

モンゴル国西部の英雄叙事詩の語りと芸能政策

語りの声とことばのない歌

上村 明

はじめに

本稿は、英雄叙事詩を語ることが、モンゴル(人民共和)国¹において、どのようにとらえられて来たかを明らかにしようとする。とくに、モンゴル西部の英雄叙事詩を取り上げ、モンゴルの代表的な芸能である「フーミー」²の成立と関連づけながら、その語りが文化・芸能政策のなかで、どのように位置づけられてきたかについて考察する。

ここでは、口承文芸研究がこれまで対象としてきた英雄叙事詩のテキストそれ自体のもつ意味や、コンテキスト重視の研究の対象となってきたそれが語られる「場」における意味作用というより、モンゴルというナショナルな場での英雄叙事詩の語りになう機能が考察の中心となる。というのも、まず、現在のモンゴル国には西部地方に「伝統的」な英雄叙事詩の語り手は存在するが、地域の人々を相手に英雄叙事詩を語ることはもはやないという状況があるからである。語り手が英雄叙事詩を語るのは、もっぱら首都ウランバートルや外国からやってくるマスコミや研究者が相手で、時には外国に招かれて語ることもある。語り手の前にくるあたらしい聞き手たちは、多くのばあい自分自身の楽しみのためではなく、ラジオやテレビの視聴者や学界といった、そこにはいない人たちに語りを「伝達」するためにやってくる。物語のテキスト自体のメッセージや「語りの場」の意味作用は、このメディアの大きな意味作用の場に組み込まれて、その物理的・技術的な制約を受けるとともに、国家のマス・メディア政策や芸能政策、また口承文芸研究や民俗学・文化人類学の理論の枠組みの中で理解されるのである。³

一方で、語り手は、上のような聞き手の変化によって、特に大きな経済的利益を得るといふこともなく、ふだんは「昔ながらの」遊牧生活を送っている。依頼されて指定の場所に行き語るというスタイルも、ある意味では20世紀初めの英雄叙事詩の語り手と変わらないといえる。しかしこのような「伝統的」な語り手というアイデンティティは、語り手自身が選択したものであると同時に、押し付けられたものでもある。それは、語り手個人の、その時々歴史・社会的状況とのネゴシエーションの結果といえるのである。

本稿では、まず「メディア」それぞれのもつ物理的・技術的な制約と歴史的構成物としての「文化的」な文脈を記述しつつ、語り手個人がある役割やアイデンティティを選択し選択を強いられた過程についても注目する。

¹ これ以降、本稿で「モンゴル」とは、特に指摘のないかぎり、1921年の人民革命以後のモンゴル人民共和国(人民共和国となったのは1924年)と現在のモンゴル国を指すこととする。

² 民謡などの歌詞を歌わずメロディーだけを演唱する歌唱法。西モンゴルの英雄叙事詩の語り方「ハイラハ」をその一種として含めることもある(cf. 近藤 2000:5)。注13も参照。

³ 本誌前(23)号(2000)でも、「メディアの結節点としての「口承」という特集が生まれ、高木史人「研究者というメディア」など、日本における問題が論じられた。

1. 「口承文芸」としての英雄叙事詩

モンゴル人自身による口承文芸⁴の収集研究は、1950年代から始まった。口承文芸研究は、ヨーロッパにおいてロマン主義とともに生まれ、ロマン主義的なナショナリズムの昂揚とともに発展してきたといえる。とくに、19世紀初めのロマン主義の「民族」⁵の起源探求の欲求は、英雄叙事詩の収集研究の大きな原動力となった。モンゴル国においても、たしかに英雄叙事詩を書写する試みはふるくから行われていたし、⁶ 21世紀初めのロシア人学者たちは西モンゴルの英雄叙事詩の収集と研究に大きな成果をあげていた。⁷ しかし、ロシアのナロードニキ思想の影響を早くにうけたブリヤート・モンゴル知識人であるジャムツァラーノらの例を別にすると(Jamtsarano et al.1908など)、モンゴル人自身がナショナリズム・モデルを内在化して、近代的な、つまりヨーロッパ起源の口承文芸研究を始めたのは、やっと1950年代になってからだったといえる。

モンゴルにおいて、初期の口承文芸研究におけるロマン主義的な「文芸」至上主義はそのまま持ち込まれた。英雄叙事詩は、ヨーロッパにおいて、まさに「ロマン＝長編小説」として、「民族」の歴史と重ねあわせられ「読まれた」ように、モンゴルにおいても「民族」の誇りとして読まれた。モンゴル・ナショナリストとして、今でも民衆の支持をあつめる、作家でありモンゴル学者でもあったB・リンチェン(1905-1977)は、つぎのように書いている。

古代ギリシャ叙事詩の語り手ホメロスの「オデュッセイア」と「イリアス」の2つが近代の教養人すべての必須の知識であるように、またドイツ人が叙事詩「ニーベルンゲンの歌」で世界を驚嘆させ、フランス人が「ローランの歌」を民族の誇りとし、フィンランド人が、エリアス＝レンロートによって「カレワラ」が記録編纂された百周年を1937年に大々的に祝い、「民族」の精神文化の大祭典としたように、わがモンゴル民衆の英雄叙事詩の精華が、モンゴル学という学問を最初に開拓したロシアの学者たちの手によって記録出版され、またソ連時代には高名なモンゴル学者B・Ya・ウラジーミルツォフがオイラド(西モンゴル:筆者注)の叙事詩のいくつかを華麗なロシア語に翻訳し、素晴らしい序論とともに出版したことによって、モンゴル叙事詩も世界の叙事詩の宝庫に入り、多くの民俗学者の注意を引く研究テーマのひとつとなったのである。(1966:5)

ここでは、英雄叙事詩は「記録・編纂」され、「出版」されるべきものとされている。つま

⁴ 「口承文芸」(oral literature)は、モンゴル語で「аман(口の)зохиол(著作)」と翻訳されている。

⁵ 本稿のカッコ付きの「民族」は、英語の'nation'、ロシア語の'нация'、またその翻訳としての現代モンゴル語の'үндэстэн'にあてる。日本語の「民族」は元来'nation'の訳語として作られた語だが、現在では「国民」と「民族」の混同ともいえる'nation'(cf. 内堀1997)や'үндэстэн'の意味を十分に表すことができなくなっている。(cf. 上村2000a)

⁶ 18世紀後半の学僧スンパ=ケンボ・イシバルジルによる「ゲセル物語」研究の例などがあげられる。

⁷ 以下の引用にもあげられているウラジーミルツォフの『モンゴル・オイラド英雄叙事詩』(1923)など。

り文字になることによってはじめて価値を持ち、また、それによって世界文学の一角を占め、「民族」の誇りとなりうるのである。

リンチェンがつづけて書いているように、1921年の人民革命以降、ロシア人研究者の仕事は新たに養成されたモンゴル人研究者に受け継がれた(p.6)。モンゴル科学アカデミー言語文学研究所は、50年代から毎年地方で野外調査をおこない、英雄叙事詩の記録にあたった。1958年、西モンゴルを調査した同研究所のJ・ツォローは、アルタイ・オリアンハイの英雄叙事詩の語り手、J・ボヤンの語る「ヘツー・ベルヘ」を記録している。彼は、それを1982年にモンゴル英雄叙事詩のアンソロジー『モンゴル英雄叙事詩』に出版した。それについて彼は「モンゴル民族の文芸語に直しすこし編集を加えた」(Tsoloo 1987:9)と書いている。そして「以前は語り手と聞き手のあいだでしか機能しなかったモンゴル叙事詩は、語り手と聞き手、研究者、読者という、より広い範囲に奉仕するようになったのである」と述べる(p.10)。モンゴルにおいても、口承「文芸」は近代「文芸語」⁸の成立と活字媒体である出版文化を前提としていた。したがって、アルタイ・オリアンハイ方言(言語学上、モンゴル語西モンゴル諸方言のひとつとして分類される)で語られた英雄叙事詩は、まず第一に活字媒体としての技術的な制約により、「モンゴル民族の文芸語に直しすこし編集を加え」られなければならないのであったのである。

モンゴルにおける初期の口承文芸研究の性格を知るには、上にあげたリンチェンのプロフィールが参考となる。B・リンチェンは、ブリヤート系モンゴル人として生まれ、ロシア語はもちろんヨーロッパの数カ国語に堪能であり、ロシアやヨーロッパの思想の影響を早くから受ける条件にあった。1924年から1927年までレニングラードの東洋学研究所に留学し、モンゴルのモンゴル学において、Ts・ダムディンスレン(1908-1986)とともに二大巨匠と評価されている。口承文芸研究においても、1936年に「祝詞、モンゴル民衆の口承文芸より」を『新しい鏡』誌(ウランバートル)に発表したのをはじめとし、ドイツOtto Harrassowitz社から現在でも継続中の*Asiatische Forschungen*に、1960年から1972年の間に“*Folklore Mongol, livre I-V*”を出版した。彼は作家としてモンゴル近代における「文芸語」の創始者のひとりであっただけでなく、言語学者としてロシア文字の採用に反対しロシア語の流入によるモンゴル語の「汚染」を食い止めた人物として知られている。また、「日本のスパイ」の疑いで何度か投獄されている。第2次世界大戦中には、民族意識を鼓舞する目的で製作された歴史映画の超大作『ツォグト・タイジ』(公開は1946年)の脚本を書いている。しかし、リンチェンのカリスマ性の最大の拠り所は、1951-1955年のモンゴル近代文学史上最初の長編小説『曙光』をはじめとする長編小説の巨匠であったことだろう。トルストイなどの文豪がそうであったように、リンチェンは、モンゴルにおける「文芸」時代の時代精神の具現者であったといえる。

しかし、口承「文芸」としての英雄叙事詩は、一部の知識人層から広がり学校教育でも

⁸ 1940年代にモンゴル語表記のロシア文字化が行われ、その結果識字率は飛躍的に上がったとされる。

教えられたが、必ずしもモンゴルの人々に深く浸透したとは言えない。リンチェンが当時の西ドイツで長大な英雄叙事詩を出版しなければならなかったのも、モンゴル国内においてその必要が認められなかったためだろう。ソ連邦の中で新たに共和国となった中央アジアの「民族」では、英雄叙事詩の物語に「民族」の歴史を重ね合わせ、国民統合を進める必要があったが、モンゴルでは歴史上実在の英雄や事件に事欠かなかったのである。そして、「文芸」興隆の時代に「ラジオ」の全盛期が重なるようにすぐにやってくる。それは「ロマン」としての英雄叙事詩よりも、「芸能」(performing arts)としての英雄叙事詩の「語り」が注目されるメディアだった。それに、「芸能」はモンゴル民衆にとっても、国家の戦略の中でも、すでに重要な位置を獲得していた。

2. モンゴルにおける「芸能」⁹政策

2.1 革命期における芸能政策

「ラジオ」の時代が始まるよりも前から、「芸能」はモンゴルの国家建設と深く結びついてきた。1921年の人民革命当時、モンゴル語の識字率が0.7%(統計集:3)だったモンゴルでは、文字媒体によって革命思想を宣伝することは出来なかった。そこで「芸能」は党の宣伝活動の重要な手段になったのだ。1921年3月のキャフタ解放後には、“Hurel sum”という古くからの民謡の歌詞とメロディーをもとに、革命歌“Shvee Hyagt”が人民軍の中で作られ歌われ、革命の目的を周知させ軍の規律と意気を高めるために重要な役割を果たした(Batsuren 1971:10-11)。また、1921年10月、人民軍を指揮するスフバートルは、モンゴルに駐留していたソ連赤軍での演劇鑑賞に感銘を受け、人民軍の内部にアマチュア演劇団を組織することを命じ、ここにモンゴル最初のアマチュア芸能団が誕生した(Oyun 1989:23)。このように「芸能はモンゴル人民革命党の武器そのもの」(Batsuren 1971:53)だった。

アマチュア芸能者を組織する運動は、軍から全国に広がった。1922年、モンゴル革命青年同盟に演劇団が組織されたのをはじめに、1924年には党中央委員会の直接の指導の下に、ウランバートルに民衆の文化・啓蒙活動のための「スフバートル中央クラブ」が作られ、演劇・舞踊・スポーツのグループが組織された(文化史 1981:134-136)。1925年の第4回党大会は、「クラブ」を「公共の場であり、その目的は党の指導のもとに活動し、大衆に党政府の政策を周知させ、学問・文化によって教育することにある」(p.136)と位置付け、1925年には5つの県に新たに「クラブ」が作られた。1926年6月には、党中央委員会、革命青年同盟中央委員会、スフバートル中央クラブ、人民啓蒙省(文部省)の4組織が合同で、東部と西部に向けて、芸能者からなる2つの情宣部隊をそれぞれ4ヶ月派遣し、地方行政の中心地や寺院のある場所を巡回させた(p.137;Enebish 1999)。彼らは行った先々で「演劇と音楽の公演を行い、民衆に書籍や新聞雑誌を読んで聞かせ解説し、人民革命の意義と党政府の方針や議定について、また医学と獣医学の利点、人民の生活と学校教育・文化の発展、外国情勢

⁹ 「芸能」にあたるモンゴル語は‘уран сайхан’である。これはロシア語の‘художество’の訳語としてつくられた。

などについて講義し、地方のクラブの設置と運営、アマチュア芸能者の活動に支援を行った」(文化史 1981:137)。革命はまさに「芸能」とともにあったのである。

1930年代にはいと、日本の満洲侵略といった緊迫した国際情勢を背景に、特に軍でのアマチュア芸能活動が強化され、兵士を「愛国者」かつ「^{インターナショナリスト}国際主義者」に教育する手段とされた。そして、軍で経験をつんだ人材は、退役してから地方での文化啓蒙活動の中心となった(pp.140-141)。1935年の第11回党中央委員会幹部会議は、「民族的形式をもちかつ革命的内容をもつ良質の芸能運動を中央・地方に組織し、それにより封建的・マンジュ的残滓を完全に除去するとともに、民衆の革命的文化を急速に発展させることは、今日党政府の直面する重要課題の中でもとくに重要である」と決議する(党議定集 1967:57)。このような党の方針を受け、1936年人民啓蒙省は、移動映画と啓蒙活動を取り入れた情宣部隊を組織し全国を6ヶ月間巡回させた。情宣部隊は、1926年の時と同様、「集会を開き、歌や音楽を演奏し、演劇を演じ、映画を上映し、人間や家畜の治療活動を行い、モンゴル伝統のゲーム大会を催すなど、情宣および文化活動を行った」(文化史 1981:141)。

旧封建領主など革命前の支配勢力、とくにまだ無視できない存在だったチベット仏教寺院の民衆への影響力は、寺院財産への徴税の強化とそれに対する反乱の鎮圧、ラマ僧の肅清を経て、37-38年には一掃された(小貫 1993:220-221)。それを、上のような芸能を中心とする情宣活動が助けたのは間違いない。

2.2 社会主義建設期における芸能政策

旧勢力が一掃され、また1939年のハルハ河戦争(ノモンハン事件)に勝利して、党の体制が磐石になった1940年、第10回党大会において社会主義の建設が国家目標として宣言された。そして、第2次世界大戦が終結すると、それまで啓蒙活動の要素が大きかったアマチュア芸能運動は、新しい国家に見合う新しい民族(国民)文化を創造する大衆運動として、より強く位置付けられ、運動の拡大と浸透の手段として芸能コンテストが盛んに行われるようになる。

1945年5月、党中央委員会書記協議会により「アマチュア芸能オリンピックを中央と地方で行う」決議が出され実行された(文化史 1986:231-232)。それに続き、翌1946年開催の「革命25周年全国アマチュア芸能者コンテスト」のための準備が始まる。このコンテストの目標は、すでに組織された芸能同好会を積極的に参加させるだけでなく、新たに同好会を組織させそれを持続的に活動させることにあった。県や都市ごとに組織委員会が作られ、本大会にエントリーする芸能者を選抜した。その主な基準は、演目の構成と内容、演者の技量だった。本大会の参加者の演技・演奏は革命記念日(7月11-13日)に一般に公開された。このコンテストでは「演劇、民俗音楽、舞踊、民話、讃詞、祝詞、人形劇、サーカス(曲芸)など芸能の多くのジャンルを取り入れよう」とし、また隠れた才能を見出そうとしたことが特徴だった(pp.232-233)。芸能同好会が各行政単位と生産単位ごとに作られ、アマチュア芸能活動は、下からの大衆運動の性格を強めていった。

この時期の芸能コンテストの目的は、伝統芸能の「保存」ではなく、社会主義文化としての新しい芸能の「創出」だった。1956年、党中央委員会政治局から出された「全国規模のアマチュア才能者コンテストを行う」決議は、それをよく現している。それによれば、このコンテストの目的は、才能あるアマチュア芸能者たちを使って、「経済、文化、科学の発達と、発展しつつある社会主義部門の活動、指導者たちの創造的業績、モンゴル=ソ連および民主化された国々との友好関係を描いた新しい作品を創造する」ことにあった（党議定集:139）。40年代にアマチュア芸能の演目が民謡が中心であったのが、50年代には世界のクラシック音楽が加わるのも（文化史 1986:242）、より普遍的な文化への志向が示されていると見てよい。また、アマチュア芸能者運動にはソ連の経験が生かされ、ロシア・ソ連の歌や音楽、舞踊が大きな地位を占めるようになった。しかし、もっとも重要視されたのは、「民族的形式」をもつ伝統的な芸能から「革命的(社会主義的・国際主義的)内容」をもつ新しい芸能を「創造」することだったのである。

2.3 現代モンゴル・フーミーの創出

その最良の成果が、いわば英雄叙事詩の語りから生まれた、現代モンゴル・フーミーの創出だったと見てよい。

フーミーは、ひとりの歌い手が低いドローンと口笛に似た高音のメロディーを同時に出す歌唱法である。民謡などの歌詞を歌わずメロディーだけを歌うのが、現代のモンゴル・フーミーの主となるスタイルである。モンゴル国西部、ホブド県のチャンダマニ郡でとくにさかんで、多くの有名なフーミー歌手を生みだし、現在はそこが発祥地といわれている。モンゴル国の西北に位置するロシア連邦のトゥバ共和国にも類似の歌唱法があり、「フーメイ」と呼ばれている。

モンゴル民俗音楽の研究者 J・バドラー(1926-1993)によれば、現在のモンゴル・フーミー¹⁰のスタイルは、50年代初めまで存在しなかったという(Badraa 1989:47)。

それまでのフーミーは、モンゴル口承文芸のジャンルのひとつである「讃詞」と同じく、山や川など自分の生まれた土地を太い声で称えてから、フーミーを歌うというスタイルであった。¹¹ 例としてバドラーがあげているのが、人民革命 30 周年のアマチュア芸能者大会(1951)の出場者、オブス県のゲンデン(バヤド人¹²)である。彼は、

「アルタイ・ハンガイの故郷をもつ
十バヤド人の血筋なり」

というような歌詞の各行ごとにつづけてフーミーを歌っていた。歌詞を歌う部分は、西モ

¹⁰ バドラーは、現在モンゴルで一般的な‘хөөмий’ではなく、トゥバの‘хөөмей’との共通性を意識してか、‘хөөмэй’と綴っている。

¹¹ 歌詞につづけてフーミーを歌うのは、現在でもよくトゥバで行われているフーメイの歌い方である。トゥバのフーメイ・コンテストに参加した直川によれば、むしろ即興の歌詞におおきな評価の基準が置かれているという。

¹² オイラド(西モンゴル)のエスニック集団。

ソングルの英雄叙事詩の語り方「ハイラハ」¹³に類似していたが、それよりテンポの速い歌い方だったという。

バドラーによれば、そのフーミーに革新が起きたのが、1950年代のはじめ、もっと正確には1954年にウランバートルで開かれた「ホブド県文化芸能旬間」のことだった。そこでホブド県のチャンダマニ郡のツェデーが「アルタイ・ハン讃詞」という合唱曲のなかでフーミーのパートを歌った。この曲はアルタイ・オリアンハイ¹⁴の英雄叙事詩の語りの前にならず歌うとされ「アルタイ賛歌」を編曲したものだ(p.47)。

バドラーは触れていないが、この編曲をしたのは、のちに国民的な作曲家となるD・ロブサンシャラブ(1926-)であった。彼は1945-49年国立歌劇場の劇団員であった時に、ソ連の音楽家Ф.И.Клешкоの指導のもとに合唱曲(和声)を学び、1949-52年にはみずからが教鞭を取るようになっていた。そして1952-54年にはホブド歌劇場で和声を教えている(Jantsannorov 1996:78)。彼の『アルタイ・ハン讃詞』は党中央委員会政治局にも高く評価された(党議定集 1967:131)。

この『アルタイ・ハン讃詞』によって、それまでの歌詞につづけてフーミーを歌うというスタイルが、合唱曲というパラディグマティックな和声のスタイルに変換され、フーミーのパートはフーミーだけを歌うことになった。このツェデーのフーミーに注目したのが、当時国立歌劇場所属のT・チミドルジで、彼はフーミーを苦勞のすえ習得し、ボギノ・ドー(短い歌)と呼ばれるモンゴル民謡の歌詞を歌わずメロディーだけをフーミーで独唱するという現代モンゴル・フーミーのスタイルを作り出したのである(Badraa 1998:47)。

この時期、モンゴルの伝統的な宴で歌われる民謡の斉唱形式を基礎にして、あたらしい合唱文化を創造しようという模索があった(Enebish 1991:5-8)。現代モンゴル・フーミーの成立は、ソ連からの合唱形式の導入を機に生まれた、まさに新しい「民族文化」創造の好例といえる。同時に、フーミーの発声法が言語音の調音と両立しない(近藤 2000:33)ため、フーミーの歌唱とは「ことばの否定」(小長谷 1999:185)であり、したがって「文芸」の否定でもあった。

3. 「芸能」としての英雄叙事詩 語り手B・アビルメド(1935-1998)

1970年代から、英雄叙事詩の語りも、モンゴルの芸能政策の中に取りこまれていくようになる。その過程を語り手B・アビルメドを中心に見ていこう。

モンゴル西部のアルタイ・オリアンハイでは、70年当時まだS・チョイスレン(1911-1979)ら英雄叙事詩の語り手が何人かいたが、「芸能」界においてもっとも有名になったのは、B・アビルメドであった。彼は、1935年モンゴル西部のホブド県マンハン郡に生まれた。母方の祖父は、ウラディーミルツォフの『オイラド・モンゴル英雄叙事詩』にも登場する有名

¹³ 低い太い声で語る英雄叙事詩の語り方で、フーミーを含む「喉歌」(Throat Singing)の一種と考えることができる。フーミー、フーメイの原型とも考えられている。

¹⁴ 同じく西モンゴルのエスニック集団。トゥバ人と関係が深い。(cf. 上村 2000b)

な英雄叙事詩の語り手ジルケルである。父バートルも英雄叙事詩を語った。また実兄オルトナサン(1927-)もおなじく英雄叙事詩の語り手であって、現在もホブド・アイマグのドート・ソムの遊牧地に生活している。アビルメド氏は4年間の初等教育を終えたあと、マンハン・ソムやムフハイルハン・ソム、ホブド市でネグデルの牧民や製材作業員、守衛などの職についた。英雄叙事詩の語り手としての修行を始めたのは、父方の伯父G・シレンデブの付き人として、二十歳すぎの1955年ごろからだったという。1971年の「革命50周年全国アマチュア芸能者コンテスト」に新しく設けられた叙事詩部門で金メダルを受賞し、1981年の革命60周年記念の「全人民芸術コンテスト」でも金メダルを受賞した。さらに1982年5月の「労働者大芸術祭」でも金メダル、1983年に行われた第1回の「全国伝統芸術祭」で金賞と高い評価をうけた。¹⁵

1971年まで、芸能コンテストに叙事詩部門がなかったのは、叙事詩が基本的に「口承文芸」の領分だと思われていたからだろう。チョイスレンの語った英雄叙事詩は、『西モンゴル英雄叙事詩』(Tsoloo et al. 1966)など6編が出版されていた。彼は党や政府、故郷、それに1957年加入した牧畜協同組合(ソ連のコルホーズにあたる)を称える詩も創作し、そのいくつかは新聞・雑誌に掲載された(Tserendulam 1986:40)。彼はそれを叙事詩の語りと同じくトブシヨールという弦楽器の弾き語りで歌ったりもした。「過去を歌うと同時に、社会主義を建設するわが人民の現在の発展する偉大なる事業にも、同様にその才能をそそぎ、時代の列に加わってともに行進し、母国の発展にトブシヨールの妙なる音色を捧げてい」(Batchuluun 1976:62)なのだ。このようにチョイスレンは「社会主義建設」という時代の要求に、叙事詩の語り手としてよく答えたのである。

それまで、チョイスレンの陰にかくれてしまうことの多かったアビルメドは、芸能コンテストによって一躍有名になる。彼の語りが芸能コンテストの要求する審美的基準を満たしていたからである。アルタイ・オリアンハイの人々にも、英雄叙事詩の語り手のなかで「チョイスレンは叙事詩をよく知り、アビルメドは喉がいい」という評価があった(Narantuya 1975)。また、50年代の後半、ラジオ受信機が全国に急速に普及し、1960年には4-5世帯に一台に達し(文化史 1986:254)、60年代には大出力の中継局の建設により(文化史 1999:350)、放送能力が飛躍的高まっていたことも、アビルメドが注目されるようになった理由だろう。ラジオという「声」の重要視されるメディアによって、アビルメドの語りは、全国に流されるようになったのである。

しかし、それと同時に、コンテストやラジオというメディアの物理的・技術的制約は、語り手に「アルタイ賛歌」だけを語ることを選択させた。¹⁶ 一編をとおして語るのに、最低まる一日はかかる英雄叙事詩は、時間的制約のあるメディアには不相当であった。また、ジルケルから伝えられた「叙事詩の物語は最初から最後まで語らなければならない」という「しきたり」にも抵触した。その「しきたり」には、「英雄叙事詩を語る前には、かならず

¹⁵ アビルメド氏の経歴は、モンゴル国立大学ホブド分校口承文芸研究室所蔵の資料による。

¹⁶ 藤井麻湖氏の指摘による。

『アルタイ賛歌』を歌い、アルタイ(の山の主)を称える」ことも含まれていた(上村 2000a:4-5)。「アルタイ賛歌」は、いわば英雄叙事詩の換喩的存在であり、4-5分という「手ごろ」な長さでもあったから、ラジオやコンテストで「英雄叙事詩の語り」として演じられたのである。また、アルタイという土地を称える内容も、のちに述べるように「『母』国愛」を植え付けるというモンゴル・ナショナリズムの要請に合致していた。

アビルメドは、チョイスレン、ボヤンといった先輩にあたる語り手たちが、1980年をはさんで亡くなってから、7編以上の英雄叙事詩を語るができるもっとも優れた語り手として評価されるようになっていた。

4. 「伝統」芸能 ‘authenticity’の導入

1980年代の初め、モンゴルにおいて「芸能運動」の性格は大きく転換した。「アマチュア芸能」に代わって、「伝統芸能」(‘)あるいは「民間伝統芸能」(‘ардын язгуур урлаг’)の語が使われだすようになる。公式にこの語が使われたのは、1982年4月の「民間伝統芸能祭を行う」党中央委員会書記協議会決議であり、それにしたがって翌1983年第一回「全国民間伝統芸能祭」が、それまでの「芸能祭」と同じ、地方から勝ち上るコンテスト形式で開催された。

ここで「伝統」と訳した‘язгуур’とは、‘root’、‘origin’を意味する。したがって、‘язгуур урлаг’は、直訳するなら「根っこの芸術」という意味になる。この語の発案者は作詞家・民俗音楽研究家として有名な前出のJ・バドラーであったらしい。彼は1982年の手稿で「民衆の芸術作品は、社会の歴史的な発展にしたがい変化し、必ずなんらかの革新を受け入れているものではあるが、近代になされた革新に比べ、より多く伝統的で淘汰された要素が残されているものを『民間伝統芸能』と特に呼ぶ」と説明し、「英語では“authentic folkart”にあたるであろう」としている(Badraa 1998:31)。ここでの「真正な」芸能とは、「土地に根ざした」「古くから伝わる」芸能であり、新しい「民族」文化の創造をめざしたアマチュア芸能運動は、いわば自分たちの「ルーツ」を探求する運動へとその性格が変化したのである。

このような芸能運動の転換には、いくつか背景が考えられる。ひとつには、モンゴル社会の急激な変化があげられるだろう。日本人には「草原の国」のイメージが強いモンゴルだが、社会主義時代に急速な近代化と都市化が行われ、都市人口は1979年に全人口の2分の1を上回った。社会主義もまた、未来への希望にあふれる熱い建設期から冷めた成熟期に移っていた。モンゴル人にとって所与のものであった「伝統文化」は、彼ら自身にとって、もう一度見つめなおさなければ何かに変わっていたのである。大衆に影響のある映画においては、70年代の半ばから「地方と都市の対立」がテーマ化されていた。テレビ・ラジオの普及によって国際的なニュースが常に入ってくるようになったのも、モンゴル人が自分自身のアイデンティティを問うきっかけとなったであろう。1982年当時党中央委員会職員であった作曲家ジャンツァンノロブは、上のような社会の変化によって「伝統芸能」が消滅の危機に瀕すると訴え、党中央委員会の決議を出させた(Jantsannorov 1996:156)。

ジャンツァンノロブへの筆者のインタビュー(2000.5.11)によれば、彼の言説の思想的な背景となり、「伝統芸能祭」を発案したのは、バドラーであったという。彼は、第1回「民間伝統芸能祭」のプログラムと応募規定の作成作業でも中心となった(Jantsannorov 1998:8)。ジャムツィン・バドラーは、モンゴル国立大学文学部を1950年卒業後、学校教師、ラジオ国家委員会編集者、新聞・雑誌の文学分野担当などを経て、インドに留学、ヒンディー文学を専攻し、タゴールの詩などを翻訳している。ロシア語・英語に堪能で、国際音楽学会に出席するなど、国外の研究者との交流もあり、フォークロア・芸能研究の情報をいち早く知ることができた。¹⁷

何より重要なのは、彼が60年代からの大衆歌謡の作詞により近代モンゴル・ナショナリズムの概念装置を創出したひとりであるということだ。60年代初めに作詞された「熱き身内のわが故郷」は、自己と国家との関係を、血のつながりによって表象したモンゴル最初の歌である。この歌以降「母」についての歌が続々と創作され、「母国」、「母なるモンゴル」の連想とむすびついて、ナショナリズムの情念を大量に再生産してきた(cf. 上村 1996)。この概念装置はもちろん「母なるロシア」の焼き直しではあるが、歌詞はすでに民謡にあった「母」のテーマの修辞と結びついていたので、それを感じさせないほど「自然化」されていた。こうして作られた歌謡は、ラジオによって全国に何度も放送された。リンチェンが「文芸の時代」のナショナリストの典型であったならば、バドラーは「ラジオの時代」のナショナリストの典型といえる。バドラーという個人に体现されているように、社会の変化を「真正な」「古き伝統」が消滅する過程として描く「エントロピックな語り(entropic metanarrative)」(Clifford 1988:17;太田 1998:64)は、ナショナリズムが資源とする「母なるモンゴル」の概念装置と連動しているのである。

新しい「民族」文化として創造された現代フーミーにも、「伝統芸能」としての装いがほどこされた。バドラーの脚本でテレビ・ドキュメンタリー『モンゴル・フーメイ』が1982年製作され、50年代までフーミーの歌われなかった¹⁸チャンドマニ郡こそ「フーミーの故郷」であるというイメージが形成された。またバドラーは、1978年にサマルカンドで開かれた国際音楽学会において、「フーミー」と「オルティン・ドー」(日本の追分に似た無拍の民謡)を、モンゴルの「古典伝統芸能」として紹介している(Badraa 1998:38)。

5. 90年代、語り手アビルメドの選択

80年代からの「芸能」概念の転換と「アマチュア芸能運動」の性格の変化のなかで、語り手アビルメドは、自らを「芸能者」であることを否定する語りを始める。「自分は舞台芸能者ではない」、「外国人がうちに来て英雄叙事詩を語らせるが、5-6分録画するともういい

¹⁷ ‘authenticity’の対立概念にあたる‘fakelore’は、‘folk material’の大衆化とコマーシャルリズムによる歪曲に対して、Richard M. Dorson が、論文‘American Mercury’1950 で使いはじめた(Bendix 1997:190)。そして、冷戦時代には、共産主義国のフォークロア操作にも適用された(p.193)。

¹⁸ 音楽研究者エネビシ、フーミーの歌手ダワージャブへのインタビュー(1997.8,1998.7)による。

という。これは舞台芸能者のやることだ」と言い、英雄叙事詩を「俗人のための仏教経典」とし、その語り手である自らを「仏教儀礼の遂行者」と位置づける(上村 2000a:6)。とは言っても、1983年の「全国伝統芸能祭」で、彼は「アルタイ賛歌」を、のちに自分が「舞台芸能」として批判することになるフーミー歌手ヤブガーンと同じように、3人の合唱形式の中のひとりとして演じていた(Dojoodorj 1983)。

実際にアビルメドが「儀礼の遂行者」として位置付けられるのは、詩人サロールボヤンの1991年の新聞記事(Saruulbuyan 1991)が最初である。そこでは、英雄叙事詩を語る際の「尊き慣習」が記述され、それを後の世代に伝えようとしているアビルメドを「真の語り手」、「古きモンゴルの(を伝える)有名な語り手」として称えている。また「(外国から演奏の依頼が何度も来たが)故郷のアルタイをはなれて、どんな英雄叙事詩が語れようか。アルタイの自然も不満に思うだろう。聞こうと思ったらここに来て聞けばいい」と、語り手と叙事詩の、アルタイという土地への結びつきを、まさに本質主義的な言説によって強調している。

サロールボヤンのこの記事は、アビルメドの国家賞受賞を支持するために書かれた。国家賞は、本来作家など創造的な業績の人間に与えられるもので、「伝統の伝承者」に贈られることはなかった。受賞の理由を、サロールボヤンは別の論文で、アビルメドが「アルタイ賛歌」によって「過去と現在をつなぎ、代々口頭で受け継がれてきた英雄叙事詩を、遊牧民のテントや僻地の谷間から解放し、モンゴル国民のみならず、世界の教養ある人々に送り届けるのに、並々ならぬ役割を果たしたことが評価」されたためと書いている(1999:55)。新聞記事のように「伝統を伝えた」ためだけが、受賞理由ではなかったことが分かる。

サロールボヤンは、筆者のインタビュー(2000.10)に対して、この記事を書くため取材したときの「叙事詩を語っても最近の若者は途中で聞くのをやめたり礼儀を知らない」というアビルメドの話がきっかけになり、記事の内容が固まったと答えている。アビルメドはもともと若者の「礼儀」について言いたかったのだが、それをサロールボヤンが「慣習」に読みかえた(モンゴル語では両方とも‘*éc*’と表現できる)とも解釈できる。アビルメドの執着する全盛期だったころの英雄叙事詩の「あるべき姿」と現在とのギャップを、サロールボヤンは守るべき「母なる故郷=母国」への愛着というモンゴル近代詩のテーマで語りなおしたといえるのである。

しかし、これ以降に出された(つまりアビルメドの国家賞受賞以後の)アルタイ・オリアンハイの英雄叙事詩についての論文記事には、英雄叙事詩とともに伝わる「慣習」(Ganbold 1993:3)、「しきたり」(Tuyabaatar 1995:48)、あるいは「儀礼」(Dulam 1997)と、それを伝え守る語り手アビルメドのイメージがきまって語られるようになった。そのイメージは、アビルメド自身を拘束し、彼に「芸能者」ではなく「儀礼の遂行者」としての言説を語ることを選択させたと言えるのではないだろうか。

80年代以降、芸能コンテストの要求する「芸術性」と、土地と結びついた「伝統芸能」としての「真正さ」の両方が、芸能者に要求されるようになっていた。しかし、90年以降

の「民族芸能」のCD・ビデオ化と国際市場への進出によって、芸能としての「芸術性」の要求はさらに強まった。それと同時に、芸能とくに「オルティン・ドー」と「フーミー」は、国民統合の手段であるだけでなく、国家の管理すべき文化的資本とみなされるようになった（上村 2000a:3, 16-17）。そんな中、モンゴルがユネスコに対しフーミーの著作権をモンゴルという国家に認めるよう要求する「事件」がおこっている。これは当然トゥバの反発をまねき、第1回フーメイ国際シンポジウムが1992年トゥバ共和国の首都クズィル市で開催された。その最も重要な目的は、国外の研究者にトゥバのフーメイの「真正さ」をアピールするためだった。これに対抗し、モンゴルでも1997年ユネスコの資金援助により、「中央アジア叙事詩シンポジウム・フェスティバル」が開かれた。そこでは、アビルメドが芸能者たちの中心にすわり、「アルタイ賛歌」を歌った。

アビルメドの選択には、上のような時代の要請がひとつの背景となっていたのだろう。つまり、「民族芸能」の国際商品化により、芸能の完成度や「芸術性」の要求が高まるのと同時に、それがその「民族」のものとして「本物」であることが求められるようになったのである。その結果、「真正さ」を主張する「伝統的」な叙事詩の語り手と「芸術性」をになう職業芸能者としてのフーミー歌手の役割分担が必要になってきた。それは、アビルメドにとっては、「芸能」としてのモンゴル・フーミーの「真正さ」を主張するために、「伝統的」語り手として「アルタイ賛歌」を語ることだったのである。

おわりに

本稿では、西モンゴルの英雄叙事詩が、「文芸」としてそして「芸能」として、モンゴルの国民統合の中で取り上げられていく過程を記述した。

モンゴルでも、ナショナリズムの発達とともに、「文芸」として英雄叙事詩はとらえられるようになったが、大衆に浸透したとは言えない。それに対し、「芸能」は「革命の武器」であり、社会主義国家建設の手段であった。50年代、英雄叙事詩の語り手が語る「アルタイ讃詞」から現代フーミーが創造されるのも、この「芸能」における「民族」文化の創造の文脈においてであった。70年代、語りの「声」が評価されたアビルメドによって、英雄叙事詩も「芸能」として認識されるようになる。しかし、時間的な制約のため、「アルタイ賛歌」がもっぱら英雄叙事詩の代わりに語られるようになった。80年代「真正さ」の概念が導入されたあと、1991年に国家賞を受賞してからアビルメドは、「芸能」を否定するようになる。それでいながら、まさに「芸能」として創出された現代フーミーの「真正さ」を主張するイロニーを演じていたといえる。

その背景のひとつには、モンゴルとトゥバの国家間の、フーミーあるいはフーメイという資源をめぐる争いがあった。これは90年以降激しくなった著作権問題にあらわれるような国際市場の争奪という経済的な争いであり、同時に、一方の「真正さ」の主張がもう一方の「真正さ」の主張の権利を脅かしてしまうといった自己表象の権利の争奪でもあった。

ここで、「民族」あるいは「国民」という主体の虚構性を強調するのは何の意味もない。

問題は、その主体がいかにか形成されてきたか具体的に記述することであり、そのための方法論を磨くことであろう。

映像資料

- Badraa, J. (Бадраа, Ж. J・バドラー)
1982 *Монгол хөөмэй*. Телекино үйлдвэр(『モンゴル・フォーメイ』テレキノ).
Dojoodorj (Дожоодорж ドジョードルジ)
1983 *Ардын язгуур урлаг*. Телекино үйлдвэр(『民間伝統芸能』テレキノ).

引用文献

- Badraa, J. (Бадраа, Ж. J・バドラー)
1998 *Монгол ардын хөгжим*. УБ. (『モンゴル民俗音楽』)
Batsuren, D. et al. (Батсүрэн, Д., Энэбиш, Ж.)
1971 *Дуунаас дуурь хүрсэн зам*. УБ. (『歌謡からオペラへの道』)
Batchuluun, Ch. (ed.) (Батчулуун, Ч.(ред.))
1976 *Дуут нуур*. Ховд хот. (『ドート湖』)
Bendix, R.
1997 *In Search of Authenticity : The Formation of Folklore Studies*. Madison: Univ. of Winsconsin Press.

文化史

- 1981 *БНМАУ-ын соёлын түүх(1921-1940)*, Тэргүүн Боть. УБ. (『モンゴル人民共和国文化史』(1921-1940)第1巻)
1986 *БНМАУ-ын соёлын түүх(1941-1960)*, Дэд Боть. УБ. (『モンゴル人民共和国文化史』(1941-1960)第2巻)
1999 *Монголын соёлын түүх, III*. Монголын соёл урлагийн их сургууль, Соёл урлаг судлалын хүрээлэн, УБ. (『モンゴル文化史』第3巻)
Clifford, J.
1988 *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard Univ. Press.
Dulam, S. (Дулам, С.)
1997 Монгол туульсын зан үйлийн шинж, түүний билэгдэл. “Улаанбаатар” сонин, No.148. 1997.8.7. (『モンゴル叙事詩の儀礼とその象徴』『ウランバートル』紙)
Enebish, J. (Энэбиш, Ж. J・エネビシ)
1991 *Хөгжмийн уламжлал шинэчлэлийн асуудалд*. УБ. (『音楽の伝統と革新の諸問題』)
1999 Нүүдлийн хөгжим, ший жүжгийн тухай Судлаачийн тайлбар. *Монголын соёл, урлаг судлал I-II*, pp.385-390. Монголын соёл урлагийн их сургууль, Соёл урлаг судлалын хүрээлэн, УБ. (『音楽演劇巡回公演について研究者による解説』『モンゴル文化・芸術研究I-II』モンゴル文化芸術大学文化芸術研究所)
Ganbold, M. (Ганболд, М.)
1993 *Үлэмж буян*. Жаргалант хот.(『ウレムジ・ボヤン』)
Jantsarano, Ts. et al. (eds.) (Жамцарано Ц. Ж., Руднев, А. Д.(ред.))
1908 *Образцы монгольской народной литературы*. вып. 1. Халхаское наречие. СПб.
Jantsannorov, N. (Жанцанноров, Н. N・ジャンツァンノロブ)
1996 *Монголын хөгжмийн арван хоёр хөрөг(сонатын аллегро)*. УБ. (『モンゴル音楽の12人の肖像(ソナタ・アレグロ)』)
1998 *Өмнөх Үг*. in Badraa 1998. (『前言』)
上村明
1996 「アルタイ・オリアンハイの宴の歌」『日本モンゴル学会紀要』No.26(1995),pp.1-15.
2000a 「国民芸能としての英雄叙事詩」『日本モンゴル学会紀要』No.30(2000),pp.1-26.
2000b 「オイラド」「オリアンハイ」の項目.綾部恒雄編『世界民族事典』弘文堂.

小長谷有紀

- 1999 「Q:モンゴルのホーミーはどんな歌唱か」「月刊みんぱく」編集部編『一〇〇問一〇〇答 世界の民族生活百科』河出書房新社. pp.184-186.

近藤和正

- 2000 『喉歌の生理的発音メカニズムの検証』東京外国語大学提出修士論文.

Narantuya, R. (Нарантуяа, Р.)

- 1975 *Ховд, Баян-Өлгий аймагт явуулсан хээрийн шинжилгээний тайлан*. ШУА-ийн Хэл зохиолын хүрээлэн, Аман зохиолын хөмрөгийн материал 5-48.
(『ホブド、バヤン=ウルギー県フィールド調査報告』科学アカデミー言語文学研究所)

太田好信

- 1998 『トランスポジションの思想 文化人類学の再想像』世界思想社.

小貫雅男

- 1993 『世界現代史4 モンゴル現代史』山川出版社.

Oyun, E. (Оюун, Э.)

- 1989 *Монголын театрын түүхэн замнал*. УБ. (『モンゴル演劇通史』)

Rinchen, B. (Ринчен, Б.)

- 1966 Манай ардын туульс. *Монгол ардын баатарлаг туульсын учир* -д. УБ. (『わが民衆の叙事詩』『モンゴル民衆の英雄叙事詩提要』)

Saruulbuyan, J. (Саруулбуян, Ж. J・サロールボヤン)

- 1991 Алтай дэлхийн эзэн туульч Б.Авирмэд гэв гэнэ. “*Зохист аялгуу*” сонин, 1991.3.21-31, No.7(12). УБ. (『アルタイの主、叙事詩の語り手B・アビルメドと言いし』『ゾヒスト・アヤルゴー』紙)

- 1999 Тууль хайлах ёсон ба орчин үеийн дүрслэх урлагт туульчдыг дүрсэлсэн нь, *Studia Folclorica* 21(10), Улаанбаатар, pp.53-55.(『叙事詩を語るしきたりと近代絵画に描かれた語り手たち』『フォークロア研究』)

党議定集

- 1967 *МАХН-аас урлаг-утга зохиолын талаар гаргасан тогтоол шийдвэрүүд(1921-1966)*. УБ.(『モンゴル人民革命党芸術文学関連議定集(1921-1966)』)

統計集

- 1976 *БНМАУ-ын ардын болвсрол, соёл, урлаг(Статистикийн эмхэтгэл)*. УБ.
(『モンゴル人民共和国における教育・文化・芸術(統計集)』)

Tserendulam, D. (Цэрэндулам, Д.)

- 1986 *Уулын нутгийнхан*. Ховд хот. (『山地の人々』)

Tsoloo, J. (Цолоо, Ж. J・ツォロー)

- 1967 *Ховд, Баян-Өлгий аймагт явуулсан хээрийн шинжилгээний тайлан*. ШУА-ийн Хэл зохиолын хүрээлэн, Аман зохиолын хөмрөгийн материал 5-12-7.

(『ホブド、バヤン=ウルギー県フィールド調査報告』科学アカデミー言語文学研究所)

- 1982 *Монгол ардын баатарлаг тууль*. УБ.(ツォロー(編)『モンゴル英雄叙事詩』)

- 1987 Удиртгал. *Арван гурван хүлгийн дуун (Ойрд аман зохиолын цоморлог)*. УБ.

(『序論』『13頭の駿馬の歌:オイラド口承文芸集』)

Tsoloo, J. et al. (Цолоо, Ж., У.Загдсүрэн (хэвлэлд бэлтгэсэн))

- 1966 Баруун монголын баатарлаг туульс. *Studia Folclorica* 4(2), УБ.

(『西モンゴル英雄叙事詩』『フォークロア研究』)

Tuyabaatar, Lha. (Туяабаатар, Лха.)

- 1995 *Алтайн урианхайн баатарлагийн туульс, түүний эх сурвалж өвөрмөц шинж* Өлгий. (『アルタイ・オリアンハイの英雄叙事詩 その原典と特徴』)

内堀基光

- 1997 「序 民族の意味論」『岩波講座文化人類学第5巻 民族の生成と論理』岩波書店. pp.1-28.

(かみむら・あきら / 東京外国語大学非常勤講師)

英訳題目 Narrative of the Western Mongolian Epic and the Mongolian Policy for Performing Arts