

第一部 討論

竹村 嘉晃

木村 理子

波照間永子

司会
川島 京子

川島 それではここで、第一部の発表をされた3名の先生方にご着席いただきたいと思います。本来はここで討議と質疑を行いたかったのですが、時間がかかり押しています関係でスケジュールを少し変更いたしましたので、ここでは3名の先生のご発表に対する質疑応答だけにさせていただきますと思います。会場からご質問、ご意見をいただきたいと思います。お願いいたします。



尼ヶ崎 今日のご発表はいずれも大変面白く、特にシンガポールのものなど本当に時間が足りなかったな、もっと詳しく伺えたら、と思いました。もし著書などございましたら、お教えいただければと思います。

最後の琉球舞踊についてだけちょっとお伺いしたいと思いますが、型の統一を行ったということは非常に興味深い現象です。なぜ型の統一をしなければならなかったのでしょうか。つまり、流派は幾つもあるにもかかわらず、一つの型だけが正しいもので、あとは崩れた型だというふうな認識をどなたかが持って、それを琉球舞踊家たちに押しつけようとしたのか、それとも琉球舞踊家の中から、これは型を統一しなければいけないという動きがあったのか、その点、もしご存じでしたら教えていただければと思います。

波照間 配布資料1ページの豊平良顕が書いた文章の最後のほうですけれども、「戦前までの相当長い間、舞踊研究の空白があった」とあります。と申しますのは、琉球舞踊はいま古典と雑踊りというものがある、古典は王朝時代にできたもので、特に流派というものは王朝期にはございませんでした。これが明治期に日本の一県に組み入れられて沖縄県になって以降は、王朝で演奏していた舞踊家なり音楽家が民間の商業演劇において、そして古典を上演していたそうなのですが、それがなかなか大衆にうけないということで、どんどん新しい創作、「雑踊り」と呼ばれる創作舞踊を行なっていくこととなります。そうすると、明治・大正の期間というのは、ほとんど商業演劇の場ではあまり古典を上演せず、新しいものをどんどんつくっていくというような状況にありました。舞踊というのは続いていると体から忘れ去られてしまうものです。長い間の空白期間があったの

で、役者たちの踊る型が一部、「さあ、これから古典を復活しましょう」といっても忘れていたりとか、こうだったかな、ああだったかなということで、うろ覚えだったりということがあったようです。それでは、まずは古典を復活しなくちゃいけないということで招集された研究会の人たちは玉城盛重の弟子が多かったので、その盛重の弟子の中でも一番舞踊だけをやってた佳子を中心に記憶を辿ろう、と。忘れていた部分はもしかしたら創造した部分もあったかもしれませんが、そういったことで、長い間の空白期間があったということがあります。

それから、琉球舞踊で流派というものができたのは、だいぶあとです。日本舞踊とか能楽と違って、流派ができたのは昭和30年代となっています。戦後に流派というものができました。ですので、恐らくは戦後かなり苦労してやってきて、もちろん米国の統治下というのもあったので、アイデンティティを王朝時代のものに求めた。その時にどうしても古典を復活する必要があって、王朝期には流派というものがなくて一つだったので、一つであったということを軸にして、何か一つに統一しようというような動きが生まれていたのではないかなと思われます。お答えになっていますでしょうか。



尼ヶ崎 アイデンティティを王朝期に求めて、それを復活しようとしたということですね。現実には、もちろん流派という名前はなかったにしても、実際には異論を唱える方がいらしたわけですね。

波照間 はい。

尼ヶ崎 それについては、異なる型も認めるというのではなく、一つに絞らなければならないという力が加わっていたということですね。

波照間 そうですね。発表のほうでも申し上げましたが、この統一する事業に反対する者もだいました。真境名佳子と同時代に活躍した比嘉清子は、最初その研究会のメンバーだったのだけれども、彼女は屋我良勝と髙原安詩から教わっていたので、盛重の型に統一するのは納得できなということで途中で抜けました。

ここでは型の統一事業を中心に、時間の制限もありましたのでご報告したのですけれども、型の

統一に反対した人たちもいたという事実は、確かにあります。3ページにあるように、あの当時はああいう状況の中であつたので統一したのだけでも、いま過去を振り返ってみると、あれは反省すべき点もあつたと感じた実演家もいたのではないかなと、私は推測します。ですので、現在は、盛重だけの型に統一するのではなくて、ほかの人たちの芸も次世代に残していくべき琉球舞踊の本質、伝統であるということで、盛重以外の流れをくんだ研修のあり方というのをやっているところです。

川島 ありがとうございます。それでは次の方お願いいたします。

安田 (日本大学) 竹村先生に質問というか確認なのですが、いままた台湾の民族舞踊の復興と制作というようなことを文化人類学の先生と一緒に勉強してまして、私自身はバレエのほうなのですが、そこで大いに問題になった点と先生の今回のご発表がちょっと重なる部分があつたので、確認の意味でお伺いしたい点がござい

ます。シンガポールと言えば中華系の人が多いというか、70%と先生もおっしゃっており、そしてインド系の人是非常に少ない、と。8%と言っておられましたでしょうか。敢えて、京劇とか、人口の大部分を占める構成要素の非常に高い部分の文化ではなく、非常にマージナルな人々のダンスを国家の前面に推し出していきやり方、これはある意味で台湾でも、もちろん中華系というか中国からの人が非常に多いわけですが、本当にマージナルな、マイノリティの民族舞踊を前面に推し出すことで国家政策としてある程度のアイデンティティの確立というのを多少とも目指そうとしている方向がある。ただ、それは政府の一存で、かなりグラグラしているので、いまお伺いしたインドの舞踊をシンガポールで推し進めるようにはスムーズにはいっていないようなのですが、今日のお話ですと、かなり整合性のある流れが着々と進んでいるような印象を受けたのですが、後ほどまた改めて、国家予算がどのくらい投じられているとか、あの辺の数字も詳しくお伺いしたいのですが、なぜマージナルなインドの舞踊なのかという点と、それから国家政策としてコンスタントに続いているのか、あるいは非常に断続的なもので、たまたま最近の傾向なのか、この2点についてお伺いできますでしょうか。

竹村 どうもありがとうございます。まず第一点目に、中華系シンガポール人の舞台関係者と話をすると、芸能に関して中華系の人たちの多くが中国の伝統と断絶した状態が続いていたといえます。もちろん文化大革命以降の流れもあるわけですが。対照的に、インド系の人々は、地理的に近いとい

う関係もあってインドとのつながりを常に強固に持ち続けていたという流れがあります。今日、シンガポールでは京劇やライオン・ダンス等が盛んに行なわれてはいるのですが、舞台演出家によりまして、圧倒的にレベルが低い、といえます。インド系コミュニティの伝統的な芸能実践と比べると、伝承という観点では中華系のほうが脆弱である点は否めません。

それから、もう一つのご質問でなぜインド系の人びとなのか、いいかえれば、なぜ敢えてマイノリティなのか。私は、マイノリティだからむしろ使っていくという位置づけの理解のほうの方が適切ではないかなと考えています。というのは、中華系の人たちの芸能実践を外にむけてアピールすると、シンガポール社会の多文化性というのが見えてこないわけです。インド系コミュニティ側はそういった政治的な状況を理解し、かつ実践活動の経験が豊かであつて、インドとのつながりが非常に強い、まさに伝統というものを提示しやすい、場馴れした集団といえます。くわえて、東アジアや東南アジアにおいてシンガポールの特殊性を示そうとした場合、中華系の芸能実践は中国とかぶりますし、マレー系のはマレーシアやインドネシアとかぶる。そういう意味で彼らが、シンガポールを代表する舞台公演によく使われるということが、これまでは見られました。

制度的な部分も踏まえて、マージナルだからこそ、表舞台に出てきたという見方もできるかと思えます。一方で、国の政策としては、チャイニーズ・ヘリテージセンター、マレー・ヘリテージセンター、インディアン・ヘリテージセンターという形で、それぞれのコミュニティがヘリテージセンターを国の政策のもとでつくりあげています。こういった機関で文化、特に芸能の伝承と支援、保存・研究などが積極的に行われはじめていますので、これから動きが変わってくるのではないかというふうに見ています。



川島 ありがとうございます。それでは、他にただけますでしょうか。

古井戸 今日は、一度途絶えかけていた古いものの伝承あるいは復元、そういう問題で共通していたと思えました。とくにツァムの珍しい映像を見

せていただきまして、それが新しいものにかわると、似ている部分とだいぶ違うなというところ、あったと思いました。拝見していただいて東大寺の修二会の共通性、伎楽との共通性というんでしょうか、仮面劇の、それも強く感じました。伎楽を復元する際に、たとえば亡くなった野村万之丞さんの試みや国立劇場の復活の例がありますが、ご発表を聞いていますと、国立劇場のように、たとえば正倉院の御物が戦後開放されて、それからレプリカがつくられて、それをもとにして楽器を復元して曲をつくったみたいなの、仮面とか装束を復元する際に、その材料になったものというのは、何かあったのでしょうか。

木村 ありがとうございます。モンゴルのツァムに関しましては、モンゴルにおいて国家修会として修されていたモンゴルのツァムを代表するフレイツァムの仮面と衣装一式、計108の役柄の仮面と衣装が遺っています。ですから現在モンゴルの歌舞団が創作し上演しているような『ツァム・ダンス』で用いられている仮面といえますのは、文献資料から復元したのではなく、もともと肅清期に破壊を免れ遺されていたフレイツァムの仮面の複製でして、寺院が復元したフレイツァムに用いられている仮面もその複製になります。復元したツァムと『ツァム・ダンス』の仮面が非常に似ているものになりますのはそれゆえでして、肅清以前のフレイツァムの仮面一式が遺っていてその複製ということですので、遺っていないものから文献資料を頼りに復元したということではないということになります。



古井戸 日本の場合ですと、正倉院では大仏開眼の時のものを封じ込めました、大体は廃棄しています。廃棄するということはなかったんでしょうか。

木村 モンゴルには以前500種ぐらいツァムがございまして、500というのはモンゴル国内にあったツァムの総数でして、モンゴル国内にあった700以上あった寺院で1937年の肅清以前に修されていたツァムの数です。ツァムを修さない寺院もありましたが、総数500種ものツァムが存在し、その一つがフレイツァムということになります。フレイツァムの仮面と衣装のみ肅清において破壊

を免れ、遺されており、あとの約499種ものツァムの仮面と衣装は失われています。肅清を経て遺されたツァムはフレイツァムだけとなり、モンゴルのツァムとして一つ残され、あとのツァムすべて失われている状況にあります。

肅清以前、ツァムを修していた寺院では、仮面が古くなりますと、新しい仮面を製作していましたが、肅清でモンゴル国内のほぼすべての寺院が廃墟と化しましたので、寺院とともに、保管されておりました仮面と衣装のすべてが失われています。唯一仮面と衣装が遺されたツァムはフレイツァムだけですが、モンゴルの国王であったボグド・ハーンの修会と関わるものであったがゆえに遺された可能性があります。いずれにしても、モンゴルの人々の尽力によって残されたものです。いつか復興できるようにとの配慮だったのかどうか分かりませんが、撮影のために、肅清開始の年である1937年にはフレイツァムが二度修されておりまして、肅清直前にロシア人がフレイツァムの写真と映像記録を撮って遺しています。

古井戸先生からのご質問に少し私のお答えは不足しているのかもしれないのですが、先ほどの型の統一に関連し、チャムについても、型の統一ということが行なわれています。モンゴルに伝来したチベットのチャムの型の統一は、1642年にチベットにゲルク派政権が成立した後、第五世ダライ・ラマによってすでに行われておりまして、それは、現在のブータンを除いた、チベット仏教圏の主なチャムに用いられている型になります。チャムの統一型とは、チャムの振付の型ということでして、振付の型は口伝で継承されるものです。17世紀に形成された統一型が今現在まで継承されていることになるわけですが、チャムの振付等におきましては近代に入って新たな型の形成や統一ということはないようでして、現在も17世紀に第五世ダライ・ラマによって形成された型が用いられています。

第五世ダライ・ラマによるチャムの型の統一に反対をした勢力ももちろんありました。第五世ダライ・ラマはチベット仏教界全体の宗派を超えた国家儀礼としてのチャムの統一型を形成し、1669年に自らが形成した三種のチャムを修する勅令をチベット仏教圏全域に出しています。その際、宗派が違うということで反対する勢力もあったようでして、そのような勢力はブータンのほうに移り、チャムを伝授していますので、ブータンには第五世ダライ・ラマの型以外の古いチャムの型が遺っている可能性があります。ただし、ブータンも近代になり、1907年にブータン王国が成立した後、新国家建設の過程において第2代国王が勅令を出し、数多く存在していた古いチャムの型が整理され、近代国家ブータンの国家儀礼としてのチャム

の統一型が形成されています。ですから、いま現在行なわれていますブータンのチャムというのは近代国家成立以後に新しく形成されたチャムの統一型を用いたものになります。

川島 ありがとうございました。それでは、お時間も押しておりますので、ここでパネリストの先生方に交代していただきたいと思います。5分休憩の後、第二部を始めさせていただきたいと思います。第一部の先生、どうもありがとうございました。(拍手)