

伝統の再創造と再構築

—ピチェ・クランチェンとタイのコンテンポラリーダンス—

岩澤孝子 (北海道教育大学)

1. はじめに

「アジアにおける伝統の再創造と再構築」というテーマは、古典舞踊がどうすれば現代性を有する持続可能な存在となりえるかという問いに正面から挑むダンサーを筆者に想起させる。タイ古典舞踊を同時代に生きる表現へ昇華させようと試みる舞踊家、ピチェ・クランチェンである。タイ古典舞踊家として、また、コンテンポラリーダンサーとしても活躍するピチェは、タイ人として現在国際的に最も高い評価をうけるカリスマ的なダンス・アーティストである。本研究では、ピチェの個人史から浮き彫りになるタイ古典舞踊の現状と彼の作品創作のあり方を検証し、タイ古典舞踊における再創造と再構築の関係について明らかにする。

2015年3月に筆者が「タイ古典舞踊における再創造と再構築」について問うた時、ピチェは二つの現象を明確にわけ、次のように答えている。

舞踊の動きという観点でみると、現在のタイ古典舞踊には再創造はあるが再構築はない。私の作品には再創造を伴う再構築がある。¹

聞き取り調査から得た知見を本研究の起点とし、ピチェとタイ古典舞踊界の関わりのプロセスで生じた両義的傾向と彼の代表作（4作品）に現れる3つのキー概念を中心に分析・考察することで、彼の言葉の意味を明らかにしていく。なお、2007年から2015年までに筆者が日本およびタイで実施したフィールドワーク（参与観察および聞き取り調査）から得られたデータを先行文献と照合し、分析・検証することを中心的な研究方法とする。

2. コーン（タイ仮面舞踊劇）

コーンは、アユッタヤー時代（1351-1767）に発生し、ラッタナコーシン時代（1782-）に、王室または国家の庇護を受けて開花・発展したタイ古典演劇の一形式であり、現在タイにおける最高の芸能形式とみなされている。コーンの起源は、アユッタヤー時代におこった儀礼芸能「チャクナーガドクダムバーン²」、影絵芝居「ナンヤイ」、棒術武芸「クラビー・クラボーン」とされる。そして、コーンの演目はインドから伝来した大叙

事詩『ラーマーヤナ』のみである。タイの伝統芸能には『ラーマーヤナ』を題材とするパフォーマンスが数多く見られるが、一つの物語だけを演じる芸能形式はコーンとそのルーツの一つであるナンヤイの二形式のみである。ラッタナコーシン時代に国王を中心とした宮廷人らがそのタイ版たる『ラーマキエン』を編纂し、現在に受け継がれている³。コーンが王を頂点とする宮廷人に庇護され、王権の象徴または国家の宝として重用され続けたのは、物語の主人公である「ラーマ」が歴代のタイ国王の名と同様である事実からもわかる⁴。

コーンでは、舞踊家、歌手、語り手、音楽家の四者の分業と協働によって物語が表現されており、特に舞踊家は身振り・舞踊の身体動作による表現を担っている⁵。コーンを演じる舞踊家は4つのキャラクタータイプ、すなわち、①ブラ（男神・人間の男性）、②ナン（女神、人間の女性）、③ヤック（悪鬼）、④リン（猿）に大別される。これらは、南アジアおよび東南アジアの芸能文化の源泉たる『ラーマーヤナ』の中心的なキャラクターである、①ラーマ王子、②シータ妃（ラーマの妻）、③ラーヴァナ（タイ版では「トッサカン」と呼ばれる。シータを誘拐したために物語の後半でラーマ率いる猿軍と戦うことになる悪鬼）、そして、④ハヌマーン（ラーマ軍の勇士、猿）に代表される（図1、2）。各キャラクターには固有の身体技法と訓練法があり、これが現在の舞踊教育にも反映され



図1. ラーマ王子(プラ)(左)とハヌマーン(猿)(右)⁶



図2. トッサカン(ヤック)(左)と
シーダ妃(ナン) (右)⁷

ている。古典舞踊の修行を始めた者はまず、これらの4つのキャラクタータイプの中から何を学び、何になるのか、を決める必要がある。多くの場合、師匠が弟子の身体を見極めて入門時にタイプを決定するが、弟子はそれに従い生涯にわたってそのキャラクタータイプの「身体になる」よう精進する(タイプの変更や重複は滅多におこらない)。

ピチェは16歳で師匠と出会い、現在に至るまでヤックとしての舞踊訓練を続けている。コンテンポラリーダンス作品を国内外で発表するときも、自身をコーンのヤックであると認識した上で活動している。後述するピチェの代表作『I am a Demon』は「ヤックとしてある」ことの現代的意味を問いかける作品といえる。両義的な存在であるピチェがヤックであるとは何を意味するのか、この問いはアジアにおける伝統の再創造と再構築という本論考のテーマを考察する上で重要な鍵となる。

3. ピチェの両義性

ピチェ・クランチェンという舞踊家を我々は現在どのように位置づけることができるだろうか。そこには二つの可能性、すなわち、「コンテンポラリーダンサー」、または、「タイ古典舞踊家(コーンのダンサー、ヤック)」がある。バレエやモダンダンスといった西欧諸国の舞踊が自国の伝統舞踊と比して劣勢なタイの舞踊界において、伝統的な身体技法をコンテンポラリーダンスへ発展・昇華させるというアプローチは自然な流れとなっている。それゆえ、ピチェ本人にとっては、この二つの領域は分断されておらず、ちょうど重なり

合った部分に存在している。ところが、どの立場から彼の存在をながめるのかによって、ピチェのあり方は全く異なるものに映るのである。タイ古典舞踊界においてピチェは意識せずにはいられないがしかし無視せざるを得ない存在、すなわち、異端児、破壊者であり、タイ舞踊家コミュニティの外側に位置する。ところが、国際的な舞踊のマーケットにおいて、ピチェはコンテンポラリーダンサーとしてよりはむしろ「タイを代表するコーンのダンサー」として、古典舞踊界のサークルの内側に位置している [Sukchuu 2012]。

ピチェの両義性は、彼自身の内省的な性格、舞踊家としての道のり、そして環境によって形成されたものである。ここでは、その両義性の形成過程について、舞踊教育、現代演劇、アメリカ、創作、評価という5つの観点から分析・考察する。

3-1. 舞踊教育

1986年ピチェが16歳の時、当時タイ国立舞踊団所属の舞踊家であったチャイヨット・クンマニー(図3)との運命的な出会いをし、それをきっかけにヤックの修行にはいった。そして高校を卒業すると、チュラロンコン大学芸術学部舞踊学科タイ舞踊コースに進学したが、自らの教育環境が周囲とどれほど異なっていたのか、初めて知ることになる。タイでは早くから伝統芸能が学校教育へ導入され、その教育システムが整備されてきたために、古典舞踊家を志す者が学校で専門的な舞踊教育を受けるのが一般的である。中学1年次から専門的なカリキュラム下でタイの伝統舞踊全般に関する知識と技能を身につけてきた同級生に較べると、初期段階においてチャイヨット師の内弟子となり、ヤックの身体訓練だけを受けてきたピチェの教育環境は、20世紀後半のタイ古典舞踊界においてははかかなり特殊な状況であったと考えられる。

タイでは自国の伝統芸能(舞踊、音楽)を専門的に学ぶ機会は学制の中にある。特に、中等・高等教育において、歴史と伝統を有する国立の芸能専門学校ウィッタヤーライ・ナータシンはその中心的な役割を担ってきた⁸。ピチェが大学に入学した当時、チュラロンコン大学の同級生はほとんどみなウィッタヤーライ・ナータシンの出身であり、内弟子となって師匠から直接舞踊指導を受けるという昔の師弟関係を有していたのは、ピチェただひとりであった [Damrhung 2005: 54]。ピチェが同コースに入学したのはチュラロンコン大学にタイ舞踊コースが開設されてから4年目(ピチェは4期生)にあたる。それ以前は、ウィッタヤーライ・ナータシンの出身者以外が同コースに入学した例は皆無であった。しかし、チュラロンコン大学の入学試験における学力審査と実技審



図3. ピチュエを教える故チャイヨット・クンマニー師¹⁰

査の比率が6対4であり、そのおかげでピチュエは進学できた、という⁹。

容姿端麗で高い身体能力とタイ舞踊全般に関する専門的知識をもつ同級生に囲まれ、ピチュエは学生時代常に劣等感を感じていた [Jungwiwatnaphon n.d.: 34-35]。12名のうち10名が女子学生であったため、大学でヤックキャラクターを専門的に学ぶ時間が限定的であったことに忸怩たる思いをした。しかし、大学でヤック以外の古典舞踊の動き（プラとナーン）を経験したことは後の作品に活かされている。

大学入学前の教育環境および教育内容の相違が原因で、同じ世界に属しているはずの他者との間で違和感を覚えることもしばしばあった。これは彼の両義的傾向形成の最初の要因となっている。また、この時代にタイ古典舞踊界の現実と常識に触れたことで、周りの者にとっては当たり前の事柄に疑問を抱き、そのあり方を構造として理解しようとする分析能力が発達し、後の創作活動に見られるタイ舞踊の再構築アプローチの基礎が芽生えたと考えられる。

3-2. 現代演劇

大学時代、タイ舞踊界に自分の居場所がないと感じていたピチュエは、同大学の文学部演劇学科に出入りし、将来の道を模索し始める。演劇のクラ

スを受けていたピチュエを同級生達は「俳優にでもなるつもり」と揶揄している [Jungwiwatnaphon n.d.: 35]。演劇学科では、その後の創作活動の有力な理解者となるポンラット・ダムルン准教授と出会うことはできたものの、舞踊家としての明確なビジョンをもてないまま大学を卒業した。卒業後は俳優にはならず、タイ現代演劇界において一定の成功を収めていた劇団「モラドックマイ」に所属した。モラドックマイの代表チョンブラカン・チャンタルアン（通称チャーン師）は、アメリカの大学で演劇教育をうけ、タイで俳優、脚本家、演劇監督として活躍した、タイ現代演劇界のリーダーの一人である。モラドックマイの他にも、20世紀末のタイでは、オリジナルな作品の創作に積極的な現代演劇集団が台頭、活躍していた。

すでに述べた通り、仮面舞踊劇コーンはタイの古い演劇の一形態である。舞踊劇という演劇形式が表現上の頂点にあることを考慮すれば、タイ古典舞踊家にとって本来演劇と舞踊の間に明確な境界は存在しないはずである。しかし、タイ演劇の近代化・西欧化のプロセスにおいて、演劇形式は古典的な舞踊劇から歌劇、話劇（ストレートプレイ）へと展開していき、結果、現在のタイにおいて演劇界と舞踊界が乖離してしまった。タイ古典舞踊界の外側にでたピチュエは自由な創作、現代的な展開をしている演劇界の状況を目の当たりにして、舞踊界に変化を生じさせる必要を感じたのではないかと推察する。ピチュエがなぜモラドックマイを辞して演劇界を去ったのか詳細は不明だが、コーンのダンサーとして生きる道を切り開くことを決意し、舞踊界に復帰する。モラドックマイ劇団での経験（撮影、稽古の監督、映像の編集など主に制作の仕事）は、後にピチュエが自身のダンスカンパニーを立ちあげた時、劇場運営、作品制作、監督をするときに役だった。

3-3. アメリカ

劇団を辞めた後、ピチュエは大学で舞踊講師としてのキャリアを積み始めた。舞踊講師時代にも同僚と自己の間に違和感を感じたことがきっかけで大学の職を辞している [Jungwiwatnaphon n.d.: 39]。ピチュエは舞踊を教えるという行為自体を嫌ったのではなく、舞踊に対して分析的な思考を有する彼は舞踊の運動構造を理解・解釈して、後進に教えることに、むしろ関心を持っていた。しかしながら、タイ古典舞踊の世界では、舞踊を運動として科学するという考え方が一般的ではなかったために、同僚とのギャップが生まれたのである。

そんなピチュエに、舞踊家としての転機が訪れる。2001年にアジア・カルチュラル・カウンシル¹¹の奨学金を得て7ヶ月間（1月～7月）アメリカに留学する機会を得た。最初の2ヶ月はニュー

ヨークシティで、次にカリフォルニア大学ロサンゼルス校 (UCLA) で3ヶ月、最後の2ヶ月をノースカロライナ州のデューク大学に滞在した¹²。アメリカ滞在中、ピチェは二人のキーパーソン、ウィリアム・フォーサイス¹³、とジュディ・ミトマ¹⁴に出会い、その後の創作活動の要となる二つの重要な問いに気づくことができた。二つの問いとは、①古典舞踊からコンテンポラリーダンスへの移行、②古典舞踊の継承者が自己を表現すること、である。

第一の問いは、フォーサイスとの出会いからもたらされた。ニューヨークでフォーサイスのダンス・クラスに参加していたピチェは、ある日、フォーサイスが、クラシックからコンテンポラリーへと移行した理由、その方法について語ったのを聴いている。

フォーサイスは、クラシックは確かに、身体的基础を作り上げるにはよい、しかし、残念なことにそのダンサーは自ら考えるというプロセスをもたない、としている。ダンサー達は『白鳥の湖』や『くるみ割り人形』、その他、古典の作品を踊らねばならない。そのことがフォーサイスにとってはつまらないものに見え、そこから逃げたくなった、という。そこで、フォーサイスは自らその世界をでて、新しいテクニクを生み出すと同時に、これまでの動き (movement) の構造にどのような意義があるのか解釈することによって、自分の作品を作るようになった。[Jungwivatnaphon n.d.: 36-37]

フォーサイスのこの語りは、バレエとタイ古典舞踊、ジャンルは違えども、ピチェにとって自らの未来を照らす光となったことだろう。その後現在に至るまでピチェが創作活動において重視しているタイ舞踊再構築のアプローチを具現化する根拠になったと考えられる。

第二の問いは、UCLA滞在中にミトマ教授からもたらされた。2001年6月に行われたアジア太平洋パフォーマンス交流プログラム Asian Pacific Performance Exchange でタイ古典舞踊のソロ作品を演じたピチェにミトマは、次のようなシンプルだが鋭いコメントをしている。

「美しい。素晴らしい。でもあなたは誰？あなた自身はどこにあるの？その動きは師匠のものでしょうか？あなた自身がみえない」[後藤 2007: 27]

この問いかけを受けて、ピチェは自分の動きに対して、また、自分の作品を表現することに対して、より強い意識を向けるようになっていった。

フォーサイスとミトマがもたらした問いを通じて、ただ乖離しているように感じられていたタイ古典舞踊界と自己の間を埋め、自らがカリスマ的なダンサーとなってタイ古典舞踊の未来を創るといふ、困難だがやりがいのあるチャレンジに挑む確信を得たと考える。

3-4. 創作

アメリカから帰国したピチェは、ダンスカンパニーとその専用劇場の設立にとりかかった。タイには現代的な文脈における私設のダンスカンパニーがなく、タイ舞踊の学習者にとって、ダンスカンパニー所属のダンサーとして生きるという選択肢がない。このことはダンサーの新たな作品創作へ向かう機会を与えない要因となっている。

通常大学を卒業するとその関連の職業につくことができるものだが、タイ舞踊の場合、その職自体がない。あるとすれば唯一それは公務員になる¹⁵ことである。それで、ピチェはカンパニーが必要だと考えた。タイに海外ツアーができるようなカンパニーがあれば職業として成立する、と考えたのである。舞踊を学ぶ大学生にとって将来の職業像があれば、こっそり別の学部に行ったりする必要もないのである。そうすれば舞踊を学ぶ学生たちが自分で作品を創作できるようになる。他の学科を卒業した者の創作能力と比べた時、タイ舞踊の学生は創作能力に欠けている。例えば、美術を学んだ者は自分の絵を描ける。しかし、タイ舞踊の学生は新しい作品を作ることができないのである。

[Jungwivatnaphon n.d.: 38]

このような思いから、2004年ピチェはLifework Dance Company (後にPichet Klunchun Dance Companyに改称) というダンスカンパニーを創設し、最初の作品として仏教のテーマを扱った『I-TAP-PAJ-JA-YA-TA』をタイで発表している [Damrhung 2005: 45]。同時にバンコク市内にカンパニーの専用劇場「チャー・シアター」をもった¹⁶。海外での評価が高いピチェの作品は主に国際的な舞台で演じられているが、利益を度外視してでも新作は必ずタイで公演する、というピチェの信念からチャー・シアターでの作品上演が実現した。ピチェにとって、カンパニーと専用劇場の創設は新しい作品創作の現場であるとともに、舞踊教育の改革という意図も読み取れる。

3-5. 評価

カンパニーの創立以後、精力的に自身の創作・上演活動してきたピチェは、2000年代後半から数々の名だたる賞を受賞し、国内外から評価をう

ける国際的なダンス・アーティストとして認識されるようになる。最初の大きな受賞は、2006年にタイ文化庁から受けた「シンラパートナー賞（舞台芸術部門）」である。2004年に創設された同賞は、視覚芸術、文学、音楽、映画、舞台芸術、デザイン、建築の7部門で構成され、タイ芸術界で活躍し、重要な貢献をしているタイ芸術家に毎年授与されるもので、舞台芸術部門においてダンス分野で受賞した者はピチェを以て他にない（その他は現代演劇界からの受賞）。タイ国内での受賞に続き、その後はいくつかの国際的な賞も受賞している。2008年、ヨーロッパ文化財団から「ECF Princess Margriet award for cultural diversity（マルグリット王女賞、ECFはEuropean Cultural Foundationの略）」を受ける。この時、ピチェは『Pichet Klunchun and Myself』の成功を受けて、共演者のジェローム・ベルとともに同賞初の受賞者となっている。2012年にはフランス文化省より「Chevalier of the French Arts and Literature Order（フランス芸術文化勲章、シュヴァリエ〔騎士〕等級）」を、2013年にはアジア・カルチュラル・カウンシルより「The John D. Rockefeller 3rd Award（ロックフェラー3世賞）」を受賞し、アート分野において傑出した功績のあった人物として国際的な評価を得た。

名誉ある芸術/文化賞の受賞という世間の評価は、ピチェの活動を支える重要な要素である。現代芸術分野における国民的芸術家の証ともいえるべきシンラパートナー賞の受賞はメディアで取り上げられ、ピチェの存在をタイ社会に知らしめる好機となった。これらの評価を通じて、ピチェはタイ古典舞踊家として唯一無二のカリスマ的存在になったのである。しかしながら、有名になり影響力のあるダンサーに成長すればするほど、タイ古典舞踊界において彼はむしろ境界の外側に追い込まれていく。ピチェの作品にはタイ古典舞踊がどうすれば現代という時代に生き残っていけるか、彼自身の探求の軌跡が現れている。それゆえ、伝統（枠組み、型）の継承を重視してきたに保守派のタイ古典舞踊家にとって、特に舞踊の動きにフォーカスした伝統の再構築というアプローチをとる彼の態度は、破壊行為であり、脅威でさえある。社会的評価を得た彼を無視することが困難になりつつある一方で、その存在をタイ古典舞踊世界の内側に受け入れることもまた難しい。

ピチェ個人にとっては、タイ古典舞踊と自己の間に存在した乖離の問題は解決し、タイ古典舞踊家であることとコンテンポラリーダンサーであることは同義となったことで、舞踊家として生き方が統合された。しかし、他者（特にタイ古典舞踊界の住人）からみたピチェの両義的傾向は存在したままである。

4. ピチェ作品に現れる3つのキー概念

筆者が2015年3月に行ったピチェへのインタビューから、彼の作品の特徴として3つのキー概念の存在が明らかになった。Reconstruction（再構築）、Inter-cultural（異文化接触）、そして、Cross-border（交差と越境）である。なお、これら英語のキー概念はピチェ自身が語ったものである（邦訳は筆者）。図4に示したようにこれら3つの概念は重複しており、特に第一のキー概念である再構築はピチェの創作活動の要としてほとんど全ての作品に現れる（図4）。また、その他の概念は、海外のアーティストやプロデューサーとの交流、そして、新しい舞台空間との出会いを通じて生まれたものである。ここでは、各キー概念を具現化した作品の代表としてピチェ自身が選んだ作品の中から4作品にフォーカスし、タイ古典舞踊を現代に生かすピチェのアプローチについて考察する。

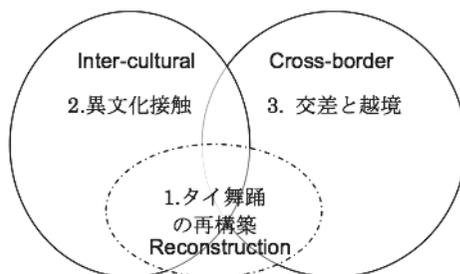


図4. ピチェ作品にみる3つのキー概念

4-1. Reconstruction（再構築）

～『I am a Demon』～

2005年12月タイで初演した『I am a Demon（私はヤック〔悪鬼〕）』はピチェの代表作であり、タイ古典舞踊の再構築を具体化した作品でもある。コーンを象徴すると信じられてきた仮面を取り、豪華な衣装を脱ぎ、さらに物語からも離れた時、構造が現れ、純粹に動きだけが浮き彫りになる。同時に、そこでは師匠に育てられ鍛えられたヤックの肉体と精神が全面に押し出される。

『I am a Demon』において、アメリカでミトマから受けた問い「あなたは何者？」に答えようとするかのように、一人称のピチェがヤックとしての存在意義を根源から問う姿をみることが出来る。仮面や衣装、『ラーマキエン』という物語等、コーンの舞台空間における表象を取り除いてもヤックとして存在することは可能なのだろうか。この問いは自らを極限まで追い込むチャレンジとなったが、そこで彼が選んだのは「コーンのヤックを演じる者なら誰もが経験する身体訓練に実在する

ヤックの身体そのものを表現すること」である。まるで瞑想するかのように床に座して身体と精神を整え、「テンサオ¹⁷」で長時間柱に向かってひたすら両足を交互にあげ続ける。こうした苦痛さえ伴うヤック特有の訓練を通じて育まれた身体は、コーンの音楽が流れた瞬間、「ヤック」となって踊りはじめる。

ここにはコーンのヤックとしての身体、舞踊がはっきりと現れているがしかし、タイ古典舞踊の常識からはおよそかけ離れた舞台表現であると言わざるを得ない。さらに、この作品がただ型破りな表現であるばかりではなく、ヤックの動きそのものの再構築も施されているという点にも注目したい。コーンの起源となった影絵芝居ナンヤイも影響もあってか、通常、ヤックは二次元を表す縦横方向にしか移動できない。しかし、この作品では、限定的な足運びの軌跡から解放され、斜め方向や円状などの自由な運動の軌跡が生まれている¹⁸。運動構造への分析的思考の結果、タイ古典舞踊の動きを発展するプロセスは、他作品にも看取できる特徴である。

さらに、この作品のもう一つの特徴であり、また、ピチェ自身が重視しているのは、すでに亡くなったチャイヨット師と共演している、という点である。本作は、ピチェの師が亡くなったことをきっかけに創作された。16歳で弟子入りし、実父以上の存在として入門から16年間におよぶ親密な師弟関係にあった師匠の死後3年目に発表されたこの作品には、舞台の壁に生前の師匠の姿が投影されるという演出が施されている(図5)。この師匠との共演意図について、ピチェは次のように



図5. 『I am a Demon』を演じるピチェ¹⁹。本作品では、亡くなった師匠の写真を壁に投影し、時空を超えて師弟二人が共演する演出がある。

述べている。

16歳で弟子入りしてから受けた恩を私はどうやって師に返したらよいかわからなかった。師匠亡き後、恩返しの方法を探った私は、師匠を連れて、シンガポール、台湾、フランス、ドイツ、ベルギー、スウェーデンといった国々を巡ったのである。[Klunchun 2007: 38]

バンコクで行われた初演時、観客がたった3人しかいなかった[Klunchun 2007: 38] 本作品も、日本を含む世界各国へのツアーで人気を博すピチェの代表作となっている。

4-2. Intercultural (異文化接触)

～『Pichet Klunchun and Myself』 『Nijinsky Siam』～

第二のキー概念、Intercultural (異文化接触)を代表する作品として、ここでは二つの作品に言及する。これらの作品を通じてピチェは異文化をバックグラウンドとする二人の舞踊家とコラボレーションをしており、その異文化接触のプロセスにおいて如何にしてタイ古典舞踊が表現されるか、が問われている。

第一の作品は、フランスの振付家ジェローム・ベルとのコラボレーション作品『Pichet Klunchun and Myself (ピチェ・クランチェンと私)』である。この作品は2004年バンコク・フリンジフェスティバルのために創作された『Made in Thailand (メイド・イン・タイランド)』を前身としている。『Made in Thailand』は、シンガポール人プロデューサー、タン・フクエン(バンコク在住)が、ジェロームとピチェに新作を依頼し[中島 2009: 103]、生まれた作品である。

本作は、大きく3つのセクションで構成される。

- ①ピチェとジェローム二人が、自己について語る。
- ②各人がバックグラウンドとする舞踊のデモンストレーションをしながら、その面白さ、意味、技術、鑑賞の仕方についてオーディエンスが理解できるように説明する(図6)。
- ③二つの相異なる舞踊に存在する興味深い共通点について総括する。

[Klunchun 2007: 33]

中島が「ベルとクランチェンは双方の伝統舞踊をそれぞれの伝統的なダンス文化から開放しようと試みている。二人がそれぞれの視点で相手のダンスを翻訳していくことで伝統的なものが脱神話化され、ヨーロッパやアジア、伝統やコンテンポラリー、の枠内外にいる全ての観客にアクセスが



図6. ピチェ（左）からタイ古典舞踊の身体について聞くジェローム・ベル（右）²⁰

できるようにしている」[中島 2009: 102]と述べているように、二人の舞踊家の間で交わされる対話を中心に展開する本作は、古典舞踊の身体の外側に付随する表象やスペクタクル性を取り払い、舞踊の本質的な構造に迫ろうとするピチェとジェロームが共通してもつ課題とアプローチを具体化したものといえる。

さらにここで問題となるのは、二人の間で生じる「インターカルチュラル」という現象がどう解釈されるか、であろう。中島は東西の舞踊界における「伝統」と「コンテンポラリー」の対比そして文化の循環を鍵として、本作のインターカルチュラルな側面について次のように言及している。

ダンスにおいて「伝統」と「コンテンポラリー」の対比は東洋と西洋との関係に対応する。つまり現時点での欧米以外のダンスは伝統舞踊、西洋である欧米のダンスは、コンテンポラリーもしくは近代のダンスと称されることが多い。しかし、この「伝統」や「コンテンポラリー」の意味関係は、観客と作品との関係によって交換可能である。(中略) <それは>国や文化を超えて移動する過程を通して始めて我々に明らかになる。(中略) グローバル化の過程ではそれ以前まで権力構造と結びついていたヒエラルキーや価値観が覆され組み替えられ、従来の国家やローカルなもの表象が再配置される。それまでの価値観が、その外側の価値観に直面することで崩れ去り、新たに組み替えられていく。(中略) 結果として、国家間の力関係の差こそあれ、東と西の双方向的の文化圏の排除と吸収が生じている。(中略) 通常、インターカルチュラル・パフォーマンスは、異文化搾取と重ねて語られることが多く、文化と政治の権力構造の渦中にある。その問題解決の一端として、(中略) 一方的な文化の搾取や消費社会に対抗する

ものとして、それぞれの文化が何かを共有できる、解放された空間というものを想定した>(中略) 文化循環型の国際共同プロジェクトが成功したくのである>。

[中島 2009: 101-103。<>内は筆者の加筆]

ピチェにとって、このインターカルチュラル・パフォーマンスの体験に、中島の言及したような政治・文化における欧米中心の権力構造に対する明確な批判の意図があったかどうか、筆者には疑問が残る。ピチェの理解者でもあり、舞台芸術研究家のダムロンが「私にとって、インターカルチュラルな作品とは二つないしそれ以上の複数の文化様式の担い手であるアーティスト間の相互作用によって生み出されるものであり、(中略) タイ社会にとって、インターカルチュラルな作品は古い伝統と新しい様式の間相互作用による恩恵となるだろう」と記している [Damrhung 2005: 52] ように、欧米中心の階層的な視点にとらわれず、異文化間の接触と交流によってもたらされる新しい芸術文化形成の好機として理解している可能性がある。

インターカルチュラルを象徴する第二の作品は、2010年にシンガポールのアートフェスティバルで初演された『Nijinsky Siam (ニジンスキー・サヤム²¹)』である。20世紀初頭のヨーロッパにおける前衛芸術運動ともいべきバレエ・リュスの作品に、タイ舞踊を扱った小品がある。インド、ベルシャ、中国など20世紀初頭の西欧人からみた東洋のエキゾティシズムを表現した舞踊組曲『Les Orientales (レ・ゾリアンタル)』は1910年パリ・オペラ座で初演した [芳賀 2009: 216]。この作品は全5曲からなり、そのうちの1曲がタイ舞踊から着想した『Danse Siamoise (シヤムの踊り)』である。これをワツラウ・ニジンスキーが踊った(図7)。

ニジンスキーのソロ作品『Danse Siamoise』から100年後の2010年、ピチェは『Nijinsky Siam』



図7. 『Danse Siamoise』を演じるニジンスキー²²

を発表した(図8)。ニジンスキー自身はタイ舞踊を直接見たことがなかったようだが、作品の振付を担当したミハイル・フォーキンは1900年にロシアのサンクトペテルブルグを訪れたタイ舞踊団の公演を見たのではないかと考えられている[Kolesnikov 2010]『Nijinsky Siam』。の創作過程で100年前の上演について慎重に調査され、その結果、ニジンスキーがタイ舞踊(的)だとして表現したポーズを撮影した20枚程度のモノクロ写真を入手することができた。そして、当時ニジンスキーが赤色と金色のタイ舞踊の衣装を着用したという事実を突き止めた[Kolesnikov 2010]。このわずかな手がかりをもとに、ピチェは写真に映しだされた二次元のニジンスキー像とともに三次元の舞踊空間を表出しようと試みた。コラボレーション実現に際して、ニジンスキーの作品を完全に再現するのではなく、タイにおけるナンヤイとコーンの関係から着想し、二次元と三次元、二つの異なる次元表現を一つのパフォーマンスとして統合するアプローチを採用した。

ナンヤイは平織りの大きな白い綿布をスクリーンとして裏側から光源を当てて影絵²³を映す影絵芝居である。初期は彩色影絵を用い日中に演じたが、後に光と影の効果を楽しむ夜間のパフォーマンスへと変化した。ナンヤイが表した二次元世界を人間の舞踊家が演じて三次元に移行し発展させたもの、それがコーンである[Chitrabongs 2006: 27]。ピチェは、ナンヤイからコーンが発生した史実を応用し、ニジンスキーの写真を元に制作した影絵とそれを立体表現に移した舞踊を組み込んで、ニジンスキーの舞踊世界に再び活力を与えることに成功した。

古いモノクロ写真に映る舞踊家の身体に想いをはせながら、ピチェは幾度もニジンスキーに問いかけた。100年の時をへて出会ったニジンスキーと交わしたインターカルチュラルな対話によって、

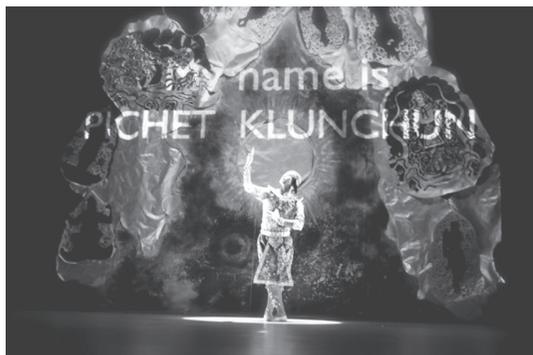


図8. 『Nijinsky Siam』を演じるピチェ²⁴。中央に立つピチェを取り囲むように壁面に配置されているのがニジンスキーをモチーフとした影絵である。

ピチェは外側の世界から見えるタイ古典舞踊の美という観点を実感することができた。

『Danse Siamoise』について知れば知るほど、ニジンスキーがタイ古典舞踊の本当の魅力に気づき、それを彼の力でより完全な美に近づけようとしていたという事実に驚かされる。彼が見ていたのは、タイ古典舞踊の外側にいる者には見えて、内側にいる者には決して見えない完全な美の世界である。²⁵

4-3. Cross-border (交差と越境)

～『Black and White』～

現代のアートシーンにおいて、ジャンルの境界を横断する交差現象が多発している。このような現状に由来するクロスボーダーの含意は、交差によって生じる境界の消滅または延長、そして、そこで生まれる新たな創作である。クロスボーダーの形態は多様だが、ここでは2011年にシンガポールで初演した『Black and White (黒と白)』を例に、コーンが他の舞踊テクニックと交じりあい、境界を越えて新しい動きを生み出す創作のあり方について考察する。

本作品は『ラーマキエン』を題材とした壁画に描かれた白猿と黒猿のエピソードをもとに創られた²⁶。善良な白猿は悪事を働く黒猿を許せず二匹は争うが、仙人の説教によって和解する。他者を認め、平和な共生を願う逸話である。この作品でピチェは、白と黒を、善と悪の象徴として描くだけでなく、同時に伝統とモダンのバランスを表現している[Mahasarinand 2011]。

『Black and White』には、4人の男性ダンサーがコーンの主要なシーンとなる戦闘舞踊(ヨックロップ)を演じる場面がある(図9)。これが本作におけるクロスボーダーを具現化した場面となっている。伝統的にコーンの戦闘舞踊は、ヤックとリン(またはプラ)の間で争いを表現してきた。緊迫した争いの様子は、二者間の力関係を表すポーズとしてパターン化されている。ポーズで静止する瞬間の像は型となり、コーンの重要な舞踊要素として受け継がれてきた。ピチェは、そのポーズ間の動きにコンタクトインプロビゼーションの要素を取り入れ、より滑らかでダイナミックなムーブメントを創り出すことに成功した。「コーン・コンタクトインプロビゼーション」という新しいテクニックが誕生した瞬間である[Mahasarinand 2011]。

インターカルチュラル・パフォーマンスでは、異文化との接触はあったがピチェ自身の動きにタイ古典舞踊以外の要素を取り込む「越境」は生じていない。クロスボーダーな作品創作はタイ古典舞踊の動きを十分に理解した上で、その他の要素

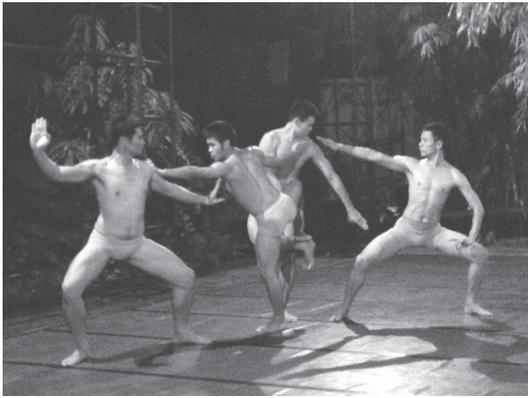


図9. 『Black and White』公開リハーサルの様子。4人の男性ダンサーがコーンの戦闘舞踊（ヨックロップ）にコンタクトインプロビゼーションの要素を混合して新たに振り付けられたダンスを演じている。²⁷

を積極的に取り込み、タイ舞踊の境界を越える、そのような実践として解釈できる。

5. おわりに

～タイ古典舞踊の「再創造」と「再構築」～

最後に、本研究の起点となったピチェの語り「タイ古典舞踊における再創造と再構築」について整理し、古典舞踊の現代的表現としてのコンテンポラリーダンスの意義をまとめとしたい。

ピチェにとって、再構築とは、タイ古典舞踊の枠組み、特に舞踊の動きの構造を分析（脱構築）し、その上で現代に生きる形として提示すること（再構築）を意味している。このことは、舞踊の動きをあるがままに受け入れてきた保守派のタイ古典舞踊界には起こりえなかった現象である。一方で構造の解体と改革を伴わない「再創造」は実践されている。

21世紀のタイ古典舞踊界において、コンテンポラリーダンスの作品を創作する行為そのものは否定されておらず、岩澤（2012）が明らかにしたように、舞踊教育の現場ではむしろ奨励されている[岩澤 2012: 7-10]。しかしながら、それらの現代的な作品が古典舞踊界に共存できる条件として提示されるのは、「タイ舞踊の枠組みを壊さないこと、タイらしさを保守すること」である。この「再創造」も、伝統が現代を生き抜くために必要なアプローチではある。しかし、3-4に記したピチェの言葉を借りれば、このような創作を限定し、抑制する舞踊教育のあり方がタイ古典舞踊家の自由な創作能力を減退させている可能性もある。

タイ古典舞踊の現在と未来を考えた時、再創造と再構築のバランスがどうあるべきか、現時点で

正解を見極めるのは困難である。次のピチェの語りにはそのヒントが示されている。

現時点で私は未来からやってきた異邦人なので。だから、なかなか理解されにくい。しかし、コンテンポラリーダンス作品がたくさん創られる時代がきた時、それらの作品の質がタイ古典舞踊と完全なかけ離れたものにならないように、私はその架け橋となる役目を担っている。そう思っています。²⁸

コンテンポラリーダンスが古典舞踊の現代的表現として創作される場合、古典舞踊の持続可能性を強化する潜在力をもっている。しかし、古典とコンテンポラリーの間に確かな連続性が見いだせなければ、逆に古典舞踊の脆弱性が強まってしまう。

タイ古典舞踊の破壊者として、否定的に捉えられることもあるピチェだが、舞踊運動の構造を客観視し、再構築、異文化接触、交差と越境という3つのキー概念を応用して作品の創作に結びつけてきたその目は、常にタイ古典舞踊の現在と未来に向かっている。

引用文献

- Cadet, J.M. (1995) *Ramakien: The Thai Epic*, Chiang Mai: Browne International
- Chitrabongs, Chakrarot ed. (2006) *Khon: Thai Masked Dance*, Bangkok: The Crown Property Bureau, Daroruek Communications Co. Ltd (in English).
- Damrhung, Pornrat (2005) Working between two worlds: new roles for traditional Thai dance and dancers in *Manusya* (Journal of Humanities), vol.8, no.2, Bangkok: Faculty of Arts Chulalongkorn University, pp. 44-57 (in English).
- 後藤 美紀子 (2007) 「ピチェ・クランチェン—私のダンス—」『第3回アジアダンス会議2007』小田切ようこ・後藤美紀子・武藤大祐・清水幸代・奥秋圭 編, 東京: 社団法人国際演劇協会日本センター, pp.26-27.
- 芳賀 直子 (2009) 『バレエ・リュス その魅力のすべて』東京: 国書刊行会。
- 岩澤 孝子 (2012) 「タイにおける伝統舞踊教育—その歴史的変遷と現代における伝承と創作の共存」『舞踊学』第35号, 舞踊学会, pp.1-12.
- Jungwiwatnaphon, Parichat ed. (n.d.) *Pichet Klanchnun: Thangpaisukaanaphiwatnaathasinthai* (ピチェ・クランチェン—タイ舞踊改革の道のり), Bangkok: Samnakngaankongthunsanaps anunkaanwijai (タイ研究助成機構) (in Thai).

Klunchun, Pichet (2007) *Pichet Klunchun* (ピチェ・クランチェン), Bangkok: Life Work Dance Company (in Thai).

中島 那奈子 (2009) 「ジェローム・ベルと私—『ピチェ・クランチェンと私』におけるインターカルチュラリズム」『第二次シアターアーツ』39号, AICT (国際演劇評論家協会)日本センター, 東京: 晩成書房, pp.97-106.

日本タイ学会編 (2009) 『タイ事典』東京: めこん。

Rutnin, Mattani M. (1993) *Dance, drama, and theatre in Thailand: the process of development and modernization*, Chiang Mai: Silkworm Books (in English).

ウェブサイト資料

Kolesnikov-Jessop, Sonia (2010) Walking in Nijinsky's Footsteps in *The New York Times* (in English) http://www.nytimes.com/2010/06/24/arts/24iht-jessop.html?_r=0 (2015年6月3日アクセス)

Mahasarinand, Pawit (2011) 'Black and White' triumph, in *The Nation* (in English) <http://www.nationmultimedia.com/life/Black-and-White-triumph-30168418.html> (2015年6月3日アクセス)

Pichet Klunchun Dance Companyのウェブサイト <http://www.pklifework.com/> (2015年10月20日アクセス)

Sukchuu, Suphatthaa (2012) Pichet Klunchun "Khao riak phom nak thamlay" (ピチェ・クランチェン『僕は異端児』) in Nitayasaan Phucatkan 360 Ongsaa (雑誌『マネージャー360度』), March 2012 (in Thai). <http://info.gotomanager.com/news/details.aspx?id=94370> (2015年6月3日アクセス)

(1770) にはじまり、ラーマ1世、2世、4世、5世の編纂した『ラーマキエン』が存在する。特に、仮面劇コーン用に創作されたラーマ1世本 (1779) はタイ古典文学最長の傑作として知られる [日本タイ学会 2009: 406-407]。

『ラーマキエン』はオリジナルの『ラーマヤナ』を基本としたプロットを持つが、タイ語に表す過程で登場人物の呼称が変化したり、新たなエピソードの増補によって一部のキャラクターの物語における役割の比重が変化している。例えば、ハスマーンは『ラーマキエン』において、オリジナルよりも重要な役割を演じている [Cadet 1995: 32]。

⁴ タイの第2王朝アユッタヤーは『ラーマヤナ』の主人公ラーマの生誕地アヨーディヤーのタイ語訛である。現在のラッタナコーシン時代はそれが最も顕著であり、初代ラーマ1世から現在のラーマ9世までラーマの称号が9代続いている。

⁵ 初期のコーンでは舞踊家はみな仮面 (頭部をすべて覆う面) を被っていたため、舞踊家は声の発することができなかった。後にブラおよびナーンのキャラクターは仮面を着用しなくなったが、現在も伝統に倣い、舞踊家は台詞・歌などいっさいの声のパフォーマンスを行わない。

⁶ *Khon: Thai Masked Dance* より転載 [Chitrabongs 2006: 87]。

⁷ *Khon: Thai Masked Dance* より転載 [Chitrabongs 2006: 86]。

⁸ タイ古典舞踊教育におけるウィットヤーライ・ナータシンの役割と歴史については、岩澤 (2012) に詳しい [岩澤 2012: 1-7]。

⁹ チャーンシアターでのピチェへのインタビューより、2015年3月13日。ピチェは、「当時チュラロンコン大学以外でタイ舞踊専門の高等教育を受ける場合、入学試験における学力審査と実技審査の割合が4対6となり、自分はきつとこの世界に入れなかっただろう」とも回想している。

¹⁰ チャーンシアターに飾られていた写真を筆者撮影、2015年2月25日。

¹¹ アジアン・カルチュラル・カウンシルは、アメリカ・ニューヨークに本部を構える非営利の財団である。ビジュアルアートおよびパフォーマンスアートの領域で、アメリカとアジア、またはアジア諸国間における文化交流を支援している。

¹² Pichet Klunchun Dance Companyのウェブサイトより引用。 http://www.pklifework.com/xtrapage/life/life_1998_2003.html (2015年6月3日アクセス)

¹³ アメリカ生まれのバレエ・ダンサー兼振付家。現在はドイツに拠点を構える。モダンバレエを解体し、再構築した振付家として有名である。

¹⁴ 舞踊学研究者。UCLAのDepartment of World Arts and Culture/Dance (世界芸術文化学科) で教授を務めた (現名誉教授)。

¹⁵ ここでの「公務員」とは主に学校の舞踊教師を意味するが、国立舞踊団所属の舞踊家もそれに含まれる。

¹⁶ チャーンシアター (チャーンはタイ語で「象」の意味) と名付けられた劇場は、2007年にはバンコク市内からトンプリーに移転した。カンパニーの稽古場とピチェの自宅を兼ねたこのスペースは、はじめは30席程度の小劇場であったが、ピチェ自身のアイデアで劇場の形は常に変化し続けている。

¹⁷ ヤックの身体を育むテンサオの意義と運動の分析については、ピチェ自身が著している [Klunchun 2007: 16-20]。また、カンパニーのウェブページではその英語版も公表されている。 <http://www.pklifework.com/Articles%20Pages%20tenSao.html/> (2015年6月3日アクセス)

¹⁸ チャーンシアターでのピチェへのインタビューより、2015年3月13日。

¹⁹ Pichet Klunchun Dance Companyのウェブサイトよ

¹ チャーンシアターでのピチェへのインタビューより、2015年3月13日。

² チャクナーガドゥックダムバーンは、インドからクメール帝国を経てタイに伝えられた儀礼芸能である [Rutnin 1993: 6]。この芸能のモチーフは、ヒンドゥー教の天地創造神話「乳海攪拌」にある。ヴィシュヌ神の化身である巨大亀にスメール山を乗せ、それに大蛇を巻き付け、神々は大蛇の尾を、そして阿修羅 (鬼) が頭をもつと、互いが大蛇を引っ張り合って山を回転させると海がかき混ぜられ、攪拌がすすむと乳海となってそこから様々なものが生まれ出た、という。この神々と阿修羅が二手に分かれて互いに引き合うというイメージは、コーンの主要な要素である敵対するラーマ軍とトッサカン率いるヤック軍の存在を彷彿とさせる。

³ 『ラーマヤナ』はスコタイ時代 (13~15世紀) には既にタイ人に知られていた。王の神格化に活用されたこの物語は、タイ版ラーマヤナとして、歴代の王が創作を繰り返してきた。トンプリー王本

り転載。http://www.pklifework.com/WorkPages/
Demon.html (2015年10月20日アクセス)

- ²⁰ この写真は、『Pichet Klunchun and Myself』の発展系として創作・上演された『About Khon』のワンシーンである。バンコクにて筆者撮影，2007年10月21日。『Pichet ～』は，写真のようにピチェとジェローム・ペルの二人のみで演じるが、『About Khon』は，ピチェのカンパニーダンサー複数がKhonの動きを群像として描く場面が加わった。
- ²¹ サヤームはタイの古い呼称，日本語ではシャムと発音される。
- ²² 『バレエ・リュス その魅力のすべて』より転載 [芳賀 2009:217]。
- ²³ ナンヤイは1 mから1.5m四方の大きな影絵を使う。水牛の皮に彫刻を施した大きな影絵の両端に取り付けられた棒を両手に持って頭上に掲げたまま，人形遣いはスクリーンの表と裏の両側に立って移動しながら演じる。
- ²⁴ Pichet Klunchun Dance Companyのウェブサイトより転載。http://www.pklifework.com/WorkPages/Nijinsky%20Siam.html# (2015年10月20日アクセス)
- ²⁵ Pichet Klunchun Dance Companyのウェブサイトより引用。http://www.pklifework.com/WorkPages/Nijinsky%20Siam.html# (2015年6月3日アクセス)
- ²⁶ Pichet Klunchun Dance Companyのウェブサイトより引用。http://www.pklifework.com/WorkPages/blackandwhite.html# (2015年6月3日アクセス)
- ²⁷ チャーンシアターにて筆者撮影，2014年12月1日。
- ²⁸ チャーンシアターでのピチェへのインタビューより，2015年3月13日。

