

# 儀礼と遊戯の掛け合い： ラオス北部の掛け合い歌カップ・サムヌアから

Ritual and Play in Reciprocal Singing : From the Reciprocal Song “Khap Samneua” in Northern Laos

京都大学人間・環境学研究所助教

梶丸 岳 KAJIMARU, Gaku

## 1. 儀礼と遊戯と掛け合い歌

一定の旋律に即興で歌詞をつけて歌を交わしあう掛け合い歌は、古代歌謡研究（土橋 1965）や照葉樹林文化論（佐々木 2007）において日本古代の「歌垣」と結びつけられ、男女の性的解放や婚姻、豊穡の予祝儀礼と一体のものとして論じられてきた。とはいえ、掛け合い歌は必ずしもそうした異性交遊や儀礼と結びつくわけではなく、むしろ娯楽として、歌垣と分けて「歌掛け」として捉えるべきであることもかねてから指摘されている（内田 1984）。「歌垣」そのものについても、工藤（1999）は中国雲南省白族の事例に基づいて、日本古代の歌垣における恋愛表現も「模擬恋愛」として読むべきであると主張している。他にも皆川（2004）は台湾のヤミ族が家の新築・改築や造船の祝いとして行うミヴァライ儀礼において主人と客が男同士で行う掛け合いについて報告している。白族も葬送儀礼において「踏葬歌」という歌を掛け合うことが知られているが、この歌は死者を死の世界へと導く役割を果たしていると考えられている（山田直巳 2010, 2012, 2017）。

以上にみられるように、掛け合い歌の研究は「歌垣」研究から広がって、東アジアの事例を中心としつつ多様な掛け合いのありようが明らかにされ

てきた<sup>1)</sup>。これらの事例を眺めると、掛け合い歌は多くの場合、日常のなかで行われるというよりも、祭りのような儀礼的場面でよく行われているように見受けられる。

娯楽を目的とする遊び（遊戯）と儀礼が実は似ているという指摘は、遊び論において以前から行われてきた。例えばホイジンガは『ホモ・ルーデンス』のなかで次のように遊びを形式的に定義している。

遊びとは、あるはっきり定められた時間、空間の範囲内で行われる自発的な行為もしくは活動である。それは自発的に受け入れた規則に従っている。その規則はいったん受け入れられた以上は絶対的拘束力をもっている。遊びの目的は行為そのもののなかにある。それは緊張と喜びの感情を伴い、またこれは「日常生活」とは、「別のもの」という意識に裏づけられている（ホイジンガ 1973: 73）

そして一方で、祭祀については次のように述べているのだ。

祭祀を共にしている人々は、この行為が福祉を生み、日常生活の世界より一段と高い事物の秩序を創るのだと確信しているであろう

う。だが、それでいてもなお、この奉獻の儀礼、つまり表現による現実化というものは、いかなる観点から見ても遊びの形式的特徴を帯びたものになっている（ホイジンガ 1973: 44）。

ホイジンガは「遊びこそ人間活動の根源にある」と考えており、遊びを土台として儀礼が行われているということを強調しているが、ここでホイジンガが指摘しているように、遊びと儀礼の形式が似ているということは論を俟たない。現象学者のフィンクも「もともと遊戯は、人間の実存がそのなかで自己を暗示する、表現的象徴—行為である。最も原初の遊戯は魔術的儀礼であり、祭祀的性格をもった重要な身振りにほかならなかった」（フィンク 1971: 53）と述べている。

遊びと儀礼はいずれも時間と空間が限られた領域において生起し、規則によって構成される。ここでは参与する人々の意識に裏付けられた、日常とは違う世界が現出している<sup>2)</sup>。また、遊び（＝遊戯）と儀礼が似ているどころか、儀礼のなかにブランコのような「遊び」と呼びたくなる要素が入り込んでいることもよくある。そうした例は民族遊戯研究において枚挙にいとまがない。人類学における構造機能論や象徴論の立場からの遊戯研究は、遊戯が宗教や神話、社会組織などと密接に結び合って存在していることを示してきた（寒川 1998）。

とはいえ、遊びと儀礼を完全に同一視することもできない。なぜなら現象学者アンリオの言うように、実際のところ「結局遊びとは行動の形式ではなく主体的な態度」（アンリオ 1981: 120）であり、「宗教的なもの、そしてもっと明確に言うと神聖なものからは、遊びは排除される」（アンリオ 1981: 158）からである。

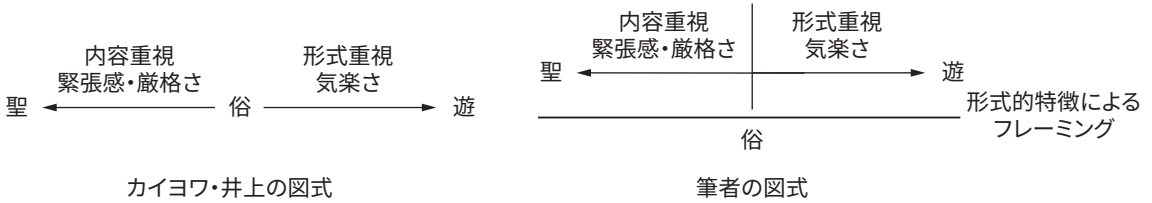
遊びと儀礼の関係を理解するためには社会学者ロジェ・カイヨワの論じたような、そしてカイヨワに依拠しながら社会学者の井上俊が主張したような「聖—俗—遊」という図式を見ておく必要があるだろう。カイヨワによれば、遊びにおいて内容は二義的価値しか持たないのに対し、聖な

もの（その最たるものが儀礼であろう）は逆に「内容そのものである」（カイヨワ 1973: 291）。遊びにおいてその内容は重要ではないが、儀礼は本来人間の力が及ばない聖なるものを扱い社会に取り込むために行うのである。そして、厳格さや緊張の度合いで言えば「聖>俗>遊」というヒエラルキーがある（カイヨワ 1973: 295-296）。遊びは日常より気楽であり、日常は神聖な儀礼より気楽である。カイヨワはこのようにして、「俗」に対して対照的な関係にあるものとして聖と遊を位置づけた<sup>3)</sup>。

後述するように聖と遊を俗に対して直線的に位置づけるべきかについては疑問があるが、聖と遊、つまり儀礼と遊びの差異に関するカイヨワの指摘はおおよそ妥当であろう。こうしたカイヨワの議論などを参照したうえで井上俊は「それをおおしてひとつの「世界」があらわれてくるような、またエリアーデが言うような「人間が世界の中に在るあり方」として「パースペクティブ」（井上 1977:151）概念を取り上げ、「聖と俗と遊とは、それぞれに固有の秩序と構造を持つ「世界」ないし「生のコンテクスト」であり、また相互に打ち消しあい相対化しあう「パースペクティブ」である」（井上 1977:152）と述べる<sup>4)</sup>。パースペクティブによって現れる世界は「それぞれの「認知のスタイル」のもとで、その世界で生ずるすべての経験に一貫性（consistency）と両立可能性（compatibility）とを与える。そのかぎりにおいて各世界はすべて「現実」たりうる」（井上 1977: 152）。

井上のいう「認知のスタイル」がすなわち、先に引用したアンリオの「主体的な態度」であろう。この考え方は「遊び」が「これは遊びである」というメタメッセージによって規定される心理的フレームによって成立すると論じたベイトソン（1990）の議論に通じる。これまでの議論を念頭に置けば、ホイジンガが言ったように聖と遊は形式的特徴を共有している。これをフレーミングデバイス（Goffman 1986）として、俗から限定的に枠づけられた領域として聖と遊を捉えることもできる。さらにこれがカイヨワの指摘したような

図表1 聖・俗・遊の関係



差異によって分けられるという、二段階の分類によって聖・俗・遊を捉えるべきではないかと筆者は考えている（図表1）。

さらに遊びが本質的に持つ特徴については、西村清和の現象学的考察も見ておく必要がある。西村はおにごっこやブランコ遊びなどさまざまな遊びを取り上げつつ、遊びの本質について考察した。そのなかでまず「遊び」概念について検討したうえで「遊び」の本質をその独特の関係性に見出し、「つかずはなれずゆきつもどりつする遊動のパトス的關係」を「遊戯関係」と名付けた（西村1989: 31-32）。西村の議論に基づけば、遊びは（たとえ一人遊びであっても）なんらかの相互行為性をはらんでいる。この関係において主体は同時に客体でもあり、どちらがどちらを主導しているとも言えない。遊びはこうした関係性のなかで遊ばれるのであるが、そこでは遊ぶこと自体が目的であり、遊びは遊び手同士が遊動に同調することによって始まり（西村1989: 100）、「倦怠のみが遊びをやめさせる」（西村1989: 111）。他の遊び論者も言うように、遊びはそれ自体の楽しみのために遊ばれるのであり、そこには遊戯的な往還、つまりやりとりがある。

遊戯と儀礼については、ひとまず以上のように理解することができる。さて、では遊戯的な場面と儀礼的な場面で歌われる掛け合い歌は以上の議論を踏まえることでどのように分析することができるだろうか。これについて、主にラオスの掛け合い歌「カップ・サムヌア」を事例に考えてみたい。なぜならこの歌では、儀礼によりフォーカスしたやりとりと、遊びによりフォーカスしたやりとりの間を揺れ動くからである。

## 2. ラオスの掛け合い歌 カップ・サムヌア

冒頭では東アジアの事例を挙げたが、文化人類学者の手塚も述べているように（手塚2018:238）掛け合い歌は東アジアに限られるわけではない。日本古代文学者の土橋寛も言及しているようにインドネシアにはパントゥンがあるし（土橋1971）、そのほか東南アジアでもスルー諸島のバヨークなどさまざまな掛け合い歌の存在が知られている（Miller and Williams (eds.) 2008）。そのほかヨーロッパやアメリカにも掛け合い歌とみられる事例はあるし、ラップミュージック（特

図表2 ラオス地図



にラップバトル)を歌の掛け合いとしてみることも可能である(手塚2018)。

本稿で主に取り上げるカップ・サムヌアは東南アジア大陸部の国ラオスの掛け合い歌である。カップ・サムヌアはカップラムのひとつで、その名の通りサムヌアを中心地とする、ラオス北部のフアパン県で歌われてきた歌である(図表2)。「カップラム」はラオス北部の歌を指すのに使われる「カップ」とラオス南部の歌を指すのに使われる「ラム」という言葉を組み合わせた用語であり、ラオスにおける伝統的な民謡の総称である。

本稿のデータは筆者が2013年に合計約6か月間フアパン県にて行った調査に基づいている。なおこの時の調査で得た知見と、本稿で引用する歌詞については梶丸(2016)に全体的な概要をまとめてある。事例も梶丸(2016)と同じであり、本節で述べる内容はそこで書いた内容とかなり重複している点をあらかじめ断っておきたい。

カップ・サムヌアは伝統的に結婚式や家の新築祝いなどさまざまな場面で歌われてきたようだが、現在は親族(基本的には施主の亡くなった父母や祖父母)の追善供養儀礼「ブンターン」の夜に歌われることがほとんどである。追善供養儀礼は亡くなっている親族に「徳」(＝ブン)を送ることを目的としており、基本的には施主の家で行われる。この儀礼は2日以上にわたって行われるが、その夜には大きな宴会を開き、招待客と降りてきているとされる追善対象の霊を楽しませるために、(施主に十分な資金があれば)セミプロの演奏家(歌い手とケーン奏者)を呼んで徹夜で歌を掛け合ってもらふ。掛け合いはおおむね夜の21時頃に始まり、翌朝6時ぐらい、夜が明けた頃に終わることが多い。そして基本的には最初と最後に儀礼に関する内容が歌われ、その間に「カップ・トーニュー」(直訳すると「冗談のカップ」と呼ばれる疑似恋愛の掛け合いが歌われる。これは歌い手によると「(ずっと真面目な内容だとつまらず)このほうが楽しいから」だそうである。

なお、カップ・サムヌアのパフォーマンス自体は追善供養儀礼において必須というわけではない。演奏家を呼ぶのはかなり費用がかかり、しか

も十分な数の演奏家が揃えられないと掛け合いをしてもらうことができない。そのため、歌い手を呼べなかった場合はカップ・サムヌアなしで、テープなどの録音音源を流すだけで済ませてしまうことになる。よって、儀礼に関する掛け合いは、例えばパプアニューギニアで行われる、精霊の力に触れるために儀礼で歌われる「うた」(山田陽一1998)のようにそれ自体が儀礼の焦点になっているわけではなく、儀礼のなかで比較的付随的な位置づけにあると考えるのが妥当であろう。あくまで掛け合いは招待客と祖先の霊を楽しませるために行われるのである。

この掛け合い歌は基本的にケーン(ラオス笙)の伴奏に乗せて男性と女性の歌い手が互いに歌を掛け合う形で行われる。歌は常に独唱で、掛け合いをしてもらうために最小限必要な歌い手は男女それぞれ1名であるが、施主に余裕があれば交代要員としてそれぞれ複数名が呼ばれ、途中で交代することもある<sup>5)</sup>。

歌詞は膨大に記憶している定型句を利用してその場で紡いでゆく。歌い手が1ターンで歌う長さ(まとめて1度で歌う長さ)<sup>6)</sup>は決まっていないが、おおむね数分～十数分かかかる。つまり、カップ・サムヌアでは一方が数分～十数分歌い続け、若干の間を置いて相手側が数分～十数分歌う、というのが繰り返される。これは掛け合い歌のターンとしてはかなり長いほうである。

本稿で取り扱う事例は2013年2月4日の夜21

写真1 掛け合いの様子



時過ぎから5日の朝6時半にかけて、サムヌアのある家で歌われた掛け合いである(写真1)。この時の供養対象はカンティーという人物であり、その息子が施主である。歌い手は男性が2名(Am氏とSo氏)と女性が2名(Ba氏とAi氏)呼ばれているが、Ai氏はなぜか深夜の3時ごろに帰ってしまったため、そこからは男性2名と女性1名になっている。いずれにしろ、歌う時は独唱で、時折歌い手がターンの間で交代するという形になっていた。なお、ケーン奏者も1名呼ばれていたが、男性の歌い手は2名ともケーンが吹けたので、途中彼らが歌っていない場面でケーン演奏を交代していることもあった。

掛け合いは間に休憩をはさみつつ全体で55ターンが歌われた。歌詞についてはラオ語での書き起こしは完了しているものの、一部しか日本語訳ができなかったためまだ内容を完全には把握できていない<sup>7)</sup>。わかっている限りでは、1ターン目から3ターン目まではその場にいる人々への挨拶と儀礼に関する内容、そこから6ターン目までの間に徐々にカップ・トーニェーへと移行し、33ターン目あたりから再び儀礼に関する掛け合いが歌われている。日本語訳のできていない箇所なので正確な場所は特定できていないが、そこからまたトーニェーに戻った上で53ターン目あたりから施主に祝福を与える歌が歌われて掛け合いが終了する。つまりターン数で言えば儀礼に関する掛け合いと疑似恋愛の掛け合いが半々ぐらいであった、ということである<sup>8)</sup>。

それでは、次節でそれぞれの掛け合いについて見ていきたい。

### 3. カップ・サムヌアの掛け合い

#### 3-1. 儀礼に関する掛け合い

儀礼に関する掛け合いは冒頭6ターンほどと、33ターン目以降しばらくの間行われている。冒頭7ターン分についての歌詞全体と細かい解説は梶丸(2016)ですでに示したが、ここで改めて概略をたどっていききたい。歌詞については紙幅の都合上日本語訳のみを提示する。歌詞はひとまとま

りて歌われたと判断できる(次の行の間に一呼吸置かれている)単位を1行としている。歌詞は極力逐語訳に近いものとなっている。

まず1ターン目では男性歌い手Am氏が次のように歌い始める。

オーノーン、今日はよい日です。

街中のポーの木の梢にはやわらかい新芽が芽生えてきています。

それではまず私が憚りながら始めさせていただきます。

大きく葉の茂る木(=立派な人)に対し失礼いたします。

ここから順に「くにを統べる立派な方」「長老」「若者たち」「子供たち」と臨席している人々に、それから「仏様」「喪主」に対して「失礼します」とあいさつを述べる。そして次のように述べて(歌のなかで)儀礼を開始する。

そうして、仏様を拝みます。まずは参拝いたします。

おお親族たちよ、上の高いところ(=天国)の道にたどり着けますようお祈りします。

(中略)

今夜降臨していらっしゃいます。仏様を拝みます、仏様を。

さらにいろいろなものに「あなたはお元気でいらっしゃいますかと」尋ねる。ここで出てくる「あなた」は明らかに儀礼の対象となっている故人(カンティー氏)を指している。

このあと歌の話題は儀礼の対象である故人に移っていく。

オーイ、今日私が話すのは故人をしのぶ話ばかりですね。

起きた出来事(=カンティーが死んだこと)について話しましょう。

そうして、父が悲しみの中心なのです、カンティーというこの人が。

その方は息を引き取ってしまって、今朝食事をとることができませんでした。

さらに随時「あなたが亡くなって悲しい」といった内容の文句を挟みつつ、「あなたが倒れたときには、まだ水牛の供儀が済んでいませんでした」「まだ（儀礼のための）もろもろの道具も喪主は探せていません」「今日は父も母も子供たちも南からきて2万キープを出して助けました」など、儀礼の準備が周囲の助力で進んだことについて歌っていく。そして「何日も数えていると、道も畑も草ぼうぼうに荒れてしまうでしょう」など、早く儀礼をしなくてはならないことを比喩的に歌う。そして最後に「歌はここでやめにします」「ここまで来たところで歌を先に措いてやめにします」と言いつつターンを締めくくる。

2ターン目は女性の歌い手 Ba 氏が、同じようにさまざまな人々に「失礼いたします」とあいさつをするところから始まる。それに続いて、ここでも故人が亡くなったことについて次のように歌われる。

私たちの父は天国の門番も（若すぎて）入ることを許さず、天国にいたることができません。天国の衛兵も入ることを許さず、あの世にいたることができません。

あなたの歳は百二十歳にはならないようです。

父は亡くなって森に入ってピー（＝精霊）になります。

父は亡くなり、山に行って家のピーになります。

家のピーは山に行き、父と一緒に出て戻ってきます。

長寿でいることができないようです。

つまり、ここでは「父がまだ死ぬには若すぎる」こと、まだその霊が森をさまよったあと家のあたりにいることが述べられる。ここにはラオ族の靈魂観があらわれているとみることができる。これに続いて、個人が亡くなる様子について次のよう

に歌われる。

朝にはまだ貝葉を読んでいました。

昼前にはまだ紙を読んでいました。

最後のページをめくって悲しく読んでいます。お父よ。

彼はまた最後のページをめくって読みました。

今回（彼は）亡くなってしまいました。

ここでは人生を貝葉文書に譬えている。少なくともこの歌において、人生は本を読み終わるようにならなければならない。続いて「父は死んで食事を取れなくなりました」と歌われる。食事をすることはすなわち生きていることであり、死ぬことは食事ができなくなることなのである。そうして、最後に Am 氏のターンと同じく「ここまで来たところで歌を先に措いてやめにします」「私の話す機会はここまでです、つまらないモーラム（＝歌い手）は遠い町から来ました」と歌ってターンを終える。

以上のターンに続いて歌われる内容を簡単にまとめる。3ターン目（Am 氏）では故人が亡くなる前にその息子たちが葉を飲ませ、注射をさせ、それでも効果がなく食が細るばかりなので民間治療師にも頼るなど手を尽くしたがよくならなかったことが述べられていく。天国では故人の愛する妻が天国に来るのを待っていることにも言及される。つまり、故人の子供たちが親孝行であり、夫婦の仲がよいことがアピールされる。4ターン目では2人目の女性の歌い手 Ai 氏が歌っている。このターンはほとんどが疑似恋愛の掛け合いであるが、「村に立つバサートはとても立派です」など（写真2）、儀礼の場に関することも言及される。5ターン目（Am 氏）には恋愛的な歌詞とともに「十人の占い師は（今日が）嬉しい日だと言いました」などと今日が吉日であること、および「あの棺を安置する小屋の梁には蓮の絵が飾ってあります、部屋の垂木には花の模様が描いてあります」など儀礼の準備のきらびやかさについて歌われている。6ターン目（Ba 氏）で歌われるのも同様に

写真2 Am氏の村の祭りで建てられたパサート



あり、「第二にあなた(=故人)が寝るための敷布団とシーツがあります」「御覧なさい、カナブンの羽のようにキラキラしています」など、儀礼の準備のすばらしさが歌われる。

さて、冒頭の儀礼に関する掛け合いをここまで見てきたが、ここではターンの開始と終結部以外互いの歌詞に言及したり相手の歌に応答したりすることなく、互いが周囲にあいさつし、故人が亡くなったこと、儀礼の場がいかにすばらしいかについて、人々の死生観を織り込みながら歌われていることがわかる。この部分では、歌の宛先は掛け合いの相手ではなく会場の人々であり、儀礼の対象である故人である。

これが如実に表れているのが「あなた」(ラオ語で「チャオ」)の指す先である。儀礼に関する部分に出てくる「あなた」はほぼすべて故人を指している。言語人類学において人称代名詞は話される時間・空間・状況によって指示対象が変わる「転換子」のひとつとして知られており、言葉が発される出来事がどのように時空間に投錨されているかを示すものである(シルヴァスティン2009)。「あなた」の指す先が相手ではなく儀礼の対象であるということが、この部分の掛け合いが儀礼という状況に投錨されており、歌が掛け合い

の相手ではなく儀礼の場に向けて歌われていることを如実に示しているのである。

もうひとつ、儀礼に関する掛け合いにおいては同じような歌詞を男女が互いに歌いあっていながら、少しずつ歌う内容が変化していき、挨拶部分の後は違う対象を言祝ぐものになっていることも特徴として指摘することができる。男女の歌い手は、同じようなことを互いに歌い合いながらも話は進んでいるのである。ここから、この部分の掛け合いは相手の歌に互いに応答するという意味での「掛け合い」というより、ひとつの話を複数人が場の中で進めていく「シンローグ」(川田2001)的なもの、あるいは手塚(2018)が語り物と掛け合い歌の比較から示した、語り物的な「物語が紡がれていくもの」と掛け合い歌的な「合意形成を紡いでいくもの」のうちの、前者に近いものであると言える。

33ターン目以降の儀礼に関する掛け合いはこれとは少し様相が異なる。「きらきら輝く宝石のように美しいパサートがありますよ」など、儀礼の場について歌っていくところは変わらないのだが、ここではさらに次のように天国への道行きが歌われる。次の歌詞は歌われた歌詞からの抜粋であるが、順序としてはここに挙げた通りの順番で歌われている。

(34ターン目男性 Am氏)

あなたにお祈りをします。天国へ行く車が迎えに来て今年天国へ(あなたを連れて)行きます。

あなたを天国に、上の国に行かせます。その前に魂に下りてきて食事を食べさせます。

今日ちぶ台には包んだカノムウォン(=お菓子の名前)もあります。

供養のためにまだほんとうにいろいろのものを探して持って来ました。持ってきて父にあげます。

(父が)山の中に落ちたらインボン(=神の名)が降りてきて掴んで(助けて)くれます。

(35 ターン目女性 Ba 氏)

父よ、(水を)飲んだ水場に別れを告げますね。かつて以前の父の恋人とも別れを告げますよ。

竹を探しに行ったことがある高い山と別れを告げますね。

父は来て田んぼに別れを告げます。父自身がかつて作ったものです。

広い道に来ました、新しい供養儀礼に来ました。

やってきましたね。左足をまず出してゆっくりと出して歩きます。

(36 ターン目男性 Sm 氏)

あなたの供養儀礼をしますよ。

(儀礼が行われている家の)屋根の梁にはオーの花の模様があります。

(柱の)間にはホーンティアン(の花)の絵がありますよ、持って行ってください。

モノを作って金の箱に入れますよ、一緒に持って行って(ください)ね。

銀や金の装飾品もあります。息子が食べるものも用意しました。

天国へ行くあなたに置いておきますね。

おお(カンティーの)魂よ。

この街の兄の親族の死者はもう農作業ができなくなりました、悲しいですね。

オーイ、彼は人の道へ別れを告げて太陽の方向へ一人(行きます)。

今日おじさんは行きますね。あちらの天国であなたの耕す畑を分けてあげました。

畑は平らで美しい畑ですよ、田んぼは村の裾の(よい)ものです。

今妹は来て供養儀礼を送るために話しますよ。

妹は十四歳の年頃の少年や笛吹きやケーン吹きも誘いますよ。

糸を繰る糸繰り機も鉄のボビンも準備しました、妹よ。

兄は糸繰りの場所に上がりました(=歌の終わりに来ました)。モーラムの妹よ。

(37 ターン目女性 Ba 氏)

笛吹きとケーン吹きも。

来てあなたを送りましたよ。

田んぼの上の背の高い草むらを歩いていきましたね。

天国へ行く道にはもくもくした雲が続いています。

行くのですね。高い山の登り道は水を食べる虹を登る道です。谷間はさっと行ってしまいます。

行きますよ、たくさん枝の出ているチュワンの木やチャンの木のところに着きます。

(木の)先端は天国に届いています。枝葉は(世界中)どこでもゆらゆら日に当たって揺れています。(チュワンやチャンの木)の枝葉があ国(=世界中どこでもその国)に降りて来ています。

あちらに行って行ってしまいます。

天国へ行く道はあちこちで交差しあっていますよ。

天国の小さな田んぼのある場所に着いても桑は植えませんよ。

南の地では(モン族の)袋投げ遊び<sup>9)</sup>をします。

北の地では闘鶏をします。

先にやめますね。ここまでたどり着いてケーンも止めますよ。

よいモーラムが歩いて連れて行ってくれるでしょう。上手なモーラムが連れて行きますよ。

この部分に続いて、天国の様子などについても縷々歌われていく。ここの掛け合いで特徴的なのは、次節でも見る「兄」「妹」という言葉の使用である。以上引用した箇所ではやや少ないが、これ以降も男女の歌い手が「兄」「妹」「モーラム」と呼ばれ、あるいは自称している。さらに歌詞を見てみると、「上手なモーラムが連れて行きます」など、歌い手たちは故人の天国への道行きを手伝う人々として位置づけられていることがわかる。歌い手たちは歌を交わすことで単にシンローグ的に話を共創しているだけではなく、故人が無事に天国へとたどり着きそこで暮らせるよう、象徴的



に手助けをするのである。

### 3-2. 疑似恋愛の掛け合い

では、疑似恋愛の掛け合い(カップ・トーニエー)にはどのような特徴があるだろうか。ここで紹介するターン内でも儀礼に関する言及や、おひねりをくれた客を言祝ぐ歌が含まれているが、それらはなるべく省略して、恋愛的内容に焦点を当ててみていくこととする。紙幅の都合上、ここではやりとりがある程度進んだ、トーニエーの典型的な掛け合いと考えられる13ターン目(女性Ba氏)と14ターン目(男性Am氏)を中心に取り上げる。

13ターン目は前のターンを受けて次のような歌詞で始まる。

オーノー、サーイヨーイ。兄の口はあの塩と一緒にのようですね。  
男の人の話す声は米と一緒にのようです。  
ラーヨーイ。兄の話す声を聞いているとこのように首を抱き合って眠りたくなります。

最初の2行は「兄」「男の人」すなわち掛け合いの相手であるAm氏の歌が上手である、ということの比喩である。そして歌の上手な「兄」の歌を聴いていると惚れぼれしてしまう、ということが歌われる。この3行の次は、「ここに来て、まずチャイペット兄に感謝をいたします」という歌詞でおひねりを出したチャイペット氏を褒め称える歌が14行ほど続く。そして「ここに来て、モラムの兄とまずお話します」という言葉で元の恋愛の掛け合いに戻る。そこで歌われるのが、次のように「兄は妹を探しに来なくて悲しい」という歌である。

ラーヨーイ、まだ妹が小さい女の子だったとき、兄は探して見つけることができませんでした。  
女の人が年頃の女の子だったとき男の人は見回しませんでした。  
畑の掘っ立て小屋にいる妹は兄を呼びます。  
兄は探しに来ません、悲しいですね。

続いて、「妹」(=自分)の容姿を冗談めかして歌っていく。

兄は妹を好きじゃない、背中が長くて(=背が高い)布が無駄に要るのは嫌いだと言いましたね。  
兄は額が稲を20トン分も植えられるほど広い妹は好きじゃないと。悲しいですね。

1行目の歌は、ラオスでは小柄な女性が好まれるという一般的な傾向(Am氏談)を前提にしている。次はかなり誇張した表現で妹の額が大きく醜いことが歌われる。そしてこれに対比させる形で「妹は本当に綺麗な、本当に目にも美しい兄をちらちら見ます」「兄はえくぼがあります、身だしなみを整えなくても目に美しいです」と「兄」(=男性の歌い手)の容姿を褒める。そして「兄」と連れ添いたいということを歌っていく。いくつか歌詞を抜粋してみよう。

妹も兄を愛人にしたいです。  
ラーヨーイ、妹の夫(=兄)の代わりに(妹が)桑の入ったかごを天秤棒に担ぎます。  
代わりに酒の入ったかごを肩に担ぎます。  
妹は三ヶ月(家の)下に下ろさせません。

そして最後に「ケーオトイソイ、愛夫は遠くの町から来ました。サーイヨーイ」と歌ってターンを締めくくる。ここで歌われる「ケーオトイソイ」はAm氏によると「何かよく知らないが美しいもの」(「ケーオ」は宝石の意なので、おそらく何か宝石のようなもの)であり、ターンの終わりを美しい文句で締めくくるときの決まり文句である。「愛夫」は「男の愛人」のことである。実際に男性を愛人にする女性はいないが(逆はよくある)、疑似恋愛の掛け合いにおいて、男女は既婚者同士で愛人関係になろうとしている人々として扱われるようである。梶丸(2016)で示したように、この関係はトーニエーが始まる時にすでに示されている。

このターンを受けた14ターン目(Am氏)は

まず「今日はみなさんお金を寄付すると長生きします」「来て食事や酒の用意を手伝って待っていると長寿で居られますよ、父や母よ」と儀礼の場に向けて歌いかけた後、「オーイ親族たちよ。今日は嬉しいですね」「遠くの町から来た違う村の女性と話せます、アーイヨーイ」と恋愛の掛け合いへと話題を転換する。これに続くのが、相手の女性の容姿についての返答である。

額が盛り上がり大きき稲を三トン分も植えられるとは誰のことでしょか。

兄は知っています、兄は（誰かが妹を醜いと言った事に対し）賠償金を払いますよ。

これに続いて「妹と会えて満足しました」ということを歌い、さらに次のように「このように美しい人と連れ添うのを誰が諦めるでしょか」と歌っていく。

前歯がそろって白く綺麗な口をした人は誰でしょう（それはあなたです）、誰も妹をあきらめたりはしませんよ。

そして、「妹は兄に加えて欲しい（=愛夫になって欲しい）のですか」と言った後、先ほど Ba 氏が歌った歌に次のように応答していく。

（妹は）代わりに蓮のかごを天秤棒に担ぎます、酒のかごを担ぎます（と言いました）。

しかし、その後 Am 氏は次のように歌う。

（兄は）行って（妹の作った）ほろ苦いラオハイ（=自然発酵の伝統的な酒）を飲みます。背の低い人（=兄）は好きにさせられませんでしたね。

同じような歌詞はこの前にいくつも歌われるが、Am 氏によるとそれらはいずれも「妹は兄が好きだと言っていますが、本気ではないでしょう？」と女性を試す歌詞であるという。この後は

「父と母が（妻にするよう女性を）頼んでおきました」「黒いカラスの人（=声が汚い人）には、男の人の両親は（男の人の妻になるよう）話しません（=頼みません）でした」「今日、二人の妹が家に行かないと男の人の両親は叱るでしょう」と言っ、この恋愛が成就しないなら親に叱られてしまう、と嘆く歌詞を歌い、おひねりをくれた二人を言祝ぐ歌詞をひとしきり歌った後すぐにターンを終える。

ここで見たように、カップ・トーニェーでは非常に早い段階から男女の熱い恋愛の掛け合いが行われるが、それでもすぐには恋愛関係が安定的にならないように引き留めるような歌詞が入れられる点は興味深い。もし二人の掛け合いがすんなり進んでしまったら一晩間が持たないであろうし、聴いている人々も面白くないであろう。日本古代文学者の岡部隆志は、雲南省ペー族（白族）が祭りの日に行う恋愛の掛け合いがすんなり進まず、恋愛の進行を妨げるような駆け引きが行われることに掛け合いのエネルギー、「歌掛けの持続の論理」を見出している（岡部 2000）。カップ・トーニェーに見られる駆け引きも同じような「持続の論理」を持っているとみることもできるかもしれない。

また、前節で注目した二人称については、トーニェーが始まったあたりである 7 ターン目冒頭近くで「離婚した女性、夫と死別した女性を口説くのちょうどよいです。兄もあなたを好きになりました」という歌詞が歌われている（梶丸 2016: 48）。しかしここで紹介したターンにおいて「あなた」が出てくるのは、おひねりをくれた人を言祝ぐ部分（例えば「オーありがとうございますあなた、ブンタウィーよ」「今日あなたは百キープを取り出して金の碗に入れ手を合わせましたよ」など）のみであり、他の、8～12 ターン目を見てみてもこれは同様である。3-1 で指摘したのと同様、「あなた」は基本的に歌い手の輪の外側、会場にいる招待客や故人の霊を呼びかけるのに使われているのである。

トーニェーでむしろ目立つのは「兄」「妹」という、自称にも他称にも使われている言葉である。

東アジアや東南アジアでは恋愛の掛け合いで「兄」や「妹」が恋愛関係にある男女を示すのによく使われるが、ここでみられたものもその一例である。儀礼に関する掛け合いでもこの言葉は見られたが、そこでも「兄」「妹」は歌い手を指していた。

#### 4. 掛け合いにあらわれた 儀礼と遊戯の差異

以上、カップ・サムヌアの掛け合いについて見てきた。ここで改めて第1節で見た、遊戯と儀礼の特徴について振り返ってみよう。

最初に取り上げたホイジンガの遊びの定義からは、遊びが時空間的に限られた範囲で自発的に行われ、そこには絶対的な規則が存在しており、「日常生活」とは別のものという意識がある、という形式的特徴を見出すことができる。この「別のもの」という意識を持つことによって日常とは別の「パースペクティブ」＝「世界」が立ち現れていることを井上俊は指摘していたのであった。ここまでは遊びと儀礼に共通している。

遊びと儀礼を分かつのは、カイヨワによれば何为中心にあるか、およびどの程度厳粛なものであるかという点であった。聖なる儀礼では内容こそが重要であり、日常よりはるかに厳粛な態度で臨まれるのに対し、遊びにおいて内容は二の次であり、遊びは日常よりもくつろいだ気分で行われる。そして最後に西村清和の議論によれば、遊びには「ゆきつもどりつする遊動」、つまりなんらかの相互行為性が含まれている。

カップ・サムヌアの掛け合いが通常の間から離れた世界（パースペクティブ）で行われていることを端的に示すのが、「兄」「妹」という呼称である。確かにラオ語では親しい間柄の男女が互いを「兄」「妹」と呼ぶことがよくあるのだが、この儀礼に集まった歌い手は普段からそう呼びあっているわけではない。ここの呼称は、特に掛け合いによって立ち現れる世界における掛け合いのパートナーとして、また疑似的な恋愛対象としての関係を表していると考えられる。

儀礼性についてはどうであろうか。カップ・サ

ムヌアは儀礼に関する掛け合いであっても厳粛さにはやや欠けているように思われる。儀礼的な掛け合いと疑似恋愛の掛け合いも截然と分かれているわけではない。第2節で述べたように、ここからはカップ・サムヌアが儀礼においてあくまで余興として位置づけられていることがうかがえる。

とはいえ儀礼に関する掛け合いが儀礼と関わっていないわけではない。儀礼に関する掛け合いの歌は、いわばこの場を言祝ぎ、言葉で象徴的に装飾しているのである。それらは必ずしも現実と一致しているわけではない。例えば「あの棺を安置する小屋の梁には蓮の絵が飾ってあります、部屋の垂木には花の模様が描いてあります」と歌われているが、そもそもそのような小屋はAm氏と一緒に行動した範囲にはなかった。本稿で紹介した歌詞は実際に掛け合いに参加しているAm氏と書き起こしを行い解説してもらったものであるが、Am氏は解説の際「必ずしも歌詞で歌った内容は実際と同じではない」という趣旨のことをしばしば口にしていた。儀礼に関する掛け合いで重要なのは実際の様子を歌うことではなく、理念的な儀礼の様子を言い表し、儀礼空間を言葉によって「立ち現れ」させることなのである。

この、言葉による象徴的な喚起力、記号論的に言えばコンテクストをテキスト化する（小山2012: 162-195）言葉の働きがとりわけ重要な役割を果たしたのが、3-1後半で見た天国への道行きの掛け合いである。こうした歌詞が掛け合いで歌われることによって、儀礼の場に呼ばれた故人の魂が無事に天国にたどり着き、安らかに暮らすことが具体的にイメージされる。もちろん追善供養儀礼で最も重要なのは本稿で見ている場面とは別に行われる、僧による読経であろうと思われるが、ここで歌い手たちが故人の道行きを手助けすることにも重要な意味がある。儀礼の場での掛け合いが施主にとって重要な儀礼的意味を持っていることは、掛け合いが終わった後に返礼として簡易な形のバーシー・スークワンの儀礼（簡単に言えば木綿の紐を手首に巻いて健康などを祈る儀礼）が行われることからわかる（写真3）。ちなみに、一晩中撮影で掛け合いに付き合っていた筆

写真3 パーシー・スークワンで手首に紐を巻かれる歌い手



者もこの時施主のご家族に徳を積んでくれたことを感謝されながら紐を巻かれた。

以上のような掛け合いに対して、より遊びとしての性質を強めたものが疑似恋愛の掛け合い、カップ・トーニェーである。3-2 で見たように、この掛け合いでは男女の歌い手が互いに相手を讚え、誘惑し、相手の誘惑に疑問を呈し、掛け合いを持続させている。言葉遣いは比喻を多用しながらも明確に相手を恋愛関係に誘っている。こうしたバランスを保ちながら掛け合いを続けることで、聴衆を盛り上げる。このカップ・トーニェーでしきりに聴衆は歓声を上げ、おひねりを歌い手の間に置かれた大鉢に投じる。すると歌い手はその聴衆を言祝い、その言葉に聴衆はまた盛り上がる。こうした聴衆とのやり取りにおける楽しげな様子は、まさしく遊びの世界のそれである。この場の中心にあるのは「兄」と「妹」となったモラムたちの掛け合い、すなわち相互行為であり、西村の言うところの「遊戯関係」（西村 1989）である。

追善供養儀礼におけるカップ・サムヌアは儀礼に付随するパフォーマンスではあるが、それでも儀礼にフォーカスした掛け合いと、純粹に娯楽として行う掛け合いの違いを内包している。前者と後者の違いでとりわけ興味深いのが、儀礼に関する掛け合いが故人の霊を含めた儀礼の場に集まった人々にはっきりと向けられているのに対し、疑似恋愛の掛け合いは掛け合いの相手に向けられて

いるという点である。もちろん歌い手たちも聴衆を意識して掛け合いをしているし、掛け合いの最中におひねりをくれた聴衆を言祝いでいるのであるが、彼らは舞台上上がった役者宜しく（実際、カップの歌い手にはそういう側面がある）そこでのやりとりがあくまで二人の間で閉じているように振舞っている。ここから、「遊びの相互行為性」対「儀礼の一方方向性」という対比軸を考えてみてもいいかもしれない。もちろん儀礼の中には憑依儀礼のように聖なる対象との相互行為を含むものが数多くあるが、日本の神社における祈祷のように、一方的に神に祈ったり捧げものをしたりするだけの儀礼も数多い。追善供養儀礼も後者のひとつに数えられるだろう。

ちなみに筆者は秋田県で行われる掛け合い歌「掛唄」についても調査を行っているが、神社の例大祭に合わせて行われる掛唄の大会前に本殿で挙行される宵宮祭では、大会出場者の一部が「掛唄奉納」として歌を歌う。ここで奉納される歌は、本殿の祭壇に向かって一人ひとりが歌う。神に向けた歌は、掛け合いにならない（梶丸 2014b）。カップ・サムヌアにおける儀礼に関する掛け合いは、この掛唄奉納と疑似恋愛の掛け合いの中間に位置する事例であるように思われる。必然的であるかどうかまではわからないが、どれほど儀礼的であるか／遊戯的であるかによって、掛け合い歌の様態は変わりうるのである。

本稿では儀礼と遊戯という枠組みに相互行為という視点を持ち込むことで掛け合い歌の儀礼性と遊戯性について考察したが、さらに比較対象を増やし検討を深めていくことで、儀礼と遊戯の関係性一般についても新たな角度から迫ることができるとも思われる。追善供養儀礼で夜を徹して掛け合われるカップ・サムヌアは、そうした可能性をひそかに示している。

#### 注

1) 日本における掛け合い歌研究のより詳細なレビューについては梶丸 (2014a) を参照。なお、筆者は以前「歌掛け」という用語を使用していたが、歌掛け研究に馴染みのない人にとってはわかりにくいという指摘を何度か受けたことがあり、近年は「掛け合い歌」に用語を統一している。

- 2) アンリオのように「遊ぶことによって変貌させられるのは対象ではなく、遊び手本人である」(アンリオ 1981: 149) という見方もできることは注記しておきたい。
- 3) 文化人類学者の青柳まちはさらに、儀礼が遊びとは異なり強制的な性格を持つことを指摘している(青柳 1977: 18)。儀礼の執行がしばしば強制的である点についてこれまで引用してきた論者たちはなぜか見逃しがちであるが、この点もカイヨワの議論を補強するものである。
- 4) なお、筆者は精神医学の文脈で使われている「パースペクティブ」概念に依拠して、貴州省の掛け合い歌「山歌」の掛け合いにおいて立ち現れる身体性について論じたことがあるが(梶丸 2015)、ここで取り上げた社会学的な「パースペクティブ」概念とはほとんど同じ事態を指しているように思われる。
- 5) 筆者は2013年にフアパン県で3回、2018年にビエンチャン県のバンビエンで1回徹夜の掛け合いを調査しているが、本稿で扱う事例を含め歌手は4名(男2女2)が2回、3名(男1女2)が2回であった。これ以外に追善供養儀礼での掛け合いを2回見ているが(いずれも2013年)、ひとつは施主のオファーした金額が少なすぎてわずか30分ほどで終了し、もうひとつは追善供養儀礼の場で筆者がギャラを支払って1時間ほど掛け合ってもらったもので、どちらも歌手は男女各1名であった。
- 6) ここで言う「ターン」は会話分析で使われる用語であり、「順番」の「番」を意味する。例えば男性の歌手のターンから数えて「3ターン」であれば「男性の番→女性の番→男性の番」ということになる。
- 7) ちなみに、カップ・サムヌアの歌詞は日常で使われている言い回しとかなり異なっており、あらかじめ歌で使われている言葉をよく知らないで現地の人々でも歌詞を聞き取れない。そのため書き起こしと日本語訳する作業はここで最初に歌っている歌手 Am 氏にラオ語で解釈をしてもらいつつ行った。
- 8) ちなみに掛け合いの途中でおひねりが客席から来ることがあり、その場合はターン内でおひねりをくれた客を言祝ぐ歌詞が歌われる。
- 9) ラオスのモン族には青年男女がそれぞれグループに分かれ、布製のボールを互いに(意中の相手がいればその人に)投げて遊ぶ、新年に行う遊びがある。

#### 参考文献

青柳まちこ(1977)『「遊び」の文化人類学』講談社。  
 アンリオ, ジャック(佐藤信夫訳)(1981)『遊び—遊ぶ主体の現象学へ』白水社。  
 井上俊(1977)『遊びの社会学』世界思想社。  
 内田り子(1984)「照葉樹林文化圏における歌垣と歌掛け」『文学』52(12): 23-35。  
 岡部隆志(2000)「白族『海灯会』における歌掛けの持続の論理」工藤隆, 岡部隆志『中国少数民族歌垣調査全記録1998』大修館書店。  
 カイヨワ, ロジェ(多田道太郎, 塚崎幹夫訳)(1973)『遊びと人間 増補改訂版』講談社。

梶丸岳(2014a)「『歌垣』から歌掛けへ—歌掛けの民族誌的研究に向けて」『社会人類学年報』40: 133-150。  
 梶丸岳(2014b)「秋田県の掛け合い歌「掛唄」の今」『民俗音楽研究』39: 49-60。  
 梶丸岳(2015)「現成する場所, 立ち現われる身体—掛け合い歌における身体の二重性」佐藤知久, 比嘉夏子, 梶丸岳(編)『世界の手触り—フィールド哲学入門』ナカニシヤ出版: pp.41-54。  
 梶丸岳(2016)「掛け合い歌による儀礼空間の歌い方—追善供養儀礼で歌われたラオスの掛け合い歌「カップ・サムヌア」の事例」『アジア民族文化研究』15: 19-49。  
 川田順造(2001)『口頭伝承論 上』平凡社。  
 工藤隆(1999)『歌垣と神話をさかのぼる—少数民族文化としての古代文学』新典社。  
 小山亘(2012)『コミュニケーション論のまなざし』三元社。  
 佐々木高明(2007)『照葉樹林文化とは何か—東アジアの森が生み出した文明』中央公論社。  
 シルヴァスティン, マイケル(小山亘(編), 榎本剛士・古山宣洋・小山亘・永井那和訳)『記号の思想: 現代言語人類学の一軌跡』三元社。  
 寒川恒夫(1998)「民族遊戯論」大林太良, 岸野雄三, 寒川恒夫, 山下晋司(編)『民族遊戯大事典』大修館書店: pp.3-16。  
 土橋寛(1965)『古代歌謡と儀礼の研究』岩波書店。  
 土橋寛(1971)「遊びとしての文芸—詩の起源」試論—『人文科学』3: 1-34。  
 手塚恵子(2018)「オーラルナラティブ研究のバージョンアップ—記紀歌謡からラップミュージックまで」橋弘文, 手塚恵子(編)『文化を映す鏡を磨く—異人・妖怪・フィールドワーク』せりか書房: pp. 227-243。  
 西村清和(1987)『遊びの現象学』勁草書房。  
 フィンク, オイゲン(石原達二訳)(1971)『遊戯の存在論—幸福のオアシス』せりか書房。  
 ベイトソン, グレゴリー(佐藤良明訳)(1990)『精神の生態学』思索社。  
 ホイジンガ(高橋英夫訳)(1973)『ホモ・ルーデンス』中央公論新社。  
 皆川隆一(2004)「台湾ヤミ族 負で中和する賛辞の歌掛け」『アジア遊学』63: 106-117。  
 山田直巳(2010)「雲南省大理白族の葬送歌唱—永香村踏葬歌」『アジア民族文化研究』9: 49-91。  
 山田直巳(2012)「踏葬歌の諸相—その局面の概念定義」『アジア民族文化研究』11: 23-43。  
 山田直巳(2017)「大理州雲龍県の踏葬歌(白族)の構造—長新郷永香村を例に」『アジア民族文化研究』16: 1-44。  
 山田陽一(1991)『霊のうたが聞こえる—ワヘイの音の民族誌』春秋社。  
 Goffman, Erving. 1986. *Frame Analysis*. Northern University Press.  
 Miller, Terry E. and Sean Williams. 2008. *The Garland Handbook of Southeast Asian Music*. Routledge: New York and London.