

モザンビークの舞踊劇バイラードの民族音楽学的研究  
－「アート」の創出とアイデンティティー

沖縄県立芸術大学大学院 芸術文化学研究科

氏名：松本（古謝） 麻耶子  
学籍番号：122401

## 凡例

- a) 数字は原則として算用数字を用いた。
- b) モザンビーク共和国をモザンビークと略記した。
- c) 本文中の敬称はすべて省略した。
- d) 楽曲名の邦訳には《 》を用いた。
- e) バイラード作品名の邦訳には『』を用いた。
- f) 作品名、楽曲名は初出時のみ現地語と筆者の邦訳を併記した。初出時以降は邦訳で表記した。
- g) 本文中の図・表・譜には章ごとに通し番号を付した。例えば 5-3 は、第 5 章で 3 番目の図、表または譜であることを示す。
- h) 現地語はポルトガル語への翻訳を依頼し、ポルトガル語から日本語への翻訳は筆者が行なった。
- i) ポルトガル語の文献やインタビュー情報は、筆者による日本語訳を掲載した。
- j) 現地語の綴りは必ずしも安定していないので汎用されているものを選んだ。(例えば舞踊 Nhambalo は Nhambaro と表記されることもある)
- k) 歌の歌詞については現地語での綴りがわかるもののみ表記し、わからなかったものに関しては省略した。
- l) 譜例はすべて筆者が現地で聞きながら、もしくは後日映像を見ながら採譜した。
- m) 本論で分析するときを使用した資料は本文で直接言及していないが巻末に載せた。

## 目次

序章 .....	1
0-1 研究の背景.....	1
0-2 目的.....	4
0-3 方法.....	4
0-4 先行研究の紹介と批判 .....	6
0-4-1 アフリカ諸国の国民文化形成と舞台創作に関する先行研究.....	6
0-4-1-1 文化政策と芸能の関係性を明らかにした研究.....	7
0-4-1-2 国立歌舞団やバレエ団の舞台創作について論じた研究.....	8
0-4-1-3 国立歌舞団や国立バレエ団に関する概観的な研究.....	9
0-4-2 モザンビークにおける国立歌舞団及びバイラードに関する先行研究.....	10
0-4-2-1 国立歌舞団や地方歌舞団に関する研究.....	10
0-4-2-2 モザンビークの演劇史の研究.....	11
0-4-2-3 伝統芸能の改変と新たな芸能の創作に関する研究.....	12
0-4-2-4 ザンベジア州の近年の社会状況に関する研究.....	13
0-4-3 アフリカにおけるグローバリゼーションと芸能の関係性に着眼した先行研究.....	13
0-4-4 先行研究の総括と課題.....	14
0-5 本論文の構成.....	15
第1章 バイラードの成立と文化政策.....	17
1-1 アフリカ諸国における脱植民地化運動とバレエ.....	17
1-2 モザンビークの解放闘争と文化活動.....	19
1-2-1 萌芽期 .....	19
1-2-2 闘争期.....	20
1-2-3 独立後.....	22
1-3 モザンビークにおける国民国家の建設と芸術文化政策.....	23
1-4 モザンビーク国立歌舞団の設立とその初期の活動.....	25
1-4-1 国民文化の創出と設立理念.....	25
1-4-2 社会主義諸国との交流.....	26
1-4-3 各地域の芸能収集と新しい舞踊、音楽作品の創作.....	27
1-4-4 バイラード創作のはじまり .....	30
1-4-5 地方歌舞団との交流.....	34
1-5 モザンビークにおける社会主義体制崩壊と国立歌舞団の変化.....	35
1-5-1 新憲法にみる文化と芸術.....	35

1-5-2	社会主義国との交流の減少	36
1-5-3	市民教育としてのバイラードと作風の変化	37
1-6	小括	39
<b>第2章</b>	<b>ザンベジア州におけるバイラードの創作と発展</b>	<b>41</b>
2-1	ザンベジア州の概要	44
2-2	ザンベジア州のエスニック集団と芸能	44
2-2-1	エスニック集団に帰属する芸能	44
2-2-2	伝統的脈絡を離れ展開する芸能	45
2-2-3	エスニック集団の枠を超えた「市民」としての新たな芸能活動	48
2-3	ザンベジア州で創作されたバイラード	50
2-3-1	バイラードの素材	52
2-3-2	州立文化センターの活用	55
2-3-3	主なバイラード作品と支援団体	55
2-3-3-1	NGOの支援を受けたバイラード（1999年～2000年）	56
2-3-3-2	大学の支援を受けたバイラード（2000年～2005年）	57
2-3-3-4	海外の組織の支援を受けたバイラード（2005年～現在）	58
2-3-3-4	自主上演（2007～現在）	60
2-4	バイラード創作のアート志向と地域志向	61
2-5	小括	62
<b>第3章</b>	<b>バイラード作品の構成要素と特徴</b>	<b>65</b>
3-1	歌舞団モンテス・ナムリのバイラード作品	65
3-1-1	構成要素	65
3-1-1-1	脚本	65
3-1-1-2	舞台装置	65
3-1-1-3	衣装	66
3-1-1-4	踊り手のパフォーマンス	68
3-1-2	音楽の構成ジャンル	69
3-1-3	楽器	70
3-1-4	場面と展開	72
3-2	バイラード作品の分析	75
3-2-1	対象の概要	75
3-2-2	作品『女子教育』の分析	75
3-2-2-1	創作の経緯	75

3-2-2-2 登場人物とストーリーの要約.....	76
3-2-2-3 ステージ構成と演出.....	76
3-2-2-4 音楽の細目.....	78
3-2-2-5 音楽の構成.....	81
3-2-2-6 楽器 .....	81
3-2-3 作品『夏の夜の夢』の分析.....	82
3-2-3-1 創作の経緯.....	82
3-2-3-2 登場人物とストーリーの要約.....	83
3-2-3-3 ステージ構成と演出.....	83
3-2-3-4 音楽の細目.....	85
3-2-3-5 音楽の構成.....	87
3-2-3-6 楽器 .....	88
3-2-4 作品『パンツの社会学』の分析.....	89
3-2-4-1 創作の経緯.....	89
3-2-4-2 登場人物とストーリーの要約.....	89
3-2-4-3 ステージ構成と演出.....	89
3-2-4-4 音楽の細目.....	91
3-2-4-5 音楽構成.....	93
3-2-4-6 楽器 .....	94
3-2-5 3作品の比較.....	94
3-2-5-1 バイラードに用いられる音楽の種類とその割合.....	94
3-2-5-2 楽器奏者の音楽の内容と使用楽器.....	95
3-3 小括.....	97

#### 第4章 歌舞団モンテス・ナムリの楽器奏者アンジェロ・ジョゼ

Angelo José の経験にみる伝統芸能とバイラード.....	101
4-1 楽器奏者としての位置づけ.....	101
4-2 略歴.....	103
4-3 コミュニティでの伝統芸能の習得.....	104
4-3-1 幼少時代.....	104
4-3-2 伝統芸能集団での活動.....	111
4-3-3 小学校や教会での活動.....	112
4-4 モンテス・ナムリでの活動（2002～現在） .....	113
4-4-1 州外のリズムの習得.....	113
4-4-2 創作の習得.....	115

4-4-3 西洋音楽の語法との出会い.....	119
4-5 アンジェロによる音楽創作.....	119
4-5-1 音楽創作の作品の実例.....	119
4-4-2 アンジェロの創作の考察.....	123
4-3 小括.....	123
<b>第5章 総括と結論.....</b>	<b>125</b>
5-1 総括.....	125
5-2 結論.....	126
5-3 本研究の意義と今後の課題.....	129
<b>参考文献.....</b>	<b>131</b>

## 巻末資料

- 資料1 バイラード作品『夏の夜の夢 Sonho Nocturno』（2006年）の物語展開と音楽・舞踊
- 資料2 バイラード作品『パンツの社会学 Sociologia da Calcinha』（2012年）の物語展開と音楽・舞踊

## 資料目次

### 序章

#### 【図】

図 0-1 筆者の調査地の地図.....	6
----------------------	---

### 第1章

#### 【図】

図 1-1 国立歌舞団の組織図.....	24
----------------------	----

#### 【表】

表 1-1 国立歌舞団の海外公演(1979-1989年) .....	27
表 1-2 『モザンビークに太陽が昇る』の素材となった舞踊.....	28
表 1-3 国立歌舞団のバイラード作品のレパートリー.....	31
表 1-4 国立歌舞団の海外公演 (1989-2011年) .....	36

#### 【写真】

写真 1-1 テアトロ・シネ・アフリカでの練習風景(筆者撮影2013年9月).....	24
写真 1-2 『盛大なパーティー』のDVDの表紙.....	33
写真 1-3 2009年に再演された『ンツァイ』のDVDの表紙.....	33
写真 1-4 『聖なる木』のパンフレット.....	37
写真 1-6 『気の多い人』の地方上演、 <i>O Jornal Noticias</i> 1998年12月21日.....	39

### 第2章

#### 【図】

図 2-1 ザンベジア州の位置と言語集団の分布図.....	42
-------------------------------	----

#### 【表】

表 2-1 ザンベジア州の文化的動向.....	50
表 2-2 モンテス・ナムリがバイラードに用いている伝統舞踊.....	53
表 2-3 モンテス・ナムリの伝統芸能レパートリーと習得方法.....	54
表 2-4 歌舞団モンテス・ナムリのバイラード作品 (1998~2012年) .....	56

#### 【写真】

写真 2-1 セナのバリンバの演奏の様子 (筆者撮影2008年11月) .....	43
写真 2-2 セナのバリンバの楽器の形態 (筆者撮影2008年11月) .....	43
写真 2-3 シュワボのマリンバの演奏の様子 (筆者撮影2006年10月) .....	43
写真 2-4 シランガノ地域の OMM によってニャンバロが踊られる様子 (筆者撮影2008年12月) .....	46

写真 2-5 フェスティバルの広告、モザンビークの新聞 <i>Noticias</i> 1978年1月24日	47
写真 2-6 モンテス・ナムリのカーペット公演 (筆者撮影2007年12月)	57
写真 2-7 『夏の夜の夢』の州立文化センターにおける公演のチラシ	59

### 第3章

#### 【図】

図 3-1 踊り手のパフォーマンス	69
図 3-2 バイラードで楽器奏者が演奏する音楽	70
図 3-3 『女子教育』のステージ・セッティング／キリマネ文化センター	77
図 3-4 『女子教育』に用いられる音楽の種類とバイラードに占める割合	79
図 3-5 『女子教育』の音楽進行	81
図 3-6 『夏の夜の夢』のステージ・セッティング／キリマネ文化センター	84
図 3-7 『夏の夜の夢』に用いられる音楽の種類とバイラードに占める割合	85
図 3-8 『夏の夜の夢』の音楽進行	88
図 3-9 『パンツの社会学』のステージ・セッティング／キリマネ文化センター	90
図 3-10 『パンツの社会学』に用いられる音楽の種類とバイラードに占める割合	91
図 3-11 『パンツの社会学』の音楽進行	93
図 3-12 3作品に用いられる音楽の種類とバイラードに占める割合の比較	94

#### 【表】

表 3-1 バイラードに用いられる楽器	71
表 3-2 バイラード作品『女子教育』の物語展開と音楽・舞踊	74
表 3-3 『女子教育』で演奏される音楽の内容、使用楽器と対応する踊り手の動作	79
表 3-4 『夏の夜の夢』で演奏される音楽の内容、使用楽器と対応する踊り手の動作	86
表 3-5 『夏の夜の夢』に用いられる歌	87
表 3-6 『パンツの社会学』で演奏される音楽の内容、使用楽器と対応する踊り手の動作	92
表 3-7 『パンツの社会学』に用いられる歌	92
表 3-8 演奏される音楽の内容、使用楽器と対応する踊り手の動作の比較	96

#### 【写真】

写真 3-1 舞台と舞台下を両方用いる例 (筆者撮影2007年8月)	66
写真 3-2 カーペット公演 (筆者撮影2006年10月)	66
写真 3-3 A 国立歌舞団のものと類似の衣装 (筆者撮影2007年10月)	67
写真 3-4 B カプラナの衣装 (筆者撮影2006年10月)	67
写真 3-5 C 舞台設定に合わせた手作りの衣装 (筆者撮影2007年12月)	67
写真 3-6 D 全身タイツなど現代的な衣装 (筆者撮影2007年12月)	67

写真 3-7 楽器奏者の衣装（筆者撮影 2007 年 12 月） .....	68
写真 3-8 太鼓類（筆者撮影 2006 年 6 月） .....	72
写真 3-9 シケチ（マラカス）（筆者撮影 2007 年 4 月） .....	72
写真 3-10 ティンビラ（筆者撮影 2006 年 7 月） .....	72
写真 3-11 小道具に水瓶を用いる例（筆者撮影 2012 年 9 月） .....	77
写真 3-12 『女子教育』のカプラナの衣装（筆者撮影 2012 年 9 月） .....	78
写真 3-13 『女子教育』に用いられる楽器（筆者撮影 2012 年 9 月） .....	82
写真 3-14 『夏の夜の夢』の衣装（筆者撮影 2007 年 7 月） .....	84
写真 3-15 『パンツの社会学』の衣装（筆者撮影 2013 年 9 月） .....	91

#### 【譜例】

譜例 3-1 『女子教育』に挿入されるウツェの歌.....	80
譜例 3-2 『女子教育』に挿入される創作歌.....	81
譜例 3-3 『夏の夜の夢』に挿入される創作歌.....	87
譜例 3-4 『パンツの社会学』に挿入されるウツェの歌.....	93

## 第 4 章

#### 【図】

図 4-1 アンジェロが習得したイボンドの太鼓の組み合わせ（上から見た図）と写真..	106
図 4-2 クリアサオ創作の例.....	117
図 4-3 アンジェロのクリアサオの素材.....	123

#### 【表】

表 4-1 歌舞団モンテス・ナムリの楽器奏者.....	101
表 4-2 アンジェロ・ジョゼの音楽・芸能経験.....	104
表 4-3 アンジェロが演奏技術を習得した芸能とそれらの習得方法.....	115

#### 【写真】

写真 4-1 イボンドの楽器と演奏の様子（筆者撮影 2012 年 9 月） .....	105
写真 4-2 マトワの演奏（天池なほみ撮影 2007 年） .....	112

#### 【譜例】

譜例 4-1 シネタのリズム・パターン.....	107
譜例 4-2 民話『猿の話 <i>Ma Bongue</i> 』の歌.....	109
譜例 4-3 演奏の終りを示す合図.....	118
譜例 4-5 《アルマデテ <i>Arrumadede</i> 》 .....	121
譜例 4-6 『コンピュータと呪術師』のクリアサオの一部 .....	122

## 序章

## 0-1 研究の背景

アフリカの芸能は、歌うこと、演奏すること、踊ること、仮面をつけること、演じることが「きゅっと束にして包まれたもの」のようになっている。それゆえ西洋的な抽象概念に基づき音楽だけを切り離して分析することはできない (Stone 2000: 7)。このような観点から、多領域の芸術との関係性や社会的コンテクストに視点を置いたアフリカの伝統芸能<sup>1</sup>に関する研究は枚挙にいとまがないほど蓄積されてきた。筆者がフィールド調査を行ってきたモザンビークにおいても、舞踊や歌や合奏が一体となったショピ人の芸能ティンビラ Timbila に関する研究 (Tracey 1948; Horgan 2006)、マコンデ人の仮面舞踊劇マピコ Mapico の研究 (Dias 1986) などがなされてきた<sup>2</sup>。

一方、近年では、アフリカの人々が西洋的な要素を取り入れた新たな舞台芸術<sup>3</sup>の世界を展開する方向性も目立つようになってきた。独立後、アフリカ諸国では国立の歌舞団などが設立され、地域の伝統芸能が国内外の舞台上で上演されたり、新たに舞踊劇などがつくられたりするようになったのである (Stone 2000: 20)。そして、それらは、グローバル化の影響を受けながら、脈絡を変えながら多様に展開してきている。これらの国家が主導するかたちでの歌舞団の舞台創作は、「伝統的ではない」という見方をされ、民族誌や人類学の研究の対象とされる例は少なかった。(Castaldi 2006: 58)。しかし、「伝統的ではない」あるいは、「創られた伝統」とみなされる芸能が、どのような社会的背景で創られたのか、「民族<sup>4</sup>」または言語集団を母胎として継承されるいわゆる伝統芸能との違いや関係性はどのようなものなのかを見ていくことは、芸能のダイナミックな変容を理解する上で重要である。

<sup>1</sup>現地では伝統芸能という言葉にあたる語は使用されていないが、アフリカの芸能を伝統舞踊、伝統音楽と分けることが難しいため、便宜上、本研究では「伝統舞踊」、「伝統音楽」などのパフォーマンスの総称として「伝統芸能」という語を用いる。また、本研究では、独立以前からの「伝統的」共同体を母体として継承されている芸能のことを指す場合に伝統芸能という語を用いる。それ以外の場合は括弧をつけて表記する。便宜上このような区分を設けるが、「伝統」という言葉が多義的であることを踏まえつつ、モザンビークの人々が「伝統芸能」、「伝統舞踊」や「伝統音楽」といったときに、何を指しているのかといったことについて常に検討しながら進めていくことも本研究での課題とする。

<sup>2</sup>独立が 1975 年と遅く、近年まで内戦が続いていたことから、他のアフリカ諸国と比べると芸能に関する研究は少ない。

<sup>3</sup>本研究では、演者と観客を分けた上演芸術・上演芸能を総称する際、「舞台芸術」という語を用いる。つまり、その場にいる全員が参加する芸能と区別する。

<sup>4</sup>アフリカ社会において、同質的な集団として民族、部族を考えるのは危険であると言われている。アフリカ社会では、移動と混住、異集団間の婚姻率は高く、民族概念の使用には慎重さを必要とする場合が多いからだ (小倉 2012: 208)。多民族国家モザンビークでは、現在異なる文化集団を区別する際に「民族」という語はあまり用いられず、「言語集団」と表現されることが多い。モザンビークを対象とする諸分野の研究でも「民族」ではなく「エスニック集団」という言葉が通常使用される傾向がある。本研究では、エスニック集団という語を使用する。

また、非西欧諸国側が西欧の文化を問い直す視座を持ち、これまでの西洋の学問に対する批判を行なったポストコロニアリズムやそれに関する研究が、現代のアフリカの文化研究を行なう際には重要な示唆を与える。そもそも、国立歌舞団によるアフリカ・バレエなどの舞台創作は、ネグリチュード *Négritude* の思想やパン・アフリカニズムなどの議論を背景として興った<sup>5</sup>。そのため、アフリカの舞台創作研究を行なう際には、これらの研究を踏まえた上で、芸術、文化、伝統などの概念について改めて問い直しながら進めていく必要がある。芸能を地域の歴史の中に位置づけるだけでなく、脱植民地化運動、国民文化形成の時代における芸術を巡る議論を踏まえることで、現在のグローバル化時代の芸術を巡るアフリカの地域社会と西欧文化の関係性についてもより多面的に捉えることができるようになる。

人も文化的コンテンツも文化政策も国境を超える時代に、各国々の人々が結びついて「ユニバーサル」な舞台芸術の創作が試みられている。「アート」という名を掲げながら、実際に舞台創作の現場に何が起きているのだろうか。そしてそれが各地域の芸能の現場にどのような影響を与えているのだろうか。国民国家も地域社会も、国際社会の一部として密接に相互に関係しあっている。これを前提に、個々の国、地域における舞台創作にも着眼した詳細な研究が今後蓄積されるべきである。筆者は、このような背景から、モザンビークにおける国立歌舞団、地域の歌舞団に着目した研究を行ってきた。

本研究で対象として取り上げるモザンビークの舞踊劇バイラード *bailado*<sup>6</sup>は、西洋の舞台芸術の要素を取り入れながら、各エスニック集団の音楽や舞踊などを用いてストーリーを展開するという、比較的新しいジャンルの芸能である。フランス語圏のアフリカの国々においてはこのような舞踊劇はアフリカ・バレエ *Les Ballet Africains* と呼ばれている。通常バイラードは、数十人の踊り手、数名の楽器奏者によって上演される。創作過程で「振付 *choreografar*」という作業を伴うこと、また、ストーリー性があるという観点から通常の「舞踊 *dança*」と区別される。バイラードは必ず元々あった舞踊を再構築するという作業を伴う。その際専属の振付師が振付を行なう場合もあれば、踊り手がみなで振付を行なう場合もある。公演のプログラムには通常作品名、監督名、振付家名、主要な踊り手や楽器演奏家の名前が記載される。台詞はほとんど用いられず、舞踊とパントマイムを主な表現方法としている。演奏には、多様な大きさの太鼓やティンビラ *timbila* と呼ばれる木琴な

<sup>5</sup> Castaldi 2004

<sup>6</sup> バイラードという語は、ポルトガル語で西洋のバレエを意味するが、モザンビークでは伝統芸能などを用いた舞踊劇を意味する。

どの伝統楽器が主に用いられる<sup>7</sup>。時折踊り手の歌が加わることもある。

バイラードは、舞台で行なわれるとは限らない。国立歌舞団や地方歌舞団は、劇場で公演した作品を、地方においてはカーペットなどを敷いて再演することもある。その際、同じタイトルであっても、劇場公演とカーペットでの公演とでは、用いる衣装や作品の長さなどが異なる場合が多い。

モザンビークでバイラードが上演されるようになったのは、1975年のポルトガルからの独立以降のことである。それを担ったのは、社会主義新政府によって設立された国立歌舞団 *Companhia Nacional de Canto e Dança* である。当時、国内の各エスニック集団の舞踊や音楽などが収集され、様々なバイラード作品が生み出された。実は、このような国家主導の舞台創作の試みはモザンビークに限られたものではなかった。その先駆けは、1950年代後半から1960年代前半にかけて独立したギニア、マリ、セネガルなど西アフリカの国々である。そして、これらの舞踊・舞踊劇とその音楽は、ワールドミュージックブームにのって世界に発信されていった (Polak 2005)。

しかし、モザンビークの舞踊・舞踊劇はそれらの国々とは異なる経過をたどった。前述のように、モザンビークの独立は1975年とほかの国々よりも10年以上遅かったことに加え、その後約15年間にわたって内戦が続いたためである。ただし、バイラードを海外に発信するという回路が存在しなかったわけではない。社会主義時代(1975-1989)には、国立歌舞団が、同様な社会主義国家<sup>8</sup>に向けて「モザンビーク文化」としてのバイラード公演を何度も行っていた。そして、社会主義を放棄した後も、国立歌舞団は作品創作を継続している。現在は、バイラード創作は地方にも広がりを見せており、それらは主に海外の支援団体の協力によって創作、上演されている。

現在のモザンビークの舞台芸術をめぐる文化政策の状況は複雑である。社会主義時代は国家や公共団体が主導する文化政策の中で芸術支援が行なわれていたが、社会主義放棄以降は、国際交流などを目的とした海外からの舞台芸術支援が占める割合の方が高くなってきている。そのため、モザンビークの舞台芸術を論ずる際は、このような海外からの文化支援も視野に入れる必要がある<sup>9</sup>。

<sup>7</sup> 国立歌舞団、それぞれの地方の歌舞団では使用楽器に違いがある。近年は、ドラムやギターなどの西洋楽器が加わることもある。

<sup>8</sup> 1979年から1983年にかけて、キューバ、ジャマイカ、ギアナ、タンザニア、ナイジェリア、ブルガリア、ルーマニア、ユーゴスラビア、ハンガリー、東ドイツ、ソビエト、ジンバブエを訪れている。

<sup>9</sup> 海外の文化支援は、アートNPOを介して行なわれる間接支援のケースが増えてきている。

## 0-2 目的

本研究の目的は、独立後の国家形成における文化政策の中で生成され展開していったモザンビークの舞踊劇バイラードが、地方でも創作されるようになるまでの経緯を明らかにするとともに、現在の地方歌舞団のバイラード実践者が地域の伝統芸能と舞台芸術の世界をどのように結びつけながらバイラード創作を行なっているのかについて、「アート」という概念がもたらした影響にも着眼しながら考察することである。

モザンビークは、多様なエスニック集団を抱えていた上に、独立を達成するまで一度も国家としてまとまった経験を持たなかったため、特に、「国民意識」の形成のための文化政策に力が入れられた。国家が文化政策の中で行なった国立歌舞団や地方歌舞団の設立、各地域の伝統芸能の収集と共有、バイラードと呼ばれる舞踊劇の創作などは、エスニック・アイデンティティを超えたまとまりを形成するための試みであったともいえる。本論文では、まず、モザンビークにおける芸術文化政策とバイラード創作の関係性について追究する。具体的には、独立時のモザンビークの芸術文化政策と当時のアフリカで起きた脱植民地化運動との関係性を検討するとともに、それらの文化政策が国立歌舞団や地域歌舞団の活動にどのように反映されたのか、そして、実際にどのようなバイラード創作につながっていったのかについて明らかにする。

また、現在行なわれているバイラード創作の実態を詳細にみていくためにザンベジア州の歌舞団モンテス・ナムリ Montes Namuli を事例に取り上げる。そして、バイラードの実践者が、共同体を母体に継承されてきた伝統芸能の世界と、舞台創造の世界とを行き来しながら舞台創作を行なっているところに着眼し、彼らの多層的なアイデンティティと「伝統芸能」や「創作」への意識を明らかにしていく。

以上により、グローバリゼーションが進む中、芸能の実践者が過去から引き継いだ地方的な音楽文化をどのように生かしながら、新たな舞台芸術を創造しているのかといった議論に貢献することを目指す。

## 0-3 方法

本研究は、先行文献の整理と分析、バイラード作品の構造分析、バイラード創作過程や上演における参与観察、芸能の担い手へのインタビューに基づいて研究を進める。

文献は、マプト市内にあるモザンビーク歴史文書館 Arquivo Historico de Moçambique : AHMoçambique に所蔵されているモザンビークの全国紙 *Noticias*、政府刊行物、その他

の学術書や一般書、未刊行の国立歌舞団の報告書やプログラムなどを収集した。

国立歌舞団のバイラード作品については、国立歌舞団のメンバーから、市販されていない記録映像資料（DVD や VHS）<sup>10</sup>を入手した。第3章におけるザンベジア州の歌舞団モンテス・ナムリのバイラードの分析では、歌舞団モンテス・ナムリが所蔵していた映像記録『夏の夜の夢 *Sonho Nocturno*』（シェークスピア・リンク・カナダが撮影）や、筆者が撮影した『女子教育 *Educação a Rapariga*』、『パンツの社会学 *Sociologia da Calcinha*』を映像資料として用いる。

参与観察やインタビューは、筆者が2006年から2008年までザンベジア州のキリマネ市に長期滞在していた際に歌舞団モンテス・ナムリの劇団員に対して行なったもの、また、2010年から2013年にかけて毎年1ヶ月ほど滞在し歌舞団モンテス・ナムリの団員、マプト市の国立歌舞団の団員や元団員を対象に行なったものである。また、2010年から2012年にかけては毎年、2週間ほどモンテス・ナムリの太鼓奏者から演奏指導を受けた。

調査場所の位置<sup>11</sup>は、次の図0-1に示した通りである。本研究で中心的に調査を行なったのは、首都から北に1600km離れたザンベジア州の州都キリマネ市（調査地①）である。国立歌舞団の資料の収集は、首都マプト市（調査地②）でおこなった。

---

<sup>10</sup> *Em Moçambique o Sol Nsceu* (DVD), *Grande Festa* (DVD), *N'tsay* (DVD), *Amatodos* (DVD), *Requiem Samora* (DVD).

<sup>11</sup> <http://www.1clie1planet.com/englishversion/africa/mozambique.htm> 2014年2月13日。

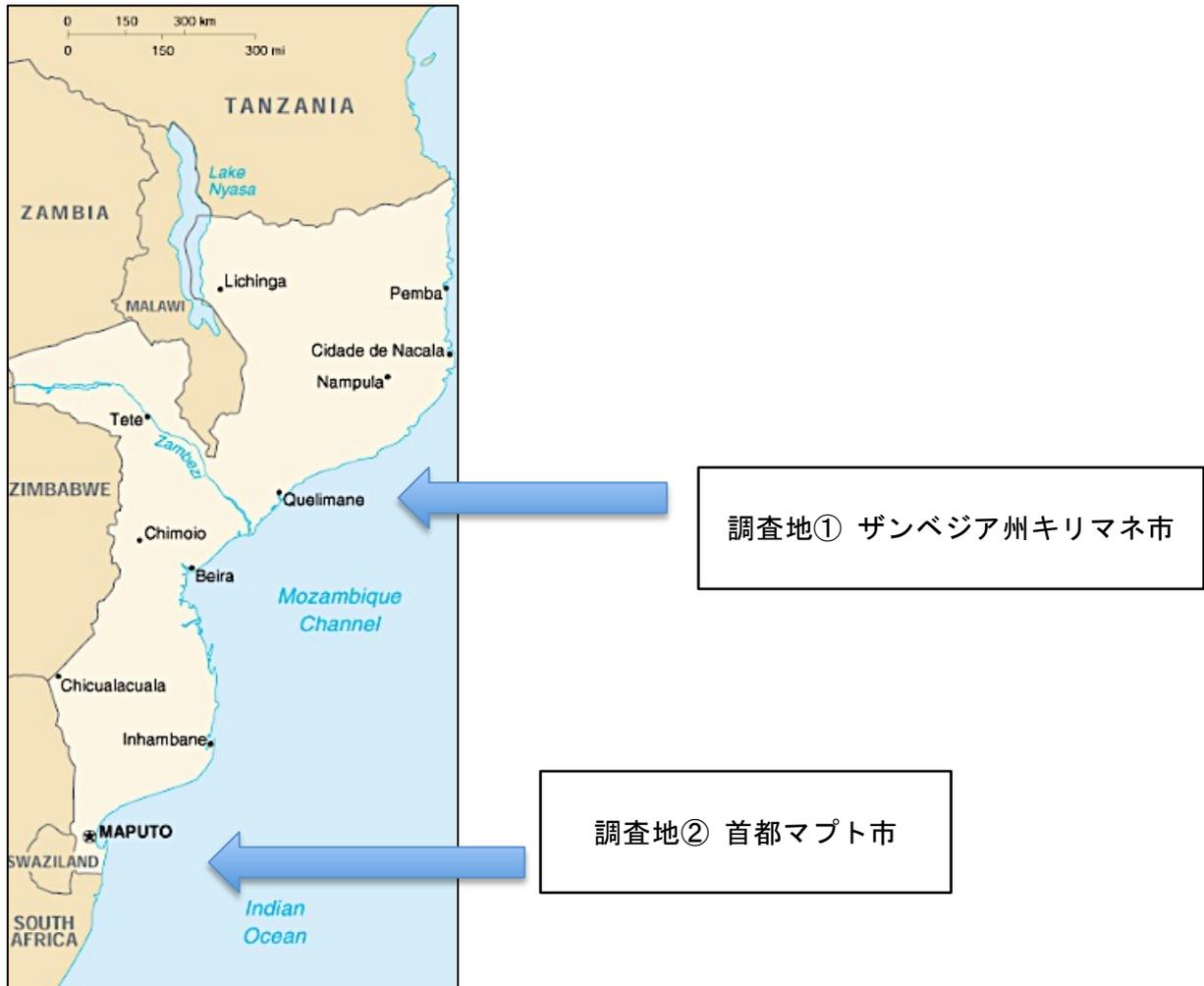


図 0-1 筆者の調査地の地図

#### 0-4 先行研究の紹介と批判

本節では、アフリカ諸国の国民文化形成と舞台創作の関わりについて、モザンビークにおける国立歌舞団やバイラードについて、アフリカにおけるグローバリゼーションと芸能の関係性についての3つの観点から、本論の内容と関わりの深い先行研究を整理する。

##### 0-4-1 アフリカ諸国<sup>12</sup>の国民文化形成と舞台創作に関する先行研究

まず、アフリカ地域におけるモザンビークの社会的、文化的特徴を明らかにするため、アフリカ諸国の国民文化形成と舞台創作に関する研究を整理する。近年、国家形成の過程

<sup>12</sup> アフリカ諸国という枠組みで先行研究を整理する理由は、植民地支配や解放闘争、独立など共通の歴史経験を持つとともに、解放闘争やアフリカ連合の活動などを通して社会・文化の面で互いに影響を与え合っているためである。

における舞踊や音楽などの文化の変容に着眼した分野が注目されつつある。ここでは、国家形成のための文化政策と芸能の関係性を明らかにした研究 (Askew 2002)、国民文化形成のための文化政策の中で誕生した国立歌舞団やバレエ団 (アフリカ・バレエ) に関する研究 (Castaldi [2006]、Polak [2005])、国立歌舞団やバレエ団に関する概観的な研究 (鈴木 [2007]、遠藤・相原・八村[2013])、を取り上げる。

#### 0-4-1-1 文化政策と芸能の関係性を明らかにした研究

タンザニアの文化政策と音楽文化に着目した研究として、ケリー・ミッチェル・アスキュー Kelly Michelle Askew の研究 *Performing the Nation: Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania* (2002) が挙げられる。アスキューは、フィールド調査により権力とパフォーマンスとの間の関係性を詳細に描いていくことを目的に、タンザニアにおける国家形成のための文化政策がスワヒリ音楽パフォーマンスに与えた影響について民族誌研究を行なっている。具体的には、アフリカ社会主義を掲げたタンザニアの初代大統領ジュリウス・ニエレレ Julius Nyerere (1922-1999) による文化政策の実態を明らかにすると同時に、当時、実際にどのような音楽パフォーマンスが市民の間でなされたのかについて、詳細な調査を行なっている。特に、タンザニアの国民文化形成に重要な役割を果たしたといわれている伝統舞踊ンゴマ ngoma、都市で流行したジャズ音楽であるダンシ dansi、スワヒリ文化圏の音楽ターラブ taarab に着目し、それぞれのジャンルが国有化 nationalize されていく過程を明らかにした。アスキューは自身もタンザニアでターラブを演奏していた経験を持つことから、ターラブの構造、音楽的特徴についても言及している。

また、アスキューは植民地時代、独立後、現在という時代区分の中で、それぞれの時代で基盤となっていたイデオロギーや実際に行なわれた文化政策について詳細に述べている。そして、「過去を否定して新たな文化を築こうとする」中国やソ連における社会主義と異なり、独立当時アフリカの国々が思想の基盤としていた「アフリカ社会主義<sup>13</sup>」では、「過去が未来への鍵を握っている」と捉えられており、過去を否定しない特徴を持っていたことなどが述べられている。モザンビークの独立後の政治はタンザニアの影響を強く受けているため、アスキューの研究は当時のモザンビークの文化政策の思想背景にあったアフリカ社会主義を理解していくのにも示唆を与えた。

<sup>13</sup> 第2次世界大戦後のブラック・アフリカにおける独立と国家建設のための開発型社会主義の総称 (小田 1999: 18)。

#### 0-4-1-2 国立歌舞団やバレエ団の舞台創作について論じた研究

舞踊学・民族誌の研究者フランチェスカ・カスタルディ Francesca Castaldi は、セネガルの人々のアイデンティティの変遷と舞踊の振付という行為の関係性について、セネガル国立バレエ団や首都の 3 つの歌舞団に調査を行い、文献研究、参与観察、インタビューなど多様な研究方法を用いて考察を試みている (Castaldi 2006)。特に焦点を当てているのは、舞踊の振付によって表現されるエスニック・アイデンティティである。階級、ジェンダー、宗教的アイデンティティなどとの関係性や時代による変遷をみるなど、エスニック・アイデンティティを多層的に捉えている。カスタルディの研究の新規性は、V. メジンベ Valentin-Yves Mudimbe<sup>14</sup>の理論的枠組みを援用しながら、アフリカ全体に起きたパラダイム変化をもとに時代を 3 つに区切り、アフリカ文化への西欧の眼差しやイデオロギーとの関係性の中で、舞踊と「エスニシティ ethnicity」の関係性を明らかにしようとしている点である。このようなカスタルディのエスニシティの多層的な捉え方や時代の区切り方などはアフリカ研究を行なう際に有効であると考えられる。

また、カスタルディは、ネグリチュードの提唱者でもあった元セネガルの大統領レオポルド・セラル・サンゴール Léopold Sédar Senghor (1906-2001) の思想とアフリカ・バレエとの関係性について詳細に論じている。そして、サンゴールがネグリチュードを提唱していた時代のエスニシティ、現在の国立バレエ団やバレエ団の踊り手が表象するエスニシティの違いを考察している。また、海外の旅行者向けのホテルでの舞踊の上演などの機会が増える中でのバレエ団の活動状況、国営と民間のバレエ団の組織形態や団員の意識の違いについても明らかにし、現状の考察を試みている。

カスタルディの研究は、セネガルにおける文化政策、アフリカ・バレエについて考える上で貴重な研究であるが、首都のバレエ団にのみ焦点が当てられており、地方の様子は伝わっていないという問題点がある。また、カスタルディ は舞踊と音楽は切り離すことのできないと述べながらも (Castaldi 2006: 127)、どちらかというとも舞踊の振付の方に着眼した研究であるため音楽に関する詳細は見えてこない。また、モザンビークとセネガルでは、宗教や観光産業と芸能の関係性など社会的背景の違いがあるため、モザンビークにおけるバレエを見ていく際にはその社会状況を考慮した視点が必要だと考えられる。

---

<sup>14</sup> Valentin-Yves Mudimbe(1941-)。アフリカ文化研究者。代表的な著書は *The Invention of Africa*(1988) である。

ライナー・ポラク Rainer Polak は、“A Musical Instrument Travels Around the World: Jenbe Playing in Bamako, in West Africa, and Beyond” (2005)において、西アフリカ起源の太鼓ジェンベ *jembe*<sup>15</sup>が世界中に普及していくようになった背景に言及している。その中で、1980年代後半に社会主義国として独立したマリ共和国の国立バレエ団が地域芸能とグローバル産業を結びつける役割を果たしていたことなどを明らかにした。そして、ナショナル・アイデンティティを構築するためにバレエ団が設立され伝統芸能の舞台化が行なわれたこと、太鼓奏者の専門化を押し進め、マリ国立バレエ団が国際的に名声を得るようになった経緯を詳細に描いている。

その後、1991年のマリ共和国の一党制の崩壊と共に、文化政策の方針が大幅に変わり、文化予算も大幅にカットされたため、国立バレエ団は維持したが地域の芸能競演大会などを開催する費用がなくなり、その後はNGOや民間セクターがそれらの経費を負担するようになっていったことについても指摘している。

ポラクの研究では奏者の演奏技術の習得過程の変容にも着眼している。かつては、村の共同体で演奏することで技術を習得した太鼓奏者がバレエ団での演奏を行っていたが、現在は、学校などでジェンベの指導を専門とする奏者に師事し、太鼓の技術を習得した太鼓奏者が演奏活動を行なうケースが増えていること、教則がマニュアル化されたり曲がレパートリーとして固定されたりするようになってきたことなど、ジェンベをめぐる状況の大きな変化について描いている。また、国際的に活躍する太鼓奏者、国立バレエ団の太鼓奏者、地方の太鼓奏者の3者が互いに影響を与えあいながらジェンベの演奏や楽器を変化させてきていることを描いている点は大変興味深く、筆者の研究に示唆を与えた。エスニシティの問題にはほとんど触れていないが、ジェンベを基軸に共同体の芸能、バレエ団、国際的な市場の関係を描くことでマリの芸能の状況を浮き彫りにした研究である。

#### 0-4-1-3 国立歌舞団や国立バレエ団に関する概観的な研究

ギニアのアフリカ・バレエについての研究としては、鈴木裕之の「ギニアの国家建設-セクトゥレによるユニークな文化政策」(2007)が挙げられる。社会主義国として独立したギニアの初代大統領セクトゥレ Sékou Touré (1922-1984)が行なった文化政策によって、すでにパリで人気を博していたケイタ・フォディバ Keita Fodiba 率いるバレエ団の「アフリカ・バレエ」が、ギニア国立バレエ団という新たな脈絡の中で展開していく様子が述べら

---

<sup>15</sup> フランス語では *djembe* と綴る。

れている。また、鈴木は、ポピュラー音楽、国立伝統音楽合奏団 *Emsemble Instrumental National* など多様なジャンルが、セクトゥレの文化政策によって展開していく様子についても概観している。セクトゥレの時代以降のアフリカ・バレエの様子や、実際の創作活動の詳細などについては述べられていないが、アフリカ・バレエが文化政策の中に位置づけられていく背景や経緯を知るのに貴重な資料である。

遠藤保子・相原進・八村広三郎は、ナイジェリアにおける国立劇場と国立歌舞団の誕生背景や舞踊の保存・伝承について明らかにするとともに、記録した舞踊の解析と考察、その記録の活用法についての研究を行なった（遠藤・相原・八村 2013）。この研究では、舞踊の解釈と考察に重きが置かれているが、ナイジェリアの国立歌舞団と文化政策についても触れられている。

#### 0-4-2 モザンビークにおける国立歌舞団及びバイラードに関する先行研究

モザンビーク国内の歌舞団、バイラード作品について取り上げた文献はほとんど見られない。本研究では、ソフィア・ソロメニョ *Sofia Soromenho* の国立歌舞団の研究（*Soromenho 2013*）、ベッティナー・ホルツァウゼン *Bettina Holzhausen* によるナンプラ州とカーボデルガード州の地方歌舞団の調査報告（*Holzhausen 2005*）を主要な先行研究として取り上げ、内容を整理するとともに問題点を提示する。両者とも舞踊の振付家で舞踊研究、民族誌研究の観点から調査を行なっている。また、モザンビークの演劇の歴史について概観したクリスティーナ・カエタノ *Cristina Caetano*、カルロス・ヴァシュ *Carlos Vaz*、ルイス・ミトラス *Luís R. Mitras* の研究（*Caetano [2004]*、*Vaz [1978]*、*Mitras [2004]*）、解放闘争時における伝統芸能の改変と新たな芸能の創作について研究したパウロ・イスラエル *Paulo Israel* の研究（*Israel 2009*）についても整理する。

##### 0-4-2-1 国立歌舞団や地方歌舞団に関する研究

ソフィア・ソロメニョは、“*Dançar as Vicissitudes de Uma Nação: Tradição e Contemporaneidade na Companhia Nacional de Canto e Dança de Moçambique*” (2013) において、モザンビーク国立歌舞団が表現しようとする「伝統」と「現代性 *contemporaneidade*」とは何かといったテーマについて追究した。その際、2011年に行なわれたポルトガル人振付家とのコラボレーション作品『ゴールド』の創作過程に着眼して考

察を行なっている。そして、「伝統舞踊」を保護し、「モザンビーク性 *moçambicanidade*<sup>16</sup>」を確立していくという目的を持って設立されたモザンビーク国立歌舞団が、典型的な西洋のコンテンポラリー・ダンス<sup>17</sup>の振付家とコラボレーションを行なった際に生じた「葛藤」に着目した。グラウンテッド・セオリーという社会調査の手法を用いたこの研究には、参与観察やこの作品に関わる多様なスタッフへのインタビューが主に用いられている。多様なインタビュー対象者の視点から、「モザンビーク性」、「伝統舞踊」、「コンテンポラリー・ダンス」に対する認識の仕方の違い、またコラボレーションを行なうことで生じた意識の変容が浮き彫りになっていく点がユニークである。ソロメニョの研究は、現代のバイラード創作において担い手が伝統と現代性をどう認識し、創作活動につなげているのかに焦点が当てられているという点が筆者の関心と共通しており、多くの示唆を与えてくれた。しかし、現在の国立歌舞団のコンテンポラリー・ダンス主体の創作活動にのみ焦点が当てられているがゆえに、国立歌舞団の「伝統舞踊」に対する捉え方は表面的なものしかみえてこない。国立歌舞団の「伝統舞踊」を単に「創られた伝統」とみなしてしまいそれ以上掘り下げておらず、エスニック・アイデンティティの問題にまったく着眼していないのである。また、ソロメニョはコンテンポラリー・ダンスが必要であるという前提の元に調査を進めているために、踊り手や奏者の意識が見えにくい。また、歌舞団の作品そのものについてほとんど述べられていない。

ベッティナー・ホルツァウゼン Bettina Holzhausen は、“Traditional Dance in Transformation: Opportunities for Development in Mozambique” (2005) において、モザンビークの北部に位置するナンブラ州、カーボデルガード州のダンスグループの実態を調査し、モザンビークにおける地域活性化に舞踊が果たしうる役割について考察している。そして舞踊の創作、改変という営みがコミュニティ主体で行なわれていることに着目し、その創造性が生き生きと発揮されることがコミュニティの開発に寄与すると結論づけた。また、国立歌舞団、様々な伝統芸能をレパートリーとしている地域の歌舞団グループ、民族集団を基盤とした芸能グループの関係性について簡潔にまとめている。そして、海外の芸術支援団体がモザンビークの地域社会の活性化などにメリットをもたらすようなプロジェクトを試案した。ホルツァウゼンは、コンテンポラリー・ダンスのワークショップの企画なども行なっている。

<sup>16</sup> 国立歌舞団は、モザンビーク性 *moçambicanidade* の確立をその活動目的に掲げている。

<sup>17</sup> モザンビークでコンテンポラリー・ダンス（ダンス・コンテンポラネオ *Dança Contemporânea*）という語が意味するものは多義的だが、ここでは、西洋のいわゆるコンテンポラリー・ダンスを意味している。

以上の 2 つの研究に共通するのは、両者が実際に舞踊家としてモザンビークの歌舞団と関わっている実演家であると同時に、西欧のコンテンポラリー・ダンスが歌舞団や地域の歌舞団にとって有益なものになるということを前提に研究を行なっている点である。グローバルな社会を新しい形で「振り付けて」いくこと、つまり伝統にとらわれずに海外のものを進んで取り入れていくことの意義について主張しているようにもみえる。筆者はまさに、このような海外がイニシアティブを持った関わり合いが、現在の地域の歌舞団の方向性に影響を与えていると考えており、当事者ではない立場から検証したいと考えている。

#### 0-4-2-2 モザンビークの演劇史の研究

クリスティーナ・カエタノ Cristina Caetano は、モザンビークの演劇芸術について植民地時代から現在にかけてどのような動向があり、実際にどのような劇団が創られてきたのかについて研究した (Caetano 2004)。国立歌舞団や地域の歌舞団ができた経緯や作品についてもインタビューをもとに記述している。また、モザンビークの演劇が、これまでに海外の支援を受けながら展開してきた様子を、時代や援助国ごとに整理して述べている。特に考察が行なわれているわけではないが、演劇に着目した研究が少なくデータを集めることが難しいモザンビークで、これまでに存在したグループや作品名が整理されているこの資料は貴重である。

カルロス・ヴォシュ Carlos Vaz は、特にアフリカのポルトガル語圏の国々の演劇に焦点を当て、各国の植民地時代における演劇および独立後の演劇の様子を国別に明らかにしている (Voz 1978)。アフリカの国々が独立を果たして間もない頃に行なわれた研究であるため、どのように今後の「国民劇 Teatro Nacional」を構築していくべきかが主要な課題としてとりあげられている。

ルイス・R. ミトラス Luis R. Mitras は、アフリカ諸国すべての演劇の歴史を概観した *A History of Theatre in Africa* において、ポルトガル語圏におけるそれぞれの国における演劇が植民地時代や独立を経てどのように変化してきたかを論じており、モザンビークの事例についても述べている (Mitras 2004: 380-404)。植民地化される以前からモザンビークに存在していた伝統芸能の演劇的要素についても、ニアサ州などに見られる仮面舞踊ニャウ Nyau、カーボデルガード州に住むマコンデ人 Makonde の仮面舞踊などを挙げながら考察している。また、植民地時代におけるカトリックの宣教師が与えた影響、植民地時代に流行した入植者の演劇、アフリカン・ナショナリズムと演劇の関係などについても言及し

ている。

#### 0-4-2-3 伝統芸能の改変と新たな芸能の創作に関する研究

パウロ・イスラエル Paulo Israel は、マルクス・レーニン主義を謳っていたモザンビーク解放戦線フレリモ FRELIMO<sup>18</sup>が地元の人々にどのような教育を行い、伝統音楽や伝統舞踊に改変を加えていったのか、そしてその結果、地域独自の詩的な表現方法がどのように変化していったのかを、インタビューや収集した歌の歌詞の分析を通して明らかにしている (Israel 2009)。解放闘争が開始され、いち早く基地が置かれたカーボデルガード州を調査地としている。既存の芸能の改変についてだけでなく、宣教師から作曲を学びながら革命歌が創られていったプロセスについても述べられている。また、フレリモの基地では、様々な舞踊を融合して、エスニック集団に限定しない新しい舞踊の創作が行なわれたことについても記述しており、筆者が国立歌舞団設立以前のフレリモの文化に対する関与について知るための手がかりとなった。

#### 0-4-2-4 ザンベジア州の近年の社会状況に関する研究

レロイ・ヴァリ Leroy Vali と、ホワイト・レンデッグ White Lendeg は、*Capitalism and Colonialism in Mozambique* (1980) において、19世紀半ばから1975年の独立までの間のモザンビークのザンベジア州における社会経済の歴史について言及している。そして、宗主国であったポルトガルの政府や企業、その他のヨーロッパの企業がザンベジア州でどのような統治システムを行っていたのか、そしてそれがどのように変容していったのかについて明らかにしている。この研究の中で著者は、労働に従事させられていた人々の状況を知るために、余暇などに現地語で歌われてきた労働歌の歌詞に着目している。入植者側が残した文献資料だけではなく、労働従事者の口頭伝承も貴重な情報源として位置づけているため、入植者と労働者の関係性、当時の社会システム、人々の置かれた状況がより詳細に明らかになっている。その後、両著者は、アフリカにおいて口頭伝承が果たした役割についてより焦点をあてた研究 *Power and the Praise Poem: Southern African Voices in History* (1991) を発表している。これらの研究は、筆者が植民地時代におけるザンベジア州キリマネのコミュニティの様子を知る手がかりともなった。

---

<sup>18</sup> モザンビーク独立解放戦線。Frente de Libertação de Moçambique の略語。以下フレリモと記す。

### 0-4-3 アフリカにおけるグローバリゼーションと芸能の関係性に着眼した先行研究

アフリカ社会のグローバリゼーションと芸能の関係性に着眼した先行研究として、ナディア・キワン Nadia Kiwan とウルリケ・ハンナ・メインホフ Ulrike Hannna Meinhof の共著 *Cultural Globalization and Music: African Artists in Transnational Networks* (2011) を挙げる事ができる。キワンらは、アフリカに居住しながらアフリカとヨーロッパを行き来する音楽家や、ヨーロッパに移住したアフリカ人の音楽家が構築している国家や地域を超えたネットワークに着目し、それらの研究における新たな方法論を提唱している<sup>19</sup>。この研究は、現在のモザンビークの歌舞団の創作活動の実態を明らかにする際に、有用な方法論を用いていると考える。この研究においては、とりわけ強固な「トランス・ナショナルネットワーク」、「トランス・ローカルネットワーク」を築いた個人に着目することが重要だとされる。そしてその鍵となる人物が関わっている多様な空間、多様な観客をともに調査し、彼らのライフヒストリーの中にそれらを位置づけてみることで彼らの表現とエスニシティについて考察する。アーティストのアイデンティティが多層的であることにも注意が向けられている。

本研究では、地域や国を超えた関係性からバイラード創作が行なわれるようになった現在の様子を考察する際、キワンらの分析概念すべてを用いて進めていくわけではないが、この方法論を援用しながら伝統芸能の世界とバイラード創作の世界、または、海外の舞台芸術の世界とモザンビークのバイラード創作の世界を行き来する音楽家のエスニック・アイデンティティと創作との関係を明らかにすることを試みる。

### 0-4-4 先行研究の総括と課題

以上の先行研究の概観を通して見えてきた課題を挙げる。

- ・ 多くのアフリカの国々、特に社会主義国として独立した国々において国立バレエ団・歌舞団が設立されているにも関わらず、それらの研究は少ない。国民文化形成と関わる舞台創作についての研究が行なわれている地域が限られている。モザンビークの地域の歌舞団に関する研究は、報告書以外のものは見られない。
- ・ アフリカ諸国のバレエ団が地域の芸能を収集し、舞台芸能化していったことについては

<sup>19</sup> Kiwan and Meinhof (2011) では、アーティストの脱国家的な活動やそれらが引き起こすムーブメントを、電気回路デザインで用いられている用語「ハブ hub」を借用し、それを人的ハブ human hubs、空間的ハブ spatial hubs、組織（制度）的ハブ institutional hubs、アクシデンタルハブ accidental hubs と4つに分類して用いている。

研究されている地域においても、実際にどのような作品を上演しているのかといった内容の詳細については研究されていない。

- ・ 西洋的な価値観や国家の文化政策が指し示す「伝統音楽」や「芸術」などの概念と踊り手や奏者が考える「伝統音楽」、「芸術」はズレがあると思われるが、それについて言及されていない。
- ・ グローバル化する現代における舞台創作の動的な方向性についての研究は試行錯誤の状態である。
- ・ アフリカ・バレエやバイラードの国外上演の際の海外側の評価やそれらが与えた影響について述べた研究が少ない。

これらをもとに、本研究ではこれまで扱われてこなかったモザンビークの地方の歌舞団のバイラード創作に着目し、担い手の「伝統音楽」や「芸術」の捉え方を明らかにする。また、舞台芸術の創作の動的な方向性について、実際に創作された作品の分析も行ないながら考察していく。なお、本研究では、地方の歌舞団に焦点を当てているため、国立歌舞団のバイラード創作については概観をみていく程度にとどめる。

## 0-5 本論文の構成

この研究は、6つの章からなる。その構成は、序章、ついで本論を構成する第1章から4章、そして結論の第5章である。第1章では、モザンビークに国立歌舞団が設立されバイラード創作が行なわれるようになった背景について明らかにする。また、国立歌舞団がこれまで行なってきたバイラード創作の実態や作風の変化について、プログラムやパンフレット、インタビューなどをもとに検証していく。その際、地方に設立された歌舞団との関係性についてもみていく。地方の歌舞団に着目する本研究でまず国立歌舞団を概観するのは、国立歌舞団がバイラード創作を成立させた団体であり、国立歌舞団のバイラードが地方の歌舞団のバイラードの基盤となっているからである。

第2章では、バイラードの地方展開について、ザンベジア州での事例を用いて詳しく論じる。まず、バイラード創作がザンベジア州で発展していく社会的・文化的背景を明らかにする。次に、具体的なバイラード創作の展開について、歌舞団モンテス・ナムリの活動を事例にみていく。初期の頃は地域での啓蒙活動を目的にバイラード創作を行っていたが、現在では、海外の支援団体とのつながりによって、芸術としての舞台作品を意識するよう

になったことなど、近年の創作の方向性の変化について考察する。その際、参与観察、インタビューによって得た情報、歌舞団が保有するプログラムなどの文書などをもとに進めていく。

第3章では、歌舞団モンテス・ナムリのバイラードの創作の手法をまず明らかにした上で、これまでに創作された作品を、支援団体ごとに分け、各時期の代表的な作品を分析していく。ここでは、バイラード作品の構成要素の中でも特に音楽に着眼する。そして、バイラードに用いられるクリアサオ *criação* (創作音楽)、伝統音楽の2種類の音楽の詳細な内容、作品に占める割合、踊り手の動作との関係性、音楽構成などが、変化していく様子を明らかにするとともに、その変化の要因について支援団体の推移とも関連づけながら考察する。

第4章では、モンテス・ナムリの音楽創作を中心的に担っている楽器奏者アンジェロ・ジョゼ *Angelo José* の幼少時からの音楽演奏経験や、現在における伝統芸能グループとの関わりを明らかにすることで、彼のモンテス・ナムリにおける音楽創作が伝統芸能を色濃く反映したものであることを議論する。彼のレパートリー拡大のための伝統音楽の習得方法、クリアサオを創作する手法についても参与観察とインタビューから明らかにし、詳細に述べる。

第5章では、全体の総括を行った上で、バイラード実践者が地域の伝統芸能と舞台芸術の世界を結びつけながらバイラード創作を行ってきたことが、モザンビークの社会においてどのような意味を持つのか、また、人々の「アート」や「伝統」という概念の捉え方やその変容が、舞台芸術の世界に与えてきた影響を述べ、まとめとする。

## 第1章 バイラードの成立と文化政策

モザンビークで最初にバイラードの創作を行なったのは、1979年に設立されたモザンビーク国立歌舞団 *Companhia Nacional de Canto e Dança*（以下、「国立歌舞団」と表記する）である。国立歌舞団は、各地域の伝統芸能の要素を取り入れながら「モザンビーク性 *moçambicanidade*<sup>1</sup>」を追求した新しい舞踊、バイラード作品を創作し、国内外での上演を行ってきた。本章では、国立歌舞団がどのような文化政策を背景に設立されたのか、そしてどのようなテーマでバイラード創作を行ってきたのかについて、プログラムやパンフレット、インタビュー、新聞記事などをもとに明らかにする。また、国家形成のための文化政策と強く結びついていた初期のバイラード創作が、社会主義放棄以降、市民教育をテーマにしたものに変化していく様子についても述べる。

### 1-1 アフリカ諸国における脱植民地化運動とバレエ

モザンビークのバイラードを理解するためには、先行芸術であるアフリカ・バレエ *Les Ballets Africains*<sup>2</sup> をみていく必要がある。アフリカ・バレエは、いわゆる西洋のクラシック・バレエなどとは異なり、アフリカの伝統的な舞踊や音楽を用いてストーリーを展開していくものである。アフリカ・バレエを考案したのは、1950年代にパリにて結成されたアフリカ・バレエ団である。このバレエ団は、様々な国籍を持つ「黒人」から構成されており、興業的に成功を収めた。バレエという語が用いられた背景には、「洗練されていて美しいとされる（西洋）バレエの伝統と等しく、アフリカの舞踊も彼ら自身の美を提供する古典的な様式であること」を主張する意図があったといわれている（Castaldi 2006: 9；Senghor 1964: 287-91）。すなわち、国籍を問わない「黒人」の連帯を母体としたネグリチュード *négritude*<sup>3</sup> の思想をその背景としていた。

ネグリチュードは、1930年代に A. セゼール Aimé Fernand David Césaire (1913-2008) や、L. S. サンゴール Léopoldo Sédar Senghor (1906-2001) などの「黒人知識人」によって提唱された思想である。これは、フランスの主張する普遍なるもの、西洋文化への同化に

1 「モザンビーク性」のイメージの構築は、独立後、様々な分野で盛んに議論された。たとえば文学の世界においてもモザンビーク性とは何か、どうあるべきか、といったことがテーマとなった（Matusse 1998: 73）

2 当初は全員男性の民族舞踊一座で、アフリカとカリブ海のいくつかのフランス植民地出身の音楽家と全員男性のダンサーで構成されていた（クレイン 2010: 402）。

3 「黒人」の伝統・文化の独自性を主張し、植民地主義の抑圧に対抗しようとした思想。ネグリチュードはアンゴラにも波及し、ネグリズモ運動 *negrismo* が生まれた。

対する拒否として、それに代わる「黒い普遍」として当初主張された（砂野 1997: 192）。そして、これらの思想は、後に激しさを増していくアフリカ国々などの脱植民地化運動と結びついていった。

このようにして生まれたアフリカ・バレエは、1950年代後半になると、独立を達成したアフリカの国々における国家形成のための文化政策の中に取り込まれ、ギニア国立バレエ団、セネガル国立バレエ団など、各国で次々にバレエ団が設立されていく。カスタルディによると、新生国の国民文化としてのアフリカ・バレエは、西洋の舞台芸術の要素と土着の芸能を接合するかたちで形成されており、源泉回帰と西洋の要素の導入の2つの方向性を有していたといわれている（Castaldi 2006: 9）。モザンビークのバイラードもこの延長線上あると考えることができる。

脱植民地化時代に生み出されたネグリチュード、パン・アフリカニズム<sup>4</sup>、アフリカ社会主義などのイデオロギーは、独立後の新政府の文化政策に直接引用されている<sup>5</sup>。そしてそれらは各国の文化活動やバレエ団の設立にも強い影響を与えている。アフリカから欧米に留学していた黒人知識人は、脱植民地化運動時にはこのような議論を盛んに行っていた。

ポルトガルやアメリカに留学し、国連職員を務めた後、モザンビークにて独立のための解放闘争を指揮したエドワード・モンドラーネ Eduardo Chivambo Mondlane (1920-1969) もその1人である。彼をはじめとする多くのモザンビークの黒人知識人、そして労働者としてヨーロッパに移住していたモザンビークの人々が、脱植民地化運動時のイデオロギーの影響を受けた。そして彼らは、モザンビーク独立解放戦線フレリモを組織して武力闘争を行い、独立後は社会主義国家の中で文化政策を担っていった。つまり、独立当初のモザンビークの芸術文化政策にはアフリカ地域全体で議論されていた脱植民地化運動の思想が強く影響していたといえる。

---

<sup>4</sup> 19世紀末にアメリカ合衆国やカリブ海地域のアフリカ系知識人によって生み出され、戦後はアフリカ・ナショナリズムと結合して主にアフリカを舞台として成長、発展した、「アフリカ人、アフリカ系人の主体性の回復およびアフリカの歴史的復権、独立と統一」を目指すイデオロギー（小田 1999: 335）。

<sup>5</sup> なお、時代によってはそれらのイデオロギーの否定や再検討もなされた（独立後のモザンビークにおいてネグリチュードは否定的に捉えられる傾向がある）。

## 1-2 モザンビークの解放闘争と文化活動

モザンビークにおける初期の解放闘争は、脱植民地化運動の思想の影響を受けた「同化人<sup>6</sup> *assimilado*」やクレオール<sup>7</sup> *creole* の人々を中心として行なわれており、演劇や詩の創作などの文化活動とも連動していた。本節では、彼らによる解放闘争と結びついた文化活動が、どのような社会状況のもとで誕生したのか、またそれらの文化活動と、独立後の文化政策や国立歌舞団との関係性について、解放闘争の萌芽期<sup>8</sup>、解放闘争期<sup>9</sup>、独立後の三つの時期に区切って明らかにしていく。

### 1-2-1 萌芽期

独立以前のモザンビークの社会では、入植者、アフリカ系モザンビーク人<sup>10</sup>、アフリカの伝統的社会から離脱した同化人・クレオールという大きく3つの社会階層に分かれており、それぞれが独自のスタイルによる文化活動を行っていた。まず、この3つの階層の芸能活動についてここで概観する。

入植者の多くは、植民地都市に居住しており、そこでは多くの劇場や舞台施設が建設された<sup>11</sup>。そして、これらの都市では、ポルトガルから巡業に来た劇団や白人入植者の劇団による上演が行われていた<sup>12</sup>。当時、白人のための娯楽施設から「黒人」を排除する政策が採られており、一部の同化人を除けば、「黒人」は芸術施設に入場することはできなかった。この状況は独立するまで続いた<sup>13</sup>。

農村に住んでいるアフリカ系モザンビーク人の生活や芸能は、都市の様相とは大きく異なっていた。ヨーロッパ由来の舞台芸術は農村には浸透しておらず、農村のほとんどの地域では、エスニック集団ごとに伝統的な社会を基盤とした生活が営まれ、芸能は、それら

<sup>6</sup> 植民地政府は、ポルトガル語を話す都市に住む人々を同化人と呼び、特別に市民権を与えていた。

<sup>7</sup> クレオールにはいろいろな意味があるが、モザンビークでは宗主国ではなく植民地で生まれた者、特にヨーロッパ系白人とアフリカ系の特に黒人との間に産まれた者のことを指す。モザンビークではムラート *mulato* と呼ぶ。

<sup>8</sup> 解放闘争組織が形成され始めた1950年代から国内での解放闘争が本格的に始まる1964年までとする。

<sup>9</sup> 解放闘争が国内で本格的に始まった1964年から独立の年1975年までとする。

<sup>10</sup> 植民地側からは先住民 *indigena* と呼ばれ、強制労働が課せられていた。

<sup>11</sup> 現在首都マプトで劇場として使用されているジル・ビセンテ Gil Vicente、国立歌舞団の練習、上演の場となっているテアトロ・シネ・アフリカ Teatro Cine Africaなども、植民地時代に入植者によって建設された建物である。

<sup>12</sup> フランスの植民地支配を受けていたアフリカの地域では、「アフリカらしさ」を求めた演劇づくりが試みられていたのに対し、モザンビークなどのポルトガル植民地では、入植者のための入植者によるヨーロッパ的な演劇づくりが行なわれていたという (Vaz 1999)。

<sup>13</sup> 独立とともに白人入植者が撤退すると、これらの建物は国立歌舞団その他の芸能団体に上演の場を提供することになった。

の共同体の儀礼や娯楽とともに継承されていた<sup>14</sup>。これらの芸能は、後に国立歌舞団が生み出す舞踊の源泉となった。また、伝統的共同体の持つコンテクストから離れ、娯乐的な要素、社会風刺的な要素を強めていく芸能も各地で見られた。そのような作品の中には、植民地支配者を嘲笑したり、植民地体制に対して皮肉を込めたりした演劇風のものも多く、それらはその後解放闘争組織や国立歌舞団によって好んで用いられた<sup>15</sup>。

一方、他のアフリカ系モザンビーク人とは区別され、ポルトガル市民として優遇されていた同化人やクレオールは、伝統的な社会にも白人入植者の社会にも完全に所属することのできない境界的な存在であった。彼らは「ネイティブシアター」と呼ばれる舞台作品を創出するなど、入植者の演劇とは異なる独自の創作活動を模索していった。この時期、脱植民地化のための文化活動も芽生え始めていたが、国内においてそのような思想を含んだ演劇などを公の舞台で表現することはできなかった。そのような中で、国外に留学していた同化人や移民労働者らが、独立運動と結びついた歌舞劇・演劇などの文化活動を行なった。1951年にポルトガルのリスボンで結成された帝国学生協会 Casa dos Estudantes do Imperio に所属していたモザンビークからの留学生らは、アンゴラ、ギニアビサウ、サオトメ・プリンシペ、カーボ・ベルデなど、ポルトガル植民地のアフリカの国々の留学生らとともにマルクス・レーニン主義を研究しながら、文学や詩、劇など様々な文化活動を繰り広げ、反植民地運動のための連帯を強めていった。ポルトガル以外の国々に留学、出稼ぎ労働を行っていたモザンビーク人も、それぞれの国でネグリチュードや反植民地主義の思想にふれており、このようなこれらの海外での活動が、国内のナショナリズムと結びついた詩や演劇の活動、そして解放闘争を推し進める力となった。表向きは娯楽協会、実際は政治的な組織という団体もみられた（クラーセン船田 2007: 261）。

### 1-2-2 闘争期

1962年、脱植民地化の思想を持った留学・移民経験者や同化人を中心とする人々<sup>16</sup>が、モザンビークに先立ち独立していた隣国タンザニアにて、フレリモという独立のための武装抵抗組織を結成した。そして1964年にはモザンビーク国内での武力闘争を開始した。フ

<sup>14</sup> プランテーションなどでは、アフリカ系モザンビーク人が一致団結した社会運動を展開することを恐れて、民族ごとに分かれて居住地を配置する政策が植民地側によってとられており、このために民族的な多様性が色濃く保持され続けたとも言われている

<sup>15</sup> マピコやニャウでは、聖母マリア、キリストの仮面、植民地支配者の仮面を使って風刺場面をつくりだした（Caetano 2004: 13）

<sup>16</sup> 初期のフレリモは、同化人やクレオール、留学・移民経験者が中心となって組織されていた。

フレリモが勝利した北部の地域では解放区キャンプが設けられ、そこでは軍事訓練とともにフレリモの教育・文化部<sup>17</sup>による文化教育活動が展開されていった。このようにして、革新的な思想が浸透していなかった農村においても、フレリモの政治的・文化的活動が広く普及していった。解放闘争期がカーボ・デルガード州の芸能に与えた影響について研究したイスラエルは、フレリモが儀礼に用いられる歌の歌詞の改変、既存の舞踊を基盤にしながら新たな舞踊の創作を行なうなどした結果、地域の文化が再編成されていったことを明らかにしている (Israel 2009)。

当時のフレリモの文化活動は、「(エスニック集団や人種を超えた、モザンビーク人としての)『歴史的経験』を強調し、ナショナリズムを高める」という、彼らの解放闘争のイデオロギーと強く結びついていた。その結果、これまで学校で教えられてきたヨーロッパの歴史ではなく、モザンビークの歴史を語るという作業が重要課題として取り上げられた(クラセン船田 2007: 41)。演劇のテーマとしても、ポルトガルに征服される以前に存在していた「モノモパタ王国」<sup>18</sup>の歴史などが演劇のテーマに取り入れられた。また、植民地時代の経験や苦しみも、ナショナリズムを高めるための共通のテーマとなった。北部の地域では、入植者によって大量のモザンビーク人が虐殺されるというプランテーションで起きた悲劇を再現する演劇『ムエダの大虐殺 *Mueda, memoria e massacre*』も作られる。この作品は、起こった出来事を写實的に再現するという社会主義リアリズムの手法で作成されていた (Caetano 2004: 22)。

このように、解放闘争期にモザンビーク各地に広がっていった演劇は植民地抵抗運動と結びついており、フレリモの思想を広くモザンビークの民衆に伝えていくためのものが主だったといえる<sup>19</sup>。この時代、多くの演劇グループがフレリモの解放区キャンプ内で結成された。

しかし、このようなフレリモを中心とした演劇活動はフレリモ解放区に限定されていた。解放闘争が激化していない都市では、ヨーロッパ由来の文化が主流であったし、フレリモが到達していない農村地域、フレリモが主導権を握ることのできなかつた地域では、大きな変化は見られなかった。このような地域間の差は、独立後、新政府がコントロールしやすい地域もあればそうでない地域もあるというまだらな状況を生み出した。

<sup>17</sup> Departamento de Educação e Cultura de Frente de Libertação de Moçambique.

<sup>18</sup> モノモパタ王国という主題は、独立後の社会主義的な文化政策の中では疑問視され、賛美の対象ではなくなるが、この時代においては「誇るべき過去の歴史」として取り上げられた。独立の祝祭セレモニーにおいても『モノモパタ王国』の作品が上演された。

<sup>19</sup> このような演劇は人民劇 *Teatro Popular* と呼ばれた。代表的な劇団として、Grupo de Teatro Amador、Grupo Cénico das Forças Populares da Libertação Nacional(FPLM)が挙げられる (Caetano 2004)。

### 1-2-3 独立後

1975年にモザンビークがポルトガルから独立すると、政治の主体は、入植者から独立解放戦線を繰り広げていたフレリモへと移り、約30万人の入植者は本国ポルトガルへと退去していった。フレリモ政権の誕生によって、これまでフレリモが行ってきた解放キャンプでの文化活動は、国家的な枠組みの中で再配分、再構築されていく。識字率が低くインフラも整わない中で、演劇、音楽、詩などの芸能は、引き続き政治的プロパガンダのための、そして市民教育のために欠かせない手段として重要視された。

独立の年には、フレリモの元戦士の演劇グループ<sup>20</sup>が、植民地支配、帝国主義への抵抗をテーマにした演劇『シバロ Xibalo<sup>21</sup>』を上演する。この作品はスローガンを合唱して締めくくるものであり、ステージの目的が人々へのプロパガンダにあったことが如実に表れていた (Mitras 2004: 391)。

また、独立以降は、イデオロギーの強い国内向けの演劇だけでなく、モザンビークの芸能を他国に紹介するための舞台創作にも力が注がれるようになる。モザンビーク初代大統領に就任したサモラ・マシェリ Samora Moisés Machel (1933-1986) が外交のために各国を訪れた際には、芸能団が同行しモザンビークの芸能を披露した。この外交のための芸能団は、様々な芸能グループのアーティストを寄せ集めることで、その都度結成されていたようである。しかし、継続的に活動できるグループの設立の必要性が唱えられるようになり、外交のための芸能団、独立前から存在していたフレリモの文化グループ<sup>22</sup>などの団員が再編成されて、1979年には国立歌舞グループ Grupo Nacional de Canto e Dança が設立された。当初の団員数は30人程度であったが、国立舞踊学校で優秀な成績をおさめた卒業生やその他のグループの踊り手、音楽家なども参加し、次第に規模が大きくなっていった。文化省 Secretaria de Estado da Cultura はこの歌舞団をより専門化していく方針から、1983年には国立歌舞グループから国立歌舞団<sup>23</sup> Companhia Nacional de Canto e Dança と、現在の団体名に改称した (Abilio 2007: 53)。

<sup>20</sup> Grupo Cénico das Forças Populares de Libertação.

<sup>21</sup> 作者は Marcos Francisco Tembe。

<sup>22</sup> 代表的なグループとして Grupo Cultural da FRELIMO、DNC (Grupo Polivalente da Direcção Nacional de Cultura) などが挙げられる。

<sup>23</sup> 国立歌舞団の立ち上げに関わったのは1980年に東ドイツに留学したダビッド・アビリオ David Abilio (1949-) や、ガブリエル・シンビネ Gabriel Simbine (生年不明) であり、彼らは両者ともに後に文部科学大臣となった。

### 1-3 モザンビークにおける国民国家の建設と芸術文化政策

ここでは、独立後の芸術文化政策と国立歌舞団の関係性について検討していく。モザンビークに設立された国立歌舞団の中核的な立場にある団員は、解放闘争を担った人々であった。植民地時代の演劇団などが、独立を達成するためのプロパガンダのツールとして演劇や詩などの文化活動を行っていたのに対し、独立後の新政府は、エスニック集団を基盤としていた人々に「国民意識」を芽生えさせることを目的とした芸術文化政策に力を入れていった。これはモザンビークに限ったことではなく、20世紀中葉から21世紀にかけて独立した他のアフリカの国々、アジアにおいても、「近代的な国家のあり方に裏付けられた感性や心性をそなえた人間を作り上げていく」（渡辺 2007: 174）ことが、芸術文化政策の主要な目的とされていた。そしてその政策のもとに、劇場や国立の芸術学校、国立歌舞団などを設置するなど、文化に関係する諸制度が整えられていった。これらの諸制度の整備の際、旧宗主国などのヨーロッパの制度や芸術文化政策をモデルとして移入する場合もあれば、旧ソ連など社会主義国のものを移入する場合、また双方を複合的に取り入れる場合もあった。

モザンビークでは、社会主義の思想のもとに脱植民地化運動が行なわれており、独立後も社会主義路線で政治が行なわれた。そのため、国家建設の際、旧ソ連やキューバ、ギニア共和国などの社会主義国の芸術文化政策がモデルとされた。そして、植民地時代にポルトガルの入植者によって建てられた劇場の国有化、音楽・舞踊・演劇・美術などを学ぶための国立芸術学校の設立<sup>24</sup>、州立文化センターの設立、芸能の全国フェスティバル<sup>25</sup>の開催など、芸術文化政策に力が入れられた。モザンビークの国立歌舞団も、芸術文化政策の一環として設立され、社会主義国を中心とした国々の舞台芸術の技術を導入しながら新たな舞踊やバイラード作品の創作、上演を行なっていった。

モザンビーク国立歌舞団は、以下のような組織形態で運営されている（図 1-1）。現在、団員は総勢 80 名近く<sup>26</sup>おり、全員が公務員として給与を得ている。平日の練習場所、公演場所として利用しているのは、1948年に建設された客席数 1500 席の劇場テアトロ・シネ・

<sup>24</sup> 1977年、芸術を学ぶための文化研究センター Centro de Estudos Culturais が設立された。この文化研究センターは、翌年の1978年には、音楽学校 Escola Nacional de Música、舞踊学校 Escola Nacional de Dança、美術学校 Escola Nacional de Artes Visuais など分野ごとに分化していった。

<sup>25</sup> Primeiro Festival Nacional de Dança Popular.

<sup>26</sup> Soromenhoによると、84人の職員のうち、舞台上に現役で出演しているのは44名（踊り手16人、楽器奏者5人、振付師2人、講師2人、トレーナー（ensaiadores）2人）（Soromenho 2013: 96）。

アフリカ Teatro Cine Africa<sup>27</sup>である（写真 1-1）。

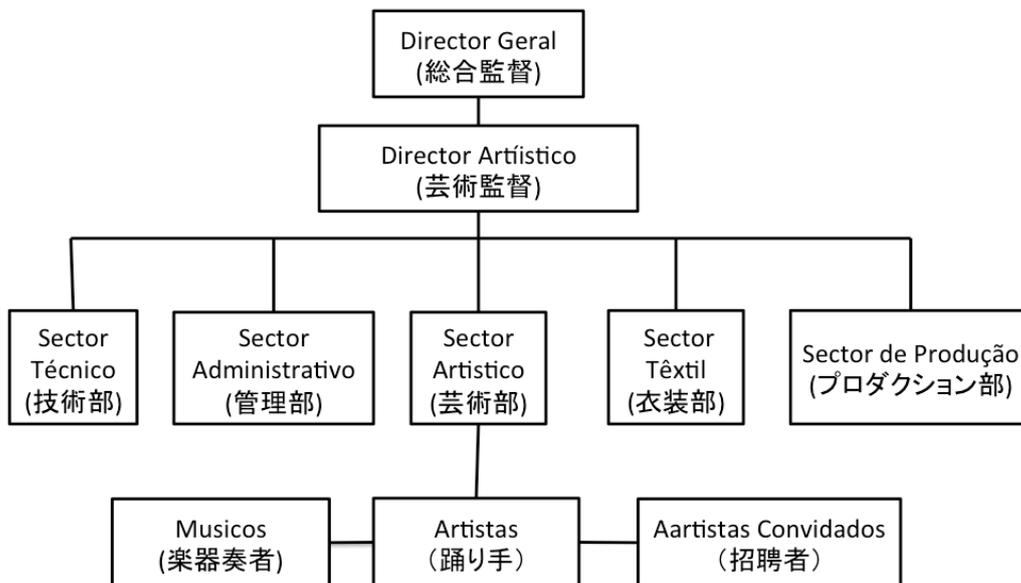


図 1-1 国立歌舞団の組織図(Companhia Nacional de Canto e Dança 1999: 2)



写真 1-1 テアトロ・シネ・アフリカでの練習風景（筆者撮影 2013 年 9 月）

<sup>27</sup> 1948 年に入植者によって建設された。建設当時は Manuel Rodrigues という名称であったが、独立後に現在の名称に改名。

#### 1-4 モザンビーク国立歌舞団の設立とその初期の活動

ここでは、モザンビーク国立歌舞団設立の目的や背景について、独立当時の憲法、政府が目指した国民文化像と照らし合わせながら明らかにしていく。また、国立歌舞団の社会主義時代における活動について、歌舞団の作品やプログラムなどの資料、新聞記事、インタビューなどから明らかにする。

##### 1-4-1 国民文化の創出と設立理念

フレリモの政治的試みや文化政策は、独立を達成し彼らが政権を握るとともに公認化され、1976年にはその理念や政策の大枠が、モザンビーク人民共和国憲法として成文化された。憲法には文化について次のように記されている。

憲法第15条(1976)：モザンビーク人民共和国は、文盲や無知との全力の戦いを実現し、①文化や国の特性の発展を促進する。政府は、モザンビーク文化を国際的に理解してもらうために、そして、モザンビーク国民には②他国の革命文化の恩恵を与えるために、尽力する（下線は筆者による）。

条文の下線①「文化や国の特性の発展」とは、具体的には国民文化形成、地域の文化に関する国家の意図するところの発展と解釈することができる。また、この条文の下線②「革命文化」という言葉は、社会主義国家の文化を示している。この当時のモザンビークは、ソ連やキューバ、東ドイツ、中国など社会主義国との外交関係が濃厚であった。

独立直後のモザンビークにとって、国民国家形成という課題は非常に重要であった。多民族国家であり、常に分裂の危機を抱えている中で、エスニック集団や地域を超えた「国民意識形成」のための文化政策は必要不可欠だったのである。政治的な権力の地域的、エスニックな偏りを極力避け、文化的多様性を抱えながらも統一的な国家を形成していくことをフレリモ政権は課題にしていた。このような文化政策を推進する機関として国立歌舞団は設立されたのである。歌舞団設立の目的は、「様々なモザンビークの芸能（特に舞踊、音楽、演劇）の主要なそして表現豊かなものを、収集し、公演を通して保存し、価値づけること（Campanhia Nacional de Canto e Dança 1999 : 2）」とあり、国立歌舞団の目的が国民文化創出にあったことが示されている。また、「モザンビーク性」を追求することも謳われている。つまり、国立歌舞団の設立は、憲法第15条の条文の中の「文化や国の政策の

発展」という一文のもとに行われていたのである。そして、多様なエスニック集団や地域の伝統芸能を収集し、舞台芸術化すること、そしてそれを国家の芸術として、国内外にモザンビーク文化をアピールすることが設立時の国立歌舞団が担っていた役割だったのである。

当時のモザンビークの文化政策では、「多様な文化」は肯定するものの、その一方で伝統的権威を中核とした伝統的社会形態や組織など、国家を「分裂」に導く可能性があるものを危険視する動きもあった。この伝統的権威を危険視する態度は、独立後もしばらく続いた。

また、植民地支配を受ける前の時代を「古き良き時代」と美化することもなかった。1978年に行なわれた第一回民衆舞踊フェスティバルのプログラムにおける「モザンビークにおける民衆舞踊」について書かれた文章では、以下のような記載がみられる。

ネグリチュードの理論がいうところの「源泉への回帰」や「アフリカの真性性」を論じない。これらの理論は、アフリカのブルジョアジーの思想を際立たせており、反啓蒙主義の思想を強め、多数の労働者の文化的遅れを維持させることに加担している。そして、科学的で明快な方法での社会変化を理解することをさまたげてしまう (Programa de 1º Festival Nacional de Dança Popular 1978: 5)。

解放闘争の時期による文化的活動の中では、過去にモザンビーク内に存在していた王国を誇り、それをテーマに芝居をつくっていた時期もあったが、社会主義を追求していく際に出会った矛盾、また、アフリカ全体の潮流の変化によって、その方向性は修正された。

このような状況の中で国立歌舞団は、各エスニック集団の芸能を「文化遺産」として重視しながらも芸能を伝統的な脈絡と切り離して取り入れ、それをもとに「モザンビーク文化の多様性を表象する作品創出」に努めていった。独立当初のモザンビークの文化政策は、特に、「多様性の統一」という課題に直面した経験を持つ社会主義国の影響を受けている。その影響は、一般市民のキューバ、ソ連などの社会主義国への留学、社会主義国からの指導者の招聘などによって一層強められた。

#### 1-4-2 社会主義諸国との交流

国立歌舞団は、他国との交流やモザンビーク文化の宣伝などを目的に、文化使節として

多くの国々に派遣された。特に交流が多かったのは、キューバ、ブルガリア、旧東ドイツなどなどの社会主義の国々であった。また、初期の頃の国立歌舞団の振付師は社会主義国から招聘されることが多かった。ギニアやキューバから振付師が来て、伝統舞踊を舞台化する際の舞台空間の使い方、振付の仕方などを教授した<sup>28</sup>。

次に示すのは、国立歌舞団の設立から社会主義放棄までの間の海外上演の実績である。国立歌舞団は、これらの国々のフェスティバルなどに参加し、何度か受賞している<sup>29</sup> (Campanhia Nacional de Canto e Dança 2005: 3-5)。

表 1-1 国立歌舞団の海外公演(1979-1989年)<sup>30</sup>

年	公演地
1979	キューバ、ジャマイカ、ギアナ、タンザニア、ナイジェリア
1980	ブルガリア、ルーマニア、ユーゴスラビア、ハンガリー、東ドイツ、ソ連
1981	ジンバブエ
1983	ポルトガル、東ドイツ、ポーランド、チェコスロバキア、ソ連
1984	アンゴラ、ブラジル
1985	ソ連
1986	イタリア、レユニオン(フランスの海外県)
1987	スワジランド、マラウイ
1989	スウェーデン、デンマーク、ノルウェー

### 1-4-3 各地域の芸能収集と新しい舞踊、音楽作品の創作

国立歌舞団は、当初からバイラード創作を行なっていたわけではない。国立歌舞団の最初の取り組みは、様々な地域、エスニック集団の伝統芸能を収集することにあつた。国立歌舞団の団員はモザンビーク全州に出向いて収集する活動を毎年続け、それを舞台芸術化していった<sup>31</sup>。そして、1985年には、この取り組みによって収集された舞踊が『モザンビークに太陽が昇る *Em Moçambique o Sol Nasceu*』という1つの作品にまとめられた。こ

<sup>28</sup> 筆者による国立歌舞団の元団員 Eduardo Durão へのインタビュー、2013年10月1日。

<sup>29</sup> 1979年 若者と学生の世界フェスティバル(キューバ)で名誉賞。1979年 国際フォルクローレフェスティバル(ブルガリア)にて名誉賞。1980年 ベルリンフェスティバル(旧東ドイツ)にて金メダル。1981年 若者と学生の世界フェスティバル(キューバ)にて名誉賞。1982年 ベルリンフェスティバル(旧東ドイツ)にて金メダル。1984年 黒人芸術キゾンバ(ブラジル)において入賞。

<sup>30</sup> パンフレット(Companhia Nacional de Canto e Dança 1999)の情報をもとに筆者が作成。

<sup>31</sup> 元踊り手で現在は国立歌舞団マーケティング担当のJoão Tiago(1972-)への筆者によるインタビュー、2012年9月14日。

の作品は、現在でも国立歌舞団の主要なレパートリーである。舞台用にアレンジされた10種類以上の伝統的な舞踊や地域の芸能がオムニバス形式で約6分ずつ踊られるという作品である。この作品には、モザンビークの全国各地の代表的な舞踊が紹介されている。中でも植民地支配体制を風刺したもの、解放闘争と関わりのある舞踊が多く取り上げられている。以下、『モザンビークに太陽が昇る』で頻繁に踊られる舞踊の名称リストと解説である<sup>32</sup>。

表 1-2 『モザンビークに太陽が昇る』(1985)の素材となった舞踊<sup>33</sup>

舞踊名	州名	エスニック集団	舞踊の概説
シグボ Xigubo	マプト州、ガザ州 など南部広域	ングニ Nguni, ロンガ Ronga	戦争での勝利を祝う踊りで、武器を持ち、闘いを模倣した動作が入る。歌や太鼓が音楽を担当する。
マピコ Mapico	カーボ・ デルガード州	マコンデ Makonde	男性が仮面をかぶり、肌を露出せずに死者の霊として踊る。
ニケチ Niquexe	ザンベジア州	ロムエ Lonwe	本来は葬式の踊りだが、プランテーションでの労働の際に踊られるようになり、ザンベジア州広域に広まっていった。
センバ Semba	ソファラ州	不明	センバは、若者の恋心を表現した踊りで、全国的にさまざまな言い伝えとともに普及している。
マクワエラ Makwayela	マプト州、ガザ州 など南部広域	限定しない	南アフリカの鉱山で出稼ぎをしていたモザンビーク人が仕事の合間に踊り、改変していった舞踊。フレリモが学校の教材として用い、全国的に普及した。
トゥーフォ／ンソピ Tufo / Nssope	ナンプラ州	マクワ Makhuwa	アラブ人コミュニティの影響を受けていると言われる女性の舞踊。
ノンジェ Nondje	カーボ・ デルガード州	マクワ Makhuwa	カーボ・デルガード州の伝統舞踊リンボンド Limbondo を、解放闘争時に発展させてできた舞踊。フレリモの植民地支配との闘いを表現している。
ワジャバ Wadjaba	カーボ・ デルガード州	限定しない	かつては、男性の成人儀礼で踊られた舞踊。解放闘争時に新たな脈絡で踊られるようになった。

<sup>32</sup> Companhia Nacional de Canto e Dança 2005

<sup>33</sup> Companhia Nacional de Canto e Dança (1999) の情報をもとに筆者が作成。

ンガンダ M' Nganda	ニアサ州	ニャンジャ Nyanja	ニアサ州で踊られていた男性の舞踊。1914/18年、タンガニーカ湖でイギリス側についてドイツ軍と戦った村の男たちが踊ったといわれている。
マクワイ Makway	マニカ州	不明	マニカ州に由来する舞踊。結婚式などで若者が呼び集められ、舞踊を通して競い合う。
マラベンタ Marrabenta	マプト州、ガザ州 など南部広域	限定しない	ポピュラー音楽とモザンビークの南部の伝統的なリズムが融合してできた音楽に合わせて踊る舞踊。都市で流行。

これらのレパートリーには、エスニック集団を母胎として古くから継承されてきた芸能が多く含まれるが、マクワエラ Makwayela、マラベンタ Marrabenta といった特定のエスニック集団を起源としない舞踊、または起源は特定のエスニックであったが大幅に改変されて広く踊られるようになった舞踊ワジャバ Wadjaba も含まれている。マラベンタは1930~40年代より首都を中心に広く踊られるようになった舞踊である。マクワエラ、ワジャバは、解放闘争時にフレリモが改変した舞踊である。このように、フレリモが改変した舞踊がいくつかみられること、また、解放闘争時、真っ先にフレリモ軍の基地が置かれたカーボ・デルガード州の踊りが最も多く含まれていることから、解放闘争と関係した舞踊への偏りが若干みられる。

新しく創作された舞踊と同様、舞台上演のための新たな音楽作品の創作も行なわれるようになった。それが、1988年に歌舞団の音楽担当の団員により作曲された《コンサート O Concerto》である。この曲には国内の様々な伝統楽器が用いられている。国立歌舞団の解説文には、「伝統音楽調査と伝統音楽の発展の成果としての作品」であること、「個々の伝統楽器を組み合わせることでオーケストラ作品を創出することが最終的な目的であり、今回の作品はその前段階的な試み」であることが記されている（Campanhia Nacional de Canto e Dança 2005: 14）。なお、ここでいうオーケストラとは、多様な民族楽器を集めた演奏を行なうことを意味している。また、モザンビーク全国の多様な言語による歌も紹介されている。

このように様々な地方の伝統芸能を共有し、統一的な舞台作品にしていくことは、「国家

としての統一 **Unidade Nacional**」をはかっていくことと重ね合わせられていたようである。設立当初から国立歌舞団で楽器奏者として活動しているエドワルド・デュラオ **Eduardo Durão** (1952-) は、以下のように語っている。

私たちは国家としての統一 **Unidade Nacional** のために文化交流を通してそれ（伝統芸能の共有）を行ない始めた。自分たちのリズムに固執しない。北部の人々は南部の音楽を取り入れることもあったし、その逆もあった。そういうとき、モザンビークはひとつになっていっているのだと感じた<sup>34</sup>。

各地域や民族の芸能を国立歌舞団が習得していく際、また、各地域に新設された地域の歌舞団が他地域と交流を行なう際、「国家としての統一」という言葉はひとつのスローガンのようになっていた。

#### 1-4-4 バイラード創作のはじまり

国立歌舞団が初のバイラード創作を行なったのは、結成から5年目の1984年のことだった。それまでは、既存の伝統芸能の舞台化が主だったが、キューバから招聘した振付家や、モダン・ダンス、バレエなどを海外で学んだ踊り手が主となって、新たな様式を確立していくようになったのである（Caetano 2004: 27）。当時の状況を楽器奏者デュラオは次のように回想している。

私たちは、伝統舞踊をバイラードに組み込んでいく手法を、キューバなどから来た振付家から学んだ。彼らは、粗野な動きにならないように、美しくみえるように腕や足を動かす方法などを教えてくれた。それはアフリカ・バレエだった。こうして伝統舞踊の動きが、バイラードに統合されていった<sup>35</sup>。

このインタビューから、伝統的な舞踊にバレエなどの要素が加えられながらバイラードが生まれていったことがわかる。これまでに創作された作品は以下の通りである。なお、振付師の氏名がわからないものについては「(不明)」と記した。

<sup>34</sup> 筆者による Eduardo Durão へのインタビュー、2013年10月1日。

<sup>35</sup> 筆者による Durão へのインタビュー、2013年10月1日。

表 1-3 国立歌舞団のバイラード作品のレパートリー (1984-2011年)

年	作品名 (欧文表記は原文ママ、和文表記は筆者による)	振付師
1984	As Mões(手)	Maria Luísa de Oliveiras
1985	Em Moçambique o Sol Nasceu(モザンビークに太陽が昇る)	David Abílio
1986	N' tsay (ンツアイ)	David Abílio
1988	Ave Selvagens (野生の鳥)	Amélia Carlos
1988	Grande Festa (盛大なパーティー)	Alejandro Vasalo
1988	O Concerto (コンサート)	David Abílio
1991	A Noiva de Nhakebera (ニヤケベラの恋人)	David Abílio
1991	Xitukulumukumba (シトウクルムクンバ)	Maria Luisa Mugalela
1991	Nova Visao(新たなビジョン)	Casimiro Nhussi、その他
1992	Ode a Paz(平和への頌歌)	Casimiro Nhussi
1996	Arvore Sagrada (聖なる木)	Casimiro Nhussi
1998	Cidade Nossa (私たちの町)	Julio Matlombe
1998	Amatodos (気の多い人)	Agusto Cuvilas, Maria Helena, Perola Jaime
1998	Ministerio do Indico(ミニステリオ ド インディコ)	Maria Luisa Mugalela
1999	Langani (ランガニ)	Julio Matlombe
2000	Raizes Globalizacao e Desafios (グローバリゼーションの源と挑戦)	(不明)
2001	Maputo Projecto (マプト・プロジェクト)	(不明)
2002	Tempestade (テンペスト)	Maria Helena Pinto
2003	Erros (過ち)	Perola Jaime
2003	Whanchani (ワンシャニ)	Virgilio Sitole
2003	Sispense (サスペンス)	Abel Fumo
2004	Nzunze (ンズンジ)	Augusto Cuvilas
2004	Requiem Samora (初代大統領サモラへのレクイエム)	David Abílio
2004	Kudzila (クドウジラ)	Maria Helena Pinto
2004	Operações (オペレーション)	Augusto Cuvilas

2005	16 de Junho (6月16日)	Maria Helena Pinto
2006	Utamaduni(ウタマヅニ)	Virgilio Sitole
2006	XAI-XAI (シャイシャイ)	Noé Manjate
2006	Momentos- O Recital da Vida (モーメント: 人生のリサイタル)	Virgílio Sitole
2007	Ventos de Mbuzini (ンブジニの風)	Maria Helena Pinto
2007	Sonhadores (夢見人)	David Abílio
2008	Nakulava (ナクラバ)	Perola Jaime, Elli Villanger
2008	Por Ti Mestre (師よ)	Virgílio Sitole
2009	O Voo da Águia (鷲の飛翔)	David Abílio
2009	Mulher Nossa Heroína (私たちの英雄である女性)	Virgílio Sitole
2010	Khapula(カブラ)	Pérola Jaime
2010	Wansati(ワンサティ)	Zezé Kolstad
2010	Migração (移民)	Zezé Kolstad
2011	Gold (ゴールド)	Lui Lopes Graça

国立歌舞団はバイラードを大きく2つに分類した。1つは、バレエやモダン・ダンスなど外来の様式によってストーリーを展開させるバイラード・モデルナ *bailado moderna*、もう1つは、従来のモザンビークの舞踊や音楽を用いるバイラード・アフリカーノ *bailado africano* である。初めて創作されたバイラード作品は、1984年の『手 *As Mãos*』で、モダン・ダンスをふんだんに用いたバイラード・モデルナであった。振付はマリア・ルイザ・デ・オリベイラス Maria Luísa de Oliveiras、筋書きは、当時国立歌舞団の団長であったダビッド・アビリオ David Abílio (1949-)<sup>36</sup>によるものであった。ある高山に住む青年が、夢に出てきた美しい女性の木彫りの彫刻をつくり家に置いておくと、青年の留守中に魔物がそれを生きた女性に変え、2人は結ばれ子も授かるというストーリーである。

<sup>36</sup> 1983年から2010年まで国立歌舞団の監督をつとめる。1949年ガザ州のシプトに生まれる。Makambanesの首長である父とともにマプトに移住。1974年、若者のための小さな劇団に入る。1976年、国立文化局の支援のもと、歌と詩と踊りのグループを立ち上げる。以降監督や、劇作家として活躍。

その2年後、1986年には、初のバイラード・アフリカーノ『ンツァイ *N'tsay*』<sup>37</sup> (写真1-3) が創作される。監督・振付を行ったのは、ダビッド・アビリオである。この作品は、アフリカの古き良き時代の共同体が外部からやってきた者たちによって荒らされる状況がファンタジックに描かれている。植民地支配に抵抗するアフリカの人々を象徴しているこの作品は、国立歌舞団初の大作といわれ、何度も再演された (Campanhia Nacional de Canto e Dança 2005: 12)。この作品以外にも、別の地域の神話に基づいた『野生の鳥 *Aves Selvagens*』、複数の地域の伝統舞踊などを組み合わせた『盛大なパーティー *Grande Festa*』 (写真1-2) などが創作、上演された。



写真 1-2 『盛大なパーティー』の  
DVD の表紙<sup>1</sup>

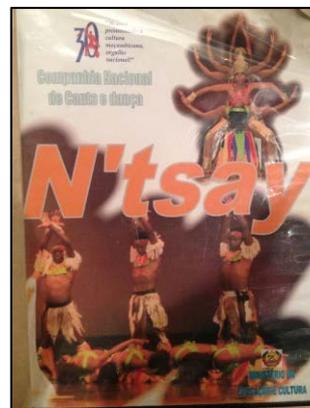


写真 1-3 2009年に再演された  
『ンツァイ』の DVD の表紙

\* 筆者が国立歌舞団から入手した DVD のジャケットを撮影

これらの作品では、台詞を多用していないという共通性がある。これは、多民族国家であり、様々な言語が用いられているモザンビークでの必然的な選択であったものと思われる。実際、国立歌舞団の作品のプログラムには、「言語的多様性と関連した国の民族的、文化的多様性は、モザイクを作り出しており、ジェスチャーだけが容易に理解できる。バイラードにおいて舞踊やジェスチャーは、考えや問題意識や夢を伝える重要な表現方法である (Companhia Nacional de Canto e Dança 1998: 1)」と述べられている。

舞踊の指導は、社会主義国から招聘された専門家が中心的に行なったのに対し、バイラードの音楽においては国外からの専門家は招聘されなかった。したがって、バイラードに

<sup>37</sup> 原作は『母の苦悩 *Sofrimento duma Mãe*』。

用いる音楽は、外来の要素があまり入らずに、各地域の音楽が用いられた。しかし、楽器奏者は伝統的脈絡で演奏されていた音楽を組み合わせることには慣れておらず、初期の段階は苦勞したようである。デュラオは初期の頃の音楽の創作について以下のように述べている。

バイラードの音楽は、伝統音楽をただ演奏すればいいというのではない。音楽どうしの結合 *ligação* をしないといけない。例えばショピ人のティンビラ（伝統的なシロフォン）演奏は通常1曲が20分以上かかる。しかし、作品の中ではある部分だけ抜き取った演奏をすることが要求されている。以前は異なる音楽どうしをつなぎあわそうという試みは大変だった。こうした困難なことを僕たち国立歌舞団の楽器奏者は試み、発展させてきたのだ<sup>38</sup>。

このように、伝統芸能を用いながらいかに「創作」をおこなっていくかということは舞踊においても音楽においても重要な課題であった。

#### 1-4-5 地方歌舞団との交流

国立歌舞団は、独立から1年後に各州に設置されたアマチュア芸能団グループ・ポリバレンテ Grupo Polivalente との交流により伝統舞踊や地域の芸能を習得した。グループ・ポリバレンテは、10代20代の若者を中心とした団体で、詩・演劇・舞踊などの文化的活動を州立文化センター Casa Provincial de Cultura にて行なっていた。グループ・ポリバレンテの舞踊部は、それぞれの地域の伝統芸能を収集し上演していたため、国立歌舞団は、グループ・ポリバレンテとの交流を通してそれらの伝統芸能を学ぶとともに、国立歌舞団のレパートリーや舞踊の技術を指導した。その結果、様々な地域の芸能がモザンビークで全国的に共有されることとなった。交流の機会としては、地方で芸能を習得することを目的とした年に1度の調査旅行や、地方での公演が挙げられる。一方、国立歌舞団の舞踊の練習方法、作品の創作技術などは、この時期にはじまった交流によって地方の歌舞団に伝授された。これについては、第2章で詳細に述べる。

---

<sup>38</sup> 筆者による Durão へのインタビュー、2013年10月1日。

## 1-5 モザンビークにおける社会主義体制崩壊と国立歌舞団の変化

### 1-5-1 新憲法にみる文化と芸術

モザンビーク政府は1989年には社会主義を放棄し、1990年には新しい憲法を發布し新たな文化政策の方向性を打ち出していく。モザンビーク人民共和国という国名をモザンビーク共和国と改め、新憲法では民主的法治国家を謳った。しかし、初の普通選挙ではフレリモ党が選ばれたため、政権は変わらず政策のみが変化していくことになる。

1990年の憲法において、文化は以下の用に規定されている。

#### 115条 文化

1. 国家は文化や国の特性の発展を促進し、伝統やモザンビーク社会の価値の表現の自由を保障する。
2. 国家はモザンビーク文化の普及を促進し、他国が文化的に獲得したものの恩恵をモザンビークの国民に与えるための活動を展開する。

#### 94条 文化的創造の自由

1. すべての国民は、科学、技術、文学、芸術の創造を自由に行なう権利がある。
2. 国家は文学や芸術の普及を行なう権利を守るとともに、知的所有権を守る。

独立時に發布された憲法では社会主義的な方向性が打ち出されていたが、1990年の憲法では、「伝統やモザンビーク社会の価値の表現の自由を保障する（第115条1項）」、「すべての国民は、科学、技術、文学、芸術の創造を自由に行なう権利がある（第94条1項）」という条文にみられるように、国民は社会主義的なイデオロギーから解放されることとなった。

また、社会主義時代においては、伝統的権威を周縁に迫いやる政策がとられていたが、新憲法では「伝統的権威」（118条）という項目がもうけられ、「1. 国家は国民が認める、または慣習法にのっとりた伝統的権威を認知（調査）し、価値づける。2. 国家は伝統的権威と組織との関係性を明確にし、法に則って国の経済・社会・文化の営みへの参加の枠に入れる。」と明記されている。つまり、新憲法においては伝統的権威を再評価する方向性がみられる。儀礼や祭礼などを司る立場にある伝統的権威、つまりそれぞれの地域共同体における首長の存在の再評価によって、伝統芸能が復活する地域もみられた。さらに、1997年に出された政府刊行物「モザンビークの文化政策と関連計画 *Política Cultural de*

Moçambique e Estratégia de sua Implementação」の文化政策の基本目的の原理の項目において、「海外との文化協力は、政治、イデオロギー制度から独立していることを基本とする」と記されており、社会主義的な文化政策が終わりを告げたことがうかがえる。

### 1-5-2 社会主義国との交流の減少

社会主義放棄後も政府は国立歌舞団を存続させていくが、活動内容は変化していった。大きな変化は、社会主義国への巡業が少なくなったことである。1989年以降は、アメリカや欧米、アフリカの近隣国への巡業や交流が中心となっている（表 1-4）。

表 1-4 国立歌舞団の海外公演（1989-2011年）<sup>39</sup>

年	上演地
1989	スウェーデン、デンマーク、ノルウェー
1990	ナミビア、スペイン
1992	スペイン
1993	ジンバブエ
1994	南アフリカ
1995	デンマーク、イギリス
1996	マカオ
1997	南アフリカ、ドイツ
1998	アメリカ、ポルトガル
1999	アメリカ、ポルトガル、リビア
2000	アメリカ、タンザニア
2002	ドバイ、ポルトガル、コンゴ、ジンバブエ、オーストラリア
2003	アメリカ、マダガスカル
2004	フランス、ポルトガル、スペイン、南アフリカ、アメリカ、リビア
2005	アメリカ、中国
2006	エジプト、南アフリカ
2007	南アフリカ、スペイン、ポルトガル
2008	レユニオン(フランスの海外県)、スワジランド、南アフリカ

<sup>39</sup> Companhia Nacional de Canto e Dança（1999）の情報をもとに筆者が作成。

### 1-5-3 市民教育としてのバイラードと作風の変化

社会主義時代は、革命的、国家統一的な色合いの強い作品が多かったが、社会主義放棄以降は西欧諸国の機関からの支援を受けた作品創作の増加により、新しい価値観による作品創作がはじまる。国立歌舞団はバイラード作品の創作・上演の際に、環境保護、エイズ問題、平和などをテーマとした市民への社会教育を活動の目的にすえるようになった。その代表的な作品は、民主主義について説いた 1992 年の作品『平和への頌歌 *Ode a Paz*』、環境問題をテーマにした 1996 年の作品『聖なる木 *Arvore Sagrada*』<sup>40</sup>、HIV 感染の問題をテーマにした 1998 年の作品『気の多い人 *Amatodos*』<sup>41</sup>などである。

これらの作品は海外機関の資金援助を受けて創作されている。『平和への頌歌』は、複数政党制を導入するにあたって、市民に民主主義や、選挙についてわかりやすく解説することを目的とした内容で、国際連合モザンビーク活動 ONUMOZ<sup>42</sup>や、ヨーロッパ連合の支援によって国内の全ての州で上演が行なわれた。『聖なる木』(写真 1-4) は、特定地域の森林伐採の問題に焦点を当てて地域密着型で創作された作品で、ノルウェー外務省の組織であるノルウェー開発協力局 NORAD<sup>43</sup>の支援を受けて創作された。HIV 感染予防をテーマにした『気の多い人』も、EU の助成を受けて上演されている。

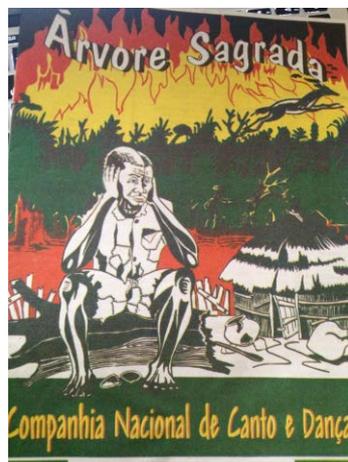


写真 1-4 『聖なる木』のパムフレット

<sup>40</sup> 村の人々の歴史や、収穫の時にに行っていた祖先の霊との対話などを再現しながら、自然が大切なものであるというメッセージを伝えた(Caetano 2004: 30)。

<sup>41</sup> 美しい女性と結婚して幸せな生活をおくっていた金持ちの男が、ある日を境に娼婦と夜を過ごすことがやめられなくなり HIV に感染することから物語がスタートする、HIV 感染予防を訴えた作品。

<sup>42</sup> United Nations Operations in Mozambique.

<sup>43</sup> Agencia Norueguesa de Cooperação para o Desenvolvimento.

このような海外の支援団体の助成<sup>44</sup>による社会問題をテーマにした作品の増加から、社会主義放棄以降はバイラードの内容や作風にも変化がみられる。社会主義時代には、社会主義国のモダン・バレエの要素を取り入れながら、いかにモザンビークらしい作品をつくっていくかに力が注がれており、国内で収集した伝統舞踊や要素を全面に出す傾向があった。ところが、1990年代後半の作品には、国内外における流行を取り入れていく傾向が強まっていく。変化のきっかけとなったのは、『気の多い人』（1998年）の創作である。この作品にはゴスペルやクワイト *kwaito* と呼ばれる南アフリカ流のヒップホップが用いられるなど、斬新な音楽が導入された。衣装も、従来のようにアフリカらしさを演出した衣装ではなく、都市の若者の通常の服装で上演され、人気を呼んだ。これ以降、このようなスタイルの作品も増えていく。また、欧米の芸術団体とのコラボレーションの増加、欧米で活躍する元国立歌舞団の踊り手との交流から、コンテンポラリー・ダンスや欧米の舞台芸術を取り入れていく傾向が見られる。

一方、国内の様々な地域やエスニック集団の芸能を取り入れていく試みはあまりなされなくなった。社会主義時代は全国の芸能を地域的な偏りなく収集するための調査旅行が毎年行なわれていたが、次第にその回数が減っていき、2000年以降はほとんど行なわれなくなる<sup>45</sup>。社会主義時代に発表された作品『モザンビークに太陽が昇る』以降、地域・伝統舞踊を集めた作品は創作されていない<sup>46</sup>。また、伝統楽器を用いた音楽作品も、1988年に歌舞団の音楽担当の団員により作曲された《コンサート》以来発表されていない。国内の伝統楽器の使用もむしろ減少している。国立歌舞団の団員のティアゴは以下のように述べている。

（現在使われる楽器は）ティンビラと、太鼓が主だ。ニャンガ *Nyanga* というテテ州の伝統的な笛も前は使っていたが、今はほとんど使わない。昔は各州のいろいろな楽器を持ち帰って演奏したものだった。今は南部の楽器ばかりを使っている<sup>47</sup>。

---

<sup>44</sup> バイラード創作および上演の経費などは、Ford Foundation、Nordad（ノルウェー）、Asdi（スウェーデン）、デンマーク大使館など、海外の支援団体によって助成を受けることが多い。

<sup>45</sup> 筆者による Tiago へのインタビュー、2013年9月14日。全国紙 *O Jornal Noticias* などからは、1999年頃までは、芸能の調査旅行が続けられていたことが確認できている。

<sup>46</sup> しかし、『モザンビークに太陽が昇る』は、海外公演などでは何度も再演されている。また、筆者による Durão へのインタビュー（2013年10月1日）によると、舞踊のレパートリーも徐々に増えてはおり、習得した舞踊の総数は200を超えるという。

<sup>47</sup> 筆者による Tiago へのインタビュー、2013年9月14日。

このような近年の傾向に対し、以前は「自分たちのコンテンポラリー」を目指す試みがなされていた。しかし、現在では「ヨーロッパのコンテンポラリーを模倣している」との批判もある<sup>48</sup>。



写真 1-6 『気が多い人』の地方上演、*O Jornal Noticias*（全国紙）

1998年12月21日

### 1-6 小括

第1章では、国立歌舞団が設立され、バイラード創作が行なわれるようになった背景や、社会主義放棄以降のバイラード作品のテーマの変化について追究した。

国立歌舞団が設立された背景については、以下の点が明らかになった。1つ目は、国立歌舞団の創出を担った人々は、同化人やクレオール、移民経験者またはその影響を受けた人々であり、その設立の目的や活動には解放闘争時に醸成された思想、社会主義的な思想が色濃く反映されていたことである。2つ目は、国立歌舞団が、当時の政府が意図した「国家形成」という目的を達成すべく、全州の伝統芸能の調査・収集を行い、それをもとに「モザンビーク文化の多様性を表象する作品創出」を行ったことである。多様な地域やエスニック集団の芸能を用いて1つの作品を創出していくことは、エスニック・アイデンティティを超えた「国民意識」を作り上げていくことになぞらえられていた。また、通常の舞踊作品と違い、演劇のようにストーリーを展開していくバイラードは、メッセージを伝える媒体としての役割も果たしていた。社会主義時代は解放闘争や独立の歴史がテーマとなるこ

<sup>48</sup> 筆者による Tiago へのインタビュー、2013年9月14日。

とが多かったが、社会主義放棄以降は国内の社会問題をテーマにするものなどに変化していった。

## 第2章 ザンベジア州におけるバイラードの創作と発展

第1章では、国立舞踊団におけるバイラードに着目し、独立後国民文化形成の中でどのように推移してきたかを明らかにした。本章では、国民文化としてある程度定着したバイラードを、国家という単位で見ていくのではなく、地域という枠組みで捉えることにより、その現在における実態を明らかにする。事例として、ザンベジア州の歌舞団の活動を取り上げる。ザンベジア州に着目したのは、他地域と比べると、様々なエスニック集団が集まっており文化的に多様であることによる。また、筆者が青年海外協力隊で2006年から2008年にかけて2年6ヶ月滞在し、その後も定期的に調査を進めている地域でもあるため、地域の文化機関や歌舞団に関する情報の蓄積が長期にわたってできていることも理由の1つである。

2-1では、まず、ザンベジア州においてバイラードが発展してきた社会的・文化的背景について論じる。その際、社会主義国としての独立、民主主義への転向など、社会変化に伴い、ザンベジア州の人々の伝統芸能との関係性が変化していったことに着目する。2-2では、ザンベジア州においてバイラードが創作されるようになった経緯を、歌舞団モンテス・ナムリ *Companhia de Canto e Dança Montes Namuli* (以下モンテス・ナムリと記す) を事例にみていく。モンテス・ナムリは、設立当初は地域での啓蒙活動を目的にバイラード創作を行っていた。しかし2006年以降、海外の芸術支援団体との関わりによって、芸術としての舞台作品を意識するようになった。このような経緯により、「芸術性」を求める方向性、「源泉＝自らの伝統」を求める方向性の両者の間を揺れ動くようになった現在の状況について、先行研究や、2006年以降収集した公文書、歌舞団が保有するプログラムなどの文書や参与観察、インタビューによって得た情報をもとに考察していく。

### 2-1 ザンベジア州の概要

ザンベジア州は、17の市町村に分かれており、その総面積は約10万km<sup>2</sup>である。州都キリマネ市 *Quelimane* は、首都マプト市 *Maputo* から1600km北に位置しており、人口は18万人程度である。キリマネ市は10世紀頃から、イスラム教化したスワヒリ商人たちが街を建設しており、古くからイスラム文化の影響を受けていた。また、1498年には、ポルトガルの航海者バスコ・ダ・ガマ *Vasco da Gama*(1469-1524) が率いる船団がキリマネに上陸し、その後1544年には、キリマネ市にポルトガルの恒常的な交易拠点が築かれた。ア

ラブ商人から交易の独占権を奪い、事実上キリマネ市がポルトガル領となったのは、16世紀の中盤だといわれている<sup>1</sup>。

ザンベジア州はザンベジ川流域を中心に肥沃な大地が広がっており、植民地時代には、椰子、綿花、茶などの広大な農園がヨーロッパの企業によって作られた。そのため、多数の労働者が必要となり、州内外から様々な地域から人々が集められた。このような歴史から、ザンベジア地域は、現在、モザンビークの中でも多様なエスニック集団で構成されている州となっている。よって州内で話されている言語も多様であるが、主要な言語は、マクア Macua、シュワボ Chuabo、ロムエ Lomwe、セナ Senaなどで、これらの名称は povo Chuabo（シュワボ人）など、エスニック集団を指すときにも用いられる<sup>2</sup>。ザンベジア州においては、ロムエ人が大半を占め、北にはマクア人、ザンベジ川沿いには、シュワボ人、セナ人が住んでいる（図 2-1）。ロムエ人、シュワボ人は、キリスト教徒の割合が圧倒的に高く、マクア人はイスラム教徒が多い<sup>3</sup>。

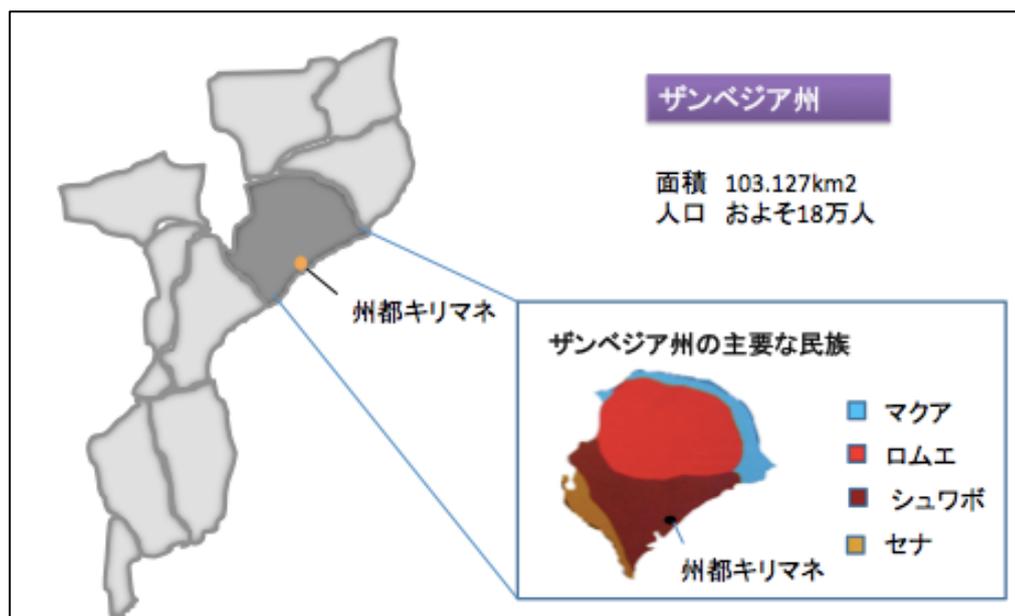


図 2-1 ザンベジア州の位置と言語集団の分布図

<sup>1</sup>正式にポルトガルの植民市となったのは18世紀中盤のことである。

<sup>2</sup> エスニック集団の分類の仕方は様々である。ここでは、Agenda do professor 2011 に記載されている言語の分布図（出典: MACAIRE, pierre. L'heritage makuwa au Mozambique. Paris: Éditions L'harmattan, 1996）、を参考にした。実際はさらに細かな言語の差異による区分が存在する。

<sup>3</sup> イスラム教は、アラブ商人と共に5世紀ごろに流入し、キリスト教はポルトガル人の到来と共に16世紀ごろに流入したとされる。

ザンベジア州では、多様な芸能がエスニック集団を母体として継承されており、エスニック集団ごとに音楽的特徴が異なる<sup>4</sup>。例えば、ザンベジア州に住むセナ人のシロフォンやバリンバ valimba には瓢箪の共鳴器がついているのに対し（写真 2-1、2-2）、シュワボ人のシロフォン、ディンビラ dimbila にはついていないなど（写真 2-3）楽器の形状などはエスニック集団ごとに異なる。また、バリンバが3人で1台の楽器を演奏するのに対し、マリンバは1人1台を演奏するなど奏法もそれぞれ独自のものを持つ。



写真 2-1 セナのバリンバの演奏の様子  
（筆者撮影 2008 年 11 月）



写真 2-2 セナのバリンバの楽器の形態  
（筆者撮影 2008 年 11 月）



写真 2-3 シュワボのディンビラの演奏の様子（筆者撮影 2006 年 10 月）

<sup>4</sup> ザンベジア州全体において伝統芸能は、ムクト Mukutho（先祖の霊を呼び願い事をする）と呼ばれる儀式、または、葬式、通過儀礼などの際に行なわれる傾向がある。その際に踊られる踊りや用いる楽器などは同じエスニック集団の中でも地域ごとに多様性がある。

しかし、現在のザンベジア州ではこれらの芸能がエスニック集団を超えて広く共有される傾向もみられる。次項では、植民地時代から現在にかけての伝統芸能と人々の関係性の推移についてみていく。

## 2-2 ザンベジア州のエスニック集団と芸能

本項では、ザンベジア州においてバイラードが発展していく以前の社会の様相と芸能について概観する。植民地時代、社会主義国としての独立、民主主義への転向などの社会変化に伴い、ザンベジア州の人々の伝統芸能との関係性は変化していった。植民地時代はエスニック集団を単位に芸能が継承されていたが、独立後は芸能が伝統的な脈絡から切り離されて上演されたり、市民としての新たな文化活動の中で展開していったりした。ここでは、地域やエスニック集団の枠組みを超えた新たな文化活動がザンベジア州で行われるようになっていく経緯について、独立後まもなく結成されたグルーポ・ポリバレンテの活動や、その他の伝統芸能団体の変容の事例を挙げながら明らかにする。

### 2-2-1 エスニック集団に帰属する芸能

まず、植民地時代におけるエスニック集団ごとの伝統芸能について、インタビューや文献資料をもとに概観する。

植民地時代、農村に居住する大多数の「アフリカ人」は、都市の文化に触れる機会はほとんどなかった。農村では、伝統的権威（首長）を利用した統治が行なわれおり、団結した植民地反対運動が起きないように、農村に住む人々の居住区はエスニック集団ごとに分けられていた。また、エスニック集団ごとに、任せられる仕事の内容に差があり、その職務の差異などからエスニック集団間に差別感情が生まれ、社会的階層も生じていた<sup>5</sup>。そのような中で、農村における舞踊や音楽などの芸能はコミュニティごとに異なるものであったが、各エスニック集団が芸能を持ち寄り、交流を行なうこともあった。例えば、入植者を嘲笑する歌などは、エスニック集団を超えて、広範囲で共有された (Vail 1991)。入植者はアフリカ人の言葉を理解できなかったため、植民地時代のモザンビークのほとんどの農村において、歌は権力に対して抵抗の気持ちを表現する特権的な手段であったといわれている (Israel 2009: 100)。

<sup>5</sup> 筆者による Simão Fernando へのインタビュー、2013年9月23日。Simãoによると、「エスニック集団 ethno」の下にさらに下位分類として「部族 tribo」があり、そこでもまたヒエラルキーが存在していたという。

また、入植者側のヨーロッパ人、アフリカ人の間にははっきりとした支配・被支配関係が構築されていた。その力関係によって文化に対する見解も常に西洋が「優」でアフリカが「劣」として人々の意識に潜在的に染みついていたようだ<sup>6</sup>。入植者側は、プランテーション内のアフリカ人の日常を管理しており、芸能は、入植者の祝祭日や要人の来訪時のみ奨励されていた。中央の役人や企業の重役などの要人がキリマネ市を訪れる際は、米などの食料と引き換えに地元の多くの舞踊集団を呼び集め、賑やかさを演出したという。しかし、それ以外の場合における人を寄せ集める芸能イベントについては、入植者の許可が必要だったという。また、通過儀礼などの儀礼も、仕事の妨げになるとして禁止されたため、隠れて儀礼が行われていた。そのため、多くの儀礼が簡略化、形骸化したといわれている。

アフリカ人の民衆文化への西洋の文化の影響がなかったわけではない。ザンベジア州のカトリックの教会でも、西洋の音楽とアフリカの音楽を折衷した讃美歌が歌われ、それに振り付けされるといったことが行われた。しかし、教会という場を除けば、人々が西洋文化と接する機会はほとんどなかった。主体的に西洋の芸能を取り入れて自らの文化を新しく作っていくという活動は、町に住む一部の黒人知識人に限られていたのである。

こうした状況は、1975年の独立を機に大きく変化する。長い植民地支配の中で植え付けられた劣等意識から脱却し、誇りを取り戻そうというフレリモの呼び掛けは、ザンベジア州の人々にも受け入れられ、多くの歓喜の歌が作られた。しかし、その後、社会主義政権が行なう文化政策は、人々を戸惑わせもした。新政府は、エスニック集団を基調として継承してきた文化を、それぞれの伝統的な脈絡で再興することを望まなかったからである。

### 2-2-2 伝統的脈絡を離れ展開する芸能

独立後、フレリモは、国家統合のための文化政策を施行していく。間もなく教育文化部<sup>7</sup>が置かれ、ザンベジア州の文化政策の実行機関となった。その中に、音楽部、舞踊部、演劇部<sup>8</sup>が配置され、地域における文化活動の中心を担った<sup>9</sup>。

当時のフレリモは、「反部族主義 anti-tribalismo」、「反地域主義 anti-regionalismo」を掲げており、エスニック集団ごとの共同体意識に対しても、国家を統合する際の阻害要因の1つとして、ネガティブなものとして捉える傾向があった。政府による伝統的権力システムの

<sup>6</sup> ザンベジア州イニャスンジの伝統舞踊ムテンゴの太鼓奏者に対する筆者のインタビュー、2012年9月。

<sup>7</sup> Direção Ministério de Educação e Cultura

<sup>8</sup> Sector de Musica, Dança, Teatro

<sup>9</sup> 筆者による Francisco Mutuarima(1962-)へのインタビュー、2013年9月。

廃止運動も行われるようになり、各地の伝統的な社会形態は急激に変容していき、それに伴って多くの芸能が行われなくなる。しかし、儀礼から切り離された芸能そのものは、国民文化を形成する素材として重要視される傾向があった。そして、多様な地域やエスニック集団の芸能を国家の財産として捉え、国民みんなで共有していくという方針が打ち出されていった。

このような文化政策によって、多くの伝統芸能は、儀礼と離れた脈絡でも行なわれるようになった。伝統的な脈絡を離れて広く共有されるようになった芸能の1つに、ニャンバロ Nhambalo を挙げることができる。かつてはザンベジア州のマダレナ地域やマルドーラ地域の舞踊だったニャンバロは、フレリモの広報活動などを行なうモザンビーク女性機構 OMM (Organização de Mulheres Moçambicana)<sup>10</sup> のグループによって好んで踊られたことから、ザンベジア州広域に広まっていった。OMM は区域ごとに組織されている。国民の休日や、フレリモ党の会議などのイベント時には多くの OMM グループがニャンバロを披露した。また、OMM の団体同士がコンクールを開催して舞踊を競い合うこともあったという。また、ニャンバロは、女性のための踊りであったが、社会主義時代には男女の区別をしないことが推奨されたため、次第に男性も踊りに参加するようになっていった。そして、今まで女性のみで構成されてきた OMM とは別に男女を交えた娯楽的なグループが各地で結成されるようになった。現在州立文化センターが把握しているだけでも、キリマネには100～150のニャンバロ・グループがあるという。このように、ニャンバロがあまりにも広まっていったために、その地方にもともとあった舞踊などが踊られなくなったりもしたという<sup>11</sup>。



写真 2-4 シランガノ地域の OMM によってニャンバロが踊られる様子 (筆者撮影 2008 年 12 月)

<sup>10</sup> 1996 年より、政府機構の中に吸収される。

<sup>11</sup> 筆者によるマニャワ地域 Manhaua のニャンバロ・グループのグループ長 Sumali Medenda (1948-) へのインタビュー、2012 年 9 月。

また、1978年にマプト市で行なわれた教育文化省主催の第1回全国民衆舞踊フェスティバル 1º Festival Nacional de Dança Popular には全州の伝統芸能グループが出場し、人気を呼んだ。ザンベジア州からは、エラタ Elata<sup>12</sup>、ニケチ Niquetexe<sup>13</sup>、ソパ Sopa<sup>14</sup>の3つの舞踊が披露された。その際に上演された舞踊は、「人民（民衆）の舞踊 Dança Popular」と呼ばれ、「伝統舞踊 Danca Tradicional」とは呼ばれなかった。また、各地の舞踊を解説したプログラムにも、エスニック集団の名前ではなく、地域名が記されていた。このように、社会主義時代は各エスニック集団に所属していた芸能が行政単位に区分されるようになった。ザンベジア州立文化センターの館長シマオ Simão によると、「当時は『反部族主義』が掲げられたため、伝統的な舞踊をその地域の人たちのみが踊ることよりも、より広く共有されることが望ましいとされていた」ことから、それが反映された、エスニック集団を強調しないプログラムとなっていたようだ。

フェスティバルの新聞広告には、「文化を国家としての統一の基盤としていこう Façamos da Cultura uma base de Unidade Nacional」いうスローガンが書かれていた（写真 2-5）



写真 2-5 第一回全国民衆舞踊フェスティバルの広告、*O Jornal Noticias* 1978年1月24日

<sup>12</sup> 植民地時代の強制労働等における人の移動とともにナンブラ州（ザンベジアの隣の州）からザンベジアに伝わった舞踊。特に、茶のプランテーションのあるグルエ郡で踊られていた。

<sup>13</sup> 植民地時代の強制労働等における人の移動とともに、ザンベジア州の広範囲に広がっていった舞踊。元々は、ザンベジア州北部に位置するジレ郡で踊られていた。ミミックや演劇の要素が加わることもある。

<sup>14</sup> 闘いの歌。戦闘前、または勝利時に歌われた。

### 2-2-3 エスニック集団の枠を超えた「市民」としての新たな芸能活動

ここでは、独立から2年後の1978年にザンベジア州の市民としての文化活動の拠点となったザンベジア州立文化センター Casa Provincial da Cultura da Zambézia、そこに所属しながら演劇、舞踊、音楽などの芸能活動を行っていたグループ・ポリバレンテ Grupo Polivarente<sup>15</sup>の概要と活動について述べる。

独立を機に、キリマネ市の建物の多くが国有化され、町の文化施設も整えられていき、市民としての文化活動がスタートする。キリマネ市に住む同化人の文化協会の施設であった「ザンベジアのアフリカ人協会<sup>16</sup>」は1977年に国有化され、「キリマネ文化センター<sup>17</sup>」と名称を変更した。1978年には、ザンベジア州立文化センターとなり、地域の人々の芸術活動を推進し、州が保持する豊かな文化遺産、文化の価値を保護し広めていくための施設として正式に活動をはじめた。ユネスコなどの国際機関から資金援助を受けて、絵画教室、音楽教室、裁縫教室など、多くの講座を開設した。

この州立文化センターには、館長、音楽技術職員、美術技術職員、舞踊技術職員、演劇技術職員などが配置された。これらの技術職員として選ばれたのは、首都の国立にある文化研究学校<sup>18</sup>で1年間学んだ20代～30代の若者であった。文化研究学校には、フランス、キューバ、ギニア、チリなどの国々から教員が招聘されており、モダン・ダンスや振り付け方、アフリカの伝統舞踊、舞踊の舞台演出の仕方など、舞台芸術の分野の多様なカリキュラムが用意されていた。また、フェスティバルなどのイベントの企画・開催の仕方についての講座も開設された<sup>19</sup>。

また、州立文化センターには、第1章で述べたように詩、演劇、舞踊などを行なうグループ・ポリバレンテが結成され、活発な文化活動を行っていた。そこに所属していた現在州立文化センターの館長であるシマオは、設立当初のグループ・ポリバレンテについて次のように回想している。

ザンベジア州のグループ・ポリバレンテはプロ集団ではなかったが、盛り上がりはすごかった。私たちのグループは、州内の各市町村を巡業したり、首都マプトや他

<sup>15</sup> 1976年に各州の文化センターに設立された、10~20代の若者主体の文化団体。社会主義時代は精力的に活動を行っていた。

<sup>16</sup> Associação Africana da Zambézia

<sup>17</sup> Casa da Cultura de Quelimane

<sup>18</sup> 第1章 p23の注25を参照。

<sup>19</sup> 筆者による Simão, Francisco Mutuarima (1962-) へのインタビュー。

州を巡業したり、また、首都の銀行や鉄道、劇場でパフォーマンスをおこなったりもした。一番盛り上がっていたのは1976年から1980年にかけてだったと思う<sup>20</sup>。

グルーポ・ポリバレンテの影響で、州都のみならず農村でも、若者を主体とした芸能グループが次々に結成されていく。演劇を行なうグループは、恋愛や日常を描いた内容だけでなく、勤労意欲をもたせるための演劇、解放闘争をテーマにした演劇など、当時の社会主義的な思想を反映した内容の公演も行った。そして、グルーポ・ポリバレンテの中でもダンス・グループは、州内外の踊りを広く収集し、政府の推奨する「エスニック集団にこだわらない」芸能活動、社会主義的なプロパガンダを盛り込んだ芸能活動を展開していった。州内・州外のグループとの交流も盛んに行われた。

ザンベジア州のグルーポ・ポリバレンテの元団員、フランシスコ・ムトゥワリーマ Francisco Mutuarima (1962-) によると、1970年代後半に上演していた舞踊は、イボンド Ibondoh<sup>21</sup>、シグボ Xigubo、マクワエラ Makwaela<sup>22</sup>などで、州内の舞踊だけでなく州外の踊りも多かったという。シグボ、マクワエラは、国立歌舞団の舞踊作品『モザンビークに太陽が昇る』のレパートリーに含まれている舞踊で、国立歌舞団の団員から習得している。イボンドは、ザンベジア州の伝統舞踊である。彼らは、国立歌舞団だけでなく、州内外様々な芸能グループから芸能を習得した。そして、コミュニティの儀礼と言う脈絡のなかで行っていた芸能を切り離し、州の娯楽的な舞台芸術として上演した。ザンベジア州の舞踊は、鑑賞するというより参加型がほとんどであり、その場にいる人々が輪になって踊るという形態が一般的であったが、グルーポ・ポリバレンテが舞踊を上演する際は舞台が用意され、演者と観客に分かれる形態がとられた。そして、観客に向けて踊るなど、隊列も工夫するようになったという。グルーポ・ポリバレンテの舞踊グループは、国立歌舞団とも盛んに交流を行い、レパートリーを広げていった。このグループの中から、2人の踊り手が国立歌舞団の団員となった。

独立直後にはじまった紛争が1986年ごろにキリマネ市においても激化し、グルーポ・ポリバレンテは活動を一旦停止する。1992年の内戦終結後、グルーポ・ポリバレンテは間も

<sup>20</sup> 筆者による Simão へのインタビュー、2012年9月23日。

<sup>21</sup> ザンベジア州イニャスンジ郡の芸能。

<sup>22</sup> マクワエラは、聖歌隊を意味する。シンプルでリズムカルな舞踊で解放闘争の終わり頃からフレリモ学校の児童のための文化活動に用いられるようになり、現在でも多くの学校や教会で踊られている。元々は、モザンビークの南部から南アフリカに移民した人々によって踊られていた。ナショナルスクール・ダンスでもあり、党のスローガンを伝達する手段としてもよく用いられる (Israel 2009: 136)。

なく活動を開始するが、1998年頃には世代交代などの理由で活動がほとんど行なわれなくなる。そして、布工場で結成されていた歌舞団モンテス・ナムリがその後身として州立歌舞団で活動をはじめようになる。以下、ザンベジア州での文化的動向をモザンビークの政治的動向や文化的動向に照らし合わせた表である。

表 2-1 ザンベジア州の文化的動向

年	モザンビーク政治的動向	モザンビークの文化的動向	ザンベジア州の文化的動向
1964	フレリモが武力闘争開始		
1975	独立		教育文化部の設置
1976			グルーポ・ポリバレンテ結成
1977	内戦勃発		
1978		第1回民衆ダンスフェスティバル	ザンベジア州立文化センター設立
1979		国立歌舞団の前身が設立	
1983		正式に国立歌舞団と命名される	
1984		バイラード創作が行なわれるようになる	
1986			グルーポ・ポリバレンテが内戦の激化により活動停止
1989	社会主義放棄		
1990	新憲法発布		
1992	内戦終結		グルーポ・ポリバレンテ活動再開
1994	第1回総選挙		
1997			グルーポ・ポリバレンテ、世代交代により活動停止
1998			歌舞団モンテス・ナムリが、州立文化センター所属グループとなる。モンテス・ナムリがバイラード創作・上演をはじめ。

### 2-3 ザンベジア州で創作されたバイラード

本節では、どのような経緯でザンベジア州発のバイラード創作が行なわれるようになり、その後展開していったのかを述べる。現在、ザンベジア州にはバイラード創作を行なう芸能団がいくつか存在するが<sup>23</sup>、ザンベジア州ではじめてバイラード創作を行なうようになったのは歌舞団モンテス・ナムリである。ここではまず、モンテス・ナムリの概要について触れておく。

モンテス・ナムリは、ザンベジア州のキリマネ市を拠点に伝統舞踊やバイラードの上演を行っているアマチュア歌舞団である。モンテス・ナムリの演目には、拠点である地域の伝統芸能だけでなく、様々な地域のもが含まれている。現在のモンテス・ナムリの団員は10代から30代の男女19名で、そのうちの4名は太鼓奏者<sup>24</sup>である。団員の出身地は様々だが、大多数がシュワボ語圏のコミュニティで育っている。そのため、団員が成育過程で

<sup>23</sup> キリマネ市庁の歌舞団アグア・ケンテ Agua Quente、ムジエレ歌舞団 Grupo Mujele、モクバ郡の若者歌舞団などが存在する。また、NGOなどが青少年を集めて即席のグループをつくり、エイズ予防のためのバイラード創作を行なう例も多くみられる。

<sup>24</sup> 4名のうちの2名は、演奏で収入を得ている。4名のうちの3名は地域の伝統芸能グループから太鼓を学んでいるが、1名は若者ダンス・グループで太鼓を学んでおり、地域の伝統音楽は不得意である。

習得した芸能の種類は似通っている。しかし、マプト州、ナンプラ州など、他地域から移り住んできた団員も数人いる。モンテス・ナムリが団体登録時に掲げた活動目的は以下の4項目である。

1. モザンビーク及びザンベジア州の文化遺産の調査と普及
2. 歌や踊りを通じた市民教育活動
3. 特に若者に対する啓蒙的な娯楽の提供
4. 州内、国内のアーティスト間の交流の促進

1のモザンビークおよびザンベジア州の文化遺産の調査と普及は、州内の様々な芸能を取り入れ上演していくことを意味している。また、2、3の目的には、市民教育や啓蒙的な娯楽として芸能を創作または上演していくこと、4は芸能を通じた地域間交流を行なうことが示されている。ここに掲げられた目的は、グループ・ポリバレンテの活動内容とほぼ変わらない。

グループ・ポリバレンテとの大きな違いはモンテス・ナムリがバイラード創作を行なうようになったという点である。モンテス・ナムリがバイラード創作をはじめたきっかけは、1998年に全国各地で行なわれた選挙のためのバイラード創作のプロジェクトであった。そのプロジェクトは、地方で初の市町村選挙を行なうにあたって、「選挙とは何か」、「選挙にどのように参加すればよいのか」といったことを市民にわかりやすく説明することを目的としていた。バイラード創作の指導員として国立歌舞団の団員が各州に数人ずつ派遣された。ザンベジア州ではモンテス・ナムリが代表歌舞団として選出され、国立歌舞団の団員数人から指導を受けて、選挙をテーマにした作品『苦しみ *Goygani*』の創作を行い、州内の各地の村々の広場で公演を行った。

このバイラード作品では、ザンベジア州内の地域の舞踊・音楽や、国立歌舞団のレパトリーなどが組み合わせられている。そして、国立歌舞団のバイラードと同様、舞踊やパントマイムを中心に物語が展開されていた。ヨーロッパ連合の資金援助のもと、政府主導で行われたこのバイラード創作のプロジェクトは、一度きりのものであった。しかし、モンテス・ナムリはその後もバイラード創作を継続しておこなっていく。国立歌舞団とは異なり、モンテス・ナムリは活動予算をまったく持たなかったが、モンテス・ナムリがバイラード創作および上演を続けられたのは、地域に資金援助を行なう NGO などの団体が存

在していたからである。バイラードは文字を必要とせず、言葉をあまり用いないため、識字率が低く、多様な言語が飛び交うモザンビークでは市民教育の手段として着目されている。バイラードのように、教育的なメッセージをパフォーマンスで伝えるという行為は、ザンベジア州の地域文化に元来存在するものであったため、地域の人々に受け入れやすかったという側面もあるだろう。たとえば、ザンベジア州において、舞踊、歌、語り（ストーリーテリング）、といった芸能は、歴史や教訓を次世代に伝えていくという役割も担っていた。通常、舞踊の歌詞には、コミュニティで共有し次世代まで残したい出来事、教訓などが歌われていた。特にエスニック集団ごとに行なわれる成人儀礼の舞踊の歌詞などは、メッセージ性が強く、大人としての心構えが歌われていた。また、Vali & White (1991) は、植民地時代のザンベジ川流域の地域の人々が、横暴だった入植者について歌い、それに寸劇などもつけたりしながら語り継いでいたことを記している。夜に焚き火を囲んで行なわれる語りは、動物たちが登場する子どもたちにとってわかりやすい歌つきの物語だが、その中には、必ず何かしらの社会道徳的な教訓が込められていた。バイラードはこれらの芸能と断絶して存在していたわけではなく、これらの要素が散りばめられていた。このような背景があったからこそ、バイラードは地域の人々に受容され、また、地域発の創作も行なわれるようになったものと思われる。また、バイラード創作はこれらの文化を取り込みながら発展していったともいえる。

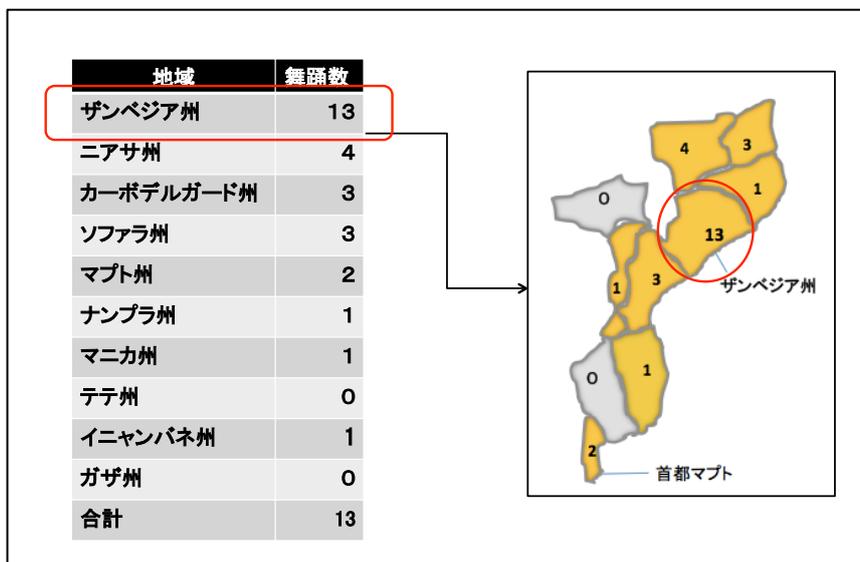
次に、モンテス・ナムリがバイラードの素材にはどのような芸能を用いているのか、また、州立文化センターという場をいかに活用しながら活動を行なっているのかの2点についてみていく。

### 2-3-1 バイラードの素材

本項では、モンテス・ナムリがバイラードに素材として用いる芸能の内容やそれらの習得方法についてみていく。モンテス・ナムリのバイラードに用いられている舞踊、音楽は、①州内の伝統芸能、②州外の伝統芸能、③モダン・ダンスやコンテンポラリー・ダンス、④教会で行なわれるダンスや音楽の主に4種類からなる。

モンテス・ナムリと国立歌舞団との大きな違いは、国立歌舞団が、モザンビークすべての州の主要な舞踊をバイラードに取り入れているのに対し、モンテス・ナムリは、ザンベジア州の伝統舞踊を中心的に取り入れていることにある。バイラードに用いられる舞踊の数を州ごとに表すと次のようになる（表 2-2）。

表 2-2 モンテス・ナムリがバイラードに用いている伝統舞踊



モンテス・ナムリは、全国各地の芸能をレパートリーとしているが、総数の 5 割弱がザンベジア州内の舞踊である。13 演目あるザンベジアの芸能のうち、11 演目はシュワボ人の芸能、2 演目はマクア人の芸能であった。

次に、モンテス・ナムリの団員がこれらの伝統芸能をどのように習得したのかについて、インタビューから得た情報を元に述べる。モンテス・ナムリのレパートリー拡大のための芸能の習得方法は、①モンテス・ナムリの団員間で共有しあう、②州内の芸能集団との交流より習得する、③元グループ・ポリバレンテの団員より習得する、④国立歌舞団より習得する、⑤州外の芸能集団との交流より習得する、の 5 種類ある。次の表 2-3 は、モンテス・ナムリの伝統芸能のレパートリーを筆者が行なった習得方法の分類ごとに示したものである。

表 2-3 モンテス・ナムリの伝統芸能レパートリーと習得方法

ザンベジア州内の芸能		ザンベジア州外の芸能	
習得方法	芸能名	習得方法	芸能名
①	ニャンバロ Nhambalo	①	マクワイオ Makwaio
	マボテ Mabote		シンディンバ Chindimba
	イボンド Ibondoh		シオダ Chioda
	ジェット Jetoh		マンドウケイロ Manduqueiro
ゴロロンベ Gororombe	ジェイサ Djeisa		
②	ナムレレ Namulele	②	トゥーフオ Tufo
	ニンゴマ Ningoma	③	シグボ Xigubo
	エクウェテ Ekwete		コンザツァン Konzathem
	マフエ Mafue		ンガンダ Nganda
	ウツェ Uthe	④	コロコチョ Colococho
	ゼド Cedho		ノンジェ Nondje
	ダルワ Daluwa		ンガラダ Ngalanda
	エラタ Elatha	⑤	マピコ Mapico
	マパンザ Mapanza		
	センバ Semba		

- ①モンテス・ナムリの団員間での共有  
 ②州内の芸能集団との交流による習得  
 ③元グループ・ポリバレンテの団員からの習得  
 ④国立歌舞団からの習得  
 ⑤州外の芸能集団との交流による習得

多いのは、①と②のパターンである。モンテス・ナムリの団員のほとんどは、入団前にそれぞれのコミュニティで伝統的な舞踊や地域の芸能を習得している。例えば、キリマネ市で育った団員のほとんどは、ニャンバロ、マボテ Mabote<sup>25</sup>を踊ることができるし、キリマネから南に 25km 離れたイニヤスンジ郡の中心地で育った人であれば、ほとんどがイボンド Ibondoh<sup>26</sup>やジェトー Jetoh<sup>27</sup>を踊ることができる。団員は、既に自分が習得しているこれらの芸能を互いに教え合い、共有していくことで歌舞団全体のレパートリーを増やしていく。また、②の「州内の芸能集団との交流より習得する」の場合、州内の芸能集団がイベントなどでキリマネ市の州立文化センターを訪れた際に交流を行なう場合と、モンテス・ナムリが自主的に調査旅行を行なう場合との2通りがある。モンテス・ナムリは練習場所が州立文化センターであるため、伝統芸能集団との出会いは多い。③のグループ・ポリバレンテの元団員より習得というのは、初期の引き継ぎのころにしかおこなわれていない。④の国立歌舞団より習得というのも、以前は行なわれていたが現在はその機会がほとんどない。⑤の州外の芸能集団との交流は、時折行なわれるワークショップやイベントを通してその機会を得ている。

<sup>25</sup> キリマネ市全域で行なわれる伝統芸能で、太鼓の演奏に合わせて輪になって踊る。主に若者によって夜の娯楽の場で踊られる。

<sup>26</sup> イニヤスンジ郡やシンディ郡で踊られる伝統芸能。死者の霊を招いて共に時を過ごすための踊りで太鼓の演奏とともに輪になってペアを組んで踊る。

<sup>27</sup> イニヤスンジ郡の伝統芸能で太鼓の演奏とともに輪になって踊る。主に娯楽の場で踊られる。

モンテス・ナムリのバイラードには、教会で行なわれる舞踊や音楽、民話の語りに挿入される歌など、表に示した芸能以外にも多様な舞踊や音楽が取り入れられる。これらは、モンテス・ナムリの団員個々人の経験や技能を共有しあうことでバイラードの素材となっていく。また、モダン・ダンスやコンテンポラリー・ダンスについては、海外の芸術団体や、海外とモザンビークを行き来しながらフリーで活躍する国立歌舞団の元団員などから時折開かれるワークショップなどを通して習得している。

### 2-3-2 州立文化センターの活用

モンテス・ナムリは、ザンベジア州立文化センターの施設や仕組みを活用しながらバイラード創作を行っており、特に、以下の3つの点において州立文化センターを活用している。1点目は、練習および上演場所としてのザンベジア州立文化センターの利用である。町で唯一機能している舞台施設は文化センターのみなので、この劇場が無料で利用できるのはモンテス・ナムリにとって大きな利点であった。2点目は伝統芸能習得の場としての文化センターの活用である。文化センターは、伝統芸能集団の集いの場となっているため、様々な芸能を習得する機会が豊富であった。モンテス・ナムリがバイラードのレパトリーとしている芸能の多くは、文化センターでの伝統芸能集団との出会いを通して習得が行われている。3点目は、様々な地域、国の文化芸術団体との出会いの場としての利用である。文化センターには全国各地や海外から芸術団体が訪れる機会が時折ある。モンテス・ナムリはこうした出会いを通して多様な団体を知り合う機会を得ている。

このように、モンテス・ナムリは、文化センターを利用することで、地域の伝統芸能グループや様々なジャンルのグループとの関係を構築しながら円滑なバイラードづくりを行なっていった。

### 2-3-3 主なバイラード作品と支援団体

本項では、モンテス・ナムリがこれまでに創作、上演してきたバイラード作品についてみていく。表2-4は、モンテス・ナムリのバイラード作品のレパトリーを時系列で並べ、その隣に支援団体、支援団体ごとの大まかな時期区分を表したものである。

表 2-4 歌舞団モンテス・ナムリのバイラード作品（1998～2012年）

年	作品 (欧文表記は原文ママ、和文表記は筆者による)	支援団体	支援団体ごとの 大まかな時期区分
1998	Goygani(苦しみ)	ヨーロッパ連合	NGO支援期
1998	Sida Ononimala(エイズをなくしましょう)	NGO(保健系)・保健省	
1999	Educação a Rapariga(女子教育)	NGO(IBIS)	
1999	Saneatamento do Meio(衛生環境)	NGO・市役所	
2001	Os Filhos da Cobra Bona(大蛇のこどもたち)	ISPU大学	大学支援期
2002	Tragedia da Casa dos Noivos(あるカップルに起こった悲劇)	ISPU大学	
2003	Poligamia(一夫多妻制)	ISPU大学	
2006	Sonho Nocturno(夏の夜の夢)	シェークスピア・リンク	海外の芸術団体 支援期・ 自主制作期
2007	Computador e Feticeiro(コンピューターと呪術師)	自主制作	
2007	Medida por Medida(尺には尺を)	シェークスピア・リンク	
2008	A Tempestade(テンペスト)	シェークスピア・リンク	
2009	Romeo e Julietta(ロミオとジュリエット)	シェークスピア・リンク	
2010	Batuqueiro das a Estrelas(輝く太鼓奏者)	自主制作	
2012	Conto de Inverno(冬物語)	シェークスピア・リンク	
2012	A Sociologia da Calcinha(パンツの社会学)	自主制作	

この表を見ると、モンテス・ナムリがこれまで NGO、大学、海外の芸術団体と、さまざまな団体の支援を受けながら作品の創作および上演を行なってきたことがわかる。近年は自主上演も行なわれるようになってきている。次に、各時期の支援団体ごとの作品の傾向についてみていく。

### 2-3-3-1 NGO の支援を受けたバイラード（1999年～2000年）

歌舞団モンテス・ナムリのバイラード創作を真っ先に支援したのは、NGO などの社会問題に取り組む機関である。1992年の内戦終結以降、キリマネ市には、海外の支援団体が急増していた。これらの団体は、社会問題の解決のひとつの手段としてバイラードに着目し、支援を行った。そして、歌舞団モンテス・ナムリはそれらの団体の依頼を受けて、エイズ、環境衛生、女子教育など地域の社会問題をテーマにした作品を創作していった。1999年から2001年にかけて特にモンテス・ナムリを予算面で支援したのは、デンマークの教育系 NGO、IBIS<sup>28</sup>であった。IBISの支援を受けて1999年に創作された『女子教育 *Educação a Raparigas*』では、学校でまじめに勉強をする女の子と、学校に行かず複数の恋人とのデートを重ねる女の子が登場し、後者の女の子は望まない妊娠をしてしまうという内容が、舞

<sup>28</sup> IBIS は、デンマークの非営利団体でモザンビーク、スーダン、シエラレオネ、リベリア、ガーナや、南アメリカの国々で教育、環境保護などの分野における活動を行なっている。(http://ibismozambique.org/, 2013年1月9日)

踊とパントマイムで描かれている。この頃のバイラードは、芸術品としての作品に重点が置かれていたというより、教育的なテーマをわかりやすく民衆に伝えるということに重きが置かれていた。作品の振り付けは、主にザンベジア州内の伝統舞踊や国立歌舞団に指導を受けた他地域の伝統舞踊をもとにしており、台本を使用しない即興的な作品であった。これらのバイラード作品は、ザンベジア州の様々な市町村の野外の広場で、カーペットを敷いて四方を取り囲む形で上演が行われた（写真 2-6）。



写真 2-6 モンテス・ナムリのカーペット公演（筆者撮影 2007 年 12 月）

### 2-3-3-2 大学の支援を受けたバイラード（2000 年～2005 年）

2000 年から 2005 年にかけては、ザンベジア州の州都に新しく開学した私立大学 ISPU<sup>29</sup> が歌舞団モンテス・ナムリの援助団体となる。教員や地域の文化人などが集う ISPU 大学の文化サロンで、バイラード作品を地域の歌舞団と共に創作するというアイデアが生まれ、その相手としてモンテス・ナムリが選ばれたのだ。この企画を主となって進めていたのは、言語学を教えていたオーレリオ・ジンジャー Aurelio Ginja (1967-)<sup>30</sup>だった。ジンジャーは、首都マプト市の大学で教鞭をとっていた際にも、地域の歌舞団にバイラードの脚本を書いた経験があった。当時アフリカの民話について研究していたジンジャーは、ISPU 大学のローレンソ・ド・ロザリオが採話したザンベジア州の民話をベースにバイラードを創作することを思いつく。学長ロザリオは、ザンベジア州のプランテーションで生ま

<sup>29</sup> Instituto Superior Politecnico e Universitario

<sup>30</sup> ソファアラ州のベイラ市出身。2001 年から 2001 年までキリマネ市の ISPU に勤務。現在はマプト市の ISPU の教授。作家でもある。

れ、ポルトガルの大学で文学を学んだ。2001年には彼の編纂した民話集 *Contos Africanos* (Rosario 2001) を出版した。その中から、『大蛇のこどもたち *Os Filhos da Cobra Bona*』、『一夫多妻制 *A Poligamia*』の2作品が舞台化され、ISPU大学のサロンなどで上演された。『大蛇のこどもたち』は、首都マプトで行われたアフリカ連合サミット *Cimeira da União Africana* でも上演されている。民話を脚本化したのは、医者であり作家でもあった ISPU サロンの常連ジョージ・アネス Jorge Anes (生年不明-2010) である。地域に伝わる民話そのまま作品となったのではなく、エイズ問題などの社会問題も挿入されていた。これらのバイラード創作は、地域の知識人の結びつきの中で創作、上演されたといえる。

そして2002年には、ジョージ・アネスがロミオとジュリエットをローカル風に改変したバイラード作品『恋人たちの家 *Casa dos Noivos*』を上演する。筆者がジンジャーにおこなったインタビューによると、「普遍的な話をローカルなものに適合(アダプト)すること」への興味からこの作品が生まれたという。場所をザンベジア州グルエ郡の村に設定し、その地域の人々の「愛」とはどのような形かといったことをテーマに作品を創作した。

この時期のバイラード作品には、地域的独自性を求めていく方向性がみられる。その地域的独自性とは、自分のエスニック集団や生活圏に限定されたものというよりは、ザンベジア州という行政的な括りの中にある様々な文化・芸能を自らが積極的に学び取り入れていこうという新たな方向性であった。ロザリオの採話した民話も、歌舞団の団員自身の地域に伝わるものではなく、州都から離れた地域に住むエスニック集団のものであった。このように、ザンベジア州という地域を意識したバイラード創作がこの時期に活発に行われたが、2005年、大学の資金難などによりモンテス・ナムリとのパートナーシップは終了した。

#### 2-3-3-4 海外の組織の支援を受けたバイラード (2005年～現在)

2005年からは、モザンビークキリスト教委員会の紹介で、カナダ・トロントの芸術団体シェークスピア・リンク・カナダ *Shakespeare Link Canda*<sup>31</sup>とのパートナーシップが始まる。シェークスピア・リンク・カナダは2004年に設立された非営利の演劇団で、プロフェッショナルの俳優の養成や、地域コミュニティを基盤とした演劇プロジェクトなどを、トロントを拠点におこなっている団体である。彼らは2006年の夏にザンベジア州立文化センターを訪れ、歌舞団モンテス・ナムリとともに『夏の夜の夢 *Sonho Nocturno*』を制作し

<sup>31</sup> 2004年にカナダを拠点に活動する演劇俳優 Kennedy C. Mackinnon によって設立。

た。これは、シェークスピアの戯曲『夏の夜の夢』をモンテス・ナムリの人々がモザンビークの環境に置き換えてみるなどして再解釈を行いながらエイズ予防というテーマも盛り込んでいくというものであった。同年、シェークスピア・カナダ・リンクはモンテス・ナムリの16人の団員をトロントに5週間招聘し、国連合同エイズ国際会議や演劇祭などで上演を行った。

シェークスピア・リンク・カナダは、モンテス・ナムリのバイラード創作に大きな影響を与えている。初期の頃のバイラード作品は州内の村々での上演が想定されていたため、村の人々が楽しめる内容の舞台、舞台装置を使わなくても上演できる形態の舞台づくりが行われていた。しかし、シェークスピア・リンク・カナダとバイラード作りを共同で行ってから、歌舞団モンテス・ナムリは「海外の舞台芸術の世界で通用する舞台作り」を目指すようになった。そして、照明などの舞台装置を駆使するなど、新たな技術も取り入れていくようになった。また、初期のころは地域の伝統芸能を振り付けの素材の中心に据えていたが、シェークスピア・リンク・カナダからの影響により、モダン・ダンスの要素をふんだんにバイラードに取り入れていくようになった。このころ内容面でも変化が見られはじめ、市民教育的内容を直接的に扱うのではなく、文芸的な要素を求めていくようになる。

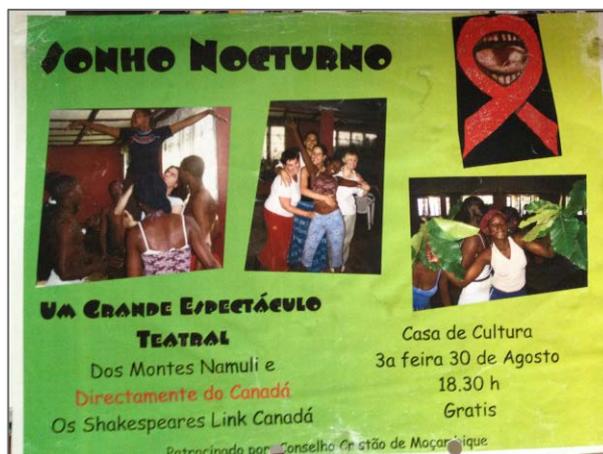


写真 2-7 『夏の夜の夢』の州立文化センターにおける公演のチラシ

カナダでの上演を機に、モンテス・ナムリの2人の踊り手が、シェークスピア・リンク・カナダの支援を受け、カナダのダンス・スクールに入学する機会を得た。その内の1人で

あるプルガ・ムシヨシヨマ Pulga Muchochoma は、2006年にトロントに渡りモダン・ダンスやコンテンポラリー・ダンスなどを学んだ後、トロント・ダンス・カンパニー Tronto Dance Company に入団し、舞踊家を職業としながら活動している。彼は、ほぼ毎年夏にキリマネ市に戻り、モンテス・ナムリの団員にコンテンポラリー・ダンスなどを指導している。モンテス・ナムリの団員から海外で活躍する舞踊家が現れたことで、海外の舞台芸術の世界に憧れて入団する団員も増えた。

#### 2-3-3-4 自主上演（2007～現在）

2007年からは、モンテス・ナムリによる自主上演も行われるようになる。自主上演の際はモンテス・ナムリが入場料を設定し、広報活動を行い、ザンベジア州立文化センターにて公演を行った。その初作は、『コンピューターと呪術師 *Computador e Feticeiro*』である。テーマ設定や脚本づくりをすべて歌舞団の団員が行っているこの作品では、新しい価値観と伝統的な価値観とが入り混じる現在社会の様子が団員の視点から描かれている。会社にあるパソコンには呪いがかけられており、それを触ったある女性は気がふれてしまうが、呪術師のお祓いによって治るというストーリーである。この作品には、通常用いている舞踊、音楽だけでなく、カナダで手に入れたカナダの先住民族の音楽やその他の多ジャンルの音楽が使用されている。そのことで芸能に「無国籍」な方向性が強まったのに対し、ストーリーは地域で共有されている価値観が強く反映されたものとなっている。この作品がテーマとしている「呪術」は、彼らの生活に身近なものであり、伝統的な語り物のテーマにもよく用いられている。祈祷の場面では、彼らの住む地域で実際に用いられる祈祷のリズムが演奏された。

この作品では、教育的な効果を意図したものではなく、ザンベジア州という行政的な括りが意識されているわけでもない。外から与えられた枠組みではなく、団員が共有している価値観やそこから生まれた発想を源に創作された作品であるといえる。

その他、『輝く太鼓奏者 *Batuqueiro das a estrelas*』、『パンツの社会学 *Sociologia das calsinhas*』などの2作品がこれまでに自主上演されているが、それらの脚本を手掛けたのは歌舞団の団員ではなく、大学の支援を受けていた時の脚本を手掛けていた前述のジョージ・アネスである。『輝く太鼓奏者』は、若くして亡くなったモンテス・ナムリの太鼓奏者を追悼するための作品として作られた。しかし、入場料が設定されていた上演であったこともあり、これらの作品の上演会の観客の大半は市内に住む外国人であった。

#### 2-4 バイラード創作のアート志向と伝統志向

モンテス・ナムリのバイラード創作の内容を年代順に追っていくと、彼らの創作が様々な団体からの支援を受けながら行われてきたこと（p56の表2-4参照）、作品創作の方向性は支援団体の推移と共に変化してきていることがわかる。民衆に教育的メッセージを伝えることを目的としていたバイラード創作は、次第に文芸的なストーリーや舞踊の構成、舞台装置を求める方向に変化してきている。このような方向性は、西洋の舞台芸術の世界との関わりの中で次第に強くなっており、彼らの思いは筆者が行ったインタビューにも象徴されている。

いつまでもエイズのことばかり訴えるのはいやだ。

政治と結びついた活動ばかりするものいやだ。

目指すのはアートだ。でも芸術作品を評価するのは先進国。

私たちの住むこの地域に今のところ芸術作品の受け皿はない<sup>32</sup>。

この語りからは、彼らが「アート」すなわち芸術性を創作の目標に据えるようになったことが窺える。彼らへのさらなるインタビューからは、「アート」が、熟達した技、個としての自由な表現等を意味していることが明らかになった。一方、そのように「アート」志向を高めて創作活動を行ったところで、彼らの作品を上演する場がまだ確立していないという困難な状況も読み取れる。

海外の芸術団体との関わりによって強まったのは、芸術性を求める方向性だけではない。「源泉＝自らの伝統」を求める方向性も、カナダの芸術団体との交流を通して強まっている。

ザンベジア州の文化は私たちの財産だ。これがあったからカナダで認められた。これからも、伝統舞踊に目を向け続ける<sup>33</sup>。

---

<sup>32</sup> モンテス・ナムリの団員歴14年の踊り手 Helder Filipe Falso (1980-) に対する筆者のインタビュー、2012年9月9日。

<sup>33</sup> モンテス・ナムリの団員歴12年の太鼓奏者 Angelo José (1982-) に対する筆者のインタビュー、2012年9月12日。

彼らは、カナダで自分たちの伝統舞踊が評価されたことを受け、より一層地域の伝統舞踊を学んでいこうという姿勢を強めている。「私たちがヨーロッパの舞踊や音楽をやっても評価されない。外国の人が求めているのは私たちの伝統芸能だ」という声は団員の中からよく聞かれる。しかし、複数のエスニック集団の団員から成るモンテス・ナムリからは、「源泉＝自らの伝統」をシュワボなど特定のエスニック集団と結びつける発言は聞かれない。「伝統」とは何かという質問には、「アフリカの伝統」であり、「ザンベジア州の伝統」であると返答する。「伝統」への志向は漠然と意識されており、指し示しているものは可変的である。

芸術性を求めるベクトル、「源泉＝自らの伝統」を高めていくことを求めるベクトル、この2つのベクトルは、モンテス・ナムリの団員間に葛藤をもたらしている。モンテス・ナムリのバイラードは、外国人からは、「アフリカの伝統芸能」と認識され、ザンベジア州の地域の人々からは、「モダンな舞台芸能」と認識される傾向がある。このように二分するのは、モンテス・ナムリのバイラードが、地域の伝統芸能を素材としていながらも、海外芸術団体から習得したモダン・ダンスの要素などもふんだんに取り入れているからである。モンテス・ナムリはこうした観客の反応を受けながら自身の方向性を模索している。

## 2-5 小括

第2章では、バイラードが地域の中でどのように受容され、創作されていったかについて、ザンベジア州を事例に考察した。まず、バイラードが創作されるようになる背景を、植民地時代から現在にかけての社会変化や、それに伴う人々と芸能の関係性の変容と関連付けながら論じた。そして、植民地時代にはエスニック集団などのコミュニティ単位で継承されていた芸能の多くが、伝統的な社会形態の衰退とともに変容していったこと、しかし、それに代わるように、「市民」としての新たな芸能活動が州立文化センターなどを拠点に盛んに行なわれるようになっていったことを指摘した。この「市民」としての新たな芸能活動を担ったのは独立後に設置されたグルーポ・ポリバレンテであり、このグループの活動の延長線上にバイラードは発展していったことがインタビューより明らかになった。

また、近年の地方におけるバイラードの発展を捉えるために、具体的な事例として歌舞団モンテス・ナムリを取り上げた。そして、歌舞団モンテス・ナムリが、当初は、教育的メッセージを伝えることに重きをおいたバイラード創作を行なっていたが、海外の舞台芸術の分野の団体と交流する機会を得て芸術性への志向を強めていったこと、しかし地域の

伝統舞踊を取り入れる志向も同時に持ち続けていることからその狭間で葛藤しているという様子をインタビューや参与観察より明らかにした。



### 第3章 バイラード作品の構成要素と特徴

第3章では、ザンベジア州の歌舞団モンテス・ナムリが、海外の支援団体とつながることによってその創作志向を変化させてきたことについて考察した。本章では、モンテス・ナムリのバイラード作品の構成要素の面から、支援団体の推移とバイラード作品との関係、特に音楽の内容の変化について明らかにする。方法としては、支援団体との関係を踏まえてこれまでのバイラード作品を分類し、各時期の代表的な作品の分析を行なう。

#### 3-1 歌舞団モンテス・ナムリのバイラード作品

モンテス・ナムリのバイラードは、舞踊やパントマイム、時には台詞を用いた表現を行なう踊り手と、太鼓中心の楽器演奏を行なう奏者によって上演される。本項では、モンテス・ナムリのバイラード作品の構成要素とその特徴を概説する。まずは、脚本、舞台装置、衣装、踊り手のパフォーマンス、について述べる。次に、モンテス・ナムリの音楽的特徴についてバイラード作品の事例を取り上げながら考察する。

##### 3-1-1 構成要素

###### 3-1-1-1 脚本

モンテス・ナムリのバイラード作品には、モザンビークの民話や文学作品などをベースにしたものと、団員がストーリーを創作したものとの2種類がある。前者には台本が用いられるが、後者には台本は存在せず、即興的に創作していく。モザンビークの文学作品をベースにしている作品のほとんどは、ISPU 大学の教授であるオーレリオ・ジンジャー Aurelio Ginja<sup>1</sup>が無償で台本作りを行っている。しかし、この台本に読まれるべき台詞、緻密な指示が記載されているわけではなく、団員は、この台本をもとにして創作を行っていく。また、台本は通常リーダーだけが持ち、団員全員に配られることはほとんどない。練習時に1人1人が台詞や動きを記憶しながら作品を作り上げていく。

###### 3-1-1-2 舞台装置

1～3ヶ月の練習期間を経てバイラード作品が仕上がると、キリマネ市のザンベジア州立文化センターにおける舞台公演や村々での公演が行われる。モンテス・ナムリが練習場所

---

<sup>1</sup> 前掲 p57

としても使用しているザンベジア州立文化センターは、植民地時代にポルトガル人入植者によって建てられた「舞台」を有する建造物である。舞台はプロセニウム形式で、幕、照明、音響機器などを舞台装置として有している。ただ、緞帳は壊れており、照明の器具も壊れた際にすぐに修理が行われないなど、その機能が万全ではない。しかし、この建物はモンテス・ナムリが市内で「舞台」を使うことのできる唯一の場所である。そのため、文化センターで公演をおこなう際は、舞台に設置された装置を最大限に利用しようとする傾向がある。モンテス・ナムリが通常使用するのは、照明、天井からつり下げる器具、音響設備などである。また、舞台上のスペースに仮設舞台（ステージ）を設け、舞台と併用して使用方法も近年みられるようになった（写真 3-1）。

一方、地方での巡業では、舞台装置を使用することは不可能な状態である。よく見られるのは、野外広場にカーペットを敷いておこなうカーペット公演である（写真 3-2）。モンテス・ナムリは同一作品でも環境に合わせた臨機応変な公演を行っている。



写真 3-1 舞台と舞台上を両方用いる例  
（筆者撮影 2007 年 8 月）



写真 3-2 カーペット公演  
（筆者撮影 2006 年 10 月）

### 3-1-1-3 衣装

モンテス・ナムリの衣装は、初期の頃は国立歌舞団が使用していた衣装と類似のものを作って着用していたが、近年では、公演にあわせてさまざまな衣装を作るようになった。

筆者が見た限りでは、踊り手の場合、① 国立歌舞団が着用している衣装と類似したもの、② 村の一般の人々が着用しているカプラナと呼ばれる布で作ったもの、③ 舞台設定に合わせた手作りのもの、④全身タイツなど現代的な衣装の4種類が見られる。



写真 3-3 ①国立歌舞団のものと類似の衣装  
(筆者撮影 2007年12月)

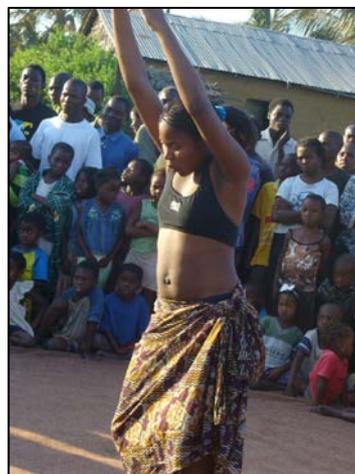


写真 3-4 ②カプラナの衣装  
(筆者撮影 2006年10月)



写真 3-5 ③舞台設定に合わせた手作りの衣装  
(筆者撮影 2007年12月)



写真 3-6 ④全身タイツなど現代的な衣装  
(筆者撮影 2007年12月)

衣装①、②は、初期の頃に創作した作品や台詞よりも踊りを主にストーリーを展開していくバイラード作品に使用される傾向が強い。また、③や④は、演劇の要素の強い近年の作品で使用される傾向がある。なお、これらの衣装が併用して用いられることもある。楽器奏者は、通常、カプラナでできたチュニックのような衣装を着用する(写真 3-7)。



写真 3-7 楽器奏者の衣装（筆者撮影 2007 年 12 月）

#### 3-1-1-4 踊り手のパフォーマンス

踊り手がバイラードで用いる表現方法は、音楽を意識した様式的な舞踊と日常的な動作を模倣した身体動作（いわゆるミミック）とに分けることができる。舞踊には伝統舞踊と創作舞踊がある。伝統舞踊は、踊り手の地域のものが用いられることもあれば、国内の様々な地域のものを用いることもある。伝統舞踊は、地元の観客に馴染みがある舞踊であるため場がにぎやかになる。伝統舞踊は、バレエでいうところのディヴェルティスマン *divertissement*（余興）のように、ストーリー展開から独立して4人以上の比較的大人数で踊られる場合が多い。

しかしながら、物語を表現していく上で主となるのは創作舞踊である。創作舞踊は、多くの場合、伝統舞踊の改変や話の筋が観客に伝わるような日常の動作によって振り付けられている。広く用いられている型を用いる場合と、作品の場面ごとに新たに振り付ける場合とがある。前者には、国立歌舞団から学んだ杵つき、頭に水瓶をのせて踊るなどの典型的な労働のシーンで用いられるものが挙げられる。その他、モダン・ダンスなどからインスピレーションを得て創作された舞踊も近年増えている。それらの多くは、アクロバティックな動きを取り入れた振り付けなどがなされている。

身体動作（ミミック）は、台詞が伴う場合もあるが、ほとんどが言葉なしのパントマイ

ムである<sup>2</sup>。会話、仕事、自然な感情の表出などが表現され、踊り手は背景音楽のリズムからは独立した動作をおこなう。以上の動作の関係をまとめると、次の図のようになる。

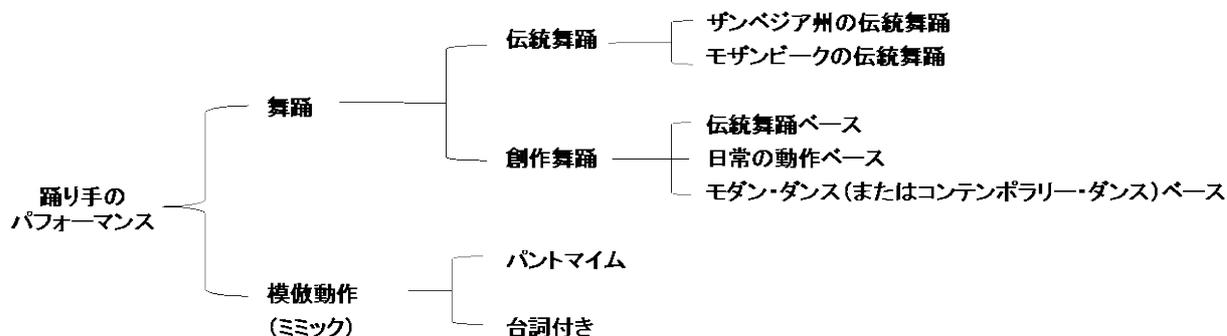


図 3-1 踊り手のパフォーマンス

### 3-1-2 音楽の構成ジャンル

モンテス・ナムリによるバイラードでは、舞台の側面に位置する楽器奏者 2~5 名が音楽を主に担当する。音楽は伝統音楽とクリアサオ *criação* とがある (図 3-2)。バイラードの中で演奏される伝統音楽には、キリマネ市のシュワボの伝統芸能の音楽とその他のモザンビーク各地の音楽とがあり、楽器奏者が幼少のころから身につけてきた技術は、シュワボの伝統音楽の方である。また、これらの伝統音楽をもとに創作したクリアサオと呼ばれるジャンルがある。クリアサオは、ポルトガル語で「創作」を意味するが、モンテス・ナムリはバイラードの創作音楽の総称としてこの語を使用している。これらは主に太鼓によって演奏され、リズム・パターンの違いによって個々の曲が同定される。モンテス・ナムリは、「~のリズム: *ritmo de* ~」という言い方でそれぞれの曲を区別している<sup>3</sup>。

<sup>2</sup> 台詞や歌が伴う場合、使用言語はシュワボ語またはポルトガル語が用いられる。

<sup>3</sup> リズムという概念がもともとアフリカ由来するカテゴリーではないこと、声調言葉が話されている地域のリズムは西洋で言うところのアクセント中心のリズムと異なっていることから、「リズム」という語の使用はさまざまな論議をよんでいる (Kubik 2010)。しかし、モンテス・ナムリでは、リズム *ritmo* という語が使用されているため、ここでもリズムという言葉を用いる。

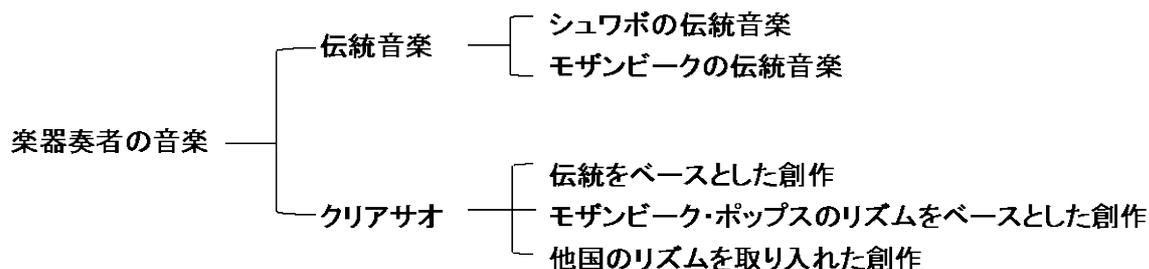


図 3-2 バイラードで楽器奏者が演奏する音楽

クリアサオは、太鼓演奏を主として伝統的なリズム・パターンを変化させたり、異なる伝統音楽どうしを掛け合わせたりしたものが多く、伝統音楽に比べると楽器が自由に組み合わせられる傾向がある。これ以外にも、モザンビークのポップスのリズムをベースとしたもの、他国のリズムを取り入れたものや、国立歌舞団から伝承されたものがある。各クリアサオには、「農作業の音楽」など場面に応じた名称がつけられている場合もあるが、多くの場合、特定の名称を持たず単にクリアサオと呼ばれる。作品固有のクリアサオの場合もあれば、他の作品から借用することもある。後者の場合、農作業をしているときは「農作業のリズム」、危険が近づいているときは「危険のリズム」など、共通する場面で使用されることが多い。

バイラードの音楽は基本的には太鼓演奏からなるが、舞台上または舞台裏の踊り手が各作品の中で2、3曲歌うこともある。太鼓に合わせて、または無伴奏で、伝統舞踊に付随する歌や民話の挿入歌、キリマネ市のカトリック教会で歌われている賛美歌、作品のために創作した歌（これもクリアサオと呼ぶ）などが歌われる。多くの場合、歌詞はシュワボ語であり、役柄の心情を歌っているものが多い。賛美歌は掛け合いの形式で、葬式のシーンなどで用いられる。楽器奏者が歌うことはない。近年は、生演奏以外に録音音源も用いられるようになった。特に、楽器奏者が演奏することのできない国内外の流行のポップス、また、いわゆるワールド・ミュージックなどの音源が使用される。

### 3-1-3 楽器

バイラードに用いられる主な楽器は、大中小の3種の太鼓である。小型の太鼓は撥で叩き、短いリズム・パターンを繰り返す。中型の太鼓、大型の太鼓は、比較的長いリズム・パターンを手または撥で叩く。大型の太鼓はリズムを即興的に変化させることが多い。演

奏は常に小型の太鼓から始まり、次に中型の太鼓、大型の太鼓が入る。3種類のリズム・パターンを重なり合わせることで複雑なポリリズムを奏するのは、アフリカの音楽に広く見られる傾向でもあり、モンテス・ナムリの音楽の特徴でもある。この3種類の太鼓は、それぞれの地域によって、または演目によって固有のものが選ばれる。ザンベジア州内の伝統舞踊の伴奏をする際は、その舞踊に用いられる専用の太鼓が選択される。その地域固有の太鼓を所有していない他州の伝統音楽を演奏する際は、ザンベジア州の太鼓を代用してその地域のリズムを模倣するという方法をとっている。また、シケチ *chiquitsi*<sup>4</sup>などのマラカス類やティンビラ *timbila*<sup>5</sup>とよばれるイニャンバネ州のシロフォンなどがこれらの太鼓演奏に加えられることもある。また、これらの楽器は効果音を出す際にも用いられる。バイラードに用いられる楽器を表を表すと以下のようなになる。

表 3-1 バイラードに用いられる楽器

楽器の種類		代表楽器
太鼓類	小	ゴゴ ( <i>gogo</i> )、マンビラ ( <i>mambila</i> ) の一部
	中	ムジェレ ( <i>mudjele</i> )、マンビラ ( <i>mambila</i> ) の一部
	大	ムソゾ ( <i>mussoso</i> )、グチ ( <i>guthi</i> )
マラカス類		シケチ ( <i>chiquitsi</i> )、ショカリヨ ( <i>chocalho</i> )
木琴		ティンビラ ( <i>timbila</i> )
その他		シンバル、タンバリン、ハーモニカ、ジェンベ

<sup>4</sup> 植物の茎などでできた箱の中に小石や種を入れてつくった体鳴楽器。両手で持ち揺らしたり指で叩いたりして演奏する。

<sup>5</sup> ショピ人のシロフォンで、単数形は *mbila*。音板の下にはマサラと呼ばれる果物の外皮で作った共鳴体がついている。通常大きなグループで演奏される。等分7音階に調律される。



写真 3-8 太鼓類 (筆者撮影 2006 年 6 月)



写真 3-9 シケチ (マラカス)  
(筆者撮影 2007 年 4 月)



写真 3-10 ティンビラ (筆者撮影 2006 年 7 月)

#### 3-1-4 場面と展開

次に、モンテス・ナムリの初期のバイラード作品『女子教育 *Educação a Rapariga*』<sup>6</sup>を例に、バイラードの全体構成を明らかにする。この作品は、保健省や NGO の依頼によって 1999 年に創作された、約 20 分の作品である。初期の頃の作品で、国立歌舞団から学んだ形式が用いられている。『女子教育』が創作された当時の映像記録は残されていないため、2012 年 9 月 21 日に再演されたものを筆者が撮影し、今回の分析の資料として用いた。表 3-2 はこの作品の上演の流れを、音楽的要素、踊り手のパフォーマンス、場面の大

<sup>6</sup> 以下、日本語を使用する。

きく3つの項目にわけ、ストーリーの進行に沿って時系列にまとめたものである。

音楽的要素の項目では、楽器奏者によるものと踊り手によるものの音楽の内容をそれぞれ分けて時間軸に沿って記載している。踊り手のパフォーマンスの項目は、伝統舞踊、創作舞踊、ミミックの3種類に分類し、台詞の欄には、台詞が用いられている箇所が示されている。また、場面の項目を、簡略化したストーリー、場面の詳細、入退場に分けて記した。

まず、バイラードの作品全体の中で楽器によって奏でられる音楽が果たしている役割をみていく。音楽は、舞踊の展開にそって舞踊を支える役割を持っており、音楽のみを観客に聞かせるという場面はほとんどない。しかし、音楽はバイラード作品において始終流れており、舞踊の伴奏、パントマイムや演劇をおこなう中での背景音や効果音の演出など、欠かすことのできない重要な要素である。

次に、簡略化したストーリーや動作の欄に着目すると、話の展開の途中で数分ほどの集団による伝統舞踊が3回挿入されていることがわかる。これは、ストーリーから独立して比較的大人数で踊られる余興的な舞踊である（前述したディヴェルティスマンがこれにあたる）。このように、伝統舞踊の挿入が行われることは、バイラードの特徴のひとつである。

伝統舞踊・伝統音楽の中には、その伝統的な脈絡から用いられるシーンが決まっているものがある。例えば、ソファアラ州のセンバ *semba* と呼ばれる舞踊およびその伴奏音楽である。センバは、若者の恋愛をテーマとする舞踊・音楽で、恋が始まるシーンで頻繁に用いられる。バイラード作品の中では、恋人同士のやりとりの背景音楽として用いられている。

表 3-2 バイラード作品『女子教育』の物語展開と音楽・舞踊

分	秒	音楽的要素		踊り手のパフォーマンス		場面		
		楽器奏者によるもの	踊り手によるもの	動作の詳細	台詞	簡略化したストーリー	場面の詳細	入退場
0	0		歓声			(音楽)		
1	24	クリアサオA		ミミック		村の風景	母と娘5人: 水瓶や茶を持って登場	母と娘5人: 登場(歩)
1	37			創作舞踊(農作業)			母と娘5人: 農作業の創作舞踊	
							母と娘5人: 創作舞踊を踊りながら退場	母と娘5人: 退場(踊)
2	35				創作舞踊(農作業)		村の風景(2) 行いの悪い娘Aと母	母と娘A: 登場(歩)
4	5			ミミックも混じっている		母と娘A: 農具を持って登場		
4	15					母と娘A: 農作業(娘が怠ける様子はミミック)		娘A: 退場(歩)
4	16						母と娘A: 収穫物を持って退場	母: 退場(歩)
5	16				創作舞踊(農作業)		青年の登場	青年: 踊りながら登場
					青年: 農作業の創作舞踊			
5	16					青年: 踊りながら退場	青年: 退場(踊)	
5	24					(音楽)		
5	29	伝統音楽Semba		伝統舞踊Semba		青年とまじめな娘Bの出会い	娘B: 水瓶を持ちSembaを踊りながら登場	娘B: 登場(踊)
6	4			創作舞踊(農作業)			娘B: 農作業の創作舞踊	
							娘B: 農作業の創作舞踊	青年: 登場(歩)
7	2		歓声	伝統舞踊Semba			娘Bと青年: 出会いをミミックと舞踊で表現	
7	21			ミミック			青年: Semba(恋のアピール)	
7	30			創作舞踊(さる)			娘B: 青年を無視して水瓶を頭にのせる	
7	53						青年: 踊りながら去る娘Bを眺める	娘: 退場(踊)
8	5			伝統舞踊Semba			青年: 踊り(Semba)	
8	5	伝統音楽Ngalanga		伝統舞踊Ngalanga		集団伝統舞踊	娘4人: Ngalangaのステップで登場	娘4人: 登場(踊)
							娘4人: 踊り(Ngalanga)	
8	57	クリアサオB		ミミック		学校風景	娘4人: 勉強する様子をバントマイムで表現	
							青年: 歩きながら登場	青年: 登場(歩)
					台詞1		娘A: 青年の恋の諷刺にのる	
9	57					娘3人: 台詞(やめなさい)。娘A: 台詞	娘3人退場(歩)	
10	1			創作舞踊(恋愛)		行いの悪い娘と青年のデート	青年と娘A: デート。 妊娠に至る行為	
10	49	リズム変化	場外: 歌A				場外から歌が聞こえてくる	
10	58			ミミック			男女: 走り去る	男女退場(走)
10	53	伝統音楽Utse		伝統舞踊Utse		集団伝統舞踊	娘4人: Utseのステップで登場	娘4人登場(踊)
							娘4人(学生)の踊り(Utse)	
12	40	クリアサオC				どの青年からも「俺の子じゃない」と否定される妊娠中の娘	娘4人: 踊りながら退場	娘4人退場(踊)
12	41						娘A: 身重であることを表す動作	娘A: 登場(歩)
13	21						青年: 歩きながら登場	青年: 登場(歩)
							娘Aと青年: 会話している様子をバントマイム	
14	0						娘Aと青年: 言い合い、青年が娘を殴る	
14	29						青年: 踊りながら退場	青年: 退場(踊)
							娘A: 苦しむ表情	
14	53						別の青年: 歩いて登場	別の青年: 登場(歩)
15	30				娘Aと別の青年: 会話の様子をバントマイム			
15	43				別の青年: 妊娠に気づき驚く			
						別の青年: 逃げるように退場	別の青年: 退場(踊)	
15	59	太鼓の合図で終止				妊娠中の娘の絶望	娘: お腹を抱えて苦しむ(バントマイム)	
16	1						(音楽が止む)	
16	24		娘: 歌B	ミミック			娘Aの嘆きの歌	
			全員: 歌B				母: 歩いて登場	母: 登場(歩)
							母: 娘Aの歌声を聞きつけ、娘を探す	
16	56					母: 娘Aをみつけ隣に座る		
17	52				台詞2	母: 台詞(娘Aを諭す)		
18	18	クリアサオD		ミミック		出産	娘A: 突然産気づく	
							布を持った娘: 布でお産の様子を隠す	布を持った娘: 登場(走)
18	42	クリアサオE		ミミック		まじめな娘と青年のダンス	赤ちゃんが登場	
19	17			創作ベアダンス			青年と娘B: 走って登場	青年と娘B: 登場(走)
19	43	クリアサオF				娘Bと男: ベアダンス		
19	50			創作舞踊		(音楽が変わる)		
20	8	伝統音楽Xigubo		伝統舞踊Xigubo		集団舞踊	全員: 踊りながら登場	全員: 登場(踊)
20	31	クリアサオG		創作舞踊			全員で踊り(Xigubo)	
21	8						踊りが創作舞踊(伝統舞踊の混合)に変わる	
						終了		

## 3-2 バイラード作品の分析

### 3-2-1 対象の概要

モンテス・ナムリがこれまで援助を受けてきた支援団体が、NGO、大学、シェークスピア・リンク・カナダと移り変わってきたこと、近年は自主制作もおこなうようになってきたことについては第2章で述べた通りである。では、この支援団体の変遷によって、作風はどのように変化していったのだろうか。以降、NGOの支援を受けて1999年に制作された『女子教育』、シェークスピア・リンク・カナダの支援を受けて2006年に制作された『夏の夜の夢 *Sonho Nocturno*』<sup>7</sup>、自主制作で2012年に制作された『パンツの社会学 *Sociologia da Calcinha*』<sup>8</sup>の3作品を、映像記録<sup>9</sup>をもとに、特に音楽に着目して分析していく<sup>10</sup>。その際、筆者が練習や公演に立ち会うことで得た情報、踊り手や奏者に行ったインタビュー等も参考にする。

### 3-2-2 作品『女子教育』の分析

#### 3-2-2-1 創作の経緯

分析の対象とする作品『女子教育』は、1999年に、IBS (NGO)の依頼によって創作された。その後、筆者が確認した2012年までの時点において、イベント等での屋内舞台や野外舞台など様々な場で継続して上演されている。この作品は、国立歌舞団からバイラード創作の手法を習得してから間もなく創作されており、振り付けや進行などは、モンテス・ナムリの団員によると、初作の『苦しみ *Goygani*』と似通っているという。筋書きは、モンテス・ナムリの団員が作品創作を依頼した機関に相談をしながら創作するという形式がとられた。

作品『女子教育』の初演は1999年であったが、本論文の分析で用いた映像資料は2012年に撮影されたものである。初演から映像資料が撮影される約14年の間には、若干のアレンジがおこなわれているようだが大きな変更はないという<sup>11</sup>。また、台詞はキリマネ市内ではシュワボ語を用いているが、地方での巡業の際には、その各地域の言語を使用してい

<sup>7</sup> 以下日本語を使用する。

<sup>8</sup> 以下日本語を使用する。

<sup>9</sup> 『女子教育』は、2012年9月21日に州立文化センターで再演されたものを筆者が撮影し、資料として使用。『夏の夜の夢』は、シェークスピア・リンク・カナダが同年に作成した映像記録を資料として使用。『パンツの社会学』は、2013年9月24日に州立文化センターで再演されたものを筆者が撮影し、資料として使用。

<sup>10</sup> なお、『女子教育』は、筆者が調査をはじめ以前に創作された作品であり、情報が限られている。また、大学の支援を受けて創作されたバイラード作品については、映像資料が残されておらず、再演も不可能であるということで、作品の分析を行うことはできなかった。

<sup>11</sup> Falso へのインタビュー、2012年9月4日。

る。

### 3-2-2-2 登場人物とストーリーの要約

『女子教育』の主な登場人物は、不真面目な女の子、真面目な女の子、青年 A、青年 B、不真面目な女の子の母、学校の友人 3 人の 8 役である。ストーリーは以下のように要約できる。

不真面目な女の子は、農作業をするときもなかなか母親のことを聞かずに怠けている。その子とは対照的な真面目な女の子も登場する。不真面目な女の子は、学校でも真面目に勉強をせず、誘われるがまま複数の恋人とのデートを重ね、級友が止めるのも聞かずに学校もさぼるようになる。そして不真面目な女の子は望まない妊娠をしてしまうが、誰の子どもかわからず、複数の恋人たちも、誰も責任をとりたがらない。ひとりぼっちになってしまっていて泣いているところに、母親がやってきてなだめる。そして、娘は出産する。一方、真面目な娘は、一人の恋人と愛情のある付き合いをする、という内容が舞踊とパントマイムで描かれている。

### 3-2-2-3 ステージ構成と演出

筋書きは、モンテス・ナムリの団員が、作品創作を依頼した側の NGO に相談をしながら創作するという形式がとられた。女性にとっても学校へ行って学ぶことが大切であること、意思を持たずに男性に誘われるがまま交際を続けてはいけないなど、NGO の示した規範をもとにした、若者のための教育劇である。登場人物は少なく、ストーリーの展開が単純でわかりやすい。

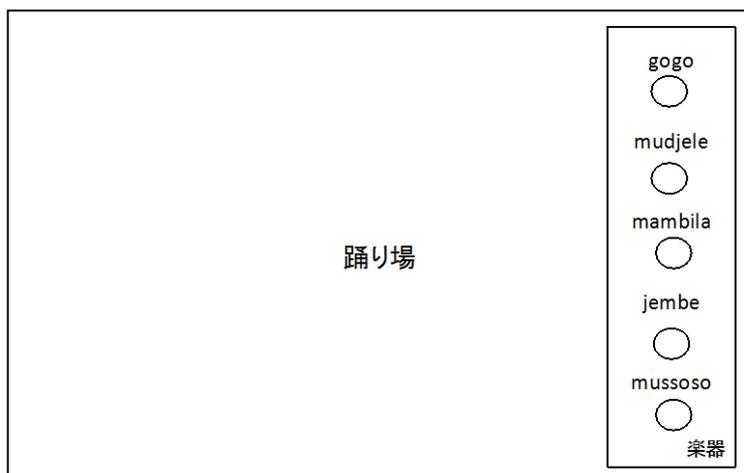
台本はないが、本番前にはモンテス・ナムリの団員が進行や使用する音楽を記載したメモを用意し、奏者はそれを参考にしながら公演をおこなった。音楽奏者の中には、練習に十分に参加することなく、公演時に応援にかけつける奏者がいたことからこのようなメモ書きが必要になったものと思われる。

地方における野外公演が想定されていた作品『女子教育』においては、舞台装置などがほとんど用いられていない。初演は、キリマネ市内のザンベジア州立文化センターで行われたが、野外では、観客が四方八方から取り囲むかたちで鑑賞できるカーペット公演が行われた。舞台上に固定されたセットはいっさいなく、照明器具も用いられていない(図 3-3)。ムソゾ mussoso、ジェンベ jembe、マンビラ mambila、ムジェレ mudjele、ゴゴ gogo な

どの楽器は舞台の右は観客側からみて舞台の右端に設定される。上演をカーペットで行なう場合、演台で行なう場合、演台の下で行なう場合（写真 3-11）など、上演の場は異なることがあるが、図 3-3 の構図が基本である。登場人物は、一般的な村人の服装を身につけ、小道具には、ざる、水瓶、布の3点が用いられた（写真 3-11 は小道具に水瓶を用いている例である）。



写真 3-11 小道具に水瓶を用いる例（筆者撮影 2012 年 9 月）



正面

図 3-3 『女子教育』のステージ・セッティング／ キリマネ文化センター

『女子教育』では、女性は村の人々が一般的に衣服に用いているカプラナと呼ばれる布で作った通常より短めのスカート、男性はカプラナのズボンを着用している（写真 3-12）。写真には写っていないが、楽器奏者もみなそろいの柄のカプラナでチュニックのような衣装を着ている）。

不真面目な女の子と、真面目な女の子は、それぞれ同じ柄のカプラナを着用している。

違う見た目だけでは区別がつかず、2人の性格の違いは態度によって示される。青年A、Bは、共にカプラナのズボンを着用している。不真面目な女の子の母は、不真面目な女の子と同じ柄のカプラナを着用しているが、頭巾をつけることで違いを出している。また、母親の役には恰幅のよい人が選ばれている。学校の友人たちはそれぞれ、真面目な女の子と同じ柄のカプラナを着用している。



写真 3-12 『女子教育』のカプラナの衣装（筆者撮影 2012年9月）

『女子教育』には、台詞が用いられる場面が2つだけある。1つ目は、勉強を放り出して男の誘いにのる女の子に対して学校の友人が声をそろえて一言忠告するシーン（2秒程度）、もう1つは、母親が妊娠した娘に諭すシーン（20秒程度）である（p74の表3-4参照）。いずれもシュワボ語が用いられている。これは、キリマネ市内でも郊外でも、家庭や友人の間ではシュワボ語の方がより話されており、シュワボ語の方が観客により親しみをもって受け取られる傾向があるからだと思われる。教育的効果を求めていたこの作品では、テーマを身近なこととして捉えてもらうことが上演の効果として期待されていた。

『女子教育』の台詞は、上演される地域によって変えられた。少ない台詞を上演する地域ごとに変えるという手法は、国立歌舞団のバイラードにおいても用いられていた。

### 3-2-2-4 音楽の細目

図3-4は、『女子教育』において舞台に流れる音楽の種類とバイラード全体に占める割合を示したものである。作品『女子教育』には、クリアサオ、伝統音楽、歌の3種類の音楽が用いられている。その中で楽器奏者が演奏するのは、クリアサオと伝統音楽の2種類である。歌は踊り手が担当する。そしてそれぞれの音楽がこの作品で占めている割合を示し

たものが、図 3-4 である。作品『女子教育』で全体を通して音楽が鳴り響いている時間の割合は合わせて 98%である。したがって、音楽が鳴り響いてない時間の割合は 2%のみということになる。音楽が流れていない箇所は、いずれも台詞が用いられている場面で、計 2カ所ある。

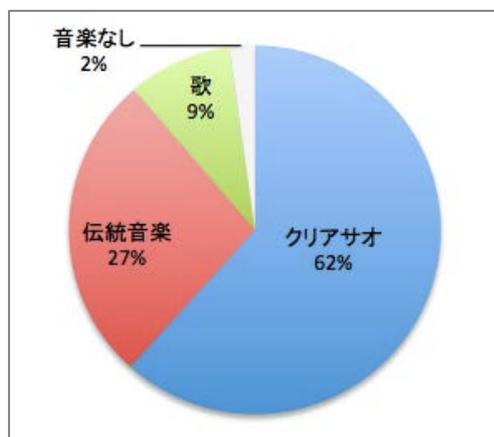


図 3-4 『女子教育』に用いられる音楽の種類とバイラードに占める割合

クリアサオと伝統音楽がそれぞれの演奏時間の割合を比較すると、クリアサオが占める割合が 62%、伝統音楽が 27%ということで、クリアサオが占める割合は伝統音楽より 2倍以上高い。また、踊り手による歌は全作品を通して 2曲挿入されているが占めるその割合は 9%と低い。

次に、伝統音楽、クリアサオ、歌の内容を詳細にみていく。『女子教育』で用いられているクリアサオは、いずれも伝統音楽をもとにした創作で、その種類は、A~G の 7種類である (表 3-3)。

表 3-3 『女子教育』で演奏される音楽の内容、使用楽器と対応する踊り手の動作

音楽のジャンル	音楽名	主な使用楽器	音楽の内容	踊り手の動作
クリアサオ	クリアサオA	太鼓	伝統音楽の混用	創作舞踊(農作業)
	クリアサオB	太鼓	伝統音楽の混用	創作舞踊、ミミック(恋愛)
	クリアサオC	太鼓	伝統音楽の混用	ミミック(会話、言い争い)
	クリアサオD	太鼓	伝統音楽の混用	ミミック(出産)
	クリアサオE	太鼓	伝統音楽の混用	創作舞踊(男女の踊り)
	クリアサオF	太鼓	伝統音楽の混用	創作舞踊(集団舞踊)
	クリアサオG	太鼓	伝統音楽の混用	創作舞踊(集団舞踊)
伝統音楽	Semba	太鼓	ソファアラ州の伝統舞踊	伝統舞踊 Semba、創作舞踊
	Ngalanga	太鼓	イニャンパネ州の伝統舞踊	伝統舞踊 Ngalanga、ミミック
	Utse	太鼓	ソファアラ・ザンベジア州の伝統舞踊	伝統舞踊 Utse
	Xigubo	太鼓	マプト州の伝統舞踊	伝統舞踊 Xigubo

【凡例】クリアサオの音楽名A~Gは使用される順番を示す。

これらすべてにはほぼ同じ太鼓セットが用いられ、それぞれのクリアサオはリズムのバリエーションによって識別されている。クリアサオは、いずれも創作舞踊やミミックの伴奏音楽として用いられている。

動作との関係を見ていくと、『女子教育』で用いられている伝統音楽のほとんどは、主に伝統舞踊と共に演奏されている。ただし、一部創作舞踊やミミックと組み合わせられる場面もある。ザンベジア州、ソファアラ州の伝統舞踊ウツェ Utse<sup>12</sup>の音楽を除き、すべて州外の舞踊の音楽である。センバ、ンガランガ、シグボは、いずれも国立歌舞団が『モザンビークに太陽が昇る』で用いている全国的に有名な舞踊である<sup>13</sup>。

『女子教育』で用いられている歌は、伝統舞踊ウツェの歌と踊り手のクリアサオ（創作歌）である。1曲目は、ウツェの踊りの際に歌われる掛け合いの歌が歌詞をつけずに lalala で手拍子とともに歌われている（譜例 3-1）。2曲目は、踊り手が登場人物の心情をシュワボ語で独唱（後半は他の踊り手の歌もユニゾンで入る）している（譜例 3-2）。1曲目は途中で太鼓の演奏が入るが、2曲目に楽器演奏は入らない。

### 譜例 3-1 『女子教育』に挿入されるウツェの歌

MM=152

Solo

Chorus

手拍子

<sup>12</sup> セナ語が話される地域の芸能。かつては女性が初潮を迎えた際に踊られていた。

<sup>13</sup> 各舞踊の詳細については第1章の表 1-2 を参照

譜例 3-2 『女子教育』に挿入される創作歌



### 3-2-2-5 音楽の構成

次に、音楽の構成について見ていく。下の図は、作品中で演奏されている音楽を取り出し、時間軸に沿って並べたものである。音楽が途切れる場所は2カ所のみで、いずれも台詞が用いられている場面である。曲と曲の変わり目に間はほとんどなく、奏者の合図などによって、音楽は次から次へと移り変わっていく。『女子教育』では、クリアサオと伝統音楽が交互に現れる。伝統音楽が演奏される場面では、踊り手が伝統舞踊を披露するシーンがある。

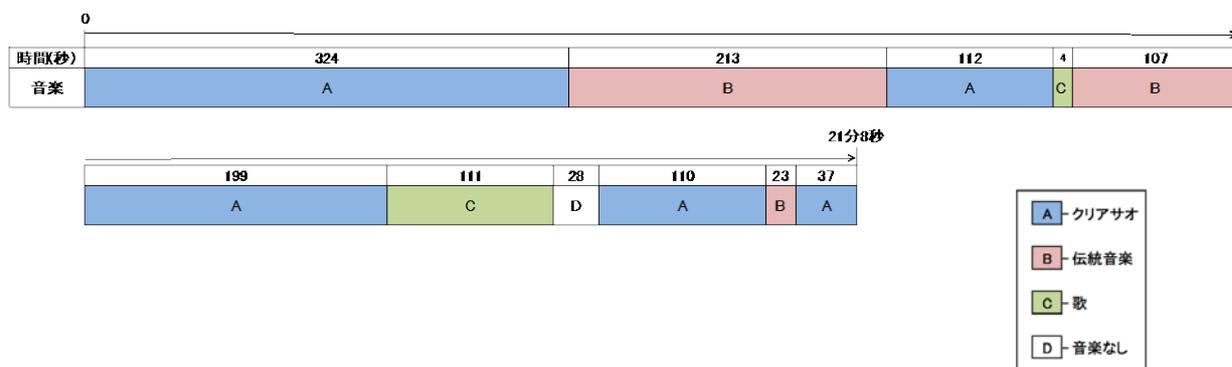


図 3-5 『女子教育』の音楽進行

### 3-2-2-6 楽器

『女子教育』において使用している楽器は、ゴゴ gogo、ムジェレ mudjele、マンビラ mambila の一部、小型ジェンベ jembe、ムソゾ mussoso、名称不明の打楽器（写真 3-13 で向かって右の奏者が座っている両面太鼓。座ったまま演奏する）の6台である。『女子教

育』全体を通してこの6種類の楽器が演奏されている。クリアサオにおいては、1台～2台のみで演奏が行われることもあるが、伝統音楽ではほとんどの楽器が一斉に演奏される。要所要所でタンバリンやシケチ chiquitsi（マラカス、写真 3-9 参照）が装飾的に用いられている。奏者の総数は4名で、最も経験がある奏者がムソゾ（太鼓大）を、経験の浅い奏者がゴゴ（太鼓小）を担当している。『女子教育』の1つの特徴として、足音や環境音を模倣するなど、効果音的に楽器が用いられることはほとんどないことが挙げられる。



写真 3-13 『女子教育』に用いられる楽器（筆者撮影 2012 年 9 月）

### 3-2-3 作品『夏の夜の夢』の分析

#### 3-2-3-1 創作の経緯

『夏の夜の夢』は、シェークスピア・リンク・カナダとの初のコラボレーション作品である。カナダから4人のアーティストがキリマネ市に訪れ、約1ヶ月間滞在し、モンテス・ナムリと共に作品創作を行った。

戯曲の選択は、シェークスピア・リンク・カナダ側によって行なわれており、戯曲の筋書きは、事前にモンテス・ナムリに送付された。モンテス・ナムリは、その筋書きをもとに戯曲の改作を行った。モンテス・ナムリは、カナダからシェークスピア・リンク・カナダのアーティストが到着すると、その演出指導・アドバイスを受けながら、振り付け、演技、音楽付けを行っていった。衣装、舞台のセッティング、照明の工夫については特にカナダ側が主となった。こうして出来上がった作品は、2005年にはモザンビーク国内の8ヶ所の地域で上演された。また、2006年にはカナダのトロントで開かれた国連合同エイズ計画 UNAIDS の国際会議、同じくトロントで開かれた UNAIDS 企画のフェスティバル Listen to the Drumming、オンタリオで開かれたシアターフェスティバルで上演された。

### 3-2-3-2 登場人物とストーリーの要約

『夏の夜の夢』の主な登場人物は以下のとおりである。

王、王女、従者、3組の若者カップル、若者カップルの親（1組）

森の動植物（木、猿、蛇、ウサギ、カメレオン）、森の神、

神に仕える妖精3人（途中でモンスターに変身する）

カップル A~F.....浮気をしてエイズに感染する

カップル G.....正しくエイズ予防を行なうカップル

また、ストーリーは以下のように要約できる。

シェークスピアの戯曲『夏の夜の夢』とは異なり、王の代わりに伝統的な衣装を身にまとった首長が、妖精の代わりにモンスターが、精霊王の代わりに神様が登場する。下界に降りたモンスターは、いたずら心から複数のパートナーと性交渉をおこなう人間たちをエイズに感染させていく。それに気がついた神様は怒って、モンスターに人間を救うために、コンドームを使って予防するように説くことを指示する。

### 3-2-3-3 ステージ構成と演出

モンテス・ナムリのバイラード作品『夏の夜の夢』は、同タイトルのシェークスピアの戯曲を翻案したものである。モンテス・ナムリの団員は、シェークスピア・リンク・カナダが選んだシェークスピアの小説『夏の夜の夢』を読んだり、他の団員からその内容を聞いたりした後、モザンビークにおけるエイズ問題を織り込みながらバイラード作品化していった。

団員全員に台本が配られることはなく、構想を描くのと振り付けをおこなうのをほぼ同時に行っていた。バイラードを創作する期間中、カナダの演出家は常にメモを取るなど記録を取り続けた。台詞に関しては特に、カナダ側からのアドバイスが頻繁になされた。場面の設定は、シェークスピアの戯曲に沿ったものとなっている。クインスの家のエピソードはカットされている。

『夏の夜の夢』では、照明や音響などの舞台装置は用いられなかったが、舞台上のステージと舞台下のスペースの両方を踊り場として使用する等、場の使い方に工夫がみられた

(図 3-6)。また、楽器は通常、側面に配置されていたが、『夏の夜の夢』では舞台上にすべての楽器が配置された。小道具には、ざる、水瓶、布、王の杖、神様役のための壇、エイズに感染したことを示す赤いリボンなどが用いられた。

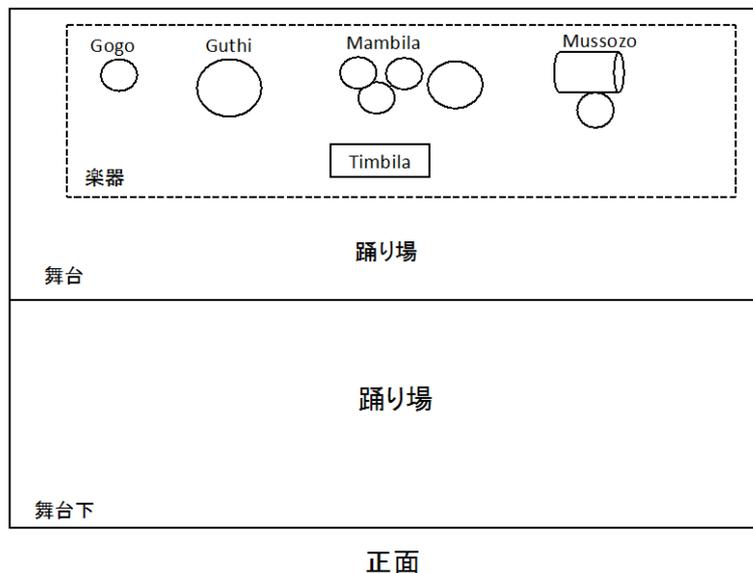


図 3-6 『夏の夜の夢』のステージ・セッティング／キリマネ文化センター

『夏の夜の夢』における衣装は、従来のものと大きな変化がみられた。まず、これまで、役柄による衣装の差がほとんどなかったが、『夏の夜の夢』では、動物、王、王女、神様など非常に多様でかつ非日常的な登場人物が多かったためか、衣装も役柄に合わせて様々であった。この作品のためだけの手作りの衣装が用いられた。

王と王女の衣装に、ネコ科の猛獣の毛皮が用いられるなど、「イメージとしてのアフリカ」や王権を象徴する演出がみられた (写真 3-14)。また、妖精の仮面舞踏会マスクの使用、蛇や木々などを模倣した衣装なども、これまでに見られなかった新たな要素である。



写真 3-14 『夏の夜の夢』の衣装（筆者撮影 2007 年 7 月）

シェークスピア・リンク・カナダが、演劇を専門とする団体であることの影響を受けてか、『夏の夜の夢』では、台詞が占める割合が非常に高くなっている。また、『夏の夜の夢』以前のモンテス・ナムリのバイラードでは、シュワボ語や、公演を行なう地域の言語が用いられることが多かったが、『夏の夜の夢』では、シュワボ語が全く用いられておらず、すべてポルトガル語が用いられているのが特徴的である<sup>14</sup>。台詞が多いため、他地域で公演する際にはその土地の言語にするといったことができないこと、カナダから来た人々との意思疎通のためにもポルトガル語の方が円滑に進めやすいことなどがその要因として推測される。

#### 3-2-3-4 音楽の細目

作品『夏の夜の夢』に用いられている音楽の種類は、クリアサオ、伝統音楽、歌の3種類である<sup>15</sup>。一番演奏時間の割合が大きいのはクリアサオで48%、次は歌で9%、そして一番小さいのが伝統音楽で5%となっている（図 3-7）。歌よりも伝統音楽が占める割合が小さいというのは、モンテス・ナムリの他のバイラードではあまり見られないことである。この作品に用いられている歌の数は、全部で6曲である。通常のバイラードでは2、3曲しか用いられないため、『夏の夜の夢』では歌が多く使われているといえる。

<sup>14</sup> 1カ所のみ英語の台詞も用いられている。

<sup>15</sup> この作品には、踊り手が舞台裏でマラカス系の楽器を用いて木々が揺れる音を模倣するなど、効果音出す場面がいくつかあるが、それらは「音楽なし」には含めた。

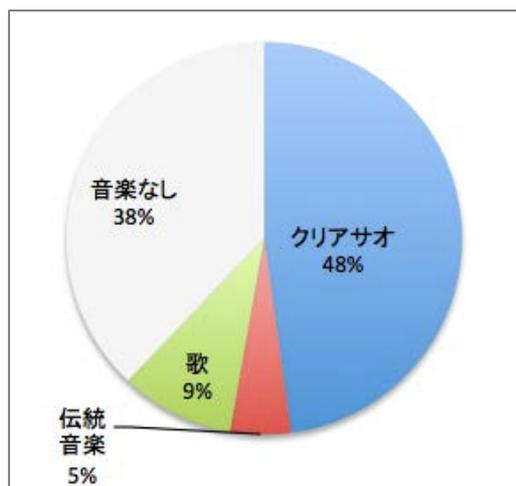


図 3-7 『夏の夜の夢』に用いられる音楽の種類とバイラードに占める割合

また、この作品にみられるもう 1 つの特徴は、作品全体を通して音楽が鳴り響いている時間の割合が 62%しかないということである。つまり、全上演時間のおおよそ 3 分の 1 は音楽がない状態だということになる。これは台詞を用いた演技が多く導入されるようになったことが関係しているものと思われる。

次に、『夏の夜の夢』におけるクリアサオ、伝統音楽、歌などの音楽の内容を詳細にみていく。表 3-4 を見ると、この作品には『女子教育』でみられたような伝統音楽を混用したクリアサオ (A・G・E) だけでなく、アフリカン・ポップスのリズムを取り入れたクリアサオ (B・C・D) や効果音的に一瞬だけ流れる短いリズムのクリアサオ (F) が用いられていることがわかる。

表 3-4 『夏の夜の夢』で演奏される音楽の内容、使用楽器と対応する踊り手の動作

音楽のジャンル	音楽名	主な使用楽器	音楽の内容	踊り手の動作
クリアサオ	クリアサオA	太鼓	伝統音楽の混用	創作舞踊、ミミック
	クリアサオG	太鼓	伝統音楽の混用	創作舞踊(集団舞踊)
	クリアサオE	太鼓	伝統音楽の混用	創作舞踊・ミミック
	クリアサオB	太鼓・ティンビラ	アフリカン・ポップス(パイレ)	社交ダンス
	クリアサオC	太鼓・ティンビラ	アフリカン・ポップス(パサーダ)	社交ダンス
	クリアサオD	太鼓・ティンビラ	アフリカン・ポップス(パサーダ)	創作舞踊、ミミック
	クリアサオF	太鼓	効果音的	ミミック
伝統音楽	Mafue	太鼓	ザンベジア州・シュワボの伝統舞踊	伝統舞踊 Mafue
	Nyamdjanga	太鼓	ザンベジア州の伝統舞踊	伝統舞踊 Nyamdjanga

【凡例】クリアサオの音楽名 A~F は使用される順番を示す。

アフリカン・ポップスのリズムを取り入れたクリアサオを用いるのは新たな傾向である。クリアサオに用いられているアフリカン・ポップスは宴会などで頻繁に踊られ、モザンビークで全国的に親しまれているパサーダ Passada<sup>16</sup>とバイレ Baile<sup>17</sup>が用いられている。パサーダとバイレを取り入れたクリアサオは、『夏の夜の夢』では主に社交ダンスの場面で用いられている。これらのクリアサオには、太鼓に加えてティンビラも用いられており、短いフレーズを循環させるかたちで演奏される。

『夏の夜の夢』で演奏されている伝統舞踊の音楽 2 曲は、いずれもザンベジア州のものである。特にマフエ Mafue は現在もシュワボの人々に頻繁に踊られている伝統舞踊の音楽である。いずれも、フィナーレで踊り手が伝統舞踊を踊る際に演奏される。

次に、『夏の夜の夢』に用いられている歌の詳細を見てみる。挿入されている歌は合計 6 曲あり、すべてこのバイラードのためにモンテス・ナムリの団員が創作したクリアサオである (表 3-5)。クリアサオ d の 1 曲をのぞきすべてシュワボ語で歌われており、それらはクリアサオ a (譜例 3-3) のように、短いフレーズの繰り返しである。ポルトガル語で歌われているクリアサオ d はモンテス・ナムリに多くの作品を提供している作家ジョージ・アネスが歌詞をつけ、作曲は踊り手によって行われた。クリアサオ d のみフレーズが長い。

表 3-5 『夏の夜の夢』に用いられる歌

歌名	言語	歌の内容
クリアサオa	シュワボ語	掛け合い形式
クリアサオb	シュワボ語	掛け合い形式
クリアサオc	シュワボ語	1人で歌う
クリアサオd	ポルトガル語	2人で斉唱
クリアサオe	シュワボ語	掛け合い形式
クリアサオf	シュワボ語	掛け合い形式

譜例 3-3 『夏の夜の夢』に挿入される創作歌

♩=160

<sup>16</sup> アンゴラ由来のリズムだと言われている。

<sup>17</sup> 社交ダンスのような形態で踊るダンス。詳細は不明。



### 3-2-3-5 音楽の構成

次に、音楽の構成について見ていく。図 3-8 は、作品中で演奏されている音楽を取り出し、時間軸に沿って並べたものである。初期の作品『女子教育』では、クリアサオ音楽が交互に出てくるのに対し、『夏の夜の夢』は、フィナーレにしか伝統音楽でない。これは、バイラードの物語の進行の途中で伝統舞踊が踊られるという場の『夏の夜の夢』には存在しないことと関係している。各音楽の持続時間が短く、次々

A	クリアサオ
B	伝統音楽
C	歌
D	音楽なし

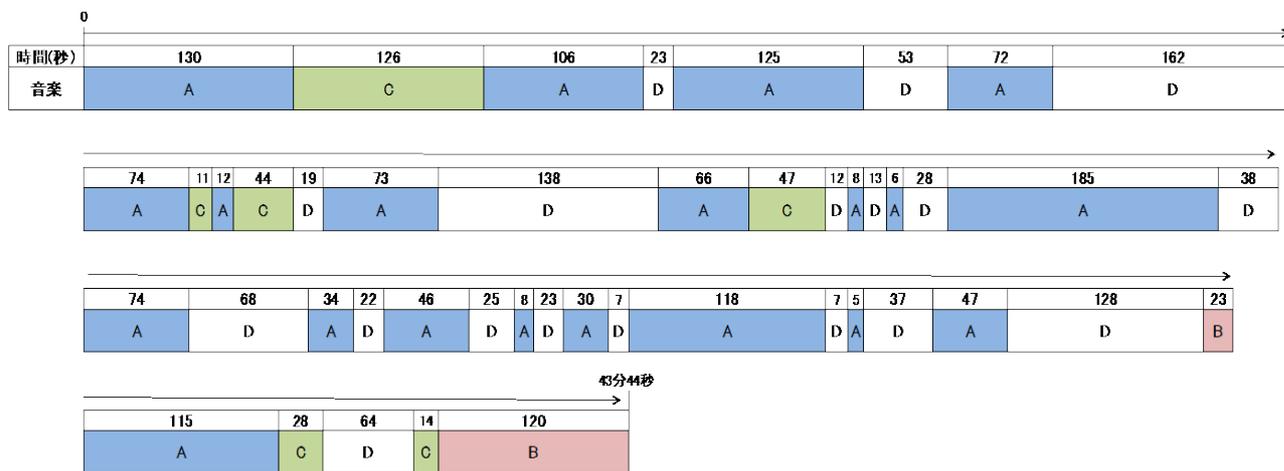


図 3-8 『夏の夜の夢』の音楽進行

### 3-2-3-6 楽器

『夏の夜の夢』では、4人の奏者に対して、太鼓7種類と、ティンビラ（木琴、写真 3-10 参照）、シケチ（マラカス、写真 3-9 参照）、レインスティックが使用されており、用いる楽器の種類は以前の作品よりも増えている。

際立った変化は、シェークスピア・リンク・カナダの演出家の提案によってティンビラが1台導入されたことである。ティンビラはイニャンバネ州の楽器で、国立歌舞団も用いている。ザンベジア州には、2章で述べたようにティンビラとバリンバの2種類の独自のシロフォンが存在するが、それらは用いられずに他州の楽器が導入されたのは興味深い。シェークスピア・リンク・カナダが撮影したプロモーションビデオ<sup>18</sup>の中で、モンテス・ナムリの楽器奏者アブレウ Abreu は「ティンビラは自分たちの伝統だ。忘れてはならない」とインタビューに答えている。しかし、演奏者は自分の地域の楽器ではないティンビラの伝統的奏法を熟知しているわけではなく、伝統音楽は1つも演奏されていない。また、ティンビラはクリアサオのみに用いられている。しかし、クリアサオの作品に占める割合が大きいことからティンビラ演奏がバイラード作品全体を通して占める割合は高く、ティンビラ演奏時間の割合は全体の演奏の36%を占めている。

## 3-2-4 作品『パンツの社会学』の分析

### 3-2-4-1 創作の経緯

2012年に創作された『パンツの社会学』は、ISPU 大学が支援を行っていた時代に、脚本を手がけていた医者であり小説家でもあるジョージ・アネス Jorge Anes（生年不明-2010）がモンテス・ナムリのために書いた作品である。小説形式で書かれたこの作品を、モンテス・ナムリは自分たちでバイラード作品化し、ザンベジア州立文化センターで自主上演を行った。『夏の夜の夢』のように、台詞を用いた演技のシーンが登場するが、舞踊が占める割合は高く、特に創作舞踊に力が入れている。

### 3-2-4-2 登場人物とストーリーの要約

『パンツの社会学』の主な登場人物は、男 A、女 B、男 A の友人、産婆、ダンサー数人である。ストーリーは以下のように要約できる。

<sup>18</sup> 2006年、州立文化センターにて撮影された。前半は、インタビュー、後半は『夏の夜の夢』のバイラード上演の映像が収められている。

現代の男性は女性のパンツを見て妄想を膨らませたり、コンドームを使って HIV 感染の予防をしたりするなど男女の恋の間に人工的な素材(プラスチックや化繊)が介在していることをユーモラスに、そしてエイズ問題も絡めながら描く。HIV に感染したらもう希望がないと考えられていたが、現在では医療も発達しており、HIV 感染が人生の終わりではないことを伝えることもテーマとなっている。

### 3-2-4-3 ステージ構成と演出

モンテス・ナムリの団員は、ジョージ・アネスが書いた小説を、バイラード作品化した。小説を読んだ団員が、練習時にストーリーを口頭で全員に説明するなどして話の筋を共有し、創作には全員が関わった。中心的に振付を担った踊り手の1人は、「ストーリーが複雑だったため、演劇の方が適しているのかもしれないと考えたが、舞踊での表現にこだわり、台詞は少なめにした」と話している<sup>19</sup>。振付責任者の踊り手は、練習のたびに毎回メモをとり、上演の前には団員に踊り手の動きなどを時間軸に沿って書き記した簡易台本を全員に配布した。台詞は全体を通して15カ所ほど使用されており、その言語は1ヶ所を除きすべてポルトガル語である。

『パンツの社会学』では、特に照明や音響などの舞台装置は用いられていない。舞台にはソファが置かれ、ストーリーは最初から最後までこの部屋の中で展開していく(図3-9)。楽器は『女子教育』と同じく、舞台の側面に配置される。これまで定番であった箆、水瓶などの小道具は使用されない。

---

<sup>19</sup> 踊り手 Gilda へのインタビュー、2013年9月19日。

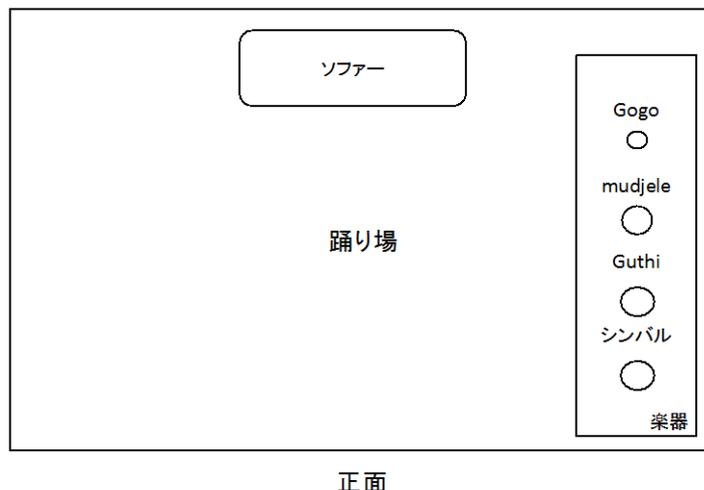


図 3-9 『パンツの社会学』のステージ・セッティング/キリマネ文化センター

『パンツの社会学』では、主人公は赤なジャケットを身につけるなど都会的な衣装が用いられているが、それ以外の登場人物は、主にカプラナの布でできた衣装を使用している(写真 3-15)。

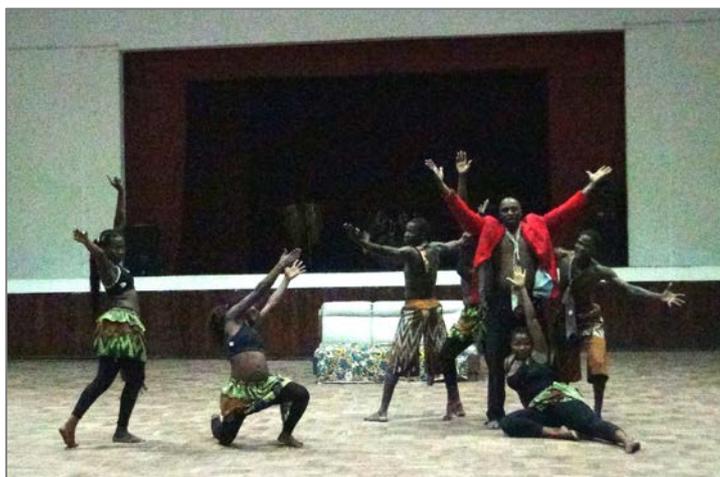


写真 3-15 『パンツの社会学』の衣装(筆者撮影 2013年9月)

#### 3-2-4-4 音楽の細目

作品『パンツの社会学』に用いられている音楽の種類は、クリアサオ、伝統音楽、歌、録音音楽の4種類である(図 3-10)。一番演奏時間の割合が大きいのはクリアサオで35%、次にくるのが録音音源で23%、その次が伝統音楽で13%、そして一番低いのが歌で4%となっている。『パンツの社会学』では、全体の作品を通して音楽が鳴り響く時間は77%と、『夏の夜の夢』よりも増加しているが、奏者が音楽を演奏する時間が占める割合は、50%

に減少している。これは、楽器奏者の生演奏だけでなく、録音音楽を使用していることがその理由である。

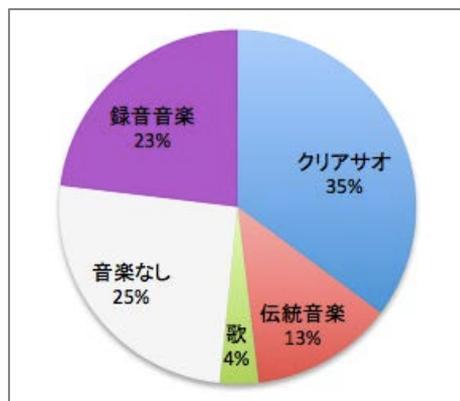


図 3-10 『パンツの社会学』に用いられる音楽の種類とバイラードに占める割合

次に、『パンツの社会学』における音楽の内容を詳細にみていく。表 3-6 を見ると、この作品に用いられるクリアサオ A~E の 5 曲はすべて伝統音楽の混用であり、そのほとんどが創作舞踊の伴奏に用いられていることがわかる。伝統音楽には、全国的に有名なマプト州のンガランガ Ngalanga と、ソファアラ州のマクワイオ Makwaio とウツェ Utse が同名の舞踊の伴奏として演奏されている。

録音音楽は、カナダで入手した音楽が 2 曲（1 つはカナダの音楽、もう 1 つはケニアの民族音楽をもとにしたフュージョン）、また、モザンビークの他州の言語で歌われるポップスが 1 曲挿入されている。録音音楽は、3 曲のうち 2 曲が、全曲を通してミミックの背景音として用いられている。したがって、現代音楽とフュージョン音楽の 2 曲は舞踊を振り付けるためではなく、場面に応じた雰囲気を出すために用いられたことがわかる。

表 3-6 『パンツの社会学』で演奏される音楽の内容、使用楽器と対応する踊り手の動作

音楽のジャンル	音楽名	主な使用楽器	音楽の内容	踊り手の動作
クリアサオ	クリアサオA	太鼓	伝統音楽の混用	ミミック、創作舞踊
	クリアサオB	太鼓	伝統音楽の混用	創作舞踊
	クリアサオC	太鼓	伝統音楽の混用	創作舞踊
	クリアサオD	太鼓	伝統音楽の混用	創作舞踊
	クリアサオE	太鼓	伝統音楽の混用	創作舞踊、ミミック
伝統音楽	Ngalanga	太鼓	イニャンパネ州の伝統舞踊	伝統舞踊 Galanga
	Makwaio	太鼓	ソファラ州の伝統舞踊	伝統舞踊 Makwaio
	Utse	太鼓	ソファラ・ザンベジア州の伝統舞踊	伝統舞踊 Utse
録音音源	録音A	録音	現代音楽(カナダ)	ミミック
	録音B	録音	カディーナ(ケニア)	ミミック
	録音C	録音	モザンビーク・ポップス	創作舞踊

【凡例】クリアサオの音楽名 A~E は使用される順番を示す。

次に、『パンツの社会学』に用いられている歌の詳細をみていく。挿入されている歌は2曲で、1つはモンテス・ナムリの団員が歌詞も旋律も創作したクリアサオ、もう1つはウツェで歌われる旋律に歌詞を入れた歌である(表3-7)。いずれもすべてシュワボ語で歌われている。ウツェの歌は、伝統的な脈絡通り、舞踊の前に歌われている。『女子教育』にもウツェは用いられており、踊りと太鼓の演奏は同じものだが、歌のメロディーは『女子教育』と異なるものが選択されている。

表 3-7 『パンツの社会学』に用いられる歌

歌名	言語	歌の内容
クリアサオa	シュワボ語	斉唱
伝統音楽	シュワボ語	一人(歌の前)

譜例 3-4 『パンツの社会学』に挿入されるウツェの歌

MM=96

Solo

Chorus

手拍子

### 3-2-4-5 音楽構成

『パンツの社会学』の音楽構成を見ていく。図 3-11 をみると、『パンツの社会学』では、ところどころに伝統音楽が挿入されていることがわかる。つまり、バイラードの特徴である伝統舞踊の途中挿入がこの作品では再度見られるようになったことがわかる。フィナーレには伝統音楽が用いられている。

録音音源は前半に3カ所用いられており、それぞれの時間数はそれぞれの時間数は2~4分程度である。『パンツの社会学』では、音楽と音楽の間に途切れがなく、メドレーのように続いていく。1分以上音楽なしの状態が続く場面は4カ所あるが、これはいずれも踊り手が舞踊ではなくパントマイムや台詞を用いた演劇で物語を展開している場面である。

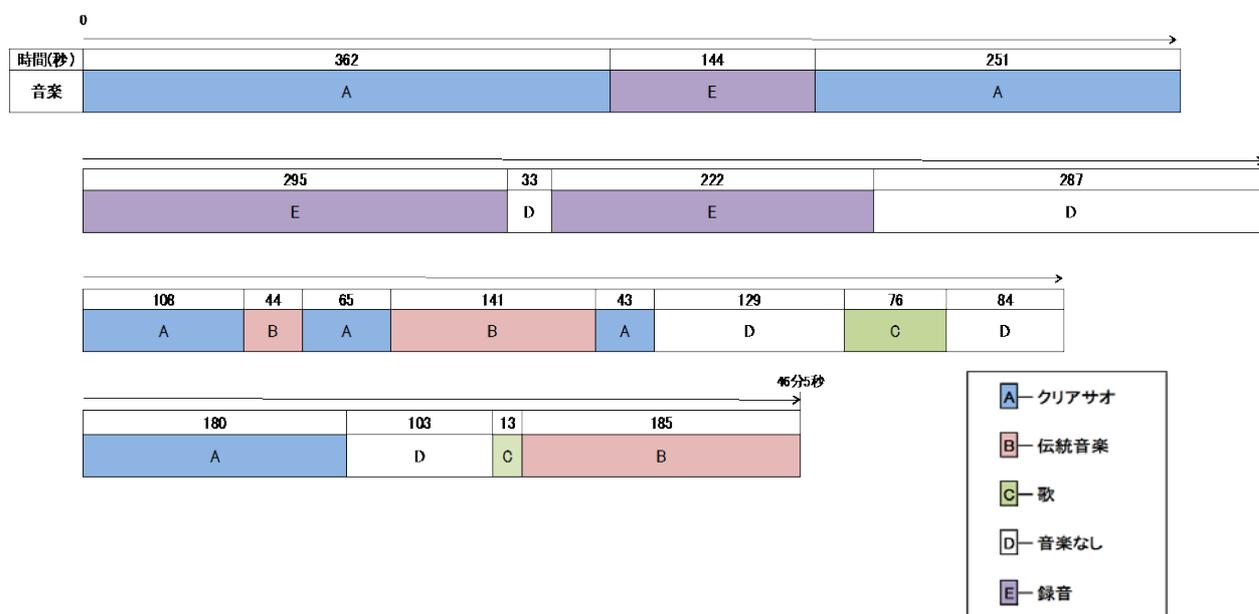


図 3-11 『パンツの社会学』の音楽進行

### 3-2-4-6 楽器

『パンツの社会学』における楽器奏者の数は2名である。したがって、用いられる楽器の数も少ない。グチ、ゴゴ、ムジェレレの3種類の太鼓とシンバルのみである。3種類の太鼓はいずれもザンベジア州の楽器である。将来的に、奏者の数が増えれば、楽器の数を増やす予定があるとのことである。この作品の上演は自主上演であり、外部からの予算がないため、団員である奏者にもなかなか参加してもらえない状況がある。

### 3-2-5 3作品の比較

『女子教育』、『夏の夜の夢』、『パンツの社会学』の比較をすることで、それぞれの作品

の特徴と変化をみてきた。『夏の夜の夢』はシェークスピア・リンク・カナダとのコラボレーションで創作されているため、作品の全体的な構成も、演劇の要素が強まるなど大きな変化がみられ、その影響が音楽にも現れていた。『パンツの社会学』は、台詞など演劇の要素をふんだんに取り入れながらも、モダン・ダンスの要素を取り入れた創作舞踊を中心にストーリーを表現している。伝統舞踊を途中で挿入する場面も見られる。この『パンツの社会学』は、NGO や海外の支援団体などの援助を受けずに創作された作品で、これまでのコラボレーション経験の影響を受けながらも、自分たちの意向を反映させて出来上がった作品だと考えることができる。

### 3-2-5-1 バイラードに用いられる音楽の種類とその割合

図 3-12 は、それぞれ『女子教育』、『夏の夜の夢』、『パンツの社会学』の3作品において舞台に流れる音楽の種類とバイラードに占める割合を示したものである。

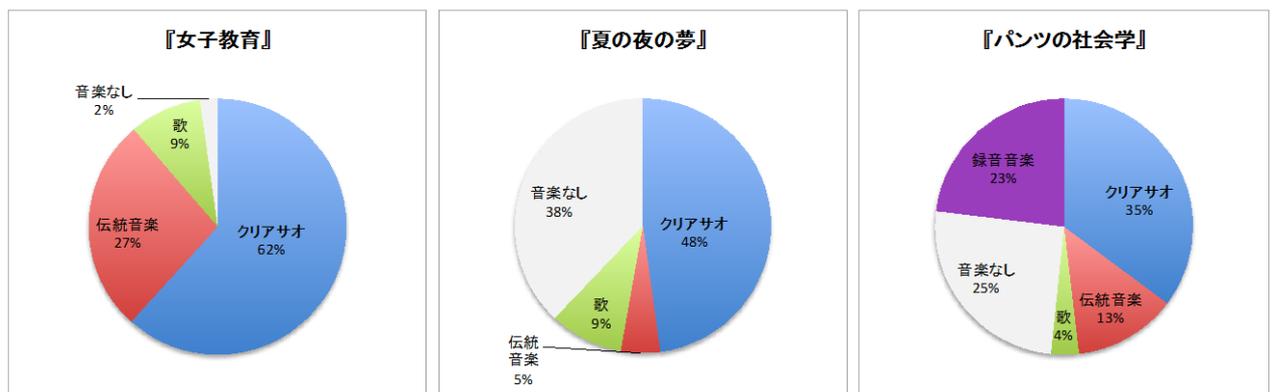


図 3-12 3 作品に用いられる音楽の種類とバイラードに占める割合の比較

まず、バイラードの中で音楽が用いられる割合に着目する。初期の作品『女子教育』では、音楽が用いられないシーンは2%しかなかったのに対して、カナダとのコラボレーション作品『夏の夜の夢』では38%と、大幅に増えていることがわかる。バイラードに音楽が用いられない場面が増えたのは、台詞を用いた演技の場面が増えていて、舞踊の場面が減っていることからくる変化であると思われる。『パンツの社会学』では、音楽が用いられない割合が25%と、『夏の夜の夢』よりは減っている。しかし、録音音源が導入されているため楽器奏者が音楽を演奏する時間が占める割合は、50%以下に減少している。録音音源の使用については次項で考察する。

次に、伝統音楽が用いられる割合に着目する。初期の作品『女子教育』における伝統音

楽が占める割合が 27%であったのに対し、『夏の夜の夢』では、5%と伝統音楽がほとんど用いられていない。これは、バイラードの物語の進行の途中で伝統舞踊が余興のように踊られるという場面が『夏の夜の夢』には存在しないことが関係している。それに対して、伝統舞踊が余興として踊られる場面が再びみられるようになった『パンツの社会学』においては、伝統音楽が占める割合が 13%と、初期の作品よりは少ないものの、『夏の夜の夢』と比べると増えている。このことから、伝統舞踊が余興として踊られる場面はモンテス・ナムリにとって重要視されている要素であることがうかがえる。

歌の占める割合は、3 作品ともに 10%未満である。3 作品を比較すると、『女子教育』、『夏の夜の夢』において歌の占める割合は 9%と、全く変わらないが、『パンツの社会学』における歌の割合は、4%に減少している。つまり、歌を通して役柄の心情を表現していく手法は積極的に用いられておらず、ミュージカル化していく等の傾向はみられない。

### 3-2-5-2 楽器奏者の音楽の内容と使用楽器

次に、楽器奏者の演奏する、クリアサオ、伝統音楽、そして録音音源のそれぞれの詳細な内容についてみていく。表 3-8 は、『女子教育』、『夏の夜の夢』、『パンツの社会学』の 3 作品において演奏される音楽の内容や使用楽器、それぞれの音楽が演奏されている時の踊り手の動作を示したものである。

表 3-8 演奏される音楽の内容、使用楽器と対応する踊り手の動作の比較

## 『女子教育』(1999)

音楽のジャンル	音楽名	主な使用楽器	音楽の内容	踊り手の動作
クリアサオ	クリアサオA	太鼓	伝統音楽の混用	創作舞踊
	クリアサオB	太鼓	伝統音楽の混用	創作舞踊
	クリアサオC	太鼓	伝統音楽の混用	ミミック
	クリアサオD	太鼓	伝統音楽の混用	ミミック
	クリアサオE	太鼓	伝統音楽の混用	創作舞踊
	クリアサオF	太鼓	伝統音楽の混用	創作舞踊
	クリアサオG	太鼓	伝統音楽の混用	創作舞踊
伝統音楽	Semba	太鼓	ソファアラ州の伝統舞踊	伝統舞踊 Semba、創作舞踊
	Ngalanga	太鼓	イニャンバネ州の伝統舞踊	伝統舞踊 Ngalanga、ミミック
	Utse	太鼓	ソファアラ・ザンベジア州の伝統舞踊	伝統舞踊 Utse
	Xigubo	太鼓	マプト州の伝統舞踊	伝統舞踊 Xigubo

## 『夏の夜の夢』(2006)

音楽のジャンル	音楽名	主な使用楽器	音楽の内容	踊り手の動作
クリアサオ	クリアサオA	太鼓	伝統音楽の混用	創作舞踊、ミミック
	クリアサオG	太鼓	伝統音楽の混用	創作舞踊
	クリアサオE	太鼓	伝統音楽の混用	創作舞踊・ミミック
	クリアサオB	太鼓・ティンピラ	アフリカン・ポップス(パイレ)	社交ダンス
	クリアサオC	太鼓・ティンピラ	アフリカン・ポップス(パサーダ)	社交ダンス
	クリアサオD	太鼓・ティンピラ	アフリカン・ポップス(パサーダ)	創作舞踊、ミミック
	クリアサオF	太鼓	効果音的	ミミック
伝統音楽	Mafue	太鼓	ザンベジア州・シュワボの伝統舞踊	伝統舞踊 Mafue
	Nyamdjanga	太鼓	ザンベジア州の伝統舞踊	伝統舞踊 Nyamdjanga

## 『パンツの社会学』(2012)

音楽のジャンル	音楽名	主な使用楽器	音楽の内容	踊り手の動作
クリアサオ	クリアサオA	太鼓	伝統音楽の混用	ミミック、創作舞踊
	クリアサオB	太鼓	伝統音楽の混用	創作舞踊
	クリアサオC	太鼓	伝統音楽の混用	創作舞踊
	クリアサオD	太鼓	伝統音楽の混用	創作舞踊
	クリアサオE	太鼓	伝統音楽の混用	創作舞踊、ミミック
伝統音楽	Ngalanga	太鼓	イニャンバネ州の伝統舞踊	伝統舞踊 Galanga
	Makwaio	太鼓	ソファアラ州の伝統舞踊	伝統舞踊 Makwaio
	Utse	太鼓	ソファアラ・ザンベジア州の伝統舞踊	伝統舞踊 Utse
録音音源	録音A	録音	現代音楽(カナダ)	ミミック
	録音B	録音	カディーナ(ケニア)	ミミック
	録音C	録音	モザンビーク・ポップス	創作舞踊

【凡例】クリアサオの音楽名 A~F は使用される順番を示す。

まず、『夏の夜の夢』の特徴を見ていく。『女子教育』も『夏の夜の夢』も、クリアサオと伝統音楽の2つから楽器奏者の音楽が成り立っていることは変わりがないが、クリアサオの内容に違いがある。『女子教育』では、伝統音楽のリズムをベースとしたクリアサオしか用いられていないのに対して、『夏の夜の夢』では、パイレやパサーダなどのアフリカン・ポップスのリズムをベースにしたクリアサオが新たに加えられている。踊り手の動作と照

らし合わせてみると、アフリカン・ポップスのリズムは主に、男女がペアになって踊る社交ダンスのシーンで用いられている。そして、その演奏には、イニャンバネ州の伝統楽器ティンビラが取り入れられている。モンテス・ナムリは、それまでティンビラを所有したことはなかったためこれは新しい試みである。3-2-3-6で述べたように、作品全体におけるティンビラ演奏の割合は高いが、これはカナダ側の意向が強く現れた結果であると思われる。

自主制作を行った『パンツの社会学』では、ティンビラは用いられていない。また、アフリカン・ポップスのリズムを取り入れたクリアサオはなく、伝統音楽をもとにした創作しか行われていない。つまり、楽器奏者の演奏する音楽は、初期の頃の形態に戻っているといえる。『パンツの社会学』で加わった新しい試みは、録音音源の導入である。3-2-4-4で述べたように、録音音源は、3曲のうち2曲は舞踊を振り付けるためではなく、ミミックの背景音として、つまり雰囲気を出すために用いられていた。『パンツの社会学』は、農村ではなく都市を舞台とした物語であることも、録音音源の使用と関係している可能性がある。筆者が楽器奏者に行なったインタビューでは、録音音源の使用の理由について「バイラードの現代化のため」、「音に変化をつけるため」、「コンピューター好きな人など多様な層に受け入れてもらうため」などと答えている<sup>20</sup>。

### 3-3 小括

以上の検討において、モンテス・ナムリの作品創作の変遷を論じてきた。モンテス・ナムリの作風は、カナダとのコラボレーション作品である『夏の夜の夢』において大きく変化していることが明らかになった。その変化の内容としては、バイラード作品中に音楽が用いられる割合の減少、新しい楽器ティンビラの導入、伝統舞踊・伝統音楽の占める割合の減少などが挙げられる。バイラードにおいて音楽が用いられる割合が減少したのは、バイラードに演劇の要素がふんだんに取り入れられたことが要因の1つであるといえよう。台詞が用いられている場面では音楽が用いられない傾向があるからだ。一方、新しい楽器の導入、伝統舞踊・伝統音楽の占める割合の減少は、『夏の夜の夢』が、外国人に向けて上演することを想定して創作されたことからもたらされた結果であると考えられる。

まず、『夏の夜の夢』において、伝統舞踊、伝統音楽が減少したことについて考えてみる。伝統舞踊と創作舞踊の違いは、外国人の観客にはわかりにくい。モザンビークでは、伝統

<sup>20</sup> モンテス・ナムリの団員 Gilda, Angelo, Helder への筆者によるインタビュー、2013年9月19日。

舞踊が余興のように挿入されている場面では、知っている舞踊を目にした興奮で場が盛り上がるが、外国人の観客にとっては、伝統舞踊は創作舞踊と区別がつきにくいいため場が盛り上がることにはつながらない。逆に、話を中断させてしまうため演劇の筋を見失わせてしまうと判断され、これまで行っていた伝統舞踊の挿入が行われなかったのではないかと思われる。伝統音楽に関しても同じことがいえる。例えば地元の観客にとっては恋をイメージさせる伝統音楽が恋のシーンの背景音楽に挿入されても、元の脈絡を知らない外国人の観客にとっては、それは伝わらない。共通のバックグラウンドを持たないがゆえに、舞踊や音楽がもたらす効果は異なってくるのである。

次に新しい楽器ティンビラの導入について考えてみる。太鼓のリズムのバリエーションはリズムを重要視する地元の人にははっきりとその違いが認識されるが、外国人の観客にはわかりにくく、伝統音楽とクリアサオの区別をつけることですら外国人には困難である。カナダで上演する際に、音楽が全体的に単調に聞こえないためなど何かしらの理由からカナダ側は旋律楽器であるティンビラの導入を促したのであろう。

NGO や海外の支援団体などの援助を受けずに創作された作品『パンツの社会学』では、台詞など演劇の要素を取り入れてはいるもののその割合は小さく、創作舞踊を中心にストーリーを展開するなど、舞踊劇に回帰している。また、伝統舞踊の途中挿入も再びみられるようになった。モンテス・ナムリは、「スポンサーとの関わりは『学び』であり、変化を怖がってはいない。しかし、自分たちはその影響を取捨選択している」<sup>21</sup>と筆者のインタビューに答えている。『パンツの社会学』は、これまでのコラボレーション経験の影響を受けながらも、彼らの感性を基準に、地元の観客に向けて創作した作品だといえるかもしれない。カナダで学んだモダン・ダンスがふんだんに取り入れていることは、彼らが今回選択した「変化」である。また、大学が支援していたときに培った、小説をバイラード化するという技術も『パンツの社会学』では用いられている。

一方、楽器奏者はそれらの変化への対応に戸惑っているようにも見受けられる。モンテス・ナムリの楽器奏者は、これまで多くの伝統音楽のレパートリーを増やし、それらを用いたクリアサオを創作してきた。しかし、踊り手がモダン・ダンスを取り入れた創作舞踊を好み、話の舞台も農村から都市に変わる中で、楽器奏者は、従来のクリアサオでは対応しきれない種類の音楽の導入を求められている。それが、録音音源の使用にも現れているのではないだろうか。第2章でみてきたようなモンテス・ナムリの創作志向の葛藤が、音

<sup>21</sup> Helder に対する筆者のインタビュー、2012年9月。

楽の構成にも影響を及ぼしている。伝統音楽の技術をベースに創造性を発揮してきた楽器奏者は、現在新たな局面を迎えている。



## 第4章 歌舞団モンテス・ナムリの楽器奏者アンジェロ・ジョゼ Angelo José の 経験にみる伝統芸能とバイラードの関係性

第4章では、歌舞団モンテス・ナムリで音楽創作を中心的に担っている楽器奏者アンジェロ・ジョゼ Angelo José (1982-) (以下アンジェロと記す) の幼少時からの演奏経験や、伝統芸能集団との関わりを参与観察とインタビューから明らかにする。そして、彼のモンテス・ナムリにおける音楽創作と伝統芸能との関係性について検討する。

また、アンジェロがいかにレパートリー拡大のための伝統音楽の習得を行なっているか、また、どのような手法でそれらのレパートリーから新しいクリアサオを創作しているかを詳細にみることで、モンテス・ナムリにおける音楽創作の方法を明らかにする。

### 4-1 楽器奏者としての位置づけ

本節では、モンテス・ナムリにおけるアンジェロの楽器奏者としての位置づけを明らかにするとともに、本章でアンジェロに着目する理由について述べる。表 4-1 は、これまでのモンテス・ナムリの楽器奏者を入団した年代順に並べ、出身や演奏の経歴などを示したものである。

表 4-1 歌舞団モンテス・ナムリの楽器奏者

	名前	生年	入団年	現在の所属状況	出身	太鼓演奏の経験の有無	
						伝統芸能集団	教会
第1世代	アブレウ	1977	1998	休	キリマネ市	あり	あり
	ヌネス	1970s	1998	—	不明	あり	あり
	セルジオ	1970s	1998	—	不明	不明	不明
	パルデミロ	1970s	1998	—	不明	不明	不明
	ニト	1980s	2001	—	モルンバラ郡	あり	なし
第2世代	オセニ	1975	2002	メンバー*	キリマネ市	あり	あり
	アンジェロ	1982	2002	メンバー	イニヤスンジ郡	あり	あり
	ディノ	1984	2007	メンバー	キリマネ市	なし	なし
	イジャテ	1989	2008	メンバー	キリマネ市	なし	なし

【凡例】 奏者の姓は省略している。  
所属状況に\*のついている楽器奏者は不定期に参加

この表を見ると、モンテス・ナムリのほとんどの楽器奏者が1970年代以降に生まれていること、全員がザンベジア州の出身であり、キリマネ市出身の割合が高いことがわかる。また、太鼓の演奏の経験をみてみると、1998-2002年の間に入団した楽器奏者のほとんど

は、地域伝統芸能集団などで太鼓の技能を習得しているが、それ以降に入団した2人の若い奏者は、地域伝統芸能集団に所属して太鼓を叩いた経験がない。ここでは、伝統芸能集団で演奏したことのある楽器奏者を第1世代、アンジェロ以降に入団した、伝統芸能集団での演奏経験を持たないディノ Dino、イジャテ Ijate を第2世代として、それぞれの楽器奏者としての活動をみていく。地域の伝統芸能集団で演奏技術を習得した第1世代の楽器奏者アブレウ Abreu、ヌネス Nunes、アンジェロ、オセニ Ossene などは、モンテス・ナムリに入団後も、頻繁に伝統芸能集団から太鼓演奏を依頼される。つまり、伝統芸能集団とモンテス・ナムリの掛け持ちをしているような状態である。現在キリマネ市では、伝統芸能の音楽を演奏できる楽器奏者の数が減っていく傾向にあるので、町に住む若い楽器奏者は貴重な存在である。それに対して第2世代は入団後に本格的に太鼓を演奏しはじめたため、第1世代から基礎を学んでいる状況である。地域の伝統芸能集団から演奏を依頼されることはない。

歴代の楽器奏者の中で、バイラードの音楽創作を手がけることができたのは、第1世代のアブレウ、ヌネス、アンジェロの3人のみである<sup>1</sup>。残りの楽器奏者は、伝統音楽や誰かが創作したクリアサオを演奏することはできても、ストーリーにあわせて新たなクリアサオを創作することはできなかつたようである。創作の技能を持つ3人は、地域の伝統芸能集団で基礎を身につけており、演奏可能な伝統芸能のレパートリーが多いという共通性がある。創作のできたヌネスは2008年に病気で他界しており、アブレウは現在、仕事のため活動を休止している。したがって、現在バイラードの音楽創作を中心的に担っているのは、アンジェロのみである。

本章では、アンジェロに焦点を当て、彼の芸能・音楽経験がバイラードにおける音楽創作に結びついていくプロセスを詳細にみていく。彼を研究対象としたのは、彼が現在もモンテス・ナムリで活動する楽器奏者の中で一番長く所属しており、かつ創作を中心的に行なう人物であること、また、幼い頃から様々な芸能に触れ、それをバイラード創作に活かしているという3つの理由からである。

---

<sup>1</sup> 筆者による Angelo へのインタビュー、2011年8月30日。

## 4-2 略歴

本節では、モンテス・ナムリの楽器奏者アンジェロの音楽・芸能経験を中心とした経歴を述べる。

アンジェロは、1982年、ザンベジア州イニャスンジ Inhassunge 郡に生まれた。イニャスンジ郡はキリマネ市と同様にシュワボ語を話す地域である。彼が9歳のときに家族でキリマネ市のシランガノ Chilangano に移住し、2002年にモンテス・ナムリの団員から勧誘を受けて専属の太鼓奏者となった。自転車タクシーの運転手、地区の青年会の代表、子どもや女性への太鼓指導などをしながらモンテス・ナムリでの活動を続けている。

彼は、太鼓を幼少期にイニャスンジ郡のコミュニティの中で習得している。その後、様々な地域の芸能集団に所属したり、小学校、教会などでの太鼓の演奏を経験したりした。

アンジェロが生まれたイニャスンジ郡は、インド洋、ニコアダラ郡、シンディ郡、キリマネ郡に囲まれており、総面積は745 km<sup>2</sup>、全人口は23万人程度である。キリマネ市とイニャスンジ郡はボンス・シナイス川によって隔てられており、キリマネ市からイニャスンジ郡に行くには、船で15分かけて川を渡り、さらに車で45分ほどかかる。都市からの交通の便が悪いため、物流が滞りやすい。また、人々の現金収入の手段が限られている。一方で、儀礼や芸能が盛んで、呪術師の割合が高い地域だといわれている。イニャスンジ郡で有名な芸能は、イボンド Ibondho、ムテンゴ Muthengo、ジャウジャウ Jaujau などの芸能で、いずれも輪になって踊る。植民地時代にはココナツのプランテーションが敷かれ、独立後も主な農産物はココナツであったが、1983年にココナツの病害の広がりにより村の経済状況は悪化し、多くの男性は他の州や国外に出稼ぎに行った。アンジェロの父親は彼が物心ついた頃から南アフリカで出稼ぎをしており、休暇のときしか家に帰ることはなかった。

アンジェロは内戦の最中に生まれたこと、村の経済状況が悪化したことから幼少期は食糧難など様々な困難を経験している。当時は社会主義政権で、食料は配給制だった。9歳までイニャスンジで過ごし様々な芸能に親しむとともに太鼓を習得した。そして、アンジェロが9歳のときに家族でキリマネ市のシランガノ Chilangano 地区に移住した。1992年には内戦が終結し、2002年にモンテス・ナムリの団員から勧誘を受けて専属の楽器奏者となった。

以上、アンジェロの音楽・芸能活動経歴をまとめると表4-2のようになる

表 4-2 アンジェロ・ジョゼの音楽・芸能経験

年	社会状況	年齢	アンジェロの経歴
1975	独立。社会主義		
1977	内戦勃発		
1982		0歳	ザンベジア州・イニャスンジ郡に生まれる
1989	社会主義放棄	7歳	イニャスンジ郡の地域芸能イボンドの奏者になる
1991		9歳	家族の都合でキリマネ市シランガノ区域に移住
1992	内戦終結	10歳	
1997		15歳	サント・アントニオ教会で太鼓奏者を務める(現在まで)
1998	モンテス・ナムリ結成	16歳	キリマネ市シランガノ区域の地域芸能マボテの奏者となる
2002		20歳	モンテス・ナムリに入団
2005		23歳	フレリモの青年会OJMのシランガノ区域の書記長になる。
2006		24歳	モンテス・ナムリの奏者としてカナダで演奏
2006		24歳	初めてのバイラード音楽創作を手がける(『コンピューターと呪術師』)
2008		26歳	シランガノに地域芸能イボンドのダンスグループを立ち上げる。
2012		30歳	州立文化センターの音楽講座を1年間受講する

### 4-3 コミュニティでの伝統芸能の習得

本節では、アンジェロの伝統芸能の習得の過程を、幼少時代、伝統芸能集団で活動を行っていた時代、キリマネ市で小学校や教会での活動を行っていた時期の3つに分け、彼がどのような芸能に親しんできたのか、そしてどのように芸能を習得してきたのか明らかにする。

#### 4-3-1 幼少時代

アンジェロは、伝統芸能イボンド Ibondoh の楽器奏者（主に太鼓）であった母方の祖父の影響で、幼い頃から太鼓に親しむようになった。イボンドは、死者の霊を招いて共に踊り時を過ごすための舞踊で、イニャスンジ郡やシンディ郡で盛んに踊られる。儀礼の日のみならず、祝祭日などでも踊られる。踊りに参加する人々は、太鼓を囲むように輪を描き男女がペアになって踊る。踊りに先立って、主催する家族がムクト Mukutho と呼ばれる先祖の霊を招くための儀礼を行い、祈りと願い事を唱える。以前は、2～3日夜通しで行なわれていたようだが、現在は日曜日の朝6時頃に始め、月曜日の朝6時に終わることが多い。楽器奏者も踊り手も交代で休むが、24時間音楽や踊りを絶やさないようにする。楽器奏者は演奏前に、呪術師 culandreiro に長時間の演奏をこなす力を得るために薬をぬってもらふのだという。

イニャスンジ郡では集落ごとにイボンドの団体が結成されており、マブラ Mabula と呼

ばれる競い合いを頻繁に行なう<sup>2</sup>。競い合いで優勝するのは、最も多くの踊り手や観客を集めている奏者のいる団体である。競い合いの際には、焼き魚や焼き鳥、飲み物などを売りにくる人からは入場料を取るが、踊りへの参加する一般の人々は入場無料である。楽器奏者には、主催者から謝礼金が支払われる。アンジェロは楽器奏者である祖父の後をついてまわり、イボンドの演奏を自然に習得したという。祖父が直接的にアンジェロに太鼓を教えることは一度もなかった。

イボンドの楽器の構成は地域によって様々であるが、イボンドの演奏に用いられる典型的な構成は、1つの木製の台に3～5台の太鼓がくくられた太鼓セット（写真4-1のA）、パラザ palaza と呼ばれるメガフォン（写真4-1のB）、マシケレ massekere と呼ばれるマラカス（写真4-1のC）、そして、車輪や鉄の棒などでできた打楽器シネタ sineta（写真4-1のD）である。楽器を演奏するのは多くの場合2～3人の太鼓奏者、そして、シネタ奏者、マシケレ奏者である。パラザは歌い手が持ち、トランペットのように吹いたり、歌う際にメガフォンとして用いたりする。

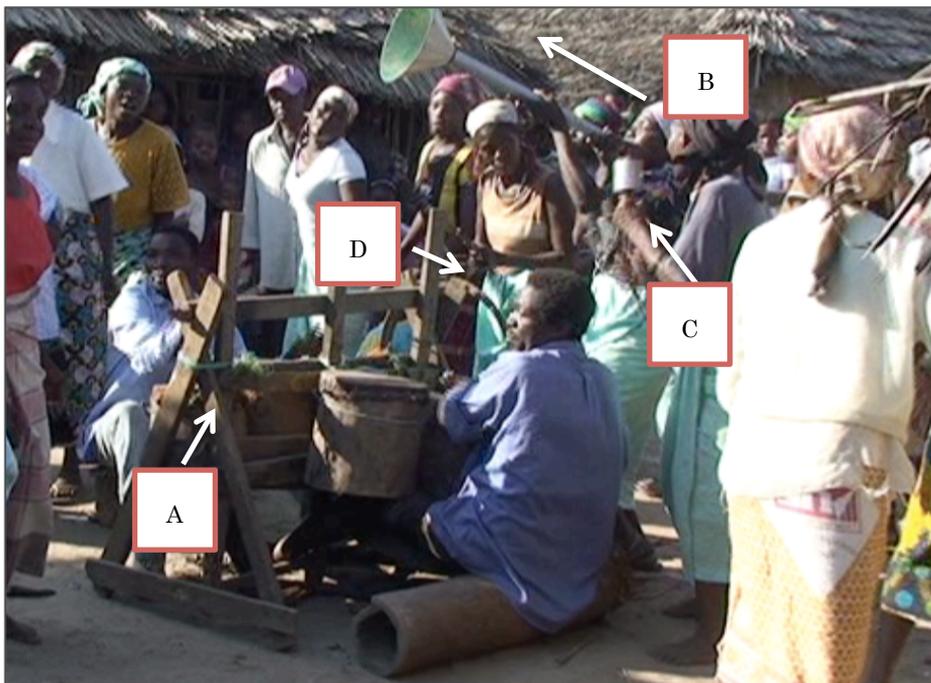


写真 4-1 イボンドの楽器と演奏の様子（筆者撮影 2012年9月）

<sup>2</sup> イニャスンジで競い合いを行なう芸能は、イボンドとマボテの2つのみである（筆者が2012年8月24日にイボンド奏者 Miguel Mulima に行ったインタビュー）。

アンジェロが習得した太鼓セット（写真 4-1 の A）は、キレンゲージ *kelengwesi*、タンボール *tambor*、クルーナ *coluna* から成り、図 4-1 のように組み合わせられている。台にくくられた各太鼓の大きさや素材は違って、それぞれ名前をもっている。それぞれの太鼓は異なる音の響き、高さを持つ。楽器奏者は演奏する前に太鼓の面を火であぶりながら調律を行なう。この太鼓セットを演奏するのは通常 2 人で、1 人が椅子に座りキレンゲージとタンボールの 2 台を演奏し、もう 1 人が 3 台のクルーナを演奏する。両者ともスティックは用いずに手で演奏する。

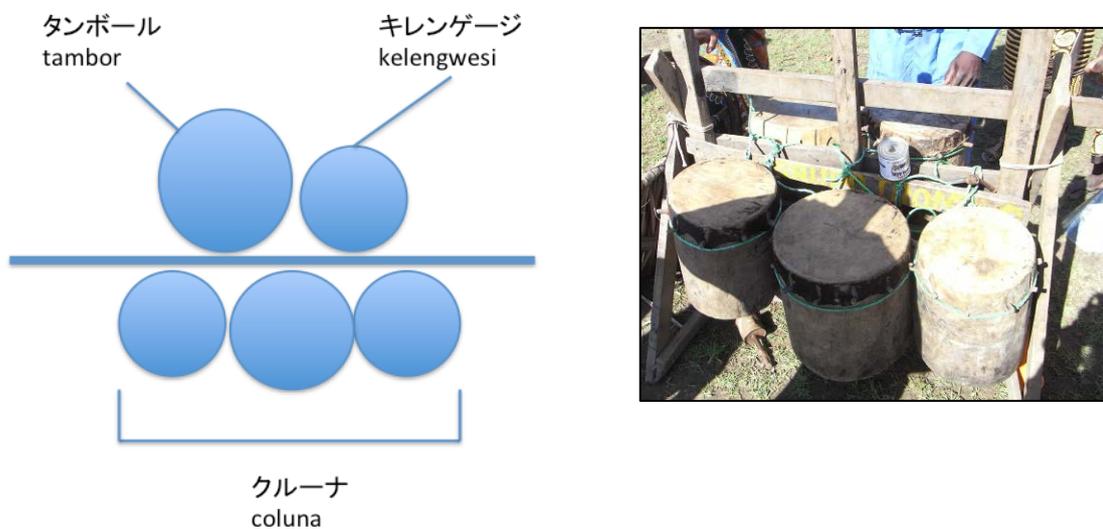
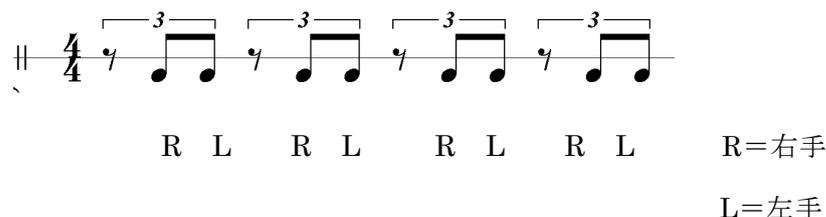


図 4-1 アンジェロが習得したイボンドの太鼓の組み合わせの図（上から見た図）と写真

第 3 章で述べたように、多くのザンベジア州の伝統芸能では小型の太鼓が繰り返しのリズム・パターンを担当することが多いが、イボンドでは同様のリズムを、鉄製打楽器シネタが担当する。シネタのリズム・パターンはいくつかあるが、通常は譜例 4-1 のリズムで、これは、キリマネ市におけるニャンバロという芸能で小太鼓ゴゴが担当するリズム・パターンと同一である。モンテス・ナムリの楽器奏者が頻繁に用いるリズムでもある。このリズム・パターンは単純であるため、踊り手や子どもが担当する場合もある。シネタのリズム・パターンの拍は、踊りのステップの基準ともなっている。

譜例 4-1 シネタのリズム・パターン



タンボールとキレンゲージの音は、踊り手のステップにアクセントを与える。特に低音がよく響くタンボールは、踊り手が興にのってくるとリズムが即興的に変化したりアクセントが強調されたりするなど複雑でダイナミックな変化を示す。

イボンドで用いられる歌の内容は、教育的な内容から、地域を襲った経済危機への嘆きまで様々である。長年にわたって歌い継がれる歌もあれば、一時的な流行にすぎない歌もある。同じ旋律を使って歌詞を使い回したりすることもあれば、新たな旋律がつけられる場合もある。

アンジェロは、イボンドのひと通りの楽器の演奏法や歌を習得した。その際、「覚えようと努力した記憶がなく自然に習得していたため、自分の血の中にその能力が備わっていたよう」に感じたという。

アンジェロはイボンド以外にも、村の伝統芸能のリズムを次々に見よう見まねで習得していった。幼い頃は太鼓に触れる機会はほとんどなく、一斗缶などを太鼓代わりにして演奏していたという。アンジェロは、幼い頃の太鼓の習得過程について次のように振り返っている。

太鼓をどこで習得したかと聞かれたら部落での遊びだったと答える。夜の若者の集会である。夕飯が済んだら、若者は家を出てどこかに集まって歌って踊って遊んだ。あの当時はテレビドラマなどの娯楽がなかったので、ほとんどの若者がこれに参加した。缶と棒を用意して、音楽を奏でて、女の子たちは踊った。僕の太鼓奏者としてのキャリアはそこからはじまった。このときに叩いていたのはヤルラ Yalura というリズムだ。ヤルラはシュワボ語で、壊すことを意味した。誰かがやった悪いこと（お皿を割ったなど）を、誰がやったとは言わずに歌にして、みんなで歌って遊んだ<sup>3</sup>。

<sup>3</sup> 筆者によるアンジェロへのインタビュー、2011年8月31日。

ヤルラは、伝統的な舞踊ではなく、1970～1990年代の流行であったようだ。用いられる太鼓は、小型、中型、大型の3種類、もしくはこのうちの2種類あれば、形状はあまり問わないようだ。ザンベジア州南部の舞踊マフエ Mafue のリズムとアフリカ南西部に位置するアンゴラのリズムが融合してできていると言われているが定かではない。

アンジェロが幼少期に取得したのは舞踊の太鼓演奏だけではなく、民間伝承されている多くの歌も学んでいる。アンジェロは、特に、夜に火を囲んで語られるエチニャピ Ethinhapi<sup>4</sup>と呼ばれる語りに挿入される歌を多く記憶している。アンジェロの育ったイニャスンジでは、夜になると、主に年長者が様々な動物たちが登場するシュワボ語の民話を語りきかせる習慣があった。こうした民話には必ず何らかの教訓が込められていた。また、その語りものにはたいてい短い歌が挿入されており、歌の部分がくると、お話の聞き手もみんなと一緒に歌い、飽きるまで何度も繰り返したという。アンジェロはこれを自らも語るができるほど何度も聞いて繰り返し、子どもたちにも語り聞かせるようになった。彼が記憶しているいくつかの語りの歌は、バイラードにも挿入されている。

次に挙げるのは、アンジェロが語った民話『猿の話 *Ma Bongue*』の概要と歌の部分の採譜したものである（譜例 4-2）。

#### 『猿の話』の概要<sup>5</sup>

白人男のバナナ農園の近くに住む、猿の群れの中の賢い1匹が、農園に実ったバナナを食べるための名案を思いついた。それは、誰かが美しい人間の娘に化けて男と結婚し、毎日仲間にそっとバナナを分け与えるという案だった。さっそく1匹の猿の娘がしっぽを切って毛を隠し、美しい娘に変身することに成功する。そして男と結婚するが、裕福な暮らしを手にすると、仲間との約束を忘れバナナを分け与えてくれない。それどころか仲間に石を投げる始末。怒った猿らは、人間に化けた猿の娘を元の姿に戻すために、変身の魔術を解く歌を歌い、踊りながら白人の農園へと向かう（\*ここで歌を挿入）。歌を聞いた猿の娘の体からは次第に毛がはえ元の姿に戻る。猿たちは変わり果てた妻を見て気を失いかけた白人の男の家から食糧をごっそりもらって、気まずい顔をした猿の娘も連れて山へと帰っていく。

<sup>4</sup> アンジェロによると、シュワボ語でお話は *etxinhapi* と言う。ポルトガル語では *conto*（お話）、または *conto de avo*（おばあさんのお話）ともいわれる。

<sup>5</sup> アンジェロがポルトガル語で語った『猿の話』（約12分）を筆者が翻訳し、要約した。

譜例 4-2 民話『猿の話 *Ma Bongue*』の歌

♩ = 152

Solo Conto de Mozambique

The musical score is presented in three systems. Each system consists of three staves: a vocal line (Solo), a chorus line, and a hand drum accompaniment line. The time signature is 4/4, and the tempo is marked as ♩ = 152. The lyrics are written in both Japanese and Portuguese. The score includes various musical notations, including triplets (marked with '3') and rests. The hand drum accompaniment is shown as a series of vertical stems on a single staff.

**System 1:**

- Solo:** A dja a ja ma ri a a dja a
- Chorus:** (Empty staff)
- 手拍子:** (Hand drum accompaniment)

**System 2:**

- Solo:** dja a ja ma ri a a dja a ri le ba ma bon gue
- Chorus:** (Empty staff)
- 手拍子:** (Hand drum accompaniment)

**System 3:**

- Solo:** (Empty staff)
- Chorus:** dja a dja ma ri a a dja a
- 手拍子:** (Hand drum accompaniment)

7

Na te li wema mu zu go

dja a dja ma ri a a dja a

9

mu zu go le ta u

dja a dja ma ri a a dja a

11

Pa go man du

dja a dja ma ri a a dja a dja a ja ma ri a a

14

li pi te tamu tamu

dja a dja a dja ma ri a a dja

このように、エチニャピの歌は、一定のリズムで叩かれる太鼓や手拍子を基本に2声部にわかれて応唱し合う。この歌はモンテス・ナムリのバイラードにも挿入されている。

歌の歌詞を訳すと以下のようになる。翻訳は、アンジェロがポルトガル語に訳したものを筆者がさらに日本語に訳した。

Arile ba ma bongue	これは猿たちの話だ。
A dja a jamari a a dja	アジャー アジャマリア アジャー
Niguadhe mileu	おれたちのしっぽを切ろう
A dja a jamari a a dja	アジャー アジャマリア アジャー
Nateli we ma muzugo	あの白人の奥さんになろう
A dja a jamari a a dja	アジャー アジャマリア アジャー
Mazugo Letau	白人の名前はレタウ
A dja a jamari a a dja	アジャー アジャマリア アジャー
Pá Gomando	このように踊ろう
A dja a jamari a a dja	アジャー アジャマリア アジャー
Lipite tamu tamu	リピテ タム タムと
A dja a jamari a a dja	アジャー アジャマリア アジャー

\* 左側に記載した歌詞はシュワボ語。

#### 4-3-2 伝統芸能集団での活動

アンジェロは、7歳の時に成人の舞踊グループに正式に入った。イボンドの太鼓奏者が1人欠けた際に、代理を務めたときにその技術を皆に認められ、そのままそのグループの一員となったのである。以降は、村の行事などで正式な奏者として太鼓を演奏するようになった。アンジェロは、イニャスンジ郡で太鼓を叩く際、太鼓や音楽に関する用語はシュワボ語を用いていた。しかし、これらのシュワボ語の音楽用語（太鼓 *ngoma*、歌 *djebo*、踊り *otheta*、太鼓のチューニング *okanguia* など）は、モンテス・ナムリの練習の場面では通常用いていない。

アンジェロは、11歳でキリマネに移住してからも、週末や長期休暇の際には生まれ育っ

たイニャスンジ郡の村に戻り、村の芸能に触れ続けた。祖父の以来によりアンジェロはマトワ *Matowa* という病気治癒のための舞踊の太鼓演奏もするようになった。マトワには比較的多くの種類の太鼓が用いられる。まず、胴の地面に接する側が細く閉じている小型の太鼓4台、長細い形状で空洞のままぬける太鼓2台、大型の太鼓1台が用いられる。しかし、マトワの演奏をするためには、呪術師に彼自身が病気にならないように薬を塗ってもらったり、何日間も太鼓を叩き続けることができるように酒を飲み続けて意識をもうろうとさせたりしなければならなかったため、アンジェロは祖父が亡くなった以降は、この演奏から遠ざかった<sup>6</sup>。



写真 4-2 マトワの演奏（天池なほみ撮影 2007年）

#### 4-3-3 小学校や教会での活動

キリマネ市に移住してしばらくすると、シランガノ小学校 EPC Chilangano の2つの舞踊グループ、舞踊マボテ *Mabote* グループ、舞踊マクワエラ *Makwayela*<sup>7</sup>グループに入った。このような文化グループはどの学校にも組織されており、学校での来客の歓待、学校行事、祝祭日などのイベントで舞踊を披露した。アンジェロは、マボテ、マクワエラの演奏をはじめたきっかけを、以下のように話している。

<sup>6</sup> 筆者によるアンジェロへのインタビュー、2011年9月3日。

<sup>7</sup> 南アフリカへの労働者が、地元に戻ってきたときに喜びと共に踊ったというダンスが起源。シンプルでリズムカルであり、ヨーロッパのハーモニーとコールアンドリスポンスやリラックスしたボーカルの発声などの地域の音楽特性と融合させたもの。1973年より解放区の学校で教えられるようになり、独立後は、スクールダンスとして党のスローガンを伝える主要な形式の1つとなった (Israel 2009: 136)。

マクワエラに出会ったとき、こういうふう叩くんだ、自分も学びたいと練習した。とても楽しかった。どんなリズムでも興味がある。少しでも太鼓の音がしたら、もう「行って見なきゃ」とすぐ思う。自分の体はもう楽器に変身している。どんな音でも耳に聞こえてきたらとにかく行ってみないと気がすまない<sup>8</sup>。

15歳になったとき、アンジェロはサント・アントニオ・ジャネイロ教会 Igreja Santo Antonio de Janeiro の音楽グループの団員として太鼓を叩くようになる。そこではミサだけでなく、教会間で行なわれる舞踊コンクール Demonstração entre comunidades での演奏も任されるようになった。

2002年、アンジェロは教会の舞踊コンクールで、モンテス・ナムリの団員であったファルソ Falso と出会って勧誘を受け、モンテス・ナムリの楽器奏者となる。

#### 4-4 モンテス・ナムリでの活動（2002～現在）

アンジェロがモンテス・ナムリに入った当時、すでに4人の楽器奏者がいた。はじめてモンテス・ナムリの練習に参加したとき、アンジェロは知っているリズムをいくつか叩いたところ、入団を正式に認められたという。

##### 4-4-1 州外のリズムの習得

アンジェロは、他の楽器奏者が演奏するリズムを習得すると同時に、彼がこれまで習得してきたイボンド、マボテ、ジェットーなどのリズムも皆に教えた。モンテス・ナムリが用いる芸能はザンベジア州の芸能だけではなかったため、アンジェロは徐々にレパートリーを増やしていかなければならなかった。その際、他の団員からそのリズムを教わることもあれば、地域の舞踊集団の楽器奏者から直接教わることもあった。他の舞踊集団から奏法を習得する方法は2通りある。1つは他地域からザンベジア文化センターを訪れた舞踊集団に頼んで、3日から1週間ほど時間をとって舞踊を教えてもらう方法、もう1つは、長距離バスなどに乗ってモンテス・ナムリの団員何人かで他地域に出かけ、何日間か泊まり込みで舞踊を教えてもらう方法である。割合は前者の方が高い。ザンベジア州立文化センターは、様々なフェスティバルの取り仕切り、文化に関するイベントの企画などをすることが多い機関であるため、頻繁に他地域から伝統芸能関係者が集まってくるのである。ま

<sup>8</sup> 筆者によるアンジェロへのインタビュー、2011年9月3日。

た、社会主義時代から、芸能の地域間交流は推奨されてきたため、地域外の人にもたいていの場合快く、伝統舞踊を教えてくれるようだ。特にレッスン料を払う訳ではなく、飲み物や食べ物を振る舞うなどして、芸能集団にお礼をする。舞踊を教えてもらった際には、その集団から学んだ伝統舞踊により芸能フェスティバルに出場しないことを約束し、競合関係におちいらないようにしているようである。限られた時間で他所の集団の舞踊の演奏を習得するのは難しいのではないかという質問に、アンジェロは以下のように答えている。

私はザンベジアのリズムをよく知っている。だからこその他の場所のリズムもそんなに大変ではなかった。なぜならもう経験があったからだ。もちろん小さな困難はあるけど。でも、楽器奏者が模範を示してくれればすぐ理解する。マパンザ Mapanza<sup>9</sup>を学んだときもそうだった。叩いて叩いてを繰り返す。リズムを聞いたら、すぐわかる。聞いたら頭に出来上がる。そのあと実際手で叩いてみたらできる。しかし使っているのが右手なのか左手なのかということはとても重要だ。これを間違えると音楽は死ぬ。だから(直接)習わないといけない<sup>10</sup>。

以下の表は、アンジェロが地域で習得したリズムとモンテス・ナムリで習得したリズムをそれぞれ表に表したものである。地域社会で習得した音楽は、ほとんど生活の中で時間をかけて覚えているが、モンテス・ナムリに入ってから習得した音楽はすべて短期集中型で習得したものであることがわかる。地域社会で習得した音楽には呪術などに用いられていたものも多いが、モンテス・ナムリに入ってから習得した音楽は、娯楽的な要素の強い舞踊が多い。また、他州のものが多く含まれている。短期集中型で習得する際、モンテス・ナムリの奏者は地域の楽器奏者の隣に座って太鼓の叩き方を模倣する。その際、楽器は似た形状の自分たちの楽器を使用する。そのため、その地域で演奏されているのと同じ音色を出すことはできず、リズムだけを模倣するかたちになる。

---

<sup>9</sup> ソファアラ州の伝統芸能。

<sup>10</sup> 筆者によるアンジェロへのインタビュー、2013年9月25日。

表 4-3 アンジェロが演奏技術を習得した芸能とそれらの習得方法

## 地域社会で習得したリズム

芸能の名前	脈絡	芸能の 行なわれる地域	習得方法	習得先	伝統芸能集団のメンバーに 入った経験
イボンド Ibondoh	娯楽	イニヤスンジ郡	自然・模倣	祖父	あり
ヤルラ Yalura	娯楽	イニヤスンジ郡	自然・模倣	若者の集い	あり
マボテ Mabote	娯楽	キリマネ市	自然・模倣	若者の集い	あり
マクワエラ Makwayela	娯楽	キリマネ市	自然・模倣	教会・学校	あり
マトワ Matowa	呪術	イニヤスンジ郡	自然・模倣	祖父	不定期にあり
マジェニ Mageni	呪術	イニヤスンジ郡	自然・模倣	祖父	不定期にあり
マガバゼ Magabaze	呪術	イニヤスンジ郡	自然・模倣	祖父	不定期にあり
ディジレ Dgire	不明	イニヤスンジ郡	指導を受ける	漁師	不定期にあり
ニヤンバロ Nhambalo	娯楽	キリマネ市	自然・模倣	伝統芸能集団(不特定多数)	不定期にあり
ジェットー Getho	娯楽	イニヤスンジ郡	自然・模倣	伝統芸能集団	不定期にあり

## モンテス・ナムリで習得したリズム

芸能の名前	脈絡	芸能の 行なわれる地域	習得方法	習得先	伝統芸能集団のメンバーに 入った経験
センバ Semba	娯楽	ベイラ市	集中指導を受ける	元国立歌舞団の踊り手	なし
ニケチ Niquete	娯楽	ザンベジア北部	集中指導を受ける	地域グループ*(イレ郡)	なし
セッド Cedho	娯楽	ナマクラ郡	集中指導を受ける	地域グループ*(マクジ地域)	なし
シグボ Xigubo	娯楽	マプト市	集中指導を受ける	地域グループ*(キリマネ市・オセイワ市)	なし
ムワマナ Mwamana	娯楽	ナムニヨ地域	集中指導を受ける	地域グループ*(ナムニヨ地域)	なし
マフエ Mafue	娯楽	キリマネ市	集中指導を受ける	地域グループ*(キリマネ市)	なし
ウツエ Utse	娯楽	ソファアラ州	集中指導を受ける	地域グループ*(ベイラ市)	なし

【凡例】 \*を付した地域グループには伝統芸能集団、ポリバレンテのような若者グループの両方が含まれる。

## 4-4-2 創作の習得

また、アンジェロは、クリアサオ（創作）を行ったことがなかったため、それを学ぶ必要があった。既に入団していた4人の楽器奏者も、全員が創作を行なうことができたわけではなく、4人の内の2人は伝統的なリズムを叩いたり、指示されたリズムを叩いたりすることにとどまっていた。アンジェロは、立ち上げの頃からモンテス・ナムリにいた奏者アブレウに、クリアサオの創作方法について学ぶ。

前はリズムの創作はしていなかった。するようになったのは、モンテス・ナムリに入ってからだ。リズムの創作は、話の内容による。なぜならそれぞれの話は、それぞれのリズムを要求する。すべてのお話はそれぞれのリズムをもつ。悲しみの部分では音楽も悲しくないといけない。喜びの場では喜びでなくては。混乱のときは混乱のリズム。(中略)でもリズム創作というものはすごく大変だ。ほとんどの他のグループの奏者は、グループの立ち上げから今まで、同じ音楽を使いまわしている。それは創作ではない。イノベーションがなければならない。そしてリズム創作をする奏者は、リズムとリズムを掛け合わせたりつなぎ合わせたりjuntarする能力がなければならない。

そう、新しいことをしないと...<sup>11</sup>。

リズムとリズムを掛け合わせたり、つなぎ合わせたりするという手法は、初代の奏者アブレウが、国立歌舞団から学んだ手法である。国立歌舞団の専属の楽器奏者エドワルド・デュラオによると、国立歌舞団の楽器奏者は1年の内のある一定期間、数人の踊り手と村に調査に出かけ、村で泊まり込みで舞踊と演奏を習得した。そうしてレパートリーを増やした後、それぞれのリズムを掛け合わせていくということによりクリアサオの創作を行ったようである<sup>12</sup>。この手法が、地方の歌舞団にも受け継がれているのである。

リズムを掛け合わせたクリアサオ創作について例を挙げると次のようになる。例えば、既存の伝統舞踊 A、既存の伝統舞踊 B がある。ダンス A は太鼓 A1、太鼓 A2、太鼓 A3 の3つの太鼓が3種類の別のリズム・パターンを叩き、それらが重なり合うことで、1つのリズム・パターン A を作っている。ダンス B も同じく、太鼓 B1、B2、B3 の3つの太鼓が別のリズム・パターンを叩き、それらが重なり合うことで1つのリズム・パターン B をつくっている。太鼓 A1、太鼓 B2、太鼓 B3 の3つのリズム・パターンを掛け合わせると、重なり合いによって違うリズム・パターン①が生まれる（図 4-2 のクリアサオ①）。このリズム・パターンは、新たなクリアサオということになる。これは、リズムを掛け合わせて行なうクリアサオ創作の一つの例である。また、既存のリズム・パターンの上に、新たに創作したリズムをのせてクリアサオをつくることもある（図 4-2 のクリアサオ②）。

<sup>11</sup> 筆者によるアンジェロへのインタビュー、2013年9月19日。

<sup>12</sup> 筆者によるエドワルド・デュラオへのインタビュー、2013年10月1日。

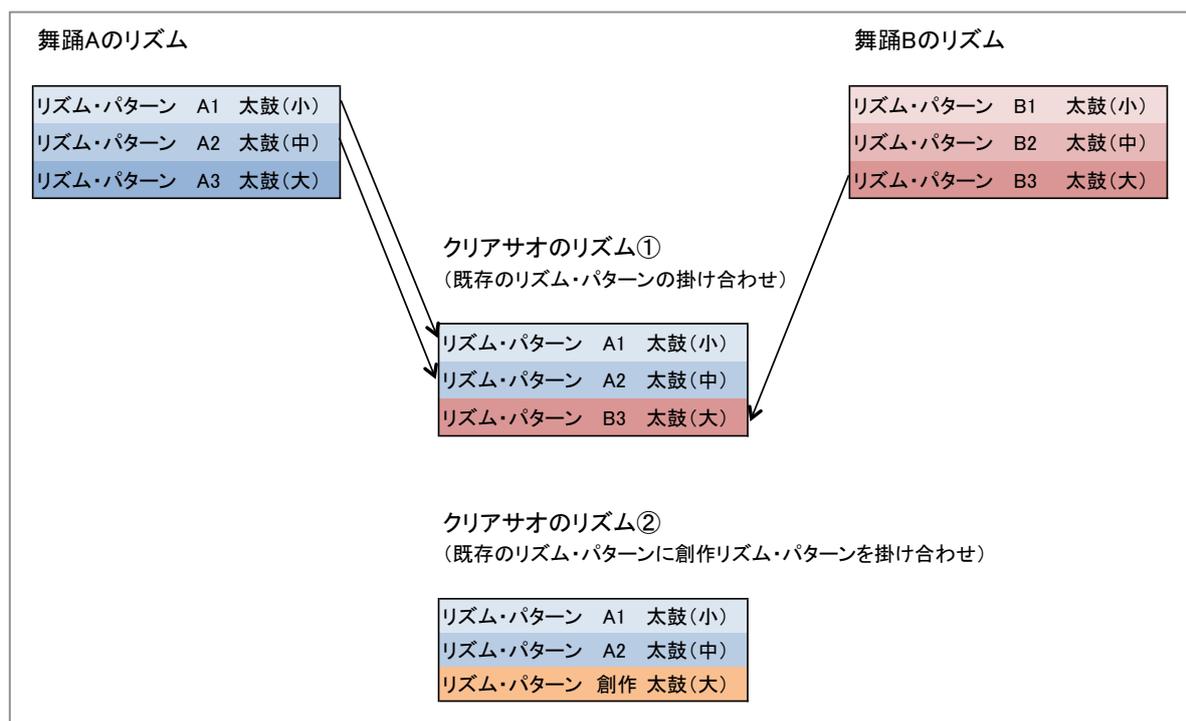


図 4-2 クリアサオ創作の例

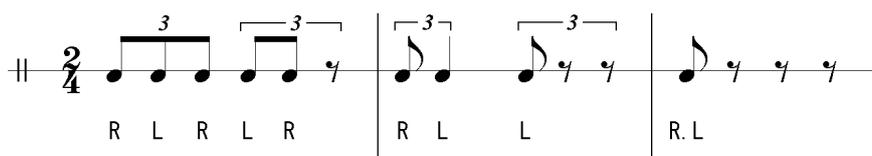
楽器奏者の創作したリズム・パターンの保持に大きな役割を果たしているのは、アキシメント *aquecimento* と呼ばれる準備運動の時間である。アキシメントは、体を慣らしたり新しい動きやステップをつくりだしたりするための準備体操の時間で、毎練習ごとに、40分程度行われる。クリアサオのリズム・パターンは、アキシメントの際に繰り返し演奏されることで、レパートリーとして皆の記憶に残り、定着していく。このアキシメントの時間に新たなリズム・パターンが創作されることもある。楽器演奏にあわせながら踊り手が一連の決まったステップを踏んだりして、新たなステップを創作し、共有したりする。この時間に楽器奏者が演奏するリズム・パターンの中には、クリアサオだけでなく、国立歌舞団から教わったリズム・パターン、伝統舞踊のリズム・パターンも含まれる。小型の太鼓は、いくつかの決まったパターンの中のものを選んで演奏するため、アキシメントでも比較的初心者が叩く。臨機応変に様々なリズム・パターンをこなさなければならないのは、中型や大型の太鼓で、これは経験のある楽器奏者が担当する。

また、バイラードのクリアサオを行なう際には、踊り手の求めるステップと合わせる事が1つの重要な要素である。その際には、アンジェロがさまざまな伝統舞踊の太鼓演奏をしてきた経験が活かされたという。

踊り手はバイラードを創作していく際、「ステップ passo」をつくる。そして出来上がると、「この自分たちがつくったステップにはどのリズムが合うか」と奏者に尋ねる。そしてそのあと自分たち楽器奏者が合うリズムを考え入れる。このときは、動きと音とのコンビネーションを知っているかどうかを試される。また、リズムには、立ち上がって踊らずにはいられないリズムが存在する。踊り手がのることのできるリズムを見つけないといけない。また、演奏の上手下手も、踊り手の踊りに影響する<sup>13</sup>。

モンテス・ナムリの楽器奏者の多くは、伝統舞踊で太鼓の奏法を習得している。ほとんどの伝統舞踊の太鼓演奏は、同じリズム・パターンを繰り返し続けるわけではなく、場が盛り上がった際にはアクセントの位置を変えたり、より細かいリズムを刻んだりして踊り手や場をさらに盛り上げる工夫をする。伝統舞踊の楽器演奏場合、個々の楽器奏者がそれぞれの気分で変化をおこすのであり、奏者が息をあわせて一斉に行なうのではない。クリアサオも、決まったリズム・パターンを循環させ続けるわけではなく、それぞれが、小さな変化を加えていく。その方法は、ほとんどの楽器奏者が伝統舞踊の演奏で習得している。しかし、伝統芸能ではあまり必要とされない、一斉に演奏を終了させたり場面が転換する際に音楽を変化させたりする合図などは、バイラードにおいては非常に重要である。アンジェロは、モンテス・ナムリに入団してから、以下の合図を覚えた（譜例 4-3）。

譜例 4-3 演奏の終りを示す合図



R=右手

L=左手

このリズムは、中型、または大型の太鼓が担当する。国立歌舞団から学んだ合図だといわれている。アンジェロは、音楽を一斉にやめるという行為を「火を消す Apagou o fogo」と言い表す。

<sup>13</sup> 筆者によるアンジェロへのインタビュー、2013年9月19日。

### 4-4-3 西洋音楽の語法との出会い

アンジェロは、2012年の1月より1年間、文化センターで毎年行われているギターやピアノなどの奏法や読譜の方法についての一般市民に向けた音楽講座を受講している。モンテス・ナムリの団員の間で、楽器奏者は伝統楽器だけを演奏するのではなく、西洋楽器の演奏も取り入れるなどジャンルの幅を広げる必要性があるのではないかということが議題にあがったからである。受講費はモンテス・ナムリの会費から出され、アンジェロを含む2人の楽器奏者が音楽講座を受講する楽器奏者として選ばれた。しかし、もう1人の奏者は途中で退会し、アンジェロのみが最後まで受講し続けた。講座は初心者を対象としていた。講師は首都でギターを学び、アフロ・フュージョンというジャンルでミュージシャンとして活躍する文化センターの職員である。アンジェロは、ギターやピアノの習得に力を入れ、毎回真面目に受講し続けたが、楽譜を読むのはじめてで、なかなか思うように上達しなかったという。アンジェロがクリアサオを行なうときには、打楽器のみを用いるときもリズムのみを意識しているわけではなく、音の高低をも意識している。しかし、いわゆる西洋音階を用いて作曲を行ったことはない。これまでにハーモニカなどをバイラードに取り入れた際にも、どちらかというとは旋律というよりは効果音として用いていた。アンジェロは、「モンテス・ナムリの団員の要求に応えたい気持ちもあるが、『モダン楽器』よりも伝統音楽に力を入れていきたい」と筆者のインタビューで話している。

### 4-5 アンジェロによる音楽創作

ここでは、アンジェロがモンテス・ナムリで行ったバイラード創作にともなう音楽の例について、具体的にみていく。アンジェロがはじめてバイラードで音楽創作に本格的に加わったのは、『コンピュータと呪術師 *Computador e Feticeiro*』である。この作品は、30分程度のバイラード作品で、音楽は、クリアサオ、伝統音楽、録音音源からなっている。この作品には、アンジェロのモンテス・ナムリに入団する以前の音楽・芸能経験がクリアサオに活かされている。本項では、その具体的な例を挙げる。

#### 4-5-1 音楽創作の作品の実例

『コンピュータと呪術師』より、アンジェロによる音楽創作を2曲選んで詳細をみていく。1つ目は、呪術師が呪いを解く場面に用いている音楽、2つ目は、最後に踊り手全員によって踊られるフィナーレの舞踊に用いている音楽である。

### クリアサオ例1 呪術師が呪いを解く場面に用いている音楽

『コンピュータと呪術師』のクライマックスの部分で、呪いをかけられた女性に呪術師が祈祷、お祓いをして呪いを解く場面がある。アンジェロはここで、ザンベジア州の低地で広く用いられる呪術の儀礼の音楽マトワをベースにしたリズムと、語りものエチニャピの挿入歌《アルマデテ *Arrumadede*》を掛け合わせた。太鼓はマトワの儀礼用のものではなく、通常のもので代用した。エチニャピの歌の歌詞はそのまま用いており、祈祷という脈絡とは離れている。アンジェロにマトワを用いた理由を聞くと、「呪術の場面なので呪術で用いられる音楽のほうが良いと思った」と答えている。また、それに《アルマデテ》を掛け合わせた理由については、「悲しい感情を引き起こす曲だからだ（呪いをかけられた状態は悲しい）」と答えている。ふたつの既存の音楽を掛け合わせたことによって、この場面の音楽は、新しい印象を持つ音楽に変化している。次に示したのは、『コンピュータと呪術師』の祈祷の場面の歌の部分の採譜したものである（譜例 4-5）。なお、マトワのリズムはここでは省略した。

譜例 4-5 《アルマデデ *Arrumadede*》

J = 148

Voice 1  
Ca di na ca deira ca di na ca dei ra

Voice 2  
A ru ma de de

5  
ca di na ca deira ca di na ca dei ra ca di na ca deira

a ru ma de de

10  
ca di na ca dei ra

a ru ma de de a wi ya wi ya a ru ma de de

16  
Dhi mi yo o sse ne ca ra m pin tei ro

A ru ma de de A ru ma

また、この歌の歌詞を訳すると以下ようになる。翻訳はアンジェロが訳したものを筆者がさらに日本語に訳した。

Cadina cadeira cadina cadeira	椅子をもっていない
Arumadede	アルマデデ
Cadina cadeira cadina cadeira	椅子をもっていない

Arumadede awiyawiya arumadede	アルマデデ アウィアウィヤ アルマデデ
Dhi miyo Ossene	私はオセニだ
Arumadede	アルマデデ
Carampinteiro	家具職人だ
Arumadede	アルマデデ

\*左側に記載した歌詞はシュワゴ語。

### クリアサオ例2 『コンピュータと呪術師』のフィナーレの舞踊で用いられる音楽

アンジェロは、『コンピュータと呪術師』の踊り手たちが全員で舞踊を踊る最後の場面で、ティンビラと太鼓のためのクリアサオを創作している。筆者が採譜した譜を4-6に記した。以下の2小節が若干の変化をつけながら繰り返される。ティンビラは4分の3、その他の太鼓は4分の2でそれぞれが合わさって複雑なリズムに聞こえる。小太鼓ゴゴのリズム・パターンは、イニャスンジ郡やキリマネ市など広く用いられるリズムである。それ以外のリズム・パターンは借用したものと、自らで改変したものとある。ティンビラの旋律はアンジェロ独自のものである。

譜例 4-6 『コンピュータと呪術師』のクリアサオの一部

The musical score consists of five staves. The first two staves are for the Tinbila, with the right hand (右手) on top and the left hand (左手) on the bottom, both in 3/4 time. The next three staves are for percussion instruments in 2/4 time: Gogo (小太鼓) with a rhythmic pattern of eighth notes and rests, Muzere (中太鼓) and Muzo (大太鼓) with a pattern of quarter notes and rests, and Manbila's small drum (マンビラの太鼓(小)) with a pattern of quarter notes and rests. The notation includes various note values, rests, and rhythmic markings like 'R' and 'L' for the drum parts.

#### 4-4-2 アンジェロの創作の考察

アンジェロは、モンテス・ナムリのバイラードのクリアサオを創作の方法を大まかに捉えて図にすると、以下のようなになる（図 4-3）。アンジェロのクリアサオには、生まれ育ったイニャスンジ郡の芸能、キリマネ市の芸能、全国各地の芸能のリズム・パターンや歌などが組み合わせられている。

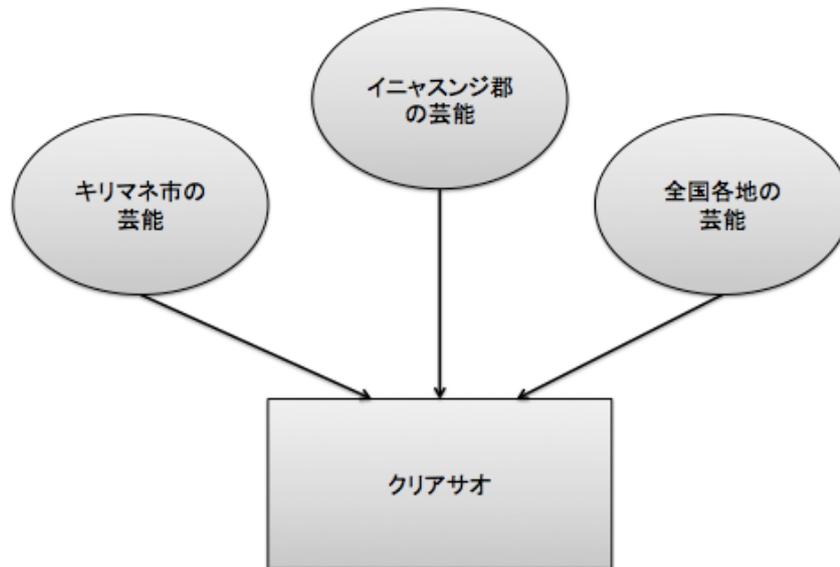


図 4-3 アンジェロのクリアサオの素材

また、アンジェロのクリアサオの創作方法を詳細にみていくと、アンジェロはクリアサオの創作を通して、ある芸能の音楽を別の種類の音楽と掛け合わせたり、儀礼専用の太鼓ではないもので代用したりするなど、芸能を儀礼の脈絡から切り離し、リズムなどある要素を抽出して音楽創作を行なっていることがわかった。

#### 4-3 小括

アンジェロの経歴や創作に着目することで、地方のバイラード創作が国立歌舞団のものをそのまま移入したものではなく、地方のコミュニティの伝統芸能に親しんできた楽器奏者らが日々作り上げてきたものであることが明らかになった。アンジェロは、地域芸能の楽器演奏とバイラード創作を行き来する中で、楽器奏者として特殊性をもつようになった。それは、アンジェロが数多くの種類のリズムを演奏すること、そして、それらのリズムを自由に組み合わせたり改変したりすることができるようになったことである。通常、ザン

ベジア州の地域の伝統楽器奏者は、自分の地域の音楽を演奏することはできても、他の地域の音楽を演奏することはできない。敢えて他の地域のリズムを叩く必要性を感じない人がほとんどである。

バイラードのための音楽創作は、通常は必要とされない能力を育てる特殊な場であるといえる。地域に存在する儀礼や娯楽の場のために演奏するのではなく、「アート」を目指した「作品」のために、日々新しいリズムを創作し、演奏を行なう。ここでいう「アート」や「作品」とは以前はザンベジア州の社会に浸透していなかった概念である。アンジェロはコミュニティが育ててきた伝統芸能の世界と「アート」の世界とを結びつける試みを日々実践しているともいえる。

しかし、地域の伝統芸能集団に所属した経験を持たない第2世代からは変わってくるかもしれない。アンジェロに現在の若者も伝統音楽に親しんでいるかどうか問うと、以下のように答えている。

今の若者は、伝統的なリズム *ritmo tradicional* を知らない人が多い。伝統的なリズムを知っている若者は、土、砂埃を知っていて、まさに伝統が何かを知っている人、伝統に近づく人だ。伝統舞踊を知っている人は、伝統的なリズムを知っている。伝統を知らない人は、モダンなダンス、流行の曲では上手に踊っても、伝統ものを踊らせる  
とできない。

モンテス・ナムリに入団してきた第2世代の中には、「伝統的なリズム」を知らない人も多い。彼らに演奏の基礎をどう教えていくかという課題を抱えている。アンジェロは、「自分が意識的に学ばずに習得してきたものを教えるという作業は難しい。しかし、それを上手に教えられるようになること、それができれば、モンテス・ナムリも高いレベルを保っていける」と話しており、第2世代への教授の問題が現在大きな課題であることがうかがえる。

## 第5章 総括と結論

本研究の目的は、独立後のモザンビークにおいて国民国家形成のための文化政策の一環として国立歌舞団とともに生成された舞踊劇バイラードが、その後地方歌舞団によって創作されるまでの経緯を検証するとともに、「アート」という外来の概念からの影響にも着眼し、バイラード実践者が地方の伝統芸能と舞台芸術の世界をどのように結びつけながら創作活動を行なっているのかについて明らかにすることであった。

ここでは、各章で考察してきたことを整理し、本論文の結論を述べたい。

### 5-1 総括

序章では、主にアフリカ諸国の国民文化形成と舞台創作の関わりに関する先行研究、モザンビークにおける国立歌舞団やバイラードに関する先行研究、アフリカにおけるグローバリゼーションと芸能の関係に着眼した先行研究を整理し、本研究の位置づけを明確にするとともに、研究対象と方法を提示した。

第1章では、国立歌舞団が設立され、バイラード創作が行なわれるようになった背景や、社会主義放棄以降のバイラード作品のテーマの変化について検証することで、以下のことを明らかにした。設立当初のモザンビーク国立歌舞団は、国内の多様な伝統芸能の収集と保存、「モザンビーク性」を追求した作品創出という役割を担っており、「伝統的」共同体を母体に継承されてきた芸能を、バイラード作品の素材として取り込んでいった。これらの試みは、「国家としての統一」というスローガンとともに行なわれており、エスニック・アイデンティティを超え、国家のアイデンティティを形成することになぞらえられていた。また、当初のバイラード作品のテーマは植民地時代における民衆の苦しみや抵抗等が多かったが、社会主義放棄以降は環境保護や平和、エイズ問題も取りあげられるようになった。その背景には、海外の支援団体からの助成が増加したことがあると指摘した。

第2章では、ザンベジア州に焦点を当て、地方におけるバイラードの展開を明らかにした。独立後の文化政策や社会変化によって、エスニック集団を単位としたコミュニティで継承されていた芸能の多くが衰退していったように見えたが、それらは地方の歌舞団などで盛んになった「市民としての芸能活動」の中で脈絡を変えて展開する動向もみられたことを述べた。また、近年の地方におけるバイラードの発展を捉えるために、具体的な事例として歌舞団モンテス・ナムリを取り上げた。そして、彼らが創作と実践を通して、海外

の舞台芸術団体との交流により強まってきた「西洋を意識したアート志向」と、「源泉」に目を向けた「伝統志向」の間で揺れ動く様子を明らかにした。

第3章では、モンテス・ナムリのバイラード作品の構成要素や作風が、海外の支援団体や時代の影響を受けながらどのように推移してきたかについて、支援団体別の作品をそれぞれ分析し、比較し考察した。その結果、海外の芸術団体とのコラボレーション作品では、太鼓だけでなくイニャンバネ州のティンピラという楽器が使用されるようになったこと、バイラードにポルトガル語の台詞が多く用いられるようになったことなど、地域の人々に発信する作品とは異なる特徴がみられることが明らかになった。また、踊り手がコンテンポラリー・ダンスを取り入れた創作を好むようになり、楽器奏者が伝統的な奏法で対応することができない状況になっていること、そのため録音音源も使用されるようになったことも明らかになった。このように、2章で述べた「アート」志向と地域志向の葛藤、また、「舞踊や音楽も現代的なものに変える必要がある」という認識が、バイラード作品の構成要素や作風にも影響を与えていることがわかった。

第4章では、バイラード作品と伝統芸能の関係性を明らかにするために、歌舞団モンテス・ナムリで音楽創作を中心的に担っている楽器奏者アンジェロに着目した。そして、彼が伝統芸能や儀礼音楽の世界を行き来しながらバイラード作品を創作していることを示した。アンジェロは、ザンベジア州に広く普及する大衆的な伝統芸能のみならず特定の「儀礼」における音楽も素材として利用していること、その際、他の地域の音楽と掛け合わせたり、その音楽専門のものではない太鼓で代用したりする等、儀礼の脈絡から切り離れた音楽の要素のみを抽出して用いていることを明らかにした。

また、近年入団する若者は、伝統芸能集団で奏法を身につけていない者も多く、彼らにどのように演奏の技やクリアサオの技を伝えていくかといった課題を抱えていることもみえてきた。

## 5-2 結論

バイラードという様式がモザンビーク、ザンベジア州の人々にとってどのような存在なのかを考察していく。バイラードは、イデオロギーの伝達や海外にモザンビークを表象するための舞台芸術として国立歌舞団に用いられ普及していったが、近年では社会問題のメッセージを人々に伝えるための、そして主体的な表現を行なっていくための舞台芸術として展開している。グローバル化が進む中で、国立歌舞団も地方の歌舞団も、海外の芸術団

体などともつながりを持ちながら、芸術性の追求も行なうようになった。

歌、音楽演奏・舞踊が一体化となってストーリーを展開するバイラードは、もともとザンベジア州のコミュニティに存在していた芸能と共通性があり、歌舞団の実践者はそれらと関連させながらバイラード創作を行なっている。モンテス・ナムリの活動を脚本づくりなどで支援した文学の教授のジンジャーは、バイラードというジャンルについて次のように述べている。

（バイラードは）ミミックだけでなく、音楽、舞踊、詩、言葉、などの芸術表現が、一体化してメッセージを伝える。文学者、音楽家、踊り手、詩人、みんなが協働して制作したものなのである。モザンビークの芝居、芸能は本来このような複合体で成り立ってきたと思う。伝統舞踊が作り出す強い存在感、衝撃は特に重要だ。ただの会話でストーリーを表現するのではなく、歌、舞踊、そういったものが魅力を与える<sup>1</sup>。

この語りから、様々な芸術表現が一体化しているといったバイラードの特徴とモザンビークに昔から存在していた芸能とに共通点を見いだしていること、歌と舞踊を「欠かせない要素」と捉えていることがわかる。

また、バイラードによって伝えられるメッセージは、教育的な内容のものが多いが、芸能と教育の密接なつながりは、社会主義や NGO などの影響を受ける以前から、地域文化の中に存在していた。その一つの例が、成人儀礼である。ザンベジア州において、歌、舞踊は教訓を伝えるという重要な役割を担っている。また、近年までザンベジア州の各地で夜になると焚き火を囲んで年長者から子どもたちに語られる語りもまた、教訓が込められていた。このような習慣はライフスタイルの変化などの影響もあり現在衰退しつつあるが、地方におけるバイラードはこれらの歌や踊りをも積極的にバイラードに取り入れている。つまり、モンテス・ナムリのバイラード実践者は、自らが体験してきた「伝統的」共同体を母体としてきた芸能をバイラード創作に用いているのである。これらの芸能に関しては、団員の経験、記憶が舞台上で再構築されているといえる。

こういった意味で、バイラードは今後、各地域の伝統芸能を保存していくという役割も担うようになる可能性も持つ。現在のモザンビークの伝統芸能は非常に多様性があるが、すべてが継承されていくことは難しく、その多様性は失われつつある。現に、多くの芸能

---

<sup>1</sup> ジンジャーへのインタビュー（2013年9月）

が、世代交代とともに行なわれなくなっている。そのような中、国内の国立大学などがモザンビークの中の伝統芸能の映像記録を残す試みなどを行なっているが、身体的技術が失われることの歯止めにはなっていない。エスニック集団を基盤とした共同体が失われていく中で、バイラードを通して人々と伝統芸能との関係性が保たれていくひとつの回路となるかもしれない。

しかし、ここで「伝統」とは何か、「創作」とは何か、といったことについて、じっくり考えてみる必要はあるだろう。「伝統=変えてはならない」という概念はモザンビークでは必ずしも共有されていない。「伝統とは繰り返すだけでなく創作しつづけることだ」という意識は、社会主義時代に強化された観念ではあるが、モザンビークの伝統芸能においても元来から息づいていたものでもある。モザンビークの人々は、植民地時代に抑圧された立場に立たされてきた中でも葛藤や苦しみを芸能で表現し、常に伝統を革新してきた。現に、現在のモザンビークの「伝統芸能」といわれる現場でも、昔につくられた歌詞やリズムを繰り返すだけではなく、常に創作が行なわれている。そして、その際「自分たちの芸能であること」は、現在でも意識されている。注意しなければならないのは、「自分たちの芸能であること」は、単に、エスニック・アイデンティティを芸能の中に保持することや、様式を受け継いでいくことだけを意味しないという点だ。国立歌舞団の元楽器奏者マチュメ・ツァンゴ Matchume Zango (1980-) は次のように語った。

自分たちはヨーロッパのコンテンポラリーをやりたいわけではない。自分たちのコンテンポラリーをやりたい。昔にこだわりすぎて伝統を窒息させるのではなく、ルーツを大切にしながら「今」を表現したい。いつの時代の人もそうだったと思う。世界中の様々な文化と自分たちの文化は「結婚」することができる。ただ止まっていたら芸能は死ぬ。しかし、先祖代々受け継いできた芸能の根っここの秘密を知っていないとそれはたいしたことのない芸能にしかならない。

バイラードは、どのように「先祖代々受け継いできた芸能の根っこ」とつながり続けることができるだろうか。「先祖代々受け継いできた芸能の根っこ」は、芸能の担い手が有する技術や知識だけを意味しているわけではなく、共通の歴史を体験してきた地域の人々の一人一人の中にある感性とも関係しているものであろう。したがって、社会において人々がよりどころとする共同体が民族を母胎としたもの中心ではなくなっても、どのように姿

を変えていっても、その地域に住む一人一人との関係性の中で、芸能の姿を模索していくことが重要なのではないかということマチュメの言葉は示唆している。

そのため、「上演は誰のためのものか」、「上演の場を地域でどのように構築していくか」は、重要な問題であろう。地域の人を取り込んでいくためには、ギニアで「民衆演劇」を展開したグギ・ジワンゴ<sup>2</sup>のように、用いる言語、内容、形式だけでなく、上演の場や観客と演者の関係性についても地域の伝統と再結合しながら新たな形態を模索するという道もあるだろう。しかし、それは選択肢のひとつである。

ザンベジヤ州の人々は急激な社会変化の中でも、常に「表現」する場を確保してきた。国家の政策の中でつくり出されたバイラードもまた新しい形態として地域に取り込まれ、ネイティブ化し始めている。さらには、バイラードの実践者はグローバル化が進む中で、自らをどのように表象していくかを模索し始めている。土地の数だけ歴史も表現方法も存在している。「アート」という名で行なわれていることをポジティブに解釈するなら、「アート」は、固有性の表現であり、他者に自分の存在を知らせるひとつの手法である。自らが継承してきた身体的な技や記憶と向き合いつつ、外部の新しい技能を取り入れていく営み、世界に向かって自らをいかに表象していくかを模索する営みがバイラード創作の場では行なわれており、この葛藤を伴う創作活動は、近年バイラード実践者によって意識されるようになった「アート」という概念とも切り離せない関係にある。

### 5-3 本研究の意義と今後の課題

本研究は、芸術文化政策が舞台芸術に与えた影響に関する研究がほとんどなされてこなかったモザンビークの舞台芸術に関する基礎的研究として意義を持つ。また、近年のダイナミックな社会変容の中で、モザンビークの芸能の実践者が過去から引き継いだ地方的な音楽文化をどのように生かしながら、新たな舞台芸術を創造しているかについて、社会的文脈からだけでなく実際の創作活動や作品分析から明らかにした研究として重要性がある。

しかし、本研究では、研究対象をザンベジヤ州のモンテス・ナムリと国立歌舞団に絞り込んでいたため、全国的なバイラードの様相を描くことができなかった。また、バイラード創作における「伝統」や「創作」に対する意識についてより深く考察していくためには、

<sup>2</sup> ケニアの作家。グギは、西欧演劇の影響を強く受けたアフリカ演劇の再アフリカ化を図った。

モザンビークにおける伝統芸能の分野の研究との照らし合わせや議論が必要となってくるだろう。問題は、モザンビークの中でもザンベジア州の伝統芸能に関する研究がまだほとんど行なわれていないことである。今後蓄積されていくことでさらなる可能性が広がるものと思われる。

また、本研究では、伝統芸能の世界と舞台芸術の世界のつながりをみていくのに、音楽創作を中心的に担っているひとりの楽器奏者に着目するという方法論もとったが、そこで明らかになったことを一般化したりモザンビーク全体に当てはめたりすることが可能であると言い切ることはできない。しかし、芸能や創作の実践という営みのあるひとりの人の物語の中に位置づけること、人間の体験の中でみていくことは、他者が他地域の芸能をその土地や社会など様々な事象と関連づけて捉えるために有効であると考えられる。本研究では伝統芸能の世界と創作の世界を行き来する楽器奏者に着目したが、海外の舞台芸術の世界とモザンビークのバイラード創作の世界を行き来する音楽家に着眼した研究も今後一層意味を持つだろう。この分野に関しては、多様な解釈学的作業がなされるべきであると考えられる。

また、モザンビークのバイラード創作を、現在世界で繰り広げられている舞台芸術の世界とより関連付けていくためには、他ジャンルや他地域の先行研究も参考にしながらより広い脈絡の中にバイラードを位置づける必要がある。特に、音楽と舞踊とが密接に関わり合っているアフリカの芸能においては、舞踊学との共同研究による音楽の解析も課題である。今後も更なる研究を続けたい。

## 参考文献

## 【洋書】

Abílio, David

- 2007 “Breve reflexão sobre o 28 aniversário da Companhia Nacional de Canto e Dança de Moçambique independente.” *Tempo N 1566 Outubro*, Maputo: Ricardo, pp52-55.

Askew, Kelly Michelle

- 2002 *Performing the Nation: Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania*. Chicago: The University of Chicago Press.

Banham, Martin

- 2004 *A History of Theatre in Africa*. Cambridge: Cambridge University Press.

Caetano, Cristina

- 2006 *Conhecer o Teatro em Moçambique*. Lisboa: Oihnel.

Casa Provincial da Cultura da Zambézia (ed)

- 2010 *Danças Tradicionais da Provincia da Zambézia: Quelimane*.

Castaldi, Francesca

- 2006 *Choreographies of African Identities-Negritude, Dance, and the National Ballet of Senegal*. Chicago: University of Illinois Press.

Dias, Margot

- 1986 *Instrumentos Musicais de Moçambique*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical.

Edwardo Mondlane

- 1968 *The Struggle for Mozambique*. London: Zed.

Holzhausen, Bettina

- 2005 “Traditional Dance in Transformation: Opportunities for Development in Mozambique,” Submitted in accordance with the regulation of the MA Theatre and Development, School of English, Leeds: University OF Leeds.  
<http://www.nestcepas.ch/en/home.htm> 2014年1月13日

Horgan, Brian

- 2006 “Locating the Chopi Xylophone of Southern Mozambique.” *The Pacific Review of*

*Ethnomusicology*. Vol. 11, California: UCLA.

<http://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/11/piece/513> 2014年3月2日

Israel, Paolo

2009 “Utopia Live: Singing the Mozambican Struggle for National Liberation,” *Centre for Humanities Research*, South Africa : University of the Western Cape.

Kiwan, Nadia and Meinhof Ulrike Hannna

2011 *Cultural Globalization and Music: African Artists in Transnational Networks*.

Basingstoke: Palgrave Macmilan.

Kubik, Gerhard

2010a *Theory of African Music Volume I*. Chicago: The University of Chicago Press.

2010b *Theory of African Music Volume II*. Chicago: The University of Chicago Press.

Lourenço do Rosário

2001 *Contos Africanos*. Lisboa: Texto Editora.

Martin Banham

2004 *A History of Theatre in Africa*. Cambridge: Cambridge University Press.

Matusse, Gilberto

1998 *A Construção da Imagem de Moçambicanidade em José Craveirinha*. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane Livraria Universitária.

Mitras, Luís R.

2004 “Theatre in Portuguese-speaking African Countries.” *A History of Theatre in Africa*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press.

Mudimbe, V.Y.

1988 *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*. Indiana: Indiana University Press.

Ndege, George

2007 *Culture and Customs of Mozambique*. London: Green Wood Press.

Polak, Rainer

2005 “A Musical Instrument Travels Around the World: Jenbe Playing in Bamako, in West Africa, and Beyond.” Jennifer (ed.), *Ethnomusicology: A Contemporary Reader*. New York: Routledge Press, pp161-185.

Senghor, Léopold Sédar

1964 *Liberté I: Négritude et Humanisme*. Paris: Seuil.

Soeiro, Manuela

2000 “Mozambique.” Rubin, Don; Ousmane Diakhate; Hansel Ndumbe Eyoh (ed) *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre: Africa*. London: Routledge, pp200-205.

Solomenho, Sofia

2013 “Dançar as Vicissitudes de Uma Nação: Tradição e Contemporaneidade na Companhia Nacional de Canto e Dança de Moçambique: Transacções Criativas e Debates Identitários em Gold, de Rui Lopes Graça” Dissertação elaborada com vista á obtenção do Grau de Mestre em Performance Artística/ Dança. Lisboa: Universidade Tecnica de Lisboa.

Stone, Ruth M.

2000 “Profile of Africa”, *The Garland Handbook of African Music* second edition, New York: Routledge.

Tamele, Viriato and Vilanculo João

2002 *Algumas Danças Tradicionais da Zona Norte de Moçambique*. Maputo: ARPAC-Instituto de Investigação Sócio – Cultural.

Tracey, Hugh.

1948 *Chopi Musicians: Their Music, Poetry, and Instruments*. London: International African Institute.

Vail, Leroy and Lendeg White

1980 *Capitalism and Colonialism in Mozambique*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

1991 *Power and the Praise Poem: Southern African Voices in History*. Charlottesville: University Press of Virginia.

Vaz, Carlos

1978 *Para um Conhecimento do Teatro Africano*, Lisboa: Ulmeiro.

## 【和書】

小倉充夫

- 2012 「多民族国家における言語・民族集団と国民形成」『現代アフリカ社会と国際関係-国際社会学の地平』小倉充夫編、有信堂、205-226 頁。

小田英郎

- 1999 「アフリカ社会主義」『アフリカを知る事典』伊谷純一郎他監修、平凡社、18 頁。  
1999 「パン・アフリカニズム」『アフリカを知る事典』伊谷純一郎他監修、平凡社、335 頁。

小田亮

- 2001 「越境から、境界の再領土化へ」『人類学的実践の再構築-ポストコロニアル転回以降-』杉島敬志編、世界思想社、297-321 頁。

遠藤保子

- 2001 『舞踊と社会-アフリカの舞踊を事例として-』文理閣。

遠藤保子、相原進、八村広三郎

- 2013 「ナイジェリア国立舞踊団と舞踊のデジタル記録・保存」『立命館産業社会論集 48/4』1-18 頁。

川田順造

- 2001a 『口頭伝承論 上』平凡社。  
2001b 『口頭伝承論 下』平凡社。  
2004 『アフリカの声-歴史への問い直し-』青土社。

ジオンゴ、グギ・ワ

- 2010 宮本正興・楠瀬佳子訳『精神の非植民地化-アフリカ文学における言語の政治学-』第三書館

クレイン、デブラ、ジュディス・マックレル

- 2010 鈴木晶監訳『オックスフォード バレエダンス辞典』平凡社。

古謝 麻耶子

- 2011 「モザンビーク国立歌舞団の設立の背景と社会主義時代における活動」『MOUSA』沖縄県立芸術大学音楽学部、13号、83-92 頁。

佐々木雅幸、川崎賢一、河島伸子（編）

- 2009 『文化政策のフロンティア1 グローバル化する文化政策』勁草書房。

鈴木 裕之

- 2008 「ギニアの国家建設 - セクトゥレによるユニークな文化政策」『朝倉地理講座 大地と人間の物語 アフリカ I』 池谷和信、佐藤廉也（編）、朝倉書店。

砂野幸稔

- 1997 「エメ・セゼール小論」『帰郷ノート・植民地主義論』エメ・セゼール著、砂野幸稔訳、平凡社、83-92 頁。

塚田健一

- 2000 『アフリカの音の世界-音楽学者のおもしろフィールドワーク』新書館。

船田クラーセンさやか

- 2007 『モザンビーク解放闘争史』御茶ノ水書房。  
2008 「紛争後モザンビーク社会の課題—村に戻らない人々—」『朝倉世界地理講座-大地と人間の物語-12 アフリカ II』池谷和信、佐藤廉也、武内進一編、朝倉書店、655-671 頁。

ブラッキング, ジョン

- 1978 徳丸吉彦訳『人間の音楽性』岩波書店。

柳沢史明

- 2012 「『黒人芸術』と脱植民地化-サンゴールとファノンにおけるアフリカ黒人文化論に即して-」『民族芸術』vol.28、民族芸術学会、110-117 頁。

渡辺裕

- 2007 「世界音楽の法 あるいは 規制と管理」『事典 世界音楽の本』徳丸吉彦、高橋悠治、北中正和、渡辺裕編、岩波書店、172-173 頁。  
2007 「国民国家権力下の音楽制度」『事典 世界音楽の本』徳丸吉彦、高橋悠治、北中正和、渡辺裕編、岩波書店、174-175 頁。

ンケティア, クワベナ

- 1989 龍村あや子訳『アフリカ音楽』晶文社。

### 【新聞記事】

O Jornal Noticias

- 1978 “1° Festival Nacional de Dança Popular” 24 Jan.  
1998 “Amatodos” : um manual de informacção que cumpriu a sua missão” 21 Dec.

【公演プログラムなどの資料】

Companhia Nacional de Canto e Dança [ed.]

1998 *Apresenta o Bailado*, Amadores. Maputo.

1999 *Plano Estratégica de Desenvolvimento*. Maputo.

2005 *Biografia da CNCD*. Maputo.

Ministério da Educação e Cultura [ed.]

1978 *Programa do I Festival Nacional de Dança Popular*. Maputo: 1980.

1980 *Música Tradicional em Moçambique*. Maputo.

1997 *Política Cultural de Moçambique e Estratégia de sua Implementação*. Maputo.

2006 *Programa do II Festival Nacional de Dança Popular*. Maputo.

【映像資料】

Companhia Nacional de Canto e Dança

2009 *Ntsyai*. Maputo.

(国立歌舞団の団員 João Tiago より提供)

収録年不明 *Em Moçambique o Sol Nasceu*. Maputo.

(国立歌舞団の団員 Joao Tiago より提供)

Shakespeare Link Canada

2006 *Sonho Nocturno*. Quelimane

(歌舞団モンテス・ナムリより提供)

【ウェブサイト】

Shakespeare Link Canada

<http://www.shakespearelinkcanada.ca/> 2013年10月2日

IBIS

<http://ibismozambique.org/> 2013年1月9日

## 巻末資料

資料 1 バイラード作品『夏の夜の夢 Sonho Nocturno』(2006年)の物語展開と音楽・舞踊

資料 2 バイラード作品『パンツの社会学 Sociologia da Calcinha』(2012年)の物語展開と  
音楽・舞踊

資料1 バイラード作品『夏の夜の夢 Sonho Nocturno』(2006年)の物語展開と音楽・舞踊

時間	音楽的要素		踊り手のパフォーマンス		場面	場面	場面	入退場		
	奏者によるもの	踊り手によるもの	動作の詳細	台詞					簡略化したストーリー	場面の詳細(ステージ下)
4:42	クリアサオA				宮廷。王と王女の婚約の儀式。	(演奏のみ)	—			
5:4						—	—	従者8人登場(踊)		
5:38				創作舞踊			従者:座る	—	従者1:登場(踊)	
5:57							従者:中心に踊り出て箱を置く。	—		
5:58							皆:座る	—	従者1退場(踊)	
6:18							王:歩いて中央へ	—	王:登場(歩)	
6:20				ミミック			王:箱の上に座る	—		
6:35							—	—	棒を持った従者(踊)	
6:49							王:杖を受け取りかざす	—		
6:52							王:杖を従者に戻す	—		
		歌A				王女と取り巻き:歌いながら登場	—	王女・取り巻き登場(歌)		
			創作舞踊・ミミック			取り巻き:王女のまわりで踊る	—			
						—	—			
7:30						取り巻き:座る	—			
7:50						取り巻き:王女を担ぐ	—			
8:58						王女:ほかの人に担がれる	—			
9:2						従者:踊りながら退場。王:舞台へ移動	王女:舞台へ上がる。	従者退場(踊)		
9:12						王:再び杖を受け取り王女へ。	王女:受け取りかざし、王へ。王:舞台へ上がる			
9:31				ミミック		従者:杖を受け取る	王:杖を従者に渡す	従者入退場(踊)		
9:36						従者たち:座ったまま	王・王女:ダンス(太鼓の合図でスタート)			
9:40	クリアサオB					従者たち:座ったまま	王・王女:ダンス	従者1:登場(踊)		
9:55						従者1:箱を持って回る。従者たち:座ったまま	王・王女:ダンス			
10:3				前半は創作舞踊 後半は社交ダンス		従者1:箱を持って舞台へ、従者たち:座ったまま	王・王女:ダンス ファルソ:舞台へ上がる			
10:18						従者たち:座ったまま	王・王女:ダンス ファルソ:踊りながら箱に布をかける			
10:20						従者1:飛び降りる。	王・王女:ダンス			
10:44						従者たち:座ったまま	王・王女:激しくダンス			
11:3				ミミック	台詞	従者たち:座ったまま	ダンスが終わる。王:台詞			
11:7					台詞	みな:拍手	王女:台詞(Sim)			
11:15		クリアサオB				静止	—			
11:34				社交ダンス		従者たち:踊りだす。	—			
11:34			ミミック		—	—	従者退場(踊)			
12:23	クリアサオC	歓声			宮廷での舞踏会	舞踏会	王・王女:座ったまま	4組のカップル:登場		
12:30				社交ダンス			—	王・王女:踊りはじめる		
12:51								4組ペア:踊りはじめる	王・王女:座る	
12:58						社交ダンス (一部ミミック)		カップルのうちの1組:盛り込みいちゃつく。その他:踊る	王・王女:座る	
13:12							台詞	—	—	2組の親:登場
13:16								父親:王・王女に叫ぶ	—	
13:56					2組の親:いちゃつくカップルにつかみかかる。	—				
14:2				台詞	親同士:喧嘩	王・王女:あわてる				
14:4				台詞	ざわめき	王:台詞(2回叫ぶ)				
14:5					—	—				
14:36	クリアサオC 1分12秒				宮廷での舞踏会	元の戻って踊りだす	王の台詞「音楽」			
14:52				社交ダンス (一部ミミック)			一部また混乱	王・王女:座る		
14:53							引き離れた男女:再度一緒に踊る	王・王女:座る		
15:14				ミミック		台詞	親同士:踊りはじめた男女を再び引き離す	王・王女:座る		
15:17							女性:台詞(怒)	—		
15:18							—	王:台詞(Voce)		
15:29				台詞	大混乱	—				
15:33				台詞	大混乱	王:台詞(十分だ)				
15:34				台詞	静まる	王:台詞(十分だ!)を2回大声で繰り返す				
15:49				台詞	静まる	王:台詞				
15:52				台詞	全員:耳をふさぐ	王女:台詞(はい)				
15:56					—	王:台詞(宴会は終わりで。みんな帰るんだ)				
16:5					全員:帰る	王:立ったまま 王女:片づけ				
16:16					カップル3組:舞台に戻る	—	カップル3組:登場			
16:30				台詞	男:台詞	—				
16:41			ミミック		カップル:輪になり何かを企み合意。手を叩く。	—				
16:43					—	—	カップル3組:退場			
17:59		舞台袖で音楽:シケチ、指笛			夜の音(移行)	7人:舞台袖で音楽				
17:50	クリアサオD	風の音			森の風景	(音楽のみ)	—			
18:0						創作舞踊		木と風役が登場し、風に揺れる木々を演じる	木(2)と風(2):登場	
18:14								猿3匹:ノミ取り	—	猿3匹:登場
19:11								蛇:舞台を這う	—	蛇:登場
19:13					うさぎ:びよんびよんはねる	—	うさぎ:登場			
19:19					カメレオン:のしのし歩く	—	カメレオン:登場			
19:24		王:歌B			森の風景	神:登場	王:登場			
19:32	クリアサオD	全員:歌B(応唱)			森の神、妖精に下界を見てくるように言いつける。	森の風景	神:歌う			
19:36						ミミック	動物:舞台のはじにより、王の歌に応唱	神:手を上にかざしたまま		
20:20								不明(カメラに写っていない)	—	
20:28								不明(カメラに写っていない)	妖精:王の脇で待機	妖精3人:登場
20:39					不明(カメラに写っていない)	神:台詞(旋律)・踊り				
20:55	クリアサオE				妖精、下界に下りて悪巧み	(おそらく編集で音カット)	神:歌をやめる			
21:22				創作舞踊			不明(カメラに写っていない)	神:下界を見渡すミミック		
21:23							—	神:台詞(ポルト)		
21:52							—	妖精マスク:踊り	神:退場	
21:55							—	妖精:服をぬぐ		
22:42						台詞	—	妖精:踊り	妖精:舞台下へ	
22:50					—	妖精:舞台に降りる				
						妖精:台詞(ポルト)	—			
						妖精:静かに後ろに待機、カップル:けんかしながら登場	—	2組のカップル:登場		
						女:台詞(ポルト) 妖精:待機	—			
						2カップル:横になる、妖精:待機	—			



36	37	口笛・レインスティック				女:歩く	—	女:登場
36	40	クリアサオD				女:木の葉を拾う。においをかぎながらくるくるまわる	—	
37	4					男:忍び足で登場 妖精:怪しい動き	—	男:登場
37	8					男:後ろから女を抱く。女:笑顔むける。妖精:脇	—	
37	20					女:男をつきはなす。	—	
37	27					男:もう一度女に近づいて女を抱く。そして横になる	—	
37	47					女:男をつきとばす	—	
38	1					男:コンドームをポケットから取り出す	—	
38	9					男:コンドームを2つ女に見せる。女:喜ぶポーズ	—	
38	18					男:女を抱きかかえまわる	—	
38	27					男女:性交渉。妖精:男女にまわりつく	—	
38	38	効果音			男:コンドームを掲げる。妖精:倒れる	—		
38	45	クリアサオF			男女:静けさの中あたりを見回す。	—		
38	50	効果音			男女:もう一度性交渉	—		
		口笛・レインスティック			男:コンドームを掲げる。妖精:倒れる	—		
39	27	クリアサオF	創作舞踊		妖精:赤いリボンの男女を起こす。赤リボン男女:操られ踊る	—		
40	5				妖精:脇に座る。赤リボン男女:踊り狂う	神:走って壇上へ	神:登場	
40	14	効果音			赤リボン男女:また倒れて寝る	神:手を振り下ろす		
40	19		台詞	神様が妖精の悪行を叱り、感染予防の方法を人間に伝えるように言いつける。	男女:寝ている。妖精:右脇に座っている	神:台詞(何が起こった?)		
40	23		台詞		妖精:台詞(何も)	—		
40	26		台詞		男女:寝ている。妖精:右脇に座っている	神:台詞(彼らに何をした?)		
40	29		台詞		妖精:台詞(何も)	—		
40	33		台詞		男女:寝ている。妖精:右脇に座っている	神:台詞(もう一度聞く。何をした?)		
40	38		台詞		妖精:マスクを後ろにまわす	—		
40	48		台詞		男女:寝ている。妖精:右脇に座っている	神:台詞(感染していない人をさがして予防を教える)		
40	55	効果音(足音)			妖精:歩き出し、感染していない男女を起こす	神:台詞(行け)		
41	14				感染していない男女:全員起きる	神:壇上で見下ろす		
41	15				感染していない男女:感染した男女も起こす	神:壇上で見下ろす		
41	28		台詞	人間たち、「コンドームを使うことが大切」という情報を共有しよう。	No感染男女:台詞(コンドームを使って)と言い合う	—		
42	9				男女12人:輪になる。	神:壇上から降りる	神:退場	
42	22	伝統音楽Mafue	伝統舞踊Mafue	台詞	女:台詞(家に帰る時間だ)	—		
42	23				男女全員:踊りながら退場	—	男女:退場(踊り)	
42	45	クリアサオG	創作舞踊		—	—	男女:登場(踊り)	
44	31				男女:踊り	王・王女:壇上へ	王・王女:登場	
44	40				親:歌いながら右手から登場。男女:踊りをやめて耳を澄ます	王・王女:座っている	親:登場(歌)	
45	9	親:歌E			男女:親と向かい合い、歓声。親に飛びつく	王・王女:座っている		
45	20				王:立ち上がり杖をつく(効果音)	—		
45	29		台詞	森に出かけていた若者と親との再会。宮廷での喜びの踊り。	—	王:台詞(この場を祝福するダンスを踊ろう)		
46	6				男女:歓声	—		
46	9				男女:杖の音で静まり返る	王:杖		
46	12	王:歌F			—	王:歌(シュワボ)「私たちは勝てる」		
46	23	応唱:歌F			男女:応唱(シュワボ)	—		
46	26	伝統音楽 Nyamdjanga	伝統舞踊 Nyamdjanga		男女:歓声→踊り	王:踊る		
46	26				終了	終了		

資料2 バイラード作品『パンツの社会学 Sociologia da Calcinha』(2012年)の物語展開と音楽・舞踊

時間		音楽的要素		踊り手のパフォーマンス		場面									
分	秒	楽器奏者によるもの	録音	踊り手によるもの	動作	台詞	簡略化したストーリー	場面の詳細	入退場						
0	48	クリアサオA					デニ・ゼの踊り	(演奏開始)							
	55								ミミック				3人がぐるぐる歩き回る	デニ、ゼ、女: 登場(歩)	
1	19									指笛・歓声	創作舞踊			踊りがはじまる	
3	36													急にゼがデニをつきとばす→再び踊り	
4	20														デニ、女: 退場(踊り)
4	25														ゼ: 登場(椅子を持って歩く)
4	37													椅子を持った2人が向かい合う	青年: 登場(椅子を持って歩く)
4	39													2人の男が握手→抱き合う	
4	54													2人の男椅子に座る。	
5	1													2人の男: 話し合う様子をミミックで。	後ろに女性2人、デニ登場(歩)
5	25							踊る女たちとそれを眺める男たち。							
5	42							男: 脳による。女たち: 真ん中で椅子を持ってうろうろ							
5	46							女たち: 椅子に座る→男も座る							
6	4							女たち: 椅子で踊る、男: それを眺める							
6	8				創作舞踊(ミミック混じり)			女: 再び踊り 男: 椅子から降りて女に近づく							
6	25							女: 踊り 男: 女を見てミミック							
6	25							女: 踊り、男: 女に寄っていく。							
6	50		録音A												
8	18								デニ: 残る、ゼ: 酒飲むミミック	女2人退場					
8	38								デニとゼ: 交渉、男: 一人椅子に座る						
8	42								デニは椅子を持って退場、男: 追いかける	デニ: 退場					
9	8								ゼ: 女が気に入ったことをミミックで表現	ゼ: 退場					
9	14							(音楽のみ)							
9	19	クリアサオA													
10	15								創作ダンス。	黒タイツ女4人、男一人登場(踊)					
12	31								踊りの中でみんな叫ぶ						
12	59								また叫ぶ 叫びながら踊りながらゆっくり退場	女4人男1人退場(踊)					
13	25		録音B												
14	20								ゼ: 靴を持って舞台へ。ソファーに近づく						
14	43								ゼ: ソファーに座り新聞を読む	女3人登場(歩)					
14	54								ゼ: ソファで寝る。女2人布を持って登場						
15	2								女: 布を広げて後ろ向きにたつ 男: 立ち上がる						
15	35						台詞		ゼ: デニの布をとる。						
15	47								ゼ: 女にしがみつく。						
16	7								ゼ: 台詞	デニ: 退場(走る)					
16	44						台詞		女: 立ったまま						
16	57								ゼ: 左側の女の布をとり女に触る						
17	4							ゼ: 台詞	ジェニ: 退場(走る)						
17	48					台詞		ゼ: 女の布をとり女に触る。							
18	0							ゼ: 台詞							
18	4							女: 退場(走る)							
18	20							ゼ: かばんを持って舞台をうろうろ	ゼ: うろうろしながら退場						
		Exercicio													
19	3		録音C												
20	36								ハプニング(音響機器が作動しない)						
20	48	軽く拍子をとるように太鼓を叩く							ゼ、デニ、女、踊りながら登場	ゼ、デニ: 登場(踊)					
21	53								ゼ、デニ: 退場、女2人: 踊り続ける	ジェニ: 登場					
22	14								ゼ、デニ: 退場	女一人: 退場					
22	40								ゼ: 靴をもって女を見ている。女: 踊る	ゼ: 登場					
22	45							女: 踊りながら退場	女: 退場(踊)						
23	15							音楽がとまる							
23	22							ゼ: ソファでまったり							
23	24							ゼ: ソファー デニ: 扉をノックする仕草	デニ: 登場						
23	35					台詞		ゼ: デニに近づいていく							
23	36					台詞		ゼ: 台詞、デニ: 台詞、ゼ: 台詞							
23	50					台詞		2人: 小走りでソファーに座る							
24	1							ゼ: 台詞、デニ: 台詞。							
24	2	効果音						ゼ: 台詞一席を離れる	ゼ: 退場						
25	13							退場							
25	20							デニ: 周囲を見渡し床に落ちているコンドームを拾う							
25	21							デニ: ソファーのまわりうろうろ	ゼ: 登場						
25	31					台詞		ゼ: ソファーに座る。デニ: うろうろ							
27	24					台詞		デニ: ゼに気がつく ゼ: 笑う							
27	25					台詞		デニ、ゼ: 会話(長め)							
27	25					台詞		デニ、ゼ: 会話							
27	32							会話の続き「エイズの検査をしよう」							
28	31							デニ、ゼ: 舞台の前に歩み寄る							
28	42	クリアサオB													
28	51								ゼ、デニ: リズムに合わせてのペアで踊る						
29	11								ゼ: 左端で直立 デニ: 踊る						
29	20								ゼにデニがとびつく						
29	20	伝統音楽 Galanga			伝統舞踊 Galanga (創作的)		集団伝統舞踊	女5人: 踊りながら登場	女5人: 登場						
30	4	クリアサオC						女5人: 伝統舞踊 Galanga	女5人: 退場						
30	40	クリアサオD			創作舞踊			女5人: 踊りながら退場	女5人: 退場						
31	9	伝統音楽 Makwaio			伝統舞踊 Makwaio			(音楽が変わる)							
								男2人: 踊りながら登場	男2人: 登場						



## 謝辞

本論文を作成するにあたり、多くの方々のお力添えをいただきました。心より感謝申し上げます。

沖縄県立芸術大学の教授小西潤子先生には、熱心に細部にわたって粘り強くご指導をいただきました。限られた時間の中で博士論文をまとめることができたのは、小西先生の暖かい励ましのおかげです。また、静岡文化芸術大学の梅田英春先生、沖縄県立芸術大学の金城厚先生には本研究に取り組みはじめた当初から丁寧にご指導いただき大変お世話になりました。沖縄県立芸術大学の久万田晋先生には、学内の研究発表会や学会の発表などで毎回適切なお助言をいただき大きな刺激を受けるとともに研究意欲もいただきました。高瀬澄子先生には、学内誌への投稿の際に毎回細やかで貴重なご助言をいただきました。

また、修士時代からお世話になっている琉球大学名誉教授の中村透先生はお会いするたびに議論をかわしてくださることで新たな研究の視点をいただきました。本研究を仕上げるにあたって、適切なお助言をいただいたことで本論文の完成度が高まったと思います。お茶の水大学名誉教授で現聖徳大学教授の徳丸吉彦先生にも、私の論文のことを気にかけていただきご指導をいただきました。何度か本研究に関する資料を送ってくださったこと、相談にのっていただいたことは研究を進めていく励みとなりました。国士舘大学教授の鈴木裕之先生には、沖縄県立芸術大学での集中授業やアフリカ学会での発表の際に多くのご助言をいただきました。また、西アフリカの音楽に関する興味深いお話を聞かせてくださったことで私の研究意欲は高まりました。吉川秀樹先生には論文要旨の英訳の際に大変お世話になりました。論文に関する貴重なご意見もいただきました。

モザンビークにおける調査では、歌舞団モンテス・ナムリ、国立歌舞団の団員、ザンベジア州立文化センターの方々に取材のご協力をいただきました。特に、太鼓奏者の **Angelo José** 氏は定期的に太鼓の指導をしてくださったり貴重な情報を提供していただいたりするなど、大変お世話になりました。また、ザンベジア州の歴史や伝統芸能について詳細な情報を提供してくださった文化センターの館長 **Simão Fernando** 氏や、フィールド調査で伝統芸能集団の紹介、現地語の翻訳をしてくださった舞踊技術者の **Francisco Mutuwarima** 氏、**Pedro Chipesso** 氏、国立歌舞団の連日のようにインタビューに応じて下さり映像資料などを提供してくださった **João Tiago** 氏にも感謝申し上げます。ザンベジア州立センターの職員の方々には、青年海外協力隊として派遣されていた際から大変お世話になっています。彼らとの出会いがなければ本研究は

はじまっていなかったと思います。

また、2008年から2010年までザンベジア州立文化センターで青年海外協力隊員として活動していた大町佳代氏は、ザンベジア州内の舞踊に関する調査を行っており、彼女からも貴重な情報をいただきました。東京外国語大学教授のクラーク船田さやか先生、津田塾大学国際関係研究所研究員の網中昭世氏、モザンビークからの留学生で東京外国語大学の博士課程に在籍中の Daniel Costa 氏にも資料などの面でご協力いただくとともに、大きな刺激を受けました。

また、大学では多数の友人たちとの出会いに恵まれ、研究にも度々助言をいただきました。鈴木良枝氏、杉山昌子氏、遠藤美奈氏には様々な面で励まされ、助けられました。また、本研究をまとめるにあたって、増井愛華氏には遅い時間まで校正を手伝っていただきました。その他、本研究にご助言いただいた方に、あらためて深く感謝申し上げます。

研究活動費においては、日本学術振興会特別研究員(DC2)、JSPS 科研費(12JO9900)からのご支援をいただきました。

最後になりましたが、温かく見守り続けてくれた家族や友人にも感謝したいと思います。