

「作る」と「パクリ」の狭間で
—チベット・ポップをめぐる権利言説と実践から見る難民社会の今—

山本 達也

**Moving between Production/ Composition and Copying/ Idea-stealing:
A Case Study of Tibetan Refugees in India and Nepal
from the Perspective of Awareness and Practices Concerning Rights
within Tibetan Pop**

YAMAMOTO Tatsuya

Abstract : This paper aims to clarify the meanings of musical activities among Tibetan refugees in India and Nepal: by paying attention to discourses and practices by both Tibetan pop singers, who compose and perform songs, and Tibetan audiences who consume their songs. It especially focuses on their discourses and practices concerning the copyrights of Tibetan pop songs, and attempts to show twists that have stemmed from multiple contacts among such discourses and practices, and been bringing about dynamics in perceptions on musical activities among Tibetan refugees in India and Nepal. It insists that such dynamics have embodied themselves as clashes between moral discourses on the copyrights and unconsidered and unfair consumptions by audiences from the singer's perspective, or between singers' self assertion as individual and public tendency to make each singer's name anonymous. This paper regards these clashes as bringing about some gradual change in Tibetan refugees' perceptions on musical activities, and it shows such transformation exemplifies what condition Tibetan refugees are in.

キーワード :

Keywords : Tibetan refugees, Tibetan pop, copyrights, Production/ Composition, Copying/ Idea-stealing

1 本論文の目的

本論文は、インドおよびネパールで活動するチベタン・ポップ歌手の作品をめぐる歌手と聴衆の実践に着目することで、21世紀のチベット難民社会においてチベット音楽を作り、それを販売して活動していくことについて考察を施すことを目的とする。特に、チベット難民社会のチベタン・ポップ歌手たちの活動と聴衆によるその消費について、著作権（複製権および知的所有権）をめぐる実践とそのねじれへの着目から切り込むことで、2010年代におけるチベット難民社会での創作をめぐる認識から、難民社会の今を考える。

シュワルツがその編著の序論で提示しているように、チベット内外において近代性 (modernity) の経験のあり方は様々な形をとってきた (Schwartz 2008)。その経験は中国、あるいは亡命先のホスト国の政治経済的状况と相まったものであるがゆえに、チベット人にとって複雑かつ不可避なものとしても経験されてきたことは想像に難くない。こうした人々の経験や現状に関わる表現を捉え分析しようと、多くの研究がなされてきた。近代性とチベット人あるいはチベット難民との出会いを描く先行研究の中でも、音楽、特に欧米や中国、インドのポピュラー音楽に影響を受けて立ち上がったジャンルであるチベタン・ポップをめぐる研究はその大きなアリーナのひとつであった。キーラ・ディーラ (Diehl 2002, 2004)、チベット情報ネットワーク (TIN 2004)、ヤンドン・ドンドゥプ (Dondup 2008) やアンナ・スター (Stirr 2008)、アンナ・モルコム (Morcom 2015) の議論はその代表的なものであるし、筆者自身の議論 (2013a, 2013b, 2014, 2015, 2016, 2017a, 2017b) もまたこの流れに位置づけられるものであろう。本論文の議論はこうした先行する議論の流れに乗りつつも、以下の点で差別化を図りたい。まず、上記の一部研究が採用している歌詞のテキスト分析ではなく、著作権という近代法の言説¹をめぐる歌手の語りや実践に着目するこ

¹ 今日の著作権をめぐる議論の基本となっているのは、1886年のベルヌ条約での著作権の設定と1928年の改定 (人格権の導入) であり、インドやネパールの著作権法もこれに準じたものである。なお、本論文の依拠する複製権と知的所有権という二分法は、英米の著作権理解に依拠する。英米の著作権法は、当初著作権を複製権のみに認め、後に知的所有権にまで拡大した。ネパールの著作権法は作品をめぐる独占権 (exclusive rights) として設定され、作品のオーサーシップをめぐる道德権 (moral rights) と、作品の複製権をめぐる経済権 (economic rights) というかたちでこの二分法を踏襲している。インドにおける著作権を論じたブースの議論 (2015) も、複製権から知的所有権へと議論が拡大していくさまを描き出している。

とで、チベタン・ポップ歌手や聴衆がチベタン・ポップの作品をめぐる日常的な語りや実践の中で垣間見せる難民社会が築きあげてきた論理と近代的論理との邂逅と、それによって引き起こされる摩擦を分析する。その際、一部論者が「個人的利益よりもまずはコミュニティのために歌手は歌うべきという期待がある」(Morcom 2015: 289)と指摘する論理に注意を向けつつも、それに収まらないダイナミズムが難民社会で観察されることを指摘したい。特に、歌手や聴衆たちが、著作権という近代的論理と、難民社会が形成してきた論理とをいかに同時に生きているかについて明示し、そこから難民社会の今日的争点を提示したい。

2 難民社会のチベタン・ポップ史概略

前述のように、チベタン・ポップとは欧米や中国、インドのポピュラー音楽に影響を受けて形成された音楽ジャンル²であり、その点で、チベット難民社会における新興の「文化」であるといえる。一般的な理解では、チベット難民社会でのチベタン・ポップの歴史は1970年代から始まった。70年代にはインドの映画音楽や西洋発のポピュラー音楽の影響力は難民社会にも及んでいた(Diehl 2004: 9)。しかし、当時の難民社会の中で中心的な位置を占めていた、亡命以前のチベットで生きられていた(と遡及的に設定された)伝統を護持しようとする言説の影響や、機材等が手に入らない物理的な問題もあって、チベット難民が自分たちで新しい形態をとった音楽を作りだすまでには至らなかった。よって、チベタン・ポップの歴史が1970年代から始まった、という主張が意味するのは、インドやネパールのチベット難民社会、特にダラムサラに、チベット語で歌われる現代的な音楽(*deng dus gzhas*)³、今日のチベタン・ポップ(あるいは *pop gzhas*)が外部からはじめてもたらされたことを指す。本節では、先行研究の記述と、筆者の調査で得られたデータをもとに、チベタン・ポップの歴史を概観する。

² 「ミス・チベット」の仕掛け人であり、難民社会で数々のイベントを開催するロブサン・ワンギェルによると、チベット難民社会ではチベタン・ポップというくりそのものがジャンルとして通用しており、ヒップホップやロックなど、欧米のポピュラー音楽が音楽的スタイルに合わせて設定する意味でのジャンルは存在しない。

³ ここでいう現代的な音楽とは、チベット難民社会において伝統的な音楽(*gna' snga mo'i gzhas*)と対照づけて語られるものであり、あくまで伝統(=「シャングリラ化」された1950年以前のチベット文化)との相対的な位置づけにおいて定義されるものである。

ディールによる整理 (Diehl 2002: 178-186) に依拠すれば、難民社会にはじめて現代的なチベット音楽が導入されたのは、ノルウェー (あるいは日本) に亡命していたチベット難民の学生たちが、ダラムサラを一時的に訪問した際のことであった⁴。ダラムサラの聴衆を前に、これら学生たちが「親愛なるラモ」という曲を歌ったことが聴衆たちのあいだで大いに評判を呼び、それは現在に至るまで語り草となっているという。

「親愛なるラモ」がダラムサラに広まるのと同時期に、ダラムサラでも自分たちで楽曲をアレンジしたり作曲をしたりする人びとが、亡命政府傘下の芸能集団 Tibetan Institute of Performing Arts (以下 TIPA) のメンバーのなかから現れ始めた。「親愛なるラモ」と同様、難民社会の聴衆はこういった曲を肯定的に受け入れ、そのなかでも、当時 TIPA の団長を務め、今ではチベット人社会における代表的な知識人として知られるジャムヤン・ノルブがハッサン・ツェリンとともにウディ・ガスリーの「我が祖国」に自らが書いた詞を載せた「祖国は我々皆のもの」は、現在でも難民社会の学校で学ばれ、また、今日でもリメイクが試みられるなど、初期のチベタン・ポップの代表的な楽曲として認知されている。なお、チベット語を歌詞としたはじめての現代的スタイルの自作自演曲「麗しのリンジン・ワンモ」が難民社会に登場したのもこの時期である。

1980年代に入ると、西洋出身の仏教徒が結成したバンド、ダルマ・バムがダラムサラで本格的な活動を始める。従来の音楽とは異なり、彼らは政治的な歌詞を乗せたロックを演奏した。彼らの登場により、ダラムサラのチベット難民が現代的な音楽に直に触れることができた。また、1985年には、スイスに亡命したチベット人のバンド、ティンコルがカセットを発売するなど、チベット人のあいだでも新たな音楽が生まれるようになった。現在でもチベタン・ポップ黎明期の代表的なバンドとしてティンコルに言及する人は多く、スイスのチベット人社会のみならずインドやネパールでも大きな影響を及ぼしていたことがうかがえる。

そして、同年、インドやネパールのチベット難民社会にも現代的なポピュラー音楽を手掛けるバンドが登場した。ダージリン方面出身で当時ダラムサラに在住していた3人組の男性組バンド、ランゼン・ショヌが同名のカセットを発売した。ランゼン・ショヌのメンバーの1人は、のちにディールが所属するヤク・バンドを結成し、大きな影響力をもつことになる音楽家であった。彼ら

⁴ 発表年などの記述は、基本的にディール (Diehl 2002) の記述に基づく。

は、作曲は自分たちで担当しつつも、歌詞は高僧に作詞してもらうという、現在でも一部のチベタン・ポップ歌手やグループが採用している分業スタイルをここで打ちだした点で、重要な存在であった。また、彼らの作品は本土の人びとにも大きな影響を与え、のちにチベット本土で最初のチベタン・ポップの作品を制作し、チベットを代表する女性シンガーとなるダドンもこの作品に言及している (Henrion-Dourcy 2005)。

1990年になると、1989年にダライ・ラマがノーベル平和賞を授与されたのにあわせて、TIPA から欧米発のポピュラー音楽に大きく影響を受けたポピュラー音楽が『チベットの歌』の名でリリースされる。特に「ノーベル賞を称える歌 (Nobel *btsod dbyangs*)」は現在も歌い続けられている楽曲である。ここで演奏していたのが2005年前後まで難民社会のチベタン・ポップの代表的な存在であったバンド、アカマの前身である。この作品ではすでに、現代的なスタイルをもった音楽を志向しつつも、伝統的な楽器や伝統的歌唱法を導入し伝統的なチベット音楽の要素を取りこむという、アカマが現在に至るまでチベタン・ポップを通して追求している独自の方向性が打ちだされている。

1995年には、チベット難民社会の2つの金字塔的作品が発表された⁵。1つは、ディールが所属していたヤク・バンドの『独立』、もう1つが、アカマのデビュー作『現代的チベット音楽』である。ディールによれば、彼らが志向している音楽性は、両者ともロックン・ロールのそれに分類できるものである。これらの作品は、現在の難民社会の音楽シーンのあり方を一定程度決定したものであるといえる。結局、ヤクはこの1枚で解散してしまうが、アカマは2006年まで、7枚のアルバムを大体隔年でリリースしてきた。

一方、ほぼ時を同じくして、チベタン・ポップの潮流は個人を前面に押し出す方向性へと移行してきた。たとえば、TIPAに見習いとして一時在籍していたツェリン・ギェルメイ (図1) や、チベット難民の学校チベット子供村在籍時にデビューし、現在はアメリカに拠点を置くプルブ・T・ナムギェルらは、ダンス色の強い音楽性を指向し、現在ではチベタン・ポップ界を代表するスターになっている。

2000年代に入ると、歌手の数が増加するのと比例し、ジャンルの幅は拡大し、質も向上する。特に、2001年にデビューしたテンジン・オェセル、2004年にデビューを果たし、チベタン・ポップ界最初の R&B アーティストとなった

⁵ 2004年の記述では、1994年末と書かれている (Diehl 2004: 10)。

図1 「キング・オブ・チベタンポップ」ことツェリン・ギェルメイ



図2 次世代のチベタン・ポップ・スターのチョダク



ペムシ、2005年にデビューしたクンガ・テンジン、2007年にデビューしたチョダク（図2）やロブサン・デレク、2012年にデビューしたケルサン・ケースらが次世代のチベタン・ポップ界を牽引している。

3 媒体をめぐる権利言説と実践

3.1 難民社会での CD と DVD の扱いをめぐる現状

本節では、チベタン・ポップ歌手が制作する CD と DVD に対する歌手と聴衆による権利をめぐる言説や実践の具体例を明示する。現在、インドやネパールのチベット難民社会では、大まかに二種類のチベット音楽に関する CD や DVD が市場に出回っている。一つは本論文の対象とするチベタン・ポップのそれであり、もう一つがチベットの伝統的な演目を収録したものである。チベタン・ポップ歌手が制作し販売する CD や DVD は歌手の個人 (*sger rkyang rol gzhas pa*) やバンド (*rol byangs tshogs pa*)⁶ を前面に出し、作り手がその処遇をめぐる意思決定することのできる権利を有することになっている。他方、TIPA やその他のチベット伝統芸能集団が売り出す伝統的な演目の CD や DVD は、伝統歌謡 (*srol rgyun gzhas*) や民謡 (*dmangs khrod kyi glu gzhas*, *dmangs gzhas*) として受け継がれてきた楽曲を演ずる集団 (*tshogs pa*) のものとして演目が括り取られ、あくまで地域共同体や TIPA のような団体にその処遇が帰属する。本論文の以下の記述と分析は、チベット難民社会における音楽の権利をめぐるこうした区別とその曖昧性を、人々の実践の中から取り上げて論じるものとなるだろう。

上記のようなチベタン・ポップと民謡との間にある差異が反映された権利の帰属の主張には、大きく分けて「複製権」と「知的所有権」という2つの前提が内包されている。本節では1つ目の前提、CD や DVD の複製権としての著作権について特に論じていく。なお、難民社会の歌手たちが「copyright」と発言する際、基本的には「CD や DVD を合法的に複製する権利」、いわば複製権について言及するものである。

現在、チベット難民社会で CD や DVD を販売して音楽活動に関わっている人々と話をしていると必ずといっていいほど出てくる話題がある。それは、作品を「作る」(CD *dzo*) ことと、海賊盤 (duplicated) や違法 (illegal) コピーな

⁶ アカマとヤクの活動が停滞あるいは終了している現在、チベット難民社会でプロとして活動をしているバンドはあまり多くはない。Dichu Band のボーカリストであるケルサン・ケースも歌手活動の際は個人名で活動し、ライブの時にのみバンドで出演しており、また、ツェリン・ギュルメイの所属する Shambhala Band も特別な機会にのみライブに出演するなど、インドやネパールで活動するチベタン・ポップの間でバンドのプレゼンスは低いといえる。

ど、自分の作品を聴衆が「パクる (CD rdzus ma dzo)」ことをめぐる問題である。現状を「違法」という言葉で切り取ることができるためには、音楽や演目が収められた CD や DVD 作品に法的権利関係がついて回り、その権利の帰属者が販売・複製すべきものであり、権利の侵害は法的罰の対象となる、という論理が主張者側に前提とされていなければならない。例えば、TIPA が2006年に発表した VCD を見ると、この VCD の裏面には「Copyright: All rights reserved with TIPA 2006」と書かれ、これに「Warning: Illegal copying broadcasting, screening, and or communication to public in any form is strictly prohibited. Infringers shall be liable for heavy damages and legal prosecution」という警句が続く。これを読んでわかることは、TIPA が著作権を有し、その侵害は罰則の対象となると警告されているということである。そして、ほぼ同様の文句はチベタン・ポップ歌手のどの CD にも見出される。いずれにせよ、ここでは当該 CD や DVD の著作権の帰属先、それも複製権としての著作権の帰属先が特に明示・主張され、消費者はその主張を遵守すべきことが期待されている。

とはいえ、この「べき」が実効性を持つためには、権利を侵害した人間に対してその補償を義務づけ罰することのできる強制力が必要となってくる。言うまでもなく、著作権の侵害が「違法」になるためには、法制度によってその権利が保障される必要がある。チベット難民が暮らすインドやネパールには著作権の保護を定めた著作権法 (Copyright Act)⁷ とそれを統括する著作権事務所 (Copyright Office) があり、法的保護を要求するにはその保護対象を著作権事務所に登記する必要がある。しかしながら、その登記に登録料が必要なことと、ネパールの場合は国民であることを証明する書類の提出が義務づけられていることが歌手たちにとって大きなブレーキとなっている⁸。結果、彼らは著作権の登録ができず、自分たちの作品は法的保護の対象外となってしまう。だが、彼らの CD や DVD には、前述の TIPA の VCD と同様にその CD および DVD の権利が歌手に帰属し、違反者には制裁が科されることが記されている。法的

⁷ インドの著作権法は1957年にイギリスの著作権法を受け継ぐ形で制定され、翌年以降施行された。しかし、音楽分野に関する著作権法での本格的な対応は1994年および2012年の法改正まで待つ必要があった。ネパールの著作権法はこれに大きく遅れて2002年に制定されている。インドの著作権法に関してはブースの論文を参照 (Booth 2015)。

⁸ インドの著作権事務所では、登記するのにさまざまな書類が必要で、さらに1作品500ルピー必要である。もしアルバムに8曲収録されている場合は、登記の際に4000ルピー要求されることになる。一方、ネパールの著作権事務所は登記の際に分量に関係なく5000ルピー徴収し、2年の保護機関の更新の際にさらに3000ルピーの支払いを要求する。

庇護の外にいるにもかかわらず法的言説を用いて自らの権利を主張する歌手たちは、どのような認識の下、自己の権利を主張しているのだろうか。

3.2 道徳的呼びかけとしての「複製権」言説

ここで、チベタン・ポップ歌手たちが自らの権利主張をする文脈を明示する必要があるだろう。2006年以降、チベット難民社会ではチベタン・ポップのCDは売れなくなり、CDは単なる名刺代わりにすぎないと語られるまでになった（DVDはCDに比すればまだ収益があるとされている）。CDの売れ行きが低下がこのように認識される現在、その要因を違法コピーに帰する歌手たちが多く見受けられる。チベタン・ポップ界で最も長くキャリアを積んできた歌手の一人であるツェリン・ギェルメイによれば、1996年のデビュー当時から違法なダビングで作られた海賊盤が市場に流通していた一方で、近年の違法コピーによって被る損益とは比べものにならないという。CDによる収益が見込めない現在、チベタン・ポップ歌手たちの主たる収入源はコンサートでの収益や、後述する楽曲提供からの収入となっている⁹。現状では、歌手たちにとってCDを制作する意義とは、自らがCDを制作販売できるプロの歌手である、というステータスの明示が大きな部分を占めていると言えるかもしれない。

CDが売れず、アルバムを制作する意義があまりない現状において、歌手たちは新たな方策の模索を余儀なくされている。とはいえ、CDの販売によって本来もたらされるべき利益に関しては何とかしようという認識を歌手たちは共有し、聴衆に働きかけるために2012年に歌手組合 (*bod kyi gzhas pa mnyam spre*) を結成した。歌手組合の構成員たちは、歌手たちのコンサートの機会を活用し、違法コピーで自分たちの音楽を聴衆たちが消費する結果、歌手に支払われるべき対価を得られず、活動を継続できなくなっている現状を訴え、自分たちの作品に対する権利を聴衆に主張・啓蒙活動することを通して違法コピーの蔓延を阻止しようとするものであった。

このように、複製権に関して歌手たちは自らのCDの裏面の記述や組合の活動を通して理解を求めてきたが、聴衆に対する彼らの働きかけは、法的言説を持ち出すことで、人々に「自分がやっていることは違法なのだ」という理解を促すとともに、人々が正規のCDやDVDを買って歌手の活動をサポートして

⁹ 結果、カトマンドゥのボーダナート界隈にあるタマンやシェルバが経営するCD屋の店主に自分の作品の「マスター音源をうる (*master bisongs*)」＝複製権を譲渡することで制作費の一部を回収しようとする歌手たちも見受けられる (山本2013b)。

くれなければ、歌手は生活できなくなってしまうことに理解を求めるという点で、聴衆の良心に訴えかけるもの以上ではない。ツェリン・ギルメイがいうように、状況の改善は聴衆の理解次第であり、歌手たちは正規盤を買ってくれと聴衆に語りかけること以外に「方法がない (*thabs shes min 'dug*)」。その点で、チベタン・ポップ歌手たちの複製権としての著作権をめぐる主張は、著作権が本来属する法的位相で語られているのではなく、聴衆の良心に呼びかける道德の位相で展開されている道德的呼びかけに過ぎない。

そして、複製権に対する理解を呼びかける道德的位相での働きかけが聴衆の間で意識改革をもたらしているかといえば、残念ながらその効果は明らかではない。たとえば、私が出会った多くのチベット難民の若者たちは、ほとんどがCDを買ったことがなく、たいていが友人からもらったデータを自分の携帯電話に移したものを聴いているし、私が「CDを買いに行く」というと「タダで手に入るのにわざわざ金を払うの？」と半ば呆れた顔でこちらを見てくる始末である。また、CDを買うにしても、正規盤（インドでは150ルピーから200ルピー、ネパールでは200から250ルピーで販売）を買うのではなく、空CDにデータを移して安価で販売されている海賊盤（インドでは30ルピーから50ルピーで販売、ネパールでは50ルピーから100ルピー）を求める人が多く見受けられる。

チベタン・ポップをそれとして享受する一方で、正当な報酬を提供しない結果、歌手たちを困窮に陥れ、その活動に影響を与えざるをえない聴衆たちの実践は、自らが消費する対象の存在基盤自体を掘り崩しているかのような印象を受ける。聴衆のこうした態度の一端を理解するために、モルコム指摘を引き合いに出してみよう。チベタン・ポップを取り巻く経済的状况とその営利性を論じることでポピュラー音楽と市場主導の単一的資本主義との安易な結びつきの前提を再考するモルコムによれば、「それ（註：チベタン・ポップ）はポップ・ミュージックであり貨幣による取引の対象とされている (*monetised*) にもかかわらず、「営利的なもの」ではなく、実際にはずっと、「コミュニティ・ワーク」として見られたり構造化されたりしているものなのである」（Morcom 2015: 274）。チベット人社会においては「より典型的かつ確実には（近代的あるいは僧院での）教育を通して、あるいは事業での成功を通して地位は得られるのだが、ポップ歌手を含めたパフォーマーたちは一般的に高等教育を受けておらず、裕福でもない」。また前近代のチベットにおいては「音楽は高位の人間が金を払って享受するサービスであり、低位の人間が演ずるものであるという支援関係のダイナミクスの中に職業音楽家は搾付けられて」おり、「歌手に対し

ては大きな額を支払うべきではないという意識が今でもある」ため「コミュニティの行事でポップ・ミュージックを歌う人々は多くの点でこの延長線上にいるのである」とモルコムは分析する (Morcom 2015: 288)。また、亡命下における文化の保存問題と結びつけられるが故に、「個人的利益よりもまずはコミュニティのために歌手は歌うべきという期待がある」ことから、「亡命チベット人のポップ・ミュージックは、貨幣による取引の対象とされており電子メディアによって大量生産されようとも亡命チベット人社会の中に埋め込まれていると見ることができる。それは、前近代の民俗音楽のような形で、生活に関わる社会的なものの再生産という点で主として機能しているのだ」 (Morcom 2015: 289)。

モルコムの見解にはその妥当性に疑問符が付く点がいくつかあるものの¹⁰、チベタン・ポップ歌手が直面する違法コピーの問題に対する分析を展開するにあたっての足場を提供してくれている。ここでは、「チベタン・ポップを聴いている多くの人々にとって、それは消費財である一方で、高額の金を払って楽しんだり、自分がパトロンとなって保護するような対象ではない」という見解 (印象?) をモルコムも前提として共有しているという点を議論を展開するための足場としたい。その上で、私はこう問いを立てたい。チベタン・ポップや歌手に対する上記のような難民社会での扱いは、果たして教育の欠如やパトロン・クライアント関係といった音楽家の社会的属性から説明することができるのか。むしろ、ポップ歌手の社会的属性とされる説明自体がチベット難民の間での音楽の位置付けから後付け的に派生しているのではないか。また、「前近代の民俗音楽のような形で、生活に関わる社会的なものの再生産という点で主として機能しているのだ」 (Morcom 2015: 289) と前近代と亡命以降の音楽的状况を無批判に並列するのではなく、亡命以降の文化保存の潮流をもう少し精査する必要があるのではないか。実はこれらの複合的要因が、歌手たちによる道徳的なかたちをとった複製権の遵守の呼びかけや次節で扱う「知的所有権」の問題を無効化 (あるいは弱体化) するのに寄与しているのではないか。これらの問いに不十分ながらも答えるために、次節では著作権におけるもう一つのフェイズである「知的所有権」の対象である作曲をめぐる言説と実践に焦点を当てる。

¹⁰ モルコムの議論の抱える問題に関しては本稿でもいくつか指摘するが、その詳細に関しては準備中の別稿で展開している。

4 作曲をめぐる権利言説と実践

4.1 歌手たちによる作曲の位置づけ

現在、チベタン・ポップ歌手の多くが自作の楽曲を歌っている。歌詞に関しては、文章表現に優れた高僧や教師に作詞を依頼するという風潮もある一方で (cf. Diehl 2002)、聴衆が聞いてすぐわかる (*go bde po*) 歌詞を多くの歌手が自ら書くよう努力している (山本 2015)。しかし、CD や DVD を見てみると、作詞作曲者をはっきり記載しているものはそれほど多くない。多くの場合、CD や DVD のクレジットに記載されているのは、歌手の名前、録音したスタジオ、アレンジャーの名前とダムニェンやギター演奏者、それにカバーのデザイナーの名前であり、誰がどの曲の作詞作曲にどう関わったかは明示されていない。この最たる例が TIPA の傘下にあるアカマバンドのアルバムのクレジットであり、楽曲名の横に歌手の名前が記載されているほかには、録音したスタジオ名と演奏者名 (担当楽器の明記なし)、スペシャルサンクス欄にスタジオミュージシャンの名前が記載されている一方、作詞作曲者に関する記述は一切ない。また、前節の複製権をめぐる議論には「copyright」という言葉での抽象化がなされていた一方で、管見の限りでは「知的所有権」に該当する概念は英語でもチベット語でも聞いたことがない。議論の便宜上、以下では知的所有権という用語を用いて記述するが、こう聞くと、難民社会には楽曲の所有をめぐる議論が存在しないかのように思えるだろう。

しかしながら、CD や DVD に収録された楽曲や演目の権利は誰かに帰属すべきものである、という意識が歌手の間に共有されていないわけではない。例えば、歌手たちとの会話で特定の楽曲が話題に上った際、「この歌を作ったのは自分である」という言明がなされるのはありふれた光景である。また、チベタン・ポップの代表的な歌手であるツェリン・ギュルメイはデビュー作の『根本ラマ (*rtsa ba'i bla ma*)』からカバーに「Composed and Sung by Tsering Gyurmey」と書き、2004年に制作した最古のプロモーション・ビデオの一つである「ドルマ・ラカン (*sgrol ma lha khang*)」以降、自分の曲のプロモーション・ビデオの冒頭部に作曲者と作詞者をそれぞれ曲 (*dbyangs*) と詞 (*tshig*) の項目を立てて明記しており、今日では多くの歌手が彼の手法を採用し、ビデオをウェブにアップロードしている。ここに見て取れるのは、作詞者と作曲者はその名を明示する権利を有する、という意識が少なくともビデオを作成している

歌手たちに共有されているということであり¹¹、これは「知的所有権としての著作権」に結びつく論理であるといえるだろう。

また、「この曲を書いたのは自分だ」という意識の延長線上にある歌手の活動として楽曲提供ビジネスがある。歌手たちの中には、自らが書いた曲を他の歌手に売る人もいて、そこから一定の収入を確保することで、違法コピーから受けている損害を補填している。その際、曲の買い手も自分が作曲を依頼する歌手が以前作曲した曲と嗜好が近いからこそその歌手にアプローチしており、この点において、曲とその作曲者を結びつける思考は歌手たちや買い手の間では一般的なものとなっている。なお、こうして提供された楽曲のビデオを被提供者が作成した場合、作曲した歌手の名前は明記されることが期待されている¹²。

以上の点から、歌手たちは作曲家という存在を認識しており、音楽という無形のモノに対する所有権が個人に帰属し、主張することができるという認識も共有しているように見える。確かに、私と親交のある歌手は皆、自分に関連する事柄に対してはこれらの意識や主張を適用する。

ところで、「自分の作品である」という主張が他の歌手の作品に対しても正當に適用されるか否かは、実際のところ、歌手の間でもかなりの振り幅がある。例えば、現代のチベタン・ポップの代表的な歌手であるペムシの作品とそれに対するチョダクの見解に着目すれば、こうした振り幅の一端を理解できるだろう。ペムシは「ジェツン・ペマ母さん (*a ma rje btsun padma*)」が大ヒットしてチベタン・ポップ界での地位を獲得した歌手だが¹³、その「ジェツン・ペマ母さん」は実のところ、台湾のポピュラー音楽歌手スティーブ・チョウのヒット曲「黄昏」のメロディーにチベット語の歌詞を乗せたものであった。次節で取り上げるように、一部のチベット人聴衆はこの点でペムシに批判的なのだが、これに対してチョダクは「それが歌手を有名にすることはあれ、損することはない」という見解を私に示し、この件を何ら問題視していない。同様

¹¹ こうした歌手たちは、CD や DVD に作詞作曲クレジットを入れることは稀だが、ビデオにはクレジットを入れている。

¹² ごくまれにこのルールを破り、自分が作詞作曲した曲にのみクレジットを記載する歌手がいるが、その場合、楽曲提供者は泣き寝入りすることが多い。これを別の視点から言えば、クレジットのない曲は他人の作曲や「パクリ」である可能性が高いと言える。

¹³ 2017年に発表された「ラサ憧憬 (*lha sa dren gyi/ Missing Lhasa*)」の宣伝文句でもペムシは「ジェツン・ペマ母さんの歌い手である歌手 (*a ma rje btsun pad ma'i bstod byangs len mkhan gyi gzhaz pa*)」と紹介されている。

に、彼とツェリン・ギュルメイは楽曲提供ビジネスも手がけているのだが、その際、ウェブなどから「アイデアを取って (idea len)¹⁴」くるという。具体的には、動画サイトで好みの曲を見つけて、それを大なり小なり加工して（あるいは全く加工せずに）自分の作曲した楽曲とするという。ツェリン・ギュルメイは、曲のアイデアをネパールの民謡などからも取ってきていることを私との会話であけすけに語っており、こうした試みが歌手の間でもありふれたものであることがうかがえるし、この見解を肯定する歌手の方が私見では多数派を占める。この点で、彼らは作曲に対する権利の主張を自分に適用する一方、他人には限定的に適用するか、あるいは全く適用していない。

これに対し、プルブ・T・ナムギャルやケルサン・ケースらは、他の歌手の活動に影響を受けるのは仕方がないとしながらも、上記歌手のようにアイデアを取ってくることを否定する。Voice of Tibet のインタビューでプルブ・T・ナムギャルは「音楽の中で一番難しいのは作曲することです。だから若い人たちには作曲についてしっかり学んでほしいのです」と作曲の重要性について語っているし¹⁵、ケルサン・ケースも私に「他の歌手がどうと言うつもりはないけど、人のアイデアやメロディーを取って自分の曲だと主張するようなことは、自分はしない」と語っている。このように、彼らは作詞作曲に対する主張を自分にも他者にも適用していると言えるが、私が知っている歌手の中では少数派である。

以上、いくつかの例を紹介したが、次節では聴衆たちが作詞作曲という問題をどう捉えているかを示す事例を見ていくこととする。

4.2 作曲をめぐる聴衆の多様な反応

いうまでもないことだが、聴衆にとって作曲のもつ意味は、その人の数だけ存在しうるし、状況によってその意見も変化するだろう。それを列挙することは到底不可能であるし、また、それをしたところで全体像が把握できるとも限らない。ここでは、私が調査してきた中で比較的頻繁に見聞きした語りや実践、あるいは突出していた語りや実践を取り上げ、そこからチベット難民の聴衆がチベタン・ポップの作詞や作曲に対しどのような意味を見出し、反応しているのかを導出する。

¹⁴ 東京外国語大学の海老原志穂氏より、「取る (len)」という表現は、チベットの盗賊の間では「盗む」を意味する言葉だったという教示を受けた。ここに感謝を記したい。

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=cigeWk0ia8k> (2017年3月26日閲覧)。

4.2.1 自作自演に特別な価値を見いだす

現在、チベタン・ポップを熱心に聴く人々の中には、歌手が誰でどんな曲を歌っているのかに注意を払っている人がいる。例えば、テンジン・ソnyiがデビューした際、彼は動画サイトにプロモーション・ビデオをアップロードして自分の創作活動を展開していたが、欧米のヒップホップなど既存の楽曲に自分の歌詞を乗せるものが多かった。これに対し、チベット難民の若者たちは彼の試みを評価しつつ、「いつか自分で曲を書いて発表するのが楽しみだ」と語っていた¹⁶。

自作自演に対するこうした聴衆の期待を一部反映しているのが Voice of Tibet での歌手へのインタビューだろう。インタビューでの質問項目が難民社会でのチベタン・ポップの聴衆の関心を反映していると理解するならば、2016年にデビューし、若者の間で人気を集めるソナム・トブデンを迎えたインタビューはそのサンプルとなる¹⁷。元僧侶のソナム・トブデンは、ギターを片手にアマチュア歌手として結婚式や誕生日会など様々な場所で歌を披露してきた若手歌手だが、彼のレパートリーはツェリン・ギェルメイのヒット曲やヒンディー映画のヒット曲、ネパールのポピュラー音楽のヒット曲など、他の歌手がこれまでヒットさせてきた曲からのみ構成されていたうえに、プロとして初めて動画サイトに彼の作品としてアップロードされた「ペルキさん (*dpal skyid lags*)」も韓国のドラマの主題歌にチベット語を乗せたもので、その旨がクレジットされていた。これに対して、インタビュアーはインタビューで「なぜ今のところ自分で書いた曲を歌わないのか」と当たり前のように質問したところ、ソナム・トブデンは「自分でも曲を書いている」と返答し、自らが書いた曲のみからなるアルバムを近日中に発売する用意があるという意思を表明していた。こうした質問の背景には、「人の曲ではなく自分の曲を歌ってほしい」という期待が(少なくとも質問者には)あることを示している¹⁸。

¹⁶ 現在ではほぼ全てのビデオが youtube 上から削除されており、そこに残されていたコメントもすべて消去されている。

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=IM9CfaOnrCk> (2017年2月18日閲覧)。

¹⁸ ここでいう「自分の曲」という表現には、前節に見た作曲に対する歌手の態度を念頭に置いて、相当な幅がありうるということに注意すべきである。自作自演を評価する一方で、「どんなものもある程度バクリだ」という冷めた視線を持った聴衆も見受けられる。

4.2.2 批評的態度

チベタン・ポップは娯楽の一形態として人々の日常の中に溶け込んでいるが、聴衆の中には批評的な視点から歌手たちの作品を聴いている人たちがいる。そういった聴衆は、自作自演を評価する聴衆とは異なった基準でチベタン・ポップを評価する。彼らは往々にして難民社会のチベタン・ポップとチベット本土のチベタン・ポップを比較し、両者の間の歌詞と楽曲の質の相違を指摘する。特に、その質の相違が派生する理由として彼らが挙げるのが、両者の楽曲に対するアプローチの差異である。前述のように、チベット難民社会の歌手たちが自分たちで作詞作曲して歌うという自作自演型で活動するのに対し、本土のチベタン・ポップはプロの作詞家と作曲家が書いたものを歌手が歌うという分業型で活動している。こうした聴衆によると、本土のチベタン・ポップはプロの作詞家や作曲家の作品を歌唱のプロが演じている点で真のプロフェッショナルな仕事だと評価できる一方で、難民社会のチベタン・ポップは、音楽教育もまともに受けていない歌手たちが全部こなしている点で質が低いという。このような聴き方をする聴衆にとっては「誰が作詞作曲しているのか」ということが重要な参照軸となっており、作詞や作曲を手がける人間に対する関心は間違いなく存在している。

4.2.3 「パクリ」に批判的

先の二つの態度の延長線上にある反応として、「パクる (*rku ma rku/ steal*)」ことに批判的な態度を一部の聴衆が取ることが挙げられる。ただし、「パクリ」に対する批判的反応は、単に他人の曲を歌うだけでは発動しない。例えば、ソナム・トプデンの「ペルキさん」は上述のように韓国ドラマの主題歌にチベット語の歌詞を乗せたものであるため、場合によっては「パクリ」と位置づけられうるが、ソナム・トプデンはこの曲の元々のトラックが韓国ドラマの主題歌のものだとはっきりと主張しており、それを批判されることはなかった。ところが、元 TIPA の女性演者ダワ・ブティが2017年に発表した「ロサル2017 (*lo sar 2017*)」は、異なった反応を生んでいる。この曲の冒頭部には、作詞者としてダワ・ブティ、作曲者としてンガワンが明記されているが、実際はこの曲はタイのポピュラー音楽のヒット曲のトラックをそのまま流用したもので、ビデオにはこの点に関する言及がない。このビデオに対してのコメントの中には、「良いビデオ、でも曲はパクリ (*stolen sound*)！」¹⁹や「この曲、好きだけど、他

の曲に似ているような…」というコメントが見られ、他の人も(ダワ・ブティを性的に描写するコメントに加えて)原曲の方の素晴らしさを褒め称えている。

ここで、前述のペムシの「ジェツン・ペマ母さん」の事例に再度戻りたい。彼の場合は、クレジットに偽りがあるわけではなく、むしろ作詞作曲者を明示していない点でどうとでも解釈しうるものとなっている。しかしながら、自作自演型が主流を占める難民社会のチベタン・ポップの文脈では、歌手が書いた曲として聴衆に解釈されてしまうこととなり、「これにすごいよく似た中国の曲がある。黄なんとかってやつだけど」「この曲はもともとチベットの曲?それとも中国の曲?」「これは中国の曲だ!この歌手はいつも中国や他の国の曲をパクっている (stealing)。創造力がないのか?」などというコメントが書かれることとなる²⁰。

同様の批判的な指摘はチョダクにも向けられている。チョダクの2枚目のアルバム「心に浮かぶ ('id la 'khor)」に収録されている「友人 (grogs po)」は、ジャッキー・チェンのヒット曲「Endless Love」の音楽トラックをそのまま流用した曲であった。他にもチョダクはチベット本土で生まれ育ったという背景を活かし、中国のポピュラー音楽のヒット曲を流用して自らの曲としてアルバムに収録してきた経緯があり、自らも「本土のチベタン・ポップや中国の曲の雰囲気をもった曲を歌うのが他の歌手との違い」と私に語っていた。しかしながら、そうしたチョダクの手法に対して批判的な私の友人たちは「チョダク? ああ、中国の歌を歌っている歌手 (rgya mi gzhaz btang mkhan) だろ?」とけんもほろろに切り捨て、それを理由に興味がないと言い放っていた。

このように、「パクリ」に関する批判を招いた事例は往々にして作曲者を偽るか明示していないのであり、逆に出どころが明示されたソナム・トプデンの事例は批判を受けていないことから、「パクリ」を指摘する聴衆は本当の作曲者に一定以上の関心をもっていると言えるだろう。

4.2.4 細かいことは気にしない

最後に取りあげる反応は、チベット難民社会で多数派を占める態度だと言っ

¹⁹ 動画をアップロードした人物は、こうしたリアクションに対し、「どんなものでもたいていどこかしらパクリである」と開き直っている。

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=KniqIV62eZk> (2017年3月18日閲覧)。ペムシを擁護する声として「ペムシさんは決してこれをチベットの曲だとは言わなかったし、ただ歌詞をチベット語に変えただけだ」と言うものがあつたが、まさに「言わなかった」うえに出所を明示しなかったことが批判を招いているきらいがある。

てよいだろう。ここではそれを大まかに二つに分けて紹介したい。

最初の例は、携帯電話で音楽を聴く若者たちによく見られる「誰がなんという曲を歌っているか認識しないで曲を聴いている」という事例である。例えば、チベット難民が経営する食堂に行けば、だいたい誰かが携帯から大きな音で音楽を鳴らしているのだが、彼らにその曲が誰の何という曲なのかを確認しても「わからない」と返されるのが常である。もう少し詳細に答えてくれる人であれば、その歌詞や楽曲の雰囲気から「難民社会の歌」「本土の歌」などと教えてくれるが、歌手が誰なのかは認識していないことが多い。その理由として挙げられるのが、携帯に入っているのがデジタル化されたデータであるということである。彼らに携帯に入ったデータを見せてもらおうと、その音楽ファイルには歌手や曲名ではなく数字のファイル名がついていて「友達にもらった曲だから、誰の何という曲かは詳しく知らない」という²¹。ここでは、違法に音楽ファイルをコピーするという行為が、前節で扱った複製権の問題のみならず、作詞や作曲といった知的所有権の問題、ひいては歌手の固有名詞までも剥奪し、全ての音楽をデータとして一元的に匿名化する結果となっている。

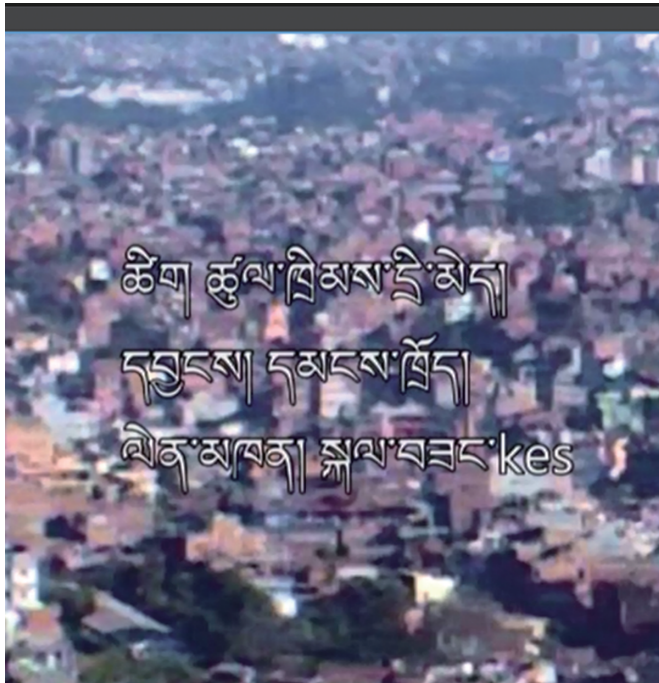
上記の例よりも露骨な形で作曲者を匿名化するのが次の例である。2014年にボン教の僧院ティテン・ノルブツェの僧侶たちが、北インドとカトマンドゥにあるボン教の主要な僧院を讃えるためにツェリン・ギェルメイやチョダク、ケースらに歌唱を依頼した DVD である「信仰の喜び (*dad spro'i 'dzum mdangs*)」は、この匿名化をはっきりと正当化している例である。この DVD は、僧院側が歌手ごとに依頼を出して作成されたのだが、チョダクとケースに関してはチベット本土のチベタン・ポップ界のトップ歌手であるクンガとシェルテンの曲に、僧侶がそれぞれ書いた歌詞を乗せて歌って欲しいという依頼があった。彼らは依頼を快諾し、歌った後に完成した DVD を観たのだが、そこに明記されたクレジットは彼らにしてみれば驚きを禁じ得ないものであった。この DVD も従来例を踏襲し、作詞者作曲者のクレジットが曲の冒頭に明示されるのだが、作詞者にはボン教の僧侶の名前がある一方で、作曲者として記載されていた名前はクンガやシェルテンではなく、「民衆 (*dmangs khrod*)」だったのだ (図3)。

彼らに作曲者が民衆と表記されていることに対して聞いてみると、口を揃え

²¹ ツェリン・ギェルメイもインタビューでこの状況に言及している。

https://www.youtube.com/watch?v=UpuCv3cc5_o (2017年3月18日)。

図3 当該楽曲のクレジット。作曲者の項目には民衆と書かれている



て「ここで民衆という言葉が使われるのはおかしい」「(自分の曲の作曲者が民衆と表記されたらどう思うかという私の質問に対し)それは駄目だ。ちゃんと自分の名前を書いてもらわなければ駄目だ」と極めて否定的に反応していた。

以上、本節では作曲に対する歌手の見解と聴衆の反応を取り上げた。次節では、これらの事例から得られた見解をもとに考察を展開し、2010年代におけるチベット難民社会での音楽をめぐる争点の一端を提示し、難民社会の今を描き出す。

5 歌に折りたたまれた過去、現在、そして未来

ここまで、チベタン・ポップの作品をめぐる歌手と聴衆それぞれの反応を、複製権と知的所有権という二つの視点から取り上げてきた。本節では、これらの事例を再整理し、チベタン・ポップという音楽の作品を通して現在のチベット難民社会における創造のありかの一端を導出したい。

複製権をめぐる事例から得られたのは、私が話を聞いたすべての歌手が自分の「作った」作品に対する複製権を主張していた一方で、私がインドやネパー

ルで出会ったすべての聴衆が、違法コピーを通じてチベタン・ポップを消費して＝「パクって」いた。複製権をめぐる言説や反応は、歌手のそれと聴衆のそれはベクトルが全く逆の方向を向いており、この点で両者の態度の相違は明らかである。

他方、知的所有権に関する主張はずっと複雑な様相を呈する。歌手の間では、創作に対する自己の権利を主張しつつも他者の作品を自分のものとして「パクリ」ことも許容する態度が主流であり、聴衆の間では細かいことは気にしないという態度が主流である。その一方で、「作る」ことを厳しく位置づけようとする少数派の態度が歌手と聴衆双方に見受けられる。複製権と知的所有権を取りまく歌手と聴衆の「作る」と「パクリ」が入り乱れたこうした状況こそが、難民社会のチベタン・ポップに特有のダイナミックな様相であるといえるだろう。

ところで、欧米の近代的なポピュラー音楽の間では自明のものとなっている複製権および知的所有権が、当該地域の音楽をめぐる言説や実践として立ち現れてくるためには、複製の対象となるカセットやCDなどのソフトウェアと、各種再生機器やパソコンなどのハードウェアが一般的に普及し、何らかの形で人々が複製できる環境が整っていることと、音楽の創作者が作詞者や作曲者というカテゴリーで評価されるという理解があることという二つの条件が揃うことが最低限必要となる。チベット難民社会をホスト国として支えるインドおよびネパールでカセットやCDが一般に普及し始めたのが80年代後半であり、またインドの音楽産業の中心である映画音楽の作曲者の権利が認知されるようになったのが94年の法整備前後からであったことを考えれば、チベット難民社会でこの条件が整い、複製権および知的所有権をめぐる言説および実践が出てきたのはここ10年から20年のことであるのは間違いない。ここから、チベタン・ポップを取りまく複製権や知的所有権についての言説や実践は、亡命以前はおろか、比較的近年まで話題になることのなかった近代的な認識枠組みを反映したものであると言える。よって、複製権と自他への知的所有権の双方を尊重する歌手、その曲が「パクリ」か否かを気にする聴衆は、これらの近代的認識枠組みを受け入れた存在だと言える。

だが、チベット難民社会の独自性を私たちの眼前に示すのはむしろ、楽曲を「パクリ」ことを許容する歌手と聴衆、そして複製権と知的所有権のどちらも気にしない聴衆の例だろう。以下では少々迂遠ながら、チベット難民社会における歌う (*gzhas gtang*) ことと、「チベットの歌 (*bod gzhas*)」の位置づけを敷衍

したうえで、ここでの「パくる」ことの含意について考察する。

難民社会で歌手のことをあまりよく思っていない人々のほぼすべてが私に語った「歌は自分にも歌える (*nga yang gzhaz gtang shes gi yod*)」という表現がある。こうした表現をする人たちは歌が嫌いというわけではなく、私と共にことあるごとに歌を歌っていたのだが、彼らの歌唱力と前述の歌手のそれとを比べると雲泥の差があった。そのため、ずいぶん長い間、私はこうした発言を、音楽家の社会的属性の問題や「歌がうまいことで人々の注目を集められる歌手に対する嫉妬の表現」だと解釈してきた。しかしながら、この表現を文字通り理解すると、物事がかなり違った様相で見えてくる。ジャムヤン・ノルブは、「チベット人は結婚の祝賀、飲み会、女性に対する求愛といった機会に特定の歌を歌うのみならず、耕作、収穫、脱穀、家屋の建築、物乞い、サイコロ遊び、謎かけ、会計、政治的批評、戦の準備といったあまり関係のない場合にも歌う」(Norbu 1986: 1) 人々だとチベット人の特徴を規定する。こうした規定がもつ本質主義的含意には気をつける必要があるが、確かに、私の知人や友人のほぼ全員が歌に愛着を示しているし、戒律で禁じられている場合を除けば誰でも歌を歌えるのだ。実際、チベット難民社会では、新年のお祝いであれ、散歩の途中であれ様々な場面で人々は歌っており、歌うことが生活の中にしっかりと根付いている。私の出会った多くのチベット難民にとって、歌うとは当たり前前の行為であり、歌うべき時に歌えない人は、他の人を興ざめさせることになる²²。ということは、(声の良し悪しという天性の側面を抜きにすれば) 歌うことは特殊な行為や技能ではない以上、報酬として高額の金を払う動機自体限定されることとならないだろうか。

また、ダライ・ラマ14世の亡命後、最初に設立された亡命政府機関が芸能集団 TIPA だということは、チベット難民にとっての歌の存在の自明性とその客体化の回路を考える上で重要である。TIPA の中心的命題はチベット文化の保存と促進であり、その命題を通してチベット各地の歌と踊りの演目の保存が亡命政府の政策の中に位置づけられた訳だが、その際、TIPA は日常生活におけるチベット人と歌との関係を「チベットは歌の海であるということがあちこちで知られているが、そのことは、チベット人が歌に強い愛着を持っていることを示してい」て「音楽に必要な楽器などを楽しく上手に弾くのがとても好きな

²² 新年の挨拶回りの際や結婚式などでの「歌を歌え」という圧力がすさまじかったことは忘れられない記憶である。歌うことをためらっていると、言外に「興ざめ」ということを言われているかのように思われ、嫌々歌ってその場をしのいだことを覚えている。

民族である」(Bod gzhung zlos gar 2011: IV) という形で客体化し、歌はチベット人にとって愛着の対象であると同時に、自らに関わることのできるありふれたものでもあることが明示される。となると、先の高額の報酬に関する問いが再度頭に浮かぶ。TIPA によるチベット人と音楽の親和性の主張を真に受けたとしたら、難民社会における音楽家の社会的地位の低さを表す「多くのチベット人、時には政府の役人たちの間ですら見受けられる音楽家や役者をいくらいかかがわしいとみなす中世風の傾向」(Norbu 1986: 5) や「音楽家や役者をいかかがわしいと見なすチベット社会の数世紀にわたる傾向や、より基本的な関心ごとに苦慮する難民社会での、芸能を時間や資源の無駄遣いとして無視する態度」(Diehl 2002: 72) という単純に亡命以前との連続性を設定する指摘は、一部読み替えをする必要がある。つまり、チベット難民社会においては誰もが暇と余裕さえあれば歌える点で突出した実践ではなく、それを仕事にしている人間はいかがわしく、高額のを報酬として払うなどありえないからこそ音楽家は割を食っている、と解釈した方が理にかなっているのではないだろうか²³。

上記の理解は、演目という視点から歌を見ていくことで補強される。TIPA に託されたチベット文化の保存の対象はチベット各地域の歌と踊りの演目だが、ここで、歌をめぐる括りが亡命以前と以後では異なる意味を持つことを確認する必要がある。亡命以前、歌は人々の生活の中にあるもので殊更に保存は意識されず、変化にもさらされてきたことが想像されるが、亡命以降の歌は、生活の中にあるものであると同時に、中国と対照づけられたチベットの独自の文化という政治性を伴った意味づけを獲得し、難民が意識的に保存すべき対象として客体化された。また、亡命以前の歌は、地域の人々が生活の中で気軽に接するものであるが、亡命以降の歌は、生活の中に普通にあると同時に、中国人と対照づけられたチベット人というネーションが難民社会で保存あるいは普及のために関わるべき対象である。ここにおいて、人々の歌は生活の中にある民謡よりも一つ位相が上の、ネーションの看板を背負った「チベットの歌」という呼称で呼ばれることとなった。例えば、チベット歌劇アチェ・ラモ (*a che*

²³ 1946年、ラサで英領インド政府の職員が録音して製作した民謡のレコードが市場流通した結果、実際の音楽家を招くよりも安価なレコードに人々は飛びついたというから、亡命以前でも音楽にかかる金は安ければ安い方がいい、という理屈があったことがうかがえる。なお、「商人がラサの町にレコードを持ち込むと、みんな喜んで購入しました (*mi mang pos dga' po'i ngang bas nyos te*)」(サムボ・ジグメ 2017: 68) とあるが、ノルプリンカにレコードプレイヤーがあることがことさらに語られる状況を考えれば、レコードプレイヤーが一般に流通していたとは想像し難く、また、レコードを買ったという「みんな」が果たしてどういう人たちだったのかは不明である。

lha mo) や宮廷音楽のナンマ (*nang ma*)、中央チベット西部の演目で、亡命以前のラサで体系化されたトゥーシェー (*stod gzhas*) などは、亡命以前のラサやウツァンで劇団員や音楽家が担っていた演目で、亡命以前のラサではナンマやトゥーシェーを披露する音楽家には高額報酬が支払われていたが (サムボ・ジグメ 2017: 68-69)、それら職業音楽家による音楽とチベット各地で実践されていた円舞 (*sgor gzahas*) や合唱 (*mnyam gzhas*) といった誰でも関わることで、報酬が発生しない民謡が、伝統歌謡という意味合いを含みもたされた「チベットの歌」の名の下に共に包括され語られるようになり、自らの出身地と関わりのない地域の演目も「チベットの歌」として人々に認識・学習されるようになった²⁴。その結果、音楽家と一般の人々の従事してきた演目間の境界が曖昧になり、「チベットの歌」は人々の義務的な関与を要求するネイションの共有財＝「民衆の歌」としての地位を獲得することとなり、難民社会の学校で学ばれるべき対象となっている。演目や演者による新たな創作物に対する権利が組織そして亡命政府に帰属する TIPA の例がはっきり示すように、ここでは「チベットの歌」は個人や地域のものではなく、民衆皆のものであると理解されている。こうした傾向を本稿では「民衆の歌の論理」と呼ぶ。

そして、「チベットの歌」をめぐる流れは少しねじれた形でチベタン・ポップにも適用されている。1970年代当時の若い世代は、民謡保存の重要性を認識しつつも、ホスト国や観光客を通じて様々な音楽に関心を持つようになった。その結果、チベット語の歌詞を持った新しい楽曲の創作に取り組み始めたのだが、そこでは「チベットの歌」が要請する義務や強制を伴った参与と、新たな娯楽への渴望が同居することとなる。論点を先取りすれば、現在、チベット文化の保存に資するものとしての地位を得たチベタン・ポップは、公的に保存や拡散が称揚される伝統歌謡同様、「チベットの歌」として一括りにされることで新しい創作の中に民衆の歌の論理を持ち込んでいる。その端緒が、ジャムヤン・ノルブがウディ・ガスリーの楽曲に影響を受けて作詞した「祖国は我々皆のもの」だったことは、チベタン・ポップへの民衆の歌の論理の浸透を考える上で重要である。亡命以降、伝統歌謡が「チベットの歌」として体現するナショナリズムの論理とかみ合った歌詞を有するこの曲は、現在でも学校や「自由チベットのための学生連合」の会合で歌われ、また TIPA 傘下のアカマも時

²⁴ 「チベットの歌」で併合されることでこれらの「異ジャンル」が水平的関係を形成したかについては別問題である。例えば山本 (2013a) の「ラサ中心主義」を参照。

にステージで披露している。89年にそのアカマが発表した「ノーベル賞を称える歌」もまた、同様の論理でチベット難民コミュニティの中で歌われ、受け継がれてきた。

96年に登場したツェリン・ギェルメイの「根本ラマ」もまたこの延長線上に位置づけられる。彼にとって歌とは聴いて楽しむためのものだけではなく、聴き手であるチベット人にメッセージを送り、彼らの考え方に影響を及ぼすことができるものである。この考えに則り、2000年以降、彼は自らの楽曲に積極的にチベットの伝統楽器を導入することで²⁵伝統歌謡とポピュラー音楽との架橋を試み、両者を密接に結びつけることで、亡命以降の民衆の歌の論理をチベタン・ポップにも拡大していった。また、チョダクやケースは伝統歌謡とチベタン・ポップの相違についての私の問いに「スタイルの違いでしかなく、どちらもチベットの歌だ」と答えているが、歌手にとっては、伝統歌謡もポップもともに同一のカテゴリーで包括可能なものとして認識されている。また、聴衆が「チベットの歌をかけてくれ (*bod gzhas gcig gtang dang*)」という場合も伝統歌謡とチベタン・ポップの双方を含んだ（若者世代ではむしろ後者の方を指す）カテゴリーとして使われている。

「チベットの歌」をめぐるこのような状況で、歌手たちの楽曲は多くの人々に歌われるようになったのであるが、その際、一部の歌手はこの民衆の歌の論理を他国の音楽にまで拡張し、それにチベット語の歌詞を乗せて自らの書いた「チベットの歌」として発表してきた。しかしながら、彼ら自身の歌う曲もまた聴衆から同様の論理の下に共有財として消費され作り手が匿名化された結果、仮に歌手としての認識はされても作曲者としての認識はなかなか持たれ得ないこととなる。ティテン・ノルブツェの僧侶が作曲者の項目に「民衆」と表記したのは、この民衆の歌の論理が露骨な形で現れたものだと言えるだろう。

以上、歌うことと「チベットの歌」をめぐる記述から導出できるのは、歌は誰でも歌えるし、「チベットの歌」は誰のものでもない民衆のものであるのならば、歌手の個別の活動に対する尊重はなかなか生まれにくい、という状況である。この理解をへて、難民社会のチベタン・ポップにおける「パくる」ことについて論じることができるだろう。言うまでもなく、「パくる」ことに対する非難は、「パくる人」「パくられるモノ」という認識枠組みがなければ要請されない。ここではまず、歌手の複製権を聴衆が「パくる」ことについて見てい

²⁵ https://www.youtube.com/watch?v=O8UUP1Rp_pg (2017年3月20日参照)。

く。歌手にとって、自らが作成した CD や DVD は、多くの努力と出費の結果であり、それに対して正当な報酬を期待するのは当然であり、それがゆえに違法コピーに対して自らの複製権を主張する。しかしながら、聴衆にとって「歌うことは誰でもできる」。歌手が舞台の上で歌おうが、CD や DVD に歌を収録しようが、歌は歌である。自分でも歌えるのだからそれに高い金を払う必要はなく、タダで手に入ればなおよいのである。これに民衆の歌の論理がさらなる拍車をかける。ネイションとしてのチベット難民の文化の保存や拡散に資するチベタン・ポップは関与に義務や強制を伴いつつ娯楽でもある「民衆の歌」なのだから、それに高い金を払うのはありえないのである²⁶。こうした状況では、歌手たちが道徳的な位相で語る複製権言説は効力をあまり期待できない。というのも、聴衆にとって音楽を聴く際にその CD が本物だろうが偽物だろうがどうでもよく、自分たちのやっていることは非道徳的でもないし、ましてや法的に複製権が保護されていない以上、違法行為でもないからだ。昨今の音楽データのデジタル化は、無料で音楽をやりとりするこうした流れをさらに加速させている。

曲を「パクリ」ことに関しては、歌手と聴衆の間の論理的線引きはもう少し複雑だろう。インドやネパールのチベット難民社会において、作曲者の社会的地位を評価する風潮が、私の知る限りでは少数派だが歌手と聴衆双方にも看取できる。彼らにとって自作自演スタイルは善かれ悪しかれ評価の基準であり、また、誠実に作曲することが重要なため、クレジットを偽ったり盗作したりして「パクリ」ことは非難の対象となる。しかしながら、大多数の歌手や聴衆にとっては、「パクリ」ことで非難されて歌手が有名になるのならそれで良いし、また、大多数の聴衆もそれがパクリかどうかなど気にしていないように見受けられる。これらの聴衆にとっては、どんな音楽もデジタル化された結果匿名性を増し、誰が何を歌い書いたかは興味の対象ではない。仮にその歌い手や作曲者が明示されたところで民衆の歌の論理のもとでは個人の行為は大して評価されず、「チベットの歌」として消費されるのみである。

とはいえ、民衆の歌の論理で他者の楽曲を「パクリ」ものの、作曲者としての自らの地位は主張したい歌手たちは、聴衆側の実践が支える「チベットの歌」の匿名化する傾向に完全に乗っているわけではない。ティテン・ノルブ

²⁶ わざわざ正規盤を購入するのは欧米在住のチベット難民である。カナダ在住のチベット人男性は、「歌手たちの生活を支えるためにちょっと高くても正規盤を買う」と私に語ったが、ネパールやインドの難民社会でこのようなことが語られた事例は寡聞にして知らない。

ツェの僧侶が作曲者をシェルテンではなく「民衆」と明記したことに対する違和感は、チベタン・ポップ歌手にとって今何が争点になっているのかを明らかにしている。端的に言えば、「作る」と「パくる」の狭間をできれば都合よく行き来したい歌手が示すのは、チベット難民社会において歌手が個人として認識されるか、はたまたチベット難民という集団＝ネーションの中に個人を解体する民衆の歌の論理によって匿名化されるかをめぐる問題である。著作権という法的言説は、複製権であれ知的所有権であれ、権利を有する主体を指定する点でその主体の個人化を論理的に要請する。民謡＝民衆の歌という視点から音楽に接してきたチベット難民社会において、少なくともこうした個人化の論理が音楽に適用され、尊重されたことはなかった。しかし、そうした認識が変わりつつあることが、複製権と知的所有権を主張する歌手や、複製権は無視するものの自作自演を評価し「パクリ」を糾弾する聴衆が「個人としての歌手」を前提に議論を進めている点に窺える²⁷。もちろん、その一方には音楽消費を通じて民衆の歌の論理を推進する聴衆がいて、「個人としての歌手」をネーションの匿名性の中に解消しようとする。そんな最中、著作権言説の中で「作る」と「パくる」の狭間を行き来するチベタン・ポップ歌手は、チベット難民社会の歌手をめぐる括弧付きの過去と現在の論理がぶつかり合っただけで未来に向けた新たな状況が生まれているさまを体現していると言える。一部の聴衆が作曲者に目を向けている状況は、その一端を示すだろう。もちろん、歌手自身が民衆の歌の論理を生き、「チベットの歌」を歌う以上、複製権の侵害、そして匿名化の流れから自由ではあり得ない。しかしながら、その過程で「個人としての歌手」という視点を難民社会の中に打ち立てようとする彼らなりの努力は、伝統的な論理にも近代的な論理にも容易に分化できない「個人としての歌手」や彼らの権利のあり方を難民社会に導き出す可能性を秘めているのだ。

²⁷ ナンマ・トゥーシェーを体系化したアチョ・ナムギェルへの注目が2010年以降になされたこともこうした状況と無縁ではない。当時 TIPA の指導者だったソナム・ブンツォク氏がアチョ・ナムギェルについて TIPA で習ったことがなかったと発言していることから、個人としての歌手の存在の認識は、少なくとも難民社会では後景に退いていたと言える。

参考文献

[藏文]

Bod gzhung zlos gar (2011). *Bod kyi nang ma stod gzhas kyi sgra gdangs*. Dharamsala:
Bod gzhung zlo gar.

[日文]

- ジグメ、サムポ (2017). 伝説の楽士アチョ・ナムギェル小伝, 星泉 (訳) 『セルニャ』 4 : 64-71頁。
- 山本達也 (2013a). 『舞台の上の難民——チベット難民芸能集団の民族誌』 京都：法蔵館。
- 山本達也 (2013b). 生業としての音楽家業を問う. 『南アジア研究』 25 : 106-127頁。
- 山本達也 (2014). マントラを商品化する——チベット難民社会を取りまくワールド・ミュージック化の試み. 『宗教と社会』 20 : 33-46頁。
- 山本達也 (2015). かたちを変えていく歌詞——チベット難民社会におけるチベタン・ポップの作詞実践を事例に. 『国立民族学博物館研究報告』 40 (2) : 311-347頁。
- 山本達也 (2017a). 演奏空間という場——立ち上がるリミナリティとチベット難民社会の日常性. 秋津元輝・渡邊拓也 (編) 『せめぎ合う親密と公共——中間圏という視座』 京都：京都大学出版会, 263-287頁。
- 山本達也 (2017b). 近代経験のアリーナとしての歌手の身体——チベタン・ポップ制作に見る「屈折する近代」と嗜好品の動態性. 『嗜好品文化研究』 2 : 40-48頁。

[欧文]

- Booth, Gregory. (2015). Copyright Law and the Changing Economic Value of Popular Music in India. *Ethnomusicology* 59 (2): 262-287.
- Diehl, Keila. (2002). *Echoes from Dharamsala: Music in the Life of a Tibetan Refugee Community*. Berkley and Los Angeles: University of California Press.
- Diehl, Keila. (2004). Music of the Tibetan Diaspora. *Himalaya; The Journal of the Association for Nepal and Himalayan Studies* 24 (1): 7-12.
- Dhondup, Yandon. (2008). *Dancing to the Beat of Modernity: The Rise and*

- Development of Tibetan Pop Music. Robert Barnett and Donald Schwartz (eds.) *Tibetan Modernities: Notes from the Field on Cultural and Social Change*. Leiden: Brill. 285–304.
- Henrion-Dourcy, Isabelle. (2005). Women in the Performing Arts: Portraits of Six Contemporary Singers. Janet Gyatso and Hanna Havnevik (eds.) *Women in Tibet*. New York: Columbia University Press. 195–258.
- Morcom, Anna. (2015). Locating Music in Capitalism: a View from Exile Tibet. *Popular Music Studies* 34 (2): 274–295.
- Norbu, Jamyang. (1986). Introduction: The Role of the performing Arts in old Tibetan Society. Jamyang Norbu (ed.) *Zlos gar: Performing Traditions of Tibet*. Dharamsala: Library of Tibetan Works & Archives. 1–6.
- Schwartz, Ronald. (2008). Tibet and Modernity. Robert Barnett and Donald Schwartz (eds.) *Tibetan Modernities: Notes from the Field on Cultural and Social Change*. Leiden: Brill. 1–34.
- Stirr, Anna. (2008). Blue Lake: Tibetan Popular Music, Place and Fantasies of the Nation. Robert Barnett and Donald Schwartz (eds.) *Tibetan Modernities: Notes from the Field on Cultural and Social Change*. Leiden: Brill. 305–332.
- Tatsuya, Yamamoto. (2016). Selling Healing: A Case Study of Tibetan Chanting CD Production in Kathmandu. Charles Ramble and Ulrike Roeslar (eds.) *Tibetan and Himalayan Healing: An Anthology for Anthony Arias*. Kathmandu: Vajira books. 719–738.
- TIN. (2004). *Unity and Discord: Music and Politics in Contemporary Tibet*. London: Tibet Information Network.

山本 達也 (やまもと たつや)
静岡大学人文社会科学部

岩尾一史・池田 巧 (編)
『チベット・ヒマラヤ文明の歴史的展開』
京都大学人文科学研究所 2018年3月刊