

舞踊の生態系に分け入る

—— ショーネッド・ヒューズと柿内沢鹿踊 ——

武 藤 大 祐

Stepping into Ecology of a Dance:
Sioned Huws and Kakinaizawa Shishi-odori

Daisuke MUTO

序

2000年代末頃から、日本では伝統文化に関心を寄せるアーティストが民俗芸能を「習う」プロジェクトが散見されるようになってきている（武藤 2017）。作品を創作する上での取材のため、あるいは異質な表現技術を獲得しようと、アーティストが民俗芸能に目を向ける例は決して珍しくないが¹、あくまでも「習う」という実践とその過程そのものを主題とする昨今のプロジェクトの数々は、それらとは明らかに性質が異なる。

とりわけ、2013年からNPO 法人ジャパン・コンテンポラリーダンス・ネットワーク（JCDN）が東日本大震災の被災地域で展開する「習いに行くぜ！東北へ!!」や、2016年から滋賀の高島市文化遺産活用実行委員会および「朽木の知恵と技発見・復活プロジェクト」が実施している「朽木古屋六斎念仏踊継承プロジェクト」では、存続が危ぶまれる民俗芸能への支援を目的として、アーティストやダンサーが芸能を「習って」いる。アーティストやダンサーたちは個々の関心に応じて異文化から刺激を受けながら、「習う」ことを通じて当該の芸能の活性化に様々な形で寄与できるものと期待されている。すなわち、継承者の不足を補う「サポートメンバー」となること、プロジェクトを通じて世間の耳目を集めることなどが考えられる成果であるが、さらには、全くの門外漢を前に、教え手の側が新しい教え方を案出するなどといった帰結も重要である。一般に、「習う」ことは受動的であり、「教える」ことの方が能動的であると考えられがちだが、積極的に「習う」ことは教え手の側に働きかけ、教え方を変化させる能動的な側面も大いにある²（武藤 2015）。

こうした「習う」プロジェクトはいずれも可能性を模索している段階にあり、具体的な評価は時期尚早であるが、アーティストやダンサーが当該の芸能に携わる期間が短いことが、プロジェクトの本質に関わる問題として既に浮上している。「習いに行くぜ！東北へ!!」に最初期から関わっている大船渡市郷土芸能協会副会長、古水力氏も「〔習った人が〕戻ってこない。単発で終わってしまう」と指摘するが³、とりわけ民俗芸能は共同体の日常生活の一部に組み込まれており、したがってその担い手たちが恒常的にリズムや身体技法に親しんでいるのに比べれば、いかに専門的な技術や知見を有したダンサーやアーティストとはいえ、数日や数週間といった単位で「習う」プロジェクトに参画しても、表面的な形の習得の域を出ることは難しい。また当事者間の関係も必ずしも深いものにはならず、地域への支援としての効果も限定的といわざるを得ないだろう。

アーティストがもっと長期に渡って滞在し、より濃密で生産的な関係を民俗芸能との間に築くためには、資金、制度、設備など様々な点での課題が考えられる。しかし、まずは一種の「社会実験」といっても過言ではないこうした取り組みを本格化させ、アーティストがじっくりと時間をかけて民俗芸能を習った場合、どのような成果につながるのかが具体的に見えて来ていないために、

十分な価値づけがなされていない点が根本的な問題ではないか。

このように見る時、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-) が岩手県住田町で展開している活動は貴重な事例として注目される。「アーティスト・イン・レジデンス」と呼ばれる制度を土台にしつつ、間歇的^{かきないざわしおどり}にとはいえ数ヵ月単位の滞在を重ね、既に住居も取得しているヒューズは、住田町の柿内沢鹿踊の習得に励み、実質的なメンバーとして集落の行事やイベントにも参加するまでに至っている。ヒューズはアーティストとしての関心から柿内沢鹿踊に注目し、同時に後継者不足に悩む柿内沢鹿踊に少なからぬ貢献をも果たしているのである。こうした相互的な寄与はどのようにして可能となっているのか。またアーティストと芸能団体それぞれの視点において、どのような実践がなされているのか。本稿ではこの事例の考察を通じて、民俗芸能を「習う」プロジェクトに潜在する可能性の一端を明らかにしたい。



図1 柿内沢鹿踊に参加するショーネッド・ヒューズ (左端)
(写真提供: 陸前高田アーティスト・イン・レジデンスプログラム 撮影: 松山隼)

1. ショーネッド・ヒューズと「アーティスト・イン・レジデンス」

(1) ショーネッド・ヒューズの振付作品

ショーネッド・ヒューズは北ウェールズのバンガー (Bangor) に生まれ、ロンドンのラバンセンター (Laban Centre) でトレーニングを積んだ後、1988年から1990年にかけてニューヨークのマース・カニンガム・スタジオ (Merce Cunningham Studios) で学びながら、1989年にダンス作品の創作とパフォーマンスを開始した⁴。現在ではヨーロッパを中心に国際的に活動する振付家・ダンサーであり、日本や韓国、シンガポールなどでも作品を制作・発表している。

ヒューズは、ダンスや人間の動きを環境や記憶との関係において捉え、特定の場所 (都市や集落) とその歴史的背景や伝統文化などといった大きな枠組みの中での個々の身体やダンスの成り立ちを創作上の重要な主題としている。したがって当該の地域住民との親密なコミュニケーションと、その上での共同作業が不可欠なのである。

日本でのヒューズの活動の端緒は2008年にまで遡る。最初にヒューズが取り組んだのは、青森の「津軽手踊り」をめぐるプロジェクトで、「津軽手踊り石川流」⁵の師範・石川義野、青森出身のコンテンポラリーダンサーである木村玲奈などとの長期に渡る共同作業を経て、2013年に『Aomori, Aomori』と題する作品に結実した。

筆者が実見した上演の中では、まだ『青森プロジェクト』とのみ名付けられた横浜での公演(2011年2月18~19日)が強く印象に残っている⁶。

会場の「BankART NYK」は、もともと倉庫だった建物を改造して、パフォーマンスや展示に使われているアートスペースである。コンクリート剥き出しの広大で殺風景な空間だが、ヒューズはあえて人工的な照明を用いず、ただ大きなガラス窓から午後の明るい陽光を入れ、冷たく硬い床や壁を照らすままにさせておく。逆光の中に踊り手が立つと、光と影の効果で空間が引き緊まり、あたかも冷え込んだ冬の朝のように、空気さえもが澄み渡って感じられ、厳寒の北国の景色が連想された。場の特性を活かしつつ、最小限の要素で豊かなイメージを生み出す卓抜な空間造形である。

冒頭、着物ではなくトレーニングウェアを来た石川義野が無音で踊り、「津軽手踊り石川流」独特の動きをポストモダン風に異化する演出によって提示する。左右の腕を大きく使い、手をひらめかせ、緩急のある多彩な足運びとともに体の向きを目まぐるしく変えていく。やがて室内の一角で、津軽三味線と歌が始まる。音楽と踊りは、速く細かいフレーズの連続という点で照応している。手によって宙に描かれる短い曲線が次から次へと畳みかけられ、他方では動きと動きの間に鋭いアクセントが置かれることで、エネルギーの流れがきびきびと軽快に折れ曲がる。そこにヒューズと木村が加わり、同じ手踊りを、ただし床に仰向けに寝た姿勢で踊る。複雑な軌跡を描いて高速で飛び交う手とともに、右へ左へと転がり続ける二人の姿は、垂直に立って踊り続ける石川との奇妙な対照を見せる。

石川流は、草木の揺れるさまや川を泳ぐ魚の動きなどにヒントを得た踊りだとされている。生活環境とダンスの関わりを探究する振付家ヒューズは、数人のエキストラによる雪かきや雪合戦を模したアクション場面も挿入しながら、手踊りを、その母胎である津軽の風景全体の中に置いてみせる。演劇的な再現描写は最小限に切り詰められ、むしろ光や音の響き、そして体の動きによって観客の想像力に訴えることで、舞踊をその環境のイメージとともに提示するのである。

現時点でのヒューズの代表作ともいえるべき、この『Aomori, Aomori』を生んだ青森でのプロジェクトは、2008年から2013年⁷という長期に渡って断続的に進められた。欧米においてダンス作品の制作に費やす時間としては必ずしも珍しくないが、居住地を離れた場所にこれほど長く滞在して人々との交流を深め、自然環境や文化に身を浸しながら作品を作り上げるというのはきわめて例外的である。

(2) 移動するアーティストと異文化接触

ヒューズのこうしたアプローチを可能にした条件の一つが「アーティスト・イン・レジデンス」という制度に他ならない。「アーティスト・イン・レジデンス」(Artist-in-Residence、以下「AIR」とする)とは、菅野幸子によれば、「アーティストが異なる文化背景の中で行う創作活動、またその活動を支えるシステム」(菅野 2009: 176)と定義され、そのおおよその起源は1970年代のベルリンにおけるアートセンター「ベタニエン」(Bethanien)の取り組みに求められるという(菅野 2009: 179)。参加するアーティストの側では、普段とは異なる環境に身を置いて新しい刺激を受けられる、集中して製作に専念できる環境を得る、生活費の供給が受けられるなど多くのメリットがあり、その一方、アーティストを招く(ないし受け入れる)ホストの側としては地域への文化的な刺激や経済効果を期待することができる。このようにAIRは、アーティストとホストとの相互的

な利益を前提として成り立っている。

今日では世界各地で、また美術や作曲から文芸に至るまで様々な分野で実施されている AIR の仕組みや内容は多様だが、しかし「異なる文化背景」に接触するのみならず、土地に根差した文化やその担い手との共同作業を発展させ、その成果を当該地域と国際的なシーンの両方で発表している点でショーネッド・ヒューズの事例は異彩を放つ。多くの場合、AIR でのアーティストが体験する「異文化」は、彼／彼女の制作する「作品」へと回収されるのであり、受け入れる地域にとってのインパクトは AIR を通じた「地域の活性化」「クリエイティブ・シティの構想」などといった一般的な水準で語られることが多い。それに比べ、ヒューズは地域文化の「実践共同体 (community of practice)」(Lave & Wenger 1991) に参加し、その内部と外部にまたがった形で活動する。その結果として、「グローバル」なコンテンポラリーダンスのシーンのみならず「ローカル」な青森の実演家たちをも巻き込みながら、そのどちらの文脈にも還元できない新たな出来事を創出することになるのである。ヒューズは「青森プロジェクト」の趣旨について以下のように書いている。

伝統的なものは消滅と忘却の危機に直面しており、同時代人は、伝統的なものには同時代の生活との関連が薄いと見ています。このことが、これら両方の要素を実験的な文脈に持ち込み、コミュニティを形成している幅広い層の人々とともにパフォーマンスを作りたいと私が思うきっかけになりました。(ヒューズ 2012: 2)

コンテンポラリーダンスの領域では、とりわけ2000年代に入って、様々な伝統舞踊を新たな視点から再解釈する試みが一つの世界的潮流になっているが、伝統芸能を現代芸術のための単なる素材としてしまうケースがその大部分を占めるように思われる。すなわち「創造的なアーティスト」が「古くから変わることなく継承されてきた伝統文化」なるものを仮構し、人類学的な(超越論的な)視点から考察したり、あるいは自己を批判的に映し出す鏡として用いたりすることで⁸、「運動性を備えた主体と、運動性をもたない客体」という関係が生産されてしまいがちである(武藤 2015: 131)。これに対しヒューズは「同時代」的なものと「伝統」的なものの「両方の要素を実験的な文脈に持ち込」もうとする。それゆえヒューズは津軽手踊りを単に「取材」するのではなく、その実践共同体へのコミットメントに基づいて活動を展開するのである。

ヒューズの「青森プロジェクト」は、ウェールズのカーディフにあるアートセンター「チャプター」(Chapter) と、青森公立大学・国際芸術センター青森の共同による青森でのレジデンシー(滞在リサーチ、製作)に端を発し、そこに日本のセゾン文化財団やアーツ・カウンシル・オヴ・ウェールズ (Arts Council of Wales) の助成も加わることで徐々に延伸され、深まっていった(ヒューズ 2011)。こうした経済的基盤のもとに、青森やカーディフ、ロンドン、東京などで上演を繰り返しながら、ヒューズは青森に、また石川義野をはじめとする青森在住の出演者は他の都市に滞在する経験を積み重ね、プロジェクトに関わる各メンバーがローカル性とグローバル性の間を絶えず往復しながら作品が育まれていった。振付家であるヒューズと、石川義野たちとのこうした濃密な「時間」を抜きにしては、『青森プロジェクト』ないし『Aomori, Aomori』という作品の質を語ることは難しい。「津軽手踊り石川流」という舞踊の形式を単に引用・借用するといった水準をはるかに超え、この舞踊が生まれてきた「場」そのものが作品の中に現われて来るという稀有な達成は、ある土地への滞在 (AIR) をヒューズがどのような機会として捉えているかを物語っている。すなわち舞踊を、その担い手の身体、さらにそれを取り巻く環境や歴史との連関の中において理解するために、時間とコミュニケーションが必要なのである。例えば次の一文には、ヒューズの青森での経験の深度がよく表れている。

私は青森の森から、ある贈り物を受け取った。私の母の思い出だ。母は、光や音の動き、そして色彩の中に生き続けている。私が森の中の小鳥たちの小さな羽ばたきの音とともに踊っている時に感じたのは、母の魂だった。草木、生きとし生けるもの、あらゆる物、人の中には、小さな神がいて、見守っているのだ。これが、毎年五ヶ月もの間を深い雪の中で暮らす青森の人々の精神への、私の理解だ。(Huws 2012 : no pag.)

もし青森を訪れたアーティストが、津軽手踊りを単なる舞踊の一形式として習得することを望むだけならば、また単に自分を受け入れてくれる人々との親睦を望むだけならば、「森」やそこに暮らす「小鳥たち」に注意を払う必要は必ずしもないし、また自らの「母の思い出」を語る必然性もないだろう。しかしヒューズにとって舞踊、身体、環境はある連続体をなしているのであり、そこに暮らす人々の「精神」を歴史的な文化として捉えると同時に、そこに自己との接点を見出せることが重要なのである。上の文にすぐ続けて、ヒューズは次のように書いている。

ここに、北ウェールズのスノウドニアと、北日本の青森の接点がある。これが、私の「場(place)」というものへの理解だ。それが私の選んだ「ダンス」という芸術であり、それが私をこれほど遠くまで連れて来たのだ。(Huws 2012 : no pag.)

郷里のスノウドニア、そして青森という具体的な土地を「環境」として捉える視線と、離れた土地と土地を重ね合わせる「移動」の感覚とが、ヒューズにおいては対立せずむしろ調和している。長い時間をかけた「場」の深い経験を要する、まさにそれゆえに人を「遠くまで連れて」行くという、両義性に満ちたものとしての「ダンス」の概念が、ヒューズの活動を独特なものたらしめているのだろう。

(3) 住田でのヒューズの活動

さて、青森でのプロジェクトから連続した形で、ヒューズは2014年から岩手県住田町での活動を開始している。その間いくつかの段階を経ているが、2011年に起きた東日本大震災と、それを受けて陸前高田市の復興を目的に設立された「なつかしい未来創造株式会社」が2013年に開始した「陸前高田アーティスト・イン・レジデンスプログラム」(以下「陸前高田AIR」とする)が、日本でのヒューズの新しい活動を支えることになった。

陸前高田AIRは、被災地域の復興をはっきりと目的に据えた事業であり、上述の青森でのプロジェクトの基盤となったAIRとはやや力点が異なる。すなわちアーティストを迎えるホスト側へのインパクトが強く意識されたAIRといえる(日沼 2014)。

初年度(2013年度)の陸前高田AIRに参加したヒューズは、「青森プロジェクト」の成果を携えて被災地で上演やワークショップを行ったり、陸前高田市では「陸前高田音頭」(盆踊り)、福島県いわき市では「じゃんがら念仏踊り」を体験するなどして、「社会におけるダンスの役割」について再考し始めたと記している(Huws 2014 : 8)。そして次の年、再び陸前高田のレジデンスが始まると、やがて陸前高田市の北に位置する住田町の「行山流山口派柿内沢鹿踊」と出会うことになる。

ヒューズは鹿踊については既に見知っていたが、2014年11月に大船渡市のリアスホールで開かれたイベントで柿内沢鹿踊を見て、強く惹かれたのだという。ヒューズはその理由を次のように語る。

踊り手一人一人が個性を持っていて、誰もが同じになろうとするような均質なものではなかった。基礎は共有されていて、タイミングやテンポは揃っていても、個々人の踊り方、身体、性格がとても強く出ている。そのことがとても印象深かった。その瞬間、自分はこの人たちに会って踊りを習いたいと思った。(Huws 2017b)

鹿の頭部を象った頭^{かしら}を付け、竹でできた長い「ささら」を背負って、太鼓を叩きながら踊る（いわゆる太鼓踊系の）鹿踊には、行山流（仰山流、迎山流、行参流）、金津流、春日流の三つの大きな流派が存在しているが、例えば金津流が、異なった集落同士であっても完全に動きを揃えることができるほど斉一的であるのに対し、行山流は多様な流派にさらに分かれる。そして（このことについては様々な見解が存在するとはいえ）少なくともヒューズの目には、柿内沢鹿踊では踊り手一人一人にも個性があり、その点が魅力的と映ったのである。

ヒューズは直ちに柿内沢鹿踊保存会の人々との面会の約束を取り付ける。2014年11月に住田町^せ田米^{たまい}の集会場を訪れたヒューズは、柿内沢鹿踊の踊り手たち全員に揃って迎えられ、驚くと同時に「歓迎されている感じ」を強く抱いたという (Huws 2017b)。新参者の稽古は通常1月の寒稽古から始まるため、ヒューズもそこから参加するよう提案を受け、五週間の間、集中的に稽古をし、2015年2月22日に農林会館で行われた「民謡と踊りのチャリティショー」に柿内沢鹿踊の一員とし



図2 柿内沢鹿踊

(写真提供：陸前高田アーティスト・イン・レジデンスプログラム 撮影：松山隼)

て出演を果たした。この集中的な稽古は、陸前高田 AIR の正式な実施期間を外れていたため、ヒューズは個人として滞在ヴィザを延長して滞在した。その後ヒューズは陸前高田 AIR を通して毎年、数ヶ月に渡って世田米に滞在し、さらに2015年7月に借家を取得して以後は住民として生活を始めて現在に至っている。柿内沢鹿踊として様々なイベントに出演するだけでなく、2016年と2017年の8月には地域の盆行事にも加わるなど、もはやヒューズは踊りを習うために一時的に滞在しているという立場を脱し、団体の成員の一人として活動している。

他方、アーティストとしてヒューズは2015年11月から「Odori-Dawns-Dance」と題するプロジェクトを開始している⁹。青森の場合と同様、長期間に渡る探索的なプロジェクトであり、これについてヒューズは以下のように説明している。

「Odori-Dawns-Dance」はリサーチと上演 (presentation) からなるプロジェクトであり、日本の現代的・伝統的な上演芸術に携わる演出家、振付家、踊り手たちとの会話の場として始まっている。何か予期しなかったものに辿り着くための対話。¹⁰

ここでヒューズのいう「上演」については後述するが、鹿踊の形式そのものには手を加えず独自の構成を施したもので、柿内沢鹿踊の踊り手と、コンテンポラリーダンスの踊り手や様々なアーティストなどが彼らに鹿踊を習った上で共演する。最初の上演は2016年12月に住田町役場の町民ホールで行われ、翌年1月には東京、2月にはイギリスのノッティンガムでも上演されている（ただしノッティンガムでは住田の踊り手は出演せず、ヒューズ、木村玲奈、および俳優の清水穂奈美のみ）。

このように、AIR をきっかけとしてヒューズは住田町世田米に根を下ろし、当地で受け継がれてきた民俗芸能を習い、実践共同体の一員として通常の活動に加わると同時に、それを活かした非伝統的な創作にも取り組んでいる。いうまでもなく後者においてヒューズは振付や演出を主導する立場である。したがって世田米におけるヒューズは、文脈に応じて、「習う」立場と「教える」立場の両方を担う両義的な存在ということになる。

2. メッシュワークとしての「正統的周辺参加」

(1) ヒューズの「習う」方法

今日、コンテンポラリーダンスの分野では実に様々な技法（ダンス・テクニク）が自由に用いられるようになってきている。リリース・テクニク¹¹やコンタクト・インプロヴィゼーション¹²などといった、20世紀に開発された専門的な技法はもちろん、バレエ、ストリートダンス、武術、ヨーガなど枚挙にいとまがなく、さらに世界各地で継承され発展してきた多様な古典舞踊、民俗舞踊もしばしば持ち込まれる。一般的には、振付家やダンサーたちはこれらを「ダンス・テクニク」として学び、自らの創作や実践に応用する。学校やスタジオがその習得の場となるが、定期的なクラスに通う場合もあれば、一定期間のワークショップを受講するなど手段は様々である。

これに対し、民俗芸能の担い手たちは地域に伝承される儀礼や祭礼のために特定の形式の芸能を実践している。長い時間をかけ、また日常生活や生業に基づく共同体との連関の中で芸能を血肉化している点で、上述のようなコンテンポラリーダンスとは対照的である。相対的に自律した共同体の内部で受け継がれてきた技芸であるがゆえに、規則や価値基準がいわゆる「暗黙知」の領域にあることが多く、部外者による理解や学習は決して容易ではない。もちろん社会的な要請によって、合理的な学習のためのカリキュラムが整備されることもあるが、合理性と引き換えに舞踊としての

質が大きく変化してしまうことはいうまでもない¹³。

しかしヒューズの関心は、既述の通り、むしろこうした民俗芸能の暗黙知の世界にこそ向けられている。なぜならヒューズにとって舞踊とは、外に現れる形や技法に留まるものではなく、むしろその拠って立つ根拠である「環境」から切り離すことのできないものだからである。ヒューズは言う。

伝統とか現代とかではなく、単に「舞踊」、そしてそれがどこから来るのか (where it comes from) ということに自分の関心はある。(Huws 2017b)

ヒューズは舞踊を単なる形式として見ず、「それがどこからくるのか」を問う。それゆえヒューズにとって「柿内沢鹿踊を習う」ということはすなわち「世田米に住む」ということ、言い換えれば「柿内沢鹿踊の実践共同体に参加する」ということを意味するのである。

学習を、単なる知識や情報の個人から個人への伝達ではなく、社会的な相互行為そして実践共同体の内部での変化として捉え直したのがレイヴとウエンガーの提唱した「状況的学習 (Situated Learning)」すなわち「正統的周辺参加 (Legitimate Peripheral Participation)」の概念 (以下 LPP) である (Lave & Wenger 1991)。

学校教育などに見られる「合理的」なカリキュラムに比して前近代的と見なされがちな「徒弟性」の再評価を主たる目的として構想された LPP では (Lave & Wenger 1991 : 29)、新参者から熟練者まで技能や知識の濃淡があるような同心円 (= 実践共同体) を想定し、周辺部に位置する新参者は中心部に位置する熟練者の水準へと漸次接近していくプロセスを考える。新参者は、ある技能や知識をそれ自体として抽象的に抜き出して学ぶのではなく、実際の活動に直接、新参者なりの立場で関わりながら実践をめぐる理解と技能を培っていくのである (Lave & Wenger 1991 : 95)。新参者が共同体の実践の全体像を自分なりに把握するには時間がかかる。なぜならそれは複雑にコード化された一つの社会だからである。

広く周辺的な見方からはじめて、徒弟は次第に共同体の実践を構成しているものが何かについての一般的な全体像を作り上げる。[...] そこには誰が関与しているか、何をやっているか、日常生活はどんな風か、熟練者はどんな風に話し、歩き、仕事をし、どんな生活を営んでいるか、実践共同体に参加していない人はどんな風にこの共同体と関わっているのか、他の学習者は何をしているのか、学習者が十全な実践者になるには何を学ぶ必要があるのか、などである。このスケッチは古参者がどのように、いつ、また何について協力しあい、結託し、衝突しているのかとか、どんなことを彼らは喜び、嫌い、大切にし、感嘆するかについての理解の深まりをも含んでいる。(Lave & Wenger 1991 : 95)

このように、知識や技能は、独立してそれ自体として存在しているのではなく、特定の具体的な「状況」の中に埋め込まれている。新参者はこの状況に参加し、当初はごく小さな「部分的貢献」に携わり、やがて習熟していくにつれてその存在感を高めながら、共同体の再生産のプロセスの一部を担う (Lave & Wenger 1991 : 111)。このような「学習」のあり方としてレイヴ&ウエンガーは徒弟性を再評価するのであり、柿内沢鹿踊を「習う」ヒューズのアプローチはまさにこうした「正統的周辺参加」であるといえる。

しかしヒューズによれば、住田での滞在は、「青森プロジェクト」と比較してもさらに大きな違いがある。第一に、青森では物理的にも制度的にも「国際芸術センター青森」という拠点に大きく

支えられ、コーディネートが行われていたのに対し、住田では陸前高田 AIR の支援を受けながらもヒューズ個人が住民や保存会と直接的に交流する形でプロジェクトが進行している。そして第二に、津軽手踊りにおける石川義野のような師匠が柿内沢鹿踊にはおらず、ヒューズは常に誰からともなく複数の踊り手から少しずつ「吸収 (absorb)」しているのだという (Huws 2017a)。2015年1月から2月にかけての最初の五週間、ヒューズは、夜は集会場での稽古に参加し、日中はずっと口唱歌や太鼓を一人で練習したが、口唱歌に出て来る言葉の意味は同じく新参者で英語のわかる女性に教わり、また踊り手たちそれぞれから多様な視点で指導を受けたと語る。すなわちある踊り手からは動きの細部の修正を、別の踊り手からは踊り手同士の関係の問題を、さらに太鼓や口唱歌を我慢強く一緒に練習してくれる踊り手もいたという。このように住田のプロジェクトは、青森でのプロジェクトと比較した場合、特定の確固たる「中心」の欠如が大きな特色といえる。

確かにレイヴ&ウエンガーも、実践共同体における「周辺」と「中心」なる概念について、それら自体が固定的ではなく変化に開かれたものと理解することの重要性を指摘している (Lave & Wenger 1991:36)。どんな実践共同体も再生産の中で多かれ少なかれ変容して行くのである以上、不動の中心なるものを特定し、そこへ向けた単線的・直線的な習熟のプロセスを想定してしまうことは実状とも決して合致しないだろう。その意味で、青森と住田の違いはあくまでも相対的なものと考えべきである。しかしヒューズにとって、住田における「中心」の欠如はレイヴ&ウエンガーの論よりもさらに広範な意味を持っている。すなわち鹿踊は、その実践共同体によってのみ担われているのではなく、それを取り巻く環境によっても担われているとヒューズは捉えるのである。

実際、ヒューズは稽古そのものの他にも様々な方途で鹿踊を「習って」いる。とりわけ鹿踊の中に込められたイメージに対して、住民との日々の何気ないやり取り、唱歌、自然観察などといった異なる「媒体」を複合させながら迫ろうとする。

例えば「唐金狂い」という曲には、牡の鹿と牝の鹿の不意の別離と再会が以下のように描写されている (口唱歌の表記については保存会が2016年に制作した「教本」に準拠する)。

唐金は金で作し 羽をつけて
牝鹿雌鹿 愛をきらばよ 愛をきらばよ

何と女鹿がかくれるとも
ひとむらすすき かくしなくした かくしなくした

風やかすみを吹き払い
今こそ女鹿 逢うのうれしさ 逢うのうれしさ
(行山流山口派柿内沢鹿踊保存会 2016:12-13)

単に別離と再会の経緯としてだけ見るならば至って素朴なこの物語だが、ヒューズにとって重要なのはそうした水準の意味内容ではない。

牡と牝が出会うのだが、牝はどこかへ行ってしまつて牡は深く悲しみ…結末で再会する。喪失感と、また会えるかわからないという感覚、山中に立ち込める霧など、物語の全てが詰まっている。ある種のリアリティとしての物語。ここに人々と一緒に暮らせば…。こんな風にして一つの文化と出会ったことは今までになかった。(Huws 2017b)

すなわちヒューズは「喪失感と、また会えるかわからないという感覚」「山中に立ち込める霧」といった諸要素を、柿内沢という具体的な空間におけるそれとして捉えようとするのであり、そのためには歌を覚えるだけでは無論十分でなく、柿内沢に「暮らす」ことが是非とも必要なのである。

また上記一行目の「唐金は金で作りし羽をつけて」と、気仙地方の金山のことが歌われているなど、鹿踊という芸能と土地との具体的な関係は随所に見出すことができる。「だから歌や踊りをよく見れば、ここの環境がわかる」(Huws 2017b)。また「人に会って話をするところからたくさんの文化的なことを学んでいる。そうすると『ああそれは柿内沢鹿踊の中にもある』と気付く」こともあるという(Huws 2017b)。

鹿踊を習うことができる相手は人間のみに限られない。「鹿の子」という曲の稽古^かをしていた時に、ヒューズはヤマガラ^かの群れに目を留め、次のような発見をした。

木の間にいる十羽ほどのヤマガラ^かの群れを見ていたら、枝から枝へと飛び移っては止まったりしているその動きのリズムが、まさに「鹿の子」の〔中の「やまがら」という〕歌とそっくりだった。「カキコキ・キカタカッテゴ・デッテゴデーゴ・デンチキチ」。(Huws 2017b)

農民たちがヤマガラ^かの動きを見て作った「ちょっとした遊び」が「鹿の子」という曲なのではないかと、ヒューズは推測するのである¹⁴。

確かに、こうした一連の能動的な「解釈の努力」が、解釈者の恣意に傾き過ぎる危険は否定できない。唱歌に歌われている内容など、比較的明確な事柄を対象としている場合は特に、論点先取を警戒すべきなのかも知れない。しかし稽古のみならず住民との交流や自然観察など様々な方途を通じて柿内沢鹿踊の習得に取り組むヒューズは、生田久美子が「世界への潜入」という表現で説明するように、「事柄間の意味連関を身体全体を通して密に作り上げていく認識活動の活性化」(生田 1987: 125)をまさに経験しているともいえるのである。生田の説明に従えば、日本舞踊の内弟子や相撲の力士は、実質的な稽古そのもの以外にも、家事や雑事、身の回りの世話などを身に付けながら、その過程で「形」「リズム」「間」といった捉え難い「わざ」の本質を実感として血肉化していく。こうして「一見無駄に見えるものが無駄ではないのだという身体全体を通しての認識の獲得」(生田 1987: 82)というプロセスは、以下のようなヒューズの語りにも読み取れる。

Xさんの家にご両親がいて、東峰神社へ行く途中に、拾ったツタをちょっと細工して鹿を拵えて、それを贈り物としてあげたことがある。この辺りは鹿がたくさんいるから。Xさんのお母さんと道で会って、中立の息子さんから鹿踊を習っていると挨拶をして、作った鹿を見せたら「可愛いですねえ」と言われて、飲み物をくれて。こういうやり取りが、おそらく自分には一番大事。場所や文化や人々や日常生活や喪失、それらとの関係を作ることだから。みんなつながっている。でもこういうことは、鹿踊を習うことから得ている。踊り、歌詞、構造の全体もまたこういう複雑さ(complicatedness)について語っているから。(Huws 2017b)

生田はレイヴ&ウエンガーのLPPと「世界への潜入」を重ね合わせながら、「潜入」ないし「参加」することの意味は、学習者が自分の習得しつつある技術や形を自分なりに吟味・反省するための「材料」すなわち「学習者自身が納得するに至るきっかけが豊富に与えられる」ことにあるという(生田 1995: 425)。日本語のみならず日本の文化や慣習からも疎遠なヒューズがどのような筋道を通して「納得」に至るかはそれ自体また興味深い問題であるが¹⁵、そもそもこうした「学習」の仕方を自覚的に選び取っている点にヒューズの、アーティストとしてのラディカルさを見るべき

であろう。技術的な熟達を直接目指すのではなく、意味連関を環境から採集しながら芸能の総体に接近しようとするヒューズは、文化と環境の関係について次のようにも語っている。

文化はコミュニティの一部なので…もうその時には、ある意味で知ってしまっている。この環境の中にそれはあるので。その中に住み、音を聞き、目で見ることもあるし、誰かが何かを話してくれる。そうしてその文化が自分に到来 (arrive) している、それと知ることもないまま。つまり自分で何をしているわけでもなく、既に文化に応答している。おそらくその時に、知識の大部分がやって来ている。(Huws 2017b)

このように、生田やレイヴ&ウェンガーが「潜入」ないし「参加」を論じる際に前提とする徒弟性のそれとは明らかにスケールの異なる、「文化の生態」(Bharucha 2000: 159) への「潜入」「参加」をヒューズは意識しているのである。



図3 東峰神社 (筆者撮影)

(2) 「習う」行為が生むメッシュワーク

さて、初めて世田米を訪れたヒューズを保存会のメンバー全員が揃って迎え、ヒューズに強い印象を与えたことは既に述べた通りであり、柿内沢鹿踊へのヒューズの参加は総じて歓迎されているといえる。背景にはもちろん後継者不足という現実がある。住田町の人口は1955年以来減少が続いており、特に近年は、柿内沢鹿踊の担い手の高齢化が深刻になっている。

とはいえヒューズが柿内沢鹿踊に参加した2015年1月の寒稽古は、若手が新たに続々と入って来るといってきわめて特別なタイミングでもあった。地元出身の若手に加え、外部から移住して来た男女三人もほぼ同時に、稽古に加わるようになったのである¹⁶。第十二代目の中立¹⁷である吉田信孝氏らが後継者獲得を意識して積極的に働きかけ、また門戸の開放にも努めており、ヒューズはたま

たまこうした新参者の中の一人となった。従来、柿内沢鹿踊に女性の踊り手はおらず、外国から習いにやって来る踊り手なども無論いなかった。まさにこの時、柿内沢鹿踊は異例の事態を経験していたといえる。

こうした中でも、山間部の民俗芸能に外国人が参加するという例は珍しく¹⁸、ヒューズの存在は否応なく目立つ。2015年1月に最初の稽古が始まって早々に、保存会は体育館を借り、ヒューズに衣装やささらを付けさせて稽古を行い、町営のケーブルテレビ局「住田テレビ」に取材させた(Huws 2017b)。また翌2月のチャリティイベントでは、ヒューズに「^ほ追い狂い」という一人踊りの役が与えられもした。

吉田氏の話すところによれば、やはり当初は、鹿踊を習いたいというヒューズの申し入れを真には受けず、どちらかといえば「外国人が参加」というニュース性を利用したいという意識の方が強かったようである¹⁹。新聞(図4)やテレビを通じて、子供や若者たちが興味を持ってくれるようになったという声は、保存会の会員への聞き取りでもしばしば聞かれた。2017年8月に第十三代目中立となった佐々木康裕氏も「知り合いから『外人とか、外の人が入ってるな』と言われる」と語る²⁰。

このように、ヒューズが参加したこと自体が、保存会を大いに活気づけ、柿内沢鹿踊を取り巻く社会の中に反響を生んだ。序でふれた「習いに行くぜ!」がNPOなどの中間組織に媒介されたイベントとして構築されていたのに比べると、特定の小規模な保存会にアーティストが直接接触したことも大きな要因かも知れないが、「習う」という受動的な行為が能動的な働きかけにもなり得るといふことの好例といえよう。

また他方、ヒューズが展開する「Odori-Dawns-Dance」の関係で、コンテンポラリーのダンサーやアーティストなどがしばしば世田米のヒューズ宅を訪れ、鹿踊の関係者とも交流するようにもなっている(もちろん筆者のような研究者もそこに含まれる)。つまり一人のアーティストが長期間滞在してプロジェクトを進めるということは、別の様々な主体を引き寄せ、地域へのインパクトを何倍にも膨らませることになるのである。

このように「習う」プロジェクトは、芸能を習うことを希望するアーティストの側と、それを受け入れる(教える)芸能団体の側の双方の関心が密接に縊り合わさるような事態を生み出す。アーティストが民俗芸能を一方的に取材する(=使う)のではなく、双方が自らの「運動や成長」のプロセスを互いに絡み合わせる。このような協働を、筆者はティム・インゴルドに倣って「メッシュワーク(網細工)」と呼びたい。すなわち複数の「運動や成長」の線(文脈)が、生きた網目を形成しているような状態である(武藤 2015:132)。

稽古の現場にも目を向けてみよう。ヒューズは言葉の意味や、動きの細部について、細かい質問を色々とするという。そうした情熱に満ちた探求は、他の新参者を大いに刺激すると同時に、古参者たちを感心させ、また当惑させることもある。彼らにとって鹿踊は「日常の中の一コマ」に過ぎないからである²¹。踊り手としてのヒューズは、「大きく動き過ぎる」「メリハリをつけ過ぎるからロボットみたいになる」など、いささか厳しい評価を受けているが、プロジェクトに共同で参加している木村玲奈に対しては複数の踊り手が口を揃えて称賛する。「踊りに対して表現力がある。踊り一つ一つの意味を見出せる」²²。専門的な教育を受けたコンテンポラリーのダンサーが、民俗芸能においてその技量を発揮することについては「習いに行くぜ!」においても実証されているが(武藤 2017:214-215, 218)、彼らのこうした卓越性は、教え手の側にも何らかの形で影響を与えずにはいないだろう。このことについてはさらなる観察を俟たねばならないが、一般的に、実践共同体に異質な新参者が入って来ることで共同体の内部に変化が生じる過程についてはレイヴ&ウェンガーも指摘している(Lave & Wenger 1991:117)。つまりここにも、「習う」側と「教える」側

が協働してメッシュワークを生む可能性は潜在しているのである。



図4 『東海新報』2016年12月13日の記事（写真提供：東海新報社）

(3) ヒューズの創作と実践共同体

以上のようなプロセスと並行する形で、ヒューズは柿内沢鹿踊の踊り手およびコンテンポラリーダンスの踊り手たちとともに創作を行い、住田、東京、ノッティンガムの三か所で発表して来た。筆者は2017年1月の東京での「上演（プレゼンテーション）」に立ち会った²³。

踊り手たちは、まず稽古着のまま伝統的な曲を踊り、時には太鼓抜きで踊る。中盤ではヒューズ、木村玲奈、清水穂奈美の三人が、「入羽」という曲の口唱歌を、通常よりも長く延々と反復しながら踊る場面が挟まれる。一区切りが入った後、踊り手たちは装束や頭、太鼓を付けて伝統的な形式で踊るが、最後には集合写真を撮影するような無言の場面が置かれ、不思議な余韻とともに上演は終了する。

作品としてはまだまだ発展の余地が残されているように、踊りの原型を尊重しながら、それを異化する要素を挿入することで、見る者との間に微かな距離感を生じさせるヒューズの繊細な手法は、青森プロジェクトにおけるそれを引き継いでいるといえよう。

なお踊りの上演のみに留まらず、プロジェクトについての口頭での説明、記録映像の上映、資料の展示などが複合されると同時に、観客はただ自由に椅子を持ち出して好きなところに座るよう促されること、暗転などの照明効果が用いられないこと、口頭で説明するヒューズの気取らない話し方など、時間的にも空間的にもインフォーマルな場が意図的に作り出されている²⁴。「公演（performance）」ではなく「上演（presentation）」という呼称が選ばれる所以であろう。

ヒューズが柿内沢鹿踊の実践共同体の成員でなければ到底実現不可能な内容であることは間違いないが、やはり、鹿踊とは異質な「芸術作品」としての論理や価値観は、柿内沢鹿踊の踊り手たち

を当惑させたことも確かなようである。しかし他方、若い中立の佐々木康裕氏は、「踊るだけでなく映像を見せたり、いつもの曲だけでなくもっとラフな事やっていた。普通は踊り手と観客がもっと分かれている。色々やるのも良いなと思った」と語った²⁵。彼はヒューズと同時期に稽古を始めた踊り手であり、それゆえヒューズの構成した非伝統的な踊りに参加することにもさほど違和感を覚えないという²⁶。

少なくとも佐々木氏の抱く印象について語ろうとする限り、ここには柿内沢鹿踊という実践共同体の同心円とは別の、もう一つの同心円が出現しているといえる。すなわち「Odori-Dawns-Dance」という実践共同体のそれであり、ここでは柿内沢鹿踊の保存会のメンバーと、ヒューズとの関係は普段とはむしろ逆になる。ヒューズは伝統的な鹿踊とは異なる踊りのあり方を案出し、指導していく立場を占めるのである。いわば二つの同心円が共存するこの状態が、今後どのように展開していくかは未知数というほかない。まさしくヒューズが「Odori-Dawns-Dance」は「何か予期しなかったものに辿り着くための対話」なのだと言った²⁷、もしこの対話が粘り強く続けられさえすれば、柿内沢鹿踊とヒューズはともどもに、未知の領域に踏み込むことになるのかも知れない。

このことに関して、レイヴ&ウエンガーの次のような指摘は示唆的である。すなわち、必ず変化し続ける宿命にある実践共同体にとって、「『建設的にナイーヴな』見通しや疑問」を抱く新参者と、その限界や役割を適確に評価できる熟練者との協働が重要だというのである (Lave & Wenger 1991: 117)。そして続けて、次のように述べる。

この新しい見通しの絶えざる相互交流が受け入れられている限り、全ての人の参加は何らかの意味で正統的に周縁的なのである。言い換えると、全ての人は、変化しつつある共同体の将来に対して、ある程度は『新参者』と見なすことができる。(Lave & Wenger 1991: 117)

共同体は、正統的な(認可された)新参者と熟練者の交渉のもとで、再生産され、また変化して行く。したがって不動の中心はなく、それゆえ誰もが「ある程度は『新参者』」ということになる。

このような視点から見る時、伝統芸能を単に「取材」して持ち帰り、作品の素材として「使う」アーティストたちと、伝統芸能の実践共同体に「参加」しながら活動を展開するヒューズとの差異は一層鮮明になるように思われる。すなわち前者は現代芸術の実践共同体の同心円を携え、その中心に位置するが、他方で伝統芸能の実践共同体に参加してその周縁的な位置を占めることはない。つまり関係は一方的である。それに対し、ヒューズは伝統芸能の実践共同体において「正統的に周縁的」な立場にあり、だからこそ現代芸術の実践共同体の方に伝統芸能の担い手が「正統的に周縁的」な立場で参加するという、双方向性を得ている。この双方向性が決定的に重要と思われるのは、単に互恵的な(ギヴ・アンド・テイクの)契約が倫理的に成立するからではない。そうではなく、伝統芸能と現代芸術という二つの実践共同体が互いに限りなく接近すれば、両者は重なり合い、さらに何か第三の共同体へと変転を遂げることになるかも知れないからである。「全ての人が、変化しつつある共同体の将来に対して、ある程度は『新参者』」というレイヴ&ウエンガーの指摘は、そのようなイメージへと我々を導きはしないだろうか。

結

以上、ショーネッド・ヒューズと柿内沢鹿踊のプロジェクトの諸側面を検討して来た。アーティスト・イン・レジデンスという制度を活用した長期滞在によって、「アーティストが民俗芸能を習

う」というプロジェクトの、一つの徹底された様態がここには示されているように思われる。

見てきた通り、短期的なプロジェクトによる形の習得の域を超えた、「実践共同体への参加」というヒューズのアプローチは、単なる習熟の度合の差異のみに留まらず、質的に異なる地平を開くものであった。第二節で検討した内容を改めてまとめるなら、(1) 文化をその環境とともに捉えるホリスティックな理解と習得、(2) 当該の実践共同体とその環境への大小様々な影響、そして(3) 個人の単位を超えた複数の実践共同体の間の双方向的な交渉、ということになる。

もっとも、このように理論的に一般化することは可能とはいえ、実際にはこの事例はアーティストとしてのヒューズの独特の姿勢や価値観によるところがかなり大きいというべきかもしれない。陸前高田 AIR のコーディネーターで、ヒューズの通訳も務めてきた松山隼氏もいうように、アーティストの「やりたいこと」がそのまま「地域貢献」でもあるという幸福な図式は²⁸、舞踊史を振り返ってもなかなか類例がない。

しかし、それだからこそ、ヒューズのようなラディカルなアーティストのあり方を一つのモデルとして概念化することには価値がある。「アーティスト・イン・レジデンス」にせよ、「伝統と現代」にせよ、既に人口に膾炙したテーマを、改めて新しい視点から見ることを可能にしてくれるからである。

※本稿の成立にあたり、調査に快くご協力くださったショーネッド・ヒューズ氏、行山流山口派柿内沢鹿踊保存会の皆さん、陸前高田アーティスト・イン・レジデンスプログラムの日沼禎子氏、松山隼氏に心よりお礼申し上げます。

※本稿は、群馬県立女子大学「平成29年度特定教育・研究費」の助成（研究課題：現代芸術と民俗芸能のコンタクトゾーンの研究）を受けた成果である。記して感謝したい。

【文献】

アルヴァックス、モーリス（1989）『集合的記憶』（小関藤一郎訳）、大津：行路社。

生田久美子（1987）『『わざ』から知る』、東京：東京大学出版会。

—————（1995）『『わざから知る』その後 レクチャーと討論(1)』、福島真人編『身体構築学—社会的学習過程としての身体技法—』、東京：ひつじ書房。

菅野幸子（2009）「現代アートとグローバリゼーション——アーティスト・イン・レジデンスをめぐって——」、佐々木雅幸・川崎賢一・河島伸子編著『グローバル化する文化政策』、東京：勁草書房。

行山流山口派柿内沢鹿踊保存会（1986）『行山流柿内沢鹿踊り記録』、私家版。

—————（2016）教本。

小国喜弘（2012）「学校教育と伝統芸能の創造」、岩本通弥・菅豊・中村淳編著『民俗学の可能性を拓く——「野の学問」とアカデミズム』、東京：青弓社。

西郷由布子（1995）「芸能を〈身につける〉—山伏神楽の習得過程」、福島真人編『身体構築学—社会的学習過程としての身体技法—』、東京：ひつじ書房。

坂本秀子・光安知佳子・岡野友美子（2013）「江口隆哉作品『日本の太鼓』の特徴に関する一考察」、『日本女子体育大学紀要』第43号。

住田町教育委員会編（2005）『住田の歴史と文化』、住田：住田町。

住田町史編纂委員会編（1994）『住田町史 第六巻 民俗編』、住田：住田町。

日沼禎子（2014）「プログラムディレクターコメント」、『記憶の風景、なつかしい未来へ——アーティストと巡る、陸前高田、そして東北』、陸前高田：なつかしい未来創造。

ヒューズ、ショーネッド（2011）「ショーネッド・ヒューズ 青森プロジェクト2008-2011」（新井知行

- 訳)、『viewpoint』第55号。
- 武藤大祐 (2015) 「メッシュワークとしての振付」、『群馬県立女子大学紀要』第36号。
- (2017) 「アーティストが民俗芸能を習うということ——『習いに行くぜ！東北へ!!』の事例から——」、『群馬県立女子大学紀要』第38号。
- Bharucha, Rustom (2000) *The Politics of Cultural Practice: Thinking Through Theatre in an Age of Globalization*. Hanover and London: Wesleyan University Press.
- Huws, Sioned (2012) *Aomori Project: Drawings, Writings and Photographs*, Cardiff: Chapter and Sioned Huws.
- (2014) “What is “Home” in Tohoku.” 『記憶の風景、なつかしい未来へ——アーティストと巡る、陸前高田、そして東北』、陸前高田：なつかしい未来創造。
- (2015) “My Story with Kakinazawa Shishi-odori – Deer Dance.” 『記憶の風景、なつかしい未来——アーティストと巡る陸前高田、そして東北』、陸前高田：なつかしい未来創造。
- (2017a) Interview with Daisuke Muto. 28 January.
- (2017b) Interview with Daisuke Muto. 19 September.
- Lave, Jean & Etienne Wenger (1991) *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*. Cambridge: Cambridge University Press. (=ジーン・レイヴ&エティエンヌ・ウエンガー (1993) 『状況に埋め込まれた学習——正統的周辺参加』 (佐伯胖訳)、東京：産業図書)
- Muto, Daisuke (2016) “Choreography as Meshwork: The Production of Motion and the Vernacular.” Thomas DeFrantz and Philipa Rothfield (Eds.), *Choreography and Corporeality: Relay in Motion*. London: Palgrave Macmillan.
- Schechner, Richard (1985) *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

【ウェブ資料】

- 陸前高田 AIR ブログ (2017年2月6日のポスト)
<http://rarp2014.blogspot.jp/2017/02/niwa-gar-dd-garden.html> (2017年10月4日最終閲覧)

- Sioned Huws ウェブサイト
<http://sionedhuws.net/> (2017年10月4日最終閲覧)

【注】

- 典型的にはルース・セント・デニス (Ruth St. Denis, 1879-1968)、ラ・メリ (La Meri, 1898-1988) といったモダンダンス黎明期のダンサーたちが挙げられるが、以後も民俗舞踊 (ないし伝統舞踊) は多くの振付家たちの発想源となってきた。しかしこうした黎明期のダンサーたちを除くと、ドリス・ハンフリー (Doris Humphrey, 1895-1958) がシェイカー教徒の儀礼に取材した『シェイカー教徒 (The Shakers)』(1931年初演)、あるいは江口隆哉 (1900-1977) が岩手県の鹿踊に取材した『日本の太鼓』(1951年初演) といった有名な事例でも、振付家が自ら舞踊を習得するまでに至ることは稀である。江口は四年にも渡って鹿踊を「じっくり観察」するに留まっており (坂本・光安・岡野 2013: 133)、ハンフリーに至ってはシェイカー教徒の儀礼を実際に見たことは一度もなかった (Schechner 1985: 47)。
- 西郷由布子は、後継者不足の打開策として「いわゆる伝統社会・民俗社会での伝承という枠組みをはずれて、学校という場、あるいは学校的なシステムの中で芸能の教授・習得を行おうと」する民俗芸能において、合理的に「整理」された新しい教え方が生み出されていることを指摘している (西郷 1995: 128-135)。これについては小国 (2012) も参照。
- 2016年9月12日の聞き取り。
- Sioned Huws ウェブサイト。
- 青森市の舞踊家・石川義衛 (よしかい) (1912-2006) が1970年代に創始した。

- 6 以下の記述は、2011年2月19日の昼公演に基づくものである。
- 7 2013年は『Aomori, Aomori』という正式タイトルが付されて初演された年である。本作はその後も上演を繰り返しながら発展を続け、2017年にもオーストラリアで上演されている。
- 8 「我々は、自分たちの内なる渴きをその場しのぎに癒すために異文化を『使う』べきではない。そうではなく、諸文化の生態 (ecology) への意識を高めるべきであり、そうすることで他者の犠牲の上に自分たちを豊かにせざるにすむ」(Bharucha 2000 : 159)。
- 9 Dawns はウェールズ語で「舞踊」。
- 10 Sioned Huws ウェブサイト。
- 11 1960～70年代にアメリカのメアリー・ファルカーソン (Mary Fulkerson) やジョーン・スキナー (Joan Skinner) などによって開発された技法で、運びにおける心身の連関に着目する。
- 12 複数の身体の接触と重力の働きを利用した即興技術。1970年代にアメリカのスティーヴ・パクストン (Steve Paxton)、ナンシー・スターク・スミス (Nancy Stark Smith) らによって開発された。
- 13 典型的には南インドのバラタナティヤムの例が挙げられる。
- 14 アルヴァックスが『集合的記憶』の中でいうように、「外的環境についての慣習的なイメージはわれわれの自我と不可分」(アルヴァックス 1989 : 164) であるとするならば、ヒューズは柿内沢という環境とそれについて人々が抱いて来たイメージから、鹿踊を実践する「自我」への逆行を試みているともいえよう。「外的環境のイメージ、および、集団が外的環境と取り結ぶ安定した関係のイメージは、集団が自分自身に対して抱く観念の前面に現れるものである。このイメージは集団の意識のあらゆる要素に浸透し、その発展を緩和したり、規制したりする。事物のイメージは事物の慣性を分有している。孤立した個人ではなく、集団の成員である限りでの個人が、いや集団それ自体が、このようにして物的自然の影響をこうむり、かつ幾分かはその均衡の性質を帯びるようになる」(アルヴァックス 1989 : 166)。
- 15 「歩いていると人に会う。すると話をする。日本語が下手でも問題じゃない、コミュニケーションは言語だけではないから」(Huws 2017b)。
- 16 住田町へ転勤して来た公務員の女性と、東日本大震災直後に東京から復興ボランティアとして大船渡市へ移住し、その後に住田町に移ってきたミュージシャンの夫婦である。
- 17 鹿踊の全体を統括する中心的な踊り手。
- 18 岩手では他に、平泉町の達谷窟毘沙門神楽に、イギリス出身の女性が1990年代から舞手として在籍している。
- 19 2017年8月17日の聞き取り。
- 20 2017年8月18日の聞き取り。
- 21 2017年8月18日、大村恵世氏からの聞き取り。
- 22 2017年8月18日、橋本久氏からの聞き取り。
- 23 プレゼンテーションに参加したのは、「ショーネット・ヒューズ、木村玲奈 (ダンサー)、清水穂奈美 (女優)、山下残 (振付家、ダンサー)、柿内沢鹿踊の踊り手3名、女子美術大学の学生と卒業生5名、イギリスの De Montfort University からパフォーマンスを学んでいる大学院生2名、一般の参加者3名」である (陸前高田 AIR ブログ、2017年2月6日のポスト)。
- 24 これについては、住田町役場で行われた「上演」への経緯についてのヒューズの説明を聞くことでおそらく最もよく理解されるだろう。住田町役場でのヒューズの「上演」は、いわば事前の広報の段階から (あるいはそれ以前から) 既に始まっていた。

散歩したりスーパーへ行ったり、どこへ行くにしても誰かと会って話をし、鹿踊を習っているとか話す。上演に関していうと、玲奈や穂奈美と一緒にちょっとしたチラシを作って、即興のドローイングでこの土地や鹿踊や東峰神社を描いた。それでみんなの家を回って、お喋りをして、チラシを渡して、「ぜひ来て」と伝えたり、公民館でお昼ご飯を作ったり…かなり色んな努力をした。そうしたら地元の人たちがたくさん見に来てくれて、驚いたし、嬉しかった。何より来て

くれたことにびっくりした。ふだん鹿踊を見ていない人がたくさん来てくれた、小さい子供を連れてお母さんたちも。子供がたくさん来ていて、とても喜んだ。自分たちの文化を知るための入口まで来てくれたわけだから。どこに座ってもいいし、歩き回っても、途中で出て行ってもいいという風にした。完全に自由に。しかしみんな、割と普通にどこかに座って見ていた。(Huws 2017b)

ここに読み取れるのは、ヒューズが、いわゆる近代的な舞台芸術の制度などからはかけ離れた、あくまでも日常的な社会生活の自然な延長として踊り（ダンス）を上演することを望み、集まった観客もまた、少なくとも振る舞いの上ではそれに応じたという事実であろう。

- 25 2017年8月18日の聞き取り。
- 26 同上。
- 27 Sioned Huws ウェブサイト。
- 28 2017年8月19日の聞き取り。