

トルコ・都市におけるアレヴィーの セマー・パフォーマンスと「場」の関係性

米 山 知 子 (神戸学院大学地域研究センター PD 研究員)

In this paper, I examine the relationship between performance and place in which that performance is performed, focusing on Turkish Alevis Semah in urban area.

Alevi literally means those who believe in Imam Ali. Alevi community is an unorthodox Islamic sect in Turkey widely dispersed throughout Anatolia. Semah had been secretly performed in cem ritual. But recently Semah has been shown out of ritualistic context, for example at stage events, via multimedia and in private space. This phenomenon emerged when Turkey became a republic. Since 1950s, Turkey became urbanized. Peasants have moved to big city to find work. Alevis lived in Anatolia have also moved to big city such as Istanbul. Alevis have formed Cultural Associations in the cities to which they've moved. In such situations, Semah came to view as a part of their culture and has been performed at such associations to preserve Alevis culture. Finally Turks themselves view Semah as [Dance (oyun)]. But Alevis tell that Semah is not dance (oyun) but belief even if they perform semah in any context. To settle what they say with what they do, they set various device to place in which Semah is performed. This situation indicates the importance of relationship between Semah performance and Place in which Semah is performed.

1. 序論

1-1 問題の所在と論文の目的

現在、一般に芸能と認識される身体技法¹は、本来宗教的コンテクストの中で実践されていたものが多い。しかし、幾つもの要因が重なり本来の実践の場から抜け出すこととなったそのような身体技法は、実践の場が多様化するにつれて、派手な装飾が施されたり、新たな意味が付与されたりし、またその結果本来持っていた意味が大きく変化することがある。本論文の対象であるセマー Semahは、そのような身体技法の一つである。

セマーの担い手であるアレヴィーと呼ばれる人々は、イスラーム教スンニー派が多くを占めるトルコ（アナトリア地方）において、ジェムと呼ばれる儀礼の中でセマーを実践するなど独自の文化を育んできたが、宗教的理由からスンニー派の人々からは偏見や迫害を受けてきた。しかし現在ではトルコ国内の政治状況の変化によって、アレヴィーは自分たちの存在を主張するために、セマーを象徴として儀礼以外の様々な場で実践している。

セマーが実践される幾つもの場は、トルコの社会的変化、特に都市化による社会構造の変化を契機に誕生した。1950年代以降、都市の産業化や農業の機械化により、農業に従事していた地方住民の多くがイスタンブールなどの大都市へと職を求めて移住した。移住先では簡易住居を作り、出身地域ごとに、相互扶助や地元文化を保存・普及させ

ることを目的とした協会を組織した。アレヴィーはそのような同郷者組織とは別に、1960年代頃から聖者の廟を中心にアレヴィー文化協会を設立し、相互扶助だけでなく、廟や聖者の残した文化の修復・保存を行ってきた。アレヴィー文化協会では儀礼ジェムを始め様々な文化活動が行われるが、都市の若い世代へのセマーの伝承を目的とした「セマー教室 Semah Kurs」は、その核となっている。こうしてセマーは本来の場から抜け出し、それに伴いイベントなど幾つもの実践の場を形成することとなった。しかし担い手たちは、セマーはその実践の場にかかわらず神への愛（信仰心の表れ）であるといい、ダンス、芸能として語ることは殆どない。

このような、「芸能」が実践される場とその芸能に対する当事者たちの認識が一貫している理由を、藤原宏夫は、日本の石見神楽を例に民俗芸能の持つ記憶装置としての側面に求め、それを演じることによって芸能や当事者たちの持つ過去の記憶（世界観）が身体化され甦るため、と主張している²。つまり、芸能はただ演じられ存在すればよく、どのような場で行われようとの関係がないのである。しかしアイデンティティー表明の手段として実践される現代都市のアレヴィーのセマーを見ると、セマー実践の場とその多様化は、担い手たちの語りとは相反して、実際にはアレヴィーと彼らを取り巻く現代トルコ社会のはざまにおいて重要な役割を担っており、そこには一般トルコ社会に対するアレヴィーのセマーを介して表明され

る意志が様々な形で表れている。さらにセマーと実践の場は相互に影響しアレヴィー世界を成り立たせており、したがって身体技法としてのセマーと実践の場の関係を無視することはできない。

上記問題意識のもと本論文は、トルコ共和国のアレヴィーと呼ばれる人々が本来儀礼の中で実践してきた身体技法セマーと、1950年代以降のトルコ社会の変化を契機に多様化する、都市イスタンブルにおけるセマー実践の「場」に焦点を当て、セマーとそれが実践される場の関係性を明らかにする。

1-2 「場」の検討

ある特定のパフォーマンス³を研究する際、そのパフォーマンスが実践される「場」にまで言及することは至極当然のことであろう。したがって、その実践の「場」に触れる研究は非常に多く見られる。しかし、それらはみなパフォーマンスのバックグラウンド的な記述にとどまっており、パフォーマンス実践の「場」そのものに焦点を当てて行われた研究は少ない。そこでここでは、先行研究におけるパフォーマンス実践の「場」という用語の意味を検討し、本稿における「場」の方向性を提示する。

島津京は、美術館におけるトポスと、そのトポスに包まれた「展示室」におけるダンス（身体）の関係を論じる際に、トポスを、ある対象に付随して広がって行くイメージを意味し、ある社会でのその対象への共通理解の広がりとして定義する⁴。中村雄二郎も、場所を都市空間的視点から、表面的には合理化されているようにみえる都市でも、その深層ではさまざまな象徴的意味が隠されており、それらが私たちの無意識に働きかけ、それぞれの都市全体の、また特定の街角の印象や表象を形作ると述べているが⁵、島津はそこから、初期の美術館のトポスは、鑑賞者に目の前にあるものを「芸術作品」として認識させるものと指摘する⁶。更に近代に入り、MoMA（ニューヨーク近代美術館）でのホワイトキューブの影響により展示の「場」の中立的・無時間性が誕生し、美術館での展覧会にまつわる付帯的な事柄まで美術館のもたらす力を後ろ盾として、その文化的価値が保証されるようになる。この総体が近代的な美術館のトポスであると指摘する⁷。そのような二重のトポスに包まれた美術館におけるダンスは、展示品とは別の「イベント」としてではなく、展示品と併置される「展示室」においては、展示品と相互補完的な関係にあり、観客（及びダンサー）の身体に何らかを訴え、その経験の質を変えるという。この島津のいうトポスにおける「認識・共通理解」の問題⁸と、モノ（展示物）、ダンス（ダンサー）および観客の相互補完的關係は、本研究に

とって示唆的である。しかし現在のアレヴィーのセマー実践の「場（トポス）」をみると、美術館のトポスに比べ場に対する観客の共通理解の広がりには多層的であり、モノはそれをより積極的に補完している。

それでは、本稿とより関連のある人類学的なパフォーマンスに関する研究で「場」という用語の方向性はいかなるものであろうか。

佐々木は、カメルーン共和国クロス・リヴァー地方の秘密結社の実践する仮面オバシンジョムの儀礼的託宣パフォーマンスを対象とした研究の中で、それが実践される「場は、（オバシンジョムをつけたパフォーマーである）エブシンジョムが中心となって結社の成員、観客が一体となって作りあげていくもの」という⁹。担い手達は、クロス・リヴァー地方を取り巻く歴史的な社会変化（植民地化・近代化）を、儀礼パフォーマンスの身体的・物質的構成要素を変化させていくことによって、彼らなりに「消化」する。また、仮面の威力（「超自然的力」）を提示するパフォーマンスを成り立たせるために、結社は実際のパフォーマンスを行う以前から様々な演出をし、観客との暗黙の駆け引きによってオバシンジョムのパフォーマンスは全体として完成する。この研究では、地理的、身体的、物質的側面からパフォーマンスが実践される「場」を捉えている。

さらに音楽的实践行為もパフォーマンスと捉えるならば、ステイブン・フェルドの研究もパフォーマンスと実践の場の関係を詳細に捉えている¹⁰。彼は、音響認識論という概念を展開し、人間がいかに「環境（場）」から音を享受し、それを解釈し、意味を付与し、うたとして外部へ提示するかを、パプア・ニューギニア・ボサビのカルリと呼ばれる人々の音世界から論じている。カルリの人々は、ボサビを取り巻く社会的な変化を、ことばとうたに用いることによって吸収するという。また、うたの外部社会への提示も、カルリの豊かな感受性によることばの即興によって果たされる。カルリのうたは、全て自然の音と重なり合って響いており、人間と自然は常に相互に作用している。

フェルドの研究は、パフォーマンスのおかれる「場（自然環境）」を、様々な要素が時間とともに立体的に構成される「空間」と言い換えることができる。さらに、ボサビという土地固有の人間と空間の音世界の生成過程を描き出すという点で、その場は「地理的場所 place」も表している。前述の佐々木の研究におけるパフォーマンスの場も、クロス・リヴァー地方という地理的場所において、オバシンジョムを中心として、観客や様々な物質の存在（配置）によって構成される空間として描き出され、検討される。また、シェクナーは、イ

ンドのヴァラナシ・ラームナガルで行われるラームリーラーというパフォーマンスに関する論考で、「シアトリカル・エンヴァイロメント（演劇的建造物あるいは環境）」という用語を用い、パフォーマンスと空間・地理的場所の関係を検討している¹¹。ラームリーラーはインド各地に存在するが、ラームナガルのそれは規模の大きさから特別である。ラームナガルの町には、ラームリーラーを演じるために様々な建造物が物語の内容に沿って配置されている。観客は、物語の場面ごとに町中にあるそのような演劇的建造物を移動する。ラームナガルにおける演劇的建造物の空間配置と、観客も含めたパフォーマンスによって、ラームナガルのラームリーラー・パフォーマンスは全体として完成する。

さらにフェルドの研究の「場」には、研究者がカルリの音を異空間へと持ち出すことによる音の再生目的の変化や、担い手の意識もそれとともに変化するという点で、「コンテキスト（の変化）」の要素も含まれている。観光化や国民文化形成のために本来の場から抜け出ることとなったパフォーマンスに関する研究も、実践される空間の変化だけでなく、目的の変化という点で「コンテキスト」としての場を対象としているといえる¹²。また、小林は、エイサーという演技によって結合されている東京エイサーシンカと呼ばれる小さな人間集団を、全体社会（東京）には通用しない価値＝意味を自明のものとして共有するひとつの単位としての社会＝文化集団・共同体とみなし、それがエイサーという演技を軸にいかに関わり合っているかを、民族誌的に記述している¹³。ここでもエイサーの演技が行われる「場」を練習や様々なイベントとして表現し、「コンテキスト」の意味で用いている。

以上のように上記の研究はどれも、場という用語を一つの意味で使用しているわけではない。人々の「場（トポス）」に対する共通理解・認識を前提として、「（様々なモノが配置された）空間」「（固有性のある地理的）場所」「コンテキスト」と、いくつもの意味内容を含んでいることがわかる。そこで本稿では、「空間」「（地理的）場所」「コンテキスト」を、「場」が有する3つの意味内容（方向性）と捉え、議論を進めていく。

2. アレヴィーとセマー

次に、本研究の対象であるアレヴィーとセマーの概要を述べる。

2-1 アレヴィーの概要

アレヴィー Alevi とは文字通りには、「預言者ムハンメドのいとこであり義理の息子にあたる第

4代カリフ¹⁴、そして初代イマーム¹⁵であるアリーを信奉する人々」という意味である。アレヴィーはトルコ各地に居住しており、本来地方によって異なる名称を持っていたが、現在では自称、他称ともに「アレヴィー」という名称で統一されている。また、トルコ共和国人口約6800万人の内、アレヴィーが約20パーセントを占めるとされているが¹⁶、正確に測る手段がないため推定でしかない。

アレヴィーは、自らをムスリム（イスラーム教徒）であると語る。アレヴィーに影響を与えたイスラームとは、シーア派的イスラームとイスラーム神秘主義sufismで、トルコ民族がイスラームに出会う以前のシャーマニズム信仰を依然維持しているという見解もある¹⁷。また彼らは、13世紀の神秘主義者ハジュー・バクタシュ・ベリの影響を強く受けている。

そのようなアレヴィーの基本的信仰は、一言で「愛」という言葉で示すことができるだろう¹⁸。筆者も、セマーは愛askの表れであり、全ての事象を共有することpaylasmakの重要性を強調するアレヴィーに数多く遭遇した。神への信仰は愛をもって行われ、神から授かるのも愛である。そこから彼らはセマーを愛の象徴とし、セマーを回っているときは愛で満たされると言う。その場を「共有する」ことで、回らない者も愛で満たされるのである。

さらに、アレヴィーを説明するときに欠かすことができないのが、セマー本来の実践の場でもある儀礼ジェムである。ジェムCemは、アラビア語で「集まること」という意味を持つ¹⁹。ジェムエヴィと呼ばれる集会所（もしくは個人宅）で毎週木曜日の夜から金曜日にかけて行われるが、アレヴィー文化協会でのジェムは都市でのライフスタイルに合わせて毎週末の午後一時から行われる。また、アレヴィー文化協会のジェムエヴィの壁には、聖者の肖像画が多く貼られ、その隣には聖者の格言も掲げられている。ジェムでは、デデと呼ばれるコミュニティーの精神的指導者を中心に参加者が円形になる。男女を問わずコミュニティーの全員全員が集まって行われる。ジェムで円形に座るのは、参加者が互いに顔を見合わせるようにするために、もう一つ重要なアレヴィーの信仰理念である「人との関係」を表している。全員がメッカの方角を向くため他の人の背中しか見えないメッカでの礼拝とは異なり、アレヴィーの信仰を象徴する参加者の空間的配置がなされていることがわかる。またジェムは、12の要素から構成され（12の奉仕Oniki Hizmetleri）²⁰、セマーはその中で唯一信じる神と近づくことのできる要素（方法）とされている。セマーは、幾つものアレヴィー世界観を表す要素が遂行され、参加者の興奮が高まった儀礼の最後に回られるため、

決して省略されることはない。

2-2 セマーの概要²¹

それでは次に、セマーについて具体的にみていく。

セマー Semahとは、アラビア語で「聴くこと」を意味し、イスラーム神秘主義教団において修行の一つとして用いられる身体動作および音楽のことである。また、セマーはイスラームにおいて、法的にも神学的、神秘学的見地からも、イスラームの許容する音楽（及びそこから喚起される身体動作）で、聖なる音楽（及び身体動作）、すなわち宗教音楽（宗教的身体動作）のことである。

アレヴィーのセマーは、その起源をムハンメドの時代にまで遡ることができるとも言われているが²²、ハジュ・バクタシュの時代（13世紀）に整えられたとされる。トルコにおいては、バクタシ教団の影響を強く受けたアレヴィーはセマー、旋舞教団として世界的に有名なメヴレヴィー教団ではセマSemaを用いている。したがって、セマーの担い手に対する呼び名も異なり、アレヴィーはセマーチュ Semahci、メヴレヴィーはセマゼン Semazenという。メヴレヴィーのセマは男性修道僧がただひたすら旋回するのみ²³であるが、アレヴィーのセマーは男女一緒に行われ、地方によって異なる名称・形態を持つ。この男女一緒（平等）に回ることはアレヴィーのセマーの大きな特徴で、ハジュ・バクタシュの教えでもある。また、アレヴィーはセマーを実践することを「セマーを踊る oyunmak」とは言わず、その動作の特徴から「セマーを回る donmek」という。これは、彼らがセマーを「踊り oyun」とは考えていないことを表しているといえる。またこの回る（自転）という動作をアレヴィーは、自転しながら移動する宇宙の天体gezegenに例えて説明する。

セマーは基本的に遅いリズムで始まり、次第に

速くなる。一つのセマーは2部構成（緩急）である。男女交互に並んだセマーチュは円上に配置され、常に円の上を移動する。またセマーは、歩くことを基本としている。一つのセマーの長さは実践される「場」によって異なるが、本来の実践の場である儀礼においては、その時担い手達が希望する一つのセマーを疲れるまで、思うままに回り続ける。基本動作は同じであるが、担い手のその時の意識状態によって動作は様々に変化する。時間は一回十分程度で終わる場合もあれば、数十分回り続けることもある。担い手は次々に入れ替わり、希望者がいなくなるまで続く。全ては担い手のその時の情動次第である。

次にセマーの動作を提示する。ここでは、筆者が2004年から現在まで継続的に調査を行っているイスタンブル市K文化協会セマー教室で実践されているセマーから主要なものを取り上げる²⁴。

エルジンジャン・クルクル・セマーフ（写真1）：9拍子（4+5）のリズムに合わせ、まず右腕をゆっくり前方へ移動させ次の5拍で同じ状態で手首から手の平だけをゆっくりと内側へ捻る。このとき手の平は水をすくうように丸くする。次の9拍子で左腕を同様に行う。足はリズムに合わせて歩く動作を行う。

イエメン・エルレリ・セマーフ：比較的ゆっくりとした8拍子（2+2+2+2）+9拍子（3+2+2+2）のリズムに合わせ、右腕と左腕を肘から曲げ上下に揺らしながら交互に胸の前へ移動させる。残った腕はゆるやかに広げる。足はリズムに合わせて歩く動作が基本となる。視線は広げた腕の手の先に向ける。手先は軽く閉じる。

ギムシユハネー・シーラン・セマーフ：速いテンポの3拍子（2+1）のリズムにあわせ、上体を斜めにしながらスキップをするように右足から進行方向（反時計回り）へと移動する。腕は右から左へと交互に大きく振り上げながら、自分の左



写真1 クルクル・セマーフ



写真2 トカト・セマーフ

右にいるセマーチュの肩を抱くように少し肘を曲げる。

マラトゥヤークラト・セマーフ：ゆっくりとした4拍子のリズムに合わせ、足を右からすり足で右方向へと移動し、次に左へ同様に移動する。上体は、足と同じ側の肩を前後に揺らし、腕は大きく上げて右足が出ている時は右腕を前に、左足の時は左腕を前へ移動させる。手の平は水をすくうように少し丸め、リズムに合わせて上下に揺らす。視線は手の平に向ける。

サムスン・セマーフ：9拍子（4+5）のリズムに合わせ、上体を少し屈ませ、腕は上げ上下に揺らしながら左右交互に胸の前へと移動させる。手の先は閉じるが、胸の前に来たときは指先を下にする。足は歩くことを基本とする。

トカトーフブヤル・セマーフ（写真2）：最も「困難」とされるセマーで、速いテンポの6拍子（3+3）に合わせ、女性は腕を広げ自転しながら進行方向へ進んでいく。男性はリズムに合わせ右足から足踏みをし（1拍目と4拍目にアクセント）、女性を守るように上体を女性に向け腕を胸の前で交差させながら大きくふり上げる。動作には特別な名称はないものの、意味付けはなされている。特に、手の平の動きは「神からの愛を受け取る」型、腕の形は「鶴の首から頭を表しており、かつてシャーマニズムを信仰していた頃の名残である」と説明される。

3. セマー実践の「場」

では次に、このようなセマーが現在、儀礼以外ではどのような展開を見せているのかを、実践のコンテクスト的側面からみていく。

序論で述べたように、トルコ共和国では1950年代以降都市化が進み、都市へと移住したアレヴィーは移住先でアレヴィー文化協会を組織した。この都市への移住はセマーのあり方に多大な影響を与えた。1960年代にイスタンブルへと移住した一人のアレヴィーの若者（パーラマ奏者）とスニーの大学舞踊部学生が接触し、それに伴い儀礼およびセマーへの第三者（スニー）の視点が入り込められたことにより、セマーは信仰の現れであり「ダンス」ではないという、それまでのアレヴィーの世界観に隙間が生じることとなったのである。都市において希薄化が進むアレヴィーの「伝統文化」保持のため、1989年にはK文化協会においてセマー教室の開講が決定され、その後多くの協会でセマー教室が開講された。こうしてセマーは儀礼（伝統的なアレヴィー世界）から切り取られ、アレヴィー文化伝承を目的とした教室という制度の中で扱われることになり、協会員およびセマー教室の生徒によって、徐々に一般トルコ社会

に提示されていくこととなる。

K文化協会では、協会建物内に特別にセマー部屋が提供されている。部屋は20畳程の広さで壁にはアリー、ハジュ・ベクタシュなどの聖者の肖像画がかけられ、その隣には、聖者の格言が所狭しに貼られている。セマーの伴奏音楽であり聖者の詩をのせたパーラマの音が音楽家によって常に流されているため、視覚的・聴覚的に外部とは異なる空間が出来上がっていることがわかる。また教室内では、神からの愛が妨げられるという理由で、腕や足を組むことや、セマーが回られている間に部屋を横切ることは禁止されている。

教室の生徒達は専門家によって整えられた前述のセマーの動作を、ひたすら繰り返すという練習方法で身体に内面化させる。師匠は、大抵様子を見守っているが、時折自ら回ってセマーの動作を提示する。具体的な動作の指導はセマーチュ（経験者）が行う。生徒達は師匠が指示を出すまで無心になって指定のセマーを回り続けるため、教室は冬でも熱気で暑くなり窓の開閉が度々行われる。この熱気が、生徒達に身体的にアレヴィーであることを再認識させる。

またここでは師匠から、セマーだけではなくアレヴィー規範とされる様々な知識・行為や、アレヴィーの歴史、聖者の奇跡譚などが伝えられる。セマーチュ同士でも、経験者が新人にセマーやアレヴィー文化について教授し、それらについて議論が始まることもある。こうして様々な文化的背景を背負った者が集まる都市で生活する若い生徒達は、セマー教室に参加することによってアレヴィーとしての人間関係と認識を強めていくのである²⁵。

次に挙げられる「場」は、公演である。公演は、観客を意識して外部へ「見せる」という目的（心的操作）と共に演じられるセマー実践の場である。トルコ政府が、EU加盟を意識してマイノリティーへの規制を緩和した90年代以降、アレヴィーもその社会的変化に同乗し平和裡に自らのアイデンティティーを主張するために、セマーをアレヴィー（文化）の象徴と見なし、行うようになった。参加は、協会が自主的に参加を決めセマー教室の生徒達からなるセマー・グループに出演の指示をする場合と、公演主催者からの依頼を受け、協会側がその公演が出演に値すると判断し参加する場合とがある。2003年2004年に、1万人収容のイスタンブル最大のスポーツスタジアム中央に舞台を設置して開催されたイベントは、イラク戦争への抗議を目的にアレヴィー・ラジオ局によって企画された²⁶。イスタンブルの10の協会付属セマー・グループが順に出演し、それぞれ得意とする2つか3つのセマーを音楽家が演奏を止めるまで、一糸乱さずに披露した。また、演出には

セマーと同様アレヴィーにとって平和の象徴である鳩が多用された。観客にはアレヴィーはもちろんのこと、スンニーも多かったようである。

その他、K文化協会が多く出演してきた都市に新設されるアレヴィー文化協会の開会式での公演では、どの会場にもやはりアリーや聖者、初代大統領アタチュルク²⁷の肖像画が飾られ、他の公演でもそうだが、必ず司会者によって「セマーは遊びoyuncakではなく信仰心の表れです。したがって拍手はしないでください」という文句が加えられる。それでも特に洗練されたセマーを初めて目にした観客は、刺繍が施された豪華な衣装を身につけ、統一され技術的に困難な動き（特にトカト・セマーフ）を行うセマーチュに魅了されて拍手をしてしまう。

最近では、儀礼ジェムそのものを公演として外部へ見せる協会も現れた。この協会のデデは、ジェムから切り離れたセマー実践は正しい形ではなく、また、これまでスンニーから偏見の目で見られてきたジェムを「正しく」外部へ伝えることを目的に主催したと話す。しかしこのジェムでのセマーは、円形に並んだセマーチュの中央に白い修道服を着たメヴレヴィーのセマゼンが配置されセマを実践する、という演出がされており、これに対し一部のアレヴィーは、「現在のスンニー系政府へのゴマスリで本来の形とは異なる」と批判した²⁸。このセマー・パフォーマンスからは、一部アレヴィーの政府への対応とアレヴィー内部での葛藤が、容易に読み取れる。

次に挙げられるのは、CD量販店で販売されるVCDやテレビ番組、インターネットでの動画配信など、メディアでの実践である。この実践の「場」は、90年代以降トルコにおけるテレビ局の増加や映画以外の動画メディア（マルチメディア）の発達の影響、また、都市において様々な理由から実際に儀礼（セマー）に参加できない人々の要求に答え、急激に増加したという。それらの殆どはアレヴィー文化協会によって制作され、それ以外では必ずアレヴィー研究者の監修が入り発信される。これによって、セマーの実践される時間と空間の両方が何度でも受信者の都合のよい時間・場所で再生され、セマーは商品（モノ）化されることとなった。更に制作者は、映像作品特有の編集作業によって時間軸を變形させ、ナレーションや音楽を導入し、効果的に「信仰」としてのセマーを演出する。しかし公演での拍手の発生からもわかるように、「教室での練習」という方法によって動作が形式（洗練）化されたセマーを映す映像作品は、何も知らない視聴者の目にはセマーが「信仰形態」ではなく洗練した「ダンス」として映る、という逆説的效果や、セマーの動作（振り）の均一（固定）化を進める、というアレヴィーの意図に反す

る幾つかの要因を含んでいる。またこの実践の場は、トルコの流通ルートに乗りトルコ経済に埋め込まれると同時に、アレヴィーに経済的利益を与えており、より一般トルコ社会との社会的つながりの強い場と言える。

最後に、上記以外の結婚式や個人宅などプライベートな空間での実践が挙げられるが、これらはアレヴィー規範に反しており、実践者は必ずインタビューに対し、「本当は禁止されているが」という言葉を付け加える。この場に関しては更なる調査が必要だが、上記4つの場が盛んに行われ、同時にアレヴィーの都市での自由な生活が進むほど、個人の自由なセマー実践は増加すると考えられる。

4. 「場」を成り立たせる仕掛け

以上、セマー実践の場で繰り広げられる様々な営為を、実践のコンテクスト的側面からみてきた。そこでは行われる時期や場所、コンテクストによって異なるアレヴィーと外部との相互作用が活発に行われていた。次に、セマー実践の場が、アレヴィーを取り巻く現代トルコ一般社会の中でアレヴィー世界として提示されるために、いかに機能しているのかをみていく。

前述のように、島津は場（トボス）を、ある対象に対し広がっていくイメージ・共通理解及び認識と捉える。しかし現在のアレヴィーのセマー実践の場は、3章で述べたように幾つもの異なるコンテクストや場所、空間の中で行われ、参加者の間には、セマーが行われる場、という大まかな共通理解はあったとしても、そのレベル・内容は様々である。そのため、セマー＝アレヴィー世界というイメージを補完するための仕掛けや工夫が、美術館よりも積極的に必要になってくる。船曳健夫は儀礼という「場（場面）」を成り立たせるための試論の中で次のように述べる。「ただ人々がそこに共に在ることを強く意識し、共通のものに向かって価値と意味とを共有することで、時空の気圧が自然に臨界点に達し、儀礼という場面が成立するわけではなく、そこにはいくつもの仕掛けと工夫が必要である。²⁹」本章では、この議論を土台に検討を進める。

すべての前提となる仕掛けは、セマーチュの身体と意識である。セマーを回るセマーチュの身体は、場の核となるもので、全てはそこから派生する。ブルデューがモースのハビトゥス概念を発展させて述べているように、身体技法は無意識のうちに文化的に規定されている³⁰。すなわち、セマーの実践は、アレヴィーが文化的に構築してきた身体技法を再現することであり、セマーを行う生身の身体がなくてはアレヴィーの世界観を表

現する場を生み出すことは不可能である。当事者によって様々な意味が施された振りを実践するセマーチュの身体は、これまで長い歴史の間に構築されてきたアレヴィーと外部との交渉が濾過され形象化されたもの、と捉えることができる。前述の藤原のいう「記憶装置としての芸能」とはこのことを指す。さらに、セマーは実践の場に関わらずダンスではなく信仰、神への愛の表れであるというセマーチュの意識があるからこそ、セマーのアレヴィー性（信仰の度合い）は強化される。

また、それぞれの場には、聖者、初代大統領アタチュルク、アリーの肖像画や鳩などの演出が多くみられた。これらはアレヴィー信仰上重要であり、アレヴィーの世界観を象徴している。また、公演に限らず儀礼においてさえも、最近ではデデや司会者によって「セマーはダンスではなく、信仰の表れ、神への愛です。したがって拍手をしないように」という発言が多くされる。これを行わなければ現在のアレヴィー世界は表出されにくくなっている。これらは、都市においてアレヴィー規範が希薄化し、セマーの解釈が多様化する中、アレヴィー文化協会が自らのアレヴィー観をより明確に解り易く内外に提示するための視覚的聴覚的な仕掛けとなっている。更に、セマーが回られている間にその空間を横切ること、手や足を組むこと、部屋へ出入りすることは神からの愛が妨げられるため禁止することなども同様に、信仰としてのセマーというアレヴィー観を強調するための行為といえる。

現在では、セマーや実践の場の増加をめぐる様々な言説が生み出されている。橋本は芸能に関する言説の位相を論じる際、「言説も身体が生産する実践の一つであり、同時に身体を構成する実践の一つでもあるという消息にこそ注意しなければならない」³¹と述べる。この考えを援用すれば、セマーをめぐる言説は、セマーという身体（技法）が生み出す所産であり、セマーを焦点として成り立つ場においても、逆にそれは場を成り立たせるための重要な仕掛けとして機能していると言える。言説には幾つかの位相³²があるが、すべてに共通して言えることは、それらを反復して行うことによって、セマーをアレヴィーにとって欠かせない「儀礼」、「信仰行為（対象）」として位置づけ、アレヴィー文化を再構築しようとする意志が働いていることである。語りでは場の増加の是非が問われているように見える場合³³でも、アレヴィーに、セマーやアレヴィー文化に対し内省的になるよう即していると考えられる。その内省から生まれた言説によって、再び信仰としてのセマーやアレヴィー規範は再構築されていく。

このように、現代トルコにおけるセマー実践の場は、単にセマーを回る身体が存在すれば成立す

るのではなく、当該社会に適した様々な仕掛けが機能することによって担い手の意図する場が成立する。さらに多様化する場に対するアレヴィー内外からの反応がこれらの場にフィードバックされ、新たな仕掛けとして場を作り上げて行くのである。これらの仕掛けによって、島津のいう意味での場（トボス）の力が補強される。つまり、セマー（アレヴィー世界）に対する共通理解を持つ人々の増加につながるのである³⁴。

5. 考察

以上、現代トルコ都市におけるセマー実践の場の展開を検討してきた。次にこれまでの議論から明らかになった身体技法セマーとそれが実践される場の関係性を明らかにする。

小林は、東京エイサーシンカが演技の共同体として成り立つために必要な、共同体成員間の自明の価値＝意味の共有を明らかにするために、メンバーの楽しさという感情に焦点を当て、メンバーたちがその感情をいかに共有しているかを記述・分析した³⁵。彼女はエイサーという演技が立ち現れる場を、エイサーの状況と表現し、楽しさは、エイサーの演者たちがエイサーの状況を成功させるために、つまりエイサーの場を完成させるために必要な感情である。また、エイサーという演技（パフォーマンス）の特徴から、楽しさを成功させるためには観客の存在が不可欠であり、さらにその観客のエイサーへの関与度も重要になってくる。メンバーたちは、事前に観客や公演の行われる環境の情報を得て、観客とコミュニケーションを取り、環境からはエイサーに必要とされるモノだけを選択しエイサーの状況を成功させていく。

ここでの場は、演技が楽しさを成功させるためにあることが前提で、そのための観客とのコミュニケーションの重要性が強調されている。メンバーは環境としての「場」に対しては受動的であり、エイサーの状況（＝場）を成り立たせるためにそこに働きかけることはしない。一方佐々木は、仮面オバシンジヨムの儀礼の場には、植民地時代の異文化接触の結果が、仮面はもちろんのこと儀礼に使用されるモノにも現れているという³⁶。儀礼の場は、やはり観客の関与とそのような儀礼用具が織り成す空間として現れているが、ここでも環境としての場にパフォーマンスが働きかけることは描かれていない。そのため、物質的空間構造は全く変化することなくそこに存在し、今後も変化することはないかのような錯覚を起こさせる。

アレヴィーのセマーを検討すると、その実践の場を成功させるために必要となるのは、スニーが多くを占める一般トルコ社会に効果的にアレヴィーの存在を提示する方法である。これは、マ

イノリティーとされる人々が自分たちの存在をアピールするためにパフォーマンスに託す共通の感覚だろう³⁷。アレヴィーは彼らの存在を提示するためにセマー実践のそれぞれの場に対して当事者たちが彼らを取り巻く全体社会との相互作用から、積極的に働きかけていることは4章で述べた。一般トルコ都市社会の中でアレヴィー世界を表現するために必要と考えた聖者の肖像画や格言の横断幕の配置、派手な装飾が施された衣装を身につけること、イベント司会者の発話の内容、アレヴィー社会内にある文化協会のセマー教室においてさえ、師匠や長老の説教がそれまでよりも積極的に、教示的に行われている³⁸。公演に関しては、開催時のトルコを取り巻く社会情勢が特に反映する。イラク戦争開始直前の公演（前述）では、トルコ政府がアメリカ軍に基地を提供するか（トルコの参戦）が懸念された。それに対し主催者は、会場の演出にセマーだけでなく聖者の教えである平和や平等を象徴する鳩を多用し、その問題に対するアレヴィーの抵抗の意志を表明していた。また、スンニ政権への歩み寄りを示すために儀礼にメヴレヴィーのセマを導入するなど、状況だけではなく、具体的な物質的空間構造としての場を見なければ、現在のアレヴィーのセマーを理解することはできない。

アレヴィーのセマーがパフォーマンスとして成り立つためには、トルコの都市という地理（社会的条件の下にうまれた身体技法とともに、当事者たちが身体技法セマーを媒介に自分たちを取り巻く社会との相互作用の結果捻出した指標としての様々な「仕掛け」が必要となってくる。さらに、そうして成り立ったセマー・パフォーマンスは、身体技法が実践される「地理的场所」やその地理的场所を取り巻く「コンテキスト」、および地理的场所とそれぞれのコンテキストの中で当事者が生み出した様々な仕掛けが織り成す「時空間」

から成る「場」に置かれることによって可視化され、観るものの眼前に出現する。したがって、セマー・パフォーマンスはそれら場が有する3つの意味内容と重なり合って成立するものであり、場とセマーパフォーマンスは一体のものなのである（図1）³⁹。

本稿は、これまでのパフォーマンスに関する研究にはあまり見られなかったパフォーマンスと実践の場の関係性を、アレヴィーのセマー・パフォーマンスを例に提示した。それによって、あるパフォーマンス、特に担い手のアイデンティティーの発現形態としてのパフォーマンスを考察する際に、実践の場にも注意を向けることの重要性を指摘し、パフォーマンスを重層的に捉えるための一つのモデルを提示できたと考える。今後は、一般トルコ社会（スンニ派）の視点からアレヴィーのセマー・パフォーマンスの受容状況を把握し、トルコ社会構造におけるセマー実践の場の位置づけを明らかにする。それによってパフォーマンスの社会における役割を示唆することへの一助になると考えている。

¹ 本稿では、ダンスdanceという西洋近代的用語の通文化的比較のための使用の妥当性への疑問と、アレヴィー自身がセマーを「踊り（オユンoyun）」とは決して呼ばないことから、アレヴィー文化の歴史の中で構築されアレヴィーの世界観を宿した身体動作としてのセマーを「身体技法」と呼び、担い手を含むアレヴィーが、全体社会であるトルコ社会とのコミュニケーションの結果、セマーとセマー実践の場に必要だと認識し提示する指標すべてを、「パフォーマンス」とする。これは、担い手であるアレヴィーが、身体動作（の存在）を媒介として、トルコ社会と相互作用を行っており、本稿では、その相互作用の過程に現れる様々な事象も対象として見ているためである。また、トルコ語の「踊り（オユンoyun）」とは、同時に「遊び」という意味も有しており、アレヴィーが「オユン」ではない、と語るのは、娯楽の意味を大いに含んだ「遊び」という意味に対するものであ

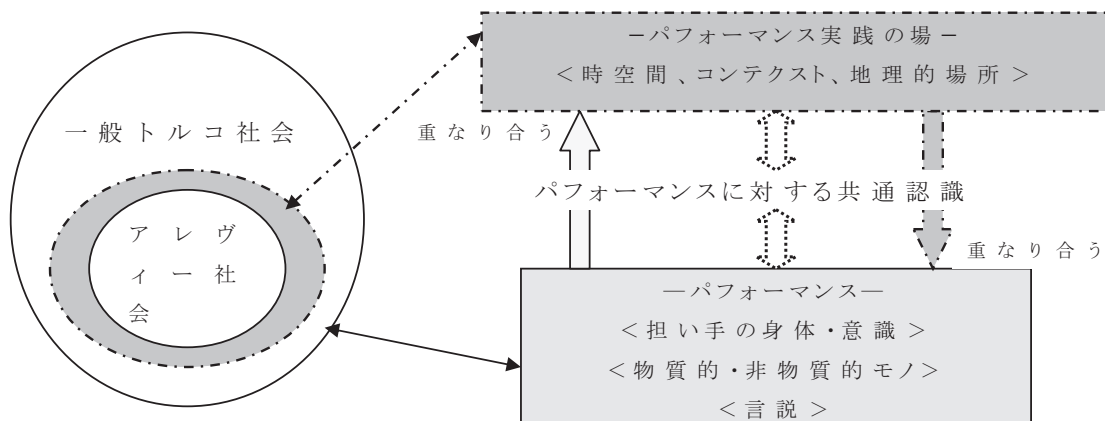


図1 パフォーマンスとその実践の場の関係

- ると考えられる(詳細は米山知子2007a『「場」と「パフォーマンス」に関する人類学的研究—トルコ・都市におけるアレヴィーのセマーを例として』博士学位論文(総合研究大学院大学) pp.4-10参照のこと)。
- 2 藤原宏夫2002「記憶装置としての民族芸能」『民族藝術』18巻 醍醐書房 pp.177-182。
- 3 本頁(1-2)では、より一般的な意味で「パフォーマンス」という用語を使用する。
- 4 島津京2008「美術館とダンス—展示室でダンスは踊れるか」『舞踊学』第31号pp.73-78。
- 5 中村雄二郎1988『場所—トポス』弘文堂思想選書 pp.3-4。
- 6 島津2008 p.74。
- 7 島津2008 p.75。
- 8 注1参照のこと。
- 9 佐々木重洋2000『仮面パフォーマンスの人類学—アフリカ、豹の森の仮面文化と近代』世界思想者 pp.289。
- 10 Feld, Steven 1996 Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, in Papua New Guinea. In S. Feld and K. Basso (ed.) *Senses of Place* New Mexico: School of American Research Press, pp.91-136. フェルド, スティーブン 2000「音響認識論と音世界の人類学—パプア・ニューギニア・ボサビの森から」山田陽一(編)『自然の音・文化の音—環境との響き合い』講座人間と環境11 昭和堂 pp.27-64。
- 11 シェクナー, リチャード 1998『パフォーマンス研究—演劇と文化人類学が出会うところ』人文書院。
- 12 特に「場」に焦点を当てた考察を行っている訳ではないが, Ozturkmen, Arzu 1993 Folklore and Nationalism in Turkey, Ph.D. Dissertation. Ramsey, Kate 1996 Vodou, Nationalism, and Performance: The Staging of Folklore in Mid-Twenties-Century Haiti, In Jane C. Desmond (ed.), *Meaning in Motion*, Duke University Press pp.345-471. Dincer, Fahriye 2004 Formulation of Semahs in Relation to the Question of Alevi Identity in Turkey, Doctoral Dissertation. などが挙げられる。
- 13 小林香代 2001『演者たちの「共同体」—東京エイサーシンカをめぐる民族誌的説明』風間書房。
- 14 代理人, 後継者という意味。
- 15 イスラームの宗教指導者。通常はムスリム集団を束ねる者を指す(岩波イスラーム辞典2002:168)。
- 16 Dincer 2004 pp.94, Yavuz, M. Hakan 2003 *Islamic Political Identity in Turkey*, New York:Oxford University Press pp.65.
- 17 Clarke 1999:54, Zenger 2000.
- 18 Birdogan, Nejat 2003 (1990) *Anadolu'nun Gizli Kulture Alevilik*, Kaynak Yayinlari.
- 19 Sokefeld, Martin 2004 Religion or Culture? Concept of Identity in the Alevi Diaspora, In Kokot (eds.), *Diaspora, Identity, and Religion*, London and New York: Routledge, pp.133-154.
- 20 ここでの奉仕Hizmetはジェム遂行上重要な役割を担った人を指し, 12の役割がある。例えばミュルシットもしくはデデ(指導者), レフベル(デデの代理人), ギョズジュ(観察者: ジェム遂行の調整役), ろうそく係, ザキール(音楽家), 掃除人スピリユゲジ(ジェムの行われる場所を象徴的に掃除する), 聖水担当者など。
- 21 トルコ政府は共和国建国以来, 新生国家を創るためにトルコ国内にはトルコ民族(すなわちムスリム)しか存在しないと謳ってきたため, アレヴィーは存在を否定され続けてきた。そのためアレヴィーに関する研究を行うことは非常に困難であった。しかし90年代以降, トルコ政府のマイノリティーを緩和したことに伴い, 彼らに対する規制も緩くなり言論活動が活発化し, 他のマイノリティー(クルド民
- 族)同様アレヴィーに関する啓蒙書的な著作も多く現れるようになった。そこではこれまで「神秘的存在」であったアレヴィー(及びセマー)とは何か, 歴史やセマーの種類, 振りなど概説書的なものが多い(Birdogan, Nejat 1989 *Semahlar, Folklor ve Etnografya Arastirmalari*, Ankara. Bozkurt, Fuat 1990 *Semahlar: Alevi Dinsel Oyunlari*, Istanbul: Cem Yayinlari など)。最近ではセマーをアレヴィーのアイデンティティーと結びつけて論じた研究もある(Dincer 2004 など)。
- 22 Cinar, Erdogan 2004 *Aleviligin Gizli Tarihi: Demirin Ustunde Karınca Izi* Istanbul: Chiviyazilari, pp.121.
- 23 最近では女性のセマゼンもみられるようになった。
- 24 デデ, セマーチュは「セマーの種類は正確な数字では表せない」という。これは, アレヴィーのセマーが各地幾つもで回られており, 正確に把握することが困難なためである。本論文にあげたセマーは, 筆者の調査結果よく回られていることが明らかになったセマーである。
- 25 セマーチュのアレヴィーとしての人間関係及び認識は, 米山知子2009「神への愛を実践する人々—トルコのアレヴィー」『季刊民族学』Vol.127 pp.30-44参照のこと。
- 26 イベント主催者談。2003年3月に開戦したイラク戦争では, トルコがアメリカに基地を提供するかが問われていた。
- 27 アタチュルクは, トルコ共和国建国の際政教分離政策をとり信仰の自由をもたらしたとして, アレヴィーから絶大な支持を得ている。
- 28 メヴレヴィー教団はオスマン帝国時代よりスンニー派が多くを占める上層部の庇護を受け, 教団が閉鎖されてからもセマは国からトルコ民俗芸能として認められている。それに対しアレヴィーは, その存在自体正式には認められていない(注21参照のこと)。
- 29 船曳健夫 1997「幕」と「場面」についての試論『儀礼とパフォーマンス』岩波講座文化人類学第9巻 岩波書店 pp.149-191。
- 30 ブルデュー, ピエール 1988『実践感覚 I』みすず書房。
- 31 橋本裕之1995「『民俗芸能』における言説と身体」福島真人(編)『身体の構築学。—社会的学習過程としての身体技法』つひじ書房 pp.143-206。
- 32 担い手の語りや研究者による説明, また, 担い手の語りにも第三者に対する語りと当事者同士の語りなど。媒体も著作, 新聞などのメディアなど多様である。
- 33 「どこで回ろうとセマーはセマーで, その[対外的な]目的が異なるだけである。(2006年3月4日セマーチュ Y とのインタビューより)」、「現在の都市の協会では回られているセマーはセマーではない。単なる見せ物だ。本物は村で回られているものをいう。(2004年6月24日 A 音楽制作会社でのアレヴィーの社長とのインタビューより)」。
- 34 トルコ社会におけるセマー実践の場の社会空間的状態は米山知子2007b「『信仰』と『舞踊』のはざま—トルコ・アレヴィーの宗教舞踊セマーの実践の場から」『民族藝術 Vol.23』 pp.151-152参照のこと。
- 35 小林2001。
- 36 佐々木2000。
- 37 Parkes, Peter 1994 Personal and Collective Identity in Kalasha Song Performance: The Significance of Music-Making in a Minority Enclave, In Martin Stokes (ed.), *Ethnicity, Identity and Music*, Oxford: BERG, pp.157-187 など。
- 38 Sokefeld, 2004.
- 39 本稿は, 第59回舞踊学会大会での発表に加筆・修正を加えたものである。