

みんなくりポジトリ

国立民族学博物館学術情報リポジトリ National Museum of Ethnology

フィールドでパフォーマーになるという経験から：
ミュージッキングにおける「参与」：共同研究：
音楽する身体間の相互作用を捉える：
ミュージッキングの学際的研究

メタデータ	言語: jpn
	出版者:
	公開日: 2018-07-10
	キーワード (Ja):
	キーワード (En):
	作成者: 野澤, 豊一
	メールアドレス:
URL	所属:
	https://doi.org/10.15021/00009105

フィールドでパフォーマーになるという 経験から——ミュージッキングにおける「参与」

文
野澤豊一

共同研究 ● 音楽する身体間の相互作用を捉える——ミュージッキングの学際的研究（2016–2019年度）

2016年度に開始された本共同研究は、2017年度末までに合計6回の研究会を開いた。ここではそのなかから、2017年4月1日・2日に行われた発表と討論の一部を紹介する。この時は、「フィールドでパフォーマーになること」という主テーマのもと、7名（うちゲストスピーカー2名）が発表した。本共同研究が掲げる「ミュージッキングmusiccking」というキーワードは、パフォーマンスの場が演奏だけでなく、視聴したり場を準備したりする立場によっても構成されているという事実を強調するものであり、演奏者の立場を特権化してはいない。しかし、フィールドでパフォーマンスする側に立った者の視点から語ってもらうことで、ミュージッキングの動態にかんする活発な議論ができるのではないかという期待があった。以下では、多岐にわたった発表内容と討論から、ミュージッキングにおける「参与」という側面に焦点を当てて報告する。

参与型ミュージッキングが追求する価値観

松平勇二（日本学術振興会特別研究員）による「祈りとしてのンビラ音楽に参加する」と題した発表は、ミュージッキングにおける参与の持ちうる意味を考えるのに示唆的であった。大学生の時にジンバブエの親指ピアノ、ンビラに出会い、在学中に現地に滞在してショナ人の師匠に教わり始めた松平は、習い始めて1、2か月たった頃にある場に誘われて演奏することになった。ようやく1、2曲を弾けるようになっただけの演奏技術で加わったその機会とは、病氣治療を目的に祖霊（muzimu）を呼び出す憑依儀礼だった。霊が憑依し人が倒れる様子や、人の健康や生死に音楽がかかわるという事実衝撃を受けた松平は、その後、ンビラ演奏を続けながら文化人類学的フィールドワークを行ってきた。

ンビラの弾き手として未熟だった松平が儀礼での演奏に誘われたのには、理由がある。儀礼における合奏は、ンビラ、マラカス、手拍子、掛け声、歌唱が混じりあう稠密（ちゅうみつ）なテクスチャを作り出すので、個人の出す音は全体に埋もれて目立たないのだ（発表ではこのサウンドが、ループ再生機を使って生演奏で再現された）。また、憑依儀礼を首尾よく行うのに求

められるのは場の流れをつくりだすための技術であって、これは「素晴らしい演奏」を可能にする技術とは異なる。突出した個人の技巧は合奏を破綻させかねないとして嫌われることすらあるという。もうひとつ見逃せないのは、儀礼では共同体の全成員がおののの能力を生かして参加することに価値がおかれる点である。一人前のンビラ弾きとして認められるようになってしばらく経ったある日、松平は、演奏ではなく踊りや手拍子で儀礼に参加したいといった。すると、地元の人から「お前は演奏できるんだからしなきゃだめだ」と怒られたという。

腕利きのンビラ弾きが儀礼に求められる一方で演奏技術がさほど問題にならないという事態は、一見したところ矛盾している。この点を解きほぐすには、米国の民族音楽学者トマス・トゥリノ（2015）が提案した「参与型音楽participatory music」と「上演型音楽presentational music」という分類が参考になる。トゥリノの考え方にしたがうと、前者にあたるショナの憑依儀礼などの場で追求されるのは、人びとがその場の出来事により深く参与することであり、音楽はそれを促進するために役立てられるのにすぎない。他方で、演奏の出来栄えそれ自体を問題にするという習慣は、近代社会に支配的な上演型音楽の価値観のために生まれる（なお、参与型と上演型の2つは連続体の両極であり、どんな音楽実践にも参与的な側面と上演的な側面があると理解すべきである）。松平の報告からは、上演型音楽の価値を図る尺度によって参与型ミュージッキングの質を理解することはできないということが確認できた。

「演奏すること」から「場を作り出すこと」へ

民族音楽学者の谷正人（神戸大学；ゲストスピーカー）は、「指から音楽を理解すること——サントゥールとセタールの比較から」という発表のなかで、上演型音楽にどう参与性を取り込むかという問題にふれた。谷がフィールドで習得したのは、超絶技巧の演奏家も多いイラン音楽の弦楽器、サントゥールの即興演奏である。サントゥールが使用されるイラン音楽は宮廷文化のなかで発展し、現代ではコンサートで消費されている。先の分類でいうと純粋な上演型音楽に近い。イラン音楽とサントゥー



霊的存在としての才能（マシャウィ）に感謝する憑依儀礼でのンビラの演奏（2017年2月12日、ジンバブエ共和国ハラレ市、松平勇二撮影）。



即興演奏をテーマとしたレッスンの1コマ。サントゥール奏者の Kourosh Matin 氏と（2014年2月7日、イラン・テヘラン市内、谷正人撮影）。

ルにのめり込み、技術を磨いて日本に戻ってきた谷が直面したのは、演奏がどれだけ上達しても日本の聴衆になかなかアピールできないという現実だった。これを「文化の違い」として、つまり「日本人にはイラン音楽の聴きどころがわからないから」と片づけることもできる。だが谷は、アレクサンダー・テクニーク(以下、AT)をヒントに「演奏者と聴衆」という分断した関係を乗り越えるという構想を提示した。

舞台俳優のF.M.アレクサンダーが20世紀初頭に広めたATとは、身体の姿勢や身体各部の動かし方を見直すことで緊張をほぐし、身体のもつポテンシャルを最大限に発揮させることを目指す理論で、理学療法や演技指導に应用されている。音楽でも発声や器楽演奏で応用が進んでおり、指導によって「指先や口先」から「足や姿勢」へと注意の向く先を変えたり、「楽器を弾く」から「ホールを使って楽器を響かせる」へと意識を変えたりすることで、劇的に上達する事例があるという。谷は、指先の技巧を突き詰めることに集中してきたことへの反省から、場を作り出すためのツールとしてATの可能性に着目したのだ。

谷の発表からは、現代日本において音楽や芸能がどのようなものとして理解されているかが透けて見えてくる。それは、「正しい」とか「完璧」とされる演奏を想定しながら訓練し、それを観客の前で再現するという、上演型音楽にみられる典型的な態度である。他方で、松平が報告したショナのンビラ音楽などでは、演奏技術は儀礼での実践を通じてのみ鍛えられる。後者を、他者とのやりとりが不断に行われる場で演奏を習得する過程だということもできる。音楽実践における参与の重要性にいち早く着目した米国の民族音楽学者チャールズ・カイルは、次のようにいう。「人間は音楽を作り出し他者に与えることができない限り、それを受け取ることもできない。(中略)単純なクラブ・ビートの叩き方をおぼえること、そのビートを他の打楽器のビートとの関係のなかで保つこと、自分の生み出すグルーブで他者がほほ笑んだり踊り始めたりするのを見ること。これらの経験こそが、人間に〔音楽を与え受け取るのに〕確かな方法を与える」(Keil 1995: 10、〔 〕は引用者による補足)。

舞台上で歌に出会う

文化人類学者の大門碧(京都大学)は「舞台裏から体感するウガンダ首都のショー・パフォーマンス」という発表で、ウガンダ首都のカンパラで人気の大衆芸能カリオキ(語源は日本語の「カラオケ」だと考えられている)が、私たちが普通に想像する舞台芸能とは根本的に異なる仕組みで演じられることを明らかにした。カリオキとは、「口パク」によって歌唱のものまねをする芸であるマイムと、ダンスやコメディからなる総合エンターテインメントで、主に大衆酒場などで演じられる。日本で演劇経験があった大門にとって驚きだったのは、彼らカリオキ芸人たちがほとんど練習をしないことであった。

最初に大門が習得したのはマイムだったが、その際に教わったのは、「恥を捨てよ」という助言とマイクで口を隠すやり方だけだった。しかも、舞台上でマイムを披露するのに歌詞を暗記する必要すらなかった。ある時「この曲をやりたいけどまだ歌詞を知らないから」という大門に、カリオキ芸人たちは「聞いたことがあれば(暗記していなくても)大丈夫」とか「私たちも知らない。私たちは(舞台上で)歌と出会う」などと語った。カリオキの舞台では、本番のさなかに当然のようにせりふや曲が変更される。演目の準備が間に合わなかったり、助っ人パフォー



クリスマスに公演されたカリオキ。客のなかには子どもたちも見かけられる(2009年12月、ウガンダ・首都カンパラ、大門碧撮影)。

マーが突然現れたりするからである。大門も、何を演じるか知らないまま舞台上上がり、その場の雰囲気ですぐに乗り切ることがあった。

カリオキ・パフォーマンスの内側に入り込んだ大門の驚きは、カリオキが十分に練られた筋書きやパフォーマンスを稽古してそれを舞台上で再現するというタイプの芸能ではなかったという事実起因する。つまり、上演型の習慣とは根本的に相いれない論理に基づいていたのだ。では、カリオキ芸人たちの「舞台上で歌に出会う」という語りをどう理解すべきだろうか。大門によると、カリオキ芸人たちは「瞬発力のある創造性」(大門2015: 273)を駆使して、舞台上で芸を繰り出しながら身体に刻まれた記憶に出会い、反応するのだという。先のカイルによる説明に重ね合わせると、その場に居合わせた他者とのやりとりから1回ごとのパフォーマンスが出現する過程といえる。

地域もジャンルも異なる多様な音楽文化についての報告を「参与」というキーワードから眺めることで、ミュージッキングにおける他者との関係性という側面が浮かび上がってきた。本研究会の課題のひとつは、こうした動態を把握するための概念を鍛え上げつつ、その内実を具体的に提示することである。もうひとつ、ここで紹介したどの論点も、パフォーマンスへの「参与」観察によって見出されたことも強調したい。慣れ親しんだタイプのミュージッキングに参加するとき、私たちはめったに自分の態度を反省することはない。そう考えると、フィールドワークによって他者のミュージッキングを知り、反省的におのれを振り返るという過程の重要性がひときわ強く感じられる。

【参考文献】

- 大門碧 2015『ショー・パフォーマンスが立ち上がる——現代アフリカの若者たちがむすぶ社会関係』神奈川：春風社。
Keil, Charles 1995 The Theory of Participatory Discrepancies: A Progress Report. *Ethnomusicology* 39(1): 1-19.
トゥリノ、トマス 2015『ミュージック・アズ・ソーシャルライフ——歌い踊ることをめぐる政治』野澤豊一・西島千尋訳、東京：水声社。

のざわ といち

富山大学人文学部准教授。専門は文化人類学。本プロジェクトに関連した訳書に、クリストファー・スモール『ミュージッキング——音楽は<行為>である』(共訳 水声社 2011年)、著書に『富山の祭り——町・人・季節輝く』(共著 桂書房 2018年)などがある。