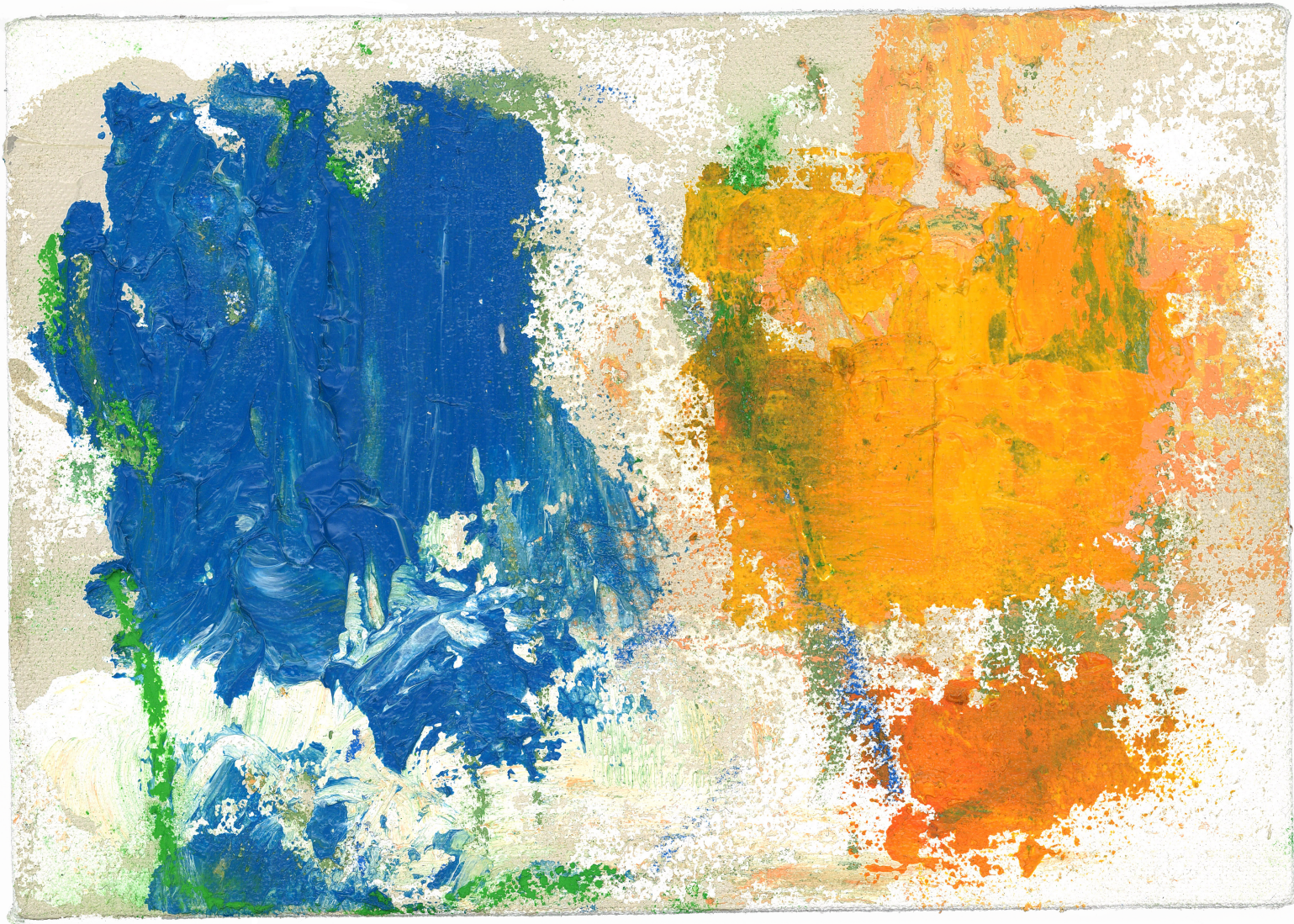


総合文化研究

Trans-Cultural Studies

vol. **21**
2017

特集 音楽と〈発言〉をつなぐ紺の海



表紙 / 裏表紙

松浦寿夫

Physica

2018 年、綿布、アクリル絵具 158 x 228 mm

総合文化研究

vol 21. 2017

Trans-Cultural Studies
東京外国語大学総合文化研究所

巻頭言

総合文化研究所長 山口裕之

「グローバル化」という言葉が盛んに使われるようになったのは、いつ頃だっただろうか。ことがそのものの歴史の源流を遡れば大航海時代にさへ言及することができるといえる。そしてまた戦後のいくつかの局面で地球規模の思考の必要性が指摘されてきたにせよ、現在「グローバル化」(またその反動としての「反グローバル化」)として語られているものは、直接的にはやはり、旧ソ連圏の雪崩のような崩壊現象の後に必然的に生じた、経済の「世界」の再編成と、一九九〇年代後半以降、文字通り地球をほぼ覆い尽くしていったWorld Wide Webといった一連の現象に由来していると言えるだろう。

グローバル化の前提となっているのは、地球規模で結びつけられるはずのそれぞれの地域・国家が、基本的に他とは切り離された独立した単位として存立し、そしてそれらの単位がそれぞれ自体としてはある種の同一性を保ちつつ、他の単位に対してはそれぞれ異なったものとして存在しているという状態である。これらの異質なものを結合してゆくためには、ある種の同質化の原理が要請される。この同質化は一方では、それまで孤立していたさまざまな地域をある大きな統合体のうちに組み込むことによって、それぞれの地域にとっても恩恵と受け止められるような、一般的にポジティブに評価されている帰結をもたらす。しかし、この同質化は決してニュートラルなものではありえない。そこには優越する力の原理が厳然として働いている。「グローバル化」によって個別の異質なものを次第に同じ価値の枠組みに塗り替えてゆく支配的な力が押し寄せるとき、その地域に固有のものは従属的な位置に追いやられていくことになる。グローバル化(同質化)および新たな他者との出会いによって独自の文化的特質が失われてしまうのではないかという懸念は、すでにさまざまなかたちで指摘されているが、それによってことさらに自国の文化的・社会的伝統についての理解を強調することには、もちろん別の懸念が生まれる。自らの文化や歴史に対する理解をもつという自明の前提のもと、同質性の力に対して、またその力を通じて新たに結びつけられていく他の異質な存在に対して、われわれはこれからさらに理解を深めていくことになるのだろうか。

総合文化研究所とは、そのような眼差しをもって「グローバル化」のなかでの(あるいは「グローバル化」以前の)さまざまな文化と向き合う場である。今回は、「音楽と『発言』をつなぐ紺の海」という、少し不思議な響きの特集テーマを掲げることになった。それぞれが異質な諸地域のあいだにゆったりと横たわっているのは、それらすべてを包摂する紺の海である。編集長を務めていただいた所員の橋本雄一氏のこのテーマに対する熱い想いは、編集後記に委ねることにした。さまざまな地域の音楽の発する言葉、そして音楽について語る言葉が、この一つの場に集うことになった。このシンポジオンをこの先もさらに引き継いでいきたいと考えている。

ところで、この第二十一号から、「総合文化研究」は電子媒体だけの発行ということになった。これも「グローバル化」の流れに沿ったものということになるだろうか。これまで本誌の寄稿論文や各種記事は、学術機関リポジトリとしての「東京外国語大学学術成果コレクション」において、ウェブ上で公開されてきた。そこで公開されているプリントアウト版が、今後は東京外国語大学としては公式の発表媒体ということになる。しかし、このリポジトリに収録された各論文や記事は、読者にとってはそれらが収録された雑誌の特定の号から切り離されて、単体のテキストとしてしか見えてこない。「特集」によって特定の方向性を与えられ編集された雑誌としての性格を今後とも維持していくために、「総合文化研究」はこれからもこの総合文化研究所のウェブページにおいて、独自にこの研究誌を発行・掲載し続けてゆく。

目次

特集

音楽と〈発言〉をつなぐ紺の海

2 巻頭言

特集論文

- 6 音楽の魅力あるいは誘惑
——婚礼をめぐるアラブ・ムスリムの語りを中心に
八木久美子

- 0 響きあい混ざりあう声
——イタリアのラップについて—
小久保真理江

- 0 「歌が私たちの呼吸する空気になった」
——一九六〇年代のソ連の弾き語り文化
沼野恭子

特集エッセイ

- 8 業の調べ
——カンボジアの伝統弦楽器チャパイ
岡田知子

- 4 タイの歌謡曲に姿を変えた伝統文学
コースィット・ティップティエンポン

- 6 歌の大地、ベンガル
～バウルとコビガン～
丹羽京子

- 0 モンゴル文学に描かれた力士像
岡田和行

- 4 ラップと中東の社会・政治変動
山本薫

- 8 差異を奏でる
——アメリカ現代文化における音楽の可能性
加藤雄二

- 0 一九八三年のスペインから
——表現の自由と風紀暴乱のはざま
久米順子

- 8 歌う詩人
——ヴェーデキント、クラウス、ブレヒト、ピーアマン
西岡あかね

新刊紹介 訳者からひとこと

- 0 ウンベルト・エーコ著／和田忠彦・小久保真理江 共訳
『ウンベルト・エーコの小説講座 若き小説家の告白』

ヘイドン・ホワイ特著／岩崎稔監訳
『メタヒストリー 一九世紀ヨーロッパにおける歴史的想像力』

スーザン・バック＝モース著／岩崎稔・高橋明史訳
『ヘーゲルとハイチ 普遍史の可能性に向けて』

江戸川乱歩著／コースィット・ティップティエンポン訳
จอมโจรสี่สิบหน้ากับปริศนาหวัะโหลก
(『怪奇四十面相』)

ミウトン・ハトゥン著／武田千香訳
『エルドラードの孤児』

ズウミーラ・ヒベイロ・タヴァーリス著／武田千香訳
『家宝』

報告

- 0 二十一世紀に日本語作家として生きる
——考えること、ことばにすること
(星野智幸)

- 1 総合文化研究所 Workshop Series 第四回
「ロシアのポストモダニズムとナショナリズム：
V・ペレーヴィンの作品分析から」
(笹山啓)

- 3 総合文化研究所 Workshop Series 第五回
「ウクライナの《串刺し公》
『イエレミーヤ・ヴィシュネヴェーツィケイ公』
を巡る考察」
(原真咲)

- 1 TUFFS Cinema 『低開発の記憶——メモリアス』
(久野量一)

- 6 第三回国際コロキウム「異なる視野から見たヨーロッパ中世」
および特別セミナー「“ムデハリスモ”と“モサラビスモ”：
中世イベリア半島におけるキリスト教世界とイスラーム世界
の文化交渉」
(久米順子)

- 8 「翻訳という創造空間」総合文化研究所シンポジウム
(山口裕之)

- 編集後記

2 Prefatory Remarks

Articles

- | | | |
|----|---|--------------|
| 6 | Fascination and Charm of Music: Music in Arab Muslim Discourse on Wedding | YAGI Kumiko |
| 20 | Echoing and Merging Voices – Notes on Italian Rap – | KOKUBO Marie |
| 30 | “Songs became our air to breathe” – Author Song Culture in the 1960s | NUMANO Kyoko |

Short Essays

- | | | |
|----|---|-------------------|
| 48 | The Music of Karma; Traditional Cambodian Instrument Chapei Dong Veng | OKADA Tomoko |
| 54 | Some Thai Popular Songs from Classic Literature | Kosit TIPTIEMPONG |
| 60 | Bengal: The Land of Songs – Baul and Kabigan – | NIWA Kyoko |
| 70 | The Images of Wrestler (Bökh) Described in Mongolian Literature | OKADA Kazuyuki |
| 74 | Rap and Socio-political Change in the Middle East | YAMAMOTO Kaoru |
| 78 | Playing Difference: The Possibilities of Contemporary American Music | KATO Yuji |
| 80 | Voices from Spain in 1983: Freedom of Expression or Disorderly Conduct? | KUME Junko |
| 86 | Singing Poets – Wedekind, Kraus, Brecht, Biermann | NISHIOKA Akane |

New Books Comments from Translators

- | | | |
|-----|---|---------------------------------------|
| 104 | Umberto ECO | Trans. by WADA Tadahiko, KOKUBO Marie |
| | <i>Confessions of a Young Novelist</i> | |
| | Hayden WHITE | Trans. by IWASAKI Minoru |
| | <i>Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe</i> | |
| | Susan BUCK-MORSS | Trans. by IWASAKI Minoru |
| | <i>Hegel, Haiti, and Universal History</i> | |
| | EDOGAWA Ranpo | Trans. by Kosit TIPTIEMPONG |
| | จอมโจรสลึกลับหน้ากับปริศนาห้วงกะโหลก | |
| | Milton HATOUM | Trans. by TAKEDA Chika |
| | <i>Órfãos do Eldorado</i> | |
| | Zulmira Ribeiro TAVARES | Trans. by TAKEDA Chika |
| | <i>Jóias de Família</i> | |

Reports

- | | | |
|-----|---|--------------------|
| 108 | Living as a Japanese-Language Writer in the 21st Century: Thinking and Expressing in Words | HOSHINO Tomoyuki |
| 111 | Workshop Series IV: Russian Postmodernism and Nationalism — An Analysis of the Works of V. Pelevin | SASAYAMA Hiroshi |
| 113 | Workshop Series V: “Prince Ieremiia Vyshnevetskyi” the Impaler from Ukraine | HARA Masaki |
| 115 | TUFS Cinema: <i>Memories of Underdevelopment</i> | KUNO Ryoichi |
| 116 | The 3rd International Colloquium <i>The Middle Ages Seen from Other Horizons</i>
and the Special Seminar “ <i>Mudejarism</i> ” and “ <i>Mozarabism</i> ” | KUME Junko |
| 118 | ICS Symposium: Literary Translation as Creation | YAMAGUCHI Hiroyuki |

-- Editorial Note

特集＊Featured Articles

音楽と〈発言〉をつなぐ紺の海

Music and "Statements" — and the Deep-Blue Sea

Fascination and Charm of Music: Music in Arab Muslim Discourse on Wedding

Kumiko YAGI

Summary

The question of music in Islam is not simple. It is a common misunderstanding that music is prohibited in Islam and that Muslims are not allowed to sing and dance. Arab Muslims, for example, love and enjoy various kinds of music, and a wedding without singing and dancing has been unthinkable for Arab Muslims, but there is now a public discussion about what is called “an Islamic Wedding”, a wedding free from music. It is a product of Islamic resurgence which started around 1970. However, exploring the historical discussion about music provided by leading Muslim scholars, we find that they are not always negative about music. In addition, the present common usage of the Arabic word “mutrib”, which means a singer, reveals how Arab people see music. “Mutrib” literally means someone who manipulates the power of “tarab”, poetic and musical emotion and even a trance capable of resulting in death. Arab Muslims do not reject music; they are well aware of the power of music and are careful of it.

キーワード

イスラム アラブ イスラム復興 音楽 婚礼 法学 忌避 タラブ

Keywords

Islam, Arab, Islamic resurgence, music, wedding, jurisprudence, taboo, tarab

音楽の魅力あるいは誘惑——婚礼をめぐるアラブ・ムスリムの語りを中心に

八木久美子

アーイシャによると、彼女が或る花嫁をアンサールの男のもとへ導き入れたとき、預言者は「アーイシャよ、アンサールの人達は楽しみ（結婚の祝いのとき、タンバリンを叩いたり、歌ったりすること）が好きなのに、お前は楽しまないのか」と言った¹。

これはイスラム教徒のあいだではよく知られたハディース、つまり預言者ムハンマドについての言い伝えである。イスラムの理解では、ムハンマドは神に選ばれた者でありすべての人間にとって完璧な手本とされるため、ハディースはコーランに次ぐ権威をもつ。なお、アーイシャとはムハンマドの妻の一人である。メッカでの布教に苦戦するムハンマドを支えた最初の妻ハディースが亡きあと、もつとも愛された妻であり、ムハンマドの最期を看取つたのも彼女である。非常に聡明であることで知られ、アーイシャは数多くのハディースを今に伝えている。

冒頭のハディースから思い浮かぶのは、祝いの場から身を遠ざけようとする妻アーイシャを見て、そうする必要などないといいながら楽しみに加わるよう彼女の背中をやさしく押す夫ムハンマドの姿だろう。このハディースは、婚礼のあり方を問うとき、あるいは一般に歌や音楽の是非について議論する際に

しばしば引用される。このハディースをみる限りでは、イスラムでは歌や音楽がはなから否定されているわけではないことがわかる。預言者ムハンマドがその妻に、「タンバリンを叩いたり、歌ったりする」楽しみを禁じていないどころか、その場に加わるよう誘っているのであるから。

しかしながらあとで紹介するとおり、それだけが唯一絶対の見解というわけではないにせよ、総じてイスラム法学では音楽に対して否定的な見解が示される傾向が強い。禁止ではないとしても、できるだけ忌避すべきものという見方が広く流布している²。礼拝のような特定の儀式に付随するものを宗教音楽と考えるならば、イスラム法学者が代表する「正統的」なイスラムの伝統にはそのようなものはまったく存在しない。キリスト教世界では聖歌、賛美歌が重要な位置を占め、そこから芸術としての音楽が成熟していったのとは対照的である。現代に目を向けると、二〇〇一年まで続いたタリバン政権下のアフガニスタンで楽器、そしてカセットテープなど音楽が録音されたものも焼却され、婚礼において歌も踊りも禁じられたという極端な例があったことが思い出される³。

しかしこうした否定的な見解がある一方で、現実にはイスラムが支配的な地域には豊かな音楽文化がある。歴史をさかのぼ

れば、「千夜一夜」物語にはたくさんのお楽器の名が登場するし⁴、現代に目を転じると、まさにポップスと呼ぶべきジャンルの人気は否定しようもない。「アラブの春」においても人々を鼓舞し幅広い層にメッセージを届けるという点でこの種の新しい音楽が大きな役割を果たしたことが指摘されているが⁵、こうした現象は、人々が日ごろから音楽に親しんでいるのでなければありえないはずである。

さらに混乱させるようだが、今日では現代風の曲調に乗せられたムハンマド賛歌、神の栄光を称えるヒップホップといったものすら登場し、かなりの人気を博している⁶。法学者たちの議論はさておき、現実には音楽は人々の生活の欠かせない部分になっているといわざるを得ない。

本論では、現代のイスラム教徒たちは音楽をどう捉えているか、とくにエジプトを中心とするアラブ世界において音楽についてどのように論じられているのかをみていきたい。そしてなぜそのような捉え方をするのか、その背景にあるものをも明らかにしていきたい。結論を少し先回りしていえば、今、音楽について交わされている議論をみると、当然ではあるがそこに今日の状況のなかで生まれた問題意識がある。しかしそれ以上に関心を引くのは、基本的には中世のイスラム法学者の議論とみごとにまで連続しているという点である。彼らは音楽に魅惑され、かつその力に慄いている。

ここでは手がかりとして婚礼という祝いの場に着目したい。宗教や文化の違いを超えて、婚礼がひとりの人間にとって人生最大のイベントのひとつであることは間違いない。さらにイスラムにおいては、「結婚は宗教の半分」といわれるほど結婚が

重視されているのも、婚礼に着目する理由のひとつである。婚外の性交渉が厳しく禁止されていること、さらに子をもうけ次の世代にイスラムを伝えなければならぬとされていることを考えれば、イスラム教徒にとって結婚が重要な意味をもつのは当然であろう。では婚姻関係を成立させるための儀礼としての婚礼と、音楽はいったいどのように関わっているのだろうか。

ここでイスラムにおける婚姻関係について説明しておく、それは両者の契約によって成立するものであり、イスラム法的には婚姻契約が結ばれることで当該の男女のあいだに夫婦関係が成立する。しかしながら現実にはかならずしもそう単純ではなく、他のいくつかの儀式を重ねてようやく社会的に承認されることになる。つまり、いわゆる花嫁行列や婚宴など一連の儀式を経てはじめて「床入り」となるのである。ただ、こうした一連の実践がイスラム法的には何の意味もないかというところではない。というのは、イスラム法では婚姻関係の公表が求められており、こうした実践がそれにあたるという解釈も成立するからである。要するに、一連の実践は地域ごとの特色を帯びた社会的慣習に過ぎないという見方があるのと同時に、イスラム法的な要件だという解釈も可能なのである。本論では便宜上、婚姻契約締結後の花嫁行列や婚宴など一連の儀式を婚礼と呼ぶことにする。

従来のイスラム教徒の婚礼についていうと、一般的に音楽的な要素はつきものであった。だからこそ、タリバン政権の動きはイスラム世界でも奇異なものとして注目を集めたのである。筆者自身、アラブの複数の地域で何度も婚礼に接したが、

どこの婚礼でも歌に合わせて人々は踊り、歓声を上げ、平均的な日本人の感覚からするときには驚くほどの賑やかさであった。婚礼が盛大に行われるのはアラブ世界に限ったことではなく、イスラム教徒が多い地域にはそれぞれにその土地独自の歌や踊りがある⁷⁾。当事者だけでなく地域社会全体にとっても重要なイベントである婚礼には、音楽は欠かせないものでありつづけたのである。

ところが昨今、こうした音楽的要素に満ちた婚礼を批判する声が上がっている。今のところ主流の見解とはいえないものの、婚礼から音楽を完全に排除すべきだと主張する人々もいれば、一切の音楽的要素を否定するわけではないにしても楽器の使用はやめるべきだとする立場、あるいは使用していい楽器はタンバリンのような打楽器だけだとする立場もある。とくに、一九八〇年前後から顕著になった「イスラム復興」以降の世代に、こうした考え方に共感を示す人々が多いようだ。一見、些細な問題に拘泥しているかにもみえるこうした現象は、いったい何を意味しているのだろうか。

イスラムにおける音楽的要素

先に、厳密な意味で宗教音楽と呼べるようなものが「正統的な」イスラムのなかにはないといったが、この点についてもう少し説明を加えておきたい。というのは、イスラム教徒はけっして音楽とは認識しないが、そうでない人間には豊かな音楽性をもつと思えないものが実は「正統的な」イスラムのなか

にある。その典型的な例が聖典コーランの朗誦であり、さらに礼拝の時刻を告げる呼びかけ、アザーンである。

まずアザーンについて簡単に説明しておく、イスラム教徒は一日に五回定められた時刻に礼拝をすることになっているが、その時刻になると、モスクのミナレットと呼ばれる塔から「神は偉大なり」という意味の文言で始まる定型のアラビア語による礼拝への呼びかけの声が流れる⁸⁾。これがアザーンである。アザーンには、程度の差はあれ必ず抑揚やリズムがつけられており、それと知らない者が聞けば、なにかの歌声が聞こえてきたと思うに違いない。現在ではラジオやテレビでも流れるが、イスラムの歴史をとおして人々はこの声によって礼拝の時刻が来たことを知った。アザーンが聞こえると、人々は仕事や家事に費やされるいわゆる俗な時間の流れをいったん止め、礼拝のための、短いとはいえ聖なる時間に身を浸すことになる。

コーランの朗誦についても同じことがいえる。イスラムではコーランは神が語ったことばであり、仲介者たる天使がブリエルがそれを口伝えて預言者ムハンマドに少しずつ教えたとされる。彼と同時代の人々はムハンマドがそれを唱えるのを聞いて記憶していったという。コーランとは、本来的に音として存在し口承で伝えられるものであつて、実際、預言者ムハンマドの存命中には書きものとしてまとめられていない。コーランが書物の形をとることが一般的になった現在でも、それは一義的には文字を目で追って読むべきものではなく、声に出して美しく詠みあげられるべきものである。とりわけ専門家によるコーランの朗誦には技巧が凝らされており⁹⁾、その美しさには圧倒

される。

コーランには次のような文言がある。「夜間の半分、またそれよりも少し縮めて（礼拝に立て）、あるいは、それよりも少し多く礼拝に（立て）、そしてゆつくりと慎重な調子で、クルアーンを読め¹⁰」というものだ。「ゆつくりと慎重な調子で」それは唱えられなければならない。

ハディースにもコーランを美しく唱えることの大切さ、そしてそれを聴くことの喜びについて伝えるものがある。

「コーランを歌うように唱えること。――神の言葉「コーランを緩やかに朗誦せよ」（七三の四）――「コーランには幾つもの区切りをつけて、汝が間をおいて皆に読誦してやるに便利なようにとりはからつておいた」（二七の一〇七（二〇六））。――コーランを詩のように唱えることは咎むべきではない。」¹¹

一九世紀以降、コーランやアザーンを耳にした多くの西洋人、日本人がこれらを採譜しているが、それは彼らがある一定の個性を持った音の流れ、つまり歌に近いものと感じたからなのだろう。とくに注目したいのは一八二五年から二年強エジプトに滞在し、その風俗を克明に記録したエドワード・レイン（二八〇―一八七六）の例である。レインはアザーンおよびコーランの朗誦を採譜しているが、彼の著書のなかでそれが置かれているのは宗教に関する章ではなく、第一八章「音楽」の章である¹²。アラビア語を自由に操るレインはその意味も働きもすべてわかっていたはずだが、それでもなお彼は「音楽」と位置づけた。おそらく彼は、それらの高い音楽性を読者に伝えたかったのではないかと思われる。

現代に話を移すと、大手のウェブ通販サービスであるアマゾ

ンでは、コーラン朗誦のCDは「ミュージックストア」という区分の下にある「ワールドミュージック」という区分のなかで販売されている。つまり、イスラムの伝統の外に生きる者がコーランやアザーンを耳にしたときに受ける印象は、彼らが異国情緒にあふれた音楽を聞いた時に受けるものに近いという判断によるのであろう。

コーランの朗誦を専門とする者がいると先に述べたが、人々はそれぞれに自分の好みのコーラン詠みの朗誦を選んで聴く。コーラン詠みに謝礼を払って自宅で朗誦してもらうのは昔から一般的である。今では朗誦のCDやカセットテープを買うこともあれば、ウェブサイトからダウンロードすることもできる。またショッピングモールなどに買い物に行くと、店によってはBGMの代わりとでもいうかのように、コーランの朗誦を流しているところもある。それでもやはりコーラン朗誦は歌とはみなされず、イスラム教徒にとっては音楽の一ジャンルではないのである¹³。

神秘家たちの音楽

ではいったい、イスラムの歴史において音楽はどのように論じられてきたのだろうか。現在、一般的にアラビア語で音楽を意味する語といえば「ムーシカー（musiqā）」である。ただし、この語は音楽一般ではなく、歌、声楽を意味する「ギナー（ghinā）」と対比する形で器楽をとくに指すこともある。

発音から推察されるとおり、「ムーシカー」は外来語であ

る。西暦九世紀初頭のカリフ、マアムーン時代に、ギリシャ語の文献が大量にアラビア語に訳されたことはよく知られているが、哲学、自然科学と並んでこのときに紹介された学問的分野のひとつが音楽理論、あるいは音楽学であった。元来は「ムーシーカー」は音楽そのものではなく、音楽についての理論を意味したのである。

音楽理論というものが外から取り入れられたものだという点はとくに重要である。この分野においては、琵琶に近いウードやチャルメラに似たミズマールといった楽器についても論じられたが、「楽器」は文字どおり「音楽の道具」を意味する現代のアラビア語とは異なり「マラーヒー (malāhī)」と呼ばれていた。「マラーヒー」とは、娯楽の道具というような意味である。¹⁴「ムーシーカー」という学問分野は、コーランやハディースと直結するような学問分野とは位置づけられていない。

ではイスラムの内側からは音楽に関する議論が提起されることがないかというと、そうではない。この点をみるうえでキーワードになるのが「サマーウ (samāʾ)」である。「サマーウ」は元来、聞くことを意味する普通名詞で、そこから転じて音楽を聞くこと、それに伴う実践、ときには聞かれる音楽をも意味するようになった。

「サマーウ」はとくにイスラム法学の見地から、スーフイズムつまりイスラムの神秘主義の流れに身を置く人々が修行のなかで使う音楽に言及する際に使われる。イスラムの歴史において、神秘主義はつねに微妙な位置づけにあった。それについては現在も変わらない。神秘家たちはイスラムに精神的な深みや温かみを添えるという点で評価される一方、イスラム法の遵

守に重きを置く法学者たちと比較して、規範や戒律をないがしろにし、非イスラム的要素に門戸を開く者として常に疑いのまなざしを向けられてきた。音楽に合わせ舞いながら陶酔の境地に入っていく神秘家独自の実践は、人間を危険な方向に導くものとして法学者からしばしば批判を受けたのである。

ましてやレインが記録する次のような極端な例は、のちに近代化を推し進めようとする為政者からもイスラムの「後進性」の証になりかねないものとして否定されるようになる。レインは、さまざまなタンバリンの音に合わせ激しく舞う神秘家、ドルウェーシユの姿についてこう記している。「彼らの舞には規則性などない。体を上下に動かしたかと思えば、旋回し、続いて腕を使って奇妙な身ぶりをする。飛び跳ね、ときには叫び声をあげるのだ。(中略) 圧倒的な高揚感を迎えるべく行う宗教的な実践だということを知らない者がこれを見たら、かならずやこう思うだろう。舞っているこれらのドルウェーシユたちは競い合って道化の真似をしているに違いないと」。¹⁵

一方で、神秘主義に近い立場の学者たちからは、「サマーウ」を擁護する声が上がっていることはいうまでもない。イスラムの歴史上もつとも著名な学者のひとりであり、ヨーロッパでもラテン名アルガゼルとして知られたガザリー(一〇五八―一一一二)は、音楽を悪魔の誘惑に結びつける説を退け、音楽が呼びおこすのはすでに人間の心のなかに存在するものだけであると主張し、神秘家が音楽を使うことを容認しているのがわかる。どの程度の時間、どのような場所で聴くか、そしてどのような人とともに聴くかによって、音楽を聴くことの意味は異なるともいつている。¹⁶ ガザリー自身、大物の神学者であ

りながら神秘家でもあった。また、神秘家であり哲学者としても知られるスフラワルディー(一一五四～一一九二)も同様に、次のように語っている。「音楽はすでにそこにあるもの以外、何も心のなかに呼びおこしたりはしない。だからもしその人が神以外のものに心を奪われていたら、官能的な欲望をかきたてられるだろうし、そうではなく内面において神への愛に邁進している人は、音楽によつてその意志に従う気持ちになる¹⁷。」こうした立場からみれば、音楽は自らの心のうちにある神への愛を強めることに役立つものである。

以上の議論をみてみると、ひとつの重要な点が明らかになる。それは、「サマーウ」という神秘家の実践を批判する側も、逆にそれを擁護する側も、同じ認識を共有しているという点である。どちらの側も、音楽は人間に強い力を及ぼすこと、人間を通常とは異なる状態にする力をもつことを前提として議論している。

世俗的・商業的な音楽の誕生

イスラムの長い歴史における専門家の議論はさておき、我々と同時代を生きる人々が娯楽として、芸術として日常的に音楽と接していることについてはすでに触れたとおりである。実際、多種多様な音楽が愛好されている。西洋のクラシック音楽、現代的なポップスはもちろんのこと、従来の枠を超えるような新しいジャンルも次々と生まれている。そのかたわらで、その土地固有の伝統的な歌謡法や昔ながらの演奏法もしっかりと

存在感を示している。

まずはエジプトを中心とする近代のアラブ世界では、音楽をめぐって何が起きたのか、どのような音楽が聴かれるようになったのか、それらはどのように誕生したのかを確認しておきたい。そのために絶対に無視することができないのは、二〇世紀のアラブ世界に君臨し、「東洋の星 (Kawkabu al-sharq)」と呼ばれた、ウンム・クルスーム(一九〇四?～一九七五)という女性歌手である¹⁸。その声は重厚で迫力がある。二〇世紀にふさわしい、新しいアラブの音楽を大成させたのは彼女だと評価されているが、エジプトの国立芸術総合大学の構内に、彼女の銅像があるのはその証拠といえよう。世代を超え、国境を超えてアラブ世界全体で圧倒的な支持を受けた彼女のスケールの大きさは、日本のどの歌手にも例えることができない。誤解を恐れずあえて日本風にいうならば、演歌の大御所と一流のオペラ歌手の才能を兼ね備えた人物ということになるのか。彼女が亡くなった時、その死を悼むために集まった人々は四〇〇万といわれ、伝説となっている。

生前、彼女のリサイタルは毎月、第一木曜の夜にテレビで放映されたが、その時間は通りから人影がなくなったということだ。リサイタルのようすはアラブ世界では今も衛星放送テレビなどで繰りかえし放送されているが、次第に盛りあがってくと、観客から必ずといっていいほど声援がかかり、ときには立ちあがって踊りだす人も出るほどである。そして、それに応えるようにクルスームは歌い方を自在に変える。歌が人を動かす。歌手とはこの力をもつ人なのである。この点については、あとで再びとりあげることにはしたい。

新しい時代の歌手として、クルスームはラジオ、テレビといったメディアを支配した。数多くの映画にも出演し、そのなかでも歌った。その意味においては、彼女は完全に商業化した音楽の世界、極めて世俗的な世界に生きた人間とみることができ。しかしながら、彼女がどのようにしてその才能を開花させていったのかをみると、意外なことに気づく。

彼女はカイロのような都市の出身ではなく、農村の出身である。父親はコーランの朗誦を生業としていたが、家族でアンサンブルを組み、婚礼など祝祭の場に招かれてナシードと呼ばれる宗教的な歌を歌うこともあった。ナシードとは一般には賛歌を意味するが、とくに神を賛美するもの、預言者ムハンマドを称えるものなどイスラムの教えと深く結びついた内容の歌を指すことが多い。また、通常は伴奏にはタンバリンなどの打楽器以外は使用しない。

こうした家庭に生まれたクルスームは、幼くしてコーランの暗唱を目的とした伝統的な教育施設、クッターブに通いはじめる。このころからすでに彼女の声の美しさ、朗誦の巧みさは評判になり、父親はアンサンブルに彼女を加えた。これこそが、彼女が歌手としての成功の階段を駆けあがっていく第一歩であった。言い換えると、新しい時代のアラブ世界を代表する歌手、ウンム・クルスームの出発点にあったのは、コーランの朗誦であり、宗教的な賛歌だったのである。ウンム・クルスームの背景が示すように、西洋的な音楽が入ってくる以前、人々の意識のなかには宗教的な音楽と世俗的な音楽というはつきりとした区別などなかった。祝い事にナシードが歌われたというのはそういうことである¹⁹。

それが徐々に変化し、宗教とはまったく無関係な、娯楽あるいは芸術としての音楽という範疇が確立するのは、商業化によるところが大きい。誰かに請われその人のために歌うのではなく、歌手はメディアに露出し、レコード、カセット、のちにはCDの売り上げをのぼすことを目指す。コンサートのチケットの売れゆき、登場するテレビ番組の視聴率がその歌手の力量を意味するようになる。

もうひとつ、宗教的な音楽と世俗的な音楽の分裂を進めた要素があるとすれば、それは西洋からのさまざまな影響であろう。ウンム・クルスームは舞台に立つときはいつもオペラ歌手のような華やかなドレス姿であり、もちろんベールなど着けてはいない。背後で伴奏をする楽師たちはみな、蝶ネクタイを着けている。衣服が階層や教育背景などを示す社会的な記号として大きな意味を持つアラブ人の社会において、こうした演出が当時、近代性、先進性という明確なメッセージとなったことは間違いない。さらに楽師たちが手にしている楽器には、バイオリン、チェロ、アコーディオンなど西洋の楽器が多い。タンバリンなどの打楽器だけを伴ったナシードとの違いは明白である。

そして何よりも重要なのは、超大物の歌手として多くの人々の注目を集めながら彼女が歌うのは、もはや神や預言者を賛美する歌ではないという点だ。彼女の代表作である「あなたは私の人生」は、愛する人への思いを歌ったラブソングである。

二〇世紀末になると次第にインターネットや衛星放送テレビの影響力が拡大し、音楽の世界においても、以前とは比べものにならないほど大量の情報が外からやってくるようになる。

このことが音楽の西洋化・世俗化にさらなる拍車をかけることになった。こうした流れを受けて、音楽は許されるのか否か、というイスラム世界の古典的な問題が形を変えて再浮上する。イスラムに根を持たない音楽が圧倒的な存在感を示しているという現実を前にして、そうした音楽にイスラム教徒はどう関わればよいのかが問われるのである。

エジプトの婚礼

婚礼に話を移そう。当時のエジプトを代表する知識人であるアフマド・アミーン（一八八六～一九五四）は、二〇世紀前半のエジプトの風俗について詳細な記録を残しているが、そのなかには婚礼についての記述も含まれている。とくに花嫁行列に關して、それを楽団が先導し、踊り子たちが花を添えるときれている点は見逃せない²⁰。また先に挙げたレインもアミーンと同じく、花嫁行列には楽団やさまざまな舞踊が伴うとしている²¹。歌や音楽、そして踊りが当時すでに婚礼には欠かせない要素であり、これらが近年になつて婚礼に持ち込まれたものではないことがよくわかる。

一九七九年に筆者が初めてエジプトへ行つたとき、夕刻に友人宅を訪ねていると、突如として外から太鼓やタンバリンを叩く音、そして女たちのザグラダが聞こえてきた。ザグラダとはアラブの女性特有の、なにか祝い事があつたときに発する甲高い歓声である。舌を左右に速くふるわせるため舌笛と訳されることもある。

この騒ぎの理由がわからず筆者が友人に尋ねると、友人は外を見もせず「ザッファ」と断言した。つまり、花嫁行列がやってきたのだと教えてくれたのである。窓を開けて見おろすと、念入りに化粧を施し、ウェディングドレスに身を包んだ花嫁が、文字どおり鳴り物入りの行列の中心にいるのが見えた。この鳴り物入りの行列が当時のエジプトにおいて典型的なものであつたことは、ウナム・クルスームと同時代に活躍した男性歌手、ファリード・アトラシュ（一九一九～一九七四）の「タンバリンを打ち鳴らせ」という歌を見てもわかる。歌詞を訳すと次のようになる。

さあ、一族のみな、タンバリンを打ち鳴らせ。さあさあ。

神がわれらをひとつにし、成功に導いてくださるように。

こういわれるのはほんとうだ。妬みの目を向ける者にはとげが刺さると。

月のように美しい花婿と選びぬかれた花嫁。

われらがこの夜、敵どもは悔し涙に暮れている。

花婿のすばらしさ、美しさは本物だ。

ろうそくに火を灯せ。この夜を祝え。

友人たちの行く末を。

この幸いの甘美さは、たつぷりの砂糖のようだ。

ともに言え。神の意図のままに、ふたりが添い遂げますようにと。

筆者の経験に話を戻すと、注目してほしいのは友人が音だけでそれが花嫁行列の到来だとわかったという点である。人々

は、ザグラダ、そして太鼓やタンバリンを激しく打ち鳴らす音が徐々に近づいてくることで、近隣の誰かが嫁入りするのだと理解する。言い換えればこれらの音の組み合わせによって、ふたりの結婚、新しい夫婦の誕生が地域社会に告げ知らされていくのである。

確かに近年、カイロのような都市部ではこうしたかたちの花嫁行列は見かけなくなった。人々の生活空間が広がった結果、花嫁の家と花婿の家が近くであることなどでは珍しい。花嫁の家から花婿の家まで行列を作って練り歩いていくことなどできないのである。それでもなお、これから婚礼が行なわれることを告げ知らせるための「行列」ともいえるものが今もある。

というのは、花嫁、花婿双方、風船やリボンで飾りたてた車に乗り、クラクションを鳴らしながら、自宅から婚礼会場まで移動するのだ。さらには車から降りたあと、会場までの短い距離、ときにはたった五〇〇六〇メートルの距離を長い時間をかけて、まさに筆者が目にしたのと同じような鳴り物入りの行列が続くことも多い。そばにしていると話をすることができないほどの大音量の演奏に合わせ、舞姫や剣舞の踊り手たちが芸を披露する。それに合わせるかのように、花嫁、花婿自身も音楽に合わせて踊ることで周囲を盛り上げる。同じように派手な歌舞音曲の類は会場に入ったあとも続く。一昔前まではベリーダンサーを呼ぶのが一般的であったが、今ではDJや歌手、バンドを雇うことも多い²²。ある研究者のことばを借りれば、エジプト人にとって、「祝いの席に歌と踊りは不可欠」なのである²³。

「イスラム的婚礼」をめぐる議論

しかしながら近年、こうした婚礼のあり方についてさまざまな批判が投げかけられている。サウジアラビア系の汎アラブ紙であるアッシャルクルアウサト紙によると、一九八〇年代に従来の婚礼のあり方を批判し、よりイスラム教徒にふさわしい形を求める動きが現れ、それらがのちに「イスラム的婚礼」(al-farah al-islami)と呼ばれるようになったという²⁴。一九八〇年代とえば、まさに「イスラム復興」現象が顕著になった時代であり、都市の教育ある若い世代の女性を中心にベール着用の動きが広がったのもこのころである。同紙の記事によると当初の試みでは出席者が男女別に分かれたの会場に比べ、余興の類は男性側だけで、それも楽器はタンバリンに限られ、歌われるのは宗教的な歌に限定されたという。

こうして次第に「イスラム的婚礼」についての関心が高まってくる。「イスラム的婚礼」について数多くのファトゥワー(イスラム法学者の見解)が出ていくことから、それは明らかだ。「イスラム的婚礼」について問いが一般信徒から次々と寄せられ、イスラム法の専門家がそれに回答することが繰り返されていくのである。そもそも「イスラム的婚礼」とは何なのか、どのような要件を満たせばそれと認められるかが定かではないがゆえに、専門家の見解が請われる。

では、ここで実際に「イスラム的婚礼」についてファトゥワーを求めている人の声に耳を傾けよう。ここでは出された回答よりも、寄せられた問いの方が重要である。なぜならば、それを見ることによって、従来の婚礼に疑問を抱きイスラム教徒とし

て正しい婚礼を行ないたいと考える人々の多くが問題とするのは音楽だということがわかるからである。ひとつめは、妹の婚礼についてアドバイスを求めている例である。

慈悲深く慈愛遍く神の名において。私の抱える問題を聞いてください。なにか解決方法か示唆を頂ければ幸いです。私には妹がいますが、とても宗教熱心です。結婚が間近だというのに、妹と婚約者は困っています。(おかげさまでその婚約者もとて素晴らしい人物です。)問題となっているのは婚礼です。ふたりは当然のように、宗教的というか最近の言い方ではイスラム的にしたいと決めているのですが、問題は、婚約者が音楽に關してあらゆるものを拒絶し、これ以上ないほどに宗教的な内容の歌詞のものであつてもだめだという点です。この件については、他の意見に一切耳を貸そうとしません。妹の方はそれほど極端ではなく、他に替わるものがなければナシードとともに楽器を使つてもよいというのですが、妹は今も、ふたりが納得いくようにタンバリン以外の楽器演奏を伴わないナシードを探しています。まだ見つかつていません。妹が望んでいるのは、すべての若者たちが「イスラム的婚礼」もまた素晴らしいと思つてくれること、出席者、そして「イスラム的婚礼」について考えている人に、音楽がない婚礼もつまらなくはないと感じてもらふことです。今置かれてるのはこのような状態です。ふたりがうまく行きますように。その目的が神の意図に合うならば、ふたりが仲違いしませんように²⁵。

もうひとつは、これから結婚しようとしている本人からのも

のである。

私は間もなく結婚を控えています。しかしながら、私の家族は私がどれだけいつても、婚礼には音楽が必要だといひります。楽器を演奏するなら婚礼をやらないと私は突っぱねました。すると両親も親戚もみな私のことを怒りました。私は今、神の御心に沿いたい気持ちと両親を喜ばせたい気持ちのあいだで苦しんでいます。どうか解決策を教えてください²⁶。

これらの問いに対する回答については、どれも似通つたものである。ほとんどの場合、イスラムの一般的な規範さえ守つていればそれで問題ない、イスラム法によつて禁止されたものを避けていればそれでよいという趣旨の回答がなされている。つまり、男女が入り混じつて踊つたりしてはならない、下品で欲情を煽るような歌や音楽は避けなければならないが、それさえ守ればよいのである。

もしかすると、今紹介した相談を寄せた若者たちも、ふだんはさまざまな音楽を楽しんでいるのかもしれない。しかし自分の人生にとつて大きな節目であり、社会的にも重要な意味をもつ婚礼については、決して間違つた選択をしたくないという意識が芽生えたとしても不思議ではないだろう。そしてその際に彼らがしきりに尋ねるのが、花嫁の衣装のありようでもなければ、料理や飲み物の種類でもなく、音楽の是非、あるいは許される音楽の種類であることは非常に興味深い。

「タラブ」の力

ここで注目したいのは、アラブの人々が音楽、とくに歌に対して示す独特な姿勢である。彼らにとつて、それは単に心に心地よいものというのではない。彼らは敬意をこめて歌手を「ムトゥリブ (mutrib)」と呼ぶ。「ギナー」という語が歌うことを意味するというのはすでに説明したが、アラビア語の文法に沿って考えれば、「歌手」には「ギナー」と語根を同じくする「ムガンニー」という語が使われるはずだ。しかしそうではなく、「ムトゥリブ」というまったく別の語が通常使われるのはなぜだろうか。

「ムトゥリブ」という語のもととなっている「タラブ (tarab)」という語については、イスラム研究の世界でもっとも権威のある事典、*Encyclopaedia of Islam* でも独立した項目として挙げられている。この事典の説明は次のとおりである。「タラブ」とは、「楽しさ、嬉しさ、傷ついた思い、高揚感、そして死に至りかねない忘我の境地といった、もつとも私的なものからもつとも激しいものまで幅広い範囲の感覚を呼び起こす、詩的で音楽的な情動を指す語」であるという²⁷。

この「タラブ」という語を動詞にして「アトゥラバ」にすると、次のような文が生まれる。「彼はその歌で私をうっとりさせた (atrabani bi-ughniyatihi)」、「感情を燃え立たせるようなそのことばが私たちを陶醉させた (atrabani al-kalāmu alladhi yu'ajjizu al-masha'ira)」。

「タラブ」は人を突き動かし、思わぬ方向に人を向かわせる。「死に至りかねない忘我の境地」にまで至らせることがあると

いうのである。この概念について論じたある研究者は、「アラブ文化において、音楽と感情的変容の合体はアラビア語のタラブという概念によって代表される。それは西洋の言語にはぴつたりと合うものなどない概念である」と論じているが²⁸、同じことは日本語についてもいえるだろう。「タラブ」の意味を欠けるところなく、丸ごと伝える日本語はみつからない。

「タラブ」とは人を突き動かすような巨大な力、理性を超えた動きを人のなかに生み出す力である。そして「ムトゥリブ」とは動詞「アトゥラバ」の能動分詞であり、まさにそうした力を操る者のことである。単に「歌う」人ではない。

だからこそ、歌をはじめとする音楽にはある種の警戒心を抱かざるを得ないということになるのである。現代の議論は、この点では中世の学者たちの議論とみごとにつながっている。歌手を「ムトゥリブ」と呼ぶという事実は、かつて「サマーウ」について論じる際に共有されていた前提、音楽は人を激しく動かす力をもつという見方が今も変わらず生きているということを示している。

であるとすれば、婚礼には音楽を使うべきではないという主張は、音楽をくだらない娯楽、無意味な時間の浪費とみることから生まれるのではないと考えるべきだろう。そうではなく、「タラブ」によつて自己の制御が効かない域に「持つていかれる」可能性をリアルに感じているからこそ、その力を封印しようとしているとみるべきなのである。音楽は「悪魔の誘惑」なのではないかという問いは、音楽が人を魅惑する力を知っている者でなければ発しえない。言い換えれば、音楽が「危険」なものになりえるほど、彼らは音楽に対して強い感性をもっている。

ることなのである。

註

- 1 ブハーリー著、牧野信也訳『ハディース—イスラーム伝承集成V』、中公文庫、二〇〇一年、四六〇四七頁。
 - アンサールとは、聖遷によりムハンマドとともにメッカから移ってきたイスラム教徒を迎え入れたメディナのイスラム教徒のこと。原義は「支援者」。
 - 2 こうした評価の背景については、左記が参考になる。
Ahmad Shalab, *Al-Hayāh al-ijtimā'iyah fi al-fih al-Islāmī: mabāhith ijtimā'iyah fi niqā al-usrah wa-fi niqā al-mujtama'*, al-Qahirah: Maktabat al-Nahda al-Misriya, 1986.
 - 新井裕子『イスラムと音楽—イスラムは音楽を忌避しているのか』、スタイルノート、二〇一五年。
 - 3 John Bailly, *Can You Stop the Birds Singing?: The Censorship of Music in Afghanistan*, Copenhagen: Freemuse, 2001.
 - 4 前島信次訳『アラビアン・ナイト』(東洋文庫)、一九六六—一九六七。例えば、第四九夜、第一四二夜など。
 - 5 たとえば、中町信孝『アラブの春』と音楽—若者たちの愛国とプロテスト』、DU BOOKS' 二〇一六年など。
 - 6 Maruta Herding, "Hip-hop bismillah: Subcultural worship of Allah in Western Europe," *Kamal Sahli, Music, Culture and Identity in the Muslim World: Performance, Politics and Piety*, New York: Routledge, 2014.
 - 7 エジプトの農村部のイスラム教徒の婚礼のようすについては、次を参照されたい。
- 大塚和夫「下エジプトのムスリムにおける結婚の成立過程—カリエービーヤ県ベンハー市とその周辺農村の事例を中心に—」、『国立民族学博物館研究報告』一〇巻二号、一九八五年。
- 竹村和朗「現代エジプトのファラハ—プハイラ県パドル群における結婚の祝宴の報告」、『アジア・アフリカ言語文化研究』No.91。二〇一五年。
- モロッコについては、次の資料を参照されたい。
- D. アイケルマン著、大塚和夫訳『中東—人類学的考察』、岩波書店、一九八八年、一四五—一四九頁。
- アラブ諸国の多様な婚礼については、次の資料を参照されたい。
- Khalid Isma'īl 'Alī Ghanīm, *'Adat al-Zawāj wa-Taqā'id fi al-Bilād al-'Arabīya, Amman: Dar al-Yaqt il-Tibā'a wal-Nashr wal-Tawzī'*, 2007.
- パレスチナについては、次の資料を参照されたい。
- 錦田愛子「変容するパレスチナの婚姻事情」、『FIELDPLUS』no.3。東京外国語大学・アジア・アフリカ言語文化研究所、二〇一〇年、六頁。
- コートジボワールの婚礼については、次の資料を参照されたい。
- 鈴木裕之「恋する文化人類学者—結婚を通して異文化を理解する」、『世界思想社』二〇一五年。
- マレーシアについては、次の資料を参照されたい。
- 西重人「サワラク・マレーの結婚式」、『地理』四五(四)、古今書院、二〇〇〇年、一二—一五頁。
- 8 アザーンについては次の文献が参考になる。
- 堀内勝「イスラームの儀礼・アザーンについて」、『水野信男責任編集、民族音楽叢書、世界宗教民族音楽編、「儀礼と音楽」』、東京書籍、一九九〇年、一五—五六頁。
- 9 ただし、イスラム法学には複数の学派があり、より厳格な法解釈を行なう立場がとられる場合、コーランの朗誦は技巧を嫌い、より平坦になる

傾向があるのは確かである。

⑩ コーラン、七三・三・四。

日本語訳については、『日亜対訳 注解 聖クルアーン』（日本ムスリム協会、一九八二年）による。

11 ブハーリー著、牧野信也訳『ハディース—イスラーム伝承集成IV』、中央公論新社、二〇〇一年、五六五頁。引用文中の数字は、コーランの章と節を示す。

2 Edward William Lane, *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians*, New York: Dover Publications Inc., 1973, p.374-p.376.

3 それどころか、一般の歌手がコーランの一節を歌の歌詞に使用すること、つまりコーランの章句を「歌う」ことがイスラーム法的に問題ありという判断がなされることすらある。

Yehia, Ranwa, "Lyrical Liberties?" in *Al-Ahram Weekly*, 14-20 October, 1999, Issue No.451.

4 Amnon Shiloah, *Music in the World of Islam: A Socio-Cultural Study*, Detroit: Wayne State University Press, 1995, p.62.

5 Lane, p.461.

6 Abu Hamid al-Ghazali, *Ihya' 'Ulum al-Din*, Bairut: Dar Ibn Hazm, 2005, p.266.

7 Anne Marie Schimmel, "The Role of Music in Islamic Mysticism" in A. Hammarlund, T. Olsson & E. Ozdalgac(eds), *Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle East*, Istanbul: Swedish Research Institute in Istanbul, 2001.

8 ウナム・クルスームについては多くの研究書があるが、もともとわかりやすく書かれているのは次の文献である。

水野信男『音楽のアラベスク—ウナム・クルスームの歌のかたち』、世界思想社、二〇〇四年。

9 現在、イギリスを拠点に活躍するサーミ・ユースフ（一九八〇〜

をはじめ、西洋的な旋律にのせた新しいナシードを専門とする歌手が商業的に成功し注目を集めているが、こうした現象は実は新しいものではないとみることも可能である。

⑪ Ahmad Amin, *Qamis al-'Adab wal-Taqdīd wal-Ta'abir al-Misriya*, al-Qahirah: al-Nahda al-Misriya, 1953, p.224-p.226.

2 Lane, p.155-p.172.

2 例えば「Zafaf.net」というウェディング業界のある会社のサイトを見ると、会場、衣装、ヘア＆メイク、ケーキなどと並んでDJとバンドというページがあり、あわせて二六ものDJおよびバンド、舞踊団が挙がっており、そこから日程と料金を考慮しつつ注文できるようになっている。

<http://egypt.zafaf.net/en/brand-dj-and-entertainment/cairo>

⑫ Karin Van Nieuwkerk, *A Trade like any Trade: Female Singers and Dancers in Egypt*, University of Texas Press, 1995, p.1.

⑬ <http://archive.aawsat.com/details.asp?article=243848&issueno=9355>

⑭ 「al-'uns al-islami」の略称である。

⑮ <http://fatwa.islamweb.net/fatwa/index.php?page=showfatwa&Option=Fatwald&Id=75095>

⑯ <http://fatwa.islamweb.net/fatwa/index.php?page=showfatwa&Option=Fatwald&Id=9614>

2 Encyclopaedia of Islam. New ed., Leiden: Brill, 1955-2005.

この語は「元来、遊牧民がキャンプへ向かう際にラクダの歩みを速めることから来ているという。

⑰ A.J. Racy, *Making Music in the Arab World: The Culture and Artistry of Iarab*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p.5.

（本研究は科研費（16K02178）の助成を受けたものである。）

Echoing and Merging Voices — Notes on Italian Rap —

Marie KOKUBO

Summary

This paper discusses developments in Italian rap music from the 1990s to the present, considering both its prominent characteristics and its relationship to social and cultural contexts. American hip hop culture became popular among a portion of Italian youth in the 1980s, and Italian rap music began to grow in the early 1990s. Since it first flourished mainly in “social centers (centri sociali),” spaces self-managed by young people dissatisfied with authority and mainstream culture, early Italian rap is often characterized by a strong political aspect, although there were also a number of rappers not closely related to social centers who created both political and non-political rap.

Italian rap of the 1990s was also characterized by local and hybrid aspects. A number of Italians rapped not only in standard Italian but also in local dialects and in minority languages, and, even when they rapped in standard Italian, they often made reference to local places and topics. Such attachment to local elements differed greatly from commonly seen closed-minded exclusivist regionalism since it coexisted with an eagerness to incorporate foreign elements and to mix them with local elements.

Italian rap music’s popularity dropped off in the early 2000s, but it began to revive later in the decade, exhibiting new tendencies and developing new stars. Although local and political aspects were not then as strong as in the early 1990s, it is possible to find a significant number of references to local elements and political issues.

キーワード

イタリア 音楽 ラップ ヒップホップ 方言 社会センター
カウンターカルチャー 若者文化

Keywords

Italy, music, rap, hip hop, dialect, social center, counterculture, youth culture

響きあい混ざりあう声——イタリアのラップについて——

小久保真理江

一九七〇年代のニューヨークで生まれたヒップホップの文化は、イタリアにも流入し、一九八〇年代には、自らグラフィティやブレイクダンス、DJ、ラップに取り組むイタリアの若者が出てきていた。当初は英語でラップを行う若者が多かったが、九〇年代初めからは、イタリア語でラップを行う若者が増えていった。

イタリアのラップは、単なるアメリカのラップの模倣ではない。それはアメリカのラップの強い影響のもと、イタリアの社会や文化との密接な関わりの中かで、他の国の文化をも吸収しながら、作られていったものである。もちろんイタリアのラップのなかには様々な異なる方向性があり、決して一括りに語れるものではないが、多くのラップに見られる特徴や傾向を挙げることは可能だろう。本稿では、政治性・ローカル性・ハイブリッド性の三つの側面に光を当てながら、イタリアのラップについて論じる。

ラップと社会センター

イタリアにおける初期のラップの普及に重要な役割を果た

したものとして、「社会センター(centro sociale)」の存在がある。「社会センター」とは、広義には、人々が集い様々な活動を行う場所を指す。ただし現在一般的には、若者を中心とする地域の人々によって自主運営されているスペースを指して「社会センター」という言葉が使われることが多い¹。ラップの普及に重要な役割を果たしたのも若者の自主運営による社会センターである。こうした狭義の社会センターは、使われていない建物を占拠するスクウォットの活動に由来するものであり、具体的には、アウトノミア運動をはじめとする一九七〇年代の左翼運動のなかから誕生した²。現在では、非合法的に建物を占拠し使用しているセンターもあれば、行政や所有者との交渉を経て、合法的に建物を使用しているセンターもある。

社会センターは、政治・社会運動の場であるとともに、オルタナティブな文化活動や交流の場でもある。イタリアの数多くの街に存在し、その規模や活動内容は様々ではない。そこで行われる文化活動は、講演会、セミナー、コンサート、映画上映、演劇上演、展示会など、多岐に渡る。音楽・ダンス・写真などの授業を提供しているセンターもあれば、図書室やボールを備えるセンター、書籍の出版・販売や音楽のレコーディング・販売を行うセンターも存在する。難民・移民に対する支援を行

なっている社会センターも多い。

七〇年代末には、テロリズムの時代を背景に左翼運動が激しく弾圧されたため、社会センターは衰退・孤立化していったが、八〇年代後半からは再び活性化はじめ、九〇年代にはさらに多くの社会センターがイタリアの各地に新たに誕生した。社会センターが再活性化したきっかけとしては、一九八五年に高校生を中心とする若者が学校の諸問題に抗議の声を上げ占拠活動を行ったことや、同年に賃金を守るための国民投票で左翼が敗北したことが挙げられる³。また、一九八九年にミラノの歴史ある社会センター「レオンカヴァッロ (Leoncavallo)」が強制排除のため警察の襲撃を受け、その抗議活動に人々の注目や支持が集まったことも、背景として指摘されている⁴。一九九〇年代前半に社会センターがさらに活性化したきっかけとしては、一九八九年から一九九〇年にかけて展開した学生運動が挙げられる。「パンテラ (Pantera)」⁵と呼ばれるこの学生運動では、民間企業の大学への出資・経営参加を認める改革に対して多くの学生が抗議の声を上げ、各地の大学を占拠した⁶。

こうして再活性化した社会センターは、九〇年代の若者のカルチャーカルチャーの重要な拠点になった。もともと社会センターではパンクの人気が高かったが、八〇年代末からはヒップホップやラガフィンの人気が高まっていき、自らグラフィティを描いたり、イタリア語でラップを行う試みもこうした環境のなかで活性化した。九〇年代前半にイタリア各地の社会センターを中心に数多く生まれたラップやラガフィンのグループは、「ポッセ (Posse)」と呼ばれた。有名なポッセとしては、ミラノのライオン・ホース・ポッセ (Lion Horse Posse)、「ボローニヤ

のイゾラ・ポッセ・オール・スターズ (Isola Posse All Stars)」、ローマのオンダ・ロッサ・ポッセ (Onda Rossa Posse)、「ナポリのノヴァンタノヴェ・ポッセ (99 Posse)」、シチリアのヌオーヴィ・ブリガンティ (Nuovi Briganti) やサルデーニアのサ・ラッツァ (Sa Razza) などが挙げられる。

ポッセの若者たちはイタリアの様々な問題について声を上げ、権力や体制に異議を唱えた。取り上げられたテーマは、政治腐敗、マフィア、失業、貧困、人種差別、マスメディアの問題など多岐にわたる。九〇年代初めには湾岸戦争に反対するラップも作られた。彼らのラップは、実際の抗議活動とも密接に結びついていた。例えば、ローマのグループであるオンダ・ロッサ・ポッセ (Onda Rossa Posse) が学生運動パンテラの活動の場でラップを行ったことはよく知られている。

もちろん、イタリアのラップは社会センターのなかだけで発展したわけではない。また、九〇年代のラップが全て政治性の強いものばかりだったわけではない。ラップの人気が高まっていくとともに、社会センターと密接な関係を持たないラッパーも数多く登場した。そのようなラッパーとしては、アルティエロ・コロ・トレントウーノ (Articolo 31) やソットトローノ (Sottotono) などの名を挙げられる。また、ラップを取り入れたポップスによって、大きな成功をおさめた存在としては、ジョヴァノッティ (Jovanotti) が有名である。ラップがアンダーグラウンドカルチャーやカルチャーカルチャーの枠を超え多くの人々の間で幅広い人気を獲得していった背景には、こうしたラッパーの活躍がある。彼らは社会センターのラッパーほど政治的ではなく、社会問題以外のテーマを扱うことも多かったため、社会

センターのラッパーとは異なる系統のラッパーとして対立的に位置付けられた。

ただし、社会センターの外で幅広い人気を得たラッパーがみな政治性と無関係だったというわけではなく、なかにはラップによって強い社会的メッセージを発する者もいた。例えばフランキー・ハイ・エヌアールジー (Frankie Hi-NRG) は、大手レーベルと契約し社会センターの外で幅広く活躍したラッパーだが⁷、マフィアや、人種差別、テロリズムなど、さまざまな社会問題をラップのなかで扱っている。

九〇年代半ばからはイタリアのラップの方向性や性質が多様化していき、ラップ文化における社会センターや抗議活動の役割も以前ほど中心的ではなくなっていた⁸。この時代に発表された重要なアルバムとしては、サングエ・ミスト (Sangue Mist) の「SKM」が挙げられる。一九九四年に発表されたこのアルバムは、単純な社会批判とは異なる社会性やより洗練された音楽性を持ち合わせており、イタリアのラップの新たな時代の幕開けを象徴するアルバムとして現在でも高く評価されている。九〇年代に特に活躍したラッパーには、他にも、バッシ・マエストロ (Bassi Maestro) やカオス・ワン (Kaos One)、ルー・イクス (Lou X)、ロッレ・デル・フォメント (Colle der Fomento)、ジョー・カッサノ (Joe Cassano) などがある。全体的な傾向として、九〇年代末には社会批判的な内容のラップが減り、恋愛や自己をテーマとするものが増えていったが¹⁰、アッサルティ・フロンタリ (Assalti Frontali) のような政治性の強いラップのグループも活躍しつづけた。

地元の言葉と音楽

このように九〇年代初めから社会センターの内や外で生まれ発展していったイタリアのラップのもうひとつの特徴として、地域との強い結びつきが挙げられる。イタリアのラップは、イタリアのナショナルな言語・文化・社会問題のみならず、イタリア各地のローカルな要素と結びつき混ざりあいながら発展していった。

特に九〇年代の有名なグループのラップには、地域的なテーマやモチーフを含んでいるだけでなく、方言や少数言語を用いているものが少なくない。方言を用いたグループとしては、ナポリ出身のノヴァンタノヴェ・ポッセ (99 posse)、ラ・ファミリア (La Famiglia)、アルマメグレッタ (Almanegretta)、シチリア出身のヌオーヴィ・ブリガンティ (Nuovi Briganti) などが特に有名である。少数言語を用いたグループには、フリウリ出身のディエツレアカ・ポッセ (Djeh Poese) やサルデニア出身のサ・ラッツァ (Sa Ranza) などがある。彼らのラップのなかには標準イタリア語の曲もあるが、標準イタリア語と方言あるいは少数言語を混ぜている曲が多く、曲全体が方言・少数言語のものもある。また、地域の言葉だけでなく、地域の伝統的な音楽の要素を取り入れているものもある¹¹。こうした方言・少数言語や地域の伝統音楽との混淆によって、イタリアのラップには多様な音色やリズムや韻が生まれていった。

もちろん、彼らは単なる聴覚的な面白さのためだけに方言や少数言語を用いたわけではない。自らの日常生活の切実な問題を語るには、国家の公用語である標準イタリア語よりも、日常

生活に根ざした話し言葉である方言や少数言語が適しているという理由もあった¹²。また、地域の社会センターに集まる若者に向かつて語りかけるには、地域の言葉を用いるのがふさわしかったという理由も挙げられる。さらに、こうした言語的選択に、支配的な体制や文化への抵抗の意味合いを読みとることもできる¹³。また、言語の選択は地域的なアイデンティティの強さとも関係しているだろう。イタリアは地域的な多様性が非常に豊かであり、地域への愛着や帰属意識を強く持つている人が多い。もちろん地域差や個人差はあるが、「イタリア人」というナショナルなアイデンティティよりも、「ナポリ人」や「シチリア人」といったローカルなアイデンティティを強く意識している人が多いと言える。

混ざりあう人々と文化

ただし、こうしたイタリアのラップにおけるローカル性は、閉鎖的・排外的な地域主義とつながるものではない。それはむしろ、グローバル性やハイブリッド性と共存する開かれたローカル性である。一九九〇年代のイタリアでは、政党、北部同盟 (Lega Nord) に代表される排外的な地域主義が台頭したが、イタリアのラップにおけるローカル性は、それとは全く逆の方向を行くものである。

北部同盟が、南イタリアを批判し地方分権を求めるのみならず、南イタリア出身者や外国からの移民などの「よそ者」を差別・排除する方向性を打ち出したのに対し¹⁴、イタリアの多く

のラッパーは、出身地や人種による差別を批判している。また、イタリアのラッパーは、地域文化との結びつきだけでなく、外のものを取り入れ混ざりあっていることを重視する傾向がある。地域の文化自体が、そもそも様々な文化の混ざりあいによってできていったものであるという意識も強いように思われる。

イタリアのラップは音楽的にも混淆に特徴づけられている。もともとアメリカのヒップホップ自体がジャマイカの音楽文化の影響を強く受けているものだが、イタリアの若者たちも、ヒップホップに加えて、スカや、ルーツレゲエ、ダンスホール、ダブなど様々なジャンルの音楽を聴き、それらの要素を取り込みながら自らの言葉でラップを作っていた。特に九〇年代のイタリアではラガフィンとヒップホップがともに人気だったため、両者の要素を合わせもつグループが多く生まれた。さらには、ジャズ、ファンク、ロック、出身地の伝統音楽や他地域の伝統音楽の要素を混ぜあわせる試みも積極的に行われてきた。また、言語の面でも、標準イタリア語と方言や英語が混ぜあわされていることが多く、混淆的である。イタリアのラッパーは、外部の様々な文化を積極的に取り入れ、ローカルな要素を混ぜあわせながら、新しいものを生み出そうとしてきたと言える。

ラップの新たな波

九〇年代に大きく盛り上がったイタリアのラップは、

二〇〇〇年代初めには一時的に人気を失い衰退したが、二〇〇〇年代半ばから再び活性化した。九〇年代のラップが社会センターを中心に普及・発展したのに対し、二〇〇〇年代以降のラップの再活性化に重要な役割を果たしたのはフリースタイル・バトルのイベントやインターネット（特に動画・音楽配信サイトやSNS）、マネージャーやプロデューサーである。二〇〇〇年代以降に活躍している有名なラッパーとしては、ファブリ・フィブラ（Fabri Fibra）やクレメンティーノ（Clementino）、マラケシュ（Maracash）、クラブ・ドッグ（Club Dogo）、フェデツ（Fedez）、ロッコ・ハント（Rocco Hunt）、モンド・マルチョ（Mondo Marcio）などがある。彼らは、大手レーベルと契約し、大きな商業的成功をおさめている。ポップスの歌手とともに曲を出しているラッパーも多い。社会的なテーマを扱っているラップもあるが、九〇年代前半のポッセのような強い政治性や抗議活動との結びつきはあまり見られない。ラップはすでにメインストリーム音楽の一部として幅広い人々の間で受容されており、カウンターカルチャーを代表するものではなくなっている。

また、近年のメジャーなラップでは、方言があまり使用されておらず、九〇年代のラップほどはローカル性が強くない。ただし、地域的なものに言及するなど、方言の使用とは異なる形でローカル性を示すことは少なくない。また、ナポリのあるカンパニア州出身のラッパーには、現在でも方言を積極的に用いている者が多く、ローカル性を強く打ち出す傾向が見られる。例えば、クレメンティーノ（Clementino）やロッコ・ハント（Rocco Hunt）は、標準イタリア語だけでなく方言も用いて

いる。また、彼らのラップには、カンパニア州の犯罪組織カモッラの問題や地域の貧困、環境問題などに言及しているものもある。

ジェンダーについて言うと、イタリアのラッパーは、九〇年代初めから現在にいたるまで、圧倒的に男性が多い。九〇年代に比べると女性のラッパーの数が少し増えているとは言われているが、やはり今でも数少ない存在である。イタリアのラップの世界も男性中心であり、女性ラッパーがメジャーになりにくい傾向がある。ラップの男性中心的側面、とりわけ一部のラップの詞に見られるマチズムや女性蔑視的な表現はイタリアにおいても、フェミニズムの視点から批判を受けている。

近年に活躍している女性ラッパーのなかで、ジェンダーやフェミニズムの視点から特に注目されているのは、Mcニル（Mc Neri）だろう。二〇一〇年代にイタリアのフリースタイル・バトルで頭角を現したニルは、LGBT運動の活動家でもあり、レズビアンであることを公表している。二〇一六年に発表したデビュー・アルバム『フェミニニル（Feminità）』は、女性やLGBTに対するステレオタイプや差別への批判を含んでいる。

また、近年のイタリアのラップでは、外国にルーツを持つラッパーの活躍も見られる。もともとイタリアでは、フランスやドイツに比べて外国にルーツを持つラッパー（移民の第一、第三世代）の割合が低く¹⁵、九〇年代のイタリア語ラップにおいては人種的・民族的マイノリティーの活躍はあまり見られなかった。二〇〇〇年代以降のラップシーンにおいては、フランスやドイツほどではないにしろ、外国にルーツを持つラッパーの活躍が以前よりも目立ってきている。特に有名なラッパーとし

ては、エジプト人の父親を持つアミール・イッサ (Amir Issa) や、ナイジェリア人の両親を持つトミー・クートイ (Tommy Kuti)、チュニジア人の両親を持つガリー (Ghali)、シエラレオネ人の母親を持つブリュッセル生まれのライオン (Laioung)、モロッコ人の両親を持つマルエーゴ (Mariego) などが挙げられる。彼らのなかにはイタリアで生まれ育った者もいれば、幼い時にイタリアに移り住んだ者もあり、両親ともに移民の者もいれば、片方のみが移民の者もいるが、広く「(移民) 第二世代のラッパー」と呼ばれることが多い。

彼らのラップで扱われるテーマは様々で、必ずしも常に社会的なテーマを扱っているわけではないが、彼らの生きる現実やマイノリティへの差別や偏見の問題が彼らの視点から語られるようになったことは重要である。また、国籍法改正の運動とラップとの結びつきも興味深い。イタリアの国籍法は血統主義にもとづいているため、イタリアで生まれ育ついてもイタリア国籍を取得できない移民の子供が多い¹⁶。近年には国籍法改正の動きが高まっているが、反対意見も根強く、実現にはいたっていない (二〇一七年十二月現在)。先に名を挙げたアミール・イッサ (Amir Issa) やトミー・クートイ (Tommy Kuti)、ライオン (Laioung) は、イタリア国籍を持つているが、第二世代の国籍問題に強い関心を寄せており、法改正を求めるメッセージをラップで発信している。彼らがそこで言葉にしているのは、単なる法律の問題だけではない。人種や宗教が異なる人々を「イタリア人」として受け入れられない閉鎖的なメンタリティーの問題でもある。

註

- 1 高齢者にレクリエーションや交流の機会を提供することを目的とする社会センターもイタリアには数多く存在するため、その種の施設を指して「社会センター」という言葉が使われることもある。ただし、その場合は「高齢者向け社会センター (centro sociale per anziani)」や「高齢者の社会センター (centro sociale degli anziani)」という言葉が使われることが多い。
- 2 社会センターの歴史や活動については、以下の文献を参照した。北川 (二〇一〇)、北川 (二〇一一)、伊藤 (一九九七)、櫻田 (二〇一一)、Verdicchio 1997, Mudu 2004, Pecorelli 2015, Mudu and Rosini 2017.
- 3 Mudu 2004, p. 922. 櫻田 (二〇一一)、九九頁。
- 4 Mudu 2004, p. 922.
- 5 パンテラ (pantera) はイタリア語で「豹 (パンサー)」を意味する。抗議活動が起こった一九八九年の十二月にローマの街中で豹が目撃され捜索が行われたことにちなんで、「豹は我々である (La pantera siamo noi)」というスローガンが作られ、この運動は「パンテラ」と呼ばれるようになった。運動のロゴには、アメリカのブラックパンサー党のロゴによく似た黒豹のイラストが使用された。
- 6 北川 (二〇一〇)、二九五頁。
- 7 フランキー・H・NRG は大手レーベルと契約し、ディスコやラジオなどで幅広い人気を獲得したため社会センターのラッパーから批判を受けた。一九九〇年代前半の社会センターのラッパーは商業主義を警戒し、自主製作・販売や独立系レーベルでの活動を好んでいた。こうした批判や対立については Mitchell 1995, pp. 339-340 を参照。
- 8 Mitchell 2001, pp. 215-216.
- 9 サンダエ・ミストは、ボローニャの社会センターから生まれたグループ

プであるイゾラ・ポッセ・オールスターズの元メンバー三人 (Zefa, Di Gruffi, Deda) によって一九九三年に結成されたグループである。グループ名の「サングエ・ミスト」はイタリア語で「混血」を意味する。

10 Scholz 2005, p. 153.

11 例えば、口琴やタンバリン、わらべ歌、タランテラやタンムリアーなどの要素を取り入れているものがある。イタリアのラップやラガファインと伝統音楽との関係性について詳しくは、Plasino 1996 を参照。著者のみならず世界の様々なジャンルの音楽の要素を積極的に取り入れているポストモダン的なものであると述べている。そして、ラップやラガファインに見られる伝統音楽の要素を地域の伝統文化への関心や愛着と過度に結びつける解釈に対しては異議を唱えている。

12 イタリアでは、家族や同郷の友人と話すときに方言を用いる人が少なくない（方言のみを用いる人もいれば、方言と標準イタリア語の両方を家族や友人との会話に用いる人もいる）。ただし、方言を使用する人の割合は年齢や地域によって異なり、（特にイタリア中部や北部では）方言を話さない若者も多い。一般的に、方言の使用率は年齢が高いほど高く、地域的に見ると南部や島嶼部の方が高いく。方言を用いるラッパーに南部や島嶼部の出身者が多いのには、こうした事情とも関係しているだろう。方言の使用率は時代とともに下がってきており、現在は九〇年代よりもさらに低くなっている。

13 Joseph Sciorra も、ラップにおける方言の使用が自己や身近な現実を表現する手段であるとともに、（特に南イタリアの方言の場合）政治的な行為でもあると述べている。Sciorra, Joseph. "The Language of Rap Italiano." in *Joseph Sciorra's website dedicated to Italian Hip Hop*. Accessed November 20, 2017. <https://web.archive.org/web/20041231091039/http://www.italianrap.com/masterfr.html>

html

14 北部同盟は九〇年代には南イタリア批判に焦点を置いていたが、二〇〇〇年代には、南イタリアよりも国外からの移民を批判の対象とするようになった。近年には移民排斥と反EUの主張を強く打ち出している。

15 Scholz 2005, p. 178.

16 十八歳になれば国籍取得の申請はできるが、条件を満たせずにイタリア国籍を取得できない者も多い。

参考文献

- Bandirali, Luca. 2013. *Nuovo rap italiano: la rinascita*. Viterbo: Stampa Alternativa.
- Cegna, Andrea, and Villaci, Matteo, ed. 2015. *Strade strappate: storia raccontata dell'hip-hop italiano*. Milano: Agenzia X.
- Fascina, Camilla. 2015. "Hip-Hop Culture Invasion: A Dialogue between America and Italy." *Iperstoria-Fest Letterature Linguaggi*, no. 6 (Fall), pp. 304-314.
- Lipari, Felice. 2016. *Storia della canzone italiana* (nuova edizione). Roma: Rai-Eri.
- Michell, Tony. 1995. "Questions of Style: Notes on Italian Hip Hop." *Popular Music*, vol. 14, no. 3, pp. 333-348.
- Michell, Tony, ed. 2001. *Global Noise: Rap and Hip Hop Outside the USA*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Molteni, Gino. 2000. "Rap music". In *Encyclopedia of Contemporary Italian Culture*, edited by Gino Molteni, pp. 701-702. London: Routledge.
- Mudu, Priepaolo. 2004. "Resisting and Challenging Neoliberalism: The Development of Italian Social Centers." *Antipode*, vol. 36, pp. 917-941.

- Mudu, Pierpaolo, and Rossini, Luisa. 2017. "Occupations of Housing and Social Centers in Rome: A Durable Resistance to Neoliberalism and Institutionalization." In *The Urban Politics of Squatters' Movements*, edited by Miguel A. Martinez Lopez, pp. 99-120. New York: Palgrave Macmillan.
- Pacoda, Pierfrancesco, ed. 1996. *Potere alla parola: antologia del rap italiano*. Milano: Feltrinelli.
- Pacoda, Pierfrancesco. 2000. *Hip hop italiano: suoni parole e scenari del Posse Power*. Torino: Einaudi.
- Pecorelli, Valeria. 2015. "Spazi liberati in città: i centri sociali. Una storia di resistenza costruttiva tra autonomia e solidarietà." *ACME*, vol. 14, n. 1, pp. 283-297.
- Plasino, Goffredo. 1996. *Mappa delle voci. Rap, ragganuffin e tradizione in Italia*. Roma: Meltemi.
- Santoro, Marco, and Solaroli, Marco. 2007. "Italian Hip Hop and the Shifting Boundaries of Canzone d'Autore." *Popular Music*, vol. 26, no. 3, pp. 463-488.
- Scholz, Amo. 2005. *Subcultura e lingua giovanile in Italia. Hip-hop e dintorni*. Roma: Arcane.
- Sciotta, Joseph. 2002. "Hip Hop from Italy and the Diaspora: A Report from the 41st Parallel." *Altreitalie*, no. 24, pp. 86-104.
- Verdicchio, Pasquale. 1997. *Bound by Distance: Rethinking Nationalism through the Italian Diaspora*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.
- 伊藤公雄 (一九九七)「空間の政治学に向けてーシチュアショニスト、アウトノミアからレオンカヴァッロへ」、木下誠監訳『武装のための教育ー統一的都市計画 (アンテルナシオナル・シチュアショニスト3)』、インパクト出版会、三三九ー三三七頁。
- 北川眞也 (二〇一〇)「イタリア、一九七七年以後」、フランコ・ペラルディ著、廣瀬純・北川眞也訳『NO FUTUREーイタリア・アウトノミア運動史』、洛北出版、二七三ー三〇八頁。
- 北川眞也 (二〇一二)「イタリア・ミラノにおける社会センターという自律空間の創造ー社会的包摂と自律性の間で」、『都市文化研究』第一四号、二二ー二五頁。
- 櫻田和也 (二〇一一)「潜在する無数のメディアー社会センター運動のひらく未来」、『URP GCOE Report Series』第十四号、九八ー一〇五頁。
- 谷口眞生子 (二〇一〇)「ヒップホップについての諸要素ーブロンクスからイタリアへと」、『大阪音楽大学研究紀要』第四九号、五三ー六三頁。

**“Songs became our air to breathe”
—— Author Song Culture in the 1960s**

Kyoko N. UMANO

Summary

In the Soviet Union, in the 1960s after Khrushchev's "Thaw", when repression was relaxed to a certain extent, poets singing and playing the guitar gained great popularity. Thanks to tape recorders that appeared at that time their songs spread quickly (known as magnetized), were loved and sung by many people. There were various themes such as those based on labor camp, love and death, war and so on.

This paper describes this phenomenon in the Soviet era and discusses what it meant in the Russian cultural scene. The most significant feature of bards (minstrels) is that they set melody on their own poems, sing and play the guitar themselves. Poetry (=word) is more important than melody (=music).

Among the bards of the 1960s, Alexander Galich wrote anti-Soviet poems and was exiled. Bulat Okudzhava sang about irreplaceable life, about love of "little people". The bards were rarely permitted to record their songs, because of their political nature, but their songs were necessary like air for life in a tough Soviet era. The famous actor and singing poet Vladimir Vyotsky belonged to the same generation as John Lennon. During this period, opposition-oriented songs were suppressed not only in the West, but also in the Soviet Union.

キーワード

ロシア ソ連 雪どけ 詩 音楽 吟遊詩人(バルド) 自作自演の歌 マグニトイズダート

Keywords

Russia, Soviet Union, Thaw, poetry, music, bard, author song, magnetized

「歌が私たちの呼吸する空気になった」——一九六〇年代のソ連の弾き語り文化

沼野恭子

一. はじめに

マルレン・フツィエフ監督の映画『イリイチの哨所』（一九六四）の中に、有名な「詩の朗読会」のシーンがある。一九六〇年代初頭のモスクワを舞台に三人の青年の青春を描いた初々しいこのドラマは、ソ連の雪どけ時代の活気を伝える傑作である¹。映画の中で、主人公のセルゲイが科学技術博物館の大ホールに行くと、舞台上にスター詩人たちがずらりと並んでいる。当時たいへんな人気を博していた本物の現役詩人たちが次々に自分の詩を朗読していく半ばドキュメンタリーの貴重な映像である。

ホールはぎつしり埋め尽くされ、聴衆は詩人たちの声に一心に聞き入っている。舞台の上で自作の詩を朗読するのは、エヴゲーニイ・エフトウシエンコ、アンドレイ・ヴォズネセンスキー、ロベルト・ロジェストヴェンスキー、ベッラ・アフマドゥーリナら。その中にひとり、朗読するのではなく、ギターを爪弾きながら歌う詩人がいる。それがブライト・オクジャワ（一九二四—一九九七）だ。雪どけ期に活躍した「吟遊詩人」たちの草分け的存在で、やがて圧倒的な支持を受け、多くの人に愛されることになる。

語りかけるような独特の声。切ない短調のメロディー。オクジャワは、エフトウシエンコのように大仰な仕草で観衆を熱狂させるのではなく、深く胸に沁みる控えめでもの静かな歌い方で聴く人の心を魅了する。最後のリフレインでは、会場全体がひとつになって、やはり少し控えめに唱和する。それは、オクジャワの歌が人々のものになっていったことを見事に視覚化したシーンだ。歌われているのは「センチメンタル・マーチ」。

ナジェージダ、ぼくが戻るのはラッパ吹きが「撤退」の合図を鳴らすとき、

ラッパを唇に近づけ、とがった肘をあげるとき。

ナジェージダ、ぼくはきつと無事でいるよ、湿った土はぼくのためじゃない。

ぼくにあるのはきみの心配、きみの心遣いに満ちたやさしい世界²。

「ナジェージダ」とは女性の名前だが、普通名詞ならロシア語で「希望」を意味する。だからこそ「ナジェージダ」と何度も呼びかけるこの詩は、「スターリン批判」後のソ連社会が、戦争と粛清の記憶を引きずりながらも、いかに強く激しく希望を



〈図1〉 オクジャワ

渴望していたかを端的にあらわす象徴的な歌となったのである。「湿った土はぼくのためじゃない」とは、勇ましく闘って湿った土に還ること(つまり死んでしまうこと)を拒む意志をあらわすとともに、「やさしい世界」に住むことを夢見る心情でもある。そうした姿勢は、検閲を通さずに出版され、すぐさま批判を受けて発禁となった有名な文集『タルーサのページ』(一九六二)に掲載された彼の自伝的な処女小説『少年兵よ、達者で』のアンチ・ヒロイズムに直結するものだ。そこでもオクジャワは、英雄的な死ではなく、かけがえのない生を選ぶように呼びかけている(与謝野晶子の「君死にたまふことなかれ」が思い起こされる)。当局のイデオロギーに逆らってでも、弱くて繊細な者、頼りなくてやさしい者の側に立とうとする彼の凛とした意思が感じられる。

オクジャワを初めとする「弾き語り詩人」たちが何人も輩出し人々の熱い支持を受けたことは、雪どけ時代の一大文化現象であった。彼らの存在とはいったい何だったのか、あらためて振り返りかえり、その文化史的な意義について考えてみたい。

二. ロシアの吟遊詩人(バルド)とは

二十世紀後半のソ連で一世を風靡した「歌う詩人」のことを、ロシア語では、ケルト語由来の「*Гард*」^{バルド}という言葉であらわす。もともとケルト人社会で「バルド」といえば、神話や歴史を琴の調に乗せて歌う祭司のことを指したというが、十二世紀頃フランスやドイツに現れた、詠唱しながら宮廷を遍歴した恋愛詩人も同じ語であらわされる。日本語では「吟遊詩人」と訳されることが多いが、ソ連時代の一群の「歌う詩人」たちに共通しているのは、何よりも自分の詩に自分でメロディーをつけてギターを弾きながら歌ったことである。彼らの歌は「*авторская песня* (作者の歌)」、あるいは「*самодетельная песня* (アマチュアの歌)」と呼ばれるが、いずれにしても、プロの歌手がだれか別の作詞家・作曲家に提供された作品を歌うのではなく、「詩人」作曲者「演奏者」、つまり詩人による「自作自演」であるというところが大事なのである。

そのため、重視されるのはあくまでも詩・ことばであり、音楽・メロディーは二の次であることが多い。その意味では、作家性の強い歌詞を得意とするシンガー・ソングライター、例えば二〇一六年に「新たな詩的表現を生み出した功績」によってノーベル文学賞を受賞したボブ・ディランに近いといえるかもしれない(かならずしもディランの音楽が二義的なものだというわけではないが)。しかし、「シンガー・ソングライター」という言葉はどうしても英米の音楽シーンを連想させるコノテーションが強いいため、二十世紀後半のソ連で沸き起こったこの文化現象を表すものとして用いるのはためらわれる。それより



〈図2〉ガーリチ

は、やはり「吟遊詩人」あるいは「弾き語り詩人」と呼ぶほうがいいだろう。

実際、彼ら自身が、自分たちの活動をいろいろな表現であらわしている。オクジャワは「自分の詩を歌う詩人」がつくりあげる「ものを考える人間のための、ものを考える人間の芸術」という言い方をしているし、アレクサンドル・ガーリチ（一九一八—一九七七）は「現代人の誠実な姿」が反映されている歌だといひ、ウラジミール・ヴィソツキー（一九三八—一九八〇）は「ギター伴奏によって表現され、韻律に基づいた詩」、ノヴェラ・マトヴェーエワ（一九三四—二〇一六）は「知識人のフォークロア」と呼んでいる。さまざまに定義されるということ自体、一九五〇年代後半から六〇年代にかけて弾き語りが急速に広まっていく過程で、それぞれの詩人たちがこの新しい芸術スタイルのジャンル、またはアイデンティティを模索していたことを物語つてもいよう。

この時期にソ連で弾き語り文化が花開いた理由を考えると、まず、そこには詩を朗読するという文化的伝統が大きく関わっていたことが指摘できるだろう。ロシアではそもそも、「詩」は黙読するだけでは不完全であり、朗読

し声を媒介にリズムや抑揚を体感して初めて詩の芸術的営為がまっとうされると考えられてきた。詩人による自作の朗読は昔からずっと続いてきたし、朗読会に行つて詩人の肉声を聴くのが何よりの楽しみだという人も珍しくない。そうした朗読会の伝統は現代にいたるまで続き、詩の朗読という身体的な行為を通して、親密で信頼に満ちた、詩人と読者の交流の場が形成されてきた。バルドたちのコンサートも当初は、この朗読会に限りなく近いものだったのだろうと想像される。

朗読が発達した背景には、ロシア語そのものの特質が朗読に向いていることが関係しているのではないだろうか。ロシア語は、アクセントのある音節を強く長めに伸ばす強弱アクセントの言語なので、そもそも韻律の整った詩を朗読すると、それだけで充分「音楽的」になり、少しメロディーを付すだけでつきとした音楽になるのである。

例えば、一九六八年ノヴォシビルスクで行われた「吟遊詩人の祭典」に出演した時の（亡命する前のソ連で最後の公の舞台となった）ガーリチの弾き語りをドキュメンタリーフィルムで見ると、まるで「詩の朗読」と「歌」の境界を取り払うかのようになり、朗読から歌へ、歌から朗読へと自在に変化している⁴。これはガーリチに特有の歌い方で、彼のパフォーマンスは「歌」ではなく、「伴奏付き朗読」^{メロデックラマー・ツィヤ}だという見方もあるほどだ。とりわけ、この祭典で披露されたガーリチの「パステルナークの思い出に」には、ボリス・パステルナークの詩の一節が引用され、詩人たちの面影が暗示的に取り込まれていることもあって、「詩と音楽の往還」とでもいうべきこの傾向が顕著である。一九六〇年のパステルナークの死について、ガーリチはこう

歌っている。

同時代の俺たちは、どんなに誇ってもいい、
彼が自分のベッドで死ねたこと！

楽師たちがへば演奏でシヨパンを苦しめ、
別れの会がしめやかに行われたこと…。
彼はエラプガで縄に石鹼を塗ることも
スチャンで発狂することもなかった！

(略)

「どこもかしこも吹雪、吹雪
見わたすかぎり。」

蠟燭がテーブルで燃えていた。
蠟燭が燃えていた…」

いや、蠟燭なんかなかったー
燃えていたのはシャンデリア！
迫害者の面のメガネが
ぎらぎら光っていた！⁵

「どこもかしこも吹雪、吹雪…」以下四行がパステルナークの
「冬の夜」という詩の冒頭である。エラプガとはマリナー・ツ
ヴェターエワが縊死した町、スチャンはオーシブ・マンデリシ
チームが亡くなった極東スチャン川近くにある収容所の名で
ある。このふたりの詩人に比べ、パステルナークが自分のベッ
ドで死を迎えられたことをせめて喜ばうという、何とも苦々し

く痛烈なアイロニーだが、この祭典の後ガーリチは、「反ソ的」
であるとの烙印を押されて厳しい非難を受けるようになる。詩
のほかに戯曲や映画シナリオも書き、社会的地位も人気も高
かったにもかかわらず、彼は、一九七一年に作家同盟からも映
画人同盟からも除名されたあげく、一九七四年には亡命を余儀
なくされた。

少し先走ってしまったようだ。

ロシア語の言語的特質が詩を歌へと昇華させるうえで好都合
だったというに加えて、もうひとつバルドたちの歌が広
まった技術的な理由として言及しておかなければならないこ
とがある。それは、一九五〇年代後半から一九六〇年代にかけ
て家庭用テープレコーダーが急速に普及したことだ。当時のソ
連社会にとってテープレコーダーは、おそらく中世のグーテ
ンベルクの活版印刷技術や現代のインターネットの普及や浸
透に匹敵するような革命的な技術革新だったといえるだろう。
「МАГНИТИЗМ」という言葉があるが、これは「МАГНИТОФОН
(テープレコーダー)」と「ИЗДАТЕЛЬСТВО (出版社)」の下線部分
を合成したもので、検閲を経ずに録音した音源を流布させるこ
とをいう。発禁となっていた詩や小説をタイプライターで書き
写して秘かに信頼できる友人知人に見せたり与えたりするこ
とを、「САМ (自分で)」と「ИЗДАТЕЛЬСТВО (出版社)」を組み合
わせた「САМИЗДАТ (地下出版)」という言葉で表すが、「マグニ
トイズダート」も広い意味での「サミズダート (地下出版)」の
一種と考えることができる。一般に、サミズダートは主にタイ
プライターによる詩や小説の無検閲の複製、マグニトイズダー

トはテープレコーダーによる音源の無検閲の複製だ。もちろん「地下出版」とはいってもコピー機が自由に使えるわけではなかったから、一度にわずかな複製しかできない「手作り」製品であり、たいいていの場合、売り物ではなかった。つまり、あくまでも自分や親しい友人知人のために自分で作ったコピーが非商業ベースで流布したのであり、まさしく草の根的な文化的行為だったのである。

三. フォークロアとしての弾き語り

ソ連時代の弾き語り詩人たちはそれぞれが独創的で多様だったため、ひとつのグループを成したり集団で行動したりすることはほとんどなかった。とはいえ、総体として彼らの作品やパフォーマンスには、時代の刻印とも呼べるような特徴が認められる。それはどのようなものか。

先にも述べたとおり、彼らのパフォーマンスでは、音楽的要素よりも詩的な内容が優先され、何よりも作者である詩人の私的な世界観や個性が重んじられていた。それまで共産主義イデオロギーや戦争プロパガンダで「私たち」という複数形で語られていた自己が、個人の愛や喜び、哀しみ、憂い、孤独をも表現することのできる、どこまでも私的な単数形の「私」として表されることになったのである。戦争と粛清で疲弊しきつていた人々にとって、それは、たとえささやかであつてもかけがえない「私」の世界を肯定していいのだという「承認」を意味したのであろうし、また集団主義に対する密やかながらもしたた

かな抵抗でもあつたろう。

一九五六年のフルシチョフ共産党書記長による「スターリン批判」をきっかけに、ソ連社会には「自由」の予感、「希望」の予兆が共有されるようになって、同時に、「私」の自由と希望を願い、「私」の私生活や心情を吐露する吟遊詩人たちが熱狂的に歓迎されたのだ。彼らの歌う詩の多くが、大上段に構えた「国のため」「正義のため」という大げさな理念ではなく、あくまでも個人としての倫理、人間としての気高さを称揚したことは、まさに時代の要請、人々の心からの切なる願いだったといえるだろう。

弾き語り詩のアンソロジーに解説を寄せているロラン・シーポフによると、人々は吟遊詩人らの「誠実なところ、感覚に正直なところ、開明的なまなざし、市民的義務感の強さ、人間性、辛抱強さ」に共感を寄せたという。そして「吟遊詩人たちは、あたかも知恵と心情と世界観を持った集合的な（大文字の）詩人」像そのものだった」と述べている⁶。プーシキンを初めとして、ロシアで崇拜されてきた（詩人）。歌う詩人たちがその集合的なイメージを託されていたのだとすれば、それは限りなく「神」の形象に近いものだったのではないか。

想起されるのは、オクジャワの「モスクワの蟻の歌」である。あるとき蟻が自分の姿に似せて女神を作ろうとすると、七日目に突然、本当に生きた女神が現れる。

七日目のある瞬間

夜の炎から女神が現れた。

天上の兆候しるしなど何もなく…

着ているコートは薄っぺら。

すべてを忘れ——喜びも悲しみも

彼は家のドアを開け

彼女のかきついた両手と

古びた靴に口づけをした。

ふたりの影が戸口で揺れ

無言の会話を交わす

神のように美しく賢く

地上の人間のように悲しげに⁷。

神の仕草を真似ているのはちつぽけな蟻に譬えられた「小さな人間」だが、どこまでも地上的なふたりの人間が、「神のうに美しく賢い」のである。愛のときめきの中における地上と天上の振幅。慎ましやかな人間が神性を帯びる愛の瞬間を捉えた、いかにもオクジャワらしい繊細な詩である。蟻のようなこの「小さな人間」に、どれほど多くの同時代の人々が心動かされ、自分自身を重ねたことだろう！ どれほど多くの人がどれほどの感慨を込めて、自分でギターを弾きながら、リフレインの最後の二行を口ずさんだことだろう！ そう、神々しい「集合的な詩人像」に溶けこんでいたのは吟遊詩人たちばかりでなく、彼らの歌を愛したすべての人々であった。こうして、歌はオクジャワという「著者」の手を離れて人々のものになり、フォークロアとなったのである。

弾き語り詩人の歌が「現代のフォークロア」であることはよ

く指摘される。例えば、作家で評論家のアンドレイ・シニャフスキーはこう述べている。

歌が、私たちの人生に付き従うただの伴奏ではなく、この人生を自然に描くものとして、人生はこれでいいのだと認めてくるものとして私たちのもとに戻ってきたことは大きな幸せだ。歌が私たちの呼吸する空気になったことは大きな幸せだ。その意味で歌は、作られたものを経験するものではなく、雰囲気や社会のものであるという雰囲気や醸成したものである。私たちは、二十世紀という現代では珍しい感情を抱くことになった。詩人が歌っているのに、まるでその歌をつくったのが彼ではなく私たちであるかのような感覚を抱いているのだ。(強調筆者)⁸

歌がこの時代を生きた人々の「呼吸する空気になった」という表現に注目すべきだろう。ふだんはその存在を意識しなくても、それなくしては生きていけないもの。空気のようなもの。この「共感覚」を醸成するものこそが、吟遊詩人たちの歌だったのである。

四. バルドの先駆者

いったいロシアの弾き語り詩人は、雪どけ期に突然、初めて現れたのか、それとも源泉とでも言えるようなモデルが存在したのだろうか。バルドたちの先駆者としてよく名前を挙げ



〈図3〉ヴェルチンスキー

られるのが、アレクサンドル・ヴェルチンスキー（一八八九—一九五七）という伝説的なアーティストである。彼は詩人にして歌手、映画俳優でもあった。

ヴェルチンスキーはロシア革命前、切なげな表情をしたピエロの装いで芸術キャバレー、や小劇場に出演し、退廃的な雰囲気と甘い歌声で一世を風靡した。日本で「悲しみの天使」というタイトルで知られる歌は、原題を《Дорогой длинною》（長い道）¹¹といい、コンスタンチン・ポドレフスキー作詞、ボリス・フォミーン作曲のロシア・ロマンスだが、革命当時、ヴェルチンスキーのレパートリーに入っていたようだ。彼は革命後、一九二〇年に亡命し、世界各地をわたり歩きながら郷愁と異国情緒を滲ませた歌を亡命ロシア社会で歌いつづけた。一九四三年にロシアに帰国するが、公式にはアーティストとして認められず、レコードも出せなかった。武隈喜一の言葉を借りるなら、「ヴェルチンスキーの名は、キャバレー文化そのものが置かれている奇妙に蔑まれた立場を象徴するかのよう」に、『芸術』の歴史のはざまに埋もれてしまっただのである。とはい

え、ソ連時代にも、使用済みのレントゲンフィルムを再利用して録音したいわゆる「肋骨レコード」でヴェルチンスキーの歌声を聞くこともで

きたし、内輪のコンサートもおこなわれており、彼の歌はひそかに愛された。

先ほどの「長い道」は彼自身が詩を書いたのではなかったが、「別れのディナー」（一九三九）という代表作のひとつは彼自身が作詞作曲をしている。

わかつている、あなたを幸せにできるのは私ではない。

それは別の男。でも待っていてもらおう、私たちのディナーが終わるまで。

わかつている、船にだって

波止場が必要だ。

でも私のような者、私たち、

さすらい人やアーティストには必要ない。

引用したのは、去りゆく恋人と最後の食事をするシーンを描いた「別れのディナー」の最後の部分である。ロマンスティックな三角関係と失恋をモチーフとしながら、「私たち」のような放浪芸人には「波止場」「安住の地」はないと自らの運命を嘆く。亡命者の心境を代弁するとともに、半ば自分に言い聞かせているような痛々しいフレーズである。内容もあいまってその独特な歌い方、謎めいた雰囲気聴衆を虜にした。

おそらく、雪どけ以後のバルドたちの中でヴェルチンスキーに最も親近感を抱いていたのはガリーチだったのではないか。ガリーチもやはり亡命者という同じ境遇に身を置くことになるといいうのがその理由のひとつだが、亡命するはるか以前の

一九四〇年代後半、ソ連に帰国したヴェルチンスキーのサロンコンサートで強烈な印象を受けている。そのときのことを、三十年ほど後に回想している。擦り切れたレコードを何度も聞き、さんざん噂に聞いていた「伝説のヴェルチンスキー」へのオマージュなのだろう、このエッセイ自体も、ロマンスのタイトルと同じく「最後のデイナー」と名づけられている。舞台上に背の高い無表情の男が現れ、最初のフレーズを歌い出すと……。ガリーチはこう書いている。

私たちが目にしたのは偉大な巨匠の姿だった。驚くほど端正な顔、茶目つ気たつぷりに輝く目、なんとも表情豊かな手や動作。そうした身のこなしというのは、長年の仕事の積み重ねで得られるものであり、大いなる才能として与えられるものである。アレクサンドル・ニコラエヴィチ・ヴェルチンスキーの創作活動をどう評価するかについてはさまざまな意見があるだろうが、一世代どころか数世代にわたるロシア人のソ連での生活、そして亡命生活に顕著な足跡を残したことは、まったく疑う余地はない³。

またガリーチは、ヴェルチンスキーの「抒情的でサロン風の切なさには、きわめて新しい自由の感覚があった」とも述べている⁴。ちょうど三十歳年下のガリーチが一九五〇年代後半に弾き語りを始めたとき、ヴェルチンスキーの活動を継承したいという気持ちと逆にその影響から脱したいという気持ちが両方あったとしても不思議ではなからう。

先に述べたとおり、雪どけ期のバルドたちは、ギターの弾

き語りという新しい形態のパフォーマンスによって人々の支持を集め、「詩人」作曲家「演奏者」を何よりの特徴とするようになる。ヴェルチンスキーは、あくまでもキャバレー文化に通じる芸人であり、おそらくギターの弾き語りはしていなかった。ヴェルチンスキーに魅了された後続のバルドたちは、彼と「自由」の感覚を共有しつつも、世紀末的な香りを漂わせる彼のロマンスからはしだいに遠のいていき、独自の芸術ジャンルを確立することになるのである。

ちなみに、ヴェルチンスキーには娘がふたりいて、ふたりとも有名な女優になったが、そのうちのひとり、マリアンナ・ヴェルチンスカヤは、本稿の冒頭で紹介した映画『イリイチの哨所（私は二十歳）』でチャーミングなヒロインを演じている。こんな形でもヴェルチンスキーは、後世の希望と自由への渴望につながっていたのだ。

五. 時代背景

興味深いのは、弾き語り詩人の輩出という一大文化現象の始まりが、あちこちの大学で生まれた学生歌だったということである。一九五〇年代前半、モスクワ国立大学の生物学部の学生たちが、簡単なギターコードによるシンフルなメロディーで、私的な感情、心配事、友情といった身近なテーマで歌いはじめた。モスクワ国立教育大学にも似たような動きが見られ、やがてここは「歌う大学」という通称で呼ばれるようになる⁵。これは、モスクワ国立教育大学のイニシャル「MTU」

の「педагогический (教育の)」を表す「П」を学生たちが「поющий (歌う)」と読み替えたところから来たらしい。この大学の学生だったユーリイ・ヴィズボル(一九三四—一九八四)やユーリイ・キム(一九三六—)は、後に有名な弾き語り詩人になる。

初めは仲間内の「親密圏」で披露されていた歌のパフォーマンスが、しだいに聴衆を集めたサロンコンサートへと発展し、テープレコーダーの普及に助けられ、多くの人に聞かれるようになる。やがて、大学を卒業してからも仲間と集まり歌や価値観を共有しつづけたという人たちが、一九五〇年代末にこそつて「自作自演の歌クラブ」を結成し、より規模の大きなコンサートやフェスティバルを開催しはじめる。それは、「自然発生し、自由で民主的な原理と法則をもった若者たちの運動」¹⁶だった。一九六七年にはモスクワで弾き語り詩人に関する大がかりな大会が開かれ、翌年の一九六八年にノヴォシビルスクで弾き語りフェスティバルがおこなわれた。ロシアの弾き語り文化の大衆化が急速に進み、ピークを迎えたのはこの頃だったと考えていいだろう。

雪どけ期に現れた自由指向の強い知識人を指す言葉として、「六十年代人」という言い方がある。一九五六年の第二十回共産党大会でフルシチョフ書記長がスターリン批判をしたことを直接の契機としているため、「二十回大会の申し子」とも言われる。本稿で紹介しているフツィエフ監督や一連の詩人たちの他に、この六十年代人リストには、作家のワシーリイ・アクシヨノフ、映画監督のアンドレイ・タルコフスキー、彫刻家のエルンスト・ネイズヴェースヌイ、作曲家のソフィヤ・グバ

イドウーリナ、アルフレド・シュニトケ……といった錚々たる人たちの名前を加えることができる。この顔ぶれを見るだけでも、六十年代人らの担った雪どけ期のロシア文化がいかに多様で魅力的だったか知れようというものだ。

この時期、ロシアの人々がどれほどアメリカに関心を持っていたか、どれほどアーネスト・ヘミングウェイ(二八九九—一九六二)に憧れていたかについては、文芸評論家ピョートル・ワイリとアレクサンドル・ゲニスが、著書『六十年代、ソヴィエト人の世界』の中で詳しく述べているとおりだが¹⁷、実際、アメリカを初めとする西側世界に対する関心には並々ならぬものがあつた。一九六〇年代後半は、アメリカの学生運動やフランスの五月革命が起こり、イタリア、フランス、日本でも大学紛争が起こっている。これら諸国では、学生が政治的に先鋭化し、大学当局や政府に対峙していく。雪どけ期のソ連での自由化を求める動きは、直接こうした紛争に影響を受けたわけではないにしても、リベラル化という世界的な傾向の一翼を担っていたことは間違いない。ロシアの弾き語り詩人の中にも、政治的に当局を揶揄するような内容の詩を書く者もいれば、あからさまな体制批判をしないまでも社会主義リアリズムの路線から逸脱する詩を歌う者もいた。

そうした状況の中で、周知のとおり一九六八年、「人間の顔をした社会主義」を目指したチェコスロヴァキアにブレジネフ政権はワルシャワ条約機構軍を侵攻させ「プラハの春」を弾圧した。以後、ソ連国内でも引締めや監視が強化され、バルドたちの活動までもが阻止・禁止されるようになる。

例えば、キムは、父親が朝鮮人、母親がロシア人だが、父は

スターリンの粛清の犠牲となつて銃殺され、母は連座したとの理由で長く強制収容所生活を余儀なくされた。彼は弾き語りをする一方、一九六〇年代半ばから、「異分子」への迫害をやめて人権を尊重するよう要求する当局宛の声明に署名するなど、人権擁護活動も行っていたが、ソ連のチェコへの軍事介入以後、教師の職も辞さざるをえなくなるとともに、嘲笑的・アイロニカルな「反ソ的」な歌を歌うことも禁止された。仕方なくキムは「ユーリイ・ミハイロフ」というペンネームを用いて戯曲やシナリオを書いて糊口をしのぐようになる。

六、反権力と気高さ

七弦ギターで弾き語りをしていたガーリチは、先に触れたように、一九六八年ノヴォシビルスクの「吟遊詩人の祭典」に招待され、芸術家を弾圧する権力を揶揄した「パステルナークの思ひ出に」を歌った。ソ連がチェコに軍事介入したのは、その数ヵ月後の八月二十日だ。ガーリチはすぐさま、「一九六八年八月二十二日」という日付を明記した詩「ペテルブルグ・ロマンス」を書いて、自らの姿勢を表明する。

…豪雨に向うなか、傷が痛み、
鬱々たる日々が過ぎゆく…
でもぼくは叫ぶ。「迫害者ども！」
そして自由の夜明けを称える。」

その後、ますます締め付けが厳しくなるにもかかわらず、ガーリチは反抗的な歌を歌うことをやめなかったため、当局からのさらなる圧力を受け、結局一九七四年に亡命せざるを得なくなる。ちなみに、アレクサンドル・ソルジェニーツィンも同じ一九七四年に国外に追放させられているが、二十年後の一九九四年、ソ連が崩壊した後ロシアに帰国した。しかしガーリチは、亡命してから三年あまりしか生きられなかった。彼が亡命直前に作った「ぼくが帰るとき」という詩を引こう。

ぼくが帰るとき…

笑わないでおくれ、ぼくが帰るとき、

地に足をつけずに二月の雪の上を走るとき、

かすかに見える跡をたどって暖かいねぐらへ

幸せのあまり身震いし、鳥のようなきみの呼び声に振り向くだろう。

ぼくが帰るとき。

ああ、ぼくが帰るとき…。

(略)

ぼくが帰るとき、

二月にナイチンゲールが鳴くだろう。

あの古いモチーフ、昔の、忘れられた古くさいモチーフで。

ぼくは倒れる

自分の勝利に打ち負かされ、

頭をきみの膝に当てるだろう、波止場にするように！

ぼくが帰るとき

でも、いつたいつ帰れるんだ?!

ガリーチにとって最も愛しいロシアのイメージは二月の雪原なのかもしれない。二度と故国に戻れないことを予感していた詩人のリフレイン「ぼくが帰るとき (когда я вернусь)」が、同じフレーズでありながら反転して、最後に吐き捨てるような反語的な響き「いつ帰れるんだ?! (когда я вернусь?)」に変わる。ここには、やるせない望郷の念とともに、自由を踏みにじる権力者への怒りがあふれている。

ガリーチとは違い、オクジャワの場合は、声高な体制批判や激しい憤りはまず見られず、静かな哀しみ、優しい思いやり、秘かな祈り、そして何ものにも代えがたい愛についてのテーマが多い。とはいえ、その謙虚な物腰の奥にしたたかで強靱な信念があることはだれの目にも明らかだ。オクジャワは詩だけでなく長編や短編など散文も書いたが、一編だけ童話を残しており、この作品にそのことが端的に現れている。一九六〇年代後半、幼い息子に何通か手紙を送る機会があり、彼はそこに続き物のお話を書いた。後にそれをまとめたのが『すばらしい冒険旅行』である。

それは、「ぼく」が気の合った仲間たち（羊のクレীগ、ヘビのヨイコ、気弱な怪物グリグ）と一緒に船の旅に出かけ、巨人やハチや鉄カブトムシに襲われたり、アリやトンボに助けられたりするという冒険譚だが、物語の最後に、えたいの知れな

い悪者「ウンザリネチネチのノモカバ」に、「それぞれが好き勝手なことをしたり考えたりしてはいけない、全員が同じことをしたり考えたりするように」と命じられ、捕まって一括りに縛りあげられそうになる場面がある（ついでながら、「ノモカバ」と訳したのは、「Kapyt」。これは「バカもの」を意味する「Дурак」をさかさまにしたアナグラムなので、日本語訳もさかさまにした）。た。

ヘビは目のまえを飛んでいった蚊にとびかかる、クレীগは若いカミツレのほうにからだをのぼす、グリグは海へとまっしぐら、ぼくはぼくで船にむかった。
たちまち、てんでんばらばらさ。

そして、ぼくたちは風よりもはやく草原を走った。

ノモカバとは、みなに同じことをさせようとする全体主義的な権力者のメタファーであり、子供の想像力にも訴えかける愉快な皮肉になっている。逆にひとりひとりがそれぞれ自分の好きなことをするぼくたちとは、個性を重んじる自由人であり、ソ連体制下で息苦しい思いをしていた人々のことだろう。オクジャワの生い立ちキムとよく似ていて、グルジア（ジョージア）人の父は粛清され、アルメニア人の母は十年近くもラーゲリに入れられていた。「人民の敵」の子というレッテルのもとでスターリン時代を生きたのはどれほど辛かっただろう。同じような理不尽で強大な鉄拳に喘いでいた人々に向かつてオクジャワが語りかけたこと、それは何よりも「人間らしさ」を失わずにいようということだった。控えめでそつと囁くような

トーンが多いなか、「かけがえのない軍勢」という次の短い詩には、その呼びかけがかなりストレートに表されている。

良心、気高さ、尊厳――

それこそがぼくたちのかけがえのない軍勢。

それに手を差しのべよう、

そのためなら火の中だって怖くない。

その面立ちは尊く、目をみはるほど。

それに自らの短い一生を捧げよう。

勝利者にはなれないかもしれない、

でもそのかわり、人間として死ぬことはできる²⁾。

たとえ厳しい状況にあつても良心を捨ててはいけない、たとえひ弱であつても卑劣な振舞いをしてはならない。人間として死ぬこと、気高くあること。それこそが「ぼくたちの軍勢」、つまり人間性を競う闘いにおいて味方になってくれる大事な価値観なのである。そうした価値観を共有した人たちがオクジャワの声に心を震わせたのだ。

仮に、オクジャワの愛と気高さを洗練された魅力と呼ぶなら、魂の奥底から絞り出すような太くて低いヴィソツキーの声は、さしずめ野生の力強さといったところだろうか。ヴィソツキーは、オクジャワをだれよりも尊敬していた。ヴィソツキーはタガンカ劇場のスター俳優で、映画にも多数出演していたが、自身、非常に優れた詩人であり、弾き語りをし（ただし



〈図4〉 ヴィソツキー

が演出した画期的な『ハムレット』では、十七世紀のデンマークの王子を演じたヴィソツキーが舞台上でギターの弾き語りをしている。

ヴィソツキー研究者のオリガ・シーリナによると、彼は音楽より詩のことは重視していたものの、その詩と音楽と演奏のあいだには驚異的な調和があり、それは詩の韻律を最大限音楽的に活用したことであったという。シーリナは、彼が詩の韻律と音楽の拍子（リズム）を微妙にずらすことで絶妙な緊張感を生んでいるとも指摘している³⁾。ヴィソツキーの場合、演技者としての才能が弾き語りにも生かされ、そのパフォーマンスに「詩人」作曲家「演奏者」俳優」という類まれな融合が成立していたのだろう。

詩の内容はじつに多様で、彼自身を思わせる「自伝的」な語りもあれば、前線で戦った兵士やラーゲリを経験した人の心境を隠語とともに一人称で表す作品もある。一九七五年にあるインタビューで「あなたの信条は何か」と尋ねられ、ヴィソツキーは「好きじゃない」という詩がその答えになるだろうとしてその詩を弾き語りで披露している⁴⁾。

自分自身のことを大衆的な意味合いでの「パルド」とは考えていなかったという⁵⁾、圧倒的な人気を誇るマルチャレントだった。タガンカ劇場でユーリイ・リュビモフ

劇的な結末なんて好きじゃない、
けつして生き疲れたりなどしない。
楽しい歌が書けないなら
どんな季節も好きじゃない。

冷たい皮肉は好きじゃない、
熱狂は信じない、それに——
他人が肩越しに覗きこんで
ばくの手紙を読むのも好きじゃない。

中途半端は好きじゃない、
会話を邪魔されるのも。
背中から撃たれるのは好きじゃない、
面と向かって撃つのも反対だ。

(略)

怖気づく自分が好きじゃない、
罪なき者が殴られるのは耐えられない。
心に踏みこまれるのは好きじゃない
とくに心に唾を吐きかけられているときは。

この詩が一九六八年末に書かれたことは、もちろん偶然ではない。ヴィソツキーは、公的なコンサートをおこなうことを禁じられ、レコードも長らく出すことができなかった。それは、

こうした反権力、反体制的色調を帯びた詩が、強烈なインパクトを持つ表現力と抗いがたい魅力で人々の心を掴むことを当局が恐れたからに他ならない。しかし、どんなに当局が禁止しても、文学と音楽の絶妙なカクテルは人々を酔わせ、夢中にさせた。音質のあまりよくないテープレコーダーで彼の歌は繰り返し聞かれ、狭い共同住宅で友人たちが集まると、だれからともなくギターを手に取る者が出てきて、オクジャワやヴィソツキーの歌を歌ったのだった。

七. おわりに

一九八〇年、四十二歳の若さでヴィソツキーが亡くなったとき、ちょうどモスクワ・オリンピックの真つ最中だったが、彼の葬儀には何万人もの人が集まったという。現代ロシアの作家ミハイル・シーシキンの自伝的短編「バックベルトの付いたコート」には、一九八二年に学校でヴィソツキー追悼コンサートをしたという生徒たちの希望を容れて許可した学校長（語り手の母）の逸話がある。追悼の夕べ（生徒たちがヴィソツキーの歌をうたい、彼が歌っている録音を聞くというイベント）の後、「見せしめの鞭」が振るわれ、校長は激しくつるし上げられ、拳句の果てには学校を追われてしまう。ことほどさように、当時「ヴィソツキー」は要注意事項だった。そして彼の歌は、公式には認められていないにもかかわらずだれもが知っていて、空気のように大事なものの、イデオロギー的締めつけの厳しい社会に生きていく上でなくてはならないものだったのである。

ペレストロイカが始まるとともに風向きは変わり、ソ連崩壊後、弾き語り詩人たちは、自由にコンサートをしたりレコードやCDを出すことができるようになった。ヴィソツキーはまだに非常に人気がある。二〇一八年、全ロシア世論調査センターがおこなったアンケート調査(あなたのアイドルはだれか?)によれば、ヴィソツキーは宇宙飛行士ユーリイ・ガガーリンに次いで二位にランクインしているという¹。もつとも、もし彼がこのニュースを聞いたとしたら、「アイドルだなんて好きじゃない」と言うにちがいないが。

奇しくも、ヴィソツキーが亡くなった一九八〇年は、ジョン・レノンが命を落とした年でもある。しかも、ヴィソツキー(一九三八—一九八〇)とレノン(一九四〇—一九八〇)は二歳しか年の違いがない。ふたりは、同じ世代の人間として、同じ時代精神を共有し体現した。鉄のカーテン、ベルリンの壁の東側と西側で、反戦と反権力を歌いあげ、多くの人々の支持を得たのだ。正反対のように思われていた東西陣営で、それぞれ熱狂的な人気を勝ち得ていた音楽。世界は連動していたのである。

二十世紀後半、雪どけ以後のロシアでは、ヴィソツキーを含めた一群の優れた詩人・弾き語り詩人が輩出し、多彩な顔ぶれがそれぞれの個性と感性で魂の叫びを詩にした。この一大文化現象は、アレクサンドル・プーシキンを中心とする十九世紀初頭の「詩の金の時代」、アレクサンドル・ブロークを中心とする二十世紀初頭の「詩の銀の時代」につづく、ロシア文学史上きわめて重要な詩的ムーブメントであったと位置づけられるのではないか。ロシアの人々を熱狂させたこの時期を、筆者と

しては、ウラジミール・ヴィソツキーを中心とする「詩の銅の時代」と名づけたい。

注

1 もつとも、雪どけ期だったにもかかわらず、この映画は検閲で多数の修正を強要されたため、一九五九年に制作が始められたのに公開されたのはようやく一九六五年になってからで、タイトルも「私は二十歳」に変更しなければならなかった。内容もタイトルも元通りになって公開されたのはペレストロイカ期の一九八八年のことである。

2 Песни Булата Окуджавы. М.: Музыка, 1989. С.75.

3 ソ連時代から崩壊後の詩の朗読会の歴史については、鴻野わか菜「ソ連崩壊後の文学——詩の朗読会の歴史」『SLAVISTIKA』No.28(東京大学スラヴ語スラヴ文学研究室、二〇一三年)二六七—二八一頁を参照。

4 ガーリチが一九六八年三月ノヴォシビルスクで開催された「歌の祭典」で歌ったときのスチールと音声を用いてドキュメンタリーフィルムが制作されている。「Запрещенные песни» Режиссер: Новиков В. (Новосибирская студия кинохроники, 1990).

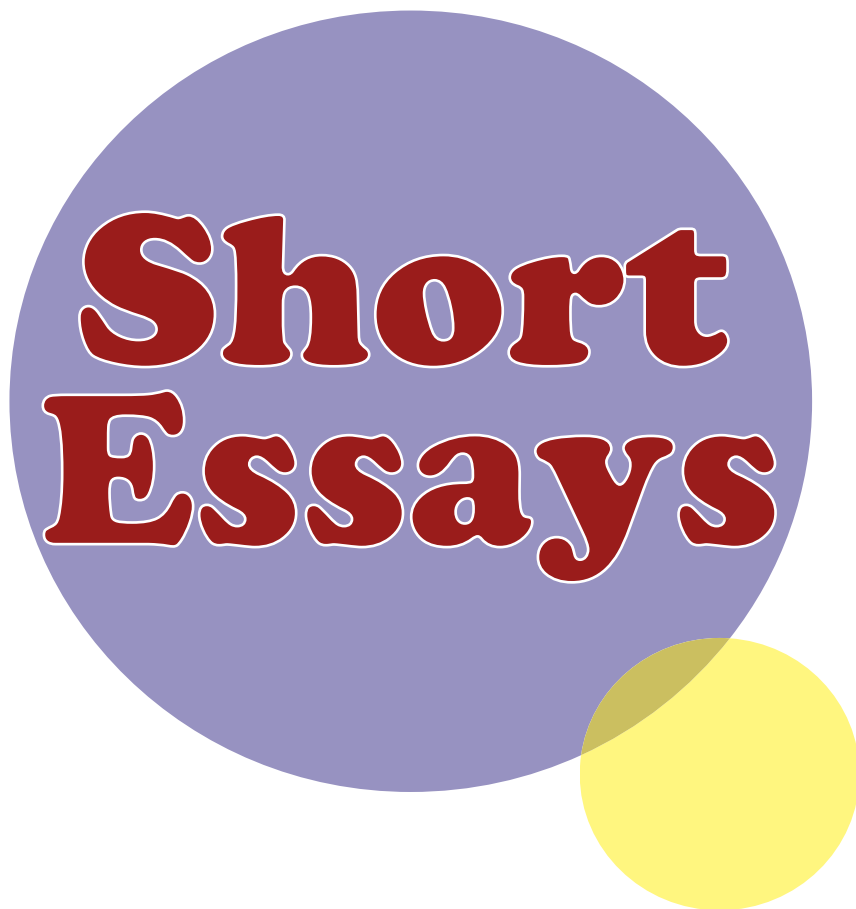
5 <https://www.youtube.com/watch?v=3SgXRdIngU&t=1232s> (二〇一八年二月一日閲覧)。

6 Александр Галич. Когда я вернусь. Полное собрание стихов и песен. Франкфурт: Поев, 1981. С.122-123.

7 Р. Шипов. Поющие поэты. // Антология бардовской песни. М.: Эксмо, 2009. С.12.

8 Песни Булата Окуджавы. С.83.

- 8 A. Синявский. «Театр Галича» Время и мы. No.14. // Александр Галич. Когда я вернусь: Полное собрание стихов и песен. Франкфурт: Посев, 1981. С.11.
- 9 歌や踊りなどのパフォーマンスが披露できる舞台付きのカフェやレストランのこと。
- 10 山之内重美『黒い瞳から百万本のバラまで』（ユーラシア・ブックレット No.31、東洋書店、二〇〇二年）十五頁。
- 11 武隈喜一「黒いロシア 白いロシア——アヴァンギャルドの記憶」（水声社、二〇一五年）一〇七頁。
- 12 <http://musicgu.ru/aleksandr_vertinskiy/proshchalniy_uzhin.html> (二〇一八年二月一日閲覧)。
- 13 Александр Галич. Прощальный ужин // Время и мы. 1987. No.99. С.227.
- 14 同11。
- 15 Барды и авторская песня. Русский феномен. <<http://ussr-krito.ru/2015/10/24/bardy-i-avtorskaya-pesnya-russkij-fenomen/>> (二〇一八年二月一日閲覧)。
- 16 Антология бардовской песни. М.: Эксмо, 2009. С.14.
- 17 Петр Вайль, Александр Ленин. 60-е. Мир советского человека. М.: Новое литературное обозрение, 1996. С.64-74.
- 18 Галич. Когда я вернусь. С.28.
- 19 Галич. Когда я вернусь. С.299.
- 20 Булат Окуджава. Прелестные приключения. М.: Время, 2016. С.107-108.
- 21 Песни Булата Окуджавы. С.177.
- 22 Ольга Шилкина. Творчество Владимира Высоцкого и традиции русской классической литературы. СПб.: ООО. Островитянин, 2009. С.182.
- 23 Шилкина. Творчество Владимира Высоцкого. С.203.
- 24 Оостотриаのテレビ局が「劇場通りの子供たち」というドキュメンタリーフィルムを制作したときのインタビュー。<<http://vysotskiy.lit-info.ru/vysotskiy/intervyu/intervyu-vysock-ogo-dlya-dokumentalnogo-filma.htm>> (二〇一八年二月三日閲覧)。
- 25 Владимир Высоцкий. Собрание сочинений в пяти томах. Том 2. Тула: Тулица, 1995. С.67-68.
- 26 Михаил Шилкин. Пальто с хлястиком. М.: АСТ, 2017.
- 27 <<https://wciom.ru/index.php?id=236&uid=116650>> (二〇一八年二月三日閲覧)。
- 〈図1〉 Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве. Сост. А.Е.Крылов. М.: Булат, 2005.
- 〈図2〉 Александр Галич. Коллекция легендарных песен. ООО «Музыкальные права», 2012.
- 〈図3〉 М.Кравчинский, Н. Насонова. Легенды и звезды шансона от Вертинского до Шуфутинского. СПб.: Амфора, 2008.
- 〈図4〉 Владимир Высоцкий. Собрание сочинений в пяти томах. Том 2. Тула: Тулица, 1995.



業の調べ——カンボジアの伝統弦楽器チャパイ

岡田知子



「湖畔でチャパイを奏でる老人」の撮影風景
(1992年、プノンペン市内)

夕映えのメコン川の岸边にひとり座り、ポル・ポト時代の哀しみをカンボジアの伝統弦楽器で歌い奏でる盲目の老人。

壮絶なポル・ポト時代をくぐりぬけ、平和と復興をめざす戦後のカンボジアを伝えるドキュメンタリー番組の締めくくりにはぴったりの光景だ。どこで情報を収集したのか、ディレクターの脳内にはこのシーンが浮かび上がり、カンボジア人助手を使つてたちどころに弾き手を見つけ出した。彼は街の路

地裏にあるトタン屋根のみにすぼらしい小屋に住んでいたのだ。数時間後の湖畔での撮影にむけて、ポル・ポト時代の悲慘さを嘆く歌を作詞作曲するように依頼する。弾き手の盲目の男性はその場で快諾した。番組のために新たに歌を作らせるなんて、それって不適切な演出なのではないのか、そもそもそんな短時間に作詞作曲することが可能なのか

と、融通のきかない学生アルバイトだった筆者はもはやした気分になっていた。

撮影は無事終わり、そして、そのシーンは番組では使われなかった。四半世紀も前の話である。哀しみの表情を浮かべながら魂の叫びを歌うブルースを外国人にイメージさせた歌は、即興性が高く、また依頼人を大切にする音楽だったのだ。ポル・ポト時代の哀しみも、乞われればすぐに歌にできたのである。その歌はたとえば、このようなものだっただろう。

「弟コン・レーンの物語」

これは私の弟コン・レーンの物語／強制労働のとき／私の手を引いてくれた／強い日差しの下で／おそらく午後三時ごろ／コン・レーン、おまえは／何でもよく見えて／若く漲る力／おまえは強制労働の場所まで／私の手を引いてくれた／そこで水牛をつなぐ縄をなうために／コン・レーン、おまえは／みなが腰をかがめて土を掘り返している場所まで／私の手を引いてくれた／そこでチャパイを弾くために／
一九七七年 おまえは毎朝／私の手を引いてくれた／旧人民が縄をなっている場所まで／そしてその日の終わりには／また手を引いて連れ帰ってくれた／



チャパイの共鸣胴部分
(2017年、撮影：福富友子氏)

棹の長さも六〇センチにもなり、クロサン——その実はカンボジアの家庭料理である酸っぱいスープに入れる——という木から作られ、共鸣胴はレアン

その伝統弦楽器はチャパイ・ドーン・ヴェーン、つまり「長棹のチャパイ」略してチャパイと呼ばれる。結婚式などで演奏されるカンボジア独特のアンサンブル形式「クメール楽曲」の中のひとつの楽器である。出家式、僧衣献式などの仏教儀式でソロで歌い語ることもある。そのほかのさまざまな行事に二人で漫才のような滑稽な掛け合いをする。大切なのは聴衆を

楽しませるために歌い語るということである。

私の胸は張り裂けそう／一九七八年／おまえが兄コン・ナイから引き離された日を／思い出し／
それ以来／私はおまえの名を耳にしない／生きている印は何もない／
おまえは生きているのか死んでいるのか／八人の仏陀に祈るのみ／おまえはカンボジアにいるのか外国にいるのか／おまえを想うと苦しくなる／プノンペンに会いにきておくれ／私は大丈夫／私は生きているから
『カンボジアの吟遊詩人、コン・ナイ (Kong Nay: A Cambodian Bard)』(2006) より



チャパイのピック
(2017年、撮影：福富友子氏)

の木——寺の境内や湖畔に自生している——から作られる。レアンの木は特別な木ではなく、なければ庭先に生えているジャックフルーツの木でもいい。しかし共鸣胴の形の説明はなかなか詩的で、菩提樹の葉の形、あるいは寺院の境界石をかたどっているのだという。
チャパイの弾き手たちの間で語られるチャパイの由来の物語もまた、人々が深く信仰する上座仏教と結びついている。釈迦が涅槃を求める道行きは難儀なものであった。釈迦はいつしか病に陥ってしまう。そこへ天部が現れ、チャパイを奏でて慰めた。そして釈迦にチャパイの調弦をさせようとする。釈迦はあまりにも弦を緩くしたので、鈍い音になってしまった。今度はほどよい強さで調弦したので素晴らしい音になった。こうして釈迦は涅槃への道を覚ったのだという。
二本の弦からは、婚礼の演奏も宴の際の人々の踊りの輪の演奏だけでなく、伝統歌謡やポップスの伴奏でも自由自在にメロ

ディーを生み出すことができる。だが本来、チャパイは語りやメロディーとする芸術である。メロディーは語りにリズムや勢いをもたせるものなので、メロディーの型は数少なく、メロディーを前奏や間奏、あるいは伴奏にして、ブッダの生涯、釈迦の弟子アングリマラの物語、ラーマーヤナ物語



チャバイ奏者の自宅での撮影
(1992年、プノンペン市内)

歌謡、漫才風の掛け合いは、即興性が高く、内容がどれほど卑猥なものになろうとも、複雑な押韻ルールはあくまでも保ったままなのである。

またチャバイは聴衆があつてこそその芸能でもある。聴衆に対するサービスピ精神は旺盛だ。本編にすぐ入るのではなく、まず施主を誉め称えること、主賓を中心として聴衆を数え上げるといった口上にたつぷり時間をとる。主賓の地位が高ければ高いほど、主賓に対する挨拶はそれだけ長くなる。聴衆に外国人がいるとわかれば、簡単な外国語を巧みに歌詞に入れる。ここがまずもって重要なイントロダクションとなり、時間が限られているからといって割愛することは難しい。ところどころに入る聴衆への呼びかけや滑稽な文句は聴衆の心をとらえて離さず、またそれに呼応する聴衆からの掛け声や歓声、拍手で場の一体感が生まれ、盛り上がりを見せていく。だから高い舞台の上で

の演奏を客席で静かに聞く、というスタイルは合わない。

冒頭に登場した奏者はコン・ナイ(二九四六)氏である。実は撮影当時、全国チャバイ大会で優勝したばかりで、国内ではちよつとした有名人になっていた。二〇一四年に人間国宝に認定された際に、国王シハモニから「語りに長けた者」という意味の「カオソル・ヴォーハー」とのタイトルを授けられた。四歳の頃に天然痘で失明してから、将来のことを考え、チャバイを扱うことができた伯父に習い始めたのだと言う。伯父は歌が得意ではなかったため、コン・ナイ氏の学習方法は、伯父が弾くチャバイの調べをその場で覚え、ハミングで再現できるようにしたたら、帰宅してから、中古で手に入れたチャバイで弾きなおす、というものであったという。そもそもカンボジアの伝統楽器の習得は口頭性が高く、聴覚的な把握に依存している。特に長編の語りを持ち味とするチャバイの奏者として、コン・ナイ氏は、盲目、という点をアドバンテージに変えたともいえる。

欧米の客層を対象として、コン・ナイ氏の演奏によるCD、『カンボジアの吟遊詩人、コン・ナイ(Kong Nay: A Cambodian Bard)』(2006)、『メコンデルタ・ブルース(Mekong Delta Blues — Master Kong Nay & Ouch Savy)』(2007)もリリースされている。またカリフォルニアで結成されたサイケデリック・ロックのデング・フィーバーとのコラボ、ベーシストのベン・アリソン、ギタリストのマーク・リボー、ドラマーのルディ・ロイストンとのニューヨークでのコラボ、ペインターの及川キータのライブペインティングとのコラボなど、コン・ナイ氏は、いやカンボジアの伝統楽器チャバイは、どんなに野心的な試みも退けた

りはしない。

これまで、極端な共産主義を推し進めようとしたクメール・ルージュが「革命組織は我々の光」と喚ぶのが、ベトナム型の社会主義時代に「米帝主義、ファシスト日本」と叫ぶのが、はたまた現代になって「民主主義」や「人権保護」を怒鳴ろうが、チャパイは身じろぎもせず、平然とその言葉を調べに乗せてきた。その時代、政権、人々が要請、要求するものを巧みに掬い上げ、そのまま歌ってきた。チャパイの調べは定型化されているからこそ、そこに即興性、柔軟性に富んだことばをのせることができる。それは激動の現代史を潜り抜けてきたカンボジア人そのものだ。コン・ナイ氏は言う。カンボジア人にとってチャパイは、善と悪、哀しみ、苦しみをあらわしている、つまり業の調べなのだ。

「宴の終わりに」

上からきた敵さんは／袋になってしまえ／下からきた敵さんは／布団、枕、蚊帳、壺、水瓶、鍋、皿、匙になってしまえ／後ろからきた敵さんは／舟、モーターボート、脱穀機、トラクター、瓦屋根の家、鉄筋の家、ミシンになってしまえ／前からきた敵さんは／ビデオ、マイク、オーディオ機器、鋼琴、鉄筋、一弦胡弓、太鼓、笛になってしまえ／左からきた敵さんは／三輪人力車、バイク、小さきさまざまな車、新車になってみなさま方をお運びする／右からきた敵さんは／絹織物、万能布、テトロン、ウール、カナダ、装身具／どうか氷、牛乳、シロップ、ご飯、豚肉、牛肉、水牛肉、海老、カニ、魚、鶏肉、アヒルになってしまえ／どうか酒、ハイネッケン、コニャック、マーテル、ヘ

ネシー、カールスバーグになって、飲んでしまえばみんなで元氣いっぱいだ

『メコンデルタ・ブルース (Mekong Delta Blues——Master Kong Nay & Ouch Savy)』(2007) よし



第28回福岡アジア文化賞授賞式リハーサルに臨むコン・ナイ氏 (2017年、撮影：福富友子氏)

参考文献

- 大和田俊之 二〇一二「憂鬱の系譜」『民謡からみた世界音楽——うたの地脈を探る』ミネルヴァ書房、五三—七二頁
- 徳丸吉彦 二〇一六「ミュージックスとの付き合い方——民族音楽学の掘り」左右社
- 長尾祥子 二〇一二「ホールでうたう」『民謡からみた世界音楽——うた

の地脈を探る』ミネルヴァ書房、一五七―一七四頁

長谷川町蔵・大和田俊之 二〇一一『文化系のためのヒップホップ入門』

アルテスパブリッシング

Keo, Dorivn and Yun Theara, et al. 1994.

Traditional Musical Instruments of Cambodia. UNESCO.

Maison des Cultures du Monde. 2003.

Kong Nay Un barde cambodgien :chant et luth chapey. INEDIT

＜[https://www.maisondesculturesdumonde.org/sites/default/files/albums/
booklet260112.pdf](https://www.maisondesculturesdumonde.org/sites/default/files/albums/booklet260112.pdf)＞ 二〇一七年十一月五日アクセス

タイの歌謡曲に姿を変えた伝統文学

コースイット・ティップティエンポン

序文

無数にあるタイの歌謡曲の中で、文学作品から影響を受けた曲は、時代を超えたイメージを持つている。なぜなら、その曲に影響を与えた文学作品はそもそもタイ社会において、幅広く知られている作品なのである。特に近代歌謡曲に姿を変えた文学作品は、長年高く評価されてきた。主に韻文で書かれた伝統文学なので、音楽に使うことにあたって芸術としてより広く鑑賞できる。

タイでは文学作品の影響を受けた曲は古くなり、頻繁に生み出されている新しい歌謡曲に埋もれながらも、有名であり続ける曲が少なくない。そう言った曲の由来を知らない人達の中でも、とりわけ若い世代の割合は高いだろうが、ほとんどの曲は馴染みのある調べを持ち、あるいはどこかで聞いたことがある歌詞という印象を与えるので、言ってみれば、「なるほど」と反応する人はたくさんいるはずだ。

タイの文化省芸術局が、二〇〇七年に刊行した『バンドゥリー「文学と歌」その二〜タイの歌謡曲におけるタイ文学』(ปณณัฏฐ์ : วรรณคดีที่พบเพลงและ ๒ ภาควรรณคดีไทยในเพลงไทยสากล) によ

ると、文学作品から影響を受けたタイの歌謡曲が合計六十七曲あり、その影響の受け方は四つある。第一に文学作品の文章をそのまま歌詞として利用した曲、第二に文学作品の文章を利用し言葉を少し調整した曲、第三に文学作品の文章を歌詞の一部として採用し追加作詞をした曲、最後に文学作品による発想に基づき作詞した曲である。それぞれの曲は複数あり、ここでは一九五〇年代から一九六〇年代にかけて作られた代表的な曲を順に紹介する。

様々な文学作品の影響を受けた歌謡曲

一. 文学作品の文章をそのまま歌詞として利用した曲

文学作品そのものにメロディーを付け、曲にしたものはいくつかある。典型的な例として、タイ語訳された英文学である『恋』(ความรัก)とタイ文学由来の『タイは力を合わせる』(ไทยรวมกำลัง)という曲が挙げられる。

まず、『恋』という曲は、ラーマ六世が一九一六年に翻訳し



たシェークスピアの『ヴェニスの商人』の内容の一部を抜き出し、後に歌謡曲になったものである。この部分はタイの伝統的な詩形に綺麗に当てはめられ、バサーニオがポーシャの絵が入っている箱を選ぶシーンを表す二節である。詩・歌詞の日本語訳は次の通りである。

恋よ恋。

初めはどこから生まれてきたのだろう。

心の中に丁度芽生え始めたのだろうか。

頭の中で始まるのか、よく考えよう。

最初に生まれた時、どうなるのか、誰が知っているのだろうか。

隠さずに徹底的にしつかり教えてほしい。

誰がその恋を惜しんだり、大切にしたりするのだろうか。

誰か答えてくれたら、感謝するよ。

答えよう、答えよう。

恋は会えば生まれるもの、それほど不思議に思わないよ。

目が合えば目で恋が通じるよ。

まるで心が満たされるようだ。

しかし、心が傾かなければ、

その恋は生まれる前に滅してしまふ。

仲間よ、皆集え、

恋のために同情しながら泣こう。

サガー・アラムピーは一九六二年にこの詩に基づいて旋律を作り、チャリン・ナンタナーコーン（男）とサワリー・パカーパン（女）はデュエットで歌っている。詩自体は非常に有名で

あり、タイでは格言にもなっているが、曲になったことを知っているタイ人は少ないと思われる。『ヴェニスの商人』の日本語訳もあるので、タイ語訳と日本語訳はどう違うのか、原作と日本語訳を紹介する。

原作

A song the whilst Bassanio comments on the caskets to himself.

Tell me where is fancy bred,

Or in the heart, or in the head?

How begot, how nourished?

ALL Reply, reply.

It is engendered in the eyes,

With gazing fed, and fancy dies

In the cradle where it lies.

Let us all ring fancy's knell.

I'll begin it — ding, dong, bell.

日本語訳（大場健司訳）

歌。その間バサーニオは箱を見比べて考えている。

上べの恋はどこで生れる、

心の中でか頭の中でか、

どうして芽生えてどうして育つ。

一同 答えて、答えて。

上べの恋は目で生れるのよ、

見つめて育つて消えて行くのよ、

生れて育った目の揺りかごで。
さあさ鳴らそよ、お巾いの鐘、
みんなも合わせて、そらディン、ドン、ベル。

もう一曲『タイは力を合わせる』は、ラーマ六世が一九二二年に創作した韻文形式の『プラ・ルアン物語』から来ている。抜粋された部分は、タイ人たちが協力し合って支配してきたクメールと戦い、自ら解放を遂げたシーンであり、詩・歌詞は次の通りである。

タイは力を合わせれば、強い防衛力が生まれる。

敵はどんなに強くとも、どんな攻撃をしかけてこようと、跳ね返されて逃げてしまう。

ただ我々はお互い仲を違えないよう、重要なのは力を合わせ心を合わせることだ。

タイは自身に対して悪意を持たず、打ち壊さないよう、心を團結させ、

力を團結させ、国家を守ろう。

他国に褒め称えられ、名誉も大いに称賛されよう。

だから、タイの名を全世界に轟かせるために、力を合わせ、繁栄をさせていこう。

国と宗教を榮えさせるためなら、何も厭わず心を合わせよう。

大地と空が減びるまで、繁栄せよ、タイ、万歳！

愛国心を鼓舞する為に、近代タイ音楽界に強い影響を与えたウア・スントーンサナーンがこの詩を行進曲として作曲し、自

身がリーダー役を務めている音楽集団「スタラーポーン」で演奏した。

二. 文学作品の文章を利用し言葉を若干調整した曲

文学作品由来の歌謡曲の中で、最も有名なのは『海誓山盟』(๕.๕๕๕๕๕) という曲であろう。タイの文豪であるスントーンプーが一八二〇年代に著したファンタジー作品『プラ・アパイマニー物語』由来の曲である。この曲は、主人公のプラ・アパイマニーがラウエーン王女に求愛する際、彼女にたとえ大地、空、海が減びても、いつまでも愛し続けると約束しているシーンである。物語の中でもこの部分は非常に有名な二連の詩である。歌詞の意味は次の通りである。

大地、空、海がなくなろうとも、

この愛と絆は永遠である。

たとえ地下でも海の下でも生まれても、

(原作…たとえ空の下でも海の下でも生まれても、)

貴女と必ず巡り会いたい。

たとえ冷えた肌は大海原であっても、

私は魚として貴女に会わせてもらいたい。

たとえ貴女が蓮華であっても私は蜂になり、

その蓮華に近づいて触れ合う。

たとえ貴女が美しい洞窟であっても、私は白鳥になり、

飛び込んでいき、共になる。

(原作…君が美しい洞窟であっても、

私は師子王になり、その洞窟に入り込み、共になる。)

どこまでも麗しい貴女に付いていきたい。

生まれ変わる度、毎回愛しい貴女の伴侶でありたい。

作曲者のスラポン・セーンエークは詩の一部を曲に合わせ調整し、メロディーを付けた。歌詞として下線部の内容だけでなく、声調が調べに当てはまるように、細かい言葉もいくつか入れ替えられた。一九五〇年に作られたこの曲の初めての歌い手はプリーチャ・プンヤキアットだったが、後に人間国宝のチャリン・ナンタナーコーンを含め、様々な歌手にカバーされた。

三. 文学作品の文章を歌詞の一部として採用し追加作詞をした曲

次の曲『プラ・ロー賛歌』は、タイの『ロミオとジュリエット』と呼ばれている著者不詳の『プラ・ロー物語』という有名な伝統文学から影響を受けた作品である。主人公のプラ・ロー王は美しい王子である。敵国にいる姉妹のプラ・プアン姫とプラ・ペーン姫はそのプラ・ロー王に惚れてしまい、様々な企みを利用して、既婚者であるプラ・ロー王への求愛に成功したが、最終的に三人とも殺害される。曲になった内容はプラ・ロー王の立派な姿の描写していることから、『プラ・ロー賛歌』という曲名が付けられた。歌詞の日本語訳は次の通りである。

(語り)

インドラ神のような姿で、

人々にその姿を見せるため、この世に降りてきた。

さすが美しいプラ・ロー王である。

彼の心はカーロン河より勝る。

象に乗っている時はとても逞しく勇敢である。

交戦中の偉大な師子王より勇ましい。

この世に、天から降りてきたような彼に敵う者はいない。

(歌)

天からこの世に降りてきた、月のように美しい、

インドラ神のような容姿である。

大地でも天国でも、どの男よりも素晴らしい。

女性たちは惚れてしまい、恋の虜になり、何をするのも厭わなくなってしまう。

その男は、

プラ・ロー王という名で、心を奪ってしまう。

カーロン河は彼の心の強さの半分にも敵わない。

象に乗っている時はとても逞しく勇敢である。

偉大な師子王のごとくである。

常勝であるのは戦争ばかりでなく、

恋の戦いにおいても彼は威風堂々たるものである。

高貴な女性はその温もりに触れようと決める。

天から降りてきたような、この男に敵う者はいない。

この曲は、日本の演歌に似た、よく小節を使いこなす「ルークトウン」という曲として一九六九年に作られ、特徴として「語り」と「歌」と二部に分かれることである。作曲と作詞を努め

たパヨン・ムックダーは冒頭の「語り」(下線部)に歌詞として原作の詩を導入し、「歌」の部分を新たに追加した。歌い手のチンナコーン・クライラート(男)はこの曲のおかげで一世を風靡した。

四、文学作品による発想に基づき作詞した曲

文学に見られる発想に基づいたタイの曲は少なくないが、歌詞に使われている言葉が文学作品の文章と異なるため、その曲を聞いて曲の由来に気づく人は多くない。典型的な例は、一八〇〇年代の初め、ナリントーンティベートが創作したと思われる『ナリン・カムクロン紀行詩』の一部に見られる発想から生み出された『誰でしょう』(Perthana)という曲である。原作はタイの紀行詩の習慣に従って、詩人が恋人から離れた際の悲しみや愛しさを嘆く内容を中心とした作品である。詩の一部はその気持ちをどうしても表現しきれない内容があり、それは『誰でしょう』のモチーフになったと思われるが、歌詞のテーマは男女の恋愛話ではなく、次の通り親子の愛情と親の恩に変えられた。

私達を自分の命ほど愛してくれるのは誰でしょう。

いつまでも変わらず親切にしてくれるのは誰でしょう。

私達を外見だけでなく、愛してくれるのは誰でしょう。

飽きずに愛し続けて、傷つけないのは、誰でしょう。

私達が悲しんでいることを心配してくれるのは誰でしょう。

私達をずっと慰めてくれたのは誰でしょう。

私達を腫のように愛してくれるのは誰でしょう。

その愛は大地よりも空よりも広大だ。

この地球をペンとして、空を紙の代わりにして、

全ての海水をインクにして、その恩を書き表しても、書ききれはしない。

私達を自分の命ほど愛してくれるのは誰でしょう。

肩車してくれたのは誰でしょう。(お父さん、お母さん)

四つのスクリーンがある映画を見ようと誘ってくれたのは誰でしょう。

分かったなら、ためらわずにすぐ親孝行をしましょう。

下線部は文学作品による発想だと思われる。また「四つのスクリーンがある映画」とは蚊帳のことを指す。蚊帳は周囲が四面で囲まれており、親は子供を寝かせる際、蚊帳の中に入り、子供に映画を見ようと誘うことから、このような表現をする。しかし、現在、網戸の普及によって、蚊帳を使う家庭が減っているため、この表現を理解できないタイ人も少なくない。

一九五五年に発表されたこの曲はスラポン・トーナワニックが作詞・作曲を努め、サワリー・パカーパン(女)が歌い手だった。それ以来、文学作品から影響を受けたことを知っている人が少ない『誰でしょう』は、母の日の定番曲になっている。タイ人なら、この曲を聞いたことがない人はいないと言えるほど、今でも非常に有名な曲である。

結び

歌謡曲の題材になったのは主として伝統文学であり、それは現代文学には見られない現象である。現在、伝統文学の作品をモチーフとした新曲はまだ作られ続けているので、芸術局が二〇〇七年に発表した六十七曲より、曲の数は多くなったのに違いない。つまり、タイ人は伝統文学に魅了され続けていると言える。それに、嬉しいことに、ユーチューブの到来によって、若い世代でも五〇年代や六〇年代の曲を簡単に聞けるようになり、文学作品由来の曲の蘇りにも貢献している。

このように上記の代表的な曲から、文学作品の影響を受けた曲は様々な内容があることが分かった。「愛」は主なテーマになっている傾向にあるが、「愛」と言っても、色々な種類があり、少なからずここでは、男女の恋、愛国心、そして親子間の愛情と親孝行である。更に挙げられた曲の中に、『恋』のように元になった作品の方がよく知られる曲があれば、『誰でしょう』のように曲の方が文学作品より幅広く知られている曲もある。いずれにしても、こう言った曲は、歌詞として利用されている言葉が美しく、比喩表現に富み、その内容と発想も興味深いと思われるからである。

参考文献

タイ語

Fine Arts Department (กรมศิลปากร) 2007.

บันด์วรี : วรรณคดีไทยในเพลง (『バンドウリー「文学と歌」その二』タイの歌謡曲におけるタイ文学)、Bangkok: Fine Arts Department.

Office of the Royal Society (ราชบัณฑิตยสถาน) 2014.

กวีนิพนธ์ : วรรณคดีไทยพระราชนิพนธ์ (詩人の言葉の解説)、Bangkok : Office of the Royal Society.

日本語

ウィリアム・シェイクスピア『ヴェニス商人』大場健治訳、二〇〇五年、東京：研究社

歌の大地、ベンガル　　バウルとコビガン

丹羽京子

大詩人タゴール (Rabindranath Thakur, 1861-1941) にも若く無名なころがあり、そのタゴールが大いなるインスピレーションを受け、その後の運命を変えた出会いがある。

詩が「書ける」ことは確かであつたにしろ、その前途が未だ茫漠としていた三〇代のはじめ、タゴールは東ベンガルのシライドホに暮らした。現在のバングラデシュ、クシュティア県に位置するその地は、ガンジス河下流の、その土地ではポッダ河と呼ばれる大河に寄り添うようにして存在する。名家の末っ子として生まれたものの、学校では落ちこぼれ、イギリス留学でもそれほど得るところはなく、このころのタゴールは、優秀な兄たちに比べてばつとしない存在だったが、父、デベンドロナトはそんなタゴールに所帯を持たせ、クシュティアにあつたタゴール家の領地管理を言いつける。これが詩人にとって初めての、本格的な農村生活の始まりであつた。

この地でタゴールはバウルと巡り合う。バウルの語源は明らかではないが、一説ではサンスクリット語のヴァートウラ (vāta 狂ったもの) ではないかと言われている。さもありなん、バウルは神秘主義的な吟遊詩人と言われるが、その歌い、踊る姿、そして酔狂とも言える生き様は日本語の「吟遊詩人」につきまとう牧歌的なイメージとは程遠い。このバウルはベンガル

では数百年前から存在した。ヒンドゥーでもムスリムでもなく、既成のどんな宗教にもよらず、そして世俗を離れたその生き方は潔い。バウルはただバウルであり、そして歌によって自らが「心の人 (maner manush)」と呼ぶ存在との合一を追求する。そのバウルの中でも伝説的な存在であるラロン・フォキル (Lalon Fakir, 1774?-1890) はタゴール家の領地であつたクシュティアに暮らしていた。現在クシュティアにはラロン廟があり、そこはバウルにとっての聖地である。タゴール本人がラロンに会っていたかは定かではないが、タゴールの五兄ジョティリンドロナトは確実にラロンと親交があつた。このジョティリンドロナトが描いたとされるスケッチが、ラロンの唯一の肖像画である。

ラロンの生涯はしばしば謎に包まれている。定説によれば、ヒンドゥーとして生まれたラロンは、聖地巡礼の際に病に倒れ、仲間に置き去りにされたところをムスリムによつて救われ、いったんムスリムとなったのちにバウルの道に入ったとされる。そんな自らの生い立ちを意識したラロンの歌がある。

みなが問う、ラロンはいったいどんな生まれなのか？
ラロンは言う、生まれにどんな形があるというのか、
この目で見たことはない、

ある人は花輪をかけ、ある人は数珠を持つ
それによつてどんな生まれがわかるというのか
死ぬとき、生まれるときに、誰が出自の印を持つのか

井戸にあれば井戸水と呼ばれ、ガンジス河を流れれば
聖なる水になる
元は同じ水であり、それに違いはない、器によつて違
いは生まれる

世界中で生まれの話があるけれど、人々はそれを自慢
するけれど
ラロンは彼の生まれを、七つのバザールで売つてし
まった。

コミュニズムを牽制する意味を込めてか、バングラデシュ
の八年生の国定教科書にも掲載されているこの歌は、比較的わ
かりやすいものだが、バウルの歌すべてがわかりやすいわけ
はない。否、むしろバウルの歌は一見シンプルなその歌詞にも
関わらず、実は難解である。バウルはグル（師）に弟子入りし
て歌をはじめとするさまざまな教えを受けるのであり、バウル
の歌の本当の意味は弟子となつて初めて明かされる。ラロンの
歌をもうひとつ――

新月の夜、月ほどの町へ行つてしまったのか
次の日に、月は昇るが見ることはできない

月ごとに、月は昇り
新月は、月の終わりに
太陽の新月はいつ？
それを知らなければならぬ。

月は満たされれば
満月となる
十五日目をなぜ
満月と学者は言うのか

体が月であることを知れば
黄金の月の秘密を得る
シラジ・シャがラロンに言う、おまえは
蕾に惑わされ真実を見失つたと

シラジ・シャはラロンの師の名前、そしてバウルはしばしば
自らの体を月に喩える。この歌にも奥の意味がありそうであ
る。

ラロンではないにしろ、詩人タゴールはこのクシュティアの
地でバウルと出会い、その歌に完全に魅了された。バウルの歌
はある種、タゴールの理想の形態でもあったのである。タゴー
ルは言う、「彼らは貧しい。満足な衣服も着ていない。見た目
では、彼らがいかに偉大であるかわかるすべはない。しかしそ
の彼らが、どれほど深遠なテーマをいともたやすく語つてみせ
ることか」。そしてまた、バウルとタゴールのこんなやり取り

もある。

——あなたがたのこの信仰の歌をどうして世界中の人々に聞かせないんです？

——渴きを覚えたものは、自分でガンジス河まで来なければならぬのです。

——それであなたが見るところ、だれかやって来るのでしょうか？

——みんな来ますよ、みんな来なければならぬのです。

パウルのこの無欲さ、そして自らのありように対する自信はタゴールの憧れるところであり、このパウルと交わることによって、タゴールは詩人として大きく成長していった。ただパウルのみではない、生きたベンガル伝統と交わったクシュティアにおける日々なしでは、タゴールはおそらく詩人として大成することはなかっただろう。

晩年の散文詩集、『木の葉の皿 (Patraput, 1936)』の十五番目の詩は、タゴールが自らを振り返るようにして綴った長詩であり、それはパウルのあらわれるシーンで始まる。

彼らの生まれは卑しい、

彼らは聖句を持たない。

神の住処の戸口では、

祈りを商売にする者が

彼らを押しとどめる。

彼らは神を探して回る、

神自身の居場所

すべての囲いの外で

質素な信仰の光の下で、

花を並べた森で、

親しい人との出会いと別れの

深い苦悩の中で。

鋳型にはめられ作られたものとして、

壁で囲われた戸を上げて、

神を見る方法など彼らは持ちはしない

どれだけ見てきただろうか、

彼らのような修行者を

一人、朝陽を受けるポツダ河のほとりで、

分け隔てるものもない、その河のほとりで、

古びた寺院の古い礎石は毀れてしまい、

そして私は見た、

彼らがエクタラを手に進むのを

歌の流れをなびかせながら

心の人を捜し求めて

深い孤独の道を。

私は詩人、彼らの仲間だ——

パウルは既成の宗教から締め出されているのではない、既成の宗教にはパウルの求めるものがないのである。そしてここに描かれるように、エクタラ（二弦琴）を手に、「心の人」を捜し求めるのがパウルの典型的な姿である。タゴール自身はパウルとなることはなかったが、少なくともパウルの仲間であると

感じ続けていたのだろう。詩人としてのありようにおいても、その創作のエッセンスにおいても、タゴールはバウルから多くを得た。そしてそれが最も色濃く表れているのは、タゴールの詩よりも歌である。

バウルと出会う前からタゴールも多くの歌を作っていた。タゴール家には音楽の教養が溢れており、本家、コルカタにあるジョラシャンコの邸宅には、戯曲の公演やコンサートに使われるホールがあった。そもそもタゴール家は、ムガル帝国崩壊後に宮廷という庇護者を失ったインド古典音楽家たちの有力なパトロンのひとつでもあったのである。さらにめずらしいことにタゴール家にはピアノもあり、兄たちのなかには西洋音楽に親しんでいるものもあった。

しかしバウルの歌は、それとは異なる水脈を汲んでいる。それらはほとんどベンガルで古くから歌い継がれてきた民俗歌謡をベースとしており、その旋律にタゴールは魅せられた。

タゴールは最終的に二六〇〇曲あまりの歌を残したが、実はその中にはバウルの歌の旋律をそのまま採用したものが少なくない。例えば今日でもしばしば耳にする「もし君の呼び声を聞いて (Yadi tor dak shune)」も、もともとバウルの歌であった。

もし君の呼び声を聞いて

だれも来なければ

ひとりで行け

ひとりで行け

もし誰も口を開けず

もしみな顔そむけ

恐れていたとしても

それでも心を開き

心の内をひとりで語れ

歌はうたい継がれる。この歌はその後、ガンディーの愛唱歌としても知られることになるが、そのガンディーは、タゴール没後、分離独立の前夜となる一九四六年に、コミューナル暴動の吹き荒れる東ベンガルを、この歌を口ずさみながら歩いたという。

タゴールは様々な歌を書き残したが、その中でも「もし君の呼び声を聞いて」のような「シヨデシュ (shodeshu, 自らの国、を意味する愛国的な歌)」と呼ばれる一連の歌は一九〇五年前後に集中して作られている。一九〇五年はベンガル分割令に伴う民族運動のうねりが高まった時期で、基本的に政治からは距離を置いていたタゴールが、例外的に熱心に運動に加わったのがこの時期だったのである。これらの歌は各種集会でタゴール自らによって披露され、歌い継がれていく。

「わたしの黄金のベンガルよ、わたしはあなたを愛す」で始まる「黄金のベンガル (Sonar Bangla)」もそうした歌のひとつであり、これもまた、バウルの歌の旋律に乗せたものである。「シヨデシュ」の歌は、独立運動が活発になるにつれ、ますます広く歌われるようになるが、分離独立後、パキスタンに参加した東ベンガルでは、タゴールソングは一時期パキスタン政府によって禁止される憂き目にあう。それでも、否、それゆえますますこれらの歌はうたい継がれ、一九七一年、この地が独立戦争に突入すると、人々はとりわけ「黄金のベンガル」に独立

への思いを託すようになっていった。そしてついに独立を果たしたあかつきに、この歌はそのままバングラデシュ国歌となる。

「黄金のベンガル」を書いたのと同じころ、一九〇五年にタゴールの『パウル』という歌詞集が出版されている。そのうちのひとつ――

あなたを気の触れた者だと言う彼

彼には何も言わぬがよい

彼は今日あなたを何と思つて

その身を穢そうとするのか

その彼が朝になれば花輪を手に

あなたの後ろをついてくるだろう

今日のところは自らの栄光に満ちたまま

彼を座布団の上に座らせておけ

明日には愛に目覚めて降りてくる

そして頭を垂れるだろう

パウルはしばしば「パゴル (Pagol, 気の触れたもの)」とも呼ばれるが、社会の境界線上に暮らす彼らの立ち位置には微妙なものがある。しかしタゴールは、かつて出会ったパウルが「みんな来ますよ」と断言したように、明日になれば人々はパウルに頭を垂れると歌う。

百年以上も前に書かれたこれらの歌は、今日でもまったく古びることなく歌われている。例えば、「もし君の呼び声を聞いて」も「あなたを気の触れた者だと言う彼」も、ごく最近の

映画で違和感なく主題歌として使われている。前者は「物語 (Kahani, 邦題は「女神は二度微笑む」。ヒンディー映画)」というテロリストを追い詰める女性を描いた映画の最終シーンで、後者は「魚のスープカレー (Macher Jhol, 日本未公開、ベンガル映画)」というエリートコースを捨てて料理人となる男性を描いた映画のオーブニングで、さりげなく、そしてのびやかに歌われる。百年以上が経ち、その歌が作られたシチュエーションとおよそ異なる場面で使われるこれらの歌は、また新たな感動を呼んでいる。

タゴールほどの世界的な知名度はないが、地元ベンガル、特にバングラデシュでタゴールと並び称される国民詩人がいる。カジ・ノズル・イスラム (Kazi Nazim Islam, 1899-1976) である。ノズルは生まれも育ちも性格も、そして生涯の歩みも、なにからなにまでタゴールとは対極の存在であった。ただひとつ共通しているのは、詩人として絶大な存在であると同時に、歌の世界で大きな足跡を残したことである。ただしその歌はタゴールと異なるルーツを持つ。

ノズルは貧しいイスラム教徒として生を受けている。幼くして父を亡くしたことでさらに生活に窮し、イスラム教徒のための初等学校モクトブを終えると、わずか十歳にして自ら身を立てることを余儀なくされた。このとき、叔父の率いていたレトという旅芸人の一座に加わったことが、ノズルの生涯を決定づける。レトにおいては歌の技量がその成否を左右するが、ここでノズルは歌作りを叔父から学ぶのである。レトにおける歌とは即興の歌であり、その真骨頂はコピガンと呼ばれる歌

の勝負にある。

タラシヨンコル・ボンドパッダエ (Tarashankar Bandyopadhyay, 1898-1971) の名作『詩人 (Kabi, 1944)』は、このコビガンを見事に映し出している。ノズルの属したレトであれ、別の名称を持つ芸能集団であれ、その基本はコビアルと呼ばれるリードシンガーと数人のバックシンガー、そしてリズム楽器を中心とする演奏者で形作られる。これに野外劇を演じるジャットラの面々や女性の踊り手などが加われば完璧なラインアップとなる。

タラシヨンコルの小説の主人公ニタイは、こうした旅芸人の一座でコビアルになることを夢見ている。ニタイはドームの出身である。ドームとは、その地域では最下層に位置付けられるカーストで、ムガル時代には傭兵として働いていたものの英領時代になって没落し、職業的な強盗団に身をやつしたと説明されている。しかしニタイは家業につくことを阻み、ひとりクーリー(荷運び)として働きながらあちらこちらにコビガンを聴きに行く毎日を送っている。コビガンは歌い手のコビアル同士が勝負をするものだが、とある祭りの日、ひよんなことからニタイにチャンスが巡ってくる。片方のコビアルが払いの良い別の祭りに引き抜かれてしまったのである。そこで急転直下、残った一団のリードシンガーと筆頭バックシンガーを戦わせることとなるのだが、それではバックシンガーが不足してしまうので歌好きのニタイに白羽の矢が立ったのである。

ニタイははじめバックシンガーとして舞台に立つが、煮え切らない歌を披露し続けるにわかコビアルに業を煮やし、次第にそのポジションに取って代わるようになる。このニタイの活躍

に聴衆は興奮するが、突如歌い手となってあらわれたドーム出身のニタイに相対する本来のコビアル、百戦錬磨のモハデブの歌は辛辣である。

おとなしかったドームの子が

突然本性をあらわした

おそろしい鎌を振りかざし

歌をうたうとやってきた

あの子の父さんは強盗で

爺さんは旅人を襲った

別の爺さんも恐ろしい強盗

遠くの島で死んだという

その血筋に生まれたものが

詩人になろうというのだから

ドームの子がヴァールミキとは

海老の子が鯛になろうというもの

ごみ箱に散らばるバナナの葉

天に昇って行きたいだとき

ちぎれた葉っぱが浮き上がり

天に昇って行きたいだとき

もちろん今はカリユガだから

何も言えることはない

蚊めがガルーダになるとも

天に昇って行きたいだとき

容赦ない攻撃、これがコビガンである。現代でこれに近いも

のと言え、エミネムの「8 mile」で見られるようなラップの勝負であろうか。そしてバックシンガーは即興の文句のうち、気の利いた部分を繰り返す。ヴァールミキはラーマーヤナを書いた詩人、ガルダはヴィシュヌ神が乗る天界の巨鳥、カリユガはインド古来循環すると考えられてきた四つの時代設定のうち最後の時代、暗黒時代のこと。現在はカリユガに属するので、なんでもありうる、というわけである。ちなみにこうした祭りの場では、皿代わりに使われるバナナの葉が散乱する。「ごみ箱に散らばるバナナの葉、天に昇って行きたいとき」はこのあと何度も繰り返されるフレーズとなる。

ニタイはキャリアあるモハデブに同等の攻撃をしかけることはできず、この勝負には負けてしまう。それでもこの日のスターはニタイであった。もちろん強盗稼業の家族を攻撃されたニタイは傷つくが、それは歌の席のこと、それがお互いの確執となつて引きずられることはない。

このコビガンの世界に、わずか十歳のノズルルは身を置いた。そして翌年には亡くなつた叔父のあとを継いで十一歳にしてコビアル、つまりリードシンガーとして一座を率いたのである。神話的教養、すぐさま韻を踏んでみせるだけの豊富な語彙、そしてなにより人一倍機転がきかなくてはできない仕事である。ノズルルは地元では「キシヨル・コビ（こども詩人）」として有名になり、数々のコビガンの手合わせで華々しく勝利したことが語り継がれている。

しかしノズルルの生涯は目まぐるしく動いていく。このころ、つまり一九一〇年代にはコビガンの世界は急速に衰退していき、ノズルルは篤志家や奨学金に支えられて十二歳ごろから

再び断続的に学校に通うようになる。学業は順調だったが、高校卒業資格取得直前に、ノズルルは唐突に軍隊に入ってしまった。当時の風潮、つまり第一次世界大戦に協力して戦後の自治権獲得を目指すという流れと、常にノズルルにつきまとっていた経済問題による決断であろう。大戦後になると、ノズルルは連隊の解散を受けてコルカタにやってきた。こうして、すでに知己を得ていた編集者と共同生活をしながら詩や小説を書き、また数々の雑誌を発行する「近代的な」文学シーンの一翼を担うという生活が始まったのである。そしてほどなく、一九二二年、二十二歳のときに発表した一編の長詩「反逆者」が一夜にしてベンガル詩壇を席巻する。

宣言せよ、勇者よ――

宣言せよ、

私は頭を高く上げている！

この私を見て、あのヒマラヤさえも頭を垂れるだろう！

宣言せよ、勇者よ――

宣言せよ、

私は天を引き裂き、

月を、太陽を、星々を越え、

地界を、天界を、霊界を突き抜け、

神の玉座を切り裂き、

宇宙の創造主の永遠の奇跡になつたのだ！

(中略)

私は反逆者ブリグ、神の胸に足跡を記す、
私は創造主を殺す者、

悲嘆と灼熱をもたらし、人を弄ぶ神の胸を、

私は引き裂くだろう！

私は反逆者ブリグ、神の胸に足跡を記す！

私は人を弄ぶ神の胸を、引き裂くだろう！

人間に不条理を強いる神々への「反逆」を宣言するこの詩は若い世代を熱狂させた。ブリグは七人の聖仙のひとり、ヒンドウ教の三大神を訪ねた人物である。眠りからなかなか目覚めないヴィシュヌ神に業を煮やしたブリグが神を蹴ったところ、起き上がったヴィシュヌ神が「足を怪我しなかったか」と尋ねたという故事にちなんでいる。ヴィシュヌ神の寛容さと偉大さを説いたこの逸話をノズルルはひっくり返して使ってみせるが、これもコビガンの言えばコビガンのである。

ノズルルがこの詩をひっさげてタゴールのもとに向かい、「わたしはあなたを打ち負かせてみせた」と宣言したというエピソードがある。真偽のほどは定かではないが、これもコビガン時代の「勝負」と重ね合わせると興味深いシーンではある。もつともタゴールはそうした「勝負」には乗らなかつたろうが。

こうしてノズルルはしばらく「現代詩人」としての名声を欲しいままにするが、徐々にコビアルとしての本領を、それも「近代」の枠組みの中で発揮していくようになる。もつともノズルルは歌から離れたことはなく、軍隊時代も数々の歌を作つて仲間を楽しませていたといい、それらは筋金入りの「シヨデシュ」の歌となる。コルカタに出てきてからもノズルルが「歌

える」ことはあまねく知れ渡り、しばしば歌の会が催されたし、またあるときは、タゴールの前で『ギタンジヨリ』全曲を歌つて見せたという。その際タゴールが「自分でもこれらすべてを一気に歌うことはできない」と驚嘆したという逸話が残っている。ちなみにノーベル賞受賞作の英語版『ギータンジャリ』はタゴール本人による散文訳となつているが、オリジナルのベンガル語版『ギタンジヨリ』は詩ではなく、歌である。

ともあれ二十代のはじめ、ノズルルは現代詩人としてその名を轟かし、そして二十代の終わりになると今度は歌の世界で異彩を放つようになる。そのひとつのきっかけはレコード産業であつた。このころイギリスのレコード会社UK Gramophoneがインドに進出し、「売れる」レコードを模索した結果、広く人氣を博していたノズルルの歌に注目が集まつたのである。

実は「現代詩人」ノズルルはインド政庁から目をつけられており、この抜擢には難色を示す向きもあつた。事実ノズルルの詩集はことごとく発禁処分を科せられていたし、ノズルル本人も政治活動ではなく、そうした詩を書いたことで「動乱教唆罪」なる罪を被せられ、投獄も経験していた。しかし金になるものを放っておけないのが資本主義の性である。はじめはノズルルの名前を伏せてレコーディングが行われ、そして一九二九年には正式契約が結ばれるに至る。予想をたがわずノズルルの書いた歌は爆発的なヒットとなり、ノズルル自身も多額の収入を得るようになる。

このレコード産業で、ノズルルはコビアル的氣質をいかになく発揮する。当時の歌手は、「反逆者」の伝説的詩人に歌を書いてもらおうとノズルルのもとに殺到した。そして即興にだけ

たノズルは、歌手たちの、そしてレコード会社のいかような要求にも即座に応えることができたのである。最終的にノズルが残した歌は二五〇〇曲あまり。散逸してしまったものも少なくない上、ノズルの活動時期は多く見積もっても二十年足らずなので驚異的な数である。

そんなノズルの歌のなかで鉄壁の人気を誇り、今なお有名歌手によつてカバーされ続けているのは、歌詞集『ブルブル (Bulbul, 夜鶯、一九二八)』を中心とした「愛の歌」である。現代詩やその実生活においては過激さの目立つノズルだが、その歌は「愛」に満ちている。そしておよそ愛の歌は古びることがない。

忘れることができない、だから道を違えてやつてきた
私の罪を忘れておくれ、今日のこの夕べの良き時に。

こんな色鮮やかな時に、私とあなたは戯れた
だからその失われた日々を、捜し求めてやつてきた。

あなたが忘れてしまったということを、私は忘れていた
だから私はやつてきた、あなたが彷徨った花咲く森に。

この森の花を摘んで、どれだけの花輪を編んだことか
そこでは今なお、私のブルブル鳥が歌をうたう。

ミュージシャンとしての実績を誇り、そのひとつひとつ個性的なメロディーラインもノズルの歌の魅力だが、そこはかと

ない異国の香りも独特の魅力を放つ。ただしノズルの「異国」は西洋ではない。インド古来からの「異国」、すなわちペルシャに行きつく「西方」の香りである。

実は『ブルブル』に収められたこの歌は、ガザルの形式で書かれており、このペルシャ起源の詩形はそれまでベンガルではあまり知られていなかった。イスラム教徒のノズルには、もともとアラビア語やペルシア語の素養があつたが、それを本格的なものとしたのは、軍隊時代である。ノズルの属した連隊はほぼすべての時期を現パキスタンのカラチで過ごし、そこでノズルはガザル形式の歌作りを学んだ。『ブルブル』よりガザルをもうひとつ――

旅人よ、涙を拭け、戻ろう、自分自身を伴とし。
花はおのずと咲き、そしておのずと散っていく。

狂人よ、それは満たされぬ望み、水で庵を編むとでも？
ここで渴きは癒されぬ、ここには渴きを癒す海はない。

ボクルの花も雨期に咲かず、ポウシュ月に花が咲くとでも？
この国では、ただ過ちばかりが散る、失望の森いっぱい。

詩人よ、どれだけランプを燃やしたことか、自らを明かりとし。
愛する人は来なかった、今日、おまえの世界は闇に包まれる。

ガザルは対句によつて構成され、各対句の独立性に特徴があるが、聴衆は人を唸らせる対句に即座に反応し、作り手もそれ

を受けてその対句を幾度となく繰り返す。そしておそらくここにも、コビアルとしてつちかったノズルルのスキルが生きている。

ノズルルの絶頂期はこの『ブルブル』出版のころである。当時ノズルルはまだ二十九歳、結婚し、長男も生まれ、まさに飛ぶ鳥も落とす勢いで次々と歌を書き、それらすべてがまた飛ぶように売れていった。実は「ブルブル」は、とりわけかわいがっていた長男の名前でもある。しかしそのわずか二年後、かわい盛りのブルブルが亡くなると、ノズルルの精神は崩壊の一端を辿っていくようになる。その後十年間は何とか仕事を続けたものの、最終的にノズルルはすべてのロヤリティーを売り払うほど困窮し、四一年、タゴールが亡くなった際の特別番組で「タゴールを失って (Ratihara)」という詩を朗読したのが公の場で聞かれたノズルルの最後の肉声となる。ベンガルの二大詩人、タゴールとノズルルはほぼ同時にその舞台から姿を消したのである。

その後完全にことばを失ったノズルルだが、七二年には前年に独立を果たしたバングラデシュより国民詩人として迎え入れられる。そしてそこに用意された邸宅で、七六年に息を引き取った。

数多くの新しい歌が生まれているなかで、ロビンドロ・シヨンギート、すなわちタゴールの歌と、ノズルル・ギーティ、すなわちノズルルの歌は、今なおベンガルの二大歌謡である。そしてタゴールの歌にはバウルの歌の、ノズルルの歌にはコビアルの歌のエッセンスが少なからず反映されているのだが、その

いずれもが実はベンガルの民俗歌謡をその源泉としている。およそ宮廷文化が発達することのなかったベンガルでは、一般民衆こそが芸術文化の主たるパトロンであり続け、それは今日においても変わらぬ。そして同じ民俗歌謡をもとにしながら、バウルは求道者として、コビアルはエンターテナーとしてその道を切り開いてきた。コビアル率いるコビガン、特に勝負としてのそのありようは今日ではほとんどその姿を消したが、バウルの歌は今なお典型的なその姿とともに健在である。もともと今日のバウルは川岸で人の来るのを待っているだけではない、海外にまで公演旅行をするバウルもいれば、CDをヒットさせるバウルもいる。それでもバウルはやはりバウルであり、有名になるバウルを尻目に、どこか人里離れた場所に佇む「本物の」バウルを捜し求めるものが引きも切らない。そしてこれが「黄金のベンガル」の、今日の音楽シーンである。

モンゴル文学に描かれた力士像

岡田和行

モンゴル系の人びとはモンゴル語だけでなく、古くはチベツト語、さらには中国語(漢語)やロシア語で作品を書いてきたし、ドイツ語、あるいは日本語や英語で書かれた作品もある。しかしながら、モンゴル文学とはやはり「モンゴル語による文学作品」と規定するのが妥当であろう。しかし、モンゴル語で「書かれたもの」だけをモンゴル文学と定義することはできない。モンゴル文学は長らく「声」のある文学だった。声によって表現され伝承されてきた、音楽性豊かな「口承文芸」と呼ばれる言語芸術が、モンゴル文学の中で重要な位置を占めてきた。

モンゴル口承文芸の中に、ボヒー・ツォル (*bökhin tsol*) あるいはボヒー・マグタール (*bökhin magtaal*) というジャンルがある。モンゴル語のボヒーの「ボフ (*bökh*)」は日本語で相撲の「力士」を、「ツォル」や「マグタール」は讃える歌、つまり「讃歌」を意味する。その力士の出身地、これまでの戦歴、その優れた体力や能力などを讃える韻文形式の作品で、現在でも、ナーダムと呼ばれる祭典の相撲大会などで朗詠されている。

廣大無辺の草原で
慈悲深き主人の庇護のもと
吉祥の勝利をめざす
盛大な祭典で
金翅鳥が羽ばたくように
大鷹が飛ぶように
互いに取っ組み合い
満場は歓喜に包まれる……

一三世紀に成立した『モンゴル秘史』(漢訳名『元朝秘史』)という古い文献がある。チンギス・ハーンの生涯を中心に描いた英雄叙事詩的な年代記であり、「擬似歴史小説」とも言われる作品で、歴史資料としてだけでなく、言語、文学、民俗学の資料としてもきわめて重要な文献の一つである。この『モンゴル秘史』にブリ・ボコという力士が登場する。「ボコ (*bökö*)」は前述のモンゴル語「ボフ」の古い形で「力士」という意味である。ブリ・ボコは強い力士だったが、チンギスの弟のベルグテイと相撲を取ってわざと負け、結局、背骨をへし折られて殺されてしまうという逸話が、『モンゴル秘史』第一四〇節に記

述されている。このブリ・ボコこそモンゴル文学に描かれた最初の力士像なのである。

私が専攻しているモンゴル国(旧モンゴル人民共和国)の近代文学の中では、モンゴル相撲そのものをテーマにした小説はあまり多くないが、まず思い浮かぶのは、ドジョーギーン・ツェデブ(一九三九〜)という作家の『五回戦(Tavyn dawa)』という小説である。ツェデブはかつてモンゴル作家同盟議長をつとめ、東京外国語大学客員教授、モンゴル国立文化芸術大学長もつとめた著名な人物で、「文化功労者」の称号も授与されている。そのツェデブが一九七六年に発表した『五回戦』という小説は、別名「赤い絹の襦袢(ジッケン)を着けた力士(Ulaan khamban nodog)」とも呼ばれており、ナサンという年寄いた力士が主人公の物語である。小説の中で時代は明示されていないが、一九二一年の革命後の話で、七月一日の革命記念日のナードムで相撲大会が行われたウランバートルのボヤント・オハーという場所(ここには現在チンギス・ハーン空港がある)が舞台となっている。小説はアルスラン(獅子)の称号を持つ力士のナサンの回想をとどころに挟みながら、ナサンがナードムの相撲大会の一回戦から四回戦まで若い力士を破って順当に勝ち上がってゆく姿が生き生きと描かれている。そしてナサンは五回戦に勝ち進み、ウブルハンガイ県という地方出身のやはりアルスラン(獅子)の称号を持つツォードルという若い力士を指名して対戦する。モンゴル相撲の全国大会での五回戦というのは、これに勝利すると、これまで称号のなかった力士には称号が与えられ、すでに称号のある力士には新たな称号がつけ加えられる重要な取組なのである。年寄いた力士のナサンが

ツォードルという若い力士を指名した理由は、ツォードルが前年の夏のウブルハンガイ県のナードムの相撲大会でナサンを侮辱するような言辞を吐いたからである。結局ナサンは五回戦でツォードルを見事に打ち破り、ナードムに集まった人びとから拍手喝采を浴びることになる。要するに、この小説が訴えたかったことは、モンゴル相撲の力士の大切な資質の一つは、年寄いた先輩力士に常に敬意を払うことにあるということである。このしきたりに反した傲慢なツォードルのような若い力士は、たとえ強くても、人びとの尊敬を集めることはできないということなのだ。

その他の小説については、紙幅の関係で、簡単に紹介するだけにとどめたい。一九八八年に国家賞を受賞した作家シャラビン・スレンジャブ(一九三八〜)が一九九一年に発表した小説『ヘルレン河の終点(Khetagin bair)』は、モンゴル相撲の有名なアブラガ(横綱)のボヤントグトフ(別名ボヤント)の生涯に題材を取ったもので、モンゴルの力士の卓越した体力と能力、その道徳的な気高さを歴史的・芸術的な手法で描いたものである。スレンジャブはまた、モンゴル相撲の力士を主人公にした有名な芸術映画「ガリド・マグナイ(Carib magai)」(一九八三年公開、その後日本でも「偉大なタカ」の邦題で公開された)の脚本も共同執筆している。またザガリン・サンダガー(一九二七〜一九八二)という作家が一九七三年に発表した『雄の灰色の大鷹(Dor Khataga)』は、ザン(象)の称号を持つバトという若い力士の運命を描いた小説で、力士の生活や家族の問題、力士の持つ優れた体力や能力などが描かれている。邦訳もある学術作家ツェンディーン・ダムディンスレン

(二九〇八〜一九八六)の一九六五年に発表した短編小説「トラ
ンクを開ければ (Chemodantai yun)」(松田忠徳・蓮見治雄・荒井
伸一編訳「帽子をかぶった狼」、恒文社、一九八四年所収)の最後
に登場する年若い力士は、夫と友人を裏切った主人公の女性
ツエーマーに向かつて、若いころ対戦相手の多くの力士に危険
な技をかけては怪我をさせてきたが、「わしがどんなに悪どい
人間だと言っても、自分の知っている仲間を傷つけるようなひ
どいことは、まずしたことがないよ」と述懐している。

このように、モンゴルの小説に描かれた力士の人間像は、穏
やかで誠実な人柄、飾り気のない質素な生活などによって特徴
づけられていると言えよう。またモンゴル相撲の儀礼、伝統、
しきたりなどの肯定的な側面が鮮明に描かれていて、モンゴル
の人びとにとって力士とは、たぐい稀なる体力と能力を持つ、
心優しき人びとであることがわかる。逆に言えば、肉体的には
強くても、優れた資質と規律を持たない力士、先輩力士を敬わ
ない傲慢な力士は、否定的な人間像として描かれている。

今回このような題目で寄稿したのは、現在センセーショナル
に報じられている「日馬富士暴行事件」をめぐる、日本の大
相撲のモンゴル人横綱の「品格」問題が声高に論じられている
ことに触発されたためである。与えられたテーマとは少し異な
るテーマとなってしまったが、お許し願いたい。

ラップと中東の社会・政治変動

山本薫

二〇一七年五月に静岡芸術劇場で上演されたシリアの演劇作品「ダマスカス While I Was Waiting」には、アサド政権打倒を求める民衆蜂起に加わったシリア人青年が、希望と絶望のはざまで揺れ動き、苦悩する姿が繊細に描き出されていた。口語のセリフや自然体の演技など、シリアの若者たちのリアルな今を表現するための工夫が様々に凝らされているひとつに、舞台上でのDJパフォーマンスがあつた。DJを取り入れた演出の意図について質問した筆者に対し、脚本家のムハンマド・アル・アッターは、「それが今の若者たちのムードだからさ」と端的に答えてくれた。

DJのリズムにのせて言葉を繰り出すラップは二〇〇〇年代以降、若者たちの自己表現のひとつとして中東全域に広がり、定着するようになった。もともとストリート文化であるラップが急速に身近な存在になったのには、インターネットの普及が深く関わっている。ユーチューブやサウンドクラウドなどのサイト上には、中東各地の若者たちが投稿したラップの音源や手作りのミュージックビデオが溢れている。その多くは社会的、政治的なメッセージを含んでおり、児童婚の被害をラップで訴えたアフガニスタン人の少女ラッパーなど、世界的な話

題になったケースも少なくない。

中東の多くの国々では三〇歳以下の若者が人口の過半数を占める。高等教育が普及する一方で若年層の失業率は高く、政情不安や古い価値観との軋轢など、さまざまな生きづらさを抱えた若者たちにとって、高価な機材や演奏技術が必要とせず、路上でもインターネット上でも発表の場が見つかるラップ音楽は、自分たちの声を社会に届ける格好のツールとみなされる。くわえて、中東には詩や語り物など、口頭の言語芸術の豊かな伝統があり、今でもそれらが生活の中に息づいていることが、ラップを受け入れ、育む土壌になっている。

アラブ圏においてラップの役割が大きく注目されるようになったきっかけは、いわゆる「アラブの春」だ。二〇一一年一月にチュニジアで当時のベンアリ大統領が辞任に追い込まれたのを機に、長期政権打倒を求める民衆蜂起がエジプト、リビア、イエメン、シリアなど、他のアラブ諸国にも波及していった。若者たちを中心に、女性を含めた幅広い年代層と社会階層が参加したこの「アラブの春」と呼ばれる一連の政変では、歌や詩やグラフィティなどのアートが座り込みやデモの現場から自然発生的に登場し、それがSNSなどを通じて拡散するこ

とによって、さらに多くの市民の動員へとつながった。検閲の網をかくぐってアンダーグラウンドで若者たちの間に広まっていたラップもまた、抗議行動への参加を促す呼び水となった。

チュニジアではエル・ジェネラルというラッパーが二〇一〇年十二月に『大統領』という曲を発表、同月に路上で物売りをしていた青年の焼身自殺が起きた。この事件を機に抗議のデモが拡大する中で、政権を鋭く批判するアラビア語ラップを立て続けに発表していたエル・ジェネラルは当局に拘束される。数日後に釈放されたものの、その名声はむしろ高まり、『大統領』はチュニジアの革命に火をつけた一曲として、世界的に注目された。

国民の名においてお前に告げる

多くの人が飢え、仕事を求めてる

でも誰も耳を傾けない

通りに出てその目で見てみる どんなに警察が横暴か

何がお前の国で起こっているのか見えないのか

あまりにも多くの不正を俺は見た

だから俺は声を上げてる

だけどもみんな俺に警告する、「刑務所におちこまれるぞ」ってな

(エル・ジェネラル『大統領』より一部抜粋)

チュニジアに続いて当時のムバーラク大統領の長期政権打倒を目指した抗議行動が激化したエジプトでは、ラーミー・ドンジュアンという当時無名のラッパーが『反政府』という曲を

ユーチューブに投稿し、やはり革命を代表する一曲として広く知られることとなった。

反政府 不正の根は深い

反政府 俺は千も証拠を掴んでる

お前に本当に血が流れてるなら 沈黙はもうたくさん

大声で叫べ 俺は反政府だ 俺には価値があるからだ

反政府だ 敗北を受け入れるなんて無理だ

(ラーミー・ドンジュアン『反政府』より一部抜粋)

同じようにアラブの春の動きが広まった国々ではどこでも、若者たちが政治的なラップをインターネット上に発表する現象が見られた。これによってラップやグラフィティといった若者文化が、社会や政治の変化や、それに対する人々の意識を映し出すものとして、より幅広い関心を集めるようになっていく。

筆者自身がラップに興味をもったきっかけは、パレスチナのラップグループ、DAMとの出会いだった。イスラエルによる追放や占領の経験を通じて、パレスチナの人々は文学や映画、音楽、美術など、豊かな抵抗文化を育んできた。そうした抵抗文化の系譜のなかで、ラップは二〇〇〇年代以降、もつともパワフルで影響力のある表現として、パレスチナ社会に受け入れられている。多くのラッパーたちが活動しているだけでなく、各地の文化センターなどでラップは、非暴力での意思表明の手段として子どもや若者たちに教えられ、ヒップホップ・ダンスも含めたコンテストがハマース支配下のガザ地区で行わ

れたりもしている。

ラップがパレスチナ社会で認知されるにあたって中心
な役割を担ったのがDAMというグループである。彼らは
一九九九年頃からアラビア語で政治的なラップを発表しはじ
めていたのだが、ちょうど二〇〇〇年に第二次インティファ
ダと呼ばれる対イスラエル民衆蜂起が発生した。それに共鳴し
て二〇〇一年にネットの音楽サイト上で発表した『誰がテロリ
ストだ?』は、ひと月で百万回以上ダウンロードされ、DAM
の名を一気に知らしめた。

誰がテロリストだ?

俺がテロリストだって?

そんなはずあるかよ

俺は自分の国に住んでるだけだぜ

俺が平和に抗ってるんじゃない

平和が俺に抗ってくるんだ

平和が俺を壊そうとする

俺の文化を消し去ろうとする

(DAM『誰がテロリストだ?』より一部抜粋)

DAMのメンバーたちはイスラエルで生まれ育ったパレス
チナ人だ。パレスチナ人といえば、国外に追われた難民か、い
まだイスラエルの占領下に事実上置かれているパレスチナ自
治区の住民が想起されるであろうが、実はイスラエル国内にも
大勢のパレスチナ系住民が暮らしている。国籍上はイスラエル
人である彼らが、インティファダに立ち上がった占領下の

人々の気持ちを代弁し、自分たちもパレスチナの一員であると
ラップを通じて表明したことは大きなインパクトがあった。
こうしたDAMの活動に影響を受けたラッパーたちが、ガザ
地区とヨルダン川西岸地区とイスラエル国内とを分断する有
形無形の壁を乗り越えて、一つにつながっていく様子は、『自由
と壁とヒップホップ』というドキュメンタリー映画に生き生き
と描かれている。この映画は筆者が本学の研究プロジェクトの
一環として日本に紹介したことがきっかけとなり、二〇一三年
に日本全国で公開された。その翌年にはDAMの来日公演も
実現している。



(写真1:『自由と壁とヒップホップ』DVD)

先に述べたように、パレスチナを含めたアラブ諸国にとどまらず、ラップは中東各地の若者たちのあいだで自己表現の手段として広がっている。一方で、欧米諸国で生まれ育った中東系の出自を持つラッパーたちも活躍しており、彼らと中東在住のラッパーたちがインターネットを介してコラボレーションしたり、実際に共演したりする例も見受けられる。たとえば、イラク系イギリス人の Lowkey が二〇一〇年に発表したパレスチナ連帯ソング『Long Live Palestine 2』には、イラク系カナダ人の The Narcicyst やパレスチナ系イギリス人女性のシャディア・マンスール、パレスチナの DAM やテヘラン在住のイラン人



(写真2：日本発売された DAM のアルバム)

ラッパー High-Kas など、多くのアーティストが参加し、英語、アラビア語、ペルシア語でラップを繰り広げた。

シオニストはユダヤ人に限らない

ユダヤ人がシオニストとは限らない

パレスチナ、ラーマツラー、西岸、ガザのために

そろそろインティファダをグローバル化する時だ

(Lowkey『Long Live Palestine 2』より一部抜粋)

このようにラップは、文化と政治が交わるグローバルな現象として、きわめて興味深い展開を中東で果たしているのである。

「差異」を奏でる——アメリカ現代文化における音楽の可能性

加藤雄二

一九四〇～五〇年代は、現代アメリカ文化史にとって最も重要な時代だったといつてよい。文学の領域では、モダニズム文学の最盛期を現出させたウィリアム・フォークナーやアーネスト・ヘミングウェイらを乗り越え、新しい文学を目指そうとする機運が高まった。

絵画の領域における四〇年代、五〇年代も大きな変化の時代だった。いわゆる抽象表現主義が、ジャクソン・ポロックやヴィレム・デクニーン、マーク・ロスコ、リー・クラズナーらの先導により、世界的な価値をもつものとして評価され、並行して進展したポップ・アートへ向かう動きとともに現代芸術の基盤となる大変革を主導した。

音楽の領域においても、ジョン・ケージらによる音楽の概念的基盤の変革と並んで、チャールリー・パーカーとディジー・ガレスピーに先導された「ビバップ」が、従来のジャズとポピュラー音楽を一変させた。アフリカン・アメリカンの平等な社会的権利を求める公民権運動とも相関しながら、ビバップはやがて、アメリカ音楽の変革と隆盛を導くことになる。

しかしながら、「アメリカ芸術」あるいは「アメリカ文学」「ア

メリカ音楽」と呼ばれるものは、しばしば保守的なアメリカ的自由主義 (liberalism) や国家主義と連想され、強力な「自我」中心の、伝統的なアメリカ観につらなるものとして解釈され、喧伝されることが多い。例えば、アメリカ文化への頻繁なアルージョンで知られる村上春樹の作品には、この時代の文学・文化への言及がしばしば見られるし、サリンジャーやトルーマン・カポーティなど、この時代に活躍した作家たちの作品を村上は好んで翻訳してきた。一九八〇年代以降、日本におけるアメリカ観の形成に大きな影響を及ぼしてきた村上によるアメリカ文学の紹介や翻訳は、モダニストであるスコット・フィッツジェラルドに始まり、ポール・セローやレイモンド・カーヴァーなど比較的最近の作家にまで及ぶ。しかし、村上によって構築されたアメリカ文学の系譜はリアリズムを基調として、いることに顕著な特徴があり、伝統的な形式から離脱していった四〇年代、五〇年代以降のアメリカ文学の変貌を正しく伝えているとはいえない。

確かに、一九五〇年代までの「現代アメリカ文学」や文化には、そのような系譜形成を誘う特質があった。サリンジャー

やカポティの作品は、キャラクターの内面を探索する形式をとっていたし、ビート派の代表作であるジャック・ケルアックの『路上』も、父の探求、家族、ダブリングなどをテーマとする点で古典的である。しばしば指摘されるように、絵画における抽象表現主義にも、ポロックの個性や男性性と連想される、芸術家主体の感性や感覚を重んじる傾向がみられた。モダン・ジャズの始まりである「ビバップ」も、アレンジによる演奏を基本とするオーケストラに近い形式を脱したとはいえ、旧来的な、コード進行に基づいた演奏の枠組みを大きく逸脱することにはなかった。五〇年代にかけての、「クール」や「ハード・バップ」と呼ばれるジャズもその延長線上にあり、モダン・ジャズの「ヴィシヤス・サークル (vicious circle)」ともいえるコード進行の拘束からの逃走が試みられたのは、一九五九年前後の「モード・ジャズ」と、当初「ザ・ニュー・シング (The New Thing)」と呼ばれた、いわゆる「フリー・ジャズ」の到来によってだった。

ジョン・ケージらアメリカ現代音楽家たちは、そうしたアポリアの論理的解消（「解決」ではなく）方法の探求において、より先鋭的、先進的であったといえるかもしれない。四〇年代、五〇年代のアメリカ文学・文化のアポリアは、おそらく「差異 (difference)」の取り扱いに関わっていた。ケージは、周知のようには「沈黙」を音楽の一部として位置付けたが、それだけでなく、「音 (sound)」を主体による支配から切り離そうとした。YouTubeで誰でも観ることが出来るあるインタビューで、ケージは「音は意味 (mean) する必要がなく」、「沈黙は交通」であり、「交通は差異である」と語っている (John Cage, "John Cage

about Silence." <https://www.youtube.com/watch?v=pCHnL7aS64Y>)。「沈黙」とは、主体や意味による支配を逃れた状態でもあるのだ。一九六〇年代以降のアメリカ文化にとって、ケージがそこで語る「差異」は決定的な重要性を帯びる。主体中心に形成された伝統的な芸術観は、公民権運動、ウーマン・リブを経て、多元文化主義、フェミニズム、ポストコロニアリズム、新歴史主義などへと向かったアメリカ現代にそぐわないものとなっていた。芸術の主体を「差異」の戯れによる意味生成に置き換えることで、その後のアメリカ現代芸術は、伝統的なリベラリズムや国家主義から必然的に導き出される抑圧や排除を逃れた、より新しい形式を獲得しようとしてきた。

ケージは、演奏者の主体が重要視されるジャズの前衛的価値について概ね否定的だった。しかし、六〇年代半ば以降、反復を基調とする演奏と電子的増幅を導入し、モダニズム的なヴァンギャルド的性格を薄めてゆくマイルス・デイヴィス、トニー・ウィリアムズ、ジョン・マクラフリンらによる演奏は、主体による拘束を逃れでる新しい可能性を感じさせる。

ケージがジェイムズ・ジョイスを深く敬愛していたことを考えれば、その音楽と思想における現代性がより広い芸術の領域に関わっていたことが理解されるはずである。現代アメリカの芸術、殊に音楽について思索することは、上に提示した芸術と解釈のアポリアに新たな光をあて、芸術一般と現代におけるその意義を再検討する足掛かりとなる。たとえばジャズを研究することは、文学を研究すること以上の試練を要求するのかもしれない。ケージのナンセンスが通常とは異なった意味でのシリウスを孕んでいたのと同じように。

一九八三年のスペインから——表現の自由と風紀紊乱のはざま

久米順子

一九七五年、スペイン内戦以降、独裁体制を敷いていたフランコ將軍が死んだ。フランコが後継者に指名していたブルボン家のファン・カルロス一世は、しかし人々の予想に反して積極的に民主化を推進し、スペインは立憲君主制に移行した。一九八二年の総選挙では社会労働党が大勝して左派政権が誕生した。国教であるカトリックの保守的・伝統的な価値観に支配されたフランコ独裁時代に抑圧されていた人々の声が一気に噴き出したのが、まさにこの八〇年代初頭の民主制への移行期だった。ここでは、カウンターカルチャーとガールズ・パンクの「過激」な歌詞とその社会的反響を紹介したい。

今でこそスペイン映画界の巨匠扱いされるペドロ・アルモドバル（一九五一年生）が「マドリッド・モビーダ」と呼ばれるカウンターカルチャーの「女王」だったことは、日本でどのくらい知られているだろうか。ドラッグ、アルコール、セックス、乱痴気騒ぎでならしたモビーダの真ん中で、アルモドバルは、モビーダの「ミューズ」と称されたスレンダーなファビオ・マクナマラ（一九五七年生）とふたり、派手なメイクを施し、奇抜な衣装にハイヒールをはいて歌を歌っていた（図1）。一九八三年に録音された「わたしママになるの Voy a ser mamá」の歌詞を一部翻訳引用してみよう。



図1：『セクシリア』（1984年製作、ペドロ・アルモドバル監督）より、歌うアルモドバル【左】とマクナマラ

出典 <https://elpais.com/diario/2004/10/21/esp/ctaculos.html>

わたしママになるの
中絶なんてしたくない
子宮内避妊具はごめんよ
この子には生きる権利がある
ルシファーって名前をつけて
批判することを教えてあげる
売春で生きてくことを教えてあげる
殺すことを教えてあげる
そうよ、わたしママになるの

フランコ時代に一律禁止されていた人工妊娠中絶に関する法律が整備されたのは一九八五年のことである。中絶を議論できる土壌自体が数十年存在しなかった。ここでは中絶反対というカトリック的価値観と、こどもに悪魔という名をつけ、売春や殺人を教え込もうとする反カトリック的、反社会的価値観をあえて混在させることで、社会規範への風刺をきかせている。

一九八三年に物議をかもした別の曲も見よう。当時十七歳から二十一歳の四人のバスク地方の女の子たちが前年夏に結成した「ラス・ブルペス Las Vulpes」という名のパンク・バンドが、一九八三年四月十六日放送のTVE（国営スペイン放送局）「リズム・ボックス」という土曜日の音楽番組で歌った曲の一部である。

ベッドでひとりオナってる方がまし

将来について話してくるようなやつと寝るよりは

重役連中とやる方がまし

金もらったら忘れるから

売女上等

売女上等

売女上等

エー、オー、アー、アー

アイ、アイ、アイ、アイ、アイ、くそつたれ！



図2: "Me gusta ser una zorra" シングル盤
出典 <https://www.discogs.com/ja/Vulpess-Me-Gusta-Ser-Una-Zorra/release/>

曲自体は彼女たちのオリジナルではなく、イギー・ポップが歌う「I wanna be your dog（お前の犬になりたい）」（ザ・ストウー・ジズ、一九六九年）の自由なアレンジである。こうした英語圏のパンクやロックがスペインに入ってくるようになったのも、さまざまな規制が緩くなったフランコ時代の末期から民主化以後のことだった。

放送後、キリスト教寄りの政策を掲げる中道右派の政治家たちが歌詞の内容に抗議し、右寄り保守派で知られるスペイン主要紙のひとつ『ABC』に歌詞が掲載されて、この一曲の波紋は広がっていった¹⁾。まず曲名そのものが、ここでは仮に「売

女上等」と意識したが、直訳すると「わたしはメギツネであることが好き *Me gusta ser una zorra*」である(図2)。メギツネは売女やアバズレの意の侮蔑的俗語で、バンド名もメギツネのラテン語に由来する。歌詞はほかにも「imbécil」「cabrón」「que te den por culo」といった日本語訳に困るような罵り言葉のオンパレードで、現実に社会の一部で多用される口語とはいえ、「良識ある」大人たちが眉を顰めるのも無理はなかった。しかし何より衝撃的だったのは、若い女性が「愛」や「将来」をはなから否定し、自分勝手に、ひたすら食欲に、利己的な快楽を追求する自らの姿を、白昼堂々、国営放送で肯定的に歌い上げたことだっただろう。

一九八三年当時、フランコ時代にあつた検閲制度は公式に廃止済みで、一九七八年に制定された現行憲法では明確に表現の自由がうたわれていた。同年四月二十七日付の『ABC』紙は、たしかに表現の自由が民主主義の基礎であるとはいえ「もう十分だ、いい加減にしなさい *Ya basta*」という強い見出しの社説を掲げて、こんな歌を土曜日のこともや若者がテレビを見る時間帯に放映した国営放送局を強く非難した²。『ABC』紙のライバル紙で左寄りの『エル・パイス』紙は同年四月二十八日付で、あまりに猥褻にすぎると批判する一部の政治家たちの意見と、収録時には爆音で歌詞など聞き取れなかったという(至極もつとも思われる)同放送局ディレクターの声を紹介している³。しかし、番組全体から見ればあの曲は例外的なものにすぎない、そこだけを批判するのは偽善的だという番組編成責任者ラモン・ゴメス・レドンドの意見は通らなかった。当時の検察長官ルイス・ブロン・バルバが風紀紊乱罪として「市民が

聞きたくない、あるいは、我々が生きている社会の平均レベルにおいて一般的に好まれないと思われるような言葉を一般家庭に響かせた」かどで同番組のディレクター兼司会者のカルロス・テナと作詞者たちであるバンドメンバーの公訴を提起するにおよんで⁴、番組は打ち切られた。

「わたしたちはありのままのわたしたちが好き。わたしたちがオナニーすると言ったからって誰も騒ぐべきじゃないと思う、だってそれって自然なことだし、みんなやっていることなんだから。バイオレンス映画を放映したり、こどもたちに特定の宗教を強制したりすることのようによつほど強烈」というコメントと、この曲の入ったたった一枚のシングル・ディスクだけを残して、バンド自体も解散した⁵(図3)。



図3: Los vulpes
出典 <http://somosochenterosblogspot.jp/2009/08/ocurrio-en-los-0-el-escandalo-d-lashtml>

ちなみに前述のアルモドバルとマクナマラも国営スペイン放送局で体をくねらせながら「わたしママになるの」を歌ったが、そちらはこうしたスキヤンダルには至らなかった。彼らと「ラス・ブルペス」のの違いはいったいなんだったのだろうか。

ひとつには、歌詞に使われた語彙の選択が大きく異なっていた。「わたしママになるの」で歌われるのは「殺す」「売春する」という「物騒」な内容ではあるが、あえて口語的表現ではなく新聞で用いられ

るようなかための言葉を使っている。それに対して「売女上等」はどこをとつても俗語罵倒語だらけだった。

一方、歌い手のスタンスもまったく違っていた。「わたしママになるの」を歌う女装した男性たちが、子宮内避妊具など使いうようななく「母親」にもなれないことは誰の目にも明らかである。テレビの前の「良識ある大人たち」は彼らの歌に面喰つたり嫌悪感を覚えたりすることはあつても、社会の周縁に位置するゲイの皮肉をきかせた「お遊び」として受け止めることが可能だったのだろう。無論、民主化と自由の波が押し寄せた当時のスペインで、同性愛者の権利を求めている社会的な活動もすでに始まっていたことは言い添えておかねばならない。偶然ながら、バルセロナのゲイ・ムーヴメントの中心人物として知られたホセ・ペレス・オカーニャ（一九四七年生）がカーニバルで扮装した衣装が燃えて負った重度の火傷で事故死したのも一九八三年だった。

「ラス・ブルペス」のテレビ出演が決まったのは、左派政権が誕生して革新性や多様性を打ち出すリベラルな価値観が幅を利かせ始めた矢先のことだった。放送前には「苦情の投書くらいは来るかもしか思っていないかった」彼女たちの声が、結果的には社会への挑発と受け取られ、風紀紊乱罪という名のもとに社会から消されたのは、俗語罵倒語を当たり前に使う点も含めて、彼女たちがスペインの現実社会に生きていくごく普通の女の子として、自慰や売春（今の日本でいう援助交際というべきか）を含めた自らの性を真つ向から歌ったからではなかった

ろうか。

女性が自らの肉体や性を「ありのままの自分」としてさらけ出したときに、社会から強い反感を買い、拒絶反応をくらう事態は、残念ながら今の日本でもまま起こっている。記憶に新しいのは、自分の性器の3Dプリンタ用データをメール配信したかどで二〇一四年に逮捕・起訴されたくでなし子である。若い裸の男性がペニスから大量の精液を噴射する姿をフィギュアにした村上隆の《マイ・ロンサム・カウボーイ》（一九九八年制作）が二〇〇八年にサザビーズのオークションにて約一五〇〇万ドル（約十六億円）で落札されたのとは大違いである。この落差は何なのだろうか。性差だけの問題ではないかもしれないとしても、そこに性差の問題が介在していることは確かに思われる。

正直に告白すると、私はラス・ブルペスの音楽をそれほどいいとは思わない。歌も演奏もうまいとは思わない。しかし彼女たちの声が消されてしかるべきとはまったく思わない。「ありのままの私たち」は風紀を紊乱する存在なのか。彼女たちの無邪気で無防備な叫びは、それゆえにこそ、アルモドバルとマクナマラ以上に強い衝撃を一九八三年のスペインに与えたのである。

その叫びは、「民主化」への移行を終えて久しい二〇一八年のスペインでならばどう響くだろうか。二〇一八年の日本では？ この三十五年の間に何が変わり、何が変わっていないのか。彼ら彼女らの歌を聴くにつれ、そんな疑問が頭をよぎる。

(Endnotes)

- 1 『ABC』紙、一九八三年四月二十七日 <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1983/04/27/015.html>
- 2 同上。
- 3 『エル・pais』紙、一九八三年四月二十八日 https://elpais.com/diario/1983/04/28/radio/420328803_850215.html
- 4 『ABC』紙、一九八三年五月二日 <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1983/05/02/005.html>, <http://curadomag.com/mi-tambien-gusta-ser-una-zorra/>
- 5 『エル・pais』紙、一九八三年五月一日 https://elpais.com/diario/1983/05/01/radio/420588002_850215.html

歌う詩人——ヴェーデキント、クラウス、ブレヒト、ピーアマン

西岡あかね

二〇一六年十月、ボブ・ディランが同年のノーベル文学賞を受賞したというニュースはまだ記憶に新しい。当時、特に英語メディアには、この受賞に批判的な声が少なくなかった。往年のディラン・ファンを中心に祝いムードが支配的だった日本でも、世界で最も権威があるとされる文学賞が歌手に与えられたことを意外だと感じる人は多かったのだろう。「確かにディランは自分で詩も書くシンガーソングライターだけど、所詮は歌詞だし……」という戸惑いの声や、「歌詞も文学なの？」という素朴な疑問、またこうした疑問に対して、ディランの歌詞の「詩」としての文学性を強調する識者の論説まで、様々な声がメディアで紹介されたのを覚えている。

批判、当惑、肯定とそれぞれ異なるいずれの立場にも共通しているのが、文学とは文字に書かれたテキストのことだという前提だ。スウェーデン・アカデミーはディランの授賞理由を「米国の歌の伝統において新たな詩的表現を創造した」として、古代ギリシャの吟遊詩人ホメロスを引き合いに出しながら、ディランは「口語で表現する偉大な詩人」だと賛辞を贈った¹。いささか歯切れの悪い表現ではあるが、ディランが音楽とともに語られる詩の姿を再認識させたと評価することで、テキスト概念と結びついた従来の文学概念の見直し、あるいは拡大を意

図していたと読めなくもない。しかし、二十世紀のドイツ語圏の文学に携わっている私には、この受賞理由自体がいまさらという気がする。というのも、今では専らテキスト分析を核とする作品研究の対象になっているドイツ語圏の「大作家」には、音楽とともに歌われることを前提に詩を書くにとどまらず、みずから作曲し、さらには自作を歌う、現代のシンガーソングライターに近い存在が少なくないからだ。

そもそも近代のドイツ語圏の文学には長い「声の文化」の伝統がある。十八世紀の詩人フリードリヒ・ゴットフリート・クロープシュトックが、「詩の内容や適切な言葉と共に現れ出る魂」は詩が朗読されて初めて目に見えるようになると説いているように²、ドイツ語圏の詩人たちは、書かれたテキストに声を与えることに非常なこだわりを持っていた。この朗読の偏重はその後ロマン派のサロン文化の中に受け継がれ、十九世紀中ごろまでに、朗読は教養市民層にとって必須のたしなみの一つとなる。このプロセスの中で、当初クロープシュトックやロマン派の詩人たちが目指していた、テキストと声の生き活きた結びつきは忘れられ、朗読は小市民的な芸術鑑賞、あるいは芸術消費の対象になってしまった。

失われた声の力を再び文学に取り戻そうとする動きは、十九

世紀から二十世紀への世紀転換期に起こった。日常生活から隔絶され、制度化された「芸術」の殿堂に閉じこもることに反対し、より効果的な社会的発信力を文学に持たせようとする試みが、新しい世代の革新的な作家たちによって行われた。この過程で朗読文化もサロンの洗練から解放され、この時期にフランスから移入された文学キャバレー (Kabarett) のような、大衆娯楽のかつ演劇的な場に移された。

新たな、より日常生活に近い文学実践の場を集った詩人たちは、朗読文化の刷新と並行して、文学テキストを音楽とコラボレートすることにも熱心に取り組んだ。もともと、彼らは真面目な古典音楽となっていたドイツリート（リート）の伝統につながるものではない。キャバレーソングやシャンソン、オペレッタのような軽音楽から、大道歌手の歌や民謡、バラードのような古い庶民の歌謡、さらには労働歌や行進曲など、「クラシック音楽」の枠からはじかれた、ありとあらゆる「生活の中で歌われる歌」の中に文学テキストを自由に組み込むことで、詩に声を発する力をよみがえらせようとしたのだ。二十世紀初頭のドイツ文学における、この新しい声の文化の興隆から生まれたのが、様々なソングテキストとそれを自ら演奏する「歌う詩人」たちだった。

フランク・ヴェーデキント

フランク・ヴェーデキント（一八六四—一九一八）は、『春のめざめ』や『地霊』、『パンドラの箱』（ルル二部作）で知られる

劇作家だが、そのキャリアの中では俳優、演出家という実践家としての活動がかなりの比重を占めていた。一九〇一年から翌年にかけてはミュンヘンの文学キャバレー「十一人の死刑執行人」で、ギターを片手に自作のシャンソンを披露するなど、シンガーソングライターに近い活動も行っていた。

ウェーデキントのシャンソンは、世紀末のパリで生まれたモンマルトル・シャンソンの流れを汲む刺激的な風刺を含むもので、そこに大衆的な大道歌（ベンケルザング）の伝統が加わった独特の作風を持つている。ベンケルザングとは、殺人などセンセーショナルな事件を題材にした物語を、その情景を描いた絵を紙芝居のように見せながら、歌を交えて披露する一種の大衆芸能である。墮落した少女を歌った『ブリギッテ・B』のようなバラードや、殺人を扱った『おば殺し』など、ウェーデキントのシャンソンには大道歌に典型的なモチーフやテーマを取り入れたものが多い。どの作品も、ブルジョワジーの良き趣味や良識を逆なでするような内容を平易な、いやむしろ俗な言葉でうたった詩だ。

『おば殺し』では、ドストエフスキの『罪と罰』の主人公ラスコリニコフを思わせる若者が、金持ちの叔母を殺した顛末を物語る。大道歌手の伝統的な「殺しの歌（モリタート）」が教訓的コメントで終わるのと対照的に、ヴェーデキントのモリタートは、叔母を殺した若者が判事、すなわち市民社会の正義の体现者を告発するセリフで閉じられる。（ちなみに最終行の「つけ狙う」は、原詩では *nachtrachen* となっているが、この語には「追いかける」と「訴追する」という二つの意味がかけられている。）

俺はおばをぶつ殺した、

おばは老いばれで弱っていた。

でもあんなたちは、ああ判事さん、あんなたちは

俺の花咲く青春を、青春をつけ狙ったのさ。³

この陰惨な殺人をテーマとする詩にヴェーデキントは人を食った、まるで辻弾きの手回しオルガンのような、ことさらに俗っぽい、陽気な大道歌的メロディーをつけている。この奇妙に場違いな音楽は、「花咲く青春」を謳歌するに足る金を得るために、当然のように老い先短い叔母を殺し、何の罪悪感も持たない若い殺人者の単純素朴な世界観を表現している。物語と音楽の不調和は、この殺人者の世界観に嫌悪感を抱くだろう市民階層の聴衆をぞつとさせると共に、彼らをからかい、挑発する役割も担っている。つまり、ここでは音楽がテキストを補足することで、市民社会の秩序を一瞬ゆるがすような、アナキーでゲリラ的な効果が詩に付与されているのだ。

もちろんこの効果が発揮されるためには、詩がテキストとして読まれるのではなく、メロディーにのせて歌われなくてはならないことをヴェーデキントは良く理解していた。録音が残っていないので、彼が自作のシャンソンをどの様に歌っていたかは分からない。しかし、同時代人の証言によると、ヴェーデキントは「鼻にかかったような、甲高い」声をしており、「容赦のない鋭い」調子で歌ったという⁴。多分、伝統的なリートのごとくとは異なる、ことさらに耳障りな歌い方だったのだろう。ギターの弾き語りをするヴェーデキントを撮った当時の写真を見ると、ひげのない妙に肉感的な顔と、どこことなく眠そうで

いて、そのくせ鋭い眼光でカメラを見据えるような視線が目を引き。これは私の全く個人的な印象に過ぎないのだが、不思議と見る者をぞくつとさせる、「危ないおじさん」という雰囲気がある。同時代の評論によると、ヴェーデキントの出で立ちには、文学キャバレーの舞台に「悪魔的な雰囲気呼び起こす」のに一役買っていたという⁵。俳優でもあったヴェーデキントは、身体的な「外見」の効果も熟知していただろう。ギターを片手に歌う詩人の姿は、偶然生まれたスナップ写真ではなく、考え抜かれ、演出されたものであり、詩と音楽を補完するパフォーマンスの重要性を示唆している。



＜図1＞フランク・ヴェーデキント

ヴェーデキント自身は演劇の分野に野心を持っており、必ずしも文学キャバレーでの演奏活動に満足してはいなかったようだ。しかし、彼がシャンソン歌手として示した、詩と音楽とパフォーマンスが一つになった新しい文学実践の形は、「きわめて真剣な事柄を、芸術的に独創的な、そして決して退屈にならない形式で聴衆に語りかけたい」という要求に、彼自身の意図はどうあれ、最もふさわしいものだったと言えるのではないだろうか。

市民的良俗を挑発する、現代の大道歌手としてのヴェーデキントの本領は、ヴィルヘルム二世時代の権威主義的国家を風刺した政治的シャンソンの中でも遺憾なく発揮されている。文学キャバレー「十一人の死刑執行人」に参加する以前から、ヴェーデキントは皇帝不敬罪の廉で何度も追及され、一八九八年には裁判所から半年の禁錮刑も科されている、いわばいわくつきの作家だった。一九〇五年にオーストリアの雑誌『ディ・ファツケル』に発表された『ベルリンの動物学者』は、この裁判をネタにした詩だ。

ベルリンの動物学者

子供たち、どんなことがこのあいだ

ベルリンの動物の先生に起きたかきいとくれ。

とつぜん警官が先生を捕まえて

予審判事の前に連れていったとき。

この判事ときたら先生の足をぎゅつと踏んづけて

先生に容赦なく警告し

さつきと白状した方が身のためだというのさ
先生が陛下を侮辱したことをね。

先生は言ったとき。「判事さん、とんでもない
濡れ衣ですぞ。」

なぜって雌牛が反芻動物だということが
世間の怒りをつけたことはまだありませんからな。
学問はもうそこまで進んでいて

このことは子供の本にも書いてありますぞ。
このことと陛下が関係あるとは
それこそ陛下への侮辱ですぞ！

陛下には——誓って申し上げますが——

私は常に当然の敬意を抱いております。

さよう、よく不敬の者が見つかった折には

ニュースを聞いて喜んでおります。

なぜってそんな折にこそようやく陛下は

ご自身の権威をお認めになれますからな。

それでもパッグ犬が——これは動かしようがありませんな——
哺乳類だということは疑いありません。

国家権力にも私は

規則通り常に服従してまいりました。

命令通りたびたび口もつぐんでおりましたし

無政府主義者と見ればつばを吐いておりました。

スパイが聞き耳をたてているクラブでは

子供の戯言しかしゃべりませんでした。
だからといって私は豚のことを
人間だということはできません。

あなたのことは尊敬しておりますよ、判事さん、
人間としてどこまでも尊敬しておりますよ。

しかしあなたはベルリンの極悪人どもを
いつも見逃してしまっておいでだ。

いかに私がシュヴァルツヴァルトから膠州まで、
帝国全土で万歳を三唱したいと切に願っておりますも
だからといってハイエナは縞模様ではありませんし
クジャクは綺麗な家禽ではありませんまい。」

こんな風に先生は言ったのさ。

でもその後で高等検事が弁論し

すべてがよくよく吟味されてから、

この先生は一年の禁固になったとき。

そんな訳だから動物学の研究にや

若い衆はみな気をつけな。

なぜって大概の動物にやあ

不敬罪の種が潜んでいるからさ。⁷

ここにあげたのは仮の訳でしかない。原詩の面白さは、詩中
に出てくるいろいろな動物の名前に隠された蔑称から生まれ
ている。例えば「雌牛不敬」は「バカな女」の隠語であり、雌
牛が「反芻動物」であるとは、「馬鹿な女が同じことを何度も

繰り返している」という意味になり得る。同様に「パッグ犬
Mops」は「間抜け面」、「ハイエナ Hyäne」は「がりがり亡者」、
「クジャク Pfau」は「見栄坊」の意味がある。「豚 Schwein」に
ついては説明はいらないだろう。

ヴィルヘルム二世時代のジャーナリズムや文学においては、
検閲の網をかくぐるために様々な隠語を用いた時局批判の
言説が発達した。これに負けじと検閲官も個々の語に過剰に目
を光らせ、その背後にある（であろう）不敬の意味合いを疑る
ようになったことで、検閲と風刺はいたちごっここの状態に陥つ
た。ヴェーデキントの詩に歌われた裁判風景は、この状況をあ
てこすっている。

動物学者の書いた本に、ここにあげた動物の名前が出てき
ても何の不思議もない。しかし、あらゆる言葉の裏に隠された、
皇帝に対する侮辱を見逃すまいとする当局者は、動物学者の
書物すら深読みし、そこに出てくる動物の名前にまで不敬罪の
種を見つけてしまうのだ。最終連の動物学を志す若者への忠告
は、どんなテキストも皇帝に関連付ける当局者の態度を茶化す
と共に、そもそも不敬罪を免れることの困難さを皮肉に表現し
ている。また、二連目の動物学者の弁論は、この当局者の深読
みが逆に、不敬罪が取り締まっているはずの行為に似てくると
いう矛盾をついている。

この風刺詩は子供の歌の体裁を取っており、ヴェーデキント
がつけたメロディーもそれに対応している。彼自身のパフォー
マンスは知るよしもないが、ブレイヒトソングの歌い手として
も著名な、プロレタリア演劇の俳優エルンスト・ブッシュが
一九六四年に行った録音⁸を聴くと、まるで「みんなのうた」

にでも出てきそうなストーリーソングといった趣で、いささか大げさで情緒的な語り口が際立っている。この語り口は、詩が意図する当局への皮肉な当てこすりを強調している。また、子供にきかせる歌という形を取ることで、この極めて同時代的な詩に時代を超えた普遍性が付与される。すなわち、検閲行為に付きまとう、子供でも分かるような不条理なばかばかしさが、音楽によつて感覚的に表現されているのだ。

カール・クラウス

ヴェーデキントの『ベルリンの動物学者』が最初に掲載された雑誌『ディ・ファツケル』の主催者カール・クラウス（一八七四—一九三六）は、ヴェーデキントと同様、容赦ない風刺作家、攻撃的な論争も辞さないジャーナリストとして、同時代の先進的な文壇で絶大な影響力を誇っていた。歌う詩人としての側面を持つていたことでも両者は共通しているが、音楽に対するアプローチには違いがある。つまり、ヴェーデキントのシャンソンが、俗なキャバレーソングという大衆歌謡の衣をまとうことで反市民性を獲得していたのに対し、クラウスはオペレッタという小市民的な軽音楽劇の形式を用いて、市民社会の現実の低俗さや欺瞞性を表現しようと試みている。

一九二一年に発表されたオペレッタ『文学、あるいは今にわかるさ』の第二部、文学談義をたたかわせる人々のところに「違法出版者」が現れて、この世はすべて、「名声」も「出世」も「金」も報道次第だと語り、『プレス之歌』と題されたアリアを歌う。

出だしはこんな風だ。

最初に報道界があり
そして世界が現れた。
自らの利益のために
世界はわれらに服した。
我々の準備を
神は注視し、
しかして世界を新聞に
神はもたらした。

世界は満足した
新聞にのることに、
なぜなら結局この世では
みな報道を気にするもの。
起こらなかったことも
我々の知るところとなる、
新聞にふさわしければ
のせるまでさ。

旧約聖書の創世記を下敷きにしたパロディの形をとって、報道こそが世界の創造者であると「違法出版者」は宣言する。しかも、「起こらなかったこと」まで現実を起こったことにしてみよう、捏造者としての新聞のあり方ですら、彼はあつげらかと肯定してみせる。

新聞などの情報伝達媒体を表す語であるメディア (Medium)

には「霊媒」という意味もある。続く詩連では、新聞の報道が恣意的に生み出した現実を、読者がまるでお告げよろしく受け入れ、何の疑いも持たず、報道に文字通り「踊らされる」様が歌われる。これによってメディアとしての新聞が持つ魔術的な支配力が強調される。

読者は出たものを読み

人の考えを自分の考えにしてしまう。

それよりもつと儲かるのは

表沙汰にしなかつたとき。

沈黙か、然らずんば書くまでのこと、

木っ端みじんになる奴がいても我関せず。

仕事が

儲けになりさえすればいいのさ。

世界は生きている限り

我らの調べにあわせて歌う。

音頭は取り続けてやるさ

朝っぱらからね。

我らの貧しき音符通りに

人類はぎくしゃく踊っている。

なぜって人類は死者への感謝を

我らにささげているからさ。

しかも、この報道に善意はない。書くも書かぬも儲け次第、ありとあらゆる生活領域に介入し、自らの利益に相反するもの

には呪いの言葉を投げつける。続く最後の二連では、この報道の悪魔的性格があらわになる。

時代は我らから礼儀を教えられ、

精神は自家薬籠中の物。

なぜなら文化ファクターとして

我らは世界に名高き身。

来たれ、学者諸君、思想家諸君、

来やがれ、まあ何をぺちやくちや唄ってやがる。

あその高いところに首つり役人が

お前らを連れてつてくれますように！

我々は入り込み、押し入り、絡みつく

この世の生活に。

価値あるものに打ち勝ち

そこに張りぼてをこしらえる。

黒きこと

悪臭漂う地獄のごとし、

その悪魔の御座所に向けて

報道するのさ！⁹

まるで現代のメディア社会への風刺かと思わせるようなアクチュアリティを持つたこの詩には、作者のクラウドスによってメロディーがつけられ、彼自身が一九三〇年に行った録音も残っている。同一のメロディーラインを変奏しながら二行ごとに付した単純な曲だが、いかにもオペレッタらしい軽快さ

で、「違法出版者」の自信満々な厚顔を際立たせている。クラウスは同時代の文壇では朗読の名手として知られていた。例えば、同時代の詩人パウル・ツェッヒはこう証言している。

彼（カール・クラウス）はむしろ手で語る。その素晴らしく神経質な、鑿で掘り出したような手で。彼はトロンボーンのように耳を聳するような声を出す。¹¹



＜図2＞カール・クラウス

この短い証言からも、クラウスの朗読スタイルが伝統的で上品なサロンの朗読とはかなり異なるのが分かる。一九三四年のドキュメンタリー映像¹²には、『人類最後の日々』の一節や、カントのモットーを風刺化した散文『永久平和のために』などのテキスト（いずれも、第一次大戦で崩壊に至る近代ヨーロッパの市民社会とその文化を批判した、クラウスの代表的な作品）を朗読する姿が記録されている。この映像からは、折り目正しいスーツ姿のクラウスがせわしなく体を揺すったり、あるいはツェッヒの証言通り、神経質に手を振ったり回したり様々に動かしながら朗読する様子が確認できる。ひよろりとした体躯と知的で神経質そうな顔立ち、光線の具合でギラッと光るメガネ、その後ろで光るさらに鋭い眼光、これらの外見が相まって、まるでマッドサイエンティストを演じる性格俳優のような、何ともいえない禍々しい雰囲気醸し出されている。

さらに特徴的なのは声の使い方だ。低い調子から突然、声を張り上げ、甲高い、まるで怒鳴りつけるような声に変わり、声が裏返ってしまうこともある。また、ことさらにゆっくりと、引きずるように読まれる作品があるかと思うと、今度はせかせかとした早口で、あるいはキーキーわめきたてている様な口調で読まれる作品がある。さらにはマシンガントークのように言葉をぶつけてくるパフォーマンスも確認できる。こう聞くと、クラウスの朗読は感情まかせの、コントロールされていない耳障りな素人芸だと思われるかもしれない。しかし、実際には、朗読をするクラウスの滑舌は非常に良く、どの様な声の調子でも発音は明瞭で、テキストの字句をはっきりと聞き取ることができる。つまり、感覚的にはむしろ不快感を起こさせる独特の

声の使い方は、上述のジェスチャーと同様、ある特定の効果を狙って意図的に選ばれたものである。クラウスはこの特異な朗読スタイルによってテキストを活性化し、そこに強い発信力や警告機能を付与しようとしているのだといえる。この点において、ツェッヒがクラウスの声を黙示録の天使が吹く楽器である「トロンボーン」に例えていたのは興味深い。

さて、『プレスの歌』に戻ろう。軽快なピアノ伴奏に合わせて歌うクラウスのパフォーマンスで際立っているのがテンポの自在さである。早いテンポと遅いテンポが目まぐるしく入れ替わり、陽気に歌うような調子が鋭い調子の語りに変わる。ジングシュピールの語り歌いに似たスタイルだが、その際、美声で母音の響きを強調するような、伝統的「歌謡」の要素は徹底して排除され、子音の摩擦音や破裂音、さらに巻き舌のR音が過度に強調されている。最終連を例にとると、出だしの「入り込み、押し入り、絡みつく (bringen, dringen, schlingen)」のパートは、声が裏返るほど最初の二つの単語のR音が強調され、むせるような早口で歌われる。続くパートでは特定の単語（「価値 Wert」や「黒い schwarz」、「悪魔 Teufel」、最終行の「報道する berichten」など）が甲高い声で異常に強調されることで、メロディーが断ち切られ、耳障りで鋭い音が鑑賞者の耳を攻撃してくるような感じがすると同時に、全体にやりすぎの感を与えることで滑稽な印象も生み出している。

この独創的な歌のスタイルは二重の意味でテキストを補完している。すなわち、ことさらに攻撃的なパフォーマンスは、一方で「違法出版者」に体现されるプレスの危険な暴力性と尊大な押しつけがましさを、いわばテキストの意味を超えて音響

的に体感させている。他方で、ばかばかしいほどに強調された、いわば演出過剰な演劇的スタイルをとることで、プレスに支配されている近代社会の滑稽さを露わにし、風刺の対象であるプレスに対するあざけりをも表現している。

ベルト・ブレヒトとヴォルフ・ピーアマン

さて、ここまでウェーデキントとクラウスが、テキストと音楽をどの様にコラボレートしたか見てきた。両者とも、それぞれやり方は異なっているにせよ、音楽を介してテキストを演劇的パフォーマンスに変換することで、テキストの表現に感覚的效果を与えたり、あるいはテキストの文字の意味にはなかった意味や視点を付け加えたりしている点では共通している。つまり、ウェーデキントもクラウスも詩を唄として歌うことで、文学の発信力を多彩にし、拡大しようとしているのだ。この試みを受け継ぎ、一九二〇年代のアジ・プロ演劇の文脈で独自に発展させたのがベルト・ブレヒト（一八九八—一九五六）である。

二十世紀最大の劇作家の一人とされるブレヒトがソングやパレードを数多く作詞していることは改めて指摘するまでもないだろう。『三文オペラ』の中で歌われる『マッキー・メッサーのモリタート』や『人間の努力の至らなきの歌』（この二曲にはブレヒト自身が歌った録音もある）、あるいは『マハゴニー市の興亡』に出てくる『アラバマ・ソング』など、クルト・ヴァイル作曲による劇中歌は現代でもジャンルを超えた様々な歌手

によつて歌われ、ドイツ演劇の枠を超えて広く知られている。さらにブレヒトと音楽の関係については近年、主に演劇学的アプローチから光が当てられるようになっており、それと関連して、初期のブレヒトが歌手活動を行っていたことにも伝記的関心以上の注意が払われはじめた³⁾。そこで、ブレヒト演劇において音楽が果たしている役割や、彼のソングの詳細については既存の研究を参照していただくことにして、ここではブレヒトがなぜ音楽にこだわったのかを簡単に見ておくにとどめたい。

『三文オペラ』の注釈の中でブレヒトは、劇中の挿入歌をドラマのセリフ部分から切り離して歌うよう指示している。俳優は、演じている登場人物になり切った状態で、ドラマの自然な流れの中で歌を披露してはならない。むしろ歌のパートはドラマの自然な流れを断ち切り、進行している物語に外側からコメントしたり、歌っている俳優が演じる人物の性格を批判的に指し示したりする⁴⁾。つまり音楽は、観客に登場人物やストーリーに対して違和感を覚えさせるように働くことで、ブレヒト演劇の核となる「異化効果」を生み出しているのだといえる。ブレヒト自身が『三文オペラ』のソングについて解説した言葉を引こう。

バラード的な要素が支配的なこれらの作品は、默想し、道徳を解くような種類の唄だった。これらの唄はブルジョワの感情生活と迫いはぎのそれとの近親性を指し示している。「登場人物の」迫いはぎは、音楽の中でも、自分が持っている感情や偏見が、平均的なブルジョワや劇場を訪れている観客のそれと少しも違わないことを教えてくれるのだ。「中略」音楽は、それが純粹

に情緒的な身振りをし、それ以外のどんな陶酔的な刺激も放棄することによつて、ブルジョワジーのイデオロギーを暴露する作業に協力していたのだ。音楽はいわば汚物を巻き上げる掃除婦であり、挑発者、密告者であつた。⁵⁾

ここで求められている、高邁で上品に見えるブルジョワジーの生活の下に隠されたイデオロギーを身ぶりによつて指し示し、暴露する役割を音楽に遂行させるためには、コンサートホールで演奏される、それ自体が観客の感情移入を促してしまふ「陶酔的な」クラシック音楽を採用するわけにはいかないとブレヒトは言う。

実地に即して言えば、ジェスチャー的な音楽とは、特定の基本的身振りを俳優が演じられるようにしてくれる音楽のことだ。キャバレーやオペレッタで歌われている、いわば低級な音楽は、これまでもずっと、ある種のジェスチャー的な音楽であつた。「真面目な」音楽はこれに対して、いまだに抒情主義に拘泥し、個人的表現を守っている。⁶⁾

ブレヒトが俳優に音楽に入り込んでしまわないよう戒め、メロディーやリズムから独立した「醒めた態度」で「音楽に逆らつてしゃべる」ことを推奨するのも、軽音楽が持つ身振リ言語的機能を最大限に活かすためだといえる。ブレヒトが、テキストと音楽と同等か、あるいはそれ以上にパフォーマンスが重要だと主張するのはそのためである。プロレタリア文学特有の階級闘争的な論理をひとまず脇におけば、演劇的性格を持つ

た「ジェスチャー的」な大衆歌の伝統に文学テキストを接続させようとする意図において、ブレヒトが先行する二人の反市民的風刺詩人につながっていることが分かるだろう。ただし、ブレヒトは音楽の重要性をより強く認識し、テキストと音楽の演劇的な結合をさらに理論的に追求している。だからこそ彼は、自作自演のシンガーソングライターのスタイルを捨て、先進的な現代音楽の作曲家や俳優との共同作業というスタイルを取るようになったのだといえよう。

さて、ヴェーデキント、クラウス、ブレヒトと続いてきた、二十世紀のドイツ文学における歌う詩人の伝統を、戦後のドイツで受け継いでいるのがヴォルフ・ビアマンだ。一九三六年にハンブルクで生まれたビアマンの両親は共に労働者階級出身の共産党員で、父はナチに対する非合法抵抗活動の末に強制収容所で殺されている。この生い立ちとも無関係ではないだろうが、社会主義に傾倒した彼は戦後、十七歳で東ドイツに移住する。一九五七年から二年間、ブレヒトが結成した劇団ベルリナー・アンサンブルで助手を務め、いわゆる「ブレヒト作曲家」の一人であるハンス・アイスラーの薫陶を受けている。ビアマンがギターを片手に東ドイツの文壇に登場したのは一九六〇年頃だが、そのキャリアの出発点でブレヒトの遺産に触れたことが、その後の作品にも大きな影響を与えている。

もともと、ビアマンのブレヒトに対する態度は単純ではなく、むしろアンヴィヴァレントなものである。一九六五年刊行の詩集『針金のハープ』に収録された『ブレヒトさん』には、偉大な先達に対する彼の複雑な感情がユーモラスに表現されている。(ちなみにブレヒトの墓は引用詩にある「ユグノー墓地」

ではなく、隣のドロテア街教区墓地にある。ビアマンの思い違いか、あるいはこの方が語呂が良く、音楽にのせやすいからそうしたのかもしれない。)

ブレヒトさん

死んでから三年たつて

ブレヒトさんは

ユグノー墓地から

フリードリヒ通りにそつて

自分の劇場まであるいていった。

途中でかれは

太った男と

太った女ふたりと

若い男に出くわした。

なに、と彼はおもった

これは勤勉なる

ブレヒト文庫の所員じゃないか。

なに、と彼はおもった

君らはまだ取り組んでいるのかね

あのがらくたに？

そして彼はほほえんだ

ずうずうしく——遠慮がちに

そして、満足だった。¹⁸

ショセー通りにあるブレヒトアーカイブはブレヒトが晩年を過ごした自宅で、件の墓地に隣接しており、ここからフリードリヒ通りに入ってほど遠からぬ場所にベルリーナー・アンサンブルは位置している。没後三年目というところ、ビーアマンがこのブレヒト演劇の殿堂たる劇場でまだ助手をしていた頃あたり、彼もこの道筋に住んでいた。死んだブレヒト（の幽霊？）が墓から出て、このなじみの道を通って「自分の劇場」まで歩いて行くというファンタスティックな物語は、死後数年たつてもなお、ブレヒトゆかりの地には彼のオーラが亡霊のように漂っていて、その影響力が弱まっていけないこと、さらにはビーアマン自身もその圈内にすることを暗示している。

小嘶風の詩のオチは、自分の遺稿整理に取り組んでいるブレヒトアーカイブの所員たちに出会ったブレヒトの反応にある。私もドイツ語圏の文書館にはたびたび出入りしているが、かの地のアーカイヴィストが細心の注意を払って資料を整理し、嚴格に資料を保管している様子には全く驚かされる。大作家の遺稿ともなると、残っているものすべて、ささいな書付やメモから落書きまでが徹底的に分類され、番号がふられてアーカイブに収められる。自分の遺稿がこのドイツ流の厳密極まりないアーカイブ作業の対象になっていくことを知ったブレヒトは、あんな「がらくた」まで保存するのいかいと所員をからかいつつ、それに満足する。

ビーアマンが確信を持った社会主義者だったことは先に述べた。しかし、東ドイツ移住後の彼は、現実存在している社会主義国家の官僚的体制が抱える矛盾を目の当たりにし、いまだ存在していない理想の社会主義の視点から現存の体制を批

判する立場を取るようになる。ブレヒトが同時代のブルジョワ社会に隠されたイデオロギー的矛盾を暴く挑発的な「密告者」としての機能をソングに与えようとしたのと同様、ビーアマンも彼の困難な内部告発的文学活動を、詩と音楽を手段として行ったのだ。しかし、一九六四年の西ドイツでのコンサート活動の後、ビーアマンは東ドイツ国内の公の場での活動を禁止され、出版も演奏活動もできなくなる。一九七六年にケルンで行われた伝説的なコンサートの中でビーアマン自身が語っているように、より良い社会主義の未来を信じて行った自身の活動が現存するドイツの社会主義国家から禁止されたことは、彼に非常な衝撃を与えたようだ。

このような状況にあつて、反ファシズムの闘士であり、ワイマル期期の代表的なカウンターカルチャーであるプロレタリア文学運動に独自の貢献をしたブレヒトが戦後、一九五四年一月には東ドイツ文化省の顧問に任命され、同年十二月にはスターリン平和賞を受賞するなど、新たに設立された社会主義国家体制の中で国民的詩人に祭り上げられたことに、ビーアマンは複雑な思いを抱かざるを得なかったのだろう。「ずうずうしく」そして「遠慮がちに」ほほえむブレヒトの姿には、体制の中でアーカイブ化されたブレヒトを、それでもどこか愛情をもつてからかうビーアマンの態度が透けて見えるようだ。

さて、では現実の社会主義に対する内部告発者としてのビーアマンの本領が発揮された詩を一つ見てみよう。『男のバラード』と題されたこの作品には、彼自身によって音楽もつけられている。（以下の訳は野村修氏の訳を参考にしつつ、適宜変更した。）

男のバラード

むかし男がいた
かれは片足を
はだしの足を
クソにつつこんだ。

男はむかついた
じぶんの片足に
この足ではもう
一歩もあるくまい。

そこには水がなかった
足を洗うにも
片足を洗うほどの
水もなかった。

で、男は斧をとり
足をおとした
切っておとした
慌ててその斧で。

あんまり慌てすぎていた
かれはきれいな足を
まちがった足を
慌てて切ってしまった。

かれは激怒した
決心した
もうひとつの足も
斧で切っちまえ。

二本の足がころがった
二本の足は冷え
そのまえに血の気が失せた
男がケツにのつていた。

党は切りおとしてきた
とてもたくさん足を
たくさん良い足を
党は切ってきた。

が、さっきの男と
違って
党にはまた足が
ときには生えることもある。

19

「昔あるところに… (Es war einmal …)」ではじまるこのバラードは、典型的なおとぎ話の雰囲気をもっている。道端の糞で足を汚した男が、汚れた足に辛抱できずに足を切り落としたところ、急ぎすぎて何と汚れていない方の足を切ってしまう、しまったと別の足も切り落として瀕死の状態に陥るとは、何とも

荒唐無稽なお話して、飄々とした語り口が男の滑稽な性急さを際立たせている。しかし、このおとき話めいた男の行動が突然、党の粛清行為とシンクロされることで、おとき話のようにばかっているがゆえに、それだけまたぞつとするほど不寛容で残忍な、ドイツ社会主義統一党（SED）による一党独裁体制下の社会主義のグロテスクな現実が浮き彫りになる。（男の行動が、小さすぎるガラスの靴に合わせて実の娘の足を切り落とした、シンデレラの継母を連想させるのは偶然ではあるまい。）

しかし最終連のコメントは一体どう解釈すればよいのだろうか。皮肉なのだろうか、それとも希望なのだろうか。この問いに答える前に、ビーアマンのパラードと好対照をなす、党をモチーフにしたブレヒトの詩を見てみたい。（以下の訳も野村修氏の訳を参考にしつつ、適宜変更した。）

党をたたえる

個人はふたつの眼を持ち

党は千の眼を持つ

党は七つの国家を見

個人は一つの都市を見る。

個人は自己の時を持つが

党は多くの時を持つ。

個人は消されることがある

しかし党が消されることはない。

なぜなら党は大衆の前衛

彼らの闘いを指導する、

現実の知識から汲みとられた
古典的理論家たちの方法で。』

この詩は一九三〇年に初演されたブレヒトの教育劇『処置』²¹の劇中歌で、アイスラーが作曲を担当している。この戯曲は初演当時から様々な議論をよんだ問題作だが、一九三三年にヒトラーが権力を掌握した後に上演が禁止され、その後長らく上演されることがなかった。有名なレーニンの論文『党の組織と党の文学』（一九〇五年発表、ドイツ語訳初出は一九二四年）以降、プロレタリア文学の中で繰り返し扱われてきた古典的なテーマである、党と個人の関係をこの戯曲も扱っている。

あらずじを簡単に紹介すると、党から任務を与えられて旅に出た四人のアジテーターは秘密の任務を遂行するために身分を隠しており、不当な扱いを受けている労働者を見ても無視しなければならない。しかし仲間の「若い同志」は党の命ずる規律に疑問を抱き、自分の道徳観や感情を優先させて、苦しんでいる労働者たちを助けようとする。それを見た他のアジテーターは彼を教育しなおそうと試みるが、それが失敗に終わったと見るや、遂には党の組織的活動の規律を守るために彼を殺害してしまふ。戯曲は、四人のアジテーターがこの同志殺害のいきさつを振り返り、党法廷の場で再現してみせるという、粹物語的な形で進行する。上掲の詩は、戯曲の終わり近く、三人のアジテーターと若い同志が革命の正義をめぐって議論する場面で、党法廷に擬した合唱隊によって歌われる合唱歌である。この戯曲の複雑な構造をとりあえず無視して詩のテキストだけを見ると、この明らかに共産主義的な合唱歌は、より大き

な組織や運動のためになら狭い個人の世界は犠牲にされ得ると主張しているように読める。もつとも、ブレヒトとの共同作業の中で書かれたアイスラーの音楽がこの戯曲の約半分を占めていることを考慮すると、そもそも音楽との関係を無視してこのテキストを論じてもいいのか疑問の余地があるのも事実だ²。しかし楽譜もCDも出版されていないため、この問題に深く立ち入ることはできない。ここでは単に、反ファシズム闘争期のブレヒトが、いまだその輝きを失っていなかった社会主義のユートピアを信じつつ、党の組織的力学の現実を冷静にテーマ化していたことを確認した上で、「個人は消されても党が消されることはない」という一節が、ピーアマンの詩の最終連で発せられた不確かな言葉（「党にはまた足が／時には生えることもある」と奇妙なコントラストを見せていることを指摘すれば足りる）。

党をテーマ化した二つのテキストの温度差は、両者が置かれていた歴史的状況の相違を反映している。では、ピーアマンは自分の立ち位置をどの様に理解していたのだろうか。先に触れたケルンのコンサート（ちなみに、この西独での演奏旅行中、ピーアマンは東独の市民権を突然はく奪され、強制的に亡命させられる）では、労働者風の口ひげを蓄え、左派の学生っぽい長髪をして、青い縞模様のシャツをラフに着たピーアマンが、件のバラードを歌う前にこんな喋りを披露する。以下、DVD化されたライブ映像³から聞き取った喋りを大まかに訳してみた。

僕が十二年前に西ドイツに来ていたとき、最初のツアーのときだけどき、どこの新聞だったか西側の新聞にこう書かれていた

んだ、「ピーアマン、ウルブリヒトがピッターフェルトに集めた労働者詩人中、ぴか一の働き手」ってね。本当にこれに凹んじゃったのは、僕の活動が禁止された時だよ。でも、今日ここにいる人には分かるはずだ、今日だけじゃなく、彼らには僕を凹ませることはできなかったってことがね。



＜図3＞ヴォルフ・ピーアマン

ピッターフェルトというのは東部ドイツにある都市の名前で、東ドイツ時代にはここに大規模な化学コンビナートがあった。一九五八年七月に開催されたSED第五回党大会が「社会主義文化革命」を宣言したことを受けて、一九五九年四月には、この地でピッターフェルト作家会議が開かれた。この会議で

は、新しい社会主義国民文化の創造を掲げて、労働者の文学創造への参加が強く要求されると共に、作家が労働現場へ赴き、現地で作業に加わることも推奨された。この文化革命運動は、その後一九六四年頃まで、東ドイツの文化政策の基本路線となつたが、ビッターフェルトはいわばその代名詞だったのだ。

ビーアマンの喋りは、ユーモラスな中に自嘲を含んだ深刻さが混じる複雑な味わいを持つている。一九六四年の西独ツアーで、ウルブリヒト主導のビッターフェルト路線に忠実な左翼詩人と西側社会で評された後、東ドイツでは逆に公の活動を禁じられるとは何とも皮肉な状況だといえる。ビーアマンは自分と性急に「切り落とされた足」を重ね合わせているのだろう、パフォーマンス中「足 FUS」の語に様々な調子でアクセントを置き、観客にも一緒にこの語を歌うように促している。

ビーアマン自身がこの曲を「子供の歌」と呼んでいるように、彼は陽気なメロディーに乗せて（しかも、このメロディーがなんとなく「三分クッキング」のテーマ曲に似ていくものがないのがおかしい）、ことさらに滑稽な調子で、時には笑いをこらえるようなしぐさも見せながら、誇張した身振りや顔芸を交えて男の慌てふためいた様子を演じてみせ、同じ調子で最後の二連もさらつと歌っている。自分の足を切り落とした男の行為にリンクさせられた、党の行為の荒唐無稽なバカバカしさを際立たせるようなパフォーマンスだが、そこから一転、観客の拍手が鳴りやむのを待つて、最後に最終連がもう一度、ゆつくりと繰り返される。最初は自嘲を含んだ笑い声で、最後はうつむいて小さな低い声で。そして歌い終わつた後、顔を上げたビーアマンは、茫然としたような顔つきで「でもいつ？」と早口につぶや

き、複雑な表情でほほえむ。あきらめなのか、捨てがたいユーピア的希望なのか、それは聴く者の感じ方次第だろう。バラードの最終連について、彼は続けてこんなことも言っている。これも大まかに訳しておく。

これはもともとは子供の歌なんだ。足が切られてるだけなら子供の歌だけど、で、そこにこの連が来る。これを聞いた子供はこんな風に言うかもしれない。「ママ、党って何？」ってね。まあね、こうなると荷が重いよ。僕が思うに、この歌は子供より大人の方を気疲れさせるだろうね。

大人が陥りがちな、否定か肯定か、あるいは右か左か、赤か黒かといった単純なテキスト解釈をビーアマンは退けている。子供の何気ない質問が大人をときに困らせたり、いらだたせたりするように、彼の歌も聴衆を挑発し、困惑させ、西側の聴衆に自分達の隣人であるもう一つのドイツ社会の現実について自ら考えるよう促している。ヴェーデキント以降、ドイツ語圏の二十世紀文学の伝統となった、大衆歌の衣をまとった鋭い風刺精神を、ビーアマンが戦後ドイツの特殊な文脈で発展させたことが良く分かる例である。

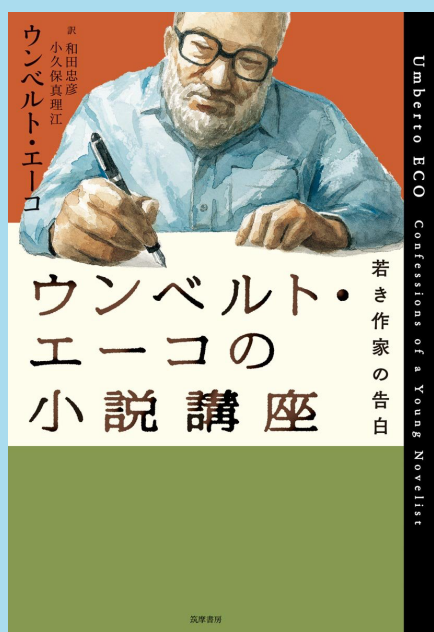
近年、ビーアマンの後を継ぐ詩人は出ていない。作家による自作朗読会が頻繁に開催されるなど、「声の文化」へのこだわりはいまだ消えていないようにも見えるが、文学はドイツ語圏でも再び「純文学」的テキストに回帰する傾向にある。詩がユーピア的批判精神を持ち得ることが信じづらい時代には、これも避けがたい流れといえるのかもしれない。

註

- 1 『毎日新聞』二〇一六年十月十三日。〈<https://mainichi.jp/articles/20161014/k00/00m/030/0570000>〉(最終閲覧:二〇一八年一月二十四日)
- 2 Reinhard Tjahjart: Dichter lesen. Bd. 1: Von Gellert bis Liliencron. Marbach a. N. 1984, S. 40.
- 3 Frank Wedekind: Werke. Bd. 1: Gedichte und Lieder. München 1996, S. 94.
- 4 Walter Rösler: Das Chanson im deutschen Kabarett 1901-1933. Berlin (DDR) 1980, S. 274 参照。
- 5 Heinz Greul: Breiter, die die Zeit bedeuten. Die Kulturgeschichte des Kabarets. Köln/Berlin 1971, S. 150 参照。
- 6 ヴェーデキントからベルリンの劇場監督ツィッケルへ宛てた一九〇一年九月二十一日付の手紙。Heinz Greul: Breiter, die die Zeit bedeuten. Die Kulturgeschichte des Kabarets. Köln/Berlin 1971, S. 155 から引用。
- 7 Frank Wedekind: Werke. Bd. 1: Gedichte und Lieder. München 1996, S. 89-91.
- 8 Ernst Busch: Streit und Kampf [CD]. BARBAROSSA 2001.
- 9 Karl Kraus: Dramen. Hrsg. von Christian Wagenknecht. Frankfurt a. M. 1989, S. 57-58.
- 10 Karl Kraus liest aus eigenen Schriften [CD]. Preiserrecords 1989.
- 11 Paul Zech: Karl Kraus in Berlin. In: Die Blücherei Maiandros. Das Beiblatt des 3. Buchs, 1. Februar 1913, S. 7.
- 12 Karl Kraus. Aus eigenen Schriften. ヴァーレン・フィルムアーカイブのホームページ上で動画が公開されている。〈<http://mediawien-film.at/film/314/>〉(最終閲覧:二〇一八年一月二十四日)
- 13 市川明(編)『ブレヒト 詩とソング』花伝社、二〇〇八年、参照。
- 14 ベルトルト・ブレヒト『ブレヒト戯曲全集』第二巻、岩淵達治訳、未来社、一九八八年、二二六・二二七頁。
- 15 Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht u.a. Bd. 2: Schriften 2-1. Frankfurt 1993, S. 156-157.
- 16 Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht u.a. Bd. 2: Schriften 2-1. Frankfurt 1993, S. 159.
- 17 ベルトルト・ブレヒト『ブレヒト戯曲全集』第2巻、岩淵達治訳、未来社、1998年、237頁。
- 18 Wolf Biermann: Die Drahtharfe. Berlin 1965, S. 23.
- 19 Wolf Biermann: Die Drahtharfe. Berlin 1965, S. 73-74. (邦訳: 野村修訳『ヴォルフ・ビーマン詩集』晶文社、一九七二年、六十一・六十四頁。)
- 20 Bertolt Brecht: Die Gedichte von Bertolt Brecht in einem Band. Hrsg. von Suikamp Verlag. Frankfurt a. M. 1981, S. 464. (邦訳: 長谷川四郎、野村修訳『ブレヒトの詩』河出書房新社、一九七二年、二二八頁。)
- 21 Bertolt Brecht: Die Maßnahme. Zwei Fassungen. Hrsg. von Judith Wilke. Frankfurt a. M. 1998.
- 22 この戯曲における音楽の役割については次の論文を参照。Joachim Luchesi: «Das Stück wirkt mit der Musik ganz anders!». In: Inge Gellert u.a. (Hg.): Massnahmen: Bertolt Brecht/Hanns Eislers Lehrstück Die Massnahme: Kontroverse, Perspektive, Praxis. Berlin 1999, S. 189-195.
- 23 Wolf Biermann: Das Kölner Konzert. 13. November 1976 [DVD]. Indigo 2011.
- 24 〈図1〉 フランク・ヴェーデキントの肖像。 Ernst Busch: Streit und Kampf [CD]. BARBAROSSA Musikverlag 2001. リンク先より転載。

〈図2〉 カール・クラウスの肖像。 Ausschnitt aus dem Originaltonfilm
"Karl Kraus. Aus eigenen Schriften". ハイーン市図書館ホームページ <[http://
www.stadtbibliothek.wien.at/bestaende-sammlungen/objekte-monats-objekte-
monats-2014/objekt-monats-april-2014-karl-kraus-eigenen](http://www.stadtbibliothek.wien.at/bestaende-sammlungen/objekte-monats-objekte-monats-2014/objekt-monats-april-2014-karl-kraus-eigenen)> (最終閲覧:
二〇一八年一月二十四日)

〈図3〉 ヴォルフ・ピーアマンの肖像。 Biermann während des legendären
Konzerts in Köln am 13. November 1976. 中部ドイツ放送(MDR)ホームペー
ジ <<https://www.mdr.de/zeitreise/ddr/biermann-ausbuergung-ddr-100.html>> (最
終閲覧:二〇一八年一月二十四日)



ウンベルト・エーコの小説講座 若き小説家の告白

ウンベルト・エーコ 著
和田忠彦・小久保真理江 共訳
筑摩書房

Confessions of a Young Novelist
Umberto Eco

ウンベルト・エーコが2008年にアメリカの大学で行った講義をもとに作られた本の日本語訳です。歩く百科事典のように博学なエーコのユーモアあふれる文章を分かりやすく訳すのに苦劳しましたが、楽しくて良い勉強になる仕事でした。もっとも苦劳したのは、学術書や文学作品のなかのリスト（目録）について語る最終章で、翻訳やゲラ直しの作業中、何度も「リストの眩暈」に襲われました。

小久保真理江

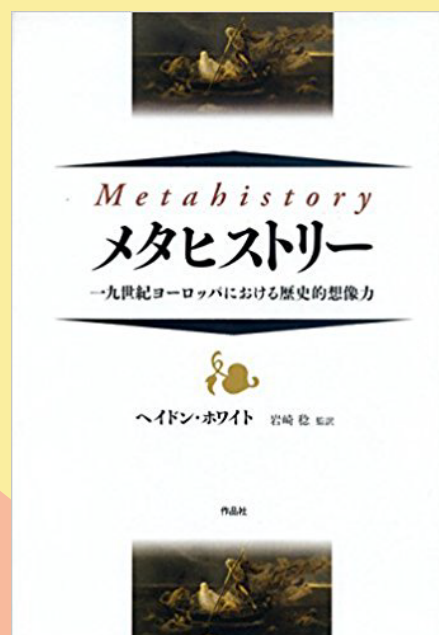
メタヒストリー 一九世紀ヨーロッパにおける歴史的想像力

ヘイドン・ホワイト 著
岩崎稔 監訳
作品社

Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe
Hayden White

刊行までに九年もかかってしまいました。それだけじっくり内容について考え、細かいところに手を入れ続けた翻訳です。でも、その甲斐あって、原著を英語で読むよりもはるかに分かりやすくなっている、と自負しています。言語表現に係るひとはぜひ読んでもらいたい一冊です。解説にも力を籠めました。

岩崎稔



ヘーゲルとハイチ 普遍史の可能性に向けて

スーザン・バック＝モース 著
岩崎稔・高橋明史 訳
叢書ユニベルシタス 1064、法政大学出版局
Hegel, Haiti, and Universal History
Susan Buck-Morss

これはすべてのヘーゲル研究者にとって頂門の一針となる批判です。研究者だけじゃない。《ヘーゲルと中米がどうして関わるの?》と思ったひとまた、コロニアリズムと奴隷制に対する黙殺のフィルターに引っかかっています。ヘーゲル研究史に内在しつつ本書の意義を説明した本格的な解説をつけました。

岩崎稔

จอมโจรสืบหน้ากับปริศนาหัวกะโหลก

江戸川乱歩 著

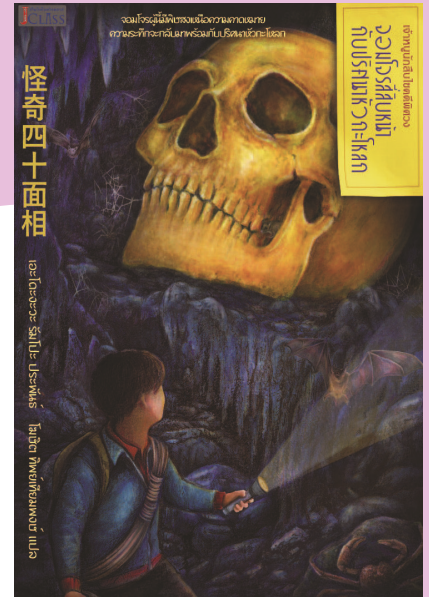
コースイット・ティップティエンボン 訳

JClass

『怪奇四十面相』

タイ文学界にミステリー作家が少ない故に、タイ人読者は海外のミステリー作品に魅了される。2016年に江戸川乱歩の長編小説『孤島の鬼』がタイで出版されて以来、長い間途切れていた『少年探偵』シリーズへの出版復活の声も上がった。そこで私はこのシリーズの『怪奇四十面相』を翻訳し、乱歩独自の世界はタイ人読者から喜んで受け入れられた。

コースイット・ティップティエンボン



エルドラードの孤児

ミウトン・ハトゥン 著

武田千香 訳

水声社

Órfãos do Eldorado

Milton Hatoum

このたびブラジル現代文学コレクションの刊行を開始しました。第一弾『エルドラードの孤児』は、ブラジルの現代文学を代表する作家ハトゥンが現代にのみがえらせたエルドラード神話伝説。「発見」以来常に夢と野望の的となってきたアマゾン舞台に、文明と神話的世界が交錯した愛の物語が描かれます。

武田千香



家宝

ズウミーラ・ヒベイロ・タヴァーリス 著

武田千香 訳

水声社

Joias de Família

Zulmira Ribeiro Tavares

ブラジル現代文学コレクションの三冊目です。一人の初心な若い娘が、生ヴィーダの手ほどきを受けながら女になり、そして老いていく姿が描かれています。タヴァーリスのユーモアと独特な文致を通して描かれる人生の歓びと悲哀、そして社会の擬装性は、何度読んでも、人生のそれぞれの局面で真に迫るものがあります。

武田千香



総合文化研究所主催講演会

フランスにおける日本文学の受容—翻訳という起点の可能性と条件

2017年6月28日

坂井セシル

総合文化研究所主催上映会

キューバ映画上映会『低開発の記憶—メモリアス—』

2017年6月9日

比嘉世津子

総合文化研究所主催研究会

文学の移動 / 移動の文学 第3回

異文化における仏教の影響—日本の『羅生門』からタイの

『ウモーン・パームアン』

2017年12月21日

ティップティエンボン・コースィット

総合文化研究所主催ワークショップ

Workshop Series ④

ロシアのポストモダニズムとナショナリズム：V・ペレー

ヴィンの作品分析から

2017年5月15日

笹山啓

Workshop Series ⑤

ウクライナの《串刺し公》『イエレミーヤ・ヴィシュネ

ヴェーツィケイ公』を巡る考察

2017年5月22日

原真咲

ワークショップ

「焼跡と闇市：戦後日本のナショナル・ランドスケープ」（逆井聡人）

「20世紀初頭のドイツ・ユダヤ人社会の思想状況」（丸山空大）

「チェーザレ・パヴェーゼとモダニズム」（小久保真理江）

「文学と法—近現代日本文学における養子法・制度」（ラージ・ラキ・セン）

2017年6月7日

総合文化研究所共催研究会

世界文学・語圏横断ネットワーク 第6回研究集会

2017年3月28日

山口裕之、国重 裕、マリー・ノエル・ポーヴィウー、

今福龍太、土田知則、茅野裕城子、巽孝之、澤田 直、

都甲幸治、金子奈美、加藤ダニエラ、久野量一

2017年 東京外国語大学 総合文化研究所 活動報告

総合文化研究所共催講演会

「Die Scanner」デジタルな未来はどうなるのか？

マルティン・ショイブレの朗読とディスカッション

2017年4月21日

Martin Schäuble

リレー講義「世界文学に触れる」特別講演会

2017年4月27日

星野智幸

第3回国際コロキウム「異なる視野から見たヨーロッパ中世」

特別セミナー「ムデハリスモ」と「モサラビスモ」：

中世イベリア半島におけるキリスト教世界とイスラーム世界

の文化交渉

2017年10月13日

アリシア・ミゲレス、フェルナンド・ビリャセニョール、

エレナ・パウリーノ、浅野ひとみ

総合文化研究所主催シンポジウム

翻訳という創造空間

2017年11月29日

柴田元幸、野崎敏、松永美穂、和田忠彦、沼野恭子、山口裕之

総合文化研究所共催シンポジウム

国際シンポジウム「文化の汽水域—東スラヴ世界の文化的諸相を

めぐって—」基盤研究 (B)「ロシア・ウクライナ・ペラルー

シの文学と社会に関する跨橋的研究」

2017年11月1日

越野剛、大森雅子、原真咲、オレスタ・ザブランナ、

塩川伸明、沼野恭子、前田和泉

Report

二十世紀に日本語作家として生きる——考えること、ことばにすること

報告 星野智幸

新聞記者を辞めてメキシコに行ったのは、自分の限界を壊した

かったからでした。自分が日本の常識や考え方をしている部分は、自分では本当にはわかりません。日本語でものを考えているので、日本語の常識を当たり前のこととしています。でも違う言語、例えばスペイン語を日常の言語にしてみると、日本語では当たり前のことが当たり前ではなくなる。例えば「迷惑」。日本語では普通に使う言葉だし、人の行動をいつも制限する原理となっていました。ところが、メキシコのスペイン語では、人に迷惑かけるからやめなさい、みたいなニュアンスはありません。だからメキシコ人に、「迷惑」という言葉を使つて、日本語にある禁止のニュアンスを伝えようとしても、伝わりません。「空気を読む」も同様。

そのようにして、メキシコの常識を体になじませ、スペイン語を日常言語にしていくと、頭の中が少しずつ組み変わっていきます。日本で当然のことが、日本の一歩外に出ると当然ではないのだ、ということが、皮膚感覚で理解できるようになる。逆もまた然り。だから、どちらがいいということではないのです。重要なのは、自分が当然と思い込んでいることも、他人には当然ではないことがたくさんある、という現実を、よく知ること。自分の外に出て、自分ではない立場の感じ方、常識、感情を知ろうとすること。考えることはそこから始まります。そして、それは文学の命

でもあります。

日本文学は日本人のもの、だとか、日本人なら日本語を使う、といった、言語とルーツを同一視したり自明視したりする考え方は、一九九〇年代に批判されました。ルーツや国籍が日本ではなくても、また、日本語のネイティブでなくても、日本語を駆使して文学を作っていく人たちが注目されてきたからです。それで「日本語文学」と呼ぶようになった。リービ英雄さんや多和田葉子さんが登場して、「越境の文学」ともてはやされました。この「越境」という表現、当初はそれまでの考え方の枠組みを壊す、意味のある言い方でした。でも、使われ続けていくうち、軽くなった。かれらが問題にしていたのは、境を超えていくのではなく、そこが境だとされていること自体だったからです。それは生き死にの問題です。誰がそれを「境」としているのか、誰がそれを「標準」としているのか、言語はその言語単位で境なのか。

ところが、ぼく自身の使う日本語は「標準語」です。ぼくは自分に故郷がないこと、土地の言葉を持たないことがずっとコンプレックスでした。祖父父母の代から東京の生まれ育ちなので、ネイティブの日本語はいわゆる標準語です。しかもアメリカで生まれ、帰国後も各地を転々として育っている。だから故郷、田舎という意識はどこにも持てません。出身地や田舎の話をするのを極度に



恐れていました。自分はみんなと違うと見なされるから。

なので、ルーツと言葉を切り離す考え方が、自分を解放してくれたのです。でも解放されればされるほど、「標準語」で小説を書くことに戸惑いを感じました。自分にとつてあまりに自然な言語で書くことは、文学ではないのではないか。自分が無意識に当たり前だと思っていることをあぶり出すような言語で書く必要がある。例えば、登場人物が誰かに対して「迷惑だ」と思ったとする。これをベタで書けば、作者にそういう価値観があるということになる。でも、書き手が意識して書けば、「迷惑だ」と感じる人物を設定して書いている、ということになります。「迷惑」という言葉と価値観は、相対化されたうえで使われたことになります。

この相対化が文学には常に必要です。だから、標準語で書くと、ベタな部分だらけになっていきそうな気がした。それでぼくはデビューから十年ぐらひは、自然ではない、けれど自分の実感も失わない言語を意識して書くように努めました。具体的には、比喻の使い方です。人の無意識の価値観、人生観は、比喻に最もよく現れます。サッカーの例で言うと、かつてガンバ大阪に、エムボマというカメルーンのスター選手が入団、「浪速の黒豹」と呼ばれます。アフリカ系の選手は、えてして動物に例えられ、「身体能力が高い」という言い方をされます。では、やはり身体能力が高いポルトガルのスーパースター、クリスティアーノ・ロナウドは、「南海の白豹」とか言われるでしょうか。ぼくは定型にはまらない比喻で考えるように努めました。例えば、「ピッチで躍動する割けるチーズ、ロナウド」とか、「夕立の後の水溜りのように虹色に輝くエムボマのスーパースhoot」とか。

このように、一読してもイメージのつかみにくい表現で書かれた文章は、わかりにくいと言われます。それは当然で、まだ言語化されない言語を書いているわけだから。見たことのない言葉は、すぐにわかるはずはありません。書き手、読み手がそれぞれ、自分の立場や常識から一歩外に出で、理解しようとするのが、文学を読むということだと思います。

けれども、毎回、普通ではない比喻を使っていると、それが自分の中で自動化してきます。変わった比喻を半ば自動的に捻り出せるようになる。すると、文学から離れていきます。比喻のための比喻でしかないから。

このように、文学は、手垢にまみれて見慣れすぎて、意味が自動化してしまった言葉を、もう一度更新していくもの。リサイクルしていくもの。自動化した言葉でいくら語っても、自分の表現したいことには届きません。

文学のもう一つの役割は、毒を薬に変えることです。言葉は猛毒です。人の心を殺せる。この何年かは、ヘイトスピーチなど、自分の鬱憤を晴らすのに言葉を暴力として使うことが猛威を振るっています。言っているほうは、その瞬間はスカッとするが、すぐに、さらに強い暴言を吐かないと気が済まなくなります。とても依存性の強い毒。言われたほうは、はたから想像するよりもずっと深く傷つきます。例えば、ぼくがツイッターで「反日分子、出てけ」と言われたとする。すると、相手の毒が自分にも回って、暴力的な言葉を返したくなる。死ぬ、殺す、不要、みたいな言葉をじかに向けられた人の精神の壊され方は、もつと深いでしょう。これらは、言葉が持つ毒性を、悪用している例です。言葉や物語の暴力性を、自分のために乱用している。

けれど、文学はそれらの言葉を、暴力性を骨抜きにするために使います。例えば、ドストエフスキの『罪と罰』。ラスコーリニコフは、なんで自分ばかりこんな不当な目にあって高利貸の婆さんなんかのさばっているんだ、あれが死んでその金が自分に投資されれば世の役に立つ、と考えます。これは、日本人である自分が不当にも負け組になって、日本人じゃない奴らがいい目を見ている、こんな連中はいなくなつて、自分たち日本人に利益が還元されるべきだ、と主張するヘイトスピーチとそっくりです。でも、『罪と罰』を読んで、そうか自分も金持ちを殺すべきなんだ、と目覚める人は、ほぼいないでしょう。むしろ、そんな考え方が異様に思えるはずです。けれど、これが排外主義的な政治家など権力のある人間の言葉だったら、普段そんなことを考えてもいなかった人までもが大勢、人殺しに加担するようになったりします。ナチスの歴史は、その最悪の実例です。

同じ言説なのに、片方は暴力を促し、文学は暴力を中和する。これが文学の言葉です。同じ毒を薬に変えてしまう。あらゆる文学はきれいごとの言葉では描かれず、むしろ言葉や物語の暴力を積極的に使う。けれど、できあがった作品は、その負の力を弱めてしまうのです。

リレー講義「世界文学に触れる」特別講演会

小説家デビュー二十周年記念！

星野智幸さんを迎えて

二〇一七年四月二十七日（木）

総合文化研究所 Workshop Series 第四回

「ロシアのポストモダニズムとナシヨナリズム…V・ペレーヴィンの作品分析から」

報告 笹山啓

報告者が研究の主題とするV・ペレーヴィン(一九六二年～)は、ソ連崩壊直後に発表した短編集『青い灯影』(一九九一年)や長編『オモン・ラー』(一九九二年)、そして代表作『チャパエフと空虚』(一九九六年)などの成功によって、一九九〇年代ロシアのポストモダニズム文学を牽引した作家の一人に数えられる人物である。しかし、現代ロシアの批評的言説にある程度触れば分かることであるが、ロシア研究における「ポストモダニズム」という概念の取り扱いには固有の困難がつきまとう。それはロシアでこの概念が、あらゆる価値の相対化を目論むニヒリズム思想として過度に否定的な役割を担わされたり、あるいは右派的な思想家によって、西欧近代の進歩的歴史観を否定しロシアの伝統的価値観を称揚するための材料として用いられたり、使用者によってその意味するところに大きな振幅が見られるからである。こうした経緯から、「ペレーヴィンIIポストモダニズムの作家」とするだけの説明はもはや十分な結果を生まない。

ペレーヴィンの思想的立ち位置をより精確に描出するため本発表ではまず、ペレーヴィンと同じくポストモダニズムに立脚する人物と見なされつつも、ペレーヴィンとは正反対の国家主義的思想を唱道するにいたった哲学者A・ドゥーギン(一九六二

年～)の解説を経由したのち、奇しくも同年齢の両者の対照的な歩みを、ペレーヴィンによるドゥーギン批判を視野に入れ比較するという手法をとった。ドゥーギンの「ネオ・ユーラシア主義」は、単純化されたポストモダニズム的相対主義と、ゲノム、エヴォラのいわゆる「伝統主義」、ハウスホーファーの地政学、ハイデガー、そしてソ連の神秘主義作家マムレーエフの形而上学が混ぜ合わされた国家主義思想である。そこでドゥーギンは、個々の国々が持つローカルな伝統が再現された「ブレモダン」的世界への回帰を提唱し、ポストモダニズムを欧米型リベラリズムに対する逆襲の理念として自覚的に利用している。

そもそもロシアのポストモダニズムを代表する幾人かの論者たちは、西欧に対する否定性(それは「空虚」「周縁」「他者」といった用語で表される)をロシア固有の特徴として措定してきたのだが、結局こうした理論は、ロシアの特殊性を裏返しのナルシズムによって強調する結果に逢着することが稀ではない。ネオ・ユーラシア主義はロシアのこうした思想的傾向が生んだ必然的帰結といえる。報告者はここにロシアのポストモダニズムがあまりこんだ陥穽を見、それを避けるべく徹底した個人主義的態度を取るペレーヴィンを評価する立場を取る。二〇〇八年

の短編「ネクロマンサー」でペレーヴィンは明示的にドゥーギンを批判したが、一九九〇年代作品でもすでにペレーヴィンの反国家主義的姿勢は際立っており、それはたとえば、ソ連という国家や共産主義イデオロギーの無根拠さをあらわすため、とりわけその時期に多用された「夢」や「睡眠」のモチーフが登場する作品群を分析することによって明らかになる。

ペレーヴィンの反国家志向、そして個人の自由を称揚する態度は、ロシアの特に大都市圏の住民が謳歌する消費主義社会とは相性がよく、彼の大衆的な人気を支える一因でもあるだろう。一方でペレーヴィンは、近年の反プーチンデモやアーティストによる反体制パフォーマンスには冷笑的な姿勢を崩さず、彼の描く「反抗」はそうした政治運動とは位相を異にすることが分かる。共産主義か資本主義か、保守かりベラルか、体制順応的か反体制的かにかかわらず、集団への同化、奉仕を要求するイデオロギーは彼にとり不要であり、あらゆる思想が国家との距離によって測られるロシアにあつて、ペレーヴィンの個人主義的な態度は十分な批判力を現在も保っている。

発表日 二〇一七年五月十五日 (月)

総合文化研究所 Workshop Series 第五回

「ウクライナの『串刺し公』『イエレミヤ・ヴィシヌネヴェーツィイ公』を巡る考察」

報告 原真咲

本報告では、ウクライナの作家イワーン・ネチューイ＝レヴィーツィイ (Іван Нечуй-Левицький, 一八三八～一九一八) の小説『イエレミヤ・ヴィシヌネヴェーツィイ公』(«Князь Єремія Вишневецький», 執筆一八九七年、公刊一九三二年) において、裏切り者の「妖怪変化」と非難される主人公が実際どのように描かれているのか、彼の怪物性とその要因について解析した。

歴史上実在の人物であるイエレミヤ・ヴィシヌネヴェーツィイ公(一六二二～五二)は、ウクライナのかつての君主の家系に生まれた当りきつての大大名であった。しかし、父祖伝来のギリシア正教から新しい支配者ポーランド人のローマ・カトリックへ改宗し、あまつさえ、ウクライナの独立戦争で独立運動の弾圧側に立ったことから、稀代の裏切り者として語り継がれることとなった。彼には彼の正義があつたのであるが、敵対者に対する残酷な刑罰の数々が、決定的に領民の心を彼から遠ざけたのである。年代記は記す。「イエレミヤ公は」暴君の如く人々を串刺しにしたのだが、その者らの多くは無実であった。この迫害によって、世間と自らの領民の好意を失い、己に対する怒りの焔を彼らの心に燃え上がらせたのであつた」(Величко С. Листопись собитій в

Юропацкій Росії в XVII-му вѣкѣ. Київ, 1848. Т. I. С. 95)。

そもそも、ヴィシヌネヴェーツィイ公の一人は、歴史にその名が現れてより代々、ウクライナの地と民、その信仰(正教)の守護者として賞賛を受けてきた。なかでも、ドメイトロー・ヴィシヌネヴェーツィイ公は、ウクライナの国民的英雄であるコサックたちの梁山泊「ザポロージャ城柵」の開祖として名高く、「コサックのバーイダ」という名で民謡にも謡われた。ネチューイ＝レヴィーツィイ公が描いたのは、この英雄バーイダの末裔の転落の物語である。

小説は、十七世紀ウクライナ最大の事件である「フメリナイツィイ公の乱」(一六四八～五七)を、事件の《英雄》側からではなく《敵》側から描く点に特徴がある。事件の主役であるはずの指導者フメリナイツィイ公はほとんど登場せず、専ら敵方の《英雄》であつたイエレミヤ公の苦悩に焦点が当てられる。ネチューイ＝レヴィーツィイ公は、イエレミヤ公の暴虐の裏に精神的な病理を見出そうとしたのである。

作家は、しばしば見られるような、ウクライナの独立戦争に登場する敵方の型通りの悪人の記号としてではなく、彼自身が持つウクライナ人生来の意固地さと、周囲の悪意に絡め取ら



れて道を誤った、苦しむ一人の人間として公を理解しようとした。だがしかし、事件当時の文献史料や後世の年代記の記述を基に描かれるその暴虐は、彼に人ならぬ怪物性を賦与するのである。

イエレミーヤの病理は、絶え間ない周囲からの精神的・政治的圧迫と、それを撥ねつけんとする自尊心の葛藤に起因する。その心は本人も気づかぬうちに傷つけられているが、それと同時に、虐待の反動により極端なまでの力への渴望と依存、周囲のすべてを見下す傲慢な自我が形成される。ポーランド人から受けた差別と圧力、それに対し父祖伝来の信仰を死守するよう脅迫する母の板挟みとなり、至高の権力を得るため差別者側へ改宗したイエレミーヤには潜在的な激しい自己嫌悪が植え付けられる。

自己嫌悪は、自らの所属する集団への憎悪として表出する。それは、第一に同じウクライナの民であるコサックや領民である。彼らに対する厳しい刑罰は、自己処罰願望の発露である。それはやがて、自分が組み合わせたポーランド人への憎悪へ転換し、この世のすべてを憎むこととなる。

マリー・ボナパルトはマゾヒズムやサディズムの根源として、細胞膜を突き通す／体内への「侵入」を挙げ、その様態を三つにまとめる。すなわち、栄養摂取に役立てられる物質に対する欲求、性の相手に向かう性愛的な傾向、苦痛や死をもたらすかもしれない傷害に対する恐怖である（佐々木孝次訳『クロノス・エロス・タナトス』せりか書房、一九六八年、三〇頁）。これは、強烈なサディコ・マゾヒスティックな欲求の持ち主であるイエレミーヤの行動に当て嵌められる。一点目は、武力行使を伴う貪欲な領地拡大である。そして、二及び三点目の結合し

た形として、領民に対する《串刺し》の狂宴を見ることができ

る。

イエレミーヤの怪物性は、スラヴを本領とするヴァンピール（吸血鬼・浪人）的表象をなす（但し、執筆時期が並行するため、ストーカー『ドラキュラ』からの影響は考えられない。とはいえ、ヴァンピールの眷属はスラヴ文学によく登場する）。その特徴を対比すれば、彼の怪物性が際立つ。すなわち、繰り返し描写される、女性を虜にもした恐れを抱かせもする、あまりに魅力的な情熱的眼力（被害者に暗示をかける吸血鬼の赤い邪眼）、貴族性（エリート性）、腐敗しない遺体（イエレミーヤ公のミイラは保存されていると信じられている／ヴァンピールの原義は死しても体の腐敗しない不・死者である）であり、イエレミーヤが作家によって「妖怪変化」と呼ばれることも、ヴァンピールの持つ変身能力——狼や熊、犬猫蝙蝠などの動物、干し草の山、夜霧などに化けることができる——を想起させる。エリート性、すなわち際立った個人という特質は、超越的個人、すなわち英雄性の表れである（それが善であるか悪であるかは重要ではない）。イエレミーヤの世界は、その極めて高貴な血筋、ウクライナの広大無辺の領地と無尽蔵の富、強力無比の兵力、倦むことを知らぬ知力体力、身体的及び装飾の美、感情の激高と憂鬱、大仰な罵詈雑言、延々と続く酒宴など、誇張法によって彩られているが、あらゆる過剰性は英雄性に結びつくと同時に、怪物的である。

だが、彼を彩る怪物的世界はすべてウクライナから出たものである。作家が描いたのは、ウクライナを痛めつける非ウクライナの悪党ではなく、世界と折り合いをつけられなくなつた、あくまでウクライナ人の表象なのである。

発表日 二〇一七年五月二十二日（月）

TUFS Cinema 『低開発の記憶——メモリアス』上映会 (総合文化研究所主催)

報告 久野量一

二〇一七年六月九日、本学プロメテウスホールでキューバ映画『低開発の記憶——メモリアス』を上映した。アフタートークとして、上映会発案者である本学四年の新谷和輝さんの進行のもと、この映画を含めラテンアメリカやスペインの映画の配給を行なっている Action Inc. 代表の比嘉世津子さんからお話を伺った。

ほぼ半世紀前の一九六八年の映画とはいえ、知る人ぞ知る名画なので、告知後にはマスコミからの問い合わせや取材が事前にかなりあり、当日はほぼ満員だった。

比嘉さんからは、監督のグティエレス・アレアの映画手法や、革命政権の文化政策における映画の位置付けなどを中心に興味深い話を披露していただいた。原作本であるエドムンド・デスノエス『低開発の記憶』を、版元の白水社の協力を得て書店に並べてもらった。

この映画はキューバ発、しかも革命の熱気の中で撮られたものだが、政治映画ではなく、どちらかというと形而下というか俗な日常をベースに、革命という大きな物語や理念が覆いかぶさってくる断面をとらえている。小さな国における革命というのは、つまらない出来事さえも政治化していくが、主人公の中年男は常に傍観者であろうとしながらも、限界を迎える。それ

がミサイル危機である。果たして男はその後どうなったのか？ 死を選んだのか、あるいは自ら革命に飛び込んだのか？ フロアからもその質問があつた。もちろん正解はない。

多分その曖昧さがこの映画の魅力の一つで、だから何度も見てしまうのだが、この映画を見ていつも驚くのは、こういう革命礼賛ではない映画が当時のキューバで撮られたことで、冒頭三分の一くらいは、よく撮れたものだなあと思つてしまう。革命下での「表現の自由」を証明するように見えるが、一方ではこの映画よりもよっぽどどうということのない映画が検閲を受けて上映されていなかったりするから、なかなか難しい。

キューバ革命と併走した映画監督は、グティエレス・アレア以外にも、ヘスス・ディアス、フェルナンド・ペレス、ウンベルト・ソラス、フリオ・ガルシア・エスピノサなどがある。またキューバ映画を上映する機会があればと思つている。



第三回国際コロキウム 「異なる視野から見たヨーロッパ中世」 および特別セミナー「ムデハリスモ」と 「モサラビスモ」 .. 中世イベリア半島におけるキリスト教世界とイスラーム世界の文化交渉

二〇一七年十月十二日〜十五日 報告 久米順子

本コロキウムは、非欧米圏でヨーロッパ中世研究の諸問題を幅広く討論するためにまず二〇一三年にメキシコで、次いで二〇一五年にアルゼンチンで開催された国際コロキウムの第三回大会である。初のアジア開催となった本大会では、四日間にわたって、メキシコ、アルゼンチン、スペイン、ポルトガル、イタリアで活躍する歴史学、美術史学、ジェンダー研究などの研究者九名（うち二名はビデオ参加）と日本の研究者六名が集い、報告・議論が行われた。

なぜこのような大規模な（に見える）国際大会をひとりで行き仕切ることになったのか、そしてどのように開催費用を捻出したのかという質問を準備段階から何度か受けたため、以下、それも含めて開催記として記させていただく。

まず経緯の方だが、コロキウム発案者のひとりとして初回から関わっていた報告者には、とくに第二回大会で「次回は日本で！」という期待の声が多く寄せられた。その時点では「いつか予算がとれたら」と冗談めかしてかわしていた。実現可能性が浮上したのは、頭脳循環プログラムによる海外派遣で自分の科研費を使う機会がほばないまま一年が過ぎようとしていた二〇一六年である。若手（B）はすでに基金化されていたおかげで繰り越し可能で、ささやかなひとり科研とはいえ二年分を

集めればそれなりの金額となった。フイレンツェという新鮮な環境で気分が高揚していたことも否めない。もしいつかやらなければならぬとしたら、それは二〇一七年しかないのではなにかという気になってしまったのである。

予算のからくりは簡単なことで、実はこのコロキウムは第一回から原則として交通費は参加者自己負担という方針でやっていた。開催側は、コロキウム期間中の参加者の宿泊・食事の面倒を見る。東京までわざわざ来てもらうわけだから数日分の宿ぐらゐは提供したいが、そのためには毎日学術的活動をしてもらわねばならない。そこで、科研費課題に沿ったテーマで特別セミナー「ムデハリスモ」と「モサラビスモ」を同時開催し、一人当たり一回の報告につき二泊、二回報告をすれば四泊を負担、司会なども相互にやってもらう形にした。この条件で各方面に打診し、日程が合わなかったり旅費が確保できなかったりでチリ、コスタリカ、オーストラリアからは見送りの返事が届いたものの、経済的に不安定なポスドクの若手も含めて予想以上に参加の承諾が得られた。西洋中世学という分野柄、来日経験のある人がいなかった——しかし皆日本というところに関心はあった——ことが幸いした面もある。

来日組のなかで一番のベテラン格であり飛びぬけた質量の業



績をもつひとりの教授には、学振の外国人研究者招聘制度にチャレンジしてもらった。幸運にも採択され、日本の歴史学者、スペイン研究者と実のある交流ができたことはもちろん、予算の面でも非常にありがたかった。

各国からのコロキウム参加者は日本の西洋中世研究に強い興味をもっていたため、ポスドクの若手からベテランまで、日本の研究者たちにも報告をお願いした。十月という授業期間、しかも外国語での発表とあつて負担が大きかったに違いない。お引き受けいただいた方たちには感謝しかない。

頭を悩ませたのは発表言語である。スペインやポルトガルで行われている中世学の国際集会では、スペイン語、ポルトガル語、カタルーニャ語、英語、フランス語、イタリア語などは通訳なしでやるのが通例となっている。外国人には迷惑な話だが「南欧地域の中世研究者なら英語＋ラテン語系のことばくらいはわかるよね（わかれ！）」というスタンスなのだ。しかし日本でそれはあまりに無茶である。そこで「非欧米圏におけるヨーロッパ中世研究の諸問題を幅広く討論する」という本コロキウムの趣旨に反してでも、研究対象をほぼイベリア半島に限るような人選にして、発表言語をスペイン語か英語に絞る形とせざるを得なくなった。スペイン語圏でも最近では外国語とりわけ英語による業績が母語によるそれよりも高く評価されるため、とくに若手ほど英語での発表を望む傾向が強い。しかし英語偏重に対する一種のアレルギーや拒絶感情を抱えている人が国籍を問わず存在するのも事実であつて、このコロキウム開催の経緯やコアメンバーを考えると、英語だけで押し通す可能性は最初からゼロだった。

発表言語の問題は、どのような聴衆を想定するかという問題に直結する。実は聴衆がほぼゼロであろうことははなから折り込み済みであつた。というのも、結果的に発表はスペイン語と英語半々くらいとなつたが、日本の西洋中世学でスペイン語を日常的にツールとして使う人などごくごく限られているからである。しかし英語でやつたところで、テーマの大半を占める中世イベリア半島に関心を持ちかつ英語の聴解力に自信がある人がどれだけいるか。同時通訳など望むべくもないし、すべての発表に逐語通訳を手配するわけにもいかない。せめて発表要旨（兼発表資料）だけは学生有志諸君の協力を得て日本語訳をつけることとした。ひとつの発表につきバイリンガルないしトリリンガル（西、英、日）表記で百ページ近くなつた要旨集は、印刷版を数十部用意したほか、PDF版を事前にネット配信し、来場者にダウンロードしてもらいやすいようQRコードをつけた。スマホで読むのは苦しいが、分厚い印刷物を持ち帰り保管する手間が省ける利点はあるかもしれないと思つての試みだった。

結果的に海外から来た研究者たちは皆で四日間の合宿をやつたようなものとなつた。その輪の中に放り込まれた日本人研究者からも活発に質問や意見が飛び交い、発表ごとに行われた討論は予想以上に充実した内容となつた。

次回は二〇一九年にメキシコカスペインで開催予定である。どこかで誰かが手をあげ続けてくれる限り二年ごとの開催が続いていくことを願っている。

「翻訳という創造空間」 総合文化研究所シンポジウム

報告 山口裕之

総合文化研究所では、この3年間、「文学の移動／移動の文学」及び「翻訳を考える」と題した一連のイベントを開催してきた。これらの企画には、「外部」に出ることによって「異質なものの」「他者」と対峙するときに働いている、広い意味での政治的な力学を、「文学」・「翻訳」の場において具体的対象に即しながら考えていきたいという共通の関心がある。

十一月二十九日に開催されたシンポジウム「翻訳という創造空間」では、きわめて精力的な翻訳活動・執筆活動を展開している柴田元幸氏（東京大学名誉教授・アメリカ文学）、野崎歓氏（東京大学、フランス文学）、松永美穂氏（早稲田大学・ドイツ文学）、和田忠彦氏（東京外国語大学名誉教授・イタリア文学）の四人の翻訳者／研究者をパネリストに迎えて、それぞれ翻訳についての方を話していただいた。またコメンテーターとして所員の沼野恭子氏（ロシア文学）に加わっていただき、山口裕之（ドイツ文学）が司会を担当した。会場となった一一五教室は二〇〇名近い参加者でほぼ満員となった。

今回のシンポジウムでは、「翻訳」の問題を理論化・概念化された考察だけに回収するのではなく、きわめて実地的な営みとその視点に即しながら、理論との関係を問い直すということに眼目を置いていたため、パネリストの方々にはあらかじめ以下のような問いを投げかけていた。

・ 翻訳の実践の場において、「翻訳理論」はどのような意味をもつのか（あるいはもたないのか）
・ 翻訳者は、翻訳の場で「翻訳理論」をどのようなかたちで意識するのか（しないのか）
・ 「翻訳理論」は、翻訳の実践に対してどのようなかたちで有効に機能するのか（しないのか）

これだけの顔ぶれの翻訳者が集まって話をするので、翻訳の際にどのようなことを考えているのか、どのように翻訳をしているのか、ということ話を話してもらうだけで十分に興味深いのだが、そこにコンセプト上の収束点として「翻訳理論」を持ち込みたいと考えていたということだ。

人文研究において、「理論」というのはしばしば「実践」のための道具などではなく、むしろ思想的立場そのものを意味する。翻訳は、本来きわめて実践的な行為であるが、トランスレーション・スタディーズはその成立以来、基本的に実践的方法論ではない方向へと傾斜してきた。翻訳者が、実際に翻訳の作業を行うときにある特定の理論に依拠して翻訳を行うということはあまりないとも思われるのだが、それでも翻訳実践の場において理論的言説がどのように関わるものとなっているのかを、パネリストの翻訳者たちの具体的な翻訳の場に即して、あ

るいは翻訳に関わる教育の場(翻訳実践演習・翻訳理論講義など)が自分自身の翻訳にどのように作用しているかという経験に即して話していただくことは、きわめて興味深いことである。このシンポジウムは、そのような関心に基づいて行われたものだった。

最初のパネリストである柴田元幸氏は、James Robertsonの短編小説 *Inadequacy of Translation* への言及から話を始めた。柴田氏は、翻訳はつねに不完全であり、原理的には不可能であることを十分に認めつつも、「同じ負けでも一〇対〇ではなく、一〇対九」であることを意識した翻訳を念頭に置いているという。つまり、*nothing is translatable* ではなく、*everything is translatable* であると積極的に考えるという、いわば「楽観的」な翻訳の立場が氏の考え方の基調となっている。

二番目に話していただいた野崎欽氏も、翻訳は楽天的でなくではできないのではないかと切り出した。野崎氏は、翻訳したいという欲求には、何かをコピー・反復して模倣したいという欲望がその根底にあると指摘する。野崎氏は、社会学者の創始者の一人とみなされている一九世紀のガブリエル・タルドの『模倣の法則』に言及し、その思想をさらに敷衍することによって、自己から解放としての「翻訳欲動」に身を任せることによつて、「芸術」という船が進んでゆくのではないかと語った。

松永美穂氏は、これまで翻訳における「わかりやすさ」ということが翻訳の実践においても、教育活動においても重要な位置を占めてきたことを強調した。トランスレーション・スタディーズの理論そのものは、翻訳実践から切り離されたところで展開されてきたという側面があるが、そういった理論を後

から知ることによつて、自分自身の翻訳実践を確認することもあったという。また、作家の多和田葉子氏の翻訳や言葉に対する考え方から大きな刺激を受けていると語った。多和田氏は、一種の自己翻訳やいわば生産的誤変換とでもいうような言葉遊びをしっぱなし行なっているが、そこには、われわれが言語を操っているのではなく、私たちが言語に使われているという考え方が根底にある。松永氏の翻訳に対する考え方にも通じているのだと思われる。

和田忠彦氏は、翻訳に関わる自分自身の体験の根底に「音」「声」があることを強調する。翻訳として現れている言葉の違いには、聞こえている「音」や「声」が違うのではないかと考え、自分自身が聞き取っている音を日本語にするかどうかの差だろうという思いが和田氏の出発点にあったという。翻訳という場合は、和田氏にとっては、ちょうど自由間接法法が登場人物と語り手の声を二重化させているように、翻訳者は物語の主人公(タブツキの「時は老いを急ぐ」の主人公は物語そのものである)に寄り添うようにして翻訳に立ち会っている。「翻訳の賞味期限」と言われているものについても、できるだけ長く読まれる言葉をあみだしたいという思いを持つと同時に、長く保つことのできる言葉のために窮屈な選択を迫られるときもある。そこで天秤にかけるのは、自分に響いている音、リズム、視覚的なものであるという。

四人のパネリストの発言のあと、コメンテーターの沼野氏からは、パネリストに対する個別の質問とともに、翻訳 *interpretation* が音楽の演奏や舞台の上での俳優の演技と似たような特質をもつものであることについて指摘があった。それとともに

に、翻訳は母語を豊かにする可能性をもつものであり、翻訳理論そのものについても、これまでの翻訳理論が完全に欧米的な思考の枠組みにおいて形成されてきたものであつて、日本語に即した理論の必要性があらためて強調された。

シンポジウム全体を通じて、トランスレーション・スタディーズの理論そのものに対して、実践の場から発言を行うという方向に議論が収束してゆくのではなく、むしろこれまでの翻訳活動のなかで考えていることを自由に語るといふ場になつたが、そのことはおそらく翻訳という行為の実際的なあり方を象徴的に表していたとも言える。コメンテーターも含め、壇上で発言された方たちは、クリエイティブであることをことさらに語ることにはなかつたのだが、語られていることのそれぞれが翻訳の創造性に結びついていくものであつたという印象を強く受けた。

* なお、このシンポジウムの抄録が『世界』二〇一八年三月号(岩波書店)に掲載される予定である。

総合文化研究所主催シンポジウム「翻訳という創造空間」

二〇一七年十一月二十九日(水)

パネリスト..

柴田元幸(東京大学名誉教授・アメリカ文学)

松永美穂(早稲田大学・ドイツ文学)

野崎 勲(東京大学・フランス文学)

和田忠彦(東京外国語大学名誉教授・イタリア文学)

コメンテーター..

沼野恭子(東京外国語大学・ロシア文学)

司会..

山口裕之(東京外国語大学・ドイツ文学)

リレー講義「世界文学に触れる」特別講演会

2017
4/27(水)
16:00~17:30 (5限) 一般公開・入場無料

東京外国語大学府中キャンパス 101教室

小説家デビュー20周年記念！

星野智幸さんを迎えて

21世紀に
日本語作家として生きる——
考えること、ことばにすること

主催：東京外国語大学総合文化研究所 問い合わせ：久野貴一 研究員 kuno@tufu.ac.jp

総合文化研究所共催

Lesung und Publikumsgespräch

„Die Scanner“: wie sieht die digitale Zukunft aus?

Der Roman „Die Scanner“ (2013) versetzt uns ins Jahr 2055. Dort wird der Leser mit einem fiktionalen Scanner konfrontiert. Das eine heute noch kaum vorstellbar erscheint: Die Informationen bei denen die Welt beherrschenden Konzern digitalisiert und mit Hilfe einer „Matrix“ einer Brille über einem Auge ablesbar. Über diese Brille findet auch sämtliche Kommunikation statt.

内容サマイン・シャイブは、小説「Die Scanner」の中で、人類がコンピュータによって支配される未来を描いている。すべての情報はデジタル化され、世界が書き換えられ、小説「Die Scanner」の中では、未来2055年の世界が描かれている。ここでは、書き換えられた世界で生きるコンピュータによってデジタル化された「Matrix」というメガネにより世界は読み取れる。このメガネを通して、未来もすべておこなわれる。

Author

Als Sachbuch- und Romanautor (geboren im Dezember 1976) beschäftigt sich Martin Schäuble mit dem „Sperrgebiet“ Politik, Kultur und Religion. Dabei führt er oft Zeitzeugen-Gespräche, geht fotografisch vor, und beschreibt, wie sich zum Beispiel Lebensstile radikalisierten können. Das wissenschaftliche Arbeiten spiegelt er sich bei seinem Publikations in Blättern, Internet und Podcasten ein – er promoviert auch in Science-Fiction.

2017年12月21日(金) 18:00-19:00 東京外国語大学 総合文化研究所 101教室

入場無料

申し込み：2017年4月10日まで 申し込みフォームはこちら

申し込み：2017年4月10日まで 申し込みフォームはこちら

総合文化研究所
Workshop Series

2017年度 公開研究会

第4回

発表者：笹山啓 博士後期課程3年

ロシアのポストモダニズムとナショナリズム
ペレーヴィンの作品分析から

2017年5月15日(月)
17:40-18:40
総合文化研究所 422教室

ICS
総合文化研究所
Workshop Series

2017年度 公開研究会

第5回

発表者：原真咲 博士後期課程3年

ウクライナの《串刺し公》
『イエレーミヤ・ヴィシュネヴェツィツキイ公』
を巡る考察

2017年5月22日(月)
17:40-18:40
総合文化研究所 422教室

総合文化研究所 ワークショップ
2017年6月7日(水) 14:00-16:15
総合文化研究所422教室

逆井聡人
『戦後と戦前』戦後日本のガショナル・ランドスケープ

丸山空大
『小説の歴史』『小説の歴史』

小久保真理江
『フェーブル』『フェーブル』

ラージ・ラキ・セン
『文学と政治』『文学と政治』

主催：総合文化研究所
連絡先：tufuics@gmail.com

東京外国語大学
TUFS Cinema

キューバ映画上映会
上映作品『低開発の記憶-メモリアス-』

6月9日(金)
18:00-19:50

東京外国語大学
アクト・ホール

入場無料

解説：トークセッション
北条 聖子(Action Inc.代表)
久野 貴一(東京外国語大学)

会場：東京外国語大学府中キャンパス101教室

総合文化研究所主催

フランスにおける
日本文学の受容
翻訳という起点の可能性と条件

講演者：坂井セシル
(日仏会館フランス事務所所長 / パリ・ディドロ大学教授)

日時：2017年6月28日(水)
13:00-14:30
場所：研究館4階 422
総合文化研究所

第3回国際コロキウム
異なる視野から見たヨーロッパ中世
2017年10月12日~15日 於東京外国語大学

2017年10月12日(水) 18:00 中世ヨーロッパの文化と政治

2017年10月13日(木) 18:00 中世ヨーロッパの文化と政治

2017年10月14日(金) 18:00 中世ヨーロッパの文化と政治

2017年10月15日(土) 18:00 中世ヨーロッパの文化と政治

特別セミナー
「ムデハリスモ」と「モサラビスモ」
—中世イベリア半島における
キリスト教世界とイスラーム世界の文化交渉—

国際シンポジウム
文化の汽水域
～東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって～

入場無料
参加費無料

日時：11月1日(水)
場所：東京外国語大学(府中キャンパス)
研究館422 総合文化研究所会議室
共催：東京外国語大学総合文化研究所

プログラム

10:00-10:15 開会式
10:15-10:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
10:30-10:45 休憩
10:45-11:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
11:00-11:15 休憩
11:15-11:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
11:30-11:45 休憩
11:45-12:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
12:00-12:15 休憩
12:15-12:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
12:30-12:45 休憩
12:45-13:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
13:00-13:15 休憩
13:15-13:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
13:30-13:45 休憩
13:45-14:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
14:00-14:15 休憩
14:15-14:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
14:30-14:45 休憩
14:45-15:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
15:00-15:15 休憩
15:15-15:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
15:30-15:45 休憩
15:45-16:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
16:00-16:15 休憩
16:15-16:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
16:30-16:45 休憩
16:45-17:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
17:00-17:15 休憩
17:15-17:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
17:30-17:45 休憩
17:45-18:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
18:00-18:15 休憩
18:15-18:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
18:30-18:45 休憩
18:45-19:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
19:00-19:15 休憩
19:15-19:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
19:30-19:45 休憩
19:45-20:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
20:00-20:15 休憩
20:15-20:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
20:30-20:45 休憩
20:45-21:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
21:00-21:15 休憩
21:15-21:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
21:30-21:45 休憩
21:45-22:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
22:00-22:15 休憩
22:15-22:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
22:30-22:45 休憩
22:45-23:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
23:00-23:15 休憩
23:15-23:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
23:30-23:45 休憩
23:45-24:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
24:00-24:15 休憩
24:15-24:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
24:30-24:45 休憩
24:45-25:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
25:00-25:15 休憩
25:15-25:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
25:30-25:45 休憩
25:45-26:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
26:00-26:15 休憩
26:15-26:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
26:30-26:45 休憩
26:45-27:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
27:00-27:15 休憩
27:15-27:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
27:30-27:45 休憩
27:45-28:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
28:00-28:15 休憩
28:15-28:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
28:30-28:45 休憩
28:45-29:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
29:00-29:15 休憩
29:15-29:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
29:30-29:45 休憩
29:45-30:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
30:00-30:15 休憩
30:15-30:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
30:30-30:45 休憩
30:45-31:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
31:00-31:15 休憩
31:15-31:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
31:30-31:45 休憩
31:45-32:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
32:00-32:15 休憩
32:15-32:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
32:30-32:45 休憩
32:45-33:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
33:00-33:15 休憩
33:15-33:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
33:30-33:45 休憩
33:45-34:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
34:00-34:15 休憩
34:15-34:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
34:30-34:45 休憩
34:45-35:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
35:00-35:15 休憩
35:15-35:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
35:30-35:45 休憩
35:45-36:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
36:00-36:15 休憩
36:15-36:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
36:30-36:45 休憩
36:45-37:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
37:00-37:15 休憩
37:15-37:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
37:30-37:45 休憩
37:45-38:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
38:00-38:15 休憩
38:15-38:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
38:30-38:45 休憩
38:45-39:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
39:00-39:15 休憩
39:15-39:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
39:30-39:45 休憩
39:45-40:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
40:00-40:15 休憩
40:15-40:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
40:30-40:45 休憩
40:45-41:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
41:00-41:15 休憩
41:15-41:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
41:30-41:45 休憩
41:45-42:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
42:00-42:15 休憩
42:15-42:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
42:30-42:45 休憩
42:45-43:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
43:00-43:15 休憩
43:15-43:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
43:30-43:45 休憩
43:45-44:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
44:00-44:15 休憩
44:15-44:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
44:30-44:45 休憩
44:45-45:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
45:00-45:15 休憩
45:15-45:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
45:30-45:45 休憩
45:45-46:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
46:00-46:15 休憩
46:15-46:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
46:30-46:45 休憩
46:45-47:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
47:00-47:15 休憩
47:15-47:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
47:30-47:45 休憩
47:45-48:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
48:00-48:15 休憩
48:15-48:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
48:30-48:45 休憩
48:45-49:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
49:00-49:15 休憩
49:15-49:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
49:30-49:45 休憩
49:45-50:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
50:00-50:15 休憩
50:15-50:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
50:30-50:45 休憩
50:45-51:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
51:00-51:15 休憩
51:15-51:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
51:30-51:45 休憩
51:45-52:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
52:00-52:15 休憩
52:15-52:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
52:30-52:45 休憩
52:45-53:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
53:00-53:15 休憩
53:15-53:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
53:30-53:45 休憩
53:45-54:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
54:00-54:15 休憩
54:15-54:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
54:30-54:45 休憩
54:45-55:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
55:00-55:15 休憩
55:15-55:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
55:30-55:45 休憩
55:45-56:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
56:00-56:15 休憩
56:15-56:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
56:30-56:45 休憩
56:45-57:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
57:00-57:15 休憩
57:15-57:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
57:30-57:45 休憩
57:45-58:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
58:00-58:15 休憩
58:15-58:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
58:30-58:45 休憩
58:45-59:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
59:00-59:15 休憩
59:15-59:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
59:30-59:45 休憩
59:45-60:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
60:00-60:15 休憩
60:15-60:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
60:30-60:45 休憩
60:45-61:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
61:00-61:15 休憩
61:15-61:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
61:30-61:45 休憩
61:45-62:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
62:00-62:15 休憩
62:15-62:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
62:30-62:45 休憩
62:45-63:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
63:00-63:15 休憩
63:15-63:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
63:30-63:45 休憩
63:45-64:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
64:00-64:15 休憩
64:15-64:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
64:30-64:45 休憩
64:45-65:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
65:00-65:15 休憩
65:15-65:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
65:30-65:45 休憩
65:45-66:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
66:00-66:15 休憩
66:15-66:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
66:30-66:45 休憩
66:45-67:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
67:00-67:15 休憩
67:15-67:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
67:30-67:45 休憩
67:45-68:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
68:00-68:15 休憩
68:15-68:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
68:30-68:45 休憩
68:45-69:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
69:00-69:15 休憩
69:15-69:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
69:30-69:45 休憩
69:45-70:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
70:00-70:15 休憩
70:15-70:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
70:30-70:45 休憩
70:45-71:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
71:00-71:15 休憩
71:15-71:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
71:30-71:45 休憩
71:45-72:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
72:00-72:15 休憩
72:15-72:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
72:30-72:45 休憩
72:45-73:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
73:00-73:15 休憩
73:15-73:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
73:30-73:45 休憩
73:45-74:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
74:00-74:15 休憩
74:15-74:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
74:30-74:45 休憩
74:45-75:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
75:00-75:15 休憩
75:15-75:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
75:30-75:45 休憩
75:45-76:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
76:00-76:15 休憩
76:15-76:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
76:30-76:45 休憩
76:45-77:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
77:00-77:15 休憩
77:15-77:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
77:30-77:45 休憩
77:45-78:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
78:00-78:15 休憩
78:15-78:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
78:30-78:45 休憩
78:45-79:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
79:00-79:15 休憩
79:15-79:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
79:30-79:45 休憩
79:45-80:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
80:00-80:15 休憩
80:15-80:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
80:30-80:45 休憩
80:45-81:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
81:00-81:15 休憩
81:15-81:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
81:30-81:45 休憩
81:45-82:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
82:00-82:15 休憩
82:15-82:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
82:30-82:45 休憩
82:45-83:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
83:00-83:15 休憩
83:15-83:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
83:30-83:45 休憩
83:45-84:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
84:00-84:15 休憩
84:15-84:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
84:30-84:45 休憩
84:45-85:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
85:00-85:15 休憩
85:15-85:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
85:30-85:45 休憩
85:45-86:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
86:00-86:15 休憩
86:15-86:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
86:30-86:45 休憩
86:45-87:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
87:00-87:15 休憩
87:15-87:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
87:30-87:45 休憩
87:45-88:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
88:00-88:15 休憩
88:15-88:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
88:30-88:45 休憩
88:45-89:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
89:00-89:15 休憩
89:15-89:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
89:30-89:45 休憩
89:45-90:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
90:00-90:15 休憩
90:15-90:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
90:30-90:45 休憩
90:45-91:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
91:00-91:15 休憩
91:15-91:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
91:30-91:45 休憩
91:45-92:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
92:00-92:15 休憩
92:15-92:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
92:30-92:45 休憩
92:45-93:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
93:00-93:15 休憩
93:15-93:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
93:30-93:45 休憩
93:45-94:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
94:00-94:15 休憩
94:15-94:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
94:30-94:45 休憩
94:45-95:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
95:00-95:15 休憩
95:15-95:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
95:30-95:45 休憩
95:45-96:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
96:00-96:15 休憩
96:15-96:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
96:30-96:45 休憩
96:45-97:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
97:00-97:15 休憩
97:15-97:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
97:30-97:45 休憩
97:45-98:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
98:00-98:15 休憩
98:15-98:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
98:30-98:45 休憩
98:45-99:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
99:00-99:15 休憩
99:15-99:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
99:30-99:45 休憩
99:45-100:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
100:00-100:15 休憩
100:15-100:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
100:30-100:45 休憩
100:45-101:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
101:00-101:15 休憩
101:15-101:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
101:30-101:45 休憩
101:45-102:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
102:00-102:15 休憩
102:15-102:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
102:30-102:45 休憩
102:45-103:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
103:00-103:15 休憩
103:15-103:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
103:30-103:45 休憩
103:45-104:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
104:00-104:15 休憩
104:15-104:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
104:30-104:45 休憩
104:45-105:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
105:00-105:15 休憩
105:15-105:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
105:30-105:45 休憩
105:45-106:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
106:00-106:15 休憩
106:15-106:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
106:30-106:45 休憩
106:45-107:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
107:00-107:15 休憩
107:15-107:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
107:30-107:45 休憩
107:45-108:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
108:00-108:15 休憩
108:15-108:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
108:30-108:45 休憩
108:45-109:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
109:00-109:15 休憩
109:15-109:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
109:30-109:45 休憩
109:45-110:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
110:00-110:15 休憩
110:15-110:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
110:30-110:45 休憩
110:45-111:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
111:00-111:15 休憩
111:15-111:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
111:30-111:45 休憩
111:45-112:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
112:00-112:15 休憩
112:15-112:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
112:30-112:45 休憩
112:45-113:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
113:00-113:15 休憩
113:15-113:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
113:30-113:45 休憩
113:45-114:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
114:00-114:15 休憩
114:15-114:30 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
114:30-114:45 休憩
114:45-115:00 基調講演：文化の汽水域：東スラヴ世界の文化的諸相をめぐって
115:00-115:15 休憩
115:15-115:30 基調

編集後記

すべての色を混ぜあわせれば、黒に近い灰色になるという。しかし本当に「すべての」色を混ぜあわせた人物は世にはいないだろう。わたしの見る色は他者の見る色と同じか？ いや「一つ」の色は多様である。同じ地球上のいのちたる動物たちも違う色を見ているはずだ。

色彩とはまた、グラデーションを含めて無限大であり、あの夕焼けが紺の夜空にゆつくりと変わっていくように、境界もなく壁もなく、どこまでもつながりながら刻々と具体的な色彩をあらわにしている。

地上の人間界も本当はそうではないのか。まずは、言語・社会規範・文化習慣・地理空間・歴史体験……というそれぞれ固有のエレメントを抱えて営まれる各地域の社会と文化・生活。そのなかで生活のために発話し、生存をかけて社会的に発言する人間。それが時に音楽という芸術言語によっても代弁される。その音楽こそはまた、その地域じたいのカラーであり、同時に宇宙の一角のカラー。

中国古代の列子は言っている、紺色の風に乗って行き、帰ってくる行為、それが宇宙を知る行為だ、と。これになぞらえるなら、僕たちは想像と実体験で地球と宇宙の各地をつなぐ紺色の深き海を、自らつないで渡ることができる。紺の海は異なる場所に生きる他者を知るほうへと誘っている。

混ぜあわせようとするのは、理想のように見えて、実は一つの暴力ではないか。それは、宇宙の自然に対して良からぬ手を加えるのはもちろん「均等」と言う裏側で必ず犠牲者を配置もする政治学だ。「色」や「音」を外から定義しかつ違いを無にしよう。そうではなく、一つの土地に営まれる色彩と音楽に、それらを一つ一つの星として対することだ。そうして初めて、夕焼けからあの紺色の夜へ向かうように、その土地と他の土地とのつながりと関係も連想し検証することができる。

ここに集った地球の各地についての論稿は、すべてその土地とひとのいのちを紹介・考察くださっている。願わくば、その土地の色と音への探究も「混ぜあわせる」のではなく、その土地とその人びとのいのちに助けられて、それぞれ美しい平らかな共同の場所に出ていかんことを。さらには、その探究が持つ色彩が自分たちのままだに、すぐ隣の色彩と手をつなぎ合わんことを。

僕たちはまた読者としても在る。ここに集った論稿を手高く蒼く跳びはねて自分の何かを出で、世界のどこかの一つの土地と人と時間による音楽を聴き、色彩を視たい。違うほうへと紺の海を渡りたい。

それは動詞を違う目的語のほうへと交差させることでもある。色彩を聴き、音楽を視る。その土地のいのちの全方角を知ってみようとする。いつか紺色の土地を聴くこと。いつかその土地と人の音階を読むこと。すべての交差。

崔健が漢字を切り裂くようにして、政治に対する発言を試みたようにか。そうだ。

セロニアス・モンクが「Light Blue」にある階段構造を水平に渡っていくようにか。そうだ。

ニール・ヤングが「Wolf Moon」にある紺夜の光のさざ波を歩いていくようにか。略奪者のニンゲンを狼と月が視るように、視てみるのか。そうだ。

(橋本雄一)

投稿規定

1. 『総合文化研究』は東京外国語大学総合文化研究所の研究活動の成果ならびに所員の研究成果の発表のために、同研究所の責任において編集・発行される。なお本誌掲載の論文等に関しては、著者が著作権を有するが、著作権法で規定する複製権及び公衆送信権については、著者は国立大学法人東京外国語大学にその使用を許諾するものとし、本誌掲載論文等は同大学によって電子化・公開される。
2. 『総合文化研究』は原則として各年度ごとに1号を発行する。同研究所は同誌発行のために編集委員会を置く。
3. 投稿は、同研究所の所員ならびに同研究所の研究活動に寄与した者が執筆した未発表の論稿に限る。
4. 編集委員会は必要に応じて外部の者に寄稿を求めることができる。
5. 内容区分は「特集論文」「自由論文」「報告」「書評」とする。
「特集論文」：特集テーマに沿った、執筆者自身による未発表の研究論文。
「自由論文」：執筆者自身による未発表の研究論文。
「報告」：同研究所で開催した講演会・シンポジウムの内容についての報告。
「書評」：書評・新刊紹介等。
6. 使用言語は特に制限しない。ただし、印刷の都合上、言語によっては、写真製版用完全原稿を要求することがある。
7. 写真・図表等は完全原稿とし、希望の大きさと挿入箇所を指定すること。
8. 注は、後注とすること。
9. 参考文献等は、注の後に付すこと。
10. 投稿原稿は、返却しない。
11. 同誌発刊後に、本文等を訂正する必要がある場合は、著者からの申し出に基づき、正誤表で対応することを原則とする。
12. 編集上の細則については、編集委員会が適宜これを定める。

Trans-Cultural Studies No.21 総合文化研究 第21号

2018年2月21日発行

責任編集 橋本雄一

編集スタッフ 石井沙和 木村千恵
永盛鷹司 横田さやか

発行 東京外国語大学 総合文化研究所
〒183-8534 東京都府中市朝日町3-11-1
電話 042-330-5409
Fax 042-330-5410
Web <http://www.tufs.ac.jp/common/fs/ics/>
e-mail tufs422ics@tufs.ac.jp



vol. 21 2017

総合文化研究
Trans-Cultural Studies

Tokyo University of
Institute of Culture Studies

I^tS