティティ}という問題のなかでどのように意識されているのかの一端を、エイジアン音楽産業に携わる人々を対象としたインタビュー調査をもとに考察する。エイジアン音楽においては、実際には特定の地域や特定の南アジア系言語と結びついたバンガラやボリウッド音楽が代表的な位置を占めている。しかしこれらは、エイジアン・アンダーグラウンドと呼ばれるハイブリッドなクラブサウンドと同様、ダンスミュージックとしての性格によって、より幅広い南アジア系のオーディエンスに向けて発信されている。また、音楽の作り手自身がエイジアンとしてのエスニシティを有するかどうかもひとつの指標となっており、こうした要素が文脈依存的に作用することで、「エイジアン音楽」という曖昧な準拠枠は存続している。

1 はじめに——問題の所在と研究対象

音楽は、ある特定のエスニックな表現方法——用いられる楽器やリズム、ビート、演奏法、歌詞に用いられる言語など——によって、ある集団への帰属感覚を聴く人々に喚起するための強力なツールとなりうる文化である。「黒人音楽」や「ラテン音楽」といった呼称は、「特定の人々と特定の種類の音楽のあいだの繋がりを意味するもの」[Negus 1996=2004: 155]として機能し、実際には実に多様な音楽的实践が行われているにもかかわらず、そうした実践をある特定のエスニシティと強固に結びつけることで、あたかもそれが単一のエスニック・グループに属する人々によって演じられる単一の音楽ジャンルであるかのごときイメージを生じさせる。アンダーソンは、19世紀に発展した小説や

新聞などの「出版資本主義」によって、国民国家という「想像の共同体」が創出されたと指摘したが[Anderson 1983=1987]、トインビーは「音楽の中に共通のアイデンティティを見出したい」という欲望を商業的に搾取＝利用することにより、音楽産業は音楽的共同体の構築を促進してきたのではないかと[Toynbee 2000=2004: 283]として、「想像の共同体」の創出において音楽産業が果たしてきた役割について論じている。

この問題を考える上で興味深い事例が、イギリスの南アジア系ポピュラー音楽、いわゆる「エイジアン音楽」である。イギリスでは、「エイジアン」とは主として旧植民地である南アジアの国々にルーツを持つ人々のことを指し¹、エイジアン音楽とは主にそうした南アジアの音楽的要素を含むポピュラー音楽を意味する²。ゆえに、エイジアン音楽とは広範な南アジア各地に

ルーツを持つあらゆる形のポピュラー音楽的な³音楽実践を含みうるはずだが、実際にはある特定の音楽形式がエイジアン音楽を「代表」するものとして流通しているというのが現状である。それでは、どのような音楽がエイジアン音楽というカテゴリーに包含され、またそこから除外されているのか。そして、エイジアン音楽としての代表性を付与された音楽形式は、いかなる点において、多様な属性を有する在英南アジア系移民にアピールするものとして生産され流通しているのか。本稿ではこうした問い、すなわち「エイジアン音楽」というジャンルの境界が、特に「エイジアン」というエスニック・グループの文化的同一性アイデンティティという問題のなかでどのように意識されているのかの一端を、エイジアン音楽産業に携わる南アジア系の人々を対象としたインタビュー調査をもとに考察したい。

2 研究の背景と調査方法

2-1 在英南アジア系移民の多様な属性と「エイジアン」アイデンティティ

エイジアン音楽について論じる前に、本稿の研究対象である在英南アジア系移民とはどのような存在なのかを概観しておこう。イギリスの2001年のセンサスによると、南アジア系⁴の人口は約233万人で全人口の4%となっており、「エスニック・マイノリティ」全体の人口(7.9%)の約半数を占めている。イギリスに定住する南アジア出身者としては、19世紀中盤には主要港湾都市で行商などに従事するインド人下級船員や、第二次世界大戦期に軍需工場で働くインド人移民が存在したが、本格的な移民が始まったのは1950年代である。第二次世界大戦後の経済復興に伴う労働者不足のために、イギリスはこの時期に旧植民地であるインド亜大陸から多

くの移民を受け入れた⁵。こうした労働者の多くは、ロンドンをはじめ、バーミンガム、コヴェントリー、レスター、マンチェスター、ブラッドフォードといったイングランド中部の産業都市に移り住み、非熟練・低賃金労働に従事した[浜口2000]。現在もこれらの都市には南アジア系の集住地域が存在し、ルーツのある国や地域、言語、宗教などによってある程度の住み分けができていますが、その背景には南アジア本国の親戚や同郷の人々が先に移住した者を頼って連鎖移住してきたという事情がある。一口に南アジア系移民と言っても、その属性や渡英の時期、移住の動機は実に多様である。

現在(2011年3月)の段階で最新であるイギリスの2001年のセンサスにおいては、注1で指摘したとおり、「民族集団(ethnic group)」の選択肢は「エイジアン」のなかでは「インド系」「パキスタン系」「バングラデシュ系」(ならびに「その他のアジア系」)のように国別になっている。ここからは、ルーツのある国という観点から南アジア系移民の人口構成などは把握できても、その内部における多様性を知ることにはできない。このため、少し古いデータではあるが、1994年に実施された「第4回イギリスにおけるエスニック・マイノリティ国内調査」⁶の結果から在英南アジア系移民の宗教と使用言語の割合[Modood et al. eds 1997]⁷を示しておこう。これによると、インド系ではシク教徒(50%)とヒンドゥー教徒(32%)が多く、逆にパキスタン系とバングラデシュ系ではムスリムが圧倒的多数を占めている(パキスタン系では96%、バングラデシュ系では95%)。インド本国における2001年のセンサスではヒンドゥー教徒が約8割を占め、シク教徒はわずか1.9%であることを考えると、在英インド系移民におけるシク教徒の多さは明らか

である⁸。一方、使用言語を見てみると、複数の言語が用いられている状況がうかがえる。インド系の場合はパンジャービー語（62%）、ヒンディー語（33%）、グジャラーティー語（20%）などが多く、また東アフリカから再移住した人々はグジャラーティー語（67%）、ヒンディー語（44%）、パンジャービー語（30%）などを用いている。パキスタン系はパンジャービー語（74%）やウルドゥー語（73%）が大半で、バングラデシュ系はシレーティー（バングラデシュ北東部の都市シレットを中心に話されるベンガル語の方言、60%）とベンガル語（56%）、ヒンディー語（22%）が多い。

こうした宗教および使用言語の割合からみると、北インドとパキスタンにまたがるパンジャーブ地方で話されるパンジャービー語を用いる人々（パンジャービー）が在英南アジア系移民の多くを占めていることが分かる。インド系におけるシク教徒人口の多さもまた、パンジャービー人口の多さを示すものとして捉えられよう。さらに、ヒンディー語、ならびにヒンディー語と文法的に同一言語であるウルドゥー語を理解する人々の多さも明らかである。このことは、エイジアン音楽のある特定のサブジャンルがエイジアン音楽を「代表」するものとして常にクローズアップされるという現状と、非常に密接に関係していることをうかがわせる。（これについては2-3および3で言及する。）

モウドゥードは、上記の1994年の調査結果から、ブリティッシュ・エイジアンのアイデンティティのあり方についての分析を行っている[Modood 2001]。そのなかで彼は、「ブリティッシュ・エイジアンのアイデンティティは、イギリス性（Britishness）の再創造（remake）に対する影響力と、それ（引用者注：イギリス性）によって形作られる可能性とを有してい

る」[Modood 2001: 77]として、「エイジアン」が「ブリティッシュ」というアイデンティティとの関係性のなかで形作られる概念であることを論じている。このことから示唆されるのは、エイジアンという呼称はホスト国家であるイギリス社会からの（ポスト）コロニアルな名づけに他ならないが、その与えられた呼称を自ら名乗ることで、南アジア系移民たちは「ブリティッシュ」との示差性によって区別される「エイジアン」としての自己／集団認識を作り上げてきたという可能性である。もちろん、全ての南アジア系の人々がエイジアンというアイデンティティのみを持っているとは考えられず⁹、日常生活のなかでルーツのある国・地域や宗教、言語などに基づく多様かつ複合的なアイデンティティを意識しているというのがより正確な理解だと言える。それでも、「エイジアン」がイギリス社会においていわゆる「白人」と区別されるカテゴリーとして、南アジア系の人々の複合的なアイデンティティのひとつを構成しているということは間違いないだろう。

2-2 エイジアン音楽と「エイジアン」アイデンティティ

モウドゥードは上述の議論のなかで、イギリスにおける「エイジアン」アイデンティティの出現が『『ブラックの誇り』や、黒人のヒップホップあるいはラップ・ミュージックによって直接的な影響を受けたり、それらをモデルとしたりしている」[Modood 2001: 68]として、ポピュラー音楽を通じた「エイジアン」アイデンティティ形成の可能性を指摘している。これはつまり、「エイジアン」という集合的アイデンティティが、イギリスにおける他のエスニック・マイノリティであるアフロ・カリビアン——さらに言えば、「ブラック・アトラン

ティック」[Gilroy 1993=2006]のディアスポラの歴史のなかに位置づけられ、アメリカ・ニューヨークの黒人スラム地区で生まれた——ヒップホップという音楽ジャンルにおける「ブラック」の語りから影響を受けた、一種の対抗的アイデンティティとして捉えられうるということである。ギルロイは、黒人音楽の歴史の分析のなかで、「変わってゆく同じもの(changing same)」[Gilroy 1993=2006:199]という概念によって、黒人の文化的表現が多様性を伴いながらも、「ブラック」としての社会的経験に基づくある種のハイブリッドな一体性を保持しているという見方を提示している。ギルロイのこの概念は、「音楽がつなぐ解釈共同体の拡がり」[Gilroy 1993=2006: 447] (訳者解説より)という視点を提供しており、エイジアン音楽とエイジアンのオーディエンスとの複雑な関係性を考察する上で有用である。

このように、エイジアン音楽をひとつの総体的な〈場〉[Bourdieu 1979=1990, 南田 2001]として捉え、そのネットワークに関与する人々の関係性のなかから音楽ジャンルの境界と「エイジアン」という集合的な文化的同一性アイデンティティの捉え方を考察する事例研究は管見の限りではほぼ見当たらず、バングラ(Bhangra)やいわゆる「ポスト・バングラ」、「エイジアン・アンダーグラウンド」と呼ばれるような音楽スタイル(2-3および3-2で詳述する)をどちらかと言えば個別的な形で「エイジアン」というエスニック・グループの多様性との関わりのなかで取り上げた研究が多い¹⁰。こうした背景には、「エイジアン音楽」という包括的な音楽のカテゴリーについて理論的・実証的に論じることが、エイジアン音楽の境界や「エイジアン」としての人々の自己認識のあり方までも本質主義的に固定化するものとして解釈されかねない危うさが

あるのではないかとと思われる¹¹。

当たり前のことだが、南アジア系の人々が皆エイジアン音楽を愛好するわけではない。南アジア系ロックバンドの女性シンガーが、「私はブロンディとザ・ジャム¹²を聴いて育った。これまでの人生でバングラに夢中になったことは一度もない」[Huq 1996: 74]と語ったように、エイジアン音楽が自分にとって全く重要でないと考えているエイジアンもいる。そもそも、「エイジアン音楽」というジャンルに明確な定義を与えられるのかどうかも疑わしい。しかし、少なくとも在英南アジア系のメディア(新聞、ラジオ、インターネットなど)においては、「エイジアン音楽」というカテゴリーが確かに存在しているという事実も見逃してはならない¹³。ここで重要となるのが、音楽産業が「想像の共同体」の創出において果たす役割について論じたトインビーの議論である。エイジアン音楽業界の人々は、「エイジアン」という音楽ジャンルの境界を自ら設定することによって、エイジアンというひとつの総体的なエスニック・グループ——それが現実に存在するか「想像の共同体」に過ぎないかどうかにかかわらず——の維持にとって重要な役割を果たしているのではないか。このエイジアン音楽のジャンル性が果たす効果がどのようなものなのかを、音楽業界関係者の意識から探ることで明らかにしたい。

2-3 エイジアン音楽の誕生と発展

それでは、イギリスにおけるエイジアン音楽はどのようにして誕生し、現在に至るまで発展を続けてきたのだろうか。

イギリスでは、第二次大戦後の経済復興のために1950年代から60年代にかけてインド亜大陸から多くの労働者が流入し、さらに60年代から70年代にかけて扶養家族の呼び寄せが進ん

だ。このような「一時滞在」から「定住」へと
いう移民形態の変化のなかで、イギリスに生活
の基盤を置くようになったパンジャービーの住
民が、「祖国」の伝統を維持する必要性の自覚か
ら、結婚式や家族・コミュニティの行事でバン
グラ（パンジャーブ地方の民俗音楽）¹⁴を演奏
し、アマチュアのミュージシャンがバングラバ
ンドを次々と結成するようになる。こうした流
れが80年代のディスコカルチャーと結びつき、
シンセサイザーやドラムマシンなどの電子音と
融合したダンスミュージックとしてのUKバン
グラが形作られ、パンジャービー以外の南アジ
ア系の若者にもアピールするようになったと言
われている¹⁵ [Banerji and Baumann 1990, Dudrah
2007]。さらに80年代後半から90年代にかけ
ては、デジタル技術の発展により、バングラの
みならずポリウッド（映画）音楽やカワワー
ー（イスラーム神秘主義音楽の一種）のリミッ
クスや、それらとレゲエ、ヒップホップ、テクノ、
ハウス、ドラムンベースといったクラブサウ
ンドとの融合がなされ¹⁶、「エイジアン・アンダー
グラウンド」と呼ばれるハイブリッドで実験的
な音楽実践が盛んになる¹⁷ [S. Sharma 2006]。さ
らに、90年代には政治的・社会的なメッセー
ジを曲に乗せた「ポスト・バングラ」¹⁸ [S. Sharma
1996]のアーティストやバンドが登場した¹⁹。

2000年代から現在に至るまでのエイジアン音楽
は、こうした「クラブカルチャー」や「ダンスミ
ュージック」としての性格を色濃く有しており²⁰、
エイジアンのDJが大きな存在感を誇っている。
また、アーティストやDJの多くがパンジャー
ビーであり、バングラやパンジャービー語で歌
われる音楽がエイジアン音楽において非常に大
きな割合を占めている一方で、その他の南アジア
系の音楽スタイルや言語を用いたポピュラー音
楽（例えばグジャラーティー語音楽やベンガル

語音楽）を耳にする機会は一般的にはほとんど
ない。ただし、その例外が、主にヒンディー語
で歌われる²¹ポリウッド音楽である。インドの
みならず南アジア全体や南アジア系ディアスポ
ラの多い国々で広く視聴され、インドではヒッ
ト音楽と言えば映画の挿入歌を指すほどの高い
人気を誇るポリウッド音楽は、「ポピュラー音楽
的リング・フランカ」[Farrell with Bhowmick and
Welch 2004: 109]として位置づけられる音楽
で、90年代以降の「新しい」エイジアン音楽に
おいても重要な役割を担っている²²。

2-4 インタビュー調査の方法

調査は、2010年7月から9月にかけて、ロ
ンドン、バーミンガム、リーズで、エイジアン
音楽産業内部で活動する南アジア系の人々を対
象に半構造化面接の形で行った。全てのインフ
ォーマントは、南アジア系の知り合いを介して
アクセス可能だった人に限定された。こうした
制約もあり、表1で示したようにインフオー
マントのエスニシティはパンジャービーに偏っ
ている。しかし、アーティストと同様、エイジ
アン音楽業界やメディア関係者のなかにもパン
ジャービーが多いと思われるため、これはある
意味当然の結果であるとも言える²³。

アーティストやDJといった音楽の担い手は、
エイジアン音楽の「生産」や「流通」（「媒介」
[Negus 1996=2004]）の面において重要な役
割を担っている。加えて、今回のインタビュー
6名のうち5名はイギリス生まれであり、
10代の頃にエイジアン音楽と出会い、慣れ親
しみ、先人たちからの影響の下で音楽活動に携
わるようになった²⁴。その点においてかれらは
エイジアン音楽の熱心なファンでもあり、音楽
の「消費」にも関わる存在である。

表1 インフォーマントの基本情報（インタビュー当時、分かる範囲で）

	性別	年齢	エスニシティ	出身地	職業
A氏	男		パンジャービー・シク	バーミンガム	歌手
B氏	男	40代後半	パンジャービー・シク	パンジャープ (インド側)	歌手
C氏	男	30代後半	パンジャービー・シク	ロンドン	DJ、ラジオ・プレゼンター
D氏	男	30代前半	パンジャービー	バーミンガム	DJ、ラジオ・プレゼンター
E氏	男	30代前半	祖父がパンジャープ (インド) 出身	ロンドン	音楽プロダクション代表
F氏	男		パンジャープ出身のヒ ンドウーの父と白人 カトリックの母	スコットランド	DJ、市民活動家

3 インタビュー調査の分析

3-1 バングラとポリウッド音楽がエイジアンにもたらしたもの

まず、エイジアン音楽を代表するとみなされているバングラとポリウッド音楽のどのような点が、南アジア系の人々にアピールするものとして捉えられているかについて検討したい。パンジャープという南アジアの特定の地域にルーツを持つバングラや、主にヒンディー語で歌われるポリウッド音楽は、いかなる理由で幅広い南アジア系移民に受け入れられたと考えられているのだろうか。

80年代からイギリスを代表するバングラバンドのヴォーカリストとして活躍するA氏は、「バングラは、イギリスではエイジアン音楽のなかで最もポピュラー。次がおそらくポリウッドだろう」との認識を示した上で、自分がどのようにしてバングラと出会ったかを語ってくれた²⁵。A氏によると、彼が若い頃の70年代後半から80年代前半、エイジアンの若者たちが集まれる場所と言えば、寺院か映画館ぐらいしかなかった。唯一の娯楽は映画館にあり、スタ

ーの出演する最新のポリウッド映画をいとこや友達と観ることだった。しかし、70年代後半からイギリスにビデオが普及し始めると、映画館は閉館し²⁶、エイジアンは行き場を失ってしまった。そうした、人々が新たな社会的娯楽を探していた時にもたらされたのが、バングラのギグだという。バーミンガム出身の彼は、70年代の終わりにUKバングラのパイオニアであるバンド、アラープ (Alaap) のギグをロンドンまで観に行った時の印象から、次のような見解を示している。

“Bhabiye Ni Bhabiye”²⁷ が始まったとたん、皆がものすごく熱狂した。「なんだこれ?!」という感じだった。若い人、年配の人、あらゆる世代の人がいた。……その日、かれらにとっても感動した。エイジアンに行き場がなくなった時、バングラがとてつもなく大きなイベントになった。なぜなら、それは自分たちが集まるための場所をエイジアン・コミュニティに与えたから。だからとてもポピュラーになったのだと思う。

一方、南アジア系の音楽メディアなどで「バングラの帝王 (King of Bhangra)」と呼ばれ、イギリスのバーミンガムを拠点として世界中で活躍するパンジャブ出身のバングラ歌手のB氏²⁸は、スペインやフランスでライブを行った時のエピソードを交えながら、観衆はコーラスラインを共に歌ったりして盛り上がってくれるとして、言語の違いがあるなかでパフォーマンスすることをとても楽しんでいると語る。そしてこの点は、在英南アジア系のオーディエンス——グジャラーティー²⁹であってもベンガリー³⁰であっても——同様であり、パンジャービー語以外の言語を話す南アジア系の人々も自分の歌やパフォーマンスを楽しんでくれているとしている。

以上のような、エイジアン音楽を代表するバングラ・シンガーであるA氏とB氏の語りに共通しているのは、バングラという音楽ジャンルがパンジャービーのひとつの音楽文化に過ぎないにもかかわらず、幅広いエイジアンのリスナーからの支持を得ているという点である。これは2-3で言及した先行研究における指摘を裏づけている。また、ルーツのある国・地域、言語、宗教、カーストなど様々な点において異なる属性を有する南アジア系移民、特に若者世代にとって、バングラのイベントという場所がいわば「社交場」の機能を果たすようになったというA氏の見解は、現在もエイジアン音楽にとってクラブが重要な場所であり続けている現状とも合致するものである。

それでは、ハリウッド音楽についてはどうだろうか。西ロンドン出身のDJでラジオ・プレゼンターのC氏³¹は、「ハリウッド音楽は巨大な存在 (monster) だ」として、自分の番組でインタビューしたインド出身のスーフィー (イスラーム神秘主義音楽) の音楽家が語った言葉

を引用した。それは次のようなものである。「インドはひとつのフィールドだ。そして、ハリウッドは1本の木で、全てのフィールドをカバーする天蓋 (canopy) のようなものだ」。この言葉をもとに、C氏は次のように語っている。

それ (ハリウッド音楽) は国——15の異なる宗教、150の異なる方言、80の異なる言語³²——を結びつけるものだ。……1950年代から60年代、インドは互いに喧嘩するキッズたちでぎゅうぎゅう詰めのバッグのようなものだった。俺はパンジャービーだ、パンジャービーが支配するんだ、いや、タミル³³だ、と。60年代にかけて、インド国家はインドが15の違った国家に分裂することをとても恐れていた。パンジャービースターン、タミルスターン、ベンガリースターンといったように。それでハリウッドができた。だから大成功し、とても大きな木になったのだと思う。

C氏がここで示すのは、1947年のイギリスからの独立後、多様な宗教や言語、民族を擁するインドが国民国家として統合する過程においてハリウッド映画ならびに音楽が果たした役割である。ハリウッド音楽は主にインドの連邦公用語であるヒンディー語を用いているが、映画の娯楽性の高さ、ならびにそれと連動した親しみやすい曲調によって、非ヒンディー語話者にも大いにアピールしてきた。また、南アジアのリンガ・フランカとしてのヒンディー語という性格が、文法的に同一言語であるウルドゥー語を国家語とするパキスタンの人々や、言語学的に近縁関係にあるバングラデシュのベンガル語やネパールのネパール語などを話す人々にとっても、比較的理解しやすい言語として、ハリウッド音楽へのアクセスを容易にしてきたという

面もあろう。この点是在英南アジア系移民にとっても同様である。

しかし、バングラやボリウッド音楽が果たすと捉えられているこうした役割を、南アジア系移民の文化的属性と即座に結びつけることには慎重になるべきである。バングラが非パンジャービーにも広く支持されているというバングラ歌手たちの見解は、かれら自身がパンジャービーだから——バングラというパンジャーブの音楽文化に対する距離が、非パンジャービーよりも相対的に近いから——だとみなすこともできよう。つまり、かれらのパンジャービーという属性やパンジャービーとしての誇りが、バングラに対する肯定的な評価を導き出しているのではないか、と考えることもできる。確かに、A氏やB氏に多くの非パンジャービーのファンがいることは事実であろう。その一方で、例えばハクは、バングラがパンジャービー語で歌われているのに対して、東ロンドン出身のバングラデシュ系音楽グループのジョイ・バングラ（Joi Bangla）³⁴がベンガル語の歌詞を用いていることを指摘し、「バングラが共通点のない（disparate）ブリティッシュ・エイジアン若者たちを連帯させるとみなすのはあまりにも単純すぎる」[Huq 1996: 64]と主張している。またボリウッド音楽の言語についても、リング・フランカとしてのヒンディー語の位置づけは、南インドのタミル語やスリランカのシンハラ語といった、語族を異にする南アジア系言語を話す人々の存在を思い起こしたとたん不安定なものとならざるを得ない。少なくとも歌詞の言語のレベルでは、ボリウッド音楽が多言語社会である南アジア系移民コミュニティを統合する役割を担っているとみなすことはおそらくできないだろう³⁵。

こうした点から言えるのは、バングラやボリ

ウッド音楽が多様な属性を持つ南アジア系の人々に愛聴されているからと言って、かれらが本質的にバングラやボリウッド音楽に何らかの「エイジアン」としての共通した文化的同一性アイデンティティを読み取っているとみなすことはできない、ということである。バングラとボリウッド音楽という、エイジアン音楽を代表するとみなされている音楽ジャンルの「普遍性」を考えるにあたっては、それが「音楽」であり、必ずしも歌詞の内容を理解しながら楽しむという形の受容に留まるわけではないということを再度思い起こす必要がある。つまり、仮に特定の種類のエイジアン音楽——パンジャービー語で歌われるバングラや主にヒンディー語・ウルドゥー語で歌われるボリウッド音楽——を、南アジア系移民コミュニティ全体に共有された音楽ジャンルとして位置づけるならば、その理由は言語以外の別の要素にありうると考えるのが妥当だろう³⁶。

3-2 「踊る音楽」としてのエイジアン音楽の「普遍性」——エイジアン・アンダーグラウンドの「エイジアン音楽」としての曖昧さ

特定の南アジア系言語によって歌われるバングラやボリウッド音楽が幅広い南アジア系の人々に支持される理由として考えられるのは、それが言語に依存しない「踊る音楽」としての性格を強く持っているという点である。A氏はバングラを「喜びの音楽（Khushi music）」と表現したが、こうした位置づけは、バングラがパンジャーブ各地のダンスと結びついた「踊るための音楽」としての性格を有していることにも起因していよう。ボリウッド音楽もまた、映画のなかの歌と踊りのシーンと切っても切れない関係にある。さらには、そうしたバングラやボリウッド音楽といわゆるクラブサウンドを融合したダンスミュージックがエイジアン音楽

にとって重要な位置を占めているという現状もすでに指摘したとおりである。南アジア系アーティストの多くがレゲエやヒップホップ、R&Bなどにアプローチしており、ロックにアプローチするアーティストが少ない理由についてインフォーマントに意見を聞いたところ、同じエスニック・マイノリティである黒人に同一化しており音楽的にも「黒人音楽」に影響を受けているからという意見（E氏、3-3で紹介）や、流行の移り変わりによって、現在の若い世代のエイジアンはR&Bに慣れ親しんでいる（F氏、3-3で紹介）という見解が聞かれた。

このことは、「アイジアン・アンダーグラウンド」や「デーシー・ビーツ」と呼ばれる音楽スタイルの、エイジアン音楽としての曖昧さという問題につながっていく。エイジアン・アンダーグラウンドやデーシー・ビーツとは、先に説明したとおり、いわゆるエイジアン・サウンド——南アジアの楽器や演奏法を用いたサウンド——とヒップホップ、ハウス、ドラムンベース、ダブステップなどのクラブサウンドを融合した音楽のことを指す。これらは基本的には「西洋」のダンスミュージックにエイジアン・サウンドをミックスしたものであるため、一聴するとエイジアン音楽とは感じられないことも多い。このため、特に音楽を加工して聴かせることを職業とするエイジアンのDJにとって、何をもってある音楽をエイジアン音楽とみなすかは、非常に曖昧に捉えられている。

C氏（3-1で紹介）は、DJとしてロンドンのエイジアン・アンダーグラウンド音楽シーンに深く関わり、エイジアン専門ラジオ局で夜間の音楽番組のプレゼンターも務めており、この番組でもそうした最先端のデーシー・ビーツのトラックを数多くかけている。C氏は、このラジオ局で流される音楽に対するリスナーから

の不満の声を例に挙げながら、自分の番組でかける音楽について次のように語っている。

（引用者注：番組で音楽をかける際）リスナーの10%がベンガーリー、3%がラージャスターニー³⁷、2%がタミル、自分はそんなことは意識しない。……数年前、（引用者注：彼の番組を放送しているラジオ局）に対するキャンペーンがあった。と言うのも、パキスタン音楽があまり流れないから。……パキスタン音楽が流れないと不満を言う人は、ブリティッシュ・パキスターニーの音楽を「これはパキスタン音楽じゃない、デーシー・ビーツだ」と言う。……でも、（引用者注：プレゼンターとして）全てのリスナーを喜ばせるために創造性を殺すつもりはない。

C氏はここで、在英パキスタン系のアーティストが作るダンスミュージックの要素の強い音楽を、「伝統的」な要素の強いパキスタン音楽とは全く別物と捉えるリスナーの存在を指摘するが、しかし彼はそのことを意に介さない。彼は、自分の番組においてある音楽をエイジアン音楽とみなすかどうかの80%はサウンドで決まると言うが、その一方で番組では「革新的（innovative）」であることと「独自性（uniqueness）」を重視して、かける音楽を選んでいると言う。これがまさに、彼の音楽活動が「アンダーグラウンド」とリンクしている最大の所以であろう。実際のところ、明確なエイジアン・サウンドがないことで、それをエイジアン音楽と認めないエイジアンのリスナーがいる一方で、それをエイジアン音楽の最先端の形として認識するリスナーも存在する³⁸。また、C氏は過去にUKエイジアン音楽賞（UK Asian Music Awards）の授賞式の司会を務めたり、上

述の音楽番組と同じエイジアン専門ラジオ局の音楽チャート番組のプレゼンターを務めたりしており、「アンダーグラウンド」と対比される「メインストリーム」なエイジアン音楽シーンの中心人物でもある。エイジアン音楽に対する彼のアンビヴァレントな認識は、こうした彼の独特な立場性から形作られている。

一方、C氏と同じラジオ局でバングラ番組のプレゼンターを務めているDJのD氏³⁹は、南アジア系人口の多いバーミンガムのハンズワース地区の出身で、ボリウッド音楽やバングラを聴いて育った。それと同時に、彼は13歳頃からイギリスのエレクトロニック音楽に夢中になっていき、『『自分の音楽』と『チャートに載る普通の音楽』をバランスよく聴いていた』と語る。さらに彼は19歳から地元バーミンガムのあるクラブのレジデントDJとして活動し、クルーのなかではハウスを担当していたが、どうすれば新鮮な形で音楽を聴かせられるかと考え、バングラをハウスとミックスさせることを思いついたという。このように、D氏は、バングラとハウスなどのダンスミュージックを対比的に捉えるなかで、エイジアン音楽の独自性に気づいていった。つまり、彼はエイジアン音楽（彼にとっては主にバングラ）の境界を外部から、すなわちイギリスの（主流の）ダンスミュージックとの弁別という形で設定している。

バングラであれボリウッド音楽であれ、ハイブリッドなエイジアン・アンダーグラウンドであれ、インフォーマントの多くは南アジア的なサウンドを含んだ音楽がエイジアン音楽だとみなしている。そしてC氏やD氏のようなDJは、実際に融合的かつ実験的なサウンドを志向し、それをオーディエンスに届けている。実際のところ、そこで部分的に用いられるエイジアン・サウンドが、当の南アジア系のオーディエン

スにどれほどまで意識されているかは、今回の調査だけでは判断できない問題である。そもそも、バングラやボリウッドを「自分の音楽」とみなさない人々——出身地域や世代的な感覚の違いによって——も存在するだろうし、業界においても、エイジアン音楽をどう定義するかは人によって様々であろう。しかし少なくとも、エイジアン音楽とはバングラやボリウッド音楽であっても、アンダーグラウンドなサウンドであっても、基本的に何らかの形でエイジア的な要素を含んだ「ダンスミュージック」であるという曖昧模糊とした形で、音楽ジャンルの境界は意識されているのである。

3-3 エスニシティはジャンル性を規定するか？

南アジア的なサウンドを含んだ音楽がエイジアン音楽として認識されるというのは、一見自明のことのように思われる。しかし、バングラのビートやサウンド、ヒンディー語の楽曲をサンプリングした、(海外の)非エイジアンのR&B・ヒップホップのアーティストによるヒット曲⁴⁰がエイジアン音楽にカテゴライズされて語られることはない。一方、前節で指摘したように、明確なエイジアン・サウンドがなくてもエイジアン音楽に含まれる音楽実践もある。ここで重要となってくるのが、音楽の作り手本人が「エイジアン」としてのバックグラウンドを有しているかどうかという、ジャンル性とエスニシティとの関係性である。ここにおいて、作り手のエイジアンとしてのエスニシティは、ある音楽をエイジアン音楽かそうでないかの弁別的判断を下すための真正性指標 [栗田2009] として機能している。

エイジアン音楽プロダクションの代表を務めるE氏⁴¹は、ロンドン出身のパンジャービー・

R&B シンガーのジェイ・ショーン (Jay Sean, 本名 Kamaljit Singh Jhooti)⁴² がアメリカに音楽活動の拠点を移し、「メインストリーム」な R&B を志向していることに対して、次のように語っている。

エンリケ・イグレシアス、シャキーラ、リッキー・マーティン、クリスティーナ・アギレラ⁴³、かれらは皆スペイン語アルバムを作った。セリーヌ・ディオーン⁴⁴ はフランス語アルバムを作った。……まずはコミュニティがやってほしいと思うことをやらねばならない。コミュニティが自分のやり方を受け入れてから、自分のやりたいようにやるべきだ。英語でやる必要があるなら英語でやればいい。コミュニティで求められるものを作れなければ、今日の音楽産業ではクロスオーバーは難しい。ジェイ・ショーンはこのことに意識的でないようだ。彼はインド系、南アジア系——パキスタン系、タミル系、などなど——の熱狂的なオーディエンスを持っていなかった。

E 氏のこの語りからは、「南アジア」をひとつの包括的なコミュニティとして捉えている彼の認識枠組みと、アーティストは自らのコミュニティを「代表」すべきだという信念がうかがえる。実際のところ、彼がひとつのまとまりとして想定する南アジア系コミュニティは、言語的(スペイン語/フランス語)、宗教的(キリスト教カトリック)な面で比較的共通性の高いヒスパニックやカナダのフランス系コミュニティとは様相を異にし、様々な面で多くの差異を有する集団である。ジェイ・ショーンは英語と同時にパンジャービー語を話すシク教徒であり、その点でヒンドゥー教徒やイスラム教徒、またグジャラーティー語、ウルドゥー語、ベンガル語、

タミル語などの話者を代表し得ない。しかし、そうした人々とショーンは「エイジアン」だという点において共通の属性を有しており、E 氏が重要視するのもその点なのである。E 氏にとって、南アジア的なサウンドと南アジア系としてのエスニシティは、ともにエイジアン音楽を規定する重要な真正性指標であり、どちらが欠けてもいけない不可分の要素となっている。

一方 F 氏は、90 年代のいわゆる「ポスト・バングラ」を代表する、あるバンドの DJ として長年活躍してきた⁴⁵。彼は 80 年代終盤から、バングラデシュ系移民の多い東ロンドンで、ベンガリーの若者たちが直面する人種差別などの問題をサポートするコミュニティのプロジェクトに関わってきた。彼によれば、この時期(80 年代終盤から 90 年代初頭にかけて)イギリスでは景気後退に伴い極右勢力が再び台頭してきたという。そうしたなかで、彼の組織はその他の多くの組織と協力して、反ファシスト活動を展開した。やがて彼は、プロジェクトの他のメンバーたちと音楽のワークショップを始め、そこにロンドン中の若いエイジアンたちが集まるようになった。この活動に携わっていた他のエイジアン(インド系、バングラデシュ系)のメンバーや参加者とともに、彼はバンドを結成し、人種差別やイギリスの政治体制を批判するメッセージ性の強い英語の楽曲によって人気を獲得していく。

F 氏は、バングラがもたらした影響を次のように語っている。

(引用者注：80 年代後半に、ある南アジア系レコードレーベルが)ポピュラーなダンススタイルをプロデュースし、用いた。それによって、非エイジアンの聴衆に向けてそれ(引用者注：ポップなバングラ)をプレイすることができるようになり、かれらはそのよ

さを知った。マルキート・スィング (Malkit Singh) など、何人かのバングラスターが20年前にいくつかのバリアを壊した。かれらはバンドの形で、ロックの要素を用いたりもした。そして、様々なコミュニティにその音楽スタイルを紹介した。エイジアン・コミュニティだけでなく、より広い社会がそれ(引用者注: ポップなバングラ)を知り、よさを知る上で重要だった。レゲエが長い間かけてやったようにね。

ここで注目すべきなのは、彼が、80年代にバングラの歌手やバンドがポップなサウンドのバングラを発表したことで、エイジアンだけでなくいわばイギリス社会全体にインパクトを与えたと考えている点である。バングラの人気は、南アジア系の人々に対する無知や偏見のなかで、リアルなエイジアンのポピュラーカルチャーをイギリス社会に知らしめる上で大きな意義を持ったという認識は、人種差別と闘うコミュニティ活動に関わってきた彼のアクチュアルな問題関心から生じているとみなせよう。

このことに関連してF氏は、エイジアンとは「誰が自分を定義するかに関わること」であり、「アイデンティティに関することがどのように主観的・客観的にみられ、理解され、認識されるかによって意味が変わる、とても恣意的なもの」とも語っている⁴⁶。そして、アメリカで「ニグロ」や「ブラック」が「アフリカン・アメリカン」という用語になったように、イギリスでは「インド人」「パキスタン人」「スリランカ人」などが「エイジアン」という用語に変わったと指摘する。「エイジアン」とは、イギリスという文脈においては、彼の言葉を用いれば「我々の社会の構造によって、マイノリティ・コミュニティがどのようにみられているか」という、

マジョリティ(すなわち「白人」と)の間の、まなざし、まなざされる相互的な関係性を示す概念として機能している。つまり、用いられる文脈によって「エイジアン」というシニフィアンが指示する内容は変化しうるわけだが、彼がバンド時代に作ってきた音楽において「エイジアン」とは、音楽のサウンドだけの問題に留まらない、イギリスにおける南アジア系移民の多様性とマイノリティとしてのある種の一体性を表す、「象徴」としての意味を持っていたと考えられる。ここでは、エイジアン音楽とは、モウドゥードが指摘したような、マイノリティの象徴としての「ブラック」の語りや音楽実践から影響を受けた、一種の対抗的アイデンティティをシンボリックに示す音楽だとみなすことができる。バックは、「自分たちの」表現形式を持ってこなかった南アジア系の若者世代にとって、UKバングラはジャマイカ系のレゲエに匹敵するカウンターカルチャーとなったと論じているが [Back 1996]、F氏が自らのバンドによって行った様々な音楽実践は、バングラなどのエイジアン・サウンドを部分的に取り入れながら、そこからより広い文脈——エイジアン・コミュニティを越えた「ディアスポラ」としてのマイノリティのポジショナリティを共有するリスナー——を意識したものであったと言えるだろう。

4 まとめ——「エイジアン」という音楽的カテゴリー／アイデンティティ文化的同一性の可変性と不変性

本稿では、「エイジアン音楽」というジャンルの境界ならびにその境界が「エイジアン」というエスニック・グループのアイデンティティ文化的同一性と取り結ぶ関係性のあり方について、エイジアン音楽

業界関係者へのインタビュー調査をもとに考察してきた。インフォーマントたちの語りは様々だが、そのなかに、「ダンスミュージック」としてのノリのいいサウンド——歌われる際に用いられる言語にかかわらず——という点でエイジアン音楽のある種の全体性が想定されていることが分かる。これは、クラブカルチャーと密接に結びついたエイジアン音楽をプロモートする上で、ダンスミュージックとしての意味を積極的に付与するかれらの職業的な立場性と関連しているとも言えよう。また、バングラ、ポリウッド音楽、エイジアン・アンダーグラウンドといった多様な音楽実践が「リミックス」という形で加工されることによって、エイジアン音楽というジャンルの境界に含まれる音楽もまた状況規定的に様々に変化しうる⁴⁷。こうしたハイブリッドな実践から、エイジアン音楽の境界がそのつど変化を伴いながらオーディエンスに提示されるという状況において、音楽業界の人々が「媒介者」として果たす役割はきわめて大きい。

また、音楽の作り手自身がエイジアンとしてのエスニシティを有するかどうかもひとつの指標として意識されており、「エイジアン」というエスニック・カテゴリーは文脈によってその意味内容を変化させながらも「エイジアン音楽」というひとつの曖昧な準拠の存続に作用している。このエイジアンというエスニック・カテゴリーに対するインフォーマントたちの認識は、イギリスで生まれ育ったかれら自身の「伝統や文化的アイデンティティといった考え方への世代的な態度の変化を反映している」[Farrell with Bhowmick and Welch 2004: 116]とも捉えられよう。つまり、「パンジャービー」「グジャラーティー」「ベンガーリー」「インド系」「パキスタン系」「シク教徒」「イスラム教徒」といった個別的で多様な複数の自己認識に加えて、

イギリス社会において他のエスニック・グループとともに生活を営むなかで、曖昧な形で意識され続けている「エイジアン」なる集合的な自己認識の枠組みが、「エイジアン音楽」なる曖昧な——エイジアン・サウンド、もしくは作り手のエイジアンとしてのエスニシティを根拠としながらも、その基準は文脈依存的な——音楽のカテゴリーの存続に影響を与えていると考えられる。この点において、エイジアン音楽とはまさにギルロイの言う「変わっていく同じもの」——可変性と不変性を併せ持つもの——としての性格を有する、在英南アジア系ディアスポラの文化的同一性を担保する音楽実践だと、ひとまずはまとめられるだろう。

今回のインタビュー調査のなかで、エイジアン音楽に求められる要素として「楽器」や「言語」を挙げながらも、「そういったものはなくなったと思いたい。……音楽はインターナショナルなものだから」とF氏が、「70年代のオールスクールなバングラも、ポーランド人の作るインド的・パキスタンのダブステップも、ボトムラインはサウンド」とC氏が語ったように、エイジアン音楽のサウンドを固定的に捉えたり、エイジアン・サウンドと作り手のエイジアンとしてのエスニシティを不可分のものとして結びつけたりすることの限界は実際に認識されている。そして現実に、このような認識に呼応するかのようなパネルディスカッションが、2011年3月2日にバーミンガムにて催された。“Is It Time to Stop Calling it Asian Music?”（「エイジアン音楽と呼ぶのをやめる時期なのか？」）と題されたこのディスカッション⁴⁸で、ある南アジア系の音楽ジャーナリストは、「かつてはCD店でのセクションが音楽を見つける上で重要であり、そこからカテゴリーが生まれた。デジタル化社会においては、そうしたカテ

ゴリー化が不要になってきている。若者たちはCD店に行かずに、聴きたい特定のアーティストをGoogleやYouTubeで検索して見つけている」と発言し、遅かれ早かれ「エイジアン音楽」という名称が重要でなくなるという認識を示した。実際のところ、ポピュラー音楽という文化そのものを取り巻く現状として、(1) グローバリゼーションに伴う音楽スタイルのさらなる混淆によって、カテゴリー化そのものが難しくなっていること、(2) 音楽の真正性を担保すると考えられていた演じ手のエスニシティが必ずしも絶対的に必要なものではなくなってきたこと、(3) デジタル技術の発展による音楽の流通形態の変化という事態が、従来のCDを売するための戦略としての音楽ジャンルの有効性を減じつつあることなどが挙げられよう。

しかしそれでも、イギリスにおいて南アジア系移民が「エイジアン」と呼ばれ続け、かれら自身が自らをそのように呼び続ける限り、かれらの作る音楽もまた不可避免的に「エイジアン音楽」としてカテゴライズされ続けるという可能性は大きい。時代の変化のなかでレゲエやヒップホップやテクノといった「他の」ダンスミュージックの形式を取り込みながら、「エイジアン」というエスニックな音楽文化の境界は揺らぎや不安定さははらみながらも存続していくように思われる。この問題にさらにアプローチするためには、文化のグローバル化のなかでエイジアン音楽が南アジア本国のインドやパキスタンなどのポピュラー音楽といかなる関係を切り結び、文化的真正性を高めることに寄与しているかという、文化産業論的な観点からの分析が重要である。その際には、本稿では論じることができなかった、エイジアン音楽シーンにおけるマイノリティであるベンガラーやタミル、スリランカ系などのアーティストやDJによる

実践を拾い上げて検討することや、またこうしたマイノリティのオーディエンスがバンガラやボリウッド音楽などの「メインストリーム」なエイジアン音楽をどのように受容しているかの調査・分析を行うことも不可欠である。これらの作業を行いながら、今後さらにエイジアン音楽の「エイジアン」という概念に関する考察を深めていきたい。

注

¹ 「南アジア」とは、地政学的にはインド、パキスタン、バングラデシュ、ネパール、スリランカ、モルディブ、ブータンを指す——これらの国々は南アジア地域協力連合(SAARC)の参加国でもある——が、国連の地域区分においてはアフガニスタンやイランも含まれる。一方、イギリスでは1991年のセンサスより、「民族集団(ethnic group)」の「エイジアン」の下位カテゴリーとして「インド系」「パキスタン系」「バングラデシュ系」「その他のアジア系」(中国系は除く)という区別がなされている。

² 後述するが、エイジアン音楽と言っても、厳密にイギリスで生産される南アジア系音楽のみを指すわけではなく、場合によっては南アジア本国、すなわちインドやパキスタンで生産されるポピュラー音楽(例えば映画音楽)や、南アジア本国以外の国(アメリカ、カナダ、オランダなど)で南アジア系アーティストによって作られたポピュラー音楽がそのなかに含まれることもしばしばある。その理由として、移民音楽産業のグローバル化の進展に伴って、在英南アジア系アーティストが南アジア本国でレコーディングやパフォーマンスを行ったり、現地のアーティストとコラボレーションしたりする例が増えていることが挙げられるだろう。また、ボリウッド映画(ムンバイを中心に制作されるインドの娯楽映画で、ハリウッドをもじってこう呼ばれる)が在英南アジア系アーティ

ストの楽曲を起用したり、南アジア本国以外の国の南アジア系アーティストがイギリスで楽曲を発表したりする例も多く、アーティストや楽曲の国家単位での境界がますます曖昧になっているという背景もある。こうした南アジア系の音楽実践を「デーシー・ミュージック (Desi music)」と総称することもある。

「デーシー」とは、「国」を意味する「デーシュ (desh)」というサンスクリット語から派生した言葉で、南アジアで広く「ある地域に属する」「国産の」といった意味で用いられており、在英南アジア系移民の間でも広く南アジア系の人や事物を示す言葉として用いられている。イギリスの文脈で例を挙げると、南アジア本国で生産された低品質の製品を「遅れたもの」という意味で否定的に「デーシー」と呼ぶこともあれば、インドやパキスタンの「伝統的」な音楽をプラスの意味を込めて「デーシー・ミュージック」と呼ぶこともある。南アジア的なサウンドを含むバンガラや Bollywood 音楽 (詳細は 2-3 を参照のこと) とテクノやハウス、ヒップホップなどのクラブミュージックを融合した音楽は、エイジアン音楽シーンでは「デーシー・ビーツ (Desi Beats)」などと呼ばれている (3-2 を参照のこと)。

³ ある音楽をどのような特徴によって「ポピュラー音楽」と呼ぶかは容易ではない問題だが、本稿では山田晴通による、主に 20 世紀以降の、「録音や放送に代表される大量複製技術によって音楽が商品化されて以降に、もっぱら商品としての成功をねらって開発され、成立した音楽ジャンルの総称」[山田 2003: 12] という広義の定義を便宜的に採用する。

⁴ 「インド系」「パキスタン系」「バンガラデシュ系」「その他のアジア系」(ただし中国系は除く)の総計。

⁵ 一部の人々は、同じイギリスの旧植民地であるケニアやタンザニアなどの東アフリカ諸国を経由してイギリスに再移住した「二重移民」で、インド西部

のグジャラート州出身者(グジャラーティー)が多い。⁶ 「カリビアン」「インド系」「アフリカ系エイジアン」(東アフリカ経由から再移住した人々)「パキスタン系」「バンガラデシュ系」「中国系」の 6 グループからの合計 5,000 人以上を対象に、同じエスニシティのインタビュアーによって、約 1 時間の聞き取りを行ったもの。

⁷ これらのデータにはスリランカ系やネパール系の人々は含まれておらず、また言語の点でもドラヴィダ語圏の言語(タミル語、シンハラ語など)が含まれていない。こうした、エイジアンのなかのマイノリティの「不在」は、エイジアン音楽シーンにおいても当てはまる問題である。

⁸ その主な要因として、第一にシク教徒が英領インド時代に兵士や警察官として重用されてきたこと、第二にシク教徒が主に集住するインドのパンジャーブ州がカースト規制の比較的緩やかな地域であり、伝統的なカーストに基づく地位よりも家族の経済的成功による威信 (izzat) が社会的評価の基準として重視されたことが挙げられる [長谷 2000]。

⁹ この調査から、南アジア系の人々がエスニックな／家族の起源と強固に結びついていることが判明した一方で、モウドゥードは、エイジアンの 3 分の 2 以上が自分が「イギリス人」だと感じる」と答え、その割合は若者やイギリス生まれの人間で高かったという調査結果を示している。また、4 分の 1 以上のイギリス生まれのカリビアンやエイジアンは、自分を「イギリス人」だとみなさなかったという結果も示されている。

¹⁰ 本稿のテーマに比較的近い事例研究としては、西ロンドンの南アジア系居住地域サウソールでのフィールドワークをもとに、主にパンジャービーの若者によるテレビ視聴とアイデンティティ形成との関係を論じたガレスピー [Gillespie 1995=1996] や、同じくサウソールでの調査から南アジア系の若者和其他のエスニック・グループ(いわゆるイギ

リス白人、アフロ・カリビアン、アイリッシュなどに属する若者との日常的接触のなかでどのように「エイジアン文化」が見出されていくかを論じたバウマン [Baumann 1996] などの人類学的研究、またパーミンガムの南アジア系の若者を対象とした調査から、バンガラ、ハリウッド映画、インドの衛星放送の消費と文化的アイデンティティとの関係を論じたドゥドラ [Dudrah 2001] の研究などが挙げられる。しかし、ポピュラー音楽に関しては、これらの先行研究で取り上げられるのは主にバンガラであり、エイジアン音楽をひとつの総体的な〈場〉として捉える本稿の関心とはやや異なっている。また、エイジアン・アンダーグラウンドを取り上げた先行研究については注 13 を参照のこと。

¹¹ 例えばシャルマーは、バンガラが「エイジアンのためのエイジアン音楽」だという認識を示す南アジア系アーティストたちの語りを引用したバウマンの研究 [Baumann 1996] に対し、文化的真正性を再生産し、エイジアンの若者のアイデンティティを画一的に捉えているという見当違いな批判を加えている [S. Sharma 1996]。これは、当事者の語りを軽視した著しく粗雑な議論と言わざるを得ない。

¹² ブロンディはアメリカの、ザ・ジャムはイギリスの「白人」ロックバンド。

¹³ いくつかの研究においては、90年代以降のエイジアン・アンダーグラウンドと呼ばれるような「新しい」エイジアン音楽の諸実践が、周縁化されたエスニック・マイノリティの音楽を称揚するリベラルな白人知識人層によって消費されることへの危惧の念を示す立場がみられる [A. Sharma 1996, Banerjea 2000, 五十嵐 2003]。もちろんそのような白人からのオリエンタリズム的なステレオタイプや名づけ (=他者化) の効果としてエイジアン音楽という境界が維持されている側面も否定できないが、エイジアンの人々自身がこのカテゴリーに言及しているというのもまた事実である。つま

り、エイジアン音楽という音楽ジャンルの境界の維持は、あるエスニック集団の外部から設定される境界と、内部から設定される境界という「二重境界」[綾部 1993] による効果として捉えることができよう。しかし、この二重境界は決して厳密に区分されたふたつの領域を前提としているわけではない。集団外部においても多様な差異を有する下位集団（この場合、非エイジアンである「白人」「アフロ・カリビアン」「アラブ系」「中国系」などのエスニック・グループ）が存在するし、集団内部（すなわちエイジアン）の多様性についてはもはや指摘するまでもない。

¹⁴ パンジャービー語で歌われるバンガラは、元々はパンジャーブの農村地域において収穫を祝うために演奏される音楽であった。ドールやドーラクなどの打楽器やトウンビーなどの弦楽器を用いた躍動感のあるリズムや、“Chak del!” (“いくぜ!”)、“Balle Balle” “Bruuuuuuuah!” といった掛け声（場を盛り上げるために用いられる）など、サウンドやパフォーマンスの面でいくつかの顕著な特徴を有する。

¹⁵ この時期から現在まで第一線で活躍するバンガラバンドや歌手として、Alaap, Heera, Apna Sangeet, DCS, Malkit Singh などが挙げられる。

¹⁶ 例えば、デリー出身でパーミンガム育ちの Bally Sagoo はハリウッド音楽のリミックスによって一躍有名となり、インドでも人気を博した。また、パーミンガム出身の Apache Indian は、バンガラとレゲエをミックスした「バンガラマフィン (Bhangramuffin)」と呼ばれるスタイルを確立し、インドにも進出して成功を収めている。

¹⁷ こうしたスタイルの代表的なアーティストやグループに、Nitin Sawhney, Talvin Singh, Cornershop などがいる。

¹⁸ この用語はシャルマーの議論のなかで用いられており、本稿でもそれまで主流だったバンガラとは異なる要素を持つ新しいタイプの音楽という意

味で、この用語を便宜的に採用する。しかし、この用語がエイジアン音楽におけるバングラの特権化につながりうるということも、十分に意識しておく必要があるだろう。

¹⁹ Asian Dub Foundation (ADF), Fun[^]Da[^]Mental, Hustlers HC などが挙げられる。ADF は、南アジア系の住民に対する差別や、欧米社会における人種差別や警察権力による暴力、新自由主義的な世界システムや政治体制を激しく糾弾し、異なるマイノリティ・グループの連帯を訴えるような左翼的メッセージを英語で歌った楽曲を数多く発表している。

²⁰ 多くの若いアーティストが R&B やヒップホップを取り入れた楽曲を志向する一方、ロックにアプローチするアーティストは非常に少ない。これは、南アジア本国のインド、パキスタン、バングラデシュでロックが盛んなのとは全く逆の状況である [栗田 2010]。

²¹ ボリウッド音楽はほとんどの場合ヒンディー語もしくはウルドゥー語によって歌われているが、物語の性格によってはパンジャービー語などその他の南アジア系言語で歌われることもある。

²² ボリウッド音楽の大半はインド本国で制作され、インドのプレイバック（吹き替え）シンガーによって歌われている。このため、厳密にはイギリスのエイジアン音楽とは呼びがたいが、注 2 で指摘したような背景により、エイジアン音楽の文脈のなかで流通・消費されているという側面もある。

²³ またジェンダーの点でも、全てのインフォーマントが男性だが、少なくともエイジアン音楽の演じ手が男性に偏っていることはかねてから指摘されており [Dudrah 2007, 栗田 2010]、現在の業界全体もそれと同様に男性中心の傾向があると思われる。

²⁴ F 氏は元々東ロンドンでコミュニティ活動に携わっており、DJ は当初あくまで趣味でしかなかったと語っているため、この記述には必ずしも当てはまらない。

²⁵ 2010 年 7 月 17 日、リーズにてインタビュー。

²⁶ ドゥワイヤーも、この時期のビデオの普及によってインド映画が映画館で上映されなくなったことを指摘している。また、ビデオの普及で南アジア系の人々がヒンディー語映画だけでなく、自分の母語の映画（大部分はグジャラーティー語とパンジャービー語）に初めてアクセスできるようになり、ビデオ店が数多く出現したという [Dwyer 2006]。

²⁷ アラープのヒット曲で、UK バングラを代表する曲でもある。歌詞は、恋をした青年が自分の義理の姉（兄嫁）に相談するという内容。なお、インドの家族においては広く、弟と兄嫁（ヒンディー語・ウルドゥー語で 'bhabhi'）は文化人類学で「冗談関係 (joking relationship)」と呼ばれる非常に親密な（時にエロティックな幻想を抱く）関係性を結んでいるとされる [Uberoi ed. 1993]。パンジャービー語にも兄嫁を指すヒンディー語・ウルドゥー語とほぼ同じ発音の単語があり、その単語が曲のタイトルとなっている。このため、パンジャービー語の歌詞を解さない南アジア系の人々にもこの曲が共感を持って受け入れられた可能性は大きい。

²⁸ 2010 年 9 月 10 日、バーミンガムにてインタビュー。

²⁹ 注 5 を参照のこと。

³⁰ バングラデシュとインドの西ベンガル州一帯の出身者（ベンガル語話者）のこと。イギリスではバングラデシュ出身者を指すことが多い。

³¹ 2010 年 9 月 21 ~ 22 日、バーミンガムにてインタビュー。

³² これらの数字はあくまでも、インドの宗教や言語の多様性を示すためのものであろう。

³³ 南インドのタミルナードゥ州出身者（タミル語話者）のこと。

³⁴ 現在は Joi として活動中。

³⁵ しかし、注 27 で示した理由から、歌詞の言語が完全に重要でないとも言い切れない。

³⁶ 歌詞に用いられる言語がそれほど重要でないと思われるもうひとつの理由として、南アジア系歌

手が英語で歌う曲がエイジアン音楽にカテゴライズされ、エイジアン音楽として宣伝されているという点が挙げられる。(3-3で言及するジェイ・ショーンは、このことを示す一例である。) また、イギリスで生まれ教育を受けた若い世代にとっては、第一言語は英語であり、南アジア系言語はせいぜい家庭で親や祖父母と会話する際に用いる程度というケースが少なくない。こうした人々はコミュニケーションにおいて、そもそも南アジア系言語の運用能力の低さを不便と感じてもおらず、南アジア系言語で歌われる曲の歌詞の内容にまで注意を払っているとは考えられにくい。

³⁷ インドのラージャスターン州出身者のこと。

³⁸ 在英南アジア系の若手作家ゴータム・マルカーニーの小説 *Londonstani* には、エイジアン・アンダーグラウンドを白人に迎合した「女々しい (poncey)」音楽とみなし、バングラをより「正しい (proper)」デーシー・ミュージックだとみなす主人公に対し、C氏の番組を聴いて音楽性を上げると友人がアドバイスする場面がある [Malkani 2006]。

³⁹ 2010年9月21日、バーミンガムにてインタビュー。

⁴⁰ 例えば、アメリカのラッパー Missy Elliott の “Get Ur Freak On” (2001) や R&B シンガー Truth Hurts の “Addictive” (featuring Rakim) (2002)、安室奈美恵の “Want Me, Want Me” (2005) など。

⁴¹ 2010年9月24日、ロンドンにてインタビュー。

⁴² ジェイ・ショーンは、2004年のデビュー当初はボリウッド音楽をサンプリングした曲やパンジャビー語の歌詞を含んだ曲を発表してきたが、その一方でアーティストとして追求したいと考える表現方法(「メインストリーム」な R&B)と周囲から求められる音楽(エイジアンのサウンドやビート、パンジャビー語で歌うことなど)とのズレという問題をいくつかの曲のなかで提起し、その苦悩をラップの形で吐露してきた。その後、ショーンの音楽性はエイジアンの要素を完全に排した R&B に

移行し、さらに彼は 2009 年にはアメリカのヒップホップレーベルに移籍して、全米デビューシングル “Down” (featuring Lil’ Wayne) がビルボードチャート 1 位を記録する大ヒットを収める。にもかかわらず、ショーンのそのような R&B は UK エイジアン音楽賞の複数の部門を受賞したり、BBC エイジアン・ネットワークのヒットチャート番組で 1 位となったりするなど、今もエイジアン音楽のカテゴリーに包含されることが少なくない。

⁴³ 皆、南米のスペイン語圏にルーツを持ち、アメリカをはじめ世界中で人気を得ている歌手。

⁴⁴ カナダのケベック州(フランス語圏)出身。

⁴⁵ 2010年9月23日、ロンドンにてインタビュー。なお、F氏は現在バンドを脱退し、ソロのDJとして活動する一方、東ロンドンでのソーシャルワークに復帰している。

⁴⁶ その例として彼は、アメリカでは「エイジアン」と言えば極東の中国人、日本人、韓国人などを指すことを指摘している。

⁴⁷ このことは、近年ではジェイ・ショーンのような、南アジア的なサウンドや言語を完全に排し、米英の R&B やヒップホップにアプローチした若い南アジア系アーティストの楽曲が、DJのリミックスによって「再び」エイジアン・サウンドを帯びるといった実践や、イギリスやインド亜大陸以外の国出身の南アジア系アーティストが在英南アジア系アーティストとコラボレーションし、ヒップホップの要素やエイジアン・サウンドをミックスしたバングラや「デーシー・ポップ」の楽曲をリリースして人気を獲得するといった動向とも結びついている [栗田 2010]。

⁴⁸ 90年代からバーミンガムの代表的なエイジアン・クラブイベントである Shaanti (シャーンティ) が、Eastern Electronic Festival の一環として企画・主催した。

文献

- Anderson, Benedict, 1983, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso.
(= 1987, 白石隆・白石さや訳『想像の共同体——ナショナリズムの起源と流行』リプロポート.)
- 綾部恒雄, 1993, 『現代社会のエスニシティ』弘文堂.
- Back, Les, 1996, *New Ethnicities and Urban Culture: Racisms and Multiculture in Young Lives*, London: UCL Press.
- Banerji, Sabita, and Gerd Baumann, 1990, "Bhangra 1984-8: Fusion and Professionalisation in a Genre of South Asian Dance Music", Paul Oliver ed., *Black Music in Britain: Essays on the Afro-Asian Contribution to Popular Music*, Milton Keynes: Open University Press, 137-152.
- Banerjea, Koushik, 2000, "Sounds of Whose Underground?: The Fine Tuning of Diaspora in an Age of Mechanical Reproduction", *Theory, Culture & Society*, Vol.17(3): 64-79.
- Baumann, Gerd, 1996, *Contesting Culture: Discourses of Identity in Multi-Ethnic London*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, Pierre, 1979, *La distinction: critique sociale du jugement*, Paris: Editions de Minuit. (= 1990, 石井洋二朗訳『ディスタンクシオン I・II——社会的判断力批判』藤原書店.)
- Dudrah, Rajinder, 2001, *British South Asian Identities and the Popular Cultures of British Bhangra Music, Bollywood Films, and Zee TV in Birmingham*, A thesis submitted to the University of Birmingham for the degree of Doctor of Philosophy.
- , 2007, *Bhangra: Birmingham and Beyond*, Birmingham: Birmingham City Council Library & Archive Service.
- Dwyer, Rachel, 2006, "Planet Bollywood", N. Ali, V.S. Kalra, and S. Sayyid eds., *A Postcolonial People: South Asians in Britain*, London: Hurst & Company, 362-370.
- Farrell, Gerry, with Jayeeta Bhowmick and Graham Welch, 2004, "South Asian Music in Britain", Hae-Kyung Um ed., *Diasporas and Interculturalism in Asian Performing Arts: Translating Traditions*, London: RoutledgeCurzon, 104-128.
- Gillespie, Marie, 1995, *Television, Ethnicity and Cultural Change*, London: Routledge. (= 1996, 小川葉子訳 [抄訳] 「エスニシティと消費——ロンドンのパンジャブ系二世代の文化とアイデンティティ」『現代思想』3月号: 226-237.)
- Gilroy, Paul, 1993, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, London: Verso. (= 2006, 上野俊哉・毛利嘉孝・鈴木慎一郎訳『ブラック・アトランティック——近代性と二重意識』月曜社.)
- 長谷安朗, 2000, 「イギリスの『リトル・パンジャブ』——サウソール」古賀正則・内藤雅雄・浜口恒夫編『移民から市民へ——世界のインド系コミュニティ』東京大学出版会, 149-168.
- 浜口恒夫, 2000, 「イギリスの南アジア系移民社会——多様性と変動」古賀正則・内藤雅雄・浜口恒夫編『移民から市民へ——世界のインド系コミュニティ』東京大学出版会, 133-148.
- Huq, Rupa, 1996, "Asian Kool?: Bhangra and Beyond", Sanjay Sharma, John Hutnyk and Ashwani Sharma eds., *Dis-Orienting Rhythms: The Politics of the New Asian Dance Music*, London: Zed Books, 61-80.
- 五十嵐泰正, 2003, 『『俺たち／私たちの音楽』をめぐる困難——エイジアン・プリティッシュの事例を中心に』白水繁彦編『「われわれ」の文化を求めて——民族・国境を越える「エスニック」エンターテインメント』

ント』文部科学省科学研究費報告書, 92-120.

栗田知宏, 2009, 『『差別表現』の文化社会的分析に向けて——ヒップホップ〈場〉の論理に基づく意図と解釈を事例に』『ソシオロゴス』33: 140-162.

———, 2010, 「UK エイジアン音楽の現状とパンジャービー音楽の位置づけ—— Jay Sean と Imran Khan を中心に」人間文化研究機構プログラム現代インド地域研究・国内全体集会「社会変容とメディア——グローバル・インドの諸相」報告原稿.

Malkani, Gautam, 2006, *Londonstani*, London: Fourth Estate.

南田勝也, 2001, 『ロックミュージックの社会学』青弓社.

Modood, Tariq, R. Berthoud, J. Lakey, J. Nazroo, P. Smith, S. Virdee and S. Beishon eds., 1997, *Ethnic Minorities in Britain: Diversity and Disadvantage*, London: Policy Studies Institute.

Modood, Tariq, 2001, "British Asian Identities: Something Old, Something Borrowed, Something New", D. Morley and K. Robins eds., *British Cultural Studies: Geography, Nationality, and Identity*, Oxford: Oxford University Press, 67-78.

Negus, Keith, 1996, *Popular Music in Theory: An Introduction*, London: Polity Press. (= 2004, 安田昌弘訳『ポピュラー音楽理論入門』水声社.)

Sharma, Ashwani, 1996, "Sounds Oriental: The (Im)possibility of Theorizing Asian Musical Cultures", Sanjay Sharma, John Hutnyk and Ashwani Sharma eds., *Dis-Orienting Rhythms: The Politics of the New Asian Dance Music*, London: Zed Books, 15-31.

Sharma, Sanjay, 1996, "Noisy Asians or 'Asian Noise'?", Sanjay Sharma, John Hutnyk and Ashwani Sharma eds., *Dis-Orienting Rhythms: The Politics of the New Asian Dance Music*, London: Zed Books, 32-57.

———, 2006, "Asian Sounds", N. Ali, V.S. Kalra, and S. Sayyid eds., *A Postcolonial People: South Asians in Britain*, London: Hurst & Company, 317-326.

Toynbee, Jason, 2000, *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions*, London: Arnold. (= 2004, 安田昌弘訳『ポピュラー音楽をつくる——ミュージシャン・創造性・制度』みすず書房.)

Uberoi, Patricia, ed., 1993, *Family, Kinship and Marriage in India*, Oxford: Oxford University Press.

山田晴通, 2003, 「ポピュラー音楽の複雑性」東谷護編『ポピュラー音楽へのまなざし——売る・読む・楽しむ』勁草書房, 3-26.

[付記]

2010年7月から9月までの現地調査にあたっては、平成22年度(前期)東京大学学術研究活動等奨励事業(国外)による助成を得た。また、A氏とB氏へのインタビューの場を設けてくれた Hardeep Singh Sahota 氏(ハダースフィールド大学大学院)に心からのお礼を申し上げる。

(くりた ともひろ、東京大学大学院, kurita@l.u-tokyo.ac.jp)

(査読者、明戸隆浩、小松久恵)

What is ‘Asian’ in British Asian Music?

A Case Study on Politics of Popular Music Genres

KURITA, Tomohiro

This article investigates the boundaries of so called ‘Asian music’ in the United Kingdom, in relation to the politics of cultural identities at work within the ethnic group referred to as ‘Asian’ . The main resources I will use are the results of interviews with those who are affiliated with Asian music industries. My main focus will be on the domination of Bhangra and Bollywood music, which are associated with particular regions and/or languages while being supported by a wider South Asian audience due to their characteristics as dance music (this also applies to hybrid club sounds that are referred to as ‘Asian Underground’). Also, music that is produced by artists with Asian background tends to be regarded as Asian music. My contention is that Asian music is in fact a very obscure category that continues to be used by depending on various contingent factors and contexts.