

アフガニスタンにおける歌謡の形態

鈴木 道 子

On the Patterns and Sentiments of Afghan Folk Songs

Michiko SUZUKI

résumé

A variety of peoples make up Afghanistan. Those five major groups are : the Pashtoons, the Tajiks, the Uzbeks, the Turkmens, and the Hazaras. The Pashtoons, who speak Pashto as their mother tongue, constitute 60 percent of population. Pashto and Dari (a Persian dialect) are the official languages, and almost all songs collected for our research are sung only in Dari or Pashto. Most data used in this article were obtained through the First Project of Ethnomusicological Research in Iran and Afghanistan financially supported by the Ministry of Education and the project was carried out in Afghanistan for two months in 1973.

In this country it is difficult to make exact distinctions between classical art music and folk music, and there are very few songs for working and playing. All songs except those of the Hazaras are usually sung accompanied by one or several musical instruments. The musicians are socially separated in general from those who enjoy their music, and integration between these two classes is very rare.

More than 50 percent of song texts consist of formularized verses : *Chahārbaitī*, *Ghazal*, and *Landāi*. A song is composed of several verses of single style or of a mixture of several styles of verses, including *Bait* (blank verse or non-metrical lines). Mostly songs are anonymous and their titles are obscure except a few. And more than 90 percent of the songs are love songs, and their typical topics are common to Persian lyrics, especially to *Ghazals* of Ḥāfiẓ and a lyrical monologue from a famous Arabian love story 'Lailā and Majnūn.'

Collected data are songs and music played by mostly men only for men, therefore an attempt to collect songs about women's life is strongly desired.

I. 序

本稿は「第1次東西音楽交流学術調査——イラン・アフガニスタン民族音楽学術調査——」（1973年度科学研究費補助によるもの、研究代表者 藤井知昭）が収集してきた資料、ならびに報告（一部は

『アフガニスタン民族音楽大系』——1975年コロンビア——の5枚組レコード及び解説として公表されている)を主要な資料として、アフガニスタンにおける歌謡の特徴を論ずるものである。尚、筆者は1975年1月、ならびに「第2次東西音楽交流学術調査——イラン・トルコ——」(1975年度科学研究費補助によるもの、研究代表者 藤井知昭)の研究分担者として同年7月にアフガニスタンに立ち寄り、通算40日余、当国においてフィールドワークを行った。その間に主として、前出の調査隊が各地で採集してきた民謡に関し、インフォーマントを通じて聞き取り調査を行い、文献の収集にあたった。Kābulとその近郊での演奏の実録にも携わっている。以上の成果に基いて、既に2・3の小論を発売したが、それらが歌謡の文学的な側面に重点をおいてきたのを改め、本来分離すべきではない歌詞と音楽を総合的にとらえて、アフガニスタンにおける歌謡の実態をできるだけ具体的に呈示することを本稿の目的としている。採譜は龍村あや子氏(東京芸術大学)にお願いし、音楽面での専門知識に関しては、上記の調査隊長である藤井知昭氏(国立民族学博物館)を始めとする調査隊員諸氏に助言を仰いだ。ここに記して謝意を表したい。

本文中に引用した歌詞は筆者の訳によるものである。ペルシア語の詞は直訳を心掛け、パシュト語の詞は意識した。筆者が用いたペルシア文字の転写方法は次のとおりである。

ペルシア文字の転写方法(ダリー語は少し発音の異なる場合がある)

ش	س	ژ	ز	ر	ذ	د	خ	ح	چ	ج	ث	ت	پ	ب	ا
sh	s	zh	z	r	z	d	kh	h	ch	j	t	t	p	b	a, i, u, ...
ی	ه	و	ن	م	ل	گ	ک	ق	ف	غ	ع	ظ	ط	ض	ص
y	h	vu	n	m	l	g	k	q	f	gh	'	z	t	z	s

第1表

II. 男たちによる男たちの歌

II-1 人と文化

アフガニスタンは人口約1700万、イラン系にはほぼ間違いないとされるアフガン人、即ちパシュトゥーン族を最大構成員(約60%)とし、同じくイラン系のタージク族、モンゴール系のハザーラ族、トルコ系のウズベック・トゥルクメン・キルギス族や、アラブ人、ヌーリストーン人等、10余種の民族・部族からなる多民族国家である。シーア派のハザーラ族を除く大多数がスンニー派を信奉する回教国であり、人々は殆んど全くと言えるほど酒を飲まず、大都市以外に住む圧倒的多数の女性がチャドール(被物)を頭からすっぽりと被って外出している。パシュトゥーン族がパシュト語を用いる他は、全土でダリー語(ペルシア語の一方言)が用いられている。調査隊(「序」に記した調査隊のこと。以下同じ)が採集した歌もすべてダリー語、又はパシュト語によるものである。両者は共に公用語とされているが、長い歴史をもったペルシア語の方が通用範囲が広く、学校でもダリー語だけで教育がなされてきた。ところが1973年のクーデターで王政から共和制に移り変って以来、パシュト語も小学校で教えるべきだという声があがり、一部で実施も試みられているようであるが、実情とかみ合わず、難行していると伝え聞いている。言語の問題は長い目で見た場合、歌謡の生死と関わる部分が

明しているが、全体としてはまさしくアフガニスタンの音楽状況を作り出している、と結論を下した。筆者の本格的な調査研究は、厳密には、この時点で始まったと言わなければならない。言語上の障害からあまり解明されていなかった歌詞のひとと言を、^{つまび}詳らかにするという、厄介ながらも重要な仕事が残されていたからである。100時間余に及ぶ録音の中から、各地方毎に特徴的な歌を数曲ずつ選び、それを現地人に聞かせ、正確に書き取ってもらうことから始めなければならなかった。多くの貴重な歌が切り捨てられ、殊に言葉の聞き取りにくいものがその対象となった。しかし最初は歌詞の内容が全々解っていないため、無差別抽出という意図には叶っていたと思う。録音されてきた歌はKundūzで唯一の女子学校の生徒（10才前後）の歌を除き、すべて男性の歌であり、子供の歌も皆無に等しかった。これは後で触れるように、実際に子供の歌が殆ど存在しないからである。

厳格に言えば、以上の資料には少々片寄りがあることを認めないわけにはいかない。そこにイスラム圏の、しかも未だ十分開かれざるアフガニスタンにおける調査のむずかしさを見ると共に、男性ばかりで編成された調査隊の限界を感じざるをえないのである。アフガニスタンの音楽やフォークロアに関して、まとまりのある、世界的に認められた研究報告や著書は極めて少なく⁽²⁾、皆無に近い状態であったが、幸いにして、近年フォークロアに対する関心がこの国においても高まり、1973年にAfghan Folklore Societyから*Bimonthly Magazine : Folklore*が発刊されている。また第2次大戦後間もなく、The Historical and Literary Society of Afghanistan Academyより発刊された*The Historical and Cultural Quarterly : Afghanistan*も僅かながら、断片的な資料を掲載してきた。パシュトゥーン族のフォークロアに関しては、アフガン政府も比較的大きな関心を寄せ、政府刊行の単行本として*Paxto Folklore*をパシュト語で出版した（1970年）。そこには結婚式などに絡む女性だけの歌や子供の遊び歌など、調査隊が採集できなかったいくつかの歌が紹介されている⁽³⁾。ところがこの場合も含めて、アフガニスタンの現地人によって示された資料は、歌詞をガザル、又はチャハールバイティといった定型詩として音楽から切り離し、羅列したものが多いため、それらの資料を入手した時・場所・手段・資料提供者の種類等の、科学的文献となるための必要事項が殆ど全くと言ってよいほど明記されていない。従って伝播経路や現在歌われているか否かなどの証拠に用いることができず、単なる参考資料に留まっているのである。しかも、1つの歌謡形態に対しての、地方やトライブの違いによる呼称の変化に関しても現在研究者の見解はまちまちであり、フィールドワークの裏付けがあるようにも見うけられず、筆者の関わる調査隊の場合も含めて、学術的な調査はまだ始まったばかりであると考えられるのである。

II-3 楽人と楽器

「音楽」に対してアラビア語系の *musīkī*、時には *muzīkī* が多く用いられているが、*sāz* という言葉も器楽に対し用いられる。しかしこれは、次に記す呼称も含めて、原則論であり、地域や被調査者の意識の違いにより異なった様相をみせている。演奏家は *sāzandah* (ダリー語発音) (「作る (*sākhtan*) 人」と呼ばれ、時に、*artist* 又は名手の意味で *honarmand* と称せられる。歌手は *sarāyandah* とか、*khānendah* (「読む (*khāndan*) 人」と呼ばれているが、演奏家と歌手は同一人物である場合が多い。

被調査者である彼等の生業・年齢・出自等に関する詳細や各地域での具体的な調査状況については既に公表されているため⁽⁴⁾、ここでは本論を進めるにあたって必要と思われる事項を簡単に述べておくに留めたい。被調査者となった楽人たちは殆どの場合、専業もしくは半専業的音楽家であり、少なくともその村、その地域の住民によって暗黙の裡にも音楽をやる人間とみなされた者であった。つまり不特定多数の人々が歌や演奏に携わることは稀な例となる。聴衆が加わって合唱になることもなく、歌は特殊な場合を除き、専ら独唱である〔藤井 1965, 1972〕。以上のことから、当然音楽家の社会的身分が文化人類学的に1つの問題となる。同時に、音楽の教授や学習がどのようになされているか、子弟・徒弟関係の有無なども重大な調査対象となってくるわけであるが、筆者にはそれをこれ以上語る資格はない。

演奏形態は先にも触れたように、地域やライブによってアンサンブルの構成の仕方はもとより、使用楽器など種々の面で異なるのであるが、歌はアンサンブルの中の1人の楽器奏者により演奏の一部に組み込まれて歌われる場合が圧倒的に多く、伴奏なしで歌われることは少ない。次にアフガニスタンの代表的な民族楽器を、名称のみ記しておく。zī(e)r-baghālī (壺型太鼓), dāyrah (タンブリン型太鼓), dohl (両面大太鼓), tablah-bayah (1対の小太鼓), tanbūr・danburah・r(o)bāb (以上撥弦楽器), sare(i)ndah・ghīchak (擦弦楽器), tulaḥ (リードの無い横笛の総称), ney (nāy) (リードの無い縦笛), tār (鈴・鉦の類), harmonūm (手風琴の一種)。これらの多くは民俗音楽楽器であると同時に古典音楽の楽器でもある。また、音楽に関する明瞭なジャンル区分は、音楽家の意識と音楽の内容の相方において殆ど存在しないことを、調査隊が採集した資料やその調査記録が如実に語っている。藤井氏の言葉によれば、「日本と異なり、伝統芸術音楽、あるいは現代音楽としての流行歌、それに民謡などの民俗音楽を明確に区分することは困難で……。発声や使用楽器、その上支持層なども、ほとんど共通し、……当初、わらべ唄にその民族の音楽的特徴がもっとも端的に表現されていると考え……子供へのアプローチに専念したことがある。しかし……10年にわたる調査の中で、わらべ唄と考えられるのは、わずか20例を集めたにすぎない〔藤井 1975: 7-8〕」のである。事実録音資料中にも、9才の少年が tanbūl を弾く父親と共に、zī(e)r-baghālī の名手として、且つ恋唄の素晴らしく良い声の歌い手として登場してくる。首都 Kābul においてさえ、小学校は午前と午後に分かれた2部式授業を行い、全国的な就学率も低く、子供が貴重な労働力であるこの国の経済的・社会的事情が、上記の子供の歌に関する現実をもたらした1因となっているのかも知れない。女の子および女性の生活は、調査者たちにとってヴェールに包まれたままであるが、男たちは幼い時から大人と一緒に労働し、音楽を享受し、楽人を囲んで文字通り黒山の如き人垣を作って、いつ果てるとも知れない間断なき調べに黙して聞き入る姿を、至る所で目のあたりにすることができるのである。

III. 伸縮自在な歌謡形態

III-1 詩が詞となり歌となる

音楽家が最も活躍できるのは結婚式の時であろう。Kābul などの都会のホテルでは、男の親族や関係者と女のそれとが一堂に会するような上流社会の結婚式も行われているが、一般には男の祝宴と女

のそれとは全く別個にもたれ、楽人は男の会場において必要欠くべからざる存在であり、酒も飲まず夜を徹して行われる宴会の要となるのである。結婚式の場合に限らず、この国の音楽家達の演奏は極めて長時間に及ぶ。少なくとも2・30分はひと息に演奏され、その間に歌われる歌は1種類とは限らない。そもそも曲や歌に、所謂題名らしき題名は付いていないのが普通である。1つの曲から次の曲への移り変りは、現地人でも聞き漏らすことがあるほど自然に行われ、1曲1曲の独立性は非常に稀薄であるといえよう。それではこうした曲や歌を、音楽家は何によって区別し、命名しているかというところ、おおよそ次の4通りを挙げることができると思われる。(1)固有の題名、(2)歌い出しの部分の歌詞、(3)部族名+詩型式名、(4)地域名+詩型式名。

(1)の固有の題名をもつ曲は、所謂ポピュラーソングに類するものであり、その数は限られているが、地域やトライブの違いを超えて至る所で歌われ、殊に少年少女にも親しまれている。代表的なものとしては、'Mōndah Nabāshī'（「お疲れさま」の意、訪ねてきてくれた恋人を労う歌）、'Mollā Mohammad Jān'（約500年前の実話に基くもので、夫Mohammadを愛している妻'Aīshahの歌）、'Shāhkoko Jān'（少女の名前を題とした、女子に愛されている歌）、'Bacchah Mōshī Mōshī'（少年愛の歌、所によっては駈落ちの歌。「mōshī」は草色を指し、逢引きに際して迷彩色となる服を着た少年、という意の題）などが挙げられよう。(2)の歌い出しの部分の詞句でもってその詞全体の題名とするやり方は、洋の東西を問わず、無題の韻文を他と区別する時に用いられる一般的な方法である。(3)、(4)で使用される詩型式名としては、主に、バイト（Bait）、チャハールバイティ（Chahārbaitī）又はその別称、ガザル（Ghazal）、ランダイ（Landāi）の4種類である。これらはパシュト語であるLandāiを除いて、すべてアラビア・ペルシア詩用語であり、後でも述べるように、詩と音楽の結びつきはアフガニスタンにおいても密接である。換言すれば、アフガン歌謡の殆どの詞は、アラビア・ペルシアの型式をふまえて作られた詩（韻文）なのである。以上のような型式名の頭にトライブの名称を付け、例えばハザーラギー・チャハールバイティ（「ハザーラ族のチャハールバイティ」）などと曲名を呼ぶのが(3)の場合であり、(4)のように地名を付けて、例えばカンダハリイ・ガザル（「カンダハール地方のガザル」）と呼ぶこともある。また、シャマーリー・バイト（「北方の歌」）と称せられる曲も、いくつかの地方にみられる。但し、南・東・西が題に付けられた例はなく、どの地域名でもタイトル化が可能というわけではないようであるが、そのシステムは今のところ不明である。

既に明白なように、曲を区別すると言っても大変大まかな方法をとっており、(3)・(4)においてはとも曲の固有名詞とは言い難く、しかも(3)・(4)の方式で被調査者が調査者に告げる場合が圧倒的に多いのが現状である。また、題を「ガザル」と称しても、その歌がガザルで始まる（又はガザルが中心となっている）というだけのことであり、決してガザルだけでその歌が構成されていると考えてはならないのである。従って微妙な音楽的变化や詞の内容の変化をとらえて、曲の変り目としなければならない。勿論、音楽家が演奏の途中でそれを示唆してくれることはありえない。ここにおいて私達は、1つの曲（歌）は1つの題名をかかげて固定した構造をもつ、とは限らないのではないかという可能性を念頭におかなければならないのである。

III-2 真珠1粒——バイト

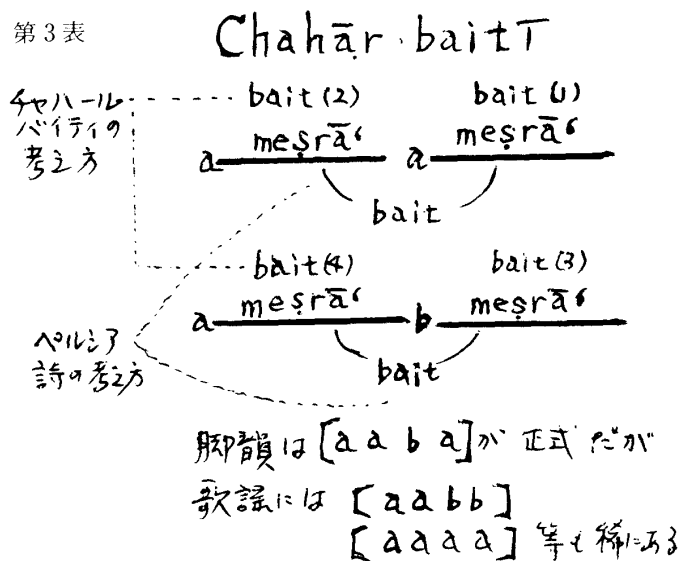
所謂民謡のことを強いて言葉で表わせば *baitī maḥallī* であり, *āhange maḥallī* と称せられることもあり, 共に「地方の歌」の意味である。一般には「地方の」を省き, 「歌」を総称して Bait 又は Beit と呼んでいるが, 子守唄や幼児の指遊び唄などを Bait とは言わないようである。Bait という言葉のアフガニスタンにおけるこうした用い方は, それがアラビア・ペルシア詩用語を借用したものであるにもかかわらず, 後者とは多少用法が異なり, また応用範囲も広いため, しばしば型式の呼称の上で混乱をきたしているのが実情である。

Bait は元来アラビア語で, 「テント」「家」の意味をもち, 詩においては1組の2連句 (couplet 又は distich) を指す。その半分 (hemistich) を *meṣrā'* と称するが, bait, 即ち2つの *meṣrā'* は右から左へ, 中に句切りを置いて1行に書かれるのが普通である。アラビアのテントといえば, ベドウィン族のテントがまず思い起されるが, それが象徴するように, 1つの bait は1つの独立した完璧な世界を具現するとされる。そうした bait をどの程度連続させ, そこにどのような韻律型を用いるかによって, 種々なアラビア・ペルシア詩型が構成されているのである。ところがアフガニスタンにおいては, hemistich (*meṣrā'*) を bait と称することが多く, それが次に示す *chahārbaitī* (四行詩) という名称をつくり, しかも先に記したように, bait は不定型詩一般の総称にもなっている。本来は distich である bait が1つのまとまった意味, 即ち sentence を作るのであるが, アフガニスタンの用法においては, 2つの bait でその目的を果しているのである。しかし内容や形態においてより素朴な歌謡の場合は, hemistich である bait でも一応まとまった意味を伝えることができ, 旋律的にも独立している。いずれにおいても, bait の1つ1つが独立した美しい詞句(しばしば真珠に譬えられる)となっていることには変りがない。そのため *Ghazal* (抒情詩) や *Qaṣīdah* (頌詩), あるいは *Chahārbaitī* から bait が分離し, 単独で歌の中に挿入されたり, 他の bait と差し替えられたりすることも十分おこりうる。勿論こうした操作は, 音楽家や演奏家の才覚に委ねられたことではある。

III-3 真珠2粒——チャハールバイティ

これはアフガニスタンの代表的な歌謡形態の1つと言えよう。4つ (*chahār*) の *meṣrā'* からなるこの詩型は, 第3表が示すように, 1行に書かれた2つ (do 又は du) の *meṣrā'* を bait とする本来の考え方からすれば *dobaitī* と称せられて然るべきものであり, 事実そのようにも呼ばれている。しかし日本でも従来こ

第3表



غلط کردم که پشت دربار کردم شب شبینه ز کرمون بار کردم
نشتم گریه بسیار کردم رسیدم بر لب آب صفایون

文字は右から左へ書かれる。

の詩型は「四行詩」として紹介されてきた。正式には各句が〈a a b a〉と脚韻をふみ、4句が共に10～13音節前後からなっていることが多い。次に挙げるのはBadakhshān地方のタージク人音楽家によるchahārbaitī 2箇所である。伴奏楽器はghīchak, zī(e)rbaghālī, tārの3種である。

「最初あなたの方が愛してくれと頼んだ、私にも優しく親切だった
だがあなたの心に誠は見えなかった、友よ、こんなことになったのはなぜです」 (例1)⁽⁵⁾

「友よ あなたのためなら生命も捨てよう、あなたの誠実と優しさのためなら生命も捨てよう
あなたの心に私への愛はないけれど、あなたの優しい言葉のためなら生命も捨てよう」 (例2)⁽⁶⁾

同じ「四行詩」にrobā'īと称せられる型式があり、その複数形robā'iyātは'Omar Khayyāmの『ルバイヤート』で有名であるが、これにはもう少し複雑な韻律型が定められている。全部で24種(用いられるのは主に12種)の韻律型があるとされているが[Blochmann 1970 : 66-9], 実のところ、アフガニスタンの専門家の間においてすらchahārbaitīとdobaitīとro(u)bā'īの各々に対する定義は一致しておらず、呼称に混乱がみられる。その原因の1つはPersian Prosodyの難解さであり、chahārbaitīという名称がアフガン特有のものであるため、ペルシアにおける従来の詩学で正式に取り扱われることが少なかったことも考えられよう。単なる別称と見なしている著者があり[Ibid : 90-91], 明らかに区別を示す資料もある⁽⁷⁾。

もともとの「四行詩」は抒情詩体^{ガザル}や頌詩体^{カシード}や叙事詩体^{マヌグイー}などでは表わすことのできない、警句・教訓も含めた日常的なところを短かく歌った民謡詩の形態であった。rubā'īをtarāneh(「民謡」と同一視する考え方もあり[Ibid : 91], イランの地方都市へ行くと'Tarāneye Maḥallī'(「地方民謡」と題する豆本を売っていることがあるが、その内容の殆んどは「四行詩」である。四行詩型式はアラビア・ペルシア語文化圏だけでなく、朝鮮・中国・中央アジアの各地域からトルコに至るまで、更には、北欧やゲルマン語族の古謡においても、普遍的に存在している⁽⁸⁾。四行あるいは四句をひと区切りとして歌うのが一番自然で容易であると、多くの民族が一樣に考えたのであろうか。しかもchahārbaitīの場合も含めて、四句の間には漢詩の絶句体と同様に、概ね起承転結のルールがしかれている。しかし外形がシンプルであるが故に、重要なのはむしろ韻律形態であろう。民族の音楽的・言語的リズムを端的に反映している可能性が強く、韻律の違いによる別称の存在が考えられる。呼称の差異は単にそれだけのことには留まらない。歌謡において、歌詞と韻律、韻律と旋律やリズムは表裏一体の関係にあることは言うまでもないことである。アフガニスタンの四行詩型^{チヤハールバイティ}に対しても、次に示すような更に2つ(確認されているのは2つ)の呼称が地方によって存在することは、その「四行詩」の発生の原点にも関わる問題を孕んでいるのである。

1つはBadakhshān地方のFalak⁽⁹⁾である。現地の資料によれば、これは「土地の人々が集まった時、1人で1行を作り4人で完成する民謡である。女もそれに参加し、女の立場で詠む[Shahrānī 1973 : 68]とされている。現在その信憑性を確かめる術をもたないが、韻律に関しては相当自由なものと想像される。調査隊はこのFalakを馬子唄として取材してきた。東北の辺境の町Faizābādでの録音中、非常に珍しいことに、飛び入りを申し出した羊飼いの青年が歌ったものである。狭い音域内(H・C・Dの3音)で自由リズムにのり言葉ジリを長く引き伸ばすなど、リズムの明確なこの地方の他の

ハザーラ族のガザルの例

$\text{♩} + \text{♩} = 47$

Az gha-me tū za-rdo hai rān tā ba-kai
chun kha-me zol-fe pe-ra-i-shān tā ba-kai

sōkh-tan an-dar gha-mā-tai nā-za-nin
Qhal-be sō-zār(h)n chash-me-ge-r-yān tā ba-kai

Az fe-rā-ghe-rō-ye tu lai-lani se-fat
Ham-chu maj-nū-n dar bī-yā-bān tā ba-kai

IXF略

第5表

ア古典詩の伝統を継ぐものである。10数行の長い Ghazal の全体を通して歌われることは殆どなく、幾つかの Ghazal の頭の部分を3・4行ずつ寄せ集めたり、Bait や Chahārbaitī などと組み合わせさせて歌われることが多い。第5表の楽譜は Hazārajāt の部落で採集したハザーラ族の Ghazal であり、次にその部分の訳を示しておく。アラビア・ペルシア文化圏に知れわたっている「ライラーとマジュヌーン」の恋物語をふまえた、典型的な Ghazal である。

— は distich を示し、() 内は旋律型を示す。

- 「一体いつまであなたへの愛故に、悲嘆に暮れていなければならぬのか (A)
- 「一体いつまで黒髪カールの如く(暗い気持で)、苦悩カールに満ちていなければならぬのか (B)
- 「あなたを想って焼き焦がれ、ああ愛しい女よ (A)
- 「一体いつまで心を焼やし、眼に涙カールしなければならぬのか (B)
- 「私のライラーであるあなたから離れて (A')
- 「一体いつまでマジュヌーンカールの如く、荒野を彷徨カールわねばならぬのか (B')
- 「あなたのルビーの唇で、私の唇を甘くしてくれ (A'')
- 「一体いつまで別離ゆえの辛酸を口にしたければならぬのか (B'') (例5)

Ghazal において、各 bait (distich) はその Ghazal の生命であると言われる。「各々の verse (= bait 筆者注)は完璧な思想を伝えなければならない。verse と verse との間に何らの関連もない。verse は糸に通された真珠のようなものだ。糸は確かに玉をつないで首飾りに作り上げているが、その首飾りの値うちは真珠にあるのであって、糸にあるのではない [Blochmann 1970 : 86]。」従って優れた

bait は1人歩きして単独に歌われたり、他の context の中に挿入されることが当然おこりうる。Ghazal の最初の2行があたかも chahārbaitī の如く扱われることもある。Bait がこのように独立した生命をもつために、主要なテーマを告げる bait(s) が歌の中で規則的に繰返されることも極く普通に行われる⁽¹¹⁾。この繰返し歌われる1節は、^{マトゥラ} maṭra' と呼ばれる。Maṭra' は元来 Ghazal の最初の bait(開対句)を指し、これに対して最後の bait(結対句)を maqṭa' と称する。これらの言葉がアフガニスタンでは歌謡に適応され、詩型に関わりなく、歌い始めの句を maṭra'、歌い終りの句を maqṭa' と呼んでいるのである。この他に^{ファルド} fard と称せられる部分もある。これも詩用語で、「独立引用句」あるいは「付加的な bait」の意であるが、歌謡においては前歌、又は前口上の性格が強く、旋律的にも他の部分から隔絶しており、後で繰返されることもない。例えば次に示すような詞(意識)がそれにあたる。Mazār-i-Sharīf の町でウズベック人の弾く tanbūl と zī(e)rbaghārī を伴奏に、タージク人が歌った前歌である。この部分だけが自由リズムで歌われている。

私の恋についての名声なぞ大したことはない

本当に恋を知り、恋について歌うのは私のタンブールです (例6)

(例6) の場合は、その後「ライラーとマジユヌーン」に言及した幾つかの bait が続き主題の繰返しなどはされていないが、もう少し複雑な形態を、歌われた順に図示したのが第6表である。

例として用いたのは Faizābād で採集された。Badakhshān 地方の民謡であり、半専門的音楽家である4人のタージク人が各々、rubāb、zī(e)rbaghālī、tār、bait と harmonūm を演奏している。「バイト」の頃でも述べたように、音楽的には meṣrā' (hemistich) が独立していることが明白となる。勿論詩型が Ghazal や Chahārbaitī であっても同じである。

- Fard1 — ① ああ、もし私をおいて行くというのなら(待って下さい)
 — ② 雨が降っている(私が泣いている)のをご覧なさい
- Fard2 — ① あなたは私を無視なすり、私は悲しみにおののく
 — ② 無神経なお人、私の気持が解るよう、あなたも私に焦がれてほしい

第7表

旋律A

旋律B

詞	旋律型	
Fard1	—①……C	のびやかな 非拍節的 自由リズム
"	—②……C	
Fard2	—①……D	
"	—②……C	
————— 間奏 —————		
Maṭra'	—①……A	これより二拍子拍節的リズム
"	—①……A	
"	—②……A	
"	—②……A	
————— 間奏 —————		
Bait1	—①……B	旋律型A Bは 第7表を参照
"	—①……B	
"	—②……A	
"	—②……A	
Maṭra'	—②……A	
"	—②……A	
————— 間奏 —————		
Bait2	—①……B	
"	—①……B	
"	—②……A	
"	—②……A	
Maṭra'	—①……A	
"	—②……A	
————— 間奏 —————		
以下つづく		

第6表

maṭra' を歌い、長い間奏に続いて Landḡai を幾つも歌った。Landḡai の間に maṭra' を繰返したのであるが、楽譜に示した出だしの部分では、有名な Landḡai (次に意識を示す) の前半句だけを歌い、次いで maṭra' の後半を続けた。ここにおいても半句 (hemistich) が音楽的に独立していることが解る。

Maṭra' { ①卷毛があなたの白い顔にかかる
②私はそれが畏だと知っている そうでしょう (例 8)

Landḡai1 { ①あなたへの恋はさながら恐しい獣
②初めてあなたを見た時から、恋の病は永久に癒えることなし (例 9)

Landḡai2 { ①かつてのあなたの愛はもっと強かった
②この変りようはなぜか、私には解らない (例 10)

Landḡai の身上は、短かく感動的な内容を伝えることにある。Landḡai はパシュト語で「短い」という意味をもつと共に、この地方にいる黒くて短い毒蛇の名前でもあり、その毒気の如く、この 1 句が相手の心を痺れさす効果を狙って歌われる。別称⁽¹²⁾も多いがいずれも「短かさ」「鋭さ」を表わすパシュト語であり、こうした性格上、Bait や Chahārbaitī 等に先行して主題の提示の役割を果したり、歌の締めくくりとなることが多い。勿論 Landḡai ばかり幾つも連らねられることもある。日本の相聞歌に似て、男女の問答形式の歌も文献に散見される。非常に多くの句が人口に膾炙しているが、例外を除き作者不詳である。次に示すのがその例の 1 つであり、第 2 次アングロ・アフガン戦争 (1878-81) の際、兵士を鼓舞し、アフガンのジャンヌ・ダルクと称せられた Malālāi 嬢のものである。Landḡai にはこのように、女性の言葉としての歌が多い。

マイワンドの戦いでその犠牲者とならなければ
愛しい人よ あなたの汚名は末長く残るであろう (例 11)⁽¹³⁾

アフガニスタンの Paxto (Pashto) Academy に属する S. Shpoon は約 5 千の Landḡai を収集したと言い [Shpoon 1968 : 49], そのテーマを 5 つのカテゴリーに分類した。①Love and beauty, ②social tragedies, ③the epic, ④nature depicted and described, ⑤departure and exodus⁽¹⁴⁾ [Ibid. : 45]。この内④の自然に関する歌が一番多く、約 5 分の 1 がこれに相当するという。また、パシュトウーン人なら大抵知っていると言われる Landḡai を集めた Benawa 編纂の Landḡai 集には 148 首が掲載されており、それらは「花」「剣」「月」「旅」「別離」「見ること」「泉」「噂」「悲哀」「争い」「微笑」「接吻」「心と目」「勇気」「その他」の項に分類されている [Benawa 1958]。しかしこうした分類は便宜的なものであって、実際はどの歌も「異なった状況のもとで、異なったやり方で詠じられる。つまり、1 つの Landḡai が戦いや喜びや旅などあらゆる機会に合わせて、異なった調子と音で歌われているのである [Ibid. : (c)].」

IV. 歌はすなわち恋の詩^{うた}

IV-1 音楽が詩に優先する

これまでに挙げた幾つかの実例が如実に示すように、アフガン歌謡の殆ど大部分は恋の歌である。調査隊が録音してきた曲の中で、現在 90 ほどの bait や chahārbaitī などが聞き取られ解読されているが、その内、恋に全く関係ない歌は子守唄を含めて 7 つ、中間的なものが 3 つあり、残りは全て恋

の歌である。これはどこの国の歌謡にも共通してみられる現象かも知れないが、アフガン歌謡の場合、一般論として恋を扱っているのではなく、心情吐露の形の恋の歌が大部分を占めるのが特徴である。これらの詞の作者は殆ど知られていない。演奏のテクニックもさることながら、詞をできるだけ沢山知っていることが優れた音楽家の条件であることは事実であり、彼等はいつかどこかで誰からか詞を習得した筈である。あるいは自分の独創を発展させたのかも知れないが、そのあたりの実情に関してはまだ十分な資料が集められていないようである。ただ古典詩の様式上、詩中、殊に段落のあるところに詩人の雅号が詠み込まれることがあり、稀には詞の原作者を知ることが可能である。その例は目下1つしか解っていない。Jalalābād で採集されたパシュト語の Ghazal である。

恋の炎が私の胸の中で燃え出した、人々は私の気が狂ったのか

それとも酒に酔っばらっているのだと言う

周囲に人はいるが、私の目には恋人の顔しか映らない、他の誰にも興味がわからない

説教屋よ、どうして酒場に行ってはいけないと言うのだ

酒盃を満たす酌人の美しさを見ようというものを

詩人ゴレストーンよ、もし誰かを愛すれば、マジユヌーン（狂人）になる筈だ

ファルハードがシーリーンを愛した時も、彼は家を出て砂漠を彷徨った

(例 12)

(例 12) の作者は Golestān⁽¹⁵⁾ と考えることはできても、これに続く幾つかの別の Ghazal や Bait に関しては作者不明である。詞の中には、ペルシア最大の抒情詩人といわれ、アフガニスタンにおいても同様に有名な Hāfiẓ の詩の一部とおぼしき節が含まれている場合があるが、Hāfiẓ に限らず、名のある詩人の作品が歌われているのか、それとも純粹に〈読み人知らず〉の歌であるのかに関しては、現地で聞いた音楽家たちの言葉を確認するまでには至っていない。

パシュト語の詩人は別として、アフガニスタンで有名な詩人を調べるにはペルシア文学史をひも解いた方が早いようである。一例をあげるならば、ティームール朝の Herāt には Jāmī (1492 没) を筆頭に、Hātifī (1520 没) Hīlālī (1529 没) 等がいて、それぞれが「ライラーとマジユヌーン」の物語を扱っており、この悲恋物語の絡んだ歌謡の発展に少なからぬ貢献をしたことが考えられる。また、サーマーン朝末期もしくはガズニー朝 (962–1186) 初期の Balkh に生きたと伝えられる女流詩人 Rābi'a は、奴隷 Baktāsh との恋が有名になって後の詩人に詠まれ、今日も尚歌われていると聞いている。しかしながらこれらの詩人には、完全にアフガニスタンの詩人とは言い難い面がある。アフガニスタン、というよりもアフガン族 (主にパシュトゥーン) が世界史に登場してくるのは、1708 年に Kandahār 地方の族長 Mīr Wais Khān がペルシアの地方長官を殺害して独立宣言をした時からである。そして今世紀の初めまで、アフガニスタンは国家というよりも、付いては離れる部族連合体の如きものであった。こうした状況の中で、パシュトゥーン人の文学史だけは辛じてまとめられ⁽¹⁶⁾、研究の対象にもなっている。中でも Khshāl Khān Khattak⁽¹⁷⁾ (1721 没) はパシュトゥーン族の英雄的詩人として最も多く文献にとり上げられると共に、歌にも歌われているのである。

しかしながら国民の約 40% はパシュト語を全く解さない (パシュトゥーン人は大抵両方可能である)。彼等はペルシア語の一方言であるダリー語で、無論自分たちの歌を歌っているのではあるが、見方を変えて極端な言い方をすれば、半ば借りものの歌を歌い続けてきているのである。ハザーラ語も

トルクメン語も、ウズベック語も姿を消し、彼等の出自を証明するような詞は、最早音楽にはのらないのである⁽¹⁸⁾。ここで、ことばあるいは「詩と音楽の発展の対比を考える時、その両者の間にある種の相関関係を設定できる〔堀内 1973: 40-42〕」可能性を、筆者も確信せざるをえない。「打楽器が主で……旋律の主体となる楽器類がまだ知られていなかった」ジャーヒリーヤ時代（イスラム前の時代）のアラビア歌謡は、「『詩の上位、歌謡の下位』時代」であり、「詩人と歌謡人との関係は、主従の間柄に近かった」ということを、堀内氏は C. ザックスの見解を傍証に用いて論じておられる。翻ってアフガニスタンの歌謡の実態を考える時、この国の詩人に関する知識が乏しいために結論は出せないが、①アフガニスタン独自の文学の歴史が極めて新しい、②歌詞の作者に対する関心が乏しい、③ Bait や Landāi の hemistich (半句) を音楽的に独立させており、1つの詞全体を伝えようとする意志が希薄である、④弦楽器、鍵盤楽器など旋律様器が極めて豊富である、⑤歌の前後、及び中間における楽器演奏に特に注目すべき見事な技法がみられることが多い、⑦伴奏なしの歌は、ハザーラ族の場合を除いて殆んど聞くことができない、その他種々の理由⁽¹⁹⁾から、音楽が詩より優位に立っているのではないかと考えるのである。調査隊は所謂民俗音楽だけを調査したのではなく、民俗音楽と芸術音楽の違いの判然としない所で、取材できうる限りの音を収集してきた。その資料を根拠とした仮説であるから、これはアフガン音楽一般における1つの特質、あるいは傾向として考慮に入れて良い事柄ではなからうか。

IV-2 1千年の伝統の火は消えず

(i) 生命をかけて

先に心情吐露の恋の歌が多いと書いたが、その証拠の1つとして、qorbān(「犠牲」「生贄」、即ち「生命をも捧げること」の意)という言葉を用いた詞句が、所謂 cliché として随所に用いられていることが挙げられる。宗教的背景を感じさせる言葉であるが、それだけに、訳出困難なニュアンスを含んで歌謡に頻出し、異邦人の関心を強く引きつけるのである。qorbān の具体的な使い方は次の通りである。

Qhorbāne wafā o mehrabāni tū shawam (ダリー発音)

犠牲(に) 誠実 と 優しさ(の) あなた(の) (私は)なる

「私はあなたの誠実と優しさのためなら生命も投げ出す」

これは(例2)の一部である。同じく Badakhshān 地方のタージク人の歌の中から、qorbān の用例を抜き出してみよう。jānam qorbānash kon(私の生命が彼女(彼)の犠牲となれ)——‘Baccha Mōshī Mōshī’ より、qorbānat shavam(私はあなたの生贄となる)——Shamālī Chahārbaitī より、qorbāne chashmat((私は)あなたの眼の犠牲(者)=あなたが私を見てくれたら全てを犠牲にしても良い)——Bait より、dar o dokāne nānvāi deh qorbān ((彼女が行く)パン屋の扉のための生贄になりたい)——全国的に歌われている‘Shāhkoko Jān’ より。また、Mazār-i-Sharīf のウズベック人の歌には、ṣadaqah(「施物」という語が、qorbān とほぼ同じ意味、同じ用法で頻出する。例えば、ṣadaqahye zrfāne(abrūye) siāhat shavam(私は(自ら)あなたの黒い巻毛(眉毛)への施物となる)——Ghazal より、ṣadaqahye chashmānat shavam(私は(自ら)あなたの両眼への施物となる)——Falak より、などがある。ハザーラ族の Chahārbaitī においても、qorbānat shodam(私はあなたの犠牲になっ

た＝首ったけになった) という言い方がしばしばみられる。これらはほんの一例であり、他の歌の中にも以上のような形で幾度も現われるのである。

さて、何の犠牲になるかといえば、勿論恋人の犠牲になるのであるが、既に上の例から明らかなように、恋人の眼・髪・眉毛・心(誠実さなど)といった一部分を、特に対象としてとりあげることが多く、中でも眼(chashm)に最大の「犠牲」が払われていることは注目に値する。眼に関連した negāh (=look), nazar (=sight), dīdan (=seeing, to see), などの言葉も頻出し、恋人が自分を見てくれないことを嘆いた歌は非常に多い。

私はあなたの屋根に日毎来る鳥、行かないで、石を投げないで、美しいひとよ

あなたは私の美しい友、私の闇夜を照らす星、私の宝、私の世界

あなたの眼のためなら、私はすべてを犠牲にしよう

どうか眼をそむけないで、眼をそむけないで

(例 13)

これはタージクの Chahārbaitī で、最後の「眼をそむけないで」はこの曲全体にわたって繰返される。

Benawa 編纂の Landāi 集には、「見ること (Dīdan)」および「心と眼 (Zre aw Stergē)」という分類項目があり、「心と眼」は問答形式になっている。

私の心が眼に恨みごとを述べた

見るのはあなただが、その苦しみ悲しみは私が引き受けねばならぬ [Benawa 1958 : 145]

眼は直ちに答えた

恋をするのはあなただが、涙を流すのは私の方だ [Ibid. 146]

心が審判となって公正な判断を下した

苦しみは恋の苦しみ、等しくそれを分担せねばならぬ [Ibid. 147]

眼⁽²⁰⁾、とりわけ恋人の眼は、いかなる力をもつかということも、歌は繰返し語っている。

私の魂は、おお……ボロボロになってしまった

愛しいひとの2つの眼は、葡萄酒の盃、私の心は、ああ、カバブだよ

(例 14)

アメナ(女性の名)よ、その眼は私の酒の盃、私の魂には火がついた

愛を捨てることができなかつた、アメナよ、あなたへの愛は私を粉々にする

(例 15)

(例 14)はウズベック人・タージク人混成の楽人による Mazār-i-Sharīf の歌の一部、(例 15)は Herāt のタージクの楽人から採集した 'Amena' と題する歌の一部である。小鳥の眼のように少し赤味をおびた眼、あるいは chashmāne siāhye khomār (「半酔状態の黒い眼」)が理想とされ、その眼を見るだけで酔い痴れ、(例 14)が示すように、胸は串刺しのカバブ(羊の焼肉)となって火にあぶられ、燃えて肉汁ならぬ心血を流すのである。

生命^{いのち}をかける対象として、唇をあげた例に筆者はぶつかったことがない。「見る」とは言っても従来(今日でも都市部を除き一般に)、女性の姿は夫以外の男性にとって、チャドールに隠されて眼とその周辺しか見ることのかなわぬアフガニスタンの現実が、ここで再び思い起されて良からう。女性だけの仕事の場である水汲み場などに、うまく男性が接近できたとすれば、それが唯一の男女の会見の機会となるのである。パシュトゥーン族の Landāi にも、泉(gudar)を扱った歌が多い。

もし見たいなら 泉において

ゆっくり手ですくって水桶を満たしましょう [Benawa 1958 : 104]

以上述べてきた qorbān, chashm, dīdan といったモチーフは、引用した歌の採集地域やトライブの種類が示すように、決して特定の地域や人々に限定されたものではない。文学的な表現力や韻律等に関しては優劣の差異があることは十分考えられるが、それらを今後の課題として不問に伏したとしても尚、詩的発想の動機や展開の仕方、譬喩等において、アフガン歌謡全般に共通してみられる要素の存在することが確認できるのである。そして、それらを成立させている主要なものが、次に述べる2つの愛の伝統であると思われるのである。

(ii) 2つの伝統——その1

2つの伝統はアフガン固有のものではなく、現在のイランは勿論のこと、かつてアラブ・ペルシアの文化圏にあったトルコや、ソヴィエト南部のイランやアフガニスタンとの隣接地域においても共通して、その名残りを濃厚に留めているものである。1つは Hāfiz (c. 1326–c. 90) の抒情詩であり、あと1つは「ライラー (Lailā, Lailī, Leilī) とマジュヌーン (Majnūn)」の悲恋物語である。「今日イランでは、コーランのない家庭はあっても、ハーフィズ詩集のない家庭はないとさえ言われるほどである。どんな文盲の労働者・農民たちでさえ、ハーフィズの有名な抒情詩を必ずいくつか暗記している〔蒲生 1974: 368〕」のであるが、アフガニスタンにおいても、人々にその意識が有る無しは別として、彼の Ghazal が、内容・形式・表現様式等において、種々な型式の抒情詩もしくは抒情性の典型となっていると考えることは可能であろう⁽²¹⁾。比較のために、黒柳氏の『ハーフィズ詩集』より1例を挙げてみたい。

恋人を悲しみ、わが胸は心の火で焼けた／この家(=心)の火は別荘(=胸)をも焼きつくす火／わが軀は愛する人との別離で溶け／わが魂は恋する人の面の愛の火で焼けた／わが燃える心を見よ／昨夜あまたのわが熱い涙のため／蠟燭の芯までがわが愛で蛾の如く燃えた／……わが禁欲の衣は酒場の水で流し去られ／わが理性の館は酒場の火(=紅い酒)で焼かれた／……〔黒柳 1976: 16〕

()内は筆者

次に示すのは古都 Kandahār で採集されたパシュト語の Ghazal の意識である。

あなたに魅かれ、恋という酒を干した時、私の心は狂ってしまった
愛に身を焼く蛾の如く、人にも知られる身となった
蛾の務めは蠟燭の火に身を焦がすこと
あなたへの恋ゆえに、蛾のごとくなりたいものよ
ああ、わが愛しいひとよ来たれ、恋の酒盃を与えてくれ
どうか酒瓶を持って来てくれ、幾盃も欲しいから
どうか酒で私の肉体を洗ってくれ
恋の病に罹ってから、幾盃も酒が欲しいのだよ

(例 16)

蠟燭と蛾の譬喩はペルシア語における代表的な表現法の1つであり、炎を求めて近寄る蛾は焦がれ死にをし、蠟燭もわが身を焼き、涙の雫を流し燃え尽きるといった理想的な愛の境地を表わしている⁽²²⁾。ペルシア最大の神秘主義詩人の1人と言われた Hāfiz の Ghazal は文字通りの意味と、神秘主義的に解釈をした意味の両面をもつ。愛人(異性とは限らない)の身体や花や天然・自然に関する言葉がすべてシンボリカルな意味を孕み⁽²³⁾、Hāfiz の詩を極めて抒情的且つ深淵なものとなしているのである。神を愛人とし、神との心的合一を願う神秘主義的意図は解さずとも、酒や薔薇を織り込んだ恋の詩を、

人々がこよなく愛誦したことは想像に難くない。そして例え言葉の断片にしても記憶に残って、後世地方の民謡の詞を飾ったことも十分考えられるのである。

園丁よ、扉を開けてくれ、あなたの薔薇とふざけたりはしないから
庭の片隅に坐って薔薇を眺めているだけだから
私はかつて薔薇の園丁であった、が薔薇の顔を見たことはなかった
なぜかという、私は（他の奴等を）撃退したのだ、薔薇よ、
私は（幼い日に）あなたの守り人だったのだよ

(例 17)

Kundūz で採集したタージクの Bait であるが、花—恋人、園丁（庭師）—恋人の父親又はお付き人、庭—恋の園、というアフガン歌謡全般にみられる譬喩を基にした歌の 1 例である。美しい恋人（女性とは限らない）を表現する時の、sarv（糸杉）の軀、lāleh（チューリップ）又は narges（水仙）の眼、Shekar（砂糖）の唇、等々の表現も Hāfīz を始めとする古典詩人の作品にみられる固定した美意識の現われであり、イランのシーア派とは異なって戒律のより厳しいスンニー派のアフガニスタンにおいても、酒や酒盃や酔い痴れることを歌った詞をあまたみることができるのである。

最後に言及しておきたいのは、少年愛の歌である。古典詩において、愛人は異性であると決して断定してはならないのであるが、アフガン歌謡にも、美少年（特に boy dacer）に対する愛を歌った有名な ‘Bacchah Mōshī Mōshī’ がある。しかし一般には、恋の歌は異性を対象とした歌と考えて良からう。民衆に歌い継がれてきた歌謡に、Hāfīz 的難解な象徴性を読み込む必要はないと思われる。Kundūz で採集された ‘Bacchah……’ は（例 18）で始まる衆知の少年愛の歌であったが、Panjshīr 地方では、（例 19）（部分）のような ‘Bacchah……’ が歌われていることが文献に記されている。

少年よ、お前の眼は素晴らしい、眼尻は素晴らしい、誰が見ても驚くだろう
少年よ、お前は私の燃える肉体（籠）の中の鳥、お前はそこで燃えないのか知ら

(例 18)

少年よ、口笛を吹いたら柳の木の下へ来てちょうだい、手を振ったら Sinjid の木の下へ
来てちょうだい、ハンカチを振ったら…… [Colvin 1973 : 6]

(例 19)

後者は女から男への呼びかけという設定で、駈落ち又は密会を暗示するものであるが、これが結婚式の際に、花嫁を取り囲んだ若い女たちによってしばしば合唱されるという [Ibid. : 7]。嫁ぐ前に、歌のみ許されたささやかなロマンスといえようか。

(iii) 2つの伝統——その2

アフガン歌謡に遍在するいま1つの伝統は ‘Lailā • Majnūn’ という、ロミオとジュリエットに常に比せられる悲恋物語である。既に紹介したハザーラ族の Ghazal (例 5) は、物語そのものを歌っているわけではないが、目下解明し終っている歌詞群の中では、最もよくこの物語の精髓を伝えている。物語は8世紀頃アラビアの砂漠にあった幾つかの説話を起源とするもので、美しい Lailā に恋したため Majnūn (狂人) と呼ばれるようになった青年 Qays の物語である。それを 1188 年に、ペルシア最大のロマンス詩人と言われる Niẓāmī (1209 没) が 4000 句を超す一大物語詩に結晶させて以来、あまねくペルシア文化圏で愛好されるようになり、種々な地域で種々な詩人が、同名の詩を物したのであった。アフガニスタンでよく知られているのは、Jāmī (1492 没) と Hātifī (c. 1520 没) の作品である。物語は発祥の当初から神秘主義的性格が強く、Majnūn は Lailā の家族から結婚を拒絶されて砂漠を

彷徨う内に、肉体をもった Lailā に対する愛よりも、Lailā を神と同一視して、自らの精神の裡にそれとの合一を求めようとするのである。

しかしながらアフガン歌謡の中からは、こうした物語の片鱗が窺えるにすぎない。即ち、少なくともその大筋は衆知のものであるという前提の上に、①物語詩としてでなく、純粋な抒情詩として、②心情表白の場合も含め、他の男女の恋を歌うときの下敷きとして、③単に2人の名に言及することにより、恋唄の抒情性を高めるために用いる、という3様の扱われ方が主になされているのである。勿論実際には、以上の3要素が混在している。Nizāmī を始めとする詩人たちも、ストーリーそのものよりむしろ2人の主人公ならびに親・友人たちの心情表白の方法や心理的動機に詩人の技と哲学を顕示したのであった⁽²⁴⁾。先に挙げたパンシュトゥーンの Ghazal (例12)からも、②と③の効果が窺える。この Ghazal に続いて次に示す Bait(意識)が歌われており、まさしく物語の断片といえる内容をもっているが、物語には種々のヴァリエーションがあるため、この部分の出典は明らかでない。(例21)は(例6)の前歌^{ファルド}に続く Bait である。

マジュヌーンはライラーに言った、私は貧しい男、あなたは王家の娘

私達の恋の成就是可能とは思えない

だが私はあなたの王宮の下僕となって、あなたの御両親にお仕えしよう

あなたの下僕となれば、それで十分、あなたの髪の香だけで十分

(例20)

離ればなれの夜毎、ため息と嘆きの中で、ライラーを想い、心はうち萎れ、泣き叫ぶ、

癒やされることもなく

汝よきお方よ、(知らないのなら)示して聞かせよう、

ライラーは1つの月にして、家々に見える月

(例21)

アフガニスタンでよく知られている男女のカップルは、実は Lailā と Majnūn だけではない。(例12)に名前が現われた Shīrīn と Farhād も Nizāmī の有名なロマンス詩『ホスローとシーリーン』(1177-80 成立)に登場する恋人たちであり、ホスロー王妃 Shīrīn を愛した Farhād も Majnūn と同様、かなわぬ恋に狂い砂漠を彷徨ったのである。アフガン固有のカップル⁽²⁵⁾も地方毎に幾組か存在するが、まだ具体的な歌詞としては採集されていない。地方や部族が固有の恋人たちをもつことは、確かに locality や tribalism の表明として重要な意味をもち、事実ストーリーの展開においては、固有の生活環境と価値感が motivation の役割を大きく果している。これらは folklore の研究において看過できない事象であるが、それは今後の課題とし、今は、地域や人々の違いを超えてアフガン歌謡に普遍的に存在する美意識や詩的発想があるかを問い、あると考える筆者は、そうしたパトスの源流を確認しておきたいと願うのである。その1つは、次に示すファルハードの嘆きの独白の中に見い出すことができよう。紙面の都合上、極く僅かだけ、岡田氏の訳を引用させていただく。

私は貧しい者だが、そなたのほんのわずかの優しい心にも、富者のごとく、わが生命のありたけを惜しみなく捧げよう。……〔岡田 1977: 177〕

おお、世の灯火なる女よ、そなたへの隷従を強いられる狂気の愛により、私は寝ても覚めても想いもできぬ。起きれば悲哀、寝ては苦悶いや増すばかりだ。このような状態では、心安まる隠れ家はそなたのほかにあるはずもない。〔Ibid.: 180〕

本稿のIV節の初めから述べてきた特徴的な言葉の用法や発想の多くが、上の詩（原文は韻文である）の中に凝縮されていることが判読できよう。LailāとMajnūnの恋がアラビア・ペルシアの人々の口承のcycleにのせられて以来、ほぼ1千年を経た恋唄の伝統が、アフガン歌謡において延々と生き続けているのである。

IV-3 民族の夢は歌に花開く

さて、その1千年の恋唄の伝統は、一時期を除きペルシア文化の中心からはやや遠く離れた地であるアフガニスタンにおいて、この地方の人々の情感や生活とどのように結びついたであろうか。純粋に文学的・言語学的観点から論ずるには力不足であるが、地方の比較的专业的な性格の希薄な楽人から採集した、形態上シンプル⁽²⁶⁾な歌を選び、アフガン歌謡の情緒面における実態にできる限り迫りたいと思う。そこで歌われている数々のモチーフも、多くは古典詞の中で確立された、所謂toposであり、clichéであるかも知れないが、ここでは本稿でまだ扱うことのできなかつた歌を紹介し、研究者諸氏の御指導・御指摘を待ちたい。

- 綿の種に私は手紙を書きます、その種を川に流します
恋人がそれを受け取り、気持を知ってくれるでしょう
自分の骨で私はペンを作ります、魂の血で手紙を書きます
便りを手紙に綴ります、言葉甘き私の小夜鳴鳥^{フルフル}（=恋人）のため (例22)
おいでよ あなたと私は友達じゃないか、柘榴の帷に隠れようよ
甘い柘榴の中なら眠ることもできる、時には起きてお喋りもできる (例23)
愛しいひとは白銀^{しろがね}の姿、私のそばに居てほしい
6度のキスを奪いたい、朝2度 昼2度 夜に2度 (例24)

以下{は1つのchahārbaitīを示す

(例22)はHazārajātの小村で、(例23)はBand-i-Amīr湖で観光客相手の馬方を業としている男から、(例24)はホテルの従業員から採集したハザーラ族のChahārbaitīである。(例22)の歌には、更に同じ様式の歌が続き、こうした内容の統一性は珍しい類に入る。

- なんて愚かで軽率なんだ、ああ心よ、いつも美人にはかりうつつを抜かす心よ
私はお前に言ったじゃないか、美人にはうつつを抜かすなよ
今も美人のために難事をかかえている、ああ、心よ (例25)
ああ、シャククジャンよ
2・3日間、愛しい友を見なかった、雪が降って大地を征服した
雪が降って大地は鎖に閉じ込められた、神は恋の何たるかを知らないのだ (例26)
ジャスミン色の下着と緑色のチャドールを着て
再びあなたはやって来た、ああ、私の愛しいひとよ、お疲れさん
お疲れさんよく来たね(3度繰返し) (例27)

(例25)はHerāt地方のChahārbaitīであるが、(例26・27)はKundūzで採集された‘Shākoko Jān’ (前者)と‘Mōndah Nabāshi’であり、いずれも全国的に歌われている。ここで「愛しいひと」と訳したのはdelbar (=sweet heart)に対してであるが、恋人への呼びかけの言葉は多様⁽²⁷⁾であっても、男女で異なることはないようである。夫に対してもgole narges (「水仙の花よ」と呼びかける歌(‘Mollā Mohammad Jān’)がある。

男女間での呼びかけの言葉が共通し、男女いずれの側からの歌であるのか、厳密には断定し難い歌

謡群の中で、〈女心の歌〉としての比重が大きいのは〈心変りを恨む歌〉である。(例1)もこの部類に入る。

ツンとしてあなたは立っている　なぜ背中を私に向けるのか
誰かが私の悪口を言ったのか　私を残し心を誰かに与えたのか (例28)

これはハザーラの歌であるが、心変りの原因の多くは他人の陰口だとされている。BenawaのLandāi集の‘Tōmat’ (=scandal)の頃からは、男女の仲が人に知られ噂されることによって生じた悲劇を垣間見ることができる。

たった1つの中傷にあなたは青くなった
私は全身に中傷を浴びせられているというのに [Benawa 1958 : 113]
明日彼等は私のあなたへの愛ゆえに私を殺す
愛しい人よ、その時がきて、私への愛を否定なさらないで [Ibid. : 111]

男女間の厳しい掟⁽²⁸⁾を背景とした歌が存在する一方で、全く信じ難い詞も歌われている。

神よ愛しい女はどうしたのでしょうか、私のそばに居たのに、
鳥の声がするや否や去ってしまった
神よ、悪魔の子を殺したまえ、家々に思わぬでき事を引き起す (例29)
Badakhshānの川のこちら側に水蒸気が昇る、少年たちは恋人の唇に接吻を続ける
時を告げる鶏など、神よ殺したまえ、抱き合う恋人たちが
かくも早く床を離れねばならぬとは [Shahrānī 1973 : 72]

(例29)はKundūzでタージク人が歌ったChahārbaitī, 次はFalakの例として挙げられたものである。早朝の鳥の鳴き声で強いられる後朝の別れは、洋の東西を問わずtoposとなっているのである。例にあるように、女が男を訪ねた方がその逆よりも危険が少ないことは事実のようである。Dupreeはアフガニスタンの口承文芸に関して、村や遊牧民のキャンプ地では、婚外交渉がかなりみられ、これらが発覚した場合、2人又は男の死は免れないのであるが、嘯の中にはそうした遊びを咎める内容が殆ど現われない、それは公衆のレベルにおいても個人のレベルにおいても、憶病者であることが最も軽蔑されるため、姦通なども直ちに復讐と結びつき、名誉や権利の問題におき変えられてしまうからではないだろうか……と述べている [Dupree 1973 : 124]。これは歌謡の内容を考える上でも、一考に値する見解であろう。

歌詞の文字通りの意味を、人々の現実の生活や情感とどの程度対応させるかということは、文学的にも人類学的にも極めて困難な問題である。アフガン歌謡の場合、古典歌謡と現代歌謡の差があまりなく、またこれまでの調査では、若い人に人気のあるインド映画の主題歌などは調査の対象にしなかったため、歌詞からみた現代的風潮や好みの傾向はさぐることができなかった。概ね歌謡のテーマは伝統的なものであり、地域や部族の違いによる嗜好の違いも、明確にはとらえ難い。こうした傾向は、今後の調査で崩れる可能性はあるにしても、ある程度はアフガニスタンの種々の部族の実際の感情や抒情性を反映しているであろう。それとも、O.Wildeがいみじくも指摘したように、一旦でき上ってしまった芸術なり価値感などが自然、この場合は人々の情緒を支配していると考えらるべきであろうか。楽人を取り巻いて黒々とした人垣を作り、何時間でもただひたすら聞き入るだけの、アフガニスタンの精悍な男たちの顔から、上の疑問に対する答を得ることはできない。彼等の幾人かは女の親に支払

うだけの金がないため、一生独身を余儀なくされるであろう。経済権を握り妻を外に出すことの許されない夫たちは、買物籠を下げ、日々のパンや野菜、子供の下着までも求めて男ばかりのバーザールを歩き回る。男の子は5・6才から自分で働き金を得る術を学び、既に7・8才で羊の群を任されて1人で誘導しなければならない。等々思い出すままに列挙したアフガニスタンの、殊に男たちの現実には、恋唄に示された切々たる情緒と、かなりのコントラストをなしていることは、誰の目にも明らかであろう。その点、次に示す Jalalābād のパシュトゥーン族の Bait (意識) は、孤独な男たちに一見相応しいように思われるが、これは目下のところ唯一の例外的歌である。

いろいろな季節を迎える、花咲き乱れる春や、木々の黄色くなる秋

ああ、どうしてか私は知らない、それは神の御意志さ

人は各々違った服を着る、ピカピカの服を着る者もいれば、ボロを着る者もいる

ああ、どうしてか私は知らない、それは神の御意志さ

(例 30)

しかしこの歌ではあまり慰めにはなるまい、酔うことができまい。既に述べたように、アフガン歌謡は一般の人々が自ら作り出すものでなく、他から与えられて楽しむという性格が強い。歌謡の詞は、外国人が逐語訳から感じるほどには、1語1語に重大な意味があるのではなく、どちらかといえば聴き流されるものであると思われるが、矢張り、そこには非日常の、あるいは現実を超越した夢が語られているのが、本来の姿ではなかろうか。従って、歌は現実のネガではあるが、ポジである現実なくしては成立しないという意味で、諸現実をなんらかの形で反映するものであると考えられる。そこに今後の研究の手掛りも感じられるのである。

V. 跋

人々は「夢みること」を求め、「いつの時にも美しい世界にあこがれる〔ホイジンガ 1967: 116〕』とはホイジンガの言葉である。日常のいわば「褻」の生活と直結した労作唄などを欠くこの国においては、歌謡はおおかた夢を描いたものと言えよう。しかし、例え夢であるにしても、花や鳥や自然現象や酒盃などを用いた、修辭的に決して単純素朴とは言い難い詞句に慣れ親んだアフガニスタンの男たちが、その外見とは裏腹に、細やかな感覚を身につけ、その心と眼で乙女や花や樹々を見ているとすれば、これは「夢」ではなく、本当は「現実」と考えるべきであろうか、と思われてくるのである。

では、そのようにして男たちから見られている女は、一体男を、社会を、自然をどのように見ているのであろうか。女というフィルターを通して、現実はどのようなネガを作り出しているのであろうか。未整理の採集資料を整理することもさることながら、そこでは黙して語らぬ女たちに、次は是が非でも歌ってもらわねばなるまい。

註

- (1) このときは5系統であったが、〔藤井 1977〕において更に1つ追加され、6文化系統となった。
- (2) 唯一のめぼしい文献として M. Slobin, *Music in the Culture of Northern Afghanistan*, Arizona, 1976 が挙げられる。またレコードとしては *Folk Music of Afghanistan*, vol. 1 and 2, recorded by Tom and Lorraine Sakata, LLST

7231 (Lyrichord, U.S.A.) 他 2・3 ある。

(3) 〔鈴木 1977 a〕にその多くを紹介した。

(4) 〔藤井 1975〕及び、桜井哲男(上)+高橋昭弘(中)+藤井知昭(下)「イラン・アフガニスタン音楽紀行」、『音楽芸術』音楽之友社、1974(3・4・5月)。

(5) ダリー語読み

Awal tu mara ba eshq razi / Lotfo karamo bandanawazi kardi / Man dar dele tu wafa nadidam hargez /
Ai dost bebin zamana sazi kardi.

(6) ダリー語読み

Ai dost fedaye nokta dani tu shaqam / Qhorbane wafa o mehrabani tu shaqam / Her chand ba del nadari tu
dost mara / Qhorbane mohabbate zabani tu shawam.

(7) Hsan 'Amīd の *Farhang 'Amīd* ('Amīd の Persian Persian Dictionary. Tehran, 1975 (1965)) によれば Roba'i とは、「怒りや驚きに際して発するアラビアの語句 la・how・la-vala-ghovata-el・a-belah・(= There is neither might nor strength but in God) と同じ韻律型によるもの」だとしている。これに対し、Do-baitī に関しては、まず、Chahārtāī (「4句のもの」) を同義語として挙げ、「4つの meṣrā' をもち、第 1・2・4 の meṣrā' において脚韻を有する」と定義しているのみである。

また、次のような説明もある。

The dobaitis are wrongly called "Charbaitis" in some part of the country. These (dobaitis) are only couplets, and not necessarily of regular rhyme scheme because of the ignorance of their unknown authors about meter and rhyme. [Shahrānī, 1973 : 69]

(8) 例えば、朝鮮民謡の四四調や五五調・六五調の四行詩体、中国の『四経』にみられる素朴な四行詩、民間歌謡の律調を整えた五言・七言の絶句体、チベット歌謡に普遍的な、六言を1行とする四行詩、モンゴル人・ウイグル人・カザフ人・キリギス人等の中央アジアの諸民族に歌われている抒情詩や歌いもの・語りものにおける四行詩、そしてイラン西北アーゼルバイジャン地域から西のトルコ文化圏に広く人気のある吟遊詩人アーンシェク('Āsheq)の弾き語りの基調となる四句形式、等々がある。

(9) Falak という言葉の意味は多様で、「大空」「天球」「天体軌道」等の他に、稀に「幸運」「宿命」を表わす。複数は aflāk。また Falak という呼称を用いている同じ地域内で、「Farkhār (の Chahārbaīti)」という言い方もある。Farkhār は美女と名園で有名な町の名称であり、Falak と Farkhār との関係は不明である。

(10) 例えば他の文献に、「Panjshīr 地方の Āvāz (歌謡)の歌い手や Bait の朗誦家は、大抵 3人1組で Sangardī を歌う。しかし歌うのはその内の1人であり、他の2人は Qoşhq gūī と呼ばれ、Panjshīr の人々の言葉で言えば、『揺さぶり動かす』のである。いうなれば、Sangardī の歌に合わせて声をはり上げることにより、歌い手を景気づけるのである [Tomān 1974 : 76]」とあるが、藤井氏の調査によれば、Qoşhq gūī は太鼓・鉦・手拍子などで伴奏する者を指し、歌い手も時には弦楽器等を手にしていた。

(11) この構成は、主テーマ <rondo> が挿入部 <episode> 又は <diversion> を挟んで数度回帰する形式、ロンド形式と相通じる性格をもっている。

(12) Kandahār からパキスタンの Peshawār に至るパシュトゥーン族の居住地では、Mesra'i とか Tapah という呼び方もされている。Mesr は「エジプト」の意で、エジプト産の切れ味の良い刃物のイメージと直結し、Tapah は歌試合などで相手の声を低からしめる (tapahする) ことからきた名称だとされる。Kābul や Jalalābād 近辺では Tikāi (「断片」) とも言う [Rafī 1970 : 106-110]。

(13) 音表記と強拍の位置

Ka pa maiwānd ke shahid nāshwe / Ze malālāya be nangēi ta de sāīna

(14) 各々の性格を端的に表わせば、次のように言うことができよう。遊牧民の気風と生活を最もよく伝える⑤、アフガニスタンの峻厳にして豊かな自然と、そこに育まれるパシュトゥーン人の情緒を反映した④、勇猛果敢であることの誉れ高さパシュトゥーンに相応しい③、私刑や復讐といった部族内規律が依然として守られているために生れる②。

(15) Jalalābād 付近で有名な今世紀前半の詩人で、人々に愛唱されているということしか、目下確認されていない。

- (16) [Habībī 1968], [Rishtin 1964] などがそうした研究の一例として挙げられる。
- (17) [鈴木 1973]で詳しく扱っている。代表的な文献としてD. N. Mackenzie (tr.), *Poems from the Divan of Khushal Khan Khattak*, New York (UNESCO), 1965.
- (18) ハザーラ族だけは言語を失っても、その特異な歌唱法がモンゴール族共通の要素を残しているという。次に示す譜は、本文中(例24)の *Chahārbaitī* の第1句目を表わしている。最高音はファルセットで歌われ、 Δ はヴィブラートを示している。



第10表

- (19) 同じ「四行詩」でも、イランのそれは「常に単調で、長くひきのばした詠い方がされ、ペルシア人自身でさえ、『悲しげで苦しそうだ』と表現している [Rypka 1968 : 694]」という見方があるが、アフガニスタンの *Chahārbaitī* はとてもそのようには聞こえず、4行の旋律も、本文中に記したように多様な変化をみせているのである。
- (20) 眼の威力は、実は善悪両面をもつ。アフガニスタンにおいても *evil eye* に対する迷信は強く [Ali 1969 : 47-48]、赤ん坊は *evil eye* の視線を受けぬよう、人目を避けて育てられている。*chashm khordan* (*evil eye* の影響をうける) *bā chashm kardan* (～に *evil eye* を投げかける) 等々の、目 (*chashm*) 即邪視と考える熟語も多い。恋の世界、迷信の世界を問わず、眼の力に対する信念は強力だと言えよう。
- (21) 本稿の「1. 音楽が詩に優先する」において根拠として述べた事柄が、ここにおいても適用されよう。
- (22) (例5)における「焼き焦がれる」「心を然やす」「眼に涙」などの言葉も、実はこの蠟燭と蛾の関係への *allusion* である。
- (23) 黒柳氏がまとめられた神秘主義比喩用語の一覧によれば、*zulf* (捲毛) — 神性の啓示、*chashm* (眼) — 神の視る属性、*abrū* (眉) — 神の属性、*sharāb* (酒) — 真の愛人(神)の顕われによる忘我の経験、*gulzār* (花園) — 心の清浄、*nanīm* (微風) — 神の恩寵、等々82項目が挙げられている [黒柳 1964 : 105-06]。
- (24) [Bombaci 1970] を参照、またアラビア社会における *Lailā* と *Majnūn* の歴史的・説話的位置に関しては、[堀内 1977] を参照。
- (25) 例えば *Herāt* を中心として *Siāhmūī* と *Jalālī* (比較的最近の物語)、今日のパキスタン北部を発祥の地とする *Darkhānei* と *Ādamkhān*, *Jalalābād* 近辺には *Shīrīnow* と *Momenkhān* などがある。(前にあるのが女性名)
- (26) ここで「シンプル」と言うのは、歌詞の1句が比較的短かく、同じ語句が繰返され(精巧な詩になるほど、同義語で言い換える技法が用いられる)、脚韻があまり公式通りではなく、囃子言葉のようなリフレインがあったりするもの(特に所謂ポピュラーソングには、この種のリフレインが必ず入る)を指している。主としてハザーラ族だけにみられる判奏なしの歌や、東北部の辺境地域の歌に、こうしたシンプルなものが多い。
- (27) *delbar* の他にしばしば用いられているのは、*yār*, *rafīq*, *dūst* などであり、先3つには愛称の *jān* を付けて *delbarjān* とすることも多く、また *jān* を単独に用いることもできる。比喩的呼びかけとしては、*kharīdāre man* (= my buyer), *gole man* (= my flower), *bolbole man* (= my nightingale) などがある。
- (28) パンジュトゥーン族の掟においては、噂の対象となっただけで、相手の男は女の父又は兄弟により殺されてもやむをえないという考え方が、いまだに残っている。男女又は男だけを村から追放する所もある。現在でも、結婚は親同志の間だけで決められるのが普通である。

BIBLIOGRAPHY (文献)

Abbreviations

AFD: The Afghan Folklore Department; Ministry of Information and Culture.

HLS: The Historical and Literary Society of Afghanistan Academy; Ministry of Information and Culture.

Ali, Mohammad 1969 *Afghanistan : Land of Glorious Past and Bright Future*, Kabul Education Press.

- Benawa, A. R. 1958 (ed. and trans.) *Lundaye*, Kabul.
- Blochmann, H. 1970 *The Prosody of the Persians*, Amsterdam.
- Bombaci, A. 1970 'The History of Leyla and Mejnun,' *Leyla and Mejnun by Fuzuli* (trans. from the Turkish by Huri, S.), London, pp. 11-112.
- Colvin, D. 1973 'Folk Songs of Panjsher,' *Folklor* Vol. 1-1, AFD, pp. 5-7.
- Dupree, L. 1975 *Afghanistan*, Princeton.
- Habibi, H. 1968 'Paxto Literature at a Glance,' *Afghanistan* Vol. xx, No. 4, HLS, pp. 51-64.
- ホイジンガ, J. 1967 『ホイジンガ——中世の秋——』堀越孝一訳, 中央公論社, (原著: Huizinga, J. *Herfsttij der Middeleeuwen*, 1919)
- Rafi, H. 1970 *Paxto Folklore*, HLS, Kabul.
- Rishtin, S. 1964 'A Short History of the Pashto Prose,' *Afghanistan* Vol. xix No. 1, HLS, pp. 23-29.
- Rypka, J. 1968(1956) *History of Iranian Literature*, Holland.
- ザックス, C. 1970 『音楽の源泉』, 福田昌作訳, 音楽之友社, (原著: Sachs, C. *The Well Springs of Music*, 1961)
- Shahrani, E. 1973 'The "Falaks" of the Mountains,' *Afghanistan* Vol. xxvi-1, HLS, pp. 68-75.
- Shpoon, S. 1968 'Paxto Folklore and the Landey,' *Afghanistan* Vol. xx-4, HLS, pp. 40-50.
- Slobin, M. 1976 *Music in the Culture of Northern Afghanistan*, Arizona.
- Toman, A. 1974 'Sangardi,' *Folklor* Vol. 2-2•3, AFD, pp. 76-78.
- 岡田恵美子
1977 『ホスローとシーリーン』(訳) 東洋文庫
- 蒲生礼一
1974 「抒情詩」『インド・アラビア・ペルシア集』筑摩世界文学大系9 pp. 367-386
- 黒柳恒男
1964 「近世ペルシア文学における神秘主義詩人」『オリエンツ』Vol. No. 3・4, 日本オリエンツ学会 pp. 95-110
1976 『ハーフィズ詩集』(訳) 東洋文庫
- 鈴木道子
1974 「西アジアに生きた詩人」『I V Y』VIII, 名古屋大学英文学会 pp. 65-86
1977 a 「イラン・アフガニスタンのフォークロア」『イラン文学 I』東京外語大学イラン文学会 pp. 43-52
1977 b 「アフガニスタンの民謡」『月刊シルクロード』8・9月号 シルクロード社 pp. 27-29
- 藤井知昭
1965 「日本伝統音楽の源流をたずねて——アフガニスタンの民族音楽」『音楽』7月号 音楽評論社 pp. 71-76
1972 「アフガニスタンの民族音楽」『季刊人類学』3-2 講談社 pp. 42-66
1975 「アフガニスタンの民族音楽概論」『アフガニスタン民族音楽大系——レコード解説』コロムビア pp. 6-9
1977 「アフガニスタンの民族音楽」『月刊シルクロード』8・9月号 シルクロード社 pp. 21-26
- 堀内勝一
1973 「ジャーヒーリーヤ文化の一考察——歌謡文化の側面を採る——」『イスラム世界』日本イスラム協会 pp. 37-93
1977 「砂漠の愛と詩の世界——マジュヌーン・ライラ物語——」『東北の輝き(世界の女性史 13 中東・アフリカ I)』評論社 pp. 201-240