

特集◎その土地と踊る ——アーティストが地域に入っていく時

伝統や民俗芸能などを扱う舞台芸術の事業や作品が増えている。

その地域に住んでいない振付家が、土地の文化や暮らしに寄り添い、滞在しながら作品を創作する例も多い。

10年にわたり東北に通い、滞在し、踊りを習うことから作品を立ち上げた英国の振付家と民俗舞踊と自作の接点を模索する日本の振付家の事例、および舞踊研究者による地域とダンスの関係についてのエッセイから、地域と振付家が双方向にもたらす変化や可能性を考える。

- | | |
|---|-------|
| 01 武藤大祐◎ダンスの生態系とメッシュワーク | p.001 |
| 02 ショーネッド・ヒューズ◎日本での十年 A Decade in Japan | p.006 |
| 03 白神ももこ◎風まかせの途中——へんてこなお祭りの逞しさに勇気づけられて | p.013 |

01

武藤大祐
Daisuke MUTO

ダンスの生態系とメッシュワーク

「参加」するアーティスト

このところ、気付けばレンタカーで山道を走り回ってばかりいる。2011年の東日本大震災以後、民俗芸能とアーティストの協働という興味深い展開が複数見られるようになったからだ。

岩手県の住田町では、ウェールズ出身の振付家であるショーネッド・ヒューズ(Sioned Huws)が2015年から鹿踊ししおどりを習い、後継者不足に悩む保存会の一員として活動しながら、コラボレーションで作品を作っている。「陸前高田アーティスト・イン・レジデンス・プログラム」な

どによって支えられたヒューズのプロジェクト「Odori-Dawns-Dance」の成果は、東京や横浜、さらにはイギリス、オーストラリア、イタリアでも発表されている(cf. 武藤2018a)。他方、滋賀県高島市の朽木古屋くつきふるやという限界集落では、2012年を最後に途絶した六斎念仏踊りの継承を試みる事業が、市の教育委員会などの主導で続けられている。この事業の中心軸として、六斎念仏を継承者から習い、2016年からは毎年8月の行事を実質的に担っているのが、タカハシ「タカカーン」セイジ、武田力、斉藤成美、Jang-Chi(オル太)といった民俗芸能に関心をもつアーティストやダンサーたちである。六斎念仏の行事が復活しただけでなく、彼らの参加が引き金となり、地元の若者たちが念仏踊りに加わるようにもなった(cf. 武藤2019)。

アーティストが「地域に入る」というと、まずは一般の参加者を公募して行なうアートプロジェクトなどをイメージするのが普通だろう。それらはしばしば劇場や芸術文化施設のアウトリーチとして企画され、多かれ少なかれ啓蒙的な意図をもち、さらには社会包摂的な意義を想定されていることも少なくない。

しかしそれとは異なり、地域の文化に、外からやって来たアーティストが参加する形でコミットする場合もある。ジャパン・コンテンポラ



「習いに行け!」で永浜鹿踊りの太鼓を習う筆者
写真提供: NPO法人ジャパン・コンテンポラリーダンス・ネットワーク

リーダンス・ネットワーク(JCDN)が2012年に始めたプロジェクト「習いに行け! 東北へ!」と、そこから発展した「三陸国際芸術祭」(2014年〜)はその好例だ。前者は三陸の郷土芸能をダンサーが習うことで交流するというもの、後者は三陸の郷土芸能を中心に据えた「国際芸術祭」として、アジアの芸能、あるいは日本のコンテンポラリーダンスやアートとの交流を作り出すというものである(cf. 武藤2017)。両企画を立ち上げたJCDN代表の佐東範一氏は、アーティストによる被災地支援のあり方について、こう述べている。

そもそも文化芸術というものは、その地にすでにある文化芸術による復興」とは、そのすでにある文化芸術を、外からの人間がサポートすることなのではなかろうか〔後略〕

復興支援は特殊なケースと思われるかも知れないが、ここで注目したいのは、アーティストが地域に何かを与えるというより、そもそもその地域に「すでにある文化芸術」に関与するという考え方である。冒頭で挙げたヒューズや朽木古木の例もこれに近い。

もちろん「参加」するアーティストたちは単なるボランティア活動に従事するわけではない。しかし地域のニーズや、地域に内在する文化芸術との関係構築が、彼らのアーティスト的な探究のプロセスと有機的に絡み合っていることが重要なのである。例えば「習いに行け!」も、一見、アーティストやダンサーたちが未知の郷土芸能にふれることができ、そのことがそのまま地域の活性化につながるというシンプルな仕掛けだ。しかし実際の現場では、習うアーティストたちのスキルや手法が、教える側の人々を刺激するなど、様々な化学反応も起きる。「習う」ということは、通常は受動的な行為と考えられがちだが、実は教える側に働きかける能動的な側面も同時に持っているのである。そこが「習いに行け!」の面白いところだ¹⁾。

1) 民俗芸能を「習う」プロジェクトについては、武藤2018bで簡潔にまとめたおいたので参照されたい。

「芸術」とその外

筆者がこうした事例に目を向けるようになったのは、十数年ほど前から東南アジアでコンテンポラリーダンスを見ていて、ある考えを抱くようになっていたからである。東南アジアでは(あえて単純化してしまうが)伝統舞踊にアレンジを加えたり、作品のテーマとして対象化することが多い。しかしそうした伝統舞踊や伝統文化のローカルな現場と、劇場でのコンテンポラリーダンスの間に埋めがたい距離を感じてしまうことがある。劇場で展開される実験的・革新的な試みはやはり劇場のダンスのための試みであって、いかに伝統舞踊をアーティストックに、あるいはポリティカルに扱ってみても、そうして生まれた表現やメッセージが伝統舞踊の現場にまで響いていくことはあまりない。言語

(=制度)が違うからだ²⁾。

よく知られる通り、かつて人類学者のジェイムズ・クリフォードは、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基づき両者を並置してみせるニューヨーク近代美術館(MoMA)の展示「20世紀美術におけるプリミティヴィズム」(1984~85年)を論じながら、西洋近代に発する自律的な「芸術」の概念を異質な歴史世界に適用してしまうことの錯誤を批判したが(Clifford 1998)、東南アジアのコンテンポラリーダンスの文脈において、こうした一方通行の関係に疑義を呈する言説にはあまり出会わない。アフリカ彫刻が西洋近代的な「芸術」の範疇に回収し得るものでは決してないように、東南アジアの伝統舞踊も様々な文化的環境や社会的機能のもとに育まれてきたものであり、それを「舞台芸術」の枠組で切り取ってしまうと、どうしてもアートワールドの内部で自己完結してしまう³⁾。

そんなことを考えている時に、神戸の新長田にあるNPO法人ダンスボックスが、周辺の地域社会と密な関係を作り出している状況にふれた。奄美出身者たちの新舞踊のグループ、高校のダンス部、在日コリアンの芸能グループ、ストリートダンスの若者たちなどと交流を積み重ね、徐々にコラボレーションも生まれている。2012年にはこうした交流の一端を紹介する「新長田のダンス事情(仮)」というイベントに筆者も参加し、実際に街を歩きながら新舞踊の稽古場やダンス部の練習を見学したり話を伺ったりした。そこで目に見ることができたのは、ダンスが人々の生活世界の中で(アートワールドの外で)様々に息づいており、それぞれの生態系を形成しているというごく当たり前の現実だっ

2) 筆者はここに、アジアにおける「近代化」という問題の厄介さを感じる。アジアの近代が、もっぱら「西洋の衝撃(Western Impact)」によって説明されてしまう限り、近代以前(不変の伝統)と近代以後(常に動く現代)の質的な断絶という図式的なイメージを免れることは難しい。それゆえ創造性は、伝統的なものと現代的なものをどう架橋するか、という根拠薄弱な課題にしばしばすり替わってしまう。伝統と現代を分けずに、より包括的に考えることはできないだろうか。

3) クリフォードはこれを指して「ヘゲモニー」「抑圧」という言い方もするが、アジアにおいては少し大袈裟にも感じる。西洋世界の外では、「芸術」が伝統文化や伝統舞踊に対してそれほどの影響力を持っているとは思えない。

た。生活世界の中のダンスはどれも、「芸術」と呼ぶにはあまりに多面的、多価値的だ。それは社交の機会であり、あるいは文化的・民族的アイデンティティの象徴であり、同時にファッションであったり、健康維持のためのエクササイズであったりもする。

しかしそうした多様なダンスの生態系とコンテンポラリーダンスのフラットな交流という、ダンスボックス流の「多文化主義」には刺激を受けた。コンテンポラリーのダンサーが地域に根付いた舞踊を習ったり、地域のイベントに参加したりするなど、そのアプローチは多岐に渡る。その結果として、ダンスボックスの公演に足を運ぶたびに地元の観客が増えているのがわかるし、商店街や学校、そして地域の(非コンテンポラリーの)ダンサーなどとのコラボレーションも目立つようになった。「芸術」の価値を自明

の前提とした啓蒙・普及ではなく、劇場と地域社会、そしてコンテンポラリーダンスと地域のダンス文化の間に、あくまで対等な関係が築かれていると言っても言い過ぎではない(cf. 武藤2014)。

ダンスはどこからやって来るのか

「芸術」という前提を外してみると、言うまでもないことだが、ダンスは決してそれ自体として自律的に存在しているわけではなく、「非本質的」で雑多な事柄や価値の絡み合いの中にある。これをダンスの生態系と呼ぶとすれば、ショーネッド・ヒューズはまさにこうした生態系に足を踏み入れ、なおかつその内部でアーティストとしての実践を展開する非常にユニークな存在である。ダンスをそれが培われた環境との連関の内に捉え、そうした枠組のもとで作品も作るヒューズは、伝統舞踊かコンテンポラリーダンスかは問題ではなく、ダンスが「どこからやって来るのか (where it comes from)」に関心があるのだと筆者に語ってくれたことがある。

ヒューズがたまたま大船渡市のホールで見た柿内沢鹿踊に魅了され、住田町を訪れた時、同保存会は後継者不足を解消するため積極的に動いていた。震災後に移住してきた人や、従来は考えられなかった女性の踊り手も加わっていた。ほとんど日本語のできないヒューズが受け入れられた背景にはこうした状況があった⁴⁾。保存会の側でも「外国人の参加」という出来事のニュース性を大いに活用し、なかなかの宣伝効果を得たようである。つまりヒューズの参加は直接、間接に、「支援」としての意味も帯びていた。

筆者は住田町でのヒューズの活動を詳しくリサーチさせてもらったが、単なる鹿踊の形式や技術の習得ではなく、現地に家を借りて住



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 photo: 松山隼

民との交流の中から鹿踊という伝統の総体を吸収しようとするヒューズは、そこでの経験をこう語っている。

文化は共同体の一部なので…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、既に文化に回答している。おそらくその時に、知識の大部分がやって来ている。

ヒューズにおいては、「文化」「共同体」「環境」の連関を身体的に捉えることが、ダンスを習う上でも、また自身の作品を創る上でも不可欠と考えられているようだ。具体的にいえば、保存会とそれを取り巻く人間関係のみならず、日常の中の何気ない人付き合い、地域の歴史、さらには夜の山に立ち込める霧や、木々の枝の間を飛び回る鳥の動きまでもが、それぞれの仕方でヒューズに鹿踊のエッセンスを伝えてくるのである。

こうして住田町で暮らし、保存会の一員として活動するまでになったその延長上で、ヒューズは保存会の人々とともに作品『Niwa-Gardd-Garden』を作った。柿内沢鹿踊そのものには手を加えず、ヒューズの言葉を借りれば、ただその「枠組を変える(reframe)」だけのパフォーマンスだ。保存会とダンサーたちが協働し、鹿踊の複雑な構成を観客が一から順に理解できるよう分析的に提示する前半部に続き、後半部は本来の鹿踊をそのまま上演することで締め括られる。つまりこの上演は、現在行われている鹿踊を、通常とは異なる仕方で提示するという以上のことはしていない。作品(=芸術)と非作品(=民俗芸能)のハイブリッドともいうべきこの風変わりな上演は、住田町でのヒューズと保存会の関係をそのまま形象化したもののようにも思える。

民俗とアートの相互行為

他方、朽木古屋における六斎念仏の継承プロジェクトでは、民

4) 排他的な本質主義を回避しつつ、つまり「非本質主義的」に、しかしなおも正統的に、ある文化に「参加」とはどういうことか。俵木悟の説明は説得力がある。「単純な身分や資格の問題ではなく、保存会費を払うといった明示的なことから、毎晩の稽古に参加するとか、祭礼当日の雑務を断らないとか、ふざかしい額の花を打つといった多分に慣習的でインフォーマルなことまで、さまざまな責務をどの程度果たしているかなどによって感覚として納得される参加のあり方である」(俵木2018: 281)。

俗文化のただ中において「芸術」とのハイブリッド化が起きている。ヒューズの事例とは少し異なり、複数のアーティストがそれぞれの関心で集まっているため、さらに混沌としているが、それでもやはりアーティストが関与することで、ボランティアによる支援や愛好家による参加とは異質な結果がもたらされている。

古屋の六斎念仏は8月14日の夜に各家の庭を廻りながら仏壇に向けて奉納されるもので、その意味では岩手の鹿踊以上に外部者の参加は馴染みにくい。それでも集落の人口減少が限界を超え、いよいよ途絶状態になってしまったために、継続に向けた支援事業が動き出したのである。

なぜアーティストたちは六斎念仏を習うのか。彼らに聞くと、まず「未知の世界」に触れられるという漠然とした好奇心がある。また彼らはいずれも民俗芸能を研究したり、それをモチーフに作品を作るなどしている。継承者やプロジェクト事務局の側はというと、もちろん「継承」の方途を探しているのだが、アーティストたちに声をかけたからといって妙案があるわけではない。まさか集団移住というわけにもいかない。

しかしこのプロジェクトでは、継承は可能か否かと結論を急ぐより、「継承」とはどういう事態を指すのかという定義をさしあたり保留し、様々な可能性を柔軟に探っているがゆえに、誰の意図にも回収し得ない予想外の出来事が着々と積み上がっているように見える。当初は、継承者たちも「[外部者には]絶対無理や。覚えられへん」と悲観的だったようだが、アーティストたちがたちまち曲や振りを覚えてしまうのを見て前向きな姿勢に変わった。また外部者の干渉が孫世代を触発し、彼らが参加の名乗りを上げるという展開には、誰もが驚き、喜んだ。あたかも霧の中を一步進むごとにその先が見えて来るような出来事の連鎖は、このプロジェクトが前向きな実験精神に満ちているがゆえだろう。

端的な例として取り上げたいのが、2018年の盆に実現した「しし(獅子)」という古曲の復元である。長らく演じられていなかった演目なのだが、継承者の一人である榎本邦雄さんは40年前に録音しておい

た^{かね}鉦(念仏踊りの伴奏楽器)のカセットテープを大事に保管していた。その話がたまたま出た時、タカハシ「タカカーン」セイジが興味を抱いて、ダビングを何度も頼み込み、「これはこの世に一本しかない」テープなんだと念を押されて脂汗をかきながらデジタル化作業を進めた結果、榎本さんが徐々に能動的になっていったのだという。そして当日には、榎本さんが観衆に復元の過程を解説した後、この音源をラップトップPCと小型スピーカーで流して念仏踊りを行うという、非伝統的な形態が取られた。技術的には素朴と思われるかも知れないが、街灯もほとんどなく夜は深い闇に包まれる山間の集落で、家族単位で受け継がれて来たこの滋味深い盆行事においては十分に型破りなことである。その経緯についてタカハシはこう説明する。

「[しし]が仕上がってきたときに「鉦どうします?」ときくと、榎本さんも「テープで」等と言われてたところ、りっきー(=武田力)が、この曲を知るのは榎本さんと新田さん(継承者の一人)くらいなもので、ほかの方々への説得力としても古いテープ音源で舞うことに意味を持たせられる、みたいなことを言って、榎本さんも「そうやそうや」となった感じでした。ぼくは、そういうもんかなあ?と思いつつ、奉納前くらいになるほどと理解できたところです。

榎本さんが漠然と抱いてきた宿願がタカハシの好奇心を刺激し、徐々に現実化へ近づけて行くと、それが榎本さんの背中を押す。さらに武田の提案が加わると、同意する榎本さんの横で、タカハシは戸惑いつつも受け入れて行く。ここにあるのは、伝統の墨守か革新かなどといった明確な判断や合意形成というより、むしろ複数の異質な行為主体の相互行為から生まれてくる創発(emergence)なのである。

メッシュワーク

ヒューズの『Niwa-Gardd-Garden』が作品とも非作品ともいえないキメラ的な構築物であったように、朽木古屋での民俗と芸術のコンタクトゾーンにおける様々な出来事もやはり一義的な解釈や価値判断をくだすことが難しい。ともかくこうしたアーティストの様々なコミットメントをさしあたり「パフォーマンス」とでも呼ぶとすれば、少なくともそれは一般的にアーティストに帰される「作品の制作」「発表」「上演」などには収まり切らない、新しいパフォーマンスの領域が生まれているとはいえるだろう。つまり伝統文化を題材にした作品の制作ではなく、生活世界や民俗のただなかでの「働き」である。

「参加型アート」(クリア・ビショップ)、「地域アート」(藤田直哉)など、芸術の社会的関与をめぐる議論は近年活発だが、市民的教養あるいは啓蒙の制度としての「芸術」、あるいはアーティストによるアートのあり方の問題としてだけでなく、より広範な文化としてのダンスの生態系の中で、芸術としてのダンスの位置が再定義を求められているように筆者には思える。社会学者の高橋かおりは、社会と積極的に関わるアートプロジェクトの近年の動向を「社会のなかに



榎本さん、タカハシ、武田による「しし」。軒先の台上にスピーカーが見える 筆者撮影

芸術が包摂される]流れとしてまとめているが(高橋2018: 127)、芸術が超越的な視点から社会を批判する制度というより、社会の中でニーズにตอบสนองしながら生産的・創造的に働き得るものとする時、はたしてこれをどのように概念化したらいいのだろうか。

今のところ筆者自身は、ヒューズや朽木古屋のような、地域の文化にアーティストの側から参加することでアートワールドの内外にまたがって進行する横断的プロジェクトに注目しつつ、これを単なる「アートプロジェクト」ではなく、複数の異質な行為主体が、異質な価値観と目的をもちながら交錯する出来事の総体として捉える見方をしている。ヒューズと柿内沢鹿踊保存会がそれぞれ異なる志向を持ちながら「鹿踊」を共有することで、いくつもの新たな出来事を生み出したように、朽木古屋の継承者たち、アーティストたち、継承者の孫たちも「六斎念仏」を介して、従来考えられていなかった出来事を生み出している。それらは地域社会、民俗、そして芸術などといった複数の次元に散り広がっていて、単一の視点から全体を読み解くことは難しい。ただ複数の異なる行為主体が各々のベクトルに沿って動き、それらの動線がたまさか交差したところに様々な結果がもたらされているのである。

人類学者のティム・インゴルドにない、筆者はこうした動線の交差を「メッシュワーク(網細工)」(Ingold 2013: 132)と呼んでいる。インゴルドによれば、いわゆる「ネットワーク」は離れた点と点をつなぐことのできる網目だが、しかしそこでは個々の「点」は何か確固として動かない実体としてイメージされがちである。ではむしろ、多様な行為主体の運動・変化・成長の「線」が無数に駆け巡って交錯している世界を考えてみたらどうか。ネットワーク的な思考において「点」に見えたものは、実は複数の動線の交差「点」であって、あたかも火花が散るようにして生じた一瞬の出来事なのである。このような、生きて動いている網目がインゴルドのいう「メッシュワーク」である⁵⁾。このように世界をイメージした時、(伝統文化を対象化するのではなく)生活世界や民俗の現場に入ってアーティストが展開する探究や作品制作は、復興支援、地域の活性化、世代間交流の促進、等々といった様々な運動・変化・成長の線とともに、メッシュワークの一部をなすといえる。この網目は有機的に絡み合っていてできるので、一部を切り出して「アートとしてどうなのか」と美学的な判断を下すことは難しいし、そもそもあまり意味がないだろう。

もっとも、いくつもの異質な出来事を引き起こすこうしたメッシュワークの生成を積極的に仕掛けていくことは、やはり(今はまだ)「アーティスト」と呼ばれる人々の仕事なのかも知れない。だとすると、少なくとも「仕掛けていく」という能動的な局面にはある種のアーティスト(技術=芸術)がかかっている、とは言えるかも知れない。

しかしともかく、こうした事例を追いかけていると、自分にとっては「作品」は必ずしも主要な関心ではない。さらにいえば、踊りが実際に行われている時だけが「踊り」なのではなく、それを可能にする生活世界のあらゆる営みがすでに踊りの一部だ、という感覚さえしてくる。

参考文献

Clifford 1988

James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard UP, 1988. (ジェームズ・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)。

Ingold 2011

Tim Ingold, *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. Abingdon and New York: Routledge, 2011.

Ingold 2013

Tim Ingold, *Making: Anthropology, Archeology, Art and Architecture*. Abingdon and New York: Routledge, 2013.

高橋 2018

高橋かおり「社会と関わる芸術にとっての地域——対立から包摂へ」、『新社会学研究』第3号、2018年。

俵木 2018

俵木悟『文化財/文化遺産としての民俗芸能——無形文化遺産時代の研究と保護』、東京:勉誠出版、2018年。

武藤 2014

武藤大祐「ダンスの生態系と『コンテンポラリーダンス』、『舞踊学』第36号、2014年。

武藤 2017

武藤大祐「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、2017年。

武藤 2018a

武藤大祐「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」、『群馬県立女子大学紀要』第39号、2018年。

武藤 2018b

武藤大祐「民俗芸能を『習う』プロジェクト」、『美術手帖』2018年8月号。

武藤 2019

武藤大祐「限界集落の芸能と現代アーティストの参加——滋賀県・朽木古屋六斎念仏踊りの継承プロジェクト」、『群馬県立女子大学紀要』第40号、2019年。



photo: Satoshi Nishizawa

武藤大祐 (むとう・だいすけ)

ダンス批評家、群馬県立女子大学文学部准教授(舞踊学・美学)、振付家。1975年東京生まれ。大学院在学中からコンテンポラリーダンスの批評を始める。2002・05・08年、トヨタコレオグラフィアワード選考委員。2005～06年、アジア・カルチュラル・カウンシルのフェロー(日米芸術交流プログラム)としてインドネシアとNYにて滞在調査。2007～12年、Indonesian Dance Festival(ジャカルタ)の共同キュレーター。2016年より三陸国際芸術祭プログラム・ディレクター(海外芸能)。現在は20世紀のアジアを軸とするダンスのグローバル・ヒストリー、および振付の理論を研究している。共著 *Choreography and Corporeality* (Palgrave Macmillan, 2016)、『バレエとダンスの歴史』(平凡社、2012年)、振付作品『来る、きつと来る』(2013年)など。

5) 「生命世界のテクスチャー(texture of the lifeworld)あるいは「関係の場(a relational field)」とも呼ばれる[Ingold 2011: 70]。

02

ショーン・ヒューズ
Sioned HUWS

日本での十年 A Decade in Japan

いまでも、心に響くものがある。初めて日本地図を見たときのように、あの地形、あの海岸線、私が愛してやまない、あの場所に思いを馳せるとき。別の景色を見ては、慣れ親しんだあの景色を思い出す。太陽の光に照らされ、輝いているあの景色を。

「言語」を学び、置き換える

言語は言葉であるが、イメージでもある。^{かきないざわしおどり}柿内沢鹿踊を学んだときほど、このことがストーンと腑に落ちたことはない。この踊りには、生き物、動物、植物、岩石、樹木、河川、山々、海洋といった自然界のイメージが多層に織り込まれており、それらを思わせる屋外、多くは庭のような場で、通常は儀礼として踊られてきた。対象が何であれ、何かを習うということは、新しい「言語」の学習に似ているように思う。

青森から岩手へ

「青森プロジェクト」は、アーティスト・イン・レジデンスの受け入れ施設である国際芸術センター青森との協力によって実現した。レジデンスに招へいされたアーティストとして、名の知られた芸術センターとの繋がりから、そこにいる理由も、肩書も、地域コミュニティとの関係も用意してもらえた私は、しかしながら、どこかよそ者として見られていたかもしれない。日本でのプロジェクトを始めてから数年が経過した頃、芸術センター以外のところで、地域コミュニティの一員として暮らし始めた岩手の住田町^{すみたちょう}で、文化的な関わりを持ちたいと思うようになった。そのための一番シンプルな方法は、^{アート}芸術と生活を分け隔てないこと。文化は、暮らしの中にこそあるのだから。こういった理由から、私はこの町で暮らし、日常の一部になる必要があった。

さて「青森プロジェクト」は、そもそも私がひとりで始めたものだった。雄大な景色が広がる山々に分け入り、吹雪や凍てつくような寒さの中、この土地から何かを掴もうとした。当時、この土地のことは何も知らず、知り合いもいなかったため、実際に歩いてみて身体に蓄積された感覚だけが頼りだった。ふと、身体を、風景と同じ水平線の上に横たえてみるという動きを思いつき、これがプロジェクトの口火を切った。この動作を基に振付した作品は、のちに発展を遂げ、私の日本で最初の教え子であるレイナ [木村玲奈]、津軽手踊りの石



「Odori-Dawns-Dance」でのプレゼンテーション、塩竈市杉村惇美術館 大講堂、2017年 photo: 松山隼

セゾン文化財団の国際プロジェクト支援プログラム対象:
2009-2011年(国際ダンスワークショップ/ショーン・ヒューズ)青森プロジェクト
2015-2017年(国際ダンス交流プロジェクト)Odori-Dawns-Dance
「青森プロジェクト」については併せてニューズレター viewpoint第55号を参照されたい。

川^{よしや}義野さん、津軽三味線の長谷川三絃会、津軽民謡の後藤^{きよこ}清子さん、そして地域コミュニティだけでなく、日本全国、更には世界中から集まったプロジェクト参加者の協力を得て、津軽の伝統芸能をオマージュするプロジェクトとなり結実した。私の最初の日本経験は、青森だった。

柿内沢での暮らし

住田町の地域コミュニティの中で暮らし始めたのは、この土地の郷土芸能、柿内沢鹿踊との関わりからだった。柿内沢の鹿踊に特有の、繰り返される語り、生命力、パフォーマンスの形式、つまるところ、この踊りの秘めたる潜在的な状況に興味をそそられた。この踊りは、ダンスやパフォーマンスに対する期待や先入観から解放してくれるに違いない。

「Niwa-Gardd-Garden」(庭・ガルド・ガーデン)、この庭に入り、どこへ、何のもとへと導かれるか知らぬまま、未知を彷徨ってみよう。文化は、ひとつの活動である。私たちは、すでにその中に存在し、それに応答している。

地域性 — 現実性

柿内沢

Kakinaizawa

柿

Kaki — a sweet orange fruit

内

nai — on the inside,

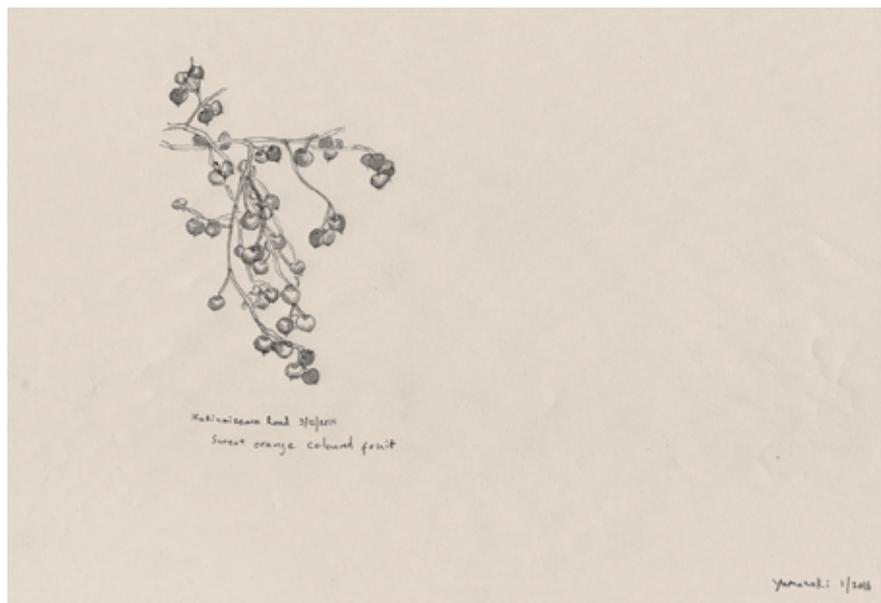
沢

zawa — stream

柿内沢は住田町の農地からなる小さな集落で、沢の流れに沿って、細い山道が、その先の東^{あずまね}峰山と神社まで続いている。道路から離れた沢の内側、柿の木が育つその場所で、幾度となく、野生の鹿と目が合う。完璧な静寂の中、ほんの短い一瞬の出来事。すると、鹿はざっと向こうへ視線を戻し、松林の奥へと跳ねて行って仕舞う。膝を高く上げ、素早く、穏やかに、気品と威厳を持って。その姿は、山霞に溶け入るように、夜空の中へと消えていく。

柿内沢鹿踊

この鹿踊は八人の踊り手からなり、演じる条件として*一から*六については各1つのパートを、*7については複数のパートを好きなだけ加えることが出来るため、構成の組み方は無限に



ショーネッド・ヒューズ素描(以下同) Kaki — Kakinaizawa Road, Sweet orange colored fruit, 2015年



Ireha — Wings coming, 2015年



Kurui — Crazy dance, 2015年

ある。

- *一 渡り拍子(1パート)
Watari byoshi — Passing rhythm (1 part)
- *二 遠入羽(1パート)
Toireha — Wings arriving from afar (1 part)
- *三 入羽(5パート)
Ireha — Wings coming (5 parts)
- *四 庭廻り(1パート)
Niwa mawari — Garden circle (1 part)
- *五 長唄(6パート)
Nagauta — Long song (6 parts)
- *六 狂い(4パート)
Kurui — Crazy (4 parts)
- *七 鹿の子(15パート)
Kanoko — Fawn (15 parts)

牡鹿

Ojishi — stag — male deer

牝鹿

Mejishi — doe — female deer

鹿の子

Kanoko — fawn — young deer

細道を再び活気づけるために

この集落には、長い間存在しながら、使われることが減り、機能しなくなってきた一つの細道があった。私はこの細道に、再び活気を取り戻してもらいたいと強く思った。この細道は、柿内沢集会場から、鹿踊の山神が祀られている東峰神社まで続いており、私が住んでいた山崎の家を訪問するとき、誰もが最初に歩く道であった。この道を歩くと、必ず新しい出会いがあり、他愛もない話から、新しい繋がりが生まれていった。ある日、この道をレイナとザン〔山下残〕と歩いて

いると、かつて中立〔リードする踊り手〕を務め、私が鹿踊を始める数年前に他界されたキヨシさんの息子さんと出くわした。「こんな何もないところに、何でまた来ようと思ったのですか。ここに来るってことは、まるでチベットに行くみたいなのですよ」。この地域が本当に日本のチベットとして名を馳せていることは、この少し後で知ることになる。

「僕でさえ彼らの方言が理解できないのに、ショーネッドは地元の人と普通にコミュニケーションを取っているみたいだね」。ザンがこんなことを書いてよこしたことがあった。彼は日本語が分かるから、そんな風に考えるのだろう。私はただ、会話全体の文脈を読んでいるだけ。

太鼓の拍子、鹿の跳躍：

Drum beat, deer leaping:

「遠入羽」

Toire Ha

ザンザン ザンチキチッコ

Zan, Zan, Zan Chi Ki Chi Ko

ザゴザン タンタグチグタン

Zago Zan Tan Tago Ji Ku Tan

タグチグ タグチグタンコン

Tago ji Ku Tago Ji Ku Tan Kon

もし誰かがこの地を訪れようなら、きっと同じことを言うのだろう、ここには何も無いよと。しかし、私にとっては、まさにその「何もなさ」にこそ、文化が宿っている。文化は、パフォーマンスでも、展示でもなくて、暮らしの中に息づくものだから。

東峰神社

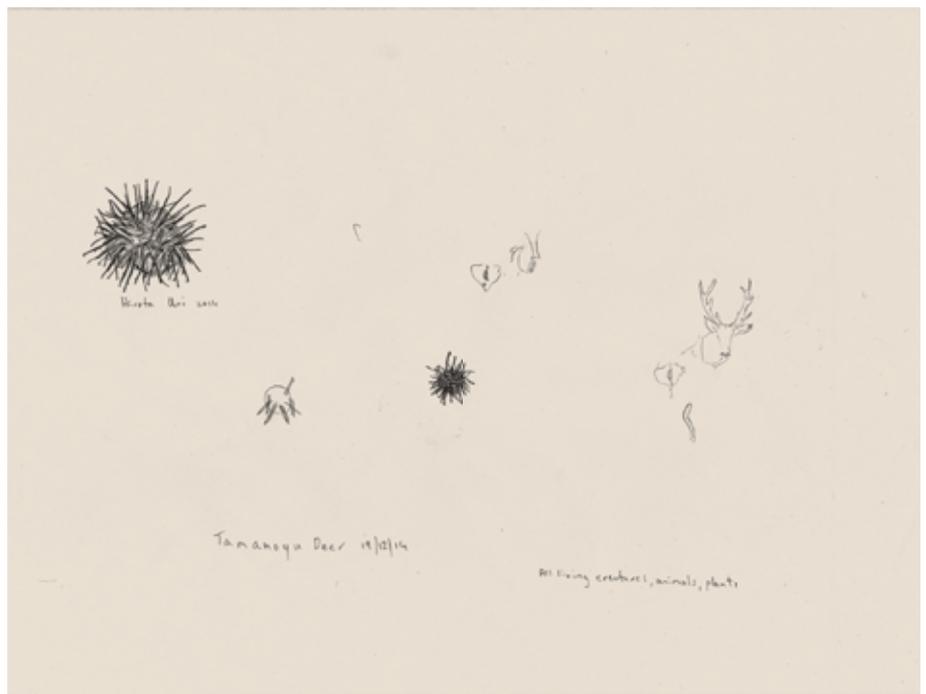
この細道を歩けば歩くほど、そこでの偶然の出会いから、多くを知ることができた。かつてこの小さな地区には二十人を超える鹿踊の踊り手が住んでいて、この細道は活気で溢れていたようだ。約二キ



東峰神社(岩手県気仙郡住田町世田米)



鹿踊の装束を身につけ道を走る



Hirota Uni, Tamanoyu Deer, All living creatures, animals, plants, 2014-15年



Harvest, 2015年

口の道のりを歩き、山奥にひっそり佇む神社に、私は足繁く通った。

五円玉をお賽銭箱に、鐘を鳴らして山神を目覚めさせ、二礼三拍手一礼してご挨拶、そして、お祈り。

急な山道を随分と登ってこなればいけないから、地元の人はずもう参拝に来ていないようだった。私が鳴らした鐘の音が、山下の家々に鳴り響く。数年後にこの細道がもっと活気付いていますように。

リエ〔若林里枝〕が、持久力を上げるために、鹿踊の装束を全て身につけて車道に沿って走ったことがあった。その姿には、神話に出てくる野生の生き物を彷彿させるものがあり、地元の人に慣れ親しんだある記憶を呼び覚ましたに違いない。

鳥

鹿踊の歌詞に、白鷺を詠んだものがある。冬の間、気仙川で毎日のように見かけた背の高い白い鳥。

歌詞:

Song Words:

白鷺は立つと思えば 立ちかねて

Shirasagi wa tatsuto omo eba Tachi ka ne te

後をにごさず 立てや白鷺 立てや白鷺

A to o nigo sazu Ta te ia Shirasagi, ta te ia Shirasagi

さてもや見事に

Sate moya mi go to ni

立ったよ 姿よ

Tatsuta yo Sugata yo

人間の魂がこの世の肉体から離れ、自然を織り成す要素として、風景や生物、動物、鳥、植物と一体になることへの、ある種のアナロジーが感じられる。

最初の集まり

鹿踊を習いに柿内沢へ最初に足を運んだとき、踊り手の数は減少の一途を辿っていた。引退を希望する高齢世代が大半を占めており、踊りへのモチベーションは低かった。しかも鹿踊があまりに身近な存在だった彼らには、私が一体何に関心を持つのか理解できなかったようだ。私は熱心に、全身全霊をかけて、すべてを曝け出して稽古に励んだ。容易な道のりではなかった。タイミングが少々ズレようが、〔鹿踊りの踊り手として〕完璧な体型でなからうが、私はただただ奮闘した。細心の注意を払いつつ、稽古にひたすら参加することで、踊りの細部まで分析するようになった。稽古中、皆で笑うこともよくあった。私が気仙弁で口唱歌をするときなんてとりわけ大笑いして、柿内沢鹿踊は活気を帯びていった。この地で一年ひっそりと暮らしたこと、創作の仲間たちを呼び寄せる環境は整った。

夏

八月、山と海からの湿った熱気、苦くて甘い松林の香りを感じる季節。よく手入れされた花畑や庭、稲田の色彩を目で味わい、蟋蟀こおろぎ、蝉せみ、蛙の調子が高くなったり低くなったりする鳴き声を耳で愉しむ。夏の鹿は人間に似た声で鳴き、沢のせせらぎは耳に心地よく、森か

らは竹の軋む音、夜になれば、無音の闇に浮かぶ蛍の光。現れては消え、消えては現れるその様は、杉の木の五線譜を漂う音符のようだ。

収穫期

秋、地元の踊り手と稲刈りをしながら、身体の癖、曲がった背中(背骨)、猫背について議論を交わす。

猫

neko — cat

背

se — as in senaka

背中

senaka — back

低い姿勢、柔らかい脚取り、膝を曲げ、ユニゾンで繰り返される、農作業のリズムが続く。度々田んぼに来ては、稲穂を食べてしまう鹿が話題に上る。頭を左、右、中央。そして右、左、中央と、何かを詮索するように動かし、視覚と聴覚を尖らせ、人の気配からいつでも逃げ出せるように準備をしている。こんな風に農作業をしながら、鹿の話をしなが、少しずつ日常から、身体が文化を理解していく。これが私の学びのプロセスだ。柿内沢鹿踊を取り巻く、幾重にも重なった層を、少しずつ剥がしていく。私たちは、お米の出处がスーパーで

はないことを忘れがちだ。

気仙の家

私が暮らしていた山崎の家は、典型的な気仙大工様式で、近隣の森の木を使って建てられていた。シンプルながら、どこか山霞と松の苗木を彷彿させる欄間のデザイン。美しく、驚くほど繊細な木材一つ一つがバランスよく組み合わせられており、細部の意匠から建物全体に至るまで、調和が感じられた。時折、通りすがりの誰かが置いていったキャベツを、郵便受けで見つけることもあった。

観察すること

この山崎の家の庭先でのこと。近くの木に、ヤマガラがたくさん留まっているのが見えた。灰色で羽に白い縞模様のある小さな鳥が、枝から枝へ飛び移り、上がったりがったり、横に跳ねたり斜めに飛んだり。一羽一羽が、やがて灰色の点に見え始め、永遠に変わり続ける模様のようなだった。この様子をじっと眺めていると、ふと、あの「鹿の子」に出てくる「やまがら」の歌詞が、びたっとはまった。その唱歌、つまり音色、調子、タイミング、そしてリズム。この目の前の光景が、そっくりそのまま、再現されているかのような楽譜。

歌詞「やまがら」:

Song Words – Yamagara:

やまがらは たすきの内に モーホーホ
Yamagara wa tasukino uchi ni mo-ho

もどれ うでかせ
Modore ude kase

もどれ うでかせ
Modore ude kase

口唱歌:

Shoga:

カキコキ キッカタカッテゴ デッデゴデーゴ デンツキツ
Kaki koki ki kata kat tego det tego de-go den chikichi

カキコキ キッカタカッテゴ デッデゴデーゴ デンツキツ
Kaki koki ki kata kat tego det tego de-go den chikichi

キッデゴデンコ キッデゴデンコ
Kit tego den ko kit tego den ko

キッデゴ キッデゴ キッデゴデンコ
Kit tego kit tego kit tego den ko

deenコデンコ deenコデンコ
Den-ko den ko den-ko den ko

デンコンデゴジクデッデゴデーゴ
Den ko dego jigu det tego de-go

デンチキ キツァゴ ゴンザンザーゴ
Den chki kit tsago zan zan za-ko

ザンツキザゴイゴ ザツァゴ オツァンザーゴ ゴン
Zan tsuki zago i go zat tsago ots zan zago zan

繋がり

目の前の小鳥の動きから「やまがら」の唱歌を連想するという、私の経験に通ずる出来事は他にも見られた。2016年に、矢作村かんの閑



収穫期を迎えた田んぼ



冬を迎えた、気仙大工様式による山崎の借家



矢作村から住田町へ通じていたであろう旧馬越道峠に今も残る石碑群。
右から2番目が安永5年(1776)の鹿踊碑

とうい
董院で、この地から柿内沢へ鹿踊が伝承されたことを奉謝し、奉納
演舞を捧げたときのこと。中立を務めた吉田信孝さんは、〔鹿踊の〕記
念碑を前に、新たな口唱歌「石碑〔sekih〕」を自ら詠み、そこに捧げた。
伝統は、今日の時代にも生き続けている。

共同作業

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。
質問をすれば、何かしら発見がある。コミュニケーションには制約が
つきものだが、制約の中にこそ、自由が見つかる。「入羽〔Ireha〕— 羽
がやってくる〔Wings coming〕』という口唱歌に着想を得て、これを土
台にした振り付け（通常一分程度の入羽を20分近く繰り返す）を構想した
ときのこと。これを巡って、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。とは言っても、鹿踊の仲間は、
目にしたことを臆せずそのまま口に出し、お世辞なんて言わない相
手だったから、住田町ホールでの、この作品の初演は、私にとっても、
踊り手のレイナ、リエ、ホナミ〔清水穂奈美〕にとっても、緊張極まりな
いものだった。終わってみたら、笑い話になったのだけど。それにし
ても驚いたことに、地元の人の多くは、それまで鹿踊を見たことがな
かったようだ。その日を境に、道で会った人から、ザンザンと小さく
足をタップさせ頭を振る身振りで挨拶される、なんてご褒美があるか
もしれない。

現代的な身体

私たち新参者の鹿踊の飲み込みの早さは、教え手を驚かせた。
私たちが上達すればするほど彼らも熱心に、鹿踊特有の身体遣いを
伝授するために、更なる精密さをもって踊ってくれた。審査などせず
に、新参者を歓迎し、受け入れてくれたが、同時に厳しく、容赦ない
コメントをくれることもあった。しかし、それでも私たちと一緒に踊る
時間を割いてくれようとした。

これまでの経験上、私が失敗するときの原因は、タイミングを誤る

ことだった。ほんの数秒のことなのだが、タイミングを誤ると、細部
に違いが生じてしまう。コンテンポラリーダンスで身に付けた癖が邪
魔をする。もうすっかり抜け落ちてしまったと思っていたのに、実際は
身体に染み込んでいたようだ。一方、コンテンポラリーダンスとバレ
エを習得していたレイナとリエは、私と違ってタイミングではなく、体
型や関節、身体を中心線を保持するという身体のフォームの癖から、
なかなか抜け出せないようだった。鹿踊を習うことは、己の前に鏡を
立て掛けるようなもの、普段意識していないこれまでのダンスの経験
を省みさせられることであり、その自己反省が鹿踊の習得でもあるこ
とは言うまでもない。自己との対話の中で、反省と習得のやりとりが
生まれる。

俳優でパフォーマーのホナミは、過去にダンスの訓練を受けたこと
はなかったが、その分彼女の言葉には本質を突くものがある。「踊り
と太鼓を叩く動作を同時に行うとき、細部を考える余裕なんてありま
せん。例えば、頭の動きと太鼓を叩く動作をいかにコントロールする
かなんて考えられません。もしそんなことを考え始めたら、きっと間
違えるし、タイミングを誤ってしまいます。身体の各部位が分断され
ているとは考えないで、ひとつに統合するのです」。彼女の踊り方が、
いかに鹿踊の古いフォームに近く、またその方法に忠実であるか、鹿
踊のメンバーたちは、すっかり感心していた。

ある踊り手が、私の踊りを改善するための有益な助言をくれた。日
く、私はあまりに真面目だという。もっと気楽に、普段の身体と態度
でもって臨めば良いのだと。このことは、観ても踊っても私を魅了す
る柿内沢鹿踊の正体を理解する手助けとなっている。学びのプロセ
スに終わりなどないのだ。

「再」構成する

柿内沢鹿踊のメンバーとの共同作業は、手順を一つひとつ踏んで
いくという学習のプロセスに他ならない。踊りに出てくる歌詞を翻訳
し、唱歌をローマ字に書き換えたり、実際に鹿踊りを踊り、その意
味をその土地の文脈の中で体感したり。私は、この伝統的な踊りの
フォームを、現代のパフォーミングアーツの文脈の中で、組み直して
みたい。つまり、ダンサーやパフォーマー、様々な背景を持つ経験豊
かな人々と協働し、身体に関する知識を、世代や性別、分野を超
えた世界中のオーディエンスと分かち合い、新たな会話が生まれると
同時に、伝統がより広大なダンスの対話に加わるその場所で、関係
性を築き、コミュニケーションを育みたい。そして、ダンスという対話
を通して、新たなコミュニティに寄与し、世界を繋げることで、別の見
方を提示してみたいのだ。

現代的身体のディスクール： 私たちが語るこの身体とは何か？

現代社会のメディア化された世界では、ソーシャルメディアやテク
ロジーによって、変化が加速し、人々はやたらに早く、そして少しでも
楽に、ものを手に入れようとする。この現象は、身体にも少なからず
影響を及ぼしており、例えばインターネット検索で「スワイプ操作を担
う人差し指」に、はっきりと現れている。この世界では身体的な経験
よりも、メディア上のイメージが先行しているようだ。元来、文化は土

地に根ざしている。その風土に対する最初の応答として暮らしが始まり、様々な労が費やされながら生活が営まれ、こうした活動の中から、コミュニケーションの一つとして、踊りが生まれた。一方現代では、メディア化された身体が、テクノロジーによって酷使され、その結果、過剰な刺激が身体や神経系に与えられ、やがてそれらが寄生するようになり、ある振舞いを生み出している。頭を垂れ、ただスクリーンに集中するという身体性だ。現代の身体にまつわるディスクール〔言説〕は、現代の暮らしの文脈の中に存在しているが、(hi)story—つまり、わたしたちのストーリー〔物語〕であり、ヒストリー〔歴史〕—、そして神話にまで遡ることができる。文化とは、一つの活動である。私たちは常に呼応しながら、その中で生きている。そこではイメージよりも、経験が、先行している。

(翻訳:三上真理子)

* 翻訳編集にあたり、著者による日本語(表意文字としての漢字)の捉え方、言葉遊び的解釈については、あえて原文を残し併記した。

また、鹿踊の歌詞や口唱歌については、著者が耳で習得したそのままに、音色として書き出したテキストを原文でも併記した。

* 口唱歌とは、太鼓の音とリズムを口で伝え練習するためのものである。

(編集部)

プロジェクトメンバー(2015~2018年):

行山流山口派柿内沢鹿踊保存会、山下残、木村玲奈、清水穂奈美、若林里枝、ハン・イシュ、藏元徹平、菅原みき子、女子美術大学学生の皆さん、Dance Boxの学生の皆さん、デモンフォート大学(英国)修士学生のシャノン・コーテ、ルイーザ・ロービー、そして対話した皆さん:羊屋白玉、塚原悠也、岡田利規、神村恵、川口隆夫、山縣太一、手塚夏子

上演場所:

住田町ホール、中沢の第二お盆、森下スタジオ、月島社会教育会館ホール、Dance Box、塩竈市杉村惇美術館、S-AIRおよび陸前高田AIR共催[AIRCAMP]の箱根山テラス、矢作町の閑菴院寺、陸前高田市の米崎コミュニティセンター、花巻まつり、TPAMフリンジ(以上日本)、Critical Path(オーストラリア)、Dance4、アガサ・クリスティ国際フェスティバル、デモンフォート大学(英国)、Fabbrica Europa Florence(イタリア)

ショーネッド・ヒューズ

ARTizan主催「Orodi-Dawns-Dance」および「Aomori Project」アーティストックディレクター



photo: 松山隼

ショーネッド・ヒューズ(Sioned Huws)

ショーネッド・ヒューズは、ロンドンを拠点に活躍するウェールズ出身の振付家。ロンドンのラバン・センター(Laban Centre*)、およびニューヨークのマース・カニングガム・スタジオ(Merce Cunningham Studios)でコンテンポラリーダンスを学んだ後、日本で石川流津軽手踊と行山流山口派柿内沢鹿踊という東北の民俗舞踊の習得と調査に取り組む。現在、英国Dance4のアソシエイト・アーティストとしても活躍しており、知覚、記憶、人間、場所という要素に重点を置き、無意識では感知できない繊細な身体の動きまでもパターン化する振付のシステムを考究している。

* Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance (2005年以降)

03

白神ももこ

Momoko SHIRAGA

風まかせの途中

——へんてこなお祭りの遅しさに 勇気づけられて

これは、何故今私がここにいる、ここからどこへ行くのか、という
ことを風まかせな様子で書いていくので少々分かりにくいかもしれませ
せん。

お国自慢

15年くらい前、早期退職した母が兼ねてより願望のあった民謡を
やり始め、家では今まで聞かなかった三味線の音や聞き慣れない
歌が聞こえるようになった。早速、発表会があるとかで母が昼夜元
気いっぱい練習しまくる歌の中に課題曲の『千月会音頭』というの
があった。師匠のオリジナルソングらしくあまりのリピート回数に家族全
員が歌をすっかり覚えるほどだった。その歌詞の中に、

♪歌の故郷の前のお付き合いは、心づくしの手拍子添えて、お国
自慢をあなたから、さあさお一つ音頭でどうぞ♪

というフレーズがあり、アイデンティティの一つにお国自慢があり、そ
れをお互い「心づくしの手拍子」で尊重し共有し合っているという愉快
な時間、という感じがして、私は密かに気に入っていた。思えば、大
学生になると様々な地域から学生がやってきていて、入学してすぐの
オリエンテーションの時に私のとなりに座った尾形さんは、山形出身
で米やだだちゃ豆など地元の自慢をしていた。「自慢」というとなぜか、
どうしても鬱陶しい高飛車である様子みたいなイメージがくつきが
ちだけど、そういうのではなく純粋に誇らしげであった。もうあれか
ら20年くらいたつけれど、きっと未だに自慢すると思う。私は、東京
の多摩地域に住んでいたが特に自分の住んでいる地域に自慢できる
ことなどに興味なく、「ほ〜」だの「へ〜」だの適当な相づちはするもの
の自分は語らず（語れず）、であった。

そんなこともあり、「お国自慢」というワードはちょっとだけ私の心
どこかに密かに引っかかっていたように思う。母が民謡をやり始めた
ことによって、よくわかったこともあった。なんか似たフレーズやリズ
ムがあるな、とかちょっと暗くしたり遅くしたりしただけで一緒じゃな
いか?と思う曲とかがあって、北前船や黒潮で主に船乗りたちが各地
に滞在する際に、酒宴で見たものや踊ったものを持ち込んで伝播し
て行ったということを知りとても興味深く思った。聞けば沖縄特有の
踊り「カチャーシー」が天草で「牛深ハイヤ節」になり、徳島の「阿波
踊り」、新潟「佐渡おけさ」、青森「津軽アイヤ節」など各地で変化を遂
げながら伝わったという。特に驚いたのは、「越中おわら節」もそのう
ちの一つだと言うこと。越中八尾の「おわら風の盆」が大好きだった
私は、八尾がかなり山の中だったことを知っていたので、(そんな山奥
まで届いたことが)意外だった。台風の時期に北前船が越中に到着し、



「ひょうげ祭り」が行われる高松市香川町の浅野地区

台風になると船乗りたちは山の中に避難し八尾の宿で酒宴をした時
に踊っていたのだそうだ。北前船の船乗りたちは物資だけでなく歌
や踊りを運んで、遊郭の女性や村人に伝わって独自に変化し浸透して
いったことを思うと、ロマンを感じずにはいられなかった。

浅はかな思いつきと失敗

民謡が北前船に運ばれた経緯を知った私は、丁度地方に行く仕事
が多かったので、北前船も仕事として各地を回っていたのだから、私
も仕事で各地に行くうちになにかを伝播するみたいなことができちゃ
うのではないかと、という浅はかなことを思いついた。前から仏師の円
空や俳人の西行に“憧れている節”があるので、旅して置き土産してく
る的なことに憧れがあったのも確か。踊りだけではなんなので、音楽
家の西井夕紀子さんも誘ってみた。ただ、時代的に舟や徒歩とは違
い、いまやその日のうちに現場に行つてすぐに帰れてしまう。新幹線
のぞみや飛行機を使ったら最後、思えば遠くに来たもんだなどと感
慨深くしている間もなく現場へ。そして、計画性がないために、「つい
でに道すがらどこへ立ち寄って」とかいう発想も追いつかないまま
ランダムな場所に連れて行かれてしまう。

この世は点だ。道でなく点だった、ということをもざまざと実感し
たのだった。歩いていたら着くまでに時間がかかり過ぎる、し、働け
ない。船旅は旅費がかかるし酔うのでしんどい。あらかじめ交通手
段と宿が同時に押さえられるので、延泊希望する前にすでに旅程が
決まってしまう。などで、しごく当たり前だが、北前船み
たいなルートが辿りづらいし当然江戸時代とは時間の感覚が違い
すぎた。あと、そもそも北前船の船員たちが目的としていたのは物資の
輸送、貿易であって、何も持っていない、見ず知らずの得体も分
からない30代の女子に特に興味を持つ人がいるはずがなかった。仕事
のついで、みたいな意図的に都合の良い甘い考えは当然立ち行かない
(もうこれ書いてる段階ですでに誰かに怒られそうである)。

元々劇場でやるという発想は持っていない(特に劇場でやらないとい
うポリシーとかではなく、劇場でも良いし、外でも人が集まってできる場所を理想
としていて)、どこでもできるような仕組みを作るにはどうしたら良いか、
と考えた。空間的な要素を取り入れようということで、舞台美術家
で隣に偶然住んでいる長峰麻貴さんも誘って、あわよくば土地にある
ものを使ってパフォーマンス空間が作られる仕組みを作って、素材も



「ひょうげ祭り」の仮装行列



持ち運べたらなにか空間的に痕跡を残せるのでは、とまた思いつきと半端な計画性でやり始め、「なんでも民謡化(家)」と勝手に名前を、仮で付けてやりはじめた。持ち歩くべき素材も持っていなかったことに気づいて、お国自慢的な要素も含めたなにかを模索していた。私たちは3人とも東京に住んでいて、東京と言っても要素がありすぎる故に平凡な一般的な内容になりそうな予感がして、すぐに立ち止まってしまった。

へんてこなお祭りとの出会い

なんでも民謡化(家)の計画も計画段階で行き詰まっていたころ、香川県にいる知り合いが自分の集落にすごく面白いお祭りがあるから是非来て欲しい、とものすごく力説してくれたので、これもお国自慢だな、と思って行ってみることにした。そのお祭りは「ひょうげ祭り」といって、香川県高松市香川町の浅野地区のお祭りで、「ひょうげ」とはおどけるとか滑稽なという意味で、みんな滑稽なメイクをし、野菜などを使った仮装でただ練り歩くものだった。

最初、祭り会場のテントについた順番で、観光客も、仮装して練り歩く前の人も、誰でもが、近所の女性陣がこしらえるうどんをみんなして食べる。練り歩く男性陣はその後、着替えやメイクに取りかかる。持ち回りで役があって今年は何の役かなどの紙が貼ってあってそれに従って着替える。着替え会場には観光客は入ってはいけないらしかったのだが、「家族が中にあるようなふりしてちょっと見て来ていい」という助言に従いそっと見学させてもらった。ひょうきんな化粧の種類はいくつかあって、自分で顔は選べるようだった。いわゆる大名行列に御神輿がくっついてる行列で、仮装は主に武士や殿様、あとは町人、神主などになるのだが、ぬか袋の袴、頭にしゅろの皮を編んだものと里芋の葉を傘にしていたり、里芋の茎を太刀にしてカボチャ

を輪切りにした鏝をはめて腰にさして、非常に手作り感溢れていた。大名が乗っている馬もしゅろの皮でできていて目がなすびというユニークさだった。御神輿も藁やその辺で手に入りそうな素材でできており、私が知る神社の御神輿とは違いとても軽そうだった。田んぼが広がるスタート地点から新池しんいけというところまで練り歩いたあと、池が望める丘のところでどうするのか観察していたら、神妙に祝詞みたいなのを読み上げたかと思いきや、みんなで一気に丘を駆け下り池にその手作り御神輿を投げ入れた。それがどうにもこうにも盛り上がり、観客も大爆笑、もう一回！みたいな感じで上から走って行っては池に乱暴に何回か投げ入れ、紙でこしらえた衣装もぼろぼろになりながら神輿もろとも担ぎ手も一緒に池に飛び込んでいった。痛快な祭りだった。このゆるさとおかしみ(祭りのもつ絶妙な間合い)と痛快さに憧れを抱いたのだった。

そもそもその昔、豊かな水を確保するために多くの農民の労力と費用を当てて溜池を作った際、農民から強い支持を受けていた技術者の矢延平六という人がいた。しかし、大名や武士からの嫉妬などでこの平六が高松城を水攻めにしようとしている、という嫌疑をかけられて追放された。この事件?を受け、農民たちが平六への感謝のお祭りであることを悟られないよう、滑稽な出で立ちでカモフラージュし武士や大名などの権力者を風刺した祭りとして始まったそうだ。印象的だったのは、滑稽な格好をした地元の人たちがとても誇らしげに楽しそうにしていたことだった。豪華な衣装や立派な太鼓があるわけでもなく(太鼓なんかはドラム缶とかなのだが)それがむしろカッコいいロックなお祭りで、創意工夫に溢れていて、普段私の創作の奥底にある信念をくすぐるものがあった。

お祭りや盆踊りは以前からよく行っていて、というのもそもそも私がダンスの振付をし始めたのは、大学時代、入学したのがたまたま

当時(突然)作られたばかりの新しい芸術系学科だったことに関係がある。それまでの地盤があるわけでもなく、文学部の中にできてしまった、なんとなくよくわからないことをしている学科と思われて大学内で浮いていた。そんな自分たちをいかにして他の英文学科やビジネス学科の人たちに知ってもらおうか、というところで「お祭り」と称して一期上の先輩たちが計画した野外ダンス公演の振付を担当したのだった。当時は、コンテンポラリーダンスの授業など皆無であったからクラシックバレエをやっていたからできるだろう、くらの抜擢だ。ダンス公演と言いつつも演劇を中心にした学科だったのでダンサーがいるわけでも、予算が潤沢にあるわけでもなく、全てがそれこそ創意工夫で、あるものと人材で作上げたのが最初だった。思えばそこがきっかけで盆踊りやお祭りなどにも興味があって、度々参考にするようになった。そんなことも民謡の『お国自慢』にひっかかった要因になっているように思う。

「ひょうげ祭り」にすっかり影響された私は、〈ゆるさとおかしみ(絶妙な間合い)と痛快さ)ともう一つ岐阜の「郡上おどり」のような参加する者への敷居の低さ、に着目した。盆踊りや伝統芸能というものは、懐に入らないと踊らせてもらえない、おわら風の盆などのようにその土地で生まれた者しか踊らせてもらえない、ねぶた祭のハネトみたいに衣装を身につけてないと踊りの列に入れられない、など何かしらの敷居があって、やる側と見る側とがはっきり分かれていることも多いが(そこは特に否定はしない)、その場にいる誰もがいて良くて、普段の肩書きや観光客などの区別がなくなる状況はどう作られているのか。

地べたを見る

そういうことを考えている中で、私は二つの作品に取りかかっていた。一つは、なんでも民謡化(家)で声をかけた西井夕紀子さんと長峰麻貴さんとのかんぎつ Trio(あれから瀬戸内国際芸術祭に呼ばれたいからという浅はかな理由から企画書提出きっかけにユニット名ができた)でd-倉庫企画の土方巽著『病める舞姫』を上演する、という企画での作品

だった。3人でミーティングしながら難解な題材に考えあぐねてとりえず自宅付近をウロウロ散歩をした。自宅前はまだ田んぼが少し残っていて、6月だったから水が張られていた。合鴨農法で鴨がいて、どさくさに紛れて近くの多摩川からも何羽かやって来ていて、通常よりやたら鴨の多い田んぼになって少し荒れていた。子どもたちが何かを採取していて、よくよく水槽の中を見せてもらったらしい透明なエビらしき生き物が入っていた(あとから調べたら「豊年海老」というエビだった)。てんとう虫が、つつと足元を通過したのを見て、西井さんが「こういうことかもしれない。」と言ったところから話が進み、フォーカスを自宅前の田んぼの中とその周辺、多摩川の腰より下から見る世界にしたのだった。思いのほか狭い世界となったが、情報量としてはあり余る程だった。構成の中に「ゆるさとおかしみ(絶妙な間合い)と痛快さ」を取り入れ(たと思う)、空間を多摩川土手に沢山生息している茅といくどこでも見つけるが気にもとめていなかった雑草(万葉集にも度々登場する程のメジャーな植物だった)を空間を区切る役割として利用した。もう一つの作品は、私が主宰するモモンガ・コンプレックスの新作公演で、木下順二の『二十二夜待ち』を題材にしている。『二十二夜待ち』は月が出るのを待ちながら人々が寄り合っているところから始まる民話劇だ。2018年9月まだクリエーション途中で、一度森下スタジオでワーク・イン・プログレスを行った。

(あれあれ、何故ここへきていきなり木下順二?という感じですが)観客を含め何かを「持ち寄って集まっている」ということと、肩書きと役割がある状況からそれぞれの区別がなくなるものを作りたいと思って自分の足元(大変身近なところ)を見ながら歩いていたら、丁度昔読み聞かせてもらった木下順二の『二十二夜待ち』を見つけたのだった。木下順二の民話劇で、『夕鶴』に比べるとかなりマイナーな作品だったが、『おんによる盛衰記』などと並んで好んで読んでもらっていた作品で、その中に出てくるどうしようもない普通の人たちと力任せな登場人物との痛烈なのに滑稽でのんびりとしたやり取りにゲラゲラ笑ったのを覚えていた。森下スタジオでのワーク・イン・プログレスでは寄り合いのような環境を作り、観客も“集まって来た普通の人々の一員”とい



かんぎつ Trio「ダンスがみたい! 20 土方巽・著『病める舞姫』を上演する。」、d-倉庫、2018年
photo: ©bozzo



水の中の豊年海老



モモンガ・コンプレックス ワーク・イン・プログレス『となりの誰か、向こうの何か。』
森下スタジオ、2018年 photo:北川姉妹

う中でそれぞれの態度を選択していくという感じになった。

なんだかんだ、新しいことに挑戦しているようでずっと昔から根底にあるものは変わらないのかもしれない。郡上踊りやひょうげ祭りの大らかさとありように勇気づけられ、今後ますますガチャポコにいようと奮い立ち3月の公演に向けて自分の足元を眺めながら風にまかせた散歩途中だ。



photo:北川姉妹

白神ももこ (しらが・ももこ)

振付家/演出家/ダンサー

ダンス・パフォーマンスのグループ「モモンガ・コンプレックス」主宰。全作品の構成・振付・演出を担当。無意味・無駄を積極的に取り入れユニークな空間を醸し出す作風には定評がある。フェスティバル/トーキョー 14で美術家毛利悠子、音楽家宮内康乃とストラヴィンスキーの『春の祭典』の演出・振付。モモンガ・コンプレックスでは大地の芸術祭越後妻有アートトリエンナーレ2015『つまりはダンスdeコマージュ』、『遠くから見ていたのに見えない。』(CoRich舞台芸術まつり! 2017春)準グランプリ)などがある。富士見市民文化会館キラリふじみアソシエイトアーティスト。2019年4月より同館の芸術監督に就任する。2017-2018年度セゾン文化財団ジュニア・フェロー。

2019年3月23日(土)~25日(月)

モモンガ・コンプレックス新作公演

『となりの誰か、向こうの何か。』

@若葉町 WHARF (神奈川)

<http://momongacomplex.info>

セゾン文化財団 法人賛助会員の募集

セゾン文化財団の趣旨に賛同し、活動を支援していただける法人賛助会員を募っております。アーティストたちへの支援を通じて新しい文化を創造する当財団に、ぜひお力をお貸しください。詳細につきましては右記URLにてご覧になれます。<http://www.saison.or.jp/support/index.html>

法人賛助会員のご紹介(2019年1月現在)

下記の法人賛助会員様のご理解・ご支援に深く感謝いたします。

株式会社パルコ <http://www.parco.co.jp/>

viewpoint セゾン文化財団ニュースレター第86号

2019年3月20日発行

編集人: 久野敦子

発行所: 公益財団法人セゾン文化財団

〒104-0031 東京都中央区京橋3-12-7 京橋山本ビル4階

Tel: 03-3535-5566 Fax: 03-3535-5565

URL: <http://www.saison.or.jp>

E-mail: foundation@saison.or.jp

●次回発行予定: 2019年6月 ●本ニュースレターをご希望の方は送料(92円)実費負担にてセゾン文化財団までお申し込みください。