

『伝承機能音階』論序説

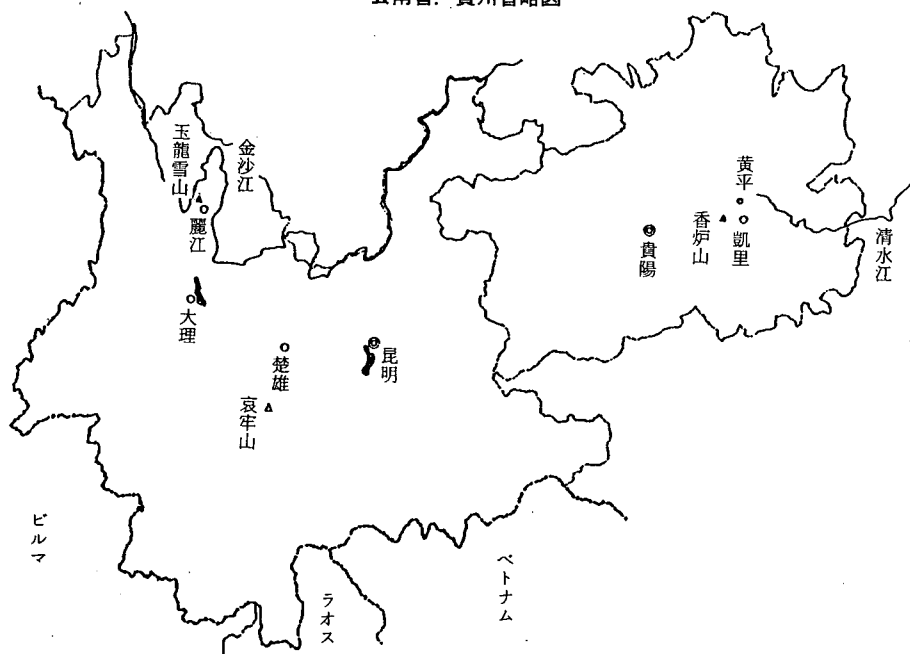
—西南中国における『伝承機能音階』の成立と変容，雲南^{ナシ}納西族を中心として—

アザ ミ ケイ ジ
生 明 慶 二

キーワード 西南中国，雲南，ナシ族，苗族，伝承機能音階，楽器音階，言語音階，感組織，民族音階，音組織，潜在基層音，潜在音，基層音，潜在和音

要 旨 西南中国に分布する少数民族は，各種の口頭伝承による「うた」を所有している。本稿の目的は，これらの「うた」の記憶と伝達に有効に作用する旋律構造を，伝承機能音階 (Transmission-oriented scales) のなかで捉え分析する。また民族固有の伝承機能音階成立について，音組織 (Tone system) と感組織 (Innate mode structure) の両者によって立体的な検討と論考を試みる。同時に村落共同体における生業形態の複合と，社会的変容のなかでの「うた」組織の変容についての基礎的なアプローチを試みるものである。現在，記憶と伝承のメカニズム自体の基盤は，漢化の波のなかで多少軟弱になってはいるが，少数民族の音の多角的な検討を通して，漢民族の音楽とは全く異質な音の生態と機能が存在することを確認することが可能である。

雲南省、貴州省略図



目次

はじめに	31
用語解説	33
1-i 主旨と視点	35
2-i 苗族（貴州省）の文化的背景	38
ii 納西族（雲南省）の文化的背景	38
iii 納西族の音楽における文化的背景	39
iv 納西族歌曲の状況	42
3-i 楽器音階について	45
ii 言語音階（言語機能音階）について	47
iii 感組織（性調感組織）について	50
4-i 音声（無文字）文化圏における音階	55
伝承機能音階について	
5-i 納西族の「伝承機能音階」成立の視点と方法	59
ii 納西族の「伝承機能音階」成立の視点と方法	63
大理、楚雄周辺の音階について	
iii 納西族の「伝承機能音階」成立の視点と方法	67
民族的五音階の成立	
6-i 漢民族音階との融合と変容	69
納西族音階譜表（東巴経、新生活歌）	73
7-i 民族歌曲の変容について（フィールドでの問題点）	75
楚雄イ族「梅葛」と黄平苗族歌曲の構造分析	
8-i 納西族歌曲の構造と質的変容	79
多声民歌「ウーゼゼ」の分析と「モンダ調」について	
ii 納西族歌曲の構造と質的変容	85
多声民歌「ウーゼゼ」の成立についての試論	
おわりに	89
あとがき	89
参考文献	91
収録譜例一覧	92

はじめに

本稿は中国雲南省北西部に位置する麗江を中心として居住する納西族と、その周辺に分布する白族、彝族等の少数民族、及び貴州省の凱里周辺に分布居住している苗族、侗家、などの少数民族音楽を中心に、主にフィールドワークを通して比較検討を試みる調査研究論文である。

西南中国（主に雲南、貴州両省）に分布する、いわゆる音声文化圏に属する人々の音楽は、現代の我々が持つ概念としての音楽とは全く異っていたと考えてよいであろう。つまり、その音楽の実体は言語と同様で、生活との直接関連のなかで機能していたものとして捉えるべき性質のものであり、基本的に口頭伝承による多様な「うた」である。また逆に、「うた」によって生活が機能していた部分も見逃せない。これらの生活全般にわたる「うた」機能の文化的背景を、多彩な民族的分布の中で模索する事は極めて困難な仕事である。しかし、音声文化圏の長い歴史において、記憶と伝承の手段として音の生態的存在があるとすれば、音の生態と民族の文化的変容とは相関関係がみられる筈である。

本稿においては主に生業形態の複合、或いは政治的社会変容に伴う文化的背景の中での、少数民族における「うた」音組織の成立と変容についての基礎的な方法論へのアプローチを試みる。もとより広大な中国における西南部地方、そしてその中での局地的なフィールド調査に基くものであり、その意味で普遍的性格を持つ方法論であるとは考えないが、中国における漢民族の文字文化に対する少数民族の音声（無文字）文化、という枠組みにおける比較の中に少数民族の「うた」を位置づけた場合、漢民族の文字的文法に対する音声的音法が存在する筈である。つまり口頭伝承の背後に潜むメカニカルな部分の音を読み取る基礎的な理解によって、良質なデータの選択と分析が行われなくてはならないと考えるわけである。

現実の問題として、極めて漢化の遅れたと言われている貴州省にしても雲南省北西部にしても、明代中期あるいは清代からの漢化の波の中で音楽も漢民族の音の中に埋没し、構造的に変容しているのがみられる。特に解放後は、音楽が新国家建設のための政治的機能を持った事によって、構造的に大きく変質していることが少数民族の音楽をより複雑にし、また難解なものにしている事は否めない。つまり良質なデータの選択に混乱を生じている事は確かである。

この混乱についての交通整理は急がねばならないが、現時点において何とか可能であろう。幸いなことに漢民族（文字文化圏）の音楽は、音声の伝承機能を支えている少数民族の音とは生まれも育ちも全く異質なもので、これを除去することは必ずしも不可能ではないと考える。

構造的比較においても漢民族の音階は、多くの芸能（劇、説唱音楽、流行歌曲等）に対応可能な非固定性を持つものであり、少数民族の音は基本的に音声言語の記憶と伝承、及び伝達を目的とする固定的な音階を維持するものとして捉える事が可能であり、調性感も極めて明快、かつ固定的である。本稿においてはこれを「うた」として捉えているが、一見奔放にみえる歌唱性とは裏腹に、強固な構造と繊細な精密さが潜んでいることがわかる。世代を超越した伝承性は、構造的に強固でなければ存在し得ないのは当然であろう。

筆者の方法論においては、前者の奔放さを言語音階性として捉え、後者の強固な構造を伝承機能音階として捉えている。この両者は密接な関係において存在するが、音階成立を分析することによって、伝承機能音階は基本的に二音、三音、四音階による極めて音域幅の狭い（4度～5度）

強固な構造を持っていることがわかる。この構造は言語音階性を維持するのに必要十分な音階幅であったわけであり、同時に確実性を維持するために、曲調を発展させずに極めて短いフレーズ (Phrase 楽句) の繰り返しの中で機能している特徴がみられる。つまり漢民族音楽の視点からみた曲調の美的感覚(変化に富んだ美しい旋律)、あるいは漢民族五声音階のプリミティブな形態としての構造視点でこれを処理する事は危険である。

また、村落共同体社会の文化的複合における音の生態的変容の中にあっても、基本的に伝承機能音階の調性感は強固に維持される傾向がみられる。納西族においても解放後、多少の質的変容を伴った混乱を予儀無くされてはいるものの、基層においては不変であると言ってもよいであろう。本稿においては、この質的構造を性調感組織として捉えている。この民族に内在する音に対する感性を潜在和音 (Latent chord) というメジャー (Measure 物差し) で測定し分類している。ただし、本稿においてはフィールドにおける調査の制約もあり、納西族を中心とした近隣民族における方法論に止まっている。

この他にも一般的に使用されている音組織、あるいは吉川英史氏が『日本音楽と芸能の源流』の中で述べておられる楽器音階⁽¹⁾などを軸として、極めて局地的ではあるが、西南中国における少数民族の「うた」についての多角的な検討を試みるつもりである。

なお提出関係資料の楽譜については、音関係を理解し易くするために出来るだけ In C で記譜している。また音程をを+とーでセント (Sent) 表示しているものもある。(全音 200 Sent. KORG chromatic tuner WT-12 使用) 歌詞はローマ字表記である。

注

(1) 藤井知昭編 (1984) p. 88

用語解説

本稿においては新造音楽用語（*記号）が多く記されている関係上、特に使用される用語を摘出しておく。

- * 潜在和音, Latent chord. 民族の感性に内在する生態的音組織から発信される音階あるいは旋律を、音の集積と響き（ハーモニー）において捉えたものであるが、少数民族の「うた」旋律は民族固有の基層音 (Base note), 或いは潜在音 (Latent note) の探出と基音 (Key note) の関係において考える必要がある。
- * 潜在基層音 (潜在音) Latent note. 民族の基層にある音で、実音として機能しなくても潜在音として常に基音を支えている。民族の音階成立と深く関わる音であり、実音（基層音）として機能する場合も多い。
- * 基層音, Base note. 潜在音が実音として機能する場合の呼称。
基音, Key note 曲調の基礎となる音であるが、時に潜在化する事象もみられる。
- * 性調感組織 (感組織) Innate mode structure. 民族の感性にもっとも同調する響きを維持する調性感で、本稿では概ね短感組織と、正反対の長感組織と、中間の中性感組織に分類している。少数民族はそれぞれ一つの感組織を基層にもっているとして筆者は考えているが、より詳細な分類（記号化）のメジャー（物差し, Measure）として潜在和音 (L. chord) は機能するものである。
- * 言語機能音階 (言語音階) Verbally oriented scales. 音声社会（文字社会に対する）における音階の成立は、基本的に言語によるという認識において、伝承機能を持つ「うた」は音楽的音階性よりも言語性が高いものであったと考えられる。この言語音階を科学的に記録する認知システムは現在開発されてはいないが、音域幅の狭い（4度～5度）伝承機能音階を基本的な言語音階として捉えている。
- * 音楽的音階性, Musically oriented scales. 言語音階性に対する言葉であり、設定された音に対する音楽性。言語音階性とは不即不離の関係にあるもので、例えば言語音階性が強くなれば音楽的音階性は弱くなり、音楽的音階性が強くなれば言語音階性は弱くなるという関係である。
- * 伝承機能音階, Transmission-oriented scales. 言語音階性を支える音階であり、基本的に二音、三音、四音と

いう構成であり、旋律的には発展性が極めて希薄であるが、それだけに時代を越えた強固な構造を持っている。また民族の感組織による強固な旋律構造は、単一的な旋律で多くの「うた」に機能したと考えられる。勿論、音程、音間隔（音隔）などは現在とは異なっていたと考えられるが、文化的複合の中で徐々に修正されたものであろう。

- * 民族音階. Minority scales. 少数民族音階の意味で、民族独自に発展したもの、或いは近隣の民族の音階と複合して形成された音階。（漢族音階に対して）
 楽器音階 外来楽器の場合、民族の「うた」と異なった樂器的世界で機能している事がみられる。少数民族の場合、一般的に殆どの「うた」が素で唄われていた状況であり、楽器の音階への歩み寄りあまりみられない。つまり楽器は「うた」音階と掛け離れた世界で色彩的に機能しているのがみられる。
- 音組織. 旋律を構成している音の組織。
- * 音階幅. Scale range. 音域の事である。
 短音階. 短調系音階と思えばよい。
 長音階. 長調系音階と思えばよい。
- * 中性音階. Neutral scales. 長、短いずれも機能可能な音階。
- * 短感組織. Minor mode. 短調系の調性感と思えばよい。
- * 長感組織. Major mode. 長調系の調性感と思えばよい。
- 五声音階. 漢民族は概ね紀元前三世紀頃から『三分損益法』によって音律計算を行い五音を設定し五声音階として発展させた。

1-i 主旨と視点

1922年当時、雲南に入ったアメリカ人の植物学者ロック(J. F. Rock)は『地形や、気候と同様に住民もまた変化に富んでいる。西のはずれでは中国人はほとんどいないと言ってよく、多くの原住民族が互いに居住地を侵すことなく住み分けている』と述べている⁽¹⁾。この雲南省から貴州省に至るいわゆる雲貴高原は、西部では大きな海拔高度の差異をともなった高峻な山岳地帯と深い谷あい、また中、東部では多くのバズ(盆地)を含む複雑な地形構造をもっている。この山地性高原に、多くの少数民族が共同体としての村落を形成して今日に至っている。

特に雲南省に分布居住する民族は多種であり、漢、彝、白、哈尼、壮、傣、苗、傈僳、回、拉祜、佤、纳西、瑶、景頗、布朗、普米、怒、阿昌、德昂、基諾、水、蒙古、布依、独竜、満州族等の民族がみられる。一方、貴州省においても漢、苗、布依、侗、彝、仡佬、水、回、壮、瑤族等の民族が分布し、この二省だけで中国56民族の半数以上がみられる。この他にも未公認のマイノリティー集団が居住していることを考え合わせると、驚くほど多彩であると言えるであろう。この多彩な民族分布の中で、風土、気候、その他の地理的条件と、それに伴う生業形態、また異なった言語体系によってそれぞれ独自の文化を育んできたのであるが、風俗、習慣、儀礼、神話、伝説等に関して、わが国の文化との共通性、類似性が多くみられることにより、わが国の基層文化の形成という脈絡のなかで最近多くの研究が行われ、また各種の話題も提供されている。

雲南省を中心とした、いわゆる西南中国についての研究は、主に今世紀に入ってから内外の研究者によって進められてはいたものの、その蓄積を見る限りさほど多いとは言えない。わが国においては今世紀初頭の鳥居龍蔵をはじめとして、特に1950年代後半から前述したように日本文化形成の脈絡の中で、民族学、文化人類学、神話学、人文地理学、言語学、植物生態学等の研究が行われてきた。

しかしながら、西南中国における多くの少数民族の感性に内在する音の周辺にあるもの、音声言語とか、民族的歌謡そのものについての考察は、時間的制約、地域的制限とか特に多種にわたる複雑な言語的差異という障害のためか、成果の蓄積は多くみられないのが現状である。音楽の分野において多少の民族誌的な事象の説明に出会うことはあっても、音そのものを生態的に捉える作業は行われていない。

本稿においては、単に『民族の古層の音にきわめて近いと思われる』というような漠然とした表現を避けて、民族における音の生態認識という視点から、古代社会への位置づけ、具体的な「うた」における音関係の報告、民族的音階の発展、及び旋律の形成等のアプローチを試みるつもりである。

だが前述した如く、フィールドにおける種々の障害によって、それらについての言語的理解が欠落していることは認めざるを得ない。例えば彼らの共同体社会において、日常的習慣として唄われている対歌、掛け歌等についても、言語的にきわめて難解であるが故に、言語のもつ意味あいと旋律についての音関係を明快に関連づける事はなし得なかった。

この対歌、掛け歌については、照葉樹林文化における文化複合の一つとして、わが国の歌垣との共通性が指摘されている。

西南中国においてもこの歌垣との関連性の問題は、音楽の分野からもフィールドワークを通し

て資料、成果の蓄積がなされているが、民族的習俗としての共通性においてわが国の歌垣と関連づけることは出来たとしても、音としての視角、つまり文字通り対歌、掛け歌を歌音楽として捉える作業の蓄積は未だ充分とはいえず、従ってわが国の古層の音との比較は尚早であると考え。

それには、まず西南中国という音声（無文字）文化圏における良質な素材の選択と蓄積の上になつて、民族の音声言語による音韻と音節との関係、つまり音声と旋律の問題や、生業形態および異なった生活文化の複合などによる音階の変容を動的に捉え、分析、検討を行うことが必要不可欠であると考え。

つまり今日的基盤の上に存在する、単に古いと思われる歌の音組織を、わが国の方法論によって比較検討するというのではなく、きわめて多角的な視点と方法による分析を通して、立体的に捉える作業が必要であろう。

例えば、次の譜例は貴州省、凱里周辺の苗族に唄われている情歌小調である。

譜例 1

苗族小調

J = 112

凱里 1985.8 歌唱. 吳 明紅 17才. 収録. 記譜 生明

この曲は非常に豊かに苗族の情緒を表現し、また古い形式が内在されている。詳細な分析は後述するが、例えこの曲調の音組織を分析し、単に羅列したとしても苗族の古層の音にせまることは非常に難しい。つまり A. B. C. のフレーズ (Phrase. 楽句) における認識は、前述したように文化複合の中で動的に検討されなくてはならない。

また音組織の問題にしても、雲南省の麗江東南 230 km に位置する大理周辺のイ族の旋律の中に琉球音階の存在を確認することができる。(譜例 2 参照)

しかしながら、音組織の同一性だけで源流論は成立しないことは論をまたない。つまり民族の音楽は、音そのものの生態的機能の上に成立しているからである。

これは彼らの音階成立に深く関わる問題でもあり、その音の動きは、彼らの感性にもっとも同調する響きを維持するもので、私はこれを民族の性調感組織 (以下、感組織と呼ぶ) として捉え、議論を展開しようと考えている。

譜例 2

イ族打歌前奏（唢呐曲）

♩ = 120

大理鳥棲郷 1987.4 収録. 記譜 生明

The musical score consists of five staves of music. The first staff is in treble clef with a 4/4 time signature. The second staff changes to a 6/4 time signature. The third and fourth staves continue with various time signatures, including 4/4 and 6/4. The fifth staff concludes the piece. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and trills (marked 'tri.').

音組織

The pitch structure diagram shows a single staff of music with a treble clef. It contains a sequence of seven notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, illustrating the melodic contour of the piece.

この感性を科学的に捉える手法としての感組織は、音組織がきわめて平面的思考であるのに対して立体的に機能するものである。

つまり、この両者（音組織、感組織）によって、少数民族の古層の伝承機能音階成立と、生活形態の複合による音楽の文化的変容についてのアプローチを試みるつもりである。

音組織についても、西南中国における少数民族という枠組みの中での思考の展開であるので、日本音楽の分析、分類に広く使用されている方法論は適用しない。

中国における少数民族の名称は、1956年以降、民族的認定とそれに伴う統一名称によって区分けされてはいるが、特に西南中国においては民族の自称、他称は複雑な様相を示していた。また、これら民族間の『小聚居、大雜居』の状態が多く見られ、個々の民族における音楽の特徴はその中に埋没してしまっている事が多い。

本稿の調査地域である雲南省の麗江、大理と貴州省の凱里とは、直線距離にしても約 750 km 程の隔たりがあり、気候的にも言語体系的にも大きく異なっているが、両者を西南中国における広義の山間山棲み、或いは生業形態の共通性の中で捉え検討するものである。

注

1-(1) Rock, J. F. (1963) p.9

2-i 苗族（貴州省）の文化的背景

貴州省、^{チエン}黔東南苗族侗族自治州の凱里周辺には多彩な民族が分布居住し、いわゆる「小聚居、大雑居」の特徴が見られる。調査の対象は主に苗族、及び苗系と言われながら、未だ単一の民族と認定されていない僱家などである。

使用言語は苗族は^{ミャオヤオ}苗瑤語族の言語であり、多種にわたる方言差を含めて複雑な様相を示している。

貴州省に在住する苗族の人口は約 260 万人（1982 年）で、その中の約 120 万人が黔東南に分布しているが、苗族の持つ各種の伝承によると、元来彼らは楊子江の中流域で水稻耕作を生業として生活を営んでいたが、後に貴州省に移動してきたと信じられている。歴史的にも華南族との争いとか、隋唐という漢民族による強力な統一国家の成立に伴って力のバランスが崩れ、それによって苗族の山間地への移動が余儀なくされたとも言われている。

村松一弥氏はこの移動について『貴州省に入った武陵蛮の子孫は、清水江流域にもっとも集居し、水牛を使い水稻耕作を営んで発展するのである。これが現在の苗族中の“平地苗”とよばれるものの祖であろう。山住みの焼畑耕作民は宋代には^{サンヨウ}山猿などとも呼ばれており、これは現在の^{タオ}瑤族、苗族中の“^{コボ}高坡苗”や“^{ゾオサンヤオ}過山瑤”と呼ばれるものの祖であろう』と説明している⁽¹⁾。

しかしながら、民族が多くの自称、他称を持つ下位集団によって構成されていることからも理解されるように、長い歴史のなかで民族の生業形態も、それに伴う民族の生活文化も多角的に変容するわけであり、単に歴史的な区分けのみで簡単に割り切ることはできないであろう。

宋代における苗族の生業形態の変化について、岡田宏二氏は焼畑から水田耕作への移行転換を指摘されている⁽²⁾。

これは筆者が考える雲南納西族の生業形態の変化に伴う音階複合の時期と一致しているが、いずれにせよ黔東南地区は、水稻耕作と焼畑耕作地帯の接点として捉えることが可能であり、音の生態という視点からみても、生業形態の複合に伴う音組織、感組織の変容、或いは先住民族の音との関わりなど、多くの興味ある問題が提示されるフィールドであることは確かであろう。同時にフィールドでの良質な資料の収集には、なお多くの時間と蓄積が必要であろう。

2-ii 納西族（雲南省）の文化的背景

納西族は雲南省の北西部、麗江納西族自治州に広く分布している民族である。納西族の人口は約 25 万人（1982 年）であり、そこにはチベット族、プミ族、白族、イ族、リス族などとの雑居も見られ、また麗江の南には苗族も居住している。麗江県にはその中の約 18 万人が居住しているが、麗江自治県の中心地、麗江は壮麗な玉龍雪山の南麓に位置する美しい街である。

歴史的にみれば、かつて西南中国に居住し、部族社会を形成していた蜀漢代の^{モウニユーイ}「旄牛夷」、晋代の^{マサ}「摩沙夷」、唐代の^{マシ}「磨些夷」などは、超源の上では今日の納西族の先民であると言われている⁽³⁾。

納西という統一名称（1956 年）になる以前は多くの呼称を持ち、西部では「納西」であり、東部では^{コシ}「么些」、^{リウシ}「呂西」、^{スシ}「速西」、^{ナリ}「納日」、^{ナハン}「納恒」、^{モソ}「摩梭」、^{マリマサ}「瑪麗瑪沙」など非常に多様であり、

言語的にも東西の通話は困難を伴うものである⁽⁴⁾。使用言語は漢・チベット・ビルマ語族イ語系に属しているが、多くの呼称、方言差などから考えても、多様な文化的差異が存在することも確かであろう。

中国の歴史においては、納西族の先祖は中国西北部、河湟地帯の羌人であると一般的に言われているが、顕著な文化的特色は象形文字で記された《東巴経》の存在であろう。

東巴経については本稿でも音楽的に検討を試みるので、その概略を諏訪哲郎氏の論文から引用する。『納西族の象形文字は専ら儀礼用の教典に描かれていたもので、解放前までは東巴と呼ばれる儀礼の専門家が象形文字で書かれた教典を詠唱して様々な儀礼を行っていた。象形文字教典はチベット仏教の教典と同様に横長の紙に尖筆で左から右に三段又は五段で描かれているが、儀礼の際に鶏や羊の犠牲を用いる点でチベット仏教と大きく異なっている。

古代の遺物でしかないと思われていた象形文字が現に使用されていたこと、象形文字で描かれた教典がチベット仏教以前のチベットの宗教であるボン教の色彩を強く残していること、さらに象形文字教典を用いて行う儀礼の中に自殺者の霊をなだめる「自殺の儀礼」が存在していたなどから、納西族の象形文字とその儀礼は欧米や中国の研究者に大いに注目され……(後略)』⁽⁵⁾ここに述べられているかつての儀礼専門家、東巴の経唱は筆者も9種程収録しているが、多くの唄い方があり、一般的に^{フツアンニエンヨン}哼唱念咏(ハミング、唄う、念唱、詠唱)の唱法と言われている。この四つの特徴について楊徳望氏は、実は民謡の曲調を基礎としたもので、その宗教的内容を取り除いたり、或いは東巴ではなく普通の人に唄わせると、東巴調と民謡山歌との差異は見分け難いものであるとしている⁽⁶⁾。

特に唱の部分(譜例7 p.48 参照)にそれが顕著にみられ、東巴の生活的土俗性が強く感じられるところである。また民族的旋律を巧みに利用することによって、人々の日常性の中に徐々に影響を及ぼしたことも十分に考えられる。このことは土着の東巴と高僧の違いはあるが、ブータンの「ツォンマ」(相聞歌)が16世紀チベット仏教の高僧によって布教活動に利用されたと言う糸永正之氏の論文⁽⁷⁾に照らして興味深い。

チベットの南のブータンで、土俗的な「うた」と結合して布教活動が行われていたとすれば、一方チベット高原の東に接する納西族居住地域で同様なことが行われたとしても不思議ではない。つまり当時において普遍化された布教の方法であったと考えることが出来よう。

2—iii 納西族の音楽の文化的背景

現在、納西族は非常に古い独特の文化を保持していると言われている。ジャクソン(Jackson, A.)が『納西族の宗教』(Na-khi Religion)⁽⁸⁾において積極的に分析検討を行っているかつての高自殺率の問題、或いは東巴経、象形文字などに代表される顕著な民族文化的特徴、また寧蒗県永寧区周辺の納西族(モソ人)に見られる婚姻形態、つまり原始共同体の痕跡を止めているとも言われている「^{アチユク}阿注」婚姻形態と母系氏族社会的な風潮など⁽⁹⁾、注目すべき独特の文化を納西族は所有している。

以上のような顕著な民族的特性のゆえに、納西族は単に漢化の遅れた神秘的な民族という視点で捉えられがちであった。ロックは彼らの漢化が遅れた理由について、いくつかの原因を挙げているが、そのひとつは孤立的地勢による地理的条件である。『南からの進行を除いては納西族の土

地は難攻不落であり、(中略)楊子江湾曲部が袋小路を形成し出口は何処にもなかった。産業は無く、険しい山がちの地勢が中国人との接触を妨げた。1880年に鉄の鎖の橋が架けられる迄、楊子江には一本の橋も存在しなかった』⁽¹⁰⁾と述べている。

しかし「馬的来歴」という東巴經典の存在によっても理解できるように、元来、馬の飼育を得意としたと言われている納西族が、チベット地区、大理地区などで馬、家畜等の交易を行っていた事は、現在なお盛大に催されている馬市を見ても充分納得できることであろう。つまり、いかなる民族であれ、そこに何らかの道が存在する限り文化の自給他足は行われていた筈である。

音楽的視点から見ても、14世紀後半(1382年)に雲南が明の図版に入り、納西族の首領、木得が麗江府土官知府に任じられて以来、領主経済の発展の中で、音楽の漢化も支配者階級においては徐々に行われたとみるべきであろう。

15世紀に入ると木氏の勢力は強大になり、一大豪族に発展すると同時に漢文化の吸収に努めたとされている。木氏は南京から仏教、道教を導入し、学者、医者などの文化人と共に楽師を迎え、同時に楽器、楽曲を導入した。勢力の拡張期を過ぎた15世紀半ばから16世紀にかけてと考えられるが、その後道教と結び付いた洞教音楽が麗江古楽として定着したと思われる。

現在、我々が聞く麗江古楽は江南の楽風の中に漢民族の糸竹音楽的⁽¹¹⁾色彩を持つ、多彩な漢族楽器による器楽曲が主である。しかし本来は、洞教の経文を漢語で歌唱するのが主であり、従って楽器の数も今日ほど多彩であったとは到底思えない。

この麗江古楽の質的変容は1723年(清、雍正元年)、中国の直接支配以降に求められる。かつての支配者木氏の失脚と共に、果てしない漢化の波の中で種々の変容を伴いながら、新興地主階級と文人たちの中に拡伝されたと考える。現在、麗江古楽が白樺郷文栄村のような町に隣接する農村や、町の文化人のレクリエーション(Recreation)として演奏されているのは、概ねこのような理由からであろう。

しかし麗江古楽はなんらかの意味で統治者階級の音楽であったことも確かであり、あくまでも外来音楽的性格のものであった。麗江とその周辺に20年以上の長期にわたり滞在していたロックと、1939年から約9年間麗江に滞在していたグーラート(Goullart, P.)などの外国人の著作の中に、この麗江古楽ばかりでなく、白沙音楽⁽¹²⁾などの記述も見あたらないのは、単に彼らの音楽に対する無関心さだけではなからう。ロックは納西族の楽器について『若者だけが持つ口琴(Jew's Harp)、その他には竹笛とギターの種類が使用されている』と述べている⁽¹³⁾。ロックにしる、グーラートにしる、むしろ当時の欧米の文化人は高い音楽的教養を身につけていたのが普通であり、これは清朝末期からの絶え間ない政治的混乱の中で、統治者権力の失墜に伴う音楽の衰退があったと見るべきであろう。

また20年以上の長期にわたり麗江に滞在したロックであっても、遊悲対歌の内容についての詳細な記録⁽¹⁴⁾はおこなってはいるが、音楽的視点からの習俗歌曲、民謡などの分類はなされていない。多分、欧米人にとっては、個々の音楽における音的差異は感覚的に感じられなかったと推測されるのであるが、納西族の音楽は長い時間をかけて、東洋的な単一色彩感覚の中で、同系色による音の変容がおこなわれたものであり、伝播主観に裏打ちされた華やかな色分け(リズム、楽器、形式等)による、西欧音楽の概念では理解しにくいものであったに違いない。むしろ納西族の音楽は、異民族との接触、或いは民族的文化の複合によって充分にリファイン(Refine)され、生活に完全に機能する「うた」構造が遥か以前に完成していたと筆者は考えている。

それは、あくまでも言語を主体とした言語音階音楽とも言えるものであり、基本的に楽器を所有しなかった納西族においては、少なくとも紀元前3世紀に音律計算理論によって五声音階を発展させた漢民族の音とは、音程、音階、音隔(音間隔)、音階幅、いずれをとっても全く異なっていた筈である。つまり、文字文化社会と音声文化社会の比較の中で、音の生態そのものが異質なものであったと捉えるべきであろう。

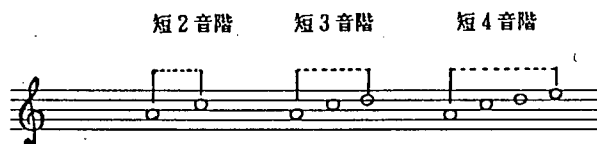
この狩猟焼畑の生業形態の中で機能した「うた」音階も、やがて10世紀から13世紀にかけて変容の段階があったと考えてよいであろう。つまり常田稲作を重点とした生業形態への変容によるものである。

納西族の場合、歴史的には白族の稲作よりかなり遅れてはいるが、概ね宋代にかけて灌漑技術、牛犁耕作技術などの発達によって、焼畑農耕から稲作農耕による常田への重点移行があったことが窺えるのである。例えばそれは「民田万頃」⁽¹⁵⁾「土地肥饒、人資富強」といった当時のスローガンに見られるように⁽¹⁶⁾、納西族社会の生業メカニズムの複合による生活の安定と、それに伴う人口の増加などが考えられるが、同時にそれは強力な封建領主集団への発展の時期でもあった。

音楽的視点から見れば、短三音階と長四音階との複合による中五音階の成立にみられる民族的言語音階の成立の時期と筆者は考えている。(後述)

下記に見られる短二、短三、短四音階は納西族古層の音として今日なお生態的に捉えることができる。

譜例 3



これらの音階は、下記に示す近隣の民族のもつ長四音階との複合によって、より多彩に機能する言語音階となったことが考えられるわけである。

譜例 4



この複合民族音階ともいえる中性五音階は多くの民謡に反映し、その後、民謡旋律と結び付いた東巴の誦經(経を唄う)にも大きな影響を与えたと考える。つまり哼唱念誦(ハミング、唄う、念唱、詠唱)という特徴の中で、特に唱の部分により安定した広がりを持ったことに起因して、東巴誦經全体の色彩の調整(特に明暗)が可能になったのである。(納西族の場合、この複合五音階は基本的には短五音階として機能している)。

音声文化圏の中で、常に生活と直接機能した納西族の音楽は、明代、それも中期以降、外来の漢民族音楽とそれに伴う楽器の移入とか、清代における直接的な漢化の中にあつて、多少の音程、音隔の変容を余儀なくされたものの、彼らの持つ多くの「うた」の中に伝承機能音階と言語音階の特性を濃厚に今日まで伝えているのである。

2—iv 納西族歌曲の状況

現在、演唱されている納西族の音楽を、主に“雲南納西族の音楽”⁽¹⁷⁾と“民族問題五種叢書”⁽¹⁸⁾によって簡単に分類すると、以下のように類別することができる。

民歌。 山歌、小調、労働歌曲、習俗歌曲（婚葬）、子供歌、東巴唱腔、
歌舞音楽。上記の曲調で唄いながら踊る。竹笛、葫芦笙の伴奏で踊る舞曲、
器楽曲。 白沙音楽、洞教音楽（麗江古楽）、口弦調、ピリ調（竹笛）、

また歌曲の形式から見ると、次のように分類する事も可能である。

叙事歌。 習俗歌、古老民謡、東巴唱腔、
短歌。 山歌、小調、

以下、歌の形式（調子）を大まかに類別すると、下記のものなどが代表的な調子と言えるであろう。（研究者によって表記が異なる）

クーチィ	<small>クーチィ</small> <small>クーチィ</small> <small>グウチィ</small> <small>クーチィ</small> (谷凄、姑気、骨気、谷気)
アーモンダ	<small>アモンダ</small> <small>ウイモンダ</small> <small>モンダ</small> <small>アモンダ</small> <small>ウイモンダ</small> (哦猛達、喂夢達、夢達調、哦門達、喂蒙達)
スーウィウイ	<small>スーウィウイ</small> (四喂喂)
アリリ	<small>アリリ</small> <small>アリリ</small> (阿里里、阿麗哩)
ウィウイ調	<small>ウイウイ</small> (喂喂調)

解放後、歌曲の多くは新国家建設のための重要な政治的機能を帯びた事に起因して、特に若者によって唄われる事が多い山歌、小調の内容は大きく変容し、それによって調性感、或いはリズムの形態、音程などの音楽構造自体も大きく変化をきたしているのが現状である。

たとえ基本的な曲調が納西族本来のものであったとしても、その上に新しい漢語の歌詞を当てはめるわけであり、納西言語によって構成され成立していた旋律は、異なった音声言語の音韻によって変容するのは当然である。同時に納西言語の語調と直接結び付いた極めて曖昧な音声リズムは、独立したリズム形態として発展し、規則性を持ったことによってバランスがとれたものに変化してきた、つまり民族言語を基調とした歌曲の変容が見られるのである。

現在、麗江で聞く「クーチィ」（谷凄）は普遍的に唄われている山歌である。しかし本来は極めて伝統的な曲調であった。「クーチィ」とは納西語で“傾訴心中的悲痛”（心の中の苦しみを訴える）の意味である。中国ではこれを社会矛盾の中でのみ捉え説明しているが、音楽成立の基本条件としての精神的な美的感覚の中に求めることも重要である。

本来これは非常に意味深長な情歌であったと思われる。例えば、父親は娘にこれを唄うことを

許さないし、夫は妻に唄うことを禁止し、兄妹は対歌することができない。それゆえに若者の男女は、山の奥に入って対歌するのであるが、田野では傘の奥に身を隠して対歌するのが常であったという⁽¹⁹⁾。

しかし対歌の場合、傘で身を隠して唄うのは通常みられるもので、例えば貴州省香炉山における爬坡節などの節日に行われる掛け歌の場合にも屢々見られる風景である。つまり本来の「クーチィ」においては、その内容が問題であったと考えることができる。何れにせよ、それが旋律性の極めて弱い語り歌形式であった⁽²⁰⁾と言われていることから考えても、今日の「クーチィ」とはかなり異なったものであったと推測されるのである。

譜例 5

クーチィ (谷婁)

Slowly

麗江. 1987.5 国際交流基金予備調査収録. 記譜 生明

No.2

No.3

本稿の主旨は音の生態という視点であり、納西族歌曲の全般についての詳細な分析と検討は差し控えたいと考えるが、現在唄われている歌曲の質的変容のなかで、良質なデータを得る作業は極めて難しいものであり、高度な視点と方法が必要であることが理解されよう。

注

2-i (1) 村松一弥 (1973) p.217

(2) 岡田宏二 (1971) p.95

2-ii (3) 『雲南少数民族』(1983) p.305

(4) 『雲南納西族普米族民間音楽』(1985) p.1~p.2

(5) 諏訪哲郎 (1983) p.31

(6) 郭大烈、楊世光、編 (1985) p.435

(7) 糸永正之 (1988) p.72~p.73

2-iii (8) Jackson, A. (1979) p.46~p.62

(9) 『玉龍山』(1987) p.78. 永寧地区の母系婚姻形態についてモソ人、阿尼蜜、阿宝の調査によると、“阿注”は適切な呼称ではなくモソ人は“阿夏”と称しており、いまなお52.75%が阿夏婚姻であると報告している。この永寧地区は音楽的視点からみても重要な地域であるが、未解放地区という理由で調査は不可能である。

-
- (10) Rock, J. F. (1963) p. 26
- (11) 竹管, 糸弦に相和す。つまり管弦楽曲である。『中国音楽詞典』 p. 365
- (12) 白沙音楽は納西族の古典音楽 (組曲) であるとされている。納西名では《伯石細哩》と称され、漢語では《別時謝礼》《白沙細令》《白沙細樂》などと言われている。失伝寸前であったものを解放後復元した。
- (13) Rock, J. F. (1963) p. 23
- (14) Rock, J. F. (1939) p. 121~p. 152
- (15) 一方歩は五尺平方であり、二百四十方歩を一畝、百畝を一頃と言う。この場合の万頃是非常に広々としているの意味。
- (16) 『中国少数民族』 (1981) p. 379~p. 386
- 2-iv (17) 『雲南納西族普米族民間音楽』 (1985) p. 4
- (18) 『民族問題五種叢書』 (1984) p. 42~p. 43
- (19) 『民族問題五種叢書』 (1984) p. 43
- (20) 『民族問題五種叢書』 (1984) p. 43
-

3-i 楽器音階について

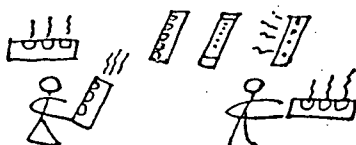
納西族はもともと中国の西北高原に分布居住していた羌人の一部が、南に向かって移動(南遷)した支系のひとつである、と一般的に言われている。しかし中国の文献、東巴經典その他による歴史的推測とは別に、麗江における考古学的成果をふまえて、あくまで土着文化を基石とした今日の納西族文化を考えることも重要であろう。

現在、納西族の使用している楽器は、葫芦笙を除いて殆ど漢民族の楽器である。葫芦笙がいつ納西族に定着したかという確かな資料は持ち合わせていないが、納西族においてもっとも古層の習俗歌舞曲と言われている“ウーゼゼ”(哦熱熱)をはじめ、殆どの「うた」が素(無伴奏)で唄われていたこと、また言語音階的歌唱性(後述)が現在なお強いことからしても、基本的に納西族は、今日でいう概念でいう楽器らしい楽器を所有していなかったと筆者は考えている。

東巴語の象形文字として画かれている笛、ピリ(比哩, 毕栗)の多くのものが三孔(三穴)の笛として画かれている⁽¹⁾。(他に四孔, 五孔も見られる)

図例 1

楊徳望(東巴文化論集p 437. 雲南人民出版社1985)



しかし、これをもって古代の羌笛と関連づけるのは有効性に欠けると思われる。つまり単に三孔であるから古いとは限らないからである。

納西族でいうピリは一般的に竹を素材とするものを指すのであって、縦笛としての簫、鼻簫も含まれている⁽²⁾。民族問題五種叢書(納西族文芸調査)においては、民族色の強い楽器として簫(縦笛)をあげている⁽³⁾。この楽器は概ね六孔であるが、東巴の古画《沙利伍徳神図》⁽⁴⁾に見られるものは、明らかに三孔である。三孔でなければ、それを片手で演奏することはできない。

図例 2

楊徳望(東巴論文集p 441. 1985 雲南人民出版社)



吹笛人之一

この片手で演奏可能な笛は多くの利点をもっている。例えば片手に手揺鼓（でんでん太鼓）のような打楽器を操作したり、小道具、或いは何らかの所作を同時に行うことができるわけである。特に神がかりの演技を要求される東巴にとっては、儀礼の場において非常に都合がよい楽器であり、広く使用されたことが考えられる。

この三孔の笛が南遷してきた古代羌人のものであるとすれば、またもしも納西族の「うた」における音楽構造が軟弱であったとしたら、この固定音階をもつ笛による歌唱音階の発展のなかで、言語音階性は喪失していた筈である。つまりこの楽器はあくまで外来の楽器であり、納西族本来の言語性を伴った言階のなかで単に色彩的に機能していたと考えるわけである。

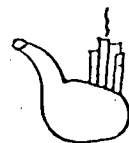
吉川英史氏は『日本音楽と芸能の源流』⁽⁵⁾において、歌謡音階の他に楽器音階が存在し、この両者の音階の同時共存性を考えておられるようであるが、卓越した見解である。

現在、納西族の歌舞に多く見られる笛子（横笛）の伴奏にしても、外来楽器の持つ楽器音階のなかでのみ機能し、納西族固有の言語音階で唄われる歌舞のなかに埋没し、単なる色彩音の効果を上げているに過ぎないことが多い。これは白族の情歌（後添収録譜例5 p.98 参照）にしても同様であり、歌唱と異なった調性でも関係なく楽器を演奏している特徴がみられ、これは雲南省でもっとも古い楽器と言われている葫芦笙の伴奏によるイ族の打歌（打跳）などの歌舞においても同様である。

葫芦笙は瓢箪にリードの付いた芦管を差し込んだ、いわゆる原始笙であるが、東巴經典の象形文字では四管のものが画かれている⁽⁶⁾。現在は一般的に五管、六管のものが通常使用されている。

図例 3

楊徳 著（東巴文化論集p 437. 雲南人民出版社1985）



この楽器は南詔時代に流行していたと言われているが、明清時代に多く使用されていたことは木氏の『飲春の詩』⁽⁷⁾を見ても理解できる。また東巴經典《魯般魯饒》では「砍来金黄竹，做成葫芦笙。芦笙声悠悠，一吹百个声，一吹千个声。」⁽⁸⁾（金竹をとってきて、芦生を作る。芦笙の音は悠々として美しく、一吹きで百の声が出るし、また一吹きで千の音が聞こえる）と述べられている。

この種の原始笙は二管又は三管も存在し、たとえ上図のような四管であったとしても一吹きで上述のように多くの音がでる筈がないことは当然である。現在の歌舞曲にみられる奏法では、一度に出す音は主に二管であり、そのうちの二管はリズムを切っていることが多い。この一種のハーモニー感覚の積み重ねは、言語音階による「うた」とは干渉の度合いが少なく、同時にリズム感を発生し、踊りの統一的角色を演じていると考えてよい。

つまり言語音階に直接組み込まれる事がない楽器的音階による、一種のリズム感と色彩感を醸し出していると解釈する事が可能である。

むしろ、この極めて音量の小さい瓢箪笙の存在は、民族的信仰のなかに求められる。雲南大学（中文系、神話学）の李子賢氏（面談、1987）は、原生型神話を最も古い神話形態として位置づ

け、阿昌族とリス族における瓢箪神話の存在を指摘している。つまり瓢箪信仰は、瓢箪を母体とみることによって神秘性と生殖力を表現しているわけであり、特に雲南省とその周辺の少数民族において、瓢箪に芦管を差し込んだ葫芦笙は神聖なるものとして意味づけられている。民族問題五種叢書（納西族文芸調査）によると、納西族の葫芦笙舞曲は打跳であり、リス族音楽の影響を多く受けていることを指摘している⁽⁹⁾ことから考えても、同系の瓢箪信仰に裏付けられている事は明らかであろう。

いずれにせよ葫芦笙による伴奏音楽は、歌唱とは全く関係が無いとは言えないまでも、言語音階とは異なった世界で成立している部分が多く、前述したように伝承社会において言語音階の成立は既に確立され、同時に「うた」は音声社会における記憶と伝達の機能を強力に維持していた事がわかる。

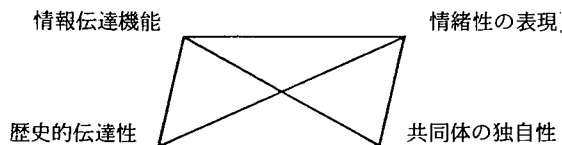
3—ii 言語音階について（言語機能音階）

現在、音声文化社会の中での「うた」形態による言語表現は、生活全般にわたって実に多彩に機能し、唄う側も受ける（聞く）側も、そこには何らてらいも構えもなく自然である。つまり言語の延長線上で機能しているものとして捉えることができる。

むろん文学的概念によって、吟唱、詠唱、朗唱などに区分けする事は可能であろう。しかし音楽的概念からみれば、伝承機能音階における感組織による音楽的規則性のなかで唄われているものは、全て「うた」として考えることができる。

対歌、盤歌（問い掛け歌）などにみられる、コミュニケーションとして唄われるものは情緒性を伴って知的に存在し、古歌（天地開闢）のように歴史性のなかで唄われるものは共同体の独自性の確認において、いずれも習俗的に、或いは生業のなかで有効に作用している。たとえば楚雄州のイ族に唄われる古歌「梅葛」は極めて長編の史詩であるが（譜例 31, 44 p 63. 76 参照）、内容は天地創造から民族の歴史、天文、地理、冠婚葬祭、季節、農事にいたるまでをカバーする内容をもっている⁽¹⁰⁾。

図例 4



つまり、これらの機能が相互に作用するための潤滑材として「うた」があり、同時に音声社会の「うた」による情報システムのなかでの記憶装置、伝承装置としての機能を、言語音階旋律は受け持っていたと考えられるのである。

本稿における言語音階とは直接的な音声言語のもつ音階をいうのではなく、あくまで音楽的音階の中における言語性の度合いを指すものであり、つまり言語性が音楽的音階性を上回っている

場合を言語音階として把握している。この両者の関係は、音声社会における音階の発生が基本的に音声言語によるという認識において、言語音階性が強ければ強いほど音楽的音階性が弱くなり、また音楽的音階性が強くなれば、逆に言語音階性が弱くなるという不可分な緊張関係において捉えることが可能である。この言語音階は、音声言語の延長線上にあるという関係から、伝承機能音階においては二音、三音、四音による3度、4度、5度幅と基本的に考えるが、音階複合による発展形としての言語音階機能を維持可能な音階幅は、感組織との関係において8度が限界である(後述)。また旋律は短いフレーズ(楽句)の反復であり、旋律の発展性がみられず長さは使用する言語により一定ではない、という特徴をもっている。当然それにより旋律音の変動が見られるが、この変動は民族の感組織によってなされるわけであり、この旋律音の変動が民族の感組織を捉える重要な部分でもある。

下記の譜例は、古い調子を維持していると言われていた納西族のアーモンダ⁽¹¹⁾の旋律であるが⁽¹²⁾、納西族古層の伝承機能音階性を保持する音域幅(5度)の狭い、四音組織による言語音階旋律の「うた」とみることができる。

譜例 6

アーモンダ(哦猛達)

民族問題五種叢書 p 44. 雲南民族出版社 1984

(納西語での Hā Shī Gè Cā Kē の意味は、漢語の黄金鍍鏡背“金で鏡のうしろを塗る”であるが、譜面を見てわかるように納西族の歌は三字目から始まる特徴がある。つまり鍍鏡背、黄金鍍鏡背となるわけで、これは納西族民謡の曲調に普遍的に見られる「倒装復唱」と呼ばれているものである。a. wai は^{ツン}村子……意味の無い差し入れ音)

東巴唱経には「^{フン}哼、^{ツアン}唱、^{ニエン}念、^{ヨン}咏」(ハミング。唄う。念唱。詠唱)の特色があることは前述したが、下記の祝婚歌は唱の部分である。

譜例 7

東巴經 祝婚歌 (一節ごとの比較)

No.1

唱者. 和 土城(老東巴76才)麗江1985. 収録. 記譜 生明

No.3

+30

li- te- ra- su- moa- i- ji- se- ba- so- bi- siya
jie jie tsa-re- ya- wa- ba- i- siyo-ma-kü- u di- jya- ra- su- mü-jyu

No.8

-50 -100 +50

ku- da- na- ra- ya- guen a ga- ta- ra a fu- ya- güwa
gu- fa- na- i- bi- tsuei-i ji- se-su- na- ya- ra- ma-
sa- ma- gü

No.10

bie pie ra- wa- biya-tsa- i si- sui su- nē ya- ra- na-
sa- na- gü- bie pie na- sue-mēu gü

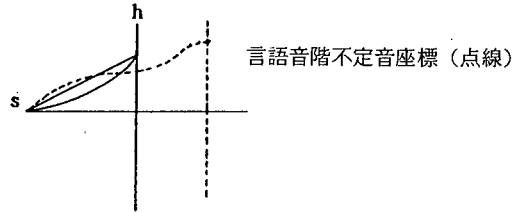
唄い方は俗に「九腔十調」⁽¹³⁾とか、「樹、和、木、余」の四大派⁽¹⁴⁾があると言われているが、それだけではないであろう。上記の楽譜（後添収録譜例1 p. 93～95 参照）におけるフレーズの不統一、また旋律部の変化をみても理解出来るように、言語音階の遊動性に裏付けられた東巴個人の旋律的即興性が強く感じられるからである。

上記の譜例は東巴の歌唱（中国社会科学院，麗江東巴文化研究所，1985）による祝婚歌の一節である。（大意，天上也很好，天上出満星。地上也很好，地上長満草。……天上は素晴らしく満天の星である。地上もまた素晴らしく，見渡す限り草がおい茂っている。）

この言語音階旋律は，記譜が困難であるという特徴を具有している。前述したように音隔（音間隔）は徐々に漢族の音階に固定されてきたものの，それに優先する言語音階によって音楽的音

階から遊離し、非常に捉え難いものとなっている。つまり演者の思い入れによって、音程と時間の座標は決定（図例5）されるために、可能な限りの記譜は行っているが、現在の方法論よっての正確な記譜は断念せざるを得ない。

図例 5



この他にも顫音、滑音、波音などの、周囲の音を取り込んだ音形が多く存在するが、（譜例7の線記号参照）同様な意味合いから科学的な表記は不可能である。

これが言語音階の特徴であると言えばそれまでかも知れない。しかし民族の音を生態的に解明するためには、この些細な民族的特色を持つ音が極めて重要な意味を持つものであり、基本的には音声文化圏における音階成立が、音声言語のもつ音階性によるという認識において、言語音階は科学的に表記され分析されなくてはならない。その意味でもコンピューター、グラフィックその他によるユニバーサルな科学的認知システムの開発が待たれるところである。

3—iii 感組織（性調感組織）について

音声社会における気憶と伝承、及び伝達を目的とする「うた」構造は、基本的に二音、三音、或いは四音組織によるもので、3度、4度、5度幅の音域であると考えられる。小島美子氏は古層における音楽的要素のなかでの音階の問題について『音階はもっともプリミティブな段階では人々は一種類しかもっていなかっただろうと思われる。それも音域が狭く、4度か5度位しか使わないということもあり得ると思われる』⁽¹⁵⁾と述べている。事実、西南中国においては音階だけではなく、同一旋律による多種の「うた」が存在することも多くみられるところである。

例えばロックが納西族の古い葬儀の「うた」と指摘している zä zä tso (熱熱蹉、筆者注)⁽¹⁶⁾〔譜例 49 p. 80 参照〕にしても、旋律的には山間下山調、葬事歌（死了人的家中唱）〔譜例 56 p. 84 参照〕、或いは田間工作（仕事）調〔譜例 55 p. 83 参照〕などと大きな差異はみられない。

また下記の譜例は貴州省で収録した偉家の「うた」であるが、同一旋律で内容の異なる多くの「うた」に対応させている。

この曲調は口上歌、酒歌、或いは情歌（三種）などに機能しているが、いずれも同一の旋律で唄われている事からしても、音声（無文字）社会においては、基本的には情報内容の伝達が重要な課題であり、少数民族のもつ旋律概念は、文字文化圏の多彩な音楽概念とは大きく異なっていたことが理解できる。つまり単一的旋律で多くの情報を処理していた事が考えられるわけである。

譜例 8 侗家 口上歌、酒歌、情歌三種。

♩ = 112

貴州省黄平県重安、唱者：蘭 珍 17才、1985.8 収録、記譜 生明

短四音組織

key in C

同時に旋律は、民族独自の音声言語のなかで、情報の記憶と伝達的手段として機能していた部分が大きく、4度から5度幅の旋律における言語音階のなかでの音の動きは、彼らの属する共同体の生業社会において、彼らの感性にもっとも同調する響きを維持するものであり、その意味で固定性を持つと考える。そしてこの響きの固定性を感組織として捉えるわけである。

しかし洋楽のハーモニーとは異なり、個別的な音そのものは瞬時に消えてしまうものではあるが、音そのものは感性に内在する、民族にもっとも同調する調性感から発信される音であることは確かであろう。この調性感をL.コード (Latent chord. 潜在和音)として捉える方法論を試みるつもりである。

確かにコード自体の発想は極めて洋乐的であるが、音関係の差異と、基本的にオクターブ内(7度~8度)での音の展開、という民族音階における分析を基本としているので同質のものではない。洋楽音階は基音 (Key note. 主調音)が一つであっても、多くの音を必要に応じて積み重ね変える(展開させる)ことによって異なった調性感を動的に得る事が可能である。またオクターブの均一的展開も可能であり、その意味では紀元前からの音階理論に支えられ、十二律を発展させた漢民族音楽と近似性があるとも言えよう。この容易に展開可能な漢民族音階理論からの視点で、音声文化圏における少数民族の感組織を捉えることは、いたずらに混乱を招くだけである。つまり漢民族音階に包蓋される以前の音声社会における4度か5度幅の音階は、調性感そのものが明確であり、かつ固定的であり、音域の拡大といっても三音階組織の一次(一回)展開が限度である。即ちそれ以上の展開は、感組織が変調するため不可能であったと考えることが出来る。(5-i p. 61参照) 本稿はこの限られた音による潜在和音 (Latent chord) を、基音 (Key note) と潜在音 (Latent note)、あるいは基層音 (Base note) の二つの支えによって固定することにする。

以下、必要と思われるL.コードの基礎的構造を簡単に説明する。

下図は四音組織の音関係を表したものである。(記譜は音関係のみを表し、In C. で表記する)

譜例 9

洋楽譜記号	C	D	E (F)	G	A (B)	c	d	e
数字譜記号	1	2	3 (4)	5	6 (7)	1̇	2̇	3̇
L.Chord の基音表記	I	II	III (iv)	V	VI (vii)	I	II	III
日本語表記	ド	レ	ミ(ファ)	ソ	ラ(シ)	ド	レ	ミ

この譜例の点線の左方の世界は(ド)を基音として長3度を基調としたもので、L.コードとしての(ドミソ)は洋楽ではmajor(長調)であり、右世界は(ラ)を基音として短3度を基調としたもので、L.コードとしての(ラドミ)は洋楽ではminor(短調)に属するものである。この左右の音の響きは図を見てわかるように、相反する性質を表現するものである。この長短の関係を音階例で示す。

譜例 10

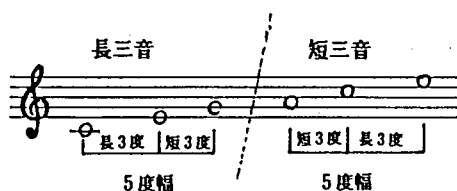
この二音による音関係そのものは基音によって長、短の調性感を所有してはいるが、L.コードとしての調性感は希薄であり、ド(1)あるいはラ(6)を基音として民族の感性に内在する潜在音を探出することによって判断する必要がある。

譜例 11

この4度を基調とした三音組織の場合、それなりのL.コードとして捉えることは可能であるが、長、短の調性感については曖昧である。やはり上記(二音組織)と同様に潜在音を探出する必要がある。この音階は、本稿における伝承機能音階成立の議論においての基礎的音組織であり、

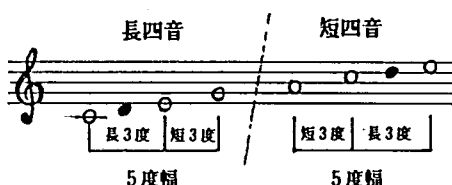
4度幅の長、短三音と表記する場合もある。

譜例 12



上記の5度幅の三音の場合 L. コードの響きは次に述べる5度幅の四音（譜例 13）と同じである。本稿においては譜例〔11〕と区別するために、5度幅の長、短三音と表記する。

譜例 13



また上記のような四音組織においても、長、短の調性感は主に三音によって成立する関係上、L. コードそのものは成立するが、民族の感組織として固定するためにはこれだけでは不十分であり、いずれも潜在音の探出が必要である。

何故ならば民族的音階の複合（譜例 38 p. 67 参照）、或いは独自の民族音階の展開（譜例 29 p. 62 参照）により、音が一つ新たに加わることによって、L. コードが中性化（長短性が曖昧な）することも充分に考えられるからで、この問題は音声文化圏における伝承機能音階の成立の過程から考察することが重要である。

例えば譜表〔1, 2〕（p. 73~74 参照）を見ても理解できるように、納西族は明らかに短感組織を所有している。また納西族の音階成立の過程から考えると4度幅の短三音の一次展開（譜例 24 p. 60 参照）によるものであり、潜在音はミ(3)の音であることがわかる。つまり潜在音ミ(3)と基音ラ(6)の強固な固定のうに機能する短感組織であり、中性的な複合音階においても、これらの潜在音と基音の関係によって、実際には短感組織として機能していることが理解できる。

以下、長(Major)系の響きをMで表記し、短(minor)系の響きをmで表記することにする。

例えば、

I M. は 1 3 5 (ドミソ) の音による L. コードを表す。

VI m. は 6 1 3 (ラドミ) の音による L. コードを表す。

絶対的な音関係でみれば、基音から長3度と短3度をプラスしたものをMで表記し、基音+短3度音+長3度音をmで表記するわけである。

この他にも付帯音として4度音、6度音、7度音などを数字で表記することがある。

また潜在音は〔 〕で表記するが、潜在音は実音（基層音）として機能することも多く、また基音が潜在基音化することもある。

これらは極めて基礎的な認識であり、この外の必要と思われる楽理は、本文の中で事例に則してその都度説明することにする。

上述した楽理の内容を整理すると、二音、三音、四音階組織において、それぞれ二種類の長、短のLコード（潜在和音）が存在することを示唆したものである。そして、この両者の関係における調性感の把握は、楽理的にみて互いに相反する構造を所有しているものと思えばよい。

今日、一般的にこの両者は明、暗という感覚で捉えられることが多く、音楽的技法としても確立されている。また日本語で通常使用されている言葉としてのメイジャー、マイナーも、それに近い意味合いで受け取られていることが多い。

しかし基本的に言語音階による伝承機能音階を持つ民族の調性感からみれば、これは適切な比較ではない。少数民族のもつ固定的旋律は、前述したように言語の記憶と伝達において存在したものであり、いわば音声を固定化する文字の役割を担っていたもので、従ってそこには明、暗という感覚的比較は存在しなかった筈であり、ましてや娯楽、鑑賞の類ではなかったことも理解されよう。

注

- 3-i (1) 郭大烈、楊世光編 (1985) p. 437
 (2) 郭大烈、楊世光編 (1985) p. 440
 (3) 『民族問題五種叢書』(1984) p. 47
 (4) 郭大烈、楊世光編 (1985) p. 441
 (5) 藤井知昭編 (1984) p. 88
 (6) 郭大烈、楊世光編 (1984) p. 437
 (7) 官家春会与民間、土釀鶺鴒節節通。一匝芦笙吹未断、踏歌起舞月明中。《麗江府志略》(乾隆 1740~1795)。春の節日になると、官民も民間の人々と共に楽しむ。地元ではがちょうを乾かす竿が立ち並んでいる。そして芦笙を吹く音が絶えず、月明りの下で唄い踊っている。
 (8) 『納西東巴古籍譯注(一)』(1986) p. 39
 (9) 『民族問題五種叢書』(1984) p. 49
- 3-ii (10) 『雲南楚雄民族民間音楽』(1982) p. 3
 (11) この系統の民歌の名称は地区により異なり《窩嫫里》《哦嫫仔》《孟達》などとも呼ばれている。
 (12) 『民族問題五種叢書』(1984) p. 44
 (13) 『雲南納西族普米族民間音楽』(1985) p. 11
 (14) 『民族文化、No. 2』(1985) p. 33
- 3-iii (15) 藤井知昭編 (1985) p. 71
 (16) Rock, J. F. (1963) p. 22

4-i 音声文化圏における音階 伝承機能音階について

西南中国の少数民族の音階成立の問題を考える時、民族の音階はもともと存在したものではなく、共同体社会文化によって育まれた民族の感組織のなかで、徐々に固定されたものであったという理解が成立すると考える。勿論、古層における音程、音隔、音階幅の問題は、現在多少の痕跡が見られるものの憶測の域をでない。

納西族の音階として短二音、短三音、短四音組織が古層に位置づけられる音階であることは前述した。これらの基本的な伝承機能音階の分析については後述するとして、この三者のいずれが古いかという問題になると、非常に難解であると言わざるを得ない。

つまり音階としての短二音、短三音階（譜例 10, 11 参照）は、いずれも潜在音が必要であるという意味でも音階的に同じ条件であり（3-iii p. 52 参照）、5 度幅の短四音感組織 VI m の中での短二音、短三音階という見方も成立すると考える。また納西族にみられる $6 \dot{1} \dot{2}$ （ラドレ）という 4 度構造の短三音組織の $\dot{2}$ （レ）の音は、本来強固な固定性を持つてはいるが、洋楽の視点からいえば、短調における言わば味付け 4 度音（暗い音）としての付帯音とみることが可能であり、実質的には短二音組織とみなすこともできる不安定な三音組織である。自動車の車輪に見られる四輪が、一応安定した形とするならば、民族の潜在音のうえに存在する短四音階は、共同体にとっての諸々の行事に余裕をもって対応し得たことが考えられる。

つまり民族の潜在音のうえに存在する短四音階は、納西族の狩猟焼畑農耕社会における村落共同体の文化形成のなかで充分機能したことは確実であり、今日なお多くの短四音から成る感組織が見られる所以でもあろう。（譜表 1, 2 p. 73~74 参照）

納西族における短二音階は口頭叙事歌に見られる。

譜例 14

語り口調

麗江. 1987.4 唱者 和 春玲 74才. 記譜 生明



前半は「語り句」であり、聞き手はフレーズの終わりに適当に「受け答え」、「合いの手」を入れるのであるが、後半は言語のイントネーションに則した旋律性をもった A. B. C. にみられるような「うた」に変化する。（譜例 15 参照）

この後半の旋律をどう解釈するかが問題であろう。明らかに「うた」旋律の発生に関わる重大な問題を提起している事は確かであるが、これが詠唱であるか、念唱であるかという文学的思考における音楽的理解とは別に、感組織の中での楽理的法則性と規律性において筆者はこれを「うた」として捉えている。

譜例 15

「うた」旋律

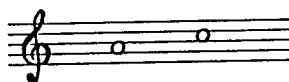
J = 86

A 

B 

C 

短二音組織



このような二音階による「うた」は貴州省の凱里周辺においても多く見ることができる。つまり詠唱でも朗唱でもない極めて日常的な「うた」である。下例の曲調は、凱里から西北西に 15 Km ほど入った香炉山で収録した山歌（掛け歌）であり、節日（祭日）に山上で若い男女によって唄われる。これらの掛け歌の多くは夜を徹して唄われるものであり、その順序、種類も多彩である。本稿に収録したものは「呼び掛け歌」の類が多い。一例をあげると『私の家は貧しく、歌も上手に唄うことができない。（それでも）私を愛してくれる人に寄り添うことができたなら幸せです。私の歌は終わったけれど、誰か歌を返して下さい』（譜例 19）といった内容である。男は一般的に裏声（Falsetto）を使用しているが、短い基本旋律形の反復に乗せて、多分に即興を交えて唄われている。

譜例 16

山歌（貴州省、高炉山）

黄平苗族 1985.8 収録。記譜 生明

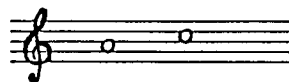
No.1 J = 112



u-- ta-de- ha-- du- jya-a- tu-- jya-do- tu- ha-die- ha-- te-do-

tu- dou hie

短二音組織



譜例 17

山歌（貴州省・高炉山）

♩ = 120

黄平苗族 1985.8 収録. 記譜 生明

No.2

a-- ta - do de a-- ta - do de ka-- ta cho o ka-- ta cho-

短二音組織

譜例 18

♩ = 120

No.3

tu - ha ja a tu - ha ja a ta - a ma - a ja - cha ja

ja - cha ja ta - a ma-

短二音組織

いずれも爬坡節における黄平苗族の山歌（掛け歌）である。

掛け歌文化、つまり我が国で言う歌垣文化そのものについては、本来その形態と機能において語られるものであろう。この機能としての社会的婚姻関係に支えられた極めて伝統的なしきたりのなかで、有効に作用するコミュニケーション言語の受け皿として旋律が存在したとすれば、やはり民族の感組織の中に内在するこの短二音階組織は古層のものと考えることが可能である。

上述の山棲み苗族の旋律が、納西族及び近隣の山棲み民族などにみられる古層の短二音階組織であることは、興味ある問題を提起しているかもしれない。十分な資料の蓄積によるものではないが、多くの研究者が言うように、もし全ての苗族が歴史的に揚子江中流域で水稻耕作を営んでいた民族であり、漢民族によって山間地への移動を余儀なくされたとしたら、これとは異なった古層の感組織をもって来た筈であると考えられる。つまりこれまでの研究において、土着民族文化との複合について語られていないのが気になるところである。

いずれにせよ、黔东南の苗族侗族自治州の凱里周辺には民族の「小聚居，大雜居」の状況が顕著に見られ、従って対歌，掛け歌の類も部族，部落によって多彩であり，旋律構造も異なった様相を示しているのは当然であろう。香炉山で収録した掛け歌は全部で七種ほどあったが，いずれも筆者が音声文化圏において伝承機能音階と名付けている旋律形態を顕著に示すものであり，フ

5-i 納西族の『伝承機能音階』成立の視点と方法

現在、我々がもっている音階の概念からすれば、ピアノの鍵盤を隅から隅まで眺めて見ても別に不思議ではない。つまり音が展開されてゆくことに何の疑問ももたない。しかし音声文化圏の人々にとっては、基本的には言語の伝達に必要な音だけが音階を形成するものであり、そこに無用の音階を展開させる必要性はまったくなかった筈である。その意味で、新たに音が加わるということは、何らかの必要性が存在したという理解が成立する。

また現在、我々がもっている感組織からみれば、多少安定度に欠けると思われるものであっても、逆に言語性という面からみれば非常に有効な機能構造をもつこともあり得るわけであり、納西族が今日まで維持している4度幅の短三音組織は、基層において非常に強固なものであったと考えられる。

譜例 21



また上述の譜例をみても、実音として使用される場合と、波音、滑音として使用される場合がみられ、言語性のなかで有効に作用していることが理解できる。

この短三音階組織のなかに新たに一つの音を加わる必然性は、言語音階のなかにより音楽性がプラスされるところに求められる。つまり共同体における、より音楽的な対応形態への要求と考えてよいであろう。

わが国の音楽における音階構造分析に関する方法論は、多くの場合、音組織の核音をオクターブ(8度)のなかで Disjunct (分離) して捉えている⁽¹⁾。

譜例 22

民謡音階

律音階



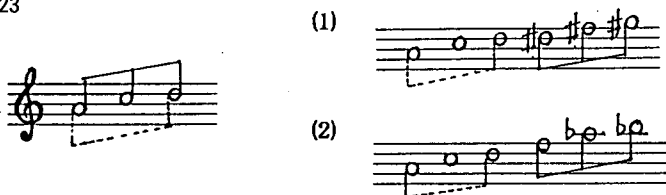
この方法論は音階に重要な4度、5度、8度音という核音構成が含まれているので、既成音階の分析に都合がよく、楽理的に安定している。

しかしオクターブ(8度)が確立されていなかった少数民族古層の音階成立という視角から考えると、この方法論は使用できない。勿論、今日西南中国においても、前述(譜例. 22)の音階と

全く同一の音階組織が存在するけれども、音階成立の過程と動機の究明において、既成音階の分析とは質を異にするわけである。

我々は現在、知識としてラドレ ミソラという音をもっている。つまり何でもない音である。しかし二つの同形の音組織は知識としてのラドレミソラという音階の下敷によって固定されているのであり、下敷を取り払って $\overset{x}{|} \overset{x}{|} \overset{x}{|}$ という三音組織を一音離して正確に連ねることは容易ではない。

譜例 23

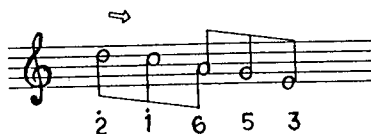


上記の音形は、感組織のなかで固定されているが、次に展開される三音組織の接続音の位置は、(1). (2). 或いはミの周辺の音から展開されることが起こり得るわけである。

事実、老東巴が唄う短感組織の「うた」において、上に展開されるミ (3) の音は常に不安定な音であることが多い。麗江に在住する納西族音楽研究家・宣科氏は、納西族古層の習俗歌舞「熱美蹉」(ウーゼゼ) についての研究論文における「新納西人」と「老納西人」の旋律比較のなかで、本来、ミ (3) の音は半音低かったのではないかという指摘をおこなっている⁽²⁾。(この「熱美蹉」の問題は後述する) しかし筆者の東巴唱経の音階分析においては、8度下に展開される3 (ミ) の音は常に安定した音として捉えることができる。(譜例 7 p. 48. 後添収録譜例 1 p. 93~95. 東巴経参照)

この問題は納西族の音階形成に深く関わる問題を示唆しているとも言える。筆者は音声社会における少数民族の音階成立と発展が、民族の潜在基層音 (潜在音) に指向するという認識をもっている。即ち納西族の音階成立は、民族的音組織として強固に存在する4度幅の短三音組織 (感組織 $VI m^{+4}$) が、民族の潜在音に指向し収束する直接結合 (Conjunct) による一次展開で成立していると捉えている。(譜例 24 参照) それ故にミ (3) の音は民族的基層音として安定性を持つものであり、一方、不安定に存在する8度上のミ (3) 音との音関係を科学的に捉える方法論としては、短三音感組織 $VI m^{+4}$ の一次展開からはみ出た、彼等の音階形成に直接関係がない音と考えることが可能である。(譜例 28 参照)

譜例 24



この下降旋律音階が言語音階として作用した場合、譜例 [7] (p. 50~51 東巴経) を見てもわかるように、1 (ド) 5 (ソ) の音などが実音として機能せず、滑音の要音となって6 (ラ)、或いは3 (ミ) に落ち着く音の生態が多くみられる。

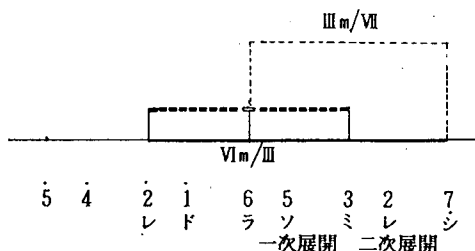
譜例 25



前述したように、この場合でもミ(3)の音は極めて安定した音程を保持している。つまりラ(6)の音の直接結合によってのみ感組織(VI m)の維持がはじめて可能であり、同時にこの場合、民族の潜在音としてのミ〔III〕の音の存在を明確にしていると考えられる。

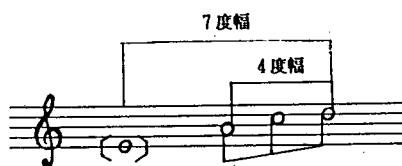
またこの場合、基音ラ(6)を中心として二次展開は行われないうという特徴がある。つまりそれ以上の展開は、民族の感組織に変化をきたすという理由からである。例えばラ(6)音を中心音として、この短三音形(4度幅)を上(上)に二次展開すると、感組織はII m/VIとなり、ラ(6)音から下に二次展開すると、基層音はシ(7)になり、感組織はIII m/VIIとなる関係上、納西族における民族的感組織VI m/IIIの維持は不可能である。

図例 6



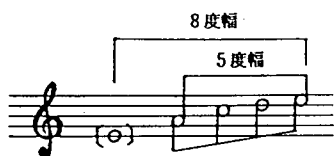
納西族の基本的音階(短二音を除く)を整理すると、次のようになる。

譜例 26



感組織として記号化すれば VI m⁺ / 〔III〕 である。

譜例 27



VI m / 〔III〕

上述の短四音階組織の構造は、納西族がもつ感組織のなかの潜在音ミ(3)の音が、8度高いミ(3)に固定された音階である。我々がもつ音階下敷においては容易であるが、前述した譜例〔24〕

にみられる強固な4度幅の短三音組織の直接結合 (Conjunct) による音階成立からみれば、あくまではみ出た音であり、固定することは容易ではないことが理解できよう。(下例参照)

譜例 28

(・) 音階形成における

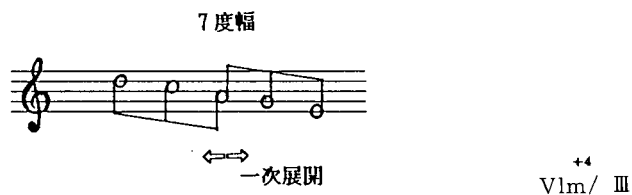


しかし彼らが潜在音としての3(ミ)の音を所有していたことにより、それが可能であったことも確かである。ただオクターブ感覚が薄弱であったことにより、その周辺に固定されるには、かなりの時間が必要であったと推測されるけれども、言語音階のなかで極めて有効な短三音組織 VI m/ [III] の成立であったと考えることができる。

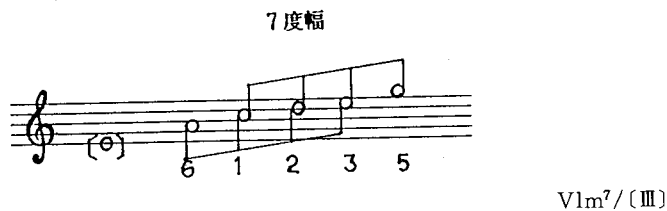
納西族においては、今日なお多くの短四音 $6 \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3}$ (ラドレミ) のみによる多くの歌曲がみられる(譜表 1. 2 p.73~74 参照)が、これをみても共同体の必要性のなかで強固に機能していたことが理解できる。

以上の基礎的音階の他に、つぎに述べる①, ②の音階がみられる。その一つは前述した短三音組織を独自に一次展開させた五音階であり、この発展形としての民族的五音階(漢族音階に対する)は、言語性を伴った「うた」音階として今日まで納西族の生活に機能している。(3 5 6 $\overset{\cdot}{1}$ $\overset{\cdot}{2}$ 譜表 1. 2 p.73~74 参照)

① 譜例 29



② 譜例 30



上記の音階は複合民族音階とも言えるものであり、これについては後述する。(5—iii p.67 参照)

5—ii 納西族の『伝承機能』音階成立の視点と方法 大理，楚雄周辺の音階について

麗江から約 230 キロ南に位置する大理周辺，或いは南東約 450 キロに位置する楚雄周辺の，多くの「うた」にみられる長四音階組織ドレミソ (1 2 3 5) は，本来納西族に欠落している正反対の感組織である。(譜表 1. 2 p.73~74 参照)

例えばそれは，楚雄永仁地区の伝統的なイ族の古歌，米果庫^{ミゴク}の旋律に見られる⁽³⁾。これは「梅葛」と同種のものであるが，一人の唄い手によって唄われる。(一般的に「梅葛」と呼ばれているイ族の古歌は，地域的に多種の呼称と性格をもっているが，その殆どが対歌である。)

譜例 31

米果庫

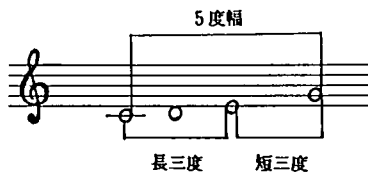
楚雄永仁地区 民族音楽概論. p. 66 人民音楽出版社 1983



(大意。墨拉虫^{モラ}が天を造った。天を造ったが小さすぎる。蜘蛛は地を造った。地は大きすぎた。天は小さく，地は大きいので，地を収縮させると山になった。悪い老鷹が天上を悠々と飛んでいる。地はそれによって結ばれた。)

この曲の音組織は 5 度幅の長四音階である。

譜例 32



感組織は IM であることがわかる。

楚雄大姚県馬游郷の「梅葛」(慢腔)⁽⁴⁾ を例にとる。

この「梅葛」には正腔と慢腔があり、感組織は同じ IM で変わらないが、正腔は古い伝説、史詩的叙事歌などを唄うもので音域幅がひろく、旋律の起伏も多い。これは正腔が職能者によって唄われることが多く、漢民族文化の影響のなかで言語(内容)の差し替えが行われた結果であると筆者は考えている。(後述 7-i p.75 参照)

慢腔は情歌、風俗「うた」であり、婚姻の際などで一般的に対歌される。

譜例 33

梅葛 (慢腔)

民族音楽概論. p. 64 人民音楽出版社 1983

楚雄県馬游郷

長四音階組織であり、感組織も同様に IM である。

また、巍山東山区のイ族の人々によって対歌されている古歌「天地開闢」も長感組織であり、長四音～長五音階の強い言語音階性を維持している。

譜例 34

天地開闢

巍山イ族回族自治州東山区 1987.5

国際交流基金予備調査収録. 記譜 生明

$\text{♩} = 86$ $\text{♩} = \text{♩} \text{♩} \text{♩}$

大理白族調（対歌）も長音階組織である⁽⁵⁾。大理で収録した白族の情歌を例にあげる。

譜例 35

大理（白族）情歌

大理 1987.4 収録. 記譜 生明

この男女（男は Falsetto. 裏声）による情歌は、1（ド）音を基音として展開した8度幅の長四音を基調としたIMの感組織であることがわかる。

いずれにせよ、これらの地域において、多くの長感組織の曲調がみられる。特に5度幅にみられる伝承機能音階としての、長四音階の「うた」は確実に言語音階のなかで機能していた音階構造であり、短四音階と同じ条件で、音声言語を支える十分な音階とも言えるものであろう。

史詩的叙事歌の形態で唄われる「梅葛」、或いは「米果庫」などの歌詞は、一般的に非常に長いものである。特に「梅葛」などは数万行に及ぶもので、三日三晩にわたって唄われ、民族の百科辞典とも言われている⁽⁶⁾。つまりイ族の人々は「梅葛」という詩歌形式を使って自己の民族文化を営々と伝え、発展させてきたと言えよう。

長音階組織成立に関する楽理的な問題については、納西族の音階成立が主旨であるので、ここでは省略するが、なぜこれらの民族に長音階組織が存在するかという問題については、やはり村落共同体における生業形態を基調とした、音文化の集約としての民族の感組織の確立によるものであろう。

勿論これらの民族の「うた」は、必ずしも長音階のものばかりではない。剣川県の上蘭、馬登及び雪帮山の背後に位置する蘭坪県金頂地区の白族山后曲（糸柳曲）、或いは剣川県の東山、鶴慶県西山の広大な山岳地帯で唄われる東山白族調などは短感組織であり⁽⁷⁾、また楚雄県哀牢山脈中部に住む、山棲みのイ族の人々によって唄われている阿蘇找などの曲調構造には、短四音組織がみられる⁽⁸⁾。

譜例 36

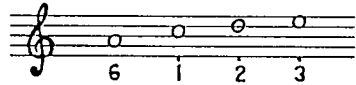
ア^ア蘇^ソ找^ゾ

余 立梁 民族文化 1983. No.6 p.10 雲南民族出版

楚雄県哨区哀牢山脉中部



短四音階組織



譜例 37

ア^ア乖^グ嘜^マ

雲南楚雄民族民間音楽 p.19 雲南人民出版社 1982



短四音階組織



上記の譜例は哀牢山の東側、或いは北面に見られる阿乖嘜である⁽⁹⁾。男女の対歌により踊りながら唄われたり、民謡として単独の形で唄われたりする。勿論、譜例〔36〕〔37〕は基本音形を示したもので、旋律は言語音階のなかで機能しているので歌詞によって多彩に変化する。これらは山歌であるが、「掛けうた」としての情歌、盤問（質問）歌、猜（謎掛け）歌、或いは習俗的な叙事歌にまで同一旋律で発展する極めて古樸な形態（伝承機能旋律）を残している「うた」である。黄鎮方氏も論文『打歌雑識』⁽¹⁰⁾において古樸な感じが濃厚であると論考している。

中国では高度差による民族の棲み分けを、学術的に民族の垂直分布として捉えているが、前述したように、現在同一名称の民族であっても多くの自称他称を持つことから理解できるように、高度差による分布によって、それぞれ異なった生業生活形態を所有するのは当然であろう。

以上の事例から理解できるように、民族の長、短感組織のあいだには、地理的条件とか生業形態などの差異による文化的相違が少なからず存在すると考えられよう。特に雲南省だけでも約335万人（1982年）居住するイ族にあっては地域的に分布が複雑であり、文化的差異も多い。

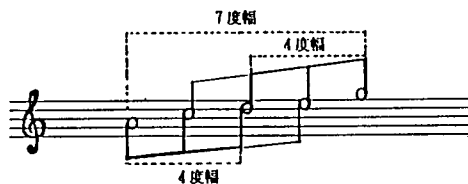
5—iii 納西族の『伝承機能音階』成立の視点と方法 民族的複合五音階組織の成立

納西族にとって南詔王国（748—902年）が滅亡してからの約350年間は、どこにも支配されず民族の独自性を保った時期である。歴史的な視点から見れば、チベットとの関わりなど多くの理由があろうが、やはり農耕、畜産などの生産力の発展に伴う村落共同体の経済的基盤の安定と、それに支えられた強力な封建領主集団の台頭によることも確かであろう。特に前述した「民田万頃」「地土肥鏡，人資富強」等のスローガンにみられる常田農耕による経済的安定と、それに伴う人口の増加などによるところが大きいと考える。

しかし常田農耕による生業形態の複合と文化的変容のなかで、音の生態という面における異文化との融合は、現代の我々が想像するような簡単なものではない。例えば一つの音が定着するには、数百年かかっても不思議ではないと考える。その理由は文化的変容のなかで、民族の感組織そのものの変革と固定が成されなければならないからである。

周辺の他民族のもつ長四音階による長感組織は、納西族社会における10世紀から13世紀にかけての生業形態の複合による文化変容のなかで、強固な短四音感組織とのクロスオーバーにより中性五音階としての機能する音階に発展したと考える。つまり新たな複合民族音階の成立である。

譜例 38



この複合五音階は複合の過程で理解できるように、言語音階の「うた」のなかで長、短いいずれの性格も内在するものであり、それによって多彩な表現が可能である。しかし納西族歌曲においては、曲調全体からみると潜在音(L. note) [III]の上には存在する古来からの民族音階によるVI m⁺4, VI mの短感組織によって支えられている。

前述した村落共同体における経済的基盤の安定に伴って、必然的な習俗の多様化に対応し得たのは、前述した古来の民族的短音階(譜例 26. 27 p. 62 参照)、或いはその発展形としての民族的五音階(譜例 29 p. 62 参照)と、新たな複合短五音階と考えることが可能である。

しかしながら、基本的に7度幅の五音階旋律は、伝承装置としての機能よりも、情緒の演出において言語音階のなかで機能したともいえるものであり、音楽的ではあるが、音声伝承文化圏における言語音階としては限界かもしれないと考える。つまり言語の音声^{ソナ}が、より広い音域幅の旋律のために直接的に崩されるという現象によって、情報自体が破壊されるという理由からである。

今日、多くの歌舞、習俗歌などが、自由に音が展開可能な楽器(笛子、哨^{フエ}など)によって代わられることによって、歌詞を喪失する現象がみられるのもそのためであろう。

注

- 5 - i (1) 小泉文夫 (1977) p. 262
(2) 『麗江文史資料. No. 3』 (1986) p. 47
- 5 - ii (3) 『民族音楽概論』 (1983) p. 66
(4) 『民族音楽概論』 (1983) p. 64
(5) 『雲南白族民歌選』 (1984) p.10
(6) 『民族音楽概論』 (1983) p. 63
(7) 『雲南白族民歌選』 (1984) p. 12~p. 13
(8) 『民族文化. No. 6』 (1983) p. 10
(9) 『雲南楚雄民族民間音楽』 (1982) p. 19
(10) 黄鎮方 (1986) p. 16
-

6—i 漢民族音階との融合と変容

民族的にみて多少の差異があったとしても、少数民族における音の生態的機能（感組織）という側面からみれば、調性感は明確なものであったと思われる。例えば納西族における民族的中性五音階への音階複合にしても、生業形態の複合と村落共同体の安定のなかで、言語音階的な多様性において多くの習俗行事に対応したと考えられるが、音楽構造的には民族的潜在音のうえに成立する短感組織として機能していたと考えてよいであろう。また元代（1278年）に麗江地区が雲南行省に隷属し、政治、経済、文化の変革のなかで、音楽の構造面でも多少の音程、音隔の修正が行われたことは推察されるが、この完成度の高い民族的音階は十分に耐え得るものであったことは確かであろう。

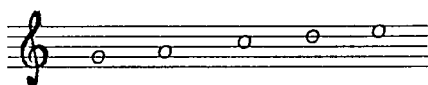
しかし明代になると、音楽的にはかなり異なった様相がみられる。それは文字文化に支えられた漢民族音楽の流入である。雲南に入った明軍（1382年）の屯田政策によって、主に15世紀中頃と思われるが、漢族の流入と定住に伴う文化的融合があったことが考えられる。

本来の少数民族における記憶と伝承の手段として、音声言語に秩序を与える責任を担っていた固定的音階に対して、文字による伝承機能を基本的に必要としない音階、旋律はまったく異質な機能を持ち、娯楽性と無責任性を多有するという意味で非固定的である。つまり共同体の生活社会形態によって明確に保たれていた感組織は、これによって複雑化したと言えるであろう。

中国の音楽史においては、明清時代を《俗楽時代》⁽¹⁾として分類しているが、当時、漢族における民衆レベルでの旋律として普遍的に唄われていたと思われる歌音階は、中国楽理における徴（ソ）調式であると筆者は考えている。本稿においては、これを漢五音階として捉えている。

音階音組織は下記の譜例である。

譜例 39



徴(5) 羽(6) 宮(1) 商(2) 角(3)

多少、論旨とは離れるが、この音階は譜表〔2〕（p.74参照）をみる限り、寧蒗県の永寧地区にはこの音階が多く存在する。永寧は本稿〔2—iii〕（p.39参照）で述べたように、現在に至るまで古代の婚姻形態を色濃く残し、解放時点においても封建社会以前の社会形態を保っていたと言われている。勿論、民族の言語音階の確立が希薄であったという条件の中での推測ではあるが、もしこの音階が解放後に流入したものではないとすれば、明代における金沙江沿岸の明軍駐屯⁽²⁾による影響が考えられるかもしれない。この地区は未解放のために調査は不可能であるが、この問題は、貴州省における老漢族のような屯田兵の子孫と言われる民族、その他の辺境の部族の調査のなかで明らかにされる可能性が考えられよう。

村松一弥氏は現在の漢族民謡291曲の音階、旋法の分類において⁽³⁾、徴（ソ）調式が全体の51%を占め、五音階は69%であることを指摘されている。また、この音階はわが国の律音階と同

じ音組織をもっているが、中国においては5度の跳躍進行が多く、長調的な感じがする⁽⁴⁾と述べられている。いずれにせよ、音階理論によって設定された固定的五音階（Penter tonic）モードは、調性感は本質的に曖昧であり、本論における分析では、基本的に中性感組織とみなすことができる音階構造である。

漢民族楽理は、この五音階を形成するそれぞれの音の名称による基音調式の形式をとっている。例えば宮調、商調、角調、徵調、羽調と言われるものである。

譜例 40



この漢民族音楽の調性楽理は、あくまで感組織とは関係ない既成の五声音階のそれぞれの音の展開における漢族音楽の区分けとしての機能をもつものであり、少数民族の言語音階による伝承機能音階の成立という主旨においては、漢民族の楽理は使用出来ないのは当然である。また、注意すべきことは、紀元前に音律計算を用いて音楽の音階を完成させていた漢民族音楽の視点から、往往にして少数民族の音楽を、単に進化が遅れたもの、或いはプリミティブな音階構造と捉えがちである。しかし音声文化圏における音階成立が基本的に音声言語によるものであり、言語音階として機能していた事を考え合わせると、漢民族音楽と同質に捉えるべきものでない事は当然であり、現在まで強固に機能を維持している二、三、四音組織と、民族的感組織による音階、旋律は、その機能と目的において文字文化圏の音楽の概念とは異なっていると考えることができる。

少数民族における古層の長四音階組織成立は、納西族などの短音階成立の場合と逆の展開をみせ、基本的には4度幅のレミソ（235）の三音によるもので、ド（1）の音は後から固定された音であると考えられる。勿論この他にも広大な西南中国の多彩な民族分布のなかに、幾つかの異なった音組織がみられることも確かであるが、本稿は西南中国全般についての音階成立の視点ではなく、また調査資料の蓄積も不足しているため、この問題は他稿にゆずることとする。

譜例 41



上記の少数民族における長感組織音形は、音階成立の動機と機能において、漢民族のそれとは異なるものであることは前述したが、この音階は短感組織を持つ納西族、および近隣の山棲みの民族の文献資料に欠落している音階組織である。この顕著な感組織の差異（正反対）は、生業形

態を含めた生活文化の中にその由来を求めることが可能であろう。その意味で納西族などの音階（短感組織）を仮に山地農耕音階（狩猟採集を含む）とするならば、周辺地域における長感組織は水田稲作音階として捉えることが可能かもしれない。勿論これは調査の蓄積によるものではなく、単なる憶測の域を出ないもので今後の調査研究に持たねばならないが、特にタイ系と言われる民族、たとえばチワン族、タイ族あるいはブイ族、トン族、水族など、その他多くの稲作文化を荷ってきた民族の生活文化の基層に存在する音の生態を見極める必要がある。

この長感組織（譜例 41）は、実際にはかなり以前に言語音階として成立していたと考えられるが、8度幅の民族音階として宋代、10世紀～11世紀頃までには確実に構造的完成がみられたと考えている。しかし前述のように、口承による「うた」において、8度幅は音声言語の伝達機能として限界であり、一般的には5度幅の四音（5—ii p.63 参照）が伝承機能音階として基本的に機能していたと思われる。同時に長感組織 IM に支えられた伝承機能音階は、その成立過程で理解できるように、レミソ（235）という4度構造と感組織（長）が類似しているため、漢族の徴（ソ）調式とは比較的簡単に複合可能であった筈である。

譜例 42



この音階構造は、現在西南中国の各地において普遍的にみられる音階であるが、政治的、経済的流通のなかでの《俗楽》の拡大において捉えるならば、概ね明代中期以降と考えてよいであろう。しかし納西族資料（譜表 1, 2 p.73～74 参照）などを見ても非常に数が少なく、納西族（永寧モソを除く）その他の山棲み民族に定着したのは実際には非常に遅かったと考えることができる。この理由は、長感組織との音階複合は容易であったけれども、感組織の相違によって、短感組織民族には定着しづらかったのが原因であろう。

前述したように極めて楽理的に構成された漢族五声音階は、それぞれの音が基音としての調式を持ち、またオクターブの積み重ねも可能である。つまり必要であれば調性感を維持しながら上下にいくらかでも音を展開させることができるわけで、少数民族の伝承機能音階における固定的「うた」旋律とは異なる機能をもつ、多目的音階であったと言えるであろう。

またこの時代は、漢字をはじめとして多種の民族的文字の普及による、漢民族文化の拡散時代であり、音を伴った文化も拡大されたことは確かである。これは明代中期の資本主義経済の芽生え⁽⁵⁾のなかで、印刷技術の発達による大量の民謡、小調の歌詞の刊行、或いは戯曲、説唱音楽などの伝播、発達によって理解することができるが、漢族音階はこれらに対応しうる音階であったと考えられよう。

しかし漢族音楽の移入により、そこに新たな形式（機能）としての歌文化の発展があったとしても、少数民族の音の生態における記憶と伝承のメカニズム自体の基盤は多少軟弱になったけれども、本質的構造は変化しなかった。つまり納西族の場合をみても、本来の民族的音階は現在漢

民族音階と同調しその中に埋没してはいるが、感組織、音組織などの解明によって再構築は可能なのである。

注

- 6-i (1) 田青 (1984) p.189
(2) 『民族問題五種叢書』(1984) p.51
(3) 村松一弥 (1985) p.181
(4) 村松一弥 (1985) p.210
(5) 田青 (1984) p.191
-

譜表〔1〕 東巴経音組織の分析と分類（黄鎮方氏の資料による）

民族文化、1985、No. 2

雲南民族出版社

No.	題名	DEG A c d e g a レミソラドレミソラ	分類
1	龍王経	6 1 2 3(5)6	複合短五音
2	献 飯	6 1 2 3	短四音
3	祭風経	6 1 2 3	短四音
4	退白虎	6 1 2 3	短四音
5	魯拜魯饒	5 6 1 2 3	漢五音
6	替生経	6 1 2 3(5)	複合短五音
7	馬的来歴	6 1 2 3(5)	複合短五音
8	迎神調	6 1 2 3(5)	複合短五音
9	根空都知紹	6 1 2 3	短四音
10	送死者	6 1 2 3	短四音
11	祭天	5 1 2 3	長四音
12	唱仏灯	6 1 2 3	短四音
13	吉日経	(5)6 1 2 3	短四音
14	祭祖先	3 5 6 1	変短四音
15	殺妖	2 3 5 6 1	長五音
16	発喪経	3 5 6 1 2	民族短五音
17	祭美勒杜子姆経	6 1 2	短三音
18	祭龍王	3 5 6 1 2	民族短五音
19	祭風経	6 1 2 3	短四音
20	自從 盘 古開天地 (1)	6 1 2 3	短四音
21	(2)	6 1 2 3	短四音
22	(3)	6 1 2 3 5	複合短五音

()は波音，滑音に含まれる音，或いは弱拍。

No. 21. 22. 異なる歌い方

譜表〔2〕 納西族新生活歌の音組織の分析と分類

雲南納西族民間音楽。

麗江地区文教局編, 1985

No.	題名	調名	DEGAcd eg レミソラドレミソ	分類
1	春光好	(阿里里)	6 1 2 3 5	複合短五音
2	山村歌声响		3 6 1 2 3	民族短五音
3	取得千担粮	(窩猛達)	3 6 1 2 3	民族短五音
4	納西多快活	(阿卡巴拉)	(5)6 1 2 3 5	漢五音
5	唱到北京去	(窩熱熱)	(3) 6 1 2 3	短四音
6	三月和風吹	(小調)	5 6 1 2 3	漢 五音
7	不跳舍不得	(谷凄蹉)	2 5 6 1	変四音
8	栽秧唱得熱	(夕独熱)	(3) 6 1 2 3	短四音
9	常見又相采	(窩娃谷)	6 1 2 3	短四音
10	花開紅万雜	(窩娃谷)	(3) 6 1 2 3	短四音
11	多亏三思吉)	(三思吉)	6 1 2 3(5)	複合短五音
12	恩情比水長	(呀卡)	5 6 1 2 3	漢五音
13	相会在一起	(窩熱熱)	6 1 2	短三音
14	塩茶吃不完	(阿里呀里)	5 6 1 2 3(5)	漢五音
15	労働伴歌声	(阿卡巴拉)	3 6 1 2	民族短四音
16	三思渠		(5)6 1 2 (5)	変四音
17	玉湖水	(熱尺蹉)	3 5 6 1	変短四音
18	盖新房歌	(直儿鼓)	6 1 2 3	短四音
19	打谷歌	(哦仔)	(2) 5 6 1 2	変長四音
20	盼丰收	(哦来魯)	6 1 2 3	短四音
21	窩熱熱		6 1 2	短三音
22	唱禾	(柔直儿)	(2) 5 6 1 2	変長四音
23	幸福花開雪山下	(呀哈哩)	3 5 6 1 2	民族短五音
〔永 寧〕				
24	歌唱獅子山		5 6 1 2 3	漢五音
25	牦牛山有變天堂的時候		5 6 1 2 3	漢五音
26	盖新房歌	(依主果)	5 6 1 2 3	漢五音
27	莫怕翻山		5 6 1 2 3(5)	漢五音
28	泸沽湖水清幽幽		5 6 1 2 3	漢五音
29	摩梭跳舞歌	(甲粗瓜)	(3)5 6 1 2 3	漢五音
30	歛欣之歌	(阿哈巴拉)	5 6 1 2 3	漢五音

() は波音, 滑音に含まれる音, 或いは弱拍。

No. 24~30 永寧納西族の歌曲。

7-i 民族歌曲の変容について（フィールドでの問題点） 楚雄イ族「梅葛」^{メイグ}と黄平苗歌曲の構造分析

中国音楽史のなかで、一般的に《俗楽時代》として区分けされている明清時代、西南中国においては、明代中期から、特に清代における社会的民族文化の複合の時代の中で、各種芸能の伝播によって、音の生態についても多くの変容があったとみるのが自然であろう。特に「うた」については言語の入れ換えが可能であり、それに伴う内容の再構成がなされていたことは、今日みられる民族的古歌の類においても例外ではなかった筈である。

これは基本的に演ずるものと、聞くものとの関係において、一種の芸能化として捉えることができよう。

しかし音関係からみれば、漢民族音楽との重複 (Overlap) による音程、音隔、リズム等の修正を別にすれば、言語の入れ換えに伴う影響は音階幅の拡大、また多少の楽句 (Phrase) の拡大がみられるけれども、音の生態としての感組織の変容は殆どおこなわれなかったと考えることが可能である。

例えば楚雄イ族の「梅葛」(正腔)においては、明らかに音階幅の拡大が見られる⁽¹⁾。

梅葛 (正腔) 楚雄大姚馬游郷

譜例 43

民族音楽概論 p.63 人民音楽出版社1983

音組織

5度

8度 (オクターブ)

感組織はIMであり慢腔(譜例33 p.64 参照)、米果庫(譜例31 p.63 参照)、或いはその他の「梅葛」(赤梅葛、悲梅葛等)などと感組織は変わらないものの、古来の5度幅、7度幅などに見られる伝承音階とは異なった形態(1オクターブと5度幅)であることがわかる。

また下例に示す「老人梅葛」をみても、反復手法を用いて音節が長くなっていることがわかる。

譜例 44

老人梅葛

楚雄. 唱者 楊 森 (55才) 李 玉華 (26才)

国際交流基金予備調査収録 1987.5 記譜 生明

$J = 112$ $\text{♪} = \text{♪♪♪}$

A
B
C

音組織 8度幅

これらの史詩神話、故事来歴は多くの場合、^{ビーム}畢摩（巫者）に類する人の対歌によって唄われることが多く、職能者のなかでの一種の芸能化されたものとして捉えることが可能であろう。（基本構成は10小節目の繰り返しの旋律を除くと、四小節フレーズA、B、Cの三回反復と分析することができる。）

しかしながら、村落における若い男女によって唄われる叙事的問答形式の対歌、例えば「天地開闢」などは上記のものとは異なり、音域は5度幅であり、音句も四小節と短く素朴である。

譜例 45

天地開闢

巍山イ族回族自治州東山区 1987.5

国際交流基金予備調査収録. 記譜 生明

$J = 86$ $\text{♪} = \text{♪♪♪}$

つまり村落においては、現在まで伝統的形態を維持しているという見方が成り立つであろう。

一方、今日唄われている小調（短い歌曲）などを見る限り、さらに多くの構造的変容が成されていることも確かであり、フィールドワークにおいて多くの混乱を余儀なくされるわけである。

例えば次にあげる歌曲は、貴州省凱里において収録した苗族の情歌小調であるが、古い形式と情緒が内在する美しい曲である。しかし簡単にこれを伝統的の歌曲として捉えるのは危険である。

譜例 46

苗族小調

J = 112

凱里 1985.8 歌唱. 吳 明紅 17才. 収録. 記譜 生明

この曲調を A. B. C. に分けて整理してみると、基本的な音組織は下譜に示す a. b. c. の音形に類別することができ、それぞれが異なった形式と性格を所有していることがわかる。

A. の部分は短二音組織で構成され、下例に示す香炉山の掛け歌と同一旋律である。(後添収録譜例 6 p. 98 参照)

譜例 47

B. の部分は多少複雑に見えるが、接続小節 (1, 2 カッコ) を除く二小節の旋律は、音組織が三音で、旋律的には香炉山の三音を基本とした次の掛け歌 (後添収録譜例 9 p. 99 参照) と同系の曲

調旋律である。

譜例 48



つまり黄平苗族の伝統的感性を土台として音を変化させ、全体からみて長感組織 IM に支えられた民族的四音階によって構成されている。この A. 旋律と B. 旋律は (m) + (M) という相反する感組織の複合であり、山棲み音階と平地音階、或いは生業形態の複合音階旋律と筆者は考えている。また明らかに伝承機能音階旋律であり、短い同一旋律 (Phrase) の単純な繰り返りで、旋律線 (Melody line) の発展がみられない。

ところが C. の旋律には、基音調性を変えずに旋律の受け答えがなされる対応旋律的発展がみられるわけで、C. の前半 (三小節) の旋律を美的に発展させるといふ、本来の伝承機能音階とは異なる漢民族的手法が存在することがわかる。即ち旋律の発展によって、音楽的音階性が顕著になるに従い言語音階性が弱体化し、伝承機能音階性が喪失していることが理解できる。

しかし曲全体からみると非常によい纏まりをみせている。短二音からはじまる落ち着いた旋律は、B. の部分で明るい広がりをもつ劇的に醸し出し、C. の歌効果を表出させている。

この小調の創作された時代を正確に捉えることはできないけれども、C. の旋律をみる限り、民族の音楽的伝統を踏まえてはいるが、文化的複合のなかで明らかに再構成されたものであり、古い小調の特徴にみられる起、承、転、合の形式による旋律構造 (四句構造) もみられないことからしても、決して古いものではないと考えることが可能である。

この他にも A. 旋律をもちいた「春天」と呼ばれる小調などもみられるが、いずれにせよ小調の流伝と発達、街と農村の音楽文化との相互影響と密接に関係があり、また職業芸人の移動と唱本の印刷と発行によって広く伝播される性質のものであり、山歌のように一定地区の農民の間で伝えられているだけのものではない⁽²⁾と云う理解が成立するであろう。

注

7-i (1) 『民族音楽概論』(1983) p. 63.

(2) 『民族音楽概論』(1983) p. 42.

8-i 納西族歌曲の構造と質的変容

熱美蹉 (ウーゼゼ) の分析と猛達 (モンダ) 調について

麗江周辺の納西族の歌曲のなかで、いまなお濃厚に原始性を保持していると言われている、歌舞を伴った多声民歌「熱美蹉」の構造と質的変容についての検証を試みる。

「熱美蹉」は「^フ熱^フ熱^フ」^フ「^フ蹉^フ蹉^フ蹉^フ」^フ「^フ蹉^フ蹉^フ蹉^フ蹉^フ」^フなど種々の漢字で表記されている。納西語の ze がどうして漢語の熱に当てられたか、納西族の人々に聞いても明快な答えは得られなかったが、これらは同系のものである。ロックは「納西族の生活と文化」の中で「誕生、結婚、葬儀のような祭礼行事の時には舞踊が行われる。これらの行事では男女が互に向き合って身体に触れずに前後に動いて踊る。老いて死んだ男の葬儀では男性だけが火の囲りで輪になって繰り返して交代しながら踊るのであるが、リーダーは声の良し悪しで選ばれる。リーダーは故人の功績をつづった物語りを唄ってもよいし、Zä zä tso と呼ばれる古い葬儀の歌を唄ってもよい。Zä zä tso を唄う時には、一節ごとに輪になって手を繋いだ男達はその旋律を繰り返す」(傍線、生明)と記録し、葬儀における「熱美蹉」の状況を説明している⁽¹⁾。つまり、これは古い民族的習俗歌として捉えることが可能であり、葬儀においては非常に重要な役割を荷っていたと考えることが出来る。

麗江の北々東に位置する大東一帯では「熱美蹉」とか「^{ze} ^{me} ^{tso} 蹉」などと呼ばれているが、これについて、麗江に住む納西族の宜科氏が麗江文史資料 (1986. No. 3)、天津音楽院学報 (1986. 4 期) に論文を発表している。

宜科氏はこの論文において、納西言語による考証と、納西族の基層意識から「熱美蹉」の詳細な分析を試みている。これによると、^{ze} 熱、^{me} 美とは納西語における潜在的意味から言えば鬼と神であり、また男性と女性であり、悪と善との精霊であり、一方は追い出すものであり、一方は祈る対象という両義性を所有しているという。同時に「熱美蹉」は、人間が死にかける時に流す涙を吸い、その後死体を食べる妖怪(鬼)を追い出すための蹉(跳)であるという見解を述べている⁽²⁾。

つまり男性が唄う「^{ze} 熱」^{ze} という言語は習俗的に厳粛な意味を持つ言語であり、単なる掛け声ではないことが理解されるのである。

また宜科氏は現在の状況について『最近、大東の住民は熱美の遠古における意味合いについて、種々の異なった認識を持ってはいるが、しかし疑いなく彼らが行っている一種の厳粛な活動(儀式ではない)、つまり鬼を追い出し神に祈る活動は、ある成年の人が死んだ時のみ唄い踊るわけであり、他のいかなる時も唄ったり踊ったりすることは許されない』(傍線、生明)と説明している。

しかし元々、共同体における厳粛な習俗歌舞曲であったものが、本来の意味合いから離れて明るく(長感組織による)テンポの早い、都市型芸能として再構成されている事も確かである。例えばそれは、1987年9月東京国立劇場で上演された⁽³⁾麗江納西族による「ウーゼゼ」においても同様なことが言える。この状況は音楽構造自体の変容と共に質的変容をも伴ったものであり、逆にこれが村落にフィードバック(Feedback)されて、習俗歌舞自体もそれによって変容しつづると考えざるを得ない。

現在、一般的に演じられる「熱美蹉」は、男女の混声による多声（二部）合唱の形式をとっている。

譜例 49

熱美蹉（窩熱）

$J = 88$ $\text{♩} = \text{♪♪}$ $\text{♩} = \text{♪♪♪}$ 麗江 大東. 唱者. 和 愛香54才他 1987.4 記譜. 生明

女声
ha ha-ha- ei-- ha ha- e- ha ha- ha- e- ha ha- ha-

男声
mata-- ha wə ze ze wə- ze- ze
e- ha ha- ei ha ha- ha- e-- ha ha- ha- ei ha ha- ha-
wə- ze ze wə- ze ze
ei ha ha- ha- ei----- stamp

顕著な特徴として、言語を伴わない音声のみによる羊の鳴き声に似た女声の Vocal が、頸音（連続下復波音）⁽⁴⁾ 喉奥断続下向震声を作りながらオブリガート（主旋律に対する旋律、Obbligato）的な旋律をとる。この震え声を宜科氏は ♩ で表記している。この唱法は一般的に“若蹉”と呼ばれているが、大東では“則了扣”^{zō hō ka}と言われている。男声部は単に哦熱熱と唄うだけであるが、極めて言語音階性が強いもので、男声部の音程に不協和音（Cacophony）が多く、明瞭さに欠けてはいるが感組織は VI m である。

宜科氏はその論文において「熱美蹉」の変容について幾つかの問題点をあげているが、女声部の旋律について、現在唄われているミ（E）の音は本来ミ \flat （E \flat ）であり、ド（C）音との関係は長3度ではなく、短3度であったのではないかと述べている。

譜例 50

麗江文史資料1986. No. 3. p47

長3度 短3度

ho ho ho ei

上記のミ—ミ \flat （E—E \flat ）の問題の根拠を、宜科氏は納西語の言語音声によって説明している⁽⁵⁾。

譜例 51



この言語音声と旋律を関連づけることによって、これは『羊を呼びもどす音声言語と関係があるのではないか?』という推測を行っている。しかしながら東巴経唱(譜例7 p. 48 参照)で見られるように音程が高い場合もあるわけで、この不安定な音の問題は、前述したように音階成立という視点から楽理的に捉えるべきであろう。また音声言語の幅は個人的な状況によって変化することが多いので、非常に興味ある憶測ではあるが、上述の事例のみでは科学的な根拠が希薄であると言わざるを得ない。

しかし宜科氏はこの納西族習俗歌における長感組織への現代の変容について充分認識されていることは確かであり、この変容はTV、映画等による外来音楽の影響と、同時に音楽工作者による舞台上演等に起因している事を指摘している⁽⁶⁾。つまり納西族である宜氏にとって、「熱美蹉」は荘厳で重く暗いイメージが生きている筈であるからであろう。

下記の「ワーゼゼ」⁽⁷⁾(哦熱熱)は見事に整理された構造を持ち、現代的感覚からみれば、極めて明るい色彩を感じることができる。

譜例 52

「哦熱熱」

民族音楽1985. No 2. p11. 雲南民族出版社 記譜 黄 鎮方

女声

男声

wə ze ze wə ze ze wə ze

wə ze ze wə ze ze wə ze

ze

この曲調は感組織からみれば、明らかに男声部にソ(G)ード(C)を所有する長感組織IM(5 $\dot{1} \dot{2} \dot{3}$)であり、本来の納西族において全く欠落していた感組織である。(譜表1. 2. p. 73~74 参

照)

この質的変容については、その他の歌曲についてもみることができるが、いずれにせよ異なった感組織の導入には混乱が伴うことも確かであり、今日特に訓練された人達以外は譜例〔52〕とは異なった唄い方、民族本来の短感組織 VI m で唄っているのがみられる。それは譜例〔49〕を見ても理解出来るように、男声部はラ (A) — ド (C) という短感組織を維持しているからである。つまり現在、納西族においては正反対の二つの曲調が存在する過渡期であるとも言えるわけである。

この感組織の混乱は、結論から言えば伝統的な女声部旋律構造の変容 (基音の欠落) によって、調性感が希薄になるという構造的理由によって、男声部が不思議な展開をみせた事が原因であろう。

この女声部旋律の変容の問題を、前述した納西族における基本的な音階成立の視点から考察することにする。

納西族社会歴史調査によると『山区 (六区等地) における「^{ウロウロウ}鳥熱熱」は、その旋律の中に羊の叫び声の音形をみることができ、はげしい労働に伴ってリズムも強いアクセントを所有している。例えばそれは^{ハシカツス}喊号子 (仕事歌) にみられる』と記されている⁽⁶⁾。(傍線、生明)

譜例 53

喊号子

($\underline{\underline{\underline{\cdot}}}$ = $\underline{\underline{\underline{\cdot}}}$)

納西族社会歴史調査. p. 44 雲南出版社 1984

()注. 生明

この女声部の旋律唱法は、人々が一般的に羊の叫び声として捉えているものと同一である。上記の譜例は学術的資料としての緻密さに欠けるきらいもあるが、旋律構造は基本的に4度幅の短三音組織で構成され、羊声唱法の特徴としての三連音形式 (後添収録譜例 16~19 p. 102~104 参照) をもつ、即興性を伴った反復旋律とみなすことができる。筆者はこの短三音組織による音形が「熱美蹉」の原形旋律であると考えている。しかしこの記譜には多少問題がある。女声の羊声旋律によって唄われる4度幅の短三音下向形旋律は、筆者の論理によると、この記譜では潜在音がシ〔VII〕であり、従って(♯)が一個付く関係上、in Cで記譜する場合は潜在音をミ〔III〕として4度上に表記すべきである。同一の音関係において4度上に移動すれば下記ようになる。

譜例 54

上記の納西族における強力な4度幅の短三音組織は、前述したように納西族歌曲において基本的に存在するもので、本稿においては納西族古来の短感組織 VI m⁺4として捉えていたものであり、同時に単純な旋律線の反復構造は、伝承機能音階として捉えることが可能である。

また「熱美蹉」における羊声唱法による女声旋律形は、同様な唱法で唄われる田間工作調（譜例 55 参照）などから考えて、独立した女性仕事歌から派生したという事象も充分考えられるけれども、三連音符(♩♩♩)を基調とした ♩♩♩ ♩♩♩ ♩♩♩ ♩♩♩ などに見られる旋律形は、本稿におけるイ族の畢摩（巫者）などによって唄われる『梅葛』（譜例 44, p. 76 参照）などを見ても理解出来るように、本来、伝達機能と言語性が強い特殊な唱法と筆者は考えている。その意味で言語が欠落した羊声は後から旋律に乗った形跡が感じられる。つまり音楽構造的にみれば確かに古い形態を保持してはいるが、単に羊の鳴き声に類似しているという理由だけで、人々が羊と共に生活していた太古の遊牧時代に作られたとする従来一般論は、簡単に容認することは出来ない。

いずれにせよこの女声旋律が、羊声あるいは言語音声で唄われたかという問題は別としても、上記の譜例の発展形がミ（E）レ（D）ド（C）という三音階旋律であるとするならば、基音A（ラ）が欠落する（潜在基音化する）という事は、民族的な音の生態構造からみれば、文化的複合を伴った何らかの変容を示唆していると考えられよう。つまり基音の欠落によって民族的固有性が希薄になるという理由で、構造的に軟弱にならざるを得ないからである。

筆者の論理において、音声文化圏における少数民族の音組織と感組織を含む音楽構造は、その成立が古ければ古いほど強固であり、容易に基音が欠落したり潜在音が変化したりする事はあり得ない、つまり伝承機能音階は極めて固定的である筈であると考えている。その意味で下記にあげる同系の田間工作調などにはA（ラ）音の音跡が存在するので、基音、潜在音は礎実に変容しなかった、つまり感組織の変容はなかったと考える事が可能である。

譜例 55

田間工作調

Tempo free

麗江 大東. 唱者 和 愛香. 54才. 1987.4 収録. 記譜 生明

No.1

一方、下例に示す曲調は、喪事における習俗歌であるが、死者の家の中で女声によって唄われるこの同系唱法の旋律には、基音としてのA（ラ）音は存在しない。しかし上記の譜例〔55〕からみても、感組織は同一（VI m / [III]）と考えてよいであろう。

譜例 56

喪事（死了人的家中唱）

Tempo free

麗江 大東. 唱者 和 愛香. 54才. 1987.4 収録. 記譜 生明

No.1

これらの譜例からみても理解されるように、本来存在した基音A（ラ）が潜在基音となって欠落するという事は、前述したように、民族的固有性が希薄になるという理由で構造的には軟弱なものになる。しかし反面、一般的ではないという意味で新鮮であり、旋律の特殊性を維持することも確かである。

この特殊性においてこの旋律を捉えるならば、この旋律形態は清代以降（1723. 直接支配）の外來文化の影響を受けた新しい変容構造形式の中で捉えることが可能であろう。そして本来、民族的短感組織によって荘重に唄われていた多声習俗歌舞曲「熱美蹉」が、女声旋律における基音の欠落により、解放後は全く異なった長感組織と容易に複合し、明るく健康的なものに変容したと考えることができる。

^{モンダ}
猛達調について

納西族における伝統的の歌曲の質的変容は、なお多くの「うた」においても同様であり、その過程をみる事ができる。解放後の長感組織の移入による民族的感組織の混乱は、^{モンダ}猛達調などの古い民謡にもみられる。

本来、アーモンダ（喂蒙達，哦猛達，喂夢達，哦門達）の原意は「可愛そう，不幸」であり、重々しく殆ど同一旋律で唄われていた（譜例 6. p. 48 参照）と思われるが、解放後は新しい生活歌として発展した。下記のアーモンダは新しいものであろう。

譜例 57

喂猛達

麗江. 1987.5 合唱 収録. 記譜 生明

非常に明るい広がりをもった曲調であり、感組織は外來のIM（長感組織）である。しかし、この曲も一般的に若者以外の人々によって下記のように唄われることが多い。

譜例 58

喂猛達

麗江 大東. 1987.4 唱者 和 愛香 54才
収録. 記譜 生明



つまりラ (A) の音から始まることにより、従来の民族的短感組織 VI m で唄われている。前述した「熱美蹉」と同様、IM と VI m による長、短二種の感組織が同時に共存しているのが現状である。これをみても解放後の納西族社会における文化的変容のなかで、確実に歌曲の質的変容が行われていることが理解できよう。

8—ii 納西族歌曲の構造と質的変容について

多声習俗歌「ウーゼゼ」(哦熱熱, 熱美蹉) の成立についての試論

前述した(8—i p. 79)納西族における、もっとも古層に属する習俗歌と言われている伝統的多声習俗歌「ウーゼゼ」については、なお多くの問題を提起することができる。

本項は「ウーゼゼ」の旋律構造と質的変容の検索が目的であり、その成立についての議論に立ち入ることはいたずらに混乱を招きかねないし、また知識の蓄積もない。しかし民族音楽的にみて非常に興味がある問題なので、あえて中国の研究者とは異なった推論を提出したいと考える。

現在その曲調に中国語の詞をはめ込んだ新しいものがみられ、中国の音楽書においては、その表現している内容によって《喪歌類》と《喜慶類》⁽⁹⁾ に分類している。

本来は(譜例 49. p. 80 参照)男達が集団で Wəzeze (哦熱熱) と唄い、女性唱者(声が良く技巧的に優れた者)によって羊声旋律が唄われるのであるが、この言語を伴わない音声のみのスキヤット唱法(Scat singing)ともいえる唱法で終始唄われる旋律は、世界でも非常に珍しい事例と言えるであろう。

しかしながら、それが単に羊の叫び声に類似しているというだけで、或いは奔放な音楽表現であるというだけで、太古の遊牧狩猟時期と結び付けて成立を考えるのは、単なる印象論的思考であると思われる。つまり人間が鳥獣の鳴き声を真似る事と、旋律に固定される事とは異なる問題である。音声文化圏における旋律の成立が、基本的に言語音階によるものという筆者の認識においては、言語が存在する限り、その成立が古ければ古いほど、旋律は意思伝達機能として言語を利用する筈である。逆に言えば、言語による意思の伝達を必要としない旋律があるとすれば、そこに何らかの強力な理由がなければならない。

宜科氏はこれを納西族における羊信仰と結びつけて考証し、推論しているが、ひとつの見識である⁽¹⁰⁾。確かに生活における羊との関わりの中での心情的羊信仰は存在するであろう。しかし、だからと言って羊の鳴き声を旋律に固定する必然性はないし、それが言語の介在を否定する理由にもならない。つまり動機は十分に理解できるけれども、旋律固定に対する直接的な原因、ある

いは具体的事例には言及されていない。

一般の音楽書にみられる多声民歌「ウーゼゼ」の成立については、牧畜、狩猟を営んでいた氏族社会の生活を反映し、紛れもなく遊牧時期の産物であるとしている。また宜科氏もこの多声民歌の成立を氏族社会前期、あるいはそれ以上前と考えている⁽¹¹⁾。

納西族社会の時代的区分けは、いまひとつ明快さに欠けるけれども、9世紀頃すでに「^{スベ}ス沛」(奴隸主)と「^ウ吾」(奴隸)の階級が存在し、また彼らが村落を形成し、牧畜産業と共に農業生産社会にはいつていた⁽¹²⁾とすれば、「ウーゼゼ」の成立は少なくともそれ以前であったわけである。もしも「ウーゼゼ」の成立が、現在言われているように、遊牧と深く関わっているとすれば、その成立時期の問題は、納西族において遊牧と農耕のいずれが先であったか、という学問的問題と密接に関連すると思われる。しかし、この分野は筆者の専門外であり言及し得ないが、中国の研究者は、少なくとも見積もっても1000年以上前には成立していたと考えているようである。

第一の問題点は、現在の多声習俗歌「ウーゼゼ」が解放後は別としても、果たして1000年以上も変容しなかったか、という疑問である。彼らは絶海の孤島に居たわけでも、未開の地に住む原始人でもなく、本稿における筆者の基本的思考のなかで、生業形態の複合、それに伴う文化的変容に充分対応し得た優秀な民族である。つまり、この文化複合によって音楽的変容 (Musical acculturation) は当然おこなわれた筈である。無論それは納西族古層の感組織の変容ではなく、音楽構造の変容であろう。

音楽主観的な見方をすれば、男声部の単に Wə ze ze (哦熱熱) と叫ぶ旋律は、単純さと荒っぽさが同居し、きわめて言語音階的な性格が強いものであり、納西族古層のものとして捉えることが可能である。しかし女声のスカット (Scat. 音声のみ) による羊声旋律は、きわめて繊細なバイブレート (Vibrate) を伴った発声に終始するものであり、男女の旋律を比較した限りでは決してバランスのとれたものではない。

第二の問題は、「ウーゼゼ」が果たして多声であったかという疑問である。

前述したように、大東において女性が唄う田間工作調 (譜例 55 p. 83 参照)、背柴下山調にしても、葬事に家の中で唄う旋律も、即興性を伴った則了扣の唱法によって唄われ、これらは「ウーゼゼ」の女声部旋律と殆ど同系旋律とみることができ (譜例 49 p. 80 参照)。つまり習俗歌、仕事歌、生活歌などが羊声旋律で賄われていた痕跡がみられるわけであるが、これらがすべて、成人の葬儀にのみ使用される多声習俗歌「ウーゼゼ」の女声部旋律から派生したものとは思えない。宜科氏の論文にあるように『或る成年に達した人が死んだ時のみ唄われ、他のいかなる時も唄ったり踊ったりしてはならない』(8-i p. 79 参照) 或いは『老いて死んだ男の葬儀に唄われる』(8-i p. 79 参照) とロックが述べているように、厳格な意味あいをもつ習俗歌が殆ど同一の唱法、旋律で山間、田間で明るく唄われる筈はないと考える。まして、この生活歌としての羊声旋律が、人々の羊信仰に裏付けられているとは言え、1000年以上も社会的変容のなかで唄い継がれるほど強固な機能と体質を保持しているとは考えられない。つまり山歌、仕事歌などは情歌的に機能する場合もあり、言語が混入されない羊声旋律では情報機能が希薄すぎるという欠陥を所有していると考えることが可能であり、唄い継がれるべき強力な理由は見あたらない。

この強力な理由の判断における重要なキーポイント (Key point) は、これが女性によって多く唄われているということであろう。つまり、これは女性の旋律として発展したものであり、その発信源は女性であったと考えることができる。

このような視点から判断すれば、強力な力を維持するものは土着の女性シャーマン、リュブ (Llü-bu) の存在以外は考えることができない。つまり俗な言い方をすれば、女性シャーマンによってもたらされた、ある種の芸能化されたテーマ曲に類するものと言う解釈ができるかもしれない。

宜科氏は納西族の古代における占いについて、余慶遠（清代）の書いた《^{ウイシー}維西見聞録》から引用し、維西夷人（納西族）は『羊骨で占う』としている⁽¹³⁾。この羊骨占いの専門家として当然リュブの存在があったことが考えられ、同時に民衆の心情的羊信仰のなかで大きな影響力を持ったことが窺われるのである。

ロックはシャーマンとしてのリュブの存在について多く言及している。たとえば『リュブは東巴と共通するものは何ら持つてはいなかったけれども、しょっちゅう同じ儀式に参加した。(中略)リュブは元は女性であったが、今日リュブはすべて男であり、東巴がリュブを兼ねていることもある。(中略)彼らは興奮すると苦痛に対し無感覚になり、顔を煮えたぎった菜種油で洗ったり、赤熱の鋤の刃を歯でくわえたり…… (後略)』つまり荒行の状況を述べている⁽¹⁴⁾。

上記の記述から1920年代～1940年代には東巴儀礼の中から女性シャーマンは姿を消していた（消滅したとは思わないが）と考えることができる。この東巴とリュブの関係とその推移について、ジャクソンは次のように述べている。

『リュブは占いや厄払いに熟練した女性シャーマンであった。中国人の干渉(1723年清の直接支配・筆者注)によって、納西族の母系制と女性の自主独立が弱体化されるまでの間は東巴はリュブを凌ぐことは不可能であったが、中国人の干渉以後、女性シャーマンに代わって男性が儀礼の場を独占するようになった。(一部略)東巴たちは徐々に儀礼生活の重要部分を引き継ぎ、女の恍惚・忘我は悪霊によるものであるが、男の憑霊は神によるものだと公言することによって、女性シャーマンを駆逐した。そして東巴たちの指名によってのみリュブになることができるように計らった。東巴たちの覇権は19世紀初頭に到来した…… (後略)』⁽¹⁵⁾

以上の記述から羊の骨占い、あるいは羊信仰を主体とした女性シャーマニズム形態は、東巴経とは性格的に異なったものであるが、或る時期には明らかに共存していたことが理解できる。つまり音楽的にみて言語を伴わない羊声旋律は、言語による東巴経唱とは競合しない極めて都合のよいものであったであろう。あるいは都合がよいものに変質させられたかもしれない。

筆者の憶測では、彼女たちは羊の骨占いだけではなく、ロックが記述しているような果てしなく荒行にエスカレートした男のリュブとは異なり、音楽的パフォーマンス (Performance) においても専門家であったと考えている。つまりジャクソンが述べているような中国人の干渉による女権の弱体化に伴って駆逐されたという理由だけではなく、荒行に見切りをつけて口頭叙事詩(遊悲など)を唄う或る種の芸能人に変質したと考える。

18世紀半ばからの漢民族による急激な社会的変容と、それに伴う音楽的変容のなかで、女性シャーマン、リュブによって唄われていた極めて繊細な伝統的羊声旋律は、19世紀に入って芸能化された(流行した)一種の歌舞旋律としての性格を持つことによって、東巴と離れたフィールドで、基本的に羊信仰を共有する極めて粗削りの男性習俗歌と複合したと推測するのである。

またロックの述べている状況 (p. 79 傍線参照) から判断すれば、この種の女声(羊声)歌舞旋律と、男性のみで唄われ、踊られていた Wəzeze (哦熱熱) の歌声との複合は意外に新しいものではないかという憶測も可能かもしれない。

いずれにせよ現在、納西族音楽における質的変容と構造的変容の時代にあつて、習俗歌舞曲としての「ウーゼゼ」の検索は、極めて重要な意味を持つものと考えられるわけである。

注

- 8-i (1) Rock, J. F. (1963) p. 22
(2) 『麗江文史資料. No. 3』(1986) p. 32~p. 37
(3) 国際交流基金. 日本文化財団. 国立劇場. 朝日新聞社主催。
「第五回アジア伝統芸能の交流. アジアの神・舞・歌」(1987)
(4) 『納西族普米族民間音楽』(1985) p. 9
(5) 『麗江文史資料. No. 3』(1986) p. 47
(6) 『麗江文史資料. No. 3』(1986) p. 47
(7) 『民族音楽. No.2』(1985) p. 11
(8) 『民族問題五種叢書』(1984) p. 44
- 8-ii (9) 『雲南納西族普米族民間音楽』(1985) p. 12
(10) 『麗江文史資料. No. 3』(1986) p. 37
(11) 『麗江文史資料. No. 3』(1986) p. 33
(12) 『雲南少数民族』(1983) p. 309
(13) 『麗江文史資料. No. 3』(1986) p. 38
(14) Rock, J. F. (1963) p. 38~p. 41
(15) Jackson, A. (1975) p. 73~p. 77
-

おわりに

民族の基層の文化的要素としての音楽を考える時、それは気が遠くなるような長い時間が育んだ、心の文化であることが理解できる。例えその音楽が現在如何に変容したとしても、新たな伝統の創造であるという見方も成立するし、またそれによって民族の音がすべて消滅するわけではない。

しかし西南中国における少数民族の音楽を生態的に捉える作業は、実際には多くの知的混乱を伴うものであり、単に収集し分類すればよいというものではない事は当然である。限られた音による音楽構造は、常に多くの似て非なるものを我々に提供するわけであり、非なるものの説明は、音の生態において科学的に理解されなくてはならない。つまり類似性だけで語られるのは極めて危険である。

現在、彼らの生活文化においては服飾、言語、儀礼、習慣などに少数民族の独自性が見られるものの、基層の音としての音楽を考えてみると、非常に漠然とした捉え方に終始せざるを得ない。つまり漢民族の音文化とのクロスオーバーの中で、或いは近代的文化変容の中で音そのものは確実に変質しており、伝統的な少数民族の音楽は、科学的な視点と方法論に裏付けされた良質な素材の選択による「音楽誌」の積み重ねによって、学問的に解明されなくてはならない。

また単に、わが国の音文化との脈絡の中でのみ語られるのではなく、重要なことは先ず中国という基盤における把握であろう。少数民族という言葉は、あくまでも漢民族に対する少数民族であり、同時に少数民族からみた漢民族という枠組みのなかでの認識でなければならない筈である。音の生態についても、中国における文字文化圏と音声文化圏の関係において語られ、考察されるべきであり、何れの一方的な理解も、いたずらに学術的混乱を招くだけであろう。

実際問題として現在、中国におけるフィールドワークの作業は、先ず漢民族の音の生態認識のなかで、はじめて少数民族の基層の音の解明が可能であり、同時に音声文化圏における音の生態的意義の把握によって、良質な素材の選択がおこなはれなくてはならないと考える。

以上のような視点による筆者の方法論が必ずしも普遍的なものであるとは思わないが、本稿における極めてベーシックな研究は、筆者の日常の音楽活動の中で体得した現実的な思考を土台としているので、それだけに定字化することが困難な事態も屢々であった。また音の生態を通して民族の歴史と文化を切るという作業は、それぞれの分野の垣根を越えた視点があつてこそ可能かもしれない。その意味では目的の万分の一も果たし得なかったかも知れないが、それはそれで後に残す楽しみとしたい。そしてその楽しみを、中国の研究者と分かち合うことができればそれに過ぎた幸せはないと考える。

あとがき

本稿を書くにあたって御教示を賜わった、雲南大学、李子賢氏、中国音楽協会雲南分会、王珏氏、中国少数民族音楽学会、黄鎮方氏、中国舞蹈家協会、劉金吾氏、中国撮影家協会、毛白鶴氏、納西族音楽研究家、宜科氏、中国社会科学院、麗江東巴文化研究所、及び東巴（和即貴、和玉才、和開祥、和土城）の諸氏、ならびに資料収集にあたって御世話になった現地の方々、に深甚なる謝

意を表す次第である。

また貴重な資料を提供して下さった。横山廣子氏，谷口裕久氏，ならびに国際交流基金に対し厚く御礼を申し上げる。

参考文献

- 阿尼密、阿宝 (1987) 「浅析摩梭人母系形態婚姻及家庭之現状」 「玉龍山」 No. 1 麗江地区文学芸術界聯合出版
- 「雲南少数民族」 (1983) 雲南省歴史研究所編、雲南人民出版社。
- 「雲南楚雄民族民間音楽」 (1982) 雲南楚雄イ族自治州文化局編、雲南人民出版社。
- 「雲南白族民歌選」 (1984) 大理州文化局民族研究室編、雲南人民出版社。
- 郭大烈、楊世光編 (1985) 「東巴文化論集」 雲南人民出版社。
- 黄鎮方 (1985) 「東巴音楽初探」 「民族文化」 No. 2、雲南民族出版社。
- 黄鎮方 (1986) 「打歌雜識」 手交。
- 黄鎮方 (1985) 「民族音楽」 No. 2、雲南民族出版社。
- 宜科 (1986) 「納西族多声民歌“熱美蹉”の原始状態」 「麗江文史資料」 No. 3、麗江県政協文史組編。
- 田青編 (1984) 「中国古代史話」 上海文芸出版社。
- 「中国音楽詞典」 (1984) 中国音楽研究院音楽研究所・編輯部、人民音楽出版社 北京。
- 「中国少数民族」 (1981) 国家民族問題五種叢書編輯委員会、「中国少数民族」編写組、人民出版社：北京。
- 「納西族普米族民間音楽」 (1985) 麗江地区文教局編、雲南人民出版社。
- 「民族問題五種叢書」 (1984) 雲南省編輯委員会編、雲南民族出版社。
- 「民族音楽概論」 (1983) 中国芸術研究院音楽研究所編、人民音楽出版社：北京。
- 余立梁 (1983) 「阿蘇浅山歌」 「民族文化」 No. 6、雲南民族出版社。
- 『納西東巴古籍譯注(一)』 (1986) 雲南少数民族古籍整理出版規企弁公室編、雲南民族出版社。
- Jackson, A. (1979) Na-Khi Religion (*Mouton, The Hague.*)
- Jackson, A. (1975) Tibetan Bon rites In China. *Ethnos*, vol. 36
- Rock, J. F. (1963) The life and culture of the Na-Khi tribe of the China-Tibet border land. (*Verzeichnis der Orientalischen Handschriften in Deutschland. Suppl. Wiesbaden.*)
- Rock, J. F. (1939) The romance of Ka-ma-gyu-mi-gkyi. (*Bulletin de l'Ecole Française d'Extreme-Orient, vol. 39.*)
- 糸永正之 (1988) 「ブータンの相聞歌」 学習院大学東洋文化研究調査研究報告 No. 21
- 岡田宏二 (1971) 「宋代溪峒蛮の社会とその変質について」 上智史学 16 号。
- 小泉文夫 (1977) 「日本の音」 青土社。
- 諏訪哲郎 (1983) 「雲南納西族の象形文字・音標文字先後論争」 学習院大学東洋文化研究所調査研究報告 No. 17。
- 藤井知昭編 (1985) 「日本音楽と芸能の源流」 日本放送出版協会。
- 村松一弥 (1973) 「中国の少数民族」 毎日新聞社。
- 村松一弥 (1985) 「中国の音楽」 草書房。

収録譜例一覧

〔譜例 1〕	東巴経, 祝婚歌 (一節ごとの比較) No. 1~No. 4	93
	No. 5~No. 8	94
	No. 9~No. 11	95
	歌詞, No. 1~No. 11	96
〔譜例 2〕	凱里苗族小調	97
〔譜例 3〕	イ族打歌前奏	97
〔譜例 4〕	僅家口上歌, 酒歌, 情歌三種 (同一旋律)	98
〔譜例 5〕	大理 (白族) 情歌	98
〔譜例 6〕	香炉山掛け歌旋律 (山歌) 苗族	98
〔譜例 7〕	同 苗族	99
〔譜例 8〕	同 苗族	99
〔譜例 9〕	同 苗族	99
〔譜例 10〕	同 苗族	100
〔譜例 11〕	同 苗族	100
〔譜例 12〕	同 A, B, 侗族	101
〔譜例 13〕	イ族天地開闢 (巍山イ族の村人による対歌)	101
〔譜例 14〕	楚雄イ族梅葛調 (職能者, 畢摩による対歌)	101
〔譜例 15〕	クーチィ (谷凄) No. 1, No. 2, No. 3	102
〔譜例 16〕	ウーゼゼ (黨熱)	102
〔譜例 17〕	ウーゼゼ (黨熱)	103
〔譜例 18〕	田間工作歌 No. 1, No. 2	103
〔譜例 19〕	喪事 (死了人的家中唱) No. 1, No. 2	104
〔譜例 20〕	モンダ調 (猛達調) No. 1, No. 2	104

収録譜例 1

東巴經 祝婚歌 (一節ごとの比較)

唱者. 和士城 (老東巴76才) 麗江1985. 収録. 記譜 生明

No.1

A = 0

+ 50

ha-na-ya- maha sa nie e- bi-ze-ya- bi-bi-tsabu

si-se-tsu re-ya-wa-ra-sa-moa kuwa

No.2

yo-biya-ra-su-moa i-tsu-se-ra-i-bi-bi-siya

se-se-sa-ne-ya-wa-ra-sa-moa kuwa

No.3

+ 30

li-te-ra-su-moa i-ji-se-ba-so-bi-siya

jie jie tsa-re-ya-wa-ba-i-siyo-ma-kü-u di-jya-ra-su-mü-jyu

No.4

sa-za-ra-bi-bu-tsuei si-se-se-wa-ba-bi-tsu-

siya-u-fu-ra-su-zu-yu

東巴經 祝婚歌

No.5

za-biya ra- ku- zu- kwai ku- zu- za- ku- gu- mü- za- kü-
ma- i- tsue- ya- güwa

No.6

za- gi- ya- re-he tsu gui- a re- bun ga- kui zè- mo ga- ku-
ra- tsue- ya güwa

No.7

za- i- ya- naha ti- gü- u naha ti- mo- gü zu- mu- ya-
kü- ya- güwa ryu- tya- gü- ma- na- i je- ei güwa

No.8

ku- da- na- ra- ya- guen a ga- ta- ra a fu- ya- güwa
gu- fa- na- i-- bi- tsuei-i ji- se-su- na- ya- ra- ma-
sa- ma- gü

東巴經 祝婚歌

No.9

bu-pea na- su- ma- gu- ma-biya-ra- ku-gü- sa sui sui se- ma-
ya- ra- ma- a sa- ma- gü- u gü- ku- ra- a sue-mou gü

No.10

bie pie ra- wa- biya-tsa- i si- sui su- nē ya- ra- na-
sa- ma- gü- bie pie na- sue-mēu gü

No.11

a- bie na- kuwa- re- tsuei si- su-su ra- ya- ra- na-
bi- tu- sien e tsu- zu- nē- a gue-zē- yue

東巴經 祝婚歌

- No.1 ha- na-ya- maha sa nie e- bi-ze-ya-
bi-bi-tsabu si-se-tsu re-ya-wa-ra- sa-moa kuwa
- No.2 yo-biya-ra- su-moa i- tsu-se-ra-i-bi-bi-siya
se-se-sa-ne-ya-wa-ra- sa-moa kuwa
- No.3 li-te-ra- su-moa i- ji- se-ba-so-bi-siya
jie jie tsa-re-ya-wa-ba-i-siyo-ma-kü-u di-jya-ra-su-mü-jyu
- No.4 sa-za-ra- bi-bu-tsuei si-se-se-wa- ba-bi-tsu-siya
u-fu-ra-su-zu-yu
- No.5 za-biya ra- ku-zu-kwai ku-zu-za-ku-gu-mü-za-kü-
ma-i-tsu-ya-güwa
- No.6 za-gi-ya- rehe tsu gui-a re-bun ga-kui zë-mo ga-ku-
ra-tsue-ya güwa
- No.7 za-i-ya- naha ti-gü-u naha ti-mo-gü zu-mu-ya- kü-ya-güwa
ryu-tya-gü-ma- na-i je-ei güwa
- No.8 ku-da-na- ra-ya-guen a ga-ta-ra a fu-ya-güwa
gu-fa-na-i-- bi-tsuei-i ji-se-su-na-
ya-ra-ma- sa-ma-gü
- No.9 bu-pea na- su-ma-gu- ma-biya-ra- ku-gü-sa
sui sui se-ma- ya-ra-ma-a sa-ma-gü-u gü-ku-ra-a sue-mou gü
- No.10 bie pie ra- wa-biya-tsa-i si-sui su-në ya-ra-na- sa-ma-gü-
bie pie na- sue-mëu gü
- No.11 a-bie na- kuwa-re-tsuei si-su-su ra-ya-ra-na- bi-tu-sien e
tsu-zu-në-a gue-zë-yue

収録譜例 2

苗族小調

J = 112

凱里 1985.8 歌唱. 吳明紅 17才. 収録. 記譜 生明

音組織

収録譜例 3

白族打歌前奏 (噴呐曲)

J = 120

大理鳥棲鄉 1987.4 収録. 記譜 生明

音組織

收錄譜例 4

儂家 口上歌、酒歌、情歌三種。

貴州省黃平縣重安。唱者。蘭珍 17才
1985.8 收錄。記譜 生明

$J = 112$

Musical score for Example 4, featuring a melody in 4/4 time with various rhythmic patterns and a key signature of one flat.

key in C

Diagram of a short four-note scale in C major.

短四音組織

收錄譜例 5

大理（白族）情歌

大理 1987.4 收錄。記譜 生明

$J = 126$

Musical score for Example 5, featuring a melody in 5/4 time with a "tri." marking and various rhythmic patterns.

收錄譜例 6

山歌（貴州省，高爐山）

黃平苗族 1985.8 收錄。記譜 生明

No.1

$J = 112$

Musical score for Example 6, featuring a melody in 3/4 time with lyrics and a "zo" marking. Includes a diagram of a short two-note scale.

u-- ta-de- ha-- du- jya-a- tu-- jya-do- tu- ha-die- ha-- te-do-

tu- dou hie

短二音組織

収録譜例 7

山歌（貴州省，高炉山）

No.2

黄平苗族 1985.8 収録. 記譜 生明

$J = 120$

a-- ta - do de a-- ta - do de ka-- ta cho o ka-- ta cho-

短二音組織

収録譜例 8

No.3

$J = 120$

tu - ha ja a tu - ha ja a ta - a ma - a ja - cha ja
ja - cha ja ta - a ma-

短二音組織

収録譜例 9

山歌（貴州省，高炉山）

No.4

黄平苗族 1985.8 収録. 記譜 生明

$J = 112$

0 -20 -40 -10 -40 -20 +20 -20

音組織

収録譜例 10

山歌 (貴州省, 高炉山)

No.5

苗族 1985.8 収録. 記譜 生明

$\text{♩} = 136$

女声

男声

収録譜例 11

山歌 (貴州省, 高炉山)

No.6

苗族 1985.8 収録. 記譜 生明

$\text{♩} = 86$

収録譜例 12

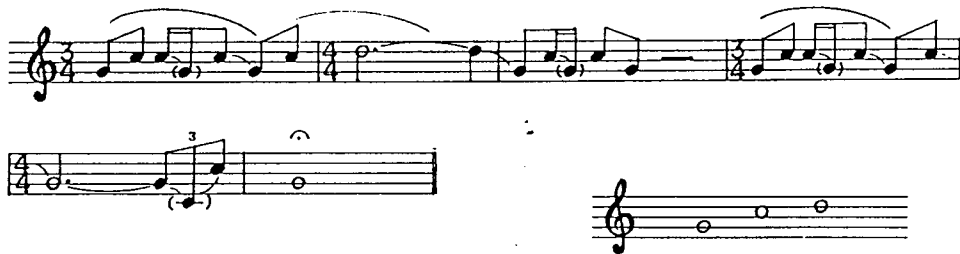
山歌 (貴州省, 高炉山)

No.7

侗族 1985.8 収録. 記譜 生明

(A) $\text{♩} = 86$

(B)



収録譜例 13

天地開闢

巍山彝族自治州東山区 1987.5

國際交流基金予備調査収録. 記譜 生明

$J = 86$ $\text{♪} = \text{♪♪♪}$



5度幅

収録譜例 14

老人梅葛

楚雄. 唱者 楊 森 (55才) 李 玉華 (26才)

國際交流基金予備調査収録. 記譜 生明

$J = 112$ $\text{♪} = \text{♪♪♪}$



音組織



収録譜例 15

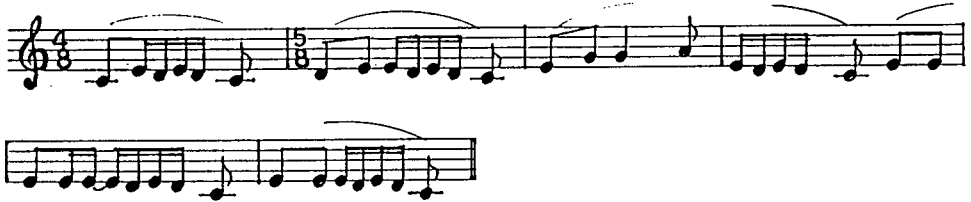
谷妻

麗江. 1987.5 國際交流基金予備調査収録. 記譜 生明

No.1 Slowly



No.2



No.3



収録譜例 16

熱美蹉 (窩熱)

麗江 大東. 唱者. 和 愛香54才他 1987.4 記譜. 生明

♩ = 88 ♪ = ♩³

女声

ha ha-ha- ei-- ha ha- e- ha ha- ha- e- ha ha- ha-

男声

.nata--- ha wə ze ze wə- ze- ze

e- ha ha- ei ha ha- ha- e-- ha ha- ha- ei ha ha- ha-

wə- ze ze wə- ze ze

ei ha ha- ha- ei-----j

wə- ze ei----- stamp

gliss

収録譜例 17

熱美蹉（窩熱） 歌舞音楽.

J = 82

麗江 大東. 唱者 和 愛香. 54才. 1987.4 収録. 記譜 生明

Musical score for Example 17. It consists of two staves. The top staff has a vocal line with lyrics 'ha', 'ha', 'ei', and 'ha' under a dashed line. The melody includes triplets of eighth notes and a glissando. The bottom staff continues the melody with triplets and a glissando, with lyrics 'ha' and 'ei' under a dashed line.

収録譜例 18

田間工作調

Tempo free

麗江 大東. 唱者 和 愛香. 54才. 1987.4 収録. 記譜 生明

No.1

Musical score for Example 18, No. 1. It consists of two staves. The top staff has a vocal line with lyrics 'ha', 'ha', 'ei', and 'ha' under a dashed line. The melody includes triplets of eighth notes and a glissando. The bottom staff continues the melody with triplets and a glissando, with lyrics 'ha' and 'ei' under a dashed line.

No.2

Musical score for Example 18, No. 2. It consists of three staves. The top staff has a vocal line with lyrics 'ha', 'ha', 'ei', and 'ha' under a dashed line. The melody includes triplets of eighth notes and a glissando. The middle staff continues the melody with triplets and a glissando, with lyrics 'ha', 'ei', 'ha', and 'ha' under a dashed line. The bottom staff shows a continuation of the melody with triplets.

収録譜例 19

喪事（死了人的家中唱）

Tempo free

麗江 大東. 唱者 和 愛香. 54才. 1987.4 収録. 記譜. 生明

No.1

No.2

収録譜例 20

喂猛達

No.1

麗江 大東. 1987.4 唱者 和 愛香. 54才.

収録. 記譜. 生明

♩ = 100

喂猛達

No.2

麗江 大東. 1987.5 合唱 収録. 記譜. 生明

A Preliminary Theory of Transmission-Oriented Scales

—The formation and transformation of “Transmission-Oriented Scales” in
Southwest China, focusing on the Na-khi (納西) tribe

AZAMI, Keiji

Each minority race of Southwest China possesses various kinds of orally transmitted “songs”. This paper analyzes, within the framework of transmission-oriented scales, those melodic structures which are effective in facilitating the memorization and transmission of these “songs”. Aspects such as tone system and innate mode structure are examined in a multidimensional context to clarify how each minority’s transmission-oriented scales are formed. At the same time, changes in “song” structures resulting from the occupational and social acculturation within village communities are considered.

Although the basic mechanism of memorization and transmission is at present somewhat weakened by the influence of the dominant Han (漢) culture, it is still possible to find an ecology and function of tones that differ completely from the music of the Han (漢) race.
