



人類の口承及び 無形遺産の傑作の宣言

2001, 2003, 2005



United Nations
Educational, Scientific and
Cultural Organization

CLT/CH/ITH/PROC/BR3

人類の口承及び 無形遺産の傑作の宣言

2001, 2003, 2005



Organisation
des Nations Unies
pour l'éducation,
la science et la culture

序文



2006年4月20日、「無形文化遺産の保護に関する条約」（無形文化遺産保護条約）が発効したことにより、無形文化遺産の保護、ひいては文化の多様性と人類の創造性の保護を目指すユネスコ（国際連合教育科学文化機関）の取り組みは、新たな時代を迎えました。

この条約により初めて、無形遺産の認定、伝承、価値付けを支援し、また、国際的な協力と援助を活性化する仕組みを、ユネスコ加盟国は活用できることとなったのです。

1999年にユネスコ事務局長に就任して以来、私は、無形文化遺産の保護をユネスコの最優先事項の一つとして掲げてきました。というのも、無形文化遺産の多くは消滅の脅威に晒されているにもかかわらず、ユネスコによるこれまでの取り組みは不十分であり、今後、存続の危ぶまれる遺産を保護していくことは緊急の課題であると思われたためです。私は、社会や民族の文化的同一性（アイデンティティー）に必要な、この生きた遺産の存続を支えるには、1972年の「世界の文化遺産及び自然遺産の保護に関する条約」（世界遺産条約）のような機構が必要であると考えました。

こうした状況において開始された二重戦略が、「人類の口承及び無形遺産の傑作の宣言」（傑作宣言）事業と無形文化遺産の保護に関する条約です。無形遺産の傑作宣言事業は、世界の無形遺産に対する意識の向上を目指す初の緊急措置として、国際社会において高く評価されました。一方、世界規模で持続的・協調的な無形文化遺産の保護を確保するため、加盟諸国はユネスコに対し、規範的な文書、すなわち無形文化遺産の保護に関する条約の起草を要請し、この条約は2003年10月の第32回ユネスコ総会において採択されました。

傑作宣言事業には100カ国以上が参加し、150以上の申請書類が提出され、2001年、2003年、2005年の3度にわたる傑作宣言により、70カ国の90の文化表現・文化空間が傑作として選ばれました。2001年5月に行われた第1回目の傑作宣言では、19の傑作が初めて人類の口承及び無形遺産リストに登録され、2003年11月には更に28の傑作が追加されました。これらの傑作は、その芸術的、歴史的、人類学的な価値が評価されただけでなく、当該地域社会の文化的独自性や継続意識に貢献し、人類の文化多様性において重要な役割を果たしていると認められたために選ばれたのです。

2005年11月には新たに43の傑作が宣言され、世界の無形文化遺産が実に豊かで多様性に富んでいることを世に広く知らせる結果となりました。この第3回目の傑作宣言の成功、そしてその後わずか数ヶ月後に、無形遺産保護条約が、条約採択からごく短期間で発効に漕ぎ着けたことから考えても、この分野におけるユネスコの介入がいかに時宜を得たものであったかが分かるかと思えます。

傑作宣言の影響は多大なものであり、この事業に関わった各国政府は数々の行動計画に着手し、無形遺産の保護機関の創設や目録作成、法律採択などを進めています。

しかし、この事業の特筆すべきことは、傑作宣言された無形遺産への明確な保護計画が展開されたことでしょう。これまで、2001年と2003年に選ばれた47の傑作のうち、約30もの発展途上諸国からの傑作が、保護計画準備とその実行においてユネスコの支援を受けています。これらは、日本政府からの寛大な援助によって実現されたものであり、この支援は今後、2005年に宣言された傑作のうち、約20の傑作にも新たに用いられることとなっています。

2003年条約の発効はユネスコの無形遺産保護活動における新たな幕開けを意味しています。既に選ばれた傑作のうち、この条約を批准した国々のものは、条約第16条に定められている「人類の無形文化遺産の代表的な一覧表」に組み込まれます。その基準は同条約によって創設される「政府間委員会」によって設定されます。

傑作宣言事業は、無形遺産保護、特に次世代への継承における主な役割を各社会や伝統継承者自身に割り当てるといった革新的

なアプローチを採択しました。保護計画を成功させるには、伝統を存続させる実践者を巻き込むことが不可欠なのです。

無形文化遺産保護条約の発効により、傑作宣言事業は、国際社会において無形文化遺産の価値への関心を高め、またその遺産伝承を保証するための迅速な対策の必要性を喚起するという目的を達成しました。また、傑作として宣言された代表的な無形遺産の例から分かるように、この事業は、これら遺産を構成する文化的表現の多様性や、存続を脅かす様々な要因を浮き彫りにし、また、無形文化遺産の保護方法の研究にも貢献しました。2001年からの傑作宣言事業の経験を通じて、この分野における基本概念を検証し、効果的な保護活動に着手することが可能となったのです。これらの経験は今後、無形文化遺産保護条約の履行責任を負う「政府間委員会」の設置にあたり、大変貴重な土台となることでしょう。



松浦晃一郎
ユネスコ事務局長

概論

人類の口承及び無形遺産の傑作の宣言

「人類の口承及び無形遺産の傑作の宣言」は、われわれ人類の生きた遺産を保護するために、ユネスコが展開する戦略の重要な一歩となりました。2001年、2003年、2005年の傑作宣言により、世界の無形文化遺産の90もの顕著な実例が一覧としてまとめられました。この傑作宣言事業、特に遺産保護にかかわる活動を推進するにあたって得た貴重な経験は、2006年4月20日に発効した無形文化遺産保護条約の履行準備において、大いに役立つことでしょう。この条約の発効により、人類の無形文化遺産の一覧表作成、および促進のための新たな制度が確立され、一連の傑作宣言は締めくくられることとなります。

傑作宣言事業は1997年のユネスコ総会で創設され、翌年1998年の執行委員会によってその規定が承認されました。傑作宣言の主要目的は以下の通りです。

- ・口承及び無形遺産の重要性とその保護の必要性についての啓発をはかること
- ・世界の口承及び無形遺産を評価し、一覧表にすること
- ・各国に対し、それぞれの口承及び無形遺産の保護のため、国内での目録作成と法的・行政措置の実施を奨励すること
- ・各国の口承及び無形遺産の認定および再活性化において、伝統芸術家や地域の伝承者の参加を奨励すること

傑作宣言事業は、無形文化遺産を次の二つに分類しています。

- 1) 民衆の表現あるいは伝統的表現の形式
- 2) 「民衆の伝統的文化活動が集中した形で行われる場所」と定義される文化的空間

各傑作は、傑作宣言規定に明記された次の6つの基準に基づいて選択されました。申請書類は、候補として推薦される文化的表現あるいは文化的空間が、(i) 人類の創造性を表す傑作として、卓越した価値を持つこと、(ii) 当該社会の文化的な伝統または歴史に根ざしていること、(iii) 当該社会の文化的独自性を発揮する手段としての役割を果たしていること、(iv) 技能の実践及び技術的特質において卓越していること、(v) 生きた文化的伝統の類いなき証しとなっていること、(vi) 保護手段の欠如、または急速な変化の進行により消滅の危機に晒されていること、を示す必要がありました。更に、申請書類には、推薦された文化的表現あるいは文化的空間の保護と促進のための実質的な行動計画を添付することが求められました。

規定により、各加盟国は2年ごとに1件の候補を申請することができ、複数の国によって共有される文化的空間または伝統的表現形式については、各国1件の候補割当てとは別に、複数国が共同で申請することが出来るとされました。各申請書類はまず、科学的、技術的観点について専門の非政府組織（NGO）によって評価され、次に、ユネスコ事務局長によって任命された18人の委員によって構成される国際選考委員会（100-105ページを参照のこと）によって審査されました。

2001年5月、ユネスコ事務局長である松浦晃一郎より、32候補から選ばれた19の傑作が発表され、2003年11月の第2回傑作宣言では、58候補のうち28件が傑作として追加されました。2005年11月に行われた第3回目で最後の傑作宣言では更に64候補の中から選ばれた43の傑作が加わり、最終的に傑作の総数は90件となりました。傑作として宣言された文化的表現および空間は世界各地域の70カ国以上から選ばれたもので、アフリカから14件、アラブ諸国から8件、アジア太平洋地域から30件、欧州から21件、ラテンアメリカ・カリブ海地域から17件となりました。

傑作宣言事業は、ポリビアやベルギーの民衆的カーニバル、バヌアツの砂絵、日本やインド、大韓民国の古典的芸能様式、スペイン中世の神秘儀、中央アフリカやグルジアやアルバニアの多声歌謡伝統など、例を挙げればきりがなく様々な表現を傑作として宣言してきました。傑作一覧表にはまた、モロッコのマラケシュにあるジャマ・エル・フナ広場、エストニアのキーヌ島、ギニアのニアガッソラのソソバラ、ウズベキスタンのボイスン地域といった多くの文化的空間も含まれます。

民族の移住やマスメディアの氾濫、財政手段の不足、標準化政策、あるいは無形文化遺産に対する一般的な過小評価といった要因によって存続が脅かされている文化的表現および空間には特別な注目が寄せられました。これらの要因は、文化的表現・空間の機能と価値を損ない、自国や地元社会の無形遺産に対する若い世代の関心をそいでしまう恐れがあるのです。

傑作宣言事業の重要な柱として、発展途上の加盟国に対して申請書類作成のための財政的支援を提供する、いわゆる準備支援と呼ばれるものがあります。この支援は、実地調査、研究、目録作成、人口調査、各地域社会や機関とのセミナーや講習会、視聴覚資料の作成など、様々なタイプの活動に利用することができました。このような準備段階での財政支援を設けることによって、ユネスコは当該共同体が行動計画の作成において自ら重要な役割を担うことを奨励したのです。こうした準備支援により、一部の国々では、国内での目録作成への着手や、保護活動の調整を担当する委員会の創設、また啓発キャンペーンを開始することが可能となりました。ユネスコの通常予算、また「ユネスコ無形文化財保存振興日本信託基金」によって、発展途上国の120機関がこの傑作宣言事業の枠組みにおいて支援を受けることができたのです。

文化的表現や空間の傑作宣言は、国際社会において無形文化遺産に対する認識を喚起するだけでなく、明確な義務も課しており、当該加盟国は、申請書類で提案された行動計画を実行に移すことにより、傑作の再活性化や保護、促進を保証せねばなりません。こうした趣旨に基づき、この傑作宣言事業は、発展途上国から選ばれた傑作の行動計画履行のために援助を提供し、この援助は主に日本政府からの財政支援によって展開されました。更に、アラブ首長国連邦や大韓民国、ウズベキスタン、ポリビアからの提出によって設立された特別賞も、行動計画の作成に大きく貢献しました。2001年と2003年に宣言された47の傑作のうち、30の傑作が既にこの支援の恩恵を受けており、2005年に宣言された傑作のうち、21傑作もまた、同様の財政支援を受けることとなっています。

行動計画は特に、次の内容を含みます。

- ・認定と目録作成
- ・研究と記録
- ・若い世代への知識・ノウハウ伝承の向上
- ・情報キャンペーンや祭り、講習会、会議、その他の手段を用いての地域および国家レベルでの意識向上
- ・法的な保護措置の採択
- ・学校や大学における専門課程の創設

これらの保護措置は原則として、当該地域の人々との協議によって定められます。

傑作宣言事業と無形文化遺産の保護に関する2003年条約

傑作宣言事業は、「伝統的文化と民間伝承の保護に関する勧告」（1989年）と「世界の文化遺産及び自然遺産の保護に関する条約」（1972年）の影響を受けており、2003年の無形文化遺産保護条約の採択に至るまでの一連の法的文書や事業の中で重要なつなぎ目の役割を果たしたと考えられています。

傑作宣言事業は当初、1989年勧告にならい、「口承及び無形遺産」という定義を使用していました。しかし、一連の専門家会合や世界規模での協議を繰り返し、また、傑作宣言事業を通して経験を重ねていくうちに、無形文化遺産の定義は徐々に見直されることとなり、2003年条約の基礎を築くにいたりしました。傑作宣言事業は更に、2003年条約に記載されたような、無形文化遺産保護のために新しいアプローチを考案し、無形文化遺産の新しい分野一覧を作成するといった重要な役割を果たしました。

同条約は、次のような非網羅的な無形文化遺産の分野一覧を明示しています。

- （a）口承による伝統及び表現（無形文化遺産の伝達手段としての言語を含む）
- （b）芸能
- （c）社会的慣習、儀式及び祭礼行事
- （d）自然及び万物に関する知識及び慣習
- （e）伝統工芸技術

更に、無形文化遺産の知名度を確保するため、同条約は次のような二重の一覧表制度を採りました。

- （1）有名な「世界遺産一覧表」に相対するものと見なされる、「人類の無形文化遺産の代表的な一覧表」
- （2）対策における優先順位を決定する、「緊急に保護する必要がある無形文化遺産の一覧表」

2003年条約は、傑作宣言事業で用いられた8つの傑作選考基準の最初に挙げられる「卓越した価値」という概念（「人類の創造性を表す傑作として、卓越した価値を持つこと」）を採用しませんでした。同条約はその代わりに、「人類の無形文化遺産の代表的な一覧表」を作成することにより、無形文化遺産の代表性を強調しています。

「卓越した価値」か「代表性」か」という問題は、条約を起草した政府専門家たちによって長い期間、議論されてきました。彼らは、2003年条約は集団や社会の独自性や継続性に密接な関連がある無形文化遺産の要素を保護しているのであるから、この条約によってこれらの要素や文化間に階級を作ることになってはならないと判断しました。

2003年10月の条約採択後も、様々な専門家による会議が行われましたが、これらの会議において、「代表性」の概念については、一方では「人類の創造物を代表するもの」、他方では「社会や集団、もしくは国家の文化遺産を代表するもの」と分かれた解釈がなされてきました。

傑作宣言事業により、伝統の担い手である個人や社会、集団に中心的役割が与えられましたが、これは、特に1989年の勧告と1972年の世界遺産条約と比較して、無形文化遺産保護のための重要な新アプローチといえるでしょう。傑作宣言事業は、社会の独自性やその幸福のために無形文化遺産が重要であると認めただけでなく、伝統を担う当該社会の合意の下に提出された申請書類のみをユネスコが受諾するという点を特に明記しました。更に、行動計画の評価基準には、当該社会に与えられた役割や、彼らが獲得し得る恩恵に関する項目も含まれました。

2003年条約もまた、個人や社会、集団が、彼らの無形遺産を認定し保護する際に果たす重要な役割を認識しており、条約の趣旨として、これら遺産を創出し、維持及び伝承している社会や集団、個人の参加があって初めて、無形文化遺産として定義、認定されることとしています。また、当該社会や集団、個人は彼らの無形文化遺産の管理や保護に参加することが求められ、その遺産の価値を左右する慣習は尊重されねばなりません。

第一回「締約国会議」は2006年6月27-29日に行われ、この総会で選出される「政府間委員会」により、「運用指示書」が作成されることとなっています。この「運用指示書」は締約国会議の承認を受けた後、条約履行の指針となります。締約国会議で政府間委員会の委員が選出された後、2006年11月には初の政府間委員会が招集されました。

「運用指示書」は、条約に規定された二つの一覧表作成のための新基準を含んだものとなり、また、条約締約国内に存在する傑作を「人類の無形文化遺産の代表的な一覧表」にどのように組み込んでいくかを定義することとなるでしょう。現在、傑作が存在する半分以上の国が条約の締約国となっています。

リスト

アルバニア

- 1 アルバニア東部の同名多声音楽
(アインポリフォニー) (2005)

アルジェリア

- 2 グラララ地域のアヘリル (2005)

アルメニア

- 3 ドッドゥークの音楽 (2005)

アゼルバイジャン

- 4 アゼルバイジャンの
ムバーム音楽 (2003)

バングラデシュ

- 5 バウルの歌 (2005)

ベルギー

- 6 バンシュのカーニバル (2003)

ベルギー、フランス

- 7 ベルギーとフランスにおける巨人と
ドラゴンの行列 (2005)

ベリーズ、グアテマラ、 ホンジュラス、ニカラグア

- 8 ガリフナの舞踊、舞踏および音楽
(2001)

ベナン、ナイジェリア、 トーゴ

- 9 グレデの口歌連唱 (2001)

ブータン

- 10 ドゥラミツェの太鼓と舞踊演劇
(2005)

ボリビア

- 11 オルロ・カーニバル (2001)
12 カラワヤ族のアンデス的宇宙舞
(2003)

ブラジル

- 13 フジャビ族の口歌及び
伝説による表舞 (2003)
14 バイア州レコンカボの
サンバ・デ・ローダ (2005)

ブルガリア

- 15 ショプロウク地域の古来の
ポリフォニー・舞踏・儀式
ヒストリツァ・ハビ (2003)

カンボジア

- 16 カンボジアの舞踊演劇 (2003)
17 クメールの舞踏劇、
スリエク・トム (2005)

中央アフリカ共和国

- 18 中央アフリカのアカ・ビグミー族の
多声合唱 (2003)

中国

- 19 昆劇 (2001)
20 「古事」(七盤琴) 演劇技 (2003)
21 新疆ウイグルのムカーム (2005)

コロンビア

- 12 バランキータのカーニバル (2003)
13 バレンケ・デ・サン・バシリオの
文化的空間 (2003)

コスタリカ

- 24 コスタリカの牛飼いと牛車の伝統
(2005)

コートジボワール

- 15 タグバ社会の歌吹せラッパの音楽、
アファンカハのグボフェ (2001)

キューバ

- 24 トンバ・フランセーサ (2003)

チェコ共和国

- 27 スロバキア地方の新兵隊集の踊り、
ヴェルブク (2003)

ドミニカ共和国

- 28 ヴィラ・メラのコンゴ族の踊りの
農民の文化的空間 (2001)
29 ココロの舞踏劇の伝統 (2003)

エクアドル、ペルー

- 30 シバツの入びとの口歌連唱と
文化的空間 (2001)

エジプト

- 31 叙事詩アル・シラー・アル・
ヒフリア (2003)

エストニア

- 32 キーヌ島の文化的空間 (2005)

グルジア

- 33 グルジアの多声音楽の歌謡 (2001)

グアテマラ

- 34 ラビナル・アチの舞踏劇伝統
(2005)

ギニア

- 35 ソンバラの文化的空間 (2001)

インド

- 36 サンスクリット舞劇、
クーディヤットム (2001)
37 ヴェーダ舞場の伝統 (2003)
38 コーマーヤナの伝説舞劇、
ラームリーラ (2005)

インドネシア

- 39 ワヤン人形劇 (2003)
40 インドネシアのクリス (2005)

イラク

- 41 イラクのマカーム (2003)

イタリア

- 42 シシリアの人形劇、
オペラ・デイ・ブービ (2001)
43 サルデーニャの牧歌、
カント・ア・テノーレ (2005)

ジャマイカ

- 44 ムーアタウンの酋長歌謡
マルーンの遺産 (2003)

日本

- 45 能楽 (2001)
46 人形浄瑠璃文楽 (2003)
47 舞踏技 (2005)

ヨルダン

- 48 ベトラとワディラムのベドゥの
文化的空間 (2005)

キルギス

- 49 キルギス叙事詩の語り部、
アキンの放歌 (2003)

エストニア、ラトビア、 リトアニア

- 50 バルト地方の叙事・
舞踏フェスティバル (2003)

リトアニア (ラトビア)

- 51 リトアニアの十字架製作と
その儀礼性 (2001)

マダガスカル

- 52 ザフィマニリの木彫舞劇 (2003)

マラウイ

- 53 産土の踊り、ヴィンバザ (2003)

マラウイ、モザンビーク、 ザンビア

- 54 グレワムクル (2005)

マレーシア

- 55 マヨンの舞踏劇 (2005)

マリ

- 56 ヤーラルとデガルの文化的空間
(2003)

メキシコ

- 57 死者に捧げる先住民の祭礼 (2003)

モンゴル

- 58 叙事詩 (モリン・ホール) の
伝説音楽 (2003)

モンゴル、中国

- 59 モンゴル人の伝統的な「長い歌」、
オルティンダー (2003)

モロッコ

- 60 ジャマ・エル・フナ広場の
文化的空間 (2001)
61 タンタン博物館 (2005)



Années

● 2001

● 2003

● 2005



モザンビーク

62 チョビ族のティンビラ (2006)

ニカラグア

63 エル・グエグエンセ (2006)

ナイジェリア

64 イファの行進 (2006)

パレスチナ

65 パレスチナのヒカイエ (2006)

ペルー

66 タキールとその織物技術 (2005)

フィリピン

67 イフガオ族の歌、ハドハド (2001)

68 ラナオ島のマラナオ族の
ダランゲン叙事詩 (2006)

韓国

69 京畿における王族祭祀のための
儀礼および祭礼音楽 (2001)

70 パンソリの絶唱 (2003)

71 江陵端午祭 (2006)

ルーマニア

72 チャルシュの儀式 (2006)

ロシア連邦

73 セメイスキの文化的空間と
口承文化 (2001)

74 ヤクートの英雄叙事詩、
オロンホ (2006)

セネガル、ガンビア

75 マンダンク族の成年の儀式、
カンクラング (2006)

スロバキア

76 フヤラとその音楽 (2006)

スペイン

77 エルチェの神楽舞 (2001)

78 ベルガの祭り、パトゥム
(2006)

トンガ王国

79 ラカラカの神歌と歌謡 (2003)

トルコ

80 大衆舞踏隊メダの技藝 (2003)

81 メヴレヴィイ教団のセマーの儀式
(2005)

ウガンダ

82 ウガンダにおける植民地時代の耕作
(2006)

ウズベキスタン

83 ボイスン地域の文化的空間
(2001)

タジキスタン、 ウズベキスタン

84 シャシュマカーム (2003)

バヌアツ

85 バヌアツの砂絵 (2003)

ベトナム

86 ベトナムの富延音楽、
ニャ・ニャック (2003)

87 ゴングの文化的空間 (2005)

イエメン

88 サヌアの歌 (2003)

ザンビア

89 マキシの仮面舞踏 (2006)

ジンバブエ

90 ムベンデ・ジェルサレマの語り
(2006)

85

79

アルバニア民衆の同音多声音楽 (アイソポリフォニー)

2005

1

アルバニア



アルバニアのアイソポリフォニーの特徴は、二つのソロ・パート（メロディーとカウンター・メロディー）とドローンによる合唱で構成される点です。ソロ・パートの構成はドローンの歌い方によって変化します。ドローンの構成は非常に変化に富んでおり、この音楽の全ての合唱団が取り入れている語の一般様式では、特にその構成の多様が目立ちます。

アルバニアの伝統的なポリフォニー（多声合唱）は、歌い方によって大きく二つのグループに分けることが出来ます。一つはアルバニア北部のゲグ族による歌い方、もう一つはアルバニア南部に住むトスク族とラベ族による歌い方です。「iso（同音）」という言葉は、ビザンチン教会音楽の「ison」に由来し、ポリフォニーに重ねて歌われるドローン（持続低音）のことを指します。ドローンには二つの歌い方があり、トスク族では、歌い手たちは息継ぎを順番にずらして行なうことで、切れ目のない母音「e」の音を持続します。一方、ラベ族では、歌詞に合わせ、時にリズムカルな調子で歌われます。アルバニアのアイソポリフォニー（同音多声音楽）は主に男性によって歌われ、古くから、結婚式や葬儀、収穫祭、宗教行事、また、ジロカストラ（アルバニア南部の都市）にて行なわれる有名な民俗祭といった様々な社会的行事の際に演奏されてきました。

ここ数十年の間に、アルバニア文化に焦点を当てた観光が徐々に盛んになってきていることや、この独自の伝統音楽に対する研究者たちの関心が強まってきていることから、アルバニアのアイソポリフォニーは復興の道をたどっています。しかし、貧困、法的保護の欠如、演奏者への財政的支援の不足などといった問題により、この伝統音楽の膨大な曲目や技術を伝承していくことが難しくなっているのです。更に、農村部の若者が仕事を探するため、大都市や外国へと流出していることも、この問題に拍車をかけています。こうした状況の中、この伝統音楽の伝承は今日、家族内の継承ではなく、プロの歌手や演奏者によって受け継がれることが多くなっています。

グウララ地域のアヘリル

アルジェリア

アヘリルはグウララ地域のゼナータの人々を象徴する、集団儀式の際に演奏される詩的な音楽様式です。アルジェリアの南西に位置するグウララ地域には100ほどのオアシスがあり、5万人以上のベルベル、アラブ、スーダン系住民が生活しています。この音楽は、グウララ地域でも特にベルベル語圏で演奏され、宗教的な祭典や巡礼祭のほか、結婚式や地域行事といった非宗教的な行事の際にも演じられます。アヘリルはゼナータの人々の生活方法やオアシス農業に密着した音楽で、厳しい環境の中で暮らす同地域住民の結束力を象徴しています。アヘリルはまた、ゼナータに住む人々の価値観や歴史を独自の言語で伝えるものですが、この言語は消滅の危機に瀕しています。

アヘリルは、詩、多声合唱、音楽、踊りの融合によって表現される音楽様式で、ベングリ（フルート：bengri）奏者1人、歌い手1人、そして合唱隊によって演奏されます。合唱隊は多いときには100人にも及び、肩を寄せ合って歌い手を囲むように輪になって並び、手拍子を打ちながら歌い手の周りをゆっくりと回ります。アヘリルの演奏は、楽器演奏者や歌い手によって順番が決められた一連の歌で構成され、古くから受け継がれてきた演奏形式に則って行われます。この演奏形式の第1部はレムセレ（lemserreh）と呼ばれ、誰もが参加することができます。レムセレでは、参加者みんなで、短くて有名な曲を夜遅くまで歌うのです。第2部はアオウグラウト（aougrouit）と呼ばれ、奏者や歌い手は経験を積んだ者に限られ、夜明けまで続きます。次いで、トラ（tra）と呼ばれる第3部を演奏するのは選抜された熟練奏者のみで、朝方まで続きます。更に、それぞれの曲の演奏にもこの3部構成のパターンが見られます。曲はまず、



楽器演奏者によるプレリュード（前奏曲）で始まり、続いて合唱で詩の一節を歌い、最後に、ゆっくりとささやくような声から次第に声の調子を強めていった後、全員の合唱による力強いハーモニーによって終わるのです。

アヘリルを演奏する機会は次第に減少してきており、この伝統は失われつつあります。伝統的な祭典を開催する機会が減りつつあること、伝統を継承すべき若者たちが都市部へ流出していることなどが原因です。更には、アヘリルを録音したものが広く流通するようになったことにより、実際に参加して歌うよりも録音された音楽を聞くほうが良いと考える人が増えてきたことも、伝統消滅の危険性を強めています。

ドゥドゥークの音楽

アルメニア



ドゥドゥークとはアルメニアの管楽器で、暖かく柔らかで少しこもったような音色が特徴のダブル・リードの吹奏楽器です。ドゥドゥークは、楽器構造上では管楽器に分類され、アゼルバイジャンやイランのバラバン（balaban）、グルジアで良く知られるドゥドゥーキ（duduk）、トルコのネイ（ney）などと同じ種類の楽器です。ドゥドゥークの本体を作るには、材質の柔らかい杏の木が最適です。ガーミンシュ（ghamish）またはイエゲッグ（yegheg）と呼ばれるリードは、アラックス川沿いに育つ植物で作られています。

アルメニアのドゥドゥーク音楽の起源は、アルメニアのティグラン大王（紀元前95～55年）の時代にさかのぼります。ドゥドゥーク音楽はアルメニアの様々な地方の伝統歌謡や踊りを演じる

際に用いられ、結婚式や葬儀といった行事の際にも披露されます。ドゥドゥーク奏者としてはゲヴォルグ・ダバギャン（Gevorg Dabaghyan）氏やヴァシュ・シャラフユヤ（Vache Sharafyan）氏など有名なソロ奏者もいますが、ドゥドゥーク音楽は通常、2人の奏者によって演奏されます。1人の奏者が、循環呼吸を用いたドローン（持続低音）による伴奏を行い、もう1人の奏者が、即興を交えた複雑な主旋律を奏でるのです。

ドゥドゥークは、大まかに4つの種類に分類されます。ドゥドゥークの長さは28～40cmで、本体の長さによって音調が異なるため、演奏する曲の内容や状況に応じて様々な雰囲気音楽を演じ分けることが出来ます。例えば、最も長い40cmのドゥドゥークは恋愛歌曲を奏でるのに理想的であるとされ、最も短い笛は舞曲を奏でるのに向いているとされています。ドゥドゥークの職人は現在でも、様々な形のドゥドゥークを試作し続けています。多くのアルメニア人にとってドゥドゥークは、情熱や喜び、また自分たちの歴史を最も雄弁に表現する楽器なのです。

ここ数十年の間に、ドゥドゥーク音楽の人気は衰退してきています。こうした傾向は特に、ドゥドゥーク音楽発祥の地である農村部で顕著です。プロ奏者が公演の際にドゥドゥーク音楽を演奏する機会は増えてきているものの、民衆的な祭りなどで演奏されることは次第に減りつつあり、ドゥドゥーク音楽の存在価値や伝統的な特色が失われる危険が指摘されています。



アゼルバイジャンのムガーム音楽

2003

4

アゼルバイジャン

アゼルバイジャンのムガーム音楽は即興演奏の度合いが高い伝統音楽の様式です。ムガームは古典的で格調高い音楽ではありますが、民衆的な吟唱詩人の旋律や韻律、演奏技術を取り入れており、アゼルバイジャン全土で様々な機会に演奏されています。

現代のアゼルバイジャンのムガーム音楽は、この国の歴史における様々な時代や、ベルシャやアルメニア、グルジア、他のトルコ系民族との交流を反映して確立されたものです。アゼルバイジャンのムガーム音楽は、芸術的な特徴においてイラクのマカーム (maqam)、ベルシャのラディフ (radif)、トルコのマカーム (makam) と同じ分野に属します。ムガーム音楽はかつて、主に二つの行事の際に演奏されていました。一つはトイ (toy) と呼ばれる伝統的な婚礼の祝宴、もう一つはマジュレス (majles) と呼ばれる玄人の非公式な集まりです。また、スーフィー教団の信者や、タジー (ta'zie) またはシャビー (shabih) と呼ばれる宗教劇の役者によっても演じられていました。演奏者たちは、公式や非公式のコンテストを通して一人前と認められ、その名声を確立してきたのです。

ムガーム音楽の高度な旋法は、男性または女性の歌い手と伝統楽器の奏者による融合的な演奏によって生み出されます。ムガーム音楽の演奏に用いられる伝統楽器としては、特にタール



(柄の長い弦楽器：tar)、カマンチャ (4弦のバイオリン：kamancha)、ダッフ (柀太鼓：daf) があります。ムガーム音楽は即興演奏によるもので、一定のかたちで譜面に残すことが出来ないため、その様々な演奏表現は、洗練された演奏技術とともに師匠から弟子への直伝というかたちで受け継がれてきました。こうした伝承方法によって、ムガーム音楽の芸術表現の多様性が培われてきたのです。

ムガーム音楽は、ヨーロッパの影響を受けて、美的で表現豊かなその特徴の一部を失ってきています。その傾向は特に、現代の音楽家が演奏する際や、それら音楽家が若い世代にその技術を伝える際に顕著に見られます。

パウルの歌

バングラデシュ

パウルは、バングラデシュとインド・西ベンガル州の農村部で生活する神秘的な吟遊詩人たちです。パウルの運動は19世紀から20世紀初頭に最盛期を迎えましたが、現在また、バングラデシュの農村に暮らす人々の間でその人気が復活してきています。彼らの音楽や生き方は、ベンガル文化に大きな影響を与えました。ノーベル賞を受賞した詩人、ラビンドラナート・タゴール（Rabindranath Tagore）の作品は、特にその影響を受けています。

パウルたちは、村落周辺に暮らしたり、あちこちへと放浪したりしながら、シンプルな弦楽器のエクターラ（ektara）やドターラ（dotara）と呼ばれる撥弦楽器、またドゥブキ（dubki）という太鼓を演奏して歌うことで生計を立てています。パウルの異端の信仰伝統は、ヒンドゥー教や仏教、ベンガルのビシュヌ派、スーフィー神秘主義の影響を受けてはいるものの、それらとは明らかに異なるものです。パウルは、どのような既成宗教やカースト制、特別な神々、寺院、聖地にも属さず、神が棲む場所としての人体の大切さを重視しています。パウルは、その音楽や詩だけで



なく、こうした既成慣習に束縛されていないという点においても感嘆されているのです。彼らの詩や音楽、歌、そして踊りは、神と人類との関係の探索や精神的解放の達成に捧げられるものであり、神に捧げる歌の歴史は、ベンガル文学史上にパウルが初めて登場した15世紀にまでさかのぼります。

パウルの音楽は、ヒンドゥーのバクティ（bhakti）運動や、スーフィーの歌謡形式であるシューフィー（shuphi）の影響を受けた特殊な民謡様式を代表するものです。歌は、導師が弟子にパウルの哲学を教えるためにも使われ、口頭で伝承されます。こうした歌に使われる言葉は絶えず当世化

され、その時代ごとにふさわしいかたちに変化していくのです。

パウルの歌やそれらが演奏される環境の保護は、主に、演奏者であるパウルの社会的、経済的状況に左右されます。パウルはこれまでも比較的、社会の端へ追いやられた集団でしたが、バングラデシュの農村部の貧困化により、彼らの状況はここ数十年の間に更に悪化しています。

バンシュのカーニバル

ベルギー

ベルギー・エノー州にあり、ブリュッセルの南に位置するバンシュの町では、毎年、四旬節（復活祭前の40日間）に先立つ3日間にわたってカーニバルが催されます。歴史的なこの町の中心地はカーニバル一色となり、多くの外国人観光客が訪れるのです。この有名なバンシュのカーニバルは中世から続く祭り、欧州に残る最も古い路上のカーニバルの一つとされています。

バンシュに住む数千人の人々が贅沢な衣装を作り、太鼓の練習やテーマ毎の舞踏会に参加するなど、カーニバルの準備が始まると、町は陽気な熱気につつまれます。カーニバルが正式に始まる初日となる四旬節3日前の日曜日には、仮装して浮かれ騒ぐ人々がバンシュの街路やカフェを埋め尽くし、町は活気にあふれます。この日の最大の呼び物は、マドモワゼル（Mam'selles）と呼ばれる、奇抜な女性の衣装をまとった男たちです。カーニバル最終日の告解火曜日にはジル（Gille）という伝説的な役柄が登場し、カーニバルは最高潮に達します。儀式ばった着付けを入念に済ませた数百人のジルが町を練り歩くのです。このジルたちは、赤、黄色、黒色の衣装やダチョウの羽の帽子で着飾り、木靴を履き、胸にベルをつけ、蛸製のお面をかぶり、小さなメガネをかけて、太鼓のリズムに合わせて町中を行進します。そして、ピエロやアルルカンといった道化役や農民の格好をした人たちが、仮装をしてお祭り騒ぎをする人々や金管楽器とクラリネットによる地元の吹奏楽団に混じって行列に続くのです。踊り手たちはヴィオラと太鼓による伝統音楽に乗って、様々なステップで踊ります。なかでも、特に好んで



踊られるのはジルのステップ（pas de Gille）と呼ばれる踊りです。この日の催しは、花火が打ち上げられるなか、中央広場（Grand Place）で披露されるジルの踊りによって最高潮に達します。

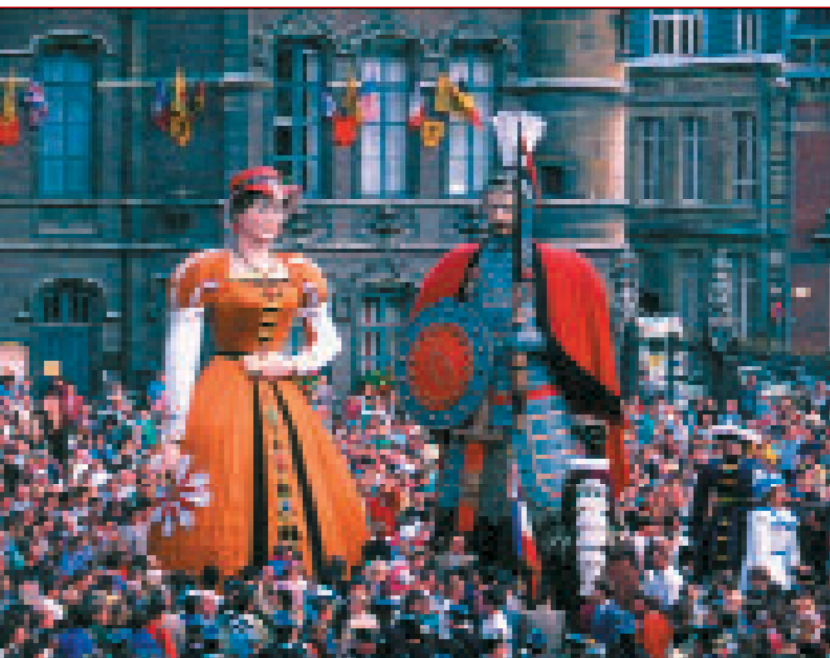
バンシュのカーニバルは、その祭りが自発的に催され、多くの費用を参加者たちが負担することで知られており、正真正銘の民衆的祭りであると言えるでしょう。バンシュの町の人々はこの祭りに大きな誇りを持っており、カーニバルの伝統衣装や装飾品、また踊りや音楽に関連した、貴重な職人技能や知識を保護していこうと努めています。

ベルギーとフランスにおける巨人とドラゴンの行列

2005

7

ベルギー、フランス



巨人や動物、ドラゴンをかたどった巨人人形による伝統的な行列は、民衆的な祝祭行事と儀式表現の独特な調和を示すものです。こうした人形はそもそも、14世紀の終わりに欧州の多くの町で行われた都市部の宗教行列に登場したものです。伝統を受け継ぐベルギーの町（アト、ブリュッセル、デンドルモンド、メッヘレン、モンス）やフランスの町（カッセル、ドゥーエー、ベズナ、タラスコン）では、彼ら独自の文化の象徴として生き続けてきました。

巨人とドラゴンは大型の人形で、その大きさは高さ9メートル、重さは350キロに及びます。それらは、神話上の英雄や動物、現代の地元の名士、歴史や聖書や伝説上の人物、また様々な職業などを模ったものです。モンスではドラゴンと戦うサン・ジョルジュが演じられ、デンドルモンドではシャルルマーニュの伝説に登場するバヤールという馬が行列に参加します。また、カッセルで人気のある家族キャラクター、ルーズ・ババとルーズ・ママンが行進します。行列の表現方法は町によって様々で、非宗教的な行列と宗教的な儀式を組み合わせたものもしばしば見られます。しかしどの行列も、その町の歴史や伝説、生活に関連した巨人が登場する儀式に従って行われます。

巨人やドラゴンはいろいろな民衆的な祭りに登場しますが、それぞれの人形のために特定の祝祭日が設けられているため、少なくとも年に一度はそれらの祭りの主役を務めることとなります。人形たちは、歴史的な一幕を演じたり、街路で仮装した人々と共にファンファーレに合わせて踊ったりするのです。観衆は行列に続いて町を練り歩き、祭りの各段階で多くの参加者が準備に協力します。巨人の製作とその後の維持作業には数ヶ月がかかり、人形に様々な材料が使われることから、多くの技術的知識が必要とされていることがわかります。これらの文化表現は当面、消滅の危機にはありませんが、町の中心部における大きな変化や観光の発展など、この祭りの民衆的で自発的な性質を損ないかねない多くの圧力に晒されているのです。

ガリフナの言語、舞踏および音楽

2001

ベリーズ、グアテマラ、ホンジュラス、ニカラグア

8

ガリフナの人々は、カリブ系民族とアフリカ系民族を祖先としており、その二つの異なった文化的要素を併せ持っています。彼らは18世紀にカリブのセント・ビンセント島からの逃亡を余儀なくされた後、中央アメリカの大西洋沿岸に定住しました。現在、ガリフナの人々は主に、ホンジュラスやグアテマラ、ニカラグア、ベリーズで生活しています。

ガリフナ語はアラワク語族に属し、何世紀にもわたる差別や言語支配を生き延びた言語で、もともとは通夜や大きな集りで語られた物語ウーラガ（uruga）に富んでいます。語り歌の旋律にはアフリカやアメリカ先住民の文化的要素が織り込まれ、歌詞にはキャッサバ栽培や漁、カヌー製作、素焼き粘土の家の建築などが語られており、まさに、ガリフナの歴史や伝統知識の集大成と言えます。これらの歌にはかなりの風刺も込められており、様々な種類の太鼓の演奏や踊りと共に歌われ、観客達も踊りの輪に参加します。

ガリフナの人々の生活や存続にとって、これらの伝統は今も変わらず非常に重要なものです。儀式や祭礼、口承伝統などの多くは年長者たちによって受け継がれています。しかし、経済移民や民族差別、また学校教育でガリフナ語が使用されていないことにより、その存続は脅かされているのです。ガリフナ語は今なお、多くの人々によって話されていますが、ガリフナ語を教えているのは今や、たった一つの村だけになってしまいました。



ゲレデの口承遺産

ベナン、ナイジェリア、トーゴ



ゲレデの儀式は、ベナンやナイジェリア、トーゴに広がり生活するヨルバ・ナゴ族の人々によって執り行われています。この儀式は1世紀以上にわたり、原始の母であるイヤ・ニラ（Iya Nla）と、ヨルバ社会の秩序形成と発展を担う女性たちの役割を称えるために行われてきました。ゲレデは毎年、収穫祭の後や重要な行事の際、また干ばつや伝染病が発生したときに行われ、木彫りの仮面や踊り、そして、ヨルバ語で歌われ、ヨルバ・ナゴの人々の歴史や神話を回顧する歌に特徴があります。

儀式はたいてい、夜に公共の広場で行われ、踊り手たちは周辺の家で準備をします。まず、歌い手や太鼓奏者が楽団と共に現れ、続いて仮面と豪華な衣装をつけた踊り手が登場します。特に仮面の彫刻や衣装の作成など、準備には多くの工芸作業を要します。この儀式は、風刺的な仮面を使い、たくさんの皮肉や嘲りを織り込んだ叙事詩や抒情詩を組み合わせた口承遺産なのです。権力の象徴である蛇、「母たち」の使者である鳥などの動物の姿も多く使われます。ゲレデ社会では男性と女性が別々の集団に分かれ、それぞれ男性、女性1人ずつの指導者を置くことから、女性によっても統治される唯一の仮面文化社会として知られています。ゲレデは近年、より父系的な社会に適応していますが、その口承遺産や踊りは、かつての母系家族制の秩序を今に伝える証であると考えられています。

工業技術の発展により伝統的技術や知識が次第に失われつつある一方、観光により民芸商品として扱われていることもゲレデの存続を危うくしています。とはいえ、ゲレデ社会は自らの持つ無形遺産の価値を十分に認識しており、それは準備作業における努力や参加者の増加に反映されています。

ドゥラミツェの太鼓と仮面舞踏

2005

ブータン

10

ドゥラミツェの仮面舞踏は、仏教の導師であるバドマサンバヴァを称えるドゥラミツェ祭の期間中に演じられる、聖なる踊りです。祭りは年に2回、ブータン東部にあるドゥラミツェの村で、ウゲン・テチョック・ナムドゥリル・チョリン僧院によって催されます。この舞踏は、仮面と色鮮やかな衣装を身につけた16人の男性の踊り手と、10人の男性による楽団によって演じられます。舞踏には、平和の神々を表現する静かで隈想的なパートと、憤怒の神々を表現する速く激しい動きのパートがあります。

踊り手たちは僧院の衣を身にまとい、実在する動物や神話上の動物を模った木製の仮面をつけ、本殿であるセルデ・チャム (soeldep cham) にて祈りの踊りを舞った後、1人ずつ本舞台となる中庭に現れます。楽団は、シンバルやトランペットの他、バン・ンガ (bang nga) と呼ばれる円筒形の大太鼓やラグ・ンガ (lag nga) という丸くて薄型の手持ち小太鼓、曲がったバチで叩くンガ・チチェン (nga chen) などといった太鼓によって編成されます。

ドゥラミツェの仮面舞踏は、何世紀にもわたり、この僧院で演じられてきました。この舞踏は、かつては天上界の男女の英雄が演じたものであると信じられていることから、宗教的かつ文化的な意味を持っています。19世紀には、ドゥラミツェの仮面舞踏のいろいろな形がブータンの他の地域にも伝えられました。観客にとって、この舞踏は霊的な力の源であり、ドゥラミツェだけでなく近隣の村や地域からも、その加護を受けるために多くの人々が訪れます。この舞踏は今や、特定社会で行われる地域的な行事から、ブータンの国家全体の独自性を表現する芸術形式へと進化したのです。



この舞踏はあらゆる世代の人々に高く評価されているものの、練習時間の不足や踊り手養成制度の欠如、また若者の関心が薄れてきていることなどにより、担い手の数は減りつつあります。

オルロ・カーニバル

ポリビア



オルロの町はポリビア西部の海拔3,700メートルの山地に位置しています。この町は、コロンブスが大陸に到達する以前には先住民族が神聖な儀式を行っていた場所であり、また、19世紀から20世紀にかけては重要な採鉱場でした。1606年にスペインの植民地となりましたが、オルロはウル族にとっての聖地であ

り続けました。ウル族は、彼らの儀式、特にイトの祭りを執り行うために長い山道を旅したものでした。17世紀にはスペイン人がこれらの儀式を禁じましたが、ウル族の人々はキリスト教の礼拝式を装いながら儀式を続けました。アンデスの神々はキリスト教の聖像の後ろに隠され、聖人となったのです。こうして、イトの祭りはキリスト教の儀式へと変形され、聖燭節（2月2日）に祝われるようになりました。ウルの神ティウ（Tiw）崇拝における伝統的なラマ・ラマ（llama llama）やディアブラダ（diablada）という踊りは、オルロのカーニバルを代表する舞踏になりました。

カーニバルは毎年、10日間にわたって行われ、仮面や繻物、刺繍などの大衆芸術を施した美しい装束のお披露目の場となります。カーニバルの主な催しは、エントラーダ（entrada）と呼ばれる行列です。儀式の間、踊り手たちは4キロの道のりを行進し、20時間、休みなく踊り続けます。28,000人以上の踊り手と1万人を超える演奏者たちが、50ほどのグループに分かれて行進するのです。この行列には中世の聖史劇の面影が多く見られます。

アンデス高地の砂漠化が大規模な人口流出を引き起こし、伝統的な鉱業や農業が衰退したことにより、オルロの町は危機に陥っています。また、都市化により文化が変容し、世代間の断絶も大きくなってきています。更に、このカーニバルを商業的に利用しようとする傾向も強くなる一方です。

カラワヤ族のアンデス的宇宙観

ボリビア

2003

12

ラバスの北に位置するパウティスタ・サアベドラの山岳地帯に暮らすカラワヤ族の起源は、インカ時代以前にさかのぼります。アンデス文化に多く見られるように、カラワヤ族の慣習や価値観はその土地固有の文化とキリスト教の融合を通して発展してきました。

カラワヤ族の主な活動は、祖先伝来の医療技術を用いて治療を行うことです。この医療技術に関連した様々な慣習や儀式は、彼らの地域経済の基盤を形成しています。カラワヤ文化のアンデスの宇宙観は、神話や儀式、価値観、そして芸術的表現を凝縮したもののなのです。この医療技術はアンデス地方の先住民の信仰に基づくもので、ボリビア国内だけでなく、カラワヤの司祭医師が治療を行っている他の南米諸国においても広く認められています。

この治療術は、動物や鉱物、植物を原料とする薬物に関する深い理解と、宗教的信仰に密着した儀式に関する知識の集大成です。治療師は男性に限定され、彼らは各地を巡回し、医学的・薬学的な知識を駆使して患者を治療します。これらの知識は、複雑な伝承と修行によって習得されるもので、特に旅が重要な役割を果たします。カラワヤの治療師たちは、極めて多様な生態系の世界を旅することにより、薬草についての知識を広げていくのです。薬草に関する彼らの知識は約980種に及び、世界で最も豊かな薬草学の一つとされています。



カラワヤ族の女性は、儀式の多くに参加し、妊婦や子どもの世話をし、カラワヤ族の宇宙観に関連した模様や装飾が施された布を織ります。カントゥス（kantus）と呼ばれる音楽集団は、慣例儀式の際、精霊の世界と接触するために太鼓やパンフルートを演奏します。

近年では、カラワヤ族の伝統的な生活様式は文化の変容によって脅かされ、この貴重な医療知識は消滅する恐れがあります。また、先住民に対する法的保護の欠如や、特に大手製薬会社の戦略も衰退の原因となっています。

ワジャピ族の口承及び絵画による表現

ブラジル

文化・言語学的にトゥピ・グワラニ族に属するワジャピ族は、アマゾン川流域地方北部の先住民族です。現在、およそ580人のワジャピ族が、ブラジル北東のアマバ州の特別指定地区にある40ほどの小さな村に暮らしています。ワジャピ族は、身体や物体に幾何学模様の装飾を描くために植物染料を使いますが、その歴史は非常に古いものです。彼らは何世紀もにわたり、図形と言葉の要素を組み合わせて独自のコミュニケーション体系を築き上げてきました。彼らの世界観を反映したこの伝達手段により、ワジャピ族は社会生活に関する知識を子孫に伝えてきたのです。



この絵画芸術はクシワ（kusiwa）と呼ばれ、そのデザインは、ロクー（ペニノキ：roucou）と呼ばれる植物から抽出した赤い染料と香りの良い樹脂を混ぜたものを使って描かれます。クシワの技法が熟達する域に達するには描画技術を十分に習得せねばならず、染料の配合は40歳にならないとできないとワジャピの人々は考えています。一般的に良く使われる模様は、ジャガー、アナコンダ（大蛇）、蝶、魚などです。クシワのデザインは人類創造に関連し

たもので、様々な神話を生き生きと描き出しています。こうしたボディアートは、アメリカ先住民の口承伝統と密接な関連を持ち、社会文化的、美的、宗教的、形而上学的な観点において様々な意味を持っています。クシワはまさに、ワジャピ族の社会の骨格であり、絵画芸術の一形式としての役割をはるかに超えた意味を持っているのです。クシワは伝統的知識をコード化したもので、ワジャピの芸術家が常に題材を創り変え、新たな模様を生み出しているため、絶えず進化しています。

ワジャピ族は保護地区に住んでいますが、クシワを含む彼

らの伝統的な生活様式の象徴的な意味は失われる危機にあり、完全に消滅してしまう可能性すらあります。このような消失は、ワジャピ族の人々の社会や宇宙論の基準を根本的に変えてしまうかもしれません。若い世代の一部の関心が薄れていることやワジャピ族でクシワに熟達した者が減りつつあることが、消滅の脅威の主な原因なのです。

バイア州レコンカボのサンバ・デ・ローダ

ブラジル

2005

14

音楽や踊り、詩を組み合わせたサンバ・デ・ローダは、17世紀にバイア州、レコンカボ地方で発達した民衆の祝祭行事です。このサンバは、この地方のアフリカ人奴隷の踊りや文化的伝統に深く根ざしたものです。また、言語や詩、ある種の楽器などポルトガル文化の要素も含まれています。サンバ・デ・ローダは、まず、この地域のアフリカ系ブラジル人の民衆文化の重要な要素となり、その後リオデジャネイロへの移民によって受け継がれ、20世紀のブラジルの国家像の象徴となった都市部のサンバの発展にも影響を与えました。

この踊りは、一般的なカトリックの祭りやアフリカ系ブラジル人の宗教儀式など、様々な機会に踊られますが、それだけでなく、人々が自発的に踊ることもあります。初心者も含め、そこにいる人々は皆、踊りに参加し、見よう見まねで踊りを覚えます。サンバ・デ・ローダの大きな特徴の一つは、ローダ（輪：roda）という名の通り、参加者が輪になって踊ることです。通常、踊り手は女性だけで、手を叩き、歌いながら輪になって踊る人々の真ん中で、1人ずつが順番に踊ります。サンバの振付は足や腰の動きが基本となりますが、ほとんどが即興です。最も典型的な動きとして、バントゥー族の影響を受けた、腹部を押し出す動きで有名なウンビガーダ（umbigada）があり、この動きは、1人の踊り手が次の踊り手を輪の中央に誘い出すときに使われます。サンバ・デ・ローダの特徴としては、ミュージー



ニョ（miludinho）のような独特のステップや、マチューテ（machete）と呼ばれるヴィオラに似た撥弦楽器（ポルトガル起源の小さなリュート）や棒撥楽器を使用すること、また応唱による歌などがあります。

マスメディアの影響や現代の 대중音楽との競合により、若者たちの間ではこのサンバの人氣が衰えてきています。この伝統の担い手の高齢化や楽器職人の減少により、伝統の継承が脅かされているのです。

ショプロウク地域の古来のポリフォニー・ 舞踏・儀式、ビストリツァ・バビ

ブルガリア



ブルガリアのショプロウク地域に見られる伝統的な舞踏とポリフォニー（多声合唱）は、ビストリツァ・バビ（Bistritsa Babi）と呼ばれる年配の女性グループによって、今もなお、受け継がれています。この伝統には、ショップ（shoppe）ポリフォニーとして知られるディアフォニア（不協和音）や、ホロ（horo）と呼ばれる輪舞の古来の形式、若い女性の成年の儀式であるラザロヴァーネ（lazarouane）の儀式などが含まれます。

ディアフォニアはポリフォニーの特殊な様式で、1声または2声により、「叫ぶこと」を意味するイズヴィクヴァ（izvikva）と「ねじれたゴロゴロという咆哮」という意味のプチクリーヴォ（bouchl krivo）によって構成される旋律が奏でられます。その一方で、他の歌手たちは主旋律を歌う歌手に合わせ、より朗々たる音を生み出すため、二重または三重の単調なドローン（持続低音）で伴奏し、伝統的な衣装を身にまとった踊り手たちは、お互いの腰やベルトをつかみ、輪になって軽くステップを踏み、左回りに回りながら踊ります。歌や古来の儀式の目的によって、この構成は様々に変化します。

このポリフォニーの社会的役割は20世紀の間に変化し、現在は主に舞台上で上演されるものとなっていますが、ビストリツァ・バビは、若い世代に対して伝統的表現を積極的に伝えており、同地域の文化生活において重要な役割を担っていると考えられています。これらの女性は、伝統的なポリフォニーを今に伝える数少ない担い手であり、この文化表現を何世紀も受け継いできたブルガリアでも、ビストリツァの村はこの伝統を守る最後の地域の一つであるのです。

様々な文化的娯楽のある首都ソフィアに近いという地理的条件もあって、地域の伝統に対する若者たちの関心は薄れつつあります。長い年月を経るにつれ、歌や踊りの豊富な演目も減少し、最も人気のある演目のみが舞台上で演じられるだけとなってきています。

カンボジアの宮廷舞踊

カンボジア

2003

16

優雅な手の動きと美しい衣装で有名なカンボジア宮廷舞踊はクメール伝統舞踊とも呼ばれ、千年以上前からクメール王朝と密接に結びついてきました。この舞踊は伝統的に、戴冠式や婚礼、葬儀、クメールの祝日などといった、王室の儀式や慣例の際に演じられてきました。1970年代に絶滅を危うく逃れたこの芸術様式は、多くのカンボジア人から大切にされ親しまれています。

神聖で象徴的な役割を吹き込まれた舞踊は、洗練や尊敬、精神性といった伝統的価値を体現しています。クメール民族の起源にまつわる伝説は、この舞踊の演目を通して生き続けているのです。そのため、カンボジア人は古くから、この伝統はクメール文化の象徴であると考えてきました。古典的な演目には、ネアン（Neang）と呼ばれる女性とネアイロン（Neayrong）と呼ばれる男性、イエアック（Yeak）という巨人とシュバ（Sva）という猿の、4種類の役柄が登場します。それぞれの役柄には、特有の色や衣装、化粧、そして仮面があります。踊り手たちは、何年もの徹底的な訓練によってその動きとポーズを会得し、恐れや怒り、愛や喜びに至るまで、人間のあらゆる感情を表現するのです。舞踊には楽団による伴奏が付き、女性の合唱団が筋書きを解説するように歌うことで、踊り手が身振りで表現する感情が強調されます。踊り手たちは、神や先祖への王の使者であると考えられています。



クメール・ルージュの圧政下において舞踊や演奏の熟達者たちのほとんどが排除され、この宮廷舞踊は実質上、姿を消しました。しかし、1979年のポルポト政権崩壊後、直ちに舞踊団が再結成され、古来の演目が復活したのです。この舞踊はこうして、かつての輝きを取り戻しましたが、活動資金や公演場所の不足、現代メディアとの競争、そして単なる観光名物となってしまう危険など、依然として多くの困難に直面しています。

クメールの影絵劇、スバエク・トム

カンボジア



スバエク・トムは、革の透かし彫りで作った、高さ2メートルで関節のない人形による、クメールの影絵劇です。スバエク・トムの歴史はアンコール時代以前にまでさかのぼり、宮廷舞踊や仮面劇と並んで、神聖なものと思われています。神々に捧げられるその舞台は、クメールの正月や国王の誕生日、著名人の崇拜の儀など、年に3、4回の特定の機会においてのみ演じられました。15世紀にアンコール王朝が崩壊した後は、影絵劇は儀式的行事から、儀式的側面を残す芸術様式へと発展しました。

影絵用の人形は、神々を表現する各役柄を祝う特別な儀式の際に、一枚革から作られます。革はカンダオル（Kandaol）の樹皮から作った溶液で染められ、職人は、なめし革に目的の姿絵を描き、それを切り抜いて彩色し、踊り手が人形を操れるように2本の竹の棒を取り付けます。

伝統的に、公演は夜、戸外の水田や寺院の傍らで行われます。大きな白い幕を2本の背の高い竹の仕切りの間に固定し、大きなかがり火、または最近では投光器の前に設置します。そうして人形の影がその白いスクリーンに映し出されるのです。演者は独特な踊りのステップを正確に踏み、人形に命を吹き込みます。この公演は、楽団の伴奏と2人の語り手と共に進行します。この舞台は、ラーマヤナ（古代インドの叙事詩：Ramayana）のクメール版であるリアムケー（Reamker）という叙事詩のいろいろな場面を演じるもので、上演は数夜にわたることもあり、1回の公演には160体にも及ぶ人形が使われます。クメール・ルージュ政権の圧政により、スバエク・トムの人形の多くは破壊され、この神聖なる芸術はほぼ全滅の状態にありました。しかし、スバエク・トムは1979年以降、わずかに生き延びた演者のおかげで徐々に復興してきています。これまでに3つの影絵劇場が復活し、知識や技能、特に人形制作に関する技術が確実に伝承されるようになってきています。

中央アフリカのアカ・ピグミー族の 多声合唱

2003

18

中央アフリカ共和国

中央アフリカ共和国の南西部にすむアカ・ピグミー族は、独特の音楽的伝統を築いてきました。その音楽は、4声からなる複雑な対位法によるポリフォニー（多声音楽）で、アカ族では誰もがこの音楽を習得しています。

アカ族にとって、音楽と踊りは、新しい宿営地開き、狩猟、葬式などに関する儀式に不可欠なものです。楽譜によって記録されるポリフォニーの方式とは異なり、アカ・ピグミー族の音楽伝統は即興的で、自発的な表現を生み出します。歌の間、各歌い手はいろいろな歌の変化を作り出すために自分の声を変え、音楽が絶えず発展していくような印象を与えます。これらの歌は通常、様々な打楽器や弦楽器によって伴奏され、歌はそれぞれ、特定の機会に演奏されます。最も良く使われる楽器としては、この地方独特の太鼓（enzeko）、ハーブに似た楽器（geedale-bagongo）、一弦弓（mbela）などがあります。これらの歌は、集団の結束や社会的価値観の維持に必要不可欠な知識を後世に



語り継いでいくものです。踊りは、勢いのある手拍子と共に演じられます。儀式によって、男性だけが踊ったり、男女一組で踊ったり、男性や女性の踊り手が1人で踊ることもあります。この伝統は口頭伝承のみによって受け継がれるもので、アカ・ピグミー族は、子どもたちを小さい頃から儀式に参加させるな

ど、社会全体で彼らの音楽知識を保持することに成功してきたのです。

近年、中央アフリカ共和国で起こっている社会の変化によって、アカ・ピグミー族の生活様式は根底から崩壊しつつあります。森林伐採に伴う猿獣の減少や農村部からの人口流出、また、彼らの遺産が観光産業向けに見世物化されていることなどにより、彼らの伝統的慣習や儀式、技術は徐々に失われてきているのです。



昆劇は、明王朝時代（14～17世紀）、中国南東部の蘇州にある昆山で発達した歌劇です。大衆劇から生まれた歌の演目は、主要な演劇形式へと発展しました。昆劇は、今に残る最古の中国歌劇の一つです。

昆劇は、その力強い構成と旋律（昆腔：kunqiang）が特徴で、古典的演目としては「牡丹帝」や「長生殿」が有名です。昆劇は、歌や朗読、技術的で複雑な振付、曲芸、象徴的な動きなどを組み合わせたものです。劇には、主役の若い男性と女性、老人役、複数の道化役などが登場し、いずれの役も伝統的な衣装を身につけています。竹製の笛、小太鼓、拍子木、ドラ、シンバルなどによる伴奏は、舞台上の動きや感情を強調するために

使われます。昆劇の様々なリズム様式（唱腔：changqiang）の芸術的妙技は有名で、四川や北京歌劇など、昆劇以降の中国歌劇の表現形式に多大な影響を与えました。

昆劇は18世紀以降、次第に衰退してきました。というのも、観衆側にも高水準の専門知識が要求されるからです。20世紀半ばには約400曲が定期的に演じられていましたが、今も演じられているのは、そのうちの20～30曲のみとなりました。昆劇は、若い世代の担い手の関心を惹くのに熱心な昆劇通の人々や様々な支持者の努力によって存続しているのです。

「古琴」(七弦琴) 演奏技

中国

2003

20

古琴(guqin)と呼ばれる中国の弦楽器は三千年以上の歴史を持ち、中国の最も重要な独奏楽器の伝統を代表するものです。古い文献の記述や考古学上の発見から、この古代楽器が中国の知識層の歴史と密接な関係にあったことが裏付けられています。古琴の演奏は、貴族や学者が内輪の集まりなどで演奏するような、エリートのための芸術様式として発展したもので、公の場で演奏されるためのものではありませんでした。古琴はまた、中国の学者が修得すべきとされた、書道や絵画、古式将棋と並ぶ「四技」の一つに数えられていました。伝統に従えば、熟練奏者として認められるには20年の訓練を要すると言われています。



古琴には、7本の弦と、駒所となる13個の徽があります。弦を10種類の方法で押さえることにより、演奏者は4オクターブの音階を奏でることが出来ます。3つの基本奏法として、散(開放

放弦：san)、按(弦を押さえる：an)、泛(ハーモニクス：fan)があります。「散」とは、右手で開放弦を一本ずつ、あるいは何本かを同時に爪弾くことにより、重要な旋律のための強く澄んだ音を出す奏法です。「泛」とは、蝶踊のはめこまれた場

所である徽に従って左手で弦に軽く触れ、右手で弦を爪弾いて浮動的な軽い倍音を奏でる奏法です。「按」も同じように両手を使う奏法で、右手で爪弾き、左手の指で弦を強く押さえ、その指を滑らせて別の音程に移ったり、様々な装飾音やビブラートを生み出したりします。

現在、古琴の熟練奏者は千人足らずで、存命する名人はおそらく50人にも満たないだろうと言われています。数千曲もあった当初の演目も大幅に減少し、今も定期的に演奏されているのは、ほんの百曲ほどとなってしまいました。



新疆ウイグルのムカーム

中国



新疆ウイグルのムカームは、中華人民共和国で生活をする大規模な少数民族の一つであるウイグル社会の住民の間で広まった、ムカーム芸術を総称する言葉です。新疆地域は、シルクロードの中央部に位置するという地理的条件のため、古くから、東西をつなぐ高度な文化交流の場となっていました。

新疆ウイグルのムカームは、歌や踊り、そして民族的で古典的な音楽を組み合わせたもので、その内容や振付、音楽様式、使用楽器の多様性が特徴です。その歌には様々な韻や拍子があり、1人で歌ったり、集団で歌ったりします。歌詞には、民族的な

伝承歌謡だけでなく、ウイグルの古典文学の巨匠によって書かれた詩なども使われます。このように、彼らの歌は、詩やことわざ、民話など幅広い様式を反映したもので、ウイグル社会の歴史や現代生活を伝えるものなのです。

ムカームの合奏曲において主旋律を演奏する楽器は、現地で入手した材料で作られ、その形は弓弦楽器（擦弦楽器）、撥弦楽器、吹奏楽器など様々です。踊りの技術には、独特のステップやリズム、編成の他、口で花を摘む動きや鉢を頭に載せて運ぶ動きといった動作や、1人で踊る際に使われる動物擬態などがあります。新疆ウイグルのムカームには、十二ムカーム、ド

ランムカーム、トゥルバンムカーム、そしてハミムカームという、地域別に主に4つの形式があります。今日、メシュレブ（meshrep）やベゼメ（bezme）といった、誰もがムカームに参加できる地域祭礼が催される機会は減ってきています。次の担い手となる新しい世代への伝承は地元演奏家に託されていますが、若者たちのムカームに対する関心は薄れる一方です。一部のムカームは既に演奏されなくなっており、20時間以上にわたり12種の楽器とコーラスで300曲以上を演奏する十二ムカームにおいては、特にその傾向が顕著に見られます。

バランキーヤのカーニバル

コロンビア

コロンビアのバランキーヤでは毎年、四旬節の前の4日間にカーニバルが行われ、コロンビアの様々なサブカルチャーに端を発する踊りや音楽表現が披露されます。カリブ海沿岸という地理的条件と、植民地時代に通商が発達したことにより、バランキーヤ市はコロンビアでも有数の商業中心地となり、ヨーロッパ人やアフリカ人や先住民族、またそれらの文化が集結することとなったのです。

このため、特に踊りや音楽様式、民俗楽器など、カーニバルに関わる数多くの場面で多彩な地域伝統の融合が見られます。例えば、踊りでは、アメリカのミコ・イ・ミカス (mico y micas)、アフリカ起源のコンゴ (congo)、スペイン発祥のパロテオ (paloteo) などがあり、音楽様式としては、主流派のクンビア (cumbia) とその変形のプヤ (puya) やポロ (porro)、民俗楽器では、タンボラ (tambora)、アレグレ (allegre) という太鼓、マラカス (maraca)、クラベス (claves) などが挙げられます。カーニバルの音楽は通常、太鼓隊か吹奏楽団によって演奏されます。山車、衣装、頭部用の飾り、動物の面などの手工芸品にも、豊富な物質文化を垣間見ることができます。仮装した踊り手や役者、歌い手、楽器奏者などのグループは、歴史や現代の出来事を題材にした芝居や音楽を演じて観衆を沸かせます。彼らは、嘲るような台詞や歌詞で現代の政界や政治家たちを風刺し、カーニバルをおもしろおかしい雰囲気としています。

20世紀に人気を高めたバランキーヤのカーニバルは、職業的な催しに近くなり、メディアによって広く報道されるようになってきました。こうした変化は、低所得層の多くの家族にとっては経済利益をもたらしますが、同時に、商業主義の高まりは多くの伝統表現にとっての脅威となりかねないのです。

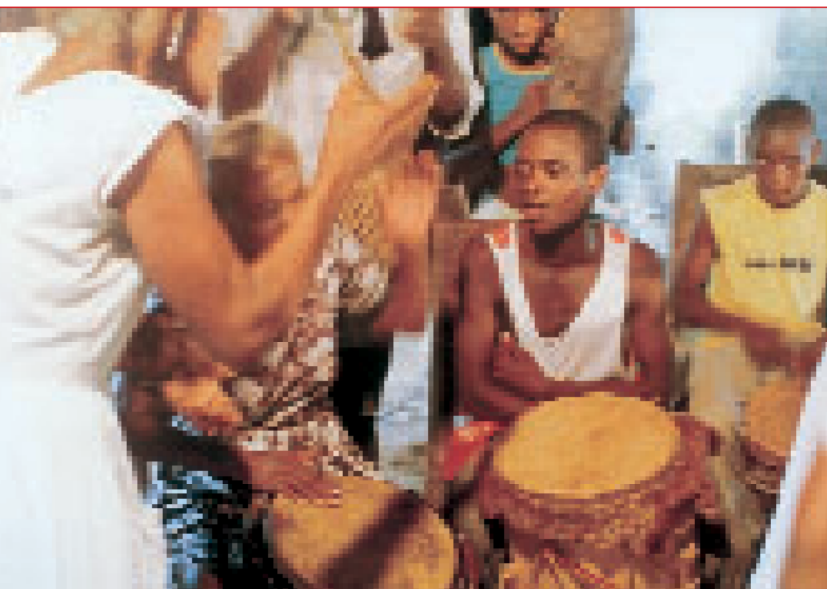


パレンケ・デ・サン・バシリオの 文化的空間

2005

23

コロンビア



人口約3,500人のパレンケ・デ・サン・バシリオの村は、この地方の中心都市カルタヘナの南東にあるモンテス・デ・マリアの丘陵地帯に位置します。パレンケ・デ・サン・バシリオは、17世紀に脱走した奴隷たちによって避難所として作られた、パレンケ（palenques）と呼ばれる塙で囲まれた村落社会の一つでした。以前はたくさんあったパレンケのうち、今もなお残存しているのはサン・バシリオのみであり、独特な文化的空間へと発展してきました。

パレンケ・デ・サン・バシリオの文化的空間は、社会的、医学的、宗教的慣習、また、音楽伝統や言い伝えを併せ持っており、それらの多くはアフリカを起源としています。この共同体の社

会組織は、家族のつながりとマ・クアグロ（ma kuagro）と呼ばれる年齢集団を基盤としており、クアグロに属すると集団の他の成員に対して一連の権利と義務を負うため、内部の強い連帯を生み出しています。クアグロの構成員たちは共同で、日々の労働や特別行事を行います。

彼らの複雑な葬儀や医療行為は、パレンケ社会における生と死を意味づける、比類ない精神的・文化的体系の証となっています。ブレルネゲ・セナード（Bullerage sentado）、ソン・パレンケロ（Son palenquero）、ソン・デ・ネグロ（Son de negro）といった音楽表現は、洗礼式や結婚式、宗教的祭礼などの集団儀式の際や、余暇活動の際にも演奏されます。

パレンケ・デ・サン・バシリオの文化的空間の中心となるものはパレンケロ（palenquero）という言葉ですが、これはラテンアメリカで唯一、スペイン語の語彙基盤とバントゥー諸語の文法的特徴を併せ持つクレオール語です。この言葉は、パレンケ社会の人々の社会的結束を高める上で不可欠な要素となっています。

現地の生産様式に影響を与える経済的変化だけでなく、コロンビアの軍閥組織と地元ゲリラ集団との間の武装紛争も、パレンケの文化的空間を脅かしています。また、パレンケの外では村の住人が差別や民俗的偏見の対象となることが多いことから、自らの社会の文化的価値を否定する傾向が強まっています。

コスタリカの牛飼いと牛車の伝統

コスタリカ

カレッタ (carreta) と呼ばれる伝統的な牛車は、コスタリカの最も有名な工芸品の一つです。牛車は19世紀半ば頃から、コスタリカの中央渓谷から山を越えて太平洋沿岸のプンタレナスまで、10日から15日をかけてコーヒー豆を輸送するのに使われてきました。この牛車には、アステカ族が使っていた円盤状の車輪とスペイン人が持ち込んだスポーク（車輪の中心部から放射状にでている棒）つき車輪が融合したような、スポークのない車輪が使われており、そのため泥に車輪を取られずに進むことができます。牛車はたいてい、家族の唯一の移動手段であり、しばしば高い社会的地位の象徴として扱われてきました。

牛車に絵を描いたり装飾したりする習慣は、20世紀初頭に始まりました。元来、コスタリカの各地域にはそれぞれ独自のデザインがあり、車輪に描かれた模様を見れば牛車の牛方の出身地が分かるようになっていました。20世紀初めになると、星型の模様と並んで、花や人の顔、小さな風景画などが描かれるようになりまし。今も毎年、牛車に最も創造的な装飾を施した職人を選ぶコンテストが行われています。

牛車はそれぞれ、独自の「歌」を奏できるように設計されています。この「歌」とは、車体の揺れに従い、金属の輪が車輪中央の留めねじに当たって鳴るときの独特の音のことです。人々が自分の牛車に誇りを持つようになってくると、牛車の製作はより入念に行われるようになり、最高の「歌」を奏するために、より品質の良い材木を選ぶようになりました。



牛車はもともと、生皮の防水布で覆われ、籐の骨組みで出来た荒削りで長方形の車で、今日見られるような色彩に富み装飾豊かなカレッタは、そうした原型とは程遠いものです。現在ではコスタリカのほとんどの地域において、牛車に代わり、トラックや電車が主な輸送手段となりましたが、カレッタは依然としてコスタリカの古き田園生活の揺るぎない象徴であり、今もパレードや宗教的儀式や日常の祝い事などに登場します。

しかし、牛車の輸送手段としての役割が廃れて以来、その需要は減りつつあり、ここ数十年の間に、牛車の製作と装飾の訓練を受けた職人の数は大幅に減少してきています。

タグバナ社会の横吹きラッパの音楽、 アフンカハのグボフェ

2001

25

コートジボワール



グボフェは主に、タグバナ族のアフンカハ村で演奏されています。グボフェ（Gbofe）という言葉は、横吹きのラッパを意味すると同時に、音楽や歌、踊りを組み合わせた演奏全体のことも指しています。グボフェのラッパは木の根から作られ、牛の革に覆われており、演奏の際は、50～70cmの長さの8本のラッパを同時に使います。

これらのラッパは、タグバナ語の言葉を「横した」一連の音を発し、その後、これらの音の言葉は女性の合唱隊によって「翻訳」されます。太鼓奏者はこのラッパと歌による音楽に合わせてリズムを刻み、グボフェを構成していきます。グボフェは儀式や伝統的祭礼の際に演奏され、それが伝えるものは、称賛、愛、風刺、哀悼、道徳、教育的メッセージなど、状況によって変化します。グボフェは、伝統の担い手に対して敬意を払い、タグバナ社会への帰属意識を伝えるという点で、重要な役割を果たしているのです。グボフェの演奏者になる者は見習いとして奏法を学び始めます。知識や技術は父から息子へと受け継がれるのが一般的ですが、才能のある若者が稽古に参加することもあります。

戦争や農村部の人口流出、産業化により、コートジボワールの各地でグボフェの演奏が廃れてきています。一部の地域社会ではその演奏が再開されてきているものの、若者たちのグボフェに対する関心は次第に失われており、グボフェは消滅の危機に瀕しています。儀式に関する知識や楽器製作の技術を持つ人々の数は大幅に減少の一途をたどっており、踊りや歌、音楽の技巧を習得した人々の数も減る一方です。

トゥンバ・フランセーサ

キューバ

2003

26

トゥンバ・フランセーサ（フランスの太鼓という意味）として知られる踊りや歌、太鼓演奏の芸術様式は、1790年代のハイチでの武装蜂起の際、キューバ島の東部に移住したハイチ人奴隷によってもたらされたものです。トゥンバ・フランセーサは、キューバのオリエンテ地方に残る、ハイチのアフリカ系移民の遺産との最も古く確実なつながりを示すものの一つで、18世紀に見られた、西アフリカのダホメ王国（現在のベナン）の音楽とフランスの伝統舞踊の融合から発展したものです。1888年にキューバで奴隷制が廃止され、奴隷だった人々が仕事を求めて都市部へと移住したことにより、キューバのいくつかの町でトゥンバ・フランセーサの団体が生まれました。

トゥンバ・フランセーサは通常、主旋律の歌い手がスペイン語あるいはフランス語の方言で歌う、コンポーゼ（composé）と呼ばれる独唱から始まります。コンポーゼの合図に従い、カタ（catá）という大きな木製の体鳴楽器が振動音を奏で、そこにトゥンバ（tumbas）と呼ばれる3つの太鼓が加わることで、演奏は盛り上がりを見せます。これらの手打ち楽器は、現代の打楽器コンガに似たもので、木の一片をくり抜いて作られ、彫刻や彩色模様による装飾が施されています。踊りは、全体の指揮をとるマヨール・デ・プラサ（Mayor de Plaza）の指示によって行われます。歌い手や踊り手には女性が多く、彼女たちはコロニアル風の丈長のドレスを着て西アフリカ風の布を頭に巻き、手に持った色とりどりのスカーフを振り回します。歌い手



たちは、チャチャ（chachás）と呼ばれる金属製の鳴り物でリズムをとります。公演は30分間の歌と踊りを繰り返す構成となっており、通常、夜遅くまで続きます。

トゥンバ・フランセーサの多くの舞踊様式のうち、今も定期的に演じられているのは、フランス宮廷舞踊のパロディであるマッソン（masón）と、激しい太鼓のリズムに合わせて踊る即興舞踊のユーベ（yubá）の、わずか2種のみです。トゥンバ・フランセーサの人気は19世紀末にその頂点に達しました。現在、3つの地域の団体がトゥンバ・フランセーサの伝統を守り続けています。

スロバキア地方の新兵募集の踊り、 ヴェルブンク

2005

27

チェコ共和国



スロバキア地方のヴェルブンクは、チェコ共和国の南モラビア地方やズリーン地方に住む少年や成人男性による即興の踊りです。この踊りの名前は、「新兵募集」を意味するドイツ語の「Werbung」から派生し、のちに「verbunk（ヴェルブンク）」へと変化したもので、18世紀に軍隊が踊り手と兵士を募った歴史的起源を反映したものです。この踊りは今日、民俗舞踊団体によってスロバキア地方のほとんどの町や村で踊られており、ホディと呼ばれる年に一度の地域行事などの祭りの際によく見られます。

域によって6つの種類があり、非常に多彩な動きやリズムが見られるのです。こうした踊りの種類は20世紀初めに発達し、今も変化を続けています。この踊りは、地域の慣習や儀式、祭典に欠かせない重要な要素であり、年に一度開催されるストラージュニツェ国際民俗フェスティバルでの最も優れた踊り手を選ぶコンテストでも、この踊りが披露されます。

若者や中年層の都市部への流出は、地域ごとに様々な種類を持つスロバキア地方のヴェルブンクの存続を脅かす、最たる脅威であると考えられています。また、手作りの伝統衣装や楽器を維持するには定期的な管理が必要なため、財政的支援に頼らざるを得ないことも、この伝統を脅かす要因となっています。

スロバキア地方のヴェルブンクは、ニューハンガリアンの歌と呼ばれる音楽に合わせて踊るもので、通常、3部構成になっています。まず歌が歌われ、次にゆっくりとした動きの踊りが始まり、そして速い動きの踊りへと移ります。踊りには決まった振付はありませんが、踊りの跳躍コンテストなどに見られるように、各踊り手の自発性、即興性、そして独自の表現が特徴とされています。この踊りは、音楽をそれぞれ独自の方法で表現して踊る踊り手が集まって、主に集団で踊られます。スロバキア地方のヴェルブンクには、地

ヴィラ・メラのコンゴ族の精霊の集団の文化的空間

2001

28

ドミニカ共和国

ヴィラ・メラのコンゴ族の精霊の信心会は、その独自の音楽や踊り、民衆的な祭りで知られています。この集団の音楽家たちは、精霊がその起源であるとされる、コンゴス (congos) という手打ちの太鼓を演奏します。この団体は、現在は性別や出自の区別なく全ての者に対して開かれています。そもそもは16世紀に、アフリカの奴隷やメスティソの人々によって創設されたものです。歴史的な理由から、この団体はその所属者たち、更にこの地域全体の文化的独自性を示す重要な役割を担っています。

ペンテコステ (聖霊降臨節) を祝う精霊の祭りでは、コンゴスによる音楽を伴った祈りや踊り、歌が演じられ、精霊を表すハトを運ぶ行列が行進します。この儀式は、通夜の際や、行列が墓地へと向かう際、また喪服期間の9日目に、死者を表す人形を運ぶ3段の棺台の前で祈りが唱えられる時にも行われます。死後3年後に行われるバンコの儀式でも同様の棺台が準備され、そこで、生者が故人に別れを告げると、故人は先祖の仲間入りを行います。これに立ち会った人々は皆、コンゴスによる音楽に合わせて踊ります。

アフリカやメスティソの出自の人々の文化に対して、エリート層の関心が薄いため、この集団が存続することは難しくなっています。また、今日、都市部が急速に発展し、移民や失業、価値観の画一化などが進んでいることで、この信心会に対する偏見や理解不足が更に深刻化してきています。



ココロの舞踊劇の伝統

ドミニカ共和国



アフリカを起源とする音楽や踊りが、戯曲や伝説、聖書や中世ヨーロッパ文学に登場する人物などと融合されるのです。また、この舞踊劇にはクリスマスの賛美歌や、弦楽器や寄せ集めの楽器で結成された楽団による演奏も含まれるほか、仮装や「ダビデとゴリアテ」「モコ・ヨンビ」「カウボーイとインディアン」といった劇を行うニエガビジネス（Niega business）と呼ばれる行事も行われます。しかし今日では、残存している劇団はただ一つで、その劇団も高齢化してきています。

ココロの舞踊劇の伝統は、19世紀半ば、砂糖農園で働くためにドミニカ共和国にやってきた英領カリブの奴隷たちの子孫の間で生まれました。独特の言語や文化を持つこの社会は、独自の教会や学校、慈善団体、そして共済組合の集会所を設立しました。しかし、彼らの文化を最も特徴的に表しているものといえば、一年に一度上演されるココロの舞踊劇でしょう。「ココロ」という言葉は元来、島内のイギリス系砂糖農園で働く移民を指す軽蔑語でしたが、現在ではこの言葉は誇りを持って使われています。

かつては様々なココロの舞踊劇団が、クリスマスや聖ペテロ祭、謝肉祭などの機会に公演を行なっていました。ココロ舞踊劇では、あらゆる分野の趣向が創造的に組み合わせられます。例えば、

ココロの舞踊劇がアフリカとイギリスの文化の融合によって確立され、スペイン系カトリック社会に適応してきたことを見れば、この劇がいかにも比類ない創造力を持っているかが分かります。ただ、ココロ社会の年配の人々は今も家庭でカリブ英語を使っていますが、ほとんどの人々はかつて母国語であったこの言語を忘れてしまい、スペイン語しか話すことができません。今日、ココロの人々はドミニカ共和国の各地域に分散して暮らしており、そのほとんどは、ドミニカ社会一般に同化してしまいました。こうした動きにより、ココロの年配の人々が若い世代に知識を継承したり、独自の施設を維持し、舞踊劇の伝統を存続させていくことは次第に難しくなってきているのです。

サバラの人々の口承遺産と文化的表現

エクアドル、ペルー

2001

30

サバラの人々は、エクアドルとペルーにかけて広がるアマソンの熱帯雨林に暮らしています。サバラ族は、世界で最も生物多様性に富む地域の一つであるこの土地で発展してきました。サバラはスペイン植民地時代以前には多くの人々がいた民族言語集団を代表する、最後の民族となってしまいました。アマゾン川流域の中心部で発達してきたサバラ族の口承文化には、特に自然環境に関する豊かな知識が織り込まれており、これはサバラ族の動植物に関する語彙の豊富さや、医療や森林の薬草に関する知識に良くあらわれています。サバラ族の文化遺産は、神話や儀式、芸術活動、言語などを通して表現され、彼らの言語は、伝統知識や口承伝統を保存して後世に伝える手段であり、サバラ族の人々や地域の歴史の一部となっているのです。

スペインによる植民地化以降、過去4世紀にわたって、奴隷制度や伝染病、強制改宗、戦争、森林破壊などが続き、サバラの人々は壊滅寸前まで追い込まれました。しかし、こうした多くの脅威にもかかわらず、彼らは祖先から受け継いだ知識を守り抜いてきたのです。彼らは、メスティソや他の先住民族（ケチュア：Quechua）と異民族間の婚姻を行なうことで、辛うじて存続してきましたが、このように他民族との婚姻を経たことにより、サバラ族の帰属意識は部分的に失われることとなってしまいました。



サバラの人々は今も存続の危機にさらされており、それは、民族が全滅するかもしれないという大変深刻なものです。2001年の時点で、サバラ族の人口は300人（エクアドルに200人、ペルーに100人）にも満たない状態で、そのうち、今もサバラ語を話しているのは、いずれも70歳以上の高齢の5人だけとなってしまいました。

叙事詩アル・シラー・アル・ヒラリヤ

エジプト



ヒラリの叙事詩としても知られるこの口承詩は、ベドウィン（遊牧民）の一部族であるバニー・ヒラール族の武勇伝や、10世紀に行われた同部族のアラビア半島から北アフリカへの移住にまつわる逸話を語るものです。この部族は、モロッコから攻めてきた敵族によって絶滅させられるまで、100年以上にわたり北アフリカ中部の広大な領土を支配していました。アラブの民俗伝統によって培われた叙事詩の主なもののうち、ヒラリのみが、今なお完全な音楽形態を保って演じられています。また、

このヒラリの叙事詩は、かつては中東全域に存在していましたが、今ではエジプト以外で見ることができなくなってしまいました。

14世紀以降、ヒラリ叙事詩は詩人たちによって、打楽器や二弦楽器ラバーバ（rabab）の伴奏に合わせて演じられてきました。結婚式や割礼式、内輪の集まりなどの際に演じられるこの叙事詩は、時には数日間にわたって続くこともあります。かつては、詩人たちは家庭内で訓練を受け、この叙事詩の演奏をすることでのみ生計を立てていました。このような職業詩人は10年にも及ぶ厳しい訓練を5歳から始め、ようやく一人前になれるのです。現在でも、見習いの若者たちは、記憶力の向上や楽器演奏の習得のため、特別な訓練を受けています。また最近では、現在の聴衆がより関心を持つような話を演じるために、即興的な弾き語りを学ぶ必要もあるのです。

テレビ等の新しい娯楽手段に押され、また、厳しい訓練の道を選ぶ若者が減少していることにより、ヒラリ叙事詩の詩人の数は減りつつあります。また、収益率の高いエジプトの観光産業からの圧力により、詩人たちは観光客向けの民芸ショーにてヒラリ叙事詩の中の短い一節だけを演じるようになってきており、この叙事詩全編を演じる機会は少なくなってきています。

キーヌ島の文化的空間

エストニア

2003

32

エストニアのバルト海沿岸に浮かぶ小さな島、キーヌ島とマニヤ島には、600人余りの人々が生活しており、その島の文化的表現と農業の伝統は何世紀もの間、主に女性たちによって受け継がれてきました。キーヌの男性たちが海にアザラシや魚の漁に出かけている間、女性たちは島に残って畑を耕し、家庭を守ってきたため、キーヌでは主に女性が、様々な歌や遊戯、踊り、婚礼儀式、手工芸などといった文化伝統を維持する役割を担うようになったのです。歌は、女性たちが集まって手工芸を行う際、また宗教的儀式にも欠かすことの出来ないものです。特に、この島で演じられる音楽の中で注目すべきものは、キリスト教化以前の口承伝統でありルーニック（runic）として知られるカレワラ調の詩です。

キーヌ文化を最も顕著に表しているものに、キーヌの女性が身につけている毛織物製品があります。女性たちは自宅で、伝統的な織機と現地産の羊毛を使って、鮮やかな縞模様や複雑な刺繍を施した、明るい色合いの手袋やタイツ、スカート、ブラウスなどを織ったり編んだりします。こうした目に鮮やかな衣服を飾る象徴的な形や色の多くは、古来の伝説からとられたものです。キーヌ島の文化的空間は、その豊かな文化遺産と自然遺産との間に深いつながりがあるという点でも際立っています。キーヌ島とマニヤ島の両島には、草原や松林、海岸の砂浜とい



った特色ある景観が、今日までほぼ手付かずのまま、自然な状態で保存されています。

地理的に孤立した地形であること、また、共同社会意識や祖先伝来の慣習への愛着が強いことなどが幸いし、キーヌの人々はこれまで、その手工芸技術と慣習を守ってくることが出来ました。しかし今日、キーヌ文化は、経済的困難や無秩序な住宅開発、島の伝統や自然環境に無関心な観光客の流入などにより、脅かされているのです。



グルジアの多声音楽の歌謡

グルジア



大衆歌謡は、グルジア文化の中で高く位置づけられています。侵略者によって言語や文化が抑圧されてきたグルジアにとって、グルジア語で歌われるポリフォニー（多声合唱）は不朽の伝統なのです。グルジアには、グルジア北西部スヴァネティ地方でよく演じられる複合的ポリフォニー、東部カヘチア地方の、低音の伴奏にのせて歌われる対話調のポリフォニー、西部特有の、3つの即興的な歌唱パートからなる対比的ポリフォニーと

いった、3種類のポリフォニーがあります。儀式や祭りの際に歌われ、複合的ポリフォニーに分類されるチャクル口の歌は、隠喩を使うことや、クリマンチュリ（krimanchuli）というピブラート唱法、また男性歌手が裏声で歌う「若雄鶏の鳴き声」と呼ばれる歌い方に特徴があるとされています。これらの歌のなかには葡萄の木を礼賛する内容のものもあり、多くは8世紀に歌われ始めたものです。また、これらの歌は古くから日常生活のあらゆる場面に深く浸透しており、農作業の歌（肉体労働の掛け声を音楽に組み込んだナドゥリ：Naduri）や病気を治す歌、クリスマスの賛美歌（アリロ：Alilo）など、様々な種類の歌が存在します。ビザンチン聖歌も、多声合唱の重要な音楽表現の一つと考えられるまでに、このグルジアのポリフォニーの伝統を取り入れています。

伝統的なグルジア音楽は、かつては社会主義的な文化政策によって抑圧され、そして現在では、農村部からの人口流出や大衆音楽の人気上昇などにより、存続が脅かされています。古い資料のなかには20世紀初め以降のポリフォニーを録音したのものもありますが、これらの録音物には長期保存ができるような十分な耐久性がないと言われています。

ラビナル・アチの舞踏劇伝統

グアテマラ

2005

34

ラビナル・アチは、15世紀に発達したマヤ王朝時代の劇で、スペイン植民地時代以前の伝統が守られている貴重な例です。この劇には起源神話が含まれ、ラビナル地方の住人に関する民衆的・政治的な話題が、仮面舞踊や演劇、音楽を通して演じられます。

ラビナル・アチでは、14世紀にラビナレブ (Rabinalé) 地域の中心地だったカユブ (Kajub') など、マヤの村々を再現した舞台に役者たちが登場し、これまで口述や記述で伝えられてきた物語が演じられます。この物語は4部構成で、この地方の2大政治勢力による紛争に焦点を当てたものとなっています。この劇の主役は、ラビナル・アチ (Rabinal Achí) とキチェ・アチ (K'iche Achí) という名の2人の王子で、他に、ラビナレブの王であるホプト (Job'Toj)、その使用人で両性具有のアチ・ムン・アチ・ムン・イショック・ムン (Achíj Mun Achíj Mun Ix'oj Mun)、緑の羽を持つ母親ウチュッチ・クック・ウチュッチ・ライション (Uchuch Q'uj' Uchuch Rexon)、そしてカユブの要塞の戦士を表す13羽の鷲と13匹のジャガーが登場します。この物語では、キチェ・アチ王子は、ラビナレブの子どもたちをさらおうとしたため、マヤの法律に反する重大な罪を犯したとして捕らわれ、裁判にかけられます。

16世紀の植民地化以来、ラビナル・アチの踊りは1月25日の聖パウロの祝日に演じられてきました。この祝祭は、この地域社会の運営責任者である信心会 (cofrades) の会員が準備します。この踊りに参加することにより、生者は、仮面で表される死者ラハワレス (rajawales) と「接触」することができるのです。



祖先に思いを馳せるのは、単に過去の遺産を永続させるためだけでなく、生者もいずれは先祖の仲間入りをするという意味で、それは自らの未来像を見つめることでもあるのです。

特にラビナル県とキチェ県における武力紛争の影響で、この踊りは消滅寸前となっています。この伝統の継承者、また彼らが住む地域全体の経済状況が不安定なことも、現在、特にこの伝統の継承を脅かしています。また、ラビナル・アチは、民芸産業化や平凡化という問題にも直面しており、この舞踏劇伝統の上演に関連した知識や価値の伝承は深刻な危機に瀕しています。

ソソバラの文化的空間

ギニア

ソソバラと呼ばれるバラフォンは神聖な楽器とされ、かつてマリ王国が存在した地域一帯に暮らすマンダング族の自由と結束力の象徴と見なされてきました。このバラフォンは元来、13世紀初めにソソの王位を継承したスマオロ・カンテ王が所有し演奏した楽器で、マリ王国の建国者、スンジャータの栄誉を称える歌からなる叙事詩などを、何世紀にもわたり語り継いできたのです。

この楽器は、長さ約1.5メートルの木琴の一種で、一本ずつ違う長さに慎重に切られた20枚の細い薄板によって作られており、それぞれの板の下にはひょうたんが固定されています。文献や口誦によって今に伝えられる物語によると、このバラフォンは、スマ

オロ・カンテ王が自ら作ったものであるとも、精霊 (Jinni) が彼に贈ったものとも言われています。ドゥカラ一族で、ニアガッソラのグリオ (アフリカの口誦詩人) の家系であるクヤテ家は、ギニア北部のニアガッソラ村で生活をしており、この最



初に作られたソソバラは、ニアガッソラにある泥づくりの円形家屋に、神聖で歴史ある他の物品と共に保管されています。ドゥカラ族の族長であるバラティギ (Balatigui) はこの楽器の保管責任者で、イスラム正月の祭りや埋葬式などといった重要な機会にソソバラを演奏することが出来るのは、このバラティギのみとされています。また、7歳を過ぎた子どもたちにバラフォンを教えるのもバラティギの役目です。

この音楽伝統の存続を脅かす主な原因の一つに、農村部の過疎化によってバラフォンを学ぶ弟子の数が減りつつあることが挙げられます。更に、脆弱な社会基盤やニアガッソラの厳しい生活条件なども、この伝統を衰退させる要因と

なっています。しかし、マンダング社会の中で今も大きな影響力を持つドゥカラ族の族長や一族たちは、その知識や技巧を後継者に伝えていくために、自ら努力を続けています。

サンスクリット語劇、クーディヤッタム

インド

2001

36

ケーララ州で演じられるサンスクリット語劇であるクーディヤッタムは、現存するインド最古の演劇伝統の一つです。二千年以上の歴史を持つクーディヤッタムは、サンスクリット語の古典を総合的に体現するとともに、ケーララ地域の伝統を反映したものです。その様式化及び体系化された舞台表現のなかでも、目の表現（neta abhinaya）や身振りによる表現（hasta abhinaya）は特筆すべきもので、これらの技術は、舞台の主役の思考や感情を鮮やかに表現します。役者たちは10年から15年にわたる厳しい訓練に耐え、洗練された呼吸法や顔や体の筋肉の微妙な動きを身につけて一人前の役者になります。こうした役者たちの技術は、物語の状況や挿話を、微細に表現するためのものなのです。それ故、たった一幕の上演でも何日もかかり、演目全てを演じるには40日を費やすこともあるほどです。

クーディヤッタムは古くから、ヒンドゥー教寺院の境内にあるクータンパラム（Kuttampalams）と呼ばれる劇場で演じられています。クーディヤッタムは神聖なものであり、かつては誰もが鑑賞できるものではありませんでしたが、次第に、より多くの人々に公開されるようになってきました。しかし、上演にあたって浄化の儀式が行われたり、公演中は神の存在を象徴する灯明が舞台に置かれたりするなど、役者の役割には依然として神聖な面が残っています。男性の役者は、詳細な演技の手引書をその弟子たちに伝えていきます。この手引書は最近まで、選ばれた家系だけの秘伝の財産とされていました。



19世紀になると、封建制度の崩壊と共に後援制度が崩壊したため、秘伝の演技を守っていた家元は深刻な困難に直面することとなりました。クーディヤッタムは20世紀初頭に一時復活したものの、その後再び財政難に陥り、この劇を生業とする人々は重大な危機にさらされています。しかし、このような状況を脱するため、この伝統の継承を担う様々な団体が協力し、このサンスクリット語劇を確実に存続させていくための努力を続けています。

ヴェーダ詠唱の伝統

インド



ヴェーダは、3,500年以上前にアーリア人が作り上げてきた、サンスクリット語の詩や哲学対話、神話、儀式の際の呪文などを広く網羅した集大成です。このヴェーダはヒンドゥー教徒にとって知識の源泉であり、聖典であるとともに、それ自体が、現存する世界最古の文化伝統を体現しているのです。

ヴェーダは口承で受け継がれてきましたが、ヴェーダの遺産にはその伝承にまつわる多数の文書や解釈も含まれ、それらは一般に「知識の書」と呼ばれる4つのヴェーダにまとめられています。それらのヴェーダとは、神々への賛歌選集であるリグ・ヴェーダ (Rig Veda)、リグ・ヴェーダなどにまとめられた賛歌

をもとにした詠歌集であるサーマ・ヴェーダ (Sama Veda)、司祭による神聖な祭詞や祈りの言葉を集めたヤジュル・ヴェーダ (Yajur Veda)、そして呪文やまじないを含むアタルナ・ヴェーダ (Athama Veda) の4つです。ヴェーダにより、ヒンドゥー教の歴史や、ゼロの概念などといった芸術的・科学的・哲学的な基本概念の萌芽を垣間見ることができるのです。

ヴェーダの詩歌は、古サンスクリット語から派生したヴェーダ語によって書かれており、ヴェーダ社会では、祭儀の際に歌われ、また、日常生活でも詠唱されてきました。この伝統の価値は、その口承文学の豊富な内容はもちろん、何千年以上もの間、文書を完全に保存するためにバラモン僧らが用いた巧妙な技術にあります。それぞれの言葉の発音が変わらないようにするため、朗唱者たちは子どもの頃から音調アクセントを基本とする複雑な朗読訓練を受け、各文字や言葉の特別な組み合わせを発音する際に使う独自の発音法を学ぶのです。

ヴェーダは、現代のインド人の生活においても重要な役割を担っていますが、かつては千以上も存在したヴェーダ流派のうち、残存するのは13流派のみとなってしまいました。また、マハラシュトラ (インド中部)、ケーララとカルナタカ (南部)、オリッサ (東部) の4つの有名な流派は、消滅の危機に瀕していると言われています。

ラーマーヤナの伝統演劇、ラームリーラ

インド



ラームリーラは、直訳すると「ラーマの演劇」という意味で、歌や語り、吟唱、対話を含む一連の舞台を通してラーマーヤナ叙事詩を演じるものです。この伝統演劇は、儀式層に基づいて毎年秋に行われるダシェラ祭の期間中、北インド全域で上演されます。特に良く知られているのは、アーヨーディア、ラーム

ナガル、ベナレス、ヴリンダーヴァン、アルモーラ、サットゥナ、マドゥバニなどで上演されるラームリーラです。

ラーマーヤナ劇は、インド北部で最も人気のある物語の一つであるラーマチャリトゥマナス（Ramacharitmanas）に基づいて演じられます。ラーマーヤナの英雄ラーマの栄光を語ったこの聖なる文書は、もともとはサンスクリット語で書かれていたものを、18世紀にトゥルシーダース（Tulsidas）という詩人が、一般の人々にも理解できるようにとヒンディー語を使って書き直したものです。ほとんどのラームリーラは、ラーマチャリトゥマナスの逸話を10～12日間かけて演じるものですが、なかには、ラムナガールのラームリーラのように1ヶ月丸々かけて演じるものもあります。

ダシェラ祭の期間中には、英雄ラーマが亡命先から帰還したことを祝って、何百もの集落や町村で祭りが催されます。ラームリーラは、英雄ラーマと魔王ラーヴァナの戦いを回想するもので、神々と賢人、そして熱心な信者たちとの間で交わされる一連の対話によって構成されています。各場面のクライマックスを表現する聖像が次々に登場すると、人々はラームリーラ劇の威力に圧倒されます。ラームリーラでは、観衆も歌や語りに参加し、あらゆる人々が、階級や宗教や年齢に関係なく一つになるのです。村人たちは皆、役柄を演じたり、仮面や衣装の製作や化粧、人形や照明の準備など、ラームリーラにまつわる様々な活動に自発的に参加します。しかし、マスメディアの発達、特にテレビで放映される連続メロドラマの人気などにより、ラームリーラの観客は減ってきており、人々や地域社会に連帯感をもたらすというラームリーラ的主要な役割は失われつつあります。

ワヤン人形劇

インドネシア



精巧な人形と複雑な音楽様式で知られるワヤン（wayang）は、インドネシアのジャワ島から発祥した古い物語り芸能です。ワヤンは過去10世紀にわたり、ジャワ島やバリ島の宮廷や農村地帯で栄えてきました。ワヤンは他の島々（ロンボク、マドゥラ、スマトラ、ボルネオ）にも広がり、その土地独特の様々な上演形式や伴奏音楽が発達したのです。

手作業で入念に作られる人形は、その大きさや姿、形は様々ですが、それらは大きく二つの種類に分けられます。一つは立体的な木製の人形（wayang klitik または golèk）で、もう一つは革

製の平らな影絵人形（wayang kulit）です。この影絵人形は後ろ側からの投光によって前面のスクリーンに映し出されます。どちらの種類の人形も、その衣装や顔の容貌、関節の動く体に特徴があります。人形遣いの名人ダラン（dalang）は、人形に取り付けられた細い棒を使ってその可動式の腕を操り、歌い手や演奏者たちは、青銅製の楽器やガムラン太鼓（gamelan）を用いて複雑な旋律を奏でます。かつて人形師たちは、自らの技術を通して道徳的・美的価値を伝える、教養ある文人と見なされていました。「凡人」を表す道化役の台詞や動きは、デリケートな社会的・政治的問題を批判するための手段として使われ、この特別な役割こそがワヤンが何世紀にもわたって継承されることになった所以であると信じられています。ワヤンの物語には、この土地古来の神話やインド叙事詩に出てくる人物や、ペルシャの物語の英雄が登場します。ワヤンの演目や上演技術は、人形操師や演奏者、人形制作者の家族内で、口伝で継承されてきました。人形遣いの名人は、数多くの演目を暗記し、古典的な物語の一節や詩歌を才気あふれる創造的な方法で演じることができなければならないのです。

ワヤン人形劇は、今なお高い人気を得ています。しかし、ビデオやテレビ、カラオケなどといった現代的な娯楽に対抗するため、公演者たちは、物語の流れを無視して滑稽な場面を強調して演じたり、伴奏音楽に流行歌を使ったりしており、ワヤンの特徴の一部が失われてきているのです。



インドネシアのクリス

インドネシア

2005

40

クリスは、左右非対称で独特の形をしたインドネシアの短剣です。武器であり神聖な道具でもあるクリスは、不思議な力を持つと考えられています。これまでに発見されたクリスのうち最古のものは10世紀に作られ、これがジャワ島から東南アジア全域に伝播したと考えられています。

クリスは通常、刃先は細く、根元は幅広で非対称の形をしています。鞘はたいてい木製ですが、象牙や金で出来たものも多く見られます。クリスの美的価値は、ダプール（dhapur）、パモール（pamor）、タング（tangguh）によって判断されます。ダプールとは、約40種類の刃の形とデザインのこと、パモールとは120種類に及ぶ、合金による刃の装飾模様のこと、タングとはクリスの年代や起源を示すものです。刃物師（empu）は、様々な鉄鉱石やニッケル隕鉄を層にして刃を作ります。高品質のクリスの刃は、金属が何十、何百層にも折り重ねられており、極めて精巧に処理されています。刃物師たちは、その技術に加え、文芸や歴史、超自然科学に関する知識を持つことから、職人として非常に高く評価されています。

クリスは、特別な儀式の際だけでなく日常生活でも身につけられ、先祖伝来の家宝の刃は次の世代へと受け継がれていきます。男性も女性もクリスを身につけます。この短剣にまつわる豊かな精神世界や神話がたくさん生まれてきました。クリスは、魔力を持つお守り、武器、神聖な家宝、宮廷の兵士の補助装具、式服のアクセサリとして用いられるほか、社会的地位や勇壮さの象徴などとしても使われています。



30年ほど前から、クリスの持つ社会的・精神的意味は徐々に失われてきています。今もなお多くの島に名声ある現役刃物師がおり、質の高いクリスを伝統的な方法で製造していますが、その数は大幅に減りつつあります。また、刃物師が後継者を見つけ、その技巧を伝えることは、至難のわざとなってきているのです。

イラクのマカーム

イラク



イラクの主要な古典音楽伝統として広く知られるマカームには、伝統的な楽器の演奏を伴う莫大な演目があります。この大衆的な芸術様式は、この地域の音楽の歴史や、何世紀にもわたってこの地を支配してきたアラブ民族の影響に関する情報の宝庫でもあります。

イラクのマカームの音楽構成と奏法は、イランやアゼルバイジャン、ウズベキスタンで用いられていた伝統音楽様式と密接に結びついています。イラクのマカームには、数々の音楽様式や主要な旋律音階が含まれます。その特徴は即興的な歌のパートにあり、時に拍節伴奏を伴い、たいていは同じ旋律を何度も繰り返す歌唱メドレーへと発展します。独唱者カーリー（qari'）の巧みな即興は、チャルリー（tshalghi）と呼ばれる楽団の伴奏

と相俟って、複雑な相互作用を生み出します。マカームに用いられる典型的な楽器としては、打弦楽器サントウル（santur）、4弦の弓奏楽器ジャウザ（jawzah）、低音域の手持ち太鼓ドゥムバック（dumbak）、小型のタンバリンであるダッフ（daff）があります。マカームは通常、私的な集まりや、カフェや劇場などで演奏されます。マカームの演目の起源はアラブの古典詩や口語詩にあり、音楽家や学者だけでなく、イラクの幅広い層の人々によって高く評価されています。

この地域に見られるアラブの音楽様式の多くは消滅したり、西欧化されたりしてしまいましたが、イラクのマカームは、特にその華麗な歌唱技術や即興性を守り抜き、その原型をほぼ完全に留めたまま受け継がれてきています。

現在の政治的状況の影響で、多くの観衆を対象とするマカームのコンサートはほとんど行われなくなり、その演奏の場はますます、私的な集まりに限られてきています。しかし、マカームの生演奏や録音は外国で頻繁に行われるようになってきており、このことはマカームの変わらぬ成功と人気を物語っています。



シシリアの人形劇、オペラ・デイ・プーピ 2001

イタリア

42

オペラ・デイ・プーピと呼ばれるこの人形劇は、19世紀初頭にシシリア島で生まれ、島の庶民階級の間で大変な人気を集めました。人形師は、中世の騎士道文学やルネッサンス時代のイタリア詩、聖人の伝記、悪名高い盗賊の話などを基にした物語を演じますが、この人形劇中の台詞は、ほとんどが人形師の即興によるものです。シシリア島の人形師は、主に人形の大きさや形、人形操作の技術、舞台背景となる色彩豊かな垂れ幕の種類によって、パレルモとカタニーアという二大流派に分類されます。

これらの人形劇の多くは、家族経営で上演されていました。ただ、その豊かな表情で知られる人形の彫刻や彩色、組立については、伝統的な手法を用いる職人に託されてきました。人形師たちは、互いに競い合いながら、絶えずより良い舞台を上演するために努力しており、観衆に大きな影響を与えてきたのです。この人形劇は、かつては数晩にわたって演じられ、社交的な集まりの機会となっていました。

1950年代の急速な経済発展による社会の激変は、この人形劇に大きな影響を与え、その伝統を根底から脅かすこととなりました。イタリアの他の地域で演じられていた同様の人形劇はその当時に消滅してしまいましたが、そのうちの一部は20年ほど経ってから復活しています。オペラ・デイ・プーピは、この種の劇のうちで唯一、途絶えることなく続いてきた伝統なのです。最近の経済的苦境の中、人形師たちはもはや、人形劇だけで生計を立てることは出来なくなってきており、より稼ぎの良い仕事に転職する人形師も増えています。また、これまで地元の観衆のみを対象に演じられていた人形劇は、より観光客向けの内容となり、質の低下が指摘されてきています。



サルデーニャの牧歌、カント・ア・テノーレ イタリア



カント・ア・テノーレは、サルデーニャの田園文化の中で生まれました。男性4人のグループによって演じられるこの歌は、バス（bassu）、コントラ（contra）、ボーケ（boche）、メスボーケ（mesu boche）と呼ばれる4声部からなるポリフォニー（多声合唱）の様式です。この歌の特徴の一つとして、バスとコントラの喉音による深い音色が挙げられます。歌手たちは小さな円形に並んで立ち、独唱者が散文や時の一節を歌い、

他の歌手たちが主旋律に合わせて合唱します。ほとんどの歌手は、バルバシア地方やサルデーニャ中部のその他の地域に住んでおり、彼らの歌唱技術は、地域社会の日常生活に深く溶け込んでいます。この歌は普通、スー・ジレーリ（su zilleri）と呼ばれる地元のバーで自発的に歌われることが多いですが、結婚式や羊毛刈り、宗教的な祭典、バルバリチーノのカーニバルといった、公の場で演じられることもあります。

カント・ア・テノーレには莫大な演目があり、サルデーニャの地域ごとにその演目は異なります。最も一般的な旋律は、「夜の声（boche's notte）」と呼ばれるセレナーデと、ムートス（mutos）、ゴソス（gosos）、バーロス（ballos）という名の舞踏曲です。歌詞には、古典的な詩もあれば、移民や失業、政治など今日の問題に関する現代的な詩もあります。この歌はそういった意味で、伝統的であると同時に現代的な文化表現であると言えるでしょう。

サルデーニャでの牧羊文化の衰退や観光産業の発展など、社会経済の構造が変化する中、カント・ア・テノーレの存続は非常に危うい状態となっています。観光客向けの舞台公演が行われるようになったことで、演目の多様性や、この音楽本来の観客との親密な雰囲気失われつつあります。

ムーアタウンの逃亡奴隷マルーンの遺産

2003

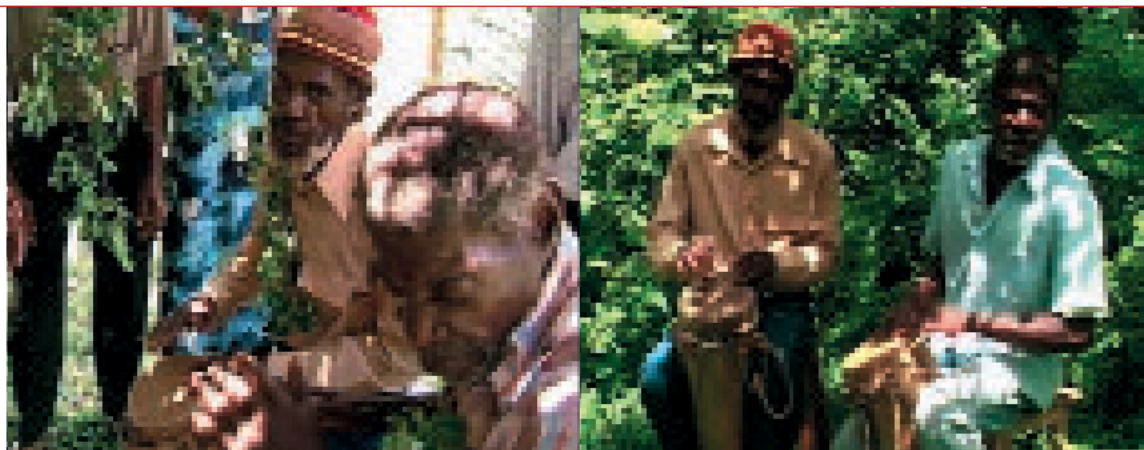
ジャマイカ

44

ジャマイカ東部の高地に位置するムーアタウンは、マルーンと呼ばれる逃亡奴隷たちが築いた独立社会の子孫たちの居住地です。ムーアタウンのマルーンの祖先は、16～17世紀にスペインの奴隷商人によって、祖国アフリカからカリブ諸島へと無理やり連れて来られました。マルーンという

呼称は、スペイン語のシマロン（野生の：cimarrón）という言葉から来ており、1600年代初頭にプランテーション（大規模農園）から逃亡し、ジャマイカ東部のブルー・マウンテンやジョンクロー・マウンテンに独自の居住地を築いた元奴隷たちを指しています。18世紀初頭には、マルーン社会はジャマイカ東部の大半を支配するようになりました。英国によるプランテーション体制の拡大に抵抗するため、彼らは、非常に組織的で効率的な武装地下組織を編成しました。何十年間にもわたる闘争の末、英国側はついにマルーンの要求に屈し、1739年にマルーンの自治権を公認する条約に署名したのです。

アフリカの西部や中部から様々な言語や文化慣習と共にやってきたムーアタウンのマルーンは、多様な信仰伝統を融合した新たな集団宗教儀式を作り出しました。クロマンティ・プレーと呼ばれるようになったこの儀式の表現や慣習は、マルーンの独



自性の確かな基盤となっています。クロマンティの儀式では、先祖の霊を呼び出すために、踊りや歌、独特の太鼓演奏が演じられます。これらの儀式にはアフリカを起源とする一言語、クロマンティ語が使われ、珍しい薬が調合されます。ムーアタウンの住民は、「条約の土地」と呼ばれる独自の土地共有制度や地域政治組織を持ち、遠隔通信手段としてジャマイカ発祥で横吹き「物を言う」角笛アベン（abeng）を使いますが、これらは彼らの貴重な遺産の一部と言えるでしょう。

クロマンティ・プレーは数十年にわたるキリスト教の宣教活動によって抑圧されたため、この伝統の一部は反体制的なものとなり、マルーン社会に深刻な分裂をもたらしました。更に、経済条件が悪化する中、マルーンの多くの人々がジャマイカの他の地域や外国に移住せざるを得ない状況となっています。

能楽

日本



能楽が全盛期を迎えたのは14世紀から15世紀にかけてですが、その起源は、散楽が中国から日本に伝えられた8世紀にさかのぼります。当時、散楽という言葉は、曲芸や歌、踊り、喜劇など様々な演劇様式を表すものでしたが、その後、散楽は徐々に日本の社会に適応し、他の伝統芸術様式と一体化してきました。人形浄瑠璃や歌舞伎に影響を与えてきた能楽は、今日の日本演劇の主要な様式であると言えるでしょう。

能楽では、伝統文学を出所とする物語に基づいた内容のものが多く、面や衣装、そして様々な小道具を用いて、舞踊を中心と

した演技が披露されます。能楽の上演には、高度な修練を積んだ役者と演奏者が求められます。能楽には能と狂言という二つの異なった種類の劇がありますが、どちらも同じ舞台で演じられます。その舞台は客席の方に張り出しており、舞台裏の「鏡の間」へと通路でつながっています。能では、様式化された動きによって感情を表現します。主人公はたいてい超自然的な存在で、物語を伝えるために人間の姿を借りているとされています。また、能は、その独特な面で知られており、この面は、怨霊や女性、子ども、老人の役などに使われます。一方、狂言

では面はほとんど使われません。その喜劇的な台詞を見ても分かるように、狂言は散楽の喜劇から派生したものです。これらの台詞は古語によって書かれ、12～16世紀の庶民の姿を生き生きと描き出しています。

日本政府は1957年、能楽を重要無形文化財に指定しました。重要文化財に指定された伝統や、その技術の保持者として認定された者（人間国宝）は、法的に保護されます。国立能楽堂は1983年に設立され、定期的に能楽を上演しています。国立能楽堂では、能楽の主要な役を演じる役者の養成も行われています。

人形浄瑠璃文楽

日本

2003

46

人形浄瑠璃文楽は、語りと囃子、人形劇を合わせたもので、能や歌舞伎に並ぶ日本の最も重要な伝統演劇の一つです。この演劇様式は、15世紀に人気を博した語り芸能である浄瑠璃に人形劇を組み合わせたもので、江戸時代初期（1600年頃）に始まりました。この新様式の人形芝居で演じられる物語の筋は、主に、封建時代の出来事を扱う歴史劇（時代物）と、情事と社会的道義との間の葛藤を描いた当代風の劇（世話物）という二つの様式に由来します。

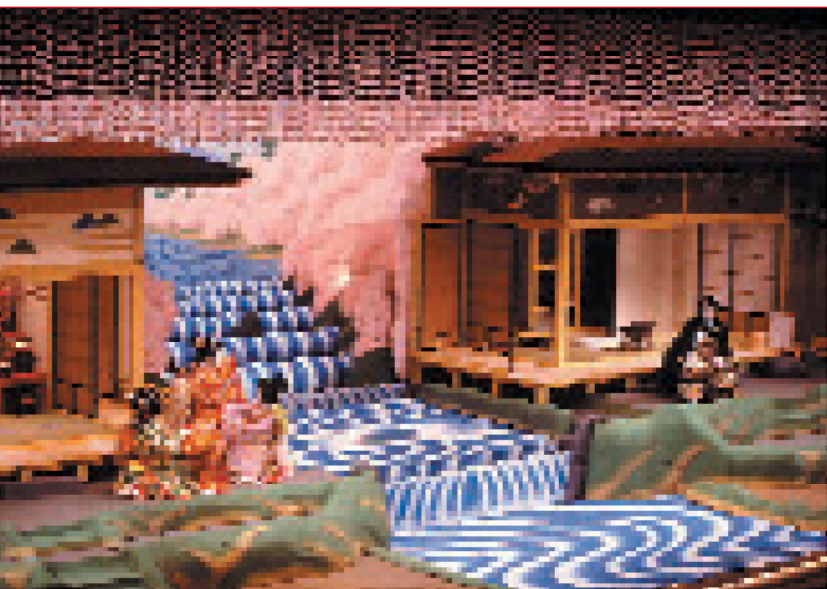
18世紀半ばになると、人形浄瑠璃は独自の上演方法を用いるようになりました。歴までの高さの幕が張られた舞台の上では、3人の人形遣いが、観衆から上半身が見える状態で関節の動く大きな人形を操り、一方、一段高い張り出した台（床）の上では、語り手（太夫）が筋の運びを詳しく語ると同時に、三味線が伴奏音楽を奏でます。太夫は、男女問わず全ての登場人物を、その役柄と状況に応じて、声や抑揚に変化をつけながら演じ分けます。太夫は台本を「朗読」しますが、即興の余地も十分に与えられています。3人の人形



遣いは、人形の仕草や姿勢が本物らしく見えるように注意深くその動きを調和させ、三位一体とならねばなりません。豪華な衣装を身につけ、個性的な表情を持った人形たちは、人形作りの名人の手で作られます。19世紀末になると、文楽座が主要な劇場として知られるようになり、この人形芝居は人形浄瑠璃文楽と呼ばれるようになりました。

今日、人形浄瑠璃文楽は主に大阪の国立文楽劇場で上演されていますが、その有名な一座は東京や他の地方でも公演を行っています。江戸時代に書かれた700もの作品のうち、現存している演目は160ほどとなり、かつては丸一日かけて8

幕を演じていましたが、それも今では2~3幕に短縮されてしまいました。人形浄瑠璃文楽は、1955年に重要無形文化財に指定されました。現在では多くの若い演者を引き付けるようになり、趣深い雰囲気や作品の劇的な内容が、現代の観衆の心を捉え続けています。



歌舞伎は、江戸時代17世紀初頭に始まり、特に町人の間で親しまれた、日本の伝統的な舞台様式です。もともと、歌舞伎役者には男性も女性もいましたが、のちに男性のみが演じるようになり、今もその伝統が受け継がれています。女性役専門の男性役者は、女形と呼ばれます。また、役柄は、「荒事（荒々しい芸風）」と「和事（柔らかな芸風）」の二つに分けられます。

歌舞伎では、歴史上の出来事や恋愛関係における道義的葛藤といった内容が演じられます。役者の単調な口調での言い回しに、伝統楽器による伴奏が加わります。歌舞伎の舞台には、廻り舞台や、役者が登場したり消えたりするために使われるセリなど、いくつかの仕掛けがあり、客席の間にまで突き出している歩道（花道）も歌舞伎の舞台の特色の一つです。

歌舞伎の重要な特徴として、独自の音楽、衣装、舞台装置、小道具のほか、特殊な演目、言葉遣い、役者が役柄を表現するために取る独特なポーズである見得といった演技の型などがあります。また、化粧は独特であり、歌舞伎に馴染みのない人でも化粧を見れば歌舞伎の独特な持ち味が分かります。

1868年の明治維新以降、日本が西欧諸国の影響を受け入れ始める中、歌舞伎役者たちは、上流階級の間で歌舞伎の評判を高め、伝統的な芸風を現代風な嗜好に適合させるために努力を続けました。今日、歌舞伎は日本の伝統演劇の中でも最も人気の高いものとなっています。



ペトラとワディラムのベドゥの文化的空間

ヨルダン

2005

48



ベドゥの人々は、ヨルダン南部の、半乾燥気候の高地と砂漠が広がる地方にあるペトラやワディラム周辺を中心に、定住したり遊牧生活をしたりして暮らしています。こうした環境の中、ベドゥの定住民社会と遊牧民社会は互いに補い合いながら共存し、発展してきました。

ブドゥール族、アンマリーン族、サイディーン族などのベドゥの部族は、現在も、かつてナバテア族（古代のアラブ部族）が使っていたペトラ近くの貯水池や洞窟を利用しています。この地域に住むベドゥの人々は、伝統的な牧畜文化やそれに関連す

る技術を守り続けているのです。ペトラとワディラムのベドゥは、この地域の動植物や伝統医学、ラクダの牧畜、テントの製造技術、そして動物の狩り出しや登山技術にまつわる独自の知識を受け継いできました。ベドゥは、彼らを取り巻く環境に関する広範な知識や複雑な道徳的・社会的規範を発展させてきましたが、これらは全て、口述で表現され、口承で伝えられてきたものです。彼らの持つ豊かな神話は、詩や民話、歌などといった、ベドゥ社会の歴史や特定の場所と密接に関連した様々な口承表現様式によって語り継がれています。

ここ50年間、ベドゥの間では定住する集団が次第に増えてきました。教育や住居、保健、公衆衛生が整えられたことにより、ベドゥの多くの人々にとって定住性の暮らしがより魅力的なものとなってきたためです。しかし、こうした変化は、世代から世代へと受け継がれ育まれてきたベドゥの知識や技術を脅かしつつあります。また、砂漠観光や「真正正銘のベドゥ文化」への需要の高まりによって、ペトラとワディラムのベドゥの無形遺産の貴重な価値が損なわれるようなことがあってはならないのです。

キルギス叙事詩の語り部、アキンの技芸

キルギス



千年の歴史を持つマナス（Manas）三部作は特に優れたキルギス叙事詩で、その際立った長さ（古代ギリシャの詩人ホメロスの「イリアス：Iliad」や「オデュッセイア：Odyssey」の実に16倍の長さ）に加え、豊かな内容も特徴とされています。マナス三部作は、事実と伝説を織り交ぜつつ、9世紀以降のキルギスの歴史における重要な出来事を後世に語り継ぐものです。キルギスには他にも、「比較的短い」40以上もの叙事詩が残されており、マナス三部作が語り部の独演であるのに対し、これらのより短い作品は通常、コムズ（komuz）と呼ばれるキルギス特有の三弦楽器による伴奏と共に上演されます。叙事詩にはそれぞれ、独特の主題や旋律、語り様式が見られます。アキンはかつて、人々から非常に尊敬されており、各地方を巡って語りの競演会に頻繁に参加していました。感情に富んだ叙事詩の内容にふさわしい、優れた語りの技術や表現豊かな身振り、声の抑揚、いきいきとした擬態の動きなど、アキンの熟練された技が高く評価されてきたのです。

キルギスの遊牧民たちの代表的な文化表現の様式は、叙事詩の語りです。アキンと呼ばれるキルギスの語り部の技芸は、歌や即興、作曲を融合したものです。キルギスの叙事詩は、何世紀にもわたり口承によって受け継がれてきたもので、宗教的な祭りや家族の祝い、季節ごとの祭礼、国の祭日の際に演じられます。

キルギス叙事詩の真価は、その劇的な筋書きと哲学的土台にあります。これらの叙事詩は、キルギスの社会的価値観や文化知識、歴史を口述で伝える百科事典のようなものです。なかでも、

1920年代には、偉大な語り部であるサグンバイ（Sagynbay）による語りを基にして、マナス三部作の第一部が書面に記録されました。叙事詩は今なお、キルギス独自の文化に不可欠な要素であり、現代の作家や詩人、作曲家に影響を与え続けています。今日でも、この伝統的な技芸は神聖な文化的空間と密接に関わったものとなっているのです。ここ最近、語り部の数は減りつつありますが、師であるアキンは若い弟子に技術を伝える活動を続けています。また、キルギス政府の支援を受けて始まった近年の再生計画も、アキンの活動を援助しています。

バルト地方の歌謡・舞踏フェスティバル

エストニア、ラトビア、リトアニア

2003

50

バルト地方の歌謡や舞踏といった文化的表現は、地域の民俗芸能の宝庫であり、またその芸術の豊かさを広く示すもので、その頂点に立つ催しとして、エストニアとラトビアでは5年ごと、リトアニアでは4年ごとに大規模なフェスティバルが開催されます。これらの大きな催しは数日間をわたって行われ、4万人もの歌手や踊り手が集まります。その参加者の多くは、アマチュア（素人）の合唱団や舞踏団体に所属する人々です。その演目はバルト地方の幅広い音楽伝統を反映したもので、古代の民謡から現代的な楽曲に至るまで多種多様な曲が演じられます。地元の集会所や文化施設ではプロの合唱指導者や楽団指揮者、舞踏講師による指導が行われ、年間を通してたくさんの歌い手や踊り手が練習を重ねているのです。

18世紀には、エストニアで初めて合唱団や楽団が組織化されました。合唱はその後、西欧での合唱音楽や合唱団、歌の祭典の流行に後押しされ、農村部や都市部へと広がっていったのです。バルト地方の歌謡・舞踏フェスティバルは、1869年にエストニアで、1873年にラトビアで初めて開催され、バルト三国の様々な地方から最も盛んに活動していた合唱団が参加しました。1924年にはリトアニアでもこのフェスティバルが初めて開かれました。第一次世界大戦後、バルト諸国がロシア帝国から独立すると、歌謡・舞踏フェスティバルはバルト文化の独自性を示すものとして広く人気を博すようになり、これらの国々ではこの催しを行うための専用地や会場が設営されました。第二次世界大戦の終戦と共にバルト三国はソビエト連邦に併合されましたが、フェスティバルは当時優勢だった共産主義に適応したかたちで開催され続けたのです。



1991年の再独立後、バルト三国はこの伝統を保護するために様々な措置を講じてきているものの、この地方にもたらされた大きな経済的・社会的変化により、この伝統の将来に関する懸念は深刻なものとなってきています。農村部からの人口流出や、それに伴う地域のアマチュア合唱団の解散などが、この伝統の存続を脅かす主な要因となっています。

リトアニアの十字架製作とその象徴性

リトアニア（ラトビアの後援による）



十字架の製作には、リトアニアで広く行われている十字架・祭壇作製の伝統だけでなく、十字架の神聖化とそれにつながる儀式なども含まれます。これらの十字架は、ならや樫の木を彫って作られ、カトリック教会の儀式や収穫祭と深いつながりがあります。十字架は可祭によって神聖化され、不可侵で聖なる意味を持つようになるのです。リトアニアは19世紀にロシア正教を国教とするロシア帝国に併合されましたが、これにより、これらの十字架はリトアニアの国家と宗教の独自性を象徴するものとなりました。その後、リトアニアがソビエト連邦の体制下に置かれると、十字架は公式には禁じられたものの、その象徴としての役割は更に強まることとなったのです。

十字架は1~5メートルの高さで、たいていは小型の屋根や花の模様、幾何学模様などで飾られ、小さな像が添えられていることもあります。像としては、苦境にある人々を救うためにと、聖母マリア像やいろいろな聖人の像がよく用いられます。これらの十字架は、道ばたや村の入り口、記念碑の周辺や墓地区内に置かれ、食べ物やロザリオ、お金、色とりどりのスカーフ（結婚の際など）、豊穡を祈るエブロンなど、様々な奉納物が供えられています。十字架はまた、村の重要な集合場所であり、地域の結束の象徴でもあるのです。

昔も今も、十字架製作は学校で教えられるものではなく、正規教育の枠外で行われる養成方法を通じて受け継がれてきました。しかしこの伝統は、農村部の過疎化や、マスメディアの影響で引き起こされた文化の画一化など、深刻な脅威に直面しています。十字架は各教区によって維持されていますが、更なる支援が必要とされているのです。

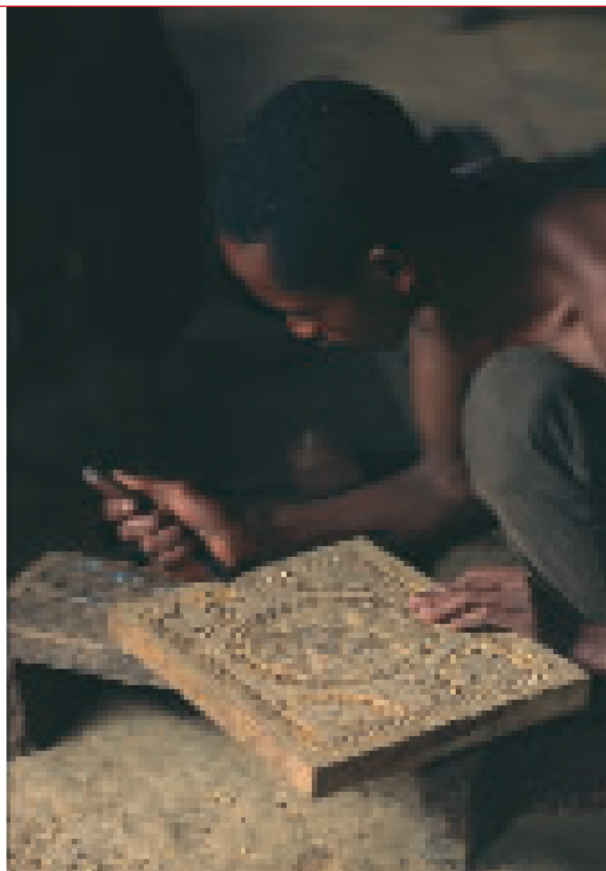


ザフィマニリの木彫知識

マダガスカル

マダガスカルのザフィマニリ社会は、かつてはマダガスカル島全土で行われていた独自の木彫文化を今なお受け継いでいる唯一の集団です。ザフィマニリの人々は18世紀に、当時、マダガスカルの大部分で行われていた森林伐採から逃れるため、島の南東部の人里離れた森林地帯に移り住みました。現在、ザフィマニリの高地に散在する百ほどの村や小さな村落に暮らす人々は、約25,000人とされています。

何世代にもわたり、ザフィマニリのきこりや大工、職人は、木材にまつわる実用的な知識や技術を発展させてきました。この木彫伝統は、木という素材が生と死のあらゆる局面において重要な役割を果たしていることの証となっています。ザフィマニリの人々の林業や木の彫刻に関する深い知識は、建築物や日常生活で使われる物にも生かされており、壁、窓枠、柱、梁、腰掛、衣装箱、道具など、木材で覆われた部分のほぼすべてに、精巧な装飾が施されています。ザフィマニリの人々は、この地域特有の20種もの木材を、独自の建築様式や装飾目的に応じて使い分けます。住居や墓は全て、伝統的な「ほぞ継ぎ」技術によって組み立てられ、釘や螺番、その他の金属部品は一切使われません。円柱状の杭の上に建てられたこの地方特有の穀物倉は、山間地方の特徴ある風景の一部となっています。



装飾に使われる幾何学模様は高度に体系化されており、ザフィマニリの人々がオーストロネシア語族を起源とすることだけでなく、マダガスカル文化が受けているアラブ世界の影響も反映していることをも示しています。使用される模様数は限られているとはいえ、木彫職人は各々の独創力を駆使して彫刻を施すため、全く同じ作品が出来上がることはありません。これらの模様には、ザフィマニリ社会の信仰や価値観に関連した様々な象徴的意味があり、例えば、クモの巣模様(tanamparatra)は家族の絆を意味し、蜂の巣模様(papintantely)は地域社会での生活を象徴しています。また、こうした装飾は、ザフィマニリ社会における役割や社会的地位を示すものでもあります。

数十年前から、ザフィマニリの人々は、近くの町で木彫の小像や装飾品、日用品を売って生計を立てています。しかし、ザフィマニリの地域社会は脆弱で、その役割が単に観光産業向けの工芸品を作るだけになってしまう恐れがあります。その上、森林伐採の進行により、ザフィマニリの人々の主な収入源も脅かされているのです。

癒しの踊り、ヴィンブザ

マラウィ

ヴィンブザは、マラウィ北部に住むタンブカの人々の間に普及している治療のための踊りで、アフリカのバントゥー語圏全域で見られる治療伝統、ンゴマ（ng'oma）に欠かせない表現手段の一部です。「苦悩の太鼓」を意味するンゴマには、かなり奥深い歴史があり、長年にわたって様々な方法で抑圧が試みられてきたにもかかわらず、この土地固有の健康管理体系の重要な一部として存続しています。

患者の多くは女性で、様々な精神的な病を患っています。患者は数週間または数ヶ月の間、テムフィリ（temphiri）と呼ばれる患者用宿舎に滞在し、このテムフィリを管理する有名な治療者が施す治療を受けます。診断を受けた患者は、次いで治療の儀式に参加します。この儀式を行うため、村の女性や子どもたちは、ゆっくりと恍惚状態に入っていき患者を囲むように輪をつくり、精霊の助けを求めて歌を歌います。この儀式に男性が参加するのは、特定の精霊ごとに特有のリズムで太鼓を叩く奏者か、治療者が男性である場合のみです。歌と太鼓のリズムは融合して効果的な体験の場を作り出し、患者に「病を踊らせる」ための空間を提供します。常にその数を増やしている歌の演目と複雑な太鼓演奏、また踊りの芸術的な妙技は、タンブカの人々の豊かな文化遺産を形成する要素なのです。

治療の儀式であるヴィンブザの起源は19世紀半ばにまでさかのぼります。そもそもは抑圧による精神的な外傷を克服するための



手段として生まれたもので、英国の占領下ではキリスト教の宣教師によって禁止されながらも、治療のための踊りとして更なる発展を遂げました。ヴィンブザの豊が憑依したというかたちを取ることで、人々はこれらの精神的な問題を、自身を取り巻く社会が受け入れやすく理解しやすい方法で表現できます。タンブカの人々にとって、ヴィンブザは芸術的価値を持つだけでなく、他の医療を補う治療法としての役割も果たしています。ヴィンブザはタンブカの人々が暮らす農村部で今なお行われていますが、依然としてキリスト教会や現代医学からの圧力に直面しています。



グレワムクル

マラウィ、モザンビーク、ザンビア

グレワムクルは、マラウィ、ザンビア、モザンビークに暮らすチェワ族の間で行なわれている儀式的な舞踊を伴う秘密の祭儀で、入会の儀式を受けた男性のみが所属するニアウと呼ばれる秘密集団の人々によって執り行われていました。チェワ族の伝統的な母系社会においては既婚男性に与えられる役割が非常に限られていたため、このニアウの信心会は、彼らの社会的貢献の機会を補い、村を越えた男性同士の連帯感を確立するための場であったのです。ニアウに所属する人々は今でも、若い男性の成年の儀礼（イニシエーション）や、その儀式に続いて踊られる、大人社会への仲間入りを果たした若者を祝うグレワムクルを取り仕切る責任を負っています。

グレワムクルは7月の収穫後の季節に踊るほか、結婚式、葬儀、族長の就任や死亡の際にも行われます。これらの機会には、ニアウの踊り手は木とわらで作られた衣装や仮面を身につけ、野生動物や死者の霊魂、奴隷商人、更にオートバイ（honda）やヘリコプターなどの現代的な機械に至るまで、実に様々な種類の役柄を演じます。これらの役柄はほとんどが邪悪なもので、それぞれが特定の不正行為を象徴しており、観衆に道徳的・社会的価値観を教示するのです。踊り手たちは人々を楽しませ、そして時には、霊魂や死者の世界を表現して観客を怖がらせながら、非常に力強く勢いのある踊りを披露します。

グレワムクルの起源は、17世紀のチェワ大帝國時代にさかのぼります。キリスト教宣教師はこの祭儀を禁じようと努力しましたが、英国による占領下でも、グレワムクルはキリスト教的な側面を取り入れつつ生き延びてきました。チェワ族の男性が、ニアウに所属すると同時にキリスト教会にも参加していること



が多いのは、このためです。しかし、最近では観光客向けや政治的な目的のためだけに演じられる傾向が強まり、グレワムクルの本来の役割は失われつつあります。

マヨンの舞踊劇

マレーシア



マレーシアのマレー人社会によって確立されたこの古典演劇様式は、芝居や声楽、器楽、身振り、そして手の込んだ衣装を組み合わせたものです。この舞踊劇の発祥地であるマレーシア北西部ケランタン州の村々で見られるマヨンは、主に娯楽として、あるいは治療行為に関連した儀式のために演じられています。

専門家によると、マヨンは、マレーシアの回教化よりもかなり前に生まれたと言われていています。1920年までは、マヨンはケランタンのイスラム教君主によって直接庇護され、宮廷劇として演じられていました。それ以降、この伝統は、洗練された衣装デザインなど、宮廷で培われた多くの優雅で上品な側面を失うことなく、農村部の環境においても、そのまま受け継がれてきたのです。

マヨンの典型的な舞台は、奉納に始まり、次いで舞踊や芝居、音楽、即興の一人芝居や対話が続きます。たった一つの物語が3時間ずつ数夜連続で上演されることもあります。村での伝統的な公演の際には、木やヤシの葉で作られた野外仮設舞台が設置されます。観衆は舞台の三方を囲んで座り、残りの一面には、三弦弓奏楽器（ルバブ）や双頭の円筒状太鼓（ゲンダン）、吊り下げ型で突起のついたドラ（トッタワック）によって構成される楽団が置かれます。演じられる物語は、宮廷の人々や神々、道化師などが登場するマレーシアの古

い民話に基づいたもので、大半の役柄を女性が演じます。マヨンはまた、シャーマンが歌や恍惚の舞い、憑依によって治療を試みる儀式とも深く結びついているのです。

マヨンを演じるには長い年月をかけた訓練が必要とされ、その技術は昔も今も、主に口頭で伝えられています。しかし今日の社会においては、こうした厳しい修行に耐えてマヨンを学ぼうとする若者はほとんどいなくなりました。その結果、マヨンの演劇や音楽の演目は減り、経験豊かな役者も不足がちとなっており、この貴重な伝統は確実に衰退へと向かっているのです。

ヤーラルとデガルの文化的空間

2005

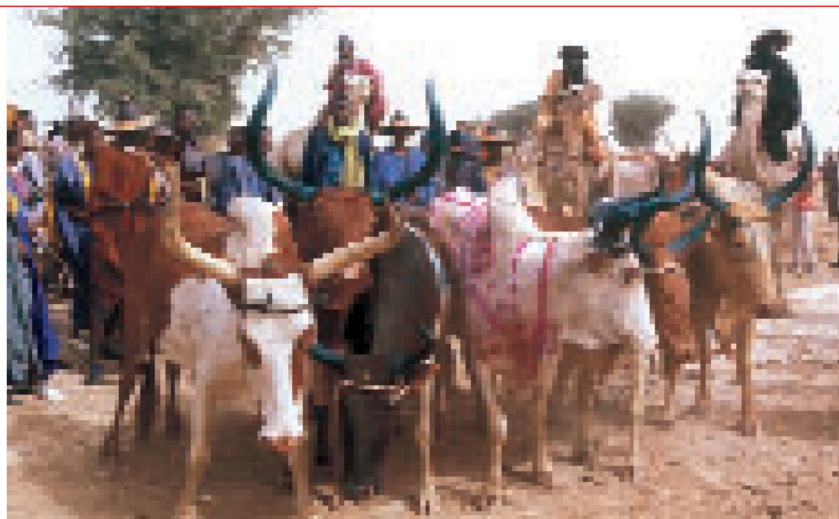
マリ

56

ヤーラルとデガルの文化的空間とは、ニジェール川河口の三角州地帯に暮らすブル族の広大な遊牧地を含む一帯を指します。ヤーラルとデガルの祭りの特徴は、家畜の移動の季節に行われる牛の群れの川渡りです。年に2回、家畜の牛の群れは、サヘル地帯の乾燥地とニジェール川の氾濫原を行き来します。この祭りは、ブル族の一般的信仰で古日とされている土曜日に行われ、具体的な日取りは牧草地の状態や川の水位を見ながら決められます。

祭りの際には、様々な文化的表現が披露されます。例えば、牛の群れに施した装飾の美しさを競い合うコンテストが行われたり、牛飼いが、何ヶ月にもわたる長い旅の間に起きた冒険談を詠った牧歌的な詩を朗唱したり、若い女性が見事な衣装や宝飾品を身につけ、歌を歌って牛飼いを称えたりするのです。

ヤーラルとデガルの二つの催しは、ブル族がこの地域に定住した14世紀頃に始まったと言われ、ブルの人々の生活に欠かせないものとなっています。放牧地の管理や遊牧の道作りが行われ、特定の場所に家畜を集めておくようになったことで、この祭りは組織化され、より多くの人々が参加できるようになり、この地方の重要な行事となりました。このヤーラルとデガルの祭り



には、ブル族の牛飼育者、マルカ族やノノ族のコメ栽培者、バンバラ族のミレット栽培者、ボソ族の漁師など、三角州地帯に住むあらゆる種族や職業集団の代表者が集まります。そのため、この祭りは各社会間の約束事を更新し、同地域の社会的結束を更に強化する役割を担っているのです。農村部からの若者の流出や、相次ぐ干ばつで牧草地や家畜が脅かされていることにより、この催しは勢いを失いつつありますが、この地方の各社会はこの祭りとの強い結びつきを持っており、その伝統を守り続けています。

死者に捧げる先住民の祭礼

メキシコ



メキシコの先住民社会の慣習であるディア・デ・ロス・ムエルトス（死者の日）の祭礼は、亡くなった親族や敬愛する故人の地上への一時的な帰還を祝うものです。この祭りは毎年、メキシコの主要食料作物のトウモロコシの収穫が終わる10月末から11月初旬にかけて行われます。

死者の家族は、靈魂が迷わず地上に戻れるように、墓地から彼らの家へと続く道沿いに花びらを散らし、ろうそくや供物を並べます。また、故人のお気に入りの料理を準備し、家の祭壇や墓地の周辺には、花や紙の切抜き細工など独特の手工芸品を飾ります。家族の行う儀式にどれだけ満足したかによって、死者が繁栄（例えばトウモロコシの豊作）をもたらすか、不幸（病気、事故、財政難など）をもたらすかが決まると信じられているため、こうした準備は全て、実に入念に行われるのです。死者は、その死因や年齢、性別、時には職業によって幾つかに分類され、この分類に基づいて、それぞれの死者に対する特定の礼拝日が決められます。こうした生者と死者の邂逅を通して、人々は社会における個人の役割を確認します。また、この祭礼はメキシコの先住民社会の政治的・社会的地位の向上にも貢献しているのです。

死者の日の祭礼は、メキシコの先住民社会の生活において極めて重要なものとなっています。スペイン植民地時代以前の宗教的儀式とカトリック教の祝祭との融合は、先住民の信仰体系と、西欧の人々によって18世紀にもたらされた世界観という二つの異なる世界を一つにし、共存を可能としたのです。

馬頭琴（モリン・ホール）の伝統音楽

2003

モンゴル

58

二弦楽器である馬頭琴（モリン・ホール）は、モンゴルの遊牧文化を代表するものです。文献によると、馬の頭の装飾を施した弦楽器の発祥は、13～14世紀のモンゴル帝国時代にさかのぼるとされています。この馬頭琴は、楽器としての役割を越え、古くから伝統儀式に欠かせないものであり、モンゴルの遊牧民の日常生活とも深く結びついたものでした。

馬頭琴の形は、モンゴルの人々にとって極めて重要な、馬に対する崇拜と強く結びついたものです。馬頭琴の本体部分は台形で、中は空洞になっており、先端に馬の頭の彫刻が施されたフレット（弦の出す音の高さを変えるための突起）のない長い棒がついています。頭部のすぐ下には、棹の両脇から二つの調律用糸巻きが耳のように突き出しています。共鳴箱は動物の革で覆われ、弦と弓は馬の毛で作られています。この楽器独特の音色は、弓で2本の弦を擦ったり叩いたりすることによって奏でられ、右手で弦を何度もはじく奏法や、左手による様々な運指法も一般的です。馬頭琴はたいてい独奏で演



じられますが、踊りや「長い歌」（オルティンドー：urtiin duu）、神話、儀式、馬に関する日常的な作業などの伴奏として演奏されることもあります。現存する馬頭琴の演目の中には、動物を飼いならすための特別な曲（タットラガ：tatlaga）も見られます。馬頭琴の奏でる音楽は、主旋律と同時に倍音が奏でられるため、通常の記譜法によって楽譜に書き記すことが難しいと言われてきました。そのため、この伝統は何世代にもわたり、師匠から弟子へと口承されてきたのです。

過去40年の間に、モンゴル人の多くは都市部へと移り住み、馬頭琴の演奏されてきた歴史的・精神的な環境から遠

ざかってしまいました。また、舞台公演で求められる技術に合わせて馬頭琴の調律が行われるようになったことから、より高く強い音だけで演奏されることが増え、その微妙な音色が失われつつあります。しかし幸いなことに、今なおモンゴル南部に暮らす遊牧民社会では、馬頭琴の演奏やそれにまつわる儀式や衣装など、多くの伝統的側面が守られ続けています。

モンゴル人の伝統的な「長い歌」、 オルティンドー

モンゴル、中国



オルティンドーと呼ばれる「長い歌」は、ボギンドー（「短い歌」：bogino duu）と並ぶ、モンゴルの二大歌器様式の一つです。オルティンドーは、重要な式典や祭礼に関連した儀式的な表現様式で、モンゴル社会において特別で誇りある役割を果たしています。この「長い歌」は、結婚式や新築の家の落成式、子どもの誕生、子馬への焼き印、また、モンゴルの遊牧民社会で行われる諸々の社会的行事の際に演じられるほか、ナーダム（naadam）と呼ばれる、相撲や弓術、競馬などを行う祭りでも歌われます。

オルティンドーは叙情詩調の歌で、豊かな装飾音や裏声、非常に広い音域、自由な構成様式が特徴です。上昇調の旋律はゆっ

くりと安定した調子で演じられ、下降調の旋律にはしばしば強い韻律が挿入されます。オルティンドーの演奏や楽曲は、モンゴルの遊牧民が代々受け継いできた大草原での生活様式と密接に結びついているのです。

オルティンドーの起源は二千年前にさかのぼると考えられており、13世紀以降の文芸作品にも記録されています。その様式は各地域によって異なり、今日に至るまで実に多様な様式が守られてきました。現代的な楽曲を含め、その演奏は、モンゴルや、中華人民共和国の北部に位置する内蒙古自治区に住む遊牧民

の社会的・文化的な生活において、今なお重要な役割を果たしているのです。

1950年代以降、伝統的な遊牧民の生活様式が徐々に都市化・工業化されてきたことにより、多くの伝統的な慣習や表現が失われてきました。更に、伝統の担い手となる遊牧民がかつて暮らしていた大草原の一部では砂漠化が進み、たくさんの家族が定住生活への移行を余儀なくされています。そのため、遊牧民の典型的な美徳や経験を称賛するオルティンドーの古典的な歌詞の多くは、現代の人々の生活からかけ離れた内容となりつつあるのです。

ジャマ・エル・フナ広場の文化的空間

2001

モロッコ

60

ジャマ・エル・フナ広場は、マラケシュの主な文化的空間の一つで、11世紀に広場が建設されて以来、マラケシュ市を象徴する場所となっています。この広場は、音楽や宗教・芸術表現などモロッコの大衆的な文化的伝統が集まる、独特で珍しい場所なのです。

メディナ（旧市街地）の入り口に位置するこの三角形の広場は、食堂や屋台、公共の建物が周りに立ち並び、日常の商いや多様な大道芸が行われています。この広場は、地元の人々にとっても他の土地からやってきた人々にとっても、出会いの場となっているのです。

一日中、夜遅くまで、歯の治療や伝統医療、占い、説教、ヘナ染料による入れ墨、水の運搬などといった様々なサービスが提供され、果物や伝統的な食べ物なども売られています。語り部や詩人、蛇使いなどによる余興を見たり、ベルベル人の音楽家（mazighen）やグナワの踊り手、シンティール（hajouj）と呼ばれる弦楽器の演奏を見物したりすることも出来ます。また、かつてベルベル人の領土をあちこち旅していた吟遊詩人（imayazen）は、演説と身振りを交えて教えを説き、観衆を楽しませ、魅了します。彼らは、その朗読がより幅広い人々に受け入れられるよう、技芸を現代社会に適応させ、今では古典的



な時の概要だけを即興で語ったりしており、ここでは常に新しい口述表現が生み出されているのです。

ジャマ・エル・フナ広場は重要な文化交流の場であり、1922年以来、モロッコの芸術的遺産の一つとして保護されています。しかし、不動産投機や道路交通基盤の発展などを伴う都市化は、この文化的空間にとって深刻な脅威となっています。ジャマ・エル・フナ広場は非常に人気のある場所であるため、観光産業の拡大によってその文化的慣習が変容してしまう可能性も指摘されています。

タンタンのムッセム

モロッコ



モロッコ南西部のタンタンで行われるタンタンのムッセムは、サハラ砂漠の遊牧民族による毎年恒例の集まりで、モロッコ南部やアフリカ北西部の他の地域から30部族以上が集結します。この集まりは5月頃に行なわれる年同行事で、農業や牧畜の暦に組み込まれており、いろいろな民族が一堂に会し、食料品などの商品を売買または交換したり、ラクダや馬の品評会を行ったり、結婚を祝ったり、薬草医の診察を受けたりする場でした。また、音楽演奏や大衆歌の歌唱、遊戯や詩のコンテスト、そのほかハッサンの口承伝統など、様々な文化的表現も見られました。

地域伝統を促進し、取引や集会や祝いの場をつくるため、1963年に初めてタンタンという町でムッセム（経済的、文化的、社会的な役割を持つ毎年恒例の定期市の一種）が開かれて以来、こうした遊牧民族による集まりはムッセムの形をとるようになりました。ムッセムとはそもそも、フランスとスペインによる占領に抵抗したモハメド・ラグダフ（Mohamed Laghdaf）に関連して行われるようになったと言われていいます。ラグダフは1960年に死亡し、彼の墓はこの町の近くにあります。1979年から2004年までの間、この地域の治安上の問題により、ムッセムを開催することはできませんでした。

今、遊牧民は自分たちの生活様式を必死に守ろうとしています。この地方にもたらされた経済的・技術的な激変は、多くのベドウィン（遊牧民）を定住生活へと追いやるなど、遊牧民社会の生活様式を根本的に変えてしまいました。また、都市化や農村部の過疎化により、工芸品や時をはじめとする彼らの伝統文化の多くの要素が失われてきています。こうした危機に直面し、ベドウィンの人々は自らの知識や技術、伝統を守り続けるための手段として、再開されたタンタンのムッセムに大きな期待を寄せているのです。

チョピ族のティンビラ

モザンビーク

チョピ族の人々は主にモザンビーク南部のイニャンバネ州の南に住んでおり、その合奏音楽で有名です。楽団は、様々な大きさや異なった音域を持つ5~30台のティンビラと呼ばれる木琴で構成されています。ティンビラは、精巧につくられ入念に調律された木製の楽器で、成長は遅いが、非常に響きの良い樹木（オオバナの木：mwenje）から作られます。楽器の表面に並んだ木製の鍵盤の下にはカラバッシュ（ひょうたんの一種）の実で作られた共鳴器が取り付けられ、蜜蝋でしっかりと密閉されています。この地方で取れる果実（nkuso）の油を使って調律されています。こうしたつくりが、豊かな共鳴音と特徴ある振動音を生み出すのです。ティンビラの楽団は、師匠と様々な年齢層の弟子で構成され、お年寄りから子どもたちまでが並んで一緒に演奏したりすることもあります。毎年、新しく幾つかの演目が作曲され、結婚式や地域行事などで演じられます。各主旋律の韻律は複雑で、演奏者が左手と右手とでそれぞれ異なるリズムを刻むことも珍しくありません。ティンビラの演奏は、独奏と合奏を交え、速度を変えながら、約1時間にもわたって披露されます。また、この音楽と深いつながりを持つものとして、2~12人の踊り手が楽団の前で踊るティンビラの踊りがあります。

どのティンビラの演奏にも荘厳な歌（m'zeno）が含まれますが、これは楽器奏者が奏でる優しくゆっくりとした曲に合わせて踊り手たちが歌うものです。この歌の滑稽で皮肉に満ちた歌詞は



現代の社会問題を反映しており、この地域社会で起きた出来事を記録するのに役立っています。

ティンビラの熟練奏者のほとんどは高齢で、一部では、若い演奏者の養成を始めたり、楽団や踊り手の集団に女性を参加させたりする試みも行われているとはいえ、若者がこの文化遺産と接触する機会は次第に減りつつあります。更に、森林伐採によって、ティンビラ特有の音色を生み出すのに必要な、材料となる木も不足してきているのです。

エル・グエグエンセ

ニカラグア



エル・グエグエンセは植民地支配への抵抗を示す力強い文化的表現で、ニカラグア全国で有名な風刺劇です。この劇は、ニカラグアのカラソ県にあるディリアンバ市の守護聖人である聖セバスチアンの祭りの期間中に演じられます。エル・グエグエンセはスペイン人と先住民の文化が統合されたもので、演劇や舞踊、音楽によって構成され、植民地時代を最も特徴的に表したラテンアメリカの表現の一つとされています。

この劇の最も古い脚本が書かれたのは、18世紀初頭と言われています。物語はスペインの植民地支配者とアメリカ先住民、特

に主役のエル・グエグエンセとの間の対立を中心に描かれています。スペイン植民地時代以前のニカラグアで年長の権力者であったエル・グエグエンセは、巧みな弁論を用いた一連の策略を駆使して占領当局の役人による告発に対抗しました。彼は、植民地支配者側に真っ向から立ち向かったり抵抗したりするのではなく、常に協力的で従順な人物であるかのように振舞うことでスペイン当局による追及を巧みにかわしつつ、その支配体制を徐々に崩そうとしたのです。この風刺劇は町のあちこちで行われる行進と共に上演され、通常は8人の主な登場人物が芝居を演じ、バイオリンやギター、太鼓の伴奏音楽と共に、踊り手が脇役を務めます。また、衣装や木製の仮面、帽子、その他の小道具によって、各役柄の個性が表現されるのです。毎年恒例の聖人の日の行進はテレビで全国的に報道されるため、この伝統はニカラグアの大半を占めるスペイン語話者の人々に親しまれています。それ故ニカラグア人は、うわべでは規則に従いながら、したたかにそれらがうまくいかないように邪魔をする人について、「グエグエンセの面をかぶる」という言い回しを生み出したほどです。

しかし、その圧倒的人気にもかかわらず、エル・グエグエンセは衰退の危機にあり、消滅の可能性すら懸念されています。ニカラグアの厳しい経済状況や演者への支援不足、若者の関心が失われつつあることなどが、その原因となっているのです。

イファの託宣

ナイジェリア

ナイジェリアのイファの託宣は、文献や数学方程式など広範囲の文書を駆使した、ヨルバ族が受け継いできた慣習です。また、この託宣は、アメリカ大陸やカリブ海地域のアフリカ系社会でも実践されています。この「イファ」という言葉は、ヨルバ族が知恵や知性向上の神として崇める神秘的象徴であるイファあるいはオルンミラを指しています。

この地域で行われている霊媒を用いた他の占いの形とは違い、イファの託宣は、預言者の神託によるものではなく、占い師であるイファ僧が符号体系を解釈することによって占うものです。この占い師はババラオ (babalawo) と呼ばれ、これは「僧の父」を意味しています。イファ占いは、個人または集団が重要な決定を行う際に利用されます。

イファの占い全集であるオドゥ (odu) は、256部から構成され、各部は更にエセ (ese) と呼ばれる詩節に細分されていますが、これらは常に増え続けているため、正確な数は不明とされています (それぞれのオドゥには800ほどのエセが含まれると言われています)。256のオドゥは、それぞれ特定の卦を表し、占い師ババラオは神聖なヤシの実や占い用の鎖を用いてその意味を判断します。一方、エセは、イファ占いの核心部分であるとされており、イファ僧によって詩的な言い回しで詠唱されます。エセはヨルバ族の歴史や言語、信仰、宇宙観、また現代の社会問題などを反映しています。イファの知識はヨルバ社会において守られ、イファ僧によって継承されているのです。



植民地支配や宗教的圧力の下、伝統的な信仰や慣習は差別されてきました。イファ僧の多くはかなりの高齢となり、伝統を維持し、その複雑な知識を伝え、後継者を育てるための手段は非常に限られてきています。伝統的な占い全般に対する否定的な傾向が強まる中、若者やヨルバの人々は、イファ占いを実践したり占いに頼ったりすることに、関心を失いつつあるのです。

パレスチナのヒカイエ

パレスチナ



パレスチナのヒカイエは、女性による語り表現です。語られるのは、何世紀もかけて発展してきた架空の物語ですが、その内容は、最近の中東のアラブ社会が直面している問題や家族問題などにまつわるものです。ヒカイエは女性の目から見た社会批判であり、女性の生活に直接関わる社会の構造を浮き彫りにしています。その多くは、義務と欲望との狭間で葛藤する女性を描き出しているのです。

ヒカイエは通常、冬の夜、何人かの女性や子どもたちが誘い合せて家に集まり、陽気な雰囲気の中で行われる内輪の会で語られます。こうした会は男性にはふさわしくないと考えられて

いるため、男性が参加することはほとんどありません。語りの表現力は、言葉や語勢、語りの調子、声の抑揚をいかに駆使するか、また、聞き手を惹き付け、創造や空想の世界へといかにうまく誘うかによって決まります。ヒカイエの語りの技術や様式は、他の民話様式とは異なった言語的・文学的なしきたりに基づいています。物語は、農村部で話されるファラヒ（fallahi）あるいは都市部で使われるマダニ（madani）といったパレスチナの方言で語られます。パレスチナでは、70歳以上の女性のほとんどがヒカイエの語り部で、この伝統は主にこうした年配の女性によって伝承

されているのです。とはいえ、少女や少年が練習や遊びとしてお互いに物語を語り合うことも珍しくありません。

マスメディアが、人々に自国の慣習が文化的に遅れたもの、または劣ったものと思わせるような報道をしばしばすることもあり、ヒカイエは衰退しつつあります。その結果、語り部の女性たちは、語り聞かせる物語の形式や内容を変えるようになってきました。また、パレスチナの現在の政治情勢によって社会生活が常に混乱状態にあることも、この伝統の存続を脅かす要因であるのです。

タキーレとその織物技術

ペルー



タキーレ島は、ペルーのアンデス高原にあるティティカカ湖に浮かぶ島で、織物技術で有名です。この織物は老若男女を問わず日々の生活の中で製作され、また、この地域社会に住む者は皆、この織物を身につけています。

タキーレの人々は、1950年代までは本土から比較的孤立した生活を送っていたため、この社会には依然として根強い集団意識

が残っています。このことは、共同体社会のあり方や、集団による意思決定にも表れています。その起源を、古代インカやプカラ、コリャ文明にまでさかのぼることのできるこの島の織物伝統は、スペイン植民地時代以前のアンデス文化の様子を今に伝えているのです。

織物は、スペインによる植民地化以前から使われている、4本の杭で地面に固定された織機で織られます。最も代表的な衣類として、チュウリヨ（chullo）と呼ばれる耳覆い付きの帽子や、儀式や農業に関する一年の暦を織り込んだ幅の広い腰ベルトがあります。この暦付きベルトは、地域の口承伝統や歴史が描かれていることから、多くの研究者の関心を集めてきました。タキーレの織物技術には新しく現代的な象徴や模様が入り入れられてきていますが、伝統的な模様や技術も守り抜かれています。

タキーレ島にはタキーレの手工芸を学ぶ専門学校があり、この伝統の存続を担っています。また、この島の地域経済は主に織物販売や観光客相手の商売で成り立っており、観光産業はタキーレ島の経済発展に貢献してきました。しかし、観光産業は織物伝統の存続に有効な手段であると考えられてはいるものの、需要拡大により、織物の材料や製作方法、そして、この伝統の意義も大きく変化してしまいました。また、タキーレの人口がここ数十年の間はかなり増加したことで、資源不足が引き起こされ、本土からより多くの商品を輸入しなければならなくなってきています。

イフガオ族の歌、ハドハド

フィリピン



ハドハドは、イフガオ族が歌う伝統的な語り歌です。イフガオ族は、フィリピン北部の島にある高地一帯で棚田式の稲作を行っていることで良く知られています。この歌は、イネの種まきや収穫期、また通夜や葬式の際に歌われます。ハドハドの起源は7世紀以前にさかのぼると考えられており、それぞれ40の逸話で構成される、200以上の歌があります。これを全て歌うには数日かかると言われています。

イフガオ族は母系社会であるため、たいていは妻である既婚女性が歌の主旋律を歌い、その夫よりも妻の兄弟のほうが重要な位置を占めます。物語を伝える言語は比喩表現や反復表現に富

んでおり、換喩や隠喩、擬音語なども用いられるため、書面に記載することは非常に困難です。そのため、この伝統を書き記した文書はほとんど存在していません。ハドハドの歌は、祖先の英雄や慣例法、宗教的信仰、伝統的習慣を伝え、彼らの生活において稲作がいかに重要であるかを浮き彫りにしています。語り手は主に年配の女性で、イフガオ社会では歴史家としてまた伝

道者として重要な役割を担っています。ハドハドの歌は、歌詞の全篇を通して一つの旋律を用いて、一人の中心的な語り手と合唱団が交互に歌います。

イフガオ族がカトリックへと改宗したことにより、彼らの伝統文化は衰退してきています。また、ハドハドは手作業による稲刈りに関連したのですが、今ではその収穫は機械化されています。更に、棚田は世界遺産として登録されているものの、稲作従事者の数は減少を続けています。今も残るハドハドの語り手は既に高齢となっており、彼らの知識を伝承し、若者の関心を高めていくためには支援が必要なのです。

ラナオ湖のマラナオ族のダランゲン 叙事詩

フィリピン

2005

68

ダランゲンは、ミンダナオ島のラナオ湖地方に暮らすマラナオ族の豊富な知識が織り込まれた、古代の叙事詩です。フィリピンの三大イスラム系民族の一つであるマラナオ族は、古くからフィリピン諸島の最南端に位置するこの島を故郷としてきました。

17章の史詩で構成され、全部で72,000行からなるダランゲン叙事詩は、マラナオの歴史上の逸話や神話に登場する英雄の苦難に満ちた人生を称えたもので、その語りの内容は聞き手を引き込むものです。ダランゲンは、象徴や喩、皮肉、風刺を用いながら、生と死、求愛、愛、政治などといった人生の根本的な主題を探求するものであり、また、慣習法や社会基準、倫理的行動、美の概念、そしてマラナオ社会特有の社会的価値観を取り入れたものです。今でも、マラナオ族の年長者は慣習法を適応する際に、ダランゲンの叙事詩を参照しています。

ダランゲンとは、直訳すると「歌によって語ること」という意味で、14世紀にイスラム教がフィリピンに浸透し始める以前から存在していたものであり、ミンダナオ島ほぼ全域に広がる初期のサンスクリット語の伝承に結びついた、より広範囲にわたる叙事詩文化に含まれるものです。ダランゲンは主に口頭で伝えられてきましたが、詩の一部は、古代のアラビア文字表記の模様を用いて文書としても記録されています。この叙事詩は、



通常、数夜にわたって行われる結婚式の際、専門の女性や男性が歌います。歌い手は、驚異的な記憶力や即興技能、詩的な想像力、慣習法や系譜に関する知識、完璧で優雅な詠唱技術、そして長い詠唱の間中、観衆を詩の世界へと引き込む能力を備えていなければなりません。この詠唱には、音楽や踊りの伴奏がつくこともあります。

最近では、ダランゲンの豊富な語彙や古い言語様式を理解できるのが歌い手や島の長老や学者だけになってしまったことなどにより、この伝統を演じる機会は減りつつあります。また、ミンダナオ島の人々がフィリピンで主流となっている生活様式を取り入れようとする傾向が高まっていることも、この古典叙事詩の存続を脅かしているのです。

宗廟における王族先祖のための儀礼 および祭礼音楽

韓国



韓国のソウルにある宗廟は、朝鮮王朝（14～19世紀）時代の王族の先祖に捧げる儒教儀式を行う祠堂で、歌や踊り、音楽を組み合わせた儀式が執り行われます。この儀式は年に一度、5月

の第一日曜日に王族の子孫によって催されるもので、儒教の儀式としては独特なものです。この伝統は、先祖礼賛や孝行の概念に関する中国の古典を手本に始まったものですが、そもそもの発祥の地である中国では既に廃れてしまいました。宗廟は靈魂の安らぎの場と考えられており、そこで行われる儀式では、先祖の靈魂が永遠に平安のうちに眠れるよう、祈りも捧げられます。

15世紀に定められた儀式体系は、今日までほぼ原形のまま受け継がれてきました。儀式の間、神官らは祭式服を身にまとい、王は王冠を、その他の者も冠をかぶり、儀式用の器に入れた食べ物や神酒を奉納します。儀式の伴奏として、ドラや鉦、琵琶、琴、横笛など伝統楽器を使った「宗廟祭礼楽（Jongmyo Jerye）」と呼ばれる音楽が演奏されます。8列に並んだ64人の踊り手によって演じられる踊りは、儒教の教えにある、対立しながら補い合う陰と陽の力を表現しています。「文舞」の舞は、調和的で穏やかな「保太平」と呼ばれる音楽の伴奏と共に踊られ、最初の一步を常に左に踏み出す動きが特徴です。この「文舞」の舞いが陽の力を象徴する一方、「武舞」の舞いは右側に踏み出す動きによって陰の力を表すもので、「定大業」という伴奏音楽を伴います。

現在、特にキリスト教的信仰の重要性が高まる中、先祖伝来の儀式の本来の意義は失われていると考える人々が増えてきています。しかし、この儀式と音楽は韓国の国定無形文化財に指定され、1982年に定められた文化財保護法によって保護されています。

パンソリの詠唱

韓国

パンソリは歌手と太鼓奏者によって演じられる、音楽的な語り芸です。この人気の高い伝統は、表現力豊かな歌や様式化された語り口調、話術や身振りの幅広い芸が特徴で、エリート層と庶民の両方の文化を融合したものです。8時間にも及ぶ上演の間、男性または女性の歌手は、一台の円筒形の太鼓による伴奏に合わせ、農村部と学識層の文芸表現を併せ持つ歌詞を即興で歌います。

パンソリという言葉は、韓国語で「集会場」という意味のパン(pan)と、「歌」という意味のソリ(sori)から来ています。パンソリは17世紀、韓国南西部で、巫楽の新しい表現方法として始まったものではないかと言われています。19世紀後期までは大衆の口承伝統として伝えられてきましたが、それ以降、より洗練された文学的内容が加えられ、都市部のエリート層の間で高い人気を誇るようになりました。パンソリの世界を創り出す背景や登場人物、場面は、李氏朝鮮時代(1392~1910年)に根ざしたものです。パンソリの歌手は、多岐にわたる独特の声色を習得し、複雑な演目を暗唱するために長く厳しい訓練を受けます。多くの名人は独自の表現方法を確立しており、特定の逸話を演じる際の、それら独自の流儀によって名声を高めています。

パンソリは韓国の急激な近代化によって脅かされており、1964年には国定無形文化財に指定されました。この措置によって寛



大な制度的支援がもたらされ、この伝統の復興が進められるようになりました。パンソリは依然として、最も有名な伝統的舞台芸術の一つと見なされていますが、初期のパンソリの特徴である、自発的な側面は失われてしまいました。皮肉なことに、こうした最近の風潮は、保護活動そのものもたらした結果なのです。というのも、保存のために書き記された演目が増えるにつれ、歌手はその脚本に忠実に演じるようになり、パンソリの特徴である即興性が失われてきているからです。実際、今日では巧みな即興を実演できる歌手はほとんどいなくなってしまい、また、パンソリの伝統的な言語や即興的な独創力を堪能できる観衆も減ってきているのです。

江陵端午祭



江陵端午祭は、朝鮮半島の太白山脈の東に位置する江陵の町とその周辺地域において行われます。この祭りには、大開嶺で行われる、山の神々や男女の守護神を称えるためのシャーマニズム的な儀式が含まれます。また、伝統音楽や農業労働歌（Odokddegi）、官奴仮面劇（Gwanno）、朗読詩が演じられ、

様々な大衆娯楽も行われます。韓国最大の野外市場であるナンジャン市場は、今日ではこの祭りの重要な催しとなっており、地元の産物や手工芸品が売られるほか、競技会や遊戯が催され、曲芸なども披露されます。4週間にわたって行われる江陵端午祭は、神酒作りやシャーマニズム的な端午の儀式から始まり、この儀式は主に聖なる木（sinmok）と、羽や鈴、竹で作られた儀式用具（hwagae）を用いて行われます。儒教とシャーマニズム、仏教の儀式が共存する点が、この祭りの特徴の一つとなっています。神々を称える儀式を行うことにより、この地方は自然災害を免れ、全ての住民が平和と繁栄のうちに暮らすことができると信じられています。毎年、大勢の人々がこの地を訪れ、様々な儀式に参列し、端午祭の扇の作成や神酒の醸造、官奴仮面劇用の仮面作り、米せんべい作りや試食、アヤメ湯による洗髪などといった催しに積極的に参加するのです。

江陵端午祭は非常に人気のある祭りですが、最近の文化の画一化や年々増加するメディア報道により、祭りの伝統的要素の一部が失われてきています。本来は、あらゆる社会階級の人々の参加を認めることによって社会格差を取り除くことが、この祭りの伝統的な役割の一つであったのです。

チャルシュの儀式

ルーマニア

ルーマニア南部のオルト地方で見られるチャルシュの儀式舞踊は、ブルガリアやセルビアのブラフ人の文化遺産の一部でもあります。この舞踊儀式に使われた音楽を記した最古の文献は17世紀のものでしかありませんが、この儀式は、太陽の化身として崇拜されていた馬の象徴を用いた、キリスト教以前の浄化と豊饒の儀式から派生したものではないかと言われています。チャルシュという呼び名は、馬勒（くつわや手綱など）の木製の部分の名前を語源としています。

チャルシュの儀式伝統は一連の娯楽や寸劇、歌、踊りから成り、バイオリン2台とアコーディオン1台によって奏でる伴奏に合わせて、男性のみで構成されるチャルシュの舞踊団によって演じられます。かつて若い男性は、魔力（descântec）の知識を授かり、前任者から踊りのステップを受け継いだ指導者（vataf）の導きによって、



儀式の手ほどきを受けたものでした。チャルシュの舞踊団は、色とりどりの帽子や刺繍を施した上着、チリンチリンと鳴る小さな鈴を縫い付けたズボンなどで着飾り、足踏みや踵鳴らし、跳躍、足の振り回しなどといった技術を駆使した複雑な踊りを披露します。伝承によると、チャルシュの舞踊・合唱団には神秘的な癒しの力が備わっていると考えられており、彼らが村の家々を訪問し、村人に健康と繁栄を約束して回っていたということです。

チャルシュの舞踊団は今日まで、聖霊降臨祭の日に、踊りと音楽の腕前を披露し続けてきています。ルーマニアの文化が多様性に富んでいることの証であるチャルシュの儀式

は、オルト地方で行われるカラカル祭りのような民俗祭を通して広く奨励され、紛れもない国家の象徴となりました。

セメイスキの文化的空間と口承文化

ロシア連邦



20万人のセメイスキ社会で話される言葉は、ベラルーシ語やウクライナ語、プリヤート語（モンゴル語の一種）からの借用語に特徴づけられるロシア南部の方言の一つです。セメイスキの人々は今も、往古からの正教儀式を執り行い、「家族として生きる人々」を意味するセメイスキという言葉に表されるように、主に家族礼賛に基づく日常的な活動、厳しい道徳的規範を実践し続けています。セメイスキ文化独特の表現として、伝統的な衣装や手工芸品、住居、絵画、装飾品、食べ物、そして音楽などがあります。特に欠かせない特徴としてポリフォニー（多声音楽）の合唱が挙げられます。家族内の祝い事や民衆的な祭りの際に歌われる、このポリフォニーの伝統的な歌は、「母音を引き延ばして歌う」歌い方で知られ、中世ロシアの宗教音楽を起源とするものです。

セメイスキの人々の社会はいわゆる「ロシア旧教徒」の集団で、17世紀にロシア正教会の混乱に端を発して始まった宗教社会です。彼らは、抑圧と亡命の歴史を歩んできました。女帝エカテリーナの時代に、ロシアの様々な地域で生活していた「旧体制」信者はシベリアのトランスバイカル地方への移住を余儀なくされ、彼らは現在もこの地に暮らしています。彼らはこの辺境の地で独特の集団帰属意識を確立し、独自の文化的要素を守り続けてきたのです。

バイカル湖の東に位置するセメイスキの文化的空間には、17世紀以前のロシアの文化表現の面影が色濃く残されています。約

セメイスキの人々は社会の主流から取り残され、ひっそりと暮らしていました。しかし、ソ連崩壊に伴い、技術革新の波にもまれて、セメイスキ文化の数々の特徴は失われ標準化される傾向にあります。セメイスキの人々は、このように社会的・経済的激変に適應せねばならなかったのです。この伝統の担い手である「旧教信者」の人々は徐々に減ってきています。しかし、様々な保護計画がこの遺産を守ろうという強い意欲を示しており、特に、タルバガタイの村のセメイスキ文化センター設立はその良い一例と言えるでしょう。

ヤクートの英雄叙事詩、オロンホ

ロシア連邦

オロンホは、チュルク語圏の人々による最古の叙事詩芸術の一つで、オロンホという言葉はヤクート民族の叙事詩伝統全般を指すと同時に、その中核をなす叙事詩それ自体をも指しています。オロンホは、その機会に限られてはいるものの、今なお、ロシア連邦の極東に位置するサハ共和国において演じられています。

この叙事詩物語は、10行程度のものから長いものでは15,000行にも及び、オロンホの歌い手や語り部によって、詩歌を歌う部と散文を叙唱する部の二つのパートが交互に演じられます。語り部は、巧みな演技や歌の技術に加え、豊かな話術と時の即興を自由に使いこなせなければなりません。オロンホの叙事詩では、古代の勇士や神々、精霊、動物にまつわる多くの伝説だけでなく、遊牧民社会の崩壊といった現代の出来事についても語られます。

各地域社会にはそれぞれ、幅広い演目を演じる独自の語り部があり、様々なオロンホの表現が各地に普及しています。この伝統は、家庭での娯楽として、また教育手段としても発達してきました。ヤクート民族の信仰を反映したオロンホは、政治不安の時代や厳しい気候・地理的条件の中、生き残りをかけて苦闘してきた小国家に暮らす人々の生き方の証でもあるのです。

20世紀のロシアにおける政治的・技術的変化は、サハ共和国の叙事詩伝統の存続を脅かしてきました。ベレストロイカ時代以降、オロンホに対する関心は高まりつつありますが、語り部の数が大幅に減少し、また、今なお残る語り部も全員高齢であることから、この伝統は危機に瀕しているのです。

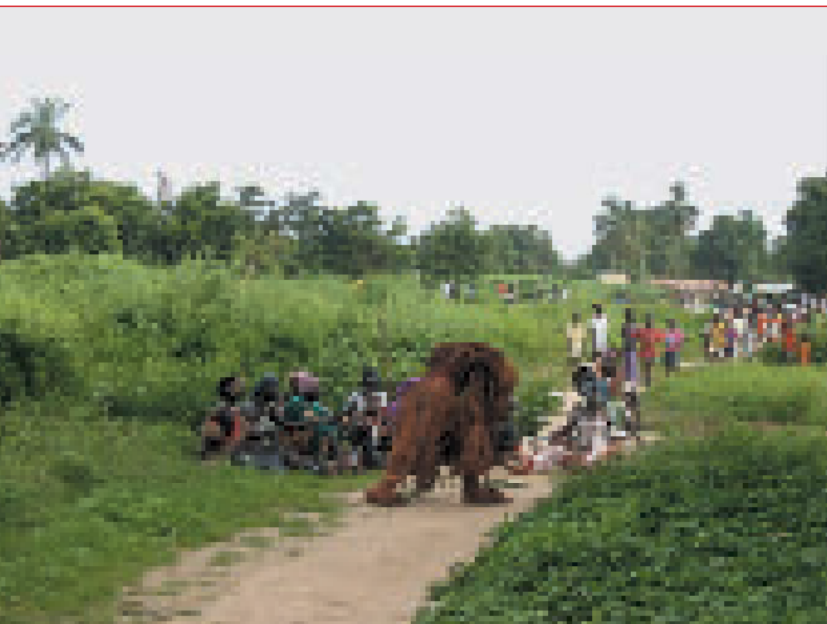


マンダング族の成年の儀式、 カンクラング

2005

75

セネガル、ガンビア



カンクラングは、セネガルとガンビアのマンダング族が暮らす地域（主にセネガルのカザマンス地方やムプールの町）で行われている成年の儀式です。言い伝えによると、カンクラングの起源はコモ（komo）と呼ばれる獵師の秘密結社にあると言われ、その組織や秘伝の慣習はマンダング族の出現に寄与したとされています。

カンクラングの儀式では、ファアラ（faara）と呼ばれる木の樹皮と赤い繊維で作られた仮面をかぶり、木の葉を身にまとい、体に植物染料を塗った、新成人のひとりが主役を務めます。こ

の主役の若者は、割礼と成年の儀式に参加し、仮面をつける主役の新成人の指名や長老による任命式、他の新成人たちと共に行う森での修養、新成人たちの出身村落をめぐる行進や寝ずの番など、儀式の幾つかの段階で登場するのです。この一連の儀式は通常、8月から9月にかけて行われます。行進はカンクラングの儀式に欠かせないもので、既に成年の儀式を受けた者や村人たちが、仮面をつけた新成人の身振りや言動を真似したり踊りや歌を演じたりしつつ、うやうやしく付き従って練り歩きます。主役は行進の途中で、2本のなたを振り回し、鋭い叫び声を発しながら歯切れの良い舞いを踊り、付き添う者たちは、棒やヤシの葉で武装し、合唱やタムタム太鼓の演奏で踊りのリズムを刻みます。

カンクラングは悪魔祓いの祈禱儀式ですが、社会の秩序と正義を守る役割も担っています。マンダング文化の独自性を支える彼らの知識や技術、慣習といった複雑な知識体系は、この儀式によって伝承され、教えられてきたのです。カンクラングはこの地域の他の社会や集団へと広がり、割礼を行った若い男性が、地域社会の秩序を守るために必要な行動規範や、植物の神秘と医学的価値、狩猟の技術などを学ぶ場となっています。しかし、セネガルとガンビアの大半の地域で急激な都市化が進み、耕地開発に伴って聖なる森林が縮小していることから、彼らの伝統的な慣習は廃れてきています。こうして儀式は平凡化し、カンクラングの威信は損なわれているのです。

フヤラとその音楽

スロバキア

2005

76

フヤラは3つの指穴を持つ非常に長い笛であり、スロバキアの羊飼いに由来する古くから演奏され、中央スロバキアの伝統文化に欠かせない楽器とされています。この笛には極めて精巧で個性的な装飾が施されていることから、フヤラは単なる楽器というだけでなく、素晴らしい芸術的価値を持つ工芸品でもあるのです。

フヤラ本体の管の長さは160～200センチにも及び、この管は50～80センチの短い管とつながっています。この楽器の特徴は、長い本体によって生み出される、低音域の深みある「こもった」音色と非常に高い倍音です。音楽は、羊飼いの生活や労働といった歌の内容によって、物悲しい調子や熱狂的な調子に変化します。フヤラによって演奏される楽曲は、楽器の技術的特徴に則した旋律と、風や水源がザアザアいう音など自然を模した音色を基盤として作曲されます。

19世紀から20世紀にかけて、フヤラは羊飼いの笛という役割だけに止まらず、広く知られ、評価されるようになりました。祭りの際にこの楽器を演奏するのは、スロバキア全土で実力を認められ人気の高いポドボラニエ地方出身の奏者たちです。フヤラは年間を通して様々な機会に演奏されますが、概して、春から秋に行われる祭りで、プロの演奏家や、今は数少なくなった羊飼いに由来して演奏されます。

ここ数十年の間に、フヤラは特別な催しにおいて演奏されることが増えてきました。共産主義体制やそれに続く1990年代の政治体制の変遷は、スロバキアに社会的・文化的、そして経済的な激変をもたらし、スロバキアの人々、特に若者はこの伝統的な民族芸術から距離を置くようになってしまったのです。しかし、フヤラ本体や、フヤラに関する知識や技術を保護しようとする個々の取り組みも見受けられるようになってきました。



エルチェの神秘儀

スペイン



エルチェの神秘儀は、聖母マリアの死と被昇天、戴冠を描いた神聖な音楽劇です。この劇は15世紀半ば以降、バレンシア地方に位置するエルチェの町のサンタ・マリア（聖母マリア）聖堂や旧市街において演じられてきました。この神秘儀は、中世ヨーロッパの宗教劇や聖母マリア崇拜を今に伝えるものなのです。

全て歌によって演じられるこの神秘儀は2部構成で、8月14日と15日に上演されます。一連の上演場面や絵画を通して聖母マリアの死と戴冠を描いたこの神秘儀は、エルチェの街路で行われる聖母マリアの死の場面から、何百人もの参加者がろうそくを掲げながら練り歩く夜の行進、朝の行進、午後の葬列、そして聖堂にて行われる埋葬、被昇天、戴冠の場面の上演と続きます。脚本の大半はカタロニア語の方言であるバレンシア語で書かれていますが、一部にはラテン語が使用されています。舞台は、「地上」を表現する水平に広がる舞台と、「天上」を表す縦方向に広がる舞台との二つの空間によって構成されており、これは中世の神秘儀の特徴です。特殊効果によって舞台の演出表現を高めるため、古来の空中浮遊装置も使われます。

毎年、役者や歌い手、舞台監督、舞台裏方、衣装係、世話役などとして、300人以上の有志がこの宗教劇に参加し、また年間を通して準備を手伝います。町中の人々を魅了するこの伝統は、この地方に住む人々の独自の文化や言語と密接に結びついているのです。エルチェの神秘儀は、1931年に「国定記念物」に指定され、文化遺産の保護を目的とする数々の法律によって守られています。

ベルガの祭り、パトゥム

スペイン

2005

78

ベルガのパトゥムは民衆の祭りで、その起源はキリスト聖体祭の際に行われる中世の祭典や行列にさかのぼると言われています。この祭りは毎年、5月下旬から6月下旬のキリスト聖体節にあたる週に行われ、バルセロナの北に位置するこのカタロニアの町ベルガの通りは、演劇の上演や様々な人形の行列で賑わいます。

地方自治体の臨時会議が開催され、祭りの象徴となり、催しの指揮をとる大太鼓（Tabal）とQuatre Fuetsが姿を見せ始めると、いよいよ祭りの始まりです。その後の数日間はいろいろな祝賀行事が行われますが、なかでも最も重要な催しは、正統派パトゥム、子どものパトゥム、完全版パトゥムといった行列です。タンバリン（Tabla）や紙粘土細工の馬（Cavallets）、矛と鞭を振り回す悪魔（Maces）、ラバの体を持った竜（Gultes）、鷲、大きな頭の小人、火の悪魔（Plens）、そしてサラセン人の衣装を身につけた巨人などが、曲芸を演じたり、花火をかざしたり、音楽を響かせながら、歓喜にわく観衆の間を次々と練り歩きます。これらの登場人物は全て、Tirabolと呼ばれる最後の踊りに参加します。

ベルガのパトゥムは、何世紀にもわたり、世俗的な側面と宗教的な側面の融合というかたちを守り続け、同じように中世から続くこの地域の他の祭りとは明らかに違う、独特の祭りとなっています。特にその独自性は、この祭りの内容が豊かで多様性に富んでおり、中世の路上劇や儀式的性格を維持していることから見て取れます。パトゥムの存続は保証されているかに見えますが、急速な都市化や観光産業の発展によってパトゥムの価値が失われないよう、見守っていく必要があるのです。



ラカラカの舞踏と歌唱

トンガ王国



南太平洋に浮かぶトンガ諸島からなるトンガ王国は、ニュージーランド北東2,000キロの辺りに位置し、太平洋地域では唯一の立憲君主国です。ラカラカは、振付や雄弁な語り、そして声楽や器楽によるポリフォニー（多声音楽）を融合したもので、トンガの国民的舞踏と見なされてきました。この文化的表現はトンガ諸島各地の地域社会で演じられ、特に王の戴冠式や憲法

記念日などといった重要な祝賀行事に欠かせないものです。ラカラカ（lakalaka）という言葉は、トンガ語で「きびきびと、または注意深く踊る」という意味で、me'elaufolaと呼ばれる踊りから派生したものとされています。この伝統は19世紀に発展し、その後の絶え間ない伝承と王室の後援のおかげで、20世紀に復興を果たしました。

ラカラカの舞踏は、約30分間にわたり、数百人に上る踊り手によって演じられます。踊り手は列を作り、男性は右側に並んで素早く力強い動きで踊り、女性は左側に並んで上品な手の動きと優雅な足取りで踊るのです。男女に分かれた二つの集団は、動きに合わせて手を叩いたり歌ったりし、しばしば、合唱団が伴奏曲を歌います。ポリフォニーの伴奏に合わせ、数百人の踊り手が一斉に動きをそろえて踊る光景は、非常に印象的です。この舞踏を創り出すのは、詩人であると同時に作曲家、振付師、演技監督も務める人物（punake）で、この人物は、トンガの歴史や伝説、価値観、社会構造に関連した話題を模索しながら、ラカラカの演目を定期的に更新する役割を担っているのです。

しかし、ここ数十年の間にラカラカが上演される機会は減ってきており、若い作曲家は新たに曲を作らず、既存の演目を繰り返し利用する傾向にあります。

大衆講談師メッダの技芸

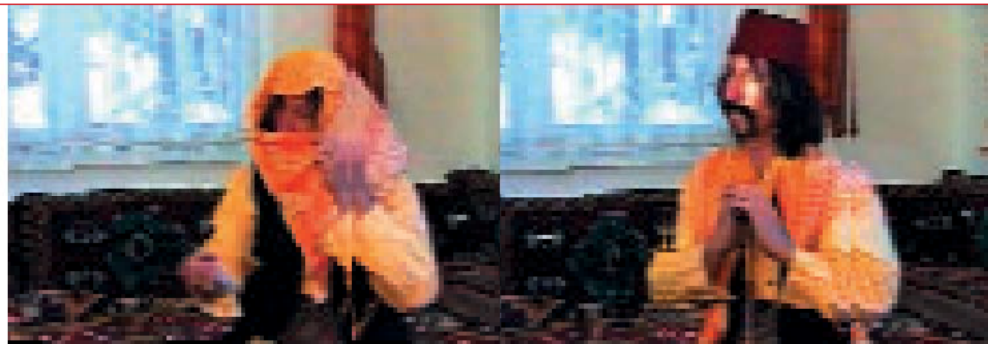
トルコ

2003

80

メッダリク (Meddahilik) は、メッダ (meddah) と呼ばれる講談師の独演によるトルコの演劇様式で、トルコやトルコ語圏の国々で演じられていました。広範囲にわたるトルコ語圏地域では、古くからアジアやコーカサス、中東からの人々が交流し、影響を与え合ってきたため、年月を経て、数々の似通った語り様式が発展してきました。

講談師メッダの役割は古来、人々を啓蒙し、教育し、かつ楽しませることでした。メッダは、隊商宿や市場、喫茶店、モスク (イスラム教寺院)、教会などで語り芸をすることで、特に読み書きの出来ない人々に、価値観や観念を伝えてきました。彼らが講談を通して伝える社会批評や政治批判はいつも、当今の問題に関する活発な議論を引き起こしてきたのです。メッダという言葉は、「称賛する」という意味のアラビア語「maddah」から来ており、「語り手」と訳すことができます。メッダは、大衆的な恋愛小説や伝説、叙事詩の演目の中から歌や滑稽な話を選び、それらを上演場所や観衆に適応させつつ演じます。しか



し、何よりも演技の質を左右するものは、講談師と観衆との間に生み出される雰囲気や、現代の出来事に主に関連した物まねや冗談、即興などを巧みに調和させて演じるメッダの力量なのです。レトリック (修辞法) の熟達を重んじるメッダの技術は、トルコで高く評価されています。

数人のメッダは今なお、多くの宗教的・非宗教的祝典で公演したりテレビに出演したりしていますが、マスメディアの発達により、この伝統は元来の教育的及び社会的役割の多くを失ってしまいました。特に、喫茶店にテレビが設置されるようになったことは、メッダの語り芸の衰退に拍車をかけています。

メヴレヴィ教団のセマーの儀式

トルコ



メヴレヴィ（Mevleviye）とは、禁欲主義的なスーフィ神秘主義の教団で、1273年にコニヤで設立された後、徐々にオスマントルコ帝国の各地へと広まりました。現在、メヴレヴィ教団は世界各地のトルコ人社会に見られますが、最も有名で盛んな活動拠点は、コニヤとイスタンブールです。

メヴレヴィ教団は旋回舞踊で有名です。踊り手は、踊りを始める前に数時間にわたる断食を行った方が良いとされ、断食が終わると、わずかにひねった左足を軸にして、右足を使いながら体を回転させ始めます。踊り手の体は柔軟で、両目は開けていなければなりません。視界がぼんやりと流れるように目の焦

点は合わせずに踊ります。このセマー（Sema）と呼ばれる踊りの儀式では、独特の楽曲アイン（ayın）が演奏されます。この楽曲は、声楽と器楽を交えた4部で構成され、歌い手1人、横笛奏者（neyzen）1人、ティンパニ奏者1人、シンバル奏者1人の少なくとも4人の演奏者によって演じられます。踊り手はかつて、1,001日間、メヴレヴィ教団の修道院（mevlevihane）に隠遁して修行を行い、祈禱や宗教音楽、詩、踊りなどを実践することで、倫理や行動規範、信仰を学んでいました。彼らはこの修行の後も教団の一員であり続けますが、通常の仕事や家族の元に戻ったものでした。

トルコ政府による世俗化政策の結果、1925年にはメヴレヴィ教団の全ての修道院が閉鎖されました。しかし、1950年代になると、トルコ政府は再び、公共の場に限り活動を認めるようになり、1990年代に入ると規制は更に緩和されました。そして、セマーの儀式が本来持っていた精神的で内面的な性格を失った非公式な集団も現れるようになりました。しかし、弾圧が続いた30年以上の間、この伝統は人目をしのんで執り行われ、精神的・宗教的伝統よりも音楽や歌に重きを置いて受け継がれてきたため、その宗教的意義の一部が失われてしまったのです。今日、セマーの儀式のほとんどは、伝統的な状況において演じられるのではなく観光客向けの催しとして行われるようになり、営利目的の上演のために、より短く簡略化されてしまいました。

ウガンダにおける樹皮布の製作

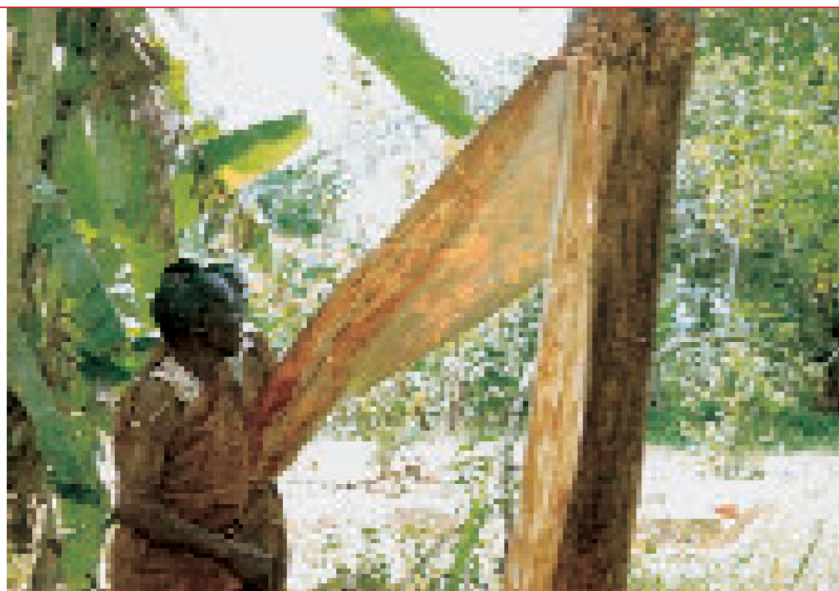
2005

ウガンダ

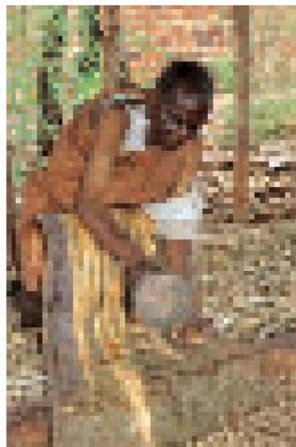
82

樹皮布の製作は、ウガンダ南部の旧バガンダ王国に暮らしているバガンダの人々による工芸伝統です。世襲制の職人頭（kaboggoza）が率いるNgonge族の職人は、古くからバガンダ王家やそこに住む人々のために樹皮布を作ってきました。樹皮布の製作過程には、人類最古の技術の一つで、織物が発明される以前の先史の技術が用いられています。

原料となるMutubaの木（*Ficus natalensis*：クワ科の常緑木）の内皮は雨季の間に収穫され、その後、様々な種類の木槌で打ち続けるという長く骨の折れる工程を経て、柔らかくきめの細かい手触りとなり、素焼き粘土の色が出てくるのです。職人は、樹皮が急激に乾燥するのを防ぐために、四方が吹き抜けの小屋で作業をします。樹皮布は、トーガ（古代ローマ人が着ていたゆるい外衣）のように着用し、男性も女性も身につけますが、女性が着る場合には腰に帯を結びます。通常、樹皮布は素焼き粘土色をしていますが、王や族長の樹皮布はその身分を強調するために白か黒に染められ、一般とは異なる様式で着用されます。この布は主に、戴冠式や治療の儀式、葬儀、文化的な集會などで身につけますが、間仕切り布や蚊帳、寝具、収納用の包みとしても使います。

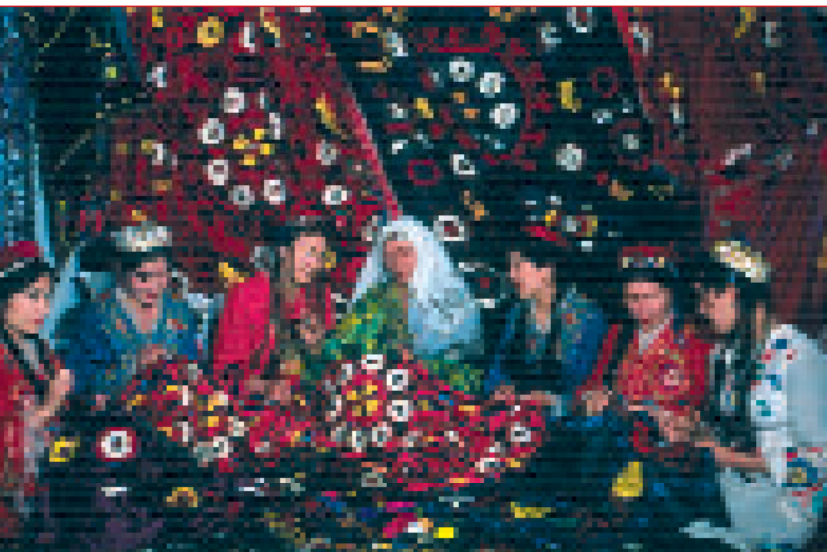


バガンダ王国のほとんどの村に作業場が作られ、樹皮布の製作は各地に広がりました。しかし、19世紀にアラブ人の隊商が、この地に綿布を持ち込んだことにより、樹皮布の製作は徐々に行われなくなり、ついにはほぼ消滅し、その使用は文化的・精神的な目的のみに限られるようになってしまいました。とはいえ、バガンダ社会においては、樹皮布は今も、彼ら独自の社会的・文化的伝統を代表するものとして認められています。最近では、樹皮布の製作は旧バガンダ王領で大いに奨励され、促進されるようになってきているのです。



ボイスン地域の文化的空間

ウズベキスタン



ボイスン地域は、中央アジア地方では、最も古くから人が住んでいる地域の一つで、小アジア（黒海と地中海の間の地域）からインドへと続く道の途中である、ウズベキスタン南東に位置します。シルクロード（絹の道）の衰退や中央アジアの政治的变化に伴い、ボイスン地域はかなり孤立した状態となりましたが、これは、シャーマニズムやゾロアスター教（拝火教）、仏教、イスラム教など様々な宗教の影響を受けたこの地域の古来の伝統を守り続けるのには好都合な環境でした。この地域には現在、約82,000人が暮らしています。

ボイスン地域では今なお、数多くの伝統儀式が続けられており、例えば、ナウルズの春祭りの前夜には、食べ物を供え、種をまく儀式が行われます。また、家族にまつわる慣習も受け継がれており、産後40日後に火と灰を使って悪霊を祓ったり、男児の割礼の際には山羊を闘わせたり相撲や競馬などの競技を行ったりするのです。古来の慣習に従って、結婚式や葬儀、病を治すためのシャーマニズムの儀式を行うこともよくあります。他にも、民衆に伝わる伝統として、毎年恒例の祭りに関連した歌や、叙事詩による伝説、踊りなどがあります。管弦楽器の伴奏と共に、叙事詩の歌が歌われたりもします。シャローラという民俗音楽の合奏団は大衆歌謡曲を集め、伝統楽器と伝統衣装の目録を作成したり、村々に伝わる伝説や叙事詩、古い旋律などの記録を行ったりしてきました。

ソビエト連邦時代の政策により文化様式の画一化が図られたため、ボイスンの伝統的な文化や芸術表現の存続の道はほぼ閉ざされてしまいました。今日、この地域の様々な文化表現を記録するために、楽器や技術設備の提供などを伴う支援が明らかに必要とされているのです。

シャシュマカーム

タジキスタン、ウズベキスタン

2003

84

シャシュマカームの古典音楽伝統は、10世紀以上にわたり、現在のタジキスタンとウズベキスタンにまたがる、かつてマワラ・アルナハルと呼ばれていた中央アジアの都市部において発展してきました。

シャシュマカームとは「8つのマカーム」という意味で、声楽と器楽、旋律と韻律の表現、そして詩を融合した音楽です。この音楽様式は、独演されることもありますが、撥弦楽器、擦弦楽器、杵太鼓、横笛で構成された楽団や合唱団によって演奏されることもあります。演奏は通常、器楽による序奏で始まり、2部構成の声楽主要部であるナスル（nasr）が続いて演奏されます。

シャシュマカームの起源はイスラム教伝来以前にさかのぼり、音楽理論や詩、数学、スーフィ神秘主義の発展に常に影響を受けてきました。シャシュマカームは9世紀から10世紀にかけて大変な人気を博し、主に、シャシュマカームの歴史的・精神的中心地であるブハラ町のユダヤ人社会などで、多くの音楽学校が設立されました。一般的な記譜法ではシャシュマカームの基本的な構造しか記録できないため、この音楽様式では特別な訓練を受けた演奏家が求められます。今日でも、師匠から弟子への口承が、この音楽とその精神的価値を守るための主な伝承手段となっています。

1970年代以降、多くの高名なシャシュマカーム奏者がタジキスタンやウズベキスタンを離れ、イスラエルのユダヤ人居住区や



米国へと移住してしまいました。1991年にウズベキスタンとタジキスタンが独立すると、シャシュマカームを保護するため多くの措置が取られました。個人の師範に教わって学ぶような現地の演奏様式を維持している演奏者はわずかで、シャシュマカームの師範の大半が逝去したこともあり、現在、タジキスタンとウズベキスタンにいる演奏者の圧倒的多数は、シャシュマカームの作曲を教えるタシュケント音楽学校の卒業生なのです。

バヌアツの砂絵

バヌアツ



南太平洋に位置するバヌアツ諸島では、他に類を見ない複雑な砂絵の伝統が今もなお、保存されています。この砂絵は先住民の芸術表現というだけでなく、多くの機能を持つ「書きもの」でもあり、一連の儀式や瞑想の際、さらには伝達手段としてなど、様々な場面で使用されています。

この砂絵は、砂や火山灰、粘土質の土などの地面に直接描かれます。描き手は、1本の指を使い、あたかも目印となるマス目

があるかのように、曲がりくねったひと続きの線を引いていき、優美で、多くは左右対称の幾何学模様の構図を描き出していきます。バヌアツ諸島の中部から北部に暮らす80ほどの言語集団の人々間での通信手段として、この豊かで生き生きとした描画伝統は発達してきました。バヌアツの砂絵はまた、儀式や神話の知識のみでなく、地域の歴史、宇宙論、親族組織、歌集、農業技術、建築・工芸意匠、踊りの振付などに関する豊富な口承知識を記録し、伝承するための手段でもあります。たいていの砂絵には幾つかの異なる機能が備えられ、幾重もの意味が込められているので、芸術作品として、または情報源、物語の挿絵、署名、さらに、単に熟考のためのメッセージや対象物として、「読み解く」ことができるのです。砂絵は単なる「絵」というだけではなく、知識や歌、宗教的・世俗的な意味を持つ物語などを融合したものでもあり、砂絵描きの名人には、描画模様に関する確かな知識だけでなく、その意味についての深い理解力が求められます。更に、描き手は砂絵を見る者に対して、絵の解釈を説明することができなければならないのです。

この砂絵はバヌアツの独自性を魅力的に象徴するものですが、観光産業やその他の商業目的のために、単なる民芸調の装飾様式として観客に披露されることも多くなりました。このような、砂絵の美しさのみを鑑賞する傾向が今後放置されれば、バヌアツの砂絵伝統の持つ、深い象徴的な意味と本来の社会的機能が失われてしまう恐れがあります。

ベトナムの宮廷音楽、ニャ・ニャック

2003

ベトナム

86

ニャ・ニャックとは「優雅な音楽（雅楽）」を意味し、15世紀から20世紀半ばにかけてベトナムの宮廷で演じられていた広範な音楽・舞踊様式を指しています。この宮廷音楽は通常、誕生日や宗教祭日、戴冠式、葬儀、公式な歓迎会といった儀式の始まりと終わりに披露されていました。ベトナムで発展した多くの音楽様式のうち、全国的に浸透し、他の東アジア諸国の伝統と強い結びつきを持つのはニャ・ニャックのみであると言えるでしょう。ニャ・ニャックはかつて、豪華な衣装を身につけたたくさんの歌い手や踊り手、演奏者によって演じられていました。また、その大規模な楽団は、中心的な役割を果たす太鼓部門に加え、その他様々な種類の打楽器や管弦楽器で構成されています。全ての演奏者は、儀式の各次第を、細心の注意を払って執り行う必要があるため、極めて高度な集中力を維持しなければならないのです。

黎朝時代（1427～1788年）に発展したニャ・ニャックは、阮朝時代（1802～1945年）に制度化・成文化され、王朝の権力と長期繁栄の象徴として、数々の宮廷儀式に欠かせないものとなりました。しかし、ニャ・ニャックの役割は宮廷儀式の際の伴奏に止まらず、神々や王と交信し、賛辞を呈するため、また、自然や万物に関する知識を伝承するための手段でもあったのです。



20世紀になると数々の出来事がベトナムを震撼させ、特に王朝の崩壊や数十年にわたる戦争により、ニャ・ニャックの存続は深刻な脅威に晒されました。演奏の場であった宮廷が消失したため、この音楽伝統は本来の役割を失ってしまいました。しかし、現在、まだ生き残っている数人の元宮廷楽士が、この伝統を守るために活動を続けています。ニャ・ニャックの様式の一部は、民衆の儀式や宗教的祭典において受け継がれ、ベトナム現代音楽の着想の源となっているのです。

ゴングの文化的空間

ベトナム

ベトナム中央高原におけるゴングの文化的空間は、幾つかの省にまたがっており、ここでは、オーストロアジア語族とオーストロネシア語族に属する17の地域社会の人々が生活しています。彼らの信仰体系は日常生活や季節の移り変わりや密接に結びついており、ゴング（ドラ）が人間と神々と超自然界をつなぐ特別な言語を生み出すと信じる、神秘的な世界を形成しています。全てのゴングには神または女神が宿っているとされ、ゴングが古ければ古いほど、その力は強まると言われています。ゴングは家族の富や権力、名声を表すと共に、家族の加護を約束するもので、各家庭は少なくとも一つのゴングを所有しています。この文化的空間で行われる様々な儀式には多種多様な金管楽器が使われますが、ゴングだけが、社会生活のあらゆる儀式に用いられ、儀式の主役となります。

ベトナムのゴングの演奏方法は、村によって異なります。奏者はそれぞれ、直径25～80センチに及ぶ様々な大きさのゴング



を一つずつ持ち、男性または女性で構成される村の合奏団が3～12個のゴングを打ち鳴らします。雄牛の生け贄の儀式や、コメの感謝祭、服喪の儀式など、儀式の内容に合わせて様々な編曲や韻律が用いられます。この地域のゴングは近隣諸国から買って持ち込まれたもので、彼ら独自の演奏に合うように調律されています。

近代の経済的・社会的変化は、この地域の伝統的な生活様式に劇的な影響を与え、ゴング文化が育まれてきた本来の環境が失われてしまいました。古来の生活様式や知識、技術の伝承は、20世紀に数十年間続いた戦争によって途

絶してしまったのです。また、古くからの職人がいなくなったことや、若者が西欧文化への関心を強めていることなどにより、今日、ゴング文化の衰退の傾向は更に深刻化しています。最近では、ゴングは神聖な意味合いを失い、時には再利用品として売られたり、他の製品と交換されたりしているのです。

サヌアの歌

イエメン

サヌアの歌は、「アル・ギナ・アル・サナーニ (al-Ghina al-San'ani)」とも呼ばれ、イエメン全土で演奏され豊かな音楽伝統をなしている一連の歌を指しています。これは、14世紀の様々な詩歌伝統から派生したもので、サムラ (samra) と呼ばれる結婚式の夜の祝宴や、毎日午後に行なわれるマジアル (magyal) という友人や同僚の集まりなど、いろいろな社会行事に欠かせないものとなっています。

サヌアの歌は、二つの古典楽器の伴奏と共に独唱で演じられます。伴奏を演じるのは、カンブース (qanbus) と呼ばれるイエメンの弦楽器と、両手の親指で支え、残りの8本の指で軽く叩いて演奏するサーン・ヌハース (sahn nuhasl) という銅製の盆の形をした打楽器です。サヌアの歌の旋律には非常にたくさんの種類がありますが、1回の公演の間に、ある旋律から異なる種類の旋律へと転調することは稀です。歌い手の芸術的技巧は、歌詞の意味を強調し、聞き手の心に訴えかけるために、一旋律をいかに美しく装飾して歌うかによって決まるのです。イエメンの方言と古典アラビア語で書かれた歌詞は、軽妙な言葉遊びに富み、感動的な内容で知られています。サヌアの歌詞は、イエメンで最も尊ばれ、最も頻繁に引用されている詩が集まったものなのです。これらの歌は、イエメンの古くからの首都であるサヌアを題材としたものですが、イエメン各地の町や農村部などでも歌われています。その歌詞の多くはイエメンの様々な地方の方言で書かれており、また、この伝統的な旋律は、農村部の踊りや現代音楽など、他の芸術様式に転用されることもよくあります。



イエメンの人々はサヌアの歌に強い誇りを持ち続けていますが、歌の演奏会に参加する人は減ってきています。また、歌い手や演奏者の数は増えてはいるものの、彼らは古い歌をわずか何曲か知っているだけで、そうした伝統的な歌は、より若い世代の現代風の曲を演奏する前に演じられるだけとなってしまいました。この伝統の全体像や繊細な演奏表現を今も守り抜いているのは、ほんの数名の年配音楽家だけなのです。

マキシの仮面舞踏

ザンビア

マキシの仮面舞踏は、8～12歳の少年を対象に毎年行われる成年の儀式、ムカンダ（mukanda）の最後に行われます。この儀式は、ザンビアの北西部及び西部に位置する、ルバレ族、チョクウェ族、ルチャジ族、ンブンダ族の地域社会（Vaka Chiyama Cha Mukwamayji）で執り行われています。

この地域の少年たちは通常、乾季が始まると、自分の家を出て、1ヶ月から3ヶ月にわたり村から離れた森の奥で野営生活をします。外界から遮断された生活をおくることで、子ども時代が終わったことを象徴的に表すのです。ムカンダの儀式では、新成人の割礼や度胸試しが行われ、また、男として、夫として果たすべき将来の役割についての教訓が与えられます。儀式を受ける新成人は、それぞれ特定の仮面を割り当てられ、儀式が終わるまでこの仮面の役柄を演じます。主な役柄としては、精神的な影響力を持ち、力強く富裕な男性（Chisaluke）、ムカンダの「統治者」であり、超能力を持つ守護霊（Mupala）、理想的な女性像の象徴であり、儀式や踊りの伴奏音楽を指揮する女性（Pwevo）などがあります。マキシ（Makishi）は、これらとは別の役柄で、少年たちの手助けをするために現世に戻ってくる亡くなった先祖の霊を表しています。ムカンダの最後には、卒業の儀式が行われ、村中の人々が、マキシの踊りやバントマイム（無言劇）に似た演技を見物しながら、成人した少年が森の野営地から戻り、大人の男性として彼らの社会に再び参加するのを待つのです。

ムカンダには、自然や性、宗教信仰、地域社会での価値観に関する知識のほか、実用的な生存術を伝えるという教育的な役割



もあります。ムカンダは、マキシの仮面舞踏の存在意義を象徴するものとして、かつては数ヶ月にわたって行われていましたが、現在では、学校の年間予定に合わせて1ヶ月に短縮されることが多くなりました。また、マキシの踊り手が社会的な集まりや政党の集會などに呼ばれて踊る機会も増えており、この儀式の本来の性格が失われていく危険性が指摘されています。

ムベンデ・ジェルサレマの踊り

ジンバブエ

2005

90

ムベンデ・ジェルサレマの踊りは、ジンバブエ東部のムレワ地区やウズンバ・マランバ・フング地区に暮らすゼズル・シヨナ族によって演じられる、民衆の舞踏様式です。

この踊りの特徴は、女性と男性による曲芸的で官能的な動きです。踊り手は太鼓奏者によるポリリズム（複数の異なる韻律を同時に演奏する）に合わせて踊り、その横で、男性が拍子木を打ち鳴らし、女性が手を叩いたり、ヨーデルのように叫んだり、笛を吹いたりします。東アフリカに見られる他の太鼓を主体とした伴奏を伴う舞踏様式とは異なり、ムベンデ・ジェルサレマの踊りには複雑な足の運びはなく、多数の太鼓が用いられることもありません。この踊りの音楽は1人の熟練太鼓奏者によって演奏され、歌や歌詞は伴わないのです。

踊りの間、男性はしばしば、穴を掘るモグラの動きを真似て、両腕を激しく動かしながらうずくまったり、右足で力強く地面を蹴ったりします。ムベンデ・ジェルサレマという不思議な名前は、何世紀にもわたるこの踊りの変遷を物語るものです。この古典舞踏は多産を願うもので、植民地時代以前には「ムベンデ」と呼ばれていました。「ムベンデ」とはシヨナ族の言葉で、多産、性、家族の象徴と見なされていた「モグラ」を意味します。しかし、キリスト宣教師はこの露骨に性的な踊りに強力に反対していたため、その名前を、聖地エルサレムをシヨナ族の言い方に置き換えた「ジェルサレマ」に変え、宗教的な意味合いを持たせました。今日では、このどちらの名前も一般的に使われています。宣教師の非難にもかかわらず、この踊りは引き続き人気を博し、植民地支配に抵抗した人々の誇りと独自性の源となったのです。



最近では、観光客を対象とした異国風の見せ物として踊られることが多くなってきているため、この踊りの性質や意義は変わりつつあります。また、政党の集会といった、この踊りの本来の趣旨からは全くかけ離れたところで演じられることも増えています。踊りの伴奏に使われていたミトゥンバ（mitumba）と呼ばれる太鼓や拍子木、笛などは、だんだんと質の悪い楽器に取って代わられてきており、ムベンデ独特の音楽は失われつつあるのです。

国際選考委員会委員

ユネスコ事務局長によって任命された18人の委員によって構成される国際選考委員会は、2001年、2003年、および2005年に開催されました。第2回・第3回委員会の際、半数の委員は任期満了により改選しています。

Hassan M. Al-Naboodah

(アラブ首長国連邦)

アラブ首長国連邦大学教授

アラブ史及びアラブ文化を学んだ後、アラブ首長国連邦大学や研究評議会、教育省において複数の職を歴任。現在は、中世イスラム史の専門家として、ザイド遺産・歴史センターの所長を務める。

Antonio Augusto Arantes

(ブラジル)

ブラジル国立歴史美術遺産研究所 (IPHAN) 所長

民衆・民俗文化、都市景観、文化遺産保護を専門とする社会人類学者として、1968年よりカンピナス州立大学にて教鞭をとる。数々の人類学協会の会長を務めたほか、「無形文化遺産の保護に関する条約」の起草にも貢献。

Egil Bakka

(ノルウェー)

ノルウェー伝統音楽・舞踊センター所長

無形文化遺産の様々な分野、特に伝統舞踊における専門家として、ノルウェー、フェロー諸島(デンマーク自治領)、アイスランドで広範囲にわたる実地調査を実施。ノルウェー科学技術大学の舞踊学教授であると同時に、伝統民俗衣装委員会の委員長も務める。

Aziza Bennani

(モロッコ)

大学教授、ユネスコ・モロッコ代表部大使

モハメディア・ハッサン2世大学の文学・人文科学部教授で、ヒスパニック系モロッコ及びヒスパニック系アメリカ文学・文明研究などの教職に従事。様々な著書を出版し、身体障害者のための高等弁務官及びモロッコの文化長官を務める。

Basma Bint Talal 王女殿下

(ヨルダン)

ヨルダン王女、2005年国際選考委員会議長

オックスフォード大学にて言語学と開発学を学んだ後、ヨルダン国立女性委員会や、国連開発計画（UNDP）、世界保健機関（WHO）、ユネスコを含む国連機関と関連し、開発における女性の役割及び子どもの権利の分野で活躍。人間開発のためのヨルダン・ハーシム家基金を設立し、また、国連平和大学評議会のメンバーでもある。

Georges Condominas

(フランス)

文化人類学者

口承文化を専門とし、人類学者連合の副連合長のほか、高等研究院において東南アジア民族学・社会学教授を務める。また、パリの社会科学高等研究院においても長年、教鞭を執った。

Anzor Erkomaishvili

(グルジア)

民俗学者、合唱指揮者、国立文化研究所教授

トビリシ国立音楽院にて学んだ後、ルスタヴィ合唱団やマルトゥベ青年合唱団をはじめとする数々のグルジア・ポリフォニー（多声音楽）合唱団を設立。グルジア全土の伝統歌の膨大な演目を記録し、グルジア・ポリフォニー曲記録資料の修復に初めて着手した。

Carlos Fuentes

(メキシコ)

作家

メキシコに生まれ、米国やチリ、アルゼンチンに暮らす。メキシコ自治大学にて法律学を学び、卒業後に作家活動を開始すると共に、英文学・ヒスパニック文学の教授となる。数多くの小説を出版し、「Where the Air is Clear（空気の最も澄んだ土地）」は1987年にセルバンテス賞（スペイン語文学賞）を受賞した。

Juan Goytisolo

(スペイン)

作家、2001年及び2003年国際選考委員会議長

1950年代後期にフランコ独裁政権下のスペインを離れ、パリやマラケシュに暮らす。数々の小説を出版。モロッコ伝統文化に魅せられた、マラケシュの文化遺産の熱心な擁護者であり、「人類の口承及び無形遺産の傑作の宣言」事業の創始者の一人。

Yoshikazu Hasegawa (長谷川善一)

(日本)

財団法人新国立劇場運営財団常務理事

東京大学教養学部を修了後、元文部省（現文部科学省）に長年勤務。1995年に日本芸術文化振興会理事に指名され、2001年より東京にて新国立劇場運営財団の常務理事を務める。

Hideki Hayashiba (林田英樹)

(日本)

独立行政法人国立美術館・国立新美術館館長

元文部省（現文部科学省）にて長期にわたり様々な職を歴任した後、文化財部長及び文化庁長官に任命される。その後、日本国立科学博物館の館長職を経て、現職。

Epeli Hau' Ofa

(フィジー)

作家、人類学教授、オセアニア芸術文化センター所長

作家及び人類学教授として、トンガの王室公文書管理官職と共に、南太平洋大学にて社会学部長、社会経済開発学部長を務める。1990年代後期、オセアニア芸術文化センターを設立し、以降は同所長として活動。

Ugnė Karvelis

(リトアニア)

作家、元ユネスコ・リトアニア代表部大使

1944年にリトアニアを離れ、ドイツやフランス、米国にて学ぶ。フランスのガリマル出版社（Edition Gallimard）に20年間勤務し、文芸評論家、翻訳家、小説家として、リトアニア文化の促進に専念。2002年までユネスコ・リトアニア代表部大使を務める。

Alpha Oumar Konare

(マリ)

アフリカ連合委員会委員長、元マリ大統領

マリとポーランドにて史学を学んだ後、文化省にて歴史民族学遺産部の部長職に従事。1990年に「マリ民主同盟」を結成。1992年から2002年までマリ大統領を務め、現在、アフリカ連合委員会委員長。

Elvira Kunina

(ロシア連邦)

ロシア国立民族芸術院理事

ロシアの伝統芸術文化における専門家として知られ、ロシア国立民族芸術院の理事など文化的分野において様々な職を歴任する。ロシア民芸に関する著書も多く、伝統芸術を促進し民族社会への理解を深めるための数々の催しを開催している。

Richard Kurin

(アメリカ合衆国)

スミソニアン協会・民俗学文化遺産センター所長

ワシントンで毎年行われる「スミソニアン民俗フェスティバル」の開催者。また、スミソニアン協会による伝統音楽収集活動や、その他の文化事業を手掛ける。文化人類学者として数々の大学にて教鞭を執り、特に南アジアの伝統文化に関する多くの著書を出している。

Olive Lewin

(ジャマイカ)

ピアニスト、民族音楽学者、ジャマイカ青年オーケストラ監督
英国にて音楽学と民族音楽学を学ぶ。ロンドンのトリニティーカレッジの特別研究員であり、王立音楽院及びロイヤル・スクール・オブ・ミュージックの準会員である。ジャマイカ民族協会の部長を務めた後、1983年にジャマイカ青年オーケストラを設立、以来、監督を務める。

Amandina Lihamba

(タンザニア)

女優、脚本家、ダルエスサラーム大学教授

女優であると同時に、ダルエスサラーム大学の芸術社会科学部にて教授及び学部長を務める。過去30年間にわたり、演劇界にて舞台女優や監督を務め、脚本執筆や映画製作にも携わる。また、数々の開発機関や国際組織において顧問も務めている。

Ahmed Aly Morsi

(エジプト)

エジプト国立図書館・公文書館館長、カイロ大学芸術学部教授

カイロ大学芸術学部アラビア語学科の学科長を務める。また、民俗伝統や歌謡、文学、エジプト文明に関する分野において多くの出版物を発表している。ローマとマドリードにおけるエジプト教育使節団の文化顧問及び使節団長であり、エジプトイスラム研究所の所長でもある。

Ronald Muwenda Mutebi II 殿下

(ウガンダ)

ブガンダのカバカ(王)

1966年から1986年にかけて、ウガンダの独裁主義体制に反対して亡命。新憲法発布後、1993年にブガンダ王国の第37代カバカ(王)に就任し、貧困救済や保健・教育制度の整備、生物多様性保護のためのカバカ基金を設立。

J. H. Kwabena Nketia

(ガーナ)

国際音楽評議会アフリカ部長

英国及び米国にて言語学と音楽学を学んだ後、カリフォルニア大学ロサンゼルス校(UCLA)やピッツバーグ大学など複数の大学にて教鞭を執る。1992年にガーナに戻り、ガーナ大学名誉教授、またアフリカ音楽・舞踊国際センターの所長も務めている。

Martina Pavlicová

(チェコ共和国)

文化人類学者

欧州民族学研究所やマサリク大学で口承伝統、民族舞踊、社会文化に関する講師を務める。民族誌学雑誌など数々の出版物の編集委員であり、「ストラージュニツェ国際民俗フェスティバル」をはじめとする多くの催しの開催に貢献している。

Ralph Regenvanu

(バヌアツ)

人類学者、バヌアツ文化センター所長

オーストラリアにて人類学と考古学を学んだ後、バヌアツ国立博物館の館長に指名され、次いでバヌアツ文化センター所長に就任する。太平洋諸島博物館協会の執行評議会書記官を務めると共に、バヌアツ国家文化評議会の会長でもある。

Olabiya Babalola Joseph Yai

(ベナン)

大学教授、ユネスコ・ベナン代表部大使

アフリカ言語・文学・口承時や海外アフリカ文化の専門家であり、様々な国において教授の職を務める。ユネスコのアフリカ言語関連事業の発展を支持するほか、文化分野における数多くの国際評議会・委員会・審査員会の会員として活動している。

Dawnhee Yim

(大韓民国)

歴史学教授、東国大学女性学部長

民俗学や文化人類学、また韓国社会における女性の地位に関する多くの研究を発表。韓国の文化人類学学会の会長であり、その他、人類学に関する様々な協会の会員である。

Zulma Yugar

(ボリビア)

歌手、ボリビア国立大衆伝統・文化評議会名誉会長

歌手として、国内外の多くの賞を受賞。文化省において文化促進部門の部長を務め、ボリビア芸術家・音楽家協会の会長も務めている。また、スルマ・ユガール伝統文化財団の会長でもある。

Munajat Yulchieva

(ウズベキスタン)

伝統歌手

高い評価を受けている著名な音楽家であり、欧州やモロッコ、ブラジル、米国などで開催される数々の音楽祭に参加。有名な賞を数多く受賞し、特にフランスやドイツで多数のアルバムの録音活動を続けている。

Ana Paula Zacarias

(ポルトガル)

文化人類学者、駐エストニア・ポルトガル大使

法律学と文化人類学を学んだ後、ポルトガル外務省にて文化遺産保護に関する様々な職を歴任。ポルトガル代表として「無形文化遺産の保護に関する条約」の起草会議に参加した。

Zhentaο Zhang

(中華人民共和国)

音楽家、中国美術学院音楽研究所教授

職業音楽家としての活動に加え、中国農村部の音楽表現の調査・記録を行うと共に、古典楽器の研究・収集を行う。多くの音楽祭や会議を企画し、中国伝統音楽学会及び中国音楽家協会の会員として活動している。

写真

表紙: The Mevlevi Sama Ceremony (Turkey) © Hajim Polat

序文: K. Matsuura © UNESCO/Michel Ravassard

制作に重宝された無形文化遺産:

Albania	1	© Vasil S. Tole
Algeria	2	© CNRPAH 2004
Armenia	3	© UNESCO
Azerbaijan	4	© Jean During
Bangladesh	5	© Bangladesh National Commission for UNESCO
Belgium	6	© Musée International du Carnaval et du Masque de Binche
Belgium-France	7	© Mairie de Douai
Belize, Guatemala, Honduras, Nicaragua	8	© National Garifuna Council
Benin, Nigeria, Togo	9	© UNESCO/Yoshihiro Higuchi
Bhutan	10	© Institute of Language and Cultural Studies, Bhutan
Bolivia	11	© Tetsuo Mizutani
	12	© Vice Ministerio de Cultura
Brazil	13	© UNESCO/ Catherine Gallois
	14	© Luiz Santos
Bulgaria	15	© Prof. M. Santova
Cambodia	16	© Service cinéma du Ministère de la Culture et des Beaux-arts
	17	© Ministry of Culture and Fine Arts of Cambodia
Central African Republic	18	© Commission nationale Centrafricaine and Ministère de la jeunesse et des sports art et culture
China	19	© Chinese Academy of Arts
	20	© UNESCO / © Chinese Academy of Arts
	21	© Liang Li
Colombia	22	© Vivien Saad
	23	© Jesús Natividad Pérez Palomino
Costa Rica	24	© Carmen Murillo / Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes
Côte d'Ivoire	25	© Angéline Yegnan Toure Gninwoyo
Cuba	26	© J. Silveira
Czech Republic	27	© Institute of Folk Culture
Dominican Republic	28	© Museo de Hombre Dominicano
	29	© Juan Rodríguez Acosta
Ecuador, Peru	30	© Tony Fernandez (Celsi), Jorge Fernandez
Egypt	31	© CULTNAT
Estonia	32	© Marc Soosaar
Georgia	33	© Anzor Erkomaishvili
Guatemala	34	© Ministerio de Cultura y Deportes
Guinea	35	© Philippe Bordas
India	36	© Mangi Kathakali and Kutiyattam School
	37	© Indira Ghandi National Centre for the Arts
	38	© Ministry of Culture of Government of India
Indonesia	39	© "Sema Wangi" national secretariat / © UNESCO
	40	© Ministry of Culture and Tourism of the Republic of Indonesia
Iraq	41	© UNESCO
Italy	42	© Giuseppe Cappellani
	43	© Franco Stefano Ruiu
Jamaica	44	© UNESCO
Japan	45	© National Noh Theatre
	46	© Agency for Cultural Affairs
	47	© Umemura Yutaka
Jordan	48	© Rami Sajdi
Kyrgyzstan	49	© Kyrgyz National Commission for UNESCO
Latvia, Estonia, Lithuania	50	© Latvian Folk Art Centre Archives
Lithuania, Latvia	51	© Melerosius/Vilfotis/Gamma/ © Lithuania Folk Culture Center

Madagascar	52	© J. Séguir/ZED
Malawi	53	© UNESCO
Malawi, Mozambique, Zambia	54	© Malawi National Commission for UNESCO
Malaysia	55	© National Culture and Arts Department
Mali	56	© Modibo Bagayoko / DNPC
Mexico	57	© Fototeca de Pueblos Indios, Museo Nacional de Antropología
Mongolia	58	© Mongolian National Centre for Intangible Heritage
Mongolia, China	59	© Sonom-Ish Yundenbat
Morocco	60	© Ahmed ben Ismail
	61	© UNESCO/ Michel Ravassard
Mozambique	62	© UNESCO/ Anne Meyer Rath
Nicaragua	63	© INC (Instituto Nicaragüense de Cultura)
Nigeria	64	© Wande Abimbola
Palestine	65	© MOC
Peru	66	© Instituto Nacional de Cultura / Dante Villafuerte
Philippines	67	© Renato S. Rastrollo/NCCA
	68	© Renato S. Rastrollo/NCCA-IHC
Republic of Korea	69	© Cultural Properties Administration
	70	© Cultural Properties Administration
	71	© Kim, Jong-Dal
Romania	72	© Visi Ghencoa
Russian Federation	73	© Russian State House of the People's Creativity, Ministry of Culture
	74	© UNESCO
Senegal, Gambia	75	© DPC
Slovakia	76	© UNESCO
Spain	77	© Jaime Brotons
	78	© Foto Luigi
Tonga	79	© Pesi S. Fonua
Turkey	80	© UNESCO
	81	© Hajim Polat
Uganda	82	© J. K. Walusimbi
Uzbekistan	83	© National Commission of Uzbekistan
Uzbekistan, Tajikistan	84	© Jean During
Vanuatu	85	© Vanuatu National Cultural Council
Viet Nam	86	© Hue Monument Conservation Center
	87	© Institute of Culture and Information / Duong Thanh Giang
Yemen	88	© Jean Lambert
Zambia	89	© Zambia National Commission for UNESCO
Zimbabwe	90	© UNESCO

ユネスコ事務局文化遺産部無形遺産課

Chief Editor: Rijsa Smeets

Coordination: Cesar Moreno-Triana, Estelle Blaschke, Fleur Perrier

Texts: Estelle Blaschke, Ricardo Lo Guidice, Anne Meyer-Rath, Fleur Perrier, Sebastian Veg

Japanese texts: Yumiko Nanaumi, Tomoko Oka, Kaori Iwai, Reiko Yoshida

Conception graphique: Doc. Levin

Printed by Snoeck-Ducaju & Zoon

この冊子はユネスコ無形文化遺産部無形遺産課によって出版されたものです。

© UNESCO, 2006

