

踊り手にとっての舞踊と音楽の齟齬 —日本の社交ダンスにおける「カウント」を事例に—

井上淳生

In this article, I illustrate the relationship between dance and music based on 'dance ethnography', a newly developed method in dance studies including dance anthropology. Through it, I try to open a new arena on exploring the relationship between dance and music. Defining dancing as separated from music and keeping similar condition in academic division between dance and music in my mind, I examine how nonprofessionals ballroom dance participants and musicians feel in Japanese ballroom dance industry.

From dance lovers' perspectives, standardized music wouldn't be more than one option of the music to dance. But most of dance lovers in Japan tend to see standardized music as a canon. The practice of a few dance lovers in this article can be considered as a challenge to authorized dance practice, namely standardized ballroom dance.

Ballroom dancing is practiced by a pair of individuals with different bodies. They cannot dance on one's personal plan alone and thus have to pay close attention to each other. But standardization of ballroom dancing, especially in Japan, 'emancipated' dancers from troubles such that occur when one can't predict next move along one's partner or when one tries to inform partner of what to step next. Even among nonprofessionals, the majority of ballroom dance his/her players must learn from their teachers about the 'correct' ways of dancing. Also, the music played in the background while dancing has been reduced into an instrument for counting steps. That has made it difficult for ordinary people, particularly those in old age, to enjoy dancing without taking formal lessons.

1. はじめに

いる。

1-1. 問題の所在

本稿の目的は、現在の日本の社交ダンスにおける舞踊と音楽の関係に違和感を抱く愛好家達の実践を事例に、彼（彼女）らにとっての舞踊と音楽のあり方について考察することである。そのことを通して、舞踊と音楽を同時に扱う研究（以下、舞踊＝音楽研究）における新たな切り口を提示することを本稿では目指す。

本稿は、筆者が調査先で出会ったある愛好家の一言を出発点にしている。それは社交ダンスを踊っていて「つまらない」という感想である。発言した愛好家は、社交ダンス歴30年を超えるベテランであり、この言葉は新参者が抱く不満とは異なるものである。では、いったい何が「つまらない」のか。そのことを考えることが、どのような学問上の問題につながるのか。本稿で試みるのは、これらの問いへの挑戦である。本稿では、現実の踊り手が抱くこのように極めて個別具体的な感覚を考察の対象として取り上げるために、舞踊民族誌的アプローチを採用する。

近年の舞踊＝音楽研究では、当事者視点の重要性が指摘されてきた。たとえば、アンカ・ジュレスタとリズベット・トーブは次のように指摘して

舞踊とは何か？音楽とは何か？という問いは、「誰にとって」の視点を伴ってのみ解答しうるものである。

[Giurchescu and Torp 1995 : 143]

ここには、舞踊も音楽も文化ごとに異なる概念化がなされているために、普遍的・一般的な定義はいったん保留すべきである、という含意¹がある [Giurchescu and Torp 1995 : 143]。このように、当事者の数だけ舞踊あるいは音楽があるという、いわば舞踊（音楽）の複数性への注目は、「彼（彼女）らにとっての舞踊あるいは音楽とは何か」という問いかけを共通項にして数々の民族誌的著作を蓄積させてきた²。

しかしながら、このような視点に立った研究の多くは、対象社会における舞踊＝音楽認知をめぐる当事者達の経験をとらえる際に、どちらかというように舞踊と音楽が調和することを前提にする傾向にあった。たとえば金光は、イタリアのサルデーニャ島に伝わる伝統舞踊を対象に、演奏者と踊り手による「どちらが主従ともいいがたい、互いに互いを参照しあう関係」[金光2008 : 19]を描き出しているのだが、そこでの金光の主眼は、踊り

手と演奏者が互いの演奏、舞踊を「いかにうまく参照しあっているか」という調和の側面にある³。

しかし、本稿で取り上げる事例は、何を舞踊＝音楽と見なすのかをめぐって当事者達の間大きなズレがあるものである。舞踊と音楽が当事者達の間で「いかにして調和に向かっていくか」という金光が依拠する観点ではなく、両者の関係が「なぜ、どのようにうまくいかないのか」という観点を考察の始点に据えなければ読み解くことが不可能な事例である。そして、そのためには、彼（彼女）らが抱く違和感への注目が重要な切り口になるのである。

次項では、上記の問題を考察する上で有効だと考えられる舞踊民族誌的アプローチについて述べる。第2節では、本稿で対象とする日本の社交ダンスにおいて、音楽がカウントに変換されている背景と現状を確認する。続く第3節では、舞踊民族誌的手法に基づいて社交ダンスに身を投じる踊り手が抱く違和感の内実を明らかにする。第4節ではここまでの検討を踏まえ、愛好家の違和感に対してより抽象度の高いレベルからの位置付けを行い、第5節で舞踊＝音楽研究に対する示唆を提示する。

1-2. 舞踊民族誌的アプローチ

舞踊民族誌とは、舞踊を対象とした研究に民族誌的な手法をとり入れたものである⁴。この研究の特徴は、「参加志向型の方法論（participatory-oriented methodology）」[Dankworth 2014 : 96]にある。換言すると、社会的・文化的コンテクストに置かれた舞踊を外部から「客観的に」理解するという視点ではなく、フィールドにおける調査者の身体に積極的な意味を与え、眼前で今まさに立ち上がる舞踊について「経験的に思索する」という視点を重視したものである。

民族誌的手法を研究の核に据えてきた人類学では、伝統的に次のような視点が採用されてきた。それは、「私たち（調査者）にとっては当たり前ではないことが、彼（彼女）ら（被調査者）にとって当たり前とされているのは、どのような理路によるのか？」というものである。そのうえで、「彼（彼女）ら」にとっての当たり前が彼（彼女）らの中で違和感なく成立する論理を探るべく、対象社会に深く関わるという調査方法が採用されてきた。

換言するならば、外からの基準によって調査対象者達の生活実践の是非を評価するのではなく、彼（彼女）ら自身にとって違和感なく受け入れられている諸事実を、彼（彼女）らの視点から理解することを目指す営みである。さらには、「なぜ私たちは最初に彼（彼女）らにとって当たり前であったものを当たり前だと思わなかったのだろう

か？」という、自己の視点にまで考察の射程を延長することが民族誌的研究の要諦だとされてきたのである。

では、このような視点を舞踊研究へ引き継いだ舞踊民族誌の立場から、具体的にどのような課題と視角が提出できるのだろうか。本稿の事例に即して言うならば、次のようになろう。それは、調査者である筆者には「分からない」感覚を有する踊り手が、社交ダンスへの参加の際にその感覚をどのように感じているのか、という課題に対して、筆者自身の身体感覚や認識の変化をも分析資料として扱う、ということである⁵。

これは、「客観的の真実」を追求しようとする科学的アプローチとは大きく異なる点である。科学的アプローチでは厳密な再現性が重視される。つまり、ある動きに対し、「誰が見てもそうである」（たとえば、誰が見ても「速い」、あるいは「高い」と言える）と判断できる資料をもとに論を展開することが求められる。見る者によって動きの「速い／遅い」、あるいは「高い／低い」が変わるのであれば、それは科学ではない。動きに対する評価が分析者間で同じではない（再現されない）からである。このような問題を避けるために、科学的アプローチでは定量的なデータが多くの場合に好んで用いられるのである。

一方、民族誌的アプローチでは、同じ動きの中でも、定量化されたデータによってはとらえることができない側面に注目が集められる。これは、実際に舞踊に参加する人々が、参加の経験をどのように感じているのかについて、彼（彼女）ら自身の言葉や行動に即して迫ろうとする立場である。そのため、社交ダンスにおける音楽を客観的な指標で定義するのではなく、彼（彼女）らが踊りや音楽と呼ぶものを本稿における舞踊と音楽として考察の対象に据える。

踊り手は舞踊時に何を感じているのか？その感覚をどのように認識しているのか？といった、舞踊経験の中核に関わる課題に迫るためには、踊り手自身の主観的な感覚に注目する必要がある。本稿の事例で言うならば、「つまらなさ」という極めて主観的な感想の背後にある、舞踊と音楽のあり方に迫るうえで、舞踊民族誌的アプローチが有効なのである。

本稿は、先行研究に見られる踊り手と演奏者（および歌手）との関係に注目する点を引き継ぎつつ、これらの研究では希薄であった踊り手にとっての違和感の内実を、舞踊民族誌的アプローチを採用することによって浮かび上がらせてみたい。繰り返しになるが、本稿で行うのはいわゆる舞踊分析ではない。「客観的」視点からの分析も補足的に用いてはいるが、主として焦点化するの、筆者自身も含めた踊り手自身の感覚である。つま

り、踊り手達にとって「何が音楽であるにとらえられているのか?」「そのとらえ方をめぐってどのような問題(彼(彼女)らにとっての)が生じているのか?」を考察の対象に据えている。そのうえで、叙述という形式によって、思考の過程を提示したい。

本稿で使用するデータは、日本の社交ダンスに参加する踊り手についてのものである。また、筆者は、舞踊民族誌を研究の柱とする他の舞踊研究者と同様に、教師の立場にある[井上 2016: 34]。教師としての筆者が、フィールドワークを通していかなる身体感覚の変化を経験したのかが、本稿での記述の核となる。

2. 「正しい社交ダンス」の整備と音楽のカウント化

男女の身体接触を基本とする日本の社交ダンスは、風紀を乱す恐れがあるという理由から長らく法規制の対象とされてきた。そのような社会的位置付けに対して、社交ダンスは教師や愛好家を中心に「健全化」が進められ、現在のように、細かな技術体系に裏付けられた「正しい社交ダンス」にその姿を変化させてきた⁶。その過程において、踊り手にとっての音楽が「カウント」という二次的音楽に変質し、音楽そのものというよりも「カウント」に合わせて踊るという社交ダンスのあり方が一般化した[井上 2016: 165-192]。

アメリカの社交ダンス教室でフィールドワークを行った人類学者のエドワード・マイヤーズによれば、競技会や発表会などの「見せるためのダンス」が「商品」として人口に膾炙していくために

は、舞踊技術の徹底的なマニュアル化が不可欠であるという[Myers 1984: 80]。この点を現在の日本の社交ダンスに即して考えるならば、教室が生徒に対して、競技会や発表会での上演という「メニュー」を提示し、その「メニュー」を選択した生徒が対価を支払ってサービスを受けるということになる。その「メニュー」の中には、比較的短い期間で生徒を発表の場に立たせるためのいくつかのマニュアルが含まれている。それが細密に規定された技術体系としての足型であり、音楽への対応の仕方についての規則である。

音に合わせて身体を動かす(揺らす)ことは、人類に備わった根源的な反応のひとつであろう。しかし、その動かし方に規則を設けることによって様式性を高め、単なる揺れに過ぎなかった身体運動が鑑賞にたえる作品へと至る道がここに開かれるのである。

現在の教室では①足型、②リード&フォロ、③音楽をとる、の3点を中心にして社交ダンスが教えられている。この3点から指導が行われることにより、生徒が社交ダンスを踊れるようになると考えられている。なかでも、「音楽をとる」ことは、生徒が曲に合わせて踊るうえで重要な位置付けにある。教室における音楽に関する指導は、端的に言うと、曲の種目への変換、およびカウントへの変換を意味する。つまり、ある曲を聞いたときに、その曲をカウントに変換し、その曲がワルツに相当するのカルンパに相当するのを見極めるということである⁷。

写真1は、4分の4拍子の曲がカウントに変換される様子を示している。各小節にある4拍を図

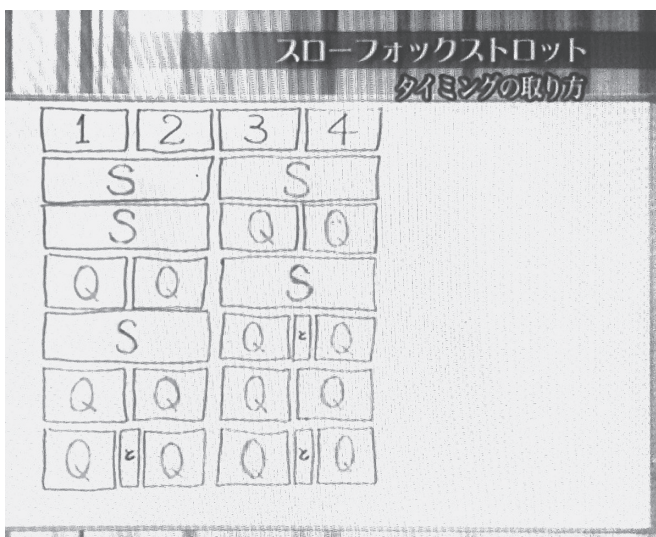


写真1 曲のカウントへの変換

※ 『ダンスファン』2010年5月号特別付録DVD, 白夜書房

中の最上段の「1・2・3・4」に対応させ、1拍分の長さがQ（クイック）、2拍分の長さがS（スロー）もしくはQQ（クイック2つ分）と表記されている。このように、曲を拍数に還元することを教室では「音楽をとる」と呼ぶことが多い。教室では、ある曲を聞いたときに、その曲を「種目」（その曲はどの種目に相当するか）と「カウント」（その曲はどのようなリズムか）に変換する訓練が行われているのである。

では、生徒自身が音楽をとり、社交ダンスを「踊れる」ということは具体的にどのような状態を指しているのだろうか。曲をカウントに変換し、その曲に適した種目を選択し、その種目専用の足型を、リード&フォロの原則に従いながら2人で動くのであれば、それは踊れたことになるのだろうか。特に曲との関係に注目するのであれば、そうとも言い切れないように思われる。1曲1曲に個性があるように、1曲の中でも音楽のあり方は一様ではない。そのような音楽に対する身体的な反応の仕方は原理的には無限にあるにもかかわらず、社交ダンス教室において一般的に行われる教授法では、音楽に対する身体の対応のさせ方がひとつの作法に限定されている。その作法が「カウントへの変換」にはかならない。ここで言う「カウント」とは拍節のことを指す。後述するように、日本の社交ダンスにおけるカウントは、多くの場合、1曲の間で一定のリズム・パターンを反復し、かつ、テンポの不変性が前提とされているものである。

ここで筆者が念頭に置いているのは、いかにすれば相手と楽しく踊れるかを社交ダンス教室に学びにきた多くの生徒達にとって、「音楽に合わせて踊る」ということが「カウントに合わせて踊る」ということと同じ意味のものとして教えられている現状である。

先に述べたように、多様な側面を持つ音楽に対して身体を対応させていく仕方は、原理的に無限に存在する。そのため、その対応の仕方がある程度の様式性を持った動きになるためには、つまり、「ただ揺れる」ことと区別されるところの、いわゆるダンスになるためには、ある種の型が必要とされることは否定できない。むしろ、その型の違いに基づいて各種のダンスのジャンルが成立していることや、その型を媒介することで、誰でも訓練を積み重ねれば音楽に合わせて踊ることができるようになる（普及が可能になる）ことは周知の事実である。しかし、そのことは、ダンスをする人びとが、型や技術といった規範に一方的に従属しなければならないということ必ずしも意味しない。

現在の社交ダンスでは、「音楽に合わせて」ということと「カウントをとる」ということが分ちがたく結びついている。ここで言う「カウント

をとる」ということは、カウントに依拠するということであり、カウントに合わせることで音楽の個性（メロディーや歌詞、楽曲構成）への対応に優先して行われているのである。たとえば、4分の3拍子でワルツを踊れる曲であればすべて「1, 2, 3, 1, 2, 3」のカウントに変換され、踊り手は、音楽というよりも自身の唱える「1, 2, 3, 1, 2, 3」という「かけ声」に合わせてステップを踏み出すということをししばしば行う。つまり、音楽そのものではなく、カウントという二次的なものに合わせて踊っている状況である。

大半の教師達は次のように言うはずである。「カウントで踊るのはあくまで一時的なもの。慣れてくると曲ののって自由に踊ることができる」。では、カウントを経由することなしに、最初から見よう見まねで自分たち独自の解釈で音楽に合わせることは、厳密には音楽に合わせたことにならないのだろうか。教師から伝授されたカウントから始めることが、音楽に合わせる唯一の道なのだろうか。かつて人々が行っていた、「見よう見まね」で音に合わせて揺れるものは、現在の社交ダンスの枠組みから遠く離れたところに置かれてしまったのだろうか⁸。

筆者は調査を進めるなかで、カウントに依拠した現在の踊り方を指して「曲に合っていない」と評する踊り手に出会った。これは、カウントを前提とした社交ダンスを提供する教師として生きてきた筆者がこれまで取り組んできたダンスに、異を唱える人との出会いでもあった。と同時に、筆者がそれまで前提としてきた舞踊および音楽に対する考えを相対化する契機でもあった。以下では、音楽に対する踊り手の違和感に注目し、舞踊民族誌の手法に基づいてその内実を明らかにしていきたい。

3. 踊り手にとっての舞踊と音楽の齟齬

3-1. 「正しさ」に抗する人達

現在の様式性の高い社交ダンスにおいては、その技術体系の精密さや求められる独特のふるまいなどは、参加者にとって非日常性を高める効果を持つ。その一方で、「上手ではなくても良い、正しくなくても良い、だけど、楽しく踊りたい」という人達を、様式性の高さは排除する役割を果たす。筆者は、様式性の高い「正しい社交ダンス」の踊り方を提供する教師という立場にありながら、一方で、「正しくなくても良いから楽しく踊りたい」という人達に対して、いかに近付くことができるかを模索していた。なぜなら、教師としての活動を続けるなかには、技術体系に裏付けられた様式性に没入することを目指して教室やダンスホールにやってくる人達がいる一方で、「正し

くなくても良いから楽しく踊りたい」という人達も多くおり、筆者は「正しさ」の外にある社交ダンスのあり方に強い関心を抱いたからである。

前者のような参加者であれば、「作品」としての性格や緻密に整備された技術体系は、「正しい社交ダンス」の踊り方を学ぶためにはなくてはならない存在であり、それを伝授する教師は「習い事の先生」であり、「師匠」でもある。しかし、後者のような参加者にとって、現在の社交ダンスにおいて整えられた技術体系は、むしろ自身の「楽しく踊りたい」気持ちをそぐ役割を担ってしまうのではないか。そして、その後押しをする教師は生徒を一定の型の中におさめようとする規律訓練装置の体現者となるのではないか。筆者はそのように考えるようになった。橋本さん、中島さんと出会ったのは、そのようなことを考え始めた2012年の夏も終わろうとする頃であった。

2人について簡単に説明すると、次のようになる⁹。橋本さん（60代、男性、札幌市在住）と中島さん（60代、女性、札幌市在住）は、6年前に社交ダンスのパートナーシップを組み（夫婦ではない）、社交ダンスを踊ることができる施設（ダンスホール、カラオケパブ）に週に3回から4回通う。2人が社交ダンスを始めた経緯はそれぞれ次のとおりである。

橋本さんは、1974年、名古屋のYMCAカルチャーセンターで社交ダンスを開始した。当時は29歳で「周りみんな若い人。自分が年長ぐらい」だったという。先生は40代～50代頃の年齢だった。しかし、ジルバが覚えられずにいったんダンスをやめる。その後、名古屋市北区青年の家で行われるダンスの集いでダンスを再開する。当時橋本さんは名古屋で食品会社に勤務していた。1986年、41歳の時に札幌に転勤する。50歳（1995年）で退職した後、コーヒー豆を売る個人商店を札幌市内に開く。

一方、中島さんの社交ダンス歴は15年ほどである。もともとは東京に住んでいた。15年ほど前に札幌に引っ越し、その頃に社交ダンスに取り組み始める。夫は20代の頃から社交ダンスをやっていた。札幌ではすぐに教室に通い出し、並行してダンスホール、カラオケパブに通い始めた。中島さんの夫が言うには、東京では見たこともないような派手なステップが札幌では踊られていたという。筆者は2人の勧めから、教室とは異なる社交ダンスが展開されるカラオケパブ「アムール」に通うことにした。

3-2. カラオケパブという空間

2012年9月中旬、快晴だった。まだ暑さが残っていたため、風を通すために店の入り口の扉は開放されていた。70㎡ほどの広さの、ほぼ正方形の

形をした店内には、中央に向く形で壁際に客席用のソファが配置され、その前には小さなテーブルが置かれていた。客は筆者を除いて34人おり、各々にダンスをしたり、ソファに腰かけておしゃべりをしたり、食事をしたりしていた。床はピータイルで、教室やダンスホールの多くで使用されているクッション性の床材とは違っていた。カウンターと向かい合う形で、カラオケのステージがあり、ステージの背後の両翼にはカラオケ用のモニターが1台ずつ設置されていた。客の状況にもよるそうだが、おおよそ30分交代でダンスタイムとカラオケタイムが行われていた。カラオケが来客全員の前で歌われるという状況を、筆者は最初、新鮮に感じた。客の年齢層は、60代以上の男女が中心であり、上は80代におよぶ。平均年齢は70歳あたりだと推測できた。

カラオケタイムになると、あらかじめ予約を入れていた客が順番に歌い始めた。歌いたい人は歌と歌手の名前を紙に書いて事前に「ママ」に渡しておくということになっていた。それを受け取ったママは、機械に番号を入力し、予約を完了させる。驚いたことは、カラオケの歌に合わせてダンスを踊る人が1人や2人ではなくいたことである。2人で社交ダンスを踊る人達もいれば、個人単位で踊る「リズムダンス」と呼ばれるダンスをする人達もいた。カラオケで歌われる曲は、社交ダンス用に編曲された曲と比べ、リズムがとりづらかったり、テンポが速すぎたり（もしくは遅すぎたり）するため、教室やダンスホールでは、まず使用されることがない。むしろ、カラオケで歌われるような曲で社交ダンスを踊るということを、教室やダンスホールに関わる人びとは「低く見ている」傾向すらあった。いずれにせよ、カラオケの歌に合わせて社交ダンスを踊る姿は、筆者の目には極めて新鮮に映った。

「せっかくだから、あなたも何か歌いなさい」ということになったので、客層に対して自分なりに気を使い、筆者は「青葉城恋唄」を歌うことにした。筆者が歌っているときに、松本さんと中島さんは踊ってくれた（写真2）。筆者は、「この歌は『踊りづらい』だろうに、なぜこうして楽しそうに踊れるのか」と思いながら最後まで歌った。しかし、ここで、あることに気が付いた。それは、なぜ自分は「青葉城恋唄」のことを「踊りづらい」と思っているのか、という疑問である。つまり、目の前で実際に踊っている人がいるのに、しかも、筆者自身は2人で踊ることに対して、曲がりなりにも「教師」という立場から取り組んできたにも関わらず、なぜこの歌に対して「踊りづらい」という苦手意識を持ったのだろうか。

カラオケに合わせて社交ダンスを踊る人びとの姿にさほど新鮮さを感じなくなった頃、ひとつの



写真2 「青葉城恋唄」を歌う筆者とその前で踊る橋本さんと中島さん
(2012年9月13日, お客さん撮影)

ことが気になるようになっていた。それは、彼(彼女)らは「何と」踊っているのか、ということだった。言葉で表現すると「相手と踊っている」「カラオケの音楽、歌に合わせて踊っている」となるのだが、そのことは具体的にどのような状態を指すのであろうか。この疑問は、筆者が当初感じた、カラオケの曲での「踊りづらさ」を理解するうえで必要になる。そのことを考えるために、ここからは橋本さんと中島さんの踊りに注目してみたい。

3-3. カウントを踊る／音楽を踊る

橋本さんは、5年ほど前までいわゆるカウントを重視した踊り方で踊っていた。しかし、その踊り方に「つまらなさ」を感じるようになり、カウントを取ることに代表される、教室が提供する「正しい」踊り方に基づかない現在の踊り方に変えていった。以前の踊り方は、ステップの順番や組合せが単調で「決まりきった」踊り方だったと橋本さんは振り返る。なかでも「つまらなさ」の原因のうち、最も大きなものは、音への対応の仕方であったと言う。つまり、カウントをとって踊ることが「つまらなさ」の主な原因であったと言うのである。では、カウントを重視した踊り方とは、いったいどのようなものであろうか。

たとえば、社交ダンスでは定番の曲に「テネシーワルツ」(Pee Wee King, 1948年)がある。4分の3拍子で演奏されるため、社交ダンスの場ではこの曲で「ワルツ(スローワルツ)」が踊られることが多い。この時にカウントのみで対応するならば、図1のような足の運びになる。図中の足型は、それぞれ左足・右足が小節内の当該位置において接地していることを示す(下部の数字はカウ

ントを示す)。社交ダンスのワルツでは、4分の3拍子に合わせたステップが基本とされているので、基本的に各小節に3歩の足が置かれることになる。ここで重要なことは、カウントに依拠するのであれば、足の置き方がほぼこの一通りに決まるということである。つまり、よほど例外的に高度なステップを使用しない限り、選択するステップに関係なく、少なくとも足の置き方に関してはこの図1のような対応の仕方になる。言い換えると、誰が踊ってもこの図1のようなタイミングの取り方になるのである。そのため、初対面の者同士でもカウントを共有することで、ともにワルツを踊ることができる、ということになる。音楽の多様な側面をカウントに還元することで、カウントに還元できる曲ならたとえ初めて聞く曲でも踊ることができ、初めて踊る相手でもカウントを媒介することでともに踊ることができるのである。

しかし、ここで興味深いことが起こる。カウントを「メトロノーム」のように正確にとるがゆえに、相手の動きとは無関係に動くということが往々にして行われるのである。つまり、この場合、曲調の起伏や相手の身体の微細な動きに対応して動くというよりも、曲の最初の時点で身体に対して設定されたカウントを優先させて動くということが行われる。カウントという曲の「加工物」に合わせて踊っているとも言える。言い換えるならば、曲の多様な側面や相手の身体の微細な動きに対応して踊るというよりも、カウントというあらかじめ引かれた共通の軌跡を2人が各々たどるといようなあり方が、カウントを優先させて踊るといことなのである。

それに対し、現在の2人の踊りの特徴は、「カ

図1 社交ダンスにおける「テネシーワルツ」のカウントのとり方

※ ステップはすべてクローズドチェンジ。表記は男性の足の運び。

「カウントを一切とらないで曲ののって踊る」点にあるという。具体的には、歌詞やメロディーに合わせて歩数や歩幅、タイミングを即興的に変える踊りかたのことを指すという。橋本さんは、細密に規定された技術体系に依拠した社交ダンスが帰結するところの競技会を次のように評する。

[橋本さん]

競技会を見ても、曲調と関係なくぐるぐる回ったり、ピクチャー系のステップ（移動せずポーズをとるようなステップ）をしたり。たとえば、ワルツは最初静かな出だしの曲が多いのに、そんなのに関係なく最初からスピードつけてぐるぐる踊る。あんなのおかしい。どんな曲が来ても同じように踊るカップルばかり。

(2012.10.25)

また、細かい規定を基礎としたダンスのあり方について次のように語る。

ダンスってそんなに難しいものか？もっと簡単なものじゃないか？阿波踊りなんて「踊る阿呆に見る阿呆」でしょ？あれも、コンテストとか入れるとつまらなくなる。ひとつでも狂ったらだめ（ステップの順序を間違えてはいけない）というか。ジャズと逆。自分の踊りはジャズと同じ。もう一回同じことやってくれと言われてもできない。

(2012.10.25)

では、橋本・中島組の踊りとは具体的にはいかなるものだろうか。先に挙げた「テネシーワルツ」を例に、同様に図示してみたい（図2）。

先ほどのカウントの場合と比べると、1小節内に必ずしも3歩がおさまっているというわけではないことが分かる。さらには、歌詞が伸ばされるところでは、足を動かしていないことが分かる。観察によると、このとき足は動かしていないのだが、上半身の揺れで歌詞の伸びを表現したり、かかとを徐々にめくりあげるようにして上体を上に伸ばすことで歌詞の伸びを表現しているように見えた。なにより重要なことは、橋本さん自身が、「同じ踊りを再現できない」と語っているように、図2もこのとき限りのものである。次に「テネシーワルツ」を踊る時には、この図もまったく違う模様になるのである。

2人の踊りを一言で言うのなら、現在の整備された社交ダンスよりも、曲に対する自由度が高い踊りであると言える。上の2つの図からも明らかのように、カウントを重視する現在の社交ダンスにあって、4分の3拍子ならどんな曲でも、誰が、何回踊っても図1のような動き方になるのに対して、「ジャズ」のように踊るという橋本さんと中島さんの社交ダンスでは、図2のような動き方は1回限りであり、さらには、4分の3拍子であるか4分の4拍子であるかに関係なく踊ることができる。

図2 「テネシーワルツ」に対する橋本・中島組の曲への対応の仕方
 ※ ステップは創作。表記は男性の足の運び。2013年4月2日。

橋本さん本人の言葉を借りると、彼(彼女)らの踊り方は「ワルツ(種目名)を踊るのではなく、テネシーワルツ(曲名)を踊る」というものである。つまり、ある音楽を聞いた時にその音楽をワルツやタンゴといった特定の種目と結びつけて理解するのではなく、種目ではなくその曲そのものを踊る、言わば、「音楽を踊る」と表現しうる踊り方のことである。そのため、ある音楽を、社交ダンスとして細分化された各種目に変換して理解する立場の人々にとって、橋本さんと中島さんの踊りは、何の種目を踊っているのかが分からない「異端」の踊り方に映る。中島さんは2人の踊りへの周囲の反応について次のように語る。「もちろん、理解してくれる人はいますよ。ごくたまに。でもほとんどの場合、冷やかしの目というか、ちょっと馬鹿にしたような反応をされますね」(中島さん、2012.11.4)。

橋本さんと中島さんは、カウントではなくメロディーや歌詞に合わせて踊ろうとするために、互いの接触の仕方にも工夫を凝らしている。男女2人が身体を接触させて踊る点では現在の社交ダンスと同じなのであるが、2人は、下腹部(ヘソから下10センチ)を中心に上半身から下半身の広い範囲における接触を大切にしていると言う。主流の社交ダンスでは、見た目の美しさを追求する側面からも、トップ(互いの上半身の間の空間)を広く保つことが「常識」とされている。それに対し、2人の組み方は、接触範囲の広さゆえに、密着の度合いが相対的に高いものとなっている。このような接触の方法を採用した結果、互いのコンタクトが濃密になり、中島さんは、次に何をすれば良いか(次の足を相手の足の間にいせば良いかどうか等)が「自然と分かる」と言う。

中島さんは、社交ダンス教室に通っており(2012年11月現在)、カウントを重視する「正しい社交ダンス」が踊られる場にも身を置いている。社交ダンス教室では、「自分の教室もしくは教室が主催するパーティー以外では踊ってはいけない」といった意味合いの言葉を、教師から言われることがあると言う。また、中島さんによると、社交ダンス教室の教師や生徒仲間のなかには、カラオケパブのような店を、ダンスを踊るうえで「質の低い」店ととらえる向きもあると言う。実際、筆者自身も、社交ダンス教室の教師が、生徒がカラオケパブに行くことを「遊びに行く」と揶揄する姿を目にすることがあり、教師が生徒に対し、陰に陽に「遊びに行かないように」釘を刺す姿を多く見かけた。さらには、教師がカラオケパブに「営業」に行くことを「仕方なく行く」と見なす傾向が教師の間にはあった。

以上のように、現在の社交ダンスに「つまらなさ」を感じ、新たな社交ダンスの実践を模索する2人の踊りは、主流の社交ダンスにおいて教育を受けてきた筆者にとっておおいに違和感のあるものだった。橋本さんと中島さんの踊りは、男女が2人で踊っているという点では確かに社交ダンスではあるのだが、少なくとも筆者が教育を受けてきた社交ダンスの踊り方とは違う。むしろ、「良くないもの」のように映る。2人の踊りとの出会いは、このような印象を筆者に残したのである。しかし、社交ダンスを男女2人の踊りととらえるのであれば、彼(彼女)らのような踊り方があっても何の不思議もないのではないか、そもそも、なぜ自分は自分たちの踊り方を無批判に「正しい」ものと考えていたのだろうか。違和感と同時にそのような疑問もわいてきたのである。

3-4. 「異端」を踊る

2人の勧めで、筆者も「音楽を踊る」ことを実践してみることにした。社交ダンス用に整えられた曲だけでなく、カラオケの歌にも合わせて踊ってみた。そのうち、アムールの営業後にも時間をとり、数人の賛同者も含めて、カウントではなく音楽をそのまま踊るということはどういうことかについて試しながら踊る、という小さな「研究会」を開くようになった。

筆者が2人のように、カウントではなくメロディーや歌詞に合わせて踊ろうとした時（相手は中島さん）、まず自覚したのは「踊れない自分」であった。社交ダンス用ではない曲（カウントがはっきりしない曲）に直面すると、どのタイミングで動き始めて良いかが分からない。仮に動き始めたとしても、その後をどのように継いでいけば良いかが分からない。動いたとしても音楽に合っているのかどうか分からない。そのような感覚が筆者を襲った。橋本さんからは「もっと歌詞やメロディーを楽しんで。曲の背景にある物語を想像して」と言われたが、具体的にどのように身体を対応させれば良いのかが分からなかった。橋本さんの言う「音楽を踊る」ことの内容が、メロディーや歌詞、曲の背後にある世界観、ということを理解したところで、では具体的にどのようにすれば良いのかが分からなかった。

次に自覚したのが、カラオケ（人が歌うカラオケの曲）で踊って良いのかという感覚だった。これは、社交ダンス教師としての規範に関わる意識であり、教科書に載っていないステップを踊っても良いのか、もしくは教科書に載っているステップを「崩して」踊っても良いのか、といった後ろめたさを伴う感覚であった。

なにより困難を感じたことは、自分がメロディーや歌詞に対応できたとして、それを相手にどのように分かってもらうのか、という点である。自分の好き勝手に急に速く動いたり、急に立ち止まったりすることは、相手にとっては恐ろしいことに違いない。カウントに依拠するのであれば、2人の間で一定のテンポが共有されているので、相手に動きが伝わらなくても、相手は半ば「自動的に」動くことができる。相手に関係なく自分が数えるカウントに合わせて、あるいは自分の知っている順番のステップを繰り返すことは、ダンスホールでしばしば見られる光景である。しかし、カウントを共有しないということは、互いが常に相手の動きに「耳をすます」ことが要求される。どちらの足を、どの方向に、どのぐらいの強さで、どのタイミングで踏み出すのかに関する感覚の濃淡を、互いの動きから繊細に感じ取らなければ、ともに踊ることができないのである。なぜなら、メロディーや歌詞への身体の対応のさせ方

は原理的に無限に存在するからであり、カウントに対応する時のように、1通りには決まらないからである。

これらの感覚の背後にあったのは、主に社交ダンス教室で筆者がこれまでに触れてきた曲の多くが、社交ダンス用にアレンジされたものだったという点および、社交ダンス教室に比してカラオケパブで踊るということが「質の劣る」ものであるという認識であったと考えられる。つまり、その曲を聞いただけで、ワルツ、ルンバ、タンゴ、というように、種目を判断しやすいような曲（SSQQなどのカウントに分割しやすい曲）に慣れてきた点であり、カラオケパブでの社交ダンスを「社交ダンスとして見なしていなかった」という点である。

メロディーや「曲そのもの」を意識して踊ろうとしても、最初はうまくいかなかった。いろいろと動きを試しているうちに、どうしてもカウントに変換して曲を均等にとってしまう。そのようなことがあるたびに、立ち止まり、またやり直すということを、筆者は中島さんに相手をしてもらいながら繰り返した。

整備された現在の社交ダンスには、このステップをすると次はこのステップというように、いわゆる「定番」の組合せが存在する。実際に教科書にも、2つのステップの順番の「正しい」組合せが掲載されている。これに関する記載は、あるステップに続いて踊られるステップが、身体の運用上、有限のステップに限られることを示したものである。つまり、次にどのステップが選ばれるのかが少数の選択肢に限られており、教科書に連続的な関係として記載されていないステップのつながりは、社交ダンスの理論上「ありえない」ものとなる。

橋本さんと中島さんの踊りの特徴は、曲の歌詞、構成や、どのような映画で使われていたのかなどの曲の背後にある物語に合わせて、歩幅、歩数、タイミングを変化させることであり、「音楽に寄り添う踊り方」と表現することができる。一方で、整備された社交ダンスの踊り方は、曲の個性に関係なく、すべて同じようにSQQなど出ていく（歩数やタイミングが厳密に決められている）点が特徴的である。当然ながら、現在の社交ダンスに参加する人びとすべてが、音楽に寄り添わないわけではない。しかし、細かな技術体系に基づいた現在の踊り方が、カウントを重視させ、メロディーや歌詞への寄り添いを後景に退かせる力を持っている点は否定できない。

この点は、「音楽に合わせて自由に踊る」とはどういうことかを考える上で示唆的である。教師として筆者は生徒に対し、音楽に合わせて「何でも良いから自由に動いてみましょう」と言うこと

があった。しかし、ほぼすべての生徒が当惑し、「何をすれば良いんですか？」と聞き返し、まるで金縛りにあったように身体を硬直させていた。おそらく教師である筆者の前で自由に動くことに抵抗があったのかもしれないが、筆者が「膝を緩めて」や「腕の力を抜いて」などと言いながら、「自由に動く」一例を実際にやって見せたとしても、生徒の身体が動き出すまでに極めて多くの時間がかかった。逆に、社交ダンスに用意されたステップ（足の運び）を示すと、カウントに合わせ、生徒はすぐにそれをなぞろうと動き出していた。これは、社交ダンスに限定されない。日本人の子どもにダンスを教えてきた振付師の牧野アンナは、ダウン症児と健常者との比較から、「自由に動き出せない健常者」の姿を次のように指摘している。

最初に「形」を与えてしまうと、「形」を覚えることに一生懸命になって、気持ちが乗らなくなる。音も体に入っていないし、ただカウントに合わせて踊るという、つまらない動きに終始するようになる。そうしないために「自分で動き出せ」「自由に踊って」と仕向けるのだが、健常の子たちにはそれがなかなかできない。「無茶苦茶でもいいよ」と水を向けても、無茶苦茶ができない。「じゃあ、足をイチニ、サンシって、まずはやってみましょうか」。マニュアルを与えると、その通りこなす。振り付けを与えられたほうがラクなのだ。

〔牧野 2015 : 111〕

良い音楽を耳にした時に自然と身体が揺れることを出発点にするのではなく、正しい「形」（マニュアル）をなぞることから始めざるをえない教師側の事情がここには示されている。もしも、「すべての日本人は最初に正しい動きの形を与えた方が満足する」という前提に立つのであれば、筆者や牧野の悩みは不要であろう¹⁰。しかし、本稿で取り上げた橋本・中島組や、牧野が念頭に置いているダウン症児にとって、正しい「形」とは身体を制約する要因として当人達にとらえられる可能性が高い。そして、カウントは、身体の運用のさせ方を特定の枠組みの中に固定する格子の役割を果たすのである。

このように、見よう見まねで自分のためだけに踊るのであれば、音楽に対する身体の対応のさせ方は人の数だけ存在し、人によってもその時の気分によって変化する極めて状況依存的なものである。にもかかわらず、現在の社交ダンスでは「自然と身体が揺れる」ことをいったん禁じることによって、正しい「形」に身体の運用を適合させていくことが往々にして行われるのである。茶道などの伝統的な芸事や高度な訓練が要求されるパ

フォーマンスであれば、このような身体運用のあり方は当然のこととして理解できる。しかし、かつては見よう見まねで群衆にまぎれて踊られていた社交ダンスにおいて同様の現実が広がっている点は、社交ダンスが再現可能な作品として固定されている状況を示している。

では、ここで改めて、現在、主流になっている社交ダンスと、橋本・中島組の踊りかたの違いについて確認しておきたい。「音楽に合わせて踊る」ことを重視する点では両者は同じように見えるのだが、その言葉の指示する内容は互いに異なるものであった。「音楽に合わせて踊る」ということは、整えられた現在の社交ダンスを踊る教師や選手にとっては「カウントをとる（カウントを外さない）」ことが第一に優先されることであり、橋本さんと中島さんにとっては、むしろ「カウントをとらないで曲にのる」ことを指していた。両者ともに「音楽に合わせて踊る」という同じ言葉を用いているにもかかわらず、その指示内容が全く異なるのである。両者は、男女2人による踊りであるという点ではともに社交ダンスではあるが、現在、主流であるのは前者の社交ダンスであり、後者の社交ダンスは「異端」であり、少数派である。前者の立場から後者を見ると、音楽のとり方（カウントに合っていない）、見た目の美しさ（2人の上半身の間の空間が広く保たれていない）、カラオケパブという踊る場所（社交ダンスをそのような場所で踊るべきではない）、すべての点で「劣ったもの」に見えてしまう。しかし、逆に後者の立場から前者を見ると事情は違ってくる。特に、音楽に関しては橋本さんの言うように「合っていない」ように見えるのである。なぜ、そう言えるのかというと、前者の立場においては、音楽の個性に関係なくすべてをカウントに変換し、その変換されたカウントに合わせて踊ることにつながりやすいからである。つまり、静かな曲、激しい曲、1曲の中でも静かな箇所、伸びやかな箇所など、多様な変化をすべて均一なカウントにまとめてしまうからである。

現在の社交ダンスの場において、主に中高年の愛好家のダンスを指して「音楽に合っていない」という表現が使われるとき、そのほとんどが「カウントを外している」ということと同義のものとして使用されている。つまり、音楽に対して、正しく「1・2・3」や「1・2・3・4」などと体でリズムをとることができていない場合を指して、「音楽に合っていない」と呼ぶのである。この状況にあって、「対応の仕方はよく分からないが、気分の良い音楽が聞こえてきたから体を揺らしたい」という衝動は、現在の主流の社交ダンスが提供する「正しさ」の外部に置き去りにされてしまう。現在の教室を中心とした社交ダンスでは、曲

を肉体レベルで常に設定し直しながら進めていくのではなく、カウントといった外在的な基準を優先させて、音楽そのものへの対応をその後に位置付けるような身体の使い方が強調されるのである。

しかし、社交ダンスを踊るうえで「音楽に合う」とは具体的にはどのようなことかを改めて考えると、「カウントを正しくとる」ということが、数ある対応の仕方のうちのひとつにしかすぎないことがわかる。なぜなら、「カウント」とは別に「メロディー」に合わせる、「歌手の息遣い」に合わせる、「歌詞」や「背景の物語」に合わせるといったことも「音楽に合う」ことのひとつのあり方だからである。

こうして見てくると、なぜ筆者がカラオケの歌で踊りづらかったのか、少なくともなぜそう思っていたのかについての答えが見えてくる。それは、筆者の中にある音楽への対応の仕方が、「カウントをとる」という選択肢しかなかったからである。社交ダンスを広くダンスのひとつととらえ直し、音楽に合わせて身体を動かすという根源的な水準から見つめ直したとき、現状では、音楽に対してあまりにも限定的な対応の仕方が推奨されているような気がするのである。

4. 踊り手にとっての舞踊と音楽

ここまで見てきた事例は、カウント化された音楽に対する舞踊の従属を自覚し、そこからの逸脱を明確に意図した踊り手達の試みであった。これは、「社交ダンス専用に整えられた音楽」に対応する「社交ダンス専用で整えられた身体運用」といった、自己完結した空間から逸脱しようとした事例であると言える。

ここで改めて確認しておく、現在の日本の社交ダンスでは、「カウントをとる」ことを指して「音楽に合わせる」と呼ぶことが多い。ここでいう「カウントをとる」ということは、反復性、一定性を前提とした拍節に依拠するということであり、拍節に合わせることで音楽の個性（歌詞や構成）への対応に優先して行われているのである。

日本における社交ダンスの標準化とは、およそ舞踊と呼びうる多様な実践の中から「社交ダンス専用の身体運用」を規定し、他方、およそ音楽と呼びうる多様な実践の中から「社交ダンス専用の音楽」を規定する過程でもある。本稿で取り上げた踊り手達は、「社交ダンス専用の身体運用＝社交ダンス専用の音楽」という、舞踊と音楽の完結した領域に対して異を唱えていたと言えるだろう。

自分たちの踊りたくなる音楽を自分たちの踊りたいように踊る、という実践からすると、社交ダンス専用の音楽とは異なる音楽も選択の候補に上ることは、十分にあり得ることである。部分的に

は社交ダンス専用の身体運用（男女の身体接触を前提とした踊り方）に依拠しながらも、社交ダンス専用の音楽とは異なる音楽のあり方に身体を適合させようとするに、橋本さんと中島さんは喜びを見出そうとしていたと言える。このように、橋本さんと中島さんにとっての音楽とは、社交ダンス専用の音楽の外部も含めたより広い概念であった。社交ダンスの内部から提示される音楽とは異なる音楽を、自身の舞踊と対応させようとしている点は、社交ダンス内部に構築された舞踊＝音楽の視点からすると、逸脱したものに見えるのである。

舞踊学者の松澤慶信は、コンテンポラリーダンスが音楽の規定する時間性に合わせなければならなくなった様子を指して、「動きの時間性が音楽の時間性に埋没してしまった」[松澤2004:81]と表現している¹¹。同様のことは社交ダンスにもあてはまる。つまり、カウントを重視した社交ダンス専用の音楽に舞踊のあり方が規定されているのである。言い換えるならば、社交ダンスに参加する踊り手が行っていることは、社交ダンス専用で整えられた音楽に身体運用を適合させていくことであり、そのうえで踊り手が現実に直面する問題とは、音楽が規定する時間分節を逸脱した舞踊を自らの意思で構想することが困難になった状況なのである。

一定のリズム・パターンを反復し、テンポの不変性を前提とした「社交ダンス専用の音楽」の上に展開される舞踊も、「社交ダンス専用の身体運用」として、特定の踊り方が規範化されている。音楽に対する多様な解釈の結果として、舞踊が独自の領域を獲得し、音楽に対してある一定の自律性を確保することができていないのである。

ただ、松澤の対象としたコンテンポラリーダンスと、本稿で取り上げた社交ダンスでは、踊り手による音楽のとらえ方は同じではないと考えられる。上演志向の踊り手にとって、音楽へ合わせる時の違和感（ときには憤り）は、他者や自身の審美基準に照らして「より良い作品」をつくるために「乗り越えるべき壁」として理解することが可能である。そして、彼（彼女）らにとっての音楽からの逸脱の欲求は、「創作の糧」あるいは「産みの苦しみ」といった肯定的な語りの対象とされることが一般的であろう。

その一方で、本稿の事例で見たような参加的な文脈における踊りにおいては、そもそも「良い作品」を作ることが目指されていない。求められたとしても、そこには鑑賞にたえ、対価を得るに値する作品をつくらうという意味は希薄であり、心地よく踊れたかどうか、「良い踊り」だったかどうかの判断基準になる。これらの人々にとっての「時間が均質化された音楽（カウント化された音

楽)」は、乗り越える意思を燃やす対象というよりも、自身を排除する壁として立ちはだかる。社交ダンス専用に整備された音楽が要求する「カウント」への依拠が、社交ダンスへの参加要件として踊り手に求められ、それ以外の音楽への対応が「やってはいけない」こととして異端化されるのである。

5. おわりに

本稿では、日本の社交ダンスにおける舞踊と音楽の関係に違和感を抱く愛好家達の実践を、舞踊民族誌の手法に基づいて検討を行ってきた。近年の舞踊＝音楽研究では、舞踊と音楽が最終的には調和することが前提とされ、双方を代表する当事者である踊り手と演奏者（歌手）の相互作用が分析の主眼とされてきたきらいがある。しかし、本稿で取り上げた事例のように、舞踊と音楽の間のズレが踊り手達の間で自覚され、既存の枠組みからの逸脱が踊り手達に志向されている場合においては、調和の視点だけでは現実をとらえることが不可能である。むしろ、本稿で取り上げたような現実をとらえるためには、当事者としての踊り手達によって自覚される舞踊と音楽の齟齬の感覚に注目することが重要になるのである。

[謝辞]

本稿執筆にあたり、愛好家の松本清さん、大島里美さん、中村笙子さんにたいへんお世話になった。お三方からは、筆者の社交ダンスに対する理解を広げる上で多くの刺激的かつ貴重なご意見を頂いた。また、三名の匿名の査読者の方々からは、本稿をブラッシュアップするための多くの貴重なご意見を頂いた。記して感謝申し上げます。

【参考文献】

- Brinson, Peter, 1985, 'Epilogue: Anthropology and the Study of Dance.' In *Society and the Dance*, Spencer, Paul (ed.), Cambridge University Press, pp. 206-214.
- Dankworth, Linda E. 2014, 'Embodying Cultural Identities and Creating Social Pathways through Mallorquin Dance.' In Dankworth and David (eds.), *Dance Ethnography and Global Perspectives: Identity, Embodiment and Culture*. Palgrave Macmillan, pp. 95-115.
- Eriksson, K and Nilsson, M, 2010, 'Ethnomusicology? Ethnochoreomusic?', *Crossing Over*, Fiddle and Dance Studies from around the north Atlantic 3, pp. 260-264.
- Giurchescu, Anca and Torp, Lisbet, 1995, 'Dance-

Music Relationships: An Introduction.' In *Dance Ritual and Music*, Grazyna Dabrowska and Ludwik Bielawski (eds.), Proceedings of the 18th Symposium of the Study Group on Ethnochoreology, International Council for Traditional Music. Warsaw: Instytut Sztuki PAN, pp. 143-150.

Grau, Andrée, 1983, 'Sing a Dance. Dance a Song : The relationship between two types of formalized movements and music among the Tiwi of Melville and Bathurst Islands, North Australia,' In *Dance Research Journal*, 1(2), pp. 32-44.

井上淳生, 2017, 「舞踊人類学と舞踊民族誌」, 『文化人類学』, 第81巻第4号, 日本文化人類学会, pp. 690-703.

———. 2016, 「日本の社交ダンスにおける上演作品化に関する舞踊人類学的研究」北海道大学大学院文学研究科 平成28年度博士論文.

金光真理子, 2008, 「サルデーニャ舞踊における音楽と舞踊の相関関係」, 『舞踊学』, 第31号, 舞踊学会, pp. 10-21.

牧野アンナ, 2015, 『ダンスチームLove Junx - ダウン症のある子たちと共に -』角川春樹事務所.

松澤慶信, 2004, 「ダンスとコラボレーション」, 「コラボレーションするダンスにおける〈動き〉を考える」, 『舞踊学』, 第27号, pp. 79-84.

Mohd Anis Md Nor and Stepputat, K (eds.), 2016, *Sounding the Dance, Moving the Music*, Routledge.

Myers, E, A, 1984, 'Ballroom Dance as a Commodity: An Anthropological Viewpoint.' In *Journal for the Anthropological Study of Human Movement* 3.2, pp.74-83.

サヴィリャーノ, E, マルタ, 1995, 「日本におけるタンゴと情熱をめぐる世界経済」『文化加工装置ニッポン: 「リ＝メイド・イン・ジャパン」とは何か』ジョーゼフ・J・トービン編著, 武田徹訳, 時事通信社, 第11章.

財団法人日本ボールルームダンス連盟, 2008, 『ダンス用語解説 スタンダード&ラテンアメリカンダンス』.

¹ 学説史的には、この立場は1980年代のポストモダニズムを経由した本質主義的舞踊観の否定を受け継いだものである。たとえば、舞踊人類学者のピーター・プリンソンの次のような指摘がある。それは、舞踊とは超歴史的に存在する本質的なものではなく、固有の状況のもとに当事者および調査者のなかに暫定的にその実在が確認されるものである、という指摘である [Brinson 1985 : 212]。同様の指摘にはGrau [1983 : 43] があり、両者の指摘に共通するのは、

- 舞踊に対する普遍的な定義の困難性である。
- 2 近年では、Mohd Anis Md Nor and Stepputat (eds.) [2016]やDankworth [2014], Eriksson and Nilsson [2010] が挙げられる。
 - 3 同様の視点に立つものに、たとえばEriksson and Nilsson [2010] がある。ここでは、舞踊（踊り手）と音楽（演奏家）が何によって結びつくのかについての試論が展開されている。
 - 4 舞踊民族誌の登場背景や近年の動向については井上 [2017] を参照。
 - 5 科学的観点からすると、そのような感覚が「ある」のかどうかを証明することは困難である。仮に証明しようとするならば、何らかの精密機器を身体に装着して「客観的」な数値の導出に努めることが向かうべき研究の方向となる。しかし、本稿で採用する民族誌的手法では、そのような感覚が「ある」のか「ない」のかは科学的には不明だが、踊っている本人達が「ある」と言うのであれば、ひとまず「ある」ということを前提にして議論を進めることが強調される。
 - 6 この過程を語る上で注目すべき史実がある。それは、社交ダンスにおける「イギリス式」と「フランス式」の間の論争である。「イギリス式」とは身体の動かし方や音楽への対応の仕方を細かに規定した、イギリス由来の踊り方を指す。一方の「フランス式」とは、その時の気分や音楽、相手の動きに合わせて「ともに揺れる」ことを基本としたフランス由来の踊り方である。現在のように「イギリス式」が主流となる以前の1930年代の初め頃、日本には2つの異なる社交ダンスの踊り方をめぐる議論が起きていた。当時ほどではないが、この議論は現在にも引き継がれている。たとえば、タンゴの世界的な移動を事例に、日本でフィールドワークを行ったマルタ・サヴィリャーノによると、イギリス式タンゴは、「中流階級向けの品質管理された大量生産的なもの」であり、フランス式タンゴは「貴族階級向けの手作り品的な贅沢なもの」であるという [サヴィリャーノ 1995 : 301]。
 - 7 日本の代表的な社交ダンス教師団体のひとつである公益財団法人日本ボールルームダンス連盟 (Japan Ballroom Dance Federation) によると、「カウント」とは次のように定義されている。「音楽に合わせて“1, 2, 3”とか“1, 2, 3, 4”或は“1, 2, 1, 2”, “Q,Q,S”などと拍子を教えること」 [財団法人日本ボールルームダンス連盟 2008 : 21]。
 - 8 筆者のこれまでの聞き取りからは、戦後から1960年代頃（現在の70代～80代の人々が20代～30代の年齢の頃）にかけては、教室を中心とした「正しいダンス」の普及が目指されていた一方で、仲間内で「見よう見まね」で踊る人々が相当数いたことが明らかになっている [井上 2016 : 66-76]。
 - 9 両者とも仮名であり、本文中に記載した（中島さん, 2012.11.4）等の表記は聞き取り日を表している。なお、2人に関する以降の記述は、2012年9月1日現在のものである。
 - 10 ここからは、芸能等において重視される「型」の日本の意義といった一般性の高い課題が導かれる。なぜ、「日本人」の多くは、本来なら自由に動いて良いはずのダンスにさえ「型」を求めなのか、という問いは極めて重要である。
 - 11 松澤は、舞踊が展開していく空間分節上の広がりや、音楽が提供する時間分節によって制限される状況を問題視している [松澤 2004 : 81]。なかでも、「非常に音がとりやすい」ミニマル・ミュージックに依拠した舞踊を例に挙げ、これが「舞踊」と称されることを通して、舞踊が本来有していた「新たな音楽解釈」の道が制限されることを危惧している。