The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	「伝統」の舞踊化 : 林文中舞踊団『小南管』シリーズをめぐって
Author(s)	永田, 靖
Citation	演劇学論叢. 2015, 14, p. 59-78
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/97428
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

「伝統」の舞踊化

——林文中舞踊団『小南管』シリーズをめぐって

永田　靖

この小論では、台湾の現代舞踊団「林文中舞踊団」WCdanceによる『小南管』(二〇一一)とその続編である『小南管Ⅱ』(二〇一三)に見られる、伝統と現代との対話性について考察したい。[1] このシリーズは、アジア演劇における伝統の問題を典型的に示すと同時に、極めて独自の形で表現していると考えられる。その有り方を考察することは、現代アジア演劇が孕む問題と方向性とを明らかにすることに繋がるだろう。ここでは、まず「台湾現代舞踊」が始まる一九七〇年代以降の流れを概観し、次にこの二作品と同舞踊団の仕事をその中に位置づけ、作品の中で「伝統」がどのように活かされ、どのように現代化しているのかを検討することで、これらの課題に答えたい。

一　林文中舞踊団と台湾現代舞踊

林文中舞踊団[2]の主催者林文中は、台湾の国立臺北藝術大學舞蹈學院を卒業後、「台北民族踊団」Taipei Folk Dance Theatre、「舞蹈空間」Dance Forum Taipei等で活動した後、アメリカ合衆国に渡り、ユタ大学舞踊学科修士課程を修了し、プロのダンサーとして活動を開始する。二〇〇〇年から一年間は「ユタ・レパートリー・ダンス・シアター」にいた後、二〇〇一年から二〇〇七年までは、ニューヨークの「ビル・ジョーンズ／アーニー・ゼーン　ダンスカンパニー」でダンサーとして在籍する。台湾に帰国し、二〇〇八年に現在の林文中舞踊団WCdanceを創設して現在まで活発に作品を発表し続けている。二〇〇八年にはアヴィニョン演劇祭に参加、また二〇一二年には日本の「F／Tフェスティバル・トーキョー」にも招聘されて『小南管』を上演し、好評を博したことでも知られている。

経歴が示すように、林文中本人は台湾でモダンダンスの教育を受けた後に、アメリカでもダンスを学び、米国

のダンスの影響下にあると考えられる。これは七〇年代以降の台湾現代舞踊の旗手たちの多くが海外、とりわけ米国でダンスを学んでいることを考えれば、例外的なことではなく、むしろ台湾の現代舞踊は一つの傾向として欧米のモダンダンスの影響を受けていることの証左であるように思われる。

台湾の現代舞踊は、一九七〇年代前半に創設される二つの舞踊団によって始まったと言っても過言ではない。一つは、一九七三年に林懐民によって創設された「雲門舞集」Cloud Gate Dance Theatre（以下「クラウド・ゲイト」と表記）、もう一つは劉鳳學によって翌年に創設された「新古典舞団」Neo Classic Dance Companyである。劉鳳學は、京劇の動きとラバンを基礎にしたダンスとを混合させ、古代中国の絵画や舞踊を活用して、また唐代の宮廷舞踊を再創造して、中国の古典舞踊の洗練された美しさを表現したとすれば、林懐民もアメリカ留学で学んだマーサ・グラハムのダンス技術と京劇とを結び合わせて独自の作品を生み出して行く。中でも林懐民が作った『レガシー』（一九七八）は、一七世紀に中国から台湾に移住する民族を主題に、京劇や太極拳の技術、そして何より「南管」音楽も取り入れて、グラハムのモダンダンスの技術で作品化したものだったが、そこには同時代のアメリカの前衛演劇の影響、儀礼演劇や街頭演劇の方法論が取り入れられて、この検閲と「白色テロ」の時代を画する伝説的な作品となっている。[3] 林懐民とクラウド・ゲイト・ダンスシアターの美学について、舞踊学者のデビッド・ミードは次のように書いている。「林懐民はバレエとモダンダンスをアジアの美学と動きの形式、特に太極拳と導引、とに結びつけたが、それは世界中の観客に受け入れられることとなった。彼の作品はしばしば動きの中に夢のような質感を持っており、それは好奇心を掻き立て、ソフィストケートされており、それでも間違いなく常に東のそれであった。[4]」ここで「東の」それであったと述べられている質感は、「西の」西欧に対して使われており、ひとまず「アジアの」と読み替えても差し障りはないだろう。

台湾の一九七〇年代は、アイデンティティの意識が高まる時代である。周知のように台湾現代史は、終戦を迎える一九四五年に敗戦国日本が台湾から撤退すると同時に中国国民党の治下になる。一九四九年に中国共産党による中華人民共和国が成立すると、中国本土から国民党政府が台湾に移ることとなり、中国本土との緊張関係が高まって、戒厳令が敷かれる。それは一九八七年まで続く。この中で一九七〇年代は米国の中華人民共和国接近から日中国交正常化、米中国交樹立へと、台湾を巡るアジア

情勢が激変した時代でもある。この時代の中で、台湾は中国と米国（と日本）との関係の中でアイデンティティの問題を鋭く認識していくこととなる。臺北藝術大学舞蹈學院教授で舞踊学者の陳雅萍は、この時代を「台湾意識」が高まった時代であると述べている。[5] それは中華中心思想という公的なイデオロギーとは対立したもので、いわゆる「ネイティヴィスト文化運動」が生まれた時代でもあり、林懐民や劉鳳學の舞踊作品は、これらの意識を下敷きにしていると説明している。[6] つまり、ここで大切なのは、彼らによって一九七〇年代に台湾現代舞踊が始められたとするとしても、それらは京劇、太極拳、中国の古典などの「伝統的」なモチーフを吸収しつつ、国民意識としての台湾アイデンティティを求めていたということである。

林文中の舞踊は一つにはこの一九七〇年代以降の大きな「台湾意識」の流れにある。ただ台湾現代舞踊史において、「台湾意識」は一九七〇年代と一九九〇年代ではいささか異なる要因を孕んでいる。政治的には米国のアジア政策の転換が大きな出来事であった七〇年代とは違い、九〇年代は一九八七年の戒厳令解除を受けて、中国との多様な接触が盛んになる時代でもある。例えば、林文中が大学卒業後の一九九一年から一九九四年にかけてダンサーとして入団して活動した台北民族踊団は、一九八八年に蔡麗華によって創設された、台湾では最初の職業的な民族舞踊団である。彼らは台湾の様々な伝統舞踊を保存するとともに、それらをベースに作品化することを目指している。蔡麗華の作品は『慶神醮』『飛魚祭』などといった種族の舞踊の原型を比較的良く留めている作品から、近年の『菩提』『香火』などのどちらかと言えば美的に再構成されている作品まで幅広いが、いずれにせよ先住民族の舞踊を保存しつつ、それらを中国の舞踊伝統と掛け合わせて舞台芸術にしている。つまり、台湾と中国との文化的な行き来が進んだ、いわゆる戒厳令解除の一九八七年以後には同じ「台湾意識」への関心は継続していたとしても、七〇年代にはなかった先住民の伝統への意識が強まり、それが舞踊実践と結びつけられている。ここで重要なのは、台湾ナショナリズムを基礎にした単一アイデンティティへの反省が見られ、多元的な台湾意識の確認作業が舞踊を通して展開されたということである。また、さしあたりここでも、台湾の文化的アイデンティティの確立は中国の舞踊伝統を排除することではなく、逆にそれらと接触させることで行われている点は確認しておきたい。

林文中は、二〇〇七年末までに米国から台湾に帰国し

た後、二〇〇九年にこの台北民族舞団において一つの作品『湖映／葉落』を制作している。林文中は個人のテーマの一つとして「水」を課題としており、二〇一二年『水淌河小』、二〇一四年の新作『長河』と断続的に「水」をテーマに作品を発表している。むろんこれらにも「南管」を含む台湾の伝統音楽が使われているが、これらの三作品はそれぞれにスタイルが異なり、同列では議論しない方がよいように考えられる。ここでは林文中の舞踊世界と台北民族舞団のアプローチは十分に重なり合うところがあることだけをひとまず指摘しておきたい。ただし、林文中が林懐民と似て、蔡麗華と異なるのは、林文中が西欧的な舞踊を核に教育を受け、創作を行って来ていることである。

林文中が本格的に台湾で活動再開するのは、二〇〇七年に舞蹈空間 Dance Forum Taipei で振付・演出した『エビル・ボーイ』などがあるにせよ、正当な評価を勝ち取ったのはやはり二〇〇八年の自らの舞踊団 WCdance を創設してからである。ここで林文中は、『スモール』（二〇〇八）、『スモール・ソングス』（二〇〇九）、『スモール・パズルス』（二〇一〇）と立て続けに「スモール」シリーズを発表し、独自のダンス世界を開示してみせた。何故「スモール」かという点については、林文中本人が語っている。「台湾で生まれ、一〇年間米国で学び、暮らして、仕事をしてきたダンスの演出家として、私は何か自分に関心のあるものから挑戦的で新しい作品を生み出そうと思った。例えば、二〇〇七年に米国から台湾に戻った時に、台北の暮らしの空間はなんと混雑しているのだろうと驚いた。そのことが私に『スモール』を作らせることになった。これは三メートル四方の箱の中の作品だが、生活環境の狭さや息苦しさを描いただけではなく、因習的な上演空間への挑戦でもあり、独自の舞踊作品の創出でもあった。[7]」

『スモール』では、ここで述べられているように、三メートル四方の透明のケージが舞台中央に置かれており、そのケージの中だけでダンサーたちが踊って行く。このケージの背景のみが白背景となっており、そこは書き物をしたり落書きをしたりするキャンバスにもなる。ダンサーたちはケージの上手側の奥にある小さな入口を出入りして、狭い限定された文字通りの小さな空間の中で、時にぶつかり合い、時に協調しながら、都市生活の愛や歓び、孤独や恐怖を描いて行く。ダンスのスペースを小さな空間に制限することで、ダンサーの身体はケージ内で集中力を増し、クラウストフォービア的な狂躁と都市的な閉塞感に満ちた世界を逆に雄弁に描く事となった。これらの「スモール」シリーズの延長に『小南管 Small

Nanguan』があることは言うまでもないであろう。つまり七〇年代の林懐民とクラウド・ゲイトの「国民意識」を確認する舞踊実践とは異なり、林文中の実験は、現代化し矮小化した都市空間の中で生きざるを得ない「個」としてのアイデンティティの確認作業を行っていると言えよう。

林文中のダンスの教育は林懐民から直接受けたと本人が語っている[8]。林懐民のモダンダンスの技術は米国で学んだマーサ・グラハムのテクニックにあることは本人も繰り返し述べている[9]。林文中がモダンダンスの技術を身につけていることは明らかだが、林文中のような九〇年代以降の若い世代は、「コンタクト・インプロビゼーション」をより本格的に吸収している点が、初期林懐民などの第一世代と異なる。コンタクト・インプロビゼーションは、欧米のグラハムやカニングハムなどのモダンダンスの試みが極限まで達した後の、一種のポスト・モダンダンスの核の一つとして広がりを見せる。そこでダンスは、アジアの観念や動きの文化をより広く受け入れることになり、舞踊技術に柔らかさと自在さを与えて、それまで支配的であったモダンダンスの影響からの解放をもたらすことになった。林文中の二〇一四年の新作『長河』はこのコンタクト・インプロビゼーションのテクニックを徹底して使用しており、独自の世界を開示してみせている。むろん台湾の伝統音楽も多用しているが、南管などの台湾の伝統音楽にはより親和性のある舞踊世界を開拓していると言ってよい。

二　出会いとしての舞踊

林文中の振付・演出による『小南管』は二〇一一年に発表された。この作品で伴奏として使用された「南管[10]」とは、中国の福建省泉州地方に伝承される器楽の合奏音楽もしくは語り物のジャンルである。成立時期は漢唐、晋唐、唐宗など諸説があり、いまだ確定していないという。台湾への伝来時期もまた不明であるが、一七四九年には台湾で最初の南管の楽団が創設されているため、一八世紀中盤には土着化していたと見られている。使用する楽器は、まず弦楽器として三弦、二弦、そして琵琶の編成で「上四管」と呼ばれるもの、管楽器には洞簫（尺八）、そして打楽器としては拍子木のような拍板が一般的である。また、南管は同じく泉州地方に伝承されてきた語り物（「説唱」）や演劇である梨園戯の伴奏音楽としても演奏される。梨園戯は、十二世紀宋代に隆盛した南戯と呼ばれるジャンルのレパートリーを残す、中国で最も古い演

劇の一つである。この梨園戯が泉州地方から、台湾をはじめ東南アジア一帯に広まるのは、一七世中盤以降となる。宋と元の時代の泉州港は、この時代の海外貿易と海上交通の中心地であり、都市文化も発達したという。この文化と海上交通の発展によって、梨園戯は広まり、台湾に伝わったのも一七世紀中頃とされている。ただ梨園戯は使用される言語が泉州語か漳州語であり、今回の林文中舞踊団もこの梨園戯からいくつかの場面を構成しており、しばしば古い泉州語で台詞が語られている。現在はユネスコの無形文化遺産に登録されており、愛好者のネットワークが海外華僑に広がっているが、現代の聴衆にとって歌詞の聞き取りは困難であり、字幕を使用することが多いという。[11]

さて、林文中振付・演出の『小南管』においては、まず舞台は四～五メートルほどのほぼ正方形に近い木製の平舞台で、上演はこの舞台とその廻りを使って行われる。作品は全体に九場で構成されている。第一場「プレリュード」において、ダンサーたちの簡単なウォーミングアップから始まる。その際、南管の歌の一部を歌いつつ、体の動きを付けて行く。

次に第二場「インタビュー」は、舞台は無人、暗転のままで六人のダンサーたちへのインタビュー録画が背後のスクリーンに映写される。南管音楽について感想、気に入ったかどうか、自分の生活との関係などを語って行く。ほとんどすべてのダンサーたちは南管に接するのが初めてで、自分の生活と何の関係もなかったことを明るく話して行く。また南管や中国伝統文化を学ぶことに興味があった等、作品に参加している理由も述べられる。うち一人のダンサーは、南管には馴染めなかったことを告白している。つまり彼ら舞踊団のダンサーたちにとって今回初めて「南管」と接することになり、彼らにとっては聞き慣れない未知の音楽であったことがこの場面で示される。

第三場は、舞台上で七人のダンサーたちに、南管奏者の魏美恵が歌い方、同じく南管奏者でダンサーでもある林雅嵐が体の動かし方を、南管の曲『風打梨』を使って、訓練を行う場面が演じられる。この時に更に三人の南管奏者が舞台に登場する。南管奏者は、茶褐色の伝統衣装を付けているが、ダンサーたちは白のズボンに白のベストを羽織っているだけの簡素なスタイルである。この際、舞台背景にダンサーたちが学ぶ『風打梨』の「工尺譜」という南管の伝統的な記譜法による楽譜が大きく映写されている。南管音楽を使う梨園戯の演技における五種類の指使い[12]を教えた後は、何人かの観客が舞台に呼び出さ

れ、観客にも指使いを教えて行く。これが第四場に繋がって行く。

第四場では、梨園戯『三畳尾』『點水流香』『出庭前』の一部を使って、第三場で教えた指使いを使いながら何人かの観客たちに歩行の形式を実際的に教えて行く。観客が退場したらそのまま五人の奏者による南管の歌と演奏に合わせて、五人のダンサーが入れ替わり立ち替わり舞台上に現れて音楽に合わせて踊って行く。これは梨園戯の伝統的な振付けではなく、あくまでも南管に沿わせたモダンな振り付けのダンスである。ここまででほぼ三〇分経過している。

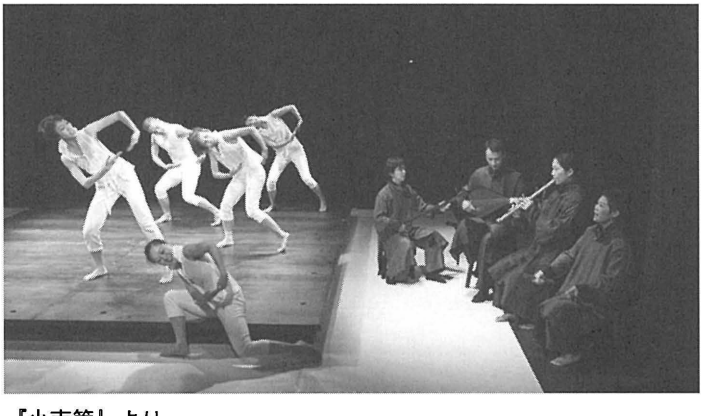
第五場は、もう一度暗転のまま舞台背後の大きなスクリーンにインタビュー録画が映写される。ただし今回はダンサーたちがインタビューされるのではなく、南管に関する専門家達である。林文中の卒業した國立臺北藝術大學舞蹈學院の教授たちや、南管楽団のディレクター、現代舞踊団のディレクターなど五名、そして最後には台北民族舞団の蔡麗華もインタビューに応じている。総じて彼らは、現代において伝統芸術が存続することの難しさを認めながら、伝統芸術をそのままの形式で継承させることはそれほど重視していない。例えば、國立臺北藝術大學舞蹈學院教授の林珀姫は、伝統芸術は時代とともに変化するものであり、大切なのはいかにその精神を伝えるかであると述べている。[13] また同じく同大学舞蹈學院教授の呉素君も伝統芸術の形式を存続させることはそれほど重要ではないが、問題は作り手のルーツにしっかりと根付いたものであるべきで、自分自身の特質は何かをしっかりと理解することが必要だと答えている。[14] つまり彼らは伝統舞踊の持つ本質的な「可塑性」について寛容な態度を示しており、重要なのはその「精神」の方だと述べている。これらのインタビューを映写していることからも、この舞蹈學院で最初の舞踊教育を受けた林文中が、彼らの伝統舞踊に対する考え方に基づいて今も南管と向き合っていることが理解できる。

おそらく第五場までが前半ということになろう。第六場以降は基本的にダンスを本格的に見せて行くが、それぞれの場にはタイトルと簡単なキャプションが付いている。その第六場は「昆」と名付けられ、「古代と現代の感情は古いものなのか、それとも新しいものなのか、南管の振付けとポップ・ミュージックを結びつけると何が生まれるのか」というキャプションが示される。五名のダンサーたちが、二本の棒を運びながら舞台に登場して、音楽に合わせて踊るが、その音楽は南管ではなく、台湾の女性シンガーの歌う「Dear Friend」という台湾では誰

もが知っているという大流行した曲である。[15]

第七場のタイトルは「我」、キャプションには「これは南管を学んでいる私たちの日記、でも私たちとは誰？」とあり、使われる音楽は南管の『鮫叫』と打楽器曲『四塊演奏』である。棒が一本舞台縁に立てられてあり、二人のダンサーが協調しえない身体の結びつきで相互にコンタクトしながら歪な身体の関係を作っていく。その後二人のダンサーが加わり、同じく四人の身体的なコンタクトで形象を創作しながら歪みのある身体関係を同様に構築し、結びつき得ない「私たち」を表象しているかに見える。ここではもはや梨園戯の指使いも歩行の形式も遵守されない。

第八場は「情」。キャプションには「私の愛について思い、夢み、焦がれている。どうして南管は男が作った音楽なのに、いつも女の感情を描いているのだろう」とあり、一人の奏者が舞台前方で正座して南管の曲『魚沉雁杳』を歌い、ダンサー四人が、二人ずつペアになり二人羽織よろしく、相手ダンサーを動かして行く。第九場は「余剰」。キャプションには「誰もが人生を無駄にするなと忠告してくれるが、たとえ人生の一部が無駄で、役に立たず、不要なものであったとしてもかまわない」とあり、曲は打楽器の南鼓演奏のみで曲想はなく、リズムだけで五人のダンサーが舞台上に立てられた棒を使って踊って行く。最終場の第一〇場は「唱」。キャプションでは「私たちの身体を歌え。私たちの気を、私たちの感情を、そして私たちの劇を」とあり、舞台中央に立てられた棒にマイク



『小南管』より

を付け、一人ずつ全員が中央に出て来て南管の曲『風打梨』を歌って行く。この歌は第三場でダンサーたちに南管の説明をした時に使った歌である。

このように作品『小南管』を通してみると、おそらく作品の前半部分にその考え方が端的に読み取れる。舞踊団のダンサー本人たちへの、南管の説明場面を舞台上で含み、そのダンサーたちの南管についてのインタビュー映像を流す場面を設けていることで明らかなように、この作品は彼ら舞踊団と南管との出会いを作品化していると考えられる。台湾で舞踊作品に南管を使うことは以前から見られ、例えば先に述べたクラウド・ゲイトの『レガシー』（一九七八）においても台湾性を描くモチーフの一つに、伴奏音楽として使用している。林懐民の南管の吸収からおよそ三〇年、少なくとも林文中の南管への向き合い方は、林懐民のそれとは異なっている。林文中は述べている。

「『南管』は台湾の伝統的な音楽の形式の一つであり、私がこの形式に関心を持ったのは、南管音楽を伴奏にしてダンスを創作することだった。ちょうど、バッハの音楽でダンスを創作するようなものだったが、南管を理解するために南管奏者と演者のグループを招き、共同作業を始めた。創作の過程で、私の関心は徐々に南管の背景や価値に移って行った。私はもはや南管を単に伴奏音楽として取り扱うことは出来ず、さらにこのような短時間で南管をマスターし、共同作業することはできないと感じた。この衝突が『小南管』を創作する目的を再考させることとなった。[16]」その後、南管奏者たちとリハーサルを繰り返す中で、この作品のスタイルが決定していったという。それは「伝統から私たちが何を学び、その哲学をどう応用するのかについての詩的な旅[17]」だったと言っている。

林文中の述べる「その哲学をどう応用するのか」についての解答は『小南管』の中では必ずしも明確ではない。少なくとも、一九七〇年代のクラウド・ゲイトの南管の扱いとは異なり、南管に「台湾意識」を無原則に読み取るという姿勢を示してはいない。舞踊団全体で経験のない伝統文化に向き合う、イントロダクティブで、しかし敬意の籠った現代的な扱いは、おそらく観客にとっても初めての南管経験と相俟って、彼らの次のステップへのスプリング・ボードとなった。

三　『小南管Ⅱ』とその梗概

続く『小南管Ⅱ』（以下『Ⅱ』と表記）は、二〇一三年に

制作された。タイトルが示すように、『小南管』の続編であることは明らかである。『小南管』が以上で述べた南管との「出会い」を作品化しているとすれば、『Ⅱ』は、その「出会い」の結果彼らがどのような理解に至ったのかを示す内容となっていると予測できる。結果的に『Ⅱ』では、『小南管』とは異なるスタイルと内容を持つ作品となった。『小南管』では、ちょうど能においてシテ方、囃子方、地謡と完全に役割が分担されているように、南管奏者とダンサーたちは完全に独立していたが、『Ⅱ』では両者は役割を分けてはおらず、共に演奏し、共に踊る。南管音楽と現代舞踊の境界が明確でなく、相互に溶け合っていることが最大の特徴である。

舞台に音楽奏者が登場する事自体は何等珍しくない。例えば、クラウド・ゲイトの『バンブー・ドリーム』（二〇〇一）では、旧ソ連時代のシュニートケやアルヴォ・ペルトの音楽とともに中国音楽も使われている。ここではセノグラフィーの竹林に加えて、ふんだんに活かされている太極拳や伝統演劇の身振りによってアジア的色彩が濃厚な作品になっている。そこでは中国音楽は尺八奏者の舞台上でのソロ演奏による（冒頭と終幕のみ登場）が、その尺八奏者がダンスに加わる事はない。そもそも林懐民の作品では音源は概して明示されることなく、背景で響いている。

背景で響く音楽（いわゆる「オフ」の音楽）はパフォーマンスとは切り離されている。ほとんどの場合その音源は記録された媒体の再生によって伝達され、それが舞台上のパフォーマンスに影響を与えることはあっても、その逆はない。その意味で、背景の音楽は舞台のパフォーマンスに対して支配的に働く。むろん二〇世紀以降は、抽象音楽がしばしば舞台音楽として活用されることがあり、比較的自由な関係を切り結ぶ場合が少なくなかった。林懐民の作品でも、抽象音楽は好んで活用されており、例えば「カーシブ三部作」[18]の第二作目の『カーシブⅡ』（二〇〇三）ではジョン・ケージの音楽のみが伴奏音楽として使用されている。しかし作品自体は、タイトルが示すように漢字の書道、特に草書をモチーフにしたアジア文化が主題であり、ダンサーたちも草書体をイメージさせる文字として踊り、舞台背景にも毛筆の筆致がデザインされている。この「書道」の主題に対してケージの音楽は、批評的に働くというよりはむしろ草書体の静なる動とでもいうべきダイナミズムとよく同化して、モチーフの抽象性を補完している。

ここで注意すべきは、このダンスとケージの同化は、モダンダンスのテーマの一つだったと考えられる、いわ

ゆる「音楽の視覚化」とは質的に異なるものであるということである。イサドラ・ダンカンに始まる音楽の視覚化は、音楽（ベートーヴェンやショパン）から喚起される感情を、規則性の無い、「自由な」ダンスで同化していくが、林懐民の場合、このケージの音楽とクラウド・ゲイトのダンスの疑いようのない同化は、草書体をモチーフにするダンスがケージの音楽から着想されたのではなく、林懐民の七〇年代以降の一貫したアジア的主題の探求の中から見出だされて行ったものであることは、その経歴はもとより、この三部作の他の二作品が必ずしも西欧抽象音楽を使用していないことからも明らかであろう。もっともそれが、ケージの音楽についての議論にまで、例えばその東洋哲学との影響関係にまで想起させにくいのは、ケージの音楽が舞台上で演奏される生の音楽ではなく、あくまで単に背景音（オフ）としてしか関わっていないため、そのコンテキストをも提示することは少ないからである。

ところが、林文中の場合、南管音楽の奏者は舞台上に登場人物として姿を現す。姿を現すばかりではなく、自らダンサーと共に踊り、演技もする。この点で奏者たちは、舞台のダンスのイリュージョンを破壊しないばかりではなく、その「物語」世界の一部と化している。林懐民『バンブー・ドリーム』の尺八奏者のように舞台上で演奏することで、音のコンテキストを感知させるばかりか、舞踊の物語世界全体に内在的に関わるのである。ではそこではどのような関係を示し、どのような「物語」世界を開示しているのだろうか。この問いに答えるために、まず以下では、『Ⅱ』全体のディスクリプションを簡単に示したい。

『Ⅱ』[19]は、全体で一〇場に分かれている。第一場はオープニングで「スロー・ロックンロール」と名付けられている。嵐を想起させる合成音の中で、ダンサーと奏者が八人舞台上に倒れている。南管の二弦と三弦、琴、尺八が使用される。徐々に鳴り始めるそれらの楽器で南管の旋律の一つである『棉搭絮』が始まる。あたかも廃墟から立ち上がるようにダンサー奏者が立ち上がってくる。下手奥にグランドピアノが一台。それが終わると第二場「ロックンロール教会」。泉州古語による『梧桐葉落』が演奏され、夫と離れてしまった妻が独り寝の寂しさを歌う。ダンサーたちはそれぞれ椅子に坐り、音楽に合わせて体を動かす。音楽が終わると、一人が椅子に立ち、現代中国語で「同性愛者は燃やせ！」[20]と叫ぶ。再度「燃やせ」と叫ぶと同時に、一人がピアノ伴奏を始める。

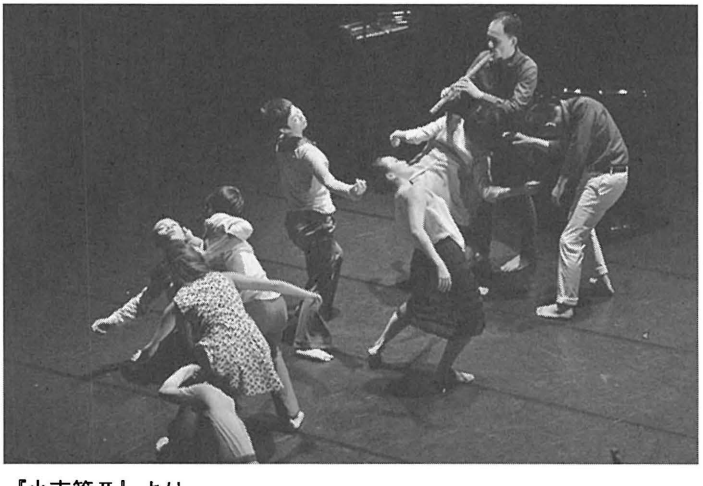
第三場「多元化家庭法案」。「南管で同性婚法案につい

て論じる」と副題があり、梨園戯『朱文走鬼』[21]を翻案した場面が演じられる。朱文（人間）と一粒金（幽霊）との二人の対話の場面で、若者二人が夜を過ごすと疑われるので、結婚するしかないと歌う。演技は梨園戯のスタイルを引用し、歌と台詞は泉州古語である。南管の曲名を使う言葉遊びで変わらぬ愛を誓い合う。再び、梨園戯『招商店』の曲を歌う。二人の愛を語りながら、ここでもまた南管の曲名を泉州語と台湾語を混用しての言葉遊びで恋人を一途に想う切ない心情が語られるが、現代語の介入（「パスワードが違います」）により、その心情が相対化される。

第四場は「幕間、家族の対話」。七人のダンサーたちが集まり、家族となり、皆で結婚論を交わす。結婚したくなる人が現れるまで結婚しないのがいいのか、昔のようにお見合いで人柄も知らずに結婚するのがいいのか。いい人はどんな人かなどと話し合う。その後「工尺譜」という伝統的な音階で歌う。

第五場「愛を探す」。梨園戯『高文挙』の曲「夫為巧名」をピアノ伴奏で歌う。言葉は古い泉州語。科挙の試験のために都に行った夫は試験に合格しても戻らない、浮気者の夫を持った妻の苦しみを歌う。

第六場は「打楽器と尺八の幕間」。打楽器と尺八の二人を除く六人が踊り集まり、尺八奏者があたかもハーメルンの笛吹き男のようにダンサーたちを引き連れて舞台上を歩いて行く。ダンサーたちが再び離れて行き、それぞれにペアを探し始める。



『小南管Ⅱ』より

第七場「愛を待つ、夏夜晩風」。現代台湾の人気ロック歌手伍佰の歌うラブソング『夏夜晩風』をピアノ伴奏でダンサー三人が歌う。歌の歌詞は男が女の愛を待ちわびる片想いの内容だが、合わせて踊られる内容は、三組のペアで男が女に馬乗りになって男尊女卑を思わせる場面の後、女が男を求めるペア、一人の男を二人の女が奪い合うペア、最終的に男との同性愛を果たす男などの、様々な形が黙劇によって演じられ、他のペアの愛は成就せずに舞台上に倒れ込む。ペアとなった男二人のコンタクト・インプロビゼーションによる場面への推移の後、次の場に進む。

第八場「チャルメラとピアノの幕間」。チャルメラのソロに合わせて、八人がペアを組んで、カップルの諍いを演じる。その後ピアノと打楽器、チャルメラでダンサーたちが踊る。

第九場「重荷」。尺八、三弦、打楽器、ピアノによる歌『感謝公主』を歌う。これは梨園戯『朱弁』からの曲で、泉州古語を使う。愛する皇女から別れて行かねばならない朱弁という人物の、皇女への感謝の気持ちを歌うが、皇女はこの一六年間の想いを忘れないで欲しい、次に会えるのは夢の中だけだろうと嘆く。四人のダンサーはペアを探して踊り、一組のペアを椅子の下敷きにしてしまう。

そして第一〇場「スローダンス、落」。ピアノの即興演奏、それを静かに聞いているダンサーたちが闇から浮かび上がる。即興演奏が終わると、梨園戯『留鞋記』からの曲『暗想暗猜』を泉州古語により歌う。恋人を想う女の切々とした気持ち、早くあなたと結ばれたいという想いがソロで歌われる。ダンサーたちは、女同士の同性のカップルが二組、男同士の同性のカップルが一組、異性によるカップルが一組、それぞれペアになり、踊り始める。歌が終わるとカップルは舞台上で一つになり、幕となる。

四　「梨園戯」の臨在

『Ⅱ』で顕著な特徴は、南管音楽ばかりではなく、梨園戯の一部を演じ、その歌をダンサーたちが歌うことにある。結果的に作品全体に占める「言葉」の比率が高くなり、ダンス部分が物足りないという批評を台湾の初演では受けている。[22] 作品全一〇場の中で、七つの場で梨園戯からの一部やその曲を泉州古語のままで歌い、台詞を通して演じるこの作品は、舞踊作品というより、ほとんど演劇作品に近い。

作品全体としては、冒頭の壊滅した都市を連想させる一種の「廃墟」から南管の音と共に人々が立ち上がり、

南管と梨園戯の楽しみにつられて、古今の愛の様々な形を演じ進めるうちに、人々はそれぞれの愛の対象に遭遇し、集団的な、主客の境界のないディオニュソス的世界とでも言えるカオスの中に沈み込んで行く、「愛の国」の成就をテーマにした作品と読む事が出来る。初演では、これらの登場人物の一人を演じる林文中本人が、このカオスの中から一人全裸になって舞台背後へと退場していく場面で作品を終えている。今回の日本公演ではその場面がなく、初演にあった外部の世界への旅立ちというモチーフは消え去り、カオチックな世界の成就で作品を閉じている。しかし、この作品の中で、南管と梨園戯の果たす役割はどこにあるのだろうか。何故、このテーマを作品化する時に南管と梨園戯を活用しなくてはならないのだろうか。

前述の『Ⅱ』のディスクリプション中、傍線を引いた部分は南管もしくは梨園戯からの引用の典拠を示している。梨園戯からの引用は、『朱文走鬼』『招商店』『高文挙』『主弁』『留鞋記』の五作品から行われ、その中から「梧桐葉落」「夫為巧名」「感謝公主」「暗想暗猜」の四曲が使われている。この四曲はどれも泉州古語が使われており、その中に台湾語や現代語がさらに混じって行く。むろんそれぞれは全曲を演じるのではなく、そのごく一部である。

例えば、第三場で演じられる「朱文走鬼」は、貧しい書生朱文が宿泊先の宿で、蝋燭の明かりを借りに来た娘一粒金と一夜を過ごすうちに、二人は恋に落ちる。愛の証に一粒金が朱文に渡す財布を、朱文の宿泊する宿屋夫妻がそれを見つける事になり、以前虐待して殺した自分たちの娘の遺品であることが判明する。三人は、一粒金が幽霊であることを知り、朱文は宿から逃亡するが、一粒金が現れて一夜を過ごした愛の誓いを守ることを迫り、朱文とともに去って行くという話である。上演に引用されているのは、この長い物語の最終部の、一粒金が逃げ出した朱文の前に現れて、一夜を過ごした証を迫るその場面である。林文中による『Ⅱ』第三場で歌われる歌では、幽霊と人間でも一夜を共にすれば関係を疑われるので結婚するしか無い、ましてや人間ではなおさらだが、女同士では結ばれることはできないのかと問う。仲人になる人がいなければそれは出来ないので無理だと答える。ではこの大きな木を仲人に立てようというと、それは現代の台湾で話題になった同性婚反対論者であるから無理だという。つまり原典の梨園戯で語られるのは、一種の亡霊譚であり、どことなくユーモアすらある話を、現代の同性婚の問題に援用しているのである。ここで梨園戯の

内容は換骨奪胎され、現代のテーマに引き寄せられて行くが、形式は梨園戯のそれを遵守し、歩行と指使い、仕草などは梨園戯の様式に依る。ここでこの梨園戯の様式は、『朱文走鬼』の物語全体の舞台への臨在を感知させると同時に、その存在を物語背景に引き寄せる一種の換喩的機能を果たす。換喩とは全体のある一部分だけを示すことで、その全体を感知させる修辞法の一つであるが、ここでは、この場面が実際の梨園戯のふたり芝居の様式（指使いと歩行法）に則って演じられることで、このことが一層強調されている。ではなぜ梨園戯の世界全体を換喩的にでも引用する必要があるのだろうか。またそれはどんな意味を作品にもたらすのだろうか。

この同じ第三場では、この直後に梨園戯の曲名を使った言葉遊びで物語世界の一部が語られる。つまり、『有縁千里』（縁があれば、千里離れていても巡りあい）、『看牡丹』（牡丹を愛で）、『年深月久』（どれだけ月日が経っても）、『共君結託』（移ろわないよう）、誓い合う。その後再び南管の歌の後、再度、梨園戯の曲名と現代語とのやり取りで次のように続く。「もしあなたの身の上に何か起こったと思うと（現代語）」『推枕著衣』（寝る事も出来ず）、『為汝割吊』（内蔵が糸に吊られるように）、辛いと嘆く。「私の身に何かあれば、あなたに財産も葬式もすべてお任せする（現代語）」と答えるが、「パスワードが違います（現代語）」とナレーションが入り、その心情は現代生活の煩雑さで揶揄される。更に二人は古語で「義姉妹の契りを結んで助け合って生きて行きましょう」というが、現代の泉州語と台湾語で「最初から結婚させない方が道徳的なのか、離婚を禁ずる方が道徳的なのか」と問いかけがあり、それに答えて再び古語に戻り「心変わりなどしない、唐小豆の枝のように相思相愛になって絡み合う」と歌う。つまり『II』では、梨園戯の曲名をその表層の意味合いだけを借用して、「台詞」へと転用するという手法でジャンルとしての梨園戯を「格下げ」しつつ現代化しているのである。またここで現代語の台詞は、古語で語られる古い伝統的な男女関係の価値観に対して水を差し、疑問符を投げかけ、その世界を宙づりにしている。

これは例えば第五場の「愛を探す」でも同様な機能を果たしていると考えられる。ここで引用される梨園戯『高文挙』の物語は、高文挙という聡明な学者が田舎の出自であったが、都に出て、科挙の試験に合格し、高級官僚の道を約束される。そこで彼は妻の王玉真に手紙を書き、都に呼び寄せようとする。しかし首相によってその手紙は離婚を求める偽物の手紙にすり替えられてしまう。首相は自分の娘と高文挙とむりやり結婚させたのである。

高文挙の妻が都に夫を探しに来てみるが、首相の娘によって捕らえられてしまう。最終的には夫と会うことを果たし、裁判官にこのことを告げ、最後には夫と元通りの生活を取り戻すという物語である。[23]

『Ⅱ』の第五場「愛を探す」でピアノ伴奏に合わせて歌われる歌『夫為功名』は、『高文挙』においては第三場、夫高文挙が科挙の試験に合格したものの、連絡が来ないので妻の王玉真が都へ向かう旅の途中で歌う嘆きの歌で、どうしてこんな浮気な夫と一緒になったのか、早く都に着きたいが纏足ゆえに歩きにくいという苛立つ気持ちを歌う。ダンサーたちは、ゆっくりと互いに繋がったり離れたりしながら人間関係の断片を部分的に描いていく。連続的に次の場になり、尺八をソロで吹く男に引きつられてダンサーたちがまるで扇動者に付き従うかのように群衆と化して行く。

従って、『夫為功名』では浮気者の夫を嘆きつつ想う妻の心情が語られるが、原典ではこの妻の心情は偽りの手紙を信じたための疑心である。「愛を探す」妻の切々とした心情が描写されるこの場の感情は、実は誤った根拠に基づくものであることが理解されて、いわゆる「劇的アイロニー」が生まれる。また直前の場である第四場「幕間、家族の対話」での結婚願望や現実的な結婚についての身近な会話を交わす家族の描写の後であることを考えれば、ここでも梨園戯の登場人物の王玉真の真摯な気持ちは、一旦宙づりにされてしまう。それは梨園戯の振付をせず、モダンダンスの文法によってこの場を踊るダンサーたちの動きによっても、多分に強調されている。

また第九場「重荷」では梨園戯『朱弁』の中から『感謝公主』が歌われる。この物語では、晋国への大使として赴く宋国の朱弁が、晋の首相によって捕らえられてしまう。そこで朱弁はその首相の養女と結婚することを求められる。その養女雪花とは隣国の皇女だったために、朱弁は実質的には夫婦生活をせず、形式的にのみ結婚することとする。その一六年の生活の後に、今度は晋の王子が宋によって捕らえられてしまう。朱弁はようやく晋から解放されるが、宋に戻る前に、朱弁と雪花はこの一六年間の「結婚」生活の間に培った真の友情ゆえに、その別れを惜しむばかりか、雪花は実は朱弁と現実的にも結婚したいと思っていたことを告げる。[24]『感謝公主』は、全体で一一場ある『朱弁』の最終場に近い第一〇場の二人の別れの場面で歌われる歌で、この劇のクライマックスでもある。

林文中による『Ⅱ』では、この場は「重荷」と題されており、名ばかりの形式上の夫婦として過ごした一六年

間を超えて、本当の夫婦になりたかったという雪花の想いを告げるこの歌の最中に、舞台上のダンサーたちは、まるで機械仕掛けの人形振りで、一人の男に三人の女ともう一人の男が奪い合い、絡んでいく。一人の男は最終的に一人の女を選び、二人して他の二人の女の屍を踏み越えて進もうとするが、その二人はこれらの屍たる三人が椅子三脚を使って下敷きにしてしまう。つまり、ここでダンスは梨園戯『朱弁』の『感謝公主』の歌の内容に対して、それをなぞるのでもなく、その喚起される感情を強調するのでもなく、一人の人間を選ぶことの重さとその先の人生の重荷に押しつぶされる現実が描かれて行く。ここでダンスは、歌の描く甘いイリュージョンを壊し、現実の難しさを描くことで、歌に対する批評性を発揮している。

作品の中のダンスは、一見南管音楽と同化しているように見える。全体に緩やかな音調と同調するようにダンサーたちの動きも緩慢であり、何等かの鋭敏な動きによって舞台の空間が切り裂かれることは、少なくとも南管が流れている間にはほとんど生じない。これはまた南管奏者が演奏しながら他のダンサーたちと共に踊り、ダンサーにも南管を習得している者がいて、両者が舞台上で演奏しながら踊るという舞と音との同調をそもそも求められているからでもあろう。それを相対化し、異化しているのは、ここでは要所に使われる現代語の台詞とダンスの振付である。これらの結果『Ⅱ』では、南管の伝統性に対する敬意を表現すると同時にその物語内容にアイロニーを投げかけることに成功している。

五　結論

林文中舞踊団による『小南管』及び『小南管Ⅱ』は、台湾の伝統芸術を現代化しているという点で、八〇年代以降の台湾現代舞踊の流れの中に位置づけられる一方で、同時にそれらにはないユニークな面を持つ、際立って実験的な作品でもある。

それはとりわけ『Ⅱ』においてダンサーが自ら南管を歌い、南管奏者もダンスに参加している点である。前作である『小南管』（二〇一一）と異なり、『Ⅱ』ではこの両者に境目がなく、共に歌い、かつ踊る。まるでこの作品で南管音楽と現代舞踊が隔てなく溶け合っているかのようである。もっとも、南管奏者が舞踊に未熟であり、ダンサーが南管音楽に不慣れであることは明らかで、例えば舞踊学者で国立臺北藝術大學副教授の林亜婷は、この作品について、ユージェニオ・バルバの実験と比較させ

意欲的な作品であることを認めながら、南管や梨園戯の技術については全員が高い水準に有るのではないことを認めている。[25]

この作品をユニークなものにしているもう一つの理由は、舞踊作品にしては言葉の占める割合が極めて高いということである。普通、現代舞踊は言葉を持たず、身体の技法と音楽によって表現されるが、この作品では歌が頻繁に歌われ、また演劇のようにディアローグが交わされる。それらの言葉は原曲や劇の一部から取られているものが少なくなく、その点で原曲や劇を換喩的に伝えており、この作品の背後に、南管もしくは梨園戯のジャンルの存在を感知させる。この作品は結果的に南管を現代化しているように見えるが、実のところ現代舞踊が梨園戯というジャンルの中に取り入れられているようにも見える。どちらにせよ、梨園戯というジャンルが一種の可塑性の層のもとで理解され、取り扱われている。

それは、梨園戯の泉州古語や古い台湾語と共に、しばしば現代口語をも併用されていることで、梨園戯を使いながら梨園戯の物語世界に対してアイロニーを生み出す事に成功している。梨園戯の物語世界はしばしば男女の性愛への渇望や、愛を成就することの困難さを歌うが、それらが現代的な意識のもとで捉え返されている。ここでは時代を超えた愛の様々な形が描かれており、その真の自由さを阻害する諸力（時代の先入観、価値観など）に対して批評的な意識を感じとることができる。と同時に、逆に現代の愛の形に対しても、臨在する梨園戯の世界は同様に批評的な視点を差し出している。例えば『Ⅱ』の第七場で、使われる音楽は、現代台湾で流行したラブソング『夏夜晩風』が男尊女卑の末の陰惨な修羅場で歌われるが、他の場面で繰り返し引用され、いわば舞台に臨在し続ける梨園戯の世界は、これを相対化してもいる。

また林文中舞踊団は、一九八七年の戒厳令解除以後、急速に進んだ「台湾」のアイデンティティの再認識という、現代台湾の重要な文化的問題を、広く「伝統」に回帰し、それを批評的に検討することで、作品化していることは繰り返し述べて来た。その点でこれらの作品に批評を加えようとする場合には、台湾の「歴史」を度外視して考察する事は安易の誹りを免れないであろうが、林文中舞踊団の作品は、それら七〇年代に強く意識される「国民国家としてのアイデンティティ」とは異なるいわば「二〇一〇年代の自意識」を持ち始めており、それについては改めて稿を設ける必要があるだろう。

注

(1)『小南管Ⅱ』は、二〇一四年度文化庁「大学を活用した文化芸術推進事業」において、文学研究科が申請した「劇場・音楽堂・美術館等と連携するアート・フェスティバル人材育成事業――〈声なき声、いたるところにかかわりの声、そして私の声〉芸術祭Ⅱ」が採択され、この芸術祭の一環として台湾から招聘し、公演の運びとなった作品である。上演は、同年十一月三十日、兵庫県立尼崎青少年創造劇場（ピッコロシアター）において行われた。この公演は「伝統芸術の現代化」というテーマのもとに開講された人材育成の科目に含まれており、この公演に即して「伝統芸術の現代化」について思索をめぐらせるという課題を一年に渡って受講生には課して来た。

(2) 林文中と同舞踊団の経歴については、『二〇一三　臺灣表演團隊名録』臺北市文化部、二〇一三年、二六八～二六九頁を参照。

(3) Yuh-jen Lu, 'Decolonized Imagination: Modernity and Modern Dance in 1970s Taiwan',『藝術評論　Arts Review』第二十一期、二〇一一、國立臺北藝術大學、一頁。

(4) David Mead, 'ReOrienting Taiwan's Modern Dance: The New Generation of Taiwanese Choreographers', Wang Yunyu & Stephanie Burridge (ed.), *Identity and Diversity: Celebrating Dance in Taiwan*, Routledge, 2012, p.175

(5) Chen Ya-ping, 'Introduction: Identity, Hybrifity, Diversity: A Brief View of Dance in Taiwan', Wang Yunyu & Stephanie Burridge(ed.), Ibid., xxi.

(6) Chen Ya-ping, Ibid., xxi.

(7) Lin We-chung, 'Small Journey', Wang Yunyu & Stephanie Burridge, (ed.), Ibid., p.214

(8) 林文中へのインタビュー、水源劇場、台北、二〇一四年一〇月二六日

(9) Lin Hwai-min, 'Dance and Society in Taiwan: A Culture in Transition', Ruth Solomon & John Solomon (ed.), *East Meets West in Dance Voices in Cross Cultural Sialogue*, Harwood Academic Publishers, 1995, p.265

(10)「南管」についてのこのパラグラフの説明は、主として以下の三種類の資料による。井口淳子「伝統音楽、語り物芸能としての南音（南管）」林文中舞踊団公演＆セミナー・ハンドアウト、二〇一四年一一月三〇日、ピッコロシアター。施炳華編著『南管新傳入門教材』台南市文化基金会、一九八八年（黄貲絜による部分訳を参照した）。楊桂香著『台湾の南管　南管音楽における演劇性と音楽集団』白帝社、二〇〇四年。

(11) 井口淳子、同ハンドアウト。

(12) 舞台で教授される五種類の指使いとは、薬指を親指と付ける「尊佛手」、親指を折りたたみ他の四指を真っすぐに揃える「四指手」、親指と人差し指で蟹の形を象る「螃蟹手」、人差し指と中指を折り畳んで親指と付ける「観音手」、観音手から薬指も手のひら側に折りたたみ小指のみ残す「鷹爪手」。

(13) 林珀姬「訪二　大師篇」ＤＶＤ『小南管』林文中振付・演出、二〇一一、林文中舞踊団

(14) 呉素君、同所、同ＤＶＤ

(15) 実はこの曲は一九八六年に日本の人気グループ「安全地帯」が歌ってヒットした曲であるが、ここではそのことにあまり意味は置かれてはいない。

(16) Lin Wen-chung, Ibid.

(17) 同書

(18) 「カーシブ三部作」は、第一作『行草』（二〇〇二）、『行草Ⅱ』（二〇〇三）、『狂草』（二〇〇五）であり、すべてカリグラフィをモチーフと主題にした作品。

(19) 二〇一四年一一月の日本公演では、舞踊団から送付された中国語原稿を、日本語に翻訳し、字幕として映写した。この原稿は、現代中国語のみならず、古い泉州語、台湾語との混合したものであり、その翻訳は大阪大学大学院博士後期課程院生黄資絜（演劇学）による。本論において、本公演についての台詞部分の日本語訳は、特に注記しない限りすべてこの黄資絜の翻訳によっている。この翻訳がなければ本論はとうてい論文としての体裁を持ちえなかった。改めて感謝したい。

(20) この台詞は、台湾で話題になった同性婚反対者である美江牧師の有名な言葉。

(21) この作品は、二〇〇六年台湾の江之翠劇場によって、日本人演出家で舞踏ダンサーの友恵しづね氏によって上演されている。その上演には今回の日本上演に参加した奏者であり演者の林雅嵐、魏美恵の二人も参加している。

(22) David Meed, WCdance: Small Nanguan 2, *Critical Dance*, Dance in Asia, Reviews. http://www.criticaldance.org/2014/03/10/wcdance-small-nanguan-2/

(23) 『泉州伝統戯曲叢書　第二巻　梨園戯・小梨園劇目』泉州地方戯曲研究社編、一九九九、二一五頁、梗概の解釈については元シンガポール国立戯曲學院長 Chua Soo Pong 氏の教示によった。

(24) 『泉州伝統戯曲叢書』同書、三六三頁、同じく梗概の解釈については Chua Soo Pong 氏の教示による。

(25) 林亞婷「邁向南管的解構與顛覆之旅 TIFA 林文中舞團《慢搖・滾》」『文化快速』二〇一三年、三月号、二三頁