

「ヒターノ」から「ひとりの人間」へ —あるフラメンコ・ギタリストに対する 表象についての一考察—

久野聖子

I はじめに

スペインにおけるヒターノ¹は、その長い歴史的経緯から民族的、人種的には混血し、文化的にも混淆しているにもかかわらず、実生活において差別に直面しているだけではなく、彼らについての社会・文化的研究においても、民族的・人種的な差異が強調されている。しかし、人種的な差異は、科学的なものではなく、社会的に構築されるものであるという指摘がなされている²。たとえば、スポーツにおける黒人の能力は、科学的なものとは証明されえず³、また、特定の音楽における人種的な特性についてもそれは同様である⁴。それにもかかわらず、フラメンコに関する言説においても、「ヒターノ」という人種化された表象⁵は当然のように現れる。しかし、我々が音楽を聴くとき、我々はそれほどにも人種的な違いを知覚しているのだろうか。そして、なぜ、時として我々は人種化された表象から逃れ得ないのだろうか。

本稿では、エル・ニーニョ・ミゲル (El Niño Miguel) というヒターノのギタリストを一例に、フラメンコ・ギターにおける「ヒターノ的な演奏 (*toque gitano*)」などの人種化された表象について考察する。まず、エル・ニーニョ・ミゲルについての概略を述べておく。

エル・ニーニョ・ミゲルことミゲル・ベガ・クルス (Miguel Vega Cruz) は、ギタリストの父、ミゲル・エル・トマテ (Miguel el Tomate) が家族を捨ててウエルバ (*Huelva*) へ駈落ちしたのち、1952年に誕生する。ギタリストのトマテイト (Tomatito) は彼の甥にあたる。エル・ニーニョ・ミゲルは幼い

ころから、父とともにタベルナ（飲み屋）などでギターを弾く生活を送り、フラメンコのカンテ（歌）の伴奏などを務めていた。

1973年、ヘレス（Jérez）にあるフラメンコのペニャ（クラブ）のギター・コンクールで名誉賞を受賞し、彼は一躍有名人となった。1975年にアルバム『エル・ニーニョ・ミゲルのギター（*La Guitarra del Niño Miguel*）』を、翌年には2枚目のアルバム『ディフェレンテ（*Diferente*）』を発表した。1984年、彼は第3回フラメンコ・ビエンナーレに出演するが、その後、表舞台から姿を消し、故郷ウエルバでまるで路上生活者のように街でギターを弾いては小銭を稼ぐ生活を送った。その背景には、精神疾患を原因とする麻薬中毒問題などがあると言われている。

その後、フランス人の監督ブノワ・ボドゥレ（Benoît Bodlet）がエル・ニーニョ・ミゲルを「再発見」する。彼とスペイン人のガルシア・ベルランガ（García Berlanga）との協同で、2008年、ウエルバについてのドキュメンタリーが撮影され、そこにエル・ニーニョ・ミゲルも出演している。この接触が引き金となり、エル・ニーニョ・ミゲル救済の動きが始まり、2009年11月7日には、フラメンコ界を代表する演奏家が一堂に会した支援コンサートが行われた。その収益と家族の支えにより、彼はリハビリ施設に入った。そして、2011年11月29日には、彼自身の復活コンサートも開かれ、復活への道を歩み始めたが、2013年の春に体調を崩し、同年5月23日、肺炎などにより彼はこの世を去った。

以上がエル・ニーニョ・ミゲルの概略である。彼を一例とした、フラメンコ・ギターにおける人種化された表象をめぐり、本稿では二つの問題について考察する。一つ目は、ベネディクト・アンダーソン（Benedict Anderson）のいう二つの「系列性（seriality）」の概念と人種化された表象との関係についての問題である。二つ目は、人種化された表象と、音楽の聴取とその言説化との関係についての問題である。本稿の主な目的は、これらの問題について先行研究を検討し、理論的考察を深めることであり、系列性の概念、人種化された表象、そして音楽の聴取とその言語化の三つの問題群を連結させることに本稿の意義がある。また、本稿では、この理論的考察に基づき、エル・ニーニョ・ミゲルの音楽の聴取についての言説の一例を示しつつ、次の二

つの問いを提示する。まず、一つ目は、我々が音楽の聴取を言説化する際に、いつ、どのように人種化された表象が現れ、そして、なぜ我々は人種化された表象から逃れ得ないのか、という問いである。そして、二つ目は、ある対象の理解において、我々を人種的なしがらみから解放するために、音楽の聴取はどのような可能性を秘めているのかという問いであり、音楽の聴取が我々にもたらす可能性について考えることも、本稿の目的である。

本稿の構成は以下の通りである。第Ⅱ節では、先行研究の検討と本稿における問題設定を行う。そのなかで、上述の二つの問題について理論的に考察する。第Ⅲ節と第Ⅳ節では、エル・ニーニョ・ミゲルの音楽の聴取とその言説化の具体例を提示し、検討しながら、二つの問いに対する回答を模索する。

Ⅱ 先行研究の検討と本稿における問題設定

1 ロマやヒターノについて

ロマに関する研究では、彼らの文化や習慣について、スペインではとりわけそのエスニックな差異に注目するものも多い [San Román 1976, 1997; Gay y Blasco 1999]。その一方で、ケン・リー (Ken Lee) は、ロマに対するオリエンタリズム的視線を非難し、オリエンタリズムの「ジプシー版」ともいえる「ジプシロリズム (Gypsylorism)」について言及し、その代表例として、ロマたちのインド起源説や、混血などから差異化された「本物のロマ」探しなどの研究を挙げている [Lee 2000]。そして、ロマたちのインド起源説を批判的に検証し、ロマの「他者化」を批判する研究も、とりわけスペイン以外では存在する [オークリー 1986; Okely 1996; Willems 1997]。

また、スペインについては、フランコ時代の政治・社会的背景を視野に入れたヒターノ研究も行われている。「内部の他者 (Insider Others)」として、フランコ政権によるナショナリズムの統合的な概念のなかにヒターノがプロパガンダとして取り込まれる様子について述べ、スペインの集合的アイデンティティが再構成されていくプロセスについて探究した研究 [Santaolalla 2000] や、映画を題材に、ヒターノを含むアンダルシアの下層階級や彼らの文化であるフラメンコが、フランコ政権によって「国家的-民衆的アイデンティフィケーション」の源泉として利用される実態について明らかにし、そ

れがオリエンタリスト的還元である一方で、サバルタンである彼らがこうした文化を自分たちの戦略として使うことにより、彼らの権力への接近を可能にしていると主張する研究も存在する [Labanyi 2000]。またウィリアム・ワッシュャボー (William Washabaugh) は、フラメンコが、フランコ時代においてはスペインのナショナルな象徴であったが、民主化と自治州体制化とともにナショナルな象徴からアンダルシア地域の文化的な象徴へと変化したことを指摘し、その変化の重要性を指摘している [Washabaugh 2012:5]。彼のこの研究は、民主化によるスペインの変化を視野に入れたフラメンコ研究が空白地帯であるなか、その穴を埋めるものであろう。

2 人種化された表象の問題について

ここでは、フラメンコをめぐる人種の問題や人種化された表象の問題について考察する。

ティモシー・ミッチェル (Timothy Mitchell) は、フラメンコの発展におけるヒターノたちの役割を過小評価しようとしているわけではない [Mitchell 1994:95] が、フラメンコは、遺伝子や血に存在するのではなく、下位文化的な環境に存在すると言う [Mitchell 1994:41]。そして、彼は、総じて、フラメンコの源泉についてのヒターノ中心論を非難し、フラメンコの創造において、人種やエスニシティよりも社会階級を重視している [Mitchell 1994]。

ルー・シャーノン・ドイチェ (Lou Charnon-Deutsch) は、スペインの「ジプシー」⁶に関する文化的な表象について探究し [Charnon-Deutsch 2000; 2004]、「ジプシー」のアイデンティティが、より開かれたカテゴリーであるアンダルシアのアイデンティティへと溶解し、これが20世紀までにスペイン内外でスペイン性を表すようになった過程について明らかにしている [Charnon-Deutsch 2004:10-11]。ミッチェルの指摘は、彼が議論しているカテゴリー、すなわち「ヒターノ (*gitanos*)」が、原初的というより心情的なものであるということを読者たちが理解するよう促すが、この指摘は、いくつかのエスニックなアイデンティティは他のアイデンティティほど「適切な (*proper*)」ものでないということの意味する、とシャーノン・ドイチェは言

う。そして、たとえば、「アンダルシア人 (andalusians)」や「スペイン人 (spaniards)」が、「ロマニ (Romany)」と同じくスペインという「エスニックなカオス」を共有し、「ヒターノ」とちょうど同じように非限定系の心情的な中身をもっているにもかかわらず、彼はアンダルシア人やスペイン人について論じていない、とシャーノン・ドイチェは批判する [Charnon-Deutsch 2000:38]。

シャーノン・ドイチェが述べるこの非限定系のカテゴリーは、アンダーソンの二つの「系列性」、すなわち「非限定系 (型) の系列性 (unbounded seriality)」と「限定系 (型) の系列性 (bounded seriality)」の概念に由来している [Charnon-Deutsch 2000:23-25; 2004:11-14]。アンダーソンによれば、前者は、「新聞に代表される出版印刷市場、そして民衆演劇の表象のなかに起源」を持ち、「ナショナリスト、アナキスト、官僚、労働者といったような、世界に開かれた複数名詞」[アンダーソン 2005 : 45] がその具体例として挙げられている。これは、「普遍的系列性」であり、さらに、「その舞台で行動する／演じることを望みさえすれば、誰に対しても扉が開かれているような系列」[アンダーソン 2005 : 69] である。後者は、「統治行政の政策、とくにセンサス [人口調査] や選挙といった制度のなかに起源があり、アジア系アメリカ人、ブール [フランス生まれのアラブ人移民二世]、ツチ族といったような、限定された系列」[アンダーソン 2005 : 45] である。そして、アンダーソンは「限定系の系列性」の代表として「センサス」を挙げ、「センサス」は約束事とされる三つの特異な側面、すなわち、1) 「整数にならない半端な存在 = 分数を許さないこと」⁷、2) 「匿名性」⁸、3) 「[[不可分の] 全体性」⁹を持つとされている [アンダーソン 2005 : 59-62]。

シャーノン・ドイチェは、アンダーソンの系列性の概念をもとに、ジプシーを以下の三種に分類する [Charnon-Deutsch 2000:23-25; 2004:12-14]。一つ目は、小文字の「ジプシー (gypsy)」であり、今日の文化にも満ち溢れているロマン主義的な構築物に対応し、二つ目は、人種化された大文字の「ジプシー (Gypsy)」、三つ目は、近代の社会学者たちが、フィクションやステレオタイプ、また人種化された思考から独立して研究しようとした対象である「ロマ (Roma)、ロマニ (Romani/y)、トラヴェラー (Travellers)」である。それ

それぞれについて詳しく述べれば、一つ目の「ジプシー (gypsy)」は、アンダーソンのいう「非限定系の系列性」に相当する「世界に開かれた」集団であり、どこにでも存在し得るし、どこにも存在し得ない、そのような存在である。またこれは、「ロマ」とはエスニックな関係性を持たないとされている。二つ目の「ジプシー (Gypsy)」に関しては、数世紀にわたるネガティブなステレオタイプ化とあいまって、「ジプシー」という人種の想像上の純粋さは、「ロマ」のコミュニティを隔離し、スティグマ化することを助長したと彼女は述べる。三つ目は、非ロマと経済、文化、そして社会的な関係を持ちつつ実際に社会に存在している「ロマ」たちのことである。このカテゴリーを対象とする今日の社会学者にとって、エスニック・アイデンティティは、原初的というより、道具主義的な、機能主義的なものとして有効に考えられている。しかし、それでも、今日の文化人類学者や民族誌家たちの研究において、人種化された思考やジプシーのステレオタイプのニュアンスはいまだはびこっている、と彼女は指摘する [Charnon-Deutsch 2000:25]。

アンダーソンの系列性の概念とシャーノン・ドイチェの議論を踏まえつつ、本稿では、エル・ニーニョ・ミゲルに対する表象を二つの系列性に分類する。一つ目は、「非限定系の系列性」であり、シャーノン・ドイチェのいう「ジプシー (gypsy)」よりもさらに世界に開かれた、普遍的な系列性としてこれを想定する。それは、エル・ニーニョ・ミゲルに対する、「ヒターノ」という限定をはずした「ひとりのアーティスト」や「ひとりの人間」といった表象にまでひろがりを持つ。二つ目は、シャーノン・ドイチェのいう人種化された「ジプシー (Gypsy)」におおよそ対応するもので、センサスの項目のように、「ヒターノ」という人種化された「限定系の系列性」である。

シャーノン・ドイチェは、研究においても、人種化された思考やステレオタイプがいまだはびこっていることを指摘しているが、本稿では、それがなぜなのかを問いつつ、この二つの系列性が、音楽の聴取とその言説化の問題とどのように関連し、音楽の言説化において、いつ、どのように、そしてなぜ現れるのかについて明らかにしていく。また、それぞれの系列性としての対象の理解が持つ限界と可能性についても明らかにしていきたい。

3 人種化された表象と、音楽の聴取とその言説化との関係について

フラメンコについて述べるうえで、音楽の聴取の問題は避けられない。したがって、この項では、人種化された表象と、音楽の聴取とその言説化との関係の問題について考察する。

そもそも、音は色も意味も持たない¹⁰。音に意味が与えられるとき、そこには差異が見出されており、たとえば、音に対する「白」や「黒」という形容は、イデオロギーなどさまざまなものを背負い込んでいる。こうした問題に対して、コフィ・アガウ (Kofi Agawu) は、比較音楽学が共通性よりも差異を選んだことを批判的に指摘し、差異を放棄すべきというわけではないが、共通性を前提とした音楽の理解を求めている [Agawu 1995]。対象を分類したり、限定したりするという行為は、対象が持つとされる、もしくは対象に対して我々が認識する差異に基づいていることから、差異と共通性の問題は、限定と非限定の問題をはらむアンダーソンの「系列性」の概念ともかわりを持ってくるだろう。そして、音楽についての人種化された表象の問題は、音楽について言説化すること、すなわち、音楽の聴取体験とその言説化の問題と関連させつつ考えなくてはならない。

マーティン・クレイトン (Martin Clayton) は、音楽の比較の可能性や音楽の描写のモードの比較の可能性を問う論考で、音楽学の仕事の核には、体験と、それにかかわって生産される言説とのあいだの関係が存在していることを指摘する [クレイトン 2011 : 62]。また彼は、音楽の言説はその独自の用語を持たず、「高い／低い」、「大きい／小さい」など、我々が音楽を構築するために使う用語は、音と他の領域の文化や経験の領域との隠喩的なリンクをすでに含んでいると言う [クレイトン 2011 : 65]。そして、クレイトンは、アイスランドの歌手ビョーク (Björk) のパフォーマンス体験についてのディスコースと、インド古典音楽のターラについての理論化との比較において、決定的に異なる点について、次のように述べている。

ファンなどによるビョークのコンサート評は、総じて音楽の理論的側面に触れず、そこでは、その機会の唯一性と体験の質が肯定され、「この場合では、体験と言説がたがいに矛盾することはない」 [クレイトン 2011 : 67-68] とクレイトンは言う。機会の唯一性が肯定され、「体験と言説がたがいに矛盾

することはない」とは、体験の数だけそれにぴったりと一致する言説が存在することを意味する。それに対し、インド音楽のターラについての理論的な言説においては、こうした矛盾はしばしば生じていると言う。そして、「すべての音楽理論は演繹的なので、あるていどまではその体験の記述との距離が生じることは避けられ」ず、それは、音楽学での論述の多くは、音楽の内容の外にとどまるレパートリーや形式、また音階などのシステムの存在を暗黙の前提とし、それによって音楽学的言説が記述されるからであると彼は言う [クレイトン 2011: 68]。つまり、音楽についての理論的な言説では、対象の音楽を、音楽外のシステムによって説明することになり、それは、システムにおける差異に基づく分類や限定の作業を暗に含むことになる。それゆえに、音楽についての理論的な言説に現れるカテゴリーは、必然的に「限定系の系列性」の性質を持ったものになってしまう。

その一方で、ビョークのコンサート評においては、音楽の外にあるシステムなどに基づいて差異が示され、限定されつつ、音楽が言説化されていくのではない。すなわち、コンサート評は、理論的な言説が暗に含む、差異に基づく分類や音楽に外在するものとの隠喩的なリンクを欠いている、もしくは、そうしたものから「解放されている」ということであり、世界に開かれた「非限定的な系列性」に基づいた言説となる可能性を秘めていると言えるだろう。

さらに、ここでは、この音楽の聴取の言説化や系列性の問題を、人種化された表象の問題と関連づけたい。音楽の聴取を理論的に言説化するということは、意味づけされる前の音楽を意味づけすることである。それは、すなわち、アンダーソンの「系列性」でいえば、「非限定系の系列性」とも「限定系の系列性」ともなりうる音楽が、音楽に外在する文化的な経験や隠喩的なリンクを伴い、人種化された表象が絡められつつ「限定系の系列性」として系列化されていく過程なのである。そこでは、「高い／低い」、「大きい／小さい」といったものが、我々が対象に対して認識もしくは想像する「人種的なもの」や「文化的なもの」と結び付けられてしまうだけでなく、オリエンタリズム的な視線やイデオロギーなども伴ってくる¹¹。その一方で、音楽の聴取体験の言説化を「非限定系の系列性」として試みることは、我々の音楽

や対象についての理解を、人種などの限定的なカテゴリー化から「解放」し、対象を世界に開かれた「系列性」としてみなすことでもあると言える。この「解放」と世界に開かれた「非限定系の系列性」が持つ価値は、アンダーソンが、イスという女性が、「ひとりの」女性、「ひとりの」タイピストという系列性に自分をおくことに触れ、彼女が誰に対しても扉が開かれているような系列の一員として我々に語りかけてくると述べるように〔アンダーソン 2005 : 69〕、我々がその対象とつながり、そして我々がその対象に自分を重ね合わせられる、というところにあり、音楽の聴取が我々にその可能性をもたらしてくれるのだ。

また、色と同じように、本来境界を持たない音に対して意味を付与し、限定するという作業が生み出す境界線は科学的なものではなく、その境界線の設定は人為的なものであるため、その「限定系の系列性」から「あふれてしまうもの」がかならず存在する。それは、アンダーソンが述べる「センサス」の約束事とされる3つの特異な側面の破綻であり、「限定系の系列性」としての対象の言説化の限界、つまりこの「系列性」の限界でもある。そして、その「あふれてしまうもの」をつかみ損ねることこそ、クレイトンが、音楽の体験の言語化について、「体験を言語化することによって体験が弱体化する」ことを意味し、さらに、彼がそれに抵抗する必要があるというところのものなのだ〔クレイトン 2011 : 63〕。そして、その弱体化に抵抗することは、本稿で言えば、我々の音楽の聴取を解放し、「限定系の系列性」から「あふれてしまうもの」を「非限定系の系列性」によってすくい取ることを意味するだろう。

次の第Ⅲ節と第Ⅳ節では、「系列性」の概念、人種化された表象、そして音楽の聴取とその言語化の三つの問題群を関連させつつ、エル・ニーニョ・ミゲルをめぐる「限定系の系列性」と「非限定系の系列性」としての表象から一例を示しながら、はじめに述べた二つの問い、つまり、1) 我々が音楽の聴取を言説化する際に、いつ、どのように人種化された表象が現れ、そして、なぜ我々は人種化された表象から逃れ得ないのか、2) ある対象の理解において、我々を人種化されたしがらみから解放するために、音楽の聴取はどのような可能性を秘めているのか、という問いに対する答えを求めていく。

Ⅲ エル・ニーニョ・ミゲルをめぐる表象： 「限定系の系列性」としてのエル・ニーニョ・ミゲル

1 「限定系の系列性」の言説の一例

ここでは、人種化された表象を伴った「限定系の系列性」としてのエル・ニーニョ・ミゲルについての言説の具体例を示し、我々が音楽の聴取を言説化する際に、いつ、どのように人種化された表象が現れ、そして、なぜ我々は人種化された表象から逃れられないのか、という一つ目の問いについて考察する。

以下の考察では、『国民フランコ研究賞』の受賞経験のあるフラメンコ批評家ファン・ベルヒリョス（Juan Vergillos）による、二つの記事における言説を扱う。同一人物による言説を扱うことにより、同一人物による音楽についての言説のなかで、二つの系列性としての表象が、いつ、どのように現れるのか、という比較をより厳密なものにしたい。

次は、エル・ニーニョ・ミゲル自身もわずかな時間ではあるものの出演した、2009年11月7日の支援コンサートについての記事である¹²。筆者の抜粋による恣意性を排除するためにも、長文ではあるがすべて引用する。なお、[]の注記と太字の強調は筆者による。

『去っていったギタリスト』

ウエルバのスポーツ記念館は、去る土曜日、ギタリストのエル・ニーニョ・ミゲルに対する輝かしい賞賛コンサートを迎え、そのコンサートではメルセーやトマティートなどが演奏した。

ファン・ベルヒリョス

去る土曜日、ウエルバのスポーツ記念館で、エル・ニーニョ・ミゲルを讃えて、慈善コンサートが開催された。出演アーティストの一覧が、そのトカオール（奏者）の質をよく表している。彼自身は

今日、大半の聴衆にとっては無名であるにもかかわらず。カンテ（歌）にはエル・ペレ、カルメン・リナーレス、ホセ・メルセー、エストレーリャ・モレンテ、ペペ・デ・ルシーア。トケ（ギター）には、マノロ・サンルーカル、ペペ・アビチュエラ、トマティート、フアン・カルロス・ロメーロ、ホセ・ルイス・ロドリゲス、そしてミゲル・アンヘル・コルテス。バイレ（踊り）にはエバ・イエルバブエナ。

この慈善コンサートの動機は、我々を別の時代へと連れ戻すのだが、70年代ごろ、パコ・デ・ルシーアのようなレベルの怪物をかすませつつ、トケの将来を約束されたもっと傑出した若者のうちのひとりだった頃から、そのギタリストが引きずっている健康上の問題以外の何ものでもない。

エル・ニーニョ・ミゲルはやってきて、そして去っていった。彼の後ろには、この芸術が産み出した数多くの神話のなかのさらにもうひとつの神話、その跡を残しながら。彼は、2005年に、誰も期待していなかったことに、稀な芸術的なよみがえりを成し遂げた。彼は、オムニバスCDで、彼の故郷のファンダンゴ [スペインの民謡や踊りの一つ] をいくつか弾いた。そして、もっとも意義のあることは、プロとして、彼がふたたび舞台上上がったことであり、そのときは、セビーリャ (*Sevilla*) のホアキン・トゥリーナホールの舞台であった。彼を見つめ、彼を感じるという幸運を持ち、世代として輝かしい時代にあった彼を見ることがなかった私たちは、その夜を決して忘れないだろう。そのギタリスト、黒く、動揺した、貸し出されたギターの上に折れるように重なった彼は、ひとつひとつファルセタ [ギター伴奏の独奏部分を指す] を弾いた。舞台に一時間だけ。そして、彼は舞台から去った。たぶん永遠に。

映画、小説の物語を生きることになったひとりのトカオール。ミゲル・エル・トマテの息子、エル・ニーニョ・ミゲルは、ウエルバで生まれたのだが、アルメリア (*Almería*) 出身であり、実際、トマティートとエル・ニーニョ・ホセレのおじである。ノルベルト・

トレス (Norberto Torres) (彼は、遠くから、私がフラメンコ・ギターを楽しむことにおいて、非常に助けとなった) は、私たちに、エル・トマテがどのようにアルメリアを去り、「妻と息子たちを残して、愛人とともにその地区から逃れた」かを物語る。すでにウエルバの地にあった新たな夫婦から、我々の物語の主演が誕生した。エル・ニーニョ・ミゲルのギターについての伝説は続く。彼は、父とともに、ウエルバのタベルナや通りで仕事を探し、ギターの初歩を学んだ。

ある日、突然、彼に名声が届く。ロス・セルニカロス (Los Cernicalos) のペニャ [フラメンコのクラブ] のギター・コンクールで勝ち、エル・ニーニョ・ミゲルは1975年と1976年に、フィリップス [レコード会社] のために一対のアルバムを録音する。そして、そのアルバムは、初版から、このフラメンコという芸術の歴史の一部になっている。それは、何か大きなものの始まりだった。そして、終わりだった。すぐに、彼の不安定さが、彼を舞台から少しずつ遠ざける、不幸なとりなしへと彼を導いた。しかしながら、彼の演奏の影響は、ラファエル・リケーニ、パコ・デ・ルシーア、ライムンドとラファエル・アマドール、ハビエル・コンデ、またエル・ニーニョ・ミゲルの甥たちといった非常に多様な今日のギタリストたちのなかに存在している。

ギター、エル・ニーニョ・ミゲルのギターは、横柄で、同時にくつろいだ感じで、そして、テクニクの視点からははにかみ屋の、そして、表現においてはたくましいものである。

粗野で新鮮な、そして自然なスタイル。エル・ニーニョ・ミゲルは、先入観を持たずに弾き、その先入観の欠如はフラメンコ・ギターの発明者たち特有のものである。最低弦におけるメロディーはほとんど裸のまま。リズムに満ちた演奏。なぜなら、このヒターノのトカオール (*tocaor gitano*) の特徴的な要素は、リズムなのだから。音楽、ファルセタは、まったく自然に、まるで泉から湧き出る水のように、手から放たれる。彼のコンセプトにおいて、そして彼の感

受性の強い演奏において、率直で透明な叙情的なファルセタの切れ目ない連続。レガートと最低弦の完璧なありさま。美しく、かつ頭を混乱させるような魂の情景、その情景において、リズムはつねに存在し、まるで未知のもののように飛び込んでくる。過剰な、迅速さたっぷりの、そして、あふれんばかりの。わずかなコンパス [12拍からなる、フラメンコ特有のリズム周期] のなかにこれ以上の感情は入りきらない。エル・ニーニョ・ミゲルはいつも最大数の音符を選ぶ。

去る土曜日の賞賛コンサートは、エル・ニーニョ・ミゲルがそうであったギタリストの、また、彼がそうである可能性のあったギタリストの感動的な追憶であった。そして、同時に、病気で非常に深刻な状態にあるそのトカオールがより良い生活を送れるようになるために、もっとも出遅れた人びとであっても、まだ協力できる可能性がある、そんな機会でもある。ゼロ列のチケットのために、南部農村信用金庫の口座はまだ開いている。券は完売だったので、慈善コンサートは成功だった。

2 理論的な言説と「限定系の系列性」

以上のように、この言説では、「ヒターノのトカオール (*tocaor gitano*)」という表象が現れ、エル・ニーニョ・ミゲルと彼の音楽が、人種化された表象を伴った「限定系の系列性」として言説化されていることがわかる。この記事では、ノルベルト・トレスというフラメンコ・ギター研究家の名前が挙げられていることから、彼の研究がベルヒリオスのこの言説に影響を与えている可能性は高い。また、エル・ニーニョ・ミゲルがこの世を去ったときの追悼記事¹³の言説においても、同様の現象が生じている。

ここでは、トレスの研究とその研究における言説を明らかにし、その言説との関係から、このベルヒリオスの言説において、なぜ人種化された表象が現れ、ベルヒリオスを含め、なぜ我々がこのような人種化された表象から逃れ難いのかについて明らかにしていく。

トレスは、アンダルシア系移民の両親のもと、1960年にフランスのリヨン

郊外で生まれたが、1984年以降、スペインのアルメリアに在住している。彼は、文献学で学士を、クラシック・ギターなどのディプロマを得た後、フラメンコ・ギターについての論文で人文社会科学の博士を取得したフラメンコ・ギター研究の第一人者である。トレスは、エル・ニーニョ・ミゲルと彼の音楽、またフラメンコ・ギターに関して、どのような言説化を行っているのだろうか。トレスの『フラメンコ・ギターの歴史 (*Historia de la guitarra flamenco. El surco, el ritmo y el compás*)』[Torres 2005] から、その言説について明らかにする。

エル・ニーニョ・ミゲルは、その誕生の経緯から、「生まれたときから伝説」であり、父のもとでギターを学び、「アカデミズムを欠いた、よく言えば、ストリートの演奏を作り上げた」と言う [Torres 2005:106]。

そして、彼の2枚のアルバムについて、「今日の美しく、デジタル化された音に慣れた耳にとって、エル・ニーニョ・ミゲルのなにかしら『汚い』演奏は驚きをもたらすかもしれない」と述べる [Torres 2005:107]。そして、「そこにまさに彼の魅力が存在」し、「彼の演奏は、アカデミズム、洗練、フィルター、彼自身のフラメンコの表現の規則以外の規則を欠き、「未加工のフラメンコのダイヤモンド」であると言う。また、彼の演奏は、「その他のあらゆる表現を条件づけるリズムの表現と直接的な感情状態の表現」にその特徴があるとする [Torres 2005:107]。

2枚のアルバムの録音の経緯に触れ、「ギターから音を出すということは、エル・ニーニョ・ミゲルのフラメンコの認識において、優先事項のうちの一つではない」と述べる [Torres 2005:107]。1枚目のアルバムとは異なり、2枚目ではラミレス (*Ramírez*) 社 (世界的に有名なギター製造の名門) のギターで演奏し、「エル・ニーニョ・ミゲルは違いを示し、彼の演奏はヒターノ的 (*su toque es gitano*) であり、ヒターノのコミュニティの年功を積んだ演奏家たちのあいだでもっともプレステージと名声を持つギターでそれを表現した」と言う [Torres 2005:107-8]。

彼の反響は今日のフラメンコ・ギターにも存在し、「ヒターノ的な雰囲気の人気が出した70年代のギターにおいて、とりわけブレリア (*bulerías*、フラメンコの一形式) における彼の強烈なりりしさは、この形式でリズムカ

ルに呼吸するもうひとつのやり方を際立たせた」と言い、「エル・ニーニョ・ミゲルはヒターノ的な演奏 (*toque gitano*) のまさに伝説である」と述べる [Torres 2005:109]。

また彼は、2002年の別の論考においても、「今日では、率直に言って、カンテ・ヒターノ（ヒターノ的な歌）やカンテ・『パヨ（“*payo*”）』（非ヒターノ的な歌）、バイレ・ヒターノ（ヒターノ的な踊り）やバイレ・アンダルー（アンダルシア的な踊り）、トケ・フラメンコ（フラメンコ的な演奏）やトケ・ヒターノ（ヒターノ的な演奏）について話すことは正しくないが、エル・ニーニョ・ミゲルについては、彼のギターの弾き方、ギターと芸術の理解の仕方、そして人生というものの理解の仕方においてヒターノ的な表現 (*expresión gitana*) について語らないことは不可能である」と述べている [Torres 2002=2012:145]。

このように、トレスの言説において、エル・ニーニョ・ミゲルの演奏について「ヒターノ的な (*gitano*)」という表象が現れ、その演奏の特徴は、「汚さ」、そして、「アカデミズム、洗練、フィルター、彼自身のフラメンコの表現の規則以外の規則」を欠いたところ、また、「リズムの表現」と「直接的な感情状態の表現」にある。そして、このようなトレスの言説がベルヒリョスに影響を与え、ベルヒリョスの言説において「ヒターノ的な」という人種化された表象が現れる。そして、ベルヒリョスによってエル・ニーニョ・ミゲルの特徴とされるものも、「粗野で新鮮な」、「自然な」、「裸のまま」、「リズムに満ちた演奏」、「感受性の強い」、「これ以上の感情は入りきらない」など、トレスの言説において指摘される特徴と重複するものが多い。ここに、ベルヒリョスの言説におけるトレスの言説からの影響を見ることができる。

では、トレスの言説、そして、その影響を受けたベルヒリョスの言説においては、なぜ「ヒターノ」という人種化された表象が現れ、なぜ彼らはそこから逃れられないのだろうか。それは、つまり、音楽に関する理論的な言説において、なぜ我々は対象を人種的なしがらみから解放することが難しいのか、という問いである。これは、研究者に限らず、我々すべてが目目の対象に対して抱える問題でもあろう。そしてこの問いは、「何かを説明すること」が必然的に含み持つ、差異にもとづく分類や限定、またその言説化の問

題と関連しているであろう¹⁴。すなわち、この問いの答えは、音楽に関する理論的な言説においては、音楽が、音楽に外在する文化的な経験や隠喩的なリンク、またさまざまなシステムにおける差異などによって説明されることに関係している。具体的には、トレスの言説では、リズム感や感情表現の優位といった特徴が、我々がヒターノたち自身に対して経験的に持つイメージである「粗野さ」などと結びつき、彼らに対するオリエンタリズム的な視線を伴っている。さらには、トレスの言説では、「ヒターノ的な演奏」というものが、彼のギターの弾き方、ギターと芸術の理解の仕方、そして人生というものの理解の仕方と関連付けられ、そこには、音楽に外在する文化的な経験や隠喩的なリンクを伴った、イデオロギーの力を読み取ることができる。しかし、音楽における人種的な特徴は科学的なものではなく、その分類や限定は恣意的なものであり、さらに、この人種化された表象を伴った「限定系の系列性」からは「あふれるもの」が存在するため、その系列性は破綻する。つまり、それは、体験と言説との矛盾の発生である。

次に、この体験と言説の矛盾でもある、「ヒターノ的な演奏」という「限定系の系列性」の破綻の実態、つまり、その系列性の限界について明らかにする。

3 「限定系の系列性」の破綻と限界

以下では、トレスの言説から、ヒターノであるにもかかわらず「ヒターノ的な演奏」が見られない例や、ヒターノではないにもかかわらずその演奏が「ヒターノ的な演奏」と同じような特徴を持つ例についても明らかにし、「ヒターノ的な演奏」という人種化された「限定系の系列性」の破綻の実態とその限界について述べる。

移動生活を送るヒターノ家族のもとに1897年にマドリッドで生まれたギタリスト、ラモン・モントヤ（Ramón Montoya）の演奏の特徴について、トレスは次のように言う。「彼の個性の注目し値するもう一つの特徴は、彼の演奏においてエスニシティの存在感が乏しいことにある。…ヒターノなので、モントヤのようなギター（*bajañi*）の巨匠からは、リズム、『彼の仲間（“*los suyos*”）』に特有の表現、苛立ち、フラメンコの熱狂、そしてラサ・カニ（*raza*

cañi、「ヒターノの人種」を意味）とよく結び付けられるあらゆる形容詞にあふれた、『ヒターノ的な (“gitano”)』演奏を少なくとも持っていることが期待されるだろう。しかし、モントヤはまったく反対であった。ロンデーニャ（ロンダ地方の民謡）を弾きながら泣くこともできる抒情詩人であった」と [Torres 2005:51]。そして、ヒターノであるにもかかわらず「ヒターノ的な演奏」が見られないことに、トレスは驚きを示す。

その一方で、ヒターノではないにもかかわらず、「ヒターノ的な演奏」の特徴とほぼ近い特徴を持つギタリストも存在する。たとえば、1904年生まれのギタリスト、ニーニョ・リカルド (Niño Ricardo) については、トレスは以下のように言う。「彼の演奏は、雰囲気を持った、とてもリズム感ある、そしてギターの本래のフラメンコのテクニック、すなわち、ラスゲーオ（かき鳴らし奏法）、ゴルベ（共鳴版を叩く奏法）、そして親指（親指で爪弾く奏法）といったテクニックの優れた習得を持った伴奏である」と [Torres 2005:60]。そして、トレスは、リカルドは「間違いなく、フラメンコのリズムミカルな流派に属し、この流派は、コンパスに合わせて呼吸をしながら、フラメンコ的な表現をする」としている [Torres 2005:64]。さらに、彼の演奏のなかでは、楽器のリズム機能、ラスゲアード（「ラスゲーオ」と同じくかき鳴らし奏法）、ゴルベ、親指、レガート、短いスタッカート（の優先により、ハーモニーとメロディーの機能が制限されているとも言う [Torres 2005:65]。また、彼の音は汚くもあり、彼は、技術よりも表現において、音を気遣っていたと述べている [Torres 2005:67]。

このように、ヒターノであっても「ヒターノ的な演奏」が見られないギタリストも存在し、ヒターノでないにもかかわらず「ヒターノ的な演奏」と同じような特徴が見られるギタリストも存在するという事実は、「ヒターノ的な演奏」という、人種化された「限定系の系列性」の破綻を意味している。つまり、これは、ヒターノのギタリストと人種化された「ヒターノ的な演奏」というカテゴリーとの完全な一致は見られず、こうしたカテゴリーの本質化が破綻していることを意味する。アンダーソンも述べるように、アイデンティティとは同一性であり、アイデンティティが存在するのは、「b」が「= b」と遭遇するときである [アンダーソン 2005:73-4]。しかし、ヒターノで

あってもヒターノ的な演奏が見られないギタリストが存在する点で、「ヒターノ的な演奏者」という「限定系の系列性」が成立しないことになる¹⁵。そして、この「ヒターノ的な演奏者」は、アンダーソンのいう「センサス」の3つの特徴を兼ね備えていない。つまり、これは、整数化されえず、また、匿名化されたギタリストの集合体として、ひとつの社会としては想像されえず、全体性ともなりえないことを意味している。

Ⅳ エル・ニーニョ・ミゲルをめぐる表象： 「非限定系の系列性」としてのエル・ニーニョ・ミゲル

1 「非限定系の系列性」の言説の一例

ここでは、ある対象の理解において、我々を人種的なしがらみから解放するために、音楽の聴取はどのような可能性を秘めているのかという問いについて考察する。音楽の聴取が持つ可能性を明らかにするために、ここでは、より開放的な「非限定系の系列性」としてのエル・ニーニョ・ミゲルについての言説の例を示す。次の言説は、2011年11月29日に行われたエル・ニーニョ・ミゲルの復活コンサートに対する批評記事¹⁶である。先の例と同様の理由から、長文ではあるがすべて引用する。なお、[]の注記と太字の強調は筆者による。

『ひとつの人生を抱えたひとりの人間』

ファン・ベルヒリョス

ギター：ミゲル・ベガ ‘ニーニョ・ミゲル’。セカンド・ギター：アントニオ・ベガ。場所：中央劇場。日付：火曜日、11月29日。収容：満員。

その夜を開いた作品は、我々を近い過去へと連れて行く一連の「組曲」。ニーニョ・ミゲルは我々と同時代に身を落ち着ける。なぜなら、彼の手には、彼の精神には、切れ目なくファルセタが紡ぎ出

されるから。あるスタイルから他のスタイルへ、グラナイーナからソレアへ、ファンダンゴへ [グラナイーナ、ソレア、ファンダンゴはすべてフラメンコの曲種]。断片さ、簡潔さ、細かさ、儚さ。もともと若い踊り手たちが生み出すもの、それは、ある時代の反映、我々の、壊れた、ばらばらになった、むなしい、そしてすぐに消えてしまう時代の反映。我々を2006年へ¹⁷、エル・ニーニョ・ミゲルが我々の町で、断片的な、奇妙な、幻覚のような、聴いたこともない2、3曲を弾いた、あの2006年へ連れて行く。しかしながら、今宵、舞台上に我々が見るその人間は別人だ。ひげ面でもなく、やせた顔でもなく、どじな面でもなく、けげんそうな顔でもない。反対に、そのトカオールは今日、セビーリャで居心地よく感じているように見える。それゆえ、このリサイタルはしきたりどおりのコンサートにより似ている。さらに。エル・ニーニョ・ミゲルの最良のものは彼の音楽である。たとえ、時には、彼が音楽から逃れている印象を私は持つにしても。サビカス (Sabicás) [1912年生まれの著名なギタリスト] のバージョンで「シティオ・デ・サラゴサ (Sitio de Zaragoza)」 [曲名] へ、もしくは、ニーニョ・リカルドのバージョンでサンブラ (zambra) [フラメンコの形式] へ去ってしまう。さらに、「アランフェス協奏曲 (Concierto de Aranjuez)」のアダージョの、せっかちで活気あるバージョンへすがりつく。もしくは、その夜を閉じる「二筋の川 (Entre dos aguas)」 [曲名]。次第に、エル・ニーニョ・ミゲルは彼の音楽から逃げて行く印象を私は持っている。そして、その音楽とは、彼が若いときに蓄積したもので、彼の手と彼の記憶をはぐくむものである。それは、いまだ我々を掻き立てるとても豊かで、とても強い音楽だ。なぜなら、そこに、確かに、あのタランタ [フラメンコの曲種] やあのソレアやあのファンダンゴ・デ・ウエルバ [フラメンコの曲種] が存在しているからだ。音楽は自然に沸き起こる。すべてはそこにある、彼の手のかなに、頭ののかなに、30数年前から。しかし、すべては最近生まれたばかりのように見える。彼が、あまりにも長い時間、世間の注目の外に、また舞台の外

にいたこと、そのことがいくらかの狂いを引き起こしている。しかし、その狂いは、彼が舞台の外にいたことによって我々が逃れられている人工的でありきたりなものの量と比べたら、なんでもないものだ。たとえば、彼の演奏の心暖かさ、その繊細さ、それでもって、ファルセタの最後で、仰々しさもなしに、自然に、曲を終わらせる。とどめを刺さず、やりすぎることもなく。ティオ・トニ・エル・ペラオ (Tio Toni el Pelao) の踊りを私に想起させる。

エル・ニーニョ・ミゲルの最良のものは彼の音楽である。しかし、私には、同じ程度に、彼が若者たちに差し出す真実、率直さ、自由の教訓が重要であり、興味深い。市場やマーケティングの外で。音を産み出す純粋な喜びのために弾くこと。

ギターは彼の体の延長であり続けている。考えず、計算なしに弾くこと。不快な北米の影響か、アーティストたちはプラスチックで加工され、超高温処理されて我々に届く今日、人びとはここに、真のひとりの人間 (*un hombre de verdad*)、ギターを持ったひとりの人間 (*un hombre con una guitarra*) を迎えている。ひとつの人生を抱えたひとりの人間 (*Un hombre con una vida*)。ステージ活動を始めようとしたとき、その人生は彼に「ノー」と言った。そして彼をステージから追い払った。そして、そのことは、ある人びとにとっては悲劇に見えたが、ひとりのアーティスト (*un artista*)、ひとりの人間 (*un hombre*) が、長年の闘いの後にだけ手にする自由を彼にもたらした。彼の闘いは英雄的な、そしてみんなの闘いだった。彼のギターには、ファルセタには、念入りの清潔さはないが、誠実な清潔さはある。

それは、純粋さであり、もちろん、たとえ「シティオ・デ・サラゴサ」を抱えているとしても。彼のギターはおぼろげにされた一枚の絵であり、そこでは、色や形が解けていく。しかし、今日の芸術には不在のあらゆる強さを持つギターである。

2 「非限定系の系列性」が秘める可能性

このコンサート評では、エル・ニーニョ・ミゲルに対する「ヒターノ」という表象は見られず、「ひとりのアーティスト」や「ひとりの人間」といった表象が現れている。これは、ベルヒリヨスが、人種化された「限定系の系列性」ではなく、より開かれた「非限定系の系列性」として彼を捉えていることを意味する。このように、本来、我々の音楽の聴取体験には、シャーノン・ドイチェが述べるように、ヒターノのアイデンティティがアンダルシアのアイデンティティへ広がっていただけではなく、「ヒターノ」のギタリストを、より「非限定系の系列性」である「ひとりのアーティスト」や「ひとりの人間」としてさらに「解放」するような契機が備わっているのではないだろうか。そこに、「限定系の系列性」から「あふれてしまうもの」をすくい取るという、「非限定系の系列性」が秘めた可能性が存在する。

エル・ニーニョ・ミゲルは、アーティストとしての成功の道を捨て、路上生活者のごとく、故郷でギターを弾き小銭を稼ぐ生活を送る人となった。このようなギター弾きを「演じている」とまではいえないが、この「ギターを持ったひとりの人間」という系列性は、彼の音楽を聴いている者が、「その舞台で行動する／演じることを望みさえすれば」、その彼に対しても「扉が開かれているような系列」である。つまり、アンダーソンのように、彼を目の前にした我々は、その「ひとりの人間」である彼に自分の姿を重ねることができるのである。それに対し、「ヒターノ」という系列性は、生得的な限定されたものであり、世界に開かれたものとは言えない。それゆえ、「ヒターノ」という人種化され、限定された系列性に、ヒターノではない我々は自分の姿を重ねることは難しい。

さらには、音楽表現には、技術的な側面が付随してくるという問題も重要である。ポール・ギルロイ (Paul Gilroy) は、ボブ・マーリー (Bob Marley) についての考察で、彼の音楽に対する人種化されたアイデンティティの付与に抵抗するなかで、説得力あるコミュニケーションを音楽や楽器演奏で行うには、そのための能力の習得や訓練が必要であり、このことを考慮すれば、音楽や楽器演奏が真正で絶対的な特殊性の徴へと変えられてしまうことは阻止されうるはずだと述べる [ギルロイ 2009 : 132]。この指摘に従えば、ひ

とりの人間やひとりのアーティストが奏でる音楽や楽器演奏は、人種化された真正で絶対的な特殊性の徴ではなく、「ギターを持ったひとりの人間」や「ひとりのアーティスト」という人種化を超えた系列性には、その楽器演奏の能力を習得すれば、自分にもその系列性への扉が開かれる、そのような可能性が秘められていることを意味するのではないか。

V おわりに

我々は人種化されたステレオタイプや思考から逃れようとするが、やはりそこから逃れることは難しい。音楽の体験を理論的に言説化する際にはとりわけ、我々は人種化された表象から逃れ難い。しかし、この論考では、音楽の聴取が、人種化されたステレオタイプや思考から我々を解放する可能性を秘めており、その解放の結果としての開放的で普遍的な「非限定系の系列性」の言説の事例を見ることができた。

非限定系の普遍的な系列性として対象や他者を理解するこのような社会のあり方は、イヴァン・イリイチ (Ivan Illich) の「コンヴィヴィアリティ」[イリイチ 1989; 2006] に依拠し、人種化された差異に抗いつつ、コンヴィヴィアルな文化に希望を託すギルロイの主張 [Gilroy 2005] とも関連を持つのではないだろうか。「コンヴィヴィアリティ」について、イリイチは次のように言う。「産業主義的な生産性の正反対を明示するのに、私は自立共生^{コンヴィヴィアリティ}という用語を選ぶ。私はその言葉に、各人のあいだの自立的で創造的な交わりと、各人の環境との同様の交わりを意味させ、またこの言葉に、他人と人工的環境によって強いられた需要への各人の条件反射づけられた反応とは対照的な意味をもたせようと思う」[イリイチ 1989: 18-19]と。すなわち、この「コンヴィヴィアリティ」によって成立する空間は、人びとが、周囲から強いられた需要に対して反応するのではなく、自立的で創造的な交わりを实践する空間である。そうした空間においては、人種化された差異にもとづく他者からのカテゴリー化などに抗いつつ、共通性や普遍性を土台とした人びとのやりとりが繰り返される。そのやりとりの実践のためには、我々は、対象や他者を人種化されたステレオタイプや思考から解放する必要がある、音楽の聴取は、その解放に向けてのひとつのきっかけとなる可能性を秘

めているのではないだろうか。

しかし、「ヒターノ」という人種化された表象を超えた、普遍的な系列性である「ひとりのギタリスト、アーティスト、人間」という視線は、ヒターノたちがこうむる実際の人種的な差別問題などを解決していくうえで、理想主義的なものにすぎないのかもしれない。また、言説で現れた「ひとつの人生を抱えたひとりの人間」という視線には、麻薬中毒問題を抱え、フラメンコの華々しい表舞台から姿を消したエル・ニーニョ・ミゲルに対する「哀れみの視線」が含まれている可能性は否めない。こうした視線においては、人種化とは異なる、貧困や問題を抱えた「哀れみを受ける存在」という別のカテゴリー化から生じる、彼らに対する社会階級的な差別意識も問題となってくる。この社会階級的なカテゴリー化は、先述のティモシー・ミッチェルが、フラメンコの創造において社会階級を重視する姿勢とも関連してくるだろう。さらに、自然らしさや純粋さを持つエル・ニーニョ・ミゲルの姿や演奏を汚されていない「純粋なもの」として捉える視線は、オリエンタリズム的な視線の延長であることは否めない。それゆえ、普遍的な「非限定系の系列性」として対象や他者を理解するという姿勢や「コンヴィヴィアリティ」の志向が、こうした人種的、社会階級的なカテゴリー化やオリエンタリズム的な視線に抵抗するために、現実社会に則したものとしてどこまで価値があるのかは疑問である。しかし、この「非限定系の系列性」や「コンヴィヴィアリティ」について考察する価値は大いにあり、これは、今後の筆者の課題としたい。

注

- 1 スペイン語の「ヒターノ (*gitano*)」は英語の「ジプシー (*gypsy*)」に相当する。「ジプシー」が差別用語であるとされ、「ロマ」への呼び換えが一般化しつつあるが、「ロマ」は、ヨーロッパにおける「ジプシー」の総称として使用されることが多いため、本稿で取り上げるスペインの「ジプシー」に対し、スペイン語の「ヒターノ」を使用する。本稿では、「ジプシー」や「ヒターノ」を使用するが、当然のことながら、差別的な意味は一切含まない。

- 2 たとえば、竹沢らの研究〔竹沢(編) 2005;2009〕などを参照のこと。竹沢は臭いや触覚などの「見えない人種」なども取り上げつつ、その人種をめぐるリアリティの社会的な構築について述べている〔竹沢 2011〕。音楽における人種的な表象について考察する本稿において、この「見えない人種」に関する探究は重要であろう。
- 3 たとえば、川島の研究〔川島 2012〕を参照のこと。
- 4 たとえば、コフィ・アガウ (Kofi Agawu) は、「アフリカン・リズム (African Rhythm)」というものが「創造」であり、西洋の音楽学者たちやアフリカの人たち自身による、彼らの音楽に対するリズム感の優位といった言説が偏見による産物であると指摘している〔Agawu 1995〕。アガウによる他の論考〔アガウ 2011〕も参照のこと。
- 5 生物学的な概念である「人種」と、文化的な概念などを含む「民族」や「エスニシティ」とは分けられるべきである。厳密な意味においては、「ジプシー」や「ヒターノ」に対して「人種」の概念を当てはめることは不適切であるかも知れない。しかし、本稿では、「ジプシー」や「ヒターノ」が持つとされる特徴が、「文化的なもの」かつ「生得的なもの」として言及される場合、「人種的な」または「人種化された表象」とする。
- 6 この研究の中で、彼女は、彼女自身の研究対象である文化的構築物に言及するために「ジプシー (Gypsy, Gitano)」を使用し、非ロマが「ジプシー (Gypsies)」としては言及するが、リアルな対象に言及するために「ロマ (Roma)」もしくは「ロマニ (Romany)」を使用している〔Charnon-Deutsch 2004:14〕。
- 7 1) に関して、アンダーソンは、「調査対象の人間は、同一のセンサスで他に何十と存在する他のさまざまな分類法で数えられると、ひとりひとりの顔は消されて、そのつど整数として何度も登場するということはいうまでもない。しかし、それに劣らず重要なのは、複雑に絡み合っている分数性が、見えないインクで書き記されていることなのである。センサスで数えられる人間は、ある光のもとでは、ひとりの分割されえない個人として整数であるのだが、それとは別の光のもとでは、交差するいくつもの系列が錯綜する場でしかないのである」〔アンダーソン 2005:60〕と述べている。
- 8 2) に関して、アンダーソンは、「匿名性」がセンサスの信憑性を支えているとし、それは、「誰一人としてセンサスの結果を、自分の個人的な知識や隣り近所の顔見知りの人々から成り立っている身の回りの世界と照らし合わせることがほとんどできなくなっている」ということであり、他方では、「個々の人間が整数値として等価されることを通じて、ひとつの安定した(一〇年分の)社会の領域が提示される」と言う。そして、「個々人の名前を欠き、図表となって行と列が十字に交差するこのセンサスの空間は、ひとつの時間を共有する諸系列となって、ひとつの社会——たとえばデンマーク——の自画像として想像されるのである」

[アンダーソン 2005:60-61]と述べている。

- 9 3) に関して、アンダーソンは、この「[不可分の] 全体性」は、「新聞が生み出した系列性に基づく想像行為が、まるではじけ散るように広がる無限定的なものであるのと鮮やかに対照をなしている」[アンダーソン 2005:61]と言う。
- 10 フィリップ・タッグ (Philip Tagg) は、「ブラック・ミュージック (black music)」や「アフロアメリカン・ミュージック (Afro-American music)」という呼称に疑問を投じる論考において、音楽自体は黒や白などの色を持たないことを指摘している。彼は、もし「音楽」の形容として「黒」や「白」を使い、「黒」や「白」を辞書によって規定された意味以外では定義しないなら、我々は、人種的、そして生理学的な修飾詞である「黒」や「白」と、黒人や白人によって生み出されるものとしての一連の文化的な人工物である「音楽」との関係を構築する必要があるだろう、また、もし我々が、黒や白の明確な「文化的」定義をもたず、音楽を見られるものというよりは聞かれるものであると考えるならば、我々は「ブラック・ミュージック」や「ホワイト・ミュージック (white music)」のいずれもの文化的な定義のための論理的根拠を持たない、と述べる [Tagg 1989:286]。
- 11 タッグは、「ブラック・ミュージック」や「アフロアメリカン・ミュージック」と「ヨーロッパ・ミュージック (European music)」とを、正反対のものとして想定されたペアとみなすことに懐疑的である。彼は、懐疑の根拠を二つ挙げているが、一つは音楽学的なもの、もうひとつはイデオロギー的なものである。後者はとりわけ重要であり、それは、暗示された二分が、ある人種への一連の感情や振る舞いをあらかじめ決定しており、階級の問題を人種やエスニシティの問題に変えてしまっているからだと述べている [Tagg 1989:295]。
- 12 Juan Vergillos, 2009, “El guitarrista que se fue”, *Diario de Sevilla* (2009年11月11日付)
<http://www.diariodesevilla.es/article/ocio/560733/guitarrista/se/fue.html> (2014年3月27日閲覧)
- 13 Juan Vergillos, 2013, “Un guitarrista diferente”, *Huelva Información* (2013年5月23日付)
<http://www.huelvainformacion.es/article/ocio/1529880/guitarrista/diferente.html> (2014年3月27日閲覧)
- 14 種差に基づく差異や、種差では語れない差異や「言い表せないもの」について、「神秘的で言い表せない魅力」を意味する「ドウエンデ (*duende*)」をキーワードに考察した拙稿 [久野 2012] も参照のこと。
- 15 この点に関して、トレスは後の研究で、演奏における奏法の違いは人種の差によるものというより、地域差や、都市と田舎との差によるものであるとしている [Torres 2011:81-82, note 10]。
- 16 Juan Vergillos, 2011, “Un hombre con una vida”, *Huelva Información* (2011年11月30日付)
<http://www.huelvainformacion.es/article/ocio/1127307/hombre/con/una/vida.html> (2014年3月27日閲覧)

- 17 この2006年という記述は、復活コンサート以前の彼の最後のコンサート出演は2005年であるので、2005年の誤りであると思われる。

参考文献

- アガウ、コフィ 2011年、「差異を糾弾する」『音楽のカルチュラル・スタディーズ』マーティン・クレイトン、トレヴァー・ハーバート、リチャード・ミドルトン（編）、若尾裕訳、pp.259-272、アルテス出版。
- アンダーソン、ベネディクト 2005年、「ナショナリズム、アイデンティティ、系列性の論理」『比較の亡霊—ナショナリズム・東南アジア・世界』糟谷啓介+高地薫ほか訳、pp.45-76、作品社。
- イリイチ、イヴァン 1989年、『コンヴィヴィアリティのための道具』渡辺京二、渡辺梨佐訳、日本エディタースクール出版部。
- 2006年、『シャドウ・ワーカー—生活のあり方を問う』玉野井芳郎、栗原彬訳、岩波書店。
- オークリー、ジュディス 1986年、『旅するジプシーの人類学』木村信敬訳、晶文社。
- 川島 浩平 2012年、『スポーツと人種 黒人は本当に「速く」「強い」のか』中央公論新社。
- ギルロイ、ポール 2009年、「“Could You Be Loved?” 共生と世界市民主義への権利を捨てずにいるために」（公開シンポジウム：ポール・ギルロイ講演）『東西南北—和光大学総合文化研究所年報2009』：pp.130-145。
- クレイトン、マーティン 2011年、「音楽の比較、音楽学の比較」『音楽のカルチュラル・スタディーズ』マーティン・クレイトン、トレヴァー・ハーバート、リチャード・ミドルトン（編）、若尾裕訳、pp.61-73、アルテス出版。
- 久野 聖子 2012年、「言い表せないものの可能性」『コンフリクトの人文学』5：pp.91-115。
- 竹沢 泰子 2011年、「序論—人種表象研究の今後の課題—」『人文學報』100：pp.1-12。
- （編）2005年、『人種概念の普遍性を問う—西洋的パラダイムを越えて』人文書院。
- （編）2009年、『人種の表象と社会的リアリティ』岩波書店。

Agawu, Kofi. 1995. “The Invention of ‘African Rhythm.’” *Journal of the American Musicological Society*, 48 (3): 380-395.

Charnon-Deutsch, Lou. 2000. “Travels of the Imaginary Spanish Gypsy.” In *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Jo Labanyi

- (ed.), pp.22-40. Oxford: Oxford University Press.
- . 2004. *The Spanish Gypsy: The History of a European Obsession*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- Gay y Blasco, Paloma. 1999. *Gypsies in Madrid: Sex, Gender and the Performance of Identity*. Oxford: Berg.
- Gilroy, Paul. 2005. *Postcolonial Melancholia*. New York: Columbia University Press.
- Labanyi, Jo. 2000. “Musical Battles: Populism and Hegemony in the Early Francoist Folkloric Film Musical.” In *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Jo Labanyi (ed.), pp.206-221. Oxford: Oxford University Press.
- Lee, Ken. 2000. “Orientalism and Gypsylorism.” *Social Analysis*, 33 (2): 129-156.
- Mitchell, Timothy. 1994. *The Flamenco Deep Song*. New Haven and London: Yale University Press.
- Okley, Judith. 1996. *The Own or Other Culture*. London: Routledge.
- San Román, Teresa. 1976. *Vecinos gitanos*. Madrid: Akal.
- . 1997. *La diferencia inquietante*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Santaolalla, Isabel. 2000. Ethnic and Racial Configurations in Contemporary Spanish Culture. In *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Jo Labanyi (ed.), pp.55-71. Oxford: Oxford University Press.
- Tagg, Philip. 1989. “Open Letter about ‘Black Music’, ‘Afro-American Music’ and ‘European Music.’” *Popular Music*, 8 (3): 285-298.
- Torres Cortés, Norberto. 2002. “El Niño Miguel, una guitarra de leyenda.” *Alma 100*, 39. (= 2012 *Guitarra Flamenca. Volumen II. Lo contemporáneo y otros escritos*, pp.145-148. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía.)
- . 2005. *Historia de la guitarra flamenco: El surco, el ritmo y el compás*. Córdoba: Editorial Almuzara.
- . 2011. “El toque por Taranta, desde Ramón Montoya hasta la actualidad [I].” *Revista de Investigación sobre Flamenco. La Madrugá*, no.5: 77-107.
- Washabaugh, William. 2012. *Flamenco Music and National Identity in Spain*. Farnham: Ashgate Publishing Company.
- Willems, Wim. 1997. *In Search of the True Gypsy: From Enlightenment to Final Solution*. Don Bloch (trans.) London and New York: Routledge

新聞記事

- Vergillos, Juan. 2009. “El guitarrista que se fue”, *Diario de Sevilla* (2009年11月11日付)
<http://www.diariodesevilla.es/article/ocio/560733/guitarrista/se/fue.html> (2014年3月27日)

閲覽)

- . 2011. “Un hombre con una vida”, *Huelva Información* (2011年11月30日付) <http://www.huelvainformacion.es/article/ocio/1127307/hombre/con/una/vida.html> (2014年3月27日閲覽)
- . 2011. “Un guitarrista diferente”, *Huelva Información* (2013年5月23日付) <http://www.huelvainformacion.es/article/ocio/1529880/guitarrista/diferente.html> (2014年3月27日閲覽)

Resumen

De “un gitano” a “un hombre”: un estudio sobre la representación de un guitarrista flamenco.

Kiyoko KUNO

A través de largos procesos históricos, los gitanos en España se han mezclado étnica y culturalmente con los payos (no gitanos). Los gitanos no solamente se enfrentan con muchos problemas discriminatorios en la vida real, sino que también en los estudios sociales y culturales sobre ellos se subrayan las diferencias raciales y étnicas entre los gitanos y los payos. Pero, según algunos estudios, las diferencias raciales no son científicas, sino algo que se construyen socialmente. Por ejemplo, la capacidad de los negros en algunos deportes no se puede demostrar científicamente, y la peculiaridad musical de una raza en cierta música tampoco. Sin embargo, en los discursos sobre el flamenco, aparecen representaciones racializadas, como “toque gitano” o “expresión gitana”, como si fueran evidentes y naturales. No obstante, cuando escuchamos música, ¿percibimos hasta tal punto esas supuestas diferencias raciales? ¿Y por qué, a menudo, no podemos libramos de las representaciones racializadas?

En este artículo, tomando como ejemplo un guitarrista gitano conocido como El Niño Miguel, llevaré a cabo una investigación de las representaciones racializadas, como el “toque gitano” en la guitarra flamenca. En el proceso de dicha investigación, estudiaré dos temas sobre las representaciones racializadas en la guitarra flamenca. Uno es el de la relación entre el concepto de la “serialidad (seriality)” que plantea Benedict Anderson y las representaciones racializadas. Otro es el de la relación entre las representaciones racializadas y la escucha de la música y su discurso. El objetivo de este artículo es examinar teóricamente los estudios previos sobre estos temas y profundizarlos, y su valor también está en el intento de conectar

tres temas, esto es: el concepto de la “serialidad”, las representaciones racializadas y la escucha de la música y su discurso.

Basándome en esta examinación teórica, en este artículo voy a plantear dos cuestiones, mostrando como ejemplo discursos pertenecientes a la música del Niño Miguel. Una de las cuestiones es: a la hora de hacer un discurso sobre una escucha de la música, ¿cuándo y cómo aparecen las representaciones racializadas, y por qué no podemos librarnos de ellas? La otra cuestión es: cuando intentamos entender cierto objeto, ¿qué posibilidad contiene la escucha de la música para poder librarnos de las ataduras raciales? Planteando ambas cuestiones, este artículo también tiene otro objetivo: pensar sobre las posibilidades que nos trae la escucha de la música.

La conclusión de este artículo es la que sigue. Cuando hacemos teóricamente un discurso sobre una experiencia musical, la música se explica a través de sistemas que existen fuera de la propia música, y este proceso incluye un acto de clasificación y limitación de la música conforme a las diferencias que existen en cada sistema. Además, la significación y la definición de la música se realizan bajo la influencia de la ideología sobre lo racial y lo cultural. Por consiguiente, en el discurso teórico sobre la música, ésta se representa como algo que contiene la cualidad de “serialidad limitada (bounded seriality)” y es difícil que nos libremos de las representaciones racializadas. Sin embargo, en este artículo, podemos ver un ejemplo del discurso del tipo de “serialidad no limitada (unbounded seriality)” sobre la música y entender que la escucha de la música tiene la posibilidad de poder librarnos del estereotipo y pensamiento racializados.

From ‘a Gypsy’ to ‘a Man’: A Study of the Representation of a Certain Flamenco Guitarist.

Kiyoko KUNO

Keywords: representation, race, ethnicity, music, flamenco