

ニューズレター

第4号

目次

特集 この時代におけるダンスのチカラ

《春の祭典》100年

副島博彦 2

あの人にこの質問を

石井達朗（舞踊批評家）

インタビュー・構成 森 立子 3
協力 仙田麻菜

私の研究テーマ

竹村嘉晃（国立民族学博物館外来研究員）

グローバル化のなかで変容・還流するインドの身体文化の研究 8

高橋京子（フェリス女学院大学文学部准教授）

理論と実践から探る 病氣治癒・健康促進にかかわる身体表現の研究 9

第18回定例研究会/美学会・舞踊学会共催シンポジウム

11

掲示板

12

事務局より

12

編集後記

12

特集

この時代における ダンスのチカラ

《春の祭典》100年

副島博彦



今年は、《春の祭典》が初演から100年目に当り、世界各地でこれを記念する様々な催しが開かれている。ディアギレフのバレエ・リュスがニジンスキーの《春祭》を初演したパリのシャンゼリゼ劇場では、これを祝って、初演日の5月29日から《春祭》の特集を組み、初日の舞台はテレビ中継され、パリ市役所前の広場ではそのパブリック・ビューイングも予定されているという。

この特集では、はじめに、ゆかりのマリインスキー劇場バレエによるホドソン復元版の上演と、同バレエとサーシャ・ヴァルツ&ゲスツによるヴァルツ振付の《春祭》(2013)のプログラム、続いて、タンツテアター・ヴッパタールによるピナ・バウシュ振付の《春祭》(1975)、最後にアクラム・カーン振付の《春祭》による《iTMoi》(2013)が上演される。

20世紀の舞踊は《春祭》とともにあったといっても過言ではないだろう。変拍子、ポリリズム、不協和音に満ちたストラヴィンスキーの楽曲は、チャレンジングな音楽として、そのプロットとともに数多くの振付家の創作意欲をかきたててきた。ニジンスキー(1913)、マシーン(1920)、ヴィグマン(1957)、ベジャール(1959)、バウシュ(1975)、テイラー(1980)、グレアム(1984)、エック(1984)、勅使河原(1999)、プレルジョカージュ(2001)……。近年では、全曲をサルサの動きで振付けたエマヌエル・ガットの《春祭》もあった。しかし、もっ

ともインパクトがあったのは、記念の年に初演地で上演されるオリジナルのニジンスキーとピナ・バウシュの《春祭》だろう。

「モダニズムの幕開けを告げる」ニジンスキーの《春祭》では、レーリヒの象徴的装飾的なプリミティヴィズムの舞台美術を背景に登場する古代スラブの原始人たちが、バレエ・クラシックのアン・ドゥオールやアプロンに対するコード違反となるアン・ドゥダンで首を傾け痙攣するかのようになり、大地を踏み、春を迎えるために太陽神に生贄をささげるが、それは、生命力の枯渇した近代文明を蘇生させる儀礼でもあった。

バウシュの《春祭》は、レーリヒとストラヴィンスキーによるオリジナルのプロットを踏襲しているが、彼女の《春祭》では、ただひとつの実現されるべきこと、春を迎えるにあたって大地へ感謝のしるしとして若い女性を選び出し生贄として捧げること、その生贄が命を絶たれる暴力的で不条理な終末の一打に向かって、徹底して削ぎ上げられている。

しかし、バウシュの儀礼とその生贄は単なる象徴的な記号ではない。バウシュはあるインタビューでこんなことをいっている。「私にとっては舞台上の多くのものが重要な役割を果たします。それらは身体と関係するからです。草地は、その上を歩いても音がしません、また、独特な匂いがします。(中略)あるいは土。土は、汗をか

くと、ふいに身体にくっついてきます。そうしたもののすべては感覚的なものです。私は、そうしたものが好きです。そうしたものが舞台の上に置かれると、舞台は違って来るからです。」

バウシュの舞台を特徴づける様々な自然物は、身体の動きにその痕跡を残し、身体と身体運動の感覚に圧倒的に働きかける。生贄の儀礼のための舞台装置として一面に敷かれた土は、透けたスリップドレスの女たちと上半身裸で黒いパンツの男たちの間の闘争の場となるが、彼らはこの儀礼のための闘争を踊っているのではない。土は、ダンサーたちの身体とその動きに直接影響をおよぼす。平坦だった地面はこの闘争のなかで荒れ果て、汗と土まみれになったダンサーたちは、消耗し息づかいは荒くなる。観客は、音のしないやわらかい土の感触や匂いを感じ取り、ダンサーの荒い息づかいを聞き、汗と土まみれになったその身体をそのダイナミックな動きとともに感じ、おののきや不安を受け止める。圧倒的な感覚の現前。初演時に生贄を踊ったマルリス・アルトの最期の踊りのリハーサルは別な場所で行われていた。それを通し稽古で初めてみたダンサーのジョー・エンディコットは、マルリスがほんとうに死んだのではないかと、耐えられずに泣きわめきながらステージから逃げ出したという。バウシュの《春祭》からダンサーと観客がダンス空間で受け止め

るものは、まさに、ダンスの力そのものなのかも知れない。

この頃、バウシュは、モダンダンスの舞踊観をまさに踏み越えようとしていた。翌年、彼女は、ブレヒトとヴァイルのソングシュピールによるレビュー《7つの大罪／怖がらないで》を発表し、タンツテアターへの道を切り拓いてゆく。

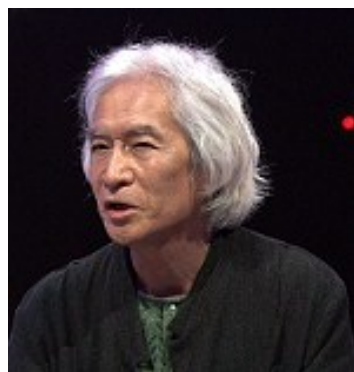
折しも、今年は、タンツテアター・ヴッパタールが結成40周年を迎え、2013/14年には、シーズンを通してヴッパタール内外で記念のフェスティバルが催される。そのプログラムのひとつが、《春祭》初演時の3部構成の〈春祭〉プログラムの再現上演だ。バウシュの《春祭》は、初演時には、〈春祭〉プログラムを構成する三番目の作品として、ストラヴィンスキーの《カンタータ》を使った《西からの風》、年老いた夫婦の日常をコミカルに描き出す《第2の春》とともに上演されたものだった。

あの人にこの質問を 第4回

石井達朗さん（舞踊評論家）

インタビュー・構成 森 立子

協力 仙田麻菜



——石井先生は、とても幅広い領域にわたってお仕事をなさっておられます。舞踊はもとより、アクロバット、サーカス、呪術、ジェンダーと身体、といった様々なテーマについて論じておられますが、学生時代からそういったこと全てに興味をお持ちだったのでしょうか。それとも、一つのことをき

かけとして、芋づる式に別の領域へと興味が広がっていったのでしょうか。

石井：学生時代からそんな全てに興味を持っていたということではありません。例えば、私の学生時代には、ウーマンリブとかいう言葉はあっても、ジェンダー

という言葉は、女性名詞、男性名詞、あるいは中性名詞など、外国語の勉強のときに使われるもので、社会学的な意味でのジェンダーというのはありませんでした。新たな概念が導入されることにより、歴史や文化や芸術の読み直し作業が始まったということですね。ジェンダーやセクシュアリティの観点から見ると、芸術も政治もまったく違った見え方を呈してきます。ただし、学生時代は好きなものに夢中になるだけで、そんな批判的なスタンスをもっていなかったです。

私の関心の原点として、小学校に上がる前くらいの幼い頃から、母がサーカスとか寄席とか、大衆芸能的なものによく連れて行ってくれたということがあります。その頃から、私にとってのサーカスとは、一つのトータルなパフォーマンス、そこに全てのものを包み込んだ大きな空間、夢のように魅力的な空間となりました。20世紀後半にはサーカスは加速度的に廃れていってしまいましたけどね。ただ、1980年代前半から、カナダのシルク・ド・ソレイユとか、フランスのヌーヴォー・シルクなども出てきて、よりアートフルでパフォーマンス性の濃いサーカスが復活していますね。

先ほどのジェンダーの話。最初からこの問題に興味を持っていたわけではありません。興味を持ち始めたのは、たぶん、70年代末にニューヨークに滞在するようになってからでしょうか。あちらの方が、ゲイ、レズビアン、あるいは「クィア」などの言葉でくられる、その他の性的なマイノリティに属する人々や、「自分が女である」ということを、演劇、舞踊あるいはパフォーマンスアートなどの表現活動の軸にしている人たちなどが、日本よりもっと表に出て活発な活動をしています。人種、国籍、宗教などと同じく、時にはそれ以上にジェンダー、セクシュアリティが個人のアイデンティティの領域に深く根ざしているということです。ただそれをどのように主張したり表現したりしてゆくのか、ゆかないのかは個人の自由です。

ということで、若い頃からなんでもかんでも幅広くやろうとしたわけではないのですが、時が経つにつれて、「こういうことをやらないと、この部分が見えてこない」といった意識が芽生え、それが連鎖して広がっていったのだと思います。

——舞踊の世界にはどういふところから入っていかれたのですか。

石井：私は1979年にフルブライトの奨学金をもらってニューヨークに行ったのですが、その時の研究テーマは「60～70年代のアメリカの前衛演劇とポストモダンダンス」でした。60年代から70年代のなかばにかけて、アメリカという大国が北ベトナムというアジアの小国を相手に戦争をしていました。そんな時代、アメリカのアーティストたちはこの状況に対して、どういう立場をとりどういう表現をしていくのかというところに追い込まれていた。美的な完成度とか芸術云々ということではなく、ベトナム戦争という只中ですべてを白紙にもどして、パフォーマーとして何が可能なのかということを原点に立って考えなければならぬ時代でした。一方、ダンスは言葉ではないので、政治的な主張や社会的なプロパガンダとは異なる場にあります。ダンスは「ポストモダンダンス」という形で、それまでのダンスの歴史を全面的に覆すようなことが進行していました。私は79年から2年間ニューヨークに滞在して、熱気に満ちたアヴァンギャルドの時代は終わりつつあったけれど、実験演劇やポストモダンダンスという、ある意味ではダンスの歴史に対して破壊的でもあり批判的でもある活動の中に身を置いていました。そういう人たちと一緒に色々議論したりとか、あるいは様々な活動を観たりとか。それが研究的な視点の一つの出発点になったと思います。

しかしそもそもニューヨークにいった最も大きな理由は、パフォーマンス論でよく知られているリチャード・シェクナーのもとで勉強したいということでした。前衛演劇の演出家であり、パフォーマンス論の理論家でもあり、国際的に活躍しているシェクナーはニューヨーク大学(New York University)で教鞭を取っていました。そのシェクナーのアプローチというのが、自分が漠然とやりたいと思っていたこととぴったりに合致していたというところがありました。彼のやり方は、パフォーマンスをより広い領域で見えていくわけです。例えば、ストリップショーとかサーカスとかを論じたり、ディズニーランドに来た観客がどんな風にあそこの空間を動くのかとか、あるいはハイチのヴァードゥーやアメリカ先住民の儀礼など忘れられているものを論じたり…そういった社会学的なこ

と文化人類学的なことも含めて、よりトータルな表出活動としてパフォーマンスを捉えるということです。それはシャーマニズムや祭祀から、現代社会の政治的なデモまでを、互いに通底する論理的な枠組みで考えようとするものです。日本にいる間、私はシェクナーに会ったこともなかったし、書いたものを通じてしか知らなかったのですが、そういった彼のアプローチに強く惹かれ、彼のところで学びたいと数年間思っていました。そして幸いにも、79年にフルブライトでニューヨーク大学の彼のところに行けることになったので、その意味では非常にラッキーでしたね。

実はその前に、2年近く州立ハワイ大学で日本語を教えながらアジアの演劇などを勉強していた時期があったんです。70年代前半です。その時に、ハワイ大学の演劇のクラスで、シェクナーの仕事について初めて知りました。シェクナーの最初の著書で『パブリック・ドメイン Public Domain』という本に収められているものが授業の時にプリントで配られたんです。彼の仕事や理論についてディスカッションがあり、プリントを読んですごく共鳴しました。それがきっかけですね。

話が飛びますが、どうしてダンスに興味を持ったのかということについて。70年代半ばの頃、私は当時のモダンダンスとか、いわゆる暗黒舞踏にもそれほど興味が持てませんでした。もちろん土方巽とか知ってはいましたが、どうも結社的なものはあまり好きではなかった。今でもそうですが、インディペンデントで活動する人が好きです。70年代半ば、私がダンスに興味を持つきっかけになったのは、田中泯——彼は当時、ハイパーダンスということで、身体中の体毛を全部剃って、自分の身体を一つのオブジェとして、ビルの屋上とか何もない空間に放り投げるように置き、その場の空気や音に反応するように体が微動し始めるというようなことをやっていた——と、アメリカのポストモダンダンスでした。アメリカのポストモダンダンスは、1975年に「dance today '75」という企画で初めて日本に来たわけです。

トリシャ・ブラウン、シモーヌ・フォルティ、デイヴィッド・ゴードン、それにスティーヴ・パクストン、ダグラス・ダンなどのグラント・ユニオンなどがこぞって来日。私は強烈なインパクトを受けました。今まで知っているどんなダン

スとも違う世界だったからです。こんなふうに自由でいられるなら、ダンスを好きになれる、と思ったんです。特に、その時観たトリシャ・ブラウンの「プライマリー・アキュムレーション Primary Accumulation」はインパクトがあり、ずっと印象に残っています。ですから、私がダンスに関心を持つきっかけになったのは、田中泯とトリシャ・ブラウンと言えるかもしれませんね。

この話には続きがあるんです。長生きしてるとね、悪いこともたくさんあるけれど、いいこともたくさんあるもので(笑)。トリシャ・ブラウンを初めに観たのが1975年ですが、それから約30年後の2006年、東京のある居酒屋で私の目の前にトリシャ・ブラウンが座っていて親しく話をするという情景が出現します。夢でも幻でもなく、現実のものとしてですよ。それは、トリシャ・ブラウンが何年ぶりに来日していて、彼女のカンパニーがさいたま芸術劇場で公演していた折でした。自分がダンスに関心を持つきっかけをつくってくれた偉大なダンサーが、30年という時を経て、自分の真ん前に座ってお酒を飲みながら色々と話してくれている…本当に感激するシーンでした。その時に最も印象的だったのは、彼女のある返答でした。彼女はアメリカのポストモダンダンスを代表する人で、やっていることはダンスとは言えないような一つのアクションであったり、日常的な行為であったり、あるいは「プライマリー・アキュムレーション」というタイトルにもあるように、無機的な、機械のようなムーブメントを数学的に積み重ねていくとか、そういう実験的なことをやっていたわけです。ところが80年代に入ってから、もっと劇場舞踊というか、シアターピースというか、要するに他の舞踊団やダンサーたちがやっていることと同じような方向、より大がかりな、スペクタクル的な方向に行ってしまった。で、2006年に一緒にお酒を飲んでいるときに——そういう場面だからこそ、こんな個人的なことを聞けたんですが——トリシャに聞いたんですよ。60～70年代にあれほど実験的なことをやっていたのに、80年に入ってから、より大がかりなスペクタクルをやるようになったのはどういうわけですか、と。その時のトリシャの答えは忘れられません。トリシャは非常にシンプルに、「私のカンパニーには何人ものダンサーがいて、彼らも生活していかなければなりません」と答えました。そう言われるともう、こちらは次の言葉がないですよ。60～70年代には、

世界各地で非常に実験的なアーティストが多数出てきましたが、やがて消えてしまったり、あるいは、時が経つにつれてより大きな「芸術」という制度的な枠組みの中に——良くも悪くも——飲み込まれていってしまったということがあります。

——逆に言えば60～70年代には、大きなシステムに回収されてしまわないような高い「実験的な意識」が至る所に存在していたということでしょうか？

石井：それは、60～70年代に限ったことではないですね。20世紀の芸術の歴史を見ると、だいたい新しいアクションというのは、大きな劇場や、統制されたなかからは出てこない。20世紀初頭のチューリッヒで起こったダダイズムとか、ロシア・アヴァンギャルドとか、あるいはイタリアの未来派とか、そういう歴史を俯瞰すると、だいたい小さなスペースで、本当に限定された人だけを対象にして行っていることから起こる場合が多いですね。そういった意味も含めて、私は今でも出来るだけ、大きい劇場や中劇場の舞台だけに行くのではなくて、数十人の小さなスペースでやっているような活動も億劫がらずに足を運ぶようにしています。

——少し話が戻ってしまいますが、フルブライトでニューヨークに2年間滞在された後は？

石井：2年間ニューヨークに行って、日本に帰ってきて5年過ごし、それからまたアメリカのACLSという奨学金をとって、再びシェクナーのもとで1年半を過ごしました。私はとてもラッキーだったと思います。自分が一番「この人のところで勉強したい」と思う師匠のところで時期を違えて2度もじっくりと勉強できたのですから。アメリカの大学は、アカデミックな世界でも教師と弟子とかいうヒエラルキーが本当に希薄ですからね…ニューヨークという街に特にそういう雰囲気があり、またシェクナーという人柄が特にそうだったということもあると思います。とにかく、お互い最初からファーストネームで呼び合って、友達みたいになって遠慮せずに議論し合ったりとか、授業が終わればかならず皆で食事に行ってまた食べながら議論するとか。もともとみんな意見が違ふことを前提にしているし、国籍も毛色も違う人たちが集まっていたし…。英語だけはいつまでたってもうまくならないので、永遠にハ

ンディがあったけれど(笑)。そんな風にしてシェクナーと、そして彼のもとに来ている色々な背景の人たちと付き合うということが、自分にとっては大きな糧になりました。

——ニューヨークで濃密な時間を過ごされてから日本に帰ってきて、いわゆる逆カルチャーショックのようなものは感じませんでしたか。

石井：そういうのはいくらでもありますよ。私だけでなく誰でもそうだと思いますけれど。少しお勉強的な視点で言うならば…ニューヨークで前衛演劇とかポストモダンダンスを研究するという目的で滞在している間に私がずっと感じていたのは、どんなことを研究するにしても自分の足元を知らなければならぬということでした。ニューヨークにいる間、私はずっと、「日本に帰ったら、日本を起点にしてもっとアジアをたくさん歩かなければ駄目だ」と思っていました。80年代からアジアを積極的に廻るようになったのは、ニューヨークでのそんな想いがきっかけです。帰ってきてからは、南インド、インドネシア、韓国などを、文化人類学や宗教学、あるいは民俗学の研究者たちと一緒にかなりよくフィールドワークするようになりました。色々な地域で得難い経験をしてきています。そこから、従来のカテゴリー——ダンスとか演劇とか——で括れないような新しい実験的な活動に関心を寄せると同時に、逆に最も古いもの、ものを表現するということの原点になるような活動にも関心を持つようになりました。そういう「新しいもの」と、表現活動の原点になるような「古いもの」というのは、必ずしも全く異質の世界に属しているわけではない。例えば、アメリカのリヴィング・シアターとか、実験演劇論で有名なポーランドのグロトフスキとか、あるいは世界の演劇界のトップに君臨しているピーター・ブルックとか。彼らの活動を見ていると、我々アジアの人間が古臭いものとして退けてきたようなある種の儀礼とか、シャーマニズムとか、そういう祭祀・リチュアルの構造を演劇の中に取り入れることによって、精鋭的な新しい演劇のかたちを作り出してきている。行き詰っている心理主義的・リアリズム的な西洋近代の演劇に活力を与える回路は、意外に非西洋圏の、われわれが古臭いものとして等閑視してしまうような身近な中にあったわけです。両者はそんなにかけ離れた

ものではなくて、それこそパフォーマンスという観点から見ればつながっています。

——フィールドワークで各地に行っておられますが、そのフィールドワークについて「今日は徹夜、また次の日も、またその次の日も」というようなことをお書きになっていて、先生の体力に驚愕しました(笑)。

石井:いえ、そうしょっちゅうというわけではないし。私のポリシーなんです、頭を使わず足を使うというのが。頭を使うのはどうしても限界があるから、まず足で稼ぐという姑息な考えで(笑)。そこから全てが出発するということです。

ただ、見知らぬ土地で徹夜するっていうのは、はっきり言って辛いですね。朝鮮半島の南方、全羅南道という地域の半農半漁のある村に「農楽(ノンアク)」——もう滅びつつある韓国の古い農耕儀礼の一種です——を見に行ったことがあるのですが、この時には、食べるものもないし、夜はもう深々と冷え込んで寒くはなるし。いつも意気揚々とやっているわけではなくて、ああいやだなと思ったり、足が冷えてきてお腹がペコペコで、早く帰って風呂に入りたいなとか(笑)。ただ、そういう時いつも思うのは、こういうものって、後にも先にもこれっきりしかないということなんです。「農楽」を見ていた時も、日本に帰ったらその後の人生でこれを見ることは二度とないだろう、と。これは、儀礼に限らず、東京近辺でダンスの公演を観てもそうなのですから、その場で立ち会った者しか鑑賞出来ないわけで。とにかく、「後にも先にもこれ限り」ということだと、韓国とか南インドとかで徹夜しながら観察してノートをとったりとか、ビデオをとったりしていても「こういうことが出来る自分が幸せだな」と思いますよ。

——最後に、若い世代に向けて、一言メッセージをいただけますか。

石井:いやいや、まあ、色々な研究領域もあるし、その研究領域に対してどういったアプローチをするかということもたくさんありますし、個人個人が研究に対して志向するところもさまざまだし、メッセージなどという、大それ

たことは言えません。

私個人について言えば、いわゆる重箱の隅をつつくような研究、隅をつついて徹底的にそれを掘り起こして新しいことを発見するような研究はしてきませんでした。そういった研究も、一つの研究態度で素晴らしい成果が生まれたりもしますが、自分がそういうことには向いていませんしね。では、どういうことに関心を持ってきたのかと言えば、研究や思考に常識的にまわりついている枠組み自体をできるだけ解きほぐしながらアプローチするということです。ある種の既成の枠組みってありますよね、ダンスとか演劇とか、アカデミズムと非アカデミズムとか、大衆芸能に対してハイアートとか、土俗や低俗に対しての洗練とか…。日本の大学だったら、経済学部とか文学部とか商学部とか区分があり…そして、われわれはそういう枠組みを自明のものとして受け入れがちです。私にとって研究するということは、「そういう枠組みを制度づけているものは根拠がない」と思うところから出発して、どこに行き着くかということなんです。絶対というものは何もなく、すべてがたまたまそうなのである…というところから出発する。だから研究という名のもとにある、ある種のアプローチとはどうしたら既成の領域、枠組みをずらしながら対象と向かい合えるかということでもあるわけです。「これが研究である」とされているものと、研究の対象とは看做されない領域にあるもの…そういった枠組みを超えたり、ずらしたりしながら、今までにないアプローチが出来ればいいなということが、頭の中にいつもあります。例えば過去20年ぐらいを見渡してみると、カルチュラルスタディーズとかポストコロニアルとかクィア理論とか——まあそういったものは、多分に狭いアカデミズムのなかだけの流行という側面もあるけれど——そういう内外の若手や中堅の研究者の新鮮なアプローチのなかに、魅力的なものがいろいろあったような気がします。

私の研究テーマ

竹村嘉晃（国立民族学博物館外来研究員）

グローバル化のなかで変容・還流するインドの身体文化の研究

グローバル化がもたらした新たな価値観の流入により、旧来の共同体における社会制度や価値体系が大きく揺らいでいる現代社会において、伝統的な身体文化はいかなる規範と実践によって形成・伝承されているのだろうか。わたしは、このような問題意識のもとで、これまで南インド・ケーララ州北部地域のローカルなヒンドゥー社会で行われている神霊祭祀のテイヤムを対象に、伝統的な身体文化に関する人類学的な舞踊・芸能研究に従事してきた。

テイヤム祭儀の中心となるのは、自らの身体を介して神霊を具現化させる「旧不可触民」階層の男性たちである。伝統的職業（ジャーティ）としてその役割を世襲的に継承する彼らは、長きにわたって社会的弱者の立場を甘受し続けてきた。しかしながら、グローバル化の影響のもとで社会・生活様式が変貌する現代インドにおいて、テイヤム祭儀の実践や彼らの社会的世界は大きく変容している。わたしは、テイヤム実践者たちの生活世界に密着した長期調査をもとに、かれらの社会的地位や生活環境の変動とマクロな社会・経済状況を結び付けながら、今日の祭儀の変容とそれを取り巻く実相について考察を進めてきた。

博士論文では、テイヤム祭儀の実践を生み出す個人に注目し、ダンス・エスノグラフィーに関する近年の研究動向をふまえながら、その議論の場を日常の生活世界にまで拡げて論じる必要性を主張した。そして、テイヤム祭祀をめぐる今日の動態をミクロとマクロの次元から捉え直し、周縁化され続けてきた彼らの間で伝承・実践される技芸や知識が、社会、経済、宗教的文脈において流動・変容しながら継承されている実態を民族誌に描き出した。

今日、テイヤム祭儀はローカルな文脈だけでな

く、国内の大都市部をはじめ湾岸産油諸国のドバイやシンガポールなどのインド人コミュニティでもたびたび奉納されている。博士論文執筆後は、こうした宗教実践のグローバルな受容動向を把握するために、シンガポールのインド人コミュニティで行われたテイヤム祭儀の現地調査を行った。そこで目にした光景とは、宗教的实践はもとより、音楽や舞踊が当該社会のインド人たちにとって重要な位置を占めていることであつた。

シンガポールでは、英領植民地期から多くのインド人が移住し、独自のコミュニティを形成してきた。かれらは、長年にわたってローカルの政治、経済、文化や芸術などの様々な分野に影響を及ぼしている。また、その地理的特徴を背景にして、インドと東南アジアや北米を結ぶ人的、経済的ネットワークの基点として機能し続けてもいる。わたしは現地調査を進めるなかで、インド系シンガポール人のアイデンティティ形成におけるインドの身体文化の役割と、多様なメディアとの接合や実演家たちの多国間の往来によって構築される「グローバル・インド」の身体イメージに関心を持ちはじめた。

インドの音楽・舞踊文化は、経済自由化政策が導入された1990年代以降から急激な変化をとげている。その変化は、単に音楽・舞踊の実演に関する上演形態・演目・楽器・振り付け・衣装といった芸術的側面だけでなく、それらを維持・伝承してきた社会・経済的基盤や実演家とパトロン間の社会関係などにも顕著に表れている。このような変化の背景には、国内の経済発展とそれに伴う生活様式の変容もさることながら、グローバル化に伴った地球規模で拡大する人の移動がある。とくに、近年世界的に注目されているIT産業など

に携わるインド人富裕層の先進諸国を中心とした移動・移住は、国の内外を問わずインドの音楽・舞踊の実演に、人的、経済的、政治的さらには芸術的に大きな影響を与えている。

こうしたなかで、わたしはシンガポールを対象に、インド人ディアスポラの間で実践されているインドの音楽・舞踊の実態とその世界的な流布、さらにはインドへの環流的状況の動態に関する実証的な研究を試みている。とくに現在は、インドの音楽・舞踊文化が多文化社会を目指すシンガポールの文化・芸術政策や観光産業にいかに組み込まれ流用されているのか、という身体文化を介したローカリティの再編に関する考察を進めている。

現代のインドの音楽・舞踊文化を理解するにあ

たっては、グローバルな人的・経済的ネットワークにおける身体文化の「再帰的」側面に注目しながら、その実演者が多方向的な移動に伴い世界各地で多発的に再生産・再構成されている実態を捉えることが必要不可欠である。グローバル化が席捲する現代社会においては、いかなる音楽や舞踊も、もはや「伝統」「民族」「地域」といった枠組みの鳥籠に閉じ込めておくことはできない。シンガポールの事例は、同時代における舞踊文化のポリティックスの動態と多元的に顕在化しているグローバル・インドのモダニティをわれわれに示唆しているのではないだろうか。

私の研究テーマ

高橋京子（フェリス女学院大学文学部准教授）

理論と実践から探る 病氣治癒・健康促進にかかわる身体表現の研究

学部在学中、ダンスセラピーに興味を持ち、ワークショップなども体験していた私は、所属ゼミで扱う民族・民俗舞踊と癒しとしてのダンスとの接点を模索していた。ある時、恩師本田郁子先生から、鹿児島県に疱瘡踊りという舞踊があることをうかがった。疱瘡とはかつて大量の死者を出し、不治の病として恐れられた天然痘のことで、1980年にWHOが撲滅を宣言した病である。疱瘡踊りの先行研究は少なく、頼りになるのは自分の足を使って集めた一次資料だった。映像を繰り返し見るうちに、どうしてこのような動作、所作なのかと、舞踊の根幹である動作への興味、関心が膨らみ、卒業論文、修士論文では疱瘡踊りの動作分析を中心におこなった。

疱瘡は一説にインドから日本に上陸した病とも言われ、インドにも疱瘡神が存在するかもしれない、ふと思った。実際に疱瘡神が南インドに存在することを知り、フィールドワーカーとしての血が騒ぎ出し、南インド、ケーララ州へと足を運ぶことになった。南インドの疱瘡神とは、ケーララ州北部を中心におこなわれる儀礼ティヤム Teyyamの中で伝承される神である。博士論文では無関係に思われる鹿児島と南インド、あえてこの2つの疱瘡治癒祈願の舞踊を対象に、グラフノーテーションを用いた動作分析とケガレの概念を手がかりとして、共通性や疱瘡治癒祈願の舞踊が未だに伝承される理由を探った。

日本の舞踊は、女性による上肢動作「まねき手」が特徴的である。これは特定の「ハレ」の日に、疱瘡をもたらし疱瘡神を招き、さらに隣村へ送るという動作である。崇り神の性質の強い疱瘡神は、疱瘡とともに「ケガレ」とされ、動作で排除される。疱瘡を神格化することで、踊り手は疱瘡神とともに「ケガレ」の正体である疱瘡そのものを祓うことができると考えた。一方、インドの舞踊は、地面を踏む下肢動作が中心であった。これは特定の「ハレ」の日に、かつての低俗カーストの男性が疱瘡神になる動作である。疱瘡神は治す神と与える神の2種類が存在し、疱瘡神は「ケガレ」と扱われず、「ケガレ」とされる疱瘡だけが排除される。すなわち疱瘡神が「ケガレ」でないことで、踊り手は疱瘡神になることができると考えた。そして両者は共通して、疱瘡にする、疱瘡から守るという両義的な神を対象に踊られ、「ケガレ」である疱瘡の排除を願う舞踊であった。疱瘡という死の脅威と戦うためにも対象は伝承され続けるのである。

儀礼テイヤムの伝承者たちの中には、幼少時に同州発祥のマーシャルアーツ、カラリパヤット Kalarippayattu を経験する者もいる。幼少からクラシックバレエをしている私は、滞在中に身体が鈍らないよう、これを体験したいと思った。鹿児島でも疱瘡踊りを習ったが、自らの身体を通して調査すると、動作分析の際に役立つだけでなく、新たな疑問が湧き、そして発見がある。そこで知人に頼んで見学し、次回ケーララを訪れた時に体験することを許された。

半年後にケーララに戻った2004年から、カラリパヤットの調査が始まった。今でもそれは続いている。カラリパヤットを知れば知るほど、奥深さに感動するばかりである。例えば、カラリパヤットはインドの伝統医学アーユルヴェーダに基づく医学的知識が豊富なのだ。カラリパヤットは、型を基本とするエクササイズ体系とマッサージ体系とから成る。前者では、一人でおこなう脚の蹴り

上げ、一連の動作、二人でおこなう武器の体系がある。これらの型をおこなうことはアーユルヴェーダで108個あるマルマン（急所・ツボ）を刺激したり、マルマンを防衛したりすることを意味する。マルマンを刺激すればリンパの流れを促し健康促進に役立つし、武器の際にマルマンを防衛すればマーシャルアーツの神髄である敵から生命を守ることができる。後者では、カラリパヤットの師匠が施術師となり、マルマンを中心に、手や足を用いて全身をマッサージする。患者は、2週間毎日継続して全裸で全身にオイルを塗られ、中一日は下剤を服用し体内を浄化させる。また師匠は地域では接骨医としても知られている。単なるエクササイズだけではなく、医学や土着信仰が根底にあるホリスティックな性質をもったカラリパヤットは未だに私を魅了してやまない。

一方でカラリパヤットは、欧米を中心に俳優やダンサーのトレーニングに活かされている。最近では英国でカラリパヤットを指導する Phillip B. Zarrilli 氏に注目し、異文化の中でどのように身体トレーニングとして構築されているかも実践から探っている。

このように卒業論文から継続して、舞踊、マーシャルアーツなどの身体表現がどのようにして病氣治癒を祈願したり、健康を促進したりするのか、舞踊人類学的なアプローチから実践を通じた研究をしている。今後も人類にとって最大の課題である病氣や健康に、人類が身体表現を用いてどう対処しているかを探っていきたい。

◇舞踊学会第18回定例研究会のお知らせ◇

舞踊学会第18回定例研究会

開催日：2013年6月15日（土）9：30～17：30

会 場：学習院女子大学

〔プログラム〕

一般研究発表 A会場（2号館3階235教室）

◇開始時間変更：発表希望者多数の為、10時開始(案)となっておりましたが、9時半開始となりました。

時間	発表者	タイトル	座長
9:30-10:30	花輪 充	教員養成を前提とする演劇的表現プログラムの開発と取り組みー短大保育科学生によるミュージカルの創作と実演を通してー	八木ありさ
10:30-11:00	小沢 徹・丸茂美恵子・三戸 勇氣・川上 央・入江寿弘・篠田之孝	スポーツと日本舞踊における「腰」に関する動作の考察	大貫秀明
11:00-11:45	宮川麻理子	大野一雄のデッサンをめぐってー創作メモと踊りの関連	國吉和子
11:45-12:30	ケイトリン・コーカー	日常の舞踏：舞踏の第1～3世代における人間革命	國吉和子

一般研究発表 B会場（2号館3階237教室）

時間	発表者	タイトル	座長
9:30-10:15	松井智子	フォーサイスと対位法	松澤慶信
10:15-11:00	北原まり子	戦前日本における『春の祭典』を踊る三つの試みーE.ルトケイツ（1931）、花園歌子（1934）、F.ガーネット（1940）	松澤慶信
11:00-11:30	渡邊絵理	石井小浪と学校舞踊	村田芳子
11:30-12:00	高橋佳子	川端康成と舞踊	杉山千鶴
12:00-12:30	吹田響子	三番叟物の演出（詞章・扮装・型）に関する検討ー「晒三番叟」「舌出し三番叟」「操三番叟」を題材にー	古井戸秀夫

＊それぞれ40分発表の場合は20分の質疑、30分発表の場合は15分の質疑、20分発表の場合は10分の質疑となります。

昼食（理事会 12:40-13:40 会場：2号館 4 階248教室）

美学会・舞踊学会共催シンポジウム「越境するダンス」 B会場：2号館3階237教室

〔司会：尼ヶ崎彬〕	
14:00-15:50	第一部 開会挨拶 篠原資明（美学会会長、京都大学教授） 趣旨説明 尼ヶ崎彬（学習院女子大学教授） 講演 1 近藤良平（振付家・ダンサー、「コンドルズ」主宰） 講演 2 武藤大祐（群馬県立女子大学准教授、舞踊批評家） 講演 3 貫成人（専修大学教授、舞踊批評家）
16:00-17:30	第二部 討論 近藤良平＋貫成人＋武藤大祐＋尼ヶ崎彬＋会場 閉会挨拶 柴眞理子（舞踊学会会長、お茶の水女子大学教授）

（終了予定時刻：17:30）

連絡先：尼ヶ崎彬（学習院女子大学） akira.amagasaki@gakushuin.ac.jp

掲示板

ニューズレター編集委員会からのお願い

①「私の研究テーマ」に執筆いただける方をひろく募集いたします。当該委員会までメールにてご連絡ください。（お名前、ご所属くもしあれば、テーマ概要を明記のうえ）

② 本ニューズレターのインタビュー欄に登場してもらいたい(主として)舞踊関係者をリクエストしてください。非学会員も可です。まことに些少なながらお礼ができることになりました。

事務局より

■舞踊学会事務局、移転のお知らせ■

事務局が下記に移動しました。これから3年間の事務処理は下記で行います。

宜しくお願い致します。

舞踊学会事務局

〒157-8565 東京都世田谷区北烏山8-19-1

日本女子体育大学 松澤研究室

TEL・FAX 03-3300-2423(研究室)

E-mail danceresearch.info@kagoya.net

【編集後記】

・読み応えのある本第4号をここにお届けします。今号より編集委員の顔ぶれがすこし変わりました。また、制作協力者として、若手学会員の仙田麻菜さんに加わっていただくことになりました。平均年齢が一気に下がり、その数値の変化には、なんだか血圧計測時と同様のうれしさを感じています。（大貫秀明）

・ニューズレター第4号をお届けします。新メンバーを加えての最初の号です。皆様のご意見ご感想を受けつつ、今後さらに進化させることが出来ればと思っています。どうぞ皆様のお声をお寄せ下さい。（森立子）

・先生方の足を引っ張らないよう、がんばります。（高橋系子）

・今回、石井達朗先生へのインタビューにご同行させていただきました。限られた時間ではありましたが、石井先生の研究領域がいかにか形成されていったかというお話を興味深く聞かせていただきました。（仙田麻菜）

ニューズレター第4号

発行日：2013年6月3日

編集：大貫秀明 森立子 高橋系子
仙田麻菜（制作協力）

発行者：舞踊学会（会長：柴真理子）

ご意見、ご感想、掲示板への投稿希望は以下のアドレスまでお願いいたします。

ニューズレター編集委員会

danceresearch.newsletter@kagoya.net