

筑波大学博士（国際政治経済学）学位請求論文

メラネシア在来音楽をめぐる

出会いと媒介の文化人類学的研究

—グローバル化時代のソロモン諸島マライタ島南部アレアレ

における竹製パンパイプ合奏を事例として—

佐本 英規

2017年度

## 目次

目次.....	ii
図表目次.....	vi
初出一覧.....	ix
凡例.....	x
序章.....	1
1. はじめに.....	1
2. 本論文の目的.....	2
3. 調査について.....	4
(1) 調査対象の概要.....	4
(2) 調査の手法.....	7
4. 本論文の構成.....	9
第1章 理論的背景：文化的出会いと音楽的媒介.....	12
1. 先行研究の検討と問題の所在.....	12
2. 音楽のグローバリゼーションと文化的出会い.....	16
3. 音楽的媒介.....	19
4. 本論文のアプローチ.....	22
第2章 民族誌的概観：今日のアレアレにおける「混淆した生活」.....	24
1. はじめに.....	24
2. コムニマカエ村の人びと.....	25
3. 土地をめぐる軋轢と葛藤.....	29
(1) 土地利用のあり方.....	29
(2) 土地をめぐる軋轢.....	32
(3) 土地保有の図式と土地をめぐる葛藤.....	34

3. 祖先と教会 .....	43
(1) 土地と祖先 .....	43
(2) 隣人としての祖霊 .....	44
(3) 祖先と教会の均衡 .....	47
5. 「混淆した生活」の中の竹製パンパイプ .....	49
(1) 出会いの媒体としての竹製パンパイプ .....	49
(2) キリスト教祭礼の中の竹製パンパイプ .....	51
(3) グローバルな音楽産業との出会い .....	55
6. 小括 .....	57
<b>第3章 伸縮する竹と音楽の模倣：竹製パンパイプの製作と演奏</b> .....	<b>58</b>
1. はじめに .....	58
2. 竹製パンパイプの製作 .....	60
(1) 道具と植物利用 .....	60
(2) 竹製パンパイプの製作 .....	64
3. 竹製パンパイプの製作における調律と模倣 .....	70
(1) 道具の使用とその効果 .....	70
(2) 竹製パンパイプにおける調律と同一化 .....	73
(3) 竹製パンパイプにおける模倣と個別化 .....	76
4. 模倣としての竹製パンパイプの演奏 .....	80
(1) 竹製パンパイプによる事物の模倣 .....	80
(2) 模倣の反復 .....	84
(3) 模倣としての演奏と表象としての音楽 .....	87
5. 音楽の模倣 .....	89
(1) 「今日の竹製パンパイプ」における混淆性 .....	89
(2) チューナーと呪術 .....	91
(3) 今日の竹製パンパイプにおける個別性 .....	93

6. 小括.....	95
<b>第4章 竹製パンパイプと強運：アレアレにおける富と開発への期待.....</b>	<b>97</b>
1. はじめに.....	97
2. 貨幣の獲得と開発への欲求.....	98
(1) 媒体としての貨幣.....	98
(2) 貨幣の支払いへの期待.....	100
3. 竹製パンパイプと富の獲得への期待.....	101
(1) 演奏によってもたらされる富.....	101
(2) 強運の媒体としての竹製パンパイプ.....	105
4. 竹製パンパイプと開発への期待.....	107
(1) 現金収入源としての竹製パンパイプ.....	107
(2) 開発への期待の媒体としての竹製パンパイプ.....	109
5. 不確実なままに期待すること.....	110
6. 小括.....	111
<b>第5章 森の中のレコーディング・スタジオと舞台の上の竹製パンパイプ.....</b>	<b>114</b>
1. はじめに.....	114
2. レコーディングの経緯.....	115
3. 出会いの場所.....	116
(1) コムニマカエ村の「ポイアラトの家」.....	116
(2) 出会いの場所.....	118
4. 森の中のレコーディング・スタジオ.....	120
(1) レコーディングの準備と音楽の模倣.....	120
(2) レコーディング・スタジオの組み立てと音の分離.....	123
(3) プロデューサーの意図と音楽の製作.....	127
5. 舞台の上の竹製パンパイプ.....	130
(1) CD アルバムの製作と野外ロック・フェスティバルへの参加.....	130

(2) 舞台の上の竹製パンパイプ .....	132
(3) 舞台の裏の竹製パンパイプ .....	137
6. 小括 .....	139
<b>第6章 結論</b> .....	142
1. 各章の総括 .....	142
2. 考察 .....	144
3. 結論 .....	146
<b>註</b> .....	149
<b>参考文献</b> .....	153

## 図表目次

### 【図】

図 1	ソロモン諸島とアレアレ地域の位置（筆者作成） .....	8
図 2	アレアレ地域（筆者作成） .....	8
図 3	アウの意味領域（[Zemp 1978: 38] を元に加筆） .....	58
図 4	譜例：「自惚れ屋」 .....	85
図 5	「土地の竹製パンパイプ」と「今日の竹製パンパイプ」の音階（[Zemp 1979:12] を参考に作成） .....	90
図 6	コムニマカエ村における建物の配置.....	117
図 7	一般的な楽器の配置とレコーディングに際しての楽器の配置.....	127

### 【表】

表 1	演奏集団ポイアラトの主な演奏機会（2009年9月～2014年1月） .....	103
-----	-----------------------------------------	-----

### 【写真】

写真 1	地図に書き込みをするコムニマカエ村の人びと（左） .....	36
写真 2	氏族の系譜が記録されたノート（右） .....	36
写真 3	カヌーの形状を模した土地保有の図式（左） .....	37
写真 4	カヌーの形状を模した土地保有の図式（右） .....	37
写真 5	土地をめぐる軋轢についての話し合い.....	38
写真 6	丸太を削り抜いて製作されたポイアラトのドラム（左） .....	51
写真 7	「ベース」と呼ばれる低音の竹製楽器（右） .....	51
写真 8	打奏竹製パンパイプ（左） .....	51
写真 9	「今日の竹製パンパイプ」の合奏の様子（右） .....	51
写真 10	コムニマカエ村の手前に到着した聖母マリア像とその一行（上） .....	54
写真 11	コムニマカエ村の端で聖母マリア像とその一行を出迎えるポイアラト(下) .....	54
写真 12	聖母マリア像とその一行を礼拝堂へと導く「土地の竹製パンパイプ」.55	
写真 13	森に囲まれたコムニマカエ村 .....	61
写真 14	山林の斜面に作られた耕作地 .....	61
写真 15	森で竹を刈る（左） .....	66
写真 16	竹を村まで運ぶ（右） .....	66
写真 17	屋根の上で天日干しにする（左） .....	66

写真 18	屋根の上の竹 (右)	66
写真 19	棒を差し入れて竹筒の長さを測る (左)	68
写真 20	竹筒の口で手折った棒に合わせて竹筒の長さを決める (右)	68
写真 21	吹き口を削る (左)	68
写真 22	竹筒を横木に挟んで結束する (右)	68
写真 23	ウルナイポロの一部	77
写真 24	あやとりをする父子 (左)	86
写真 25	あやとりをする女性 (中)	86
写真 26	あやとりで再現された4本足のブタ (右)	86
写真 27	全音階のものを含む3種類の竹製パンパイプが組み込まれた楽器	89
写真 28	コムニマカエ村のチューナー	91
写真 29	婚姻儀礼に際して支払われる貝貨	99
写真 30	婚姻儀礼に際して支払われる紙幣	99
写真 31	婚姻儀礼に際して集積された貝貨の束	99
写真 32	婚姻儀礼に際して集計される貝貨と紙幣	99
写真 33	祭宴における演奏 (左)	104
写真 34	演奏後の饗宴 (右)	104
写真 35	ポイアラトのセンターの「大きな家」	117
写真 36	宿泊ロッジの全体 (左)	118
写真 37	宿泊用ロッジの正面 (右)	118
写真 38	打奏竹製パンパイプの竹筒の音を聞き比べるポイアラトのメンバー (左)	122
写真 39	リペアのために竹製パンパイプを解体するポイアラトのメンバー (右)	122
写真 40	打奏竹製パンパイプから音程の狂った竹筒を取り出すマヌ (左)	122
写真 41	竹製パンパイプの調律をおこなうマヌ (右)	122
写真 42	プロデューサーら一行を歓迎するポイアラトの演奏	123
写真 43	設置されたマイク (左)	124
写真 44	設置されたミキシング・コンソール (右)	124
写真 45	バナナの葉でパーテーションを設けるポイアラトのメンバー (左)	126
写真 46	完成した即席のレコーディング・スタジオ (右)	126
写真 47	レコーディングをおこなうポイアラトのメンバー (左)	126
写真 48	前方が見えない状態での演奏 (右)	126
写真 49	野外ロック・フェスティバルの会場で販売されるポイアラトのCDアルバム	131

写真 50	組み立て途中の楽器（左） .....	133
写真 51	竹筒を結束して楽器を組み立てるポイアラトのメンバー（右） .....	133
写真 52	竹製パンパイプの音高を確かめるマヌ.....	134
写真 53	ステージ上のポイアラトと周囲に設置されたマイク群（左） .....	134
写真 54	ポイアラトのメンバーとステージ上のミキシング・コンソール（右）	134



## 初出一覧

- 第2章: 「土地をめぐる軋轢と土地保有の図式——現代ソロモン諸島マライタ島南部アレアレにおける土地をめぐる表象」『日本オセアニア学会 NEWSLETTER』104: 1-11、2012年。(大幅に加筆修正)
- 第3章: 一部に、大幅に加筆修正した *Unstable Pitch in the Rainforest and the Mimesis of Music: The Articulation of Audio Technology and Musical Techniques in the Bamboo Panpipes of 'Are'are, Solomon Islands. Shima: the International Journal of Research into Island Cultures* 11(2): 151-167, 2017. の内容を含む。
- 第4章: 「竹製パンパイプと強運——ソロモン諸島マライタ島南部アレアレにおける富と開発への期待」『文化人類学研究』18: 3-26、2017年。(大幅に加筆修正)

## 凡例

### (1) 現地語表記について

論文中のアレアレ語は、アルファベットを用い、固有名詞をのぞいて斜体で表記した。今日のアレアレ地域において、アレアレ語はアルファベットで表記されるのが一般的である。表記をおこなうにあたって、1960年代にアレアレ地域にローマ・カトリック教会の司祭として滞在したピーター・ヘールツ (Peter Geerts) が英語で著したアレアレ語辞書 [Geerts 1970] を参考にした。

### (2) 固有名詞の取り扱いについて

本論文で言及する個人、場所、集団などの固有名については、研究対象の不利益を避けるために仮名を用いている。

## 序章

### 1. はじめに

本論文は、ソロモン諸島（Solomon Islands）マライタ島（Malaita Island）南部アレアレ（'Are'are）の在来音楽である竹製パンパイプ合奏をめぐる人びとの営みに焦点を当てる。筆者がソロモン諸島で初めて竹製パンパイプ合奏を目の当たりにしたのは、2009年に予備調査のため約3カ月間にわたって西アレアレ沿岸アレアレ・ラグーン（'Are'are lagoon）南端に位置するハウ（Hau）村に滞在していたときのことだった。同年9月9日、ハウ村の隣村で催された私設診療所の開設を祝うセレモニーで、余興のために竹製パンパイプの演奏がおこなわれたのである。筆者は、その日のために近隣の村から招かれたというグループの演奏を遠巻きに見物していた。すると、そこに居合わせたハウ村の男性が、そのグループがアレアレでよく名を知られた竹製パンパイプ演奏集団であり、ハウ村での筆者の逗留先家族の親族が暮らすコムニマカエ（Komunimakae）村の人びとを中心に構成されていること、先頭で演奏している頭髪の薄い小柄な中年男性が彼らのリーダーであり、卓越した竹製パンパイプの吹き手として知られている人物であることを教えてくれた。これが、本論文で主要な調査対象として取り上げるコムニマカエ村の竹製パンパイプ演奏集団、ポイアラト（Poiarato）と筆者の最初の出会いである。

ポイアラトによる竹製パンパイプの演奏は、筆者が先行研究を通してあらかじめ知っていたアレアレの竹製パンパイプの演奏とは大きく異なるものであった。彼らは、単に村の中のひらけた一角で演奏していたにもかかわらず、まるでそこがステージであるかのように列をなして一方向の聞き手と正対し、踊りながらポピュラー音楽調のハーモニーとリズムを奏でていた。さらに演奏者たちの前方では、レゲエ歌手然としたドレッドヘア姿の若者が、一方の手に竹製パンパイプを、もう一方の手にはマイクを持って歌っていた。先述のハウ村の男性は、予備知識とのあまりの落差に戸惑う筆者に、ソロモン・ピジン英語で「あれはただの音楽（ミュージック・ノモア）さ」と耳打ちした。ところが、しばらくするとポイアラトのメンバーは、手にしていた楽器を足元に置いて別の楽器と持ち替え、演奏者同士で輪になって内側を向き、踊ることもなくまた歌もともなわず控えめに身体をゆすりながら演奏を始めた。その演奏は、筆者が事前に知っていた、アレアレにおける竹製パンパイプの演奏を彷彿とさせるものであった。すると、再び同じハウ村の男性が筆者に耳打ちした。「あれがおれたちの（サムシング・ロン・ミファラ）だ」。筆者がアレアレの竹製パンパイプと外来の音楽との出会いという研究テーマを最初に意識したのは、このときのことである。

予備調査を終えてソロモン諸島から一時帰国し、再びマライタ島南部アレアレを訪れるための準備を進めていた筆者は、思いがけないかたちでアレアレの竹製パンパイプ演奏集

団、ポイアラトの名前を再び目にするようになった。例年7月末に日本の山間部で開催されている著名な野外ロック・フェスティバルのウェブサイトに掲載された2010年の出演者リストに、ポイアラトの名前が記載されていたのである。すでに7月の再渡航を予定していた筆者は、ポイアラトと入れ違いにソロモン諸島におもむき、その後、日本の野外ロック・フェスティバルへの出演を果たしてソロモン諸島に帰国したポイアラトのメンバーと、首都ホニアラで再会を果たした。この出来事は、筆者が当時いただいていたアレアレの竹製パンパイプと外来の音楽との出会いという漠然とした研究テーマに、商業化した竹製パンパイプ演奏集団とグローバルな音楽産業との出会いという、より具体的な研究課題としての輪郭をもたらすものであった。その後、首都ホニアラで再会したポイアラトのリーダーの勧めもあり、筆者はポイアラトの拠点であるコムニマカエ村に滞在し、長期にわたるフィールドワークをおこなうことになった<sup>(1)</sup>。筆者は、2010年から2011年にかけてコムニマカエ村に滞在し、約6カ月間のフィールドワークをおこなった後、2012年に同村を再訪してさらに1年半にわたって人びとの暮らしとポイアラトの演奏活動について調査をおこなった。

ポイアラトのメンバーが暮らすコムニマカエ村での長期フィールドワークが終盤に差しかかっていた頃、筆者は後述する本論文の問題意識に決定的な影響をおよぼしたもう一つの出来事に遭遇した。コムニマカエ村で、演奏集団ポイアラトのCDアルバムのレコーディングがおこなわれたのである。2013年10月27日から11月1日にかけて、熱帯雨林に囲まれた村の一角に建てられた小屋に、海外の音楽プロデューサーらがオーストラリアを経由してイギリスと日本から持ち込んだ録音機材が設置され、その即席のスタジオでレコーディングがおこなわれた。その時その場に居合わせたのは、ポイアラトのメンバーを含む村の住民たち、音楽プロモーションを事業とする多国籍企業に所属するイギリス人音楽プロデューサーとイタリア人レコーディング・エンジニアら、そして日本からやってきた筆者であった。森の中に出現した即席のスタジオで録音された音源は、その後、オランダのスタジオで編集され、イギリスと日本でCDとして製造、販売された。筆者は、森の中のスタジオでおこなわれたレコーディングに自らも参加しながら、その出来事をアレアレの竹製パンパイプと外来の音楽の出会い、演奏集団と音楽産業との出会いのひとつのハイライトであると感じていた。その後、2014年2月に日本に帰国した筆者は、この出会いの印象を抱えつつ、また実際にCDアルバムの製作とポイアラトの演奏活動に関わりながら研究をおこなってきた。コムニマカエ村でのレコーディングにかかる一連の出来事については、本論の中で詳しく描くことになる。

## 2. 本論文の目的

筆者自身をも巻き込むものであったこれらの出来事を振り返るとき、特に印象深いのは、アレアレの人びとにとって竹製パンパイプが、他者との出会いを媒介する役割を果たして

いるという点である。他者との出会いというテーマは、文化人類学において文化変化 (culture change) や文化変容 (acculturation)、文化接触 (cultural contact) などといった概念によって古くから取り組まれてきた課題であり、オセアニアの人類学においても繰り返し論じられ、独自の展開を遂げてきた主題である。また、そうした研究の多くには、出会いを媒介する事物への言及がともなってきた。とりわけソロモン諸島におけるそうした出会いの媒体として論じられてきたのは、土地や貨幣といった物、政治的リーダーや宗教的指導者といった人、親族や所有といった社会的機制、あるいは伝統や歴史をめぐる観念であった。それに対してアレアレ、特にコムニマカエ村の人びとは、竹製パンパイプを媒体のひとつとして、外来の音楽と出会い、音楽産業と出会い、グローバル化時代の世界と向き合っているのである。

本論文において筆者は、このようにアレアレの人びとにとって竹製パンパイプが他者との出会いの主要な媒体のひとつとなっていることに着目する。その意図は、竹製パンパイプの製作と演奏の実践を通し、それがアレアレとその外部を取り持つ媒体として構成される過程に焦点をあてることによって、今日のソロモン諸島の人びとにとって「他者との出会い」とはどのようなものかについて考察することにある。

また、竹製パンパイプと外来の音楽との出会いの事例は、現代世界における各地の在来音楽の担い手にとって、文化的他者との出会いが、グローバルな音楽産業において流通し消費される、技術的に標準化された音楽との出会いとして経験されるものであるという事態の一端を示してもいる。グローバル化による標準化の問題は、文化人類学によって貨幣経済や近代政体、医療制度などといった様々な領域を対象として盛んに論じられてきたテーマである。西洋諸国を中心として技術的合理化を経てきた今日の音楽もまた、各地の在来音楽をグローバルな音楽産業の制度に組み入れ、それらを標準化することによって多様な在来音楽を変容させ、ポピュラー音楽やワールド・ミュージック (world music)<sup>(2)</sup> へと媒介している。本論文では、そうしたグローバル化時代の音楽を通じた文化的出会いを「現地の側」から焦点化するものである。それによって、普遍性を装い制度化され標準化された音楽のあり方を相対化し、現代世界における在来音楽のあり方を理解するための新たな方途を構想することを試みる。

このように、本論文のテーマは、ソロモン諸島マライタ島南部アレアレの人びとにとって、竹製パンパイプを媒介した文化的他者との出会いがどのように経験されるものであるかについて、民族誌的に詳らかにすることにある。それによって、メラネシア在来音楽のあり方と、グローバルな音楽産業が前提とする制度化され標準化された音楽のあり方が、出会い、媒介され、相互に作用する文化的な機制を明らかにすることが、本論文の目的である。本論文の問題意識については、次章において、関連する先行研究を検討することを通して明確化していく。

### 3. 調査について

#### (1) 調査対象の概要

ソロモン諸島国は、1893年にイギリス領となり1978年に独立した南太平洋の島嶼国である。人口約51万5,800人(2009年現在)を擁するソロモン諸島国の国土は、パプア・ニューギニアの東方に浮かぶ6つの主要な島々面積の比較的大きな6つの島々——ガダルカナル島(Guadalcanal)、マライタ島、マキラ島(Makira)、サントイザベル島(Santa Isabel)、チョイスル島(Choiseul)、ニュージョージア島(New Georgia)——と多数の小島嶼によって構成される[Statistics Office 2012]。ソロモン諸島の首都は、ガダルカナル島のホニアラ(Honiara)に置かれている。

ソロモン諸島が西洋人によって「発見」されたのは、16世紀中頃のことである。19世紀以降、西洋人とソロモン諸島の人びととの接触が盛んになり、19世紀後半には、西洋列強による植民地支配が始まった。当初はドイツがニューギニア島とともにソロモン諸島北西部の領有を宣言し、19世紀末にイギリスがソロモン諸島中部と東部を保護領化した。さらに、ドイツ領であったソロモン諸島北西部がイギリスに割譲され、現在のソロモン諸島全域がイギリス領ソロモン諸島保護領となった。その後、1942年に日本軍がソロモン諸島に上陸し、ソロモン諸島各地が第二次世界大戦に巻き込まれることになった。戦後、1940年代後半以降になるとイギリス植民地政府はソロモン諸島の人びとによる政治的自律を漸進的に進め、1978年に独立国家としてのソロモン諸島国が生まれ、今日に至っている。

ソロモン諸島東部に位置するマライタ島は、ソロモン諸島国を構成する島々のなかで最も多くの人口約13万7,600人(2009年現在)が暮らす、面積約4,300km<sup>2</sup>、全長150km超の縦長の陸島である[Statistics Office 2014]。ソロモン諸島全体の人口の約30パーセントを占めるマライタ島では、約12の異なる言語が用いられており、本論文の対象であるマライタ島南部アレアレで話されるアレアレ語もその一つである。アレアレ語話者は、主にマライタ島南部およびマラマシケ島(Maramasike Island)北端部に居住し、当該地域は言語名とおなじくアレアレと呼ばれる。アレアレは、行政上、西アレアレ地区(West 'Are'are District)と東アレアレ地区(East 'Are'are District)に区分されている。また、住民の通念上はアレアレの一部と目されているマラマシケ島北部一帯のラロイスウ半島(Raroisu'u Peninsula)は、行政上は小マライタ地区(Small Malaita District)に含まれる。2009年の時点で、アレアレの人口は約15,700人である<sup>(3)</sup>。

歴史的には、アレアレは、第二次世界大戦後に組織された反植民地主義運動であるマアシナ・ルール(Maasina Rule)運動の中心地のひとつとして知られている[de Coppet 1985: 79; Akin 2013]。アレアレ西部沿岸に広がる全長30kmあまりのアレアレ・ラグーン周辺には、人口数十人から数百人程度の集落が数十にわたり点在している。それぞれの村には、近隣の土地を「所有」とされる複数の氏族が居住している場合が多い。アレアレ・ラ

グーン沿岸のやや内陸に営まれる人口約 100 人のコムニマカエ村も、そうした集落の 1 つである。

コムニマカエ村は、アレアレの西部、アレアレ・ラグーン沿岸のやや内陸に位置する世帯数約 20 戸、人口 100 人弱の集落である。アレアレにおける集落の多くは、コムニマカエ村のように、沿岸か河川沿いに営まれている。これらの集落には、先述したマアシナ・ルール運動に際して人びとが山間部から沿岸へと移住した際に形成されたものが多い。コムニマカエ村が位置する西アレアレ地区の海岸線の大部分は、アレアレ・ラグーンと呼ばれる、無数の陸島で構成される南北に長い潟湖によって占められている。アレアレ・ラグーン内部の沿岸には、人口数十人から数百人程度の集落が点在している。後に述べるように、1940 年代以降に形成されたこれらの集落は、行政村ではなく、氏族を核として人びとが離合集散を繰り返すなかで形成されたものであり、コムニマカエ村もそうした集落の 1 つである。

アレアレの村落に暮らす人びとの多くは、ソロモン諸島に暮らす大多数の人びとと同様に、主に自給自足的な焼畑耕作を生業とし、ヤムイモやタロイモ、サツマイモといった根菜類、ココヤシやビンロウジュ（檳榔樹）などの果樹を栽培している。また、ラグーン内や沿海にカヌーを漕ぎだし釣りをおこない、マングローブ林の浅瀬で貝類や甲殻類を捕獲するなど、自家消費を目的とした漁撈をおこなって日々の糧を得ている。他方、そうした村落部における食生活においても、自給自足的な食生活が十分に可能な一方で、米や即席麺、カツオ缶などといった商品も細々と流通し、好んで食される状況がある。また、子どもの学費の支払いや船外機付きボートの燃料費、輸入品である衣料品の代金など、現金を必要とする機会は確実に増加している。そうした中、多くの人びとは、イモ類やココナツ、ソロモン諸島で広く用いられる嗜好品であるビンロウジ（檳榔子）などを首都ホニアラの市場に出荷するなどして収入を得ている。

しかしながら、アレアレから都市部へのアクセスは容易でない。例えば、コムニマカエ村の位置するアレアレ・ラグーン沿岸には、近年一部で始まった森林伐採のための林道を除き、車両が通行できる道路がない。そのため、コムニマカエ村から 100km ほど離れたマライタ州都アウキ（Auki）に赴くには、手漕ぎカヌーか船外機付ボートでアレアレの北端まで行き、そこでトラックに乗り継がなければならない。また、マライタ島の隣島ガダルカナル島にある首都ホニアラに赴くには、マライタ島南部とホニアラを結ぶ週 1~2 便程度の定期船に乗り、ほぼ 1 日かけて航海する必要がある。その上、定期船の運行は極めて不安定であり、欠航も頻繁である。こうした都市部へのアクセスが容易でない村落部の人びとにとって、安定した現金収入源の確保は、切実かつ困難な生活上の課題となっているのが現状である。コムニマカエ村においても、安定的な現金収入の手段を持つものは小学校の教員などごく少数であり、ほとんどの住民はビンロウジなどの換金作物を都市部に出荷して必要に応じた現金収入を細々と得ているにすぎない。

そうした中、コムニマカエ村の人びとにとって竹製パンパイプは、貴重な現金収入源としての側面を持つようになっている。ソロモン諸島においては、19世紀後半以降のキリスト教音楽やポピュラー音楽、ギター等の楽器や録音・放送技術の流入によって、首都の小規模なレコーディング・スタジオを拠点として活動するローカルミュージシャンによるソロモン・ポップが発達してきた [Crowdy 2007]。そうしたグローバルな音楽産業とローカルな音楽の相互作用の結果、近年ではソロモン諸島のローカルな音楽と、海外のポピュラー音楽やロック、レゲエといった外来の音楽が融合した「フュージョン」が、ワールド・ミュージックのラインナップとして海外で公演され、また CD としてリリースされるようになってきている [Feld and Crowdy 2000]。アレアレの竹製パンパイプのあり方もまた、ソロモン諸島の音楽のそうした動向と軌を一にしている。従来は葬送や婚姻などに際して男性が演奏される呪術的道具であった竹製パンパイプは、キリスト教化による儀礼の減少にともなって教会祭礼や観光ショーで演奏されるようになり、現金収入を目的とする演奏集団も出現した。さらに近年では一部の演奏集団が海外の事業者と契約し、海外でのイベント参加や CD のリリースなどの活動をおこなうようになってきている。

そうしたアレアレの竹製パンパイプ演奏集団は、基本的に同一の村かその近隣に居住する 10 人から 20 人程度の男性によって構成される。演奏集団のメンバーの多くは、普段は村でそれぞれに生活を送り焼畑耕作や漁猟などの生業活動に従事しているが、演奏の依頼があると演奏集団として依頼元の村や教会、首都ホニアラのホテル等に移動して演奏をおこなう。特にホテル等での演奏依頼が続いた場合、数週間から数か月にわたって村を離れてホニアラに滞在することもある。そうした演奏集団の構成メンバーは流動的であり、村での生活や生業活動との兼ね合いで一時的に演奏活動を離れるメンバーも少なくない。演奏集団の多くには、ホニアラで企業や官公庁に勤務するか商店などを営む同郷の「マネージャー」がおり、演奏による収益の管理や活動のための資金の管理、ホニアラや海外での演奏依頼のとりまとめをおこなっている。筆者が調査を実施した時点で、アレアレの村を拠点としホニアラと行き来しながら商業的な演奏活動をおこなう竹製パンパイプ演奏集団としては、10 程度のグループが名前を知られていた。また、筆者の把握したかぎりでは、そのうち 4 つの演奏集団が、海外の音楽プロデューサーやプロモーターなどと契約を交わしたり支援を受けたりしたうえで、海外に赴いて演奏をおこなった経験を有していた。一方、ホニアラや海外での活動をおこなわず、主にアレアレの村々や教会で演奏をおこなう演奏集団も多数存在していたが、そうした演奏集団の活動や構成メンバーは極めて流動的であり、実数の把握は困難であった。

筆者が主な調査対象としたコムニマカエ村の竹製パンパイプ演奏集団ポイアラトは、1990 年初頭からソロモン諸島の首都ホニアラを拠点として観光ショーなどで演奏をおこない、国内でカセットアルバムをリリースするなど、活発な活動をおこなってきた演奏集団である。2000 年代になってホニアラからコムニマカエ村に拠点を移したポイアラトは、



2000年代前半以降、オーストラリア人音楽プロデューサーの援助を得てオーストラリア諸都市などで催される音楽イベントに頻繁に出演し、複数のCDアルバムをリリースしている。また、2010年以降は日本とイギリスに事業所を持つ音楽プロモーション企業に所属するイギリス人音楽プロデューサーとマネジメント契約を結び、村を拠点としつつ、活動範囲をヨーロッパや東アジアなどに拡大している。本論文は、そうしたポピュラーの演奏活動とグローバルな音楽産業との接合のあり方に焦点を当てるものである。

## (2) 調査の手法

筆者は2009年7月から同年10月までの約3ヵ月間、ソロモン諸島マライタ島南部アレのアレのハウ村に滞在して予備調査をおこなった。その後、2010年8月から2011年3月までの約6ヵ月間、および2012年7月から2014年2月までの間、アレアレのコムニマカエ村に滞在しフィールドワークをおこなった。その後の短期滞在をふくめ、筆者は2009年から2016年にかけて、のべ約28か月にわたる現地調査を断続的に実施してきた。コムニマカエ村滞在中、筆者は、同世代の独身男性の若者が数人で暮らす男性小屋に滞在した。筆者はその男性小屋を生活の拠点としつつ、食事に関しては特定の家族に過度に依存せず、村に居住する複数の家族の母屋や炊事小屋を転々として移動するという生活を送った。また、筆者はそのようにコムニマカエ村の人びとと生活を共にしながら、竹製パンパイプの手ほどきを受けてコムニマカエ村の演奏集団ポピュラーの活動に参加した。本論文では、そのようにして筆者がコムニマカエ村の人びとと行動を共にしつつ実施したインタビューや日々の会話、遭遇した出来事の参与観察によって得られた、語りの記録や観察記録を一次資料として用いる。

調査に際して用いた言語は、主にソロモン諸島国の共通語であるソロモン・ピジン英語と、アレアレ地域で日常的に用いられる現地語のアレアレ語である。なお、2009年の予備調査では、主に英語とソロモン・ピジン英語を用いて調査をおこなった。2010年以降の本調査では、アレアレ語話者を相手とした日常会話や調査に関わる質問、インタビューについては基本的にアレアレ語を用いておこなった。ただし、込み入った質問やインタビューをおこなう際には、必要に応じてソロモン・ピジン英語を併用した。また、ソロモン諸島の住民でアレアレ語以外の現地語話者とのやり取りはソロモン・ピジン英語でおこない、オーストラリアやイギリスなどの海外からソロモン諸島を訪れて演奏集団の活動に関わった人物への質問やインタビューは英語でおこなった。なお、本論文では登場する人物のごく個人的かつ日常的な行為や発話についても分析の対象にしている。そのため、凡例でも示した通り、本論文中で言及されるアレアレ語の個人名や演奏集団の呼称、氏族名や地名などについては仮名を用いた。仮名の設定にあたっては、アレアレ語の類義語を用い、可能な限り従来の意味やニュアンスを残すように努めた。海外の音楽プロデューサーの個人名やプロモーターなどの企業名、イベント名に言及する際には、基本的に一般名詞を用いた。

なお、当該現地調査は、りそなアジア・オセアニア財団、澁澤民族学振興基金の研究助成ならびに日本学術振興会特別研究員奨励費によって可能になったものである。

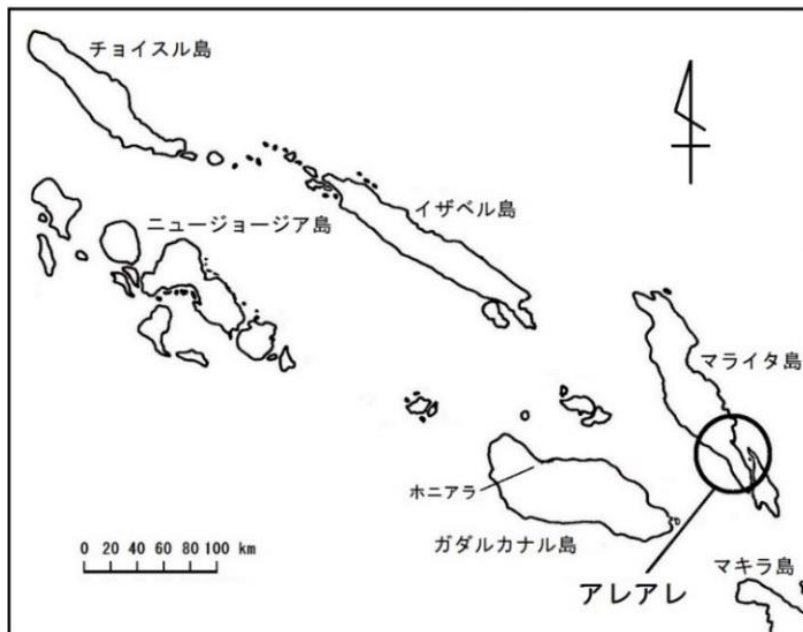


図 1 ソロモン諸島とアレアレ地域の位置(筆者作成)

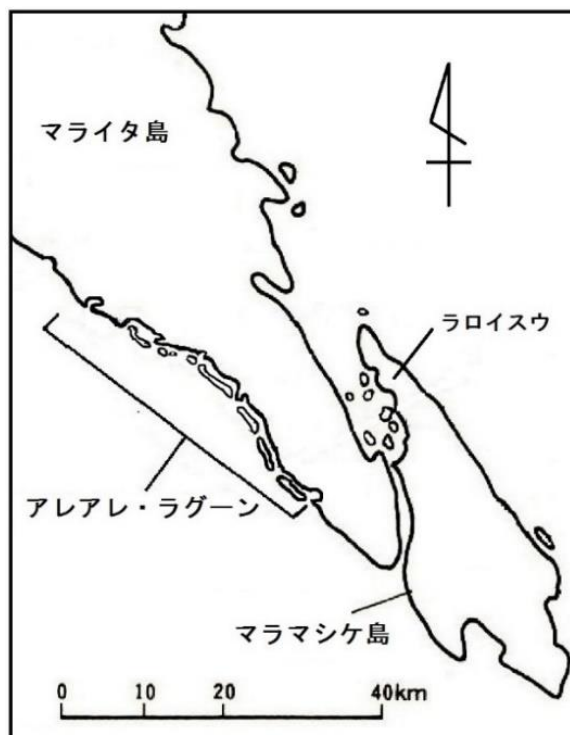


図 2 アレアレ地域(筆者作成)

#### 4. 本論文の構成

本論文は、関連する先行研究を検討し理論的背景と分析の枠組みを示す第1章、アレアレの現況に関して民族誌的に概観する第2章、竹製パンパイプに関する3つの個別的民族誌(第3章、第4章、第5章)、そして4つの民族誌の総合的な分析と結論(第6章)によって構成される。

第1章では、オセアニアにおける在来音楽の人類学的研究を、そこで文化的他者との出会いがどのように捉えられてきたかという点に焦点をあてて整理する。そのうえで、グローバル化時代の在来音楽をめぐる文化的出会いと音楽的媒介をめぐる論点を検討し、本論文における問題の所在と議論の枠組みを示す。また、続く第2章では、調査対象であるソロモン諸島マライタ島南部アレアレの現況を概観する。ソロモン諸島、特にマライタ島においては、伝統をめぐる独自の観念が、在来の文化社会的事象と近代的諸機制とを媒介する役割を果たしてきた。太平洋戦争直後からソロモン諸島独立にいたる激動期にアレアレをひとつの中心として勃興し、アレアレにおいても多大な影響を及ぼしたマアシナ・ルール運動は、その代表的な事例である。マアシナ・ルール運動の影響を色濃く残す今日のアレアレにおいて、そうした媒介のあり方は、とりわけ土地をめぐる人びとの営為において具体的に認めることができる。アレアレの人びとにとって土地は、生業と生活、そして人間としての尊厳とアイデンティティから切り離しがたいものとしてある。と同時に、今日のアレアレにおいて土地は、森林伐採や換金作物栽培、観光開発や村落整備といった様々な開発を契機として切り分けられ、利益へと還元される経済資源でもある。本章では、今日のアレアレの人びとが、眼前の熱帯雨林と足元の土地とを媒体として、在地の生の論理と近代的な経済論理の間を取り持つことを余儀なくされており、マアシナ・ルール運動以来、そのための試行錯誤が重ねられてきたことが論じられる。また、本論文の研究対象であるアレアレの竹製パンパイプについて概観し、そのことを通して、今日のアレアレにおける「混淆した生活」という時代認識が、コムニマカエ村の人びとにとっては特に竹製パンパイプを媒体とした文化的出会いとして経験されていることを示す。

続く第3章から第5章は、こうしたアレアレの現況を踏まえたうえで、竹製パンパイプをめぐるナラシラトとコムニマカエ村の人びとの営為について具体的に論じていく。第3章では、楽器を製作する技術的営為に焦点があてられる。竹製パンパイプ合奏の商業化とグローバル化の過程で、竹加工の技法といった在来技術は、西洋音階に基づく調律といった西洋音楽的要素やマイクやスピーカーといった音響機械技術と結びついてきた。竹製パンパイプの技術的構成は、「伝統と近代」という区分によってではなく、如何に効果的に聴き手を魅了するかという製作者・演奏者の関心によって柔軟に決定される。本章では、その製作・演奏に際して、植物素材である竹の物理的な伸縮性に対応し熱帯雨林環境において不安定にならざるを得ない音程を適切に保つために、調律の技法が特に重要視されることが示される。また、竹製パンパイプの調律を効率化することを目的として音程を電子的

に測定するチューナーが導入された事例を分析し、竹製パンパイプをめぐる技術のあり方が、不安定性・不確実性を前提とした身体的・経験的技術から、安定性・確実性を指向する機械的・合理的技術へと接近しつつあることなどが論じられる。

第4章では、竹製パンパイプをめぐる在地の経済的活動、すなわち「演奏することで富を得る」という営みと、その市場経済との接合について考察する。先行研究では、アレアレにおいて竹製パンパイプに高い価値が認められるのは、技術的水準や歴史的履歴といった、楽器とその演奏に内在的に備わる要因のためとされてきた。そして、儀礼祭宴に際してその演奏者に貝貨やブタといった富が供与されることは、あくまで楽器とその演奏に価値が内在することに付随する副次的な事象としてとらえられてきたのである。本章では、そうした従来の想定に反して、アレアレの人びとが竹製パンパイプに高い価値を認める主たる要因が、楽器とその演奏に価値が内在することだけではなく、それが演奏者と聞き手の相互行為をうながし、聞き手を魅了することで演奏者に富をもたらす呪術的な効果を期待される点にあることが示される。また、オセアニアにおける在来音楽やポピュラー音楽のグローバルな音楽産業への包摂については、それらを従来の脈絡から切り離し、新たな価値を付与することでワールド・ミュージックの商品として流用する音楽産業の機制に焦点が当てられ、批判的に論じられてきた。アレアレの竹製パンパイプとグローバルな音楽産業との関わりも、そうした観点から取り上げられてきたにとどまる。他方、竹製パンパイプをめぐる価値が、アレアレの人びとにとってどのように市場経済へと接合されているのかという点は、これまで詳らかにされてこなかった。本章の後半では、竹製パンパイプ演奏団の国内外における活動が、アレアレの人びとにとって不確実な現金収入と将来の村落開発への期待の媒体になっていることを指摘する。そして、竹製パンパイプをめぐる価値が、聞き手を魅了し演奏者に富をもたらす効果において認められるということが、竹製パンパイプをめぐる在地の経済活動と市場経済とを媒介し、両者の接合を可能にしていると論じる。

第5章では、冒頭で挙げた即席のレコーディング・スタジオにおけるCDアルバムのレコーディングが、前後の経緯を含めて詳細に論じられる。森の中に出現した即席のレコーディング・スタジオでは、竹製パンパイプについてのコムニマカエ村の人びとの捉え方、音楽についてのプロデューサーの捉え方、物理的な音についてのレコーディング・エンジニアの捉え方の差異が、音楽のあり方に関わる物質性についての捉え方の差異として、それぞれの言動や技術的行為を通して観察された。ここでは、竹製パンパイプが演奏され、音楽としてレコーディングされる過程に居合わせた者同士が、それぞれの他者にとっての音楽のあり方をいかに相対化し、各々自らにとっての音楽のあり方をどのように拡張しているかについて、特に現地住民の立場に重心を置きつつ考察する。

最後に第 6 章では、本論文を総括し、第 1 章で示した問題の所在と議論の枠組みに基づいて、これまで論じてきた民族誌的事例についての分析と考察をおこなう。そのうえで、本論文の結論を述べる。

## 第1章 理論的背景：文化的出会いと音楽的媒介

### 1. 先行研究の検討と問題の所在

竹を意味するアウ ('au) という語によって総称されるアレアレの竹製パンパイプは、数本から十数本の竹筒を筏状に結わえることによって製作され、音の高さの異なる大小 10 個前後の楽器群を用いて複数名の男性によって合奏される。アレアレの竹製パンパイプは従来、婚姻や葬送にともなう儀礼祭宴に際して、参加者の楽しみのために男性によって演奏されるものであった。そうした機会に竹製パンパイプの演奏者たちは、祭宴の主催者による饗宴にあずかり、貝貨やブタなどの富を供与されたという [Zemp 1978: 49; de Coppet 1994: 46]。しかし、1970 年代以降、アレアレにおけるキリスト教化の進展にともなって祖先崇拜と関連の深い旧来の儀礼祭宴の機会は減少し、かわって村の教会で執り行われるキリスト教祭礼などの機会に竹製パンパイプが演奏されるようになっていった。また、1980 年代から 1990 年代にかけて、現金収入を目的として活動する竹製パンパイプ演奏集団が出現し、主に首都で催される観光ショーなどで演奏をおこなうようになった [Tai 1998: 156]。さらに近年では、海外の音楽プロデューサーの援助を受けた一部の竹製パンパイプ演奏集団が、海外の音楽イベントに出演し、海外の市場向けに CD アルバムをリリースするなど、グローバルな音楽産業との結びつきを強めている状況がある [Feld and Crowdy 2000: 66]。本論文の課題は、こうしたアレアレにおける竹製パンパイプの変化のあり方を、その担い手であるアレアレの人びとの発想に寄り添いながら、民族誌的な記述を通してとらえることにある。

ソロモン諸島を含むメラネシア在来音楽を取り上げた最も初期の研究として、パプア・ニューギニア各地で用いられる竹笛や割れ目太鼓、唸り板等の地理的分布と地域社会間の社会文化的差異について論じる K・A・ゴーレイ (K. A. Gourlay) の著作がある [Gourlay 1975]。また、ゴーレイの研究を受けてテレンス・E・ヘイズ (Terence E. Hays) は、呪物としての竹笛が男性秘密結社のイニシーション儀礼において果たす象徴的役割を「聖なる笛文化複合 (sacred flute complex)」として論じている [Hays 1986]。それらの研究は、楽器や音楽と社会文化的統合との連関に焦点をあて、人間の音楽的实践を、価値規範や社会構造が体現されるものとして論じるものであった。他方、そこでは楽器や音楽はあくまで価値規範や社会構造を反映させるものに過ぎず、その内実が詳細に論じられることはなかった。

メラネシアの在来音楽それ自体を議論の遡上に乗せた最初の研究としては、1969 年から 1977 年にかけて断続的にアレアレに滞在して民族音楽学的調査をおこなった、ヒューゴ・ゼンプ (Hugo Zemp) の一連の研究がよく知られている [Zemp 1978, 1979, 1981]。ゼンプは、西アフリカのコートジボワールのダン社会を対象とした音楽民族誌的研究で著名なフ

ランスの民族音楽学者である。ゼンプがダンでの研究に次いでおこなったアレアレの在来音楽に関する研究は、メラネシア在来音楽それ自体を焦点化する文化相対主義的な音楽民族誌の嚆矢となった。3度にわたってアレアレを訪れ、計25か月におよぶ長期のフィールドワークをおこなったゼンプは、アレアレ語の語彙とイディオムにもとづく在来音楽の民俗分類のあり方を示し、西洋的な音楽概念に依らない在地の音楽理論の存在を明らかにした。特に、アレアレの竹製パンパイプを研究対象とし、竹製パンパイプ合奏をめぐる在地の音楽理論について、その素材である竹に関連する語彙によって表現される演奏上の観念を手がかりとして明らかにした研究 [Zemp 1979] は、民族誌的調査にもとづいて在来音楽の内在的理解を試みる音楽民族誌の先駆けとして、その後の音楽人類学の展開に多大な影響をおよぼすものであった。

そうした研究の系譜を引くメラネシア在来音楽の代表的な研究として、スティーブン・フェルド (Steven Feld) によって1980年代前後に発表された一連の音楽人類学的研究がある。フェルドは、パプア・ニューギニアのボサビに暮らすカルリと呼ばれる人びとの間で実践される在地の音楽的事象に関するフィールドワークをおこない、カルリの人びとが川や滝といった水流のイメージに関する隠喩的な言語表現をもちいることで、歌唱や舞踊といった音楽的事象を独自の論理によってとらえていると論じている [フェルド 1987]。また、そうした在来音楽の実践が、熱帯雨林に生息する鳥類の民俗分類や社会的行動規範をめぐる神話と関連付けられるものであり、体系としての文化をカルリの人びとの身体的経験の次元にもたらす重要な契機であることを論じ、民族誌的に明らかにした [フェルド 1988]。また、パプア・ニューギニアのセピックにおけるワヘイの人びとを研究対象とし、神話的・儀礼的に重要な位置づけを与えられる竹笛の演奏をめぐる象徴的意味論や身体性について詳らかにした山田陽一の民族誌も、そうした系譜に位置づけることができる [山田 1991]。

このように、1970年代にゼンプが先鞭をつけ、1980年代から1990年代にかけてフェルドや山田によってひとつの完成形をみたメラネシア在来音楽の民族誌的研究は、在地の音楽的事象に認められる民俗分類や在地の音楽理論を、解釈人類学や構造人類学、また、言語人類学や認識人類学の影響を受けつつ、文化の体系の一側面をなすものとして論じてきた。フェルドは、儀礼的舞踊と歌唱、生者と死者の関係、互酬性、熱帯雨林的環境の全体的統合としての「文化システムとしての音」という観点について、次のように述べる [フェルド 1988(1982): 17]。

音は文化の体系であり、象徴の体系として存在する。本書では、音によるコミュニケーションのモードやコードの分析が、いったいどのように人々のエートスや生活を理解することにつながっていくのかを示すことにする。カルリの場合、泣

き声をあげたり、詩を作ったり、歌をうたったりすることは、起源神話と関わっており、また鳥の世界を隠喩的に表してもいる。

フェルドのこうした観点は、言語的営為として音楽を捉え、音楽の背後にあたかも言語のような体系を想定する。フェルドは、アレアレの竹製パンパイプに関するゼンプの議論についても以下のように述べている〔フェルド 1987: 222-223〕。

ソロモン諸島のマライタ島のアレアレ族は、竹を指す語の竹の種類や部分を指す語が持つ多義性によって音楽理論を表現する。(中略)(筆者註:アレアレにおいて竹は)物質的にも観念的にも幅広い神話的特質と日常の文化的特質を合わせ持つ、核となる自然のイメージであり、音響構造の基盤として用いられている。(中略)民族音楽学者は「音楽理論」というものを、「我々〔西洋人〕」が「それ」を分析することを許された西洋の特別な完成品として無批判に受け入れてきた。(中略)私は音楽理論を、ある社会環境においてパターン化された音の認識と産出と解釈を支える文化原理の表層に関する概念体型として研究し、さらに、音楽構造が単に中身を映す鏡なのではなく、理論的な基本原理の表層における現れであると述べた。

非西洋の諸文化における音楽的営為を固有の体系として把握するというこうした研究上の戦略は、それらを西洋的な音楽の影絵としてでは無い形で把握し記述することを確かに可能にしてきた。ただし、在来音楽をめぐる人びとの営みを文化の体系という枠組みによってとらえる立場は、その動態的変化のあり方を分析的にとらえる視座を欠いたものにならざるを得ないという問題をはらんでいる。そうした分析の枠組みは、グローバルな音楽産業との結びつきを通して音楽的事象のドラスティックな再編が進みつつあるアレアレの竹製パンパイプの現況をとらえるうえで、適切なものとはいえない。

他方、ソロモン諸島の音楽がグローバルな音楽産業に包摂されてきた経緯は、電子音楽と各地の民族音楽のサンプリング音源を融合させた楽曲で知られるフランスのバンド、ディープ・フォレスト (Deep Forest) の楽曲をめぐる論争を通して知られている。論争の発端は、ディープ・フォレストが 1992 年に発表したアルバムに収録されていた楽曲に、ソロモン諸島マライタ島北部でゼンプが採録した現地録音がサンプリングされ流用されたことにある。そのアルバムは、翌年のグラミー賞 (ベスト・ワールド・アルバム賞) を受賞し、商業的にも大きな収益を上げた。その後、ディープ・フォレストのその楽曲は、別のバンドによってさらにサンプリングされ、他の楽曲のために流用され、商業的利益を生み出した。それにもかかわらず、マライタ島北部の人びとや原盤の著作権者であるユネスコ、録



音者であるゼンプに対しては、一切の利益供与がなされなかったのである [Zemp 1996:37-49]。

ディープ・フォレストがゼンプの現地録音から無許可のサンプリングをおこない、そのことがソロモン諸島の音楽のさらなる流用を招いたとされる出来事は、グローバルな音楽産業によるローカルなミュージシャンからの搾取を批判的に論じる議論を惹起してきた [cf. 輪島 2002]。例えばフェルドは、ディープ・フォレストの楽曲をめぐる一連の経緯を取り上げ、レコーディングやデジタル・サンプリングといった技術が、ローカルな音楽を従来のコンテキストから切断するための役割を果たしていると指摘する。その上でフェルドは、グローバルな音楽産業の中で活動するポピュラー音楽の生産者がそうした技術を用いたことによって、ソロモン諸島のローカルな音楽が本来のコンテキストを剥奪され、連鎖的に流用され、商品として消費されるという事態を招いたことを批判的に論じている [Feld 2000: 154-164]。

グローバルな音楽産業にローカルな音楽が包摂され、レコーディングとデジタル・サンプリングという技術によって商品化される過程を批判的に論じるフェルドの議論は、メラネシア在来音楽のおかれた状況の変化を焦点化し、グローバルな音楽産業とローカルな音楽の担い手たちの非対称な関係性を批判的にとらえる点で、重要な意義を持つものである。ただし、レコーディングによってローカルなコンテキストをはく奪された後のソロモン諸島の在来音楽が、グローバルな音楽産業において流用され、商品として流通していく経緯に焦点をあてるフェルドの議論は、あくまでグローバルな音楽産業の内幕について論じるものであり、ソロモン諸島におけるローカルな音楽の担い手自身が、どのようにグローバルな音楽産業と向き合っているのかという点について論じているわけではない。したがって、グローバルな音楽産業への在来音楽の包摂とその商品化に関するこれらの研究もまた、今日のアレアレにおける竹製パンパイプの動態的变化を論じるための枠組みとしては不十分であるといわざるを得ない。

こうした先行研究の課題を乗り越えるためには、アレアレの竹製パンパイプの変化のあり方を、その担い手であるアレアレの人びとの発想に寄り添いながら分析することを可能にする枠組みが必要である。先行研究の中で、こうした本論文の問題意識に示唆を与えるのは、フェルドが主著『鳥になった少年』(原題 *Sound and Sentiment*) を発表した後、社会文化的に閉じた「文化システムとしての音」の外側で展開された、フェルドとカルリの人びとの音楽をめぐる相互交渉の経緯である。フェルドは『鳥になった少年』の出版後、同書をたずさえてボサビを再訪し、その内容をカルリの人びとに読みきかせたという。その際の経緯は、「対話の編集 (Diallogic Editing)」として発表され、同書の第二版、第三版および日本語版に採録されている [Feld 1987]。カルリの人びとは、フェルドの読み聞かせる民族誌記述について個別具体的な経験にもとづいて批評を加え、ちょうどカルリにとっての「歌」であるかのように彼らの解釈枠組によってその内容を捉えていたという。この小

編が示唆的なのは、そうした出来事が、フェルドにとっての出会いとしてのみならず、カリリの人びとにとっての出会いとして、いわば民族誌を媒体としたコミュニケーションとして描かれている点である。フェルド自身もその後、こうした出会いを経たカリリの人びとが、新たにどのような「歌」を生みだしていったかという点について論じている。本論文において、ソロモン諸島の竹製パンパイプを事例として筆者が焦点をあてるのは、そうした音楽をめぐる「出会い (encounter)」のあり方についてである。

## 2. 音楽のグローバリゼーションと文化的出会い

メアリー・L・プラット (Mary L. Pratt) は、植民地宗主国と植民地諸地域との「接触」のあり方を捉えるために、「コンタクト・ゾーン」の概念を用いている。プラットの定義によれば、「コンタクト・ゾーンという社会空間は、まったく異なる文化が出会い、衝突し、格闘する場所」である。プラットはこの概念を用いることで、支配者の一方的な視点に偏ることなく、「植民地での出会いにおける相互作用、即興的な次元」に焦点をあてることを意図しているという [Pratt 1992: 4-7; 田中 2011: 3-4]。ジェイムズ・クリフォード (James Clifford) は、プラットのコンタクト・ゾーン概念を受け、植民地・ポスト植民地状況における文化的アイデンティティが創出される場として、コンタクト・ゾーンをとらえる (Clifford 1997: 7)。こうした観点は、今日のアジアにおける音楽芸能のあり方の変化と捉える上でも有効であろう。例えば、アジア島嶼の様々な地域の音楽芸能が集う芸術祭などは、ある種のコンタクト・ゾーンとして論じられてきた [小西 2009: 462-472]。ただし、標準化された技術や制度化されたネットワークによってグローバルに展開する音楽産業と、各地の在来音楽との出会いは、かならずしもあらかじめ設定された特定の場所や空間で生じるとは限らない。むしろ、コンタクト・ゾーンそのものが、そうした出会いによって融通無碍に生まれるものであろう。本論文において焦点をあてるのは、そうした出会いのあり方そのものである。

ボブ・ホワイト (Bob White) は、西洋諸国の外部における産業化された「音楽の生産と演奏 (the production and performance of music)」に関する文化人類学者や民族音楽学者による研究を批判的に検討している [White 2011]。ホワイトによれば、1980年代以降に進められてきたそうした研究は、ローカルな音楽の多様な形態とグローバルな音楽の標準化された形態との関係に焦点をあて、それらの出会いのあり方が現代世界における各地の音楽をめぐる習慣や知識を条件づけていることを明らかにしてきた。そこでは、相互に異なる文化的背景を持つ人びとによって担われる音楽が互いに接触し、相互作用する状況としての「グローバルな出会い (global encounter)」のあり方が論じられてきたのである。ただしホワイトは、これまでの研究がそうした出会いのあり方それ自体というよりも、それらの出会いの結果に焦点をあてるものであったと指摘する。ホワイトによれば、音楽が実際に生産され演奏される場においては、様々な行為者——ローカルなミュージシャンや聴衆、グ

ローバルな音楽産業の一員としてのプロデューサーやエンジニアなど——によってそれぞれの関心にもとづく相互交渉がおこなわれるにもかかわらず、そうした「異文化間における出会い (cross-cultural encounter)」そのものが調査の対象となることはめったになかったのである。そうした傾向に対してホワイトは、グローバル化時代における世界のあり方と、そこで生産され演奏される音楽のあり方が絶えず再編されるプロセスとして、音楽をめぐる異文化間の出会いの様相それ自体について探求する必要性を強調するのである。

オセアニア島嶼における在来音楽やローカルなポピュラー音楽に焦点をあて、そうした音楽をめぐるグローバルな出会いのあり方について論じてきたフィリップ・ヘイワード (Philip Hayward) によると、オセアニア島嶼に暮らすローカルなミュージシャンは、実際のところ直接的または間接的に音楽のグローバル化に直面し、ラジオ、カセット、ビデオ、レコーディング・スタジオなどといった音響機器や技術の導入を通して「異文化間の音楽合成 (intercultural musical synthesis)」<sup>(4)</sup>をおこなってきたという [Hayward 1998; 2012]。例えば、メラネシアのポピュラー音楽を研究対象とするデニス・クロウディ (Denis Crowdy) は、ソロモン諸島のローカルな音楽産業におけるレコーディング・スタジオの役割に焦点を当てた議論をおこなっている [Crowdy 2007]。クロウディによれば、ソロモン諸島の首都ホニアラにおける小さなレコーディング・スタジオは、ローカルなミュージシャンにとってキャリアと生活を維持・管理する戦略を提供する役割を果たしている。ソロモン諸島には、グローバルな音楽産業との結びつきを通して、オーストラリアなどといった海外から音響機器や録音技術が流入し、ローカルなレコーディング・スタジオにおいて用いられている。クロウディは、そうした機器や技術をもちいた演奏活動が、脆弱なインフラストラクチャーや不安定な経済と日常的に向き合わざるをえないオセアニア島嶼のローカルな音楽の担い手にとって、日々の生活を組み立てるための戦略という側面をもっていると主張する。そこでは、ローカルな音楽の実践が、グローバル市場経済の周縁で人びとが生き抜くための資源のひとつとなっているのである。クロウディは、そうしたソロモン諸島におけるミュージシャンの実践を捉える枠組として、レジリエンス (resilience) の概念を用いる。クロウディは、メラネシアのポピュラー音楽産業の性格をとらえるレジリエンスの概念を、パプア・ニューギニアの首都ポートモレスビーにおける音楽シーンの観察によって見出したという [Crowdy 2007: 153]。ソロモン諸島のローカルな音楽のグローバルな音楽産業への包摂を、グローバルな音楽産業の内幕に焦点をあてて商品化の問題として論じるのではなく、ローカルなミュージシャンの活動に焦点をあてることで生活戦略の問題としてとらえなおすクロウディの議論は、村落部を拠点として活動する在来器楽の演奏集団に焦点をあてる本論文にとっても示唆的である。

また、パプア・ニューギニアの都市であるマダン近郊を主要な研究対象として、在来のポピュラー音楽に関する調査をおこなった諏訪淳一郎の研究は、現代メラネシアにおける音楽をめぐる出会いに関する興味深い実例を示すものである。諏訪は、パプア・ニューギ

ニアにおいて実践される音楽のあり方を個々の文化内部における固有の体系を措定することによって把握しようとする 1980 年代前後のフェルドらの研究の枠組みを、音楽的事象に含まれる非言語的側面を捨象する危険性をはらむものとして批判している [諏訪 2005]。在来音楽のあり方を文化の体系の一側面と捉えるアプローチに代えて諏訪が強調するのは、音楽をめぐる経験の中で生起する人びとの「想像力」に着目する必要性である。諏訪は、そうしたアプローチによって著されたパプア・ニューギニアの都市近郊におけるポピュラー音楽に関する民族誌において、パプア・ニューギニアの多言語状況を構成する多様な少数言語によって演奏されるギターバンド音楽が、必ずしも共通の言語的基盤をもたない聴衆によって、それにもかかわらず「パプア・ニューギニアの音楽」として聴取される認識作用について論じている。諏訪によれば、そうした在来音楽のポピュラー音楽を聴取する経験は、地域社会的な共同性とも国民国家的な枠組みとも異なる、新たなローカリティが「想像」される契機となる [諏訪 2001]。

ここで諏訪が、聴衆を含む音楽の担い手による想像力の作用として論じているものこそ、筆者が本論文において論じようとしているメラネシア在来音楽をめぐる文化的出会いのひとつの実例に他ならない。ただし諏訪自身はその作用について、あくまでもアイデンティティ・ポリティクスの文脈においてイデオロギー的な権力論の語彙によって論じるにとどまっている。

メラネシア在来音楽のローカルな担い手が、国家やグローバル世界とどのように向き合っているのかという点について、身体や感覚をめぐるより微細な観点を提供する点で、前出のフェルドが 1990 年代以降に展開してきた議論が示唆的である。フェルドは、1980 年代から 1990 年代にかけての自身の研究課題の変遷について次のように述べる [フェルド 2000: 38-40] :

1980 年代と 90 年代に引きつづきボサビでおこなった調査のなかで、私は場所と詩的な地図づくりに興味をもつようになり、儀礼的な音から、ボサビの音世界がもつ日常的な意味へと関心を移していった。文化的システムとしての音という考えかたは、こうして現在私が「音響認識論」と呼んでいるものへと発展することになる。(中略) 音は、身体から発せられるとともに、身体にしみこむ。この発散と吸収の相互関係は、環境適応、すなわち身体の影響の可能性をとおして、場所と時間に身体を同調させるための創造的な手段となっている。

フェルドは、カルリにおいて歌の旋律形や詩についての評価が川の流れを表す語彙によって概念化されること、歌の中に様々な場所が歌い込まれることに着目する。フェルドによれば、カルリの人々は、身体と土地、歌の流れと川の流れを隠喩的に関連付けて認識して

いる。カルリにとって、身体において歌の流れを形作ることは、土地の上で川をたどり旅することと隠喩的に同じなのである [フェルド 2000: 60-61] :

特定の「世界の音」が、いかにして「音の世界」と絡み合いながらカルリの「音世界」をつくりあげ、それが「ワールドミュージック」という音楽的世界のなかにいちづけられているか……。それはたんに、ボサビの生活がカセットや CD というかたちで商品化されるようになったことや、音楽の喪失と刷新のあいだに緊張関係が存在するという事ではない。それは、地域的な差異がいかにして音のなかに歴史を体現しているかを示しているのである。

ボサビの熱帯雨林の世界、すなわち「流れる」うたの「小道」を歌う「重ねあげて響く」声の世界は、ボサビという地方と、植民地主義、契約労働、キリスト教の布教、異国の人類学者の訪問、国民国家、そしてレコード会社との出会いをはっきりとあらわしている。

このように、フェルドによって音響認識論と名付けられたこの考え方は、「文化システムとしての音」の枠組みと異なり、社会変化やグローバル世界とカルリとの関わり方を捉えることを可能にする。

ただし、フェルドの議論において環境とは、あくまで「聞き取られる音響」や、「隠喩的に歌に織り込まれる場所」として扱われる傾向がある。他方、筆者が本論文において焦点化するのには、楽器の製作や使用、演奏をめぐる富の授受、レコーディングやステージ・パフォーマンスを通じた音楽の生産といった具体的な状況における出会いの様相であり、媒介の過程である。

本論文ではこうした研究動向を踏まえ、音楽をめぐる異文化間における出会い——ここでは音楽をめぐる「文化的出会い (cultural encounter)」と呼ぶことにする——のプロセスそれ自体に焦点化するアプローチをとる。ただし前述のホワイトが指摘するように、グローバリゼーションの文脈の中で音楽をめぐる生起する出会いの多面的なあり方を捉えるためには、音楽をめぐる実践が多様なローカルティや価値のあり方を生み出す複雑なプロセスについて説明するための概念的枠組みを必要とする [White 2011: 6]。ここでは、そうした記述と分析のための概念的枠組みとして、次項に示す「音楽的媒介 (musical mediatiton)」という概念を用いる。

### 3. 音楽的媒介

音楽作品の自律性や音楽美学の普遍性を前提とせず、出来事としての音楽をめぐる相互行為に焦点化するアプローチが、近年、音楽学や音楽社会学などの領域を横断して進められている。代表的な論者のひとりである音楽学者クリストファー・スモール (Christopher

Small) は、音楽的事象を、「音楽すること (musicking)」という動名詞によって指示される行為の総体としてとらえることを提言する。スモールによれば、「音楽 (music)」という名詞形概念は、音楽が「作品」や「楽譜」によって代表可能な実体であるという前提を含意しており、音楽の行為としての側面を矮小化してしまう。スモールは、音楽的事象を「音楽すること (musicking)」という動名詞によって概念化することで、それをパフォーマンスへの人の参加の様相やものの配置を含む多層的な連関によって生み出される出来事としてとらえなおす必要性を主張するのである [スモール 2011]。

フランスのポピュラー音楽産業を研究対象とする音楽社会学のアントワーヌ・エニオン (Antoine Hennion) は、演奏者と聞き手の相互行為のみならず、聴衆やミュージシャン、プロデューサーといった異なる関心をもつ人びとや楽器や楽譜、音響機器や録音技術、演奏の場といった多様な事物が、出来事としての音楽を構成する「媒介 (mediation)」の過程に焦点をあてる [Hennion 2015: 1-13]。エニオンは、音楽を社会的文脈から自律した美的対象として分析する美学的立場と、音楽固有の特質を顧みずに音楽を社会的象徴としてしか捉えない還元主義的立場は、音楽産業のあり方をとらえる枠組みとしてはいずれも不十分であると主張する [エニオン 2011: 87-92]。音楽作品や音楽産業をそれ自体として自律した閉鎖的な構造としてとらえるのではなく、音楽の生産の過程をミュージシャンやプロデューサーといった生産者と聴衆にまたがる開かれた事象としてとらえるエニオンによれば、音楽作品の生産の現場では、ポピュラー音楽の生産者が「実際の聴衆から得たイメージを凝縮した理念型としての聴衆を、もとの聴衆の方へ再び投影」することで、聴衆の「鼓動を感受しようとするある種の想像」が実践されている [エニオン 1990]。エニオンの議論において興味深いのは、音楽産業における作品の生産を、聴衆と生産者の関心を媒介することで作品を作り上げる行為のプロセスとしてとらえ、音楽の生産者が未来の聴衆への応答として新しい音楽作品を生み出す契機を、テオドール・アドルノ (Theodor W. Adorno) から批判的に受け継いだ媒介の概念を用いて説明しようとする点である。

アドルノによれば、西洋における音楽は従来、現実と別様の世界のあり方——非同一性——を示唆する現実批判の契機としての価値を有してきた。近代の音楽史を、啓蒙主義と平行する音楽作品の自律的客体化の過程としてとらえ、それを自然支配としての合理化の一端ととらえるアドルノは、そうした現実批判の契機としての音楽は、産業化によって単なる社会体制の補完物へと墮落し、特に規格化されたポピュラー音楽においてそうした傾向が顕著であるとしている。しかしながら、音楽産業とポピュラー音楽への激しい批判者としてとらえられがちなアドルノは、実は同時代の「自律的芸術」と「大衆的芸術」の双方に、「資本主義の傷跡」と「変革の諸要素」を認めてもいる [細見 1996: 122]。エニオンは、そうしたアドルノの媒介概念を発展的に継承し、今日の音楽産業におけるポピュラー音楽の生産過程の分析に応用することによって、「世界を理解し、その世界についての知識を産みだし、その知識に則って活動し、結果としてその世界に干渉する、そのような特有

の技術」[Negus 1998; 増田 2005: 98-99]としての音楽をめぐる媒介のあり方が、音楽産業においてどのように発展してきたかを捉えようとする。そうした議論におけるエニオンの意図は、音楽産業を事例として「人びとが自分の社会世界を協働して構成する過程を分析」することによって、「自分が住む社会世界を実現あるいは構成するために個々人が協力しあわねばならない仲介過程」[マーティン 2005: 20-21]としての文化生産のあり方を明らかにすることにある。

文化の体系や閉じた構造としての音楽産業のあり方を前提とせず、分散する人やものの相互作用に焦点化するこうしたアプローチは、前項で述べた音楽をめぐる文化的出会いの過程を分析するうえでも特に有用である。カリブ海のフランス海外県である小アンティル諸島マルティニークにおいて、1980年代に発達したポピュラー音楽ズーク(zouk)を研究対象とする民族音楽学者のジョセリン・ギルボー(Jocelyne Guilbault)は、様々な音楽的要素を組み入れながら絶え間なく変化するグローバル化時代の各地のポピュラー音楽を論じる上で、音楽をめぐる人びとの経験の柔軟かつ動的な特性を捉えることの重要性を強調する。ギルボーは、各地の音楽のあり方を各々の社会のあり方の反映と捉える単純な還元論と異なるアプローチをとるエニオンの媒介概念が、そうしたグローバル化時代のポピュラー音楽をめぐる人びとの経験を捉える上で有効であると論じる。ギルボーは、エニオンを引きつつ「主体や出来事、技術や歴史といった形で作品や製品、文化的表現としての音楽、さらにはその意味構成が形づくられること」[Guilbault 1997: 39]として媒介の概念を定義する。本論文では、音楽をめぐるこうした媒介のあり方について、特に「音楽的媒介」と呼ぶことにする。

音楽的媒介のあり方に着目する先行例として、20世紀前半の沖縄における音楽レコード制作について論じる高橋美樹の研究がある[高橋 2006]。高橋は、レコード産業において様々な事象に関わるスタッフが、それらの事象を互いに仲介する行為を媒介概念によってとらえるキース・ニーガス(Keith Negus)の議論を援用しつつ、「録音メディアを介したポピュラー音楽の生産過程で、複数の事象を仲介しながら自己実現を果たす文化的な人物」を<媒介者>として定義する[高橋 2006: 59-60]。高橋はそうした視座から、20世紀前半の沖縄において歌手、演奏家、聴衆の間を仲介し、成功を遂げたレコード制作者の実践について論じている。レコード制作にかかわる人びとの行為を仲介する行為について、とりわけ強い影響力を持つ特定の人物に焦点をあてて論じる高橋の議論は、海外からソロモン諸島をおとずれた音楽プロデューサーを主要な登場人物のひとりとする本論文にとっても重要な示唆を含んでいる。ただし、人物というよりも竹製パンパイプというものそれ自体を中心とした議論を展開する本論文においては、竹製パンパイプに関わる人びとの間を、人だけでなく、竹製パンパイプや音響機器といったものがどのように媒介しているのか、という点が重要になる。

近年、「人とモノの相互的な働きかけによって出来事が生成する過程」[吉田 2015]に焦点化するアプローチから、楽器を媒体とする人とのネットワークや、楽器の製作や使用を通して人と環境、社会との関係が作り出されるプロセスについて考察する研究が蓄積されつつある。例えば、打楽器奏者が楽器の物質性や環境、周囲の人物と対峙する契機としての技術的営為に焦点をあてるアレン・ローダ (Allen Roda) は、インドの打楽器タブラの調律に関する民族誌的記述を行い、そこで職人や顧客、楽器や材料、道具などの間の相互的な交渉によって音楽が生み出されるプロセスを分析している [Roda 2014, 2015]。また、バリ島の竹笛の不安定な音程に若い世代の演者が異和を感じる事例を取り上げる伏木香織は、バリ島で演奏される竹笛であるスリン・ガンブーの音程が、物質上の特性から不安定性を孕むものであると同時に、村ごとにある程度の偏差を生じる柔軟性を認められてきたことを示す。そして、近年において録音を聞きながら奏法を習得し西洋的和声にも馴染みのある若い世代の演奏者にとっては、その不安定性や柔軟性のために、「音が狂っている」と感じられるようになりつつあることを指摘する [伏木 2011]

こうした動向は、音楽作品の自律性や音楽美学の普遍性を前提とせず、ものや身体、音を媒体として作り出される出来事として音楽を捉える先述のアプローチと関わりが深い。音楽人類学者のジョージナ・ボーン (Georgina Born) は、エニオンの議論を含む音楽研究における媒介概念を整理するなかで、「音楽は視覚的・文学的メディアのような物質的本質 (material essence) というよりも、複数の分散した物質的存在 (plural and distributed material being) を有する」 [Born 2013: 138] という点を強調している。そこでの出来事としての音楽は、ミュージシャンやプロデューサー、聴衆といった異なる関心をもつ人びとと、楽器や楽譜、音響機器といったものを含む、「複数の分散した物質的存在」を媒体や仲介者として構成され、それらの相互作用によって顕在化するものとして考えられているのである [Born 2005: 7-15]。本論文においては、音楽を生み出す媒介の過程におけるものの働きについて、人のはたらきと同等の重要性をもつものとして着目していく。

#### 4. 本論文のアプローチ

本論文は、アレアレの竹製パンパイプの変化のあり方を、その担い手であるアレアレの人びとの内在的な発想に寄り添いながら捉える上で、以上にみてきた文化的出会いと音楽的媒介という2つの枠組みを用いる。そうしたアプローチは、音楽作品の自律性や音楽美学の普遍性を前提とせず、社会や文化への単純な還元論も回避し、ものや身体、音を媒体として作り出される出来事として音楽を捉えるものである。そうしたアプローチによって、近代化とグローバル化に晒される今日のアレアレにおける竹製パンパイプのドラスティックな変化を民族誌的に明らかにすることは、世界システムの周縁に位置づけられるオセアニア島嶼の人びとが、どのようにグローバリゼーションを経験し、同時代的なアクチュアリティを構成しているのかを考究することにつながるものでもある。



近代世界秩序とグローバル市場経済に包摂された今日のオセアニア島嶼部諸社会は、地理的遠隔性と政治経済的脆弱性に起因する近代性の未達成と在地の論理の部分的な存続によって特徴づけられる。同地域を対象とする文化人類学的研究は、その帰結として、近代政体と在来の社会組織、近代的土地制度と慣習的土地利用、キリスト教と祖先崇拜などといった諸要素から構成される、複雑な社会文化的混淆性を指摘してきた。そうした研究蓄積は、オセアニア島嶼部におけるグローバルな近代化とは、部分的に受容された近代性と客体化された「伝統」の混淆物であるところの「もう一つの近代」が生成される創造的プロセスに他ならない、ということをも明らかにしてきたのである。

本研究は、近代化とグローバル化に晒される今日のアレアレ地域における文化変容の特質を、アウをめぐる社会関係・技術的行為・音楽表現のドラマティックな変化の過程を追うことによって民族誌的に明らかにするものである。それにより、世界システムの周縁に位置づけられるオセアニア島嶼の人びとが、どのように近代性とグローバリズムを経験し、同時代的なアクチュアリティを構成しているのかを考究することが、本研究の最終的な目的である。

## 第2章 民族誌的概観：今日のアレアレにおける「混淆した生活」

### 1. はじめに

今日のアレアレの人びとの社会生活において、しばしば認められる在来の事物と外来の事物の併存状況は、アレアレ語の「混ざる (*paitora*)」という語彙によって説明される。例えば、今日のアレアレ語は、「土地の言葉 (*naha ni hanua*)」と「外来の言葉 (*naha ni haka*)」である英語やピジン語が「混ざっている (*e paitora no'o*)」とされる。また、今日のアレアレの住民のほとんどはキリスト教徒だが、そこでは祖先の存在も依然として尊重されている。あるいは、今日のアレアレにおいて土地は、人びとの生業と生活、そして人間としての存在やアイデンティティと切り離せないものであると同時に、森林伐採や換金作物栽培、観光開発をとおして市場的利益へと還元される経済資源でもある。こうした在来の事物と外来の事物の「混ざりあい」は、生活の様々な局面に浸透している。今日のアレアレにおける「物事のやり方 (*totoraha*)」は、家屋や身体装飾、儀礼交換や土地権の考え方にいたるまで、このように「混ざってしまった」ものとしてとらえられるのである。

道具もまた、今日のアレアレにおいては混淆的である。例えば、家屋の屋根の素材として、修繕や新調が負担となりがちな植物に代わり、耐久性の高いスチール板を購入して用いることが望まれるようになってきている。コムニマカエ村の場合、小学校の教員をしている夫婦が給与を貯めてスチール板を購入して屋根の一部に用い、スチール板を購入する現金収入のない他の家族からの羨望の対象となっていた。また、従来は籐を割いた紐で縛るところを、鉄製の釘が用いられるようになってきている。こうした状況は、先述した植物利用のあり方の特徴を浮き彫りにするものでもあり、同時に、道具の在り方の現状——恒常性が指向されつつ、その願望が充足されない——を示す。こうした道具の混淆的なあり方は、それがより長期的な歴史におかれてきた結果でもある。例えば、今日広く認められる高床式の家屋は、アレアレにおいて実は外来のものであり、従来は今日でも時折みられる地床に直接屋根が載せられた形状の家屋が一般的であった。また、こうした人工物には、作り手によって微細な差異がある。それは、この人物の家族や出身村や両親とその祖先から受け継いだ「物事のやり方」に起因する。ある人工物は、地炉や家といった一般名称で呼ばれながら、そうした差異を内包する「混淆物 (*are paitora*)」としてある。

ただし、アレアレにおいて「混ざっている」とされるのは、在来の事物と西洋的な外来の事物だけではない。アレアレでは、マライタ北部とアレアレ南部、西アレアレと東アレアレ、氏族と氏族、家族と家族の間で「物事のやり方」が異なるものであり、それらは婚姻や交換関係を通じて幾重にも「混ざって」いると考えられている。したがって、アレアレにおいて人や事物は常に「混ざって」いると考えられており、状況に応じていずれかの要素が顕在化し、別の要素が潜在化するのである。物事の変化、特に植民地化、キリスト

教化、西洋化について語られるとき、「混ざる (*paitora*)」という語彙が用いられることは、事物を常に「混ざった」状態として捉えるアレアレ的な認識の枠組みによる。アレアレにおいて今日の生活が、「混淆した生活 (*mauriha e paitora no'o*)」として概念化されることは、事物を「混ざった」状態としてとらえるアレアレ的な認識の枠組みによる、「地域的近代」[関根 2015a :6-20] のとらえ方を示しているのである。

## 2. コムニマカエ村の人びと

マライタ島は、1940年代後半から1950年代初頭にかけて、マアシナ・ルール運動 (*Maasina Rule*) と呼ばれる土着主義運動が隆盛したことで知られている。「マアシナ (*maasina*)」とは、アレアレ語で兄弟姉妹間の関係を意味する言葉である。マアシナ・ルール運動において、この言葉は言語の違いをこえたマライタ島民の団結を強調する語として広く用いられた。また、「ルール」の語は、法や規則を意味する英単語に由来するとされる<sup>(5)</sup>。マアシナ・ルール運動は、植民地政府による人頭税の徴収に抵抗し、慣習法の尊重を植民地政府に要求するなど、反植民地主義的傾向を持つ運動であった。運動はソロモン諸島の他の島々を巻き込んで盛り上がりを見せが、植民地政府による多数の逮捕者を出した後、1950年代前半のうちに収束した。

マアシナ・ルール運動においては慣習法の成文化がおこなわれ、伝統や慣習の総体を指す概念として「カスタム (*kastom*)」というピジン英語が用いられていたという。マライタ島中部クワイオ (*Kwaio*) を研究対象とし、主にクワイオにおけるマアシナ・ルール運動の展開について調査をおこなったロジャー・M・キーシング (*Roger M. Keesing*) は、マアシナ・ルール運動を、植民地行政下におけるマライタ島民による伝統の客体化を伴うアイデンティティの自律性のための政治的闘争として描いている。キーシングによれば、マアシナ・ルール運動とは、植民地法やキリスト教に対して彼ら自身の生き方を対置し、伝統の正当性を守るための運動であった [Keesing 1992]。マアシナ・ルール運動に際しては、マライタ島各地において、それまで山間部で散在して生活していた人びとが、沿岸部に新たな集落を建設して移住し、共同で生活を送るようになった。それは、植民地政府に対抗して団結し、「カスタム」に基づく生活を守るための行動だったとされる [Keesing 1982: 234; 宮内 2011: 62-68]。

マライタ島南部アレアレにおいてもまた、マアシナ・ルール運動の際、様々な慣習法に加えて、氏族の系譜、聖地や古い居住地など系譜と関わる場所や地名について記録をおこなうことが、重要な活動の一つであったとされる。また、アレアレにおいては、こうした活動が、マライタ島全土を巻き込んだ活動の後、運動そのものが後退してからも、比較的近年に及ぶまで継続しておこなわれてきた [Naitoro 1993; Kenirorea 2010]。その結果、今日のアレアレに暮らす人びとの多くは、海岸沿いか、やや内陸にある河川沿いの平地に集落を営んで生活している。コムニマカエ村もまた、そうした集落の一つである。また、コム

ニマカエ村の周辺には、人口 100 人程度でコムニマカエ村と同程度の規模の集落である S 村、人口 20 人程度の比較的小規模な集落である T 村と K 村、人口 500 人程度で周辺では最も規模が大きい N 村がある。

コムニマカエ村を含むこれらの集落が形成された経緯は、現地の人びとの語りを総合すると、次のようなものであったと考えられる。1940 年代中頃、それまで 10~20 人程度の集団ごとに内陸の山間部で生活していた人びとは、マアシナ・ルール運動に呼応して、アレアレ・ラグーンの外周を構成する島の一つである U 島の内海側の沿岸に移住し、数百人が共同で生活する集落を形成して K 村と呼んだ。その後、1960~70 年頃になると、人びとは、海岸線の後退や生活用水の便の悪さ、山間部での農作業の不便さなどの理由から、本島のやや内陸の河川沿いに新たな集落を作って移住した。そうして形成されたのが N 村である。その際、一部の人びとは、N 村に移住せず K 村に残り、今日に至っている。また、N 村への移動の後、今日に至るまでのあいだに、一部の人びとが N 村を離れて比較的小規模な集落を形成した。いくつかの小規模な集落が消長を繰り返した後、コムニマカエ村、S 村、T 村が形成され、今日に至っている。コムニマカエ村の場合、人びとの語りから、K 村と N 村から分離した人びとが近隣で移住を繰り返した後、徐々にコムニマカエ村に居住するようになったものと推測される。

アレアレにおいて、特定の男性を始祖とする氏族はアポロア (*aporoa*) と呼ばれる。ある氏族に父親や祖父などの男性の系譜を通じて帰属する人びとは、その「男の血 (*huta ni mane*)」と呼ばれ、母親や祖母などの女性の系譜を通じて帰属する人びとは、「女の血 (*huta ni keni*)」と呼ばれる。婚姻後の男女は夫方に居住し、子どもも父方に居住する傾向にある。そのため、氏族の中心に位置づけられるのは、「男の血」とされる人びとである。ただし、「女の血」とされる人びとも潜在的にその氏族の成員であり、状況に応じて居住や土地利用をおこなう実質的な集団の成員として振る舞うことができる。例えば、夫が死亡するか、夫婦が離別した場合などには、妻とその子どもは女性の父母とともに居住することが多い。その場合、子どもは母親の出身の氏族の成員として、居住や土地利用を認められることになる。その子どもは、潜在的に父の氏族の成員でもあるが、居住や土地利用などに関しては、母の氏族の成員として行動する。他方、「男の血」として父方の氏族と行動をとる人びとも、潜在的には母や母の両親、母の祖父母らの氏族の成員だと考えられている。

キージングは、マライタ島中部クワイオの社会における氏族について、次のような見解を示している。マライタ島中部において、人びとは特定の男性を始祖とする氏族に帰属しており、始祖の共系 (*cognatic*) 子孫の全員が、その集団の成員であると考えられている。キージングによれば、多くの人物は父方・母方双方の祖先を通じて 10 前後の集団に帰属しており、それらの集団は互いに重複している。ただし、それらの氏族には、土地利用や居住、祖先祭祀について中核的な役割を担う人びとがいる。その人びとは、氏族の他の成員に対して系譜上始祖と関係が近い人びとであり、キージングはその中核的集団を、特に出

自集団 (descent group) と呼んでいる。クワイオでは、たいていの場合、子どもは父親の出身の出自集団のもとで成長する。その過程で子どもは、父親の帰属する出自集団における土地利用の権利、居住にもとづく社会的な連帯、祖先祭祀に関わる儀礼的な連帯を獲得する。そのため、氏族において中核的な役割を担う出自集団は、父系的な傾向を持つことになる [Keesing 1971, 1982: 13-20; キーキング 1982: 160-163]。アレアレにおける氏族のあり方も、キーキングが論じたクワイオにおける氏族のあり方と同様の性格をもつ。

筆者が調査をおこなった当時、コムニマカエ村には、マニ (Mani)、ウル (Uru)、パラ (Para)、ロア (Roa) と呼ばれる、4つの氏族の成員が居住していた。マニと呼ばれる氏族 (以下、M 氏族) は、コムニマカエ村で最も成員の多い氏族である。コムニマカエ村には、M 氏族の成員とされる約 40 人の人びとが居住している。M 氏族の名前であるマニとは、コムニマカエ村の北東の山間部に位置する土地の名前でもある。人びとの語りを総合すると、M 氏族とは次のような由来を持つ人びとである。M 氏族の始祖にあたる男性は、より山深い内陸の土地から移住し、マニと呼ばれる土地に初めて居住した人物である。その後、始祖から数えて 4 世代目の時に、近隣の氏族との間で戦争が起き、M 氏族の成員の多くが隣島のガダルカナル島南部などに逃れた。ガダルカナル島南部でさらに 4 世代を重ねた後、M 氏族の成員であるハウという男性とマエリリという女性が、マニと呼ばれる土地に戻ってきた。今日コムニマカエ村に居住する M 氏族の成員はこの男性の子孫であるとされ、M 氏族の成員は、始祖から数えて 10 世代から 12 世代目にあたるという。

コムニマカエ村に居住している、ウルと呼ばれる氏族 (以下、U 氏族) の成員は、約 15 人である。U 氏族の名前であるウルとは、コムニマカエ村の北東の山間部に位置し、マニと呼ばれる土地と川を挟んで向かい合った土地の名前である。U 氏族の始祖もまた、より内陸の山間部からウルと呼ばれる土地に移住し、最初にその土地に居住した人物であるとされている。ロアとよばれる氏族 (以下、R 氏族) の成員は、約 30 人がコムニマカエ村に居住している。R 氏族の人びとは、コムニマカエ村の近隣の集落である N 村に居住するウルヒ (Uruhi) と呼ばれる氏族から分岐した人びとである。ウルヒとは、N 村の東の山間部に位置する土地の名前であり、ロアはその一角の名前である。そのため、R 氏族の人びとは、今日でもウルヒと呼ばれる氏族の「男の血」であると考えられている。その一方で、コムニマカエ村に居住する R 氏族の人びとは、M 氏族の「女の血」でもある。先述した、ガダルカナル島南部からマニと呼ばれる土地に戻ってきたとされる M 氏族の女性マエリリは、その後、R 氏族の男性と結婚し、今日コムニマカエ村に居住する R 氏族の成員はその子孫だということ。そのため、R 氏族の人びとは、M 氏族の「大きな女の血 (*huta ni keni paina*)」であるとされ、「男の血」であるウルヒと呼ばれる氏族が居住する N 村ではなく、「女の血」である M 氏族が居住するコムニマカエ村で生活し、M 氏族の成員として振る舞うことが多い。パラと呼ばれる氏族 (以下、P 氏族) の成員は、約 15 人がコムニマカエ村に居住している。P 氏族の人びとの居住している場所は、コムニマカエ村に居住する他の 3 つの氏

族の居住している場所と川によって隔てられている。他の3つの氏族の人びとが居住する場所が集落の名前と同じくコムマカエ村と呼ばれるのに対し、P 氏族の人びとが居住している場所はワイ (Wai) と呼ばれて区別されている。パラとは、コムマカエ村から東に向かった山間部の奥深い土地の名前であるとされており、P 氏族の始祖はその土地に居住していたと考えられている。

コムマカエ村における人びとの、炊事や食事、就寝、農作業などといった様々な日常の営為は、夫婦とその子どもを中心とする人びとによって構成される氏族よりも規模の小さく緩やかなまとまりによって営まれている。筆者もまた、コムマカエ村に滞在するなかで、そうした緩やかな集団と様々な行動を共にした。例えば、コムマカエ村での筆者の食事は、そうした人びとのまとまりが持ち回りの単位となって準備してくれるものであった。筆者は、食事をとるために、それぞれの集団の中心となる夫婦が利用する家屋を、1日に1軒ずつ順番に巡っていった。人びとは、このようなまとまりを家族 (*uruha*) と呼んでいる<sup>(6)</sup>。また、複数のウルハが居住し、家屋が立ち並ぶ空間は村 (*komu*) と呼ばれる<sup>(7)</sup>。コムマカエ村にある家屋 (*nima*) は、母屋と炊事小屋、男性小屋とに大別することができる。また、こうした人びとの日常生活の場としての家屋とは別に、キリスト教の礼拝堂、礼拝堂に隣接する聖母マリアの拝堂、ブタ小屋などがある。コムマカエ村には、炉の設けられた母屋と、炉の設けられていない母屋があり、炊事小屋は、内部に炉が設けられていない母屋に併設されている場合が多い。男性小屋は未婚男性の若者が寝泊まりする家屋であり、幼女を除く女性の立ち入りは禁止されている。普段、村の人びとは母屋で寝起きをし、炊事小屋で食事をとる。また、母屋、炊事小屋、男性小屋のいずれもが、村に暮らす人びとの歓談の場であり、作業の場である、休憩の場となる。

コムマカエ村において現在利用されている家屋の内訳は、母屋が22棟、炊事小屋が11棟、男性小屋が5棟である。人びとが寝泊まりする母屋と男性小屋に対して、炊事小屋の数が少ないのは、母屋に炉が設けられている場合があることに加えて、複数の母屋を利用する人びとが1つの母屋に設けられた炉や炊事小屋を共同で利用する場合や、1つの母屋を利用する人びとが炊事や食事に際しては複数の炊事小屋に分散する場合があるためである。コムマカエ村においては、母屋や炊事小屋、男性小屋などの家屋が氏族ごとに隣接した位置に建てられ、利用される傾向がある。また、同じ氏族の成員は、上記のように母屋や炊事小屋を共同で利用する場合が多い。そのため、コムマカエ村には5つの居住域が生じており、M 氏族が2つの居住域を形成し、他の3つの氏族がそれぞれ1つの居住域を形成している。前項で述べたように、アレアレにおいてはマアシナ・ルール運動以来、沿岸部への移住が進み、1つの集落に複数の氏族が居住するようになってきた。コムマカエ村も、そうした動向の中で形成された、複数の氏族が居住する集落であるが、そうした今日のコムマカエ村においても、アレアレの氏族には一定の居住域を形成する共生集団としての性格が認められるのである。

このように、コムマカエ村においては、寝起きや炊事、食事を共にする人びとの複数のまとまりが、家屋の利用を介して同一の氏族ごとに緩やかに連帯している。そうした連帯においては、その氏族の「男の血」とされる人びとが中心となるが、「女の血」とされる人びともそこに組み込まれうる柔軟性を有している。アレアレにおける氏族のあり方は、「男の血」と呼ばれる父系親族と、「女の血」と呼ばれる母系親族の双方が、同一の氏族の成員であり得る柔軟性を有する共系的なものであり、居住地の決定や耕作のための土地利用に際してそうした柔軟性が顕著に認められる。アレアレにおける居住と土地利用は、そうした氏族への帰属の柔軟なあり方に基づいておこなわれている。そうしたコムマカエ村における居住と土地利用のあり方から明らかであるように、土地利用の実際において認められる土地と人びとの関係は、1つの土地と1つの氏族という排他的な関係ではない。ここでは、複数の関係性に基づいて1つの氏族の人びとが複数の土地を利用し、1つの土地を複数の氏族の人びとが利用している。ある氏族の人びとがある土地を利用することは、複数の関係性によって可能になっているのである。

### 3. 土地をめぐる軋轢と葛藤

#### (1) 土地利用のあり方

マライタ島中部クワイオで調査をおこなったキージングと、マライタ島北部バエグを研究対象としたハロルド・M・ロス (Harold M. Ross) は、マライタ島における土地利用に関して、一定の土地に複数の権利が多層的に付与される複雑な土地権のあり方を論じている。キージングは、マライタ島における土地権のあり方を、一次的権利 (primary right) と二次的権利 (secondary right) という2つの概念によって説明する。キージングによれば、一次的権利は、祖先祭祀のための祭祀場や死者の埋葬地、祖先の居住地や耕作地などを中心とした一定の領域の土地に対して、特定の氏族に父系的な系譜を通じて帰属する成員が持つ権利である。その一次的権利を通じて、人びとはその土地に居住し、居住を許可し、そこで耕作や狩猟、漁労や採集をおこない、またそれらを許可することができるのである。一方、二次的権利とは、その氏族に女性の系譜を通じて帰属する成員が有する権利である。それは、その土地に居住し、その土地を利用して耕作し、狩猟・漁労・採集する権利である [Keesing 1971]。

ロスは、こうした複雑な土地権の絡み合いを西洋近代的な「分割不可能な所有 (individual property)」と対比し、「分割された所有 (divided property)」や「接合された所有 (joint property)」と呼ぶ<sup>(8)</sup> [Ross 1973]。筆者が調査をおこなったアレアレにおいては、ある土地についてキージングの言う一次的権利を有し、その土地を保有していると考えられているのは、そこに最初に居住した人物を始祖とする氏族に父系の系譜を通じて帰属する人びと、言い換えれば、その氏族の「男の血」であるとされる人びとである。また、その土地について二次的権利を有するのは、同じ氏族に女性の系譜を通じて帰属し、「女の血」と呼ばれる人び

とである。また、同じ「女の血」であっても、系譜上、始祖や「男の血」とされる人びとと関係が近い人びとは、氏族の他の「女の血」である人びとに比べて、土地利用に関する権利や発言力が大きい。「男の血」を頂点とする、こうした土地権に関する人びとの優劣は、アレアレ語では「大きさ (*painaha*)」という言葉で表現される。

コムニマカエ村に居住する4つの氏族には、それぞれ氏族の起源である始祖が居住したとされる土地がある。アレアレにおける土地保有の観念によれば、彼らの始祖が最初に居住したその土地が、氏族によって保有される土地であるとされる。しかしながら、今日のコムニマカエ村の人びとは、そうした始祖の土地を離れてコムニマカエ村に居住している。人びとが自らの氏族が保有するとされる土地を離れて村を営む居住のあり方は、マアシナ・ルール運動以来の山間部から沿岸部への移住と複数の氏族が居住する集落の形成という動向の結果であると考えられる。他方、コムニマカエ村が位置する土地に最初に居住し、その土地を保有するとされる氏族は、コムニマカエ村には居住していない。コムニマカエ村が位置する土地一帯は、アップ (*Apu*) と呼ばれている。アップと呼ばれる土地を保有するとされる氏族 (以下、**A** 氏族) は、**M** 氏族の人びとがガダルカナル島へ逃れた際の氏族同士の争いで、**M** 氏族と同様に他所へ逃れたのだとされている。したがって、コムニマカエ村に居住する4つの氏族の人びとは、自らの土地ではない土地に居住しているということになる。**M** 氏族の人びとは、**A** 氏族が **M** 氏族から分岐した集団であったとしてコムニマカエ村に居住することを正当化し、**M** 氏族の「女の血」である **R** 氏族も、それにならっている。また、**U** 氏族は、彼らが **A** 氏族の「女の血」であるとして、コムニマカエ村に居住し、アップと呼ばれる土地を利用することを正当化している。また、**P** 氏族の人びとが居住するワイは、コムニマカエ村の一部ではあるが、川を隔ててアップとは異なる、ラオ (*Rao*) と呼ばれる土地の一部であると考えられている。**P** 氏族の人びともまた、ワイが位置する一帯の土地を保有するとされる氏族の「女の血」として、その土地に居住し、土地を利用しているとされている。

コムニマカエ村の人びとは、集落の周辺や山間部の土地を利用してヤムイモやタロイモ、サツマイモなどの根菜類を栽培する焼畑転作農耕をおこなっている。村における日々の食事の大半は、こうして栽培された根菜類である。また、キャッサバやバナナ、サトウキビなども焼畑の周辺で栽培されている。人びとは一定範囲の土地を利用し、近接する5か所ほどの畑地を年々転作している。転作の順序としては、初年はヤムイモとタロイモ、2年目はサツマイモ、3年目以降は森に戻すと一般的に考えられている。焼畑は、しばしば足場の悪い山道や沢、岩場などを歩いて数十分かかる山間部に作られている。ヤムイモとタロイモの収穫期である5月から6月ごろや、10月から11月ごろの種付けの時期に限らず、村の人びとは、連日のように焼畑へと通い、農作物の世話をする。そして、畑の脇に建てられた貯蔵小屋に蓄えられたタロイモやヤムイモ、サツマイモを運び出し、食べごろになったキャッサバやバナナなどを収穫し、日々の食料として持ち帰る。集落の周辺では、多



くのココヤシやビンロウジュが栽培されている。人びとは、日々熟して落下したココヤシの果実を採集し、胚乳を削ったものを水でしぼってココナツミルクを作り、調理に用いる。また、しばしば未熟で新鮮なココヤシの果実を樹上から採集し、胚乳を食べて小腹を満たし、ココナツジュースを飲んで渴きをいやす。ビンロウジュの果実であるビンロウジは、その果肉をキンマの葉か果実と、貝殻から作った石灰粉とともに口内で咀嚼し、軽い酩酊感を得る嗜好品として常用されるものである。

こうした農作物の大半は、人びと自身の日常の食生活において消費されるものだが、人びとは時折、ビンロウジを袋に詰めて首都の市場に送って販売し、現金収入を得ている。また、熟したココヤシの果実を採集し、コプラの原材料として販売し、現金収入を得る場合もある。焼畑耕作は、夫婦や親子によって担われることが多い。特に、ヤムイモとタロイモの収穫期である5月から6月ごろや、開墾と種付けの時期である10月から11月には、多くの夫婦と親子が畑に出かけて連日働く。収穫や開墾などのように多くの労働力を必要とする時期は、男性も連日耕作地へと働きに出かけるが、日常的には、女性が自分の子どもや親族の子ども、若者らを引き連れて、耕作地へと向かう場合が多い。夫婦や親子によって開墾され、維持される焼畑は、その夫婦や親子のものであると考えられている。また、ココヤシやビンロウジュは、それらを植えつけ、栽培している個々人のものとされる。夫婦や親子で耕作される畑地や、個々人によって栽培された果樹のために利用される土地の位置は、それぞれの人びとが帰属する氏族ごとに集中する傾向がある。

例えばM氏族の人びとは、村のすぐ南側にココヤシとビンロウジュを栽培し、集落から40分から50分ほど歩いたところに位置するマニと呼ばれる山間部の土地に耕作地を営んでいる。R氏族の人びとは、コムニマカエ村のすぐ南西側でココナツやビンロウジュを栽培し、マニと呼ばれる土地に隣接するワテと呼ばれる土地で焼畑を行い、バナナなどを栽培している。U氏族の人びとは、彼らが生活する家屋の周辺でビンロウジュやバナナを栽培し、コムニマカエ村の西に10分ほど歩いたところに位置する丘陵で、焼畑やココヤシの栽培をおこなっている。このU氏族の人びとの耕作地は、コムニマカエ村と同じく、アプと呼ばれる土地の一部である。P氏族の人びとは、コムニマカエ村を横断する川を挟んで東側に位置する丘陵で、焼畑とココヤシの栽培をおこなっている。P氏族の人びとの耕作地がある丘陵は、ワイと同じくラオと呼ばれる土地の一部である。

M氏族の人びとが、マニと呼ばれる土地を利用しているのは、そこが彼らの始祖の居住していた土地であり、彼らとその始祖に連なる系譜の「男の血」だからである。他方、M氏族の成員の1人が、マニではなく隣接するワテと呼ばれる土地を利用しているのは、ワテに最初に居住していた始祖に連なる系譜の「男の血」である氏族の人びとが今日不在であり、その氏族の系譜上の起源とされるM氏族の土地に、ワテが包摂されるとみなされているためである。コムニマカエ村が位置し、M氏族の人びとがココヤシやビンロウジュを栽培しているアプと呼ばれる土地に関しても、同様の論理によってM氏族の人びとによる

土地利用が正当化されている。R 氏族の人びとの場合、彼らがワテウナと呼ばれる土地において焼畑耕作をおこなっているのは、ワテが M 氏族の土地に包摂されると考えられており、さらに彼ら R 氏族が M 氏族の「女の血」であるためである。また、R 氏族の人びとが、コムマカエ村に居住し、集落の周辺でココヤシやビンロウジュの栽培をおこなっているのも、彼らが M 氏族の「女の血」だからである。なお、U 氏族の人びとは、彼らの始祖が居住していたとされるウルハと呼ばれる土地を利用せず、コムマカエ村と同じ一帯であるアプと呼ばれる土地の一部を利用して焼畑耕作をおこなっているが、それは彼らがかつてアプに居住していた A 氏族の「女の血」だからだとされている。また、P 氏族の人びとは、ママと呼ばれる土地で焼畑耕作や果樹栽培をおこなっているが、それは彼らがママに始祖が居住していたとされる氏族の「女の血」だからであるとされている。

こうしたコムマカエ村における各氏族による土地利用のあり方からは、ある土地のある氏族の人びとが利用することが、複数の関係性によって可能になっていることが分かる。ある土地に初めて居住した人物に連なる系譜の「男の血」であること、その系譜の「女の血」であること、また、その系譜が別の氏族の系譜と分岐関係にあること、そうした複数の関係性に基づいて、人びとはその土地を利用することができる。人びとは、土地と氏族との複数の関係性を根拠として、柔軟に土地を利用しているのである。土地利用の実際において認められる土地と人びとの関係は、1 つの土地と 1 つの氏族という排他的な対応関係ではない。そこでは、複数の関係性に基づいて、1 つの氏族の人びとが複数の土地を利用しており、また、1 つの土地を複数の氏族の人びとが利用している。このようにコムマカエ村においては、居住と同様に土地利用も、「男の血」を中心とした氏族に「女の血」である人びとが柔軟に組み入れられることが可能な、複数の関係性にもとづいておこなわれるのである。

## (2) 土地をめぐる軋轢

他方、近年のソロモン諸島では、土地権・土地所有をめぐる軋轢が、大きな社会的・政治的問題となっている状況がある。土地の処分を決定する権限の帰属や、土地を利用することで獲得された経済的利益の分配などをめぐって、土地争いが各地で頻繁に生起し、住民同士の深刻な対立を招く事態が各地で常態化しているのである。筆者が予備調査のために滞在したアレアレ・ラグーン南端のハウ村の近隣においても、ハウ村を含む一帯の 4 つの村のなかでもっとも大きな村が位置する一帯の土地をめぐる、2 つの氏族の間で軋轢が生じていた。その背景には、外国資本による森林伐採の拡大、住民による観光開発への志向、そうした開発の円滑な推進を目的とした土地登記法の施行、都市部への移住者の増大などといった近年の動向がある。ソロモン諸島における土地の約 9 割は、各地域の慣習に従って氏族によって「所有」され、原則的に売買の認められない慣習地としてソロモン諸島国の土地法規によって規定されている。しかしながら、ソロモン諸島における土地と

人の関係は、植民地化以来、プランテーション経営や植民地政府による土地の接収と払い下げ、都市の形成、諸外国による経済援助を伴った政府主導の開発事業などを経て、西洋近代的な土地所有の観念と無縁ではなくなっている。さらに近年では、開発の円滑な推進を目的として、慣習地の登記を奨励する土地登記法が施行されるなど、政策上、西洋近代的な土地所有制度に接近する動向に拍車がかかっているのである [関根 1999, 2001]。

コムニマカエ村には、集落を東西に隔てるようにして流れる小川を挟んで、西側に M 氏族、R 氏族、U 氏族に帰属する人びとが居住し、東側に P 氏族に帰属する人びとが居住している。M 氏族、R 氏族、U 氏族の人びとが居住するコムニマカエ村の西側は、アプと呼ばれる土地の一部である。現在、アプと呼ばれる一帯の土地では U 氏族の人びとが焼畑を耕作し、バナナ、サトウキビ、ココヤシ、ビンロウジュなどを栽培している。また、M 氏族と R 氏族の人びとが、コムニマカエ村の周辺でココヤシとビンロウジュを栽培している。現在、アプに始祖が居住していたとされる氏族の人びと（以下、A 氏族）は、コムニマカエ村にもその近隣にも居住しておらず、焼畑耕作などで土地を利用している人びともいない。コムニマカエ村に居住している氏族のうち、U 氏族の人びとは、A 氏族の「女の血」であると考えられていた。また、M 氏族の人びとは A 氏族の始祖が分岐した元の氏族であると考えられていた。つまり、コムニマカエ村に居住する氏族のうち 2 つの氏族が、A 氏族と何らかの系譜的なつながりを持っており、アプと呼ばれる一帯の土地を利用する権利を有していると考えられていた。

今日、コムニマカエ村では、U 氏族と M 氏族の人びとが、コムニマカエ村を含むアプと呼ばれる一帯の土地に関する土地権の優劣をめぐる対立していた。2 つの氏族の人びとは、表面的には、同じ一帯の土地を利用し、居住し、様々な活動を共同でおこなっているようにも見える。しかし、その背後には、裁判や暴力を伴う紛争などといった形であらわにならない、土地をめぐる潜在的な軋轢が存在していたのである<sup>(9)</sup>。U 氏族の成員であり、60 歳代前半の男性ハウによれば、かつてアプと呼ばれる土地に居住していた A 氏族の人びとは、他の氏族との戦争によって殺されるか、マライタ島の隣島であるガダルカナル島南部などに逃れ、今日に至るまで戻ってきていないのだという。ハウは、次のように説明した。戦争で大勢の人が死に、大勢の人が逃げた時、A 氏族の男性と結婚していた 1 人の女性とその男児が、アレアレ・ラグーンを南下して、他の氏族にかくまわれた。そこで女性はふたたび結婚し、連れてきた男児は、その氏族に養取された。その男児は、母親が再婚した先の氏族の成員として成長した。その子孫は、現在、U 島の南端に位置する U 村という集落に居住している。その人びとが、現在ではアレアレに居住している唯一の A 氏族の「男の血」にあたる人びとである。だが、彼らにとって、A 氏族の成員が大勢死んだアプに居住することは、禁忌である。

実は、今日コムニマカエ村に居住している U 氏族の人びとは、アプから逃れた男児を養取し現在 U 村に居住している氏族の「女の血」であり、その男児とも「女の血」として系

譜的につながっている。だから、現在 U 村に居住していて、アプに居住することのできない A 氏族の「男の血」である人びとは、アプと呼ばれる一帯の土地を利用する権利と土地を見守る責任を、U 氏族の人びとに任せただけだという。他方、M 氏族の成員であるプアは、アプに居住していた A 氏族の人びとが、M 氏族と呼ばれる土地に居住していた M 氏族から派生し、アプに移住した人びとだと主張していた。プアは次のように説明した。A 氏族の人びとは、他の氏族と戦争の際にアプを離れてガダルカナル島南部などに移住してしまった。M 氏族は彼らの源流であり、もともと M 氏族と A 氏族は連帯していた。系譜上も互いに「男の血」である。したがって、M 氏族の人びとは A 氏族の「男の血」であり、A 氏族がアプに居住していない今、アプを利用する権利と土地を見守る責任を負っているのは、M 氏族の人びとなのである。また、プアによれば、ハウら U 氏族の人びとが A 氏族の「男の血」として引き合いに出す人びとは、まだ A 氏族の人びとがアプに居住していた頃に、マライタ島南部東岸の東アレアレから移住して来て、A 氏族に認められてアプに居住していただけた人物の子孫であり、実際には A 氏族の「男の血」ではないのだという。コムニマカエ村においては、不在の氏族に代わってどの氏族がアプに対して最も大きな権威をもっているか、具体的には、M 氏族と U 氏族が不在の氏族と系譜上どのような関係にあり、どちらが、アプに対して、不在の氏族に次ぐ位置にある氏族なのか、ということが問題となっていた。

マライタ島各地においては、1950 年頃から沿岸部への移住が急速に進み、大規模集落が形成されてきた。こうした経緯は、アレアレにおいても人びとの居住形態に大きな変化を生じさせた。氏族や家族ごとに営まれ山間部の小規模な居住地から、沿岸部の大規模集落に移住した人びとは、その結果、祖先と関わりの深い土地ではなく、「他の氏族の土地」に居住せざるをえなくなったのである。今日のアレアレに暮らす人びとは、他の氏族の土地に居住しつつ、遠方の自らの氏族の土地に日々通って耕作をおこなうか、母方の系譜や古い系譜をひもといて近場にある異なる氏族の土地での耕作を正当化しなければならない。また、複数の氏族が共住する今日の居住形態において、ひとつの集落に居住する氏族間の優劣関係が問題になっている。沿岸部への移住と複数の氏族が共住する村の形成という居住形態の変化を背景としたそうした矛盾が、調査地において、氏族間の緊張関係と土地をめぐる軋轢を生じさせていると考えられる。

### (3) 土地保有の図式と土地をめぐる葛藤

2010 年 10 月 6 日に筆者は、M 氏族と R 氏族の成員とされる数人の男たちが集まり、M 氏族と U 氏族の間の土地をめぐる軋轢に関して話し合っているところに居合わせた。2010 年 11 月 16 日にその軋轢についての話し合いの場が設けられることになっており、それはそのための事前の打ち合わせであった。その時、打ち合わせのおこなわれたアリの母屋には、M 氏族のプアとその息子で 30 歳代半ばのアリ、R 氏族のマネとその息子のハウとい

う4人が集まっていた。そこでは4人の大人が向き合って座り、他に3人の男の子が少し離れた場所に腰を下ろして大人たちの様子を覗き込んでいた。アリが四方の長さが身の丈ほどある厚手の紙を広げると、そこにはコムニマカエ村周辺の地図が描かれていた（写真1）。そこには、川を主な境としておおまかな土地の区分が示されており、随所にM氏族の始祖やその他の祖先の遺体が埋葬され、あるいは頭骨が安置されているという場所や、M氏族の祖先がかつて転々と移住を繰り返してきた居住地の位置などが示されていた。

アリは、「これは父やマネと話しながらわたしが描いた」と言った。マネは、地図に書き込まれた一つの地名を指で示しながら、「これは間違っている」と言った。そのときプアが、幾重にも重ねられた袋の中から4冊のノートを取り出してページを繰り、ノートの内容に目を落としながらマネの指摘について問いただしていた。マネは身振りを交えながら自身の考えを説明し、両者が納得したところでアリに地図に書き込まれた地名を書き直させた。プアは、「マネは若いころ野ブタを追いかけて森の中を駆け回っていたから、いろいろな場所のことを見て聞いて知っている」と言った。ハウは持参した新しいノートに、プアが袋から取り出した古いノートの内容を書き写していた。プアは、彼が打ち合わせの場で見ていた4冊のノートについて、次のように話した。

「このノートは、M氏族の全ての系譜が記録されているノートだ。マアシナ・ルール運動の時に書かれ始めたものだ。これを見れば、アプで大きいのはU氏族ではなくて、我々だということがわかる」

4冊のノートのうち3冊には、1947年、1956年、1979年の日付があった。もう1冊は、現在、プアが、他の古いノートの内容を書き写しているものだという（写真2）。1947年から1979年の日付が記載された3冊のノートは、マアシナ・ルール運動と、それを引き継いだ活動においておこなわれた系譜の記録である。1979年の記録がおこなわれた際の活動に、当時まだ若者だったロホは、説教師の養成所で教わって上手に文字を書くことができたので、系譜の記録作業に加わっていたのだと言う。プアの言葉からは、ここで人びとが参照しているノートは、マアシナ・ルール運動とその後の動向の中で作成され、保管されてきたM氏族の系譜の記録であると考えられる。系譜の記録は、コムニマカエ村における土地をめぐる軋轢において、重要な役割を果たしている。彼らは、祖先の埋葬地や古い居住地などの位置を地図に描き、土地をめぐる軋轢についての話し合いでの主張の根拠にしている。その際、古老の証言に加えて、マアシナ・ルール運動以来、記録され保管されてきた氏族の系譜の記録が参照されているのである<sup>(10)</sup>。

また、その横では若いハウやアリが父親たちの相談に聞き耳を立て、彼らに祖先や土地の名前などを尋ね、自分のノートに書き込んでいた。ハウは後日、次のように話した。



写真 1 地図に書き込みをするコムニマカエ村の人びと(左)



写真 2 氏族の系譜が記録されたノート(右)

「こうやってノートに年寄りたちから聞いた話を書き留めている。おれの『男の血』の R 氏族の系譜も『女の血』の系譜も書いている。子どもたちのために、土地のことに系譜のことが混乱しないようにしたいんだ。そうしないと将来、他の連中が文句をつけてくるかもしれない。これは大事なことだ」

ハウが筆者に見せてくれた B5 サイズの薄いノートには、M 氏族の系譜と R 氏族の系譜が断片的に書き込まれていた。また、そこには、土地をめぐる軋轢の焦点となっているアップとその周辺の土地の地図が描かれていた。土地をめぐる軋轢と関連付けて語られるのは、系譜の記録だけではない。2010 年 11 月 6 日、10 日後におこなわれる土地をめぐる軋轢に関する話し合いに先立って、アリの家でおこなわれていた M 氏族と R 氏族の数名の男性による打ち合わせの際、アリは、自分のメモ帳に、コムニマカエ村周辺の地図を小さく描き写し、そのとなりのページに、カヌーの絵を描いていた。ケラが描いたカヌーはいくつかの区画に区分されていた。このカヌーの絵について、プアが次のように説明してくれた。

「アレアレの土地には構造がある。アレアレの土地は、カヌー (*iora*) の構造を持っている。1つのカヌーの中には、間仕切りで区切られた区画 (*haurisu*) があって、その区画の中にはさらに小区画 (*arinairisu*) がある。M 氏族は、1つのカヌーの区画だ。このカヌーは、3つの区画に分かれている。M 氏族が一番山側の区画で、その下がワテ (*Wate*) で、一番海側の区画がアップだ。みんな、マニから移住していった。マニとワテとアップは、1つのカヌーだ」

こうしたカヌーを模した土地保有の図式的なイメージは、アレアレにおいてしばしば目にするのできるものである（写真3、写真4）。プアの語りにあるように、土地のイメージとしてのカヌーは区画に分割され、区画はさらに小区画に分割される。アレアレ語でリス (*risu*) はカヌーの間仕切りを意味し、ハウリス (*haurisu*) とアリナイス (*arinaisisu*) は仕切りの間の空間を意味する。土地のイメージとしてのカヌーは間仕切りで区分され、各区画が個々の氏族の土地を示している。1つの区画が1つの氏族とその土地に対応しているのである。1つのカヌーに含まれる複数の土地に対応する氏族は、同一の始祖から分岐した集団であるとされる。船尾（峰）の氏族の始祖が全ての氏族の始祖であり、その子孫が世代を追うごとにより舳先（沿岸）の方へと移住し、新しい氏族を形成してきたとされる。こうした土地のイメージとしてのカヌーは、土地の区分や土地と氏族の対応関係を示したものであり、いわば土地保有のあり方を示す図式である。以下、こうしたイメージを「土地保有の図式」と呼ぶ。

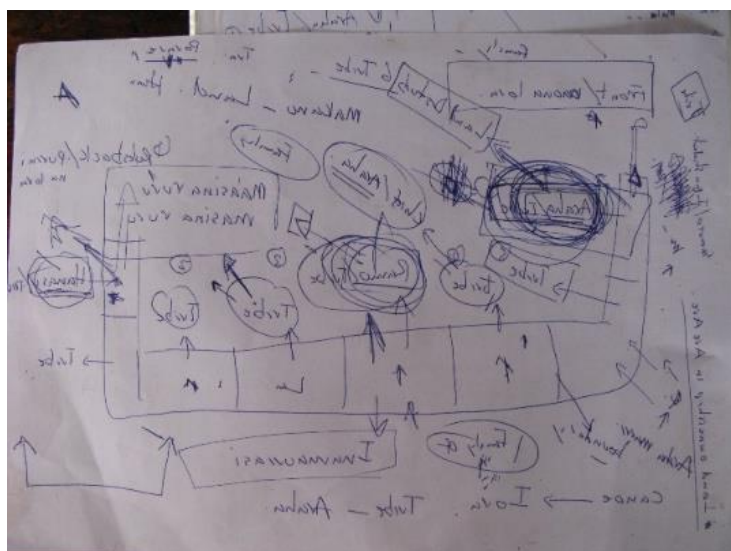


写真 3 カヌーの形状を模した土地保有の図式(左)

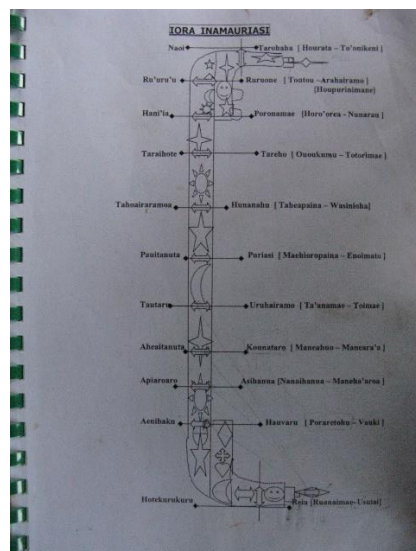


写真 4 カヌーの形状を模した土地保有の図式(右)

2010年11月16日、コムマカエ村で、M氏族とU氏族の間の土地をめぐる軋轢について、話し合いがおこなわれた。話し合いでは、コムマカエ村の近隣の集落から集まった人びとが、M氏族とU氏族双方の側の言い分を聞いた。正午過ぎ、話し合いの会場の小屋に、50人ほどの男女が集まり、各々が、長方形の小屋の各辺に沿うようにして腰を下ろしていた。長い一辺の中央にはテーブルが置かれ、隣村であるN村の3人の男性が、その机を前に腰かけていた。3人の男性のうち、チェアマンと呼ばれて中央に座っていた男性に促されて、M氏族の成員であるプアが立ち上がり、小屋の中央付近で話し始めた（写真5）。



写真 5 土地をめぐる軋轢についての話し合い

プアは、落ち着いた様子だが、強い語気で話した。彼は、アリが描いた地図を板に貼って小屋の中央付近に立てかけ、時折地図を指さしながら話した。友人のロウは「プアは、M氏族の人間が、なぜアの男の血なのか、話している」と筆者に言った。プアが話し終わると、U氏族の成員で50歳代半ばになる男性が進み出て、抑えた口調で話し始めた。彼はしばらく話すと兄のハウに場を譲った。ハウは、手に持ったノートに時折目を落としながら淡々と話した。ハウが話し終わるとマネが立ちあがり、身振りを加えながら二言三言話し、ハウの話は嘘だ、と主張した。続けて、コムニマカエ村からカヌーで北に1時間ほどの位置にある集落に居住しているプアの弟が、激昂した様子で立ち上がって、大きな声を上げた。ロウは、あいつは、アはおれたちの土地だと言っている、と筆者に耳打ちした。その後、小屋の中央に座っていたN村の男が、プアとハウにいくつか質問をし、応答が続いた。周辺の集落から話し合いに参加していた男たちも、しばしばチェアマンの問いかけに対して、知っていることを話した。話し合いは16時ごろまで続き、その日は解散となった。後日、U氏族の成員であるハウは、話し合いでのやり取りについて次のように話していた。

「プアは、M氏族がM氏族の土地とアの両方の「男の血」だと言っている。M氏族とア別々の区画なのに。1つの区画は1つの氏族だ。それがカヌーの構造だということをプアは知らないらしい。1つの氏族がいくつもの区画にまたがっているというのは、カヌーの構造と食い違う。プアの言っていることは真っ直ぐではない。彼は自分だけの構造を作っているようだ」



その一方で、M 氏族の成員を代表して主張を述べたプアは、後日、次のように話した。

「ハウたちの言っていることはおかしい。土地の境界は峰を越えないし、川を越えない。そういう構造がある。峰のあちらとこちらでは別のカヌーだし、川のあちらとこちらでは、別のカヌーという構造がある。U 氏族の土地は、峰の東側だ。それに、U 氏族の土地は川の南側で、アプとは川を挟んで反対の土地だ。ハウたちの話はカヌーの構造と違う。あいつら、アプを U 氏族のものにしようとして嘘をついているに違いない。」

話し合いでは、M 氏族と U 氏族の双方が、系譜に関する知識と、その土地保有の図式との整合性を訴えることで、自らの氏族が正当性と相手の不当性を互いに主張していた。土地をめぐる軋轢に際して、具体的な土地に対する権利や出自の問題を説明するために、そうしたカヌーの形状をした土地保有の図式が、人びとによって頻繁に言及されるのである。ここでは、土地と氏族の排他的・固定的な関係が強調される土地保有の図式に照らした主張の正当性が焦点になっている。

2010 年 2 月 28 日、プアは、M 氏族の系譜が記録されているという 4 冊のノートを見せ、筆者に見せてくれた。M 氏族のノートに記録された系譜は、一見して年によって、記録のスタイルが異なっているように見えた。1947 年の日付のあるノートには、人名、土地の名前、氏族の名前が羅列されていた。それぞれには、筆者の良く知っている人物と同じ名前、見知った場所、土地の名前、氏族の名前があった。1956 年のノートには、系譜図のような直線の組み合わせと、名前らしいアルファベットが書き込まれていた。また、1979 年は、始めのノートと同じく、名前の羅列であった。こうした記録のスタイルの違いについて、筆者はプアに説明を求めた。すると、プアは次のように答えた。

「始めの時は、父系の中心の男だけが書かれた。その後、もっと細かな関係が分かるように、兄弟が記録されるようになった。最後にまた、始祖から初めて、中心の男だけを書くようになった。ただ、最後の時は、男の妻を横に並べて書いた。これは、『女の血』の土地のことが、分かるようにするためだ。」

プアの説明によれば、1947 年のノートには、氏族の始祖である男性から、男性を中心とした子孫の系譜が記録されている。1956 年のノートは系譜図が用いられるようになった。ここでは、兄弟が記録されたという。最後に記録がおこなわれた 1979 年のものでは、系譜図ではなく、再び始祖の男性から男子 1 人ずつとその土地の名前が羅列される。ただし、妻の名前とその土地の名前も記録されるようになったという。

こうした系譜の記録のスタイルの変遷は、兄弟姉妹関係や婚姻関係、「男の血」と「女の血」を含む複雑な系譜を、父系的な偏りを中心として一定の範囲で切り取るもののように見える。コムニマカエ村の住人で R 氏族の成員である 50 歳代前半の男性パラは、先述した系譜の記録と土地保有の図式について、次のように話した。

「マアシナ・ルール運動の時に、アアラハたちがアレアレを組織した。マアシナ・ルール運動の時に、全ての系譜が記録され、カヌーの構造が決められ、全ての慣習が書きとめられた。だから、今もアレアレは組織されている。マアシナ・ルール運動の時に、皆が山から海の方へ降りてきて、大勢で一緒に住むようになった。だから、系譜を全部わかって、みんな 1 つのカヌーに乗っているということ、みんな兄弟姉妹 (*masina*) であることを、確認しないといけなかった。マアシナ・ルール運動の時に始まったこの仕事は、今もまだ続いていて終わっていない。だから、土地について混乱する。それに、マアシナ・ルール運動から時間がたって、系譜と構造について皆が分からなくなって、混乱している。だから、土地について混乱したら、系譜を見せ合って、カヌーの構造について話し合って、混乱していることを真っ直ぐにしないといけない。」

こうした語りは、系譜の記録と土地保有の図式が、マアシナ・ルール運動における沿岸部への移住と集住化に際し、居住をめぐる混乱の解消のために必要とされ、構築されたものであることを示している。また、そうした土地保有の図式は、従来は個別の関係でしかなかった氏族間の関係を、土地保有の図式に基づいて表象の上で組織化するものであった。しかし、土地をめぐる軋轢を解消することを求めて系譜の記録や土地保有の図式が利用され参照されるにもかかわらず、それらを利用することは、必ずしもコムニマカエ村における土地をめぐる軋轢の解消に結びついていない。話し合いが終わった後、パラという男性は、「どちらの言うことも、強かった。だから、まだ話し合いは終わらない」と話していた。また、話し合いのあと、コムニマカエ村の男性であるワレは、次のように話していた。

「プアの言うこととハウの言うことはどちらも強い。話を聞きに来た N 村の連中も、どちらが正しいか決められなかった。どちらも間違ったことを言っていない。どちらかが大きいと決めるのは難しい」

前節で見たように、M 氏族の側の主張では、アプの「男の血」である A 氏族は、M 氏族から分岐して移住した人びとであるとされていた。そして、アプの「男の血」の系譜の源流である M 氏族も、アプの「男の血」である、M 氏族の人びとは主張していた。こうした M 氏族の側の主張は、土地保有の図式に基づく氏族間の関係性に依存している。一方、U

氏族の側は、彼らが A 氏族の「女の血」であることを主張していた。M 氏族と U 氏族それぞれの主張は、異なる系譜・異なる祖先を通して、同一の土地と関係することを主張するものである。プアは、U 氏族の側の主張する系譜を嘘だと言っていたが、少なくとも、両者の主張する系譜は、それぞれが正当性を持つものとして人びとに受け止められており、そのことが、人びとを混乱させているように見える。

複数の解釈や重複する土地利用が可能であるような、曖昧さを孕んだ実際の土地利用のあり方に対して、論争の場で焦点となるのは、単一の氏族と単一の土地の対応関係を想定する土地保有の図式である。系譜の記録と土地保有の図式による土地をめぐる軋轢の解消が試みられながら、それがうまくいかないのは、共系的な親族関係に基づく実際の柔軟で流動的な居住・土地利用のあり方が、土地保有の図式に基づく固定的な土地保有のあり方と食い違っているためであると考えられる。プアの息子アリは、話し合いの後、狼狽した様子で、次のようなことをまくしたてた。

「俺には分からないよ、なんであいつらはここを自分たちの土地だと言えるんだ、ここは俺たちの土地だ、そのすぐ上には爺さんがいる（ケラの祖父は、2009 年に死亡して、コムマカエ村近くの高台に葬られている）。アプには、俺たちの祖先がいて、だから俺たちはここに住んでいる、あいつらは嘘をついている」

また、U 氏族の成員ハウは、M 氏族がアプの「男の血」ではないことを主張するため、彼の父親が供犠をおこなった祖霊について次のように語った。ハウの父は、コムマカエ村の近くに、アプの「女の血」として初めて居住する際、近隣の土地にいる 3 人の祖霊に供犠をおこなった。その中に、M 氏族の始祖は含まれていなかった、とハウは父から聞いたという。そのとき、ハウの父は、どの祖霊に供犠をすべきか、夢で祖霊とコミュニケーションをとることに秀でた人物に依頼して調べたのだという。ハウは、次のように言った。

「これはどういうことだろうか。M 氏族がアプの『男の血』であるならば、父がここに居住する際に、M 氏族の始祖に供犠をおこなう必要があったはずだ。なぜ、プアが、M 氏族でありながらアプの『男の血』であると言い張るのか分からない。プアは嘘をついているのだろうか」

人びとは、土地をめぐる軋轢に際して、特定の場所や景観にまつわる出来事や祖先の事跡、移住の経緯、祖父母や父母に関する記憶について感情的に語る。また、相手方が自らと異なる系譜を示し、異なる場所や景観にまつわる記憶を語ることに、人びとは狼狽し、憤慨する。相手の主張を容認することは、祖先を介した土地と人びとの関係を否定することになるのである。こうした、祖先を介した土地と人びとの切断困難な関係が、土地をめ

ぐる軋轢を解決困難なものにしている。そのために、土地をめぐる軋轢、は互いに妥協を許さないものになっている側面があると考えられる。

土地争いに際して利用される土地をめぐる表象に関して、ソロモン諸島ニュージョージア島で調査を行ったエドヴァルド・ヴィーディング (Edvard Hviding) は、同地における土地保有をめぐる複雑な慣習が、土地争いの当事者である住民によって単純化、本質化された形で表象され、土地権をめぐる論争に利用されることを指摘している [Hviding 1993]。ヴィーディングは、土地保有のあり方に関する在地の表象について、経済的政治的利益を追求するために慣習を操作的に客体化する現地の人びとによる戦略的实践として論じる。また、ヴィーディングは、親族関係と土地権のあり方に関する在地の本質主義を、人びとが諸外国の圧倒的な経済的圧力や外来の価値観に抵抗しつつ、個人や個人が帰属する集団の経済的・政治的利益を追求するために慣習を操作的に客体化、本質化する戦略的な実践として論じている。アレアレにおいて認められる系譜の記録と土地保有の図式もまた、調査地における実際の複雑な親族関係と土地権を、一定の範囲で切り取ることによって、そこに整序を与えようとするものであるといえる。そこでは、ヴィーディングが在地の本質主義と表現した事象に類似した、親族関係と土地権のあり方に関する操作的客体化、本質化がおこなわれているといえる。

ただし、系譜の記録と土地保有の図式を参照することには、表象上の本質化や戦略的な操作として割り切ることのできない側面がある。曖昧さを孕んだ実際の土地利用のあり方に対して、系譜の記録と土地保有の図式において認められるのは、単一の氏族と単一の土地の対応関係である。系譜の記録と土地保有の図式による土地をめぐる軋轢の解消が試みられながらそれがうまくいかないのは、共系的な親族関係に基づく実際の柔軟な土地利用のあり方が、土地保有の図式に基づく固定的な土地保有のあり方と食い違っているためであると考えられる。実際の柔軟な土地利用のあり方と、系譜の記録と土地保有の図式における固定的な土地保有の理念のせめぎあいが、今日のアレアレにおける土地をめぐる軋轢を解決困難な対立にしているのである。

アレアレにおいては沿岸部への移住と共住化に伴う土地権の混乱を背景とした土地をめぐる軋轢が各地で生じている。ここまで見てきたように、そうした軋轢に際してコムマカエ村の人びとは、氏族の系譜を熱心に記録し、土地保有のあり方を表象する図式を参照し利用することで、自らの氏族の正当性を主張していた。ただし、20世紀半ばに隆盛したマアシナ・ルール運動の過程で形成された系譜の記録と土地保有の図式においては、実生活においてほとんど顧みられることのない氏族間の系譜上のつながりが強調されていた。コムマカエ村では、こうした系譜の記録と土地保有の図式を利用し参照することで、土地をめぐる混乱を解消し土地をめぐる軋轢に決着を与えることが試みられていたのである。アレアレの人びとにとって土地は、生業と生活、そして人間としての尊厳とアイデンティティから切り離しがたいものとしてある。と同時に、今日のアレアレにおいて土地は、森

林伐採や換金作物栽培、観光開発や村落整備といった様々な開発を契機として切り分けられ、利益へと還元される経済資源でもある。アレアレの人びとは、眼前の熱帯雨林と足元の土地とを媒体として、在地の生の論理と近代的な経済論理の間を取り持つことを余儀なくされており、マアシナ・ルール運動以来、そのための試行錯誤が重ねられてきたのである。

### 3. 祖先と教会

#### (1) 土地と祖先

アレアレを研究対象としたフランスの文化人類学者ダニエル・ドゥ・コッペ (Daniel de Coppet) は、アレアレの人びとにとってのそうした土地に対する執着と祖先との関わりについて、アレアレにおける在地の人格 (person) のあり方の問題として議論をおこなっている。ドゥ・コッペは、アレアレにおける西洋とは異なる独自の人格 (person) のあり方に焦点をあて、儀礼交換や葬送などといった多岐にわたる主題について論じている。そこでは、儀礼的行為や神話的語りを象徴論的に分析することで、アレアレにおける社会 - 宇宙論的秩序を成り立たせている在地の本源的価値をとらえることが試みられたのである [de Coppet 1981, 1995, 2008]。ドゥ・コッペは、アレアレにおける土地保有のあり方についても、「権利を持つ主体としての個人が対象物としての土地を所有する」といった観念を前提とせず、アレアレにおける人格と事物の存在に関する諸観念に着目し、土地と人、祖先の関係性について論じている [de Coppet 1985]。

ドゥ・コッペによれば、アレアレにおいて人は、形質 (*rape*)、呼気 (*manoha*)、イメージ (*nunui*) という3つの要素によって構成されていると考えられている。他方、ブタやイヌ、鳥は形質と呼気からなり、植物や石などは形質だけの要素からなる存在であるとされる。3つの要素のうち、人だけに認められる要素であるイメージは、純粋な祖先としての存在のあり方でもある。3つの要素からなる存在である人は、死ぬと、埋葬と死者祭宴を経て分割される。ヤムイモやブタ、貝貨 (*pata*) が集められて層を成して積み上げられ、後に参列者に分配される葬送儀礼についてドゥ・コッペは、そこでは死者が3つの要素に分割され、形質はヤムイモとして、呼気はブタとして、イメージは貝貨として表象され分配されているのだと解釈する。この過程は儀礼的脈絡のみに留まるものではない。埋葬された死者は、形質としては祖先の拓いた耕地での耕作による収穫物などに変転し、呼気としては祖先が作った飼育柵や小屋での飼育を経てブタなどに変転し、イメージとしての部分は、畑の傍らやカヌーの往来であるマングローブ林の一角に死者の胴体を埋めた埋葬地や死者の頭部を納め祖先の頭蓋骨が安置された祖先祠、あるいは祖先が拓いた畑や、古い居住地などの土地に、純粋な祖先として留まる。土地に留まったイメージとしての祖先のうち、一部は貝貨や楽器や特別なワシなどとして具象化し、また一部は呼気をともなって楽器の音や声などとして表れ、あるいは形質と呼気をともなって新たに子どもとして生まれ

る。ある氏族がある土地を保有するという事は、そこがかつて始祖の居住した土地であり、祖先の痕跡を今に残し、イメージとしての祖先の存在を胎蔵しているということなのである。

アレアレ・ラグーン南端に位置するハウ村に筆者が滞在していたとき、沿岸の集落やその近辺を村の友人と一緒に歩いていると、現在の居住地に移住してきた祖先が最初に生活に用いたという湧水や、実はまだ祖霊が留まっているが表向きは効力を持たなくなっているようにも見える祭祀場の痕跡などに行きかかってそれらが話題に上るといったことがしばしばあった。また、山林の中にある耕作地やブタ小屋へと、マングローブや知人の祖母が植えたココナツの小規模なプランテーションなどを縫って歩いていくような際には、誰彼の祖父や曾祖父の埋葬地や古い住居跡を横目に、時にそれらを避けながら道を行くことになる。このようなアレアレの生活環境においては、身の回りの大部分の事物が死者の気配を濃密に漂わせているように感じられる。こうした印象は、アレアレにおける土地と人、祖先の独特の関係性に関するドウ・コッペの論考を参考にすることによって説明可能になる。アレアレにおける人格の諸要素は、木々や貝貨、ヤムイモやブタといった様々な事物として、彼らの住まう土地に分散して存在している。それらの事物は、死せる祖父母やこれから生まれてくる子どもたちの部分であり、それゆえにこそ、そうした事物の総体である土地は、人びとにとって極めて親密な存在なのである。このような土地と人の関係性は、儀礼的行為と日常生活の双方において、人や祖先、貝貨や楽器、木々やヤムイモ、カヌーや家といった様々な要素によって営まれる相互行為に基づくものでもある。分割可能な人格観に基づく土地と人、祖先の極めて親密な関係性こそが、アレアレにおける人びとの土地への執着を生み、土地利用の根拠を与えているのである。

## (2) 隣人としての祖霊

アレアレにおいて祖霊はヒオナ (*hiona*) と呼ばれる。祖霊と人びとの関係は極めて密接だが、氏族の系譜の頂点に位置する始祖霊は、リオアニマエ (*rioanimae*) と呼ばれ、一般の祖霊と区別される [de Coppet 1985: 81]。アレアレにおける人びとと祖霊、とりわけ始祖の霊との関係は、氏族におけるリーダーシップのあり方と関わりがある。アレアレにおいては、霊的なリーダーである司祭 (*hanasu*)、政治的リーダーであるアアラハ (*araha*)、戦争におけるリーダーである戦士 (*ramo*) という、3種類のリーダーシップが認められる。始祖霊と交渉することができるのは、各氏族の司祭とされる人物だけであると考えられている。司祭が始祖に対してブタや貝貨などを供物として供犠をおこなうことで、その子孫である氏族の人びとは漁撈や狩猟、耕作における豊かな収穫を得ることができ、他の悪意ある氏族の祖霊などからの攻撃を防ぐことができる。司祭による供犠はまた、氏族における最高の地位とされ、日常生活一般や儀礼の執行、祭宴の開催、他の氏族との交渉などを主導するアアラハ (*araha*) に霊的な力をもたらすとされる。アアラハが持つ霊的な力はワ

ラトオ (*warato'o*) と呼ばれる。ワラトオとはアレアレ語で「言葉が (ものに) 当たる」ことを意味しており、ワラトオを持つアアラハの言葉は、人びとを動かし、物を動かし、その言葉は現実になると考えられている。司祭やアアラハに加え、他の氏族との戦争などに際して人びとを統括するリーダーであるとされる戦士は、ワラトオを持つアアラハの言葉に従って敵を殺害し、氏族の成員を守る役割を果たすものであるとされる [Coppet 1981, 1995; Naitoro 1993]。アレアレにおいては、人びとと祖霊との関係、特に始祖霊との関係が、リーダーシップや秩序を成り立たせるための重要な要素となってきたのである。

ソロモン諸島マライタ島においては、人間は死後も祖霊として存在し続け、社会生活に影響をおよぼし続けるものであると考えられている。キージングによれば、マライタ島中部においてアダロ (*adaro*) とよばれる祖霊は、生者と生活空間を共有し、人びとと日常的に交渉することの可能な、見えない隣人のような存在である。家屋の角で独り言をささやいているように見える老女が、実際には祖霊と会話をしている、というキージングの記述や、森の中をキージングが歩いていた際、彼を先導していた 10 歳ほどの少女が、危険な祖霊の存在を指摘してキージングの口笛を止めさせた、といったエピソードは、人びとにとって祖霊が非常に身近な存在であることをうかがわせるものである [Keesing 1982: 30-39]。キージングは、人びとが漁撈や狩猟、耕作、戦争などといった様々な機会に、祖霊に対してブタや貝貨を供物として供犠を行い、その庇護を得ようとする、また、人びとに災厄や病気が生じた際、そこに祖霊の怒りや何らかの意図を読み取り、供犠をおこなって状況の好転や病気の平癒を図ることなどから、マライタ島中部の人びとにとって、豊かで平穏な社会生活を送るために祖霊との関係が極めて重要な意義を持つものであることを指摘している [Keesing 1982]。

2010 年 9 月、筆者が初めてコムニマカエ村を訪れた日の翌日、筆者は、コムニマカエ村の住人で 40 歳代半ばになる男性マヌの案内で、集落の中を散策していた。途中マヌは、彼が帰属する M 氏族の人びとの家屋が立ち並ぶ一角の裏手にまわり、腕の太さほどの木の枝で長方形に縁どられ、表面にこぶし大から小石ほどの大小の珊瑚塊が敷き詰められた盛り土に歩み寄った。マヌは、「これは昨年 100 歳と少しで死んだ父親の墓だ」と言ってその墓の傍らに歩み寄り、ぼそぼそと何かを呟いた。マヌは、筆者の方に向き直り、「父に、サモトという日本人が来たぞ、と話していた。こいつはわたしが連れてきた友達だ。しばらくここに住むが、わたしたちの側の男だ、と言っておいたのさ。こういうときは、きちんと話しておかないと、怒るかもしれないから」と説明した。マヌが、死んで祖霊となった父親に、筆者がコムニマカエ村に滞在することを説明しているのは、彼が、父親やその他の祖霊が、見知らぬ白人である筆者がコムニマカエ村に滞在することを不快に感じるのではないかと懸念していたからである。マヌによれば、仮に祖霊に対して断りなく筆者がコムニマカエ村に滞在したとすれば、祖霊たちは、見知らぬ白人の姿に驚き、不信感を抱くかもしれない。その場合、祖霊たちは、子孫であるマヌらの身に腹痛や病気を起こし、

不快感を表明する可能性があるのだという。そうした危険を避けるために、マヌは父に対して語りかけたのである。彼によれば、一番身近な祖霊である父に話しておけば、父を介して他の祖霊にも伝わるものなのだという。

なお、マヌはその時、筆者のことをアレアレ語で「白人 (*mane paparahia*)」と呼んだ。アレアレの人びとは今日、オーストラリアやイギリス、日本や中国など様々な国と地域からソロモン諸島を訪れる人びとを、それぞれ「異なる人 (*inoni mouta*)」として区別してとらえている。しかしその一方で、肌の色を基準とした「白人」と「黒人 (*mane pupuruhia*)」という区別も、当然のように日常的に多用される。その際、欧米系の人びとのみならず、筆者を含むアジア系の人びとも「白人」の範疇に含まれるのが一般的である。筆者がコムニマカエ村でアレアレ語を用いた調査をはじめたばかりのころ、筆者のことを何気なく「白人」と呼んだ村の住人に対して、「自分はオーストラリア人やイギリス人とは違い白人ではない」と反論したことがあった。するとその住人は、「お前もホニアラにいる中国人も、みんな白人に決まっている」と言って筆者の反論を一笑に付した。そうした「白人」の範疇は、「土地の人 (*mae ni hanua*)」ではない「外来の人 (*mane ni haka*)」とほぼ重なるものである。ただし、上記のように「祖先がよそ者を見とがめる」ことそれ自体は、「白人」に限らず、ソロモン諸島の他の島々やマライタ島の他地域、アレアレ地域の別の村からの訪問者の場合にも起こりうることだと考えられている。

コムニマカエ村の人びとが、祖霊に対して語りかけるエピソードをもう一つ取り上げる。2010年11月、筆者は、コムニマカエ村の男性小屋で同居していた20歳代前半の若者ロホに誘われて、彼の父の墓の手入れに出かけた。4年前に亡くなったという彼の父の墓は、アレアレ・ラグーンの外周を構成する島の1つであるU島の北端近くの林の中にある。そこは、1940年代半ばごろにK村が形成されて以来、今日では主にコムニマカエ村、N村、S村などに居住する人びとの多くが死後葬られてきた共同墓地の一角である。ロホと筆者は、コムニマカエ村の他の若者と4人でカヌーに乗ってU島に向かった。U島に上陸し、墓地へと向かう林の中の道を歩いている時、ロホが「もうすぐ着くぞ」と言うと、少し先を歩いていたロウが、「俺たちの男が来た (*mane ieru ka mai*)、俺たちの男が来た (*mane ieru ka mai*)、大丈夫だぞ (*e siani mora*)、俺たちの男だぞ (*mane ieru nena*)」と大きな声をはりあげた。筆者がロホに、ロウはどうしてあんなことを言うのかと尋ねると、「祖霊だよ、祖霊に話している。みんな白人には慣れていないから、サモトを見るとびっくりする。白人を見て嫌がる奴もいるから、この白人は俺たちの側の男だと断っておく。そうすれば何もしないさ、心配するな」という答えが返ってきた。その後、筆者らは墓地に入り、人の頭ほどの大きさの珊瑚塊を積み上げて作られたロホの父の墓の周りに茂っていた草木を刈り取って燃やし、新しい珊瑚塊と砂を浜辺から集めてきて墓の形を整えコムニマカエ村に帰った。



ここでロホとロウが、墓地にいると考えられる祖霊たちに声をかけ、筆者のことを説明しているのも、祖霊たちが突然の訪問者に驚き不快感を覚えないように、という配慮によるものである。こういった配慮は、必ずしも筆者のような外国人の訪問に限って生じるわけではない。例えば、コムニマカエ村の住人の誰かが遠方の集落を訪問し、そこにしばらく滞在するような場合、しばしば人びとは、訪問先で体調を崩すという。これは、訪問先の集落にいる祖霊が、訪問者に対して警戒心を抱いていることの表れである場合があると考えられている。また、結婚した男女が、互いに初めて相手の氏族が居住する集落を訪れ、なかんずく初めて森に入って耕作地に赴くような時には、丁度ロウが筆者について祖霊に話したように、婚姻相手について祖霊に説明しながら、耕作地への道のりを歩いていくのだという。このように祖霊たちは、日ごろコムニマカエ村の様子を目にし、子孫の言葉に耳を傾け、場合によっては子孫の身体に影響をおよぼすことを通して、何らかの意思を表明することがあると考えられている。

### (3) 祖先と教会の均衡

コムニマカエ村に居住する人びとは、筆者が調査のために滞在していた時点で全員がキリスト教徒であった。教派はローマ・カトリック教会である。コムニマカエ村には礼拝堂があり、礼拝堂の脇には聖母マリア像が安置された拝堂がある。礼拝堂では、毎朝少なくとも数名の住民が祈りを捧げ、毎週日曜日の午前中には、数十名の住民が日曜礼拝をおこなう。人びとは、食事の前など折に触れて、日常的に神やキリストに祈りを捧げ、アレアレ語に翻訳された祈りの言葉を口にする。また、今日彼らは、アレアレ語の名前と西洋風の洗礼名の、2つの名前を名乗っている。コムニマカエ村の住民の中には、マライタ島中部西岸に置かれた養成学校で学んだ説教師が2人おり、日曜礼拝などでは礼拝を主導し、説教をおこなっている。コムニマカエ村の人びとは、礼拝堂を維持管理し、日々の礼拝を行い、より広域で実施される教会の行事等に参画するために、キリスト教徒としてのコムニマカエ村の住民を代表する会議——議長と会計と書記からなる——を組織している。人びとは、礼拝堂の祭壇に供物として捧げられた農作物を販売するなどして、様々な活動のための資金を捻出しようとしている。こうしたことから、今日コムニマカエ村に居住する人びとは、キリスト教の信徒集団という側面を持っているといえる。

ソロモン諸島においてキリスト教の宣教が進んだのは19世紀後半以降のことである。1999年の統計資料によれば、今日ではソロモン諸島国民の96パーセントがキリスト教徒である<sup>(11)</sup>。キリスト教徒の主な宗派ごとの内訳は、アングリカン系メラネシア教会が33.6パーセント、ローマ・カトリック教会が19.4パーセント、南洋福音派教会(SSEC)が18.1パーセント、メソジスト系ユナイテッド教会が10.8パーセント、安息日再臨派教会(SDA)が10.2パーセントである[Statistics Office 2000; 石森 2011: 33]。マライタ島においてローマ・カトリック教会が最初の拠点を設置し本格的な宣教活動を開始したのは1912年のこ

とである。その後マライタ島においては、ローマ・カトリック教会が布教の中心となり、近年にいたるまで徐々にキリスト教化が進んできた [O'Brien 1995: 177]。

以下では、コムニマカエ村における具体的な事例から、キリスト教がアレアレの人びとにとっての祖先との関係のあり方についての考え方にどのような影響をもたらしたか、という点について見てみる。コムニマカエ村に居住する 60 歳代後半の男性マネは、毎週日曜日におこなわれる礼拝に欠かさず参加している。彼がそのように礼拝に欠かさず参加し、キリスト教徒として振る舞うようになったのは、今からつい 2、3 年前のことである。かつてマネが礼拝に参加せず、キリスト教徒として振る舞っていなかった頃、若いころから狩猟に優れ、野ブタを追って森の中を駆け回っていたという彼は、強い祖霊をともなった戦士として、周囲の人びとから恐れられていた。例えば、マネが就寝している際に、彼が寝ている母屋の前を生理中の女性が通過すると、怒った祖霊がマネに取り憑いて、彼に手をつけられないほど暴れさせるといった出来事が頻繁に起きたという。マネの次男で、30 歳代の半ばになるハウは、父がそのような状態におちいった際には、サゴヤシの葉で編まれた彼らの家の壁に、貝貨をねじ込んで祖霊に捧げ、謝罪の言葉を口にした。すると、マネはおとなしくなって眠りについたという。マネが欠かさず日曜礼拝に参加するようになり、キリスト教徒として振る舞うようになってから、祖霊が彼を暴れさせるようなことは起きなくなった。ハウは、父が熱心に礼拝をおこなうようになったのは、祖霊の過剰な干渉が煩わしくなったからだ、と話し、次のように続けた。

「教会 (*lotu*) と祖先のことは、バランスが大事だ。どちらかに偏っては良くない。教会がやって来るまでは、祖先のことに偏っていて、皆大変だった。自分の祖霊を怒らせたり、他人の祖霊から攻撃されれば、死んだり病気になったりするから、いつも注意深くしていなければいけなかった。教会が来てからは、神やイエスやマリアに祈っていれば、人を死なせたり病気にしたりする祖霊の悪い行いから守ってもらえる。それまでは、他人の祖霊から身を守るためには自分の祖霊しか頼ることができなかったし、誤って自分の祖霊を怒らせてしまうこともあった。教会が来てから、バランスをとることができるようになった。でも、祖先の力や血 (*huta*) に関わるものは自分たちから消えはしないし、祖霊もそこそこにいるのだからうまく付き合っていかなければいけない。祖先の力は強すぎると大変だが、間違いをしなければ自分たちを守ってくれる。バランスが大事だ。」

マライタ島においては、経血や生理中の女性は男性にとって禁忌の対象とされてきた [Keesing 1985: 62-70]。アレアレにおいても、経血や生理中の女性によって代表される女性性は、祖先に由来する男性の力を無力化する危険なものと考えられており、キリスト教が浸透する近年まで、各集落には生理中や出産時の女性が生活する女性小屋が設けられて

いたという話を、調査中筆者はしばしば耳にした。マネがキリスト教に回心する以前、生理中の女性が家の前を横切ったことで祖霊の怒りをかったという事例には、そうした背景がある。マネの回心の経緯に関するハウの解釈からは、キリスト教を信仰することが、祖霊の否定的で制御困難な影響力に対する対抗手段となっていることが分かる。このようにキリスト教への信仰によって祖霊の影響力が軽減されることは、供犠を行い、禁忌を張り巡らせることで祖霊の力を獲得し、社会的な権威を維持してきた司祭やアアラハ、戦士などのリーダーの影響力をも低下させることにつながっていったと考えられる。今日のコムニマカエ村とその周辺では、女性小屋はほとんど利用されておらず、祖霊に対する供犠も滅多におこなわれなくなっている。

ただし、キリスト教への信仰によって、今日のアレアレにおける祖霊の存在やその影響力そのものが否定されているわけではない。今日のアレアレにおいては、祖霊に対する供犠はほとんどおこなわれなくなっており、様々な禁忌も薄れつつある。ただし、祖霊の存在それ自体が人びとによって否定されているわけではなく、また人びとと祖霊との関係そのものが失われているわけではないのである。キージグは、マライタ島中部における人びとのキリスト教化が、煩瑣な禁忌に縛られた生活や、病気や死をもたらしかねない祖霊の力からの逃避という側面を持つことを指摘しているが、そのことは逆説的に人びとがキリスト教の神と祖霊双方の存在と影響力を肯定する奇妙な状況を示しているとも述べている [Keesing 1982: 232-237]。ここで取り上げた事例からも同様の見解を導くことができる。このように、人びとがキリスト教を信仰することは、同地において祖先崇拝が失われつつあり、また形骸化しているということを必ずしも意味しているわけではない。そこでは、キリスト教と祖先崇拝が、均衡を保ちながら併存している状況を認めることができる<sup>(12)</sup>。

マヌの兄であるプアは、「わたしたちはキリスト教徒だ。ブタを食べたり貝貨を投げたりして祖先に供犠をすることはしない。ただ、こうして話しかければ、死んだわたしとマヌの父や、ロホの父、祖霊は、ちゃんと聞いているものだ」と説明した。こういった一連の事例から理解されるのは、死者が、埋葬された墓に祖霊として留まっていると考えられているということである。このように、キリスト教化によって供犠があまりおこなわれなくなり、禁忌が薄れつつある今日の調査地においても、祖霊は、調査地の社会生活における、扱いの難しい隣人であり続けている。

## 5. 「混淆した生活」の中の竹製パンパイプ

### (1) 出会いの媒体としての竹製パンパイプ

今日のアレアレにおける竹製パンパイプ演奏集団は、キリスト教祭礼に際して参列者の歌う讚美歌と合奏をおこない、観光ショーに際してソロモン諸島のポピュラーソングなどをレパートリーの一部として流用する。演奏機会の変化にとまなうそうした演奏のスタイルやレパートリーの変化は、竹製パンパイプの構造や合奏の編成にも影響をおよぼしてき

た。旧来の竹製パンパイプ合奏は、特有の音階をもち、手に持って演奏される形状の竹製パンパイプのみでおこなわれるものであった。しかし、キリスト教祭礼や観光ショーで新たなレパートリーが演奏されるようになった結果、ギターの音階を模倣して製作された西洋音階をもつ竹製パンパイプが演奏に用いられ、打楽器や歌唱を含む新たな編成で合奏がおこなわれるようになったのである。

全音階の竹製パンパイプをアレアレに初めて演奏に用いたのは、マラマシケ島出身の男性だと言われている。調査中、筆者がしばしば行動を共にし、演奏に加わる機会も少なからずあったラロイスウ半島に位置する T 村の男性を中心として構成されたワシハ・ニ・アウ (Wasihani 'au) という竹製パンパイプ演奏集団の創始者は、この人物に学んだ後、独自に打奏竹製パンパイプをアレンジして新たな形態の楽器を編み出し、今日のアレアレにおける竹製パンパイプ合奏の演奏形態の基盤を築いた人物として知られている。また、2013年にワシハ・ニ・アウの創始者が竹筒をゴムで連ねて逆さまに吊るし、マリンバのようにして打奏する楽器を考案し、ワシハ・ニ・アウが実際に演奏に使い始めたという出来事があった。今日の竹製パンパイプの特徴は、このように異なる形態や異なる音階を持つ楽器が混在して用いられているという点にある。

今日のアレアレにおける竹製パンパイプ演奏集団では、人の腕ほどの太さの竹筒を筏状や筒状に結束し台座に乗せて地面に据え置きビーチサンダルなどを加工したバチで開口部を打ち叩くことで音を発する「打奏竹製パンパイプ ('au raparapa)」といった打楽器 (写真8) や、丸太を削り抜いて製作された手製のドラム (写真6)、歌唱をとまなう新しい編成が定着している。また、かつては竹製パンパイプ演奏集団による合奏の低音部には、太く長い竹筒の底を地面に打ち付けて発音するスタンピング・チューブと呼ばれる楽器が用いられることが多く、1990年代の記録にその姿を確認することができる。しかしながら、今日の竹製パンパイプ合奏においてその役割は、「ベース」と呼ばれる大型の吹奏楽器 (写真7) や打奏竹製パンパイプにとって変わられている。そうした楽器の中でも打奏竹製パンパイプは、ギター演奏を通して知られるようになったコード進行を模倣して調律されており、今日のアレアレの竹製パンパイプ合奏にとって重要な役割を果たしている (写真9)。

西洋音階をもつ竹製パンパイプや打楽器と歌唱を含む新しい合奏は、旧来の竹製パンパイプである「土地の竹製パンパイプ ('au hanua)」に対して「今日の竹製パンパイプ」と呼んで区別され、演奏機会に応じて使い分けられる。また、近年では、商業的な演奏機会が増え、グローバルな音楽産業との結びつきが強まる中で、マイクやスピーカー、ミキシング・コンソールといった音響機器を積極的に導入する竹製パンパイプ演奏集団も多い。このように、近年のアレアレにおいては、新しい演奏のスタイルや演奏機会に対応するため、新たな楽器が考案・導入され、従来竹製パンパイプ合奏に組み込まれてきた。今日の竹製パンパイプ合奏は、西洋音階や音響機器と結びつけられることによって、「文化的出会い」の媒体となっているのである。



写真 6 丸太を削り抜いて製作されたポイアラトのドラム(左)



写真 7 「ベース」と呼ばれる低音の竹製楽器(右)



写真 8 打奏竹製パンパイプ(左)



写真 9 「今日の竹製パンパイプ」の合奏の様子(右)

## (2) キリスト教祭礼の中の竹製パンパイプ

既に述べたように、アレアレでは祖先崇拝とかかわりの深い儀礼祭宴がほとんどおこなわれなくなり、したがって竹製パンパイプの演奏機会が大きく変化してきた。コムニマカエ村に居住する R 氏族の最年長者であるマネと、M 氏族の最年長者であるプアによると、彼らが最後に「土地の竹製パンパイプ」を用いて旧来の儀礼祭宴に参加したのは、調査当時から 30 年ほど以前のことだったという。その儀礼祭宴は、アレアレ・ラグーン南端に位

置する筆者の最初の滞在先ハウ村でおこなわれた、在地の政治的リーダーであるアアラハの就任儀礼——「アアラハたらしめること (*ha'arahana*)」と呼ばれる——であった。男性が親族などから多量の貝貨の贈与を受け、その集積をもってアアラハとして認められるアアラハ就任儀礼は、それ以来今日にいたるまで、ハウ村近隣では一度もおこなわれていないという。マネとプアは若いころ、ハウ村の現在のアアラハである 60 代の男性を「アアラハたらしめる」ためにおこなわれたその儀礼に、「土地の竹製パンパイプ」の吹き手として参加したのだと筆者に話した。

ドゥ・コッペによるアアラハ就任儀礼の象徴論的分析の一節には、貝貨をたずさえて儀礼のおこなわれる村を訪れた人々が、森から村の中央へと、「パンの笛（筆者註：竹製パンパイプのこと）の合奏によって招き入れられる」（ドゥ・コッペ 2012: 258）という記述がある。そうした記述からは、かつてアレアレにおいて竹製パンパイプの演奏が、儀礼のために村を訪れた人々を祭宴の場へと招き入れる役割を担っていた様子をうかがうことができる。それは、いわば儀礼における貝貨の贈り手と受け手の「出会い」を媒介するものであったともいえるだろう。

アアラハ就任儀礼をはじめとする在来の儀礼祭宴がほとんどおこなわれなくなった今日のアレアレにおいても、村への訪問者を招き入れ「出会い」を媒介するという竹製パンパイプの役割は、キリスト教祭礼の機会などに、異なるかたちでしばしば認めることができる。2010 年 10 月 28 日にコムニマカエ村でおこなわれた祭礼は、その顕著な例である。

## 事例 2-1 聖母マリア像の訪れと竹製パンパイプによる出迎え

2010 年 10 月、西アレアレ北部の R 村にあるローマ・カトリック教会 R 教区教会の聖母マリア像が、同教区教会の司祭（マライタ島北部出身）と女性グループのメンバーたちとともに、西アレアレにおけるカトリック村を巡行した。司祭と随行する女性グループのメンバーは、聖母マリア像を乗せた御輿をかつぎ、西アレアレ南部から北部に向けて順々に村を訪れていった。一行はそれぞれの村で住民とともに礼拝をおこない、一泊しては次の村へと向かった。

10 月 28 日の午後、一行はコムニマカエ村に到着した。隣村の N 村からコムニマカエ村にいたる森の中の小道を通り、N 村の男性の吹きならず法螺貝に先導されてきた一行は、アレアレ語に翻訳された「アヴェ・マリア」を合唱しながら村のはずれに姿をあらわした（写真 10）。一方、礼拝用の洋服で着飾ったコムニマカエ村の人びとは、男女ともに村のはずれで一行を出迎えた。一行が徐々にコムニマカエ村へと近づいてくる間、コムニマカエ村の人びとが集まった村はずれの小道に面するビンロウジュの植え込みの中では、コムニマカエ村を拠点とする竹製パンパイプ演奏集団ポイアラト (*Poiarato*) が「今日の竹製パンパイプ」の演奏をおこなって一行を歓迎した（写真 11）。村はずれに到着した聖母マリアの一行と、出迎えたコムニマカエ村の人びとが向かい合ったとき、村のすぐ外側では法

螺貝と「アヴェ・マリア」の声が、村のすぐ内側では「今日の竹製パンパイプ」の軽快な演奏が鳴り響いていた。

「アヴェ・マリア」の合唱が終わり、ポイアラトが演奏を止めた後、コムニマカエ村の女性グループのリーダーであるマガレタ(40代)が一行を歓迎する言葉を述べた。そして、帯状に連ねた貝貨を身に帯びたコムニマカエ村の女性たちが御輿を担ぎ、聖母マリア像がコムニマカエ村に入っていった。御輿を取り囲んで小道を進む一行を先導するのは、先ほどまで「今日の竹製パンパイプ」を演奏していたポイアラトのメンバーであった。コムニマカエ村の住民でもある8人の男性が、アウ・レレピ ('*au rerepi*) と呼ばれる「土地の竹製パンパイプ」を演奏しながら、聖母マリア像とその一行を村の礼拝堂まで導いていったのである(写真12)。聖母マリア像が村の礼拝堂に安置された直後、礼拝堂を前にして再度アウ・レレピが演奏された。続けて教区教会の女性グループ、N村から付き従ってきた人びと、コムニマカエ村の人びとが、再び「アヴェ・マリア」を合唱した。アウ・レレピを吹いていた男たちも、楽器を携えたまま「アヴェ・マリア」を歌っていた。

翌朝、聖母マリア像をたずさえた教区教会の女性グループらは、前日に一行が通過した小道とは反対側の小道を通ってコムニマカエ村のカヌー置き場に向かい、手漕ぎカヌーと船外機付ボートに分乗して海上に出て、隣村へと向かった。その翌日、ポイアラトのメンバーは隣村のさらに隣のS村の人びとから依頼されて同村に赴き、S村への聖母マリア像の巡行に際して竹製パンパイプを演奏した。

この事例からは、コムニマカエ村への聖母マリア像と教区教会女性グループの訪れに際して、竹製パンパイプ演奏集団がその訪問を出迎え、その移動を先導する役割をはたす様子を見て取ることができる。ここでは、竹製パンパイプの演奏が二重の意味でコムニマカエ村の人びととキリスト教との「出会い」を媒介している。ひとつは、かつて儀礼祭宴に際して竹製パンパイプが果たしていたと考えられる役割と同じく、村の外部から村の人びとと関係を取り結ぶために訪れた人びとを村の中へと招き入れる役割である。

竹製パンパイプが媒介するもうひとつの「出会い」は、祖先と教会の出会いである。筆者はこの出来事後、あえてマヌに、教会の行事(*rokoha ni lotu*)で祖霊のもの(*are ni hiona*)である「土地の竹製パンパイプ」を演奏してもかまわないのか、とたずねた。するとマヌは、竹製パンパイプには祖先の力があるが、祖先の力と教会の力は同じものだから、竹製パンパイプを教会で演奏するのは良いことだ、といった答えを筆者に返した。筆者は、さらにコムニマカエ村のカテキストである前出のプアにも、同様の質問をし、マヌの答えについても話した。プアは筆者に、マヌが言っていることは、つまりこういうことだ、と筆者に説明してくれた。いわく、教会がやってくるまで、一番上にいるのは祖霊であり、始祖であると考えられていた。だから供儀をして祖先に頼み事をし、タブーを通して祖先を

恐れた。しかし、教会が教えてくれたのは、そのさらに上に神がいるということだった。プアによれば、そのために彼らは今、教会にいると同時に祖先とも一緒にいるのだという。

マヌやプアのこうした考え方は、アレアレの人びとにとって祖先と教会の関係が、単に対抗的であるだけでなく、包摂的な関係でもあることを示唆している。日曜日の朝に村の教会でカテキストのプアが説教をおこなうとき、また、日曜礼拝に集まった村の人びとがアレアレ語に翻訳された讃美歌を歌うとき、神は「ビッグ・マン (*mane paina*)」や「ゴッド・アアラハ (*God araha*)」と呼ばれ、キリストは「ジーザス・アアラハ (*Jesus araha*)」と呼ばれる。さらに、聖霊は「聖なる祖霊 (*hiona maea*)」であり、聖母マリアは「アアラハの母 (*nikena araha*)」である。そこでは、キリスト教が祖先崇拝を包摂するとみなされると同時に、祖先崇拝をめぐる観念がキリスト教を包摂するものとして拡張されている。

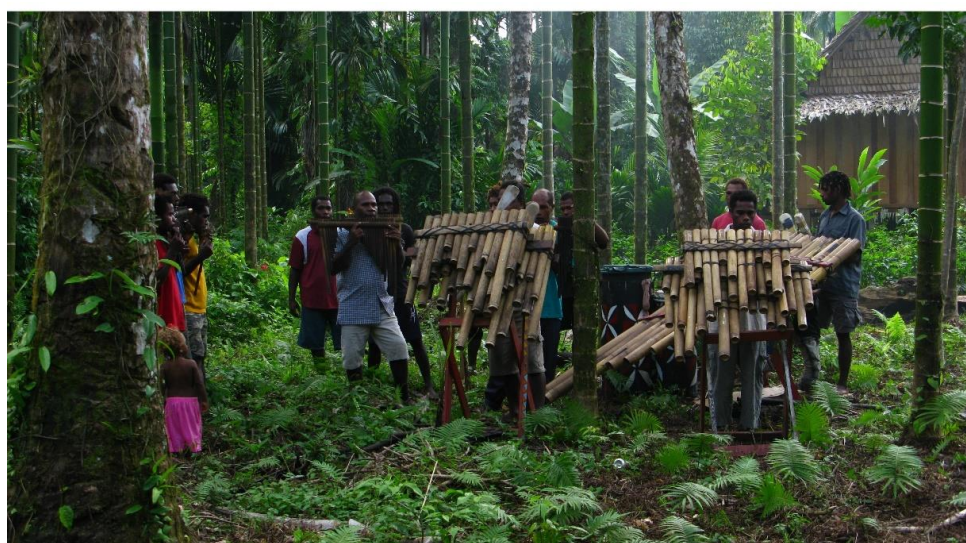


写真 10 コムニマカエ村の手前に到着した聖母マリア像とその一行(上)

写真 11 コムニマカエ村の端で聖母マリア像とその一行を出迎えるポイアラト(下)





写真 12 聖母マリア像とその一行を礼拝堂へと導く「土地の竹製パンパイプ」

聖母マリア像のコムニマカエ村への巡行に際して、村をおとずれる教会側の一行が讃美歌をとめない、教会を出迎える村の側では竹製パンパイプが演奏されていた。一見するとこの出来事は、両者の対抗的な関係を歌と楽器によって目に見えるイメージと耳に聞こえる音響として具体化しているかのように思われる。しかし、そこで歌われる讃美歌がアレアレ語に翻訳されたものであり、そこで演奏される竹製パンパイプが西洋音楽の要素を取り込んだ「今日の竹製パンパイプ」であったことに注意する必要がある。アレアレ語の讃美歌と「今日の竹製パンパイプ」は、互いに部分を共有しており、互いに包摂的である。他方、コムニマカエ村の中を移動する聖母マリア像は、貝貨で着飾った村の女性とともに、「土地の竹製パンパイプ」によって先導されていた。マヌは、教会で「土地の竹製パンパイプ」を演奏することの妥当性を筆者に語ったとき、あえて「今日の竹製パンパイプ」だけでなく「土地の竹製パンパイプ」を演奏することで、教会と祖先とがひとつであることを示したいのだとも語っていた。マヌは、竹製パンパイプを媒体として、教会と祖先とをあらためて結び付けようとしていたのである。

### (3) グローバルな音楽産業との出会い

筆者がコムニマカエ村での調査の初期の段階で、竹製パンパイプが訪問者を招き入れる役割を果たす様子を目撃したもうひとつの出来事は、2010年10月26日、後に演奏集団ポイアラトとマネジメント契約を結ぶことになるイギリス人音楽プロデューサーが、イギリス人カメラマンとレコード輸入業の日本人男性をとめない初めてコムニマカエ村を訪れたときのことであった。

## 事例 2-2 イギリス人音楽プロデューサーの訪問

2010年11月、2006年以来ポイアラトの海外での活動を支援していたオーストラリア人音楽プロデューサーに代わり、新たにイギリス人音楽プロデューサーがポイアラトのとの契約を望み首都ホニアラを訪れているという知らせがコムニマカエ村にもたらされた。そのイギリス人音楽プロデューサーは、同年7月に日本で開催された大規模な野外ロック・フェスティバルへの出演をポイアラトに依頼した人物であり、ポイアラトのメンバーとはすでに互いに顔見知りであった。

11月26日、ホニアラからマライタ島南部への定期船の到着が遅れ、同日深夜に船外機付ボートでコムニマカエ村のカヌー置き場に到着した一行は、ポイアラトのメンバーが演奏する「土地の竹製パンパイプ」に先導され、村の中を通過し、宿泊場所へと案内された。その後、コムニマカエ村の人びとは、マライタ島南部と海峡を隔てて隣り合うマラマシケ島北端のラロイスウ（Raroisu'u）地域にあるT教区教会で11月27日におこなわれるキリスト教祭礼に参加しするためにコムニマカエ村を出発し、船外機付ボートで一晩かけてT教区教会に向かった。ポイアラトがその祭礼での演奏を依頼されていたため、ボートにはポイアラトの楽器が満載されていた。

翌日、イギリス人音楽プロデューサーたちも、別のボートでT教区教会を訪れ、祭礼とポイアラトの演奏を見物したあと、再びコムニマカエ村へと引き上げていった。祭礼が終わりコムニマカエ村に戻ったポイアラトのメンバーは、一行に「土地の竹製パンパイプ」と「今日の竹製パンパイプ」双方の演奏を披露した。11月30日の夜、一行はコムニマカエ村を発ち、ホニアラに向かった。

この事例では、聖母マリア像の巡行の際と同様に、「土地の竹製パンパイプ」を用いて訪問者が村の中へと招き入れられていた。その後、イギリス人音楽プロデューサーは、演奏集団ポイアラトのソロモン人マネージャーとマネジメント契約を結び、ポイアラトは海外での活動を拡大していくことになる。その意味において、この出来事はファースト・コンタクトではないものの、イギリス人音楽プロデューサーが生きるグローバルな音楽産業と竹製パンパイプ演奏集団ポイアラトを含むコムニマカエ村の人びとの「出会い」の契機において、竹製パンパイプというものそれ自体が、何らかの役割を果たしているということを示唆するものである。

ただし、現時点では、その「何なかの役割」の詳細は明らかではない。次章以降、本論文ではこの「出会い」を竹製パンパイプというものがどのように媒介しているのか、複数の民族誌を通して詳らかにしていくことになる。

## 6. 小括

本章ではここまで、調査対象であるソロモン諸島マライタ島南部アレアレの現況を概観してきた。本書の冒頭で述べたように、こうした今日のアレアレの社会生活における在来の事物と外来の事物の併存状況は、「混淆した生活」という概念にとりえられるものである。ソロモン諸島、特にマライタ島においては、伝統をめぐる独自の観念が、在来の文化社会的事象と近代的諸機制とを媒介する役割を果たしてきた。太平洋戦争直後からソロモン諸島独立にいたる激動期にアレアレをひとつの中心として勃興し、アレアレにおいても多大な影響を及ぼしたマアシナ・ルール運動は、その代表的な事例である。マアシナ・ルール運動の影響を色濃く残す今日のアレアレにおいて、そうした媒介のあり方は、とりわけ土地をめぐる人びとの営為において具体的に認めることができる。また、今日のアレアレにおける在来の事物と外来の事物の混淆のあり方は、人びとの祖先に対する態度とキリスト教徒としての振る舞いの関係においても認められる。

他方、本章第4節で取り上げたキリスト教祭礼における竹製パンパイプの演奏の事例は、コムニマカエ村の人びとにとって祖先崇拝とキリスト教の信仰が、竹製パンパイプを媒体とした「出会い」として経験されていることを示すものであった。また、そこでは、竹製パンパイプというものそれ自体が、グローバルな音楽産業とコムニマカエ村の人びととの「出会い」を媒介していることが示唆された。次章以降では、3つの民族誌の記述と分析を通して、コムニマカエ村の人びとによる竹製パンパイプを媒体とした文化的出会いと音楽的媒介の様相について詳述していく。

### 第3章 伸縮する竹と音楽の模倣：竹製パンパイプの製作と演奏

#### 1. はじめに

アレアレの竹製パンパイプはアウ（'au）と総称される。ただし、アウという語は単に竹製パンパイプを意味するだけではない。1960年にエールツによって作成されたアレアレ語英語辞書のアウという語の項目には、竹と、音楽と楽器の総称という2つの名詞的用法が記され、前者の具体例として数種の竹、後者の具体例として竹製パンパイプの呼称が列記されている [Geerts 1970: 15]。

アレアレにおける音楽の民俗分類に関する論文においてゼンプは、アウという語のこうした多義性についてより詳しく述べている。ゼンプによれば、アウという語は、最も一般的には植物と植物素材としての竹を意味し、より個別的には竹を素材とする楽器全般を意味する。また、個別性の度合いを増すと、特定の音階に調律された竹製パンパイプとその組み合わせを意味する。さらに、アウという語の意味内容は、竹を素材とする楽器全般と竹製パンパイプから、それらによって生み出される音——特定の音階を持つ竹製パンパイプによって演奏される音、より一般的には竹製楽器によって演奏される音全般、さらにギターのような在来の竹製楽器以外の楽器やラジオといった機械によって発せられる音——に拡張され、あたかも西洋的な音楽概念のように一般的な概念として用いられるという [Zemp 1978: 38]。

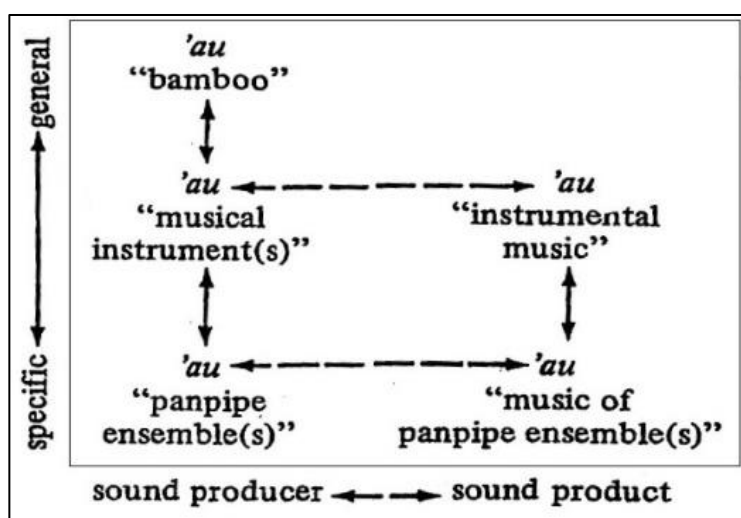


図3 アウの意味領域([Zemp 1978: 38]を元に加筆)

また、竹の物理的な長さや竹製パンパイプの音程や音についての語彙にも関連がある。ゼンプはアレアレの竹製パンパイプに関する在地の音楽理論を抽出する上でアウという語

の多義性に着目し、竹製パンパイプの演奏に際して音程や音と音の時間的な間隔が、竹の長さや節と節の間を表す語彙によって概念化されることを指摘している[Zemp 1979]<sup>(13)</sup>。アレアレ語で距離を示し、事物と事物の間の一点を示す「位置／幅 (rihi)」という語は、音と音の「間」である音程を指し示すためにも用いられ、ゼンプはこれに「距離／音程 (interval)」の語を対応させている。また、アレアレ語で音の高低は、日本語や英語と同じく高低という空間に関する語によって表現されるが、アレアレ語では音の高低差に関する語彙が日本語や英語と真逆であり、高い音は「下 (haihua)」、低い音は「上 (taiuru)」とされ、上昇は「下がる (siho)」、下降は「登る (hane)」とされる。

竹製パンパイプの製作者や演奏者が用いるこうした用語法は、慣用的なアナロジーというよりも、竹の長さや音の高さの間の経験的な連関を示すものであり、また、ある竹筒から別の竹筒へと唇の位置を移動させることで音を変える身体行為の反映でもある。例えば、音と音の間隔を「位置／幅 (rihi)」の語によって示すのは、竹の長さや音の高さの間の経験的な連関を示す用語法であると同時に、ある竹筒から別の竹筒へと唇の位置を移動させることで音を変える身体動作の反映であり、これは竹の長く高さのある竹筒ほど音が低く、短く高さのない竹筒は音が低いという経験に即した表現であると考えられる<sup>(14)</sup>。竹製パンパイプの製作者や演奏者が竹の長さや節と節の間を表す語彙を用いるとき、それは竹を隠喩として音楽について語っているというよりも、まさに竹について語っている。彼らが竹の物質性にかかわる語彙を用いて演奏について語る時、そこで問題にされているのは、竹製パンパイプについての理念や意識というよりも、むしろ、竹の物質性そのもの——竹の長さ、硬さ、太さ、並び方——なのである。フェルドが指摘するように、そこでは楽器と「その調律原理に対する竹、という物質上の関係」のために、環境と概念の隠喩的結びつきが直接的である[Feld 1987: 221]。ただし、竹と竹製パンパイプの演奏は、隠喩によって関連付けられているのではなく、より直接的なものとしての質を共有しているのである<sup>(15)</sup>。

興味深いことにアレアレの人は、竹製パンパイプの演奏を聴くことを「竹を聞く (noro au)」、竹製パンパイプから音が発出されることを「竹が鳴く (au ka nra)」と表現する。一般に、素材と素材から製作された道具は、植物を素材とする家屋が家 (nima)、石 (hau) から構成される地炉 (oro)、木材をくり抜いて製作されるカヌー (irora) のように語彙の上で区別され、素材は道具の部分に過ぎない。しかし、竹製パンパイプにおいては、楽器も、その音も、素材の現れ方なのである。こうした点から着想し、竹製パンパイプが道具として製作され、演奏され、聴取される過程に着目すると、語のはらむ意味論上の多義性をゼンプとは異なる仕方で理解することができる。竹製パンパイプの担い手は、熱帯雨林に群生する竹 (アウ) を伐採して加工し、特定の音階に基づいて調律して楽器 (アウ) を製作する。楽器 (アウ) は名付けられ、時に供犠を施されて禁忌の対象とされることによって、個性を持つほかならぬ楽器 (アウ) として完成される。興味深いことに、楽器 (ア

ウ) は息を吹き込まれることで「鳴く」ものだと考えられている。竹製パンパイプの「鳴き」として聞き取られる音(アウ)は、聞き手の心を満たし、魅了し、貝貨やブタ、現金といった富を演奏者に対して思わず差し出したい気持ちにさせる。

このようにアウという多義語は、竹を道具へと加工し、それを用いて音を発する過程において立ち現れる「竹」の複数の様態をそれぞれ指示する。アウという語の多義性が示唆するのは、同じアウと呼ばれるモノでありながら、製作され、呪物として取り扱われ、演奏され、聴取される社会的過程の中で、素材から楽器へ、楽器から音へと変形するものあり方である。アレアレの人びとの認識において、素材としての竹、道具としての楽器、そして音は、分離していない。したがって、アウという語の多義性が示唆するのは、アレアレの人びとにとって竹製パンパイプを製作し演奏するということが、彼らを取りまく環境を分節する営為であり、竹という物を介して環境を受け止める営為だということである。したがって、アレアレの人びとにとってアウとは何か、竹製パンパイプとはどのようなものなのか、ということを理解するために重要なことは、アウという語の多義性そのものに着目することではない。ここで焦点を合わせる必要があるのは、植物素材としての竹が、竹製パンパイプへと加工され、製作され、演奏される過程で姿を変えていく具体的な様相であり、竹が楽器へ、楽器が音へと姿を変えていく技術的な過程である。

## 2. 竹製パンパイプの製作

### (1) 道具と植物利用

ソロモン諸島における月毎の降雨量は200ミリから350ミリ前後を推移し、年間降雨量は約3500ミリに達する。また、各月の平均最高気温は恒常的に30度を上回り、平均最低気温が20度を下回ることはまずない。一年を通じた気候の季節的変動がごく微小であり、雨季と乾季の差も明瞭には現れない典型的な熱帯湿潤気候の下、ソロモン諸島の大部分を占める山岳性の火山島群は、常緑広葉樹やマングローブ、ヤシ科植物にツタ植物が鬱蒼と繁茂する熱帯雨林に覆われている。マライタ島南部アレアレの熱帯雨林もまた、広く深い。ラグーンの入江から1キロほど内陸に位置し、沿岸のマングローブ林と山裾の常緑広葉樹林に挟まれた川辺の狭小な平地に営まれるコムニマカエ村で暮らしていると、不意の激しい雨に見舞われることがしばしばある。母親が子どもを叱りつける声や森から聞こえる鳥の鳴き声といった耳馴染みの音たちが不意に遠くから寄せてくる微かな騒めきに浸されたと思う間もなく、薄ら白い靄のような驟雨が一陣の風と共に森の向こうから迫って来て周囲の景色を覆い、微かだった騒めきが激しい雨音になってあらゆる音を飲みこんでしまうのである。近隣の村々の人びとは、そうした強く長い雨の度ごとに冠水するために泥濘が多いコムニマカエ村のことを「泥の土地 (*hanua makae*)」と揶揄し、コムニマカエ村の人びと自身もしばしば自嘲気味にそう語る(写真13)。



写真 13 森に囲まれたコムニマカエ村

写真 14 山林の斜面に作られた耕作地

朝、コムニマカエ村の人びとは、朝食のために蒸かしたサツマイモなどを頬張りながら、母屋のベランダか別棟の炊事小屋で過ごすことが多い。壁が少なく開放的な造作の炊事小屋からは、村の中を歩く人の姿がよく見える。日が幾分か高くなり人の往来が増えてくると、炊事小屋でおしゃべりに興じる人たちは、誰かが近くを通りかかるたびに、「どこに行くの？」と挨拶代わりに声をかける。すると、そうした通行人の多くからは、「森に行くのさ！」とか「畑仕事に！」といった答えが返ってくる。筆者が朝食をご馳走になることの多かったテクラおぼさんの炊事小屋でも、そうしたやり取りがよく交わされていた。6人の息子と1人の娘を育てた母親で、60歳近いテクラは、森や畑に行くのだと答えてよこす通行人に、「結構なことだね！」とか「行った、行った！」などと応じる。そして、のんびりと蒸かしたサツマイモなどを齧っている筆者に、「サツマイモは食べてしまった？もうわたしも畑に行くよ」などと声をかけ、しばらくすると彼女自身も片手に山刀を、もう片方の手には煙草の火付けに使う熾火を携え、村から歩いて30分ほどを要する丘陵斜面の畑へと出かけて行くのである。このようにコムニマカエ村の男女は、日曜日や大雨の日を除いて毎日のように森へと出かける。そうして森の中の畑で作物をつくり、植栽を育て、日々の糧や生活に入用なものを得て、村へと持ち帰る。特に女性は、村から離れた丘陵斜面で耕作されるヤムイモやタロイモ、サツマイモなどの畑に、連日「通勤」するようにして通う。もちろん男性も、折に触れて森の畑や植栽に出かける。多くの方は夫婦で畑を作り、未婚の男女や寡婦・寡夫も自分の畑や植栽を持つことがある（写真14）。

村から1、2キロほど離れた丘陵斜面に作られることが多い畑に出かけるには、まだ日がそれほど高くなく比較的冷涼な午前中のうちに村を出て、森の中の泥濘道を30分から1時間ほど歩かなくてはならない。その後、休憩を挟みつつ2～3時間ほど畑で除草などをして立ち働き、日が傾き始めると収穫した当面の食糧——畑の脇に建てられた貯蔵小屋に蓄えられたタロイモやヤムイモ、年間を通じて収穫可能なサツマイモやキャッサバ、バナナな

ど——を担ぎ上げて再び 30 分から 1 時間ほどをかけてもと来た道を村へと戻る。ヤムイモとタロイモの収穫期である 5、6 月ごろや開墾と種付けの時期である 10、11 月といった時期には、多くの夫婦や親子が畑に連日出かけ、さらに長い時間を森の中の畑で過ごすことになる。また、村に比較的近い森の中の一画にはココナツやビンロウジュなどが植えられ、人びとは自家消費と首都の市場で売るために熱心に植栽の世話をする。マングローブの実やマングローブの林立する泥地に棲息する貝類・甲殻類も貴重な食糧であり、それらを採集するために母親は子どもたちを引き連れてしばしばマングローブ林にも分け入る。生業活動だけでなく、隣村を訪ねるような移動の際もマングローブ林の中の入江を抜けてカヌーで内海を行くか、森の中の小道の藪と泥土を踏み越えて歩かなければならない。コムニマカエ村の人びとは生活時間の多くを森の中で過ごし、日常生活の大半を村 (*komu*) と森 (*maasu*) との往還によって過ごしている。

コムニマカエ村の人びとと森の中を歩いていると、一見鬱蒼とした森の中の其処ここで、意外なほど多くの人の生活の痕跡に遭遇する。畑仕事などに出かける人に同行すると、「ロホの畑 (*ano ni Roho*)」や「ラエリカナの場所 (*pariki ni Raerikana*)」、「シリカナのバナナ (*husi ni Sirikana*)」などと耕作者の名前を冠して名指される畑や植栽を横目に見ながら歩くことになる。森の中には「生きているもの (*are maumauri*)」だけでなく「死んでいるもの (*are maemae*)」も痕跡を残している。筆者の眼には鬱蒼とした森にしか見えない二次林の一画が、「祖父のココヤシ (*niu ni wauaku*)」や「祖母の畑 (*ano ni papaku*)」、「祖先の家があったところ (*rihi nima ni marahuku e oni*)」だと同行者に知らされることも多い。ここでは特定の人物の植栽や畑、住居跡が克明に知られ記憶されており、人びとはそれらを景観の中に感知しながら森の中で生活を営んでいる。そうした景観は、道を歩いていく人自身とそこに痕跡を残した人との関係を介した人と土地との関係を人びとに思い起こさせる。

人の痕跡に満ちた森の中の景観は、畑や村を長期的に移動させながら暮らす「半定住性 (*semi-sedentary*)」の生活によって形作られてきたものである。焼畑は一定の範囲の土地の近接する 5 か所ほどの畑地で転作され、初年はヤムイモとタロイモ、2 年目はサツマイモ、3 年目以降は森に戻される。耕作開始から 3 年後に放棄された畑は半年後にはすっかり藪の中であり、数年後には他と見分けのつかない二次林となる。人の手が入らなければ、植栽は森のように繁茂する。村も森の中に一時的に拓かれた領域に過ぎず、決して恒久的ではない。アレアレの人びとは、畑だけではなく、村から村へとしばしば住居を変える。コムニマカエ村の人びともまた、3 世代に渡って現在の村の周辺に作られては放棄されてきた村々を転々と移住してきた。そのたびに「家は破け (*nima e hoke*)」、「草木は生い茂り (*harisi e pono*)」、村は森へと戻ってきたのである。コムニマカエ村の人びとは、そこに暮らす間、森の中の集落の痕跡のようにコムニマカエ村が森へとかえることを防ぐために、村の中の草をむしり、茂みを切り払い、道を整え、家を修理する。こうした森の中の生活世界では、森は人の痕跡を留め続け、村や畑は森と連続的であり続ける。人が森の中を人



為的なものとして構成しつつ、村や畑の中の森と向かい合う過程を最もよく認め得るのは、植物を含む「森のもの (*are ni maasu*)」を加工・利用し、ものを製作して用いる一連の行為——「ものづくり (*toi areha*)」——においてである。

ソロモン諸島には、畑で栽培される食用作物をはじめ多様な熱帯植物が生育している [Henderson and Hancock 1988; 秋道 1996; 古澤 2004]。そうした植物利用を抜きにしてコムニマカエ村での生活は立ちゆかない。コムニマカエ村の人びとは、焼畑でヤムイモやタロイモ、サツマイモなどを耕作し、キャッサバやバナナなどをその周辺で育てる。村の中や周辺の森では、ココヤシやビンロウジュ、バナナやパパイヤといった果樹類が栽培され、家屋の屋根や壁の素材として用いられるサゴヤシが思い思いの場所に植えられている。こうした栽培植物の他、竹や籐といった植物も、様々な道具の素材として利用される。森で採集される素材は、「森のもの (*are ni maasu*)」と総称される。その多くは、人が「植えたもの (*are hasiasia*)」である。ただし、根菜類のように大いに人為に預かる植物もあれば、バナナやココヤシ、ビンロウジュのように、「植えた (*hasia*)」その後は、結実するまでほとんど放置されるものもある。建材や道具の素材となる植物は、人間によって頻繁に手入れされる訳ではない。他方、「自ら生えた (*e pito marana*)」とされる植物も、必ずしも完全な野生とは限らない。野生のバナナは「自ら生えた」ものだが、それは誰かが「植えた」バナナの種子を鳥が運んだ結果であるとされる。また、山間に群生する竹のように、「自ら生えた」のか、「昔誰かが植えたのか」、判然としないと捉えられる場合もある。マライタ島北部の土地利用について調査を行なった宮内泰介は、こうした栽培と野生の間ともいふべき植物利用のあり方を「半栽培 (*semi-domestication*)」と呼ぶ。宮内によれば、森の中に生育し、一見したところ野生に見える竹や籐といった植物ですら、「野生のまま持続可能な環境整備」をつづけられているという点で、限りなく野生に近い「半栽培」である。そのとき、「自然」は純粋な自然ではなく、ある程度「人間化」された自然である。また、栽培された植物も、完全な「人工」ではなく、人間の統御下におかれぬ「自然」をはらんでいる。そこでの人間と自然環境の関係は、理念的に想定される完全な野生と完全な栽培との間の、「さまざまなレベルの複合」なのである [宮内 1998; cf. 松井 1989: 45]。

こうした半栽培の営みを通して資源化される植物素材の一部は、様々な人工物へと加工される。コムニマカエ村では、そうした植物をはじめとした「森のもの」を加工し道具を製作して用いる一連の動作——「ものづくり」——が、日常生活の過半を占める。アレアレの村では、ココヤシの葉で編んだ籠や樹皮製の袋といった日用品、幾種類もの樹木を用いた家屋などの建築物、割り木のカヌーや木製の櫂などの道具が生活に不可欠である。例えば、コムニマカエ村における家屋には、建材として多くの植物が利用される。アレアレの村に暮らす男性の場合、10代後半になると親世代の暮らす母屋から独立して自身や男兄弟で暮らすための別棟——「男の家 (*nima ni mane*)」——を建築し、暮らし始める。また、そうした男性は結婚を機に、その小屋を拡張するか、より大きな家屋を新築する。必要に

応じて別棟として炊事小屋を建てることもある。それらの家屋の床にはビンロウジュの幹、屋根や壁にはサゴヤシの葉、柱には熱帯林で伐採した灌木やマングローブ等が用いられる。このように、アレアレの村に暮らす人びと、とくに男性は、そのライフステージの折々に際して、多大な時間と労力をかけて家屋をつくるのである。

ただし、家屋の建築に用いられる植物素材は経年劣化しやすく、部分的な取り替えや全面的な新調が絶えず必要とされる。中でも、サゴヤシの葉で編んだ屋根は、5年ももてば良い方だという。サゴヤシの葉で屋根をふくためには、サゴヤシを育てる段階から、適度に成長した葉を切り出して編み上げ、屋上に設置するまで多大な労力を要するものである。植物素材による家屋建築は、絶えず劣化する家屋を維持し続ける終わりのない営みであり、自前の家屋を持つ人物は、折に触れ屋根の修繕や新調にあげくことになる [cf. 関根 1999]。家屋の例に代表されるように、アレアレの村で様々な道具に加工されて用いられる植物素材は、湿気、風雨、高温、日照などで傷みやすく、耐え間ない修理を必要とする不安定性によって特徴づけられる。

このように、アレアレにおける植物利用は、植物素材の不安定性と向き合い、抑制し、劣化に対応することに焦点化している。使用されながら製作され続ける「もの」は、未だ自然のままの「非加工物 (unprocessed goods)」でも人工物として完成された「加工物 (processed goods)」でもなく、常に「物へと加工されつつある物 (goods processing to goods)」であり、そうした不安定な植物素材を常に加工しつつ利用する「ものづくり」のあり方は、半加工 (semi-processing) と呼ぶべきものである。森の中で半栽培され半加工を通して生活に取りこまれる植物は、完全な「自然」でも、完全な「人工物」でもない。そこでは、人びとは、半栽培と半加工の行為によって、道具を「森のもの」と「人のもの」の間の領域に緩やかに押しとどめ、「ものづくり」を通じて、森と隣り合う「生活 (mauriha)」を組み立てている。

## (2) 竹製パンパイプの製作

コムニマカエ村の周辺の森には、アウラパ ('*au rapa* / *Schizostachyum tessellatum*) やアウハウ ('*au hau* / *Nastus obtusus*) と呼ばれる竹がところどころに群生し、調理具、壁材、果実を落とすための竿など、生活の様々な局面で利用される。吹奏用の竹製パンパイプの素材には主にアウラパが用いられ、打奏用の竹製パンパイプの素材としては主にアウハウが用いられる。竹は、ラグーン内の海岸を広く覆うようにびっしりと「自ら生えた」マングローブの木々や、村をとりまくようにして広範囲に「植えられたもの」であるココヤシやビンロウジュとは異なり、必ずしも身近にありふれているわけではない。村の人びとは、森の中のどこに竹の群生地があるかを良く知っており、竹を必要とする際には群生地まで村から数十分、ときには数時間かけて森の中を歩く。しかし、少なくとも筆者がコムニマカエ村に滞在している間に見聞きした範囲においては、ココヤシやビンロウジュ、バナナ

やサゴヤシといった他の有用植物と異なり、村の人びとが積極的に竹を植えて世話をするといい様子は見られなかった。

後述するように筆者は、コムニマカエ村で居候していた「男の家」の主であるロホが、竹製パンパイプの素材を調達するために竹の群生地に出かけた際、彼に同行したことがある。筆者はその際、その竹が「自ら生えた」のか、あるいは「植えられたもの」なのか、ロホにたずねた。ロホの答えは、「知らない (*no mai raia*)。自ら生えた (*e pito marana*) のかもしれない、だれかが植えた (*te inoni haihaia, moa*) のかもしれない、祖先が植えた (*marahuna e hasihasia*) のかもしれない。ただ、以前からここに竹が生えていることは知っている」というものだった。また、その竹が群生する場所は、ロホがその一員として生活している R 氏族の人びとが畑や植栽のために普段利用している一帯にではなく、U 氏族の人びとのものとされている土地の中に位置していた。あえて筆者がロホに、U 氏族の土地にある竹を R 氏族のロホが伐採してもかまわないのかとたずねると、ロホは「かまわない (*e siani mora*)。おれは U 氏族の『女の血』だし、この竹は自ら生えたのか、だれかが植えたのか、もうだれも知らない」と答えた。ロホのこうした認識は、その竹が「半栽培」の状態にあることを示唆している。

コムニマカエ村の周辺では、マヌという男性 (40 代) が竹製パンパイプの名手として知られていた。すでに述べたように、マヌはコムニマカエ村の竹製パンパイプ演奏集団ポイアラトのリーダーでもある。コムニマカエ村とその近隣の村々で竹製パンパイプを演奏する若者の多くは、マヌから製作と演奏の技法を教わり、マヌを真似て覚えたという。ロホもまた、そうやって竹製パンパイプの製作と演奏を覚えたと、筆者に話した。竹製パンパイプの製作技法は秘密の知識ではなく、製作と演奏をおこなう人物の多くは、子どもや青年の頃に竹製パンパイプの製作に長けた身近な人物から製作技法を教わるか見様見まねで覚えていくものなのである。<sup>(16)</sup> 筆者がコムニマカエ村に滞在している間、ロホは筆者に竹製パンパイプの演奏を指南してくれていた。ロホは、アウ・レレピ (*'au rerepi*) ないしアウ・パイナ (*'au paina*) と呼ばれる一群の竹製パンパイプの一部で、2 番目に小型の竹製パンパイプと、2 番目に大きなサイズの竹製パンパイプを持っていた。アウ・レレピとは、8 個の竹製パンパイプによって構成される竹製パンパイプ群の呼称である。ロホはそれらを、マヌが製作し、演奏集団ポイアラトが普段使用しているアウ・レレピに「従って (*hahoia*)」製作したと話していた。

筆者とロホは、筆者がアウ・レレピの残りの数本を目の前で製作して欲しいとロホに頼んでいたこと、また、ロホ自身もアウ・レレピの残りを作ってしまいたいと考えていたという経緯から、竹を伐採するために森に入るところから竹製パンパイプの製作を始めた。ここでは、筆者が観察したロホによる竹製パンパイプの製作過程を①竹の採集、②加工前の下処理、③加工、④事後処理、⑤調整という 5 つの工程に整理して概観する。

① 竹の採集：竹を切る、竹を刈る (*tohu au, topi au*)

2013年1月18日、ロホが竹製パンパイプを新たに作るために、森に竹を刈り取りに出かけるといので筆者も同行した。筆者たち2人の他、隣家の10歳ほどの少年と、マヌの10歳ほどになる息子とが刈り取りと運搬のために同行した。コムニマカエ村から30分ほど山間を川の上流に向けて登り、いくつかの畑を横切っていった先に、竹の群生する場所があり、一行は山刀で足元から竹を刈り取っていった。この際、枯れて褐色になって「死んでいる竹 (*'au e mae*)」は避け、青々として「生きている竹 (*'au e mauri*)」を刈り取るように注意する。枯れた竹は加工時に割れやすく、竹製パンパイプの製作に向かないのである。刈り採った高さ5~6メートルに及ぶ竹は、枝葉を落とした後、束にしてコムニマカエ村に抱えて帰った (写真15、写真16)。



写真 15 森で竹を刈る (左)

写真 16 竹を村まで運ぶ (右)



写真 17 屋根の上で天日干しにする (左)

写真 18 屋根の上の竹 (右)

## ② 加工前の下処理：竹を陽におく (*konia hana rato*)

ロホは持ち帰った竹の束をばらし、自分の小屋からほど近い炊事小屋の屋根の上に敷き並べた(写真17、写真18)。十分に日光に当てて竹が乾燥して「死に (*e mae*)」、色が緑色から薄褐色になるのを待つのである。緑のまま、つまり竹が水分を含んだままで加工すると、音高を一度決めた後で竹が「死に」、音高が著しく変化するため、そうした変化を事前に防ぐためだという。

ロホは1ヶ月ほど日光と風雨にさらしておけば十分と言ったが、実際に竹を屋根からおろしたのはそのおよそ2ヶ月後のことであった。ロホは屋根から竹を下ろし、それを節ごとに小さな鋸で切断していった。その際、割れているものや厚みのないものより分けて捨てていく。全ての節の切断が終わると、ロホは、竹筒を空の小麦袋につめて小屋の梁の上に乗せた。そのまましばらく置いて、日に晒した際の原因と同じく、加工後の竹製パンパイプの音の変化を抑えるために、乾燥させる。

こうして切り分けて十分に乾燥させた竹筒を用いて、ロホと筆者が竹製パンパイプの製作に取り掛かったのは、さらにその約3ヶ月後であった。

## ③ 加工：竹を切り出す、竹を縛る (*husi au, taki au*)

ロホが節ごとに切断し乾燥させた竹筒を用いて竹製パンパイプを製作したのは2013年6月19日のことだった。竹製パンパイプに用いる竹筒を実際に竹から切り出す際、必ず既に製作され利用されている既存の竹製パンパイプが参考にされる。ロホはポイアラトが使っている竹製パンパイプを参考にして数年前に作ったという一本の竹製パンパイプを自身の小屋の奥から持ち出し、それを参考にしながら新しい竹製パンパイプを作り始めた。切断した竹の入った袋から適当な長さ太さのものを選び出し、モデルとなる竹製パンパイプの該当する竹筒に当ててナイフで切り傷をつけ、大まかに長さを合わせた竹筒を切り出していく。

一通り竹筒を切り出すと、細く割った竹をヘラのように用いて新しい竹筒の内側の汚れやカス、土くれなどをこそぎ落とす。その後、細い枯れ枝をモデルとなる竹製パンパイプの竹筒に入れて枝を吹き口で手折り、手折った枝を製作中の新しい竹製パンパイプの該当する竹筒の中に入れて同じ長さになるように吹き口を薄く削り取る。これには主にサゴヤシの葉の主葉脈を乾燥させたものが用いられる(写真19、写真20)<sup>(17)</sup>。最終的に新旧の対応する竹筒を吹き比べて同じ音がする——同じに聞こる (*e noro toto/e noro onana*)——と判断したところで削り終える(写真21)。

その後、竹筒を大きめの竹をかち割った竹板や他の木板二枚の間に挟んで紐で括り付ける(写真22)<sup>(18)</sup>。その後、川で竹筒の内部をよくすすいで削りカスなどを落とし、乾燥させて竹製パンパイプが完成する。



写真 19 棒を差し入れて竹筒の長さを測る(左)



写真 20 竹筒の口で手折った棒に合わせて竹筒の長さを決める(右)



写真 21 吹き口を削る(左)



写真 22 竹筒を横木に挟んで結束する(右)

製作の後も加工は続く。以下では、製作の後に続く竹製パンパイプの取り扱い方を見ていく。

#### ④ 事後処理：竹を煙す (*konia hana suna han ka rasu*)

作ったばかりの竹製パンパイプは、素材の竹がまだ十分に乾燥しきっていないため、晴れて乾燥しているか雨で湿気が多いか、あるいは暑いか寒いかといった気候の変動によって音高が変わりやすい。そうした音高の変化を防ぐために、製作されたばかりの新しい竹製パンパイプは炊事小屋のカマドや石蒸炉のちかくの屋根の内側に挟むようにして置き、火と煙にかざしておく。常にそうしておくことで暖かく保たれ乾燥が進むのである。それに加えて、竹筒内外の表面にはススが付着し、竹製パンパイプ全体が次第に飴色になり、長く

用いると黒くなる。表面をススで覆われた竹製パンパイプは「固く (*e ato*)」なり、音高が変化しにくくなるとされる。

⑤ 調整：竹を削る、竹を取替える (*suhi au, riki au*)

一度完成した竹製パンパイプは、たとえススで十分に覆われて「固く」なっていたとしても、長く使用していると音に変化してくるとされる。また、竹製パンパイプの演奏は 8 個～10 数個におよぶ多数の楽器の合奏であるため、個々の楽器を音の変化に応じて同じひと組の楽器群の音高の調整が常に必要となる。そのため演奏の前後や途中でしばしば音高の調整がおこなわれる。他の楽器の音と不一致と思われる竹筒を押し出し、ナイフやヤスリで吹き口を薄く削り取り、音を高くすることで調整が図られる。

また、音高が周囲に対して高い場合は竹筒を新たに削り出して取り替えなければならない。竹筒の内部に唾液やタバコのヤニ、ビンロウジのカス、アリや蜂の巣などの土くれが詰まっているために音高が低くなり、時には音がなくなる場合もあるため、折に触れて吹き手は竹ベラなどで筒の内部の異物を掻き出す。汚れのひどい場合は水で内部をすすぎ、水分を多く含むシダ類の茎をスポンジのように用いて洗浄する。また、竹筒が割れた場合は紐や布切れ、ビニールテープなどを巻いて補強し、割れの酷い場合は新たな竹筒を削って取り替える。

以上、竹製パンパイプの製作過程を見てきた。ここで着目したいのは、竹製パンパイプの製作過程において、竹の不安定性を抑制するために様々な工夫が凝らされる点である。竹の採集に際しては、後に割ることのないように、青い——生きている (*e mauri*) ——竹を刈り取る。加工前の下処理に際しては、加工後の音の変化を抑えるために、日に干して乾燥させる。加工に際しては、既製の楽器と比較して音高が同一であるように工夫がこらされ、加工後、音高の変化を防ぐために、火と煙にかざして乾燥と煤による被覆が施される。また、製作過程のみならず、楽器が完成した後も、音高を一定に保つために調整が継続的に施される。

このように、アレアレにおける竹製パンパイプの製作技法の焦点は、いかに竹の物質的な不安定性を抑制するか、という点にあてられる。高温湿潤な熱帯雨林において植物素材の伸縮性を抑制し、経年劣化に対応し、音高を一定に保つことは容易でない。竹製パンパイプの製作技法に認められるこの性格は、アレアレにおける植物利用の一般的なあり方と同様の特徴を示している。すなわち、竹製パンパイプを製作する技法とは、竹という植物素材の不安定性を抑制し、その継続的な物質的变化、特に劣化に対応する技法にほかならないのである。

### 3. 竹製パンパイプの製作における調律と模倣

#### (1) 道具の使用とその効果

ソロモン諸島における人びとの生活は、比較的単純な加工物から精緻な手工品、複雑な工業製品にいたる多様な道具によって圍繞されている。道具の用途は衣食住や移動運搬など生活の全般にわたる〔関根・田井 1996〕。自給自足的で生業活動に依存するアレアレの村では、工業製品や消費財が浸透しつつもなお、「森のもの」を加工して道具を製作し用いる一連の動作——「ものづくり (*toi areha*)」——が日常生活の過半を占める。「生きること／生活 (*mauriha*)」は、「生きる (*e mauri*)」という動詞の名詞形である。コムニマカエ村での暮らしの中で、この語を耳にすることは決して多くはないが、かといって特殊で非日常的な観念というわけでもなく、折に触れて「生きること／生活」についての会話が交わされる。「生きること／生活」について明示的に語られるのは、例えば市場でビンロウジなどの農作物を売りさばくためや出稼ぎのために一時的に首都の親戚の家に逗留する村の人が、首都での暮らしのことを羨望と嘲りの入り混じった口調で、村とは「違う生活 (*mauriha mouta*)」や「高い生活 (*mauriha e hane*)」などと評するようなどきである。

「生きること／生活」という言葉には、抽象的な生や暮らしというだけでなく、一方で「土地の生活 (*mauriha ni hanua*)」とされる、畑や道具を作り使い、食べ物を作り食べ、家を建ててそこに暮らし、カヌーを作ってそれで海に漕ぎ出すといった、具体的な「ものづくり」の連鎖としての「生きること／生活」というニュアンスがあり、もう一方で「外来の生活 (*mauriha ni haka*)」と呼ばれるような、賃労働の報酬や給与収入によって日々の糧や生活に必要な様々な物——例えば家や車や食器——を何から何まで購入して用い、あるいはそのおこぼれにあずかることで可能になる「生きること／生活」という観念がある。村における「生きること／生活」の大部分は、半栽培することで食料と資源を獲得し、道具を作りつつそれらを利用する一連の「ものづくり」によって構成されている。そうした、生活の全般を占める道具の製作、加工、使用の連続的な過程は、「つくること／仕事 (*toiha*)」と総称される。例えば、食生活に不可欠な道具に石蒸し焼き料理に用いられる地炉 (*ora*) は、礫石を直径1メートルほどの円環に並べ内側に小石を敷き詰めたもので、地床式の家屋内部か炊事小屋の地面に設けられる。調理に際しては、その上に礫石を積み上げ薪や乾燥させたココヤシの殻などを組み上げて燃やし、焼けて高温になった礫石にバナナの葉などで包んだ食材を埋めて蒸し焼きにする〔秋道 1996: 81; 関根・田井 1996: 95; cf. 印東 1999〕。地炉を用いた調理には、乾燥した薪やココヤシ実の殻、川辺から運ばれた礫石、薪、調理用の葉、食材などといった、多様な素材が用いられる。調理者は、食材の種類や量、料理の種類、食物が供される状況に応じ、焼石を増減させ、蒸し焼きにする時間を調整する。地炉は状況と条件に応じ、その都度、地炉として構成されるのであり、このように地炉を「作る」ことと「使う」こと、地炉によって料理を「作る」ことは一連の行為としてある。また、その前には、釣り (*aoha*) が魚を得ることや、畑仕事 (*toianoha*) によって収



穫を得るといった、別の「ものづくり」が連なっている。「つくること／仕事」の中には、畑で収穫されたヤムイモやタロイモ、地炉を用いて調理されたプディング、ブタ柵の中で育てられたブタが、儀礼祭宴に供され貝貨や現金をもたらし、貨客船の乗客相手の青空市や首都の市場で売ることによって現金収入をもたらすように、富の獲得に結びつくものもある。それらもまた、いくつもの「ものづくり」と行為の連鎖としてある。「森のもの」から道具を製作して使用し何かを得ることは、このように連続的な行為としてある。

「森のもの」を加工することで製作され、状況に応じて調整されながら利用されるこうした道具は、作り手・使い手の様々な技術・技法によって支えられる。家屋の建築であれば、サゴヤシの子葉の束ね方や籐の縄を用いた屋根材や壁材の編み方、地炉を用いた調理であれば、焼き石の積み方や薪の組み方などである。ただし、状況に応じて加工・調整されながら使用され、技術や知識が担い手によってまちまちな、森の中の生活における道具の使用は、必ずしも常に期待される成果に結びつくとは限らない。畑仕事に従事する女性たちは収穫を得るために工夫をこらすが、期待したほどの大きなヤムイモが実らないこともある。なけなしの小銭で購入した釣り糸と釣り針を用い、漁場をカヌーで右往左往しても、大きな魚が釣れないときはある。不確実性をはらんだ「ものづくり」と道具の使用は、道具とそれを用いる技術を掛け金とした、期待される成果への投機である。素材の不安定性や不確定な状況に対処しつつ、道具を製作・使用して成果を得る人はその「ものづくり」のことを「よく知って (*e raia siani*)」いるとされ、そうでない人は「知らない (*e mai raia*)」と揶揄される。アレアレの村において「生きること」には、「ものづくり」を「知っている」ことが必要とされるのである。「ものづくり」についての技術や知識——「知っている (*e raia*)」かどうか——には、性別や世代の違いによる偏りが認められる。

例えば、地炉を用いた調理は主に女性が担うことが多い一方で、家屋の建築は主に男性が担うといった男女間の不均衡がある。あるいは、畑仕事に関しては、伐採と焼き入れ、開墾は男女ともに作業するが、ヤムイモの種付けから収穫までの日々の作業は基本的に女性が担い、男性は畑に足を踏み入れることを避ける。また、世代・年齢による不均衡も認められる。例えば、両親の畑作りや母親の地炉による調理、父や兄による屋根材の製作などを手伝うが、その技術は未熟である。子どもは、人での必要な畑の開墾や家屋の棟上げといった集団作業に参加し、大人の作業を手伝うことで、技術や知識を経験的に獲得していく。そうした「ものづくり」の一部には、ごく限られた人物やその親族の知識・技術によって製作・使用され、特別な技術・知識と見なされるものがある。例えば、カヌーの製作についてはしばしばその技術に長けた人物が知られている。筆者が予備調査時に滞在したハウ村のトオニケニという男性は、カヌー作りを近隣の人びとから請け負って3人の息子の教育費を捻出したことで有名であった。また、畑や釣りなどの日常的な技術・知識であっても、際立った成果をあげる人については、彼／彼女が特別な知識を持っていると類推される。そうした特別な道具や活動には、祖先への供儀や、祖霊の働きかけ、その活動

に優れた祖先から受け継がれた「血 (*huta*)」によって可能になる呪術的な力と考えられるものもある。子どもは、「ものづくり」のための技術と知識を獲得しながら若者になり、自らの小屋や自らの畑、植栽をつくり、村や森の景観の中には彼／彼女の名前を冠して名指される場所が徐々に増えていく。特別な「ものづくり」や道具を用いた行為は、その持ち主と見なされる人物や彼／彼女に連なる親族が、村の中やより広域の村々の中においてどのような人物や集団と見なされるかということを決定する。

アレアレにおける森の中の生活を構成する「ものづくり」と道具の使用には、生物としての人間の生存のための資源や社会的存在としての人間にとっての価値というだけでは説明のつかない人びとの熱意によって動機づけられる側面がある。畑で採集されたイモ類を素材とし、地炉などを調理道具として食べ物 (*hanara*) を作ることは、「おいしい (*e hana siani*)」ものを作るという熱意に支えられている。そのために、ココナツミルクの微妙な加熱具合に気を配り、キャッサバのプディングにバナナのすり身を混ぜ込むなどの工夫をこらし、使用の度に薪を井桁上に積み上げて石を焼いて竹でできた火バサミで焼き石を一つ一つつまんで二度三度と石を山と積み上げた後で何時間も蒸し焼きにするような手間をかけるのである。また、屋根の葺き替えのために、ビンロウジュの幹を割った細板を芯にサゴヤシの葉を乾燥させた籐を割いて作った紐 (*waro*) を使って編み上げていくときに、畑仕事を後回しにして何日も軒先に座り込んで屋根づくりに精を出し、それどころかついでに壁までサゴヤシの葉で編んでしまうこともあるのは、家を「見え良い (*e rio siani*)」かつ「良い具合に強い (*e okira siani*)」仕上がりになるように作ろうという熱意による。あるいは、日をおかず山に畑へと歩いて出かけるのは、「自分の場所 (*pariki inau*)」で「良い風 (*waoni siani*)」に吹かれながら「働く (*toi*)」ことで「体が活きる (*rapeku e mauri*)」からだとなされ、畑から帰ってきて疲れた体でわざわざカヌーを漕いでマングローブ林を内海へと抜けて釣りや潜り漁をするのは、それによって得られる魚介類が貴重な蛋白源であるからではなく、海の上に一人カヌーに乗って村からも畑からも離れて「一人になり (*oni maraana*)」、「良い風 (*waoni siani*)」に吹かれてたゆたうことが「嬉しい (*raena e mano*)」からだという。しかも、そうして得られる収穫や釣果は、家族 (*uruha*) が「おいしい (*e hana siani*)」思いをする「幸せ (*raemanoha*)」に連鎖するのである。

そうした「ものづくり」の側面は、生物としての生存や社会的価値には還元することのできない、「幸せ」という「心 (*raena*)」の状態をめぐる「良さ (*sianaha*)」と関わっている。「幸せ (*raemanoha*)」という語は、アレアレ語で「胸がいっぱいである／嬉しい (*raena e mano*)」という慣用表現が名詞化したものである。アレアレ語においては、感情を「胸／心臓／肺 (*raena*)」の状態として表現することが多い。「胸がいっぱいである (*raeku e mano*)」という表現の他、「胸が空っぽである／悲しい (*raena e uru*)」や「胸が悪い／怒る (*raena e ta'a*)」、「胸が開いている／胸が裸である／平静である (*raena e hora'a*)」といった表現が用いられる。「胸／心臓／肺 (*raena*)」は、いわば心 (*mind*) であり、感情の座 (*seat of affection*)

なのである [Geerts 1970: 94]。日常生活の中で、特に「胸がいっぱいである／嬉しい (*raena e mano*)」や「幸せ (*raemanoha*)」といった心の状態について言及されるのは、多くの場合、物を受け取ったときや何らかの行為をしてもらった場合に、あたかも感謝の言葉であるかのように、受け手側が相手に対して口にする機会においてである。実際、筆者がアレアレ語を学び始めたころには、「*raemanoha* は、英語やピジン英語に言い換えるなら、*thank you* である」と教えられていた。あるいは、筆者はしばしばそうした事物の授受の際に受け取り手が英語やピジン英語を良く用いる人物だった場合、「ありがとう、とっても嬉しい (*Thank you, raeku ka mano rika'a*)」といった具合に謝意を表すところを目撃した。また、物や行為の授受がおこなわれた後、例えば小屋の建築に際して特別に労力を割いて手伝ってくれた親戚に食事や少額のお金を渡すときなどには、しばしば「嬉しい気持ちだけ (*are ni raemanoha mora*)」と述べられていた。「ものづくり」と道具の使用は、製作者・使用者の「幸せ (*raemanoha*)」に基づいているとともに、誰かの「幸せ (*raemanoha*)」とその結果としての富をもたらすものとして捉えられているのである。

## (2) 竹製パンパイプにおける調律と同一化

竹製パンパイプもまた、そうした特別な道具、技術としてある。ある日、筆者がマヌの家にいると、竹製パンパイプの音が聞こえてきた。その音階を把握しかねた筆者は、マヌに、あれは何という竹製パンパイプだろうか、と尋ねた。マヌは、じっと耳を澄ませてしばらく竹製パンパイプの音に耳を傾けたあと、あれはなんでもない。子どもの竹製パンパイプだ。子どもが遊びで作った竹製パンパイプだ、と述べた。実際、筆者はその後で、子どもが——そのうちの1人はマヌの子どもだった——が、自作の竹製パンパイプのような楽器を手にして遊んでいる様子を目撃した。音高が、竹製パンパイプとして認められる音階と整合していなければ、それは「一人前の」竹製パンパイプとは認められず、音階を持たない「子どもの竹製パンパイプ (*au ni mera*)」ということになる。このように、音階を持たない竹製パンパイプは、十全な竹製パンパイプとは捉えられないのである。

吹奏合奏用の竹製パンパイプは4種類ある。それらは、均等7度 (*equiheptaphoic*) と長3度 (*neutral third*) から構成される異なる音階によって区別される [Zemp 1978]。コムニマカエ村には、アウ・レレピとアウ・タカイロリという2種類の竹製パンパイプがある。また、アウ・ハオル (*au haoru*) ないしアウ・シリイニ (*au siri'ini*) と呼ばれ全音階を持つ竹製パンパイプも用いられている。複数の楽器の組み合わせ全体はアウと呼ばれ、その一部分である個々の楽器は「アウの葉／部分 (*apa ni 'au*)」と呼ばれる。楽器の構造は、吹き口と逆の先端に竹の節が遺された閉管構造の竹筒を筏上に並べたものが主である。アウ・レレピの場合、8個の楽器が用いられ、それぞれの楽器に8本から10本の竹筒が用いられている。複数の楽器を用いる竹製パンパイプの合奏では、それぞれの楽器間の音高が正確に一致することが望ましいとされる。そうしたとき始めて、「良く聞こえる (*e noro siani*)」

とされるのである。特に複数の音源から発せられる音が合致している状態は、「同じに聞こえる (*e noro o'oana*)」や「まっすぐに聞こえる (*e noro toto*)」などと表現され、音が合致していない状態は「違って聞こえる (*e noro mouta*)」や「乱れて聞こえる (*e noro rariha*)」と表現される。

こうしたことから、竹製パンパイプの製作と演奏に際して調律をおこなうということは、単なる植物素材である竹、さらに聞き手を魅了する効果をもたない「子どもの竹製パンパイプ」を、アウ・レレピやアウ・タカイロリといった特定の音階に一致し効果をもつ竹製パンパイプへと「同一化 (*identify*)」する作業という性格をもつということが出来る。ただし、調律によって竹製パンパイプとしての同一性を獲得する竹製パンパイプであるが、その同一性は恒久的なものではない。熱帯雨林的環境に置かれた様々な道具と同じく、竹製パンパイプは絶えず伸縮し劣化するものであり、竹製パンパイプの音高の調整と同一化は、常に進行中の過程にある。こうした「作られつつあるもの」としての竹製パンパイプは、音階によって一般化された楽器としての同一性を維持するために常に加工され続けなければならない。また、たとえ同じ音階を持つ楽器群であっても、別々に調律された別の楽器群と一緒に演奏されることはない。竹製パンパイプを特定の音階に調律するという事は、植物素材としての竹を加工して製作された「もの」を、効果をもつ「道具」へと変えることである。そのとき、音高が合わせ保たれているかどうかという点が、その竹製パンパイプが道具として効果を発揮しうるものであるかどうかを示す指標となる。したがって、アレアレの竹製パンパイプにおいて音階とは、純粋に物理的な音響や観念的な音の配列ではなく、あくまでも「もの」としての竹製パンパイプの状態を示しているのである。

ここまで、コムニマカエ村の竹製パンパイプ演奏集団ポイアラトのメンバーが竹製パンパイプを製作する諸段階において、森から素材として適した竹材を刈り出し、下処理を施し、加工し、音程を調整する様子を見てきた。また、製作後の竹製パンパイプの管理と使用の段階においては、湿度や気温に応じて微妙に伸縮し音高を変化させる竹を安定に維持し、それでも音高が揺らぐ時には調整を施すことも指摘した。ただし、多量の竹筒を含む竹製パンパイプの音高を制御することは極めて困難である。例えば、先述のアウ・レレピの場合、合計 80 本近い竹筒を一度に、対応するもの同士それぞれ完全に一定かつ同一に調律することは、限りなく不可能に近い。そのため、竹製パンパイプの調律の作業は頻繁に繰り返され、ほとんど終わることがない作業となる。同様に、演奏に前後する演奏者たちの動作の焦点もまた、竹製パンパイプの素材である竹の物質的性格に対してどのように取り組むかという点にある。楽器の音高を保つことは、竹製パンパイプの製作と維持管理の過程のみならず、その演奏に際して重要である。複数の楽器を複数の吹き手が同時に吹奏し、それぞれの楽器に割り当てられた旋律を組み合わせる竹製パンパイプの合奏に際しては、それぞれの楽器の音高がある程度一致することが、演奏が「良く聞こえる (*e noro siani*)」ための条件なのである。竹製パンパイプ製作の際は、既製の楽器の竹筒の太さ、長さ、音

高を参考として音高が決定される。しかし、音高は次第に変化する。そのため、気温や湿度によって竹筒が微妙に伸縮する結果わずかに上下する音高を調整することが、良い竹製パンパイプの音を実現するためには不可欠とされる。

コムニマカエ村に滞在し、竹製パンパイプの製作や演奏、練習に頻繁に立ち会うようになった筆者は、そうした調律の機会に頻繁に立ち会い、竹製パンパイプの製作者や演奏者が音高の不一致を認め何らかの形で調整する様子を観察してきた。竹製パンパイプの演奏中の場合、調律は次の過程を経ておこなわれる。まず、竹製パンパイプ合奏の練習中などに「悪く聞こえる (*e noro ta'a*)」と判断された場合や、「混乱して聞こえる (*e noro rari*)」と判断された場合、演奏を一時中断した後、合奏に参加する全員で吹き慣れた曲を演奏し、音高のずれが著しい楽器と演奏者を探す。それが見つかり、リーダーと一緒に同じ音を吹き音高の差を確認する。対処の方法のひとつとして、楽器ではなく演奏者の吹き方によるものがある。音高の差が著しいものではない場合、吹き込む息の強さ (*okiraha*) を変えることで音高を調整する——勢いよく息を吹き込むことで音高を高めにし、息を弱めに吹き込むことで音高を低くする。また、竹製パンパイプの吹き込み口と口唇との角度をかえることによって音高を変化させることも多い——下唇を吹き口にあて、楽器を顎から離すと音が低くなり、顎に近づけて——つまり押し当てて吹くと、高くなる。さらに、竹製パンパイプの音高が他と著しく異なって聞こえる場合、音が低ければ竹筒の吹き口を削り、音が高ければ新たに竹筒を削り出して差し替えるのである。

このようにして竹製パンパイプの調律がおこなわれる際、演奏者のうちでもっとも楽器の製作や演奏に長じた者、多くの場合、その演奏集団のリーダーの楽器を基準とすることが多い。ただし、複数の楽器と多量の竹筒によって構成される一群の竹製パンパイプをまとめて調律する場合、その作業は難航する。最初に音高の狂いが見出された楽器のみならず、他の楽器も温度や湿度の変化によって音高が変化するためである。この場合、音高の基準とされる竹製パンパイプも例外ではない。そのため、竹製パンパイプが製作された後、常に音高の安定を目指して調整の努力がなされ、それが演奏されるたびに調律が繰り返される。ただし、ここで一見奇妙に見えるのは、調律の基準となる音もまた不安定であるという点である。調律に際して基準となる楽器の音高も新たな楽器の音高も不安定であるため、調律は複数の楽器を基準として一時的なものとしておこなわれ、演奏の度に繰り返されるのである。竹製パンパイプの製作と演奏に際して、製作者と演奏者は、常に一時的であり暫定的なものとして、アウすなわち竹の物質性と向き合っているのである。

ここまで、アレアレの竹製パンパイプをめぐる技法が、熱帯雨林的環境における植物利用と同様に、不安定な植物素材の不安定性を抑制し、それ自体不安定な変動によって特徴づけられる環境への対応をはかる術にはかならないことを見てきた。特に竹製パンパイプの音高は、一時的で不安定な基準によって決定づけられるものである。このことは、熱帯雨林的環境の不安定性——ここでは特に竹の物質性の不安定さ——と竹製パンパイプをめ

ぐる音楽的営為の密接な関係を示唆している。その関係が、美学的、隠喩的言語表現に依存する関係ではなく、竹の物質性を介した関係であることに、アレアレにおける竹製パンパイプの特性がある。竹製パンパイプは、竹であり道具であり楽器であるという物質性から離れえないものであり、したがって竹製パンパイプとは人びとをとりまく環境と不可分な事象として成り立っているのである。

### (3) 竹製パンパイプにおける模倣と個別化

コムニマカエ村には4つの氏族の成員が居住しており、いずれの氏族にも竹製パンパイプの演奏をすることのできる人物がおり、竹製パンパイプの演奏がおこなわれる際には参加する。もちろん、竹製パンパイプに関心がなく、演奏する技術を持っていない人もいる。ただし、コムニマカエ村において竹製パンパイプ演奏の中心には、M氏族の人びとがいる。M氏族こそが、コムニマカエ村の人びとが竹製パンパイプを製作し演奏する能力の源泉となる「血」を持っているとされているのである。そして、コムニマカエ村の他の3つの氏族の成員は、その「女の血」であり、また、生活を共にするなかで技術を習得してきたとされる。コムニマカエ村の隣村であるN村にも、M氏族と同様に竹製パンパイプの演奏をおこなう氏族がひとつあり、N村で竹製パンパイプが演奏されるときは彼らが中心になる。このように、竹製パンパイプの演奏は、特定の氏族に帰せられる特殊な技能である。

コムニマカエ村に居住するM氏族の人びとは、次のような伝承を持つ。

M氏族の祖先であるトフという男が、他の氏族との戦争から逃れてマライタ島の南西に位置するガダルカナル島南部に渡った。トフはガダルカナル島で生活を送っていた。ある朝、どこからか耳に心地よい竹製パンパイプの音が聞こえてきた。トフはその音の源を探して洞窟にたどりついた。洞窟の中では巨人が竹製パンパイプを吹いていた。その音を盗み聞いて覚えたトフは家に戻り、もともと彼が持っていた一揃いの楽器を、巨人が吹いていたものと同じ音がするように作り変えた。それが最初のアウ・タカイロリと呼ばれるタイプの竹製パンパイプだった。それ以来、M氏族の人びとは竹製パンパイプ、とりわけアウ・タカイロリの演奏に秀でた人びととして知られている。トフが製作したアウ・タカイロリはウルナイポロと名付けられ、その後M氏族の人びとが演奏に用いるアウ・タカイロリはその名で呼ばれた。ウルナイポロは、女性を魅了し誘惑する強い効果を持つとされる。

M氏族のアウ・タカイロリにつけられたウルナイポロ (Urunaiporo) という名前は、アレアレ語で「既婚男性に寄りかかる (*uruna i poro*)」という意味の表現に由来する。アレアレの村での暮らしの中で、個別の「名前 (*ratana*)」を付与される事物は多くない。名前を持つのは人間と土地である。氏族は、その起源である土地の名称で呼ばれる。祖霊は生前

の名前で呼ばれる。祖先祭祀に際して供犠に捧げられるために飼育されるブタもまた、固有名をもつ。同様に竹製パンパイプもまた、人間のように固有名詞で名指され (Zemp 1978: 52, 64)、個別性をもつものとして取り扱われる場合がある。そうした竹製パンパイプは、特に聴き手を魅了する呪術的な効果に優れているとされるのである。

今日、コムニマカエ村に M 氏族の人びとが居住しているのは、ガダルカナル島に移住した M 氏族の成員のうち、プアやマヌの祖父とその姉がアレアレに戻って以来のことである。アレアレに戻ったプアの祖父は、新たにアウ・タカイロリを製作した。その際、M 氏族の始祖たちの頭骨が安置される祖霊の聖域で、新しいアウ・タカイロリを製作したことを祖先に報告し、ブタを奉げて供犠をおこなったという。そうして「聖化 (*ha'a maea*)」されたアウ・タカイロリは、その後、ウルナイポロとしてコムニマカエ村の隣村 N 村の親族男性の家に保管され、今日にいたるまで女性に対するタブーをさせられてきた (写真 23)。もし女性がウルナイポロに触れてしまった場合、婚姻がタブーとされる近親の女性であっても、インセストを犯す危険があるからということであった。

筆者が、コムニマカエ村の人びとと一緒に N 村を訪れ、ウルナイポロを保管している親族の男性の家に立ち寄ってウルナイポロを使って演奏の練習をしたことがあった<sup>(19)</sup>。すると、N 村の若い女性が何人か竹製パンパイプの演奏を聞きつけてその家に立ち寄ってきたのである。その様子を見て、ウルナイポロを自宅に保管していた——それは白い頭陀袋に入れて無造作に梁に乗せられていた——男性は、「ほら見ろ、ウルナイポロがこの子達を虜にしたのだ」と筆者に笑いかけ、「だからポイアラトの連中はみんな若いうちに結婚している」と言った。実際、その男性の 2 人の娘と結婚したのは、マヌの甥にあたるポイアラトのメンバーなのである。



写真 23 ウルナイポロの一部

また、M氏族の人びとは、ウルナイポロを使って演奏することで人びとを惹きつけ、女性を魅惑するのみならず、聞き手に対する貨幣やブタといった富や食物の供与を促すとされる。そこでは竹製パンパイプの効果は、単に「血」のよってのみ認められるのではなく、呪術や様々な技術が動員されることではじめて発揮されるものである。

このように一部の竹製パンパイプは、固有名をつけられ、タブーを課せられる。その意味で、竹製パンパイプの加工は物質的側面にとどまらない。しばしば製作者と使用者は、竹製パンパイプを「タブー」にするために祖霊に対して供犠を行い、その後、女性が触れてはならないとする禁忌を課す。M氏族は、竹製パンパイプの演奏のための血を祖先から受け継いでいると考えられていた。竹製パンパイプをめぐる血は、しばしば特定の楽器として顕在化するのである。興味深いことに、そうした名前をもつ竹製パンパイプは、劣化した竹筒が取り換えられ繰り返し再製作されても、同名の竹製パンパイプであり続ける<sup>(20)</sup>。こうした側面は、竹製パンパイプが遺棄される場面でより鮮明になる。作り手・吹き手が死んだ場合、故人の竹製パンパイプは、恐れのために誰も手を触れなくなり、遺棄されるか、埋葬されるということがあるという。筆者が始め調査を企図していたハウにおいては、かつて竹製パンパイプを用いるクランがいるとされていたが、今日では用いられていなかった。かつて用いられていた竹製パンパイプは、キリスト教化の時期に埋葬されたという。また、特定の竹製パンパイプが後世に伝わらない理由として、死者の思い出と悲しみが作用する場合もあるという<sup>(21)</sup>。モノとしての「身体／形象 (*rapena*)」が失われても、その実体は残る。そのため、死者と同じように、真にそれらの影響を避け、それらを遠ざけるためには、埋葬する、あるいは聖別して隔離するといったやり方のほか手段がない。名付けられた竹製パンパイプは、個別性を示す際立った効果や、特定の個人／故人との関係において個別化されているのである。

それぞれが別の音程を持つ別々に調律された別の一群の竹製パンパイプは、たとえ同じ名でよばれる種類の竹製パンパイプであっても、一緒に演奏されることはない。この音高の個別性は、固有名を持つ複数の竹製パンパイプの間で特に強く認識される。アレアレに固有の音階を持つ「土地の竹製パンパイプ」だけでなく、今日主に使用される全音階の「今日の竹製パンパイプ」の場合も同等である。さらに、そうした竹製パンパイプの固有名が、その竹製パンパイプを用いる演奏集団の名称としてもちいられることが多い。筆者は調査中、特に首都ホニアラに滞在している間、ラロイスウ半島に位置するT村の男性を中心として構成され、ホニアラで観光ショーやイベントの余興に出演していたワシハ・ニ・アウ (*Wasihani 'au*) と行動を共にし、演奏に加わることがしばしばあった。ワシハ・ニ・アウの主要メンバーの一人であるスミスは、筆者のために一本の竹製パンパイプを作ってくれた。それはワシハ・ニ・アウの竹製パンパイプの音高に合わせて削られた楽器であった。首都への滞在を終えて筆者がコムニマカエ村に戻った後、ポイアラトの練習に加わるとき、



筆者は吹きなれたその楽器を使いたいがために、同居していたクレイトンに頼んで、ポイアラトの楽器に合わせて削りなおしてもらった。音階はどちらも全音階であっても、絶対音高は異なっていたのである。筆者は調律をし直した楽器を使ってポイアラトの練習に参加し始めたが、当初、リーダーであるマヌは、次のように話して、筆者がその楽器を使って演奏に加わることを認めようとはしなかった。

「その竹製パンパイプはお前のか？聞こえ方が悪い (*e noro ta'a*)。誰が作ったんだ？スミス？確かにあいつは竹削りを知っている (*e raia husi auha*)。しかし、それならそれはワシハ・ニ・アウの竹製パンパイプだ。ロホが削りなおしても、ポイアラトとは聞こえ方が違う (*e noro mouta*)」

当初筆者は、マヌのそうした態度について、単にマヌにありがちなワシハ・ニ・アウへの嫉妬心と、筆者への独占欲の裏返しからの発言と捉えた。ただし、確かにそういった側面はあったかもしれないが、マヌのその後の対応は、別の洞察を導くものだった。マヌは、いささか不機嫌になっていた筆者からその楽器を取り上げ、自らの楽器に合わせて手ずから削りなおした後、「これでこの楽器はポイアラトの竹製パンパイプだ」と言ったのである。以降、筆者はしばしばその楽器を用いてポイアラトの練習に参加するようになった。ただし、筆者の演奏の力量のなさもあり、マヌはその後にも筆者の竹製パンパイプの音高に神経質で、練習中、「やっぱり聞こえ方が違う (*e noro mouta*)」と顔をしかめることがしばしばあった。また、その後もマヌは、ポイアラトの他の楽器の音高に合わせ、筆者の楽器を繰り返し調律していたのである。

このように、竹製パンパイプが固有名を持つ個別的な「もの」として取り扱われる場合、楽器群の内的な音高の一致がその同一性の指標であり、また、楽器群と別の楽器群の間において認められる音高の不一致が、個別性の指標となっているのである。アレアレにおいて道具を使用することは、環境の中におかれた素材や道具そのものの物質性と向き合い、その不安定性に対処しながら不確実性を免れ得ない成果に賭けることであった。竹製パンパイプの製作と使用においても、技術的な焦点は素材である竹の微妙な伸縮や劣化への対処、特に竹筒の状態によって変化する音高の制御にあった。その際、音高の制御の基準として、音高によって区別され一般名詞によって名指される楽器の種別があった。そこでは、竹を特定の音高を持つ種別ごとの楽器へと加工し、さらに固有名を持つ個別の楽器として名指しそのように取り扱うことで、固有名を持つ楽器とその音に、不安定性をはらみ可朽的な素材や楽器そのものの物質性を超えた同一性をもたらしている。されに、アレアレにおける竹製パンパイプは祖先の作った竹製パンパイプの音程を模倣したものとして製作され、固有名をもつ竹製パンパイプとしての個別性をもたらされるのである。

#### 4. 模倣としての竹製パンパイプの演奏

##### (1) 竹製パンパイプによる事物の模倣

このようにして個別性を獲得した竹製パンパイプは、異なる音の配列を持つ複数の楽器を複数の吹き手が同時に吹奏し、それぞれの楽器に割り当てられた旋律を組み合わせることによって演奏される。竹製パンパイプの演奏者は、立って輪になり内側を向き、互いの姿を視界に収めながら演奏する。ただし、「今日の竹製パンパイプ」を用い打楽器や歌唱をともなう観光ショーなどで演奏される場合は、演奏者は横に並んで聴衆に向かって演奏することも多い。一方、「土地の竹製パンパイプ」は、基本的に輪になって内側を向き演奏される。また、そのようにしておこなわれる「土地の竹製パンパイプ」の演奏には、短いフレーズを幾度も繰り返すものが多い。そのとき、それぞれの竹製パンパイプが良く調律されて音高がそろっており、その結果、それらが「まっすぐ聞こえる (*e noro toto*)」こと、「同じに聞こえる (*e noro oana*)」ことが、「よく聞こえる」ことの条件とされる。

ところで、アレアレの日常生活には、様々に用いられる組み合わせ——パターンやスタイル——がそこかしこに認められる。例えば、サゴヤシの葉で屋根や壁を編むこと、ビンロウジュの板で床をはること、焼畑に種芋を並べ丸太で区画を作ること、すりおろしたキャッサバをバナナの葉で包んで石蒸し焼きにすること、炉で石を焼くために薪を組み上げること、ブタの肉の並べ方、貝貨を編み上げること、樹皮紐でカバンを編むこと、皮膚にタトゥーをほどこすこと、あやとりをして遊ぶことがあげられる。それらは、事物を組み合わせ編み上げる動作によって効果を得る行為であり、そうした組み合わせのプロセスは、「引っ張る (*ukumia*)」ことや、「切る (*tohua*)」こと、「掴む (*tapoa*)」こと、「上に登り (*hane taiuru*)」、下に降りる (*siho haihua*)」こと、あるいはそれらを繰り返すこととして言及される。

実は、竹製パンパイプの演奏もまた同様である。例えば、竹筒に息を吹き込み続け、音を長く持続させることは「引っ張る」という語彙によって言い表される。また、その持続する音を止めることと、他の演奏者が持続させている音に割って入ることは、「切る」という語彙によって指し示される。あるいは、他の演奏者が発する音にタイミングを合わせて演奏に加わることは、「掴む」という語彙で表現される。このように、アレアレの人びとにとって竹製パンパイプの演奏もまた、そうした語彙によって語られる行為、つまり組み合わせをつくる動作にほかならないのである。聞き手を魅了してその心を満たし、演奏者への富の供与を促すと考えられている竹製パンパイプの演奏は、木を切ったり紐を引っ張るかのように、あるいは目に見えない罫を作るかのように、切ったり引っ張ったり組み合わせたりることによって、演奏として構成される。演奏の過程も前項から見てきた製作の過程の一部なのである。

竹製パンパイプによって演奏されるこうした一連の音の組み合わせをとらえる概念、いわば「作品」や「曲」に類するアレアレ語の概念として、ゼンプは「かけら (*mani*)」とい

う語を挙げ、「竹／竹製パンパイプのかけら (*mani 'au*)」というアレアレ語のイディオムが、「楽曲 (*piece for music*)」を意味すると指摘している。ゼンプによれば、竹製パンパイプ以外の楽器による演奏や歌についても同様であり、例えば「歌のかけら (*mani nuuha*)」といった概念が用いられるという。確かに、筆者のアレアレ語に関する知識の範囲内において、ゼンプの指摘する用語法は違和感のないものである。しかしながら、コムニマカエ村においてポイアラトのメンバーがこうした言葉遣いをするのは、筆者の知る限りなかった。そもそもポイアラトのメンバーたちは、竹製パンパイプや他の楽器によって演奏される音の組み合わせ全般について、抽象的な概念を用いて言及することをほとんどしなかったのである。強いて挙げるならば、「歌 (*nuuha*)」の語を用いて「竹製パンパイプのための歌 (*nuuha hana 'au*)」や「(アウ・) タカイロリのための歌 (*nuuha hana takairori*)」といった表現を聞くことが時折あった程度である。ただし、そうした場合も、そうした「歌」には必ずしも「歌詞」がともなうわけではない。とはいえ、英語に由来する「曲目 (*number*)」という語が用いられることもまれにあった。

ドゥ・コッペは、アレアレにおいて祖先崇拜と密接に関係する死者祭宴や婚姻儀礼などにもなう儀礼交換に際しておこなわれる竹製パンパイプの演奏について、アレアレの人のびとにとって竹製パンパイプの演奏が「祖先の隠れた存在によって喚起される (*be inspired by the ancestors' hidden presence*)」[de Coppet 1994: 46] ものだと考えられていることを指摘している。2009年、初めてアレアレを訪れた筆者が、アレアレ・ラグーン南端のハウ村に滞在していた際、ハウ村の隣村に建設された診療所の開設を祝うセレモニーにコムニマカエ村のポイアラトが招かれ、竹製パンパイプの演奏をおこなったことがあった。当時の状況については本論文の序章で述べた通りである。そこですでに触れたように、ポイアラトのメンバーは、しばらくポピュラー音楽調の音階とリズムによって特徴づけられる演奏をおこなった後、竹製パンパイプを別のものに持ちかえ、演奏者同士で輪になって内側を向き、身体をゆすりながら、それまでとは異なる所作で演奏を始めた。筆者と一緒にその様子を眺めながら、筆者に「あれがおれたちのだ」と話したハウ村に暮らす30代後半の男性は、そのあとで次のように続けたのである。

「あれはアロナアウ (*Arona'au*) の泣き歌 (*nanarata*) だ。アロナアウはコムニマカエ村の連中の女の祖先だ。あれは祖霊の泣き (*naraha ni hiona*) なのさ。」

後日、コムニマカエ村で調査をはじめた筆者は、前出のマヌにアロナアウについてたずね、次のようなことがわかった。マヌは、母方の有名な祖先で、力のある祖霊であると考えられているアロナアウと呼ばれる女性の泣き声を竹製パンパイプで模倣して演奏していたのである。

アロナアウは、マヌの母方氏族の祖先にあたる女性の祖霊である。マヌの母方の氏族が暮らすコムニマカエ村近隣のS村周辺の森には、祖霊となったアロナアウが徘徊しており、畑仕事などのために森の中を歩く人が、しばしばアロナアウと出くわすと言われていた。アロナアウは、一方の手に山刀を携え、もう一方の手に熾火のついた木片を持ち、サツマイモなどの収穫が入った袋の取っ手を額に掛けて荷を背負って、山道をすたすたと歩き過ぎていくのだという。そのように語られるアロナアウのいでたちは、いかにも畑仕事のために山と村を行き来する既婚女性 (*hua*) のそれである。ただし、アロナアウとすれ違った人は、どこにでもいそうな姿のその女性とすれ違ったあとで、顔に見覚えがないことにはたと気づくのだという。そして、村に帰ってきてから人にたずね、それらしい訪問者もないと分かった時、あれはアロナアウだったのだと初めて気が付くのだという。コムニマカエ村に暮らすU氏族の初老の男性で、筆者の同居人口ホのオジにあるパラ (50代) は、そのように筆者に説明した後で、「自分も一度、アロナアウらしい女性と森の中ですれ違ったことがある」と話した。

アロナアウはまた、畑に働きに出た女性を森の中に隠すことがある、とも言われていた。アレアレの村で暮らしていると、夫との関係や子どもたちの世話を疲れた女性が、ひとりで畑仕事に出かけたきり、村に帰ってこなくなることがまれにあるという。筆者の場合、コムニマカエ村の隣村N村の女性が、嫉妬にとらわれた夫から浮気を疑われ、自死 (*e mae marana*) をはかって一命をとりとめた挙句、畑に行くと言い残して出かけたきり一晩たっても村に帰ってこないという出来事に出くわしたことがある。心配したN村とコムニマカエ村の人びとが総がかりで2日にわたって近隣の森を探して見つからなかった女性は、3日目になって自分の畑で平然と働いているところを発見された。後で聞いたところによると、その女性の場合、夫のいるN村に帰るのが嫌になって東アレアレにある自身の生まれ育った村まで山を越えて「帰省」していたらしい。しかし、こうした女性の「失踪」がさらに長期におよび、しかも何事もなかったように女性が帰ってきた場合、それは「アロナアウと一緒にいた (*e oni hainia Arona'au*)」せいだとされる。失踪していた女性は決まって、周りから姿が見えなくなっていた日々の間、ただ自分の畑で働いていた、あるいは森の中をうろろろしていた、などと話すという。アロナアウがこうして女性を「かくまう」のは、アロナアウが自分の氏族の子孫や、そこに婚入してきた女性のことを心配して見守っているからだと言われる。

このような「強い祖霊 (*hiona okira*)」であるアロナアウの「泣き (*naraha*)」は、コムニマカエ村周辺の人びとにとって特別な感慨を呼ぶ。アロナアウは、S村に暮らすマヌの母方氏族の成員に死がおとずれるとき、森の中で泣くのだとされるのである。筆者が聞いて回ったところ、コムニマカエ村には、その泣き声を聞いたことがあると話す人物が少なくとも4人いた。マヌもそのうちの1人である。マヌは、子どもの頃にアロナアウの泣き声を聞いたことがある、と筆者に主張し、その泣きをまねて竹製パンパイプで演奏する「歌」

を作ったのだと話した。マヌがアロナアウの泣きを模倣して吹く「竹製パンパイプの歌」は、「祖霊の泣き歌」、「ばあさんの泣き (Nanarata ni Papa)」、あるいは「アロナアウの泣き歌 (Nanarata ni Aronaau)」と呼ばれる。

コムニマカエ村に居住するポイアラトの古参メンバーのひとりである 30 代後半の男性ホウは、先述したハウ村の隣村でのセレモニーの夜、アロナアウの泣き歌について尋た筆者に、「アロナアウの泣き歌を吹いているときは、小さな息しか吹き込んでいないのに、驚くほど大きな音が出ることがある。そんなときは、ばあさんがやってきて、息のなかに入っていると感じる。ばあさんがそばに来ているとわかる」と話してくれた。こうした語りは、竹製パンパイプによって演奏される「アロナアウの泣き歌」が、実在すると考えられている祖霊アロナアウについてマヌやホウが抱いている観念の、単なる表象ではないということを示唆している。また、それは単に霊的な存在についてのアレアレの人びとの信念を示す象徴的な行為というわけでもない。むしろ、「アロナアウの泣き歌」を竹製パンパイプで演奏すること、すなわち、竹製パンパイプに息を吹き込むことによってアロナアウの泣き声を聞こえるようにすることは、竹製パンパイプを媒体として事物を模倣し、それによってその事物を現前させる、技術的な行為なのである。

竹製パンパイプの演奏によって模倣されるものは、祖霊の泣きだけではない。1980 年代後半、ソロモン諸島国立博物館と連携してソロモン諸島の音楽芸能について広く調査をおこなった田井竜一は、舞踊や歌唱を含むソロモン諸島各地の音楽芸能に「鳥類、魚類、動物、人間などの動作を題材にして、それを音や身振りで模倣するものが非常に多い」と指摘し、特にアレアレの人びとが「病人のうめき声やクモの動きまでを器楽で表現する」と述べている。例えば、ポイアラトがしばしば演奏するものに、アウ・タカイロリによって演奏される「權 (hote)」と呼ばれる「竹製パンパイプのための歌」がある。10 本の竹製パンパイプからなるアウ・タカイロリによって演奏される「權」は、カヌーに乗った人物が左舷右舷に交互に權をこぐリズムカルな様子を模倣している。また、人がココナツの胚乳を削り取る動作を模倣する「ココナツ削り (korikori niu)」と呼ばれる「歌」も、ポイアラトによって良く演奏されていた。田井によれば、それらは「生態環境の諸現象から受ける聴覚的・視覚的イメージを音楽芸能に転移したものである」[田井 1996: 195]。ただし、「アロナアウの泣き歌」の事例を考慮に入れるならば、竹製パンパイプの演奏が模倣し得る「生態環境の中の諸現象」には、祖霊のような存在も含まれる。

ところで、こうした竹製パンパイプの演奏における音の組み合わせを、「旋律」といった概念によって西洋音楽と類比的にとらえることも可能であろう。しかし、「アロナアウの泣き歌」の事例が示唆するアレアレの人びとの発想に留意するならば、それは作り手や内面に由来する表象 (representation) や、演奏者によるその再現 (reappearance) としての「旋律」とは異なる側面を持つ。竹製パンパイプの演奏は、事物についての表象や再現という

よりも、事物の模倣 (mimesis/imitation) であり、声や音、動きの転写 (transcription) や転移 (transfar) そのものなのである。

## (2) 模倣の反復

先述のように、死者祭宴や婚姻儀礼などにもなう竹製パンパイプの演奏が、「祖先の隠れた存在によって喚起される」ものであると指摘するドゥ・コッペは、その演奏について次のように述べてもいる [de Coppet 1994: 46]。

祭宴に際しては、さらに、不規則に繰り返される始まりと終わりのない単一のフレーズ (a single phrase without beginning or end) からなる特定の音楽的主題が演奏される。それらのフレーズの無限の反復 (the repetition of these phrases ad infinitum) は、一連の死者祭宴の「連鎖的連なり ('linked successions')」と同じリズムを持つ (筆者による翻訳)。

第4章第2節で触れるように、アレアレにおいては祖先崇拜と関わりの深い様々な儀礼祭宴において、貝貨の交換がおこなわれてきた。ドゥ・コッペは、死者を顕彰する祭宴や葬送儀礼について論じる中で、参列者によって集積された多量の貝貨や豚、ココナツやタロイモ、ヤムイモといった交換財が、死者を「効果的に提示する」ものであり、それらが「先祖代々が連なる道の上に死者がいることを『表象している』」と述べる。

ドゥ・コッペによれば、特に、参列者が目にするように展示された貝貨は、「死者の表象を、すなわち、生前の故人を作り上げていた社会諸関係の総体」を提示し、それらの貝貨が将来の別の儀礼祭宴において交換に供されるという意味において、「生者の側の新しい社会関係を活性化」し、「社会の『全体』を永続化させる効果」を持つ [ドゥ・コッペ 2012: 248-252]。こうした儀礼の象徴論的分析によってアレアレにおける社会的かつ宇宙論的な秩序のあり方を解明することを目的としたドゥ・コッペは、上記の引用文において竹製パンパイプの演奏に認められる「フレーズの無限の反復」を、儀礼祭宴のクライマックスにおいて展示される貝貨と同様の「表象」として捉えている。つまり、ドゥ・コッペによれば、アレアレの人びとにとってその「反復」は、世代を越えて儀礼祭宴が繰り返され貨幣が人びとの間を循環し続けることによって永続するアレアレの社会-宇宙論的秩序を提示するイメージなのである。

ただし、本節の冒頭で述べたように、基本的に「土地の竹製パンパイプ」によって演奏される「竹製パンパイプのための歌」は、死者祭宴に際して将来にわたる交換の連鎖と儀礼祭宴の反復を「表象」するものに限らず、短いフレーズを幾度も繰り返すものである。例えば、ポイアラトの人びとが「自惚れ屋 (rahea marana)」と呼ぶ「アウ・レレピのための歌 (nuuha hana 'au rerepi)」を、西洋音楽の記譜法にのっとして表記したものが譜例であ

る（図4）。「自惚れ屋」という呼称は、その「歌」をポイアラトのメンバーに教えた東アレレの人物が、「アレレで最も優れた竹製パンパイプの吹き手は自分である」と「自ら誇って（*rahea marana*）」いたために、ポイアラトのメンバーが独自に用いるようになったものだという。一方、ポイアラトのメンバーたちは、その「歌」が元来、だれかの「泣き（*naraha*）」に由来する「泣き歌（*nanarata*）」を、竹製パンパイプによって模倣したものであると考えていた。ポイアラトのメンバーは、だれもその「歌」の具体的な由来について知らなかったが、リーダーのマヌや若手メンバーのホロによれば、彼らが「自惚れ屋」と呼ぶこの「歌」の下降する音の連なりは、いかにも女性や老人の泣き声のように聞こえるのだという。なお、ここでは便宜的にト音記号を用い、やや変則的だが、演奏時に筆者自身が捉えた実際の拍節感に近い8/4拍子として表記している。



図4 譜例:「自惚れ屋」

「自惚れ屋」は、音高の異なる2本1組の竹製パンパイプが4組、すなわち8個の竹製パンパイプからなるアウ・レレピによって演奏される。アウ・レレピを構成する4組の竹製パンパイプの音高は、順にオクターヴとなっている。「自惚れ屋」の場合、2本1組の竹製パンパイプによって「先の竹製パンパイプ（*'au isi'i*）」（譜例1の上段）と「後の竹製パンパイプ（*'au i puri*）」（譜例2の下段）が演奏され、他の3組は異なるオクターヴで同じフレーズを演奏する。「先の竹製パンパイプ」が下降音を演奏し始めた後、「後の竹製パンパイプ」がそれを「捕まえ（*tapoa*）」て演奏に加わり、その後、演奏者のうちだれかが「終わらせる（*ha'a siko*）」合図をするまで、両者の掛け合いが続くのである。竹製パンパイプの演奏が「終わる（*e siko*）」際には、演奏者のだれかが演奏の速度を落とすか、極端に強く息を吹き込み、大きな音を発する。竹製パンパイプによって演奏される「歌」それ自体には終わりが備わっておらず、演奏者自身が状況に応じて、その都度、演奏を「終わらせる」という判断をする必要があるのである。

前節で取り上げた「アロナアウの泣き歌」について筆者に語ったポイアラトの古参メンバーであるホウは、竹製パンパイプの演奏が「事物のあり様を模倣する」という性格を持つことについて、それは「何かをまねる（*isisua are*）」ということだと筆者に説明したことがある。ホウが、竹製パンパイプの演奏について「まねる（*isisua*）」という語を用いて説明したことは、竹製パンパイプの演奏が何らかの事物の模倣であるということ以上の示唆を筆者に与えるものであった。それは、「まねる（*isisua*）」という語が、日常的な動作を意

味する語として用いられることの滅多にない語であり、一般的には名詞形で、「あやとり (isisu)」を意味する語として用いられるものであるという事情による。ホアが竹製パンパイプの演奏は「何かをまねる」ものだと言ったとき、意外の念を抱いた筆者は、その「まねる (isisua)」という言葉は「あやとり (isisu)」と同じ言葉なのか、とたずねた。ホアは、両者は同じ語であり、紐を自身の左右両手につけ、あるいは二人で向き合って紐を取り合う「あやとり」もまた、竹製パンパイプの演奏と同じく、事物を模倣しているのだと述べたのである。



写真 24 あやとりをする父子(左)

写真 25 あやとりをする女性(中)

写真 26 あやとりで再現された4本足のブタ(右)

一尋ほどの長さの紐を結んで輪をつくり、ひとりが両手に、あるいは2人が互いの両手に掛けたその紐を、時には口や足の指も用いながら交互に引っ張り、ねじり、外し、掛け直すといった動作を繰り返すことで模様を作り出す「あやとり」は、アレアレにおいて子どもたちの遊びや女性の手すさびとして、よく目にするものである(写真24、写真25)。アレアレにおいて知られている「あやとり」の多くは、「熾火(suna)」や「トンボ(taatarawai)」、「ブタ(poo)」といった生活上の身近な事物を、紐を幾重にも交差させることによって模倣するものである(写真26)。興味深いのは、紐を「引っ張り」、「つかまえる」といった、あやとりにもなう動作に用いられる語彙の一部が、竹製パンパイプの演奏に際しても用いられることである。例えば、息を長く吹き込んで長く竹製パンパイプを鳴らすことは、「引っ張る」と表現される。また、「先の竹製パンパイプ」が演奏している際、「後の竹製パンパイプ」の吹き手がタイミングを見計らって演奏に加わることは、「先の竹製パンパイプ」を「捕まえる」と表現される。また、あやとりによる事物の模倣は、紐を指に掛け指から紐を外す順序や、その位置を一度でも間違えると完成しない。失敗したあやとりは、「悪くなってしまった (e ta'a no'o)」と言われ、「もう一回新しく作ろう (toi haoru rou)」



という声かけによって、一から作りなおされる。失敗とやり直しに関するそうした言葉遣いもまた、竹製パンパイプの演奏に際して観察することができるものである。

アレアレにおける竹製パンパイプの演奏、特に「土地の竹製パンパイプ」のための「歌」とあやとりの類似性は、交差させ組み合わせる音／紐があらかじめ決まっておき、そのための適正な手順があらかじめ定まっているという点においても認めることができる。こうした点を踏まえるならば、竹製パンパイプによって演奏される「歌」に、明確な始まりと終わりがなく、その演奏が不規則に繰り返されるものであるということは、当然のことであろう。なぜなら竹製パンパイプの演奏は、手順を踏んで紐を交差させることによって完成したあやとりがその全体像をもって何らかの事物を模倣しているように、順序にしたがって音を組み合わせることによって出来上がる「歌」の全体をもって何らかの事物を模倣していると考えられるからである。

### (3) 模倣としての演奏と表象としての音楽

前節で取り上げた「自惚れ屋」のように「土地の竹製パンパイプ」で演奏されるものの多くは、はじめにだれが考案したのかということ、つまりその「作者」について、ほとんど知られていない。むしろ、それが「だれかの泣きを模倣したものである」ということや、「東アレアレの自惚れ屋に教えられた」といったことが、その「歌」を位置付けるための重要な事柄として言及される。マヌが自ら作ったと主張する「アロナアウの泣き歌」にしても、それを聞いたハウ村の男性が真っ先に口にしたのは、「それをマヌが作った」ということではなく、「それはアロナアウの泣きだ」ということだったのである。ちょうど、「ブタ」や「トンボ」などを再現するあやとりについて、それがどれほど巧妙で複雑な手順によるものであっても、だれがその手順を最初に考案したか、ということがまったく知られておらず、それが何を再現するものであり、どのような手順によるものか、ということだけが知られているのと同様である。そして、そうした「歌」は、前節で指摘したように、短いフレーズをひたすら反復するという特徴をもつ。

そもそも、筆者の知る限りにおいて、コムニマカエ村の誰かが「土地の竹製パンパイプ」のために新たに「歌」を作ったという事例は、「アロナアウの泣き歌」を除かない。他方、コムニマカエ村で筆者は、マヌを始めとするポイアラトのメンバーが、「今日の竹製パンパイプ」によって演奏するための「歌」を新たに作る様子をしばしば目にした。ただし、かれらがポイアラトによるショーやレコーディングのために作る「歌」は、前節でみた「土地の竹製パンパイプ」のための「歌」とは、大きく異なる特徴をもつものであった。キリスト教音楽やギター、ダンス音楽やポップ・ミュージックの影響を強く受けた今日のアレアレでは、音の組み合わせと繰り返しによる事物の模倣だけではなく、テーマとストーリーがあり、始まりと終わりのある旋律をもった「歌」が、竹製パンパイプによって演奏されることが多くなっているのである。

コムニマカエ村への滞在中に筆者は、ポイアラトのための新しい「歌」を、リーダーのマヌや若手メンバーのロホが作る様子をしばしば目にした。マヌやロホはそうした際、ギターを構え、ギターと体の間に竹製パンパイプを挟んで吹き口を顔の近くに据え、ノートや紙切れに「歌の言葉 (*wara ni nuuha*)」、つまり歌詞を書き留めながら「歌」を作っていた。歌詞の内容は、例えば「母親のいない子どもがひもじい思いをして泣いている」とか、「伝統的な政治的リーダーであるアアラハが、今では自分の言葉にしたがう人がだれもいないこと、伝統が失われてしまったこと嘆いている」といったものである。マヌやロホは、そうした言葉を書きとめ、竹製パンパイプで試し吹きをしつつ旋律を考えていた。さらに、ギターを弾きながらコード進行を考案し、歌詞を書きとめたノートにコード進行を書き加えていた。ただし、歌詞やコード進行がノートに書きとめられる一方、竹製パンパイプやその他の楽器によって演奏される音が、例えば五線譜のような形で記録されることは、筆者の知る限りなかった。

そのようにして作られた歌は、キリスト教祭礼や観光ショーといった演奏機会のための練習などに際にポイアラトのメンバーに披露され、「マヌの歌」や「ロホの歌」として周知され、歌詞の内容を端的に言い表す呼称、つまり題名によって呼ばれるようになる。ポイアラトのメンバーは、歌の作り手が竹製パンパイプで奏でる旋律を聞き、また、ノートに書きとめられたコード進行を読みながら、音高の異なる竹製パンパイプや打楽器をどのように演奏すればよいかを決めていく。そのようにして、打楽器や歌唱を含む「今日の竹製パンパイプ」によって演奏される新しい歌は作られていくのである。歌詞を持ち、作り手によってコード進行を決められた「今日の竹製パンパイプ」のための歌は、メンバーによって竹製パンパイプや打楽器の演奏が考案されていく過程で、いかに演奏が始まり、どの部分を何度繰り返すか、いかに終わるか、といったことがあらかじめ決められる。その演奏は、「土地の竹製パンパイプ」のための歌と異なり、不規則な反復をとまなうことなく、明確な始まりと終わりを備えているのである。また、歌詞を持ち、歌い手による歌唱をとまなうその演奏は、何等かの事物を再現しているというよりも、その歌の作り手が意図するテーマやストーリーを「表す」ためのもの、いはば「表象としての音楽」である。

しかしながら、興味深いことにポイアラトのメンバーは、そうした演奏のあり方の違いを「土地の竹製パンパイプ」と「今日の竹製パンパイプ」の違いとして認識しながらも、決定的な断絶とは捉えていないようであった。例えば、「今日の竹製パンパイプ」ための歌には、しばしばその途中に「土地の竹製パンパイプ」のための歌が差しはさまれ、例によって短いフレーズを反復することがある。以下では、そうした「土地の竹製パンパイプ」と「今日の竹製パンパイプ」の差異と連続性をアレアレの人びとがどのように捉えているのかという点について、別の観点から見ていく。

## 5. 音楽の模倣

### (1) 「今日の竹製パンパイプ」における混淆性

今日の竹製パンパイプは、全音階に基づいて製作されるものが多い。全音階を持つ「今日の竹製パンパイプ」の音高は、ソロモン諸島に普及しているギターに依拠して決定され、それによって教会の歌を演奏できるようになっている。全音階の竹製パンパイプがアレアレにおいて初めて製作されたのは 1970 年代のことであり、初めて人前で披露されたのは 1978 年のソロモン諸島独立イベントが南マライタのアフィオ (Afio) で催されたときだとされる。その時はギターといっしょに演奏されたという<sup>(22)</sup>。

アレアレの竹製パンパイプ合奏には、新しい演奏のスタイルや演奏機会に対応するために考案された新たな楽器や外来の音楽的要素が流用され、組み込まれてきた。ポイアラトが用いる竹製パンパイプも、そうした特徴をよく示すものである。ポイアラトの竹製パンパイプの多くには、ひとつの横木に全音階の竹製パンパイプ、アウ・レレピ、アウ・タカイロリを横並びに一緒に組み込まれている (写真 27)。その全音階の竹製パンパイプは、マヌが 1990 年頃の自ら製作した楽器であり、アウ・レレピは結婚した妻の東アレアレの村で用いられていた竹製パンパイプを購入したものであり、アウ・タカイロリは、隣村 N 村で親族が持っていたものを貰い受けてきたものだという。ポイアラトの竹製パンパイプには、3 種類の竹製パンパイプが組み込まれているのである。なお、それぞれの竹製パンパイプは修理を繰り返されており、製作当初と同じ素材の竹筒はいくつも残っておらず、継続的な加工と修理の結果としてその竹製パンパイプは色の白い竹筒と飴色の竹筒、真っ黒にススの付着した竹筒の斑模様になっている。



写真 27 全音階のものを含む 3 種類の竹製パンパイプが組み込まれた楽器

マヌは全音階の楽器を、「集まった竹製パンパイプ」を意味する「アウ・ロコロコ（'au rokoroko）」とも呼んだ<sup>(23)</sup>。「今日の竹製パンパイプ」の音階（全音階）には、アウ・レレピもアウ・タカイロリも、全ての音が「含まれている」からである。下にアウ・レレピと「今日の竹製パンパイプ」を比較した模式図とそれぞれの音階を表す譜例を示す。なお、譜例には便宜上ト音記号を用いており、破線は模式図上の竹筒と五線譜上の音符の対応関係を表す（図5）。

他方、異なる音階を持つ旧来の竹製パンパイプが依然として併用されるのは、それらのための「曲」を演奏する上では、全音階の竹製パンパイプを用いるよりも、竹筒間の距離感などが従来の感覚でつかみやすく演奏が容易だからである。ただし、全音階の楽器でアウ・タカイロリの曲を演奏する場合には、別の半音を出す竹筒が必要であり、別個に竹筒を準備して組み込むか、アウ・タカイロリそのものを別立てでマウントして用いる必要がある。今日の竹製パンパイプ合奏において、旧来の音階を持つ複数の竹製パンパイプと全音階の竹製パンパイプ、および打奏竹製パンパイプは、前節で指摘した伸縮する竹の物質性に起因する調律のファジーさによって整合的に調律されている。そこでは、竹の物質的不安定性が複数の音階を媒介しているのである。

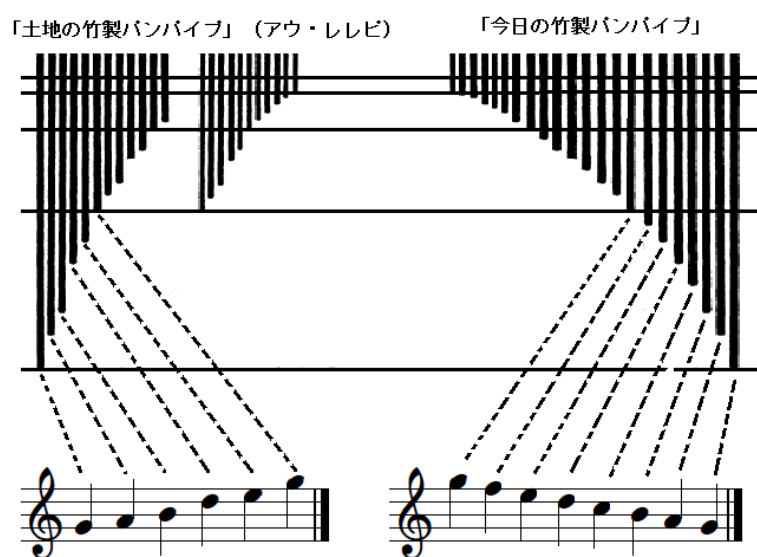


図5 「土地の竹製パンパイプ」と「今日の竹製パンパイプ」の音階（[Zemp 1979:12]を参考に作成）

こうした今日の竹製パンパイプにおける拡張性は、商業化とグローバル化にともなう音響機器との接合においても同様に認めることができる。近年、竹製パンパイプは都市部や海外の聴衆に受け入れられやすい全音階、ショービジネスで称揚される派手な装束や身振り、さらに音響操作盤や集音マイク、スピーカーといった音響機器を利用して演奏することを指向し、音響機器が不可欠な構成要素となりつつある。

## (2) チューナーと呪術

コムニマカエ村では、竹製パンパイプの商業的な展開をきっかけとして、電子調律機、すなわちチューナーが用いられるようになっていた。筆者がソロモン諸島で初めてチューナーについて耳にしたのは、前出のワシハ・ニ・アウのスミスから日本で購入を依頼されたときのことである。筆者はその後、コムニマカエ村で竹製パンパイプの調律をしていたロホが、「あのマシーンが使えたら、同じに聞こえるよう (*e noro oana*) に竹筒を削ることがもっと簡単なのに」とこぼしていたことから、コムニマカエ村にもチューナーがあると知った。しかしロホ自身は、「ポイアラトのもの」であるらしいそのチューナーが、コムニマカエ村のどこにあるのか知らなかった。マヌに訊ねると、コムニマカエ村には 2005 年頃に当時のオーストラリア人音楽プロデューサーによってもたらされた日本製のチューナーがあると筆者に教えてくれた。



写真 28 コムニマカエ村のチューナー

マヌはそれのことを、単にピジン英語で「マシーン」と呼んだ。マヌによれば、2005 年頃に当時のオーストラリア人音楽プロデューサーが村を訪れた際、海外での演奏機会に竹製パンパイプを演奏して聞き手を魅了するためにはチューナーが必要だとポイアラトのメンバーたちに話し、日本製チューナー（コルグ社製 DTM-12）を置き土産として残っていたという（写真 28）。マヌは、「この機械を用いると、それまで聞いたことがないほど、楽器と楽器の音が同じにそろって聞こえた」と筆者に話した。マヌは、調律を複数の楽器を聴き比べながら行いつつ、「他の楽器と吹き比べて作った楽器は音がそろわず、良い音がしない。機械があれば、音がそろい、良い音がする」とか、「機械で音をそろえた時は、何本の楽器を一緒に吹いても、クリアに聞こえた」と説明した。また、「古い楽器は機械を使

っていないので音が同じではなく音が良くない」とも話し、チューナーを使うことで従来は音の厳密な一致はそれほど重要とされなかったことを認識したと筆者に説明し、筆者がチューナーの所在についてマヌに問うと、「もう使えなくなって捨ててしまったが、かつて機械が正常に動いた時に作った竹製パンパイプの音を耳で覚えており、マシーンがなくてもその音を再現することができる」と筆者に話した。

マヌのこうした語りは、不安定な複数の基準により一時的に音高が決定される従来の竹製パンパイプの調律技法に対して、チューナーが指し示す「変化しない基準」が知られるようになっていることを示唆している。チューナーが故障して使用できなくなった後も、その「不在の基準」そのものは想起され続けている。竹製パンパイプの調律は、「一時的で不安定」なものから、「安定的な基準」がある状態へと移行し、チューナーの喪失によって、「あるべき基準の不在」という状態に留め置かれていることが分かる。アレアレにおける竹製パンパイプの調律技法の性格は、チューナーという機械的技術の出現と喪失によって、不安定な複数の基準によって一時的な音高の一致を目指すものから、不変の基準へと延々と接近を試みるものへと変化したのである。

ただし、この事例には続きがある。実は、後にわかったことだが、マヌは筆者に嘘をついていたのである。筆者がコムニマカエ村に滞在していた当時、そのチューナーはポイアラトのリーダーであるマヌが保管していたが、何らかの故障によって作動せず、使用できない状態にあったのである<sup>(24)</sup>。筆者が、このチューナーがまだマヌの手にあることを知ったのは、首都ホニアラに住むポイアラトのマネージャーの弟がコムニマカエ村を訪れ、ポイアラトの演奏活動に関するミーティングがおこなわれたときだった。ミーティングの後、マヌは筆者が居候していた小屋に、筆者の他に誰もいないことを確認した上で、彼を呼び出したのである。マヌの目的は、マネージャーの弟に故障したチューナーを預け、ホニアラの電気店に修理を依頼することだった。マヌは、故障したチューナーを隠し持っていたのである。

マヌたちが立ち去った後、ミーティングを終えた他のポイアラトのメンバーが、筆者の居候していた小屋に集まって雑談をしていた。筆者は、そこに居合わせたポイアラトのメンバーたちにチューナーの所在について尋ねてみたが、彼らははっきりしたことを知らなかった。しかし、そのポイアラトのメンバーたちは、リーダーであるマヌがそのチューナーを隠し持っており、それによって質の高い楽器を独占的に製作しているのではないかと推測してもいたのである。マヌは、竹製パンパイプの名手として特別視されると同時に、嫉妬されてもいた。筆者はその時、壊れたチューナーをマヌが隠し持っており、コムニマカエ村を訪れたマネージャーの弟に託してホニアラで修理しようとしていることを話してしまった。すると、ポイアラトの古参メンバーでありマヌのイトコにあたるハウが、さもありませんという表情で頷き、「マヌが隠しているのはチューナーだけではない」と話し始めた。ハウは、ポイアラトの竹製パンパイプの中で、普段マヌが使用している楽器にはア

ウ・タカイロリの名手として知られていた彼の父の呪術がかけられており、他の竹製パンパイプよりも聞き手を魅了する力に富んでいるのだ、と話したのである。

マヌは、なぜ壊れたチューナーを秘匿したのだろうか。また、チューナーがマヌの父親の呪術と同様に語られることには、どのような意味があるだろうか。ここで着目したいのは、呪術とチューナーのいずれもが、マヌの演奏する竹製パンパイプに特別な効果をもたらすものとして捉えられているという点である。そこでは、聴き手を魅了する効果という点を竹製パンパイプの演奏にもたらすものであるという点において、呪術とチューナーの連続性が認められている。マヌや他のポイアラトのメンバーにとって、オーストラリア人音楽プロデューサーがもたらしたチューナーは、竹製パンパイプの演奏の魅力を、ローカルな演奏機会だけではなく、グローバルな音楽産業のコンテクストに拡張するために必要とされていたのである。

### (3) 今日の竹製パンパイプにおける個別性

今日の全音階を基軸とした混淆的な竹製パンパイプもまた、前節で見た旧来の竹製パンパイプと同様、名付けられる場合がある。ポイアラトという演奏集団の呼称は、彼らが用いられている竹製パンパイプの呼称でもある。ポイアラトの楽器がポイアラトと呼ばれるようになった経緯は、マヌが最初に自らそれを製作したときに遡る。以下に筆者のフィールドノートをもとにして概要をまとめる。

マヌが筆者に語った話によれば、マヌは子どもの頃、旧来の竹製パンパイプ、特にアウ・タカイロリの達人だった父親から楽器の作り方や種類、演奏の仕方を教え込まれたという。そして、地元の学校に通っていた頃に全音階に基づいて作られた竹製パンパイプも習得して一揃いの楽器を作り、ポイアラトと名付けて仲間を集めて演奏していた。ポイアラトは、アレアレ語で「太陽を乞い願う (*poia rato*)」という意味である<sup>(30)</sup>。マライタ島は雨がとても多い。しかもマヌが生まれ育った村々は泥土が多く、雨が降り続けると気が滅入るし足もとも悪くなるから、誰もが長雨を嘆いた。マヌの話によれば、ある長雨の日、マヌと仲間たちが小屋の中で竹製パンパイプを吹いていると、さっと雨が上がって空が晴れ渡ったことがあって、誰かがマヌの竹製パンパイプをそう呼び始めたのだという。マヌはその後、首都のハイスクールに進学し、学校の竹製パンパイプ・バンドで演奏したが、演奏活動にかまけて勉強に身が入らず、学校を抜け出してカツオ釣り漁船で働き始めた。船にも竹製パンパイプを持ち込んでいた。マヌが地元出身のビジネスマンから持ちかけられてメンバーを集め、バンドとしてのポイアラトを結成したのは1990年頃のことである。

このエピソードを聞かされた当初、筆者は、マヌは自らが立ち上げた演奏集団の呼称を子どもの頃に作った楽器の名前にちなんで決めたとのだと理解していた。この解釈が正確でなかったことに気づいたのは、次のような出来事による。ある日、筆者が居候していたロホの小屋にポイアラトの男たちの一部が集まって雑談をしていた。マヌはその場におらず、前出のハウという古参メンバーが、「マヌに不満があるならば、新しい楽器を作って新しいバンドを作ればいい」と話した。筆者が、「そうしたら新しいバンドの名前はやはりポイアラトか?」と尋ねると、「そうではない。ポイアラトはマヌの竹製パンパイプの名前だ。別の竹製パンパイプをつくったら別の名前を付ける必要がある」と答えたのである。他方マヌは、そうした他のメンバーの意向を知ってか知らずにか、自身の息子や甥を中心としてコムニマカエ村の子どもたちに竹製パンパイプの演奏を教え、「ポイアラト・ジュニア」と呼んでいた。

前節で観たウルナイポロのような個別化された竹製パンパイプは、製作者とのかかわりにおいて名づけられ、その子孫によって同名の楽器が、物理的なモノというよりも、その器として、受け継がれてきたのである。マヌの製作した竹製パンパイプであるポイアラトもまた、そのようにしてマヌの息子やコムニマカエ村の子どもたちによって受け継がれていく可能性がある。ただし、全音階の竹製パンパイプには、旧来の楽器と異なる部分もある。ポイアラトと呼ばれる楽器群は、個別的な楽器でありながら、供犠を施されていない。ポイアラトが供犠を施されず、タブーを課せられていない理由として、古参メンバーのハウが半ば冗談めかして次のように話してくれた。

「ポイアラトの竹製パンパイプは、いろいろな場所でいろいろな人間が触る。例えば海外に行くときに空港の女性スタッフが検査のために触るかもしれない。そんな時にその女性がわれわれの虜になってしまっただけでは困る。竹製パンパイプの力が強すぎるので、コントロールしないとイケない。なので、あえてポイアラトの楽器はタブーにはしていない」

ハウは、「それではポイアラトの楽器には、ウルナイポロのような力はないのか」という筆者のさらなる問いかけに対して、「そんなことはない。あれは祖先からの血のものだ。われわれが竹製パンパイプを吹けば、どうしてもそうになってしまう。ただ、楽器をタブーにすると、あまりにも強力になりすぎるのが問題なのだ」と答えた<sup>(25)</sup>。ポイアラトの竹製パンパイプがこうした理由から「聖なる竹製パンパイプ (*'au maea*)」として取りあつかわれていないということは、逆説的に今日の商業化した混濁的な竹製パンパイプにおいても、マヌやM氏族の「血」によって聞き手を魅了する竹製パンパイプの呪術的な効果が認められていることを示している。



## 6. 小括

本章の前半で見たように、アレアレにおいて自然素材の道具は、熱帯雨林環境におかれて物質的不安定性を免れえない。そのため、道具の製作や利用において重視されるのは、いかに道具としての同一性を維持して効果を得るか、という点にある。竹製パンパイプの製作に際しても、道具としての竹製パンパイプの要件である音階を構成するために、音高の調整が重視される。祖先の作った楽器群の音程を模倣したものとして製作されてきた竹製パンパイプの製作と演奏のためには、環境の中で劣化し伸縮する竹というモノをうまく取り扱い、調律を保つことがとりわけ重要であった。また、固有名によって呼称される一部の楽器群は、繰り返し修繕され素材を入れ替えられながら、同じ固有の楽器としての同一性を保つことによって、その呪術的な効果を維持することができると考えられてきたのである。祖先の製作した楽器の模倣としての竹製パンパイプには、過去に由来する呪術的力を今日の演奏機会へともたらず媒体としての側面がある。

近年のアレアレにおいては、新しい演奏のスタイルや演奏機会に対応するため、新たな楽器が考案・導入され、従来の竹製パンパイプ合奏に組み込まれてきた。なかでも、1978年頃にギターとの共演のためにアレアレで初めて全音階の楽器群が製作されたとされ、今日用いられる全音階の楽器群はその模倣として位置づけられている。そうした今日の竹製パンパイプも旧来の竹製パンパイプと同様、呪術的効果を持つと考えられている。ただしそこでは、演奏集団の活動の商業化とグローバル化の過程でチューナーがもたらされたことによって、環境と物質性の不安定性を前提とした一時的かつ不安定な音高の一致を目指すものから、安定的な基準の存在を前提とするものへと、竹製パンパイプの製作と調整における調律技法のあり方が変化しつつある。そうした変化には、竹製パンパイプをローカルな生活環境から引き離すものであるという点において、インゴルドが技法と技術の概念上の差異として区別する環境依存的かつ経験依存的な技法から知識的・機械的な技術への移行という側面がある [Ingold 1993: 433-434]。

また、竹製パンパイプの製作者と演奏者は、海外からもたらされた音響機器のひとつであるチューナーを、彼らの竹製パンパイプの効果をグローバルな音楽産業への拡張するための道具としてとらえていた。そこでは、楽器製作や調律のための技術的合理性や効率性といった観点から、在来の技法のあり方と音響機器のあり方との差異が認められていた。その意味で、チューナーがもたらされたことによって、竹製パンパイプをめぐる在来の技法が標準化され、竹製パンパイプの製作者や演奏者の発想が近代合理主義的な考え方に近づいていると解釈することもできる。ただし、アレアレにおける竹製パンパイプをめぐる「文化的出会い」とその媒介という観点から本章の事例を捉える上でより重要なのは、アレアレの人びとの側から捉えるならば、竹製パンパイプをめぐる呪術を含む在来の技法と音響機器とが連続的なものでもありうるという点である。オーストラリア人音楽プロデューサーがポイアラトのメンバーに提供したチューナーは、ポイアラトのメンバーにとって

単に竹製パンパイプを音楽産業に合わせて合理化するためというよりも、むしろその呪術的魅力をグローバルな音楽産業へと拡大するための技術としてとらえられていた。そこでは、竹製パンパイプの製作と調整の技術的な焦点が、先人の製作した竹製パンパイプを模倣し、不安定な環境の中で音程を維持し、竹製パンパイプの同一性を維持することにあてられるように、ポイアラトのメンバーたちは、竹製パンパイプの製作と調整という技術的な行為をチューナーによっておこなうことで、グローバルな音楽産業において流通する標準化された音楽を模倣し、その効果を「今日の竹製パンパイプ」に取り込もうとしていたのである。

## 第4章 竹製パンパイプと強運：アレアレにおける富と開発への期待

### 1. はじめに

本章は、アレアレの村を拠点とする竹製パンパイプ演奏集団による経済的活動、すなわち「演奏することで富を得る」という営みと、竹製パンパイプの演奏を資源とした村落開発の試みに焦点をあてる。本章の問題意識は、コムニマカエ村に暮らすサイという60代の男性と筆者が、2012年7月21日の午前中に交わした会話に端を発している。筆者はその時、かねてからいまひとつ意味合いをつかみかねていたアレアレ語の「強運 (*marutana*)」という語について、M氏族の年長者として村で一目おかれていたサイに尋ねた。サイは、強運とは祖先から受け渡される贈り物 (*niniha*) であり、血を通してもたらされる呪術的な力 (*warato'o*) である、と筆者に説明した。例えば、「魚釣りの強運」がある人物は、漁に出るたびに多くの釣果を得、「ブタ飼いの強運」がある人物は、ブタを肥太らせよく繁殖させることができるのだという。サイはまた、ブタ飼いの強運がある人物には貨幣 (*pata*) がひっきりなしにもたらされるだろう、とも語った。確かに、アレアレにおいてブタは重要な交換財であり、貴重な現金収入源でもある。

さらに、サイは次のように続けた。「わたしたちの家族 (*uruha*) にあるのは、竹製パンパイプを吹くことの強運だ」。サイのその言葉は、2009年に高齢で亡くなったサイの父親が、旧来型の竹製パンパイプの名手として知られていたこと、また、サイの末弟マヌが、ポピュラー音楽の影響を色濃く受けた「今日の竹製パンパイプ」のアレアレにおける第一人者のひとりであることを、筆者に思い起こさせた。サイによれば、彼らの演奏は、聞き手を強く惹きつけて「幸せな気持ち (*raemano*)」にさせ、その結果、聞き手は演奏者に貨幣やブタや食物を与えずにはいられなくなるのだという。それは、彼らに「竹製パンパイプを吹くことの強運」があるためなのである<sup>(26)</sup>。そしてサイは、ポイアラトもそういうものだ、と付け加えた。すでに述べてきたように、コムニマカエ村の人びとは近年、海外の音楽産業と結びつきを深めているポイアラトの活動に、現金収入源として、また、村落開発の資源として、大きな期待を寄せている。

聞き手を魅了して富をもたらす竹製パンパイプのはたらきを強運の概念によってとらえるサイの語りは、先行研究に関する二重の予断を自覚させるものであった。先行研究において、アレアレにおける竹製パンパイプの価値は、楽器製作と演奏表現の技術的水準や歴史的履歴といったかたちで、楽器とその演奏に内在すると考えられてきた [Zemp 1978: 48-49]。また、そうした想定に基づき、竹製パンパイプの演奏に際して観察される聞き手から演奏者への貝貨や現金、ブタといった富の供与は、あくまで竹製パンパイプに価値が内在することによる副次的な事象としてとらえられてきたのである。しかし、サイの発言は、アレアレの人びとにとっての竹製パンパイプの価値が、楽器とその演奏に内在するだけで

はなく、演奏者と聞き手の相互行為をうながし聞き手を魅了して演奏者に富をもたらす効果それ自体において認められるものでもある、ということを示唆していた。

また、サイの語りが示唆するそうしたアレアレの在地の論理は、竹製パンパイプの価値をめぐる近年の動向に関する筆者のもうひとつの予断についても再考をうながすものであった。コムニマカエ村を拠点とする竹製パンパイプ演奏集団についてサイが言及したように、アレアレの竹製パンパイプは近年、現金収入源としての性格を持つようになってきている。先行研究において、メラネシア在来音楽がグローバルな音楽産業へと包摂される過程は、第1章第3節で検討したソロモン諸島の事例を含め、単線的な商品化の過程として捉えられてきた [cf. Zemp 1996; Feld 2000]。元来は経済的営為から自律的に価値づけられるものであった在来音楽が、グローバルな音楽産業に包摂され、レコーディングとサンプリングの技術によって従来の文脈から切断されることによって、「純粹でエキゾチック」な、あるいは「混淆的でオルタナティブ」なイメージを付与され、新たに「ワールド・ミュージック」としての商品価値を持つにいたるというのである。しかし、アレアレの人びとにとっての竹製パンパイプの価値が、楽器やその演奏に内在するだけでなく、聞き手を魅了して演奏者に富をもたらす相互行為をうながす効果において認められるものならば、竹製パンパイプの経済的資源としての側面が拡大してきた近年の動向も、アレアレの人びとにとっては、非経済的な価値から商品価値への転換という単線的な説明ではとらえつくすことのできない別様の過程として生じているはずである。そこでは、竹製パンパイプの価値をめぐる在地の経済的営為と、グローバルな音楽産業が前提とする市場経済のあり方とが、何らかのかたちで媒介されているのである。

したがって本章の問題意識は、こうした竹製パンパイプをめぐる経済的活動、すなわち「演奏することで富を得る」という営みに焦点をあて、アレアレの人びとにとっての竹製パンパイプの価値が、聞き手を魅了して富を獲得するという相互行為をうながす効果において認められるという点をふまえつつ、その市場経済との接合のあり方を考察することにある。

## 2. 貨幣の獲得と開発への欲求

### (1) 媒体としての貨幣

アレアレでは、ウミギクの貝殻をビーズ状に加工して紐に連ねた貝貨が、婚資の支払いや争いごとにかかる賠償の支払いなどに用いられてきた。貝貨は、葬送や婚姻などに際しておこなわれる交換儀礼のために用いられた他、イモ類やブタといった生産物やカヌーや楽器などの加工品への支払い手段として用いられてきた。儀礼の分析を通してアレアレの社会 - 宇宙論的秩序について論じたドゥ・コッペは、アレアレの貝貨は近代貨幣と同じく計算単位、支払手段、価値準備という3つの機能を備えていることに加え、「包摂的な社会的価値」を表現する機能を有していると指摘している [de Coppet 1994; ドゥ・コッペ 2012]。

貝貨が人びとの間で循環し集積される様は、アレアレにおける社会的、宇宙論的な秩序を可視化し、経験可能にするものと考えられてきたのである。



写真 29 婚姻儀礼に際して支払われる貝貨

写真 30 婚姻儀礼に際して支払われる紙幣



写真 31 婚姻儀礼に際して集積された貝貨の束

写真 32 婚姻儀礼に際して集計される貝貨と紙幣

現金経済の浸透した今日のアレアレにおいて、人びとは貝貨とソロモン諸島政府が発行するソロモン・ドルとの間に互換性を認めている。一般に一尋のビーズ紐からなる1本の貝貨が50ソロモン・ドルに相当するとされ、前者が「土地の貨幣 (pata ni hanua)」、後者が「外来の貨幣 (pata ni haka)」と呼び分けられる。キリスト教化の進んだ今日のアレアレでは、祖先崇拜と関連の深い死者祭宴などの儀礼が行われることは稀であり、ドゥ・コッペが分析したような大規模な交換儀礼を目にすることも滅多にない。しかし、婚姻儀礼に際しては現在でも貝貨が現金に勝る婚資の支払い手段として大きな役割を担っている（写真29、写真30、写真31、写真32）。そのため、結婚を控えた男性は、婚資を準備す

るために首都での出稼ぎや換金作物の栽培によって現金を稼ぎ、それを貝貨へと「変換 (*rikia*)」しなければならない。また、貝貨は今日においても生産物や加工品への支払いにしばしば用いられ、商品への代替的な支払いや現金を借り受ける際の担保として用いられることもある。今日のアレアレの人びとは、貝貨とソロモン・ドルを区別しつつ、両者の間に互換性を認めて脈絡に応じて使い分けることによって、ローカルな社会関係に埋め込まれた儀礼交換と、市場経済の一部としての商品交換を接合させているのである。

## (2) 貨幣の支払いへの期待

アレアレの人びとが貝貨やソロモン・ドルといった貨幣で「支払う (*horia*)」とき、ある傾向を観察することができる。その傾向とは、貨幣の支払いの量や支払いそのものの有無を、受け手側が「期待して相手にゆだねる」という態度である。筆者がアレアレの人びとのそうした態度に初めて接したのは、2009年にアレアレ・ラグーン南端のハウ村で予備調査をおこなった際のことだった。帰国を控えた筆者が滞在先の女性に宿泊の謝礼や経費の支払いを申し出ると、彼女は筆者に「あなたの考え次第」と答えたのである。当時、調査費が潤沢とはいえなかった筆者は、大いに戸惑いつつその言葉に感謝し、結局支払いらしい支払いをおこなわなかった。ハウ村滞在中にソロモン諸島の共通語であるピジン語を初めて筆者に教えてくれた男性とも、同様のやりとりがあった。ただし、後で知ったことだが、彼は、親切にピジン語を教えたにもかかわらず筆者がろくにものをくれなかったと不満を口にしていたそうである。また、アレアレにおいて移動のために船外機付ボートをチャーターし、燃料費に加えてドライバーに支払う手間賃の金額を交渉する際、タクシーの場合と同じように「お前の気持ち次第だ」と応じられることは珍しくなかった。村落部での出来事だけではなく、例えば首都でタクシーに乗った際も、マライタ島出身者やアレアレ語話者の運転手と打ち解けて話していると、運賃の支払いに際して「お前の考え次第だ」などと言われることがしばしばあった。

婚姻儀礼にともなう婚資については、支払いの不確定性を別の形で認めることができる。アレアレでは婚姻にともない、新郎が新婦の家族に対して多量の貝貨と現金を婚資として支払わなければならない [de Coppet 1994; ドウ・コッペ 2012]。新郎は儀礼に先立って婚資を準備するため、例えばビンロウジュを栽培して果実を首都の市場に出荷し、森林伐採の現場で作業員として働き、また首都に滞在してタクシーやバスの運転手として出稼ぎをするといった手段で現金を貯め、その一部を貝貨と交換する。ただし、婚資の支払いは彼がひとりでおこなうわけではない。婚姻儀礼の当日、新郎の家族、親戚、友人らが貝貨と現金を持ち寄り、その支払いを「助ける (*haiponia*)」のである。新郎は、そうした「援助 (*haiponiha*)」を期待し、当日に集積することのできる貝貨と現金の総額を、婚資の支払いに見合うものと見込み、新婦の側でもそのように期待する。自身の婚姻に際して婚資の援助を受けたことのある男性は、その際は援助をする側だった男性の婚姻に際しては、過去

の援助と同額かそれ以上の額を援助し返すものとされる。そのため、婚姻儀礼に際して新郎のもとに集積される婚資の額は、彼が過去に他の人物の婚姻を援助してきた総額を上回るものと見込まれる。集積される婚資は、いわば新郎がそれまでに築いてきた人間関係の総算なのである。しかし、実際にどれだけの婚資が集まるかは、当日にならないと分からない。そのため、見込みに反して集まった婚資の額が少ないという事態もときとして起こり、その場合、新婦とその家族は落胆し、新郎は婚姻儀礼の後で嘲笑の的になる。筆者は、婚資の支払いへの援助を期待したにも関わらず援助をよこさなかった相手を罵倒する男性を見たことがある。このように、アレアレにおける婚資の支払いには、新郎が周囲の人びとに援助を期待し、新婦が新郎に十分な婚資の支払いを期待するが、実際の支払いは当日にしか判明しないという二重の不確定性を認めることができる。逆に、支払いの不確定性が極小化するのは、価格があらかじめ提示される商品の販売に際してのことである。

関根久雄は、ソロモン諸島を含むメラネシア地域においておこなわれてきた、トラブル解決を目的とする伝統的行為としての賠償 (compensation) について論じる中で、ソロモン諸島における賠償や婚資の支払いが、払い手による罪の意識や哀惜の感情の自認と、それに対する受け手の期待によって動機づけられる行為である点を強調している [関根 2015a: 88-89]。アレアレにおいて筆者が経験した上記のやり取りにおいて、支払いの動機として払い手が自認することを期待されていたのは、罪の意識や哀惜の感情ではなく喜びの感情である。しかし、そうしたやり取りにおいても、払い手による喜びの自認と受け手による支払いへの期待が、両者の相互行為を動機づけているのである。そうしたやり取りにおいて、受け手は払い手の感謝や喜びを喚起するように働きかけ、払い手は受け手の期待を付度しつつ自らの感情に見合った支払いをおこなう。そのため、アレアレにおける支払いの行為には不確定性がつきまとうのである。

このように、アレアレの人びとが貝貨やソロモン・ドルといった貨幣を用いて支払う際、「期待して相手にゆだねる」という態度が顕著に認められるのは、支払いをめぐる相互行為のうちに自認と付度という過程が含まれているためである。次章で見ていくように、竹製パンパイプの演奏に対する貨幣の支払いを含む富の供与もまた、そうした不確定性によって特徴づけられる。また、アレアレの人びとにとっての竹製パンパイプをめぐる価値のあり方と市場経済の接合の仕方を解釈するうえで、貨幣の支払いを含む富の獲得を期待するという態度が重要な意味をもっている。

### 3. 竹製パンパイプと富の獲得への期待

#### (1) 演奏によってもたらされる富

ゼンプは、アレアレにおける音楽的事象の民俗分類に関する論文の中で、アレアレの人びとが在来の音楽的事象を階層的に価値づけており、その頂点に竹製パンパイプが位置づけられることを指摘している。ゼンプによれば、さらに細かく分類される竹製パンパイプ

の複数の種類も、演奏の困難さやレパートリーの幅広さ、歴史的な古さに応じて階層的に価値づけられる。また、特別な歴史的履歴と、それにちなむ固有名を持つ竹製パンパイプは、「聖なるもの (*are maea*)」として扱われ、特に強い呪術的效果を発揮すると考えられているという [Zemp 1978: 49] <sup>(27)</sup>。また、第3章第4節で述べたように、ドゥ・コッペによればそうした特別な竹製パンパイプの演奏は、「常に祖先の隠れた存在によって喚起されていると考えられている」 [de Coppet 1994: 46] という。そうした先行研究によれば、婚姻や葬送にともなう儀礼祭宴に際してほかでもない竹製パンパイプが演奏され、演奏者たちが饗宴にあずかり貝貨やブタなどの富を供与されるのは、割れ目太鼓や歌唱などといった他の音楽的事象に比べて、竹製パンパイプが最も複雑な音楽的構造と多くのレパートリーと重要な歴史的履歴を持ち、それによって高い価値を認められているためである [Zemp 1978: 48-49]。

しかし、本章の冒頭で示したサイの言葉は、アレアレの人びとが竹製パンパイプに認める特別な価値が、楽器製作と演奏表現の技術的水準や歴史的履歴、あるいは「祖先の隠れた存在」といったかたちで竹製パンパイプそのものに内在するだけではなく、聞き手と演奏者の相互行為をうながし、聞き手を魅了し演奏者に富をもたらす呪術的效果と切り離すことのできないものであることを示唆している。

また、第3章で取り上げたように、コムニマカエ村の隣村であるN村のある男性の家には、コムニマカエ村のM氏族とN村のその男性の氏族の共通の祖先が最初に製作したとされる一組の竹製パンパイプが現存している。昔その祖先が、ガダルカナル島を訪れた際に巨人 (*maemaehunu*) が演奏する竹製パンパイプを盗み聞きし、その音を真似ることによって製作したとされるその楽器は、特に聞き手の女性をとりこにする強い呪術的效果を持つとされ、固有名を持つ「聖なる竹製パンパイプ」として取り扱われ、女性が触れることがタブーとされている。なお、祖先が製作したとされる楽器と現存する楽器は、素材という点で物理的には異なるものである。しかし、同じ音程を持つものとして製作され、同じ固有名を持ち、同じタブーを課せられる楽器として取り扱われることによって、両者は「同じもの」と見なされる。コムニマカエ村のM氏族の人びとにとって、この竹製パンパイプが存在することと、その由来についての伝承が、「竹製パンパイプの強運がある」と考える根拠となっているのである。

アレアレの人びとにとっての竹製パンパイプの価値が如何なるものであるかを詳らかにするためには、竹製パンパイプの演奏に対する支払いが、いつ、誰の、どのような意図によっておこなわれ、どのようにして受け取られているのかという点について、事例に基づいて検討する必要がある。以下では、コムニマカエ村の竹製パンパイプ演奏集団ポイアラトによる演奏活動と、それに対する貨幣の支払いや富の供与に関する具体的な事例を見ていく。



表 1 演奏集団ポイアラトの主な演奏機会(2009年9月～2014年1月)

番号	年月日	状況	場所	支払い
1	2009年9月9日	私設診療所開設を祝う祭宴	U村(ハウ村の隣村)	不明
2	2010年10月29日	キリスト教祭礼	コムニマカエ村	なし
3	2010年10月31日	キリスト教祭礼	P村(コムニマカエ村近隣)	饗宴
4	2010年11月27日	キリスト教祭礼(新任司祭の叙階式と叙階を祝う祭宴)	ラロイスウ半島のT教区教会	饗宴、 2,000 ソロモン・ドル、豚1頭
5	2010年12月18日	西アレアレ選挙区選出国會議員主催の住民集会	P村(コムニマカエ村近隣)	1,000 ソロモン・ドル、豚肉
6	2012年12月5日～6日	キリスト教祭と新任司祭の叙階を祝う祭宴	T村(西アレアレ北部)	豚肉の分配を伴う饗宴
7	2012年12月24日	クリスマス礼拝(N村の竹製パンパイプ演奏集団と合同)	N村(コムニマカエ村の隣村)	なし
8	2013年1月7日	新任司祭の叙階を祝う祭宴および西アレアレ地区サッカー大会でのコムニマカエ村チーム優勝を祝う祭宴	コムニマカエ村	投げ銭
9	2013年6月23日	JICA プログラム歓迎の祭宴	N村(コムニマカエ村の隣村)	なし
10	2013年11月27日	キリスト教祭礼(新任司祭の叙階式)	R教区教会(コムニマカエ村の属する教区教会、西アレアレ北部)	なし
11	2013年2月26日～ 2014年1月3日	西アレアレ地区サッカー大会の開会式など	H村(西アレアレ北部)	投げ銭、国會議員からの現金による援助

#### 事例4-1 キリスト教祭礼における竹製パンパイプの演奏

2010年11月27日、マライタ島南部と海峡を隔てて隣り合うマラマシケ島北端のラロイスウ地域にあるT教区教会で、同地域出身のある人物を新たに司祭とする叙階式と、それを祝う祭宴が催された。地域住民による運営委員会は、ポイアラトに叙階式と祭宴での演奏を依頼し、ポイアラトのメンバーは1ヶ月ほど前からそのための練習をおこなっていた。叙階式の前夜、ポイアラトのメンバーは、叙階式に参加するコムニマカエ村や近隣の住民と共に、楽器などと祭宴に供出するブタを満載した船外機付ボートでコムニマカエ村を出発した。翌朝6時頃にT教区教会に到着したポイアラトのメンバーは、教会の一角で食事を振舞われた後、午前中に執りおこなわれた叙階式に参加し、2時間弱にわたり断続的に竹製パンパイプを演奏した。さらに、叙階式に引き続いて催された祭宴でも、約1時間あまり演奏を続けた。その後、再び食事を振舞われたポイアラトのメンバーは日没前に帰途につき、翌28日にコムニマカエ村に帰着した。

11月29日、コムニマカエ村の家屋にポイアラトのメンバーが集まり、ミーティングがおこなわれた。その際、ポイアラトのリーダーであるマヌが、T教区教会を出発する際に運営委員会側からブタ1頭と2,000ソロモン・ドルを受け取ったことを報告した。その2,000ソロモン・ドルから、船外機付ボートを動かすためのガソリンを提供し、祭宴に供出するブタを購入する現金を立て替えていたメンバーたちに、清算のための現金が支払われた。残りのソロモン・ドルは、コムニマカエ村の住民からブタを購入するために用いられた。購入されたブタは、翌30日、運営委員会から受け取ったブタと合わせて解体され、ポイアラトのメンバーとコムニマカエ村に居住するその家族に分配された。



写真 33 祭宴における演奏(左)

写真 34 演奏後の饗宴(右)

今日、竹製パンパイプが脚光を浴びる機会は、こうしたキリスト教祭礼などに伴って催される祭宴 (*houra*) や集会である (写真33)。そうした機会のために演奏を依頼された竹製パンパイプ演奏集団は、旧来の儀礼祭宴の場合と同じように、主催者側から食事を振舞われ、富の供与を受ける (写真34)。ただし、演奏集団に供与される富の内訳は、かつてのような貝貨ではなく、ソロモン・ドルであることが多い。この事例では、ポイアラトはキリスト教祭礼の主催者側から、滞在中の食事に加え、ブタ1頭と2,000ソロモン・ドルを受け取っている。

ただし、表1に示した2009年から2014年にかけてのポイアラトの主な演奏機会をみると、常に竹製パンパイプの演奏に対する支払いがこの事例のようにおこなわれるわけではないことがわかる。表1は、予備調査の期間を含めて筆者がコムニマカエ村に滞在していた当時、ポイアラトがキリスト教祭礼などに招かれて演奏をおこなった代表的な事例を一覧にして示したものである<sup>(28)</sup>。具体的には、ポイアラトがコムニマカエ村や近隣の村で自発的に演奏をおこなった場合には支払いがおこなわれず、祭宴や集会の主催者からの依頼で演奏をおこなった場合には饗宴や支払いがともなう場合が多い。竹製パンパイプの演奏への支払いは、必ずしも恒常的におこなわれるものではなく、不確実なものにとどまるのである。

## (2) 強運の媒体としての竹製パンパイプ

竹製パンパイプの演奏がおこなわれる際、事例1のように演奏者の期待通りに富が供与される場合もあるが、結果として期待に反して支払いがおこなわれない場合もある。以下では、竹製パンパイプの演奏に対して富の供与がおこなわれなかった事例をとりあげる。そこでは、2-3において指摘した、貨幣の支払いにおける不確実性を如実に認めることができる。

### 事例4-2 サッカー大会での演奏

2011年以来、アレアレ西部では、Wafa (西アレアレ・フットボール協会) 主催のサッカー大会が、西アレアレ選挙区選出の国会議員の肝いりで開催されている。2013年12月26日から2014年1月3日にかけて、その年のサッカー大会が開催された。大会開催地であるH村住民によって組織された運営委員会の男性からポイアラトのリーダーであるマヌに依頼の手紙が人づてに届けられ、マヌは筆者の携帯電話を使って打ち合わせをおこなった。マヌは電話で、運送や滞在期間、演奏の内容について話していたが、謝礼については触れていなかった。

H村に到着したポイアラトのメンバーは、開会式の進行に合わせて竹製パンパイプを演奏した。また、連日、試合の終わった後、夜になると広場で余興として竹製パンパイプを

演奏した。マヌラポイアラのメンバーは、運営委員会からの十分な食事の提供と現金の支払いを期待していたが、日を迫うごとにメンバーへの食事の提供が滞り、さらに、帰途に必要なガソリン代も大会運営員会は準備していないことが判明した。実は、大会に参加していたアレアレのサッカーチームに提供されるはずであった食事も不足しがちであり、運営委員会の杜撰な会計管理か、運営委員会のメンバーによる横領が原因ではないかと噂されていた。ポイアラは、コムニマカエ村への帰途に必要なガソリン代を捻出するため、当初は予定していなかった日の夜も広場で竹製パンパイプの演奏をおこなって投げ銭を集め、不足分は国会議員から援助を受けた。

この事例からは、竹製パンパイプの演奏に対する支払いの不確実性をはっきりと認めることができる。ここで着目したいのは、演奏者が支払いの有無や額に関与しないという点である。竹製パンパイプの演奏者は、聞き手やイベントの主催者に対して期待を抱きながらも、実際には支払いの有無や額について事前に要求や交渉をおこなわない。そのために、演奏集団が招かれ竹製パンパイプが演奏されたにも関わらず、結果として演奏者の期待通りに支払いがおこなわれなかったという事態が生じる場合がある。しかし、期待を裏切られて落胆し、主催者の落ち度を責めていたポイアラのメンバーは急遽、夜の広場で演奏をおこない、聞き手たちから投げ銭を得ていた。このように、竹製パンパイプの演奏に対する支払いは不確実だが、不確実であるがゆえに、別の聞き手にはたらきかけて新たな支払いをうながす機会には開かれているのである。

ドゥ・コッペは、アレアレにおける畑 (*ano*) の儀礼的位置づけと死生観を分析した論文の中で、アレアレにおいては畑から収穫を得ることや儀礼交換を通して富を得ることが、海に網を張り釣り糸を垂れて魚を獲ることに似た行為としてイメージされると指摘している [de Coppet 1981: 26-27]。魚釣りの強運のある人物が多く釣果を得、ブタ飼いの強運のある人物がブタをよく肥太らせるように、竹製パンパイプの強運のある人物は聞き手を魅了して富を得る、というサイの発言をふまえるならば、竹製パンパイプもまた、ドゥ・コッペの指摘と同様のイメージによってとらえられていると考えられる。竹製パンパイプを演奏することは、いわば聞き手の心 (*raena*) の表面に働きかける行為なのである。また、しばしば竹製パンパイプの演奏に対する支払いへの期待が裏切られる点も、漁撈や耕作における釣果や収穫が実際には不確実なものにとどまるのと同様である。アレアレの人びとにとって竹製パンパイプとは、富をもたらす効果を期待される漁具や農具のような道具であり、まるまると肥太ったブタや土中にたくさんのイモを実らせた畑のような製作物なのである。

そうした点をふまえると、サイが「祖先からもたらされる力」と語った強運とは、「血」という概念によってとらえられる祖先の系譜を通してもたらされる、抽象的な「贈り物」であるだけではないということがわかる。強運は、行為の媒体となるものにおいて

実体化し、行為の対象となる相手にそれを用いることではじめて効果を発揮する。ただし、その結果は常に不確実である。つまり、魚釣りの強運がある人物にとって釣り針や糸がその媒体であるように、竹製パンパイプの強運がある人にとっては竹製パンパイプこそが強運の媒体であり、必ずしも満たされるとは限らない期待の媒体なのである。

ただし、ある人物にとって何が強運の媒体となるかは、個人の生い立ちや家族と氏族の歴史によって左右される。例えば、伝統的な首長 (*araha*) の系譜に連なる人物は、人を動かす「言葉の力 (*warato'o*)」によって交換儀礼を主催することで大量の貝貨を一身に集めることができたとされる。また、戦士 (*ramo*) の氏族に属する人物は、敵を殺すための呪術的な力を祖先から受け継ぎ、戦いを請け負って貝貨によって贖われたという。ただし、キリスト教化の進んだ今日では、首長や戦士のそうした力は「減った (*e siho*)」と考えられている。アレアレでもっともありふれた強運の媒体といえるのは、土地 (*hanua*) の表面に作られる畑である。ただし、土地に備わる呪術的な力については、氏族の始祖と関連づけられる運命 (*sihoto'o*) や恩寵 (*nanamaha*) といった、より一般的な概念によって表現されることが多い。また、それらの概念は、今日ではキリスト教における「神の恩寵 (*grace*)」と関連づけられる<sup>(29)</sup>。

そうした強運の媒体は、不確実な貨幣の支払いにおいては富の獲得への期待を媒介することになる。次章でくわしくみるように、ポイアラトの活動においてその期待は、現金収入と村落開発への過大な期待へとつながっている。

#### 4. 竹製パンパイプと開発への期待

##### (1) 現金収入源としての竹製パンパイプ

すでに述べたように、ポイアラトのリーダーであるマヌは子どもの頃、旧来の「土地の竹製パンパイプ」、なかでアウ・タカイロリの名手として知られていた父親から、楽器の作り方と演奏の仕方を教え込まれたという。また、第3章4節でも触れたようにマヌは、生前にキリスト教徒でありながら竹製パンパイプの演奏のために祖先に供儀をおこない楽器に呪術をほどこしていた噂される父親から、その呪術的な力と技法を受け継いでいると噂されていた。マヌが製作した「今日の竹製パンパイプ」とそれを用いる演奏集団が、アレアレ語で「太陽を乞う」という意味のポイアラトという名前と呼ばれる由来となった出来事、すなわち、マヌが子どもだったころ、雨の日に仲間たちと竹製パンパイプを吹いていると、急に雨がやんで雲間から太陽が顔を出したという出来事も、マヌによれば竹製パンパイプの強運のために起きたことだという。

1990年代初頭、ホニアラで活発な演奏活動をおこなっていたポイアラトは、ソロモン諸島放送公社 (Solomon Islands Broadcasting Corporation) のスタジオを借りてアルバムのレコーディングをおこない、カセットテープを自主製作して販売している。1990年代末になるとマヌは、ホニアラを含むガダルカナル島で勃発したエスニック・テンション (ethnic

tension) と呼ばれる武力紛争を避けてコムニマカエ村に帰村した。その後、ポイアラトはコムニマカエ村を拠点とし、帰村した古参のメンバーを含むコムニマカエ村の住民を中心に、近隣の村々で催されるキリスト教祭礼や集会などの機会に演奏をおこなうようになったのである。

再びポイアラトに転機が訪れたのは、2000年代半ばのことである。そのころポイアラトは、ソロモン諸島を訪れたオーストラリア人音楽プロデューサーによって「見出され」、演奏活動の場をソロモン諸島からオーストラリアへと広げていった。マヌを始めとするポイアラトのメンバーは、アレアレのコムニマカエ村、ソロモン諸島の首都ホニアラ、海外で催される音楽イベントの会場やレコーディング・スタジオを頻繁に行き来するようになったのである。その後、メルボルンで開催された音楽イベントで、あるイギリス人音楽プロデューサーの目にとまったポイアラトは、そのプロデューサーの依頼で 2009 年に日本の野外音楽イベントに参加した。彼らはそれをひとつのきっかけとして、オーストラリア人音楽プロデューサーのもとを離れ、2010年にイギリス人音楽プロデューサーとマネジメント契約を結んで今日に至っている。

さて、海外の音楽産業と結びついた活動によってポイアラトが得る現金収入は、どのように取り扱われるのだろうか。現在のプロデューサーとポイアラトの間で結ばれている契約によれば、ポイアラトの海外での演奏活動による利益の分配率は各々50%ずつである。プロデューサーの側からのポイアラトへの支払いは、首都在住の2人のマネージャー（アレアレ選出の国会議員とアレアレ出身の国立銀行幹部職員）が管理する銀行口座に振り込まれるという。ポイアラトが2012年7月～8月の約1か月間にわたっておこなったヨーロッパ・ツアーの後、筆者は国会議員の家で、帰国したポイアラトのメンバーに現金が配られる様子を目撃している。その際、ポイアラトのメンバーにはひとりにつき5000ソロモン・ドルが手渡され、残りはポイアラトの活動費とコムニマカエ村の村落開発のための資金としてプールされるとのことであった。

ただし、ポイアラトの活動によってコムニマカエ村の人びとにもたらされるのは現金収入だけではない。例えば、前節の事例1で述べたT教区教会での演奏には、ちょうどその直前からコムニマカエ村を訪れていたイギリス人音楽プロデューサーの一行が同行していたのだが、彼らの姿はT教区教会に集っていた周囲の人びとの耳目を集めていた。また、2012年末から2013年始にかけて開催されたアレアレのサッカー大会に際しては、ポイアラトのメンバーを含むコムニマカエ村のサッカーチームは、そのプロデューサーから贈り物として届けられた専用ユニフォームを着てトーナメントに参加し優勝した。筆者は一度、貨客船上で知り合ったアレアレ東部の村の初対面の男性から、「ポイアラトという竹製パンパイプのグループが、白人と一緒にビジネスをすることによって、巨額の現金を獲得している」という噂を聞かされたことがある。海外のプロデューサーと契約をむすんでいるということは、ポイアラトに対する嫉妬を生んでもいる。

## (2) 開発への期待の媒体としての竹製パンパイプ

竹製パンパイプの演奏活動による富の獲得は、実際にはポイアラトのメンバーにとって一時的な現金収入や威信の獲得の域を出るものではない。にもかかわらず、ポイアラトと海外の音楽産業との結びつきは、今日、さらなる現金収入への期待を、ポイアラトのメンバーだけでなく、コムニマカエ村や近隣の村に暮らすアレアレの人びとに抱かせるものになっている。コムニマカエ村の人びとは、海外の音楽産業と結びついたポイアラトの活動が海外からの観光客を村に呼び込むことを期待し、ショーをおこなうための小屋と観光客が宿泊するためのロッジを村の後背に位置する丘に建設している。その施設は、ポイアラトがオーストラリア人音楽プロデューサーの支援を受けて活動していた当時、そのプロデューサーの資金援助によって 2009 年ごろ建設されたものである。コムニマカエ村の人びとは、海外から観光客を誘致し安定した現金収入を得るための開発の資源として、竹製パンパイプに期待をよせる。それは、ポイアラトのメンバーだけでなく、コムニマカエ村と近隣の人びとに恩恵をもたらす村落開発——アレアレ語ではしばしば「高い生活 (*maurha e hane*)」と呼ばれる——への期待である。ここでは、竹製パンパイプによる富の獲得への期待が、現金収入への期待となり、さらに村落開発への期待に拡張されているのである。

コムニマカエ村では現在、観光客用ロッジとショーのための小屋が建設された土地に権利を持つ人びとに対する利益分配のあり方や、建材として利用した木材を伐採した土地に権利を持つ人びとへの支払いをめぐる、土地権に関する論争が生じている<sup>(31)</sup>。そうした土地権をめぐる論争は、旧来コムニマカエ村に居住する氏族間で争われてきた対立を背景としている。長年コムニマカエ村で燻ってきた土地をめぐる軋轢が、「一人ひとりのメンバーやその家族は、実際に支払われているはずの報酬のごく一部しか手にしていない」というポイアラトの活動による収入の分配に関する不満や、「ポイアラトの活動によって得た収入が村のために使われるというのは嘘なのではないか」といった疑念に動機づけられ、形を変えて再燃しているのである。実際、首都在住の2人のポイアラトのマネージャーたちは、海外公演などによって得た多額の現金収入をコムニマカエ村の人びとに無造作に分配することで、コムニマカエ村やポイアラトの内外で利益の分配をめぐる軋轢や相互不信が昂進することを警戒していると筆者に打ち明けたことがある<sup>(32)</sup>。

このように、今日のコムニマカエ村におけるポイアラトへの期待は、聞き手を魅了して演奏者たちに富をもたらす竹製パンパイプの強運への期待であると同時に、グローバルな音楽産業と結びついた国内外における演奏活動による現金収入と開発への期待でもある。アレアレにおいて竹製パンパイプをめぐる価値が聞き手を魅了し演奏者に富をもたらす効果において認められるということが、竹製パンパイプをめぐる在地の経済活動と市場経済とを媒介し、両者の接合を可能にしているのである。

## 5. 不確実なままに期待すること

前節で述べたように、ポイアラトは当初、オーストラリア人音楽プロデューサーの支援を受けて海外での演奏活動へと道を開き、その後、イギリス人音楽プロデューサーと改めて契約を結んで今日にいたっている。実は、オーストラリア人音楽プロデューサーとポイアラトは、当時、正式な書面を交わした契約は結んでおらず、そのプロデューサーが録音した音源をめぐる権利についてポイアラトに不利な状況が続いている。ポイアラトのメンバーは、一部の音源がオーストラリア人音楽プロデューサーによって保持されていることを苦々しく思っており、その結果、現在のイギリス人音楽プロデューサーに対しても、同様の事態を招くかもしれないという警戒心を抱いているようであった。例えば筆者は、イギリス人音楽プロデューサーが「土地の竹製パンパイプ」による演奏の録音をポイアラトのリーダーであるマヌに持ちかけた際、マヌがその申し出をそれとなく拒否する場面を目撃している。

海外からやってくる音楽プロデューサーとポイアラトの関係性について、ポイアラトの若手メンバーであるロホは、もし海外からきたプロデューサーが彼らにとって不適切なことをおこない、彼らに対して不快な態度をとるなら、そのような人物との活動をやめてしまうことには何の問題もない、と筆者に話したことがある。なぜなら、ポイアラトのメンバーは竹製パンパイプの強運を持っているので、また新しいプロデューサーを魅了することができるというのである。また、ポイアラトと古参メンバーであるハウは、もうひとつ興味深い話を筆者にしてくれた。ハウによればポイアラトのメンバーは、チューナーをもたらししたオーストラリア人音楽プロデューサーを「厳しすぎる」と感じていたのだという。ハウはそのプロデューサーが、調律の方法をはじめとする技術的行為を通してポイアラトのメンバーをコントロールしようとしていると感じたことが、彼らがそのプロデューサーから離れることになった理由のひとつだと筆者に話した。ただしハウもまたロホと同じように、ポイアラトの竹製パンパイプに備わった呪術的魅力が新たにイギリス人音楽プロデューサーを魅了し再びチャンスをもたらしたのだと付け加えた。

ロホやハウの音楽プロデューサーに対するこうした姿勢には、単なる警戒心だけではなく、だれかにポイアラトの命運を握られることを避けようとする態度を見て取ることができる。その一方で、竹製パンパイプが彼らにとって重要なのは、現状とは別の可能性——例えばオーストラリア人音楽プロデューサーでもイギリス人音楽プロデューサーでもなく、別のグローバルな音楽産業への媒介者を新たに獲得する可能性——へと開かれているからである。そして、彼らにとって竹製パンパイプが未来への可能性に開かれているのは、その効果が不確実なものである限りにおいてなのである。

筆者がコムニマカエ村に滞在していたころ、竹製パンパイプ演奏集団としてポイアラトを事業化し、一人ひとりのメンバーと専属ミュージシャンとして契約を交わすることで、



演奏活動によって得られた収入を限られたメンバーで確実に分配するということが取りざたされたことがあった。ホニアラに住むポイアラトのマネージャーのひとりの弟が、コムニマカエ村を訪れてミーティングを開き、「メンバーひとりひとりと個別に契約し、支払い額を明記する」というプランを提示したのである。ポイアラトのメンバーとコムニマカエ村の人びとが集まり、ポイアラトの活動の事業化と契約の明文化に関するミーティングがおこなわれた後、ポイアラトのメンバーには好意的な感想を抱くメンバーと消極的な意見を口にするメンバーがいた。好意的な反応としては、一人ひとりのメンバーがより多くの現金を得ることができることへの期待がある。例えば、首都近郊の高校に通う長男の学費の工面に困っていたマヌは、その提案に非常に乗り気であった<sup>(33)</sup>。消極的な反応としては、必要な現金収入はブタを飼育しビンロウジュを栽培して果実を出荷すれば手に入るのだから、わざわざ竹製パンパイプを仕事にする必要はないと話すメンバーがいた。また、竹製パンパイプによって手に入る富は、たとえソロモン・ドルだとしても「強運に関するもの (*are ni marutana*)」なのだから、演奏への参加不参加は、その都度、それぞれのメンバーの「考え」に委ねられるべきだと話す者もいた。

本章において筆者が論じてきたことは、アレアレの人びとにとって竹製パンパイプが、あらかじめ定まったものとしての富や開発を人びとに約束するものではなく、あくまでも彼らに不確実な未来のおとずれを期待させる媒体である、ということであった。ポイアラトの事業化や契約の明文化への警戒感と、より確実な現金収入への期待が相半ばするポイアラトのメンバーの態度は、不確実であるがゆえに期待を媒介するという、竹製パンパイプの性格にも起因しているのである。おそらくコムニマカエ村の人びととポイアラトのメンバーは、今後も不確実な期待を抱きながら、演奏活動と観光開発に取り組んでいくだろう。また、彼らが竹製パンパイプの演奏や観光客の誘致に必ずしも固執せず、別の何かを期待の媒体とするようになる日がおとずれる可能性もある。コムニマカエ村の人びとにとって竹製パンパイプとは、まさにそのような可能性のひとつとして、今日の生活において不確実な未来への期待を抱かせ、期待を抱く人びとを演奏活動や観光開発に駆り立てる、不確実な強運の媒体に他ならないのである。

## 6. 小括

本章では、アレアレの竹製パンパイプをめぐる在地の経済的活動、すなわち「演奏することで富を得る」という営みに焦点をあててきた。先行研究では、アレアレにおいて人びとが竹製パンパイプに高い価値を認めることは、技術的水準や歴史的履歴といった、楽器とその演奏に内在的に備わる要因のためとされてきた。また、儀礼祭宴に際してその演奏者に貝貨やブタといった富が供与されることは、あくまで楽器とその演奏に価値が内在することに付随する副次的な事象としてとらえられてきた。本章の前半では、そうした従来の想定に反して、アレアレの人びとが竹製パンパイプに高い価値を認める主たる要因が、

楽器とその演奏に価値が内在することだけではなく、それが演奏者と聞き手の相互行為をうながし、聞き手を魅了することで演奏者に富をもたらす呪術的な効果を期待される点にあることを示した。

オセアニアの音楽芸能のグローバルな音楽産業への包摂については、それらを従来の脈絡から切り離し、新たな価値を付与することでワールド・ミュージックの商品として流用する音楽産業の機制に焦点があてられ、批判的に論じられてきた。アレアレの竹製パンパイプとグローバルな音楽産業との関わりも、そうした観点から取り上げられてきたのである。他方、竹製パンパイプをめぐる価値が、アレアレの人びとにとってどのように市場経済へと接合されているのかという点は、これまで詳らかにされてこなかった。本章の後半では、竹製パンパイプ演奏集団の国内外における活動が、アレアレの人びとにとって不確実な現金収入と将来の村落開発への期待の媒体になっていることを指摘し、竹製パンパイプをめぐる価値が、聞き手を魅了し演奏者に富をもたらす効果において認められるということが、竹製パンパイプをめぐる在地の経済活動と市場経済とを媒介し、両者の接合を可能にしていると論じた。

アレアレの人びとにとって竹製パンパイプは、他者との出会いを仲介する役割を果たしており、アレアレの人びとは竹製パンパイプをひとつの媒体としてグローバルな音楽産業と遭遇している。他方、今日の竹製パンパイプは、呪術的效果を期待される道具としての側面と音楽産業に組み込まれた楽器としての側面を併せ持っており、そうした状況が逆説的に呪術的道具としての竹製パンパイプという存在を今日も生きながらえさせているということもできる。ここで着目したいのは、アレアレの人びとにとって竹製パンパイプの価値が、呪術的な効果であれ商品価値であれ、来るべき未来に希望をもたらすものとして期待されている点である。

今日のアレアレにおける竹製パンパイプのこうした作用は、意外にもエニオンがフランスの音楽産業におけるポピュラー音楽の生産過程に見出した音楽の生産者と未来の聴衆との相互作用のあり方に近い。音楽作品や音楽産業をそれ自体として自律した閉鎖的な構造としてとらえるのではなく、音楽の生産の過程をミュージシャンやプロデューサーといった生産者と聴衆にまたがる開かれた事象としてとらえるエニオンは、音楽作品の生産の現場では、ポピュラー音楽の生産者が「実際の聴衆から得たイメージを凝縮した理念型としての聴衆を、もとの聴衆の方へ再び投影」することで、聴衆の「鼓動を感受しようとするある種の想像」が実践されていると主張する [エニオン 1990]。

エニオンの議論において興味深いのは、音楽産業における作品の生産を、聴衆と生産者の関心を媒介することで作品を作り上げる行為のプロセスとしてとらえ、音楽の生産者が未来の聴衆への応答として新しい音楽作品を生み出す契機を捉えようとする点である。筆者としては、アレアレの竹製パンパイプをめぐる在地の経済的営為とグローバルな音楽産業の接合のあり方と捉えるために、ここであらためてエニオンの媒介概念を援用したい。

強運の媒体である竹製パンパイプは、アレアレの人びとにとって不確実な現金収入と将来の村落開発への期待を媒介している。今日のアレアレの人びとにとって竹製パンパイプを製作し演奏することは、来るべき富と将来の村落開発としてイメージされる、未来を媒介する行為に他ならないのである。

## 第5章 森の中のレコーディング・スタジオと舞台の上の竹製パンパイプ

### 1. はじめに

2013年10月27日から11月1日にかけて、熱帯雨林に囲まれたコムニマカエ村の一角に、即席のレコーディング・スタジオが出現した。周囲の森の木々を建材として用いサゴヤシの葉で屋根を葺いた小屋の中にオーストラリアから持ち込まれた録音機材が設置され、ポイアラトのアルバムのレコーディングがおこなわれたのである。その時その場に居合わせたのは、ポイアラトのメンバーを中心とするコムニマカエ村の住民たち、海外から訪れた音楽プロデューサーやレコーディング・エンジニアら、そして現地調査をおこなっていた筆者であった。その後、オランダのスタジオでのミキシングを経た音源を収録したCDがイギリスと日本でプレスされ、ワールド・ミュージックのラインナップのひとつとしてリリースされた。本章ではこの出来事を、音楽のあり方についての異なる複数の捉え方が相互に作用する状況として分析する。

レコーディングという出来事は、ローカルな音楽芸能がグローバルな音楽産業における商品として流通し始める契機である。フェルドは、ソロモン諸島マライタ島北部でゼンプによって録音されたローカルな音楽がデジタル・サンプリングによってアカデミックなメディアから欧米のポピュラー音楽産業の商品へと連鎖的に流用（盗用）されていく一連の経緯を取り上げ、ローカルな音楽を文脈から切断しグローバルな音楽産業に組み込む出来事としてレコーディングを論じている [Feld 2000]。フェルドはまた、アメリカのミュージシャンと協働し、自身の研究対象であるパプア・ニューギニアのカルリでおこなったレコーディングについて、西洋の音楽産業における「真正性」と「混濁性」という価値がせめぎあう出来事として分析している [Feld 1994]。ただし、そこで論じられるのは、あくまでグローバルな音楽産業にとってのレコーディングの位置づけである。ソロモン諸島やパプア・ニューギニアにおける在来音楽の担い手たち自身にとって、レコーディングがどのような出来事かという点については、問題にされてこなかったのである。

本章で筆者がとりあげるのは、ソロモン諸島の熱帯雨林の中に運び込まれた、いわば「屋外レコーディング・スタジオ」の事例である。アレアレの竹製パンパイプは、一見すると竹を素材とする素朴な楽器であるが、本論文を通してこれまで見てきたように、竹製パンパイプの音を、音楽の構成要素や物理的な音響現象として説明し尽くすことは難しい。アレアレの人びとの発想に寄り添うならば、聞き手を魅了して演奏者への富の供与を促すとされる竹製パンパイプの演奏は、畑から収穫を得ることや儀礼交換を通して富を得ることと同じく、海で魚を獲るような技術的行為としてイメージされる営為である。また、竹製パンパイプの中には、人間のように固有名で名指され、ある種のエージェンシーを持つも

のとして取り扱われるものがある。そうした竹製パンパイプの音の中には、人間の声や動物の鳴きと同じように、竹製パンパイプそれ自体と不可分な「鳴き (*naraha*)」として聞きとられるものもあるのである。

他方、森の中に出現した即席のレコーディング・スタジオでは、そうした竹製パンパイプについてのコムニマカエ村の人びとの捉え方と、音楽についての音楽プロデューサーの捉え方、物理的な音響についてのレコーディング・エンジニアの捉え方の差異が、それぞれの言動や技術的行為を通して観察された。ここでは、竹製パンパイプが演奏され、レコーディングがおこなわれるという出来事に居合わせた者同士が、それぞれにとっての音楽のあり方をいかに相対化し拡張しているかについて、特に現地住民の立場に重心を置きつつ考察する。以下では、異なるモノに焦点化する演奏者、エンジニア、プロデューサー各々の製作行為が、スタジオや楽器といったものの介在によって媒介され、そこに参加する異なる意図を持った人びとの交渉や妥協を可能にしていることをみていく。

## 2. レコーディングの経緯

本章でとりあげるコムニマカエ村における竹製パンパイプ演奏集団ポイアラトの CD アルバムのレコーディングは、2013年10月27日から11月1日にかけておこなわれたものである。レコーディングには、ポイアラトのメンバー13人、イギリス人音楽プロデューサー、イタリア出身のレコーディング・エンジニア、ベルギー出身のデザイナー、ドイツ出身でソロモン諸島在住の土産物店経営者兼カメラマンが参加し、村の人びとも自由に出入りした。ポイアラトのメンバーと一緒に練習を積んでいた筆者は、1曲のみレコーディングに演奏者として参加した。また、筆者はソロモン諸島での調査を終えて2014年に帰国した後、プロデューサーの依頼で収録曲の歌詞の日本語対訳と、日本語版 CD のライナーノートを執筆した。

コムニマカエ村におけるレコーディングは、次のような経過をたどっておこなわれた。まず、オーストラリア経由でソロモン諸島に入国したイギリス人音楽プロデューサー、イタリア人レコーディング・エンジニア、ベルギー人デザイナーは、ソロモン諸島の首都ホニアラでドイツ出身のソロモン諸島在住カメラマンと合流した後、10月27日にコムニマカエ村に到着した。プロデューサーとエンジニアは、その日のうちにレコーディング機材をコムニマカエ村のはずれにある建物に設置し、テスト・レコーディングをおこなった。その後、翌28日から29日にかけて、アルバムの収録曲としてポイアラトのメンバーが準備していた13曲のレコーディングの本番がおこなわれた。また、10月30日と31日には、後日、音源をミキシングするための素材として、楽器ごとのパート・レコーディングがおこなわれた。その後、プロデューサーたちは11月1日の朝にコムニマカエ村を出発し、ソロモン諸島の首都ホニアラに数日滞在した後、ソロモン諸島をあとにした。その後、オランダであらためてミキシングされた音源を収録した CD アルバムがイギリスと日本でプレ

スされ、2014年にそれぞれの国でリリースされた。また、ポイアラトは2014年に日本で開催された野外音楽イベントに「新作アルバム」を引っ提げて出演した。筆者もまた、日本盤のCDに日本語で解説文を書き、音楽イベントでは通訳として帯同するというかたちで、レコーディングの後の出来事にも関わってきた。

コムニマカエ村に滞在していた筆者は、レコーディングに先立ってポイアラトのメンバーがおこなっていた準備作業と練習に参加しながら、その様子を観察した。また筆者は、プロデューサーらがコムニマカエ村に到着してレコーディングがおこなわれている間、主にポイアラトのメンバーと行動をともにしつつ、レコーディングのほぼ全ての過程に参加した。その際、プロデューサーやエンジニアら「訪問者」の行動を観察しつつ、会話に近いかたちでインフォーマルなインタビューをおこなった。本章では、まず、そうしたポイアラトのメンバーとレコーディングに参加したプロデューサーらの活動についての参与観察と、それらの人びとへのインフォーマルなインタビューによって得られたデータに基づく民族誌的記述をおこなう。そこで焦点が当てられるのは、この時にコムニマカエ村に出現した「森の中のレコーディング・スタジオ」に居合わせ、音楽産業において流通する商品としてのCDアルバムの製作の一環としてのレコーディングという活動に参加した人びとそれぞれの行為の焦点と意図が、一見すると同一の活動に参加しながら、部分的に食い違う様子である。

### 3. 出会いの場所

#### (1) コムニマカエ村の「ポイアラトの家」

コムニマカエ村でのレコーディングは、コムニマカエ村のはずれの「カルチュラル・センター」あるいは「ポイアラトのセンター」とよばれる一角に建てられた「ポイアラトの家 (*Nima ni Poiarato*)」ないし単に「大きな家 (*Nima paina*)」と呼ばれる建物でおこなわれた(図6)。ポイアラトのセンターは、演奏集団ポイアラトがオーストラリア人の前プロデューサーの支援を受けて活動していた当時、そのプロデューサーの資金援助によって2009年ごろ建設された建物である。コムニマカエ村の人びとは、村のはずれに位置する丘の上の一角を切り開き、ポイアラトが観光客向けにショーをおこなうための小屋として、幅約4メートル、奥行き約10メートル、高さ約5メートルのポイアラトの家を建てていた(写真35)。また、ポイアラトの家の脇には、2人から3人が宿泊可能な2棟のロッジが建てられていた(写真36、写真37)。

コムニマカエ村の人びとは、ポイアラトの家を拠点としたポイアラトの演奏活動と観光客の誘致に大きな期待を寄せていた。しかし同時に、その期待は第2章でみた土地をめぐる軋轢を生んでもいた。筆者がコムニマカエ村で調査をはじめた2010年の時点では、ポイアラトの家を観光施設として最終的に完成させるために必要だと考えられていたスチール製の屋根材や雨水タンクの設置はまだ実現しておらず、ポイアラトの家にはまだ壁もなか

った。そうした状況のもと、観光による開発への期待を惹起する媒体としてポイアラトのセンターは、最終的な完成を見ないままコムニマカエ村の人びとによって維持管理され続けていた。レコーディングのためにコムニマカエ村を訪れたプロデューサーとエンジニアらの一団は、そうした事情をもつポイアラトの家の中に、録音機材を設置して即席のレコーディング・スタジオとし、ポイアラトの家に併殺されたロッジに宿泊した。

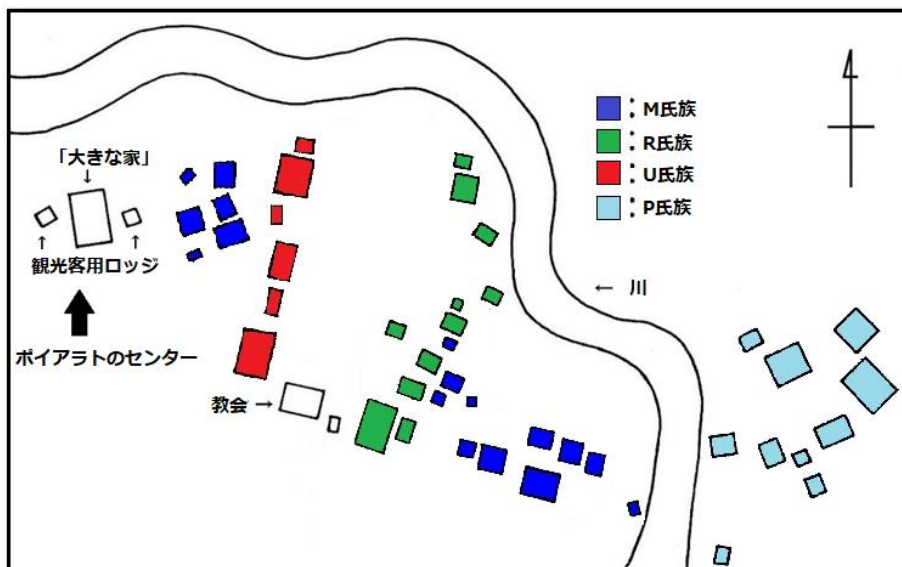


図 6 コムニマカエ村における建物の配置



写真 35 ポイアラトのセンターの「大きな家」



写真 36 宿泊ロッジの全体(左)



写真 37 宿泊用ロッジの正面(右)

## (2) 出会いの場所

イギリス人音楽プロデューサーがコムニマカエ村を訪れ、ポイアラトのセンターに宿泊したのは、実はこれが初めてのことでない。2010年11月下旬、その音楽プロデューサーは、ポイアラトとのマネジメント契約を締結するために初めてソロモン諸島を訪れ、コムニマカエ村にまで足を運んでいる。そのときも件のイギリス人音楽プロデューサーは、同行したレコード輸入業の日本人男性とイギリス人カメラマンと一緒にロッジに宿泊したのである。3人がコムニマカエ村に到着した日、ポイアラトの家で歓迎の祭宴が催され、ポイアラトによる竹製パンパイプの演奏が披露された。プロデューサーらはその後、竹製パンパイプの演奏のためにキリスト教祭礼に招かれたポイアラトに同行して祭礼と演奏を見物し、再びコムニマカエ村に戻ってポイアラトの家で送別の祭宴を受け、村をあとにした。プロデューサーらはソロモン諸島の首都ホニアラに移動し、ポイアラトのソロモン人マネージャーと交渉のうえポイアラトとのマネジメント契約を結び、帰国した。その後、イギリス人音楽プロデューサーは、筆者が一時帰国していた2011年に、イギリス人ポピュラー歌手とともにコムニマカエ村を再訪している。また、筆者が調査を終えた後の2015年にはプロデューサーの紹介でイギリス人の音楽ライターがコムニマカエ村を訪れ、ポイアラトのセンターに数日間逗留している。



2014年にイギリスと日本でリリースすることを見込んだポイアラトの新しいCDアルバムのレコーディングをコムニマカエ村でおこなおうという提案をしたのは、イギリス人音楽プロデューサーであった。ホニアラで海外との窓口となっているソロモン人マネージャーを経由し、村でのレコーディングの提案を受けたポイアラトのメンバーは、リーダーのマヌをはじめとして、当初この提案を好意的に受け止めていなかった。筆者は、マネージャーのひとりとマヌが電話で相談する際、しばしば隣に居合わせてその会話を聞いていた。マヌはよく筆者の携帯電話を借りて首都ホニアラにいる友人や親族に電話をしていたからである。マヌはマネージャーに、レコーディングはホニアラにあるラジオ局のレコーディング・スタジオでおこなった方がよいのではないかとポイアラトのメンバーたちの意見を伝えていた。

ポイアラトのメンバーが村でのレコーディングに消極的だったのは、プロデューサーらが村を訪れている間に雨が降り続くことを懸念してのことであった。ポイアラトの古参メンバーのひとりのハウは筆者に、以前ポイアラトを支援していたオーストラリア人音楽プロデューサーもコムニマカエ村を訪れてレコーディングを試みたことがあり、そのときは雨が降り続いてレコーディングが思うようにできなかつたうえ、オーストラリア人音楽プロデューサーらが宿泊していた小屋が雨漏りして録音機材の一部が故障してしまったことを、村でのレコーディングをためらう理由として話した。当時はまだポイアラトのセンターもなかったのである。この出来事はまた、ポイアラトが白人を村に呼び込んで竹製パンパイプの演奏を「売ろうとしている」ことを祖先が快く思っていないことの表れではないか、ともいわれていた。

また、それまでにたびたびレコーディング・スタジオでのレコーディングを経験したことのあるポイアラトのメンバーの中には、ホニアラにあるレコーディング・スタジオを借りてレコーディングをおこなうことは、天候不順や定期船の運行の乱れなどといった不確定要素を懸念する必要がない点で、無理に村でレコーディングをはるかに都合がよいと考える者もいた。ポイアラトのメンバーにとって、設備が整った都市部のスタジオでアルバムのレコーディングをおこなうこと自体は、決して目新しいことではない。ポイアラトのメンバーには、1990年代にすでにホニアラにあるラジオ局のレコーディング・スタジオでカセットアルバムのレコーディングをおこなった経験があり、また、2000年代以降はオーストラリア人音楽プロデューサーのプロデュースによってシドニーやメルボルンのレコーディング・スタジオでCDアルバムのレコーディングをおこなった経験もある。

また、ポイアラトのメンバーの中には、そうした技術的な懸念だけでなく、マネージャーが管理しているポイアラトの資金から定期船の運賃を支払ってホニアラにおもむくということ自体に魅力を感じている者もいた。レコーディングのためにホニアラに行くついでに、ビンロウジなどの商品作物を首都に運び、マーケットで売ることによって現金収入を得ることができるという打算が働いてもいたのである。

しかし、筆者の携帯電話を借りたマヌとホニアラにおいてイギリス人音楽プロデューサーとの連絡役をつとめていたソロモン人マネージャーが何度か電話で相談した後、プロデューサーがあくまでもコムニマカエ村でのレコーディングを希望していることがポイアラトのメンバーに伝えられた。その結果、ポイアラトの新しい CD アルバムのレコーディングは、コムニマカエ村でおこなわれることに決まったのである。その後、ポイアラトのメンバーは、演奏の練習など必要なレコーディングの準備を進めていった。また、メンバーを含むコムニマカエ村の人びとは、プロデューサーを村に迎えるためにポイアラトのセンターの掃除や修繕、草刈りといった作業に取り組み、前代未聞の熱帯雨林の中でのレコーディングの準備を進めていったのである。

#### 4. 森の中のレコーディング・スタジオ

##### (1) レコーディングの準備と音楽の模倣

2010年にコムニマカエ村をおとずれたイギリス人音楽プロデューサーとマネジメント契約を結んだポイアラトは、2011年にはイギリスで開催された野外音楽イベントに出演した。また、2012年にはハンガリーでおこなわれた野外音楽イベントを含むヨーロッパ・ツアーに参加し、同じ2012年には日本の野外音楽イベントにも出演した。2011年から2012年にかけて相次いでおこなわれたそうした海外での演奏活動の後、ポイアラトのメンバーのほとんどは、コムニマカエ村で自給自足的な生業活動に従事しながら日々をすごしていた。しかし、プロデューサーから2014年には再び日本などでの公演を計画していることを聞かされていたポイアラトのメンバーたちは、コムニマカエ村で日々の生活を送りながらも、次の海外公演のための「新しい歌 (*nuha haoru*)」の準備をおこなっていた。筆者は、紙片に歌詞を書きつけたり竹製パンパイプを吹きながら節回しを考えたりするマヌや他の若いメンバーの姿をしばしば目撃した。また、ときにはそうしたメンバーの試演を聞き、一緒になって演奏を工夫することもあった。

2013年9月になると、ポイアラトのメンバーたちは、リーダーであるマヌの呼びかけで、翌年に実現するかもしれない海外公演に向けた練習をはじめた。具体的には、マヌらメンバーのうち幾人かがそれまで準備していた「新曲」を、竹製パンパイプの合奏へと「アレンジ」する作業がおこなわれたのである。マヌが「トレーニング」と呼んでいたポイアラトによる演奏の練習は、日曜日やひどい雨天の日を除き、村のほぼ中央にあるマヌの甥の家の軒先でおこなわれた。練習がおこなわれる時間帯は、たいていの場合、午前8時から10時ごろか午後9時から11時ごろであった。前者は、メンバーがそれぞれの家で朝食を終えて一息ついた後、畑仕事などといったおのおのの用事に出かけるまでの時間帯であり、後者は、それぞれが夕食を終えた後、就寝するまでの時間帯である。練習には、コムニマカエ村ではなく近隣の村に住んでいる者や、一時的にコムニマカエ村を離れて近隣の村に逗留しているメンバーも参加していた。

2013年9月12日、コムニマカエ村で生まれ育ち、ポイアラトの主要なメンバーのひとりでありながら、一時的にコムニマカエ村を離れて妻の出身村である近隣のP村に逗留していたホアという20歳代後半の若者が、ポイアラトへの伝言を携えてコムニマカエ村に帰ってきた。ホアが伝えた伝言は、10月下旬にイギリス人音楽プロデューサーが、アルバムのレコーディングのためにソロモン諸島にやってくるというものであった。首都ホニアラで銀行に勤めるポイアラトのマネージャーのひとりが、ホアの妻と同じP村の出身であり、ホアはP村に住んでいるそのマネージャーの弟から伝言を受け取ったのである。ホアが、コムニマカエ村のほぼ中央にある村のよろず屋の掲示板に掲示した貼り紙には、イギリス人音楽プロデューサーの滞在日程に続いて、ピジン英語と英語で「レコーディングのためにリペアと準備をしてください」と書かれていた。

その後2カ月間、ポイアラトの演奏の練習は、ほぼ毎日おこなわれた。また、レコーディングにむけた様々な準備も進められ、レコーディングに参加するメンバーと役割分担が決まり、メンバーたちが準備していた「新しい歌」のなかから13曲がレコーディングのために選ばれ、13曲のタイトルのひとつである「伝統の人 (Inoni ana Totoraha)」がアルバムのタイトルに選ばれた。レコーディングに向けた準備のなかで、演奏の練習と並行して長い時間をかけておこなわれたのは、演奏に使うすべての楽器の「リペア」、つまり修理と調整、とくにそれらの楽器の音程をできるだけ均一にするための調律の作業だった。楽器の修理と調整の作業は、レコーディングのためにイギリス人音楽プロデューサーがコムニマカエ村を訪問することをホアが知らせたその日からすぐにはじめられた。2014年におこなわれる見込みの海外での演奏を見越して、事前に熱帯雨林から刈り出され乾燥させられていた竹を利用し、ポイアラトの楽器群の修理と調整がメンバー総出でおこなわれた。多くの楽器はいちど解体され、新たに竹筒が削り出され、必要に応じて差し替えられたのである(写真38、写真39、写真40、写真41)。

すでに指摘したように、アレアレの竹製パンパイプを演奏するうえで、気候によって伸縮し経年によって劣化する竹筒を削り直し、ときには新しい竹筒と差し替え、それぞれの楽器の音程を均一に保つために調律する一連の作業は、過去に祖先によって製作された楽器の音程を模倣したものとされるという意味において特別な意義をもっている。特に固有名をもつ特定の竹製パンパイプは、その音程が保たれることによって同一性を保ち、呪術的效果を発揮することができるのである。それは、1978年頃に初めて作られた楽器を模倣したものと位置づけられる全音階の竹製パンパイプについても同様である。

とりわけ、西洋的な音楽を模倣した全音階の竹製パンパイプは、厳密な調律が特に重要だと考えられていた。レコーディングにむけて調律をおこなう様子をながめていた筆者に対してマヌは、以前のオーストラリア人音楽プロデューサーの「教え」として、海外の聴衆にとって演奏が「良く聞こえる (*enoro siani*)」ためには、アレアレやソロモン諸島の聴衆にとってそうである以上に、音程が均一になっていることが大事なのだと強調していた。

だからこそ、ポイアラトのメンバーは海外での公演やレコーディングのための楽器の修理と調整、とくに調律の重要性を認識し、レコーディングがおこなわれるまでの2カ月の間、時間をかけてその作業に取り組んでいた。換言すれば、ポイアラトのメンバーは、竹製パンパイプの調律を入念におこなおうと努力することによって、彼らにとって「土地のもの (are ni hanua)」である竹製パンパイプのあり方を、グローバルな音楽産業が前提とし、プロデューサーや海外の聴衆が期待していると彼らが考える、標準化された音楽のあり方へと媒介しようとしていたのである。



写真 38 打奏竹製パンパイプの竹筒の音を聞き比べるポイアラトのメンバー(左)



写真 39 リペアのために竹製パンパイプを解体するポイアラトのメンバー(右)



写真 40 打奏竹製パンパイプから音程の狂った竹筒を取り出すマヌ(左)



写真 41 竹製パンパイプの調律をおこなうマヌ(右)

## (2) レコーディング・スタジオの組み立てと音の分離

2013年10月26日の昼過ぎ、音楽プロデューサーとレコーディング・エンジニア、カバーデザインを担当するアーティスト、ソロモン諸島在住のカメラマンの4人が、コムニマカエ村に到着した。一行は、ポイアラトのセンターへと案内され、「大きな家」でポイアラトのメンバーとコムニマカエ村の人びとによる歓迎をうけた。「大きな家」では、ポイアラトが楽器を準備して待っており、一列に座る4人を正面にして、ポイアラトによる歓迎の演奏がおこなわれた（写真42）。

翌10月27日の午前中、ポイアラトのセンターの「大きな家」には、プロデューサーたちの一行が持参したマイクやミキシング・コンソール、マイクスタンドやケーブルなどといったレコーディングのための機材が運び込まれた。音楽プロデューサーは筆者に、それらの機材のうち、ミキシング・コンソールはレコーディング・エンジニア自身のものであり、マイクなどその他の機材はソロモン諸島への渡航直前にメルボルンで購入した、オーストラリアの音響機器メーカーの最新機器だと話した。



写真 42 プロデューサーら一行を歓迎するポイアラトの演奏

レコーディング・エンジニアは、2種類の打奏竹製パンパイプと丸太を削りぬいた手製のドラム、直径5センチほどの太い竹筒に息を吹き込んで低音を発する「ベース」と呼ばれる大型の竹製パンパイプを1メートルから2メートルほどの間隔を開けて配置し、それら楽器の音を個別に収録するためのマイクをそれぞれに設置していった。前日にポイアラトが演奏したときには、それらの楽器は隣り合わせに配置され演奏されていたが、それぞ

れの楽器の音を別々のマイクによって収録するためには、間隔をあけてそれらを配置する必要があったのである。

レコーディング・エンジニアは、ポイアラトのメンバーの手を借りて、地面にケーブルをはわせてそれぞれの楽器の正面にマイクを設置した。また、打奏竹製パンパイプとドラムの上には天井の梁にケーブルをわたしてもうひとつずつマイクをつるしていった（写真43）。そして、集団で合奏される小型の竹製パンパイプと歌手のためのマイクはさらに離れたところに設置された。ポイアラトのメンバーは、エンジニアの指示にしたがってそれぞれの楽器を試奏し、エンジニアはそれぞれのマイクによってひろわれケーブルを通してミキシング・コンソールへと集約されヘッドセットから出力される音を聞き取り、楽器に対するマイクの位置とコンソール上の設定を調整することで楽器ごとの音量のバランスをとっていった（写真44）。その日の午後には、ポイアラトのメンバーがいくつかの曲を本番と同じように演奏し、午前中に設置した機材を用いたテスト・レコーディングがおこなわれた。プロデューサーとエンジニアはその日の夜、彼らが宿泊していたポイアラトのセンターのロッジでテスト・レコーディングの結果を確認し、翌日の方針を話し合うとのことだった。



写真 43 設置されたマイク(左)

写真 44 設置されたミキシング・コンソール(右)

翌10月28日の朝、プロデューサーとエンジニアは、ポイアラトのセンターの「大きな家」に集まってきたポイアラトのメンバーに、楽器と楽器の間を遮る壁をつくるための素材になるものがないかと相談していた。エンジニアはそのとき、「最も重要なのは分離（separation）だ」と言っていた。前日のテスト・レコーディングの結果が、「それぞれの楽器の音を別々のマイクによって収録する」という点で、かんばしくなかったのである。

今日、ポピュラー音楽などのレコーディングに際しては、異なる楽器や別の声部の演奏を別々にレコーディングし、デジタル・サンプリングの技術をもちいた「ミキシング」と呼ばれる編集作業によって事後的に一体的な演奏として構成するスタジオ・レコーディングの手法が一般的に用いられている。そうしたレコーディングの手法は、プロデューサーやレコーディング・エンジニアが、もっとも効果的と考える楽器や声部ごとの音量や音質のバランスを実現することが可能であり、必要に応じてレコーディングをやり直すことも可能であるという点で効率的であるとされる。だが一方で、その場限りの唯一無二の演奏であることが「売り」になるライブ・レコーディングに比べると、演奏の臨場感や自然な一体感が損なわれる場合がある。

コムニマカエ村でのレコーディングにあたって、プロデューサーとエンジニアは、ポイアラトを構成するすべての楽器の音を、演奏と同時進行で一度に収録するライブ・レコーディングの手法をとりつつ、異なる楽器の音を別々のマイクを用いて収録し、別々のトラックとして記録するスタジオ・レコーディングの手法を応用することで、事後的な編集作業を可能にしようとしていた。そのため、レコーディング・エンジニアにとって、ある楽器の音を収録するために設置されたマイクが、できるだけ別の楽器の音を収録してしまわないようにする必要があったのである。この場合、イギリス人音楽プロデューサーとレコーディング・エンジニアは、ポイアラトを構成する複数の楽器を離れた位置に配置し、それぞれの楽器に指向性のマイクを用いて別のトラックで録音するというだけでは、音の分離が不十分だと判断したのである。

その後、レコーディング・エンジニアは、ポイアラトのメンバーやコムニマカエ村の人びとの手をかり、プロデューサーと相談しながら、「大きな家」をレコーディング・スタジオに改造し始めた。森から切り出してきた木の枝やツタ、バナナの葉を使って遮音のための仕切りを作り、「大きな家」のなかに即席の「ブース」を組み上げていった（写真45）。そこでポイアラトは竹製パンパイプを演奏し、エンジニアはヘッドホンで音を聴き、パーテーションやマイクの位置を調整していった。そのようにして出来上がった即席のレコーディング・スタジオで、10月28日の午後から10月29日の午前中にかけて、本番のレコーディングがおこなわれた（写真46、写真47）。

このようにしてサウンド・エンジニアは、楽器とマイクの配置、森の素材を用いたセパレーションの製作といった作業によって、可能な限り統制された音を実現するべく努力していた。彼は、ポイアラトのメンバーやコムニマカエ村の人びとの手をかり、環境による制約に妥協しながら、利用可能な技術を組み合わせることで、熱帯雨林的環境の中で演奏されるアレアレの竹製パンパイプと、物理現象としての音を電気信号に変換するレコーディングの技術とを媒介していたのである。

ところで、「大きな家」のなかに設置されたブースは、ポイアラトのメンバーにとって普段通りの演奏に制約を課すものでもあった。パーテーションのせいで、演奏者同士が互い

を目視することができない場合があったのである（写真48）。竹製パンパイプは、通常は一か所にまとまって演奏するものである。旧来の竹製パンパイプは、演奏者同士が向き合って内側を向き、輪をつくるようにして演奏される。また、打奏パンパイプや歌手をとともう今日の竹製パンパイプ合奏は、観客のいる一方向を向いて何列かに並んで演奏されるのが一般的である。しかし、即席のレコーディング・スタジオでの演奏では、メンバーが楽器ごとにばらばらになり、セパレーションで互いが隔てられてしまう（図7）。ポイアラトのメンバーは、エンジニアの意図を受け入れ、パーティーションごしに互いの様子をうかがいながら演奏していた。ポイアラトのメンバーは、即席のスタジオを組み立て、パーティーションに分断されながら演奏することを通じて、エンジニアの考える音響のあり方を経験していたのである。



写真 45 バナナの葉でパーティーションを設けるポイアラトのメンバー(左)



写真 46 完成した即席のレコーディング・スタジオ(右)



写真 47 レコーディングをおこなうポイアラトのメンバー(左)



写真 48 前方が見えない状態での演奏(右)



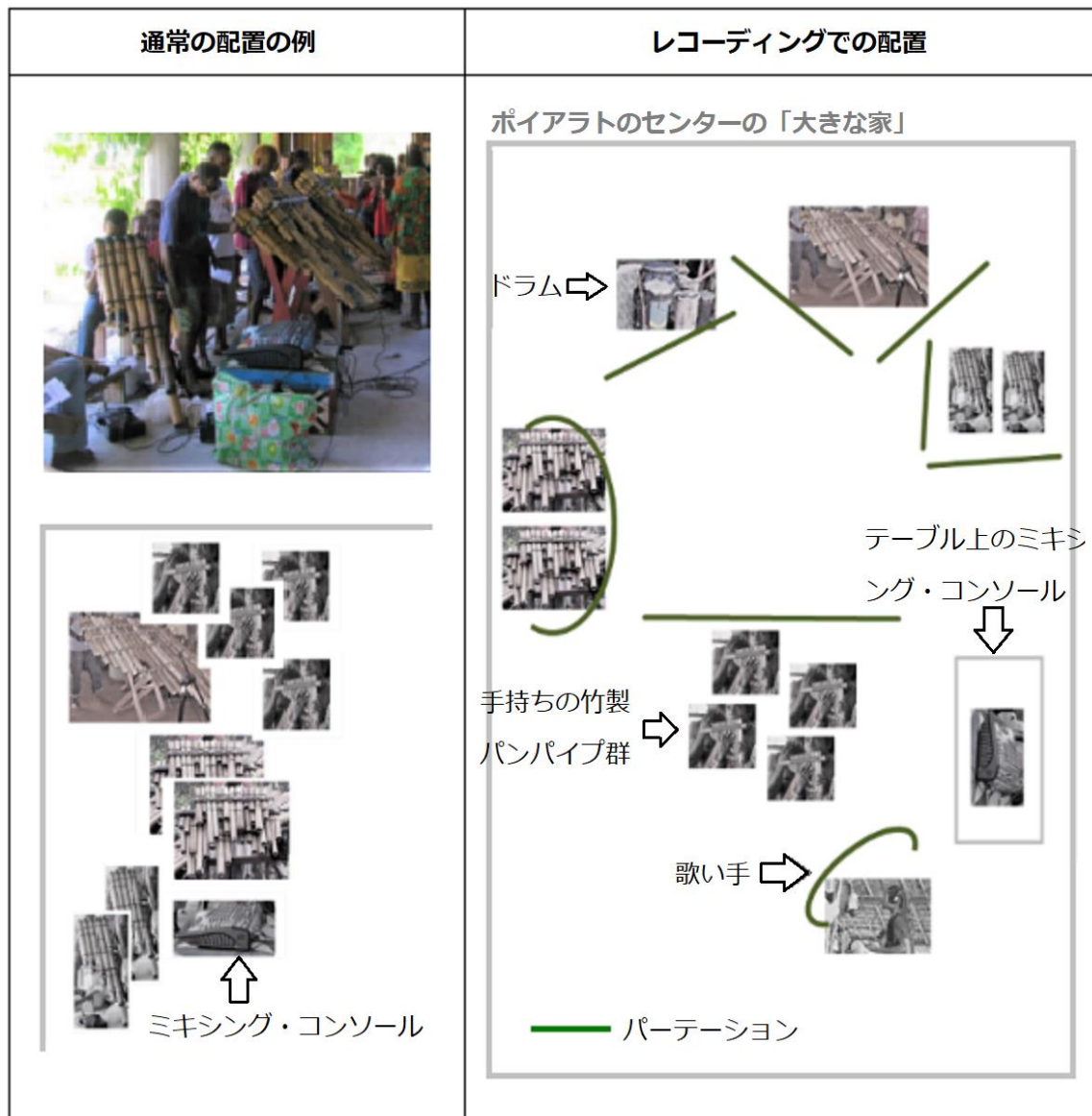


図 7 一般的な楽器の配置とレコーディングに際しての楽器の配置

### (3) プロデューサーの意図と音楽の製作

ポイアラトのセンターの「大きな家」でレコーディングがおこなわれる間、プロデューサーはポイアラトのメンバーやエンジニアと相談しながら、作業の進捗をめぐる決断を下していった。ただし、実際にポイアラトが竹製パンパイプを演奏し、エンジニアが機器を操作してレコーディングの作業を行っている際は、プロデューサーはポイアラトのメンバーの演奏やエンジニアの作業にかれが口をさしはさむことはほとんどなく、自分自身のポータブル・レコーダーで演奏を録音したりビデオ・カメラでレコーディングの様子を撮影したりしていた。

筆者はレコーディングが進む間、そうやってぶらぶらしているように見えたプロデューサーに、彼が今回、あえてコムニマカエ村でレコーディングをおこなうことにこだわった理由を尋ねた。筆者の問いかけにたいしてプロデューサーは、首都や外国にまで出向き、街にあるレコーディング・スタジオを利用しなくても、良い機材があり良いエンジニアさえいれば、どんなところでもレコーディングが可能なのだということをアレアレの人たちに知ってほしかったのだと筆者に語った。そうすることで、結果的にここアレアレで、新しい音楽のジャンルが生まれるかもしれない、とくに「新しいレゲエ」が生まれるかもしれない、と続けた。

プロデューサーはさらに、はじめてコムニマカエ村を訪れたときは、ポイアラトによる演奏の「プリミティブ」な印象に感激したが、今回レコーディングのためにコムニマカエ村を再訪し、T シャツを着て日常を過ごすアレアレの人びとの暮らしにより身近に接したことで、「現代を生きる彼らの音楽」こそが重要なのだと思いなおした、と筆者に話した。そして彼は、ポイアラトの音楽は「抵抗の音楽 (protest music)」であり「新しいレゲエ」なのだ、とも口にした。プロデューサーはそのとき、ポイアラトのメンバーたちが竹製パンパイプの演奏を通していったい何に抵抗しているかと彼が考えているのか、という点については明言しなかった。彼はただ、現代を生きるポイアラトのメンバーの音楽を、「抵抗の音楽」としてのレゲエのイメージと重ね合わせて捉えているようであった。また、エンジニアとポイアラトのメンバーが協働してスタジオを組み立てる様子を眺めながらプロデューサーは、そこで生まれていく即席のレコーディング・スタジオを「森と機械のハイブリッド」と評し、そこで起きている出来事は「森のテクノロジーと最新のテクノロジーの融合」なのだ、と興奮気味に筆者に話した。

筆者は、ポイアラトによる演奏やコムニマカエ村でのレコーディングという出来事について、「森の技術と機械の技術のハイブリッド」や「抵抗の音楽」などといったイメージに基づいて語るプロデューサーの言葉を、当初は戸惑いを抱きながら聞いていた。筆者は当初、プロデューサーが抱くそうしたイメージについて、まるで的外れで勝手なイメージに過ぎないと受け止めたのである。しかし、筆者はその後、プロデューサーの語る「新しいレゲエ」や「新しい音楽ジャンル」というイメージが、プロデューサーの音楽製作にかかる目標であり、いまだ実現していないプロデューサーの理想の音楽の姿であり、これから商品化されるポイアラトの CD アルバムにプロデューサーが付加しよう模索している「物語」なのだ気づかされることになった。

筆者がプロデューサーの口から、「物語 (story)」という言葉聞いたのは、レコーディングが進められている最中、筆者がプロデューサーに、アレアレの景観やコムニマカエ村の人びとの日常生活を撮影した写真を CD アルバムの製作のために提供してもよいと申し出たときのことである。プロデューサーはしかし、筆者からの写真の提供を謝絶し、「写真はサモトの仕事ではない。サモトの写真は必要ない。写真はアーティストに任せればいい。

サモトには、この CD に物語を提供してほしい。わたしには直接聞けないポイアラトの物語やこの素晴らしいレコーディングという出来事についてライナーノートを書いて、日本の聴衆に伝えてほしい」と答えた。プロデューサーは、「ただ CD を作るだけでは売れない」と続け、「現代のマーケットで売るには物語が必要だ。素晴らしいカバーデザイン、素晴らしい音響、それから物語。ここにサモトがいたことはとてもラッキーなことだった」と述べた。プロデューサーによれば、CD が売れるためには重要なのは、製作に携わる人びとがきちんと役割分担をおこない、それぞれが最終的にひとつの CD に統合されることである。良質なジャケット・デザイン、良質なレコーディング、良い物語などといった要素によって構成されるパッケージとしての CD をたずさえて世界各地で開催される音楽イベントに参加し、その会場で CD を販売することでやっとな利益を得ることができるというのである。プロデューサーは、「この CD の製作段階では予算が足りず、私費で補っている」と話した。プロデューサーによれば、単なる CD ではビジネスとしては成り立たず、付加価値のある CD をライブやツアーで売ることが必要なのだという。

プロデューサーは、そうした消費者にとって魅力的な物語を持つ CD アルバムを製作するために、カバーデザインを担当するベルギー人アーティストをわざわざコムニマカエ村にまで連れてきていた。彼はポイアラトがレコーディングのための演奏をおこなっているとき、即席のレコーディング・スタジオの周囲をうろうろと歩き回りながら、「大きな家」の柱や板などあちらこちらに模様を描きたくり、手に持った小さなデジタル・カメラでその写真を撮っていた。また、レコーディングを見物するために集まってきたコムニマカエ村の子どもたちや近隣の村からやってきた若者の背中や顔にペイントを施していた。イギリス人音楽プロデューサーたちの一行と首都ホニアラで出会い、プロデューサーに誘われてコムニマカエ村までやってきたドイツ出身のカメラマンも、プロデューサーにとってコムニマカエ村でのレコーディングという出来事に物語を提供する人物だった。彼は、1990年代のポイアラトのホニアラでの活躍を知る人物だった。

プロデューサーは、筆者のことも CD の物語に積極的にとりこもうとしていた。実は、筆者は、このときのレコーディングで、一曲だけポイアラトの演奏に竹製パンパイプの吹き手のひとりとして参加していた。その曲は、ポイアラトのメンバーのホアが日本の思い出に寄せて作った歌であり、筆者とホアがその完成を手伝った曲である。筆者はレコーディングの準備と練習がおこなわれてきた2カ月間、ずっと練習に参加していたのでどの曲も演奏することができ、メンバーも一緒に演奏したほうが良いと口にしてはいたが、筆者はポイアラトのリーダーであるマヌやプロデューサーに遠慮して、演奏には加わっていなかった。しかし実際には、プロデューサーは、筆者がそうした事情のある曲の演奏に参加することを、CD に魅力的な物語を付加し、特に日本でのポイアラトの活動や CD の販売にとって良い作用をおよぼすものとして、歓迎したのである。

プロデューサーは、レコーディングがおこなわれている最中、エンジニアやポイアラトのメンバーのまわりをうろうろと歩き回りながらビデオ・カメラでその様子を撮影していた。その映像は、以前のオーストラリア人音楽プロデューサーがインターネット上に開設し、その後の交渉の末、いまでは現在のプロデューサーが管理をひきついでいるポイアラトのウェブサイトで視聴することができる。その映像には、ポイアラトのメンバーたちが竹製パンパイプを演奏し、レコーディング・エンジニアがヘッドホンで音を聴きながらミキシング・コンソールを操作し、アーティストが柱や板にペイントし、カメラマンが写真を撮り、筆者が手帳にメモを書きつけ、あるいはポイアラトのメンバーと一緒に竹製パンパイプを演奏する様子が、しっかりと映しだされている。映像の手前にいる撮影者は、それらをひとつのパッケージとして商品化しようとしているプロデューサーである。そこには、レコーディングへの参加者それぞれが、それぞれの仕方楽器と、音と、音楽と向き合っている様子が映し出されている。

## 5. 舞台の上の竹製パンパイプ

### (1) CD アルバムの製作と野外ロック・フェスティバルへの参加

前節でみてきたコムニマカエ村でのレコーディングの事例を含め、本論文でこれまで論じてきた事例は、コムニマカエ村にやってくる外来の事物を、ポイアラトのメンバーたちが迎え、両者が出会いを果たすというものであった。他方、アレアレの竹製パンパイプそれ自体は、コムニマカエ村を離れてアレアレ地域内の他の村々や、ソロモン諸島の都市部などで演奏をおこなうといったように、元来、移動可能性を持つものである。さらに近年では、アレアレの竹製パンパイプの移動の範囲は、ソロモン諸島国内から海外へと拡大している。ここまで見てきたコムニマカエ村でのレコーディングの顛末について考えるには、その後に継続して起きた竹製パンパイプをめぐる事物のグローバルな移動にも着目する必要がある。

ポイアラトは、コムニマカエ村でレコーディングがおこなわれた翌年、日本で開催された野外ロック・フェスティバルに参加した。前節でみてきたコムニマカエ村でのレコーディングの後、録音された音源はオランダのスタジオで別のエンジニアによって編集された。筆者がそのデモを受け取ったのは、インターネットを介してのことである。筆者はそのときすでに、CD アルバムに収録される予定の楽曲の歌詞を、アレアレ語から日本語訳に翻訳する作業に取り組んでいた。また、歌詞の英訳はソロモン諸島の首都にいるマネージャーがおこない、筆者とプロデューサーはそれを電子メールで受け取っていた。さらに筆者は、プロデューサーから、日本盤の CD アルバムに付録として加えられるライナーノートの執筆も依頼されていた。イギリス盤の CD アルバムのライナーノートは、プロデューサー自身が執筆した。そうした打ち合わせや文書、録音データを含む情報のやり取りは、ソ

ロモン諸島の首都にいるマネージャーや筆者、プロデューサーとの間で、電子メールとインターネット上のデータ共有サービスを通しておこなわれた。

2014年3月6日、長期滞在を終えてソロモン諸島から帰国したばかりであった筆者は、イギリスから来日して東京に滞在していたイギリス人音楽プロデューサーに呼び出され、彼が所属する企業の事務所のほど近くにある居酒屋に呼び出された。筆者はそこで、その企業のスタッフやポイアラトの新作CDアルバムの日本盤の製造販売を請け負うレーベルの経営者に引き合わされ、日本盤の歌詞対訳とライナーノートの執筆に関する打ち合わせをおこなったのである。イギリス人音楽プロデューサーは、野外ロック・フェスティバルの出演のためには、聴衆へのアピールになる新しアルバムリリースが不可欠で、できればそれで賞を取りたい、と話していた。結果として受賞はかなわなかったが、日本盤に先行してイギリス盤のアルバムがCDとストリーミングで発売されたあと、7月に日本で開催される予定の野外ロック・フェスティバルへのポイアラトの出演が、野外ロック・フェスティバルのウェブサイトで告知された。例年7月に開催されるその野外ロック・フェスティバルにポイアラトが出演するのは、2010年の初来日以来、二度目のことであった。ポイアラトのCDアルバムの日本盤は、野外ロック・フェスティバルの開催初日に発売された(写真49)。野外ロック・フェスティバルに出演したポイアラトは、その後、野外ロック・フェスティバルのウェブサイトなどの記事で取り上げられ、インターネット上には「まとめサイト」が立ち上がった。無料動画配信サイトにはイギリス人音楽プロデューサーによってコムニマカエ村でのレコーディングの様子やロック・フェスティバルでの演奏がアップロードされた。ポイアラトのCDアルバムはその後、NHK 第一放送など日本国内のいくつかラジオ番組で好意的に紹介され、数曲がオンエアされた。



写真 49 野外ロック・フェスティバルの会場で販売されるポイアラトのCDアルバム

本節は、ポイアラトの CD アルバムの製作と野外ロック・フェスティバルへの参加をめぐるこうした一連の経緯の中で、特にポイアラトが野外ロック・フェスティバルに参加した数日間の出来事を、メラネシアの在来音楽とグローバルな音楽産業「出会い」の事例として取り上げるものである。ポイアラトのメンバーは、2014年7月23日の夜に成田空港に到着し、7月29日の早朝に羽田空港から帰途についた。野外ロック・フェスティバルのために来日したのは、リーダーのマヌをはじめとした10名であった。ポイアラトはその間、7月25日から27日にかけて開催された野外ロック・フェスティバルで三回のステージに出演した。以下では、前節までに見てきたコムニマカエ村でのレコーディングにおけるポイアラトのメンバー、レコーディング・エンジニア、イギリス人音楽プロデューサーの「出会い」の様相を念頭におきながら、日本の野外ロック・フェスティバルの舞台上と舞台裏で観察された、竹製パンパイプと音楽をめぐる「出会い」のあり方を追っていく。なお、筆者は、ポイアラトの野外ロック・フェスティバル出演が決定した後にイギリス人音楽プロデューサーの依頼を受け、通訳と来日中の世話係を兼ねたコーディネーターとして、常にポイアラトのメンバーと行動をともにしていた。筆者はその間、野外ロック・フェスティバルの主催者が通訳を外注していた通訳派遣会社にアルバイトの通訳として短期雇用される立場であった。

## (2) 舞台の上の竹製パンパイプ

7月23日の夜、成田空港に降り立ったポイアラトのメンバーは、野外ロック・フェスティバルの主催者が手配した都内のホテルに一泊した。翌7月24日の午前中にホテルをチェックアウトしたポイアラトのメンバーと筆者は、木箱に収納された竹製パンパイプなどの楽器を高速バスのトランクルームに積み込み、野外ロック・フェスティバルの会場となるシーズンオフのスキー場へと向かった。5時間ほどバスに揺られた後で会場に到着し、出演者とスタッフの宿泊先として手配されたホテルへのチェックインを済ませた筆者とポイアラトのメンバーは、しばらく休憩したあとで、先に会場入りしていたイギリス人音楽プロデューサーと合流した。

ポイアラトのメンバーが本格的に活動をはじめたのは7月25日の午前中であった。ポイアラトはその日の夜遅くに一回目のステージを予定していた。ポイアラトのメンバー、筆者、イギリス人音楽プロデューサーは、演奏会場の裏に設置された仮設小屋に竹製パンパイプなどの楽器を運び込んだのである。ポイアラトのメンバーはまず、それらの楽器の組み立てから始めなければならなかった。手に持つことのできるサイズである吹奏用の竹製パンパイプは、ただ木箱に収められているだけだったが、大型の打楽器などは、梱包のためにソロモン諸島を出発する前に一度結束を解かれて分解されていたのである。ポイアラトのメンバーたちは、竹筒を箱や外装の筒から取り出し、配置を間違えないように音高を確認しながら、楽器を組み立てていった(写真50、写真51)。



写真 50 組み立て途中の楽器(左)



写真 51 竹筒を結束して楽器を組み立てるポイアラのメンバー(右)

他のポイアラトのメンバーが大型の楽器などの組み立てを進めている間、リーダーのマヌは竹製パンパイプの音高の微調整に余念がなかった(写真52)。マヌは、竹製パンパイプやその他の楽器だけでなく、調整や修理のために欠かせない乾燥させた竹筒を、小麦袋に詰めて村から持ってきていた。実はマヌは、日本に到着した23日の夜から、はやく会場について「竹削り (*husi 'au*)」をしたいと筆者に話していた。また、24日の朝に東京のホテルのロビーで出発を待っている際も、筆者がマヌや若手のメンバーであるロホに竹製パンパイプの調整がそれほど必要なのかとたずねると、以前、コムニマカエ村でのレコーディングのために修理と調整をしてからすっかり時間がたり、「高くなってしまった (*e hane no'o*)」ものも「低くなってしまったもの (*e siho no'o*)」もあるのだ、と筆者に答えていた。

竹製パンパイプの調整とその他の楽器の組み立てを終えたポイアラトのメンバーは、その後、その日の会場に楽器を設置し、イギリス人音楽プロデューサーの立ち合いのもとで、本番に向けたサウンド・チェックとリハーサルをおこなった。そのステージを担当する会場付きの設営スタッフは、ポイアラトのメンバーと楽器の位置取りを確かめながら、慣れた手つきで周囲にマイクやケーブルを設置していった。ポイアラトがリハーサルを始めると、同じく会場付きのサウンド・エンジニアが、マイクの位置や向き、スピーカーの角度、ミキシング・コンソールを通して出力される音のバランスなどを調整していった。その際、コムニマカエ村の即席のレコーディング・スタジオでポイアラトのアルバムのレコーディングをおこなったイタリア人レコーディング・エンジニアが遅れて会場入りし、会場付きのサウンド・エンジニアにアドバイスをしていた。



写真 52 竹製パンパイプの音高を確かめるマヌ

7月25日のステージでは、ポイアラトの出演前のプログラムに時間的余裕があったため、入念なサウンド・チェックをおこなうことができた。しかし、7月26日の午後におこなわれた二回目のステージ、同日の夜遅くにおこなわれた三回目のステージに際しては、ポイアラトの出番直前まで別の出演者がステージ上にいたため、事前に丁寧な調整をおこなうことができなかった。二回目のステージでは、事前のサウンド・チェックと十分な音響機器の調整をおこなう代わりに、会場付きのエンジニアではなくポイアラトの竹製パンパイプの音をいかに音響機器でうまく捉えるかという試行錯誤をコムニマカエ村の即歴のレコーディング・スタジオで経験したイタリア人レコーディング・エンジニアがステージ上のコンソールの前に陣取り、ステージの最中もスピーカーから出力される音のバランスを調整することで、イギリス人音楽プロデューサーやレコーディング・エンジニア自身にとって満足のいくステージが目指されたのである（写真53、写真54）。



写真 53 ステージ上のポイアラトと周囲に設置されたマイク群(左)



写真 54 ポイアラトのメンバーとステージ上のミキシング・コンソール(右)



ポイアラトのメンバー、イタリア人レコーディング・エンジニア、イギリス人音楽プロデューサーが、コムニマカエ村でおこなわれたレコーディングでの試行錯誤を通して培った「チームワーク」が、ポイアラトのステージの成功のためにいかに重要であるかということが明瞭に観察されたのは、翌7月26日の夜におこなわれたポイアラトの最後のステージに際してのことであった。ポイアラトの三回目のパフォーマンスは、野外ロック・フェスティバルの広大な会場のほぼ中央に設置された広場の一角に設けられた手狭な仮説ステージの上でおこなわれた。主演者と聴衆の物理的な距離が他のステージに比して極端に近いその舞台では、各出演者は持ち時間を超過してパフォーマンスを続けがちであり、ポイアラトに出番が回ってきたころには、幕間の準備時間をほとんど確保することができないほどにスケジュールが逼迫していた。時間的な余裕と共に気持ちの余裕も失っているようであった会場付きの設営係とサウンド・エンジニアは、しきりに腕時計を気にしつつ、明らかになじみのないポイアラトの楽器を持って余して困惑気味の表情を浮かべながら、マイクとケーブルをあわただしく設置していった。そして、通訳として帯同しつつポイアラトの各ステージでのスケジュール管理を役目としていた筆者を通し、ポイアラトのメンバーとにかく早く演奏を始めるようにと促したのであった。

そのステージに際して、イタリア人レコーディング・エンジニアとイギリス人音楽プロデューサーは最初、会場付きのスタッフに仕事を任せ、手も口も出してはいなかった。また、その場には、ポイアラトのCDアルバムの最終的なミキシングを担当し、遅れて野外ロック・フェスティバルの会場に到着したオランダ人スタジオ・エンジニアも居合わせていた。ポイアラトの演奏が始まる前、会場付きのスタッフの様子を遠巻きに見ていたプロデューサーと二人のエンジニアは顔を見合わせ、ステージの正面と舞台裏とを行ったり来たりし始めた。いぶかしく思った筆者がイタリア人エンジニアに声をかけると、会場付きのスタッフがおこなったセッティングでは、歌手の声の音量ばかりが大きくスピーカーから出力され、他のメンバーが演奏する楽器の音はほとんど聞こえなくなってしまうということであった。結局、オランダ人エンジニアが舞台上にあがってマイクの位置と向きを微調整し、イタリア人エンジニアが会場付きのスタッフにかわってコンソールを操作しはじめた。ポイアラトのメンバーに少し演奏するように促したオランダ人エンジニアは、ステージの正面にまわってスピーカーから出力される音を聞いた後で舞台袖にもどり、コンソールを操作しているイタリア人エンジニアに指示を伝えていた。指示を聞いたうえで、マイクから入力される音をヘッドセット通して聞きとり、楽器ごとの、また音域ごとの音量を調整するためにコンソールのつまみを操作するイタリア人エンジニアの手つきは、傍目にも素早く鮮やかであった。しばらくコンソールを操作した後で手を止め、宙をにらみながらヘッドセットに耳を傾けていたイタリア人エンジニアが目くばせをすると、オランダ人エンジニアは聴衆の人込み避けながらステージの正面に回り、実際にスピーカーから

出力されるポイアラトの演奏を確認してうなずいた。筆者とイギリス人音楽プロデューサーは、その一部始終を側で見ていた。

野外ロック・フェスティバルでのポイアラトの三回のステージを通して観察されたのは、コムニマカエ村の即席のスタジオでおこなわれたレコーディングと同様、ステージ上のライブ・パフォーマンスが、ポイアラトのメンバーが竹製パンパイプをはじめとする楽器の製作（組み立て）と調整に力を注ぎ、エンジニアがその音を捉えるために音響機器の調整に力を注ぎ、その結果としてプロデューサーの思い描くポイアラトのステージが実現するという、方向性の異なる三者の意図が交差する出来事であった。興味深いのは、スタジオでのレコーディングにせよステージ上でのライブ・パフォーマンスにせよ、音響機器を通してポイアラトの演奏を捉え、商品としてのスタジオ・レコーディングやライブ・パフォーマンスを実現することは、標準化された音響機器がそろったスタジオやステージがあればオートマチックに可能になるわけではないということである。より重要なのは、その出来事に参加する演奏者やエンジニアやプロデューサーの相互交渉であり、そうした出会いの蓄積によって可能になる「チームワーク」なのである。

他方、舞台の上でのポイアラトのあり方が、コムニマカエ村でのレコーディングと場合と明瞭に異なっていたのは、ポイアラトのメンバーの意図が聴衆に対して向けられていたという点である。日本の聴衆へのポイアラトのメンバーの行為の意図をはっきりと見て取ることができるもののひとつは、彼らが舞台上でまとっていた舞台衣装である。ポイアラトのメンバーは、村での日常生活はもちろんのこと、儀礼祭宴に際しても決してすることのない姿、すなわち樹皮布の腰巻を身に着け、裸の上半身に白や黒のボディー・ペインティングをほどこすといったいで立ちで、三度のステージに臨んでいた。そうしたステージの上でのポイアラトのメンバーの衣装は、過剰に「プリミティブ」な様相を呈していた。同様の傾向は、ポイアラトの海外公演に限られたことではなく、アレアレで活動する他の竹製パンパイプ演奏集団がソロモン諸島の首都ホニアラで観光客相手にショーをおこなう際などにも認められる。ステージの上でのポイアラトのメンバーのそうした態度は、あえて穏便な言い方をすれば日本の聴衆へのサービスであり、より直截な言い方をすれば、日本の聴取への迎合であるように見える。

ポイアラトのメンバーの日本の聴衆に対するそうした迎合的な態度は、野外ロック・フェスティバルで繰り返しポイアラトが演奏した、「マウント・フジ」という歌においてもっとも顕著であった。「マウント・フジ」は、ポイアラトの若手メンバーであるホアが、2010年にはじめて日本を訪れて今回と同じ野外ロック・フェスティバルに参加した際の思い出に寄せて作った歌である。富士山と野外ロック・フェスティバルの会場の地名を歌詞に織り込み、それらを旅先で出会った恋人に見立て、出会いと別れを愉快的な調子で歌うこの歌についてホアは、日本を再訪する際に日本の聴き手の心を捉えるために作ったのだと筆者に語った。この歌は、ポイアラトの野外ロック・フェスティバルへの参加に先立ち、コム

ニマカエ村でレコーディングされた CD アルバムに収録された。その際、ホアはこの歌を日本語に翻訳することを筆者に求め、筆者はホアの求めに応じてこの歌の日本語歌詞をつくり、さらにポイアラトの歌い手に日本語歌詞の発音やイントネーションを教えた。野外ロック・フェスティバルでの三回のステージでは、ポイアラトのメンバーによってこの歌が何度も演奏された。

ただし、聴衆への迎合であるように捉えることもできるポイアラトのメンバーのそうした態度は、彼ら自身にとっては決して卑下すべきものではない。ポイアラトのメンバーにとって、竹製パンパイプの演奏やポイアラトの活動は、「聴き手を魅了して富を得る」ための行為に他ならないからである。

### (3) 舞台の裏の竹製パンパイプ

ここまで、野外ロック・フェスティバルでのポイアラトのステージについて追ってきた。ポイアラトのステージは、コムニマカエ村の即席のレコーディング・スタジオがそうであったように、ポイアラトのメンバー、エンジニア、プロデューサーらそれぞれの意図と行為が交差する場所となっていた。他方、ポイアラトのメンバーが舞台上に上り、舞台を降りるその裏側では、ポイアラトのメンバーの振る舞いと、野外ロック・フェスティバルが出演者に求める態度とのズレがはしばしば生じていた。それらのズレは以下に見ていくとうに、一見ささやかなズレのようであったが、野外ロック・フェスティバルでのポイアラトのステージが成功裏におこなわれるためには、当事者によって調停されなければならないものであった。

野外ロック・フェスティバルの開催期間中、ポイアラトのメンバーの食事は、出演者とスタッフが宿泊していたホテルの食堂か運営本部に併設されたイートインで賄われることになっていた。それらの場所で使用することのできる食事券を滞在日数の分だけ受け取っていたポイアラトのメンバーは、朝昼晩の三度の食事のたびに、ホテルの部屋や演奏会場から食堂やイートインに移動することを求められていたのである。筆者もまた、同様に食事券の支給を受けており、ポイアラトのメンバーと一緒に食事をとることが多かった。7月26日の午後、宿泊先のホテルと運営本部から最も離れた位置にある演奏会場でのステージを終えたポイアラトのメンバーは、夕食にはまだ早い時刻であるにも関わらず、空腹を訴えていた。食事券が滞在日数分しかないことを気にかけていた筆者は、迎えの車を待って食堂やイートインまで戻り、少し早めに夕食をとることをポイアラトのメンバーに勧めた。しかし、特に空腹に耐えかねた様子であったリーダーのマヌが「友だちがいる」といって他のメンバーを先導し、ポイアラトのメンバーは演奏会場の比較的近くに位置していた観客向けの食堂エリアに向かった。

筆者に先行して食堂エリアについていたマヌは、その一角でエチオピア料理の食堂を出店していた顔見知りの男性に、食事を提供してくれるように頼んでいた。エチオピア出身

でイギリス人音楽プロデューサーと親しく、東京都内で長年にわたってエチオピア料理店を営んでいるその男性は、野外ロック・フェスティバルにも例年出店しており、2010年以来、マヌをはじめとするポイアラトのメンバーとも顔見知りだったのである。観念した筆者は、店の裏側に集まった10名のポイアラトのメンバーを前にして困惑していたエチオピア料理店の男性に、料金はあとで支払うから適当な食事を10人分準備してほしいと話し、ポイアラトのメンバーは空腹を満たすことに成功したのであった。結局、その食事代は、後で事情を聞いたイギリス人音楽プロデューサーが支払った。

筆者は、実はその時、マヌをはじめとするポイアラトのメンバーの傍若無人ともいえる振る舞いに、半ば呆れ半ば腹を立ててしまっていた。当時、通訳兼コーディネーターとして雇用されていた筆者は、野外ロック・フェスティバルの運営本部から、ポイアラトのメンバーのスケジュールと行動の管理という責任を負わされていたためである。しかし、第4章で述べたように、竹製パンパイプの演奏者が、演奏のために訪れた先で食事を振舞われることを期待するということは、竹製パンパイプをめぐるアレアレの人びとの発想に立てば当然のことであり、間違っていたのは呆れ立腹していた筆者の方だということになる。イギリス人音楽プロデューサーは、野外ロック・フェスティバルを主催する企業のロンドンにおける責任者という「高い地位」にある人物である。彼の招きで日本を訪れたポイアラトのメンバーが、プロデューサーの友人であり彼ら自身とも面識があり豊富に食べ物を持つ人物から食事を振舞われることを期待するのは当然のことであろう。結果的に、筆者を支配していた野外ロック・フェスティバルの制度が求める出演者の振る舞いと、ポイアラトのメンバーの振る舞いの齟齬は、「ビッグ・マンとその友人」たるイギリス人音楽プロデューサーとエチオピア料理店の男性の機転によって調停されたのである。

より深刻なかたちで、アレアレの人びとにとっての竹製パンパイプに関する発想が、野外ロック・フェスティバルでポイアラトがステージを全うする上でのリスクとして顕在化した出来事は、ポイアラトのメンバーが7月24日に野外ロック・フェスティバルの会場に到着した直後に起きた。その日、野外ロック・フェスティバルの会場に到着したポイアラトのメンバーと合流したイギリス人音楽プロデューサーは、若手のメンバーであるホアだけを連れ出し、しばらく話し込んでいた。その話の内容を筆者が知ったのは、翌朝、ホテルのロビーに10名のポイアラトのメンバー全員が集まったときのことだった。実は24日の朝、イギリス人音楽プロデューサーの携帯電話にソロモン諸島の首都ホニアラにいるポイアラトのマネージャーの一人から電話があり、ホアの母の急死が知らされていたのである。

アレアレにおいて、竹製パンパイプの吹き手の身近な人物が死去した場合、しばしばその吹き手はしばらくのあいだ竹製パンパイプの演奏をおこなわない。その期間は数か月程度の場合もあれば、数年、あるいは生涯におよぶこともあるという。例えば、筆者が親しくしていたもうひとつのアレアレの竹製パンパイプ演奏集団であるワシハ・ニ・アウのリ

リーダーの男性は、息子が死去した後の1年間、竹製パンパイプの演奏をしなかったと筆者に話していた。ワシハ・ニ・アウのリーダーが筆者に語ったその理由は、竹製パンパイプは「幸せのとき (*horoa ni raemanoha*)」に演奏したくなるものであり、逆に「胸が空っぽである／悲しい (*raena e uru*)」ときには、演奏したくないものだからだ、というものであった。したがって、竹製パンパイプの演奏を「悲しみ (*raeuruha*)」のために止めた人物が、再び竹製パンパイプの演奏をおこなうかどうかは、かれの「心 (*raena*)」の状態次第であり、それがいつのことになるかは当事者にもわからない。

7月25日の朝、ポイアラトのメンバーが集まっていたロビーに少し遅れてやってきたホアは、落ち着いた様子ではあったが、泣きはらしたような赤い目をしていた。集まったメンバーに対してマヌは、イギリス人音楽プロデューサーが、もしホアや他のメンバーが望むなら、野外ロック・フェスティバルで予定されていたポイアラトのステージをキャンセルすることもできると言っていると伝えた。そして、ホアに返事をうながした。ホアは結局、ポイアラトが予定されているステージを全うし、ホア自身もすべてのステージに参加すると答えた。ホアは、そのように決断した理由を語らなかった。しかし、竹製パンパイプをめぐるアレアレの人びとの一般的な発想とは異なるホアの決断によって、野外ロック・フェスティバルでのポイアラトのステージは可能になったのである。

## 6. 小括

本章では、2013年10月27日から11月1日にかけて、アレアレの熱帯雨林に囲まれたコムマカエ村の一角に出現した即席のレコーディング・スタジオでおこなわれた、竹製パンパイプ演奏集団のアルバムのレコーディングの事例を取り上げた。ここでは、コムマカエ村の住民を中心としたポイアラトのメンバーたちと音楽プロモーションを事業とする多国籍企業に所属するプロデューサーやエンジニアらが居合わせたこの出来事を、音楽のあり方についての異なる複数の捉え方が相互に作用する状況として描いてきた。

近年の音楽社会学や音楽人類学におけるポピュラー音楽研究や音楽産業論の分野には、音楽が製作される空間ないし場所としてライブハウスやレコーディング・スタジオに着目する研究がある。そこでは、「レコードやCDなどに音を定着することを前提としていた音楽産業という制度の不安定化が、音そのもの、そして音を介した人と人の結びつき方に大きな作用を及ぼし始めていること」を踏まえて、「音あるいは音楽というものも、『作品』という客体ではなく、人やモノと結びつくことで社会をつくり出している行為体・媒介項として捉えなければならない」とする、行為中心的なアプローチが提起されている〔安田2015: 64-65〕。例えば、音楽社会学者の安田は、日本のブルースバーにおけるライブ・パフォーマンスを事例として取り上げ、「音楽的感動」は、「それを再現可能にしている一連のヒトやモノの集合体と不可分な形で移動する」ものであることを指摘する。安田によれば、「有名アーティストの世界ツアーには、アーティスト本人だけでなく、楽器や機材、演出

家やエンジニアやローディー、場合によっては恋人や家族までもが一緒に移動して回る」のであり、そこでは「世界中どこで演奏しても、同じ感動が伝わるように、必要最低限の文脈も脱埋め込み化されている」[安田 2014: 230-231]。また、文化人類学者の山本達也は、チベット難民のバンドによる CD アルバムの製作過程を取り上げ、「さまざまなアクターや実践がぶつかり合う結節点としてレコーディングを捉えることにより、身体性を伴ったアクターたちが交渉し、一つの作品を作りあげていくその過程」を描くことを試みている [山本 2011]。ただし、ローカルな音楽が CD などのメディアに定着され商品化される「音楽の製作」のプロセスとしてレコーディングの出来事を捉えるそれらの研究は、作品や CD といった産業化された音楽を構成する制度と技術を前提としている。アレアレのような場でのレコーディングを分析する場合、そうした技術や制度が前提とする楽器や音楽のあり方と必ずしも一致しないローカルな音楽や楽器のあり方に留意し、両者が出会う契機として、レコーディングの過程を捉える必要がある。

アレアレの竹製パンパイプは、一見すると竹を素材とする素朴な楽器である。ただし、本論文の第3章や第4章で見てきたように、アレアレの人びとにとって竹製パンパイプは、人間のように固有名詞で名指されるものであり、そうした竹製パンパイプの音は、人間の声や動物の鳴きと同じように、竹製パンパイプそれ自体と不可分な「鳴き」として聞きとられるものである。また、聞き手を魅了してその心を満たし、演奏者への富の供与を促すと考えられている竹製パンパイプの演奏は、畑から収穫を得ることや儀礼交換を通して富を得ること、海で魚を獲ることに似た、ある種の罟のようなものだと考えられている。こうしたアレアレの人による竹製パンパイプの捉え方に留意するならば、我々が楽器というモノに対して抱きがちな「音楽美に奉仕する道具」としての印象を、それにあてはめることはできない。また、そうした竹製パンパイプの音を、音楽や物理的な音響現象として説明し尽くすことは難しい。

他方、森の中に出現した即席のレコーディング・スタジオでは、竹製パンパイプについてのコムニカエ村の人々の捉え方、音楽についてのプロデューサーの捉え方、物理的な音についてのレコーディング・エンジニアの捉え方の差異が、音楽のあり方に関わる物質性についての捉え方の差異として、それぞれの言動や技術的行為を通して観察された。レコーディングへの参加者たちは、それぞれの流儀で、それぞれにとっての音楽を製作していた。ただし、彼らはスタジオという空間とレコーディングの時間を共有してもいた。各々の関心とアプローチの違いは、モノの扱いや配置によって可視化され、各々が製作行為を成し遂げるために、各々が提示するモノの扱いや配置の可能性からひとつを選択していた。例えば、レコーディングを首都のスタジオとコムニカエ村のどちらでおこなうかの選択や、レコーディングに際して近距離で演奏するかブースごとに分かれて演奏するかといった選択である。そのときコムニカエ村に出現した「森の中のレコーディング・スタジオ」は、グローバルな音楽産業の担い手にとっての作品としての音楽、音楽を生産するための

音響機器をめぐる技術、アレアレの人びとにとっての竹製パンパイプのあり方が、一致しないが部分的に重なり合う各々の製作行為を通して出会う、いわば交差点であり、その出合いを可能にする媒体として働いていたのである。

## 第6章 結論

### 1. 各章の総括

本論文は、ソロモン諸島マライタ島南部アレアレの人びとが竹製パンパイプを媒体として文化的他者との出会いをどのように経験し、アレアレの人びとにとって、在来音楽である竹製パンパイプ合奏とグローバルな音楽産業が前提とする制度化され標準化された音楽がどのように媒介されているのか、というテーマについて、民族誌的に示してきた。

第1章では、オセアニアにおける在来音楽の人類学的研究を、そこで文化的他者の出会いがどのように捉えられてきたかという点に焦点をあてて整理してきた。そのうえで、そこでグローバル化時代の在来音楽をめぐる文化的出会いと音楽的媒介をめぐる論点を検討し、本論文における問題の所在と議論の枠組みを示した。続く第2章では、調査対象であるソロモン諸島マライタ島南部アレアレの現況を概観した。ソロモン諸島、特にマライタ島においては、伝統をめぐる独自の観念が、在来の文化社会的事象と近代的諸機制とを媒介する役割を果たしてきた。太平洋戦争直後からソロモン諸島独立にいたる激動期にアレアレをひとつの中心として勃興し、アレアレにおいても多大な影響を及ぼしたマアシナ・ルール運動は、その代表的な事例である。マアシナ・ルール運動の影響を色濃く残す今日のアレアレにおいて、そうした媒介のあり方は、とりわけ土地をめぐる人びとの営為において具体的に認めることができる。アレアレの人びとにとって土地は、生業と生活、そして人間としての尊厳とアイデンティティから切り離しがたいものとしてある。と同時に、今日のアレアレにおいて土地は、森林伐採や換金作物栽培、観光開発や村落整備といった様々な開発を契機として切り分けられ、利益へと還元される経済資源でもある。本章では、アレアレの人びとは、眼前の熱帯雨林と足元の土地とを媒体として、在地の生の論理と近代的な経済論理の間を取り持つことを余儀なくされており、マアシナ・ルール運動以来、そのための試行錯誤が重ねられてきたことを論じた。また、本論文の研究対象であるアレアレの竹製パンパイプについて概観した。そのことを通して、今日のアレアレにおける「混濁した生活」という時代認識が、コムニマカエ村の人びとにとっては竹製パンパイプを媒体とした文化的出会いとして経験されていることを示した。

続く第3章から第5章は、こうしたアレアレの現況を踏まえたうえで、竹製パンパイプをめぐる演奏集団ポイアラトとコムニマカエ村の人びとの営為について具体的に論じた。第3章では、楽器を製作する技術的営為に焦点をあてた。竹製パンパイプ合奏の商業化とグローバル化の過程で、竹加工の技法といった在来技術は、西洋音階に基づく調律といった西洋音楽的要素やマイクやスピーカーといった音響機械技術といった結びついてきた。竹製パンパイプの技術的構成は、「伝統と近代」という区分によってではなく、如何に効果的に聴き手を魅了するかという製作者・演奏者の関心によって柔軟に決定される。本章の



前半では、その製作と演奏に際して植物素材である竹の物理的な伸縮性に対応し、熱帯雨林環境において不安定にならざるを得ない音程を適切に保つために、調律の技法が特に重要視される。また、本章の後半では、竹製パンパイプの調律を効率化することを目的として音程を電子的に測定するチューナーが導入された事例を分析し、竹製パンパイプをめぐる技術のあり方が、不安定性・不確実性を前提とした身体的・経験的技術から、安定性・確実性を指向する機械的・合理的技術へと接近しつつあると論じた。第5章では、竹製パンパイプをめぐる在地の経済的活動、すなわち「演奏することで富を得る」という営みと、その市場経済との接合について考察した。先行研究では、アレアレにおいて竹製パンパイプに高い価値が認められるのは、技術的水準や歴史的履歴といった、楽器とその演奏に内在的に備わる要因のためとされてきた。そして、儀礼祭宴に際してその演奏者に貝貨やブタといった富が供与されることは、あくまで楽器とその演奏に価値が内在することに付随する副次的な事象としてとらえられてきたのである。本章では、そうした従来の想定に反して、アレアレの人びとが竹製パンパイプに高い価値を認める主たる要因が、楽器とその演奏に価値が内在することだけではなく、それが演奏者と聞き手の相互行為をうながし、聞き手を魅了することで演奏者に富をもたらす呪術的な効果を期待される点にあることが示される。また、オセアニアにおける在来音楽やポピュラー音楽のグローバルな音楽産業への包摂については、それらを従来の脈絡から切り離し、新たな価値を付与することでワールド・ミュージックの商品として流用する音楽産業の機制に焦点があてられ、批判的に論じられてきた。アレアレの竹製パンパイプとグローバルな音楽産業との関わりも、そうした観点から取り上げられてきたにとどまる。他方、竹製パンパイプをめぐる価値が、アレアレの人びとにとってどのように市場経済へと接合されているのかという点は、これまで詳らかにされてこなかった。本章の後半では、竹製パンパイプ演奏団の国内外における活動が、アレアレの人びとにとって不確実な現金収入と将来の村落開発への期待の媒体になっていることを指摘する。そして、竹製パンパイプをめぐる価値が、聞き手を魅了し演奏者に富をもたらす効果において認められるということが、竹製パンパイプをめぐる在地の経済活動と市場経済とを媒介し、両者の接合を可能にしていると論じた。

第6章では、冒頭で挙げた即席のレコーディング・スタジオにおけるCDアルバムのレコーディングが、前後の経緯を含めて詳細に論じた。森の中に出現した即席のレコーディング・スタジオでは、竹製パンパイプについてのコムニマカエ村の人びとの捉え方、音楽についてのプロデューサーの捉え方、物理的な音についてのレコーディング・エンジニアの捉え方の差異が、音楽のあり方に関わる物質性についての捉え方の差異として、それぞれの言動や技術的行為を通して観察された。ここでは、竹製パンパイプが演奏され、音楽としてレコーディングされる過程に居合わせた者同士が、それぞれの他者にとっての音楽のあり方をいかに相対化し、各々自らにとっての音楽のあり方をどのように拡張しているかについて、特に現地住民の立場に重心を置きつつ考察した。

## 2. 考察

マックス・ウェーバー (Max Weber) は、西洋近代における合理化の「普遍的な意義と妥当性をもつような発展傾向をとる文化的諸現象」のひとつとして、音楽における音組織の問題をとらえていた [ウェーバー 1972: 5-7]。「音楽の合理的社会学的基礎」と題された論文 (邦題『音楽社会学』) においてウェーバーは、音組織の合理的把握を可能にした西洋における楽器の機械的メカニズムの発達と中世後期における記譜法の発明といった技術的要因について論じている [ウェーバー 1967; 和泉 2003]。アドルノは、ウェーバーが西洋近代の音楽に認めた合理性は、「芸術外的な社会的合理性の展開」に他ならず、その「合理性が音楽の中に『現れる』」のだと述べる [アドルノ 1999: 402]。アドルノによれば、西洋近代の音楽における技術的合理化こそが、自律的な客体としての作品と、作曲家・演奏家・聴衆によって構成される西洋近代における音楽の生産をめぐる制度の成立を可能にしたのであり、「音楽と社会の媒介は技術において明白になる」のである [アドルノ 1999: 417; 龍村 2003: 193-195]。

ウェーバーによれば、「未開音楽」の持つ呪術的効果を維持再現するために特定の音の組み合わせや規範化された音程の類型化が指向され、楽器を媒体とした音の組織化や体系化が必要とされたことが音楽の合理化の第一歩であった。また、音楽が呪術的・実用的な用途から解放されて純粹に美的な関心からおこなわれるようになり、規範化された音程とは異なる基準による音の再現性が求められ典型的な音の列が形作られたことが、本格的な音楽の合理化の始まりとされる [ウェーバー 1967; 和泉 2003]。ただし、『音楽社会学』におけるウェーバーの分析は、「音組織の特性と、その特性をつくり出した音楽の技術的な要因」に集中しており、西洋近代音楽の成立におけるその意義については必ずしも明らかにされていない [和泉 2003: 93]。一方、アドルノによれば、西洋における音楽は従来、現実と別様の世界のあり方——非同一性——を示唆する現実批判の契機となる点で価値を有してきた。近代の音楽史を、啓蒙主義と平行する音楽作品の自律的客体化の過程としてとらえ、それを自然支配としての合理化の一端とするアドルノは、そうした現実批判の契機としての音楽は、産業化によって単なる社会体制の補完物へと墮落し、特に規格化された音楽においてそうした傾向が顕著であると指摘する。

音楽社会学者の龍村あや子は、今日、音楽の合理化は西洋だけの問題にとどまるものではなく、非西洋の国々や地域における「グローバル経済の浸透と音楽文化の欧米的近代化」が、各地で「商品としての音楽生産と享受の進展」を招いていると強調する [龍村 2003: 179]。龍村によれば、そこでは作曲家、演奏家、聴衆によって構成される音楽の生産をめぐる制度が在来の音楽的事象に接ぎ木され、録音技術の浸透とも相まって「演奏の作品化」が生じているのである [龍村 2002; 2003: 196]。とはいえ、西洋近代の音楽に特殊な歴史的傾向として定式化された音楽の合理化概念を各地の音楽へと無条件に当てはめるには一定

の留保が必要である<sup>(34)</sup>。塚田健一は、楽譜や原盤といったメディアに定着され、「作者の存在、有形性、独創性」を兼ね備えた自律的作品という観念を前提とする、支配的な著作権のあり方に基づく音楽ビジネスが「第三世界の人びとにとっては先進諸国からの『抑圧システム』と映る」ことを指摘し、そうした非対称的關係を批判する一方、いわゆる伝統的社会には、グローバルな音楽産業が前提とするものとは異なる別種の所有権ないし音楽著作権の意識が認められると主張する。塚田はそうした立場から、アフリカのガーナ・ファンティ (Fante) 社会における音楽をめぐる伝統的「著作権」概念の事例を取り上げ、音楽産業の多国籍な展開は、西洋の音楽的伝統における価値のみならず、その他の地域においても音楽をめぐる価値を変容させてきたことを論じている<sup>(35)</sup> [塚田 2014: 289-308]。塚田の議論が興味深いのは、グローバルな音楽産業と在来の音楽芸能との出会いを、前者への後者の単線的な組み込みではなく、後者の担い手が新しい価値を創出する契機としてとらえる点である。

第2章で指摘したように、アレアレにおいて物事の変化、特に植民地化、キリスト教化、西洋化について語られるとき、「混ざる」という語彙が用いられる。それは、事物を常に「混ざった」状態として捉えるアレアレ的な認識の枠組みによるものである。また、アレアレにおいて今日の生活が、「混濁した生活」として概念化されることは、事物を「混ざった」状態としてとらえるアレアレ的な認識の枠組みによる、「地域的近代」[関根 2015a: 6-20]のとらえ方を示している。本論文で取り上げてきたアレアレの竹製パンパイプの担い手たちは、そうした今日のアレアレにおける「混濁した生活」を生み出す出会いを、竹製パンパイプによって媒介している。本論文の各章で見てきたように、アレアレの人びとにとって竹製パンパイプは他者との出会いを仲介する役割を果たしており、アレアレの人びとは竹製パンパイプをひとつの媒体としてグローバルな音楽産業と遭遇してきた。他方、今日の竹製パンパイプは、呪術的効果を期待される道具としての側面と音楽産業に組み込まれた楽器としての側面を併せ持っており、そうした状況が逆説的に呪術的道具としての竹製パンパイプという存在を今日も生きながらえさせている。塚田の議論を踏まえてここで着目したいのは、アレアレの人びとにとって竹製パンパイプの価値が、呪術的な効果であれ商品価値であれ、来るべき未来に希望をもたらすものとして期待されている点である。竹製パンパイプのこうした作用は、意外にもエニオンがフランスの音楽産業における生産過程に見出した音楽の生産者と未来の聴衆との相互作用のあり方に近い。本論文の第4章で詳しく見たように、強運の媒体である竹製パンパイプは、アレアレの人びとにとって不確実な現金収入と将来の村落開発への期待を媒介している。今日のアレアレの人びとにとって竹製パンパイプを製作し演奏することは、来るべき富と将来の村落開発としてイメージされる、未来を媒介する行為に他ならないのである。

### 3. 結論

本論文は、ソロモン諸島マライタ島南部アレアレの在来音楽である竹製パンパイプ合奏をめぐる人びとの営みに焦点を当ててきた。アレアレの人びとにとって、竹製パンパイプを媒介した文化的他者との出会いがどのように経験されるものであるかについて、民族誌的に詳らかにすることによって、メラネシア在来音楽のあり方と、グローバルな音楽産業の前提とする制度化され標準化された音楽のあり方が、出会い、媒介され、相互に作用する文化的な機制を明らかにすることが、本論文の目的であった。また、アレアレの竹製パンパイプの変化のあり方をアレアレの人びとの内在的な発想に寄り添いながら分析するために、筆者は音楽をめぐる「出会い」と「媒介」のあり方に焦点をあててきた。本論文では、音楽をめぐる「文化的出会い」のプロセスに焦点化し、「音楽的媒介」、すなわち「主体や出来事、技術や歴史といった形で作品や製品、文化的表現としての音楽、さらにはその意味構成が形づくられること」[Guilbault 1997: 39]としての音楽をめぐるこうした媒介のあり方に着目してきたのである。

本論文の第3章で詳述したように、竹製パイプパイプの製作者と演奏者は、音楽の「グローバル・スタンダード」を示す指標として、音響機器であるチューナーをとらえていた。そこでは、楽器の製作と調整にかかる技術的な合理性を焦点として、在来の技法と外来の技術との違いが認識されていた。その意味で、アレアレの竹製パンパイプをめぐる在来の技法は音響機器を媒介することで標準化され、竹製パンパイプの製作者や演奏者の発想は、音楽についての合理主義的ないし近代的な考え方に接近しているかに見える。しかし、この事例はまた、アレアレの人びとの側から見たときに、竹製パンパイプをめぐる呪術を含む在来の技法と音響機器との間の連続性を示唆するものでもあった。音楽プロデューサーがポイアラトのメンバーに提供したチューナーは、ポイアラトのメンバーにとっては、単に竹製パンパイプを音楽産業に合わせて合理化するためというよりも、むしろその呪術的魅力をグローバルな音楽産業へと拡大するための技術として望まれていた。この発想は、竹製パンパイプの持つ聞き手を魅了し富を得るための呪術的力が、祖先に由来する「強運」として期待されることに似ている。そこでは、外来の音響機器であるチューナーが、コンテキストが異なるにもかかわらず、聞き手を魅了するための戦略として、呪術と同様のものである。この出来事は、グローバリゼーションの結果としての在来音楽の合理化と標準化という解釈の枠組みでは理解することができない。竹製パンパイプと外来の音響機器の「出会い」に際して、両者がいかに媒介されているのかを理解するためには、より複雑なプロセスとして、その出来事をとらえる必要がある。

アレアレの竹製パンパイプの製作と調整にかかる技術的課題は、祖先によって製作された既成の楽器を模倣し、名前と個性を持つものとしてその楽器を個別化し、不安定な環境下においてその同一性の指標となる音程を維持することにあつた。同時に、今日のアレアレの竹製パンパイプの担い手たちは、楽器を製作し調律する技術的な行為を通じて、外来

の音楽を模倣しようと努力してもいた。筆者はここで模倣という言葉を使って竹製パンパイプの製作と調整、楽器としての同一化と個別化のプロセスを検討しているが、アレアレの竹製パンパイプの担い手たちが実践するそうした行為は、単に楽器製作の上で必要とされるお手本の模倣や、あるいは西洋という他者の表面的な模倣ということだけにとどまらない。それはむしろ、ベンヤミンとアドルノの「模倣 (mimesis)」概念についてマイケル・タウシグ (Michael Taussig) が述べているように、「模倣する能力、また模倣とは、他者に対する能力 (ability to mime, and mime well, in other words, is the capacity to Other)」 [Taussig 1993: 19] であり、そこで重要なのは、「同じでありつつけることよりも、他者性をつうじて同じであることを維持すること」である [Taussig 1993: 129]。春日直樹は、タウシグの模倣概念を評して、現在とは異なるあり方へと人間を駆り立て、あたらしい他者を自己に組み入れ、変化する現実の中で自己を確保しつつけるための営みとして、模倣という行為をとらえている [春日 2007: 60]。アレアレの竹製パンパイプの担い手たちにとっては、竹製パンパイプの製作と演奏によって祖先の営みとグローバルな音楽産業が前提とする標準化された音楽とを模倣し、祖先とグローバルな音楽産業という複数の他者を同時に竹製パンパイプに組みこむことは、彼らのやり方で今日のアレアレにおける「混淆した生活」を具象化することなのである。

他方、グローバルな音楽産業において商品化される各地の在来音楽としてのワールド・ミュージックの研究において、模倣は否定的に議論される傾向がある。そこでは、在来音楽はコンテクストから引きはがされて意味を喪失し、創造的能力の失われた複製品として商品化され消費されると考えられている。しかし、本論文において見てきたアレアレの竹製パンパイプの事例は、グローバルな音楽産業と在来の楽器とのインターフェースにおいて生起する、在来音楽の担い手によるグローバルな音楽産業のあり方への戦略的な対応のあり方を示すものでもある。アレアレの竹製パンパイプ演奏団のメンバーたちが、竹製パンパイプを用いながら、音楽産業が前提とする標準化された音楽のあり方を模倣することは、竹製パンパイプの同一性と個別性を維持しつつ、竹製パンパイプが聴き手を魅了する効果を発揮することのできる範囲を、グローバルな音楽産業へと拡大しようとする戦略なのである。

ただし、音楽産業による在来音楽の商品化への戦略的な対応としてアレアレの竹製パンパイプをめぐる状況を解釈することは、この「出会い」の片側半分をとらえているにすぎない。ロイ・ワグナー (Roy Wagner) は、メラネシアにおけるカーゴ・カルトを、メラネシアの人びとによる「反転した人類学 (reversed anthropology)」として論じている [Wagner 1981:31-34]。また、前川啓治は、そのようにして生起する文化的出会いを、在地の方法によって外来の事物のあり方を解釈することによって、在地の文化的枠組みにそれらの要素を組み込んでいくプロセスとして理解するべきであると主張している [Maegawa 2014: 28]。本論文で取り上げてきたアレアレにおける「土地の竹製パンパイプ」と「今日の竹製パン

パイプ」のあり方は、一見すると、音楽の類似物としての「土地の竹製パンパイプ」が、音楽産業における商品の生産と同様のプロセスの下、グローバルな音楽産業が前提とする標準化された音楽として作り直されるという状況であるように見える。しかしそれだけではない。アレアレの人びとの見方に立つならば、むしろ西洋的な音楽をめぐる事物が。竹製パンパイプというものの類似物であり、そこでは竹製パンパイプの製作と同じプロセスを通じて西洋的な音楽が模倣されている。そうした竹製パンパイプと西洋的な音楽との相互的な模倣の作用は、音楽のグローバル化への対応という単純な説明に還元することはできない。そのとき、アレアレの竹製パンパイプの担い手たちは、グローバルな音楽産業において標準化された音楽のあり方を客体化し、彼ら自身のやり方で竹製パンパイプをめぐる営みへと接合させ、それによって竹製パンパイプを文字通り「今日の竹製パンパイプ」として、新たに作り直し続けているのである。

## 註

- (1) 当時ハウ村では、筆者の再渡航に先立ってソロモン諸島で実施された国会議員選挙における候補者陣営間の対立を背景として、隣村の住民とのあいだで傷害や投石が頻発していた。そのため、筆者は調査村を変更する必要に迫られていた。
- (2) ここでは、さしあたり各地の在来音楽がレコード産業やショービジネスの商品としてグローバルな音楽産業を介して流通し消費される潮流、またはそこで生産され消費される標準化された商品としての音楽を指す。フェルドらによれば、そうした潮流の中心のひとつとなったアメリカ合衆国においては、ワールド・ミュージックとワールド・ビートという概念の使い分けがおこなわれており、前者が「純粋な現地の音楽」を、後者が「混濁的な現地の音楽」を指すという。本論文において筆者は、両者を特に区別せず、ワールド・ミュージックとして対象化している [Feld 1994]。
- (3) アレアレと呼ばれる一帯は、国勢調査の4つの区域と3つの選挙区にまたがっている。国勢調査の4区域の各人口は下記の通り。アレアレ (Areare) : 3,525、ラロイスウ (Raroisu'u) : 4,988、マレホ (Mareho) : 2,550、タイ (Tai) : 4,650 [Statistics Office 2014: 6]。
- (4) このイディオムは [Hayward 1998a: 4-5; Kartomi 1981] による。
- (5) こうした理解は、ソロモン諸島の住民からもしばしば聞かれるが、筆者は運動の呼称を「マアシナ・ルル (Maasina Ruru)」とする語りを頻繁に耳にした。「ルル」はアレアレ語で「一緒に」という意味を持つ語であり、そこでは「マアシナ・ルル」は「兄弟が一緒にいること」を意味しているとされる。ドゥ・コッペは「La Fraternité」という訳語を当てている (de Coppet and Zemp 1978: 112)。
- (6) ヘールツのアレアレ語辞書には、ウルハナ (*uruha-na*) の項目があり、名詞として *family* とある [Geerts 1970: 134]。
- (7) ヘールツのアレアレ語辞書のコム (*komu*) の項には、*home*、*habitation*、*village* (late use) とある。ヘールツは、コムとは本来、「1つのキンドレッド、双系的な家族 (bilateral family) の生活の場所」であるとしている [Geerts 1970: 53]。
- (8) 「西洋人は、所有 *property* とは、一人の所有者がおり、その所有権は単純で明確に定義可能だと考える。(中略) マライタ北部ではこれは自明のことではない。多くの資源は部分的に「所有されて *owned*」(仮にそうであったとして) いる。そこでは所有権というものは集合的で曖昧であり、場合によって厳密に限定され、また重複している」 [Ross 1973: 154]。

- (9) P 氏族の人びとが居住するワイアヘルアは、コムニマカエ村の一部だがアプと呼ばれる一帯の土地には含まれない。P 氏族の人びとは耕作もワイアヘルアの側でおこなっており、アプをめぐる軋轢には直接関係していない。
- (10) コムニマカエ村に限ったことではない。2009年に筆者がハウ村に約2ヵ月間滞在した際、ハウ村の友人はU村の土地論争について次のように話した。「チーフたちはみんな、氏族の系譜を書いたノートを持っている。マアシナ・ルールの際に、チーフたちが集まって、全部の氏族の系譜を書いて、今は、氏族ごとのチーフが持っている。だから、土地争いが起きても、それを見れば、どちらが正しいか、すぐにわかる。」
- (11) 残り4パーセントは、主にキリスト教を拒否し、伝統的信仰を固持している人びとである。そうした人びとは、主にマライタ島中部やガダルカナル島南部の山間部に居住しているが、その数は減少傾向にあるという [石森 2011: 33]。
- (12) アレアレにおいて祖先崇拜とキリスト教が併存状態にあることは、同地における主要な宗派であるローマ・カトリック教会が、在地の信仰や慣習を一方的に阻害せず、それらに対して寛容な布教活動をおこなってきたことに一因があると考えられる [棚橋 1993: 46-47]。
- (13) この事例は西洋音楽やニューギニアのカルリの場合と比較検討され、語の多義性、メタ言語と隠喩に基づく音楽理論として議論された [フェルド 1987: 220-222、ナティエ 1996]。
- (14) ピジン英語の場合は、英語表現における音の高低に対応する。本論文において地の文で音の高低を述べる際、特に断りがなければ、日本語や英語表現における音の高低を意味する。音程 (interval) と音高 (pitch)、調律 (articulate/attune) と調律 (tuning) といった語彙の使用には注意を要する。問題は、アレアレの音楽的営為に音律 (音を組織する上で一般的に認められる規定) を措定しうるか、という点である。本稿では、音の相対的な高低差に「音高」を、二音以上の音の音高を一定かつ同一に保つ行為には「調律」の語をあてる。
- (15) 人類学的音楽研究には、言語をモデルに調査対象の音楽的営為を理解・解釈・説明する傾向が認められる [Feld and Fox 1994]。そうした研究は音楽の背後に言語のような体系を想定し、非西洋の諸文化における音楽的営為を固有の体系として把握し西洋的な音楽の影絵としてでは無い形で把握し記述することを可能にしてきた。
- (16) アレアレには竹製パンパイプ製作の専門家はいないが、製作の名人と見なされる人物はいる。そうした人物は演奏にも長けていることが多い。
- (17) 細い竹を薄く裂いたものが用いられる場合もある。



- (18) 森林で採取された蔦類を裂いて乾燥させた紐や綿紐、ナイロン製の釣り糸などを用いる。
- (19) ウルナイポロと呼ばれる竹製パンパイプが保管されているのは、N村に居住しコムニマカエ村のM氏族と近いとされる氏族の年配の男性の家である。
- (20) このことは、竹製パンパイプの「もの」としての同一性と、その部分の互換性の問題を惹起する。伊勢神宮式年遷宮のように「もの」が変わっても建物の本質は同じものとされる。テセウスの船のパラドクスは、アレアレにおいてはパラドクスではない。
- (21) 別の竹製パンパイプ演奏集団ワシハ・ニ・アウのメンバーであるスミスによると、彼らの同名のアウ・レレピは、そのようにして失われたという。「そのアウ・レレピは遺棄したのか」と尋ねると、「別の村の男の家にタブーとして保管されているはずだ」と答えた。
- (22) 筆者は、ソロモン諸島西部で撮影された、プラスチック製配管用パイプを素材とするパンパイプが演奏される映像を、2014年に視聴した。将来的に竹が別の素材に移行する可能性は否定できない。また諏訪は、パプア・ニューギニアやソロモン諸島の新興ポピュラー音楽について、「外向けではなく、生活の悲哀を表明するものとしてソロモン諸島のエスノ・ポップが形成されていることは重要」だ述べている。田井は、1980年代に新たな形態や様式の竹製パンパイプが登場したと指摘している。また、ギター音楽の流入は、オセアニア近代史の一コマというべき現象である [田井 1996]。
- (23) 筆者はマヌが「アウ・コンテンポラリ」と言ったことに対して、「土地の言葉ではなんというのか」と尋ねた。マヌはしばらく考えた後「アウ・ロコロコだ。なぜならここには全部の竹製パンパイプが入っている」と答えたのである。ただし、ゼンプは「アウ・ロコロコ」を複数の竹筒を結束してもちいる楽器を指す竹製楽器の分類範疇として用いている。
- (24) マヌは後で筆者に、チューナーを日本の工場に持っておこなって修理するか、新品を日本で買ってきてもらえないだろうか依頼した。
- (25) したがって、演奏集団ポイアラトが用いる楽器は、女性が触れ、演奏することも禁じられてはいない。ただし、実際に女性が用いている様子を筆者は目撃していない。
- (26) ヘールツのアレアレ語辞書によると、この語は元来、特定の木の皮を用いたある種の「惚れ薬」を意味する語である [Geerts 1970: 64]。筆者の知る限り、今日の調査地ではより広い意味で用いられていた。
- (27) アレアレでは、竹製パンパイプの演奏が聞き手におよぼす効果として、貨幣を差し出させるといったもののほかに、吹き手の男性に聞き手の女性が惚れてしまうと

いう効果があると、一般に考えられている。竹製パンパイプの呪術的魅力について、詳しくは [Zemp 1978: 49] を参照。

- (28) 2009 年から 2014 年、筆者が居合わせさせた機会のみを挙げている。なお、首都での商業的な演奏、海外のイベントでの演奏、収録などは除いている。
- (29) アレアレにおける土地や畑の儀礼的位置づけについては [de Coppet 1981; 1985] に詳しい。
- (30) ポイアラトという名前は仮名だが、実際の名前もアレアレ語で同様の意味を持つ。
- (31) コムニマカエ村において土地権をめぐり対立する 2 つの氏族の人びとは、表面的には同じ土地を利用し、同じ村に居住し、様々な活動を共同でおこなっている。しかし、その背後にはどちらがその土地に関して正統かつ優越的な権利を持つかという点をめぐる軋轢がある [佐本 2012]。
- (32) 関根は、ソロモン諸島の村落開発において、住民が抱く怒りや妬みの感情が事業の進行を妨げ、開発を停滞させる場合が多いと指摘する。そのため、ソロモン諸島の開発の現場において重視されることは、そういった住民の感情をコントロールすることに他ならない [関根 2015b]。コムニマカエ村におけるパンパイプを用いた開発の機運においても、同様の理解が可能であろう。
- (33) 実際、ラロイスウのある村を拠点として活動する別の竹製パンパイプ演奏集団は、ソロモン諸島政府の観光局に団体登録している。
- (34) ウェーバー自身、西洋近代と異なる合理性や、西洋近代音楽が内包する複数の合理性の矛盾について論じている。また、アドルノは、西洋近代的な合理性の外部を問題としている。
- (35) 音楽著作権は、出版物のコピーライトと著作権の概念をもとに楽譜出版物としての音楽作品に対して認められるようになった観念である [増田 2005]。

## 参考文献

アドルノ、T. W.

1999 (1962) 『音楽社会学序説』高辻知義他訳、平凡社。(Einleitung in die Musiksoziologie, *Gesammelte Schriften* 14, pp.169-433, Frankfurt: Suhrkamp.)

秋道智彌

1996a 「生物とくらし」秋道智彌・関根久雄・田井竜一編『ソロモン諸島の生活誌——文化・歴史・社会』pp. 25-29、明石書店。

1996b 「食事文化」『ソロモン諸島の生活誌——文化・歴史・社会』秋道智彌・関根久雄・田井竜一（編）、pp. 78-86、明石書店。

Akin, D. W.

2013 *Colonialism, Maasina Rule, and the Origins of Malaitan Kastom*, Honolulu: University of Hawai'i Press.

Aaron S. Allen and Kevin Dawe

2016 *Current Directions in Ecomusicology*

Bates, Eliot

2012 The Social Life of Musical Instruments. *Ethnomusicology* 56(3): 363-395.

Bohlman, P. V.

2002 *World Music: a Very Short Introduction*, Oxford University Press.

Born, G.

2005 On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity, *twentiethcentury music* 2(1): 7-36.

2010 For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn. *Journal of the Royal Musical Association* 25: 205-243.

2013 Music: Ontology, Agency, Creativity. In Chua, Liana and Mark Elliott (eds.) *Distributed Objects: Meaning and Mattering after Alfred Gell*. pp. 130-154. New York & Oxford: Berghahn.

Clifford, J.

1997 *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*.

Crowdy, D.

2007 Studios at Home in the Solomon Islands, *The World of Music* 49(1): 143-154.

de Coppet, D. (ドウ・コッペ、D.)

1981a Gardens of Life, Gardens of Death in Melanesia, *Kabar Seberang* 8-9: 22-32.

- 1981b The Life-giving Death. In *Mortality and Immortality: the anthropology and archaeology of death* (eds.) S.C.Humphreys and H.King, pp.175-204, Academic Press.
- 1985 ...Land Owns People. In R. H. Barnes, D. de Coppet, and R. J. Parkin (eds.) *Contexts and Levels: Anthropological Essays on Hierarchy*, pp.78-90, Oxford: JASO.
- 1994 'Are'are. In C. Barraud, D. de Coppet, A. Iteanu, and R. Jamous (eds.), J. Suffern (trans.), *Of Relations and the Dead: Four Societies Viewed from the Angle of Their Exchanges*, pp.40-65, Oxford: Berg.
- 1995 `Are`are Society: A Melanesian Socio-Cosmic Point of View. How are Bigmen the Servants of Society and Cosmos? In Daniel de Coppet and Andre Iteanu (ed.), *Cosmos and Society in Oceania*, pp.235-274, Oxford: Berg.
- 2012 (1998) 「メラネシア共同体にとっての貨幣と、ヨーロッパ社会の個人にとっての現代貨幣を比較する」『貨幣主権論』坂口明義監訳、pp.243-319、藤原書店。  
(Une monnaie pour une communauté mélanésienne comparée à la nôtre pour l'individu des sociétés européennes. In M. Aglietta et A. Orléan (éds.), *La Monnaie Souveraine*, pp.159-212, Paris: Odile Jacob.)
- de Coppet, D. and H. Zemp
- 1978 'Aré'aré: un peuple mélanésien et sa musique, Paris: Seuil.
- Dawe, K
- 2013 Guitar Ethnographies: Performance, Technology and Material Culture, *Ethnomusicology Forum*, 22(1): 1-25.
- Feld, S. (フェルド、S.)
- 1987 Dialogic Editing: Interpreting How Kaluli Read Sound and Sentiment', *Cultural Anthropology*, 2/2, pp. 190-210.
- 1987 (1981) 「滝のごとき流れ——カルリ音楽理論の隠喩」戸澤義夫・庄野進編『音楽美学：新しいモデルを求めて』pp.183-228、勁草書房。(Flow Like a Waterfall: the Metaphors of Kaluli Music Theory. *Yearbook for Traditional Music* 13: 22-47.)
- 1988 (1982) 『鳥になった少年——カルリ社会における音・神話・象徴』(山田陽一他訳)、平凡社。(Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression, Philadelphia: University Pennsylvania Press.)
- 1994a Notes on "World Beat", in Feld, S. and Keil eds, *Music Grooves*, pp.238-246.
- 1994b From schizophonia to schismogenesis, in Keil, C and Feld, S (eds), *Music grooves*, pp.257-89, Chicago: University of Chicago Press.
- 1996 Pygmy POP: A Genealogy of Schizophonic Mimesis, *Yearbook for Traditional music* 28: 36-56.

- 2000a 'Sweet Lullaby for World Music', *Public Culture*, 12(1): 145-71.
- 2000b 「音響認識論と音世界の人類学——パプアニューギニア・ボサビの森から」『自然の音、文化の音』山田陽一（編），昭和堂: 26-63.
- 2008 「音響認識論と『音響的身体』『音楽する身体——〈わたし〉へと広がる響き』山田陽一（編），pp.249-270, 昭和堂.
- Feld, Steven and Aaron A. Fox
- 1994 Music and Language. *Annual Review of Anthropology* (23):25-53.
- Feld, S and D. Crowdy
- 2000 Melanesia: bamboo boogie-woogie. In S. Broughton, and M. Ellingham (eds.), *The Rough Guide to World Music, Volume 2: Latin and North America, Caribbean, India, Asia and Pacific*, pp.64-68, London: Rough Guides.
- フィフィイ, ジョナサン
- 1994 『豚泥棒から国会議員へ』関根久雄訳、中山書店。
- 深田淳太郎
- 2009 「つながる実践と区切り出される意味——パプアニューギニア、トーライ社会の葬式における貝貨の使い方」『文化人類学』73(4): 535-559。
- 古澤拓郎
- 2004 「民族知識に基づく人間・植物・動物の関係」大塚柳太郎編『ソロモン諸島——最後の熱帯林』pp.55-81、東京大学出版会。
- 古谷嘉章
- 2017 「物質性を人類学する」古谷嘉章・関雄二・佐々木重洋編『「物質性」の人類学——世界は物質の流れの中にある』同成社、pp. 3-32
- 伏木香織
- 2011 「『生きる』楽器——スリンの音の変化をめぐって」河合香吏・床呂郁哉編『もの人類学』、pp. 211-234、京都大学学術出版会。
- Geerts, P.
- 1970 *'Are'are Dictionary*, Canberra: Linguistics Circle of Canberra, Australian National University.
- Gell, A.
- 1998 *Art and Agency: An anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- 1999 The Language of the Forest: Landscape and Phonological Iconism in Umeda. In *The Art of Anthropology*. Athlone Press.
- 後藤明
- 2011 「民具研究の視座としての chaine operateire 論から物質的関与論への展開」『国際常民研究機構年報』(2)、pp. 201-218。

Gourlay, K. A.

- 1975 Sound-producing Instruments in Traditional Society: A Study of Esoteric Instruments and Their role in Male-Female Relations, Australian National University.

Guilbaut, J.

- 1997 Interpreting World Music: A Challenge in Theory and Practice, *Popular Music* 16(1): 31-44.

Hays, T. E.

- 1986 Sacred Flutes, Fertility, and Growth in the Papua New Guinea Highlands. *Anthropos* 81:435-53.

Hayward, P.

- 1998a Introduction: Beyond the Axis. In P. Hayward (ed.), *Sound Alliances: Indigenous Peoples, Cultural Politics and Popular Music in the Pacific*, pp.1-7, London and New York: Cassell.
- 1998b A New Tradition: Titus Tilly and the Development of Music Video in Papua new Guinea. In P. Hayward (ed.), *Sound Alliances: Indigenous Peoples, Cultural Politics and Popular Music in the Pacific*, pp.142-157, London and New York: Cassell.
- 2012 A Place in the World. In B. W. White (ed.), *Music and Globalization: Critical Encounters*, pp. 52-74, Bloomington: Indian University Press.

Helen, W.

- 1998 Te Wa Whakapaoho i te Reo Irirangi: Some Directions in Maori Radio. In P. Hayward (ed.), *Sound Alliances: Indigenous Peoples, Cultural Politics and Popular Music in the Pacific*, pp.127-141, London and New York: Cassell.

Henderson and Hancock

- 1988 *A Guide to the Useful Plants of Solomon Islands*, Research Department, Ministry of Agriculture and Lands, Honiara.

Hennion, A. (エニオン、A.)

- 1990 (1983) 「成功の生産——ポップ曲の反音楽学」『ポピュラー音楽の研究』三井徹編、pp.173-229、音楽之友社。(The Production of Success: An Antimusicology of the Pop Songs, *Popular Music* 3: 159-93.)
- 2011(2003) 「音楽とその媒体——新しい音楽社会学に向けて」『音楽のカルチュラル・スタディーズ』(若尾裕監訳), アルテスパブリッシング, 86-99. (Music and Mediation: Towards a new Sociology of Music, in *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, M. Clayton, T. Herbert, and R. Middleton (eds.), London: Routledge, 80-91.)

2015 (1993) *The Passion for Music: A sociology of Mediation*, M. Rigaud, and P. Colloer (trans.), Oxford: Routledge. (*La Passion musicale*, Paris: Métailié.)

Hviding, E.

1993 Indigenous Essentialism? 'Simplifying' Customary Land Ownership in New Georgia, Solomon Islands. *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Folkkunde* 149(4): 802-824.

2003 Disentangling the Butubutu of New Georgia: Cognatic Kinship in Thought and Action, In *Oceanic Socialites and Cultural Forms: Ethnographies of Experience*, Hoem, I and S. Roalkvam (ed.), pp.71-113, Berghahn.

Ingold, Tim

1990 Tool-use, Sociality and Intelligence. In *Tools, Language and Cognition in Human Evolution*. K. R. Gibson and T. Ingold (eds.), pp. 429-445. Cambridge University Press.

2014 『ラインズ——線の文化史』(工藤晋訳) 左右社

印東道子

1999 「オセアニアの食物調理法」『オーストロネシアの民族生物学——東南アジアから海の世界へ』中尾佐助・秋道智彌(編)、pp. 209-244、平凡社。

石森大知

2004 「森林伐採の受容にみる『伝統』と『近代』の葛藤」大塚柳太郎編『ソロモン諸島——最後の熱帯林』pp. 85-114、東京大学出版会。

2011 『生ける神の想像力——ソロモン諸島クリスチャンフェローシップ協会の民族誌』、世界思想社。

Ivens, Walter G.

1978(1930) *The Island Builders of the Pacific*. New York: AMS Press.

和泉浩

2003 『近代音楽のパラドクス——マックス・ウェーバー『音楽社会学』と音楽の合理化』、ハーベスト社。

春日直樹

2007 「二つの模倣」『<遅れ>の思考——ポスト近代を生きる』pp. 53-78、東京大学出版会。

Kartomi, M.

1981 The Processes and Results of Musical Culture Contact: a Discussion of Terminology and Concepts, *Ethnomusicology* 25(2): 227-249.

風間計博

2010 「太平洋島嶼国におけるグローバル化の諸相」『グローバル化のオセアニア』塩田光喜(編), pp. 20-34, アジア経済研究所。

Keesing, R. M.

- 1971 Descent, Residence and Cultural Code, In L.Hiatt and C.Jayarwardena(eds.), *Anthropology in Oceania*, pp.121-138, Sydney: Angus and Robertson.
- 1982 *Kwaio Religion: the living and the dead in a Solomon Island society*, New York: Columbia University Press.
- 1992 *Custom and Confrontation: The Kwaio Struggle for Cultural Autonomy*, Chicago: University of Chicago Press.

キージング、R. M.

- 1982 (1975) 『親族集団と社会構造』河合利光他訳、未来社。(Kin Groups and Social Structure, New York: Holt, Rinehart and Winston.)

Kenirorea, P.

- 2008 *Tell It As It Is: Autobiography of Rt. Hon. Peter Kenirorea, KBE, PC Solomon Island's First Prime Minister*, Clive Moore (ed.), the Center for Ais-Pacific Area Studies, RCHSS, Academia Sinica.

Leach, James

- 2002 Drum and Voice: Aesthetics and Social Process on the Rai Coast of Papua New Guinea, *The Journal of Royal Anthropological Institute* 8(4): 713-734.

マボ・プロジェクト

- 1992 『竹の響き——マライタ島・アレアレの器楽と歌』藤井知昭監修『地球の音楽——フィールドワーカーによる音の民族誌』(40)、ビクター。

前川啓治 (Maegawa, K.)

- 1994 Strategic Adaptation of Entrepreneurs as Middlemen in Badu, Torres Strait, *MAN AND CULTURE IN OCEANIA* 10 59-79
- 1997 「文化の構築——接合と操作(<特集>ポリティカル・エコノミーと民族誌)」『民族学研究』61(4) 616-642 1997
- 1999 From Articulation to Translative Adaptation: Methodological Inquiries into the Localization Process of Western Culture', *Journal of Asian Pacific Communication* v9 n1-2: 131-144
- 2004 「システムの変容」『グローカリゼーションの人類学——国際文化・開発・移民』pp.72-87、新曜社。
- 2014 Dynamics of Culture in Interface: Theoretical Consideration', In Wong, H.W and Maegawa, K (eds), *Revisiting Colonial and Postcolonial: Anthropological Studies of the Cultural Interface*, pp. 21-40, Los Angeles: Bridge Publications.



Marcus, G.

- 1995 *Ethnography in / of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography*, *Annual Review of Anthropology* 24: 95-117.

増田聡

- 2005 『その音楽の〈作者〉とは誰か——リミックス・産業・著作権』、みすず書房。  
2007 「音楽著作権と楽譜出版社」徳丸吉彦他(編)『辞典世界音楽の本』、pp. 194-197、岩波書店。

松井健

- 1989 『セミ・ドメスティケーション——農耕と遊牧の起源再考』、海鳴社。

メリアム, アラン・P. (Merriam, A. P.)

- 1980(1964) 『音楽人類学』藤井知昭・鈴木道子(訳)、音楽之友社。(The Anthropology of Music, Northwestern University Press.)

宮内泰介

- 1998 「重層的な環境利用と共同利用権——ソロモン諸島マライタ島の事例から」『環境社会学研究』4: 125-141。  
2003a 「『自分たちの土地へ』——現代メラネシア社会における移住・民族紛争・土地所有」色川正吾・山田信行編『現代社会学における歴史と批判(上) グローバル化の社会学』pp. 133-158、東信堂。  
2003b 「『民族紛争』下の住民たち——ソロモン諸島マライタ島避難民の移住パターンと生活戦略」山本真鳥・須藤健一・吉田集而編『オセアニアの国家統合と地域主義(JCAS 連携研究成果報告6)』pp.209-238、国立民族博物館地域研究企画交流センター。  
2011 『開発と生活戦略の民族誌——ソロモン諸島アノロケ村の自然・移住・紛争』、新曜社。

Naitoro, J.H.

- 1993 *The Politics of Development in 'Are'are, Malaita*. Master's thesis, University of Otago.  
ニーガス, K.

- 2004 (1996) 『ポピュラー音楽理論入門』安田昌弘訳、水声社。(Popular Music in Theory: An Introduction, Cambridge: Polity Press.)

Novak, D. and M. Sakakeeny,

- 2015 *Keywords in Sound*. Duke University Press

O'brien, C.

- 1995 *A Greater than Solomon Here: A Story of Catholic Church in Solomon Islands*, Honiara: Catholic Church in Solomon Islands Inc.

O'Hanlon, M

- 1995 'Modernity and the 'Graphicalization' of Meaning: New Guinea Highland Shield Design in Historical Perspective', *The Journal of the Royal Anthropological Institute* v1 n3: 469-493

Roda, P. A.

- 2014 Tabla Tuning on the Workshop Stage: Toward a Materialist Musical Ethnography, *Ethnomusicology Forum* 23( 3): 360-382.
- 2015 Ecology of the Global Tabla Industry. *ETHNOMUSICOLOGY* 59(2): 315-336.

Ross, H.R.

- 1973 *BAEGU: Social and Ecological Organization in Malaita, Solomon Islands*, Urbana: University of Illinois Press.

佐本英規 (Samoto, H.)

- 2012 「土地をめぐる軋轢と土地保有の図式——現代ソロモン諸島マライタ島南部アレアレにおける土地をめぐる表象」『日本オセアニア学会 NEWSLETTER』104, 1-11.
- 2016 「素材、道具、音——社会的過程の中で変形するモノとして「楽器」を捉える」、『民博通信』、国立民族学博物館、154号、pp.20-21。
- 2017 Unstable Pitch in the Rainforest and the Mimesis of Music: The Articulation of Audio Technology and Musical Techniques in the Bamboo Panpipes of 'Are'are, Solomon Islands, *Shima: the International Journal of Research into Island Culture* 11(2): 151-167.
- 2017 「竹製パンパイプと強運——ソロモン諸島マライタ島南部アレアレにおける富と開発への期待」『文化人類学研究』18。

Samuels, D. W. et al.

- 2010 Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology, *Annual Review of Anthropology* 39: 329-345.

Sahlins, M

- 1985 *Islands of History*, Chicago: The University of Chicago Press

里見龍樹

- 2013 「想起されるマーシナ・ルール——ソロモン諸島マライタ島における社会運動の記憶と集住の現在」『社会人類学年報』39 131-149
- 2017 『「海に住まうこと」の民族誌——ソロモン諸島マライタ島北部における社会的動態と自然環境』 風響社.

Scales, C

2012 *Recording Culture: Powwow Music and the Aboriginal Recording Industry on the Northern Plains*, Durham: Duke University Press

Schippers, H and Catherine Grant

2016 *Sustainable Futures for Music Cultures: An Ecological Perspective*, Oxford University Press

Schneider, G.

1998 *Reinventing Identity: Redefining cultural concepts in the struggle between villagers in Munda, Roviana Lagoon, New Georgia Island, Solomon Islands, for the control of land.* In J. Wassmann (ed.), *The Pacific Answer to Western Hegemony: Cultural Practices of Identity Construction*, pp.191-211, Oxford: Berg.

関根久雄

1999a 「開発のゆくえ——ソロモン諸島における〈開発参加〉と土地紛争」杉島敬志編『土地所有の政治史——人類学的視点』pp.177-198、風響社。

1999b 「リーフハウスの近代化」『シリーズ建築人類学〈世界の住まいを読む〉③——住まいはかたる』、学芸出版会。

2001 『開発と向き合う人びと——ソロモン諸島における「開発」概念とリーダーシップ』、東洋出版。

2007 「対話するフィールド、協働するフィールド——開発援助における人類学の実践スタイル」『文化人類学』72(3): 361-382

2015a 『地域的近代を生きるソロモン諸島——紛争・開発・「自律的依存」』、筑波大学出版会。

2015b 「怒りを「管理」する——ソロモン諸島における開発実践と感情経験」関根久雄編『実践と感情——開発人類学の新展開』pp.95-116、新曜社。

関根久雄・田井竜一

1996 「生活事情と生活用具」『ソロモン諸島の生活誌——文化・歴史・社会』秋道智彌・関根久雄・田井竜一（編）、pp. 89-105、明石書店。

スモール, C.

2011 (1998) 『ミュージッキング——音楽は〈行為〉である』野澤豊一・西島千尋訳、水声社。(Musiking: The Meanings of Performing and Listening, Middletown, CT: Wesleyan University Press.)

Statistics Office, Solomon Islands Government

2012 *Solomon Islands Population and Housing Census 2009, Basic Table and Census Description*, Honiara: Solomon Islands Government.

2014 *Provincial Profile of the 2009 Population and Housing Census: Malaita, Honiara:*  
Solomon Islands Government.

菅原和孝 (編)

2013 『身体化の人類学——認知・記憶・言語・他者』世界思想社

諏訪淳一郎

2001 「断片聴取とワントク・イデオロギー——パプア・ニューギニアパプア・ニューギニアのグラスルーツによるギターバンド音楽の受容と実践」『民族学研究』66(3): 301-319。

2005 『ローカル歌謡の人類学——パプア・ニューギニア都市周辺村落における現代音楽の聴取と民衆意識』、弘前大学出版会。

田井竜一 (Tai, R.)

1996a 「ソロモン諸島における音楽芸能の『新創造』」藤井知昭編『「音」のフィールドワーク』pp.144-158、東京書籍。

1996b 「音楽芸能の諸相」秋道智彌・関根久雄・田井竜一編『ソロモン諸島の生活誌——文化・歴史・社会』pp. 25-29、明石書店。

1998 Solomon Islands. In J. W. Love, and A. Kaeppler (eds.), *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 9: Australia and the Pacific Islands*, pp.155-158, London: Routledge.

1999 「オセアニア」柘植元一・塚田健一 (編)『はじめての世界音楽——諸民族の伝統音楽からポップスまで』pp.139-157、音楽之友社。

高橋美樹

2006 「沖縄音楽レコード制作における<媒介者>としての普久原朝喜——1920-40年代・丸福レコードの実践を通して」『ポピュラー音楽研究』10: 58-79.

棚橋訓

1993 「ソロモン諸島のマアシナ・ルール運動」清水昭俊他編『オセアニア③近代に生きる』pp. 35-51、東京大学出版会。

龍村あや子

1995 「音楽の<世界化>の意味するもの」『比較文明』10: 86-99。

2002 「アドルノ理論と民族音楽学——グローバル化時代に<非同一的なもの>はいかにして救われるか」水野信男編『民族音楽学の課題と方法——音楽研究の未来をさぐる』pp.39-58、世界思想社。

2003 「グローバル化時代のアドルノ理論——<音楽と自然>の問題を中心に」徳永恂編『アドルノ批判のプリズム』pp.169-204、平凡社。

2005 「二十一世紀の音楽と文明を考える」『比較文明』21: 78-99。

Taussig, M

1995 *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*, New York: Routledge

Thomas, N

1991 *Entangled Objects: Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*.  
Cambridge: Harvard University Press

トゥリノ, トマス

2015 『ミュージック・アズ・ソーシャルライフ——歌い踊ることをめぐる政治』(野澤豊一・西島千尋訳) 水声社。(Turino, Thomas. 2008 *Music as Social Life: The Politics of Participation*, The University of Chicago Press.)

塚田健一

2014 『アフリカ音楽学の挑戦——伝統と変容の音楽民族誌』、世界思想社。

ウェーバー、M.

1967 (1956) 「音楽社会学——音楽の合理的社会学的基礎」『音楽社会学』安藤英治他訳、pp.9-242、創文社。(Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik, *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen: J. C. B. Mohr: 877-928.)

1972 (1920) 「宗教社会学論集——序言」『宗教社会学論選』大塚久雄他訳、p.3-29、みすず書房。(Vorbemerkung, *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Bd. 1, Tübingen: J. C. B. Mohr, 1-16.)

Wagner, R

1981 *The Invention of Culture*, Chicago: The University of Chicago Press

輪島裕介

2002 「音楽のグローバリゼーションとローカルなエージェンシー——ワールド・ミュージック研究の動向と展望」『美学芸術学研究』20: 193-225。

White B. W.

2011 Introduction: Rethinking Globalization through Music. In B. W. White (eds.), *Music and Globalization: Critical Encounters*, pp. 1-14, Bloomington: Indiana University Press.

Wilson, H and Derby, M

1998 'Te Wa Whakapaoho i te Reo Irirangi: Some Directions in Maori Radio' in Hayward, P (ed) *Sound Alliances: Indigenous Peoples, Cultural Politics and Popular Music in the Pacific*, London and New York: Cassell: 127-141

八木幸二

1978 「湿潤および乾燥熱帯における農村住居の基礎的研究——ソロモン諸島における農村住居」『日本建築学会論文報告集』(272)、pp. 25-126。

1996 「伝統的なすまい」『ソロモン諸島の生活誌——文化・歴史・社会』秋道智彌・関根久雄・田井竜一(編)、pp. 25-29、明石書店。

山田陽一

- 1991 『霊のうたが聴こえる——ワヘイの音の民族誌』、春秋社。  
2001 Acoustic Body: Voice Resounding through the Waxeï People, Papua New Guinea, *Oceania Monograph* (University of Sydney) 52: 103-112.  
2017 『響きあう身体——音楽・グルーブ・憑依』春秋社。

山田陽一（編）

- 2008 『音楽する身体——〈わたし〉へと広がる響き』昭和堂。

Yamamoto, Matori (ed.)

- 2006 Art and Identity in the Pacific: Festival of Pacific Arts. JCAS.

山本達也

- 2011 「音楽をつくる——現代的チベット音楽の製作現場」田中雅一・船山徹編『コンタクト・ゾーンの人文学——Problematic／問題系』pp.156-183、晃洋書房。  
2013a 『舞台の上の難民——チベット難民芸能集団の民族誌』法蔵館。  
2013b 「生業としての音楽家業を問う」『南アジア研究』25: 106-127。  
2014 「マントラを商品化する——チベット難民社会を取り巻くワールド・ミュージック化の試み」『宗教と社会』20: 33-46。  
2017 「演奏空間という〈場〉——立ち上がるリミナリティとチベット難民社会の日常性」山本達也、秋津元輝、渡邊拓也編『せめぎ合う親密と公共：中間圏という視座』京都大学出版会、pp. 263-287。

安田昌弘

- 2014 「文化のグローバル化と実践の空間性について——京都ブルースを事例に」東谷護編『ポピュラー音楽から問う——日本文化再考』pp.207-244、せりか書房。  
2015 「音楽は人になにをさせるのか？」日本記号学会編『音楽が終わる時——産業／テクノロジー／言説』pp.60-67、新曜社。

吉田ゆか子

- 2011 「仮の面と仮の胴——バリ島仮面舞踊劇にみる人とモノのアッサンブラージュ」『文化人類学』76(1) 11-32  
2015 「芸能研究とマテリアリティの人類学の交差点の探求」『民博通信』150: 22-23。  
2016 『バリ島仮面舞踊劇の人類学——人とモノの織りなす芸能』風響社。

Zemp, H.

- 1978 'Are'are Classification of Musical Types and Instruments, *Ethnomusicology* 22(1): 37-67.  
1979 Aspects of 'Are'are Musical Theory, *Ethnomusicology* 23(1): 5-48.  
1981 Melanesian Solo Polyphonic Panpipe Music, *Ethnomusicology* 25(3): 383-418.

- 1995 *Écoute le bambou qui pleure: Récits de quatre musiciens mélanésiens ('Aré'aré, Îles Salomon)*, Paris: Gallimard.
- 1996 The/An Ethnomusicologist and the Record Business, *Yearbook for Traditional music* 28: 36-56.