

『就実論叢』第47号 抜刷

就実大学・就実短期大学 2018年2月28日 発行

フラのチャントにおける二重性 －対比と重層の表現－

Duality in Hawaiian Hula chants: The expressions of contrast and multilayer

山 田 美 穂

フラのチャントにおける二重性

－対比と重層の表現－

Duality in Hawaiian Hula chants: The expressions of contrast and multilayer

山田美穂 (教育心理学科)

YAMADA Miho

キーワード：フラ、ハワイ、チャント、二重性、対比的重層性

目次：1 はじめに

- 2 フラの守護神ラカのイメージの二重性
- 3 フラの儀式が成立する場の二重性
- 4 チャントの詞におけるカオナの意味の二重性
- 5 チャントにおける二つの二重性－対比的重層性
- 6 おわりに

1 はじめに

1-1 フラの中のチャントの位置づけ

ハワイは多くの日本人にとって魅力的な場所であり続けている。ハワイの伝統舞踊であるフラⁱの人気も高く、日本のフラ人口は本場ハワイのフラ人口よりも多いといわれるほどである。高見(2006)は南太平洋の文化のルーツがアジアにあるという近年の研究結果から、「現代の日本人が南太平洋（特にハワイ）に心惹かれるのは至極自然な現象なのかもしれない」と述べ、長く日本人が“夢見て”きた楽園ハワイは、我々日本人の意識を補償する“夢の領域”すなわち無意識の領域であると論じている。フラに代表されるハワイの文化とそこに顕れる精神性を研究することは、日本人の意識と無意識のありようを知ることにも少なからず役立つと考えられる。

文字をもたなかったハワイの伝統文化において、フラは芸能であるだけでなく、神話、伝説、歴史を伝える重要な媒体であった。1778年のキャプテン・クックの到着に始まる欧米文化の流入、そしてアメリカ合衆国への併合に続くハワイ文化の長い抑圧期間とその解禁を経て、現在ハワイ語はラテン文字のアルファベットで表記され、フラは西洋の音楽をベースとしたフラ・アウアナ（現代フラ）が発展し広く知られるようになっていく。一方、伝統的なフラ・カヒコ（古典フラ）ⁱⁱは、長い禁止期間があったためにその多くが失われたものの、密かに詠い継ぎ踊り継いできたネイティブ・ハワイアンによって、完全に途絶えることなく実

践され続け、その価値が見直されている。

現在でも、「ハワイはフラであり、フラはハワイである」という言葉があるほど、フラはハワイ文化を象徴する営みとして位置づけられている。特にフラ・カヒコは、神々や自然に捧げる儀式、王族の前での披露、来訪者の歓迎など、各々の行為にふさわしい内容のチャントと共に、人々の暮らしに深く根付き、伝承されてきた。チャントは、踊りの最中だけでなく、踊る準備としてレイを編むときやパウ・スカートを身につけると、祭壇に祈りを捧げるときにも唱えられ、一般的なイメージよりもはるかに、フラ・カヒコの中で重要な位置を占める。矢口（2005）はダンスとしてのフラに着目して「身体全体で表現され、受け継がれる文学」と言い表しているが、チャントの重要性に着目するなら、「詠われ、踊られる口承文芸」と表現することもできるだろう。

人類学者である畑中（1999）は、1970年代に始めたプカルア島・レアオ島での研究から、ポリネシアで急速にチャント文化が失われつつあることを指摘し、次のように述べている。

従来のポリネシア研究の中でチャントの研究は特別に取り上げられることはなかった。民族誌やモノグラフの中で音楽として、あるいは伝承として記述されているにすぎない。文化遺産のほとんどを失くしてしまった今日では、チャントはポリネシア文化研究の一次資料として大きな価値をもつことになった。南太平洋は18世紀半ば以来、ヨーロッパ人航海者、宣教師、捕鯨船、商社と相次ぐ米島により文化変容がすさまじい勢いで進んだ。(略)多くの島々からチャントが姿を消したことは、人々が彼ら自身の方言を急速に失くしていったこと、外来の文化が入り自身の文化にもはや関心も愛着もなくなったことによるといえる。

同様の変化はハワイにも起きたものの、フラが観光産業と結びつき、形を変えながらも生き残ったことにより、チャントの一部が記録され保存されるに至っていることは、ポリネシア全体でみると稀有な例であるかもしれない。

ハワイにおけるチャントの種類として、オリとメレがある。オリは2、3音で、儀式などのフォーマルな特定の状況で使われる、ダンス用ではない拍のないチャントであり、メレはリズムカルで4～7音ある（Beamer, 1987）という定義や、メレとはあらゆる形式の詠唱あるいは耳に届くリズムカルな発声であり、オリとは厳密な意味ではハワイ人による詞の発声であった（Emerson, 1965）という定義などがあるが、現在では両者の区別は曖昧になっている。本稿では、オリとメレを区別せず、共に「チャント」として扱う。

1-2 ハワイ文化の二重性

現在のフラ実践は、西洋文化を取り入れたフラ・アウアナと伝統的ハワイ文化に忠実なフラ・カヒコの両方がジャンルとして確立され、共存しているという二重構造になっている。このような二重性は、ハワイ文化の様々な側面にみられる。ユング派の精神分析家であり、

アメリカ本土からハワイに移住した Knipe (1989) は、東洋的な陰陽思想とも結びつけながら、ハワイ文化における二重性 (duality) の重視について論じている。例として、ハワイの創世神話である「クムリポ」における、闇と光、雄と雌、植物と動物、上と下、海と陸という対比物が、分離し葛藤しあうのみならず、バランスを取り作用し合いながら新たな創造をするという補完的構造を挙げている。

この二重性はフラのチャントの中でも多角的に表現され、詞の意味を複雑にしている。本稿では、フラのチャントにおける対象、場、内容という三つの相における二重性の表現について検討する。具体的には、フラの守護神である女神ラカのイメージ、フラの儀式が成立する空間、「カオナ」(詞に隠された意味)を取り上げる。より立体的に構造を整理するため、二つの要素の対比というシンプルな二項関係だけでなく、対象、場、内容に含まれる「重層性」という意味での二重性にも着目する。

1-3 分析に用いる資料

さまざまな目的、様式のフラがあった中で、本稿では特に19世紀終盤から20世紀初頭にかけてのフィールドワークをもとにしたナサニエル・B・エマソン Nathaniel B. Emerson の描写を参考に、当時のハーラウ・フラ(フラの学校)での卒業の儀式(アイ・ロロ)を例として、その一連のプロセスを追いつついくつかのチャントを取り上げ、三つの相に焦点を当てる。いずれも作者不詳であり、最後の一つを除き、通常はダンスを伴わないチャントである。

テキスト資料として、『Unwritten Literature of Hawaii』(Emerson, 1965)を中心に、『Nā Mele Hula』Vol.1,2(Beamer, 1987; 2001)、『Nānā i ke Kumu』Vol.1,2(Pukui, et al., 1979)を用いる。『Unwritten Literature of Hawaii』は、1909年の初公刊当時のハワイ人インフォーマントからの聴き取り、『Nā Mele Hula』と『Nānā i ke Kumu』は伝統的なハワイ文化を受け継ぐ家系の中で代々伝えられてきた内容を、1960年代に始まるハワイアン・ルネサンスの主導者的立場にあった著者たちが記録した資料である。いずれも口承を直接文字化したものである。

加えて、多数の文献資料を整理した『Nā Pule Kahiko』(Gutmanis, 1983)と、現在のフラ・カヒコ実践の場におけるフィールドワークから得られた知見を補足的に用いる。

2 フラの守護神ラカのイメージの二重性

2-1 ラカをめぐる謎

クムフラ(フラの教師)は、選り抜きの若者たちを集め、ダンサーとして養成するためのトレーニングをハーラウ・フラで行っていた。ハーラウには祭壇(クアフ)が設置されるが、これもダンサーたちの役割である。卒業の儀式の中には、古い祭壇を取り壊し、新しい祭壇を作る行程も含まれるため、祭壇を組み上げと装飾のための植物を採取する作業が、式の前

夜に行われた。

Noho ana ke akua i ka nāhelehele ⁱⁱⁱ	神は森に住んでいる
I ālai 'ia e ke kī'ohu'ohu	霧の向こうに隠れている
E ka ua koko	低くかかる、血のように赤い虹の向こうに
E nā kino malu i ka lani	あなたの魂は穏やかに天にあり
malu e hoe	歩く私たちを守る
E ho'oulu mai ana 'o Laka i kona kahu	ラカは崇拜者をインスパイアする
'O au, 'o au no a	私を、本当に私を
['O makou, 'o makou no a]	(私たちを、本当に私たちを)
	[Beamer 『Nā Mele Hula』 Vol.2]

フラにまつわる神々は複数いる^{iv}が、最も主要な守護神の一つが女神ラカ Laka である。祭壇はラカのために作られ、供え物がなされ、様々なチャントが捧げられる。上のチャントは、植物を採取するためにフラダンサーたちが森へ分け入って行く時に詠唱するチャントである。現代でも、フラ・カヒコが披露される際のオープニングのチャントとしてよく用いられる。

ここで詠われているように、ラカはフラの女神であると同時に森の女神でもある。フラ・カヒコのチャントの中にはラカに捧げられるものが数多くあるが、ラカが温和な神で、ダンサーにインスピレーションを与えるとされる点では一貫している。

しかし、それ以外のラカの属性に関しては複数の説があり、「霧の向こうに隠れている」ように、その姿がつかみにくい。性別に関しても、女神ではなく男神であるという説や、はじめに存在した男神と女神二柱のラカのうち、女神だけが残ったという説がある。

2-2 ラカとカポーフラの守護神の多面性

フラの守護神として挙げられたのはラカだけでなく、呪いの女神カポ Kapo を挙げる者も少なからずいたという。いくつかの異説が存在するが、母は豊穡の女神ハウメア、父は呪いの神クア・ハ・イロ（字義通りには「背中で蛆を育てる」）、兄は毒の神カライ・パホアであるとする説がある。また、自らの性器を取り外せるというユニークな特徴をもつ女神である。火山の女神でありカポの姉であるベレが、獣性の豚神カマプアアに襲われ命の危機にさらされていたときに、カポが自らの性器を遠くへ投げることによってカマプアアの気をそらし、ベレを救ったという神話もあり、卑猥や情欲の象徴でもある。

このようなカポのイメージは、ラカが「ロノ（ハワイの四大神に含まれる男神）の妹、妻」「上位の神々の寵愛を努力して手に入れた者」「クムフラ（フラの教師）」「喜びの泉」「病人に健康をもたらす預言者」「その存在によって命を与える者」と呼ばれていたこととは対照

的であるが、ラカと同様に多くの家系の祖先神（アウマクア）としても位置づけられており、親しみを持たれる存在でもあったことがうかがえる。

Kane, hiki a'e, he malāma ia luna	さあ、カネ、近づいて、祭壇をレイで飾ってください
Ha'aha'a, he malāma ia lalo	かがんで、下の人間を啓発してください
Oni-oni, he mālama ia ka'u	私が持ってきた贈り物を喜んでください
He wahine lei, mālama ia Kapo	カポに育てられた女神はレイで飾られて－
E Kapo nui, hala-hala a i'a	カポに呼びかける、まばゆい美しさの！
E Kapo nui, hala-hala a mea	偉大なカポ、海と陸の
Ka alihi luna, ka alihi lalo	網のてっぺんの支柱
E ka poha-kū.	低い方の支柱と、固定する糸
<u>Noho ana Kapo i ka ulu wehi-wehi</u>	<u>カポは暗がりの隠れ場所に座っている</u>
<u>Ku ana i Moo-helaia,</u>	<u>モオヘライアの台地に</u>
<u>Ka ohi'a-Ku iluna o Mauna-loa.</u>	<u>マウナロアにクーの神木が立っている</u>
<u>Aloha mai Kaulana-a-ula ia'u</u>	<u>カウラナウラの声が聞こえる</u>
<u>Eia ka ula la, he ula leo.</u>	<u>私に囁きかける声</u>
<u>He uku, he mohai, he alana.</u>	<u>この報酬、生贄、供え物</u>
<u>He kanaenae na'u ia oe,</u>	<u>あなたへの賛美の捧げ物、おお、神カポ</u>
<u>e Kapoku-lani.</u>	
<u>E moe hauna- ike, e hea au, e o mai oe.</u>	<u>眠っているスピリットをインスパイアして、私の呼びかけに答えてください</u>
(以下14行略)	

[Emerson 『Unwritten Literature of Hawaii』]

上のチャントは、祭壇を植物で装飾している間に詠われるチャントの一つで、四大神の一神であるカネと女神カポに捧げられる。

エマソンの注釈によれば、4行目の「カポに育てられた女神」は、カポの娘であるラカを指している。祭壇にはラカの象徴としてタバ（木布）でくるんだ木塊が置かれ、レイがかけられた。6行目から8行目はカポを称えた比喻であるが、その意味はすでに当時のハワイ人にとっても容易に理解できるものではなかったらしい。モオヘライアはモロカイ島のマウナロア山を住まいとしたフラの女神であり、カウラナウラはフラの男神、クーはハワイの四大神の一神である。

さらにエマソンは、このチャントの9行目から15行目が、後述する儀式の後半でラカの祭

壇に捧げるチャント（メレ・クアフ）の最初の七行とほとんど同一であることを指摘している（下線部）。

カポはラカと同様に森の女神でもあった。エマソンのフィールドワークのインフォーマントによれば、カポとラカは母娘であるが、フラの守護神としてはラカが先に存在したという逆転関係があり、「カポとラカはスピリットにおいて一つ」であった。

Noho ana Laka i ka ulu wehi-wehi,	<u>ラカは薄暗い森に座っている</u>
<u>Ku ana iluna i Mo'o-helaia,</u>	<u>モオヘライアの高台に</u>
<u>Ohi'a-Ku iluna o Mauna-loa.</u>	<u>クー神の木のように、マウナロアに立つ</u>
<u>Aloha mai Kaulana-a-ula ia'u</u>	<u>カウラナウラの声が聞こえる</u>
<u>Eia ka ula la, he ula leo,</u>	<u>私に囁きかける声、</u>
<u>He uku, he mohai, he kanaena,</u>	<u>そら、供え物を、報酬を</u>
<u>He alana na'u ia oe.</u>	<u>賛辞を、私はあなたに捧げる</u>
E Laka e, e maliu mai	おおラカ、私の方へ向いてください！
E maliu mai oe, i pono au,	哀れみを与えてください、
	良い状態にしてくださいー
A pono au, a pono kaua.	私を良い状態に、私たち両方を良い状態に

[Emerson 『Unwritten Literature of Hawaii』]

以上のことから、ラカへの崇拜とカポへのそれは対立的なものではなく、古代ハワイアンはフラの守護神の二側面としてラカとカポを捉えていたと考えられる。素朴で温和で美しく命をもたらすというラカが包含しきれないイメージは、闇と色情と呪いのカポによって担われ、全体性が成立する。後述するチャント『Ho'opuka e ka la~』において、「カポ＝ラカ」という結合した名前でも詠われていることも、この二柱の女神の補完的關係を示している。表1に両者の特徴の比較を示す。

ラカとカポが体现している、両性具有的であること、植物の生育を司る女神であること、そして生命をもたらす女神と死をもたらす女神が区別されない一体であることは、いずれもさまざまな文化の神話にみられる「グレート・マザー（太母）」の特性と重なる（Baring & Cashford, 1991/2007）。ハワイ神話学者の Beckwith（1970）は、膨大な口承神話を整理する中で、ラカとカポが女性的な豊穰性の根源である女神ハウメアの子孫として、生命を産み出す動的・静的エネルギーを表現していると指摘しているが、この指摘もラカとカポがもつグレート・マザーの側面を裏付ける。さまざまな文化の神話にみられるグレート・マザーの発展プロセスに従えば、ラカのイメージは、両性具有的存在から「女神」へ、さらに一体であったラカとカポが分離し、相補的なイメージを担う、という変遷が生じたのではないかと

推測できる。

表1 カボとラカの比較

	カボ	ラカ
親	母：豊穡の女神ハウメア Haumea (または女神パパ Papa の眼から誕生) 父：呪いの神クア・ハ・イロ Kua-ha-ilo (背中で蛆を育てるの意)	母：カボ Kapo “通常の意味でなく、息あるいは 放出物として”*
配偶者	クオウ Kuo'u	
兄弟 姉妹	姉：ペレ Pele 兄：カライ・パホア Kalaipahoa	
子	ラカ Laka “ラカは通常の生まれ方ではなかつた： 彼女はカボからの一種の放出物 だった”*	“ラカの子宮には数えきれないほどの 陸と海の生物がいる。それらはラカか ら生まれる一つの家族なのだ”**
身体的 特徴	自分の身体から女性器を取り外す能力 がある(コヘ・レレ kohe-lele) 木の中に入って毒する(その木から毒 神カライパホアが掘り出される)	“大気中に浮遊する女性、顔は上を向 き、あちこちに揺れ動き、腕を大きく 広げ、無言でいる”**
別名	カボ・ウラ・キナウ Kapo-ula-kina'u (赤いウナギの女性) カボ・ウラ・キニ・アクア Kapo-ula-kini-akua (無数の神の赤い カボ) ハイ・カ・マラマ Hai-ka-malama カボ・コヘ・レレ Kapo-kohe-lele (空飛ぶ女性器のカボ)	ラカ・アロハ Laka-aloha (愛のラカ) アララヘ Alalaha (多くの枝をもつ者) ケヴェラニ Kewelani ナ・ワヒネ・リイリイ Na-wahine-li'iili'i ラエア Laea ウルヌイ Ulunui
特性	フラの守護神 アクア・ノホ Akua noho (信仰者に憑 依する神) 呪いの女神 毒の女神	フラの守護神 豊穡の女神 植物の女神 成長の女神

*Emerson(2007)より引用 **Beckwith(1970)より引用

(Yamada & Yamada (2015)を改変)

ただし、古代ハワイアンにとって、性や呪術は、必ずしもネガティブな忌避すべきものではなかった。呪いは薬草術とも深くつながっていた。また、前述の性器を露出して投げるエピソードは、日本神話で舞踏の女神アマノウズメがアマテラスに対して、ギリシャ神話で侍女パウボが豊穡の女神デメテルに対して、性器露出をすることで危機的な状況を大きく転換させ、窮地を救ったというストーリーとも重なり^{vi}、いずれも性的なものによる状況を打開

する力が表されている。

しかしその後、カポがラカの背後へと退き忘れられていったのは、西洋文化の支配的影響のもとで、ハワイにおいてもダイナミックな文化変容が生じたことと無関係ではないと考えられる。アメリカ本土出身の宣教師の息子であったエマソンが「ハワイの女神カポは、相反する目的を持つ二重の生を生きていた—あるときは優雅さと美の天使、あるときは闇と色情の悪魔だった」と評しているように、西洋文化の価値観においては、性や呪いは道徳的な悪として当然のように切り捨てられるものであったからである^{vii}。

3 フラの儀式が成立する場の二重性

3-1 フラとタブー

ハーラウにはいくつもの「カプ」があった。カプ kapu とはタブー-taboo の語源であり、ハワイ語辞典『Hawaiian Dictionary』に記載されているカプ kapu の字義は「タブー、禁制／通常のタブーの特別免除／神聖さ／禁じられた／神聖な、聖なる、清められた／立入禁止」である。心身を清浄な状態に保ち、組織の規律を維持し、厳しいトレーニングの目的を達するため、トレーニング中のダンサーには様々な行動が制限され、例えばハーラウのメンバー間での性的関係、特定の食品の摂取、死体への接触は堅く禁じられた。特に卒業の儀式の直前は既婚者であってもパートナーとの性的接触が禁じられ、ハーラウからの外出も制限されるなど、厳しい管理下に置かれ、違反者にはペナルティが課せられた。

Pūpū weuweu e Laka ē	おお、原生林の木立ち、おおラカ！
‘O kona weuweu ke kū nei	ここに育つ草木は彼女のもの
Kaumaha a’ela iā Laka ē	私たちはラカに嘆願する
‘O Laka ke akua pule ikaika	ラカへの祈祷は力をもつ
Ua kū ka maile a Laka a i mua	ラカのマイレが前面に立つ
Ua lū ka hua o ka maile	マイレのつるが今、種を落とす
Noa, noa ia’u, iā Kahaula—	自由、私に自由がある、カハウラー
Pāpālua noa	二重の自由
Noa, a ua noa	自由、おお自由！
‘Eli’eli kapu! ‘Eli’eli noa!	深いタブー、完全な自由
Kapu ‘oukou, ke akua!	あなた方神は、今までどおりタブーであり
Noa mākou, ke kanaka	私たち人間は自由である

[Emerson 『Unwritten Literature of Hawaii』
(ハワイ語表記は Beamer 『Nā Mele Hula』 Vol.2を参考)]

卒業の儀式の前夜は、徹夜でダンスと詠唱が行われた。深夜に海での沐浴の儀式をはさみ、再びダンスと詠唱を続け、倒れ込むように休み、朝を迎える。沐浴の後、簡単な朝食の前に、一団は祭壇の前に立ち、タブーを取り除く祈祷（プレ・ホオノア）を唱える。エマソンは「それに合わせてリズムカルに足踏みと手拍子をする」としているが、ビーマー Beamer は「手拍子」のみを記している。

6行目の lū ka hua は、直訳すると「種を落とす」であり、マイルのつるとは女神の象徴の一つであることから、ここでは女神が生徒たちにスキルとインスピレーションを与えることを意味する。

このチャントの二重性に迫る手がかりとして、8行目の「二重の自由 Pāpālua noa」に着目する。Pāpālua とは「二重、二倍」を意味する。noa とは「自由、解放」であり、タブーに相對する語である。一見すると、先に述べたような厳しい規律に管理されていた状態から解放された喜びを表しているという推測ができそうであるが、二重あるいは二倍がここで何を指すのか、詞の文脈からは判然としない。

3-2 二重の自由

「二重の自由 Pāpālua noa」について、ビーマーは「私とカハウラ（フラの女神。性的な夢を司る女神。ラカの別名との説もある）が自由にする」という解釈をしている。

また、『Nā Pule Kahiko』には、最後の4行がないバージョンが掲載されており、ハワイ学研究者グートウマニヤ Gutmanis は「演者と観衆双方に課せられていたタブーを、フラが演じられる間だけ取り除く」と解説している。

さらに、プレ・ホオノアとは別の種類のチャントであるが、ラカを含む複数の神に捧げられるプレ・ホオオラ（生命の祈祷）では、後半で祈祷者が自分や家族の抱える問題を神に伝えた後、最後に noa という語が4度登場しており、この語に対するプクイ Pukui の解釈が示唆に富む。該当する箇所を引用する。

'Eli'eli kapu, 'eli'eli noa, 徹底していた神聖さは、今解放される
 Noa ke ku, noa ka hele, 解放されて、私は立ち、歩ける
 Noa i kanawai a ke akua. 神の定めによって解放される

引用した最初の行は、先に挙げたプレ・ホオノアの10行目と全く同じである。プクイは、祈りが解放されて神に届き、祈りのために座っていた祈祷者の身体も自由になる、と、noa を解釈している。2行目の「解放されて、私は立ち、歩ける」は、不安から解放されて心理的負担が軽くなったという意味にも取れそうであるが、プクイによればそれは安易な解釈であり、祈りの後に祈祷者は様々な形で問題と取り組む必要があり、プレ・ホオオラはあくまでその始まりであるという。プクイの解説にならえば、フラにおけるプレ・ホオノアは、チャ

ントそのものの解放（ノア）と、「自分自身」の心身の解放（ノア）を生じさせるものであったとも考えられる。

3-3 カブとノア-カブ概念の複雑さとチャント

前述のチャントの後、卒業式のメインイベントが行われた。生きた子豚が運び込まれ、子豚のためのたくさんのチャントの詠唱を経て、子豚が丸焼きに調理される。その間に古い祭壇の取り壊しと新たな祭壇の設置、ダンサーたちの身支度、清めの儀式、と続いていく。その詳細は割愛するが、食事を始める前にも、儀式の終了時にも、節目節目でプレ・ホオノア（タブーを取り除くチャント）が唱えられた。このことから、タブーには様々な種類があり、「タブーからの解放」が意味するものも多様であったことがわかる。

また、「二重の自由」について、エマソンは何の解説もしていないが、『Unwritten Literature of Hawaii』の別の箇所に挙げた別バージョンのプレ・ホオノアの詞の最後に「二重の自由」がある。最後の3行を引用する。

Noa, noa i kou kuahu 自由、祭壇は自由です
Noa, noa ia oe, Laka 自由、ラカ、あなたを通じて
Pāpālua noa! 二重の自由！

このチャントは、フラパフォーマンスの幕間に詠唱されるものであり、パフォーマンス中に演者も観衆も共にタブーの下に置かれ、神の神聖さを侵害しないようにフォーマルな行動をする義務を負っていた状態から、一休みしてくつろぎ、おしゃべりやインフォーマルな詠唱と踊りを楽しむ時間へと切り替えるために詠われるものと説明されている。

このことから、カブとノアとは、単純なオン-オフの構造ではなかったことがわかる。特定のカブから解放された状態（ノア）になることは、全てのカブから解放されるのではなく、別のカブに留まる、あるいは入っていくことを意味していたのではないだろうか。かつてのハワイ社会のカブ制度が非常に強固なものであったことから、複雑に入り組んだカブが、フラを幾重にも取り巻いており、全てのカブから解放されるという状態はあり得なかったと考えるのが自然である。

むしろ、先に引用したように、カブには「通常タブーの特別免除」という意味も含まれていることから、カブを突き詰めていくことでノアに達する、という、タブーと自由が逆説的に一致する状態があったと想像することもできるのではないか。すなわち、神聖さがない状態ではなく、より深い神聖さに至ることから生じる、より深い解放の喜びを込めて「二重の自由」が詠唱されていたのではないだろうか。先述したいくつかの解釈に加えて、この「より深い神聖さを通して、より自由になる」という解釈も可能であると考えられる。

4 チャントの詞におけるカオナの意味の二重性

4-1 カオナ－隠された意味

Ho'opuka e ka lā ma ka hikina	おお、東に昇る朝日
Me ka huaka'i hele no Kumukahi	クムカヒへと進む
Ha'a mai nā 'iwa me Hi'iaka	イワ鳥がヒイアカと踊っている
Me Kapo-Laka i ka uluwehiwehi	緑の森にいるカポ＝ラカと一緒に
Nē'e mai nā 'iwa ma ku'u alo	踊り手たちが私の方へ進んでくる
Me kea lo kapu o ke āiwaiwa	神聖な最高の神が存在するところへ
Ho'i nō e ke kapu me nā ali'i	神聖さをチーフに戻してください
E ola mākou a pau loa lā	私たちには永遠の賛美をさせてください
Ea la ea la ea a-i-e-a	(ハミング)
"HE INOA NO HI'IAKAIKAPOLIOPELE"	「ヒイアカ・イ・カ・ポリ・オ・ペレの 名のもとに」

[Beamer 『Nā Mele Hula Vol.1』]

子豚の丸焼きが完成すると、一団は先に紹介したメレ・クアフ（祭壇に捧げられるチャント）を詠う。喜びと女神ラカへの賛美の詠唱である。そして友人や家族などの同席者と共に子豚の丸焼きを食べる。食べ終わるとすぐに、立ち上がって詠い踊り、卒業の儀式は終了となる。生徒たちはハーラウを卒業したと同時に、そのまま外で待つ観衆の前へ出て行って踊りを披露する。職業的ダンサーとしてのデビュー（ウニキ）である。

ウニキのために選ばれる曲は、この行事の威厳を高め、観衆を魅了する曲でなければいけなかった。様々なレパートリーがある中で、上に示すチャントは、フラ・カウイ（ダンサーの入場曲）として現在でもよく用いられる、フォーマルなものである。ホオパア（座って楽器の演奏と詠唱を担う経験豊富な演者）のチャントにあわせて、オーラパ（立って踊る若い男女）がステップを踏みながら観客の前へと進み出る。

本節では、このチャントの詞の「カオナ」に着目する。カオナは性的な事柄の表現のためにも多く用いられ、数多くのチャントの中に性的な暗喩が隠されていることが知られるが、ここでは性的な意味に限定せずに検討する。

ビーマーは、「Ho'opuka には多くの意味がある。直訳すれば昇る朝日。太陽によって全ての生物が覚醒することは、ダンサーを地上のあらゆる構成物とつなげる重要な絆である」と注釈している。『Hawaiian Dictionary』によれば、Ho'opuka は「穴を開ける（掘る）、現れる、流れ出る、太陽が昇る、許可を出す、無罪にする、卒業する、宣言する、話す、投資する、利益を上げる」と訳されている。「昇る朝日」という字義通りの意味の奥に、この場面で連想するなら、ハーラウからの卒業、ダンサーの登場、デビューの宣言、チャントの

発声、ダンサーたちの生業としてのフラの展開等、多様なイメージを喚起させるのが Ho'opuka という詠い出しの詞であったと考えられる。Kumukahi がハワイ島最東端の岬の名前であり、朝日が昇る場所を象徴していたと同時に、元来「起源、はじまり」を意味したことも、Ho'opuka の連想を膨らませる。

また、3, 5 行目の 'iwa とはグンカンドリ（熱帯海域に広く分布する大型の海鳥）のことであり、その美しさからダンサー、恋人、容姿端麗な男性の比喩とされる。ここではフラの守護神であるヒイアカ、そして一体的なカポ＝ラカが、フラダンサーにインスピレーションを与えるさまを表現している。なお、'iwa はほかの鳥から食物を奪い取るという生態から、盗人の比喩でもあるが、古代ハワイでは窃盗は必ずしも犯罪行為ではなく、窃盗を職業とするチーフもいたといわれており、侮蔑的なイメージを喚起する語ではなかったと考えられる。

4-2 チャントの意味理解の状況依存性

エマソンは、クムフラたちはチャントの発声やダンスに関することについては事細かく指導した一方で、チャントの言葉の奥にある意味については教示をしなかっただろうと推測する。「クムの指導に、言葉の奥にある意味についてのコメントが含まれていたということは、ひどく疑わしい。(中略) 今では古風なものになっているメレの言語は、その時には慣れ親しんだ話し言葉だった。クムフラが詠唱の意味について教示をしたとしたら、それは余計なものだったろう」と、その理由を述べている。

また、詠唱の意味の教示は必要なかったというだけでなく、しようとしてもできなかったのではないかと考えられる。フラのチャントは、カオナが何層にも重ねられ、凝縮されたイメージの詩であり、同音異義語を用いた連想の展開も多い。それらの意味を全て客観的に同定し、チャントが詠唱される状況や詠唱者と切り離して理解することはほぼ不可能であろう。

このチャントでも、4 行目までの歌詞は客観的・三人称的な視点であるが、5 行目で「踊り手たちが私の方へ進んでくる」という主観的視点（私）の詞が現れ、8 行目で「私たちに永遠の賛美をさせてください」と、主観的人称が複数（私たち）に変容する。自然（太陽、岬、森、鳥）、神（ヒイアカ、カポ＝ラカ）、チーフという、フラのモチーフや賛美の対象が勢揃いしている詞の中で、「私」とは誰なのか、「私たち」とは誰なのか。チャントを唱えるクムフラあるいはホオパアなのか、オーラパなのか、観客なのか。一つのチャントの中で詞の視点が切り替わり、それによって、一つの言葉が異なる意味を示し得る。

「詞の中での視点の切り替わり」は、ダンスを伴うフラのチャントで多くみられる最後のフレーズ Ha'ina 'Ia Mai Ka Puana にも現れている。これは「もう一度主題を繰り返します」という意味であり、その後にはチャントの中の重要なフレーズが再度詠われて終わる。いわばそれまで第三者的な視点から描写されていた詞の中に、詠い手が聴き手に語りかけ、聴き手が自分自身の存在もチャントの一部であると意識するような、メタ的宣言がエンディングに示されるのである。

このようにみていくと、フラのチャントは唯一絶対的な真実を間違いなく伝達するためというより、チャントが詠われる状況における、詠い手、踊り手、聴き手の視点の違いも含みこんで共有されるものを意識して作られ、受け継がれてきたのではないかと考えられる。そして、その中でのカオナとは単なる隠喩ではなく、複数の視点を意識して重層的な意味を生じさせる技法として捉えることができる。

5 チャントにおける二つの二重性—対比的重層性

ここまで、フラにおけるチャントの対象、場、内容という三つの相における二重性について、「二項の対比」および「重層性」という観点から検討してきたことを整理する。

まず、二項の対比に関して、これはいわば「水平方向の二重性」と呼ぶことができる。クナイブが取り上げた陰と陽の対比にも通じる。チャントが捧げられる対象であるラカのイメージにおいては、「男と女」「母と娘」「卑猥と素朴」「呪いと祝福」、チャントが詠われる場であるフラの儀式においては「制限と自由」「神聖と解放」「神と人間」、チャントの内容である詞のカオナにおいては「字義と比喩」が、対比をなしている。

さらに、重層性に関しては、「垂直方向の二重性」と呼ぶことができる。ラカおよびカホは、フラの守護神というだけでなく、森の神、呪いと薬草の神であり、両性具有的であり、命を産み出し滅ぼす存在である、といったように、いくつものチャントによって「多面的」な重層性が描き出される。フラの儀式におけるカプとノアの関係も、誰が、誰からタブーを取り除き、何を自由にするのかという点が重層的であり、一見しての対比構造から、「より深い神聖さを通して、より自由になる」という解釈に至るまで、「多元的」な重層性がある。そして、カオナから連想されるイメージは、単に表の意味と裏の意味という比喩ではなく、チャントが詠われる状況、詠う人、聴く人の視点によって展開する、「複眼的」な重層性がある。

すなわち、フラのチャントでは、水平方向に切り取れば二つのものが対比的に位置づけられつつ、垂直方向に切り取れば二つあるいはそれ以上のものが層を成して、様々な要素が共存している。こういった対比的重層性によって、フラのチャントは矛盾する性質を集合せ、場面転換・スイッチングの機能をもち、受け手によって異なる比喩を同時的に伝達し、さらに複数の視点を提示し意識化させるという機能を持ち得ていると考えられる。以上の考察を、表2にまとめて示す。

表2 フラのチャントにおける重層性の諸相

チャントの相	対象	場	内容
対比される項目	男と女 卑猥と素朴 呪いと祝福	制限と自由 神聖と解放 神と人間	字義と比喩
重層性をもつ要素	フラの守護神である女神ラカのイメージ	カプとノアの関係	カオナから連想されるイメージ
重層の性質	多面的重層性	多元的重層性	複眼的重層性
チャントの機能	矛盾する性質の併存	場面転換・スイッチングの機能	比喩の保持・同時的伝達、複数の視点の提示・意識化

6 おわりに

チャントとそれをめぐる言説を詳細に検討することで、古代ハワイアンがどのような世界観を共有し、それがどのように変遷していったのかを垣間見ることができる。本文中でもいくつか触れているが、各資料における注釈や解説もまた詳細な分析と考察に値する。エマソンは、過剰なほどの質と量の注釈を記述しながらも、詞の意味するところを解説する限界を繰り返し語っている。ビーマーやプクイは、祖父母やその上の世代から伝えられたチャントを、家族の間の温かく情緒的な思い出と共に記している。チャントの文字テキストだけでは伝えきれないもの、チャントが詠われた状況やその場を共有した人々から切り離せないもの、客観的分析では届かないものこそが、チャントという口承文芸の豊かさであることを、彼らはよく知っていたのではないだろうか。それらの、テキストから零れ落ちる豊かなエッセンスを掬い上げるような研究の蓄積が、今後の課題である。

文献

- Baring, A. & Cashford, J. (1991). *The Myth of the Goddess: Evolution of an Image*. London: Penguin Books Ltd. 森雅子 (訳) (2007). *世界女神大全 I*. 原書房.
- Beamer, N. (1987). *Nā Mele Hula: A Collection of Hawaiian Hula Chants Volume 1. Lā'ie*, Hawai'i: The Institute for Polynesian Studies.
- Beamer, N. (2001). *Nā Mele Hula: A Collection of Hawaiian Hula Chants Volume 2. Lā'ie*, Hawai'i: The Institute for Polynesian Studies.
- Beckwith, M. (1970). *Hawaiian Mythology*. Honolulu, Hawai'i: The university of Hawai'i Press.
- Emerson, N. B. (1965). *Unwritten Literature of Hawaii: The Sacred Songs of the Hula*. Rutland, Vt.: Charles E. Tuttle Co. (First published in 1909 as *Bureau of American*

- Rthnology Bulletin 38.)
- Gutmanis, J. (1983). *Nā Pule Kahiko: Ancient Hawaiian Prayers*. Editions Limited.
- 畑中幸子 (1999). 東ポリネシアから消えた文化遺産—消えたチャント. 中部大学国際関係学部紀要, 23, 25-38.
- Knipe, R. (1989). *The Water of Life: A Jungian Journey Through Hawaiian Myth*. Honolulu, Hawai'i: The university of Hawai'i Press.
- Pukui, M. K., Haertig, E. W., & Lee, C.A. (1979). *Nānā i ke Kumu: Look to the source Volume I*. Honolulu, Hawai'i: Hui Hānai.
- Pukui, M. K., Haertig, E. W., & Lee, C.A. (1979). *Nānā i ke Kumu: Look to the source Volume II*. Honolulu, Hawai'i: Hui Hānai.
- Pukui, M.K. & Elbert, S.H. (1986). *Hawaiian Dictionary*. Honolulu, Hawai'i: University of Hawai'i Press.
- 高見友理 (2005). ハワイ神話・火の女神ペレにみる女性性の根源. 島根大学教育学部心理臨床・教育相談室紀要, 4, 1-12.
- 鶴見俊輔 (1991). アマノウズメ伝—神話からのびてくる道. 平凡社.
- 矢口祐人 (2005). ナサニエル・エマソンのフラ. 瀧田佳子 (編). 太平洋世界の文化とアメリカ. 彩流社.
- Yamada, M. & Yamada, T. (2015). Why Japanese women are attracted to hula kahiko (Hawaiian traditional hula)?: Myths of Goddesses Kapo and Laka. The 14th European Congress of Psychology Final program, 25.
- 吉田敦彦 (1976). 小さ子とハイヌウェレ. みすず書房.

注

- ⁱ フラ hula とはハワイ語で「踊り」を意味する。
- ⁱⁱ フラ・カヒコとフラ・アウアナという名称と分類が定着したのは、1963年から現在まで続くフラの大会メリー・モナーク・フェスティバルの部門設定に始まる。かつては用いる楽器や目的が異なる多くの種類のフラが存在していた。例えば『Unwritten Literature of Hawaii』には計27種類のフラについて詳述されており、最後に紹介されている「フラ・クツイ」が現在のフラ・アウアナの原型である。
- ⁱⁱⁱ 大半のチャントにはタイトルがないため、現在では冒頭部をチャントの便宜的なタイトルのように扱う。
- ^{iv} 火山の女神ペレやその妹ヒイアカに捧げられるフラが数多く残っている。また、後述する

カネ他の四大神からキニ・アクア（無数の下位神）に至るまで、様々な神がフラのチャントに登場し、その役割、キャラクター、関係性などが詠われる。

v ハワイの神々は、かつては非個人的な神（アクア）であると共に、特定の家族の祖先神（アウマクア）でもあった。プクイによれば、時代が進むにつれて祖先神としての神々の役割は失われていったが、ラカ、ペレ、ヒイアカは、かなり後の時代まで祖先神としての役割を兼ねていたという。

vi ただし、アマノウズメとパウボの性器露出においては、それを見た側に笑いをもたらすことによって、怒りのためにひきこもっていたアマテラスを外へと誘い出し、食べ物を口にしていなかったデメテルを食べる気にさせるという、非常に類似した構造となっている（吉田, 1976）。それらに対し、カポにおいては、卑猥さによって攻撃者の気をそらしており、救われた女神ペレ自身も力強く怒りを表現して戦っていたという点で違いがみられる。

vii 支配する側によるこのような切り捨ては、西洋文化の流入以前の日本でも生じていた。古事記や日本書紀に記されていたアマノウズメの舞踊が、日本書紀の異本においては単なる淫猥事として削除されたという指摘がある（鶴見, 1991）。