

柔軟な上演空間

— パプアニューギニア伝統舞踊の共同性の構築 —

諏訪 淳一郎

はじめに

1. 調査地の概要
2. シンシンの誕生
3. シンシンの実践
 - (1) 上演の様式と学習法
 - (2) 歌
 - (3) 実感の形成
4. 近傍とローカリテイ
5. 柔軟な上演空間

むすび

はじめに

シンシン・トゥンプナ (TP. *singsing tumbuna*: 以下、シンシンと略)¹⁾とは、パプアニューギニア (以下PNGと略) の共通語のトクピジンで伝統的な舞踊一般をさす語彙である。逐語的には「祖先の歌」という意味からもうかがえるように、シンシンは現地の伝統概念ときわめて強い結びつきをもっているが、実はPNG各地でさまざまなかたちで行われていたものを、植民地以降公共の場で上演するために改変して生み出された比較的新しい舞踊である。シンシンのグループは、多くの場合村落を基本としたコミュニティーを単位に構成され、それぞれが伝承する舞踊と音楽を演じる。シンシンの上演は、カルチャル・ショウと呼ばれる観光資源をかねた文化行事や、政府や自治体が行う式典のレセプションにおいて、多くの観客を呼び寄せる主要なイベントとして欠かせないものになっている。

このような植民地以降の社会変動の中で実践されているシンシンには、もはや西洋接触以前の土着的な価値観の反映を見ることが難しいばかりでなく、実際にそれを演じている人々の意識も古いコスモロジーを単純に再生産しているともいえない。従って、シンシンの再編と隆盛を問題にすると、かつての上演空間が消滅した場所に入れ替わる共同性を観ていく必要がある。

本論では「伝統」舞踊として通俗的にカテゴリー化されるシンシンについて、まず舞踊の意味に関する曖昧さを許容しながら所作や歌を紡ぎ出す身体性に注目する。ついで、文化コンテクストに関してはアパドゥライ (Appadurai, Arjun) による「近傍」(neighborhood)

と「ローカリティ」(locality)の概念を、また音楽の身体性に関してはカイル(Keil, Charles)らによる「グルーヴ」(groove)の概念を手がかりに、シンシンの上演によって実感される共同性が、実際にはさまざまな外部との交渉を通じてきわめて柔軟に構築されていることを解明していく。事例は、筆者が1997年から1998年にかけて調査した、ニューギニア島北岸に位置するマダン州マダン市に隣接するヤボブ(Yabob)村で行われているシンシンを対象とする(地図参照)。

1. 調査地の概要

人口約4万人程度のマダン市は、19世紀後半にドイツによって植民地経営の拠点として建設された港町であり、第一次世界大戦以降のオーストラリア政府の管理を経て、1975年の独立以降マダン州の州都として政治経済の中心として発展してきた。市街地は官公庁、公共施設、商業施設、観光施設のほかに、それらの職場などで働く人々を対象とした住宅地区からなっている。マダン市周辺の村落では内陸部でトランスニューギニア語族の言語が話され、沿岸部および島嶼部ではオーストロネシア語族の言語が話されている。公用語の英語は全く話されず、固有語に並んで共通語のトクピジンが使われている。

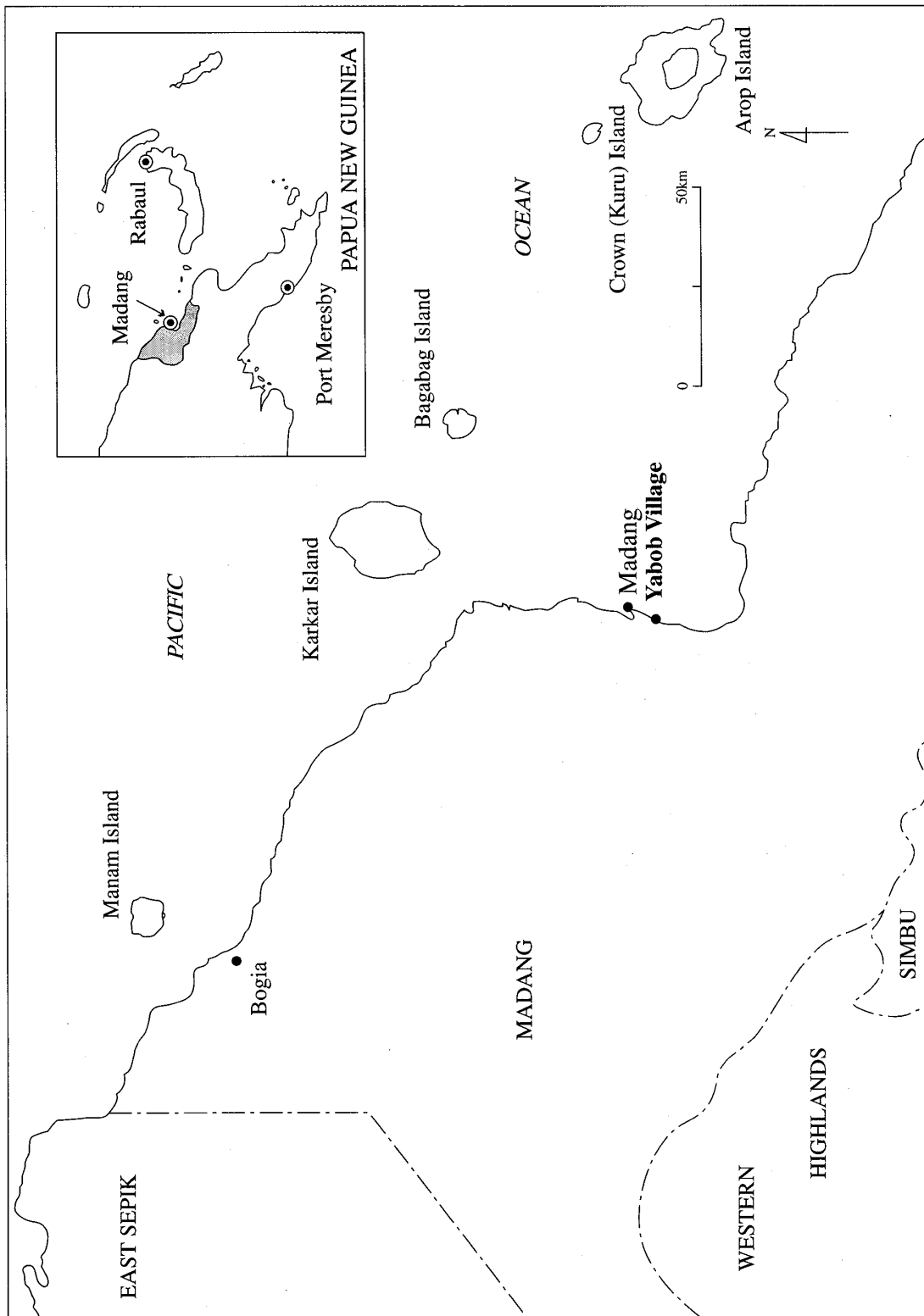
ヤボブ村はマダン市の南に位置する人口約1,000人ほどの小規模村であり、沿岸部の本村と3つの島嶼からなっている。固有語は、オーストロネシア語族のヤボブ語である。古くは互酬と再配分が経済システムの基盤であり、クランごとに専門化したタロイモ栽培、ブタの飼育、漁業、鳥撃ち、女性による土器づくりなどの生業を持っていた。中でも、女性の作った土器は大型カヌーに乗せて運ばれ、近隣の集団との交易品として価値があった。現在では街やプランテーションで働くなどきわめて多様化した手段により現金収入を得ることで世帯が生計を維持している。

現在、村の政治集団は4つのクランからなり、その代表者としてカウンセラー(counselor)が地方選挙によって選ばれているが、ほとんどのクランは別に世襲のリーダーを持っている²⁾。リーダーは、成年の男子が身内の申し合わせによって指名され、当局との折衝や陳情をするときにクランを代表する役目を負うほか、貯水槽、ボート、口頭伝承、土地相続などクランの共有財産の維持管理に当たっている。

多くのクランには下位クランがあり、かつての男子結社の名残である若者宿(TP. *haus boi*; Y. *darem*)を単位としている。若者宿は12才から15才くらいで成人儀礼を経た若者が結婚まで自活する小屋である。現在は全ての男子がそこで暮らすわけではないが、しばしば若い男子が自炊し寝泊りしている。既婚男子は同一クランの若者宿であれば小屋を訪れることができるが、女子は敷地のそばに近づいてはならず、若者宿の所有する樹木から果実を得ることも戒められている。

男子結社への参加は、古くはムルン(Y. *mulung*)という成人儀礼によって祝福された。現在のムルン儀礼は、中学校の休暇に少年たちを集めて行われ、希望者があれば村外からの参加者も広く受け入れており、男子結社への加入という側面は失っている。ムルン儀礼は一般の村人たちから隔離された空間で行われ、主に一人前の大人としての行動様式を学習する場としての生活技術などの教授を行う³⁾。

地図 バブアニューギニアとマダン



2. シンシンの誕生

現在では植民地以前の音の文化がどのようなものであったかは、ほとんど手がかりがつかめな
いが、ヤボブ村の住民からの聞き書きなどから、およそ以下のものであったと推測できる⁴⁾。
まず、精霊の声を模した竹笛による奏楽があった。これは、成人した男子だけに演奏が許
され、その音源を秘密にするために若者宿の屋内でのみ行われていた⁵⁾。また、ダイク
(*Y. daik*) と呼ばれる歌があり、月の明るい夜、裏の白い木の葉の衣装をまとった未婚の
男女が森の中に集まり、男女交互に一方向に並んで輪を作って座り遊びながら歌った⁶⁾。
ダイクは、婚前交渉のパートナー探しの遊びであったため、既婚者がこれを見たり、戯れ
にでも口ずさんだりすることは厳しく戒められていた。

そして、現在のシンシンの原型をなしていたのが、部族間で培われていた舞踊 (*Y. dug*)
である。植民地時代以前のこの地域では帆船型カヌーによる海上交易が行われており、舞
踊は訪問者を労う目的でホスト側の集団によって演じられていた。そのほか、婚礼や葬儀
の場でも舞踊を演じたり、曲を歌ったりすることがあった。

この舞踊は、部族間で伝習されることもあった。部族を間にした舞踊の伝習は、今日
「シンシン買い」(*TP. baim singsing*) と呼ばれている。現在、マダン州沿岸部を中心とし
てカナム (*Y. kanam*) という名前のシンシンが広く点在するが、これは古い舞踊がシンシ
ン買いによって伝播した痕跡である。ヤボブではすでに滅んでしまったが、カナムも舞踊
の部族間の交流によって村々にもたらされたという。

シンシン買いのきっかけはさまざまであったが、それが部族間のコミュニケーションに
寄与していたことは間違いない。舞踊を「買う」場合、ホスト集団が舞踊を「所有」する村
のメンバーを招き、専用の小屋を設け、舞踊学習の対価として食料を振舞い、ブタを屠っ
て十分にもてなす。舞踊の伝習には大体3、4日から1週間ほどかかり、学習者の求めに
応じて、単に歌と踊りの仕方だけでなく腰篋や被り物などの衣装、脚輪や腕輪などの装飾
品、顔料、楽器などの材料の選び方や作り方も伝授される。舞踊が伝授されると、最終日
に全員が一緒になって踊る。それ以降は学習した舞踊を自分の村のレパートリーとして自
由に演じることができる。その過程で意識的に改変したり、新しい歌が付け加えられたり、
無意識のうちの一部が忘れられたりするため、長い年月が経つと学習された舞踊はもとの
ものとはかなり違った形になることがある。

このように一端をうかがうだけでも、在来の音の文化は多様であったことがわかる。今
日その多くが失われてしまっているのは、19世紀の終盤からマダンにやってきたミッシ
ョンの影響による。特にマダンに入ったプロテスタントのライン教団ミッションは、自らの
方針によって在来の音の文化を厳しく禁じ、現地の人々にこれを守らせようとした。ヤボ
ブ村でも、1920年ごろに宣教師がやってきて古い若者宿を祭具や楽器とともに焼き払った
という。舞踊は、キリスト教に帰依した信者たちが1923年にマダンで開いた「教会長老会
議」の決議によって禁止された。しかし、在来音楽の存続を危ぶむ人々からの陳情を受け
たオーストラリア政府は、観光、文化振興、公共行事などの名目で舞踊を認めるようにな
り [Hannemann 1996: 98]、マダン市周辺の村々で舞踊をシンシンとして再興する動きが
つぎつぎに起こった⁷⁾。

現在、シンシンが参加する主要な行事は「カルチャル・ショウ」と呼ばれる文化行事で

ある。これは、楽隊やロックバンドによる演奏や、さまざまな競技や農産物の展示などともに行われ、大掛かりなイベントでは観光客を目当てに行われる。複数の州からシンシンの参加者が招待され、時には印象深い舞踊に対して賞が与えられることもある。高校やカレッジの文化祭にもシンシンが登場する。また、公式行事のレセプションとしてシンシンが行われることもある。この場合は大体ひとつのグループが1～2時間程度シンシンを演じる。例えば、1997年にはマダン港のコプラ精製所の完成やマダン市郵便局の増改築を祝って近隣の村のシンシンが招かれ、多くの観客を集めた。また、マダン市内で開かれていた政府の漁業関係者による会合の際にヤボブ村で夕食会とスピーチが行われたときは村のシンシンが披露された。

このようにして、シンシンは部族間に伝播する舞踊から、次第に個々の村を代表する「伝統」舞踊として定着していき、シンシン買いはほとんど行われなくなった。文化保護政策を管轄する政府機関は、村々に固有で不変の無形文化財としてシンシンを把握しており [Maribu 1997]、このことがシンシンのありかたに影を落としていると考えられる。

3. シンシンの実践

(1) 上演の様式と学習法

ヤボブ村民は、1940年に舞踊を再興したが、現在実際に上演されているのは、ダイクに新たな振り付けを加えたものである。もうひとつの演目であるマイマイ (*maimai*) は、戦後ダイクの一部が分離して生まれ、新たに作曲された部分を増やしつ、独立した舞踊となった。マイマイはそれまで断片的に保存されていた古い舞踊のカナムの一部分を取り込んで、ヤボブの二大シンシンとして現在も存続している。ダイクが女子を中心にして行われるシンシンであるのに対し、マイマイは男女一緒か、あるいは男性だけでも演じられる。マイマイはおそらく1970年代に作曲されたと見られるが、この舞踊は現在のムルン儀礼で学習するシンシンでもあり、ヤボブにとってきわめて重要な演目である。マイマイに限らず全てのシンシンは、演奏時間を自由に調整する必要から、いくつかの小さな部分が鎖のようにつなぎ合わされて一つの大きなシンシンとなっている。マイマイを構成する部分は現在少なくとも13曲あり、ダイクでは14曲ある。

写真1は、ヤボブ村で行われたマイマイ上演の様子である。女子は細いナイロンで編んだ腰籠をまとい、貝殻などで作ったネックレスを着けている。男女とも顔や髪には赤土と植物の種から採った代赭を塗り、肌や顔を明るいつやのある赤褐色に彩る。この顔料は、かつては土器の仕上げにも同じように使われた。男女とも上腕と背中には観葉植物 (*TP. purpur*) で作った飾り (*TP. bilas*) を着け、椰子の若葉を裂いて作った紐で固定する。男子の踊り手は、布製の赤い腰巻き (*TP. laplap*) を着けるのが慣例である。胸にはブタの牙と貝殻や堅果などで作った首飾りを下げ、紐で作った足輪をする。

男子の踊り手たちが手にしている鼓状の楽器は、クンドゥ (*TP. kundu*) といい、踊りのステップの調子を取り、踊りのパターンを変えるとときに合図を出す役割を持っている⁸⁾。女子や年少者などは、堅果をくりぬいて作ったガルガル (*Y. gargar*) を手足にくくりつけたり持ったりして踊る (譜例参照)。

また、男子は必ず被り物を着ける。これは、十分に乾燥させたサゴ椰子の葉柄の芯と竹ひごを用いてカヌーの舟形を作って台座に固定し、白いニワトリの羽の所々を赤い染め粉

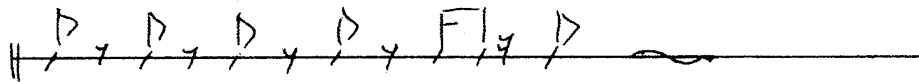
写真1 ヤボブ村のシンシンの踊り手たち



譜例 ダイクとマイマイにおける基本的な打楽器のパタン

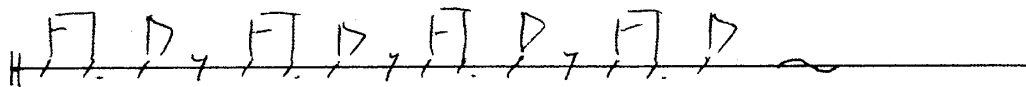
A (クンドゥ)

♩ ≒ 56~62



B (クンドゥ)

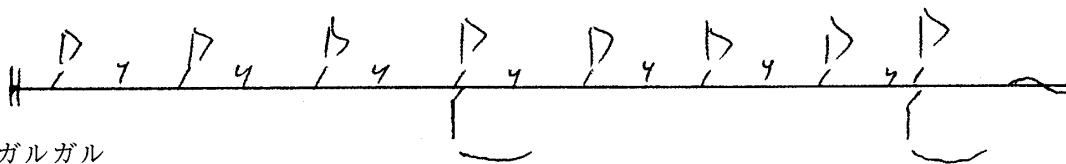
♩ ≒ 56~62



C (クンドゥとガルガル)

♩ ≒ 56

クンドゥ



でピンク色に染めて飾って作る冠である。飾りの形状には特に決まりがないので、およそ舟の形になるように材料を思い思いの形にナイフで削って作る。

ダイクでは、二人ずつ腕を組み合った女子のペアが、クンドゥを叩く何人かの男子を取り巻いて、円や列を描きながら踊る部分がある。女子のペアは腰蓑の振る所作が同じになるよう、必ず同じ体格の踊り手同士で生まれ、日ごろから練習していないとうまく動きがそろわない。この踊りのみはかなりの習熟を要するという。

一方、マイマイは男子だけ、あるいは男女とも参加して踊り、輪を描いて踊る以外には目立って難しい動きはなく、基本的なステップの踏み方を覚えていればそれほど混乱することがない。マイマイでもダイクでも、しばしば小さい子供が大人に連れられて踊りにっている。子供たちは、実際に踊りに参加して楽しむだけでなく、みようみまねで踊りや歌唱法を学習していくのである。

少年たちには、ムルン儀礼の中でマイマイの講習を受ける機会がある。講習の時間には、踊りを習うだけでなく、被り物などの装身具を工作し、ムルンの期間が終わるときのお披露目として全員でマイマイを踊る⁹⁾。

(2) 歌

踊りに習熟すると、男子は自らクンドゥを作って、踊り手のリーダー役を務めるようになる一方、シンシンの作曲を行うようになる。ダイクもマイマイも、基本となるメロディがいくつかあり、新しい詞はその節回しにあうように作曲される。シンシンでは踊りと並んで歌が重要視されるので、作曲がシンシンの新しい一部として取り入れられるためには、それなりの技量が必要となる。ダイクもマイマイも古来より伝わる詞に加えて個人の創作が次第に付け加えられ、今日の形にいたっている。従って、その全てを演じるとなると、現在では各1時間ほどはかかる。クンドゥを持つリーダーは、鎖状につながったこれらの短い歌の歌いだしを唱え、それに男女の踊り手たちが唱和する形で、演奏が続いていく。上演時間の制約に応じて歌の数は変わる。

ヤボブ村のシンシンの言葉は、ほとんどが固有語のヤボブ語だが、一部トクピジンが混入している。詞は全般的に短く、単語レベルでの繰り返しが多いため、その多くは文章の形を取らない。言葉の多くはメッセージや叙事よりも、作者が折に触れて感じた何かの印象を歌い込む。従って、作者や作曲の事情を知る人に訊ねなければ詞の内容がはっきりとつかめない場合が多い。例えば、1970年代以降の比較的最近の創作が大半を占めるマイマイの中で、創られた次のような章句がある。

Nal e nal e nal e a o

nal e nal e nal e a o. (繰り返し)

ヤボブ語で、nalとは「日」のことである。これだけでは何を意味しているのか定かでないが、作曲者によれば、これはあるマイマイの上演の場を記念して作った詞だという。つまり、「この特別な日(今日)」という意味をこめているのである。また、

Nai o nai e uru o nai e nai o. (繰り返し)

という詞は「(カヌーの)覆いを開けてくれ」という意味であり、カヌーで今まさに運ばれてきた贈り物への期待が歌われている。このようにヤボブのシンシンでは、歌詞は作者にとって強い印象(TP. *piksa*)を持った単語やフレーズの繰り返しによる強調によって作り出されている。

このように、新しい詞には、それがきちんとした文脈をなしていなくても何らかの意図を汲み取ることができるが、古い詞となると、その多くはほとんど意味不明であったり、単に意味のないフレーズの繰り返しだったりする。例えば、現在のマイマイに組み込まれた形で存続するカナムの一部は、次にみる一節のように、長い間の伝播のために歌われている言葉そのものの意味が不明となっている。

Yar o yar o ya e yar o yar o ya o

yar o yar o ya e e e e e. (繰り返し)

このyarという言葉の意味は現在では失われているし、本来はyaroという単語であったかも知れないが、それも現地の人は断言できない。また、単語やフレーズの意味がわかっても、明確に情景をイメージできない場合も多くある。ダイクに現れる、

Boi o Kurulat na. (繰り返し)

という章句は「明けの明星、おお、クル島の上に」と通訳できるが、この詞のコンテキストは掴みづらい。クル島とは、ヤボブ村の祖先が往来し海鳥とウミガメの産卵場として名高いアロブ島の沖合10kmほどの海域に浮かぶクラウン(Crown)島である。だが、その上空に金星が輝く情景にどのような暗示が込められているのか、そしてこの歌がなぜダイクの一部であるのかは、現在では不明である。古いダイクが夜の秘め事として歌われていた時代には野遊びの終わりを意味したのかもしれないが、現在のヤボブの人々にとっては、静粛な朝の印象が、自分の村から150kmほども東の海上に位置する島々の神秘的なイメージをともなって漠然と伝わるだけのようである。また、ダイクの名称にもなっている *daik o daik o tali rung e rung e* という詞に至っては、完全に廃語化しているためにもはや全く意味不明であるという。

さらに、ダイクにはブタの牙で作った飾りを指す *sirori* という語句が現れる詞がある。

Sirori o sirori e wang e damon a

sirori sam e damon a sirori o. (繰り返し)

これは「シロリよ、シロリ、カヌーのへさきに／シロリよ、シロリ、(カヌーの)アウトリガーの先に」という意味で、カヌーの飾りの美しさを称えた詞と受け取られている。しかし、ある30歳代のインフォーマントは、この *sirori* をトクピジンからの外来語で、悲しみや喪失感を表す *sori* の転化ととり、出発するカヌーへの思いをこめた詞であると考えていた。これらの例が示すように、シンシンの章句はときには新たな解釈によって情感深いものとして理解されたりもするが、基本的にテキストの中に曖昧さを多く含み、そのメッセージの内容が十全に把握できない構造を持っているといえる。

(3) 実感の形成

一旦禁止された古い舞踊が、公共の場での上演のためにヤボブ村のシンシンとして再編される過程で、その内容は以下の3点のように大きく変容した。

第一に、上記のように、本来は未婚の男女が人目をしのんで行っていたダイクに踊りとクンドゥのリズムをつけたものがシンシンとして伝えられるようになった。そして、在来の舞踊はダイクと新しく生まれたマイマイに吸収され、失われてしまった。だが、なぜダイクと入れ替わりに在来の舞踊が廃れてしまったのか、またなぜダイクがシンシンとして再興されなければならなかったのかはよくわかっていない。ともあれ、現在ではダイクとマイマイがヤボブ村の代表的なシンシンとして演じられつづけている。

第二に、ヤボブ村と隣のビルビル村で行われているムルン儀礼で行われるシンシンの教授がいつ頃から行われるようになったか定かではない。かりに昔のムルン儀礼で何らかの舞踊が学習されていたとしても、少なくともそれは新しい演目であるダイクからさらに分かれたマイマイではありえない。

第三に、装束に関して、女子の腰蓑がビニール紐によって編まれることは、特に目立った外見上の変化をもたらしていないが、男子の頭飾りに使う鶏の羽は、明らかに新しい要素である。白いニワトリは俗に「農場の鶏」(TP. *didiman kakaruk*) と呼ばれるようにPNG在来種ではなく、実際に村で多数飼っている世帯はない。鶏の羽は養鶏所から調達するのである。また、以前に羽の白い鳥が多数生息していたという話も聞かれなかった。ダイクのある詞の中に*marus* (ニワトリの尾羽) という言葉がでてくるので、チャボによく似た在来の「村のニワトリ」(TP. *kakaruku bilong ples*) が飾りに使われた可能性もあるが、植民地以前の頭飾りが現在のものと大きく異なっていたのは確かであるといえる。さらに、飾りになぜカヌーが象られているのかは、ヤボブ村の人々もよく知らず、今日の被り物自体シンシンが再興した時に新しく考案されたというインフォーマントもいた。

最後に、歌の内容の多くが意味不明になっており、文脈上の本来の意味が汲み取れない詞も多い。新しい詞は比較の意味がとりやすいが、それも単語レベルでの繰り返しの多さから、いずれは本来の含意が失われてしまう可能性がある。

このように、シンシンを取り巻く知識は、舞踊の来歴に関していえば茫漠としている。それにもかかわらず、人々が舞踊の踊り方、装身具の作り方、歌の歌い方、作曲法といった身体技法に関する知識を中心としてシンシンを現在の形に作り上げ、今日的なコンテキストの中で強い実感を帯びた「祖先の歌」として実践していくという状況は、そのまま村落生活において真である。要するに、シンシンは村の人々が自分たちの伝統舞踊として演じつづけることにのみその正当性あるいは単独性が保証されるのであって、そこから生まれる実感については、それ以上の根拠を必要としないのである。曖昧さやずれを包容しつつ、ダイクやマイマイはかけがえのないシンシンとして実践されていくのである。

4. 近傍とローカリティ

さきに明らかにしたように、シンシンは、植民地と国民国家のイデオロギー構築を背景に誕生した。その点において、シンシンはPNGにおける「伝統の創出」[ホブスボウム・レンジャー 1992] の典型例であるといえる。しかし、シンシンの創出に、ホブスボウムとレンジャーが語るような虚構性を見ることはまたひとつ別のオリジナルな文化的本質を想定することにつながる。おそらくそれは昔の男女の睦み合いに歌われたダイクや、精霊の歌や、部族間の舞踊の交換などに対して、ヤボブ村やマダン市周辺村落における音の文化としての正当性を与える、という作業になるだろう。だが、もともと西洋接触初期の時点で観察されたもののみを取り上げて固有で初源の音の文化としての権威付けを与えること自体が、実は「真のPNG文化の源流を求めて」などという国民国家的なイデオロギー構築の言説を呼び戻し、かえってそれを補強する結果に終わってしまうことは明らかである。シンシンそのものの実践やそこから生じる実感に注目するならば、その起源についていくら語ったところで無意味である。

PNGの人々の認識が国民国家のようなイデオロギー構築の影響下にあるにしても、シン

シンを演じていく身体知は、この認識と必ずしも同一ではない。それは、シンシンを演じる身体を形成する暗黙知の次元 [ポラニー 1980] とは、いかにして舞踊を踊りこなすかという知であり、それ自体では社会的な出来事を構成しないはずだからである。しかし、シンシンは上演される空間において常に社会性を生み、あるときは権力による古い舞踊の禁止につながり、またあるときはカルチャル・ショウで観光客との出会いを生む。要するに、身体技法はこうした空間が生起する、内的な均衡を拒むような社会性に即して捉えるべきなのである。言い換えれば、ヤボブ村のようなゆるやかな村落共同体を横断する空間において、シンシンが人々の生活世界に関わっている質を問いなおす作業が必要となるのである。

そこで、実際にシンシンを生み出していく演じ手たちに目を向けてみたい。今まで述べてきたように、シンシンの表象に関わる知識、例えば歌謡の詞の意味や装飾品の意味などは、舞踊の断絶と再生という複雑な歴史的経緯の果てに失われ、また新しく生じ、村の人々にとってもはや共通の知識ではなくなっている。それでもなお、人々は自分たちの「祖先の歌」としてシンシンを習い、上演し、習熟するにつれて作曲を試みさえする。そして、シンシンは文化行事や公共行事になくしてはならない演じ物として、ごく自然に人々によって演じられ、受け止められている。こうした営みを経て、シンシンは反復されながらルーティン化し、生活世界の一部を作り上げることとなるのである。

生活世界とは「身体的知が社会的に構成される」[福島 1995: 7] 過程の結果として感じられる世界である。この知のあり方に関しては、野外観察のデータと認知科学の成果を取り入れた考察がよく知られている。レイヴとウェンガー [Lave and Wenger 1991] は、徒弟と職人からなる世界を「実践の共同体」という概念で表現し、親方や先輩の仕事振りに新参者がみようみまねで飛び込んでいく過程の分析を通じて、社会行為につながっていく暗黙知のメカニズムにせまっている。仕事のノウハウは「正統的周辺参加」(LPP) という行動のなかで習熟されていくが、レイヴとウェンガーが見出したような知の社会性は、徒弟制以外にも儀礼や芸能のような枠組みにもある程度適用できる [福島1995]。

シンシンについても、後述するように、みようみまねで踊り方などを実践していくときに、同様の知のあり方を見ることが可能である。現地の人々によれば、シンシンの習熟は、村では学校で勉強する知識 (TP. *save bilong skul*) とは対照的な、習慣として獲得される「肌の知」(TP. *save bilong skin*) に属するものとして捉えられている。この言葉が端的に示すとおり、シンシンの習熟を支えているのもまた、身をもって覚えていく暗黙知の実践なのである。

ただし、LPP理論のような枠組みを単純にシンシンに適用するのみでは「伝統の創出」論を超えた議論を試みることは不可能である。なぜなら、本論の核心は、シンシンを行う集団のメカニズムの記述ではなく、シンシンがその実践に関与する人々の間にどのように関係性をもたらしているのか、という問いにあるからである。そうすると、「実践の共同体」のように舞踊を行う集団の境界を閉ざされた所与のまとまりとして扱い、徒弟制のような固定化した秩序を雛型に論考することは意味を失う。

暗黙知を行動化するための方向付けとして現れる実践は、集団の内外に境界を引き続けることによって生活世界を作り上げていく。カイルは民族音楽学の観点から、この感性に支えられたリズムのあり方をジャズの用語からとって「グルーヴ」[Keil 1994: 59] と名

づけた。グルーヴの概念は拡張し、例えばフェルドはPNGのカルリ族の音楽文化に関して応用を試みている [Feld 1994]。フェルドによれば、カルリ族は「滝のような流れ」という譬えを用いて彼らの音楽を言説化し、表現するときの金言としているが、この譬えに集約される感覚がカルリの音楽におけるグルーヴであるという。カイルのグルーヴ論はジャズ演奏家の言動から導き出され、フェルドは現地の人の音楽に関する言説を彼らの音楽活動を方向付ける概念として扱っている。

シンシンの実践に関していえば、シンシンを上演することそのものが空間を生み出す行為である。このとき、実践の内化した側面に視点を再び転じてみると、シンシンが上演されている空間では舞踊と音楽によってある波動が生じ、この波動に対して身体が共鳴することで演じ手の中にある享楽が生まれている。この、音に対する衝迫は、身体性を獲得することで音楽のスタイルの創造と持続に根本的な役割を果たしている。このようにして培われる身体性がシンシンのグルーヴとなるだろう。ただし、前述のように歴史的に知識の断裂と再編が起こったシンシンの世界においては、こうした用語や言説の解釈を通じてシンシンのグルーヴを描き出すことは難しいばかりでなく、かりにシンシンの実践の鍵となる言語や言語行為が存在したとしても、それについてのみ記述することは、またしてもシンシンの集団的側面についてしか語らないことになってしまう。

そこで、グルーヴを生み出しながら村落の生活世界を形作っている局面からシンシンの実践について考察したい。アパドゥライは、「近傍」(neighbourhood) とローカリティ (locality) という二つの概念によって、生活世界の共同性がいかにして構築されているかを論じている [Appadurai 1998: 178-200]¹⁰⁾。アパドゥライの主要な関心はグローバリゼーションであるが、これらの概念はむしろ局所的に現れる文化作用を問題にする場合に使用されており、現代PNG社会の文脈に沿ってシンシンを考える際に有効な視点である。アパドゥライが唱える「近傍」とは、コンテクストとしての生活世界、社会組織などの文化的構築を指している。この近傍の概念を使用すれば、個々人や集団の生活世界を形成しうるある特定の場所を民族の名義に必ずしも頼ることなく描き出すことが可能になる。例えば、ヤボブ村をひとつの近傍と見るのも可能だし、同様にクランや親族や個人の身の回りだけでなく、村人が経済活動を行う村と市街地の間や、シンシンの踊り手と外部者が出会う空間をも全て近傍として捉えることができる。

「ローカリティ」とは、近傍である生活世界を構築するローカルな知識 [Geertz 1983] と、それによって創られた環境や事物を指し、逆にそうした環境や事物によって形成される状況をも指す。例えば、家屋や建物はローカリティを構成し、辺境に追いやられた少数民族も、国家によって作り出されたひとつのローカリティといえる。ここでアパドゥライが指摘する重要な点は、ローカリティの産出は「感情の構造」でもある [Appadurai 1998: 181]、という主張である。例えば、儀礼とは内と外とのマーキングを通じてローカリティを形成するもっとも基本的手段のひとつだが [Appadurai 1998: 178-182]、ローカリティが同時にそれらにまつわる感情を生起している側面に注目する必要がある。それは、この感情の構造によって社会的あるいは歴史的な関係性が生み出されるからにはほかならない。感情の構造は、最も狭義には抑圧に対する暴力的な沸騰として現れるが¹¹⁾、例えばシンシンのグルーヴがもたらす実感も、かつての在来音楽の禁止に抵抗したマダンの人々がその再興に熱意を傾けたように、爆発的ではないけれども広い意味でやはり感情の構造に

関わるものである。

このように把握すると、シンシンはローカリティを産出する文化構築となり、シンシンを実践する人々の存在する空間は近傍となる。そして、シンシンが上演される様々なコンテキストが生活世界を形づくる。言い換えれば、古い儀礼的意味、失われた現在のシンシンが持つ「意味」とは、すなわちローカリティの産出によって得られるリアリティと実感にあるのである。

5. 柔軟な上演空間

これまで見てきたように、シンシンは「肌の知」によって生み出され、村落共同体のコンテキストを形成する重要な文化構築物になっている。しかし、このことはシンシンの近傍が固く閉じられた空間であることを意味しない。実際には、シンシンの上演空間は多様なコンテキストを可能にしており、以下に取り上げる3つの例が示すように、柔軟に形作られているからである。極端な場合には、シンシンの形式のみが転移する形で流用されることすらある。

第一に、ダイクもマイマイもヤボブ村民に限って伝習されるわけではない。現在のムルン儀礼では、ヤボブ村またはビルビル村に住んでいなくても、また直接の血縁関係を持たなくても希望する少年たちは誰でも参加できる。したがって、最終日に披露されるマイマイには、当然彼らも加わることになる。直接ムルン儀礼には参加することはないが、日本の青年海外協力隊員がともにリハーサルを行い、お披露目の日に装束をつけて踊りの集団に参加することさえある¹²⁾。このようにして、シンシンはヤボブ村とビルビル村の連合からはみ出す形で、実践の共同体を形作っている。この局面では、外部者を等しくシンシンの踊りの中に取り込むことによって、参加者の外面性を消し去る作用が現れ、身体のレベ

写真2 撮影されるシンシン



ルでは、踊りの習熟によって共有されたグルーブとして産出する。

第二は、1998年にヤボブ村で撮影された民族誌映画のロケである。この映画は、国立パプアニューギニア研究所 (IPNGS) の監修のもとで、現在完全に廃れつつあるヤボブの女性による土器づくりを記録する目的で企画された。撮影隊は約1ヶ月ヤボブ村の旧部落のあるヤボブ島にキャンプを張り、現在は全て本土に住んでいる土器の作り手と呼び、伝承者のほとんどがもはや高齢になってしまった昔ながらの土器製作を撮影していった。プロデューサーは、土器の起源神話を語る場面、本土側の崖から粘土を採取する場面、カヌーで粘土を運ぶ場面、土器の成型と焼成のシーンなどを撮影していった。

映像のクライマックスは焼きあがった土器を囲んで踊る舞踊であり、40名ほどの踊り手が島に集められてマイマイを披露した(写真2)。もちろん、このマイマイのシーンは、かつての土器製作の忠実な復元ではありえず、完全な演出である。本来、土器ができたことを寿ぐために舞踊が踊られたかどうかさえ定かでない上に、マイマイの上演では少なくとも植民地以前の昔を表出することはできない。ただ、この局面で重要なのは、単なる「伝統の捏造」ではなく、また映像製作者による民族誌的現在の混乱でもない。むしろ、外部者 (PNG人ではあるが) の撮影スタッフにとって、土器製作の終わりを飾るのにはシンシンがふさわしく思われたという実感のほうである。しかも、映像のリアリズムを犠牲にして、そのマイマイが厳密に昔の曲であるかどうかを問わずにシンシンの撮影を行ったのであった。つまり、民族誌映画の撮影において、シンシンはヤボブ村の近傍をローカル化し、印象深く境界付けるものとして意識されていたのである。

そして、村の人々は求められるまま「自分達のシンシン」を踊った。マイマイを選んだ理由は、パートナー同士の連携が必要となるダイクと違って、老若男女の踊り手を多数島に集めやすいからという現実的なものであったと思われる。踊り手の中には偶然クリスマス休暇で母親の実家を訪ねていた高校生の姉妹さえおり、彼女らはリハーサルのときまでシンシンをほとんど踊れなかったのであった。しかし、マイマイの挿入は、期せずしてほかでもない剥き出しの、「いま—ここ」のヤボブ村をフィルムの中に再生させる結果を生んだ。マイマイを踊るというかたちで現前化した「肌の知」の実践は、人々を土器づくりの復元標本という受身のローカル化から解き放ち、演出家の意図から離れて自分たちのローカリティを強烈に生み出すに至ったのであった。

これまでの事例は、いずれも村で上演されたシンシンが中心であった。だが、最後に掲げるのは、ギターバンド音楽へのアレンジという形でシンシンの表現様式が氾濫を起している現象である。ギターバンドは戦後PNGに流入し、はじめは古いハワイアンのようなアコースティック・ギターとウクレレで編成されたソーシャルダンス向けの音楽が盛んであったが、1980年代以降「パワーバンド」と呼ばれる電子楽器を用いたロックバンド形式に人気に移り、今日にいたるまでディスコダンス風の踊りが好まれている。このパワーバンド音楽は固有語やピジンの歌詞を持つオリジナルな歌謡が主流を占めるが、1990年ごろからシンシンの詞を借りた歌詞を持ち、レゲエ調のビートを付すなどした曲が急増している¹³⁾。これらの歌謡は、シンシンの詞の一部を使っても必ずしもメロディやビートなどの音楽的な要素を忠実に復元したものではないため、両者を聞き比べてもタイトルや詞の同一性以外に共通の特徴を見出すのは難しいが、ヤボブ村のバンドの曲も、マダン州を中心に全国で人気を博している。

パワーバンドにおけるシンシンの流用は、単にそのテキストだけにとどまらない。ポップ歌手がシンシンの装束をしてステージに上がることもある。写真3は、ヤボブ村出身で全国的な人気を持つポップ歌手ウィリー・トロプ(Willie Tropu)が1996年にPNGの首都であるポートモレスビーで開かれた野外コンサートで歌っている場面である。片手にはクンドゥをもっているが、ほとんど使っていない。周りには若い女性の踊り手を従えている。

ウィリー本人によれば、踊り手たちはポートモレスビー在住のマダン市出身者だということであったが、注意深く見ると、ウィリーの装束がヤボブ村のものとは違っている。写真1などですでに示したが、ヤボブ村の被り物飾り物は頭頂部にカヌーをかたどった飾りがある。しかし、写真3でウィリーがつけているのは、鉢巻のような布で固定された、白く長い羽毛である。これは、少なくともヤボブ村の飾りではない。

このように自分の村の慣習に忠実でない装束を身につけ、リズムボックスやシンセサイザーにあわせて自作アレンジによる「マイマイ」をマイクに向かって聴衆に歌いかけるウィリーの姿は、固定化した「伝統」概念を持つPNGの観衆や、異国情緒を求める観光客にとっては、稚拙で醜悪なカリカチュアにしか映らないだろう。だが、今まで見てきたように、はじめからヤボブのシンシンは、その形式も上演のコンテキストも、西洋接触以前から比べるとすでに大きく変わっているのであり、もともとシンシンの中のみ「本当の」PNGの文化様式を見ることはできない。ウィリーが壇上で朗々と歌声を聞かせる光景も、それに歓声を上げる音楽ファンの姿も、PNGにおけるまたひとつの現実にはほかならないのである。

ここで音楽の様式に目を転じてみると、シンシンの流用は、パワーバンドが現地でいう「白人の歌」(TP. *singsing waitman*) から差異化してきた結果という一面を持っている。白

写真3 シンシンの装束をしたウィリー・トロプ



人の歌とはヒットチャートに載るような英米ポップスのことであり、PNGでも外国人相手のナイトクラブなどで演奏され、店ではカセットが市販されている。シンシンの装束や歌詞を借りて音楽作りをするのは、外部に氾濫する英米ポップスとは違った音楽の世界を聴衆と共有する試みである。実際に、PNGの人々の主要な娯楽であるパワーバンドの野外コンサートにおいては、英米ポップスのコピーは嫌われ、罵声を浴びたり無視されたりすることは少なくない。パワーバンドのごく早い時期には英米ポップスのコピーが主なレパートリーであったことを考えると、シンシンの流用は、明らかにPNGのポップスを特徴付ける新しい動きとなっていることがわかる。この差異化の過程では、シンシンのグルーブを巧みに取り入れることによって、自らの近傍にローカリティを構築するパワーバンドのグルーブを紡ぎ出す。そこではもはやアレンジにおける元のシンシンとの異同は問題ではなく、ただ音楽とダンスで満たされた近傍がかけがえのない自分達の世界として実感され、現出するのである。

これら3つの例は、シンシンが、あるときは近傍の内部に外部を取り込み、あるときは民族誌的なカメラアイを侵食し、またあるときは表現様式の拡張によって固有の音楽スタイルの生成を促す局面を示していた。実践の現場を通して見ると、シンシンとは静的な文化構築物ではなく、ローカリティとして近傍を形成する「伝統」舞踊であることがわかる。シンシンの上演空間は、マーキングされた外部との関係性によって常に柔軟に作り上げられたり変形させられたりするるのである。このように、上演時間を柔軟に保つことこそが、シンシン存続の主要因なのである。

むすび

シンシンをPNGの「伝統」とみなす言説は、現地の人によるシンシンの実践を表層的に捉えただけに過ぎない。シンシンは、植民地支配以来のPNGのイデオロギー構築なしには成立し得なかったが、それを担う人々にとっては、舞踊は常に近傍を現出し、ローカリティを形成するための実践であった。そこで必要とされたのは、上演空間の柔軟性であった。例えば、シンシンの演じ手は、シンシンが名義上属する集団のメンバーに限定されることはなく、また上演の空間も儀礼や文化行事を離れたものであっても問題はなく、その章句がほかの表現様式に流用されていた。要するに、シンシンを上演する局面では、舞踊を実践する近傍とその外部が形作る位相こそが問題だったのである。

一方、舞踊や音楽の実践によって培われる身体性は、同時に生きられた空間として人々の間にローカリティを現出する身体性でもある。シンシンの上演が培う感性によって、近傍が生きられた空間として反復され、存在しつづけることこそが、舞踊のスタイルを形成していく。

現代のシンシンは、ともすれば昔のような儀礼的力を失い、あやふやな知識の元に再編されただけのように見えてしまう。だが、シンシンは決してキリスト教化や近代化との妥協の産物などではなく、舞踊と音楽のグルーブの体感や共鳴として、近傍を形作る共同性を生み出している。しかも、この共同性は演じる側の意図にかかわらず、いかなるコンテクストにおいても生み出される。そして、グルーブによって否応なしに生起するこの共同性が、演じ手たちにとっての「自分達の」舞踊や音楽としての場所にシンシンを布置させているのである。

注

- 1) 現地語表記に付す言語名は、TP.がトクピジンを、Y.がヤボブ語であることを表す。
- 2) 現在見られるクランのリーダーは、植民地時代にドイツが人頭税徴収のために置いたルルアイ (TP. *luluai*) が世襲化したものと考えられる。
- 3) 現在、ヤボブ村でのムルン儀礼は、南隣のビルビル村と毎年交代で受け持ち、8月の学校休暇を使って、若者宿が所有する樹木が植えられた島の裏側に仮設の小屋を設けて行う。小屋に集められた少年たちは、成人儀礼の統括者であるムルン＝ガテン (Y. *mulung-gaten*) と、補佐役の大人たちのもとで自活の精神と「よき行い」を学び、1週間ほどの共同生活を送る。食物にタブーが設けられ、少年たちは一日に水と焼いたバナナ1本しか食べることを許されない。また、生活技術として有用動植物の同定や椰子の葉を編んだバスケットなどの工作をしながら舞踊の稽古を行い、最終日に一般に披露される踊りに備える。
- 4) 本文で紹介したほかに、戦闘の際に武器を振り回しながら舞うダンスがあったという [Hannemann 1996 : 46-47]。
- 5) 現在のマダン市北部にミッションを構えた宣教師の記録 [Hannemann 1996] によれば、若者宿の屋内あるいは敷地内でぶんまわし (*bullroarers*)、竹笛、瓢箪、ココナツ殻の笛、がらがらなどを一斉に鳴らし、成人儀礼に参加する少年と精霊とを対面させる意味を持っていたという。ヤボブ村のインフォーマントからは竹笛の存在しか確認することができなかった。
- 6) ビルビル村にもヤボブのものとは若干違うが *deik* という古曲がある。ビルビルの *deik* は、「子供の歌」 (*children's song*) であるというが [Niles and Webb 1988 : 39]、月の明るい夜に行われること、現在ではシンシンとして再編成されているところはヤボブの例と同じである。
- 7) カトリックの影響下にあった地区では、舞踊の禁止はほとんどなかったといわれているが、それらの村々でもやはり文化行事や公共行事のためのシンシンとして、舞踊の再編が起こっている。
- 8) クンドゥは膜鳴楽器で、木を砂時計状にくりぬき、一方の端にトカゲ (Y. *pariu*) の革を張る。音程を調節するために、小さなゴムの玉を革に貼り付ける場合もある。PNGに広く分布する。
- 9) マダン市の北に隣接する村々では、ムルン儀礼は幼い少年の割礼が主であり、その終了の時には当地に現存するシンシンのアウム *aum* と似た名前の *aom* が演じられていたという [Hannemann 1996 : 22-23]。
- 10) これらのタームの日本語訳は筆者による。Neighborhoodの性質が、コンテキストによって生み出される局所性である点を考えると、「場所」が比較的わかりやすい訳になるが、文化行為が行われる位相としての側面を強調する意味合いを込めて、あえて「近傍」と訳してみた。また、localityは「地域性」との混同を避けるため、カタカナ語のままとした。
- 11) この概念を初めて明らかにしたレイモンド・ウィリアムズによれば [Williams 1973]、感情の構造は歴史的状況のもとで以下のように顕現する。すなわち、1)生産力と生産関係のある特定の状態、2)支配的な文化的布置によってこれらの力と関係を正当化し組織化しようとする行為、3)支配的価値観とそこに生じる矛盾を源とするこの布置への抵抗、である [Reddy 1999 : 257]。
- 12) 1995年頃にヤボブ村で行われたムルン儀礼のシンシンで、市街地に在駐して村人に親しかった何人かの隊員が飛び入り参加したという。
- 13) この現象は、1980年代にパプアニューギニア大学の芸術学部の学生たちが中心になって組織したニューウェーブのバンド「サングマ」 (*Sanguma* : TP. 呪術師) による活動が直接のきっかけとなっている。技術面では、従来のギターバンド音楽から離れてシンシンが取り入れられるようになったきっかけは、電子楽器による微細な音程や音色が可能になり、シンシンの雰囲気がある程度自由に表現できるようになったことが大きいと思われる。

謝辞

本稿では、ヤボブ村のTropu Beg氏、Paul Tropu氏ならびにポートモレスビー在住のWillie “Old Dog” Tropu氏の協力をいただいた。ここに感謝の意を表したい。

参考文献

- 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—』ひつじ書房、1995年。
- E・ホブスボウム, エリック・T・レンジャー編 (前川啓治・梶原景昭他訳)『創られた伝統』紀伊国屋書店、1992年。
- M・ポラニー (佐藤敬三訳)『暗黙知の次元—言語から非言語へ—』紀伊国屋書店、1980年。
- Appadurai, Arjun, *Modernity at Large: Cultural Dimension of Globalization*, Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1998.
- Feld, Steven, “Aesthetics as Iconicity of Style (uptown title) ; or, (downtown title) ‘Lift-up-over sounding’ : Getting into the Kaluli Groove,” in Charles Keil and Steven Feld (eds.) *Music Grooves*, Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Geertz, Clifford, *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*, Basic Books, 1983.
- Hannemann, Emil F. *Village Life and Social Change in Yam Society*, Madang: Kristen Pres, 1996.
- Keil, Charles, “Motion and Feeling through Music,” in Charles Keil and Steven Feld (eds.) *Music Grooves*, Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Lave, Jean and Wenger, Etienne, *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Maribu, Grace, “Guidelines to Protect Authentic Tradition,” *Post Courier*, 1997, Home News [5].
- Niles, Don and Webb, Michael, *Papua New Guinea Music Collection*, Boroko: Institute of PNG Studies, 1988.
- Reddy, William M., “Emotional Liberty: Politics and History in the Anthropology of Emotions,” *Cultural Anthropology*, 14 (2), 1999, pp. 256-288.
- Williams, Raymond, *The Country and the City*, Oxford: Oxford University Press, 1973.

キーワード：パプアニューギニア 伝統舞踊 近傍 ローカリティ 共同性 身体性
実践

(Jun'ichiro SUWA)