

## 現代チベット音楽の変容と伝統回帰

— 中国領チベットにおける民族文化の独自性をめぐって —

坪野和子

(埼玉大学共通教育)

増山賢治

(本学大学院教育学研究科)

### はじめに

本研究は、チベットという一地域を通じた人類の音楽の変化要因を明確化するための研究の一部である。人類の音楽文化は、地域の人的・自然的環境の変化を如実に表現している。それは、世界的な情報の発達をも伴って地球規模での変化をしている。現在、チベットというユーラシア大陸のほぼ中央に位置する高原一帯には、自然環境保全・民族紛争・宗教問題・科学技術と生活習慣の対峙という人類の長い歴史を持つ課題をすべて内包している。それは、かならずしも伝統との対立項目とは言えず、ある場合は融合・伝統回帰も観察される。

本稿は、中華人民共和国の領土となって後より今日に至るチベット音楽の状況を1952年以降5つの時期に分類し、考察した結果ならびに近年の研究動向の結果である。

**キーワード** 民族離散／人的環境の変化／融合伝統回帰／

#### 【1】 研究対象

時間的対象：中華人民共和国とダライ・ラマ会談の1952年から2002年現在。前史として、1920年代から1949年までの間も多少ふれる。

空間的対象：チベット音楽とは、広義には、ラダッキーやシャルパ族などのチベット系民族を含め、ブータン人とチベット様式による生活をしているモンゴル民族を除いたチベット民族と呼ばれる人たちの音楽を指す。しかし、ここでは「中国領内のチベット族を自称する人たち」に限定する。地理的には中国領のチベット本土(自治区と青海省および四川省・甘粛省・雲南省の蔵区もしくは中国西藏と呼ばれている地域)および北京などで活動しているチベット系音楽家である。本稿では、ネパール・インド・欧米における亡命者たちおよびインド・ネパール原住民たちの居住地は含まない。

#### 【2】 研究留意点および研究方法

現在、チベット文化に関する書籍・ネット・音源などの資料情報は以下の4種の見解・視点に基づいている。

a. 中華人民共和国の公式見解

これは、研究論文や音源解説などに「55の少数民族である蔵族」「中国の不可分の領土」という慣用句からはじまり、はじめて本題に入る特徴を持つものが多い。また対外的な文字情報は、単に「西藏」ではなく、「中国西藏」と表記したものが多い。

b. チベット亡命政府とその支援者の見解

これは、「中国の侵略」「中国の非人道的な圧力」または「ダライ・ラマ法王のもとに」といった慣用句からはじまり、はじめて本題に入る特徴を持つものが多い。

c. 秘境・神秘的というイメージによる視点

学術的なものには見られないものの、観光や一般向けメディアなど「秘境」または「神秘的」という定冠詞のような言葉がチベットの上につけられ、表現されてから本題に入る特徴を持つものが多い。また先入観が誤解にもとづく内容も多い。

d. 研究者による政治的配慮のない視点

d-1. 研究そのものがまったく政治と無関係な内容であるため政治的配慮を無視しているものが多く、宗教や民族学的な伝統の特徴のみを扱っている。

d-2. あえて政治的な内容を排除し、現代的な内容や歴史的な内容を掘り下げない特徴を持っている。

これらはいずれもある種の偏りを持っている。それは政治的・人道的な配慮や先入観にもとづかれている。または伝統的な思維・事象のみにさだめられている。そのため現地フィールドワークから観察された事象を抽出し、判断していく必要がある。ただし、現在までの政治状況から判断してインフォーマントに諸般の迷惑を考慮しなくてはならない。

本稿では、表面上の音楽そのものにおける時代の変化の特徴を伝統的要素と時代的要素との変化および特徴・近年における中国領内のチベット音楽の研究動向・世界環境の変化と民族文化の伝統回帰について論述する。

### 【3】20世紀後半における音楽の変遷

坪野は1952年から現在までのチベット音楽を5つの時期に分類し、資料・現地情報から特徴を抽出し、検討をした。分類方法は、中国の政治情勢の変化が音楽の変化に対応していることに着目した独自のものである。

(1) 中国少数民族文化受容・寛容期(1952~1964) 1952年のダライ=ラマXIV世法王と毛沢東との北京会談から、1959年のいわゆる「解放」を経て文化大革命までの時期である。中国中央政府はチベットの文化に対して寛大な態度で保護もつとめていた。亡命したかつてのパトロンに変わって、中央政府が金銭の支援も行っていった。

音楽研究は、中国の出版物として宮廷音楽の採譜集も出している(\*1)しかし、これらの採譜は数字譜による。そのまま再現して演奏すると、こぶしや半音の取り方など、中国の一般的な音の取り方の癖が現れていることが指摘できる。(外国人がさらに再表現すると微妙な部分で「どこか違う」とチベット人

に言われる)チベットでも、伝統的に宮廷音楽の器楽演奏のために数字譜を使っていたが、細かいこぶしなどは省略されていた。数字譜はあくまで口伝のメモ程度のもと考えられていたからである。

これらの変化以前に、1920-1940年代にかけて、中国の編曲家が中華民国領土内の周辺民族の音楽に着目し、民族音楽(中国の伝統的な音楽一般)として流行させていた。それらの一部は海外在住の華僑・華人や台湾・香港で「中国音楽」として保存し、chinese musicとして認識されている。現在、原曲や元の言語による歌詞は不明である。

(\*1) 宮廷音楽 チベットはもともとスタイルが決まった宮廷音楽はなかった。しかし、17世紀、ダライ・ラマ5世の時代にラダックからの謁見団体が歌舞団を連れてラダックの宮廷音楽のスタイルと旅の途中で得たレパートリーを披露したところ、当時の摂政デシェ・サンギェ・ギャムツォのお気に入りとなり、ポタラにも歌舞団を創設しようということになったと、“Gna’ bo’i ling bzang ya rabs srol btod pa’i deb ther mig yid rna ba’i bga’ ston ’gugs pa’i lcags kyo” ★1 という文献に記されている。

そのレパートリーは2種類ある。

「ナンマ (nang-ma/襄馬)」はラダックの演奏様式に詩歌をのせたオリジナルである。歌の歌詞は、ダライ・ラマ6世の詩にもとづくものや詩人たちの格調高いものが多い。音楽の形式は固定的である。演奏形態は、器楽合奏とソロの歌である。まずは、ゆっくりした序曲のような合奏のみによる演奏とソロ歌手の踊りではじまる。次に歌。伴奏は合奏による。

途中または曲の最後ははやくなり、タップを中心とした踊りを披露し、踊り手は、歌手によるソロもしくは群舞。曲によって多少の楽器編成の指定も異なる。また組曲の順序だても異なる。主な合奏の楽器は、ダ・ニェン(gra-snyan/6弦三味線)、ピワン(pi-wang/胡弓)、ギュ・マンまたはヤンジン(rgyu-man g/dbyang-bying/サントゥール系の箱形打弦楽器)、リンブー(gling-bu/フルート)。

「トェ・シェー(sTod-gZhas/堆謝)」と呼ばれる、本来トェ地方の民謡を宮廷で合奏の伴奏でナンマと同じ形式で演奏されていたことがある。これは、ラダックの歌舞団が旅の途中で集めたレパートリーを披露したことに由来する。

★1 “Gna’ bo’i ling bzang ya rabs srol btod pa’i deb ther mig yid rna ba’i bga’ ston ’gugs pa’i lcags kyo” sans rgyas rgya tsho 17c インド・グラムサラ チベット図書館蔵書/sded srid sangs rgyas rgya mthos “mig yid rna ba’i dga’ ston” 西藏人民出版社1991年10月ISBN7-223-00388-X/j・14

★2『西藏古典歌舞「襄馬」』中国音楽研究所 人民音楽出版社 北京1960年

★3『西藏民間歌舞「堆謝」』中国音楽研究所 人民音楽出版社 北京1960年

## 2. 漢化政策強化期(1964~1979)

この時期は百花斉放・文化大革命もあいまって、民族固有の演奏・演技・舞踊が弾圧されていた。宮廷楽士や歌劇団などは一切の伝統的な演奏と教育活動を禁じられ、投獄後、農業・道路工事の仕事をさせられていた。(その後釈放・解放されたものの元宮廷楽士たちの現役演奏復帰は1986-88年のモンラム大祭

(＊2) が最初で最後に近いものとなった)歌劇団は、ショトン祭(＊5)復活の1987年以降に農民劇団として復帰するまではそのまま農業を続けていた。(現在も農民劇団である)

さらに、漢化のために多くの音楽家たちが、北京など中央で教育された。この代表的な存在は、もともと宮廷歌手であったツェテン・ドルマ(＊3)である。映画『東方紅』(＊4)でチベット民謡をもとにした楽曲をチベット語の歌詞による毛沢東讃歌として、朗々と歌っているシーンがある。発声法は、中国の京劇などと同様な高く喉を開くもので、チベットの喉を閉めてこぶしを回す女声の発声法とは別物による演唱である。これは、彼女のみでなく、師範学校などでも指導され、民間のフィールドワークをすると「学校で習った歌いかた」「民謡の歌いかた」を無意識に分けるインフォーマントも存在する。

この発声法はチベットの古い感覚では生理的に受け付けられないはずのものであったが、当時中国に染まった若者は「チベットらしいのは古くさい、これが新しい感覚」という反応をするようにし、自分の感性を押し殺して無理をしていたと伝えられる。

芸術的な宮廷音楽は、楽器の演奏法や楽器そのものに改造を加えるなど、サウンドが変容してしまっていた。リンブー(gling bu/フルート属)は伝統的な管よりも細い高音のものへ、またギユマン(rgyud mangs/ダルシマー)は、ばちを揚琴と同じものを使うようになった。この変化はカセットテープでTIPAやPotala bandなどの亡命チベット人の演奏グループと”Instmental music from lhasa”(海賊版)などと比較することによって明らかである。

歌劇も舞台向け・漢民族好みの演出・社会主義的脚本などオリジナルから離れた「中国少数民族の芸術」となっていた。一部、現在でも脚本が変わったままのものもある。

またこの時期は宗教を一切禁じられていたために仏教音楽は公の場ではなくなった状態が続いていた。文化大革命後、復興はしたものの、口伝による伝授の伝統を指導する高僧がチベット本土では不足していたために規模やレパートリーとも言える儀礼の数などはかつてのような活気には戻ったといえない。

民間の年中行事などは宗教とかわるため、形骸化・縮小化した内容で続けられていたか、まったく中断されていたか、どちらかとなっていた。

民謡などは中国語による共産党讃歌や学校教育の社会主義学習のための教訓的な歌としての歌詞に改編されて歌われていた。

(＊2) モンラム大祭 sMon Lam-Chen mo/ sMon Lam-Chen po 大祈願法会祭。1402年よりゲルク派の祖師ツォンカパ大師がはじめたと記録されている。正月期に釈尊のための法会をラサ市内の寺院を挙げて法要をし、僧侶の博士の認定のための問答による試験などが行われる。この祭りのメインの日には、弥勒像がトゥルナン寺をまわり、その際、宮廷楽人が、ダマ(太鼓)やスナ(チャルメラ)などの演奏をする。文化大革命の頃中断され、1986年に再開、再び1988年の暴動以来中断されている。

(＊3) ツェテン・ドルマ もと宮廷歌手であった。北京で再教育を受けた彼女は、発声法など中国風の歌唱に変わった。現在自治区の副委員長。『中国の少数民族の歌舞と楽器』中国民族出版+美乃美1981年★には、文化大革命当時の少数民族スターが掲載されている。そのほとんどが『東方紅』に出演している。

(\*4) 映画『東方紅』 ※ 戦後大流行したといえ、なんいっても革命歌曲である。もともと共産党は各地で各民族の民謡を採取、それに革命的な歌詞をつけ大衆の啓蒙をおこなっていた。その集大成といえるのが『東方紅』(65年)である。 ※ 加藤浩志「映画で楽しむチャイニーズポップス」より

『チャイニーズ・ポップスのすべて』p.82 林穂紅／編音楽之友社1997年★

### 3. 難民側交流解放期(1980～1989)

この時期は文化大革命の傷跡を隠すように、対立したままの民族感情を緩和させるために、いくつかの政策を取られるようになった。

まず団体外国人観光客への都市部開放から外の人たちを受け入れた。これは、1985年まで公式訪問という形のみを認められていた。チベット外の諸外国にとっては知られざる地域の情報であった。音楽では、小泉文夫氏ほかの民族音楽学の研究者が、現地で得た情報がチベットのオリジナルの文化ではなく、中国で一旦改編された文化であることを知らずに日本に紹介されている。東洋音楽学会関東支部1982年の定例研究会で紹介された北京でのチベット歌劇アチュ・ラモ『スー・ギ・ニマ』(\*5)の Film は、本来の歌唱法や演技法から見るとかなり改編(\*6)された内容のものであった。本来相撲の土俵のような演場を四角い舞台にのせるためにもっとも重要な役割を持つ女尊(女神)のこだまのようなシェー・ギェル(gzhas rgyur/合いの手)が舞台のそでで歌われる演出となっていた(坪野和子口頭発表「チベットのアチュ・ラモにおける女尊のパフォーマンス」-序劇における女尊のパフォーマンス-東洋音楽学会第46回大会 1995年10月1日)民音音楽資料館で所蔵されているが、今となっては、改編時代の上演としての歴史的な資料と言える。ただし、チベット人にとっては、外国人との直接交流はなかったために、外国人からの影響は薄かったといえよう。1984年には、外国人観光客の限定つきの自由旅行が許可された。これは一部の英語・中国語・チベット語などの言語が通じる人たちと会話(\*7)や交流も少しはあった。しかし、海外の音楽の受容はさほどなかったと言われている。次にインドやネパールの難民となったチベット人たちとの交流を許可した。これは里帰りを呼びかける、難民の親戚と会うために一時出国をする、などである。これは経済的な動きも可能になったことも意味している。

当然のことながら、インド・ネパールを経由した海外での情報や音楽情報なども流入が可能になったわけである。人や物の出入りによって、カセットテープや放浪芸人たちの歌などが広がった。カセットの流入は(\*8)里帰り難民が持ち帰ったインド映画音楽のテープは都市部の一部の若者に普及し、「アイ・アム・ア・ディスコ・ダンサー」(\*9)という映画の挿入歌の流行が中国内のディスコ発祥とも言われている。そういったカセットでは、高僧の寺院での読経や説法テープで政治的な発言のないものが、最も売っていたのが特徴的である。当時のインド・ネパールと中国は著作権がなかったため、たくさんの海賊版コピーが売られ、一気に普及していった。

伝統的な音楽は、すでにインドをはじめとした海外在住者とチベット本土では離れたものになりつつあった。本土では、相変わらず漢化政策の余波を受けた音楽を演奏されていた。また僧侶の多くは文化大革命の頃、一旦僧職を離れさせられていたので、若い継承者が少なく、里帰りの僧侶に読経や仏教仮面劇の指導を委ねていた。唯一、音楽と朗読の組み合わせである『ケサル王伝 (gling ge sar)』の朗唱は全国

(中国領) コンクールなども行われるなど、保存・保護がすすめられていた。伝承者のなかには、人間国宝並みの栄誉を与えられていた。彼らの朗唱はカセットに録音され、販売されている。一方、インド・ネパールでは、ドラムサラ・オリッサ・ダーズリンなどの地域で伝統音楽や歌劇の演者を養成するなど、海外からの支援が充実したために保存につとめ出していた。それらの情報も本土に入りだしていた。  
(\*10) 若者が好んで鑑賞する音楽は、本土ではテレサ=テン(\*11)などの中国や香港・台湾などの歌謡曲、インド・ネパールではインド映画音楽というように、それぞれの生活環境で耳にする機会が多いものと分かれていたが徐々に交流がはじまってきた。

#### (\*5) チベット歌劇アチュ・ラモ

16世紀のカギユ派の僧侶タントン・ギャルポがチベットの各地に橋をかけようと思いつき、劇団員を集めて地方巡業のチャリティー・コンサートを行ったのがはじまりだとされている。“dpal grub pa' i-dbang phyug-brtson 'grus bzang po'i-rnam thar pa-kun gsal-nor bu'i-me long-zhes bya ba” ★最初は宝塚のような少女歌劇団と少年ばかりの歌劇団であったようだが、年頃になり結婚したりということで世襲制のような劇団も出来てきた。また地方巡業の多い人気のある劇団ほど、第3部の大円団ではいろいろな地方芸を吸収していて、レパートリーも多いとされていた。しかし、政治状況の変化により、彼らの活動範囲も変わる。もっとも有名な劇団でタントン・ギャルポの劇団の直系で、現在は農業を中心に生活し、夏のオペラ・シーズン「ショトン祭 zho ston」の時期に地方巡業に出掛けているのみとなってしまった。

またラサや北京を中心に活動している劇団は、ほとんど中国中央政府の保護によるアレンジされた内容による公演を行っている。劇団はプロばかりではない、村の青年会や老人会などによるアマチュアの活動もある。難民側でも、またネパールやダーズリン、シッキムにもとから居住しているチベット系の人たちもプロの劇団がいくつかある。最近では難民たちも落ちついてきたためにアマチュアの劇団もたくさん出来ているようである。オペラ・シーズンともいえるショトン祭は、伝統的には、雨安居の修行をあけた僧侶たちのお祝いに芝居や舞踊を境内で俗人たちが見せていたのである。現在では、ラサのデブン寺の皮切り公演が行われ、その後、ノルプリンカでプロ・アマの劇団が集結する。そこから各地方へ各劇団巡業がはじまり、やがて夏から秋へと季節が移っていくひとときを楽しんでいくのである。1987年まで中断されていた祭りであるが、その後は続いている。インドでは、チベット正月の時期にドラムサラの演劇学校 TIPA のホールにインド・ネパール各地のプロ・アマ劇団の競演をショトンとして行うようになってきた。

『スー・ギ・ニマ gZugs kyi nyi ma'i rnam thar』は、仏教修行者の娘スー・ギ・ニマが王子にみそめられ結婚するが、その王国の秩序の破壊と支配を狙う魔の化身の姑に対抗し、仏法で治めるための修行を夫とともにする。最終的には、義母は懺悔する。

(\*6) 改編 チベットだけではなく、中国領の漢民族をも含んだすべての民族で同様だった

(\*7) 一部の英語・中国語・チベット語などの言語が通じる人たち ※チベットでの非母語は、1950年代以前は圧倒的に英語が多かったが、1970年代あたりから教育制度および老人人口の減少により中国語が多くなった。最近では、さらにヒンディ語・ネパール語という複雑な外来語状況。

(\*8) プンツォ・ラダッキー。ラダック出身の映画俳優。宗教的な題材で歌う。バックバンドが全員ネパー

リーで、楽器編成は北インドのハルモニウムやタブラやシタールといったインド・ネパールのチベット系諸民族や難民チベット人にも親しみやすい。楽曲内容もインドのものであるが、歌詞は少々ラダックなまりのあるチベット語である。チベット本土では店頭で売られることはない。西チベット地域で、ラダックに近い地域の一部で、カイラス巡礼の旅人から聴取したことがあるという報告を受けている。恐らく密出入国者による持ち込みであろう。藤井知昭「聖と俗のはざま」pp.435-436『チベットの言語と文化』長野泰彦・立川武蔵編 冬樹社 1987年★によれば、「ラダックなどインドにおけるチベット難民を主体にとりわけ愛好されるインド映画のスター、ブンツォ・ラダッキーの歌う歌は、ブータン、シッキムはもとよりラサにも輸入されている」とあるが、これは事実ではない。ラサではブンツォ・ラダッキーが流行したとはなく、カセットに収まっているトークが含まれているために、嚴重にチェックされ、持ち込み禁止品目となっている(現在も)本土全体では知られているとは言えないだろう。

(\*9)「アイ・アム・ア・ディスコ・ダンサー」 米国映画「サタデーナイトフィーバー」を模してインドを舞台にした1980年代流行映画。

(\*10) グラムサラにある TIPA (Tibetan Institute Performing Arts) 当時の校長ジャムヤン・ノルブ氏はかなり頑固な伝統主義者であった。これは最近傾向が変わった。かなり海外公演を意識した演奏や上演になったこと。劇団員がラダッキーなどのインド系チベット人やサンジョルワ(新難民)と呼ばれる中国の教育を受けた経験がある人たちなどが増えている。

TIPAのホームページ <http://www.tibet.com/Tipa/tipahis.html>★

(\*11) テレサ=テン 藤井知昭「聖と俗のはざま」p.435『チベットの言語と文化』長野泰彦・立川武蔵編 冬樹社 1987年★に「近年、ラサなどでもっとも流行しているのは歌謡曲であり、日本の「北国の春」をはじめ種類も豊富である」とあるが、これは事実である。

テレサ=テンが歌う日本の歌謡曲の中国語バージョンはかなり愛好されていた。

4. 懐柔政策期(1989～1993年) これはとても短い時期である。政治や人権については厳しい時期でもあった。1988年3月のラサにおけるモンラム大祭暴動事件(\*12)・1989年パンチェン=ラマVII世の逝去(\*13)・1989年天安門事件(\*14)などが続き、戒厳令がひかれた状態での庶民のうっぷんを逸らすべく、音楽や文化に対して懐柔政策を取られた。例えば、革命的な中国語でつけられた地名を旧地名に戻す、あるいはチベット読みにするなど伝統が強調された。音楽では、宮廷音楽と歌謡曲と海外の音楽開放の3つが変化した。

宮廷音楽は西藏大学の音楽系でのレッスンや楽人の師弟の家庭レッスンのみだったが、かつての宮廷楽人が少年宮(\*15)などの機関で伝授するなど、広く一般への普及ができるようになった。流行歌謡(歌謡曲/ポップス)は中国語だけの歌謡曲からチベット語による歌謡曲が出るようになった。これらは歌詞が文語調、作曲者が漢民族、歌唱方法が中国風であったために、ごく一部の歌手のテープしかヒットしなかった。いわば中国ポップスの亜流だったことと自分で歌うのに適していなかったことが挙げられよう。海外の音楽の解放は主に中国語圏のものや日本のものの中国語カバーであった。チベット本土の若者たちは急速に香港スター(\*16)などを知るようになり、インド映画音楽と同じ、もしくは、それ以上に愛好

するようになり、中華人民共和国内の流行歌謡を聴く比重よりも高くなっていった。

またプロの歌舞団の海外公演などは積極的なアピール・広報活動もはじまり、ヨーロッパなどで公演が行われはじめられていた。その内容は伝統音楽・舞踊・歌劇に中国が芸術と考える作品であった。一部にはオーケストラの団員が僧衣を着用するなどの陳腐な内容もあった。演劇も伝統的なチベット人社会では下品とされているシナを作る女性のせりふまわしと所作が観察される。これらが「蔵族の芸能」として紹介されていった。またこういったスタイルの芸能公演はラサ市西部の高級ホテルやその近隣の劇場などで海外からの観光客相手に行われていた。

この時期の音楽・芸能は、チベット内外で「中国のチベット・スタイル」とも言うべき様式であったといえよう。

(\*12) 1988年3月のラサにおけるモンラム大祭暴動事件 モンラム大祭の際、尼僧などを中心としたデモが起こり、大勢の死傷者と逮捕者が出た。

(統計は中国側とアムネスティと各種報道で数値が異なるため省略する)

(\*13) 1989年パンチェン＝ラマVII世の逝去 1月に全人代副常任理事であったVII世の死は政治的な混乱の要因とされ、チベット各地で緊張の空気を漂わせた。

(\*14) 1989年天安門事件 この事件のためにチベット民族の解放軍兵士が北京に送られたため、また反政府行動を恐れたため、戒厳令が厳しくなると伝えられる。

(\*15) 少年宮 児童の課外活動の場

(\*16) 香港スター 香港の映画俳優やポップス歌手などの歌が普及した。さらに香港経由で日本の歌謡曲なども伝わる。

## 5. 海外交流・回帰期(1993年頃～)

これは前の時期と少し重なっている。1993年頃からとしたのは、厳密に分けることができない。地域や個人差で異なるためである。中国内地のバブル(\*17)によっては経済的なゆとりを得たためか、観光資源のひとつという見方でチベット地域(\*18)に対する文化政策が緩和されていった。音楽では、プロによる海外進出とオリジナル・ポップスの芽生えというふたつの現象が本土・亡命側両方で共通している。そして、海外の音楽を数年遅れた形で情報を持ちはじめてきた。インドの亡命チベット人の演奏団体では各種の海外支援団体による文化紹介や経済援護が定着(\*19)し、チベット本土の歌舞団でも亡命政府の劇団でも、海外公演が増えて、舞台ばえを意識した演奏・演技に変化している>(\*20) また本土から亡命してきた音楽家が亡命側の演奏・演技に影響を与えている要素も出てきた。またどちらも地方の方言や標準語(ラサ方言)・共通語(亡命側/自然発生)によるネイティブでないチベット語を舞台上で意識的にせりふや歌詞として使うようになった。伝統を保存する意識が変わってきたものといえよう。

歌謡曲(流行歌謡)は、口語調の歌詞・チベット人作曲家・伝統音楽歌手による歌唱といった作品が増えてきた。特にダトゥンことンダワ・ドルマ(\*21)という女性歌手ひとりに注目が集まった。このダトゥンはじめヒットした歌の歌詞多くは「離ればなれで逢えないとしい人」への思い、つまりチベット民族

が離ればなれで暮らしている現状を歌ったものが傾向として多い。またカラオケが普及してきたので、歌いやすい歌を求める傾向も見逃せない。このダトゥンの歌う曲は、インド・ネパールでも流行した。

これらの新しい音楽は、チベット語の言語的な特徴の上に中国の流行歌謡・インド映画音楽・香港ポップス(チベット内ではロック調・ダンスミュージックという認識をもたれていた)の伴奏形態というスタイルを取っている。欧米の音楽からの直接的な影響ではなく、二番煎じであるという特徴を持つ。それは、チベットにおける音楽環境と音楽教育が直接的な西洋音楽にふれる機会がごく一部であることに起因する。例えば、テクノ音楽や西洋クラシックなどは、ほとんど一般の人々に愛好されることはなく、その存在もメディアで触れることがある程度である。ピアノもほとんど普及していない。あるいは、中国内地での滞在経験者の一部が鑑賞する程度である。そのごく一部の環境を持っている、あるいは教育を受けたことがある者は、オーケストラ員や声楽家などの職業音楽家となっているが、一般的ではない。これらは、鎖国状態であった時期からさらに中国領となり、150年以上も情報が制限されていたことと関係している。インターネットも普及してきた現在も状況は、あまり変わらない。

(\*17) 中国内地のバブル 中国経済がかなり開放されてきた頃。北京などから芸術家がエキゾチックを求めてラサなどに移住し、チベット文化を取り入れようとした。

(\*18) 観光資源のひとつという見方でチベット地域に対する文化政策 寺院の修復などを急ぎ、道路の整備も観光を中心に行われた。内地からの移住者によるみやげ物・美術品販売・大寺院の近くの飲食店なども外国人向けと思われるものが増えだした。

(\*19) 亡命側の各種の海外支援団体による文化紹介や経済援護が定着 欧米諸国・日本などからの亡命政府支持団体による教育や文化保護のための資金援助が定着した。

(\*20) 海外公演を意識した伝統に対する意識の変化 中国側からのチベット人たちの来日公演の舞台は、より芸術的により舞台ばえするような、しかも漢民族好みの極度な演出が見られる。はじめて見た日本の観客はそれがオリジナルであると勘違いしてしまっている。

また、言葉が分からない人たちのために、かなり大きな抑揚をつけるなど音楽性そのものまでもがえられてしまっていたのだ。これは中国側だけでなく、亡命側の僧侶・劇団も同様に言葉のわからない外国人向けの演出で新しいことをやりたいと考える若い世代の考え方が投影されていた。

異民族に見せる・聴かせるという目的を持つと、どこかしらオリジナルと異なるものも出てくるといえよう。しかし、現地であればオリジナルを見られない、聴けないというのは、誤った現地主義の思想を持つことにもつながるし、またオリジナルでないものをオリジナルであると誤認し、それを信じ込む結果にもなるのである。

(\*21) ダトゥンことンダワ・ドルマ。両親は西蔵歌午団の団員。少女時代から西洋音楽を北京で学ぶ。ラサに戻り伝統音楽歌手から流行歌手へ転身。一世風靡したのち、スイスからアメリカに亡命。

長田幸康著『ぼくのチベット・レッスン』1993年 社会評論社★

ダトゥンのホームページ <http://www.moonsite.com/dadon/index.html>

★は参考文献・資料※は引用

#### 【4】近年の中国領における研究動向

1980年代半ばよりチベット学研究所の蔵文(チベット語)・中文(中国語)による学術刊行物が増加傾向にある。主なものとして、中央民族学院蔵学系編『西藏研究』(\*22)西藏社会科学院『蔵学研究』(\*23)『中国蔵学論文資料索引1872-1995』(\*24)が挙げられる。音楽研究では、まず文学の分野での研究として民謡の採集が行われるようになった。“spang rgyan me tog”(\*25)“gangs ljongs rig gnas”(\*26)などの定期刊行物では連載として民謡の歌詞の紹介がされている。『青海文学』『青海群芸』など、青海省からも独自で出版・刊行されている。

また1990年代より海外の論文も中国語による翻訳・紹介がされるようにもなった。その成果は西藏人民出版社『国外蔵学研究訳文集』(\*27)として刊行されている。

さらに1990年代後半より音楽研究として、民謡の採集・採譜の研究結果が出版物として目に届くようになる。採集の成果は、“bod rjongs sgyud tsal zhib 'jug 西藏芸術研究”に論文として分類・報告がなされている(\*28)採譜は、多くが数字譜によるものである(\*29)一部、五線譜による採譜も見られるようになった(\*30)これらの採譜は、かつての少数民族研究として、歌詞をわざわざ中国語に翻訳して掲載されていたものに比べて、チベット語がわかれば第三者にも理解可能なものであり、分析もしやすくなっている。ただし、採譜によっては、歌詞と旋律との対応(音声のシラブルの割り振り)がわかりにくいものもあり、改善されることを期待したい。これらの最近の研究は、資料情報としての価値を持っており、われわれ海外の研究者も容易に利用できる状況となった。かつては国外にでることがなかったチベット語の出版物も国外で入手できるものも出てきた。これは、ほとんどの民謡が表で自由に演唱できる状況となり(一部歌詞内容によっては現在も表になっていないものもある)、フィールドワークも国家事業として捉えられてきたことによるといえよう。今後のフィールドワークの成果も目に届く形として出版物・映像・音源として記録されていくであろう。

(\*22) 中央民族学院蔵学系編『西藏研究 bod ljongd zhib 'jug』西藏研究編集部ISSN1000-0003(中国語)

(\*23) 西藏社会科学院『bod kyi shes rig zhib 'jug 蔵学研究』民族出版 ISBN7-105-0393-3/Z・316(中国語)

(\*24) 劉洪記・孫雨志共編『中国蔵学論文資料索引1872-1995』中国蔵学出版社

(\*25) bod ljongs dmangs khrod 編 “spang rgyan me tog--dmangs khrod rtsom rig-- 西藏民間文学” “spang rgyan me tog 出版 ISSN1006-4516 (チベット語)I SSN1002-9354

(\*26) “gangs ljongs rig gnas 雪域文化” 雪域文化雜誌社 ISSN1002-9354 (チベット語&目次のみ中国語あり)

(\*27) 国外蔵学研究訳文集編集成員『国外蔵学研究訳文集』西藏人民出版社 ISBN7-223-00875-X

(\*28) 西藏芸術研究所“bod rjongs sgyud tsal zhib 'jug 西藏芸術研究”(中国語)西藏芸術研究編集部 ISSN1004-9088 (チベット語) ISSN1004-6860

(\*29) “lho kha'i dmang gzhas phyogs btus” 西藏人民出版社(中国民間歌曲集成/山南 [ロカ地方])

民歌) 1999年ISBN7-223-01152-1/I・278

(\*30) 'jam dbyangs chos 'phal 「論藏族弦子芸術的形成」 西藏社会科学院『bod kyi shes rig zhib 'jug 藏学研究』pp.219-233民族出版ISBN7-105-0393-3/Z・316 (中国語)

#### 【5】チベット民族の世界的分散と音楽文化

本稿では、チベット本土内にしぼってチベット音楽の変遷と研究動向を論述してきた。

その変化は、異民族の政治や移植によると言えよう。そして、その中で独自性は保存され、回帰へと向かう傾向があり、変質は世界の情報の変化によるものへと向かっている。今後チベット音楽の変化は世界の情勢とのかかわりと自民族の独自性の回帰への二面性の融合へ向かうのではないかと予測できると考えられる。さらに、現実にはインド・ネパールをはじめ欧米・日本などの亡命チベット人やインド・ネパール原住のチベット系民族が存在する。彼らがそれらの地で、どのように独自性を保っているか、また1952年以前の伝統音楽の原型は、まったくの異文化のなかで暮らすアメリカやヨーロッパ在住のチベット人の音楽についても調査し、分析することが今後の課題のひとつであるといえよう。

#### 参考音源

- (1) ツェテン・ドルマの歌唱---LD『東方紅』より1965年---MEI AH LASER(香港) CL 018
- (2) 宮廷音楽ナンマ・民謡の変化
  - a. 映画「セブン・イヤーズ・イン・チベット」より1997年(アメリカ)
  - b. ツェテン・ドルマの歌唱 1983年 中国唱片出版『才旦卓瑪独唱歌曲選』HL-145
  - c. “Instrumental music from lhasa” (海賊版)詳細不詳
  - d. ンダワ・ドルマ?の歌唱1995年 Wind Records (台湾)『藏族歌舞音楽』TCD-1603
- (3) 「ケサル王伝」甘肅民族録音帯番号不詳/青海人民音楽出版ほか
- (4) イェシェー・ドルマのよる歌唱1989年四川省音像出版社『卓瑪的歌声 甜甜甜』SC-L-0223
- (5) ンダワ・ドルマによる歌唱---チベット版『長崎は今日も雨だった』---1992年 西藏音像出版『西藏通俗歌星 達珍』番号不詳

本稿は坪野が1999/10/2(土)第426回東洋音楽学会定例研究会においてチベット音楽の今日的状況と題した研究報告をまとめ、さらにそれ以降3年の間での変化と今日的な研究動向の変化を加筆したものである。増山はそれにもとづき、中文文献の翻訳のチェックと検討を行ったものである。ふたりの討論から全文坪野が責任執筆した。

※日本語と混同されやすい類似中国語の語義はかっこ内の註として挿入した。