

特集・研究と実務を架橋する実践的地域研究

ウガンダの首都カンパラにおける若者たちの社会関係

—現代アフリカのサブカルチャー「カリオキ」を事例にして—

大 門 碧 *

Karioki, a Modern African Subculture: Social Relationship among the Youth
in Kampala, Uganda

DAIMON Midori*

In Kampala, the capital city in Uganda, people enjoy popular entertainment show called *karioki*, which is performed on stage in restaurants and bars with popular music at night. It has become a craze during the last 10 years. It is performed by groups of about 15 men and women in their mid-teens to mid-20s.

This article attempts to characterize the social relationships among Kampala youth through *karioki*. First, it examines the social backgrounds of *karioki* performers and shows how a variety of youth participate in *karioki*. Second, it makes clear how they form groups in order to perform *karioki* shows. Third, it describes how a particular day's performers are determined, and how they make their program.

It was found that *karioki* performers do not form exclusive groups. They move easily from one group to another, and sometimes they quit *karioki* itself, later returning without any difficulty. Their grouping is 'open' and temporary, and they take it for granted that they will not develop strong feelings of identity and discipline. They are able to adjust themselves impromptu to abrupt changes in membership of the day's performers, as well as unrehearsed alterations in their program.

This article discusses these features of Kampala youth's social relationships in the light of contemporary subculture studies. It concludes that Kampala youth form highly fluid groups, and their social relationships are always "unsettled" and instantly created without the participants having identity and/or attributes.

1. は じ め に

東アフリカの内陸に位置するウガンダ、その首都カンパラの盛り場からは、毎晩にぎやかな

* 京都大学大学院アジア・アフリカ地域研究研究科, Graduate School of Asian and African Area Studies, Kyoto University, 日本学術振興会特別研究員 (DC), Research Fellow of Japan Society for the Promotion of Science (DC)
2010 年 8 月 16 日受付, 2011 年 2 月 8 日受理

音楽が鳴り響いてくる。ウガンダのローカルソングから、アメリカやジャマイカの最新ヒット、ヒップホップ、R&B、ダンスホールレゲエ、さらに一昔前のカントリー・ミュージック。聞こえてくる歌詞は、ガンダ語、スワヒリ語、英語…。¹⁾ この音楽に誘われて、レストランやバーに足を踏み入れたなら、ステージの上で若い男女がさまざまなパフォーマンスを繰り広げているのを目にすることになる。口と身体を動かして歌うまねをしたり、踊ったり、芝居をしたり。このエンターテインメントは「カリオキ」(karioki) と呼ばれるものだ(写真1参照)。

本論は、このカリオキをカンパラにおけるサブカルチャーのひとつとみなす視座に立ち、若者たちがカリオキをどのように実践、利用、そして消費するのかを明らかにすることをとおして、カンパラにおける若者たちの現代的な社会関係の一側面を照射することを目的とする。

まず、本論を展開するにあたって必要なカリオキの特徴について述べる。1986年にムセベニ政権が成立したあとのウガンダは、政治的な安定期をむかえ、治安が改善し、経済も好転して所得も増加した [Livingstone 1998]。カリオキが実施されている首都カンパラでは、1990



写真1 カリオキをおこなう女性

1) カンパラは、ガンダ語を母語にするガンダ人が人口の56%を占めており [UBOS 2002]、英語が公用語、多くの場合に学校での教育言語でもあるが、日常生活では共通語としてガンダ語が使用されている。スワヒリ語は、ウガンダの隣国、タンザニアやケニアで盛んに話されている共通語のひとつである。カンパラでも使用されているものの、カンパラで好まれているスワヒリ語の音楽は、基本的にタンザニアやケニアのミュージシャンたちの歌である。

年代に急激に人口と所得が増加し [Nyakaana *et al.* 2006], 娯楽産業が発達してきた。1970 年代からカンパラの演劇界で活躍してきたチブーカ氏も、1970～1980 年代は演劇のみが娯楽であったのに対し、近年には雑誌、新聞、テレビ、ラジオ、ナイトクラブなど、エンターテインメント事業が多様化してきたことを、筆者とのインタビューの中で証言している。²⁾ 夜間に外を歩き回ることが困難だった時代から一転して、現在では平日ならば毎晩 0 時を過ぎるまで、週末には朝方まで、盛り場への庶民の出入りは続いている。そこでは、映画やテレビをみせるだけでなく、ミュージシャンを目指す若者たちがオリジナルの歌やパフォーマンスを披露するタレント・ショーや、有名なミュージシャンによるコンサート、女性が下半身をあらわにするストリップ・ショー、バンドの生演奏をバックにミュージシャンが世界中のヒット曲を歌うジャム・セッション、そして本論で対象とするカリオキがおこなわれている。

2007 年の 7 月から 12 月までのあいだにカリオキが開催されていた場所を 75 か所確認したが、それは街の中心部から主要道路に沿って点在し、カンパラ県全体に広がっていた (図 1)。カンパラでおこなわれているほかのステージ・パフォーマンスに目を移すと、会話と歌を軸にしてひとつの物語をみせる演劇がおこなわれる劇場が街の中心部に 3 か所 (2007 年 12 月現在)、中心から離れたところに 32 か所 (2007 年 1 月現在) あり、伝統舞踊³⁾ が街の中心部の高級ホテルや中心部から少し離れたところにある大きな文化施設で披露されているが、公演場所の数はカリオキが群を抜いている。その理由としては、カリオキ以外の舞台パフォーマンスの鑑賞料が街の中心部の劇場では最低でも 1 万ウガンダシリング⁴⁾ (以下、シリング)、ほかの劇場でも 2,000～5,000 シリングかかるのに対して、カリオキは高くても 2,000 シリングであり、無料で鑑賞できることも多々あることがあげられる。また、カリオキは幅広い層に受容されており、公演場所も多様である。高級ホテルの隣にある欧米人やアラブ系の人びとが出入りするようなバーや、大学の近くに設けられ隣国からの留学生を含めてお金を多少もっている中産階級の人びと向けのバーやレストラン、ダンス・クラブ、そして地元の人びとが住んでいる下町のバーでもおこなわれている。場所によって公演の時間帯も異なる。街の中心部ならば早いところで 23 時、遅くとも夜中の 1 時には閉幕するが、庶民が通うバーでは夜中の 3 時近くまで盛り上がることもある。規模も、200 人以上収容できるような大きいところから、50 人も入れば満員になってしまう場所まで幅がある。このように、鑑賞料が安いことや公演場所が広く

2) 2006 年 11 月 16 日、筆者によるインタビューより。引用した語りには筆者の編集も加えている。アンドリュー・ベノン・チブーカ氏は当時、劇団バカインピラ・ドラマ・アクターズの芸術監督でありウガンダ演劇協会の理事長を務めていた。

3) 個々の民族が儀礼の際などに踊っていた舞踊のこと。街の中心部のホテルでは楽器の生演奏をともなっており、民族舞踊用の衣装を身につけたパフォーマーたちが披露している。

4) ウガンダシリング (Ush)；現地通貨。1,000 シリング≒ 70 円 (2007 年 1 月現在) である。参考としてカンパラの人びとの同時期の月給をあげると、バー&レストランで働くウェイトレスは 6 万シリング、ホテルに住み込みで働いている女性は 10 万シリング、インド人経営の会社で働いている女性は 20 万シリングである。

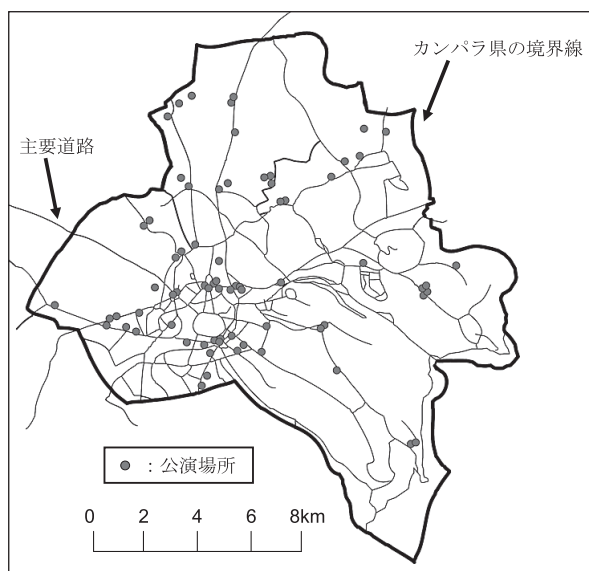


図1 カンパラ県のカリオキの公演場所（2007年7月～12月）
注）Uganda Government [2007] より筆者作成。

多様な地域に分布していることは、カリオキが幅の広い大衆性を有していることを示している。

2. 先行研究

2.1 「抵抗」としてのサブカルチャー研究の発展

伊奈 [1999: 2] はサブカルチャーについて、それは「おおよそ『由緒正しい』ものではなく、雑多で、しぶとく、たくましい魅力のあるもの、あるいは『裏』のあやしげで危険な魅力を発散するもの」であると語っている。ウガンダのカンパラ社会で生れてきたカリオキは、まさにこのイメージにぴったりとあてはまる。サブカルチャーの研究は、これまで文化に対する社会学的な探究の中でおこなわれてきたが、とくに、20世紀前半から半ばにかけて盛り上がったシカゴ学派によるアメリカの都市研究、そしてイギリスで開始されたカルチュラル・スタディーズで有名なバーミング学派（バーミンガム大学現代文化センター〈CCCS: Centre for Contemporary Cultural Studies〉）による研究が、サブカルチャー研究を牽引してきた。⁵⁾ 仲川 [2002: 18] はサブカルチャー研究の必要性を、「本来、支配的文化の下位文化を指す“サブカルチャー”が、相対的に独立した存在となつて、ある種の社会構造の変化や文脈を読み取るに適切な社会現象としての今日の性格をもつ点に注目すること」に見出している。この視点は、

サブカルチャーに対する難波 [2006: 165] の考え方にも読み取れる。彼は、通念的文化（仲川 [2002: 18] のいう「支配的文化」）とは所与のものではなく、「非通念的文化（サブカルチャー）との相関によって左右される状況依存的な存在」であり、「傍流ないし周縁的な文化の存在が浮上することによって再帰的に立ち現れてくる」ものであると説明したうえで、サブカルチャーを「通念的文化」に對置させている。すなわちサブカルチャー研究は、それをふくむ社会全体を分析することを視野にいれてきたのである。⁶⁾ このサブカルチャー研究の蓄積に鑑みれば、カリオキはカンパラ社会の現代的な状況を理解するための鍵を提供すると思われる。

サブカルチャー研究は元来、先進諸国で起きている現象を対象にしてきた。1970 年代の中盤に CCCS でおこなわれた研究では、サブカルチャーは「抵抗」文化として位置づけられていた。すなわちかれらの研究は「若者文化やサブカルチャーにおける儀礼的な慣習行為の中に社会や政治の体制や両親の文化、職場や学校などの日常的な制度に対する「抵抗」を見いだした」[上野・毛利 2000: 112] という特徴をもっていた。

これに対して近年では第三世界のサブカルチャーに関する研究もおこなわれるようになり、そこでは、「抵抗」を帯びた西欧世界でのサブカルチャーが、現地（第三世界）の文脈の中ではどのように変容しているのかに焦点があてられている。たとえば、島村 [2009] は、西欧（「中心」）では、反抗、抵抗のスタイルとしてサブカルチャーのひとつと捉えられていたロックやヒップホップが、モンゴル（「周縁」）では、学校で教えたり国が発展させるものとして、ハイカルチャーのように受容されている実態を論じることをとおして、社会主義時代に続く革命以後のモンゴル社会において「文化」が「お上」から与えられるものとして強く存在していたことを浮きぼりにしている。⁷⁾ また、中国社会では若者たちがディスコ文化を「外国」を表象するものとして取りいれて「現代」を身につけるために利用しており、この文化を対抗意識のある排他的な共同体を生み出すサブカルチャーの文脈では語れないことを示した論考もある [Farrer 1999]。

このように、第三世界のサブカルチャー研究では、サブカルチャーが抵抗やそれにとまなう排他的な共同体を生み出すとする議論を再考するような研究も展開しているが、アフリカのサブカルチャー研究では、西欧諸国では「抵抗」という要素をもつサブカルチャーではなくなってしまったもの（たとえばヒップホップ）が、アフリカではいまだに政治的なメッセージ性をもち、若者たちが意志を外へ発信するための道具として活用していることを論じた研究が目立

5) 上野・毛利 [2000], Gelder [2005], 笠間 [2007] などは、サブカルチャー研究史の把握に役立つ。

6) 伊奈 [2004] は、反抗的な対抗文化という意味でサブカルチャーの典型例として語られてきた日本の 1960 年代の若者文化が、一般的に受け入れられてメイン化した背景を議論し、当該社会構造の変容を明らかにするとともに、サブカルチャーという概念の意義の有効性を主張している。

7) さらに島村 [2009] は、モンゴルの若者たちがつくったロックやヒップホップの歌詞を取り上げて、周縁のサブカルチャーにおける抵抗のあり方を議論することもおこなっている。

つ [Englert 2003; Suriano 2007; Haupt 2003; Shelper 2010 など]. しかし、サブカルチャーから安易に「抵抗」ばかりを読み取ることは、避けなければならないだろう. すでにかつて「抵抗」を読み取った代表的な研究者ヘブディジ ([1986] など) でさえも若者文化をあまりにも直接的に資本主義への抵抗や拒否の身振りとなつてしまっている点を反省している [上野・毛利 2000: 122]. アフリカのサブカルチャーから「抵抗」を読み取ろうとする傾向は、次の 2.2 で述べるように、アフリカの若者文化を対象とする先行研究が、比較的低下層に属し、社会的に排除されているような若者に焦点をあてて議論を進めてきたことが深く関連していると考えられる.

次では、アフリカにおけるサブカルチャー研究が提示してきた若者文化と若者の社会関係をめぐる議論を整理し、それとは異なる社会関係のあり方を、もう少しミクロな部分に焦点をしばって論ずることにしたい.

2.2 サブカルチャー研究が提示してきた新しい社会関係

アフリカにおける若者文化に関する先行研究では、若者による文化活動が、自立性の獲得やサバイバル、そしてアイデンティティの確立に連動していると語られてきた [Momoh 2000; Zakari 2000; 鈴木 2000 など]. そうした研究の対象となった若者たちは、比較的下層に属し、社会的に排除されているという共通の特性をもっていることが多かった. カンパラの若者たちに関する従来の研究をみても、教育レベルが低くて貧困層である路上商人を取り上げて、ウガンダの発展のためにかれらが果たしうる役割を論じた研究 [Baker 1995] や、周縁化されるストリートチルドレンが、いかにカンパラで自分たちの「場所」をみつけているかに注目した研究 [Young 2003] など、やはり社会的に下層な若者たちを対象とした研究が目立つ. カンパラにおける若者の音楽活動に着目した Schneidermann [2008] も、音楽活動をとおして名声を得て自立してゆく若者たちを描いているが、この研究もまた、若者が社会的に排除されているために自立が困難な存在であることを前提としている. しかしながら本論が研究対象とするカリオキは、出身民族や学歴などの属性について多様な社会背景をもつ若者たちが担い手となっているし、幅広い範囲の人びとが楽しむ大衆文化という性格をもつ. たしかに近年、民族出自や社会背景を超えた若者文化を描き出す研究がおこなわれている [Nuttall 2004; Strelitz 2008 など]. これらの研究では、若者たちがメディア (テレビや音楽、ファッションなど) をとおして自在な選択をすることによって、民族出自などの属性を乗り越えて社会関係を築いてゆく様子が描かれている. ただし、こうした研究も若者たちが自己のアイデンティティを確立する過程を明らかにすることを目指している点は、従来の研究の姿勢を維持している. 一方、カリオキに参加する若者にはこうした強固なアイデンティティ形成を観察することはできない. このようなカリオキにおける若者の社会関係を理解するために、現在のサブカルチャー研究で議論されている新たな社会関係のあり方を参照したい. その議論とは、以下のようなもの

である。

20 世紀終盤から現在にかけて、サブカルチャーは高い「流動性」や「柔軟性」を帯びるようになったことが指摘されている。たとえば笠間 [2007: 16-17] は、CCCS でおこなわれてきたサブカルチャー分析では「固定・集団的アイデンティティ・垂直的図式・反抗・非日常的」といった単語が氾濫していたのに対して、ポスト CCCS (1990 年代以降) では、「流動化・個人的アイデンティティ・自由・水平的ネットワーク・快楽主義・日常的」という単語が主流になってきたことに注目している。また、難波 [2007: 382] は「かつて何らかのサブカルチャーへの帰属は、本人の意思により容易に動かしがたい属性にもとづき、かなりの部分はあらかじめ決定づけられ、いったん成員となれば簡単に離脱しない（できない）のが通常であった。…（中略）…《しかし現在のサブカルチャーは》よりクラスレス、ジェンダーレス、エイジレス（ないしはジェネレーションレス）であり、よりテンポラリーで、その凝集性・斉一性は低く、多くのヴァリエーションを含んだ、輪郭のあいまいなものとなってきた」（《》内は筆者注）と述べている。そして難波 [2007] は、この変化は世界中で起こっている現象であり、⁸⁾ 日本の場合には「族から系へ」という変化にあらわれていると論じている。「族」が一緒に過ごすことによって集合的なアイデンティティを立ち上げていくのに対し、モノやメディアを介した非対面の共在によってつながりをその都度選択的に生み出していくのが「系」である。⁹⁾ つまり、切り替えの利く瞬間性の高い人間関係の形成のしかたが、現代的な特徴としてあげられているのである。

こうした研究は主として先進諸国のサブカルチャーを対象としているが、グローバリゼーションが進む現代において、アフリカ諸都市のサブカルチャーもまた、世界と連動しているとみなすのが妥当であると筆者は考える。先述した雑多な社会背景をもつアフリカの若者たちがメディアを活用して新しい社会関係を形成していることを論じた研究も、筆者の考えを支持するだろう。ここで参照した先進諸国における現代の若者の人間関係のあり方が、カリオキにおいてどのようなかたちで展開しているのかをみることで、アフリカの若者の社会関係を論じた研究に新たな視座を提供することができるだろう。

本論の進め方は、以下のとおりである。まず、カリオキを公演するパフォーマーたちの集団構成とかれらの社会的背景を記述し、パフォーマーたちが社会的に下層のものたちだけではないことを示す。同時にかれらは、つよい結束をもったアイデンティティを形成しているのではなく、ゆるやかなつながりを醸成していることを確認する。次に、カリオキが実施される際に

8) イアン・チャンバースは文化の「コラージュ」化、スティーブ・レッドヘッドは「サブカルチャーからクラブ・カルチャーへ」、ポール・ウィリスは「下からの美学にもとづく消費のプロトコミュニティ」、テッド・ボレマスは「スタイルのスーパーマーケット」もしくは「スタイル・サーフィング」、ジグムント・パウマンは「クロークの共同体」と呼んだ [難波 2007: 382]。

9) 「族」は暴走族、竹の子族など。「系」は JJ 系、渋谷系、シブカジ系など。

おこるさまざまな出来事を分析することで、カンパラの若者たちが織りなす社会関係の特徴を抽出する。そして結論では、サブカルチャー研究における新しい社会関係に関する議論を手がかりにしながら、カリオキをめぐる若者たちの社会関係のむすび方に関する考察を深める。

本論で使用する資料は、2007年7～12月、2009年2～3月、2009年12月～2010年3月におこなった合計約10ヵ月間の現地調査によって得たものである。主な調査方法としては、カリオキに関与する若者たちに対して随時インタビューをおこない、公演時の舞台裏ではパフォーマーたちの行動を観察・記述した。また、日常的にパフォーマーたちと練習や食事の時間をともにし、そこで見聞きした出来事や会話も研究資料として利用した。パフォーマーではない人びとからも、カリオキをどのように考えているのかに関する聞き取りをおこなった。

3. パフォーマーたちの多様性とカリオキへの関与のしかた

3.1 出身民族と学歴

カリオキのパフォーマーたちの出身民族を検討したところ、かれらの民族構成は、カンパラの民族構成の特徴を反映したものであった。カンパラ県ではガンダ人が人口の半数以上（56%）を占め、アンコーレ、ソガ、トロなどの約15の民族が数パーセントずつで続き、ルワンダやタンザニアなどの外国出身者が約3%となっている [UBOS 2002]。カリオキをしている、もしくはかつてカリオキをしていたパフォーマーたちの両親の出身民族は、両親ともにガンダ人なのは63人中20人で、ガンダ社会では父系出自をたどること [Roscoe 1965: 82] を念頭におくと、パフォーマーの中でガンダ人といえるのは半数だった（63人中32人）。両親ともにガンダ人ではないと回答したパフォーマー（23人）の中でも、両親が同じ民族出身なのは7人¹⁰⁾のみであった。国外（タンザニア、ルワンダ、ケニア、マラウィ、DR コンゴなど）出身の親をもったパフォーマーも全体の4割近く（25人）にのぼっていた。すなわち、パフォーマーたちのマジョリティはガンダ人であるが、外国人を含めて異なる民族のあいだに生まれた若者たちが多く、複雑な民族出自をもつ若者たちが混在していることが指摘できる。

また、カリオキをしている、もしくはかつてしていた若者たちの最終学歴（図2）をカンパラの同年代の人びとの学歴（図3）と比較してみた。図2から、カリオキのパフォーマーたちは、小学校を修了していない人から、中学校の上級レベル¹¹⁾を終えて大学を卒業した人までと教育レベルの幅が広いこと、そして、図3と比べると、中学校を修了している人は、カンパラ全体（年齢層15～29歳）では21%であるのに対して、カリオキのパフォーマーでは37%

10) このうち2人は「両親ともタンザニア出身」「両親ともイエメン出身」との情報のみで民族名までは確認していない。

11) ウガンダでは、7年制の小学校の後、6年制の中学校に入学する。この中学校の6年間は、前半の4年間の普通レベル（Ordinary Level）と、後半2年間の上級レベル（Advanced Level）で構成されている。一般に上級レベルへの進学は学費が高くなるため中退する人が多い。

に及んでおり、パフォーマーたちの学歴が高いことがわかる。¹²⁾ また中学校を修了したパフォーマーのうち、専門学校や大学を卒業した者が 9 人いる。中学校を 6 年生まで修了せずに 4 年生や 5 年生を終えた後に専門学校にいった者も 3 人いる。すなわち、カリオキにかかわる若者たちは、社会の最下層、もしくは、教育制度からはずれたところで生きている人たちばかりではなく、むしろかなりの高学歴の者を含んでいることがわかる。

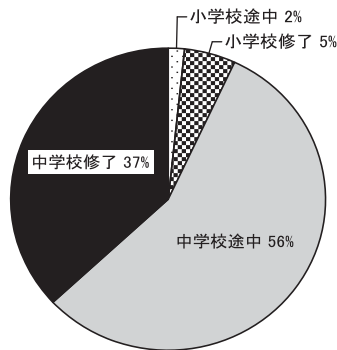


図 2 パフォーマーの最終学歴 (N = 57)

注) インタビュー時に通学中だった者は、通っている学年の前までの学歴を最終学歴として数えた。調査対象の 57 人とは、本文中 (3.1) に示した出身民族を聞き取った 63 人から学歴を聞き取れなかった 6 人を引いた数である。

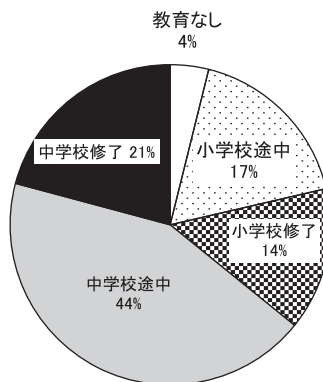


図 3 カンバラの人びと (15～29 歳) の学歴 (N = 482,655)

注) UBOS [2002] より筆者作成。

12) 図 2 は、2007 年と 2010 年にそれぞれ聞き取ったパフォーマーたちの情報を総合したものである。2007 年に聞き取りをおこなったパフォーマーたちの中で、2010 年に再度学歴を聞き取れた者は少ない。そのため、2010 年までにパフォーマーたちが学歴を更新していたとしても把握はできていない。このことを考慮すると、パフォーマーたちの学歴がさらに高くなっている可能性もある。

3.2 参入の動機

次に、若者たちがカリオキにたずさわる動機を考察する。カリオキに参加する若者たちは、1回の公演ごとに報酬を受け取ることができる。そのため、カリオキを始めた理由として経済的な理由をあげる者が多かった。2007年7月から12月のあいだにカリオキのパフォーマーだった50人¹³⁾の中で、カリオキ以外の職をもっていなかった人は半分以上に及んでいた(27人)。しかし、かれらの中には、学費を稼いだり、子どもを育てるためにカリオキに参入している者もいれば、ある程度の学歴をもち、ほかの仕事を始めるための資金稼ぎを目的としてカリオキをおこなっている人もいた。ほかの職をもっている人の中には、会社員として働きながらサイドビジネスのひとつとしてカリオキを捉えている人もあった。

ただし、お金を稼ぐことだけが参入の動機になっているとは限らない。稼がなくてはならないという状況と同時に、歌と踊りへの興味について話す者もいたのである。

「中学2年生のときに学校のダンス・グループにはいり…(中略)…ダンスの大会に参加したり、週末にはダンスを教えたりしていた。ただ興味があっただけで、お金がもらえるわけではなかったが、なにもしないで休暇をすごすよりはよかった。中学校を修了した後、カリオキを始めた。…(中略)…父親が亡くなり金も必要だったし、カリオキの仕事が好きで楽しめたから始めた」(20歳/男性/両親の民族不明/大学生〈2007年〉)

カリオキを始める前に、学校でのクラブ活動や大会への参加をとおしてダンスのパフォーマンスを経験していた人は少なくなかった。カリオキに参加することが学生時代の延長のようになっており、「時間つぶしにやっている。クラブやディスコに行く代わりに、ただ楽しみのためにやっている」(20歳/男性/父母ともにガンダ人/中学3年生修了/他に職なし〈2007年〉)と語る者もいた。また、カリオキを村から「カンパラ」へ参入する手段のひとつとしている者もいた。つまり、村からカンパラにやってきて、すぐに始めることができた仕事のカリオキだったというのである。あるいは、歌手などのエンターテイナーとして活躍することを目指す若者が、カリオキを有名になる手段と考えて参加していることもあった。

このように、カリオキにたずさわる動機が多様なのは、各人が得ている報酬の違いも関係している。カリオキを実施する若者たちはグループを形成しているが、そのグループごとに収入は異なるし、また、同じグループの中でもメンバーごとに報酬には差がある。あるグループでは、同じ公演数をこなしていても、メンバー間に5倍近くの差があった例が観察された。月

13) 「カリオキ以外の職」について語ってくれた母数50人中37人は、3.1で両親の出身民族を取り上げた際のパフォーマーたち(63人)にふくまれており、残り13人は出身民族を取り上げた際の母数とは別のパフォーマーたちである。

単位でみると，レストランで働くウェイターよりも稼ぎがいいパフォーマーもいれば，食費にもならない報酬しか得ていない人もいたのである。

以上のように，お金が若者たちをカリオキにひきつけていることも否めないが，カリオキに参入する理由は多様であり，かならずしも生活のためだけではないことが指摘できる。

3.3 カリオキに対する社会的イメージ

カリオキの観客は，男性のほうが多いものの，女性も 3 割から 4 割に及ぶ。街の中心部で実施されるときには，女性客の数が男性をうわまわることもある（図 4）。客の年齢層は 10 代後半から 20 代，もしくは 30 代の若者が多いが，祝祭日などの特別な日には民族衣装を着た年配者が客席にいることもあった。ここでは，カリオキを見にくる客を含めて，カンパラの人びとがカリオキに対してどのようなイメージをもっているのかを概観する。

カリオキに対する人びとの評価は，肯定的な評価と否定的な評価の両極にわかれた。肯定的な評価には，娯楽性のつよいエンターテインメントとして楽しめるという意見があった。カンパラでは「ウガンダのミュージシャンの多くはカリオキ出身である」という語りが流布しており，ウガンダ人たちが製作するローカルソングを好むカンパラの人びとは，カリオキを好意的に捉えている。私がカリオキの宣伝をしているバナー（布製のポスター）の写真を撮っていたときに，「ミュージシャンが好きなのか」と声をかけられたこともあった。カリオキがミュージシャンと近接したものとして認識されている理由は，カリオキの成立過程にかかわっている。

現在，カリオキの公演場所の前に掲げられる看板には，「カレオケ」「カリオケ」「カラオケ」など，さまざまなつづりが観察され（写真 2, 3 参照），表記ははまだ固定していないが，日本

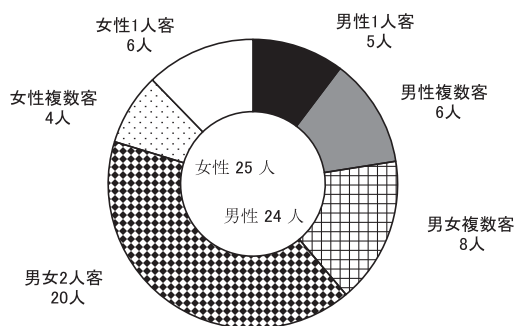


図 4 カリオキを実施している公演場所に 21 時から 23 時に訪れた客

- 1) 2007 年 11 月 30 日（金）に Park View（街の中心部にあるレストラン）で実施された Pavicom Dance Factory のショー。
- 2) 入場料 1,000 ウガンダシリング。
- 3) カリオキが始まる時間帯が 20 時から 21 時のため，カリオキ目当ての客がやってくるのは，21 時～23 時と判断した。

の大衆文化である「カラオケ」が語源になっていることはまちがいない。カンパラに初めてカラオケがやってきたのは1996年のことである。サブリナ・パブのオーナーがケニアの首都ナイロビでカラオケを目にして、自分のバーにもカラオケ・マシンを持ち込んだのである [Kabuye 1996]。そして、このカラオケをとおしてステージ上で自分の歌声を披露した若者たちは、パトロンを手に入れて歌手への道を進んでいった [Omony 2000; Schneidermann 2008: 55]。しかし、カラオケで盛り上がるバーで若者たちが披露したのは、歌声だけではなく、アメリカの歌手たちのスタイルを真似したダンスも含まれていた [O'Connor, K. 2000; O'Connor, S. 2000]。「カラオケ・ナイト」と名づけられて若者たちのあいだで人気を博したこのイベントでは、歌を歌うことだけでなく、ダンスなどによる身体の動かし方、みせ方も重要視されていたようである。

自他ともに「カリオキの父」と認める、オブセッションズ (Obsessions) というグループがある。このグループは、ナマサガリ・カレッジという学校の卒業生と現役の学生たちによって1999年に結成された。この学校の生徒が毎年、演劇作品を国立劇場で披露していたことにも如実に示されているように、同校はパフォーマンスで有名なところであった [Kalyegira 1998; Kimbowa 2000]。オブセッションズの創立メンバーは、同校で学生時代からパフォーマンスの経験を積み、カラオケ・マシンが設置してあるサブリナ・パブで公演を始めた。その後、ほかのレストランやバーでもパフォーマンスをするようになり、さらに結成の翌年からは国立



写真2 カンパラの盛り場の前に掲げられた看板 (2007年筆者撮影)

注) イベントのスケジュールが曜日ごとに示されており、火曜日と日曜日の「KARAOKE」は、本文で対象としているカリオキを指している。

劇場で演劇を公演するようになって、新聞にも盛んに取り上げられるようになった[Nakazibwe and Moses 2002; Serugo 2002, 2004]. ウガンダの主要な日刊新聞である「モニター (Daily Monitor)」の 2000 年や 2002 年の記事では、「一番のモダン・ダンス・グループ」「ダンス一座オブセッションズ」と報道されている。つまり、このグループの特徴のひとつは「ダンス」を披露するところにあったことがわかる。そして、オブセッションズの成功に刺激を受けて、たくさんの若者たちがレストランをまわるグループを結成していった。さらに 2004 年にオブセッションズは、自分たちの歌をつくって、歌手としての経歴も開始した。現在、オブセッションズの歌は、カリオキで必ずといってよいほど使われる人気曲になっている。

このように、ダンス・グループとしてスタートした後に、歌手活動へと活動範囲を広げていった人気者が「カリオキの父」といわれている。また、カラオケがカンバラに導入されたバーでは、後にミュージシャンとして成功する若者たちと、後にカリオキを発展させていく若者たちが同じ舞台でパフォーマンスをしていた。こうしたことを考慮すると、カリオキのパフォーマーと歌手とが近接したものとして語られる理由がよくわかる。よって、ウガンダ出身の歌手の才能を評価する人びとは、同時にカリオキを肯定的に捉えるのである。

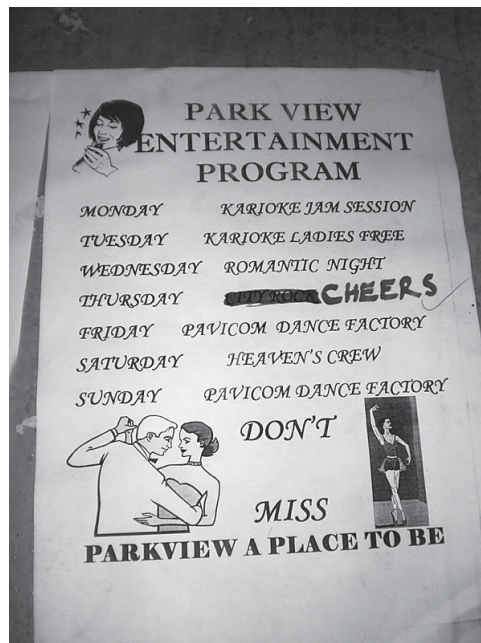


写真 3 カンバラの盛り場の壁に貼られたポスター (2007 年筆者撮影)

注) イベントのスケジュールが曜日ごとに紹介されている。月曜日と火曜日の「KARIOKE JAM SESSION」「KARIOKE LADIES FREE」は、本文で対象としているカリオキを指している。また、「Cheers」「Pavicom Dance Factory」「Heaven's Crew」はそれぞれカリオキを実施するグループの名前である。

しかし他方で、カリオキには悪評も数多く聞かれる。カリオキをおこなう者は、「売春婦／性関係にみだらな者」というイメージで語られることがよくある。その理由として人びとが指摘するのは、カリオキがおこなわれているのがバーやレストランなどの盛り場であり、公演の時間帯が深夜にまで及ぶことや、女性が着る衣装の露出度が高いことである。また、「パフォーマーたちは生きるためにカリオキをやっている」（24歳／女性／ソガ人／大学卒業後、民間会社で就労〈2007年〉）という語りによく示されているように、パフォーマーたちは金のためには何でもするというイメージをもたれている。「カリオキをしている女の子とはつきあいたくない。お金で心が動いてしまう人たちだから」（25歳／男性／ガンダ人／大学卒業後、洋服店を経営〈2007年〉）という語りすら聞かれた。

さらに、カリオキのパフォーマーたちには、「学校から落ちこぼれた者たち」というイメージも流布している。たとえば、私がカリオキを研究対象にしていることをよく知っている友人（39歳／男性／ガンダ人／トラディショナル・ダンサー兼スポーツ・インストラクター〈2010年〉）に、あるパフォーマーの写真をみせて、この人は小学校の先生をしているという説明をしたとき、彼は、「学校で教えて、そのあとでカリオキをしているのか？なんて残念なことだ」と言った。この「なんて残念なことだ」という彼の母語であるガンダ語の言い回しは、人が死んだときなど、何らかの不幸が起こったときに使われるものと同じであった。彼は、「自分は冗談を言っているのだ」ということを示すように、笑いながらこう言ったのだが、その発言の奥には、カリオキのパフォーマーたちと学校とは「まったく似つかわしくない」という意識が根深くあると感じられた。

3.4 パフォーマーたちのカリオキへの評価

パフォーマーたちは、3.3で示した人びとのカリオキに対する悪評を知っており、それを気にかけていた。たとえば、私が女性パフォーマーたちの家を訪ねたときに、ほかにひとりの男性客がいたことがあったが、その男性客がいない場所で、ひとりの女性パフォーマー（22歳／父：ソガ人、母：ルワンダ出身／中学6年生修了後、専門学校卒／会社員〈2007年〉）は「わたしたちがカリオキをしていることは客には言わないで。たたくわよ」と冗談めかしながらも、私に警告した。その場にいた別の女性パフォーマー（18歳／父：ガンダ人、母：コンゴ出身／中学1年生修了／他に職なし〈2007年〉）に理由をたずねると「カリオキをしている人は体を売っているとか、売春婦だと思われているから」という答えが返ってきた。また、つきあっている相手（男性）から「カリオキをやめるように言われている」と話していた女性パフォーマー（20歳／父：ガンダ人、母：タンザニア出身／中学5年生修了／他に職なし〈2007年〉）もいた。

さらに、パフォーマーたちは「学校から落ちこぼれた者たち」と思われていることもよく知っていた。そのことは、以下の発言に明瞭に表れている。

「(カリオキの) わるい点は、収入が少ないこと、そして、人びとがカリオキをやっている者は教育を受けていないとか、学校から逃げ出した人びとだと考えていること。実際は、ほとんどの人が教育を受けている。ただ音楽が好きだからやっているだけなのに」《() 内は筆者が付加¹⁴⁾》

こう語った彼 (22 歳／男性／父：ガンダ人，母：ルワンダ出身／中学 6 年生修了後，専門学校で 2 つのコースを修了 (2007 年)) は，2010 年 7 月現在，自分の貯金と親戚からの支援によってイギリスへ留学している。3.1 で示したように，カリオキのパフォーマーたちの学歴は，けっして低くはない。

しかしながら，このようにカンパラ市民からネガティブなイメージを押しつけられたパフォーマーたちが，それに対抗してカリオキをおこなう者たち同士の連帯感を高めているかというそうではない。かれら自身がカリオキをしている仲間のことを非難する声も，よく聞こえてくるのである。

「カリオキをしている女の子たちは，お金を求めている。ほとんどの人は教育を受けていない。ステージでお金をもらった数日後には，その客と連れ添っていることもある。男性のパフォーマーも同じだ。客と寝ることもある。たとえば同じ女性が毎週のように見に来ていて，ショーが終わったあとまで自分たちを待っていることもある」(26 歳／男性／父母ともにガンダ人／中学 6 年生修了，大学中退，専門学校生／家具職人 (2007 年))

また，パフォーマーたちから，「カリオキをしている人は恋人にしたくない」という語りを何度か聞いた。男性は女性を，そして女性は男性を，「性関係がみだらである」とみなしており，こうしたネガティブなイメージは，カンパラ市民一般のものとかかわらない。ある男性パフォーマーは，カリオキをしていない子と結婚したいと語っており，その理由をたずねたところ，自分はほかのパフォーマーたちとは違うのだという話が噴出した。

「彼女たちは男が好きで，次々につきあう相手を変えてゆく。それで妊娠してしまう。男性のパフォーマーは，お金をもらっても服を買うだけだ。ほとんどのパフォーマーはカリオキを自分の仕事とは考えていない。その場しのぎの仕事だと思っているだけだ。酒を飲んだりして。(そして将来は) ほかの仕事につくことを考えている。でも，自分にとっては，カリオキは仕事だ。自分自身の金を手に入れるためのものだ。学校に行けなくなって，そのあと

14) 以下，聞き取りから筆者が得た語りを「」で提示した場合，語りの中の () 内は筆者が付与したものである。

どうするんだ。カリオキはお金を得るための仕事だ」(25歳／男性／父母ともにガンダ人／中学4年生修了／コメディアン〈2010年〉)

もちろん、このような「自分はほかの人たちとは違う」という主張が存在する一方で、パフォーマー同士が恋人関係になることは、めずらしいわけではない。しかしここでは、カリオキに関与している者たちは、自分たちにネガティブなイメージを押しつける社会に対して反発感をいだいているにもかかわらず、それを「テコ」にして強力な連帯感を醸成しているとはいえない点に注目したい。

3.5 カリオキをやめるパフォーマーたち

次に、カリオキのパフォーマーたちの動向を紹介することで、カリオキが「ぬけだすことが困難な活動」といったものではないことを示す。具体的な事例として、2007年12月末にグループA(詳細は4.1で説明する)に所属していたメンバーの2年後の動向を取り上げる。2007年12月末時点で男性メンバーは5人いたが、2009年12月末にも全員がカリオキを続けていた。そのうちの2人はグループAにとどまってパフォーマンスを続け、1人はグループAに入る前に所属していたグループに戻っていた。もう1人は、どのグループにも所属せずに複数のグループで機会があれば呼ばれて働き、最後の1人は自分で運営するグループをもち、さらに副業として、あるレストランでのDJの仕事とサッカー選手とをこなしていた。

女性メンバーは、2007年12月末時点で10人いたのだが、2年後にカリオキを続けていたのは5人で、そのうちの1人は別のグループに移籍していた。カリオキをやめた5人の仕事をみると、パフォーマンスをもちいて他社の製品を宣伝する広報会社に常勤で雇用された者、同様の活動をする会社とパートタイムの契約を結んで働く者、カンパラの老舗の劇団に就職した者、携帯電話の販売員になった者、そしてスーダンに出稼ぎに行っている者がいた。¹⁵⁾

携帯電話の販売員になった女性(20歳／女性／父：アフリカ系アメリカ人、母：ガンダ人／中学4年生修了〈2010年〉)に、「カリオキには戻らないのか」とたずねたところ、「私はもうカリオキをするレベルにはいない。今は、歌うレベルにいる」と語り、電話販売をする一方で歌手活動を始めていた。また、パートタイムで民間会社と契約して働く女性(22歳／女性／父：ガンダ人、母：タンザニア出身／中学6年生中退後、専門学校卒業〈2010年〉)に、「なぜやめたのか」とたずねたところ、「疲れたから。勉強に疲れたとか言うでしょ？それと同じ、疲れたの」との返答があった。

このように、引き続きカリオキをしている者がいる一方で、新たなパフォーマンス関連の仕事(DJ, 広報会社, 劇団)に移動していった者や、別の職種につきながら歌手というパフォー

15) スーダンに出稼ぎに行っているという女性には、直接会って確認を取れなかったため、この女性の情報のみ、同じグループAのパフォーマーたちからの伝聞によった。

マンス活動をおこなっていた人もいた。これはグループ A に限らず、ほかのグループの若者たちにもみられた変化である。たとえば、コントを制作してテレビで放映したり、DVD をつくって販売することを始めた人びとがいた。また、カリオキをやめて、ほかのパフォーマンス活動もせず、親の仕事を手伝っている人もあった。

すべてのパフォーマーが、カリオキから自由に出て行って次の職に就けるというわけではない。カリオキを「もうやめる」と言いながら、なかなかやめないパフォーマーたちもみかけた。しかし、パフォーマーたちがとっていた行動を一望すると、カリオキは、若者たちが一度「はまる」と抜けられないような閉じた世界ではなく、別の職業やほかのエンターテインメントのジャンルへの参入が可能な開かれたものであることが指摘できるだろう。

カリオキに携わるパフォーマーたちは、決して社会的下層に位置する人びとばかりではなかった。かれらは、民族出自やカリオキへの参入動機をみても統一性のない多様な背景をもつ人びとであり、閉鎖的な集団を形成していなかった。次節では、かれらが具体的にどのような社会関係をつくっているのかについて、カリオキを実施するために結成しているグループに焦点をあててあきらかにする。

4. カリオキを公演するグループの流動性

4.1 グループのメンバー構成の変化

カリオキを実施しているのは、15 人前後で構成されるグループであり、その男女の割合はほぼ半々である。各グループには固有名がつけられており、グループごとに公演場所となるバーやレストランのマネージャーと契約を交わして、指定された曜日に公演をおこなう。報酬は、毎回の公演終了後に公演場所からグループに一括して支払われ、そのあとでグループ内で分けられる。このようなグループは 2007 年時点でカンパラ内に 100 グループほど存在していた。

さて、ここで指摘したいのは、こうしたグループのメンバー構成が頻繁に変化することである。前節で取り上げたグループ A を事例として、説明する。グループ A は、もともとは若者たちが自主的に形成したグループだったが、街の中心部にあるレストラン A のオーナー（女性／推定年齢 40 代）がパトロンとなって公演場所と稽古場所を用意し、報酬も彼女がパフォーマーたちに支払うようになった。ただし、公演内容はパフォーマーである若者たち自身が決めている。このグループのメンバー構成を追跡したところ、2007 年 7 月から 10 月にかけての 13 週間のあいだに、継続してメンバーだったのは、わずかに女性 5 人と男性 4 人のみだった。ほかの人びとは絶えず入れ替わり、この期間にグループ A に出入りしたものは継続してメンバーだった者を含めて 36 人に及んだ。また、なかにはいったんこのグループをやめたのちにふたたび戻ってきた人もいた。このようにメンバーが入れ替わる理由をたずねたところ

ろ、オーナーがグループ内で恋人関係をつくることを好まないこと、パフォーマー間の人間関係が悪化したこと、大学の授業への出席など、さまざまであった。

かれらは多くの場合、ほかのグループとのあいだを行き来していた。グループ A に 2007 年 7 月から 2008 年 1 月にかけて所属していたパフォーマー C (20 歳／男性／父：キクユ人 (ケニア出身)、母：トロ人／他に職なし (2007 年)) が、カリオキを始めてから 2010 年 3 月までに、どのようにグループを移籍したのかを以下に示す。

事例 1：パフォーマー C の移動とその背景

中学生時代によく通っていたバーで公演していたグループ S に、2001 年に入って、彼はカリオキを始める。そのグループの活動がふるわなくなったので、1 年後にはグループ P に移る。しかし仕事が多いにもかかわらず、報酬や公演場所を決定してグループを仕切るボスが彼を含むメンバーたちに感謝する姿勢がないことに腹をたてて、学校の友達で紹介でグループ K に移る。4ヵ月後、報酬が少ないのでグループ K をやめる。その後、1 年ほどしてから学校の友達に誘われてグループ N に入るが、そのグループのボスの妻と「デキている」とうわさされて、彼は出ていかなければならない状況に陥る。そのため、グループ A のオーナーに頼み込んで、グループ A へ 2007 年 7 月に移る。グループ A を選んだ理由は、グループ N 出身のパフォーマーがグループ A にいたこと、グループ A のショーに感動したことがあげられる。しかし、7ヵ月後のある夜、気分がよくなかったために、彼は、あるパフォーマーを殴るという一件を起こす。そのことをグループ A のオーナーに報告しなかったため、オーナーは気分を損ねて「報告しなかったのは自分を尊敬していないことのあらわれだ」と言い、彼は首になる。その後 1ヵ月、彼は働けなかったが、ある男性が「資金があって (カリオキの) グループをつくりたいが、やり方がわからない」という相談をしてきたので、メンバーの住む家や衣装を用意したり、メンバーを訓練したりと、そのグループのマネージャーのような仕事をひきうける。出資したその男性はその後、グループのメンバーだったガールフレンドとの関係がこじれたために、グループから手をひき、パフォーマー C がそのグループを運営するようになる。

このようにパフォーマーたちは、その時と場所の状況にあわせて、複数のグループ間を頻繁に移動している。グループの中には、グループ A のように、経済力をもった個人に雇われる体制をとるグループ (以下、雇用型のグループ) と、同年代の若者たちだけで運営しているグループ (以下、自主運営型のグループ) がある。雇用型のグループの場合には、自分自身はグループを移りたくなくても、パフォーマー C のように雇い主に移動を強いられることがある。だが、自主運営型のグループにおいても、同世代のリーダーとの衝突によってグループを移動

する例がある。どちらのタイプのグループであっても、流動性の高さには変わりはない。

4.2 カリオキの発展過程

3.3 で取り上げたオブセッションズを含めて、2000 年前後から現在にかけて、カリオキを創出・流行させてきた若者たちは、あるグループから別のグループへ移籍したり、あるいは自分たちで新たなグループをつくってきた。

たとえばグループ K は、カンパラの人びとがカリオキのパイオニアとしてオブセッションズの次に名前をあげる有名なグループである。このグループの創始者のひとりであるパフォーマー B (25 歳／男性／父：パキスタン出身、母：トロ人／中学校 6 年生修了後、専門学校卒業／ラジオの DJ (2010 年)) に、グループ K の結成にいたるまでの経緯をたずねたところ、その過程でいくつかのほかのグループが成立していたことがわかった。

事例 2：パフォーマー B がグループ K を結成するまでの経緯

1998 年、彼は中学 1 年生のときにダンスが好きだったので、7、8 人の友だちと組んで、グループ E をつくる。しかし、メンバー間にたくさんのもめごとがあったために、2000 年には続かなくなる。その後、あるバーのオーナーのもとでグループ P をつくる。しかし、ルワンダへ公演に行ったときに、オーナーがもうけを独占して、メンバーにきちんと報酬を払わなかったため、2001 年にはこのグループを出て、グループ S を結成する。グループ S では、パフォーマーのひとりがグループのオーナーの役割を担っていたが、その人とのあいだに意見の食い違いが生じたため、2003 年にはグループ R を結成する。パフォーマーのうちの 2 人がオーナーになる。しかし、ほとんどのメンバーが学校に戻ってしまったためにグループ R は消滅する。2004 年の半ば、彼とキョウダイ、キョウダイの友人、それからグループ R のときから一緒だった彼の友人の 4 人がオーナーとなって、グループ K をつくる。

また、カリオキの草創期のグループのひとつとして、オブセッションズ、グループ K とともに名前があがることの多いグループ L についても取り上げたい。このグループは、青少年に薬物やアルコールの危険性を教える啓蒙活動をする NGO が、学校で芝居をつかって教育活動を実施するために 2001 年に組織したものであり、ほかのグループの開始理由（お金を稼ぐため、ダンスや音楽が好きだから）とは異なる特殊なグループである。このグループは 2003 年以降、公演場所を学校からレストランやバーに移し、その公演内容も教育的なものから、ほかのグループと同じようなダンスを中心としたエンターテインメント・ショーへと変化させていった。そして現在までに、グループ L から独立して結成されたグループとして、その創始者に確認がとれたものには、6 つのグループがある。

そのメンバーの動向をみると、たとえば 2004 年にグループ L を出て別のグループを形成し

たパフォーマーHは、翌年には、再度グループLに戻ってきている。また、同じくグループLから出てパフォーマーHとは違うグループを形成したパフォーマーVは、2010年には、グループLの公演を何度か手伝っていた。このように自分が以前に所属していたグループを「手伝った」り、あるいは「再度戻っていく」という現象は、ほかのグループでもよくみられた。

このようにパフォーマーたちは、ひとつのグループに固執することではなく、また、なんらかの問題がおこったために一度は別れることになったとしても、関係を完全に絶つことなく、融通無碍に離合集散を繰り返しているのである。

4.3 所属するグループを変えることに対する認識

では、移動を繰り返すかれらにとって「所属するグループを変える」あるいは「グループが分裂する」ことは、どのような意味をもつのだろうか。まず、4.2の事例2で取り上げたパフォーマーBに、「これまでにグループKから、どんなグループが生まれたのか」とたずねたときに返ってきた答えを紹介したい。

「とても多い。たとえば、アーセナルってわかるか？あのチームはたくさん子どもたちを育てていて、その子どもたちはほかのグループで活躍している。それと同じだ。自分は人びとを訓練する。身体的な部分だけでなく精神的な部分も訓練している。どのようにふるまったら客を集められるかということも含めてだ」

「アーセナル (Arsenal)」とは、イングランドのサッカーリーグ「プレミア・リーグ (Premier League)」で活躍するチームの名前である。カンパラでは「プレミア・リーグ」の試合観戦が盛んにおこなわれるが、とくに人気があるチームのひとつが「アーセナル」である。その「アーセナル」を例に出して上記のように語ったBは、自分がつくったグループKにいたメンバーが、新たなグループをつくって活躍していくことを誇りに感じているかのようであり、ネガティブな感情をもっているようにはみえなかった。これまでに筆者は、合計24グループの創設者やリーダーたちに、グループを運営するときの問題点についてたずねてみたが、「メンバーの移り変わりが激しい」ことを問題視したリーダーはひとり(26歳／男性／父母ともにガンダ人／中学4年生修了／会社員〈2007年〉)だけであった。ほかにも、メンバーが移動することを嘆いていたリーダー(女性／ミュージシャン〈2007年〉)がいたものの、彼女は、「メンバーは報酬が少ないために移動してしまう」のであり、「彼らを訓練して育てても、最初に1万シリングもらっていたのが5,000シリングに減ったりすると、かれらはすぐになくなってしまふ」と話し、パフォーマーたちが移動すること自体は、「当然のことで止められない」と感じているようであった。

それでは、パフォーマーたちは別のグループに移動するときに困難を感じないのだろうか。

筆者の質問に対する答えは、いつも「問題はない」というものだった。その理由として語られたのは、「自分がちゃんと踊れることをみんなが知っているから問題ない」(19 歳／男性／父：ソガ人，母：ガンダ人／中学 3 年生修了／ほかに職なし (2010 年))，「自分はトレーナーみたいなものだから仲良くなれる」(22 歳／男性／父：ルワンダ出身，母：アンコーレ人／中学 4 年生修了／他に職なし (美容師の見習い) (2010 年)) といったもので，自分自身のパフォーマンスに自信をもち，新しいグループに行っても重要な存在として必要とされる，と考えているようだった。

こうしたパフォーマンスの技量に関する話は，パフォーマーが「自分にとって親友であるパフォーマー」について話す際にも出てきた。たとえば，4.1 の事例 1 であげたパフォーマー C は，自分とは異なるグループに所属しているひとりのパフォーマーについて，「自分たちはグループ K で一緒だった。自分は振り付けを覚えるのが早かったが，彼は遅かったため，彼に教えるようになり，とても親しい友人になった」と語っていた。逆に，パフォーマー R (24 歳／男性／父母ともにルワンダ出身／家具屋の店員 (2010 年)) は，カリオキ出身で現在は劇団に所属しているあるパフォーマーについて，「〇〇を知ってる？彼は自分の親友なんだ。同じ学校にかよっていた。彼が中学 5 年生で自分が 4 年生のとき，同じダンス・グループにはいっていて，彼に踊りを教えてもらった。彼は自分の先生だ」と話していた。かれらは学校を卒業したあと，いずれもカリオキをするようになった。このような事例からは，パフォーマンスの技量の受け渡しをとおして，ゆるやかなつながりがはぐくまれていることがわかる。パフォーマンスを教えあうという関係を媒介として，グループを超えたつながりが維持され，グループ間の移動も容易になっていると考えられる。

同じグループに所属していたパフォーマーたちは，別の道を進むようになったあとでも，顔をあわせることは多々ある。また，同じグループに所属したことがなくても，カリオキにかかわっている者同士のあいだには，面識があることが多く，「自分がかつてカリオキをしていたから，カリオキをしているほとんどの人を知っている」という語りは何度か耳にした。たとえば，一度も所属するグループを変えたことがないパフォーマー F (25 歳／男性／父母ともにイエメン出身／家具屋の店員 (2010 年)) も，そのグループ以外のパフォーマーをよく知っており，その理由を問うと，「友だちだから。自分たちはダンサーだから，お互いを尊敬しあっている。お互いが好きで，嫌わない。将来，いつ一緒になるかわからないから，友達であり続けなければならない」との答えが返ってきた。ここには，互いを仲間と考えようという姿勢と同時に，グループ間を移動することを常態とみなす態度もあらわれている。

本節では，カリオキを実践する若者たちが組織するグループに焦点をあてて，そのメンバーシップの流動性が高いという特徴を指摘した。パフォーマーたちはグループを移動しても紐帯を維持しており，また，カリオキをやっているもの同士は知り合いであり，おのずとお互いに

仲間であるという意識ももっている。このようなゆるやかなつながりを維持していることは、カリオキのパフォーマーたちの社会関係の特徴のひとつである。しかし、ここで強調したいのは、前節で、カリオキのパフォーマーたちのあいだには、互いをつよく拘束するような連帯感がみられないことを述べたように、その仲間意識は個々人をしばりつけているようなものではなかった点である。かれらはグループ間を移動することを大きな問題とはみなしていなかった。つまり、かれらがカリオキをともに実践するグループとは、個々人につよい帰属意識をもたせるようなものではないし、メンバーを拘束するものでもなかったのである。かれらは、どのような変化がおこるかかわからないという流動的な状況を、むしろ平常のものだと考えていることが示唆できる。次節では、このようなかれらの社会関係のあり方がカリオキを実施する際にもあらわれていることを示す。

5. 即興性の高いショーの実践

本節では、カリオキが実施される現場を分析し、そこにあらわれる特徴を浮き彫りにする。とくに焦点をあてるのは、パフォーマーたちが毎回作成するプログラムである。本節の分析を始めるために、まずカリオキの内容から説明したい。

5.1 演目

カリオキのパフォーマンス内容は、大別すると「マイム」「ダンス」「コメディ」という3種類であり、ひとりまたは複数でおこなわれる。すべてのパフォーマンスは歌をともなっており、使用する曲は、公演場所であるレストランやバーに設置されたデスクトップ・コンピュータに記憶されているが、ときにはパフォーマーたちが自らCDで音源を用意する場合もある。このコンピュータを操作して音楽を流す役目はたすのは、公演場所に雇われているDJである。

「マイム」とは、曲を流しながらそれにあわせて口と身体を動かして歌を歌うことを表現するもので、実際に歌うことはない「クチパク」のパフォーマンスである。使用する曲は主としてガンダ語で歌われるウガンダの音楽である。「ダンス」は、複数でおこなうときは振り付けをあわせて踊り、アメリカやジャマイカのテンポの速い曲を使う。「コメディ」と呼ばれるパフォーマンスは、歌にあわせて口と身体を動かすもので、マイムと似ているが、歌を歌うことよりも芝居をしたり、おもしろいしぐさや動きをすることに重点をおいたパフォーマンスである。使用する曲はガンダ語を使ったウガンダの音楽が主である。

カリオキは、これらの演目を並べることで構成されている。図5は2007年11月に実際におこなわれたグループAのショーの構成を示したものである。升目は、使用した曲1つ分(3〜4分程度)を示している。歌が変わるたびにパフォーマーやパフォーマンスの種類(「マイム」「ダンス」「コメディ」)が変化していく。ときどき、音楽をかけずにパフォーマーた

ちがマイクをとおして客にむかって話をすることもあり、その所要時間は 1 分以内から 5 分以上と差があるが、この日のショーでは長く話すことはみられなかったため、図 5 ではその時間は省略している。このショーは、夜 8 時にマイムによって開始され、4 曲のマイムがおこなわれたあと、ひとりで踊るソロのダンスが 3 曲、そして衣装をそろえた 4 人の男性パフォーマーによるマイムを 1 曲はさみ、そのマイムをおこなったパフォーマーたちが続けてダンスを 3 曲披露した。その後、女性のパフォーマーが入れかわり立ちかわり 2 人ずつステージに出て、計 6 曲のマイムをおこない、男性のパフォーマーが 1 曲マイムをしたあと、今度は衣装をそろえた女性 6 人がマイムを 1 曲し、続けて同じ女性たちがフリを合わせたダンスを 4 曲披露していった。そして夜中の 0 時 10 分に終了するまでに、4 時間 10 分かけて全 70 曲を使用するショーがおこなわれた。マイムを基盤として、そこにアクセントのようにダンスやコメディが入るかたちが基本的なカリオキの演目構成である（図 5 で示したショーの場合には、マイム 55% [39 曲]、ダンス 26% [18 曲]、コメディ 19% [13 曲]）。

5.2 出演メンバー

その日のショーの会場にパフォーマーと一緒に向かっているとき、「今晚のショーには何人くるの？」と聞くと、「わからない。何人かは行くと言っていても来なかったりする」という回答が返ってきたことがある。グループのメンバー全員が参加しないとしたら、公演をおこなうメンバーはどのように確保するのだろうか。

2007 年時点のグループ A の場合、ショーに参加するメンバーはオーナーが決めていた。オーナーが所有するレストラン A でショーをおこなう場合には、全メンバーが参加していることが多いが、別の場所でショーをおこなう曜日（毎週木曜日と土曜日）には、ショーの直前にオーナーから指示があるため、ショー当日の夕方でもパフォーマーは「自分が行くかどうか

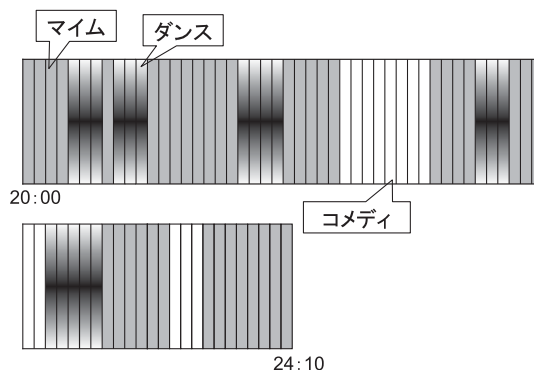


図 5 カリオキの演目構成

- 1) 2007 年 11 月 18 日（日）にグループ A がおこなったショーより作成。
- 2) 「マイム」「ダンス」「コメディ」については本文参照。

はわからない」という状態にあった。ただし、「別の場所での公演は労力のわりにレストラン A での公演に比べて報酬が半額になるので行かない」と、自分から辞退しているパフォーマーもいた。パフォーマーたちが公演当日に作成するプログラム（5.3 で詳しく説明する）には、個々の演目を担当するメンバーの名前を書き込むが、そうした名前を書いていたにもかかわらず、本人が来なかったという場合もあった。このように、毎回だれが参加するのかをグループ A のメンバーたちは明確には把握していなかった。また、メンバーの半数以上が同じ場所に住んでいた自主運営型の別のグループの場合には、ショーの当日に各人がリーダーに出欠を伝えており、同じ場所には住んでいなかったメンバーに対しては、リーダーが当日の夕方に電話して、出欠を確認していた。

さらに、グループのメンバー以外にもパフォーマーとしてショーに参戦する人びとがいる。4.2 で示したように、パフォーマーたちは特定のグループに所属しながら、ほかのグループに「手伝いに行く」こともある。友人のグループや以前に自分がいたグループ、あるいは自分が現在所属しているグループから新しく独立したグループなどの公演に、実際にパフォーマーたちが「手伝い」として参加していた事例を観察した。また、「特殊なパフォーマンスをおこなう」「ほかのメンバーと一緒に練習しない」「ひとりでパフォーマンスをおこなう（グループダンスやコメディなど複数でおこなうパフォーマンスをおこなわない）」「本番が始まってからやってきて、自分の演目が終了すると帰る」という特徴をもつパフォーマーたちも、ショーに参加してくる。こうしたパフォーマーが演じるのは、大道芸や女装した男性の踊り、伝統舞踊などである。かれらは、基本的に特定のグループには所属せずに活動しており、出演を依頼されたり、逆に本人がパフォーマンスをさせてほしいと頼んで参加する。

このように、当日になってふたをあけてみないと、誰が実際にショーに参加するのかは、とくにリーダー以外のメンバーには把握できない状況になっている。もちろん、まったくもって当日のメンバーがわからない状況でショーをむかえるわけではない。基本的には、ともに練習をする回数が多かったり、長くそのグループにいるパフォーマーやリーダーが中心になってショーをおこなう。しかしながら、誰がショーに参加するのかを、完全には把握しないままで公演を実施していることは指摘できる。

5.3 プログラムの作成とその変化

さて、カリオキを実施する当日にパフォーマーたちは、ノートや紙切れにボールペンで「プログラム」を作成している。まず、開幕 1 時間前ごろになると、グループにより長く所属しているメンバーがパフォーマンスの内容（「マイム」、「コメディ」、「ダンス」など）とパフォーマーの名前を上演順に書き出していく。¹⁶⁾ その後、各メンバーが自分の名前の横に使用する曲名を書き込む。複数のメンバーでおこなう演目（「グループマイム」や「グループダンス」と呼ばれる）に関しては、そのグループに長くいるメンバーが使用する曲を書き込む。こうして

曲名を書くときには、ほかのパフォーマーがすでに記入している曲は使わないことが、暗黙の了解となっている。

開幕の 10 分ほど前になると、そのプログラムを公演場所の DJ ボックスへもって行く。DJ ボックスとは、コンピュータが設置されていて、DJ が待機している小さな部屋のことである。DJ は、パフォーマーたちから渡されたプログラムを見て、コンピュータの中に蓄積しているデータから曲を探し出し、ショーの開始後には、プログラムに書かれた順番に歌を流す。¹⁷⁾

しかし、公演前に作成されたプログラムは、ショーの実施と同時進行で変化していく。たとえば、2007 年 12 月 9 日（日）におこなわれたグループ A のショーでは、スターティングに予定されていた演目よりも前に 3 演目がおこなわれ、また、当初 3 番目に予定していた曲が DJ ボックスになかったために別の曲に変更され、さらには、コメディの準備が間に合わなかったためにコメディのあとに用意されていた演目を先におこなうという事態もおこった。また、開幕前のプログラムにはパフォーマーの名前とパフォーマンス内容だけしか書かれていなかったところに、本番中に曲名が書き込まれていくこともあった。2007 年と 2010 年におこなわれたグループ A のショー¹⁸⁾において、開始から 10 演目について、本番が始まってから曲名が記入されたり、新たに演目が追加されたり、演目の順番や曲名が変更されたりなど、事前のプログラムから変化したものを記録したところ、それは 4 割にもおよんでいた。¹⁹⁾グループ A と異なり、公演が始まる時には、プログラムに未決定の部分を残さないグループもある。しかし、そのグループにおいても本番になってからプログラムがまったく変化しないということはない。事前につくられたプログラムをみても、本番でおこなうことのすべては判断できないという状況になっているのである。

プログラムの変化要因は、「当日の状況」と「パフォーマーたちの意志」との 2 つに大別で

16) プログラムには、「マイム」「ダンス」「コメディ」といったパフォーマンス内容とともに、選曲分野を表記することもある。たとえばグループ A は、最初にプログラムを書く段階で、「コメディ」「ダンス」「ソロマイム」「ソロダンス」といったパフォーマンス内容を書き出すとともに、ソロでおこなうパフォーマンスには選択すべき曲の種類を、「ダンスホール」「スロー」もしくは「ガンダ語の曲」といったように書き込んでいた。

17) ほとんどの盛り場に用意されているコンピュータには、「PCDJ Red DJ Software 7. 3」がインストールされていた。このソフトウェアによって、曲を変えるときに音を途切れさせることなく、流し続けることができる。また、曲のビッチ（速さ）を変えることも可能になっている。

18) 2007 年 10 月 4 日（木）於：Ticklee's & Giglee's, 11 月 18 日（日）於：レストラン A, 12 月 8 日（土）於：Join Us, 12 月 9 日（日）於：レストラン A, 2010 年 1 月 16 日（土）於：Mambo Jambo, 1 月 30 日（土）於：Mambo Jambo, 2 月 7 日（日）於：レストラン A, 2 月 11 日（木）於：Chez Johnson Hotel, 2 月 18 日（木）於：Chez Johnson Hotel, 3 月 4 日（木）於：Chez Johnson Hotel, 3 月 5 日（金）於：レストラン A.

19) 順番が変化したことに関しては、順番が入れ替わる変化があった場合のみを数えた。新たな演目が追加されたり、削除された場合に起こる順番の変化は数えず、その場合は追加された、もしくは削除された演目の数を変化として別に数えた。また、ひとつの演目の順番が変わることによってその他の演目の順番も変化する場合もあるが、変化は 1 回おきたとして数えた。つまり、1234 という順番が 1423 となった場合、234 すべてに変化がおきたとして、変化が 3 回あったと考えるのではなく、4 が 1 と 2 の間に入った変化のみを 1 回として数えた。

きる。「当日の状況」とは、DJ ボックスのコンピュータに自分が希望する曲が入っていないときや、DJ がプログラムを読み違えたり、うっかり順番をとばしたとき、プログラムを書いた時点では予想されなかったパフォーマーが登場したときなどである。パフォーマーたちは、曲が違うときには予定していた曲名を、順番が違うときには予定していた順番をDJ に伝える努力をする。しかし、本人の意志以外の要因でどうしてもプログラムを変えざるを得ないとき（曲が変わったときや順番が変わったときなど）、パフォーマーは、変化した内容に合わせてパフォーマンスするか、あるいは舞台にあがらないといった形でパフォーマンスを拒否する。予定と違う曲が流れてしまい、かつ、パフォーマーがステージへ出て行くのを拒否した場合には、曲を選びなおす時間が必要になるので、ショーは一旦停止してしまうのだが、こうした事態が原因となってパフォーマー同士が大きな喧嘩をした例はみえていない。

一方、「パフォーマーたちの意志」でプログラムが変更された際に語られた理由のうち、グループ A が2010年1月から3月にかけておこなった9つ²⁰⁾のショーで聞き取ったものは、以下のようなものであった。「これが新しい曲だから」「こっちの方がただやりたかった。ん〜あんまり踊りたくなかった。こっちの方が（ゆっくりのメロディで）あまり踊らなくてすむでしょ?」「いやだったから。ゆっくりなのがいやだったから。」なかには、「そのときは客が少なかった。自分が予定していた演目は客が多いときにやりたかったので変えた」というように、客の様子を見て変えたという説明もあったが、いずれの理由も「自身のちょっとした気分」と呼べるようなものであった。

また同時に、ほかのメンバーの曲を本人に相談せずに変えてしまうことも観察された。たとえばあるとき、複数の女性が振付けをあわせて踊るグループダンスをおこなっている最中に、DJ ボックスにいた男性パフォーマーがステージ上にいる彼女たちが踊る曲を追加した。なぜ加えたのかと問うと、「まだ彼女たちは踊ることができるから」との返事があった。また、ある男性がソロマイムをしているあいだに、別の男性パフォーマーがステージにいる彼のマイムの演目を追加したことがあった。なぜ付け加えたのかを問うと「(舞台上の男性がつかっていた曲と同じ歌手なら) 新しい歌のほうが客が好きだから」との答えが返ってきた。かれらは、自分の演目の内容を変えるときとあまり大差ない様子で、ほかの人の演目も変えているようだった。なかには、自分のやりたい曲名をきちんと思い出すことができずに誤って別の曲名をプログラムに書いたために、その曲が流れたときに舞台上上がることを拒否し、次のパフォーマーの曲が流れたときに「私にやらせて」とその曲を予定していたパフォーマーの代わりに舞

20) 2010年1月14日（木）於：Chez Johnson Hotel, 16日（金）於：レストランA, 30日（土）於：Mambo Jambo, 2月4日（木）於：Chez Johnson Hotel, 7日（日）於：レストランA, 11日（木）於：Chez Johnson Hotel, 18日（木）於：Chez Johnson Hotel, 3月4日（木）於：Chez Johnson Hotel, 3月5日（金）於：レストランA.

台に出てパフォーマンスをおこなった事例もあった。自分が演じることになっていた演目を変えるだけではなく、別のパフォーマーの予定を変えてしまうことさえも許容されていたのである。このように、「パフォーマーたちの意志」によって予定していた演目が変化したとき、大きな衝突を引き起こすことはなかった。

以上みてきたようなプログラムの演目構成を変更した理由をパフォーマーたちにたずねた際、かれらの口調には共通する特徴があった。それは、歯切れの悪さである。めんどくさそうに答えを返すこともあったし、なぜそんなことをたずねるのかと、あきれ顔をされたこともあった。2007 年の調査時には、複数のメンバーが出演した演目の曲が換えられたことがあったのだが、それがだれの発案だったのかをたずねてもはっきりしない場合もあった。パフォーマーが演目構成を自由に变化させることに対して、パフォーマー間でその理由を問いただしたり、非難するといった関与はおこなわれないのである。これは、プログラムを变化させることをかれらが気にしていないというのではなく、むしろ、かれらにとってプログラムとは、そもそも未決定なものであるために、それが変化することは当然のこととして受けとめられているのだと思われる。

本節で分析の俎上にあげたのは、カリオキが実際に公演される現場である。とくにその際に作成されるプログラムに注目したところ、決められていた演目が公演実施のさなかに変化したり、グループによってはパフォーマンスが実施される寸前まで、なかなかその内容を決定しないという状況が繰り返されていた。そして、こうした突然の変化や決定に対して、パフォーマーたちはさほど困難を感じることもなく、公演をこなす姿が観察された。すなわち、かれらのプログラムは公演前につくられているものの、決定事項ではない。むしろ書かれていることと、書かれていないことのすべてを含めて、未決定事項であるとみなすことができる。この意味でカリオキは即興的におこなわれているのである。この特徴を第 3 節と第 4 節で考察してきたこととあわせて、次節で議論する。

6. 結 論

「自分はもう、カリオキをやめた」と話していた男性（25 歳／父：タンザニア出身、母：トロ人／中学 4 年生修了後、専門学校卒業／携帯電話販売〈2010 年〉）がいた。ところが彼は、ある晩、知り合いがカリオキをしているレストランの舞台裏にいて、これからマイムをやるうとしていた。「なぜ、またやるのか」とたずねると、彼は笑いながら答えた。「やりたいからだ。カリオキとはこういうものだ」（2010 年 1 月 31 日）。彼はしばらくカリオキに参加していなかったにもかかわらず、突然やりたいとあって、気ままに笑いながらステージに上がることができていた。周囲はそれをあたりまえのように許している。この状況には、これまで示してきたカリオキらしさがあらわれているのではないだろうか。このようなかれらの生きかたや

選択のしかたは、私たちの眼には、確固たる理由もなく気分のおもむくままに動いているようにみえるし、それは無軌道で場当たりのなもののようにも思える。しかし、若者たちは自在に変わり続け、それが周囲の人びとに受け入れられ、カリオキに変化が生じてゆく。その意味でカリオキは、いつでも未決定のままであり、若者たちはそれに即興的にアクセスすることができるのである。

本論文の第3節では、カリオキに関与する若者たちの出身民族や教育歴が多様であること、そして、かれらに対してカンパラ市民はネガティブなイメージを押しつけていることがあるにもかかわらず、かれら自身は強固な仲間意識・帰属意識で結ばれているのではなく、ゆるやかでオープンな集まりをつくっていることを示した。さらに第4節では、個々のカリオキ・グループのメンバー構成は流動的であり、一度グループを出て行ってもまた戻ってくることが許容されていること、そしてパフォーマーたちはグループ間を頻繁に移動し、また、カリオキ・パフォーマーであることさえ、簡単にやめたり戻ったりしていることを指摘した。そしてかれらは、そのように流動的で未確定な状況を常態とみなしていることを論じた。

このように柔軟に変化し、「出入りが自由」であることを日常とするという特質は、現代のサブカルチャー研究が強調してきたものである。すなわち、従来のサブカルチャー（たとえば「暴走族」）では、いったんある集まりに帰属するとなかなか離脱せず、その集まりがもつ規範に従うという性格が顕著であったが、現代では、その凝集性が低くなり、より一時的で輪郭があいまいなものになっているし、都合にあわせて選択できるものに変化している[難波 2007: 382]。カリオキのパフォーマーたちの言動をみていると、まさにこうした特性を有していることは明らかである。

もともとサブカルチャー研究において、このような集団の離合集散を論ずるときに参照された概念のひとつが、マフェゾリ[1997]が提唱した新しい集団意識（ネオ・トライバリズム）である。マフェゾリ[1997: 124]は、従来の集団は「契約的、合理的結合を尊重」し、かつ「独自な一貫性と戦略と合目的性を持つ社会的なもの」であったが、現代社会ではそれが「無限定な輪郭をもった、あらゆる種類の、つかの間の、一時的な集合体を結晶化する群衆」へと移行していると指摘した。そしてこの新しい集団意識の特徴は、「ある集団から別の集団へとろつきまわる」という「流動性と、局限的な集合と、散乱」であると述べている[マフェゾリ 1997: 130]。かれが提示した新しい集団意識は、まさしくカリオキにかかわる若者たちの行動のしかたをよく説明してくれる。つまり、パフォーマーたちが確固たる方向性や目的をもつことなく、さまざまな条件に応じて、意のままに連合したり離れたりしているという、集まりのあり方である。

マフェゾリは、こうした新しい集団意識が「感情的、感性的次元に力点を置」いていること[マフェゾリ 1997: 124]、そして、こうした集まりに属する人びとを結びつけるものとし

て「美学（美的感情）」[マフェゾリ 1997: 132] が存在することを指摘した。これは「共通に感ずることの能力」と定義され、つまりは外見の自己表現や、身体の演劇性がキーとなってつながりをつくっていく状態をさす [マフェゾリ 1997: 132]。上野 [2005: 20] は、この点について「マフェゾリは現代においては特に階級、宗教、思想といった旧来のカテゴリー以外のものによってアイデンティティと集団の分節が行われていることに注意を向け、美的＝感覚的なものによる共同性の重要性を強調している」と指摘している。すなわち、現代のサブカルチャーにおいては、従来とは異なるアイデンティティ形成がその場／空間でなされており [笠間 2007: 13]、そしてそのアイデンティティは、より感性的なものによってささえられているというのが、サブカルチャー研究のひとつの到達点である。

本論では、出身民族や学歴といったように、従来はアイデンティティの基礎として語られてきた属性を、カンパラの若者たちがあまり重視していないことを示した。カンパラでは、マジョリティであるガンダ人とほかの民族との対立をはじめとして、エスニシティをめぐる現実的な問題が指摘されている [Bryceson 2006 など]。それは、就労問題や土地問題といったかたちをとって表面化しており、民族出自の如何によって受けられる権益に差異が生ずることがある点は否定できない。しかし、カリオキにかかわる若者たちは、それとは異なる集まり方をしていたことは、指摘しておく価値があるだろう。

ただし、「美的＝感覚的なものによる共同性の重要性」[上野 2005: 20] という点については、以下のような疑問を呈しておきたい。従来のサブカルチャー研究では、なんらかの集団への帰属意識がつよいことや、その集団が独自の規範をもつといった一貫性が語られ、それが人びとのアイデンティティに根拠を与えると論じられてきた。それに対してマフェゾリは、新しい集団意識は流動的であり、一時的・せつ的なものであることを指摘し、そして、その人びとは「共通に感ずることの能力」によって結びついていると論じた。つまり、この新しい集団の「共同性はつねに一時的な情動や感情の共有による同一化によって成り立っている」[上野 2005: 20]。しかしながら筆者が疑問に思うのは、新しい集団意識について語るときに、旧来のアイデンティティを支えていたものに代わるものとして、「美的＝感覚的なもの」を想定する必要があるのだろうか、ということである。すなわち、共同性に根拠を与えるものとして「美的＝感覚的なもの」をつよく想定すると、結局、以前の議論とおなじように、「ある集まりの〈アイデンティティ＝共同性〉は〇〇によって支えられている」という論理を繰り返すことになってしまうのではないだろうか。

本論では、カリオキ・グループへの帰属意識や、あるいはカリオキに関与すること自体へのアイデンティティが流動的なものであること（第 4 節）、そしてまた、ショーのまえに作成されるプログラムが公演開始とともに変化し、そしてその変化をパフォーマーたちが臨機応変に受け入れていること（第 5 節）を指摘した。こうした事態は、グループのメンバーシップで

あれ、カリオキのプログラムであれ、かれらにとっては「ものごとが未決定であり、それに即興的に対処することが常態である」ということを示している。すなわち、「美的＝感覚的なものによる共同性」[上野 2005: 20]を想定しなくても、いいかえれば、パフォーマーたちのあいだに共通点や重なる部分を見つけようとしなくて、かれらが融通無碍に、かつ瞬間的にまとまりあうという集まりかたは「未決定な状態を受け入れる」「変化を辞さない」という心性によって、十分に説明できるのである。それが、カリオキ・パフォーマーたちの「美学（美的感情）」であるともいえるのだが、これ以上の議論は別稿にゆずりたい。²¹⁾

本論では、ウガンダの首都において流行しているカリオキを記述し、それを現代社会のサブカルチャーのひとつとして考察した。アフリカ諸国は第三世界に分類されるが、ここでは、どちらかといえば先進国において指摘されてきた現代の社会関係における流動性や、マフェゾリの集団意識に関する議論を参照した。こうした議論は、多様なメディアをとおした巨大なネットワークが広がる先進諸国にどれだけ特徴的なものであるのか、あるいは、アフリカ諸国にも適用できるものなのかは、本論ではまだ十分には吟味できなかった。もちろんカンパラにも、さまざまなメディアが大量に流入している。カリオキ自体がまさにメディア（ラジオ、テレビ、データ化された音楽の流通）の存在を背景として発達したものである。ただし、日本をはじめとする先進諸国では、メディアを通じてつながる非対面的な社会関係が顕著に肥大している点がおおきく異なる。今後は、こうした点も考慮にいれながら、比較研究を深めていきたい。

謝 辞

本論文は、2007年度財団法人日本科学協会による笹川科学研究助成、平成20年度科学研究費補助金「スワヒリ語圏における超民族語と諸民族語の相克と均衡一言語文化的動態の記述を通して」（研究代表者・中島久）、グローバルCOEプログラム「生存基盤持続型の発展を目指す地域研究拠点」2009年度後期フィールド・ステーション等派遣経費支援、2008 - 2009年度「組織的な大学院教育改革推進プログラム—研究と実務を架橋するフィールドスクール（社会に貢献するアジア・アフリカ地域専門家の養成コース）」の助成、日本学術振興会からの支援を受けて執筆した。フィールドワーク中は、調査許可書取得をはじめ研究の便宜をはかっていただいたマケレレ大学社会科学部・学部長（当時）エドワード・キルミラ氏、生活面でいつも気を遣っていただいたリヴィングストン・ントゥムワ氏をはじめ、多くの現地、カンパラの人びとにお世話になった。本稿執筆に関しては、京都大学大学院アジア・アフリカ地域研究研究科の太田至教授に丁寧な指導をいただいた。ここに記して深くお礼申し上げます。

引 用 文 献

外国語文献

Baker, Jockey Nyakana. 1995. Youth in Development: Street Traders of Kampala City, Uganda. In P. Okoth

21) カリオキがおこなわれる場／空間で生み出される共同性や集団意識をさらに検討するためには、クラブ・カルチャーやレイヴ文化などを対象として、現代社会の集まりかた（アーバン・トライブ）を分析した研究[上野 2005 など]との比較が有効であると思われる。

- Godfrey *et al.* eds., *Uganda: A Century of Existence*. Kampala: Fountain Publishers, pp. 207-219.
- Bryceson, Deborah Fahy. 2006. Tribal and Creole Urban Designs: Kampala and Dar es Salaam as Ethnic Cities in Formative Nation States. <http://www2.warwick.ac.uk/fac/soc/sociology/rsf/current/cscs/working_papers/bryceson_creolism_in_east_africa1.doc.pdf> (2009 年 9 月 13 日)
- Englert, Birgit. 2003. Bongo Flava (Still) Hidden 'Underground' Rap from Morogoro, Tanzania, *Wiener Zeitschrift für Kristische Afrikastudien* 5: 73-93.
- Farrer, James. 1999. Disco Super-culture: Consuming Foreign Sex in the Chinese Disco, *Sexualities* 2(2): 147-166.
- Gelder, Ken ed. 2005. *The Subcultures Reader* (Second Edition). Abingdon & New York: Routledge.
- Haupt, Adam. 2003. Hip-hop in the Age of Empire: Cape Flats Style, *Dark Roast Occasional Paper Series* 9: 1-13.
- Livingstone, Ian. 1998. Economic Aspects of the Transition from Civil War. In H. H. Bernt and M. Twaddle eds., *Developing Uganda*. Oxford: James Currey, pp. 38-58.
- Momoh, A. 2000. Youth Culture and Area Boys in Lagos. In A. Jega ed., *Identity Transformation and Identity Politics under Structural Adjustment in Nigeria*. Uppsala: Nordiska Afrikainstitutet, pp. 181-203.
- Nuttall, Sarah. 2004. Stylizing the Self: The Y Generation in Rosebank, Johannesburg, *Public Culture* 16: 430-452.
- Nyakaana, J. B., H. Segendo and S. Lwasa. 2006. Population, Urban Development and the Environment in Uganda: The Case of Kampala City and its Environs. <http://www.cicred.org/Eng/Seminars/Details/Seminars/PDE2007/Papers/NYAKAANA_paperNairobi2007-2.pdf> (2009 年 5 月 13 日)
- Roscoe, J. 1965. *The Baganda: An Account of their Native Customs and Beliefs* (Second edition). London & Edinburgh: Frank Cass & Co. Ltd.
- Schneidermann, Nanna. 2008. *Ugandan Superstar! An Anthropological Study of Youth, Music and Social Becoming in Kampala, Uganda*, A thesis submitted in fulfilment of the requirements for the degree of Master of Department of Anthropology and Ethnography, University Aarhus.
- Shelper, Susan. 2010. Youth Music and Politics in Post-War Sierra Leone, *Modern African Studies* 48(4): 627-642.
- Strelitz, Larry. 2008. Against Cultural Essentialism: Media Reception among South African Youth, *Media, Culture & Society* 26(5): 625-641.
- 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: 207-223.
- Uganda Bureau of Statistics (UBOS). 2002. *Uganda Population and Housing Census District Report; Kampala District*. Kampala: Uganda Bureau of Statistics.
- Uganda Government. 2007. *Kampala District* (map). Ministry of Lands, Housing and Urban Development (Lands and Surveys Department).
- Young, Lorraine. 2003. The 'Place' of Street Children in Kampala, Uganda: Marginalisation, Resistance, and Acceptance in the Urban Environment, *Environment and Planning D Society and Space* 21: 607-627.
- Zakari, Yunusa Ya'u. 2000. The Youth, Economic Crisis and Identity Transformation: The Case of the Yandaba in Kano. In A. Jega ed., *Identity Transformation and Identity Politics under Structural Adjustment in Nigeria*. Uppsala: Nordiska Afrikainstitutet, pp. 161-179.

日本語文献

- 伊奈正人. 1999. 『サブカルチャーの社会学』世界思想社.
- . 2004. 「団塊世代若者文化とサブカルチャー概念の再検討—若者文化の抽出／融解説を手がかりとして」『経済と社会—東京女子大学社会学会紀要』32: 1-23.
- 上野俊哉. 2005. 『アーバン・トライバル・スタディーズ—パーティ, クラブ文化の社会学』月曜社.
- 上野俊哉・毛利嘉孝. 2000. 『カルチュラル・スタディーズ入門』筑摩書房.
- 笠間千浪. 2007. 「サブカルチャー研究における論争点についての一考察」『人文研究：神奈川大学人文学会誌』160: 1-27.
- 島村一平. 2009. 「ハイカルチャー化するサブカルチャー？—ポスト社会主義モンゴルにおけるポピュラー音楽とストリート文化」関根康正編『ストリートの人類学 下巻（国立民族学博物館調査報告書81）』国立民族学博物館, 431-461.
- 鈴木裕之. 2000. 『ストリートの歌—現代アフリカの若者文化』世界思想社.
- 仲川秀樹. 2002. 『サブカルチャー社会学』学陽書房.
- 難波功士. 2006. 「サブカルチャー概念の現状をめぐって」『関西学院大学社会学部紀要』101: 161-168.
- . 2007. 『〈族〉の系譜学—ユース・サブカルチャーズの戦後史』青弓社.
- ヘブディジ, ディック. 1986. 『サブカルチャー—スタイルの意味するもの』山口淑子訳, 未来社.
- マフエゾリ, ミシエル. 1997. 『小集団の時代』古田幸男訳, 法政大学出版局.

新聞

- Kabuye, Kalungi. 1996 (September 27). Feeling like a music star, *New Vision*.
- Kalyegira, Timothy. 1998 (November 27). Namasagali productions still wow 20 years later, *Daily Monitor*.
- O'connor, Kevin. 2000 (April 16). No deviation in DV8, *Daily Monitor*.
- O'connor, Sue. 2000 (April 17). Melodies at DV8's karaoke night, *Daily Monitor*.
- Kimbowa, Enock. 2000 (July 17). Old students spice Namasagali musical, *Daily Monitor*.
- Omony, Chris J. 2000 (December 18). Sabrina to host *karaoke* finals, *Daily Monitor*.
- Nakazibwe, Carolyne and Moses Serugo. 2002 (February 3). Obsessions: Young, hip, skilled and obsessed about theatre, *Daily Monitor*.
- Serugo, Moses. 2002 (April 6). Obsessions sets theatrical record, *Daily Monitor*.
- . 2004 (December 21). Obsessions re-write *Genesis*, *Daily Monitor*.