

## 近代北インド古典音楽における社会音楽的アイデンティティの構築：英領インド帝国期の“カースト統計”と“ナウチ関連問題”を中心に

著者	田森 雅一
雑誌名	国立民族学博物館研究報告
巻	35
号	4
ページ	583-615
発行年	2011-03-31
URL	<a href="http://doi.org/10.15021/00003879">http://doi.org/10.15021/00003879</a>

近代北インド古典音楽における社会音楽的  
アイデンティティの構築  
—英領インド帝国期の“カースト統計”と  
“ナウチ関連問題”を中心に—

田 森 雅 一\*

Building of Socio-musical Identity in Modern Hindustani Music: Focusing on  
Connection with Caste-based Census and *Nautch*-related Issues in British India

Masakazu Tamori

本稿は、今日の北インド古典音楽（ヒンドゥスターニー音楽）に特徴的な音楽流派であり社会組織であるガラナーと、その概念形成に影響を及ぼしていると考えられる英領インド帝国下での“カースト統計”（国勢調査）と“ナウチ関連問題”（踊り子とその伴奏者に対する蔑視）に注目し、今日の音楽家たちの社会音楽的アイデンティティ形成について探求しようとする人類学的・社会歴史的な研究である。

ヒンドゥスターニー音楽の最終目標はラーガの表現にあると言っても過言ではない。そして、ヒンドゥスターニー音楽におけるラーガの即興演奏で最終的に問われるのは、音楽家個人の理解力・創造力・表現力、そして演奏技術であることは間違いないだろう。しかし音楽家自身が様々な形式の談話において強調するのは個人の演奏技術や熟練度よりも、むしろガラナーの伝統と権威である。

ガラナーは、声楽・器楽・舞踊ごとに複数の存在が知られているが、音楽家たちがガラナーという概念を用いて自分たちを語るようになったのは、20世紀に入ってからのことであると考えられる。今日、大都市に住むサロードやシタールなどの弦楽器の主奏者に、自分たちのガラナーをたずねると、その「名乗り」として、セーニー・ガラナーが主張される傾向にある一方、他のガラナーに対する「名付け」としてミラーシーというカテゴリーが用い

\*埼玉大学教養学部・東洋英和女学院大学人間科学部非常勤講師、国立民族学博物館外来研究員

**Key Words** : Indian music, *gharānā*, caste-based census, *nautch*/dancing girl, socio-musical identity

**キーワード** : インド音楽, ガラナー, カースト統計, 踊り子, 社会音楽的アイデンティティ

られることもある。セーニーとはムガル帝国第3代皇帝アクバル（在位1556–1605）の九宝の1つに数えられた伝説的宮廷楽師ミヤーン・ターンセーンの名にちなむもので、セーニー・ガラナーとは彼の子孫であるセーニヤーとその弟子筋のことをさす。一方、ガラナー以前の楽師のカテゴリーとして、カラーワント、カッワーリー、ダーディー、ミラーサーイーの4つがあったとされるが、ムガル帝国期の宮廷音楽に関する資料にはミラーサーイーというカテゴリーは見当たらない。本稿では、英領インド帝国下のカースト統計において「結晶化」されたと考えられるミラーサーイーというカテゴリーと、彼らが「踊り子」の伴奏者として売春と結び付けられるに至ったプロセスに焦点を当てる。

本稿においては、最初に、今日を生きる音楽家の“われわれ”と“彼ら”についてのガラナーの語りに現われる社会音楽的カテゴリーを抽出する。次に、それらの語りやカテゴリーがインドの文化社会史とどのように接合されているのかを検証する。そして英領インド帝国期における“カースト統計”と“ナウチ関連問題”の余波が今日の音楽家の再帰的なアイデンティティ形成、すなわちセーニヤーとの結びつきを主張する一方でミラーサーイーというカーストとの関係を排除しようとするガラナーの社会音楽的アイデンティティの構築に、いかなる影響を及ぼしているのかを探求する。

This paper is an attempt at an anthropological and socio-historical study that examines how musicians in modern India have been building their socio-musical identity on the concept of *gharānā*, which is a characteristic school and social organization in the world of north Indian classical music (Hindustani music). It focuses on how the caste-based census and *nautch*-related issues, i.e. looking down on musicians who accompanied *nautch*/dancing girls, in British-ruled India have impacted the identification of musicians today.

It is not an exaggeration to say that the ultimate aim of Indian classical music is its delineation of *rāga*. In the performance of *rāga* in Hindustani music, the personal understanding, imagination, expression and technique of the performer are of course important, but a musician never fails to stress the importance of the authority and authenticity of his *gharānā*.

There have been multiple *gharānās* in each genre, i.e. vocal, instrumental and dance, of Hindustani music. The particular point is the connection between the oral narratives of musicians about “themselves” and “others” and the relevant history. It was from the 20<sup>th</sup> century that Hindustani musicians in the larger cities started talking about “themselves” by utilizing the concept of *gharānā* with *Seniyā*, and about “others” as *Mīrāsī* in some cases. *Seniyās* were the descendants of Miyan Tansen, who was one of the nine jewels and the legendary most accomplished musician in the court of Akbar (reign.1556–1605), the third Mughal Emperor. In this paper, the term *Seniyā* refers to the direct descendants of Tansen, and *Seni-gharānā* is used for the groups, including disciples, who do not have a blood relationship with *Seniyās*. It is thought

that there were four socio-musical categories of musicians, *Kalāwant*, *Qawwāl*, *Dhāḍhi* and *Mīrāsī*, before the concept of *gharānā* became common. The head musician of the *Kalāwant* at the Mughal court was Miyan Tansen. On the other hand, it is hard to find any mention of the category of *Mīrāsī* as court musician in the materials of the Mughal period. This paper focuses on the *Mīrāsī* that were considered to be crystallized in the caste-based census of British-ruled India and the process by which they came to be generally regarded as accompanists and assistants of *nautch*/dancing girls, i.e. prostitutes.

This paper first extracts the socio-musical categories from the oral narratives of contemporary musicians about their own *gharānās* and the others. And next it examines how those narratives and categories connect with the socio-cultural history of India. Finally, it makes clear how the caste-based census and the aftermath of *nautch*-related issues have impacted the reflexive identification of musicians today, and how *gharānā* as a socio-musical identity in Hindustani music became involved with *Seniyā* and why the Hindustani musicians are trying to eliminate the connection with *Mīrāsī* as a caste.

- |                          |  |
|--------------------------|--|
| 1 はじめに                   | 5 英領インド帝国期の国勢調査における音楽関係者の「カースト」とミラースイー |
| 2 ガラーナーの「名乗り」と「名付け」      |  |
| 3 デリー諸王朝期におけるガラーナーの4つの起源 | 6 “ナウチ関連問題”と売春の補助者としてのミラースイー           |
| 4 ムガル帝国期における楽師のカテゴリー     | 7 「カースト」から“ガラーナー”へ                     |

## 1 はじめに

インド古典音楽の最終目標はラーガ *rāga*<sup>1)</sup> と呼ばれる音楽概念の表現にあると言っても過言ではない。ラーガを最も短く定義するとすれば、「一曲を通して一貫して流れる旋律の型」ということになるが、北インド古典音楽（ヒンドゥスターニー音楽）においては、ラーガは演奏すべき時間帯や季節などの制約、そして演奏に適した感情や音の本質的な力などの観念的側面によっても支えられている。このような性質を有するラーガの即興演奏で問われるのは、音楽家個人の理解力・創造力・表現力、そして演奏技術であることは間違いない。しかし音楽家自身が様々な形式の談話において強調するのは個人の演奏技術や熟練度よりも、むしろガラーナー *gharānā* の伝統と権

威である。

ガラナーとは、ヒンドウスターニー音楽に特有な音楽の実践共同体、すなわち独自の音楽スタイルを有する流派であり、系譜関係・婚姻関係・師弟関係が絡み合った社会組織である<sup>2)</sup>。本論においては、音楽家の社会音楽的アイデンティティ構築の基盤となる、ガラナーの社会的側面に焦点を当てて論を進める。

ヒンドウスターニー音楽とはガラナーの音楽に他ならず、その社会組織を研究するにあたってはガラナーについての言及が避けられないとされる。しかし、ガラナーという集団概念はムガル帝国が弱体化してゆく18世紀後半以降に胚胎し、その概念によって音楽家が“われわれ”を語るようになったのは20世紀に入ってからと考えられる【巻末の表：ガラナー形成史参照】。一方、ガラナーの母体と想定され、今日においてなお音楽家のアイデンティティ形成に少なからぬ影響を及ぼしている社会音楽的カテゴリーがある。これらはカラーワント *Kalāwant*、カッワール *Qawwāl*、ダーディー *Dhādhī*、ミラーズイー *Mīrāsī* の4つであるが<sup>3)</sup>（後述）、最後のカテゴリーであるミラーズイーについては、『アーイーニ・アクバリ *Āīn-i Akbarī*』や『ラーガ・ダルパナ *Rāga Darpaṇa*』<sup>4)</sup> などムガル帝国期の宮廷音楽に関する限られた文献資料には記述が見られない。

本稿においては、英領インド帝国期の一連の国勢調査において「結晶化 (crystallization)」されたと考えられるミラーズイーに着目する。「結晶化」とは、音楽関係者たちの生活世界とは別のところでマクロな管理／操作の対象となったカーストの分類・序列化のことである（後述）。ムガル帝国前期に中央宮廷で形成された音楽権威やその継承者および弟子たちが、ムガル帝国後期に地方宮廷に移動してガラナーの基礎を築きあげたものの、英領インド帝国期においては一転してミラーズイーという単一のカテゴリーに「結晶化」され、さらにいわゆる「踊り子」の伴奏者として売春と結び付けられるに至ったプロセスを追う。そして、このような経緯がガラナーという集団概念によって“われわれ”を語る今日の音楽家の再帰的なアイデンティティ形成にどのような影響を及ぼしているのかを探求する。

## 2 ガラナーの「名乗り」と「名付け」

北インドにおいて音楽家が自らを語るときには、師匠との関係やガラナーの伝統を資源とすることになるが、その前にガラナーの「名乗り」が欠かせない。例えば、大都市に居住する弦楽器サロード *sarod* の演奏を職業とするプロの音楽家にガ

ラーナーの帰属をたずねると、

「われわれはセーニー・ガラナー *Senī-gharānā* だ。そしてシャージャハンプル・ガラナーである」  
(イルファーン・ハーン (1954-)、男性、カルカッタ在住)

「セーニー・ランプル・ガラナーに属している。私の師匠はランプルで高名なセーニヤー *Seniyā* から音楽を学んだ」  
(シャラン・ラーニー (1929-2008)、女性、デリー在住)

といった答えが返って来る<sup>5)</sup>。

セーニーとはムガル帝国第3代皇帝アクバル Akbar (在位 1556-1605) の九宝の1つに数えられた伝説的宮廷楽師ミヤーン・ターンセーン *Miyān Tānsen* の名にちなむもので、セーニー・ガラナーとは彼の子孫であるセーニヤーとその弟子筋のことをさす。

イルファーンの祖先は、アフガニスタンのカーブル近郊から北インド中部のシャージャハンプルにやってきたムスリムで、世襲的なサロッド演奏の家系 (*khāndāni sarodiyā*) に属し、祖先がターンセーンの子孫からラーガ音楽を学んだことからセーニー・ガラナーを名乗っている。一方、シャラン・ラーニーは裕福なヒンドゥーのカーヤスタ<sup>6)</sup> であり、職業世襲の音楽家の家系ではないが、彼女の師匠がターンセーンの子孫の直弟子であったことから、自らもセーニー・ガラナーを名乗っている。

このように2人は宗教・出自・カースト等が異なり、音楽系統的にも別のガラナーの成員 (*gharānedār*) であるにもかかわらず、究極的にはセーニー・ガラナーであることを主張するという点で共通点を有している。また、セーニー・ガラナーの「名乗り」は、この2人のサロッド奏者のみならず、シタールなどの主奏弦楽器奏者の多くからもなされている。さらに、イルファーンのようなサロッド演奏を世襲とするムスリム音楽家は、「宮廷楽師の家系であること」や「何代にもわたって著名な演奏家を輩出してきた家系であること」「最も古典的なドゥルパド *dhurpad* 形式の器楽主奏者の家系」はもとより、「(ヒンドゥーからの改宗者ではなく) アフガニスタンから移住してきたスンニ派パターン人で、もともとは軍人・軍楽者の家系」であること、「一族の女性は音楽に関係しない」ことなどを積極的に表示する。これらの言説には、ガラナーの社会音楽的アイデンティティと結びつくキーが隠されている。

一方、このようなガラナーの「名乗り」とは別に、他ガラナーへの「名付け」ともいえるインフォーマルな言説が存在する。例えば、世襲音楽家の婚姻関係についての聞き取り調査の際に、他のガラナーについて言及されたものとして、「彼らはミラーサー *mīrāsī* であり、ドーム *dom* である」という言説がある。ここでいう

ミーラーシー＝ドームとは、音楽的には主として伴奏者の家系を、社会的には下層の職業カースト（ジャーティ）を意味しており、そのようなカテゴリーあるいは「カースト」で呼ばれることは、ガラーナーの成員を自認する音楽家にとって侮蔑的な扱いとなる。

ところが、弦楽器サロードのガラーナーの婚姻関係をたどって、デリーやカルカッタ、ラクナウなどの大都市を離れ、地方都市で行った聞き取り調査においては、自らのガラーナーをミーラーシーと名乗る声がある。北インドの中西部の地方都市に在住する、あるサロード演奏家（ムスリム）の妻にその家系とガラーナーの帰属を尋ねたところ、

「夫はサロード演奏を世襲とする家系（*khāndāni sarodiyā*）である。私の父と祖父はハルモニウム奏者だった。私たちはミーラーシーのガラーナーである」

（F. K. (1956-), 女性, ウッタル・プラデーシュ州 B 市在住）

という回答がなされた<sup>7)</sup>。

ここでの「ミーラーシー」とは、ハルモニウム *harmonium*（オルガンに似た小型の鍵盤楽器）などの伴奏者の家系を意味すると考えてよいだろう。自分たちを「ミーラーシー」と名乗る彼女の躊躇のない語り口には自分達の伝統的職業に対する誇りさえ感じられた。その一方、地方の村落社会においてミーラーシーは、異なるニュアンスをもつ。例えば、音楽芸能の宝庫であり、「ジプシー」の源郷としてもしばしば言及されるインド北西部のラージャスターン州には様々な世襲の音楽集団がいる。マーンガニヤール *Mānganiyār*<sup>8)</sup> は、そのようなイスラームの音楽集団の1つである。ハルモニウムを演奏し歌う彼らの1人にジャーティ *jātī*<sup>9)</sup> をたずねると、

「自分たちの祖先は、ジャイサルメールの王族であるバティ・ラージプートのために音楽演奏していた。自分たちはミーラーシーであり、ウスタード *ustād* のガラーナーである」

（N. K. (1942-), 男性, ラージャスターン州 J 市近郊在住）

という回答がなされた<sup>10)</sup>。

バティ・ラージプートはジャイサルメールの王族の家系であり、かつては多くの宮廷楽師を抱えていた。彼がミーラーシーと自称するのは、かつてはそのような支配カースト付きの楽師であったことを示そうとするためであろう。また、ウスタードは教師・巨匠を意味する言葉であるが、彼がウスタードのガラーナーという時、それは宮廷の踊り子たちに音楽を教えていたこと、あるいは彼女たちの伴奏を行っていたことを示そうとしていると推測される。

ラージャスターンにおいて、それぞれのコミュニティの出身者は3つの呼称をもつといわれる。1つは尊敬すべきもの、2つめは一般的で通常呼ばれているもの、3つめは軽蔑的で品位を貶めるものである。例えばミーラーズイーは尊敬すべき、マーンガニヤールは一般的、ドームなどは軽蔑的なものとなる（Kothari 1994: 205–206）。

このコンテキストにおけるミーラーズイーとは支配カーストをパトロンとし、冠婚葬祭時にその家族の系譜を披露し音楽を演奏する者を意味し、ドームとは社会の底辺に位置づけられ物乞いのために音楽を用いる芸能者のカーストを意味すると考えてよい。すなわち、同じ音楽を生業としていても、高カーストの定まったパトロンに召抱えられているか、不特定多数を相手にして日銭を稼いでいるかによってその社会的地位が異なっているのである。ちなみにマーンガニヤールは、ムガル帝国期にヒンドゥーからイスラームに改宗した芸能コミュニティの後裔とされ、古典音楽の伴奏を務めるミーラーズイーたちからは同等には扱われておらず、ドームとして位置づけられることもある。

このように、“われわれ”の「名乗り」と「名づけ」、そしてその語り口に関しては、大都市と地方都市、さらに地方村落において差異がみられる。都市における古典音楽の世界ではミーラーズイーは低く見られる傾向にある一方、村落に暮らす民俗音楽の世界ではミーラーズイーは尊称にもなる。そして、古典音楽および民俗音楽の世界のいずれにおいてもドームは蔑称とされるのである。

しかしながら、音楽家たちが「われわれはセーニー・ガラナーだ」「彼らはミーラーズイー＝ドームだ」「私たちはミーラーズイーだ」と言うとき、そこには北インド古典音楽の社会的世界における自己と他者の認識、すなわち音楽家の社会音楽的アイデンティティにかかわる重要なキーが隠されているように思われる。

それでは、セーニー・ガラナーとミーラーズイー、あるいはガラナーとカーストの間にはいかなる距離（含意）があり、それはどのようにして生じたのか。この問題を明らかにするためには、まずガラナーという概念によって自分たちを語る以前の音楽家のカテゴリー、すなわちガラナーの起源あるいは母体について探る必要があるだろう。

### 3 デリー諸王朝期におけるガラナーの4つの起源

ベンガルの有力な領主・地主層の出身で、複数のムスリム音楽家のパトロンとなり、自ら弟子となってラーガ音楽を学んだ人物にローイ・チョウドリー Birendra K. Roy



Choudhury (1905–1975) がいる。

彼は、ヒンドウスターニー音楽とミヤーン・ターンセーンの系譜についてまとめた書物の中で、「音楽家たちが著名なガラナー、すなわち世襲的音楽伝統を有する特別な家系であり、偉大な教師とその弟子たちによって創造され受け継がれてきた音楽スタイルを有する流派に属することを宣言するようになったのは、音楽会議がポピュラーになったこの20年間<sup>11)</sup>のことである」(Roy Choudhury n.d.: 25) という注目すべき発言を行っている。すなわち、ガラナーが家系と流派という2つの側面を有する音楽集団であり、そのような概念によって自分たちを語り始めたのは20世紀に入ってからのことであるというのである。

インド音楽の近代化に尽力した音楽学者バートカンデー<sup>12)</sup> Viṣṇu N. Bhātkhaṇḍe (1860–1936) による全インド音楽会議 All India Music Conference (以後、AIMC) の開催が、1916年の第1回(パローダ)から1925年の第5回(ラクナウ)であったことなどを考慮すると、ガラナーが一般に注目され、音楽家がガラナーという用語・概念を用いて“われわれ”を語るようになったのは1920年～1930年代以降と考えられる。このことは、ムスリム音楽家が多数参加した第2回の報告集 (Report of the 2nd AIMC in Delhi, 1918) や第3回の報告集 (Report of the 3rd AIMC in Benares, 1919) において、音楽家の出身地あるいは所属宮廷(州)の表記はなされているもののガラナーという用語を用いては紹介されていないこと、また、1920年代に書かれたヒンドウスターニー音楽の概説書 (e.g. Fyze-Rahamin 1990 (1925); Popley 1986 (1921); Rosenthal 1990 (1928)) にガラナーという言葉が見当たらないことから傍証される。ただしこのことは、ガラナーという用語・概念が音楽家や音楽学者などの専門家の間でそれまで全く用いられていなかったことを意味するものではない。

さて、その一方でローイ・チョウドリーは、ガラナーというものが近代になって突然出現したのではなく、その起源は北インドのヒンドゥー統一王朝がイスラームに敗れた直後のデリー諸王朝期(1206–1526)にまでさかのぼると考えた (Roy Choudhury n.d.: 26–27)。彼の説を整理すれば、ガラナーの起源は以下の4つにまとめられるであろう。

- 1) カラーワントのガラナー
- 2) カッワールのガラナー
- 3) ダーディーのガラナー
- 4) ミーラーシーのガラナー

この「第1のガラナー」と「第2のガラナー」の違いを端的に言えば、前者は

主にヒンドゥーの音楽伝統に基づくドゥルパド歌謡、後者はイスラーム神秘主義の影響が強いカッワリー歌謡を主演目とするカテゴリーといえる。また「第3のガラナー」であるダーディーは、かつては英雄讃歌や軍楽に携わっていた音楽家のカテゴリーと考えられている。ローイ・チョウドリーは、さらに宮廷における女性歌手と踊り子の増加とともに彼女たちの伴奏を務める楽器奏者たちから「第4のガラナー」が形成されたとしている。ただし、ここでいう「ガラナー」とは、今日のガラナー形成の基盤（母体）となったかつての社会音楽的カテゴリーであることには注意が必要である。

問題は、ローイ・チョウドリーはどのような資料に基づいてガラナーの起源を特定したのか、カラーワント、カッワール、ダーディー、ミラーズイーという音楽集団のカテゴリーが具体的にどのようなもので、今日のガラナーといかに結びつくのか、という疑問には答えてくれないことである。彼の言う「ガラナー」あるいはガラナーの母体となった社会音楽的カテゴリーの起源は、北インド最期の統一ヒンドゥー王朝がイスラーム軍に敗れ、インド音楽とベルシャ音楽の融合に寄与したとされるアミール・フスロー Amīr Khusrau (1253–1325) が活躍した時代を含む、デリー諸王朝期以降にヒンドゥーからイスラームに改宗した集団に求められている。しかし、その当時の音楽に関する資料はある程度は残されていても<sup>13)</sup>、その当時の音楽と社会、そして音楽にかかわる人々のコミュニティの詳細について具体的に知るができる一次資料はなかなか見当たらないのである。

そこで、インドにおけるイスラーム支配が確立されたムガル帝国期（1526–1540, 1555–1856）の歴史資料をもとに、ガラナーの母体となった社会集団のカテゴリーとそれらの社会音楽的地位の変化についてさぐってみたい。この時期は、北インドにおける音楽の権威ともいえるセーニー・ガラナーが形成されると同時に、今日のヒンドゥスターニー音楽の基礎が形づけられた重要な時代でもある。

#### 4 ムガル帝国期における楽師のカテゴリー

ムガル帝国の第3代皇帝アクバルから第6代皇帝アウラングゼーブ Aurangzeb（在位 1658–1707）に至る約100年間はムガル帝国の黄金期であり、宮廷音楽を中心にヒンドゥスターニー音楽の基礎が出来上がった時代といってもよいだろう。なかでも第3代皇帝となりインドに根を下ろしたアクバルは、イスラーム以外の宗教にも寛容で<sup>14)</sup>、無類の音楽好きであった。アクバルは音楽家を政治的取引や和睦の印としても

活用し、インド内外の優れた音楽家を自らの宮廷に結集させた。

初期のムガル帝国における音楽とその組織化の一端は、『アーイーニ・アクバリ』からうかがい知ることができる<sup>15)</sup>。例えば、宮廷楽師<sup>16)</sup>の項目には36人の名前と属性(出身/専門)がまとめられている(Allami 1994 (1873): vol. 1, 680–682)。その筆頭が、先述したミヤーン・ターンセーン(-1589)<sup>17)</sup>で、「この千年間このような楽師はいなかった」(Allami 1994 (1873): vol. 1, 681)と書き添えられている。彼の子孫がセーニヤーと呼ばれ、セーニヤーの直弟子になった者たちの子孫がセーニー・ガラナーを名乗るようになっていく<sup>18)</sup>。36人のうち、出身地と命名法から判断してインド起源と推定される宮廷楽師は16名。そのほとんどはグワーリヤル出身のドゥルパド歌手であり、ムガル宮廷入りの後にヒンドゥーからイスラームに改宗したと考えられている。さらに著者は、今日では最も古典的とされるドゥルパドなどインド各地の歌謡についても言及し、楽師のクラスについても次のように解説を加えている。

「カラーワントたちは系譜家というより、著名なドゥルパド歌手である。ダーディーはパンジャブ地方の歌手でダッダ *Dhadda* やキンガラ *Kingara* も演奏する。彼らは主に戦場において英雄賛歌を朗誦し、戦士たちを鼓舞する。カッワールはこのクラスに属するが、デリーとジャウンプールのスタイルに従い、ペルシャの詩句を定まった様式で歌う」(Allami 1994 (1873): vol. 3, 271)

このうち、カラーワント、カッワール、ダーディーは、先のローイ・チョウドリーがガラナーの起源(母体)として指摘していた4つのカテゴリーのうちの3つに相当する。

この記述からわかることは、カラーワント(字義的には「芸術 *kalā* を有する者 *vant/want*」= 芸術家)はヒンドゥーの神々や英雄への讃歌であるドゥルパド歌謡を専門とする歌手で、かつては寺院付きの歌詠者あるいは王族付きの系譜家・詩人の家系であったということである<sup>19)</sup>。そして、カラーワントはアクバルの時代にすぐれた楽師に授与されるタイトルであったものが、第4代皇帝ジャハーンギール *Jahāngīr* (在位 1605–1627)以降はそのタイトルが世襲されるようになっていったと考えられている(Imam 1959 (1856): 14; Erdman 1978: 361)。

それに対し、ダーディーは出征の前あるいは戦場において英雄賛歌を吟詠することで戦士を鼓舞するほか<sup>20)</sup>、戦場での先導役・伝令役も兼ねており、ダッダ<sup>21)</sup>やキンガラなどの楽器の演奏者でもあった(Allami 1994 (1873): vol. 3, 271)。ポーは、ダッダは太鼓であり、キンガラはサーリンダー *sārindā*、サローズ *sarōz*、チカーラー *chikārā* などの小型の弓奏楽器であったと推測している(Bor 1987: 62)。そしてカッワールも

ダーディーとほぼ同様な職能クラスであったが、ダーディーがヒンドゥーの歌詠者あるいは器楽奏者であったのに対して<sup>22)</sup>、カッワールはイスラームの英雄や聖者の詩歌を歌う者であったことがわかる。

第6代皇帝アウラングゼーブ時代の官僚であったファキールッラーがまとめた『ラーガ・ダルパナ』には、4～8行で作曲され、神や英雄、勇敢な戦士の賛歌、戦争での出来事などを題材にしたカルカー *Karkhā*<sup>23)</sup> という音楽ジャンルについてのくだけりがある (Faqirullah 1996: 117)。ムガル帝国末期に書かれた『マードヌウル・ムージーキー *Mā'dan al-mūsīqī*』<sup>24)</sup> のなかで、筆者のイマームは、このカルカーを歌っていたダーディーこそが最も古い音楽コミュニティの出身者で、その起源はラージプートであったとしている (Imam 1959 (1856): 18)。

このようにアクバルを中心とする初期のムガル帝国の帝都・宮廷には、インド内外の諸地域からさまざまなタイプ音楽家が集められ、ヒンドゥーとイスラームという異なる音楽様式の出会いによって今日のヒンドゥスターニー音楽の基礎が形成されていったと考えられる。北インドにおける古典音楽の権威となったセーニヤーもそのような時代の流れの中で形成された。しかしながら、アウラングゼーブ以降のムガル帝国後期は後継者をめぐる抗争などでその求心力を失い、セーニヤーおよび声楽を中心とする秀でた楽師たちは再び地方の有力宮廷に分散し、各在地においてガラーナーの母体となる音楽集団を形成していった。今日のガラーナー名の多くが、都市（宮廷）名に由来するのはそのためである。

ムガル帝国前期までの、ガラーナーが形成される以前の音楽家の社会音楽的地位は固定されたものではなかった。地方の多様な音楽伝統を有する楽師が中央宮廷に登用され、中央の宮廷音楽に影響を与えると同時にラーガに基づく音楽を習得し、自らの社会音楽的地位を上昇させることができたのである。ダーディーはその代表格と考えられる。一方、カラーワントはヒンドゥー高カーストからの改宗者が多く、宮廷楽師のタイトルが世襲化されることによって生まれた社会音楽的カテゴリーということができよう。このような宮廷楽師の世襲化は、地方宮廷においてもみることができる。親から子へと引き継がれる宮廷楽師の地位は、パトロン一族の政治経済的地位や音楽的嗜好性と結び付いており、その栄枯盛衰に大きな影響を受けた。そのような宮廷楽師の社会音楽的環境にさらなる変化を与えたのは、ムガル帝国の弱体化による中央宮廷から地方宮廷への楽師の移動、そして最終的には英領インド帝国期におけるいくつかの出来事であったと考えられる。

ここで確認しておきたいのは、ムガル帝国およびアワド王朝の時代における宮廷音

楽・宮廷楽師に関する文字資料においては、カラーワント、カッワール、ダーディーなどのカテゴリーは登場するものの、ローイ・チョウドリーが冒頭で指摘したミラーズイーという4つ目のカテゴリーはなかなか見あたらないということである。少なくともドゥルパドなど最も古典的とされるラーガ音楽の演奏を主体とする宮廷楽師にはミラーズイーという名称は用いられてはいなかった。したがって、ミラーズイーという楽師のカテゴリーは、ムガル帝国が崩壊した19世紀後半以降になって人口に膾炙するようになったと考えるのが自然であろう。本論の後半においては、本来は多様な音楽芸能集団のミラーズイー＝ドームというカテゴリー化が、冒頭で検討した今日の「ガラナーの語り」といかなる関係を有しているのかを中心に検討する。

19世紀後半には、英領インド帝国の支配が確立されるなか、インド各地の地方王権も弱体化し、宮廷楽師たちは新しいパトロンを求めてさらなる移動や出稼ぎを迫られた。この時期以降に、音楽家の社会的地位に影響を与えたと考えられる2つの出来事が起こっている。その1つは英領インド帝国下で本格的に行われるようになった国勢調査における“カースト統計”とその分類・序列化。もう1つは、英語教育を受け、西欧的道德観念に影響を受けたヒンドゥー・エリート層を中心とする舞踊に対する圧力、すなわち「踊り子」とその伴奏者たちを「売春」と結び付く社会悪として排除しようとする動向である。

## 5 英領インド帝国期の国勢調査における音楽関係者の「カースト」とミラーズイー<sup>25)</sup>

多様なインド社会を記述するにあたってとられた英領インド帝国下での人口調査(国勢調査)におけるカースト統計とその分類・序列化の問題点は、すでにいくつか指摘されている(e.g. Appadurai 1993; Asad 1973; Cohn 1987; Dirks 2001; 藤井 1993, 2003; Jones 1981; Pant 1987)。それらの中には、英国人官僚たちのインドの国勢調査とそこにおけるインド人の階層化に対する並はずれた執念を見て取るものもある。すなわち、それらがデータ収集の受動的な活動に留まるものではなく、インドにおけるカテゴリー・アイデンティティについての新たな意識を創出し、その意識が今度はインドにおける移動や身分の政治学などにかかわる新たな戦略を条件づけているというものだ(Cohn 1987; アパデュライ 2004)。また、国勢調査の歴史は植民地官僚の異文化認識のプロセスと近似し、その対象となる人々もまた観察者の認識を内面化し、客

体化し、自らも操作してきたという指摘もある（三瀬 2004）。

インドにおけるイギリスの植民地支配は、そもそもはインドからの安定収入を目指す経済支配であり、従来の土地慣行や税制・法制度・農業生産や物産に関する情報の獲得が不可欠であった（藤井 1993: 10）。そこで、効率の良い支配・管理運営のために利用されたのが地誌編纂、民族誌記述、国勢調査<sup>26)</sup>の諸事業である。なかでも国勢調査の主たる目的は、人口動態および住民の属性を把握することにあつたが、ここでは多様なインド社会を記述するにあたり、どのような概念カテゴリー（宗教、カースト、トライブ、人種など）を設定するかが大きな課題とされた<sup>27)</sup>。

この問題を解決するための「北インド民族誌会議（1885）」では<sup>28)</sup>、インド社会の記述単位としてカースト（ジャーティ）とトライブを設定し、前者を職能集団、後者を同一居住地における共通の出自集団と規定した。もう1つの重要な点は、詳細に記述すべきはイスラーム教徒‘以外’の集団であることが確認されたことである。このことは、インド社会とヒンドゥー教徒を同一視することに他ならなかった（藤井 2003: 69）。したがって、宮廷楽師の多くはイスラーム教徒であったが、彼らもまたヒンドゥー中心のカースト体系＝職能分類とその序列化の中に組み込まれていくことになる<sup>29)</sup>。良く知られているように、この序列の決定要因としては食習慣や婚姻習慣等が用いられた<sup>30)</sup>。

パントが指摘しているように（Pant 1987: 151）、このようなカースト統計の目的は、  
1) インド各地のあらゆるカーストの集団名とその習慣を網羅すること  
2) インド全土に適用できる枠組みの中で上記1)の情報を編集すること  
の2つであった。

しかし、あらゆるカースト集団を網羅し、各地の情報を比較可能にするためには、カーストの数を何らかの原則のもとに減数しつつ分類・整理する必要があつた。この問題を解決するために導入されたのが「カースト名の標準化」である。すなわち、同一と思われる社会集団は、同一のカースト名で分類するという極めて乱暴な方法がとられたのである（Pant 1987: 151–154）。

その結果、音楽・芸能を生業とする集団は、単一のカースト名のもとに押し込められた。それがミーラーサー *Mīrāsī* である。さらにミーラーサーは、ドーム *Ḍom* あるいはドゥーム *Ḍūm* というヒンドゥーのカースト（ジャーティ）と結びつけられ、同一のカテゴリーとして記述されることになる。そもそも、ミーラーサーの語源は世襲・相続などを意味するアラビア語のミーラー *mīrās* にある。ある者は預言者マホメットと同じクライシュ族の末裔を主張してミール *Mīr* を自称し（Rose 1911: vol. 3,

107-108), またある者はミール・ミラーシーと儀礼的に呼ばれることもあるが<sup>31)</sup>, 先述したようにインドにおけるミラーシーの多くは13世紀以降のイスラーム支配のもとで改宗したヒンドゥーの系譜家・系譜語り・英雄歌詠者の末裔と考えられている (Singh 1998: 2299)。

「北インド民族誌会議」の中心人物の1人で、第二回の国勢調査(1881)に際してパンジャブ州長官を務めたイベットソン D. Ibbetson<sup>32)</sup> は、カーストを職能中心に5分類し<sup>33)</sup>, そのうちの「少数の専門職カースト」<sup>34)</sup> の1つに「ドゥームとミラーシー (Caste No. 25)」という下位区分をたて、次のようにまとめている。

「ドゥームはヒンドゥーであり、ミラーシーはムスリムで、このクラス全体はドゥーム＝ミラーシーと人々に呼ばれている。実際、私の職場でこの2つを分けて用いる者はいないし、この2つの用語はパンジャブ地方全域で同義語として用いられている。ただし、北インドにおいては死刑執行人・死体焼却人あるいはヒンドゥーにとって不浄とされる(清掃人などの職業である)ドームあるいはドムラと、(音楽を職業とする)ドゥームは注意深く区別されねばならない。また、高地のドゥームは、ミラーシーではなく、竹細工職人であるドムナとして分類されるべきである」(Ibbetson 1974 (1916): 234) (括弧内は筆者による)

このようにイベットソンはドゥーム＝ミラーシーと、ドーム、ドムラ、ドムナを区別すべきことを主張しているが、ドゥームとミラーシーの相違について宗教以外はほとんど考慮されていない。また彼は、ラージプートは系譜家であるパートに加え<sup>35)</sup>, 音楽芸能者であるミラーシーを雇うとしている<sup>36)</sup>。すなわち、王族・戦士の系譜家と音楽芸能者という2つの職能間には社会的差異が認識され、ドゥーム＝ミラーシーを後者のカテゴリーとして扱っているのである。さらに、ミラーシー内での階層についてはヒンドゥー社会に見られる食にまつわる慣習を持ち込み<sup>37)</sup>, その階層について次のように記述している。

「ミラーシーの社会的地位は、あらゆる音楽芸能者のカーストの中でも著しく低いが、結婚式や祝い事に参加して系譜を吟詠する。ミラーシーの中にも階層がある。アウト・カーストのトライブもミラーシーを雇う。彼らはそのようなクライアントと食事もせず、ただ職務をまっとうするだけだが、高カーストに仕えるミラーシーからは不浄とみなされている」(Ibbetson 1974 (1916): 234)

このように、イスラームであるミラーシーも十分に吟味されることなくヒンドゥーのカースト体系に組み入れられ浄・不浄の視点から分類されたのである。

一方、第三回(1891年)の国勢調査担当長官ベインズ J. Baines のもとで、北西州とアワード(北インドのほぼ中央に位置する現在のウッタル・プラデーシュ州に相当)

の担当長官であったクルーク W. Crooke は、ダーディーを「ヒンドゥーとムスリムに分かれた歌手と踊り子のトライブ」(Crooke 1896: vol. 2, 276) とし、その職能を2つあげている。その第一は、婚姻や産後の清めの儀式などの慶事に女性をともなって現れ、太鼓と弦楽器を演奏し歌い、穀物やお金、衣料などの対価を受け取ること。第二はヒンドゥーのダーディーは、村々で地方神の司祭として振舞い、祭壇を清め、信者からの供物を受け取ること。そして、物乞いと女性を伴う習慣から、社会的には非常に低いランクに位置づけられるとしている<sup>38)</sup>。

また、ドームについては「ドラビダの賤民カースト」と推断し、ドームと呼ばれている人々には次のような3つのクラスがあるとした (Crooke 1896: vol. 2, 312–316)。

- 1) ビハールと北西州の東部を往来する家を持たない盗賊や流浪者。彼らのある者は、漂流しつつ同胞者の中で地位を上げ、ある者は町や村に住み着き、清掃人や肉体労働者、籠作りなどに従事している。
- 2) ヒマラヤ地方のドーム。東部の部族とのつながりを一切否定しており、職人や農夫として尊敬される地位を得ている。
- 3) ドームあるいはドゥーム＝ミラーサーイー。彼らは歌手・音楽家で、ミラーサーイーの頭領の元にまとめられている。

このうちミラーサーイーは歌手、吟遊詩人、系譜家のカーストとしつつも、「彼らは明らかにドーム部族の子孫・分派であり、少なくとも国勢調査においてはムスリムのドームに分類される」(Crooke 1896: vol. 3, 496) としている。そして、前出のイベットソンと同様にパートが社会的地位の高いラージプートに奉仕する系譜家であるのに対し、ミラーサーイーは地位の低い部族に奉仕する世襲的な系譜家・吟遊詩人とする一方、

「彼らはパカーワジ *pakhāwaj* と呼ばれる両面太鼓を演奏することからパカーワジ、技芸 *kalā* を有することからカラーワント、流ちょうに物語を語ることからカッワールとしても知られる。彼らはしばしば自分たちミラーサーイーを、あたかもサイドであるかのようにミール *Mīr* を自称する。彼らはダーディーと酷似しており、ムスリムのミラーサーイーとダーディーは婚姻関係を結び食事を共にする」(Crooke 1896: vol. 3, 496)

というように、ここでも宗教・地域・コミュニティ・歴史的背景を有する音楽家のカテゴリーのほとんどを同一水準で論じてしまっている。

デリーを含むパンジャープ州と北西辺境州 (現在のパキスタンの一部を含む) に関するイベットソンの 1883 年の国勢調査およびマックラーガン E. Maclagan の 1892 年の国勢調査を編集し、1911 年にいわゆる『カースト用語集』を刊行したローズ H. A.



Rose は<sup>39)</sup>、世襲的に音楽に関係する職能者をすべてミーラーシーとして扱い1つの項目にまとめている (Rose 1911: vol. 3, 105–119)。その結果、「ドーム、ドゥーム、ドゥームナ、ドムラは同じ起源とは限らないが、すべて同義で同じ地位と見なしてよい」(Rose 1911: 106)、「ダーディーはダッダを演奏し、英雄讃歌を歌うミーラーシーである」(Rose 1911: 109)、「カラーワントはドゥルパド<sup>40)</sup>を歌い、芸術的スキルのあるミーラーシーである」(Rose 1911: 110)、「カッワールは(イスラーム神秘主義)のスーフィーであり、ギター(おそらくギターのように抱えて弾く撥弦楽器)を弾く。彼らはクライシュ族のミーラーシーとしても働く」(Rose 1911: 117)というようにドーム、ダーリー、カラーワント、カッワールはすべてミーラーシーのカテゴリーとして扱われることになってしまう<sup>41)</sup>。とりわけカラーワントは、ムガル帝国における宮廷楽師のタイトルであったものが、そのタイトルを自称する者の増加と分散化も手伝ってか、カーストの一種=ミーラーシーとして取り扱われているが、このことは宮廷楽師の末裔を自任する人々のアイデンティティ形成に大きな影響を与えていったと推察される。

確かにドームは、今日の北インドにおいても平野部・都市では主に清掃人や死体処理人、高地においては職人のジャーティとされるが、地域によっては兼業あるいは専業の音楽芸能者(主に太鼓叩き)として活動していることもある。そのため兼業と専業、ヒンドゥーとムスリムなどの区別がある程度なされながらも、その社会音楽的機能によってムスリムのミーラーシーもまたヒンドゥーの賤民カーストとされるドームと同じ「カースト」に分類されることになっていったと考えられる。さらには、パンジャブや北西州などにおいては、宮廷楽師であったカラーワントやダーディー、聖者廟付き歌手であったカッワールなどを含むあらゆるカテゴリーの音楽関係者たちが、それぞれの社会歴史的な文脈から切り離され、結果的にミーラーシーという「カースト」に押し込められ記録に残されたのである (e.g. Crooke 1896: vol. 2, 496; Rose 1911: vol. 3, 105–119)。

1921年の国勢調査におけるパンジャブ州担当長官であったミドルトン J. Middleton が、「われわれは、インドの人々をカーストの分類棚のどこかに位置づけ、彼らのカーストが明らかにできない場合には、世襲職業名でラベルを貼りつけた。…(この行為が)在地の支配下では極めて流動的であったカースト制度の結晶化(crystallization)を導いている」(Middleton and Jacob 1923: 343)としてカースト分類への疑念を呈しているように<sup>42)</sup>、国勢調査におけるカーストの「結晶化」(分類・序列化)は、在地社会の人々の自己認識と他者認識に対しても少なからぬ影響を与えた

が<sup>43)</sup>、音楽に関係する者たちもその例外ではなかった。例えば、この当時の楽師に対する扱いを表す次のようなエピソードが残っている。

「祖父（サーランギー *sārangī* 奏者、1917年死亡）が移動中に滞在した村で髭をそらせていたときのことだ。祖父が思わずハミングはじめると、髭を剃っていた床屋は「お前は音楽家か？」と尋ねた。事情が飲み込めない祖父は無邪気にも「そうだ」と答えた。すると、その床屋はそれ以上仕事をするのをやめてしまい、片方の髭だけがそのまま残った。それから、その片方の髭を剃ってくれる床屋を探すのに非常に苦労したとのことだ」(Bor 1987: 106)

このような宮廷楽師を含めた音楽関係者一般をミーラーシー＝ドームとみなす風潮は20世紀に入ってからのことであり、都市や村落の一般人にも広がっていったと考えられる。このことは、調査の結果としての地誌や民族誌の読者対象が官僚から一般の人々になっていったのは1910年前後からという藤井(1993: 11)の指摘にも符号する。カーストを数十年にわたって問い続け分類し記述する行為は、在地の人々の自他に関する新たな認識を生じさせ、既述されるものに新たな秩序を与えるのみならず、その秩序を変えることになる力に刺激を与えていくことになる(Jones 1981: 73-74)。

国勢調査・地誌編纂・民族誌記述などにおける“カースト統計”(分類と序列化)が、いかなるプロセスで人々に広がっていったかという点は重要な問題であり、さらに詳細な検討が必要と考えるが、この点については機会を改めたい。本稿の後半においては、国勢調査が行われた同時期に、宮廷楽師やその子孫たちの社会音楽的アイデンティティ形成に大きな影響を与えたと考えられる「踊り子」との関連について検討を加えることにする。ここでの「踊り子」とは、*dancing girl*あるいは舞踊を意味する現地語のナウチ *nautch* に由来する *nautch girl* の邦訳である<sup>44)</sup>。これらの言葉には、売春街の娼婦から才能のある歌姫・舞姫まで幅広い対象が含まれており、主として西欧人によって用いられ、やがてインド全体に広がっていったと考えられる(Bor 1987: 81-82, 88-89; Yule and Burnell 1996 (1886): 297)。なお、本稿では主として南インドで展開された反ナウチ運動と時代的に交錯する、北インドのナウチとその伴奏者・教師に対する蔑視を“ナウチ関連問題”として扱い、売春の幫助者とみなされるようになったミーラーシーに焦点をあてて議論する。

## 6 “ナウチ関連問題”と売春の幫助者としてのミーラーシー

本来ナウチは舞踊を意味する言葉であるが、本稿では売春と関係づけられた「踊り子」の総称として「ナウチ」を用いることにする。ただし、この「ナウチ」の範疇に

は、ヒンドゥーの寺院付き踊り子であったデーヴァダーシー *devadāsī*、宮廷やサロンにおける歌妓・芸妓であったタワーイフ *tawā'if* やドームニ *dōmni* などなどが含まれ、地域によって多様性があることについては留意が必要である。

このうちデーヴァダーシー<sup>45)</sup>は、「神 (*deva*) の女僕 (*dāsī*)」を意味し、ヒンドゥー寺院儀礼における踊り子として奉納された女性をさす最も一般的な名称である。実際には、各地方や集団ごとに多様な名称で呼ばれ、その慣習についても相違がみられるが、通常の婚姻形態をとらずに男性パトロンと性交渉をもつという共通点を有する (Anandhi 1991: 739; 粟屋 1994: 349–350)。一般に初潮期に奉納され、神との結婚儀礼が行われることから「吉祥なる存在」とみなされ、寺院のみならず宮廷の宴会や一般家庭の結婚式等の慶事にも招かれたが、彼女たちがそれらの慶事において担うのは舞踊と歌唱で、全体の差配と楽器の伴奏は男性が務めた (井上 1998: 1–2; Singer 1972: 172–173)。このようなデーヴァダーシーは、かつては南インドや北東インド (オリッサ州) などに留まらない「汎インド的現象」であった (Marglin 1985: 17)。しかし、婚姻せず性交渉をもつことは、西欧的道德観を背景として次第に「売春」と見なされるようになり、19世紀末ころから、デーヴァダーシー人口の多い南インドのマドラス管区で反ナウチ運動が組織的に展開され、後にデーヴァダーシー制度廃止を求める社会運動へと発展した (井上 1998: 4; Marglin 1985: 6–8)。これが、反ナウチ運動の中核となるものである。

1893年、マドラス・ヒンドゥー社会改革協会は、インド総督に対して慶事等にナウチを招く慣習を禁じるよう陳情書を提出し、「踊り子を娼婦と断定し、行事に彼女たちを招く慣習を有害かつ社会悪であるとみなし、行事における舞踊上演の慣習の宗教的正統性を否定して、それを撤廃するため」(井上 1998: 4–5)に、政府の介入を求めた。宗教や社会文化的慣習に不干渉の立場をとる政府 (英国人) はナウチに関するこの陳情を一旦は避けた。しかし、その後もデーヴァダーシーは宗教的慣習の一環なのか、宗教的にも正統化されない「売春」なのか、あるいは「売春」とは切り離してとらえるべき芸術なのかという議論が闘わされることになり、政府も無視できない問題となっていく<sup>46)</sup>。

そもそも、インドにおける売春問題への関心は、19世紀後半から英国において活発になった売春統制と廃娼運動に触発されており<sup>47)</sup>、ヴィクトリア朝の道德観のインドへの浸透によって顕在化するようになった (Banerjee 2000: 20–25; Levine 2003: 191–193)。英語教育を受け、西欧的道德観念の影響を受けたヒンドゥー・エリート層が中心となって南インドにおける反ナウチ運動が繰り広げられていったのである。このよ

うな 19 世紀末から南インドで特に盛んになったデーヴァダーシー制度廃止運動としての反ナウチ運動は、20 世紀に入って、北インドにも大きな影響を及ぼしていった (Marglin 1985: 6)。ナウチあるいはナウチ・ガール *nautch girl* という言葉は、売春と結びつく舞踊あるいは歌妓・芸妓の総称として用いられ、都市部を中心に汎インド的に流通していたからである (e.g. Banerjee 1989: 40–41; Bor 1987: 88–96; Hardgrave and Slawek 1997: 12–25; Sherring 1974 (1872): 275)。

一方、北西インドでは、ムスリムの太守やヒンドゥーの藩王の後宮 (*zenāna*) にいた宮廷付きの歌手や踊り子たちや、後宮の女性たちや貴族家庭の婦女子の前でのみ踊っていた者たち、また貴族や富豪など特定のパトロンの妾として技芸を磨いていたタワーイフやドームニと呼ばれた者たちも、単なる売春婦と同列に扱われることになっていく (Levine 2003: 192)。問題は、デーヴァダーシーやタワーイフなどがしばしば「踊り子のカースト」として言及される一方、寺院関係の儀礼や宮廷における歌舞とは無関係ないわゆる売春婦までもがこの範疇として扱われたことである<sup>48)</sup>。さらに問題を複雑にしたのは、社会経済環境の変化に伴い、生活のために不特定の男性たちを相手にする「踊り子」たちが現れたことであろう (e.g. Kippen 1988: 42; Sharar 1994: 145)。ムガル帝国やアワド王朝などの崩壊後、彼女たちは歌舞音楽に理解のある地方の藩王や領主たちのもとをめぐり歩き、都市においては富裕者の自宅や町のサロン (*kotha*) での歌舞によって、さらに身を落とした者は不特定の男性を相手に生き延びて行かざるをえなかったのである。

このような社会変動の中で、今日では重要な古典舞踊の 1 つに数えられるカタック *Kathak* の伝説的舞踊家であったビンダディンの弟子であり、ラクナウのタワーイフの頭目 (*chaudharains*) とされた姉妹は、自分たちの職業が脅かされていることに対して抗議集会を開いたことが知られている (Hasan 1983: 119–120; Bor 1987: 107)。このような集団活動もあってか、当時の国勢調査の担当官であったブラント E. Blunt はタワーイフを一種のカーストとみなし、「タワーイフは踊り子であり、彼女たちは女性のパンチャーヤット (伝統的自治機関) を有している。そこには女性の頭目がいるが、それはパンチャーヤットの支配権の内部で生まれたにちがない」(Blunt 1969 (1931): 111) と推断している。ちなみに、タワーイフやドームニとは他称であって、仲間うちでは女性の歌手や踊り子はバーイージー *bāijī* などと呼ばれていた。バーイー *bār* は女性の名称に添えられる言葉であるが、使われる地域や状況によって尊称にも蔑称にもなる。ジー *jī* は○○さんのような軽い敬称であることから、この文脈においては、日本の芸能関係者などが目上の女性に用いる「姉さん」に近似する呼称

と考えてよいだろう。

いわゆる不特定の者たちを相手にする遊女はおろか、特定のパトロンのもとに芸芸を磨く歌妓・芸妓もまた売春婦に連なる者とみなされた。そもそも歌妓・芸妓はインド社会においてはアンビバレンツな存在であった。ブローの言葉を借りれば、「妻という、女性としての名誉ある地位を犠牲にしたことで、彼女たちは社会からは低くみなされていた。ところが身持ちの正しい女性がもはや身につけなくなった芸術の守り手として、敬意と称賛の目でみられていた」のである（ブロー 1991: 148-149）。このようなインドにおける「売春」の概念やその変遷、歌妓・芸妓たちとその教師や伴奏を務めた人々の地域ごとの社会歴史的な位置づけ、また彼女／彼らの生活実態や認識などの点からも検討されるべきであろう<sup>49)</sup>。

さて、都市部において女性を伴い楽器の伴奏を務める音楽家、とくにサーランギーと呼ばれる弓奏楽器やタブラー *tablā* と呼ばれる打楽器の伴奏者、女性に踊りや歌を教える教師役もまた「売春」の幫助者・斡旋人とみなされるようになっていく。たとえば大都市デリー近郊のグルガオンにおいて、「歌妓・芸妓のためにタブラーやサーランギーを演奏するドームはヒンドゥーのミラースイー」とされ、売春仲介者を意味する言葉<sup>50)</sup>でも呼ばれたのである（Rose 1911: vol. 3, 106）。

あるサーランギー奏者の以下のような回想から、20世紀前半における彼女／彼らの生活実態の一端を知ることができるであろう。

「私は何度もファクランニッサとともに旅をし、カラチやベシヤワール、ボンベイ、パローダ、アーメダバードなど（の宮廷）で演奏をした。また、私たちは芸術を愛する王がいる小さな藩王国も数多く訪れた。グワーリヤルのマハーラージャの戴冠式には、たくさんのタワーイフやウスタッド（名人、教師）が招かれ、私たちも招かれた。ファクランニッサは非常に美しい歌手だった。彼女は私の親戚で、1947年の印パ分離によって彼女がパキスタンに行くまでの12年間一緒に演奏旅行をした。

（中略）…チュンムー・バーイーはしばしばラジオに出演した。彼女もすばらしい歌手で、私も何度か彼女の伴奏をした。彼女はデリーでは有名で、多くのタワーイフの頭目をしていて。彼女は私の叔父から音楽を習い、私も教えた。彼女が金持ちと結婚してからは、彼女は歌手という職業から身を引いた。

（中略）…ファクランニッサとチュンムー・バーイーは多くのレパートリーをもっていた。彼女たちは、ハヤール、トゥムリ、タッパ、タラーナ、ダードラ、ガザル、カムサなどの複数の形式を歌うことができた。カムサは4行詩であり、一時かなり流行ったものだが、今日では忘れられてしまった。タワーイフが歌うメロディと詩は非常にすばらしいもので、それは古典音楽だった。いまやその音楽は貧相なものになってしまった。もし、彼女たちが当時のままの質の高い古典音楽を披露したとしても、誰がその音楽を理解し彼女らを賞賛できるだろうか。

(中略) …バーイージーたちは主にサーランギー奏者から音楽を学んだ。私は彼女たちの家に週に3～4回午前中に行って音楽を教えた。また、他の音楽家も彼女たちを教えに日中に通った。もしそのバーイージーが裕福でもっと知識を増やしたいと思ったなら、違った師匠から学ぶために多くのお金を使っただろう。偉大なカタックのグルであるアッチャン・マハラージでさえ、バーイージーに踊りを教えた。著名で裕福なタワーイフであったヒーラー・バーイージーはクリシュナ・マハラージからアビナヤ(舞踊における一種の感情表現)を学んだほか、カーンプルの彼女の家にはカタック・ダンスの巨匠が頻繁に訪れていた。ヒーラー・バーイージーはそれほど素晴らしいパフォーマーであり、人々の涙さえ誘った。ほかにも多くの傑出した女性歌手がいたが、1950年代にはその繁栄も終りを告げた」(Bor 1987: 107-108) (括弧内筆者註)

このような、ナウチあるいはナウチ・ガールと総称され、タワーイフやドームニなどと呼ばれた人々によって花開いた芸能文化は、王侯や領主などパトロン勢力の衰えに加え、20世紀に入って強まった彼女／彼らに対する社会的圧力によって衰退を見せはじめる。そして、1930年代の国勢調査においては、「タワーイフは踊り子で、ミーラーシーは踊り子の音楽を担当する者(伴奏者)である」(Blunt 1969 (1931): 65)と記述され、売春と結びつく女性歌手・踊り子の伴奏者あるいは「売春」の補助者としてミーラーシーが「結晶化」されることになる。

前出の1929年生まれで、女性初の本格的なサロード奏者、シャラン・ラーニーは当時のことを振り返って次のように述べている<sup>51)</sup>。

「私は5～6歳のころから舞踊に興味をもち、8歳にはビルジュ・マハラージ(今日の北インド古典舞踊カタックの第一人者)の父からカタック・ダンスを習うようになった。しかし、私が舞踊に真剣に踊りに取り組みたいことがわかると、両親や周りの者たちは難色を示した。当時、女性が舞踊を習うことは、社会的に困難なことだった。そこで私は舞踊をあきらめ、アラウッディーン・ハーンからサロードを習うようになった」(敬称略。括弧内筆者註)

また、1927年生まれのサーランギー奏者、ラーム・ナラヤンは当時のサーランギー奏者が踊り子や売春婦の伴奏と結びつけられていたことから、その楽器で音楽を学ぶことを父親から反対され、決してそのようなグループには近づかないことを誓約したというエピソードを述べている(Sorrell and Narayan 1980: 13)。彼は、音楽演奏を世襲としないカーストに属し、後にサーランギーの主奏者として世界的に著名になった人物である。

彼らが育った1930年代は、伴奏楽器であるサーランギーに代わって、サロードやシタール *sitār* が主奏楽器として脚光を浴び、後にラヴィ・シャンカールの師匠となるアラウッディーン・ハーンなどの非世襲の音楽家たちが表舞台に登場し始め、イ

インド独立を前にして自分たちの文化の再発見と再構成が進められた時代でもある。まさにその時代に、インドにおける売春問題が「ナウチ」と結びつけられ糾弾されたのである。宗教的慣行と歌舞と売春が結び付けられ、歌舞に携わる女性が売春の象徴＝諸悪の根源のように扱われるようになった結果、歌舞を披露できなくなった踊り子たちの生活は困窮し、さらに売春婦を増やすことになったという指摘もある（Levine 2003: 192）。この間、北インド各地方や集団ごとの踊り子・女性歌手の多様性や実情はほとんど考慮されず、また彼女たちに踊りや歌を教える教師や伴奏を行う音楽家はミーラーシーというカテゴリーに押し込められた。

ミーラーシーと一括して呼ばれる者の中には、都市に住み主として古典音楽の伴奏を務める者たち、村落から都市周辺に移住して歌舞の伴奏者となった者たち、そして村落を中心にパトロンの冠婚葬祭において演奏を行う者たちがおり、その実情はさまざまであった。にもかかわらず、それぞれの社会歴史的な文脈から切り離され、都市においては「反社会・反道徳」的とされた「ナウチ」の器楽伴奏者兼斡旋人を、村落共同体においてはカースト社会の最下層に位置づけられた音楽芸能者を意味するようになっていったのである。

確かに、強大な権力を有していた旧来型のパトロンとの持続的な関係を失い一時的なパトロンを求めて「ナウチ」の伴奏者として流浪せざるおえなくなった音楽家の増加と移動は、音楽にかかわる者の社会的地位を相対的に低下させたと推測される。それに加え、西欧からもたらされる「売春」に対する眼差しと、その眼差しの中で踊り子をインドの汚点であり後進性の象徴ととらえるヒンドゥー・エリート層の動向は、例えばタワーイフたちとその伴奏者であったサーランギー奏者たちが形成してきた音楽文化の良質な部分をも衰退させることにつながっていった。すなわち、サーランギーなど伴奏者の子弟たちのなかには代々受け継いだ楽器の演奏を捨て、シタールなどよりポピュラーとなった主奏楽器を選び、あるいは伝統的家業であった音楽以外の仕事に転身する者たちがいたのである。

その一方、カルカッタを中心とするベンガルや、ボンベイを中心とするマハラシュトラなど大都市のヒンドゥー・エリートたちの中には、宮廷において発達をみた古典音楽を有力なムスリム音楽家から積極的に習い、また理論化に向けて調査・研究を始める者たちがおり、さらにナウチたちによって寺院や宮廷で受け継がれてきた技芸を古典舞踊として捉える動きも活発化し、1930年代以降のインド独立運動と国民意識の目覚めのなかで、伝統芸術の再発見・再定義を迫られることになるのである。

## 7 「カースト」から“ガラーナー”へ

これまで見てきたように、国勢調査をベースにした地誌・民族誌においては、宮廷楽師であったカラーワント、聖者廟付き歌手であったカッワール、系譜語り英雄讃歌の歌い手であったダーディーなどの多様なルーツを有する楽師たちが、それぞれの社会歴史的な文脈から切り離され、ミーラーシー＝ドームという集団カテゴリー＝「カースト」に押し込められた。一連の国勢調査では、集団カテゴリーの定義やそれらの集団の分類法も微妙に変化してはいたが、こと音楽芸能者のカテゴリーに関する限り、ほぼ一貫してカースト分類の底辺に置かれていたといえよう。

このような国勢調査における音楽芸能カーストの「結晶化」は、植民地官僚の異文化認識のプロセスの中で行われたものであり、音楽家たちの自己認識と他者認識に対しても大きな影響を与え、新たな地位上昇運動を招くことになった。このような動向は、“ナウチ関連問題”と交差している。そして、このような状況のなかで、かつての宮廷楽師（特に器楽演奏者）の子孫の多くは自分たちの音楽的正統性をインド音楽の権威であるセーニヤーに結び付けて語るようになる。その結果、ミーラーシーとセーニヤーの距離もまた、民俗音楽（日銭をかせぐ地方の芸能者）と古典音楽（宮廷に庇護された楽師・芸術家）の距離に等しいものになる。本来その距離は相対的で音楽的・人的な往来が認められたはずのものが、音楽芸能カーストの「結晶化」、そして近代における文化的制度としての古典音楽の成立などとともに、両極的な音楽分野の社会集団としてみなされるようになってゆくのである。

そのため、ラーガ音楽の演奏と教授を生業としてきた宮廷楽師の子孫たちは、自分たちの過去からミーラーシーという売春と結びつく「ナウチ」の伴奏者、あるいはミーラーシー＝ドームという村落における低カーストの音楽芸能者・民俗音楽家というイメージの払拭を迫られ、自分たちの血統を過去の民俗的音楽伝統およびカースト・カテゴリーとは別なものに結びつけて語る必要が生じた。ここでは、音楽的権威セーニヤーとの関係を明確にし、“ガラーナー”を改めて名乗ることが古典音楽家（特に器楽演奏者）としての正統性を知らしめるのに欠かせない行事となった。すなわち、カラーワント、カッワール、ダーディーというミーラーシー＝ドームと結びつけられたかつての音楽家のカテゴリー区分はもはや使用されなくなる一方、実際はカラーワント／ダーディーという、かつての社会音楽的カテゴリーの差異をより明確に意識したセーニー・ガラーナー／ミーラーシー＝ドームという新たな分類が20



世紀に入って生まれてきたのである。

第3節の冒頭でのローイ・チョウドリーの指摘にもあったように、有力なパトロンや音楽学者の尽力で1910年代後半から開催されるようになった全国規模の音楽会議や演奏会に参加した職業世襲の音楽家たちの中から新しい意味合いが付加された“ガラナー”を名乗る者が表れるようになり、彼らがそのような用語・概念によって“われわれ”を語り始めたのは1920～1930年代以降のことであったと推測される。このことは、英領インド帝国の元で本格的に始まった全国的国勢調査のアウトプットとしての地誌や民族誌の読者対象が官僚から都市部の一般の人々になっていった時期と重なり合い<sup>52)</sup>、その過程で「結晶化」された人々が自分たちの出自や分類・序列に異を唱え変更を迫る動きにつながっていったという指摘にも符号する (Jones 1981: 73–74)。音楽関係者においても、預言者や聖者の讃歌を歌うカッワールたちがムスリムの高カーストの慣習を採用し、尊敬されるイスラーム指導者に仕え、最終的にはクライシュ族の子孫を主張するようになった事例や (Ansari 1960: 45–46)、古典音楽の演奏者 (カラーワント) たちが集まり、自分たちがミーラーサーと同一のカテゴリーで呼ばれることに対する抗議集会を開いた1930年代後半の事例も (Ranade 1990: 12)、このような動向と距離を置くものではないだろう。

これまで議論してきた問題の余波は、印パ分離後のパキスタンでも見られる。今日のパキスタンにおいては、音楽で生計を立てる者は、「自ら好んで音楽の道に入った音楽家」と「世襲の職業音楽家」とに区分されている。前者は一般にアターイー *atāī* またはショウキヤ *shauqiya* と呼ばれるのに対して、後者はウルドゥー語でミーラーサー *mīrāsī*、パシュトー語でダム *dam*、東部バローチー語でドーム *dom*、ブラーフイー語やその他のバローチー語でローリー *lōrī* と呼ばれる社会的階層の低いジブシー的職能集団の成員であるという (村山 1998: 93)。そして、音楽がやりたくて、好きで選んでこの道に入ったプロの音楽家たちが、自らをアターイーやショウキヤと呼ぶ言い方は、「音楽は卑しいミーラーサーたちの領分である」という通俗的社会コードに対して、自らのアイデンティティを肯定・弁護する表現となっているのである (村山 1998: 94)。

第2節でのサロード奏者の語りにもあったように、彼らの口から、正統的な音楽伝統の継承者としての「セーニヤーとの結びつき (*silsila*)」の表明、ミーラーサー＝ドームではなくイスラームの外来貴種の1つとされる「パターン起源」の表明、タワーイフやドーム二との関与を間接的に否定する「一族の女性に音楽家はいない」ことの表明、あくまで古典形式にのっとった「ドゥルパド形式の器楽主奏者の家系」で

あることの強調がなされるようになったのは、ムガル帝国期における宮廷楽師の社会音楽的地位の形成と英領インド帝国期におけるその地位の変容、そして独立運動・印パ分離を経て今日に至る社会歴史的な環境変化に加え、地域社会や特定の社会組織を超えた外部からの視線を意識せざるおえない再帰的なアイデンティティ形成の在り方と無関係ではないと思われる。

## 謝 辞

本稿は、2010年10月に国立民族学博物館で行われた現代インド地域研究・国立民族学博物館拠点「現代インドの文化と宗教の動態」合同研究会で発表した内容を加筆修正したものである。発表後は、寺田吉孝氏、三尾稔氏（国立民族学博物館）および参加諸氏から有意義なコメントを頂いた。また、本発表に先立つ草稿段階では、船曳建夫氏（東京大学）と三瀬利之氏から貴重なご指摘とコメントを頂いた。これらすべての方々に、感謝いたします。なお、この場を借りて、2010年3月に急逝した筆者のインド音楽の師匠、カリヤン・ムケルジー教授のご冥福をお祈りさせて頂きたいと思います（I would like to take this opportunity to offer my sincerest prayer for the repose of my mentor in Sarod, Prof. Kalyan Mukherjea who passed away on March, 2010）。

表：北インド古典音楽のガラナー形成史

時代区分		概要
プレ形成期 (デリー諸王朝期)		<b>ヒンドゥスターニー音楽の形成, 音楽家の改宗</b> 北インドにおけるイスラーム王朝の誕生により, 古来の「ヒンドゥー音楽」とペルシャ音楽の融合が始まり, ヒンドゥスターニー音楽の基礎が築かれる。ヒンドゥーの寺院付音楽家, 王室付司祭, 系譜家, 英雄語り, 軍楽家などの多様な諸集団の一部がイスラームに改宗するようになる。
形成期	前期 (ムガル帝国前期)	<b>音楽家の中央宮廷への集中, 音楽的権威の形成</b> インド内外からすぐれた音楽家がムガルの中央宮廷に集められ, 声楽のドゥルパドを中心とする宮廷音楽が成立し, 第3代皇帝アクバルの時代に絶頂期をむかえる。宮廷楽師の筆頭はヒンドゥーからイスラームに改宗したとされるミヤーン・ターンセーン。その子孫はセーニヤーと呼ばれ音楽的権威として君臨するようになる。
	中期 (ムガル帝国後期)	<b>音楽家の地方宮廷への分散, 声楽のガラナー形成</b> 第6代皇帝アウラングゼーブ以降のムガル帝国の衰退により, 中央宮廷の音楽家が地方宮廷に流出するようになる。古典的なドゥルパドに代わり, 新しい声楽様式であるハヤールが宮廷音楽の中心となっていく。セーニヤーはドゥルパドを直系男子にのみに教え, 他の弟子にはハヤールを教えたとされる。有力地方宮廷においてハヤールが独特の発展を遂げ, 声楽のガラナーが形成される。また, ビーンなどの弦楽器が伴奏から主奏に転じ, 器楽が発展する。
	後期 (英領インド帝国期)	<b>宮廷の弱体化, 器楽のガラナー形成</b> ムガル帝国および地方の有力地方宮廷の更なる弱体化により, 音楽家が新たなパトロンを求めて移動を活発にする。セーニヤーからシタールやサロードなどの楽器によってラーガ音楽を習う者たちが増加し, 器楽のガラナーが形成される。
ポスト形成期 (独立期～現代)		<b>宮廷音楽から国民音楽へ, 新たなパトロンと聴衆の形成</b> インド独立と印パ分離, 旧来の藩王・領主制の廃止により, 宮廷楽師の子孫たちは新たなパトロンの獲得に迫られる。かつてヒンドゥーからイスラームに改宗してラーガ音楽を維持してきた宮廷楽師, そして彼らからラーガ音楽を学んだ外来のイスラーム音楽家たちから, 裕福なヒンドゥー高カーストの子弟らがラーガ音楽を学ぶようになる。その結果, かつての宮廷音楽として発展を遂げたラーガ音楽が, インド古典音楽すなわち国民音楽とみなされ, 教育制度にとりいれられる。音楽学校と音楽産業が新たなパトロンとなってゆく。

(筆者作成)

## 注

- 1) 北インド諸語の欧文表記は基本的に『新訂増補版 南アジアを知る事典』（平凡社 2002: 1002-3）に従う。ちなみに [e][o] は、長母音記号がなくても長母音である。なお、人名の欧文表記は、本論におけるキー・パーソンだけに留め、欧文からの邦訳引用文等に登場する人名等については割愛した。
- 2) このようなガラナーの社会関係と近代における変化については田森（2004）、Tamori（2008）などを参照のこと。
- 3) カラーワント *Kalāwant* は字義的には芸術 *kalā* を有する者 *want* を意味し、ムガル宮廷における楽師のタイトルと考えられる。カッワール *Qawwāl* はイスラームの預言者や聖者への讃歌 *Qawwālī* を歌うコミュニティの出身者で、主として13世紀ころからイスラームに改宗したヒンドゥー起源の集団が中心と考えられている。ダーディー *Dhādī* の語源はダッダ *Dhadda* という楽器名に求められることがあるが、詳細は不明である。かつてはヒンドゥー叙事詩の語り手・詩人あるいは系譜家であったと考えられている。ミーラーシー *Mīrāsī* は相続・世襲を意味するアラビア語のミーラー *mīrās* を語源とする音楽・芸能者のカテゴリーである。なお、ダーディーの他に、ダーリー *Dhārī* も用いられるが、本稿では前者に統一する。ムガル帝国の楽師として登場するダーリーと、インド北西部におけるヒンドゥー英雄譚・叙事詩の歌唱者であるダーディーとの関係についての考察は機会をあらためたい。
- 4) 『アーイーニ・アクバリ』は、第3代皇帝アクバルの宮廷記録家であったアブル=ファズル・アラミー *Abūl-Faẓl Allāmī*（1551-1596）による。『ラーガ・ダルバナ』は、第6代皇帝アウラングゼーブ時代の官僚であったファキールッラー *Faḡīrullāh* による。
- 5) イルファーン・ハーンはカルカッタ（1997年12月）、シャラン・ラーニーはデリー（1998年8月）において、いずれも自宅でのインタビューに基づく。
- 6) カーヤスタは書記カーストとも呼ばれ、古典的にはバラモンの事務的補佐を行っていたとされるが、地方では土地を所有のドミナント・カーストを形成し、都市部では商業で成功した裕福な家族が多い。彼女の夫の姓はバクリワール *Backliwāl* である。
- 7) ウッタル・プラデーシュ州 B 市の自宅におけるインタビュー（1998年7月）より。
- 8) マーンガニヤールの語幹であるマーンガノー *māngano* には「乞う」という意味がある（Kothari 1994: 205）。
- 9) マーンガニヤールやランガのサブ・カーストを表す現地語（*jāū, khamp, nakh*）とその概念に関する問題についてはニューマンら（Neuman, Chaudhuri and Kothari 2006）を参照のこと。
- 10) ラージャスターン州ジャイサルメールでのインタビュー（2008年2月）より。
- 11) 本書の出版年は不明（未記載）であるが、1950年代の出版と推定される。ラーガ音楽の伝統に属する宮廷楽師たちにとっては、全国的規模の音楽会議や演奏会への参加がガラナーのアイデンティティ化に大きな影響を与えたと考えられる。
- 12) バートカンデーは北インドを代表する音楽学者の1人である。サンスクリット文献の研究に加え、インド各地の学者や音楽家を訪ね歩いて情報交換し、ガラナーに伝わるラーガ音楽を採集していった。ラーガに関する理論を整え、音楽大学の設立に尽力し、音楽教育に携わる多くの人材を育てた。その功績や評価等については、Bakhlé（2005）やNayar（1986）などを参照のこと。
- 13) この時代の最も著名な音楽理論書は13世紀にシャルンガデーヴァ *Śārṅgadeva* によって書かれた『サンギータ・ラトナーカラ（音楽の宝）*Saṅgīta Ratnākara*』であろう。
- 14) アクバルは王城内に「信仰の家」（イバーダト・ハーナ）を建て、ヒンドゥー教徒はもちろんのこと、イスラームのスナ派やシーア派、ジャイナ教徒、ゾロアスター教徒、キリスト教徒などを集め自由に宗教論争を行わせ、また1582年には諸宗教を折衷した「神の宗教」（ディーネ・イラーヒー）を創始した。
- 15) 本稿では H. Blockmann（vol. 1）と H.S. Jarrett（vol. 2-3）の英訳をもとに、D.C. Phillott が編集したバージョンを用いた。
- 16) アーイーニ・アクバリーをペルシャ語から英語に翻訳した H. Blockmann は、帝国楽師 *Imperial Musicians* と翻訳している。ペルシャ語による実際の表記はコニヤガラン *khoniyaḡaram* であり、その原義は「美しい調べを奏でる者」である（Erdman 1978: 361）。
- 17) ターンセーンの誕生年は諸説あるが、アブル=ファズルの『アクバル・ナーマ Akbar

- Nāma』によれば、1589年4月26日に59歳あるいは69歳で亡くなったという。この記述からすると、誕生年は1520年あるいは1530年ころということになる。他に誕生年については1492～1532年にかけて諸説ある (Dhar 1989: 19-20)。
- 18) ちなみに、36人の内訳はターンセーンを含めグワーリヤル出身の楽師が15人 (うち声楽12人、器楽3人)、アグラー1人 (声楽)、マールワー1人 (声楽)、アフガニスタン・ベルシャ・中央アジアなど外国起源の楽師が14人 (うち声楽3人、器楽11人)、そして出身地ではなくダーリー *Dhārī* というカテゴリーで記されている者が5人である。36人の宮廷楽師の中には、アクバルとの戦いに敗れて捕虜となったマールワーのかつての支配者も含まれていた (Allami 1994 (1873): vol. 1, 473-474)。彼はその音楽のスキルゆえに宮廷音楽家として生きながらえたのである。
  - 19) ラージプートを中心とする王族付きの系譜家・詩人はバート *Bhāt* やチャーラン *Chāran* と呼ばれた。バートはバラモン起源を主張し、チャーランはラージプート起源を主張する傾向がある。
  - 20) ラージャスターンには、英雄神パーブージー *Pābūjī* の儀礼を執り行うボーパ *Bhōpa* と呼ばれる非バラモン司祭がいる。彼らは、パル *Par* と呼ばれる大型の絵図に描かれたパーブージー生涯と偉業について、ラーヴァンハッター *Ravanhatthā* という弓奏楽器を演奏しながら男女ペアで歌い物語る職能カーストである。彼らは、結婚式の祝い事や病気の治療祈願のほか、かつては戦争の出征前夜に戦士たちに英雄神の偉業を語り聞かせる役割を担っていたという (沖浦 1985: 74-75)。
  - 21) ダーディーが演奏したがゆえにダッダと名付けられたのか、ダッダを演奏したことからダーディーと呼ばれたのか、ダーディーとダッダの関係は定かではない。
  - 22) 今日のラージャスターンにおけるダーディーの状況については、ニューマンら (Neuman, Chaudhuri and Kothari 2006) が詳しい。
  - 23) かつてのカルカーにおいては、ラーマヤナやマハーバーラタ、また地方の英雄叙事詩が含まれていたのではないかと推測される。
  - 24) 本書は、ラクナウのアワド王朝 (1720-1856) 最後のナワーブで、音楽と舞踊をこよなく愛したワジド・アリー・シャー *Wājīd Alī Shah* (1823-1887, 在位 1847-1856) の廷臣であったイマーム H. M. K. Imām が、1850年代までのラクナウとその周辺の諸宮廷を中心とする音楽シーンについてまとめたものである。
  - 25) 本論の第5節～第7節は、田森 (2000) を大幅に加筆・修正したものである。
  - 26) 英領インド帝国下での国勢調査は、1871年から1941年までの70年間に全8回が行われた。ただし、第1回目の国勢調査を1871年とする説に対しては異論もある (三瀬 2004: 204)。特に、1881年と1901年の国勢調査では、カーストのランキングと言語調査が関心の中心であった。
  - 27) 第1回 (1871-1872年) の国勢調査では、カーストやトライブという用語の明確な定義、また分類システムもなく混乱が生じた。このような状況やその後の推移については、Chon (1987: 238-247) や三瀬 (2004) を参照のこと。
  - 28) この会議の中心となったのはイベットソン D. Ibbetson, ネスフィールド J. C. Nesfield, リズリー H. H. Risley の3人の官僚であり、彼らは民族誌学者としても名をなしていた。
  - 29) インド・イスラームにもカースト的な階梯があるとされ (e.g. Ansari 1960; Faridi and Siddiqi 1992), その定義や実情に関する議論もなされている。しかし、それをヒンドゥーのカーストと同一のものと見なしたり、同列のものとしてナイーブに扱うことはできない。
  - 30) 植民地時代のカースト観が引き継がれた戦後の南アジア人類学におけるカースト論の展開とその問題点については関根 (1997) や田中 (1997) などを参照のこと。
  - 31) ミール・ミラーズイーは「富める者 *amīr* のミラーズイー」という意味で用いられることもある (Rose 1911: vol. 3, 109)。
  - 32) イベットソンは、当時隆盛をみた進化主義人類学 (特にヘンリー・メーン) の影響を受け、カーストの起源を機能的階層としてのヴァルナではなく職業進化の過程から説明しようとした。
  - 33) その5分類は、1) パローチヤパターンなど人種由来、2) ジャートおよびラージプートとそれに準じるカースト、3) 土地所有・農業カースト、4) 宗教的・専門的・商人などのカースト、5) 流浪人・召使・職人カーストである。「少数の専門カースト *Minor Professional Caste*」は、「宗教的・専門的・商人などのカースト」の下位項目として扱われている。
  - 34) イベットソンはナーイー *Nārī*, バート *Bhāt*, ミラーズイー *Mīrāsī*, ジョーギー *Jōgī*, ラワル

- Rawal*, バルイアー *Bharuā*, バンド *Bhānd* などの「少数の専門カースト Minor Professional Caste」の位置づけに苦慮している。彼らの多くは、何らかの形で司祭的な役割と結びついており、結婚式などの儀式の際にパフォーマンスを行う機能を有し、その役割に対して対価をもらうという疑似聖的な性格を有しているが、その一方で召使いであり彼らの社会的地位は非常に低く、その権利と義務は慣習に基づいているとし、このカースト・グループを、1) *Nāi, Bhāt, Mirāsī*: 床屋, 系譜家, 音楽家, 2) *Jōgī, Rawal, Nāth*: 占星術師・準宗教者, 3) *Bahuriā, Bhānd*: 俳優・語り手, の3つに分類している (Ibbetson 1974 (1916): 230)。
- 35) パートに関するイベットソンの説明は次の通りである。「パンジャープにおいてパート *Bhāt* と呼ばれるのは、ミラーサーイーのように系譜家あるいは詩人であり、ある者は賛歌の歌い手である。しかし彼らはミラーサーイーのはるか上をゆく優れた詩人である。彼らはラージパートおよびバラモンに仕える系譜家で、バラモン起源を自認している。地域の有力者は、それぞれパートを召し抱えており、(子供が生まれた時など) 系図を書き換えるために訪ねて来たときにお金を払う。また、大きな結婚式の時には彼らを呼び、自分たちの歴史を語らせ、祖先の賛歌を歌わせる。しかし、通常の結婚式や彼らを招く場合が困難な場合には、パートの代わりにはドゥームやミラーサーイーが呼ばれる」(Ibbetson 1974 (1916): 231–232)。
- 36) イベットソンはさらに「パンジャープで楽器を演奏するのはミラーサーイーか、ジョーギーかファキール(イスラームの托鉢者)である。それに対し“ドゥームは召使としてもよくないし、弓もうまくつかえない(=楽器をうまく弾けない)”と言われる」と続けている。
- 37) ヒンドゥーの食習慣として、上位カーストは下位カーストから生の食材は受け取っても、調理された食事は受け取らない、会食は行わないという慣習があった。
- 38) 参考として脚注 19 も参照のこと。
- 39) 『カースト用語集』は本論における略称である。正式名称は、*A Glossary of the Tribes and Castes of the Punjab and North-West Frontier Province* である。
- 40) ドゥルパドは、今日のヒンドウスターニー音楽のなかでも最も古典的とされる声楽様式である。ドゥルパド歌謡の内容は、ヒンドゥー神への讃歌、王や戦士などの英雄の讃歌、その他のテーマの3種があり、寺院で発達したものと、宮廷で発達したものの2つの流れがあるとされている。
- 41) イベットソンは後になって、ダーディーは歌が中心で楽器は演奏せず、ドゥームとも通婚関係がないことからミラーサーイーに含めるべきではなかったとしている (Ibbetson 1974 (1916): 235)。
- 42) アパデュライもまた、インドにおける集合的アイデンティティが統計化されることになったのは、英領インド帝国下であったことを指摘している (アパデュライ 2004: 233)。
- 43) 英領インド帝国期における国勢調査や地方史編纂、民族誌記述によるカーストの再編成、集団カテゴリーの創出など在地社会に与えた影響については、Chon (1987), 藤井 (1993), Jones (1981) などを参照のこと。
- 44) ナウチ *nautch* の語源については、サンスクリット語の *nṛtya* に由来するベンガル語の *nāc* (Hardgrave and Slawek 1997: 14), ウルドゥー語の *nāch* (Levine 2003: 382, n5), サンスクリット語の *nṛtya* がブラークリット語の *nachcha* を経てヒンディー語などの *nāch* となったとするもの (Yule and Burnell 1996 (1886): 297) などがある。西欧人から見たナウチの記述については、Hardgrave and Slawek (1997: 12–25) などを参照のこと。
- 45) デーヴァダーシーの寺院舞踊が宮廷舞踊として発展したサディール・ナウチや、古典舞踊の1つであるバーラタ・ナーティヤムとの関係については Srinivasan (1985) や大谷 (1984) などを参照のこと。なお、デーヴァダーシーに関する歴史的研究については Jordan (2003) や Kersenboom (1987), 井上 (1998) などを、人類学的研究については Marglin (1985) などを参照のこと。
- 46) その後、デーヴァダーシー制度に関して廃止論者と擁護論者の間で論争が続くが、当時の廃止論者にとっては「理想的な家庭」が、養護論者にとっては「インド伝統文化」が一義的な価値であった (栗屋 1994: 351)。
- 47) 英国における娼妓運動は、売春統制を目的とした 1860 年代の伝染病法の制定とその強化に端を発する (ブロー 1991 (1987): 307–309, 403–405)。そもそも政府の売春統制は売春の根絶を目指したものではなく、当初は軍当局 (英国軍常駐地) の性病の拡大に対する懸念から生じた。たとえば 1860 年代初頭、インドからの帰還兵の性病保有率の高さが問題となった (Smith 1971: 122; Walkowitz 1980: 75)。そこで伝染病法を制定し、娼婦の登録と医師による定期的な診断が義務付けられたのであるが、その伝染病法は性病予防を隠れみのにした国

家による売春の承認であるという視点から、大規模な娼婦運動へつながっていったのである。

- 48) 英領インド帝国期の高裁判例集の中からデーヴァダーシーが登場するケースを拾い、彼女たちの社会的地位の変化に司法介入が果たした役割を探った粟屋は、彼女たちが「踊り子 dancing girl」と総称され、しばしばカーストという言葉が付与されてカテゴリー化されたこと、しかもそのカテゴリーには寺院儀礼とは無関係な歌妓・芸妓も含まれていたことを明らかにしている（粟屋 1994: 352-353）。
- 49) 寺院付き踊り子や宮廷付き踊り子を含む、古代インドの「売春」および「売春婦」については、バシヤム（Basham 1981 (1954): 184-187）が参考になった。ムスリム人口の多い地域における「踊り子」の問題、例えばラクナウにおけるタワーイフの分類や実態については Hasan (1983: 118-120) などを参照のこと。なお、近代の問題としては、デーヴァダーシー制度廃止運動の歴史的展開を検証したアーナンディーが指摘するように（Anandhi 1991）、いわゆる踊り子たちは常に客体として捉えられ、彼女／彼ら自身の多様な声に耳を傾けられることがなかった点があげられる。本稿においては、「ナウチ関連問題」として、ガラナーのポスト形成期における音楽家たちのアイデンティティ形成への影響に焦点を絞っている。
- 50) バルワ Barwa あるいはスファールダーイー Sufārdāī がそれにあたる。
- 51) デリーの自宅でのインタビュー（1998年12月）に基づく。
- 52) インド帝国の地誌は、1903年に決定された政府方針にしたがい、県（district）-州（province）-帝国（imperial）という三層のピラミッド構造（行政区分）に再編された。そして改訂された帝国地誌は1907～1909年に、州地誌は1908～1909年に、そして県地誌は1903～1912年にその刊行が集中した。藤井は、地誌の三層構造は1910年までに完成し、「それぞれが個別の役割と読者を想定して編纂され、記述の単位が大きくなるにつれ、対象となる読者は官僚から一般の人々になっていった」（藤井 1993: 11）としている。

## 文 献

### 日本語文献

アパデュライ, アルジュン

2004 「植民地的想像力における統計」門田健一訳『さまよえる近代—グローバル化の文化研究』pp. 207-244, 東京：平凡社。

粟屋利江

1994 「デーヴァダーシー（神の婢女）と司法」小谷汪之編『西欧近代との出会い』pp. 349-380, 東京：明石書店。

井上貴子

1998 「南インドのデーヴァダーシー廃止制度—英領期の立法措置と社会改革を中心に」『史学雑誌』107(3): 1-34。

大谷紀美子

1984 「インド古典舞踊の伝承と学習—パーラタ・ナーティヤムの事例」川田順造・徳丸吉彦編『口頭伝承の比較研究 1』pp. 195-225, 東京：弘文堂。

沖浦和光

1985 「ボーパ—砂漠の英雄をたたえる絵とき歌」『部落解放』225: 72-79。

関根康正

1997 「不可触民はどこへいったか？—南アジア人類学における「植民地主義と文化」という問題」山下晋司・山本真鳥編『植民地主義と文化—人類学のパースペクティヴ』pp. 307-347, 東京：新曜社。

田中雅一

1997 「カースト社会に生きる」栗原彬編著『講座 差別の社会学 第3巻 現代世界の差別構造』pp. 329-45, 東京：弘文堂。

田森雅一

- 2000 「カーストからガラナーへ——近代・北インド古典音楽における社会音楽的アイデンティティの変容」『超域文化科学』5: 152–167, 東京(駒場): 東京大学。  
2004 「近代北インドにおける音楽財産の伝承形態と社会関係の変化——サロード・ガラナーを事例として」『国立民族学博物館研究報告』28(3): 377–418。

藤井 毅

- 1993 「植民地期インドにおける社会認識と地方史編纂」『歴史学研究』641: 10–16。  
2003 『歴史の中のカースト——近代インドの〈自画像〉』東京: 岩波書店。

ブーロー, バーン&ボニー・ブーロー

- 1991 『売春の社会史——古代オリエントから現代まで』香川壇ほか訳, 東京: 筑摩書房。(Bullough, Vern and Bonnie Bullough. *Women and History: A Social History*, 1987)

三瀬利之

- 2004 「カーストの周辺概念としてのトライブ・レイス」青柳真智子編『国勢調査の文人類学——人種・民族分類の比較研究』pp. 203–230, 東京: 古今書院。

村山和之

- 1998 「バローチスターン音楽概観——クエッタ県, カラート県の事例から」『和光大学人文学部紀要』33: 89–103。

## 外国語文献

Allami, Abul-Fazl

- 1994 (1873) *Ā'in-i Akbarī*, translated by H. Blochmann (vol. 1) and H. S. Jarrett (vol. 2 & 3). Delhi: D.K. Publishers.

Anandhi, S.

- 1991 Representing Devadasis: 'Desigal Mosavalai' as a radical text. *Economic and Political Weekly*, Annual Number (March): 739–747.

Ansari, G.

- 1960 *Muslim Caste in Uttar Pradesh: A Study of Culture Contact*. Lucknow: Ethnographic and Folk Culture Society.

Appadurai, A.

- 1993 Number in the Colonial Imagination. In Carol A. Breckenridge and Peter van der Veer (eds.) *Orientalism and the Postcolonial Predicament: Perspectives on South Asia*, pp. 314–339. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Asad, T. (ed.)

- 1973 *Anthropology and the Colonial Encounter*. London: Ithaca Press.

Bakhle, J.

- 2005 *Two Men and Music: Nationalism in the Making of an Indian Classical Tradition*. New York: Oxford University Press.

Banerjee, S.

- 1989 *The Parlour and the Streets: elite and popular Culture in Nineteenth Century Calcutta*. Calcutta: Seagull Books.  
2000 *Dangerous Outcast: The Prostitute in Nineteenth Century Bengal*. Calcutta: Seagull Books.

Basham, A. L.

- 1981 (1954) *The Wonder that was India: A Survey of the History and Culture of the Indian Subcontinent before the Coming of the Muslims*. Calcutta: Rupa. Co.

Blunt, E. A. H.

- 1969 (1931) *The Caste System of Northern India*. Delhi: S. Chand & Co.

Bor, J.

- 1987 *The Voice of the Sarangi: An Illustrated History of Bowing in India*. Bombay: National Centre for the Performing Arts.

Cohn, B. S.

- 1987 *An Anthropologist among the Historians and other Essays*. Delhi: Oxford University Press.



- Crooke, W.  
1896 *Tribes and Castes of the North-Western Provinces and Oudh (4 vols.)*. Calcutta: Office of the Superintendent of Government Printing.
- Dhar, S.  
1989 *Senia Gharana: Its Contribution to Indian Classical Music*. New Delhi: Reliance Publishing House.
- Dirks, N. B.  
2001 *Caste of Mind: Colonialism and the Making of Modern India*. Princeton: Princeton University Press.
- Erdman, J. L.  
1978 The Maharaja's Musician: The Organization of Cultural Performance at Jaipur in the 19<sup>th</sup> Century. In S. Vatuk (ed.) *American Studies in the Anthropology of India*, pp. 342–367. New Delhi: Manohar.
- Faqirullah  
1996 *Tarjuma-i-Mānakūtūhala & Risāla-i-Rāḡadarpaṇa*, edited and annotated by Shahab Sarmadee. New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts.
- Faridi, F. R. and M. M. Siddiqi (eds.)  
1992 *The Social Structure of Indian Muslims*. New Delhi: Institute of Objective Studies.
- Fyze-Rahamin, A. B.  
1990 (1925) *The Music of India*. Delhi: D.K. Publishers.
- Hardgrave, R. L. and S. M. Slawek  
1997 *Musical Instruments of North India: Eighteenth Century Portraits by Baltazard Solvyns*. New Delhi: Manohar.
- Hasan, A.  
1983 *Palace Culture of Lucknow*. Delhi: B.R. Publishing Corporation.
- Ibbetson, D.  
1974 (1916) *Punjab Caste*. Delhi: B.R. Publishing Corporation.
- Imam, H. M. K.  
1959 (1856) Melody through Centuries, translated by G. Vidyarthi, *Sangeet Natak Akademi Bulletin*, (11-12): 13–26.
- Jones, K. W.  
1981 Religious Identity and the Indian Census. In N. G. Barrier (ed.) *The Census in British India: New Perspectives*, pp. 73–101. New Delhi: Manohar.
- Jordan, K. K.  
2003 *From Sacred Savant to Profane Prostitute: A History of the Changing Legal Status of the Devadasis in India, 1857–1947*. New Delhi: Manohar.
- Kersenboom, S. C.  
1987 *Nityasumangali: Devadasi Tradition in South India*. Delhi: Motilal Banarsidass.
- Kippen, J.  
1988 *The Tabla of Luknow: A Cultural Analysis of a Musical Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kothari, K.  
1994 Musicians for the People: The Manganiyars of Western Rajasthan. *The Idea of Rajasthan*, pp. 205–237. New Delhi: Manohar.
- Levine, P.  
2003 *Prostitution, Race and Politics: Policing Venereal Disease in the British Empire*. London: Routledge.
- Marglin, F. A.  
1985 *Wives of the God-King: The Ritual of the Devadasis of Puri*. Delhi: Oxford University Press.
- Middleton, J. and S. Jacob  
1923 *Census of India*, Vol. 15-Punjab, Pt. 1-Report. Lahore: Civil and Military Gazette Press.
- Nayar, S.  
1989 *Bhatkhande's Contribution to Music: A Historical Perspective*. Bombay: Popular Prakashan.

- Neuman, D., S. Chaudhuri and K. Kothari  
2006 *Bards, Ballads and Boundaries: An Ethnographic Atlas of Music Traditions in West Rajasthan*. Oxford: Seagull Books.
- Pant, R.  
1987 The Cognitive status of Caste in Colonial Ethnography: A Review of Some Literature on Noth West Province and Oudh. *The Indian Economic and Social History Review* 24(2): 145–162.
- Popley, H. T.  
1986 (1921) *The Music of India*. Delhi: Indological Book House.
- Ranade, A. D.  
1990 *Keywords and Concepts: Hindustani Classical Music*. New Delhi: Promilla & Co.
- Rose, H. A. (ed.)  
1911 *A Glossary of the Tribes and Castes of the Punjab and the North-West Frontier Province* (vol. 3). Lahore: Civil and Military Gazette Press.
- Rosenthal, E.  
1990 (1928) *The Story of Indian Music and Its Instruments: A Study of the Present & a Record of the Past*. Delhi: D.K. Publishers.
- Roy Choudhury, B. K.  
n.d. *Indian Music and Miyan Tansen*. Calcutta: Gouripur Music Trust.
- Sharar, A. H.  
1994 *Lucknow: The Last Phase of an Oriental Culture*, translated and edited by E. S. Harcourt and Fakir Hussain. New Delhi: Oxford University Press.
- Sherring, M. A.  
1974 (1872) *Hindu Tribes and Castes, as Represented in Benares* (Vol. 1). Delhi: Cosmo Publications.
- Singer, M.  
1972 *When a Great Tradition Modernizes: An Anthropological Approach to Indian Civilization*. Chicago: University of Chicago Press.
- Singh, K. S.  
1998 *India's Community* (Vol. 5). Delhi: Oxford University Press.
- Smith, F. B.  
1971 Ethics and Disease in the Later Nineteenth Century: The Contagious Disease Acts. *Australian Historical Studies* 15 (57): 118–135.
- Sorrell, N. and R. Narayan  
1980 *Indian Music in Performance: A Practical Introduction*. Manchester: Manchester University Press.
- Srinivasan, A.  
1985 Reform and Revival: The Devadasi and her Dance. *Economic and Political Weekly*, 20 (44) (November 2): 1869–1876.
- Tamori, M.  
2008 The Transformation of Sarod Gharana: Transmitting Musical Property in Hindustani Music. In Y. Terada (ed.) *Music and Society in South Asia: Perspectives from Japan* (Senri Ethnological Studies 71), pp. 169–202. Osaka: National Museum of Ethnology.
- Walkowitz, J. R.  
1980 *Prostitution and Victorian Society: Women, Class and the State*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Yule, H. and A. C. Burnell  
1996 (1886) *The Concise Hobson-Jobson: An Anglo-Indian Dictionary*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd.