

アジア太平洋の音楽を記録して

山口 修 大阪大学名誉教授

立ち現れては消えてゆく音

音楽は、はかない存在です。どんなに素晴らしい演奏であっても、音は一瞬のうちに立ち現れては消えてゆくのですから。とはいっても音楽は、じつに力強い存在であると逆説的にいうこともできます。なぜなら、一瞬のうちに消えてしまうからこそかえって強烈に、聴く人の脳裏に鮮明なイメージを植えつけることができるからです。そこに描かれるイメージは、文化的に育まれた自然観や世界観を反映するかたちで、時間や空間を把握し意味のあるものへとシステム化してゆくための手立てとさえなり得るのです。

たとえば、一定のテンポで一フレーズを執拗に反復する歌であれば、ひとつひとつのフレーズが歌い手や聴き手にとっては一定の時間の単位として感じられるに違いありません。ダラダラと何の意味もなく

ではなく、日常を超越した特殊な音楽的時間が展開してゆきます。そして、何百回フレーズを繰り返せば何時間くらいの時が経過したかが確認できます。

実は、こうした音楽のテンポ、そしてフレーズ反復が時間の把握につながることを利用した例がミクロネシアの伝統歌謡にあります。それは、広い海域をカヌーで航海するときの歌です。つまり、正しく伝統歌謡を歌えば正確に時間を計ることができますから、潮流に乗ったカヌーの速度に応じて進んだ距離も測れます。そこには、海洋学ともいえるほどの海や天候の理解や、太陽や星についての天文学的な知識をも駆使した高度な航海術の世界があります。ミクロネシアのなかでも中央カロリン諸島と総称される島々の人たちは、まさにそのような航海術に長けていた民族として名高く、その生活の知恵の一端が「音楽学的」な知の理論に支えられているとさえ言えるのは実に興味深いことです。

1965年12月、私はミクロネシアの島々を巡る船旅の途上でエウリピック Eauripik という環礁島に数時間だけ上陸しました。小型のテープレコーダを肩に、島の人たちの歌を録音しては次の島へ行き、中央カロリン諸島全体の音楽を概観するための資料を集めるのが目的の駆け足旅行でした。大航海時代のヨーロッパ人がいみじくも名づけた「ミクロな島々 (Micronesia)」という呼称に最もふさわしい中央カロリン諸島は、広い海域のなかにボツンボツンと散りばめられた島々で構成されています。エウリピックの場合、2km²強、つまり関空島の約半分の面積、そして一番近い隣の島が約150km離れたところにあるオレイイ Woleai 島、人口は100名ほど。日本列島を横に(東西に)したくらいの海域のなかにそのような島が無数に浮かぶ海洋環境。そこに身をおく人びとにとって、音楽や舞踊は単に楽しみとしての機能を果たすだけでなく、さまざまな博物誌的知識



(写真1) テープ録音された自分たちの歌に聴き入るミクロネシアの人びと。1965年、筆者撮影

や文化的規範の一端を占めるものだという
ことになります。(ちなみに、同じ中央カ
ロリン諸島内のサタワル Satawal 島の人び
とが 1975 年に沖縄の海洋博会場まで伝統
的な航海術を使って辿りついたときのチェ
チェメ二号が大阪の国立民族学博物館に展
示されています。)

録音への素朴な驚き

はかなく消えてゆく音ではあっても、そ
こに託した人間の知恵や情動は、口から口
へ、そして身体から身体へと伝えられるの
が本来のかたちでした。すなわち、口伝の
領域です。ところが、機械文明の出現とと
もに、したたかであったはずの伝統が大きく
影響されることになります。音に関わる
機械文明は「録音技術」です。もっとも、
19 世紀末以来の録音技術の発展史は、近
代的な音楽学の歴史とほぼ重なりますか
ら、いまやハイテクの極みに達した感のあ
る録音や録画の技術が果た役割をきちんと
見据えた活用を目指すのが、現代の私たち
に課せられた課題であると私は考えます。

はかなく消え去ったはずの音が魔術のよ
うに現前に再現される、それこそ録音技術
がもつ大きな魅力です。(写真 1) をご覧
ください。私が短時間のあいだに古老たち
の歌を収録した航海の歌や子守歌などに聴
き入っているエウリピックの人たちです。
彼らが生まれて初めてテープレコーダから
再現される自分たちの声を聞いたときの驚
きは、録音に慣れきってしまった私たちの
想像を超えるものがあつたに違いあり
ません。想像するに、その後の 1970 年代
から現在にいたるまで、エウリピックの人
たちはラジカセなどを自在に操って自分た
ちの手で録音技術を楽しむ、いわゆるカセ
ット文化の時代に突入したことでしょう。
世界の多くの地域で一樣に生じた文化変容
の形態ですから。

録音機は、いわば現象としての音を急速
冷凍して、解凍ボタンを押しさえすればた
ちどころに元の音を再生できる便利な代物
です。その事実を知ってしまった近現代の
人びとは、いまやそれなしでは生きてい
けないほどにそこに依存してしまってい
ます。本来は時間と苦勞を重ねてしっかりと
身体記録に付されるべき伝統的な無形文
化は、いわば有形のテープやディスクとい

う媒体を通して、身体から全
く離れたところに保管場所を
求める結果になったことがそ
の一例です。その結果、伝統
文化が危機に瀕するようにな
ったのが 20 世紀後半以降の
動きでした。しかし、録音が
もつ記録性という特質は、明
確な方法論を意識しさえすれ
ば、この上なく利用価値の高
いものとなるはずで

中央カロリン諸島を巡る小さな、し
かし大海原を踏破したという意味では
大きな旅行を終えた私は、その当時 1 年
弱の定住フィールドワークに従事して
いた太平洋信託統治領パラオ地区(現
ペラウ共和国)に戻り、残された月
日を惜しみつつ、ペラウ音楽文化を深
く理解するための手段として録音や聞
き取りの作業にあたったものでした。

録音録画が当たり前の状況

録音機とそれを操作する人間が演奏の現
場に居合わせているか否かは、演奏の結果
に大きな違いをもたらすものです。ひとつ
の極端な例は、俗にエアポート音楽などと
呼ばれる、観光産業と深く結びついたシ
ョーの類に見る(聞く)ことができます。
観光に影響された音楽はかつては否定的に
しか捉えられていませんでした。つまり、
通りすがりの外部者の気をひくために安直
なかたちで土地の音楽をやっているにすぎ
ないのだ、と。しかし、最近の観光人類学
などの動きからもわかるように、現代のグ
ローバル社会のなかで観光自体が再評価さ
れつつあります。観光客相手の音楽は、人
間がもともと備えている異郷への好奇心を
満たす道具として、いまや現代人の音楽生
活になくしてはならない存在です。バリ島の
ケチャ kecak が、伝統的な憑依儀礼サンヒ
ャン sang hyang に端を発しつつも、20 世
紀を通して観光化が進むにつれ、万人を魅
了する芸能へと変貌を遂げたのはその端的
な例です。

もうひとつの観光地の代表たるハワイ
でも、旅行者を楽しませてくれるプログラ
ムがいつでも用意されています(写真 2)。
内容としては、朗唱メレ mele や踊りフラ
hula、そして瓢箪の楽器など伝統的な要素



(写真 2) 観光客が自由に録音や撮影できるフラショー。1973 年、
ホノルル市内にて筆者撮影。

を濃淡さまざまに織り込んだうえで、外
来の楽器をハワイ化したスチールギター
やウクレレなどの伴奏や新たに工夫した発
声法、そして伝統的なフラ・カヒコ hula
kahiko の身体語法を誇張して新たに振付
けたフラ・クイ hula kui の舞踊などが次々
と創出されています。このような場では、
表演(perform)する側としては、お客
さんたちに楽しんでもらってこそ表演の目
的が達せられるのですから、観光客の側に
録音や録画を許すのが暗黙の了解になって
いる場合が多いでしょう。もちろん、さま
ざまな著作権が取りざたされる最近では必
ずしもいつでも録音録画が許されるとは限
らなくなってきてはいますが。

外部者が仕組んだ録音の状況

音楽や舞踊は、本来その伝統を担う人び
とが培ってきた表演の時空間という脈絡の
なかでこそ文化的な意味を發揮するもので
あり、そこには録音や録画という記録の手
段は必要とされないまま、それぞれの表現
と受容の図式を達成するものです。ところ
が、民族音楽学的な調査研究や国際的な文
化交流の活動が盛んになるにつれ、研究者
や文化行政関係者といった外部者の要請に
応じて表演がとりおこなわれる状況がしば
しば見られるようになりました。私自身、
国際交流基金や兵庫県、大阪府などによる
文化行政的な企画に 30 年ほど関わってき
ました。冒頭で言及したミクロネシアの事
例も、私自身が「外部者として仕組んだ録
音」だったのですが、純粹に学術的な関心
からとっていた行動でしたし、以下に紹介
する事例がアジア諸国の音楽を音楽家や楽
器の現物とともに日本にそのまま移動させ
て専門家や一般の方々を紹介するための事
前調査的なケースであった点でやや意味合

いが異なります。

1972年に外務省所管の特殊法人として設立された国際交流基金は、「文化交流を通じて国際相互理解と、国際友好親善を促進することを目的として」(ホームページより)いて、翌年早速新しい企画の相談が始まりました。結局、1974年に小泉文夫・徳丸吉彦両氏と私が企画委員に任命されることになった「アジア伝統芸能の交流」というユニークな文化交流企画です。その名称自体も英文のAsian Traditional Performing Arts (ATPA) とともに1976年に第1回の実現にこぎつけてから決めたのですが、3年を周期にして全5回すなわち15年計画で実施しようという壮大な企画でした。3年というのは、事前調査を含めた準備の年、本番の年、そして成果公刊の年が必要だと協議した結果でした。それ以外にも、この企画がユニークだったのは、音楽家だけでなく、また音楽学者だけでなく、それら双方を巻き込んだ交流プログラムであった点や、成果をいまでいうところのマルチメディアの形で公表し、後世にまで影響力を持続できるものにしようというところにもありました。

早速、事前調査の年を1974年と決め、分担して実行に移しました。私の担当はフィリピンとインドネシアでした。日本に招聘すべき音楽学者と音楽家の候補にあたりをつけたうえで、現地へ飛びました。フィリピンの音楽学者といえば、当時としてはホセ・マセーダが筆頭に挙げられたことは言うまでもありません。そして、彼と相談するより前に私が候補に挙げていた音楽家、あるいは対象とすべき伝統としては、ルソン島北部のイゴロットと総称される少数民族の音楽がありました。その時にマセーダ博士が主張していたことが今でも忘れられません。それは、社会機能を帯びた音楽を現場から切り離して外国へもってゆくことへの疑念でした。そのような意見を気にしながら、私はともかく現地を体験する事前調査のためにマニラを離れました。

ルソン島北部の山岳地帯に住むカリंगा社会やイフガオ社会の人びととの接触は、いまにして思えば、現在、ベトナムの少数民族に深く関わっている私の行動を予兆するものであったと言えます。外部者がいくらあがいても、結局は深いところまで少数民族の文化を本来の姿で外国の公衆に紹介



(写真3) 突然現れた民族音楽学者との即席契約により演唱に応じるフィリピン・ルソン島北部山岳少数民族(俗称イゴロット諸族)のひとつイフガオ社会の人びと。1974年、筆者撮影

することはできないと実感しつつ、私は現地録音の場にこぎつけました(写真3)。

準備のために1年あまりを費やしてから、1976年4月に第1回のATPAが本番を迎えました。フィリピンを代表する音楽学者としてマセーダ博士、そして彼が妥協して選定してくれたカリंगा社会の音楽家6名がマレーシア、タイ、インドネシア、そして日本の音楽学者や音楽家と1週間ほど生活をともにしつつ、学術的な意見交換のためのセミナーや一般向けの解説つき公演に従事しました。そのとき数多いフィリピンの伝統楽器のなかの一部分にすぎないことを断りつつ日本に初めて直接紹介することになった楽器、たとえば割れ竹バリピン balingbing、鼻笛トガリ tongali、口琴クピン kubing などが本来の現場から切り離されたものではあっても、人類の貴重な楽器遺産の一端を担うことが一般の人たちのあいだでも十分に認識されることになりました。その証拠に、いまや日本や他の国で音楽教育に携わる人たちがこれらの楽器を材料にしたカリキュラムを組むことが現在かなり広くおこなわれています。

内部者による録音録画の可能性

ある特定の音楽を本当に理解するためには、それを育ててきた人びとの土地に赴き、一定期間定住しながら多角的な聞き取りや録音録画にあたるのが望ましいことは自明の理です。しかし、所詮は世界に無数に存在する民族のすべてをそのような方法で理解することが全く不可能であることもまた自明の理です。それよりも大切なことは、それぞれの民族が自分たちの文化をきちんと記録して、国際社会に情報を発信



(写真4) ACCU と CCRT (Centre for Cultural Resources and Training, New Delhi) の共催による「無形文化遺産の記録・保存ワークショップ」。2001年、ニューデリーにて。ACCU 提供。

するシステムをつくることではないでしょうか。そのためには、民族音楽学や文化人類学の少なくとも基礎的な部分を学ぶ機会を提供し、しかもそれが高度な録音録画の技術を習得する場ともなるようなワークショップがきわめて有効な方策であるというのが、いまは亡き優れた映像人類学者・高橋光則氏と私が到達したひとつの結論でした。この結論に達するきっかけをつくってくれたのは、ユネスコ・アジア文化センター(ACCU)主催の映像記録化ワークショップに高橋氏とともに講師として参加したときの経験でした。1997年1月のラオス、そして2001年1月のインドで(写真4)、それぞれの参加者が自国の伝統音楽を記録に付すべく、意見を交換し合い、体験を共有できたのです。

本稿では、アジア太平洋の音楽を録音するなどの記録の問題に焦点をあてて、私自身の体験とその都度考えたことを綴りました。しかし、次に考えるべき問題領域が私の前に大きく広がりつつあります。それは、詳細な調査研究に加えて高度な技術による録音録画が達成されたのちに、それらの成果をどのように活用することができるのか、何をすべきなのか、何をしてはいけないのか、といったアフターケアの問題なのです。

やまぐち おさむ

1939年釜山市生まれ。東京大学で美学を、ハワイ大学大学院修士課程で民族音楽学を、ウェスリヤン大学大学院博士課程で世界音楽を専攻。大阪大学名誉教授。ミクロネシア、東南アジア、中国、奄美・沖縄等にフィールドワーク。ベトナム雅楽復興計画(1994~2000)、ベトナム少数民族無形文化遺産調査・映像記録化および人材養成プロジェクト(2001~2004)に従事。(財)兵庫県芸術文化協会評議員、ACCU 評議員。主著、『応用音楽学』(東京:放送大学教育振興会、2000)。現在、『応用音楽学と民族音楽学』(東京:放送大学教育振興会、2004 予定)を執筆中。