

Jejak Tabi 2021: Reflections on “Getting to Know Okinawa Through Dancing”

By: Adriana Nordin Manan

Jejak-旅 Exchange 2021: 「踊ることは知ること～琉球舞踊と組踊」を振り返って

アドリアーナ・ノルディン・マナン

「踊ることは知ること～琉球舞踊と組踊」のレクチャーとワークショップは、特にマレーシアの観客にとっては、マレーシアと沖縄が共有している歴史や、文化的な類似性が明らかになり、その社会の輪郭を浮かび上がる、多くの示唆に富んだものだった。舞台芸術とは、ある場に特有の文化の、ある種の記録媒体として機能するものでありながら、隣接する文化とのつながりに関する示唆も与えてくれるものなのだということが実感された。

ことさら中国に対する外交のうえでの「ソフトパワー」として王家のなかで舞台芸術が重視されたという琉球王国の歴史を知ることが、琉球舞踊の所作を理解するうえで参考になった。こまかなサイドステップ、優雅な所作、一列に並んで観客に向かって踊るという形式も、王国貴族である観客に対する敬意の表現、この芸能が上演される文脈における社会的服従がもたらす制約の結果として解することができるだろう。これは、「タリヤン・イナン - *Tarian Inang*」といったマレー伝統舞踊にも通づる特徴だ。この舞踊もまた、王宮における娯楽としての歴史を持ち、組踊と同様、「レマ・ゲマライ - *lemah gemalai*」（軽快で柔らかい）特質を持つ所作を特徴としている。

一方、沖縄芝居は一般大衆の手により、大衆自身のために上演されるもので、より誇張された振り付けを見て取ることができる。この傾向は、おそらく台詞についても当てはまるものだろう。現在に至るまで根深く続く「広く楽しまれるためのエンターテインメント」と、「芸術」の間の分断を反映するものだろう。

是非引き続き考察したいのが、琉球王国の社会組織におけるどのようなジェンダー規範が元となり、役の性別にかかわらず、男性がすべての登場人物を演じるようになったのか、という問題だ。たとえば、女性の役割は家庭に限定されていて、公衆の面前で、つまり家族以外の他人の前でパフォーマンスをすることが禁じられたのだろうか。あるいは、観客である権力者と、舞台上のパフォーマーは同じ性別である必要があったのだろうか。パッターニー県¹の「マヨン - *Mak Yong*」の出演者が全員女性なのは、こうした理由による。この地域の権力者は伝統的に、皆女性なのだ。

出演者の衣装からもまた、日本社会の複雑性を窺い知ることができる。これは特に、海外の観客にとっては新鮮なものであったと思う。例えば、阿嘉修氏が見せてくれた着物の着付け方のバリエーション—沖縄では通常の帯ではなく、「紫帯」とと呼ばれるたすきのようなものが用いられる²—といったことを見ることで、外部の人間にとってはしばしば単一のものとして扱われる日本文化が、そのうちに多様性を持つものなのだと視覚的な例を通して実感することができた。こうした情報の断片は日本社会とその歴史をより詳細に見る一助となった。

隣接する文化といえ、組踊のあらすじはマヨンと酷似していて、思いがけない既視感に驚かされた。三線にも類似性があり、これはマレーの伝統的な楽器で、マヨンの音楽で中心的な役割を担う「ルバブ」によく似ている。この楽器は非常に重視されていて、マヨンの上演は必ず「メンガダップ・ルバブ - *menghadap rebab*」（ルバブに捧げる）という儀式から

¹ タイ南部の県。ムスリムのマレーシア人が多く暮らす

² 役柄により、通常の帯が用いられることもある。

始まる。三線をつくるのに使用される蛇皮がもともとインドネシアから輸入されたものだという事実からも、東アジアと東南アジアの間のつながりを考えるうえで、新たな側面が見えてくる。時折歌い手が、喉音で歌って伴奏に加わるのも、マヨンに類似する要素だ。

ワークショップを通して一貫して、「交換」と「繋がり」というテーマがあったように思える。主にマレーシアで高等教育を受けるダンサーである参加者たちは、組踊特有の動きを熱心に学びたがり、とくにその複雑な足の動きの詳細な解説を乞うた。組踊の背景となる沖繩の文化にまつわることのほかにも、琉球の伝統舞踊と能や歌舞伎との差異などについて、多くの質問があった。時間としては短く集中したセッションであったにもかかわらず、このレクチャー／ワークショップは、耳を傾ける者に対し、生きた歴史の形として、文化の類似性や差異について多くを教えてくれるものだった。