

徳宏タイ族社会の「うた」の職能者

—文脈の変化に関する考察—

伊藤 悟

総合研究大学院大学 文化科学研究科 地域文化学専攻

かつて徳宏タイ族社会では、即興の掛け合いの「うた」は、生活の様々な場面においていつでも聴くことができたという。「うた」をうたう能力あるいは技術は、田畑の労働や家事をこなすことと同様に、誰もが生活の基本として自然と培われるものと考えられていた。しかしながら、文化大革命と急速な現代化を経験した若い世代からは、この「うた」の技術を生活の中で身につける者は減少し、現在では普遍的能力だった「うた」は特殊技術としてみなされ始めている。

近年の村落では、結婚式や盛大な儀礼のさいに、「うた」に熟達した民間の職能者を招いてパフォーマンスを行ってもらい、加えて記念のために儀礼の様子と職能者の「うた」を撮影してVCDやDVDといった映像メディアを制作することが流行している。「うた」が生活のありふれた風景の中でうたわれなくなった現在でも、徳宏タイ族は「うた」を実践する文脈を変えながら、「うた」をうたい、聴き、鑑賞する感性を持ち続けている。掛け合いの「うた」は、協働で生み出されるイメージを人びとのあいだで反響させ、得られる感性的経験を人びとに共有させるという特徴がある。職能者が社会的地位を得て人前でうたうようになり、「うた」はその本質的特徴を変えることなく、新たな社会的価値を獲得するようになった。

本研究は、「うた」の実践の社会的側面から「うた」の現状を捉えることを試み、現在徳宏タイ族社会において「うた」の職能者がどのような仕事を行って社会的地位を獲得しているのか、「うた」をうたい聴くことの協働性を実践の文脈の変遷から記述し、「うた」が人びとを魅了する特徴と新たな社会的役割を考察する。

キーワード：徳宏タイ族、掛け合いの「うた」、「うた」の職能者、「うた」の協働性

- はじめに
- 徳宏タイ族の概要
- 人のあいだに生起する「うた」
 - 「うた」を持続する協働性
 - 「うた」と「歌」
 - 儀礼における新しいドゥック・スーの形態
- 基本的能力の「うた」から職能の「うた」へ
 - 大衆参加の社会主義芸術運動
 - 「うた」の職能者の登場—ワン・シャンのライフヒストリー—
 - 男性上位社会を越えたワンの活動
 - 媒介者としての職能者の仕事
- おわりに

1. はじめに

かつて徳宏タイ族社会では、即興の掛け合いの「うた」は、生活の様々な場面においていつでも聴くことができたという。労働の最中や、夜間の村外では若者たちが掛け合い「うた」に興じて、娯楽として楽しんだり、恋愛対象を探したりした。儀礼における世代を超えた掛け合いの「うた」では、主催者の社会的地位を賞賛し、互いに祝福をうたった。「うた」をうたう能力あるいは技術は、田畑の労働や家事をこなすことと同様に、誰もが生活の基本として自然と培われるものと考えられていた。しかしながら、文化大革命と急速な現代化を経験した若い世代からは、この「うた」の技術を生活の中で身につける者は減少し、現在では普遍的能力だった「うた」は特殊技術としてみなされ始めている。

近年の村落では、結婚式や盛大な儀礼のさいに、「うた」に熟達した民間の職能者を招いてパフォーマンスを行ってもらい、加えて記念のために儀礼の様子と職能者の「うた」を撮影してVCDやDVDといった映像メディアを制作することが流行している。こうした映像メディアは本来私的に鑑賞されるために制作される作品だが、作品に編集された「うた」が周囲で評判になると、いつのまにか映像メディアは複製されてローカルな市場で売買されるようにもなる。「うた」が生活のありふれた風景の中でうたわれなくなった現在でも、徳宏タイ族は「うた」が実践される文脈を変えながら、「うた」をうたい、聴き、鑑賞する感性を持ち続けている。掛け合いの「うた」には、協働で生み出されるイメージを人びとのあいだで反響させ、それによって得られる感性的経験を、人びとに共有させるという特徴がある。職能者が社会的地位を得て人前でうたうようになり、「うた」はその本質的特徴を変えずに、新たな社会的価値を獲得するようになった。

これまで、西南中国の掛け合い「うた」（「歌掛け」）に関する研究は、主に中国ではその旋律

の構造分析（ex. 張 2004）が行われ、日本では歌詞の構造分析（ex. 遠藤 2003; 梶丸 2011; 工藤・岡部 2000; 手塚 2002）が行われている。本研究は、「うた」の実践の社会的側面から「うた」の現状を捉えたい。現在徳宏タイ族社会において「うた」の職能者がどのような仕事を行って社会的地位を獲得しているのか、「うた」をうたい聴くことの協働性を実践の文脈の変遷から記述し、「うた」が人びとを魅了する特徴と新たな社会的役割を考察する¹⁾。

2. 徳宏タイ族の概要

本研究は中国雲南省徳宏州に居住するタイ族（以下、「徳宏タイ族」とする）の「うた」の現代的な実践を取り上げる。「タイ族」（傣族）は、中国政府公認55少数民族のうちのひとつで、主に徳宏州と西双版纳州に居住している。ただし、両地域は歴史的にも中華人民共和国成立まで活発な交流を持たず、生活習慣や宗教実践においても大きな差異が認められる。徳宏タイ族は歴史的にも、ビルマのシャン州に住むタイ族（ビルマではシャンShanと呼ばれる）と文化的、言語的にも関係が深い。そのため、徳宏タイ族は自分たちのことをタイ・ルー、上方あるいは北のタイ族と呼び、ビルマ側タイ族をタイ・ダウ、下方あるいは南のタイ族と呼ぶ²⁾。

徳宏タイ族は低地に村落をつくり、生業は主に稲作である。上座仏教を信仰し、まとまった戸数の村では寺院を有する。ただし、ビルマやタイ王国の上座仏教のような「一時出家」という慣行は普及しておらず、僧侶とは、生まれながらに出家の運命ゲームを持った者であり、出家とは一生を仏に仕えることを前提とする³⁾。中華人民共和国建国前後において少数であった僧侶は文化大革命によって弾圧され、還俗するか隣国ビルマに逃亡するかを選択を迫られた。現在、国内の僧侶の数は非常に少なく、ビルマより招かれた僧侶がごく一部の寺院に止住するのみで、大多数の村の仏教的儀礼は文字を熟知し

た男性の在家信者代表ホールーがつかさどる。

共同体の実践宗教として仏教が信仰される一方で、いまでもタイ族村落社会では超自然的な精霊ピーを信仰する様々なアニミズム的な儀礼が行われ、また、仏教を補完するかたちで人びとの宗教的な現世利益を媒介するシャマニズムの活動も色濃く見られる（伊藤 2010b、2011）。

14世紀以後、徳宏地域およびビルマのシャン州にわたり、ムン・マオ王国の勢力が台頭したが、15世紀「三征麓川」と呼ばれる三度の軍事的征服によって中国王朝による間接支配が確立された。その結果として、この地域の盆地および山間部を統治するタイ系民族など土着の首長は、王朝より「土司」の称号を与えられ世襲による統治が認められた。徳宏地域は、ビルマをはじめとする東南アジアおよび南アジアにいたる内陸交易の中継地点であり、古くから漢族の貿易商の往来も多く、屯田政策が推進されることで漢族の移住が継続的に行われた。このことは、徳宏タイ族社会が長らく漢族から文化的な影響を受けてきたことを意味し、物質文化のみならず宗教実践においても、大乘仏教や観音信仰、道教などの要素をかいま見ることができる。

3. 人のあいだに生起する「うた」

3.1 「うた」を持続する協働性

徳宏タイ族社会は豊かな声の文化を育み、様々なことばの技芸を発達させてきた。伝統的な「うた」には様々な調子があり、生活の様々な場面でうたわれてきた⁴⁾。また、徳宏タイ文字で書かれた書籍や経典の創作と朗読、文字を用いない人びとが暗唱する多様な誦経文とその調子、漢族の戯劇から影響を受けたタイ劇、シャマンの憑依の「うた」、儀礼的会話として様々な場で交わされる祝詞、各家庭で秘儀として継承される呪文、隠語による会話など豊富な声の文化がある。

徳宏タイ語ではことばと「うた」はカームという。本研究ではカームにおける「うた」と「歌」

を区別している。「うた」や「歌」をうたうことをホァン・カームという⁵⁾。ここでいう「うた」とは、songというよりpoemあるいは俳句のようにその場の雰囲気や情景、感情などを即興でことばに編み、一定の調子を用いてうたう言語行為である。「うた」は基本的に複数の人間による掛け合いの形式をとって冠婚葬祭や労働など生活の様々な場面でうたわれる。それ以外に、女性が心情を吐露するモノローグの哭き「うた」カーム・ハイもあり、葬儀など親しい人を亡くした女性たちや、結婚によって生家を離れる花嫁、娘を嫁がせる母親によってうたわれる。

徳宏タイ族の「うた」は、独特の感性によって培われた韻文と韻律を重視する。徳宏タイ語は6つの声調を有するため、「うた」の旋律と語彙は声調に影響を受けた相互制約的關係にあり、固定化されず柔軟に変化する（楊 1991）。「うた」は前節ホー・カーム（うたい出し）と後節ラーイ・カーム（「うた」の流れ）からなり、即興で歌詞を編み、一定の旋法に基づく柔軟な旋律でうたわれる。「うた」には定められた音数律はない。徳宏タイ族の掛け合いの展開は比較的速く、うたい手は基本的に一首、場合によっては二、三首の「うた」をうたい、その内容を受けた相手はすぐさまうたい返す。一人のうたい手が数十首の「うた」をうたい、相手も同様に長い「うた」で応じるような掛け合いをするということはない。

「うた」には基本的に前節と後節のあいだで押韻があるが、さらに詩的な表現のためにラム・カームという日常会話ではあまり用いられない語彙や修辞を多用する⁶⁾。徳宏タイ族は独自の文字を有するが、文字は僧侶や限られた一部の男性が理解し、一般には普及していない。しかし、書物には多くの美しいラム・カームが記されているため、うたい手の中には書物を自分で読んだり、あるいは他者の朗読を聴いたりして知識を吸収する者も多い⁷⁾。

「うた」を聴いて理解するためには言語表現に

関係するこれら押韻や旋律、そしてラム・カームの知識を身につけていなければ聴き取れないし、評価できない。「うた」を聴くことは、その音楽的旋律を楽しむより、言語表現の諸相を楽しむ行為である。そのため、「うた」の聴取にはある程度の集中力が必要となり、つまり「うた」の場に参加することとは、主体的な聴取を実践することなのである。

徳宏タイ族社会では「うた」を、橋を架けることや、建物の柱と梁を組み合わせること、竹細工を編むこと、機を織ることにたとえる。徳宏タイ語の「うた」に関する用語において、詩的なことばラム・カームを即興的に組み合わせ、前節ホー・カームと後節ラーイ・カームにおいて押韻することを「架け合わせ」ゴップ・ガーイという。もしも「うた」が押韻しつつラム・カームの使い方が美しくゴップ・ガーイされていると、人びとは「ゴップ・ガーイ・ライ・ハーンリー」とか「ゴップ・ガーイ・ライ・ヒヤム」(架け合わせがすばらしい)といった評価を述べる。

また、正しくゴップ・ガーイされるためには、先に前節で展開された主題を後節で適切に引き継いで全体をつくりあげる必要がある。その基準として述べられるのは、前節でうたった内容を後節において異なる言い回しラム・カームで表現することである。このような正しいゴップ・ガーイの「うた」のあり方を「ホー・カーム・ガーイ、ラーイ・カーム・イン」(うたい出しが架けられたら、「うた」の流れはそのあとに沿ってくる)という。

このようなことばを即興で架け合わせてつくる「うた」とは、「うたいながら考える」という、周囲の反応や環境などとの相互作用の体験から表現と創造を行う「いま—ここ」における身体的行為である。「うた」はうたい始める前に、うたう内容の全体像が見えて構成されるのではない。数首の「うた」がうたい手と聴き手のあいだで交錯する過程のうちに次第に具体化されてくる。そのため、掛け合いの「うた」は長時間

にわたって同じ主題について表現を工夫しながらうたい続け、ゆっくりとイメージを形成していく。「いま—ここ」に生まれる「うた」だからこそ、場合によってはイメージの想起にことばの架け合わせが間に合わず押韻を間違えたり、イメージが想起できず意味のないことばを並べたりすることもある。「うた」とは失敗を繰り返しながらも、うたい手と聴き手が協働でイメージを形象化するプロセスなのである。

「うた」が持続することで、人びとは「うた」が想起させるイメージにのめりこみ、時間を忘れて聴き入ってしまう。韻文や韻律の聴覚的な心地よさはトアム・リーというが、さらに、時がたつのも忘れ「うた」に魅了されてしまう精神的な「快感」の状態があり、徳宏タイ語ではそのような「快感」の状態を「うた」が「ここらに入る」カオ・ザウと呼ぶ。ただし、その「快感」を得る代償として、かつては、人の身体に宿る「魂」コァンが知らないあいだに抜け出てしまい、ともすれば病気になってしまう危険な状態に陥るとされた⁸⁾。そのため、「うた」が終わると、うたい手や聴衆は各自の仕方でコァンを身体に呼び寄せなければならなかった。

主体的な聴取によって積極的に相手の「うた」を聴き、それに対して「うた」をうたい返すこと、その「うた」の掛け合いの持続が生み出す「快感」は決して一人では得られず、それゆえに「うた」とは他者との協働によって成り立つ実践なのである。

3.2 「うた」と「歌」

80年代頃まで、「うた」は徳宏タイ族社会において誰もが持つ基本的コミュニケーションの技術あるいは能力としてみなされていた。「うた」の能力は幼少の頃から年長の者たちがうたう「うた」を聴いて真似するうちに習得されるという、生活の中で培われるものであった。

「うた」とは対照的に「歌」とは、本研究では歌詞や旋律が固定的なものをさし、例えば作詞

者と作曲者が明確な流行歌や、歌詞や旋律が固定的な子守唄の類をさす。近年は日常生活において掛け合いの「うた」がうたわれる機会が減少したため、若者は「うた」を理解するほどのことばの知識を持ち合わせておらず、一般的に若者は好んで流行歌を聴く。しかし、流行歌は掛け合いの「うた」世代にとってアム・トアムゾ（聴いても理解できない）といわれる。その主な理由は大きく分けて二つある。「うた」は複数の人間の対話的なやり取りのうちに協働で持続させていく言語行為だが、歌はうたわれる前からうたう内容が決まっておき、一方向的にうたわれるのみで他者との関係の中で生まれ持続するものではない。もう一つの理由に、「うた」は即興的ではあるが韻文や韻律の構成において反復される暗黙の規則があり、その束縛の中でことばを取り替えて同じ主題についてうたい続ける。しかし、現代の歌は作者の独自性を主張するために自由に作詞作曲されるが、反復される韻文や韻律の旋律の規則性はない。「うた」の規則性に慣れた「うた」世代にとっては現代の歌が何を表そうとしているのか、わかりにくいという。

「うた」は一般的には娯楽のためにうたわれると説明されるが、実践の場を観察すると「うた」は個人の社会的段階と「うた」がうたわれる場において異なる目的や利用方法があった。例えば、未婚の若い男女間では、儀礼や労働のさいに出会った見知らぬ他人と「うた」を掛け合うことで姓の異なる恋愛対象を見つけることに役立った⁹⁾。また、若者と年長者の掛け合いでは、若者は年長者の社会的地位や信仰心を賞賛し、年長者は返礼として若者を祝福し、社会組織の強化をはかった。

このような賞賛と祝福が交わされる形態の「うた」はドゥック・スーと呼ばれ、主に三ヶ月の寺籠り（雨安居）明けに村落全体で行う儀礼ボアイ・ガンドーや、寺院新築儀礼ボアイ・ゾアン、そして各家庭や一族で行う仏像寄進儀礼ボアイ・

パラにおいてうたわれた¹⁰⁾。現在、このドゥック・スーの実践のあり方が変化して、新たな「うた」の実践と結びつくようになっている¹¹⁾。

3.3 儀礼における新しいドゥック・スーの形態

近年登場した「うた」の職能者は主に盛大な上座仏教儀礼の場に招かれてうたうことが多い。ここでは、寺院新築儀礼ボアイ・ゾアンや仏像寄進儀礼ボアイ・パラで行われるドゥック・スーにかかわる職能者たちの実践を取り上げたい。

ボアイ・パラは一家族や一族全体などで行われる私的儀礼で、高価な仏像を購入して寺院に寄進し、それによって主催者は宗教的称号を獲得して宗教的地位を上昇させる。ボアイ・ゾアンは経済的余裕ができた村落が寺院を新築するさいに行われる共同体の公的儀礼であるが、この儀礼でも私的儀礼と同じ目的のために仏像の寄進をとまない、別名ではボアイ・パラ・ダン・マーン（村全体のボアイ・パラ）などと呼ばれている。

上座仏教の輪廻転生観では、人の魂は涅槃の境地に達しない限り永遠に循環を続けるとされる。涅槃の境地に達することができるのは出家者のみといわれ、多くの在家信者はその秩序の中で相対的地位の上昇を目指し、生前から積徳を心がけ、功德の多寡によってより良い来世での生活を望む（石井 1975）。世俗の人びとのあらゆる積徳行の目的は、来世において身分の高い人間や金持ちに生まれ変わることであり、そのためにできるだけ多くの喜捨や布施をすることが望ましいと解釈される。

徳宏タイ族社会では、高価な仏像の購入と寄進の儀礼ボアイ・パラを開催することが最大の積徳行とされ、そのために人びとは何年も費やして財産を貯蓄し、時期をみて多額の財産を喜捨する（楮 2005; 江 2009; 長谷 2008; 田 2008）。徳宏タイ社会ではこのような儀礼を実施することによって個人の社会階層が上昇する制度があ

り、経典を寺院に寄進することでタムの称号が与えられ、そして仏像を寺院に寄進したり、寺院や橋の建設、道路の補修など行ったりすることによってパーガー（仏の弟子）の称号が与えられる。

人びとはボアイ・パラを積徳行として説明するが、ライフサイクルの視点から捉えると親族の死者供養と自己のより良い死への準備という側面がある（長谷 2000）。さらに、私が調査したある儀礼で主催者が「一族に男子が生まれたいから子孫繁栄を願って実施することにした」と述べたこともあり、積徳行為は仏あるいはほかの超自然的存在に対する祈願という側面も持っている。つまり、主催者たちそれぞれの信仰のあり方、あるいは超自然的存在とのかかわり方によって、儀礼を実施する目的は多様なのである。

現在、金銭的余裕のある主催者は有名な「うた」の職能者を招いて儀礼を盛り上げてもらい、さらに民間の撮影業者を呼んで数日間の儀礼の様子を映像に記録する。招かれた職能者が儀礼でうたう内容は主催者の積徳行と社会的地位の賞賛ヨアン・スーそして祝福スー・ドアンが中心である。職能者は招待客が多く訪れる昼過ぎからうたい始めることが多い。職能者は、まず、盛大な儀礼の様子を「うた」で詳細に描写し、その場に居合わせた招待客の羨望を代弁しながら、仏の教えを实践する主催者の積徳行を褒め称える。その「うた」が儀礼に参加した聴衆から高い評価を得られると、主催者の威信や矜持は高められる。夜になると、「デェンボー」（漢語「点播」）と呼ばれる演目に移り、職能者と招待客や村ののど自慢たち、そして儀礼主催者たちとのあいだで祝福の掛け合いが夜遅くまでくり広げられる。デェンボーでは、職能者から「うた」で祝福された者や祝福を望む者が、職能者の「うた」に感謝あるいは奨励の意味をこめて幾ばくかの報奨金サーン・スーを支払う。

こうした儀礼の場における賞賛と祝福の「う

た」の掛け合いは徳宏タイ語でドゥック・スーと呼ばれる。伝統的には、儀礼に招かれた人びとが各々特定の時間に主催者を賞賛し祝福する「うた」をうたい、主催者から金銭などの報奨金を得るという行為である¹²⁾。儀礼主催者は招待客に賞賛されることで、宗教的地位の上昇や経済力の高さが誇示され、社会的威信の獲得につながっていくのである¹³⁾。現在でも伝統的なドゥック・スーは行われるが、主催者が職能者を招いて「うた」をうたってもらった演目が最も人気のある行事となっている。

職能者たちのドゥック・スーのパフォーマンスの中で最も盛り上がりを見せるのが、主催者や招待客が職能者たちにお金を払って自分たちの名前をうたってもらったデェンボーである。職能者は儀礼に招待された客や手伝いの村人、そして儀礼主催者に対してうたい掛け、労をねぎらったり積徳を賞賛したりして、掛け合い「うた」への参加を呼びかける。それに応えて、祝福を請う者、あるいは心地よい「うた」をうたった職能者に対して謝意を表したい者は、舞台袖にいる別の職能者や助手に自分の名前を伝えて報奨金を払う。それからあらかじめ用意されていた既成品の花飾りを受け取って舞台に出て直接職能者の首に掛け与える。職能者は報奨金を払ってくれた者の名前を聞くと、すぐさまその名前を「うた」の中に架け合わせ、祝福の「うた」をうたう。祝福された者の中には、触発されて職能者たちと掛け合いに興じる者も出てくる。このような職能者たちを中心としたパフォーマンスは大抵夜遅くまで続き、儀礼参加者たちの笑顔は絶えることがない。

伝統的なドゥック・スーでは、賞賛されるのは儀礼主催者であったが、職能者は儀礼主催者のみならず、その「うた」の場に参加する招待客や、食事の手伝いなど儀礼を陰で支える村の女性や若者たちまでも賞賛し、祝福する。儀礼主催者に招請された職能者は、主催者に奉仕し、主催者を賞賛することを主たる役目としている

が、そもそも仏教儀礼では、主催者が得られる功德は、主催者によって儀礼に訪れてくれた招待客と共に分かち合うものなのである。よって、職能者は単に主催者を賞賛するだけでなく、その場に居合わせた人びとについても分け隔てなく賞賛し、この機会を共に喜び合おうとする。特にデェンボーの演目では、職能者は、主客を区別することなく人びとを祝福するのである。

このような職能者が招かれて「うた」をうたう演目は伝統的な徳宏タイ族社会にはなかったもので、次章で言及するワン・シャンヤーが考案した新しい「うた」の形態である。デェンボーは、ラジオ番組に誰その歌を放送してほしいというリクエストや、カラオケで歌を選ぶことに似ており、職能者は報奨金を与えてくれる聴衆の名前を即興にうたって祝福する。また報奨金を払ったり、花飾りをうたい手に掛けたりすることは、ビルマから流入したポップ・ミュージックのコンサートのように、ファンが歌手に対して行う様子から着想を得たものであったという。

職能者は現在の儀礼においてその場にいる全員が享受できるパフォーマンスを主体的に創出しているのである。

4. 基本的能力の「うた」から職能の「うた」へ

このように、職能者の登場によって、「うた」の協働性の性質を活用した新しい形態の「うた」の実践が生まれ、儀礼の重要な一構成要素となりつつあることがわかった。ここで「うた」の文脈の変化と新たな社会的役割を理解するために、徳宏タイ族が経験してきた近代史の中で、社会主義革命運動の芸術について大衆参加の特徴を取り上げる。さらに著名な「うた」の職能者であるワン・シャンヤーのライフヒストリーから、いかにして職能者が登場し、「うた」の本質的特徴を活用した新たな実践が生み出されてきたのかを明らかにしたい。

4.1 大衆参加の社会主義芸術運動

これまで「うた」や戯劇などの伝統芸能は、村落共同体の生活と密接な関係を保ちつつ継承されてきた。そして中華人民共和国成立前後に起こった社会主義革命運動は、伝統芸能を利用した人民大衆の啓蒙活動を推奨した。農村部では、毛沢東と共産党の称揚や政策宣伝、生活習慣の改善、農業や科学知識の普及といった目的のために、「文化工作」と称して様々な民間芸能が利用された。「文芸は政治に奉仕する」というスローガンのとおり、革命や社会建設のために働く労働者を鼓舞する社会主義芸術が盛んに上演された。こうした動きの中で、文化工作者や文芸工作者と呼ばれる実践者によって伝統芸能や伝統楽器の「改良」が率先して試みられた(ex. 中央音楽学院中国音楽研究所 1961)。

潞西市では、1950年春ごろ『ジン・カオ・バイルウム・ゴンチャンダーン』(ご飯を食べられるのは共産党のおかげ)が徳宏タイ語で作詞され、プロパガンダの歌が次々とうたわれ始めた¹⁴⁾。徳宏州では1955年に民族歌舞団が設立され、1966年にいたるまで社会主義芸術を担う県や市レベルの文化工作隊や宣伝隊、郷や村では農民たちによる合作社演出隊が組織された。農村の若者で名の知れた「うた」のうたい手たちが性別に関係なくそうした政治組織に加わり、村落をまわって即興的な「うた」や新しい歌で政策宣伝などを行った。しかし、文化大革命にいたると、民間芸能の流行は旧文化、旧慣習、旧風俗、旧思想を打破しようとする「四旧運動」のため一切禁止され、文革終結前になって再び積極的にプロパガンダに利用された。

文化大革命終了後、農村ではタイ劇を上演するアマチュアの文芸演出隊が再結成された。春節や儀礼において、タイ劇の伝統的演目のほかに、教養人によって書かれた新しい演目も上演された。また、伝統的には男性が演じるものであったタイ劇は、一時期、女性の地位向上を提唱する社会的趨勢の中で、多くの村落で女性グ

ループが組織され、政策宣伝や新しい物語の劇が演じられた。しかし、タイ劇の民間グループとその上演は、担い手の高齢化と後継者不足によって90年代になると次第に減少し、現在では盈江県と芒市の一部の村がほぼそと上演を続けるのみとなってしまった。

農村の人びとにとって、文化工作としての「うた」や歌、そして踊りは単にプロパガンダであるだけでなく、労働の疲れを癒やす娯楽でもあった。文化大革命終了後も、各村では政策や法律、農業、そして畜産の勉強会が盛んに開かれ、会が終わると政府の役人や関係者をもてなすイベントがたびたび催された。この種のイベントは社会主義芸術の上演形式を引き継ぎ、村人たちが若者グループや中年グループなどを結成して、集団の創作舞踊や共産党称揚の歌など様々なパフォーマンスを上演した。

近年、農村では社会主義芸術的形式のイベントの実施には青少年教育や婦女の社会的地位向上などの意味づけが加えられている。いまでも、エイズや麻薬の撲滅運動の一環として、州歌舞団や州タイ劇団などの専門職能者が毎年いくつかの村々で若者や女性に対して踊りや歌の指導を行っている。そして政府が公的に主催するイベントでは、州歌舞団といった専門集団はもちろん、指導を受けた農村のアマチュア・グループのパフォーマンスも必ず上演される。

このように、農村部における社会主義芸術は、革命運動を成功に導くために、伝統芸能や新しい踊りといったパフォーマンスを通じて人びと自身が参加することに大きな特徴があった。

元来、徳宏タイ族社会の伝統芸能や「うた」のパフォーマンスは、芸能をただ観賞するだけでなく、人びと自らが進んで参与し実践するものであった。喜捨として行われるタイ劇も村人たちが自ら組織して演じるものであったし、様々な儀礼で行われるドック・スーの「うた」も老若男女の別を問わず実践されるものであった。同様に、階級や男女の差を越えて参加を呼びか

ける社会主義芸術も、芸能の全体参加の性質を利用しながら実施されてきたのである。

現在、仏教儀礼で職能者を招いて行われる「うた」のパフォーマンスも、全体参加の性質は変わっていない。むしろ、これまでの社会主義芸術では称揚する対象が抽象的な国家や共産党であったのに対し、現在の職能者による「うた」のパフォーマンスでは、顔見知りの隣人や親族を主役として賞賛し祝福するためにより身近に、そしてより能動的に参加しやすくなった。主催者や招待客は、その職能者のパフォーマンスを一方向的に鑑賞するのではない。たとえ「うた」の場にいる参加者が「うた」をうたわなくても、人びとはデェンポーを行って職能者に報奨金を払い、職能者から祝福してもらったり、美しいラム・カム「うた」を主体的に聴いて楽しむうとしたり、共にその「うた」の時空間を享受する開かれた場を創出することに参与しているのである。

4.2 「うた」の職能者の登場—ワン・シャンヤーのライフヒストリー

次に、ワン・シャンヤーのライフヒストリーを概観することで、どのようにして「うた」が文脈を変えてうたわれ続け、職能化していったのかを見ていきたい。

雲南省南部、西双版纳州のタイ族社会には、かつての王権のもとでザーン・カップと呼ばれる歌手の社会的地位が認められていたが、徳宏地域ではこれまで「うた」は職能とはみなされてこなかった¹⁵⁾。それは、徳宏タイ族社会において「うた」は誰もが備えるべき基本能力であったという認識と関係していたのかもしれない。文化大革命によって衰退していた徳宏タイ族の「うた」を復興させ、「うた」の職能者の社会的身分を確固たるものにしたのは、現在、最も有名なうたい手であるワン・シャンヤーとその弟子たちが結成した「シャンヤー芸術団」の活躍によってである。

ワン・シャンヤー（女性）は1948年3月、潞西市のD村に生まれる。両親は農民だが、父は文筆家でもあった¹⁶⁾。幼少より大人たちのタイ劇や掛け合い「うた」を聴いては真似をしたり、村の外れの水車小屋で隠れて「うた」をうたったりしてはラム・カームを習得し、10歳頃には既にその「うた」声には評判があった。やがて大躍進が発動されると、1964年から民族工作隊にスカウトされ、毎日のように芒市のあちこちの村で政策宣伝を主題とした徳宏タイ語の「うた」をうたったり、漢語や徳宏タイ語の歌をうたったりした。

1966年、共産党に入党し、文化大革命時代は軒崗鎮で労働に従事しながら漢語を学んだ。その「うた」声や翻訳能力が評価されて1973年より潞西市風平郷ラジオ局アナウンサーに抜てきされる。同じくラジオ局に配属されていた、僧侶から強制的に還俗させられた知識人サオ・ウーのもとで原稿の訂正や読み上げ、うたい上げを繰り返してラム・カームの修練を積んだ。

長期に及んだ文化大革命期には、人びとは自由に「うた」をうたうことも聴くこともできず、彼女はたびたび周囲から徳宏タイ語の「うた」を聴かせてもらえないかと懇願されることがあった。そして、彼女は一度だけ我慢できずに有線ラジオで即興の「うた」をうたってしまい、漢族の紅衛兵に「毛沢東は漢語をしゃべるのだから、お前たちも漢語で歌をうたえ」と弾圧された経験があった。このたった一度の「うた」が放送された事件がきっかけとなり、農村部ではワン・シャンヤーの「うた」声はますます有名になった¹⁷⁾。

文化大革命の終わり頃からは、役人が村落を訪問するさいは乳離れしていない娘をおぶって同行し、村民の熱烈な歓迎を受け、政治的なプロパガンダの歌に始まり、やがて興奮が収まらない村民たちと掛け合いの「うた」をうたうこともあった。1979年からは徳宏ラジオ・テレビ局の徳宏タイ語放送の主任編集者として就職し、

ニュースの読み上げのみならず、「うた」やタイ劇の創作、様々な伝統芸能の演出、民間の知識人を招いて言語芸術を上演してもらうなど、多忙な毎日を送った。それでも時間を見つけては文化大革命で焼かれずに先達が残してくれた徳宏タイ文字の書物を読み、美しいラム・カームを学んだ。

ワンの言語芸術は、ラジオ放送や役人の農村視察の同行などを通じて、徳宏の人びとに広く認められていた。そのため、徳宏タイ文字による書籍の出版も数冊なされた（晩1992、1994）¹⁸⁾。また、1993年にはカセットテープ『思恋』と『相秀』が徳宏ラジオ・テレビ局の投資で制作・販売される。そこでは「うた」の規則は厳守されながらも、歌舞団の伴奏を加えた新しいスタイルの歌が試みられ、爆発的人気を博した。特に『思恋』の恋をテーマにした曲「ビャン・サイ・ユー・ガイ・マーン」（漢語訳「思恋」）は、当時、世代を超えて受け入れられ、老人たちに亡くなった伴侶のことや、不自由な恋愛の時代に別れた恋人の記憶を想起させ、その美しいラム・カームには絶大な賞賛が送られた¹⁹⁾。数年前までは徳宏地区のどの村にいても、事あるごとにワンのテープは村の公共スピーカーで放送されていた。

ワンは、人びとからもっと「うた」を聴きたいという多くの要望を受けていた。そしてタイ族のすばらしいラム・カームが若者に継承されなくなっていたことを危惧していた。そのため、1997年3月に徳宏ラジオ・テレビ局を早期退職して、徳宏州各地で知り合った「うた」に熟練した農民を集め、民間のパフォーマンス集団としてシャンヤー芸術団を結成して活動を始めた²⁰⁾。芸術団のメンバーはすべて農民だが、ワン・シャンヤーによって「うた」の才能が認められ、人びとの評価に応えられるように「うた」の技術を指導された者たちである。

90年代には、各地の村落では経済的な余裕から寺院の再建や仏像寄進などにもなう仏教儀

礼が盛んに行われるようになった。伝統的には民間のタイ劇が盛大な儀礼の場面において演じられるのが習慣であったが、タイ劇の組織が少なくなってしまうこと、そして、ワン・シャーン自身の人気もあって、彼女たち芸術団は各地の儀礼に招待されるようになった。そして2000年頃、ワンのふとした思い付きで、芸術団の農村各地での活動をビデオに記録して編集制作したVCDを販売し始めると、瞬間に流行した。2011年まで自主制作されたVCDは10作品を超える。さらに、儀礼主催者が私的に記録したワンたちを招いた儀礼の記録も、路上販売者たちによって無許可で多数販売されている。

4.3 男性上位社会を越えたワンの活動

ワンは芸術団結成以降、民間の仏教儀礼に関係した文筆活動にも精力的に取り組んだ。仏像寄進儀礼ボアイ・パラや寺院新築儀礼ボアイ・ゾアンでは、主催者や施主たちが仏から祝福を請うため、自身の積徳行を悠久の仏教史の末端に位置づけて歴史化する書物リック・ヤート（漢語「功德書」）を寄進する。このリック・ヤートは儀礼主催者が教養人に依頼して執筆してもらうのだが、仏教知識と言語芸術に特に秀でた者によってしか執筆することができない²¹⁾。なぜなら、執筆者は仏教知識の把握はもちろん、その地域や村落、施主ら一族の歴史、そしてライフストーリーなどの資料を収集し、そこから歴史や出来事を韻文形式の歴史物語に再構成するため、才能と労力を必要とする困難な仕事なのである。

ワンは90年代はじめに、州政府を退職した徳宏タイ族男性から初めてリック・ヤートの執筆を依頼された。当時、彼女は共産党員であることを理由に同世代の女性たちのような戒律を受ける実践を控えていた。しかし、この男性は既にリック・ヤートを創作できる教養人が少なくなっていて、その技術を継承できるのはワンしかいないと熱心に説得した。ワンは依頼を受け

ることにしたが、彼女の話では、初めての執筆は経験不足のため満足できる内容が書けなかったという。それ以来、ワンは古いリック・ヤートを探し出しては勉強を重ねたという。

おそらくワンは、徳宏タイ族の歴史上、女性で唯一の、そして最後のリック・ヤート執筆・朗読者であろう。ワンは執筆のあと、儀礼の場で大勢の参加者を前にして、男性教養人たちをさしおいて、数時間にもわたりよどみない弁舌でリック・ヤートを朗読する。徳宏タイ族社会における女性の社会的地位は、男女平等を掲げる社会主義運動の影響を受けてきたといえども、相変わらず男性より低い。上座仏教の男性上位のイデオロギーは変わることなく、現在も女性は寺院において男性より前に座することも許されず、仏像を触ることもできない。しかしながら、ワンの場合は、徳宏ラジオ・テレビ局という公的機関に就職していたことで漢族中心社会における高い社会的身分を得ていた。そして、その役職に就いていたからこそ、ワンは「うた」や文筆の能力を洗練させることができたし、政府役人に付き添って村々をまわり、村人たち、特に男性教養人たちと交流を深めることができた。

加えて、ワンの夫は徳宏民族出版社で働いていたジンポー族でワンの文筆や芸術団の活動に一定の理解を示していた。ワンは、もしも徳宏タイ族男性と結婚していたらこれほどまで伝統的な女性の社会的役割をこえた自由な活動はできなかっただろうと述べている。いまでも、「女性の分際で男性の前でリック・ヤートを朗読するなど許せない」という男性もいるが、ワンは、男性たちでさえ執筆困難なリック・ヤートの創作と朗読をこなしてしまうだけの能力を持っている。それゆえに男性はワンに頼らざるを得ないのである。

このように、ワンは数十年を要して農村部の人びとから社会的威信を獲得し、女性でありながらも「うた」の可能性を単なる娯楽から職能の域に開くことができたのである。ワンたち芸

術団の活動が有名になると、儀礼の中で職能者を招いてパフォーマンスを行ってもらおうという形態ができあがった。やがて各地域では芸術団の成員以外でも、「うた」の能力に長けた者たちが職能者として依頼を受けて儀礼などで「うた」をうたうようにもなったのである。

4.4 媒介者としての職能者の仕事

儀礼主催者やワンたちの話によれば、「うた」の職能者の地位が社会的に認められるようになったのは、ひとつ別の理由がある。それは、職能者の美しいラム・カームの「うた」が仏の慈悲を媒介する力を発揮すると解釈されるようになったことである。

宗教儀礼では、儀礼実践がすべからず予定通りに行われることで何らかの超自然的力の作用と効果が期待される。徳宏タイ族社会の言説によると、高価な仏像の寄進や寺院の建築という財産を消費する儀礼は、主催者にとって最大の功德を積む行為となり、それによって主催者は死後に極楽ムン・リーバーンへ上ってより良い来世を待つことができるとする。また、積徳行によって災禍を引き起こす悪霊から身を守る現世利益を得られる機会でもあるという。

儀礼の過程では、儀礼主催者は祝福祈願のために仏に対して一方向的に様々な働きかけを重ねる。この儀礼の成功は、儀礼が滞りなく遂行されたか否かという側面によって推測的にしか判断されず、仏など超自然的存在からの直接的・間接的な応答が演出されることはない。しかし、近年招請される「うた」の職能者は儀礼の場に非日常的な「うた」の時空間を演出し、仏教的言説を巧みに流用する賞賛の「うた」の中に聴衆たち個人の名前をゴップ・ガイ（架け合わせ）してうたい、公然の前で高らかに祝福する。

職能者が個人に対して行う賞賛と祝福は、その場に居合わせた人びとが証人となることで、個人は「うた」に表象された賞賛と祝福を受け入れて生きることができる。名前を直接うたわ

れて祝福された人びとの表情は、恥ずかしそうにしながらも、笑顔を浮かべて喜びを表現する。

聴衆が受ける「職能者が仏の慈悲を媒介する」という感覚は、「うた」をうたい聴く実践によって引き起こされる「快感」という感性的経験において体験される。「うた」によって得られる「快感」は、我を忘れて「うた」に没入するカオ・ザウの状態において得られることは、すでに3.1で述べた。カオ・ザウの状態は、うたい手が「うた」を正しくゴップ・ガイするだけでなく、掛け合いを行う他者とイメージを形象化する協働作業の持続の過程において生起する。「うた」の特徴である他者と共に「うた」を生み出し持続させる協働性が、人びとのあいだに「快感」という感性的な経験を生み出し、職能者が表象する祝福のイメージは、より身近に聴衆の生きられた体験として人びとのあいだで共有されるのである。

これまでの歴史を踏まえて、もう少し詳しく「うた」の協働性について述べよう。国家によって結成された歌舞団などの専門家集団は、演目も歌唱法も近代芸術教育に習うことで大衆参加型の社会主義芸術を舞台芸術にまで洗練させた。そのかわりに、演目全体を通していても即興性や演じ手と聴衆の相互交流の要素は放棄されてしまった。それに対し、ワンたち民間の職能者のパフォーマンスは、伝統的な「うた」によるコミュニケーションを基盤としており、職能者は常に聴衆たちと同じ目線に立って生活に密着したテーマを扱い、自由に「うた」を掛け合うことができる双方向的な開かれた場を演出しようとする。

招請された職能者たちは人前でうたい始めると、熟練した「うた」を披露するだけでなく、聴衆たちの積極的な参加を呼びかける。「うた」のパフォーマンスにおいて、予定調和で一方向的な単独公演ほど白けるものはない。その場にいる聴衆たちが望むのは、聴衆がうたい掛けられ参加を呼びかけられ、「うた」を掛け返すこと

ができるような、開かれた「うた」の時空間である。開かれた「うた」の時空間において、聴衆は単に「うた」を聴くだけの受動的な存在ではなく、常にうたい手になる機会を与えられ、「うた」の場を協働で持続させる主体的な聴衆であることを求められる。

既に述べたように、掛け合いの「うた」は決まった見取り図をもとにうたうのではなく、予測不可能性を前提とした「いま-ここ」における実践である。「うた」を掛け合うことで持続する時空間は双方向的な対話の場であり、聴衆を潜在的なうたい手として繋ぎとめる相互関係的な場である。主体的な聴衆である参加者たちは、「うた」の意味の理解につとめながらも、身体を通じて「うた」のリズムや旋律といった運動を共に体験する。そして、うたい手と聴衆は、掛け合いの相互関係的な協働作業の「うた」によって、人びとのあいだに生まれるイメージを形象化し、共に享受する。

「うた」の醍醐味は、そのような「いま-ここ」における時空間の中で、イメージを協働でつくり鑑賞する感性的な経験と身体的な経験を、他者と共有することにある。私がうたった「うた」や、他者がうたった「うた」は、一時的であれ、「うた」の時空間を共有した人びとのこのころの内で反響する。その反響が掛け合い「うた」によって持続され、深まることで、「うた」が「ここらに入る」カオ・ザウという「快感」が得られるのである。これは、昔もいまも変わらない「うた」の本質的な特徴である²²⁾。

近年、村落生活において「うた」が自由にうたわれる機会が少なくなっているのは確かである。「うた」好きの人びとにとっては、ワンたち職能者との掛け合いが村落共同体の慣習やしがらみを気にせず「うた」をうたうことができる機会である。もしも、既婚の女性や男性が、冗談であっても村落内で恋人を探す若い男女を装うような掛け合いの「うた」をうたうことがあれば、社会的信頼を失ってしまうだろう。し

かし、ワンたち職能者は近親集団や村落社会を基盤とする関係の中にはいない。そのため、職能者は一般的社会関係の埒外にある立場を利用して、積極的に男女の恋をテーマとして人びとにうたい掛け、参加を呼びかけることができる。職能者に挑戦する人びとは、たとえ男女を装った掛け合いの「うた」をうたっても、そこでは場を盛り上げて笑いを誘うパフォーマンスとして許容される。また、職能者と「うた」を掛け合うことは、ある一面では「うた」の技量を競うことになり、村人が職能者と美しいラム・カームの応酬を持続する能力を発揮すれば、ほかの聴衆たちからの社会的評価にもつながる。

いずれにせよ、どのようなテーマについて掛け合いがくり広げられようとも、最終的に職能者は掛け合いの「うた」を主催者と参加者に対する賞賛と祝福へ収斂させる。様々な「うた」を聴き、うたう、その喜びと楽しみの興奮した状況の中で、職能者の賞賛と祝福の「うた」は呼びかけられた人びとのこのころの内で反響し、カオ・ザウの状態を経験させる。そして、その聴衆たちのカオ・ザウの状態において、人びとは贈られた賞賛と祝福を公然の前で生きることが許されるようになる。それゆえに、仏教儀礼という場において、他者と共に持続する「うた」の協働性のなかで承認された賞賛と祝福は、うたい手のことばを越えて、人びとが求める仏の慈悲を媒介したとみなされるのである。

5. おわりに

経験と熟達した技術に裏打ちされた「うた」をうたって聴衆を魅了するワンたち職能者の仕事は、「うた」のイメージや情動から得られる感性的な経験を、非日常的な「うた」の時空間の中で人びとに提供する。儀礼主催者たちは「うた」の時空間の中で、儀礼の過程では演出されない仏からの祝福を、職能者の「うた」が引き起こすカオ・ザウという「快感」の経験によって感じ取る。

職能者の仕事は、決して儀礼主催者だけに奉仕するものではない。なぜなら、職能者の仕事であるこのような「うた」が潜在的なうたい手である聴衆たちの参与による協働作業を必要とするためである。職能者は仏教儀礼において体现される信仰の喜びと人びととの功德の分かち合いを主催者に代わって「うた」で再現し、集団的な他者との一体感を演出し、体験させる。

仏教儀礼を催す主催者が、数百人という招待客を招いて食事を振る舞うのは、主催者が儀礼によって得られる功德を自分たちだけで独占するのではなく、人びとと分かち合うためである。食事をご馳走になる招待客は、料理に箸を付ける前に、各自で儀礼主催者を祝福する祝詞をそれぞれ思い思いに唱える。功德を得る主催者は招待客にその功德を分かち合い、訪問を感謝し、招待客はその積徳と分かち合いの行為を賞賛し感謝の意を返す。仏の教えを実践することは、慈悲を持ち人びとと苦楽を共にして支え合うことである。儀礼に招請されて「うた」をうたう職能者は、娯楽を提供しつつも、儀礼主催者が得られる功德や祝福を、その場にいる招待客や手伝いの村人たちすべての人びとに分かち合う手伝いをする。

これまでの伝統的な儀礼の様式においては、主催者と招待客はそれぞれの立場で賞賛と祝福のことばを交換し合っていた。そこに現在、主客関係の埒外にある「うた」の職能者は、儀礼を行う主催者も、その儀礼に参加する招待客も、その場に居合わせるすべての人びとの積徳行についても、仏教的言説を用いた「うた」によって賞賛し祝福する。職能者の第三者的な立場は、何も語らず見守る仏を代弁し、その慈悲を媒介する立場にあるとみなされる。

現代社会において、宗教は形骸化しつつあるのかもしれない。出家者がいなくなり、ビルマから請うて招いてきた数少ない僧侶についても戒律を守らないといった悪い噂が絶えない。僧侶のいない寺院で信仰に勤しむ老人たちは「ザ

オ・メット（宝石の僧侶）は千人に一人しかない」と口にする。本来、信仰心を示す宗教儀礼が、いまは必要以上に壮麗になり社会的威信の獲得に傾斜している感もあり、儀礼における諸行為は信仰心をともなわない単なるパフォーマンスになりつつあるという。そのような現状の中で、「うた」の職能者は、娯楽を提供しながらも、「うた」の時空間の中では主体的な聴衆たちに対して様々な仏教的言説を用いて人びとの（形式化した）行為に宗教的価値を付与し、仏の慈悲を媒介するかのよう賞賛と祝福のことばを投げ掛ける。

ワンは、現在失われつつある美しいラム・カームは伝統的な生活の中で育まれてきたものだと語る。そして、かつての生活には上座仏教の教えや精霊信仰によって育まれた倫理的・教育的規範が根付いていたと述べる。伝統的な宗教的価値観が薄らぐ中で、ワンたち「うた」の職能者はあえて宗教的基盤の中で洗練され継承されてきたラム・カームを流用しながら、人びとに「うた」を投げ掛ける。この先、聴衆たちの「うた」はどのような言説を用いてうたい返すのだろうか。ワンは共産黨員らしく、これからの社会に仏教が残るのならば、超自然的存在に対する価値観よりも、その倫理的・教育的価値が強調されていくだろうと考えている。もしも、聴衆たちが宗教的言説を流用してうたい返し続けるならば、ワンはそのことばが持つ倫理的・教育的価値観に関する行為遂行性に、「うた」とラム・カームが継承される可能性を感じるかもしれない。「うた」の文脈が変化し、「うた」そのものが変わろうとも、彼女は「うた」を創造的に実践していくことに小さな希望を託している²³⁾。

謝辞

本稿は平成22年度総合研究大学院大学全学教育事業の助成を受けて、平成22年12月に開催した一般公開国際シンポジウム『雲南少数民族の伝統音楽—現状と未来』（代表：伊藤悟）におけ

る口頭発表の原稿に加筆したものである。また、本稿を執筆するにあたり現地調査等の研究活動は、2006年度日本科学協会笹川科学研究助成、2007-2008年国際交流基金次世代フェローシップ助成、2008-2009年度日本学術振興会科学研究費補助金、2010年度総合研究大学院大学海外派遣事業助成、富士ゼロックス小林節太郎記念基金2011年度小林フェローシップの助成を受けた。ここに謝意を表します。

注

- 1) 本研究は、中国雲南省徳宏州において2007年9月から2009年4月まで行われた調査と、その後の2010年2月、2011年2月と12月の補足調査によって収集したデータにもとづくものである。
- 2) 徳宏タイ族の自称については長谷川の論文を参照（1998、2001）。
- 3) もともとは孤児や非健常者が寺院に預けられそのまま僧侶になった場合が多かった。他に、寺院でよく遊ぶ子どもや大きな病気にかかった子どもは、古い師やシャマンの占いによって僧侶になる運命を持っていれば出家させられたという。現在も、占いに従って出家する子どもがいる。ただし、将来的に還俗を前提とした出家は、村人から全く支持されない。
- 4) 漢語では「山歌」とよばれる。旋律構造の相違という音楽学的視点から徳宏タイ族の「うた」を分類し分析した研究には、龔（1984）や楊民康（2004）、楊錦和（1983、1991）、張（2004、2007）などがある。
- 5) ホァンの一般的な意味は、「呼ぶ」、「呼びかける」である。
- 6) ラムとは才能や技術、技巧を意味する。ラム・ムウー、ラム・ディン・ライ・ムウーと言えは手先の器用さを意味し、刺繍や機織、竹細工、彫刻、壁画、水墨画、書道などの技術を指す。よって、ラム・カームは直訳すれば、ことばの技術とできる。
- 7) 徳宏タイ文字には、声調記号がない古タイ文字と、1950年代以降に修正された新タイ文字がある。文化大革命が発動されるまでは、文化工作者たちが熱心に新タイ文字の普及につとめ、当時の若い男女は皆学んだといわれる。現在も芒市の徳宏団結報社より新タイ文字新聞が発行されている。しかし、学校では漢語教育が優先

されるため新タイ文字の識字率は現状では低いといわざるを得ない。

- 8) 聴覚的な心地よさは、知的な「快感」ともいえる。なぜなら、適切なラム・カームの使用による韻律や韻文の完成度の高さが、うたい手のことばの教養、ひいては美しいラム・カームの書物を読んで知識を豊富に持っているともみなされるためである。
- 9) 徳宏タイ族社会では原則として同姓は結婚できない。
- 10) ボアイ *poi*⁵⁵の表記について、先行研究では摆、*pai*（江 2009; 田 2008）やポイ（長谷 2000、2008）と表記されていたが、ここではボアイとする。
- 11) 俗にドック・ソー（お金を落とす）と呼ばれている。
- 12) 一般の招待客が「うた」のドック・スーで得た金銭は、私事に使われることなく、招待客自身の村に寄付されるか、寺院で使用される日用品の寄進に使われる。ただし、職能者が得るサーン・スーは労働の代価として個人の収入としている。
- 13) 高い経済力は前世において立派な積徳を行っていたと解釈される。
- 14) 作詞は、ワン・シャンヤーの父、晩有章によるものである。その数年後、ワン・シャンヤーが民族工作隊に参加してから歌詞を新たに編集した版がある。
- 15) ザーン・カップに関しては馬場が詳しくまとめている（馬場 1984、1990、1991）。
- 16) ワン・シャンヤーの父親は、かつて土司の命令を受けて漢語教育を受けさせられた農民であったという。社会主義運動では政府に漢語能力が買われ、様々な共産党称揚の漢文の詩歌を徳宏タイ語に翻訳したり、徳宏タイ語の社会主義推進の歌を書いたりして文筆活動を行っていた。
- 17) 筆者はどんな内容の「うた」をうたったのか訊いたが、ワン・シャンヤーはとにかく四六時中「うた」をうたっていたので、当時何をうたったのかすでにおぼえていないと述べている。
- 18) ワン・シャンヤーの著書では本名に「晩相芽」の漢字を用いているが、現在は「晩相牙」の漢字を用いている。
- 19) 表面上では、徳宏タイ族は自由恋愛とされたが、貧富の差や出自による制約があり、結婚に関しては必ずしも自由ではなかった。
- 20) ワンたちの芸術団の主要成員はワンを含めて

女性が5人、男性は1人で、ほかに流動的に数人の男女が参加している。最も若い成員は40代半ばの女性である。出演料は場合によりけりで、3、4人の構成で一晩400元から多くて800元ほどである。これ以外に、掛け合いの「うた」で個別に人びとを祝福、称揚することで得られる報奨金サーン・スーがあり、多いときは報奨金だけで一晩1000元以上を稼ぐこともある。ワン自身はラジオ局から毎月退職者給与をもらっているが、「うた」でお金を稼ぐことは出来ないと言っている。事実、ワンの場合は「うた」で得られたお金を農民のメンバーたちに多めに渡したり、彼らと一緒にレストランで食事したり、新しい衣装を買ったりすることに使ってしまうため、まったく生活費の足しにはなっていない。ワンは「うた」と素晴らしいラム・カムを残さなければならぬという責任感があるから続けているだけだと述べている。

- 21) かつては寺院の僧侶が依頼を受けて執筆した。わずかではあるが、いくつかの寺院には文化大革命で焼かれなかった古いリック・ヤートが残されている。現在執筆可能な教養人は、ワン以外に、弟子の男性と、その他に把握しているだけで男性が5人ほどいる。
- 22) ここでいう感性的な経験とは、「うた」をうたう協働作用によって感じられる祝福や賞賛の効果である。この感性的な経験の詳細については、徳宏タイ族の生活や文化に照らしながら具体的な歌詞の分析を必要とするため、稿を改めて論じたい。
- 23) 最後に、本稿では詳しく論じなかったが、「うた」の文脈の変化においてももうひとつ重要な出来事は、ビデオカメラによる儀礼の記録と映像メディアの流通である。儀礼における「うた」を収めた映像メディアの流通と鑑賞は、「うた」の協働性にどのような影響を及ぼしているのか、この点はまた稿を改めて論じ、現代社会における「うた」の意義をさらに深く考察したい。

参考文献

馬場雄司

- 1984 「Sip Song Pannaの民族詩人賛哈について—雲南地方における文化複合の形態として」『東南アジア—歴史と文化』13: 29-58。
- 1990 「雲南タイ・ルー族のツァーン・ハブ（賛哈）—歌を専門とする職能者の諸相」

藤井知昭・馬場雄司編『職能と音楽』155-187頁、東京：東京書籍。

- 1991 「シップソーンパンナー王国のツァーン・ハブ（歌の専門家）とツァオペンディン（王）の権威」『同朋大学論叢』64/65: 325-348。

遠藤耕太郎

- 2003 『モソ人母系社会の歌世界調査記録』東京：大修館書店。

長谷川清

- 1998 「民族間関係と『歴史』の記憶—徳宏タイ族のエスニシティと民族的境界をめぐって」『国立民族学博物館調査報告』8: 411-426。
- 2001 「中華の理念とエスニシティ—雲南省徳宏地区、タイ・ヌーの事例から」塚田誠之・瀬川昌久・横山廣子編『流動する民族—中国南部の移住とエスニシティ』221-240頁、東京：平凡社。

石井米雄

- 1975 『上座部仏教の政治社会学—国教の構造』東京：創文社。

伊藤 悟

- 2010a 「雲南の映像事情」『月刊みんぱく』33(2): 8-9。
- 2010b 「徳宏タイ族のシャマニズム—ムンコアンとムンヤーンにおけるシャマンの比較研究」『総研大文化科学研究』6: 1-40。
- 2011 「徳宏タイ族社会の葬送儀礼と送霊儀礼における死生観—術としての宗教実践に関する考察」『総研大文化科学研究』7: 1-24。

梶丸 岳

- 2011 「中国貴州省羅甸県プイ歌の「年歌」—プイ語による長詩型歌掛け」『アジア民族文化研究』10: 1-40。

工藤 隆・岡部隆志

- 2000 『中国歌垣調査全記録1998』東京：大修館書店。

長谷千代子

- 2000 「功德儀礼と死—中国雲南省徳宏タイ族のポイ・パラ儀礼」『宗教研究』324: 69-92。
- 2008 『文化の政治と生活の詩学—中国雲南省徳宏タイ族の日常実践』東京：風響社。

手塚恵子

- 2002 『中国広西壮族歌垣調査記録』東京：大

修館書店。

中国語文献

褚建芳

2005 『人神之間—雲南芒市一个傣族村寨的儀式生活、經濟論理与等級秩序』北京：社会科学文献出版社。

龔茂春

1984 『德宏傣族民歌44種』芒市：德宏民族出版社。

江宥樑

2009 『擺夷的經濟文化生活』昆明：雲南人民出版社。

田汝康

2008 (1946) 『芒市辺民の擺』昆明：雲南人民出版社。

楊民康

2004 『貝葉礼贊—傣族南伝佛教節慶儀式音樂研究』北京：宗教文化出版社。

楊錦和

1983 「略談德宏州傣族民歌的詞曲關係」『民族音樂』3: 52-56。

1991 「試談傣族語言詩詞与民歌曲調的關係」『中国少数民族音樂学会第三屆年會 民族音樂論集（一）』322-333頁、昆明：

雲南民族出版社。

伊藤 悟

2005 「試論德宏傣族樂器“箏朗道”的現狀与發展」德宏州傣学会編『中国・德宏雲南四江流域傣族文化比較國際學術研討會論文集』389-414頁、芒市：德宏民族出版社。

張建章 編

1992 『德宏宗教』芒市：德宏民族出版社。

張興榮

2004 『雲南特有民族原生音樂』昆明：雲南教育出版社。

張興榮 主編

2007 『中国少数民族宗教音樂研究—雲南卷』北京：宗教文化出版社。

中央音樂學院中国音樂研究所

1961 『民族樂器改良文集（第一集）』北京：音樂出版社。

德宏タイ語文献

晚相芽

1992 『邵伍作品選』昆明：雲南民族出版社。

1994 『思念』昆明：雲南民族出版社。

Contextual Change of Antiphonal Singing in Tai Society in China

ITO Satoru

The Graduate University for Advanced Studies,
School of Cultural and Social Studies,
Department of Regional Studies

In the past, improvised antiphonal songs could be heard at any time in a variety of life situations in the Dehong Tai (Dai) society. People had spontaneously learned the art of singing in the same way as they had learned how to do things around the house or to farm in their social life. At the present day, however, it is difficult to learn the art of antiphonal song for the younger generation who experienced the Cultural Revolution and rapid modernization, and this antiphonal singing is beginning to be considered as a special technique. In recent years, when a grand wedding or religious ritual is held, the villagers have invited professional singers to do the performance and have recorded their improvised antiphonal songs by means of VCD or DVD. The tradition of improvisational antiphonal singing, once regarded as at risk of extinction, has thus been revived in local social contexts in conjunction with the appearances of the professional singers.

In this study tracing the history of revived singing and the style of the art, I focus on the recent popularity of the works of professional singers and their antiphonal song in Tai society. I discuss how professional singers acquire social status and consider the enchanting features of these songs and their new social role.

Key words: Dehong Tai, antiphonal singing, singing performer, cooperativity of singing