

Title	パプア・ニューギニア, イアトモイ族の 〈Wavinjangut〉分析 : 民族音楽学の一方法の提示と して
Author(s)	山田, 陽一
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 1982, 15, p. 5-27
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/48110
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

パプア・ニューギニア，イアトモイ族の 〈Wavinjangut〉分析

——民族音楽学の一方法の提示として——

山 田 陽 一

本稿で扱われるのは、パプア・ニューギニア北部、セピック河中流域に居住するイアトモイ族が担う〈Wavinjangut〉と呼ばれる音楽事象ないしは音楽的ジャンルである。〈Wavinjangut〉とは、演奏形態としては竹の横笛による二重奏を指している。

本稿の目的は、文化的アイデンティティを有する1つの社会（パリンバイという一村落共同体）内における音楽の体系を、それが位置する社会文化的コンテクストに従って把握するという前提の下に、民族音楽学のとるべき1つの方法としての、音響素材と音楽的諸概念ないしは音楽的プロセス（操作）との対応関係を明らかにするような音響組織への具体的なアプローチを提示することにある。この方向はまた、音響情報と民族学的データとの関連づけを目指すものでもある。

こうした観点の下で、まず〈Wavinjangut〉で用いられる楽器の説明と、〈Wavinjangut〉という音楽事象自体に関する簡単な説明が行なわれる。そして次に、〈Wavinjangut〉において現出する音響の組織体の分析が示される。本来〈Wavinjangut〉という事象自体、他の多くの音楽事象と密接な社会意味論的連関を成すものであり、さらには社会組織、神話体系、信仰体系等の錯綜した網の目の中に位置づけられるものである。したがって本稿で展開される記述と分析が、イアトモイ文化の全体構造から切り取られた

断片を示すものであることは銘記されるべきである。

なお、以下の論述の中で用いられている音響データならびに民族学的データは、1979年と1980年に筆者が行なった現地調査において収集されたものである。

1. 竹製の横笛 〈wavi kein〉

野生の竹 〈kau kein〉から作られた、長さ2～3m、口径5～7cmの竹笛で、一端は竹の節^{ふし}によって閉ざされ、残りの節は全て取り除かれた、いわゆる閉管の気鳴楽器である。閉じた一端の近くの側面には直径2～3cmの丸い穴があげられ、ここが吹き口となる。また閉口部の先端には、しばしば鳥や人間の彫刻像が取り付けられている。

〈wavi kein〉は長管と短管の2本1組で個別名をもち、さらにその1本1本について、普通は長管が〈mbapma kein〉、短管が〈jangut kein〉と呼ばれている¹⁾。そして演奏に際しても、必ずその2本が同時に用いられる。

〈wavi kein〉には、演奏者が音高をコントロールできるような指穴がない。それゆえ演奏者は、唇と笛の接触面の角度、唇の形、吹きこむ息の強さなどを調節し、いわゆる *overblowing* によって幾つかの倍音を生成する。

〈wavi〉というのは鳥一般の呼称であり、〈wavi kein〉自体が鳥というトーテム祖先を体現し、その表出音響は「鳥の声」＝「祖先の声」であると考えられている。通常、複数のクラン（氏族）がまとまって（兄弟関係にある2つのクラン²⁾は必ず一緒になって）2本1組の〈wavi kein〉を所有している。あるいは、祖先霊の体現たる一對の〈wavi kein〉の下に複数のクランが統合されている。そしてこの帰属関係において、1つのクランが数組の〈wavi kein〉を持つ場合もあれば、異なる半族³⁾の構成クラン同士、あるいは異なる胞族⁴⁾の構成クラン同士が共通の〈wavi kein〉を持つ場合

もある。これらの〈wavi kein〉は全て、〈Ngego〉（精霊堂、成年男性の集会場、祭儀堂）の2階に置かれ、女性や未成年男子から隔離されている。

イアトモイ族の音楽について、これまで体系的に研究された例はないが、それでもこの「特異な」楽器については何人かの人類学者や音楽学者の関心を引いたようである。そして彼らによると、〈wavi kein〉は「男根崇拜」に結びつけて説明されることになる⁵⁾。例えばCurt SACHSは、フルート全般をその形態から男根崇拜的だと述べ、またGregory BATESONは、イアトモイ族の神話的起源から男根象徴説をとる。しかしながらこれらの主張は、次のような理由から疑わしく思われる。

〈wavi kein〉の演奏の前には必ず、用いられる楽器の体現する祖先霊にちなんだ〈Sak Kundi〉(各クランがもつトーテム祖先のそれぞれについて各クランが与えた固有名を朗唱すること)が、当該クランの構成員によって表出されるが、その冒頭部分は、当該祖先が「男性」であるか「女性」であるかによって異なる⁶⁾。そして〈Kolinmangu〉という〈wavi kein〉の場合、その〈Sak Kundi〉の冒頭部分は「女性」を指示するものであった。このことは、〈Kolinmangu〉が「女性の鳥祖先」を体現していることを意味している。この場合、記録されたサンプルが〈Kolinmangu〉のものだけであるため、全ての〈wavi kein〉が「女性祖先」につながるかどうかを確証することはできないが、少なくとも、形態的に見た男根象徴説は退けられるであろう。

2. 音楽事象〈Wavinjangut〉

1つの社会における成員の音楽的活動が、成員自身によってどのように認識され、何と呼ばれ、いかなる基準によって分類されているかを知ることが、調査過程に組み込まれるべき必須条件である。「民族分類」(ethno-taxonomy)と呼ばれるこうした概念は、音楽に関する成員の価値判断・価

値基準や音楽に働く概念化・規則化の様態を示すものである。

パリンベイにおいて、音楽事象は各々の社会的帰属を基準にして、即ちどの社会組織レベルに所属しているかによって分類されている。筆者の調査では、全部で20の音楽事象が特定・抽出された。その中で〈Wavinjangut〉とは、各クランに所属し、その運用が、イニシエーション（男性結社加入礼）を受け〈Wagun Alanbandi〉と呼ばれる共同体の中心的年齢階層に属する男性成員によって担われているものである。

〈Wavinjangut〉は次のような場合に生起する。i) 〈Taman Bangu〉（〈Ngego〉の改築や修復、共同体使用のカヌーの製作などに際して行なわれる祭儀）や〈Kwangupulin〉（〈Ngego〉の装飾、共同体使用のカヌー製作、割れ目大太鼓の製作などに際して行なわれる祭儀）において。ii) イニシエーションにおいて、皮膚の切開手術の後〈Ngego〉で休息している修練者たちに対して。iii) イニシエーションの終了に際して。iv) クラン成員の葬儀において。v) クラン成員が個人使用のカヌーや家屋を作った場合に行なわれる宴会において。

このうちi), ii), iii) は〈Ngego〉に所属する事象であり、各クランに所属する〈Wavinjangut〉は、それらと交差して共時的に運用される。また、その際用いられる特定の〈wavi kein〉も、本来個別のクランに所属するものでありながら、同時に共同体（特に〈Ngego〉単位）の「公共物」となっている。

〈Wavinjangut〉は、〈wavi〉＝「鳥」による〈jangut〉＝「メッセージ表出」と読みかえが可能である。〈wavi〉とはまた、各クランに共通する、トーム祖先の象徴的存在でもあるのだから、〈Wavinjangut〉とは結局、「祖先によるメッセージ表出」と考えることができる⁷⁾。

個々の〈Wavinjangut〉は特定のいくつかのメッセージに関連し、メッセージごとに楽曲としてまとめられて〈jangut〉と呼ばれる。この場合の

〈jangut〉とは、楽曲単位と考えてよい。〈jangut〉には、大まかに言って拍節的なものとそうでないものがあるが、一般に拍節的な〈jangut〉には、聴取者の側の舞踏が付随する。また歌唱を伴うものもあり、このような〈jangut〉は特に〈Bangujangut〉（歌唱楽曲）と呼ばれる。

男性が〈wavi kein〉を用いて〈Wavinjangut〉を表出する光景は、常に柵で囲われて女性や子供に見られないようにされるが、女性たちもその音響は耳にすることができる。そして男性であれ女性であれ〈Wavinjangut〉を聞く者は、これを「幸福なもの」、「華やかなもの」と感じている。このイメージは、〈wavi kein〉がたとえ葬儀で吹奏される場合でも同じである。

このことはおそらく、〈wavi kein〉の音響が性的なイメージに結びつけられていることと関連するように思われる。男性は、〈wavi kein〉で象徴される鳥——自由に空高く飛び回る存在——を性行為の表象と捉えており、〈wavi kein〉を吹くことによって女性に性的興奮を与えることができる能力を自慢する。また女性の方も、〈wavi kein〉の独特な音響を聞いて確かに興奮状態を示す。この場合、女性は〈wavi kein〉自体を見てはいないのであるから、〈wavi kein〉が男根を象徴するといった見方で、この女性の側における性的イメージの喚起を説明することはできない。むしろ、〈wavi kein〉の表出音響自体がもつ喚起力と、女性自身による音響認識と解釈、そして〈Wavinjangut〉が何らかの意味で「祝い」を表明する場で生起するというコンテキストなどに、その理由は求められるべきであろう。

3. 〈Wavinjangut〉における音響の組織化の様態と原理

① 分析の前提

肉声や楽器を用いて表出される個々の音響には、人為的な組織化の作用が働いて、音響の意味論的・統語論的統合たる構造が生成される。音響構造の分析によって求められるのは、まずこの組織化の様態を探ることであ

り、次には組織化の原理を抽出することである。ここで重要な視点は、音響構造を当該文化の担い手による特定の組織化の所産と捉え、様態・原理の分析に際し、他ならぬ担い手自身の音楽的認識や概念、そして価値基準(即ち emics)⁸⁾を参照枠とすることである。

分析の基準を当該文化外的な価値のシステム(即ち etics)⁹⁾に置いた場合、音響構造分析は多様に存在しうる。だが個々の音楽文化において、担い手たちが音楽(事象)を認識し、音響を組織していくやり方は規範的に限定されており、求められる文化的に妥当な分析というものも限られてくる。それゆえ、当該文化の担い手たちの価値観に由来する文化の emics に分析のレベルを指示させて、emics に即して分析方向を定めていくことが重要な方策と考えられる。

② 〈Wavinjangut〉の構成

〈Wavinjangut〉の楽曲単位、即ち〈jangut〉は、〈Ngego〉においては必ず4回繰り返して演奏されなければならない。その4回の反復は、次のような構成になっている。

i) 〈mapuyap〉

ii) 〈mapuyap〉(i)の変奏)

iii) 〈yachali〉

iv) 〈yachali〉(iii)の変奏)

〈mapuyap〉というのは、直接には、〈jangut〉の冒頭で表出される、急速な2音反復あるいは複数の長音持続から成る「導入的部分」を指す用語である。そして、この導入部をもつ形態が〈mapuyap〉、もたない形態が〈yachali〉と呼ばれる。また〈jangut〉とは、1つの楽曲の中で主要なメッセージ表出が行われる部分、即ち楽曲の「主要部」をも意味しており、したがって〈mapuyap〉形態の〈jangut〉においては、導入部たる〈mapuyap〉が表出された後、主要部たる〈jangut〉が出現し、他方〈yachali〉形態の

〈jangut〉においては、いきなり主要部たる〈jangut〉が表出される、ということになる。

運用に際しては、必ず2本1組の〈wavi kein〉が、向かい合う2人の演奏者によって同時に吹奏される。2本の〈wavi kein〉の表出音は、overblowingによる倍音によって構成され、常に短管の基音が長管の基音より長2度高く調律されている。例えば〈Woliyangun-nakwi〉と〈Kolinmangu〉という2組の〈wavi kein〉の場合、表出される倍音列は譜例1のように示される。

倍音列を見ればわかる通り、overblowingによって理論上生成可能な倍音のうち、全てのもが実際の演奏で用いられているわけではない。これはおそらく、〈wavi kein〉の吹奏には非常に大きな肺活量が必要とされ、倍音自体の生成が決して容易ではないこと、そして技術的に見て、そうした倍音を自在にコントロールしていくことが至難の技であることと無関係ではなからう。

1本の〈wavi kein〉によって生成される倍音の数は少ない。だがもう1本の〈wavi kein〉の生成する倍音は、音階構成上その間隙を埋めるように調律されている。この2本の組み合わせによって、合計6音から8音

譜例1. 〈wavi kein〉の倍音列

〈Woliyangun-nakwi〉

〈jangut kein〉 (短管)

The notation shows a single staff with a treble clef. The notes are: a quarter note on the first line (G4), a quarter note on the first space (A4), a quarter note on the second line (B4) with a circled '2' above it, a quarter note on the second space (C5) with a circled '3' above it, a quarter note on the third line (D5) with a circled '4' above it, a quarter note on the third space (E5) with a circled '5' above it, a quarter note on the fourth line (F5) with a circled '6' above it, and a quarter note on the fourth space (G5) with a circled '7' above it. The notes are connected by a horizontal line.

(基音)

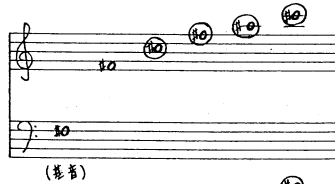
〈mbapma kein〉 (長管)

The notation shows a single staff with a treble clef. The notes are: a quarter note on the first space (A4), a quarter note on the second line (B4), a quarter note on the second space (C5) with a circled '2' above it, a quarter note on the third line (D5) with a circled '3' above it, a quarter note on the third space (E5) with a circled '4' above it, and a quarter note on the fourth line (F5) with a circled '5' above it. The notes are connected by a horizontal line.

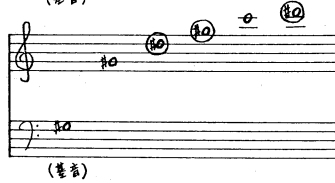
(基音)

〈Kolinmangu〉

〈jangut kein〉 (長管)



〈mbapma kein〉 (短管)



- (注) 1. 全て実音で記譜されている。
 2. 丸で囲んだ倍音が実際の演奏で用いられている。そのうち破線で囲んだものは、明確には特定しにくい音高を示す。

(1 オクターブ内では 5 音) の倍音が 〈Wavinjangut〉 の音響素材を構成することになる⁹⁾。

譜例 2. 〈wavi kein〉 の記譜音列

〈Woliyangun-nakwi〉



〈Kolinmangu〉



- (注) 1. ○ = 〈jangut kein〉 の表出音 ● = 〈mbapma kein〉 の表出音
 2. 〈Woliyangun-nakwi〉 の場合、記譜音は実音より 1 オクターブ下。
 〈Kolinmangu〉 の場合、記譜音は実音より 1 オクターブと半音下。

〈Wavinjangut〉において特徴的なのは、何よりも、〈jangut kein〉と

〈mbapma kein〉の交替的音表出によって楽曲が構成されていることである。この2本の竹笛の交替様式とは、楽曲構成にとって一体いかなる意味をもっているのであろうか？あるいは両者は、交替的音進行においてどのような機能的連関をもっているのであろうか？これらのことを、emicな認識を分析に反映させながら具体的に考察してみたい。

分析例として、〈Woliyangun-nakwi〉¹⁰⁾という〈wavi kein〉による3つの〈jangut〉を捉えることにする。〈Woliyangun-nakwi〉は、イニシエーションの際、皮膚を切られた修練者が〈Ngego〉の階上に横たわり、休息している時などに吹奏される。この時、修練者は眠ることが許されない。この〈wavi kein〉が吹奏されはじめると、長老たちがやって来て彼らを起こし、身体に装飾をつけて踊ることを強いる。

〈Woliyangun-nakwi〉については、全部で9種類の〈jangut〉のサンプルが得られたが、ここでは説明の便宜をはかるために、使用音の比較的少ない〈jangut〉を例にとることにする。また、3種類それぞれについて適宜譜例を掲げておくと、それらはいずれも〈yachali〉形態のものである。(本文で言及される音高は、全て実音で述べられている。)

③ 〈Miiyangagya〉¹¹⁾ (譜例3¹²⁾参照)

全体的に約0.9秒単位の拍で区切ることができるかもしれないが、ところどころで拍の流れは変化するため、この〈jangut〉を等拍的と言うことはできない。

今、〈mapuyap〉(a"→g"の反復)の終了を起点とし(即ち、〈yachali〉の開始第1音を起点とし)、反復される音形を基礎に etic な分割を試みると、譜例に実線で示すように区別することができるだろう。そして、この etic な分割を基にして、譜例4に挙げるような3種類の基本的旋律パターンを抽出することができよう。(他の全ての部分は、これらのパターンの音高選択上のヴァリエーションと考えられる。)

譜例 3. 〈Miiyangaya〉(yachali) (その1)

採譜：山田陽一

1 sec.

(7 times)

(2 times)

(2 times)

(6 times)

(音色変化) →

譜例 3. (その 2)

The musical score consists of three staves. The first staff shows a sequence of notes: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The second staff starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. An annotation '(音色変化)' (timbre change) with an arrow points to the first note. The third staff shows a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. A double bar line is at the end of the third staff.

(注) (以下の譜例についても同様)

1. 音価の採譜は時間計測による。
2. 表出音についている直線 (○—) は音の持続を表わす。
特に (○~~~~) はヴィブラートを表わす。

譜例 4.

Three musical staves labeled i), ii), and iii). Each staff shows a sequence of notes: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The notes are connected by lines, indicating sustained sounds. In staff i), the notes are connected by a solid line. In staff ii), the notes are connected by a solid line. In staff iii), the notes are connected by a solid line.

これら 3つの旋律パターンにおける〈jangut kein〉と〈mbapma kein〉の表出音の関係は、音高において〈jangut〉→〈mbapma〉→〈jangut〉という順次進行、また単に両者の音表出の交替だけを見ても〈jangut〉→〈mbapma〉→〈jangut〉となっている。しかし、短い間隔(約 0.3 秒)での〈jangut kein〉の反復 (f[#]) は比較的に弱い音量でしか行なわれなれないため、etic な旋律認知としては (etic に捉えた主たる音進行としては)、〈jangut kein〉 (a[#]) →〈mbapma kein〉 (g[#]) が主な枠組と捉えられる。ここにおいては、〈jangut kein〉と〈mbapma kein〉の表出音は旋律的に等価である。即ち、〈mbapma kein〉も〈jangut kein〉と同等に旋律を担っていると考えられる。

以上述べたようなことは全て、etic な観察・分析によるものであって、

eticには、その他にも様々な分析が可能かと思われる。しかしながら、ここで重要なことは、こうした etic な把捉が emics による指示とは相容れないということである。

emic な認識としては、「〈jangut kein〉がストーリーを語り、〈mbapma kein〉はそれに従うだけ」という、両者に関する認識上の主従関係が明確に述べられている。この表現の意味は、〈jangut〉の本質、即ち神話的メッセージの伝達を担っているのは〈jangut kein〉であり、〈jangut〉の表出においては〈jangut kein〉が主導的役割を果たし、〈mbapma kein〉はそれに従属する、ということであると解釈される。ではこうした認識は、音響構造にどのように反映され、音響の組織化にどのような作用を及ぼしているのだろうか？ あるいは逆に、こうした emic な認識を基にすれば、音響構造をどのように把握することができるのだろうか？

ここで、次のような分析結果を参考のため挙げておきたい。それは、いくら〈jangut kein〉が「ストーリーを語る」とはいえ、〈jangut kein〉の表出音だけを拾い旋律の構成を試みたところで、それによって全ての〈jangut〉を十分に識別することはできないということである。したがって、〈jangut kein〉の表出音とその連続だけで〈jangut〉が成り立っているとは考えられない。もっとも、これは自明のことと言えるかもしれない。というのは、もし〈jangut kein〉の旋律が独立的に固有の意味をもつのであれば、〈Wavinjangut〉自体が1本の竹笛だけでも演奏されるはずだからである。

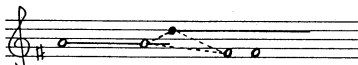
〈jangut kein〉と〈mbapma kein〉の間の認識上の主従関係を考慮に入れるならば、先に述べたように旋律を〈jangut kein〉(a'')→〈mbapma kein〉(g'')という旋律的に等価の音移行の枠組で捉えることはもはやできなくなる。そこで、むしろ次のように考えるのが妥当ではないかと思われる。

eticな分割を基にする基本的旋律パターンについて言えば、〈jangut〉を構成するパターンは旋律的には、〈jangut kein〉の(a"→f[#])という音移行の枠組があって、その移行の中に〈mbapma kein〉の(g")が「介入」する、と捉えることができる。この場合、(a"→f[#])は途切れなく連続する移行ではなく、〈mbapma kein〉の(g")が〈jangut kein〉の(a")を受け継ぎながら持続し、自らが「媒介」となって〈jangut kein〉の(f[#])の出現を導き、〈jangut kein〉の(a"→f[#])という枠組を完成させている。またその際、〈mbapma kein〉は大きな音価をもって持続するため、eticには、(a"→g")が主たる音移行として認知されやすいが、この〈mbapma kein〉の(g")の持続は、〈jangut kein〉の身体運動としての吹奏を助ける(〈jangut kein〉の音表出を「補助」する)働きももっている。即ち、吹奏は極めて大きな肺活量を必要とするため、〈jangut kein〉が常に大きな音価で持続しつづけるのは困難であり、〈mbapma kein〉が介入し持続している間に、〈jangut kein〉の奏者は息継ぎを行なって新たな音を表出することができるのである。

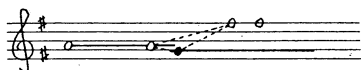
以上のことから、〈mbapma kein〉には次のような機能があると言える。それは、〈jangut kein〉の音移行に働く「媒介機能」と音表出に働く「補助機能」の2つである。

ここで注意すべきなのは、媒介機能の発現は、必ずしも〈jangut kein〉→〈mbapma kein〉→〈jangut kein〉の順に音高が高くなったり低くなったりする場合だけに限らないということである。例えば譜例5のような場合も、「媒介物」たる〈mbapma kein〉自体が音高変化を行なって、〈jangut kein〉の音移行を生成(成立)させていると考えられる。

譜例5



譜例 6



また譜例 6 に示すように、〈jangut kein〉の方が音高変化を行なっている場合も、〈mbapma kein〉の媒介機能は働いていると言える。これを〈jangut kein〉の側から説明するならば、〈jangut kein〉は自己のある表出を終えると〈mbapma kein〉の表出を待ち、その表出を契機に次なる音を発するという生成規則を想定することができる。

ところで今、eticな分割線を取り払ってみると、〈jangut kein〉の(a[〃]→f^{〃〃})に〈mbapma kein〉の(g[〃])が介入する部分と、〈mbapma kein〉の(g[〃])の持続に導かれて〈jangut kein〉の(f^{〃〃}→a[〃])が成立する部分とが、交互に出現していることがわかる。そしてそのいずれにおいても、先に述べた意味での〈mbapma kein〉の媒介・補助という機能は同様に作用していると考えられる¹³⁾。(時々〈jangut kein〉と〈mbapma kein〉が同時に中断する瞬間があるが、その場合も〈mbapma kein〉の持続が少し短くなっただけで、その機能に変わりはない。)したがって〈mbapma kein〉の2つの機能は、eticな分割線を超えても成立すると言えよう。つまり、分析上の方策としてとられたeticな分割も、ここに至っては大して意義をもたなくなるのである。

結局この〈Miiyangagya〉という〈jangut〉においては、〈jangut kein〉の主導的音進行が〈mbapma kein〉による媒介・補助によって成立せしめられており、この意味において、〈jangut kein〉と〈mbapma kein〉とは機能的に主従関係を保ちながら相互依存的に進行し、その統合的進行がある種のメッセージやイメージを伝達する、と総括することができよう。

では次に、同じ〈Woliyangun-nakwi〉による〈jangut〉の中で、〈Miiyangagya〉よりも各音の音価が大きく自由リズムとなっている〈Angulen〉

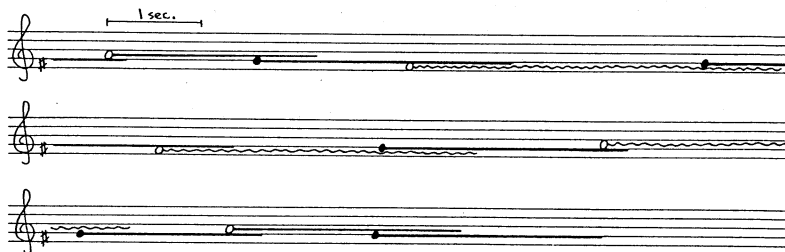
と、音価が小さく等拍的な〈Pulum〉の2つの〈jangut〉を、特に〈mbapma kein〉の機能を確認するために考察してみたい。

④ 〈Angulen〉¹⁴⁾

全体的に音の連続が途切れることなく、〈jangut kein〉か〈mbapma kein〉のいずれかが（あるいはその両方が）絶えず鳴り響いている自由リズムの〈jangut〉であり、個々の音の音価（持続時間）は約1.5秒～4秒と大きい。

こうした音の連続から、譜例7に示すような部分を抽出してることが可能である。（多少単純な形にモデル化してある。）

譜例7



ここで特に〈mbapma kein〉の音に注目してみれば、先に述べた〈mbapma kein〉の媒介・補助機能が認められることは明らかである。

〈Angulen〉の場合、〈jangut kein〉は(a[〃])と(f^{#〃})の2音しか用いず(〈mapuyap〉を除いて)、音の移行は(a[〃]↔f^{#〃}), (a[〃]→a[〃]), (f^{#〃}→f^{#〃})の4種類しかない。そのいずれの場合も、〈jangut kein〉の音が持続的にある程度伸ばされると〈mbapma kein〉の(g[〃])音が始まり、やがて〈jangut kein〉の音は消える、そして〈mbapma kein〉の(g[〃])音がある程度持続している間に〈jangut kein〉が新たな音を表出し、〈mbapma kein〉の(g[〃])音は消える、というメカニズムになっている。ここで〈jangut kein〉を主導的に考えるならば、〈jangut kein〉は〈mbapma kein〉の音

表出を認めた後、表出をやめ、〈mbapma kein〉のその音が持続している間に次の音を表出すると言えよう。即ち、〈jangut kein〉は〈mbapma kein〉を「媒体」としてはじめて、その音移行を成立させようと考えられるであろう。これが〈Angulen〉における〈mbapma kein〉の媒介機能である。

また〈Angulen〉では各音の音価が大きいため、2人の吹奏者共に、1つの音を表出しおえた後、次の音に移る前に必ず息継ぎをしなければならない。今〈jangut kein〉による音進行を中心的なものと思えば、この身体運動面での制約から〈jangut kein〉の音進行は中断せざるをえない。

〈mbapma kein〉は、この〈jangut kein〉の身体運動面での音表出の限界を補完するものでもある。即ち、〈mbapma kein〉が〈jangut kein〉の音移行の間隙を埋めていくことによって、〈jangut〉全体が切れ目のない音連続で構成されるようになり、この中断なき音進行の統一的連続体という構造を基盤にして、〈jangut〉としてのメッセージ伝達が行なわれうるのである。

⑤〈Pulum〉¹⁵⁾ (譜例8参照)

eticな旋律認知としては、〈jangut kein〉の等拍の音進行が明確に知覚される。そこで〈jangut kein〉の進行を4拍を1単位として分割を試みれば、例えば譜例9に示すようなパターンが抽出される。〈mbapma kein〉は、この場合、〈jangut kein〉の拍の間を1つおきに埋めるように出現している。そしてその〈mbapma kein〉自体も、〈jangut kein〉の2倍の間隔で等拍に表出される。

このように〈jangut kein〉も〈mbapma kein〉もそれぞれ等拍に表出しているため、eticな観察と分析によれば、各々が同じ規則（即ち等拍性）に基づく異なった表出（即ち拍間隔の大小）を行ない、両者が等しい価値をもって組み合わせられ、統合されたものとして——言い換えるならば、2つの自律的世界の組み合わせとして——この〈jangut〉を特定すること

譜例8 〈Pulum〉

採譜：山田陽一

The musical score for 'Pulum' consists of eight staves of music in a single system. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff includes a tempo marking '1 sec.' above a bracket. The music features a series of notes, some with stems pointing up and some with stems pointing down. The fourth staff has a '(2 times)' annotation below it. The seventh staff has a '(差奏部)' annotation above it with a long horizontal line indicating a section. The eighth staff has '(a)' annotations above certain notes.

譜例9

The musical score for 'Pulum' example 9 is a single staff of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It shows a sequence of notes with stems pointing up and down. There are two annotations: '特拍' (Special Beat) with an arrow pointing to a specific note, and '普通拍' (Normal Beat) with an arrow pointing to a group of notes below the staff.

もできるかもしれない。しかしながら、これまでに何度も強調してきたように、〈jangut kein〉と〈mbapma kein〉の関係をそのように等価として見ることは適切とは言えないのである。emicな認識としての両者の主従関係は、この〈jangut〉の場合、次のように機能論的に跡づけられよう。

この〈Pulum〉においてもやはり、〈mbapma kein〉が〈jangut kein〉の音移行に関わる媒介機能を果たしていることは明白であろう。即ち

〈jangut kein〉は、〈mbapma kein〉の表出音の出現を契機に次の新たな音へと移行し、さらに、続く〈mbapma kein〉の音の消失に促されて再び次の音の表出を行なう。ただしこの場合、〈jangut kein〉の各音の音価は非常に小さく、1音を生成するごとに息継ぎが行なわれている。そのためここでは、〈mbapma kein〉が補助機能を果たしているとは見ることができない。

むしろ〈mbapma kein〉は、〈jangut kein〉による等拍の表出音の間隙を埋めている、換言するならば、等拍という、リズム進行上自律的・独立的でありうる〈jangut kein〉の音表出を、その音移行に媒体として関与しながら充足的に補強している、と捉えるべきであろう。この〈mbapma kein〉の「充足機能」は、自由リズムの場合の補助機能に対置せられるものであろう。即ち、補助機能が〈jangut kein〉の音表出における身体運動面の支えであったのに対し、この充足機能は音構成における形態面での支えであると言えよう¹⁶⁾。

以上3種類の〈jangut〉について、〈jangut(kein)〉と〈mbapma(kein)〉という音楽生成に関する二元論的認識（あるいは二元性）が、表出構造においてどのような機能的連関をもっているかを見てきたわけであるが、そこで明らかになった〈mbapma kein〉の媒介機能と補助あるいは充足機能は、〈Woliyangun-nakwi〉の他の全ての〈jangut〉についても、さらには他の何組かの〈wavi kein〉の組¹⁷⁾による〈jangut〉についても妥当するものである。ただ異なるとすれば、個々の〈jangut〉における機能の具体的な現れ方であって、その本質的役割や意味は基本的に共通している。

各〈jangut〉は、〈jangut kein〉と〈mbapma kein〉の主従的機能連関を〈jangut〉成立の基盤としてもつ¹⁸⁾一方で、様々な要素の違いによって、各〈jangut〉の識別が行なわれうる¹⁹⁾。そうした要素の中には、拍節の有無、リズム、音高、音価、音色、休止、〈jangut kein〉と〈mbapma kein〉の

交替パターン、そして〈mbapma kein〉の媒介・補助・充足機能の具体的な現れ方などが含められよう。また逆に、各〈jangut〉に共通する要素もある。それは例えば、〈jangut〉の様式論として、各〈jangut〉が、パターン化される音形による類型的部分とその変奏部分（音形変化のない場合には音色の変化によって）とを必ず併せ持つことなどである。

4. 音響の組織化と社会の組織化

これまで見てきたように、〈Wavinjangut〉における音響は、楽器のペアリングという音生成の形態面においても、また2本と〈wavi kein〉の表出音の意味論的・機能論的統合関係においても、二元的に組織化されていた。〈Wavinjangut〉においては、2人の奏者によって、決して1人では生成することのできない旋律と律動とが生み出される。このことは、1つの音楽的現象（楽曲単位としての〈jangut〉）が、2人の個人の共有経験によって生成されることを意味している。そして、その音楽生成の場に現出する分業と二層のヒエラルキーとは、音楽的な生成規範として明らかに社会的に認知されたシステムでもある。

こうした二元論的音楽生成原理は、社会の組織化に作用しているある種の思考パターンと密接に関連しているように思える。例えば〈Wavinjangut〉において、2本の〈wavi kein〉の生成する音が音階構成上ほぼ交互に組み合わせられて配列されていることと、以下に示すような世代の交互配列による組み合わせとの間に認められる顕著なアナロジーを、看過することはできない。

祖父から孫へと至る系列は、父系出自として財産相続等において連続する系列であるが、イニシエーションにおいては、各世代が一代おきに1つの半族あるいは「系統」としてまとめられる。即ち、自己の世代、父方の祖父の世代、父系の孫息子の世代の系統と、父の世代、息子の世代の系

統とは制度的に対立し、別の半族システムと交錯しながら、複雑なイニシエーション・システムを作り上げる²⁰ (図1参照)。

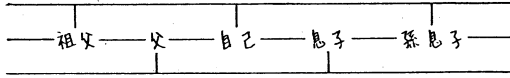


図1

イアトモイ族の部族語〈Ngepma Kundi〉において、こうした意味での「系統」が〈mbapma〉と呼ばれていることは重要である。父系出自系列は、2組の〈mbapma〉の交互配列で構成されている。イニシエーションにおいては、一方の〈mbapma〉の世代成員が、他方の〈mbapma〉の相対する世代成員をイニシエートする。言い換えれば、一方の〈mbapma〉が手術者としての主導性・能動性を担えば、他方の〈mbapma〉は修練者として手術者に従う。

この関係は、我々に〈Wavinjangut〉における〈jangut kein〉と〈mbapma kein〉の関係を想起させるものでもある。〈Wavinjangut〉では、〈jangut kein〉が主導的に〈jangut〉を担い、〈mbapma kein〉は従属的に〈jangut kein〉の音進行を媒介した。ここでの〈mbapma kein〉の役割は、その呼称の意味通り、いわば「系統づけ」を行なうものとも考えられるであろう。即ち、〈mbapma kein〉の媒介・補助が行なわれるゆえにこそ〈jangut〉は成立し、〈mbapma kein〉の参加によって〈jangut kein〉の表出音の流れは「系統づけ」られ、両者の相関的統合がメッセージ表出を展開する。

こうした、社会構造においてパターン化された思考プロセスのうちの1つが、彼らの音楽様式のあるものの成立に影響を及ぼしているのかどうか、ここで断定を下すことはできない。この検証のためには、より多くの emic な認識抽出が是非とも必要とされるが、彼らの用語体系から見て、社会組織における「系統」を意味する〈mbapma〉が指示する内容と、〈Wavin-

jangut〉における〈mbapma(kein)〉が内包する意味とは、全く同一であるか、あるいは少なくとも一方が他方のアナロジーである可能性は大きいように思える。

5. 結び

結局のところ、本稿で示された分析は、〈Wavinjangut〉の音響構造上の機能論的「枠組」を提示するものであった。成員自身の音楽的概念や認識を参照することによって得られたこの枠組こそ、〈Wavinjangut〉の最も基本的で、それゆえ最も重要な生成原理だと仮定することができる。そしてその妥当性は、新たに求められる（特に演奏技法上の）emicsの指示内容との綿密な照合によってのみ検証されうる問題である。

こうした観点はまた、〈Wavinjangut〉を形態論的に分析する場合にも適用されうるように思える。〈Wavinjangut〉の音響組織は、2本の竹笛の主従的統合関係の上に成り立ち、かつ各々の音選択と音移行のいくつかの特定の組み合わせから構成される、表出・受容過程において意味ある諸単位——それらは例えば、成員による〈jangut〉の記憶や識別に用いられている単位と考えられる——の連続としても捉えられるかもしれない。だがそうした意味とは、伝統的・規範的に音響に与えられている特定のものに他ならず、結局は音響とemicな認識との対応関係を確立していくことが必須となるのである。

我々は、音響組織体の生成ソースである社会文化的コンテキストから遊離した分析を妥当とは考えない。我々の最終的な関心は、音響素材を媒介にした音楽と社会との関係に、そして音楽を創出する社会的存在としての人間の思考や行動のメカニズムにある。先に言及した、〈Wavinjangut〉における音響の組織化の様態と社会のある組織化作用とのアナロジーも、こうした問題へアプローチしていくための一段階を成しているのである。

注

- 1) パリンベイには全部で15組の〈wavi kein〉が現存するが、その中で〈Kolinmangu〉という一对の〈wavi kein〉だけが、長短の呼称が逆になっている。
- 2) 現存する26のクランの全てにおいて、2つのクランが1組となり、「兄」と「弟」という認識上の関係を有している。
- 3) 全てのクランはまた、共同体的神話起源をもつ「父」の系統グループと「母」の系統グループのいずれかに属し、村落共同体の半族を形成している。
- 4) さらに全てのクランは、村に3棟存在する〈Ngego〉(精霊堂)のいずれかに所属し、3つの胞族を形成している。
- 5) cf. Gregory BATESON, *Naven*, Stanford Univ. Press, 1958, p.163. クルト・ザックス『楽器の歴史』柿木吾郎訳、全音楽譜出版社、1965, pp.29-30. Gordon D. SPEARRITT, "Paired Instruments in the Music of the Iatmul of the Middle Sepik River," (MS.) n. d., p. 6.
- 6) 男性の場合の出だし：“mebunbulapana, kambianbulapana.” 女性の場合の出だし：“mebunbulandi mangu, kambianbulandi mangu.”
- 7) 〈Wavinjangut〉は〈Wavi Kundi〉＝「鳥の声」「祖先の声」とも呼ばれる。
- 8) emics/eticsという用語は、言語学の phonemics (音素論)と phonetics (音声学) に由来するが、文化人類学の諸分野に適用されて、文化の諸相を研究する際の基本的分析単位としての拡がりをもつに至った。cf. Kenneth L. PIKE, *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*, Mouton, 1967. またそれらの民族音楽学への適用は、既に拙論 (“Emics and Etics in Ethnomusicological Research: Application of an Anthropological View.” in *Musical Voices of Asia*, Heibonsha, 1980, pp.185-194.) において試みられている。
- 9) 〈Woliyangun-nakwi〉と〈Kolinmangu〉の場合。
- 10) 本来〈Watbe〉, 〈Gaunguwat〉, 〈Yambat〉, 〈Mankwa〉という4つのクランがこの〈wavi kein〉をもつのであるが、〈Ngego〉胞族の間で「公共物」となっている。
- 11) この〈jangut〉は、セピック河を1本の太木が流れていく情景を表象している。
- 12) 〈jangut kein〉の表出する $f^{#}$ (記譜上は $f^{#}$) は、1オクターブ上の $f^{##}$ (記譜上は $f^{##}$) と判別しにくい箇所がある。これは、音生成の際オクターブ関係にある倍音も同時に表出しがちという奏法上の困難さに起因するもので、

- ここでは全て f[#] に特定しておいた。いずれであっても、〈jangut kein〉の音選択が異なるだけで、音移行の機能上は等価と考えられる。
- 13) 細かく見れば、〈mbapma kein〉の媒介機能には、音の表出による媒介と音の持続ないしは消失による媒介の2種類がある。だがいずれの場合も、「媒介」という本質的機能においては同一と見做される。
 - 14) この〈jangut〉のメッセージの内容は明らかでない。
 - 15) 〈pulum〉というのはココナツの殻を意味する。料理する場合、土器に材料と水を入れて煮る。そして煮終わると、それを〈pulum〉に小分けして食べる。この〈jangut〉はこの情景を表象しているという。日常的光景のように思えるメッセージ内容だが、実は〈pulum〉というのは〈Nangushume〉クランのトーテム祖先の1つであり、神話的背景をもっている。
 - 16) この〈mbapma kein〉の充足の仕方にも、大きく分けて2種類ある。即ち、音響の間隙の充足（通時的充足）と同時的充足（共時的充足）とである。
 - 17) 〈Kolinmangu〉と〈Shingainchawa〉の2組。
 - 18) 各〈jangut〉の様式的枠組は、演奏者2人の間で、さらには〈Wagun Alanbandi〉の成員の間で、規範として既に同意されていると思われる。だがその一方で、〈jangut kein〉の奏者が〈mbapma kein〉の奏者の足を軽く踏んで、音進行の流れの変化を予示したり、演奏ミスをいさめたりする光景もしばしば見受けられる。
 - 19) 〈jangut〉のemicな識別の1つは、〈jangut〉の名前を口に出さずに、女性に聞かれるおそれのある場合は[s(i)—s(u)—s(u)]というような無声の摩擦音によって、その心配のない場合は[ya:i—ya:—ya:]というように有声音で行なわれる。
 - 20) cf. BATESON, *op. cit.*, pp. 245-246. M. R. アレン『メラネシアの秘儀とイニシエーション』中山和芳訳、弘文堂、1978, pp. 89-90.

(大学院学生)