

みんなづくりポジトリ

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

歴史の中のストリートとトランスローカリティ：
トランスナショナル・フローとローカリティの組み
換え創造：
ポスト社会主義状況のローカリティとストリート性：
ハイカルチャー化するサブカルチャー？：
ポスト社会主義モンゴルにおけるポピュラー音楽と
ストリート文化

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2010-03-23 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 島村, 一平 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15021/00001217

ハイカルチャー化するサブカルチャー？ ポスト社会主義モンゴルにおけるポピュラー音楽とストリート文化

島村 一平
滋賀県立大学

本来、ロックやヒップホップといった音楽は、イギリスやアメリカといった「中心」でサブカルチャーとして誕生した文化である。本稿では、まず、こうした「中心」におけるサブカルチャーが、「周縁」としてのポスト社会主義モンゴルにおけるポピュラー音楽を事例に、いかなる受容形態がとられているかを検討した。モンゴルにおいては、ロックやポップスが学校教育で教えられたり、ミュージシャンが選挙ショーに参加したりする一方で、歌われる歌詞の内容を検討すると、政府批判や外国人排斥を訴えるといった事例から「ハイカルチャーか、サブカルチャーか」という二分法ではとらえられない形態をとっていることを指摘し、社会主義時代における「文化」概念と関連づけて考察した。また、本稿では、ロックやヒップホップが生まれる場としてのストリートが、モンゴルにおいては、寒冷地であるがゆえに屋内化したディスコ・クラブであることを明らかにした。こうした屋内化したストリートは、社会主義時代において、劇場やクラブという国家や党に公認された公共空間ではなく、非公式に若者が集ってギターの弾き語りをする場としての集合住宅の共用玄関であった。こうした屋内の公共空間の系譜は、遊牧民の住居ゲルがプライベート空間としての住居のみならず、ある程度の公共性をもった人々が集う社会の結節点として機能していたことに遡ることができるであろう。

- | | |
|---|--|
| 1 はじめに | 3.4. ハイカルチャーか？サブカルチャーか？
——社会主義時代のポピュラー音楽の系譜 |
| 2 ポスト社会主義とポピュラー音楽 | 4 歌詞に見る周縁のサブカルチャー |
| 2.1. 時代背景 | 4.1. ナショナリズムからショービジネスへ |
| 2.2. ポスト社会主義とポピュラー音楽 | 4.2. 社会風刺・政府批判 |
| 3 ポスト社会主義モンゴルにおける西側のポピュラー音楽の受容 | 5 モンゴルにおけるストリートとは？
——「屋内ストリート」の系譜 |
| 3.1. 学校教育されるポピュラー音楽 | |
| 3.2. スタイルの意味するもの
——ロックとヒップホップのファッション | |
| 3.3. 政党の「選挙ショー」とミュージシャン | |

キーワード：周縁のサブカルチャー、ポスト社会主義、モンゴル、エストラード音楽、屋内ストリート

1 はじめに

1970年の社会主義の時代を経て、モンゴル国は、1992年、民主化した。民主化と同時に、今まで情報を閉ざされていた西側諸国の文化や情報が急激に流入することとなった。特にモンゴルの人々の心を魅了したのは、ハリウッド映画やMTVに代表されるアメリカの大衆文化である。こうした動きは、モンゴルに限らず、世界的に普遍的な現象であろう。グローバリゼーションに関しては、様々な解釈があるが、例えばトムリンソンは、「文化的目標を持たないプロセス」としての「グローバリゼーション」という解釈をしている（トムリンソン 1997 (1991)）。しかし、欧米のポピュラー音楽は、外国の文化や価値や習慣を高め、広める政治力と経済力の効用としての「文化帝国主義」的側面を兼ね備えていることは否めない。こうした文化帝国主義に対して、モンゴル国は、社会主義国であったがゆえに、時間的に最も遅れて、欧米による文化帝国圏の影響下に入った文化帝国主義の「周縁」であるといえる。

本稿では、まず、ポスト社会主義モンゴルにおけるポピュラー音楽をとりあげ、特に本来、ロックやヒップホップといった、イギリスやアメリカでサブカルチャーとして誕生した文化が、いかにモンゴル国において受容され、どのような文化的態様を展開しているのか、を考察する。

ここでいうサブカルチャーという概念は、D. ヘブディッジがその著書『サブカルチャー』において議論した、都会にすむ労働者階級の若者たちや従属的立場を強いられてきた黒人たちが、中流や上流の文化に対する反抗の形式として、彼らの従属状況に対する精神的な防衛として、積極的に作り出してきたスタイルであるという意味において使用する¹⁾ (Hebdge 1979)。

ところが、帝国内部においては、社会階層として下位に位置するものたちの文化＝サブカルチャーがひとたび帝国の外部に出たとき、それは、また別の文脈を構成すると考えられる。つまり、帝国の「中心」たるアメリカ合衆国内部においてサブカルチャーの背後にある権力的従属性という文脈は、ひとたび国境を越えれば、それを受容する側つまり「周縁」たる非欧米諸国にとっては、その当事者意識は希薄となる。さらに欧米という「中心」と非欧米諸国という「周縁」の権力関係という文脈の中で、サブカルチャーの本来持っていた周縁性、あるいは権力への抵抗といった性質は、「周縁」においては、逆に中心性を帯び、「中心」という権力に対する崇拜へと転化するというパラドキシカルな現象がたち現れる。例えば、レゲエという音楽は、イギリスにおいては従属的立場にあったジャマイカからの黒人移民労働者の抵抗文化であった。しかし、「周縁」である日本においては、同じような従属的立場の人々の文化としてではなく、レゲエという欧米あるいは「中心」で流行したひとつのモードに対する崇拜として受容された感否めない。つまり、中心におけるサブカルチャーが、周縁においては、逆説的にヘゲモニー

を構築するのである。

ここでは、帝国「内部」の周縁（黒人移民労働者など）ではなく、帝国「外部」の周縁（非西欧諸国）におけるサブカルチャーという意味において仮に「周縁のサブカルチャー」と呼ぶことにしよう。本稿では、かつて社会主義という、やや特殊な帝国の「外部」に位置したモンゴルにおいて、ロックやヒップホップを事例として、その受容とモンゴルの展開の現状を報告し、若干の考察を加える。主にロックやヒップホップといった音楽のスタイルは、「中心」においては、労働者階級あるいは社会的弱者であった黒人たちのカウンター・カルチャー（抵抗文化）として、始まっている³⁾。ところが、このような本来、「中心」においてサブカルチャーだとされる音楽が、「周縁」であるモンゴルにおいては、従属者による反抗の形式として展開されていない。そして、ときにはハイカルチャーとして受容されているかとさえ思われるパラドキシカルな現象が見受けられる。本稿では、そうした事例を、3章において、3つのカテゴリー（学校教育、スタイル、政治との関わり、）に分けて紹介し、考察を加えていく。

そうとはいえ、モンゴルを含めた「周縁」におけるミュージシャンたちは、欧米の文化ヘゲモニーに対する「自己表現する受け手」であるといえる。彼らは情報を受信する側としては、グローバルな受信者であるが、自己表現、つまり情報の発信者としてはローカルに留まるという点においては、国外に対しては「声なきもの」である。そうした状況はモンゴル語という言語による制約、発表機会あるいはグローバルな生産手段のなさ、経済的不均衡などの理由によってつくりあげられている。4章においてグローバルな「声なき」彼らがロックやヒップホップを通じて何を訴えているのかを歌詞を通じて紹介していく。

モンゴルでは、いわゆるポピュラー音楽のことを「エストラード歌謡 (*estrād duu*)」あるいは「エストラード音楽 (*estrād khögjim*)」という。エストラードとは、ロシア語の *estrada* が訛った語であるが、そもそもロシア語ではオーケストラや朗読、軽演劇などのステージや軽演劇やバラエティー・ショーそのものを意味する。かつて帝政ロシアの時代では、見世物小屋などで披露される大衆音楽のことも指した。社会主義以降、ソ連においては、いわゆるクラシックといった上位文化の音楽ではなく、ポピュラー音楽全般のことを指すようになる。

モンゴルのエストラード音楽に関する研究は、国外はおろか、モンゴル国内においてもほとんどなかったといっても過言ではない。社会主義時代に出版された『モンゴル人民共和国文化史』においても、エストラードに関する記述は皆無である (Natsagdorj 1981; 1986)。しかし、民主化以降の1999年にモンゴル国立文化芸術大学が編集した『モンゴル文化史』の第3巻には、音楽史の一端としてエストラード音楽について簡単な記述がなされている (Bira and Tsedev 1999: 228-231)。

民主化以降のポピュラー音楽についても、管見の限りでは、紹介レベルに留まってい

るものが多い。比較的、社会背景が伺える著作としてアメリカのインディアナ大学の大学院生（当時）であったピーター・マーシュが、多くのミュージシャンたちのインタビューを元に構成したブックレット『モンゴルのロックとポップス 自らの歌声で』がある（Marsh 1999）。日本では、金岡秀郎の編集によるガイドブック『モンゴルまるごと情報局』の1章において「モンゴルポップス & メディア事情」の一部に社会主義崩壊まもないモンゴルポップスの概況の紹介されている（金岡 1995: 14-21）。また、小長谷有紀編の『アジア読本モンゴル』の中で内田敦之が「希望と不安のはざままで——現代若者文化」という題でミュージックシーンとディスコ文化を社会不安と結びつけて解説している（内田 1997: 138-144）。その他は、文学研究者の海野未来雄による簡単なポピュラー音楽の解説（海野 1999）がある程度である。

本稿におけるもうひとつの関心は、モンゴルにおけるロックやヒップホップをストリート文化としていかに位置づけられるかということにある。

関根康正は、トランスナショナルリズム研究の一翼を開拓する実践の場として「ストリート現象」に注目することを提唱している。関根の言う「ストリート」概念とは、対象と方法という2つの意味を含意している。すなわち、対象としての街路としてのストリートそのものから、ヒト・モノ・コトバのグローバリゼーションないしトランスナショナルなネットワーク的な通路まで多層的なストリート現象を検討対象とすることであり、上からの「トランスナショナルリズム」では記述できない現実をこそ記述したいという目的に沿う「下からのトランスナショナルリズム」の方法的立場の表明である（関根 2008）。

そもそもロックやヒップホップといった音楽は、関根の言う意味におけるストリート性の強い音楽である。かつて遊牧という移動生活を営み、20世紀初頭より社会主義に移行したモンゴルにおいて、ストリートとはどこであったのか。そしてその「ストリート」において、どのように音楽が生み出されてきたのか、といった問題についても予備的ではあるものの、考察していきたい。ただし、今回は、時間的制約から現地調査を行うことができなかった。したがって、本稿では、筆者が1995年～2003年の間に断続的に6年間モンゴル国に滞在した中での経験的知識と、2004年～2005年時に行った予備調査と文献資料などに基づいて問題となる現象を呈示し、今後の考察の方針を示すに留めておきたい。

2 ポスト社会主義とポピュラー音楽

2.1. 時代背景

モンゴルにおけるポピュラー音楽についての考察を始める前に、モンゴルにおける社会主義からその崩壊、ポスト社会主義時代にいたる社会背景を簡単にふりかえっておこう。

辛亥革命を期に清朝から独立を果たした外モンゴル地域は、1924年、ソ連に続いて世界で2番目の社会主義国「モンゴル人民共和国」となった。清朝の支配下の下、人々のほとんどが遊牧民と僧侶であったモンゴルにとって、社会主義化とは、近代国家建設への道でもあった。

小長谷有紀はモンゴルにおける社会主義化=近代化について、3つの「産業化革命」の軸で説明する。3つの産業化革命とは、第1に「草原にあったものが変わった」という「遊牧民の社会主義的集団化」の実行である。これは遊牧が国家の産業として変換される「牧畜化革命」である。第2に「草原にこれまでなかったものが作られたこと」すなわち「大規模農場の建設」である。これを「農業化革命」だとする。第3に「草原ではないものが作られたこと」すなわち「首都の建設」である。なかでも「首都における工場の建設」は工業化革命である。そしてこれらの3つの大きな産業上の変化は、遊牧民の定着化というベクトルを共有しながら、発展をめざす1本の綱に編みこまれていった(小長谷2004:13-18)。

しかし、モンゴルにとって社会主義の時代は、近代化をめざす明るい側面があった一方で、言論や表現の自由が保障されていないという抑圧的な側面も持っていた。1989年11月、ベルリンの壁が崩壊し、モンゴルにも民主化の波が押し寄せることとなった。1989年の12月から、翌90年の3月まで数度に渡り、ソ連や東欧に留学していた学生たちを核として、民主化を要求するデモやストライキが、首都ウランバートルの中心に位置するスフバートル広場などで組織された。その結果、人民革命党の党中央委員会政治局員は総辞職し、複数政党制が敷かれることとなった。1990年7月に自由選挙が行われ、1992年の2月に新しい憲法が施行され、モンゴル人民共和国は、国名も新しく「モンゴル国」として再出発することとなった。

ところが、一旦、社会主義が崩壊すると、「民主化 (*aldchlal*)」「市場経済 (*zakh zeeliin ediin zasag*)」という標語の下にモンゴルでは社会主義時代に築き上げてきたものを極端に否定する方向へと走った。国营農場(ソフホーズ)や集団農場(コルホーズ)といった社会システムは解体の道をたどり、人々は社会的な紐帯を一挙に喪失した。モンゴルにおいては、「ショック療法政策」と呼ばれた急激な民営化政策が、実施され、多くの失業者や貧困を生み出すこととなった(cf, 松田1996; 小長谷1997, 2002; ロッサビ2007など)。

市場経済への移行といっても、「市場経済」の何たるかを国民のほとんどがわかっていなかった。したがって、とりあえずは社会主義時代の社会システムを解体することだと、「民主化」「市場経済化」は理解されていたようである³⁾。ソ連のコルホーズ(集団農場)に相当するネゲデルや同じくソフホーズ(国营農場)に対応するサンギーン・アジ・アホイは、解体され、家畜や農地は私有化された。また、国营企業は次々と民営化されていったが、国際競争力を失った都市の工場は次々と閉鎖され、農場は荒地へと変

化した。モンゴルでは、「牧畜化」「農業化」「工業化」という3つの産業革命が、ふりだしに戻っていったのである。モンゴルにおけるポスト社会主義時代とは、社会主義時代に築き上げてきたものが、いともたやすく否定され、次々と跡形もなく消えていく時代であった。

経済的にも、年間GDP成長率は1989年の4.2%であったが、1990年には-2.5%とマイナス成長に転じ、さらに1991年、1992年においてはそれぞれ-9.2%、-9.5%と大幅なマイナス成長を記録した。その後、1994年のプラス成長への転換までの4年間、経済は悪化を続けた。GDP水準（1993年価格）は1990年の2,086億トゥグルクから1993年には1,662億トゥグルクへと1990年の約80%の水準へと低下した。また、失業者の増加とそれに伴う貧困層の拡大が大きな問題となっている。国営企業の改革／閉鎖、穀物生産に係る雇用の減少、社会セクターの改革、公務員数の削減、などの要因により、公式失業者数は1996年の5万5,400人から1997年には6万3,690人へと増加している。実状はさらにひどく、120万人の労働者人口のうち20万～30万人（17～25%）が失業者であると推測されている（外務省ODA評価報告書1999）。

つまり、モンゴルにとってポスト社会主義時代とは、体制移行による混沌と混乱の時代であったといえる。国家レベルで社会システムが機能不全に陥ったとき、現実はこの時代に生きる人々にとって、生きることそれ自体が非常に困難であった。今まで信じてきた価値観は転倒し、今まで職業として成立してきた職業で生活ができなくなった時代。そんな時代に平行して西側のポピュラー音楽はモンゴルへ流れこんできたのである。

2.2. ポスト社会主義とポピュラー音楽

そもそも社会主義時代のエストラード音楽では、国家によって許可された楽曲のみが指定されたグループによって歌われていた。しかし、民主化運動から社会主義崩壊に至る1990年前後する頃、モンゴルのエストラード音楽の世界にロック、ポップス、ヒップホップ、といった「西側の音楽」が洪水のごとく流入してくると、それに呼応する形で、モンゴルにおいてもロック・バンドが結成されるようになった。例えば、1989年には、モンゴル最初のハードロック・バンド「ハランガ」が結成されている（Marsh 1999: 14）。

特に、モンゴルの若者たちにとって、西側ポップスの文化受容という点で、最も重要であったのは、1990年代前半にFM放送が開始されたことと、1995年ウランバートル市においてケーブルテレビの放送が開始され、海外の数十チャンネルの衛星放送が見られることになったことである。今まで、東ベルリンやワルシャワなどを經由して密かに留学生たちによって、欧米のポップスのカセットテープがモンゴルに持ち込まれていたが、その普及は知れたものであった。

ところが、現在MTVが毎日の降るかのごとく放送されており、FMでも欧米のポッ

ブスが常に流れている。今や、MTVを見ないウランバートルの若者はいない、といっても過言ではない。人口270万人のモンゴル国においては、こうした文化産業が大量消費に結びつくことはない。しかし、こうしたMTVが垂れ流す、豊かで自由な国アメリカ、イギリスというイメージが、若者たちの間において、瞬く間に文化的ヘゲモニーを築いていったのである。ただし、モンゴルにおけるポピュラー音楽文化の構築は、学校教育や政府といった「官」とミュージシャンやそれを支持する若者たちといった「民」による官民一体で行われているところに特徴がある。したがって、彼らのポピュラー音楽は、抵抗文化—主流文化、あるいはサブカルチャー（下位文化）—ハイカルチャー（上位文化）という2項対立の図式では捉えられないのである。

ここでポスト社会主義モンゴルにおけるポピュラー音楽の概要を簡単に示しておきたい。

音楽のジャンルとしては、ポップスやロックの他にレップ (*Rep*) と呼ばれるユーロビート系の流れを汲むラップが1990年代の前半までつくられて歌われた。楽曲は、民主化初期は、シンセサイザーの打ち込みによる電子音が好まれた。これは、1980年代後半から、東ヨーロッパに留学していた学生たちからもたらされたヨーロッパのユーロビートのカセットテープが手本となったからだと考えられる。しかし、ケーブルテレビの普及に伴い、1990年代後半以降、MTVが情報源とされるようになり、モンゴルにもR&Bやヒップホップのミュージシャンが登場すると、若者の圧倒的な支持を得ることとなった。また、欧米から7~8年遅れてトランス系の曲も作られるようになった。

その一方で、社会主義時代に民謡をベースに作られた「創作歌謡 (*zokhiolyn duu* 日本の演歌に相当する位置づけの音楽)」というジャンルが依然、人気をほこっている。社会主義崩壊以降、草原から首都ウランバートルへ人口流入が進んだ結果、「創作歌謡」は田舎出身の人間を中心に、今なお根強く支持されている。

音階における特徴として、モンゴルも含めたアジアの民族音楽で主流であったペンタトニック音階が好まれるという特徴がある。ハードロック・バンドが作る曲が、ペンタトニック音階ゆえにどことなく懐かしい演歌のように聞こえるということも珍しくない。実際、モンゴルのミュージシャンたちにとって、この5音階は、音楽創作上のアイデンティティの核となっているようで、日本の紅白歌合戦に相当する年末のポピュラー音楽祭は、「ペンタトニック」と名づけられている。

また、「伝統音楽」との垣根が低いのも、モンゴルのポピュラー音楽の特徴である。例えば、人間国宝級の伝統音楽の歌手が歌う「長い歌」をサンプリングしたトランスが作られたり、馬頭琴を取り入れたロックやポップスが歌われたりしている。

それから曲の制作において、外国曲のサンプリングや流用が多用されている点も特徴としてあげることができるだろう。モンゴルは著作権条約に加盟していないので、他国の曲を「合法的」に流用できるのである。こうしたサンプリング源は、国の数で言うな

らば、日本よりも豊かかもしれない。欧米のポップスのほかに日本、中国、韓国、ロシアといったアジアのポップスからもサンプリングが行われる。ケーブルテレビの普及は、日本よりも外国の情報が早いことも少なくなく、例えば韓国ドラマ「冬のソナタ」が、日本より先んじて2年の2002年にモンゴルでヒットし、そのテーマ曲のモンゴル語バージョンがすぐさま作られている。近年では、韓国のヒップホップからの流用も多いが、これは人口の1%が出稼ぎ労働者として韓国に流出していることから、「韓流」文化に対する認知度が高いことと関わっている。また、社会主義時代から深い付き合いのあるロシアのロックやポップスが流用されるのも珍しくない。なお、日本のヒップホップ・グループ Dragon Ash や坂本龍一の曲などからのサンプリング曲も登場している。

歌詞に関していうならば、ポピュラー音楽専門の作詞家が職業として形成されておらず、純文学系の詩人が、歌手に詩を提供したり、文学史上の有名な詩人の詩に曲をつけて歌ったりすることも少なくない。すなわち、モンゴルでは「主流文化」と「大衆文化」の未分化な状態（海野 1999: 147）が、続いているといえる。したがって、アイドル歌手の歌う歌詞が、妙に修辞に凝った文学的なものであるという不思議な世界が展開されている。歌詞の内容に関しては、恋愛の歌も多いが、とくにロックやヒップホップを中心に痛烈な社会批判をする点では、日本のヒップホップに比べると、ずっとラジカルであるといえる。その反面、民謡からの伝統である母を想う歌は、ジャンルを超えてつくられ若者からも支持されている。モンゴルにおいて「母親」とは、日本人には考えられないほど神聖な存在であり、いかつい格好をしたラッパーが「お母さん、世界で1番すばらしい人よ」と恥ずかしげもなく歌う点においても特徴的であるといえよう。

音楽を受容する側、すなわちリスナーの住み分けや世代差が比較的少ないのもモンゴルの特徴である。ヒップホップを聞く若者が、「創作歌謡」を平行して聞く。創作歌謡は、旧正月のときを中心として、世代差を越えて宴の歌として歌われてつづけている。こうした一方、40～50代の中熟年層が、MTVに釘付けになっていたりもする。

3 ポスト社会主義モンゴルにおける西側のポピュラー音楽の受容

3.1. 学校教育されるポピュラー音楽

一般的に文化帝国の「中心」たる西欧の世界において、社会的に下層階級、あるいは従属者のサブカルチャーとしてのロックやヒップホップが、大学という公的教育機関において教えられることはない。例えば、「中心」を模写した日本における東京芸術大音楽学部を例にとるならば、「歌」は、声楽科におけるクラシックの歌曲やオペラか、邦楽科における長唄などの「伝統的」にハイカルチャー（上位文化）と解釈されるものに限られる。

ところが、モンゴルにおいては、国立文化芸術大学 (*Soyol Uurlagin Ikh Surguul*)¹⁾ には、サブカルチャーをも授業対象とする「エストラード音楽科」が、存在する。このエストラード音楽科は、1996 年度に設立されて以来、毎年約 10 人が合格し入学している。志願者は非常に多く、多い年には約 250 人になったことがあるのだという。

講師たちの授業計画 (資料 1 参照) を見てみると、授業で 사용되는曲は、ロシア、モンゴルの最新ヒット曲のほか、西欧の曲も扱うのだという。例えば、ビートルズの「Yesterday」「Can't Buy Me Love」「Yellow Submarine」や、往年のスタンダード「Besame mucho」「Love me tender」「Girl from Ipanema」などの名前が上がっていた。学部の卒業には、卒業論文のほかに自主コンサートを 1 回、それから国家試験としてのコンサートが課される。国家試験コンサートでは、ピアノ伴奏による曲を歌うことになっているが、自主コンサートでは学生自身の選択で何をしてもいいことになっている。様々な楽器を使用し、外からグループを招き一緒に演奏してもいいし、自分たちでグループを結成してもいいのだという。

ある国立文化芸術大学の講師はエストラード音楽科の授業について以下のように語る。

「授業における重要事項の 1 つは、音楽のスタイルを詳細に知ることです。その中には、バロック、ロココ、ポップ、アラビア、ヘヴィー・メタル、ハードロック、ジャズ、カントリー、古典派 (Klacsizm), ロマン主義 (Romantizm), リアリズム (Realizm), 印象主義 (Impresionizm), 表現主義 (Eksperssionizm), など 20 世紀における全ての新スタイルを対象にしています。またこれらの潮流における音楽以外の、絵画、デザイン、建築、手芸、文学、オペラ、彫刻、エストラード芸術 (*estraadiin urlag*)²⁾、舞踏などの芸術面のことについても研究する必要があると思います。学生の自主学習として曲を研究、歌唱力を強化することが課されており、課題曲には、ロシアやモンゴルの曲があり、様々なジャンルの曲を 10~12 曲、外国の有名な曲を 5~6 曲選んで歌うことになっています。」(2004 年 5 月聞き取り)

また、民主化以降に設立された私立創造大学 (*Zokhiomjiin deed surguul*)³⁾ にもクラシック・エストラード音楽歌手科 (*Songodog bolon estraadiin duu duulaach-n angi*) が設立されている。クラシック・エストラード音楽歌手科からはまだ卒業生は出ておらず、1 年生 3 人、2 年生 6 人の合計 9 人が学んでいるとのことである。この学科で講師を勤める B 氏によると、大学で歌を教える教師のほとんどは、ロシア、ブルガリア、イタリアなどで学んできているのだという。本人もブルガリアで歌を学んだのだという。モンゴルで行われる授業内容もその影響を多分に受けているだろう、と話す。

この学科の 1, 2 年生の基礎を習ううちは、モンゴル民謡 (*mongol ardiin duu*)、ロシア民謡 (*oros ardiin duu*)、ヨーロッパのクラシック (*songodog duu*)⁴⁾ を習う。3 年生から、自分の興味と実力、先生たちのアドバイスを元に、曲を選んで歌っていく。クラシック曲を歌えると、他のどんな曲も歌えるようになるので、まずはクラシックが大事だと語る。しかし、この学校の 1 年生の学生 S によると、舞踊の授業において、モンゴル舞踊

も習うが、ラテンアメリカの曲に合わせて踊る授業もあるのだという。彼女は、ラテンアメリカの曲の例としては、ジェニファー・ロベス、リッキー・マーティンを挙げた。

彼らの語りは、混乱している。まず国立文化芸術大学の講師の話では、音楽と絵画の様式が、ごちゃまぜに語られている。さらにバロックとヘヴィーメタルが同列に語られる。

私立創造大学⁷⁾においても、クラシックとエストラードが同じ学科の中で教えられている。なおかつ斬新なことに、ジェニファー・ロベスやリッキー・マーティンといったアメリカで活躍するポップス歌手（なるほど彼らはプエルトリコなどの中南米の出身ではあるが）のダンスが大学で教えられている。

3.2. スタイルの意味するもの——ロックとヒップホップのファッション

本来、アメリカやイギリスにおいては、サブカルチャーとして、ロックミュージシャンが、ジーンズ、とくに破けたものをはくのは、ブルーワーカーの作業着としてはじまったジーンズをはくことで自らの下位文化性と抵抗性を暗示的に物語るためのものであった。

ヒップホップにしても同様で、オーバーサイズのパンツやジーンズをはくのは、黒人貧困層の若者たちが、自分のサイズにあったものを買う購買能力がなかったため、太った父親や兄の「お下がり」を着ていたことに由来する。それが、時が立つにつれて、「黒人性や抵抗性といった意味するシンボルとして「ヒップホップ文化」のスタイルとなっていった。

ところが、モンゴルがロックを受容しはじめたのは、1990年代初め、ヒップホップについては1990年代後半になってからである。表象としてのスタイルは、メディアを通して認識され、またそうした衣服の輸入も始まった。しかし「周縁」としてのポスト社会主義モンゴルにおいて、スタイルの意味するものは、「中心」とは一致しない。

例えば、ジーンズに関していうならば、モンゴルを含めた旧社会主義の国々にとって、手に入れることができない西側の高価な衣装という認識であった。社会主義崩壊と民主化を前後するころ、彼らが最も欲したぜいたく品のひとつがジーンズだったといわれる。

民主化直後のモンゴル人のファッションについて、1998年ごろ、ある女性は、以下のようなことを語った。

「1991年ごろ、Aさんは、ジーンズをはいて髪を伸ばしていて、すごくロックだったんだよ。だってその頃、ジーンズはモンゴルに入ってきてなかったしね」

Aさんという男性は、民主化を前後するころ、東ヨーロッパに留学していたので「ロック」についてよく知っていたのだという。当時のモンゴル人にとって、ジーンズとロックは西側の憧れの「ハイカルチャー」として認識されていた。その証拠に1990

年代後半まで、ウランバートルの街では、ジーンズにアイロンで折り目を入れてはくというスタイルも珍しくなかった。

現在、ジーンズは中国製の廉価なものが大量に流入したものの、依然として Levi's や Lee といったブランドは庶民の手の届かない高級品として認識されている⁸⁾。ヒップホップに関しても同様で、幅広のパンツやパーカー、コンバースのバスケットシューズ、ナイキのジャージといったアイテムが2000年ごろから徐々にウランバートルで手に入るようになってきたものの、やはり大変高価である。

また、こうした「高級ブランド商品」を販売するショップのTVコマーシャルには、モンゴルのロックやヒップホップのミュージシャンたちが出演している。例えば、2002年、ヒップホップの人気グループ「リュミノ (Lumino)」は、ウランバートルの商品単価が1万~5万トゥグルク(約10~50USドル)するヒップホップ系ショップのM店のCMに出演していた。そのCMでは、リュミノが歌う「ヒップホップだ、ヒップホップだ、最高だ。最高だ。Mショップだ、Mショップだ、最高だ。」というラップの映像が、出てくる。その次のカットで、アナウンサー風の男の声で「自由な服装 (*chörööt khuvtas*)。Mショップ。」というナレーションがタイトルコールとともに流されていた。

また、ポップ・グループではあるものの、ヒップホップ風の衣装を着て、ステージに立つ「ノミン・タルスト (*Nomin Talst*)」は、イタリアのブランドDIESELのモンゴルにおける販売店の街頭広告に登場している。

ヒップホップの人気グループ「モン・タ・ラップ (Mon-Ta-Rep)」のリーダー、L.エルヘムバヤルは、ある新聞のインタビューに答えて次のように語る。

「服装の面ではなるべく自由でありたいと思っているよ。たいていの場合、スニーカーを履くよ。ラッパーは、普通、色の派手なものでおしゃれするのが好きなんだ。ヒカリモノの時計、太いチェーンなんかで、めかしこむ。」

彼らにとって、ヒップホップという服装のスタイルは「自由の象徴」であって、そこには体制に対する抵抗や権力関係は、意味されない。ちなみに上記のラッパー、エルヘムバヤルは、かつて街の不良として名が通っていたが、貧困層の出身ではない。また、モンゴルのロックやヒップホップのグループのメンバーたちは下層階級というよりも、むしろ富裕層の出身者が多いようだ。名門大学の大学生であることも少なくない。

こうしてみると、ヒップホップには「不良」というイメージは、いくらかはあるものの、下層の、労働階級のといった意味はない。ロックに関しては、そういう「不良」という意味すらも存在しないかのようである。つまり、「中心」において、かつて内包されていたサブカルチャーの記号とその意味するものの関係は、「周縁」においては、別の文脈をもって理解されている。

3.3. 政党の「選挙ショー」とミュージシャン

モンゴルにおいて、1992年、社会主義政権が崩壊し、自由投票による選挙が実施されるようになった。従来、一党独裁を固めてきたモンゴル人民革命党は、1996年の選挙で大敗し、その代わり、モンゴル民主党が政権を握るものの、内部分裂と賄賂による腐敗政治が、国民の不満をつのらせることとなる。その結果、2000年における国会選挙において、人民革命党が76議席中、72議席をとって圧勝し、安定した政権を維持することとなった。ただし、人民革命党は、党名こそ社会主義時代のままであるものの、現在の党の綱領において共産主義は、放棄している。ちなみに2004年に総選挙が行われた選挙においては、モンゴル国民は、与党人民革命党か、野党3党（モンゴル民主党、モンゴル民主新社会主義党、「市民の意志」党）による連合「祖国・民主連合」か、の選択を迫られた。ところが議席をほぼ独占して議会を支配した人民革命党の時代は終わり、72対4の大多数派から、36議席まで議席を一気に減らした（ロッサビ2007:146）。

民主化以降のモンゴルにおいて、新しく始まった選挙活動の様式として有名なミュージシャンや俳優が「ショー」をすることが挙げられる。モンゴルでは「選挙ショー（*songuuliin shou*）」と呼ばれ、立候補者たちとともにミュージシャンはモンゴル全国各地をツアーするという大規模なものである。これは、アメリカで著名な芸能人が、選挙で応援演説やライブをすることに影響を受けたものと思われるが、モンゴルにおいて特徴的なのは、「中心」において、反体制的であるはずのロックやヒップホップのグループが積極的に「選挙ショー」に参加することである。そして、この選挙ショーは、現在のモンゴル市民には、ごくごく当たり前のものとして受け止められている。

具体的に言うならば、民主化以降の早い時期に結成された男性ハードロック・バンド（と呼び習わされている）「ホルド（*khurd*：スピードという意味）」は、2000年、前出のモンゴル民主新社会主義党の党首が社長を兼ねる電力関連の大企業エレル社（*Erel kompani*）の専属バンドとなり、バンド名を「エレル・ホルド」とあらため、同党の選挙のために曲を作曲し、全国選挙ツアーを敢行した。

また、アメリカのシアトルで誕生したグランジ・ロック・バンド「ニルヴァーナ」の影響を受けて結成されたといわれる「ニスバニス（*Nisvanis*）」は、「学校なんて崩れてしまえ（*surguul' nuraasai*）」「薬局まで歩いて行ったのは……（*Emin san ruu alkhsan n'*）」といった反社会的・退廃的なメッセージで1990年代末期から頭角を現したバンドである。ところが、その反社会的メッセージとは裏腹に、2000年の選挙では、人民革命党の宣伝活動に最初から最後までともにしている（「世紀ニュース」紙2000.6.21）。

今年2004年の総選挙において、「選挙ショー」の主役を張っていたのは、1999年ごろから登場した「ヒップホップ」のグループたちである。彼らも歌詞において、ときには辛らつな社会批判をするものの、やはり政党という体制側に利用されるという意味においては、抵抗文化的ではない。新聞をはじめとしたメディアにおいて、こうしたパラ

ドックスは問題とされず、なぜか、彼らの選挙ショーにおけるギャラ相場に主たる関心がある（資料2参照）。

さらに奇妙なのは、選挙に参加する有名なヒップホップのグループたちは、大抵の場合、対立する2党の両方の政党とも契約していることである。つまり、今日は人民革命党主催の選挙ショーに、明日は母国民主連合の選挙ショーに、といった具合で参加するのである。このような彼らのポリシーのなさも、メディアで問題にされることなく、市民にはごく当たり前のこととして受け取られているかのようである。

モンゴルの現在の人口270万人である。この人口では、音楽がビジネスとして成り立ちにくい。現在も音楽で生活できるミュージシャンは極めて少ない。例えCDを出しているような有名なミュージシャンでも、夜はディスコやバーでショート・ショーをすることで稼ぐ者も多い。こうした状況を考慮すると、モンゴルのヒップ・ホップのミュージシャンたちは、体制に利用されているとは言い切れず、イデオロギーよりもむしろ、政党や選挙を利用して金儲けをするという現実的な生存戦術を重視しているといえよう。

3.4. ハイカルチャーか？ サブカルチャーか？

——社会主義時代のポピュラー音楽の系譜

モンゴルにおいては、ロックやヒップホップが学校で教えられ、そのファッションスタイルのもつ記号的意味に抵抗性は認められない。また、ミュージシャンたちは、政党の選挙ショーに、雇われて歌を歌う。しかも、対立する政党の双方と契約を結んだりもする。以上のような状況から判断すると、モンゴルにおいては、「中心」において存在するハイカルチャー（上位文化）とサブカルチャー（下位文化）の区別は存在しないかのようにみえる。

こうした状況の背景として、第1に社会主義時代に刷り込まれた彼らの「文化」観を挙げることができる。そもそも社会主義時代下のモンゴルでは、伝統的な遊牧生活を「文化ではない (*soyolgui*)」とし、ソ連から与えられた都会のアパートでの生活やソ連製の映画や演劇、音楽を鑑賞することが「文化的 (*soyoltoi*)」だとされてきた。民主化以降も、こうした「文化」の概念は人々の心に深くしみついており、若い世代は「モンゴルは文化がなくておもしろくない。ヨーロッパやアメリカなどの文化のある国に行きたい」と願っている（ルハグヴァスレン1999:108）。

すなわち、モンゴルにおいては、「芸術」というものそのものが、「文化的 (*soyoltoi*)」であるハイカルチャーとして意識されているのである。そして、その中に本来、サブカルチャー（下位文化）であったヘヴィーメタルなどの「エストラード」というものは、ある種、ハイカルチャー（上位文化）としての「芸術」の内部に存在するかのように意識されている。

第2に特にポピュラー音楽の起源となる社会主義時代の芸能が、官民一体でつくりあげられて来たことが挙げられる。ここで社会主義時代のポピュラー音楽の歴史を簡単に振り返ってみよう。上村明(2001)によると、モンゴルにおける芸能は、「ラジオ」の時代が始まるよりも以前から、社会主義国家の建設と深く結びついていた。

すなわち、1921年の人民革命当時、モンゴル語の識字率が、0.7%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できなかった。そのため、古くからの民謡の歌詞とメロディーをもとに、革命歌が人民軍の中で作られて歌われ、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。また、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集団を組織することを命じた。また、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、翌年には5つの県に「クラブ」が新たに作られた。1926年6月には、党中央委員会、スフバートル中央クラブ、人民啓蒙省などの組織が合同で、地方に芸能者を派遣し、巡回させた。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、外国情勢などについて、講義し、地方クラブの設置と運営、アマチュア芸能者の活動について支援を行った」(Natsagdorj 1981: 131; 上村 2001: 105)。革命はまさに「芸能」とともにあったのである(上村 2001: 105)。

社会主義崩壊以降に編まれた『モンゴル文化史』(以下『文化史』)によると、1926年、ロシア人カリツォフの指導の下に、師範学校に吹奏楽団が創設されたこと、陸軍劇場で吹奏楽が演奏されるようになった。1937年には、芸術学校が創設され、第二次世界大戦を経て、1947年には、シンフォニー交響楽団が組織され、ここに職業音楽家が誕生することとなる。少し遡ること1941年、国立サーカスの設立に伴い、サーカス楽団がL.ムルドルジの指導の下に誕生した。この楽団には、アコーディオン、サクソ、バイオリン、トロンボーン、バンジョー、ギターといった楽器が入っており、ロシア人専門家ガリペーリンが、「ガンデイーの木」という民謡を編曲して、歌手ツォグゾルマーに歌わせたのが、エストラード音楽の始まりだと『文化史』はみなしている。そして、「サーカス音楽がジャズの形で演奏される西側の伝統の枠で作曲するのは適切であったのであり、モンゴル音楽の新しい潮流が到来し、才能の豊かなバンドが登場し、エストラード音楽の基礎が築かれた」(Bira and Tsedev 1999: 229)とエストラードの誕生を『文化史』は高らかに歌い上げている。

1945年には、国家エストラード・コンサート局が設立され、映画館や劇場でジャズが演奏されるようになった。サーカス音楽に始まった西側のジャズのほか、モンゴル民謡なども演奏されるようになった。社会主義も安定期を迎える1964年、エストラード

音楽の大きなコンサートがL. ワンダンによって企画される。この頃、エストラード音楽の発展に政府も注目し、チェコスロバキアからカルル・ドバギーン、ポーランドのラジオ・テレビ局からピトベンド、トゥルワドル・ビット、東ドイツのラジオ局の「ビット・エンド」というグループが招かれ、エストラード音楽が紹介された。1968年には、モンゴル・ラジオ局専属のジャズ・バンドが設立されたが、彼らはその3年後、「バヤン・モンゴル」と名乗るようになった。それを振り返ること1967年、ポップの父と呼ばれるバンド「ソヨル・エルデネ」が結成された。このバンドは、音楽舞踏中学校をヤトガ（琴）専門で卒業した4人の若者が結成し、民謡や創作歌謡を4人のバンドで弾けるようにアレンジして歌った。

このような国家によって活動を認められたバンドのほかに、自主的に活動していたグループもいたが、自主グループに対しては、テレビ・ラジオ放送や、劇場でのコンサート演奏などは認められていなかった（Bira and Tsedev 1999: 230）。

1960年代末から1970年代にかけて、ソビエト連邦や東ヨーロッパに留学していた学生によりもたらされたカセットテープによって、モンゴルの若者たちは、西側のロックやポップを知るきっかけがつくられた。当時の若者たちは、ビートルズを聴き、ギターを弾くことを夢見ていた。1980年代となり、ソヨンボというグループや、G. アルタンホヤグ、G. アルタンホヤグ、Z. ハンガル、S. プッテドといったエストラード歌手が登場した（Marsh 1999: 10-14）が、いずれも人民革命党のお墨付きで歌う、上から与えられたポップスであることには変わりはない。そして、劇場や「クラブ」といった公共空間において、政府や党の許可なしに自主結成されたバンドや歌手が演奏することは不可能であった。

こうした状況は、ソ連におけるペレストロイカを契機に民主化運動が高まる1980年代後半まで続くこととなった。しかし、全く政府や党の監督下のないサブカルチャーが存在しなかったわけではなかった。首都ウランバートルの中心地には、高層アパート群が立ち並んでいるが、これらのアパートの1階の共用玄関口、すなわちエントランスは、アパートの住民が出入りする点では、限定的ではあるものの、一種の公共空間である。モンゴルの高層アパートのエントランスは狭く、裸電球1個で照らされるだけの薄暗い空間である。1980年代頃より、このエントランスのあたりに腰をかけ、ギターを弾き語りする若者たちがいた。彼らのつくる歌は「エントランスの歌（*ortsyn duu*）」と呼ばれ、作詞・作曲者の名がわからない、詠み人知らずの歌として人口に膾炙していった。こうした数多くの「エントランスの歌」は、恋愛をテーマにした歌が多いが、民主化以降も人気は高く、何人かのミュージシャンたちによってカヴァーされている。ともかく、社会主義時代後半において、劇場やクラブといった公共空間から締め出されている若者たちにとっての「ストリート」は、高層アパートの共用玄関口にあったといえよう。

いずれにせよ、ロックやポップスが学校教育の中で制度化されたり、政党の主宰する

選挙ショーで、ロックやヒップホップのミュージシャンが歌ったりするという現象は、モンゴルにおいてエストラード音楽が、社会主義時代、国家や党によって指導されてきた経緯を考えると、人々にとって、ごく自然の流れだったのかもしれない。また、ロックやヒップホップのファッションが、「ハイカルチャー」として受け止められるのは、エストラードを含めた「文化」というものは常にお上から与えられるものであり、そもそも、お上たる人民革命党の向こう側には、より文化的な「外国」が存在していたことと関わっているからではなかろうか。その結果、「ハイカルチャー」とも「サブカルチャー」とも区別がつかない文化としてモンゴルのポピュラー音楽は立ち現れているのであろう。

4 歌詞に見る周縁のサブカルチャー

モンゴルの若者たちは、欧米のロックやヒップホップに対しては文化の消費者であり受容者として存在するが、一方でそれを自己流に解釈し、自らの作品を制作している。

ここでは、ポピュラー音楽の中でも、特にサブカルチャー性の強いロックとヒップホップの曲の中から、歌詞を紹介することで周縁のサブカルチャーにおける抵抗のあり方を示してみたい。歌詞を通して、彼らは、何に対して、どのような抵抗や交渉を行っているのだろうか。ただし、こうした問題を扱う都合上、恋愛に関する歌はここでは捨象していることを予め、断っておきたい。

4.1. ナショナリズムからショービニズムへ

「中心」において、反体制的な傾向の強いサブカルチャーは、「周縁」であるモンゴルにおいては、逆説的にナショナリズム的な傾向を帯びている。モンゴル最初のロック・バンドは、まさにモンゴル・ナショナリズムの象徴ともいえる「チンギス・ハーン」の名である。1989年、社会主義モンゴルに民主化運動が高まり始めたそのころ、彼らは活動を開始した。社会主義時代を通して、友好国ソ連の領土（ロシア）をかつて侵略した破壊者として、チンギス・ハーンの名前は口にすることを許されなかった。

例えば、社会主義によって、抑圧されたナショナリズムに対する抵抗をバンド「チンギス・ハーン」は、「チンギス・ハーン」という曲を歌い、民主化の狼煙をあげた。メロディは悲痛に、荘重で、チンギス・ハーンよ、あなたを忘れなさい、あなたのことを口にしてはいけないと言ってきたのは私たちの本心じゃなかった、そのように命じた人たちがいる、しかし私たちはおぼえていた、おゆるしくください、いった内容で（田中1992:16-17）あった。

この曲は、市民から熱狂的な支持を獲得することとなった。つまり、当時のモンゴルにとって、社会主義体制の下で抑圧されたナショナリズムを歌うことは、ラジカルな反

体制的行為だった。しかし、社会主義が崩壊した後も、ナショナリズムを歌うロックやヒップホップのグループは後を絶たない。

モンゴル初のラップ・グループ⁹⁾、「ハル・サルナイ (*Khar Sarnai*: *Brack Rose* の意味)」は、1994年～1996年ごろにかけて、社会主義時代の詩人、D. ナツツァグドルジの詩「わが生まれし故郷 (*Minii torson nutag*)」をラップにして歌い、人気を博した。その曲では「これぞわが生まれし故郷、モンゴルの麗しきくに」というフレーズが繰り返される。また、ホルド (*Khurd*) というロック・バンドは、2000年に母国 (*ekhe oron*) というバラードを発表した。この曲でもやはり、「こんなに青い空がある国は、他にはない、モンゴルほど美しい国はない」といったフレーズがサビとなっている。

ところが2000年ごろより、こうした能天気なナショナリズムに留まらず、モンゴル・ヒップホップのナショナリズムは、他者に対する激しい排他の牙を向けるようになってきた。現地の人々からも民族主義者として知られているヒップホップ・グループ「ホヨル・フー (*Khoyor Khuu*)」は、「モンゴルの空 (*Mongolyn tenger*)」という曲 (2002) において、以下のように歌う。

とこしえに晴れ渡るモンゴルの空を俺はヒップホップで祝福する運命なのさ。これが俺のモンゴル。確かに俺はこの母国を愛しているんだ。(中略)
永遠の蒼天の下、俺は俺として生まれ、母や父の愛に甘えながら育ってきた。人を欺きさまよう多くの部族 (*yastan*)¹⁰⁾ どもは、モンゴルに来るのが好きなんだな。この空を見るために来るんだな。毒まみれのやつらの見せかけ (*öngö*) や金 (*möngö*) にだまされるわけねえ。白鳥が飛び立つ澄みきった湖に他人の足跡をつけさせるな。汚れた手 (*khar gar*) を水に浸すんじゃねえ。(筆者翻訳、以下同様)

この歌詞に登場する「永遠の蒼天の下 (*Mönkh khökh tengeriin dor*)」とは、元朝秘史において、チンギス・ハーンが大シャーマン、ココチュから永遠の蒼天のつづくところ、すべてがチンギス・ハーンの支配下になるべし、との託宣を受けたという故事からの引用である。

このような歌が成立する背景には、ポスト社会主義時代におけるモンゴルの経済が外国人によって支配されているという現状に由来する。モンゴル国のGDPのうち約25パーセントが、外国からの援助と借事でまかなわれている。その援助によって富を得ているのは一部の官僚と結託した外国人たちである。また、こうした現状は、プライドの高いモンゴル人の自尊心を傷つけているものの、援助や借金を切り捨ててはやっていけないジレンマに彼らは苛まされている。援助は代償を要求する。1990年代後半の一時期、ある新聞に「援助侵略 (*tuslamjiin turemgüilel*)」という言葉が踊っていた。

ちなみに人口の少ないモンゴル国では、外国人の姿が容易に目につく。現在、モンゴル国には、多くの外国人が居住しており、そのほとんどはウランバートルに住んでいる。

こうした背景の下、「中心」で生まれたサブカルチャーを受容しながらも、「周縁」は、「中心」によって形作られている外部世界に対して、排他的なナショナリズムという抵抗戦術をとっている。

また、特定の外国人に対する攻撃もヒップホップの歌詞の中に見られる。現在、ほとんどのモンゴル人は、中国人に対して民族憎悪の感情を抱いているといっても過言ではないが、現在のモンゴルのヒップホップ界をリードする Ice Top というグループは、「いいかげんにしろ、ホジャーども (Buu davaraa, khujaa nar)」という曲 (2006) の中で、極端な中国人排斥を訴える。ホジャーとは、モンゴル人たちが中国人に対して使う蔑称である。

手に米を握ったやつらは、わが国の政治も握って、俺たちの意思を預ける政府をホジャーたちにゆだねている。できることなら、やつらを全員、全員、ひとり残さず、撃ち殺して捨ててしまいたい。5種類の外貨の売春婦になったモンゴルの女の子たちよ、やつらの下には、野良犬になったモンゴル犬がいるぞ。やつらの料理のレシピは、毒入りで俺たちの飢えた腹にそのまま入る。一気にモンゴル人の血を吸い上げるのさ。

(中略)

背後からナイフで刺してくるジュンゴアー (中国人) よ、おまえは明日、真昼にチャドだか^{ヒョックド}中国だか、言う言葉をチャド、パッドとか言って簡単に思っていたら、マジでいいかげんにしろよ。

(中略)

人間の倫理を学んで大人になったモンゴル人が、
ゴミのようなホジャーたちに、こんなふうに辱められるなんて！
中国人たちを呼べ！ 呼べ！ 呼べ！
やつらをみんな、撃ち殺せ！ 撃ち殺せ！ 撃ち殺せ！
恥を知れ！ モンゴルの同胞よ！ 目覚めよ。われらが母国の旗をはためかせ、国を強固に固めよ。

(後略)

この歌の冒頭にある「米を握ったやつら」とは、中国人のことである。遊牧民のモンゴル人にとっての主食は、肉と乳製品であった。現在、都市のモンゴル人は米も食べるが、あくまで主食ではなく、付け合せのサラダのような感覚である。「米を食べる」ということは、彼らにとって未だ他者性を感じる大きな指標であることは間違いない。遊牧―農耕という文明レベルの対立が存在したが、現代のモンゴル人の漢民族に対する憎悪感情は、1950年代後半以降の中ソ対立によって、ソ連側に立つモンゴル政府と党によって、ナショナリズムの形成の過程で構築された。しかし、現在の若者たちが持っている不満は、もっと現代的なものである¹¹⁾。モンゴルの鉱山資源に代表される中国の投資の増大、ミレニアム道路と呼ばれる幹線道路の舗装化や高層ビル建築のために中国人労働者の大量受け入れなど、モンゴルの経済・社会に対する中国の影響は日増しに強

まっている。また、流入してくる中国人による買春も日常化しており、中国人労働者によるモンゴル女性への強姦・殺人事件なども起こっている。中国から輸入される食料品に毒物や人体に影響を与える添加物が混入されているという報道も後を立たない。中国人とモンゴル人の間の殴打事件も数知れず起こっている。こうした状況下で、この歌は生まれているのである。

また、韓国人に対しても、ヒップホップは憎悪の刃を向けている。Ice Top の一部のメンバーが独立して作ったS&Iは、「俺の国に目を向けるな Minii nutgaas nudee av!」(2004) という曲の中で、海外に暮らすモンゴル人に帰国を呼びかけると同時に韓国人と韓国人に関係する若い女性たちを攻撃する。

ソロンゴス アハナル
 韓国の兄さんたちは女の子たちを信用しねえけど、選ぶだけ選ぶ Fuck You!
 ソリョートイ キチ
 狂ったメスオオカミどもは、盲目になっているから Fuck You!

モンゴルでは、韓国人の外食・風俗産業への進出が目立っており、いわゆるナイトクラブで働く若いモンゴル人女性のコンパニオンのことを、「アガシ」という韓国語で呼ぶのが通常のこととなっている。ここで歌われている「女の子たちを信用しねえけど選ぶだけ選ぶ」とは、韓国人ビジネスマンが、ナイトクラブ（その多くは韓国人経営）で一夜をともにする「アガシ」を選ぶことを意味している。また、「ソロンゴス アハナル 韓国の兄さんたち」という表現は、かつて、社会主義モンゴルを導いていたソ連のロシア人たちに親しみをこめて「ロシアの兄さんたち」と呼んでいたことに由来するものだが、ラッパーは、こうした表現をもじって韓国人に使ったのである。一方、韓国人男性についていくモンゴル女性に対しても「ソリョートイ 狂ったメスオオカミ」だと非難しているのである。

日本人に関しては、管見の限りでは、ロックやヒップホップの歌詞にあからさまな批判は見られない。しかし、1990年代後半には、日本語教師として来た日本人男性が、2006年には、海外青年協力隊シニアボランティアの男性が殺される事件が起こっている。また、1997年頃、在モンゴル日本大使館を警備していた警察官は、日本大使館が「売春館」(yankhany yam) と密かに呼ばれていることを私に打ち明けてくれた。大使館員たちは夜な夜な売春婦を館内の居住区に連れ込んでいたとのことであった。また、私の留学期間中(1995~1998)、日本の大使館員だけでなく、国連や海外援助機関のオフィサー、ビジネスマンの中にも売春婦を買ったり、愛人を囲ったりする男性の噂は、恒常的に耳にした。正確に言うならば、噂だけではなく、ヒップホップやロックが流され、歌われるディスコという場で幾度となく目撃された。援助であれ、外交であれ、ビジネスであれ、モンゴルにおいて国際的な力関係の差異は、ジェンダー化した関係となつてたち現れていることを、ヒップホップの歌詞は、如実に物語っているのである。そして、ラッパーたちが攻撃するのは、中国人や韓国人だけではなく、今のモンゴル経済を動かし、やりたい放題の「外国人」たちであるといえよう。

4.2. 社会風刺・政府批判

ヒップホップ・グループの Ice Top は、2002年のヒット曲「哀しきわが首都 (*Minii Muu Niistel Khot*)」では、ポスト社会主義ウランバートルのアノミー的状况を風刺している。

この曲は、外国人批判というよりも、モンゴル人自身の墮落を追及している。

哀しきわが首都、生まれ育ったときから何年も市民や家族の、いろんな顔を見てきたな。萎れるときは、萎れて、煌くときは煌いて、今日まで俺たち生きてきて、楽しい暮らしもあったけど、同時に灰色の現象、事象。それらとともに歩んだわが首都。超最低を見ることになったわがモンゴル国民。

(中略)

男も女も構わず、みな売春。そんな人々をどうすりゃいいんだ。父さん、母さんにとっては愛娘、だが鬼か妖怪のように姿を変えて、顔に化粧を塗ったくり、男を漁って、高級品につられる。そんな女の子たちがおとなしければ、バーやホテルに気ままに出入りするならば、それが普通の現象になって、これらすべてが、父さん、母さんの、母なる国の、このわが首都の、名誉や誇りとは関係ねえって言うのか。

そうさ、本当にすばらしい哀しきわが首都。上昇します、進歩します、発展します、繁栄します。そのために俺たちは尽力します。

哀しきわが首都よ、

酒飲んで、暮らし向きを良くさせられたっていうなら、だ。

小さな体を身売りして、かわいくなることができたっていうなら、だ。

語るばかりで実現しないことが実行されたっていうなら、だ。

社会の幸せのために戦わされたっていうなら、だ。

どんなことがあっても、わが哀しき首都は発展に発展を重ねるよ。

売春婦だった女性たちは、せめて規則を守るようになる。

まさか、違うだろ。口じゃなくて手を動かせば、一歩すすむごとにすべてを吸収、学習するならば、目上がちゃんとするならば、金持ちたちの何人かが、分別がつくようになるならば、貧しきものたちが泥棒をするのをやめるなら、

物質主義の生活に夜明けが来るよ。でも、俺は探し求める。

(後略)

また、ポスト社会主義モンゴルでは、失業と並んでアルコール中毒が社会問題化しており、警察官は、酔っ払って街を歩いている人間を「アルコール中毒更生所 (*eruijuulekh gazar*)」、通称ジューレグ (*juuleg*) という施設に入所させる権限を持っている。この施設に入ると、2~3日監禁されることとなる。ヒップホップ・グループの *Dain ba Enkh* (戦争と平和) は、「ジューレグ」という曲の中で、この施設のひどさ、警察の対応のひどさを歌っている。

Yo! 何がどうなったんだか、昨日は俺って、どこにいたっけ。何をどうするってんだ、酒のんでそれがどうしたってんだよ。曇ったある日俺は家を出て、健康、健全、頭もすっきり、

飲んだワインも残り少ない、街の通りを歩いていた。ところが警官が俺を呼んで、なぜなんだ！（逃げちゃえよ）素面の俺をどうすんだ！ アル中更正所に入れられたらどうしよう、なんて考えてついていったら、悪い警官のお兄さんたちだ。（5,000 トゥグルク）罰金だとよ。マジでムカついて、素直じゃねー性格なもんで、払わねー。すると人間の居場所とは思えないあの場所へひっぱっていくぜ。誰か証人が本当のことを話すだろうさ！（話してお願い！）本当のこと全部話せば、俺をアル中毒更正所ってきたねえ場所に入れやがり、破れたシートにくるまって朝おきたら、金をねだりやがる。金を出さないと逮捕だ、投獄だってビビらせる。どうか許して（Fuck you!）牢獄なんて（やめようよ）警官来たぞ（近寄るな）

（繰り返し）

アル中更正所に入るのは最悪だ。あっちこっちに素っ裸の人々。マジ最悪。
公務員のくせして俺を殴る警官は、性格最悪。アル中でうごめく人々の怒声もマジ最悪。

（後略）

※（ ）内はコーラス。

国会議員や政府の高官による贈賄、公金の横領といった報道や噂は、民主化以降、後を絶たない。総選挙の年であった2004年、Ice topのヒット曲「76」は、そのような国会議員たちを厳しく咎める内容となっている。76とは、モンゴルの国家大会議（国会）の定数である。

（MC）

柔らかい椅子からケツを上げることなく、毎日話し合い、
正しいか、間違っているか、たくさーんの法律を決めて
ほんのちょっとの国民の前にテレビでだけ、姿を見せて
実行はしないくせに、口約束ばかりの76人にこの歌を捧げる

（中略）

飲んで食って、腹いっぱいになって、喉につかえているじゃないか？
国をゴミにするためにおまえたちは、今、しなくちゃいけないことをやめたんじゃないのか？
人のためにこの社会の汚染を減ばそうぜ。
国の繁栄のために貢献することを決意しろ！ 決意しろ！ 決意しろ！

（中略）

国民は知っているぞ。おまえらが、議論して、議論して、私利私欲のために利権を分け合って
解散していくことを。きっと安心して家に帰っていつているだろうな。76人が、こんなふう
なら、モンゴル国は滅びるぞ。

（後略）

5 モンゴルにおけるストリートとは？ ——「屋内ストリート」の系譜

本来、ロックやヒップホップは、街路でギターを片手に弾き語ったり、ターンテーブルを回してマイクを握って早口でラップしたりするというストリート性の強い音楽である。

欧米においては、人々が行きかい、遊歩するストリートにおいて、こうした音楽は生まれていった。

これに対し、モンゴルにおけるロックやヒップホップの揺籃の地は、開かれた公共空間としてのストリートではなく、空間的に閉鎖された建物すなわち、ディスコ (Disco) あるいは最近ではクラブ (*klub*) と呼ばれる場であった。ディスコ・クラブでは、DJ たちは、欧米のヒット曲を流すと同時にそこはミュージシャンたちの演奏の場でもある。モンゴルのポピュラー音楽の歌手やグループたちは、ディスコに集い、そして DJ によるダンスタイムの間をぬってミニ・ライブを行う。市場規模の小さいモンゴルでは「大スター」もディスコで歌い、曲を発表する。すなわち、ディスコは、欧米の音楽文化の受容の場であり、同時に自身の音楽を発信する場でもあるのである。大抵のディスコの場合、大型のスクリーンやモニターが設置されており、欧米のポップスの PV が流され続ける。モンゴルのディスコには、トランスナショナルな文化の磁場が形成されているといえよう。

ディスコは、トランスナショナルな人的ネットワークが構築される場でもある。大型のディスコともなると、ダンスを楽しむウランバートルの若者だけではなく、モンゴルの金持ち、政府高官から欧米、韓国、中国、日本などから来た外交官、開発援助関係者、投資家、ビジネスマンにいたるまで多様な国籍や組織に属する人々が集まってくる。社会主義が崩壊して間もない 1990 年代、遊興施設の少なかったウランバートルでは、ディスコが、モンゴルの上流階級や外国人たちの交流の場でもあり、商談や政談の場でもあった。しかし彼らの多くは、もう 1 つの目的があった。それは彼ら同士で飲んで踊ることというよりも、そこに集まる若いモンゴル人売春婦が目当てだったのである。もちろん、ディスコで踊っている若い女性のすべてが職業売春婦ではない。しかし、彼女たちにとってプロかアマかの境界はあいまいである。物価の高騰や失業の増加といった経済の混乱にあえぐモンゴルでは普通的女子大生が、学費や小遣いかせぎに「その日だけ」と決めて外国人に身を売るケースや、外国人の彼氏をつくって海外雄飛を夢見てディスコに来るといったケースも少なくない。ともかく職業売春婦であれ、パートタイムであれ、彼氏作りであれ、その場で交渉が成立したら、外国人や金持ちたちは、女性を伴って夜のしじまへ消えていくのである。本稿で紹介したような外国人排斥や少女の売買春について歌った曲は、まさに、このようなディスコで誕生していったといえよう。

また、ディスコの入り口には、スーツに身を決めた体格のいいガードマンたちに煙たがられながらも、ストリート・チルドレンならぬマンホール・チルドレンたちが金持ちや外国人目当てにたむろしている。寒冷なモンゴルでは、ストリート・チルドレンたちは、「ストリート」で寝泊りすることはできない。彼らは、温水管が通っているマンホールで寝泊りすることから、その名前がついた。マンホール・チルドレンたちは、ディスコの入り口で出入りする金持ちや外国人、売春婦相手にスリやひったくり、物乞いなど

をすることで生計を立てている。彼らは、経済苦から親に捨てられた者が多いが、大人に組織化されて働かされ、「売上金」を上納させられているケースも少なくない。こうした組織化されたストリート・チルドレンたちは、「グループの者たち (*gruptei*)」と呼ばれている。こうしてみると、モンゴルのディスコは世界の権力構造や経済格差が圧縮された縮図のような様相を呈しているといえよう。

そもそもディスコがモンゴルに誕生したのは、社会主義を放棄して2年後の1994年のことである。社会主義時代の施設であった青年文化宮殿内にその名も Hollywood というディスコがオープンしたのである。その後、雨後のたけのこのように数を増やし続け、2007年現在では、モンゴル国内に900以上のディスコ、クラブがあるとされている。2002年、ロサンゼルスから来たアメリカのあるジャーナリストは、ウランバートルは、ロスよりずっとディスコやクラブが多いことに驚いていた。

興味深いことに、モンゴルの首都ウランバートルでは、いわゆる東京の新宿歌舞伎町やロンドンのソーホーのような歓楽街が、はっきりと形成されていない¹²⁾。ディスコは、高層アパートが立ち並ぶ住宅街の中に散在している。また、ラブホテルのような連れ込み宿も同様に住宅街に散在する。したがって、売春婦やマンホール・チルドレンは、ディスコの客の入りを見ながら、より客入りのいい場所を求めて、一晩の間にディスコを渡りあるく。売春婦の場合は、そのためにタクシー運転手と一晩単位で乗車契約をして、夜のウランバートルを、まるで良い牧草地を探して馬駆ける遊牧民や動物を狩る狩人のように移動するのである。彼女たちは、元締めのない自営業者である。それゆえにこうした移動が可能となっている。

ウランバートルにおけるディスコやホテルの分散的な配置は、社会主義時代に各地区に設置された「文化クラブ」の建物を改装して使い始めたことに起因する。1990年代、モンゴルのディスコでは、年齢の階層が若者に限られておらず、50代以上の年齢層がディスコに集うことも珍しくなかった。彼らは、会社での打ち上げ、同窓会といった機会にディスコを使うのであるが、欧米の最新のユーロビートやモンゴルのロックに合わせて、40代~50代の男女が社交ダンスを踊るという不思議な光景が見られた。その横で、若者たちはごく自然にユーロビートを踊っている。社交ダンスは、社会主義モンゴルの人々にとって、「文化的」なダンスとして、学校教育や毎週金曜日にクラブで催される「赤いコーナー (*Ulaan bulan*)」の日に教えられてきた。

こうした、一見すると牧歌的なディスコ空間内での社交ダンス世代とユーロビート世代の共存現象は、社会主義時代の「文化クラブ」の延長線上に「ディスコ」が理解されていたことを示している。しかし、2000年を前後する頃から、ディスコの中でも若者を対象にしたところは、「クラブ」と呼ばれ世代特化されることになり、ディスコ空間における社交ダンスと欧米ポップスのダンス・ミュージックの共存時代は終焉を迎えることとなった。そして、現在、社会主義時代の「文化」の拠点は、いまや夜の社交場で

あり、同時にトランスナショナルな音楽の創造の場へと生まれ変わったのである。

なぜモンゴルにおいては、ディスコが、匿名的かつトランスナショナルな公共空間としての「ストリート」となったのであろう。それは、モンゴルの寒冷な気候と深く関わっている。首都ウランバートルでも、真冬ともなれば、 -30 度以下に達するほどである。都市の路面は凍結し、滑って転ぶこともまれでなく、遊歩するには全く向いていない。すなわち、モンゴルにおいては街路が「ストリート」として機能するのは、短い夏の間に限られるのである。しかも、夏といえども夜中には気温が一桁にまで下がる。したがって、夏の日中にしか、街路は「ストリート」たりえない。長い冬の間、人々は買い物に出かけるのにしても家から目的地へと足を急ぐ。かつては、冬でも日中では、街路を散歩したり、買い物をしたりするウランバートル市民の姿が見られたが、自動車が普及したポスト社会主義時代においては、たとえ500mの移動であっても車を使う市民が多くなり、大型店の並ぶ周辺にのみ人の群れが集中している。つまり、ウランバートル市民は、冬の間、空間内の点と点の瞬間移動を行っているだけで、寒冷な気候によって時空間は圧縮され、公共圏としてのストリートは消滅する。その結果、海外の「文化」情報が流通し、匿名の人物が集い、出会い、交渉する場としてのストリートは暖房の完備された屋内、すなわちディスコとなったのである。

実は、こうした閉鎖空間ないし屋内ストリートとしてのディスコの系譜は、遊牧民の移動式住居「ゲル」に遡ることができる。そもそも20世紀初頭まで人口のほとんどが遊牧生活を営んできたモンゴルにおいて、ストリートはおろか、首都ウランバートルの前身たる転生活仏の宗教都市イヒフレーを除くと、都市らしい都市もほとんど存在しなかったといってよい。彼らは広大な草原で家畜を放牧しながら、分散居住してきたのであり、都市の街路のような匿名性の高い公共空間は、遊牧世界には存在しなかった。こうした彼らにとっての匿名多数の社会空間は、短い夏に催されるナーダムという祭りのときに顕現する。分散居住している遊牧民たちは、ナーダムで催される競馬、相撲、弓射に参加するため、決められた場所に集結する。夏はモンゴル人にとって集まるには、いい季節である。気候が良いということもあるが、そもそも夏は、雪の降る冬と異なり牧草地が豊かにあるので、家畜の群れとともに生きる彼らにとって、数件のゲルが集まる「集住」が可能となる。集住によって家畜の毛の刈り取り、搾乳、放牧などの牧畜作業を分担あるいは交代して行うことで、遊牧民は労働の軽減化を行うのである。こうした数軒の集まったゲルで構成された集団を現地では「ホト・アイル」というが、日本語では宿营地集団と訳されることが多い。これに対して、牧草地の乏しい冬の間は、集住すると家畜が牧草を食べつくし自滅することとなる。したがって、ホト・アイルは、解体もしくは、2~3軒の少数のゲルに分散することとなる。つまり、モンゴルの遊牧社会における宿营地集団は、夏に集まり、冬に散るといった離合集散の傾向を持つのである。仮に彼らにとっての「都市的なるもの」をあえて抽出するならば、夏に催されるつかの

間の祭りによって人々が集結したつかの間の時空間ということになるだろう。

もうひとつ、匿名性がないものの、季節を問わず、社会的な公共空間として機能していたのが遊牧民の移動式住居、ゲルであった。ゲルの空間内部には、しきりはないので、いわゆるプライバシーを保つのは難しい。その反面、こうしたゲルのしきりのないという空間特性は、人が集うに便利な集会所機能を持つという利点を持つ。夏ともなるとお互いの作った馬乳酒を飲み比べるために、遠く離れた隣人が馬に乗って訪ねてくる。冬には、旧正月が他家を訪問する時期である。また旅人がきたら、遊牧社会では見知らぬ人でも温かい食事と寝る場所を提供する。小長谷有紀は、こうしたゲルについて、プライバシーを確保するというよりも、人がつどうところであり、緑の海原に点在するような結節点なのであるとし、「草の海の白い港」と呼んでいる（小長谷 1997: 12-14）。

こうした他家を訪問し、語らうことは遊牧民にとって、大きな楽しみであり、現地語で「アイル・ヘセヘ (*ail khesekh*)」と呼ばれている。「他人の家を訪ねてまわる」という意味である。そもそも、寒冷かつ広大な草原で分散居住している遊牧民にとって、人と人が集う空間は、基本的には屋内であったのである。

20世紀となり、モンゴルの人々は、社会主義による近代化によって都市定住化を始めたが、やはりこの「アイル・ヘセヘ」は、彼らにとって人と人が集う大きな楽しみであった。家族連れで知人の家を訪ねて、食事をし、酒を酌み交わす。こうしたライフスタイルは遊牧時代と基本的には変わりなかった。

ところでモンゴルの人々は、都市の高層アパートに住むようになって、彼らは例えば3DKといった「しきりのある部屋」に対して、台所とバスルームを除くと機能的な特化をさせることはなかった。個室という概念や、子供部屋、寝室、居間といった機能特化は、現在の都市住民の間においても、ほとんどなされていない。それぞれの部屋は、「大きい部屋」「小さい部屋」「奥の部屋」といった空間の大小や位置で呼ばれるのが通常である。家族のメンバーの寝室は、客人や親戚の訪問の多いモンゴル社会においては、容易に変化する。そして「アイル・ヘセヘ」、すなわち家庭訪問されると「大きい部屋」が、客人を迎える居間機能を果たすが、そこで普段、家人がソファで寝ているということも稀ではない。

モンゴルにおける住居空間は、現在においても、プライベートな空間というよりも多分に社会性を帯びた空間としての性質を保ちつづけているといえよう。

ただし、20世紀の社会主義による近代化は、モンゴル人にとっての社会空間のあり方に大きな変化をもたらした。都市建築において電気と暖房が整備された結果、遊牧生活ではありえなかった「冬に集うこと」と「夜に集うこと」が可能となったのである。

しかし、言論や表現の自由が制限された劇場や文化センター、クラブといった公共建築物において、いわゆるストリートの持つ匿名性は存在しなかった。国家の監視の目が光る中で、身分証明がはっきりしないものに公共空間は開かれていなかった。したがっ

て、「エントランスの歌」に代表される社会主義時代のサブカルチャーの展開する「ストリート」として、寒冷な気候を避けると同時に人が行きかう場所であるアパートの共用玄関口という空間が選ばれることとなったのである。

その後、民主化によって、匿名性や公共性に加えてトランスナショナルなネットワーク的通路としてのストリートとしての「ディスコ」が誕生したのは、上述のとおりである。ディスコは、比較的冬の方が、客が多い。寒冷地ゆえにオープンスペースのストリートは成立しがたい。したがって、長い北国の冬の夜における数少ない娯楽として、ディスコは、爆発的な人気を呼ぶこととなったのである。

本稿で紹介した、モンゴルのロックやヒップホップは、そうしたストリートからの叫び声である。その叫びは、モンゴルが文化帝国主義の周縁に位置し、言語的制約もあることから、越境度は低いといえる。しかし、こうした世界の周縁からの危機を訴える悲痛な叫び声に、少なくとも真摯に耳をすませるくらいのことはするべきではないだろうか。

謝 辞

いつまでも筆が進まない私に最後まで書く機会を与えていただいた本研究会の代表者、関根康正先生に心より感謝の意を表したいと思います。また、研究会において、メンバーの諸先生方から貴重なコメントをいただきました。また、調査においては、以下の方々から、協力をいただきました。福井陽子さん、B. Otgonchimeg さん、U. Unenkhuu 君、S. Otogonbaatar 君。皆さん、どうもありがとうございました。

資 料

1 国立文化芸術大学エストラード音楽科のシラバス (S 講師による)

準備コース¹³⁾：イタリア音楽理論、音楽鑑賞 (Sonorshuulga)、ピアノ基礎 (Yurönhii tögöldör khuur)、歌唱法 (Duulakh ur zui)、舞台パフォーマンス実技 (Taiznii khödölgöön)、器楽研究 (Khögjimiin zemseg sudalгаа)

1 年次：音楽理論、音楽鑑賞 (Sonorshuulga)、西洋音楽史、モンゴル音楽史 (Mongol ertnii khögjimiin tuukh)、ピアノ基礎 (Yurönhii tögöldör huur)、コーラス (Nairal duu)、会話術 (Khel yarianii texnik)、歌唱法 (Duulakh ur zui)

一般教養……モンゴル史 (Mongolyn tuukh)、哲学、ロシア語、倫理学 (Yos zui)

2 年次：心理学 (Setgel sudlal)、音楽理論 (Khögjimiin onol)、音楽鑑賞 (Sonorshuulaga)、会話術 (Khel yarianii tekhnik)、世界芸術史 (Delkhii urlagiin tuukh)、エストラード音楽史 (Estradiin duunii tuukh)、歌唱法 (Duulakh ur zui)、エストラード音楽のダンス実技 (Estradiin duunii bujig)、経済理論 (Ediin zacgiin onol)、西洋音楽史 (örnödiin khugjimiin

tuukh), ギター実技 (Guitar), ピアノ実技 (Yurönhii tögöldör huur)

3年次: 文化学 (Soyol sudlal), Olon khoooli, 音楽鑑賞 (Sonorshuulaga), 学術方法論 (Sudalgaanii arga zui), 和声 (Garmoni), 歌唱法 (Duulakh ur zui), 美学 (Goo zui), エストラード音楽史, ピアノ実技 (Yurönhii tögöldör huur), ギター実技 (Guitar), 舞台芸術表現 (Jujigchidiin uran chadvar), ジャズの和声 (Jaziin garmoni), 咽喉衛生 (Khooloin ervvl akhui)

4年次: コンピュータ情報学 (Computer medeetel zui), 東洋音楽史 (Dorno dakhin khugjimiiin tuukh), モンゴル現代音楽 (Mongol orchin ueiin khögjim urlaga), 歌唱法 (Duulakh ur zui), 舞台芸術表現 (Jujiglekh uran chadvar), 電子楽器実技 (Yurönkhii tsakhilgaan khögjimtei ajillakh), 実習 (Uildver dadlaga: 45日間 プロの歌手やバンドについて活動するなどの実習)

2 「選挙のショー」に関する新聞記事より (翻訳・下線: 筆者)

『Önöödör (今日)』紙 2004年5月20日 No119 (2163)

ヒップホップの選挙のショー (Khip Khoptoi songuuliin shou)

幅広のズボンとフードつきのパーカーで着飾る今日の「無秩序な」ヒップホップのグループが、選挙におけるショーの「市場」に参入する気配である。事実、彼らを招くことや、彼らの言うことに耳を傾け、認めようとしなかった時期もある。しかし、現在、事情は変わってしまったのだということを先週の火曜日に行われたモンゴル人民革命党の選挙運動の開会のショーで誰しもが目にしたことであろう。それなら音楽の進歩およびショー・ビジネスの世界で勢力を伸ばしている彼らは、いったい誰なのか。このことについて若干の解説をしよう。

前回の選挙では、ヒップホップのグループは、それほど大騒ぎするほど、名声や評価を得たり、人々の注目を集めたりしていたわけではなかったことが思い出される。当時は、人々を「屈服させる」のではなく、1曲の歌でいいから選挙民の心に届くように努めていた。たった2組のヒップホップ・グループだけがショーの雰囲気にも風穴を開け、歌っていただけであった。ところが現在では、ロック・ポップ界の精鋭たちに隊列を並べて、同等の相場で「ギャラを設定される」ようになった。グループ名よりほかに言うことがあるのかどうかは知らないものの、粗暴で野蛮という名前と呼ばれていたヒップホップたちが、その活動領域を狭めるのではなく、反対に広げようとしている。彼らの言うことや歌は、少々開けっぴろげであることや、行き過ぎだといいたくなるような自由さが、特徴である。また、彼らのイメージや服装のスタイルも目立つ。そうとはいえ、リズムのよい西洋の音楽を好んで聴くようになってきている若者たちの興味を引いているといわれている。

それなら、国政のショー (註: 悪い意味ではない) という舞台で彼らはどうしてそこ

まで評価を得るようになったのか。選挙運動のショーやコンサートにおける主な観客は、若者である。だから、「クレイジーな」ヒップホップたちが観客の心を沸かせ、ゆさぶる可能性は高い。そもそも、彼らのスタイルだって、そういうものだ。また、彼らの歌詞も特徴的である。社会的に不当な行いを具体的に歌い上げるのが重要だというヒップホップたちを観客は敏感に感じ取る。しかし、彼らは政治的になっているというわけではまったくない。どういう事情であれ、選挙ショーによって価値が急騰していることから考えると彼らは若者層を付き従える影響力をもつようになった。別言するならば、ヒップホップつきの選挙ショーは、ある面では目新しい。そこで、今も、ギャラ相場も名声も高いヒップホップのグループを紹介しよう。

一番、高値なのは「アイス・トップ」

ヒップホップのグループの中で「アイス・トップ (ICE TOP)」は、一番リスナーが多いと言われている。単独で6回のコンサートを行い、若者たちの心に届いていたというのもっともなことだ。彼らは、現在のところ2つの政党と選挙宣伝の契約を結んでいる。それはモンゴル人民革命党と母国・民主連合の2党である。この2党の選挙宣伝活動の開始から始まり、最終日にいたるまでの期間に合計30回のコンサートをやることが決定している。つまり、ひとつの政党から15回のコンサートをするように要請されたということである。しかし、これらは政党との契約の話である。それらの政党から候補者の招きにに応じて行うコンサートも数少なくはないという情報もある。長年の間、1曲の持ち歌だけのグループたちを思えば、客の耳を喜ばせる作品の数も多い。この冬に行った「愛は俺に聞け」コンサートは、彼らにとって、今の様な高い評価を得るよいプロモーションになったようだ。選挙運動期間中、彼らは1曲につき50万トウグルク(日本円にて約5万円)の値段をつけた。1回のショーにつき2曲歌うと考えるならば、たった一晩で100万トウグルクをポケットに入れるということだ。

リュミノは、地位を守り続けて

真実のところ、リュミノの3人は4年前、それほど需要があったわけではない。しかし、それほど評価が低かったわけではない。どの党のショーであれ、歌を提供するし、それができるグループでもある。作品の面では、ほかのグループと似ている。ひとつか、2つの会社と曲の上での関連があるので、独自路線を歩むグループである。

彼らは現在のところ、母国・民主連合、モンゴル人民革命党の選挙運動において歌の契約を結んだ。ギャラ相場の面では1曲40万～50万トウグルクになっている。

「デジタル (DIGITAL)」, 「スネップ (SNEP)」は、上へ一歩進んで

これらのグループはこの2年間において作品を発表しているだけである。特にデジタルはアルバムを発表し、コンサートをすることに成功した。しかし、現在、彼らはまあ

まあのギャラで選挙に参加しようとしている。経済的には独立しているとはいえ、同士という意味ではアイス・トップとの付き合いが濃い。今回の選挙期間中、アイス・トップのマネージャーのおかげで国政レベルのショーの枠組みの中に納まることができたといわれている。他のグループに比べると、比較的少ないコンサート回数をこなすことになった。彼らは、1曲につき30万~40万トゥグルクの値段をつけている。

「タタル」は、最も正直

ヒップホップのグループの中で一番マネージメントが良いことでぬきんでいるのは「タータル (TATAR)」である。チュグ (CHUG) 社のソノル・レコード所属の彼らは、今回初めて選挙のショーに参加しようとしている。いくらヒップホップのミュージシャンたちの最後尾につけていたとはいえ、今回の選挙ショーへの招きは少なくなかったという。先月末にコンサートが話題を呼んだのもマネージメント戦略だったようだ。この調子で彼らは選挙ショーに初お目見えする。彼らは母国・民主連合の招待によって動きを封じられた (daragdsan) のだといわれている。つまり、タタルのメンバーは、同連合を支持して歌うということである。ギャラの相場はそんなに少なくない。たった8ヶ月の活動でヒップホップの世界に電光石火のごとく現れたタタルの1曲の値段は、40万トゥグルクだという。

注

- 1) ただし、ヘブデッジは、その後1988年の著作において、自身が表した「サブカルチャー」における立場を撤回している。
- 2) ロックが西側においても、その抵抗性を失っているという議論は多い (cf. 南田 2001)。ただし、問題をより明確化するために、あえて初期設定として「抵抗文化」としてロックを定義しておきたい。
- 3) 民主化以降、モンゴルでは、「民営化」に対応する訳語として「ホビチラル (*khuv'chilal*)」という語が与えられた。直訳すると分割化という意味をもつ。彼らがこの訳語から経営の主体を国家から民間に移管するというより、国営企業や集団農牧業組合の組織や財産を解体、分割所有するというイメージを抱いたとしても不思議ではない。
- 4) 私は、中心における「ハイカルチャー」「サブカルチャー」という区分を擁護するつもりはない。いわゆる「芸術」と「ポップアート」の区別があいまいになってきている現在、かえって東京芸大にみられる「芸術」のあり方は、再考の余地があると思われる。
- 5) いわゆるポップアートのことを指しているものだと思われるが、未確認である。
- 6) モンゴル語ではクラシックのことを「選ばれた音楽 (*songodog khogjim*)」という。この訳語には彼らのもつヨーロッパ文化観が直接的に反映されていると思われる。
- 7) 創造大学 (*zokhiomjiin deed surguuli*)。1999年創立された。国際ジャーナリスト・翻訳科、貿易・税関科、演劇科、美術学科、クラシック・エストラード音楽歌手科の5学科がある。教員・事務などのスタッフは22人。220数名の学生が学んでいる。2003年より韓国のソラボル・カレッジ (*Sorabol Colledge*) より資本提携を受け、2006年には共同出資による学校の設立を

予定している（2004年5月の大学のパンフレットより）。

- 8) Levi's や Lee のジーンズは、2002年3月現在で、現地価格で4万~7万トゥグルク（約38~72ドル）であった。ちなみにウランバートル市民の平均収入が150ドルほどである。
- 9) 1990年代、モンゴルではヒップ・ホップの下位概念である「ラップ」が、ヒップ・ホップ（Hip Hop）とは、別のジャンルであると認識されていた。なぜなら、95年のMTV放送開始以前にラップはヨーロッパ経由でカセットが入ってきたためである。ユーロ・ビートに乗せてトーストするユーロ・ラップが、彼らにとっての「ラップ（Rep）」であり、ヒップ・ホップはいわゆる黒人の音楽であると思われる。例えば、ユーロ・ビート風の曲にのせてラップするデュオ「ハル・サルナイ」は、ヒップ・ホップではなく、「ラップ・グループ」と理解されている。
- 10) *Yastan* とは「モンゴル民族」の下位概念にあたるエスニックグループのことをさす。もともとは「同じ骨をもつもの」という意味の語である。骨はモンゴルにおいては父系的な血縁の象徴である。現在モンゴル国には18の *yastan* が存在するといわれる。ただし、ここでは、民主化以降、ウランバートルにあふれかえる諸外国人のことをさすと思われる。
- 11) ポスト社会主義モンゴルにおける中国の影響とモンゴル人の不満に関しては、ロッサビの『現代モンゴル 迷走するグローバリゼーション』が詳しい。（ロッサビ2008:263-276）
- 12) 現在、かつて「1,000の品物の店」と呼ばれたウランバートルの第3地区には、ディスコやクラブが集中するようになっており、徐々に歓楽街として成り立ちつつある。しかし、寒冷的なモンゴルにおいては、街路そのものが、ストリート性をもたない点では、今も昔も変わりはないといえる。
- 13) この大学では、2003年度から、大学1年生に入学する前に、準備クラスとして1年学ぶことが必須となったのだという。

文 献

Bira, Sh. and D. Tsedev (eds.)

1999 *Mongolyn Soyolyn Tuukh Gutgaar bot'*. Ulaanbaatar: ADMON.

Hebdige, D.

1979 *Subculture: The meaning of Style*. London: Methuen & Co Ltd. (『サブカルチャー——スタイルの意味するもの』山口淑子訳、未来社、1986年)

上村 明

2001 「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」『口承文藝研究』24: 102-117。

金岡秀郎

1995 『モンゴルまるごと情報局』東京：トラベルジャーナル。

小長谷有紀

1996 『モンゴル草原の生活世界』朝日新聞社。

1997 「草の海の白い港——遊牧世界の舞台」小長谷有紀編『暮らしがわかるアジア読本 モンゴル』pp.12-19, 河出書房新社。

2002 『遊牧がモンゴル経済を変える日』出版文化社。

2004 『モンゴルの20世紀——社会主義を生きた人びとの証言』中央公論新社。

Natsagdorj, Sh. (ed.)

1986 *BNMAU-yn Soyolyn Tuukh, Ded bot'*. Ulaanbaatar: Ulsyn Khevreliin Gazar.

関根康正

2008 「『ストリートの人類学』という構想」大阪市立大学都市文化研究センター編『都市文化理論の構築に向けて』pp. 181-191, 清文堂。

田中克彦

1992 『モンゴル——民族と自由』岩波書店。

トムリンソン, J.

1997 (1991) 『文化帝国主義』片岡信訳, 青土社。

Marsh, P.

1999 *Mongolyn Rok Pop ööriin Duu Khooloigoor*. Ulaanbaatar: UN Info shop.

松田忠徳

1996 『モンゴル——甦る遊牧の民』社会評論社。

南田勝也

2001 『ロックミュージックの社会』青弓社。

ルハグヴァスレン, イチンホローギーン

1999 「モンゴル人にとって必要なモンゴル展」『季刊 民族学』89: 108, 千里文化財団。

ロッサビ, M.

2007 『現代モンゴル 迷走するグローバリゼーション』小長谷有紀監訳, 小林志保訳, 明石書店。

内田敦之

1997 「希望と不安のはざままで——現代若者文化」小長谷有紀編『アジア読本モンゴル』pp. 138-144, 河出書房新社。

海野未来雄

1999 「現代文化としてのモンゴル文学」『アジア理解講座 1997年第1期「モンゴル文学を味わう」報告書』pp. 143-149, 国際交流基金アジアセンター。

