

# 目次

鷺尾惟子	
新疆・ウイグルの民間音楽と人々の意識と変容 ～ドラーン・マシュラップを事例に	
.....	1
阿不都賽米・阿不都熱合曼	
十二ムカームのメシュレブと大衆メシュレブ——その機能と多様性.....	13
三木俊治	
【シルクロードの楽器と音楽】	
～テュルク系民族とペルシャ文化の影響～カザフスタンとウイグルを中心に .....	21
阿布都西庫尔・阿不都熱合曼	
ウイグル伝統音楽の社会的場.....	49
パネル・ディスカッション.....	55
浅井 暁子	
「アジア音楽をもっと知ろう! 」シンポジウム所感.....	65



# 新疆・ウイグルの民間音楽と人々の意識と変容

## ～ドラーン・メシュラップを事例に

鷲尾惟子（奈良女子大学）

### 1.はじめに

中国西北部に位置する新疆ウイグル自治区（以下「新疆」）は、国家・政治的には中国に属するとともに、言語や文化面では旧ソ連領の中央アジアと共通項をもつ。当自治区にはイスラムを信仰するウイグル人が大半を占め、彼らは歌と踊りを愛好する人達として知られる。彼らの歌や音楽は、趣味や娯楽といった範疇に限らず、自らのコミュニティや社会を相互に結びつけ、日常生活と密着している。

こうしたウイグルの音楽の中には、彼らにとってシンボリックな音楽である古典音楽「ムカーム」のほか、代表的オアシス都市で伝承されてきた「民間音楽」がある。それぞれ地域の名称から、「イリ民間歌曲」「アトシュ民間歌曲」「カシュガル民間舞踊」などと呼ばれ、ウイグル人が聴けばその歌い回しでどの地域のものか認識が出来るという。

近年、民間音楽は上記の地域に加え、よりローカルなものがメディアを通じて聴かれるようになってきている。例えば、ホータンやドラーン地域の民間音楽は、まだ量は少ないものの、この10年ばかりで市場で見られるものである。こうした民間音楽は今日地方様式を保持しつつも観光者向けにショー化されるほか、カセットテープやVCD、ポピュラー音楽へのアレンジが見られる。また、これらは中国の政策によって推奨される文化資源となっていると同時に、ウイグル社会内部においても彼らの社会や地方意識に対するアイデンティティの拠り所として機能している。なかでも近年浮上してきた「ドラーン地域」の民間音楽は、海外からの注目と共に地元の人達の意識を変えていった一例と言えよう。

本研究では、このようなウイグル人の民間音楽、特に「ドラーン・メシュラップ」を中心に、中国の開発やグローカリゼーションの波及で押し寄せる観光化に伴い、「パフォーマンス」という空間がいかに変容しているかについて、フィールドワークや聞き取り、録音録画、および現地語文献・資料などに基づき、明らかにすることを目的とする。

本研究における対象地域は、ウルムチ市とドラーン・メシュラップが演じられているカシュガル地区メキット県とアクス地区アワット県を中心に行い、一般のウイグル人のほか、元ホテルで勤務していたサービス女性 M 女史、カシュガルとウルムチに勤務するウイグル人ガイドの Y 氏と T 氏、メキットとアワットの農民でドラーンを演奏する楽師達、歌舞団のプロ舞踊家、および旅行会社の関係者や観光局関係者などを調査対象者とした<sup>1)</sup>。具体的なパフォーマンスの場としては、メキット県とアワット県では、観光客向けにドラーン・メシュラップが

---

1) なお、本人達の希望もあり、全て匿名としている。

披露されている招待所や農民楽師の民家、および歌舞ショーを行うレストランを訪問した。

## 2. 新疆の観光事情とホテルでの歌舞ショー

1987年～1990年代にかけて新疆政府が貧困からの脱却を謀る手段として推進した観光政策により(アブドロスリ, G. 2007: 2)、当地ではホテル建設に付随し、観光客向けにウイグルの歌舞を披露する付属施設も設けられた(アブドロスリ, G. 2007: 6)。最も忙しい初頭時期には、一部のウイグル人従業員が臨時にステージにかり出されることも珍しくはなかったという<sup>2)</sup>。

新疆では観光資源の七大類型資源には、少数民族の歌舞などの「民俗文化類」も含まれ(アブドロスリ, G. 2007: 3)、観光客の新疆へのイメージや関心が民族の歌舞に占められていることは、2005年新疆大学法学院のアンケートでも示唆されている(アブドロスリ, G. 2007: 8)。これは、アブドラフマン, A. と森田 (2004) によるウイグル人の音楽状況やその意識に関するアンケート調査において、男性 67%、女性 73%のウイグル人が日頃から自分達の伝統音楽を聴いており<sup>3)</sup>、ウイグル人、観光客と共に、伝統的な歌舞に関心が強いという結果とも合致している。

このような新疆へ外国人観光客が増加し始めたのは 1980 年代後半から 1990 年代頃にかけてであり<sup>4)</sup>、この頃よりショーの出し物としてウイグルの古典音楽「ムカーム」が断片的に演奏されるほか、「茶碗の踊り」などがプログラムとして演じられた。また、外国人観光客向けには外国の歌を、そして中国人旅行者には漢語の歌をサービスとしてしばしば提供していた。つまり、1990 年代の観光ショーでは、地域色の濃い歌舞芸能はあまり見られず、あったとしても、オムニバスの的に演奏されていたに過ぎなかったのである。

しかし、1997 年以降、観光客数や観光収入が増加の一途を見せていた観光の流れは、今世紀を機に変化を見せ始める。2001 年アメリカの同時多発テロは、新疆で直接的な影響

---

2)元色満賓館のサービス員であった M 女史のインタビューによる (2008.8)

3)10 代から 60 歳代までのウイグル人 250 名を対象として、男性 67%、女性 73%のウイグル人が、日頃から自分達の伝統音楽を聴いているという結果であった。

4)出所：殷少明、安果、劉志林等 2004 『新疆旅遊業發展研究』新疆人民出版社 p.31.

アブドロスリ・アブドロスリ, G. 2007 「新疆ウイグル自治区における観光産業の発展と環境問題」『神戸大学国際文化学会国際文化』16 p.2. なお、以上の統計では 2003 年以降の数値が明記されていないため、筆者が下記のを参考に付記して作成した。

新疆维吾尔自治区政府 <http://www.xinjiang.gov.cn> ;  
<http://www.xinjiang.gov.cn/10013/10003/10016/10001/2004/10337.htm> ;  
<http://www.xinjiang.gov.cn/10014/10004/00003/19597.htm> ; <http://www.sei.gov.cn/ShowArticle.asp?ArticleID=81382> ;  
<http://www.kashi.gov.cn/Infomation/Region/200703/1724.htm>(access2007.11.21) ;  
[http://www.xj.stats.gov.cn/stats\\_info/tjgb/2008417160315.htm](http://www.xj.stats.gov.cn/stats_info/tjgb/2008417160315.htm)(access 2008.08.15)

とはならなかったものの、当自治区がパキスタンやアフガニスタンと国境を接しており、タリバーンと一部のウイグル分離主義者との関わりが海外の報道で指摘されたことにより、外国人観光客の来疆を懸念する声も一部で出ていた。さらに、2003年に起こったSARSの影響は新疆の観光事情にも大きな追い打ちをかけた。当時、中国国内旅行者は依然として増加傾向であったものの、外国人観光客は大幅に低下した(鷲尾 2009: 50)<sup>5)</sup>。

さらに、前述のように過度なホテル建設投資による赤字問題が浮き彫りとなり(アブドロスリ, G. 2007: 6)、その経費節減のため、1990年代末よりシーズン中に連日演奏されていたホテルの歌舞ショーは縮小傾向となった<sup>6)</sup>。

### 3. ドラーン・メシュラップの浮上

上記のように新疆の観光状況が動的な時期、これと並行して1999年頃よりカシュガル地区メキト県の農民達による民間パフォーマンス「ドラーン・メシュラップ」が外来者の間でも浮上してくる。この踊り手や歌い手は、当県に住むウイグル人の農民であり、プロの歌舞団や演奏家ではない。そうした一般性がむしろ外来からの客に注目され始めた時期である。

では、このドラーン・メシュラップとは何か。そのパフォーマンスが、観光客にとって、そして地元ウイグル人達にとって、どのような変容をもたらしたのか。次に、順を追って述べていきたい。

#### 3.1. ウイグルの概況と民間音楽

今日「ウイグル人」と呼ばれている人びとは、テュルク系で新疆の半数以上を占めているが、この「ウイグル」という民族呼称は比較的新しく、1921年ソヴィエト政権樹立後、中央アジアで決定され、1935年以降に新疆で公式採用されたものである(新免 2005: 7; 大石 2003: 50; 新免 2001: 87)。その後、中国民族政策下で彼らの間にも「我々 (Biz)」という認識が定着し、今日では一体化した民族意識を持っている。

その一方で、ウイグル人は点在するオアシス各地域の出身者・居住者であるという帰属意識も強い(新免 2005: 5)。「ウイグル」という民族意識が定着する以前の数世紀の間はその呼称が使用された形跡はなく(新免 2005: 7)、それ以前は、オアシスの地域名称をそのまま呼称として使用していたに過ぎなかった。当時のウイグル人の民族名としては7つに区分されていたという(Rudelson 1997: 24)。その中でドラーン人とロプ人は他のテュルク系の住民からは別のエスニックグループとされ(Rudelson 1997: 24; Svanberg 1996: 269)、1930年以降、「ウイグル人」という一つのカテゴリーに含まれた(Rudelson 1997: 24; Svanberg 1996: 269)。

---

5)この時期、新疆への旅行客のキャンセルが相次ぎ(T旅行社Y氏談)、新疆政府の統計でも、2001年から2002年の伸び率は0.84%に留まっている。

6)カシュガルのチニワク賓館では舞踊ショーが行われていた施設の代わりに、2009年4月現在5つ星クラスの部屋棟を新設中であった。

このうち「ドラーン人」は、カシュガル地区のヤルカンドやメキット、マラルベシ、アクス・アワット県など、主にヤルカンド河からタリム河流域の村々に居住していた。彼らは、農業で生計を立てている周辺のテュルク系の人びととは異なり、漁撈や狩猟を行い(佐口 1995 : 156-158 ; ル・コック (羽島訳) 1986 : 67)、通常のウイグル人と異なった習慣を持っていた。例えば、彼らはムスリムでは禁じられるウロコのない魚や猪を捕って食し(ル・コック (羽島訳) 1986 : 67-69)、サトマと呼ばれる芦の小さな小屋に住んでいたという(Svanberg 1996 : 276-277 ; ル・コック(羽島訳)1986 : 66-67)。こうした習慣の差異から、ドラーン人は他のテュルク系住民からは、貧しく原始的な人々だと蔑視されていた(Rudelson 1997 : 24 ; 佐口 1995 : 146)。

### 3.2. ドラーン・メシュラップとは

上記のドラーン人の居住する地域を「ドラーン地域」と呼び<sup>7)</sup>、この一帯で見られる歌舞を「ドラーン・メシュラップ」と呼ぶ<sup>8)</sup>。メシュラップ(Mäshräp)とは、ウイグル歌舞音曲を伴ったパフォーマンスの総称を意味し(Rahman, A. Hamdulla, R. et al 1996 : 192)、その内容には歌舞のほか漫才や教訓的なゲームなども含まれる(藤山 2005 : 2)。「ドラーン・メシュラップ」の場合、パフォーマンスの中心となる踊りにドラーン・ウスーリ(usulは踊りの意)があり、その踊りの伴奏にはドラーン・ムカーム(muqam)が演奏される<sup>9)</sup>。

歌や踊りのスタイルは、ウイグル人達が通常行っているものと明らかに異なる。一般的にウイグル人の民間で踊られている踊りは「セナム」と呼ばれる二拍子系のダンス・スタイルで<sup>10)</sup>、地域により若干の差はあれ基本的にリズムの変化を伴わず、即興的である。しかし、ドラーン・ウスーリのリズムと踊りは4つのパターンに分けられている(図1)<sup>11)</sup>。ドラーン・ウスーリはそのリズムが一定ではなく、それぞれの段階において踊りの所作も決められているため、踊り手と演奏者が、互いの動作を認識していることを前提

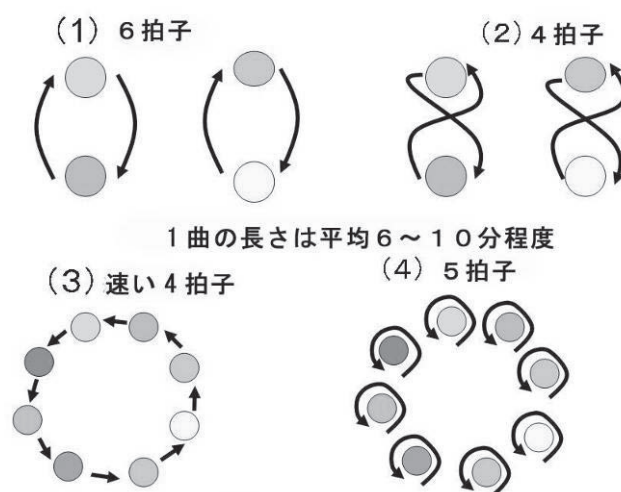


図1. ドラーン踊りのパターン図

7)ただし、これは正式な地域名称ではない。

8)メシュラップは、「ドラーン・メシュラップ」のほかに新疆各所に存在する。

9)伴奏楽器もまた、通常のウイグル人が使用する楽器とは異なるものを使用する。

10)その他民間舞踊では集団で踊る「シャディヤーネ」、カシュガル地域でイスラムの祭事に踊られる「サマ」、トルファン民間舞踊である「ナズルコム」などがある。

11)人によっては冒頭部分も1つの部分として、5パターンとする人もいる。

としなければ踊ることができない。従って、一般的なウイグルのダンス・スタイルとは異なり、例えば外部者が「飛び入り参加」で踊ろうとしても容易には踊ることは出来ず、ある集団内ないしある地域内に限って踊られていたもの、あるいはステップを認識していた範囲内の人達の中で踊られていたものだと推測される。

#### 4. ドラーン・メシュラップ浮上のプロセス

過去の探検記を見ると、ドラーン・メシュラップは観光政策以前から遠来の客をもてなす習慣として行われていた(Svanberg 1996 : 277)。しかし、このドラーン・メシュラップが、当時より地元新疆の人々の間で広く見知られていた訳ではない。メキット県が属するカシュガル地区の人びとでさえその存在を実際に知り、踊りを目の当たりにしたのは、90年代に入ってからであったという。今日のようにドラーン・メシュラップが浮上してきたプロセスとしては、大きく分けて2つの転機があったと考えられる。第1期としては1980年代から1996年にかけてであり、他のウイグル伝統音楽と同様、政府の推進で伝統芸能の「掘り起こし」がなされ、ウイグル人達の間で知られていった段階である。第2期はそれ以降から2004年をピークとしての時期であり、観光政策の流れと並行し、ポピュラー化への模索や、ドラーンの農民楽師達が海外公演など外へ向けてのアピールを行い始めた時期である。そのプロセスの詳細を次に追って見てみたい。

##### 4.1. 第1期 (1996年まで)

カシュガル市出身のガイドT氏とY氏によれば、初めてドラーン・メシュラップを見たのは次のような経緯であったという。

そうした踊りがあることは前から聞いていたが、実際にどのような踊りかは知らなかった。1992年、カシュガル市で働いていたメキット出身の友人の結婚式の時に初めて見た。初めは声の大きさにびっくりしてね。踊りも我々(ウイグル)のものとは違ふし、(一緒に踊ろうとしても)簡単に踊れない。友人は子供の頃からいつもそのように踊っていたと言う。

ドラーンはある時期まで、一部の地域のみで知られていたに過ぎなかった。紹介はされていたが、限定された人の間のみで、外来者の耳に届くまでにはまだ時間を要した。

それらが動的になってきた契機は1986年、新疆広播電台の芸術人員がメキットを訪れ、ドラーン・ムカームを考察し、初歩的な調査を行っている(麦盖提県多郎木卡姆研究会・麦盖提県人民政府文化局編1996:6)。その折、彼らはドラーンの音楽に関する意見交換を行い、ドラーン・ムカームの採譜や歌詞の整理、録音を行い、後に新疆広播電台によって出版された(麦盖提県多郎木卡姆研究会・麦盖提県人民政府文化局編1996:6)。しかし、1986年といえば、新疆でカセットテープが出回り始めた頃であり<sup>12)</sup>、まだ一般のウイグル人の多く

---

12)ウルムチのVCD制作会社「千路文化公司(MingYol)のアニ瓦尔・サマツ氏によれば、新疆カセットテープの普及は1986~1987年、VCDの普及が1995年~1996年であったという。

が、手軽に入手している訳ではなかった。また、伝統音楽に関する関心も一般的なものではなく研究者を主体としたもので<sup>13)</sup>、それは中国内外においても同様であった。

海外でいち早くドラーン・メシュラップに注目したのはフランスの音楽研究者 During, J. et Trebinjac, S. (1991)である。彼らと共に、1988 から 1989 年にかけて新疆各地にある音楽を収集した。彼らが収集し、1990 年にフランスで発売された 2 枚組の CD には、ドラーン・ムカームの一部も収録されている。しかし、これよりドラーンの楽師達が海外的にも注目され、フランス公演を果たすまでには、まだ 10 年以上の年月が必要であった。

1993 年になり、文化局が開催した「ドラーン・ムカームに関する検討会」に、芸人代表が参加し、翌年には「ドラーン理論研究会」がメキット県で発足した(麦盖提県多郎木卡姆研究会・麦盖提県人民政府文化局編 1996 : 6)。この背景の一つとして、元新疆首席で全国人大党委会副委員長のティムル・ダワメティによる「非物質文化遺産」の保存に対する提唱も窺える。彼はドラーン・ムカームに関し、「12 ムカームの重要な構成部分であり、研究的に 12 ムカームが創造される条件に系統している」と述べている(麦盖提県多郎木卡姆研究会・麦盖提県人民政府文化局編 1996)。

この頃より、ドラーン・メシュラップやドラーン・ムカームが、「12 ムカームのルーツ」であり、メキット県が「ムカームの故郷」という話が湧きだした。1996 年には新疆音像出版社がメキット県多郎歌舞団演唱者の録音を行い、カセットテープとして発売された(維吾尔多郎木卡姆 1996 : 6)。しかし、この段階でもドラーン・メシュラップは観光向けという形では浮上していなかった。

#### 4.2. 1998 年～2004 年 商品化と観光への導入

1998 年にメキットが外国人に開放された。当所はまだ正式の開放ではなく、旅行許可書なしで入ることが出来るといった程度で、メキットでの宿泊は許されていなかったが<sup>14)</sup>、この頃から 2000 年代にかけて、「研究者」ではなく、外国人のグループや少人数の旅行者達が、メキットへ来始める。当時はドラーン・メシュラップに関する情報も外国人の間では漠としたものであり、旅行社もまたそうした手配手段を知らなかった。カシュガルやウルムチで日本人や欧米人を対象とする旅行社では、2000 年頃より外国人観光客の間から、ドラーン・メシュラップを見るにはどのように手続きをとれば良いのかといった問い合わせが入ってきたという<sup>15)</sup>。つまり、中国国内よりも先に外国人旅行者を中心に写真の印象と「クチコミ」でドラーン・メシュラップは広がっていったのである<sup>16)</sup>。

---

13)新疆出身で音楽研究者である周吉はウイグル民間音楽の採集や採譜に深く携わり、ドラーン・メシュラップに関する記述も多く見られる。

14)正式に外国人に開放され宿泊が可能となったのは 2003 年 5 月である。

15)Y 氏と、キャラバンツアーズの Z 氏の話による。

16)ガイド Y 氏と T 氏のインタビューより (2008.1 聞き取り実施)



メキットが開放される以前にもドラーンのカセット類はあったものの、そのパッケージや録音方法としては、貧祖なものであった<sup>17)</sup>。しかし、1998年、外国人にメキット県が開放されて以降、ガイドブックや新疆案内の冊子やポスターには、農民達が一斉にダップ（タンバリン型の太鼓）を叩きながら、叫ぶように歌う画像書籍の表紙を彩るようになった<sup>18)</sup>。

その音楽をどこへ行けば聴けるのか、個人旅行者達はメキットへ行く手段を探した。しかし、当初は旅行社も申請方法や農民楽師とのコンタクト方法など、鑑賞に当たってのシステムが徹底されていなかった。最終的にはメキット文化局の代表者を通じて、旅行社から文化局、そして文化局から農民楽師へと連絡をとり、村の集会所で演奏を披露するといった臨時的なシステムがこの頃出来上がった。

この頃は新疆では観光開発やインフラ整備が本格化した年でもあった。観光名所も現存のままではなく、テーマパークのような施設に改装され、一部無料であった場所も有料化された。新疆の各オアシス都市では外国人からすれば「過度な」整備が施され、この頃増加傾向にあった中国国内旅行者の一部には人気があったものの、外国人旅行客達にとっては落胆させるものであった。もはや都市部で飾り気のない歌舞は見る事が出来ず、そのような状況の中、開放されて間もない農村で農民達による伝統音楽を鑑賞することは、おそらく都市部の観光地に落胆した外国人達にとって魅力的に移ったに違いない。僅かずつながらメキットを訪問する外国人旅行者達は増えていった。

#### 4.3. ポピュラー化と海外公演

2004年は、ドラーン・メシュラップがウイグル人の間でも、そして中国内や海外でも取り沙汰された時期であった。ウイグル・ポップス界の重鎮でドラーン地域であるマラルベシ出身の歌手アブドラー・アブドレイムは、かねてより伝統的なものとグローバルな流れを織り交ぜることにより、ウイグル人の幅広い世代から人気を得ていた。彼は2000年に「Dolan Yigiti」、そして2004年にドラーンの音楽を引用した「メシュラップ」をリリースした<sup>19)</sup>。この時期はちょうどアブドラー自身が、それまでの作品から離脱・融合への模索が窺えた時期であり、様々なタイプの曲が見られ、ドラーンの音楽もそうした一環であったと考えられる。

---

17)Harris, R. (1998)は、自らの博士論文(Music, Identity and Persuasion : ethnic minority

music in Xinjiang, China. Ph. D. Dissertation, London University : 59)にて、ウイグルの、「低品質なカセットとその音響システムがウイグルポップの特徴」であり、その「カセットの雑音が重要な要素とも言える。」と述べている。

18)例えば、日本人に身近なところでは、『地球の歩き方ー西安とシルクロードー』（1998年ダイヤモンドグラフィック社）の1999-2000版では、冒頭ページでドラーン・メシュラップの写真が初めて掲載されている。

19)アブドラーが初めてドラーンの歌を歌ったのは、1995年マラルバシとパイザワットにおいて地震が発生した翌年、被災者救援のために「紅柳」と呼ばれる当時新疆でも有数のレストランの後援により開催されたチャリティーコンサートにおいてである。

しかし、もともと旋律とは言い難い、複雑かつ叫ぶように歌うドラーン・ムカームを、メロディックに歌うことには無理があった<sup>20)</sup>。ただし、ここでアブドゥラーがドラーンの浮上にいち早く注目し、ポピュラー化しようと意識していたことは窺い知ることができる。それ以降今日に至るまで、彼のアルバムにおいて「ドラーン的」な曲は見当たらない。また、一般のウイグル人の間でドラーンの歌や踊りが流行によって広範に歌われたり、踊られたりするような傾向も見られなかった。現在、ドラーン音楽がポピュラー化されたものは減り、代わってホータン地区の民間歌曲のアレンジ版が目立つ。

ただし、ドラーンの音楽のポピュラー化が見られなくなったものの、人気歌手によってドラーンの音楽が歌われた試みとドラーンに対する関心の強さにより、ウイグル人のドラーンに対する意識は定着した。つまり、ドラーン・メシュラップは、ウイグル人社会内部で浸透する音楽というよりも、むしろ原型のまま外部の観光者や外国人に向けて発信しようという傾向が顕著であった。

同年、四川省出身で元音楽プロデューサーの羅林 (Luo Lin) が新疆で仕事をする機会に芸名を「刀郎 (Dao Lang)」と変え、「ウイグル風」「新疆風」の作品を制作した。彼の作品「2002 年の第一场雪」は、ネットの音楽配信で一躍人気を得た一例である。彼の歌に「ドラーン的な」要素を見つけることは出来ないが、ウイグル民間歌曲で聴かれる楽器奏法や躍動感あるリズムなどは多用されていた。刀郎の名が中国で知られるようになると同時に、その芸名「ダオラン (ドラーン)」の意味を探るリスナーも増え、ドラーン人に対する関心は中国本土内でも高まった時期であった。国内旅行者が新疆を訪問する際には、刀郎の音楽をバスの中で鳴らす旅行社もあった。

さらに、この時期、ドラーンの農民楽師達が歌舞団団員らと共に海外公演を果たし、話題を呼んだ。2004 年にはフランス、2005 年には日本、そして 2007 年にはフィンランドでドラーン・メシュラップが演奏された。

## 5. ドラーン・メシュラップの最近の動向

筆者が初めて 2002 年に行った際には、小さな集会所で農民達が踊りを演じた。この時期は、まだその日その時に来ることが可能な農民達を寄せ集め、演じるといった形態であった。そうしたパフォーマンスへの報酬も、「投げ銭」的に、各自農民達に観客が思うだけの金をポケットに入れるといった形であった。つまり、鑑賞にあたって金額的なシステムは徹底していた訳ではなかった。

しかし、2005 年に再度訪問した折には、文化局が仲介に入り、パフォーマンスを行う人達

---

20)2009 年 4 月のインタビューで彼は、「皆がドラーンの踊りを踊れなくとも、流行曲にして私が歌えば、皆が口ずさみ、踊ろうと試みる。それが私の目標。」と述べている。その一方で、「やはり、ポピュラー化してしまうと、どうしてもドラーンらしさから遠のいてしまい、持ち前の良さが損なわれる」という、ポピュラー化における葛藤を吐露している。(2009.4.2 聞き取り実施)

も農民達のみならず、プロの歌舞団の女性踊り手達が艶やかな衣裳で、ともに踊るというものであった。外国人には民間的なものよりも、より洗練されたプロフェッショナル的なものをと考える文化局の思惑と、より素朴で在地性の強いものをと望む外国人旅行者との間で認識のギャップがあることが露呈した状況である。金額設定もまた文化局が執り行い、多い時には2千元もの鑑賞料を徴収された上、文化保存を名目に撮影を禁じた。

一方、アクスのアワット県でもよりローカルな音楽ということで、ドラーン・メシュラップを披露する試みが始まっていた。アワット・ドラーンを提唱するために、新たにその踊りを養成出来る施設やシステム、伝承するための歌舞団が創設され（図2）、メキットのドラーン・メシュラップとはまた異なったスタイルであるというPRでVCDも作成された。その内容として



図2. アワットのドラーン歌舞団

は、ショー化された規模の大きく祝典的な形態であり、中国語の字幕が付けられ、外国人向けよりも、むしろ中国国内旅行者を意識して制作されたものと考えられる。ここでもまた、半ばショー的・祝典的な規模のものが増え、農民の素朴な踊りよりも、プロフェッショナル的な踊りの方が、観光客向けには披露される傾向にあった。

一方、メキットでは2006年以降には、観光客が農民楽師の家へ直接出向き、その民家にてメシュラップを見ろといった措置がとられるようになっていた。旅行者もツアーや団体ではなく、バックパッカーや個人旅行を考慮したものが見受けられる。2008年1月の折には、農民楽師の民家の畑が整備され、パフォーマンスを行うための「踊り場」が設けられている最中であつた。それは政府や文化局からの要請ではなく、「昔のように「中央に焚き火を起こして踊る設定を考えて」という農民楽師達が自らで考案した「演出方法」であつた。また、日本や中国内の旅行社の中にはこれまでのバックツアーに加え、メキット県でドラーンの踊りを鑑賞する企画が含まれているケースが窺えるほか、南疆のドラーン・メシュラップを、東疆のトルファンで披露するといった企画もなされた。

## 6.ドラーンのパフォーマンスにおける認識・価値観の変容

それでは、実際にパフォーマンス空間としては、どのように変わったのであろうか。次に考察してみたい。

メキットの農民楽師H氏とY氏は、「観光客であれ何であれ、そうした事でスタイルを変えたりはしない。観光客が来るさらに以前から同様に集い同様に踊っていた。」と断言する。ディヴィッド・キャナダイン(1979)は、パフォーマンスが「その性質とそれを取り巻くコンテク

ストによって、一見、同じように見受けられる儀式の「意味」が、根本的に変容することもありうる」とする(ホブズボウム 1992: 169)。そして、観察と聞き取りを繰り返していくうちに、以下のような変化が明らかとなった。

第1に、現代におけるウイグル人の「ドラーン人」に対する認識の変化である。聞き取り調査で農民楽師は「儂らは、ドラーン人の末裔だ」とまことしやかに語り、かつて蔑視されていたドラーン人に誇りを抱いている口ぶりであった。また、マラルバシ出身でウルムチ在住のウイグル青年は「自分の祖父はドラーン人だ」と語る。現在のところウイグル人の中にどの程度ドラーン人が残存しているか、詳細な統計は見当たらないが、ガイドのT氏に問うと「メキット県にいるウイグル人はもともと皆ドラーン人だった」と戸惑いのない返事が返ってくる。こうした彼らの言動を聞いていると、根拠がないにしろ、ドラーン・メシュラップの注目に連れ、「ドラーン人」への評価が上昇した印象を受ける。

第2に、「専門性」や「プロフェッショナル」という概念に対する認識の変化がある。もともとから演奏を行っていた農民楽師達に加え、歌舞団や養成所の出現によりこの「専門家<sup>21)</sup>」「プロ」に対する認識の逆転が見られる。すなわち、もともとからドラーン・メシュラップを行っていた農民楽師達を「専門家」とするのか、後に養成されて出てきた歌舞団員を「専門家」とするのか、相違がある。訓練を重ねた歌舞団員が加わったことにより、踊りの形態やリズム感に食い違いが生じたのであった。

ドラーン・ムカームの第4段階で聴かれる5拍子における特有のリズムの「ズレ」を、感覚的に演奏する農民楽師に対し、整然と美しいフォームで踊る歌舞団の舞踊家が「リズムがずれている」と指摘した。

ガイド Y 氏からのメールには、「この冬メキットへ行っても、プロの人達の演奏は聞けません。プロの人達は、今フィンランドに演奏旅行へ行っています。」とされていた。この場合、Y 氏の言う「プロ」とは歌舞団ではなく、農民楽師達のことである。一方、カシュガル市やウルムチで一般のウイグル人に「あなたはドラーンの踊りを踊ることは出来るか」と聞くと、「一般的に踊られるウイグルの踊りは出来るが、ドラーンの踊りは独特だからすぐには踊れない。しかし、メキットへ行けばドラーンの専門家達がいって、皆で披露してくれる。」と言う。この場合の「プロ」という意味も、農民達を指している。すなわち、専門知識がなくとも伝統的に行ってきた伝承者である農民楽師達を「プロ」と一般ウイグル人が認識する一方で、洗練された踊りを習得し、ミスを全くおかすことなく「演じる」歌舞団の面々を「プロ」と認識に2分されている現状が浮き彫りになった。

## 7.おわりに

こうしたウイグル人民間音楽の裏には、ドラーンの音楽やドラーン人がかつては自らと別

---

21)ウイグル語で語尾に「-chi」を付けると、「～する人」の意。「qäspi」は「専門」を意とするが、この「qäspichi (専門家)」という言い回しは本来のウイグル語ではなく、最近になって聞かれるようになった言葉である。

のエスニックグループであると認識する一方で、「我々ウイグルの一部」、あるいは自らの音楽の多様性を強調する手段として扱っている 2 重の側面が窺える。また、例えばホータン地区の民間歌曲のように、ウイグル人社会の「内向け」でポピュラー音楽としてアレンジされ、親しまれているのとは対照的に、ドラーン地域の音楽は、むしろ観光客や外国人、中国人など、「外向け」に発信されている傾向が見られる。

こうした中、新疆の事情は中国の動向と共に、リアルタイムで変動している。2007 年、西蔵鉄道の開通により一部の観光客がチベットに流れ、2008 年には北京オリンピックの影響でシーズン時に人びとが首都部に集中してしまった。さらに、観光や芸能に打撃を与えたのは、2008 年のカシュガルでの襲撃事件、そして最近のウルムチでの暴動と、現地の文化における動向は 2 の次とされてしまっている。現在のところ、新しくリリースされた VCD はまだ街中で流れていないという。

こうした様々な背景がいかに関今後影響するのか、本稿を進めている現在においても、当時地区は刻一刻と変動している。そのことを踏まえつつも、イデオロギー的な要素に流されず、文化における良的研究を粛々と続けていかなければならないであろう。

【付記】本研究は第 14 回旅の文化研究公募プロジェクトの助成採択による成果の一部である。

## 参考文献

1. 阿布都西庫尔・阿不都熱合曼 ・森田信一(2004)「新疆ウイグル自治区におけるウイグル人の音楽 状況」『富山大学教育学部研究論集第 7 巻』: 89-98.
2. アブドロスリ, G. (2007)「新疆ウイグル自治区における観光産業の発展と環境問題」 神戸大学国際文化学会国際文化第 16 号 : 1-14.
3. 維吾尔多郎木卡姆編集委員(1996)『維吾尔多郎木卡姆』新疆美術攝影出版社.
4. 大石真一郎(2003)「テュルク語定期刊行物における民族名称「ウイグル」の出現と定着」スラブ研究センター研究報告シリーズ第 89 号 : 50-61.
5. 佐口透(1995)『新疆ムスリム研究』吉川弘文館.
6. 新免 康(2005)「ウイグル人の歴史と現在」アジ研ワールド・トレンド 11(1) : 4-7.  
------(2001)『中国少数民族事典』田畑久夫ほか編 東京堂出版.
7. デヴィッド・キャナダイン(1979)「儀礼のコンテキスト、パフォーマンス、そして意味—英国君主制と「伝統の創出」、1820 年—1977 年」(E ホブズボウム・T.レンジャー編)、(前川啓治 梶原景昭ほか訳)『創られた伝統』(1992) 紀伊國屋書店 : 163-255.
8. 藤山正二郎(2005)「ウイグルのマッシュアップ」『福岡県立大学人間社会学部紀要』13(2) : 1-13.
9. 麦盖提県多郎木卡姆研究会・麦盖提県人民政府文化局攝影出版社編(1996)『多郎木卡姆研究維吾尔多郎木卡姆』新疆美術攝影出版社.
10. ル・コック, von, A. (1986)『東トルキスタン風物誌』陳舜臣編・羽鳥重雄訳 白水社.
11. 鷺尾惟子(2009)『旅の文化研究・研究報告』17 : 47-62.

12. During, J. et Trebinjac, S. (1991) : Introduction au Muqam Ouïgour. Papers on Inner asian Studies, Indiana University, 17 : 1-58.
13. Harris, R. (2001) Cassettes, Bazaars, and Saving the Nation: The Uyghur Music Industry in Xinjiang, China. Global Goes Local: Popular Culture in Asia, , Tim Craig & Richard King : 265-83.
14. Rakhman, A. • Hamdulla, R. & Khushur, S. (1996) Uyghur Örp-Ädätliri, Shinjang Yashlar-Osmurlar Nashriyarti : 192-195.
15. Rudelson, J. J. (1997) Oasis Identity—Uyghur Nationalism along China's Silkroad. Columbia University Press.
16. Svanberg, I (1996) Ethnic Categorizations and Cultural Diversity in Xinjiang: The Dolans along Yarkand River, Central Asiatic Journal 40-2 : 260-282.

# 十二ムカームのメシュレプと大衆メシュレプ——その機能と多様性

阿不都賽米・阿不都熱合曼（東京芸術大学）  
（アブドセミ アブドラフマン）

メシュレプは十二ムカームの形式の中でチョン・ナグマ、ダスタンに続く第三の部分で、ここで歌と器楽に加えて舞踊が行われる。しかし、メシュレプは元来タクラマカン沙漠周縁のオアシス各地域にある民俗音楽そして舞踊が組み合わせられた、一種の芸能である。お祭りやお祝い、歓送迎パーティーなどの時に、村の人々が一堂に集まって、踊り歌うという意味である。これをウイグル語でハリク・メシュレプ *hāliq māshirāpi*（大衆メシュレプ）という。

メシュレプはイスラーム以前からウイグル人の中で広く行われていた古い習慣であると考えられる識者は少なくない。メシュレプ *māshirāp*（もしくはマシュラプ *mashrap, mashrab*）はアラビア語（ペルシア語）のシャラーブ（*sharāb* 葡萄酒）の語に由来し、メシュレプは元来「酒を飲む場所」を意味した。しかし、メシュレプがムカームの一部として組み込まれているのは、ウイグル独特の特徴である。

メシュレプは中央アジアのトルコ系民族の社会で、イスラーム以前の古い時代から伝わる集団的な祝いの習慣である。収穫が終わる晩秋から、春の耕作が始まるまでの間に村人が集まって行く。自分たちで楽器を奏で歌い、踊る。さらに即席の喜劇や漫談や冗談や詩の朗読なども行われる。収穫祭という意味を持ったメシュレプもあるが、特定の目的を持った祭りというよりも、断食月の終わりやクルバンヘイト *qurban heyt*（犠牲祭り）やノウルズ *nāwruz*（古いペルシア暦の新年）などの際に行われることも多い。共同体の中で一応の組織的役割分担もあり、規約なども存在する。若者のメシュレプ参加のためのイニシエーションもあり、すべての人が自由に参加できるわけでもない。人民公社や文化大革命の時代は中断されていたが、改革開放以後の文化復興の波に乗ってある程度は復活している。しかし、民族運動の集会と誤解され、中央政府によって規制されたこともある。メシュレプはウイグル人社会に古くから存在する伝統的結社として、宗教的、経済的、親睦的目的など、多様な機能を担っている。ただし、メシュレプは柔構造的な組織であり、時代とともに、またウイグル自治区の各地域でもかなりの相違がある。

現在のメシュレプはイスラーム教徒のウイグル社会における習慣であるが、類似の民間行事に関する記述は、イスラーム以前の六世紀に遡ると説く識者もいる。例えば、周吉は、中国の正史『魏書・高車伝』の記載：「高宗時、五部高車合聚祭天、众至数万。大会、走馬剌牲、游遶歌吟、忻忻其俗、そして『隋書・突厥伝』の記載：「男子好樗蒲、女子踏鞠。

飲馬酪取酔、歌呼相對」、さらに、『新唐書・西域伝』の焉耆の「俗尚娛邀」、龜茲の「俗善歌舞」、于闐の「人喜歌舞」などがメシュレプの前身であると言う。

しかしここに描写されているような儀式や歓楽の集いは、多くの社会の歌舞音楽に見られるもので、これを特にメシュレプの直接の前身であるとする根拠は薄弱であると思われる。

「メシュレプで鍛錬されないウイグル人は男ではない*māshirāpdä tārbiyäkömigānoghulbala oghulbaladāp yisaplimaydu*」と言うウイグルの諺があるが、メシュレプは民族色の強いウイグルの社会教育の場で、一種の学校にたとえられる。これはウイグル精神を鍛錬するための、野外教育の意味をもつ行事である。歌舞音楽などあらゆる種類の出し物が演じられる大衆的なものであり、各地方に独特なメシュレプの形が存在する。

各マハラ (*māhālā*町会)、郷(*yeza*)、村(*kānt*)のメシュレプは、それぞれ特徴的で、その種類は多く、名前もさまざまである。例えば、クムル*qumu*郷のクックメシュレプ *kōkmāshirāpi*、「クック」とはウイグル語で「青、緑、緑の牧草、新芽」などを意味し、ノウルズという春節の中で行われることから、麦の新芽を祝うメシュレプである。ノウルズとはペルシア語で春の最初の日を意味し、日本の春分の日に相当する。また、カシュガルのカタルチャイメシュレピ *qatarchay māshirāpi*「輪番」、セイリメシュレプ *sāyli māshirāpi*「季節の遊び」、アトシュのバラワルメシュレプ *barawet māshirāpi*「会食会」、トルファンのだドルメシュレプ *dadur māshirāpi*「大豆」、グルジャのカルリクメシュレプ *qarliq māshirāpi*「初雪」、ヤルカンドのカチュンメシュレプ *qachun māshirāpi*「カチュンのメシュレプ」、カーグルクのチョパンメシュレプ *chopan māshirāpi*「チョパンゲームのメシュレプ」などである。この他にドーラン・メシュレプ、イシルルック *yishilliq*「青苗のメシュレプ」、トイ・メシュレプ「祝言のメシュレプ」、ヘイトバイラム *heyat bayram*「断食の終わりを祝う祭り」や親しい人とのチャイ *chay*「茶話会」、別れのチャイ、感謝のチャイ、謝罪のチャイなど、様々な特徴的なメシュレプがある。

これらメシュレプの中で、とりわけ、ドーラン・メシュレプとトルファンやコムル・メシュレプ (マリス *māris* と呼ばれることが多い)、イシュルック・メシュレプでは、多くの楽器を用いた合奏と歌と踊りが行われる。喜劇的特徴をもつあらゆる種類の出し物も必ず演じられる。他に機知に富んだ対話(漫才)、チャクチャク(冗談)を基本とする出し物が演じられる。ドーラン・メシュレプは普通、年長の狩人である男女によって演じられ、狩猟とそれに伴う儀式を表現した四種類の「帯の踊り」が基本の踊りとして行われる。トルファンやコムル・メシュレプは「仕事の踊り」が基本の踊りとして行われる。観衆の中から踊り手を招きいれて、舞踊集団に組み込んで、次第にその集団が大きくなっていく、タキリプ *tāklip* (招く形) が演じられる。そのときの奏でられる音楽は一つのムカームに止まらず、いろいろなムカームが次から次へと演奏され、参加者の興奮状態をいやが上にも高めるような選曲が行われる。

メシュレプムは宵の宴であるが、成り行きにまかせるのではなく、この行事の準備計画をする実行委員会の組織を必要とする。そのために、メシュレプの担当幹事は必ずあらかじめ規則とスタッフと取り決めて準備する。この規則はメシュレプ参加者の健全で道徳的なイヴ



イベントを保証する。よい品格の仲間と一緒に、ウイグル人の規律と道徳心を鼓舞するメシュレプである。

メシュレプのスタッフは、パディシヤ*padisha*「藩王」、イギット・ベシ*yigitbeshi*「若衆頭」、カズィ*qazi*「裁判官」、サハチ*sahchi*「警備」、コル・ベギ*qurubäg*「会計」などから成る。イギット・ベシはメシュレプの活動のリーダー的な役割をおこなう。メシュレプの参加者は通常オトツズ・オグル*ottuz oghul*「三十人衆」と称される、もしスタッフのカズィが無能である場合、オトツズ・オグルは全力を尽くして、残された人たちの中から別の者を選ぶ。重大な違反をして規則を犯せば、オトツズ・オグルは直ちに追放される。この規則には、メシュレプに遅刻したり、理由なく欠席すると追放される。また、誠実であること、礼儀正しい行い、年長者への尊敬、年少者の保護を怠ったり、婦女に対する不躺な言動や行いなどをした場合には、やはり追放の対象となる。

毎年、晩秋の初め（十一月末）から春の種まき（二月中旬）までの間に、メシュレプは頻繁に行われ、露天で開催されて、参加者は通常二十～三十人を超える。通常、マハラ単位で気の合った同志が一つのメシュレプを構成する。伝統的な習慣によって、未成年は参加できない。メシュレプの参加者は毎年変わり新たに組織される。その年のメシュレプのイギット・ベシは、まずチャイ（茶話会）を行うことによって組織を決める、もしくはオトツズ・オグルが順に新しい一人の男、若者を加える。選ばれた青年は、メシュレプの参加者自身が守るべき規則を学習する。それは名誉な事といわれる。それゆえ、この若者の両親は子供のために一頭の牡羊をささげ、オトツズ・オグルの食事の布「ダスティハン」を敷く（食事を供する）。

## 1. メシュレプの内容及び音楽の役割

十二ムカームにおいては、メシュレプは舞台上で演奏される音楽の一部となっているが、ドーラン地方においては、古来の大衆メシュレプとしての形がはっきり残っており興味深い。したがって、本節では、筆者が体験したメケット県のヤンタグ郷のオトツズ・オグル・メシュレプの経過を述べて見る。特にその音楽の演奏実態を取り上げる。（場所はドーランギジャク奏者ユセイン・ヤッヤの庭園である）

メシュレプで演奏する音楽は様々であり、ナグマチ*näghmächi*（楽師）とダパンダ*dapädä*（ダブ奏者）の伴奏を基に行う。ナグマチたちは演目の中で、ドーラン・ムカームを最も重要な曲と見なし、最初にこれを演奏する。つまり、ドーラン・ムカームが演奏される最適の場はメシュレプなのである。もともと十二套（この「套」という漢字は日本語では「セット」のような意味になる）あったが、いろいろな歴史的要因とムカーム伝承者が少なくなったため、現在は九套のムカームしか残っていない。それらは「バシュ・バヤワン*bash bayawan*」、  
「ズル・バヤワン*zil bayawan*」、「チュル・バヤワン*qöl bayawan*」、「ボム・バヤワン*bom bayawan*」、  
「スム・バヤワン*sim bayawan*」、「フデク・バヤワン*hudäk bayawan*」、「ジュラ*jula*」、「ドガメット*dugamät*」、「ラク*rak*」である。「バヤワン」（最初に演奏するムカーム）というの

は、沙漠、荒地地を意味し、「寂しい者の歌」を意味する。現地の人は「ドーラン・ムカーム」という名称を使わず、習慣的に「ドーラン・メシュレブ」と言う。彼らはドーラン・ムカームとドーラン・メシュレブを同様なものと見なし、互いに分離できないと信じている。ここでは、ムカームとメシュレブが同義語であると理解すればよい。

オトツズ・オグル・メシュレブ（或いはドーラン・メシュレブ）は通常、夕方から始まり、時間的に制限はなく、徹夜で行われることもある。ウイグルでは「ムカームなしのメシュレブ、メシュレブなしのムカームはない *muqamsiz mäshräp, mäshräpsiz muqam bolmaydu*」という諺があり、その場では演奏者達が重要な役割を担当する。

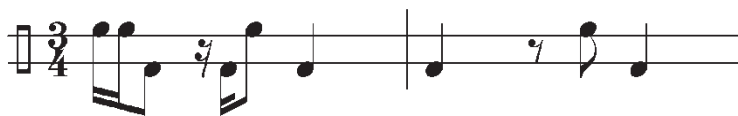
大勢の参加者達が集まってからメシュレブが始まる。絨毯を庭一面に敷き詰めた上にこの村の長老、メシュレブの担当幹事、スタッフ、ナグマチ約三十人から五十人が坐る。まず、選ばれたイギット・ベシは当日のメシュレブの目的と規則を告知する。その後、音楽が始まり、ドーラン・ムカームの第一番目のバシバヤワンムカームのムケッディメが演奏される。演奏スタイルは基本的に歌（全員）、旋律楽器（カロン *qalon* 一人、ドーランギジャク *dolan gh äjak* 一人、ドーランラワープ *dolan rawap* 二人）、そして打楽器（ナグマダブ *näghmä dap* 四人）といった八人の編成で、老人ばかりである。また、ナグマダブを奏でている奏者の横に二十五歳くらいの男達四人が付き従っていた。「君達は何をしているの？」ときくと、彼らは老人を指して「この人は私達の師匠です、ムカームを習得するために来ました」という。メケットのドーラン・ムカームは近年では国内外で公演をしたり、政府から援助もあったり、人気になった。普段は農業を中心に生活している彼らに、演奏活動は経済的には一つの収入源となる。要するに経済的に厳しい生活をしている彼らにとって、「ムカームを後代に伝承する」という責任よりも、収入のためにムカームを習得するのは現実のことではないかと私は考える。

## 2. メシュレブで歌われるムカーム

ドーラン・メシュレブではカシュガル・ムカームと同様に、ムカームチ *muqamchi*（首席歌手一人）が自らナグマダブ（或いはカロン）を奏でながら歌う。ナグマダブを両手で持ち、身体の動きと合わせながら高い声で叫ぶ。声を上げているのは同じ村の仲間たちに「さあ、狩りに行こう」と誘いをかける。それぞれのムケッディメはそのムカームの旋法的特徴を端的に表わしている。ドーラン・ムカームには絶対音の観念はないが、旋律はほぼ二点G音から始まる。旋律運動の音域はC-D-E-#F-G音列を中心に動き、Gが強調される。旋律は最高音aに達する。これらのムカームは新疆ウイグル自治区の他地方のムカームと非常な相違がある。また、ドーラン・ムカームで歌われる詩は基本的に四行詩である。歌詩は作者不詳であり、長い間民間で伝承されてきた民謡である。これらはウイグルでは「コシャク *qoshaq*」と呼ばれ、ラワープやドタールなどの弦楽器やダブやサパイやクルミの殻などの打楽器の伴奏によって歌いつがれてきた。

ムケッディメに続いて、3/4 拍子のチキトマ *chikitmä* を全員で歌う。チキトマとはダブの技法

を指す言葉で、太鼓の皮膜の中心ではなく、周縁(ほとんど枠の上)を指で弾くことである。このチキトメと共にまず、若衆頭(イギット・ベシ)が真中に出てきて、参加者たちに深い礼をする。特に、ムカームの奏者たちに二十元程度の謝礼を進呈する。それからこの場の長老(アクサカル)を招いて踊りが始まり、これがメシュレブの正式な開始と言われる。つづいて、歌手たちの声が段々大きくなって来ると共に、男女の踊り手が徐々に参加し始める。大勢の男女が対等な立場で群舞を始める。男性は両手で木立の枝をかき分けながら獲物を探す動作を表現し、女性は手で松明を翳して周りを明るくするように踊る。チキトマのリズム型は次のようになる。

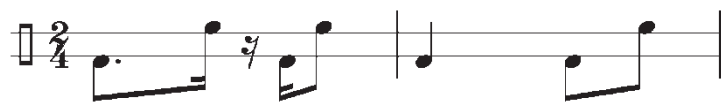


この時、音楽のリズムは4/4拍子のセネム *sānām* に変わり、踊り手たちのスピードもだんだん増えてくる。矢をつがえて射る動作、または大きく手を広げて、獲物の鷹を模倣して踊っているのは、明らかに狩りをイメージしている。セネムは「美しい」という意味をもつが、主に人々の喜びやお祝いを表す踊りとして各地方に様々なものがあり、祭りなどで単独で踊ったりして、ウイグル人にもっとも親しまれている部分である。このドーラン・メシュレブのセネムは、人々が豊猟の喜びを表すものであり、メシュレブの気分を高揚させる。歌詞は定まっておらず、主な歌手がその場の気分によって、即興的に歌詞を選ぶことが多い。これらの歌のテーマは、人生の夢や希望、満たされぬ恋愛、愛憎などである。しかし深刻なテーマばかりでなく、ときに軽妙洒脱な冗談を含んだテーマもある。また、歌手が即妙に対応して、巧みに場を盛り上げる点が他の地方とは大いに異なっている。セネムのリズム型は次のようになる。

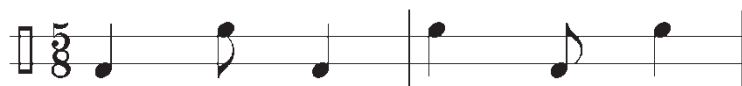


セネムの後に音楽のリズムは2/4拍子のセリケ *sāliqāl* に変わり、テンポはセネムよりもさらに速くなっていく。ここでカロン、ドーランギジャク、ドーランラワーブはユニゾンで同じメロディーを演奏するのではなく、それぞれのレベルによって、時々主旋律から離れ、多声的に展開する。この演奏法は実は前述のチキトメとセネムでも聞こえたが、セリケで特に彼らの独特な演奏技法を披露するチャンスであると思われる。踊り手が音楽のリズムに合わせて、ゆっくり、ゆっくりと一つの大きな輪を作っていく、踊りはその輪の形の円の線に沿って続

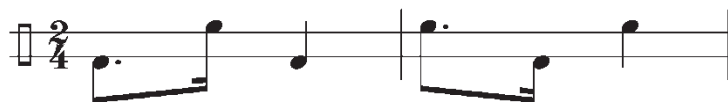
いていく。時々体力不足の踊り手は疲労困憊して、退陣する場合もある。セリケのリズム型は次のようになる。



この後続いて演奏されたのは 2/4 拍子或は 5/8 拍子のセリルマ *serilma* (柔らかい、滑る) である。音楽はサマー *samā'* として知られているリズムに変わり、ドーランの人たちはセリルマ・ウスリ *serilma usuli* (セリルマの踊り) と呼んでいる。これらのリズムは次のようになる。

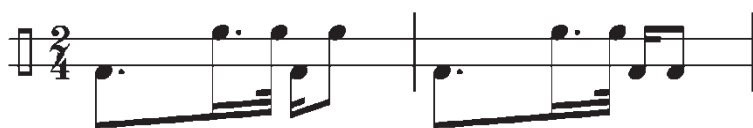


或は



サマーという言葉はアラビア語で「聴くこと」を意味し、スーフィズムの術語では音楽や舞踊を伴って集団で神を祈念する修行を意味する。サマーは主にカシュガルやヤルカンド地方に普及している一種の踊りで、クルバンヘイト（犠牲祭り）の祭日にモスクで集団礼拝が終わった後、そのモスクの前の広場で行われる。カシュガルやヤルカンドでは、屋上でナグラ *naghra*（低音一つ、高音二つ）とスルナイ *sunay* がサマーの音楽を演奏する。普通サマーの踊りは、男性舞踊でゆっくりとした勇壮な動きを特徴とする。一つの方向に足を踏み出したら、必ず元にもどるのが動作の原則である。独特のリズムが広場に響き渡り、人々は自然と踊りの輪を作る。

しかし、クルバンヘイトで行われるサマーのリズム型はドーラン・メシュレプのセリルマ・ウスリとやや違いがあり、2/4 のリズムが基本である。



また、旋律はナワムカームのジュラやシャディヤナなど、カシュガル・ムカームの楽句や民謡から選択され、次々と演奏される。

ヤンタグ郷のオトツズ・オグル・メシュレプのセリルマは、興奮状態で一旦クライマックスに達し、それから音楽は段々弱くなり、演奏者たちは疲れた様相を呈した。彼らは思い思いに演奏を停止する。なんとなく中途半端に終止するのが特徴的である。メシュレプの第一段階はここで終了する。

その後、メシュレプの出し物であるウユンが演じられた。ウユン *uyun* とはウイグル語で「遊び」を意味する。ウユンにはたくさんの形式があり、その内容も様々だが、要するに、滑稽な演劇で、「命をよみがえらせる *jiannni janlashturush*」民俗的な出し物がある。ウイグル語でメシュレプ・ウユンリリ *māshrāp uyunliri* 「メシュレプの出し物」と言われる。

### まとめ

メシュレプはウイグル人社会に古くから存在する自発的結社として、宗教的、経済的、親睦的など、多様な機能を担っている。柔構造的な組織なので、時代とともに、またウイグル自治区の地域でもかなり相違がある。また、メシュレプは野外での教育的意味をもつあらゆる種類の特別に面白い出し物が演じられ、大衆的なものである。

十二ムカームのメシュレプと古来の大衆的なメシュレプとの違いはなにか。十二ムカームのメシュレプは、基本的に、ステージで観客に見せる舞踊として発展してきた。ある意味で、芸術性を追求する舞踊であるといえる。しかるに、大衆メシュレプは自発的に行う舞踊であり、誰でも自由に参加できる形式である。芸術性を追求するよりも、自らが楽しむイベントであり、これが本来のメシュレプであった。歴史的には、このメシュレプが十二ムカームに導入されたのであって、十二ムカームのメシュレプにも、この本来的な性格が残されている。さらに、付け加えれば、チョン・ナグマの最後の部分テーキトの歌詞やリズムは、多分にメシュレプの性格をもっており、実はメシュレプにほかならない。このように、ウイグルの古典音楽ムカームは、ウイグル人の精神を高揚させる部分を多分に含んでいて、まさにウイグル独自のムカームといえることができる。

### 参考文献：

1. Siyit, Mutālip. Iskāndār, Mutālip. Dawut, Ahāt. *Dolan māshirāp muqamliri* Ürümchi: Xinjiang Häliq Nāxiryati, 1995.
2. Muhāmāt Aziz, *Dolan toqoz muqami*. Ürümchi: Xinjiang, Häliq Nāxiryati, 1992. p68
3. 周吉『木卡姆』烏魯木齊：新疆科學技術出版社、2006年、63頁。
4. 熱依拉・達吾提『維吾爾民間麥西來甫的社會功能』烏魯木齊、新疆藝術學院學報、2003年。
5. 艾娣雅・買買提『一位人類學者視野中的麥西來甫』北京、民族出版社、2006年。



# 【シルクロードの楽器と音楽】

## ～テュルク系民族とペルシャ文化の影響～

### カザフスタンとウイグルを中心に

三木俊治（音楽文化総合研究所）

タクラマカン砂漠を中心とする中央アジアと西アジアは、かつてシルクロードで結ばれ、文化の要衝として洋の東西に絶大な影響を与えた。にもかかわらず、かつてのペルシャ、現在のイランは世界の文化の中心に既にはいない。

私が以前より最も不思議に感じていたことは、ペルシャがイスラーム化したことによって、その音楽史が損なわれている部分が多いだけでなく、楽器そのものも絶滅したり、また、近代化によって変形してしまったことによって、本来の伝統から離れてしまった部分が多いのではないか、という点である。そこで注目したのが、中央アジアである。ソグド人やペルシャ人の商人によってもたらされたペルシャ文化の残影は、現在も「楽器の形状」といった目に見える形で残っているのである。

この小論は、ペルシャの失われた伝統文化は、中央アジアにこそ「楽器」としてある、という仮定のもとに進められた、主にカザフとウイグル・ドーランに着目した研究の情報公開である。

#### §1 . ペルシャの楽器と音楽

はじめに付言しておく、ペルシャの音楽史についてはわからない点が多い。また、音楽理論は整然としているが、即興が重視され、記譜も中心的でないために、伝統楽曲の連続性が実証できない。したがって、以下で展開できるのは、楽器学、さらにそのなかでも形態学的な比較分析にとどまることを予めお断りしておく。

##### A. 楽器

さて、楽器や音楽の形で、洋の東西に大きな影響を与えたペルシャの音楽で、最も古い記録はギリシャのヘロドトス洋とクセノフォンが残した簡単な記述で、この時代に既に現在中央アジアで見られる楽器のほとんどが登場していたことがわかっている。それらは

- 1 . カルナーイ （全長1 mを超える長いラッパ）
- 2 . タビラー （現在アラブ圏で「ナッカラ」と呼ばれている深鍋型片面太鼓）
- 3 . チャング （正倉院に伝来し「箏篋」と呼ばれた豎琴。おそらくクゴ、はチャングの転訛後世横置きの変形に、アラブ圏のカーヌーンとなる。サファール朝イランではウイグルの楽器「カロン」にそっくりになっている。）
- 4 . バルバト （現在イスラム圏の室内音楽で中心的役割を果たしている弾弦楽器「ウード」の祖形。中央アジアではほとんど見られない）
- 5 . タンブール （二弦の長棹弾弦楽器。現在中央アジア等で多く見られる「ドタール」の祖形。14世紀以降の細密画等に見られる三弦のセタールも同じ長棹のペルシャの楽器）

などである。

◆次ページの図は、サーサーン朝のモザイク壁画に描かれたチャングである。

●図1 チャング



サーサーン朝のモザイクに描かれたチャング（ビシャプール）

●図2 ダフ（フレームドラム、現在のウイグルの「ダプ」）  
イスファハーンの細密画より



●図3 カルナーイとタビラー

次頁図で、ミヌキールの軍楽隊が馬上で演奏している楽器（中央左）がカルナーイとタビラーである。細長いラッパのように見えるのがカルナーイで、その下で兵士が曲がったバチで叩いているのが深鍋型片面太鼓のタビラーである。タビラーはウイグルではナグラと呼ばれ、現在使用されている。





イスタンブール・トプカプ宮殿博物館所蔵細密画 ペルシャ王ミヌキールの軍隊 (1370?)  
資料番号 Hazine 2153. f.102a

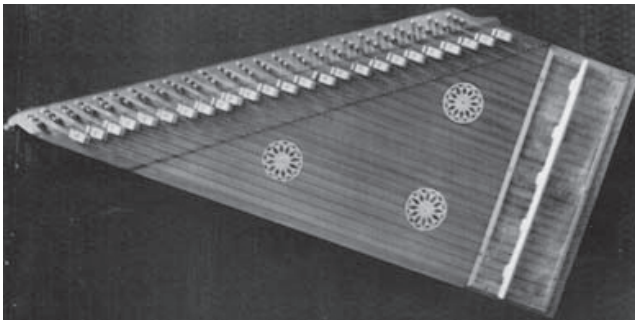
● 図4 タンブール属と見られる長棹リュート、セタールを演奏する楽人達



イスファハーンの細密画 (1669)

●図4 現在のイランの楽器 (音楽文化総合研究所所蔵)

カーヌーン



セタール



カマンチェ

ダフ





サントウール

## B. 音楽

いわゆるイスラム化前のペルシャの音楽についてはよくわからない。しかしサーサーン朝(224-642)には、既に主要な旋法(音階)が成立していたと考えられている。これらの音階がどのようなものであったかは不明である。アラブがペルシャを侵略した642年から、イスラム化が進み、その中で、アル・マウスィリー(803没)、アル・ファーラービー(950没)といった偉大な音楽学者が輩出し、体系的な音楽理論を完成したとされている。現在のイランの音楽は、ダストガー(図5)という12の音階によっているが、これはカージャール朝(1785-1925)に打ち立てられたもので、古代のペルシャ音楽を反映したものではない。

今回テーマとしているカザフとウイグル・ドーラン地方の音楽については、楽器の形か見て16世紀前後の渡来と推測されるので、同地域の音楽について、現在のダストガーまたはアラブのマカームとの直接的関連性について分析するのは至難の業と思われる。

● 図5 参考・現代のイランの音階

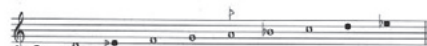
シュール



アブーアター



ダシュティー



バヤーテ・トルク



アフシャーリー

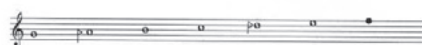


セガー



12のダストガー

チャールガー



ホマーユーン



バヤーテ・エスファハーン



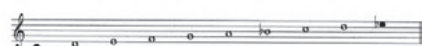
ナヴァー





マーフル



ラスト



 クォーターシャープ

 クォーターフラット

(1/4 音高い)

(1/4 音低い)

## S2. 中央アジアの国々と民族、音楽概観\_\_カザフスタンとウイグルを中心に

### A. 国々と民族

#### 1. 中央アジアの位置

「中央アジア」と呼ばれる国々一般的には●タジキスタン共和国 ●キルギス共和国、●トルクメニスタン●ウズベキスタン共和国 ●カザフスタン共和国●中国・新疆ウイグル自治区を指す



- 気候 ステップ（一日の気温差が大きい。夏冬では 80℃の差のあるところも）  
降水量が少ない（年間降水量 50–300 mm）
- 都市 河川流域にオアシスを形成（新石器時代より）
- 民族 カザフ・キルギス →モンゴロイド系の特徴、カザフ人はトルコ系、キルギスの祖先はシベリア、エニセイ川流域に発した頃はコーカソイドといわれている。  
タジク →紀元前 2000 年頃中央アジアに来たイラン系諸族  
ウイグル →五世紀ごろ 外モンゴル・セレンガ川に発祥のトルコ系民族

## 2. 「中央アジア」諸国のデータ

【カザフスタン共和国】（カザフ＝トルコ語で放浪者の意）

正式名称 К а з а х с т а н 〈英〉 Republic of Kazakhstan

面積 2,717,300k m<sup>2</sup>

人口 1,694.2 万 (95)

首都 アスタナ

主要産業 重工業

民族構成 ロシア人 40.8%、カザフ族 36.0%、ドイツ人 6.1%（現在はかなり減少）、ウクライナ人 6.1%、タタール族 2.1%、ウズベク族 1.8%、白ロシア人 1.2% (1979)

主要言語 カザフ語（テュルク語系）、ロシア語、（朝鮮語・ウイグル語・ドイツ語・ウズベク語）

【中国・新疆ウイグル自治区】

正式名称 新疆维吾尔自治区 〈英〉 Xinjiang

面積 1,646,700k m<sup>2</sup>

人口 1,605.3 万 (94)  
区都 烏魯木齊  
主要産業 農業、鉄鋼、紡織、石油  
民族構成 ウイグル族、カザフ族、漢族、モンゴル族  
主要言語 ウイグル語 (テュルク語系)、\* 文字はイラン系のソグド文字から生まれた「ウイグル文字」で、古代のテュルク語を記録している。  
中国語 (北京語)

#### 【キルギス共和国】

正式名称 К и р г и з 〈英〉 Kyrgyz Republic  
面積 198.500k m<sup>2</sup>  
人口 447.6 万 (95)  
首都 ビシュケク  
主要産業 農業・牧畜・工業  
民族構成 キルギス族 47.9%、ロシア人 25.9%、ウズベク族 12.1% ウクライナ人 3.1% (1979)  
主要言語 キルギス語 (テュルク語系)、ロシア語

#### 【タジキスタン共和国】

正式名称 Т а д ж и к и с т а н 〈英〉 Republic of Tadjikistan  
面積 143.100k m<sup>2</sup>  
人口 577.7 万 (95)  
首都 ドウシャンベ  
主要産業 農業・牧畜  
民族構成 タジク族 58.8%、ウズベク族 22.9%、ロシア人 10.4%、タタール族 2.1% (1979)  
主要言語 タジク語 (イラン語系)、ロシア語

#### 【トゥルクメニスタン】

正式名称 Т у р к м е н и с т а н 〈英〉 Turkmenistan  
面積 488.100k m<sup>2</sup>  
人口 445.5 万 (95)  
首都 アシガバート  
主要産業 天然ガス・石油・繊維  
民族構成 トルクメン族 68.4%、ロシア人 12.6%、ウズベク族 8.5%、カザフ族 2.9% (1979)  
主要言語 トルクメン語 (テュルク語系) \*トルコ語、アゼルバイジャン語に近い。

#### 【ウズベキスタン共和国】

正式名称 У з б е к и с т а н 〈英〉 Republic of Uzbekistan  
面積 449.574k m<sup>2</sup>  
人口 2,263.3 万 (95)  
首都 タシケント

主要産業 機械・化学・冶金

民族構成 ウズベク族 68.7%、ロシア人 10.8%、タタール族 4.2%、カザフ族 4.0%、タジク族 3.9%、カラカルパク族 1.9%、朝鮮族 1.1%、その他 5.4% (1979)

主要言語 ウズベク語 (テュルク語系)、ロシア語

### 3. 中央アジアの民族分布

BC1500? タジク人 (ペルシャ系) の祖先→定住農耕民としてもっとも早く中央アジアに住む。

BC200 キルギス族の祖先「堅昆」(コーカソイド\*1) エニセイ川上流域ミヌシンス地方に分布との記録。6世紀半ば、突厥第一帝国に併合。トルコ化。

～AD500 テュルク系民族がアムダリア川に進出

AD1450 ごろ カザフと呼ばれる集団が出現ジャーニーベク・ハーン (キプチャク・ハーン国の左翼を支配した王族の末裔) を中心とし、シルダリヤ川流域から西部天山北麓へ移住。キプチャク草原 (カザフスタン) に展開を始める。

～AD1500 テュルク・モンゴル語系民族の流入、その後ウズベク人の進出カザフ人、トルクメン人→遊牧民ウズベク人の一部→遊牧民ウズベク人の多数派→農民

\*1. местное европеоидное, преимущественно карлукско-уйгурское (тюрко-язычное) население Тянь-Шаня домонгольского времени (стр. 112)

## B. 中央アジアの音楽概観

### 1. 古代の音楽に関する図像的資料

ウズベク共和国ホレズム州にて、BC3～4世紀の遺跡よりハープの壁画が発掘 AD1～200年の遺跡より長棹リュートの壁画。AD400年までの遺跡から丸胴長棹リュート、短棹洋梨型リュート、ハープ。

### 2. 現行の中央アジアの楽器 (◆はペルシャ系と思われるもの)

#### ●弦鳴楽器

長棹リュート・・・ ◆ドタール (ウイグル、ウズベキスタン他)

タンブール (ウイグル、ウズベキスタン)

◆ドンブラ (カザフスタン)

コムズ (キルギス)

◆ドンブラキ (タジキスタン)

長棹フィドル (中東型スパイクフィドル)・・・

◆ギジャック (ウイグル)

◆ケマネ (ウズベキスタン)

(テュルク・モンゴル起源コブズ型フィドル)

コブズ (カザフスタン)

キヤーク (キルギス)

●気鳴楽器

- 開管縦笛 . . . . . ◆スブズグ (カザフ)
- ◆チョオル (キルギス)
- 横笛 . . . . . ナーイ (ウズベク)
- リコーダー型縦笛
- . . . . ◆クライ (バシキール)
- 金属製ホルン . . . . ◆カルナイ (ウズベク、タジク)
- ダブルリード楽器 . . . ◆スルナーイ (ウズベク、ウイグル)

●膜鳴楽器

- ケトルドラム . . . . ◆ナガラ (ウズベク、タジク)
- フレームドラム . . . ◆ドイラ、ダフ、ダプ (ウズベク、タジク、ウイグル)

●体鳴楽器

- 口琴 . . . . . シャンコブズ (カザフ)、テミルコムズ (キルギス) Etc
- 中央アジアでは広範に見られる。

3. 中央アジアの音楽の区分

●カザフ・キルギス

1. カザフ=ヴォルガ・ウラル地域文化の文化受容がある (タタール、バシキール)
2. キルギス=チュルク系諸民族 (ハカス、トファラル) との接触、文化受容
3. トルクメン=カザフ・キルギス圏+ 中東的要素

●カラカルパク

カザフ、トルクメン、ウズベクに囲まれた形。

●タジク・ウズベク・ウイグルの一部

伝統音楽領域でアフガニスタン、中東との連関

C. 各論・カザフの音楽

カザフの音楽は、遊牧を中心とした移動による、様々な近隣文化の受容と変容が特色である。カザフ民謡の韻律の基本はキルギスのものと同じで、歌詞の1行が7 (4+3) 音節で、最終音節の音価を伸ばす。この基本の行はしばしば母音が加わることによって拡大され、5+3, 5+4 あるいはそれ以上に長い行を形成する。

民謡の旋律は多様であるが、それは一部は地域的なヴァリエーションのためである。V. M. ベリヤーエフ (1975) によると、南部様式 (セミレチエ、アラル海沿岸、ダリヤ川流域) の特長は単純な形式とリズムにあり、西部様式 (ウラル以東およびカスピ海地域) は、より大規模に旋律を展開し、中部の様式では音階・旋律がひととき多様で、歌の形式が複雑である。器楽音楽も地域別の様式で分けられるが、この場合は、ドムブラの楽器の型の違いの分布パターンに一致する。

1. アルカ・ドムブラ (草原のドムブラ) . . . . 羽子板の形をした楽器
2. 西カザフ・ドムブラ . . . . . 洋梨型の楽器

1. 労働歌

カザフの労働歌はキルギスのものに近い。ここにはジルクシ・エニ Jilqisheni（羊飼いの歌）とコイシ・エニ（同上）が含まれる。

## 2. 婚礼歌

カザフとキルギスでは、ウズベクとトルメンがそうであるように、婚礼歌のジャンルに属するジャルジャル Zhar-Zhar もまた共通し、これはリフレイン部分の歌詞が曲名になっている。カザフには他に2種類の代表的な婚礼の歌キズ・スィンス qizsinsu とベタ シャル betashar がある。

## 3. 叙事詩

叙事詩はカザフ音楽とキルギスの違いが最も鮮明に現れている分野である。カザフの伝統は、キルギスの雄大な英雄叙事詩「マナス」Manas とは異なり、ウズベク、トルクメン、中東のものに近い。叙事詩の朗誦はドンブラまたはアコーディオンの伴奏で行われ、そのレパートリーは コズィコルペシュとバヤン・スル Kozikorpeshe And Baiyan-Slu、クィズジベク Qizjibek、アイマンとショルパン Aiman And Sholpan など、主に15世紀～19世紀に生まれたロマンに富んだ物語から成る。

## 4. 器楽曲「キューイ」

キューイは、器楽曲として発生したものと、歌から改作されたものの2種類に分類される。また、基本的な音楽上の分類の上でも二分され、一つは物語的・エピソード的構造を持つもの、もうひとつは、はっきりした組曲構造を持つ純粋に器乐的な性質のものである。組曲構造を持つ表題音楽的な曲は、第3のタイプであると言える。表題音楽的な音楽の長いものは15もしくはそれ以上の独立した場面を持つが、それぞれの場面が物語りの筋のうちの一節を描写しているので、短い英雄譚の様相を呈してくる。

## 5. 祭礼音楽

## 6. 近代音楽

## 7. カザフの楽器

弦鳴楽器： 1) 伝統的ドンブラ（近代型ドンブラ） 2) 伝統的コブ（近代型コブズ）  
3) ジェティゲン

気鳴楽器： 1) スブズグ 2) サズスルナイ

膜鳴楽器： ダウルパズ

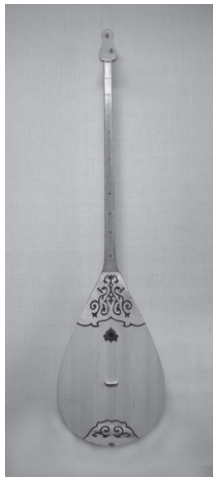
体鳴楽器： シャンコブズ（口琴）

## ◆カザフスタンの楽器

### ● ドンブラ

ペルシャの二弦古楽器「トゥンブール」の流れを汲むと思われる、細く長い棹を持つ弾弦楽器の仲間。軟木を張り合わせた胴体に細い棹を渡し、ナイロン弦を二本張り、直接指ではじいて奏する。





(音楽文化総合研究所所蔵)



●実演 カザフスタン共和国の音楽  
演奏:高橋直己 (ドンブラの奏法)

●コブズ(二弦の擦弦楽器)

カザフ、カラカルパクなど、中央アジアで見られる二弦の擦弦楽器。弓だけでなく弦にも馬の毛を用いる点で、モンゴル系の要素が入っていると思われる。コブズはラババなどの民間音楽で演奏される弦楽器と異なり、シャーマニズムと関連しており、もともとは儀礼用に演奏される楽器であった。



(音楽文化総合研究所所蔵)



●実演 カザフスタン共和国のシャーマンの音楽  
演奏:高橋直己 (コブズの奏法)

D. 各論・ウイグルの音楽

1. ウイグルの「ムカーム」

都市芸術としての「12 ムカーム」VS 古層文化を残した「ドーランムカーム」ウイグルには、「ムカーム」と呼ばれる各地域独特な伝統芸能がある。主なものとして、ハミ、イリ、クチャ、トルファン、ドーランなどのムカームがある。それぞれはリズム／楽器／音階構造その他に大きな差異がある。これらは、詩・器楽音楽・踊りがセットになった総合芸術で、語源はアラブの旋法体系を意味するマカームであろうと思われるが内容的にはウイグル独自のものである。16世紀に当地で栄えたヤルカンド王朝において、音楽家であるキジルハーン(1572没)、同じく女流詩人兼音楽家であるアマンニサハンによって、色々な伝統芸能

が整理・統合され、新たに作り上げられた古典音楽の体系が「12 ムカーム」と呼ばれるもので、いわば都市の生んだ新芸術である。12 ムカームは、12 曲のそれぞれ独立したオペラのようなもので、さらに各曲が1. チョン・ナグマ（大曲）・・・フリーリズムで、ガザル（詩の朗誦）\*注 が中心 2. ダスタン（叙事詩）・・・・・・歌曲の楽章 3. マシュラップ・・・・・・踊りに大別されるが、それぞれは小パートに別れることがあり、例えば第一ダスタン、第二ダスタン等の構成を持つ他、「間奏曲」のようなものも入る。注「ガザル」 アラビア語の古典詩の形式名。ペルシャ、トルコ文化圏で広く見られ、音楽では一般的に古典詩の様式で詠われる朗誦を指す。



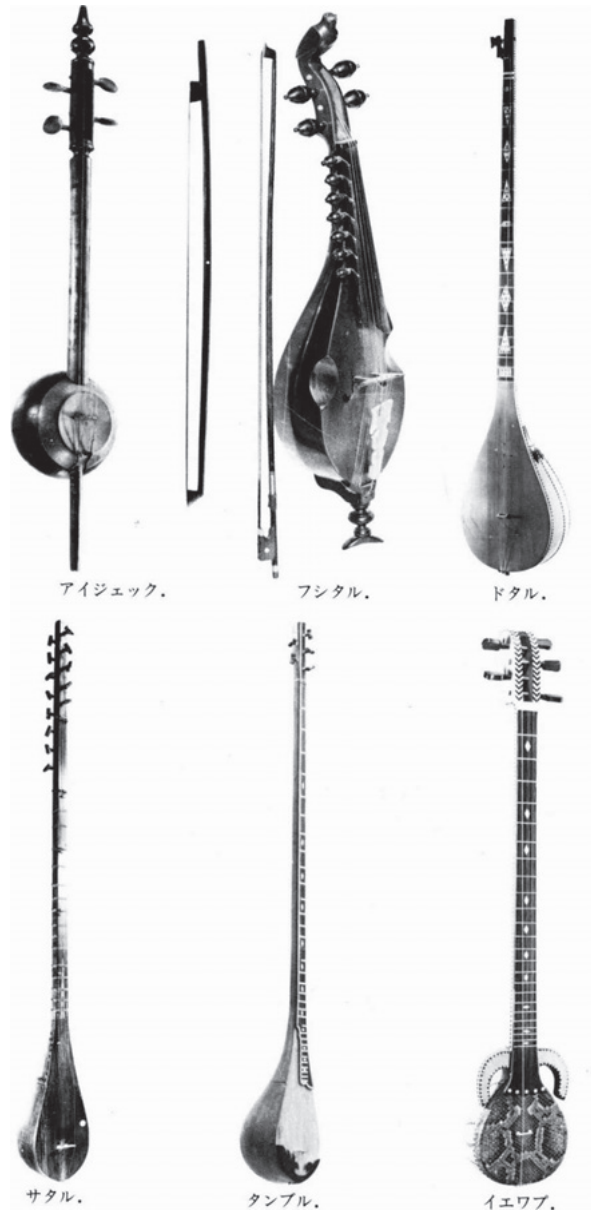
12 ムカームの創造者として称揚されているアマンニサハンの像

●12 ムカームの特徴

現代の 12 ムカームは、それぞれ独特な地域性を持つウイグル音楽を国民的芸術に昇華したものであり、それゆえに各地域の特色／地域性というものは少なくなってしまった。

また、ウイグル民族が中国共産党の西部開発計画に沿って中国共産党の体制下に組み込まれることによって、12 ムカームの持っている「全体性」が却って利用され、中国の文化として扱われるようになり、中国文化の一部としてのウイグルムカーム、をプロパガンダするために、20 世紀に始まった共産党による楽器の改良政策がウイグルの楽器にも適用された結果、ウイグル楽器の原型を著るしく損ねた事例が（E x . 改良型ギジャック）散見されることは、12 ムカームの負の部分であるといえるかもしれない。

◆12 ムカームに用いられるウイグルの主な楽器（1940 年代?）



「中国少数民族の歌舞と楽器」 中国民族出版社 1981 (絶版) より注)

この写真は、中国共産党による「楽器近代化」の最中のもので貴重である。特にギジャックは、イランのカマーンチェそのものの形態を残しており、注目される。なお、楽器名が漢語読みのため現地呼称と異なっている事に注意。

- アイジェック → ギジャック
- フシタル → フシタール
- ドタル → ドタール
- サタル → サタール
- タンブル → タンブール
- イエワプ → レワーブ

が正しい。

## 2. ウイグル音楽の中で特に古層文化を温存しているドーランムカームに着目

12 ムカームに対し、各地方独自の楽器を用い、独自の旋律で独自のムカームがいまだに行われている。その中でも、特に古層文化を残し、ペルシャとの交易の影響が強力に残存していると思われる貴重な地域が「ドーラン地方」である。新疆ウイグル自治区の西南部を流れるヤルカンド川流域で、ヤルカンド県、メケット県にまたがる地域である。これらの地域は、ウルムチ、カシュガルといった漢民族が比較的早くから入った地域とは異なり、交通のほとんどないタクラマカン砂漠の中央部分に位置しているという地政学的な背景によって、伝統が守られてきたのである。そこで、音楽文化総合研究所の研究チーム4名は、2005年に同地区の楽器のフィールドワークを行い、古典楽器の奏法も習得した。その中で明らかになってきたことは、ウイグル音楽を構成している要素は下の様々な要素がからみあっているという事実である。

### ●ドーラン地方の楽器に見る文化コンプレックス

#### 1. ウイグルの踊り、「マシュラップ」は、明白にテュルク系の踊りの所作である。

(下図はドーランマシュラップ。左端はフレームドラムのドーランダブ、左奥がドーランギジャック、その前がカロン、カロンの右奥がドーランレワープ)



دولان مەشرىپى (ماي بوياق رەسىم) نۇرسۇن ئەزىز سىزغان.

「ウイグルドーランムカーム」油彩 中国芸術研究院音楽研究所 1996 より

2. しかし演奏に用いられる楽器は、14-16世紀のペルシャ起源のものと判断され、特に「カロン」などは、16世紀サファヴィー朝イランの図像に全く同じ形の物が見られることから、イランで途絶したものがウイグルに残存しているきわめて貴重な資料と考えられる。

3. 同じくペルシャの「ラバープ」起源と考えられるドーランレワープも、ペルシャの14世紀のスタイルを残存していると判断され、極めて貴重な資料である。

4. 以上の要素に加え、ドーランギジャック、ドーランレワープに見られる多数の共鳴弦の構造は、アフガニスタン等の影響も見られるように思われる。

5. 驚くべきことに、ドーランレワープの奏法には日本の三味線に全く共通する奏法が見られる。まず、大陸より渡来した初期の琵琶が用いていたような小型のバチを用いて弾奏する。さらに、左手の薬指や人差し指をスライドさせて装飾音を出す、といった技法も、三味線と同様である。

◆ドーランの楽器 ～ペルシャ文化の軌跡を濃厚に残すヤルカンド県／メケット県のドーランムカームの楽器を中心に～

●ドーランレワーブ

ペルシャ起源の弦楽器と思われる、新疆ウイグル自治区／ドーラン地方に現存する楽器。三本の金属製の主奏弦（普通のピアノ線）と1 2 本前後の共鳴弦を持ち、胴体はアカシア、アーモンドなどの木でくりぬきで製作する。基本的に村人が自主制作するもので、カシュガルでは演奏会用のものが販売されているが朴訥さはない。直径 20 cm、厚さ 5 cm程度の小型の共鳴胴にはロバの皮が張られており、この大きさからは信じられないようなクリアで大きい音を出す。これはゆるく張られた太目の金属弦と、厚めの皮、バチでピッキングすることによる弦の振動モードの音響インピーダンスがすべてマッチングがとれているということであろう。弦の数から言うとインドのシタールと同じセタールの系統に属するものを感じさせ、一方共鳴弦の配置からはタンブールを思わせるものがある。

●日本の三味線に通ずる驚くべき類似点

右手に長さ 8 cm程度の二等辺三角形型のプラスチック製のバチを持ち、3 本ある主奏弦を三味線のように弾奏する。主弦は我々の現地調査では低音から D. E. a と調弦されていた。このバチの形状は、日本の盲僧琵琶の小型撥に酷似しており、また、調弦法も琵琶に似ている。

●アフガニスタンとの関連を感じさせる多数の共鳴弦

共鳴弦が 12 本前後あり、これも楽曲によって調弦は変更するが最低音を A とするダイアトニックな調弦になっていることが多い。非常に特徴的なのは、楽曲中にメロディーの演奏のために共鳴弦を利用する奏法があることで、これはインド、アフガニスタンには見られない。

●三味線の奏法にそっくりな「スライドポジション」奏法

左手は、写真のように構え、基本的にダイアトニックのポジションで演奏する。三味線のようにスライド奏法を用いるのが特徴で、筆者は三味線の奏法のルーツのひとつはここにあるのではないかとさえ感じた。非常に特徴的なのは、共鳴弦をメロディー弦として一部用いることで、これはインドや他の地域の弦楽器に見られない奏法である。



(音楽文化総合研究所所蔵)



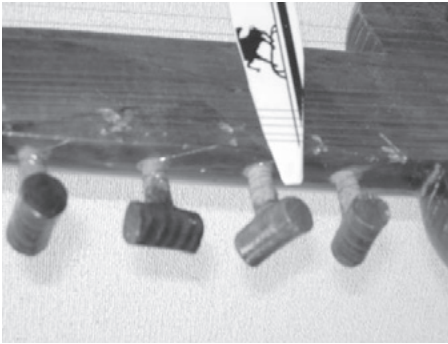
《正面》



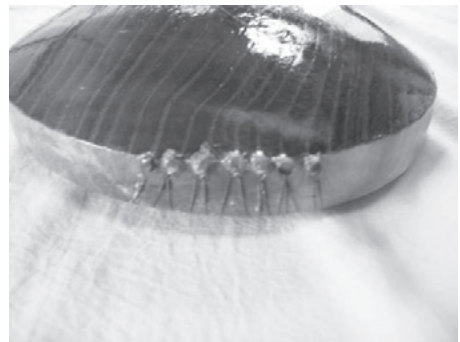
《背面》



《側面》



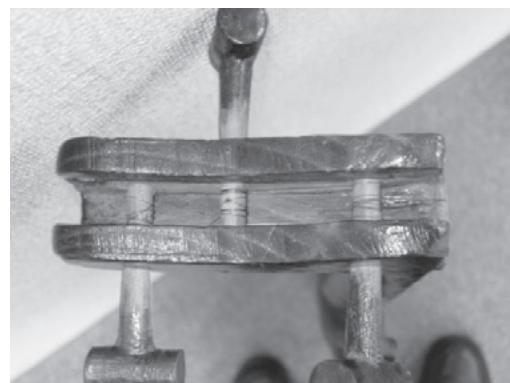
《左側面拡大・共鳴弦糸蔵》



《楽器下部・緒止め》



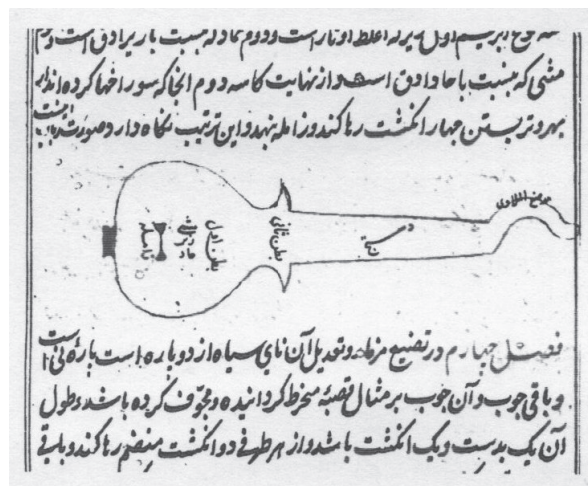
《主奏弦右3本と共鳴弦》



《糸蔵の詳細》

●ペルシャ文化との関係性について

14 世紀のイランの下記論文に、形状がそっくりな楽器が見られる。ことから、高い確率で同地から渡来したものと推定できる。名前からたどってみても、この図の中でラバープと呼ばれている楽器が、「レワープ」に転訛した可能性は排除できないように思われる。ところで、ウイグルの楽器にレワープだけでなく、ギジャック、サタールなど、共鳴弦が非常に多い弦楽器があることは、アフガニスタン等の影響が感じられる。



14 世紀のイランの論文「珍奇の宝」（作者不詳）中の図より「ラバープ」

●ドーランギジャック

ペルシャの擦弦楽器、カマーンチェの流れを汲むと考えられるウイグルの楽器。主奏弦は 2 本で、ガットまたは馬毛、その弦を馬毛の弓で擦奏する。特徴的なのは棹の両側に配置された 10 本前後の共鳴弦で、形態的にはハミギジャックに通ずるところがある。残念ながら、我々のドーランにおける現地調査では、ギジャックは既にカシュガルタイプの現代ギジャックになってしまっていたので調弦の詳細が不明である。右手に弓を持ち、楽器をひざの上に載せて左右に回転させて弾く。この奏法はイランのカマーンチェそのものであり、西アジアに数多く見られるスパイクフィドルの典型的ヴァリエーションといえる。ただし、ドーランギジャックの共鳴弦については、ここにもアフガニスタンの影響を考えてもよいであろう。



「ウイグルドーランムカーム」  
1996 中国楽器図鑑

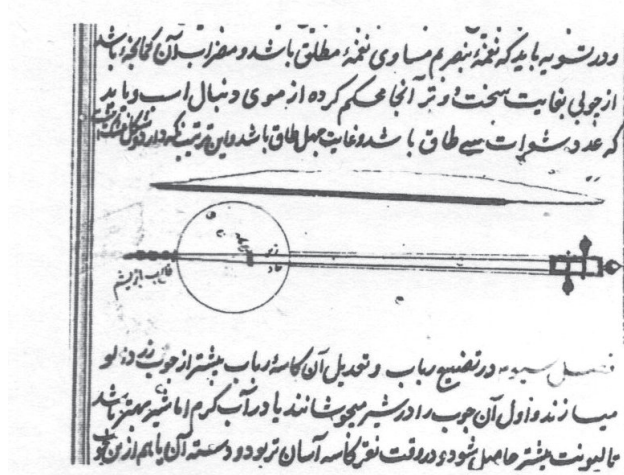


مطلبی به تصویر قزلبان توری  
民族藝人蔡京華・北京攝

中国芸術研究院音楽研究所  
山東教育出版社 1990 より

●ペルシャ文化との関係性について

「珍奇の宝」にある楽器と、名前も形状もそっくりである。間違いなく、高い確率で同地から渡来したものと推定できる。



14世紀のイランの論文「珍奇の宝」(作者不詳)中の図より「ghizhak」

【対比】●中国共産党によって「現代改良」されたギジャック。現在、12ムカームの主力楽器は、この改良型ギジャックである。



ギジャック

(大森秀則所蔵)



(改良型ギジャックの奏法)

●カロン(多弦の弾弦楽器)

多数の弦を持つ弾弦楽器で、中央アジア・ウイグル族自治区周辺に現存。平均的な弦数は複弦(2本1セット)17-18コースである。台形ツィター属。弦は鋼鉄製で、普通のピアノ線である。ドーランレワープ等と共有している。ドーランレワープが地域地域で手作りされている事に比して、現代ではカロンはカシュガル等の都市部で製作されることが多い。

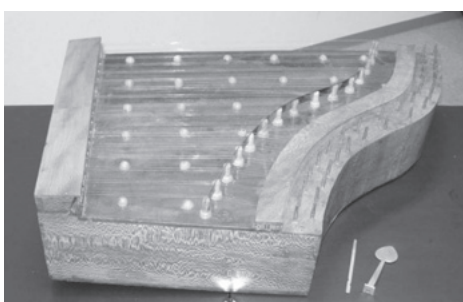


現在のカロンは中国共産党の楽器近代化政策に則り、構造や音響の強化改造の施されたもので、我々がいったドーラン地方でも、既に現代型カロンが用いられていた。詳しくは下記の「比較資料」を参照願いたい、大きな相違点を挙げると次のようになる。

プロトタイプ現代型

- |                     |                   |
|---------------------|-------------------|
| 1. 響板上に木製のブリッジが2列ある | 金属製のブリッジが1列しかない   |
| 2. ブリッジが可動式         | ブリッジは基本的に固定       |
| 3. 糸巻きが木製のペグ        | 糸巻きが金属製の四角錐形のピン   |
| 4. 表板に響孔がある。        | 表板に響孔がなく、代わりに半球形の |

木片が21個前後接着されている。(音響学的な効果は不明)



(音楽文化総合研究所所蔵)



(カロンの奏法)

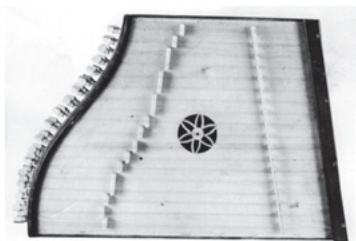
カシュガル歌舞団のカロン奏者による実習  
撮影/高橋直己

●日本の琴に通ずる「押し手」奏法

右手にドーランレワープのバチとそっくりな二等辺三角形型のバチを持ち、ダイヤトニックに調弦された弦を弾きつつ、左手に持った四角錐形の金具「ゼフメット」を適宜弾かれた弦に押し当てて音程を微妙に上げてメリスマをつける。

ここがまた中国や日本の琴に用いられる「押し手」の技法に通ずるものがあり、大変興味深い部分である。調弦は、基本的にダイヤトニックであるが、曲目によってモードを変えるため、派生音が発生する。例えばF#、C#など。また、微分音を用いるため、これも左手のゼフメットの弦に対する押し付け加減でコントロールする。

●比較資料 近代化前のカロン (1940年代?)

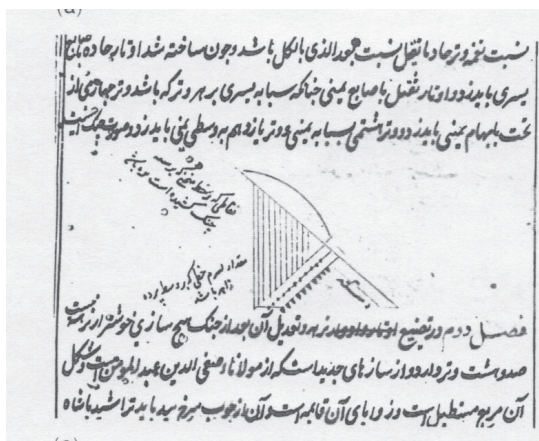


「中国少数民族の歌舞と楽器」 中国民族出版社 1981 (絶版) より

●ペルシャ文化との関係性について

16世紀のサファヴィー朝の図版に形状、奏法とも全く同じ楽器が見られることから、高い確率で同地から渡来したものと推定できる。「珍奇の宝」に記述されている「チャング」は、豎琴の一種で、唐代の中国から伝来し日本の正倉院に収蔵されている「箏篋」(クゴ)

と同一のものであり、ササン朝ペルシャの重要な楽器である。一見、カロンとの共通性はないように見えるが、チャングが横置きに発展したものが後の「カーヌーン」であり、カロンという名は、おそらくカーヌーンの転訛である可能性は排除できない。



(c) 14世紀のイランの論文「珍奇の宝」(作者不詳)中の図より「chang」

### ●ドーランダブ

やはりペルシャの宮廷楽器「ダブ」から派生したものである。ダブという名前はおそらくペルシャ語からの転訛であろう。特徴的なのは、イランの図版等で見られるデフはかなり大型(目測で60-70cm)であるのに対し、ドーランのダブは一般的なウイグルのダブ(直径40-50cm)から比べてもかなり小型で、直径35cm前後しかない上に、構造と音色が全く異なる点である。まず、枠が非常に厚く、角丸に削ってあるため、全体的に丸みを帯びた印象を受ける。材質は、枠の部分が、村内で生育しているアカシヤなどの木材を曲げたもので、皮は日常労役に用いているロバの生皮である。ウイグル12ムカームに用いられるダブが、薄い木枠にヤギ皮を張り、非常に大きなオープントーンの低音と乾ききったリムトーンを出すのに比べ、ドーランダブは演奏前に火にかざして皮のテンションを上げるにもかかわらず、ロバ皮で、また張力が低いため、鈍く低いオープントーンしか出ない。これが大きな特徴である。



(ドーランダブと奏法) ヤルカンド県バガワト郷バガワト村での交流・撮影/高橋直己

### ●ドーランムカームの今日と今後

現地ウイグル人と、それを中国文化のひとつとしてプロパガンダ的に発信しようとする

中国共産党 による、音楽のアーカイブが進んでいる。 一例が、楽譜起こしと西洋記譜の導入、国立歌舞団の編成とメディアによる対外的発信（カセット）であり、現在はまだ部分的な発信にとどまっているが、その内、市場原理に組み込まれ、12 ムカームがたどったような「現代化」の波の洗礼を受けてしまうのかもしれない。そうなってしまうであろうと想像することは大変残念なことである。

（資料 ドーランムカームの楽譜）

چۆل باياۋان مۇقامى

区尔巴雅宛木卡姆

【مۇقەددىمە】

【木凯迪曼】

「ウイグルドーランムカーム」 中国芸術研究院音楽研究所 1996 より

（資料 ドーランマシュラップの曲の楽譜「カンバルハン」）

قه مبه رخان

康巴尔汗

「ウイグルドーランムカーム」 中国芸術研究院音楽研究所 1996 より

E. 参考その他の中央アジアの楽器

◆キルギスタンの楽器

●コムズ(三弦の弾弦楽器)

中央アジア、キルギスで見られる三弦の弾弦楽器。長棹リュートの仲間だが、ドタールとは弦の数だけでなく、調弦から奏法にいたるまで全て異なった系統の楽器である。



(音楽文化総合研究所所蔵)



コムズ演法

●テミルコムズ（口琴）

キルギスの民間楽器で、元来は婦女子のための手慰み楽器であったが、最近は成人男性も演奏するようになっている。

奏法は、他の口琴と同様で、馬蹄形に湾曲した鉄製の本体を口にくわえ、中央に配置された細い「弁」

を片手の指で弾奏すると同時に、口腔内の体積・舌の位置を変化させてホーミーのような倍音変化

を生み出す。



(音楽文化総合研究所所蔵)



(テミルコムズの奏法)

§3. 他アジア世界の弦楽器におけるペルシャ文化の反映についての考察

●モリンホール(モンゴル)

モリンホールは、モンゴル系民族の弦楽器でももとは馬皮、ラクダ皮を円形胴に張った二弦の擦奏楽器で、プロトタイプは現・トゥバ共和国に現存するイギル（エヘル）のものであったろうと推定される。イギルの形状はドタル系（カザフ）の長棹リュートそのもので、カザフのドタルと同様、ペルシャのトウンブールの影響を受けているかも知れない。



(音楽文化総合研究所所蔵)

●琵琶(中国)

正倉院に収蔵されている曲頸琵琶の仲間であり、ペルシャ由来という線が濃厚である。もちろんこの伝播に関しては、シルクロードが大きな媒介となったであろう事は論を待たないと言っても過言ではなかろう。



(音楽文化総合研究所所蔵)

●丁(中国雲南省の三弦)

三味線系の楽器は、中国南方で発展し、江戸時代に日本に渡来したと思われる。今回提起した、ドーランレワープとの関連性は、実証性に乏しいが、三弦であるという点、皮張りであるという点、演奏姿勢等、少なくともアラブ系の楽器である「ホブス」よりも類縁性の近似が推測される。もしこの仮定が正しければ、三味線はペルシャ系の楽器であるということになる。



(音楽文化総合研究所所蔵)

●三線(日本・沖縄)



(音楽文化総合研究所所蔵)

●ガンプス (インドネシア)

イスラム文化圏であるインドネシアでは、アラブ商人の交易が活発であった。インドネシアやマレーシアなどで見られる曲頸琵琶の一種であるガンプスは、ペルシャより伝わり現在も使用されているバルバトの末裔である。形状はイランのウードそのもので、サイズも同等である。



(音楽文化総合研究所所蔵)

●ガンプス 2 (インドネシア)

上と同じくインドネシアはジャワ島で見られる三弦の弾弦楽器で、ガンプス、と呼ばれているが形状は「珍奇の宝」にあるラバーブそのものである。ガンプスという呼称は、突厥語の qubuz に由来・転訛したものと考えられる。



(音楽文化総合研究所所蔵)

S4. 総括 ペルシャ文化の「保管庫」としての中央アジアと近代化に伴う変容 (そしてこれ

から)

● “Seeds bank” (種の保管庫) としての中央アジアの機能

以上、駆け足で、中央アジアを中心とした地域（から東端の日本まで）が、いかに多大なペルシャ文化の影響にさらされ、特に音楽文化の中でも「楽器」のかたちで、その伝統を温存してきたか、という事実を概観してきた。とりわけ、14-16世紀のペルシャの伝統楽器の姿をいまだ色濃く残しているウイグル・ドーラン地方の楽器は注目に値するということがよくご理解頂けたのではないかと思う。

20世紀は、近代化が完成するとともにそれが世界各地を飲み込んでいった時代でもあった。特に中国では、1950年代より楽器の改良、という名目で各地の独自文化を西洋の尺度でリストラするという事業を進めてきたために多くの少数民族の楽器が「北京化」した。具体的には、各種の楽器は西洋楽器に負けない音量と音域を獲得しなければならなかった。そのため、モンゴルのモリンホールは板張りになり、馬やラクダと対話する機能を失いコンサート楽器となり、雲南省の胡蘆絲は完全に西洋音階となって、かつての「歌垣」で恋人にささやきかけた音色を失ってしまった。私はこれら一連の近代化は、楽器の背後にあるエートスそのものを破壊したと思っている。すべての楽器を統一基準で計る、というのは、ローカリティーの否定につながりはしないか。また中国では、加えて文化大革命という、地域文化とりわけ公式発表で55ある少数民族にとって、固有の伝統文化を軒並み根絶やしにしかねない大変な時期もあった。

このような激動の時期を経て、今なおドーランレワープやカロンのような楽器が存続している事、これは言葉の正確な意味において「ひとつの奇跡」であると筆者は考える。重要なことは、本国ペルシャでイスラーム化により音楽文化の発展が阻害されたり、近代化によって伝統楽器が変容したのに対し、その文化の伝播先である地域、特にヤルカンドなどの交通不便な地域が皮肉にもペルシャの伝統文化を温存してきたという現実を高く評価することであろう。このような地域の人達は、受容したペルシャ文化のひとつである「楽器」を独自の音楽文化として固定させ、守り続けてきたのである。

●地域も飲み込みつつあるグローバル化の波

2005年のレベルで、ヤルカンド県バガワト村には水道もガスもなく、郵便局もないため現地からものを送るという事すら不可能であった。しかし一方では、既に人民委員会の担当者は衛星携帯電話でカシュガルと連絡をとっていたし、村の中にはホンダのオートバイ、それも新車がおいてあった。客人を歌と踊りでもてなすウイグルのドーランマシュラップは、世代を超えて健在だったが、若者たちは例外なく北京を目指し、近代的な生活に憧れているという。ウイグルの若者たちがドーランレワープの演奏よりもアメリカンポップに移行するのも時間の問題だろう。私の専門は楽器学であるが、楽器学は単に楽器の形を研究するものではないと思っている。一台の楽器ができ、それが奏でられるまでには幾多の大きな物語、各個々人の想いがつまっているはずだし、ましてやそれが伝承されたときには、既にそれを慈しみ育ててゆく人達がそこにいる。要は楽器は人間の豊かさそのものなのである。すべての人間が機械文明に憧れ、アメリカンポップしか聞かない、という世界とは、なんと貧しくさびしいものだと私は考える。しかしグローバル化を止めることは、もはや誰人にもできない。それならば我々は何をなすべきなのであろうか。

●アーカイヴの原点は「思い入れ」であり単なる記録ではない



時代の波で変容・衰退してゆく文化を残したい、と人々が考えるとき、まず考えるのはアーカイヴという手法である。とりあえず、絶滅危惧種を動物園に入れたり、精子を冷凍保存するという発想である。各種メディアでは、世界各地の消え行く芸能をアーカイヴすることに余念がない。しかしメディアや研究機関の行うアーカイヴは、基本的に単なる記録、であり、何も生まないものが多い。世界遺産、という言葉も悲しい。それは守旧であり、過ぎ去り行くものを固定する努力なのだから。基本的に、私は第三者が介入して地域文化を記録のみするという、このような発想に反対であった。文化というものは、その地域独自のものであるから、そこで生まれ育ったものが「守り」「育ててゆく」のが一番理想的である、と考えていたのである。客観的に見て、私は保守的な人間であったといえる。

しかし、今回の小論の趣旨から、別の観点で見て見ると、ペルシャ伝統文化の担い手が中央アジアであったように、地域の主役が消え、ひとつの文化が衰退または終わろうとする時、それを単に記録するだけに終わってしまう事よりは、それに対して愛着を感じている、思い入れのある人間たちがそれを担えばよいのではないだろうかという結論に達した。それこそが、真の意味での人間が主役のアーカイヴであるような気がしたのだ。そのような経緯で、日本人スタッフだけによるウイグル音楽合奏団「ドーラン」を結成した。この背景には、私自身がドーランレワープやカロンの音色に心から惹かれ、愛してしまったという強力な動機がある。伝統音楽を担うのに、これから必要な資質は何なのか、と問われれば私はこう答える。「その音楽や、その文化を生み出した人達が好きでたまらない、という思いがあれば、その仕事に関わっていく資格があるとこれからの時代は考えるべきだろう」と。

以上を以って、この小論のひとつの到達点とし、一旦筆をおく。

#### ●引用資料

- ・音楽文化総合研究所楽器博物館資料
- ・「ウイグルドーランムカーム」 中国芸術研究院音楽研究所 1996
- ・イスタンブール・トプカプ宮殿博物館収蔵目録
- ・中国少数民族の歌舞と楽器 中国民族出版社 1981

#### ●参考文献

- ・「ニューグローヴ音楽大事典」 講談社 1994
- ・中国楽器図鑑 山東教育出版社 1990
- ・「ウイグル12ムカーム」 中国大百科全書出版社 1997
- ・Mark Slobin 「カザフ音楽」 森田稔 訳出
  - ・「ロシア・ソ連を知る事典」平凡社 1989
  - ・‘Киргизская Советская Социалистическая Республика, Энциклопедия,’ (Фрунзе-1982)
- ・Atlas of Musical Instruments of the Peoples Inhabiting the USSR  
STATE PUBLISHERS MUSIC. MOSCOW 1975



# ウイグル伝統音楽の社会的場

阿布都西庫尔・阿不都熱合曼（金沢大学）

（シュクル ラフマン）

はじめ

音楽は人間の行動であり、なぜ人間がこのように行動するかを理解する研究課題を抱えている。音楽的出来事（event musical）はどのような場で行われているかを観察することによって、人間の音楽行動を理解することができる。

この発表では、ウイグル伝統音楽の社会的場を述べた上、ウイグル人の音楽に対する人々の行動を探る。

## 1. ウイグル人の伝統社会

ウイグル人の伝統社会は長い間イスラム教的な共同体社会とオアシス的な共同体社会で構成されている。即ち、10世紀に伝来したイスラム教の「共同体(ウンマ)の概念」が社会体制の基盤になっている。相互扶助の連帯感が強調するイスラムの理念は、かれらの社会に根深く浸透している。一方、ウイグル人はタクラマカン砂漠の周縁に点在するオアシス地域に居住しており、主にオアシスで灌漑農業に従事してきた。彼らの帰属意識は、各オアシスの住民あるいは出身者としての意識を軸としている。

## 2. 音楽の社会的場とは何か？

音楽の社会的場とは音楽的出来事（event musical）、つまり音楽の生産（創作、解釈＝演奏、上演）と受容（知覚、聴取、消費）の総体が社会で機能を果たしている場を示す。メリアムがその著『音楽人類学』中で、音を作り出し構成することに関しては、四種の主要な行動をとり出すことができる。すなわち、身体行動、音楽に関する言語行動、音を作る側と音を聞き反応する側双方の社会的行動、および音楽家が適切な音をつくりだせるようになるための学習行動の四つである（Merriam 1964）と述べている。社会的場はメリアムが述べている社会的行動が行われる場所を表している。

## 3. ウイグル伝統音楽における二つの社会的場

音楽は様々な場で行われるが、主に二つの分けて考えることができる。一つは、音楽の生産側と受容側がお互いに意思しながら行われる場——観衆的場。もうひとつは、生産側と受容側がお互いに意識することなく行われる場——非観衆的場である。

これから非観衆的場で行われる3つ場紹介し、分析行う。

## ①街角

新疆の南西部に位置するカシュガル市では夜中のなると通行人のおっさんの歩きながら歌う歌声が聞こえてくる。また、道に出ると昼間でもロバ車に乗っている大人の男性が歌いながら通りかかる。未知の人々はこれを聞くとびっくりするかもしれないが、地元の人々にとって一般的になっているこの行動はその人々に違和感を与えない。もちろん、それを聞いて楽しむ者もいれば、完全無視する者も嫌われる者もいる。上手い歌い手もいれば、下手な歌い手もいる。町の状況や通行人の歩き具合によって鳴り響いて聴こえたり、音が段々近くなったり、遠ざかっていったりする。

町から聴こえてくるこのような音楽は多くの国や地域で慣習となっている物売りの呼びかけに連想させるが、しかし彼らは物売りではありません。歌い手一般の人で、何の利益を追求することはない。誰かが彼らの歌聴くか聴かないか重要ではない。たった歌うだけ。

一体、彼らはなぜ町の中で歌わなければならないのか。歌を聴くか聴かないか重要でなければ、別の場所はないのか。彼らのこのような行動に対する以下の見解を示す。

ウイグル人の旅する生活習慣と関係がある。ウイグル人の伝統生活は定住的社会生活だが、オアシス的な地勢状況の中で彼らの生活における物流は移動することによって実現する。つまり、自分らのオアシス作られた物を別のオアシスまで運んで売り、自分らで作らない物を外から買って戻る。古代シルクロード形成もこのような物流形態の影響と考えられている。

このようなオアシス間での旅の中、音楽は彼らにとって欠かせない存在である。人々は音楽を粒粒辛苦の長い旅を克服する手段として頼ってきた。移動しながら歌うという習慣が段々定着し、交通手段が発展した現在でもその影響が残っている。また、長い旅だけではなく仕事から帰宅する時や、夜での一人旅の時もこのようなけいこが見られる。

## ②乞食の音楽

イスラム信者のザカート（喜捨）という義務を励行するために存在する乞食の集団がある。従来は乞食する者は体が不自由な人々で形成されるべきだが、ウイグル社会では乞食を職業とする集団が存在する。この集団は主に墓地など住まいを構え、近郊の住民対象に乞食活動を行う。彼らは代々乞食手法を受け継げられる。立派な乞食になるために先輩から教育を受ける。その教育内容はイスラムの物語よく知れ、乞食特有の音楽を身につけなければならない。乞食としてのマナーや知識がなければ立派な乞食として認めない。

ある事例を取り上げろ。イスラム信仰が非常に強いカシュガル地区のある村は乞食村として有名である。この村出身の大学卒業生AさんとAさん大学の同級生Bさんが奇妙な格好（乞食特有姿）で町歩いているAさんと出会う。不思議に思ってBさんが事情を尋ねるとBさんが聴いたこともない事情が明かされる。Aさんは大学卒業した後、地元の小学校の教師として仕事に就いた。この年になって彼が同じ村の女性と結婚することになる。しかし、この村の風習では結婚する男性は必ず一カ月間に渡って乞食活動しなければ、嫁を貰うこと出来ないらしい。

この事例から従来身体的弱者に対する喜捨と裏腹に健全な人々まで巻き込むまで発展し、職業化、慣習化になっていることの証である。

一体彼らの音楽活動とそれに対する人々の反応はどのようなものでしょう。まず、彼の音楽には主に宗教的内容が深く、サパエ (Sapaya) という楽器でリズム出しながら歌う。上演形式は街で歩きながら行われ、一軒一軒の家の前に来た時声を上げてその家の住む人が物（主にナンや古い服）を持って来るまで続く。物をもらったらその家庭に幸運祈り、不幸追い払うようなイスラム教のお祈りを捧げ、次の家に向かって行く。一方、街の人々は彼らの歌を音楽としてではなく乞食が来たという合図として意識する。

このような乞食活動で現れる音楽に対する音楽の生産側（乞食）と受容側（街の人々）意識分析してみよう。生産側は乞食目的で音楽を作り、それを様々な訓練によって上達し、芸術性高い物を拵える。作曲や演奏のレベルも驚くほど優れている。にもかかわらず、受容側はそれを音楽としてではなく、乞食の合図としか認識していない。受容側にとって本物の音楽というのは祭りや結婚式など観衆を意識しながら用意された場所で行われた物にしか興味がない。受容側が家事や別のことに取り込んでいるときに突然現れる音楽よりも必然的で自分ら聴く目的で現れる音楽による重視する。

### ③ハザ（泣き）

ウイグル社会では死者の家族が、亡くなった日から何日間にわたって歌われるハザ (haza) という泣き方がある。これは死者の家族の泣き声がメロディー化したものであり、事前に用意された曲ではなく、泣く人が即興で作られるものである。上手な人でかなりメロディーが豊富な曲を作る場合もあれば。単純なメロディーに自分の悲しみを語るものもある。これは死者の家族や親戚に限定されており、人や雇って歌わせたり、よその人が歌ってあげたりしない。即ち、歌が上手いか下手かにかかわらず、泣けばよし。

この様な音楽に対して生産側（死者の家族）と受容側（訪れる人）の意思はどうだろう。前者はその行動を亡くなった両親や家族に対する悲しい気持ちを表すために泣いているという意識で歌う。後者は、歌っている人が音楽活動やっていると知らない。ハザが町の中から聴こえてくると近所で誰かがなくなったなと思う。知り合いだったらすぐにその家族にかけつける。ハザに対して「誰々はハザ（泣くの）が上手」という評価されるが、歌が上手という評価はしない。なぜならば、ウイグル社会では家族のだれかが亡くなったら、40日間どんな音楽活動（演奏、歌う、聴くなど全体）も禁じられる。ハザを知らない人から見ればはっきりした旋律がある音楽として認識するかもしれないが、ウイグル人にとってハザは音楽ではない。ただの泣きである。

### まとめ

メリアムは音楽を進行させる上での第三の行動は、他の人々と同様に社会の一員でもある音楽家の行動である。彼らは音楽家として、その社会で特殊な役割を果たし、特殊な地位を得ている。その役割と地位は、何が音楽家としてふさわしい行動であるかということに

関しての、社会的見解の一致により決定される(メリアム、155頁)と述べている。しかし、我々研究者が音楽家と断定している者は、その社会の人々から見れば「音楽家」ではないかも知れない。つまり、我々研究者が音楽と断定しているものは、その社会においては音楽ではなくただの叫び声、何らかの合図や気くばり、神様に対する忠誠心を豊かに表示するようなものと認識していることもある。音楽に対する認識の違いによって「音楽家」のイメージも違ってくる。自分たちがやっていることは音楽であると認識しながら行動をとっている者は、メリアムが指摘したような社会で特殊な役割のためや特殊な地位を得るために行動するかも知れないが、社会が音楽として認識していない出来事に対しては、それがどれほど美しい音楽や素晴らしい演出であっても、それを作り出している者はその社会では音楽家として認識されない。即ち、彼らの行動は何らかの特殊性を目指すような行動ではない。

メリアムはまた「音楽家達は社会的にはっきりと規定された行動様式をとる。なぜならば彼らは音楽家であり、音楽家自身が自らに対して抱くイメージと、社会全体が音楽家に対して抱く期待や音楽家らしい役割として認める一定のパターンの、その双方の要因によって、音楽の行動は形式されているからである」と述べているが、メリアムの論理から見れば特殊性を目指すような行動は音楽を進行させるための行動だということになり、音楽における社会的行動は「音楽家」として認識されている者の行動だけに留まってことになる。その結果、その社会で音楽家として認識されている人々が行っている音楽が研究対象になり、音楽家とされていない人々の行っている音楽が研究対象からはずされることになる。伝統音楽は音楽家として人々の社会活動だけではなく、音楽家として認識されていない人々の音楽活動によっても遂行される場合が多いため、彼らの社会活動も非常に重要なのである。

本発表取り上げた、三つの場所で行われた音楽活動は生産側と受容側両方が互いに音楽活動やっているや社会で特殊な役割はたすという意識全くない。もし彼らが街角、死者いる家族ではなく、同じ音楽を舞台、祭り会場、結婚式場などで受容側意思しながら行ったら、彼らは音楽は音楽として認められたらう。音楽がどのような場所で行われているのか、その社会でその場所はどのような意味を持つ場所なのか、音を作る側と音を聞き反応する側双方がその場所で音楽に対してどのような行動とるのかなどを理解して上で音楽における社会的行動の理解深まるだろうと考えている。

社会が彼らの音楽を音楽として認識しないなら、彼らの音楽が社会どうつながりもつたらう。ウイグル人の伝統社会は長い間イスラム教的な共同体社会とオアシス的な共同体社会である。このような社会体制の中で共同体との連帯感を維持する必要性が生じる。イスラム信者のザカート(喜捨)という義務を励行するために存在する乞食の集団や、幽霊を追い出すために存在するBahshi集団、バザールなどでイスラムの物語を詠っている吟唱詩人集団など、独特な音楽が存在しており、これが広がることによってそれを共同体音楽の中に取り入れていくようなことは数多く見られる。他方これらの集団で使われている音楽の一部は、共同体の音楽を身らの特徴を現す歌詞や楽器に変えて用いている。ウイグル社会における音楽は、このような共同体的社会体制の中で、共同体意識を基にして構成され、共同体の楽しみ・悲しみ・

哀しみ・愛しみなどを表す為に存在し、共同体の中で伝承され、現在まで生き延びてきたといえる。

乞食や Bahshi や吟唱詩人などの集団の音楽のように、従来都市生活が盛んだったカシュガルの周辺で生まれた音楽が、カシュガル周辺に留まって他の地域に広がるが出来なかったことは、おそらく他のオアシス共同体から受け入れられなかったためだろう。これらの観点からウイグル伝統音楽の全てが含まれている「Al naghma」は共同体意識基幹を基にして構成された、地勢的な特徴を持つ音楽であるといえる。

ウイグル社会は地勢的共同体を中心に構成されるため、各オアシスの方言、習慣、儀礼、音楽など様々な面で自分なりの特徴を持つ。オアシス共同体単位で構成された文化形態の中で、地勢を超えた集団の音楽活動は各共同体の習俗を乗り越えて存在しなければならない。

#### 参考文献

- ◇ アブドシュクル・ムハメトイミン 『ウイグルムカームの宝庫』 Abdushukur Muhammad Imin[Uyghur Mukam Ghazinesi、1997年、新疆大学出版社
- ◇ 阿布都西庫尔・阿不都熱合曼 「ウイグル社会における音楽の近代化、人々の音楽に対する意識と行動に関する研究」『人間社会環境研究』 15号 pp.1-17 2008年3月
- ◇ アラン・P・メリアム著／藤井知昭・鈴木道子訳、『音楽人類学』、1980年、音楽之友社
- ◇ クルト・ザックス著/ヤーブ・クンスト編 福田昌作訳 『音楽の源泉 民族音楽学的考察』、1970年、音楽之友社
- ◇ 小泉文夫 『音楽の根源にあるもの』2001年8月 平凡社
- ◇ Rachel Harris 『The Making of a Musical Canon in Chinese Central Asia: The Uyghur Twelve Muqam』 Ashgate Publishing Limited 2008
- ◇ ステイーブン・フェルド著／山口修・山田陽一・ト田隆嗣・藤田隆側訳 『鳥なった少年』





## パネル・ディスカッション

木越 治：

今日の午前は、県立音楽堂で演奏会に出演していただき、また、午後のこのシンポジウムでは、その音楽について具体的に紹介をしていただきました。今日はお話だけで、出演は明日という方もいらっしゃると思いますが、いずれにしても、わざわざ金沢までおいでいただき本当にありがとうございました。

音楽に関しては全くの素人ですが、ただかなり広い範囲でいろいろな音楽を聴いている人間という立場で、最初に感想を述べさせていただきます。

最初に感じたことですが、三木先生のお話のなかに、たしか、ペルシャの音楽の楽譜には微分音（1/4）などが登場する、という説明がありました。それはとてもおもしろいことだと思うのですが、今日の午前中に演奏を聴かせていただいたなかには、そういった音が含まれていなかったように思いました。聞いた印象でいいますと、このまま別の楽器に置き換えて演奏すると、場合によってはポップスになるだろうし、鷺尾先生がなさったようにピアノで演奏しても、全く違和感がなく聴けるものになるのだな、という印象を受けました。そういう意味では、インドネシアのガムランやインドのシタールのように非常にコアな民族音楽を聴いた、という印象よりはむしろ メロディー・ハーモニー・リズム（なかには5拍子などの変拍子も含まれていましたが）などの要素は、洋楽的なポップス・クラシックの音楽に慣れている我々にも比較的わかりやすい音楽であったという印象を持ちました。

いまのお話のなかで一番興味深かったのは、三木先生のお話で、特に絵を用いて具体的に紹介いただきましたペルシャの古い文献に出てくる楽器のことです。これらが、現在のペルシャやイランには残っておらず、伝播した先であるシルクロード各地の楽器に形をとどめて残っているのではないか、という話です。また、実際にそれらの楽器を使って演奏もしていただき、とても興味深く拝聴いたしました。

音楽というものは「語る」ものではなく「演奏する」ものだ、と知っている人間ですので、最初の打ち合わせのときも、説明のあとはぜひ実際の「音」で示してほしい、と注文を出していたのですが、その願いがかなえられてうれしく思いました。

問題は、その伝統的な音楽をどう位置づけ、考えていくということです。これが今日の一番のテーマだと思います。

シュクルさんは、伝統的な社会と関係づける、ということに重点を置いて発表されていたと思います。物乞いの音楽もポップス化している、という説明がありましたが、それは音楽の本質からして必然的ななりゆきであろうと思いました。この音楽をギターで演奏してもとてもおもしろいものになると思いましたから。そのあと、民族音楽であることを証明しているのは、伝統楽器を用いることであり、伝統的な歌唱法で歌っているようなところにある、と発表されていました。たしかに、ピアノで演奏されてときはそうも思わなかったのですが、アブドラフマン先生が2本しか弦をもたない伝統楽器で、すごいテクニックで演奏されて、その楽

器の持つ表現力をこんなふうに見せてくださったので、このあたりにこの地域の音楽の本質が見えてくるような気がしました。

話は変わりますが、三木先生は予稿集の中で「音楽のアーカイブ化」について書いておられます。その音楽をそのままのかたちで残すことが一つのあり方と考えられるのではな  
いか、という趣旨のことをおっしゃっていると理解しました。

それで思い出したのですが、ごく最近聞いたピーター・バラカン氏のNHKFMの番組で、Mike Seegerというアメリカのミュージシャンが、アメリカ各地のルーツ・ミュージックをあちこちから採集し、ときには自分が現地の人から奏法を習ったりしてレコードやCDに残したという、その音源をいろいろ聴かせてくれたのです。それで、それがアメリカや世界のミュージシャンに様々な影響を与えている、という話をしていました。それを聴きながら、だぶんこのMike Seegerという人は、ミュージシャンとしてはちょっと代わっているな、という感じがしました。というのは、音楽家というものは、たぶんどうい  
うジャンルであれ、残すことよりは自分流に変形して自分なりのオリジナルなものに作り替えていく、という欲望をもっているはずだからです。例えば、ビートルズがインドの音楽を取り入れていったとか、サイモンとガーファンクルがペルーの民謡を彼ら流に処理してヒットさせた、なんていう例はいくらもあります。そういうのも、民族音楽の取り入れ方として一つの方法だと思えます。でも、いまという時代で考えると、それだけではなく、三木先生が書いていらっしゃるような「完全なコピー」を残すことの意味もあるなあ、と思いました。Mike SeegerのCDでアメリカン・ルーツミュージックの魅力に目覚めるということはありますし、今日（あるいは明日）の三木先生の演奏にふれて、以来シルクロード音楽にやみつきになることもありうるかもしれません。

完全なコピーを演奏するというのは、音楽家として創造力がないから、というふうに言われたりするかもしれないのですが、とはいっても「完全なコピー」を残すためには、楽器はもちろん奏法（テクニック）を手に入れなければならない、それはそれで大変な仕事です。ビートルズなどがやたような、自分に都合のよい部分だけを取り入れる、という方法を否定するわけでは  
ありませんが、完全なるコピーをCDなり何なりで残し、こういうものがあるのだ（あったのだ）、という記録を残す。そして、それが別の音楽家に影響を与えるきっかけになるとしたら、「音楽のアーカイブ」を残すというのはそれはそれでとても意味があるのではないか、と思えます。

浅井暁子：

私は日本において西洋音楽の教育を受けて、現在作曲をしております。現代作曲家としては、先生のお話にもあったように新しいものをどのように作っていくか、残していくか、というところが私のテーマでもあるのですが、私自身、伝統の中にヒントがあるように思い、その魅力をどう自分の作品（音楽）に反映させられるか、どうやって取り入れていけるか、ということ  
を常に考えています。

しかし、これは大変難しい課題です。今日も説明の中で五線譜や西洋楽器が使われたりだとか、音楽を残していく、人に聴いてもらいやすくする、また身近に捉えやすくする、とい

う場面では、音楽を伝達する手段として西洋音楽の楽理は大変に有効ですが、それを利用することによって元の音楽を違うものにしてしまっているのではないか、という罪悪感を覚えます。オリジナルの魅力をどのように吸い上げるか、その魅力を汚すことなく自分のものにできるのか、という大きな難題が立ち上がるため、この分野（民族音楽）には足を踏み入れたくても、なかなか簡単には踏み込めない状況を生み出しています。

予稿集を読ませていただいた時に、「残す」という方法には様々な形があり、またそれによって様々な弊害が生じていることが問題提起され、果たしてオリジナルを残しているのかどうか、と疑問視されていることに興味をもちました。ぜひ先生方には、こういった形で「現代の人々に残していく」、または新しいメディアにしていくのであれば、どのような形で「ポピュラー化させていく」べきだとお考えなのか、教えてほしいと思います。

鷺尾惟子：

今、急速的にグローバル化が進んでおりますので、伝統的なものというのは徐々に消滅しつつあります。その一方で、今新疆では、かなりローカルの中でもさらにローカルなところが発掘されており、非常に小さな村単位のところでやっていると伝わりますね。私のようにピアノを使うとどうしても「何だ、ピアノで伝統音楽をやるのか」と軽視されやすく、「なぜなのか？」と問われます。実際、私自身それに非常に悩みを感じており、矛盾を感じています。もし、ピアノの調律を変えて微分音といいますか中立音といいますか少しでも出せたら、どれだけ楽かと思えます。

発表内容に関しては、かなりだぶっておりましたので、最初に概要を中心にお話しさせていただきました。

午前中の演奏に関して補足させていただきますと、ウイグルの中途半端な音程や狂っているような微妙な音程を出せないため、ピアノの技術を生かして、装飾音や濁った音を混ぜて、それっぽく聞こえるように工夫しています。

伝統音楽は残してほしい、と願うとともに、ずっとウイグルと関わっていて彼らの音楽を伝える以前に、彼らの心を伝えていきたい、これを第一に考えて活動しています。

木越 治：

何歳ぐらいからあの楽器を演奏されているのですか？

アブドセミ アブドラフマン：

5歳から演奏しています。

今、伝統音楽を残すという話がされていますが、私は学校教育が一番大事だと思います。ウイグルの学校教育において、例えば小学校・中学校では、ウイグルの伝統音楽、伝統楽器、ムカームなど、そのほとんどが教えられていません。教えている学校もその教育システムも楽譜について教えているだけであり、伝統（文化）的なものは教えていない、という状態です。

これが一番大事なことですよね。あとは専門学校や芸術学院などの専門機関もほとんどなく、音楽学など音楽を研究する人も少ないです。楽器のプロ演奏家になってから、少し研

究する人はいますが、ゼロから音楽学のスペシャリストとして研究する人がいません。とても弱い部分だと思います。

木越 治：

プロになる、というのは、日本でいう「師範」のようなものですか？

アブドセミ アブドラフマン：

中国にも一級、二級など、ありますよね。そういった級にわかれているものです。つまり、伝統音楽を残すには、学校教育が一番大事だと私は思います。

三木俊治：

私の「アーカイブ」というのは、基本的に文化人類学でいいますと、難しい言葉になりますが「エートス」というものが非常に重要だと思っています。鷺尾先生がおっしゃられたように、ウイグルの人の音楽を例えば日本人や他の民族がアーカイブする、ということは、基本的には無理です。なぜかといえば、我々はウイグルの血筋ではないし、ウイグルの食べ物を食べてないですし、一番決定的なのはイスラム教徒ではない、ということです。

言語と宗教が違うのに、その音楽をアーカイブするというのは、エートスといえますか文化の基本的なパラレルという枠組みの部分で全く異なったものになってしまいます。ですので、我々がウイグルの音楽をアーカイブする、というのは、そういう意味ではきわめて難しいです。ただ、私が予稿集に書きましたのは、その音楽をする資格と権利はあるのではないか、ということです。

音楽をする資格とはいったい何なのかというと、その音楽が素になる部分だと思うのです。そうすると音楽は基本的に誰のものか、ということにたどり着きます。それは学者なのか、あるいはプロの演奏家なのか、ということです。しかし、音楽は、我々一般市民一人一人のものなのです。そういう意味では、ウイグルの音楽を好きになれば、その時点で誰でもウイグルの音楽をする資格があるでしょうし、ウイグルの音楽に興味をもっていけば、ウイグルの文化にも興味をもつようになるでしょうし、最終的にはエートス、つまりウイグル文化を構成しているイスラムとは何なのか、牧畜畑作文明とは何なのか、ということまで思いがめぐると思うのです。

そういうところを突き詰めていけば、真の意味でのアーカイブは、我々でも不可能ではない。私たちが今やっているアーカイブでは、先ほど木越先生がおっしゃられていた四半音(半音の半分の音)だとか、微分音程といったもっと細かい音程、トルコでは9分音を使うんですけど、そういったものまでコピーしよう、という努力はしています。明日の演奏ではそういった中間音を使った演奏もいたします。先程アブドラフマン先生が演奏した楽器にもマイクロトーンが入っていました。

アブドセミ アブドラフマン：

たくさん入っています。

三木俊治：

カロンといった楽器はマイクロトーンが強いので、あれでそういう操作をしています。うち

の堀江がギジャクでカシュガルに習ってきた時には、マイクロトーンの練習も一緒にしてきました。

このように、スタイル、様式感を模倣するということでアーカイブするということは可能です。しかし、文化の本質であるエートスという部分でアーカイブ、というのは非常に困難であると思います。

基本的に我々が、どうしてウイグルの音楽をやっているか、というと、手に負えないテンションとして音楽が好きだから。ウイグル音楽に非常に魅力を感じるから、ということ、ウイグルの楽器・音楽を皆さんに紹介したい、ということ。もっと日本人にウイグルの音楽を知ってもらいたいし、そういう楽器に興味を持ってもらえれば一番弾いていて嬉しい、と。そういう気持ちでやっています。ただ、抜本的に言って、アーカイブというのは真の意味でやるのは非常に難しいと思っています。

シュクル ラフマン：

基本的には、皆さんの意見に賛成です、しかし、水がないと生きていけない魚のように、民族音楽もウイグルの伝統音楽にも、その環境が必要なのです。最近、このメシレップという音楽イベントがだんだんなくなることによって、そのムカームというものがなくなりつつあります。政府がつくったムカームを保護する団体が今はあるのですが、それはあくまでもその舞台パフォーマンスのために作られているのです。実は、ムカームというものは、単に演奏者が楽しいものではなくて、その参加者も楽しむものなのです。ウイグルではその参加者のほとんどが踊ります。多分皆さんも実感したと思いますが、ただ見る、単に座ってじっと音楽を聴く人は少なく、音楽を聴くと誰からともなく踊りだし、皆で興奮して踊るんです。こういった環境がなくなると、ウイグルの音楽の生きる価値はないと思います。伝統音楽を残すためには、難しいですけど、自然環境また音楽の環境を守ろう、という意識がないといけません。いくら舞台に行って、何かに記録しておけたとしても、その音楽を演奏する方と、音楽を受容する方とのポートという概念がなくなってしまうてはいけないのではないかと、思います。

木越 治：

音楽は変化するものですよ。だから現代でも、その音楽自体が動いているし、我々はそれを認めることから出発しないと行けないと思います。シュクルさんが考えているような、守るという発想、極端に言えば、50年前の状態に戻すというような発想になったらダメなんだと思います。

つまり、彼らがよい生活をして、現金を得る、ということを経験したうえで、音楽がどうあるべきかを考えないといけないのであって、今の状態をそのまま固定する、というようなことで、その伝統音楽を守るみたいなことを言ったら、それは守ることにはならないと思いますね。

シュクル ラフマン：

そういう環境（伝統音楽を取り囲む環境＝音楽を演奏する方と音楽を受容する方双方によって成り立つもの）がないと発展していかないし、その音楽の特性がなくなり、別のものに

なってしまうと思います。

木越 治：

三木先生がおっしゃるように、我々はイスラム教の信者ではないから、ある部分まで行くと、不可能な部分はあるとは思いますが、でも、僕は絶対に「アーカイブ」することの意味はあると思うのです。音楽だけを取り出すのはダメだとか、守ることにはならないという発想はわかりますが、それをやってしまうと芸能というのは生き生きしたものとして存在できなくなってしまうと思います。

三木俊治：

そうですね。

シュクル ラフマン：

一つの現象を紹介します。今ウイグルの若者は、伝統音楽を電子ピアノで弾いているんです。それを若い人だけが楽しんでいるんですけど、大人にとっては、もはや伝統音楽ではなく、好きになれるものではありません。やはり生の楽器で弾いたものが、彼らの音楽であり、守ってきた伝統なのです。その音楽を聴く人から見ると、まず場所があって、みんなが踊って・・・特にウイグルの音楽の場合は、その場所があって人が踊って楽しむのが本来の姿だと思うんです。その過程で音楽が発展していくのではないのでしょうか。

木越 治：

音楽がそうあるべきだ、というのはわかるのですが、その姿も10年20年というふうな時間で考えると、どんどん変わっていくわけです。だから、変わるということを前提にして、こういう伝統音楽というものを考えていけないといけない、と思うのです。日本でもどこでもそうですが、実際に演奏家である人たちは必ず自分流に変えていると思いますし。これしかやってはいけない、これ以外は認めない、なんてことをしたら、おもしろくないし、全然魅力がなくなってしまうでしょ。僕はそういうものだと思うんです。

シュクル ラフマン：

皆さんが今言ってるように、観客が座って見ている感覚から見れば、そのまま音楽を残せばいいですが、ウイグルの音楽の場合は、その音楽を受容する人も動くんです。その部分（価値）がなくなると、本当のウイグルの音楽の意味がなくなってしまいます。それは発展したり変えたりしてはいけない、という意味ではなくて、変わったとしても本来あるべき姿で変わっていくべきだ、ということです。

三木俊治：

シュクルさんのおっしゃっているのは、プロフェッショナリズムとか、そういうものにとらわれるべきではない、ということだと思います。観客と一体となってみんなで楽しんでいるのが本来のエートスであって、そのエートスを失ってしまったのは終わりだ、ということですよ。

木越 治：

もちろん、僕はそれまでを否定するつもりはありません。

浅井暁子：

残し方、また発展させ方。これはおそらく答えがでなく、議論はずっと分かれていくものだと思います。そのままの形を残していくべきだと考える人は、ひたすらそのコピーに精神を捧げるでしょうし、新しくしていきたい人は、その音だけを取り出した形で「音楽」を発展させていくでしょう。

私は旧教育学部に所属していますので、アブドラフマン先生が、学校教育が必要だ、とおっしゃられたのが気になりました。現在日本では教員養成課程において、音楽教員になる学生は、邦楽器の奏法（演習）と伝統的歌唱法が必修になっています。金沢は大変恵まれていて、邦楽関係者が多く、邦楽が社会の中に根付いているので、地元のお師匠さんが学校に来て教えてくださるのですが、そういった素地のない地域では、国立大学でも授業名が名前ばかりになってしまい、邦楽が学べていないのが現状のようです。私は普段身近でない邦楽を1年勉強できるのは、日本人としてよい機会なのではないか、と単純に思っていました。それが伝統音楽を残していく、ということに繋がるかもしれない、ということを改めて痛感しました。

アブドセミ アブドラフマン：

私も何年か前に品川区の学校や、八丈島の学校に、民族音楽を紹介するために行きました。そこでびっくりしました。児童たちは皆、お琴などの邦楽を習っているんです。日本の学校で邦楽を勉強させるようになったのは、いつからですか？

浅井暁子：

定かではないのですが、今20歳代の方は学校で習ってきたと思います。

アブドセミ アブドラフマン：

本当にびっくりしました。私の母国と全然違いますね。

やはり自分の国の伝統音楽を自分たちで守らないと、文化が残る、という話はやさしいと思いません。

浅井暁子：

大変心の痛い話ですね。

アブドセミ アブドラフマン：

研究もそうです。

日本人も研究し、世界中の人が研究してありますが、自国の音楽を研究するというのは違うものです。その音楽が我々の血に入っているから。自分の音楽を自分がどのように研究するか。生まれてから耳にしているわけですから、音楽体験が豊富にあるわけです。私たちは私たちの音楽をもっと研究していかななくてはならない。ウイグルはまだまだですね。

鷺尾惟子：

時間も迫っていますので、手短かに。

今行きにくい状態ではありますが、どうか皆さん一度機会があったら現地に行きたいと思っています。そして一緒に踊りの中に入れてみてください。体を動かして、一言でもウイグル語で何か挨拶をしてあげてください。言葉の中に音楽のリズムが含まれて

います。言葉の中に音楽と一致する部分もありますし、そんなところが音楽を理解する近道かと思います。どうぞ訪れてみてください。そして興味をもってみてください。それだけお願いしたいと思います。

浅井暁子：

ありがとうございました。

時間は少しおしてしまっているのですが、せっかくですし会場にいらっしゃるお客様でどなたか、この機会に質問されたい方がいらっしゃいましたら、手をお上げください。

客1：

私が子どもの時は、子どもの時は、とおっしゃっていましたが、シュクルさんは現在何歳でいらっしゃるのですか？

シュクル ラフマン：

36歳です。

客1：

そうですか、どうもありがとうございました。

浅井暁子：

他にはございますか？

客2：

シュクルさんがお答えくださると思いますが、音楽という概念は、musicを日本語にしたものです。これが日本に入ってきて、まだ100年ちょっとだと思います。ということは、それまでは歌舞音曲という言葉で言えばいいのか、歌、言葉、舞踊から、そういったものだったと思います。そこから音楽だけを抽出する概念というのは、日本ではまだ110年ぐらいだと思います。しかもみんなですっきり意識したのはもっと後だと思います。それを思えば、ウィグルに限らずいろんな国にmusicの概念はなかったと思うんです。

ウィグルの場合はどうだったのでしょうか？ いつごろから、今日「音楽」と言っていますけれど、「音楽」と意識している人がいるのだろうか、またそんなにいるのだろうか、ということをお聞きしたいです。

シュクル ラフマン：

ウィグルでもその「音楽」に相当する言葉として、「ムジカ」という言葉があります。それは、小学校で教えられた教科書に「ムジカ」と書かれていたので、ロシア語からきていると思います。「ムジカ」という言葉が来たのは20世紀初めごろであって、「ムジカ」というと人々は西洋の音楽を意識します。

自分の言葉で歌のことは「ガゼール？」といいますけど、音楽そのもの、歌をのぞいたものを「ムン」とか「キュイ」といいます。10世紀の「クタブビリグ」東欧にとっても影響力のある本なのですが、この中にも「キュ」という言葉があります。その本の中で「キュ」という言葉が示しているのは、言葉を排除した音楽部分を言っています。ウィグルでも現代では、musicというと、歌も音楽も全て含まれます。そういう意味では、歌と楽曲を別々に分け



て意識しています。

「キュ」というと、音楽の意識や、全てを含めた意識、歌を含めた意識ではない、と思います。ウイグルはその歴史の中でいろいろ言葉を使ってきました。例えば「モカ」という言葉があります。アラビアから来ている、と言う人も多いのですが、もう亡くなった学者アブドシュクルモハモドイミンは、昔のウイグルの単語で「大きい曲」という意味の「ムックアム」という言葉は、まだイスラム教の影響を受ける前のウイグルの単語である、と指摘しています。ウイグルの音楽に関する単語はもっと研究していかななくてはならないですね。

浅井暁子：

それでは、この辺りで会を閉めさせていただこうと思います。発表いただきました先生方、会場にお越しいただきました皆様、長時間に及びこのシンポジウムにご参加くださり、ありがとうございました。



# 「アジア音楽をもっと知ろう！」シンポジウム所感

浅井 暁子（金沢大学）

恥ずかしながら、今回のシンポジウムおよび金沢アジア祭における演奏会を通じて、初めて新疆・ウイグルの音楽に直接触れる機会を得ました。率直な感想としては、音律やリズム構造などに難解な要素はほとんど無く、人々に親しまれ、愛され、そして人々の体を自然と動かしてしまう音楽の魅力を耳にした誰もが感じたのではないかと、思います。シンポジウムにおいては、それぞれの先生方にウイグルの音楽の様々な側面をご説明頂き、様々な国や地域の「民族音楽」が抱える問題と重ね合わせた方も多かったのではないかと、思います。

私はこの機会を通じて、オリジナルについて考えさせられました。

作曲家の視点から見た時、「伝統音楽」や「民族音楽」は、魅力的な素材の宝庫であり、新しい音楽を創造するためには無視できないものです。では、実際に何かヒントを得たいと思った時に、私たちが最初にアプローチするのは何か、と言えば、その道の本流のパフォーマンスであり、その一流の記録です。

オリジナルを突き詰めることは、ある意味地味で、個性を排除しなければいけないことかもしれません。そのため、どんな分野においても、オリジナルから様々な亜流が派生する動きは必然的に生じます。しかしながら、オリジナルの魅力というのは、内部の人間には見難いかもかもしれませんが、外部の人間にとっては得難いものであり、シンポジウム中にご披露頂いたお二方の演奏は、その凄さを一瞬にして伝えていました。

パネル・ディスカッションにおいて、話題にあがりましたが、誰もがこの次元の演奏を手に行ける記録の保存には大変な価値があると思いますし、それが実現したらますます世界が小さくなるでしょう。しかし、私たちはそうして耳に行ける「音楽」が、その音楽のオリジナルの一端でもある「音楽の発生する場」から切り取られたものである、という意識を忘れてはならないのではないのでしょうか。

「音楽」は、人と人との交流の中で生まれ、何かを伝え、何かを得るために生じたものだとは私は信じています。よって「音」だけが語れることには限りがあり、民衆によって歌（奏で）継がれてきた「民族音楽」にとって、それが発生する場所や環境の重要性は、サロンやコンサートホールで楽しまれてきた音楽のそれとは比較できないものなのだと思います。この環境を含めたオリジナリティをどのように保存できるか、という難題について、現時点では最善の方法が見つからないことを痛感しました。

様々な分野からその上澄みだけを掬って取り込むような安易な創作は、決してオリジナルの魅力を超えた芸術性を生み出さないと、新たなオリジナルの創出は、これだけ情報化が進んだ社会においては、一生をかけても達成し得ない大きな闘いである、ということを実感しました。このような機会を提供頂いたことを感謝いたします。



金沢大学日中無形文化遺産プロジェクト 報告書6集  
シンポジウム：「アジア音楽をもっと知ろう! -シルクロード音楽-」  
編集 阿布都西庫尔・阿不都熱合曼（シュクル ラフマン）  
（金沢大学日中無形文化遺産プロジェクト）  
発行 金沢大学人間社会研究域（〒920-1192 金沢市角間町）  
発行日 2010年3月18日  
印刷所 能登印刷株式会社（〒920-0855 金沢市武蔵町7番10号）

