

「伝統」を支える多元的位相 ——シンガポールにおけるインド舞踊の発展と国家

竹村 嘉 晃 (人間文化研究機構地域研究推進センター研究員/
現代インド地域研究国立民族学博物館拠点研究員)

1. インド舞踊のグローバル化から「伝統」を 問い直す

「民族舞踊」という言葉は、ある国に伝承されている伝統的な舞踊というイメージをわれわれに想起させる。もちろん、特定のマイノリティの人びとが継承する舞踊を指し示す場合もあるが、そこにも国家が想定されていることにはかわりはない。

2015年1月、ミャンマーの首都ネピドーでは、中国・アセアン文化交流年の最後のセレモニーとして、参加国の代表団による芸能公演が華々しく行われた。舞台上で各国の出演者が次々と自国の伝統芸能を披露するなかで、シンガポールの代表として登場したのは、シンガポールでインド芸能を上演・教授するバスカーズ・アーツ・アカデミーのメンバーであった。スクリーンに映し出されたシンガポールの国旗と近代都市の夜景を背景に、インド系シンガポール人のかれらは、インドの古典舞踊の一つであるバラタナーティヤムを踊ったのである。

バラタナーティヤムをめぐる今日的な状況は、南インドのメガ・シティの一つであるチェンナイ(旧マドラス)の舞台で活躍するその舞踊家が、マンチェスターのインド系コミュニティが主催するイベントやカリフォルニアのヒンドゥー寺院で奉納される祭礼の場で踊ったり、ニューヨークやパリの劇場で行われるインド芸能公演に出演した経験を有しているかもしれないことを包含している。また、国家の枠組みを超えてトランスナショナルに拡がるバラタナーティヤムは、その担い手がインド人女性とは限らず、アメリカやシンガポール出身のインド系二世、三世の女性であったり、イギリスやオーストラリアの南アジア系の男性、あるいはドイツやロシアの非インド系の実演家ということさえありうる。グローバルな舞踊世界において、国籍を問わず実践されているバラタナーティヤムは、もはやインドの「民族舞踊」の一つとして周縁に追いやられるものではなく、芸術的価値づけにおいて主流を占める欧米の舞踊様式に迫る勢いである [O'shea 2007, 竹村 2015a]。

今日、われわれは世界の各地で、伝統文化というものがグローバル化のなかで再注目され、かつ活性化している事象を目にする。『広辞苑』によると、伝統とは「ある民族や社会・団体が長い歴

史を通じて培い、伝えて来た信仰・風俗・制度・思想・学問・芸術など。特にそれらの中心をなす精神的在り方」と記されている。ただし、看過できないのは、資本主義経済が浸透する現代社会において、伝統文化がローカリティを表すものとしてだけでなく、ナショナルな文化として位置づけられ、たびたび観光資源やアートとして利用されたり、本来の場や文脈から逸脱したかたちで消費されたりしている実態である。

観光に関する人類学的研究では、第三世界における音楽や美術、工芸といった民族芸術が観光客向けに商品化され、貴重な文化資源として売買されていると論じられてきた [Phillips and Steiner 1999, 石森 1997]。また、観光都市における民族表象をめぐる議論では、都市が民族文化の生産、消費、流通の拠点となっており、魅力的な都市イメージの創出には「民族文化」が不可欠の要素となっていることが指摘されている [長谷川 2008]。民俗学者の橋本裕之が日本の民俗芸能を例に論及したように、現代社会における伝統文化は、あらかじめ根底から資本主義的構造に絡め取られているのである [橋本 2006: 111]。

では、グローバル化の影響のもと、伝統文化を取り巻く環境が大きく変容している今日、舞踊・芸能研究が伝統について改めて問い直す意義とは何だろうか。もちろん、実態としての伝統の変容を問うことは大切だが、むしろわれわれのまなざし、すなわち研究者の間における伝統というものの見方を省察し、複雑化した今日の社会における伝統文化を現代の視点から多角的に捉え直すことで、伝統という時間の縦のベクトルと同時代性という横のベクトルが交差する新たな視座をひらくことができるのではないだろうか。

もはや「古典」ともいえる、歴史学者のE・ホブズボウムらによる「伝統の創造」論が展開されて以降、人類学においては、伝統に対するまなざしが大きく変化した [ホブズボウム他 1992]。それまでは暗黙の前提として、「伝統」と「近代」が対をなす語として二元的に捉えられ、前者は後者によって駆逐されるものである、という見方が支配的であった。

一方、「伝統の創造」という概念によって、われわれが伝統と呼んでいるものの多くは、太古から綿々と続いてきたというよりはむしろ、近代の

必要性によって創り出されたものである、という観点をもたらされた。それはまた、近代化の過程において、民族間をめぐる関係や民族と社会・国家との関わり、あるいは市場の拡大といった位相が絡み合うなかで伝統が創り出されているのであり、尚かつ日々新たに創出・消費され、意識的に操作されるものとして存在している、という視野を開拓した。つまり、「伝統の創造」の概念が明確化したのは、伝統とは文化の領域でありながら、きわめて政治経済の問題であって、伝統と近代の混沌状況こそが現代社会の特徴に他ならない、という実態なのである [cf. 前川 2009]。

このような問題意識のもと、本稿が対象とするのは、東南アジアのシンガポールにおいてインドの古典舞踊がナショナルな「伝統」として表されている事象、言うなれば、インド舞踊の「シンガポール化」をめぐる実態である。伝統文化は、地域おこしや観光開発に利用されるだけでなく、国民国家を想起させるものとして機能しているのであり、伝統という観点には、集団のアイデンティティというアイデンティティ・ポリティックスの問題が内包されている。

改めて言うならば、グローバル化のもとで、人・モノ・情報・資本の移動が拡大する現代社会において、民俗の世界を基盤とするインドの伝統的な舞踊文化がインド系移民を中心に世界中で教授・実践されている事象を理解するためには、コロニアリズムや近代を無視することはできず、また、技芸を受け継ぐ実演家の実践動態や社会的機能だけでなく、政治や経済、制度化などの同時代的な複数の位相が複雑に錯綜している状況を見過ごすことはできないのである。

1990年代後半から急速に進展したグローバル化は、インド社会に様々な影響を与え、インドの芸能を取り巻く文化的環境にも大きな変容をもたらした。その変化とは、上演形態、演目、楽器、振り付け、衣装などの技術的、物質的側面はもちろんのこと、それらを支えてきた経済的基盤や実演家とパトロンとの間の社会関係、さらには1991年以降のインド経済開放後の人の流動化や、インターネットなどのメディア技術の発展と浸透による表象にも如実に表れている。

インドの芸能文化に関する従来の研究は、芸能を地域社会と明確に分離することなく、社会に根ざす伝統的な文化実践として、その歴史や芸能を厚く記述してきた [eg. Kothari 2001, Neuman 1980]。しかしながら、今日のインドの芸能は、演じる側と様々な資本とが結びつくことによって多様な形で商品化され、世界各地で消費されていると同時に、受容をめぐるポリティックスを通じてラベル化され、新たな意味づけが思わぬ形で生起する場にもなっている。このような状況に関

して、グローバル化の影響を考慮した研究 [eg. Chakravorty 2009] は、様式の多様化や新興中間層による消費については論じるものの、芸能をめぐるネットワークや新たな価値づけの影響を視野に入れていない。また、近年では、インド系移民の芸能実践に関する研究も蓄積されつつあるが、欧米諸国や西インド諸島におけるインド人ディアスポラの芸能実践に関する考察 [eg. David 2008, Katrak 2004, Meduri 2008, Ramnarine 1996] が中心であり、アイデンティティやジェンダー、ラベル化といった当該コミュニティに関する問題だけが焦点化されている。

本稿は、歴史的経緯からインド系移民が数多く居住しているにもかかわらず、インド芸能に関するこれまでの研究ではあまり注目されてこなかった東南アジアのシンガポールを照射し、インドの舞踊文化の継承と発展について、〈国家〉との接合に留意しながら多角的に描き出すことを目的とするものである。ここでの問いのかたちとしては、近代インドにおいて「伝統」がどのようにして再構築され、それがいかにシンガポールに伝播し、いかなる形で〈国家〉と結びつきながら、「ナショナルなもの」として継承されているのか、ということになる。

なお、本稿は、シンガポール社会におけるインド芸能の発展と芸術文化政策との関係性に着目した、試論の域を出ないことを予めお断りしておく。

2. 近代インドにおける舞踊の再構築と芸術機関の誕生

インドにおける舞踊文化の「古典化」

現在、インド政府が「古典舞踊」として位置づけているものは、南インドを代表するバラタナティヤム、ケーララ州の舞踊劇であるカタカリ、同じくケーララ州に伝わるモヒニアットム、北インドを代表するカタック、東北部マニプール州のマニプリ、アンドラ・プラデーシュ州に起源をもつクチプディ、インド最古の舞踊と呼ばれる南東部オリッサ州のオリッシー、そしてアッサム地方に伝承されていたサットゥリヤの8種類である [Kothari 2003]。インドに伝わる舞踊の起源やその発展過程を網羅することは、本稿の手に余ることゆえ、以下では、近代以降における特徴の一端に触れることに留めたい⁽¹⁾。

19世紀後半から20世紀前半にかけて、イギリス植民地支配からの独立に向かって民族運動が高揚するなか、インドの舞踊・音楽文化も当時の社会状況、経済構造、人々の意識と無関係に存在することはできなかった。なかでも、植民地支配による寺院や王族の没落は、舞踊・音楽文化を長らく支え続けてきたパトロンの凋落であり、実演家た

ちに深刻な経済的打撃を与えることになった〔井上 1994: 318〕。

こうしたなか、1920年代後半から30年代にかけて、インドの舞踊文化は国内外の文脈において重要な刻印を残している。国外では、世界的に有名なシタール奏者のラヴィ・シャンカル（1890-1977）の兄であるウダイ・シャンカル（1890-1977）のようなパイオニアの貢献を通じて、インドの舞踊文化が西欧において「発見」された。ヨーロッパの表現主義の舞踊に感化された彼は、インドの伝統的な舞踊を踏襲しつつも欧米の演劇的手法を取り入れ、インドの現代創作舞踊という新たな様式を確立し、欧米諸国で称賛された〔Erdman 1987〕。

一方、国内では、ヒンドゥー寺院で奉納される祭礼の一部として、あるいは藩王国の宮廷内でパトロンのために踊られていた舞踊が、民族運動の高まりのなかでナショナル・アイデンティティを希求していた知識人たちの手によって、「インド」の芸術様式として「復興」した。たとえば、ベンガルでは、詩人でありアジアで初めてノーベル賞を受賞したラビンドラナート・タゴール（1861-1941）が、シャンティニケタンに設立した学校（後のヴィシュヴァ・バーラティ大学）でマニプリを紹介したり、ケーララでは、伝統芸能の消滅を危惧した詩人のヴェラットゥール・ナーラヤナ・メノン（1878-1958）が、1930年にケーララ・カラムンダラムを創設してカタカリなどを保護したりした。また、ウダイ・シャンカルがヒマラヤのアルモアでウダイ・シャンカル・カルチャル・センターを1939年に組織し、伝統的な舞踊の復興と継承や新たな舞踊様式の創作に力を入れたのに対して、マダム・メナカ（1899-1947）は1941年にムンバイ近くのカンダラで芸術学校のヌリティヤラムを立ち上げ、カタックを訓練する基盤を整備した〔Kothari 2011: 22-23〕。

近代的な感性をもったこれらの先駆者たちは、インドの伝統的な舞踊様式の重要な価値と、なぜそれらが保護されるべきかを認識していた。インドの舞踊文化は、こうした芸術機関の設立を通じて制度化され、近代教育システムを導入したカリキュラムやコースのもとで習得されるようになったのである。そして、インドがイギリスの植民地支配から独立を果たした1947年頃までには、地方の代表的な舞踊が形式化され、それらの機関で舞踊を学ぶ生徒の数も増えていった。

独立後のインドでは、中央政府教育省の舵取りのもと、芸術機関を通じて地域社会に数多く伝承されている伝統的な芸能の保存と振興に力が注がれることになる。とくに、1953年に設立されたサンギータ・ナータク・アカデミー（音楽演劇研究所）は、音楽、舞踊、演劇の最高機関として位置づけられ、1958年には全インド舞踊セミナーと舞踊祭

を開催して、それまでに形式化されたいくつかの伝統的な舞踊を、「古典舞踊」として認定するなどの役割を果たしている。その後、1960年代になると、それらの「古典化」された舞踊は、インド文化関係評議会が欧米諸国との協議によって進めた国際文化交流事業のなかで、音楽とともにインドの国民文化として誇示されるようになり、その流れは今日に至るまで続いている〔Kothari 2011: 23〕。

インドに伝わる舞踊様式が多様であり、その伝承方法も各々異なるなかで、伝統的な様式を基盤にしつつ舞台芸術へと昇華させ、かつ教授法を制度化して、舞踊教育のカリキュラムを創成した機関について言及することは重要である。そこで、次にバラタナーティヤムの発展過程を敷衍し、その機関がもたらした影響についてみていくことにする。

再構築されたバラタナーティヤム

インドのヒンドゥー寺院では、寺院の祭礼で舞踊を担うために奉納されたデーヴァダーシー（神の侍女の意）という女性たちが存在していた。寺院やパトロンである王族の庇護の下で生活していた彼女たちは、才能にあふれ、女性としては例外的に教育の機会や土地の所有を認められていた。彼女たちの主な役目は、音楽や舞踊を習得して、寺院の祭礼や宮廷内の宴席あるいは結婚式のような祝い事場で舞踊を披露することであり、その舞踊はシャディルやナウチ、またはダーシアータムと呼ばれていた⁽²⁾。南インドでは、デーヴァダーシーの役割が11世紀頃には明確に制度化されていたといわれ、彼女たちはかなり高い経済的、社会的地位を享受していたと考えられている〔井上 1994: 322, Vatsyayan 1974: 22〕。

音楽学者の井上貴子の報告〔井上 1994, 1998〕によれば、デーヴァダーシーとなる女性たちは、初潮前に奉納され、婚礼儀礼を通じて神との婚姻関係をもち、生涯寡婦になることはないという。そのため、彼女たちは「吉祥なる存在」とみなされ、祝祭行事においてその存在が重要視された。碑文などの歴史的資料においては、10世紀前後から彼女たちの存在を確認できるが、その実態は各地方や集団ごとに多様な名称で呼ばれ、慣習にも多少の差異が存在した。ただし、通常の婚姻生活を介さずに男性と性交渉をもつという点は共通しており、宗教を隠れ蓑にした売春であるとして、その習慣に対する批判が近代化の過程で広がっていった。また、彼女たちが担う舞踊も、卑猥であからさまに性交渉を強調するようなものに変化し、彼女たちは娼婦と見なされるようになった〔Nevile 1996〕。

19世紀後半以降、植民地インドでは、イギリス

の植民地支配による経済構造の変化と、キリスト教を背景にした性に対する厳格なイギリスの道徳観が浸透していった。こうしたなかで、イギリスで実施された売春統制とそれに反対する娼妓運動に連動するように、西欧式の高等教育を受けた英語を話す知識人階層の間では、売春問題への関心が次第に高まっていった。とくに、大規模寺院が数多く存在し、デーヴァダーシー制度が最も広範にみられる南インドのマドラス管区では、大きな社会問題となった。1892年には、西欧的な道徳観に基づく社会浄化運動の一環として、知識人たちが反ナウチのキャンペーンを始め、社会改革や政治活動を推進していった。彼らの先導のもと組織的に展開された反ナウチ運動は、ヒンドゥー寺院でのデーヴァダーシーの奉仕とその舞踊公演に反対するものであり、マスコミの後押しも加わり、やがてデーヴァダーシー制度廃止運動へと発展していった〔井上 1994, 1998, Soneji 2012〕⁽³⁾。

時を同じくして、植民地インドの各地では、19世紀末頃から音楽協会の設立が相次いでいた⁽⁴⁾。それらは、いずれも「インド的なもの」への希求やナショナリズム感情が高まっていくなかで、伝統的な音楽文化を再興するための学問的研究や教育の普及などを目的に掲げたものであった。協会のメンバーには、従来のパトロンである宮廷や大地主のほか、新興商人、医師、弁護士、政府官僚といった植民地時代に新たに登場した知識人などの複数の主体が加わり、とくにマドラス管区ではバラモン階層（最上位の階級）の出身者が圧倒的多数を占めていた。彼らの援助のもと、音楽や舞踊文化の保護と育成を進めた音楽協会は、藩王国の衰退・没落により経済的基盤を失った音楽家や舞踊家たちの新たな受け皿となっていったのである〔井上 2006: 221〕。

こうした文化復興運動の流れのなかで、南インドでは、ブラーミン（ヒンドゥー教の最上位カースト）の法律家であるE・クリシュナ・アイヤル（1897-1968）を筆頭に、マドラス（現チェンナイ）の舞踊家や評論家などの運動推進者たちが、デーヴァダーシーの踊るシャディル＝ナウチ自体を芸術として保護育成すべきだと主張した。彼らは、タンジャウールの村や町に伝わるシャディル＝ナウチとマドラスの舞踊様式を結合させ、その舞踊をサンスクリット語源のバラタナーティヤムと名付けて再構築した。それまでのシャディル＝ナウチにみられた性愛表現や官能的な要素を削除し、代わりに振り付けを洗練させ、訓練方法の変革や言説などの変更をしたほか、舞台会場のインフラも整備した。そして、1928年に設立されたマドラス音楽アカデミーや、1931年に併設された音楽師範大学などの機関を拠点に定期的な舞踊公演を開催し、優れたデーヴァダーシーの舞踊家を紹介し

ながら、積極的な啓蒙活動を行っていったのである⁽⁵⁾。

ルクミニ・デーヴィーとカラークシェートラ

バラタナーティヤムとして再構築されてから、今日のグローバルな発展を遂げるまでの過程において、女性舞踊家のルクミニ・デーヴィー・アランデイル（1906-86）と、彼女が1936年に設立した芸術学校のカラークシェートラの存在を無視することはできない。

ルクミニの功績については、近年、インド人舞踊研究者による研究が蓄積されつつある〔cf. Coorlawala 2004, Meduri 2005, Samson 2009〕。ここでは簡単に彼女のライフヒストリーを紹介しておく。

ルクミニは、1904年に南インドのマドゥライで、ブラーミンの家庭に生まれた。幼少時には、サンスクリット語と音楽を学んだものの、舞踊とは縁がなかったようである。両親がメンバーであったことから、彼女はロシア人のヘレナ・ペトロヴァナ・ブラヴァツキーらが創設した神智学協会の影響を強く受けており、そのメンバーの一人で社会活動家のアニー・ベサントを師と仰ぐ、当時では革新的な女性であった。17歳の時には当方でまだ珍しい外国人と結婚し、夫であるイギリス人教育家のジョージ・アランデイル博士も神智学協会のメンバーであった。結婚後、彼女は、ムンバイでロシア人バレリーナのアンナ・パヴロワの公演を観て強い感銘を受け、パヴロワに嘆願してバレエの指導を受けるようになる。その後、「オリент」な踊りに関心を持っていたパヴロワの助言もあって、自文化であるインドの舞踊を学ぶことを決意し、26歳の時にデーヴァダーシーの流れをくむ指導者のもとで、シャディル＝ナウチを習いはじめた。

当時のインドの社会状況を考慮するならば、彼女のようなバラモン階層である良家の子女が、



写真1 朝のミーティングの光景

（カラークシェートラ、2014年3月筆者撮影）

デーヴァダーシーという身分が低く、時には身を売るような女性たちの舞踊を習うことは想像できないことであった。実際に、ルクミニが舞踊を習い始めてから5年後の1935年に、舞踊家としての初舞台（アランゲートラム）をマドラスで行った時には、ボイコット運動が起こるなどの社会的なスキャンダルとなり、大きな反響を呼んだ。にもかかわらず、彼女は翌年になると、良家の子女たちをあえて集める形でマドラスにカラークシェートラを創設した。だが、そのスタートは決して華々しいものではなく、初めてのレッスンは敷地内の大きなバナヤンの木の下で、たった二人の生徒に対して行うものであった〔Soneji 2010〕（写真1）⁽⁶⁾。

文化復興運動の追い風のもと、バラタナーティヤムの上演と教授がマドラスを中心に推進されていくうちに、デーヴァダーシーの舞踊を低俗な売春の手段とみなし、その制度の廃止を主張していたジャーナリストたちも、次第に理解を示すようになる。かれらは、バラタナーティヤム自体がもつ舞踊の美しさや優雅さを称え、文化復興推進者の意見に同調するようになった。こうした知識人たちの認識の変化とルクミニの活動による影響から、かつては人前に出ることさえ容易ではなかったブラミンの女性たちが、率先してバラタナーティヤムを習うようになっていった。また、1941年には、バラモン女性であるクマリ・カマラ（1934）が映画デビューし、作品のなかでバラタナーティヤムを披露して一躍スターになった。結果として、1940年代には、舞踊が芸術であるという認識が広く一般の人々にまで定着し、デーヴァダーシー以外のバラタナーティヤム実演家が増えていったのである〔井上 1998〕⁽⁷⁾。

くわえて、古典舞踊を習うことは、単なる踊りの習得だけでなく、古典音楽はもちろんのこと、古典語や叙事詩の知識を高め、さらにはヒンドゥー教の神話に登場する女性や女神を演じることなどを通じて、インド的な女性らしさや嗜みを身につけることができるという認識も広まっていった。1970年代以降になると、バラタナーティヤムは、良家の子女が通う習い事として、中間層にも広がっていったのである⁽⁸⁾。

平行して、カラークシェートラは、バラタナーティヤムを芸術的に高い水準へと昇華させるとともに、その名自体が国内外に広く知れ渡る機関へと発展した⁽⁹⁾。その要因には、1) 地方に埋もれていた伝統を保持する優秀な舞踊家や音楽家たちを教師として招聘したこと、2) あらゆる人々にその門戸を開いたこと、3) 舞踊の伝承方法を学校教育というカリキュラムを基盤に整備したこと、などがあげられる。

インドでは、芸能だけでなく、学問や知識など

の幅広い分野において師資相承（グルクラ）の伝統があり、舞踊などの技芸は師から弟子に、口頭や身体を通じて個人的に伝承されてきた。ルクミニは、特定のコースト内で一对一の個人教授で行われていた舞踊の伝承を、コーストや国籍を問わず、一人の教師が複数の生徒を定まった時間に教える環境へと変革した。この新たな教授法は、伝統的な要素にもとづきながらも、近代教育のシステムを導入したカラークシェートラの創設にもなって制度化され、固定化した。それは、カラークシェートラ様式とは異なる実践・教授を行う実演家たちの間にも広がり、今日ではこの教授法を取り入れている指導者や機関が数多くみられるほどである。

ポストコロニアル期以降、マドラスという都市を拠点に発展してきたバラタナーティヤムは、カラークシェートラなどの芸術学校やボンベイの国家芸術センター、デリーのサンギータ・ナータク・アカデミーのような組織の形成と、そこで学んだ実演家や教育関係者を介して、マドラスからインド国内の他の都市や世界へと広がっていった⁽¹⁰⁾。

国籍やコースト、性別を問わず入学を許可したカラークシェートラには、1960年代頃からインド国内のあらゆる地域はもとより、スリランカ、ネパール、ビルマ、マレーシア、シンガポール、日本、オーストラリア、アメリカ、ヨーロッパ各国などから人々が集まるようになった⁽¹¹⁾。クラス単位で指導をうける多国籍の生徒たちは、課程コースの学習を終えると、舞踊教師として正式に認定された。その後、グローバル世界におけるかれらの故郷に戻り、自ら創設した教室や教育機関において、カラークシェートラの方法論に基づくバラタナーティヤムを指導し、振り付け作品を上演していった。さらに、近年では、かれらの教え子たちが技芸のさらなる習得をめざして、カラークシェートラの門を叩くという、インドへの環流する人の流れもみられるようになっていく〔竹村 2015a〕。

このように、かつてヒンドゥー寺院に仕えるデーヴァダーシーの間で伝承されていた舞踊は、近代化の過程において、高コーストを中心とした知識人たちによる芸術的価値づけのもとで「古典舞踊」化され、バラタナーティヤムという名の舞台芸術として再構築された。そして、近代教育のカリキュラムにもとづく芸術機関を拠点にして、ナショナルかつグローバルに広がる土壌が醸成されていったのである。

次節では、インドの古典舞踊のグローバル化に関する位相について、東南アジアのなかでもインド系移民とのつながりが深いシンガポールを事例に、インド芸能の伝播と普及の過程を検討していく。

3. シンガポールにおけるインド芸能の発展過程

シンガポールのインド人コミュニティ

マレー半島の南端に位置するシンガポールは、天然資源のない小さな都市国家である。1818年、イギリス東インド会社の植民地であったスマトラ島のベンクーレンに、副知事として赴任したイギリス人のトーマス・スタンフォード・ラッフルズ(1781-1826)は、当時、小さな漁村の島でしかなかったシンガポールの地理的重要性に着目し、翌年に部下と兵士、水夫や助手など120人ほどのインド人とともに上陸した⁽¹²⁾。以来、シンガポールは、英領マラヤの表玄関として本格的に開発が進められ、東西交通の要衝に位置する中継・貿易港として発展してきた。

シンガポールは、1963年にマレー連邦の一員としてイギリスから独立し、その2年後にマレーシアから分離独立した、建国50周年を迎えたばかりの若い国である。資源を持たない狭小な国土と、限られた人的資源という制約のなかで、政府主導による開発主義政策によって人工的に形成されたシンガポールは、グローバル化と経済発展を重視し、建国からわずか30年という早さで発展途上国から先進国の仲間入りを果たした。その国家形成において、重要な文化的イデオロギーとなったのは多文化主義である。

マレーシアから独立する直前の1965年8月9日、首相となるリー・クワンユー(1923-2015)は、記者会見でつぎのように述べている。

わたしたちはシンガポールで多人種の国民をもつことになる。わたしたちがそのモデルを示すことになる。この国はマレー人だけが国民ではない。中国人だけが国民ではない。インド人だけが国民ではない。皆が自分の場所をもち、言語、文化、宗教について平等なのである [Kho 1979: 29]。

リー・クワンユーの言葉に表されているように、多民族社会として知られるシンガポールの人口構成は、大きく中国／中華系 (Chinese)、マレー系 (Malays)、インド系 (Indians) とヨーロッパ系などのその他 (Others) の四つの民族集団に分かれる。2010年の国勢調査によれば、シンガポールの総人口507万人のうち、シンガポール国民または永住者は377万人であり、その内訳は中国系74.1%、マレー系13.4%、インド系9.2%、その他3.3%である。そして、インド系シンガポール人のうち、およそ6割がタミル語を母語とする南インドに出自をもつ人々である⁽¹³⁾。

シンガポールを含めたマレー半島に居住するインド系の祖先は、19世紀にインドから渡ってき

た⁽¹⁴⁾。かれらの入植と定住のパターンは、囚人の強制労働、管理された入植、自発的な移住の三つに区分される。最初のインド系移民は、建設労働者として連れてこられた南インドの囚人たちであった。後に、囚人労働は1873年に禁止されたが、彼らの多くは労働期限を終えても帰国せず、シンガポールで建設・湾岸労働に従事し続けたという [Sandhu 1993]。

19世紀初頭以降、イギリスの移民政策とシンガポールの経済繁栄を背景にして、シンガポールには、サトウキビやゴム園で働くプランテーション労働者や建設・港湾労働者として、南インドのタミルナドゥ州から大量のタミル人が入植してきた。タミル語を話す彼らの多くはヒンドゥー教徒であり、低カーストに属する者がほとんどであった。イギリス植民地政府は、彼らよりも高カーストに属するセイロン(現スリランカ)人などを監督官として雇い、彼らの監視に当たらせた。一方、パンジャブ州などの北インドからもインド系移民が入植しており、彼らの多くはイスラム教徒やシク教徒で、宗教だけでなく言語も異なっていた。また、北インド出身の入植者たちは、弁護士や医者、下級官吏や兵士としてやってきた者が多かったといわれる [Rai 2014, 田村 2000]。

1952年の移民制限令によって、新規の移民者数は減少するものの、インド系移民たちは、他のエスニック集団と同様に、シンガポールの発展に大きな役割を果たしている。たとえば、1960年代初頭までには、シンガポール経済の交通と情報という分野をインド系移民がほぼ独占するようになったといわれる。さらに、シンガポールの産業化と経済発展が進んだ1990年代以降では、インド系移民の特徴にも変化が生じ、移民者数が再び増加しただけでなく、出身地域も多様化し、彼らの役割も重要性を増すようになった。とくに、グローバル化と情報技術の発展にともなう形で、IT産業に従事するインド系の専門技術者が政府と民間の両レベルで求められるようになり、専門技術を持つ有能なインド系新移民が数多く雇用されるようになっていく [Kanur 2008, Mani 1993]⁽¹⁵⁾。

世界に拡散するインド系移民は、移住先の文化を深く吸収することなく、自国の慣習や文化・宗教的実践を維持する傾向が強いといわれる。シンガポール社会では、情報技術革新によるコミュニケーション手段と輸送機関の発展から、とくにIT産業に従事するインド系新移民たちの間で母国との往来や交流が頻繁にされており、インドの文化・宗教的実践も強固に保持されている [Rajan 2008: 635-636]。

では、シンガポールのインド系移民の間では、これまでインドの舞踊文化がいかにかに継承されてきたのであろうか、次に、インド芸能の伝播と普及

の過程についてみていこう。

シンガポールにおけるインド芸能の伝播と発展

シンガポールにおけるインド芸能の歴史を紐解くと、19世紀に南インドから英領マラヤ（現マレーシアとシンガポール）に流入した移民労働者集団のなかに、タミルとテルグ地方出身のデーヴァダーシーが含まれていたことが、最近の研究 [Soneji 2012] によって明らかになっている⁽¹⁶⁾。その報告によると、彼女たちは、移民労働者や植民地行政官らを相手に舞踊を披露していただけでなく、インドと同様に売春にも関与していたことが指摘されている。

その後、1920年代頃までは、現在のセレギエー地区辺りの公共空間において、インドの舞踊や演劇、民俗芸能などがインド人実演家たちによって上演されていた。ただし、初期のインド系移民たちは、日々の生活を維持することで精一杯であり、芸能を鑑賞する余裕などなかったといわれる [Rajan 2008: 636]。それゆえ、シンガポールにおいて、インド舞踊が本格的に認知されるようになったのは、前節で述べたウダイ・シャンカルが1935年に舞踊団を率いて公演を行ったことが契機といえるだろう⁽¹⁷⁾。

当初、インドの舞踊は、本格的な訓練を受けていないインド系移民の主婦たちによって、コミュニティ内で上演または指導されていた。やがて、1950年代にはいと、マダム・アズリエ、ゴパール・シュッティ、バイビー・カマラ（クマリ・カマラ）、トラヴァンコール・シスターズといった著名なインド人舞踊家たちが、たびたびシンガポールを訪れて公演を行うようになり、舞踊に興味をもっている少女たちの動機づけを高めていった。また、こうした舞踊家たちの公演は、インド系移民たちがインドの伝統的な古典舞踊に触れる機会を提供しただけでなく、教育と古典舞踊の習得のために、子供たちをインドへ送ることを考慮する発端にもなった。総じて、著名な舞踊家たちとかれらの公演がインド系移民コミュニティにもたらした影響力は大きく、1960年代においては、シンガポールにおけるインド舞踊の水準と中国系を含めたシンガポールの人々の期待を高めることにもつながった [Rajan 2008: 637]。

このような状況と平行して、1950年代以降のシンガポールでは、インド芸能を教授する芸術機関が徐々に創設され、インドの伝統文化とのつながりが強化されていった。たとえば、1949年に設立したシンガポール・インド芸術協会は、デーヴァダーッタ・ジェトレイやディリップ・クマールといったインド人舞踊家を招聘し、舞踊公演だけでなくワークショップなども開催した。

シンガポールを訪れた舞踊家たちのなかには、

シンガポール社会において、インドの舞踊様式を確固たる地位に高めた者も存在する。たとえば、K. P. バスカー夫妻やネイラ・サッティヤインガムなどはその一例であり、バスカーは1952年にバスカーズ・アーツ（後のバスカーズ・アーツ・アカデミー）を、サッティヤインガムは1977年にアプサラ・アーツを創設し、長年にわたってインド芸能の普及と発展に力を注いできた⁽¹⁸⁾。かれらは、シンガポールに渡ってきた当初、活発に舞台公演を行っていたが、団体の運営が軌道に乗ったことから、バラタナーティヤムなどの指導や作品の振付に活動を移行していった。また、かれらは、ナショナル・アイデンティティや民族的な多様性を表現する手段として、シンガポール政府が開催する文化イベントや国際交流の場に、卒業生をたびたび出演させてもいる。

インドの舞踊・音楽文化を教授する芸術機関は、1970年代以降も設立され続けている。代表的なものには、シンガポール国立大学芸術センター（1977年）、シンガポール・インド人オーケストラ&合唱団（1985年）、テンプル・オブ・ファイン・アーツ（1981年）、アラバナ（1999年）、プレナヴァム・サンギータ（1999年）などがあり、その他にも小規模な個人運営のクラスが多数存在している。

一方、1970年代に設立された政府の外郭団体である人民協会は、郊外に位置するコミュニティ・センターにおいて、地域の子供たちを対象にインド舞踊と音楽のクラスを開講している⁽¹⁹⁾。クラスの指導を担うのは、前述の芸術機関を卒業した実演家たちや、近年にシンガポールに移住してきたインド系新移民の妻たちである。さらに、1990年代以降では、政府主導のもとで、学校教育のカリキュラムにもインド芸能が組み込まれるようになり、ラサール美術大学や南洋藝術学院などでインド舞踊や音楽のコースが開講されている。こうした高等教育機関で受講する学生は、インド系とは限らず、中国系やマレー系のシンガポール人も含まれている。

また、最近では、グローバル・インド人国際学校やデリー公立学校といったインド系インターナショナル・スクールでも古典舞踊や音楽が教えられている。祖国を離れた環境下での子供の成長に不安を抱えるインド系新移民の親たちの間では、インド舞踊のクラスはインドの文化実践を習得する場として位置づけられている。

宗教的側面をみるならば、インド舞踊は、シンガポールのヒンドゥー寺院における祭礼の場で重要な役割を担っている。少なくとも一年に三回は行われる祭礼では、舞踊と音楽が祭儀を彩る不可欠なものとなっている。シンガポールのインド系移民にとって、インド舞踊は文化的エートスを視覚的に示す媒体の役割を果たし、新旧のインド系

移民が互いに出会い、交流する共通のプラットフォームを創り出しているのである。

くわえて、現在のシンガポールでは、前述した芸術機関で学んだインド系移民二世の舞踊家たちの活躍もめざましい。かれらはシンガポールの代表として頻繁に海外公演に出かけており、祖国のインドでインド人舞踊家と同じ舞台に出演するなどの経験をしながら、自らの技芸に磨きをかけている。また、かれらは芸術文化交流の国際プログラムやインドの主要な芸能祭の常連出演者である傍ら、シンガポール国内では、ブラックボックスのような会場を使って、新しいコンセプトを好むニッチな聴衆を対象にコンテンポラリーな作品を上演している [Rajan 2008: 639]。

紙面の都合上、インドの舞踊文化を伝承する全ての芸術機関・団体の詳細を述べることはできないため、以下では、前述した二つの主要機関について概観する。なお、ここで示すデータは2013年の調査時に収集したものである。

a.) シンガポール・インド芸術協会 (Singapore Indian Fine Arts Society, 以下, SIFAS)

SIFASは、インド系移民の有志12人が集い、1949年に非営利団体として設立された。当初は、インドから著名な実演家を招聘して、古典音楽や舞踊の公演を主催することを主な活動としていたが、1950年代中頃から音楽や舞踊を教授するクラスを不定期に開くようになり、60年代にはカラークシェートラを卒業したバラタナーティヤムの舞踊家であるシャンカリ・クリシュナンら数名の教師を雇い、正式なコースを開講している。SIFASのカリキュラムや教授法がカラークシェートラの手法に依拠しているのは、こうした背景によるところが大きい。

2013年時、SIFASは22人の常勤教師と理事長を含めた数名の事務職員で構成されており、その運営は授業料のほか、企業からの寄付金などで賄っている。教師のほとんどがインド国籍や永住権所得者であり、カラークシェートラの卒業生も多くみられる。なかには、ごく僅かだがシンガポール国籍でSIFASの卒業生もいる。事務職員の話によれば、受講生の数（登録者数）はおよそ1,800人で、インド国籍や他国出身のインド系移民の子女も含まれているという。年齢層は4、5歳から20代前半までが中心だが、仕事帰りにクラスに通う年配の男性の姿もみられる。彼らの一人に話を聞くと、「インドで子供の頃に習っていたが中断してしまった。……経済的や時間的に余裕ができたので、趣味の一つとして通っている」(南インド・バンガロール出身のヒンドゥー教徒、50代男性)と受講の理由を語る。

SIFASが現在開校しているクラスは、バラタ

ナーティヤム、カタック、音楽（南北）、ヴィーナ、ムリダンガム、ヴァイオリン、タブラ、シタール、フルート、キーボードであり、そのほかに絵画のコースも運営されている⁽²⁰⁾。年度末には進級試験が実施されるほか、定期的なコンサートやインド芸能コンクールも開催している。また、インド中心主義的な指向性を強くもつSIFASは、チェンナイで毎年12月から1月にかけて行われる南インド最大の芸能祭において、現地の劇場との共同開催による芸能公演を毎年行っており、若手実演家同士の交流も深めている。

b.) バスカーズ・アーツ・アカデミー (Bhaskar's Arts Academy, 以下, バスカーズ)

バスカーズは、南インド・ケララ州出身の舞踊家である故K. P. バスカーによって、1952年に設立された非営利団体である。バスカーズは設立当初から、バスカーと妻のサンタ・バスカーを中心に、数あるインド芸能のなかでもカタカリとバラタナーティヤムの普及に力を入れてきた。生徒への指導はもちろんのこと、彼らは専属グループによる舞台公演を定期的に企画して創作作品を上演しており、シンガポールの代表として海外公演も度々行っている。

学校の運営は、ヌリテイラヤ・エステティック協会 (Nriyalaya Aesthetics Society) という内部組織が担っており、スタッフは常勤教師8名と非常勤講師7名、事務職兼任のカタカリ演者が3名、事務専門職1名で構成され、非常勤講師以外はインド国籍または永住資格保持者である。組織の経営は、生徒からの受講料のほか、政府機関の芸術評議会 (National Arts Council) から受給している助成金でまかなっている。

受講生はおよそ1,500人で、ここ10数年は顕著な増加傾向にあるという。創設者がケララ出身者であることから、教師と受講生のなかにはマラーヤーリー (ケララに出自をもつ人) が多く見られるが、タミル人やインド系シンガポール人のほか、近年ではインド系新移民の子女が著しく増えている。子供を受講させているインド系新移民の親に話を聞くと、「インドの文化をしっかりと学んで欲しい。……ABCD (American Born Confused Desi: 欧米生まれで中身も欧米化したインド人の意) にはさせたくない。」(IT関連の企業で働くケララ州出身のヒンドゥー教徒、40代男性) とその思いを語る。

バスカーズが開講しているクラスは、バラタナーティヤム、カタック、カタカリ、音楽（南北）、ヴァイオリン、ヴィーナ、フルート、ムリダンガム、タブラ、シタール、キーボードなどのインド芸能に関わるもののほか、ヨガや油絵もある⁽²¹⁾。また、年に一度、日本からの修学旅行生を受け入れ、イ

ンド芸能を教授する半日プログラムを開校している。クラスで使用される教授語は主に英語であり、教師によってタミル語やマラーヤラム語も使用している。また、教則本も英語とタミル語の二種類が存在する。SIFAS同様、年度末に進級試験を実施しているが、厳格とはいえず、優しい指導方針を心がけている。また、生徒には毎年必ず発表の場を提供し、卒業生には付属グループでの出演機会も与えられる。

くわえて、バスカーズは、インドの伝統的な芸能を教授しながらも、多文化社会を体現した作品やシンガポール人としてのアイデンティティを模索するような創作活動を行っている。たとえば、2006年に初演された『Lady Spiders』は、ケーラの舞踊劇であるカタカリの身体技法と衣装を土台にして、マレーの物語を北京語で語る舞台作品である。かれらは、シンガポールを代表するグループとして、この作品をメキシコなど海外で行われる文化交流イベントの場でたびたび上演している。

概して、シンガポールにおけるインド芸能の伝播と普及には、インド人実演家の移動にくわえ、インドの状況と同様に、芸術機関の設立とかれらの活動が大きな役割を果たしている。それらの芸術機関・団体の特徴を示すと、1) 一部にシンガポール系インド人もみられるが、教師の多くはインド国籍である。2) カラークシェートラ出身の指導者が多くいるため、教授されているパラタナーティヤムはカラークシェートラ様式が支配的である。3) 1990年代以降、IT産業などで働くインド系新移民の流入によって、生徒のなかには彼らの子女が著しく増えている。4) その一方で、インド系新移民の妻たちが自宅を教室代わりにして、郊外にクラスを開催するようになり、市場の競争が起こっている。5) 教授されている芸能実践は、歴史的な背景から南インドの舞踊・音楽が中心だが、近年では北インドの芸能も人気をあつめている。6) 指導は主に英語で行われ、カリキュラムが確立している。7) 主要な機関は政府の運営助成金を受給しており、それぞれが舞台公演を企画・運営している、などがあげられる。

4. インド舞踊の「ナショナル化」と国の芸術支援——資本・祭典・教育

シンガポールにおける〈国家〉と舞踊の結びつき

これまで本稿は、近代インドにおける舞踊文化の再構築とグローバルな拡がりの動向について、南インドとシンガポールを関連づけて明らかにしてきた。シンガポールにおけるインド舞踊の発展には、芸術機関による普及活動もさることながら、文化的環境の振興を進めてきた国家の芸術文化政策が大きな影響を及ぼしている。そこで、最後に、

シンガポールの文化芸術政策の動向をかいつまんで述べながら、インド舞踊が「ナショナルなもの」として維持・発展してきた位相を、資本、祭典、教育という複数の観点から考察する⁽²²⁾。

まずは、シンガポールの芸術教育機関として最も歴史のある、南洋藝術学院の舞踊学科長を務めるC・カリーノの報告〔Caniro 2014〕をもとに、舞踊文化と〈国家〉との接合に関する歴史的背景について簡単に触れておく。

英植民地期のシンガポールでは、移民者たちが祖国とのつながりを維持するために舞踊を上演していた一方で、植民者たちのアイデンティティの一形式として舞踊が受容・表象されてもいた。たとえば、シンガポール生まれの中国人たちは、キリスト教に改宗するなどして大英帝国への忠誠を示すとともに、西欧化したコミュニティの生成を目指して、バレエなどの西欧文化を積極的に享受していた⁽²³⁾。

その後、日本軍による占領統治を経た第二次世界大戦後のシンガポールでは、シンガポール人としての文化的アイデンティティが模索され、舞踊がナショナル・アイデンティティと結合するようになった。イギリスの統治下に再び置かれると、バレエの受容と相反するように、反植民地主義の気運の高まりからそれを拒絶し、中国系、マレー系、インド系のエスニック集団に基づく多文化社会を創成するための手段として、個々の民族的ルーツである伝統文化へ傾倒する動きがみられた。とくに、1950年代から60年代にかけては、各コミュニティにおいて、舞踊などの伝統的な芸能を教授する教育機関が相次いで創設され、中国系のライオン・ダンス、マレー系のザピン、インド系のパラタナーティヤムといった伝統的な舞踊文化が保護・推奨されていった。また、1963年にはナショナル・シアターが設立され、異なるエスニック集団の舞踊が「ナショナルなもの」として積極的に提示された。他方、実演家レベルでは、他文化の舞踊実践を習得するなどの異文化交流が進み、多文化的活動の萌芽の時期でもあった。

シンガポール政府は、1960年代後半から70年代にかけて、外国投資を推進する政策のもと、経済発展に焦点を当てていた。その傍らで、舞踊文化は、国内と国外の両方の文脈において、シンガポールの多文化社会を促進するための宣伝媒体となっていく。海外の著名な舞踊団がシンガポールで公演を行う一方で、シンガポールの中国系、マレー系、インド系の伝統的な舞踊様式は、1968年に政府の支援のもとで設立されたナショナル・シアター・ダンス・カンパニーを通じて、国外に紹介されていった。その際に上演された作品は、中国、マレー、インドの伝統的な民族舞踊やバレエなど複数の舞踊様式を混成させたものであり、新しい

国の統一やアイデンティティを象徴しようとするものであった [Yeoh 2006]。言うなれば、いかにして芸術文化活動を国民統合に利用していくのが重要視されていたのであり、それは国民国家が形成される軌跡の一つと言えるものである。

また、1967年からはシンガポール青年フェスティバルが開催されるようになった。隔年ごとに行われるこの祭典は、シンガポールの文化的多様性を唱えるためのプラットフォームとしての役割を果たしている。出演する小・中学生たちは、補講カリキュラムの一環としてこの祭典に参加し、中国系、マレー系、インド系にくわえ、バレエやコンテンポラリーダンス、タップやその他の様々な舞踊様式を披露している⁽²⁴⁾。この祭典に出演するにあたっての訓練は、前述した人民協会が運営するコミュニティ・センターの指導者たちが担っている。

1970年代までのシンガポールでは、国家建設の枠組みのなかで、芸術文化政策が多民族主義や社会の調和を促す手段として見なされており、芸術そのものの価値が強調されることはほとんどなかった。政府は経済的な基盤づくりや社会のインフラ整備に力を注ぎ、芸術政策がそれほど進展をみせることはなかった。また、中国系、マレー系、インド系のそれぞれの民族文化に対しては、互いに融合することなく保存されることが推奨された。それは、民族間や社会の調和を考慮した方針だったといわれ、個々のコミュニティはそれぞれ独自性を維持すべきだと考えられていた。この時期における「シンガポール文化」という表現が意味したのは、新しく融合した文化や革新的なものではなく、中国系、マレー系、インド系、そしてヨーロッパ系のそれぞれの伝統文化の形式の集合体であった。それは、現在においても根底で継承されている [伊志嶺 2010: 49-51]。

1980年代になると、シンガポールを代表する主要なエスニック集団の舞踊文化は、さらなる発展を遂げていった。舞踊を実演・教授する団体がさらに創設されるのと平行して、伝統と新たに創り出された作品の両方の文脈において、舞踊パフォーマンスの多様性が享受されていったのである。また、アジア太平洋圏における経済の上昇にともない、政治的領域におけるアジア的価値の言説が高揚したこの時期には、芸術の世界にも同時代的な動きがみられ、「アジア性 (Asian-ness)」の表現に傾斜した舞踊パフォーマンスが登場した。そこでは、シンガポール人のアイデンティティという単純なものではなく、より広義なアジア人のアイデンティティが想像されていた。それは、シンガポール政府が基盤とする多文化主義が、汎アジア人やコスモポリタンを意味するまでに拡張したことを物語るものであった。

芸術評議会の設立と芸術支援事業

ここまで、1980年代に至るまでのシンガポールにおける、大まかな舞踊関連の出来事と国の指針についてみてきた。独立以降、インドの舞踊文化は、シンガポールにおいて「ナショナルなもの」として保護・奨励され、外の世界に表象されてきた。対照的に、シンガポール国内には独自の文化形成の余地がなく、「文化の不在」や「文化の砂漠」という指摘がしばしばなされてきた [川崎 2010]⁽²⁵⁾。

シンガポールという国が建国されて以降、政府の最大の関心事は経済の持続的発展と政治的安定であり、文化は二の次にされた。また、政策面では、住宅、言語、多文化主義などに重点が置かれ、文化芸術は一部のエリートのみを対象としていた。一方、中国系、マレー系、インド系のコミュニティにおいては、それぞれの民族文化が保持されているものの、シンガポールあるいはシンガポール人としての文化が生成していなかった。民族を超えたシンガポールというまとまりとしての文化の不在は、つまるところ、シンガポールのアイデンティティの不在ともいえる状況であった [川崎 2003]

1980年代後半、経済発展を遂げたシンガポール政府は、こうした「文化の砂漠」を解消するために、国民生活の文化的向上に着手し、文化創造に向けての政策を打ち出した⁽²⁶⁾。この政策は、国家としての長期目標を「芸術のためのグローバルシティ」の確立を目指すという大胆なものであった。また、芸術文化に対する経済的価値への認識が政府内部で浸透したことの表れでもあり、国家のブランド戦略確立への契機になるものであった。

芸術政策の方向性のなかでは、「文化的な社会」が提唱され、芸術の普及と裾野の拡大が強調された⁽²⁷⁾。この時期は、国家の発展のために芸術への支援が本格化したという点で重要であり、芸術支援のための資本の投入が、シンガポールにおけるインド芸能の維持・発展に大きな役割を担っていくのである。

1990年代の芸術政策に大きな影響を及ぼしたのは、「文化と芸術に関する諮問委員会報告書 (Report of the Advisory Council on Culture and the Arts)」である。これは、1988年に組織された文化と芸術の諮問委員会が、シンガポールの芸術文化の現状分析と、新世紀までにシンガポールを文化的に活気のある社会にするための対策を提言としてまとめた答申レポートである。この提言をもとに、1991年には情報芸術省の所管の公的機関として芸術評議会 (National Arts Council: NAC) が設立され、その後の芸術文化振興の中心として機能していくことになる。また、1993年には、同省所管の文化遺産局 (National Heritage

Board) も設立され、中国系、マレー系、インド系の文化遺産に関する芸術文化振興の拠点として位置づけられ、さらにはウォーター・フロントに総合芸術文化施設のエスプラネード (Esplanade) が2002年に建設された。

このように、1990年代に入ってから芸術政策が急速に進展していった背景には、経済のグローバル化における市場競争の激化によって、芸術文化自体も経済と密接に連動するようになったことがあげられる [伊志嶺 2010: 51-53]。シンガポールの芸術文化政策の動向を論じる伊志嶺絵里子が指摘するように、この時期は、グローバル都市を標榜する世界の多くの地域が芸術文化産業を発展させていく傾向にあり、グローバルな都市間の競争のなかで、シンガポールも同様に芸術文化の発展に従事しなければならなかったのである。

芸術評議会は、当初から芸術的なグローバル都市として、シンガポールにおける芸術の涵養と発展を目指していた。彼らの理念は、芸術の振興をはかり、シンガポールを元気ある芸術のグローバル都市に発展させるというものであり、主な活動は芸術家への支援、多様な芸術活動へのサポート、各種の奨励賞やコンクールを通じて実演家の意欲を刺激することと新たな人材の発掘、そして、政府自ら民間スポンサーを探し、その寄付金を管理すること、などである [川崎 2003: 17]。紙面の都合上、1990年代以降の芸術文化政策の詳細な動向については機会を改めて考察することにして、以下では、芸術評議会による支援策が具体的にどのようなものなのかをみていくことにする。

芸術支援策の一環として、芸術評議会が2013年に改訂した助成金の内容とは、1) 組織発展のための助成金、2) 作品創造のための助成金、3) 芸術家の作品制作のための助成金、4) 表現と参加の助成金、5) マーケットと観客開発のための助成金、6) 能力開発のための助成金、7) 調査・開発助成金、にわかれている。なかでも、1) 組織発展のための助成金は、確立された芸術的質とマネジメントを行う芸術団体に対して三年単位で行うMajor Grandと、新鋭の団体に対して最長三年まで助成するSeed Grandの二種類がある [南田 2015: 10]。これらの助成金は、各々の芸術機関の運営を安定させ、芸術的活動の促進を大いに手助けするものといえる。

助成金の内訳を具体的にみてみよう。2013年度に芸術評議会が実施した助成金は、48の組織・団体へ総額1,020万シンガポール・ドル (約9億円) を配分している。その内訳と分野は、演劇が347万シンガポール・ドル、舞踊 (バレエやコンテンポラリーを含む) が208万5,000シンガポール・ドル、音楽に79万シンガポール・ドル、映像に395万シンガポール・ドル、文学に25万5000シンガポール・

ドル、伝統芸能に159万シンガポール・ドルが配分されている。

これらの助成金は、毎年、文化コミュニティ青年省 (Ministry of Culture, Community and Youth) が補助するものであり、政府系の芸術団体は、同省より直接助成金をえることができる。一方、それ以外の団体は、芸術評議会に助成金を申請し、審査を通過したもののみが助成金を分配される。

前述したバスカーズは、伝統芸能のカテゴリーに含まれ、年間16万シンガポール・ドル (約1,300万円) の助成金を受給している。芸術評議会は、バスカーズに対して、シンガポールにおける伝統的なインド舞踊の領域を保護し、さらなる発展に向けて重要な役割を継続して担っており、Major Grandはかれらの長年にわたる貢献に対して支援を行い、舞踊家と振付家の訓練や組織の運営活動を維持するために支給するものである、と評価している [National Art Council 2013]。

バスカーズに代表されるインド系の主要な芸術機関・団体の運営は、助成金のほかに、入会金または登録料、受講生の授業料、自主公演のチケット売り上げ、そのほかの寄付金などで運営されている。芸術評議会が支援する助成金は、芸術機関の運営を安定化させ、教師または実演家の雇用を確保することに用いられている。

1990年代から助成金を受給しているバスカーズの芸術監督であるサンタ・バスカーは、芸術評議会の助成金について、次のように語る。

われわれは、80年代までアカデミーを維持するので精一杯でした。……芸術評議会ができるまで、政府はわれわれの活動に全く支援してくれませんでした。今は、助成金のおかげで、アカデミーの件費や施設の借入料を支払うことができます。シンガポールの物価状況を考えたら、助成金がなくなれば、アカデミーは続けられないと思います。国はもっと、シンガポールの伝統であるインド舞踊を保護すべきです (2014年11月9日、サンタ・バスカーへのインタビューより)。

一方、芸術評議会が支援する助成金は、芸術活動を維持する上では諸刃の剣といえるものである。メディアを含め検閲制度を有するシンガポールにおいて、助成金の申請の採否は、申請した団体や作品が社会的に好ましいか好ましくないかを示す指標といえる。当然、政府の意向に反する作品を創るのであれば、助成金の剥奪や減額ということも起こりうる。芸術機関や団体にとって、芸術評議会からの助成金の有無は死活問題であることは疑いなく、かれらはより多くの助成金を得るために、必然的に国の芸術文化政策の方針に従わざる

を得なくなる。芸術活動を維持・発展するための助成金の獲得の有無は、シンガポールにおける芸術文化のポリティックスを表しているのである[南田 2015: 2]。

各種のコンクール、フェスティバル、教育プログラム

最後に、シンガポール政府が芸術文化政策の一環として形作った、その他のプラットフォームをいくつか概観しておこう。

芸術評議会の活動は、シンガポールにおける芸術活動を育み、生涯を通じた芸術への関心を育成することで、国民生活の不可欠な要素として芸術を発展させると共に、それらをコミュニティへ還元することを意図している。その一つに、若手芸術家への活動支援がある。若手芸術家奨励賞 (Young Artist Award) は、次世代の芸術家に対してその活動を支援するものであり、文学、パフォーマンス・アーツ、ビジュアル・アーツ、映画の分野において、芸術的に秀でた者に贈られるものである。対象者は、35歳以下のシンガポール市民または永住権所有者であり、これまでに100名を超える実演家が受賞している。若手芸術家の登竜門ともいえるこの助成金は、上限で年間2万シンガポール・ドル (約175万円) までを個人に支給し、若手芸術家の創作活動を支えるものである。これまでは、インド系の若手芸術家も複数受賞している。受賞者は、助成金の授与のほか、国が主催する各種イベントや国内外の文化交流事業の公演に、シンガポールを代表する実演家として出演する機会を与えられる。すなわち、かれらには、グローバル・マーケットや世界的なネットワークへ接合する機会が国家によって提供されるのである。

芸術評議会は、各種芸術コンクールも開催している。それらは、シンガポール政府が「ナショナルな」文化として位置づけている諸ジャンルのコンクールであり、全国中国音楽コンクール、全国インド音楽コンクール、全国クラシック・コンクールなどがある。これらのコンクールには、各芸術機関や団体で技芸を習得した若者がこぞってエントリーしている。

こうした奨励賞の授与やコンクール、あるいは奨学金などを増加した結果、次世代を担う若者たちの芸術活動が活性化し、その技術が向上してきたことは評価に値するものである。また、各種団体への助成金を含め、芸術家に対する支援を継続した結果、諸ジャンルにおいて、実力をつけた芸術家が育成され、国際レベルで評価される者も誕生している。

さらに、シンガポールでは、年間を通じてさまざまな芸術イベントが行われており、これらの多



写真2 カラ・ウルサヴァムの案内

(シンガポール、2014年11月筆者撮影)

くは芸術評議会が中心となって催している。2月～3月にかけてはファイ中国芸能祭、8月にはバスタ・ラヤーマレー芸能祭、その他にシンガポール・アーツ・フェスティバル、シンガポール作家フェスティバル、若手や前衛的な作品をあつめたノイズ・シンガポールなど多種多様な芸術イベントや祭典が行われている。なかでも、インド人コミュニティに関するものは、毎年10月末から11月あたりのナヴァラトリの期間に行われるカラ・ウルサヴァム—インド芸能祭 (写真2) である。2002年から始まったこの祭典は、当初は一日のみ開催されていたが、今日では一週間をかけて行われる国内最大のインド芸能祭である。インドとシンガポールの両国から、舞踊、音楽、演劇、絵画などのアーティストが出演しており、シンガポールにおけるインド芸能の発展にも大きく寄与するものである。

こうした文化イベントや芸能祭を行う場となるのが、2002年にオープンした総合複合文化施設のエスプラネード・シアターズ・オン・ザ・ベイ (以下、エスプラネード) である。エスプラネードは、劇場のほか、大型のコンサートホール、小規模な演劇用スタジオ、図書館、レストランやアート関連グッズの販売店などからなる大型文化施設である。その運営は民間組織 (The Esplanade Co. Ltd.) によって担われているが、情報通信芸術省や芸術評議会の意向が大きく左右している。エスプラネードの建設は、前述した文化と芸術に関する諮問委員会報告書のなかで提言されており、施設の建設にあたっては長期にわたる準備調査とヨーロッパを中心とした視察が何度か行われるなど、周到な準備のもとで進められている。

エスプラネードの建設によって、芸術的なインフラストラクチャーが確立され、国際的な芸術文化の拠点がシンガポールに誕生した。それは、国が芸術文化政策を展開するうえで、中心的かつ象徴的な役割を果たしている。

今日のシンガポール社会において、インド芸能

は、インド人コミュニティに伝わる文化実践というだけでなく、これまでみてきたようにシンガポールの「ナショナルな」文化として他のエスニック集団にも教示されている。たとえば、政府による芸術教育の推進の一つとして、教育省と芸術評議会の支援による芸術教育プログラム (Art Education Program) がある。これは、中学校以上の教育機関において、授業カリキュラムの一環として含まれているものであり、多様な芸術ジャンルの体験、実技、鑑賞をするプログラムである。授業は、40分から90分で構成され、学校は政府の支援のもと、プログラムに登録された様々な芸術団体の中から希望するものを選択し、授業を開催することができ、異文化プログラムとして日本人学校の生徒たちもこの政策の対象に含まれている。

バスカーズもこのプログラムにカタカリとインド古典音楽、バラタナーティヤムなどで登録されている。生徒たちは、このプログラムを通じて、さまざまな芸術を体験することができ、シンガポールに伝承されている多様な芸術を、「ナショナル」なわれわれの文化の一つとして理解する。芸術教育プログラムは、各芸術機関・団体に公演の機会を提供し、かれらの活動を社会へ還元することを促している。教育分野における政府のこうした取り組みは、実演家たちの芸術活動の裾野を上げると共に、多民族社会のシンガポールにおいて、人々の「ナショナル」な文化に対する認識を涵養している。

5. 舞踊文化の現代性を探求する新たなパラダイムの構築に向けて

本稿では、インドの伝統的な舞踊文化が近代化の過程でいかに再構築され、時間も場も越境しながらシンガポールに伝播し、今日に至るまでいかなる発展をとげてきたのか、という伝統をめぐる現代性の一端を国家との結びつきに留意しながら考察してきた。だが、シンガポール政府が芸術文化政策に本格的に着手してから現在に至るまでの政策動向や政策自体の詳細な内容、またインド舞踊と他のコミュニティが継承する舞踊文化との関係性などについて、実証的な検証を十分に示すことができなかつたことは否めない。それは、現代社会における伝統をめぐる位相について、多元的かつマクロな視点から描くことを本稿が目指したことに起因する。個別の事象や政策の内容に関する具体的な議論に関しては、稿を改めて検討したい。

グローバル化が進展するわれわれの社会では、世界中の様々な地域の舞踊を鑑賞したり、実際にそれらの舞踊を学んだりすることができる。バレエ、モダンダンス、ヒップホップ、フラメンコ、

インド舞踊、バリ舞踊、フラ、ベリーダンス、サルサといった、多種多様な舞踊文化を教えるダンス教室が、大都市部はもとより地方のカルチャー・センターでも開講されている。他方では、よさこいやエイサーといった地域社会における伝統文化の再創造が脱領域的に拡がり、市民参加型の都市祭として全国各地で人気を集めている。

人類学者のG・マシューズが論じたように、現代社会に生きるわれわれは、グローバルな「文化のスーパーマーケット」という場から、自身の帰属すべき文化やルーツ、すなわち自分の嗜好・欲求・意味づけに応じた商品を、消費者として選択している [Mathews 2000]。そこでは、ある特定の舞踊文化が当該社会のなかでどのようにして誕生し、いかなる発展をとげたのかが問われることはなく、生成された本来の文脈からしばしば切り離され、グローバル資本主義にもとづく情報消費社会のなかで、「商品」として新たに再編されている。

文化の世界化と同時に個人化が進む現代社会では、伝統として伝承されているものや基層文化と位置づけられるものでさえ、たえず変化し続けている。また、共同体に固有の文化や思想とのつながりを排除し、物語や言語的意味から離れた抽象的なものとして動きそのものを捉えたとしても、その存在自体もまた資本主義的構造にからめとられている。このような今日の状況のなかで、伝統的な舞踊文化を問題化しようとするならば、もはや旧来の伝統をめぐるわれわれのまなざしでは機能せず、新しい概念や方法論が求められる。

市場経済の浸透や情報・交通網の発展とともに、文化が脱領域的に行き来し、かつそれまで舞踊文化を支えていた民俗的思考や基盤が大きく変容しているなかで、舞踊現象のテキストだけ、すなわち、その舞踊が示す「動き」に焦点をあてるだけでは、現代的な事象が包含する実態を把握することはできない。それゆえ、当該社会における緻密なフィールドワークをもとに、舞踊現象の記述を行うダンス・エスノグラフィーという方法論は、舞踊文化をめぐる錯綜した今日の状況を考察する上で、有効な手段の一つといえるのではないだろうか⁽²⁸⁾。

ダンス・エスノグラフィーは、「異国の地」の地域社会に伝わる「民族舞踊」を調査するための方法論という限定されたものではなく、日本舞踊やバレエ、あるいは都市部を含めた現代社会の多様な文脈における舞踊文化にも適応できるはずである⁽²⁹⁾。むしろ、自省的でなければならないのは、対象とする舞踊文化を「伝統」や「民族」という檻で静態的に囲ってしまう、われわれ舞踊・芸能研究者のまなざしに他ならない。それらを相対化したところではじめて伝統を現代化する、すなわ

ち、舞踊を通して現代社会における伝統というものを新たに捉えることができるのではないだろうか。

また、ダンス・エスノグラフィーという視角は、これまで互いに意思疎通がうまくできなかった人類学者と舞踊研究者たち、より正確に言えば、人類学者や社会学者たちがコンテクストに偏重するがゆえ、舞踊研究者たちから「それで、実際にその踊りはどういうものなのですか？」と問われて窮する現状と、テキスト中心主義的なアプローチゆえにその実践者や観客の営為、あるいは当該地域の文化社会的状況を十分に汲み取れていない舞踊研究者たちの実態とを「橋渡し」することが期待される。それは、テキスト／コンテクスト中心主義を超え、舞踊現象の多角的な分析を可能にさせるものでもある。

舞踊文化をめぐる「伝統」と「現代」の関係性について思惟するとき、韓国の現代舞踊家である金梅子が語った言葉は示唆に富んでいる。長い引用となるが、本稿の視座と相通じることから以下に紹介する。

私は、舞踊とは生の経験と暮らしから感じるさまざまな現象を表現することだと思っています。すなわち、舞踊は人間が生きていることを確認させてくれるものだと考えます。舞踊には、仮に意図的にでないとはいえ、生の有様が染みついており、慣習的に引き継がれてきた社会性が隠れているものです。

このようにすべての芸術は人間と社会との関係から、その位置した空間と時間の流れの中から、芽吹くものだとするなら、かつてそれが生まれた社会的背景を抜きにしてなされた芸術はありません。ですから、むやみに伝統に安住したり、伝統を無批判に肯定するのではなく、挑戦的な試みをもって新しくアプローチし、再現ではなく再創造として、今日の伝統舞踊を理解・評価しなければなりません。これは現代を生きる私たちと舞踊がどのような精神的つながりで結びついているのかを把握できる大切な事だと思います [金 2013: 57]。

金の語りは、舞踊・芸能を研究するわれわれが伝統や民族について考える際に、戒めの言葉として刻むべきものである。と同時に、舞踊を語る上で、非歴史性や社会的なコンテクストをふまえることなく、その場限りの一過性の感動や印象のみをよりどころとする語り口に対して、疑問を呈するものともいえるだろう。

本稿は、インドの舞踊文化を事例に、「民族舞踊」を現代の視点から捉え直す作業を試みてきた。

シンガポールにおけるインド芸能の発展は、近現代のなかでインドの伝統的な舞踊文化がいかに脱領域的に伝播・実践され、異なる文脈でいかなる価値づけがなされているかを示すだけでなく、グローバル化が進む現代社会において、芸術文化の領域がいかに国家や経済と密接に接合しているのかを提示する事例といえる。それはまた、今日看過できない芸能のグローバル化と変容を考える道標として、われわれに多くの示唆を与えている。

本稿が見据える次の課題は、「インド舞踊」を含めたシンガポールの舞踊文化に関して、伝統という縦軸と現代という同時代性の交錯する場を焦点化し、政治・社会状況や芸術文化政策との結びつきを丁寧に紐解きながら、中国系、マレー系、インド系などの個々のエスニック・アイデンティティに依拠するだけでなく、シンガポールの混合的アイデンティティあるいはハイブリットなアイデンティティに足場をおく人々が、芸術文化政策のもとで「ナショナル化」されたインド舞踊をどのように価値づけているのか、さらには個々の舞踊家たちがかれらの実践を通じて、多文化社会のなかでいかにアイデンティフィケーションしているのかを考察することである。それは、シンガポールにおける人々と舞踊文化との関係性や舞踊家たちの生の営みへの理解を試みるものである。

謝辞

本稿は、2015年6月7日に日本大学芸術学部江古田校舎で開催された、舞踊学会第20回定例研究会の若手研究者によるシンポジウム「アジアにおける伝統の再創造と再構築」において発表した内容を加筆・修正したものである。発表に対しては、会場の参加者の諸先生から貴重なコメントとご指摘をいただいた。ここに記して感謝申し上げる。

註

- (1) インドの舞踊文化は、古典舞踊と民俗舞踊の二つに大別することができる。両者ともに、音楽や文学、絵画や彫刻といった諸芸術と密接な関わりをもって、古典舞踊の多くは、演劇理論書として知られる『ナーティヤ・シャーストラ』の理論から発展したと考えられている [Vatyayan 1974]。
- (2) デーヴァダーシーの女性たちは、イサイ・ヴェッラーラという音楽を生業とするカーストに生まれるか、子授け祈願した夫婦から生まれた第一子として寺院に奉納されるかのどちらかである。イサイ・ヴェッラーラには、寺院の祭礼に欠かせないナーガスワラム（管楽器）音楽を担うペリヤ・メーラム、舞踊の伴奏音楽を担うチンナ・メーラム、舞踊の師にあたるナトゥヴァナール、そして、タミル語のデーヴァラディヤール（デーヴァダーシー）が含まれる。かれらは、男性が楽士または舞踊の指導者となり、女性は踊り手になった [井上 1994: 321-324]。
- (3) デーヴァダーシー制度廃止運動の詳細は井上の報告 [井上 1998] を参照。井上によれば、1920年代後半から、デーヴァダーシー制度廃止の立法化を目指して、運動の中心的論客となったのは、医師で女性

- 初のマドラス立法参事会議員を務め、女性運動の中心的存在として活躍したムットゥラクシュミ・レッドディ(1886-1968)であった。井上は、熱心なガンディー支持者であったレッドディの女性観が、禁欲主義を掲げたガンディーの女性観と共通していることを論及している [井上 1998: 332-336]。
- (4) たとえば、現在のマハラシュトラ州にあるブネーでは、1874年にインド人とイギリス人によって、ガーヤン・サマージ(歌謡協会)が創設されており、後にボンベイとマドラスに支部も設けられている。ガーヤン・サマージは、当時、パトロンを失って困窮していた音楽家たちの受け皿になることを目指していた [井上 2006: 99-103]。
- (5) クリシュナ・アイヤルの活動が実を結び、マドラス音楽アカデミーは、1932年12月の会議において次の決議を行った。1) バラタナーティヤムは偉大な古典芸術であり、公的に支援する価値がある。2) 急速に衰退しつつあるバラタナーティヤムの奨励を大衆と各芸術協会に求める。3) アカデミーはこの芸術に対する正しい考えを広め、大衆に真価を理解させていく。4) 女性こそがこの芸術の適切な担い手であり、女性組織に対して、率先してこの芸術の訓練過程を設け、適切な教育を行うよう求める。5) 舞踊を尊敬すべきものにするため、上流の人たちの集まりにおける公演を奨励することが必要である [井上 1994: 328]。
- (6) カラークシェートラでは、ルクミニが最初にレッスンを行った場所にあるパニヤンの木が神聖視されている。木の下にはガネーシャ神の塑像が祀られ、毎日供物が捧げられているほか、木の前の広場では、毎朝、朝礼が行われている。これは、ルクミニの意思を受け継ぐ一つの表れであるという(2013年3月20日、カラークシェートラ学校長のブリヤダルシニ・ゴヴィンダへのインタビューより)。
- (7) 舞踊研究者のA・Mガストンによれば、デーヴァダーシーの舞踊家は1930年代頃までは活躍していたが、40年代以降にはデーヴァダーシー以外のとくにブラーミンの女性舞踊家が台頭した。また、80年代では、マドラス音楽アカデミーの舞台において、バラタナーティヤムを上演した舞踊家の半分以上がブラーミンであり、イサイ・ヴェッラーラの者はほとんどみられなかったという [Gaston 1996: 143]。
- (8) 演劇研究者のK・カトラクは、バラタナーティヤムが男性よりも女性に広く受け入れられた理由について、伝統的価値観にもとづくインド的な女性性と、妻や母といった女性の慣習的な役割や特徴が舞踊を習得する過程で刷り込まれることを指摘している [Katrak 2001]。また、カトラクは、アメリカ西海岸のインド系移民二世、三世の女性舞踊家の間では、こうした伝統的な価値観に対する意義申し立ての手段としてもバラタナーティヤムが用いられていることを論じている [Katrak 2004]。
- (9) ルクミニがバラタナーティヤムの舞台芸術化に貢献した点とは、従来のソロ様式だけでなく、デュエットやグループ形式による新しい演目を創作したことや、古代叙事詩や神話からの物語を舞踊劇の手法を用いて作品に創り上げたことなどがあげられる [Soneji 2010]。1960年代にカラークシェートラに在学し、ルクミニからバラタナーティヤムを直接学んだ舞踊研究者の大谷紀美子は、ルクミニについて、舞踊家として活躍するだけでなく、研究や講演活動などを通じて、インドの知識人層に伝統的な舞踊の価値を再認識させるなど、舞踊のルネサンスともいわれるほどの大きな功績を残した、と称えている [大谷 1989]。
- (10) たとえば、シンガポールでは、インド芸能の普及や発展に長年貢献してきたSIFAS(第三節参照)に所属する教師の多くがカラークシェートラで学んでおり、またカラークシェートラの卒業生が創設した芸術機関もいくつか存在する。
- (11) 2013年3月の調査時に、バラタナーティヤムの習得のためにカラークシェートラに在学していた外国大学生の出身国は、チリ、アメリカ、ロシア、ドイツ、オランダであった。
- (12) シンガポールの歴史については [岩田 2013, 田村 2000] を参照。
- (13) 2000年の国勢調査によれば、南インドに出自をもつタミル語話者が58.25%、マラヤーラム語話者が8.43%であり、全体の66.68%を占める。シンガポールは、公用語として中国語、マレー語、タミル語、英語を規定しており、インド系コミュニティが公用語として用いるのはタミル語である。そのため、他のインド諸言語を母語とするインド系移民の二世、三世でも、学校教育ではタミル語を習得する。インド系移民を宗教別にみると、ヒन्दゥー教徒は55%、イスラム教徒が26%、キリスト教徒が12%、シク教徒が5%となっている [Singapore Department of Statics 2015]。
- (14) シンガポールにおけるインド系移民の歴史については、[Sandhu 1993, Walker 1994] を参照。
- (15) シンガポールに移住する新たなインド系移民の動向については [Kaur 2008] を参照。
- (16) 舞踊歴史学者のD・ソネージは、イギリス植民地時代にデーヴァダーシーたちが欧米諸国に渡って舞踊を披露しており、19世紀後半から20世紀前半にかけてデーヴァダーシーの舞踊文化がグローバルに広まっていたという [Soneji 2012: 29]。
- (17) 1935年9月当時の新聞には、「ウダイ・シャンカル: 有名な舞踊家のシンガポール訪問」という見出しのもと、彼の公演に関する記事が掲載されている (<http://eresources.nlb.gov.sg/newspapers/Digitised/Article/singfreepressb19350913-1.274.aspx>, 2016年1月20日最終閲覧)。
- (18) K. P. バスカーがシンガポールに渡った背景については [竹村 2015b] を参照
- (19) 人民協会 (Peoples Association: PA) は、シンガポールの独立前の1960年に、政権与党である人民行動党 (PAP) が文化社会青年省 (MCCY) 所管の法定機関として設置したものである。その目的は、教育、社交、文化活動、スポーツ、レクリエーションやその他のコミュニティ活動を通して、結束力を培い、活動的で文化的な国家づくりを促進することであり、コミュニティ活動や次世代の地域社会のリーダーを育成する拠点として位置づけるものでもある。
- (20) SIFASの授業料は、個人クラスが週1回1時間: 月140シンガポールドル、週2回1時間: 180シンガポールドル 4~8人のクラスが週1回1時間: 60シンガポールドル、週2回1時間: 68シンガポールドルである。SIFASは、1980年代から90年代にかけて、政府の支援をうけて拡大し、現在でも芸術評議会から毎年助成を受給している。なお、2013年の調査時、為替は1シンガポールドルが76.8円である。
- (21) バスカーズの授業料は、入会費: 年間35シンガポールドル (家族) / 年間25シンガポールドル (学生)、生涯500シンガポールドル (永久会員) のほかに、月々の月謝が通常クラス (週1回1時間) 50シンガポールドルである。バラタナーティヤムは、7年コースがあり、それを終えたところに初舞台公演 (アランゲートラム) が行われる。2012年時では5名の受講生が初舞台公演を行っている。
- (22) 芸術文化政策に関する動向については、[伊志嶺 2010, 2013, 川崎 2010, 南田 2015] を参照。
- (23) シンガポールで最初のバレエ学校は、1958年に設立されたSingapore Ballet Academyである。その後、1988年には政府主導のもとで、Singapore Dance Theatreというバレエ団が創設されている。バレエは今日のシンガポール社会でも人気が高く、良家の子女が通う「ハイ・カルチャー」な習い事として位置

- づけられている。
- (24) また、1977年には、政府支援のもとで芸術祭 (The Festival of Arts, 後のSingapore Arts Festival) が開催され、国内外の前衛的や主要な舞踊パフォーマンスが上演されている。
- (25) 「文化の砂漠」に関する議論は、[伊志嶺 2010, 2013, 川崎 2010] を参照。
- (26) シンガポール交響楽団を事例に、シンガポールの芸術文化政策を論じる南田明美は、シンガポールの文化政策史を五つの期間に分けている。第一期は1985年までの「文化の砂漠」と呼ばれる時代、第二期は1985年からの文化政策の萌芽期、第三期は1990年代のハード面のインフラ期、第四期は2000年代の創造経済中心期、第五期は2012年からの市民と社会のための文化政策期である [南田 2015: 5]。
- (27) たとえば、1985年の省の再編で文化省にかわって誕生したコミュニティ発展省の大臣に就任したS・ダナバランは、地域に多くのコミュニティ・センターを建設して芸術の大衆化を図ると共に、文化関連予算をそれまでの550万シンガポール・ドルから1,100万シンガポール・ドルに倍増している [伊志嶺 2010: 50]。
- (28) 舞踊研究者のD・スクラーは、ダンス・エスノグラフィーを次のように位置づけている。「舞踊を民族誌的観点から分析することは、文化的知識の形態として舞踊に焦点をあてることである。ダンス・エスノグラフィーは、われわれが舞踊と呼んでいる高度に様式化、成分化された動作が文化的知識によって具現化されたものである、という前提に依拠している」 [Sklar 1991: 6]。
- (29) ダンス・エスノグラフィーに関する近年の研究には、D・ダヴィダの報告 [Davida 2011] がある。彼女は、舞踊現象の文化・社会的アプローチを今一度、多次元で学際的なものに構築しようと試みており、グローバルに広がる舞踊の世界において、ダンス・エスノグラフィーが舞踊実践者と研究者の集う場として扱われている点が注目に値する。それは、これまで美学の領域で語られた舞踊の芸術性を文化的実践として再構築し、実践者と民族誌家たちの声を通じて、その重要性を明らかにしようとした意欲的な研究である。

参考文献

- Carino, Caren
2014 'The Evolving Cultural Ecology through Dance', in *Evolving Synergies: Celebrating Dance in Singapore*, Stephanie Burrige and Caren Carino (eds.), pp.1-16, Routledge: New Delhi.
- Chakravorty, Pallabi
2008 *Bells of Change: Kathak Dance, Women and Modernity in India*, Calucutta; Segull Books.
- Coorlawala, Uttara
2004 'The Sanskritized Body', *Dance Research Journal*, 36 (2), Winter: 50-63.
- David, Ann R.
2008 'Local Diasporas/Global Trajectories: New Aspects of Religious "Performance" in British Tamil Hindu Practice', *Performance Research*, 13(3): 89-99.
- Davida, Dena (ed.)
2011 *Fields in Motion: Ethnography in the World of Dance*, Canada: Wilfrid Laurier University Press.
- Erdman, Joan L.
1987 'Performance as Translation: Uday Shankar in the West', *The Drama Review*, Vol.31, pp.64-88.
- Gaston, Anne-Marie
1996 *Bharata natyam: from Temple to Theatre*, New Delhi: Manohar.
- 長谷川清
2008 「都市のなかの民族表象—西双版纳、景洪市における『文化』の政治学」塚田誠之編『民族表象のポリティクス—中国南部における人類学・歴史学的研究』, 風響社, 389-418頁。
- 橋本裕之
2006 『民俗芸能研究という神話』, 森話社。
- ホブズボウム, E., レンジャー, T. 編
1992 『創られた伝統』前川啓治・梶原景昭他訳, 紀伊國屋書店。
- 井上貴子
1994 「独立前夜の芸術運動—バラタナーティヤムの再生」, 辛島昇編『ドラヴィダの世界—インド入門II』東京大学出版会, 316-330頁。
- 1998 「南インドのデーヴァダーシー制度廃止運動—英領期の立法措置と社会改革を中心に」『史學雑誌』第107編第3号, 1-34頁。
- 2012 『近代インドにおける音楽学と芸能の変容』, 青弓社。
- 石森秀三編
1997 『二〇世紀における諸民族文化の伝統と変容 3—観光の二〇世紀』, ドメス出版。
- 伊志嶺絵里子
2010 「シンガポールにおけるパフォーマンス・アーツを中心とした芸術政策の変遷—ブランド戦略の確立へのプロセス」, 『アートマネジメント研究』第11号, 48-61頁。
- 2013 「シンガポールにおける芸術政策におけるブランド戦略—パフォーマンス・アーツを中心として」, 『文化政策研究』第4号, 43-60頁。
- 岩崎育夫
2013 『物語 シンガポールの歴史—エリート開発主義国家の200年』, 中央公論社。
- Katrak, Ketu H.
2001 'Body Boundarylands: Locating South Asian Ethnicity in Performance and Daily Life', *Amerasia Journal*, 27 (1): 2-33.
- 2004 'Cultural Translation of Bharata

- Natyam into “Contemporary Indian Dance”: Second-generation South Asian Americans and Cultural Politics in Diasporic Locations’, *South Asian Popular Culture*, 2 (2), October: 79-102.
- Kaur, Arunajeet,
2008 ‘Singapore’s New Indians: Attracting Indian Foreign Talent to Singapore’, in *Rising India and Indian Communities in East Asia*, K. Kesavapany and P. Ramasamy (eds.), Singapore: ISEAS, pp.619-634.
- 川田順造
1993 「なぜわれわれは『伝承』を問題にするのか」, 『日本民俗学』第193号, 15-21頁。
- 川崎賢一
2003 「シンガポール政府の芸術文化政策—文化の砂漠からルネッサンス都市へ」, 『月報シンガポール日本商工会議所 ARTCL』第14号, 15-22頁。
2010 「シンガポール: 創造都市・グローバル文化政策・コスモポリタニズム」, 『日本都市社会学会年報』第28号, 75-86頁。
- Kho, Ee Moi
1979 *Religion and State in Singapore, 1959-1978*, Singapore: National University of Singapore.
- 金梅子
2013 「60年、私の舞」, 『舞台芸術』第17号 (特集: 伝統×現代—アーティストの「思考」), 49-57頁。
- 古賀万由里
2012 「異文化を踊る—インド舞踊のグローバルリゼーションと日本の受容」『哲学』第128集, 369-402頁。
- Kothari, Sunil (ed.)
2003 *New Directions in Indian Dance*, Mumbai: Marg Publications.
- Kothari, Sunil
2001 *Bharata Natyam*, Mumbai: Marg Foundation (2nd Edition).
2011 ‘Institutionalization of Classical Dances of India: Kalakshetra-The Principal Case Study’, in *Traversing Tradition: Celebrating Dance in India*, Urmimala Sarkar Munsri and Stephanie Burridge (eds.), New Delhi: Routledge, pp.22-36.
- Lal, Brij V. (eds.)
2007 *The Encyclopedia of the Indian Diaspora*. New Delhi: Oxford University Press.
- 前川啓治
2009 「伝統の創出」, 日本文化人類学会編『文化人類学事典』丸善株式会社, 560-561頁。
- Mani, A.
1993 ‘Indians in Singapore Society’ in *Indian Communities in Southeast Asia*, K. S. Sandhu and A. Mani (eds), Singapore: ISEAS, pp.788-809.
- Mathews, Gordon
2000 *Global Culture/Individual Identity: Searching for Home in the Cultural Supermarket*. London: Routledge.
- Meduri, Avanthi (ed.)
2005 *Ruukmini Devi (1904-1986): A Visionary Architect of Indian Culture and the Performing Arts*, Delhi: Motilal Banarsidass.
- Merudi, Avanthi
2008 ‘The Transfiguration of Indian/Asian Dance in the UK: Bharatanatyam in Global Contexts’, *Asian Theatre Journal*, 25 (2), Fall: 298-329.
- 南田明美
2015 「国家威信が重視されたオーケストラの文化政策とアートマネジメントのジレンマ—シンガポール交響楽団を事例として」, 『文化経済学』第12巻第1号, 1-13頁。
National Arts Council HP (<https://www.nac.gov.sg>, 2016年1月24日最終閲覧).
- _____, Annual Report, 1991 ~ 2013.
- Nevile, Pran
1996 *Nautch Girls of India: Dancers, Singers, Playmates*, New Delhi: Variety Book Depot.
- Neuman, Daniel L.
1990 *The Life of Music in North India: The Organization of an Indian Tradition*, Chicago: University of Chicago Press (1980).
- 大谷紀美子
1984 「インド古典舞踊の伝承と学習—インドパーラタ・ナーティヤムの事例」, 川田順造・徳丸吉彦編『口頭伝承の比較研究1』, 弘文堂, 195-223頁。
- O’shea, Janet
2007 *At Home in the World: Bharata Natyam on the Global Stage*, Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Phillips, Ruth B. and Steiner, Christopher B. (eds.)
1999 *Unpacking Culture: Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*,

- Berkeley: University of California Press.
- Rai, Rajesh
2014 *Indians in Singapore, 1819-1945: Diaspora in the Colonial Port-city*, New Delhi: Oxford University Press.
- Rajan, Uma
2008 'The Changing Indian Performing Arts Scene in Singapore', in *Rising India and Indian Communities in East Asia*, K. Kesavapany and P. Ramasamy (eds.), Singapore: ISEAS, pp. 635-648.
- Ramnarine, Tina K.
1996 '“Indian” Music in the Diaspora: Case Studies of “Chuntney” in Trinidad and in London', *British Journal of Ethnomusicology*, 5: 133-53.
- Samson, Leeka
2009 *Rukumini Devi, A life*, New Delhi: Penguin Books India.
- Sandhu, Kernial Singh
1993 'Indina Immigration and Settlement in Singapore', in *Indian Communities in South East Asia*, K. S. Sandhu and A. Mani (eds.), Singapore: ISEAS, pp.774-809.
- Sklar, Deedre
1991 'On Dance Ethnography', *Dance Research Journal*, 23(1): 6-10.
Singapore Department of Statics HP (<http://www.singstat.gov.sg/>, 2015年12月10日最終閲覧).
- _____, Statics: Population.
- Soneji, Daves (ed.)
2010 *Bharatanatyam: A Reader*, New Delhi: Oxford University Press.
- Soneji, Daves
2012 *Unfinished Gestures: Devadasis, Memory, and Modernity in South India*, Chicago: University of Chicago Press.
- 竹村嘉晃
2015a 「踊る現代インド—グローバル化のなかで躍動するインドの舞踊文化」, 三尾稔・杉本良男編『現代インド6 環流する文化と宗教』, 東京大学出版会, 159-179頁。
2015b 「音の居場所—シンガポールにインド芸能を広めた男」, 『月刊みんぱく』第39巻第8号, 18-19頁。
- 田村慶子
2000 『シンガポールの国歌建設—ナショナリズム, エスニシティ, ジェンダー』, 明石書店。
- Vatyayan, K.
1974 *Indian Classical Dance: Tradition in Transition*, New Dehi: Lustre Press Roli Books.
- Walker, Anthony R. (ed.)
1994 *New Place, Old Ways: Essays on Indian Society and Culture in Modern Singapore*, Delhi: Hindustan Publicaitons.
- Yeoh, Francis
2007 'Nationalism in Dance: The Singapore Perspective', *Proceedings of Dance Research Forum Ireland's 1st International Conference, 2006 (Conference 2006): At the Crossroads? Dance and Irish Culture*, Dance Research Forum Ireland, pp. 122-127
- Ziming, Huang
2010 'Indian Classical Dance in the Secular Context of a Multi-Ethnic Society in Singapore', in *World Heritage and Cultural Diversity*, D. Offenhäuser, W. Zimmerli and M.T. Albert (eds.) Germany: German Commission for UNESCO, pp. 138-145.