

ヴァナキュラーな舞踊を枠付け直す —— ショーネッド・ヒューズと柿内沢鹿踊の協働 ——

武 藤 大 祐

Reframing a Vernacular Dance:
The Collaboration Between Sioned Huws and Kakinaizawa Shishiodori

Daisuke MUTO

序

1990年代後半から2000年前後を境として、欧米を中心とする「コンテンポラリーダンス」の分野では文化的多様性が重要なテーマとなり、伝統舞踊やローカルな舞踊文化が作品にしばしば取り上げられるようになった。とくに広く知られた例としては、ジェローム・ベル (Jérôme Bel, 1964-) がタイのピチュエ・クランチェン (พิเชษฐ กลั่นชื่น, 1971-) と共演した『ピチュエ・クランチェンと私 (Pichet Klunchun and Myself)』(2005年初演)、シディ・ラルビ・シェルカウイ (Sidi Larbi Cherkaoui, 1976-) とアクラム・カーン (Akram Khan, 1974-) が共演した『ゼロ度 (zero degree)』(2005年初演) などが挙げられるが、バレエを源流とする西欧の舞台芸術の文脈に属さない異文化の舞踊への関心は、今日では欧米以外においても広く共有されるようになってきている。そのテーマは、多文化主義の表象、エキゾティズムへの批判など、様々である。

ところでこうした文脈をふまえて見る時、ウェールズ出身の振付家・ダンサーであるショーネッド・ヒューズ (Sioned Huws, 1965-) が岩手県住田町の柿内沢鹿踊^{かきないざわしおどり}保存会と協働で実施したプロジェクト「Odori-Dawns-Dance」が興味深いのは、文化的他者をコンテンポラリーダンスの作品に

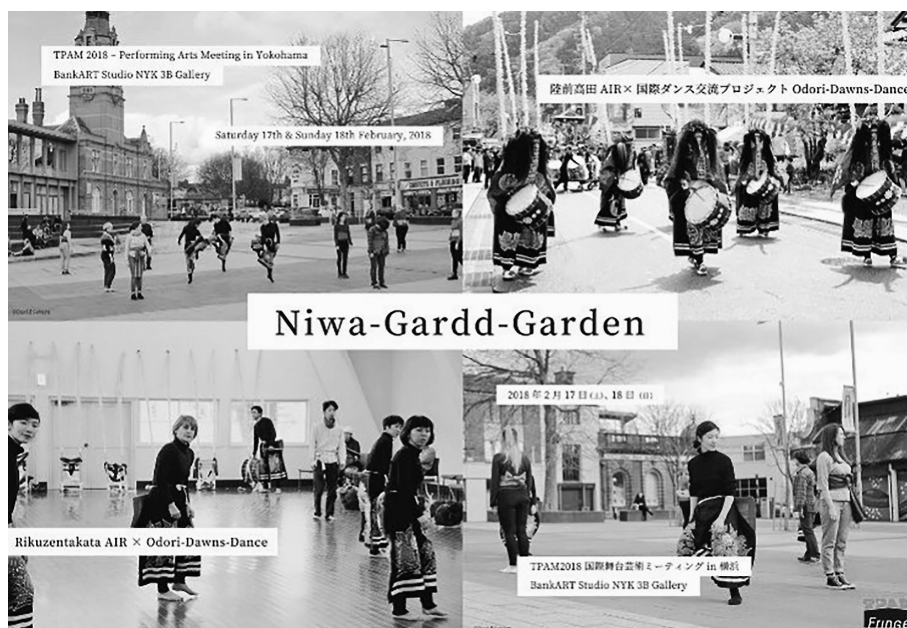


図1 上演フライヤー

招き入れるのではなく、むしろ自らがヴァナキユラーな舞踊文化の実践共同体に参加し、その一員として日常的に活動しながら、内部と外部をつなぐ形をとった点である。

ヒューズは2014年末から柿内沢鹿踊保存会と密な交流を始め、現地に住居を取得して芸能を習い、同保存会の一員として活動しながら、彼らとともに自らのプロジェクトを展開してきた¹。柿内沢鹿踊²の実践共同体へのヒューズの参加について、筆者はすでに詳細な調査を公表しているが(武藤 2018)、本稿ではこのプロジェクトの一環としてヒューズと同保存会が2017年から2018年にかけて上演した『Niwa-Gardd-Garden』³(図1)に焦点を合わせ、その特徴を記述・分析するとともに、舞踊史的な考察を加えたい。

1. 近代芸術としての舞踊と「他なる舞踊」の歴史

(1) 民族的他者とアーティスト

昨今のコンテンポラリーダンスにおいて伝統舞踊への関心が強まっている背景に、世界規模での移民の増加や、特色ある地域文化への注目などといったグローバル化の現象を見て取ることはたやすい。しかしこのことについて、美術批評家のハル・フォスターの、よく知られた論考「民族誌家としてのアーティスト」は歴史的な観点を与えてくれるように思われる。フォスターは、まずベンヤミンの「生産者としての作家」(1934年)における芸術家と労働者の連帯をめぐる議論を整理して示した上で、冷戦時代の美術にもこうした「連帯」の問題は引き継がれていると指摘する。とりわけ政治的コミットメントを鮮明にするアーティストたちの作例を示しながら、「芸術のブルジョワ資本主義的な制度(美術館、アカデミー、市場、メディア)、芸術やアーティストについての排他的な定義、アイデンティティやコミュニティなどに対する異議申し立て」は変わっていないとフォスターはいう(Foster 1996: 173)。

とはいえ、フォスターによれば、ベンヤミンが論じた社会主義的な状況と戦後の状況には大きな相違がある。すなわちアーティストたちが誰と連帯し、何の名のもとに闘争を展開するのかという点において、「経済関係の語彙で定義された主体から文化的アイデンティティの語彙で定義された主体への移行」が認められるというのである(Foster 1996: 173)。

連携すべき主体は変化している。すなわち何よりも文化的な、かつ／あるいは民族的な他者なのであり、コミットするアーティストたちは、その名のもとに闘争している。(Foster 1996: 173)

他方、ダンスにおける振付(choreography)の概念の歴史の変遷を論じたスーザン・リー・フォスターは、近年の振付家たちの作業は「創作」から「ファシリテーション」と呼ぶべきものに変化しているという。その源泉は1960年代のいわゆるポストモダンダンスの時代であり、マース・カニンガムやジャドソン教会派によって「芸術家=天才という作者モデルの相対化」が起こると(Foster 2011: 61)、やがて振付家の作業は、異質な構成要素をとりまとめて共同作業を統括するファシリテーター的な性格を帯びるようになった(Foster 2011: 66)。これが「多様な文化や個人のアイデンティティとしての、ありとあらゆる身振り」と向き合おうとする多文化主義的な取り組みへと変容した、と説明する(Foster 2011: 66)。

このように見ると、ハル・フォスターとスーザン・リー・フォスターは異質な文脈を見ていながらも認識を共有しているようである。なぜアーティストたちの関心が「文化的アイデンティティ」へと移行したのかについては両者とも具体的に語っていないが、芸術の自己批判というモダニズム

のプロセスが、美術とダンスの双方において、文化的他者の問題へと向かったのであり、それがとりわけ芸術の制度への批判としての意味を持つものだと説明されるのである。

とはいえ美術においてもダンスにおいても、モダニズム（近代主義）が進行する過程では必ず前近代的なものが対象化され、しばしば文化的な他者が参照された。よくいわれるように「モダン」と「プリミティヴ」という対比は同じコインの裏表に過ぎない。しかしモダニズムにおいてはアーティストを刺激するインスピレーションの源泉であった他者が、今日では連帯の相手へと変容しているとすれば、その差異は確かに検討に値する。

(2) モダンダンスと「翻訳」

さて、モダンな舞踊家の伝統的な舞踊に対する関心は、バレエ・リュス、イザドラ・ダンカン、ルース・セント・デニス、ラ・メリ、さらにはデニシオン出身のマーサ・グレアム、ドリリス・ハンフリーなどといったモダンダンスの歴史へと遡ることができる。バレエ（ダンス・アカデミック）によって築かれた「芸術としての舞踊」が、バレエに掬われない創作の領域へと拡張されていく過程で、非西洋世界の「前近代的」な舞踊文化は重要な参照項となった。

彼らのアプローチは多様であり、異文化からインスピレーションを得て創作を行なう場合（ダンカン、グレアム）、特定の文化を明示的に参照し、作品として提示する場合（セント・デニス）を二つの極として考えることもできよう。しかしいずれにせよ、伝統的な共同体の軛から解放され、都市の新しい舞台芸術として発達したはずのモダンダンスは、逆説的にも、しばしば宗教的な祭儀や儀礼の舞踊を近代芸術の制度の中に持ち込もうとしたのである。そこでは「前近代的」な舞踊文化と、近代芸術としての舞踊をどのような関係に置くかが問題となる。この点に関して、セント・デニスの次の言葉を参照することは有益だろう。

当時もまたこれからも、私はきちんとした学者などではないし、東洋の祭儀などで行われる舞踊を模倣したり、再現を試みることに強い興味を抱いたことはない。自分にとって感じられる雰囲気は全てであり、そこには必ずそれ自体のパターンが現れるものなのだ。[...] 私は精神的な意味内容をリズムパターンへと翻訳したかったのだ。これはいまだ、自分の知る限り、西洋世界では成し遂げられていないし、オリエンタル・ダンスのドグマにおいても表現されていない。(St. Denis 1939: 57)

ここに示された、“模倣ではなく翻訳”という命題こそ、「前近代的」な舞踊文化に対するモダンダンスの姿勢を端的に表している。例えばセント・デニスの最も有名なソロダンス『ラーダー (*Radha*)』(1906年初演)はインドの踊り子をモチーフとした作品で、インド人のエキストラも出演しているが、音楽はドリーブ作曲のオペラ『ラクメ (*Lakmé*)』⁴が用いられており、舞踊技術の面においても、インドの舞踊のイメージと当時のアメリカの舞台で見られたスカートダンスやバレエなどの語彙が自由に組み合わせられていた (Shelton 1990: 62)。セント・デニスの狙いが、“本物”のインド舞踊の上演でないことは明らかとってよいだろう。むしろ「精神的な意味内容」を西洋世界の観客に伝えるべく「翻訳」することを、かなりはっきりと意識していたように思われる。

比較のために、ショーネッド・ヒューズと同じく岩手の鹿踊に材を取った江口隆哉 (1900-1977) の作品『日本の太鼓』(1951年初演)を見てみたい。江口は1930年代にドイツでモダンダンスを学んでおり、セント・デニスとは系譜が異なるが、考え方は類似している。『日本の太鼓』の創作にあたって、江口は作曲家の伊福部昭らとともに現・奥州市の鶴羽衣を訪れ、金津流鶴羽衣鹿踊を四年に渡って丹念に実見し、作品を作り上げた。江口は、ヒューズとは異なり、直接踊りや太鼓を習

うことはしていない⁵。また「そのまま踊るのでは意味のないこと」であり、「オーケストラ伴奏で、近代的な劇場で上演するに適わしいものをつくり出さなければならない」と考えたと記している(江口 1961: 316)。さらに「鹿踊りの独特な雰囲気と、特徴として底に流れるものを噛みしめること」(江口 1961: 316)が狙いだともいう。つまりセント・デニス同様、江口も鹿踊を“模倣ではなく翻訳”したとあってよい。では実際に、どのような翻訳が行われたのか⁶。

作品は第一章「八つの鹿の踊り」、第二章「女鹿隠し」、第三章「二つの鹿の踊り」、第四章「八つの鹿の踊り」からなる。このような構成は、踊り手の人数や「女鹿隠し」の演目など原形をふまえた部分もあるが、江口の創作であり、フォーメーションとその展開も同様である(江口 1961: 321-2)。

衣装は河野国夫がデザインした。江口は「形はそのままを活かし、色彩で工夫」、「原地では本ものの鹿の角を使い、頭に冠る獅子頭は桐の木でつくってあるが、両方とも薄い鉄板でつくって軽いものにした」、「原地では草鞋を穿くが、草鞋は穿かないことにした」、「太鼓は、〔…〕踊り方が原地のものより激しくなるので、少し小型にした」(江口 1961: 318-9)と記している。

元の鹿踊では踊り手が太鼓を叩きながら踊り、また口唱歌も行うが、『日本の太鼓』では伊福部が新たに作曲している。江口は以下のように記す。

四五十人のオーケストラが伴奏するので、自分の打つ太鼓の音だけに頼る要はない。むしろ、太鼓を打つという動きを重視する方がよい。それで原地の打ち方とは変えて、両腕の動きが大きく、派手になるような打ち方にした。(江口 1961: 320)

器楽曲の演奏を伴った群舞、というバレエ的な構成をとったため、踊りと音楽の関係がもとの鹿踊とは大幅に異なっており、さらに腕の動きそのものの性質が変化しているのである。

このように、セント・デニスにせよ、江口にせよ、モダンダンスの振付家たちはしばしば自身にとって異文化に属する伝統舞踊に関心を寄せ、それを「翻訳」した。元の舞踊の主題、動きの形、技法、衣装、リズムなど様々な要素を適宜取捨選択して、その独特の「雰囲気」や「意味内容」を彼らが属する舞台芸術の枠組に移し入れることが目指されたのである。

(3) 2000年代の多文化主義的コンテンポラリーダンス

次に、上述のようなモダンダンスのアプローチを、2000年代のコンテンポラリーダンスのそれと比較してみることにしたい。

ヨーロッパのダンスにおける多文化主義は、まずもって身体多様性への意識の高まりという文脈を持つように思われる。身体障害をもつダンサーを含めた舞踊団の先駆として知られるイギリスの「カンドゥーコ (Candoco)」が結成されたのは1991年であるが、1990年代後半にフランスなどで現われ始めたコンセプチュアルな振付作品とともにこの傾向は鮮明になる。観客の目の前で身体を様々に変形して見せるグザヴィエ・ル・ロワ (Xavier Le Roy, 1963-) の『未完了の自己 (Self Unfinished)』(1998年初演)、オーディションで選ばれた素人が出演するジェローム・ベルの『ショー・マスト・ゴー・オン (The Show Must Go On)』(2001年初演)などが典型である。またドイツのピナ・バウシュ (Pina Bausch, 1940-2009) のカンパニーはもともと多国籍性を強調していたが、2000年には1978年初演の作品『コンタクトホーフ (Kontakthof)』を「65歳以上の男女」の出演者による版として再制作した⁷。このように社会包摂はヨーロッパのコンテンポラリーダンスにおいて一つの潮流を形成し、これがさらに、異文化に属する身体を主題化する多文化主義の流れを生んだと見る事ができる。

本稿序でもふれたバングラデシュ系イギリス人のアクラム・カーンは北インド古典舞踊「カタック」を土台にしたコンテンポラリーダンスの振付家／ダンサーであるが、2000年にカンパニーを結成して以来、多文化主義的なコンテンポラリーダンスの象徴ともいべき存在になった。そしてカーンと『ゼロ度』を共作したベルギーの振付家／ダンサーであるシディ・ラルビ・シェルカウイは、フラメンコのマリア・パヘス (María Pagés, 1963-) や少林寺の僧侶たちとも共演している。また同じく序でふれたジェローム・ベル『ピチェ・クランチェンと私』で共作したピチェ・クランチェンも、タイの古典仮面舞踊劇「コーン」を起点としてコンテンポラリーダンスを創作するダンサー／振付家である。

こうした2000年代の諸作品では、ルース・セント・デニスや江口隆哉のように、異文化の舞踊や身体技法のフォルムを「翻訳」して見せるというより、当該の文化を身に帯びた当事者が出演する。いかえれば、異質な舞踊の形式ではなく、異質な踊り手の身体が舞台に登場するのである⁸。そして、振付家は自身と他者、あるいはさらなる他の構成要素との関係を「ファシリテート」する形で創作する (Foster 2011: 66)。

ここでは、スーザン・リー・フォスターも指摘するように (Foster 2011: 66)、舞踊を単なる形式ではなく、身体化されたアイデンティティとして捉える傾向が反映されている。したがって文化的他者をめぐっては、単なる一方的な表象の水準に留まらず、当該の舞踊に熟達した身体さらにはそれを巻き巻く共同体 (地域、民族、国家など) との直接的な関わりを持つことになる。またそれゆえに、こうしたコラボレーションは、ハル・フォスターが論じたように、多かれ少なかれアーティストの政治的コミットメントとしての意味を帯びる。すなわち、多文化主義、オリエンタリズム、マイノリティの社会包摂などが、舞台上の単なるイリュージョンとしてではなく、現実の社会的・空間的文脈のただ中において実践されるのである。

しかしそこで問われるのが、西欧に由来するコンテンポラリーダンスの諸制度、わけでも「作品」「作者」といった概念である。なぜならこれらは、上記のようなコラボレーションにおいては、他なる身体の支配という政治的な問題に直結するからである。

2. プリミティヴィズム問題

ところでジャクリーン・シー・マーフィーは、北米先住民の振付家であるサンティー・スミス (Santee Smith, 1971-) のダンス作品をめぐって興味深い議論を展開している (Shea Murphy 2009: 39)。

スミスはモホーク族の出身で、カナダ国立バレエ団でバレエを学び、民族舞踊も習得して、2005年に Kaha:wi ダンスシアターを設立した。その契機となった長編作品『Kaha:wi』(2004年初演) は、北米先住民の舞踊だけでなく、死生観や世界観、ジェンダー構成などをテーマとして取り入れたものである。シー・マーフィーは、ワシントン DC にある国立アメリカン・インディアン博物館の劇場における上演を取り上げ、この作品はいわば先住民族文化の「ドキュメントとしてのパフォーマンス」であって、博物館に所蔵された様々な資料や器物を新たに「枠付け直す (reframe)」役割を担ったと論じる (Shea Murphy 2009: 36)。すなわち博物館で展示されている資料や器物は、生きた人間の営みから切り離され、あたかも過去の遺物という印象を与えるが、スミスのパフォーマンスはそれらがもともと属していた文脈を観客に想起させ、先住民の文化と歴史が今なお進行中のものである事実を示すことに成功した、というのである。

とはいえ、『Kaha:wi』は一見ごく普通のモダンダンスないしコンテンポラリーダンスの作品に見える。筆者は2009年に横浜で実見したが⁹、バレエおよびモダンダンス以降のダンステクニク

が基軸となっているほか、照明・音響を含めたドラマティックな構成は、アメリカやヨーロッパで発達してきた舞台芸術の手法に則ったものであった。そのテーマとして先住民の文化が取り上げられているとはいえ、およそ先住民の舞踊文化の文脈に属するものとはいえない。しかしそのようにあげつらうとしたら、それは「モダンなダンス」と「先住民のダンス」という区別の本質化であろう、とシー・マーフィーはいう (Shea Murphy 2009: 39)。むしろ彼女の主張は次のようなものである。

『Kaha:wi』は他方で、コンテンポラリーダンスの語彙や習慣と、明らかに先住民のものである語彙や習慣とを編み合わせ (interweave)、それを通して先住民の哲学や物語やイデオロギーをも編み合わせている。スミスは、先住民の世界観を明確に示す (articulate) ために、このように舞台芸術としてのコンテンポラリーダンスという道具を使っているのだと私はいいたい。彼女が取り組んでいるコンテンポラリーダンスは、確かに (部分的には) ヨーロッパにルーツを持ち、植民地主義やオリエンタリズムの歴史を伴っているジャンルだが、しかし同時に、様々な身体がその知識を持ち込むパフォーマンスのジャンルでもあるのだ。(Shea Murphy 2009: 39)

つまり「モダンなダンス」は確かに「先住民のダンス」から発したのではなく、ヨーロッパにルーツを持つものであるが、両者の関係は固定されたものとは限らず、「編み合わせる」ことが可能だというわけである。シー・マーフィーはさらに次のようにも主張する。

彼女の作品は、植民地主義的なヨーロッパ式の枠組 (舞台舞踊、先住民と連邦政府との協定、聖書、博物館) の内部においても彼らの世界観を表現し、またこうした枠組の中に先住民の考え方をたっぷりと持ち込むのであり、それらはこうした制度の境界線を越え出て行けるものなのだ。(Shea Murphy 2009: 39)

先住民の文化が「ヨーロッパ式の枠組」の内部において表現され、それが「制度の境界線」を越え出て行く。これがシー・マーフィーの考える異文化間の「編み合わせ」であると見てよいだろう。反論は容易に想像される。批評家のルイス・シーガルは、とりわけ参加型の民俗舞踊の場合、プロセニウムステージのような制度は「〔当該の〕舞踊のあらゆる要素を根本的に歪め、陳腐化してしまう」と批判する (Segal 1995: 41)。これに対しシー・マーフィーは、「植民地主義的な枠組」である「コンテンポラリーダンス」を戦略的に使用し、博物館の「コレクション」としてパフォーマンスを上演することの意義を強調する。さらに、現在でも北米で行われている先住民の伝統舞踊祭「パウワウ」の方が、かえって真正かつ不変の先住民文化なるものをステレオタイプ化しており (Shea Murphy 2009: 52)、そうした状況を鑑みれば、プロセニウムステージの有効性は再考に値するのだという (Shea Murphy 2009: 49)。

しかしそもそも、異文化の「ヨーロッパ式の枠組」への包摂をもってして「編み合わせ」と呼ぶ、シー・マーフィーの議論自体を疑問視することもできるだろう。よく知られているように、ジェームズ・クリフォードは西洋世界による非西洋の文化の「領有」を問題化した。ピカソやレジェがアフリカ彫刻に触発されて創作した事実に注目する MOMA の展示を論じながら、西洋近代に発する「芸術」の概念を異質な歴史世界に適用し、その結果として西洋近代的な概念の「普遍性」の確認に帰着するナルシシスティックな構造を批判して、クリフォードは次のようにいう。

芸術という気前のよい範疇が世界的規模で構築されるようになったのがまさに、地球上の部族民が大量にヨーロッパの政治的、経済的、伝道的な支配下に置かれるようになったときだということは、ここで無関係ではありえない。(Clifford 1988: 196-197)

クリフォードはこのような概念による異文化の支配を「ヘゲモニックな西洋的前提」の再生産として批判する(Clifford 1988: 197)。ヘゲモニーの再生産によって、実際の「部族文化と部族芸術家の具体的で創造的な実存は抑圧されてしまう」(Clifford 1988: 200)からである。

しかしクリフォードは、生きている伝統がこうした抑圧に対して示す抵抗の一例を、マオリ文化についてのある展覧会に見出している。

実のところ、部族芸術は、徹頭徹尾政治的なものなのである。マオリ人が、彼らの伝統を西洋の主要な文化施設や後援企業が「芸術」として搾取することを許したのは、彼らの国際的名声が高まって、それがニュージーランド社会のなかで彼らが推進している復興運動に寄与することを狙ったことである。(Clifford 1988: 209-210)

ここには、他者の文化を救済し領有しようとする身振りが、他者の側では別の文脈化を受けていることが示されていると同時に、非西洋の器物が自律的な「芸術」の枠組には収まり切らない非自律的な価値を幾重にも含み込んでいる事実が現れている。

先に見たルイス・シーガルの主張、すなわちプロセニウムステージによる民俗舞踊の「陳腐化」とは、まさにこのような、舞踊がもつ非自律的な価値や社会的な諸機能を舞台芸術の制度が排除してしまうことを指すといえるだろう。シー・マーフィーが主張するように、舞台芸術としてのコンテンポラリーダンスを先住民が戦略的に用いることは確かに可能だろうが、パウワウのような伝統的な舞踊の形態が孕んでいるかも知れない可能性を否定して一方的に舞台芸術を称揚することは、まさにクリフォードのいう「ヘゲモニー」の素朴な追認ともみえる。

3. ショーネッド・ヒューズと柿内沢鹿踊による『Niwa-Gardd-Garden』上演の分析

さて、このようにモダンダンスおよびコンテンポラリーダンスの事例をふまえた時、ショーネッド・ヒューズが3年以上に渡り柿内沢鹿踊を現地で習い、保存会の一員として日常的に活動しながら、相互的な協力関係のもとに生み出した『Niwa-Gardd-Garden』の上演はどのように見えてくるだろうか。結論の一部を先取りすれば、この上演は柿内沢鹿踊というヴァナキユラーな舞踊文化に変形を加えることなく、新たな文脈の内に置き入れてみせている点に大きな特色がある。以下、詳しく見ていきたい¹⁰。

(1) 上演の構成

上演会場となった BankART Studio NYK (神奈川県横浜市) は、かつて日本郵船の倉庫だった建物を再利用したアートスペースである。コンクリートが剥き出しになった空間は、天井が高く、巨大な柱が林立している。

会場に着くと、受付前に、誰でも自由に見ることのできる柿内沢鹿踊および本プロジェクトについての資料(解説文、歌詞、映像、パンフレットなど)が展示されていた(図2)。また観客には企画趣旨の他に、唱歌の歌詞が全て印刷されたものが配布された(ただし実際に歌われる順番は異なっていた)。

中に入ると、客席は広い空間を緩やかに取り囲むように不規則に配置されており、「庭」の印象を醸し出していた。開演時間になると、ヒューズ（通訳付き）からのごく簡単な説明があり、まずスペースの一角に集まって短い映像を見るよう促された。

映像は「回向」を主題とし、「回向」の朗唱を背景に、柿内沢鹿踊の稽古場、周囲を取り巻く自然、衣装を修理する様子、稽古風景、古い写真、ヒューズ自身の家や庭などが映し出される。長さは6分ほどである。

続いて上演に移るが、照明や音響による演出などは何もなく、出演者の準備が整うと各自がおもむろに配置につき、口唱歌と太鼓についてヒューズが簡単な説明を挟んで、上演が開始された。出演者はヒューズ、木村玲奈¹¹、清水穂奈美¹²、若林理恵¹³、柿内沢鹿踊保存会、および女子美術大学の学生たち、その他である。

以下、筆者が独自に場面を区切りながら記述する（図3～7は上演の記録映像から筆者がキャプチャーした）。

- ① 主となる踊り手は9人（保存会5名、ヒューズ、木村、清水、若林）。衣装は袴と太鼓（保存会のみ）に上半身は黒のスウェット。頭やササラ等は付けていない。演目「海のとなか」「奥の御山」「壁ごし」をそれぞれまず口唱歌のみで演じ、次に太鼓付きで演じる。その旨は保存会の指導者である中立なかつにより口頭で説明される（図3）。
- ② 太鼓なしで演目「渡り拍子」。太鼓の代わりに口唱歌を用いる。
- ③ 「渡り拍子」の途中で、突然、ダンサー4名（ヒューズ、木村、清水、若林）のみによる非伝統的な構成に移行。もとの「渡り拍子」の動作を、1.5倍ほどの速さで非常に長く反復して踊る。口唱歌は途中でカノン形式になる（図4）。
- ④ そこに10人のエキストラが加わる（学生たち、小さな子供たちもいる）。彼らは普段着に帯だけを結んでいる。格子を描



図2（筆者撮影）



図3



図4



図5

くように（おそらく即興で）歩き回り、角を曲がり、時折り停止したり、座ったりする。別の秩序に属するダンサーたちとエキストラが同一の空間内に共存した状態（図5）。

- ⑤ 全体が静止し、各々が彫刻のようなポーズをとり、刻々と変えていく。

（④の状態に戻る）

- ⑥ エキストラもダンサーたちとともに踊る。ユニゾンによる反復。

（④の状態に戻る）

- ⑦ エキストラは走り回り、ボールを互いに投げてパスする。

（④の状態に戻る）

- ⑧ エキストラは馬跳びをする。

（④の状態に戻る）

- ⑨ ダンサーが2人+2人に分かれて踊る。エキストラは長縄などで遊ぶ。

- ⑩ 太鼓を付けた保存会が加わり、エキストラが抜ける。4人+4人の組になり、長方形の幾何学的なフォーメーションを作って踊りながら、徐々に通常の鹿踊の円陣へと移行。

- ⑪ 演目「京でくかん」。ただし太鼓ではなく口唱歌で踊る。

- ⑫ 演目「長唄」。太鼓ではなく口唱歌で踊る。

- ⑬ 演目「^{からがね}唐金狂い」。中心となる三人を木村、清水、若林が演じる。

- ⑭ 演目「^ほ追い狂い」。中心となる一人をヒューズが演じる（図6）。

- ⑮ 演目「^か鹿の子」。

- ⑯ 演目「^{ひきは}引派」。太鼓を叩く部分と、口唱歌による部分が混在する。

- ⑰ 演目「渡り拍子」。太鼓ではなく口唱歌で踊る。やがて踊りが止まり、口唱歌だけを唱えながら全員が空間の一方の端へ移動して終わる。観客の拍手。

- ⑱ 観客の前で保存会とダンサーたちが装束やササラ、頭を付ける。ヒューズとスタッフから口頭で、15分ほどの休憩のアナウンス、および資料展示への案内がなされる。

- ⑲ 本来の柿内沢鹿踊。前半に行なわれた各演目を連続して踊る（図7）。

- ⑳ 出演者全員が会場の一角に集まり、記念写真を撮影するような静止状態が約2分ほど続く。静止が解かれると出演者がそれぞれに礼をし、観客の拍手。



図6



図7

このように、上演はおおよそ①～⑰までの前半部、⑱（転換／休憩）を挟み、⑲⑳の後半部に分けて捉えられる。前半部では、まず元の鹿踊をいわば分解してデモンストレーションのように示している（①②＝約15分間）。その後あからさまに異質な場面、すなわち加速されたミニマリズム的なシークエンスと、日常動作や遊びを演劇的に再現したシークエンスが挿入され（③～⑨＝約20分間）、再びデモンストレーションに戻る（⑪～⑰＝約15分間）。転換／休憩（⑱＝約15分間）を挟み、後半では通常の鹿踊（⑲＝約20分間）を見せる。概略このような構成である。

(2) 分析と考察

直ちに見て取れる特徴は、モダンダンスやコンテンポラリーダンスでしばしば行われるように、既存の舞踊形式に外から異質な要素を付加したり変形したりせず、鹿踊そのものについての知識を観客に与えることから出発し、そして最終的な到達地点もまた伝統的な鹿踊だという点である。

観客への知識の提供は、上演前の、資料や映像の提示から始まる。もちろん断片的な情報ではあるが、多くの人にとって馴染みのないローカルな文化であることは十分に伝わる。そして上演の冒頭部分では、まず踊り手たちが太鼓を使わずに口唱歌で踊り、次に同じリズムを太鼓で叩きながら踊ってみせ、口唱歌と太鼓が照応していることが示される(①)。言葉によるごく簡潔な説明もあり、趣旨は明白である。簡素化された装束、とくに頭やササラを付けないことによって一人一人の顔や身体が見えている点も本来の上演と大きく異なる。このような方法で三曲続けて演じられることで、観客はごく早い段階で鹿踊についての基本的な知識を得る。それと同時に(むしろそれ以上に重要なことに)、見慣れない舞踊を冷静に注意深く観察する姿勢を促される。

続いて現れるダンサー4人での速く反復的なシークエンス(③)は、それまで踊られていた演目「渡り拍子」(②)の歌やリズム、動きを引き継ぎつつも、流れを鋭く断ち切るように突然始まる。観客には瞬間的に軽い衝撃がもたらされ、4人の歌やフォーメーションのカノン式の構成から、これが伝統的な形式ではないことも推測される。さらに普段着を着たエキストラが加わり(④)、幾何学的な動線に従った歩行や、脱力した日常動作、ストップモーションなどが始まると、このパートが冒頭で示された岩手の鹿踊とは根本的に異なった文法に基づいていることはもはや明白となる(⑤~⑨)。

やがて冒頭で踊った保存会のメンバーが再び加わり(⑩)、鹿踊の演目が連続する(⑪~⑰)。ただし今度は口唱歌と太鼓の関係がわかりやすく示されることはなく、冒頭とは異なる曲、さらには二頭の雄と一頭の雌が登場する「唐金狂い」とそれに続く「追い狂い」といった演劇的な曲も次々に踊られる。創作されたシークエンス(③~⑨)との明らかな差異を認知することで、観客にとっては鹿踊のイメージが一層明確なものになる。説明抜きで複数の曲が続いて行くと、冒頭部で得た鹿踊についての基礎的な理解を想起することが促され、しかもそうした基礎の確認にもはや留まることなく、聴覚的にも視覚的にもドラマティックな演目の推移に注意を向けることになるのである。

このような前半部をふまえて、観客は後半の鹿踊を見る(⑱)。全員が頭と巨大なササラを背負うと、踊り手個々人の見分けはほとんど付かなくなる。それと同時に、(もはや口唱歌ではなく)太鼓で刻まれるリズムはどれも既に聞き覚えのあるもので、「唐金狂い」や「追い狂い」といった演目も今度は純粋な鹿たちのドラマとして見ることができる。こうして上演は伝統的な鹿踊によって終幕を迎えるのであるが、最後の出演者たち全員の長い静止(⑳)は、上演の全体(そこには本来の鹿踊も、そうでない要素も含まれる)を穏やかにまとめ上げる瞑想にも似た時間となる。

以上のように、『Niwa-Gar-dd-Garden』は柿内沢鹿踊を新たな観客に届けるという目的に徹している。しかしもちろん単なる説明ではなく、観客が自らの知覚と洞察を通じて理解して行けるよう、周到に設計されたパフォーマンスであるといえる。

(3) 舞踊史上の先例との差異

モダンダンスやコンテンポラリーダンスの多くの作例では、作品が取り扱う伝統舞踊についての知識は暗黙の前提とされることが多い。セント・デニスの『ラーダー』にせよ、カーンとシェルカウイの『ゼロ度』にせよ、振付家や踊り手の側だけがその知識を持っているか、もしくは観客にもそれが共有されている状態がまずあり、その上に振付家が独自に組み立てた作品世界が開示されるのである。ところがこの『Niwa-Gar-dd-Garden』では鹿踊そのものへの付加や変形はごく僅かであ

り、しかもそれらはまたいずれも鹿踊についての理解を促す要素として、構造上はつきり区別された形をとっている。したがって観客の関心は作者の創作の内容よりも、伝統的な鹿踊自体に向かうことになる。

それ以上に興味深いのは、この上演における「作者」の位置付けである。ヒューズを「作者」として見た場合、その振る舞いがあまりに慎ましいという事実だけではない。特に冒頭で保存会の中立が「次は『○○』を、まず太鼓なしでやります」等といった言葉を発するが、全体の流れについての指示をししばしばヒューズも出しており、上演が単一の主体のもとに統制されてはいないことが観客にも伝わるのである。

この上演は「作品」としての輪郭も曖昧化されている。伝統的な踊りとそのデモンストレーションが全体の大部分を占め、創作の割合は明らかに低い。また空間の面でも、観客席とアクティングエリア、そして出演者やエキストラと観客の境界がしばしば不明瞭になるよう演出されている。上演中に出演者への指示が行われたり、観客の前で装束を付ける作業が行われるなど、いわゆる「オン」と「オフ」の境界も定かでなく、どこことなくインフォーマルな雰囲気が終始漂っている。さらに資料展示などによってこのプロジェクトがヒューズと保存会との継続的な交流に基礎を置いている事実が示され、観客が単に作品だけを切り取り、そこに審美的な眼差しを向けることを難しくしている。こうした様々な意味において、この上演には自律した「作品」としての性質がきわめて稀薄となっている。

したがって、この上演が住田町での柿内沢鹿踊の実践とどのような関係にあるのかも明瞭である。出演しているのは、ヒューズも含めた柿内沢鹿踊の実践共同体そのものである。これはモダンダンスのように伝統舞踊を「翻訳」したものでなければ、コンテンポラリーダンスのように特定の舞踊文化を「体現」(embody)し、あるいは「代理＝表象」(represent)する個人の身体を提示するパフォーマンスとも異なり、ある具体的な文化的実践のインデックス(指標)的な提示に他ならない。観客は岩手県住田町の柿内沢で行われている舞踊を、ただ別の場所と文脈において見るのである。

ヒューズは、柿内沢鹿踊保存会とともに制作する作品や上演について、鹿踊を「枠付け直す(reframe)」という表現で筆者に語ったことがある(Huws 2017)。ヒューズのいうこの「枠(frame)」は、本稿第2節で見た、シー・マーフィーがコンテンポラリーダンスの制度を指しているそれとは質的に異なっているように思われる。シー・マーフィーのいうframeは、その内部に異文化を収容することができる空間のことである。それに対してヒューズのframeは文字通り額縁のようなものであって、柿内沢鹿踊という文化の輪郭線に沿って着脱可能なものである。それは同じものをただ「違う角度から見られるようにする」(Huws 2017)だけであるが、同時に、通常とは異なる場所や文脈との間を媒介する働きももつ。このような選択は、確かに『Niwa-Gardd-Garden』を「作品」としては何か物足りないものにしてしまうと思われるかも知れない。しかしそもそも「作品」や「作者」という観念が相対化されている点において、これはモダンダンスやコンテンポラリーダンスとは質的に異なる実践と考えるべきなのではないだろうか。

最後に、作品の成立するプロセスについても見ておきたい。モダンダンスの振付家たちは、異文化を自分なりの表現に置き換えることを目指した。そのために例えばセント・デニスや衣装や小道具などを絶えず精力的に収集し、江口も鶴羽衣鹿踊の団体にササラの制作を依頼している。いずれも情報や物資はおもに伝統舞踊から振付家の側へと一方的に移動することになる¹⁴。コンテンポラリーダンスにおいては、他なる身体とのコラボレーションが目的とされるため、両者の関係はモダンダンスよりもはるかに双方向的である。ただしコンテンポラリーダンスという舞台芸術の制度を受け容れる限りにおいてであり、この枠組によって捨象される部分は残る。

これらと比較した場合、『Niwa-Gar-dd-Garden』の成立までに至るプロセスがはるかに双方向的であった。別稿(武藤 2018)で詳述した通り、ヒューズは鹿踊から取材を行ったのではなく、鹿踊の実践共同体に参加したのであり、これはモダンダンスやコンテンポラリーダンスとの根本的な差異である。この参加という契機が、上演に向けた共同作業を可能にしていることはいうまでもない。ヒューズは次のように書いている。

共同作業の鍵となるのは、敬意を示したコミュニケーションである。相手の許可を得ること、日常の出来事に参加すること、質問すること。[…「入派」を土台にして長い反復の振付を考えた時には] 鹿踊の仲間と延々と議論したものだ。「しかし一体何故? どんな理由でそんなことをするの? 一体何のために?」と疑問ばかり投げかけられた。ところが二年経つと、私の振り付けに興味を示し始め、「観てみたい」と言ってくるまでになった。大事なことは、相手が聞いてくるまで待つこと。(ヒューズ 2019: 7)

共同作業の前提として強調されているのは、質問し、質問される、という基本的なコミュニケーションの持続である。こうした積み重ねが、ヒューズと保存会の人々との関係を作っている。これはモダンダンスやコンテンポラリーダンスにおける主体(=作者)と客体(=素材)の関係(Muto 2016)とはおよそかけ離れており、実践として性質を異にしているというべきである。

結

見てきたように、『Niwa-Gar-dd-Garden』は、近代的な芸術を支えてきた「作者」や「作品」という観念から距離を置きつつ、一つの舞踊文化としての鹿踊を、非当事者である観客に開示しようとする点に特色を見出すことができた。

菊地和博によれば、岩手のシシ踊りの特色は、死者や動物の霊に対する「供養」、そして荒々しい「野獣」の表象という二つの側面を併せ持つが(菊地 2007)、この上演はそれらに加え、鹿踊を実践し継承する共同体とそれを取り巻く自然環境、歴史、政治の総体をも観客に暗示せずにはいない。見慣れない伝統舞踊を観客席から仔細に観察し、そこに内在する論理を自らの知覚と洞察を働かせながら把握していく経験は、舞踊を単なる形式としてではなく、ある持続的な社会集団の生の営みとして理解する努力を促すだろうからである。『Niwa-Gar-dd-Garden』は、自律的な「芸術」の範疇には決して回収できない、非自律的な文化として民俗芸能を提示することに成功しているのではないだろうか。

もちろん、上演前の映像において「回向」という紛れもない供養の儀式が扱われている点、あるいはポストパフォーマンストークが保存会のメンバー抜きで行われざるを得なかった点など、さらなる論点は様々に指摘し得る。しかし少なくとも『Niwa-Gar-dd-Garden』におけるヒューズと柿内沢鹿踊保存会の実践は、近代西洋的な「芸術」の制度を相対化するとともに、「伝統」的なものと「現代」的なものという、近代の分割に批判的な問いを投げかけるものだということはできるだろう。

【参考文献】

江口隆哉 (1961) 『舞踊創作法』、東京：カワイ楽譜。

片山杜秀 (2014) 「解説」、CD 『伊福部昭：舞踊音楽《プロメテの火》ほか』(広上淳一指揮、東京交響楽団)、東京：DENON。

- 菊地和博 (2007) 「東北の歴史風土とシシ踊り」、『季刊東北学』第12号。
- 清水和歌、五条珠実、江口隆哉、高橋秀雄、西角井正大、三隅治雄、山路興造 (1967) 「座談会 民俗芸能の再創造と舞台化」、『民俗芸能』復刊第10号 (通巻第29号)。
- 西宮安一郎編 (1989) 『モダンダンス 江口隆哉と芸術年代史』、東京：東京新聞出版局。
- ヒューズ、ショーネット (2019) 「日本での十年」(三上訳)、『viewpoint』第86号。
- 武藤大祐 (2018) 「舞踊の生態系に分け入る——ショーネット・ヒューズと柿内沢鹿踊」、『群馬県立女子大学紀要』第39号。
- Clifford, James (1988) *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge: Harvard UP. (ジェイムズ・クリフォード『文化の窮状——二十世紀の民族誌学、文学、芸術』(太田他訳)、京都：人文書院、2003年)。
- Foster, Hal (1996) *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge and London: The MIT Press. (第六章：ハル・フォスター「民族誌家としてのアーティスト」(石岡・星野訳)、『表象』第5号)
- Foster, Susan Leigh (2011) *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, London and NY: Routledge.
- Huws, Sioned (2017) Interview with Daisuke Muto. Aug 19.
- Muto, Daisuke (2016) *Choreography as Meshwork: The Production of Motion and the Vernacular, in Choreography and Corporeality: Relay in Motion*, eds. Thomas DeFrantz and Philipa Rothfield, London: Palgrave Macmillan.
- Segal, Lewis (1995) Looking at Postcards: World Dance on Western Stage, in *Looking out: Perspectives on Dance and Criticism in a Multicultural World*, ed. David Gere et al, NY: Schirmer Books.
- Shea Murphy, Jaqueline (2009) Mobilizing (in) the Archive: Santee Smith's *Kaha:wi*, in *Worlding Dance*, ed. Susan Leigh Foster, London: Palgrave Macmillan.
- Shelton, Suzanne (1990) [1981] *Ruth St. Denis: A Biography of the Divine Dancer*, Austin: Texas UP.
- St. Denis, Ruth (1939) *An Unfinished Life*, NY: Harper & Brothers.

【注】

- 1 この活動は2018年3月をもって一区切りとなり、ヒューズは住田町を離れた。
- 2 鹿踊は、岩手県を中心として現在も盛んに行われる民俗芸能であり、多くの場合、鹿を象った頭と、竹でできたササラ(ヤナギ)を二本背負い、太鼓とともに歌いながら踊る。主には盆行事における祖霊供養であるが、他の祭礼や様々なイベントでも行われる。
- 3 2017年12月10日に塩釜市杉村惇美術館、2018年2月17日・18日に横浜のBankART Studio NYKでそれぞれ上演された。なおタイトルにある「Gardd」はウェルシュ語で「庭」を意味する。
- 4 1883年初演。イギリス統治下のインドを舞台にした物語で、ピエール・ロティの自伝的小説を原作とする。
- 5 なお出演者は「江口隆哉、宮操子、三上修、真田晴夫、江口乙矢、大谷旦、奥脇芳雄、俵藤正克」(西宮 1989: 430)であり、いずれも他の江口作品にも出演していることから江口・宮舞踊団のメンバーと見られる。
- 6 『日本の太鼓』の詳細については江口(1961)所載の「『日本の太鼓』(鹿踊り)の創作過程」、片山(2014)、および2011年5月の復元上演(東京都、日暮里サニーホール)を筆者が実見した際のメモを参照した。
- 7 『65歳以上の男女のためのコンタクトホーフ (*Kontakthof für Damen und Herren ab 65*)』(2000年)に続き、2008年には『14歳以上のティーンエイジャーのためのコンタクトホーフ (*Kontakthof mit Teenagern ab 14*)』も制作された。
- 8 2006年に初演された『聖なる怪物たち (*Sacred Monsters*)』におけるアクラム・カーンとシルヴィ・ギエム (Sylvie Guillem, 1965-) の共演を、1923年の『東洋の印象 (*Oriental Impressions*)』におけるアンナ・パヴロワとウダイ・シャンカールのそれと比較してみることもできる。当時、シャ

ンカールはインド舞踊についてはまだ素人同然であり、したがってその身体はいわばバヴロワにとっての舞台装置というべきものに近かった。他方、カーンはインド古典舞踊を身に付けた踊り手であり、バレエの名手であるギエムとともに舞台上で「異文化接触」を演じた。すなわちシャンカールにおいてはもっぱら「インド人」の視覚的な表象が求められたのに対し、カーンはあくまでも一人の踊り手の身体として舞台に現れたのである。

- 9 2009年10月、横浜赤レンガ倉庫において、アイヌ民族のグループ「アイヌ・レブルズ」とともに「大地のジョイントパフォーマンス Dancers of the Earth」として上演された。
- 10 以下の記述は2018年2月17日・18日に横浜で筆者が実見した際のメモ、およびその記録映像に基づく。
- 11 コンテンポラリーダンスのダンサー／振付家で、本プロジェクトのメンバーとして柿内沢鹿踊を習得した。
- 12 劇団「かもめマシーン」所属の俳優で、本プロジェクトのメンバーとして柿内沢鹿踊を習得した。
- 13 コンテンポラリーダンスのダンサー／振付家で、本プロジェクトのメンバーとして柿内沢鹿踊を習得した。
- 14 江口は、モダンな主体としての舞踊家と、民俗芸能の担い手の間の非対称性に自覚的であり、「僕なんかは〔民俗芸能を〕見て素晴らしいと思っても、その素晴らしさを当人は全然分からないんですね。これだから良いんだと思いましたね」（清水ほか 1967: 53-54）と語っている。