

ダンス万歳!

—ダンスはあなたを主人公にする—

目次

はじめに

1. イメージの消費の中で踊る人々

1-1. 支配のキーとしてのダンス—タヒチとハワイを事例に—

1-1-1 弾圧されるダンス

1-1-2 消費されるダンスと異なるものというイメージ

1-1-3 ダンスが弾圧された本当の理由とは

1-1-4 小結

1-2. 1-1.補足 作り出され消費されるアフリカのイメージ —サンを事例に—

1-2-2 1-1、1-2 で見えてきたこと

1-2-3 小結

1-3. 許容された黒人のダンス

1-3-1 「ひとり」ぼっちの黒人奴隷たち

1-3-2 ダンスの禁止・推奨・強制に関する奴隷主の思惑

1-3-3 ダンスとは自分を取り戻す作業

1-3-4 小結

2. 3人のダンサー—踊りの向こうにある人生—

2-1-1. キャサリン・ダナム

2-1-2. アルビン・エイリー

2-2. 石井みどり

3. そして我々も踊る

3-1. ヨサコイブーム、エイサーブーム

3-2. おばちゃんたちだってがんばっている

3-2-1. 普通の主婦の日本舞踊

3-2-2. 舞台は主婦を変身させる

3-3. 踊る機会が開放されることに付随する危惧について

4. 体が踊るのか、心が踊るのか

結論

註

文献目録

はじめに

これを今読んでいるあなたの思う「踊り」とは、あるいは「ダンス」とは何だろうか。ヒップホップ、トランス、それとも盆踊りだろうか。バレエを思い浮かべる人もいれば、小学校か中学校で踊ったフォークダンスを思い浮かべる人もいるだろう。これらはどれも踊り(ダンス)だ。国が違っていても、音楽が違っていても、また踊りの振りの形が違っていても、踊りであることは同じだ。世界中の様々な場所で、様々な時代に、様々な人びとがみんな踊りを踊ってきた。世界中の多くの人びとがそれぞれその人自身の踊りを持っている。人が音楽によってあるいはリズムによって、体を動かし、舞うという行為は世界中の人々に共通だ。

人が生きるためには、ものを食べ、睡眠をとらなければならない。種の存続のために子どもを作らなければならない。だから人は、ものを食べ、睡眠をとり、性交渉する。しかし、踊りは違う。踊らなければ生きていけないなどということはない。踊りが衣食住の環境を豊かにしてくれるわけでもない。それにもかかわらず、世界中の人びとが踊る。そして我々は踊りや踊り手に魅了される。なぜ、我々は踊るのだろうか。なぜ、踊りに惹きつけられるのだろうか。

踊り。ダンス。それは一見単なる娯楽のようにとらえられるかもしれない。しかしその単なる娯楽に見えるものに秘められたものがあるのではないか。つまり、ダンスは人にとって何か重要な役割を果たしているのではないだろうか。あるいは世界中の踊り手がその人自身にとって踊る意味を何かしら見出しているはずだ。だからこそ、世界中のあちこちでいつからともなく現在に至るまで多くの人が踊っているのだと考えれば納得できないだろうか。

そこで本稿では、いくつかの事例をとりあげ、踊りと人とはどのように関わってきたのか、人々にとって踊りはどのようなものであったのか、また、人びとは踊りにどのような魅力を見出していたのかということを考えてみたい。大昔から現在までに、踊った人が世界中でどれだけいるのかは計り知れず、その人びと一人一人と踊りとの関係についてここでとりあげるのはさすがに不可能であろう。そのため踊りの歴史の中のほんの極一部の人びとをとりあげることで先に述べたことについて考察することにする。具体的にはまず、第1章でタヒチやハワイ、カリブ海の黒人奴隷たちを事例に、先住民あるいは黒人奴隷とそのダンス、そして白人とがどのように関わっていたのかを明らかにする。次に第2章では一人の人とダンスとの係わりをより具体的に捉えるためにも、キャサリン・ダナム、アルビン・エイリー、石井みどりという3人のダンサーを簡潔にはあるが紹介し、それぞれのダンサーとダンスとの係わりを提示する。第3章では更に身近ないわゆる普通の人とダンスとの係わりを示すべく、踊るおばちゃん達(註1)に注目し、踊りや踊る彼女達の魅力に迫る。第4章では体と心と踊りの関係について考え、筆者なりの踊りと人との関係を提示する。最終的には、あなた自身があなたとダンスとの係わりについて考えてくだされば本稿は大成功を収めたと言えるだろう。

そしてもうひとつ、「はじめに」の最後に書き加えておかねばなるまい。筆者は物心ついたときから現在に至るまで、ジャンルは変遷を経ているものの、踊り続けている。しかしながら、それはなぜなのかというと、これがよくわからないのだ。あえていうならば「好きだから」。心底踊りたいと感じることもある。ところが、踊らされているような気がすることもある。それどころか、踊りたくないこともある。でも踊り続けている。本稿を執筆する作業は筆者自身が自分と踊りとのつながりを確認する作業になるだろう。そして筆者自身、筆者と踊りとの関わりを見つめなおし、自分にとって踊りとは何か、自分はなぜ踊り続けるのかということを知りたいのだ。

1. イメージの消費の中で踊る人々

支配に文化の収奪は付き物である。20世紀に日本が中国や朝鮮を支配したときも、ヨーロッパの国々がアフリカや東南アジア、アメリカなどを次々に発見し進出していったときも、その地で出会った人びとの身体、装い、言語、生活形態、慣習、思想、そして歌や踊りなどを否定し、取り上げられるものは取り上げるということがしばしばであった。このことは、少なくとも日本で教育を受けてきた人ならば誰もが知っていることだろう。だから支配と文化の収奪とが切り離せないということは、多くの人にとって当たり前で疑いのないことだと思われる。しかし、考えてみたことはあるだろうか。なぜ、文化は収奪されるのかということ。——支配されるべき他愛のない者たちの他愛のない文化など放っておけばよいではないか。文明者とはおよそ相容れない者たち。彼らは文明とは異なる者たちなのだから——。それにも関わらず、その「他愛のない文化」をわざわざ気にして収奪するのはなぜなのだろうか。

ポリネシア地域やアフリカ、新大陸などの先住民はヨーロッパ人によって専ら野蛮、野性、未開、不道徳、未熟といった言葉で規定され、それを根拠に弾圧や差別を受ける、搾取されるなどしてきた。彼らの文化や風俗は抑圧されてきた。

第1章でとりあげるポリネシアやハワイでは、伝統的な踊りや歌が禁止されていった。しかしながら、抑圧され半ば葬られた野蛮、野性、未開といったイメージが、しばしばヨーロッパにはない「異なるもの」として非現実化されている。そしてこの魅力的なものに転化された先住民のイメージは、収奪者によって利用されているのである。大航海時代以降、西欧諸国によって新しく「発見」された土地の植民地支配の多くは、原住民をキリスト教へ導くという大義名分を伴って行われたために、神父が同行している場合が多く、彼らによって多くの記録が残されている。本章では彼らの残した記録などをもとに、抑圧され一旦失われたはずの先住民のイメージが再形成され、どのように利用されているのかということをも明らかにする。

1-1. 支配のキーとしてのダンスータヒチとハワイを事例にー

本節で扱うポリネシア地域は17世紀のクックによる探検以降徐々にヨーロッパの支配化に置かれるようになった。ポリネシア地域の先住民やその文化は、ヨーロッパからやってきた人々によって野蛮であるとされ、弾圧を受けることとなった。中でも彼らのダンスは「不道徳なものである」という理由で禁止されてしまった。彼らのダンスの腰を使う動きが性的なものを連想させたからであろうか。それとも、もっと重要な理由を隠蔽して「不道徳だということにして禁止した」のだろうか。

1-1-1 弾圧されるダンス

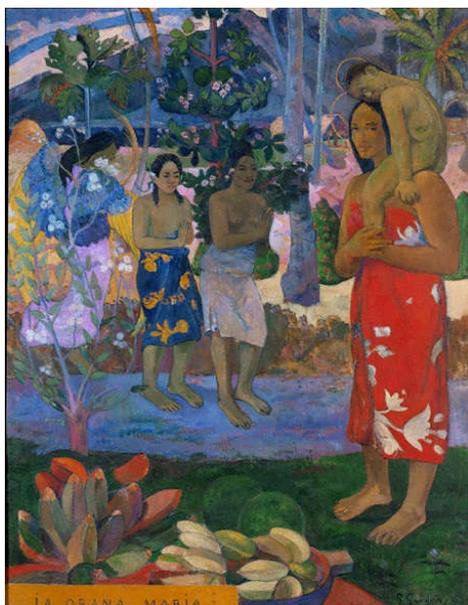


図1. イア・オラナ・マリア (ジョナス 2001: 20)



図2. ジョン・ウェバーによるスケッチ (ジョナス 2001: 18)

17世紀以降、ヨーロッパ人による探検が行われるようになった。彼らは極地やオセアニア各地に出かけていって「発見」を繰り返した。その中の一人にキャプテン・クックとして有名なジェームス・クックがいる。彼は1768年から79年にわたり、太平洋方面の探検、調査を行い、諸小島に遭遇、特にオーストラリア東岸のニュージーランドを探検し、イギリスの太平洋方面進出の基礎をつくった人物として知られている。クックが第2次航海中に到達した、フィジー諸島の東、南東太平洋上に点在する8個の火山島および珊瑚礁島群は現在クック諸島と名づけられている。クックは訪れた島々の様子についての記述を遺しているが、タヒチの人々の踊りについて次のように記述している。「サメ皮のドラムを叩いて歌う男たちの伴奏にあわせて、足首までの樹皮布のスカートを着けて胸を露わにした女たちが、エレガントな仕草で手足を動かしていた。そうかと思えば、『まったく驚いてしまう速さで』腰を旋回させていた(ジョナス 2000: 17)」。図1はポール・ゴーギャンの1891年の作品、「イア・オラナ・マリア (我マリアを拝する)」である。ゴーギャンは1891年以降2度タヒチに渡りタヒチの女性を描いた作品を数多く遺している。クックが記述している「足首までの樹皮布のスカートを着けて胸を露わにした女たち」はちょうどこの絵の中央に描かれた2人の少女のような格好であったのだろう。当時のヨーロッパではもちろん女性が胸を露わにして生活するようなことはなかったであろう。

クックは、タヒチの少女たちのダンスを「品のない見苦しい」表現と感じ、タヒチの男性たちが唇を歪めて踊る様子を「悪魔に取り憑かれたような」表情であるととらえ不快感を覚えたようだ。唇を歪める表情はタヒチの人々にとっては喜びを表現するダンスの特徴であった(ジョナス 2000: 17)。図2はクックの3度目の旅(1776~79)に同伴したアーティストのジョン・ウェバーによるポリネシア中央部のダンサーの頭部のスケッチである。口元がゆがんで描かれていることがわかる。

当時のタヒチアンダンスについて知る手がかりとして、現代のタヒチで踊られている「タムル」がある。タムルはカップルで踊る西洋式のダンスとタヒチの伝統的な動きを融合したものである。ナイトクラブやダンスホールで踊られている

ようだ。タムルの動きに注目してみる。男性は踵をそろえ、足裏を地面につけた姿勢でハサミのように膝を開閉させ勢いよくパタパタと打ちつける。そのとき腰は動かさない。左右に腰を振ることはタヒチ人にとって男らしくない行為なのだという。女性は膝を折り、足裏のボール部分に体重を乗せ、腰をすばやく旋回させる。男女とも頭部はまっすぐに保ち、腕はほとんど動かさず、骨盤を前に突き出すという腰から下の動きが主である(タムルに関する記述 ジョナス 2000: 19)。これらの動きは明らかに性交のイメージに直結している。

クックが伝えているタヒチの人々やその風俗、暮らしぶりの記述には否定的な捉え方のものが多いように思われる。おそらくクックがタヒチで出会ったものは当時のヨーロッパには存在しないものであり、クックをはじめとする西洋人にとって、「異様なもの」であったのだろう。禁欲的戒律を有するキリスト教義に基づくヨーロッパの価値観の立場に立つクックは、開放的でセックスアピールがストレートに表現される傾向のある(すなわちキリスト教の教義やヨーロッパの道徳観念に反する)タヒチ文化を「野蛮」と規定し伝えなければならなかったのだろう。(クック本人が、本当は、心の奥底でタヒチの人びとやその文化をどのように受け止め、どう思っていたのかはわからないのであるが、もちろん記述したとおりの考えだったのかもしれない。)

また、1797年、ロンドン宣教師団の代表者がタヒチを訪れた。宣教師たちはやはり先住民のダンスに好感を持たなかったようである。1820年代までに、イギリス側によって、不道德なものとして伝統的なダンスが禁止された。この禁止令は、その後ダンスにかかわるすべての活動へと及び、衣装に用いられていた樹皮布を作ることも禁止されたという(ジョナス 2000: 19)。しかしながら、先住民にとってダンスはどのようなものだったのだろうか。踊ることで喜びを感じていたのかもしれないし、踊りでコミュニケーションをとっていたのかもしれない。イギリス人には不道德に見えるダンスが、彼らにとっては大切な行為であったかもしれないのだ。

ヨーロッパとタヒチの出会い。もしかするとこれはヨーロッパの人びとだけでなく、タヒチの人びとにとっても異様なものへの遭遇ではなかっただろうか。出会いの最初の瞬間においては、この出会いは、双方にとって、純粋に未知のものとの刺激的な出会いだったのかもしれない。ところがそこに力や欲が持ち込まれると、どちらかがどちらかを支配しようとしてしまう。果たして、タヒチの人びとのダンスは不道德だったのだろうか。クックの言うように、品がなく悪魔のようだったのだろうか。そもそも不道德とは何だろうか。不道德というのは便利な言葉だ。自分にとっての道徳基準に照らして相手を不道德とすることができるからだ。イギリスとタヒチ、どちらかの文化がどちらかよりも不道德なわけではなく、ただ異なっただけだ。クックにとっての不道德、イギリス人にとっての不道德によってタヒチの人びとの道徳が弾圧されたのだとは言えないだろうか。



図 3. 1875年のハワイのフラダンサー (ジョナス 2001: 111)



図 4. 1820 年代の英国のエッチング (ジョナス 2001: 124)

同様の弾圧はハワイでもおこった。ヨーロッパの支配が及ぶようになっていたポリネシア地域同様、ハワイにおいても宣教師たちによってキリスト教化が進められ、同時に伝統的な踊りフラや歌オリが禁止された。宣教師たちが先住民を野蛮であるなど、否定的にとらえている記述が多数残っている。フラやオリは異教を崇拝する行為であるとされ、伝統的な儀式や舞踏を行った先住民たちはキリストの息子たちに異教の観念を伝えたという罪状で告発されたという。告発された先住民の数は 5 万人以上とも言われており、これは当時のハワイ先住民人口の五分の二に相当する(山中 1992)。相当な数である。かなり厳しく取り締まっていたような印象を受ける。

図 3 は 1875 年に撮られたハワイのフラダンサーの写真である。タヒチだけでなくポリネシア地域全体で、骨盤の動きが特徴的な伝統的な踊りとその衣装が弾圧を受け、ダンサーたちはこのように上下とも洋服を着ることを強制された。図 1 の女性たちの服装と比較すると大きく変化していることは明らかだ。図 4 は 1820 年代のイギリスの舞踏場の踊りの様子を描いたエッチングである。図 3 と図 4 の女性の服装は類似しており、ポリネシア地域の女性の服装が西洋化されたことは明白である。

野蛮、野性、未開、不道德、未熟とは一体何なのだろうか。それは自分たちとは異なるものを自分たちより劣ったものへと貶めるための便利な形容詞に過ぎないのではないだろうか。ヨーロッパの人々はタヒチやヨーロッパの人々よりも優れていたのだろうか。いや優劣を決める普遍的な根拠など存在しない。ただお互いの文化が違ったというだけなのだ。

1-1-2 消費されるダンスと異なるものというイメージ

しかしながら、ヨーロッパの人々すべてがタヒチアンや他のポリネシア地域の人々の文化や生活形態に対し、単に下品、野蛮、不道德であるというとらえ方をしていたとは言いきれない。中にはこの異文化に魅せられた者もいたのではないか。

その一人がフランスの画家ポール・ゴーギャンである。ゴーギャンは晩年の 1891 年から 93 年と 1895 年から 1901 年の間をタヒチで、1901 年から 1903 年に死去するまでをタヒチから 1500km 北東のヒヴァ・オア島で過ごした。1 回目、2 回目のタヒチ生活でそれぞれ現地の 13 歳、14 歳の少女を愛人にして暮らし、タヒチの女性をモデルにした数多くの作品を遺している(丹治 2003)。ゴーギャンはヨーロッパとは異なるこの地の文化を気に入る、むしろ西洋文化は好まなかったようだ。1901 年のヒヴァ・オア島への移動は、タヒチの西洋化を嫌ってのことであった(丹治 2003)。

彼は現地の女性を描いた作品を数多く遺している。彼の作品に描かれている現地の女性は、ときには上半身には何も身につけず樹皮布のスカートだけを身に着けており、ときには全裸である。元々現地の女性は上半身を露わに樹皮布のスカートを身に着けていた。「かぐわしき大地」には全裸のタヒチ女性が、「お行き」「イア・オラナ・マリア」などの作品には樹皮布のスカートをはき上半身は露わな少女が描かれている。しかし前述からわかるように、ゴーギャンがタヒチ、ヒヴァ・オア島で過ごした 19 世紀末以降、タヒチにはすでにヨーロッパの支配が及んでおりその影響が強まっていた。「南の楽園へのあこがれをいただき、タヒチ島へ旅立ったもののタヒチはすでにヨーロッパの文明におかされ、ゴーギャンが想像した地ではなかった(朝日・美術館風土記シリーズ・1 1982)」のだ。ゴーギャン自身西洋化されたタヒチに満足できず、ヒヴァ・オア島に移住している(丹治 2003)くらいである。胸を露わにし、樹皮布のスカートをはくというスタイルは、ダンスと共に、イギリスによって禁止されていた。1842 年にイギリス統治からフランス統治へ切り替わり弾圧は緩和されたようではある。しかしヨーロッパ人もかなり流入し、ヨーロッパナイズされていたであろう、実際のタヒチは、ゴーギャンの絵の中には窺うことはできない。ゴーギャンの絵は不自然なほどにタヒチらしいのである。

ゴーギャンは、敢えて、上半身裸の女性を描いているのではないか。そのほうが「タヒチらしい」からではないか。そしてそれこそがゴーギャンが憧れ求めた異国タヒチだったのではないだろうか。ゴーギャンなどの存在により、「異なるもの」を否定するのではなく、非ヨーロッパ世界に惹かれ、積極的に認め、そこに入って行ったヨーロッパ人も確かに存在したと言えるのではないだろうか。ただし、このようなエキゾチズムに憧れる人々のために、これから述べるようなエキゾチックなイメージの消費が生じてきたのだという可能性もまた否めない。

ハワイのフラについて次のようなエピソードがある。ハワイの人びとは、1825 年に火山神ペレへの信仰を廃棄、キリスト教へ改宗することとなった。これに伴い、異教を崇拝する行為であるとして伝統舞踊フラと歌謡オリが禁止された。伝統的な儀式や舞踏を行った先住民たちはキリストの息子たちに異教の観念を伝えたという罪状で宣教師団によって告発されたという(山中 1992)。しかしその一方で、「彼ら(ハワイでのフラの弾圧を行った宣教師たち)の多くは、実際のところ、ハワイ先住民の伝統文化のもつ美しさや躍動感に魅了されていた。それは、彼らの報告のはしばしに窺うことがで

きる。彼らの多くは、実際には、フラや伝統の文化を半ば愛してすらいいた(山中 1992: 36)のだ。自分たちとは異なるものを否定する一方、異文化への憧れも存在していたかもしれないのである。異文化は野蛮とされながらもエキゾチックな魅力を漂わせるのだ。

このエキゾチシズム、異文化への憧れを巧みに利用しようとした者が存在した。ヨーロッパから来た人々は、先住民に対して、伝統文化としてのフラを弾圧する一方、西洋人向けの見世物としてのフラは行わせていたという。フラが見世物となった当初は、アメリカやヨーロッパからの捕鯨船や太平洋航路の船員たちが見物人であった。これがフラの観光資源化の最初であると思われる(山中 1992)。「先住民たちの共同体から伝統芸能を剥奪する一方で、それらを「市場価値」のある商品として専売する構造が作り出された(山中 1992: 40)」のである。

20 世紀に入ってからますます「観光地としてのハワイ」が確立されていった。キャッスル・アンド・クック社がハワイ宣伝のために起用した、同社系列の広告会社パウマン・デュード・カミング社の太平洋地区担当代表シドニー・S・パウマンは、観光地としてのハワイを本土アメリカにうまく宣伝した。それはアメリカやヨーロッパにはないものを殊更に強調した宣伝であったという。すなわち、熱帯の植物やフラ・ガールによるもてなし、ルアウと呼ばれるポリネシア情緒満点の宴会、そのあとに催される音楽や踊りなど、ポリネシアの「楽園」ハワイを打ち出すイメージを前面に押し出した宣伝であった。観光客に特に受けたのが先住民の歌や踊りであった。そのため、観光客相手のショー・ビジネスに先住民が次々投入されていくこととなった(観光地としてのハワイの内容 山中 1992)。ここでもまた、本来の伝統的意味での踊りの意味合いとは異なり、先住民の音楽や踊りは市場価値のある商品であったのだ。ちなみに踊りや音楽は先住民の伝統とは関係なく、観光客の好みに合わせて変化していったようだ(山中 1992)。しかしそれらはあたかもハワイの伝統的踊り、音楽そのものであるかのように演じられたのである。つまりここでハワイを規定するのは観光客であり、彼らの求めるハワイのイメージを先住民たちが体現していたのだ。その上、あたかもそのイメージがハワイそのものであるかのように演出されたのだ。ここには西欧人によるハワイ、先住民というイメージの消費が見られるのである。

わざわざ西欧文化とは異なるものを求めてハワイにやってくる人々。彼らは先住民の文化を否定的に捉えているのではなく積極的にその中に入っていこうとしているようにも見える。しかしながら、先にあげたハワイ観光の事例に見られるように、彼らの多くが求めるのは見世物としての先住民である。同じ人間であることを認め、共に生活しようとしているわけではなく、自分たちとは違う人々とその芸能を見物したいだけではなかったか。彼らにあるのは好奇心であり、異文化へのリスペクトではなかったのではないかと筆者は考えてしまう。

ただし先住民自身がこの一連の出来事をどう思ったかということはわからないのだ。支配されるのを好むというのは聞いたことがないが、一旦弾圧されながらも観光客向けに踊らされたことを先住民自身よしとしたのか、よくはないがしょうがないと考えたのか、嫌だと思ったのかはわからない。あるいは人によってその考えが違ったかもしれない。表向きはどうか、彼らはそれぞれ何かしら思いを抱いて踊っていたはずである。

1-1-3 ダンスが弾圧された本当の理由とは

表向きは禁止されていった先住民達のダンス。それらは不道德なものみなされ、禁止された。だが、本当にそんな理由で禁止されたのだろうか。もっと重要な禁止理由が他にあったのではないだろうか。

ジョナスは次のように述べている。「彼ら(宣教師をはじめとする西洋人)が真価を見きわめられなかったのは、彼らが目にしたダンスの社会的・宗教的コンテクストである。きわめて衝動的で、自然に生まれるダンスでさえ孤立したのではなく、文化的な場を構成しているのである。ダンスする身体を取り巻き、支えている活動を理解しないで、ダンスの重要性を十分に把握することは不可能である。タヒチやカンボジアのダンスが、社会の重要な側面を具体化している(2000:19)」。このくだりに筆者は非常に違和感を覚えるのだ。彼らは本当に先住民のダンスの真価を全く見極められなかったのだろうか。そうではないのではないか。筆者には、ダンスの重要性を見極めていたからこそ弾圧したのだと思えて仕方がないのだ。「支配」とは他者の思考や行為を束縛し、その他者の在り方を変えてしまうほど強い影響力を持つことである。ヨーロッパはタヒチやハワイを「支配」しようとしたのだ。だからこそ、ヨーロッパは先住民たちにとって重要な文化を弾圧し除外していく「必要があった」のである。先住民たちにとってダンスは生活のいたるところにあるものであっただろう。そんな彼らからダンスを奪うことは生活そのものを変容させてしまうことである。ダンスが持つ社会的・宗教的コンテクスト、またその重要性ゆえに、ダンスはなんとしても弾圧されなければならなかったのである。

先住民たちのダンスが単に野蛮で不道德であるだけのものならば存在自体無視してしまうことが可能であったはずで

ある。しかしながら、敢えて、ヨーロッパ人が彼らのダンスを「禁止」したのは明らかにその存在を意識していたからであり、ダンスが有する重要性や脅威を感じていたからである。

また、支配対象を野蛮であると規定してしまうことで支配の名目を作り出し、支配を正当化することができる。ヨーロッパは先住民たちを野蛮であると規定することで自らの支配を正当化しようとしたのである。スチュアートは「野生」の誕生について「新大陸の住民に対して何の理想もいだかないイギリス人など、新大陸で植民地経営にのりだした後発組が掲げた重商主義、奴隷の獲得、資源略奪などの現実路線には、悪しき未開人が必要になった（傍線筆者）(2003: 39)」、「野生と未開は、単一の基準によって定義のできるものではなく、時代や状況次第で自在に操作されるフィクションである。(2003: 46)」と述べている。野生や未開、野蛮といった概念はヨーロッパの都合の良いように操作され改変されるものであり、植民地支配のためのツールなのである。そして、ダンスのように社会的に重要な意味を持ち、支配の妨げになるものに対して、野蛮であるという評価を与え、弾圧していくのである。

1-1-4 小結

ヨーロッパは非ヨーロッパ地域を植民地化してきた。それを正当化する理由としてしばしばヨーロッパ人によって先住民の野蛮性や不道徳性などが言及されてきたが、本節ではそのような概念はヨーロッパによって植民地支配のツールとして作り出されたものであるという考えを提示した。

具体的には、まずクックの記述を例に、ヨーロッパ人がタヒチなどポリネシアの先住民に出会い、ダンスに代表されるポリネシアン文化を野蛮で不道徳なものであるととらえ禁止していった過程に注目した。次にタヒチで暮らしたフランス人画家ゴーギャンや、弾圧対象であるポリネシアンダンスが西洋人対象の見世物として行われていた事例を挙げつつ、ヨーロッパの「異なるもの」への憧れの存在とそれゆえにそのイメージが西洋に消費されたのだということを明らかにした。最後にポリネシアンダンスは野蛮性云々ではなく、支配しやすくするために弾圧されたのだという見解を導いた。

ポリネシア地域のダンスが禁止されたのは必ずしも、その形態がヨーロッパの人びとに不道徳だと捉えられたからではない。ダンスがポリネシア地域の先住民にとって社会的・宗教的コンテクストを持つ非常に重要なものであったからである。ダンスは先住民そのものである。つまりポリネシアの気質や風俗を集約したものである。そのダンスを弾圧することは先住民そのものを弾圧することであると言える。これがまさに「支配」なのではないか。ダンスの弾圧により先住民は西洋化傾向をたどり変容する。ヨーロッパ人は安全に支配するために先住民を極力ヨーロッパに同化させてしまったかったのではないか。そうしたとき、ポリネシアンダンスはヨーロッパ人にとって脅威を秘めている。支配するのに邪魔になるものである。ヨーロッパ人は円滑に植民地支配を進め、またその支配を覆される危険を回避するために、先住民のダンスを排除しようとしたのである。

そして先住民のダンスを弾圧する一方で先住民のダンスは白人向けに公開されていた。これは見たいという白人がいたからに他ならないだろう。半分は興味本位や好奇心であったとしても、先住民のダンスを見たいという白人が後をたないから先住民は踊り続けたわけである。支配・被支配という関係を除外し、先住民と白人を踊り手と観客という関係で捉えたとき、それぞれ何を思っていただろうか。白人自身、先住民のダンスに魅せられていたのではないか。そして形こそ白人に決められたように演じなければならなかったとしても、踊り手の先住民が踊りにどんな思いをこめるかということとは自由である。強制された踊りといえども、その踊りには先住民の「私たちはここにいる」というメッセージが込められていたのかもしれない。

1-2. 1-1.補足 作り出され消費されるアフリカのイメージ —サンを事例に—(註 2)

さて、第1節では、ハワイの先住民のダンスが弾圧される一方、本土からやって来た西欧人向けの見世物としてはダンスを提供させられていたという事例をあげ、当時の西欧人は異文化への好奇心をもって先住民をみつめていたのではないかという考えを述べた。本節では、ダンスとは離れるが、西欧人が見世物としての先住民を消費しようとしたひとつの極端な事例をあげる。ブッシュマンをご存知だろうか。おそらく、多くの人が、どこかで聞いたことがあるのではないだろうか。それはどんなイメージだろうか。ここで取り上げる事例はまさしくそのブッシュマンについての事例なのである。

ブッシュマン、サン、コイサンマン(註 3)などと呼ばれる人々。彼らはアフリカのカラハリ砂漠を中心にアンゴラから南アフリカにかけて分布する民族である。一般に彼らの伝統的生業は狩猟採集で、男性は弓矢、罠、槍などによる狩猟に、女性は野生植物の採集に従事するといわれている。人口は約6万程度である。彼らは、現代に存在しながら、「人類最古

の石器時代人」、「石器時代人につながるものとして現存するサン」などと形容されることが多い。この背景には、サン社会の伝統的生活に焦点をおき、それを不変のものとする「伝統主義者」の考え方(池谷 2003: 52)があると思われる。映画「ブッシュマン(1980)」は世界的にヒットし、この映画によりブッシュマンを知った人も多かったのではないかと思われる。この映画はブッシュマンを否定や批判しているわけではないが、原始的イメージを前面に押し出している。1980年の時点でブッシュマンが実際にこのような原始的な生活をしていただろうかは疑わしい。このほかにもブッシュマンをとりあげた映画や出版物は多く制作され、一般の人々はそれらを通してブッシュマンを理解したと言えるだろう。どの作品でもブッシュマンは原始的な狩猟採集民、石器時代人として描かれているようだ。これらの制作物は、事実がどうかであるかということには関わらず、人々が求める「現存する石器時代人ブッシュマン」を提供しているのである。

また、池谷は観光客に「石器時代の生き残りサン」との出会いを提供する観光事業について述べている。南アフリカのケープタウンの北部約 260 km に位置するカカカマは伝統的な狩猟採集文化を今でも残す人々の住む土地として宣伝され、多くの観光客を集めていた。そこでは伝統的服装に身を包み、弓矢猟の実演をしたり踊ったりするサンの人々に出会うことができる。徹底的に「最後の狩猟採集民」としてイメージされたサンの生活だけを見せるように作られており、サンがあたかも現代に至ってもそのような生活をしているかのように演出されている。観光客がこうしたイメージを本気にするように作られている。しかしながら、サンの人々は元々カカカマに住んでいたわけではなかったのだという(池谷 2003: 59-60)。彼らはこうした観光業を支えるために 1991 年にカカカマから北に 1000 km 以上離れた所から、ヨーロッパ系の観光業者によって呼び寄せられ、移住してきたに過ぎなかったのである。さらに、彼らはふるさとのカラハリでは洋服を身につけており、伝統的衣装を身につけて生活することはないという(池谷 2003: 59)。彼らは実際には「石器時代人」のイメージとはかけ離れた生活をするようになってきているが、カカカマでは石器時代人サンを演じているのである。彼らはディズニーランドのキャストのようなものだ。ふるさとからカカカマへ、石器時代人イメージ押し出し出稼ぎに出かけていったのである。ちなみにサンの先住民組織からの抗議と経営難とが重なり、「石器時代人サンに出会えるカカカマ観光」は 2000 年に中止されたという(池谷 2003: 61)。サンにも幾分か利益は分配されたのかもしれないが、おそらくカカカマ観光の収益のほとんどはヨーロッパ系観光業者のものとなったはずである。カカカマのほかにも観光客相手に踊りや狩猟の様子を見せて現金を獲得している村は存在しているようだ。アフリカ土産として売られているサンのポストカードなどというものである。そこにはやはり伝統的な服装で弓矢を担いだサンの男性が写っているのであるが、もちろん彼は普段そのような格好で生活しているわけではない。それどころか弓矢猟で獲物を捕獲したことはないという(池谷 2003: 63)。彼は「石器時代人」のイメージを提供すべく演じているだけである。なぜならそのようなイメージが求められているからである。

19 世紀から 20 世紀にかけて野性人を展示し、人々に公開する試みが幾度となく行われた。信じられないことにヨーロッパの博物館では未開人(とヨーロッパ人が規定した人)の剥製や骸骨を野生動物のそれと並べて展示されることが珍しくなかったという。しかもスペインの博物館では 1990 年代まで未開人の剥製が展示されていた事実も残っている(スチュアート 2003: 245)。サンもまた、剥製の展示とまではいかなくとも、その対象に漏れなかった。池谷が、サンが展示された事例について述べている。「コイサンの女性サーチュエが、1810 年に南アフリカからロンドンに連れて行かれ、人と類人猿をつなげるものとして動物学者の注目をあびた。そして、ロンドンの繁華街ピカデリーサーカスの見世物小屋にかけられた後に、パリにて動物興行主の手で『展示』された(2003: 65)。」また、「1851 年に、サンの少年と少女の 2 人が、オレンジ川の流域から英国に連れて行かれた。2 人はその年に「展示」された。少年は数年後に死亡し、少女は 22 歳になる 1864 年まで生きた。彼女の遺体は、解剖学者の手により解剖され(2003: 65)」た。まるで動物園の猿か、火星人のような扱いではないか。これらの例にみられるように、サンをはじめとする未開人と規定された人々は当時「人」と認識されていなかった。上の例の中で「連れて行かれ」と記述したが、人間の少年少女が「連れて行かれ」たら誘拐事件である。しかしそれがやっつけてのけられているというのは、未開人は「人」として扱われていなかったということである。19 世紀から 20 世紀のサンの展示の事例を挙げたが、ここで思い出されるのはカカカマ観光におけるサンである。彼らは合意の上で「演じて」いたとはいえ、見物人がサンを見つめる構図は「展示」となら変わりがない。極端に言ってしまうと、カカカマにおいてサンは自ら(ヨーロッパの旅行業者の要請に応じてではあるが)動物園の猿の役を買って出たということになる。…どの程度の額であるかは不明であるが、おそらく小額の現金と引き換えに。

1-2-2 第 1 節、第 2 節で見てきたこと

これまで見てきた事例には次のような共通点がある。まず、西欧人が先住民自身に対しては先住民を否定しながら、西欧人に対しては先住民のイメージを「エキゾチック」にすりかえ、逆に前面に押し出し利用している点。次に、「エキゾチックなイメージ」への需要に対し、そのイメージが現実と対応しようといまいと（多くの場合は対応していないが）その需要に応える形でイメージを提供している点である。野蛮な未開人である先住民への蔑視とエキゾチシズムは紙一重である。植民地の支配者やヨーロッパやアメリカの業者によるイメージ戦略によって、先住民は野蛮な未開人にもエキゾチックにもなれるのだ。またどんな場合であれ、先住民のイメージを利用して利益を得るのは先住民よりもヨーロッパの業者であるということも共通して言えることである。

そしてこのとき、西欧人は、先住民と自分たち自身の関係を、動物園の檻の中のサルとそれを見物する人間という関係に仕立て上げている。つまり、先住民たちがどのような思いを抱き、何を考えていたのかということは注目されることがなく、注文は西欧人から先住民に対して発せられるだけという一方通行なのである。

1-2-3 小結

野蛮、野性、未開といったイメージは、しばしばヨーロッパにはない「異なるもの」として理想化され魅力的なものとして西洋人に紹介されてきた。エキゾチックを求める西欧人がおり、先住民をエキゾチックな魅力あふれる形に仕立て上げ提供する西欧人がいる。こうして多くの場合、西洋人の利益のために先住民のエキゾチックなイメージが利用されてきた。彼らは先住民の「異なるもの」としてのイメージ、あるいは先住民自身を利用し利益を得ているのだ。本節では、アフリカのサンの事例を挙げ、西洋化の波に抑圧され(あるいは自然に生活形態が変容して)、一旦失われたはずの先住民のイメージが再形成され、どのように利用されているのかということを中心にしようとした。1、2 節であげてきたいずれの事例の場合も、先住民の「異なるもの」のイメージが西洋人を楽しませる、満足させるために用いられている。これらの事例において言えることは、そのようなものはすでに存在していない、あるいは実際はそうではないとしても、あたかもまだ存在しているかのように、あるいはそれが真実であるかのように、西欧人の求める「イメージ」に合わせて演出された先住民が提供されるということである。実際には、現代化され、もう未開性など存在しないにも関わらず、未開のイメージを演じ（あるいは演じさせ）、あたかも現代にそれが存在するかのようにみせていたことがあったのだ。また、西洋人は先住民の文化を野蛮であると、弾圧、禁止した一方、自らが禁止、弾圧したのにも関わらず、先住民の文化に起因する「異なるもの」のイメージを売り出している。政治的には先住民の文化を徹底的に弾圧する一方、経済的観点からは先住民の文化のもつイメージを利用したのである。つまり、西欧人が求めるイメージどおりに、西欧人が、先住民を変容させている、西欧人の都合に合わせて先住民を翻弄しているのである。

弾圧の一方、弾圧対象のイメージの一面を強調し前面に押し出して見世物にし、利益を得るという行為には、なんともいえない矛盾や皮肉のようなものが含まれているように思われる。西洋人による先住民の異なるものとしてのイメージの利用には、先住民の文化の本質的な部分を欠落させ骨抜きにし、「異なるもの」の「イメージ」だけを抽出し利用している構図があり、ここに物理的搾取にとどまらずその文化的イメージまでも搾取していることが読み取れるのである。

また、どの場合も先住民と西洋人は決して同一に扱われていない。西洋人にとって先住民は「見物」の対象だったのだ。「見物」するという時点で既に、先住民は西洋人によって西洋人以下に貶められていると感じられないだろうか。

1-3. 許容された黒人のダンス

ここで、奴隷制下のカリブ海の黒人奴隷たちにスポットをあてようと思う。奴隷制下のカリブ海では、黒人奴隷たちのダンスが時には推奨され、時には禁止され、時には強制されるという興味深い現象が起こった。支配者が他民族を支配する場合にはその民族の文化を弾圧するのが一般的だろう。しかしながら、少なくともカリブ海の黒人奴隷たちのダンスについて言えば、弾圧を免れていた事例があることがわかっている。黒人たちは主人に隠れることなくダンスを踊り続けたのであり、彼らの雇用主は彼らのダンスを時には黙認し、またある時には推奨し、強制することさえあったとアンチオープン(2001)は明らかにしているのである。

これまで述べてきたように、西欧が非西欧地域を支配していく中で、西欧による野性イメージの「創出」とそのイメージの「消費」がしばしば行われてきている。西欧人は非西欧地域の人々や文化を、西欧人にとって都合の良いように利用してきたのである。このことを踏まえて考えると、黒人のダンスが弾圧されなかったのは、支配する側の誰かにとって黒人のダンスが利用価値のあるものだったからだということは容易に想像がつく。しかし、同時に奴隷主は奴隷たちのダン

スを管理し監視しようとしていたものであり、時により奴隷たちのダンスに対する態度を変えている。ということは、奴隷主は黒人奴隷たちのダンスを気にしていたのであり、それは黒人奴隷たちのダンスを重要視していたことになりはしないだろうか。なぜ、奴隷主にとって黒人奴隷たちのダンスが重要だったのだろうか。それほどまでに注意されていたダンスとは一体なにだったのだろうか。

1-3-1 「ひとり」ぼっちの黒人奴隷たち

カリブ海の黒人奴隷たちというのは、タヒチやハワイでダンスを規制された人びととは立場を異にしているように思う。なぜなら彼らは、白人たちの下で労働させるために連れてこられた人々だからである。彼らは、ただ自分たちの土地にやってきた征服者に服従することを強いられたのではない。強制的に、あるいは騙されて、生まれ育った土地から引き離されバラバラに見知らぬ土地に送り込まれたのだ。見知らぬ土地で、見知らぬ人びととの関係を「ひとり」で新たにスタートせねばならなかったのである。

「黒人」という言葉にどれだけ様々な人びとが含まれているだろう。どれだけ多様な暮らしや言語が含まれているだろう。私たちはもしかすると、黒人奴隷が存在したこと、肌の黒い人たちが差別されていたことを認識してはいるが、黒人が何かということは何も考えてこなかったのではないか。彼らは黒人とくられるけれど、実に多様な人々の集合体のはずなのである。アジア人という言葉に広範な地域の様々な人びとが含まれているのと同じように。カリブ海に強制的に連れて行かれた人々としてアフリカのあちこちから集められている。黒人奴隷とまとめられている彼らのひとりひとりが、それぞれの暮らしてきた地域の文化を背負っている。彼らは異なる言葉を話したし異なる感覚や異なる常識を持っていたかもしれないのである。

この点について、アンチオーブが、当時の黒人奴隷たちが「多数の民族」から成っていたことを指摘し、また、カリブ海の奴隷のエスニックな問題に関して歴史学者や民族学者たちが残している研究文献を参照し、次のように述べている。「奴隷貿易初期は、ここで一部が売られ、またあそこで一部が買われるというような状況であったから、奴隷売買人や植民者は、アフリカの人々のエスニックな属性を同定することは実際的には不可能な状況に置かれていた。前者にとっては黒人はたんなる商品でしかなく、後者にとってはたんなる農業用具でしかなかった。奴隷売買人や植民者は、アフリカとその文化を根底的に無視したり、無関心であったりしたが、それは彼らの非知性的・非文化的な日常生活に起因するものであった」(2001: 51)。「実際的には不可能であった」のも確かではあろうが、支配するには多数の民族の寄せ集めのほうが都合もよかったのではないかとも思われるのだが…。同じ立場に置かれた者同士いずれは団結するかもしれないとしても、ひとまずバラバラのバックグラウンドを持つ者同士の方がコミュニケーションをとりにくく、ひとつにまとまって叛乱を起こす危険性も少ないからだ。このことについてもアンチオーブは認めており(2001: 54)、筆者も同感だ。

そのような彼らが互いに絆を深めるのにダンスほど最適なものはなかったのではないだろうか。言葉が通じにくくとも、共に踊ることは出来る。それぞれ違ったダンスでもよい。リズムをとるだけでもよい。彼らがお互いに関係を築く上で重要なのは、ダンス空間を共有するということであろう。踊るということそれ自体の心地よさは辛い運命を背負わされた彼らの一時の安らぎになるし、共に踊り歌う内に言葉の通じない仲間とも気心がしれてくるだろう。

見知らぬ土地でひとりただ労働をする毎日を想像してみよう。…ぞっとしてくる。精神的におかしくなってしまうような気がしてくるのではないだろうか。黒人奴隷たちが気心しれる人や慰めもない中、平常心を保ち、ただ労働だけをこなすなど可能だろうか？おそらく無理である。彼らは人間なのだから。彼らは慰めあう仲間を獲得する必要があったし、そのためには彼らにダンスは不可欠だったのではないかということが推測できる。

1-3-2 ダンスの禁止・推奨・強制に関する奴隷主の思惑

アンチオーブによると、「新世界の白人の目を逃れて行われていた黒人の文化活動は疑わしいものとみなされ、その大部分は危険だとされた。ダンス、音楽、集会などはプランテーションにおけると同時に、「町」においても多かれ少なかれ奴隷の集団化をもたらすものであったから、植民地行政当局、プランテーション所有者からの禁止を被った(2001: 157)」。さらに、「ダンスが禁止のみならず弾圧の対象となったのは言うまでもない。なぜなら、ダンスをすることは集まることであり、それは奴隷の集会であったからである。～略～文化的弾圧はアフリカのあれこれのダンスにとどまるようなものではなかった。奴隷がヨーロッパのダンスをすることさえも禁止されたのである。～略～奴隷の扇動と叛乱を心配する奴隷主は、この非言語コミュニケーション(ダンス)を力強い黒人性と人種的連帯性を象徴するものと同一視した(カッコ内筆

者)(2001: 158)」のだという。

しかし、時に奴隷主はその態度を 180 度変える。ダンスの強制である。それは奴隷船からはじまる。「鎖に繋がれた野蛮人の心情を和らげるためではなく、彼らを目的地まで無事に保全しておくために音楽を聴かせる～略～という考え(アンチオーブ 2001: 169)」が生まれ、「窒息と身体付随になることを回避するため(アンチオーブ 2001: 170)」にダンスの権利(という名の義務)が与えられたという。ペイローによると、奴隷船には航海規範があり、この規範第 11 条に「朝夕、あるいは晩餐後、積荷が鬱状態にならぬよう歌わせ、踊らせる」と規定されてさえいた。(人間が「積荷」と表現されているのもなんとも皮肉なことだ。)プランテーションでの労働においても、農園主たちは、利益と生産性を上げる手段として歌やダンスを黒人奴隷に強制することがあった(アンチオーブ 2001: 171)。

また、日曜日は休日であった。この休日のダンスが「公認の娯楽(アンチオーブ 2001: 178)」として推奨されていた。「娯楽にはプランテーションの利益が係わっていた。奴隷たちにダンスをさせなかったり、「彼らの慣習」を祝わせなかったりすると、彼らはよく働かずさらには早く死んでしまう(アンチオーブ 2001: 172)」からである。休日を与えダンスをさせることでストレスを解消させ、不満が奴隷主に向くことを防ごうとしたのだろう。しかし休日に体を休ませるのではなく、ダンスをするというのが面白いところだ。なぜダンスを踊るのか。労働でぐったりした体を圧して踊るのだから、黒人奴隷たちにとって、ダンスは休息をとること以上の休息であり得たのかもしれないのである。

ただし、「主人が許容し、同意したダンスを拒否するニグロは、一言で言えば、統合し同化することを拒む者であり、ただちに当局から反社会的要素と判断され、怪しまれ、逃亡奴隷とさえみなされた。ダンスはニグロ叛乱をぶち壊しにすることにすら役立ったのである(アンチオーブ 2001: 178)」という点に注意しなければならない。つまり娯楽だろうと労働だろうと、奴隷主の決めたとおりの生活をしない限り、叛乱要素とみなされたということである。ダンス自体が持つ可能性の一方、これはダンスを社会統合の手段として用いようとする奴隷主の監視下で半強制的に行われたものだったと言えるだろう。さらに「主人が許容し、同意したダンス」以外のダンスは取り締まられなければならなかったとも言えるだろう。しかし、黒人奴隷たちは夜、農園を抜け出し、しばしば「公認の娯楽」外のダンスを行っていたのだという(アンチオーブ 2001 による)。「彼らは昼間働いていたことを忘れ、静かに眠って明日のための力を貯えておくことはしない。～略～太鼓が置かれ、ニグロはそれに跨り、ロバの皮を張った恐ろしげな楽器を打ちやすいように衣服を脱いでしまう。『ウレ! ウレ!』と連打が始まる。(アンチオーブ 2001: 175-176)」といった具合である。

彼らはなぜ、踊りを求めたのだろうか。彼らの目的は何であったのだろうか。

1-3-3 ダンスとは自分を取り戻す作業

奴隷達は夜、農園主の目を避け、カレンダと呼ばれる集会を開き、ダンスを行った(アンチオーブ 2001)。集まるという行為はそれ自体、社会性を持つ。集まり輪になりあるいは入り乱れ、ダンスを行う。そこには会話が生まれるだろうから、奴隷同士の情報交換があったと考えるのが自然だろう。だとすればそこには政治が生まれる。

アンチオーブはカレンダと反逆の関係について次のように主張している。「奴隷が奴隷としての日常からラディカルに決別し、自らが固有の価値を持つ集団としての凝集力を持つ文化的存在であることを認識するとき、ダンスの祝祭的性格は失われ、公然とした異議申し立て、反逆となる(2001:237)」。しかしながら筆者はこのアンチオーブの主張に違和感を覚えるのである。アンチオーブの主張に沿うと、奴隷主は、ダンスの場から奴隷の叛乱が起こることを恐れたために黒人奴隷のダンスを禁止した。ここでは「集まる」という点のみが問題にされており、ダンスそのものは問題とされていない。ダンスはどこへ行ってしまったのか。

今となっては、カレンダが叛乱の原点であったかどうかをはっきり知るすべはない。必ずしも奴隷達が一致団結していたとは限らない。夜、農園主の目を避け、集まり、ダンスを行っていた奴隷達は、ひとつの「黒人奴隷」というくくりでひとつにまとめられる同類だからといって同じ思想を持つ人々だったとは限らない。そこでは、逃亡を図る相談が行われることがあったかもしれないし、農園主の毒殺を図る計画がたてられることがあったかもしれないし、そういったことは何もなかったのかもしれない。同時にカレンダは奴隷達にとって単に息抜きや楽しみ場であったかもしれないし、純粹に踊ることを楽しむ場であったのかもしれない。あるいは若い男女の奴隷同士の出会いの場であったかもしれない。アンチオーブが主張するように、奴隷が団結し自らの価値を認識し、ダンスに反逆の意味を持たせていたのだろうか。むしろダンスに反逆の意味を持たせたのは農園主ではなかっただろうか。カレンダで奴隷が集結することで、奴隷たちが、「自らが固有の価値を持つ集団としての凝集力を持つ文化的存在であることを認識」し反逆へと向かうのではないかと農園主

こそが恐れたのではないか。この恐れが生じたときに、カレンダは奴隷たちの反逆の意思の有無とは無関係に農園主にとって反逆となり得ると言えるのではないか。カレンダ=反逆を企てる場という単純な図式にすべてをあてはめるわけにはいかないように思われるのだ。

だが、ダンスそのものに何か強力な力はなかったのだろうか。ダンスにしかない力や機能がなければ、わざわざ踊らなくとも、ただの集会でよいわけである。だが、黒人奴隷たちが疲れた体を圧して、奴隷主に隠れ処罰の危険を冒してまで、仲間と共に、わざわざ踊った。奴隷たちをダンスへと駆り立てたものとは一体何だったのだろうか。農園の労働のように人に命令されてではなく自分の意思で自分のからだを動かすということに意味があったのではないだろうか。人に押し付けられた人生から開放され自己実現する唯一の抛り所がダンスであったのかもしれない。ダンスは自己表現である。踊ることは自分を確認する作業だったとは考えられないだろうか。「農業用具(アンチオープン 2001: 51)」ではない自分という人間を取り戻す作業ではなかったか。

1-3-4 小結

本節ではカリブ海の黒人奴隷制下での黒人奴隷とダンスと農園主との関わりについて述べてきた。自分の意思とは無関係に奴隷としての生活を強いられる中で、黒人奴隷たちはダンスを踊った。それは祖国から離れた寂しさを紛らわせる手段であったかもしれないし、ストレス解消に役立っていたかもしれない。また、新たな仲間とのコミュニケーションであったかもしれない。農園主はこの黒人奴隷たちのダンスを利用して、奴隷たちをうまく働かせ農園を運営していこうとした。農園主はダンスについて、奴隷を上手く動かすツールになり得ると感じると同時に、奴隷を団結させ叛乱を招く危険も感じていたようだ。ゆえに彼らは奴隷のダンスを容認したり強制したり禁止したりと、時により奴隷のダンスに対する態度を変えていったのである。だが、ダンスに対する農園主の態度がどのように変化しようとも、奴隷たちは踊り続けた。それは奴隷たちにとってダンスが何か重要な意味を持っていたからではないだろうか。その意味というのは奴隷たち一人一人が異なっていたのかもしれないが、そのひとつとして、筆者は、ダンスは奴隷たちにとって強制された奴隷という自分ではない本当の自分を取り戻す作業であったのではないかという考えを示した。確かに黒人奴隷たちのダンスは農園主が奴隷を支配するために利用されていた。しかしそのダンスは単に農園主の支配のためのツールであったのではないと筆者は考える。ダンスは、奴隷たち自身にとって人生の糧となり得るような重要なものだったのではないだろうか。

2.3 人のダンサー —踊りの向こうにある人生—

さて、舞踊家と呼ばれる人たちが存在する。本章では近現代に活躍した舞踊家3人をとりあげ、紹介しようと思う。まず第1節、第2節でとりあげるのは2人の黒人ダンサーである。1960年のアフリカの年に始まり、60年代はアフリカの国々が次々独立を果たした時期だ。この時期の前後に活躍したダンサー、キャサリン・ダナムとアルビン・エイリーをとりあげる。本人が意図しようとしまいと、この2人のダンサーをはじめとする黒人ダンサーの活躍は黒人の地位回復に貢献した。以前は黒人を奴隷として使っていた白人の国々を黒人ダンサーの舞踊団がツアーをしてまわり、成功を収める時代へと変化している。白人のつくったシアターで黒人ダンサーたちが表現者として成功している。第3節では戦前から踊り続けている日本人の現代舞踊家、石井みどりを取りあげる。こうした3人の人物をここでとりあげるのは、踊りというものを通して、人生があるということを示したいからである。それはなにもプロの舞踊家に限ったことではない。第1章でとりあげた先住民や黒人奴隷たち一人一人それぞれの踊りの向こうにそれぞれの人生があるのである。そして踊りというものはひとつではないし、ただ決められたかたちに体を動かすという作業でない。そこには何かしら踊り手の思いが入ると思うのだ。その思いが時には主張であり、私はここにいるという訴えであり、時にはお客様への感謝の気持ちであり、踊り手自身言葉にできない感動である。

2-1-1 キャサリン・ダナム (註4)



図 5. キャサリンダナム



図 6. キャサリンダナム

キャサリン・ダナムは 20 世紀のダンス界で活躍したアフリカ系アメリカ人の黒人女性である。彼女は自身が黒人であることを強く意識し、ダンサーを志した時点で「黒人として」ダンスで成功することを目指した人物である。1931 年、22 歳の時に自らのダンスカンパニーを設立、1934 年から 35 年にかけてカリブ海諸島で 18 ヶ月の調査研究しハイチ島のダンスについてまとめている。1945 年にダナム・スクール・オブ・ダンス・アンド・シアターをニューヨークに開校し多様な世代のダンサーや俳優に「ア

フリカダンスの美的基準」を浸透させた。1940 年に黒人キャストによるブロードウェイ・ミュージカル『キャビン・イン・ザ・スカイ』をバランシン(註 5)と共同で振り付け、1943 年から 65 年にはダナム・カンパニーを率いて全米や海外 57 カ国をまわり、『トロピカル・レビュー』『バル・ネグレ』『カリビアン・ラブソディー』といった作品を発表した。これらの作品にはカリブ海のトリニダード島住民の「シャンゴ」という宗教儀式を再現した踊りなどが取り入れられていた。彼女は『ストーミー・ウェザー』をはじめするハリウッド映画にも出演し、1963 年、64 年にはメトロポリタン・オペラ始まって以来はじめての黒人振付家としてオペラ『アイダ』を成功させた。

1938 年、ダナムは自らの芸術活動の目標について次のように掲げている。「まず、訓練の行き届いたバレエ団を設立すること、そして白人にも黒人にも価値あるテクニックを開発すること、さらにダンス界で認められて真剣にダンスに取り組む勇気と理由づけを黒人の若者たちに与えられるよう資格やステイタスを作ることです(ジョナス 2000: 227 から抜粋)」ここに、ダナムは自身がダンサーあるいは振付家として成功すること自体を目的としているのではなく、黒人の地位の確立を目指していることが窺える。また彼女自身にとどまるのではなく、彼女に続く若者達を育てようとしている。ダンスを通じて、黒人の若者達の道を開こうとしているのだ。ダナムにとってダンスは黒人文化をベースにした黒人の地位向上のためのツールだと言えるのではないか。ダナムが語られるとき、単にダンス界で活躍した女性と表現されるのではなく、「黒人」ダンサー、「アフリカ系」ダンスの振付家と表現される。これは彼女自身のねらいと合致している。彼女自身、「黒人」であること、アフリカの流れを汲んでいることをアピールしてきたし、彼女が「黒人」ダンサー、「アフリカ系」ダンスの振付家として成功することに意味があった。ダナムは、黒人やアフリカというイメージを背負って成功することで、黒人についてヨーロッパ人やアメリカ人が持っているマイナスイメージや差別意識の転覆をねらったと考えられるのである。

1967 年に自身によりミュージアム(The Katherine Dunham Dynamic Museum)も建てられており、そこでは彼女のルーツであるアフリカや彼女が調査したハイチのアートや楽器、彼女自身が身に付けていた衣装などを見ることが出来る。



図 7. ミュージアムに陳列されている楽器



図 8. ミュージアム内のクラフト



図 9. ミュージアム内に飾られている衣装

2-1-2 アルビン・エイリー

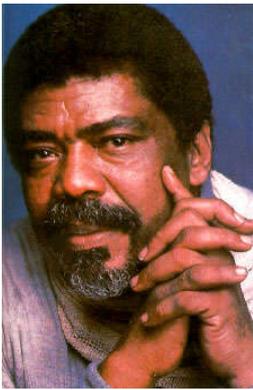


図 7. アルビン・エイリー

黒人バレエ美術の生みの親と称されるアルビン・エイリー。キャサリン・ダナムより若干あとの時代(20世紀中盤～)に活躍したダンサーである。1931年テキサスの田舎町に生まれた。ロサンゼルスでモダン・ダンサーとして頭角をあらわし、ブロードウェイに招かれてニューヨークに移る。58年アルヴィン・エイリー・アメリカン・ダンス・シアターを結成。以後89年に没するまでモダン・ダンスの代表的作家の一人として創作を続けた。(尼ヶ崎: 1992) 彼の育て上げた黒人バレエは自身の舞踊団アルビン・エイリー・アメリカン・ダンス・シアターに受け継がれており、エイリー自身が遺した「リベレーションズ」などの代表作も同舞踊団によって引き継がれている。同舞踊団は世界のダンスの中心と言われるニューヨークのシティ・センターで毎年12月初めから大晦日を越えて新年にわたる5週間、連続39公演を行い、延べ10万人を動員、米国&世界各都市で年間160回の公演を行う超人気舞踊団へと成長している。日本での公演も度々行われている。代表作「リベレーションズ」Revelations(1960)

(図5、6)は、20世紀の舞踊を変革させたエイリーが舞踊芸術に高めた不朽の名作である。心の叫びといわれるゴスペル(黒人霊歌)が中心の音楽。アフロ・アメリカンの身体言語で絶望の苦悩の淵から到達した希望と愛と喜びをうたい、魂を揺さぶる舞踊組曲。この歴史カルな作品によってエイリー舞踊団は決定的な地位を確立、45年間新しいダンサーにより踊り継がれ、心に迫る舞台を展開している。(註6)

尼ヶ崎は次のようにエイリーを評価している。「振付家としてのエイリーの声価を決定づけたのは『ブルース組曲』(五八年)と『リベレーションズ』(六〇年)である。いずれもアメリカ黒人の伝統音楽を用い、躍動する身体の魅力と深い情念の表現が印象的である。とりわけ『リベレーションズ』は、モダン・ダンスの第一級の成果であると同時に「ブラック・カルチャー」(白人文化に対抗するものとしてのアメリカ黒人の文化)の証明であるとも受け取られた(六〇年代は黒人の地位を見直す「黒人革命」の時代でもあった)。多くの黒人舞踊家があとに続き、エイリー自身の意図はともかく、彼はいわゆる「ブラック・ダンス」の代表とみなされることになる(尼ヶ崎: 1992)。」



図 5) Photo by Paul Kolnik (註 7)



図 6) Photo by Gert Krautbauer (註 7)

映画評論家の淀川長治はエイリーの公演を観て彼を絶賛し、自身の著作の中で「黒人舞踊を舞踊の歴史のなかの「舞踊」として正面きって示したダンス作家だった。(淀川 1996: 88)」と評している。第1章で述べてきた事例が示すように、「歴史」は白人によって作られ語られるものであったように思う。極端に言えば、白人の文化が「文化」であり、肌の色が濃い人びとの文化は文化ではなかった。だが、エイリーは(結果的に)黒人の舞踊という文化を認めさせることに成功したと言える。更に淀川は続ける。「アルビン・エイリーのバレエ団は私の目から見てニューヨークでみがかれた都会の感覚があふれ、もはや黒人の野性というものが消されているかに見えた。黒人の野性、そのようなものがあるのかどうか。しかしアメリカに連れこまれたころの黒人の野性。それはなんであろうかと考えるまでもなくそれは哀話であり哀歌であり、そこから、やけくその荒れ狂うタップが生まれたように思え、この激情とこの哀歌が、アメリカの影が黒人のアメリカでのオリジナル、とにかく黒人の香りには「影」と「哀歌」がひそんでいる。アルビンはこれを両手でくみ取り、すくいあげて、黒人のオリジナル舞踊を育てた舞踊家だ。(1996: 90-91)」、「沼の底を覗くような悲しみがリズムのなかに舞踊のなかに、にじみ出ているのであって、黒人舞踊は、神にすがる、そのスピリット、声に吐き出さぬ悲しみ、それがアメリカの影となり、そこにまぎれもない、生まれな

がらの黒人の芸術をつくりだし、アルビンはするどく悲しくそれを掴んだ舞踊家だと思う。(1996: 92)」と。

このように多くの人がエイリーを賞賛するのは彼がダンサー、振付家として素晴らしい能力を発揮したことに加えて、彼が白人と同じものではなく、黒人である彼自身のアイデンティティを惜しみなく体現して見せたからではないだろうか。そしてエイリー自身が意図したかどうかは別として、エイリーという一人の黒人男性の作ったダンスの向こうに、同じルーツをもつ多くの人々の姿が見えたのではないだろうか。そのような舞踊を目にしたとき、我々は、また白人は、黒人は、心を動かされるのだ。

2-2. 石井みどり (註 8)

ここで日本人の踊り手を一人とりあげようと思う。彼女は石井みどり。現代舞踊家である。1929年16歳のときに現代舞踊の草分け、石井漠に師事。1935年に石井漠のもとから独立し、石井みどり舞踊団として公演活動を始める。ヴァイオリニストである夫の折田泉と共に公演していたそうだ。それから現在に至るまで踊り続け、90歳を越えても舞台に立ち、指導を続けている。

我々がいまプロの舞踊を観ようと思うと、チケットを買い求め劇場へ足を運ぶことになる。しかし石井みどりという人は劇場から飛び出し、どれだけ多くの人々の前で踊り、人々の心を動かしたのだろうかと思わせられる。彼女は、日本各地はもちろん、満州や朝鮮、樺太、沖縄、上海などにも公演旅行に出かけ1年のうち半分は旅に出ているという。長島愛生園などハンセン病患者の療養所も数多く慰問し、戦中には、樺太、満州、朝鮮、ビルマ、シンガポール、マレー半島などを慰問してまわり兵隊たちの前で踊った。ビルマに駐留し、最前線で戦ってきた勇士だという日本兵を慰問したときの感想を石井はこう述べている。「兵隊さんたちには笑い顔ひとつありませんでした。その顔を見ながら、故郷に残してきた家族のことを思い出しておられるのだろうかと思像いたしました。私は考え込んでしまいました。慰問はほんの一瞬です。兵隊さんにはいつか、心に喜びと慰めがあるかもしれないけれど、それでいいのだろうか。(略) 私たちはただ行って、踊って、ご馳走になって、さよならと帰っていく。(2004: 59)」



(図 7) ひめゆりの塔 (石井 2004: 144)

また、1951年、ひめゆりの塔の七回忌で『ひめゆりの塔』(石野径一郎作)を舞踊劇化して上演している(図 7)。結局引き受けることになるのだが、最初は作る気はなかったという。「どれほど戦争のむごさをなぞって作っても、それは所詮まやか。何ごとであろうと現実の体験を超えるものはない。(2004: 71)」という考えからであった。そのときのことを石井はこう記している。

「昭和二十六(一九五一年)、ひめゆりの塔の七回忌で、この作品を踊りました。戦前の公演と同じ六月で、やはり焼けつくような暑さの日でした。塹壕の跡も生々しく、いくつもの十字架が並ぶ間、数百人の、夫を亡くした女性、子を亡くした方たちがひめゆりの塔のまわりに集まっておられました。踊りが始まると、食い入るようなまなざしが私の身体に突き刺さりました。それまでに味わったことのないような靈感に打たれ、私は夢中で踊りました。涙をぬぐう観客のハンカチの白さが今でも脳裏に焼きついております。私たちが泣きながら、無我夢中で踊りました。終わってみると、衣装はボロボロに破れ、膝も胸も足も血だらけでございました。真っ白な珊瑚礁の上を裸足で踊ったのです。踊っているあいだは、不思議と痛みを感じませんでした(2004: 71-72)」。

たかが踊り、されど踊りである。まだ若く苦い経験をしたこともない筆者がここでこれらの出来事に関して何か述べることはおこがましいように思える。

ただひとつ感じるのは、石井みどりという人の踊りを観て言葉では表せないような激しさで感動した人びとが数多くいるだろうということ、そして同時に石井みどりという踊り手自身がそうした観客の存在に心を動かされているということだ。そして、ほんの一時の踊りが、絶望の淵にいる観客の救いになり得るし、観た人の人生の中で最も素晴らしい時のひとつ、あるいは人生の糧になり得るように思われるのだ。

最後に石井が自身の著書の中で語っている言葉を紹介しておく。「言葉は嘘八百で、装飾音符が多すぎて、ほんとうの人間の裸の気持ちではないと思うようになったのです。～(略)～それに比べて身体の動きは嘘がないとも思ったのです。(2004: 27)」この言葉自体に、踊りで人と向き合ってきた石井の生き方が顕れているようである。

3. そして我々も踊る

第2章でとりあげたカリブ海の黒人奴隷たちの時代、つまり17~18世紀やそれ以前から人々は踊りを踊ってきた。そしてそれは現代の私達も同じである。踊るというひとつの行為が連綿と続いてきたというだけで何か驚異的な気がしてくる。さて、踊るということは現代を生きる我々にとってどのような意味合いを持つのだろうか。

3-1. ヨサコイブーム、エイサーブーム

近年、ヨサコイやエイサーなどの大人数で踊る踊りを主体としたイベントがにわか流行ってきている。日本全国あちこちで、街の中心部の道路を車両通行止めにして踊りを踊るイベントが町おこし的に行われている。なぜ現代になって、これらの踊りが流行しているのだろうか。なぜ皆集まり踊るのだろうか。

2005年7月に新宿で行われたエイサー祭りを見に行った。新宿駅東口のアルタ前の通りが通行止めになり、道路で次々とエイサーが踊られる。道路だけではなく、街中にあるちょっとした広場のような空間もエイサーのショーの空間に変わっていた。ダンサーたちはみんなとてもいい顔で踊っている。ダンサーもエイサーを観に来た人々も、たまたま通りすがった人も、みんなそれぞれに楽しんでいる。偶然にひとつの場所に集まった人びとがエイサーというひとつの踊りを通してひとつになっていく。

踊りという少し敷居の高いイメージを持つ人もいないのだろうか。特に男性にとっては踊りというのはどこか遠いもののようなかんじがするのではないだろうか。近年のヨサコイブームやエイサーブームのように祭りにまで発展したものは、踊りとの係わり方がわからなかった人々に踊りの楽しさを知るきっかけを与えている。そしてその楽しさを知りこうした踊りにはまる人が多くいる。今の時代になり改めて、多くの人が誰かと共に踊り熱狂することを求めているのだ。

町内の人びとが集い、太鼓を叩き盆踊りを踊ることと、近年流行しているこれらのイベントはどこが異なっているのだろうか(ただしここでは盆踊りの元来の意味は除いて考え、人びとが集い踊るといふ部分に着目する)。ヨサコイやエイサーと形は変わっているけれど、人びとが集い踊ることを求めているということ自体は何も変わっていない。時代が変わり、人が変わっても、人が心の奥底で求めるものは同じであるかもしれないのだ。

3-2. おばちゃんたちだって素敵なダンサー

我々が感動を覚えるのは、どんなとき、何に対してなのだろうか。以前、カルチャー教室のフラダンス教室の生徒さんたちの発表を偶然観たときに、舞台上の一人の中年女性に釘付けになったことがある。柔らかい、鮮やかな笑顔。意思のある目。そしてしなやかな動き。筆者は一瞬現実を忘れ、フラの世界にいた。プロかアマチュアかということは関係ない。彼女の踊りは確かに私の心に響いたのだ。

筆者は本節で、あえて、この踊るおばちゃんたちに注目したい。彼女達の踊りにはそれぞれ独特の魅力があるように思えて仕方ないのだ。踊るおばちゃんたち、それは筆者の踊りの原点でもある。幼いころから地元の岡山で日本舞踊のお稽古に通わせてもらい、筆者のまわりは踊りが好きな人たちであふれていた。おばちゃんも、おばあちゃんも、なんと楽しく真剣に踊っていたことか！

これまで述べてきたダンスと、趣味で踊るおばちゃんたちとは次元が違うと思われる方も、もしかするとあるかもしれない。だが、シンプルに言えば「人間が踊る」という点で同じであると考えられる。そしてそのどの人も踊りを通して素敵な世界を持っていると思うのだ。プロのダンサーでなく普通のおばちゃんであっても、踊りで人を感動させる力を持っている。筆者が書きたいのはそうした普通の人の普通の踊りなのだ。

3-2-1. 普通の主婦の日本舞踊

さて、筆者が触れてきた日本舞踊の世界を通して論を進めていこう。日本舞踊のお稽古は個人レッスンで先生が付きっきりで教えてくれるという今思えば贅沢なものだったから、他の生徒さんと顔を合わせることは少なかった。それでも、自分のお稽古の時間より少し早めに先生のお宅に着いたときには、前の時間の生徒さんの踊りを拝見したり、おさらい会するときにも派手な衣装のまま客席の後ろの方に座り舞台を観たりと生徒さんたちの踊りをよく観たものだった。——70歳を過ぎても背筋をしゃんと伸ばして勇ましく男踊りを踊るおばちゃん。年齢はとつてもどこか可愛らしくて変わった小道具を使う派手目な曲を踊る人。学校の先生をしていた方は踊りもきっちりまじめに丁寧に踊っていらっしやう。普段は豪快に笑ってばかりの祖母が、舞台に立つと急にすましていたのも可笑しかった。まだ踊り暦が浅くて時々ふりを間違える人、舞台に出るだけでおばあさん連中の涙を誘うちびっ子たち——色々な人がいたけれど、みんな踊りを楽しんでた。もちろん先生は、たとえ人一倍地味な衣装をまとっていても誰よりも目を引くほど全く無駄のない立派な踊りを踊っていらっしやう。…筆者は、こういう風に、踊りを見てきたように思う。踊りが上手いか下手かということは筆者には判断はつかない。上手い、下手ということ自体が何であるのかよくわからない。だが、「この人はこういう踊り、あの人はこういう踊りを踊るんだなあ…」ということはわかる。踊りにその人の人生が見えるような気がしていた。おばちゃんたち

は、それぞれ先生とはまた違うけれども、実にその人らしい踊りを踊って楽しんでいたように思う。毎年おさらい会の度に、踊る曲は皆変わるのだけれど、曲が変わろうとも一貫してその人にしか出せない雰囲気が出ていたように思われる。だからこそ一人一人の踊りがとても魅力的だったのではないかと思うのだ。おばちゃんたちそれぞれの踊りがあり、その数だけ思いがあり、その人だけの世界があると言えなくもない。さしずめ、踊りの小宇宙。舞台はそれぞれの世界の表現の場である。当たり前なことなのかもしれない。しかし、これはすごいことではないだろうか。

3-2-2. 舞台は主婦を变身させる

舞台は普通の人をも变身させる。お稽古であっても日常と切り離された空間で踊るということ自体で、いつもとは違う自分を実現していると言える。特に発表の場となるとそれが顕著になるように思われる。キーワードは「变身」である。

楽屋には独特の雰囲気があり、变身途中のおばちゃんたちで溢れかえっている。メイクさんが白いおしろいをぬりたくり、着付けのスタッフの方が休みなく着付けをする。それでも人手が足りずに、着付けが得意な先生や祖母が手伝っている。日本髪におしろいで首から下はいつもの格好という人、お姫様に変身した人、差し入れのお饅頭をつまむ人、人でごった返しててんやわんやだ。これは奇妙な空間である。現実と非現実のちょうど真ん中といったかんじである。おばちゃんたちはワーワーギャーギャーにぎやかだ。ところがである。いざ出番、舞台に上がった途端、おばちゃんたちは突然、別人のように「变身」する。色っぽいまなざし、物憂げな表情、上品な物腰。すっかり自分が踊る曲の主人公になりきる。普段どんなに茶目っ気たっぷりて人を笑わせるおばちゃんでも、舞台に立つと真剣そのものなのである。舞台というのは普段は主婦のおばちゃんたちが主人公になれる空間なのだ。

そして観客(この場合多くは踊り手の知り合いであったりするのだ)は踊り手の新たな一面を発見することになるだろう。かつて筆者が祖母の踊りを見て普段とのあまりの違いに驚いたように。もしかすると、踊り手自身、それまでは気づかなかった自分の一面に舞台に立って始めて気づくこともあるのかもしれない。

母に聞いた話だが、祖母の嫁入り当初、曾祖母は祖母に対して相当厳しく、祖母は曾祖母に「踊りやこしてどがんだりや。そんなもん、はよやめー。(踊りなんてしてなんの得になるの。そんなもの早くやめてしまいなさい。)」と言われ続けていたそう。それにも係わらず祖母は、踊りだけは、なんと言われてもやめなかったそう。もしかすると、当時の祖母にとって踊りを習いに行く時間だけが息抜きだったのかもしれない。また、筆者の日本舞踊のお師匠さんである山本先生に伺ってみると、「みんなここにくるとほっとするんよ。うちに帰ったらそれぞれ大変な生活があるけど、ここで息抜きするんよみんな。」とおっしゃっていた。忙しくても、厳しい生活でも、みんなどうにか時間を作り、先生の元に通う。そしてそのときばかりは、どの生徒さんの瞳も真剣に輝くのだ。少なくとも、山本先生の元に通ってくる生徒さんたちにとって、お稽古がガス抜き、ストレス解消の時間、たのしみな時間になっているのだろうと思う。だが、ここでまた筆者にはひとつの疑問が浮かぶのだ。なぜ、踊りなのだろう。なぜ、踊りでなくてはならないのだろう。踊りにしかない魅力とは一体何なのだろうか。日常と少し離れてストレスを解消するという以上、踊るという自己表現、舞台から人に訴えかける作業に意味があるのだろうか。

3-3. 踊る機会が開放されることに付随する危惧について

カルチャー教室などが進化し、様々な国の舞踊の教室が開かれるようになってきている。クラシックバレエ、モダンバレエ、スペイン舞踊、バリ舞踊、フラダンス、ソシアルダンスはすでにメジャーどころであるし、最近ではタイ舞踊、インド舞踊、ベリーダンス、アフリカンダンスの教室まである。舞踊とは少し違うがヨガも流行している。多くの普通の人々が、遠い国のダンスにふれる機会を徐々に得てきているのである。そしてそうした教室の数はどんどん増えてきており、これに伴い、先生も生徒も急激に増えている。外国へ留学しなくても、普通の主婦やOLが近所の教室に通い世界中のダンスを楽しむことが出来る。

しかし、ダンスが多くの人に解放されることについて、小林は次のような懸念を示している。「様式が多くの人々に解放されればされるほど、体験の中身を吟味することも同時に疎かになってきやすい。(1991:)」、「形を捨てるか形を残しながらしかもそれを空洞化させてしまう(1991: 147)」。小林は多くの人に舞踊体験が解放されることで、舞踊の背景にあるスピリットと舞踊の形との両方を伝えることが困難になっていくことを危惧している。

小林の考え方は一理ある。しかも彼自身踊り手であるから、一踊り手として、舞踊というものをきちんと伝えていくという責任をもとうとする真剣な姿勢を感じる。だが、多くの人に舞踊が解放されることで人びとが喜びや感動を経験し、

その人の人生が豊かになるのならば、これはすばらしいことではないだろうか。生まれてこの方日本から一步も出たことがない人でも舞踊を通して見たことのない遠い国に触れ、興味を持ち、その国を好きになるかもしれない。ひとつの舞踊の出所となった国の人びとでない人びとによってその舞踊が踊られ伝えられ、その過程の中で踊りが変化してしまうことはあるだろう。しかしそれは小林の言う「形を捨てる」「空洞化」ということになるのだろうか。筆者には、捨てるのではなく、さながら熱い飴のように混ざり合って変化していくように捉えられる。そこには新たなダンスが生まれる可能性もあるのだ。

ただし、異国の舞踊を踊るのならば、その国の人びとへのリスペクトの姿勢は忘れないようにしたいものだ。こと、異国の舞踊を人様の前で踊って見せるとなると、踊り手は異文化を体現して人に伝えることになる。観客は踊り手が伝えたものをそのままその国の文化だと思いつけ取られるかもしれない。小林の言うように「空洞化」してしまった踊りを見せれば、間違った形で文化が紹介されることになるのだ。また、いい加減に踊ればよそ者の自分が人様の文化を粗末に扱うことにもなりかねない。だが、その恐れにばかり囚われていては何も伝えることができなくなってしまう。これは筆者自身大学在学中の4年間フィリピン舞踊を踊らせて頂いてきた中で悩み考えた結果でもある。石井みどりが踊るということについてこう言っている。「最初から自由気ままにやっているのでは、めちゃくちゃで、何もしていないのと同じことです。舞踊家は、自由になるために不自由があることを知らなければなりません(2004: 32)」。

混ざり合い、変化し、作られていくからこそ文化は面白いのではないだろうか(もちろん文化の中には踊りを含んでいるつもりだ)。また文化とはそういうものであるように思われるのだ。守っていくだけでなく作っていくものなのだ。

4. 体が踊るのか、心が踊るのか

1章から3章までを通して、様々な「人と踊り」について述べてきた。踊るのは紛れもなく人である。本章では人が踊るということ、踊りと体と心のつながりについて考察したい。踊りでコミュニケーションをとるとき、あるいは観客が踊り手を観るとき、我々は踊り手の何を見ているのだろうか。確かに我々の目は踊り手のからだの動きをとらえている。しかし我々の心を動かすのは踊り手の動きそのものだけなのだろうか。

動きはまったく同じなのにも関わらず、踊りに異なる印象を受けることはないだろうか。全く同じ振りをこなしていても、違う踊りに見えることがある。同一人物が日を替えて、同じ振りを全く同じように踊ったとしても、また違って見える。機械がプログラムされた踊りを踊るのであれば、同じ動きが繰り返され、同じ印象を受けるであろう。しかし人が踊るとなるとそうはいかない。それはなぜだろうか。人の体はプログラムによって動くのではなく、その人の意思によって動きが決められるものだからではないだろうか。

卑近な例で考えてみよう。普段どのように歩いているだろうか。ウキウキしているとき、落ち込んでいるとき、考え事をしながら歩いているとき、ただ歩くといってもそのときの気分で微妙に違うのではないだろうか。ウキウキしているときは背筋をしゃんと伸ばして笑顔で歩いているかもしれない。落ち込んでいるときは視線が低くなり歩みに力がないかもしれない。こう考えてみると、心は人の動きに作用しているのだ。

鷲田は人間の身体と精神についてこう述べる。「精神と物体はどこまでも、相互に独立な別領域に属するものであるはずだ。ところが身体とはいえば、これはまぎれもなく右で述べたような物的な特性を十分に備えたものである。世界をデカルトのように精神/物体という二領域に分割したばあい、身体はあきらかに物体のひとつに数えなければならないだろう。そうすると[デカルトは動物も「自動機械」とみなすから]人間は二つのまったく異なる実態が共存している例外的な存在だということになる。事実わたしたちは、悲しみに打ちひしがれているとき眼から涙を流すし、怒り心頭に発すれば身体が震える。羞ずかしさに顔面は紅潮し、緊張すれば手に汗をにぎるし、怯えているときの身体の振動は止めようがない。そうすると、ここからひとつの難問が生じてくる。精神が身体[=物体]に、あるいは逆に身体[=物体]が精神に働きかけるということはそもそもどうして可能であるのか、いいかえれば、<考える>ことと<拡がり>という異なった属性をもつ二つの実体が相互に作用しあうということがなぜ可能なのか、という問題である(2005: 10-11)」。

鷲田の提示している問題はともかくとして、ここでは、人間には精神と身体が共存しており、互いに作用し合っているということが前提として述べられている。心ありきで人の体が動く。人は、からだを動かそう、動かすまい、どのように動かそうかと考えることができる。

では、踊りを見る側は「なにを見る」のだろうか。トリノ冬季オリンピックの女子フィギュアスケートでキャスターが村主章枝選手の演技に接し、「(村主選手が)会場中に自分の雰囲気を充満させました！」とコメントしていたことが非常に

印象的だった。キャスターは村主選手の身体の動きそのものを超え、身体から発せられた目には見えない「雰囲気」を評価しているのである。ここで雰囲気と表現されるものは何か。それは鷺田の言うところの精神であり動きを決定する意思、つまり「心」なのではないだろうか。会場中に自分の雰囲気を充満させるとはすなわち、会場中の観客が村主選手の心に共鳴したということであろう。我々は踊り手を見つめ、動きだけでなく、踊り手の体から発せられるオーラ、緊張感、間など(これらもまた心、あるいは心によって生み出されたものであると言えるだろう)を読み取っているはずだ。それらは我々の心に働きかけ、我々の心がまた我々の体に働きかける。例えば、踊り手が悲哀を込めて踊る。観客は踊り手の動きを見つめ、悲哀を感じる。観客の心が体に働きかけ、目から涙が出る。こういう具合に、踊り手と観客の心と体はつながっていく。踊り手の体を介在して、踊り手と観客の心が共鳴するのである。「共感」と呼ばれるものには必ず身体が介在する(波平 2005:25)のだ。このような現象を人は感動したと呼ぶのではないだろうか。踊りは人の心の現われであり、観客は踊り手の体を介在してその心に感動するのである。

結論

本稿では、はじめに、人にとって踊りはどのようなものであった(ある)のか、また、人は踊りにどのような魅力を見出していた(いる)のかという疑問を提示し、3章を通して、人と踊りとの関わりをみてきた。

具体的には、第1章ではまずタヒチにおける先住民のダンスの弾圧や、ハワイにおいてフラやオリなどのダンスや歌が禁止される一方、白人の観光客向けにはそれらを披露することを強いられていたことをとりあげた。またカリブ海の奴隷制下で奴隷を上手く使い農園経営を維持するために農園主が黒人奴隷たちにダンスを強制したり、時には反対に禁止したりしたことをとりあげた。これらの事例ではいつも、先住民や奴隷のダンスは西洋からやってきた支配者の利益のために利用されている。しかし同時に、先住民や奴隷自身にとってダンスは、自己回復あるいは自己実現という重要な役割を担うものであったのであり、白人支配者たちはそのダンスに魅了されていることさえあったのだという考えを明らかにした。第2章ではキャサリン・ダナム、アルビン・エイリー、石井みどりという3人のダンサーをとりあげた。簡潔な紹介になってしまったし筆者の稚拙な文章ではなかなか伝わらないところがあるが彼らのダンスには主張や思いがある。ダンスの向こう側に彼らの生き様が見えるかのようだ。そして踊るということによって自己実現することにとどまらず、彼らの踊りは、観客にメッセージを感じさせるのだ。例えば「同胞よ、立ち上がれ」「あきらめないで」あるいは、「生きて」というメッセージかもしれない。もちろん踊りをどう受け取るかは観客めいめいに異なっているはずだ。そして多くの人が彼らのダンスに心を動かされ、影響を受けている。第3章では更に身近ないわゆる普通の人のダンス、特に踊るおばちゃん達に注目し、彼女達は踊ることで日常とは違う自分を実現していること、また、時にその姿は人に感動や驚きを与えうるという考えを示した。第4章では体と心と踊りのつながりについて考えた。人の動きは心によって決まる。ゆえに踊りは人の心の現われであり、観客は踊り手の体を介在してその心に感動するだということを明らかにした。

人とダンスとの関わり。それは時代や場所が変わっても存在し続けてきた。そしてどんなに弾圧を受けようとも、厳しい労働があろうとも、人々は踊り続けてきた。その中には時にダンスが支配者に利用されることがある。弾圧や強制を受けることもある。現代でも歴史的な事実の中の弾圧とは違う形で抑圧があるかもしれない。だが、最も重要なことは、どのような場合であっても、踊りと向き合うことによってその踊り手が自分という者の存在を再確認し、生きる気力を回復していたであろうということである。それは時にダンス空間を共有する人々にも及ぶ。観客は、目の前で踊るダンサーに自分の魂を委ね、客席にいながらにしてダンサーと共に踊っているかのように感じるができるだろう。そしてその中で本当の自分を実現することとなるのではないか。

なぜ人は踊りを手放さないのか。ダンスが弾圧され命が危険にさらされても踊るのはなぜなのか。筆者はダンスが果たす何か重要な役割があり、だからこそ人は踊り続けるのではないかと考えその役割が何であるのかを突き止めようと考えた。そして出た答えのひとつはやはり、踊っているときは誰でも主人公になることができるということだ。それは100年前のタヒチの人であっても、カリブ海の島で労働を強いられていた黒人奴隷の一人であっても、現代日本のどこかのカルチャー教室でフラダンスを踊っている主婦であっても、あなたであっても変わらないことである。どんなところに生を受けてもそれぞれなにかしら苦しみを背負っていたりストレスを感じたりするものではないかと思う。自分の思うようにいくことばかりではない。だが、踊るという行為の中でなら、自分がなりたいたい自分になることができるのではないだろうか。人は踊る中で自分を実現してきたのだ。それは筆者にとっても同じだ。日常の中では言葉にすることのないことも、踊りにのせることはできる。踊っているとき、しがらみから離れたシンプルな自分があるのだ。そしてこう考えてくると

やはり、踊りは単に「動き」という言葉で片付けられない。どんな場合も踊り手の動きはその人の心を伴っているのだから。

繰り返しになるが、本稿でとりあげた人びとが特別であったり、特に優れていたりするのではない。あえていうならば、誰もが特別であり、すべてのダンスが特別だ。重要なのは誰もがその人だけの世界を持っていることである。そしてその独特の世界が表現されたダンスもまたそれぞれに独特である。いつだか知れないけれど大昔のいつかに踊りを始めた一人の人から今ここに存在するあなたや筆者一人一人に至るまで、すべての人に独自の世界があり、すべての人が主人公なのだ。

註

- 1 この言葉でしか伝わらないニュアンスを伝えるため、本稿ではあえておぼちゃんという言葉を用いる。
- 2 1-2 に述べる事実は池谷和信(2003)「石器時代人としてのサンの表象について—映像、観光、博物館展示—」に基づく。
- 3 コイサンはコイ族とサン族の併称である。
- 4 キャサリン・ダナムに関する写真はすべて <http://www.eslarp.uiuc.edu/kdunham/> から転載した。
- 5 ジョージ・バランシン(1904-1983)。ニューヨーク・シティ・バレエの創立者であり初代ディレクターでもあるバレエ界で著名な振付家。彼の作品は、アメリカはもとより、世界各地のバレエ団によってしばしば上演されており、委嘱作品も多く人気も高い。20世紀バレエ界における最高功労者の一人であるとされている。
- 6 日本文化財団による2005年5月24～29日に行われた日本公演の宣伝のためのHP: <http://www1.ocn.ne.jp/~ncc/ailey05/highlight.html> より抜粋)
- 7 日本文化財団による2005年5月24～29日に行われた日本公演の宣伝のためのHP: <http://www1.ocn.ne.jp/~ncc/ailey05/highlight.html> より転載)
- 8 本節の内容は石井みどり(2004)『よく生きるとは、よく動くこと』を参考にしている。

文献目録

尼ヶ崎彬

1992 「アルヴィン・エイリー『リベレーションズ』」、ダンスマガジン編『バレエ100物語』、新書館

池谷 和信

2003 「石器時代人としてのサンの表象について—映像、観光、博物館展示—」、スチュアート・ヘンリ(編)『「野生」の誕生 未開イメージの歴史』:50-70、世界思想社

石井 みどり

2004 『よく生きるとは、よく動くこと』、草思社

市野川 容孝

2000 『身体/生命』、岩波書店

ガブリエル、アンチオーブ

2001 『ニグロ、ダンス、抵抗 17～19世紀カリブ海地域奴隷制史』、石塚道子訳、人文書院

小林 正佳

1991 『踊りと身体の回路』、青弓社

ジョナス、ジェラルド

2000 『DANCING 世界のダンス—民族の踊り、その歴史と文化—』、大修館書店

鈴木 テッサ・モーリス

2000 『辺境から眺める』、大川正彦訳、みすず書房

スチュアート ヘンリ

2003 「野生と野性の誕生—古代から18世紀まで」、スチュアート・ヘンリ編『「野生」の誕生 未開イメージの歴史』:27-49、世界思想社

2003 「野生から未開へ—19世紀以降の未開観念—」、スチュアート・ヘンリ編『「野生」の誕生 未開イメージの歴史』:241-263、世界思想社

丹治 恆次郎

2003 『最後のゴーガン』、みすず書房

波平 恵美子

2005 『からだの文化人類学—変貌する日本人の身体観』、大修館書店

アイヒバルク、ヘニング

1997 「身体文化のイメージネーション」、清水論訳、新評論

山中 速人

1992 『イメージの<楽園>観光ハワイの文化史』、筑摩書房

淀川 長治

1996 『私の舞踊家手帖』、新書館

鷺田 清一

2005 「表象としての身体—身体のイメージとその演出」、鷺田清一、野村雅一編『表象としての身体』8-29、大修館書店

作者なし

1982 『朝日・美術館風土記シリーズ・1：ゴッガンと大原美術館』、朝日新聞社