

## 在日コリアンの音楽実践における〈語りなおし〉： 太鼓集団B チームの活動に着目して

金子, 真紀  
九州大学大学院人間環境学府

<https://doi.org/10.15017/2230710>

---

出版情報：飛梅論集. 19, pp.35-50, 2019-03-29. Graduate School of Human-Environment Studies,  
Kyushu University

バージョン：

権利関係：

# 在日コリアンの音楽実践における〈語りなおし〉

— 太鼓集団 B チームの活動に着目して —

金子 真 紀\*

## 1. はじめに

### 1.1 問題意識・目的

現在、在日コリアン<sup>(1)</sup>による民族音楽の実践は全国で行われ、様々な団体が存在している。在日コリアンの民族音楽が活発に展開されていくのは、在日コリアン2・3世たちが社会進出を始めた70～80年代においてである。社会運動や人権運動が活発に行われている中、在日コリアンの人々の中から文化的な活動を主軸とする民族文化祭が開催され、それと合わせて、民族学級、民族芸能に関する教室なども増加し、当時の若者の中には、朝鮮半島でその技術を学んで帰ってくる者もあり、本格的に民族音楽が広がり始めた。

これまでの在日コリアンの民族音楽の実践の展開を見ていくと、在日コリアン2世以降の人々は、音楽の活動をとおして日本社会の中で自分たちの存在を表明し、自らの民族性を表現している。そして日本社会に抵抗するように、民族文化祭や民族学級、芸能に関する教室が各地で展開された。音楽を実践することは彼らのアイデンティティ形成、民族意識と結びつきながら、同時に日本社会における抵抗の実践にもなっていたのである<sup>(2)</sup>。一方、現在を生きる彼らの音楽実践に目を向けると、以前の実践と比べ、より複雑な構造を有していることが観察できる。80年代後半まで在日コリアン/日本人という二項対立的な枠組みで捉えることの出来た彼らの音楽実践は、「共生」という言葉が流布し、日本人も多く彼らの実践に参加しはじめたこと、また在日コリアンの「ダブル」<sup>(3)</sup>の存在などから、現在においてはその枠組みだけでは捉えきれない交錯した現状が浮かび上がる。また民族性の表現という捉え方に集約できない、音楽実践の多様性や意味が見えてきた。民族音楽が広がり始めた当初は、民族音楽が演奏できる技術を獲得することに力を注いでいたため、比較的「伝統的なやり方」を忠実に実践することに重きが置かれていた。しかし、筆者の参与する現場においては、必ずしも伝統的な民族音楽に位置付けることのできない音楽のあり方が生成される局面が観察される。例えば、日本人も演奏者に加わることにより、和太鼓のリズムを取り入れたたり、即興的に生まれた演奏スタイルをその後取り入れたたりしている。彼らは「在日コリアンの民族音楽」というものを相対化するかのよう、自分たちにとって楽しめる、また理想とする音楽を、実践する中

\*九州大学大学院博士後期課程

で発見している。それは民族音楽の維持、再生産を単に行うのではなく、「自分たちの音楽」と表現できるような音楽実践を創造し、喜びを見出しはじめていたのである。

このような在日コリアンによる音楽実践の展開を踏まえたとえ、本稿では特にこのような「自分たちの音楽」が生まれるプロセスに着目し、その現場への参与観察を通じて、現在を生きる彼らの音楽することがいかなる意味を持ちうるのかについて明らかにしていく。このことは、民族音楽、ここでは在日コリアンの音楽として象徴的な意味体系の中で解釈されてしまいがちな実践を、彼らが音楽という行為を通じていかなることを為そうとしているか、音楽と彼ら自身の「生」<sup>(4)</sup>の次元と関連させ捉えることを射程にしている。

## 1.2 研究方法・対象

本研究は、文献調査、参与観察および聞き取り調査を主な研究方法とする。文献調査に関しては、音楽学やパフォーマンスに関する先行文献や当事者によって書かれた記録や報告書などをデータとして収集している。参与観察に関しては、福岡県内で活動する太鼓集団Bチーム（以下、Bチーム）の練習と演奏活動を対象とした参与観察を実施している<sup>(5)</sup>。フィールドにおいて調査者は、日本人として観察者、生徒、演奏者という立ち位置で音楽実践に継続的に参与している。

## 1.3 先行研究

これまで在日コリアンの音楽実践に関する研究は、民族運動やシャーマニズム、民族文化祭などの研究の中で行われている。植民地支配からの解放後の在日朝鮮人連盟における文化部の音楽活動に着目した金(2016)は、運動の展開においてどのような役割と意義があったのか考察している。戦後間もない活動では、対外交流や親善、慰安事業、啓蒙活動を目的として音楽活動が行われており、プロのパフォーマーによる観賞型の公演が実施されていた。しかし、文化活動が大衆乖離を起こしていたことを反省し、文化の大衆化を文化運動の根本理念とすることが再確認され、大衆参加型の音楽活動へと移行していく。金によれば、「大衆参加型の音楽活動が文化的な啓蒙を効果的に実践できる文化啓蒙活動として機能し」(ibid: 21) ていくことになったと指摘している。

また、シャーマニズムにおける音楽実践に関しては、在日コリアンの民間信仰に関わる宗教的・音楽的伝統の現状が報告されている。大阪府東部および奈良県生駒市の生駒山周辺には朝鮮寺がいくつも点在しており、巫俗儀礼が行われている。植村(1989)は朝鮮寺での儀礼過程における音学的側面に関して検討し、そこで展開される音楽や舞踊の内容を細かく紹介し、日本語の混入などの特徴を指摘している。これらの研究は、解放後の在日コリアンの人々の音楽実践の歴史的展開を知るうえで示唆に富むものである。

民族文化祭に関する研究を長年にわたり行っている飯田(2002)は、在日コリアンによる文化祭を総称して「まつり」としている。彼は多数の文化祭を比較検討することで、その特徴を挙げている。「まつり」を通して民族イメージはネガティブなものからポジティブなものへと変わり、在日コリアンの若者は共通の「民族」体験から連帯感、新たな民族的自己意識をもつようになった。「生野

民族文化祭」の影響ではじまった、在日コリアンの人々の民族まつりは、全国に広がるにつれて徐々に「共生」というテーマが色濃くなり、メディアなどの影響によって、「在日文化」の日本社会での顕在化と公共化という役割も果たしたと指摘している。これら在日コリアンたちの活動を、政治的なものから文化的なものへの転換として捉えている。

民族文化祭の研究の中での音楽は、「民族音楽」として一括りにとらえられ、民族性の獲得や解放、彼らのアイデンティティ形成との関係の範囲で言及されるのみである。しかし、筆者の長期的な参与から様々な関係性の中で生まれる音楽実践が観察され、「民族音楽」と一括りにできない現状がみえてきた。エスニシティ運動としてはじまった在日コリアンの音楽実践は、その役割から解放され、従来の民族音楽観にとらわれない実践へと移行している。それは、従来の研究の中でいわれているような「在日コリアンの民族音楽」という枠組みにのみ閉じた実践を行っているのではなく、彼らは一つ一つの音楽実践を通して、自分と世界との関係を調整し、生きにくさに対処しながら、よりダイナミックで世界に開かれた実践を展開しているのである。

以上を踏まえ本稿では、これまでの研究の中で語られてきた「在日コリアンの民族音楽」のような捉え方を乗り越えるために、行為として音楽を捉えなおす「ミュージッキング」概念に着目し、音楽をめぐる諸関係から生成される彼らの音楽実践を検討していく。行為として捉え直すことで、多様なアクターがその実践に関わり、実践する中で現れる意味を捉えることができると考えている。

## 2. 「音楽すること」

本節では、音楽教育に長年携わってきたクリストファー・スモール (2011) の「ミュージッキング」概念と、それを批判的に展開した中村 (2013) の「音楽の〈語りなおし〉」を参照しつつ、音楽を音楽作品のようなモノとしてではなく、行為としてとらえる視点を検討し、分析枠組みを整理していく。

### 2.1 「ミュージッキング」

クリストファー・スモール (2011) は「音楽は〈行為〉である」とし、「ミュージッキング musicking」という概念を提唱した。「ミュージッキング」は「music」を動名詞化させた造語である。これまで「音楽」を独立可能な客体としての「モノ」として扱ってきたが、コンテクストの中で生成される行為として捉える言葉として登場した。スモールはミュージッキングを語るうえで西洋音楽の象徴ともいえるシンフォニー・コンサートを取り上げ、そこにおける儀式的側面を見出している。シンフォニー・コンサートは、広い意味でミュージッキングであり、そのコンサートをとりまく諸関係、それは演奏者の人間関係やホールの構造、チケットをもぎる人の活動までも含み、その関係性は音楽を生み出す意味と不可分に関係しているとした。また、「そこで演奏される作品にも、音楽のもつ身振りの〈語り〉や、音どうしの関係性があり、それらもまた音楽の意味を形成する」(中村 2013: 48)。これらはすべて一つに統合され、「シンフォニー・コンサートという儀式的意味、すな

わちシンフォニー・コンサートの『マスターナラティブ』(大きな物語)を生み出す」(ibid)としている。

スモールはシンフォニー・コンサートにさえも儀式的側面を有している点から、どんな音楽パフォーマンスも本質的には「変わらない」と主張する。音楽パフォーマンスはあるコミュニティの理想の関係や価値観を「探求」し、「確認」し、「祝う」という儀式的機能をもつ<sup>(6)</sup>。彼によれば、現代におけるシンフォニー・コンサートのマスターナラティブは「西洋近代に生まれた市民社会という新しい公共空間の理想的秩序と関係性を『探求』し、『確認』し、『祝い』合うという物語」であり、産業化時代における中産階級の人々の栄華をノスタルジックに感じながら、市民社会の価値を讃えるための儀式なのだ(スモール 2011: 343-344、中村 2013: 49)。それらを踏まえ中村は、スモールがミュージッキングという言葉に含んだ内容を4つに整理している。「①音楽で重要なのは、作品を再現することではなく、音楽パフォーマンスを行うことである。②聴取もミュージッキングの重要な側面である。③音を直接生み出さなくても「音楽活動や音楽イベントに関わること」はミュージッキングの一つの側面となりうる。④コンサートホールの位置や構造、オーケストラにおける指揮者と演奏者の関係、演奏者どうし関係、演奏者と聴衆の関係なども音楽体験と深くかかわるものであり『ミュージッキング』と捉えられる」(中村 2013: 56)。以上のように、スモールはミュージッキングが含むものを広範囲に設定している。この設定によってこれまでの音楽研究の中でも把握できなかった、「音楽とその周辺の行動」を音楽行為の一部として位置づけられるようになったのである。

## 2.2 音楽する行為から生まれる音楽の意味

しかし、その理論への批判的な言及もある。例えば、民族音楽学者の山田(2008)は「スモールがあげている行為が、音楽することのすべてとはいえない」とし、「個人的で内面的な行為」<sup>(7)</sup>も含むべきだと主張している(ibid: 3-5)。また、野澤(2013)は「ミュージッキング」を評価しているものの、「ミュージッキングの場における身体のやりとりの記録から『音楽的活動に参入する身体』について考察することが、音楽の人類学的研究にとって最重要な課題のひとつである」(ibid: 112)と述べ、スモールのミュージッキングから抜け落ちる「身体」について言及している。さらに、中村(2013)はスモールの論の展開の問題点を、「『音楽の意味はコンテキストにおける一連から生まれる』とした自らの考えに徹しきれなかったからだ」(ibid: 57)と指摘している。「儀式の本質は不変」であることから儀式が個人に与える意味までも変わらないとしたことに論理の飛躍があったのである。また、音楽文化を同等かのように取り扱うスモールの理論は、「文化的差異のもつ意味や身体的実践の意義を矮小化し、力の不均衡に対して抗うミュージッキングの可能性」(ibid: 59)を奪ってしまっていると指摘する。

中村はスモールのミュージッキングの概念やそれに対する批判を踏まえうえて、音楽の意味を4つに整理している。「①音楽とは、音響だけではなく、それにかかわる活動全般にかかわること、その総体から意味が生じる。②音楽の意味は音楽をする行為から生まれるため、コンテキスト

に依存しており、つねにパフォーマティヴである。しかし、③音楽とその行為が反復された場合、象徴化された意味や価値、つまりモノとしての意味を表象するようになる。とはいえ、その象徴化された意味や価値は音楽に内在するものではないため、④反復や引用の際のズレや差異によって、コトとしての新しい意味が創出される可能性がある」(ibid: 72)。音楽は同じものが再現されたとしても、パフォーマンスや状況によってズレや差異が必ず生み出される。録音したものでも聞く場所、状況によって、その音楽の捉え方は異なる。つまり、音楽は再現されるコンテキストによって意味が変わってくるのである<sup>(8)</sup>。

在日コリアンの音楽実践について考えてみると、彼らの音楽もそれぞれのコンテキストによって、それぞれの意味を持つということになる。いわゆる「民族音楽」という括りでは捉えきれない多様な音楽の意味が生み出されているのである。彼らの音楽することがいかなる意味を持ちうるのかを明らかにするためには、これまでの「民族音楽」という一元的な見方の背後に隠された多様性をくみ取る必要がある。そのためには、在日コリアンの音楽実践を行為として捉え直すことで検討可能になるはずである。

### 2.3 音楽の〈語りなおし〉と承認

音楽はコンテキストに依存し、実践されるたびにズレや差異が生み出されるため、音楽することで音楽がもつ物語(ナラティヴ)は書き換えられる。中村はそれを〈語りなおし〉と表現している。音楽と〈語り〉にはどのような関係性があるのか。

ナラティヴ・アプローチを提唱している野口(2002)によると、私たちは「言葉」によって世界を認識し理解する。その言葉がつなぎ合わさって〈語り〉となり、物語が紡ぎ出されるのである<sup>(9)</sup>。ナラティヴは現実を組織化する作用を持ち、アイデンティティをも構成するものである。野口はナラティヴ・アプローチの有用性において、個人の問題をケアする際に、内在化させるのではなく、ナラティヴによって外在化させることで、外部との関わり方を変えていくことが重要であると指摘する。また、野家(2005)は「物語りを外部をもたない自己完結した『テキストの織物』と見る」のではなく、「物語りを直接的体験(生きられた経験)を境界条件としてもつ外部に開かれたネットワークと見る立場」を主張している(ibid: 320)。物語が外部を持たなければ、歴史の物語を語りなおす動機は恣意的なものとなり、物語の中に新たな出来事を語り加える根拠は不明確となる。物語のダイナミズムが失われてしまうのだ(ibid: 321)。それらを踏まえ中村は、〈語り〉を変えること、すなわち〈語りなおし〉で自分と世界の関係は再組織化され、生きる力を得ることができると述べる。ミュージッキングによって音楽を「コト」として捉えると、「音楽を『音による仕掛け』として理解でき」、「音楽には、さまざまなレベルで〈語り〉が存在することが見えてくる」(中村 2013: 20)。音に自分がかかわることによって音が変化し、それが自分の存在を確かめたり、肯定することにつながっていく。それは音とのかかわりで生まれる喜び、つまり音楽という〈語り〉を得たということになる。「言葉とは違ったもう一つの〈語り〉を得て、それを通じて自分なりの〈語り〉を生み出す、すなわち〈語りなおす〉喜び」(ibid: 125)が音楽することで生み出されるのである。私た

ちは生きにくさや葛藤を解消するために自分のこれまでの物語を別のかたちで語りなおし、世界との関係を調整している。私たちはそれを言葉だけで行うのではなく、音楽によっても行う。既成の音楽のもつ意味をパフォーマンスによって変化させることで、その空間のあり方にも変化がもたらされる。ケアにおける〈語りなおし〉が人に力を与える契機となるのであれば、音楽のパフォーマティヴな〈語りなおし〉もまた、世界との関係を調整し、人に力を与える契機となる。

また、この音楽の〈語りなおし〉とは、「音楽のテキストに変化を与えること（編曲や即興）だけでなく、ミュージッキングを通して、音に新たな意味を宿し、それを知覚・認識レベルにおいて記憶として共有すること」（ibid: 131）を含むとしている。この〈語りなおし〉によってメタナラティヴが生成され、それを通じてオルタナティヴな公共空間が立ち現れる。またその空間は、ステージで演奏する演奏者が〈語りなおし〉を行い、それを「聴衆が受容し、拍手とともに承認する場となる」（ibid: 130）。音楽が実践される場に参加することは、参加する人々の生と深く関わり、〈語りなおし〉によって生まれたメタナラティヴによってそれぞれの生はむすびつき、価値あるものとして承認される。音楽実践が儀礼的な行為として反復され、社会的価値を容認されると、実践と同様に生も価値あるものとして承認され続けるのである（ibid: 163-168, 182-185）。次に、具体的に在日コリアンの音楽実践の事例を見ていき、彼らの実践の場をミュージッキングで捉えなおし、どのような〈語りなおし〉が起きているのか検討していく。

### 3. 音楽実践の展開と変容

#### 3.1 太鼓集団 B チーム概要

福岡県で活動を続けている B チームは、現在福岡県内にある小学校の体育館を借りて、毎週 3～4 時間程度練習を行いながら、月に数回の演奏活動を行っている。彼らは朝鮮半島の民族音楽の中でも打楽器（太鼓、銅鑼など）<sup>(10)</sup>を中心に演奏を行っている。下は小学生から上は 70 代までの老若男女が入れ替わりはあるものの、20 名ほどが所属しており、以前は在日コリアンが中心であったが、現在は半分が日本人で構成されている。

表 1：現在主に活動を行っているチャンゴ教室メンバー  
(太鼓集団 B チーム) (2018年10月現在)

名前	性別・年齢	ルーツ	世代
F 先生	男性・50代	韓国・朝鮮	2世
C さん	女性・40代	韓国・朝鮮	2世
S さん	男性・40代	韓国・朝鮮	2世
T さん	男性・10代	韓国・朝鮮	3世
G さん	女性・10代	韓国・朝鮮	3世
Y さん	男性・10代	韓国・朝鮮	3世
E さん	女性・70代	韓国・朝鮮	1世
I さん	女性・70代	韓国・朝鮮	1世

名前	性別・年齢	ルーツ	世代
N さん	男性・60代	日本	
M さん	女性・50代	日本	
A さん	女性・70代	日本	
O さん	女性・40代	日本	
B さん	男性・20代	日本	
D さん	女性・20代	日本	
K さん	男性・40代	日本	
R さん	女性・9歳	日本	

### 3.2 新たな演奏スタイルの獲得

B チームは毎週練習を行いながら、様々なイベントや場所、例えば地域の祭り、小学校、教会、老人ホームなどで幅広く演奏活動を行っている。参加するイベントを選定するのはチャンゴ教室の講師でもある F 先生<sup>(11)</sup> である。特に「多文化共生」をテーマとするイベントについては、チャンゴ教室や B チームの活動主旨と合ったものかという点が選定する際には重要となっている。また、生徒も出演するイベントのテーマ、主旨を理解したうえで参加は自らが選択する。そのため B チームは常に同じメンバーではなく、実践の場によってメンバーは異なってくる。(以下で紹介する音楽実践において調査者(著者)は、常に演奏者としてステージ上で演奏を行っている。)

#### (1) 独自のスタイルの誕生

B チームが毎年全員で参加する重要な実践の場として、博多どんたく港まつり<sup>(12)</sup> (以下、どんたく) があげられる。どんたくでは一日 3～4 ステージ行う。その日は、福岡県の繁華街である天神や博多を色鮮やかな民族衣装に身を包み、太鼓を持って大移動する。どんたくでは演舞台を街に数カ所設置し、大通りではパレードも行われ、街は音楽で溢れている。B チームは演舞台とパレード両方で演奏を行うが、毎年演奏場所が同じであるとは限らない。そのため、演奏直前に構成や演奏形態が変わることがある。2016年に参加したどんたく最後のステージ(以下、K ステージ)では、どんたくに参加して以来はじめて使用するステージであった。ビルとビルの狭い道に設置された演舞台は、舞台自体も小さく、観客席も広くない。席数は120席、その他に歩道や道路に立ち見の観客もいる。

舞台の裏手で太鼓を身につけスタンバイをする。各々雑談をしたり、太鼓を着けたり、それを手伝ったり、またリズムを確認しあったり演奏に備える。前のパフォーマンスが行われている様子をステージ裏の入り口から見ていた F 先生は、ステージに全員座れないと判断した。本来 K ステージでは全員が座って演奏を行う「アンジュンバン」<sup>(13)</sup> スタイルの演奏を行う予定であったが、やむを得ず初めての演奏態勢で行うこととなった。立って演奏したい人を募ると、4名手を挙げた。チャンゴの演奏者2名とブクの演奏者1名、ソゴの演奏者1名の計4名が立つことになった。出番の時間、まずプンムルの演奏から始まる。舞台横に集まり、F先生のケンガリの音がなりはじめ徐々に他の楽器も合わさり乱打へと変わる。(中略)聴衆の周りを演奏しながら練り歩き舞台上がる。まずブク隊14名が演奏スペースを確保しながら座り、次に舞台向かって左にチン、右にチャンゴが座り、中央に

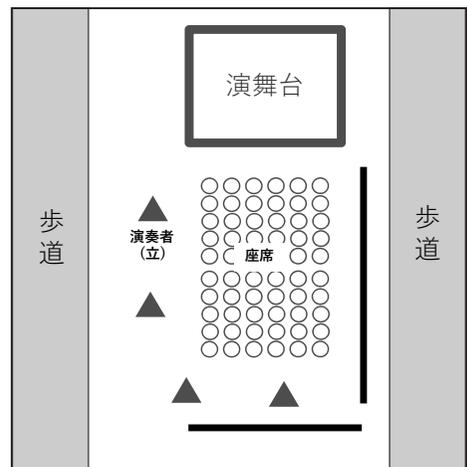


図1：K ステージでの配置図

ケンガリ担当のF先生が座る。立つメンバーは聴衆を囲むように広がり演奏の準備を行う。立つメンバーとF先生の顔が合い、互いに笑いあう。またサイドの演奏者を横目で確認し、皆の体勢が整うとF先生は静かにケンガリを鳴らし始める。それから徐々に他の楽器も音を鳴らし始め、はじめはゆっくり一音一音確認するように叩く。徐々にテンポが速くなり、最後には乱打へと変わっていく。最初の乱打が終わると、プク以外は叩くのをやめ、低くゆっくりとした音だけがあたりに響く。「クンクックッ・クンクッ・クンクックッ・クンクッ・クンクックッ・クンクックッ…」

[筆者フィールドノートより抜粋/2016年5月4日]

「アンジュンバン・サムルノリ」と言われるこの演奏は、楽器が徐々に増えたり、ソロになったりと演奏の展開が早い。そのため、演奏するたびにテンポが変化する。それだけではなく、演奏者の緊張度合いや、場の雰囲気など演奏する場によっても演奏の勢いが変わってくる。特にKステージでの演奏は、速いテンポの演奏になっていた。舞台上のメンバーと立って聴衆の間で演奏するメンバーが顔を合わせて演奏をするという、いつもと違う配置であったこと、そしてその形態での演奏がどのような演奏になるかわからないという状況から、通常より高揚気味な状態で演奏が始まったからである。

序盤の力強い太鼓の演奏から、途中陽気なりズミカルな演奏へと変わる。そのタイミングで舞台下で演奏をしていたメンバーは、聴衆の周りを縦横無尽に動き回りはじめた。道行く人々には笑顔向け、楽しく演奏する姿を披露していた。聴衆は様々な方向から聞こえる太鼓の音にキョロキョロしている。聴衆の手拍子の音も大きくなり、通りすがりの人も立ち止まりそれに加わる。舞台下でプクを演奏しているメンバーが聴衆の顔の近くに太鼓を持っていき、ふざけた様子で思いっきり叩き、聴衆を驚かせている。チャングを演奏しているメンバーはスキップをしながら舞台と聴衆の周りを駆け巡ったり、飛び跳ねたり聴衆の顔を一人一人見ながら演奏している。通りすがりの人にも、太鼓を近づけながら演奏に巻き込もうとする様子が見られた。(中略)音が止まり掛け声の部分になった。「ハヌルポゴ、ピョルタゴ、〜〜。」聴衆は戸惑い、手拍子がバラバラになり止まった。また演奏が始まり一定のリズムになるとチンを演奏しているメンバーが手拍子をするジェスチャーをし、それに合わせるように聴衆に促している。また、聴衆の手拍子をしだすと、少しずつテンポが速くなっていく。ケンガリは特にテンポが速くなると早打ちをしなければならないため、顔をゆがめながら叩いている。

[筆者フィールドノートより抜粋/2016年5月4日]

15分程の演奏であったが、最後は大きな拍手に包まれた。立って演奏していたメンバーのCさんやSさんは「すごく楽しかった」「盛り上がったね」と座る演奏の時よりも、身体全体で表現できることの楽しさや、聴衆との距離の近さから、一人一人の聴衆のノリに応えることができることに喜びを感じたと述べていた。また、長年Bチームの撮影・荷物管理の役割を担い、どんたくの演奏

を聞いてくれている人からも「今回の演奏がこれまでのどんたくの演奏の中でも一番良かったんじゃない。盛り上がってたよ」と語っていた。

この演奏をきっかけに、現在「アンソンバン」<sup>(14)</sup> という新たな演奏スタイルが聴衆を巻き込むダイナミックな演奏方法として獲得されている。B チームにとって演奏が成功したかどうかは、演奏の完成度ではなく、聴衆の手拍子や表情などの反応が良いか悪いか、どれだけの人を楽しんで音楽にのっていたかが決め手となっている。つまり、聴衆と自分自身を音楽に巻き込めるかが重要となってくる。ここが彼らの音楽実践の喜びであり、活動する原動力となっている。この演奏をきっかけにB チームの活動に変化が生まれ始めた。

## (2) 新たなスタイルを承認する場

K ステージの演奏が終わると、次回の大きな演奏の機会は8月に開催される韓国・水原での演奏会（以下、M ステージ）であった。B チームが長年交流のある韓国の民族音楽団体が主催する祭り、毎年ゲストとして出演している。この祭りはセミプロレベルのグループが多く、プロの演奏家も招かれることがある。そのため、自分たちの演奏が聴衆にどのように聞こえているのか、耳の肥えた人々にも通用するのか、という点も確認する機会となっている。7、8月はM ステージに向けての練習がメインとなる。

K ステージが終わって3回目の練習から、7月の演奏会に向けての練習がはじまった。そこでF 先生から新しい構成で演奏を行うことが発表され、「K ステージでやった演奏の『アンソンバン』をやり直す。『アンジュンバン』と『ソンバン』を足して『アンソンバン』」。ここで「アンソンバン」と名付けられ、B チームオリジナルの演奏形態となった。この時から、特にF 先生は自分たちのオリジナルのスタイルを作り上げていくことに大きな意味を見出していった。M ステージに向け「アンソンバン」の改良が行われはじめる。まず、楽器ごとに座る人立つ人が決められ、K ステージでははじめから立つメンバーは聴衆側にいたが、座っている楽器の後ろで待機し、演奏がリズムカルな部分に展開するまでそこで叩くことになった。またソロパートのところでは、立っているメンバーが楽器ごとに前に出て叩き、ソロを強調させる演出が加えられた。7月の演奏会などで聴衆の反応を見ながら練習を重ね、M ステージでの演奏に備えていった。

M ステージは絨毯と椅子やテントで分けただけの、演奏スペースと聴衆のスペースがフラットにつながっているステージであった。もちろん聴衆は韓国の人々である。

ブンムルがおわると、次は「アンソンバン」である。それぞれが決められた配置につく。その間、F 先生が韓国語でB チームの紹介をする。最後に、F 先生はこれからする演奏は「アンジュンバン」ではなく「アンソンバン」であり、自分たちのオリジナルのスタイルであることを聴衆にアピールする。話終わり、F 先生も着席をする。横のメンバー、後ろのメンバーに目配せをして、高くケンガリを掲げ、静かに音を鳴らし始める。(中略) 曲の展開に合わせ、立って演奏していたメンバーが聴衆の方へと近づいていく。O さんとM さんが舞台を左右にスキップをしながら移動し、C さんが

聴衆の前を横跳びしながら演奏する。(中略) F先生も立ち上がり、ケンガリの掛け合いまで、回転したり、叩く動作を大きくしたり、観客にアピールしている。その間チャンゴを叩いているCさんやプクのSさんはぶつからないように気をつけながら、クルクルと回転しながら叩き、スペースを斜めに大きく横断する。聴衆は手拍子をしながら、時々「チョッタ!」「オルス!」という掛け声を叫んでいる<sup>(15)</sup>。

[筆者フィールドノートより抜粋/2016年8月20日]

演奏を終えた韓国の演奏者も、ゲストで招かれた行政の人たちも、遊んでいた子どもも、酔っぱらったおじさんも、みんなが立ち上がってBチームが奏でるリズムに乗せて踊りだす。その一体感と一心に音楽を楽しむ様子は、そこがマダン<sup>(16)</sup>のような装いを見せ、これまでの演奏では立ち現れなかった空間が出現した。演奏が終わりBチームのメンバーは舞台袖に下がる。しかし興奮はおさまらず、メンバーは口々に「楽しかった」「盛り上がったね」と言葉を交わす。演奏後にプロの演奏家から「チャレツソ(良かったよ)！」と声をかけられ、F先生は両手で握手を交わし深々と頭を下げていた。この演奏をきっかけに、他のメンバーも「自分たちの音楽」を積極的に考えはじめようになった。

この2つのステージは、新しいスタイルを聴衆と承認する場となっている。その承認が日常生活を送る日本社会ではなく、韓国においても行われたことが重要である。彼らのこれまでの音楽実践は、朝鮮半島の民族音楽に沿う形で行われてきたし、日本社会でいくら正統な音楽を演奏しても、何が正統性を有した演奏なのか、逆を言えば独自性を判断することも日本の聴衆には難しい。朝鮮半島の民族音楽から少し外れた「自分たちの音楽」を、「正統な民族音楽」を知っている人々が受け入れてくれて初めて、自分たちの存在や「生」を肯定することに繋がっているのである。

#### 4. 「自分たちの音楽」

ここでは、音楽を行為として捉えることで、演奏者だけではなく、聴衆もまた音楽することの意味を生じさせる1つの重要なアクターであるという側面に着目していく。Mステージでの演奏は、音楽を自分たちでアレンジした「アンソンバン」をその場を共有する聴衆に披露する場となっていた。Kステージも同様であるが、「アンソンバン」で演奏を行うとこれまでとは違った聴衆の反応が生まれている。これは、「アンソンバン」で演奏することで、奏でられる音が変わり、聴衆にこれまでとは異なる伝わり方をしているからである。以下では、上記の事例に基づき、このような場を多

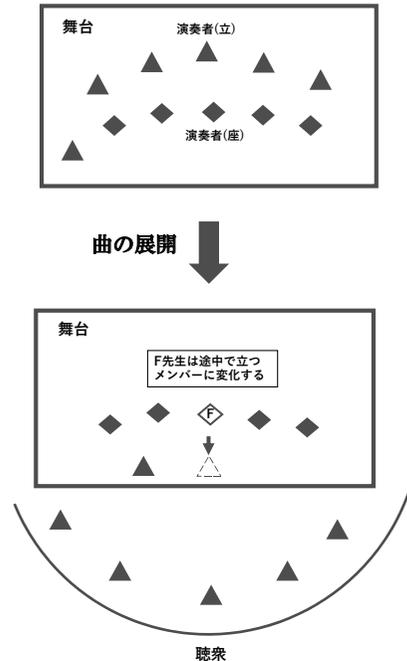


図2：Mステージでの配置の変化

様なアクターと身体的に共有している中において、彼らが音楽することはいかなる意味を持ちうるのかを考察していく。

#### 4.1 音楽による〈語りなおし〉

音楽による〈語りなおし〉は、音楽を実践する前と後の生きる世界との関係性を変化させるものである。それらは、彼らの生きにくさや葛藤を解消し、自分の存在を確かめたり、肯定することにつながっていく。また、「音楽をはっきりと自分なりの方法で〈語りなおす〉ことができれば、音楽は自分を支える「芯」へと変化する」(中村 2013: 128) のである。〈語り〉とは言葉だけでなく、音楽でもなされる行為である。それは、「音楽は自分自身の存在を肯定するものとして機能」しうるからだ。またそれは、B チームの演奏からもわかる。「自分たちの音楽」が演奏でき、自分なりの〈語りなおし〉が行えたことで、演奏後も積極的に「自分たちの音楽」を作ろうとする様子や、「自分たちの音楽」によって共生社会を目指そうとする様子から、演奏前後で明らかに異なる「生」を生きている。

彼らの実践を再度検討すると、新たに獲得された聴衆を巻き込む「アンソンバン」という演奏スタイルから奏でられる音を通じて、彼らなりの〈語り〉が生み出されている。また、彼らの音楽する喜びや原動力は、その聴衆を巻き込む〈語りなおし〉が行われた時なのである。この〈語りなおし〉によって、本来その演奏がもつ儀礼的、儀式的な物語や日本社会に抵抗するような「在日コリアンの民族音楽」という物語から、社会的な属性に一元化しえない特定の個々人の関係性の中で受容される、「一体感」や「歓喜」のようなメタナラティブが人々に経験されているのである。ここでのメタナラティブとは、在日コリアン/日本人あるいは在日コリアン/韓国人という枠組みから解放された共生社会、B チームの「自分たちの音楽」に身を任せる喜び、そして朝鮮半島の民族音楽を日本でし続けるという生き方を肯定するものである。彼らの音楽することがもつ意味が実践を重ねる度に〈語りなおし〉れ、また承認され、新たな意味へと変化しているのである。

#### 4.2 聴衆と行う〈語りなおし〉

B チームにとっての音楽実践の成功とは、聴衆との一体感である。それは聴衆との〈語りなおし〉によって生成されるメタナラティブを互いに経験することを意味する。新しいスタイルの「アンソンバン」によって、これまでにない聴衆との〈語りなおし〉が行えるようになったのである。

中村 (2013) は、劇場という形式における聴衆の存在について、傍らにそっと居続けるような存在であり、演奏の途中でも口を挟まず、聴衆はその音楽が伝えたいものを受容し、拍手で承認する存在であるとしている (ibid: 129-130)。一方、スモール (2011) はシンフォニーホールでの聴衆と音楽家との間には「見えない壁」が存在していると述べている。彼は聴衆の誕生の歴史を簡潔にまとめたうえで、クラシックにおけるマナーを重んじ、静かで受け身な聴衆の存在の特徴と、権力関係を描き出している。また、彼はポピュラー音楽でもパフォーマンスにおけるオーディエンスはいつでもオーディエンスでしかなく、聴衆との調和や連帯は、そこに参加する聴衆とパフォーマーが

望むものとして演出されたものであると述べる。パフォーマンスが成功しているか否かは、聴衆とパフォーマーが理想とする関係性が築けているのか、参加者はそのつながりを探求し、確認し、祝うことができているかどうかを見極めることであり、それはそのミュージッキングに参加している人しか知ることができないのである (ibid: 88-104, 131-133)。

それらを踏まえ、B チームにおける「演奏者－聴衆」の関係性について考えてみる。B チームの実践はどれも、二者間にある壁をどれだけ取り除けるかが重要であり、その演奏の良し悪しに密接に関わっている。このような意味合いにおいて、少なくとも B チームのメンバーにとって聴衆は、音楽を受容するだけの存在ではなく、実践の場の〈語りなおし〉を共に行う能動的な存在である。それは、聴衆の音楽への参与が B チームの音楽実践の成功の良し悪しを決め、彼らの音楽の一部を担っているからである。これは B チームの実践に限ったことだけではなく、朝鮮半島の民族音楽の特徴ともいえる。朝鮮半島での民族音楽では、聴衆も参加することが重要視されている。演奏に合いの手を入れるのはもちろんのこと、タルチュム<sup>(17)</sup>やマダン劇のような演劇においても観衆は合いの手を入れ、それによってストーリーや踊りの展開を即興的に変化させていく。そこでの聴衆・観衆はクラシックにおける物静かで受け身の聴衆ではいられないのである。

B チームが韓国で演奏した際にも音楽をただ聞くだけではなく、一緒に踊ったり、合いの手を入れたり、手拍子をしたり、聴衆は演奏される音楽に介入してくる。また、その介入は B チームが〈語りなおし〉を行う際に重要な役割を担っていた。その聴衆の高揚した顔や手拍子の行為がなければ、「アンソンバン」は B チームの演奏スタイルにはなりえなかった。聴衆も演奏者も同じく〈語りなおし〉の実践を構成する行為者なのである。

## 5. おわりに

本稿では「自分たちの音楽」が生まれるプロセスに着目し、その現場への参与観察を通じて、現在を生きる彼らの音楽することがいかなる意味を持ちうるのかについて明らかにしていくことを目的としていた。まず、スモールの「ミュージッキング」概念を参照し、彼らの音楽実践を「音楽すること」と捉えなおし、「自分たちの音楽」のプロセスを明らかにした。そして中村の〈語りなおし〉を手掛かりに、彼らの音楽する意味を明らかにしていった。B チームによる音楽実践では、新たに獲得された聴衆を巻き込む「アンソンバン」という演奏スタイルから奏でられる音を通じて、彼らなりの〈語り〉を生み出し、新たな物語を生成していた。また、B チームの音楽実践における聴衆は受け身的な存在ではなく、能動的に音楽に参加する存在であった。B チームにおける「自分たちの音楽」は、聴衆を能動的な存在にさせるために、新たに獲得されたスタイルであり、「自分たちの音楽」は聴衆との〈語りなおし〉によって承認されたものである。彼らにとって聴衆は音楽実践において不可欠な存在なのだ。そして、その「自分たちの音楽」は、次の音楽実践への原動力へと変わり、さらなる「自分たちの音楽」を探求する意欲へと結びついていくのである。

本稿では聴衆と〈語りなおし〉がスムーズに行えた側面しか記述できていないが、音楽を聴く意

思がなくてもそれとは無関係に聴衆となってしまう、いわば音楽の暴力性、「ノイズ化」がそこにはある。音楽を肯定的に受け止められない人々とそれを前にしたパフォーマーの葛藤に関してもあり考察が必要である。また、Bチームの日本人の存在に関してどのように位置づけるかという問題も課題として残る。日本人の演奏者の多くは、オーディエンスからパフォーマーへと転身していることが多い。Bチームの音楽は在日コリアンの民族音楽として演奏されるが、そこに付随するマイノリティとして一括りにできない難しさがBチームの新しいスタイルの確立に寄与しているのかもしれない。その点についても今後検討していかなければならない。

### <注>

- (1) 『在日コリアン』とは韓国、朝鮮籍者に加えて、日本国籍であっても朝鮮半島に由来する民族のアデンティティを保持する人びとをさすこととする(飯田2014:3)。
- (2) 金子真紀 2014「在日コリアンと文化的実践とアイデンティティ——生野民族文化祭に着目して」九州大学大学院人間環境学府教育システム専攻 平成26年度 修士論文
- (3) 「ダブル」とは、韓国・朝鮮籍の人と日本人の国際結婚によって生まれた人々のことを指す。国際結婚による混血者は一般的に「ハーフ」と言われるが、その対極として「ダブル」を用いる。「ハーフ」は2分の1というマイナス的なイメージがあるため、血族的にも文化的にも2倍という、プラスの意味合いが込められている。
- (4) ここでの「生」とは田辺(2008)が提示する定義に依拠している。田辺によると、「生」とは、「生命」や「生き方」、「生活」など多様な意味を含んだ包括的な概念としている。また、「生」の人類学の課題について、「人間の生の出発点として、人間と人間の関係の構築、そこに作用する権力のあり方、それに対する抵抗のあり方、そして何よりも生そのものがいかに活力と多様性を持って展開することが可能かを探求する」(ibid:2) ことであるとしている。また、藤村は「生」が構成している要素は「生命」「生活」「生涯」の3つあげている(藤村2008:261-312)。本稿では以上を踏まえ、〈生〉を人が生きる営みの総体として捉えている。
- (5) 調査期間は、2015年4月から2018年10月現在において継続的に行っている。調査頻度は週一回、4時間を基本に、演奏会などでもフィールドワークを行っている。
- (6) 「探求」とは、音楽パフォーマンスが望ましい関係性を参与する人々にもたらすこと、つまりそこでの「パフォーマンス以外の世界にまで広がる関係の中に実際に棲み込むことなしに、その世界を経験する」機会を得ること。「確認」とは、参与者自身があるいは参与者同士が、「これが私たちの価値観、私たちが理想とする関係なのだ」、「これが私たちなのだ」と認識すること。「祝い」とは、「音楽パフォーマンスは自らと自らの価値観を、心地よいものと思わせてくれ」、それによって自身の存在を肯定し、祝福すること(スモール2011:343-344,中村2013:47-50)。
- (7) 「シャワーを浴びながらハミングすることや、ひとりぼっちで口笛を吹くこと、音楽を聴いて

涙することや月雨後されること、音を皮膚や内蔵で感じる事、あるいは、音楽を記憶することや、ときおり思い起こして反芻すること」(山田2008:3-5)。

- (8) これは音楽があらゆる意味を担うことができることを示してはいない。「音楽の意味は、あくまで音楽的テキストが『許容する』(afford) 範囲においてパフォーマンスに現れる」(中村2013:62-63)。
- (9) 「語り」から「物語」が生まれる場合もあればその逆もある。「語り」と「物語」は相互的で連続的な関係にある(野口2002:20-22)。
- (10) ケンガリ、プク、チン、チャンゴの4つの楽器から構成される。雷を表すケンガリは、小さな銅鑼のような金属製打楽器。雲を表すプクは、両面鼓の総称。風を表すチンは、銅鑼。雨を表すチャンゴは、両手を使い両面を自由自在に叩く楽器のこと。
- (11) F先生(50代・男性)は在日コリアン2世である。Bチームのリーダーであり、チャンゴ教室の先生である。
- (12) 福岡市内で毎年5月3,4日に開催される祭りである。1962年から市民総参加の『福岡市民の祭り「博多どんたく港まつり」』となった。(「福岡市民のまつり 博多どんたく港まつり」より引用: <http://www.dontaku.fukunet.or.jp/about/origin>)
- (13) 「アンジュンバン(안준반)」は座って演奏をする演奏スタイルのことである。そのため演奏の内容ではないため本来なら「アンジュンバン・サムルノリ」や「アンジュンバン・ソルチャンゴ」というように使用する。しかしBチームでは「アンジュンバン」で演奏する演目が一つしかないため、「アンジュンバン」というだけで通じている。
- (14) 「アンソンバン」とはF氏が作った造語である。「アン」は「座る」、「ソン」は「立つ」という意味があり。座って演奏する人、立って演奏する人が混在しているスタイルであることを表している。
- (15) 「チョッタ」とは日本語で言うところの「よし」「いいぞ」という意味。「オルス」自体に意味はなく、民俗音楽の中で用いられてきた掛け声。
- (16) マダンとは「広場/庭」のことを指し、以前はそれぞれの家や村にマダンが必ずあった。そこは交流の場であり、祭事やタルチュムやプンムルが演奏される場である。マダンは「大多数の民衆がたどる歴史の過程で喜怒哀楽を取捨選択する叡智の基地」(沈1995:7)と表現されるほど、共同体の象徴として存在していた。
- (17) タルチュムは朝鮮の最も代表的な民俗劇であり、「タル」は仮面を指し、「チュム」は踊りを意味する。日本語では一般的に「仮面劇」と訳されている。

### <参考文献>

- 藤村正之(2008)『〈生〉の社会学』東京大学出版。  
飯田剛史(2002)『在日コリアンの宗教と祭り 民族と宗教の社会学』世界思想社。

- 飯田剛史編（2014）「民族まつりの展開と課題」『民族まつりの創造と展開 上 論考編』, 3-40, JSPS 日学術振興会科学科研費・基盤研究（C）.
- 金理花（2016）「在日朝鮮人運動における音楽活動：朝連文化部の事例から」『日韓相互認識』 7号, pp1-25, 「日韓相互認識」研究会.
- 中村美亜（2013）『音楽をひらく — アート・ケア・文化のトリロジー』 水声社.
- 野家啓一（2005）『物語の哲学』 岩波書店.
- 野口裕二（2002）『物語としてのケア — ナラティヴ・アプローチの世界へ』 医学書院.
- 野澤豊一（2013）「音楽と身体の人類的研究に向けて」, 神谷浩夫・浅井暁子・野澤豊一編, 『文化資源学研究 第10号 音楽とアイデンティティ形成』, pp95-114, 金沢大学国際文化資源学研究センター.
- 植村幸生（1989）「在日韓国・朝鮮人の巫俗儀礼とその音楽」『東洋音楽研究』 1989巻（1989） 54号, pp47-90, L6.
- クリストファー・スモール著・野澤豊一・西島千尋訳（2011）『ミュージッキング — 音楽は〈行為〉である』 水声社.
- 沈雨晟著・梁民基編（1995）『民俗文化と民衆』 行路社.
- 諏訪淳一郎（2012）『パフォーマンスの音楽人類学』 勁草書房.
- 田辺繁治（2008）『ケアのコミュニティ』 岩波書店.
- 山田陽一編（2008）『音楽する身体 — 「わたし」へと広がる響き』 昭和堂.
- 梁民基・久保覚編訳（1981）『仮面劇とマダン劇 — 韓国の民衆演劇 —』 晶文社.

**The “Retelling” of Koreans living in Japan through musical practice:  
Focusing on the activity of the drum group B team**

**Maki KANEKO**

This paper focuses on the process by which “music of ours” is created and aims to clarify what their meaning of music practice has.

First, I organized Small’s “Musicking” and Nakamura’s “Retelling” that caused it to critically appear. Then, I examine how the music practice of the drum group B team expands.

In the music practice by the B team, the relationship with the sound changes, the music practice involving the audience was created, by the improvised change in the style of play. The music practice that could be said as “music of ours” was created by “Retelling” involving the audience. Also, the audience is playing an important role there. The audience in the B team’s music practice was not a passive entity but actively participated in music. “Music of ours” in the B team is a newly acquired style to make the audience active. And “music of music of ours” was approved by “Retelling” with the audience. For them the audience is an integral part of music practice. And the “music of ours” born of that “Retelling” turns into a driving force for the next music practice, which leads to further motivation to explore “music of ours”.