

イタリア南部の民俗舞踊の構造と身体表現

——ポッリーノのパストゥラーレを例に——

金光 真理子

はじめに：タランテッラの舞踊分析と身体表現

イタリアの民俗舞踊、なかでも二人一組で踊るカップルの舞踊は、形式からみて、大きく北部と南部とに分けて語ることができる。北部のカップルの舞踊（たとえば、ポルカ、マズルカ、ワルツ、スコティッシュ、クアドリッリア等）は、一定の決まったステップと動作（動作モチーフ）を反復する「閉じた」形式に基づき、すべての踊り手が同時に同様に動く。他方、南部の舞踊は「開かれた」形式に基づき、各カップルがその時々でステップと動作を自由に選び組みあわせていくため、カップルによって動きが異なる¹。したがって、南部の舞踊の場合、カップルごとの表現、踊り手ごとの表現、そしてその一つひとつの所作の特徴をより明快にみてとることができる。

イタリア南部の民俗舞踊は、一般に「タランテッラ *tarantella*」という名称で呼び表される。タランテッラは一拍が三連符のリズムで二拍子（ $\frac{6}{8}$ ）ないし四拍子（ $\frac{12}{8}$ ）の、かなり速いテンポの音楽・舞踊であるが、その実態は地域によって異なり、個別の名称（たとえば、ナポリ近郊の「タムムリアータ *tammurriata*」、サレント地方の「ピッツィカ *pizzica*」、レッジョ・カラブリアの「ヴィッダネッダ *viddhanedda*」等）の下、それぞれに特徴的な音楽（旋律型）と舞踊（ステップ等）がある。

各地のタランテッラの中から、本稿ではバジリカータ州とカラブリア州に跨るポッリーノ一帯の「パストゥラーレ *pasturale*」を取り上げ、そのステップや形式を整理する。イタリアの民族音楽学において、タランテッラの舞踊は、言及は数多くされながらも、本格的な分析はほとんど行われていないため、まずは基礎研究となる分析を提示することが第一の狙いである²。

その上で、舞踊の身体表現の意味、すなわち踊り手の身振りや動作がどのように評価・解釈されるかを明らかにしたい。なかでも分析を通して明らかになる舞踊の形式や規則から、伝統的と考えられる舞踊の身体表現を抽出することが第二の狙いである。芸術舞踊のように身体動作が様式化され、しばしば文字や舞踊譜で明文化され、伝承される舞踊とは異なる

り、民俗舞踊は元来、共同体（地域社会）のなかで形作られ、口頭で伝承されてきた。それゆえ、大なり小なり様式化されながらも固定されることはなく、むしろ共同体のあり方と伴に変化しながら受け継がれてきたと考えられる。とりわけイタリアでは第二次世界大戦以降、急激な近代化・都市化の流れに伴い、農村社会は大きく変化した。廃れることなく受け継がれてきたように見える民俗舞踊も、身体表現の様式そしてその意味がコンテキストと伴に変化したであろうことは想像に難くない。舞踊の変化を実証的に分析するためにも、まずは伝統的なタランテッラの身体表現を措定し、現状との比較の参照点とする必要がある。そこで、19世紀末から20世紀前半にかけて、つまり近代化以前の農村社会のタランテッラの身体表現を分析・考察し、伝統的なタランテッラの身体表現を明らかにしていきたい。

1. ポッリーノのタランテッラ：タランテッラの機会と音楽

1-1. ポッリーノと祭り

ポッリーノは、イタリア南部のバジリカータ州からカラブリア州にかけて広がる山岳地帯で、伝統的に農牧業を主要な生業としてきた（地図参照）。牧畜では春から夏にかけて山羊や羊を山地へ移動させ、秋になると低地の村へ戻す。この家畜と人の移動の暦にあわせて、ポッリーノでは「ポッリーノの聖母 Madonna di Pollino」と呼ばれる聖母マリア崇拝の祭りが行われてきた。六月、信者たちは山麓のサン・セヴェリーノ村の教会から山頂の教会まで18kmの山道を登って聖母像を運び、九月には同じ道を下って聖母像を村の教会へ降ろす。その間、七月には



地図：ポッリーノ

山頂に人々が集い、歌に音楽に踊りを楽しむ。七月は伝統的にザンポーニャ（イタリア南部のバグパイプ）奏者の邂逅の場でもあり、至るところでタランテッラが演奏され、踊られる。この聖母祭は周辺各地の村々から人々が集まり、年に一度タランテッラの音楽・舞踊を共有する場であり、「ポッリーノのタランテッラ」を語ることもできるのも、この聖母祭の存在が大きい。

ポッリーノの農村社会において、タランテッラが踊られる機会は「フェスタ（祭り、祝日）」である。ポッリーノの聖母祭を始め、キリスト教の数多くの聖人祭、そしてカーニバルは、地域ないし村の人々がこぞって踊ることのできる機会である。聖人祭では、燭や麦でできた捧げ物（チント *cinto*）を頭上に乗せて踊る儀礼的なタランテッラもあれば、戸外のあちらこちらで音楽と共に自然と始まる楽しみのためのタランテッラもある。暦の上の祭りとは別に、親戚一同が集まるような機会、たとえば、結婚式や洗礼、あるいは豚の屠殺³は、親族が絆を深めあう特別な場であり、皆でタランテッラを踊り楽しんだ。遠方から親類が訪ねてくれば、それもめでたい出来事であり、家の居間は舞踊の間へと早変わりし、タランテッラが踊られた。

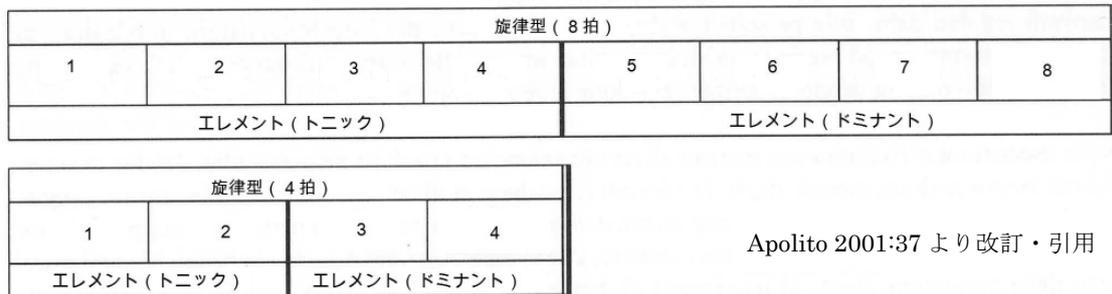
20世紀初頭にイタリア北部のカップルの舞踊が流入するまで、ポッリーノでは踊るといえば、タランテッラを踊ることであった。やがてアコーディオンのような新しい楽器やレコードと共に新しい音楽が広まり、人々が踊る舞踊のレパートリーも、ワルツやマズルカそしてロックンロールにツイストまで広がった。その結果、唯一の舞踊であったタランテッラは、多くの舞踊の中の一つへと変わるが、決して失われることはなく、とりわけチントを持って踊る儀礼的なタランテッラは複数の村で伝統が続いている。

1-2. タランテッラの音楽

タランテッラの音楽は、伝統的に、ザンポーニャもしくは小型のバグパイプのスルドゥリーナ *surdulina*⁴によって演奏されてきた。基本は独奏であるが、しばしばワインボトルに鍵で三連符を刻むリズム伴奏が付けられる。現在では、オルガネット *organetto*（小型の全音階アコーディオン）とタンブレッロ *tambrello*（タンバリン）で演奏されることも多い。

タランテッラの音楽は「旋律型⁵」に基づいて演奏される。タランテッラとして初めから終わりまで決まった曲があるわけではなく、楽譜も存在しない。演奏のベースとなるのは、一拍が三連符のリズム（ $\text{♩} = \overset{3}{\text{♩}} \text{♩}$ ）で四拍ないし八拍を一まとまりとする旋律の雛型すなわち旋律型である（図1、譜例1・2参照）。村ごとに、しばしば演奏者の名前とともに、口頭で受け継がれてきた旋律型が複数あり、演奏では個々のザンポーニャ／スルドゥリーナ演奏者がいくつかの旋律型を選択し、変形させたり、装飾音を加えたりしながら、即興的に展開していく。したがって演奏内容は演奏のたびに少しずつ変わりうるし、演奏時間は長くも短くもなりうる。

図 1: 旋律型の構成



Apolito 2001:37 より改訂・引用

譜例 1: 旋律型(八拍)の例 (Agostino Troiano の演奏)

Apolito 2001:37 より引用

譜例 2: 旋律型(四拍)の例 (Carmine Salamone の演奏)

Apolito 2001:40 より引用

巧みな踊り手は、旋律型の推移を聴き分け、音楽がある旋律(型)から次の旋律(型)へと移り変わると、それに合わせてステップないし動作を変える。旋律型とステップに一对一の対応関係があるわけではないため、機械的に論じることはできないが、音楽と舞踊の関係、演奏家と踊り手の関係はパフォーマンスの本質であり、演奏家がどのように旋律型を展開するか、あるいは踊り手がどのように動くかを左右しうる。音楽と舞踊の関係については稿を改めて論じたい。

舞踊のステップを理解する上でも重要なのが、音楽のリズム、とくに一拍を形作る三連符のリズムと、ザンポーニャ/スルドゥリーナの左手の伴奏形が生み出すリズムである。三連符のリズムは、三連符 () ばかりでなく、四分音符と八分音符による長 - 短のリズ

ム (♩ ♪)、あるいは短-長のリズム (♩ ♪) もあり、どちらも一拍一拍に躍動感を生んでいる。また、ザンポーニャの左手の伴奏形 (譜例 3 参照)、そしてスルドゥリーナの左手の伴奏形 (譜例 4 参照) はいずれも一拍一拍を刻み、そして四拍あるいは八拍で一まとまりの感覚を与えており、音楽ひいては舞踊の拍節感を決定している。

譜例 3: ザンポーニャの伴奏形(四拍)の例



譜例 4: スルドゥリーナの伴奏形(八拍)の例



2. テッラノーヴァのパストゥラーレ

2-1. 調査対象・方法

ポッリーノには大小併せて 56 の村があるが、本稿では筆者が 2008 年以來、短期のフィールドワークを重ねてきた村の一つ、テッラノーヴァ・ディ・ポッリーノ Terranova di Pollino (以下、テッラノーヴァ) を取り上げる (地図参照)。テッラノーヴァのタランテッラはパストゥラーレと呼ばれ、ポッリーノの伝統的なタランテッラの代表例である。

テッラノーヴァはポッリーノの中心に位置し、ポッリーノの聖母への信仰の篤い村の一つである。高台に位置し (標高 926m)、県の中心地 (県庁所在地) のポテンツァ Potenza から遠く 150km 余り離れた僻地ゆえに、都市の影響が達するの遅く、ポッリーノの中でも伝統的な生活様式や価値観をより長く留めた地の一つとみてよい。したがって、伝統的なタランテッラのパストゥラーレも、テッラノーヴァではおおよそ 1960 年代生まれの、比較的若い世代まで、祭り等の実体験を通じて受け継いでおり、伝統的な舞踊の形式や規則を調査し易い。

筆者は 2008 年、2010 年、2011 年の夏期にテッラノーヴァでフィールドワークを行った。調査協力者の協力を得て、パストゥラーレについて、口頭での説明と実例を記録 (録画) させてもらい、また筆者みずから踊りの習得も試みた。並行して、祭りなど実際に舞踊が

行われる現場での参与観察および記録も行った。この記録を調査協力者に見てもらい、解説や評価を聞く機会も設けた。また、インタビューも行い、調査協力者に生い立ちを語ってもらいながら、舞踊を含め生活・慣習、行事、村の歴史、男女関係の規則など文化全般に関して述懐してもらった。

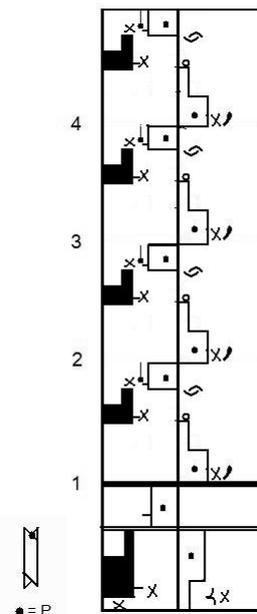
テッラノーヴァで主に協力を仰いだのは、フランチェスカ・ルフラーノ氏 **Francesca Lufrano** (女性、1959 年生) である。テッラノーヴァの分離集落の一つ、サン・ミガリーオ **San Migalio** の農村に生まれ育ち、パストゥラーレの上手な踊り手として知られた祖母を持つフランチェスカは、幼少より伝統的なパストゥラーレを学び、実践してきた。また、1980 年代から地域文化を保存・促進する協会⁶の活動に主宰者として携わり、パストゥラーレを踊り、披露してきたばかりでなく、数多くの子どもたちへ教えてきたことから、ポツリーノではパストゥラーレの優れた踊り手として自他ともに認める存在である。

2-2. ステップ

パストゥラーレのステップは男女によって動きの強さや大きさが変わるものの、基本的にどちらのステップも同じである。本稿では女性のステップを譜例に挙げて分析する（採譜はいずれも筆者による）⁷。

テッラノーヴァのパストゥラーレには二種類のステップがある。一つ目はキツァテッラ **chizzatella** と呼ばれる基本のステップ、二つ目はテルツィナート **terzinato** と呼ばれ、用途に応じて合間で使うステップである。

キツァテッラ（踏み込むステップの意）は、一拍一拍を右足で踏み込むステップである。譜例 5 を参照されたい。右足は少し後方へ引き、足全体を地面にしっかりと付ける。左足は少し前方へ出し、踵をやや浮かせて足先を軽く地面に付ける。重心は基本的に右足ないし右半身にかける。右足は拍ごとに力強く地面を踏み、左足は足先を地面に付けたまま右足の動きに応じて地面を擦るように移動させ、軽く地面を踏む。一拍の中では右足が表、左足が裏の二連符のリズムを作っているが、重心の移動を考慮すれば、強く（重く）踏む右足と弱く（軽く）踏む左足で長一短の三連符のリズムを作っているとみることもできる。ただし、重心移動に伴う動きは



譜例 5: キツァテッラ

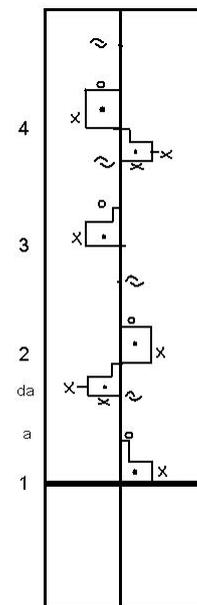
上下方向に、右足から左足へと滑らかに切れ目なく続いているため、時間の長さを右足か左足かで単純に二分できないのも事実である。フランチェスカの説明によれば、キツァテッラでは「左足はつま先をつけて擦るように押し出し、右足は踵をつけて地面を強く踏み、二拍子のアクセントのリズムを聞かせる⁸⁾」と言う。つまり、踊り手の意識においてステップとして意識されているのはもっぱら右足の動きであり、右足の一步一步の踏み込みが生み出す一拍一拍のリズム、すなわち二拍子——旋律の単位でみると四拍子——がステップのリズムとして認識されていることがわかる。

基本のステップであるキツァテッラに対し、テルツィナートはその合間に用いられる繋ぎのステップである。踊りながら少し休みたい時、素早く移動したい時、一緒に踊る相手の動きを待つ時など、状況を見ながら用いる。譜例6のように、右足から始める場合（左右どちらから始めてもよい）、一拍目では三連符リズムの第一の八分音符で右足を強く踏み込み、第三の八分音符で左足を軽く踏み、二拍目で右足を踏む。同様の動きを、三・四拍目では反対の足で行う。テルツィナート（三連符のステップの意）の名称の通り、このステップの一拍目と三拍目でそれぞれ長—短の三連符リズム

(♪ ♪) を刻む。重心の移動をみると、右足から始める場合、一・二拍目が右足（右半身）、三・四拍目が左足（左半身）に体重を乗せており、右と左に二拍ずつ分散されている。

常に右足に重心をかけて力強く踏み込まなければならないキツァテッラと比べると、重心を左右に移し替え、力を抜くことができるテルツィナートは踊り手にとって負担が軽い。そのため、その場でテルツィナートを行ってしばし足を休めることもあれば、前方へ素早く進むためにテルツィナートを使うこともある。また、次の動作へと変えようとするとき、踊り手同士のタイミングをあわせるため、その場でテルツィナートを行うこともある（次項のスプンタ・ペーデ）。

基本のステップはキツァテッラであり、テルツィナートは合間に用いる繋ぎのステップと述べたが、近年ではテルツィナートばかりを使って踊る若者を見ることも多い。テルツィナートがより負担が軽く、したがってより容易であるため、多用されている可能性は高い。さらには次にみるように動作との関係で、キツァテッラを踏むべき動作が受け継が



譜例 6:テルツィナート

れていないためとも考えられる。

2-3. 形式／コレオグラフィー

パストゥラーレは男女のペアで——複数のペアがいる場合には、二ペアの四人で一つのグループを作って——踊るのが基本である。二ペアの場合、同性同士が向かいあう形で男女が交互に並び、輪になる。

パストゥラーレには、あらかじめ決まった振付はない。左回りという大きな動きの方向が定まっているだけで、踊り手は様々な動作を自由に選び組み合わせることができる。二ペアで踊る場合、リーダー格の男性が、時に声を掛けながら、先導していくことが多い。

踊り手は、各人が左回り（反時計回り）の円を描きながら、全体として大きな円を描くように左回り（ときに右回り）に進む。踊り手の動線をみると（図 2）、個々の踊り手が描く小さな円（b）と、その総体として描かれる大きな円（a）とがある。フランチェスカは大きな円の重要性を強調する。大きな円は、四人の踊り手が共有する、いわば共同体を象徴するスペースであり、その中で個々の踊り手はみずからのスペースを確保しつつ、全体と協調して動かなければならないという。

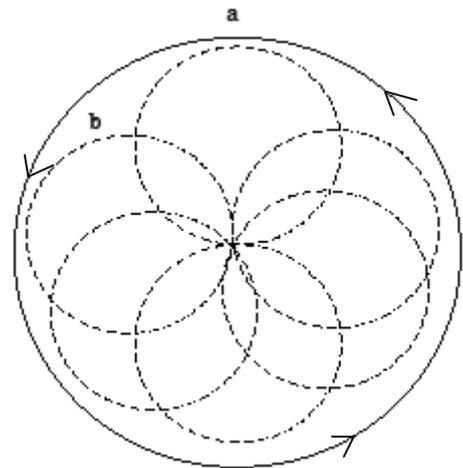
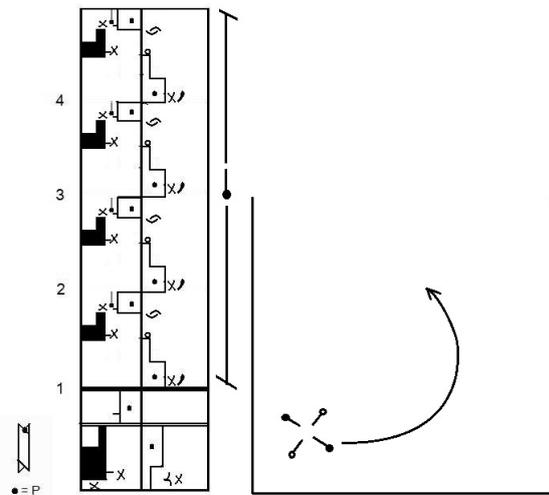


図 2: 踊り手の動線

動作の中には、ルオータ *ruota*、メツァ・ルオータ *mezza ruota*、スプンタ・ペーデ *spunta pede* など、名称のついた特定の動作がある。

- ① ルオータ（車輪のように円状で回る物の意）：各人がキツァテッラのステップで小さな円（b）上を左回りに回る動作を、二人（四人）一緒にタイミングを合わせて行う。全体として大きな円（a）上を左回りに進んでいくため、二人（四人）が作る輪が回っているような印象を与える（譜例 7）。

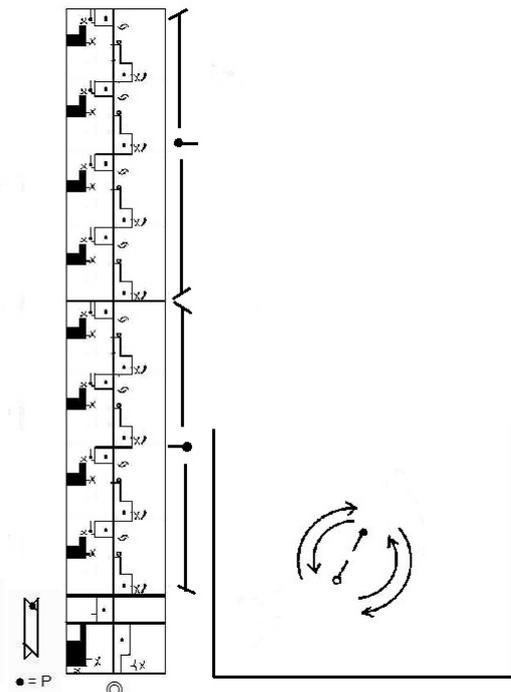


譜例 7: ルオータ

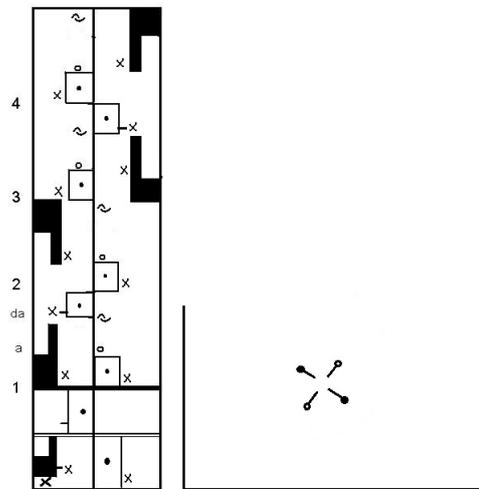
- ② メツァ・ルオータ：半分のルオータ

を意味し、キッツァテッラのステップで大きな円 (a) 上を左回りに 180 度ほど進む動作である。左回りに進んだ後、すぐに右回りに戻る形で、左右に繰り返すことが多い (譜例 8)。動き方によっては、たとえば左へ四歩 (拍)、右へ四歩 (拍) と大きく回り進むこともあれば、ほぼその場で身体を左右に傾けながらステップを踏むこともある。

- ③ スプンタ・ペーデ (つま先のステップの意) : 二人 (四人) がその場で向かい合い、テルツィナートのステップを行う動作である (譜例 9)。上述のように、より負担の軽いテルツィナートのステップで止まって休めるため、高齢者が多用する傾向がある。また、回り進むのを止め、いったんその場に留まって他の踊り手の動きを見ることができるため、二人 (四人) の動作をあわせる必要があるとき、たとえばルオータを始める前に、このスプンタ・ペーデを行うことが多い。



譜例 8:メツァ・ルオータ



譜例 9:スプンタ・ペーデ

この三つの動作の他にも、とくに名称はないが、テルツィナートのステップでの前進、半回転し (向きを変えて) テルツィナートのステップでの後進、身体の回転などの動作がある。実際のパフォーマンスでは、大きな円上の左回りの流れの中で、以上のような動作が回数も順番も自由に組み合わせられていく。たとえば、テルツィナートのステップで前進・後進するうちに、誰かがきっかけを出してルオータが始まり、数回回った後、テルツィナートのステップに戻り、すぐにメツァ・ルオータで左右に動く——振付の可能性は無数にあり、踊り手によって選択肢は多様に広がる。このパフォーマンスの一回性が舞踊の身

体表現をよりユニークにしていることは確かである。

2-4. 舞踊の規則

踊り手が共有する大きな円と個々の踊り手の小さな円とがあたかも社会の縮図のごとく意識されているように、舞踊は社交の場であり、身振り手振りなどの振る舞いには共同体の決まりごとがそのまま適用されてきた。なかでも人間関係とくに男女関係に関わる規則が顕著で、とりわけ本質的と考えられるのが、第一に「相手に背中を向けない」(男女共通)、第二に「相手に触れない」(とくに男性)、第三に「(音楽が終わるまで) 踊りから抜けない」(女性)の三点である。

1) ルール1：相手に背中を向けない

「相手に背中を向けない」というルールは、日常生活においても重要なマナーである。複数の人が集う場で、自分の背後に人が居たら、少し横にずれて背を向けないようにする。したがって舞踊においても相手に背中を向けないよう、踊り手は向かい合って踊るのが基本である。もっとも、舞踊の場合、相手に背中を向ける、あるいは逆の立場から相手の背中へ回り込むという行為ないし身体表現が、状況に応じて特定の意味を帯びてくる。

男性が女性の背中へ回り込もうとし、女性がそれをさせまいと(男性に背中を向けないようにしよう)する時、それは求愛する男性と貞淑な女性との「駆け引き」になる。二ペアで踊る場合、全体の動きを合わせるためにも、個々のペアが自由に動くことは難しいが、男女二人で踊る場合、実際の恋愛感情に関わらず、男性は女性に求愛する役割、女性はそれを淑やかにかわす役割が求められる。この「求愛」の身体表現として、男性は大きく女性へ近づき、背後へ回り込もうとする。男性の方が体力の面でも服装の面でも大きな動きができるばかりでなく、男性はイニシアチブを取る、つまり次の動作を先導することで、舞踊の主導権を握ろうとする。動作を先導すると、思うように前向きに進むことができ、一方で相手の女性は後ろ向きに進まざるをえなくなるため、アプローチしやすくなるからである。女性の側では、男性のアプローチをかわすため、テルツィナートのステップで大きく前進ないし後進して距離を取ったり、身体を45度ほど右(左回り時)ないし左(右回り時)へ回して向きを変えることであらためて男性と向かい合い、円上の位置関係をリセットしたりする。さらには、みずからイニシアチブを取ることで、追い込まれることもなくなる。フランチェスカによれば、彼女は旋律(型)の変わり目で男性よりも一瞬早く次の動作を始めることによって「ゲームをリードする」という。

男女のペアでは「求愛」と「駆け引き」が身体表現の典型であるが、相手の背中へ回り込もうとする動作が、相手への挑戦やからかい（嘲笑）といった意味を持つ場合もありうる。たとえば兄妹（姉弟）や若い男女の親友同士であれば、まさにゲームのような感覚で、互いに意図的に相手の背中へ回ろうと試みることがある。背後に回られたほうが負けという感覚である。あるいは、女性の側から同年代や年下の男性に対して、自分の方が優位にあることを示すため、相手の背後へ回り込んでみせることもある。いずれにせよ、踊り手同士の関係、個々の踊り手の年齢や性格、場の雰囲気などに依るところが大きい。

2) ルール2：相手に触れない

「相手に触れない」、とくに男性が女性に触れないというルールは、かつての農村社会の風習であった。第二次大戦後、男女の関係が急速に変化するまで、未婚の男女が公衆の面前で声をかけあったり、手を取りあったりすることは許されていなかった。厳格な風紀は舞踊にも適用され、男性も女性も相手に触れることはなかった。そのため、他地域のタランテッラと異なり、パストゥラーレには手を取り合う動作が存在しない。

それでは踊る際、どのように手を構えればよいのか。手や腕の位置・動かし方には、いくつかのパターンそして意味がある。男性は大きな身振り手振りを行うことが認められており、腕を上げる、腕を上下に振る、手を打つ、指を鳴らすなど、手や腕を大きく動かすことができる。こうしたジェスチャーは力強さや自信を表す男らしさの表現であり、ジェスチャーがまったくないと内気で、緊張したイメージを与えるし、逆にジェスチャーをやりすぎると滑稽で、自己中心的なイメージを与える。つまり、ジェスチャーによって踊り手の性格が表れる、あるいは読み取られるとあってよい。他方、女性は身振りや手振りが認められておらず、両腕を自然に下ろし、手はスカートを軽くつまむだけで不必要に動かさない。男性を誘惑するような振る舞いは厳禁であり、手でスカートを左右にひらひらと動かしてはならない。この抑制された身体表現は、女性の貞淑さ、堅実さを意味している。

手や腕のジェスチャーを行う男性にとって、ポイントとなるのは腕そして肩から上半身の動きである。たとえば、二ペアが踊っており、一人の女性が動作の推移に乗り遅れ、輪から外れそうになった場合、男性の一人が腕を大きく伸ばし、その女性を抱えるように輪に戻すことがある。その際、男性の肩から上腕が女性に触れるかもしれないが、手で女性を導くことはない。あるいは、男性の「求愛」の身体表現の一環として女性へ迫るように近づくが、その際も腕を伸ばし、女性を抱え込むように肩を寄せていくが、手では決して触れない。

もつとも、この「相手に触れない」というルールは、社会の変化に連れて失われた、あるいは意味が形骸化した感がある。フランチェスカによれば、ポツリーノの中でも地域によっては早くからワルツやmazurkaなどのカップル・ダンスの影響で、手を取りあってタランテッラを踊るようになったという。テッラノーヴァでは手を取りあう動作自体は振付として定着していないが、筆者は調査中、若者のグループが肩を組みあってルオータを行っているのを確認した。性の規範が解放され、公の場で未婚の男女が自由に接触できるようになった現在、もはや過去のルールは簡単に乗り越えられ、その意味すら理解されなくなりつつある。

3) ルール3：踊りから抜けない

ジェスチャーや踊り方によって踊り手の性格が判断されると述べたが、女性にとって舞踊はさらに「体力」ひいては「花嫁としての資質」を判断される機会でもあった。時に数十分と続くこともある音楽にあわせて踊り続けることは、健康で体力も充分にあることを示す証であり、女性が主婦となり母となるにふさわしい強さを備えていると考えられたからである。

女性は舞踊へ誘われる立場にあり、誘いを受けたら、それを途中で放棄する（踊り止める）ことはできなかった。したがって一度演奏が始まると、それが終わるまでは踊り続ける必要があった。舞踊の場では常に男性が女性を誘う形でペアが作られる。女性は男性を選び好みすることはできず、踊る以上はどの男性とも踊るのが礼儀であった。そのため、たとえば意中の女性と踊りたいが誘えずにいる男性の場合、彼の友人がその女性を誘い、途中で彼と交代する方法を取った。男性にはこのように交代の仕組みがあり、踊っている男性に対して交代を申し入れることができたため、一人の女性を相手に複数の男性が入れ替わり踊ることもあった。他方で、女性には交代の仕組みはなく、女性は音楽が続く限り踊り続けた。唯一の例外が許されたのは、高齢の女性である。老女は途中で踊りから抜けることも大目に見られた。それを逆手にとって、祖母が自分の孫娘を舞踊の場へデビューさせるため、まずは自分が踊り、途中で孫娘と交代する手がしばしば使われたという。

このように踊り続けるリスクを負った女性は、自分の身を守るためにも、疲労の度合いをコントロールし、体力を温存する必要がある。つまり、踊りながらも脚／足を休めることができるような動作をうまく行う技術が求められる。フランチェスカが指摘するのは、メツァ・ルオータの上手な利用である。キツァテッラのステップで右に左にと回り進む動作であるが、その場で身体を右に左にと二拍ずつ回すだけでメツァ・ルオータを行

っていることになる。昔は女性が重く長いスカートを着用しており、足はあまり見えなかったため、ステップをしっかりと踏まずとも外見からは分からなかったという。また、舞踊の主導権を握ることが、男性から追い込まれることなく、より楽に踊るための秘訣であり、そのためにもフランチェスカは可能な時には男性よりも一瞬先に動作を始め、次の動作を先導するという。こうして上手に力を抜きながら長く踊り続けることができるのは、自己をコントロールできる賢さの証でもあり、舞踊は女性の体力と知性を計る一つの指標となっていたのである。

終わりに

本稿ではイタリア南部の民俗舞踊タランテッラの構造と身体表現の解明に向けて、ポッリーノのタランテッラ、パストゥラーレの分析・考察を行った。舞踊分析ではパストゥラーレのステップと形式を整理し、二種類のステップ（キツァテッラ、テルツィナート）、円形の動線（踊り手が共有する「大きな円」と各踊り手が描く「小さな円」）、三種類の動作（ルオータ、メツァ・ルオータ、スプンタ・ペーデ）他、そしてそれらの動作を踊り手が即興的に選び組み合わせていく形式を明らかにした。これを基に舞踊の実践例の分析を重ねることが次の課題である。

本稿の対象としたパストゥラーレは、ポッリーノを代表するタランテッラであるが、ポッリーノを含め、バジリカータ州とカラブリア州には、アルバニア系イタリア人の集落が数多くあり、独自の伝統文化を保持している。タランテッラに関して、クムザ *këmbza* と呼ばれる彼らの踊りがあり、パストゥラーレと類似しながらも、より厳格ともいえる規則をもっている。パストゥラーレとクムザを比較考察し、その共通点あるいは相違点を明らかにすることで、ポッリーノのタランテッラの本質的な要素を見極めることも、またその奥行きや多様性を理解することも可能であろう。

また、舞踊の身体表現をみても、本稿で考察した舞踊の規則——「相手に背中を向けない」、「相手に触れない」、「踊りから抜けない」——はテッラノーヴァのパストゥラーレだけでなくクムザにも該当すると考えられる。規則となった、あるいはそれに従う形でパターン化された様々な身体表現には、地域社会における人間関係とりわけ男女の性的規範やふるまいの規則を見て取ることができる。民俗舞踊へと昇華された身体表現を社会的・文化的にも再検討することで、タランテッラ研究がイタリアの地域文化研究へ発展するものと考えている。

補記：本稿は文部科学省の科学研究費補助金（若手 B）による研究成果の一環である。

参考文献

- Apolito, Fabia. 2001. *Il repertorio della surdulina nell'area del Pollino*. Lagonegro: Brigante.
- Carbone, Donata M.. 1988. “Trascrivere il movimento: la cinetografia Laban.” In *Danza tradizionale in Calabria*, pp.57-82. Ed.by E. Castagna. Catanzaro: Coop. Raffaele Lombardi Satriani.
- Castagna, Ettore. 1988. *Danza tradizionale in Calabria*. Catanzaro: Coop. Raffaele Lombardi Satriani.
- Gala, Giuseppe Michele. 1999. *La tarantella dei pastori. Appunti sulla festa, il ballo e la musica tradizionale in Lucania*. Firenze: Taranta.
- Scaldeferri, Nicola. 2005. “La zampogna in Basilicata.” In *La zampogna. Gli aerofoni a sacco in Italia II*, pp.55-90. Ed. by M. Gioielli. Iserina: Cosmo iannone.
- Staro, Placida. n.d. “Il ballo tra tradizione e modernità.” In *Guida alla musica popolare in Italia 1. Forme e strutture*, pp.197-244. Ed. by R.Leydi. Lucca: Libreria musicale italiana.
- . 1988. “Rota: regola e improvvisazione tra realtà e rappresentazione.” In *Danza tradizionale in Calabria*, pp.27-55. Ed.by E. Castagna. Catanzaro: Coop. Raffaele Lombardi Satriani.

¹ イタリアの民俗舞踊についての概説は Staro n.d.を参照のこと。

² タランテッラの舞踊研究として、イタリアの民族舞踊学者ガーラによる研究（Gala 1999 等）が挙げられるが、総論的な記述に留まり、詳細な構造分析は行われていない。本格的な分析として唯一認められるのはカスターニャが編集した論文集（Castagna 1988）で、レッジョ・カラブリア（カラブリア州）のタランテッラを対象とし、スターロによる二種類のタランテッラの構造分析（Staro 1988）とカルボーネによるラバノーテーションを使った分析（Carbone 1988）がある。

³ 鶏、兎、豚などの家畜を飼育する家庭は現在でもあり、豚は冬季（二月頃）にさばかれ、部位によって様々なソーセージ類が作られ、蔵で吊るして保存される。豚のような大きな動物の屠殺には人手がいることから、伝統的に親戚等が手伝いに集まった。

⁴ ポッリーノで使用されているバグパイプは、ザンポーニャ・ア・キアーヴェ *Zampogna a chiave* とスルドゥリーナの二種類である。それぞれチャンター管が二本、ドローン管が二本から構成さ

