

イラン大衆音楽の空間的構成をめぐる考察 ——伝統と近代の二項対立を超えて——

椿原 敦子*

Being Both Traditional and Modern : A Consideration for Social Spaces of Iranian Popular Music

Atsuko TSUBAKIHARA *

This paper examines the social state of “popular” music in Iran. Considering that popular culture in the Middle East have developed through government-led technology, it is difficult to distinguish between high and low in popular culture. Popular music (*musīqī-ye mardomī* / *‘amīy-āneh*) in Iran has been developed by the technology and the music theory of the West, as has modern music. However, since Iranian popular music is closely linked to dance and theatrical performance, both of which are peculiar to Iran, it is also considered as a tradition. To clarify this dual nature of Iranian popular music, the creation of social space is explored. Throughout 20th –century Iran, venues such as cafés and nightclubs, cinema and theater, and radio and television have been introduced in the field of cultural production. The connection between these settings provided different modes of music production and consumption. The different combinations have distinguished tradition from modern, although the distinction is always changing from time to time.

序

本論は、イラン大衆音楽の社会的・空間的布置を明らかにし、音楽を消費する公共空間の編成がいかに行われたかを検討するものである。イラン大衆音楽には、「伝統」音楽とみなされる古典音楽または宮廷音楽以外の音楽すべてが含まれる。しかし、それらのすべてが伝統の対概念としての「近代」音楽とみなされてきたわけではない。20世紀以降のイランの音楽の発展の中で、大衆音楽の一部は「伝統」に、他の一部は「近代」に、そして残りは取るに足らぬ「低級」な音楽とみなされてきたのである。個別の音楽は伝統／近代、高級／低級というマトリックスの中に位置づけられるが、その位置づけは時代により異なってきた。その時代的変遷をたどるためには、音楽を取り巻く社会状況だけでなく、音楽が演じられる空間がどのようなものであるかを検討する必要がある。

イランの大衆音楽に関するこれまでの研究では、主に社会状況にのみ焦点が当てられてきた。ポピュラー音楽がイラン革命後の政府によって取り締まりの対象になったことから、音楽の政治性が論じられてきたのである [cf. Bayat 2010; Varzi 2006; Nooshin 2007]。こうした研究は概して音楽を、メディアを通じて流通する詩と曲からなるテキストという狭い意味で捉え、厳しい規制の下で

* 龍谷大学社会学部講師

音楽ソフトの生産や消費、演奏がいかに行われてきたかに焦点をあててきた。このため議論は、政府が「反文化」とみなした音楽を、人々が「抵抗の文化」として用いるという図式にしばしば終始している。

メディアを介してテキストとして流通する音楽を、アドルノは文化産業が効率的に消費者を食い物にするための手段のひとつであると考えた [アドルノ 1995: 7]。その後のポピュラー文化研究は、独占資本主義「文化産業」と無抵抗の「大衆」というアドルノの示した図式を批判的に継承しながら大衆の交渉や抵抗のあり方を議論してきた。しかし、人類学者アームブラストは、中東のポピュラー文化はヨーロッパにおけるそれとは異なっていると指摘する。中東のポピュラー文化は政府やエリート主導の技術によって発展し、その過程で大衆文化を取り込んできたため、必ずしも高級／低級の区分に位置付けることができないのである [Armbrust 2000: iv]。

革命後の状況だけでなく、革命前のイランの大衆音楽についても、これまでの研究ではテキスト的研究やメディアとの関係に焦点が当てられた研究が中心であり、音楽が成立する場についてはごく最近まで十分に検討されてこなかった。1970年代よりイランで大衆音楽が保存・継承されるべき文化として捉えられるようになり、ユネスコや政府の支援によって録音や芸術祭での上演が行われてきたものの [Beeman 2011]、そうした音楽が同時代の都市の大衆文化や娯楽とかかわりを持っていたことに関しては、近年のブレイリーやファーテミーの考証を除いてほとんど行われていない [Breyley and Fatemi 2015; Breyley 2010]。本論では、異なるパフォーマーがそれぞれ異なる場で行ってきた音楽活動を場の相互関係から捉えなおすことで、革命前と革命後の大衆音楽の連続性と非連続性を明らかにする。

イランの大衆音楽を検討する上で、詩やダンス、演劇といった芸術との結びつきは看過できないものである。音楽をこれらの芸術と切り離して聴くという行為は複製技術の発展によって促されたものであり、複製された音楽が再生されるサウンドスケープもまた、西洋的なありかたとは異なっている [cf. Siamdoust 2015; Hirschkind 2006]。クリストファー・スモールは「抽象概念としての『音楽』」[スモール 2011: 20]ではなく、音楽を成り立たせる聴衆や演者、場の演出者を含むすべてのアクターに注目する必要性を「ミュージッキング」という語で表した。本論は、スモールの議論に倣い、音楽を成り立たせる「空間」の変容を検討する。

イランでポピュラーに相当する語として、アーミヤーネ (*'amiyāneh*) やマルドミー (*mardomī*) がある。大衆や民衆を指す語が転じて低俗な文化を指す形容詞として用いられてきたが、20世紀以降の国民的アイデンティティを議論する知識人によって、肯定的な意味合いを持って使われるようになった [Siamdoust 2017: 301]。大衆という語彙の変化と共に、大衆音楽の位置づけも変化してきたのである。本論では、広く聴衆を獲得した音楽を指す場合には「大衆音楽」と記し、イランでジャンルとして成立した大衆音楽を指す場合には「ポピュラー音楽」と記す。

近代的「聴衆」を作る

20世紀初頭以降とそれ以前のイラン音楽の決定的な違いは、不特定多数の聴衆に開かれているか否かという点である。たとえば、後に古典音楽 (*musiqī-ye aslī*) と呼ばれるようになった宴の音楽は、公共の場ではなく私邸で開かれていた。割礼や結婚式、葬儀や宗教的集会などでも音楽は用いられていたが、音楽そのものを聴くために人々が集まるという考え方はなかった。音楽を総称す

る *mūsīqī* という語が定着したのも、1868年にフランスから招かれた音楽家により音楽学校が設立されて以降のことである [Khaleqi 2013: 173]。

パフラヴィー朝期になり、近代主義的な考え方の下に「国民」が聴くための音楽を作ろうと企図したのが、西洋音楽の教育を受けた音楽家たちだった。たとえばイラン音楽を西洋の記譜法で記したことで知られるアリー・ナギー・ヴァズィーリー (1887-1979) は、音楽の社会的地位向上のためには、広く聴衆を獲得することが必要だと考えた。1925年から一般向けのコンサートを開催するが、指揮者が前に立ち、西洋楽器の演奏が行われるオーケストラ形式のコンサートに聴衆は全くなじめなかったという¹⁾。ヴァズィーリーはその後、学校向けの唱歌を作曲し、1933年からはイラン国内の学校での導入が進んだ [Chehabi 1999: 147-149]。西洋音楽のコンサートが広く普及することはなかったが、ソールドと呼ばれる西洋音楽の音階を用いた行進曲に近い楽曲は、学校唱歌や国歌などの公的な場で用いられる音楽として定着していった。

ヴァズィーリーが西洋音楽を近代的・科学的な技術としてとらえ、その土着化を志向していたのに対して、作曲家モルテザー・ネイダーヴァード (1900-1990) は土着の音楽の近代化を目指し、タスニーフと呼ばれる軽音楽を創出した。タスニーフは少なくとも14世紀後半以前から存在する呼称だが、どのような様式の音楽を指すのかについては音楽家や研究者の間でも異論があり、時代と共に内容は変化している。ガージャール朝期のタスニーフは、既存の曲に政治的・社会的な出来事をうたった詩をのせる、いわば社会風刺の「替え歌」であり、プロの歌手ではなく市井の人々に歌い継がれていたものを指していた [Carton 2016]。ネイダーヴァードと同時代の作曲家たちによるタスニーフはこれとは全く異なり、19世紀末イランの宮廷音楽を基礎にした、若干の楽器と歌手による非即興的な楽曲だった [Chehabi 1999; Khaleqi 2013]。立憲革命期までのタスニーフは政治的な主張や風刺を込めた歌詞を特徴としていたが、パフラヴィー朝期に入ると政治批判としての側面は失われた。1924年にテヘラン・グランド・ホテルで開かれた女性歌手ガマル・アル・ムルク (1905-1959) のコンサート以降、タスニーフは次第に国民の軽音楽として定着していった。

コンサートとして上演されるタスニーフは単にジャンルとして新しいだけではなく、最も革新的な点は、音楽を詩吟や演劇といった他のパフォーマンスと切り離して上演し、広く一般の人々が「聴く」ということだった。宮廷や政治エリートの集まる場で西洋音楽やイラン音楽が演奏されることはあったが、広く国民が音楽を音楽として聴く機会はそれまでなかったのである。

ただし、私邸で音楽や演劇が上演されるのは宮廷や政治経済的エリートの邸宅だけではなく、より低い階層の人々の間でも行われていた。その中の一つに、中庭にある噴水の上に板を渡し、ステージを作って演じられるルーホズィーと呼ばれる一連のパフォーマンスがある。ルーホズィーの演者はモトレブと呼ばれ、旅団を形成し、楽器や歌、踊り、演劇などをゆるやかな分業の下で演じていた。次第に家屋の構造が変化し、家庭でルーホズィーを上演することがなくなると、演者たちは都市を中心に定住し、コーヒーハウス (*kahvekhāneh*) に活動の場を求めた [Breyley and Fatemi 2015; Khoshnam 2011]。

大衆芸術の中心地としてのラーレザール

1920年代後半以降、タスニーフが一般に聞かれるようになったとはいえ、聴衆は都市部のアップークラスに限定されていた。あらゆる階層の「国民」が音楽を聴くようになったのは、ラジオが

一般家庭に普及する 1940 年代以降のことである。タスニーフが演じられる発祥の地といえるのが、首都テヘラン市中部のラーレザール地区である。以下ではルイソン [Lewisohn 2015] による研究を中心に、芸術の中心地としてのラーレザール通りの発展と変容をたどる。

イラン近代化の揺籃の地ともいわれるラーレザール通りは、1890 年代から周辺に各国の大使館が相次いで建設されたことをきっかけに輸入品を扱う店舗やカフェが立ち並ぶ地域となった。誰もが出入りできる通りではあるものの、南北に伸びる通りの両端にはゲートが設けられ、門番が立っているため排他的な空間となっていた。

立憲革命期より西洋の音楽や演劇がラーレザールで上演されるようになったのは、同地にあるスーフィーのロッジが最初に場所を提供したためである。続いて、周辺の印刷所やテヘラン・グランド・ホテルなどが上演場所を提供した。当時の演劇や音楽は、政治的な風刺を表現する手段という側面が強かった。パフラヴィー朝期になると政治風刺への厳しい規制が敷かれたが、他方で王朝は近代化を推進する一翼として近代的＝西洋的な音楽や演劇を奨励した。ラーレザールは引き続き、テヘランの芸術の中心地であり続けた。

概して、ラーレザールの芸術施設は娯楽を正しいやり方で楽しむことを人々に要求していたといえる。タスニーフが国民向けの軽音楽として普及することを企図して作られたように、ラーレザールで上演される劇や音楽は広く一般に向けられていた。演劇も喜劇や伝統的な物語の翻案が中心で、教育や衛生の重要性を説く啓蒙的な内容を含むものもあった [Lewisohn 2015: 17]。1920 年代末よりラーレザールには映画館が作られたが、多くの映画館が男女の席を分け、観客にしかるべき服装や振る舞いをするよう求めている。

ラーレザールで演じられる音楽や演劇は、西洋的な教育を受けた知識人が近代的国民のために作る大衆芸術だったといえる。イランに從來から存在するパフォーマンスの要素を西洋的な芸術様式に取り入れることで、多くの人に受け入れやすいものとなるよう作られていた。しかし、元来そのパフォーマンスを担っていた人々が新しい形態のもとに上演する場合と、まったく別の経歴を持つ演者が行う場合とがあった。演劇は後者にあたり、特に前座として演じられるピーシュ・パルデはイランの大衆演劇の形式をそのまま用いながらも、伝統的な演者とは異なる人々によって演じられていた。

ピーシュ・パルデとは「幕の前」を意味する。西洋演劇の幕前で喜劇を上演する慣行に倣って、イランでも芝居の前に喜劇が上演されるようになった。最初はピーシュ・パルデとして西洋の演目が演じられていたが、ある時期からルーホズィーで演じられていた喜劇や音楽が上演されるようになった。1930 年代末より上演されていたパルヴィーズ・ハティービー (1922-1993) やジャムシード・シェイバーニー (1922-2009) などの作品が、イラン流のピーシュ・パルデの最初期のものである²⁾。

ピーシュ・パルデの俳優として有名なモルテザー・アフマディ (1924-2014) は、1943 年に“ゴルパリー・ジューン”を歌って人気を博した。男女の掛け合い歌である同曲のように、ピーシュ・パルデは韻を踏んだ会話を打楽器の伴奏で節をつけて歌うという形式を取っている。これは、ルーホズィーで演じられていた形式を踏襲したものである。劇作家たちはルーホズィーのパフォーマンスに着想を得てピーシュ・パルデの演目を作っていたが、後には反対に、ピーシュ・パルデの人気作品がルーホズィーのパフォーマンスに取り入れられるようになった。ピーシュ・パルデとルーホ

ズィーがしばしば混同されるのは、こうした相互の影響があったためとみられる [e.g. Beeman 2011: 130]。

ピーシュ・パルデは芝居であると同時に、歌でもある。このため、ラジオでも放送することができるし、歌手が曲としてステージで歌うこともできる。シェイバーニーやアフマディなどの劇作家・俳優たちは後に活動の場をラジオや映画に移していった。ピーシュ・パルデは1940年代末からは劇場の前座ではなく、カフェやナイトクラブの余興として演じられるようになった。劇場でピーシュ・パルデを演じる俳優とルーホズィーを演じるモトレブは、相互に影響を受けながらも全く異なる活動の場を持っていたが、この頃になるとナイトクラブや結婚式など活動の場を同じくするようになっていった。

映画とナイトクラブの相補的關係

音楽研究家のホシュナームが「大衆音楽・文化は次第にラーレザールのカフェ、ラジオ・映画と深い三角関係を結ぶようになった」³⁾と述べているように、1940年代以降はラーレザールのカフェやナイトクラブと、ラジオや映画などのメディアは相互に影響を与えながら大衆音楽を形成していった。

イランで娯楽としてのメディアが普及したのは1940年代以降である。ユネスコの報告によればイランでは1940年には2万台、1950年には6万台のラジオが普及しており、1950年代には300人に1人が所有していた計算になる [Sreberny-Mohammadi and Mohammadi 1994]。1940年代から映画も一般に広まり、国産映画の制作数も増加した。

1930年代までのラーレザールは政治批判や社会変革を企図した芸術家たちによる「大衆」芸術の中心地であったが、1940年代以降のラーレザールは映画館やナイトクラブが立ち並ぶ歓楽街となっていった。ルイソンはこうした変化の背景に、アーティストたちが政治活動を理由に迫害を受け、一部は亡命したため芸術活動を担う人材が減少したこと、1941年以降にイギリス、ロシア、アメリカの進駐軍がラーレザールに出入りするようになったことなど、国内外の政治状況の変化があると指摘している [Lewisohn 2015: 26]。

1950年代になると、ナイトクラブがラーレザールに増加した。「イランのアル・カポネ」の通称を持つムハンマド・カリーム・アルバーブが、裏路地にあった劇場で女性ダンサーとバンドの演奏によるショーを開始して以来、ラーレザール通りのカフェや劇場は同じ形式のショーを上演するナイトクラブにとってかわられた。カバレ（キャバレー）と呼ばれるナイトクラブのパフォーマーには、イギリスやアメリカなど海外から招かれた歌手やダンサーの他、タスニーフをリズムカルにしたタラーネと呼ばれる音楽や、西洋のポピュラー音楽を歌うイラン人歌手がいた。

1950年代以降のイラン映画には、カバレに出演する歌手が俳優として登用された。1960年代になると、カバレを舞台とする物語も制作された。本題とは関係のない歌や踊りのシーンが挿入され、その舞台としてカバレが用いられたのである。こうした作品を手掛けた映画関係者には、1940年代以前にラーレザールで芸術活動を行っていた者も多い。都市の下層階級の若者たちが出入りする歓楽街としてのラーレザールは、ラーレザールから別の場所に活動拠点を移したアーティストたちによって映画の舞台として扱われ、ナイトクラブで実際に出演している歌手やダンサーが俳優として登場するようになった⁴⁾。

女性が肌を露出して歌い、踊るナイトクラブのショーは道徳的に問題含みのものとされながらも、映画を通じて次第に社会に受け入れられていった。かつてイランでは女性が人前で、特に異性の前で踊るということに対して強い禁忌感があったが、1960年代末以降は一般の女性も結婚式やパーティー、ナイトクラブで男性と共に踊るようになった [Talattof 2011: 100-101]。

ナイトクラブは踊るための音楽として、欧米やアラブ（およびイラン南部）、トルコ（およびイラン北西部）のポピュラー音楽、そしてルーホズィーやピーシュ・パルデで演じられていた掛け合い歌を中心とするイランの大衆音楽を取り込んでいった。「カフェ風」「バーザール小径風」と呼ばれるジャンルは、こうしたナイトクラブの音楽を指すものである。

ラジオからテレビへ

ラーレザールのナイトクラブと映画が踊るための音楽を生み出す場であったのに対し、映画と同時期から普及したラジオは異なる種類の音楽を伝達するメディアとして発展した。イランには1915年よりラジオ放送の技術が導入されたが、一般向けにラジオ放送が開始されたのは1940年代以降であり、広く聴衆を獲得したのは1950年代になってからである。

政府の官僚を務めていたダーヴード・ピールニアー（1901-1971）は、映画やナイトクラブを通じた質の低い大衆音楽の普及に強い危機感を募らせ、1956年よりラジオ番組「ゴルハー」（“花束”の意）を開始した。ピールニアーはラーレザール通りの近くに生まれ育った。スイスで法学を修めて帰国し、イランで官僚となった1930年代以降も同地に住み、通りの変化を目の当たりにしてきた。政府の職を辞した後の1950年代初頭にはイランの古典音楽や文芸の復興を志すようになった。ピールニアーは古典詩の朗読やスーフィー音楽を紹介する短いラジオ番組を制作したが、知識人だけではなく広く大衆の関心を引き付けるにはこうした内容が「重すぎる」ことに気づいたという [Lewisohn 2008: 88]。そこで、以後の番組はタスニーフのような古典音楽から派生した軽音楽を中心に、古典的な無拍の声楽であるアーヴァーズを交えながら制作された。ゴルハーには5つのシリーズ番組があり、詩の朗読も行われていた。

ピールニアーをはじめとするゴルハーの制作者たちは、タスニーフを古典音楽に準ずる大衆向けの芸術音楽として定着させようと企図していた。その目論見は成功し、ゴルハーは1979年の革命によって国営ラジオ放送局が閉鎖されるまで続いた。現在は古典音楽アーヴァーズの巨匠として知られるモハンマドレザ・シャジャリアン（b. 1940）もゴルハーを熱心に聞いていたという。しかし、地元のラジオ局長に才能を見出され、自身がゴルハーに出演することになったときは、軽音楽を歌うことへの抵抗感から本名を名乗らず、シアーヴォシュ・ビードカーニー名義で出演していた。当時は「歌手」の社会的地位が高くなかったため、実名を隠して出演していたとシャジャリアンは説明する [Siamdoust 2017: 47]。

ゴルハーの歌手たちはコンサートなど人前で歌うことは極めて稀で、ナイトクラブとは異なる空間で音楽が流通していた。唯一の例外がピーシュ・パルデやルーホズィーで演じられる音楽だった。モルテザー・アフマディ（1924-2014）やホセイン・ハメダーニアン（b. 1923）などはこれらの場で歌い継がれてきた作者不詳の曲を演じてきた。ピーシュ・パルデやルーホズィーの音楽はピールニアーたちが否定してきた都市の低俗な音楽ではなく、「市井の（*mahallī*）」民俗音楽とみなされてきたのである。

他方、1960年代末より本格的に開始されたテレビ放送に出演したのは、主にナイトクラブで活動する歌手たちだった。「ポップ *pāp*」や「ジャズ *jāz*」といったジャンルで呼ばれる音楽は、実際には西洋のポップやジャズとはほとんど関係のない、アラブやトルコなどのポピュラー音楽の要素を取り入れたものだった。1967年に既存のテレビ局とラジオ局が国営化され、イラン国営ラジオ・テレビ放送として開始されると、ラジオ局でも積極的に西洋風のペルシア語ポピュラー音楽を放送するようになった。シャジャリアンはこの風潮に抗議して1976年にラジオでの活動を停止している [Siamdoust 2017: 59]。

ナイトクラブの階層化

ラーレザールのナイトクラブはもっぱら下層階級の男性が出入りする場になっていたが、1960年代中頃からはラーレザール以外の場所にも音楽やショーを上演するナイトクラブが増加した。

シュクーフェ・ノウやカバレ・マイアミ、カバレ・バカラなどのナイトクラブはより高い階層の人々が入り出す場所であり、女性や家族連れも訪れていた。西洋のキャバレーと同様に、外国人ダンサーによるショーやベリードダンス、テレビに出演する人気歌手のコンサートが上演される。家族でナイトクラブのショーを見るのが定着したのは、赤線地帯にあるシュクーフェ・ノウがオープンした時、当時のテヘラン市長が好奇心から家族を連れて訪れたことがきっかけの一つになっていると伝えられる [Breyley and Fatemi 2015: 70]。

テヘラン中部のヴァリー・アスル広場から北に伸びる通りの映画館の地下にあったカバレ・バカラは、有名な高級ナイトクラブの一つである。1950年代からナイトクラブでの活動を開始し、1960年代以降は映画やテレビに出演して人気を博したヴィゲン (1929-2003) やプーラン (1934-1990)、1970年代初頭からテレビで有名となった「国王一家のお気に入り」といわれるサッタール (b. 1949)、幼少期より父親と共にカバレのステージに出演し、1970年代には国民的アイドルとなったグーグーシュ (b. 1950) など、世代や芸風の異なる歌手たちが出演していた。西洋クラシック音楽や演劇は音楽ホールで演奏されていたが、ポピュラー音楽を生演奏で聴く場所はこうしたナイトクラブに限られていた。

テレビの有名歌手を他のナイトクラブから引き抜き、自分の店からテレビの有名人を輩出するために様々な駆け引きが行われ [cf. Deljou 2016]、そうした動きは大衆のゴシップとしてしばしば雑誌や新聞で伝えられた。実際にナイトクラブを訪れることのない人々の間でも、テレビに出演する人気歌手とその背後にいる関係者たちのゴシップは強い関心の的だった。

イランの映画とナイトクラブは相互補完的にポピュラー音楽を生み出す〈界〉[ブルデュー & ヴァカン 2007] を形成してきたが、テレビはポピュラー音楽生産の新しい場となった。ナイトクラブに足場を持たないミドルクラス出身の歌手や音楽家たちが、音楽関係者の目に留まることでもっぱらテレビを活動の場とするようになったのである。テレビで上演される曲には検閲がかけられていたが、政治批判が込められたと理解されるプロテスト・ソングも作られるようになった⁵⁾。

ロサンゼルス音楽空間

1979年の革命後に、アメリカ・カリフォルニア州ロサンゼルスはイランのポピュラー音楽家たちの拠点となった。革命前のポピュラー音楽がそのまま移植されたと一般に説明されるが、実際に

は活動を制限された音楽関係者のすべてがロサンゼルスに移住したわけではなく、移住の時期も同じではない。

革命期の混乱状態の中で、多くの音楽家やメディア関係者がヨーロッパやアメリカへと出国した。最初は様子を見るためのしばらくの滞在と考えていたが、戦争が始まり状況改善の見込みがなくなると、長期逗留の場所としてこうした人々はアメリカのロサンゼルスに向かった。移住した音楽家には、革命前のあらゆるジャンルの担い手がいた。たとえばタスニーフの歌手手であるハーイェデ、カフェ風音楽の歌手であるスーサン、そしてイラン流の「ジャズ」の先駆者であるヴィゲン、革命前の政府を批判した歌を発表してきたダリユーシュなどである。

なぜロサンゼルスだったのか、という点についてはいくつかの要因が考えられる。第一には、革命前からロサンゼルスを中心としてカリフォルニア州には一定数の留学生や、高級住宅地に居を構えていた富裕層の家族が在住していたためである。加えて、ハリウッドなどアメリカの娯楽産業の中心地であったことが挙げられる。1968年にグーグーシュは、ハリウッドの老舗ライブシアター、ハリウッド・パラディウムでコンサートを開いた。国内での知名度が上がっていたとはいえ、十分な集客が得られる見通しは十分でない中での開催だったが、長らくイラン音楽を聴いていない現地在住のイラン人たちが集まり、成功裏に終わったという [Deljou 2016: 91-92]。

1970年代より、アメリカのイラン人在住者が集まる地域には、イラン人歌手の巡業が行われていた。当時の巡業先は、常設のイラン系ナイトクラブのあったニューヨークが最も多かった。1970年代初頭には営業していたニューヨークのカバレ・ダルヴィーシュは、著名な歌手が招かれていた。この頃にはイランからアメリカへの留学生が増加していたが⁵⁶⁾、ニューヨークには宝石商や古美術商などに従事するイラン人が相当数居住しており [cf. Nissimi 2007]、カバレ・ダルヴィーシュは留学生ではなくビジネスを行う人々を対象に営業していた。

革命後に国外に移住した歌手や音楽家たちがロサンゼルスに集まる契機のひとつとなったのが、カバレ・テヘランの設立だった。留学生として渡米した創業者アフマド・マスードは、大学卒業後の1976年にハウス・オブ・レジェンドというナイトクラブを開店した。ロンドンにある有名ライブハウス「マーキー」を模して作られ、ロサンゼルスで活動を開始した若いイラン人歌手たちが出演していた。後に名称をカバレ・テヘランと変更し、よりイラン的なナイトクラブへと路線を転換した。ナイトクラブの営業経験がなく、イランの音楽関係者にも知己のなかったマスードはカバレ・ダルヴィーシュに巡業に来た歌手たちを招聘し、徐々にカバレ・テヘランの知名度を上げていった⁷⁾。

カバレ・テヘランの演目は、コメディやダンス、そして歌というイランの高級ナイトクラブのそれを踏襲していた。富裕層だけでなく、学生たちも出入りできるような価格で有名歌手のショーを見ることができたのは、少なくとも革命後は経営者マスードや出演者たちが、しばしば採算を考慮に入れず、ペルシア語ポピュラー音楽の存続のために店の運営を続けたからだと言われる。歌手のサッタールはカバレ・テヘランの35周年記念が開催された際のインタビューで、「…信じがたいと思うが、私たちの誰一人として給料をもらおうとは思っていなかった。というのも、カバレ・テヘランがアーティストたちと人々の希望の家であるのを見てきたからだ」⁸⁾と述べている。

イラン国内のナイトクラブと、ロサンゼルスにあるカバレ・テヘランの最も大きな違いは、観客の階層である。ラーレザールのナイトクラブが安価な労働者向けの店、他のテヘラン中部・北部の

ナイトクラブが高級な家族向けの店として分かれていったのに対し、カバレ・テヘランは留学生や移民、難民としてアメリカにきたあらゆる階層の人々が訪れる場所となった。イラン国外に出ることができるのは何らかの「資本」を持つ人々であったとはいえ、社会階層ごとに分断されたテヘランの音楽空間では互いに出会うことのないような人たちがロサンゼルス音楽空間に共に出入りしていた。

2017年3月の調査時にカバレ・テヘランで開かれたサッタールのコンサートに夫婦で来ていたある女性は、「彼は（前）国王のお気に入り、イランでは高級クラブでしか上演していなかった」と筆者に説明した。1970年代初頭にテヘランで生まれた彼女は、イランでナイトクラブに出入りしたことはない。アメリカにきたことで、幼少時にテレビなどを通じてしか見ることのなかった有名歌手を直接見る機会ができたのである。同じ日の店内の他のテーブルでは、老いた父親の誕生日を祝う子や孫たち、ホール奥の特等席に座る若い有名歌手の母親とその友人たちなど、様々な人の集まりが見られた。

ロサンゼルスには1980年代中頃からはペルシア語音楽を専門に扱うイラン系のレコード会社やテレビ番組なども増加したが、音楽家たちの収入はナイトクラブやコンサートホールで行われるショーの興行収入が大きな比率を占めていたといわれる [Naficy 1993: 56]⁹⁾。1980年代後半にはロサンゼルス市内のいくつかのレストランで、歌手やダンサーのショーが不定期に開催されるようになった。パフォーマンスの場はナイトクラブやレストランだけにとどまらず、宗教センターでの祝祭やビジネスアソシエーションの年次集会など、イラン国内では行われることのない場にも広がっていった。

パフォーマーたちにとってもうひとつの活動の場は、レストランや家庭で私的に催される宴、特に結婚式や誕生日などの祝い事のための宴である。革命以降、イラン本国では宴の音楽は、結婚式などの特別な場合を除いて生演奏から音楽ソフトに変わっていったが、アメリカのイラン人、特に富裕層の間では盛んに歌手や音楽家を招いた宴が開かれる [Caton and Neil 1986]。こうした慣行は1970年代のイランにもあり、階層ごとに異なる音楽家を招いていたとされる。たとえば王室はグーグーシュやサッタールなどのポピュラー歌手を、アッパークラスはマルズイーエのようなタスニーフの歌手を、ミドルクラスはカフェのパフォーマーたちを、というように [Breyley and Fatemi 2015: 111-115]。ロサンゼルスでも、私邸に招かれる音楽家は知名度に応じて階層化が見られる。

ロサンゼルスで作られるペルシア語ポピュラー音楽は、革命後のイランで否定的な意味を込めてロサンゼルス風 (*los angelesi*) と総称されることがある。ロサンゼルスにはタスニーフやイラン流のジャズ、ロックなど、多様なポピュラー音楽を手掛ける音楽家たちがいるにもかかわらず、ロサンゼルス風はもっぱら「俗悪 (*mobtazal*) なダンスミュージック」¹⁰⁾と同義のものと捉えられてきた。その音楽の特徴とされるのが、8分の6拍子のリズムである [Siamdoust 2017: 29]。

ロサンゼルスの音楽家たちはこうしたイメージを否定せず、イランで禁止され、消滅しつつあるペルシア語ポピュラー音楽の担い手という集団アイデンティティを形成してきた。イランの伝統的な旋律体系に、レングと呼ばれる8分の6拍子のリズムカルな旋律がある。市井の楽師であるモトレブの音楽や、劇場のピーシュ・パルデで演じられてきた楽曲は、この8分の6拍子を多用していた。ロサンゼルスの音楽家たちは、意識的に作風を変えて8分の6拍子を用いた「明るい

(*shād*)」音楽を積極的に作ってきた。パフォーマンス研究家シャイが行ったロサンゼルス演劇関係者からの聞き取りでは、8分の6拍子を用いたモトレブの音楽はイランの「伝統」であることが強調されている [Shay 2000]。歌手で作曲家のシャフラム・シャブパーレ (b. 1948) の音楽は8分の6拍子を用いた「ロサンゼルス風」の典型とされるが、モトレブの音楽とは全く異なるものである。しかし、彼のような音楽もまた8分の6拍子という「伝統」を継承したものとみなされている [cf. Breyley 2010]。

シャイは、ロサンゼルス演劇のペルシア語ポピュラー音楽は、詩と音楽の結びつきを弱め、音楽とダンスの結びつきを強めたと指摘する。これは、音楽と踊りが密接に結びついたモトレブのパフォーマンスを踏襲したというだけでなく、現地育ちのペルシア語を解さない聴衆に訴えるような単純な語の繰り返しや押韻を用いるようになったためである [Shay 2000: 81]。

おわりに：「伝統と近代」という概念

イランの大衆音楽は伝統（土着のもの）と近代（外来のもの）という枠組の中で、どちらか一方を肯定し、他方を否定する中で形成されてきた。音楽家たちは近代主義と伝統主義の両方の立場からイランの音楽環境を分類し、一方を推進させながら他方を排除してきた。しかし、シムスとコウシュカーニーが指摘するように、二項のそれぞれにどのような音楽が該当するのかは、時代によって異なっている [Simms and Koushkani 2012: 41]。したがって、伝統と近代という考え方は分析枠組ではなく民俗概念と見るべきであろう。

国民的軽音楽を創出しようと試みた1920年代から1930年代のエリート音楽家たちの動きは1950年代のラジオ番組によって復興・継承された。西洋の音楽理論を用いて作られたイランの新古典音楽といえるタスニーフは推奨すべき音楽となったのである。タスニーフは、最初は国民を啓蒙する「近代」として、後には失われつつある「伝統」として捉えられた。これに対して、イランの「伝統」を侵食すると考えられた悪しき外来の音楽が、西洋やアラブ、トルコなどのポピュラー音楽だった。これらを取り込んで形成された、ナイトクラブで演じられるポピュラー音楽はイラン音楽の楽器や旋律を用いても「伝統」とはみなされなかったのである。

革命後には「伝統／近代」の二分法は更に変化した。ホメイニーの「音楽は麻薬のようなもの」であるという発言をもとに、革命直後にはラジオやテレビで音楽は放送されなかった。例外的だったのは、西洋音楽の手法に基づいて作曲された愛国歌であるソルドと、十二イマーム・シア派の英雄たちの殉教の悲劇を詠う詩に節回しを付けたノウヘと呼ばれる哀悼歌である。ホメイニーによればこれらの音楽は教義上「人を現実から引き離す」のではなく、むしろ「目下の事柄に集中できる」つまり革命や戦争に人々を集中させる役割を果たすと解釈された [Beeman 1982: 207]。宗教が伝統とみなされ、1970年代より復興や保存の動きがあった宗教的な劇や語り部、朗読者のパフォーマンスは盛んに行われるようになった。他方、革命前に土着の「伝統」芸術とみなされたルーホズィーやピーシュ・パルデの音楽は伝統とはみなされず、俗悪なものとして退けられた [Adelkhah 1991]。

人類学者アーデルハーは、革命前と革命後の検閲の違いについて、次のように述べている。「一般に考えられているように共和国の検閲が帝国時代の検閲や道徳的基準とすっかり変わってしまったわけではなく、ある有名な俳優が指摘しているように、相対的に明確な基準を追求したという進

歩があっただけである」[Adelkhah 1994: 164]。革命前には政治批判など問題があると考えられる音楽があれば、その楽曲を禁止するのではなく音楽家や歌手を別の事由で逮捕するなど、活動が妨害されていた。これに対して、革命後の検閲は音楽家の活動許可から楽曲への認可、音楽ソフトの販売・流通・放送の許可まで、すべてのプロセスについて認証を与える制度が整備されていった。こうした認証を行う機関は複数あり、主にイラン・イスラム共和国放送 (IRIB)、文化・イスラーム指導省 (*Ershād*)、イスラーム布教機構 (*Howzeh*) が音楽を含む文化活動に対する規制と支援を独自の基準で行っている [Youssefzadeh 2000]。

最高指導者としてのホメイニーやハーメネイの発言、そして他の宗教法学者たちの音楽に関する見解は、こうした認証機関の方針に強い影響を与えてきたものの、各機関で実際に音楽を評価する専門家たちの見解によって認証の方針は異なっていた [Siamdoust 2017]。革命前にナイトクラブを活動の場としていた歌手たちの多くはその経歴を問題視され、活動の許可が与えられなかった。革命後の音楽の制作や流通はテレビやラジオ、音楽ソフトなどのメディアに強く依存することになり、なおかつ厳しい管理が行われた。単に音楽活動そのものが禁じられただけでなく、近代化以降に形成されたカフェやナイトクラブなどの「場」も失われたのである。

以上のように、イランでは20世紀初頭より伝統と近代、土着と外来といった分類により推奨すべき音楽と排除すべき音楽が分けられてきた。「音楽を聴く国民」の創出という近代化のプロジェクトは、結婚式やルーホズィーから、ラジオやテレビの視聴、学校やナイトクラブに至るまで様々な社会空間で展開された。革命後はすべての音楽が、あるいは西洋をはじめとする外来の音楽が禁止されたとししばしば理解されているが、革命直後のテレビとラジオが西洋の音階を用いたソルードを、国民を鼓舞する音楽として流し続けたように、どのような音楽が・どのような論理にもとづいて流通するのかはそのような単純な原理では説明できない。

留意すべきは、単に資本主義下での音楽の生産が革命後には権威主義的な音楽の管理に変わったというだけではないという点である。本稿では革命後のイラン国内の音楽消費の空間については十分に扱うことができなかったが、先に挙げた3つの認証機関はそれぞれ、西洋のクラシック音楽のためのコンサートホールや、レコーディングスタジオ、音楽教室が開かれる文化センターなどの「場」を提供している。こうした場は、物理的に離れたロサンゼルスで生産されるペルシア語ポピュラー音楽の影響を受けることがある。このような場で展開される多様なアクター間の力学を捉えることが、イランの大衆音楽の変遷を捉える上で必要となるだろう。

注

- 1) 西洋音楽は19世紀後半からイランに導入されている。1886年には帝国オーケストラが、1908年にはテヘラン・シンフォニー・オーケストラが設立され、その他にも20近い軍楽隊が存在していた [Chehabi 1999; Hashemi 2016]。
- 2) Khoshnam, Mahmoud, "Jamshīd Sheibānī va musiqi-ye pap-e Īrānī", *BBC Persian*, 1391 Tir 13 (2012 Jul 3).
Khoshnam, Mahmoud, "Pīshpardeh khānī dar Īrān va yādi az nokhbeḡān", *BBC Persian*, 1393 Khordad 23 (2014 Jun 13).
- 3) Khoshnam, Mahmoud, "Musīqī-ye 'amiyāneh dar Īrān; tarāneh-hāye rūhouzi", *BBC Persian*, 1389 Bahman 04 (2011 Jan 24).
- 4) ラーレザールの歓楽街を支配したアルパーブは、成功したギャングが人助けを試みるアメリカ映画『ボケット一杯の幸福』(1961年)に影響を受けて自身の生き立ちを物語にした『テヘランの乞食たち (*Gedāyān-e Tehrān*)』(1966年)を制作した。制作に際して彼の経営するカバレ・ムーラン・ルージュにて

ロケ撮影が行われている [Lewisohn 2015 : 30]。

- 5) たとえばダリウシュ (b. 1951) の「妖精 (Paria)」やフファルハードの「金曜 (Jom'eh)」など [Siamdoust 2017 : 60, Hemmasi 2013]
- 6) 1960 年から 1977 年の間にアメリカに留学した者はのべ 10 万人, 1978 年から 1979 年の 1 年間には 5 万人を超える留学生がアメリカにいた [Mobasher 2012]
- 7) “Nakhostin kabareh-ye Īrani-ye Los Angeles pas az 27 sāl fe'riyat t'atil khāhad shod” *Radio Farda*, 02 Mehr 1383 (23 Sep 2004).
- 8) “Nakhostin kabareh-ye Los Angeles 35 sāleh shod” *Voice of America Persian*, 03 Azar 1390 (24 Nov 2011).
- 9) 音楽ソフトは海賊版が横行することもあり, レコード会社の売り上げは高くないとの指摘がある。テレビなどへの出演は音楽ソフトやコンサートツアーの宣伝としての意味合いが強く, 番組制作者から音楽家の側ではなく, その逆に謝礼が支払われる慣行がある (2005 年 8 月, ロサンゼルス市内の衛星放送 TV 局事業者からの聞き取りから)。
- 10) 1979 年の革命後の文化のあり方を議論する中で, 「俗悪」という語はしばしば用いられてきた。たとえば宗教指導者アヤトラー・アーザリー・ゴミーはどのような音楽が悪しきものであるかについて, 以下のように述べている。「ダンスミュージックは違法である。俗悪 (mobtazal) で無益 (bātel) な詩は違法である。しかしモトレビーでない音楽, 踊るためではない音楽で, 自然な声や, 建設的で啓発的な詩を伴う音楽は違法ではない」 [Youssefzadeh 2000 : 41]。

参考文献

- アドルノ, テオドル・W (1990) 『啓蒙の弁証法』徳永恂 訳, 岩波書店。
- スモール, クリストファー (2011) 『ミュージッキング』野澤豊一 他訳, 水声社。
- ブルデュー, ピエール&ロイック・ヴァカン (2010) 『リフレクシヴ・ソシオロジーの招待』水島和則 訳, 藤原書店。
- Adelkhah, Fariba (1991) “Michael Jackson ne peut absolument rien faire”. *Les pratiques musicales en République islamique d’Iran. Cahiers d’études sur la Méditerranée orientale et le monde turco-iranien* 11 (January-June) : 23-41.
- Armbrust, Walter (Ed.) (2000) *Mass Mediations : New Approaches to Popular Culture in the Middle East and Beyond*. Univ of California Press.
- Bayat, Asef (2013) *Life as Politics : How Ordinary People Change the Middle East*. Stanford University Press.
- Beeman, William O. (1982) *Culture, Performance and Communication in Iran*. Institute for the Study of Languages and Cultures of Asia and Africa (ILCAA). ——— (2011) *Iranian Performance Traditions : Keys to Iranian Culture*. Mazda Publications.
- Breiley, Gay (2010) Hope, Fear and Dance Dance Dance : Popular Music in 1960s Iran. *Musicology Australia*, 32 (2) : 203-226.
- Breiley, Gay Jennifer, and Sasan Fatemi. (2015) *Iranian Music and Popular Entertainment : From Motrebi to Losanjelesi and Beyond*. Routledge.
- Carton, Margaret (2016) “Tasnif”, *Encyclopaedia Iranica*, online edition, <http://www.iranicaonline.org/articles/tasnif-music-term> (accessed on 18 Sep 2018).
- Chehabi, Houshang. E. (1999) From Revolutionary Tašnīf to Patriotic Surūd : Music and Nation-Building in Pre-World War II Iran. *Iran*, 37(1) : 143-154.
- Deljou, Farzan (2016) *Kāmelan Khosūsī*. Ketab Corporation.
- Hashemi, Mohammadamin (2016) A Discursive Study of Music in Iran during the 1960s. *The Middle East in London*. 12(2) : 9-10.
- Hemmasi, Farzaneh (2013) Intimating Dissent : Popular Song, Poetry, and Politics in Pre-Revolutionary Iran. *Ethnomusicology* 57(1) : 57-87.
- Hirschkind, Charles (2006) *The Ethical Soundscape : Cassette Sermons and Islamic Counterpublics*. Columbia University Press.
- Khaleqi, Ruhollah (2013) *Sargozasht-e Musīqi-ye Īrān, vol.1*. Saṭī Alishāh.
- Lewisohn, Jane (2008) Flowers of Persian Song and Music : Davud Pirniā and the Genesis of the Golhā Programs. *Journal of Persianate Studies*, 1(1) : 79-101.

- Lewisohn, Jane (2015) *The Rise and Fall of Lalehzar, Cultural Centre of Tehran in the Mid-Twentieth Century*. (<http://sites.uci.edu/tehranproject/files/2015/08/lalehzar-tehran-project-Lewinson-edit.pdf>, accessed on 3 Sep 2018).
- Mobasher, Mohsen (2012) *Iranians in Texas : Migration, politics, and ethnic identity*. University of Texas Press.
- Nissimi, Hilda (2007) *The Crypto-Jewish Mashhadis : The Shaping of Religious and Communal Identity in Their Journey from Iran to New York*. Sussex Academic Press.
- Nooshin, Lawdan (2007) *The Language of Rock : Iranian Youth, Popular Music, and National Identity*. in Mehdi Semati (Ed.) *Media, Culture and Society in Iran : Living with Globalization and the Islamic State* (Vol.5). Routledge.
- Shay, Anthony (2000) *The 6/8 Beat Goes on : Persian Popular Music from Bazm-e Qajariyyeh to Beverly Hills Garden Parties*. in Walter Armbrust (ed.) *Mass Mediations : New Approaches to Popular Culture in a Transregional World*. University of California Press, pp.61-87.
- Siamdoust, Nahid (2017) *Soundtrack of the Revolution : The Politics of Music in Iran*. Stanford University Press.
- Simms, Rob, and Amir Koushkani (2012) *The Art of Avaz and Mohammad Reza Shajarian : Foundations and Contexts*. Lexington Books.
- Sreberny, Annabelle, and Ali Mohammadi (1994) *Small Media, Big Revolution : Communication, Culture, and the Iranian Revolution*. University of Minnesota Press.
- Talattof, Kamran (2011) *Modernity, Sexuality, and Ideology in Iran : The Life and Legacy of a Popular Female Artist*. Syracuse University Press.
- Varzi, Roxanne (2006) *Warring Souls : Youth, Media, and Martyrdom in Post-Revolution Iran*. Duke University Press.
- Youssefzadeh, Ameneh (2000) *The Situation of Music in Iran since the Revolution : The Role of Official Organizations*. *British Journal of Ethnomusicology* 9(2) : 35-61.