

「被差別部落の文化」言説の批判的研究

－いわゆる門付けの音楽社会学的分析－

小早川 明良

1. 本稿の目的

本稿は、狭義の「文化」としての音楽と被差別部落の関係について取り扱う。その前提として、被差別部落の文化についての私見を述べる。

被差別部落民と非被差別部落民の間に、エスニックな差異は存在しない。エスニシティによって文化の基本が決定されるとするなら、被差別部落民の文化は、あきらかに日本人のそれである。被差別部落民の文化と非被差別部落民の文化に若干の差異があるとしても、それはサブカルチャーとしての差異に過ぎない。被差別部落民の文化があるとしても、それは、日本文化に包摂されたものである。

同和对策審議会答申に基づいて実施されたアフーマティブ・アクションは、被差別部落民を政治的に国民へ統合するものであった。そして、被差別部落民に国民的自覚を促すものであった。しかしその一方で、答申路線は、被差別部落民と非被差別部落民の間に、違いを尊重するという口実のもと、文化的な差異を強調するという傾向を生んだ。また、制度運用の過程で、被差別部落民に対するスティグマが、質的变化を遂げていった(小早川2011)。

したがって被差別部落民は、つねに変化する差別と闘争せざるをえない。具体的に結婚を例にとろう。結婚の民俗的様式という点において、被差別部落民と非被差別部落民の間に差異はない。あるとすればそれは、経済的理由による式の大きさの差異や個人の嗜好による差異でしかない。しかし、被差別部落民と非被差別部落民の間に結婚話が出たとき、身分的差異が問題にされたりする。そこには、虚構の民族的、民俗的あるいは文化的差異も含まれる。結婚が成就したところで、それに至るプロセスは、被差別部落民にとって不安との葛藤であり、闘争である。また、親戚づきあいなどを忌避されたりする。被差別部落民の間での結婚では、そのような葛藤はない。しかし「結婚相手は、はじめから部落民と決めていた。」と、部落解放運動の指導者も告白している。被差別部落民は、安心を求めて被差別部落民と結婚して、か

りに差別の回避であったとしても、闘争の一形態である。部落解放の父として畏敬される松本治一郎は、酒、煙草、博奕、妻帯、ネクタイを五禁として、生涯これを貫いたが、(高山2005:694)この意味は重要である。

部落解放運動に身を置く者は、「合理的」判断に基づいて闘争する。一方、運動に関わらない被差別部落民も、一族が生きぬくための闘いを行なう(この詳細については、あらためて寄稿する機会を得たい)。賃金労働者は、資本と闘争する。被差別部落民は、賃金労働者の差別意識と闘争する。差別意識との闘争には、貧富の別も、社会的地位の別もない。ときに、自由と平等を標榜するリベラリストや社会主義者、共産主義者も、被差別部落民の闘争の対象となってきた。被差別部落民は、自覚するとしないとにかかわらず、客観的にはつねに差別に向き合い、闘争している。青木秀男は、被差別部落の文化の一つとして、「解放文化」について議論している(青木2010)。歴史を見据えた見識ではある。しかし、被差別部落民の闘争が、どれも「解放」と結びついているわけではない。そもそも、いまだにだれも、「解放」についてのイメージすら描ききれない。従って、4,200を超える全国の被差別部落の文化とは何かと問われると、それは(広義の)闘争の文化であると答えるしかない。本稿も、研究というかたちの文化的闘争の一つである。

本論に入ろう。本稿の目的は、門付けの分析を通して、「被差別部落の文化」に関する定説を批判することにある。「被差別部落の文化」は、ときに「被差別の文化」と言い換えられる。それは、文化そのものが差別を受けているという意味なのか、あるいは被差別者の文化という意味なのか、その両方なのかは曖昧である。また、「差別によって奪われた文化」という意味でも用いられる。いずれにしても、もともと文化の概念が曖昧で、多様であり、そのためその使われ方も多様である。本稿は、このような文化概念のもつ曖昧さを考慮することなく被差別部落の文化を決めつける従来の議論についても、批判を試みる。

本来、被差別部落もそこに暮らす人びとも多様である。また、被差別部落を離れて暮らす人びとも多様である。そのことは、ドミナントな日本人と変わらない。にもかかわらず、被差別部落の文化はドミナントな日本文化と異なるという言説が、広く流布している。今日では、ことさらに差異の発見が求められ、そこに構築主義的な文化論や文化本質主義が動員されている。本稿は、そのような現実をもたらした原因についても考察する。

2. 問題の所在

門付けは、家々を巡り、門先で祝詞や唄と舞を演じ、それへの対価を稼ぐ

労働であった。「春駒」は、たいていは親子で、正月と旧正月に演じられた。踊り手は、小さな木製の馬頭を持ち、唄い手に合わせて舞う。唄は、家内の安全や繁盛祈念の祝詞からなる。「ほやま」は、「穂山」と書くようであるが、意味はよく分からない。ゆえに、ここでは平仮名で表記する。内容はきわめて一般的な仏教説話である。夭折した子どもは親不孝であり、三途の川を渡って成仏できないとされる。親を思って賽の河原で石を積む。積み上がる直前に鬼が現れて、それを崩してしまう。子どもは泣く泣くふたたび石を積むが、また鬼がやって来る。この見返りのない行為を延々と繰り返す苦しみを子どもに与える。やがて地藏菩薩が現れて、子どもを救うという物語である。

安芸漫才の「大黒舞」は、中世風の衣装に短刀を帯びて、正月に一般地域の家庭に招かれ、悪魔払いと年徳神の招来を祈願するものであった。地域によりやや異なる唄や踊りだったようであるが、基本的には同じ内容である。ラフカディオ・ハーンは、鳥根県の「鉢屋」の大黒舞について述べている。それによると、大黒舞の様子は、笑いが出るほどのくだけた内容で、調子が揃っているわけでもなかった。演目は、「八百屋お七」「小栗判官」「俊徳丸」などで、「純文学の見地から言えば、雄渾な想像力を現しているわけではなく」(傍点=小早川)、それは、「日本国中どこでも聞くことのできた」(傍点=小早川)もので、「日本の本領と言うべき詩歌からは、だいぶほど遠い」ものであった。ゆえにハーンは、「あまり下卑たひょうきんなことばは、翻訳を差し控えておいた」(ハーン1975: 664-665)と述べている。

門付けは、既述したように、民家の門先、時には座敷での公演を原則とするものであった。この点、数え歌や子守歌とは異なる。1985年頃、部落解放同盟中央本部が開催した「たたかひの祭り」をきっかけに、そこで演じられた「芸」が、被差別部落を出自あるいは源郷(沖浦1984)とする「被差別部落の文化」とされるとされるようになった(と思われる)。それらは、近世の被差別民の(副)業としてあったが、それらに文化的な意味が付与されたということである。「春駒」の復活も、1984年に始まっている(部落解放同盟広島県連合会北久保支部2005: 21)。大黒舞はやや遅れて、1880年代後半に復活されている。

なお、門付けは労働であって芸能ではないという議論があるが、それについては、本稿の目的から外れるのでここでは論じない。ここでは、門付けが、被差別部落で生まれたものであったのかどうか、どの被差別部落にもあったのかどうか、そのシナリオや音楽的構造が、被差別部落と不可分の関係にあったといえるのかどうかについて問う。そして、それが被差別部落民とド

ミナント日本人との本質的な文化的差異であるといえるかどうかについて問う。これが、本稿の課題意識である。

3. 音楽と文化の区別

ところで、被差別部落で「祖先から継承された」とされる芸能や音曲は、なぜ文化といえるのか。青木は、被差別部落の文化について、「文化の中身の分類はどのようにも可能である」(傍点=青木) (青木 2010: 73) と述べている。たしかに文化とはいかようにも解釈可能なものであるが、フリリップ・V・ボールマンがカルチュラル・スタディーズの立場から示した見解は、重要である。ボールマンは、音楽はある一定の「時間内での音の配列」をもっている、「音楽的構成物」が文化に関連した「内因的な性質や、外因的な性質をもつ」ことを解明したものはない、音楽の側から「音楽と文化をひとつのものとして語ることは容易ではない」と述べている (Bohlan 2003=2011: 47)。マックス・ウェーバーやテオドル・アドルノ、ジル・ドゥルーズ、フェリックス・ガタリらも、社会学や哲学から音楽を研究しているが、文化として論じているわけではない。これらの音楽理論はすべて、音楽の構造と社会の関係性について議論すべきだと述べている。

本稿では、これらの方法を借りて、門付けをいったん文化論から切断する手続きをとる。その上で、それらの音楽的構造の分析を行う。これまで、文化と理解されてきた歌舞音曲の音楽的構造が、被差別部落で固有に生まれ、さらに被差別部落民を主たる担い手として継承されているのかどうか。それを検討した後で、音楽が文化と等式で結ばれるならば、門付けの音楽実践は、文化論に包摂されるということになる。

4. 文化的剥奪の仮説

「被差別部落の文化」論は、何ものかに文化が「奪われた」という認識に立ち、「文化の喪失」について議論する。遠回りになるが、音楽も含めて、この問題について検討しておく。2008年1月22日、国際人権規約連続学習会において、中川幾郎が「世界人権宣言と文化権」という報告を行ったが、その要旨には次のようにある。「表現することでコミュニケーションが生まれ、コミュニケーションによって新たな知識が蓄積されて、その知識が新たな表現を生み出すような循環型でなければ人は文化的存在にはなりえないのです。この観点から考えれば、被差別部落の人々が差別によって文字を奪われたということは、文化的に生きる権利を奪われたことになります。他の非識字者—在日韓国・朝鮮人や障がい者なども同様の立場でした。もっと広い視点で

は子ども達の芸術教育軽視の風潮も文化権の侵害だと言えます。これらの点から文化が人権と深く関係していることが理解できるでしょう。」¹⁾

被差別部落の非識字率は、国民全体のそれと比較して高いと言われる。1990年の国勢調査では、国内の非識字率は0.2%であった。一方、1993年の政府調査によれば、被差別部落の非識字率は、次の通りであった。日本語がまったく書けない=2.2%、漢字も少しなら書ける=8.0%、カナなら書ける=3.4%、日本語がまったく読めない=1.6%、カナなら読める=2.8%、漢字も少しなら読める=6.6%である(部落解放・人権研究所1986:466)。1990年の国勢調査のデータが、機能的非識字を意味していると考えられるかどうかで、データの比較と解釈は、異なったものになる。この比較は重要であるが、それにはデータが不足している。そこで、およそ10%の被差別部落民が、機能的識字の能力をもたないと仮定する。非識字者は、差別とそれによる貧困や疾病のため学校教育を受ける機会を失った人びとである。ゆえに、「教育を奪われた」人びとであるということが出来る。しかし、残りの90%の被差別部落民の識字能力は、何によって培われたのだろうか。それは、近代の教育制度、すなわち学校制度に依っている。(小早川2010:85-86)。近代教育は、識字に焦点をあわせると、教育の場に被差別部落民を労働力の再生産、あるいは国民化のために、包摂しようとしてつとめたのであり、排除と包摂を二項対立的にとらえる剥奪論的仮説に合理的根拠があるとは言えない。

多田恵美子は、被差別部落の女性に対する聞き取りと120曲を超える採譜の仕事が、「『部落の文化は奪われている』といった考え方が強かった頃だったので『唄なんかいい』『そんなことしている暇があったら、もっと生活につながる運動せんか』というのがおおかたの反応」(大阪歴史人権資料館a1993:381)のもとで行われたと回顧している。すなわち、「唄なんかいい」とは、被差別部落の文化が奪われたという言葉説に基づいて語られたものにすぎない。唄うことへの抑圧があったとするなら、それは、被差別部落の文化についてのマスターナラティブによる抑圧であったことになる。実際には、大阪の被差別部落の女性たちは、生活の機微と感情を表現する唄を唄うことに積極的であった。つらい労働をひとときでも和らげるために、唄は有用なものであった。生活に根ざして唄うことが文化であるとするなら、被差別部落の文化が奪われたという言葉説は、解放運動によって構築されたものであることが明らかになる。女性たちは、「自分たちのメロディー」²⁾をもち、生活感覚に適合した唄を積極的に取り入れている(大阪歴史人権資料館a1993:6-7)。被差別部落の文化をめぐる剥奪仮説は、多田のような音楽を文化と見做すという立場からも、誤りであることが分かる。

三宅正晃は、広島県の県北地域の、途絶えて久しい大黒舞(安芸漫才)の「復活」について、次のように述べている。「近代以降、安芸漫才が消滅したが、それはたんに『仕事を奪われた』というにとどまらない。労働と密接な関係にあり、人と人との関係の中に具体的にあった『誇り』も奪いとられた」(三宅1994:126)。ゆえにそれを復活することは、被差別部落民としての誇りを回復することでもあるという。1876年、明治政府は、門付けを禁止した。芸(人)は登録制となり、政府の統制下に置かれた。このような禁止と統制だけをみれば、剥奪ということになる。いわゆる「解放令反対一揆」が発生した原因は、農民が政府の近代化政策に反感を抱いたことにあったが、同時に、被差別部落民の「放漫」も、当時の農民の反感を招く原因であった。「放漫」とは、旧来の身分的秩序や差別的慣習に対する侵犯を意味した。フィリップ・アリエスは、プロテスタンティズムや国家権力が、子どもが学校へ行くように促すことができたのは、家庭の中で意識が変化する準備が整っていたからだと述べている(Ariès1973)。尾道市のある被差別部落では、近代に入って、火葬や埋葬に関わる「穩亡」を「返上」することを宣言して(小早川 2011:84)、人間としての誇りを得ようとした。穩亡も門付けと同じく、この地域では一部の近世賤民の「役」であった。近代に入り、人びとは、その仕事を放棄することで、誇りを回復しようとした。門付けは児童労働でもあった。それは子どもにとって重労働で、また屈辱的な仕事であった。どのようにしても、その屈辱から逃れることは、切実な願いであった。この意味において、国家による禁止を積極的に受容する内在的根拠は、被差別部落においても整っていたと考えられる。時代はまた、資本主義的な生産技術が発達し、門付けによって豊作や幸福を祈願する必要が消失しつつあった。こうした歴史の転換点を、二項対立的に、しかも「誇り」という心理的要因を混在させて、問題を剥奪仮説へすりかえてはならない。

ミッシェル・フーコーは、近代社会の権力と生の保護について論じ、その端緒を社会契約論に見いだした。19世紀になると、「死なせるか、生きるがままにしておくか」という主権の原理が逆転されて、「生きさせ、死ぬがままにしておく」権力が出現した。この権力は、国民に生を与えようとするものであり、死ぬのはやむをえない場合に限られた(Foucault 1976=1986:174-183)。近代国家は、あらゆる国民を生かす方向に権力の技術を行使するようになる。だからこそ、非識字者が一貫して減少し続けたわけである。被差別部落の女性たちの唄についての証言も、このような脈絡で受け止められなければならない。

5. 音楽的分析の方法と分析の立場性

次に、「春駒」、「ほよま」、「大黒舞」の音楽的構造について、それぞれの曲を構成するスケールによって検討する。そのような方法の合理性を、次のように考える。

マックス・ウェーバーは、その著『音楽社会学』において、西洋音楽が、オクターブと12音階、和声によって合理化される過程について論じた。彼は、西洋音楽以外の音楽が合理化されなかった理由を、スケールと和声の観点から説明している。すなわち、音楽と社会の関係を研究する場合、音楽そのものの構造の解明が重要なテーマとなる。ある民族に特有とされるスケールの分析において、スケールと民族言語のアクセントやイントネーションとの、あるいは楽器の特性との関係が問題となる。そのような意味で、音楽は社会(学)と親和性をもつ。

この立場に立てば、スケールの抽出と分析により、音曲や音楽が、ある固有の集団、エスニックまたはマイノリティを表象するものであることを、条件付き³⁾ではあるが、明らかにすることができる。分かりやすい例として、(図1)に示すアフリカ系アメリカ市民に特有のブルーノート・スケールがある。遠回りになるが、具体的説明をしておく。ジャズは、ブルーノートとビハインド・アフタービートのリズムの構成要素からなる。さらに付け加えると、インプロビゼーションも特徴として挙げられる。また、沖縄人のスケールも際立った特徴をもっている。(図2)を参照されたい。これは、基本的に沖縄以外ではみることができない。今日、音楽は相互浸透によって、「独自」な痕跡が消失しつつある。かつての文化的境界線は不鮮明になり、積極的なコピーも増えている。また、白人社会に越境したり、他の国や地域で模倣されたりする。しかしそれでも、そのような様式は、他にないし、様式の基本的な変化もない。バブル経済の絶頂期、ハドソン川に浮かんだボートで在米日本人が盆踊りを開催した。アフリカ系アメリカ市民の乗組員は、肩をすくめて、「理解できないが、多分俺たちのブルースのようなものなのだろう」と語った。この違和感は、スケールの違いからくるものである。ブルースも、ジャズと同様、アフリカ系アメリカ市民に独特の音楽様式である。ブルーノート・スケールで、12小節を2回繰り返す、すなわち、歌詞は12小節分を2度繰り返して、1コーラスとなる。使用コード(和音)は、3種

図1 ブルー・ノートスケール



図2 沖縄スケール



類が基本である。それは単純で、日本人にも愛好者は多いが、演奏することは簡単ではない。

ところで、多田が言うように、音程やリズムの「ゆらぎ」は西洋音楽にはない特徴である、ということを理由に、西洋音楽のスケールによって解析することに否定的な考え方も成り立つ(大阪人権歴史資料館1993b: 5)。しかし、西洋音楽においても、スケールを外れていて採譜が困難という「独自性」は、いくらでもある。たとえば三連符である。ジャズの場合、楽譜上の三連符は、(図3)のように演奏される。またバンドやショートグリーズダウンなどの奏法は、楽譜に表すことが困難である。既述したように、ブルースには、短3度、減5度、短7度といった微妙な音があり、それはクォーターと呼ばれ、ブルース独特の「音」として言語では表現できない。絶対音Aは、440ヘルツであるが、たいてい442ヘルツ、もしくは443ヘルツを基準に調音して演奏される。さらに、C調でいうとCとDの間に半音がある。これは、同音にもかわらず、C#とBbというように2つの表記の仕方がある。ピアノでは1つの黒鍵であるが、バイオリン、チェロなどの弦楽器の場合、美しい音の流れを得るために、曲の流れに応じて、2つが異なった音程で演奏される。ベートーベンの交響曲では、作曲の意図を指揮者が再解釈して演奏する場合があります、この時、スコアとは異なる音符の配列となる場合があります。音符に表現できないことが、「西洋音楽にはない特徴」とはならない。従って、本稿が取る方法は、合理的ということが出来る。

このとき問題になるのは、西洋音楽の、それ以外の音楽に対する「優位性」の問題である。ここでは、西洋「クラシック音楽の全領域を、現状の構造ステータス・クオを維持する支配様式として」(Said Edward1991=1995: 128) 認識した上で、そのスケールを日本音楽の比較分析の尺度に利用する。ウェーバーは、「5/7という音程(「自然的三全音」natürlicher Tritounus、すなわち、増4度(日本のリユートである琵琶で「純正」に調律された唯一の音程)は、協和音として作用することができる」(Weber195=1967: 28)と、西洋的音程を日本音楽にも適応して研究している。アドルノは、ヨーロッパのクラシック音楽に対する態度に比して、ジャズやロックに批判的であった。また、民族音楽を演奏するものと「下層民の喧噪」を峻別した。それは一面、商業音楽として存在する軽音楽を、資本と大衆の関係において理解する試みとしては意味があったが、アドルノは、大衆音楽に対する還元主義者であった。彼は、音楽と社会の分析は、下層民に対する警鐘に付随するものとし、その世界に限るという立場でいた(Adorno1962=1999: 54-84)。ドゥルーズとガタリは、「リトルネロ(リフレイン)こそ音楽の内容(起源ではない=小早川)」であり、「リ

図3 三進符の例



図4 ほやま



図5 律施法



トルネロのモチーフは不安、恐怖、悦び、愛、労働、行進、領土など、さまざまであり得る」(Deleuze & Guattari1980=1994: 344) と述べ、シューマンを例に、幼児期のリトルネロとの関係を指摘している。本稿は、西洋音楽のスケールの概念を用いる。加えて、洗練と非洗練(習熟と未習熟)という概念も用いる。だからといって、西洋音楽に対して大衆の音楽を劣った存在としているのではない。従ってここでは、ドゥルーズとガタリの思想を基本とする。

以上の考察を踏まえて、議論を進めよう。ここから、本稿の考察対象のスケールについて見ていく。1993年3月27～28日に、広島市で開催された第38回部落解放女性集会で収録した「春駒」「ほやま」「大黒舞」のビデオ録画にから採譜した。ここでは、西洋音楽のスケールによって記述された邦楽のスケールと、「春駒」「ほやま」「大黒舞」を構成するスケールを比較する。まず、「ほやま」の楽譜は(図4)に示している。採譜に際しては、多田が経験したことと同じような「ゆらぎ」があった。しかしそれは、演奏の習熟度の問題であると考えられる。「ほやま」のスケールは、日本音階の律旋法であることが分かる。律旋法は(図5)に示している。このスケールは、わらべうたや民謡になど、日本の「伝統的」な音楽に一般的にみられる。採譜した演奏では、前半でメジャーに聞こえたり、4分の3拍子が4分の4に聞こえたりしている。これらも、転調や変拍子ではなく、習熟度の問題であると考えられる。ちなみに「君が代」は、このスケールで成り立っている。ここから、音

楽の権力性をめぐる重要な議論が展望される。おそらく、その議論から本格的な文化論が始まることになるだろう。

「春駒」の採譜は(図6)に示している。このスケールは、(図7)で示すような呂旋法に該当する。主旋律に対して間の手が入る。一瞥すると矛盾するBの音を使用されているが、この部分全体をブリッジ(いわゆるさび)として考えると合理的である。呂旋法は半音進行を保有しており、半音を忌避する日本音楽の一般的傾向と異なる傾向を指摘したウェーバーの分析に合致するものである(Weber1956=1967:182-187)。呂旋法は、かつては雅楽の基本的音階とされていた。

最後の大黒舞は、(図8)で示している。これは、いわゆる「よなぬき」スケールである。そこえは、7音を使うスケールの内の4番目と7番目の半音音階が排除される。今日の商業音楽において、伝統的⁴⁾として多用されている。演歌や歌謡曲の多くがこれに当たる。

このようにみると、被差別部落に継承されたとされる「春駒」「ほやま」「大黒舞」の性格を決定づけるスケールは、日本の音楽に一般に存在し、使用されてきたものである。大黒舞について付け加えると、それは、長期にわたり

図6 春駒



図7 日本の呂施法



図8 大黒舞



途絶えていた歌舞を、残された資料をもとに再構築したものである。それは、想像によるものであり、かならずしも「伝統」に依拠して演じられたものではない。この意味で、それは「創られた伝統」である。それは、コマーシャルリズムによって流布される音楽や、学校教育によって身体化される音楽の影響を直接受けている。

以上のことから、次のことが言える。それは、分析に用いた「被差別部落の伝統芸能」の音楽的構造と、一般的な「伝統音楽」の間に本性的な差異は認められないということ、さらに、途絶えていた、あるいは衰退していた芸能が近代の西欧音楽(教育)を基礎に構築主義的に再興されたことということである。

6. 創造される「被差別部落の伝統」

「被差別部落の文化」とされる音曲は、その物語の構成や音楽的構造からみて、実際には、日本に一般的に存在するものであった。それは、被差別部落を源郷とする芸能ではない。例にそれが近世以前の被差別民によって創造されたものだとしても、近代・現代の被差別部落民との歴史的連続性を過大に認めるわけにはいかない。現在の被差別部落は、近代に入って(再)構築されたものである。

文化の混淆については、多くの研究者がすでに議論している。レヴィ・ストロースは、「文化の進歩は、諸文化の提携の関数」(傍点=レヴィ・ストロース)(Lévi-Strause 1952=1970: 69)であるとした。また、エドワード・サイードが述べたように、国境を隔て、大陸を隔てていても、文化が純粋な状態にあることなどあり得ず、その境界線は重なり、たがいに「からみあう歴史」をもっている(Said Edward 1993: 1998)。近代とはこのような時代であり、何人もこれから自由ではない。

ところが、この傾向が強まるとともに、人々は、おのおのの音楽の伝統や歴史性の探究に傾倒し始める。そして「伝統」が発明される。川元祥一のような「研究者」は、芸能が「賤民の中、あるいは部落の中だけで生まれたのではない」(川元2010: 106-107)としながら、本来、被差別部落の「伝統」としては疑わしい芸能を「伝統的芸能」であると「理論化」したと述べている。これこそ「伝統の発明」の典型であろう。エリック・ボブズボウムは、伝統が創造される意味について、「近代の大衆社会を観察するものを絶えず惑わすものである。『創り出された伝統』は重要な社会的、政治的機能を持っており、その機能がなければ、そうした伝統は存在することも確立することもないだろう。しかし、伝統はどの程度操作可能なのだろうか。何らかの操作

のために伝統を利用したり、実際に創り出そうとしたりする意図は明白である」(Hobsbawm 1989=19924 : 60-461) と述べている。

7. 被差別部落と音楽・芸能

では、「春駒」や「ほやま」、「大黒舞」が表現するものはなんであろうか。それらの音楽的構造や音楽的实践は、社会的カテゴリーとしての被差別部落民の存在をどこまで表現しているだろうか。現代の音楽やパフォーマンスは、たがいに影響し、干渉しあっているが、それらは、特定の社会階層のライフスタイルや信条と関係している。エルビス・プレスリーとパット・ブーンは、同時期に人気を博したポピュラー音楽のパフォーマーであるが、当時のアメリカの白人の親は、娘や息子がエルビスのファンになれば不安に思い、パット・ブーンのファンになれば胸をなで下ろした。パット・ブーンは、敬虔なキリスト教徒として知られた人物であった。「清潔」な優等生のイメージと、折目正しい唱法が、白人社会の意識や価値観を表現していた。これに対して、エルビス・プレスリーは、白人と黒人の人種的・文化的矛盾、労働者階級とブルジョアジーの軋轢、都市と地方の対立という、今なお続くアメリカ社会の矛盾を背景にして、人気を得ていた。それゆえ、パット・ブーンを支持する階層は、黒人と隣接して富裕層に不満を抱く労働者階級に支持されたプレスリーのロックンロール音楽や、プレスリーのいかにも「下品」に作動する身体を嫌った。小西二郎は、ポール・ウィリスの“Profane Culture, (1978) ”、の研究を通して、労働者階級の若者の音楽的傾向について、次のように述べている。「初期のロックンロールが、motor-bike boys にとって真正な (authentic) 潜在的意味を歴史的に付与されたという歴史的条件が関わってくる。つまり彼らが聴くロックは、親の世代の音楽とは異なり、暴力的なまでに活動的でセックスアピールが強く、そのことが伝統的な価値を破壊するという社会的意味を帯びている。そうした暴力や攻撃性や反社会的感情で特徴づけられるロックが、音楽の一つのジャンルとして彼らにとって利用可能なものとなったのである。以上のようにロックのこのような『二重の対応性』すなわちロックの先在的な社会的浸透とその特有な客観的構造は、motor-bike boys のロックへの傾倒を十二分に明らかにする」(小西1995 : 222)。ここに、現代音楽の分析の基本的な方法が示されている。

これに対して、被差別部落民が生業とした門付けが、被差別部落民の感情や社会意識の全体を表現しているとは考えられない。まず、4,200余あるとされる被差別部落の内、はたしてどれほどの被差別部落の、どれほどの人びとが、これと関わっているのだろうか、とくに生活の基盤となるほどに芸を

継承してきた人びとは、どれほどいたのだろうか。次に、パフォーマンスとしてのレパトリーが決定的に不足していることである。音楽やパフォーマンスが、特定の社会階層と関係があると認めるためには、ある程度のレパトリーが必要になる。パット・ブーンとエルビスの例や、ウィリスの研究にみられる階級と音楽の関係では、次つぎと作られる新しいナンバーが、メディアによって伝播され、再生産されることが前提にされている。生産の量的拡大があってはじめて、音楽やパフォーマンスに社会的な「所属」や性格が与えられる。

現代の芸能者は、ほとんど職業的な表現者である。彼女らは、洗練された表現力を訓練によって身につけている。ルシー・グリーンによると、近代以降、音楽教育の制度が確立されたにもかかわらず、音楽実践をする人口は減少している (Green2011: 303)。すなわち、専門的で職業的な演奏者が増加した。これが現代の音楽状況といえる。音楽実践によって、農業などの生産を促すのではなく、音楽自体が生産的となる。この観点からすれば、被差別部落の「伝統音楽」を演ずる人は、近代の音楽実践者とは言いがたい。彼女らは、再構築された「伝統」音楽を演じている。彼女らは、創造された新たな「伝統」音楽を演じることで芸能そのものを生産するというより、イデオロギーや言説の(再)生産に関わっている。

8. だれが被差別部落の「芸能」を文化として再興しようとしたのか

次に、被差別部落と非被差別部落の文化的差異を主張する研究を批判することで、本稿を補強する。

政岡伸洋は、「被差別部落の民俗は部落外と比較すると多くの共通点をもっているが、部落内に際立ってみられるものも存在する。例えばムラの中心的存在としての真宗寺院や若者集団やその活動が非常に顕著であること、大部分のムラ人は、農業のほかに複数の生業に携わっており、ここにいわゆる部落産業が含まれている事実など、これまでのイメージとは異なる被差別部落の民俗実態が明らかにされ」(政岡1998: 22) ている、と述べている。藤井昭は、広島県内の被差別部落と民俗芸能の深い関係について論じ(藤井 1987: 148-156)、『部落内のみきわだって存在する』民俗を認め、それが『文化』や『人間』復権の手がかりになる」と述べている(藤井1995: 58)。しかし政岡は、被差別部落に「伝承される民俗が稲作文化を基盤とするので部落差別の異質性の面だけでは語れない」(政岡1998: 23) と主張している。また藤井は、「被差別部落に伝承された民俗のほとんどが、『部落外』にも普遍的に存在しており、民俗基盤に『差別』の壁はない」と、矛盾したことを述べて

いる。藤井は、被差別部落の民俗や「伝承文化」において、被差別部落と非被差別部落の間に基本的な差異はないと言いつつ、なお差異の存在を主張し、その差異が人間の根幹に関わるとまで述べている。これらの研究においては、その差異が被差別部落の存在を決定している本質的なものであるのかどうかという問題は、言及されない。政岡は、「部落産業」が差異の表現であると述べているが、「部落産業」という概念自体が曖昧⁵⁾である。それは、資本主義の分業を意味しているのであって、被差別部落が社会・経済的に本質的差異をもつということではない。農業者が副業をもつのは、日本の農業の一般的特徴である。それゆえ、被差別部落で農業以外の副業が存在するからといって、それが本質的に被差別部落を規定する差異であるということにはならない。被差別部落と非被差別部落の間の民俗の差異を指摘しながら、その差異がどのようなものであるかを論じないのは、イデオロギーとして差異の存在を主張しているだけのことであり、政岡は、そのようにして虚構の差異を生産している。こうした研究者の「知」は、被差別部落が文化的差異の宝庫であるかのような言説の源泉となっている。

「被差別部落の文化」は、多様な解釈が可能である。それは同時に、被差別部落民の存在も多様であるという意味である。漂泊し、芸能を生業としていた被差別民もいた。しかしそれは、前近代の賤民とされた人びとの一部に過ぎない。彼彼女らの末裔だと言われる人びともいる。しかしその芸は、近代に入り、ほとんど途絶えた状況にあった。近代の被差別部落民の多くは、農業に従事した。建設現場の肉体労働などの仕事に従事する人びともいた。屠畜、食肉、皮革、製靴などの仕事に従事する者もいたが、彼彼女らは底辺労働者であり、ステーク・ホルダーであるとは言えなかった。そうした産業のメイン・ストリームにはいなかった。それらの産業に資本を投下し、経営に参与した人のほとんどは、非被差別部落民であった。芸能にしても同様である。繁華街でギターを抱えて流しの歌手として生計をたてる者もいたが、そこには非被差別部落民もいた。その仕事を歓迎する者もいれば、嫌悪する者もいた。旅の芝居一座に加わる者もいた。しかし、それを見物する人の方が、圧倒的に多かった。それは、非被差別部落民にいろいろな人がいたのと同じであった。このようなことは、被差別部落民の日常生活と、彼彼女らの語りに注目すれば、たちどころに理解される。

青木は、文化を定義することの権力性について論じた。代弁行為の限界とその行為自体の傲慢さについても論じ、定義する主体の問題を明確にした(青木 2010: 65-66)。その上で、被差別部落民の文化を「生の営みの基底をなす」ものとして規定し、その多様な「文化の中身」を3つに要約し

た。一つ、伝承文化：①伝統的な仕事および風俗習慣、二つ、生活文化：②伝統的な仕事に由来する仕事、③近代に現れた仕事、三つ、解放文化：④差別および貧困との闘い。さらに、このうち最初の伝承文化は、「祖先より継承された仕事に由来する文化」であるとして、3つの分類を提示した。それは、工芸、芸能、風俗習慣である。工芸は、皮革、太鼓、履物(草履、雪駄)、生活用具(竹、藁、木の製品)などである。芸能は、(祝い事、春駒、獅子舞、漫才、太神楽など)である。風俗習慣(歌舞、儀礼、伝説)などである。次の生活文化には、伝統の仕事に由来し、近代に現れた仕事、製靴、グローブ・ミット、靴、スリッパ、サンダル、精肉加工など、近代の新たな需要に応じて現れた仕事である、建設、土木、自動車・家屋解体、廃棄物・尿処理、清掃、行商(青物、雑貨、寝具)などである。最後の解放文化は、「悔めの価値群」を反転させた「誇りの価値群」を基軸とする文化であるとしている(青木 2010 : 73)。

ここでは、本稿の目的に対応して、おもに伝承文化の3分類について検討する。

伝承文化が、生の営みの基盤をなすとは、考えられない。なぜなら、それは、政府によって禁止され、そのことを人びとは受け入れ、途絶えて久しく、被差別部落民にその記憶さえなく、また、生活を支えるほど多くもなかったからである。もっとも、記憶が、研究により、または解放運動により構築されることはある。本稿で採り上げた「春駒」「ほやま」「大黒舞」の例は、その典型である。詳細は別の機会に論ずることにするが、他の芸能の場合も同様である。さらに言えば、青木が挙げた太神楽は、中世から続いたとされる芸であるが、江戸末期には寄席芸となり、今日では寄席芸人でさえ演じる人がいなくなった。もとより、近代・現代の被差別部落とは関係がない。次の生活文化についても、こうした仕事に就く人びとに焦点を当てる点では、青木の主張に同意できる。とくに「建設、土木、自動車・家屋解体、廃棄物・尿処理、清掃」という仕事に就く人びとに関するテキストも多い。しかしそれが本当に被差別部落民の一般的傾向と言えるのだろうか。青木も認めるように、被差別部落にもっとも多い職業は農業である。農業従事者にとっては、農業が「生の営みの基底をなす」ものになるはずである。「伝統的芸能」だけをもって被差別部落を理解しようとしても、木を見て森を見ない喩えのように、200万人を超える被差別部落民の理解には及ばないように思える。昨今、武士の文化を継承する人などいないにもかかわらず、「日本人の武士性」がどうのという議論がかしましい。「被差別部落の文化」の議論も、これとよく似ている。

ここまで、物語などの文芸的観点、音曲の構造的観点から、門付けについて検討してきた。その結果、その物語的・音楽的な構造は、被差別部落に固有のものではないことが明らかになった。それは、異なる文化の間に同質の部分があるということではなく、同じ文化の中の話だということである。「内閣同対策審議会答申」は、長らく部落問題の基本的な文献として重視されてきた。それによると、被差別部落民は、日本国民であり日本民族の一員である、すなわち、被差別部落民は、同一文化の枠内にあり、かつ日本経済を支える下部構造として、すなわち、経済的貧困の内にある人びととした。日常の言語を例にとると、被差別部落民が話す「方言」は、その地方の非被差別部落民と同じ発音、アクセント、イントネーションのものである。だとすると、どこから、文化を分かťほどの音楽的差異があるとする主張は、生まれるのだろうか。あるいは、なぜ軽微な差異が本性的差異であるかのように語られなければならないのか。文化的差異を主張する人びとは、なぜかこのような「答申」の認識を批判しない。

被差別部落民に対する非被差別部落民のイメージは、彼彼女らの「遅れた」意識やまなごしにより決定されるのではなく、「知」により決定されている。青木の表現を借りるなら、そこには権力行為が介在している。その成立も存在の様式も多様な被差別部落民につきまとうステレオタイプの多くは、科学的「知」が関与して固定化され、また再生産されている⁶⁾。「被差別部落の伝統を創造する知」が一方にあつて、被差別部落の女性が唄ってきた唄が「部落の唄」というフィクションに接続される。そしてそれが固定化される。彼女たちが唄った唄は、旋律・歌詞ともに、他地域の盆踊り唄、子守歌であり、古い歌謡曲から直接取られてものである。それは、盗作や借りものといった次元の話ではなく、厳しい労働をする時、あるいは生活の中で、それを歌わざるをえないものであった。それは、彼女らが、そうした文化と関係のある職場、地域などに包摂されていたということの意味している。

部落差別は、スティグマやステレオタイプのかたちで現れる。そこに、差異を認める合理的な根拠はない。被差別部落が芸能の「源郷」であると主張する時、多様である被差別部落民の存在を、「部落民とはこのような存在である」という、画一的な認識の枠組みを与えることになりかねない。「源郷」は、「洗練されない物事のルーツの息づく地域」という意味である。最先端の文化が実践されるような都会には、「源郷」はない。部落問題はポスト・コロナルプリミティヴィズムの問題とは異なるが、それでもアーニャ・ルーンバが言う「原始性」という言説が『新世界の原住民』取り巻いている(Loomba 1998=2001:144)状況がもたらした帰結は、大きな示唆を与えてくれる。「被差別部落の文化」

についての言説は、洗練された高級文化（ハイ・カルチャー）に対する素朴（野）な劣等文化を二項対立的に描き出しかねない。そうすることで、交差することのない他者というイメージを定着させ、増幅させかねない。

9. 受難の歴史と音楽＝纏めにかえて

ところで、これらの芸能が、部落差別の撤廃に理解を寄せる人びとに共感を持って迎えられていることは、たしかである。しかし、そこには条件がある。それは、つねに「受難の歴史」のテキストとともに演じられ、語られている。華やかなメジャーの芸能と比べて（演歌はそうではないが）、その「源郷」から出たはずの被差別部落の芸能は、つらく、暗い受難の歴史の額縁にいられる。本稿で使用した録画から、演奏部分のみを第三者に示したところ、何を演じているのかさえ理解されなかった。音楽関係者は、演者が練習不足ではないかと指摘した。そのように理解されるのは、鑑賞する側の部落問題認識に問題があるからではない。芸能の評価を問われている時に、鑑賞する側の部落問題認識の欠如を批判することは、ユダヤ人排斥を主張したワーグナーを優れた作曲家として評価する多くの評論家や聴衆をナチスの信奉者だと非難するのに等しい⁷⁾。

芸術や文芸作品は、どのように鑑賞し、解釈しようと自由であるが、テキストは、それに解釈の枠組みを提供してしまう。水田しげこは、詩集『春駒』で、幼少時の体験を優れた詩作品に表現し、部落差別の深刻さを世に問うた。しかし、水田の春駒体験と受難には、さまざまな解説が加えられた。その解説は、被差別部落民のモデル・イメージの形成に「貢献」した。「春駒」は、被差別部落民一般とフィクショナルに接続され、画一的な物語が生産されていった。言い換えると、「知」によって増幅された受難のストーリーを伴わずして、「春駒」(鑑賞)は成立しない。すなわち、門付けは芸そのものではなく、見るものと演じるものの関係性をめぐる、社会的な構築物になっている。アドルノは、音楽祭などで行われる公的な演説を採り上げ、そこで音楽の独善が唱えられ、音楽上のナショナリズムが鼓吹されることに言及した(Adorno1962=1999:306)。テキストや音楽状況について検討する上で、この説は傾聴に値する。

『星影のワルツ』という歌謡曲は、一時期、被差別部落出身者が制作したものとされた。ある被差別部落出身者が、メディア関係者に、自分が制作したが著作権を売り渡したと虚をついた。仕方なく別れることが恋人のためになるという悲恋物語は、『手紙』⁸⁾とオーバーラップして、結婚差別を連想させた。受難の歴史と虚構が結びつき、「真実」として流布された。悲恋と差異は、

いとも簡単に結びついていった。それを検証しようと思えばいつでもできたが、受難を好む「知」はそれをしなかった。

トランス・ナショナルの時代といわれる今日ではあるが、実際には国境線は厳然としてある。この状況下で被差別部落と非被差別部落の文化的差異を創造することは、ドメスティックに新たな境界を設定することにも等しい。伝統の発明と差異の発見は、一瞥したところ「違いを認め合う」という正当な要求のようにみえるが、結果として、被差別部落と非被差別部落の関係を文化的な二項対立の中に置いてしまうのである。マルクスは、抑圧されながらも自己を、従って他者を抑圧する存在として、資本主義の労働者階級を描いた(Marx1844=2010:94-100)。被差別部落民は階級ではないが、創造された伝統や文化的差異を認め、それを担うことは、自己をさらに抑圧することになる。そして、非被差別部落民の文化との差異を強調することは、日本人と異なる日本人として自己を仮構し、自己の解放運動が、抑圧されつつも他者を抑圧する無自覚の植民地主義時代をもたらし、世界史的にも自己の解放運動を正しく位置づけることを妨げることになる。

一方、伝統の発明と差異の発見は、非被差別部落民の間には、多文化主義の下での文化本質主義という罪過をもたらす。ジョック・ヤングは、後期近代において、文化本質主義がマイノリティを悪魔化するメカニズムについて論じた(Young,1999=2007:245-308)。ヤングの分析対象は、アメリカのマイノリティであるが、マイノリティの悪魔化は、日本においてもすでに始まっている。警備保障会社の社員が、安全を商品化するために、被差別部落民を治安の対象に仕立て上げている。安全は危機や不安と対で商品化されるが、不安の極には被差別部落が置かれている(小早川2011:124-126)。もちろん、このような状況を直接もたらしたのは、ここで批判した文化研究ではないが、それも重要な背景となっている。

フーコーは、権力とは本質的に関係性であるとして、人間が取り結ぶ日常の中の統治性を見た。そして、大きな統治権力、すなわち国家やその政策は、この諸関係の中にしか存在しないと述べている。そして、「知」がどのような効果を及ぼしているかが関心事であると述べている。要するに、文化と権力は容易に繋がり、大きな権力(国家)がそこで顔を出す。被差別部落の文化の研究は、文化の意味規定、および「知」の領域でどのような結果を生むのか。今そのことが問われている。

そして本稿で、被差別部落の文化研究において、被差別部落の文化をめぐる言説を生産する行為の社会的意味連関を問う必要があることが明かになった。

注

- 1) 日本帝国主義は、強大な軍事力を背景に、朝鮮民族の言語や文化を剥奪した。また、アイヌの言語や文化、沖縄の言語や文化についても同様である。アイヌや沖縄人の価値観や生活様式、慣習を奪った。被差別部落の場合、これらの民族が受けたと同様の「剥奪」があったわけではなく、同列に扱うことはできない。被差別部落民は、本国では被差別者であっても、植民地および他民族に対しては、強大な軍事力の側にあり、男性は戦場で他者を殺戮する軍人として、女性は銃後を守る母性として訓育された。この観点を抜きに、在日コリアンやアイヌ、沖縄人の「剥奪された文化」の回復を語ることはできない。また、近代の被差別部落の文化も語ることはできない。
- 2) 多田の著作にある「女性たちの唄」には、一般の民謡や流行歌の歌詞をそのまま「引用」したものも多い。どのような唄であろうとも、彼女らの労働や苦しい生活を支えたことは否定できない。とはいえ、「自分たちの唄」という概念は、明確にすべきである。部落解放運動、また労働運動において、運動の歌には、有名な歌を替え歌したものが多い。また、外国の革命歌を翻訳したものも多い。「歌は文化」であるとするなら、なぜオリジナルな文化を創造できなかったのかを解明しなければならない。
- 3) 筆者は、現代の音楽で、マイノリティを出自とするものであっても、ドミナントとの間において、また他のマイノリティとの間において相互交渉があったことを認めないのではない。例えば、アフリカ系アメリカ人の音楽は、すでに他のカテゴリとクロスオーバーして久しい。しかしスケールのもつ特徴は、その出自の痕跡を十分留めている。
- 4) 半音を避ける「よなぬき」の五音スケールは、日本の場合、西洋音楽のスケールを用いて半音の使用を避けたものである。それは、演歌や歌謡曲というカテゴリーの確立とともに、一般的になったと考えられる。呂旋法と同一視されることもあるが、それは厳密には異なる。
- 5) 部落産業とは何かという問いに、『部落問題事典』では、部落の中小零細企業によって支えられている産業。皮革製品、竹製品の製造とある。現代では、土木産業、産業廃棄物処理なども「部落産業」としている。しかし、経済学的な産業概念としては、いたって不明瞭である。経済学的な意味で、被差別部落内の企業、労働者、資本、原材料の供給などが、歴史的な産業構造において、どのように機能してきたかが問題である。被差別部落民の事業と労働の動態、労働力の商品化の諸相を帝国主義の段階のものとして問うべきである。この方法によって、被差別部落の苦悩が明らかになる。
- 6) 『監獄の誕生』は、権力、知、主体の間の関係をめぐる研究であるが、フーコーは、その中で、近代社会の監視は、社会科学が身体を統制しながら観察するという実践によっているとしている。人間についての情報はすべて、科学的な「知」＝言説として体系的に集められたものであり、それは、新たな統治を生み出した。
- 7) ナチズムと音楽をめぐると、とくにワグナーに関する議論は、過去の問題ではない。理想として求められた美しい旋律が、差別的イデオロギーと結びつき、他者の存在を認めない

ところまで行き着く。かりに音楽を文化として認めるとして、昨今論じられている「被差別部落の文化」も、排他的イデオロギーと無縁ではない。なお、ワークナーとナチズムの関係を論じた鈴木淳子の『ヴァーグナーと反ユダヤ主義』(アルテスパブリッシング)は、ワークナーのテキストとスコアに基づく論考であり、興味深い。

8) それは、カリスマ的なフォークソング・シンガーであった岡林信康が、1969年、部落出身女性が結婚差別に晒される様子を歌った歌である。岡林には、他に部落差別をテーマにした「チューリップのアップリケ」がある。これらは、放送禁止の歌となった代表例といわれた。しかし、放送禁止にされたという事実も、禁止するよう求めた圧力があったという事実もない。

参考文献

- Adorno, Theodor 1962, *Wiesengrund Einleitung in die Musiksoziologie*, Suhrkamp verlag, Frankfurt (=1999, 高辻知義・渡辺健訳『音楽社会学序説』平凡社).
- 青木秀男 2010, 「被差別部落の文化の研究」『部落解放研究』16号 広島部落解放研究所 65-84頁.
- Ariès, Phillipe 1960, *L'enfant et la Vie Familiale Sous L'ancien Régime*, Édition du Seuil, Paris (=1980 杉山光信・杉山恵美子訳『子供の誕生 アンシャンレージュームの子供と家族生活』みすず書房).
- Bohlman, Philip V. 2003, "Music and Culture: Historiographies of Disjuncture" *"The Cultural Study of Music : A Critical Introduction"* (=2011, 村尾裕 監訳「音楽と文化 断絶の緋Sとリオグラフィ」『音楽と文化 断絶のヒストリオグラフィ』アルテスパブリッシング).
- 部落解放・人権研究所1986, 『部落問題・人権事典』解放出版社.
- 部落解放同盟広島県連合会北久保支部2005, 「おばあちゃんがこまかったころのおはなし」部落解放同盟広島県連合会北久保支部.
- 中国電力(株) 研修センター 1999, 「差別を乗り越えて生きる 人形芝居の里を訪ねて」, 『R I N』創刊号 9-12頁.
- Deleuze, Gill & Guattari Felix 1980, *MILLE PLATEAUX Capitalism et schizophrénie*, Les Édition de Minui (=1994 宇野邦一, 小沢秋広, 田中俊彦, 豊崎光一, 宮林寛, 広中高明訳『千のプラトー』河出書房新社).
- 藤井昭1987, 被差別部落の民俗・芸能面からのアプローチ『部落解放ひろしま』第6号 部落解放同盟広島県連合会 146-159頁.
- 藤井昭1995, 『芸備地方のまつりー稲作を中心としてー』第一法規.
- Foucault, Michel 1976, *Histoire de la sexualité I La volonté de savoir* : (=1986 渡辺守章『生の歴史 I 知への意思』新潮社).
- Foucault, Michel 1984, *L'intellectual et les pouvoirs* (entertain avec C. Panire et P. Watté), 14

- mai 1981), *La Review nouvelle*, 40^e année, t. L X X X, no 10 : Juger de quell droit?, octobre 1984, pp. 338-343 (=2005 小野正嗣訳「知識人と権力」『ミシェル・フーコー講義集成』10巻 筑摩書房 269-275頁).
- Green, Lucy 2011, “Music Education, Cultural Capital, and Social Group Identity “ “*The Cultural Study of Music : A Critical Introduction*” : (=2011 村尾裕 監訳「音楽と文化 断絶の緋Sとリオグラフィ」『音楽と文化 断絶のヒストリオグラフィ』アルテスパブリッシング).
- Hobsbawm, Eric 1989, *The Invention of Tradition*. Edited by Hobsbaum and Ranger New York: Cambridge University Press (=1992 前川啓治・梶原景昭他訳『創られた伝統』紀伊国屋書店).
- いのうえかずひこ1997, 「誇りを受け継ぐ」, 『部落解放ひろしま』31号 部落解放同盟広島県連合会 110-115頁.
- 川元祥一2010, 『部落文化・文明 差別で失った価値群 この世界の全体像を誰も見ていなかった』御茶の水書房.
- 小早川明良2010, 「被差別部落と教育に関する『定説』の批判的検討-いわゆる部落学校と権力(テクノロジー)」『部落解放研究』16号 広島部落解放研究所 85-105頁.
- 小早川明良2011, 「静かな部落差別-ネオ・リベラリズムと差別の再生産」, 『理論と動態』4号 社会理論動態研究所 111-126頁.
- 小西二郎 1995 「Paul Willis の文化研究における社会集団論 Citation」『北海道大學教育學部紀要』65号 219-232頁
- Lévi-Strause, Claude 1956, *Race et Histoire* UNESCO New York (=1970, 荒川幾男訳『人種の歴史』みすず書房).
- Loomba, Ania 1998, *Colonialism/Postcolonialism*, Routledge, Abingdon, U.K. (=2001高橋ゆかり訳『ポストコロニアル理論入門』松柏社).
- Marx, Karl 1844, *Ökonomisch-philosophisch Manuskripte*, Brelin (=2010, 長谷川宏訳『経済学・哲学草稿 光文社』).
- 政岡伸洋 1998, 「差別の論理と被差別部落の実態-民俗伝承研究の現状と課題」『部落解放研究』123号 部落解放・人権研究所 13-27頁.
- 三宅正晃1994, 「安芸漫才の再現とその意義」『部落解放ひろしま』第18号 部落解放同盟広島県連合会111-126頁.
- 沖浦和光 1984 『日本民衆文化の原郷-被差別部落の民俗と芸能-』解放出版社.
- 大阪歴史人権資料館a 1993, 『被差別部落の女と唄 本文編』大阪人権歴史資料館.
- 大阪歴史人権資料館b 1993, 『被差別部落の女と唄 資料編』大阪人権歴史資料館.
- Said, Edward 1991, *Musical Evolutions*. Colombia University Press New York (= 1995, 高橋洋一訳『音楽のエボリューション』みすず書房).
- Said, Edward 1993, *Culture and Imperialism*. Chatto & Windus. London (= 1998, 高橋洋一訳『文

化と帝国主義』みすず書房).

高山文彦 2005, 『水平記—松本治一郎と部落解放運動100年』 株式会社 新潮社.

ラフカディオ・ハーン (小泉八雲) 1975 『東の国から・心』 恆文社.

Weber, Max 1956, *Die rarionalen und soziologischen Gurundlagen Musik*, Wirtschaft und Gessellschaft, Gurundriss der verstehenden Socziolozi, Auhang (=1967, 安藤英治、池宮英才、角倉一朗訳『音楽社会学』創文社).

Young Jock 1999, *The Exclusive Society: Social Exclusion and Difference in Late Modernity*, Saga Publication of London (=2007, 青木秀男監訳『排除型社会-後期近代における犯罪・雇用・差異』洛北出版).

(こばやかかわ・あきら 社会理論・動態研究所)