

Title	異文化を踊る：インド舞踊のグローバル化と日本での受容
Sub Title	Dancing "another culture": globalization of Indian dance in Japan
Author	古賀, 万由里(Koga, Mayuri)
Publisher	三田哲學會
Publication year	2012
Jtitle	哲學 No.128 (2012. 3) ,p.369- 402
JaLC DOI	
Abstract	<p>Recent discussion of globalization tries to refute the binomial opposition between global and local. The aim of this article is to examine the individual and culture related to the locality. As a case study, I focus on the Japanese dancer of Indian dance.</p> <p>In Indian temple and palace, cadir was danced by tēva-tāci, who was the maid of Gods. Tēva-tāci mainly belonged to the Icai Vellā la caste, and other caste didn't dance cadir. Because of the relationship between tēva-tāci and her patron, the movement to oppose to the cadir occurred. However, some people like the members of the Music Academy and Rukmini Devi tried to remove the erotic movement of cadir and preserve as a pure Indian dance, parata-nāṭṭiyam between 1920's and 1940's. Thus parata-nāṭṭiyam was authorized as the traditional dance of India and learned by the high-caste lady also. As the cultural activity of parata-nāṭṭiyam dancer and overseas Indians, parata-nāṭṭiyam was spread to the world.</p> <p>From 1960's, Japanese lady also started to go to India to learn parata-nāṭṭiyam. At first, they tried to dance parata-nāṭṭiyam like the Indian dancer. However, they face the difficulty because their looks are not like Indian and it is difficult to express the religious feeling.</p> <p>Then they come to try to corroborate Japanese culture and parata-nāṭṭiyam. They are fascinated by the power of expression of parata-nāṭṭiyam, but they don't merely imitate Indian dancer. They express Japanese culture and themselves by parata-nāṭṭiyam.</p> <p>Locality has potentiality to produce variety of culture. The individuals seek themselves through another culture and try to express themselves by using another culture.</p>
Notes	特集：社会学 社会心理学 文化人類学 投稿論文
Genre	Journal Article

URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000128-0369">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000128-0369</a>
-----	---

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

投稿論文

## 異文化を踊る

——インド舞踊のグローバルゼーションと日本での受容——

古 賀 万 由 里\*

**Dancing “Another Culture”:  
Globalization of Indian Dance in Japan**

*Mayuri Koga*

Recent discussion of globalization tries to refute the binomial opposition between global and local. The aim of this article is to examine the individual and culture related to the locality. As a case study, I focus on the Japanese dancer of Indian dance.

In Indian temple and palace, *cadir* was danced by *tēva-tāci*, who was the maid of Gods. *Tēva-tāci* mainly belonged to the *Icaī Vellāḷa* caste, and other caste didn't dance *cadir*. Because of the relationship between *tēva-tāci* and her patron, the movement to oppose to the *cadir* occurred. However, some people like the members of the Music Academy and Rukmini Devi tried to remove the erotic movement of *cadir* and preserve as a pure Indian dance, *parata-nāṭṭiyam* between 1920's and 1940's. Thus *parata-nāṭṭiyam* was authorized as the traditional dance of India and learned by the high-caste lady also. As the cultural activity of *parata-nāṭṭiyam* dancer and overseas Indians, *parata-nāṭṭiyam* was spread to the world.

From 1960's, Japanese lady also started to go to India to learn *parata-nāṭṭiyam*. At first, they tried to dance *parata-nāṭṭiyam* like the Indian dancer. However, they face the difficulty because

---

\* 立正大学非常勤講師

their looks are not like Indian and it is difficult to express the religious feeling. Then they come to try to corroborate Japanese culture and *parata-nāṭṭiyam*. They are fascinated by the power of expression of *parata-nāṭṭiyam*, but they don't merely imitate Indian dancer. They express Japanese culture and themselves by *parata-nāṭṭiyam*.

Locality has potentiality to produce variety of culture. The individuals seek themselves through another culture and try to express themselves by using another culture.

## 1. はじめに

グローバリゼーションに関しては、1980年代半ばから、経済、政治、文化など様々な領域で論じられてきた。当初は西洋社会から世界大的に流れるという図式であったのが、非西洋社会から西洋社会への影響も指摘されるようになった。また、一つの文化が他の地域と同様に受け容れられているのではなく、ある地域の文化が、他の地域でその地域の文化に適應して受け容れられる現象、「グローカリゼーション」がロバートソンによって指摘され、人類学や社会学にも多大な影響を与えた [ロバートソン 1992]。

従来のグローバリゼーションの研究では、文化そのものの変化に注目し、社会との関係という大きな図式の中で論じられることが多かった。だが、グローバリゼーションの発信者および受信者の個々人の感情や意識に関してはあまり言及されてこなかった。本稿では、インドの伝統文化の一つとされる、舞踊「バラタナーティヤム (*parata-nāṭṭiyam*)<sup>1</sup>」が、いかにしてインドの国内を越えて日本に渡り、受容されているのかを考察する。インド系移民ではない日本人が、なぜ異文化の踊りを習い始め、踊り続けているのかを、踊り手一人ひとりの経験や思いから考察し、グローバリゼーションの中での個人と文化の関係を問う。

<sup>1</sup> タミル語の表記については原則として Tamil Lexicon に準ずる。

## 2. グローカリゼーション研究

グローバリゼーションに関する研究は、1980年代半ばから様々な領域で始められるが、グローバリゼーションという語は多義的で、学問分野あるいは論者によって異なる意味で使用されている [大谷 2008: 12]. アブールゴッドは、グローバリゼーションを主題とする研究の多くが抽象的で、この傾向が抑制されなければ、「グローバル・バブル」、つまりグローバリゼーションに関するあまりにも専門的で空虚なおしゃべりに墮してしまう可能性を警告している [アブールゴッド 1999: 179].

グローバリゼーションの発想は、早くにはウォーラスティンの世界システム論にみられる [ウォーラスティン 1986 [1981]]. グローバリゼーションという言葉は使っていないが、現代の世界システムが西洋的な合理性の諸パターンに内在する諸前提の唯一の枠組みによって支えられていることを示した。それに対する批判としては、ロバートソンが、宗教を含む文化面の考察がかけっていると指摘している [ロバートソン 1999 [1997]: 8, 12].

社会学で影響力をもつギデンズは、グローバリゼーションとはさまざまな社会的状況や地域間の結びつきの様式が、地球全体に網の目状に張りめぐらされるほどに拡張していく過程を指しており、グローバリゼーションをモダニティ（近代化）の結果であるという [ギデンズ 2006 [1993]]. それに対してロバートソンは、グローバリゼーションは、多くの世紀にわたる長いプロセスであり、グローバリゼーションは近代化に先行したと反論する [ロバートソン 1997: 12-13].

グローバリゼーションのもう一つの議論は、文化帝国主義論である。シラーを代表とする文化帝国主義論は、ある支配的な文化が、世界の様々な文化を圧倒し、均質化された単一のグローバル文化が文字通り世界的な支配権を握ることを主張する言説である [大谷 2008: 25-26].

グローバルに対するローカルの役割は、ギデンズによっても指摘されたが、よりローカルな変容過程の重要性を指摘したのは、ロバートソンである。ロバートソンは、1980年代に日本の宗教と外来の宗教の習合状況を見て、「グローカリゼーション」という言葉を提起する。「グローカリゼーション」の概念は、一方に、全世界が均質化しつつあると考える人々と、もう一方に、一つの全体としての現代社会はますます多様化する世界だと考える人々との、知的な衝突を取り扱うために採択されている。

人類学のグローバリゼーションの議論で注目されているのは、アパデュライの概念である。アパデュライは、グローバリゼーションの力は一元的ではなく、重層的、多元的、分裂的であり、それらの外的諸力をローカルな生活空間に文脈化していく力もまた重層的、多元的、分裂的であるとした。そして、文化のフローを5つのスケープの離接的な関係として捉える。第一はエスノスケープ（民族の地景）、第二はメディアスケープ（メディアの地景）、第三はテクノスケープ（技術の地景）、第四はファイナンススケープ（資本の地景）、第五はイデオスケープ（観念の地景）である [アパデュライ 2004: 68-69]。

アパデュライの議論は、人類学者には肯定的に参照されることが多い。だが全てのスケープが同等に関係しているわけではない。文化の種類によって、関係するスケープも異なってくる。舞踊の場合は、エスノスケープの影響が強いが、音楽、映像などはメディアスケープと強く関係する。実際には、5つ以上のスケープが、複雑に関係して、グローバリゼーションを支えているのである。

従来のグローバリゼーションの議論では、グローバリゼーションを「グローバル」に対する「ローカル」という二項対立の図式の中で捉え、両者の関係を、経済、政治システムや社会制度といった大きな枠組みの中で分析していた。だが、グローカル対ローカルという図式を批判無しに受け取ってはならない。岩切のいうように、対立構造から脱することが重要であ

る [岩切 2008: 108]. そもそも、ローカルというのは、ある地域という実体があるが、グローバルというのは、地域を越えた、「地球全体」であり、それが現実的な実体をともなったエリアではなく、広範囲に渡っていく現象を指すので、完全に対立した概念ではない。

二項対立を脱するために、小田は「ローカル性の生産」に注目する。グローバル対ローカルの二項対立を前提とすると、グローバルなものは均質化や差異のないアイデンティティをもたすが、それに対してローカルなものは異質性や差異を保持していることになり、ローカルなものに属する差異や差異の起源は疑問の余地がないととられる。だがそれより問題とするべきものは、ローカル性の生産、つまりローカルなものとして理解される諸々の差異とアイデンティティを創出し、再創出している社会的諸機構であるという [小田 2009: 5].

また、二項対立を超えるグローバリゼーションの定義として、湖中の提唱する「微細なグローバリゼーション」が挙げられる。それは、周縁社会の小規模共同体が自律性を保持しつつも、グローバルな人、もの、情報のフローとの関わり合いにおいて生み出す微細な現象を指す。従来の小規模共同体はグローバリゼーションの影響を一方的に受ける側に措定されてきたが、微細なグローバリゼーションでは、ローカルとグローバルの二元論を超えて、周縁社会を、グローバリゼーションを創出する側に位置づけることが可能となる [湖中 2010: 54]. 現代では、アメリカを始めとする西洋社会から文化が流出するだけでなく、インドのような周縁社会から、世界各地にインド文化が広がっていることを考えると、「微細なグローバリゼーション」の現状を、個々の例をとりあげ、より微細にみていく必要がある。

世界の中でのインド文化を考えた場合、インド文化はグローバリゼーションの影響で、アメリカやイギリス、東南アジアをはじめとする、インド系移民の多い国々にも渡り、そこでさらに移住先の文化と融合して、

ローカル化が進んでいる。インド文化の世界でのあり方に関しては、杉本良男が提案した「環流」<sup>2</sup> という概念がある。三尾はヨーガを例にとり、従来のグローバル化論で周辺に位置づけられているインドから発せられた文化要素が、地球大の流動の中で各地の文化と相互作用を起こしながら徐々に変質し、再度発信地であるインドに戻ってインドにおける文化状況をさらに変えているという。流動する文化が一方的でなく、周回する形になっているのが特徴である [三尾 2011: 3]。

「環流」の概念は、従来のグローバリゼーション論のように、グローバル化とローカル化の二項対立ではなく、海流のようにインド文化が循環する様子を指し、移民を通してインド文化が広がっている現状を分析する上で、有効な概念である。

ただ、インド文化は移民だけを通して広がっているのではなく、日本というインド系移民の少ない国においても、ヒッピー文化やヨーガブームなどを通じて伝わっているため、「環流」の主流以外の流れも見ていく必要がある。

本稿では、以上のような議論を踏まえて、インド文化（ここではインド舞踊）と、それを受け容れる人々の感情や動きを考察する。そして、インドというローカルな場でグローバリゼーションの影響も受けて生産されたインド舞踊が、日本に紹介され、日本というローカルな場で、日本文化と融合しながら生産されていることを示す。また、その過程においては、日本人舞踊家一人一人の体験と意見が反映され、「自分表現」の場となっていることを明らかにする。

### 3. 舞踊のグローバリゼーション

あらゆるものがグローバル化する中で、舞踊をとりあげる。舞踊は、人

<sup>2</sup> 「環流」という言葉は、2009年3月19日に、みんぱく公開公演「激動するインド世界—人びとの暮らしから読み解く」で発表された、杉本良男「環流する〈インド〉—海外在住インド人のインパクト」で初出する。



間の身体表現であり、踊る人の意識、感情、考えが体現され、見るものに影響を与える。人の意識や感情といった部分に、いままでのグローバリゼーションおよびグローカリゼーション論は踏み入ることがなかったので、文化を形成する人間の精神とグローバル文化との関係を問いたい。

グローバル化している舞踊にはいかなるものが挙げられるだろうか。日本において、異国の舞踊はいかに受け容れられているのだろうか。現在、日本で幼児期に始められる異国起源の舞踊として筆頭に挙げられるのは、バレエであろう。バレエの爪先立ち「ポワント」は、女性のか細さを表し、あまり幼児期から長期間行くと足の発育に影響を及ぼすが〔石井 1999: 11-12〕、舞踊の「クラシック」として、早くから学ばせる傾向がある。もはやバレエは、「クラシック」としてあまりにも定着していて、異国のものを踊るといった意識も薄い。

年齢があがると、ジャズダンス、フラメンコなど、ジャンルの幅も広がる。最近では、フラダンスやベリーダンスが、若い女性に人気で、カルチャーセンターやスポーツクラブなどでクラスが設けられ、愛好家向けの専門誌も出ている。

舞踊についての具体例として、フラの日本での消費を考察した生地によると、日本のフラの愛好者は、1995年には約2万人、フラスタジオの数は約50と推計される。戦後、ハワイアン音楽ブーム時代に、ホテルのプールサイドのショーとして踊られてきたが、1980年代のはじめに、カルチャーセンターにフラのクラスが開設され、中高年の女性を中心に人気を集めている。動きの激しくないフラは、中高年でも踊れる「健康によいダンス」として位置づけられている。1990年代に入ると、同時代のハワイのフラを直接取り入れ、若い世代の女性たちが学び始める〔生地 1998: 54, 67〕。

生地は、フラの日本での受容を、「異文化の消費」ととらえ、日本のフラスタジオと観光の場との類似性、連続性を指摘する。それは、単にフラ

を観光で見たことがフラを学ぶ契機になったり、フラを習うことが次の旅行の動機に繋がるということだけではなく、マッカネルの指摘する、失われた「リアルな生活」、「見失ったオーセンティシティ」を、他者の中に求めているのだという [McCannell 1989 [1976]: 91, 生地 1998: 64]。これは、1970年代にインドを放浪したヒッピーや、1980年以降、自分探しに旅に出る若者にも共通しているといえる。

一方、ベリーダンスはどのようにグローバル化していったのであろうか。ベリーダンスは、名前の通り、「腹部を使うダンス」であり [西尾 2007: 235]、西洋で名づけられたことが予想される。西尾によると、ベリーダンスとは、アラビア語では「ラクス・シャルキー」と呼ばれ、オリエンタルダンスを意味した。ベリーダンスは、ガワージーと呼ばれる、ジプシーたちの踊りが元であったとされ、結婚式の場などで踊られていた。19世紀にヨーロッパによる植民地支配が進むにつれ、西洋人が求めるオリエントに対するイメージにあわせて変形していった。1893年のシカゴ万博で披露されたエロチックな踊りが欧米世界に広まった。そして、日本をはじめ、シンガポールや台湾、およびフランスなどのヨーロッパで、女性たちが熱心に学んでいる [西尾 2007: 239-240]。

ベリーダンスは、オリエンタルな踊りであり、インドも日本から見るとオリエント風に見えるため、ベリーダンスをインド舞踊であると認識している人も多い。現在、インド料理店で夜に催されるベリーダンスショーは、そうした誤解を利用し、ベリーダンスの国籍をあいまいなものとしている。

#### 4. インド古典舞踊の再生とグローバリゼーション

インド古典舞踊といわれるものには、北部のカタック、東部のオリッシー、南部のバラタナーティヤムなどがあり、地域によって舞踊の形式が異なる。本稿では、中でも国内外への流出が顕著な、バラタナーティヤム

を取り上げる。

バラタナーティヤムは、近代によって名づけられた名称で、それ以前は、デーヴァダーシ (*tēva-tāci*) と呼ばれた寺院で神に仕える侍女によって奉納されていた舞踊であり、ナウチ (*nāccu*) またはシャディル (*cadir*) と呼ばれた。デーヴァダーシは神と結婚し、未亡人とならないために、吉祥的な存在であり、当時の他の女性とは異なって、教育を受け、土地を所有することが可能であった [河野 2000:551-552, 井上 1994:320-321]。

デーヴァダーシになるには、イサイ・ヴェッラーラ (*Icai Vellāla*) という音楽カーストに生まれるか、または子授け祈願した夫婦から産まれた最初の子供として寺院に奉納されるかである。イサイ・ヴェッラーラ・カーストの男性は楽士または舞踊の指導者となり、女性は踊り手となった [井上 1994: 323-324]。

デーヴァダーシには、寺院司祭や王族、地主などのパトロンがつくようになり、彼らと性的関係をもつようになったことから、やがてデーヴァダーシは売春婦として、舞踊活動を規制されるようになる。1892年から、社会浄化運動の一環として反ナウチのキャンペーンが始まり、ついに1947年にデーヴァダーシ制度は廃止された [井上 1994: 324-329]。

だが、デーヴァダーシの踊りは、すたれてしまうわけではなかった。彼女らの踊りに芸術的価値を見出し、伝統舞踊として再生させようとする人たちがいた。オシャによると、1923年から1948年の間に、踊り手や評論家、促進者たちの手によってシャディルはバラタナーティヤムとして再生された。特に1927年には、活動家や支持者たちによって、マドラス音楽協会が組織された。そして、彼らはシャディルを、サンスクリット語に基づいて解釈し<sup>3</sup>、バラタナーティヤムと名づけた [O'Shea 2007: 4-5]。

<sup>3</sup> バラタ聖人の書いた芸能書、『ナーティヤ・シャストラ』を起源とする舞踊(ナーティヤム)という解釈と、「バ」は「バーヴァ(情感)」、「ラ」は「ラーガ(メロディー)」、「タ」は「ターラ(リズム)」であるという解釈がある。

西洋人も、オリエンタリズムの思考をもって、シャディルに関心を持ち、彼らもバラタナーティヤムとしての再生に加担した。バレリーナでコリオグラファーのアンナ・パプロアも、インドにオリエントな踊りを求めてやってきた。彼女は、神智学協会会員でブラーマン女性のルクミニ・デーヴィに出会い、シャディルをバラタナーティヤムとして再生するよう勧める [O'Shea 2007: 6-7]。ルクミニ・デーヴィはその後、精神的にデーヴァダーシの踊りから、性愛表現<sup>4</sup>など官能的な部分を取り除き、芸術としての舞踊、バラタナーティヤムに変えていった [O'Shea 2007: 46]。バラタナーティヤムは、多くの研究者が指摘するように、古来から続く伝統的な舞踊ではない。近代以降に創られていった舞踊なのである。

ルクミニ・デーヴィはブラーマンであったため、バラタナーティヤムは高カーストの女性にも受け容れられるようになった。ルクミニ・デーヴィはインドでカラークシェートラという舞踊研究所を1936年にマドラスに設立し、カースト、国籍を問わず生徒を受け入れた。シャディルは特定のカーストの中で、師匠と弟子の特別な関係<sup>5</sup>の中で師資相承されていったが、カラークシェートラでは、近代教育システムを導入し、クラス単位で教え、修了に必要なコースを設けた。

外に開かれたカラークシェートラには、1960年代から、インド国内および海外からも舞踊を学ぼうとする生徒らが集ってきた。海外からは、海外在住インド人をはじめ、外国人も学びにきた。彼らのために、2年間の短期コースも作られた。

バラタナーティヤムには、カラークシェートラで教えられるカラーク

---

<sup>4</sup> インドの舞台芸術では、ラサ（情感）を表現し、観客に伝えることが大事であるとされる。ラサは9つあり、その中でも、シュリンガーラ・ラサは恋愛を表現し、最も重要であるとされるが、ルクミニ・デーヴィはシュリンガーラ・ラサの表現をシンプルにした。

<sup>5</sup> インドの伝統的教育は、グルクラといって、師匠が生徒に個人的に教えた。

シェートラ・スタイルだけでなく、様々なスタイルがある。1930年代からのバラタナーティヤムのスタイルと傾向を調査したガストンによれば、1980年代までに残っていたバラタナーティヤムのスタイル、*bani* は、18種類あり、それらは4つに区分される。第一にデーヴァダーシの家系ではないスタイル（タンジョールカルテット・スタイル）<sup>6</sup>、第二にデーヴァダーシがいる家系のスタイル、第三にデーヴァダーシ・スタイル、第四にカラークシェートラ・スタイルを始めとする最近のスタイルである [Gaston 1996: 143].

1930年代には、デーヴァダーシのダンサーが活躍していたが、1940年代以降はデーヴァダーシ以外のダンサーが活躍ようになる。中でも大半を占めるのが、ブラーマンであった。1980年代には、アカデミー主催で踊ったダンサーの中の半分以上はブラーマンであり、イサイ・ヴェッラーラに属するものはいなかった [Gaston 1996: 291-302].

習い事としても、1970年代半ばから、バラタナーティヤムがインドの中間層を中心に流行し始める。シャディルの時代は、デーヴァダーシ以外が踊ることがなかった踊りが、上流家庭の子女の習い事として定着していったのである。

1930年代に再生されたバラタナーティヤムは、徐々にインド国内に広まっていく。1960年代からは、バラタナーティヤムが海外でも公演されるようになった。1961年には、元デーヴァダーシのダンサーであるパーラサラスワティが、日本で初の海外公演を行った。その後イギリスでも公演し、海外でも称賛されるようになった [Gaston 1996: 297, O'Shea 2007: 145]. 海外でいち早く活動したのは、ラーム・ゴーパールで、彼は1936年に東南アジアと東アジアで公演を行い、後にイギリスで多くの時間を過ごす。パーラサラスワティが表現を強調したのに対し、ゴーパール

<sup>6</sup> タンジャヴール宮廷楽師を務め、現在バラタナーティヤムとして知られる舞踊の様式を整えた4人兄弟 (井上 2006: 58).

は、バレエや他の舞踊とコラボレーションを計った [O'Shea 2007: 145].

1980年代までは、インド国内ではまだ、再生されたバラタナーティヤムのスタイルが主流であったが、他の国の舞踊や音楽とのコラボレーションを行うものも徐々に現れるようになった。インド系移民が増えるにつれ、インド文化の需要と供給も増え、バラタナーティヤムは移住先の文化と接合する形で紹介されるようになる。

## 5. 日本でのインド舞踊家の系譜

日本でインド舞踊が紹介され始めたのは、榊原舞踊団によってである。榊原舞踊団は、榊原帰逸が1930年に創設した日本初の舞踊学校、榊原舞踊学園の舞踊団である。榊原帰逸は1953年にインド、タイ、ビルマ、インドネシアの古典舞踊と民族舞踊を研究し、インド舞踊のクラスを他の舞踊のクラスとともに舞踊学校に開設した [榊原 1965].

日本で初めてインド人舞踊家によるインド舞踊が公演されたのは、1956年に、文化使節として来日したムリナニー・サラバイ率いるサラバイ舞踊団によるものである。ムリナニー・サラバイは、初期のバラタナーティヤムのコスチュームに近代的な模様と色彩を加え、舞踊の所作も新作を沢山つくり、毎年海外公演を行っていた [柳原 1965: 64].

日本からインドへ、舞踊留学に向かうようになったのは、1960年代からである。1965年に、櫻井暁美が、舞踊家では初のインド国費留学生として渡印する。バロード大学の舞踊科で5年間学ぶ。1966年には、舞踊研究家の大谷紀美子が、カラークシェートラで2年間学ぶ。

また、1968年、京都外国語大学教授であった S. N. チャクラワルティの妻、ヴァサンタマラが、インド舞踊を専門に教えるヴァサンタマラ印度舞踊研究所を、京都北区に創設する。娘のシャクティは、1957年に生まれ、3歳から父にヨガを、母からはインド古典舞踊を学び、15歳でインド舞踊家としてデビューする。またジャズやモダンダンスを取り入れた独

自の創作舞踊を発表し、世界中で公演を続けている。シャクティの弟子は、東京でもカルチャーセンターなどを通じてインド舞踊を広めた。それがきっかけでインド舞踊家への道に進んだものに、マチコ・ラクシュミーや野火杏子がいる。

日本人のインド舞踊家の多くは、初めは日本でインド舞踊を習い始めているが、プロフィールには日本人の師匠の名前を挙げる人は少なく、インドでの師匠だけを挙げている人がいる。その理由は、日本人師匠との間にトラブルがあって止めた場合や、日本人に習ったことが、権威付けにはプラスになるとは思われていないことがある。そのため、インド舞踊家の系譜は、実際に師弟関係があったとしても、本人たちが認めたがらない限り、成立しえない。以下では日本におけるインド舞踊家について検討するが、厳格な系譜を描くことはリアリティと離れることもあるため、世代別にわけることにとどめる。各世代の代表的な舞踊家に話を聞き、インド舞踊を始めた経緯やインド舞踊に対する姿勢を検討した。

### 〈第一世代〉

第一世代は、最も早くに日本からインドに渡り、インド舞踊を習得した後、日本でインド舞踊を広めた人びとである。

#### 1) 櫻井暁美

1940年、徳島で生まれる。幼少の頃は、体が弱く、引っ込み思案であった。母が将来、日本舞踊の先生になれば精神的にも肉体的にも良いだろうと考え、7才から日本舞踊を習わせた。

高校まで徳島にいた。徳島博覧会があり、阿波踊りに参加する。そのとき、ステージの合間に、カメラというインド人によって踊られた舞踊が、はじめて見るインド舞踊であった。

絵を描くことが好きだったので、絵の道に進みたかったが、母に舞踊科

## 異文化を踊る

がある大学に進むように言われ、日本大学芸術学部に進学する。大学時代、ゼミでアジアの芸能を沢山見る機会があり、中でもインド舞踊に特に興味をもった。

1965年から70年まで、インドのパロード大学に、インド政府の国費留学生として留学する。パロード大学修了後、インドの師匠による伝統的な儀礼に基づき、アランゲートラム (*arāṅkēram*, はじめてソロで踊ること) を行った。当日の朝、司祭に礼拝儀礼をしてもらい、師匠にグングル (足鈴) をつけてもらった。

帰国してすぐに、親に勧められて結婚をする。そして1971年には長女を、1972年には長男、1974年には次男を出産する。1972年、日本で初のソロリサイタルを行うが、その後16年間は、夫の転勤や育児のため、踊りを中断する。

最愛の長男が小学校3年生の時、亡くなる。しばらく、ショックから立ち直れなかったが、中学の同級生に誘われ、中学で産休先生<sup>7</sup>になる。同級生がいたので気が紛れてよかったが、周りの人に、産休先生は誰にでもできるのに、なぜ自分にしかできないインド舞踊をやらないのかといわれ、インド舞踊を再開することにした。

1981年、インド舞踊塾、「ギータンジャリ塾」を開くが、しばらくは定期的な教室は開催しなかった。またインドへ行って学ばなければならぬと思い、1987年7月から10月まで、家族を連れてインド旅行をする。その後、ギータンジャリ・インド舞踊研究会として、大阪で定期的にバラタナーティヤムの教室を開始する。

長年続けてきた日本舞踊との共通点は、重心が低いことだという。相違点は、日本舞踊では表情をあまり出さずに、自然に出る程度にとどめるが、インド舞踊では大げさに表現することである。そのため、アビナヤ (*abhinaya*, ジェスチャー) は今でも苦手であるという。

<sup>7</sup> 出産で休職する先生の代理を務める先生。



櫻井はクリスチャンであるため、シヴァやいろいろな女神などに対して、特別な感情が沸かないので、どうしたら良いのか分からないという。古典のバラタナーティヤムばかり踊ってられないので、創作舞踊をいくつか創っている。創作舞踊は、日本のものでなく、色々な題材を取り入れている。自己の体験を元に、オリジナルなテーマをもって創作劇を創っているのも、櫻井の特徴である。

創作舞踊の一つ、『フォーゲイト』は、インドの四住期<sup>8</sup>を描いている。最初、死の場面から始まるが、これはインドで滞在していた家の主治医の葬儀に参列してヒントを得た。この劇の音楽を創ったのは、北インドのワラーナシーで音楽を学んだ師匠のチャンドラセーカラである。

1996年に発表した『黎明』は、櫻井の人生の半生記を舞台化したものである。長男を失い、舞踊は中断したままであったが、再出発しようと思いい創作した。

2005年には愛知博覧会で、チャンドラセーカラ作の「JALA」を公演した。JALAとは、五元素の水の意味である。

2011年7月には、『天の川ものがたり』を大阪で公演した。櫻井の住む大阪交野の近くに、天の川伝説をもつ川がある。地元の人々にとって身近な七夕伝説を、バラタナーティヤムによって演じた。『天の川ものがたり』は1998年にも発表しているが、今回とキャストは異なる。牽牛と父王の役には、インドから招聘した舞踊家を当てている。舞台には地元の人々も参加し、地域社会を意識した舞台であった。

櫻井は日本で最も早くに、正規にインドへ留学し、本格的にインド舞踊を学んだ。しかし帰国後、すぐには活動は始めず、長い年月がたったのちに舞踊を再開し、古稀を迎えた現在でも、精力的に活動している。

---

<sup>8</sup> インド思想において、人生は、独身者として学ぶ学生期、結婚して家庭をもつ家住期、家を離れ、森に住む森住期、乞食をして過ごす遊行期に分かれる。

2) 田中裕見子

1952年、大阪で生まれる。子供時代から、生きる意味について真剣に考えていて、中学生の時には哲学書を読んで答えを探し求めていた。高校生になったとき『般若心経』を手にし、その意味を解説するため、仏教を独学で学び始める。次第に仏教の背景となったバラモン教に関心が移り、1970年に大谷大学仏教学科・インド学へ進学する。だが、大学の授業の大半は、古典の翻訳作業であり、生きる意味の答えは見つからなかった。大学3年生の夏休みに、大学の先生を中心としたグループと共に、初めてインドを旅行する。そこでフォークダンスを踊り、舞踊に関心をもつようになる。

同年の秋の学園祭で、大谷紀美子がインド舞踊を踊るのをみて、日本人でも踊れるのだと思い、自分もやろうと決意する。そして、ヴァサタマラ印度舞踊研究所に入会する。1年半通い、公演にも出たが、出版社に就職し、踊りは中断する。だが、研究所の仲間にインド行きを誘われて、インドで舞踊を学ぶ決意をする。

1976年11月に渡印し、12月からカラークシェートラの2年コースに中途入学をする。同じコースには、他にアメリカから2名、イギリス、オーストラリア、ドイツから各1名ずつが在籍していた。

1979年に京都府立文化芸術会館にて、初ソロリサイタルを開く。また、同年、アーナンダナタナム・バラタナティヤム研究会を設立し、大阪で教え始める。以後、1985年にカラークシェートラの修士課程入学のために渡印するまでは、断続的に教えており、1985年以降は妹に大阪教室を任せる。1982年から東京でも教室を始め、田中のインド留学中は、生徒らが自主的に練習をし、今日まで続いている。現在は夫の都合で大阪に在任しているが、週末は東京のクラスで教えている。

外国人は通常、カラークシェートラの2年コースのみを修了するが、田中は通算7年間留学し、4年コース、さらには修士課程も修了する。

1987年にはチダンバラムのフェスティバルで、外国人として初めて出演した。

田中は、バラタナーティヤムの中で表現するバクティ（信愛）やシュリンガーラ・ラサ（恋愛感情）に対して、違和感をもたないという。ヒンドゥー教徒でなくても、ヒンドゥーの神々を愛し、身近に感じており、そうでないとバラタナーティヤムは踊れないという。

### 〈第二世代〉

第二世代は、第一世代の影響を受けてインド舞踊の世界に入り、1980年代にインド留学をしている人たちである。本論でとりあげているマチコ・ラクシュミーと野火杏子のほかに、久保田幸代、里見まこ、ダヤ・トミコ、故小澤陽子らがいる。

#### 1) マチコ・ラクシュミー

1951年に神谷町で生まれる。絵が好きで、武蔵野美術大学の洋画科に通っていた。1970年代はヒッピー時代で、インドブームが生じていた。自分探しでインドへ旅立つ若者が多くいた。ラクシュミーは、絵の題材を探すために、1980年に初めてのインド旅行をした。

帰国後、インドに関心を持ち、何かインド文化を習いたいと思った。結婚後住んでいた吉祥寺のスポーツクラブで、シャクティの弟子のインド舞踊教室があったため、そこに入会した。インドに関心があり、舞踊に特に関心があったわけではなかったが、踊ってみたら気持ちよくなった。しかし、その教室ではシャクティのオリジナルの曲がメインで、古典舞踊はあまり習うことができなかつたため、本場のインドで舞踊を習うことを決意する。

ヨガをやっていた友人から、知り合いのインド人の勧めでインドで舞踊を習うので一緒に行かないかと誘われた。1987年9月に、インドに半年

## 異文化を踊る

間行って、プラバー・マガラジャンに師事する。プラバーに支払ったレッスン費用は、友人と二人合わせて一月で650ルピー（当時の100ドルまたは14,400円相当）であった。ちなみにインド人の生徒は50ルピーの月謝だったので、外国人料金であった。友人は3ヶ月で日本に帰国したが、ラクシュミーは半年滞在した。以後、毎年インドへ舞踊を習いに行くようになった。

プラバーの家族はブラーマン一家で、夫と息子二人と母と義母と同居しており、食事のときに家族はバナナの葉で食べていた。義母は日本人は穢れていると思っただけで、ラクシュミーらが来る前に引っ越していた。

ラクシュミーは仏教協会の宿坊に宿泊していて、プラバーの家には毎日、バスで通っていた。レッスンは午前中の30分から1時間くらいで、来客があるとずっと待たねばならなかった。プラバーのスタイルはデーヴァダーシー系の古いスタイルで、パンダナツルル・スタイルであった。プラバーに「バラタナーティムはブラーマンダンスだから、ブラーマンに分かればいい。ジェスチャーをあまり詳しくやらなくても、シュローカを聞けばブラーマンならわかる」と言われ、ブラーマンでないラクシュミーは悲しく感じた。他の生徒もブラーマンがほとんどで、シュローカをよく知っていた。

10年間プラバーに習っていたが、息子がアメリカで職を得たのと同時にプラバーもアメリカに移住したため、習うのを断念した。次に師事したのは、カラークシェートラで理論を習得した、ヴァサンタであった。ヴァサンタもブラーマン出身だが、非ブラーマンである夫とは離婚していた。

ヴァサンタには10年近く師事したが、もっと違う表現を身につけたいと思い、2006年から、シャンムガ・スングラムに師事している。シャンムガはマレー人の母親とインド人の父親をもち、スイスやマレーシア、ドゥバイなどにも教えに行っている。海外在住のインド舞踊家には教えられない表現などを、短期間で教えている。海外で活躍する舞踊家では、海

外でリサイタルを行うものが目立つが、シャンムガのように、教育目的で招聘される舞踊家もいる。

バクティやシュリンガール・ラサの表現に関しては、主人公になりきるので、表現の難しさは感じないという。また、ラクシュミーの教室でも、生徒たちにインド神話を話すと、「○○神とはこういうものだ」と納得するという。

インド舞踊を踊ることで悩んだことは、どうしてもインド人の舞踊と違うということだ。体型、顔、踊りが、日本人のラクシュミーとインド人では違う。アランゲートラムをしてから10年くらいは、何を踊っても日本人としての自分が出てきてしまうため、コンプレックスを感じていた。だがある時期から、自分の踊りをインド舞踊を使って表現しようと思った。創作するのではなく、先生から教わったものを深め、インド舞踊らしくではなく、自分らしく踊りたいと考えるようになった。

## 2) 野火杏子

1956年、豊島区で生まれる。幼少の頃から日本舞踊を習い、その他にもモダンダンスやジャズダンス、フラメンコなどを習っていて、踊りが好きだった。早稲田大学卒業後、大学院に進学し、臨床心理学を研究する。結婚して子供ができてから踊りを中断するが、気落ちし、踊りなしでは生きていけないと思った。当時、池袋のカルチャーセンターで開講されていたインド舞踊のクラスが、子供を母親に預けられる時間帯だったので、インド舞踊を習い始めた。ここでは、シャクティの弟子が教えていた。インド舞踊は、型を習得するのは難しいが、挑戦好きで負けず嫌いなので、のめりこんだ。

バイトでバレエのエキストラをやっていて、くるみ割り人形の小道具を持って、早稲田の銅羅魔館の下の喫茶店に入ったところ、店長の森尻純夫に話しかけられ、銅羅魔館のメンバーとなった。銅羅魔館では、ダンスド

ラマを創って、インドで公演する計画を立てている最中であった。野火はアジアの芸能を取り入れ、振り付けをした。そして、1988年、インドへ行ってダンスドラマを公演した。公演後に、インドのトリパティ教授に、何も説明をしていないのに、どこの国の踊りを取り入れたかを言われ、感動した。振り付けは言葉がなくても、人を感動させられると知って、生涯振り付けをしようと思った。

帰国してから、教室を銅羅魔館で開いたが、入ってもやめる人が多かった。銅羅魔館では生徒が集らなかったで、インドからアーティストを招聘して、プロデュースした。そのとき、ミトラが来日して公演した。以降、ミトラと交流し、彼女の住んでいるカルカッタに行つてアイテムを教えてもらった。

その後、プロではないが、来日のダンサーであるスジャータ・スリニヴァサンに習う。スジャータのリサイタルを手伝い、そのときに踊られた『ダシャ・アバターラ』<sup>9</sup>が印象的だったので、自分も踊りたいと思った。

1990年、スジャータの先生である、ウマ・ラオを紹介された。その後、マイソールに行き、ダシャ・アバターラを教えてもらい、インドで公演した。この踊りが、当時のピーク・パフォーマンスであった。ロシア人のダンサーと一緒に踊り、外国人が踊るインド舞踊が珍しい時代であったので、インドの新聞にも掲載された。

銅羅魔館で、インド舞踊教室、モダンナティヤム・カンパニーを開く。この教室で教えていたのは、古典舞踊であった。後のクーリヤーッタム<sup>10</sup>演者の入野智江、バラタナーティヤム舞踊家の横田ゆうわ、舟橋美香、エミ・マユリ、山元彩子もこの教室の出身である。

1995年に、モダンナティヤム・カンパニーを解散する。そして、1996年、インド舞踊集団コンテンポラリー・ナティヤム・カンパニーとして発

<sup>9</sup> ヴィシュヌ神の10の化身を題材にした踊り。10化身の一人が、仏陀である。

<sup>10</sup> ケーララ州で伝承されている、インド最古のサンスクリット劇。

足する。野火の関心は、古典舞踊だけではなく、インド映画で踊られる舞踊にも向けられた。新しい教室では、古典舞踊の他に、フィルミー・ダンス<sup>11</sup>も教えていた。1996年には、映画『カーマ・スートラ』を見て、映画に出てきたインド舞踊を習いたいという希望者が多数教室に集った。だが、映画で踊られていたのは、バラタナーティヤムではなく、オリッシーで、想像していたものと違うと知って入会しないものがほとんどであった。

フィルミー・ダンスは、当時日本ではまだインド映画が紹介され始めた時期であったが、1998年に上映された『ムトゥー踊るマハラジャ』により、テレビでもタレントがフィルミー・ダンスを真似るようになった。彼らに舞踊指導したのは野火である。

日本でバラタナーティヤムを習うのは、日本人だけではなかった。仕事でインドから日本に来ている家庭の両親らは、自分の子供に、祖国の伝統芸能を身につけて欲しいという願望がある。江東区には、在日インド人の子弟がインド式の教育を受けられる、インド人学校があるが、そことインド大使館で、2005年から野火はインド人の子供たちにバラタナーティヤムを教えている。インドで本当にアランゲートラムを行うには、州ごとに開催されている国家試験をパスしなければならない。野火は、自分の教えている生徒が、将来インドに帰ったとき、試験を受けてパスして欲しいと願う。

様々な分野で活躍中の野火であるが、舞台で至福の時を迎えるのは10年に1度くらいだという。インドで『ダシャ・アバターラ』を踊ったときは、観客と一体となり、神殿にいるように感じた。また仏陀を踊ったとき、仏陀が現れたと感じた。野火自身は仏教徒なので、仏陀になった気持ちで踊ったという。

<sup>11</sup> インド映画で踊られる踊り。インドのポップスに合わせて、古典舞踊からジャズダンスまで様々なスタイルの踊りを取り混ぜて踊られる。

## 異文化を踊る

バクティ表現に関しては、ヒンドウーの神々ではなく、自分の信仰している対象を考えて踊っているという。またシュリンガラー・ラサの表現をする時は、神ではなく、実際に好きな人を想定しているという。

野火の活動は、踊ること、教えること、振付けであるが、振付けは自分がやっているのではなく、何かに指示されて直感でやっているの、特に楽しいという。

日本の古典との創作舞踊を手がけており、「鷺娘」は、長唄の歌詞をウマに渡し、音楽家であるウマの姉が作曲して歌い、ウマが振付けた。2年前には、「雪女」をウマとカルナータカ音楽<sup>12</sup>家につくってもらった。日本舞踊の師匠には、両作品とも最後にみてもらい、チェックしてもらった。

第二世代までの舞踊家の多くは、古典舞踊としてのバラタナーティヤムのみを踊り、教えていたが、野火は、古典舞踊とフィルミーダンスという二つの看板を掲げている。フィルミーダンスにおいては、いち早くボリウッド<sup>13</sup>に目をつけ、インド映画を紹介し、舞踊をはやらせた。今後も、ビジネスを超え、先駆けでムーブメントを起こしたいと考えている。

### 〈第三世代〉

第三世代は、第一世代および第二世代の影響を受けてインド舞踊を始めた人々であり、1990年代にインド留学を實踐している。踊りの教室も全国的に広がったことから、かなりの人数がいるが、ここでは、関東を中心に活躍している二人をとりあげる。

#### 1) エミ・マユーリ

1969年、横浜で生まれる。明治大学在学中、演劇をやっている、役者

---

<sup>12</sup> インド南部の古典音楽。

<sup>13</sup> インド映画は、ボンベイ（現在のムンバイ）を中心に発達しているため、ハリウッドにちなんでボリウッドと呼ばれる。



志望だった。色々な文化にふれている時、野火杏子の踊りを見て、音楽を聴き、懐かしい感じがしたという。芝居では言葉で表現するが、バラタナーティヤムでは、言葉ではなくアビナヤで表現するので惹かれた。インド自体に興味があったわけではなく、表現に関心があり、表現の手段として、インド舞踊を選んだ。

1992年に野火のモダンナティヤム・カンパニーに入会する。95年に解散した後、数ヶ月間久保田の教室に籍を置くが、同年、バラタナーティヤムの表現をつきつめるためにチェンナイに行った。当時、日本のインド舞踊家は、カラークシェートラ・スタイルがほとんどだったが、カラークシェートラ・スタイルに疑問があり、他のものを求めていた。渡印した時期は、音楽・舞踊フェスティバルの時期ではなかったので、新聞に掲載されている広告を頼りに舞踊公演に赴いた。そこで、ウドゥッピー・ラクシュミナラヤンの弟子が出ているのを見て、これだと思い、弟子入りした。カラークシェートラ・スタイルは、誰がやっても同じようになり、表現を作り上げていくものがなかったことに不満を抱いた。それに対して、ウドゥッピーのスタイルは、踊りの組み合わせを変えることにより、幅が広がるので、魅力を感じた。

ウドゥッピーの教室では、生身の人間の美しさを出すため、弟子一人一人に対して振り付けが違っていた。どういう表現をしようか迷っていたが、ウドゥッピーに話して自分のやりたいことが明確になった。

ウドゥッピーはカーンチープラム・スタイルの継承者で、創始者カーンチープラム・エラパ・ムダリア師の弟子である。エラパ・ムダリアはおじがタンジョール・カルテットの一人で、エラパは小さい頃から音楽や踊りを習っていた。カーンチープラム・スタイルの特徴は、音楽のウェーブと動きがマッチしていることである。音楽に合わせて踊り、音楽を踊りで表現していく。カラークシェートラ・スタイルは、メロディーが流れていても、ただジャティ（足捌き）を踊っているだけのときがある。だが、カー

## 異文化を踊る

ンチープラム・スタイルは、ジャティだけでも表情がある。体を開くときは、開く感じに目線を動かす。ストーリーがなくても、目線の動きで表現をするので、いつも目線の落とし方などを研究しているという。

1995年からは毎年、半年間バイトをしてためたお金で、半年間インドに舞踊を習いに行った。2000年から教室を開くようになってからは、冬に2ヶ月、夏に1ヶ月インドへ行っている。

1998年に日本でソロ公演を行ったが、2000年1月にチェンナイでアランゲートラムをした。ウドゥピーは早くからステージに弟子を出し、アランゲートラムが最初の舞台ではないため、ウドゥピーはアランゲートラムとは言わずにグループジャ<sup>14</sup>と言う。アランゲートラムでは一人で2時間踊った。師匠には1万ルピー、オーケストラには一人2000ルピー支払った。

レッスンは、ウドゥピーの自宅で午前中に受けた。時には3時間くらいウドゥピーが話すこともあったという。ウドゥピーの下には、インド人のほかに、ドイツ人、スイス人、フランス人、また親がタミル人のオーストラリア人、アメリカ人、シンガポール人が通っている。エミはその中でも、古典をベースに新たな表現をつくろうとしている師匠と気が合った。エミが題材を提案し、師匠が音楽を考え、振付ける。エミ自身も、コンピュータで曲をつくったり、繋げたり、振り付けたりしている。エミの弟子の振付けは、エミが行っている。

創作舞踊では、2007年に、『ナヴァグラハ』を踊る。ナヴァグラハは、すでにディークシタールの作曲した短い曲があったが、今まで踊られていなかった。チェンナイで日印交流をしている人がスポンサーとなる条件として、1) 日本とインドのコラボレーションをする、2) 団体または舞踊団をつくる、が出されたため、演出に日本の神々を取り入れた。また、獅子がナヴァグラハの夢を見る、という設定にして、獅子舞も最初に取り入れた。

<sup>14</sup> 師匠（グル、*guru*）に対する礼拝儀礼（プージャ、*pūja*）。

その他、大学の後輩の日本舞踊家と、日本舞踊の演目である『神楽娘』を共演した。2011年12月には、昔から好きだった『忠臣蔵』を、バラタナーティヤムで演じた。

インド舞踊を続ける上で大変なのは、スポンサーを見つけることと集客だという。リサイタルを行うには、会場費などがかかり、よほど集客がよくなければ赤字になってしまう。協力者や集客のコネクションづくりに、インド雑貨をフェアトレードに出すことにした。インドから師匠や楽士を呼ぶには、多額のお金が必要であるため、それを実現させるためにネットワークを広げている。

## 2) 山元彩子

1970年、世田谷で生まれる。3歳から5歳までは、日本舞踊をやっていた母親の薦めで日本舞踊を習っていた。小学校1年生から中学1年生まではモダンバレエに打ち込んだ。中学、高校は陸上部と、常に体を動かしていた。大学を卒業後、就職し、ジャズダンスをやる傍ら、踊りが好きだったので趣味で舞台を見て歩いていた。そのとき、職場の同僚から、野火杏子のリサイタルに誘われ、見に行ったら衝撃を受けた。

93年に、野火率いるモダンナティヤムカンパニーに入会する。1年間習うが、95年に閉会したので、久保田幸代、および田中裕見子に師事する。

95年10月、インドに踊りの師匠を求め、2週間滞在する。そこで知り合ったインド人の男子学生に、スガラニー・ラグパティを紹介してもらう。そこでは朝夕2回のレッスンがあった。ラグパティはカリスマ的存在で、お金持ちの生徒が取り巻いていたが、生徒のレベルが低かったので、ここには入会しない決意をした。

12月にまたインドへ行き、師を求め、音楽・舞踊祭で公演を渡り歩き、1ヶ月で100近い公演を見た。だが、つきたいと思える先生に出会えな

かった。

1ヵ月後、友人に誘われてマハーバリプラムの野外フェスティバルに行った。満月の夜に、満席のステージで遅れてきて踊ったダンサーがいた。すごくいいと思い、この人に習おうと思った。そのダンサーは、シュリカラー・バラタといい、K.J.サラサの弟子だった。彼女にバラタナーティヤムを教えて欲しいと頼んだところ、彼女は教えていないので、彼女の兄弟子のA.ラクシュマンを紹介された。女性に習うつもりであったのに、ラクシュマンが男性であったので、抵抗があった。しかし、彼がアラリップ(alāriṣṣu)<sup>15</sup>を歌って、踊ってみろといわれ踊ったとき、とても踊りやすかったので、弟子入りすることにした。

ラクシュマンのスタイルはヴァリヴァール・スタイルで、他のスタイルに比べればカラクシェートラ・スタイルに近い。優雅で、感情表現に自由があるのが特徴である。

踊りのアイテムは、ラクシュマンに習ったものをそのまま踊っている。アレンジはしていない。だが、ヒンドゥー教徒でもなく、信仰もないので、インド人のように踊れない自分に気付く。そして、インド人のように習得できないことを納得し、インド人と同じように追及せず、「私の踊りだ」と思うようになる。

踊りは特に肉体を使うから、技術で隠せない自分の内面性や人間性が露出してしまふ。その分、エネルギーを直接観客に伝えられるが、その日の感情まで出てしまうので、普段から自分を戒め、清く生きていかないといけない。いい踊りをするため、ヨガや瞑想で浄化し、踊りを練習して、舞台上で「これが私の最大限です」を見せようと努めている。バラタナーティヤムを自分を表現する道具としてほれ込んでいて、自分のリサイタルは、バラタナーティヤムのリサイタルではなく、「山元彩子のリサイタル」で

<sup>15</sup> アイテムとしてまず初めに習うもの。花が開く様子を示している。アピナヤはなく、舞踊が中心である。

あるという。

## 6. 異文化の吸収

舞踊家たちがいかにしてインド舞踊に関わるようになり、そして続けてきたかをみると、そこには様々な出会い、偶然性があり、一言で傾向をまとめるのは難しいが、誰しものが直面する、異文化に魅せられたきっかけ、異文化を模倣する上での困難、そしてその異文化の吸収の仕方をまとめる以下ようになるだろう。

### 〈インド舞踊との出会い〉

インド舞踊を始めたきっかけは、人によって様々であるが、その背景にはいくつかのパターンがある。第一は、他の舞踊をすでに習っていることである。日本舞踊やバレエなどを幼少の頃から習い、踊りの基礎ができていて、踊りに関心があった。櫻井、野火、山元らがそれらにあたる。第二は、インド文化に関心があった。田中はインド哲学に関心を抱き、ラクシュミーや久保田、里見は、ヒッピー文化等の影響を受けて、インド文化やヨガに興味をもつようになった。第三はその他の芸能に関心があった例で、エミの演劇への関心があたる。

このような文化的背景をもった彼女らが、あるインド舞踊公演をみたり、近くのインド舞踊教室に通うようになって、インド舞踊を始めるようになったのである。

### 〈留学、初リサイタル〉

プロ<sup>16</sup>として活躍している舞踊家は、インドに留学したり、またはインドの師匠につき、数ヶ月滞在してから日本に帰国し、教室で教え、再び

<sup>16</sup> インド舞踊に、正式のプロ・アマの区別はない。個人がプロ意識をもって踊っている場合に、プロとなる。

## 異文化を踊る

渡印するといった生活を繰り返している。

1960年代はインド舞踊が習い始められた時だったので、インド舞踊を志すものは直接インドへ留学し、インドの師匠について。1970年代以降から、日本でもインド舞踊の教室が現れ始めたので、身近にある教室へ入門し、その後長期にわたって本格的に舞踊を習うため、インドを目指した。師匠との出会いも人の紹介など、偶然性によるものが多いが、第三世代になると、スタイルにこだわりも出てきて、自ら舞台公演を見て回り、師匠を選ぶようになる。

インドでバラタナーティヤムを習っている海外からの生徒は、インド人に比べれば小数派である。その中には日本人だけではなく、アメリカ人、ドイツ人、オーストラリア人や、インド系の欧米人もいる。

初のソロリサイタル、アランゲートラムのやり方は、外国人の場合、インド人と異なることがある。インド人の場合は、大学やカラクシェートラで行う以外では、個人の師匠や楽士に通常の倍以上の謝礼を払い、舞台費用など多額の費用が必要となる。だが日本人の場合は、正式なアランゲートラムをせずに、インドまたは日本でソロリサイタルを行い、アランゲートラムとする場合が多い。インド人の師匠もそれを承知しており、アランゲートラムがインドでは、インド舞踊の技術だけでなく、ステイタスなどのお披露目の場になるが、日本ではそうした価値がないのと、こだわる人が少ないからである。

### 〈教室〉

インドに通算何年か留学すると、日本で教室を持ち始める。個人の教室や、公民館や文化センターなどを通して教える。教えている過程においても、舞踊家は勉強中であり、さらに多くの曲を習うため、渡印する。そのため、教室は一時的にお休みとなる。生徒たちには、インドの教室と同様、基礎の動きを教えた後、曲に入る。そしていくつか曲を教えると、そ

れを発表会やリサイタルの場で披露させるのである。生徒たちへは、自らがインドの師匠に習ったものをそのまま教える場合と、アレンジする場合がある。ある程度の曲をこなし、一人で舞台に立てるまでに育ったものには、日本でアランゲートラムをさせる。だがプロの舞踊家となるものはその前に日本を飛び出し、インドに舞踊留学へ行く場合が多い。

教室に集る生徒は、20代後半以降が多い。インド舞踊に関心をもつようになるのが、そのくらいの年代が多いからである。最近では、野火の教室のように、インド人の子女が入会している場合もあり、欧米と同じように、インド人が非インド人にインド舞踊を習うという現象が生じている。

#### 〈真正性—信愛と恋愛表現〉

異国の舞踊を踊ることによって、日本人舞踊家がぶつかるのが、「真正性(authenticity)」である。山元は、インド人と同じように追及することはできないので、自分の踊りだと納得しようとしたという。インド人と同じでないというのは、一つは顔や体型がインド人と日本人とでは異なるといった肉体的な違いである。もう一つは、ヒンドゥー教徒ではないため、ヒンドゥーの神々に対する信仰が根付いていないといった、信仰面での違いである。バラタナーティヤムは、ヒンドゥーの神々の神話、神への思いを表現する、バクティ(信仰、帰依)の踊りといっている。また、9つの感情表現(ラサ)の中でも最も大切な、シュリಂಗーラ・ラサは、恋愛表現であるが、インドでは神々への愛情を表す。それは、ヒンドゥー神を信仰していない異教徒にとっては、想像か演技でしかかなりえない。キリスト教徒の櫻井は、ヒンドゥーの神々を表わすことに抵抗を感じているため、古典舞踊ではなく、創作舞踊を手がけるようになった。山元も、ヒンドゥー教徒ではない自分が踊る踊りと、ヒンドゥー教徒が踊る踊りの差を感じている。舞踊とは、踊り手の性格、内面が出てしまうため、信仰心も表れるのである。野火は、ヴィシュヌの踊りのとき、自身の信愛する仏陀

## 異文化を踊る

を想像して踊ったという。このように、ヒンドゥー神ではなく、自分の信仰する神を思い浮かべる人もいる。

シュリンガーラ・ラサ表現の解決としては、神ではなく、実在する異性を思い浮かべるという方法がある。大谷によるとカラークシェートラでは、「神なんて信じられない」と言ったアメリカ人に、先生は「ボーイフレンドを想定すればいい」と言ったという。カラークシェートラは、アピナヤをあっさりとする教授法であり、異教徒の生徒にインド人と同じような感情をもつことまでは求めないのである。野火も、シュリンガーラ・ラサでは、実際に好きな人を思って踊っているという。

バクティ、シュリンガーラ・ラサの表現で悩み、他の神や人間に代替する人がいる一方で、ヒンドゥー教を抵抗なく受け容れている人もいる。ラクシュミーは、こういう神々がいるのだと納得して踊っているという。また、大学でインド学を専攻していた田中は、ヒンドゥー神を愛し身近に感じていて、漠然と神を思って踊っているという。

このように、同じヒンドゥー神の表現であっても、アプローチの方法は踊り手によって異なっている。

### 〈インド舞踊から創作舞踊へ〉

古典のバラタナーティヤムに対して、何らかのアレンジを加えたものを創作舞踊、または他のジャンルと組み合わせたものを、コラボレーションまたはコンテンポラリーと呼ぶ。だが、そのアレンジの仕方、度合い、コラボレーションに対する考えは様々である。櫻井は、インド思想や日本の地域伝説、自身の人生などさまざまなテーマで創作舞踊を発表している。櫻井はインド神話ではなく、自分の考えを表したいという。田中は、創作古典舞踊として、『平家物語』を上演した際、平家琵琶の演奏家に出演してもらい、演出の中に取り入れたが、コラボレーションではないという。必然性のないものや安易なコラボレーションは無意味だという。



里見まこは、2010年10月に、古事記を題材に、インド舞踊で『古事記』を踊った。製作に当たっては、師匠のニーラに古事記の内容を伝え、タミル語の教授に詩を書いてもらい、それに作曲家が譜をつけたものを、ニーラが振付けたという。創作過程は、古典舞踊と同じである。里見は、『古事記』はコンテンポラリーではなく、インドの古典舞踊だという。日本の音楽ではなく、インドの曲を使い、構成も最後はティッラーナー (*tillānā*)<sup>17</sup> で終わったり、ヌリッタ (*nṛtta*, 純粹舞踊) とアビナヤが交互に出てくるなど、インドのやり方にこだわった。インドのコンテンポラリーは音楽も古典ではなく、踊りも違う場合があるので、コンテンポラリーではないという。

インド古典舞踊以外の形式(題材、音楽、舞踊など)を取り入れることは、真正なインド舞踊から離れたものとなるのか。周囲が、コラボレーションやコンテンポラリー、創作舞踊と呼んでも、舞踊家本人らは、必ずしもそうだとは思っていない。インド舞踊によって、日本文化または自分の考えを表しているのである。

## 7. 結 論

インド舞踊のグローバリゼーション現象を日本を中心にみてきたとき、インド舞踊の受け入れ方は一様ではなく、出会いから思い、そして表現の仕方まで、個人個人によって異なることがわかった。文化のグローバリゼーションと簡単にまとめるのでは見えてこない、個人の考え、舞踊観が、各々の人生と経験の中にあるのである。

日本人がインド舞踊を踊るときに、内外から問われるのは、「真正性」である。バラタナーティヤムは、「インド古典舞踊」と称して踊られるが、インド人の踊るバラタナーティヤムと全く同じにはならない。これは、外

<sup>17</sup> リサイタルの最後に踊られる曲。神々を讃える歓喜の踊り。

国人が踊るから本物ではないと一言では説明できない。音楽、踊りはイン

## 異文化を踊る

ドのバラタナーティヤムと同様であるのに、何が異なるのであろうか。

ラクシュミーは、いくらインド舞踊を踊っていても、日本人である自分が出てしまうという。また、櫻井はバクティやシュリンガーラといった、思想表現の仕方でも悩んだ。インドのダンスフィールドで踊ることを目指していた山元は、外国人が踊っても、本当にインド人に評価されることはないという。

日本のインド舞踊家らは、一度は「インド舞踊の壁」にぶち当たる。そこで悩み、試行錯誤するが、止めることなく、前進する。そこで彼女らが割り切るのは、インド人のインド舞踊ではなく、日本人（である自分）のインド舞踊として踊ることである。精神、身体ともにインド人と等しくなりえない彼女らがインド舞踊を踊るのは、単にインド人の真似をしているのではなく、インド舞踊を通して「自分」を表現しているのである。

彼女たちは、異文化を踊ることによって、独特の自文化を創造する。多重なアイデンティティをもつ個人が、その融合、接合、折衷文化として、ある形式（ここではインド舞踊）を選び取る。しかし、そのインド舞踊は、インド人の描く舞踊と合一するものではなく、日本人として、個人として生きた軌跡、趣味を全てとりまぜた、「自分の舞踊」である。異種混濁（ハイブリッド）でありながら、どこか日本回帰の様相をもつ独特の文化が生成される。

グローバリゼーションを社会からみるのではなく、個人からみることににより、異文化が単に流用されているだけでなく、異文化から自文化を創造し、それぞれに新たな真正性が生まれているといえる。

グローバルとローカルの対立、または普遍主義と個別主義の対立といったマクロな図式から読み取れなかった、個人と文化の関係は、単に個人のアイデンティティのための文化というのではなく、個人の生活環境、趣向性、偶然性が絡み合っただけで生み出されるものである。グローバリゼーションの影響を受け、ローカル性の生産に関わる中、個人は自分の生き方を模索

しながら、より豊かな表現方法を創り出している。様々な文化が循環する中、自らに合ったものを求め、それを通して「自分らしさ」を追及しているのである。

### 〈謝 辞〉

インタビューに快く答えてくださった舞踊家の方々に、心より御礼申し上げます。国立民族博物館共同研究「グローバリゼーションの中で変容する南アジア芸能の人類学的研究」（松川恭子代表）のメンバーの方々には、参考文献等を教えていただきました。タミル語表記に関しては、袋井由布子氏に御助言頂きました。また本稿を執筆するにあたって、御教示いただいた鈴木正崇先生に深謝いたします。

### 【参考文献】

- アパデュライ, アルジュン 門田健一訳 2004 『さまよえる近代—グローバル化の文化研究』平凡社。(Appadurai, Arjun, 1996, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minnesota: the University of Minnesota Press.)
- アブー=ルゴッド, ジャネット 1999 「グローバル・バブルを越えて」 A. D. キング 編 山中弘・安藤充・保呂篤彦訳 『文化とグローバル化』1999 玉川大学出版部 179-188. King, Anthony, D. ed, *Culture, Globalization and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, Binghamton: State University of New York)
- 石井達郎 1999 『アクロバットとダンス』青弓社。
- ウォーラステイン著 川北稔訳 1986 [1981] 『近代世界システム I, II』岩波現代選書。(Wallerstein, Immanuel, 1974, *The Modern World-System: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*, New York: Academic Press.)
- 井上貴子 1994 「独立前夜の芸術運動—バラタナーティヤムの再生」 辛島昇編 『ドラヴィダの世界』東京大学出版会 pp. 318-330.
- 井上貴子 2006 『近代インドにおける音楽学と芸能の変容』青弓社。
- 岩切明彦 2008 「伝統」の復活とグローバル化—日本人論と武道論に見るグローカ

## 異文化を踊る

- リゼーション」大谷裕文編『文化のグローカリゼーションを読み解く』弦書房 pp. 90-112.
- 大谷裕文 2008 「文化のグローカリゼーションを読み解く」大谷裕文編『文化のグローカリゼーションを読み解く』弦書房 pp. 12-33.
- 小田亮 2009 「共同体と代替不可能性について—社会の二層性についての試論」『日本常民文化紀要』27: 260-219.
- O'Shea, Janet 2007 *At Home in the World: Bharata Natyam on the Global Stage*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- 生地陽 1998 「日本人の踊るフラのゆくえ」『社会人類学年報』24: 53-73.
- Gaston, Anne-Marie 1996 *Bharata Natyam: From Temple to Theatre*. New Delhi: Manohar.
- ギデنز, アンソニー 2006 [1993] 『近代とはいかなる時代か?—モダニティの帰結』而立書房 (Giddens, Anthony, 1990, *The Consequences of Modernity*, UK: Polity Press)
- 河野亮仙 2000 「インド舞踊の近代」斎藤昭俊教授古稀記念論文集刊行会編『仏教教育・人間の研究』pp. 549-563.
- 榊原帰逸 1965 『アジアの舞踊』わせだ書房新社.
- 湖中真哉 2010 「「グローバリゼーション」を人類学的に乗り越えるために」『文化人類学』75-1: 48-59.
- 西尾哲夫 2007 「現代ベリーダンス事情」『NHK ラジオ短期集中講座 アラビア語講座』日本放送出版協会, pp. 234-245.
- MacCannell, Dean 1999 *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*. Berkeley: University of California Press.
- 三尾稔 2011 「「環流」する「インド文化」グローバル化する地域文化への視点」『民博通信』132: 2-7.
- ロバートソン, R. 1999 [1997] 『グローバリゼーション—地球文化の社会理論』東京大学出版会. (Robertson, Roland, 1992, *Globalization: Social Theory and Global Culture*, Sage Publication.)