

ポスト社会主義トゥバにおける自然の物神化と エスノ文化資本の生成

——ホーメイを事例として——

諏訪 淳一郎

はじめに

1. 都市と農村：フィールド空間について
2. ホーメイの実践
3. 自然の物神化
4. エスノ文化資本
5. むすび

はじめに

トゥバ Тыва/Тува の社会は、ロシア連邦の一共和国としてソ連時代に引き続きモスクワの管理を受けながらも、資本主義に移行してきた。この、「ポスト社会主義」の社会変化はトゥバの人々をグローバリゼーションにさらすことになったが、その過程でトゥバの文化的産物もまた新たな文化的コンテクストに置かれることになった。

旧ソ連時代のトゥバでは、それらの文化的産物はラマ仏教やシャマニズムのような在来文化システムから注意深く分離され、民族学などの学問によって体系化を受けたのちに博物館などに保存されていた。こうして「伝統文化」はソビエト市民としての少数民族と共和国のアイデンティティを表象する一種のトーテムとして国内のそこそこを飾り、放牧や狩猟にまつわる生活用品や楽器などはコレクションの重要な部分として、民族の記憶の装置としての役割を果たしていた。

ポスト社会主義の時代が到来すると共に、急速な都市化を受けたトゥバの文化的産物は市場における新しい交換の対象となり、国内外に相互交通するようになった。その過程において、ソ連時代には不可能であったようなイメージの資源となり、トゥバの文化的産物そのものと、それらを産出している文化実践は変容しはじめている。

本稿は、2005年と2006年の2回にわたってのべ7週間トゥバ共和国内でおこなったフィールドワークによる一次資料を基に、この一連の文化変容の過程について、「自然の

物象化」および「エスノ文化資本」と筆者が名付けた文化装置による作用として明らかにしたい¹。その具体例として、フィールド調査で焦点を絞った主に男性によって歌われる在来の喉歌 *throat singing* の一種であるホーメイ *хоомей* をめぐる文化現象を扱う。ホーメイは、喉歌の中でも咽頭と口腔の特殊な振動によって複数の倍音を発声する倍音唱法 *multi-vocal singing* として知られ²、現在も国内で日常的に歌われている一方で、国外ではトゥバを表象する有力な文化現象としても広がりを見せており、トゥバの文化変容に関する事例としてふさわしいものである。

トゥバ人の名前はトゥバ語表記の慣例にしたがい、日本人の苗字に相当する氏族称をはじめに、名をあとにおく。

1. 都市と農村：フィールド空間について

トゥバ共和国の人口は公称約20万人で、ロシア連邦の共和国の中でも少数民族言語を母語とする話者の数が多く、7割近くが日常的にトゥバ語を話すといわれている。これはロシア語へのクレオール化が進行した近隣のブリヤートやハカスとは鮮明な対照をなしている。

トゥバの産業は農業が中心である。ソ連時代に各地方にあったコルホーズは解体されたが、一定の使用料を地方政府に支払って行う放牧が行われ、家畜、乳製品、肉、農産物をモンゴルに輸出している。中国からは木材や漢方薬の原材料であるトナカイの角などの買い付けがあるが、規模は小さい。目立った製造業は存在せず、鉱工業は林業と銅やアスベストの鉱山が存在するが現在は稼動していない。観光業が新たな産業として政府の振興を受けている³。

人口の約半分は、唯一の都市文化を有する首都のクズル市 *Кызыл* に集中している⁴。クズルは数少ないロシア系住民——大半がソ連崩壊以降にやってきたニューカマーであるといわれている一の居住地であるばかりでなく、商業活動が集中していることから、多くの面においてトゥバ共和国の心臓部分に当たるといえる。最近の特徴は消費文化が急速に浸透していることであり、2006年には老朽化したソ連時代の百貨店「ユニベルマグ」が閉店し、新たに国内初の食品スーパーマーケットが開店して大勢の買い物客で賑わい、いくつものカフェテリアが次々に営業を始めており、外食産業の勃興が伺えた。その他の都市は主に行政区の中心地としての機能を果たすにとどまっているが、都市化が進行すればそれらにも消費文化が波及することは予測できる。

さて、ホーメイの文化実践には在来文化の側面を残す農村とサービス業の中心である都市の両方が重要な役割を果たしている。両者は主として父系集団による血縁関係で結ばれ、相互依存の関係にあり、相互交通も活発に行われる。そこで、この二つの社会空間の相互関係とコントラストを簡単に押さえておきたい。

農村と都市には血縁関係による互酬や贈与が行われている。農村では、コルホーズのほ

かに伝統的なテントのユルトで暮らしながら行う放牧が盛んである。都市住民は農村部で現金や農作業の補助と引き換えに肉類、乳製品、根菜類を調達する一方で、農家は子女の就学や就職などで都市住民の援助を受ける。これはフィールドで体験した一例だが、とある週末にクズル市の住民に連れられてホブ＝アクス *Хобу-Аксы* という町の近隣にある農家でじゃがいもの収穫を手伝ったことがあった。車で2時間近くの場所にあったその農家は本人の実家であり、農作業を手伝う代わりに収穫の一部を分けてもらい、茹でたてのジャガイモと野生キノコのピクルスの食事を振舞われた⁵。また、市内の古い住宅を訪問すると、しばしば敷地の裏に井戸の付いた菜園があって、まとまった量の野菜を栽培していた。そうした場合でも家畜を安価あるいは無料で譲り受けるといった交換が行われていた⁶。

都市と農村の間には盛んな相互交通があるとはいっても、やはりその生活様式には大きな違いが見られる。たとえば、都市部ではソ連崩壊以降合法化され国教になったラマ仏教が有力な宗教であり、2005年夏にはダライ＝ラマのナンバー4という僧侶が説法のためにクズルを訪れるほどモンゴルやチベットとの宗教的結びつきは強い。在来宗教であるシャマニズムはシャマン・センターによって管理運営されている。シャマン協会会長を務め自身も民俗学者であるケニン＝ロプサン・モングーシ師がクズル市内に住みながら主に博物館で活動していることからわかるように、彼らの活動場所はクズル市中心部に集中している。シャマンによる占いや祈祷を中心としたカウンセリングはすべてこれらの施設で行われ、料金も体系化されている。シャマンの文化は、ロシア人を含む外国人観光客によって見所でもあるので、そのうち一箇所は観光施設をかねており、入場を支払って見学できるようになっている⁷。

農村部では、シャマニズムやラマ仏教は都市部ほど重視されず、父系親族を祭祀集団とする民間信仰が行われている。祭祀場は路傍でよく見かけるオポー *ово* やスボルガン *сворган* と呼ぶ祠と異なり、祭祀集団と関係の無い人物の入場はいましめられ、きわめて人目に付きにくい場所に簡単な目印があるだけのものである。これらは父系親族集団によって祭られているにもかかわらず、かならずしも祖先の霊を祭る場所ではないという⁸。クズル＝マジヤリク *Кызыл-Мажалык* の北部にある *Албын-Ак-Ой* 川付近の放牧地を訪れた際、ユルト（モンゴルのゲルに似たトゥバ式のテント）に招いてくれた主人は、冬営地付近の森の中に「森の主」*хозяйин леса* を祭っていると語った。それは根元から二股に分かれて生えている大きなモミの樹で、冬に放牧地を移すときに父系親族が集まり、一年に一回程度集まりやすい日取りを決め、食物を捧げて家内安全などの願を掛け、その場で森の主への供物を相伴する。クズル郊外の農村 *Хадун-Аксы* でも父系親族集団で管理する祭祀場が丘陵の頂上や湖のほとりにあり、類似の行事によって祭りを行っている。ただし、ここでの信仰対象は樹木ではなく自然の岩のようなものであり、その自然物というよりは、その地点が親族の祭場であるというランドマークの役割をむしろ果すものであった。

都市と農村の生活パターンの違いと相互交通がどのように展開していくのかはまだわか

らないが、このような生活実践と認識における両者間の対照性は、ホームイの実践を考える上でも重要である。

2. ホームイの実践

2-1. ホームイをめぐる現状

ソ連時代のホームイの位置づけは、音楽というよりは民族文化の標本であった。ホームイに関する先行研究はロシア人ならびにトゥバ人研究者にまとまった成果があり、アーカイブ録音の作成と採譜による音楽分析をはじめとして音楽形式の分類、歌詞の内容分析、発声法に関する分析、バリエーションの地域分布、主な演奏家のライフヒストリーなどを中心に極めて精力的に行われ、ソ連崩壊以降も引き続き刊行されている。その反面(Аксёнов 1964; Кыргыз 1992, 2002, 2004)、これらの文化的構築物がトゥバの内外にもたらす文化作用、表象作用、身体性などに焦点を据えた文化人類学的な研究はほとんど行われていないのが特徴である。このことは、文化人類学 *cultural anthropology* が第2次大戦前後のアメリカに胚胎し、それが深い影響を受けた社会人類学 *social anthropology* が1920年代のイギリスにおいて成熟を見たという、学説史的ないきさつとも関係があろう。英米圏とは独自の人文社会科学を作り上げたソ連においては、国民文化とロマン主義の結びついたヨーロッパ的な民族学 *ethnology* の流れを汲んだ在来文化研究が行われてきたのであった。

現在、ホームイに関係者はクズル市内または海外に拠点を置いており、国内ではユネスコの援助によって設立された国際学術ホームイセンター(以下「センター」と略)と国立交響楽団(以下「楽団」と略)の二つの組織が音楽家や研究者の受け皿となっている。センターはホームイに関する調査研究や記録保存を行い、DVD、CD、カセット、学術書等を販売し、国内外の訪問者にホームイのレッスンの場所を提供し、ホームイの専門家が受け取ったレッスン料の一部から仲介料や施設使用料を徴収している。レッスンは不定期だが、夏季になると日本トゥバ・ホームイ協会に所属する音楽家など海外からの訪問客があり、センターの運営にとって貴重な収入源となっていると考えられる。楽団はソ連時代から存在し、民族楽器によって編成され、センターの2階にあるリハーサル場でほぼ毎日練習し、観光ツアーのコンサートや公式行事のレセプションで民族舞踊のオーケストラを務めるなどして活躍している。楽団員の幾人かはホームイの歌い手でもあるが、楽団では楽器を演奏する。ホームイ歌手はだいたい複数の器楽にも通じているので、生活は決して楽ではないが楽団の給料は貴重な収入源であり、また仲間作りや海外との接触を持つ数少ない場でもある。

ソ連時代にさかんに試みられた民族音楽による交響詩などの創作は、トゥバの伝統楽器を中心に編成されている。こうした楽曲では狩猟用の角笛、シャマンの太鼓、伝統的な弦鳴楽器などが盛んに用いられていたが、ホームイが取り込まれることは無かった。楽団員

たちの説明によれば、ホームイは平均律に調律できないとの理由から、伴奏に用いる中国の二胡に似た三絃の弦楽器イギル *игыр* とともに忌避され、農村部の野外でしか歌われなかったという。現在のオーケストラの作曲にはホームイやイギルが使われているが、それはソ連崩壊後のことだという。

現在のホームイは、積極的に人に聞かせるための音楽として再編されている。さまざまな楽器を伴奏にして歌われ、都市部で室内のコンサートなどでも歌われるようになった。これには、スミノニアン・フォークウェイズのような CD のレーベルやホームイの海外公演に触発され、その倍音唱法の世界に魅了された海外の愛好者の存在が大きかったと考えられる。最たる例が、ホームイセンターが実行組織を務め4年ごとに開催される「国際ホームイフェスティバル」である。これには世界各国からホームイ関係者が参加し、おのおの歌唱力を披露する。2005年の大会では外国からも参加があり、日米の音楽家によって必ずしも伝統的なホームイにこだわらない創作がいくつか披露された (Республика Тыва 2004)⁹。

フェスティバルが持つ開放的な雰囲気は、ホームイのポップ化に影響しトゥバ人のホームイ音楽家の創作活動とも相互に影響しあっている。たとえば、国際的に著名なホームイのグループであるフーン・フル・トゥ *Huun-Hur-Tu* は後述するようにトランスなどのクラブ音楽も手がけ、すでに解散したが国内のグループではヤト・ハ *Ят Ха* もバンド活動していた。現在活動休止中のオイドゥパー *Ойдуураа* (n.d) は自ら弾くアコーディオンに合わせてホームイを歌うなどさまざまな創作が試みられているのは (Ондаар 2006, Аяс n.d, Saydash n.d.)、ホームイ音楽家を取り巻くひらかれた雰囲気によるところが大きいと考えられる。国内においてはこれらの録音はもっぱらカセットで流通し、市場の露天や音楽専門のキオスクなどで扱われていた。

創作的なホームイと並んで、海外のレーベルからリリースされる CD の多くは、民族音楽としてホームイを扱う場合が非常に多く、そうした録音ではホームイ以外にも牧童による動物の鳴きまねとか口琴の独奏などを併録している。これはソ連時代におけるホームイの扱いを踏襲しているといえることができるが、それに加えて海外におけるホームイがトゥバの自然風景と一体のものとしてイメージ化されていることをも示している。アーカイヴ録音によるホームイのほとんどは独演であり、4人組のフーン・フル・トゥのようなアンサンブルは少ないことから、楽団もしくはバンドの形態をとった演奏は、観客という文化的コンテクストが生み出した比較的新しい現象であると推察できる (Various artists 2002, Ay-Kherel 2004, Huun-Hur-Tu 1993)。

録音やツアーによって表現活動としてホームイに携わる人々が増えてきている反面、今もって多くのホームイは農村に暮らす牧童たちの手によっても歌い継がれている。彼らは必ずしもプロ志望ではなく放牧を生業とし、ホームイは無聊を紛らわせるために自然と習い覚える。クズル周辺の農村では、娯楽として12月から1月にかけての農閑期にホームイ

の競演会が開かれ、近所の村に住むものが普段から習熟した腕を競い合うという。もちろん、中には独特のスタイルの名人としてアーカイヴ録音されているような使い手もいて、音楽家となってホームセンターに活動の場を移す場合もあるし、若い楽団員でも幼少時には村落でホームメイを覚えてきたものが少なくない (Various artists 2002)。

これらのことから、クズルのような都市部はホームメイの活動拠点として機能しつつ新しい活動や創作の場を提供し、農村部はホームメイ実践の母体の役割を果していることがわかる。都市と農村は相互に影響しあいながら、新たなホームメイの実践を支えているのである。

2-2. 農村におけるホームメイ

農村部におけるホームメイの特徴は、貨幣との交換は存在せず、創作も日常生活の題材や既存の題材によりながら伝統的な音韻構造をもって行われ、農閑期のコンサートのような特別な環境が無い限り私的な空間のなかに営まれていることである。農村部では普段は見知らぬ人物や屋内でホームメイを聞かせることはほとんどないということであったが、薄謝と引き換えに録音したい旨を申し出るといささかのためらいの後に応じてくれた。録音機の前では歌いづらい様子で、サワークリームを塗った食パンとウォトカで乾杯しながら、ようやく2曲を収録できたのみであった。自分で口ずさむためのホームメイは、これらの例が示すように数十秒と短いのが普通である。

以下に掲げるのは、筆者がクズル市近郊のハディン・アクス村 *Хадың Аксы* で行ったフィールド録音からホームメイの歌詞を起こしたものである¹⁰。A はよく知られたホームメイの歌で、B は歌ってくれた当時31歳の青年の自作による。どちらも特にタイトルは付いていない。いずれも4行からなる韻文で、基本的には ABAB という構造を持っている。(トゥバ語の *ы* と *у* はほとんど同じ母音として扱われることが多い。)

A

Карбап карбап челип орап	バカバカと、あれは黒馬の
Караланның чоруу-ла бе?	足並みの音じゃないか
Катыраңнаан чаңнап орап	カラカラと、あれはあの娘の
Карам кыстым чаны-ла бе?	はにかみ笑いの声じゃないか

B

Кадыр черниң кадарчызы	高地にいる牧童は
Каргыраалип олур-ла боор	カルガラーを歌っているのだらう
Ховуларнын хойжузу оол	草原にいる牧童は
Хөөмейлен олур-ла боор.	ホームメイを歌っているのだらう

上記、カルガラーもホームメイも喉歌のスタイルの名前である。ホームメイは、歌詞の後に続いてひとしきり咽をきかせる。この例が示すように可視の題材は牧畜の生活にゆかりが深く、叙事詩など他の口承文芸のジャンルと違って内容はシンプルである。

インフォマントによれば、父親が得意としていたホームメイを聞き覚え、スグトとカルガラーの2種類のスタイルで歌うことができる。18歳ごろ田舎のコンサートで弦鳴楽器のイギルをはじめて手にしたが、およそ3日間で身についた。したがって、特にだれかにホームメイを教授されたわけではない。作曲は既存の歌詞に新しいことばを加えるなどして段々と形になっていくのだという。これらの歌も、普段は羊の放牧のときにひとり口ずさんでいるものだが、前述のコンサートのときにも歌う。このコンサートは、新暦及び旧暦（モンゴル仏教暦）の新年のころ、近隣の農村や市場で行われる。自宅からは自動車でも40分ぐらいの距離であり、それ以上の遠出はしない。観光施設で上演するとか商業録音などには興味が無く、活動歴も無い。

農村部におけるホームメイの実践は、それ自体が個人や家族などといった私的な空間にとどまっており、外部者から見れば閉ざされた場所に存在する。実際、クズルにおいて何らかの手段を講じなければ彼らのホームメイを聞くことはできないし、それも簡単なことではない。よほど興に乗るとか、冬季のコンサートでなければ人前で彼らがホームメイを口ずさむことは無いからである。農村部におけるホームメイは、外部と直接交渉することなく、そこに何らかの変容が認められるとすれば、先に例示した作曲のように多分に内からやってくるものであり、しかも変化の幅は小さい。しかしながら、このような比較的閉じられた農村部におけるホームメイがフィールドやアーカイヴ音源のような複製文化として保存され流通し、正統的なトゥバ文化を表象する資源として受容される素地をはらんでいることには注意を払う必要がある。

2-3. 都市におけるホームメイ

クズル市が国内ではほぼ唯一の都市文化の所在地であるといつてよく、そこでのホームメイも注意深く管理されている。それは農村部において人前でホームメイを歌うことがまれなのと同じコンテキストである。都市に在住するホームメイ歌手はみな長く伸ばした頭髪を後ろで束ねているのですぐに見分けが付くが、路上などで暇つぶしに歌うことは無い。本来誰もいない空間で歌うホームメイを衆目環境の中で歌うということには、なにかモラルに反するという感覚が存在しているのである。ホームメイ・センターを中心とする都市的空間においては、ホームメイはレッスン、コンサート、CD販売などどんな状況下にあっても市場交換によってしか媒介されない。趣味としてホームメイが歌われることはほとんど皆無なのである。

都市空間はホームメイと外部者とが接触する場所である。ある日曜日の昼、ホームメイのレッスンをつけてくれた歌手のダンドゥン・アンチカラ Dandun Anchkaraa 氏に連れられて、

クズル市内のレストランで楽団員がレセプションでホームメイと民族舞踊を披露するのを舞台袖からのぞいたことがあった¹¹。それは約50名の年配のロシア人による何かの会合かツアーで、昼食会の余興として催され、幕間にはロシア民謡をアレンジしたロシアン・ポップがスピーカーから流れていた。トゥバの民族衣装に身を包んだダンドゥン氏たち男性楽団員4名は、舞台上に立ってひとしきり司会者からロシア語で紹介を受けたあと、ひとしきりイギルを演奏しながらホームメイを歌い、聴衆は料理を口に運びつつも、始めて耳にしたらしい倍音唱法の音色に驚嘆の声を発していた。このようにして、ホームメイを人に聞かせることに興味がある歌い手は、都市に身をおくことによって活動の機会を得ることができるのである。

クズル市内で遭遇した元フルブライト奨学生の米国人ショーン・カーク Sean Quirk 氏も、クズルを拠点に活動しているホームメイ歌手の一人であった。研究計画でトゥバのホームメイを選んだカーク氏は3年ほど前にクズルを訪れ、トゥバ語とロシア語をマスターしながらホームメイ・センターでホームメイや民族楽器に習熟したが、帰国を前にトゥバ人女性と結婚してクズル市内のアパートに暮らし、妻の実家の農村で羊を少し飼っているという。ほかのホームメイ歌手と同じくカーク氏は楽団員としての給料とその他の細かい収入（英語の家庭教師など）で生活していたが、グループを結成して台湾と米国でホームメイを歌ったことがあり、来日にも興味を示していた。さまざまなホームメイ関係のプロジェクトをほかにも持っていて、トゥバで暮らすにしろ、故郷へかえるにしろ、いずれはホームメイで生活を安定させたいと抱負を語っていた。カーク氏たちのグループはとくに創作を行うわけではなく、古くから歌い継がれてきたトラディショナルなホームメイを歌っているという。

カーク氏の事例は、彼の出自とは裏腹にホームメイで身を立てようとする多くの青年に共通する特徴をもっていた。すなわち、ホームメイ歌手同士の結社に近い同胞意識、市場交換と結びついた音楽活動、さまざまな形の海外へのチャンネル、それに都市を基盤とした生活世界である。こうした実践上の特徴は、農村部とは異なっている。都市部ではホームメイが開かれた文化表現として実践されており、その原理は市場交換である。仮に農村部で同じようなホームメイを歌うにしても、それが持つ文化作用は別のものである。

農村部におけるホームメイが都市部のホームメイに影響を与えていることは、ダンドゥン氏自身が幼少時に農村でホームメイを身につけたと語っていることから明らかである。これに対して、カーク氏は特にホームメイを農村部で学習したわけではなく、クズルのホームメイセンターという学校環境において自分のものとしたのであった。このことは、都市部におけるホームメイの源流をすべて農村に求めることが誤りであることを示している。ホームメイはもはや農村部にも都市部にも属しない、あるいはその両方が相互補完しあいながら実践されているような音楽文化なのである。このことは、ホームメイに関する想像力の有り方にとって重要な意味を持っている。

3. 自然の物神化

物神化とは、交換が社会的現実となる時、その結果である価値がモノ自体に内在しているように感じてしまう日常意識である。ここでいう自然の物神化とは、トゥバの自然が文化産業にとって価値を持つ表象として取り扱われるとき、そうした自然の持つ価値が風景などに内在するものとして、転倒して現れることについていう (Arato and Gebhart 1995: 194–196)。

物神化されたトゥバの自然に関連させられていくのが、ソ連時代に博物館の文脈で語られていたトゥバの民族文化の断片である。それはすでに生きられた知識としてすべてのトゥバ人に共有されていたわけではなく、文化的帰属性を保障する表象の体系として、保存されていた。ロシア革命以前の、いまだ人民が「啓蒙」されえなかった時代、人々があらゆる野生的なものと共に生きてきた証拠として、遊牧や放牧の風景がジオラマとなって黙示されていたのである。

ポスト社会主義時代のトゥバに関する民族文化の諸産物も、引き続き文化アイデンティティを担うものとして再生産されている。ただし、それはグローバルな市場化のなかで培われる文化イメージをともなっている。民族文化としての位置づけを得ているという点についていえば、ホームイに関しても同じことがいえる。農村部で行われているホームイこそ価値が内在するのだという考え方は、自然の物神化の一つであるということができる。トゥバの物神化した自然は、ホームイをめぐる生じる連関をもなにか玄妙で神秘的な構築として転倒させるのである。

3-1. 民族音楽 CD に表象されたホームイ

ホームイの実践とトゥバの自然とを結びつける演出は、1990年代から CD 録音等で行われている。それは、意図的に野外で録音することによって騎乗したままホームイを歌ってもらうとか、川のせせらぎとホームイとを同時に録音するとか、風の音のするところでホームイを歌わせるというような試みである (Various artists 1999)。その CD の英語で書かれたライナーノートは録音の経緯について次のように記している。

ある日の夕方、たそがれどきの平坦な草地を歩いていたとき、私たちは小川に出くわした。私は、ソ連スタイルのトゥバ民族音楽の演奏家で熟練した喉歌の歌手である30代前半の男性アナトーリに、かつての牧童は流れの音ともに歌を歌っていたかどうか聞いた。アナトーリはうなずいた。ボルバングナディールは——彼は言った——喉歌のスタイルの一種で、何かものが転がったり流れたりするさま (トゥバ語の動詞「ボルバングナール」に由来) をあらわしている、と (Levin 1999: 9)。(翻訳は筆者。)

そして、この青年は自ら流れに足を入れたまま喉歌をひとしきり歌ってみせ、その響きはまさに小川のせせらぎに同化したものであったという。このエピソードは、自然とホームイとの同一化について語っているといえる。すなわち、喉歌を発声するときの微妙な口腔の振るわせ方や開閉が、流水などの自然現象に呼応するような意識の表れとして外部者に認識されているのである。そこでは、牧童が草原の中で歌うホームイは、自然を身体化させる一つの営為として扱われている。そして、ホームイの歌い手は、いわば擬人化されたトゥバの自然となるのである。

このようなCDのアプローチは1970年代から80年代にかけて新しい思潮として注目されたサウンドスケープの思想を想起させる。サウンドスケープ理論の根底には、音楽とノイズや日常的な生活音との概念上の障壁を取り去りつつ、人間の本来性を高めるような音体験のあり方を模索する(Schafer 1977)。一見、リベラルかつ環境主義的なサウンドスケープ理論だが、そこにはやはり音体験の秩序を求めているのであって、そこに環境音への積極的な介入の姿勢が存在していることは明らかである¹²。サウンドスケープ的な考え方は民族音楽学においても軌を一にして現れており、1980年代から1990年代にかけて大きな反響のあった、フェルドによるニューギニアの熱帯雨林に暮らすカルリ族の音体験のあり方に関する民族誌的考察にも現れている(Feld 1979, 1999)¹³。

このCD録音はホームイのスタイルの一つでボルバングナディールという倍音唱法で歌われている。これは、倍音を出すときに口唇をすぼめたまますばやく舌を動かして振動音を生み出すので、外部者にとってもその音はたしかに小川のせせらぎのように聞こえる。だが、それら二つを同時に録音し作品化することには当然のことながら作為が存在するし、ホームイを自然との結びつきとしてイメージ化することにつながる。外部者のまなざしによるホームイを歌う身体と自然の同一化を容易にしているものに、先に紹介したようなホームイの歌詞がある。これらの歌詞は牧童としての生活に取材し、その内容も簡潔で比較的素朴なものであった。そこに描かれるのは、都市生活や農村生活の中での近代的な内容ではなく、自ら広大な草原を想起させる風景である。ホームイにかかわる事象のなかで草原地帯の自然現象や牧童としての生活にかかわるイメージだけが連関を得て、ついにはホームイ全体の印象を決定付けるようになるのである。

3-2. ホームイのレッスンにて

先にもエピソードで紹介したダンドウン・アンチカラー氏が、2005年の調査で筆者にホームイを教授したときにも同じような現象が起こった。フィールドワークの一環として「まずは実際に体験して御覧なさい」とホームイセンターに助言され、彼らの仲介を得てダンドウン氏を紹介されたのであった。前述のとおりダンドウン氏は30歳くらいと若かったためか、レッスン料も1回約40分で300ルーブル(約1,200円)と外国人に教授する同業の中では低額であった¹⁴。ダンドウン先生とのレッスンは、8日間で4回分あった。初回は

顔合わせをかねてホームセンターの練習室で短期間に学ぶべきホームメイのスタイルを判定し、カルガラーの発声練習とイギルの奏法の手ほどきを受けた。ホームメイはただ歌うのではなく、自らイギルを弾きながら練習するもので、自作の楽器があるから300ドルで買わないか、と後日強く勧められたが現金の持ち合わせが無かった。

レッスンは、教師の発声をきいてひたすらそれに近づけるというものであったが、倍音を発声する前に、正しい音色を出すのに非常に苦勞した。また、意外と音量が必要で、10数坪程度の密閉された空間で下手な声を出し続けていると耳が痛くなる。ひとしきり唸っていると、先生は「屋内でばかり練習しては本当のホームメイというものがわからない。次回は2回分のレッスンとして外に出てやろう。川べりと山で歌おう」と指示を出した。2日後、先生の友人と英語通訳を伴ってホームセンターの専用車を出し、まずはクズル市内の公園に向いた。この公園は大小二つのエニセイ川が合流する地点に広がる砂州の上に作られており、そのほとんどは白樺や楊の林になっている。簡単に河原に下りることができ、ごろごろとした丸い石ころに混じって酒瓶が転がっているような場所であった。対岸には丘陵が連なり、視界をさえぎるものは何もなく、空は澄んですっかり秋めいていた。

ダンドゥン先生は適当な大きさの石に腰掛け、私にも座るよう勧めた。そこはすぐそばまで豊かな水が音を立てて流れている水際で、私はイギルを持たされカルガラーを歌う羽目になった。先生によれば、ホームメイは水の流れと同じものであって、それに共鳴するように歌うことによって、本当の感覚をつかむことができるのであり、一人で練習するときにもかならず公園に来てするように、と教えられた。帰国してホームメイを歌うとき、このエニセイ川の風景を忘れることなかれ、と先生はいった。

ひとしきり川べりで発声練習をしてから、今度は対岸の丘陵で練習することになった。エニセイ川の北岸に連なる丘陵は、近づくにしたがって小山のような風景となり、道なき道を進んで車から降りると、一面の荒地にぼうぼうと吹き降ろす風が冷たかった。そこからかなりの勾配のある斜面を登って頂上近くに到達した。先生たちはペットボトルにつめた生ぬるいトッパ式のチャイ——塩味の薄いミルクティーである——を持ってきており、咽にいいから飲むようにとプラスチックの使い捨てコップに注いでくれた。先生はタバコに火をつけ、暇つぶしに周りの草をむしったりしながら私のカルガラーを聞き、さかんにだめだしをした。この風に負けるんじゃない、自分も風になったつもりで何も考えずに歌うのだ、と先生はいったが、時候も8月の末のシベリアゆえ15分もすると薄着ではどうしようもなく寒くなり、引き返すことになった。その日のレッスンはそれで終わり、先生とはセンターのところで別れた。

最後のレッスンは再びセンターの一室で行われ、発声練習のほか前回のレッスンの解説があった。その前日にホームセンター長 K 博士のロシア人の娘婿である通訳がモスクワへ帰ってしまったので、先生は私のフィールドノートに図を描きながら、ホームメイを歌

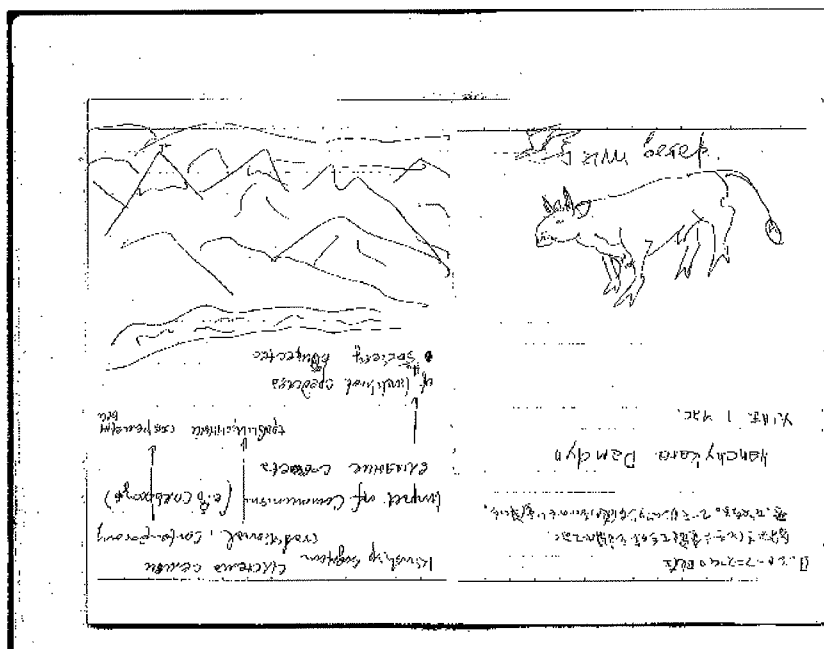


図 1a ダンドウン先生の描画（自然の風景としてのホームメイ）

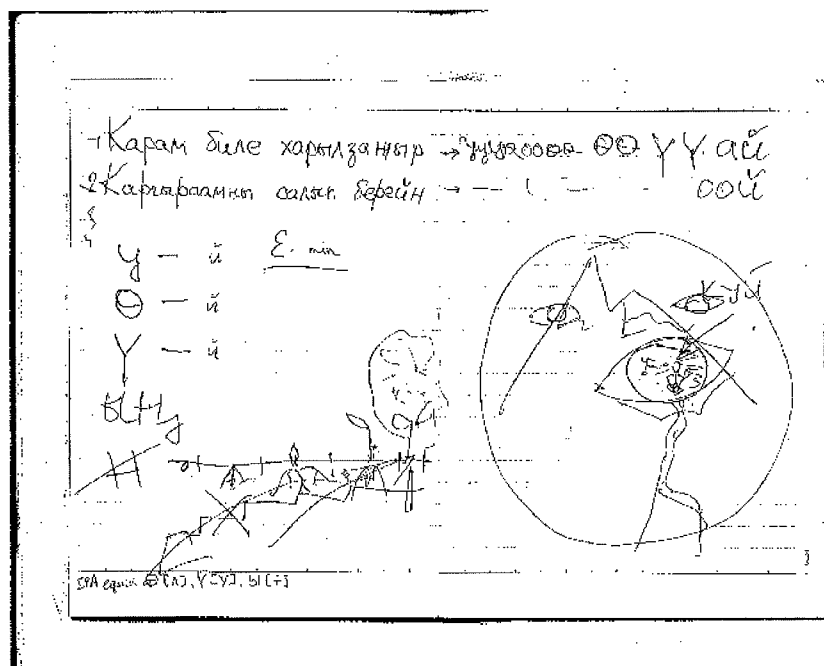


図 1b ダンドウン先生の描画（右側が「ホームメイを歌う自己」の画）

うときに何をイメージするべきかについて丁寧に説明してくれた。まず、カルガラーを歌うときには、たとえば牛が声を出す様子を想像するとか、自分の声を鷹のように高所を飛んでいるような感じで聞きながら発声するとか、つねにエニセイ川の流れや丘の連なりをパノラマのように思い出しながらやるとよい (図 1a)。あるいは、自分が地球であり、その口は大きな山の中の洞穴であり、その中でもう一人の自分がイギルを弾きながら歌っているような気持ちになれ。お前のホームイの歌声は洞窟から流れ出る一条の川となって湧き出すのだ、と語ってくれた (図 1b)。

ダンドゥン先生の教授法は単にメタファーをよく用いているばかりでなく、注目すべきはそのメタファーを野外で練習させるなどして実体験させているところである。それは、5歳のころからホームイを習い覚えてきたという先生の音楽体験に基づいたものではないだろうかと推察したが、いずれにしてもここで用いられている自然とホームイとの結びつきによって語られる表象は、CD に現れたものと性格を同じくする。

ところが、ダンドゥン先生が実体験とユニークな図によって示したホームイとトゥバの自然世界との同一性もまた一つの意匠化された概念であった。というのも、先生は私を丘陵に連れて行ったとき、タバコの吸殻を火がついたままポイ捨てにし、われわれの使ったコップを風の転がるに任せてその場を立ち去ったからである。先生にとってトゥバの自然とホームイとは同一化されてしかるべきものではあったが、それは彼自身の生活のリアリティとはまた別の場所に存在していたのである。したがって、ここで語られるトゥバの「自然」——ダンドゥン氏はロシア語で *природа* といっていた——とは、環境保護の対象として日常世界の言説で語られている自然とは違い、そのままではいわく説明しがたいホームイの玄妙さを外部者にわからせるために拡張された一つの時空間、あるいは連関の世界ともいうべきものである。

3-3. 物神化された「自然」とホームイ

CD 録音とダンドゥン氏とのどちらが先行する事例といえるのか——自然=ホームイ概念が外部からもたらされたのか、それとも本質的に内発的なものだったのか——という問には、CD の録音がレッスンに丁度10年先んじているとはいえ、慎重な検証が必要である。しかし、いずれのケースにしても、ホームイがトゥバの自然風景との連関の中で実践されたり、言説化されるといった現象は、外部者との触発によって現れていた。ここで重要なことは、ホームイを何か別のイメージとして擬似的に扱うこと——ミメシス——に必ずトゥバの自然が用いられているということである。このことは、以下の二つの点で重要である。

まず、ホームイについての何かを語るという営為は、CD の製作とかホームイのレッスンとかいったように農村におけるような私的空間に閉ざされたものではなく、必ず何らかの形で開かれている。ここで、「開かれている」というのは、いうまでもなく文化的他者

という外部が相互作用のなかに存在しているということである。つまり、CDの製作者やレッスンを受けた私のような存在である。トゥバの自然とホームイとが連関する空間は都市的である、といいかえることもできる。そして、そこで語られるのは、自然のミメシスとしてのホームイであり、自然をいわば想像力の資源としたホームイなのである。そして、放牧の際に人知れず歌われるような閉じられたホームイ実践の空間においては、外部との交通を必要としていないために、自然との連関は暗黙となって、言語化されえない。

もうひとつは、自然とホームイとの連関は、市場交換を可能とする文化装置として作用していることである。農村的コンテクストにおいて暗黙知となっているトゥバの自然や草原の文化とホームイとの連関は、一般にワールドミュージックと呼ばれる民族音楽CDの市場とか、1回300ルーブルで行われるホームイのレッスンのような局面において出現する。市場交換はホームイと自然とを結びつけることによって、何らかの新たな価値をホームイに与え、それによって金銭との引き換えを可能としていると考えなければならないだろう。

ホームイの交換価値はトゥバの自然との連関が生じることによって生み出されていたが、これはホームイを意味づけるという転倒によって成立している。すなわち、ホームイから自然風景を類推したという表象作用があったことは隠蔽ないし忘却され、自然こそがホームイの資源であるとするようなイメージだけが、インターフェイス環境の中で認められる。つまり、連関を作り上げた認知的な過程がちょうどあべこべに現れるのである。

開かれたホームイの実践は、この転倒においてトゥバの自然の物神化にかかわっているということができる。すなわち、ホームイの市場価値は、ホームイの実践という身体性に内在するものとして錯認されることになるが、そのときに必ずトゥバの自然をイメージの一部としてホームイの音体験に融合させる。その結果、トゥバの自然もそれ自体で何らかの市場的な価値を本来的に持っているものとして錯認されるのである。アーカイヴ録音などによるワールドミュージックのCDやレッスンにおける言説は、そこにトゥバの自然が表象されるという連関を約束事として作り上げることによって、市場価値を生み出す。ホームイの響きと自然との連関は、農村部においてはそれらが体験的に同じ空間に存在しているということによって、喉歌と自然音とを互いの比喩のように認識するところから生じている。

自然の物神化は、トゥバの自然を認識上のものへと切り分ける作用を果している。暗黙知の中で行われている閉ざされたホームイの実践においては、とくに自然を切り分ける作用はない。外部者の存在を目前にして、いくつかのシンボルの集合ないしは束として「自然」を作り出すのが、市場交換に開かれたホームイの実践である。流れる河の音、草原や丘陵に吹き渡る風の音、走る馬の蹄の音——すべての「自然」は放牧地のイメージとして切り分けられ、ジャガイモ畑とか、サイロの付いたウシ小屋とか、ハイウェイを走る自動車といった風景に関する他の構成要素は切り捨てられる。自然の物神化とは、市場交換のプロセスの中で新たにトゥバの自然をイメージ化する作用に他ならない。

4. エスノ文化資本

ホームイの実践が市場交換される過程において、トゥバの自然は農村的な空間における暗黙知の実践から切り分けられ、物神化された。この転倒のプロセスは、ホームイの実践に新たな身体性を生み出している。これが、「エスノ文化資本」である。エスノ文化資本は、物神化された自然を身体の中に取り込み、ホームイによってそれを実践する。

文化資本の概念は、ブルデュによって階層社会の再生産を特徴付ける鍵として提示された。ここでブルデュの社会学について詳説することはできないが、ブルデュにおける文化資本がたとえばパリの洗練されたフランス語の使用のように上流社会の表象となるような所作、振る舞い、日常的な行動、その他の社会事実であることに注目したい (Bourdieu 1977, 1984)。ブルデュが示した文化資本の考え方は、品位とか高級感を演出するような振る舞いが有利に働くということになる。

トゥバにおいて文化資本のようなものを考える場合——そしてそれはポスト社会主義時代の人々の志向に光を当てるには必要な作業なのだが——ブルデュによるフランス社会からの事例ほど事態は単純でないことがわかる。というのも、トゥバにおいては何かつねに中心となるような所作や振る舞いの基準が存在していないからである。トゥバにおける文化資本は多極的であるといえるし、局面によってちがった中心が立ち現れるということもできる。この中心が定まっていない文化資本のひとつが「エスノ文化資本」であり、自然の物象化によって生み出される市場価値を持ったホームイの実践が培っている身体性である。

4-1. エスノ文化資本の生成

トゥバにおける文化資本を考えることが難しいのは、一つにはトゥバがロシア連邦に属する共和国であり、そこに二重の文化装置が働いているからであり、もう一つにはロシア自体が社会主義の時代を経て、文化資本の再生産が見えにくいような社会を形成してきたからであると考えられる。狭義の文化資本は、西欧のようにブルジョワジーと階級の再生産につながるものだからである。

あるときフィールドワークでモンゴル国境付近にあったユルトを訪問したとき、タイガの中で目当ての放牧地を見つけられず真夜中になってしまったことがあった。道なき道をぐるぐる回っていると、とうとう増水しかかった川の上で車のバッテリーが濡れて立ち往生してしまったが、そのとき同乗していた近くの田舎町に住む小学校の国語教師だという大きな眼鏡をかけた、あまり行儀のよくない若いトゥバ人女性がウオトカを飲みながら突如すばらしい声調でロシア語の詩を暗誦し始めた。後日ほかの同乗者に聞いたところ、その詩はレエルモントフの一節であったそうだが、そのときの彼女たちの服装、飲んでいたウオトカの質の悪さ、自動車のコンディション、すし詰めの中、モンゴル国境近くの深

夜の鬱蒼としたタイガ——結局、われわれ一行は車から降りざるを得ず、膝まで水につかりながら対岸に上がり、霜の降る夜明けまで森の中でビバークする破目になった——そのすべてがああ格調高い韻律の美しさとミスマッチに感じられ、シュールレアリスムの短編映画でも見ているかのような感覚にさえ陥ったものである。その人物は私がユルトの住人に聞き書きを試みている間じゅう勝手にトゥバ語やロシア語で変な揚げ足取りをしたりして私と通訳を苛立たせていたのであった。要するに、トゥバにおいてはロマン主義文学の詩を丸まる暗誦することができたとしても、それは社会階層の特権性や品位を意味しないし、教育投資の結果として涵養されるような文化資本とはなりえていないのである。

こうして、トゥバの文化資本の中心は一種の真空状態となっているわけだが、民族文化に関する振る舞いや教養は、ある種の文化資本を形成している場合がある。たとえば、前述のシャマン兼民俗学者のケニン＝ロプサン・モンゲーシ師がそうである。彼は小学校の教科書を執筆し、トゥバの伝統文化について若い世代に紹介するように務めているが、シャマニズムをはじめとする在来文化の知は、トゥバ人の人間性を高めるものとして積極的に評価している(ケニン＝ロプサン 2006)。ケニン＝ロプサン師は、自身も名高いシャマンであるために、面会には通訳が言うところの「何でもいいからとにかく白いもの」を贈ることが必要であり、彼女は道すがらのキオスクでなるべく余白の多いカートンのパッケージをしたケフィール(ケフィアヨーグルト)を2本買って行き、私たちは受け入れられた。トゥバに伝わる天地創造の伝説を知り、自然を畏敬し、人間の運命について想いを深くすることがよりよいトゥバ人として生きる道なのである、と彼は鋭い眼光で語ってくれた。このようなシャマニズムの知に基づいた立ち居振る舞いを極めれば、厳かな所作で私たちに祝福を与えながらケフィールのパックを受け取った振る舞いとともに、それは文化資本の一つであるということができる。

エスノ文化資本とは、このケニン＝ロプサン師のような、少数民族の伝統的な権威に裏付けられた身体性によって培われる文化資本である。このために、「エスノ」という語を冠している。エスノ文化資本は、ある特定の振る舞いがその文化にとって特別の意味を持つ、といった質的な差異によって培われている。それは必ずしも文化のヒエラルキーの上位に位置するのではなく、むしろ文化の固有性や地域性を産出する文化装置である。そのため、エスノ文化資本が生み出す市場交換の文化的産出物は、在来文化の代表的な表象として、一見するとエスニックでありまた素朴、エキゾティック、前近代的、野生的などといった、近代的なものとは対極にあるものとして語られることになる。まさにそうであるがゆえに、エスノ文化資本は固有の価値を産出する文化装置としての役割を果たしているのである。

トゥバ共和国のように、支配的な文化がクレオールであり、それに在来文化がナショナリズムの根底にあるような場合、市場交換においては二重の文化的正統性を持っているような局面が存在する。そうしたとき、いうまでもなくエスノ文化資本は強力である。トゥ

バにおいては、クレオール文化とはロシアである。その日常的なクレオール文化を極限まで排除した「トゥバ的なもの」を身につけつづけることは、とくにクズルのような都市環境においては希少である。もちろん、そうしたトゥバの身体性は単に希少なのではなく、正統性を帯びているのであって、そこに「トゥバらしい振る舞い」をみるようなまなざしが出来事となってエスノ文化資本を生みだしているのである。

エスノ文化資本を生じさせるような出来事とは博物館の展示品のようなものではなく、動態的な事象である。それは市場交換の場にホームイが実践されることによって生じる。具体的には、それは演奏家と聴衆との間に生じる関係が、生産者と消費者に変換されるときに生じる音楽体験である。このために、先に紹介したロシア人向けのホームイのステージのように民族衣装を着て現れるとか、自然音のある場所で録音することによってトゥバの風光を想起させるといった演出として現れるのである。

4-2. エスノ文化資本としての「自然」

私的な農村部のような場所では、そこにホームイから何らかの意味を見出そうとするような海外の愛好家とか観光客のような聴衆は存在しないからである。このことから、トゥバにおいてホームイを歌うという身体性について考えるとき、エスノ文化資本は市場交換の空間においてはじめて役割を果たすということがわかる。したがって、農村部におけるホームイは、市場交換を中心として見るとき、いわば「死蔵」されたエスノ文化資本であるということができる。

もちろん、もっぱら放牧の無聊を慰めるためだけに歌われる農村部のホームイについて「死蔵」されている、などということはひとつの転倒に過ぎない。なぜならば、農村におけるホームイの実践そのものとは関係なく、都市的な構築からエスノ文化資本が生み出されたからである。そして、ホームイのエスノ文化資本は、農村部におけるホームイを「発見」したのである。むしろここで明らかとなるのは、農村部と都市部において実践されるホームイがそれぞれ独立した文化作用の系を形成している、ということである。エスノ文化資本の作用は、市場交換の場である都市的な空間によってしか成立することがない。このため、ホームイを実践する空間としての農村部が、外部者から見て本質的に不可視の場所に位置することになるのである。

農村部のホームイは都市部においてエスノ文化資本の生成に、ある重要な役割を果たしている。すなわち、すでに都市部——とくにプロ活動をしているホームイ音楽家たち——からは失われてしまった牧童のライフスタイルの担保という役割である。牧童たちは基層文化の産物としか語られることのないようなホームイを今日も実践している。農村のホームイは、その伝統が不死であり、現在も連綿と生き続ける生命力を有しているという歴史的連続性を見本となっている。すべてのプロ化したホームイのライブや録音の演奏や創作は、その歴史的連続性の言説にしたがって、エスノ文化資本を再生産している。もしも、農村

部において遊牧の合間に歌われるホームメイが失われたりすると、トゥバの山河とホームメイとの結びつきは見本を失った空虚なフィクションとなってしまう、ダンドゥン氏が教えてくれたようなホームメイの世界へのリアリティは著しく損なわれてしまうことになる。

牧童のホームメイがエスノ文化資本の担保となる背景には、もうひとつその希少性がある。農村のホームメイは、普段は外部とのアクセスが遮断されているという神秘性のゆえに、都市部から見れば「本当のトゥバ」の現物を示してくれる強い好奇の対象となる。先に紹介した録音がわざわざプロの音楽家を実際に田舎に連れて行き、そこで小川のせせらぎのような自然音とともにホームメイを録音していたことからわかるとおり、それほどまでに音楽コレクターが最終的に立ち会ってみたいホームメイ実践の空間が、農村の牧童たちが歌うホームメイなのである。その美的価値基準は自然と一体化した普段の暮らしの中に培われ、いかなる学校的な空間も存在しない。農村のホームメイは原初性への連関から、オリジナルな芸術作品についてベンヤミンがいう「アウラ」を身体性に帯びることとなる (Benjamin 1968: 217-252)。

ホームメイのエスノ文化資本とは、かげがないもの——この場合は牧童のライフスタイルとそれに根ざしているとされるホームメイにかかわる文化実践のすべて——が放つアウラとともにある。当然のことながら、このアウラはどれか特定のホームメイのパフォーマンスについて真贋を見極めるといったことではない。ホームメイにおけるアウラは、もっと輪郭のぼやけた一つの空間であり、一つの「世界」であるといえる。それは、瞬時にサヤン山脈の雪嶺とか、エニセイ川の流れとか、広大なタイガや草原の風景といったものとしてホームメイを結びつける、ある想像力の回路である。これが、成立するとき、そのホームメイ演奏家は自身が歌う曲とともにアウラを持つようになるのである¹⁵。

牧童によるホームメイは必ず即興的であり、それ自体記録されることもなく、一回性によって培われるパフォーマンスである。それは何かのコピーでなく存在するので、その意味においてアウラを帯びているといえることができるのである。しかも、普段は人目につかないところで歌われているために、そのすべては秘儀的であり、市場の価値を超越した場所にホームメイのすべてが存在しているように、外部の目には映るのである。徐々にタイガの山並みへと繋がっていく草原の連なり、豊かな水をたたえた川の流れ、風や水や馬の蹄の音、そこにある遊牧生活のすべてを音の体験に結びつける回路として、農村のホームメイは存在し、しかもそのすべてを垣間見ることはできないという性格上、農村におけるホームメイの身体性は絶対的な中心を形成している。このような絶対的な中心性が認識されるとき、ホームメイはアウラを帯び、エスノ文化資本としての力を帯びるのである。

市場交換の中で取引されるホームメイのすべてはそのコピーあるいはミメシス (Taussig 1993) として流通し相互交通するようになる。まさにそうした文化作用の表れとして、自然音とオーバーラップさせたホームメイや在来文化の象徴としてのホームメイの位置づけが行われているのである。それらは、農村部における不可視でアウラを帯びたホームメイの一種

の複製芸術として扱われることになる。ホームイをエスノ文化資本として捉えたと、プロフェッショナルなホームイ歌手とは、すなわち複製の作り手であると捉え直すことが可能である。農村部における秘儀的ホームイは、都市的空間を通じて複製として市場に現れる。

牧童のホームイが持つ神秘性は、トゥバの自然や牧童の生活をも希少な在来文化の産物として物神化することにつながっている。ここに、ホームイの実践を媒介項とした、トゥバの自然の物神化とエスノ文化資本との接合をみることができる。外部の市場にとっては、すぐれて生きられたホームイとは自然と一体化した身体性による喉歌の実践である。そして、ホームイの実践を物神化された「自然」に近づけるという行為は、エスノ文化資本としての正統性の獲得につながる。それは、エスノ文化資本につながるトゥバの在来文化に関する言説として、自然音とホームイの音とを未分化な「音」として認識していたという解釈と、深くかかわっている。「自然と未分化なホームイ」という言説の一項に「自然」という語を置くところから、自然の物神化が始まる。そして、農村を囲む自然＝ホームイという図式が、ホームイをポスト社会主義的な構築物から隔絶する文化装置として、たち現れることとなる。

牧童の文化としてのホームイを、長時間的なトゥバの原初的「基層文化」として言説化し、そこに自然の姿を見てそれを物神化するという文化装置が、同時にポスト社会主義的なもの——市場経済や消費文化やポップなもの——からホームイを切り分けるための装置でもあるという点は興味深い。このような作用は、エスノ文化資本がそれを持つものを文化的生産物の市場の中でよりポジティブな場所に置こうとするとときに現れる。ホームイの実践がエスノ文化資本として市場に出現するとき、それはどの程度トゥバの自然風景に同化できるのかという点に関わらざるを得なくなる。

涼風や小川のせせらぎのようなスタイルについて完成度を問題にすることがある場合にも、そのホームイの演奏が現実世界の向こう側に秘められた世界を——もちろん、それは想像力の産物に過ぎないのだが——受容者に鮮明に開示すればするほど、すぐれたミメシスとして体験化される。人目から隔絶した広大な自然で歌われているものとして想像されている牧童たちのホームイの音体験により即した複製であるほど、それは貴重な音源として扱われる。ホームイにかかわるエスノ文化資本は、アウラを帯びた中心が農村のライフスタイルにあるがゆえに、イメージとしての「自然」の物神化と不可分につながっているということができる。

4-3. ポップ化するホームイとエスノ文化資本の相対化

エスノ文化資本が作用する場所は、トゥバの国内だけを想定しても存在し得ず、もっとグローバルな規模で文化的生産物が交換される市場を想定する必要がある。グローバルといっても、ホームイの愛好家は日米欧に限られている段階なので——それは国際ホームイフェスティバルに参加したり、ホームイのレッスンを受けに来たりする人々の顔ぶれか

ら明らかである——まだ限定的な性格から完全には抜け出ていないのだが、それでもたとえばフーン・フル・トゥのように海外でアルバムを製作したり、日本のホームイ音楽家の等々力政彦がアイヌ音楽 CD の製作にホームイやイギルで参加するという現象が示すように(安東 2003)、ホームイの実践空間は国外に及び、しかもトゥバ国内では考えられないような形で展開してきている。

ホームイ=自然というエスノ文化資本の定立を可能としている想像力は、ポップ化によって次第に変容しつつあるとすることができる。エスノ文化資本そのものは、トゥバの在来文化が再生産されていくなかで依然として存在し続けることは十分予測できるが、それとは別の場所をポップ化したホームイが作り出しつつある。まず国内において、すでに簡単に紹介したオイドゥパー氏 Ойдуура のようなアーティストの存在がある。彼は、五音音階を用いたモンゴル歌謡を髣髴とさせるメロディを創作し、アコーディオンの伴奏としてそれをカルグラで聞かせる歌手であり、国内の聴衆向けにカセットを出している(Ойдуура n.d)。彼は従来の民族楽器でなく、ソ連文化とともに流入したアコーディオンの平均律に載せたメロディで新しいホームイ歌謡を生み出したのである。そのほかにも、グループのヤト・ハ Ят Ха のように、バンドでホームイを歌うアーティストも現れ始めている。

さらに、最近のフーン・フル・トゥの CD では、ホームイがトランスにアレンジされて——というより、トランスにホームイが歌いこまれているといったほうが正しいのかもしれない——コンピュータ処理をされたクラブ向けのダンス音楽として創作されている。それらは古くから歌い継がれている元歌があったと思われるが、サンプラーなどで音響データ処理されているために、もはや出典を明らかにするのが難しくなったものがいくつもあつた。楽器についても、インドの膜鳴楽器のターブラや弦鳴楽器のシタールとともに演奏されたりしており、なんとなくホームイの原郷のひとつとされるチベットのな雰囲気さえかもし出している。

電子化され、ポップとして新たに作り直されたホームイは、もはやエスノ文化資本とは異なる場所に自らの中心を見出しているかのようである。そこに何らかの主体を認めるとするならば、それは越境化しトランスナショナル化した自己である。異文化コラボレーションと電子化を基軸とした彼らの創作においては、もはやエスノ文化資本のアウラである農村の牧童による音楽文化や自然の物神化への回路はぐっと弱まっていく。

たとえばトゥバの弦鳴楽器であるドシュブルールとホームイにアイヌの弦鳴楽器トンコリやインドの膜鳴楽器ターブラをコラボレートするようなスタジオ空間を考えてみる。一見、異文化の民族楽器の並置はそれぞれのエスノ文化資本をも並置させるようだが、実際には互いが相対化されることによってそこにはもはや単一の文化表現に値するものを見出すことはできなくなっている。さらに、それらはたとえば西洋音楽理論のようなある特定の歴史性や地域性を連想させる時間秩序ではなく、サンプラーやシンセサイザーといった

電鳴楽器によって加工され統合されている。この、電鳴楽器による加工と統合は、コラボレーションによって生じた複数のエスノ文化資本を完全に消し去ってしまう作用はないが、それぞれを相対化し、共生させることができる。

ポップ化というエスノ文化資本の相対化は、トゥバにおけるロシアへのクレオール化の進行や、遊牧文化の消滅や、都市化といった社会現象によるものかどうかただちに断言することは難しい。ただ、少なくとも農村部のホームイのアウラに同一化しないようなホームイ歌手の自己意識が存在するとすれば、このポップ化の現象が今後も一定の展開を見せるであろうことは予測できる。一つには、コラボレーションという文化現象そのものがすでにポップのグローバル化を受けて広く存在しているために、トゥバと外部との接点が一層広がるにつれてその機会もまた増えていくからである。もう一つには、ポップの市場化が進行するにつれて、トゥバにも消費文化が根付いていくからである。現在はポップの流通は、電子機器の普及といったハード面でも著作権の保護やプロダクションの確立といったソフト面でも問題があるようで、たとえば日用品マーケットで CD を購入すると、何も録音されていないカラの CD をつかまされることはいくらでもある。だが、こうしたことも確かな需要が存在すると認識されるようになれば、一過性の現象となる可能性は十分考えられる。こうしてホームイのエスノ文化資本はその中心は保ちつつも、相対化される身体性として培われていくと予想することができる。

5. むすび

ポスト社会主義時代のトゥバが日常的に外部と接触するようになった結果として、ホームイが自然の物神化のなかで実践されていった。その過程において想像されるようになったトゥバの「在来文化」も、コルホーズ化され資本主義の波を受けた近代的農村を錯認した転倒に過ぎない。ホームイのエスノ文化資本は、農村の牧童によるホームイを中心化し、その転倒を隠蔽することによって身体性を獲得し、さらに市場交換における自らの場所を作り出す文化装置となった。その一方で、電子化したグローバルなポップの出現は、ホームイに新たな方向性を与えることとなった。トゥバの音楽は他の在来音楽文化の楽器や歌などとコラボレートする機会を得、また自らも電子データとして処理されつつ創作の資源として再利用される過程によって、自身のエスノ文化資本を相対化した。その結果、ホームイは牧童による農村の文化を物神化しながら中心とするのではなく、表現がつねに越境するような新しい中心を獲得するにいたった。トゥバにおけるポスト社会主義の一面は、自然の物神化とエスノ文化資本の生成を許しながらも、自らを解体したり相対化したりするような文化装置を生み出すにいたったといえることができる。

謝辞

本論文のフィールド調査は科学研究費補助金（基盤研究（B）(1)）「北・中央ユーラシア

における異文化の波及と相互接触による文化変容の歴史的研究」(研究代表者：井上治)の援助を受けた。フィールドではとくに以下の方々には大変お世話になったのでこの場を借りて御礼申し上げたい。Кенин-Лопсан Монгуш, Кыргыз Зоя, Кыргыз Кира, Иван Денисов, Доржу Милада, Донгак Маадур, «Лоня», «Люба», «Андреан», «Марат», «Арат», «Айбек», «Аржана», «Миша», Sean Quirk、高島尚生、寺田麻央、伊藤麻衣子、尾引浩志(敬称略)。トゥバ語の歌詞は日本留学中の Донгак Аэлитаさんとロシア在住の御母堂に手伝っていただいた。御母堂は原詞を美しい四行詩にロシア語訳してくれたので、ここに披露したい。

Конек вороной рысью скачет
Видать нрав у него лихой
А моя милая улыбкой сияет
Веселый характер у нее такой.

На зеленых лугах отара пасется
И горловое пение эхом раздается
Это на склоне горы пастух поет
Он предков сокровище нам передает.

注

- 1) 自然の物象化とエスノ文化資本の概念は、第41回日本文化人類学会において筆者が行った個人発表「トゥバにおける自然の内面化と民俗文化資本の生成——ホームメイの事例から」(2007)においてモデル化した概念を再検討した。
- 2) ホームメイに類似した唱法としては、モンゴルのホーミーが知られ、ハカスなど中央アジアの諸地域にも点在する。必ずしもはっきりとした倍音を伴わないが、喉歌はサーメ、アイヌ、イヌイットなどの間にも広く見られる。
- 3) 2005年の調査では、観光局などが誘致した韓国人旅行客の第一陣が到着するところであった。おもなみどころは、ナーダムのほか、放牧や音楽などの民族文化、伝統的なヤギや羊の茹肉料理ハン Хан などとのことであった。ハカスからトゥバ入りした日本人観光客のパッケージ・ツアーにも遭遇したが、彼らの主な興味はスキタイ人の遺跡やラマ仏教などのいわゆるシルクロード文化に集中している様子であった。ほかにロシア国内と米国から釣り客がエニセイ川上流に入っていた。
- 4) Тыва はトゥバ語表記で、ロシア語表記ではかつては Тува が多かったが、前者表記も通用し始めている。トゥバ語ではロシア語字母の ы と у にはっきりとした区別がなく、どちらも日本語の「ウ」のように聞こえる。ただし、長母音化した ыы はくぐもった「イー」と聞こえる。ちなみにトゥバ語字母 в も日本語のバ行音子音に近いように聞こえる。「ヴァイオリン」を早口でいうときの、b と v の中間の「ヴ [β]」とほぼ同じである。[w] と発音されることもある。

- 5) ヨーロッパ系ロシア地域に広く見られるダーチャはクズル市のはずれに点在するのみであり、その利用も主としてスターリン時代以降にやってきたロシア系やアルメニア系の市民に限られるという。
- 6) トゥバでは普通に西洋野菜を食べ、茹で肉料理ハンの付けあわせとする。クズル市内の数軒の個人宅菜園で確認されたのは、トマト、カボチャ、ナス、わけぎ、ジャガイモ、ビート（ボルシチ用）、タマネギ、キュウリ、ニンジン、キャベツ、ヒマワリ、トウモロコシ、スイカ。菜園の面積は一軒で15平米ほどもあり、作物ごとに板で間仕切りをしていた。
- 7) たとえば、観光施設をかねたトス＝デル・シャマンセンターТоз-Дэр Шаман Центр では、外国人は一回1時間程度のカウンセリングに4,000ルーブル支払う。
- 8) クズルで出会ったある青年は、こうした父系親族の祭祀集団について、日本の神道のように誰もが自由に参拝できるような新しい霊場の形を模索しているところである、と語った。
- 9) たとえば、日本から参加したボイスアーティストの巻上公一はホームメイによらない独特の発声によるパフォーマンスを行い、米国からの参加者はブルースのコーラスとしてホームメイを歌っていた。
- 10) 人口約40人でおよそ30戸が1本の道に並んでいた。ホームメイを歌うものは5名いた。
- 11) このレストランは翌年取り壊され、トゥバではじめてのスーパーマーケットになった。
- 12) 身辺の生活音や自然音を録音するという、シェイファーのサウンドスケープ・プロジェクトの概念は、身の回りの音にもっと敏感にかつ批判的になるようにとの目的を持っており、それは聴覚に関する一種の啓蒙主義に根ざしているといえることができる。
- 13) フェルドは、鳥の鳴き声の起源にまつわる「鳥になった少年」の神話と、「鳥になって」歌い舞うことを在来舞踊の根源に据えるカルリの人々について、現地で「重ね上げられた音」と呼ばれる熱帯雨林の環境音のさざめきを鍵概念として解釈し、彼のいう「カルリの美学」について鳥類の民俗分類などを引き合いにしつつ体系付けている。そうした手法への批判的考察については諏訪2005を参照（諏訪2005: 10-18）。
- 14) CD録音されるような「名人」クラスのホームメイ歌手は、1回につき1,000ルーブル以上請求するという。
- 15) 本論では作品を身体性や想像力の空間から切り離して考えることはしない。ベンヤミンの議論は単なる真贋論ではない。アウラが作品の本質にかかわらず、受容の局面において生じるものとして考えなければ、ベンヤミンの複製芸術に関する考察が近代という歴史性に根付いていることが説明できなくなるはずである。

引用参考文献

- Arato, Andrew and Gebhart, Eike. *The Essential Frankfurt School Reader*. New York: Continuum, 1995.
- Bourdieu, Pierre. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge university Press, 1977.
- Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of Judgment of Taste*. Routledge & Kegan Paul, 1984.
- Feld, Steven. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1991.
- Feld, Steven. "Aesthetics as Iconicity of Style: Getting into Kaluli Groove." In Steven Feld and

- Charles Keil eds, *Music Grooves*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 109–150
- Benjamin, Walter. “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction.” *In Illuminations*. Hannah Arendt, ed. New York: Schocken, 1968, pp. 217–252.
- Levin, Ted. “Among the Spirits: Sound, Music and Nature in Sakha and Tuva.” Notes to *Tuva: Among the Spirits*. Smithsonian Folkways SFW 40452, 1999.
- Schafer, R. Murray. *The Tuning of the World*. New York: Knopf, 1977.
- Taussig, Michael. *Mimesis and Alterity: A Particular History of Senses*. New York: Routledge, 1993.
- The Agency of Tourism of the Republic of Tuva. *Tuva: The Heart of Asia*, n.d.
- Аксёнов, А. Н. *Тувинская Народная Музыка*. Мосува: Музыка Москва, 1964.
- Кенин-Лопсан, М. Б. *Традиционная Культура Тувинцев*. КЫЗЫЛ: Тувинское Книжное Издательство, 2006.
- Кыргыз, Зоя. «*Хоомей*» - *Жемчужина Туви*. Кызыл: Новости Туви, 1992.
- Кыргыз, З. К. *Тувинское Горловое Пение*. Новосибирск: «Наука», 2002.
- Кыргыз, Зоя. «Тувинское Горловое Пение «Хооректээр»», *Музыкальная Академия* 110–112, 2004.
- 諏訪淳一郎『ローカル歌謡の人類学』弘前大学出版会2005年

参考映像

- Республика Тыва Международный Научный Центр «Хоомей». 2004 *Сыгыт, Хоомей, Овор Черде 2004*.

参考録音

- Ay-Kherel. *The Music of Tuva: Throat Singing and Interuments from Central Asia*. Arc Music, EUCD 1860, 2004.
- Huun-Hur-Tu. *Spirits from Tuva*. Paras PRC 1134, 2003.
- Huun-Hur-Tu. *60 Horses in my herd*. Shanachie 64050, 1993.
- Various artists. *Tuva: Voices from the Center of Asia*. Smithsonian Folkways, SF CD 40017, 1990.
- Various artists. *Tuva, among the spirits: Sound, Music, and Nature in Sakha and Tuva*. Smithsonian Folkways SFW 40452, 1999.
- Various artists. *Horekteer: Tuvan Throat Singing Virtuosos*. I-Design, 2002.
- Saydash. *Saydash*. Студия «Record». N.d.
- Аяс Данзырын. *Алдын Согун*. Фонотека Меломана
- Ойдунаа Владимир Оюнович. *Ойдунаа Владимир Оюнович*. Фонотека Меломана. N.d.
- Ондаар Роман. *Артыш Куурар*. Музыкальная Коллекция. 2006.
- 安東ウメ子『ウボボ サンケ』Chikar Studio CKR-0106, 2003.

(SUWA Jun'ichiro)