

戦後の舞踊作品における「黒人の表象」を巡って

宮川 麻理子

Abstract

This paper investigates how Japanese dancers have represented 'black' or 'black people' (Kokujin) in their performances and analyzes their meanings, their ambivalent feelings towards Kokujin, and the influence of American diplomacy in the Post-War period.

In Hijikata Tatsumi's dance piece *Kinjiki (Forbidden Colors)* in 1959, thought as the first Butoh performance, he painted his body black to represent the black male character from Jean Genet's novel. However, it was not only Hijikata who performed 'black' in this period. After WW II, Japanese dancers picked up the subject that concern to black people such as the social movements of Afro-American, or used music and dance techniques related to black culture, and performed some representations of blackness by various ways especially in the period of 1950s-70s. Here, we can point out the influence of dancers who came to Japan such as Katherine Dunham or Alwin Ailey, and the jazz music that spread during this era, and the US's policy towards Japan lay behind them.

This study will show that in these representations of black people, there is a sense of solidarity of Japanese dancers with Afro-Americans, problems of discrimination that existed in different phases in Japan, and also Japanese people's own prejudice towards black people.

0. はじめに

戦後日本、特に1950～70年代にかけて「黒人」を表象する舞踊作品が数多く登場する。例えば土方巽による舞踏の始まりとされる《禁色》(1959)で、土方は体に褐色のドーランを塗り、ジャン・ジュネの小説『花のノートルダム』に登場する黒人を思わせる姿で登場した。また翌年上演され、土方も参加した《アルジェリアに行きたい》においても、出演者が皆「黒人となった」¹。舞踏は今でこそ「白塗り」のイメージだが、1960年代初期にはむしろ「黒」という色に比重が置かれていた。アメリカ文学研究者の有光道生は、こうした舞踏の初期に見られたBlackness(黒／黒人であること)が持つ重要性を指摘し、欧米と日本の文化の混交という文脈で忘却されている「黒」とは、土方巽が黒人の身体に見出した、ヨーロッパ中心主義的な近代(およびその理念に基づいたモダンダンス)において規律化された身体への抵抗手段であると論じている²。また有光は、戦後「黒」の表象が激増していることを受け、そこに見られるイメージには、ポール・ギルロイが述べた「対抗文化」としての機能があると指摘する³。

本論が注目するのは、この激増した「黒」、つまりダンス⁴における「黒人⁵の表象」である。戦前、明確に黒人を表象する作品は現在調査した範囲で

は10本程度に留まっている(表参照)。ところが戦後、1950～70年代にかけて、「黒人の表象」を扱う作品が実に70本以上も制作されている。この調査の対象としたのは、主として雑誌『現代舞踊』、『週刊音楽新聞』、西宮安一郎編『モダンダンス 江口隆哉と芸術年代史』(東京新聞出版局、1989年)、村松道弥『私の舞踊史——ジャーナリストの回想』上・中・下巻(音楽新聞社、1992年)、および「早稲田大学文化資源データベース」である。「戦後」という時代区分は明確に線引きしがたいため、本論では調査の基軸を雑誌『現代舞踊』におき、本誌の最終号が刊行された1972年を一応の区切りとし、抜け落ちている部分を他の資料で補足することとした。また、本論が考察するのは、「黒人がどのように表象されたか」であるため、必ずしも黒人が中心ではない作品もできる限り網羅した。

これらの作品群が誕生した背景には、アメリカによる戦後の対日文化政策の作用が想定されるが、それでは日本のダンサーたちは、「黒人の表象」にどのような意味を見出した／込めたのだろうか。本論ではまず、アメリカの影響および当時の日本人の黒人に対するイメージを検討した上で、舞踊作品に見られる「黒人の表象」に込められた多義性を明らかにする。

舞踊作品に見られた「黒人」の表象および関連事項

*グレーは演劇公演、網掛け模様は来日公演				
公演日	会場	総会タイトル	ダンサー・振付家名	作品名
1920.7.1-7	有楽座	有楽座ヴァリエー		黒人の唄
1922.9.18-21	帝国劇場	パヴロフ女史露西亜舞踊劇	ヴォリニン	スレーヴ・ダンス(グノー)
1926.7.24, 25	日比谷音楽堂	エリアナ・パヴロバ野外舞踊公演	エリアナ・パヴロバ	ニグロダンス
1928.10.1-25	帝国劇場		ルース・ページ	リマス小父さんとタブシイ
1931.1.27-30, 2.17, 18	帝国劇場/日比谷公会堂	「アンナ・パヴロフ女史追悼」公演	アレクサンドル/クロテルド・サカロフ夫妻	ゴリウオウクのケーキ・ウオーク、黒人の歌
1932.5.28, 29	築地小劇場	共同大公演(新興舞踊劇場・人形クラブ・新興劇協会)	浅沼博、沖黎子	黒人の踊り
1932.5			市川元	ニグロの歌(翻訳劇)
1932.10.29	東京劇場	劇団新劇場	菅原卓、青柳信雄	ポーギイ
1933.11.19-21	築地小劇場	石井漢舞踊デモンストレーション	石井漢舞踊研究所、石井美笑子	黒い踊(ダンツァ・ネグラ)
1934.9.23, 25-27, 29	日比谷公会堂	サカロフ夫妻の再度来日公演	サカロフ夫妻	ゴルウオウクのケーキ・ウオーク
1934.12.2	築地小劇場	新協劇団第2回	青柳信雄	黒人劇「ポーギイ」四幕
1935.11.7	軍人会館	河上鈴子新作発表会	河上鈴子	黒人の唄
1935.11.12, 13	日比谷公会堂、日本青年館	江口隆哉・宮操子第3回新作舞踊発表会	江口隆哉・宮操子	ニグロの彼と彼女
1936.11.1	有楽座	東宝劇団	菅原卓、青柳信雄	ポーギイ(歌舞伎)
1941.5.26-28	歌舞伎座	藤原義江歌劇団		アイダ(オペラ・歌劇)
1950.11.17-27	有楽座	昭和二十五年年度文部省藝術祭パレエ公演	小牧パレエ団	ペトルウシユカ(日本初演)
1951.5-6	歌舞伎座	藤原歌劇団・東響・小牧パレエ団		アイダ
1951.11-12	家政学院講堂他巡演	俳優座青年劇場公演	青山杉作	オセロ
1954.3.20	アメリカ文化センター	モダンダンスの講習会と映画上映		
1954.4	アメリカ文化センター	アメリカ近代舞踊学校開講		
1954.6.27	日比谷公会堂	執行正俊パレエ団公演	執行正俊	偽りの王
1954.4.25-29	帝国劇場他各地を巡演	ジョセフィン・ペーカー公演	主催:エリザベス・サンダース・ホーム	
1955.2.5	日比谷公会堂	芸術舞踊合同公演「高田雅夫を偲ぶ」	伊藤道郎舞踊研究所	ケーキウオーク
1955.2.23	白木劇場	橋パレエ団手塚邦子第一回リサイタル	手塚邦子	オセロ
1955.8.25, 26, 29-9.2	日比谷公会堂	貝谷八百子パレエ団第12回公演	貝谷パレエ団	ポギーとベス
1955.11.20	日比谷公会堂	芸術舞踊合同公演	渡辺孝現代舞踊団	黒人の唄
1955.11	産経ホール	マーサ・グレアム来日公演	マーサ・グレアム	
1956.7.6-7	毎日会館		青猫座・田中照三	皇帝ジョーンズ
1956.10.8	第一生命ホール	全芸舞協の新人舞踊公演	木村百合子	六ペンスの唄
1957.1.21	第一生命ホール	「月曜會」舞踊公演	深谷吉哉・美二三枝子	白・黒・黄と薔薇色
1957.2.20-27	産経ホール		貝谷パレエ団	ポギーとベス
1957.7.26, 29-8.8, 9, 10, 12	新宿コマ劇場、東京宝塚劇場、共立講堂	ディスティネ舞踊集団公演	ジャン＝レオン・ディスティネ	奴隷の踊り、ドラムの会話
1957.10.1-4	サンケイホール	キャサリン・ダナム来日公演	キャサリン・ダナム	アフリカ、ブラジル組曲、人間の一生、シャンゴ 他
1958.5.18	第一生命ホール	新人舞踊公演第四回	斎藤良子	アフリカン・エコーズ
1958.7.6	第一生命ホール	東京モダンダンス	高井富子	黒人霊歌
1958.8.1	東横ホール	劇団民藝	菅原卓	ポーギイとベス
1958.10.12	日比谷公会堂	芸術舞踊合同公演	市毛令子舞踊研究所、高井富子出演	インカの歌、アンデスの合図
1958.12.9	砂防会館ホール	木村百合子舞踊個展	木村百合子	六ペンスの唄(黒人霊歌)
1959.3.3	第一生命ホール	北斗の会第二回公演	西田 堯	ストレンジ・フルーツ(西田 堯グループ作品)
1959.4.25	第一生命ホール	大野一雄モダンダンス公演	大野一雄	ベラフォンテとサルバドルによる小品(親切な神様、靴、鳩)
同上	同上	同上	大野一雄	老人と海
1959.5.24	第一生命ホール	全日本芸術舞踊協会第6回新人舞踊公演	土方巽	禁色
同上	同上	同上	永田紀子	ポインシアナ
1959.9.25	第一生命ホール	650エクスペリエンスの会	土方巽	禁色
1959.11.14	東横ホール	石井漢創作舞踊鑑賞会	石井漢?	ゴリウオウクのケーキウオーク
1959.11.15	神奈川県立音楽堂	神奈川県在住舞踊家二十団体が出演する芸術舞踊祭	小笠原実穂子	アフリカン・エコーズ
1960.4.19	都市センターホール	第二回女流アヴァンギャルド	土方巽、大野一雄、大野慶人	アルジェリアに行きたい
1960.7.3?	銀座ガスホール	『ミキ・ダンス・ド・サロン』	木村百合子、若松美黄	聖なる羊、こくてん
1960.7.23, 24	第一生命ホール	土方巽ダンスエクスペリエンスの会	土方巽	禁色二部作

1960. 9. 20	文京公会堂	グループ「箭」第二回公演	岡野収作、黒沢輝夫	原始リズム(岡野)、ブー・ドゥ(黒沢)
1961.1.28	草月会館ホール	若松美黄の近作 群舞を中心とするダンス・ド・サロン	若松美黄	灼一石の語った儀式、水一カサノヴァと緋鯉と黒人女と
1961.4.15, 16	日比谷公会堂	第18回舞踊コンクール	山田奈々子	何故!
1961.7.1	産経ホール	堀内完ユニークバレエ団	堀内完	黒と褐色と灰褐色
1961.7.9	イノホール	藤井邦彦創作舞踊研究所公演	藤井邦彦	ニグロと河
1961.10.15	読売ホール	石井漢舞踊生活五十周年特別記念公演	石井漢、石井不二香	黒い踊り(ダンス・ア・ネグロ)
1961.11.25	都市センターホール	美二三枝子創作舞踊公演	美二三枝子	異郷人
1961.11.26	東京文化会館	松山樹子バレエ団	松山樹子	オセロ(初演)
1961.12.10	都市センターホール	全芸舞協主催第二回舞踊展	美二三枝子	異郷人
1962.4.4	イノホール	高橋彪「バレエド・ブルー1962」	高橋彪	ジャズエのスイッチ(習作)、ジャンゴ(遠藤善久、J・ルイス音楽)、ブルース(牧野京子、東海林千乃、C・ミンガス音楽)
1962.4.19, 20, 23	産経会館ホール	カルメン・ド・ラバラードとアルウィン・エイリ舞踊団		黒人霊歌組曲
1962.5.29	歌舞伎座	石井カナ帰朝公演	石井漢作品	ゴリウオーグのケークウォーク
1962. 7.12, 13	イノホール	東京青年バレエ団	小森安雄 他	飼育
1963.3.1	都市センターホール	西田堯デビューリサイタル		五つの母音(構成・西田、小野かほる、美術・金森馨)
1963.4および6	サンケイホール	牧阿佐美バレエ団4月定期公演・6月定期公演	牧阿佐美、加藤みち子	新作・アダムとイヴ(原罪、ジョン・ルイス曲)、6月に改訂版を上演
1963.8.20	酒田市民会館	全芸舞協東北支部合同公演	吉続正義(東京ブロック)	黒人霊歌
1963.9.23	文京公会堂	全芸舞協主催、中堅舞踊家による第二回創作舞踊公演	森嘉子	赤い砂
1963.11.29-12.17	産経会館ホール他、東京、名古屋、京都	ホセ・リモン舞踊団公演	ホセ・リモン	ムーア人のパヴァーヌ(オセロ)、ジョン皇帝(皇帝ジョンズ)
1964.2.1.2	朝日生命ホール	東京青年バレエ団公演	小森安雄 他	飼育(再演)
1964.4.30	日比谷公会堂	日本バレエ協会第二回「バレエフェスティバル」	高田由紀子	見えない壁(黒人霊歌)
1964.7.26	第一生命ホール	アフロ・キューバン・ダンス・リサイタル	森嘉子 初リサイタル	赤い砂、土の鼓動
1964.9.12	都市センターホール	石井みどり舞踊生活三十五周年記念第二回公演	石井みどり	ゴリウオーグのケークウォーク(ドビュッシー曲)
1964.11.19	東横ホール	金井美三枝舞踊公演	金井美三枝	サンディとテニイ(アメリカ黒人の民話より)
1964.11.29,30	草月会館	(帰朝初のリサイタル)	三条万里子	レ・ネグロ(今井重幸作曲)
1965.4.6	文京公会堂	イトウミチオ同門会公演	伊藤道郎の作品上演	ドビュッシーの「子供の領分」を用いたケークウォーク
1965.4.15-	後楽園アイスパレス	アフリカ・バレエ団		
1965.5.7	都市センタホール	新鋭舞踊家によるジョイント・リサイタル第一回	真船さち子	黒い足(コルトレーン曲)
1965.7.8	虎の門ホール	全芸舞協主催の第四回創作舞踊公演	森嘉子	ニグロスピリチュアルより
1965.11.19	虎の門ホール	真木竜子 芸術祭参加公演	真木竜子	ケイクウォーク(執行伸宣と井村恭子)
1965.11.26	東横ホール	金井美三枝舞踊団	金井美三枝	エチュード・アフリカーナ
1965.12.10	厚生年金会館小ホール	関東学生舞踊連盟	日本女子体育大学	ジャミラよ朝は近い
1966.2.1	都市センターホール		木曾邦子	こん、音楽・黒人霊歌(マリアへの祈り)より
1966.4.21	厚生年金会館小ホール	俳優小劇場	ジャン・ジュネ、演出・早野寿郎	黒人たち
1966. ?		全日本芸術舞踊協会	山田奈々子	ローソクのような女
1966.11.15	東横ホール	東京バレエ・グループ第7回公演	横井茂	オセロ
1966.11.23	渋谷公会堂	平多正於舞踊公演	平多正於	アングル・トム
1967.2.28	サンケイホール	日本バレエ協会	雑賀淑子	チビクロサンボの冒険
1968.6.10	都市センタホール	新鋭中堅舞踊家による創作舞踊公演	佐藤徳枝他	褐色の詩(黒人霊歌)
同上	同上	同上	奥山嘉子	虚勢
1968.8		中城まさを公演での『責任者』グループ	小林琴美	長く暑い夏
1968. 11. 27	厚生年金会館大ホール	美二三枝子創作舞踊公演	美二三枝子	そこから
1969.6.21	国立劇場小劇場	ダンスF 美二三枝子舞踊団6月公演	美二三枝子	そこから
1969.12~1970.2	東横劇場	ミュージカル(来日公演)	脚本・ジェローム・ラグニ、ジェームズ・ラド、音楽・ガルト・マクダーモント	ヘアー
1970.3.18	東京文化会館大ホール	スターダンサーズ・バレエ第13回公演	執行伸宜	オセロ 日蝕の化身
1970.6.9	虎ノ門ホール	谷桃子バレエ団員第一回アトリエ公演	森田伊保子	ケーク・ウォーク
1971.3.12	産経会館ホール	東京都女性による現代舞踊公演	美二三枝子	そこから
1972.2.22, 29	西麻布に作った小劇場	ユニーク・バレエシアター	堀内完	オセロ
1972.11.1, 2	帝国劇場	貝谷八百子記念貝谷バレエ団	貝谷八百子	ボギーとベス

1. アメリカの対日文化政策がもたらした影響

「黒人の表象」が激増した背景には、当然ながら日米関係が大きな影響を及ぼしている。1945年、日本の敗戦後、アメリカは占領政策の中で文化面を重視し、当時のアメリカの最先端の文化を次々と紹介する。ここでは、ダンサーの来日公演およびアメリカ文化センターによるモダンダンスの普及活動に注目したい。

1-1. 来日公演の反響

戦後、最も早い時期に来日した黒人ダンサーは、ジョセフィン・ベイカーである。1954年に帝国劇場ほか各地を周り、リサイタルを行なった。ただし、ベイカーは戦前どちらかといえばエロティックなショーやレビューの女王として名を馳せており、この公演もメインとなったのはダンスでなく歌で、舞踊界から注目を集めたとは言いがたい。

次にアメリカのモダンダンスを代表するマーサ・グレームが1955年来日したが、この時にはアフリカ系アメリカ人のダンサーも出演者の中に含まれた⁶。この来日は、アイゼンハワー大統領による「芸術家やスポーツ選手の海外派遣」⁷を推進するため設立された「大統領緊急基金」の委託を受けたものであった。アメリカが黒人ダンサーを派遣した背景には、様々な人種のアーティストが自由に活動し、かつ新しい表現を生み出している国であることをアピールする狙いがあった。また、冷戦の対立構造が出来上がっていく中で、文化的にもソ連を牽制し、日本を西側に取り込んでおく目的があった。

カンパニーとして来日した最初の黒人によるグループは、1957年に公演を行ったジャン＝レオン・デスティネの一行である。メンバー全員が黒人で、振付家デスティネはハイチ出身である。彼らの上演の中には、「ヴェドゥー教への帰依を扱った『加入式』や…(略)…自由を求めて、それを得る『奴隷の踊り』」⁸などがあった。公演評では、「野蛮に満ち、そして原始的で狂乱に近い激しい踊りは、やはり黒人そのもの、その生命の躍動である」⁹、「黒人特有のよくきくからだど、どんな微妙なケイレン的な動きでも正確に踊りぬく、生まれながらのリズム感をもっている」¹⁰等と、「黒人」であることが強調された。

1962年来日したカルメン・ド・ラバラードとアルヴィン・エイリーの舞踊団は、「レパトリーは黒人霊歌、ブルース、民族舞踊、モダン・ダンス、バレエというたいへん巾のある内容だがいずれも黒人としてのヴァイタリティと現代感覚に溢れるもので、いずれも深い感動」¹¹をもたらすものであった。こうした舞踊公演は日本人が「黒人の文化」に触れ感化される機会ともなり、「日本人にはない感覚」¹²を直接目にする機会であった。

1957年来日したキャサリン・ダナムも、日本のダンサーや批評家に大きなインパクトを与え、『現代舞踊』1957年10月号では二本の批評が掲載され、加えて景安正夫と藤蔭静江の対談のトピックにもなっている¹³。景安は、批評においては「曲目のすべてが、有色民族の習俗が素材で、黒色の狂歡を、激しく歌い上げている」¹⁴と書いたが、藤蔭との対談では、ダナムの踊りには西洋的な要素もあり、演出者としての幅の広さがあると述べている¹⁵。この公演については、土方巽の《禁色》に影響を与えた可能性について有光ら多くの研究者が指摘しているが¹⁶、ダナムら黒人ダンサーが土方や当時の日本人ダンサーにもたらしたインパクトは、再考する必要があるだろう。

これらの来日公演への言説に共通して見られるのは、「原始的」「野生的」「黒人独自の」さらには「生まれながらのリズム感」といった表現である。アメリカ、フランス、そして植民地における黒人表象を研究する柳沢史明は、このクリシェとも呼べる連想がアフリカ文化を記述する際に広く流布していたことを指摘している。すなわち、「黒人種－『未開人』－リズムという観念連合は、極めて偏見に満ちた人種観によって構築されており、人種的質として『リズム』を指定することは、決して価値中立的なものではない」¹⁷。こうしたイメージは、日本人が黒人の踊りを形容する際のクリシェともなり、また日本人による「黒人の表象」が批評される際にも評価軸として再び登場する¹⁸。言い換えれば、実際の黒人ダンサーがもたらした印象が、その後の日本人による「黒人の表象」を形作る一端を担っていたのである。

1-2. アメリカ文化センターによるモダンダンスの普及活動

もう一点注目すべき要素は、アメリカ文化センターが行ったモダンダンスの普及活動である。同センターは、日本人がアメリカ文化に触れる機会を提供し、図書室の設置、展示や講演会といった文化活動を行った。

グレーム来日の前年には、東京のアメリカ文化センターで映画の上映会（ホセ・リモン『オセロ』より「ムーア人のパヴァーヌ」）、バス・チャナックによるマーサ・グレーム、ドリス・ハンフリー、ホセ・リモンの技術の分析および指導、教師の自己紹介とアメリカ近代舞踊の現状の紹介、モダンダンスについての討論会が開催されている¹⁹。さらに同年、同センターで「アメリカ近代舞踊学校」が開校され、「マーサ・グラハム、ドリス・ハンフリー、ルイス・フォーストその他のモダン・ダンスの名手と共に研究を続けた、有名な米国西海岸の舞踊家」²⁰と紹介されたバス・チャナックが校長に就任した。教授されたのは、グレームのメ

ソッドをベースとしたものであった。

だが、ダンサー森嘉子による以下の証言は興味深いものである。

チャナックさんの場合は、コンガだとかリズム楽器で、音楽を流すというよりもリズムをとって。フロアを、足を擦りながら、トントんと叩きながら、同じことをずーっと1時間くらいさせられるんですよ。²¹

森は、チャナックはアフリカ系であり、「アフロダンス」²²を教えていたと証言した。つまり、表向きはグレアムのメソッドを教授し、かつ多くの日本人がそれを望んでいたのは事実であるものの、ここで黒人文化が日本にもたらされたことになる。ただし森によればこのクラスは人気が出ず、その影響は限定的であったと言わざるを得ない。とはいえ、アメリカ文化センターにおいて、黒人由来のダンスが教授されていた可能性については記憶しておくべきであろう。

2. 日本人による「黒人の表象」

それでは戦後増加した日本人の手による「黒人の表象」とは、具体的にどのようなものだったのか。またその表象を通じて、黒人に対するどのようなイメージが浮かび上がってくるのだろうか。本章では、まずその実態を概観した上で、日本人が描いた「黒人」を明らかにしていく。

2-1. 「黒人の表象」の実態

先の表に示した通り、戦前に上演された舞踊で「黒人」を表象している²³と考えられる最初のもの、1922年の「パヴロワ女史露西亜舞踊劇」で上演された《スレーヴ・ダンス》である。これはグノー作曲の《ヌビア人奴隷の踊り》であると想定される。そのほか、1926年に「エリアナ・パヴロバ野外舞踊公演」で上演された《ニグロダンス》、1928年のルース・ページの来日公演や、1931年の「アンナ・パヴロワ女史追悼」公演でアレクサンドルおよびクロチルド・サカロフ夫妻が踊った作品が「黒人の表象」に関連すると想定される。ただしこれらは、『黒人の歌』や『ゴリウォーグのケーキ・ウォーク』など、黒人に関連する楽曲を使用したものであった。明確にダンスの中で言及があるのは、1932年に築地小劇場で上演された浅沼博・沖黎子の《黒人の踊り》であろう。また翌年、同じく築地小劇場で石井漢が《黒い踊（ダンツァ・ネグラ）》を上演するが、これは「黒人の若い娘からうける感じを印象的に表現した舞踊で、アメリカ旅行の印象の一つ」²⁴を舞踊化したものである。このほか、江口隆哉と宮操子も、1935年に《ニグロの彼と彼女》という作品を上演している。

戦前の「黒人の表象」に関連して言及しておかなければならないのは、『ポーギー』である。本作はもともとエドウィン・デュボース・ヘイワードによる小説で、1927年に戯曲化された。1932年にはすでに、菅原卓による翻訳・演出で上演され、2年後にも築地小劇場にて《黒人劇ポーギー四幕》として舞台にかけられている²⁵。俳優は黒塗りをして黒人を演じた。この作品は、戦後も劇団民芸等で上演されたが、舞踊でも貝谷八百子が主演を務めた1955年の《ポーギーとベス》が上演を重ね、黒人のキャラクターを主軸とした作品としては日本で比較的受け入れられた事例であろう。

戦後、黒人を表象する舞台は、小牧バレエによる1950年の《ペトルウシユカ》日本初演（ムーア人のキャラクター）や、同じく小牧バレエが参加した1951年の《アイダ》など、古典作品が元であり、海外ですでに上演された演目で黒人のキャラクターが登場するものがまずは見られた。オリジナルの戯曲がありながらも、日本人の手で新しく舞踊化された作品としては、執行正俊の《偽りの王》（1955）があり、これはユージン・オニールの戯曲『皇帝ジョーンズ』に取材したものである。

1960年前後に多く登場したのは、当時のジャズブームと重なり合うように楽曲として黒人に由来する音楽を使用した作品で、「黒人の苦悩」が謳われることもあった。これはジャズ自体が、「アメリカ黒人の音楽」と日本人の中で認識されてきたことと重なる²⁶。1958年には木村百合子が《六ペンスの唄》を踊っているが、これはアメリカの貧しい黒人に焦点が当てられている²⁷。堀内完によるキューバ革命を題材とした《黒と褐色と灰褐色》（1961）では、チャールズ・ミンガスによる楽曲が使用された。打楽器演奏を用いた作品も登場し、永田紀子の《ポインシアナ》（1959）は、ボンゴによるアフロ・キューバンのリズムが基調となり²⁸、若松美黄も《灼》（1961）で黒人のボンゴを用いた。

黒人の苦悩は度々主題となったが（西田堯の《ストレンジ・フルーツ》（1959）、金井美三枝の《サンディとテニイ》（1964）等）、より身近な差別、つまりアメリカ黒人と日本人の間に生まれた「混血児」²⁹の問題をテーマにし、社会的主張を備えた作品が登場したことは注目し値する。深谷吉哉・美二三枝子の《白・黒・黄と薔薇色》（1957）は、この問題を「抽象と具象」という二つの異なる手法によって同時に上演するという試みであった。また、『現代舞踊』1963年10月号には、江口博による「神奈川県立音楽祭フェスティバルのための創作合同バレエ台本」『黒い牧歌』が掲載されており（pp. 26-31）、「黒い混血の少年」、黒人兵、村の娘たちの姿がやや幻想的に描かれている。先に述べたバイカー来日の目的が「混血児救済の

慈善興行」³⁰であったことから、当時の社会的関心を集めたテーマであったと考えられるが、それ以上に、ここには日本人による黒人への差別感情が存在することを指摘しておくべきであろう³¹。これ以降、アメリカにおける公民権運動と呼応するような作品群（後述の《ニグロと河》(1961)、《そこから》(1968)等）が誕生するが、日本人が抱いた黒人のイメージは、差別されることへの共感を示しつつ、その内奥に黒人に対しての差別感情を含んだ両義的なものである。その両義性は、次に論じる《飼育》にも現れている。

2-2. 戦後の日本人にとっての「黒人」——《飼育》

戦後の日本人の黒人に対する心情を描写し、かつ舞踊化もされた作品として、1958年に出版された大江健三郎の小説『飼育』は一考に値する。『飼育』は、太平洋戦争中と想定される時代、山間の集落到に墜落した戦闘機から一人の黒人アメリカ兵が脱出するが、村人たちに捕えられ、幽閉され、最終的には殺されてしまう物語であり、黒人との奇妙な友情を覚えた少年の視点によって描かれている。大江の小説について論じたモラスキーによれば、黒人兵は常に「他者」として位置付けられ、その身体性を崇めるような叙述もあれば、動物的比喩や人種といったステレオタイプな描写もあり、アンビヴァレントに描かれている³²。これは戦前には実際に黒人を見たことのなかった日本人が、戦後「占領者」としてやってきた黒人に対して抱いたイメージ、その両義的かつ多面的な感情を物語っている。つまり日本人にとって黒人とは、単に被差別者であるだけでなく、来日したベイカーの紹介記事で「黒人に対する日本人の同感情はうすい。…(略)…当初、彼らは支配者の一部として日本領土に現れてきたのであり、そのうえ、強迫や暴行をもって日本人をふるえあがらせ、特定の区域ではむしろ憎悪さえ感じられている」³³と書かれたように、恐怖を感じる対象でもあり、その嫌悪の感情は時に日本人による黒人への差別意識に結びついた。同時に、来日した黒人ダンサーに対する公演評にも見られたように、圧倒的な肉体的魅力を放つ存在としても映ったのである。

こうした文脈の中で、東京青年バレエ団が第3回のリサイタル「黒いバレエ・シリーズ」として、1962年に本作をバレエ化した。原作の小説に着想を得て、演出の小森安雄は『『黒い場面』では対象と大人たちの社会的な偏見を、『白い場面』では、子供達との自由でしかも華麗な交流を描」³⁴き出した。小森は、この黒と白のシーンのコントラストを用いながら、黒人への友情、村人の恐れ、好奇心、そして非人間的な行いを表現した。ただし舞踊化においては、むしろ単純化されたと見た

ほうがよく、「その最後の黒人兵殺害という破局をめぐって、小森安雄（作・演出）は焦点の狂いもなく、異様な不気味さをはらんだスリルと、子供たちの愛情の明るさを交錯させながら、ジリジリと詰め寄り手腕も心憎いほどだ」³⁵と構成の妙や黒人兵を演じた江川明の演技を称賛する記事が目立ち、黒人の捉え方について特化して論じたものは見受けられない。したがってこの作品における黒人像がどのようなものだったのか断定するのは困難であるが、少なくとも原作通り、黒人に対しては畏怖、恐怖、友情、好奇心といった、当時の日本人が抱いた複雑なイメージが重なり合っていたと言うことはできるだろう。また江川の黒人兵については、「ユニークなテクニクが印象的」³⁶であり、「クラシック・バレエ以外の奔放な動きを意識的にとり入れ」たと評価されており、黒人を演じることを通して、バレエに新たな文法が持ち込まれた可能性もあろう。

2-3. 「黒塗り」

「黒人の表象」を考える上で、「黒塗り」、いわゆるブラックフェイスと人種差別の問題は避けて通ることができない。例えば19世紀アメリカで流行した minstrel show は、白人が顔を黒く塗って黒人の真似をしたパフォーマンスであり、そのステレオタイプで侮蔑的な表現は、当然ながら批判の対象になってきた。このような背景を持つアメリカでは、「黒塗り」は一つのタブーである。他方、そうした文脈を戦後まで共有し得なかった日本では、依然としてこの「黒塗り」が物議を醸している³⁷。現在の視点から言えば、戦後に上演されたダンスのいくつかはこの批判を免れることはできないだろう。もっとも多くの場合、ダンサーや振付家本人には差別的意図はなく、当時の感覚として「白人を演じるならば肌を白く塗る」のと同じ理屈で、「黒人ならば黒く塗る」のものであると無批判にメイクを施したと考えられる。それは例えば、演劇としての《ポーギー》をめぐる新劇の俳優たちの言説に見て取れる。戦前には、歌舞伎俳優に見たこともない「黒人の身体性」をどう演じさせるのか、さらに入手困難な黒いドーランを手にする苦労が回顧された³⁸。また戦後劇団民芸において再演された際には、滝沢修が「黒人メーキャップの苦心」を語っている³⁹。もちろんこの戯曲における黒人描写がステレオタイプだと批判することは可能だが、本作では貧しいながらも生き生きと日々を送る姿が描かれており、少なくとも上演側に侮蔑的な意識があったとは考えにくい。同様に、貝谷によるバレエ作品《ボギーとベス》でも、彼女ら出演者は（過度な誇張はしてないにしろ）肌を黒く塗っている（図1）。さらに貝谷の踊る姿を捉えた映像⁴⁰を参照すれば、単に表面



【図1】《ポギーとベス》舞台写真（部分）

撮影者・年代不明，貝谷バレエ団所蔵

的な黒人のキャラクターにとどまらず，従来のバレエの文法から離れ，やや重心を低くし膝を曲げ伸ばし，ダイナミックに腕を振っており，舞踊のスタイルにおいても黒人の踊りを意識したと考えられる。貝谷は、「クラシックの私達に欠けている，リズム感，表情の動きなどを学びとり」⁴¹飛躍の足がかりとしたいこと，「ニグロの野生的本能と習性を自由なモダン・バレエの形式とクラシックの基礎の上に立ってのテクニックで再現することによって，そこから何か新しいものを掘み取りたい」とその意図を述べている。

しかし，貝谷の《ポギーとベス》のプログラムを見ると，黒塗りで演じているダンサーたちの写真を載せる一方で，その裏表紙には「美白クリーム」の広告が掲載されており⁴²，そのコントラストからは，「白い肌」により優位な価値を置く日本人の意識が垣間見られる。それは当時の一般的な日本人が，意識せずとも持っていた黒人に対する差別感情である。

森嘉子もまた，当時の日本人ダンサーによる黒塗りについて指摘している。《赤い砂》（1963）を上演した際，森は体を土色に塗るよう指示を出していたが，出演者が森の同意なく，勝手に顔を黒塗りにしたというのである。

私びっくりしちゃったの，楽屋行ったら。「あなたたち何やってんの」って。真っ黒にして，ここ（唇）白くしてるのよ。（インタビューア：勝手にやっていた？）そう，「やめてよ」って言って。もうびっくりしたの。…（略）…ああ，普通の人はこういう捉え方するんだ，と思って。⁴³

この証言から伺えるのは，森自身はステレオタイプな「黒塗り」を避け，作品のイメージを統合するために肌を褐色に塗ることを求めた一方で，当時のダンサーの中には，ステレオタイプな「黒塗り」が浸透していたという点である。

舞踊作品において，当時は「黒塗り」にすることは，無意識の差別感情は否定できないものの，とりわけ登場人物としての黒人を表象する上では，ほぼ違和感なく用いられた手段であったと言える。その一方で，従来のモダンダンスやバレエの文法からの脱却として，黒人由来のダンスに目が向けられていたという側面もあり，それが多分に想像上の偏見に満ちたものであったとしても，日本の舞踊の発展に実は大きな痕跡を残したと考えられる。

3. 差別に抗う黒人という表象

戦後，ダンサーたちが黒人というモチーフを選んだもう一つの背景にあるのが，当時拡大しつつあったアメリカの公民権運動や，アフリカ諸国の独立に見られる「差別に抗う者」としての黒人への共感である。それは単に，黒人を「他者」として題材にするのではなく，そこに自らが置かれた境遇を重ね合わせるもので，一種の代理表象として機能したと想定される。本章では，《アルジェリアに行きたい》《そこから》《ニグロと河》を取り上げて，各作品で表象された黒人のイメージや役割を検討する。

3-1. 時勢の反映—《アルジェリアに行きたい》

《アルジェリアに行きたい》（1960）は第二回女流アヴァンギャルドの会で上演され，会場は当時多くのデモが発生していた国会議事堂に近い都市センターホールであった。本作は，大野慶人が中心となり構成されたグループ「POWWOW」によるパフォーマンスで，若手ダンサー6名に加え，大野一雄，土方巽，若松美黄，ジャン・ヌーボが参加した。公演予告には，「現代に生きる若者たちの反抗，混乱，不安を描き，革命へのノスタルジアをうたったもの」⁴⁴と書かれている。この革命への郷愁は，タイトルの元となっているアルジェリア戦争に繋がる。

この作品の写真資料は見つかっておらず，批評家の合田成男，大野慶人，元藤燐子の証言しか残っていない。1960年は日米安保反対運動が盛んに行われていた時期であり，まさに時代と呼応するような印象を合田は舞台から受け取っている。合田によれば，音楽はパーカッションなどの打楽器による「トロピカルな雰囲気のもの」⁴⁵で，ダンサーたちは「白い布を腰に巻き，皆黒人⁴⁶になった」。舞台上には下手側にヨットがあるという設定で，嵐にあってそこから海に放り出されたり，また

戻ったり、動きとしては非常にシンプルで、左右に大きく片足で飛ぶというものであった。また「アルジェリアに行こう！」という呼びかけが繰り返され、「若い人が喜ぶ、一種のプロパガンダダンスであった」。当時、合田によれば、「プロパガンダの強いものは日本人であるよりも黒人が一番、虐げられていると言う意味合いで」表象の対象として選ばれた。合田は、多くをおそらくは土方が構成したこの作品について、土方において唯一の社会的・政治的な側面を持つものであると述べる一方、テーマや構成としてそうした側面が多分にあったとは考えられないと述懐している。

その日、会場から数分の国会議事堂周辺はデモ隊で騒然としていた。…(略)…状況といい、場所といい、そのまま国会議事堂に向かって行進しても当然とばかり、観客は総立ちで拍手を送ったものである。しかし、この作品もそれ自体、社会的な主題や構成を持っていたとは思えない。土方異はずで、この辺の舞踏の限界、あるいは特質を熟知していたのではないだろうか。⁴⁷

本作は、直接的には日本の政治状況を扱ったものではないにしろ、舞台の熱気と呼びかけが、当時の日本とアルジェリアの独立戦争の状況にオーバーラップし、人々を鼓舞する政治性を持ったと考えられる。1954年に始まり1962年に独立承認をもって終結したアルジェリア戦争は、日本でも人気の高かったジャン＝ポール・サルトルら知識人の政治参加でも知られ、本作においてダンサー達が繰り返した「アルジェリアに行こう！」という呼びかけは、当時の若者に好まれた、革命への参加を呼びかける一種のプロパガンダであり、異国の紛争を想う「革命への郷愁」であった。喧騒渦巻く国会に直接デモに向かうのではなく、日本から遠いアルジェリアという地を舞台に用いて闘争の様子を描いたこの作品は、否応無く世相を反映したものである。

3-2. 黒人への連帯の表明—《そこから》

美二三枝子作・演出の《そこから》は、1968年に上演され、同年芸術祭奨励賞を受賞した。プログラムに掲載された美二の創作ノートによると、本作は「黒人の魂の歌をき、その声に、そのビートに、全身をつかって」⁴⁸応答し、そこから生まれてくる感動を元に作られた。楽曲は、クララ・ワード、マヘリヤ・ジャクソンのゴスペルを中心に黒人ミュージシャンによる曲が用いられた。美二は当初、「アメリカ黒人の怒りの心と出逢うこと」を期待しながら創作を始めたものの、「人間の尊厳さといったものを十分にさとされ」、「アメ



【図2】美二三枝子《そこから》

(『現代舞踊』1971年4月号, p. 17)

リカ黒人の闘いの内容を知るほどに、人間として私はこゝに連帯したいと強くひかれ」と述べている。

いくつかの舞台写真からは、本作では黒塗りのように外見的に黒人を表象する方法は取らず、衣装は体にピッタリと沿うタイトなもので、抽象的な表現が志向されたことが見て取れる(図2)。

踊りは「自然で巧みな群舞構成」⁴⁹であり、美二は使用楽曲のゴスペルに特徴的なアフター・ビートを習得する訓練を行なった。美二は、目白の稽古場を訪れた黒人ベーシストのレズリー・グリーナージ氏に動きのヒントを得ている。

レズリー氏のゆったりと、力をぬいたやわらかいからだ、しっかりした足どりで歩くと、ボディの中心から海の波のうねりのように生まれるアクセントによって次の足が軽く前に出るこの歩き方は、優雅で実に気持ちのよい動きなので、それを真似ながらふと過酷な労働のあと、大きな袋を頭の上ののせて帰路に着く黒人が、からだどころを癒しながら歩くその歩きから自然に生まれたリズムが、唄になり動きになったその源をさとする思いがした。⁵⁰

美二は、黒人がその歴史の中で作り上げてきた音楽の特徴を掴み、「音楽の中にひそむ黒人の心の根源をとらえて肉体の動きがどう現われるか」⁵¹、音楽と身体の間接した関連を探求していた。このプロセスは、美二が生み出す動きに新しい文法をもたらし、モダンダンスのさらなる可能性を提示したと想定される。

また美二は、外圧に立ち向かう様を描いた「ダンスシリーズ抵抗」の《異郷人》や、安保反対のデモに取材した社会的な作品《どこかで笑っている》も創作しており、一貫してダンスの中に抑圧・差別されるものとその抵抗、そこから浮かび上がってくる人間の崇高さを描こうとしている。同

時に、それは彼女が「アメリカのブラック・パワーはベトナム反戦運動ともむすびついて、過酷な人種差別にはげしく抗議し、たたかっています」⁵²と述べている通り、時代のうねりに対して敏感にアンテナを張り、現実を見つめながら芸術活動を行なったことの証左であろう。《そこから》にあたって美二が書いたノートには、次のような言葉が並ぶ。

人間の心に巣食う差別意識はその根が深く、世界中に未だに多くの悲劇を生んでいます。アメリカの黒人問題も、沖縄の問題もベトナムもパレスチナもこの差別の心の産物です。これは他人ごとではありません 私達も同罪です。⁵³

このように美二は、黒人の問題を描きそれに連帯を示すだけでなく、歴史上繰り返されてきた差別や身の回りにある問題にも意識を向け、当事者意識を持って創作していった。それは当時の観客にも訴えかけるものであったと推測される。例えば佐藤滋は、『音楽新聞』に次のような評を寄せている。

では、状況に突き刺さっている作品とは何か。…(略)…いずれもジャズないし黒人の音楽を使っている。まず状況を見よう。今、アメリカ黒人は、白人の搾取と抑圧をはね返し、一挙に世界革命路線の最先端に躍り出た。…(略)…今日、舞台に乗せられる作品は、全てこの状況を避けて通ることは出来ない。⁵⁴

舞踊の中で「黒人の表象」が選択された一因は、

このような当時のアメリカの公民権運動や社会運動との連動にあり、さらに日本国内で巻き起こった部落解放運動などにも舞踊家の意識の中で結びついていく。

3-3. 差別問題を描く代理表象—《ニグロと河》

1961年に上演された《ニグロと河》は、振付に藤井邦彦、上演台本と演出は池宮信夫であり、大野一雄、土方巽ほか、元藤燐子や大野慶人らが参加している。プログラムには、ラングストン・ヒューズの詩「黒人はおおくの河をうたう」が引用され、音楽はルイ・アームストロング、ヤング・タキシード・ブラスバンド（黒人による大掛かりな編成のバンド）の楽曲が中心であった。ダンサーたちは、批評家の桜井勤によれば、皆黒塗りで黒人を演じた⁵⁵。本作は三幕構成で、第一幕は「パレードの記憶」であり、若い黒人の結婚、白人少女の中にある差別意識、コンゴの独立運動に尽力し初代首相となったパトリス・ルンバの死を示唆する黒人殺害の場面が登場した。第二幕は「さとうきびの畑のなかで」と題され、長時間労働を強いられる黒人たちの姿が描かれた。最後の「バス・ストップ」は、1955年のアメリカ・モンゴメリでのバスボイコット事件に直接取材したもので、1年間の行進を表している⁵⁶。

図3に示した稽古写真からは、カンカン帽のようなものを被り、少しダボっとした開襟シャツを着て、女性は頭に布を巻いたりしているなど、南国を思わせる衣装が見られる。また、腰を低くして動く場面が散見される。ただし桜井が、「ニグロのもつ民族性が身体に、また動きの一つ一つに出てこない」⁵⁷こと、さらに三幕の構成がバラバラであることに苦言を呈しているため、藤井らは



【図3】《ニグロと河》稽古風景

撮影者不明、©NPO法人ダンスアーカイヴ構想

観客が想定する「黒人らしい動き」を完璧には体現し得なかったと考えられる。

むしろ藤井、あるいは演出の池宮の念頭にあったのは、アメリカが抱える問題や、コンゴの独立運動であった。例えば池宮は黒人問題に関心を寄せ、「『黒』に対する関心は非常に深い」⁵⁸と述べている。一方の藤井もパトリス・ルムンバの言葉を引き、次のように書いている。

長い才月のあいだ、ニグロは、恐るべき人種差別の中で、搾取と墮落とに踏みにじられてきた。私は人種差別が今もなお、文明社会に於て現存しているこの野バンな出来ごとをだまって見すごすことは出来ない。人種差別はなにも米国、アフリカのみではなく、白人の黄色人に対する態度も然り、又、日本内部に於ける、部落問題然りであり、ごく身近にある大問題なのである。⁵⁹

この言葉から、藤井は黒人に対してある種の共感を抱いていただけでなく、日本にも存在する差別問題を「黒人の表象」を通じて舞台で問おうとしていたと考えられる。戦後の日本文学を分析したウィル・ブリッジズも指摘したように、このように黒人と日本人の苦難が重ね合わされ、親近感を抱き、一種のアナロジーを形成していく点が日本における「黒人の表象」の一つの特徴である⁶⁰。この時代のダンサーたちは連帯意識や共感を強く持ち、「黒人の表象」を経由する形で身近な差別問題を描き出した。ただしこれは、ブリッジズも注意を払っているように、それぞれの置かれた境遇の差異を時に無化する危険性も内包している。

4. 結び

戦後、ダンスに「黒人の表象」が多く登場した要因として、アメリカの文化政策や公民権運動は、日本人にとって重要な出来事であった。また、ジャズなどの黒人音楽の影響もあり、差別への抵抗という側面が目目され、黒人の苦悩を投影する形でダンスが作られた。こうした点から、日本人の中で、差別や困難な状況と戦う黒人というイメージが形成されていく。このイメージは、アメリカとの関係において、戦後新たな文化を享受しつつも、日米安保反対やアジア人に対する差別意識への反発を含んだ、1960年代の日本のアンビヴァレントな状況とも結びつく。

このような文脈において表象された黒人のイメージは多義的なものであり、そこにはステレオタイプな黒人のイメージから、新しいダンスのスタイル、抑圧され差別される黒人への同情と連帯の意識、また日本人のうちに存在する差別意識へのまなざしなどが投影された。ここまで検討して

きた一連の「黒人の表象」は、日本の舞踊史、とりわけ西洋のモダンダンスとの関連で語られる洋舞史の中で、すっぽりと抜け落ちてしまった黒人文化のディアスポラを再考するよう私たちに促しているのではないだろうか。

謝辞

本論文の執筆にあたり、片岡康子氏、加藤みや子氏、金井美三枝氏、北市祐子氏および貝谷バレエ団、北原まり子氏、木村百合子氏、雑賀淑子氏、執行伸宜氏、馬場ひかり氏、堀内充氏、宮原祐子氏および牧阿佐美バレエ団、森嘉子氏より多大なるご協力をいただきました。改めて感謝申し上げます。

また本研究は、公益財団法人 松下幸之助記念志財団の助成を受けています。

¹ 合田成男「土方舞踏」作品ノート1』『アスベスト館通信』2、1987年、pp. 28-35 (32)。

² Arimitsu Michio, "From Vodou to Butoh: Hijikata Tatsumi, Katherine Dunham, and the Trans-Pacific Remaking of Blackness", *The Routledge Companion to Butoh Performance*, ed. Bruce Baird and Rosemary Candelario, London & New York: Routledge, 2019, pp. 37-51 (45).

³ Arimitsu, p. 45. 「対抗文化」については以下を参照：ポール・ギルロイ『ブラック・アトランティック—近代性と二重意識』月曜社、2006年。

⁴ 本論が対象とするのは、主に舞台作品として上演されたダンスである。具体的には、バレエ、モダンダンス、現代舞踊（およびのちの舞踏）を主たる考察の対象とした。

⁵ 「黒人」という呼称には議論の余地があるが、当時としては一般的な言葉であったこと、またアフリカ系アメリカ人というように特定の国に限定されないイメージを多分に含んでいることから、ここではこの名称で統一する。

⁶ 藤田文子『アメリカ文化外交と日本』東京大学出版会、2015年、p. 168。グレアムの派遣に関しては以下を参照：Clare Croft, *Dancers as Diplomats: American Choreography in Cultural Exchange*, New York: Oxford University Press, 2015.

⁷ 藤田、p. 155。

⁸ 光吉夏彌「デスティネ舞踊集団公演——脈動するリズム」『現代舞踊』1957年8月、p. 15。

⁹ 福沢一郎「野生と神秘と怪奇」『美術手帖』130、1957年9月、pp. 57-58 (57)。

¹⁰ 光吉、p. 15。

¹¹ 桜井勤「エネルギーの満ちあふれる踊り ド・ラバラード=エーリーアメリカ舞踊団公演」『現代舞踊』1962年6月、pp. 14-15 (14)。

¹² 森嘉子インタビュー、2020年10月7日、於：東京都内のカフェ。

¹³ 景安正夫「強烈な黒色の狂歓」『現代舞踊』1957年10月、p. 28-29。光吉夏彌「熱狂と緊迫感」同、p. 29。「対談 景安正夫・藤蔭静江 ポリショイ・ダナム・グラーム」同、pp. 7-17。

¹⁴ 景安、p. 28。

¹⁵ 「対談 景安正夫・藤蔭静江 ポリショイ・ダナム・グラーム」p. 11。

¹⁶ Arimitsu, また稲田奈緒美『土方異 絶後の身体』（日本放送出版協会、2008年）など。

- 17 柳沢史明『〈ニグロ芸術〉の思想文化史—フランス美術界からネグリチユードへ』水声社, 2018年, p. 214.
- 18 例えば, 森嘉子『土の鼓動』は, 「くり返しのリズムと動き, 原始的な黒人達の踊り」(T・H「全日本芸術舞踊協会—中堅舞踊家による第三回創作舞踊公演」『現代舞踊』1964年8月, pp. 20-21 (21)) と評された。
- 19 『音楽新聞』1954年3月14日6面。
- 20 同上。
- 21 森嘉子インタビュー。
- 22 ここで森が言及している「アフロダンス」とは, 黒人のダンスという以上のことは不明である。「アフロ」とは, 黒人や, アフリカにルーツを持つものに対して当時一般的に冠された呼称であった。例えば, 黒人ラテン・バンドを率いて来日したマチャートは「キューバの土俗的音楽とジャズを結合させて新しいスタイルの音楽を創造しようと, 黒人のみによる十六人のバンドを編成, いわゆるアフロ・キューバン音楽の開拓者」(「マチャート楽団, 来月日本へ」『読売新聞』1962年4月20日夕刊, 6面) と紹介された。また, 来日したディステイネの公演に対する批評として, 「アフロの原始的な生命の力で魅了」(「来日したモダンバレエ団ハイチの生んだ天才 ジャン・レオン・ディステイネとは?」『中南米音楽 La musica iberoamericana』47号, 1957年7月pp. 60-61 (61)) と書かれている。
- 23 Kitamura や Bridges によれば, 日本でいわゆる「ブラックフェイス」の公演が行われたのは, 1854年のPowhatan という一種のミンストレルショーであった。以下を参照: Kitamura Sae, “How Should You Perform and Watch Othello and Hairspray in a Country Where You Could Never Hire Black Actors? Shakespeare and Casting in Japan”, *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance*, vol. 22 (37), 2020; <https://doi.org/10.18778/2083-8530.22.06> (最終アクセス: 2021/03/27). およびWill Bridges, *Playing in the Shadows: Fictions of Race and Blackness in Postwar Japanese Literature*, University of Michigan Press, 2020.
- 24 『石井漢舞踊デモンストラーション上演プログラム』1933年, ページ記載なし。
- 25 これらは, ジョージ・ガーシュウィンによる著名なミュージカル《ポーギーとベス》初演よりも早い時期である。
- 26 モラスキーは, 戦後初期と60年代のジャズ文化を比較する中で, ジャズの顔が「黒くなった」こと, また同時期にアメリカで加速した公民権運動により, 日本人が黒人差別に敏感になったことを指摘している。マイク・モラスキー『戦後日本のジャズ文化—映画・文学・アンガラ』青土社, 2005年, pp. 139-140参照。
- 27 木村によれば, これは「レコード店で見つけたこの曲に, 初めて創作して踊ったもの」である。木村百合子インタビュー, 2020年10月3日, 於: 神奈川県内木村氏ご自宅。
- 28 國吉和子『夢の衣裳・記憶の壺—舞踊とモダンリズム』新書館, 2002年, p. 180。
- 29 『婦人公論』1952年7月号では「混血児の現状と将来」という特集が組まれている。なお当然のことながら, 「混血児」という呼称は当時のものであり, 差別的であることから今日では用いられない。
- 30 「ジョセフィン・ペーカー 混血児に愛の手をのべる」『週刊読売=The Yomiuri Weekly』13(15), 1954年, p. 48。
- 31 例えば「日本人の人種差別」(『黒人研究』No. 23, 1964年9月, p. 42) では, 黒人兵との「混血児」を扱った読売テレビの「どこが違うねん」という番組を例に挙げ, そのステレオタイプな黒人描写に日本人による差別意識を指摘している。
- 32 マイク・モラスキー『新版 占領の記憶 記憶の占領—戦後沖繩・日本とアメリカ』(鈴木直子訳, 岩波書店, 2018年) 参照。
- 33 山崎功「抵抗・マンボの踊・哀歌 有色人の矛盾した姿だが」『週刊読売=The Yomiuri Weekly』13 (19), 1954年, p. 28。
- 34 『週刊音楽新聞』1962年7月8日6面。
- 35 村松道弥『私の舞踊史—ジャーナリストの回想』下巻, 音楽新聞社, 1992年, p. 184。
- 36 「奔放な動きをとり入れる—実験的な『飼育』」『朝日新聞』1962年7月15日夕刊, 6面。続く引用も同資料より。
- 37 Kitamura, および Krys Suzuki and Jay Allen, *Blackface in Japan: Its History — And Its Consequences*, UNSEEN JAPAN, <https://unseenjapan.com/blackface-in-japan/>, November 26, 2019 (最終アクセス: 2021/03/27) 参照。
- 38 東京劇場《ポーギー》上演資料, 1932年, 資料番号: 08343-30-1932-10-02, 早稲田大学演劇博物館所蔵。有楽座(東寶劇團)《ポーギー》上演資料, 1936年, 資料番号: 08686-30-1936-11-01, 早稲田大学演劇博物館所蔵。
- 39 滝沢修「黒人メーキャップの苦心」『民芸の仲間』第40号, 劇団民芸, 1958年, p. 19。
- 40 貝谷八百子バレエ団《ポーギーとベス》記録映像(上演年不明), 貝谷バレエ団所蔵。
- 41 貝谷バレエ団《ポーギーとベス》公演プログラム, 1955年, 早稲田大学演劇博物館所蔵, p. 3。続く引用も同資料より。
- 42 貝谷バレエ団《ポーギーとベス》公演プログラム。
- 43 森嘉子インタビュー。
- 44 「革命への郷愁 POWWOW共同作品 “アルジェリアに行きたい”」『週刊音楽新聞』1960年4月10日6面。
- 45 合田成男インタビュー, 2018年8月19日, 於: 神奈川県・大倉山記念館。続く三箇所引用も同資料より。
- 46 ここで合田は「黒人」と述べているが, アルジェリアが舞台であるのなら本来はアラブ人であると想定される。しかしながら, 当時の日本人がもったアフリカ=黒人というイメージ, あるいは舞台での「黒塗り」の表象がもたらした印象がここにも見受けられよう。
- 47 合田「“土方舞踏” 作品ノート1」p. 32。
- 48 美二三枝子「創作ノート」『明治百年記念芸術祭参加 美二三枝子創作舞踊公演』プログラム, 1968年11月, ページ記載なし。続く五箇所引用も同資料より。
- 49 T・H「舞踊たまま」『現代舞踊』1971年4月号, pp. 16-18 (17)。
- 50 美二三枝子『太陽風—美二三枝子の舞踊人生』ティノプリント, 2010年, pp. 133-134。
- 51 美二三枝子「お知らせとお願い」(美二三枝子ダンス・アーカイブ所蔵)。おそらく1968年初演にあたって書かれたもの。
- 52 美二『太陽風』p. 129。
- 53 美二三枝子《そこから》のためのノート, 1968年, 美二三枝子ダンス・アーカイブ所蔵。
- 54 佐藤滋「状況に突き刺さる舞踊を「ブラックパワー」への姿勢は」『週刊音楽新聞』1968年6月23日。
- 55 桜井勤「黒人を扱った異色作・・・『ニグロと河』を観て」『週刊音楽新聞』1961年7月23日6面。
- 56 人種分離法の下で差別を受けていた黒人および有色人種がアメリカ市民として平等な権利を獲得することを目指したこの運動は, 訴訟やデモ, 座り込みなど様々な形で展開し, 1963年キング牧師の呼びかけのもと, ワシントンで行われた大行進で最高潮に達した。
- 57 桜井「黒人を扱った異色作」。

- ⁵⁸ 池宮信夫「一刻も休まず踊りたい＝名もない人の踊りでも感動＝池宮信夫と舞踊」『週刊音楽新聞』1970年5月31日6面。
- ⁵⁹ 藤井邦彦《ニグロと河》上演台本, 慶應義塾大学アート・センター土方巽アーカイヴ, p. 1。
- ⁶⁰ Bridges, pp. 18-19.