

<論文>

ウジャンジャの競演 / 共演空間としての タンザニアのポピュラー音楽「ボンゴ・フレーバ」

Tanzanian Popular Music "Bongo Flava" as the Space of Costarring / Contesting for Ujanja(Artfulness)

小川 さやか*

要旨

タンザニアのポピュラー音楽「ボンゴ・フレーバ (*bongo flava*)」は、外来のヒップホップ音楽 / ラップをもとに誕生した新しい音楽ジャンルである。先行研究では、この音楽の特徴を音楽ジャンルと歌詞のテーマに見出し、そこに焦点を当てることでボンゴ・フレーバを若者による「若者イメージの操作」や「社会風刺・啓蒙」の媒体として議論してきた。しかし先行研究では、歌手の音楽ビジネスでの成功と国際的な活動の増加によって、近年、ボンゴ・フレーバが本来の若者の自己イメージの操作や社会風刺・啓蒙の媒体としての意義を失い、ローカルな文脈から離脱していく傾向にあると論じている。本稿では、ボンゴ・フレーバの啓蒙の意義を、都市世界を生き抜くための日常実践の知から再考することで、先行研究の見解とは異なるボンゴ・フレーバの発展動向を明らかにする。

キーワード：ボンゴ・フレーバ、ポピュラー音楽、ウジャンジャ、タンザニア

目次

- . はじめに
- . ボンゴ・フレーバにおける風刺とユーモアをつなぐ日常実践の知
 - 1. ボンゴ・フレーバによる啓蒙とストリートの教育
 - 2. ウジャンジャのもつユーモア
- . ボンゴ・フレーバにおける風刺とウジャンジャ
 - 1. 滑稽な「嘘つき」と賢い「イエスマン」
 - 2. 威厳のある者の卑俗化
- . 若者の間のコミュニケーション技法とウジャンジャ
 - 1. 「こっそり」の賢さとずる賢さ
 - 2. 「他人は他人」の言い回し
 - 3. 男どうしのつきあい

* 京都大学大学院文学研究科 / 日本学術振興会特別研究員 (PD)

- . ウジャンジャの競演 / 共演空間としてのボンゴ・フレーバ
 - 1. ウジャンジャの曖昧さと曲による規格化
 - 2. ウジャンジャの個人性と「わからないけれどもまくいく」
- . おわりに

. はじめに

タンザニアのポピュラー音楽「ボンゴ・フレーバ *bongo flava*」は、欧米のヒップホップ音楽 / ラップをもとにして誕生した新しい音楽ジャンルである。近年、この音楽ジャンルは、タンザニア国内はもとより東アフリカ全域の都市部で大流行し、さらには欧米のアフリカ系コミュニティのあいだでも広まりをみせている。ボンゴ・フレーバの「ボンゴ」とは、「ウボンゴ *ubongo*」(頭脳、脳)に由来するタンザニアの愛称である¹。フレーバは、英語の *flavor* のスワヒリ語訛りなので、ボンゴ・フレーバとは「タンザニア風の音楽」という意味である。本稿は、このボンゴ・フレーバという音楽ジャンルの発展動向について都市世界における日常実践との連続性から検討する試みである。

まず、ボンゴ・フレーバの成立と展開をめぐる先行研究の議論を整理しながら、本論の問題意識を明らかにしたい。

この音楽ジャンルの出現は、独自の社会主義体制を布いていたタンザニアが1986年に経済自由化した後に、欧米からヒップホップ / ラップがもたらされたことに端を発する。最初、ヒップホップ / ラップは首座都市の富裕層の若者に限定して受容されていたが、1991年にジャビール・サレフ (Jabir Saleh) という歌手がスワヒリ語でラップをおこなったことを契機に徐々に都市部のあらゆる若者層に浸透していった。とりわけ1990年代半ばからは、マスメディアの急激な成長に伴って多くのグループやソロ・アーティストが誕生していった。先行研究では1990年代末までに二つの理由でボンゴ・フレーバは、欧米のヒップホップ / ラップとは異なった音楽ジャンルとして成立したと議論されている。

第一に、欧米のヒップホップ / ラップにタンザニアの海岸地帯で生まれたターラブ *taarab* や打楽器を用いた民族音楽ンゴマ *ngoma*、隣国コンゴ発祥のリンガラ *lingara* といったローカルな音楽ジャンルが融合したことである [Englert 2003: 82; Casco 2006: 223-234]。そして第二に、ボンゴ・フレーバの歌詞内容が欧米の歌手が採用している内容と異なることである。欧米のラッパーの曲では、1) ドラッグや銃の売地をめぐるギャング同士の抗争やラッパー同士の派閥争い、2) クラブやパーティで羽目を外すような豊かな生活様

¹ ボンゴは1990年代初頭までは首座都市ダルエスサラームのみを指していたが、90年代半ばにはタンザニア全域を指す言葉になった [Suriano 2007: 207]。この愛称の由来は、タンザニア人は生活費の捻出や友人とのトラブル、警官によるハラスメントなどに頭を悩ませて生きている。困難な生活を生き抜くためには「エクストラ・ブレイン *extra ubongo*」が必要であり、実際に生き抜いている自分たちには「ビッグ・ブレイン *big ubongo*」がある。だからタンザニア人は「ワボンゴ *wabongo*」(頭脳を使っている人々)だ、というものである。

式²、3)有名なラッパーの成功の軌跡や歌手のもつ性的なアピール力の誇示といったテーマが好まれており、暴力的な罵りの表現(「くそつたれ fuck you」など)やあからさまな性表現が多用されている³。これに対してタンザニアのラッパーの曲では、エイズの蔓延や貧困の深刻化、政治家による汚職といったタンザニアの社会的、経済的、政治的な問題に対する真摯な批評がテーマとされており、暴力的な罵りや直接的な性表現は避けられているという[Gesthuizen and Hass 2003; Perullo 2005, Online; Casco 2006; Suriano 2007]。

そして先行研究では、ローカルな音楽ジャンルが融合され、歌詞にタンザニア独自の社会問題が歌われることで、欧米のヒップホップ音楽がタンザニアの歌手たちによってローカル化された背景を、経済自由化以降の急激な社会経済変容に起因する「世代間の対立」を基軸に説明している。

経済自由化以降、爆発的な都市化現象にともなって失業問題が深刻化し、都市部では仕事をもたずドラッグや飲酒に耽溺する若者や、強盗やスリ、売春などの犯罪行為に手を染める若者が増加した。また若者のあいだには、欧米のドレス・コードや英語由来のスラング、欧米型の生活様式が広まり、礼節に即した服装や話し方、ふるまいができない者が増えた。年長者は、こうした都市の若者を「墮落的・暴力的な存在、伝統的な文化や価値を破壊するもの=不良・ならず者 *wahuni*」と非難した。そしてその「新世代 *kizazi kipya*」の象徴的存在として年長の世代から攻撃の標的にされたのが、欧米の音楽ジャンルと最先端の欧米ファッションを真似ていたラッパーたちであったという[Burton 2001; Englert 2003:78; Casco 2006: 230-232; Suriano 2007: 213-214]。先行研究では、音楽家たちが自分たちは現地の文化を忘れたわけでも、怠惰で暴力的なわけでもなく、現状を改善しようとする「知的・創造的な存在」であるとして自己イメージを転換し、同時に怠惰で暴力的な若者たちを啓蒙するために、現地の音楽ジャンルを融合し、歌詞にタンザニアの社会現状に対する批評を歌うようになったと議論する⁴。

ところが、先行研究はボンゴ・フレーバが2001年にタンザニアの教育文化省の下位組織である国家芸術機構(National Art Council)によって国の正式な音楽ジャンルとして承認されると、それまでと逆行するような新たな展開を迎えるようになったと指摘する。

² クラブは、ディスコに近いものであり、大音量で流れる音楽に合わせて踊ったり、踊っている女性を口説いたり、お酒を飲む場所である。また本論で「パーティ」とカタカナで記しているものは、結婚式や成女式のような祝宴は含まず、仲間うちでバーやレストランを借り切って開く、クラブやディスコと同じように飲酒やナンパを目的とした娯楽を指す。

³ このうち、1)はギャング・スタ・ラップ *gangsta rap*、3)はエゴセントリック・ラップ *egocentric rap* と呼ばれる。

⁴ また音楽家たちが、アメリカの音楽ジャンルのなかでも特にラップという媒体を好んだ理由として、元来、ラップには「真実性の追求 *keeping it real*」という概念が備わっており、ローカルな実情を伝える媒体として適していたこと、ラップ押韻法や曲におけるラップのコンテストは、かつて啓蒙的な活動で用いられたスワヒリ詩の押韻法やコミュニティにおける詩の競争と共通していたことなどが指摘されている[Casco 2006 など]。

ボンゴ・フレーバの公的な承認は、音楽家たちに企業の広告活動や政府機関・NGOs の啓蒙活動に参加したり、映画俳優などを兼業する機会を提供した。そして歌手たちは、隣国のケニアやウガンダをはじめ、南アフリカ共和国やセネガルなどの欧米型のヒップホップ中心地、さらには欧米にもツアーに出かけるようになった。その結果、商業的な成功を収めた歌手たちは、タンザニアの若者の多数派が抱えるローカルな社会現状ではなく、欧米の成功したラッパーと同じように優雅な生活やラッパー同士の派閥争いなどを歌うようになり、また国際的な音楽活動を成功させるために現地の音楽ジャンルよりもリズム & ブルース (以下 R&B と記す) などの外国の音楽ジャンルとラップとの組み合わせを好むようになったという[Casco 2006; Suriano 2007; Perullo Online など]。

すなわち、先行研究では 2001 年以降、1) 現地の音楽ジャンルと融合し、歌詞にタンザニアの社会現状を歌うことで欧米のヒップホップ文化のローカル化を目指し、若者による啓蒙の媒体として発展してきたボンゴ・フレーバが、2) 歌手の商業的な成功と国際的な活動の増加によって啓蒙の媒体としての意義を失い、ローカルな社会から離脱していく、という方向に転換したと議論されている。

しかしながら、近年のボンゴ・フレーバの展開をローカルな文脈から離脱する動向と捉える先行研究の議論は、3つの点から再考を必要としている。

第一に先行研究の分析は、音楽ジャンルの種類と歌詞のテーマの変化に着目し、それを音楽家たちの活動状況や意識の変化から説明しているが、ボンゴ・フレーバを熱心に聴いている聴衆たちの日常生活や聴衆たちによる曲の受け止め方についてはほとんど分析していない。もしボンゴ・フレーバの曲にタンザニアの多数派の若者が抱える問題や彼らが生きる現状とはかけ離れた内容が歌われるようになったのだとしたら、聴衆たちはなぜボンゴ・フレーバを聴きつづけているのだろうか。たしかに音楽は必ずしもメッセージだけが重要ではなく、旋律やリズムが良ければ流通するが、聴衆たちはメッセージをもはや重要視しなくなったのだろうか。

この問いに関連して第二に、先行研究においてボンゴ・フレーバにおける啓蒙の意義は、歌手が社会問題や社会現状を歌詞にすることで「年長者や社会の不正に対して抗議し、若者たちに社会現状や問題についての正しい認識を与える」という意味合いで使われているが、これはボンゴ・フレーバの啓蒙的意義についての極めて狭義の解釈であると思われる。その理由は大きくふたつある。ひとつは、ボンゴ・フレーバの歌手たちはたしかに研究者やメディアのインタビュー、タブロイド誌や公式ホームページ等でボンゴ・フレーバには教育的意義があると繰り返し語っている⁵が、後述するように彼らはタンザニアの社会問題

⁵ たとえば 2001 年にボンゴ・フレーバが公的な承認を得る以前に撮られたドキュメンタリー映画『真の現状 Hali Halisi (1998 年制作)』では、多くの歌手が「社会に貢献し、社会を啓蒙する (kuelimisha) ためにラップという媒体を選んだ」と語っている。またこの映画では、聴衆である若者自身もボンゴ・フレーバのメッセージを「社会のためになるもの」と評価している。

や社会現状を扱っていない曲においても教育的価値をもつ曲だと語っているからである。もうひとつは、聴衆たちもボンゴ・フレーバは「ためになるもの」と語るが、彼らは必ずしもボンゴ・フレーバの歌詞のテーマとなっている社会問題や社会現状を指して「有意義な新しい情報」だと語っているわけではないからである。

そして第三に、ボンゴ・フレーバは教育的価値をもつと同時に享乐的価値も備えたものであることである。聴衆にとってボンゴ・フレーバは一度きりの情報伝達ではなく繰り返し反復して楽しむエンターティメントである。そのため、もし聴衆もボンゴ・フレーバに啓蒙の意義を認めているのだとしたら、その意義がどのようにエンターティメントとしての意義と整合しているのかを再考する必要がある。

本論では、ボンゴ・フレーバが最大の聴衆である若者たちにどのように聴かれているか、若者たちは曲から何を学びとり、実生活に役立てているかを、都市の日常世界における「ストリートの教育 *elimu (ya) mitaani*」とボンゴ・フレーバを通じた啓蒙との連続性、都市生活を生きる知恵「ウジャンジャ *ujanja*」(賢さ/ずる賢さ) ウジャンジャをパロディ化することで創造される「ユーモア」の3つを切り口に検討する。それを通して本論では、近年のボンゴ・フレーバがローカルな文脈から離脱していくと論じる先行研究の議論を再考し、この音楽ジャンルは現在においても啓蒙の媒体としての意義をもち、聴衆にとっては日常世界の社会関係とミクロな実践をうつす鏡として展開していることを提示したい。

以下の考察は、2001年9月から2007年9月までの期間にムワンザ市とダルエスサラーム市で活動する零細商人たちを対象に行っていた計30ヶ月の調査の過程で、市場や街角、長屋、バー、ディスコなどで若者たちが語った曲の感想や曲の引用の仕方、およびコンサートやライブ会場で観察した聴衆の反応を基礎としている。筆者は、零細商人たちの生計実践とそれを支える都市的な共同性を明らかにすることを目的に調査をおこなっていた。しかし、商人たちの年齢層がボンゴ・フレーバの主要な聴き手である10代後半から30代前半までの若者層に該当し、彼らは都市の人間関係の機微や生計活動のルールを説明する際にボンゴ・フレーバの曲を頻繁に引用したため、曲をあつめてその意図を聞き取りした。ただし歌手への聞き取り調査は一部の歌手以外には行っていないので、本稿では曲のテーマは、CDアルバムやインターネットの動画サイト、歌手の公式ホームページ、タブロイド誌から得られた音・映像・文字資料を検討して明らかに違和感があると判断されるもの以外は、先行研究による解釈を妥当なものとして採用した。

・ボンゴ・フレーバにおける風刺とユーモアをつなぐ日常実践の知

新世代の音楽 (*musiki wa kizazi kipya*)・大衆文化・現代文化であるといった特徴のほかにボンゴ・フレーバがもつ際立った特徴には以下のふたつが挙げられる。第一に、ボンゴ・フレーバの曲が具体性に富んだひとつの物語、あるいは特定の状況を再現した劇とし

て構成されていることである⁶。そして第二に、ボンゴ・フレーバの曲には可笑しさ、滑稽さを生み出すレトリックが多用されており、そのユーモアがボンゴ・フレーバのエンターティメント性の中心に据えられていることである。

具体的な曲を取り上げる前に、本論の分析視角である「ストリートの教育」、「ウジャンジャ」、「ユーモア」の3つを以上のボンゴ・フレーバの二つの特色に絡めて説明したい。

1. ボンゴ・フレーバによる啓蒙とストリートの教育

まず、聴衆である若者たちにとってボンゴ・フレーバの曲を通じた啓蒙的意義とは何かを、若者たちの言葉でいう「ストリートの教育」との連続性から説明したい。

このストリートの教育という言葉は、ボンゴ・フレーバの曲のタイトルにも使われており、歌手らが若者たちに曲を教育的があるものと説明する場合や若者がボンゴ・フレーバをためになるものと語るときに説明するときによく引用する言葉である。たとえば、ボンゴ・フレーバのファン・サイト (Bongo Celebrity) で、ドモ・カヤ (Domo Kaya) という歌手は「学校教育と音楽を通じたストリートの教育のどちらが若者にとって受け入れ易いか」という質問に対してつぎのように返答している。

「どちらも大事だけれども曲を通じたストリートの教育だ。だってストリートの教育は日常的に遭遇することで、誰かに教えられるものではないから...[中略]...僕はフィーリング、より多くは僕自身が頻繁に遭遇した出来事を思い出しながら作詞している。ストリートの教育は、先生に教えられるだけですぐに忘れてしまうような教室の教育とは違うものだ...」

ボンゴ・フレーバが具体性に富んだ物語や特定の状況を再現した劇として構成されている背景には、上述の歌手をはじめ、多くの歌手が遭遇した出来事や自身や友人が経験した話をもとに作曲しているからである⁷。しかし「頻繁に遭遇する出来事」や経験談がそのまま教育になるというのは奇妙なことである。なぜなら、歌手が頻繁に遭遇する出来事や実際に経験した話とは、聴衆である若者も頻繁に遭遇し、経験する話であり、都市のゲットー *geto* や街角 *kijiweni* でも語られる、いわば「誰でも知っている話」だからである⁸。

⁶ タンザニアで最も権威のあるキリマンジャロ音楽賞の最優秀曲・最優秀ヒップホップ・シングル部門/最優秀コラボレーション部門に2004年から2007年にノミネートされた計54曲において、曲が物語や劇として構成されているものは48曲にのぼった。

⁷ 歌手が実際の出来事や経験談をもとに作詞していることは、少なくとも本論で取り上げるプロフェッサー・ジェイ、ムワナファルサファ、ジェイ・モー、マンガワイア、ECTとTMKの各メンバーは自身の公式ホームページ等で語っている。

⁸ 「ゲットー」とは必ずしも一つの部屋を複数の人間が共有している状態を指すのではなく、貧しい出稼ぎ民たちが都市郊外の居住区で貸し部屋を借りて暮らしているという程度の意味である。*Kijiweni* は、路上や街角で語りあう「たまり場」といった意味である。

たとえば、ボンゴ・フレーバには警官による失業層 / 半失業層の若者へのハラスメントを扱った曲が散見される⁹。タンザニアでは 1983 年にフォーマルな雇用をもたない都市部の若者の労働力を国の経済発展に動員することを目的に「人的資源開発条例 Human Resource Development Act」という条例が制定され、この条例下で都市失業層 / 半失業層は故郷の農村やプランテーション農園に強制的に送られた。この条例は経済自由化とともに形骸化した、現在でも都市の若者は定職がない / みすばらしい身なりをしているというだけで犯罪の予備軍と決めつけられて警官に逮捕されたり、賄賂を要求されるなどのハラスメントに晒されている。

ここで先行研究の視点に立てば、警官による失業層 / 半失業層へのハラスメントを扱った曲の啓蒙的意義は、曲のテーマとなる「警官によるハラスメントの不条理さ」や「都市失業層の窮地」を教えることである。たしかにこの 2 点は、歌手が外部者に向けて発信しているとしたら、告発であり、啓蒙的なメッセージとなる。本論ではボンゴ・フレーバの曲にそうした意義があることは否定しない。しかし都市で「いま」ハラスメントに晒されている若者にとってはこのテーマ自体は、新しく学ぶべき情報ではない。

若者のよくある経験談が、同じ世界で生きている若者にとって共感以上の教育的価値をもつ場合、その価値は「警官によるハラスメントの不条理さ」を知るのではなく、細部にわたって再現された状況や会話から「ハラスメントに対処する知恵」を学ぶことにある。いくら警官による取り締まりは不条理だと言われても、ふつうの若者が警官に面と向かって抗議することは実際には非常に困難である。警官は条例や法を持ち出して自らのふるまいを正当化できるし、その正当化の必要すらなく反抗的な若者を逮捕できる。それよりも若者は、「どうして彼は捕まったのか / 捕まらなかったのか」を理解して、彼の「さりげなく賄賂を渡す方法」「窮状を訴えて同情を引き出す交渉術」「都市の条例を知らない田舎者のふりをする演技」といった「ウジャンジャな」(賢い / ずる賢い) 切り抜け方、あるいは似通った経験をしたときに他者に皮肉たっぷりに語る方法を学ぶことを重要視している。

本論では、ボンゴ・フレーバをストリートの教育だと語る若者たちが曲を聴いて受け取ることとは、必ずしも曲のテーマとなっている社会批評ではなく、物語や劇のなかで歌手どうし、あるいは歌手と聴衆がおこなう対話や駆け引き、歌手のふるまいにみられる「ウジャンジャなやり方」であると捉える。なぜなら、特定の場や関係性において賢くたちまわるための実践知こそがストリートで生きていくうえで最も重要なものであり、生き抜くことがストリートの教育の主題だからである。

⁹ たとえば、映画のタイトルになったミスター・ツー (Mr. Two) という歌手の『真の現状 Hali Halisi (1998 年)』やプロフェッサー・ジェイ (Professor Jay) の『ボンゴ・ダルエスサラーム Bongo Dar es Salaam (2001 年)』、フェローズ (Ferooz) の『あなたは私を危険に晒した Umeniponza (2003 年)』などが挙げられる。

2. ウジャンジャのもつユーモア

ところで、上述の歌手ドモ・カヤは同じサイトで「実際の経験を曲において忠実に再現しているか」という質問に対しては「わかりやすくするためとエンターティメントにするために少しばかり大げさにアレンジしている」と語っている。友人の若者たちも、自身や他者の経験談や出来事をストリートの教育として語るとき、話し手や話し手が対峙した相手の個性、ウジャンジャな行為を少しばかり誇張して語ることが多い。この少しばかりの誇張にはふたつの意義がある。第一に、ウジャンジャなやり方をわかりやすく教えるためであり、第二にウジャンジャなふるまいは誇張して語ると面白いためである。

まず、第一の点について説明したい。経験談を聞いた若者は、他者のウジャンジャなやり方を異なる場面や人間との駆け引きで応用・刷新しなければならない。なぜなら、ある若者が経験したのとまったく同じ状況で同じ警官に別の若者が遭遇する可能性は少ないからである。警官のなかには賄賂さえ渡せば見逃す人間と賄賂を嫌う高潔な人間もいる。また若者のなかには「ごますり」をうまく演技できるタイプの人間と「純朴な田舎者」をうまく演技できるタイプの人間がいる。他方、警官に賄賂を払う方法と日雇い労働を獲得するために斡旋業者に賄賂を払う方法は、もし警官と斡旋業者が似通ったタイプの人間ならば大きな違いはない。そのため、登場人物の個性と話し手の個性、ウジャンジャが少し誇張されている経験談のほうが役に立つのである。相手がどんなタイプの人間で自分はいかなる方法なら上手く切り抜けられるかを見極めてはじめて、他者のウジャンジャなやり方は別の場面で応用できるからである。

しかし、状況設定や登場人物、その人間のウジャンジャなふるまいを少しばかり誇張すると、その人間のウジャンジャなふるまいは同時にユーモラスになる。ウジャンジャは、同じ知恵や賢さでもスワヒリ語で分別や英知を意味する「ヘキマ *hekima*」や「ブサーラ *busara*」の対極にあるものであり、倫理的／合理的／慣習的に正しいとされる決まったやり方はない。たとえば、警官のハラズメントにおいてごますりの演技も田舎者の演技も完全に演技・故意・戦略と見抜かれぬぎりぎりのところで「賢い」切り抜け方として効果を発するが、演技が下手で過剰であれば、計算高くて滑稽なふるまいに見える。そして計算高くて滑稽なふるまいは、それ自体がユーモラスな風刺となる。ウジャンジャはもともと両義的な知であり、同じふるまいでも状況や関係性、人間、程度に応じて「賢さ(機知)」と「ずる賢さ(滑稽さ)」が反転するものである。言い換えれば、ウジャンジャは教育的価値である機知とユーモアとをつなぐ日常実践の知なのである。

本論では、ボンゴ・フレーバとは日常世界の若者が自分や他者の経験談におけるウジャンジャを誇張して語る方法に旋律やリズム、身体技法などを付け加えることで生み出される、滑稽さや可笑しみを中心にしたユーモラスな風刺世界であると捉える。次章では、先行研究でタンザニア独自の社会問題・現状をあつかった「風刺・啓蒙的な曲」として評価されている曲を取り上げ、曲の骨子を先行研究による解釈を踏まえて説明したのち、聴衆

たちが曲をどのように受け止め、日常世界に応用しているのかをウジャンジャなやり方に着目しながら検討したい。

・ボンゴ・フレーバにおける風刺とウジャンジャ

1. 滑稽な「嘘つき」と賢い「イエスマン」

先行研究でもっとも引用されている歌手の一人は、プロフェッサー・ジェイ (Professor Jay) である。なかでもプロフェッサー・ジェイの最初のアルバム『涙と汗と血 Machoji Jasho na Damu (2001年)』からの大ヒット『イエス、サー Ndio Mzee』は複数の研究者によって取り上げられている[Englert 2003; Perullo 2005, Online; Casco 2006]¹⁰。この曲は、選挙キャンペーンにおける政治家と聴衆のやり取りを再現したものである。この曲で架空の政治家を演じるプロフェッサー・ジェイは、「私はタンザニアをヨーロッパのように変えたいのです」「学生は月で運動できるようになるでしょう」「ミルクと水をパイプラインで地方に届けましょう」といった明らかに実現不可能な約束をラップする。しかしユーモラスなのは、この不自然な公約に対してラップの聴き手は選挙演説に集まった人々を演じて、熱狂的に「イエス、サー」「イエス、サー」と叫んで迎合する点にある。先行研究ではいずれも、この歌とは選挙に勝つために実現不可能な公約をする政治家とそれに無批判に応じる聴衆という二重の風刺が試みられているものと分析し、この曲とはタンザニアの政治状況の批評を扱ったものだとして解釈している。

さて、このような先行研究の解釈は間違っていない。プロフェッサー・ジェイは研究者やメディアのインタビューでタンザニアの政治状況を憂慮する発言をしており、この曲の骨子はたしかにタンザニアの政治批評である。しかしながら、若者がこの曲の感想を語る時に、タンザニアの政治状況を憂える発言をすることは稀である。また筆者はこの曲に刺激されて何らかの政治的な行動を起こした若者も知らない。その理由は、先述した警官による取り締まりの不条理さと同様に、若者たちは曲を聴く前から政治家による公約違反や汚職を認識していたからであり¹¹、おそらく大多数の若者にとっては10年に一度の大統領選挙に関心をもつよりも、日常的な問題の解決に頭を働かせるほうがずっと重要だからだろう。では、この曲は若者たちを何も啓蒙しなかったかといえ、そうではない。

¹⁰ 曲のタイトルである「Ndio Mzee」の *mzee* という語には、敬称として用いられるほかに「年長者 elder」という意味もあり、先行研究では「Yes Elder」と訳されている。若者にとって政治家はたしかに年長者であるものの、この曲では年長者というよりも曲に登場する政治家個人に対する敬意を示すものとして使われているように思われるので「サー」と訳した。

¹¹ 日常的に若者は「政治家は学校を建てる費用で自分の子息を海外に留学させている」「キクウェテ大統領はソーダの瓶のように最初は勢いよく泡がのぼるけれど、気が抜けた後は甘ったるい液体が残るだけ(選挙ではよい改革案を提示するが、政権を取った後は生ぬるい政治活動が展開される)」などの言葉で政治家の公約違反を語っている。

この曲が流行すると、曲名である『イエス、サー』という言葉は多様な場で多様な意図で用いられるようになった。たとえば、尊大な年長者の意見に反意を示すとき、その場限りの約束をする雇用者を非難するとき、長々と自慢話をする仲間を黙らせるとき、若者たちは「イエス、サー」と囃したてた。なぜなら、この曲で表現されているような「明らかな嘘」に対して必要以上に「イエス」と繰り返すのは、日常世界では政治的な状況に限らず、発言を真面目に聞いていないか、発言者を小馬鹿にするときによく観察されるパフォーマンスであり、嘘や誇張は見抜いているけれど直接的に抗議するのは控えたいときの「ウジャンジャ（賢い）」やり方のひとつだからである。そしてこの曲では「嘘つき」は、「イエス、サー」と囃したてられることで滑稽な人物へと転換されている。そのため、曲のタイトルである『イエス、サー』という単語は「嘘だ」「誇大だ」「迷惑だ」といった感情をユーモラスに表現するのに便利な代名詞として使われるようになったのだ。

すなわち、この曲のテーマはタンザニアの政治批評であるが、聴衆には必ずしも政治的文脈には関係なく日常的に「イエスマン」が「嘘つき」に対しておこなっているウジャンジャなやり取りをパロディ化した曲として聴かれ、聴衆はそのやり取りにみられるユーモアをより身近な「嘘つき」を皮肉るときに応用したのである。

2. 「威厳のある者」の卑俗化

ボンゴ・フレーバの公的な承認に大きな貢献をしたのは、エイズ問題を扱った一連の曲である。なかでもムワナファルサファの『彼はエイズで死んだ Alikufa kwa Ngoma (2002年)』という曲は、多くのラジオ番組やタブロイド誌のヒットチャートの1位を獲得した。この曲は、複数の相手と性交渉をおこなう危険性を説いていた教会の牧師がエイズで死んでしまったという内容の歌である¹²。この曲でムワナファルサファは、「彼」は「敬虔な人間であった」「女性の影はみられなかった」「エイズについて～や～と説いていた」と歌いながら牧師の過去を回想し、「でも彼はエイズで死んでしまったんだ」と繰り返す。この曲をめぐるのは、従来、エイズの危険性を人に説教するまえに、自身もエイズに感染しないよう有言実行すべきであると解釈されている[Perullo 2005: 85]。

しかしこの曲も、聴衆である若者たちにはエイズ問題に切り込んだ曲であると理解されてはいたものの、実際にはエイズ問題に関係のない文脈において流行していた。最初に事例を挙げたい。

筆者は調査助手のRと道端を歩いていたときに、喫煙や飲酒が禁止されているセブンス・デイ教会に属する知り合いの年配の女性に偶然出会った。このときRは手にしていたタバ

¹² ムワナファルサファは「彼」としか語っていないため、亡くなった人物は「毎日教会に通いつめ、人々に説教をしてまわることを使命と考える敬虔な信者」の可能性もあるが、多くの聴衆はこの人物を牧師として引用していたため、本稿でも牧師と解釈した。

コを急いで尻ポケットに隠して挨拶したのだが、ポケットから消しそくなったタバコの煙が立ちのぼってしまったために喫煙がばれ、女性にきつく咎められることになった。しかし数日後、私たちは、同じ年配の女性が祝宴の席でビールを飲んでいるところに遭遇した。Rはバツが悪そうな顔の女性を指して筆者に「ほら、牧師もエイズで死ぬ理由がわかっただろう」と耳打ちした。

タンザニアでは、15歳から45歳のエイズ感染率が12%を超えており[Tanzania Commission for HIV/AIDS 2003: 13]、政府を挙げてのエイズ撲滅キャンペーンが展開している。9人に1人のエイズ罹患者がいる世界で生きている若者は、エイズの恐ろしさを熟知している。またコンドームの効果や複数の相手との性交渉の危険性も毎日のようにテレビや街頭で啓蒙活動が展開しているのだから、知らない若者のほうが稀だろう。しかしそれでも、エイズに気を配るのは難しい。その時は結婚する予定だった恋人から感染することもあるし、性交渉以外の経路で感染することもある。そもそも現在の若者が思春期を迎えたころには、すでにエイズはそれ以前の「誰か」によって蔓延していたのである。それゆえ大半の若者たちは、コンドームの着用を怠り、複数の相手とみだらな性交渉をしている存在として常に啓蒙される側におかれることに対してよく疑問や不満を口にしている。

しかし他方で若者たちが、年長者（牧師や親、教師、NGOの人々）に対して面と向かって抗議したり、疑問を直接的にぶつけることはあまりない。その理由を聞くと若者たちは「年長者にはやはり敬意を払うべきだから」「エイズの危険性や喫煙を咎めること自体は間違っていないし、説教をする人間は必要だから」と説明する。そのため、若者たちにとってウジャンジャな方法とは、1) その場では逆らわずに年長者の説教を聞くこと、そして2) 街角やゲッターで、威厳のある者をふだんの言動に反する出来事を引いて卑俗化させることで不満を語ることである。上記の事例で『彼はエイズで死んだ』を引用したRは、この出来事を歌手のムワナファルサファの語り口と同じかたちで「彼女は～だった。いつも～だと言っていた。でも彼女はビールに恋してしまったんだ」と街角の友人たちに皮肉たっぷりに演じ聴かせた。

すなわち、この曲はエイズ問題を扱った曲ではあるが、若者たちが参照しているのはエイズ問題の文脈とは無関係に「敬意を払うべき人物が卑俗化した事件」のパロディとしても聴かれており、そのユーモラスな卑俗化の語り口がより身近な敬意を払うべき人物を皮肉るときに応用されていたのである¹³。このように特定の状況や物語を対象とした曲が流行する場合に聴衆が参照しているのは、必ずしも曲のテーマではなく、より身近な事件や経験、出来事に置き換えることで応用できるユーモアであり、ウジャンジャなやり方である。

¹³ 同じ卑俗化のレトリックが使われ、流行していた曲として、ワチュジャ・ナファカ(Wachuja Nafaka)の『分別のある大人 Mzee Busara(2004年)』や、ドモ・カヤ&マン・ドージョ(Domo Kaya & Man Dojo)の『親父 Dingi(2005年)』などがある。

この点をふまえて次節では、社会問題や社会現状を扱った曲ではなく、1) アメリカのラッパーのような豪華な生活様式、2) ギャング・スタどうしの抗争、3) 性的な表現が多用されている歌と非難されている曲を取り上げ、聴衆たちが曲をどのように受け止めて流通させているのかを検討したい。

・若者のあいだのコミュニケーション技法とウジャンジャ

1. 「こっそり」の賢さとずる賢さ

ジェイ・モー(Jay Mo)とマングワイア(Mangwair)による『こっそり、こっそり Kimya Kimya (2005)』という曲は、友人マングワイアに豪華なパーティに誘われたジェイ・モーが仲間に隠れてこっそりとパーティに出かけ、美女に囲まれて酒を飲んだり踊ったりした後、そのうちの一人とホテルに立ち去るといった内容の歌である。この曲のコーラス部分では「踊りたくなったら踊ればいい。酒がなくなったら注文すればいい。女が欲しければ口説いたらいい」、ただし大人(*mtu mzima*)は「こっそり、こっそりと」と歌われている。

さて、この曲のテーマはパーティで羽目を外すことであり、社会問題ではない。またこの曲は、貧しい若者たちにとって豪華なホテルでのパーティは手が届かないという意味で多数派が抱える社会現状とはかけ離れた曲である。しかしこの曲のタイトルである『こっそり、こっそり』というフレーズは、『イエス、サー』と同じくらい流行していた。

その理由は、この曲で演じられている「こっそり」の作法(遊びに行くことを吹聴しないこと、仲間の前では普段着で通すことなど)の大半は、裕福ではない若者たちにも実践されていたからである。ただ普通の若者の場合はこっそりの作法の対象が豪華なパーティではなく、郊外の小さなバーやディスコでの飲酒、ちょっとした贅沢品の買い物という違いがあった。若者たちが娯楽活動を秘密にする理由は、ふたつある。第一に貧しい仲間からの嫉妬やたかりを避けること、第二に親や近所の大人からの咎めを避けることである。

フォーマル・セクターでの雇用率がわずか 11%という厳しい都市生活を生き延びるためには、困ったときに助けてくれる仲間が不可欠である[National Bureau of Statics 2006]。仲間のあいだではタバコやコーヒーを奢りあい、バス賃や食費などの少額の金銭を貸し借りしあうことで、いわば「カネがなくても仲間がいれば生き延びられる」という関係が構築されている。しかし一方で少し羽振りがよくなると、仲間から「朝から何も食べていないんだ。少し援助してくれよ」「俺は夕飯に空気を食べるのにお前はビールで乾杯かよ」などの言葉で小銭をせびられたり、奢りを強要される。そしてもし仲間からの要求を無視しつづければ嫉妬されたり、不評を買うことになる。また年長者は基本的に若者の娯楽に否定的である。とくに都市で職をみつけられず、ぶらぶらしている若者たちは「伯父の家に居候の身だから大きな顔ができない」「遊んでいるなら仕事を早く探せと言われる」などと語り、年長者の目を非常に気にしている。そのため、聴衆たちにとって「こっそり」の作

法とは、こうした仲間や年長者に対処するためのウジャンジャンな方法のひとつであった。

そのためこの曲が流行すると、タイトルである「こっそり、こっそり」は、「嫉妬ぶかい奴／頭の固い大人がいる」という合図、あるいは他者と「われわれは秘密を共有できる／話が通じる仲間だ」という暗黙の了解を踏まえたうえでの喫煙や飲酒への「誘い文句」の代わりに使われるようになった。また同時に「こっそり、こっそり」というフレーズは「若いころには楽しんだくせに」「内緒で楽しんでいるくせに」という意味を込めて「調子のよい大人」や「けちな仲間」をユーモアたっぷりに皮肉る用語としても使われた。なぜなら、ジェイ・モーとマングワイアは、若者の両親世代が親しんだダンス音楽 (*musiki wa dansi*) を R&B にアレンジした曲調をもちい、3 分半程度の曲で 70 回も「こっそり、こっそり」と繰り返し、ひとつひとつの行為に対して「シー」と合図をかわしながら行動する。その様子は、調子のよい大人やけちな仲間を想像するのに十分なほど滑稽だからである。

すなわち、この曲は豪華なパーティ・ソングであるが、若者たちには日常生活における「嫉妬ぶかい仲間／頭の固い大人」に対する「ケちな仲間／調子の良い大人」のウジャンジャンなやり取りをパロディ化した曲としても聴かれている。そして曲に描かれたウジャンジャンなふるまいをユーモラスな風刺として流用させるという方法は、『イエス、サー』と同じであり、その意味ではこの曲はローカルな文脈からは離脱しておらず、風刺的・啓蒙的な意義をもった曲であるといえるだろう。

2. 「他人は他人」の言い回し

ラッパーどうしの抗争は、イースト・コースト・チーム (East Coast Team : 以下 ECT) とティー・エム・ケー・ワナウメ (TMK Wanaume : 以下 TMK) との対立に象徴されている [Perullo Online; Suriano 2007]。ECT は、市内中心部に近い中流・上流住宅地ウパンガを活動拠点に置く、比較的裕福な家庭の若者たちで結成されたグループであるのに対して、TMK は都市郊外の典型的な低所得者層の居住地テメケに拠点を置く、いわゆる「ゲッター生活 *maisha wa geto*」を送る若者たちで結成されたグループである。

まず、双方のグループが欧米のラッパーどうしの抗争を真似ているとみなされる理由から説明したい。ECT の『俺たちの精神、彼らの精神 *Ama zangu ama zao* (2004 年)』という曲は、軍服を着たメンバーがジープを乗り回しながら、仮想の敵に戦いを挑む歌である。この曲で ECT は「彼らは俺たちのことを自立していない男たちと呼ぶ。いいさ、俺たちの側は平気さ、ピース&ラブ」と歌い、「彼ら」が ECT に張ったレッテル「自立していない男 *mtoto wa mama*」¹⁴ に対してそんなレッテルは気にしないと聞き直り、逆に「お前たちのスタイルなんてみんな通り過ぎたさ。ダンスホールにハード・コア、コマーシャル

¹⁴ *Mtoto wa mama* は、直訳すると「お母さんの子ども」という意味だが、マザーコンプレックスではなく、「自立していない／甘えている男」という意味で使われることが多い。

にトウイスターまで」¹⁵と「彼ら」が採用している音楽スタイルは、時代遅れであると攻撃している。このように曲で「他者からのレッテルや揶揄に不満を述べ、逆にやり返すこと」は、アメリカのラッパーの派閥同士による「不平のための戦い fight for beef」に由来する「マビフ *mabifu*」という言葉で呼ばれている。アメリカのヒップホップ業界では、ニューヨークを基盤に誕生したイースト・コースト (East Coast Hip Hop) に属するラッパーと、カリフォルニアを基盤に誕生したウエスト・コースト (West Coast Hip Hop) に属するラッパーとが、90年代を通して抗争していた。そのため、ECT はアメリカのラッパー (ギャング・スタ) 同士の抗争を真似て TMK に攻撃をしかけていると解釈されているのである。

他方の TMK の代表作は、ラガ *ragga*、レゲエ、ソゴマ、ヒップホップなどの音楽ジャンルを混ぜた曲調にのせて「真の男は俺たち、働き者は俺たち」と歌う『そうさ、俺たち *Ndio Zetu* (2004)』である。ECT はアメリカン・ギャングの服装と演出で一体感を表しているが、他方の TMK はラス・タファリアン¹⁶のファッションに、腰を突き出すように体を激しく折り曲げる、前後に体をゆすりながら蟹股で歩く、足を高く蹴り上げるなどを組み合わせた独特の身体技法 (*Mpanga Shwaa! Shwaaa!*) で一体感を表している。TMK のジューマ・ネチャー (*Juma Nature*) がテレビのインタビューに答えて語った説明によると、この身体技法は「バビロンの首を刈り落とす」「自分たちに道を開けさせる」という意味を表現した「マビフ」であるという。バビロン (システム) とは、ラス・タファリ運動において白人中心主義世界を語るときの用語であるが、TMK のファンたちによると、この身体技法が対象としているバビロンとは「都市で虐げられている貧しい仲間を苦しめる人間すべて」を指すという。そのため TMK は、「真の男ではなく、働き者でもない」金持ちの若者集団である ECT をこの身体技法によって攻撃しているとみなされているのである。

さて、ECT と TMK の双方の曲は互いをライバルとして意識して作曲されたものである。また ECT の曲調やファッション、名前の由来などは明らかにギャング・スタを意識している。そのため彼らがアメリカのラッパーの抗争を真似していることは否定できない。しかしだからといって、多くの聴衆たちは双方の曲を ECT と TMK とのあいだのラッパーどうしの「閉じた」争いとして傍観的に聴いているわけではないし、両者の言い争いに触発されてギャング・スタのような抗争を始めるわけではない¹⁷。

¹⁵ ダンスホールはアーバンジャズ音楽を意味し、ハード・コアは都市の困難な生活を歌うヒップホップを指す。コマーシャルは歌謡曲、トウイスターはダンスの種類である。

¹⁶ ラス・タファリ運動は、白人中心世界 (バビロン・システム) の打倒と、黒人種のアフリカ帰還を求めてジャマイカで生まれた社会宗教運動である。ラス・タファリアンは、食物禁忌やマリファナの喫煙、非暴力と平和主義、アフリカ伝統文化の尊重などの信条をもつ。TMK のメンバーは、房状の髪型「ドレッド・ロックス」をし、「ラスタ・カラー (赤・黄・緑・黒)」をつかった服装で統一している。タンザニアのラス・タファリ運動については、石井[1998]を参照。

¹⁷ ただし時折、熱烈なファンが暴挙に出ることはある。2005年7月7日におこなわれた ECT のコンサートでは興奮した TMK のファン層が ECT に対して野次とブロックの破片を投げつけるのを観察した。また ECT のファンによると、その数日後に開かれた ECT の結成記念コンサ

上記の曲をはじめとして ECT と TMK の曲には、互いを婉曲的に示唆する表現はあるものの、どちらの曲にもライバルを名指しした表現はみられない。むしろ曲において互いを名指しすることは注意深く避けられている。たとえば ECT を脱退したメンバーの一人は、2007 年に ECT の残りのメンバーが TMK を明らかに名指し攻撃したとわかる『ぱちんこ Manati』¹⁸を発売したときに、次のように説明した。

「もし事前に曲の内容を知っていたら、この恥ずかしい曲を発表するのを全力で阻止した...[中略]...この曲は社会になんのメッセージも発していない...[中略]... (ECT はこれまで通り) 社会のためになる曲を作りつづけるべきだ... (2007 年 5 月 13 日 *Lete Raha*)」

『ぱちんこ』に対する同様の非難は ECT のファン層からも寄せられ、TMK を名指し攻撃するのは「ECT の社会的メッセージを軽減する」と非難された。では、ECT と TMK による社会的メッセージとは何だろうか。

『俺たちの精神、彼らの精神』をはじめとして ECT が曲において抗議している「自立していない男」「ナルシスト *bishoo*」¹⁹「尊大な人々 *mabobolish / machekbob*」というレッテルは、TMK (とそのファン) が ECT を攻撃するために創造したものではない。少なくとも筆者がタンザニアで調査をはじめた 2001 年にはすでに自立していない男とナルシストは豊かな若者や分不相応に着飾った若者を意味する用語として存在していた。また TMK が ECT とは異なる人々として表現する「サバイバルしている男 *majita / masela / kamanda / machizi*」²⁰というスラングも 2002 年には、貧しい若者たちが仲間意識を表現するために頻繁につかう用語として存在していた。しかし、ECT と TMK の曲のタイトルや曲における「マビフ」は、都市部の豊かな若者と貧しい若者との暴力的な罵りに応用されたわけではない。それを説明するためには、「若者 年長者」とは異なる、若者どうしのコミュニケーションの形態を明らかにしなければならない。

タンザニアの都市では、富者の若者と貧者の若者が完全に閉じたコミュニティのなかに明確な基準をもって存在しているわけではない。それは若者たちの生計活動の場や娯楽の場の大半が共有されているという意味でもあるが、重要な点は「自立していない男 / ナル

ートでは農薬入りの香水がばらまかれたという。

¹⁸ TMK には『巣の中の鳥 *Dege Tunduni* (2006 年)』という曲があり、「鳥を撃つ」道具である『ぱちんこ』は巣の中の鳥である TMK を撃つという意味だと受け取られた。

¹⁹ *Bishoo* は、スワヒリ語の「着る *kuvaa*」に英語の *show* を合わせたスラングであり、丁寧に説明すると「まるでショーに出演するかのように分不相応に・不適切に着飾るのが好きな人間」という意味であるが、本論では便宜的に「ナルシスト」と表現した。

²⁰ *Majita* の由来はわからない。*Masela* は英語の *sailor* に由来し、「都市の荒波 (人間関係) を泳いでいる仲間」という意味であり、*kamanda* は英語の *commander* に由来し、「自分で自分を指令しながら生きている仲間」という意味であり、*machizi* は英語の *crazy* に由来し、「狂人じゃなければ耐えられない困難な生活を生きていける仲間」という意味である。

シスト／尊大な人々」や「サバイバルしている男」が若者にとって相対的なカテゴリーであり、対峙している相手によって揺れ動くことである。そして若者が「お前は自立していない男だ」と呼ぶときは、特定の人物に対する揶揄や非難としてだけでなく、特定の行為を指して「羽振りがいいなら奢ってくれ」「真面目に仕事をしてくれ」といった要求を意図しても使われる場合があることである。これはじつは「サバイバルしている男」と呼びかけるときと変わらない。なぜなら「サバイバルしている男」も「仲間なら奢ってくれ」「仕事を手伝ってくれ」と同じ要求を意図されることもあるからだ。そのため、自立していない男と呼ばれることに怒りだしたり、サバイバルしている男と呼ばれることに喜んでいては、都市の若者コミュニティでは生きていけない。レッテルに対抗するウジャンジャンな方法とは、その時々々の意図を理解して殴り合いの喧嘩にならないようにユーモラスに言い返すことである。

じつは ECT と TMK の曲において頻繁に使われている「マビフ」は大部分が共有されている。上述の ECT の『俺たちの精神、彼らの精神』という曲は、このタイトル自体が「他人は他人（羨ましがるな／嫉妬するな／ほっといてくれ）」という意図で流通したが、TMK の『そうさ、俺たち』も「他人は他人（馬鹿にするな／ほっといてくれ）」という逆向きの同じ意図で流通している。その理由は、日常的には次のような構成で ECT と TMK の「マビフ」が使われていたからである。揶揄や要求をされた若者たちはまず、「いいさ、俺たちは前に進むだけ」「俺たちは耐えるだけさ」「よくあることさ」と歌詞の文句を引いて聞き流してみる。もしそれでも相手が揶揄や要求を続けたら、「友人の顔とビジネスの顔を使い分けるな」「見た目は人間にみえる（が心は違う）」と嫌味を言って切り返す。そして相手の態度が悪化した場合には、「傷つけあうのはやめようぜ」「手に入れられなくても手に入っても、どっちも人生だ」と説得にかかる。このような「聞き流し」「切り返し」「説得」の3段構えは ECT と TMK の曲双方に共通した特徴で、若者たちが「マビフ」を使って主張することは、「他人は他人だから、嫉妬やたかりはやめよう」である。

つまり、若者たちは ECT と TMK の曲をライバル同士の争いとしても聴いているが、若者間のコミュニケーションにおける揶揄や要求に対する言い回しのパロディとしても聴いている。そして聴衆が ECT や TMK の曲のタイトルやマビフを流通させるときには、人間関係の軋轢を回避しながら揶揄をかわし、要求を切りぬけるためのウジャンジャンな言い返しとして日常的にみられる「嫉妬とたかり」を風刺するのに応用するのである。

3. 男どうしのつきあい

スリランカの社会学者スリアノは、TMK のメンバーの一人チェゲ（Chege）による『一緒に行こうぜ Twenzetu（2005年）』という曲を挙げて、近年のボンゴ・フレーバ業界では女性を性的な関心だけで捉える男性中心主義的な歌が増加していると批判している

[Suriano 2007: 218-219]²¹。

たしかに『一緒に行こうぜ』は、女性を口説きにパーティやクラブに出かける過程を描いた曲である。この曲のコーラス部分では「飲みに *tukapige ulabu* いけている女を物色しに *tukachekeki mademu bomba* クラブに行こうぜ」と歌われている。しかし若者がこの曲を聴くときには、必ずしも女性をナンパする曲としては聴かれていない。

『一緒に行こうぜ』という曲は、ふたつのパートに分かれている。最初は、「(クラブに) いけている女を物色しに行こう」というチェゲの誘いに対して、恋人のいる TMK のワイ・ピー (YP) が「そう言わずに俺の恋人の家で開かれるパーティに参加しようぜ」と説得を試みるが、結局「そんなの俺には(女を獲得する)何のチャンスもないじゃないか」と切り返され、葛藤の末にチェゲとクラブに出かけることに同意するパートである。そこに「仲間は集まっている。一緒に楽しもうぜ」という駄目押しのような誘い文句が挟まれ、次のパートに移る。今度はこの二人が TMK リーダーであるテンバを誘う。テンバも最初は「俺だって楽しみたいけれど、ポケットに穴があいている」と持ち合わせがないことを理由に断ろうとするが、結局は友人たちの誘いを断ることなどでできず、最後にはこの三人は仲良く「一緒に飲み、踊りに行こうぜ」とコーラスして終わる。

この曲で再現されているように都市部の若者たちは日々、悪友から「一緒に行こうぜ」という誘いを受けたときに「俺には彼女がいるんだけど」と理性を振り絞ったり、「散財したら明日は一文無しだ」と現実的になりながら、抵抗する場合もある。しかしこの曲の愉快であり滑稽でもある結末のように、生計活動と娯楽活動の双方にまたがる友人とのつきあいを断るのは至難の業である。この曲にみられる誘いの文句、断りの文句、つきあいの悪さを非難する文句²²のフレーズは工夫されており、聴衆たちには女性を口説きに行くことに限らず、あらゆる男どうしの「つきあい」に応用されている。たとえば「一緒に行こうぜ」は、正式なスワヒリ語の使い方をを用いるならば「行く *twende* 一緒に *pamoja*」になるのだが、ここでは「行く *twende* われわれの *zetu*」という仲間同士の連帯感を強調した形になっている。

すなわち、この曲は「友人と一緒に女性を口説きに行く」曲であるが、聴衆にとってはこの曲はあらゆる仲間どうしのつきあいに典型的にみられる「誘惑する側」と「抵抗する側」の対話をパロディ化した曲として聴かれ、先述の「マビフ」と同様に仲間どうしの駆

²¹ かつて人気のあるラブソングは、貧しいゆえの失恋の曲だった。代表曲として「パスポートサイズのぼっこん便所、ソファを置くスペースもない小さな部屋、車どころか自転車もないことを恥じる若者が、裕福な恋人を家に招待したら嫌われるのではないかと悩む」ガングウェ・モップ (Gangwe Mobb) の『箱入り娘 Mtoto wa Geti Kali (2001年)』という曲や、「結婚の約束をした女性から金持ちの男性との結婚式の招待状が送られてくる」というダズ・ヌンダズ (Daz Nundaz) の『手紙 Barua (2002年)』などが挙げられる。

²² この断りの文句においてテンバは強引に誘うとする友人チェゲを「ナルシスト *usinilete kibishoo*」と呼び、チェゲから「ナルシストなんて呼ぶなよ」と切り返されている。ここでは「ナルシスト」は「強引に遊びに誘うな」という意味で使われている。

け引きに応用しているのである。

・ウジャンジャの競演 / 共演空間としてのボンゴ・フレーバの展開

ここまで、ボンゴ・フレーバの曲には日常世界でよく観察できる「ウジャンジャな」コミュニケーションを極端に戯化したもの、パロディ化したものが表現されており、その後、聴衆たちは曲のタイトルや歌詞の一部を日常生活における身近な関係、経験、事件に置き換えて応用していることをみてきた。また、この日常世界で応用できるウジャンジャさは、2001年以降に増加したパーティ・ソングやラッパーどうしの争いをテーマにした曲にもみられることが明らかになった。そのため歌詞のテーマに社会問題や多数派の抱える社会現状が歌われていない曲にも、風刺的・教育的価値はあるといえるだろう。本章では、ウジャンジャの性質に着目してボンゴ・フレーバという音楽ジャンルの展開について検討したい。

1. ウジャンジャの曖昧さと曲による規格化

ボンゴ・フレーバのタイトルや歌詞の一部がユーモアな風刺として日常的に流行するのは、たいへん短い間である。筆者が1年経ってふたたび調査に赴き、前年度によく使っていた流行語やスラングを用いると、若者から「古い」と指摘され、新しい流行語やスラングを教えられる。そして新しいスラングや流行語の意味を尋ねまわっていると、しばらくしてそれが最新ヒット・ソングで使われていることに気づく。この流行の移り変わりの早さはポピュラー音楽全体に共通し、直接的には常に新しい音楽表現や歌詞を創造しようとする歌手によって推進されているものであるが、ボンゴ・フレーバにおいては部分的にはウジャンジャ自体の特質にも関係し、聴衆によっても推進されているように思われる。

ふたたびプロフェッサー・ジェイの『イエス、サー』を取り上げてみたい。日常世界でみられる「嘘つき」と「イエスマン」の関係は、曲においてパロディ化されている関係よりもずっと複雑である。「イエス、サー」と繰り返すこと自体は、「嘘つき」に対する嘲りや婉曲的非難の表現としてだけでなく、強い者から何らかの見返りをかすめ取ったり、人間関係の軋轢を回避したり、仲間どうしで嘘を合図しあったりと多様な意図で使えるウジャンジャな方法であった。ところがプロフェッサー・ジェイの曲によって「イエス、サー」という単語に「迷惑だ」「誇大だ」「嘘だ」という特別な意図が込められ、曲の流行によってこの言葉を向ける相手に「非難」や「ずる賢さ」として認識されるようになると、「イエス、サー」にもともと付与されていた多義的な意図は排除されてしまった。つまり曲の風刺とは異なる意図で「イエス、サー」を繰り返すことが難しくなったのである。ひとつ事例を挙げたい。

NYは古着を仲卸しする零細な露店商であるが、かつては大規模な仲卸商であった。NY

は穏やかな性格ゆえにつけ込まれることも多く、ある日、大量の古着を小売商に持ち逃げされ、資本のほとんどを失ってしまったのである。この苦い経験を踏まえて彼が採っていた戦略は、「過度の聞き分けの良さ」である。すなわち、彼から古着を買いつける年下の小売商たちは、最初はNYの「過度の聞き分けの良さ」に乗じて仕入れ枚数をごまかしたり、生活費をたかるのだが、あからさまな嘘を言っても穏やかに「はい *ndio*」としか言わない彼に、しだいに気味の悪さや恐ろしさ、罪悪感を覚えるようになるというわけである。『イエス、サー』が流行った後に、NYは小売商たちから「ミスターイエスマン *mzee wa ndio*」と呼ばれるようになった。そして小売商たちは「イエス、サー」というフレーズを逆転させて、NYが承諾したことに対して「ちがうだろう、ミスター *sio mzee*」といちいち否定することでNYの戦略を封じるようになった。

この事例においてNYが「イエス」と繰り返していたのは、小売商を馬鹿にしていたからではなく、イエスマンを決め込むことで小売商に悪さをやめさせるためであった。しかし小売商はプロフェッサー・ジェイの曲によってNYの「イエス」はずる賢い戦略だとみなした。そしてプロフェッサー・ジェイの皮肉を応用して「ちがうだろう、ミスター」と繰り返すことでNYのふるまいを滑稽なものに変えてしまった。その結果、NYは「イエス」と繰り返すことができなくなった。

ここで確認したいのは、第 4章で述べたようにウジャンジャな戦略とは必ずしも計算づくの行為を指しているわけではないことである。その多くは、たとえばお調子者がかわいがられたり、寡黙な人間が特別な配慮を獲得できたりするような個々人の「個性」と密接に関連したものであり、円滑な社会関係を築き、操作し、生き抜くための術として誰でも何らかの形でやっている半ば無意識的なものである。ただ特定のふるまい方が特定の関係性において効果を発することに気づいていく過程で、少しは意識しながらふるまうようになるといった曖昧なものである²³。そのため、ウジャンジャは曲に歌われることで規格化されたり、過度に繰り返されると途端に効力を失う。それが「計算」や「彼/彼女のやり方」だとわかれば、容易に封じこめることができるからである。このことはほかの曲で扱われているウジャンジャにも当てはまる。『こっそり、こっそり』の流行は、もともと人々が実践していた「こっそり」の手法をばらしてしまった。「マビフ」や「誘い文句」にみられるスラングや言い回しは、年長者やライバルに理解されたら隠語としての効果を失うし、誰もが使う用語になったら特定の仲間意識をあらわすのに不適切な用語になる。ただし、ひとつのウジャンジャなやり方が使えなくなったからといって若者が困るわけではない。「ちがうだろう、ミスター」のように、彼らはすぐに新しい流行語の基盤となるような別のや

²³ 上記の事例でNYも「穏やかに小言をいっても小売商は真面目に聞いてくれないし、かといって怒鳴るのは苦手だし、それなら何も文句を言わないほうがましだと思ってただけだ」と語り、小売商につけられたあだ名に対して「僕はイエスマンなんかじゃない」と怒っていた。

り方やスラングを編み出していくからである²⁴。

そのため、曲を生み出す歌手と日常世界を生きる聴衆のあいだには、循環的なコミュニケーションが生まれているように思われる。つまり、ひとたび曲でウジャンジャな方法が歌われると、日常生活では以前のウジャンジャなやり方は使いにくくなり、それを補う新しいウジャンジャなやり方が生まれていく。そして日常生活で頻繁に遭遇する出来事をもとに作曲している歌手たちが、新しいウジャンジャなやり方やスラング、隠語を参照し、それを風刺やユーモアに創りかえることで曲が生まれる。すなわち、聴衆の日常世界と音楽家の音楽表現とのあいだではウジャンジャな日常実践が双方向的に参照されており、ボンゴ・フレーバの展開を生み出しているのである。次節では、個々の曲の流通の仕方から離れて、聴衆がボンゴ・フレーバ業界全体をどのように捉えているかについて検討したい。

2. ウジャンジャの個人性と「わからないけれどうまくいく」

ボンゴ・フレーバ業界全体の動きとして興味深い点は、グループ活動はすぐに行き詰ってしまうが、グループを超えた個別の歌手どうしのコラボレーションは盛んなことである。TMKは2006年11月にふたつのグループに分裂した。またTMKのライバルであったECTも2006年夏に主力メンバーの2人がグループ活動から脱退し、グループとしての勢いは失速した。TMKのテンバがのちに『悪魔の年 Mwaka wa Shetani (2007年)』という曲で説明したように、多くのグループはプロモーション会社へのアクセスやアルバムリリースの便宜を高めるために結成されているが、その最初の果実を達成し、個々のメンバーが有名になると金銭トラブルや仲違いからグループは崩壊する運命にあるようだ。

しかし他方で、個々のソロ活動ではグループの境界や音楽ジャンル、ふだんの主義主張の違いを越えて多彩なコラボレーションが組まれている。物語や劇として構成されているボンゴ・フレーバでは、特定の歌手を呼び物・客演として迎える(フィーチャーする featuring)という形態が採られているが、ここではECTとTMKの個々の歌手は互いのメンバーを客演として迎えて共演している。

そしてこの共演のプロセスにおいて重要な点は、個々の歌手が自身の曲や客演で演じる役はかなりパターン化されていることである。たとえば、『イエス、サー』を歌ったプロフェッサー・ジェイが曲で演じる役は、政治家や医者、都市部の金持ちなどタンザニア人がイメージする権力者が多い。『こっそり、こっそり』でジェイ・モーを誘うマンガワイアは、ほかの曲においても「遊び人」「プレイボーイ」の役で登場する。さらに同じグループのメンバーでも演じる役回りは決まっている。上述の『一緒に行こうぜ』で友人を誘うチェゲ

²⁴ イエス、サーの大流行から2年後にプロフェッサー・ジェイは『ノー、サー Sio Mzee (2003年)』という曲をリリースした。もちろんプロフェッサー・ジェイは上記の事例とはまったく無関係にこの曲を作曲したのだが、日常世界で最も多く創りかえられるものが流行語の反意語であることから、この曲のリリースは象徴的な出来事のように思われた。

は、『ダルエスサラーム市からモロゴロ市へ Dar to Moro (2007年)』という曲でも友人を誘う役で登場し、最初にチェゲの誘いに応じる役はワイ・ピー、「交通費がない」など現実的な意見を提示してしぶしぶ誘いに応じる役はテンバである。つまり、ボンゴ・フレーバ業界では「医者と患者」「豊かな若者と貧しい若者」「お嬢様と貧乏な青年」「セクシーな美女とプレイボーイ」「お調子者と頑固者」などの多彩な駆け引きがそれぞれ特定の歌手によって担われているのである。

なぜ歌手の演じる役回りが決まっているのかはわからない。しかし確かなことは、この結果として歌手も聴衆も個々の歌手に特定の具体的なイメージをもつようになるということである。たとえば、ブワナ・ミソーシ (Bwana Misosi) の『どうやって打って出よう Nitoke Vipi (2003年)』という曲は、ミソーシが業界デビューをもくるむ若者を演じて、27人の歌手(やグループ)の流行語となった曲のタイトルやフレーズをそれぞれの歌手の愛称や態度にひっかけて歌いながら「で、俺ミソーシはどうやって打って出よう」と自問を繰り返す。この曲でミソーシは、「硬派なスタイルはすでにたくさんいる」(では)「ハヤ(民族に特有の)スタイルで勝負するか」「泣き虫スタイルで勝負するか」とボンゴ・フレーバ業界を分析しつつ、自分を売り出すスタイルを模索している。

また聴衆も、個々の歌手がグループの境界を越えてタイプの異なる歌手と共演を繰り返す過程をみながら、個別の歌手の具体的なイメージをつくりあげている²⁵。熱烈なファンでなくとも聴衆たちには好きな歌手がいるが、聴衆が「なぜ彼/彼女が好きか」を説明するときは、歌手の歌の上手さや旋律の良さよりも歌手の「ポーズと格好」を挙げる場合が圧倒的に多い。「ポーズ *mapozi*」は英語の pose 由来のスワヒリ語であり、意図的な自己表現の仕方、態度やスタイルをあらわすのに使われるスラングである²⁶。「格好 *mavazi*」は服装を指すこともあるが、ふつうは衣装や身なりによる見た目や雰囲気在意図して使われる。そして日常的には「ポーズと格好」は、その人間の「社会的な個性」在意図して使われる言葉である²⁷。「ポーズと格好」を挙げて聴衆が語る歌手の評価は、たとえば「地味だけど

²⁵ たとえば TMK のリーダーであるテンバは「硬派な」イメージを持たれている。しかし彼の硬派なイメージは、TMK の友人どうしの駆け引きにおいて現実的意見を述べる役(『一緒に行こうぜ』)にセクシーな美女レイ・シー (Ray C) に鼻であしらわれてしまう役(『僕にくれ Nipe mimi (2006年)』)が重ねられると「仲間には強気だけど女性には…」と具体的なかたちになる。

²⁶ ポーズの日常的な使い方としては「あの職を手に入れるためには、死にそうだというポーズと雇わなかったら後悔するぜというポーズとどちらが得策か」など意図的な演出を指して使われる。親しい人間や恋人に「私にポーズをするな *usinilete mapozi*」と呼びかけることは「本心をみせてくれ」という意味である。また「ポーズ」はボンゴ・フレーバの曲にも頻出する言葉である。ミスター・ブルー (Mr. Blue) の『ポーズ Mapozi (2005年)』、トップ・イン・ダー (TID) の『ぜぜ Zeze (2004年)』、トウェンティ・パーセント (20%) の『ボンゴの生活 Maisha ya Bongo (2005年)』などで使われている。

²⁷ 友人は「ポーズは格好をつくり、格好はポーズをつくる。硬派なポーズをする人間は硬派な格好を好むようになるし、貧しい格好は貧しい人間特有のポーズをつくりだす。でもそれが本来の人間性 *utu* かといえばそうではない。人によって生きやすいポーズと格好は違う。だから人

面倒見がよくてお人好しな...」「硬派だけど女には弱くて...」「真面目な意見を言っても偉そうな態度にはならない...」というものである。聴衆は、歌手に「社会の先生」「女たらし」「コメディ・マスター」「ビジネスの王」「涙の娘」などの愛称（a.k.a=as known as）をつけ、好きな歌手のポーズと格好をまねている。そして身近な友人や年長者のポーズと格好を説明するのに特定の歌手を引用する。ここで聴衆が特定の歌手のポーズと格好を事例に自身や身近な他者のふるまいを説明するとき参照しているものは、個性の違いであり、その個性に応じた自身と他者のウジャンジャなやり方の違いである。ここには、異なる歌手がそれぞれの個性を基礎にウジャンジャを競い合いながら共演するボンゴ・フレーバ業界全体を、日常世界の社会関係のあり方をうつす鏡とみる聴衆の視点があるように思われる。

この点について、筆者が調査対象としてきた零細商人たちの社会関係のあり方から、聴衆たちが「ウジャンジャを発揮しながら共演 / 競演する」ボンゴ・フレーバ業界を鏡に何を学んでいるのかについて検討したい。

2003年以降、古着をあつかう零細商人たちは、政策転換などにより国内での仕入れが困難になり、隣国へと仕入れに向かう組織を結成する必要性に迫られた（詳しくは[小川 2007]を参照）。しかし実際には、仕入れ組織の結成集会はいつも乱闘になった。仕入れ組織結成会議で露呈したのは、共同出資した資本を渡して国外に向かわせる「信頼できる友人」はいないということだった。ところが彼らはそれを「信頼の問題」では説明しなかった。会議において一人の商人は険悪になった場の空気を変えるために次のように発言した。

「学校の勉強は大事だけれど、それでちゃんと生きていけるかといったら、それはうそだ。都市で生きていくために大切なのは、ストリートの教育なんだ。だって生きていくためのウジャンジャは、学校じゃ教えてくれない...[中略]...ウジャンジャというのは人の考え（*mawazo*）をすばやく読んで、うまくやってのけることだ...[中略]...でも、ウジャンジャにはテキストがないから、それぞれの慣れや経験によってみんなばらばらなんだ。みんな自分のウジャンジャを信じて行動するけれど、人が何を考えているかなんて本当のところはわからないのさ。だから、ウジャンジャを頼りに生きているやつらというのは群れあうことはできても、いきなり連帯しろっていわれても難しいんだ...[中略]...でもそれは、俺たちのあいだに信頼がないというのは違う。だって俺たちは、互いに対する敬意をもっている。だから、わからないことを知っているし、というか、わからないからこそ、俺たちはうまく知っているんだ。」

零細商人のある仲間関係は、異なる民族・年齢・出自・宗教の人間で構成される。また彼らのなかには「自立していない男」と揶揄されがちな人間もいるし、アルコールやコカ

のポーズと格好を馬鹿にしてはいけない」と説明した。

インの中毒者や犯罪者といった問題児もいる。零細商人たちは、音楽家たちが本名、芸名、愛称をもつと同じように、本名、自称、愛称を併用している。しかし彼らは、互いの個性やポーズをラベリングして揶揄しあうことはあっても、個々の属性や生活状況を詮索したり、差異があるからといって誰かを排除したり、積極的に自分の思考や行動様式に他者を転向させようとはしない。

上に引いた言葉は、このような都市の社会関係の在り方を、われわれは1) 個々人の個性は、各々の経験に基づいて培ったウジャンジャを發揮するための基盤だと知っている、2) もし全員が同じウジャンジャの方法を採用していたら、ウジャンジャを發揮すること自体ができなくなってしまう、だから3) いかなる個性をもった人間とも、同じようにウジャンジャを發揮しながら生きている個と認めて付き合っていかなければならない。つまり、連帯やグループは個々人がウジャンジャを發揮するための「曖昧さ」を排してルールや制裁を決めなければ築けないけれど、ウジャンジャ(狡猾)なわれわれはそのような狡猾でわからない他者とも、敬意を払うべき「独立した個」同士として助け合うことができると説明するものである。

流動的で匿名的な都市社会で生きている聴衆たちが、歌手たちがそれぞれの個性に応じて共演/競演しているボンゴ・フレーバ業界全体を眺め、そこから学ぶものは、ウジャンジャを發揮しながら「異質な他者の他者性を認めながらつきあう」方法である。聴衆たちは、日常世界に多様な個がいて、助け合い、せめぎあっているようにボンゴ・フレーバ業界にも様々な歌手がいて助けあったり、せめぎあうことを望んでいる。そして新しい音楽家たちがいまだ業界に存在していない個性を日常世界の中から探し出し、業界に参入することでボンゴ・フレーバ業界はより日常世界に近づいていくのではないだろうか。

．おわりに

本論では、近年におけるタンザニアのポピュラー音楽ボンゴ・フレーバの発展動向を、1) 都市の若者たちの曲の参照の仕方および日常実践への応用の仕方、2) 若者たちの歌手の評価およびボンゴ・フレーバ業界全体の見方の2点から検討してきた。ここで冒頭の問題意識に立ち戻って、ボンゴ・フレーバの発展動向について整理したい。

先行研究では、この音楽ジャンルの特徴を融合されている音楽ジャンルと歌詞にみられる社会問題と社会風刺に見出し、そこに焦点を当てることでボンゴ・フレーバを若者による「若者イメージの操作」や「社会風刺・啓蒙」の媒体として議論してきた。そして歌手の音楽ビジネスでの成功と国際的な活動の増加によって、社会問題や社会批評をテーマとしてあつかわれない曲が増加することでボンゴ・フレーバは若者イメージの操作や社会風刺・啓蒙の媒体としての意義を失い、ローカルな文脈から離脱していく動向が進んでいると論じてきた。

本論では以上のような先行研究の見解を、聴衆にとってのボンゴ・フレーバの啓蒙の意

義とは必ずしも歌詞のテーマではなく、歌手どうしや歌手と聴衆との駆け引きや対話などに描かれている「ウジャンジャ」なやり方を学ぶことである、と捉えることから再考した。そして欧米風の生活様式やアメリカのラッパーどうしの抗争を真似た曲にも、聴衆が日常的な関係性の風刺に応用できるウジャンジャなやり方が描かれていることを明らかにした。また、ひとたび曲に描かれたウジャンジャなやり方は日常世界において創りかえられていくものであった。そして日常世界で頻繁に遭遇する出来事をもとに作曲している歌手たちが、新しいウジャンジャなやり方のいくつかを風刺やユーモアに創りかえることで、聴衆の日常世界と音楽家の音楽表現とのあいだには間接的ではあるがコミュニケーションが生まれていることを指摘した。そのため、ボンゴ・フレーバがローカルな文脈から離れていくと論ずる先行研究の見方は再考すべきものであることが示唆された。

また本論では、歌手たちがそれぞれ特定の役回りを演じながら共演 / 競演するボンゴ・フレーバ業界とは、聴衆たちにとって「他者の他者性を認めながらともに生活していく」都市の社会関係のあり方を投影した鏡として参照されていることを検討した。

最後に、ボンゴ・フレーバの風刺的世界を説く鍵として「ウジャンジャ」の両義性について検討したい。ボンゴ・フレーバにおける教育的価値とユーモアの双方をもっとも上手く説明するものはおそらく、トリックスターの民話である。実際にタンザニアの民話においてトリックスターとして登場するウサギがもつ知は、ウジャンジャと呼ばれる。山口は、民話世界という道化的知の空間を 1) 日常世界の限定をはみ出すものであり、2) 悪ふざけやいちゃつき、盗みなどをふくみ、3) 価値の転倒（厳粛なものを笑うべきものに、高貴なものを低劣なものに、もったいぶったものをばかばかしいものに、あたりまえのものを異常なものに転倒させること）によって、限定された時間と空間のなかにつくられていく新しい空間であると定義している[山口 2003: 155]。ウジャンジャが若者にとって生き抜く知恵として優れているのはおそらく、行為における「賢さ」と「ずる賢さ」の二面性を理解し、ひとつひとつの行為の価値を裏返して眺めることを可能にするからではないかと思われる。ボンゴ・フレーバは若者たちに日常世界の内側にいながら、自らのふるまいや関係性を客観視させ、それらを創りかえさせる鏡として展開しているのではないだろうか。

参考文献

Burton, Andrew

2005 *African Underclass: Urbanisation, Crime, and Colonial Order in Dar es Salaam.*
Athens: Ohio University Press.

Casco, Saavedra Arturo

2006 The Language of the Youth People: Rap, Urban Culture and Protest in Tanzania, *Journal of Asian and African Studies*, vol.41(3), pp229-248.

Englert, Brigit

- 2003 Bongo Flava (Still) Hidden “Underground” Rap from Morogoro, Tanzania. Stichproben. *Wiener Zeitschrift fuer Kritische Afrikastudien Nr. 5/2003, 3.*

Gesthuizen, Thomas and Peter Hass

- 2005 Ndani ya Bongo, Kiswahili Rap Keeping It Real. In *Mashindano! Competitive Music in Performance in East Africa.* F.Gunderson & G. Barz (eds.), pp.279-296 Dar es Salaam: Mukuki na Nyota.

石井美保

- 1998 「越境するラストファリ運動 - タンザニア都市における社会宗教運動の展開」『民俗学研究』63 (3)。

Perullo, Alex

- 2005 Hooligans and Heroes: Youth Identity and Hip-hop in Dar es Salaam, Tanzania. *African Today 51.4*, pp.71-101.

Online African Hip Hop in Tanzania (<http://www.babkubwa.com/?cat=10> 2007年12月27日参照)。

小川 さやか

- 2007 「タンザニア都市古着商人の商慣行の変容にみられる平等性と自立性」『アジア・アフリカ地域研究』第6-2号。

Suriano, Maria

- 2007 “Mimi ni Msanii, Kioo cha Jamii”: Urban Youth Culture in Tanzania as seen through Bongo Flava and Hip-Hop, *Swahili Forum 14*, pp.207-223.

Tanzania Commission for HIV/AIDS

- 2003 Multi-Sectoral Strategic Framework on HIV/AIDS 2003-2007. Dar es Salaam: Tanzania Commission for HIV/AIDS.

National Bureau of Statistics, Tanzania

- 2006 Integrated Labour Force Survey 2005/06. Dar es Salaam: National Bureau of Statistics.

山口昌男

- 2003 『山口昌男著作集 3 道化 道化の民俗学、道化的世界、アルレッキーノ変幻、フォニイ礼賛、道化と詩的言語』筑摩書店。

新聞資料

Lete Raha 2007年5月13日 *Sikupenda Kujitoa East Coast.*

(2008年4月22日採択決定)