HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	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
Author(s)	井上, 淳生
Degree Grantor	北海道大学
Degree Name	博士(文学)
Dissertation Number	甲第12341号
Issue Date	2016-06-30
DOI	https://doi.org/10.14943/doctoral.k12341
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/66336
Type	doctoral thesis
File Information	Atsuki_Inoue.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

北海道大学大学院文学研究科

平成 28 年度　課程博士学位申請論文

論文題目

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

北海道大学院文学研究科 博士後期課程
歴史地域文化学専攻 歴史文化論講座
05115005
井上 淳生

目次

序論 1

第１節　日本と社交ダンス－本論文の問題背景と課題－ 2

第２節　理論的背景 10

第３節　方法論 14

第４節　本論文の構成と用語 18

第１章　ダンスと人類学 22

第１節　舞踊人類学とダンス民族誌 23

第２節　日本における舞踊人類学 34

第３節　社交ダンス研究の検討 41

第４節　上演作品化という問題 46

第２章　日本における社交ダンスの受容－「正しい社交ダンス」の整備－ 52

第１節　第１期　社交ダンス前史（幕末から明治初期） 54

第２節　第２期　異文化受容の模索（1920 年代から第 2 次大戦） 59

第３節　第３期　「不健全」イメージの定着（戦後から 1980 年代） 66

第４節　第４期　上演作品化の進行（1980 年代から現在） 76

第５節　小括 86

第３章　ダンスと規制 89

第１節　規制対象としてのダンス 90

第２節　ダンスと規律訓練 92

第３節　ダンスと規制に関する人類学的研究の検討 95

第４節　社交ダンス規制をめぐる論点 102

第５節　小括 112

第４章　イギリスにおける社交ダンスの整備 114

第１節　標準化の前史 115

第２節　社交ダンスの標準化 119

第３節　現在のイギリスにおける社交ダンス 127

第４節　小括 135

第５章　社交の固定化と商業化－パートナー関係に注目して－ 138
第１節　社交ダンス教室という空間 139
第２節　教室で生み出される身体 145
第３節　ダンスホール 153
第４節　社交の固定化と商業化 160
第５節　小括 162

第６章　音楽と踊りの分離 165
第１節　社交ダンスにおける音楽と踊り 166
第２節　カラオケパブという空間 169
第３節　カウントと音楽 176
第４節　踊り手と演奏家 187
第５節　小括 191

第７章　カップル空間の共同性－男女の身体接触に注目して－ 193
第１節　「社交ダンス」という空間 194
第２節　社交ダンスにおける男女の身体接触 198
第３節　無縁化と「安全」な社交ダンス 203
第４節　小括 213

第８章　結論 216
第１節　舞踊の上演作品化 217
第２節　社交ダンスと人類学 219
第３節　結語 225

参照文献 227
謝辞 249

図表・写真目次

図 1　社交ダンスの「教科書」の例（ワルツの項目） 7
図 2　西洋人の目から見た「西洋と日本の踊り」 57
図 3　「サザエさん」に見るダンスホールのイメージ 67
図 4　1998 年改正風営法と社交ダンスの関係 79
図 5　日本社交ダンス界の収入構造（2013 年度決算） 82
図 6　V・ターナーの図式から見たダンスと規制の関係 97
図 7　ダンス関連施設（風営法）の開設件数の推移 102
図 8　ホガースによる「カントリーダンス」の図 116
図 9　標準化された社交ダンスの足型図 124
図 10　社交ダンスの「チャート」例（1936 年） 124
図 11　ブラックプールの位置 125
図 12　認定教室数の上位 10 都道府県 141
図 13　教師の生活の例 143
図 14　メダルテストの段階 148
図 15　社交ダンスにおける「テネシーワルツ」のカウントの取り方 177
図 16　「テネシーワルツ」に対する橋本/中島組の曲の取り方 179
図 17　スポーツとしての社交ダンスにおける上達の段階 203
図 18　チャチャチャのステップのモデルとなる小学生の男女 212

表 1　個人教授型関連業種の事業所数と従業員数の推移 80
表 2　風営法におけるダンス営業の区分（2013 年現在） 103
表 3　2015 年ブラックプール・ダンスフェスティバルへの出身国(地域)別出場組数.126
表 4　規模別に見た認定教室数と従業員数（2014 年、北海道） 142
表 5　教師の収入構造（2010 年） 143
表 6　教師の実際の売上げと支給額（2010 年） 144
表 7　規模別に見た認定教室数と従業員数（2011 年、北海道） 163

写真 1　鹿鳴館跡地 ……54
写真 2　「日本式社交ダンス」の実践例 ……63
写真 3　発表会（パーティー）の風景 ……81
写真 4　オリンピックを想定した競技会の風景 ……83
写真 5　端末を見ながら審査をする審判員 ……84
写真 6　減点の有無を確認する担当員 ……84
写真 7　競技会の受付に設置された「風営法」撤廃署名 ……107
写真 8　風営法からのダンスの除外を求める署名用紙 ……108
写真 9　大英帝国ダンス教師協会（ISTD）本部 ……119
写真 10　リヴォリ・ボールルームの外観 ……127
写真 11　ジャイブ・パーティー（リヴォリ） ……131
写真 12　バーカウンターからビールを購入する来場客 ……131
写真 13　生演奏に合わせて踊る来場客 ……132
写真 14　教師によるレッスン風景 ……141
写真 15　メダルテストで合格者に授与されるメダル ……148
写真 16　「練習場」としてのダンスホール ……156
写真 17　曲のカウントへの変換 ……167
写真 18　カラオケパブ アムールの玄関先 ……171
写真 19「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 ……172
写真 20　カラオケパブ アムールの営業風景 ……173
写真 21　店内に張られた「キャバレー」営業の許可証 ……174
写真 22　生演奏による社交ダンス ……185
写真 23　ダンスイベントでテレビ局の取材を受ける高齢者カップル ……212

序論

はじめに

本論文は、イギリスを経由して日本にもたらされた社交ダンスを事例に、その受容過程で進行する上演作品化について、舞踊人類学の立場から論じるものである。具体的には、舞踊人類学者アンドリー・ナハチェフスキーによる、「参加的（participatory）／提示的（presentational）」の枠組を援用し、日本の社交ダンスを「上演作品」の観点から分析することを目的とする。そのことを通して、グローバリゼーションを背景とした舞踊の変容に関する舞踊人類学の理論構築を目指す。

社交ダンスは、日本へ紹介されてから 100 年近くが経つ。かつては現在よりも雑然とした状態で踊られていたこの踊りは、男女の身体接触に関する社会的規範や法的規制への反動として、競技会や発表会という「見せるために踊る」ことを中心とした「正しい社交ダンス」として整備されるようになる。その過程で、社交ダンスに備わる「不健全」な側面や、曖昧な目的意識のもとに行われる「参加」の側面は亜流として扱われるようになった。では、なぜ、このような事態が進行したのか。そして、どのような論理のもとに社交ダンスは変容したのか。本論文ではこのことについて分析する。

舞踊が「見せる」ものへ変容する過程を取り上げたこれまでの研究に「参加／提示」の枠組がある。人目を気にせず気楽に踊られるものとしての舞踊が、人に見せるためのものへと変容していく過程を「参加」と「提示」の概念から説明しようとしたものである。本論文で扱う社交ダンスの変容も、この枠組から分析することが可能である。しかし、後述するように、現在の日本の社交ダンスに見られるような、商業主義と結びついた、より強力な提示の力学を分析するうえで、これまでの枠組には限界がある。

そこで、本論文では、日本の社交ダンスの現状をとらえる枠組として、先行研究に「上演作品」という概念を追加することを試みる。提示的ダンスのなかでも、より明確な提示の意図のもとに行われるダンスを「上演作品的ダンス」と呼びたい。舞踊の変容に対してこれまで使用されてきた従来の枠組（参加／提示）に対して、「上演作品」という視角を提起することを通して、舞踊人類学および人類学の新たな理論の構築に資することが本論文の目的である。

第 1 節　日本と社交ダンス－本論文の問題背景と課題－

1-1．現在の日本における「社交ダンス」

現在の日本で「社交ダンス」と言われる時、一般には男女 2 人 1 組が身体を接触させて行われ、細密に規定された身体運用のルールに基づく特定の踊りの形式を表す。しか

し、少し考えてみるとこの状況が奇異であることに気付く。文字どおり、社交ダンスを「社交のために踊るダンス」ととらえるのであれば、どのような形式の踊りも含まれるはずである。「社交のため」でありさえすれば、同性同士が身体を接触させて踊ることや、3 人や 4 人で踊ることがあってもおかしくはないはずである。「社交」と「男女 2 人 1 組という形式」の関係は必ずしも自明ではないはずである。また、本能のままに「規定外」の動きをすることも許されるはずである。しかし、不思議なことに現在の日本では、「社交ダンス」は西洋由来の特定の踊りの形式を指し、その他の形式の踊りは一般には社交ダンスとは呼ばれないのである。

この、一般に認識されている言葉の上での「社交」と、日本の社交ダンスにおける＜社交＞とのズレは、次の 2 つの側面を有している。ひとつは、「閉鎖的な社交」という状況である。一般に「社交的」というと、他者に対して開放的であることを意味することが多いが、現在の日本の社交ダンス界をめぐって使用されている＜社交＞は、細密に規定された身体運用のルールに依拠することを引き受けた者にのみ当てはまる。つまり、このルールに依拠しない者との間では社交的な関係は成立しないのである。

もう一方で、一般に言われる「社交」には、「社交界」などのように、ある特定の空間に限定された人間関係を指す場合がある。この点から見れば「閉鎖的な社交」には、語法として何ら誤った点はない。しかし、空間内部の差異に目を向けた時、やはりそこには、一般に用いられる「社交」とは異なる現実があることに気付く。それは、内部に「正しい社交ダンス／正しくない社交ダンス」という序列が設けられ、前者が後者を劣位に位置付ける現実である。両者は互いに異なるルールに基づくために、両者の間に社交的な関係が築かれることはない。つまり、社交ダンスの内部に「社交的ではない」現実があるのである。

このように、一般に認識されている言葉の上での「社交」と、日本の社交ダンスにおける＜社交＞の現実との齟齬は、次なる事態を引き起こしている。それは、社交ダンスの内外、および内部における「排除」の構図である。

「社交」のために気軽な気持ちで社交ダンスに参加した初心者が、社交ダンス界の内部に設置されたルールに沿えないために「脱落」していく様子を筆者は何度も目にしてきた。ある人は、ステップが難しすぎてついていけないという理由で、またある人は、人前で注目されて踊ることが好きではないという理由で社交ダンスの世界から去っていった。他にも、経済的な理由から社交ダンスを中止する人もいた。あるいは、社交ダンスを長く続けてきた人が、「正しい社交ダンス」ではないと評価され、周辺に置かれる様子を筆者は目にしてきた。

西洋を経由して日本に紹介された男女 2 人 1 組の踊りは、早くから「社交ダンス」も

しくは「社交舞踏（舞踊）」と呼ばれてきた。同時に、男女が互いに身体を接触させて行われることから、風紀を乱す可能性があるとして国家による取締りの対象とされてきた。その位置付けに反発する形で戦後に登場したのが「正しい社交ダンス」であり、その中心にあったのが「スポーツ」という概念であった。そして、近年では、スポーツを含むより大きな力学として「上演作品」としての社交ダンスが、日本の社交ダンス界を駆動するようになっている。

このように社交ダンスが整備されていく過程で、主に教室が提供する「正しい社交ダンス」が、戦後の日本で広く行われていた「薄暗い室内で大勢の男女が抱き合って踊る」踊りにとって代わるようになった。そして、徐々に社交ダンスは「大勢にまぎれて見よう見まねで踊る」ものから「大会で勝敗を競うもの」「発表会で披露するもの」という性格を強めていくようになった。社交ダンスが上演作品としての性格を強めていくということは、参加者が上演作品の制作のために専門的な訓練を受けるようになることを意味する。つまり、社交ダンスが「習われるもの」としての性格を強めることになる。

日本の習い事の例として茶道を取り上げた加藤恵津子によれば、茶道における動作は、儀礼でもありパフォーマンスでもあるという。加藤は、茶道における動作とダンスを次のように区別している。

> ダンスは「内なる感情（emotion）を表出させる手段」ととらえうるが、茶道における動作は「感情の表出」の観点からはとらえることは決してできない。その代わりに、「精神」や「心」という、必ずしも感情を含意しない点から説明される。さらに言うならば、茶道における動作は、「外から内に向かって」精神もしくは心に影響を及ぼすものだと説明される。
>
> （Kato 2004：28-29）

加藤は、茶道における動作とダンスをこのように区別したが、筆者が調査を進めるうちに、日本では、社交ダンスをあたかも茶道のような習い事のごとく認識して、「まじめに」取り組む人々が多いことに気付いた。「見よう見まね」で、「独自の身体運用に基づいて気楽に」、「その時限り」で踊る人々は稀で、正確な知識と技術に基づいた踊り方を追求する人達が多いことに気付いたのである。

そのような人々は、教室という「稽古場」の中に留まらず、ダンスホールやカラオケパブといった、各々が好きに踊る場所でさえ散見されたのである。彼らは、ダンスホールやカラオケパブにおいて教師から教わった発表会用のステップや技術検定用のステップを「練習」し、なかには、他の人の進路を遮るかたちでフロア上に立ち止まり、「小さな講習会」を開いている人たちもいた。

2015 年の 8 月に筆者が実施したイギリス調査において、日本人が踊る社交ダンスを次のように表現する日本人女性に出会った。

［三谷さん］（60 代、女性、ロンドン）

日本人にとっての（社交）ダンスは「習いもの」みたいよね。トレーニングというか。顔がぜんぜん楽しそうじゃない。まじめにやるというか。でもこっちの人（イギリス人）は本当に楽しそう。楽しんでいて表情豊かというか。こっちに長く住んで本当にそう思う。

（2015.8.15）

三谷さんは、30 年以上前にロンドンに移り住んでいる。移住してからは年に 1 度、故郷の北海道岩見沢市に帰郷する。ロンドンでは日本人の夫とともにギャラリーを経営し、付き合いで踊りの場に行くことが過去に何度かあったという。彼女はイギリス人が踊る社交ダンスと日本人のそれを比較して、このように述べた。

この感覚は、日本の社交ダンスへの参加者に対して抱く筆者の印象とも合致する。その時の気分に合わせて体を揺らすことの延長に社交ダンスがあるというよりは、社交ダンス用に作られた型（ステップ）に身体をはめこむことを、多くの参加者が優先しているように見えたのである。先述の加藤の区分に戻ると、「感情の表出」という側面は少なくとも日本の社交ダンスの現場では後景化し、むしろ、茶道における動作に求められるような精神性が重視されているように見えるのである。

ダンスホールやカラオケパブといった、以前は、技術の巧拙が目立たないほどに大勢にまぎれて見よう見まねで踊る場所であったところに、「正しい社交ダンス」の基準が持ち込まれ、技術的に「優れた人」を賞賛し、一方で「劣った人」を批評するという態度が広まっているのである。

本論文では、社交ダンスが上演作品としての性格を強め、依拠すべき「正しい」身体運用の方法が要件として参加者に課される現状のもと、次の 2 点について考察することを課題とする。

1 点目は、日本の社交ダンスにおいてどのような背景のもとに上演作品化が進んだのか、という点である（第 2・3 章）。2 点目は、では現在、具体的にはどのような場面で上演作品的な側面が参加者に作用しているのか、という点である（第 5・6・7 章）。そのことを通して、「異文化」としての舞踊が受容される過程を主題化した舞踊人類学的研究に資すること。これが本論文の目指すところである。

以上を踏まえ、本論文で対象とする「社交ダンス」は、明治初期に西洋からもたらされた男女 2 人 1 組の踊りを起源とし、イギリスにおいて標準化され、その内実を常に変

化させながらも現在に至るまで、日本の参加者や関係者によってこの名で呼ばれ続けているダンスの一形態を指す。以下では、イギリスにおける社交ダンスの標準化について述べ、次いで日本における普及過程について概観する。

1-2．イギリスにおける社交ダンスの標準化

現在の日本において社交ダンスと呼ばれるものは、一対の男女が常時半身を合わせ、閉じたポジションで踊る①「ボールルームダンス（Ballroom Dance）」（ワルツ・タンゴ・スローフォックストロット・クイックステップ・ウィンナーワルツ）、同じく一対の男女が互いに一定の距離を保ちつつ、多様なポジションで踊る②「ラテン・アメリカンダンス（Latin American Dance）」（チャチャチャ・サンバ・ルンバ・パソドブレ・ジャイブ）、平易なステップによって構成される③「パーティーダンス（Party Dance）」（ジルバ・マンボ・ブルース等）を主たる内容としている。いずれのダンスも男女が 2 人 1 組（カップル）であることが前提とされている点が特徴である。これら 3 種類のダンスは、ヨーロッパ大陸、南北アメリカ大陸で萌芽したダンスが、イギリスで標準化されたものである。たとえば、ワルツはオーストリアおよびフランス、タンゴはアルゼンチン、スローフォックストロットはアメリカを起源地としている。他のダンスの起源も同様に多様であり、社交ダンスのうち、イギリス起源のものは皆無に等しい。

日本で社交ダンスと呼ばれるものの中身は、イギリスのフィルターを通して加工された、ヨーロッパ、南北アメリカ両大陸にルーツを持つ踊りである。ゆえに、日本を含む、社交ダンスを受け入れた国々は、二重の意味で異文化としてのダンスに出合ったのである。なかでも、日本は独自の立場にある。それは、日本は世界的に見ても最も早い時期からイギリスの社交ダンスを「輸入」し始めた国であり、現在でもイギリス式の社交ダンスの世界最大級の祭典であるブラックプール・ダンスフェスティバルに、最も多くの選手を送り出しているからである。

イギリスにとって外来のダンスが、イギリスにおいて標準化された時期は 20 世紀初頭に求めることができる。その中核を担った組織が 1904 年にイギリスに創設された「大英帝国ダンス教師協会（Imperial Society of Teachers of Dancing ; ISTD）」である[1]。1924 年には ISTD に「ボールルーム」部門が設置され、その後、ISTD は各地で踊られていたダンスを標準化し、「イギリス産」の社交ダンスとして世界へ「輸出」することを行ったのである。

当時のイギリスでは、他地域から紹介されたワルツやタンゴのほか、ジャズ音楽に合わせて踊るアニマルダンス（ベアダンスやホーストロット）などの新奇的なダンスが流行し、イギリスのダンス界は百花繚乱の相を呈していた。イギリス国内のダンスが活況

にわくのを横目に、ダンス教師たちはそこここで展開される新奇なダンスによってダンス界が無秩序になることを憂慮した。自身がダンス教師でもあり、業界の有力誌 *The Dancing Times* の編集長でもあったフィリップ・リチャードソン（1875-1963）をはじめとするイギリスのダンス教師達は、この混乱状況を是正すべく、1920 年頃からイギリスのダンス教師たちに呼びかけ、人々の範となるダンスの標準化の作業にとりかかった（cf. Richardson 1946）。その母体となったのが、ISTD であった。

2 NATURAL TURN（ナチュラル ターン）

ｽﾃｯﾌﾟ	足 の 位 置	アライメント	回 転 量	ライズ&フォール
男子				
1	右足 前進	壁斜めに面して	右回転を始める	1の終わりでライズを始める
2	左足 横へ	中央斜めに背面して	1~2の間で1/4	2と3 ライズ継続
3	右足 左足にクローズ	LODに背面して	2~3の間で1/8	3の終わりでロァー
4	左足 後退	LODに背面して	右回転を始める	4の終わりでライズを始める。NFR
5	右足 横へ	中央斜めに向けて	4~5の間で3/8 体の回転を少なく	5と6 ライズ継続
6	左足 右足にクローズ	中央斜めに面して	体の回転を完了	6の終わりでロァー

ﾌｯﾄﾜｰｸ：1 HT 2 T 3 TH 4 TH 5 T 6 TH
CBM：1 4 ｽｳｪｲ：直 右 右 直 左 左

図 1 社交ダンスの「教科書」の例（ワルツの項目）

※ 『ボールルームテクニック』（財団法人日本ボールルームダンス連盟、2009 年）p.11 より。（原版は、*The Ballroom Technique*, Imperial Society of Teachers of Dancing, 1994 年）

ここで言う「標準化（standardization）」とは、それまでのダンスが有していた即興性（improvisation）を軽減することで、訓練さえ積めば誰でも踊ることができることを目指したものである。具体的には、足の位置や回転量などを細かく規定することにより、全世界共通の「マニュアル」をつくり出すことが目指されたのである（図 1）。たとえば、「タンゴ」は元々1880 年代のアルゼンチンのリオ・デ・ラプラタ地域の労働者階級の間で生まれ、男女の駆け引きを含む即興性のもとに行われていたが、20 世紀の初頭にフランスを経由してイギリスに紹介された当時、即興性を排した標準化が行われている（Savigliano 1995：122）。標準化されたタンゴは、起源地であるアルゼンチンのタンゴ（アルゼンチンタンゴ）と区別するために、コンチネンタルタンゴと呼ばれる

こともある[2]。標準化の過程で生まれた共通の基準は、20 世紀前半にかけてヨーロッパ大陸、南北アメリカ大陸だけでなく、南アフリカ、オーストラリアや日本を含む東アジア地域にももたらされるようになる（Mcmains 2006：85）[3]。

このような「教科書」に依拠したダンスは「ブックダンス（book dance）」[4]と呼ばれ、社交ダンスの普及に大きく貢献したと言われている。現在ではこのようなイギリス式のダンスは「イングリッシュスタイル」もしくは「インターナショナルスタイル」と呼ばれている。先にも述べたように、後の日本で社交ダンスと呼ばれるものの元となったダンス自体、元来イギリスに存在したものではない。イギリスが外国から持ち帰ったダンスが「世界標準」として加工され、「インターナショナルスタイル」として世界へ発信されていったものである。このようなイギリス式以外の踊り方を特徴とする「フレンチスタイル」や「アメリカンスタイル」なども存在する。両者に共通する特徴は即興性である。イギリス式に比べ、踊るうえでの制約が少ないために、踊り手は「次に何をするのか」という選択に常にさらされることになる。現在の日本で主流であるのはイギリス式であるが、この状況は、型の中での自由を是とする、日本人的な気風の現れと言えるかもしれない。

「教科書」という共通の基準の登場は、マニュアル化による「顧客の創造」をもたらしただけでなく（サヴィリャーノ 1995：301）、ダンスの習熟度や技術的な優劣を、踊る人、見る人が評価することを可能にした。つまり、それまではダンスに優劣は踊る上でそれほど重要とされておらず、あったとしても技術的な観点からではなかったのだが、標準化を経ることによって「客観的な」評価の基準が与えられ、「正しいダンス／正しくないダンス」および「優れたダンス／劣ったダンス」という評価基準が社交ダンスに持ち込まれたからである。社交ダンスを競技にしたものは「競技ダンス（Competitive Ballroom Dance）」もしくは「ダンススポーツ（Dance Sport）」と呼ばれているが、これらもこの流れの中に位置付けられる。競技ダンスとは「客観的な」基準をもとに技術的な優劣を競い合う営みであり、自分の練習の成果や到達度を容易に確認できる場であるからである。

以上のように、日本に紹介される以前の社交ダンスがそもそも、イギリスの教師協会を中心に加工されたものであり、イギリスのフィルターを通した西洋および非西洋のダンス[5]を日本はとりいれたのである。

1-3．産業としての社交ダンスと上演作品化の進行

社交ダンス教師の篠田学によると日本は社交ダンスを踊る人口が世界で最も多いと言う[6]。サヴィリャーノによれば、それは、ビジネスとしてのイギリス式の「勝利」で

あるという（サヴィリャーノ 1995：301）[7]。つまり、「正しい」踊り方を記した「教科書」が存在し、教師が生徒にその「教科書」の内容を教えることにより、ビジネスとしての社交ダンスが成立するというのである。さらには、教師によるレッスンの内容にも、段階が設けられていて、段階毎に巧妙な課金の仕組みが存在することにより、ビジネスとして成り立つということである。

ビジネスとしての社交ダンスを考える時、重要になる点は、教師はいかにして利益を得ているかという点である。つまり、社交ダンス教師は自身の生活を再生産させるに足る収入をいかにして獲得しているのかという点が重要になる。社交ダンス教師の収入源は大きく分けて 3 種類の形態がある。1 点目が、踊って見せて対価を得る形態、2 点目が、踊りの相手をして対価を得る形態、3 点目が、社交ダンスを教えることで対価を得る形態である。このうち、1 点目と 2 点目を混合した「発表会や競技会で生徒と踊る」という形態がある。教師は発表会で生徒のお相手をすることによって、観客からではなく、相手の生徒から謝金を受け取る。

教師は、社交ダンスを上達するためには「正しい」踊り方、ステップに対する「正しい」知識が不可欠だと主張することで、生徒を継続的に通わせることを可能にする。生徒自身も社交ダンスを習うということは、対価を払ってステップを教えてもらうことだと思い込んで教室にやってくる場合が多い。このような思考のもとに発想される最大のイベントが「競技会」であり「発表会」である。特に、競技会は自身の踊る社交ダンスが「正しい／正しくない」あるいは「優れている／劣っている」と判断する明確な基準が存在するからであり、「正しい」社交ダンスを知っている人こそ教師であり、「優れている」社交ダンスの踊り方を教えてくれる人こそが教師だからである。

本節の冒頭にも示したが、社交ダンスを文字どおりに「社交のために踊る」ものととらえるのであれば、そもそもその踊り方やステップなどの制約は不要なはずである。少なくともステップに関しては、当事者たる 2 人の男女が互いに了解していればどのようなものでも構わないはずである。しかし、現実の社交ダンスには多くの制約がつき、社交ダンスを踊る人も踊らない人も「社交ダンスのステップを知らないと踊れない」という思考をする。ダンスを本能の発露であるととらえるのであれば、本能のままに「教科書」に載っていないステップを瞬間ごとに考案して踊ってはいけないのか、といった疑問は、整えられた「正しい社交ダンス」の前では考えるに値しない問いとして却下される。なぜなら、「正しい社交ダンス」では、「教科書」を基礎とした「正しい」踊り方が求められるのであり、「好き勝手に」踊ることは許されない行為だからである。このように、人目を気にすることなく本能のおもむくままに自由気ままに踊る形態ではなく、あらかじめ決められた有限個のステップを組み合わせて踊る社交ダンスの形態が日本

では広く普及したのである。

現在の日本で社交ダンスが踊られる主な場は、社交ダンス教室やダンスホール、カラオケパブ、公共施設（公民館、福祉関連施設）、大学の部活動やスポーツジム、各種団体の主催するダンスパーティーなどである。なかでも教室は、「正しい社交ダンス」を発信する拠点として、教師側および参加者双方に認識されている。

教室で生徒に教えられることは、主に①足型、②リード／フォロー、③曲の取り方である。教室での指導には、教師と生徒が一対一でレッスンを行う場合と、教師 1 人に対して複数の生徒が指導を仰ぐ場合がある。いずれの場合にも、指導の成果を発表するために、競技会や発表会への出演が教師から生徒に勧められることが多い。「どこかで発表する」ということが指導する側にとっても指導される側にとっても、「目標」として共有されやすいのである。

上演作品化が進行した現在の日本において、教室で習うこともなく、人目を気にせず楽しむために参加したいという人々は、劣位に置かれる傾向にある。

現在の教室は、主に「見せるために踊る人」用に整えられたプログラムに全ての参加者の身体を位置付ける状況にあると言える。しかし、この状況は「評価されたくないのに評価される」という問題を生じさせる。

「人前で踊ることによって評価されたい人」が競技会や発表会に出演することは極めて自明なことである。しかし、「人前で踊りたくもないし、ましてや評価されたくもないけれども、踊りたい人」が確実に存在する。かつての日本で行われていたような「揺れるだけに近い状態を基本として、周囲にまぎれて踊る」という社交ダンスのあり方を希求する人々がいる。筆者は、調査の過程で出会ったこのような人々が、現在の上演作品化の進行した社交ダンスにおいて、どのような思いを抱えながら社交ダンスに参加しているのかに関心がある。本論文で注目したいのは、「人に見てもらいたくて踊る人」というよりも、「人に見せたいのかどうか判然とせず、どちらかというと見られたくない。けれども踊りたい気はある。」という、これまであまり注目されてこなかった人々である。

第２節　理論的背景

2-1.「上演作品」という視角

本論文では、日本の社交ダンスを「上演作品」という観点から分析する。この観点には、社交ダンスが金銭を介して人に見せる「作品」として整えられてきた側面が含意さ

れている。「上演作品」という概念を取り上げる意義を端的に述べるならば、次の 2 点にまとめることができる。それは、①スポーツ以外の側面も分析の射程に含めるためであり、②舞踊人類学者ナハチェフスキーの提起した「参加／提示」の枠組の限界を補うためである。

特に②に関しては、現在の日本の社交ダンスをとらえる際に、「提示的ダンス」はあまりにも広い概念であるために不十分であり、人に「見せる」ことがより明確に意図された視角からとらえ直される必要があるからである。

また、「参加／提示」の両領域間の関係について、これまでの研究は、舞踊の変容における「参加的ダンスから提示的ダンスへ」という一方向的なモデルを指摘するにとどまり、両者の関係については十分に論じられてこなかった。この点に新たな説明を加える上で「上演作品」は有効であると筆者は考えている。次項より各点について詳述する。

2-2．社交ダンスにおける上演作品性

社会学者の永井良和は、社交ダンスにおいて技術の高度化を伴うスポーツ化が進行していくことによって、社交ダンスから「社交」が欠落していく可能性を指摘している（永井 1991：234）。永井は、技術の高度化に裏付けられた競技会型の社交ダンスの隆盛によって、必ずしも競技会を目指さない人々による社交ダンス（社交のための社交ダンス）が衰退することを問題視している。つまり、技術の巧拙に関係なく会話や交流を楽しむという姿勢は後景に退き、「正しいか正しくないか」、あるいは「上手いか下手か」が、互いを測る基準として前景化する。技術の巧拙を基準とした序列化が進行するのである。

しかし、より大きな視点から見るならば、現在の日本の社交ダンス界を駆動する力学が、競技会を主体としたスポーツ化だけではないことに気付く。発表会などの場で他者に「見せる」ために踊る人々によっても、現在の社交ダンスの場が構成されているのである。教師は生徒に対して教室の発表会で踊ることを勧め、生徒もそれに応じて普段は決して着ないような衣装に身を包み、自分だけのために用意されたフロアでスポットライトを浴びながら踊る。気軽なダンスが踊られるはずのダンスホールやパブにおいてさえ、あたかも作品としてのダンスを披露するかのように踊る人々は決して少なくない。

筆者は、現在の日本の社交ダンスにおいて「見せる」ために踊ることが奨励されている現実に注目したい。永井が指摘したスポーツという力学においても、当然ながら「見せる」側面はある。競技会で勝つために、見た目の美しさや華美さを意識するからである。しかし、発表会などの、競技会とは違う場所で「見せる」ために踊る人々を、スポ

ーツの視点では見落としてしまう。そこで筆者は、スポーツ以外の場面でも見られる、明確な意図に基づいた提示性を指す概念として「上演作品」を提起したい。競技会と発表会という互いに異なる場面において共通して見られる特徴を、社交ダンスの上演作品性として取り上げてみたい。

なお、本論文で取り上げる「上演作品」は「パフォーマンス」とは異なるものである。本論文の「上演作品」は、他者に対して「見せる」という明確な意図を持って行われるダンスの実践のことであり、鑑賞あるいは出演に際して金銭の授受が発生する作品としてのダンスを指す。一方で、パフォーマンス研究における「パフォーマンス」は、「見る者、あるいは参加する者が、たとえ無意識であってもなんらかの働きかけを受けるような行為や表象」（高橋 2005：10）を包括的にとらえたものである。この点で、本論文で言う「上演作品」は「狭義のパフォーマンス」とは言い得るが、現在の日本の社交ダンスにおける「作品」制作の側面を強調する意味で、本論文では「パフォーマンス」ではなく「上演作品」を使用する。

この概念をここで取り上げる意義は、「上演作品としての社交ダンス」を分析するためというよりは、「かつては上演作品ではなかったものが上演作品として扱われる過程およびその帰結としての現状」に注目するためである。本論文で言う「上演作品化」とは、人目を気にせずに見よう見まねで大勢にまぎれて踊るダンスが、特定の形式（会場や衣装、音楽等）に依拠した形で、明確な方向性のもとに、人に見せるもの／見られるものに変化することを指す。

筆者が調査の中で出合った「かつての社交ダンス」の姿は、見ている人に評価してほしいから踊るというよりも、大勢にまぎれてにぎやかな雰囲気に身を置いた「ついでに」各自が誘い誘われて踊る、というものであった。しかし、現在は、どこで踊ったとしても他者から評価の目を注がれる。参加者の意思とは無関係に各自の踊りに対して「査定」の目が向けられる。このように、上演作品化によって、すべての参加者が上演作品の制作に動員させられるような状況に、つまりは、上演作品の制作過程に、本人の意思とは関係なく配置される。本論文では、この視点から現在の日本の社交ダンスを見てみたい。

2-3．参加的ダンス、提示的ダンス、上演作品的ダンス

本論文で「上演作品」を取り上げる意義を、以下では理論的な水準から述べていく。ダンスが「見せる」ものに変化する過程に注目した、舞踊人類学者のアンドリー・ナハチェフスキーは、ダンスの変容を分析する枠組として「参加（participatory）／提示（presentational）」を取り上げている（Nahachewsky 1995：1）。ナハチェフスキー

より前には、アメリカのフォークダンス研究家リチャード・クラムやドイツの民族学者フェリックス・ホーバーガーらによって、これと同様の枠組が検討されてきた（cf. Crum 1961、Hoerburger 1968）。しかし、舞踊人類学における分析枠組として「参加／提示」の定式化を最初に試みたのはナハチェフスキーである。

「参加的なダンス」とは、「踊り手自身がどのように感じたか」が重視される気楽なダンスのことであり、「提示的なダンス」は、「見ている人の目にどのように映ったか」が重視される「作品」的なダンスのことである。

人に「見せる」ことが強調されている現在の日本の社交ダンスを説明するうえで、この枠組は有効であるように見える。しかし、現実の社交ダンスの場に接するとき、ここには限界があることに気づく。それは、現在の日本の社交ダンスにおいて進行しているのは、「提示」という中立的な状況ではなく、「特定の舞台設定のもとに、金銭面での投資に基づいて事前に準備された作品を上演する」、という明確な意図を持って社交ダンスが行われる状況だからである。現在の日本の社交ダンスに見られるのは、ホテルのボールルームという会場や、きらびやかな衣装や普段は絶対にしないような舞台メイクといった特定の状況設定に代表される、踊り手と観客双方にとって明確な「上演」の意図が共有された社交ダンスのあり方である。

一方で、「提示的ダンス」には、「本人の意思とは無関係に、周囲によって上演作品だととらえられるダンス」といった、言わば「消極的な上演作品」としてのダンスも含まれる。そのため、現在の日本の社交ダンスを「提示的ダンス」とすることは、問題の焦点をぼかしてしまうことにつながるのである。「自分の踊りは熟練者にはどう見えるか？」、「審査員にはどのように評価されるか？」といった「評価の目」を内面化しつつ、他者をめがけて「作品」としての踊りを上演する現在の社交ダンスへの参加者を、「提示的ダンスを踊る人々」と理解することは、あまりにも「大雑把」なのである。

以上より、本論文では、「提示的ダンス」のなかでも、金銭に基礎付けられた上演への意図が、参加者間でより明確に共有されているダンスのことを「上演作品的ダンス」と定義しておきたい。すなわち、会場や身体の装飾に代表される特定の状況を想定し、そこでの上演を目指した「作品」として制作されるダンスのことを上演作品と呼ぶことにしたい。

他方で、「参加」と「提示」の関係を論じる上でも「上演作品」は有効である。ナハチェフスキーらにおいて前提とされていたのは、ダンスの変容における「参加的ダンス」から「提示的ダンス」へのシフト、というモデルである。ヨーロッパの農村において人々が地域社会のなかで行っていたダンスが、19 世紀末から 20 世紀初頭にかけてのフォークダンス運動[8]によって、ステージで披露されるものに変化したことが、このモデルの

背景にある。

しかし、ナハチェフスキーをはじめ、「参加／提示」の区分からダンスを扱ったこれまでの研究が、「参加」と「提示」の関係を十分に論じてきたとは言い難い[9]。ナハチェフスキーは、舞踊譜を用いて舞踊の形態上の変化については言及したものの（Nahachewsky 1995：7-8）、舞踊が「参加」から「提示」に変化する、という一方向への変化の具体相には触れていない。筆者は、社交ダンスに見られる「参加」から「提示」への変化を、「参加」から「上演作品」への変化ととらえ直すことで、この変化が駆動される現実に注目したい。

以上を踏まえて、本論文では次のようなアプローチをとる。それは、「どのような背景のもとに社交ダンスが上演作品化したのか？」（第 2・3 章で詳述）および、「上演作品的な踊りが主流となった現在の日本の社交ダンスにおいて、上演作品的な側面はどのような場面で参加者に作用するのか？」（第 5・6・7 章で詳述）に目を向けることである。このように問うことの意義は、すべてのダンスの変容を「参加型から上演作品型へ」（技術の巧拙に関わりなく楽しまれるものから、高度な技術に裏付けられた作品を見せるものへとダンスの姿が変容すること）というモデルから説明してしまうことを避けるためである。筆者は、ダンスの上演作品化をめぐる現実の参加者の経験を理解するためには、「参加的／上演的」の区分を外からあてはめるのではなく、この区分を内面化した参加者が、その両極をどのように往来しているのか、といった実証的な検討が必要だと考えている。

第 3 節　方法論

3-1．筆者の立場性について

本論文の作成に先立ち、筆者は様々な立場から社交ダンスの現場に関わってきた。ある時は対価を受け取る指導者として、またある時は料金を支払って施設に入場する客として、他にも、生徒として、ボランティアとして、大学院に在籍する調査者として現場に関わってきた。筆者とフィールドとのこのような関係を、本研究の論述に反映させるために、ここで、筆者の立場性[10]について述べておきたい。

舞踊人類学の立場から行われたダンス研究においては、調査者自身がその世界の現実の構築に深く関与している場合がほとんどである。つまり、調査者がダンサーとして、またはインストラクターとして、時にはその業界の方針を決定する立場として現場にいる場合が多い。そのような、現場との距離感を前提にして、近年のダンス民族誌（第 1

章で詳述）のなかでは、自身の経験をデータとして積極的に活用することが推奨されている（cf. Buckland1999・2010）。

たとえば、マルタ・サヴィリャーノはブエノスアイレスにおけるアルゼンチンタンゴの現場（ミロンガ）を対象に、自らが「壁の花 wallflower」と「ファムファタール femmes fatales」[11]の間を行き来する経験を描くことで、現場におけるパートナー関係のダイナミズムを描き出している（Savigliano 2010）。彼女はその中で、「私は調査に来ているのか、それとも踊りに来ているのかが分からなくなってくる。」と述べている（同上：248）。当然ながら、どの程度まで自身の経験や所感をデータとして使用できるのかは慎重を要する問題である。しかし、調査者の身体感覚に積極的な意味付けを行おうとするダンス民族誌において、この疑問はむしろ不可欠なものである。筆者が本論文で注目したい点も、一見すると同じ社交ダンスに見える踊られ方にも、実はいくつかの踊り方がある、という点であり、それは、現場に身を置いて自身が実践することでしか浮き上がらせることができない。そのため、筆者もダンス民族誌の方法論に依拠して調査を進めてきた。以下では、現場における筆者の立場性を明確にするために、現場との出合いおよび、学問的立場としての人類学との出合いについて示しておきたい。

筆者の調査活動の開始は 2010 年 4 月の北海道大学大学院文学研究科進学時にさかのぼる。当時は、人類学的な調査の方法論についての体系的な知識が乏しかったため、方法論を学びながら調査を行うといった活動を繰り返していた。具体的には、「素朴な疑問」に沿う形で、多様な立場の人に会い、話を聞き、イベントに参加し、浮かんでくる疑問や感想が具体的にどのような人類学的課題に結びつくか分からないままに、フィールドノート、写真、動画の形で可能な限りそれらを記録するように努めた。しばらくの間は、現場で「素朴な疑問」を産出し続けるかたわら、並行して、人類学的な理論的視座の獲得に取り組んだ。

立場的には「すでにフィールドにいた」ことになる。人類学的な分析枠組みや問いの立て方を習得してから現場を選択して調査に向かうのではなく、「先に」フィールドがあった、というのが筆者とフィールドとの関係である。ここで考えるべきは、なぜそのフィールドを選択したのか、ではなく、なぜ人類学を選んだのか、という問いである。前者の問いは多くの人類学者によって語られるが、後者の問いについては語られることは決して多くない。この点を筆者の経験から掘り起こすことで、調査対象に対する筆者の距離について明示しておきたい。

筆者は、1999 年の北海道大学（農学部）入学時から、競技舞踏部という社交ダンスを競技にした部活に入部した。2003 年に卒部し、その後は大学院（農業経済学）に在籍しながら社交ダンス教師の補助やダンサーとして、教室やホールでアルバイトをして

いた。その後、2006 年に札幌市内の社交ダンス教室にフルタイムでの勤務を開始し、2010 年に現在の立場になるまで出勤した。主に、2006 年から 2010 年までのフルタイムでの勤務期間に、筆者が人類学を志すきっかけが胎胚されている。

この期間に筆者が考えていたことは、「なぜこんなにも息苦しいのか」ということであった。職業としての社交ダンス教師のルーティン化された日常のみならず、社交ダンスという文化領域が筆者の身体に直接要請してくる諸々の規範のようなものが、折にふれて筆者に上のような疑問を想起させていた。もちろん、社交ダンスを通して得られる「解放感」のようなものは日々感じていた。しかし、その一方で息苦しさを感じていたのも紛れもない事実であった。当初は、働き始めた人が往々にして陥る「よくある悩み」だと考えていた。しかし、ダンスなのになぜこんなに息苦しいのか、他の種類のダンスとなぜこんなにも違うのか、という疑問はいつまでも頭を離れなかった。そのような、今ある自分の状況をなんとかうまく説明したいという思いから、大学院への進学を考えるようになった。その際に参照したのが、人類学という学問分野であった。

人類学では、通常、異文化の人々が行う「異なるやり方」を、その内部に参与することによって解き明かすことが目指される。自分にとっては「奇異」であるが彼らにとっては「普通」とされる「やり方」に注目し、なぜそれらは彼らにとって「普通」なのか、逆になぜ私は「普通」だと思わないのか、といった問題を扱う学問である。筆者はこのような探求のあり方に希望を見出した。

当時の筆者にとっての「異なるやり方」とは、社交ダンス以外のダンスであり、競技以外の社交ダンスであった。筆者がそれまでに知っていたダンスは、競技会向けのスポーツとしての社交ダンスであった。限られた世界で感じる筆者の疑問は、「異なるやり方」を経由することで答えが出るのではないか。そのようなことを考えるようになった。

現在、この時の選択は間違いではなかったと確信している。自身にまとわりつく息苦しさ、といったなんともとらえどころのない感覚から出発した探求の旅は、舞踊人類学における「上演」と「参加」というキーワードを得ることによって、ひとつの説明を獲得しようとしているからである。

現在の筆者にとっての「異なるやり方」とは、上演作品ではない社交ダンス（参加的社交ダンス）であり、日本人以外によって行われる社交ダンスである。本論文では特に前者に力点を置く。筆者にとって、「見せる」ために行われない社交ダンスが「わからない」からである。競技会や発表会で「見せる」という目的のないところで、人々はどのように社交ダンスを踊るのか。競技会の世界で生きてきた筆者には、このことが想像し辛いのである。

このように、筆者にとっての探求の出発点は「スポーツとしての社交ダンス」であり、

本論文はそれとは「異なるやり方」としての参加的社交ダンスに目を向けるものである。筆者と調査対象としての社交ダンスとの関係は、自らの身体が社交ダンス内部に構築された約束事から影響を受けつつ、筆者自身も現在もこの世界の制作に深く関与しているという関係にある。

3-2．調査方法と調査対象

本論文の作成にあたり、2010 年 4 月から 2015 年 12 月までに継続的に行った調査データを使用する。その他には、2013 年 8 月 1 日から 2014 年 3 月 30 日までの期間、社交ダンス教室の経営事情や内部での教師のレッスン風景などを集中的に観察するために、札幌市内のダンス教室兼ダンスホールにて毎週月曜日だけ経営することを行った。また、本論との関係から、2013 年 9 月 14 日および 12 月 8 日に、楽器演奏者の演奏に合わせて社交ダンスを踊るというイベントを札幌市内において主催した。2015 年 8 月 3 日から 26 日の期間にはイギリス（ロンドン）で調査を行った。これらの期間のデータも本論で使用する。

調査対象は、北海道（札幌市・小樽市）、東京都（千代田区有楽町・台東区入谷）、大阪府（寝屋川市・大阪市心斎橋）における社交ダンス教室、ダンスホール、カラオケパブ、公共施設（高齢者福祉施設）、社交ダンス関連組織、ロンドンのボールルーム、ダンススタジオであり、対象者はそこに集う高齢の愛好家、教師、楽器演奏者である。また、本論で取り上げる北海道、東京都、大阪府の 3 地域は、とりわけ戦後の日本の社交ダンス史において重要な位置付けにある。

調査はいずれも、文献調査、聞き取り調査、参与観察をその内容としている。インタビューは、合計 93 人（うち日本人男性 30 人、日本人女性 46 人、イギリス人男性 5 人、イギリス人女性 7 人、ウクライナ人男性 2 人、ウクライナ人女性 3 人）にオープンエンド方式で行った。調査対象者は、統計的な無作為抽出によって選択したものではない。現場に参与し、現場の息づかいを中断させない範囲で「雪だるま式」にアプローチした。年齢は、30 代から 80 代までであり、最も多いのが 60 代、70 代である。特に日本においては、日本における社交ダンスの変化を知る人々として、60 代以上の高齢者を中心に聞き取りを行った。インタビューでは、許可をとれた限りにおいて IC レコーダーを使用した。聞き取り中は必要に応じてメモをとったが、できるだけ会話形式のインタビューになるように努めた。なお、本論文での記述には現場のリアリティを出すために、筆者である私の感情の変化を取り入れた「エスノ・エッセイ」の要素を含んでいる（佐藤 2006：50-52）。

第 4 節　本論文の構成と用語

4-1．本論文の構成

本論文では、まず第 1 章において、上演作品化という問題の人類学的位置付けを明らかにするために先行研究の検討を行う。その際に、人類学においてダンスがこれまでどのように扱われてきたのかを検討する。なかでも、これまで日本においてはそれほど注目されてこなかった英米における舞踊人類学（dance anthropology）の動向について検討する。次に、ダンスの中でも社交ダンスという対象についての研究を取り上げ、本論文で主題とするダンスの上演作品化に関する研究を検討する。

続く 2 章と 3 章では、先人達がなぜ日本に社交ダンスを取り入れようとしたのか、その際に生じた規制の問題とどのように折り合いをつけてきたのか、そしてそれらの取組みが現在にどのように引き継がれているのかを扱う。

第 2 章では、法規制や社会の「目」を背景にして「正しい社交ダンス」が日本で整備される過程を概観する。そして、「正しい社交ダンス」の中核となる「スポーツ」および「上演作品」が登場する背景について検討する。

第 3 章では、ダンスと規制の関係について理論的に考察するための視座を検討し、そのうえで、規制を背景として生まれた現在の状況（内部の序列化）について指摘する。

第 4 章では、日本において主流となったイギリス式の社交ダンスが、どのような背景で作り出されたのか、そして、現在のイギリスではどのような社交ダンスが展開されているのかという点を扱う。具体的には、イギリスにおける社交ダンスの標準化の過程を概観する。次いで、イギリスにおける上演作品型の社交ダンスの実践と、上演作品型では「ない」社交ダンスの間の連続性について、ロンドン市内の歴史的ボールルームにおける調査から検討する。

続く第 5 章、第 6 章、第 7 章では、「正しい社交ダンス」が整備されていく過程で生じた互いに関連する 3 つの現象について民族誌的な分析を行う。上演作品化というマクロな文脈のもとに進行した、各現象は筆者の調査中、様々な局面で出合ったものである。各章では、それらの現象において、上演作品的な踊り方が参加者にどのように作用しているのか、参加者は上演作品型では「ない」踊り方をどのように理解しているのかについて検討する。

第 5 章では、社交ダンスにおけるパートナー関係の作られ方を取り上げる。なかでも、社交ダンス教室とダンスホールに注目する。各現場で進行する社交の固定化（作品制作に向かうパートナー関係）および商業化（金銭を介したダンスパートナー関係の構築）について考察する。

第 6 章では、上演作品化を背景にして、音楽と踊りの関係がどのように変化したのかを考察する。ここでは、競技会や発表会で「見せる」ものとしての性格を強めることが、音楽と踊りとの距離を遠ざけている点を指摘する。

第 7 章では、一対の男女が身体接触を伴って踊るゆえに生じる、「性」の側面について取り上げる。競技会や発表会に出るため、という目的が設定されることを通して、男女が公の場で身体を接触させることが当事者や周囲の人々の間でどのように調整されているのかについて考察する。

第 8 章では、これまでの議論を総括し、本論文の結論を述べる。

4-2．用語の定義

舞踊／ダンス（dance）／踊り

断りのない限り「舞踊」、「ダンス（dance）」、「踊り」は同義のものとして扱う。当然ながら、これらの用語だけでなく「舞」や「舞踏」等の日本語も、互いに異なるニュアンスを持つ。しかし、一般にこれらの用語はさほど明確に区別されていないので、同じものを指す時に多種類の用語を使用することによる混乱を避けるために、同義のものとして扱う（cf. 井上 2013：44）。

社交ダンス／ボールルームダンス／ダンススポーツ

本論でいう「社交ダンス」とは、男女 2 人 1 組による身体を接触させた西洋由来のダンスのことを指す。日本への紹介は鹿鳴館に代表される明治期にさかのぼる。当時の社交ダンスは、貴族階級による社交の場において行われる「ボールルームダンス Ballroom Dance」をその内容としていた。その後、20 世紀初頭にイギリスにおいて社交ダンスは標準化されるが（現在も更新中）、呼称は「ボールルームダンス」のままであった。さらにその後、1980 年代頃より、ボールルームダンスの競技性を強調したものを「ダンススポーツ Dance Sport」と呼ぶ人々が現れるようになる。これらの用語を使用する人々は、競技ダンスをオリンピックの正式種目にすることを強く願ってきた人々であり、「社交ダンス」でも「ボールルームダンス」でもなく、この用語を積極的に使用している。

現在は、男女 2 人 1 組による身体を接触させた西洋由来のダンスを指す時に、この 3 種類の呼び名が使用されており、どこに力点を置くかで呼び名が選択される傾向にある。整理すると、「社交ダンス」とは、男女 2 人 1 組による身体を接触させた西洋由来のダンスを指す際に、日本への導入以降、一般に使用されている呼称であり、「ボールルー

ムダンス」とは、そのうちの、貴族階級の社交の場で踊られていた（る）もの、および20 世紀初頭に標準化が開始されたものを指す呼称であり、「ダンススポーツ」は、さらにそのうちの競技に特化したものを指すときの呼び名である。

社交ダンス教室／ダンスホール

現場で使用されている用語を尊重するために、特に断らない限り、社交ダンスは「教室」、ダンスホールは「ホール」と表記する。

愛好家／ダンス教師／ダンサー／について

本論では主に「愛好家」と呼ばれる人びとに注目する。本論で言う「愛好家」とは、無資格者であり、職業としてではなく楽しみのために社交ダンスに参加する人びとのことを指す。一方で、社交ダンス界には「社交ダンス教師」と「ダンサー」と呼ばれる人びともいるが、両者の区分は流動的である。「社交ダンス教師」が営業先のダンスホールで「ダンサー」として仕事をする場合もあれば、「ダンサー」が、営業先で「社交ダンス教師」としてレッスンをする場合もある。そのため、本論では有資格者、無資格者という区分を採用する。「資格」とは、国家公安委員会が指定する 2 団体（公益社団法人全日本ダンス協会連合会:ANAD・公益財団法人日本ボールルームダンス連盟 JBDF）が発行する社交ダンス教師資格のことを指す。

表示の凡例について

本文中に出てくる人々の語りに付されている（2012.11.4.）等の表示は、たとえば、2012 年 11 月 4 日に聞き取りを行ったことを示す。人名はすべて仮名であり、年齢は、聞き取り当時のものである。直接聞き取れた場合は一桁まで示したが、定かではない場合は、周囲の人々の発言や筆者の判断によって「70 代」などの表記をした。語りの中に登場する（）内は筆者による補足である。

［注］

1　創設当初の名称は Imperial Society of Dance Teachers であった。現在の名称に変更されたのは 1925 年である。

2　1920 年頃から、日本にもタンゴが紹介されたが、当時も現在も「途中でアメリカ化、イギリス化、フランス化」されたものが共存している状況にある（サヴィリャーノ 1995：292-293）。

3 アメリカへの「逆輸入」については O'Neill（1978）や Castle and Castle（1914）に詳しい。

4　ここには、ダンスを本から学ぶことに対する揶揄的なニュアンスがある。

5 ボールルームダンスを、非西洋に対する西洋の優位性の観点から分析したものに Bosse（2007）

がある。

[6] Recruit webR25「男を磨くカルチャー入門　第 10 回　日本人は本当にダンスが苦手？」（2009 年 5 月 15 日付）http://r25.yahoo.co.jp/fushigi/report/?id=20090521-90006973-r25（2012 年 6 月 22 日アクセス）。統計的な裏付けはないが、同様の見解は社交ダンス教師の間でよく耳にする。ヨーロッパ、アメリカにおけるランキングトップクラスの選手が「営業先」に真っ先に選ぶのが日本であるとも言われ、実際に毎年 8 月に東京で行われる「World Super Stars Dance Festival」（World Super Stars Dance Organization 主催）は活況を博している。

[7] アメリカにおけるビジネスとしての社交ダンスを描いた研究に Myers（1984）がある。

[8] 民族舞踊学者の池間博之によれば、19 世紀のヨーロッパにおける都市化、工業化の陰で農村は疲弊し、それへの抵抗として民衆の歌や踊りを収集、保存、研究する運動が起きたという。この運動はスウェーデンを皮切りに、ノルウェー、デンマーク、イギリスへと広がっていった（池間 1990：38）。

[9] 「参加」と「提示」の関係を軸にして、舞踊の変容を描いた近年の研究に、Cohen（2009）、Dankworth（2014）、Dodds（2009）、Picart（2006）、Theodossopoulos（2014）がある。

[10] 近年のダンス民族誌と呼ばれる分野では「内部の視点」を重視するために、立場性（ポジショナリティ）に関する議論が行われている。たとえば、Koutsouba（1999）では、「被調査者としての自己 self as informant」（p.193）や「所属の度合い level of belonging」（同上）という概念を用いてフィールドとの「適切な距離」が提起されている。

[11] 「運命の女」の意味。男性がダンスに誘いたくなるような魅力的な存在の女性を指す（Savigliano 2010：246）。

第１章

ダンスと人類学

はじめに

ダンスと呼ばれる現象をどのように説明したら良いのか、という課題は学問的に価値の低いものではない。なぜなら、人類史的にすべての社会にはダンスと呼ばれる営為が何らかの形で位置付いてきた経緯があり（Spencer 1985a）、ダンスは人類に普遍的に見られる現象のひとつだからである。しかし、そのようなダンスが、これまでの人類学において、研究対象として中心的な位置を占めてきたのだろうか。異文化を特徴付ける主要な要素のひとつとして調査や記述の対象とはなりながらも、中心的なトピックになることはそれほど多くはなかったのではないだろうか（cf. Royce 1977：37、Kaeppler 1978:32）。このような問題意識のもとに打ち出された学問的潮流に「舞踊人類学 dance anthropology、anthropology of dance」がある。「舞踊人類学」とは、舞踊／ダンスと呼びうる現象を、民族誌を彩る「アクセサリー」のひとつとしてではなく、探求の中心に据えるべき社会現象としてとらえることを目指した分野である。本章では、まず、人類学でダンスを扱った舞踊人類学の近年までの動向を確認する。具体的には、これまでに英米の人類学者や他分野の研究者によって行われてきた舞踊人類学（dance anthropology）の研究動向（遠藤 1999・2000・2001、井上 2013、宮尾 2003、Kaeppler 1978・2000、Lange 1980、Reed 1998）について検討する。そのことを通して、人類学においてこれまでダンスはどのように扱われてきたのかについて明らかにするとともに（第 1 節、第 2 節）、本論で対象とする社交ダンスをめぐる問題状況を整理し（第 3 節）、なかでも上演作品化という問題の枠組みについて明らかにする（第 4 節）。

第 1 節　舞踊人類学と舞踊民族誌

1-1．舞踊人類学の登場

人類学においてダンスと呼びうる現象をどのように理解すれば良いか。この問題意識のもとに、1960 年代頃から人類学のなかで徐々に輪郭を持ち始めた研究領域に舞踊人類学（dance anthropology）がある。この分野の開祖的存在であるガートルード・クラースによる研究（Kurath 1960）を画期として（Kealiinohomoku 2001：91）、ダンスと呼びうる現象はさまざまな視点から研究が進められてきた（Kaeppler 1978：35、遠藤 1999：328、宮尾 2003：5）。現在に至るまで、ポストコロニアリズム、ナショナリズム、エスニシティ、コミュニケーション論、グローバリゼーション、ジェンダー、身体論など、多岐にわたるテーマにおいて議論が重ねられてきた（Reed 1998:506-527）。理論的に整理するならば、構造機能主義的アプローチ（cf. Rust 1969）や、構造主義的

アプローチ（cf. Kaeppker 1967、Kaeppler and Dunin 2007）、象徴論的アプローチ（cf. Ness1992、Novack 1990）など、人類学全体におけるその時代ごとの理論的潮流と呼応した形で研究が試みられてきた。

クラースがこの論文を発表した当時、人類学においてダンスを扱った研究は構造機能主義的アプローチから描かれたものが主流であった（Quigley 1997：106）。つまり、対象社会の調和および秩序を維持する際にダンスが果たしうる機能、という点に注目が集まっていた。たとえば、ラドクリフ＝ブラウンは、インド東部のアンダマン島民が集団で踊るダンスは、共同体内部の結束を高めるために機能し、個人に対して社会の秩序を維持するように仕向ける役割を果たすものとして描いた（Radcliffe＝Brown 1922）。また、マーガレット・ミードはサモアの若者の間に見られるダンスを、大人になるにあたって要求される厳しいしつけや従属からの解放をもたらすものとして、さらには、はにかみを克服するために機能するものとして描いた（Mead 1928）。他にも、エヴァンズ＝プリチャードは、1928 年の論文「ダンス」の中で、ダンスという現象の理論的な奥行きを見通したうえで、民族学の一対象としてダンスを扱うことを提唱した（Evans＝Pritchard 1928）[1]。

一方で、その影響力がアカデミズムに残ることは少なかったが、1930 年代にシカゴ大学で人類学の教育を受けたキャサリン・ダンハムや、1940 年代にコロンビア大学で同じく人類学を学んだパール・プリマスらによる研究、実践もある。彼女達は、1910 年代末からのハーレムルネッサンスの影響を受けながら、アフリカ系アメリカ人の舞踊に関する実践・研究を展開した（cf. Durkin 2011、Kabir 2015）[2]。

しかし、クラース以前において、舞踊／ダンスは人類学の中で重要な研究対象ではなく、民俗学者や歴史学者が扱うものと考えられていた（Royce 2002：xviii）。また、それまでの舞踊研究の方向は、社会的コンテクストからダンスと呼びうるものを抽出し、脱文脈化された動きの分類・整理・解析に労力を費やしてきた傾向にあった（Grau 1993）。そのため、社会的コンテクストのなかにダンスを位置付けようとするエヴァンズ＝プリチャードらの提言は、当時の人類学の間ではむしろ少数派であり、dance anthropology という分野の形成には、さらに時を待たねばならなかった。

クラースが思考を育んだ時代は、ボアズ流の文化相対主義的ダンス観をもとに、それまでの自文化中心主義的ダンス観への批判が行われていた時期である。自文化中心主義的ダンス観とは、西欧のダンス（主に劇場で行われるバレエ）を頂点とした社会進化論に基づく視点から見たダンスに対する態度のことである。たとえば、人類学の初期において、エドワード・タイラーは「ダンスを踊ることは、我々文明人の目から見れば取るに足らない遊びに見えるのだが、文明の幼少期においては、ダンスは情熱を傾けるべき

極めて重い意味を持ったものである」（Tylor 1881：296）と表現し、社会進化論の立場に分類される人類学者による「文明化とともに未開社会の舞踊／ダンスは消滅していく」という主張[3]の基礎になった（Royce 1977：215、Williams 2004：65-66）。

クラースは、フランツ・ボアズの娘であるフランツィスカ・ボアズらとの交流をもとに、西欧のダンスも射程に含めた通文化的な研究を志向し（cf. 井上 2013：45-46）、1944年に『人間社会におけるダンスの機能』と題した論集を発表している（Boas 1944）。彼女は1933年、ニューヨークに「Boas School of Dance」（1949年に閉校）を開校し、ダンスを通じることで、人種を越えた社会的なつながりの実現を目指した[4]。この論集は、1940年代に行われた当校でのセミナーを記録したものである（Quigley 1997:106）。フランツィスカ・ボアズは自身が有名な踊り手であると同時に民族学者でもあり、クラースとも親交が深く、「ダンスの人類学」を語るうえで欠かすことのできない人物である。クラースは「ダンスの民族学のパノラマ」の中で、「人間の生を反映するものとしてのダンス」（Kurath 1960：233）という視点のもと、ダンスを民族学的に研究する目的、方法、視角、対象地域などに関する通文化的な考察を行っている。なかでも、その後のダンスの人類学を方向付けるうえで重要な点は、西洋中心主義的なダンス観の相対化を提起した点である。クラースはフランツィスカ・ボアズとの往復書簡の中で次のように述べている。

「エスニックダンス（未開社会のダンス）／アートダンス（西洋のダンス）」という二分法を解消するために必要なことは、「ダンスの民族学」を個別のダンスを記録し、または再生産することと見なすことではない。そうではなく、人間の生活においてダンスと呼ばれるものがどのような位置を占めるのか、およびその探求の方法はいかなるものかを模索すること、すなわち「ダンスの民族学」を人類学の一分野ととらえることなのである。

（Kurath 1960：250、（）内は引用者による）

クラースの論文はタイトルこそ「ダンスの民族学（Panorama of Dance Ethnology）」ではあるが、人類学の一分野としてダンスを研究することの意義がここでは指摘されている。つまり、クラースが批判した「ダンスの民族学」とは、非西洋の民族に見られるダンスを収集し、記録することが目的とされており、収集・記録の行為そのものが「西洋／非西洋」の差異を際立たせ、結果として両者の間の序列を強化してしまう弊害を備えたものであった。それに対し、彼女が提起した「ダンスの人類学」とは、西洋のダンスと非西洋におけるダンスと呼びうる現象の間に序列を設けない文化相対主義的な視点に立った研究分野だったのである。

クラースのこの言葉の背景には、それまでのダンス研究が「未開」社会に見られるダンスに相当するものを原初の形態と見なし、文明化とともに西洋のダンスの形態に近付いていくという進化論的なダンス観を暗黙裏に採用していたという事実があった（ザックス 1972＝1937）。つまり、西洋のまなざしによる「ダンス／ダンスではないもの」という区分を非西洋の「ダンスと呼びうるもの」にあてはめ、西洋の優位を前提に、その差異をことさらに極大化することへの危惧が、クラースをはじめ、当時の舞踊人類学のパイオニア達に共有されていたのである。クラースのもとで学んだジョアン・ケアリノーモクは、それまで西洋のものとして自明視されてきたバレエを「エスニックなもの」と見なすことこそが、人類学者の務めであると述べている（Kealiinohomoku 1983：533）。すなわち、西洋のダンスとされてきたバレエすらも、文化相対主義的な視点からすればひとつのエスニックなダンスに過ぎない、と考える視点こそ、西洋の人類学者に求められている点であると指摘しているのである（同上：548）。このような態度は、現在の人類学においてはもはや「常識」となっている。しかし、クラースの教えを経たケアリノーモクの言葉が現在も色あせないのは、文化に関して展開されてきた議論とダンスに関する議論がほぼ重なりあうからである。このように、ダンスは対象社会の文化を色濃く反映するものではあるが、ダンスという枠組み自体が西洋由来であるために、ダンス概念の相対化を念頭に置くことを打ち出した点が初期の舞踊人類学の特徴である。その影響を受け、それ以前の人類学的舞踊研究では、「未開」社会における西洋とは異なるダンスへの注目が一般的だったのに対し、西洋社会内部にあるダンスへも関心が集まるようになった[5]。

西洋の人類学者の目から見て異文化の中に「ダンスと呼びうるもの」を「発見」し、西洋のダンス（主にバレエ）との比較においてその前近代性を説く研究姿勢（cf. Clarke and Crisp 1982、Sachs 1937、Steinman 1995）が批判された結果、すなわち、ダンスの複数性が主張されるようになった結果、ダンスに対して単一の定義を施すことが以前にも増して困難になった（cf. Grau 1983）。というのも、ダンスという「とらえどころのない」現象（Spencer 1985a：1）は、超歴史的に存在する本質的なものではなく、歴史的、地域的、社会的、経済的、政治的な固有の状況との関係から、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、という立場にダンスを扱う人類学者の視点がシフトしたからである（Brinson 1985：212）。

そのうち代表的な定義をいくつか挙げるならば、「‘外部にある何か’でも、また‘確認可能な諸事実’によって‘組み立てられた’動きでもなく、社会的に積み上げられた知のシステム」（Kaeppler 1999：22）、「意図的につくり出されたリズムおよび目的を持ち、文化的に様式化された一連の非言語的な身体の動きによって構成された人間の行動（踊

り手の視点から見たときの）のことであり、通常の活動からは区別され、‘美的な’価値を内在させ、踊る者、見る者にとっての潜在的な変革の可能性を有するもの」（Hanna 2006：30）などである。

ダンスに対して行われた代表的な定義には、他にも「功利性とは別次元にあるいくつかの目的のもとになされるリズムのある動き」（Royce 1977：5）、「意図をもって構造化された一連の動きのことを指し、功利的ではなく、実際に行われたもの」（Seeger 1994：696）、さらには、「腕を振ったり、胴体や頭を動かしたり、脚や足を動かしたりすることなど、身体の何らかの部分がリズミカルに運動すること・・・（中略）・・・音楽が無形式の激しい興奮の叫びに変わりうるように、ダンスも興奮の絶頂で無形式な動作の寄せ集めに転じうることを認めることができるとしても、このダンスということばを使うのは一定の定着した形式の身体運動に限っておかねばならない。」（ボアズ 2011＝1928：430）など、時代を画する人類学者によって多くの定義が施されてきた。

1-2．文化としてのダンス

クラース以降（1960 年代以降）、対象社会におけるダンスという現象の重要性が人類学者の間でも認識され始める。とりわけ特徴的なことは、人類学者が「文化としてのダンス」を明確に意識し始めたことである（cf. Merriam 1974、Royce 1977）。現在から見ると、ここで想定されていた「文化」とは本質主義的な文化概念であるのだが、当初、人類学者が「文化」と「ダンス」との関係をどのようにとらえていたのかはおさえておく必要がある。この理解はその後の文化概念批判を経た現在まで、ダンスを対象にする人類学者に基本的に引き継がれている視座である（Novack 1990：13）。たとえば、ダンスの人類学に関する教科書的な著作『舞踊人類学（*The Anthropology of Dance*）』（1977 年）を残したアンヤ・ロイスは、舞踊人類学の意義は、ダンスを文化的現象の最たるものととらえる点にあると述べている（Royce 1977：14、219）。そして、個別のダンスの形態を比較することに終始するのではなく、社会現象としてのダンスをより広い観点から研究することが舞踊人類学の目的であると主張している（同上：37）。同様に、民族音楽学者のアラン・ミリアムは、「ダンスとは文化そのものである。ダンスという存在は、人類学者がいうところの文化の概念と切り離して考えることはできない。」（Merriam 1974：17）として、「文化としてのダンス」という観点を明確に打ち出している。

また、構造主義的立場からダンスをとらえたアドリエンヌ・ケプラーは、トンガにおけるフィールドワークから、ダンスを次のようにとらえている。

「トンガにおけるダンスは、古来より次の点で優れた社会的機能を有している。それは、社会政治的なシステムに順応する気を起こさせる点であり、社会的な差異のシステムや個人間の関係を円滑にするという点である。」（Kaeppler 1967 : 534）

このように、ダンスに対して、他の文化的事象よりも高い評価を与えている点が現在にも引き継がれる舞踊人類学の特徴であった。ダンスと呼びうる現象は世界に広く見られるものであり（Spencer 1985a）、それゆえ、ダンスを正面に据えた人類学が構想される必然性があったのである。同じく舞踊人類学者のピーター・ブリンソンは、「舞踊人類学」を掲げる意義について、ダンスは「社会を分析する重要なツール」たりうるという立場のもと、次のように述べている。

「人間の社会を正しく理解するうえで、人間の（身体の）動きへの注目は欠くことができない。すなわち、人間の動きを構成するもののひとつがダンスであり、ダンス自体、それ自体意識されることなく、歴史的、社会的に変化するものである」（Brinson 1985 : 212）

1980 年代後半には人類学内部に起きた文化概念批判と呼応して、「文化としてのダンス」に対する研究姿勢も状況的／過程的／動的なものにシフトする。ダンスという概念も、その過程で再検討が進められることとなる（cf. Schieffelen2005＝1976）。舞踊人類学の画期となった Kurath（1960）では、ダンスを人類学的に研究することの意義が示唆されていた。さらに言うならば、ダンスを人類学的に研究するということは、ダンスという概念そのものを相対化することであり、西洋的な意味でのダンスそれ自体を考察の対象に含めるということであった。その成果の一つが、「人間の動き human movement」という概念への換骨奪胎であったのである[6]。「動き」に注目した研究は、後に「moving agent」（Farnell 1994）などの概念を生み、安定的・固定的な身体観を退ける方向に進む。

ここで、英米の舞踊人類学に関する制度的側面に注目すると、70 年代後半から 80 年代初頭にかけて、その後の人類学的ダンス研究をリードする二つの組織がアメリカで設立されている。それが、Congress On Research in Dance（CORD）と Cross-Cultural Dance Resources（CCDR）である。

CORD は Committee On Research in Dance（1969 年）を前身とし、1977 年に設立された世界的なダンス研究の拠点である[7]。その目的は、「ダンスおよびダンスに関連する分野のすべての側面に関する研究を推奨すること、出版や国際会議の開催、地方でのワークショップの開催を通して、アイデア・データ・方法論に関する交流を促進するこ

と、研究素材へのアクセスを容易にする環境を整備すること」[8]であり、舞踊人類学を代表する人類学者も多数在籍する。一方、CCDR は 1981 年にアリゾナ州立大学に設置された研究機関であり、その目的は、「ダンスのパフォーマンスおよび研究を推進すること、ダンスに関する資料を保存・調査すること、ダンスに関するイベントを開催する基盤を整えること、議論と協議を歓迎すること」[9]である。

1-3．非日常としてのダンス

本質性を除去されたダンス観が現実のダンスをとらえる基本的視角として採用され、個別の状況に応じて「ダンス」に対する意味付けが行われてきたなかにあって、その根底で現在まで維持され続けてきたひとつの前提があるように思われる。それは、「日常」の世界から「非日常」の世界に眼差しを向ける、というものである。言い換えると、ダンスが取り上げられるテーマや文脈に応じて、「日常」の位置に「（近代）西欧」や「自文化」、「非日常」の位置には「非西欧」や「異文化」などがそれぞれ配置され、ダンスは「日常」に属する何らかの秩序から逸脱する文化的営為として対象化されてきた、というものである（Spencer 1985a：28）。その意味で、ダンスとは日常の秩序に揺さぶりをかけるものであり、「潜在的な変革の可能性を有するもの」（Hanna 2006：30）なのである。この基本姿勢のもとに、「非日常」に属するダンスは、コミュニタスを導く文化的装置、統治権力に対する連帯の手段、国民的紐帯のシンボル、グローバル化のなかでの「自己異国風化（auto-exoticization）」（Savigliano 1995：137）の手段、さらには、宗教的禁忌に挑むものとして、「日常」の秩序に対する反応（抵抗）の一形態として分析され、意味付けがされてきた。

1-4．フィールドの再設定

ダンスを「日常の秩序に揺さぶりをかけるもの」という視点から眺めてきたこれまでの研究の流れのもと、現在は、対象化すべきダンスの所在が以前にも増して不確かになっている時代である。すなわち、グローバル化した現代では、文化としてのダンスに対する、越境（流通）・加工（生産）・消費（流用）といった際限のない生成のプロセスが駆動され、その渦中に調査者自身も巻き込まれるために、眼前に展開されるダンスの実践に対して、従来のように、特定の地域や民族にのみその帰属を求めることが不可能になっているのである。

このような不定形のダンスが展開している現実は、調査における調査者／被調査者像の変容をもうながす。つまり、調査者とは別の時空間に存在する「遠くの他者」を対象としてきた伝統的な人類学的調査の範型が相対化され、調査者と同時代かつ「複数の場

所にいる他者」（cf. Daniel 2005、Prickett 2013、Wulff 1998・2007）や「身近な他者」（cf. Buckland 2002、Nahachewsky 1999）という他者像が、調査対象を表す概念として登場したのである。たとえば、バレエの国際的な変容を研究対象とするヘレナ・ウルフは、調査のために複数の地域を何度も往来する様子を玩具の「ヨーヨー」の動きに例えている（Yo-Yo Fieldwork）。彼女の主な調査地は、ストックホルム、ロンドン、ニューヨーク、フランクフルトの 4 か所であり、現代は以前にも増して複数のフィールドで調査を行う必要に迫られていることを指摘している（Wulff 2007：139-145）。

ここで重要なのが、調査対象となる「他者」の中に調査者自身も含まれているということである（cf. Gore 1999）。ダンスに関して言うならば、調査における身体の関与度の高さから、「調査対象としての自己」（Skinner 2010：111）の経験が極めて重要なエスノグラフィックデータとして扱われるのである。

一方で、このような不定形のダンスをとらえる試みのひとつとして、アメリカの舞踊史学者ジュリー・マルニグの研究を挙げることができる（Malnig (ed.) 2009）。マルニグは、空間的、民族的、時間的な座標軸の上に、従来のように固定できなくなったダンスを、ソシアルダンス（social dance）とポピュラーダンス（popular dance）という概念によってとらえようとしている。マルニグによれば、ソシアルダンスは、共通の関心によって集まった「既にある」グループにおいて行われるダンスではなく、ダンスの「結果」、出来上がったグループ、場、実践のことを指す。一方、ポピュラーダンスは、個別の実践としてのダンスがローカルなコンテクストから離床したものを指す（Malnig 2009：4）。彼女の二つの概念を参照し、ダンスの変容の動態を把握する研究も登場している（cf. Dodds 2014）。

1-5．舞踊民族誌

以上のように、舞踊人類学は自文化中心主義的ダンス観への批判やフィールドの設定の刷新など、人類学の中心における議論と関わりながらその姿を変化させてきた。そのなかで、近年、舞踊人類学のなかから舞踊民族誌（dance ethnography）と呼ばれる流れが生まれている。舞踊人類学に軸足を置いてきた人類学者を中心に、ダンスを対象とした多分野の研究者がこの流れのもとに集い始めている（cf. Buckland(ed.) 2006・1999、Carter and O'shea(ed.) 2010、Dankworth and David (ed.) 2014、Davida(ed.) 2011、Neveu and Skinner(eds.) 2014）。

舞踊民族誌とは、文字通り、ダンスを対象とした研究にエスノグラフィックな手法をとり入れた舞踊研究上の潮流のことを指す。1990 年代、舞踊研究が分野横断的に流行した際に、人類学だけではなく、社会学、歴史学、民族学、民俗学、さらには新興分野

であるカルチュラルスタディーズ、パフォーマンス研究などの各分野で教育を受けた研究者達が自身の研究にエスノグラフィックなアプローチをとり入れ始めたのがその始まりだとされている（Buckland 2010：335）。

この立場の最大の特徴は、「参加志向型の方法論（participatory-oriented methodology）」（Dankworth 2014：96）[10]に基づき、調査者自身の経験を主要なデータとした再帰的実践を重視する点にある。そして、「知識は動きのなかに埋め込まれている」という前提に立ち、それらがある特定の文化の、特定の場面において作りだされると考える（Sklar 1991：6）。対象となる社会の人々が、彼ら自身が関わるダンスをどのように理解しているのか、さらには、フィールドにおける調査者自身の認識がどのように変化したのかを素材にして思考を展開することが民族誌の特徴だとするならば、舞踊民族誌は、特に後者を重視した立場にある。換言すると、社会的・文化的コンテクストに置かれたダンスを「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ダンスについて「経験的に思索する」という視点が重視されていると言える。

これらの考えは、人類学においては新しいものではない。フィールドワークが調査者の「主観」を排した科学的な方法とはもはや考えられなくなって以降、調査者の「主観」をいかにデータとして扱うかという問題が、人類学の中で議論されてきたからである（cf. Collins and Gallinat (eds.) 2010、Geertz 1983、Marcus and Fischer 1986）。しかし、舞踊譜などの科学的手法を方法論の中心に据えてきた従来の舞踊研究において、調査者の「主観的」経験に積極的な意味付けを行おうとするエスノグラフィーの手法は、舞踊研究の可能性を拓くものとして歓迎されたのである。

1-6．再帰性と対話性

舞踊民族誌を研究の柱とする研究者は、自身が対象とするダンスの実践者であることが多い。この意味するところは、彼／彼女らが、調査の間だけダンスに参加するのではなく、対象となるジャンルのダンスにおいて教師などの形態で振付等をする立場にあり、公式の競技会に出場し、その業界の行く末に対して何がしかの責任を負う立場にある人が多いということを意味する（cf. Marion 2008、Mcmains 2006）。調査のためにダンスに参加するというよりも、ダンスを経験することが先にあり、調査や学術的思考はその経験の一側面という考え方に近い[11]。このように、言わば「内部の視点」に立ち、調査者自身の経験に関する再帰的な（reflexive）思考を特徴とする研究が、舞踊研究の一分野として行われてきた（cf. Bosse 2007・2008、Browning 1995、Chao 2001、Gwendoline 2007、Hahn 2007、Ness 1992、Sklar 1991、Taylor 1998、Williams 1994）。

たとえば、アメリカにおけるサルサの実践を取り上げたジョアンナ・ボッセは、多民族の出自の参加者によって構成されるフォーメーションチームにメンバーとして参加し、コーチの教え方による自身のとまどいや他の参加者の反応を考察の素材に据えている（Bosse 2008）。このように、ダンスへの参加を前提とした研究を指して、イギリスで舞踊人類学の教育を受けた人類学者のジョナサン・スキナーは、「舞踊人類学ほど、調査者自身が踊り、その経験を他者と共有することが決定的である分野は他にはない。」と指摘する（Skinner 2010：111）。

一方で、自己言及的な研究姿勢が陥りやすい、単なる「自己暴露」（Williams 1994：7）および「告白的人類学」（Cooley and Barz 2008：20、Grau 1999：164）の問題についても指摘されている（Davies 2007、Grau 1999、Koutsouba 1999）。

この点で、特に重要になるのが、フィールドで得たデータに関する留保条件の提示である。つまり、自身がフィールドで得たものが、具体的にどのような状況において得られたものか、どのようなバイアスのかかった状態で得られたものなのかを示すことによって、記述の説明能力の有効範囲を明示することが重視されているのである。ここで言う留保条件とは、菅原和孝の言う「理論負荷性」に相当する（菅原 2010：47、248）。自身の観察がどのような理論や経験則、政治的関係から影響を受けているのかを明示し、さらには、それらを複数の研究者と参照し合うことによって、現実に対する相対的に正確な理解にたどり着くことが、学問的営為の核心であるということを菅原は強調する（同上：248）。

この点に関して、沖縄の伝統舞踊を対象とした趙綺芳は、調査者としてのアイデンティティ、ジェンダー、情報へのアクセス、フィールドにおける政治的関係の 4 点から、フィールドにおける自身の立場を克明に記述している（Chao 2001：79-95）。たとえば、趙が調査を行った沖縄の伝統舞踊は、調査当時の 1990 年代末において主に女性によって担われていたために、女性である趙は調査がしやすかったこと、さらには、当時、趙は 4 歳になる娘を伴っていたために、練習の合間に若い母親達が行う授乳の場にも参加することができたということなどが記されている（同上：85-6）。その際に趙は、調査者と被調査者の区分が曖昧化し、両者がともに知識の生産過程に参加する、といった今日につながるフィールドワークの姿を想定している（同上：79）[12]。

以上のような留保条件の提示を伴った第一人称での語り（first-hand narratives）（Buckland 2010：339）によって、超越的視点からの「客観的」説明ではなく、まぎれもなくその場にいた人間としての著者の語りが確保されるのである[13]。

1-7. 舞踊人類学の展望

以上では、日本における舞踊人類学の元となった英米の dance anthropology の系譜と、そこから生まれた舞踊民族誌という分野について紹介してきた。舞踊人類学の代表的研究者であるアンドレ・グラウによれば、現在、ダンスに関心のある学生は世界的に増加傾向にあるという[14]。しかし、舞踊人類学を体系的に教える大学は世界的に見てほとんどない状態であり[15]、したがって、舞踊人類学の歴史を知る学生はそう多くない（personal communication、2015.8.7）。本節の冒頭において、筆者は日本では英米の舞踊人類学があまり知られていないと述べたが、この状況は世界的なものである。近年、舞踊民族誌という名称を知る舞踊研究者は決して少なくないが、その土壌となった舞踊人類学について知る者はそれほど多くないのである。事実、ロンドン大学キングスカレッジで進められているプロジェクト「Modern Moves」（2013 年から 2018 年まで）は、世界のダンスを扱う極めて重要な研究プロジェクトであるが、そこで舞踊人類学の蓄積が参照されることは稀であるという。

最後に、舞踊人類学の今後について 2 点だけ指摘しておきたい。1 点目は他分野との合流についてである。1950 年代までは人類学と民俗学がともにダンス研究を行っていた。たとえば、東欧や北欧の民俗学においてダンス研究は盛んであり、民俗学者は地域に伝わる古老にアクセスし、その踊りの記録・保存を行っていた（cf. Bakka 1999）。そこに人類学者も多く関わっていたのである。その後、人類学が高度に理論的になるにつれ、民俗学と袂を分かつようになる。しかし、民俗学にはダンス研究に関する成果が豊富に蓄積されている。折しも 2015 年 10 月には、イギリス王立人類学協会において人類学と民俗学の再統合が議論されている。日本においても人類学者の桑山敬己や民俗学者の島村恭則らを旗手として、同様の動きが見られる。

また、民族音楽学との関係も重要である。先述の野澤豊一らは、音楽と踊りが本来は一体であったことに注目している。これまで音のみを扱う傾向にあった民族音楽学が、音によって生起する踊りに注目し始めているのと同様に、これまでダンスのみを扱う傾向にあった舞踊人類学サイドにも音をどのようにとらえるのかが問われている。この点で、民族音楽学と舞踊人類学の学問的交流が求められている。

以上のように、旧来の枠組みを固守する方向ではなく、かつて一体であった分野の再統合や、類似する領域間の協働を模索する方が生産的である。

2 点目は、歴史的固有性の再評価についてである。グローバリゼーションの進展により、舞踊の越境が与件として扱われるようになった現在、舞踊／ダンスの実践を、特定の土地や民族と結びつけて語ることはもはや「時代遅れ」になったという向きもある。しかし、ダンスの起源を特定の地域や民族に求められなくなったということは、ダンス

がまとう民族性が否定されたということを必ずしも意味しない。むしろ、ある特定のダンスがその土壌から離床した時に各行き先で民族性がどのように変容するのかについての探求が、今後はよりいっそう求められてくるはずである（cf. 古賀 2012）。舞踊人類学の代表的研究者であるヘレナ・ウルフは、ダンスを人類学的に研究するということは、歴史的個別性を欠いた単なるダンスの記述ではなく、ダンスという現象を通して個別の文化的特性を見ることが重要であると述べている（Wulff 2007）。

第２節　日本における舞踊人類学

現在の日本の文化人類学界において、舞踊人類学の名を耳にすることはそれほど多くない。これに対応する dance anthropology（もしくは anthropology of dance）[16]が 1960 年代から 1970 年代にかけて英米で登場して以降（遠藤 1999：326）、日本の人類学の内部において、舞踊人類学はほとんど注目されてこなかった。一方で、日本文化人類学会発行の『文化人類学』において、舞踊を中心に扱った研究も実はそれほど多くはない。「舞踊（もしくはダンス、踊り）」をタイトルに入れた論文は、『民族学研究』として発刊されてから 2015 年までの間でわずか 7 件であり、そのいずれにおいても舞踊人類学は言及されていない（安藤 2001、田邊 1935、築島 1944、中原 1993、野澤 2010、福岡 1996、吉田 2011）。誤解を恐れずに言うならば、現在に至るまで、舞踊人類学は日本の人類学内で周辺に置かれてきたのである。むしろ、舞踊人類学は、これまで他分野において検討されてきた。

舞踊／ダンスという、人類学にとって最も関係の古いトピックを冠した分野が、これほどまでに等閑視されている状況をいかに理解すれば良いのだろうか。舞踊／ダンスに関する、特に英米の人類学において行われてきた研究の蓄積を参照し、現在の動向に目を向けることは、舞踊／ダンスを対象とした日本の人類学の今後の展開に少なからぬ貢献があるはずである。

2-1．日本での展開

1970 年代以降の英米におけるダンスの人類学の興隆に呼応して、日本でも「舞踊人類学」を確立しようという気運が高まった。1970 年代の後半からは、舞踊研究家の上林澄雄、精神科医の石福恒雄らを中心にして欧米の研究動向が日本に紹介されるようになり（石福 1982、上林 1979）、その後は演劇学者の宮尾慈良や遠藤保子らを旗手とし

て「舞踊人類学」の研究が進められてきた（cf. 遠藤 1999・2001、宮尾 1987・2003・2007）。

遠藤は 80 年代から、宮尾らとともに、英米およびヨーロッパ大陸の舞踊人類学の動向を日本国内に向けて紹介する活動を精力的に行ってきた（遠藤 1985・1989・1999・2000、宮尾 2003）。遠藤は、西欧の舞踊人類学の展開過程を、①草創期（19 世紀末から第 2 次世界大戦後）、②確立期（第 2 次世界大戦後から 1970 年代頃）、③展開期（1970 年代頃から現在まで）に区分し、各期における舞踊人類学の特徴を、人類学全体の思潮と関連付けて論じている（遠藤 1999・2000）。補足を加えつつ表現し直すならば、舞踊人類学の①草創期は、西欧にとっての「未開社会」におけるダンスを人類学の先人達が研究した、社会進化主義が優勢な時期であり、②確立期は、文化相対主義の思潮のもと、記録技術の発展を背景に、学問分野の体系化が行われた時期、③展開期は、1980 年代のポストモダニズムを経由し、「土地や民族の枠組みを超えて展開するダンス」という視角やフィールドワークの刷新が行われた時期である。

遠藤は主にアフリカの伝統舞踊に関する計量舞踊学（Choreometrics）的研究を行っている。計量舞踊学とは、ルドルフ・ラバンによって考案された舞踊譜（Labanotation）を基礎にして 1960 年代後半に進められた舞踊研究の一潮流である。画期となった研究は、コロンビア大学人類学部のプロジェクトであり、民俗学者のアラン・ローマックスを中心に進められた（Lomax 1968）。方法論上の特徴は、身体の動きの範囲と形態の分析を行う際にダンスを細かい単位に分割し、そこから抽出した各要素を他の地域や民族のダンスとの比較に用いるというものである[17]。遠藤もこの流れのもと、踊り手の身体にモーションキャプチャーを装着し、動作データの収集を行っている。それらのデータを解析し、CG による再現表示などを通して、伝統舞踊の保存や技法の伝承に結びつける研究を行っている（cf. 遠藤 2011、遠藤他編著 2014）。

このように、海外の舞踊人類学の動向を日本へ紹介する先駆的な役割を果たした遠藤らの名が、現在の日本の人類学界においてそれほど聞こえてこないのはなぜだろうか。端的に言うならば、遠藤や宮尾らが日本文化人類学会に会員として参加していないという事情が挙げられる（2015 年現在）。さらには、遠藤が主に軸足を置いていた学問分野が体育学およびスポーツ研究、宮尾のそれが芸術学（演劇学）であったこともあり、舞踊を対象とした人類学者との学問的交流が、現在までほとんど行われてこなかった。しかし、このように既存の学問間の垣根によって、舞踊研究[18]のうち、dance anthropology を参照した研究は遠藤らが所属する舞踊学会[19]を中心に行われ、参照しない研究が日本文化人類学会で行われる[20]、という「棲み分け」が生まれているのだとしたら、舞踊を対象とした人類学的研究の発展にとって極めて不幸なことだと言わざるを得ない。

他にも、舞踊に関してイギリスで舞踊人類学の教育を受けた大谷紀美子の名を挙げておきたい。大谷は、クイーンズ大学ベルファスト校で 1994 年に博士号を取得しており、民族音楽学者ジョン・ブラッキングが 1990 年に他界する前の最後の学生のうちの一人である。大谷が在籍していた頃の同校では、ダンスを専門とした専任の人類学者は不在であったが、ブラッキングのいた社会人類学部においては、各方面のダンスの専門家を臨時で講師に招くという形態で教育が行われていた（cf. Grau 1993）。大谷は、舞踊人類学を含めた国際的な舞踊研究の会議である ICTM（International Conference for Traditional Music）にも参加し、日本を代表する舞踊人類学者であると言える（大谷 1984、Ohtani 1991・1994）。しかし、大谷は遠藤らと異なり、帰国後は舞踊人類学という分野にこだわらず、舞踊研究という、より大きな枠組みで自身の研究・実践活動を行うようになったため（大谷 1999）、人類学に関連付けられた舞踊研究の体系が大谷を通して日本国内にもたらされることは少なかった[21]。

以上のように、日本の人類学界において dance anthropology を引き継いだ舞踊人類学という分野は、かつても現在もそれを扱う者がほとんどいないという、学問上の空白地帯になっているのである。

一方、制度面について見ると、1976 年には舞踊学会が設立され、舞踊に関する研究環境の整備が志向されるようになる。舞踊学会は、人類学というよりも体育学、運動工学、芸術学、哲学、歴史学などの分野からの研究者が参加しており、現在の日本におけるダンス研究のひとつの拠点となっている。ただし、舞踊学会における舞踊人類学の位置付けは必ずしも大きいものとは言えず、先述のように、現在の日本の人類学において舞踊人類学という分野が明確な輪郭を持って成立しているとは言いがたい状況である。この理由には、舞踊人類学という分野が人類学において後発の分野であるという事情がある。そのため、理論、方法論の両面で、ある一定の到達を期待するのは性急だと言うこともできる（宮尾 2003：2）。

しかし、その事情を踏まえたうえで、現在の日本の舞踊人類学の問題点を挙げるのであれば、次の 2 点が指摘できる。1 点目は、概念としての「舞踊」と「文化」の関係が不明瞭なため、依然として「一民族・一文化・一ダンス」という枠組みのもとに各地のダンスを収集する試みが続けられている点である（cf. 遠藤 2001、宮尾 2007）。たとえば、宮尾は、エドワード・ホールの「隠れた次元」を下地にしながら、アジア各国に見られる土着のダンスが対象社会の「精神文化」を表している、という立場をとっている（宮尾 2007）。つまり、ハワイならフラダンス、アメリカインディアンならサンダンス、アイヌなら熊送りの踊り（イヨマンテリムセ）、というような「地域・民族」と「特定のダンス」の組合せを前提に、特定の地域・民族に属する特定の踊りがその地域・

民族の「精神文化」を反映しているという視点に立っている。このような立場では、地域・民族に係留された文化としてのダンスという枠組みの制約を受け、現在の社会で進行する外部との交流による、加工や再生産といった動的な側面を記述することができないのである。

2 点目は、舞踊人類学とその他の人類学的ダンス研究およびダンスを対象とした人類学的研究との違いが明確に打ち出されていないという点である。さらには、隣接分野とされる民族舞踊学（dance ethnology／ethno choreology）、ダンスを対象としたカルチュラルスタディーズ、パフォーマンス研究、人間の動き全般を対象とした人類学との違いが明確ではないのである。これは舞踊人類学という分野の存在意義に関わる重大な問題であるのだが、現在のところ、明確な定義が行われているとは言いがたい。総じて、舞踊人類学は人類学という名を冠しているものの、昨今の人類学の議論との関係は希薄であり、分野としての存在意義を打ち出す途上にある。

2-2．舞踊人類学と民族音楽学

日本において舞踊人類学に連なる研究があるとすれば、それは民族音楽学である。近年では、民族音楽学の分野からの舞踊への接近が見られる。その代表的論者である野澤豊一は、クリストファー・スモールらの研究に見られる「ダンスは音楽的行為である」という立場を表明している（cf. スモール 2011、トゥリノ 2015）。野澤は、かつてジョン・ブラッキングが「音や交感する身体の渾然一体となった現象」（野澤 2013：101）として「生社会ダンス bio social dance」という概念を提唱していたことを受け、「音楽」と「音楽とその周辺の行動」を切り離す従来の立場では、現実の音楽的な場面を把握できない（同上：97）と主張する。野澤の立論は、これまでの民族音楽学が「音 sound」の研究に特化しすぎるあまり、「音」が生み出される場で生じる現象（身体的動作を含み、この中にダンスも含まれる）があまりにも捨象されてきたという問題意識に支えられている[22]。いわば、「音 sound」に矮小化されてきた「音楽」概念を拡大することで、ダンスという身体表現をその内部に取り込もうとする立場である[23]。野澤らの試みは、音の研究と身体の動きの研究が分離した現状に対する痛烈な批判である。（cf. Seeger 1994：690）。

野澤は近年、自身の研究において、アメリカの黒人ペンテコステ派教会における「シャウト」と呼ばれるトランスダンスを事例に、音楽およびダンスというものがいかにして生成するのか、という課題に迫っている（野澤 2010）。野澤の問題意識は、「シャウト」と呼ばれるトランスダンスは、音楽に媒介される様々な人間行動（歌、ダンス、特定の形式の発話や行為）が複合的に関係しあった現象であり、従来のアプローチでは、

このような複合的な現象を十分には描けないというものである。先にも述べたが、野澤の言う従来のアプローチの問題点とは、「音楽」というカテゴリーを自明のものと見なし、「サウンド」のみを重視し過ぎた点である（野澤 2012）。さらには、そのために、音楽の「周辺」にある行動が捨象され、複合的であるはずの眼前の現象を「音楽」のみで切り取った「冷たいもの」として記述してしまうという点である。

この視点は、ダンスを対象にした際にも有益となる。すなわち、ダンスを社会現象として扱うのであれば、ダンスが踊られる現場に限定した問いを発するのではなく（たとえば、その動きはどのようにして行われているのか、その動きは何を表しているのか、なぜこの人はこのダンスを踊るのか、という問い）、ダンスの周辺に見られる人間行動にも注目する必要があるということである。つまり、ダンスが踊られるその瞬間の動きだけでなく、踊られていない部分（たとえば、場を構成する物理的セッティングや人々の服装、言葉使い、社会的経済的背景、他の人が踊っている時の行動など）にも注目する必要がある。さらに言い換えるならば、ダンスは「動き」に還元されえないものであり、「ダンスとその周辺の行動（環境）」の両方を射程に入れる必要があるのである。

同様の点は 1990 年に既に、舞踊人類学者のシンシア・ノヴァックが指摘していたことでもある。ノヴァックは、ダンスを文化として理解するためには、一般的なコミュニケーション論が発する「その動きは何を表しているのか？」という問いや、メアリー・ダグラスに代表される「身体には社会秩序がどのように反映されているのか？」という問いでは不十分だと指摘する（Novack 1990：7）。その理由は、そのような問いかけでは、ダンスを通じた人々の経験を、人々自身の理解の仕方や人生と無関係に記述することにつながるからである。すなわち、社会的コンテクストから「動き」そのものを取り出してしまうことは、人々の生と結びついたものとしてのダンスの理解につながらないからである。

2-3.「日常／非日常」の相対化

その他、舞踊人類学というカテゴリーとは別に行われた、日本におけるダンスを対象とした人類学的研究も存在する。たとえば、吉田ゆか子は、パフォーマンス研究が提起した「主／客」二元論への異議を共有しつつ、演者（人間）と仮面（モノ）との主客関係の変化の過程および、モノとしての仮面が仮面自体の働きにいかに作用するのかを考察している（吉田 2011：13）。

パフォーマンス研究は、「主／客」（演者／観客）という枠組みによって固定化された、「閉ざされたテクスト」としての戯曲分析からの脱却を出発点にしている（シェクナー 1998）。劇そのもの、ダンスそのものをプロセスとして分析することによって、「演者

／観客」という固定化された区分ではとらえきれない現実を理解することを、パフォーマンス研究は目指してきた。吉田はこの視点を補う形で、事例としたバリ島の仮面舞踊劇トペンを「そこに集う人々（演者や観客や伴奏者）と多様なモノ（仮面や衣装や供物や伴奏楽器や音など）が相互に作用し合う中で立ち現れるアッサンブラージュ（人とモノの動的で過程的な複合体)」（同上）と位置付けている。吉田はこのアプローチから、人間とモノの間の主／客の関係が瞬間ごとに入れ替わる様子を明らかにしようとしている。

舞踊人類学に対して、吉田の議論が示唆する点は次の 2 点である。1 点目は、事例とした仮面舞踊劇が「閉じられていない」点にある。仮面舞踊劇をめぐる人とモノとの関係は、劇が行われる場（ダンスが踊られる場）において完結するものではなく、上演以外の場や上演後においても存続し続けるものである。(同上 : 28)。つまり、劇が行われる場（ダンスが踊られる場）において発生する種々の関係性や自己の変容は、その場面のみを観察するだけでは不十分なのである。ダンスと呼びうる現象は、実際に踊られる場においてのみ実現するのではなく、踊られていない場面とも何らかの形で連続しているという点を考慮に入れる必要がある。

2 点目は、人間とモノを含む関係主体が瞬間ごとに関係をつくり出している点である。吉田は、仮面というモノとそれを使用する人間との関係が、「道具－使用者」という枠組みをはみ出し、その都度、関係のあり方を変化させていく点に注目している。「どうあるのか？」ではなく、「どのような条件のもとにどのような関係が立ち上がるのか？」を問う姿勢は、その場に居合わせた関係主体の間が、固定的な関係では語り得ないことを示しているのである。特に、ダンスのような無形のものを分析する際には、関係主体の間で互いの役割や距離感などがその都度更新されている点を考慮する必要がある。

2-4．日本における舞踊人類学の展望

現在、我々は、目の前に展開される現象としてのダンスを、特定の主体、特定の地域に還元して理解することが不可能な時代に生きている。たとえば、フラダンスやフラメンコ、アルゼンチンタンゴなどは、起源とされる集団、地域に昔から変わらない姿で存在しているのではなく、それらの集団、地域を越えて加工され、再生産されている。舞踊人類学者のスーザン・リードは、ある集団、ある地域に固有のものとされてきたダンスが時空を越えて加工され、作り変えられる状況を受けて、「舞踊人類学を展開する機が熟した」と表現している（Reed 1998 : 514)。この流れのもと、文化としてのダンスが生成される過程、言わば、プロセスとしてのダンスに研究の焦点が集まるようになっている（cf. 生地 1998、古賀 2012、Karatsu 2003)。これらの研究では、外来文化と

してのダンスが、地域の文脈との関係によりいかに作り替えられ、そして新たにつくり出されたダンスが地域の担い手にどのような影響を与えているのかが考察されている。

たとえば、生地陽は、日本におけるフラの「消費」について考察している。生地によると、外来のダンスとして、フラは戦後の日本に起きたハワイアン音楽の流行を追い風に踊られるようになってきたが、1980年代に入ると地域のカルチャー教室などでも見られるようになり、特に中高年の女性を中心に人気を集めるようになった。この時期からフラは、健康に良いダンスとして中高年女性の間で広がるようになる。1990年代に入ると担い手には若い女性も見られるようになる（生地 1998：54、67）。生地は日本におけるフラの受容を「異文化の消費」ととらえ（同上：64）、日本でフラを踊ることと観光（ハワイへの旅行）との連続性を真正性の観点から指摘している。

現在の舞踊人類学の趨勢は、人類学の一分野として「文化としてのダンス」を研究する側面と「舞踊民族誌」と呼ばれる側面が混ざりあった状況にある（O'shea 2010：6）。前者は、人類学において再設定された文化概念をもとにしつつ「文化としてのダンス」に継続して注目し、その意味や再生産の過程に注目する方向であり（cf. Savigliano 1995）、後者は、ダンスを通した自身の身体感覚の変容をも主なデータとし、社会的歴史的コンテクストとの関係から社会現象としてのダンスを考察する方向である（cf. Marion 2008、Mcmains 2006）。特に後者は、分野の壁を越え、人類学以外の他分野でも参照され始めている。

このような状況において、現在の舞踊人類学は多様なテーマと結びついている。とりあげられるテーマは、ポストコロニアリズム、ナショナリズムとエスニシティ、コミュニケーション、グローバリゼーション、ジェンダー、身体など多岐にわたる（Reed 1998）。たとえば、第 3 章で検討するように、ポストコロニアリズムの文脈におけるダンス研究では、ダンスは支配者にとっては秩序を乱す危険なものとしてとらえられていたと記されている（cf. Kaspin 1993）。植民地政府にとって、土着のダンスは植民地の人々が連帯する手段であり、統治体制をくつがえす可能性をたたえた危険なものであった。したがってそれらは統治者による規制や禁止の対象となっていた。同様のことは明治期の日本においても確認できる。明治初期の西洋化の裏側で、それまでの日本に存在した盆踊りが「賤しき風俗」として全国的に禁止されるのである。植民地主義の文脈とは事情が異なるが、既存のダンスを危険なものと見なす傾向は同様である。しかし、日本の文脈においてさらに重要なのは、盆踊り禁止の裏側で「進んだもの」として持ち込まれた西洋のダンスさえ、後に「不道徳」という理由から取締の対象になるという点である。つまり、統治者が土着のダンスを危険視する傾向は歴史的にも世界的に見られることであったのだが、「進んだもの」として外から持ち込まれたダンスさえ、時代を経るにつれ

て取締の対象とされるという点である（永井 2002）。この点は、ダンスという対象が統治者や社会的規範をいかに刺激するかを物語るものである。

以上に見てきたように、様々な観点から検討されうるダンスを扱った英米の舞踊人類学は、日本においてはほとんど紹介されておらず、むしろ文化人類学界の「外」でわずかに参照されている状況にある。しかし、現在のようにダンスが様々な境界を越えて流通し、消費され、加工される状況においては、ダンスの変容を理解するうえで、舞踊人類学に蓄積された研究を参照することがこれまで以上に求められるのである。

第 3 節　社交ダンス研究の検討

本論文で言う社交ダンスとは、西洋に起源を持つ男女 2 人 1 組の踊りを指している。なかでも 20 世紀初頭にイギリスにおいて整備されたものに注目している。社交ダンスをこのようにとらえたうえで、本節では、人類学およびその隣接分野で行われてきた社交ダンスを対象とした海外および国内の研究について検討する。そのことを通して、社交ダンスに対してこれまで扱われてきた問題を明らかにする。

3-1．英米圏における社交ダンス研究

英米圏において社交ダンスを扱った研究は、その力点の置き方から大きく 2 つの流れに分けられる。ひとつは、競技としての社交ダンスに注目した研究（cf. Bosse 2007、Gwendoline 2007、Marion 2008）であり、もう一方は、競技の側面とそれ以外の側面（娯楽としての側面や産業としての側面）との関係に注目した研究である（cf. Malnig (ed.) 2009、Mcmains 2006、Myers 1984、Picart 2006、Thomas and Miller 1997）。

社交ダンスが「競われるスポーツ」として整えられたものは、競技ダンス（Competitive Ballroom Dance）と呼ばれている。なかでも、オリンピックの正式種目化を想定したスポーツとしての競技ダンスはダンススポーツ（Dance Sport）と呼ばれている。近年では、このような「競技としての社交ダンス」に注目した研究が行われるようになっている。

たとえば、アメリカの競技ダンスの世界でフィールドワークを行った民俗学者のジョアンナ・ボッセは、競技会での演技に潜む政治性について考察した（Bosse 2007）。彼女は、競技のためにダンスの種目が細分化されていくことを通して、どのような要素が「白人的」であり、どのようなものが「白人的」ではないのかが演技を通して表され

ているという。つまり、競技ダンスのモダン（現在のボールルーム）とラテン・アメリカンという両カテゴリーが、白人性を示す指標として巧妙に使い分けられているのである。たとえば、白人のアメリカ人ダンサーがモダンのカテゴリーに属するワルツを「優雅」という言葉で語り、ラテン・アメリカンに属するルンバやサンバを「色気」や「熱狂」の言葉でとらえる姿勢の背後には、「白人＝モダン＝優雅／非白人＝ラテン・アメリカン＝情動」という図式が潜んでいると指摘する（Bosse 2007：38）。

学習論の立場から競技ダンスを分析したナース・グウェンドリンは、競技ダンスを社会現象としてとらえ、参加者が競技ダンスをどのように習得していくのかを分析した（Gwendoline 2007）。彼女は、舞踊人類学の世界的拠点の一つであるイギリスのローハンプトン大学において博士号を取得している。グウェンドリンの対象は、オックスフォード大学等の学生ダンスチームであり、現在のイギリスにおいて様々な形で行われている競技ダンスの内実を詳細に記述している。彼女自身も言及しているように、研究の主眼は理論的な貢献ではなく、イギリスの大学における競技ダンスの実践を内部から詳細に描くことにある（同上：11）。

競技ダンスを対象とした研究は、他にもジョナサン・マリオンによるものがある（Marion 2008）。マリオンの研究は、英米の競技ダンスを対象に、競技会における身体と衣装に注目したものである。全体を通して、男女の役割のあり方に目配りがなされており、写真家でもあるマリオン自身が撮影した競技会の写真が多く掲載されている。グウェンドリンとも共通するが、マリオンの研究はやや総論的であり、特定の理論的な問題を検討しているというよりも、研究対象としては「若い」社交ダンスの内実をいくつかの観点から記述したものである。

以上の 3 者に共通するのは、競技ダンスおよびダンススポーツの内部に注目している点であり、その他の「非競技的」ダンスとの関連性については主題化されていない。

海外における社交ダンスのもう一方の流れに属する研究には、社交ダンスが競技ダンスや上演作品として整備される過程を描いたもの（cf. Penny 1999、Picart 2006）や、両者の連続性および非連続性を主題化した研究（cf. Mcmains 2006、Thomas and Miller 1997）がある。

なかでも重要なのが、ジュリエット・マクマインズによるアメリカの社交ダンス産業を対象とした研究である（Mcmains 2006）。この研究に先立ち、マクマインズは延べ 12 年におよぶアメリカにおけるフィールドワークを通して、100 回以上の競技会に出場し、選手および指導者として活動してきた（同上：13）。彼女はこの経験をもとに、アメリカにおける社交ダンスと競技ダンスとの関係性について論じている。

1960 年代頃から、競技会の開催を推進するイギリス式の社交ダンスが本格的に導入され始めたことにより、競技的な社交ダンスが人気を集めるようになる。教室を経営するダンス教師達も、徐々に競技ダンスを教えるようになる。その過程で、それまで即興的に踊られていた社交ダンスが、ステップやリード／フォローを厳密に規定した、高度な訓練を要するものに変わっていったという。その結果、イギリス式の社交ダンスを受け入れた人々の間では、競技会や発表会で踊ることを目的に、本番の何か月も前から固定的なパートナーシップのもとに練習を繰り返す、ということが社交ダンスを踊ることと同義になっていったのである（同上：100）。そのため、不特定多数の相手と即興的に踊り、相手に合わせて身体の動かし方を変化させるという踊り方は、イギリスを経由した社交ダンスではなく、サルサやスイングといった、より気楽な踊りの場において実現することになった。

マクマインズは、現在のアメリカにおいて行われている社交ダンス（social ballroom dance）は、「他の多くのダンス（social dance）に見られる即興性や音楽性、遊び心をとらえそこなったもの」だと指摘する（同上：105）。そして、そのような社交ダンスを提供する教室をはじめとする産業界は、「競技ダンスを下手に踊ったものが社交ダンスである」という論理を前面に出すことによって、生徒に継続的な訓練を積むことを奨励し、新たな生徒の獲得を目指しているのである（同上：92）。

このように「継続的な訓練に裏付けられた高度なダンス＝競技ダンス」と「その場の気分にまかせて踊るいい加減なダンス＝社交ダンス」という構図が社交ダンスに持ち込まれることで、教室を経由しない踊り方が「間違った」ダンスとして劣位に置かれることになる。この構図は、現在の日本の社交ダンス界に極めてよく当てはまる。少なくとも筆者の調査の限りでは、競技会に出場する踊り手は、そうではない踊り手よりも踊り手として高く評価される傾向にある。そして、その評価の理由として頻繁に取りざたされるのが、「ステップを多く知っているから」「競技会で良い成績をとっているから」といった、訓練の経験に由来するものである。

3-2．日本における社交ダンス研究

幕末期および明治期に西洋由来の男女 2 人 1 組の踊りを、当時の日本人がどのように受け入れたのかに注目した研究に、富田（1984）や近藤（1980）がある。なかでも富田（1984）は、この時期に焦点を絞り、当時の人々の生活や価値観の変化をアメリカ等との修好通商条約の締結などを参照しつつ、「擬西洋化」という概念を使って考察している。富田によれば、鹿鳴館に象徴される一連の西洋化はあまりにも性急なもので、

当事者としての政府要人や爵位保持者らの「とまどいつつも適応」しようとする姿や一般の日本人の「冷ややかなまなざし」が入り混じったものであった。

一方で、現在における「異文化」としての社交ダンスの導入に注目した代表的な研究に永井（1991）がある。永井の研究は、規制への反対運動を原動力にして、社交ダンスが「スポーツ」へと変貌を遂げていく過程を豊富な資料から跡付けている。永井は「社交ダンスから社交や娯楽という要素がしだいに薄れ技術中心の時代になってきた」ことを背景に、社交ダンスが「スポーツ」すなわち「競技ダンス」としてレゾンデートルを獲得しようとしている様子を描いている（同上：217）。この状況は、現在では、訓練を通して作り上げたハイレベルな舞踊作品を人前で発表するために踊る、という「見せるための踊り」として、社交ダンスへの参加者に作用している[24]。

その他にも、「遊び」の概念を軸に、日本と西洋の踊りとの出合いを描いた研究や、教育制度への社交ダンスの導入に関する研究もある（伊藤 1998・1999、野田 2007）。野田は、体育学の立場から、日本の教育制度に社交ダンスが導入される際の問題点について論じている。野田は、社交ダンスを「儒教精神の色濃く残る時代に男女が組んで踊る社交ダンスは生活文化として定着しがたいもの」（同上：181）として、社交ダンスという異文化が日本という土壌でどのように根付いていくのかについては、文化決定論的な立場を表している。

また、西洋と非西洋との枠組みから、日本と社交ダンスの関係を論じたものにGoldstein and Dalito（2002）がある。彼らは、1996 年に日本で公開された映画「Shall We ダンス?」（周防正行監督、大映）を素材に、主人公やその他の登場人物たちが、社交ダンスを通して西洋といかに関係しているのか（西洋をいかに想像し、憧れ、操作しているのか）について分析を行っている。また、タンゴを事例にした Karatsu（2003）は、タンゴが起源地であるアルゼンチンを離れ、日本でいかに受容され、作りかえられているのかに注目した。

以上の研究は、総じて、「異文化」としての社交ダンスが日本にどのように受け入れられてきたのかについて注目したものである。各研究は、各々の学問領域に軸足を置いたものであるのだが、以上のように並べてみると、各研究は各自独立している印象であり、社交ダンスが未だに重要な研究対象として認識されていないことがうかがえる。

最後にとりあげる研究は、技術論的なアプローチからの研究である（cf. 田島・村田 2013、中村・山川・八村 2001、吉田・松岡・八村 1998）。これらの研究は、ルドルフ・ラバンが考案した舞踊譜を活用した計量的なアプローチからなされている。この点で、日本に舞踊人類学を紹介した遠藤保子の立場と共通している。なかでも田島正浩と村田芳子の研究は、型を優先させる従来の社交ダンス（ボールルームダンス）の指導体

系に問題意識を持ち、即興的な身体の対応を優先させようとする実験的な研究である。田島らは、社交ダンス教室における従来の指導法が、足型を生徒に覚えさせることを優先していることを指摘し、その問題点として次の 2 点を挙げている。1 点目は、「特に初心者の学習において、その音楽表現（音楽に合わせた動き）がステップカウントに縛られた固い動きに成り易い」点、2 点目は、「ステップ学習に追われることで、覚えることに対する焦りが生じてしまったり、ダンスの特性や表情までを感じ取り楽しみながら学習を進める余裕がなくなってしまったりする」点である（田島・村田 2013 : 41）。特に 1 点目については、本論文の第 6 章で詳述する。

上演作品としての踊り方が奨励される現在の日本の社交ダンス界において、生徒に対する指導は規格的になる傾向にある。つまり、上演作品として鑑賞にたえるアクロバットなステップが初心者にもわかり易いようにマニュアル化されることにより、参加者は自身に備わる「センス」に頼るのではなく、定型のステップをたどることを反復するようになるのである。

この点は、アメリカの社交ダンス教室で調査を行った人類学者、エドワード・マイヤーズの指摘する点でもある（Myers 1984）。マイヤーズは、コネチカット州ハートフォード等で行った調査をもとに、「商品」としての社交ダンスがいかにして成立しているのかについて考察している。彼の調査先（勤務先）であった「アーサーマレー（Arthur Murray）」ダンススクールは、1920 年頃のアメリカで社交ダンスの「通信販売（mail-order dancing lessons）」をスタートした会社である。20 世紀初頭に、イギリスで社交ダンスの標準化に取り組んだのが ISTD だとするならば、アーサーマレーはそのアメリカ版である。社交ダンスのステップを図示し、踊る上での要点を記した紙を定期的に会員に送付するという手法は、アメリカで大きな成功をもたらした[25]。

マイヤーズはここに教師として参与しながら、社交ダンスが産業として成立するうえでの重要な点を発見している。それは、マニュアル化された技術の普及が、発表会や競技会に向けたダンスの基礎となるという点である（同上：80）。これは、現在の日本の社交ダンス界が前提とするビジネス戦略でもある。教師は、誰もが再現可能で誰もが追体験が可能になるように、細密に規定された技術を生徒に授け、その成果を確認する意味で競技会や発表会への出場を勧めるという戦略をとる。なかでも、生徒が発表会に出ることによって、教師には本番までの「レッスン料」が保証され、さらには本番当日に生徒から支払われる「お相手料」も入る。マニュアル化された技術が普及し、聖典化されていくことで、その習得度を確認するための発表の場が存在意義を獲得する。つまり、上演作品化が起きるのである。

また、「社交ダンスを踊るためにはステップを習わなければならない」という価値観

が、教師と生徒の間で共有されている限り、ステップに関する知識を有する教師の地位は安泰である。さらには、この状況にあっては、ステップの種類やダンスの種類が細分化されていればいるほど、レッスンの時間を増やす正当な根拠となるのである（同上：80）。

以上、英米圏と日本における社交ダンス研究について検討してきたが、本論文では、現在の日本の社交ダンス界を見る視座として、「スポーツ」ではなく、「上演作品」という視点をとることにしたい。その含意は、これまで永井が指摘してきたような、スポーツ化の視点からだけでは現在の社交ダンスの変質を理解できないからである。つまり、競技会に出場することを目的に訓練を積む参加者（および教師）だけではなく、むしろ、発表会で見せることを目的に参加する人々（および発表の場に動員する教師）を視野に入れなければ、現在の日本の社交ダンスの姿をとらえそこねてしまうのである。

第４節　上演作品化という問題

4-1．参加的ダンスと提示的ダンス

人類学において「見せる」ものとしてのダンスに注目した研究者に、アンドリー・ナハチェフスキーがいる。カナダのウクライナコミュニティに生まれたナハチェフスキーは、幼い頃から伝統的なウクライナのダンスの復興運動に参加してきた。彼は、主に舞台で披露されるダンス（staged dance）に関わってきたが、アルバータ大学の大学院生時代に、舞台で披露されるわけではないダンス（non-staged dance）に関心を寄せるようになり、ウクライナの伝統的ダンスの記録に取り組むようになる（Nahachewsky 1999）。彼は、この時の経験をもとに、1995 年に「民族舞踊学のカテゴリーとしての参加的（participatory）／提示的（presentational）ダンス」という論文を発表している。ナハチェフスキーは、ウクライナの伝統的ダンスであるコロミカ（*Kolomyika*）の変容を例に、すべてのダンスの実践が、参加的（participatory）／提示的（presentational）を両極とする連続帯の上に位置付けられると主張した（Nahachewsky 1995：1）。

彼によれば、「参加的なダンス」では、複雑な訓練が不要とされ、人々の参加は自発的であり、踊りの過程を楽しむことが大切とされ、ダンスの良し悪しは「踊り手自身がどのように感じたか」に依存するという。一方で、「提示的なダンス」では、作品として提示するために、あらかじめ決められた複雑な動きをミスなくやり遂げることが優先され、その過程（プロセス）よりもできあがったもの（プロダクト）が大切にされる。

そしてダンスの良し悪しは、外に対して「どのように見えたか」に依存するという（同上：1)。

ナハチェフスキーは、これまでに「参加／提示」に類する視角から行われてきた研究に目を配りながら、ダンスを記述する上での「参加／提示」の視角の使用されてきた経緯や舞踊人類学における有効性について検討している。

たとえば、20 世紀前半のダンス批評家達がダンスを理解する際に採用していた視角は、「共同社会的 communal／芸術的 art」というものであった。「共同社会的ダンス」とは、踊り手の喜びのために共同社会において行われるダンスであり、踊りの過程に楽しさがあり、その楽しさの一部はある程度の同質性を持った集団であることのなかに存在する。一方の「芸術的ダンス」とは、見る者の啓発（教化）のために行われるダンスであるという（同上：2)。この点に関して、ダンサーでもあり批評家でもあったラッセル・ヒューズによると、起源地に行かなければ見ることができないものがフォークダンス folk dance であり、それらが舞台で演じられるようになったものは、その時点ですでに芸術としてのダンス（art dance）に変化しているという（Hughs 1977：3-4)。

一方で、ヨーロッパの民族舞踊学者達は、19 世紀末から 20 世紀初頭にかけての「フォークダンス運動」によって、農村で行われてきた参加的なダンスが提示的なダンスに「洗練」されていくことに影響を受け、「参加／提示」の視角からダンスをとらえる研究を開始している。たとえば、カナダにおいて行われていたウクライナの伝統的ダンスを調査したアメリカ人フォークダンス研究家のリチャード・クラムは、結婚式や親族内での行事、祝祭日のイベントなどを取り上げ、（参加的）ダンスは踊り手自身のために行われるものであって、外部の観客は存在しない、と指摘している。高齢者のなかには、周囲で人が踊るのを見ている人もいたが、彼らは本当の意味での観客ではなく年齢ゆえに踊れないだけだ、とまで言い切っている（Crum 1961：7-8)。そして、（参加的）ダンスが提示的になるにつれて、博物館に展示されるような「凍結された絵」になると指摘している（同上)。

また、同様の議論を展開したドイツの民族学者、フェリックス・ホーバーガーは、「フォークダンス」という言葉が、様々な意味で使用されていることが引き起こす混乱を問題視し、フォークダンスを 2 層から構成される概念としてとらえ直すことを提案している（Hoerburger 1968)。この背景には、ヨーロッパのフォークダンス運動によって、「かつてのフォークダンス」と「洗練されたフォークダンス」とが混在するようになった状況があった。ホーバーガーは両者を区別するために、前者を「第 1 存在（folk dance in first existence)」、後者を「第 2 存在（folk dance in second existence)」として概念化し、各々に対して次のような説明をした。

「第 1 存在：かつてのフォークダンス」は、地域社会と不可分に結びついており、地域を構成する重要な要素として位置付けられていた。その特徴は、ステップが細密に規定されておらず、即興的であり、様式も可変性に富み、技術の巧拙を競い合うものではなかった。結果として、専門家から教えられて行うものではなく、地域社会のなかで、母親や周囲の人々を通して「自然に」覚えていくものとしてとらえられていた。

一方で、「第 2 存在：洗練されたフォークダンス」は、もはや地域社会とは何の関係も持たず、ステップや踊り方に細密な規定が施され、様式は変化を拒み、観客に見せるものとしての性格が前面に出てくるようになった。結果として、専門家から特別な訓練を受ける必要があるものとなった（Hoerburger 1968：31）。

ホーバーガーはこのように規定することで、フォークダンス運動を通して「加工」されたフォークダンス[26]と、かつてのそれを区別しようとした。この点からすると、本論文で扱う社交ダンスはどうとらえることができるだろうか。

そもそも社交ダンスは、イギリスがヨーロッパ大陸と南北アメリカ大陸を起源とするダンスを自国で「加工」したものである。この点で、各起源地にとっては、社交ダンスはすでに離床したもの（ホーバーガーの言葉で言うならば、第 2 存在としてのダンス）である。そして、イギリスから再び離床したものが日本に到着しているのである。日本人にとっての社交ダンスとは、二重の意味で起源となる地域社会から離床したダンスである。たとえば、タンゴであれば、アルゼンチンという起源地から離床し、さらにはイギリスという「加工地」からも離床し、初めて日本に到着しているのである。

この点で、日本にとっての社交ダンスは起源地とは 2 つの段階を隔てて異なる文脈に置かれた例である。ダンスが起源地から離れれば離れるほど、人々は今自分が踊っているダンスがどこにルーツを持つのかをたどりにくくなる。実際、現在の日本で社交ダンスを踊るうえで、各々のルーツに想いを馳せる人はそう多くない。いたとしても、自身の踊りに反映させるほどに起源を調べ、参照する人はほとんどいない。現在の社交ダンスは、ホーバーガーが指摘した以上に、起源となる土地との結びつきが弱くなったダンスの例である。その元となるダンスが生まれた文脈が、現実にそれを踊る人々によって参照されにくいダンスの例なのである。このため、従来のダンス研究における主要な方法であった、特定の地域をフィールドに定め、そこで行われる伝統的なダンスを対象とするという枠組みでは、社交ダンスの姿はとらえられないのである。

これまでは、地域や民族と結びついたダンスへの注目が舞踊人類学の一般的な傾向であった。しかし、現在のようにあらゆるものが越境し、世界規模で流通していく時代において、民族や地域に固有の事情（異文化性）が当該ダンスから「漂白」され、起源に備わる固有の事情を踊り手が想起しうる特徴が見えづらくなる状況にあるのである。

ここまでは、人類学および民族舞踊学の分野における「参加／提示」の枠組みに関する議論を見てきた。以下では、これらの議論を踏まえ、本論文における視座について述べていきたい。

4-2．上演作品化という問題

本論文では、日本の社交ダンスにおける「参加型社交ダンス」と「上演作品的社交ダンス」の関係に注目する。以上の議論に見られたのは、「参加」という要素が「起源地としての地域社会に根ざしたダンス（ホーバーガーの言葉で言うならば、第 1 存在としてのダンス）」に結びつけられていた点である。つまり、当該ダンスが起源地としての地域社会から離れていなければ、参加の側面も確保されるということであり、逆に地域社会から離床して新たに作り直されるならば、参加の側面は消滅し、上演的な側面が前面に出るというものである。しかし、起源地としての地域社会におけるダンスにのみ「参加」の側面を見ることに無理はないだろうか。たとえば、地域社会における気楽なダンスの集いであっても、会衆の前で技術の巧拙を顕示するような「上演的」な場面があるはずである。そして、その際には、特定の動きのパターンをあらかじめ練習しておくこともあるはずである。逆に言うと、地域社会から離床して新たに作り直されたダンス（ホーバーガーの言葉で言うならば、第 2 存在としてのダンス）の中にも、「参加」の側面が見られるはずである。

この点で、すべてのダンスの実践が、参加的（participatory）／提示的（presentational）を両極とする連続帯の上に位置付けられるとするナハチェフスキーの視点は傾聴に値する（Nahachewsky 1995 : 1）。本論文では、この視点を参考にして、「提示的ダンス」のなかでも、より明確な提示の意図を持って行われるダンスを「上演作品的ダンス」と呼び、「参加」と「上演作品」の関係に注目したい。

ここで、「提示的」ではなく「上演作品的」としたのは、現在の日本の社交ダンスにおいては、産業化され、体系化された訓練に基づき、周りで見ている人をめがけて「上演」する側面が強く、「提示」という中立的な用語では、その意味合いが十分に反映されないからである。

［注］

[1] エヴァンズ＝プリチャードの学生であったドリッド・ウィリアムズは、後に舞踊人類学に関する教科書を出版し、後進の育成に資する著作を残している（Williams 1997・2000・2004）。同様に、舞踊人類学に関する網羅的な著作に（Merriam 1974）や（Royce 1977・2002）がある。

[2] ただし、舞踊人類学において彼女達の貢献が現在それほど顧みられないのは、彼女達が自身の知見を文字ではなくパフォーマンスに表現する方を優先したという事情がある。そのほかに、舞踊に関する研究が当時の人類学のなかで中心的なテーマになっていなかったという事情がある。（O'shea 2010：4、Royce 2002：xviii）。

[3] 「文明化の指標のひとつを言語の使用に定めるのであれば、非言語的行為の代表格であるダンスは文明化に伴って消滅していく」という考え方のことを指す（Williams 2004：65-66）。

[4] 'Franziska Boas Collection' Music Division of the Library of Congress 2010、http://lcweb2.loc.gov/service/music/eadxmlmusic/eadpdfmusic/2006/mu006001.pdf 参照（2012 年 11 月 1 日アクセス）。

[5] このような「異文化離れ」を問題視する声もある（cf. Buckland 1999）。

[6] 菅原和孝や野村雅一らによる「身体」に関する一連の研究は，この流れと親和的である。両者は「しぐさ」や「身ぶり」といった，ダンスを含めたより包括的な人間の動きに注目している。たとえば、菅原・野村編著（1996）、野村（1999）、菅原（2004）を参照。

[7] 創立期には、その後の舞踊人類学を代表する人類学者であるジュディス・ハンナ、ジョアン・ケアリノーモク、アドリエンヌ・ケプラー、アンヤ・ロイスらが参加している（Kaeppler 1978：31）。

[8] http://www.cordance.org/history 参照（2011 年 4 月 19 日アクセス）。

[9] http://www.ccdr.org/about.html 参照（2011 年 4 月 19 日アクセス）。

[10] 他にも同様の表現に「participatory participant-observation（Chao 2001：79）がある。

[11] もう一点挙げておきたい特徴が、この分野に分類される研究者のほとんどが女性であるという点である。舞踊人類学にも同様のことが言える。

[12] 他にも、調査者がフィールドで「ダンスの専門家」として迎えられている時に特に顕著に現れる、ある種の互酬性に関する指摘もある（cf. Gore 1999、Nahachewsky 1999）。

[13] 「第一人称での語り」は決して新しいものではない。本章では、近年の舞踊研究における舞踊民族誌への注目の一因が、今まさに身体を動かしている紛れもない著者自身の感覚を著作に反映できるようになった点にある、ということを指摘するにとどめたい。

[14] この点は、先述の安則（2008）の指摘とも符合する。また、1980 年代以降の韓国においても、各大学における舞踊学科新設に伴い、舞踊研究で博士号を取得する学生が増加している（崔 2008）。

[15] 2015 年度現在、グラウの所属するローハンプトン大学舞踊学科において「Anthropology of Dance」の講義が設置されている。

[16] 「dance」という概念をそのまま「舞踊」と置き換えることはできない（たとえば、日本語における「舞」「踊り」「舞踏」は微妙にニュアンスが異なる。英米の dance anthropology が日本において、舞踊人類学と表記されてきたことにならい（遠藤 1999：326）、本論文においては、舞踊、舞、踊り、舞踏、dance の総称として「ダンス」を使用し、英米の dance anthropology の潮流を「舞踊人類学」と表記する。

[17] 同様の立場からの研究に、レイ・バードウィステルの動作学（Kinesics）の潮流がある（cf. Birdwhistell 1969）。

[18] 舞踊研究者の片岡康子は、基本的視角や方法論から舞踊に関する研究を 9 分野に細分化し、舞踊研究の体系化を試みた（片岡 1993）。片岡によれば、舞踊研究の体系は、舞踊美学、舞踊芸術学（作品研究・舞踊家研究・舞台美術）、舞踊史、舞踊人類学、舞踊社会学、舞踊教育学、舞踊記録法・資料検索、心理学、バイオメカニクス（解剖・生理・栄養を含む）に分類でき、舞踊人類学はその一分野に属する。1950 年代以降、現在まで日本における「舞踊」および「ダ

ンス」に関する研究は全体的に増加傾向にあり、なかでも、舞踊人類学に関しては、年を追うごとに対象とする地域が多様になっているという（安則 2008）。

[19] 1975 年設立。体育学や舞踊史、哲学など、多様な分野の研究者が集まっている。近年では、医療、福祉、スポーツ、災害など、社会的なトピックに目を配りながら、多様なテーマを扱うようになっている。たとえば、2012 年の第 17 回定例研究会において「震災と舞踊」という企画を行っている（2012 年 6 月 3 日）。

[20] 日本語で「舞踊人類学」に言及した論稿には、他にも鈴木（1996）やスナイダー（1999）などがあるが、舞踊人類学の沿革や動向について体系的に説明したものはほとんど見当たらない。

[21] 2015 年現在、大谷も遠藤らと同様に日本文化人類学会会員ではない。

[22] 野澤以前にも音楽的行為の一部としての舞踊に注目した研究は存在する。たとえば、野村雅一と鈴木道子の編著（1990）では、音楽とともに生起する身ぶりとしての踊りに注目し、各著者のフィールドにおける舞踊の実践が報告されている。その他にも、金光真理子によるイタリアの伝統舞踊における音楽と舞踊の関係を分析したものもある（金光 2008）。

[23] この点で、野澤は民族音楽学ではなく「音楽の人類学」を構想している（野澤 2013：95-97）。

[24] 他にも実務家の手によるものとして、日本における「社交ダンスの父」と呼ばれた中川三郎による『ダンス元年（日本ダンス百三十年全史）』（劇場コーパ、1977 年）や、ダンス評論家として長く活動した川北長利による『社交ダンス評論集：1932 年～1995 年』（永井良和編、湘南グッド、1995 年）などがある。

[25] アメリカでの成功を指して「アーサーマレー帝国」と表現されることもある（Mcmains 2006：74）。

[26] ホーバーガーによる「第 2 存在としてのフォークダンス」は、フォークロリズム（民俗文化が地域の文脈を離れ、新しい文脈に置かれることで本来とは異なる意味や機能を帯びる）の一形態だと考えられる。

第２章

日本における社交ダンスの受容
－「正しい社交ダンス」の整備－

はじめに

現在の日本において、自身が社交ダンスに取り組んでいることを他者に対して公言するとき、そこには大きく分けて 2 つの反応がある。

最初の反応は、競技会への参加の有無を問うものである。これは、公言の主体が中高年、若年など、年代を問わず広く見られる反応である。メディアに取り上げられる社交ダンスの姿の多くは、イベント会場や体育館などで開催される競技会の模様であり、そこに参加することが、社交ダンスに参加する具体的なあり方として一般に認知されるようになってきているからである。2 つ目の反応は、「素敵な趣味」として賛辞を贈るというものである。これは、公言の主体が特に中高年の場合において多くみられる反応である。音楽に合わせて体を動かすこと、異性とのふれあいのなかで心身が刺激されることなど、社交ダンスを通して得られる経験は中高年の参加者の健康に大きく寄与するものである、という信念にこの反応は支えられている。

現在見られるこれらの反応に対して言えることは、かつての日本ではどちらの反応も今ほど見られなかったという点である。かつての日本における社交ダンスは、庶民とは別世界の「上流階級」の嗜みとして、あるいは、男性が女性ダンサーに「お相手」をしてもらうもの、または「不良のやるもの」（孫 2012：82）[1]であり、基本的には、一部の人々が特定の「囲い込まれた」空間で行うものであった（永井 1991：68-72）[2]。それに対して、現在では「大会で優劣を競うスポーツ」および「素敵な趣味」として、かつてよりも公の場でその活動履歴が披露されうるものに変化しているのである。

本章では、このような変化の背景を、国家による規制および社会的規範と当時の経験に対する愛好家の語を通して、「正しい社交ダンス」が整備されていく過程を概観する。

社交ダンスが日本に受容される過程は, その普及の度合いや社会的位置付けの観点から大きく次の 4 つの時期に区分できる。幕末から明治初期（第 1 期：社交ダンス前史）、1920 年代から第二次大戦（第 2 期：異文化受容の模索）、戦後から 1980 年代（第 3 期：「不健全」イメージの定着）、1980 年代から現在（第 4 期：上演作品化の進行）である。第 1 期および第 2 期については主に文献調査による資料を使用し、第 3 期、第 4 期については主として、当時を経験した人々に「現時点から当時を思い出して語ってもらう」方法によるものを資料として使用した。

第 1 節　第 1 期　社交ダンス前史（幕末から明治初期）

1-1．異文化との出合い

第 1 期は、1860 年代から明治初期にかけての期間であり、1883 年から 1889 年までの「鹿鳴館時代」と呼ばれる期間をその中核としている。1883 年に、西洋化のシンボルとしての鹿鳴館が東京（写真 1）に開館され、当時の日本人は西洋のダンスを初めて目にしたのである。この時期は「社交ダンス」という名称ではなく、「ダンス」「舞踏」「踏舞」「バル」「ボール」などの名称が男女 2 人 1 組を基本とする西洋のダンスを指すものとして使用されていた（佐藤 1971＝1860、渋沢 1928＝1867、村垣 1971＝1860、柳川 1971＝1860、）。そのため、正確には、この時期を社交ダンス「前史」という位置付けにしておきたい。

写真 1　鹿鳴館跡地（2012 年 6 月 29 日、筆者撮影）
※　東京都千代田区内幸町 1 丁目（日比谷公園の道向かい）

幕末から明治初期にかけて、日本人は西洋諸国の「異文化」と接触する。時にとまどい、時には肯定的な評価の対象となる西洋の「異文化」のなかにダンスも含まれていた。たとえば、1867 年のパリ万国博覧会への出展に同行した渋沢栄一の手記がある。渋沢は 1867 年 4 月 1 日、舞踏会に参加する機会を得た。招待客をもてなすために施された席上の花々やきらびやかな照明に圧倒されながら、渋沢は会の様子を次のように記録している。

「・・・其席に来れる賓客男女ともにみな礼服を盛んに飾り相集り互に観悟し音楽を奏し其曲に応じて男女年頃の者偶を選び配を求め手を携へ肩を比して舞踏す　其客の衆寡により幾所となく舞ふ　其法則ありて少年より習い覚ること通例なるよし大方暁頃に至りて散ず　是則好を結び歓を尽し人間交際の誼を厚ふするのみならず男女年頃の者相互に容貌を認め言語を通じ賢愚を察し自ら配偶を選求せしむる端にて所謂仲春男女を会すといへる意に符合し又礼儀正しく彼の楽んで淫せざるの風を自然に存せるならん　殊に博覧会の大典により国内事務局の催なれば國帝后妃はじめ貴族高官は勿論都下豪民集会し各国帝王貴族其他在留の諸官員盡く招待ありて・・・此の会を仏国にてハバル（ママ）と云恰も本邦の北嵯峨大原岐岨藪原等盆踊の類に似て大に異るものなり」

（渋沢栄一 1928＝1867：52-53、強調引用者）

参加者は「貴族高官」「豪民」「各国帝王貴族」「在留の諸官員」（上流階級、各国要人）などであったようだが、ここからは、渋沢が「人間交際」のためのツールとしてダンスをおおむね肯定的に評価している点がうかがえる。また、「男女年頃の者」という表現から、特に男と女の交際における最適な手段であると認識しており、その場を「礼儀正しく彼の淫せざるの風」が満たしている点で、「健全」なものであると見なしている。渋沢は、4 月 1 日以降も夜会、舞踏会に陪席する機会が数度あり、5 月 5 日には、当時のフランス皇帝、王妃が列席した 8,000 人規模の大舞踏会にも参加している。渋沢はこの時に経験した舞踏会や「夜茶の饗」（同上：63）への参加から、「人間交際」の重要性、そしてそのための手段としての舞踏会、夜会、舞踏に注目した。渋沢は「日本初」の夜会を開いた人物の一人であり、その会は 1879 年に駿河町三井銀行の三階建ての建物を会場にして、新年会として行われたものであった。

もう 1 点看過できない点がある。それは、渋沢がこの手記の末尾において、日本の盆踊りとの比較を行っている点である。渋沢は、フランスにおける「バル」と日本の北嵯峨（京都）等に代表される盆踊りが、似てはいるが大いに異なると述べている。「バル bal」とは、フランス語で舞踏会を意味する。ここで採用されている「フランスのバル」と「日本の盆踊り」の対比の背後には、明治期の禁止令につながる、盆踊りの「下賤」視がある（永井 1991：24）。

明治になると、日本各地で行われてきた盆踊りが禁止されるようになる。たとえば、最も早く禁止令を定めた群馬県では、盆踊りを「賤しき風俗」として 1870 年（明治 3 年）に禁止令が出されている。群馬県は、江戸時代中期に起源を持ち、現在にも引き継がれている「郡上おどり」が行われていた県である。その数年後には、京都や島根、秋

田、新潟などで相次いで同様の禁止令が出されている（下川 2011：212)。外来の踊りが導入される裏で、それまでにあった盆踊りが禁じられたのである。

「フランスのバル」も「日本の盆踊り」も、ともに人々が集い踊る行為である。しかし、踊りの形態だけを見るならば、後者が群衆に紛れて一人で踊るのに対し、前者においては特定の異性との身体接触が前提となっている。一見するところ、前者の方が男女間の親密度がより濃いものに見えるのだが、渋沢の目には、「フランスのバル」の方が「礼儀正しく彼の淫せざるの風」を備えているように映ったのである。

この時期の特徴は、西洋のダンスが上流階級といった一部の人々のみに行われ、舞踏会が上流階級のスキャンダルの場として見なされるようになり、間もなくその担い手もいなくなるという点である。

一方で、現在の日本で見られる、精緻化された技術体系に基づく社交ダンスの源流はこの時期の後半に求めることができる。20 世紀初頭は、1904 年にイギリスに「大英帝国ダンス教師協会（Imperial Society of Teachers of Dancing ; ISTD)」が創設された時期であり、日本の社交ダンス愛好家によって ISTD 発行あるいは ISTD の関係者によって書かれた「教科書」が取り寄せられ、研究され始めた時期である。ISTD は、当時のイギリス国内におけるダンスの無秩序性を問題意識に創設されており、1924 年には現在の社交ダンスの基礎となる「ボールルーム」部門が設置されている。

1-2．西洋のダンスと日本の踊り

それまでの日本に存在した踊りは「舞」もしくは「踊り」と呼ばれていた。日本の踊りを指す用語に「舞踊」があるが、この語はこの時期の「西洋の踊りの形式」（一対の男女が組み合って踊る形態）を指した「舞踏」等よりも後に日本に登場した言葉である。「舞踊」という語の創始者は坪内逍遥であると言われ、その 1904 年に発表された著作『新楽劇論』内においてであるとされている（宮内 2009：697)。坪内逍遥は「舞踊」という用語を提案し、舞踊革新運動、すなわち「舞踊を舞踊として再認識せんとする運動、固陋なる傳統の習癖を蹴破つて、舞踊藝術の純化を計らんとする運動」[3]を展開した（石井 1933：105-106)。「西洋の踊り」が 1867 年から「舞踏」、「踏舞」、「ダンス」、「バル／ボール」と呼ばれてきたのに対し、「舞踊」は 1904 年以降に使用され始めた言葉である。以降、男女が組み合って踊る西洋式の踊りは「舞踏」、日本式の踊りは「舞踊」や単に「（日本の）踊り」と呼ばれるようになり、両者は明確に区別されるようになった（cf. 村岡 1933：59-61、小野 1934：4）[4]。

しかし、なぜ男女が組み合う西洋式の踊りに「踏」、日本式の踊りに「踊」という語があてられたのだろうか。そのことを考えるうえで参考となる資料が図 2 である。

図 2　西洋人の目から見た「西洋と日本の踊り」

※　清水（1987：83）**より。**

作者のイギリス人画家、チャールズ・ワーグマン（1832-1891）は、幕末から明治にかけての日本の風俗を、漫画（ポンチ絵）という形で記録した人物である。彼の作品のほとんどは当時の世相を素描した絵であり、ワーグマンは日本初の漫画雑誌と言われる『The Japan Punch』を創刊している。図 2 はそのうちの 1 つで、1885（明治 18）年の 9 月号に掲載されたものである。説明には「ヨーロッパ人と日本人の踊り（Ballet)」とあり、「ヨーロッパ人は脚（legs）で踊り、東洋人は腕（arms）で踊る」と書かれている。この絵から推察するに、「ヨーロッパ人」のワーグマンの目には、足裏を床に付けたまま、上半身、特に腕を漂わせて踊る日本人の姿が印象的に映ったようである。そして、対照的に西洋の踊りは片方の脚（leg）で体重を支え、もう片方の脚（leg）を躍動させる踊りとして理解されていた。

一般に「legs」は「脚部（ももの付け根から足首まで)」を指す英語であるが、「足部（足首から下、foot)」を含むこともある。この点を根拠に、西洋の踊りに「踏」とい

う語が充当されたと主張することも可能であるが、図をより詳細に観察すると事情は違ってくる。

図2の上部に示された「脚」で踊るヨーロッパ人は2人とも片足で立っているのだが、いずれも支え足の爪先で立っている。足の裏を床に付けて「踏む」動作ではなく、爪先で体を支えることがヨーロッパ人の踊りの特徴として描かれているのである。つまり、この図のヨーロッパ人の踊りには「踏」の要素が含まれていない。したがって、「legs」という説明のみを根拠に、西洋の踊りに「踏」の語が充当されたと判断するには無理がある。

西洋の踊りのうち、バレエ（Ballet）と呼ばれるものは、それが日本に紹介された明治期から「西洋舞踊」や「現代舞踊」などと呼ばれ、別名「爪立舞踊（トー・ダンス）」とも呼ばれていた（石井 1933：40）。バレエは足の裏を床に付ける時間よりも爪先立ちで踊る時間の方が長い点が特徴的であり、この点からバレエは「爪立舞踊」と呼称されるようになったのである。一方、後に「社交ダンス」と呼ばれる一対の男女が身体を接触させてる踊りには「踏」の語があてられることがあり、同じ「西洋の踊り」でも「舞踊」に分類されるものと「舞踏」に分類されるものがあるということを理解しておく必要がある。つまり、前者に属するのがバレエであり、主に後者に属するのが、一対の男女が身体を接触させて組む形式の西洋の踊り、すなわち後の「社交ダンス」である。ここでは、あくまで「西洋の踊りの形式」のうち、「一対の男女が組んで踊るダンス」に対して「踏」という語があてられていることを指摘するにとどめたい。

時代が下るにつれてこれらの区別は曖昧になり、社交ダンスを指して「社交舞踊」とも呼ぶようになる。現在も社交ダンスのことを社交舞踏と呼ぶのは、「踏む」点を意識した愛好家か、学生競技ダンス連盟においてである。

以上から、この時期においては、日本の踊りとともにバレエに対して「舞踊」という名が使用され、西洋の踊りのうち「一対の男女が組んで踊るダンス」に「舞踏」という名が使用されていたことが分かる。しかし、ワーグマンの絵にも見られたように、日本の踊りと西洋の踊りの決定的な違いは、動きが特徴的に現れる身体の部位が、日本では「手」であり、西洋では「脚」であったということである。現在の整備された社交ダンスの教科書の内容は、そのほとんどが脚（足も含む）に関する規定であり、実際の指導も「足型（ステップ）」の習得から始まることが一般的である。このように、現在の社交ダンスにおける「足型」の重視は、この時期から始まったとも言えるのである。

第 2 節　第 2 期　異文化受容の模索（1920 年代から第 2 次大戦）

2-1．異文化としての「男女 2 人 1 組」

第 2 期は、1920 年代から第 2 次世界大戦にかけての期間であり、この時期の特徴は、知識人たちを中心に、異文化としての社交ダンスの日本への「移植」が模索された時期である。第 1 期の特徴が、政府要人や上流階級のごくわずかな人々による異文化の「消費」だとするならば、第 2 期は、知識人や愛好家達による普及や「加工」を特徴とする。

「上流階級のスキャンダルの場」としての社交ダンスは、いったんその人気が下火になったものの、時代が大正になるとともに再び注目を集めるようになる。この時期は愛好家や社交ダンスに注目する知識人達を中心に、社交ダンスを普及するための様々な取組みが行われた時期でもある。そのうち、現在につながる社交ダンスの普及に尽力した重要な人物に加藤兵次郎（1890-1954）[5]がいる。なかでも、今日のダンスホールの原型を日本にもたらした点で、日本の社交ダンス史を語る上で欠かすことのできない人物である。

函館出身の加藤は 1919 年に初めて西洋への旅行に出かけている。アメリカのサンフランシスコを皮切りにヨーロッパ大陸へ出向き、各地でダンスホールを見学し、自身もその場に参加している。加藤はこの時の記録を『海外舞踏場視察記』（1933 年）にまとめている。加藤によれば、西洋の舞踏場（ダンスホール）には次の 5 種類があるという。⑴タクシーダンスホール、⑵パブリックダンスホール、⑶クラブダンスホール（ナイトクラブ）、⑷キャバレー、⑸ホテルのボールルームである（加藤 1933：164-165）。

加藤は、日本におけるダンスホールの導入に際して、特にホテルのボールルームを理想としていた。視察したホテルのボールルームでは、上流階級の人々が「社交」の一環としてダンスをし、会話や食事をしていたという。しかし、加藤が日本に紹介したものは、当初、客とダンサーが金銭を介して踊る「タクシーダンスホール」であった。この名は、ダンサーと 1 曲踊るたびに料金が発生する仕組みが、一定の距離、時間を走ると料金が加算されるタクシーの料金体系に似ている点に由来する。加藤は、ダンスホールに対価を受け取って客と踊る「職業ダンサー」がいることに対して、一貫して否定的な立場をとっていた。しかし、日本に社交ダンスを踊る文化が根付くまでの間は、暫定的ではあるがタクシーダンスホールの形態に依拠せざるを得ないと考えていた（永井 1994：62）。金銭を介してダンスの相手を務めるという「職業ダンサー」の出現と、それを求める客によって、その後の日本におけるダンスホールのあり方が方向付けられていったのである。

一方で、加藤は当時、イギリスのダンス界の有力誌 *The Dancing Times* に日本の社

交ダンス事情について英文で寄稿している（James 1930）[6]。このなかで加藤は、1920年代の日本では、西洋人の多く住む兵庫（神戸）、神奈川（横浜）、東京の3地域を除き、特に年配者の間で社交ダンスへの抵抗が依然として強いことを報告している。そして、その理由には、これまで日本人が習慣として身に付けてきた「男女七歳にして席を同じうせず」の教えがあり、これが我々日本人を「不自然に非社交的にしている」（同上：560）と述べている。加藤は、このような「非社交性」はこれからの日本を世界から孤立させるとしたうえで、社交ダンスがこの状況を改善する働きをすると主張した。

加藤はこの信念のもとに、1920年には函館の実家近くの函館港北埠頭にダンスホールを建設している。そこには、150人近いメンバーが参加し、日本人と外国人居留者によるダンスを通した交流の場が生まれていた。加藤はその後、日本に社交ダンスを普及させるために、「プロのダンスパートナー」のグループを大阪で組織している。ダンスホールに妻を連れてくるのに難儀している男性や、ダンスはしたいが一緒に行く相手がいない青年たちのために、ダンスの「お相手」をするダンサー（職業ダンサー）を育成したのである。暫定的とはいえ、加藤自らが育てた職業ダンサーは、現在の日本の社交ダンス界にも引き継がれている。ただし、現在との違いは、この当時はダンサーといえば男性の相手をする女性のことを指していたのが、現在では女性の相手をする男性を指すことが一般的になっている点である。

2-2．社交ダンスと盆踊り

大正期に活躍した民俗学者の小寺融吉は、日本における「社交ダンス」とそれまでの日本の文化的土壌との関係について次のように述べている。

「外国には社交舞踏といふものがある。・・・日本の農村の舞踊を見て・・・常に奇異の感に打たれるのは、日本人が『一対になって舞踊する』観念のない事である。・・・男と女で舞踊する、といふ観念が、日本と外国と非常にちがふ。元より盆踊の大群衆の圓形舞踊に於て、異性が加はつてゐるといふ事実は、大なる歓喜ではあるものゝ、衆人環視の前で、ジョオジとメリイが舞踊する如く、太郎とお花が舞踊しはしない。」

（小寺 1928b：51-53）

この主張を補強するように、小寺は後に盆踊りについて言及し、その精神的効用をたたえている。たとえば、1941年刊行の『郷土舞踊と盆踊』（桃蹊書房）のなかで、「…盆踊をやつて見ると、踊るといふ事は實に好い事だ、自力更生の意氣が燃える、憂鬱が消えてしまふと悦ぶ。ここに於て今年は不景氣だが、愉快に踊らう、踊れば元氣も出よ

うといひ出すやうにもなる。」（小寺 1941：146-147）と述べている[7]。さらには、同書の脚注のなかで、盆踊りの祭囃子によって自殺を思いとどまった青年の逸話を挙げ、日本人にとっての盆踊りの意義を説いている（同：147）。

社交ダンスとの関係でいうと、小寺は同書の別の箇所で、盆踊と社交ダンスを対比させて次のように語る。

「腹の中にたまつた惡い氣持は何等かの形式で、外に出してしまへばサツパリする。大きな聲で唄ひ力一杯をどるのは、その一例である。日本の盆踊は外國の社交舞踊のやうに、二人の男女が相擁して踊るのは稀で、個人の自由が發揮されるのも、この目的から云へば適當でもある。相手と共に踊るなら、相手を念頭に置かなければならない。我を忘れるといふ事は出來ない。」（小寺 1941：149）

ここで言われている「社交舞踊」とは、男女が 2 人 1 組で踊る踊り、すなわち社交ダンスのことを指している。この「社交舞踊」を念頭に置いて小寺は、盆踊りは「社交舞踊」とは違い、特定の相手と密着して常に一緒に踊る必要のない形態の踊りであり、それ故に相手への気遣いの労が存在せず、忘我の境地に至り日々の憂悶を発散する機会に恵まれていると指摘している。総じて、小寺は日本の盆踊りを高く評価し、対する西洋の男女 2 人 1 組の踊りに否定的な態度を表している。

加藤兵次郎のように、西洋で見知ったダンスを直接日本に導入しようという動きの一方で、海外からもたらされる新しい踊りを、日本の踊りとの交流を通して新しく作り替えようという動きもあった。たとえば、ともに音楽学者である田中正平と田辺尚雄による「惣踊／家庭踊」という取組みである。

「惣踊（そうおどり）」とは「西洋の社交ダンスからヒントを得て、日本のインテリ階級の家庭を中心として、上品な日本的な社交舞踊として作られたもの」（田辺 1981：308）であり、後に「家庭踊」と呼称されるようになる。「惣踊」は、明治後期から大正期にかけて日本の音楽水準の向上に尽力した田中正平が「美音倶楽部」（1908 年発足）という団体を中心にして普及を図ったものである。「美音倶楽部」の活動内容は大きく次の 3 点であった。1 点目が「家庭的な遊芸趣味の楽しみ会」であり、2 点目が「山村流舞の講習」、3 点目が「一同で楽しむ惣踊（後の家庭踊）」である。田中正平はドイツへの留学中、家族や知人の間で日常的に行われていたダンスが家庭の雰囲気をなごやかにしているということを肌で感じ、それに当たるものを日本的な舞踊をもとにして日本の「中流以上の家庭」の間にも普及させたいと考えていた。ここで想定されている「日本的な舞踊」の範型は日本舞踊のことで、特に当時の上方で隆盛を極めた山村流の舞踊

のことであった。山村流の舞踊は江戸時代後期の大阪に創流されたものである。田中の目には、山村流以外の日本舞踊には、家庭内で営まれるには格式が高すぎるものや、舞台で舞うことを建前としているものもあり、家庭の趣味としては不適格と映ったようである。田中は、厳しい稽古に基づいた美しい所作でも、「見せる」ための踊りでもない、より気楽なものとして「惣踊」を位置付けようとしたのである。

田中の弟子筋に当たる田辺尚雄[8]は師の意志を継ぎ、「惣踊」を「家庭踊」と改名しつつ「家庭踊普及会」を中心に研究・普及活動を継続する。

「田中先生が長期のヨーロッパ滞在中、西洋の家庭の人達が楽しくダンスを行っている状態を見て感ずる所あり、当時に日本の家庭が家族中心の趣味に欠けて居て、たまに趣味を持つ家庭があっても、父と母と子供が互いに無関係な娯楽を持つために、家庭としては寂しく、ために主人は娯楽を花柳界に求め、家庭は一層寂しいものとなる状態であった。それに日本芸術として世界に誇るべき舞踊も、芸妓や俳優（当時は河原乞食という観念が失せなかった）の専業として家庭の紳士淑女の行為としては恥ずべきものとの観念が失せず、又各農村漁民の間には立派な民踊（盆踊り）があっても、これを野蛮なつまらぬ娯楽として賤視していた状態であることを、田中先生は深く慨嘆され、この日本芸術の真髄を害（そこな）うことなく、日本舞踊の芸術性を基本として、誰でも容易く行い得てしかも各自が楽しく行い得るような踊（日本式社交ダンス）を創作されたのである。」（田邊 1981：308）

田辺の言葉の背景には、先にも挙げた「盆踊り禁止令」がある。それまでの日本において各地に多様な形態で存在した「盆踊り」は、明治の開化にあたって一斉に取締の対象となる。ダンスという点では同じであるにもかかわらず、外来のダンスを優遇し、それまでの日本の盆踊りを禁ずる政府の行為に、田辺は異を唱えた形になる。このような背景のもと、田辺は田中の試みを指して「日本式社交ダンス」と呼び、2 種類のダンスを結びつけようと試みる。田中や田辺の試みは、それまでの日本において行われてきた「群衆にまぎれて踊る」ことを特徴とする盆踊りと、「男女 2 人 1 組で踊る」ことを特徴とする西洋の社交ダンスを融合させようとした画期的な試みであった。

写真 2 には、田辺の妻の八重子を男役に、長女の美津子を女役のモデルとして、小唄「梅は咲いたか」に合う振り付けを踊る様子が写されている。着物姿の母娘が江戸の端唄に合わせて西洋式の身体接触を伴う「2 人 1 組」の形式に則って踊る姿は、「日本」と「西洋」との出合いをこの上なく印象的に物語るものである。

「梅は咲いたか」(男役妻八重子，女役長女美津子，宅の座敷にて)

写真２　「日本式社交ダンス」の実践例

※　田邊（1981：313）**より**

田辺は「上流社会」の人々が、能などの「進歩した」趣味から花柳界の「極下等な」趣味へ移りつつある状況を憂い、この「望ましくない」状況を改善するための方策として次のように述べている。

「私は茲に、従來の踊を土臺としたものの上に、能に代るやうなもので、誰にも速く了解が出來て、一般の趣味に投ずるやうな新しい踊を拵へたら好いと思ふ。調子の簡単な西洋のダンスなどは到底日本人には不適當であるから、古くより傳つてゐる日本特有の盆踊り等の中から、佳いものを採つて來て之を巧みに改○○（判読不能）て行つたならば、十分その目的が達せられやうと思ふ。」　（田邊 1910）

ここには、日本にも家庭で踊れるような、上品だが気楽に楽しめる踊りを作りたいという田辺の思いが表れている。特に、西洋由来の新しい踊りをそのまま受容するのでは

なく、むしろそれまでの日本に存在した「盆踊り」をベースにした踊りの制作を志向する様子がうかがえる。

また、この時期には、日本において社交ダンスをどのようにとらえたら良いのか、という点に関する論稿が、社交ダンスに関心を寄せる知識人達の間でいくつか発表されている。たとえば、当時、いくつものダンスホール建築を手がけた建築家の小野薫は次のように残している。

「勿論盆踊の音楽のリズムといひ、舞踊といひ非常に原始的であり、野趣的であり、西洋音楽によつて教育された大正、昭和の青年男女には、ぴつたりこないのは勿論であるが、日本精神復興期にあたる今日、一つこの國粋の盆踊が地方農村において大々的に復活されて、その上に盆踊の日本式リズムがもつと西洋化され且つ近代化され、そして若し近代的農村ダンスと云ふが如きものが創生されるならば疲弊した農村への更正策の一つにもならうと思ふ。」

（小野 1934：5）

小野は、西洋のダンスに一定の評価を与えつつも、近代化を通じた盆踊りの復権を志向している。つまり、小野の主張には、西洋のダンスを一方的に「移植」するのではなく、自文化の復権、異文化と自文化との融合を重視する姿勢が見られる。この点は田中や田辺と共通する。

また、小寺、小野に共通して見られるのは、西洋の社交ダンスに対応する日本の舞踊を盆踊りに見出している点であり、この観点から両者の相違点を指摘している点である。

他にも、同時代の伊藤正文は、大阪市技師の肩書きを持つ建築家として、また自らも社交ダンスを嗜む愛好家として、日本における「異文化」としての社交ダンスを次のように表現している。

「社交ダンスは最高の儀禮である」と云ふ觀念が、歐米人士の生活様式に一つの軌範を與へてゐるが、丁度我國に於ける茶道の精神所作が、日本人の生活に社交上の形式を作つてゐるのと誠に良く似てゐる。ボールルームの建築も亦意匠技巧に於ては千差萬別であるとは云へ、社交作法の道場として、それが高級である程贅を盡し、目には見えぬ凝つた設備が施されること等は、一見質素な茶室の構成の凝り方と、其の心持に於ては相通ずるものがある様に思はれる。ダンスのパーティと茶會とを思ひ合せても主客の關係、集りの前後の儀禮作法にまで似たものがある。

（伊藤 1935：1）

伊藤は、自らも社交ダンスに関わるなか、社交ダンスという「異文化」を日本古来の

茶道に類するものとして「翻訳」している。そして、社交ダンスを、本能を解放するための手段というよりも「儀礼」としてとらえ、その遂行過程で浮かび上がる欧米人に対する「軌範」的な機能を、日本人が茶道を通して身につける「精神所作」に対応させている。このように、ダンスは本能を解放するための手段としてよりも、ダンスをする際に要求される礼儀作法に自らの意思で参加するべきものとして描かれている[9]。

一方で、教師達によって、海外、特にイギリスの教科書が研究され始めたのもこの頃である。なかでも、東京のダンス教師による技術研究団体「モダン・ウォルサーズ」は、「マンスリー・レター・サービス（Monthly Letter Service；MLS）」という「通信教育」の冊子を、それが創刊された 1933 年から取り寄せ、研究の重要な資料として活用してきた。

以上のように、この時期は、日本にとって社交ダンスとはどのような存在か、どのように日本になじみ得るか、という点が、知識人達によって模索された時期であった。日本における社交ダンス研究の第一人者である社会学者の永井良和によれば、明治後期、大正期（1920 年代～30 年代）の社交ダンスの特徴は、他の時期に比べて最も「ダンスホールの時代」と呼びうるものであった（永井 2007：661）。つまり、社交ダンスを踊るためだけにダンスホールという建築物が造られ、社交ダンスを踊るためだけにその技術水準の向上が図られた時代である。

後の時代には、ここに、酒を飲むスペースや音楽演奏以外の余興の余地が入り込み、社交ダンスが「不健全」「反道徳的」と称されるような社会的評価を生むこととなる。しかし、少なくともこの時期の社交ダンス界が有する後の時期と一線を画する特徴は、その担い手達が異文化としての社交ダンスに敬意を払いつつ、盆踊りといった従来の日本の文脈とすり合わせながら、換骨奪胎を目指していた点であろう。

知識人や愛好家による取組みのもと、徐々に庶民階級にも社交ダンスが広まるようになる。1920 年には、日本初のダンスホールが横浜鶴見の花月園に設置される。関東大震災を経て、1920 年代の半ば頃には、東京、大阪を中心にダンスホール、社交ダンス教室が簇生するようになる。しかし、この時期から社交ダンスは警察の取締の対象にもなる。その表れが、1925 年の警視庁保安第 3690 号における規制である。ここでは、「ダンスホールハ外部ヨリ見透シ得サル構造ト為スコト」（永井 2002：46）という規定のもと、「身体を接触させる男女の交流は公の場から隠されるべき」（同上）という思潮が法規制のレベルで明確に打ち出されたのである。その 3 年後の 1928 年には「舞踏場取締規則」も施行されており、「高尚な趣味」として社交ダンスを日本に根付かせようとした人々の願いとは逆に、その後の日本における「取締対象としての社交ダンス」という社会的位置付けがこの時期から始まったのである。

第 3 節　第 3 期　「不健全」イメージの定着（戦後から 1980 年代）

3-1．風俗営業取締法と「暗い」ダンスホール

第 3 期は，第 2 次大戦後から 1980 年代にかけての期間であり，「社交ダンス＝不健全，売買春の温床」というイメージの定着および，それへの反対運動として「社交ダンス＝（健全な）スポーツ」という戦略が、社交ダンス教師や愛好家らによって打ち出された時期である．

社交ダンスは、1920 年代の時点ですでに警察の取締の対象となっていたのだが、戦後すぐに、その後の社会的評価を決定付ける出来事が起こる。それが占領軍の兵士向けに用意された特殊慰安施設協会の設置である。特殊慰安施設協会とは Recreation and Amusement Association の日本語訳であり、通称 RAA と呼ばれている。敗戦後間もない 1945 年 8 月末に設置された同施設は、当時、「性の防波堤」や「肉体の防波堤」とも呼ばれていた（永井 2002：52)。RAA にはいくつかの種類の施設があり、社交ダンスは「キャバレー部」において営まれた。RAA は性病の蔓延を主な原因として、半年足らずで廃止になる。一方で、公娼制度（娼妓取締規則）が 1946 年に廃止されるに伴い、遊郭で働いていた女性達が営業場所を喫茶店（特殊飲食店）に移すようになる。これらの店は「特殊喫茶」や「社交喫茶」と呼ばれていた。そこに戦前から「キャバレー」を名乗っていた店も合流し、同じ「社交喫茶」の名の下に遊郭営業とキャバレー営業が混在することとなった（同上：57)。「社交」という言葉が「不健全」と結びつけて語られるのは、この頃からだと思われる。この間に形成された社交ダンスに対する負のイメージが、社交ダンスを「売買春の温床」「不健全、不道徳」と結びつける社会的評価を生むことになる。

1948 年には、「風俗営業取締法」（通称：風営法）が制定され、社交ダンス関連施設（ダンスホール/教授所）はこの法の下に営業許可を義務付けられることになった。同法に規定された「風俗営業」とは、次の 3 種に該当するものを指す。［第 1 号営業］待合、料理店、カフェーその他客席で客の接待をして客に遊興又は飲食をさせる営業、［第 2 号営業］キャバレー、ダンスホールその他設備を設けて客にダンスをさせる営業、［第 3 号営業］玉突場、まあじやん屋その他設備を設けて客に射幸心をそそる虞のある遊技をさせる営業であり、ダンスホールおよび教授所は第 2 号に位置付けられた。ここから言えることは、法による規制対象が、「接待・飲食」「ダンス」「賭博」の 3 要素によって定義されることになったということである。

当時の人々にとって社交ダンスとはどのような存在だったのか。昭和を代表する漫画家、長谷川町子の「サザエさん」にそのことを物語る作品がある（図 3)。

図 3　「サザエさん」に見るダンスホールのイメージ

※　『朝日新聞』1955 年（昭和 30 年）3 月 24 日掲載

女性にとって普段は行けないようなダンスホールに「話のタネ」にと入ってみると、会議をしているはずの夫とダンスホールで鉢合わせをする。妻は周囲のツアー客が萎縮するほどに憤慨するという場面がここには描かれている。3 コマ目に表れるお店の女性はおそらく「ダンサー」である。化粧をし、営業用の衣装を身につけ、ハイヒールを履いたその姿は、当時の「職業ダンサー」を想起させる。1 人もしくは複数人で入店した

男性客が店に在籍するダンサーを指名し、30 分単位で「パートナー料」を支払うという仕組みのもと、ダンスを踊る。当時のダンスホールにはこのような風景があったのである（永井 1991：180-188）。

1940 年代後半、1950 年代当時の様子を高田さん、近藤さんは次のように語る。

［高田さん］（85 歳、女性）

20 代のとき（1949 年～1959 年頃）、東京に母親と住んでいました。私は、当時は（社交）ダンスはしていませんでしたが、周囲の話は聞いていました。友達の中には「編み物を習いに行く」と親に言って踊りに行っていた人もいました。他にも「日舞に行く、民謡に行く」と言って、わざわざ着物まで包んで準備して（実際はダンスに行く）。主人に内緒でっていう人もいました。その時の（ダンスの）イメージとしては、「男女・薄暗い・お酒」という印象。母親は（私がダンスをすることに）反対していました。

（2014.3.12）

［近藤さん］（82 歳、男性）

ずっと札幌で仕事をしてきました。在職中（1950 年代頃）は忙しくてダンス教室に通う暇がありませんでした。だから何もステップを知らなかった。でも、仕事終わりにキャバレーにはよく行きました。ああゆうところはチークダンスだし、暗いし、抱き合ってただ揺れているだけだからステップなんてなにもなかったです。

（2014.3.21）

チークダンスとは文字どおり、ほほ（cheek）とほほ（cheek）を寄せ合うほどに接近した状態で踊るダンスである。この特徴は、音楽に合わせて「ただ揺れる」だけに近い動きである。当然ながら、明文化された公式のステップも必要とされない。周囲から見れば、スポーツとして汗を流すわけでも、訓練を積んで素晴らしい見せるわけでもなく、ただ男女が睦み合うだけの行為に映ったことが想像される。

当時大学生だった山田さんは次のように語る。

［山田さん］（82 歳、女性）

昔（1950 年頃、20 代前半）に社交ダンスに出合いました。私は積極的ではなく友達に誘われたら行く程度。戦後に帝国女子医学薬学専門学校（現東邦大学）に進学しました。千葉の津田沼には焼け出された大学が集まっていました。だから学生が多かった。学生はみんな（社交）ダンスをやっていて。順天堂のホールかなんかに毎晩のように集まって（屋外、芝生の上）、誰

かがレコード持ってきて、それに合わせて踊って。お金がいらなかったからね。私は友達が夜の 1 時とか 2 時とかに帰ってくるのを待ってて、寮の玄関の閂（かんぬき）外して。舎監の先生が夜見回りにくるんだけど、布団にタオルなんか入れて、寝てるように見せて（部屋は 4 人部屋。寮自体には 150 人程の学生が住んでいた。）。私なんて留萌（北海道北西部）の田舎から出てきたから、男の人と手をつなぐなんて。男の人と女の人が一緒になるってことがどういうことか全然分かってなかったもの。それこそ赤ちゃんってどうやってできるの？なんて思ってたからね。本当になんにも知らなかったの。

（2012.6.14）

山田さんの語りからは、当時の大学生にとっての共通の娯楽が社交ダンスであったこと、さらには、社交ダンスが男女の出会いの手段にもなっていた点がうかがえる。

3-2. 「正しいダンス」の登場

では、当時の状況に対して業界団体はどのような反応を示したのだろうか。社交ダンス教師による組織として、日本社交舞踏教師協会（The Nippon Association of Teachers of Dancing ; NATD）が 1945 年に発足している（1950 年に社団法人化）[10]。当組織の発行する会報『Ballroom Dance』に沿って、戦後の日本における社交ダンスの置かれた状況および教師たちがその状況をどのようにとらえていたのかを検討してみたい。

誌面には、今後の日本における社交ダンスの社会的地位向上に対して寄せられた教師達の提言のほか、技術の解説やマナーに関する質疑応答集が掲載されている。おおむね、これからの社交ダンス界に対する理想が熱意を持って語られている印象を受ける。

『Ballroom Dance』の 1959 年 3 月号に掲載された座談会録「どうするか、どうなるか」には、当時の社交ダンス界の中心人物および有識者による鼎談が記録されている。話者は、医師でもあり、第 4・5 代東京都知事であった東龍太郎、NATD 創設に参画した助川五郎、助川とともに東京におけるダンス普及に尽力した原潔の 3 名である。座談会は、1959 年 2 月 10 日に東龍太郎の後援会事務所にて行われている。当時は、社交ダンス教室を開設、営業するにも、風営法のもとに管理されていた。このうち、原と助川は、取り締られるべきダンスとそうではないダンスを明確に区別して、次のように述べている。

「ホールにはトンデモナイ連中が常連化してトグロを巻いていたために、健全な人達は、その雰囲気に辟易して寄りつかなくなったわけです。ですから、ホールといえば不良の巣みたいで、三面記事のマーケットであり、事件メーカーでもあったような仕末でした。このような犯

罪と悪徳の温床となったホールを官憲が取締るのは当然ですが、といって犯罪の陰にダンスありでは、ゲイがなさすぎます」（助川、p.15）。

「社交ダンスが遊びと同じ眼で見られているのが残念であり、それが発展して、遊びがダンスそのものであるという誤解をもとに取締られている現状では、正しいダンスの普及発展は困難であると思うのです」（助川、p.15）。

「…むしろ悪用されないように、技術にしても精神面でも、手綱をとっているのが私どもの立場であり、教習所の使命であるのですが、その私どもの手綱が風俗営業に括られているとあっては、これ以上威勢のいいことなどいっていられません」（原、p.14）。

「不良の巣」、「三面記事のマーケット」、「犯罪と悪徳の温床」などの言葉に表れているように、当時のホールとは、社交ダンス教師の目には、「自分たちと同じだと思ってほしくない」不名誉な存在として映っていた。そのような状況に対して座談会で共有されていたのが、「正しいダンス」を普及させることが教師の役割であるという意識である。ここに見出せるのは、ダンス教師・有識者の使命感とも呼べる意識であり、「正しいダンス」を提供する教師の地位を確認する姿である。そして、自分たち（教室）が提供する「正しいダンス」は世間一般で言われているいかがわしいダンス（ホール）とは無関係であるという姿勢が明確に示されている[11]。座談会は、不道徳イメージを払拭するために啓蒙活動が必要であることが確認されて終了している。東は「要は万人が、成程ダンスはこういういいものであったかこれなら是非、息子や娘にもやらせなくてはいけないと、膝を乗り出させるまでに認識を深めて貰うよりほかにない。」（p.16）と結んでいる。ここで明確に表された「正しい／正しくない」という構図が現在に引き継がれていくのである。

これを画期として、「不名誉」な社会的位置付けに対する対抗運動が、社交ダンス教師や愛好家を中心に行われるようになる。その戦略として採用されたひとつの理論的根拠が競技会開催を具体策とする「正しいダンス」の発信であった。

では、当時の社交ダンス教師達にとっての「正しいダンス」とはいかなるものだったのか。それは、正しい技術を習得したうえで踊る社交ダンス、マナー・エチケットをわきまえたうえでの社交ダンスである。特に 1 点目に関して具体的方策とされたのが競技会であった。社交ダンスとは「売買春の温床」でも「不道徳なもの」でもなく、健全な「スポーツ」である、ということを主張することによって、社交ダンスの社会的な地位の向上が目指されたのである。1955 年には、イギリスからレン・スクリブナー、ネリ

一・ダガン組を日本舞踏競技連盟（Nippon Competition League of Ballroom Dancing）[12]と日本社交舞踏教師協会（NATD）が共同で招聘し、社交ダンスのイメージアップを図っている。イギリス式で踊る「本物」の社交ダンスを目にした衝撃から、社交ダンス界は「スポーツ」としての自己規定をいっそう加速させていく。このような自己規定の過程で進められた社交ダンスという文化領域の輪郭の明確化は、その後の現場の社交ダンス教室のあり方や、その他のダンスホールやキャバレーなどの社交ダンスを楽しむ場のあり方にも影響を与えていく。

3-3．習い事としての社交ダンス

では、社交ダンスが「スポーツ」としての自己規定を志向し始めた当時の社交ダンスは、参加者にとって具体的にどのようなものとして経験されていたのだろうか。ある愛好家の経験を事例として検討してみたい。村中さんは、和歌山県出身の 84 歳の男性であり、現在は札幌に暮らしている。中学 2 年生の時に終戦を迎え、その後、大阪での仕事を経て、35 歳のときに札幌に転勤になる。筆者が村中さんと初めて出会ったのは、札幌市東区にある札幌東老人福祉センターの「スポーツダンス講座」であった。2012 年 4 月 6 日、前任の講師から引き継ぐ形で、筆者が同講座の講師として活動を開始したことがきっかけである。

同講座の特徴を簡単に説明すると、ここには、60 代から 80 代にかけてのいわゆる高齢者が集まり（平均して毎回 70 人ほど）、講師の指導のもとに社交ダンスが踊られるという内容になっている。「スポーツダンス」という名称は前任者（82 歳、女性、2012 年現在）によるものである。前任者は、社交ダンスを競技にしたものを普及することを目指す日本ダンススポーツ連盟（JDSF）の北海道支部の理事であったため、「社交ダンス」という名称ではなく、「スポーツ」を冠した名称にしたという（2012.6.7、前任者への聞き取り）。

活動時間は毎週金曜日の午前 10 時から 12 時までであり、祝日を除き毎月第 1・2・3 金曜日に開催される。講座には講師を補佐する形で、「お当番」と呼ばれる世話役が 5 人いる。通例では 5 人のうち、1 人の男性が「会長」を務め、他の 4 人は全員女性で、会長の補佐役に回る。講座中は、講師の指示のもと、参加者を並ばせたり、音楽をかけたりすることが「お当番」の仕事となる。月に 3 回の講座の日以外にも、ほぼ毎週の土曜日か日曜日の全日、自主的に集まって練習会を開いており、そのときのまとめ役を「お当番」の人びとが担当している[13]。

この講座を通して筆者は村中さんと知りあった。2014 年現在、84 歳の村中さんは、35 歳のときに札幌へ転勤になるまで大阪に暮らしていた。1950 年代の大阪での社交ダ

ンスの様子について村中さんは次のように語る。

［村中さん］（84 歳、男性）

26 歳（1957 年）の時に初めて大阪のダンス教室へ行きました。教室に行くと、最初に先生から「あなたはしっかりやりたいですか？それとも簡単にやりたいですか？」って聞かれました。僕は「しっかりやりたいです。」と言うと、「じゃあ、シャドー（ひとりで踊りの練習をすること）。」と言われました。教室のなかは混んで混んで、座るところがないぐらいでした。飲み物もなくて、先生が呼んでくれるまでシャドーして。教室のなかは若い人ばかりでした。男女半々ぐらいですかね。今ほど女性が多いというわけではなかったです。僕らの頃は、他に娯楽なんてありませんでしたから。昼は野球をやって、夜はダンスをするという具合。「ダンスは不良のするものだ」というのは、ずっとありましたね。最初はクイックステップから練習しました。それから、ワルツ、タンゴと。ラテンは最初は（先生は）教えなかったです。

もともとは、父親がダンスをしていたのが大きいです。父は神戸でダンスをしていて。父の話だと、ダンスができるお店に行って女性のダンサーに踊ってもらうようなところみたいでした。父からは「きちんと習いなさい。」と言われました。僕が 20 歳の頃、父が脳溢血で亡くなり、大学を中退して働き始めました。働き始めると職場の組合主催のダンスパーティーがよくありました。組合の軍資金稼ぎのために開いていて、しょっちゅうありました。ダンスパーティーは、「巨大な洗濯機」の中にいるみたいでした。大きなステップなんてとてもじゃないけどできませんでした。いざ曲が始まったら、やってやろうっていうステップを広いところに向かって踊り始めるんですが、でもひとまとまりのステップが終わるともう周りはぐちゃぐちゃで、真ん中に閉じ込められる感じで。本当に男女入り乱れて、というような。あれだったら「訳あり」って言われても仕方がないところもありましたね。

（2014.2.26）

村中さんの語りから浮かび上がる、現在との比較から重要な点は次の 2 点である。

1 点目は、現在の 70 代、80 代のいわゆる高齢者にとって、社交ダンスが「世代共通の趣味」であったという点である。この点は、高齢者（社交ダンスに現在も参加していない人も含めて）へ聞き取りを行うときに常に感じた点である。加えて、当時の教室や職場のパーティーにおける盛況ぶりを聞くに、そのようにとらえて間違いではないだろう。先述の山田さんのように、仮に自身がそれほど関与していなくても、周囲の友人や知人が社交ダンスを踊る姿を目にしていたことは想像に難くない。

2 点目は、当時は技術の巧拙を現在ほど意識することがなかったという点である。「混みすぎて向こうが見えない」ほどに混雑するフロアでは、村中さん自身も「踊れない悩

みはあっても、見られて恥ずかしいというのはなかった。」という。それに比べると、現在は、特に、初心者の男性にとっては「やり辛い」状況にある。つまり、今日の日本の社交ダンスの場では、数のうえでは女性の方が圧倒的に多く、男性の参加者が少ないために、「いきなり目立ってしまう」のである。

1950 年代は、社交ダンスが全国的に「爆発的なブーム」（永井 2002：97）になっていた時期である。札幌は 1950 年代前半には「キャバレーの時代」（金子 1998：67）と呼ばれ、代表的なキャバレーが軒を連ねていた。時代は、ナベ底不況から岩戸景気に移った頃であり、キャバレーだけでなく、カフェーやバーも潤ったという。その後、東京の資本の進出もあり、過当競争になる。1980 年代に業界の衰退が始まるまで、キャバレー業界は成長を続けていく。

この時期には、キャバレーやダンスホールだけでなく、ダンス教室の開業も相次いだ時期であり、「習う」ということが社交ダンスへ参加する際の代表的なあり方として社会的に認知され始めるようになる。村中さんのように社交ダンスを「しっかりやる」若者で教室がにぎわい、各人が先生に呼ばれるまで黙々と一人で練習する姿は、さながら師匠に稽古をつけてもらう生徒のようである[14]。当時を知る伊藤さんは次のように語る。

［伊藤さん］（84 歳、女性）

ダンスするなら教室に行かなくちゃ、と思っていました。30 代のときに初めて教室に習いに行きました。札幌で。先生がおっかなくて。40 歳くらいの男の先生だったと思いますよ。今の（時代の）先生とは全然違いました。できないとすぐゲンコはられました。ゲンコツでゴンと。

（2013.3.1）

では、教室では何が教えられていたのか。村中さんによれば、「ウォーク」がほとんどだったという。「ウォーク」とは、体重移動を足の裏で感じながらスムーズに移動する社交ダンスの基本動作の一つである。種目によって覚えるべきステップは異なるが、ウォークは全ての踊りに通じる基礎だと現在でも認識されている。

酒井さんも次のように語る。

［酒井さん］（82 歳、男性）

教室では、（派手な）ステップなんて教えなかったからね。ずーっと、ウォークさせられて。立ち方とか組み方とか。教室の隅で黙々と。いま考えれば厳しかったけど、当時はそれが当たり前だったから。

（2013.3.7）

彼らの語りに共通することは、「厳しい先生」の姿であり、ここからは、お茶や花などのような習い事としての側面が強まっている様子がうかがえる。

当然ながら、習い事としての側面以外にも、若者にとっての交流の手段として社交ダンスが使われていたことも忘れてはならない。次の中田さんや谷口さんのように、学生同士の交流の一環として社交ダンスのパーティーが開催されていた様子もうかがえる。

［中田さん］（67 歳、女性）

昭和 40 年ごろ（1965 年～）に、（札幌の）中島公園に中島スポーツセンターというところがあって、そこでダンパ（ダンスパーティー）がよくありました。大学交流の学園祭みたいなもので。小樽商科大学の友達に誘われて行きました。男が少ないから気兼ねしなくて良いと言われて行きましたが、何にも踊れなくて恥をかきました。（2014.3.12）

［谷口さん］（69 歳、男性）

僕が学生の頃は（1965 年頃、関西大学）、空手部や柔道部なんかがダンパを主催していました。部費集めのために。女子大が主催するダンパには男ばっかりしか来なかったです。

（2014.6.5）

1959 年の風営法の改正では、規制対象の範囲がそれまでの 3 区分から 7 区分へと細分化されている。ここでは、制定から約 10 年を経て、規制対象の見直しや分類基準の再編等が行われた。

［第 1 号営業］キャバレー等、［第 2 号営業］（イ）料理店（待合等）（ロ）カフェー（バー）、［第 3 号営業］ナイトクラブ等、［第 4 号営業］ダンスホール・ダンス教授所、［第 5 号営業］低照度の飲食店営業、［第 6 号営業］区画席の飲食店営業、［第 7 号営業］遊技場

（警察庁施行条例基準）

このうち、ダンスに関係する営業は、第 1・3・4 号営業に割り当てられる。

一方、1967 年、転勤によって札幌に常駐になった村中さんは、その後、教室というよりもダンスホールやキャバレーに行くことが多かったと言う。

［村中さん］（84 歳、男性）

当時、北海道に来て驚いたのは、人口 1 万人規模のところには必ずダンスホールがあったことです。どんな地方でも。それには驚きました。札幌だと、東宝公楽会館というところの地階

に「コーラク」という、ばかでかいホールがあって、週末なんかは混みまくりでした。生バンド（バンドによる生演奏）はなくて、飲み物食べ物いっさいなし。ダンサーもいませんでした。店は箱だけ貸すというような感じで、あの混み具合だと「濡れ手に粟」だったと思いますよ。あとは、「オークラ」ですね。いまのススキノのオークラビル。そこは、イスもテーブルもなくて、生バンドが入って入場料が 300 円。今の価値だと 3,000 円くらいですかね。そこも混んでいました。

僕が札幌に来たころは、至るところに「サークル」ができ始めていました。あと、ダンスとカラオケのお店も増えてきたような気がします。大阪の時と比べて、札幌では、素人のサークルなのにやたらバリエーション（基本の地味なステップではなく、派手なステップ）をやるな、という印象でした。札幌に来る前ぐらいから、大阪ではキューバンルンバがはやりだしました。

（2014.2.26）

当時は、ダンスホールは風営法の第 2 条 4 号の「ダンスホール」の許可（いわゆる 4 号営業）をとらなければ営業することができなかった。「ダンスホール」では、客にダンスをさせることは認められるが、酒類を含む飲食をさせることはできない。

村中さんの語りにある 2 カ所の「ダンスホール」も、飲食が提供されていない点から法律上の「ダンスホール」に相当すると考えられる。一方で、後半で語られている「ステップ」に関する部分からは、社交ダンスの普及にともない、ステップの種類の豊富化、高度化が示唆されている。キューバンルンバとは、片手同士をつないだ状態を基本とするルンバの一形態であるが、それまでの主流であったボックスルンバ（両手同士をつなぎ、ステップの種類も 4 種類ほど）と異なり、踊り手に高度な技術と知識を要求するものであった。

小樽でダンスホールに通っていたことのある後藤さんは次のように語る。

［後藤さん］（70 代、男性）

ダンスホールでキューバンルンバなんてやったら、「スター」だったからね。みんな、「おお〜っ！」てなる。だから、みんな教室に通ったのさ。教室でかっこいいステップ習いたくて。そして、ホールに行くわけさ。男はみんな女ひっかけるために行くわけよ（ダンスホールに）。そんなとこでボックスルンバしかできないなんてダサイわけ。

（2013.2.22）

同じ「習う」にしても、上述の伊藤さん、酒井さんと異なり、後藤さんの語りには、「女をひっかけるため」という明確な目的のための社交ダンス、という意味付けが見て

とれる。後藤さんの語りからは、伊藤さん、酒井さんの語りに見られた、厳格な作法を身につける「習い事としての社交ダンス」という含みが希薄な様子がうかがえる。

1950 年代から「キャバレーの時代」となった札幌では、生演奏を生業とする演奏家 700 人ほどが職を得ていたという（金子 1998：93-94）。ススキノでは 1960 年代、ダンス用のバンドを生業とする演奏家が多く活動していた。多くの演奏家がバンドを組み、クラブやキャバレーでの演奏の仕事を掛け持ちし、夜が更けるまで演奏してまわった時代であったという（岩崎 2015：101）。1980 年代に入るとカラオケやエレクトーンなどの電子楽器の台頭により、生演奏の仕事は徐々に減るようになるが、それまでは、キャバレーやダンスホールでは、ダンスは生演奏で踊るというものが主流であった。

生の演奏に合わせて社交ダンスを踊ることが一般的だった当時は、1 曲の演奏が終わっても、それまで踊っていた 2 人はフロアに留まり、次の演奏が始まるのを待ち、互いに「数曲つきあう」ことが一般的であった。その数曲の間に、次回もこの相手と踊るかどうかについて「値踏み」するのである。

第 4 節　第 4 期　上演作品化の進行（1980 年代から現在）

4-1．法規制からの社交ダンス教室の除外

1980 年以降、社交ダンスの担い手は中高年が多数を占めるようになる。先述の村中さん達の世代が、社交ダンスの主要な担い手として持ち上がった形になる。この時期の大学生は、村中さんや山田さんらがかつて行ったような社交ダンスの踊り方（仲間内で集まって音楽をかけて踊る形態）ではなく、もっぱら「人に見せるもの」としての社交ダンスを踊るようになる。

この時期の特徴は、楽しみのために踊る社交ダンスと「上演作品」としての社交ダンスという 2 つの形態の社交ダンスが明確な形で分離しはじめた点にある。ここでいう「上演作品」とは、競技会や発表会のように、特別なメイクや衣装に身を包み、多くの場合、自分と相手の 1 組だけもしくは数組だけでフロアを使用し、他の参加者の視線を集める中で踊る（演技する）ことを意味している。上演作品としての社交ダンスには、「競技会で勝つため」、「発表会で素晴らしい演技を見せるため」という公序良俗に反しない明確な目的意識が伴うため、その手段としての男女の身体接触は上の目的のために正当化されやすい。一方、「楽しみのため」に踊るというあり方は、外部の目からするとその目的に対する解釈の幅が大きく、上演作品ほど単純にとらえられない。そのため、

男女の身体接触に関する社会的規範に抵触する余地が残されている。したがって、戦後の教師団体が導入した「正しい／正しくない」の枠組みのうち、「正しい」方に「上演作品としての社交ダンス」が、「正しくない」方に一部の「楽しみのために踊る社交ダンス」が割り振られる形となるのである。

戦後から継続的に行われてきた法規制への反対運動は、この時期に一定の成果を見るに至る。それが、1998 年の風営法改正における規制緩和である。その内容とは、客にダンスをさせる営業を「一定の資格」を有する者が行う場合にのみ、その営業は風営法の管理から除外される、というものである。ここで言う「一定の資格」を有する者とは、「社団法人全日本ダンス協会連合会（ANAD）が行うダンス教師認定講習」および「財団法人日本ボールルームダンス連盟（JBDF）が行うプロ・ダンス・インストラクター認定講習」を修了した者[15]、あるいは、上記 2 団体の行う教師認定試験[16]に合格した者、あるいは、国際的な規模で開催されるダンスの競技会に入賞した者、その他の上記の試験に合格した者と同等の能力を有すると認められる者、のいずれかに該当する者のことを指す（風俗問題研究会 2008：42-43）。つまり、国家公安員会に指定された 2 団体が「窓口」として機能することで、風営法とは名目上は無関係に、社交ダンスの営業活動を行えるようになったのである。ただし、無資格者に対しても営業活動の道は開かれていた。それは、有資格者の「補助をする」という条件下でのみ可能というものである[17]。筆者を含む多くの社交ダンス教師がそうであるように、資格を取るまでは有資格者の経営する教室に身を置いて訓練を積み、その後、認定講習および教師試験へと進み、合格を機に晴れて有資格者になるのである。

後には、「正しいダンス」を普及する「準プロ」的な立場の資格制度も創設されている。たとえば、公益財団法人日本ボールルームダンス連盟（JBDF）による「地域指導員」制度（2000 年より）というものがある。この制度は、当団体が発行するプロ教師の補佐役として導入されたものである（準プロ的位置付けとして）。JBDF によれば、地域指導員とは「財団独自の指導者資格で、アマチュアが地域の住民にボランティアでダンスを教授する資格」であり、原則として、食事代や交通費以外の教授料などは受け取ることができない立場にある。また、次の表現にもあるように、「正しいダンスのあり方」や「知識・技術」を指導することが求められている存在でもある。

「地域社会でボランティア活動としてダンスの指導にあたる方々に、指導者としての能力を適格であると認定するのが、私ども財団が行っている指導者資格認定試験で、これに合格した方が信頼される指導者すなわち地域指導員と呼ばれる方であるわけです。これからダンスの習得を志す人達に、正しいダンスのあり方や、知識・技術等の指導をしていく役割を担う地域指

導員の方々の存在はたいへん重要なものなのです。」

（JBDF ホームページより、2014 年 10 月 22 日アクセス）

これらの「準プロ的な」立場の愛好家を養成することにより、「正しい」社交ダンスを普及させてく層が厚くなっているのである。

このような変化によって、社交ダンス教室は風営法で取り締まられる対象ではなく、制度のうえではスポーツ施設もしくは習い事の教室としての地位を一定程度獲得することに成功した。しかし、キャバレーやダンスホールなど、教室以外の社交ダンスの場は依然として風営法の適用下にあった（図 4 参照）。

1980 年代頃から、教室では、発表会に出ること（出演すること）を前提とした指導が生徒に対して行われるようになる。なかでも、かつては公民館や地域の体育館等の公共施設やダンスホール等で行われていた教室の発表会が、いつしかホテルで行われるようになったという。その過程でパーティー券は高額化し、出演する生徒にも大きな負担が求められるようになる。東京のある教師（60 代、男性）の言うところによると、日本舞踊で行われていた公演の形式を参考に、社交ダンスにも「出演料」と「持ち券制」が導入されたという（2013.3.19.）。

「出演料」とは、出演する生徒が主催者である教室に支払う料金である。発表会全体のうち、出演する生徒が一定の時間フロアを「専有する」ことに対する課金の意味があるという。一方で、「持ち券制」は、出演する生徒自身が主催者である教室の代わりに公演チケットの一部を販売する仕組みである。発表会に出演する生徒は、教師に対するレッスン料の他、出演料、衣装代、お相手料、そして割り当てられたチケット（持ち券）を負担することになる。このような社交ダンスの高額化および、バブル期を追い風とした需要に支えられて、産業としての社交ダンスは成長したのである。

社交ダンス内部についてみると、一対の男女という形態は共有されつつも、多種多様な踊り方がなされていたそれまでの社交ダンスが整備されることにより、社交ダンスへ参加する際の一種の要件が整えられることになる。つまり、社交ダンスへの参加を希望する人々にとって、参加するうえで、細密に規定された技術体系やそれにふさわしいふるまい方、相応の料金体系に依拠することが義務付けられることとなる。1980 年代後半における 60 歳以上のメンバーで構成される小さなクラブを調査した山田等によれば、決して鑑賞にたえるものとは言えない社交ダンスを踊り、おしゃれをし、異性との会話を楽しみ、適度な運動と異性との適度な身体接触の機会がそこでは実現していたという（山田 1989）。現在は山田が描いた世界は当時に比べて縮小し、ダンスホールやパブ、福祉施設でさえ、上演作品的な社交ダンスが浸透しつつあるのである。

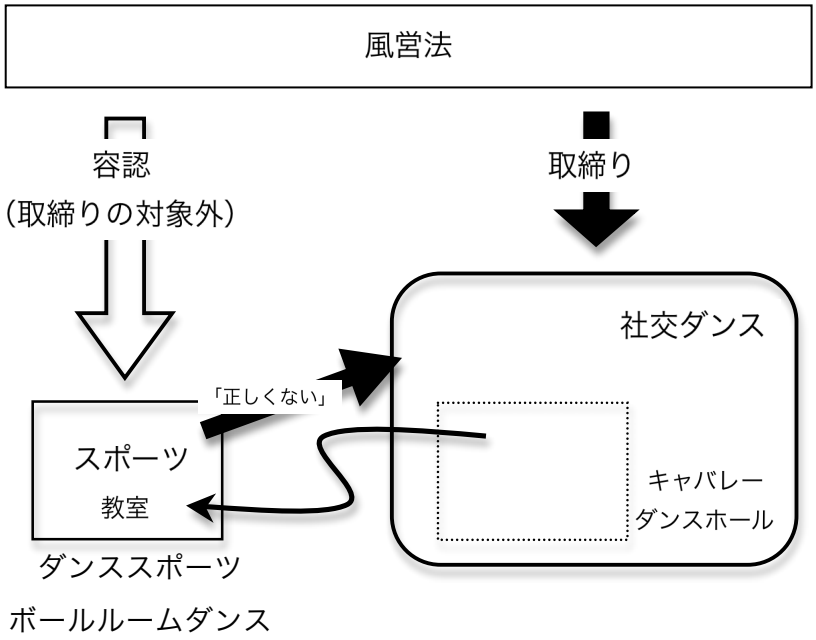


図 4　1998 年改正風営法と社交ダンスの関係

4-2．サービス業としての社交ダンス教室

ここで、社交ダンスを取り巻くマクロな状況について確認しておきたい。

近年の日本のサービス業[18]の状況は、従業者数、事業所数の両面で製造業を上回る現状にある（cf. 南方・酒井 2006)。部門別には 1990 年代から顕著になった対事業所サービス、公共サービスの拡充を大きな特徴としている（cf. 飯盛 2004)。中でも人材派遣、業務請負関連、医療福祉部門の伸長が特徴的である。一方、生活関連、余暇関連サービス部門の退潮も顕著であり、当該分野における低賃金、不安定雇用の実情が現実に解決すべき課題として指摘されている（飯盛 2007)。

社交ダンスを含む個人教授型サービスに関係する家計支出の動向を見てみると、教養娯楽費は、2000 年に 379,219 円であったが、2010 年には 358,293 円へと減少している。また、いわゆる「習い事」等にかける月謝も、2000 年の 36,091 円から 2010 年には 30,967 円へと減少している[19]。個人教授型サービス業に支出される金額は、ここ数年で減少傾向にあるということが分かる。

表 1 を見ると、2001 年から 2014 年にかけて全体として事業所数、従業者数ともに減少している様子がうかがえる。中でも、「書道教授業」や「生花・茶道教授業」などといったいわゆる「習い事」関連の事業所数、従業者数の減少が目立つ。一方で、「ス

ポーツ・健康教授業」や「フィットネスクラブ」や「外国語会話教授業」は、昨今の時勢を反映して堅調な伸びを見せている。社交ダンスを含む「その他の教養・技能教授業」は、2006 年から 2014 年にかけて全体としては横ばいである。

表 1　個人教授型関連業種の事業所数と従業員数の推移

	事業所数（所）			従業者数（人）		
	2001年	2006年	2014年	2001年	2006年	2014年
教養・技能教授業	92,417	91,893	84,020	307,319	337,830	282,264
音楽教授業	21,892	22,200	20,325	46,839	49,140	41,489
書道教授業	14,612	12,877	10,222	20,290	17,693	16,072
生花・茶道教授業	10,209	7,937	4,376	12,287	9,678	5,738
そろばん教授業	9,454	7,748	6,753	16,321	13,797	14,665
外国語会話教授業	—	8,262	10,422	—	37,988	41,037
スポーツ・健康教授業	5,730	6,492	8,652	59,308	64,805	73,450
フィットネスクラブ	1,258	2,020	(※4,902)	38,785	54,151	(※81,569)
その他の教養・技能教授業	—	24,357	23,270	—	90,578	89,813

※　1　総務省『平成 18 年事業所・企業統計調査』第 1 表「産業（小分類）別全事業所数及び男女別従業者数－全国（平成 18 年・13 年）」、平成 26 年経済センサス基礎調査「産業（小分類）別全事業所数及び男女別従業者数－全国」を参照して、筆者作成。「その他の教養・技能教授業」には、料理教室、美術工芸教室、舞踊教授所等が含まれる。

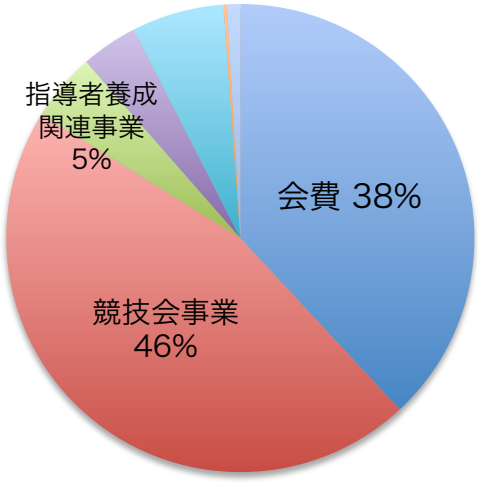
※　2　「フィットネスクラブ」に関しては、2014 年には「スポーツ施設提供業」に分類し直されているため、「教養・技能教授業」には含まれていない。

ここからは、サービス業のうち「教養・技能教授業」に分類される業態が、全体としては縮小傾向である一方で、「健康」や「外国語会話」を共通項とした業態が伸長する傾向が見てとれる。では、このような状況のもと、現在の社交ダンスはどのような状況にあるのだろうか。調査を通して言えることは、現在の需要の牽引者は、経済的にも時間的にも余裕のある中高年女性か、引退後の中高年男性である、という点である。彼らによって産業としての現在の社交ダンスが支えられていると言っても過言ではない。若者の参加者は、中高年の参加者とは異なり、主に競技会への出場や発表会で「作品」を披露する目的から行われるのがほとんどであり、親や周囲からの経済的支援がなければ続けていくことができない状況にある。

写真 3　発表会（パーティー）の風景（2011 年 10 月 28 日、札幌、筆者撮影）

これまでに教師達は、生徒に社交ダンスを提供することで生計を立てていた。そのなかでも、生徒を発表会に出演させることが大きな収入源となっていた（写真 3）[20]。生徒が発表会に出演することによって、教師には、生徒が担当教師や主催者である教室に対して支払う「パートナー料」や「出演料」のほか、発表会に向けた「レッスン料」、発表会当日の「チケット売上」の一部が入るからである。そのため、社交ダンス界で長らく共有されてきた教師の「成功物語」は次のようなものであった。それは、競技会に出て良い成績を収め、発表会で素晴らしい踊りを披露することで生徒を集め、競技会に共に出ていたパートナーと結婚し、夫婦で独立して教室を開く、というものである。しかし、第 5 章でも触れるように、現在は生徒数の減少から、この物語は破綻しつつある。これまでのルートを現在もたどることができる教師はごくわずかになっている。

次に、社交ダンス関連の団体の動向について見てみたい。図 5 は、社交ダンスの組織が、何を主たる事業として展開しているかを表したものである。ここからは、競技会へ傾注する現状が見てとれる。収入の最も多くを占める項目が「競技会事業」であり、収入全体の 46%を占めるに至っている。競技会では、来場者からの入場料、出場選手からの登録費が競技会収入の大きなウエイトを占め、その他には、企業からの協賛金や各教室からの広告費収入と続く。「競技会事業」の次には「指導者養成関連事業」が続き、「正しい」技術・知識に基づいた社交ダンスを評価する場としての競技会が重視されているとともに、「正しい社交ダンス」を普及する事業に力を注いでいる様子がうかがえる。



会費	156,426,500
競技会事業	188,035,689
指導者養成関連事業	19,370,076
その他一般事業	16,055,291
収益事業等収入	26,156,954
資産運用	1,010,242
その他収入	3,743,759
計	410,798,511

(円)

図 5　日本社交ダンス界の収入構造（2013 年度決算）

※　『財団法人日本ボールルームダンス連盟　収支決算報告　平成 25 年度』
より筆者作成。「収益事業等収入」には「教材等出版事業」等が含まれる。

4-3．オリンピックを想定した競技会

このように、社交ダンス界を代表する組織が競技会に傾注していくなかにあって、現在の競技会はどのような状況にあるのだろうか。その最たる例がオリンピックムーブメントとしてのダンスのスポーツ化である。社交ダンスを競技会で競うこと自体は、イギリスでは 1920 年から行われ、日本でも 1932 年に東京のダンスホール「赤坂フロリダ」で全日本アマチュア選手権が開催されている。しかし、近年では、競技ダンスのオリンピックでの正式種目化を目指した動きがあり、競技会の形もオリンピックを想定した形態のものが増えつつある（写真 4 参照）。競技ダンスをスポーツとして明確に規定したもの、特にオリンピックを想定したものは「ダンススポーツ Dance Sport」と呼ばれている。現在、ダンススポーツは、オーストリアやドイツを中心とした世界ダンススポーツ連盟（World Dance Sport Federation；WDSF）によって推進されている。

近年では技術の高度化の一例として、競技システムの複雑化を挙げることができる。これは、ダンススポーツのオリンピック正式種目化を目指して行われている「審査基準の客観化」の一環である。

写真 4　オリンピックを想定した競技会の風景（2013 年 8 月 25 日、札幌、筆者撮影）

ダンススポーツは 2010 年 11 月から国際大会で正式種目化されている（アジア競技大会、中国広州開催）。結果的には落選したが、2020 年東京オリンピックにおける追加種目にも公益社団法人日本ダンススポーツ連盟（JDSF）が中心となって立候補した。

日本が世界に先駆けて導入した「新審判方式」は国際大会で正式種目化される前年の 2009 年のグランドスラムファイナルから採用されている。旧審判方式は、審査担当者の主観による「脱落 elimination 方式」であり（良い○／悪い×の判断のみ）、ひとつのフロアで選手全員が同時に踊るなかで審査を行うというものだった。それに対して、新方式は国際スケート連盟（ISU）のフィギュアスケートの採点方法を参考に開発されたものであり、5 種目のうち、2 種目がソロ競技、3 種目が全員競技である。

ソロ競技では、①Program Component Score（PCS）による加点と、②General Deduction（GD）による減点の総計が選手の得点になる。①PCS では、4 項目（TQ：Technical Qualities＝技術的な質の高さ、MM：Movement to Music＝音楽に対するムーヴメント、PS：Partnering Skill、CP：Choreography and Presentation＝振り付けと演出）に対する審査が行われ、写真 5 のように、各審判員[21]は各項目に対して 10 点満点で審査を行う（1:very poor から 10:outstanding までの間で、0.5 点刻みで採点）。すべての審判員の提示した得点のうち、最高点と最低点を除いた平均値を得点とし、減点がある場合はそれを引いた点数が、最終的な得点となる。

全員競技とは、決勝進出者がひとつのフロアで同時に踊る競技であり、予選と同じ方式である。全員競技の採点もソロ競技と同様に、各審判員は 4 つの項目から 10 点満点

で採点を行い、すべての審判員の提示した得点のうち、最高点と最低点を除いた平均値を得点とし、減点がある場合はそれを引いて最終的な得点を確定する。なかでも減点項目の確認は、選手の踊りをビデオに記録したものをスロー再生し、選手の演技に違反がないかをその場で判定することが行われる（写真 6）。

このように、体操やフィギュアスケートなどのオリンピック種目のように、すべての身体操作に対して「客観的な」基準が導入され（規格化・一覧化・点数化）、それらがいわば規範化することで、無秩序性とは対極の規則性・様式性が強化される傾向にある。

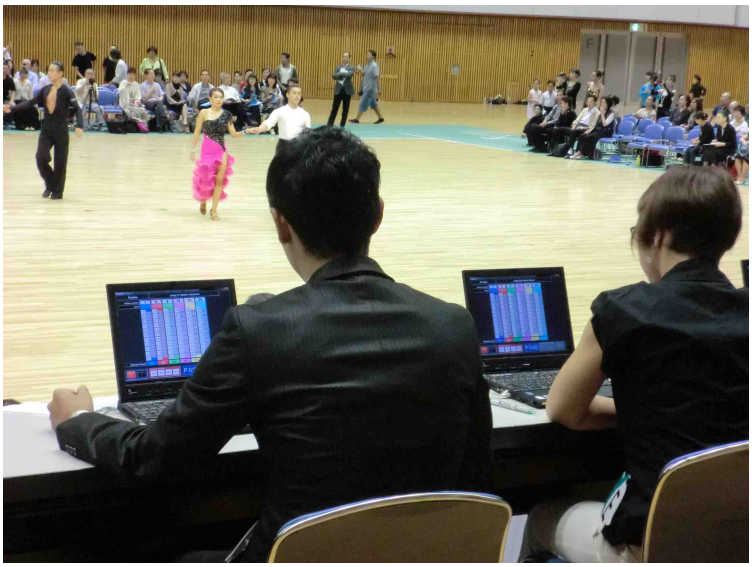


写真 5　端末を見ながら審査をする審判員（2013 年 8 月 25 日、筆者撮影）

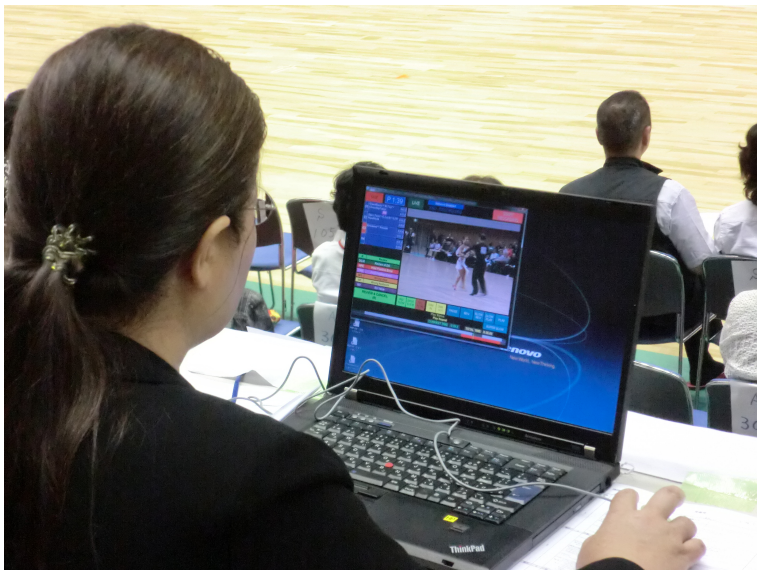


写真 6　減点の有無を確認する担当員（2013 年 8 月 25 日、札幌、筆者撮影）

4-4．社交ダンス内外の認識のズレ

2014 年現在、風営法の対象外となるダンスは以下の 3 種類であるとされている（風俗行政研究会 2014：14)。

1）公民館等における非営利のダンス講座
2）ペアダンス以外のダンスをさせる営業（例　ヒップホップダンス）
3）ダンス教授講習機関が実施する指定講習の修了者等が教授するダンススクール営業
　① 公益社団法人全日本ダンス協会連合会（ANAD）
　② 公益財団法人日本ボールルームダンス連盟（JBDF）
　③ 公益社団法人日本ダンス議会（JDC）
　④ 公益社団法人日本ダンススポーツ連盟（JDSF）
　⑤ 一般社団法人日本舞踏教師協会（JATD）
　⑥ 一般社団法人日本アルゼンチンタンゴ連盟（FJTA）

現在は、法の上では、指定団体を通した教室は風営法の営業条件に関係なく、営業を行うことができるようになっている（たとえば、学校や病院の近くであっても教室を開設し、営業することができる)。それに応じた各団体の宣伝活動などもあり、一般にも、教室を中心とした社交ダンスは決して「いかがわしい」ものではないという認識は、かつてに比べて広まっている。しかし、教室が法律の上で、いわば「特別扱い」されてきたという事実を知っている人は一般にはほとんどいない。現状は、社交ダンス内部の人びと（教師や愛好家）が「教室」（正しい社交ダンス、健全なスポーツ）と「それ以外」（正しくない社交ダンス、あやしいもの）という区別を明確に持っているのに対して、一般には、その区別は明瞭ではなく、「健全さ」と「あやしさ」が同居した両義的なものとして、社交ダンスは認識されており、文脈に応じてそのどちらを強調するかが行われているように思われる。

札幌市内で教室を経営する川上さんは、次のように語る。

［川上さん］（50 代、男性）

こないだ、教室のクーラーの調子が悪かったからビルの大家さんに電話したら、電話口で「3階のダンスホールの先生から」って言ってたもんね。一般の人の理解ってそんなもん。ダンスホールと教室の区別なんてない。

（2013.9.28.）

この例は、教室とダンスホールを明確に区別する川上さんに対して、ビルの大家さんは両者を同じものととらえていることを示すものである。また、社交ダンスではなく、ボールルームダンスとして自らの呼び名を規定してきた教師にとっても、次のような例が見られる。

［山口さん］（50 代、男性）

自分達は昔から（1998 年から）ボールルームダンスという名前を使ってきた。でも、全然定着していない。やっぱりみんな社交ダンスの方がしっくりくるんだろう。ダンスとは別の団体の会議に出たらいつも「ボールルームダンスって何ですか？」って聞かれる。「ボール使ったダンスですか？」って聞かれたこともある。「社交ダンスです」って言うといつもすぐに納得してもらえるんだけど。

（2012.10.14.）

ここに見られるように、山口さん（小樽市）は「ボールルームダンス」の一般への浸透に困難を感じている。つまり、かつての「不名誉」な位置付けに抵抗し、健全なスポーツとしての社交ダンスを打ち出してきたものの、一般には「正しい＝教室／正しくない＝ホール」、「健全＝教室／あやしい＝ホール」の区別はあいまいであり、その両者がともに「社交ダンス」という名称で呼び続けられているのが現状なのである。

第 5 節　小括

本章では、社交ダンスの日本における社会的位置付けの変化の背景を検討してきた。戦後日本の社交ダンスにおいて、「秩序を乱す可能性があるから取り締まる」という法規制と「不良のするもの、あやしいもの」という社会の「目」の双方に対して教師団体を中心に地位向上の運動が展開されてきた。その過程は、教師の立場から見れば、規制への反対運動として社交ダンス内部の差異を自覚し、「正しい＝整備された社交ダンス（ボールルームダンス／ダンススポーツ）」が「正しくない社交ダンス＝不良のやるもの、あやしいもの（キャバレー／ダンスホール）」を駆逐していく過程であった。それは同時に、「正しい社交ダンス」の普及および「社交ダンスを踊るためには正しいやり方が必要である」という観念を普及させる過程でもあった。

法規制という「不名誉」な位置付けからの脱却と、産業としての社交ダンスの成立という 2 つの大きな流れが合流した末に生まれてきたのが、「正しい社交ダンス」であり、

その具体的な形態としての上演作品的社交ダンスであった。

「正しい社交ダンス」はキャバレーやダンスホール等で行われているような「いかがわしいもの」ではなく、健全なスポーツであり、華やかな舞台で披露される芸術の一形態であり、習い事のひとつである、という前提のもと、模範演技や競技会を通して、新しく生まれた「正しい社交ダンス」は規範化されていった。その姿は、猥雑な男女間の性を見る者に喚起するものではなく、美しい芸術の一形態として賞賛の対象となるべく、日本社会に提示されたのである。

男女 2 人 1 組という以外に特に決まりごとのなかった社交ダンスが、明確なルールに規定された社交ダンスに置き換えられていくことになった。そして、公の場で披露されうるものとして整えられていった。このことは、「社交ダンス」ではなく、「ボールルームダンス」や「ダンススポーツ」という名によって自己を呼び習わす現在の組織の姿勢にも表れている。

しかし、見よう見まねで、大勢で入り乱れて、技術の巧拙がさほど気にならなかった「かつての社交ダンス」と、人に見せることが前提となった「現在の社交ダンス」との間で、前者を知る人々や、前者のように踊りたいと願う人々は、現在の社交ダンスにおいてどのような立場に置かれているのだろうか。次章以降では、上演作品化の背景について規制の側面から検討を加え、次いで、イギリスおよび日本の具体的な社交ダンスの現場に関する検討を行う。

［注］

1　孫の調査によると、社交ダンスが日本においてこのような認識のされ方をしていたのは、2012 年現在に 80 代である社交ダンス愛好家が青年期の頃（主に 20〜30 代の頃）の様子である。そのため、年代としては戦後から 1960 年代にかけての期間の様子である（孫 2012）。

2　社会学者の永井良和によれば、日本において社交ダンスは「外部から見通せない構造」（永井 1991：284）において行われてきた。

3　この経緯については菊池（1989）に詳しい。

4　ただし、「舞踊」に関しては、作られた当初から「舞踊」＝東洋の踊り／「舞踏」＝西洋の踊り、という区分の他に、「舞踊」＝広義の踊り／「舞踏」＝狭義の踊り、という互いに別種の概念規定が混在していたという指摘もある（郡司 1991：18）。

5　加藤をはじめ、日本の社交ダンス史における主要人物を描いたものに永井（1994）がある。

6　加藤は本誌に「James H. Kato」の名で寄稿している。

7　その他にも小寺（1928a）がある。

8　民族音楽学者として初めてアイヌ音楽の調査と録音を行った人物である（甲地 2011）。

9　この点は、本論文序論第 1 節でも触れた、現在の日本人が社交ダンスに取り組む姿勢（茶道のように習い事として取り組む姿勢）に通じている。

10　その他の教師団体、技術団体については運天（2011：134-135）を参照。運天によれば、日

本初の社交ダンスの技術団体はフランス式の「清交社」（目賀田綱美会長、1925 年発足）である。イギリス式の技術団体は「ダンシング・シルバーロード」（市川千秋会長、1929 年発足）である。

11　同様の問題意識は他の教師達にも共有されている。東京ダンス教授所組合理事の板倉清は、「何時までもダンスを日蔭者の地位に置きたくない。」と述べている（『Ballroom Dance』1959 年 2 月号、p.3）。

12　1950 年、NATD によって創設される。現公益財団法人日本ボールルームダンス連盟（JBDF）。

13　詳細は、孫（2012：35-51）参照。

14　同様の例は、川北（2002：14）参照。

15　1998 年 10 月 27 日付で告示された「ダンスの教授に関する技能及び知識に関して行う講習を指定した件」（国家公安委員会告示第 18 号）による。

16　ANAD は「ダンス教師認定試験」、JBDF は「プロ・ダンス・インストラクター認定試験」を主管する。1998 年 10 月 27 日付で告示された「ダンスを正規に教授する能力に関する試験を指定した件」（国家公安委員会告示第 19 号）による。

17　「風俗営業等の規制及び業務の適正化に関する法律等の解釈運用基準」（2006 年 4 月 24 日警察庁生活安全局）第 2 条。

18　「サービス業」という産業カテゴリーの定義は論者によって大きく異なっている。特に舞踊の教授のように、物を介さない接客型のサービス業については学問的なコンセンサスが存在するとは言い難い。例外としては、服部（1994・2006・2008）や小沢（1999・2005）、市野澤（2005）に見られるように「ホスピタリティ」という概念の有効性を模索する試みも存在する。

19　総務省『家計調査年報』平成 17 年版、平成 22 年版より。いずれも第 11 表「1 世帯あたり品目別支出金額」を参照。「月謝」は「教養娯楽」における「月謝額」であり、「語学月謝」や「スポーツ月謝」など、いわゆる「習い事」関係の月謝を含む。金額は 1 世帯あたりの年間支出金額。

20　ホテルで行われる発表会（パーティー）の会費は、15,000 円から 20,000 円に設定されることが多い。

21　JDSF では「審査員」ではなく「審判員」という呼称を採用している。

第３章

ダンスと規制

はじめに

前章では、規制への反対運動を原動力に「正しい社交ダンス」が整備されていく過程を見てきた。その過程は、社交ダンス内部の「不健全性」や「いかがわしさ」が一掃される過程でもあった。それまで日本社会の「日蔭」に置かれてきた社交ダンスを、日の当たる場所に位置付けることが試みられてきたのである。その際に、教師達によって採用された戦略が「スポーツ」としての自己規定であり、現在につながる「上演作品」としての社交ダンスであった。この過程で教師達や愛好家達によって目指されてきた方向は、言わば、社交ダンスの「公認化」であった。

本章では、外的条件としての規制に対するダンスの変化について理論的な水準から検討することを通して、日本の社交ダンスが上演作品化する背景を前章とは異なる角度から論じてみたい。具体的には、ダンスに対する「規制されるもの／公認されるもの」という視点を確認する（第 1 節）。次に、人類学においてダンスと規制を扱った研究を検討し、規制を背景としたダンスの変化に対する視座を明確にする（第 2 節・第 3 節）。そして、現在の社交ダンスと規制をめぐる最近の議論を素材にして、ダンスが規制されることで生じるひとつの帰結について指摘する（第 4 節）。

第 1 節　規制対象としてのダンス

ダンスは規制されるべきものなのか。近年、日本においてこの点をめぐる議論が注目されている。2012 年 5 月 29 日にクラブ[1]経営者らによって結成された Let's Dance 署名推進委員会は、「風俗営業等の規制及び業務の適正化に関する法律（以下、風営法）」によってこれまでダンスが規制されてきた状況を問題視し、同法からの規制対象としての「ダンス」の削除を訴える活動を開始した（磯部 2012：24）。その後、2013 年 5 月 30 日には、音楽界、ダンス界、教育界の著名人のほか、党派を超えて集まった国会議員を中心とした組織「ダンス文化推進議員連盟（会長は小坂憲次参議院議員：自由民主党）」が組織され、ダンスをめぐる法規制の改正を国会に訴える準備が整えられるに至っている（公益社団法人日本ダンススポーツ連盟 2013：9）。

日本の法制度においては、戦前からの警察規則を踏襲する形で制定された風俗営業取締法（1948 年制定）がダンスを規制する根拠法となってきた。しかし、現在まで続くダンス規制およびそれらの規制への反対運動のなかにあって、近年、ひとつの転機とも言い得るような変化がある。それが、2012 年の学校教育へのダンスの導入であり、そ

れと並行する形で展開されてきた、風営法からダンスそのものを除外することを求めた上述の運動である。

男女が対になって身体を密着させることが前提とされた社交ダンスは、戦前からも取締りの対象となってきた。戦後の風俗営業取締法におけるダンス規制においても、念頭に置かれていたのは社交ダンスである。その社交ダンスは、スポーツとしての自己規定という戦略のもとに規制への反対運動を展開し、1998 年の法改正では「条件付き」で規制から外れ、2015 年には、ダンス教室、ダンスホールに対する規制は完全に撤廃されるに至っている（同年 6 月 17 日に改正風営法が成立、24 日に公布と同時に施行）。それまで社交ダンスを規制していた第 2 条第 1 項第 4 号「設備を設けて客にダンスをさせる営業」が削除されたため、教室やホールといった「客にダンスをさせる営業」を資格不要で誰でも行えるようになったのである。

ここで、ダンスと規制について考えるために、社交ダンス以外にも目を向けてみたい。いくつかのダンスを概観してみると、ダンスと規制との関係が決して珍しいものではないことに気付く。たとえば、日本でもなじみの深いフラダンスも規制と深く関わってきた歴史を持つ。

「フラ」とは、ハワイ語で「踊り」を意味する言葉であり、ハワイの先住民に伝わる民族舞踊の一種である。先住民達に受け継がれてきたフラは、1830 年頃に「半裸の状態で踊るフラは淫らな踊りである」との理由から、公の場で踊ることが王朝から禁じられる。その 10 年ほど前の 1820 年頃から、ハワイにはアメリカの宣教師達が上陸するようになる。宣教師達を通じて文字がもたらされ、フラを含むそれまでの口承伝統の地位が相対的に低下するようになる。そして、同時に流入してきた西洋文化とキリスト教に傾倒した当時のハワイ王朝のカアフマヌ女王がフラの禁止を決定したのである。当然ながら、禁止措置に反対する首長もいたが、徐々に公の場からフラは姿を消すようになったという。その後、禁止措置は緩和されるようになるが、1883 年に即位したカラーカウア王によって禁止措置が撤廃されるまで、フラは王朝の規制下に置かれてきた[2]（Miller 2006：18-19）。現在では、ハワイ先住民の伝統文化の見直しを主張する「ハワイアンルネサンス」（中嶋 1993：320）を経て、いくつかのフェスティバルや競技会で踊られるようになっている[3]。

日本においても、明治期に盆踊りが全国的に禁止および規制の対象とされている（下川 2011）。盆踊りはそれまでの日本で、特に若者達の間で広く親しまれてきた踊りであったが、明治政府によって「下賤」なものとして規制されるようになる。

また、古くは、歌舞伎踊りも規制されてきた歴史を持つ。歌舞伎踊りは、出雲阿国が京都の四条河原で興行に成功したことがその興りとされている。江戸幕府が開かれた年

と同じ 1603 年に歌舞伎踊りは始まっている。当時の歌舞伎踊りは「女歌舞伎」と言われ、男女共演によって行われる歌舞伎であった。開始以降、年を追うごとに人気を獲得するようになった歌舞伎踊りは、「風紀の乱れを助長する」との理由から 1629 年に幕府によって禁止されることになる。以降は、「女歌舞伎」の代用として「若衆歌舞伎」が続けられていたが、これも 1651 年に禁止されている。若衆歌舞伎は、1637 年に起きた島原の乱を題材にした踊りを創作したのだが、この行為が「歌舞伎を通じた、乱への支援、支持表明」と見なされたためである（武智 1986：175）。現在は、日本を代表する伝統芸能として位置付けられている歌舞伎にも、このような権力に反対するものとして禁止および規制されてきた歴史があったのである。

このように、ダンス（踊り）が権力から規制の対象とされる一方で、権力から「公認」される事例もある。たとえば、現在の歌舞伎もそうであるが、歌舞伎と並んで日本の伝統芸能と称される能や狂言は、江戸時代から歌舞伎が禁止される横で、幕府による保護の対象となっていた。また、学校教育課程に導入された「フォークダンス」や「創作ダンス」等は、日本では規制の対象となることなく「公認化」されている。

以上のように、ダンスと呼びうる文化的領域のなかにも、かつては規制されていたが現在は「公認化」されたもの、かつても今も規制され続けているもの、一度も規制の対象とならなかったもの等、その位置付けは多様である。では、このような、権力による規制とダンスとの関係をどのようにとらえれば良いのだろうか。次節からは、このテーマに関する先行研究を検討し、社交ダンスが現在のような姿になる背景を、規制の側面から考察してみたい。

第２節　ダンスと規律訓練

権力と身体との関係について論じたミシェル・フーコーは、近代における身体への規律訓練の装置として、学校、病院、工場、軍隊などの機構を挙げている（フーコー1977）。フーコーによれば、これらの機構が個人に直接働きかけることにより、規格化されたふるまいが個人の内部に身体化され、近代という時代に必要とされる従順で均質化された身体が生産されるとした（同上：175-197）。

この議論に照らしてダンスをとらえるとき、まず重要な点はダンスと規律訓練との関係をどのようにとらえるかという点である。この関係について一般的に考えられていることは、ダンスは権力による統御から逃れる挙措であり、フーコーの言う規律訓練の対極に位置する、というものである。つまり、学校教育のなかで行われている体操のよう

に、指導者の指揮や号令に従い、あらかじめ決められた順序で、迅速に、正確に、規則正しく身体を動かすこととは異なり、時に規則的に見えて、その実不規則であるような、外部からの管理・統制が困難な身体の所作がダンスと呼ばれているものの中身である、という考えである。

現在のダンス規制のもと、特にクラブに対する規制のあり方を問題視する哲学者の千葉雅也は、規制を行使するところの権力と身体との関係について次のように述べている。

「ダンス」とは、権力論の視点からは「自分の身体を自分なりにコントロールし直す」ことであると規定できるでしょう。ダンスを楽しむことは・・・既得権益のための身体の「ディシプリン」（規律訓練）から逃れることです。身体技法のイニシアチブをめぐる闘いがあるわけです。常識・良識的な身体のコードから自分を逸脱させること。踊る身体の軌跡は、オルタナティブな共同性の様態をスケッチしている。規律訓練された身体、共同体を、別の形へと再構成する。従属的でない自己の構え、自己準拠する構えをつくるための技術としてのダンス。

（千葉 2012：206-207）

ここで明確に指摘されていることは、ダンスとは規律訓練から逃れる手段であり、従属的ではない自己をつくるための技術であるという点である。この視点に立つのであれば、ダンスとは、国家や社会的規範からの規制（制約）を受け、それに抵抗している限りにおいて成立しうる、ということになる。千葉が念頭に置いているダンスは、クラブにおけるダンスであるため、このような理解には無理がないように思われる。たとえば、社会学者の上野俊哉は、クラブで踊る当人の意図とは無関係に、ダンスをするという行為そのものが政治的意図を帯び、結果的に「権力への抵抗」が発現する可能性を指摘している。

何らかのテロス（究極目標）を代表＝表象することなく、端的な参加、行為、出来事だけが、言葉の上では政治的でなくても、何らかの政治的、社会的な（異議）提起を行う、ということが起こりうる。（上野 2005：132）

このように、ダンスが権力への抵抗を潜勢させているというのであれば、言い換えると、ダンスをすることによって抵抗が自動的に起動するというのであれば、ダンスがその反対物である権力から規制の対象とされることは必然的な帰結のように見える。つまり、「クラブでのダンスを法によって規制する国家および、規制をやむなしとする社会的規範」と「抵抗者たるクラブでの踊り手」という対立の構図によって、クラブで展開

される現実や、現在のダンス規制への反対運動を説明することができるように思われる。

しかし、ここで忘れてはならないことがある。それは、ダンスと呼ばれる現象が、歴史的に常に権力（が行使するところの規律訓練）に反発するものとしてのみ存在してきたわけではないということである。この点について、舞踊研究家の三浦雅士は、産業革命によって生み出された「健全な身体」（たとえば、健全な労働者、健全な兵士）という観念を通じて、それまでの遊びとしてのダンスが訓練を伴った「体操」や「スポーツ」に取り替えられていく過程を描いている（三浦 1994：208-244）。三浦は、気晴らしとして、外部からの管理や統制から相対的に自律していたダンスが「公認化」されることによって、むしろ権力による規律訓練の手段として利用されるようになった点を指摘している。

同様の点は、遊びと人間の関係を考察したヨハン・ホイジンガによっても指摘されている。ホイジンガは、その著書『ホモ・ルーデンス』のなかで、「言葉の最も完全な意味において、舞踊は遊戯そのものであり、およそこの世に存在する最も純粋、完璧な遊戯の形式を形づくっている。」（ホイジンガ 1967＝1938：280）としたうえで、次のように述べている。「確かなことは、現代の舞踊のさまざまの形式の中では、まさに本質からして舞踊に固有のものでなければならない遊戯性が、殆ど完全に消えさっていることだ」（同：281）。ホイジンガは、科学に代表される近代化の思潮の席巻によってもたらされた文化の「真面目（seriousness or non-play）」化の一側面として、ダンスからの遊戯性の喪失を見ているのである（Huizinga 1949＝1938：35）。

三浦雅士は、「はじめ体育的なものはすべてダンスに含まれていたのである。その後にダンスから枝分かれしたのだ。」（同上：220）と述べ、ダンスがあらゆる制約から身体を「解放」する方向にだけではなく、制約への従属をうながし、身体を規格化する方向にも利用されうることを示している。

このように、ダンスと呼ばれる現象は、秩序を乱すものとして一方向的に規制されるものとしてだけではなく、時には従順な身体を生産するための手段として、既存の秩序の維持・形成に寄与するものとしても存在しうるのである。たとえば、すでに学校教育に取り入れられた「ダンス」（創作ダンス・フォークダンス）について、北海道のある小学校教師は、筆者に対して「今、学校でやっている創作ダンスは体操みたいなもの。私にはダンスと体操の区別がよく分からない。」という感想を述べている（2014.4.26）。

このように、ダンスが権力へ反発する側面を持つ一方で、「公認化」へ進む側面もある。そして、「公認化」へ向かう過程において、ダンスが規律訓練的になることがあるのである。次節では、人類学においてダンスと規制を扱った研究を検討し、規制を背景としたダンスの変化に対する視座を明確にしたい。

第３節　ダンスと規制に関する人類学的研究の検討

3-1．ダンス規制の根拠

そもそもなぜダンスは、規制（禁止）されるのだろうか。人類学においてこのテーマに取り組んだ先行研究を概観すると、この理由として大きく 2 つの側面が指摘されていることに気づく。それは、ダンスとは「統治権力に対する反乱が企図される場所」（Hazzard-Gordon 1990：32-34）というものと、不道徳（特に性的な意味での）の温床（Wagner 1997：395）というものである。いずれも、ダンスに対して「秩序に対する脅威」という意味付けをしている点で共通しており、ダンスの規制（禁止）が秩序の維持につながるということが示唆されていることが分かる。

前者では、ダンスを、被植民地住民による連帯の手段として、あるいは統治者に対する民衆の蜂起の起爆剤として、国民国家内のマイノリティが自らを本質化する手段として、統治権力にとっての脅威等として位置付けられており、時には法律による制度的規制の対象として描かれている（cf. 久保田 2005、Browning 1995、Daniel 1991、Hazzard-Gordon 1990、Jackson(ed.) 2004、Jackson and Shapiro(eds.) 2008、Kaspin 1993、Manning 1993・1995、Meyer 1995、Poole 1990、Ramsey 1997）。たとえば、久保田亮は、19 世紀後半から 20 世紀初頭にかけて、キリスト教宣教師がアラスカ先住民のユピックのダンスに 2 つの側面で干渉したことを指摘している。宣教師はユピックの行うダンスを、「悪魔崇拝」と「罪のないダンス」の 2 種に分類し、前者に対しては、キリスト教化の障害になるとして弾圧を加え、後者に対しては、儀礼で行われる大規模な消費が村人の生活を圧迫しているという理由から制限を課している（久保田 2005：17）。

後者の、ダンスを性的不道徳の温床と見る立場では、セクシュアリティをめぐる社会的規範との関係からダンスが位置付けられている（Cowan 1990、Heath 1994、Savigliano 2010、Wagner 1997）。たとえば、アン・ワグナーは、17 世紀から現在にかけての、アメリカにおけるダンスに対する否定的な見解に関する歴史的な調査を行っている。彼女によれば、キリスト教圏におけるダンスに対する反対意見のほとんどが、白人のプロテスタントの男性聖職者や福音派の信徒によって広められ、これらの大部分は女性、すなわち、女性の身体や衝動に対する恐れに由来するとされている。さらには、キリスト教圏において何世紀にもわたって広く言い伝えられてきたダンスに対する反発は、ダンスをすることやその周囲の環境が導く性的な不道徳性に起因していると述べ、ダンスは精神も霊魂もどちらの教化にもつながらず、単なる身体の運動にすぎない、という評価が下されていたことを指摘している（Wagner 1997：395）[4]。

しかし、ここで考えなければならないのは、前節で見たように、全てのダンスが規制の対象であったわけではないという点である。では、ダンスが規制の対象となるか否かの線引きはいかにして行われるのだろうか。ダンスに関する先行研究において広く取り上げられてきたヴィクター・ターナーの議論を参考に、この点について考えてみたい。

3-2．規制認定の状況依存性

社会を固定的なひとつの事物としてではなく構造と反構造をともなう弁証法的過程であるとしたヴィクター・ターナーは「コミュニタスが実現される場としてのダンス」という示唆をその後に残している（Turner 1969：97）。ダンスを通じてコミュニタスが実現される、ということは、構造化された「日常」における諸関係がダンスを通じて反転させられることを通して、「非日常」的な関係が実現されるということを意味する。ターナーの考えを援用した舞踊人類学者ジュディス・ハンナは、ナイジェリアのウバカラ社会を対象に、男性優位の秩序がダンスを通じて反転する様子を描いている（Hanna 1977・1979）。また、ケニアのサンブル社会を対象とした社会人類学者のポール・スペンサーは、長老支配の秩序がダンスを通じて反転する現実を指摘している（Spencer 1985b）。このようにターナーの図式は、ダンスの持つ非日常性を説明するうえで極めて有効な枠組みであり、ダンスを対象とした人類学者たちによって参照されてきた[5]。

しかし、ダンスを通じて反構造へと反転させられた構造が、ダンスが終わった後にどのような状態になるのか、という点については、これまで十分な考察がなされてきたとは言いがたい。言い換えると反転の「強度」に関する問題が浮かび上がる。ダンスによって日常の秩序が反転するとはいえ、その反転の度合いが強すぎると、反構造が構造の位置を占めることになる。すなわち、既存の秩序が転覆される。つまり、ターナー流の象徴論が依拠する弁証法の図式に照らすならば、

【A】　(正)＝構造　→ (反)＝反構造 → (合)＝再統合された構造

とはならず、

【B】　(正)＝構造　→ (反)＝反構造＝新たな構造

となり、既存の秩序の転覆のみを帰結することになる。先述のスペンサーの例では、ダンスが若者に対する長老社会からの圧力を一時的に緩和する手段と見なす一方で、結果としては長老社会の支配を強化することにつながると指摘されている（Spencer

1985b：161）。ここには，構造:「日常」＝「長老社会による支配」→反構造:「非日常（ダンス）」＝「長老社会の支配が緩和、反転」→「（新たな）日常」＝「以前より強化された長老社会の支配」、という枠組みが見出せる。これは、【A】に相当する事例である。

しかし、もしもここで、ダンスを通じて長老社会の支配が覆されたままの状態が持続するのであれば、【B】に相当する事例となる。以上を図示すると図 6 のようになる。

この図に照らして、ダンスが規制の対象となるか否かの線引きについて考えると、次のように表現することができるだろう。すなわち、一過性のイベント（非日常）である限りにおいて、ダンスは肯定的な評価がなされる（α）。つまり、構造が保存されている限りにおいて、コミュニタスを導くダンスは権力からその存在を許される。しかし、秩序を維持する側（構造を維持する主体）にとっては、度が過ぎると（コミュニタスの状態が長期化すると）規制を強化する方向に向かう（β）。つまり、反構造が構造の位置を占めるようになるため、日常の秩序を覆されてそれが常態化するという事態につながる。この点で、本論文で対象とする日本の社交ダンスは、歴史的にβに属していたが徐々にαへと移行しつつある状況にある、と理解することができる。

しかし、ダンスが規制されるかどうかの基準は常に揺れ動いている。規制の状況依存性の背後には、政治的、社会的、経済的要因がたえず作用している。これらの作用を背景として、社交ダンスはβからαに移行しつつあるのである。では、このような状況に対する参加者の対応をどのように理解することができるだろうか。以下では、規制の認定のひとつの要因たる参加者サイドの抵抗の側面に注目したい。

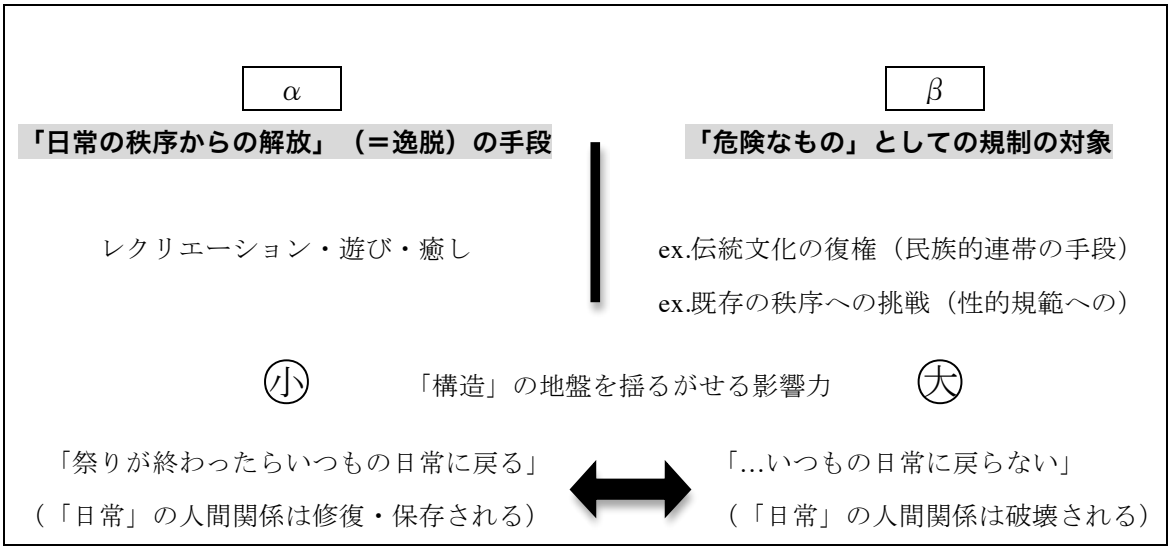


図 6　V・ターナーの図式から見たダンスと規制の関係

3-3．抵抗論的ダンス観

人類学者の松田素二によれば、抵抗論とは構造機能主義的立場からの研究が前提としてきた「自己完結的な小社会」（松田 1999：7）への批判として登場した立場であり、「抵抗」という視点を採用することによって、それまでの研究に次の 3 点を新たに提示できるとする。それは、①対象社会における歴史的・政治的な支配秩序の意識化、②調査対象となる人びとの能動性・創造性への注目、③対象社会の現実を構成する者としての人類学者自身の立場性の自覚、の 3 点である（同上：7-9）。このように、ダンスを法や社会的規範など上位社会からの規制に対する抵抗の手段、と見る視座を、本章では「抵抗論的ダンス観」と呼ぶことにする。

ダンスと規制の関係に関する研究のなかで最も抵抗の色合いが強く出ているのが、植民地状況下における、宣教師を含む植民地権力と伝統的な地域社会の人びととの関係についてとりあげた研究である（cf.　Comaroff1985、Hazzard-Gordon1990、Kaspin1993、Poole1990）。なかでも、統治権力に抵抗するものとしてのダンス、という視座の理論的基礎となった研究のひとつに、ジーン・コマロフの研究がある（Comaroff 1985）。

コマロフは、20 世紀前半における南アフリカのツィディ（*Tshidi*）社会を対象に、植民地統治権力および宣教師と伝統的な地域社会との接触にともなう社会変化について考察している。そのなかで、植民地統治の担当官吏や宣教師が土着のダンスを、性欲を過度に刺激するものと見なし、政治的および道徳的脅威として、しばしば禁止および改変の対象としたことが示されている。

コマロフと同様の視点を共有するハザード・ゴードンの研究では、奴隷制時代から 20 世紀の中葉にかけてのアフリカ系アメリカ人の間のダンスの変化に注目し、ダンスがアフリカ系アメリカ人にとってのエスニックシンボルとしての役割を果たす一方で、主流の白人社会に対する重大な抵抗の手段となるとして、その存在がアフリカ系アメリカ人達の間で継承され、保持されていたことが指摘されている（Hazzard-Gordon 1990：3-62）。ゴードンの結論のひとつは、世界のいくつかの国でダンスとドラミングを禁止する法律が制定された背景には、ダンスをするということが権力に対して反乱を企てることと同じぐらい脅威であるという権力側の恐れがあった、という点である（同上：32-34）。他にも、ダンスを民族的紐帯の源やナショナリズムの源泉としてとらえた研究に Daniel（1991・1995）、Manning（1993・1995）、Meyer（1995）、Ramsey（1997）などがあり、これらの研究では、ダンスに対する「権力が制御できない身体の所作が行われる場」という意味付けが共有されている。

また、グローバル化を背景にした土着のダンスの流用や改変の過程に注目した研究に、古賀（2012）、サヴィリャーノ（1995）、Karatsu（2003）、Ness（1997）、Savigliano

（1995）、Zarilli（1998）、などがある。なかでも、マルタ・サヴィリャーノは自身の出身地であるところのアルゼンチンのタンゴを事例に、かつて植民地において支配されていた人びとが統治者のまなざしを内面化し、自らを他者化する過程を「自己異国風化（auto-exoticization）」（Savigliano 1995：137）という概念から説明している。彼女は、自らのダンスをアルゼンチンの人々があえて「異国風化」する背景には、西洋が代表するところの旧植民地宗主国との力関係が大きく作用していることを指摘し、旧植民地権力と統治下の人々の間にある非対称な関係がダンスを通していまなお継続されていると主張している。

先述の松田が指摘したように、以上の研究に共通して見られるのは、西洋との出合いによってそれまでのダンスの実践への禁止や規制および改変の要求に迫られた人々が、上位社会からの規制に対して完全に受動的な存在ではないという視座を採用している点である。それ以前の構造機能主義的アプローチでは、ダンスを社会への不満を調節する安全弁、有機体としての社会の一部（an organ of social control）、教育の手段、文化の変種、抵抗や逃避の手段ととらえ、安定性、調和性、超歴史性を前提とした社会のなかでダンスの機能を明らかにすることが目指されていた（cf. Spencer 1985a）。そのような、対象社会のダンスを社会の調和を維持するための秩序維持装置として分析する視座に対して、ダンスにかかわる人々の実践を、外部の世界と結びついた能動的で創造的な行為と見る視点を打ち出した点が特徴である。

たとえば、ダンスにおけるグローバリゼーションの影響と個人の能動性の双方を視野に入れた近年の研究者に古賀万由里がいる。人類学者の古賀は、日本を舞台としたインド舞踊の研究において、グローバリゼーションの「発信者」および「受信者」の感情に注目し、影響を与える側と与えられる側という二項対立ではとらえきれない現実を描き出している（古賀 2012）。古賀は、人類学者の湖中真哉の「微細なグローバリゼーション」（湖中 2010：54）という概念を参照し、周縁社会としてのインドがグローバリゼーションの影響を受けるだけの受動的な存在ではなく、むしろ、インド舞踊に代表されるインド文化を「発信」する能動的な存在であることを指摘している。

3-4．抵抗論の視点から見た社交ダンス

現在の社交ダンスの場では、自身が参加する社交ダンスが法規制と関係があることをほのめかすだけで、不快感をあらわにする人は少なくない。「それは自分たちとは違う人達のこと。その人達のせいで自分たちは（誤解を受けて）迷惑をしている。」という反応である。つまり、社交ダンスの参加者にとって、もはや、現状は規制とは無関係であるかのような理解がされている場合がほとんどである。だとするならば、なおさら、

なぜここで抵抗論の枠組みから社交ダンスを見る必要があるのだろうか。その理由は以下の 3 点である。

1 点目は、法規制に関わることである。社交ダンスに参加する「内部の」人々が、法規制と社交ダンスの関係をいかに「昔の話」だと理解していたとしても、ごく最近まで法で規制されてきたという事実は変わらず存在する。さらには、「社交ダンスは法で規制されてきた」と表現することによって社交ダンスが「すべて」法で規制されてきたかのように理解する一部の「外部」の人びとに対して、規制を「昔の話だ」と理解する人々は「自分たちは、規制されてきた一部の人びととは違う」ということを常に説明しなければならないことになる。つまり、内部の差異を外部に説明するにあたって、社交ダンス（の一部）が規制下にあったという事実を常に参照し、自分たちとは関係がないことをそのつど表明しなければならないのである。この意味で、社交ダンスの「内部」の人びとにとって、規制への反対運動は現在にも引き継がれているのである。

2 点目は社会的規範に関わることである。かつてよりは薄らいだと思われるが、公の場で男女が身体を接触することを忌避するといった日本の社会的規範に対して、現在も何らかの「うしろめたさ」のようなものが残されているからである。たとえば、「夫には内緒」と言って、社交ダンスに参加する人々（この場合は既婚女性）は現在も少なからず存在する。このことは、今なお続く社会的規範との葛藤（特に男女間の身体接触に関する）を表している証拠ではないだろうか。こうした葛藤を抵抗論の枠組みから論じることはあながち的外れではないと考えられる。

3 点目は、社交ダンス内部に構築された規範に関わることである。上記 2 点の規制への対応として、社交ダンス内部には、⑴細密に規定された技術体系、⑵「優美なふるまい」に関する緩やかな規約、⑶ビジネスとしての成立を支える課金体系、が歴史的に整備されてきた。つまり、社交ダンスに参加するうえで要求される「正しい」身体の使い方やふるまい方、お金の使い方が、一種の規範として現在の社交ダンスへの参加者に共有されてきたという経緯がある。しかし、このように整備された社交ダンスの姿は、極めて最近のものであり、当然ながら、かつての社交ダンスを知っている人びとや、最近になって社交ダンスを初めて体験した人びとにとっては、身体に対する少なからぬ「制約」としてこれらの規範が作用するのである。「制約」が感じられるところに何らかの「抵抗」が生まれることは極めて一般的なことである。

さらに指摘しておくべきことは、ここまで念頭においてきた権力が、法や社会的規範の水準に属するという点である。つまり、社交ダンスへの参加者は、法や社会的規範と対峙しているのだが、現実には、参加者は社交ダンス内部に構築された規範とも向き合

っている点にも注目する必要がある。むしろこちらの方が参加者により直接的な形で影響を及ぼしているのである。

以上 3 点の理由から、現在の日本の社交ダンスと規制の関係を理解するうえで、抵抗論的ダンス観の議論を参照したい。

確かに、人類学における抵抗という概念は、松田をはじめ多くの人類学者が対象としたアフリカのような、植民地支配を背景に持ち、言葉そのものの意味での暴力をともなう「支配／被支配」という現実から生み出されたものである。その点で、現在の日本の社交ダンスのなかに抵抗の痕跡を見出そうとすることは、抵抗概念の出自に比して、あまりにも「切迫性」や「過激さ」に欠けるように見えるかもしれない。しかし、だからと言って抵抗という概念が、「支配／被支配」の構図が明確に見出せる状況においてのみ適用可能であるとするのは、概念の応用可能性を自ら閉ざしてしまう。

法や社会的規範という規制のもとで、およびそれらへの対応として整備されてきた社交ダンスに参加する人びとが、「不名誉」や「うしろめたさ」、「堅苦しさ」や「理不尽さ」に抗うという実践をひとつの選択肢として持つということは、ある意味で普遍的なものである（cf. 松田 1999：15）。重要なことは、その「抗い方」が社交ダンスへの参加者の実践のなかに微細な形で織り込まれているために見えづらくなっているという点である（cf. セルトー 2005＝1987：89-110）。

ここまで検討してきたことをまとめると、本論文で対象とする社交ダンスはさしあたり次のように規定できる。すなわち、反秩序的な側面を多分に有していた過去があり、それゆえ規制の対象とされてきたが、近年では「スポーツ」を含む「上演作品」としての性格を強めていくことによって「公認化」されつつある、というものである。そして、社交ダンス内部に目を向けると、内部に構築された規範が参加者にも作用し、その規範に依拠する者／逸脱する者という区分を生むのである。

ダンスの規制と一口で言っても、ダンスが規制される文脈は当然ながら多様である。どのような背景で規制に至るのか、もしくは「公認化」されるのかについては、個別の事情を詳細に検討する中でしか浮かび上がらない。本章では、日本の社交ダンスという個別の対象をめぐる規制の状況を、少しでも理論的な言葉で語るために、そして、ダンスと規制に関する一般的な議論に資するために、ここまで検討を行ってきたのである。

では、以上のような視座に立つことで、現在の日本において社交ダンスが置かれた状況をどのように理解することができるだろうか。次節では、規制に対する抵抗と公認化という視点から、現在の社交ダンスにおける規制に関する議論を見てみたい。

第４節　社交ダンス規制をめぐる論点

ここまで述べてきたように、日本において社交ダンスは常に規制とともにあった。その過程で、他の種類のダンスをも巻き込む形で、社交ダンスが踊られる場所は法によって特定の空間に規定されてきた。表 2 は、2013 年時点の風営法におけるダンス営業の区分を表している。営業行為の中にダンスを含むのであれば、風営法の第 1・3・4 号のいずれかに申請し、許可を得なければならない[6]。図 7 は、風営法のもとに許可を受けたダンス関連施設の開設件数の推移を表している。本論でダンスホールやカラオケパブ等と呼ぶ場所はここに計上されている。社交ダンス教室に関しては、1998 年以降、指定団体の講習を受け、その課程を修了した者およびそれと同等の資格を有する者として政令に定められた場合にのみ、風営法に営業許可を申請しなくてもダンスを使用した営業行為ができるため、ここには含まれていない。これが 2013 年時点での社交ダンスを取り巻く法律上の状況であった。

その状況が大きく変わったのが 2015 年の風営法改正である。本章第 1 節でも取り上げた、Let's Dance 署名推進委員会およびダンス文化推進議員連盟による政治への働きかけを通じて、2015 年 6 月 17 日の風営法改正（同月 24 日に公布および施行）での「ダンス規定」削除に至ったのである。つまり、第 1・3・4 号規定が削除され、今後、ダンスを使用した営業行為は風営法の規制を受けずに行えることになったのである[7]。

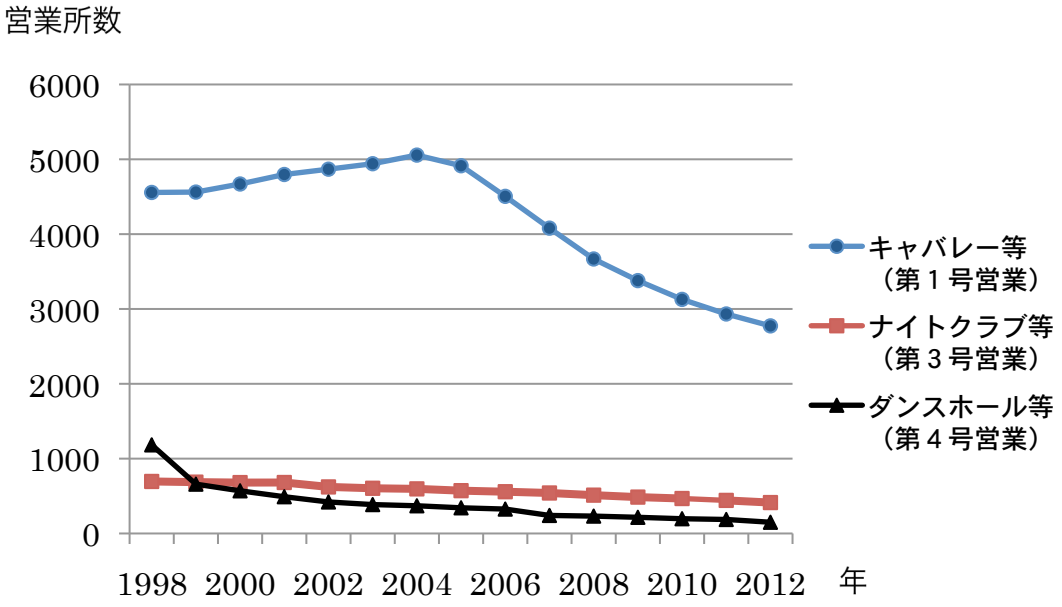


図 7　ダンス関連施設（風営法）の開設件数の推移

※　『警察白書』平成 19 年版、平成 25 年版より筆者作成。

表 2　風営法におけるダンス営業の区分（2013 年現在）

	ダンス	接待	飲食
キャバレー等 (1号営業)	○	○	○
カフェー等 (2号営業)		○	○
ナイトクラブ等 (3号営業)	○		○
ダンスホール等 （４号営業）	○		

※注 1　1 号営業は「キャバレーその他設備を設けて客にダンスをさせ、かつ、客の接待をして客に飲食をさせる営業」、2 号営業は「待合、料理店、カフェーその他設備を設けて客の接待をして客に遊興又は飲食をさせる営業（前号に該当する営業を除く。)」、3 号営業は「ナイトクラブその他設備を設けて客にダンスをさせ、かつ、客に飲食をさせる営業（第１号に該当する営業を除く。)」、4 号営業は「ダンスホールその他設備を設けて客にダンスをさせる営業(第 1 号若しくは前号に該当する営業又は客にダンスを教授するための営業のうちダンスを教授する者(政令で定めるダンスの教授に関する講習を受けその課程を修了した者その他ダンスを正規に教授する能力を有する者として政令で定める者に限る。）が客にダンスを教授する場合にのみダンスをさせる営業を除く。)」を指す（風営法第 1 章第 2 条)。本論文ではダンスに関する営業を取り上げているため、それ以外の「風俗営業」第 5 号営業～第 8 号営業は除外している。

※注 2　「○」表示は、その営業が可能であることを示す。

※注 3　「接待」とは、「歓楽的雰囲気を醸し出す方法により客をもてなすこと」を指す（風営法第 1 章第 2 条第 3 項)。

以下では、現在の社交ダンスをめぐる法的位置付けの変化において、ダンス関係者および取締りサイドが、どのような主張のもとにダンスと規制の問題について論じてきたのかを、最近の資料に基づいて検討する。

警察庁は、2012 年 9 月 14 日から同年 10 月 13 日までの間に、「風俗営業等の規制及び業務の適正化等に関する法律施行令の一部を改正する政令案」等に対する意見（パブリックコメント）の募集を行っている。期間中 739 件の意見が寄せられたのだが、そこでの応答から、規制する立場にある警察がダンスをどのようにとらえていたのかについて確認しておきたい。

資料のなかでは、「ヒップホップや盆踊りを教えるときも社交ダンスのダンス教授講習を受けなければならないのは不合理である。」（警察庁2012：3)、「『社交ダンス』に関する規制を『社交ダンス』以外のダンス全てに及ぼすものであり、無理のある規制である。」（同上）などの、一般からの意見に対して、警察は次のように回答している。

そもそも風営法第2条第1項第4号において「ダンスホールその他設備を設けて客にダンスをさせる営業」（以下「4号営業」という。）を風俗営業として掲げ、これに所要の規制をしているのは、このような営業は、その行われ方によっては、男女間の享楽的雰囲気が過度にわたり、善良の風俗と清浄な風俗環境を害し、又は少年の健全な育成に障害を及ぼすおそれがあるからです。したがって、社交ダンスに代表されるような男女がペアとなって踊ることが通常の形態とされているダンスを客にさせる営業は、その性質上、男女間の享楽的雰囲気が過度にわたる可能性があり、4号営業として規制対象となりますが、一方、ヒップホップダンスや盆踊りなど、男女がペアとなって踊ることが通常の形態とされていないダンスを客にさせる営業は、それだけでは、男女間の享楽的雰囲気が過度にわたる可能性があるとは言い難く、現実に風俗上の問題等が生じている実態も認められないことから、原則として4号営業として規制対象とする扱いをしていません（ただし、このようなダンスを客にさせる営業であっても、例えば、ダンスをさせるための営業所の部分の床面積がダンスの参加者数に比して著しく狭く、密集してダンスをさせるものなど、男女間の享楽的雰囲気が過度にわたる可能性があるものについては、4号営業として規制対象となり得ます。)。

（警察庁 2012：3-4、下線は筆者による）

このなかで繰り返し使われているように、警察は、ダンスに備わる「男女間の享楽的雰囲気が過度にわたる可能性」を問題視している。この点が、本章第 3 節で検討した、規制の基準である。つまり、「男女の享楽的雰囲気が過度」になった結果、既存の秩序を転覆させるのであれば、それは規制の対象と認定されるのだが、「過度」にならない

限りでは容認されるというものである。

しかし、ここでさらに重要なことは、風営法が対象としているダンスとは、数ある種類のダンスのなかでも「社交ダンスに代表されるような男女がペアになって踊ることが通常の形態とされているダンス」を指しているということである。先述のように、「正しい社交ダンス」を教える団体を経由するのであれば、社交ダンスといえども営業者および客（あるいは生徒）としての参加は可能であるが、法の上では、いまだにダンスを規制する根拠は社交ダンスにあったのである。

この状況は次なる事態につながる。それは、広義の社交ダンスの内部に構築されてきた「正しい／正しくない」の区別を強化することであり、法のうえで後者（正しくない社交ダンス）に属するカラオケパブ（キャバレー）、ダンスホール、さらには、有資格者の立ち会いのもとで行われない愛好家同士社交ダンスの集いなどが、前者（正しい社交ダンス）の劣位に置かれることである[8]。

では、社交ダンスに参加する人びとはこのような状況をどのようにとらえていたのだろうか。まずは、組織レベルでの態度について見ておきたい。2013 年に、指定団体の一角を新たに担うことになった公益社団法人日本ダンススポーツ連盟（JDSF）の山田淳（専務理事）は、風営法によってダンスが規制を受けていることの弊害について、大要次のように述べる。

> 大前提として「ダンスを踊りながらシャンパンやワインを飲むスタイルは海外では当然」であり、「巷のカフェや教室でも若者が気楽にダンスを楽しむ場を取り上げてしまっている」ことは問題である。そして、若者が気楽にダンスを楽しめない状況を法による規制が助長することによって、社交ダンスの若者離れ、およびダンス人口の高齢化と減少、果ては業界存亡の危機にまで至る可能性がある。
>
> （山田 2013：5）

また、「風営法のダンス規制撤廃について」と題された有識者会議メンバーに向けた意見書（2014 年 7 月 14 日付）では、規制撤廃に向けた背景として山田は次の 7 点を問題として挙げている。①国際大会において正式種目化されているダンス（ダンススポーツ、サルサなど）において、選手の育成・練習・競技会運営に支障が出る。②行政の裁量への依存度の高さや「風営法」というレッテルのために、優良資本の参入に支障が出る。③法の適用除外の条件である「有資格教師」制度が現状に合わない。④風営法の枠内で営業しようとしても、その許可申請そのものが現実から離れている。⑤ダンスを教えるだけでは生計を立てることができないほど小さな規模のダンス業界（サルサやア

ルゼンチンタンゴなど）においては、飲食の提供とセットでなければダンス人口の減少は必至である。⑥良い音楽が流れた時に身体を揺らすことは自然なことであり、飲食店でもダンスをすることが許されてしかるべきである。⑦国際社会における「社交文化」として、深夜に営業可能なダンスのできる飲食店は必要である（山田 2014：1-2)。

以上に見られるように、スポーツとしての自己規定（①)、産業としての成立要件の整備（②③④)、飲食や深夜営業など「文化」としてのダンスのあり方（⑤⑥⑦）のそれぞれの重要性がここでは確認されている。なかでも重要なのが、国際社会を見据えた「文化としての社交ダンス」という立場を強調している点である。ここで使われている「文化」という言葉は、明らかに「良いもの」としての意味合いで用いられている[9]。このことは、2013 年 5 月 30 日に組織された「ダンス文化推進議員連盟」という名称とも重なる（JDSF はその発足に際して中心的な役割を果たしている）。ダンスは「風紀を乱すようないかがわしいもの」ではなく、健全かつ新しい文化を生み出す行為である、という含意がこの名称には込められている。JDSF などの組織レベルでのダンスのとらえ方には、「スポーツ」としての社交ダンスだけでなく、「文化」としての社交ダンスという意味も含まれている。そして、「文化」としての社交ダンスの具体的なイメージとは、若者が公共の場で「気楽に」楽しむようなものであり、深夜の飲食店における打ち上げの場などで楽しまれるようなものである。いわば、社交ダンスの日常化が目指されているとも言える[10]。

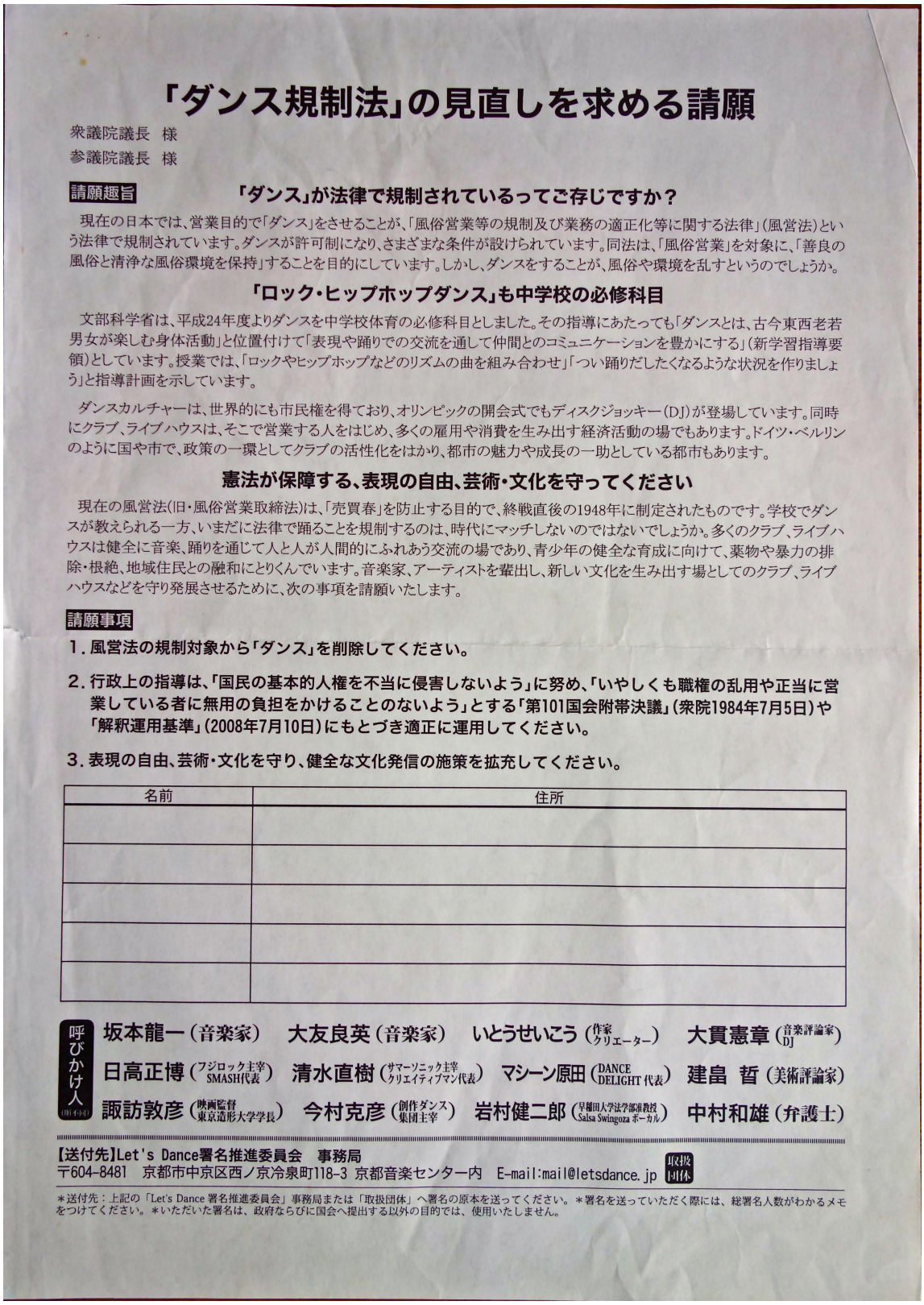
一方で、実際の愛好家達はこの状況をどのようにとらえていたのだろうか。ここでは、2013 年 4 月 7 日に札幌市で行われた競技会（北海道知事杯争奪 2013 年前期北海道ダンススポーツ選手権大会）での聞き取り調査の一部を例として挙げておきたい（北海道総合体育センター)。

当日、筆者は実行委員（司会）として参加した。開会前の打合せの際に、筆者は実行委員長から、「『ダンス規制法』の見直しを求める請願」という署名のお願いをアナウンスするようにと頼まれた（写真 7・8)。この署名で問われていることは、風営法の規制対象から「ダンス」の文言を外すことであった。その大きな理由は、2012 年度より導入された中学校体育におけるダンスの必修化（第 1 学年と第 2 学年）と風営法でのダンス規制の間に大きな矛盾があるという点である。新学習指導要領においても、「ダンスとは古今東西老若男女が楽しむ身体運動」[11]と位置づけられており、「踊りを通した交流を通して仲間とのコミュニケーションを豊かにすることを重視する運動」[12]として、ダンスの教育効果を公式に認めておきながら、一方で「売買春の防止」を名目に法で規制し続けるのは不当であるというのである。

写真 7　競技会の受付に設置された「風営法」撤廃署名
（2013 年 4 月 7 日、札幌市、筆者撮影）

進行の合間を見て、筆者はそれについて計 2 回のアナウンスを行った。筆者はその後、昼の休憩時と、片付け時に、筆者が顔を覚えている範囲で、受付で署名した参加者、計 14 人（男 5 人、女 9 人）にインフォーマルなインタビューを行った。ほとんどが 60 代以上であった。うち 2 人が 30 代と思しき女性であり、2 人とも子どもがその日の競技に出場していたという。彼ら／彼女らに署名の理由を聞いたところ、最も多かったのが「これが（自分たちのやっていることが）風営法で規制されているなんておかしい。ありえない。」、「（規制撤廃のために署名するのは）あたりまえ。」というものだった。なかには「悪いのは社交ダンス。自分たちのやっているのはダンススポーツ。これからオリンピックを目指しているのに。」という回答もあった。一方で、積極的に署名を拒否する人がいたかもしれないが（署名に反対する人）、どれほどいるかは確認できなかった[13]。ここから垣間見えるのは、（社交ダンス）が法によって規制を受けていることの不合理を訴える愛好家の姿である。

ここで注目すべき点は、参加者自身が「社交ダンス」と「ダンススポーツ」を言葉の上で明確に区別している点である。社交ダンスに触れたことのない外部の人々からすれば、「社交ダンス」も「ダンススポーツ」も、男女が 2 人 1 組になって身体を接触させている点で、おそらく同じものに見えるはずである。事実、筆者にとっても競技会を見る限り、従来の社交ダンスを競技にしたものとダンススポーツは互いに何が違うのかをにわかに判断しづらい。あえて違いを挙げるのであれば、前者よりも後者の方が、スポーツ性が高いという点であろう。すなわち、近代スポーツ全般に見られるような「より



「ダンス規制法」の見直しを求める請願

衆議院議長　様
参議院議長　様

請願趣旨

「ダンス」が法律で規制されているってご存じですか？

現在の日本では、営業目的で「ダンス」をさせることが、「風俗営業等の規制及び業務の適正化等に関する法律」（風営法）という法律で規制されています。ダンスが許可制になり、さまざまな条件が設けられています。同法は、「風俗営業」を対象に、「善良の風俗と清浄な風俗環境を保持」することを目的にしています。しかし、ダンスをすることが、風俗や環境を乱すというのでしょうか。

「ロック・ヒップホップダンス」も中学校の必修科目

文部科学省は、平成24年度よりダンスを中学校体育の必修科目としました。その指導にあたっても「ダンスとは、古今東西老若男女が楽しむ身体活動」と位置付けて「表現や踊りでの交流を通して仲間とのコミュニケーションを豊かにする」（新学習指導要領）としています。授業では、「ロックやヒップホップなどのリズムの曲を組み合わせ」「つい踊りだしたくなるような状況を作りましょう」と指導計画を示しています。

ダンスカルチャーは、世界的にも市民権を得ており、オリンピックの開会式でもディスクジョッキー（DJ）が登場しています。同時にクラブ、ライブハウスは、そこで営業する人をはじめ、多くの雇用や消費を生み出す経済活動の場でもあります。ドイツ・ベルリンのように国や市で、政策の一環としてクラブの活性化をはかり、都市の魅力や成長の一助としている都市もあります。

憲法が保障する、表現の自由、芸術・文化を守ってください

現在の風営法（旧・風俗営業取締法）は、「売買春」を防止する目的で、終戦直後の1948年に制定されたものです。学校でダンスが教えられる一方、いまだに法律で踊ることを規制するのは、時代にマッチしないのではないでしょうか。多くのクラブ、ライブハウスは健全に音楽、踊りを通じて人と人が人間的にふれあう交流の場であり、青少年の健全な育成に向けて、薬物や暴力の排除・根絶、地域住民との融和にとりくんでいます。音楽家、アーティストを輩出し、新しい文化を生み出す場としてのクラブ、ライブハウスなどを守り発展させるために、次の事項を請願いたします。

請願事項

1. 風営法の規制対象から「ダンス」を削除してください。
2. 行政上の指導は、「国民の基本的人権を不当に侵害しないよう」に努め、「いやしくも職権の乱用や正当に営業している者に無用の負担をかけることのないよう」とする「第101国会附帯決議」（衆院1984年7月5日）や「解釈運用基準」（2008年7月10日）にもとづき適正に運用してください。
3. 表現の自由、芸術・文化を守り、健全な文化発信の施策を拡充してください。

名前	住所

呼びかけ人（順不同）

坂本龍一（音楽家）　大友良英（音楽家）　いとうせいこう（作家 クリエーター）　大貫憲章（音楽評論家 DJ）
日高正博（フジロック主宰 SMASH代表）　清水直樹（サマーソニック主宰 クリエイティブマン代表）　マシーン原田（DANCE DELIGHT 代表）　建畠 晢（美術評論家）
諏訪敦彦（映画監督 東京造形大学学長）　今村克彦（創作ダンス 集団主宰）　岩村健二郎（早稲田大学法学部准教授 Salsa Swingoza ボーカル）　中村和雄（弁護士）

【送付先】Let's Dance署名推進委員会　事務局
〒604-8481　京都市中京区西ノ京冷泉町118-3 京都音楽センター内　E-mail:mail@letsdance.jp　取扱団体

＊送付先：上記の「Let's Dance 署名推進委員会」事務局または「取扱団体」へ署名の原本を送ってください。＊署名を送っていただく際には、総署名人数がわかるメモをつけてください。＊いただいた署名は、政府ならびに国会へ提出する以外の目的では、使用いたしません。

写真８　風営法からのダンスの除外を求める署名用紙

（2013 年 4 月 7 日入手、筆者撮影）

速く、より大きく、より強く」という点が強調されていることであり、そのため、使用されるステップや振りも、よりアクロバットなものになっている点である。第 2 章で見たような、オリンピックを想定した評価基準の導入は、競技ダンスを体操やフィギュアスケート等の他のスポーツと同じように数値での採点が可能なものに変換する試みである。

このように、ダンスをスポーツとして規定しようとする動きに対し、明確な忌避感を示す立場もある。日本の社交ダンス界における代表的組織の一つである JBDF は、自らの発信するダンスをスポーツと見なされることを避け、「ボールルームダンス」という名称を使用している。JBDF は、組織として「ボールルームダンス」の定義を明示しているわけではないが、教師に対する筆者の聞き取りによれば、「ボールルームダンス」はスポーツではなく芸術である、という理解が組織内部で共有されているように見える。

両組織はともに男女 2 人 1 組という枠組みを共有しつつも、一方は自身の打ち出す社交ダンスを「スポーツ」と位置づけ、もう一方は「芸術」と位置づけている。しかし、両者はともに「競技会」を事業の中心に据えており、「人に見せるために踊る」という点では同じなのである。

しかし、社交ダンスに参加する人々は、規制に対して明確な意思表示をする人たちばかりではない。先にも挙げた小樽市で教師をする山口さんは次のように語る。

［山口さん］（50 代、男性）

教室が（風営法の適用から）外れたのはいいんだよ。それで恩恵受けたってのも事実だし。だから偉そうなこと言えないんだけど、でも、もっと、こう、社交ダンスを本来のっていうか、男女の出会いの場にしてもいいんじゃないかって（思う）。

（2012.10.14）

山口さんは、教室が風営法から外れることによって、教室のみ（および、教室を主管するところの指定団体から資格を発行された教師のみ）に営業権が与えられることになり、その恩恵を受けてきたことを認めている一方で、そのかげで振り落とされてきた「男女の出会い」の側面の意義についても認識している。ここに見えるのは、ダンスはやはり「男女の営み」であり、規制からの除外を求める人々が主張する健全性だけでは語れない、という意識である。むしろ、「不健全」だとされる側面をもう少し肯定的にとらえても良いのではないかという意見である。

実は、教師の間に規制を積極的に擁護する立場も少なくない。教師資格を発行する団体のうちの 1 つである全日本ダンス協会連合会（ANAD）副会長の小川純は、社交ダン

スを法で規制することの意義を次のように述べている。

ダンスは健全だと主張している団体もあるが、ちっとも健全じゃない。男女が組んで踊る以上、常に何か起こる危険性があります。家庭のある者同士がカップルになって気心を通じ合ったり、カップル解消を巡ってトラブルになってストーカー行為をする人が出たり。・・・

私たちはプロの教師団体として、国家公安委員会の指定を受けています。自主規制に取り組み、法令を順守して倫理を高めてきました。その結果、ダンスの健全なイメージが広がってきた。しかし、アマチュア団体のなかには、先ほど挙げたような問題を抱えているところもある。警察がバックにいないと安心して仕事ができません。規制緩和は必要ない。現行法のまま行くべきです。

（朝日新聞デジタル版、2014 年 6 月 10 日付）

副会長がこのように明確な態度を示している ANAD は、当然ながら、ダンスが規制から外れることを目指す運動（先に挙げた JDSF などの姿勢）には反対の立場にある。小川の論理は次のとおりである。男女が身体を接触させる社交ダンスは潜在的に「危険」なものであり、今ある「正しい社交ダンス」は我々プロ教師達の努力によるものである。プロ教師は、誰でもなれるものではなく、正しい知識と技術および倫理観に基礎付けられた者にしか担うことができない。逆に言えば、その資格のない者を排除する役割を規制が果たしてきた。よって、今後も規制は必要である、というものである。この態度は、第 2 章で取り上げた戦後の教師団体の主張と同型である。

同様に、小川と同じく ANAD の副会長を務める村松昌弘は「規制緩和によって起こりうるリスク」として、新規参入者による「出会い系ダンス教室や、狭くて暗い不健全な教室、さらには女子高生の先生など」の出現を危惧している。そして、それまで規制によって「社交ダンスの水準と社会的地位が維持されてきた」として、規制の肯定的な側面を評価している（産経新聞、2014 年 9 月 5 日付）。村松の言う「新業態」の出現は、社交ダンスを再び「不道徳なもの」に回帰させてしまうものであり、それを食い止めるうえで、規制は重要な役割を果たす、ということがここでは確認されている。

一方で、社交ダンスの産業としての側面に目を向けるならば、規制が新規参入を阻み、既存の業者を利する働きをしてきた点も否定できない。社交ダンスが規制されていることが教師にとっての既得権益になる、ということを先述の小川は否定しているが（同上）、現実の教師のなかには、明確に既得権の保持を主張する向きもある。たとえば、次の佐々木さんのような例である。

（事例 3-1）ダンスホールを営業先にするダンス教師

佐々木さんは社交ダンス教師として生計を立てている。ダンス歴は 10 年であり、34 歳、男性、独身である。教師資格は 2009 年に取得している（JBDF のプロ・ダンス・インストラクター）。生徒へのレッスンはほとんどせず、ダンサーの仕事（客のお相手をすること）で収入を得ている。特定の教室には所属していない。現在は札幌圏 5 カ所のダンスホールおよびカラオケパブで営業活動を行っている。佐々木さんは、社交ダンス界における規制容認派であり、有資格者にのみ許された営業行為に無資格者が参入している現状を次のように問題視している。

おれらは免許もって営業してるのに、学生なんかは客と個人契約して踊り込み。客の方も、学生は若くて、おまけにかっこいいやつだったら、ダンスできるし、いくらでもちやほやする。今の学生は時給 2,000 円でなんてダンサー（のアルバイト）なんてやらない。（その時給でダンサーのアルバイトを）やるのは、（ダンスを）覚えたての２年生とか、（客に）人気ない 3 年生とか 4 年とか。ダンサーやるぐらいだったら、踊りこみで客から直接金もらった方が良い。そしたら同じ時間でも倍以上お金もらえるし。でもこのやり方ってこの先やばいと思う。焼き畑農業みたい。学生はどうせ就職してダンス界からいなくなるからいいけど、おれらはここでずっとやってかなきゃならない。...医者だってもぐりの医者だったら摘発されるでしょ。それと一緒じゃないの。

（2014.10.7）

現在の日本の社交ダンス界において、客と個人的に契約を結び、一定の時間（数曲）の間、対価を得て客専属の踊り相手となることは「営業」もしくは「踊り込み」と呼ばれている。北海道では特に「踊り込み」という言葉が使用されている。佐々木さんは、数十人の固定客と「踊り込み」契約を結び、ホールの営業時間の間、「お相手」をすることによって対価を得ている。ホールでは佐々木さん以外にも「踊り込み」を受け付けている教師がいる。他の教師達は佐々木さんにとって潜在的な商売敵である。

佐々木さんの語りに見出せるのは、法規制が職業としての教師、ダンサーの成立基盤になっている、という認識である。そして、無資格者による有資格者の既得権益に対する「侵害」を明確に問題視している。

前章でも触れたが、現在の社交ダンスの場において、社交ダンスの営業行為を行う者は、有資格者の教師だけではない。有資格者の「補助」という条件付きで、無資格者にも営業活動が許されていた[14]。そのため、店に有資格者が常駐するのであれば、無資格者のダンサーや学生も営業活動を行うことができていた。しかし、2015 年 6 月の風営

法改正以降、法の上では資格のない者もダンスを利用した営業活動を行えるようになった。そのため、これまで資格によって、法的にも社会的にも特権化されてきた有資格者が、無資格者と同列に扱われるようになったことに不満と焦りを抱く教師は少なくないのである。

以上では、ダンス規制をめぐる現在の議論を、警察、社交ダンスの組織、愛好家、教師を例に挙げて、整理してきた。ここで見えてきたのは、規制をめぐる各立場の人々の態度の多様性であった。規制から外れた一部の人びと（教師）のなかには、規制への反対運動はもはや過去のことであり、むしろ現在の規制があることによって、社交ダンスの今の社会的地位が保たれている、ととらえる人々もいた。

このように、規制への反対運動のなかで顕在化した「正しい／正しくない」の区分は、実質的に規制が撤廃されたことで消滅するのではなく、撤廃された後にもその区分は引き継がれ、社交ダンスの内部には、一方がもう一方を「正しくない」「健全ではない」と位置付ける、序列が維持されているのである。

第 5 節　小括

本章では、規制を背景としたダンスの変化について、理論的な水準からの検討を行った。それを踏まえ、現在の社交ダンスをめぐる法的位置付けの変化において、ダンスに関わるいくつかの立場の人達が、どのような主張のもとにダンスと規制の問題について論じてきたのかを検討した。

そこで明らかになったことは、規制という外的条件に対する、抵抗と公認化を軸とした業界団体や参加者、取締りサイドの相互行為であり、結果として生み出された「正しい／正しくない」という序列であった。

2015 年 6 月には、風営法が改正され、法の上では社交ダンスを使った営業行為は誰にでも行えるようになった。しかし、これまで有資格者として「正しい社交ダンス」を提供してきた教室は、自身の特権が法的に担保されなくなったことで、これまで以上に「正しい社交ダンス」を自身の存在意義とするはずである。その際に持ち出されるものが、「認定」という「公認」の証であり、一方では細密に規定された技術体系であり、それを基礎にした競技会や発表会であることはこれまでの経緯を見れば容易に想像できる。（素晴らしい）「作品」を日本社会に向かって披露することを通して、自身の属する「正しい社交ダンス」の正統性を周知し、そうではない社交ダンスを劣位に固定する力学が作動を続けるのである。

このように、規制をめぐって社交ダンス内部が序列化されていく過程において、現実の参加者はどのような経験をしているのだろうか。「正しい」に属する人々とそうでない方に位置付けられる人々との間には、どのような関係が生み出されてきたのだろうか。本論文は、そのような問題意識に支えられている。次章以降では、イギリスでの社交ダンスの状況を踏まえ、現在の日本で進行する、内部での序列を背景とした 3 つの現象について考察していきたい。

［注］

1　選曲や曲紹介を行うディスクジョッキーが常駐し、比較的小規模な店内にて音楽を流し、客がそれに合わせて踊る場所。法的には風営法第 2 条第 3 号営業「ナイトクラブ等営業」に相当。

2　たとえば、1851 年のカメハメハ 3 世の時代には、ライセンスと多額の上納金を収めれば公の場でフラを踊ることができた（Miller 2006：19）。

3　1964 年に「メリー・モナーク・フェスティバル」が開始される。その後は、より多くの観客の誘致を求めて、競技会を導入している（1971 年）。現在もこの形式は受け継がれている（Miller 2006：23-25）。

4　身体接触を伴うダンスが性的な要素を想起させることは、これまでの人類学においても指摘されてきた点である。たとえば、クラックホーン（1971：37-38）では、身体を接触させて行われるダンスの例が挙げられ、それに対するアメリカインディアンの子どもの反応を通して、男女間の身体接触の禁忌が指摘されている。

5　なかでも、近年の社交ダンスを対象とした研究に Gwendoline（2007）や Marion（2008）がある。

6　「風俗営業」（第 1 号～第 8 号）は許可制であり、「性風俗関連特殊営業」は届出制である。

7　ただし、「特定遊興飲食店営業」という新たな枠組みによって、深夜営業におけるダンスの規制が継続される、という問題がある（旧 3 号営業に対して）。

8　この点に関しては 2012 年 7 月の高知県における例が挙げられる。ある愛好家（79 歳男性）が、会費 300 円を集めて公的施設で有資格者を置かずに社交ダンスのパーティーを開こうとしたところ、「たとえ 300 円でも会費を集めたら、営業行為として規制対象になる場合がある」と警察に言われ、開催を取りやめたという（朝日新聞、2012 年 11 月 27 日付）。

9　かつて使用されていた文化概念の用法。ここでは、「近代的で洗練されたもの」（桑山 2007：208）といった、高級なものを指示する言葉として用いられている。

10　ここで考えられる疑問は、「仮に規制がなければ、日本人の若者はこぞって社交ダンスを踊り始めるのか」という点である。山田の言うように、⑥自然に体を揺らす行為が、男女が手を取り合って行う社交ダンスにつながっていくのか、という点である。これには大きな疑問符がつく。規制の有無に関わらず、少なくとも現在の日本においては、社交ダンスはかつての若者が行っていたように「年上世代に隠れてまで行いたいもの」ではないからである。

11　「新学習指導要領」に基づく中学校向け「ダンス」リーフレット（文部科学省ホームページ、2014 年 10 月 28 日アクセス。）

12　文部科学省『中学校学習指導要領解説　保健体育編』、2008 年、p.116 参照。

13　署名していない人、数名にも聞いてみたが、さほど関心がないという印象で有意な回答は得られなかった。

14　「風俗営業等の規制及び業務の適正化に関する法律等の解釈運用基準」（2006 年 4 月 24 日警察庁生活安全局）第 2 条。しかし、2015 年 6 月の法改正以降は、営業活動に対する要件は撤廃されている。

第４章

イギリスにおける社交ダンスの整備

はじめに

現在の日本の社交ダンスは、20 世紀初頭のイギリスに起源を持つ。ヨーロッパおよび南北アメリカ大陸にルーツを持ついくつかの踊りが、イギリスで標準化され、世界に「輸出」されていった。ここで言う標準化（standardization）とは、各踊り手の「センス」を前提とした「自由で気楽な踊り」から即興性を排し、マニュアルに基づいて訓練を積むことによって、誰もが踊れるようになることを目指した、社交ダンスに対する操作を指す。日本は世界に先駆けてイギリスで標準化された社交ダンスを取り入れている。このようなイギリス生まれの社交ダンスは、「イングリッシュスタイル（イギリス式）」もしくは「インターナショナルスタイル」とも呼ばれている。大きな特徴は、「教科書」として細密に規定された技術体系と、それを基礎にした競技会という発表形式である。

本章では、現在の日本の社交ダンスの基礎となったイギリスの社交ダンスを取り上げる。イギリスにおける社交ダンスの標準化を振り返り、現在のイギリスにおける社交ダンスの実践を検討することを通して、日本に対する比較の視座を得ることを目指す。

第 1 節 標準化の前史

1-1．男女 2 人 1 組という形式

19 世紀以前のイギリスでは、「アッセンブリールーム（assembly room）」と呼ばれる上流階級向けの舞踏室においてダンスが踊られていた。主に湯治場と結びついたこの施設は、18 世紀にはロンドン市内のハムステッドやエプソムのほか、郊外のタンブリッジやバースなどの保養地に建てられていた。なかでもバース[1]は最も有名であり、他のアッセンブリールームのモデルとなった（Richardson 1960：20）。

バースはこの 18 世紀の初期にはすでに、湯治客や観光客が訪れる小都市であったが、下水道が整備されておらず悪臭が漂い、賭博にふける者同士が往来で喧嘩をするなど、衛生や治安の面での問題が山積していた（小林 1989：42-25）。そのような状況下で、バースを温泉保養施設を中心とした観光都市に作り替えるように改革したのが、当時、典礼を司る立場にあったリチャード・ナッシュであった。アッセンブリールームもナッシュによる発案である。ナッシュは、上流階級向けに舞踏会（ball）を開催している。毎週火曜日と水曜日の夜 6 時から 11 時までと厳格に規定し、秩序の維持を重視した。

ナッシュによる舞踏会は、その場で最も身分の高い 2 人によるメヌエットから始まり、次いで、他の男性は各自 2 人の女性を誘って踊り始めることと決められていた。メヌエ

ットはたいていの場合、2 時間は続いたという。開始から 2 時間ほど経った後に、カントリーダンス（country dance）に切り替わる。この踊りは、男女が輪になって集団で踊るものであるが、男女のペアを基本とし、パートナーチェンジを行いながら最終的にはその場にいる異性全員と踊ることになっていた（図 8）。これが 1 時間ほど続いた後に、休憩を兼ねたティータイムになる。その後、再びカントリーダンスを開始し、11 時の閉会に至る、というのがナッシュの主導した舞踏会の流れであった（Richardson 1960：22-23）。

図 8　ホガースによる「カントリーダンス」の図

※　Hogarth William（1697-1764）, *The Country Dance*, 1753

18 世紀のイギリスでは、男女 2 人 1 組とは、「オープンカップル」という身体の接触が少なく、パートナーチェンジが頻繁に行われるような形態を指していた。それが 19 世紀に入る頃、現在のように一対の男女が向かい合い、踊りの種類によっては半身を密着させるという「クローズドカップル」の形態が登場したという（Richardson 1960：19）。

19 世紀に活躍した舞踊研究家のトーマス・ウィルソンの『ワルツ』（1816 年）によ

ると、1812 年には今日の社交ダンスの組み方の原型となるものが登場している（Wilson 1816：13）[2]。ただし、この頃の多くは、一般には手だけつなぐ形式であり、身体の密着という組み方はまだ浸透していなかった。その後、19 世紀の終わり頃には、男女が抱き合うような形の組み方が登場するのだが（cf. Scott 1892）、現在に通じる身体の接触を伴った男女 2 人 1 組という踊りの形式は、19 世紀にかけて徐々に形作られていったと言える。

ここで確認しておかなければならないのは、ナッシュの主催した舞踏会の様式についてである。ナッシュは、衛生面でも治安面でも劣悪だったバースの環境を一新するために、ロンドンの上流階級の集まりこそ手本にすべきであると考えていた。そのためにアッセンブリールームを作ったのである。ナッシュによる時間の区切りに見られるような厳格さはこの目的に合致した方針であるように思われる。しかし、踊りそのものを見てみると、現在とは異なり、依拠すべきステップの型がほとんど見られない。少なくとも、どのように動くのかについての規定は残されていない。これは何を意味するかというと、「パートナーチェンジをする」、「何時まで踊る」、「メヌエットの時に男性は女性を 2 人誘う」といった、外枠の規定は厳密に決められてはいたものの、「実際にどのように踊るのか」に関しては、ペアになった 2 人に任されていた部分が大きかったのである。ダンスの本質を「遊戯そのもの」と評したヨハン・ホイジンガは、19 世紀以前のヨーロッパのダンスのなかでも特にラウンドダンス（輪になって踊るダンス）等においてその遊戯性が純粋に発揮される、と指摘した（Huizinga 1949＝1938：164）。それに対して、近代以降のダンスからは、「舞踊に固有のものでなければならない遊戯性が、殆ど完全に消えさっている」（ホイジンガ 1967＝1938：281）と述べている。19 世紀にかけて進行した、踊り方に関する規定の厳密化を舞踊からの遊戯性の喪失と見るならば、ナッシュが主催した当時のダンスは、未だ遊戯性の残された「気楽な」ものだったのである。

ここで、ボールルームダンス（ballroom dance）という語について簡単に説明しておきたい。「Ball」とは、フランス語の「bal」を語源とし[3]、日本語では「舞踏会」と訳されることが多い。「Ball」と「Dance」は、ともに「人々が集まって踊りを踊る場」を意味する（Post 1945＝1922：135-143）。ただし、前者が幅広い年代を含む大規模なイベントであるのに対し、後者はそれよりも規模の小さいもの、という違いがある。また、Ball は、行われる場所や服装が装飾的になる。ドレスコードがあるのも Ball の特徴である。それに対し、Dance は飾り付けや衣装、飲食の提供等も簡素なものであり、Ball よりもくだけた雰囲気で行われるものを指す傾向にある。

このように、単なるダンスよりも、より公式に行われるダンスを指す場合に「Ball」

という語があてられていたようである。19 世紀の文献には、現在のように ballroom と一語につなげられておらず、Ball Room や ball-room と表記されている（cf. Cellarius 1847、Scott 1892、Wilson 1816）。つまり、現在使用されているボールルームダンス（ballroom dance）の語源は「Ball 専用の部屋で行われる Dance」と理解しておくのが妥当である。

1-2．ミュージックホール

19 世紀から 20 世紀初頭にかけてのイギリスの世相を語る上で欠かすことのできない施設がある。それがミュージックホールである。19 世紀のミュージックホールを研究対象とした井野瀬久美恵は、労働者が集う娯楽施設であったミュージックホールが、酒の場につきものの猥雑な雰囲気が漂うそれまでの状態から、「健全なもの」に整えられていく過程を描いている（井野瀬 1990）。

ミュージックホールとは、労働者たちが、ステージで披露される演（だ）し物を見ながら酒を飲み、気楽に（free and easy）過ごす娯楽施設であった。19 世紀の半ばにロンドンで生まれたこの施設では、歌や踊りのほかに、手品や寸劇、腹話術なども行われ、労働者達を中心に人気を博していた。1851 年は世界初の万国博覧会がロンドンで行われた年である。時代は、イギリスの人口が農村から都市に移動し始める頃であり、増加する都市部の労働者の「受け皿」としての意味をミュージックホールは有していた。

一方で、ヴィクトリア朝における規律的、禁欲的な時代の空気の中で、猥雑なミュージックホールが産業として成立するためには、社会のために役に立つ、とはいかないまでも「ちゃんとしている」必要があった（井野瀬 1990：76）。社会的認知を得るためには、ミュージックホールが「きれいな娯楽」の場になる必要があったのである（同上：75）。ホールの経営者達はこの要請を受け、この時代に存在感を増してきたミドルクラス（ジェントルマンと労働者の中間層）に向けてアピールする形で、ミュージックホールの「健全化」を進めていた。たとえば、ホールへの入場に際して、服装の乱れた者や泥酔者などの入場を禁じ、それまでは許されていた場内での飲酒や喫煙を制限するようになっていった。また、演（だ）し物の最中にも、客席内の移動や出入りは自由に行える雰囲気があったが、これも厳しく禁じられるようになった。客席の構造も変化する。それまでは食事や酒をとるための用意された長いテーブルを撤去し、ステージの方を向いて固定された客席を設置するようになる。客は、ステージ上の演（だ）し物を見ることを強要される「観客」に変わったのである（同上：79）。飲食、飲酒、喫煙、会話、演（だ）し物見物、歌、踊り、といった複数の行為が混在する場が「健全化」されていくことによって、各行為が分断されていくのである。

第 2 節 社交ダンスの標準化

2-1．大英帝国ダンス教師協会（ISTD）

20 世紀において、社交ダンスの標準化を主導した組織に大英帝国ダンス教師協会（Imperial Society of Teachers of Dancing：ISTD）がある（写真 9）。1904 年 7 月 25 日、200 名近いダンス教師がロンドン市内のセシルホテルに集まり、そこで、つくられたものが ISTD の前身となる Imperial Society of Dance Teachers である（1925 年に現在の名称に変更）。その目的は、「ダンスの技術を高め、進展させること、そして過去から引き継がれた品位と威厳をまもること」であった（ISTD 2004：7）。

創設当初は 132 人だった会員は、現在では 7,000 人を数えるに至っている。現在は、すべてのダンスに関する教育、普及活動を行うという目的意識のもと、14 部門にわたって活動を展開している。内訳としては、7 つの演劇部門と 5 つのダンススポーツ部門、2 つの独立部門から構成され[4]、本論文で扱っている社交ダンスは、このうちのダンススポーツ部門の「モダン・ボールルーム」と「ラテン・アメリカン」の 2 つである。

写真 9　大英帝国ダンス教師協会（ISTD）本部

（2015 年 8 月 6 日、ロンドン、筆者撮影）

1924 年には、業界の有力誌であった *The Dancing Times*[5]の編集長を務めていたフィリップ・リチャードソンを中心として、ボールルーム部門が創設されている。そこで目指されていたことは、「バレエのように正確な技術を整えること」（同上：34）であった。リチャードソンは ISTD の名誉会員であるとともに、後に講習会と演技を主軸にした技

術団体である Faculty of Dancing の議長も務めている（1932 年時点）。ISTD のボールルーム部門の技術面で中心的な役割を果たした人物である。一方のラテン・アメリカン部門は、それよりだいぶ後の 1951 年に ISTD 内に設置されている。リチャードソンは自身の著書『イギリス社交ダンスの歴史』（1945 年）の序文において、イギリスによる社交ダンスの標準化を次のように評価している。

イングランドは間違いなく、今日の社交ダンスの発展において主導的な役割を果たしてきた。他の国々は確かに生の素材（イギリスが標準化を施す前のダンス）を提供してきたかもしれない。ニューヨークのダンサー達は、それらの素材の近くにいたということもあって、最も早くからそれらを試してきたかもしれない。しかし、粗雑なステップを最初に分析し、それらを秩序立ったものに変え、イギリス式の社交ダンスの技術を全地球の 5 分の 3 の頂点に至らしめたのは、まぎれもなくイングランドの教師達なのである。

（Richardson 1945：1、傍点および（）内の補足は引用者による）

では、リチャードソンらがダンスの標準化に着手した当時、イギリスにはダンスに対してどのような考えがあったのだろうか。

ヴィクトリア朝時代（1837 年－1901 年）には、男女が組んで踊るワルツもポルカも国立のホールで踊ることが何年もの間、禁じられていた。特に聖職者達（clergy）からの批判が強く、その根底には男女の身体接触が導く秩序の動揺への恐れがあった（cf. Wagner 1997）。当時のイギリスでは、女性のセクシュアリティは母性に限定されて理解されており、女性は性的には無知もしくは性的な欲望を有していないと考えられていた（奥田 2011：321）。男女が身体接触を伴って音楽と踊りに身を預けることは、「ない」とされていた女性のセクシュアリティを目覚めさせてしまうことへの恐れが、聖職者達による批判の背景にあったと推測できる。

ヴィクトリア朝の影響を強く引き継いだエドワード 7 世の時代（1901 年-1910 年）を経て、リチャードソン達が社交ダンスの標準化に取り組んだ頃、聖職者や道徳家以外からもダンスに対する批判が続いていた。しかし、その中で、それまでの批判とは一線を画するものが現れるようになる。それが「正しいダンス（proper dancing）」という考え方である。

ダンスに対するそれまでの批判は、ダンスそのものの反秩序性を指して行われたものであった。つまり、ダンスそのものが無作法なふるまいを助長するというものや、男女が身体接触を維持したまま踊ることが男女を制御不能な興奮状態に導くというものであった。それに対して、ケタリング（イングランド中部の都市）のある牧師（vicar）

は､｢使い方さえ間違えなければ良いものである｣という立場を表明したという(Quarny 1924 : 32)。これは、記者であるエドモンド・カーニーが耳にした話である。現在の我々の感覚からはさして目新しいものではないのだが、このことが驚きを持って、わざわざ記事として描かれているところに、この牧師の意見が持つ当代的な意義がある。記事では、｢のめり込みすぎなければ楽しいレクリエーション、運動になる。｣（同上）と条件付きでのダンスの意義を認めている。ダンスそのものではなく、ダンスの｢使い方｣がこれまでは問題だった、と言っているのである。しかし、ではいったい何が｢正しいダンス｣なのかについてはここでは触れられていない。ただ、｢定義は難しい｣と述べられているだけである。このように、1920 年代に、｢ダンスそのものが危険である｣という批判を乗り越える形で登場した｢正しいダンス｣という考え方は、アメリカや日本においても見られた現象である[6]。

2-2．海外からの踊りの流入

1910 年代、男女が組んで踊るダンスのうち、特に厳密に規定されたダンス（オールドタイムと称され、バレエの技術を基礎としていた）のあり方に対して、若者達を中心に反発が起きていた。教師が要求する細かい規定(動きだけではなく礼儀作法も含めて)や｢上品なふるまい｣を制約だと感じて反発する若者達によって｢反ワルツパーティー（The anti－Waltzing Party)｣と銘打った集会が開かれることもあった。若者達は｢自由に自分の好きなように踊るスタイル (a free and easy go – as – you – please style)｣を求めるようになったのである（Silvester 1977 : 15)。

イギリスにおける社交ダンスの標準化の背景として忘れてはならないのが、アメリカからもたらされたジャズの影響である。リチャードソンによれば、第 1 次世界大戦の終わりにさしかかった 1917 年の時点では、イングランド内に駐留していたアメリカ兵を通じて、イギリス人はジャズを知ったという。アメリカではジャズに合わせて踊ることは、決まった動きの型を持たずに音楽に合わせて激しく揺れることを意味していた。この影響を受け、イギリスではベア（熊）ダンスやホース（馬）トロットといった、それまでのイギリスにはなかったダンスが流行するようになる。

また、この頃には、アメリカからより自由度の高いボストン・ワルツがイギリスにもたらされ、イギリス国内で広く普及するようになる。同じ頃、1900 年代半ばからパリで流行していたアルゼンチンタンゴが、アメリカからはフォックストロットがイギリス国内にもたらされるようになる。1920 年代の半ばには、このフォックストロットは遅いものと速いものに枝分かれし、前者にスローフォックストロット、後者にクイックステップという名称が付されるようになる（山崎 1999 : 60)。

以上の踊りは後に「ボールルームダンス」としてまとめられていく。一方で、社交ダンスのうち「ラテン・アメリカン」としてまとめられるものも、この時期より少し遅れて、1930 年代頃からイギリスにもたらされている[7]。このように、アメリカから持ち込まれた新しい踊りや、フランスを経由した非西洋の踊りがイギリスに流入したことを背景にして、それまで社交ダンスを教えていた教師たちは、それらの標準化に動き出すのである。

以上のように、それまでイギリスで行われてきた男女の組によるダンス（オールドタイム）への反発と、海外からの新しいダンスの流入、そして「正しいダンス」の踊り方であれば社会的に問題も起こらないという思潮を背景に、ISTD を中心とした社交ダンスの標準化が進められていく。

2-3．社交ダンスの標準化

ISTD 内にボールルーム部門が設置された初期の代表的な教科書には次のようなものがある。ヴィクター・シルベスターによる『セオリー&テクニック・オブ・ボールルーム・ダンシング』(1933 年)、アレックス・ムーアによる『ボールルーム・ダンシング』（1936 年)、『リバイズド・テクニック・オブ・ボールルームダンス』(1948 年)、ヘンリー・ジェイクスによる『モダン・ボールルーム・ダンシング』(1944 年)、アンソニー・ハーレーによる『ボールルーム・テクニック』(1948 年）などである。

標準化の際に重視されていたのは、「足の移動をどのようにして書くことができるのか」（図 9）という点と「表（チャート）の上にどのように書くことができるのか」（図 10）という点である。いずれの点においても、身体の動きをいかに紙の上に書くことができるのかに教師達の関心が集まっていた。図 9 は、足型図（foot print）と呼ばれるものであり、床に対して足の置く場所がどのように移動していくのかが男女別に表されている。図 10 は、タイミング、回転量、部屋に対する体の向き、床からのかかとの離れ具合など、身体の動きが項目ごとに細分化された状態で記述されている[8]。ISTD では、新たに追加されるステップごとに紙の上に記述していくことを行い、その一方で、記述方式そのものを洗練させていくことを目指していた。しかし、この 2 点からの記述方式は、基本的には現在にも引き継がれている（序論図 1 参照)。

また、アレックス・ムーアによる「マンスリー・レターサービス（Monthly Letter Service : MLS)」も挙げておきたい。アレックス・ムーア（1901-1991）は、1947 年から 1967 年まで ISTD のボールルーム部門のチェアマンを務め、社交ダンスの標準化を牽引した人物である。彼は、自身の教科書執筆や改訂作業のほか、ダンス教師へ広く今日の技術的課題等を周知すべく「通信教育」も行っていた。そのうちのひとつが MLS

である。世界のダンス教師に向けて発信されていたが、とりわけ日本の教師に積極的に受け入れられている。東京のダンス教師による技術研究団体「モダン・ウォルサーズ」は、MLS が創刊された 1933 年から取り寄せ、研究の重要な資料として活用してきた。購読は戦間期に一時途絶えたが、戦後、東京の教師達はイギリス大使館に援助を求めて、再度の購読および正式な翻訳出版権を取り付けている。MLS には、技術面での最新情報や、ステップの中で間違えやすい部分についての注意喚起のほか、ムーアが見聞したヨーロッパ各国のダンス事情や競技会の結果等が掲載されていた。ムーアは他にも「ワットゥティーチ（What to Teach）」という、より専門的な教師向けのサービスも行っていた。ここには、教師が生徒に教える際に参考になるように、個別のステップを順番に組み合わせたもの（アマルガメーション）の例が種目ごとに細かく記述されている。教師達は、これを見て、特定の順番に固定されたステップを生徒に教える時に役立てたのである。

音楽に関しても標準化は行われている。ISTD の創設メンバーであり、バンドマンでもあったヴィクター・シルベスターは、1935 年に社交ダンス用の音楽として標準テンポの確定を行っている。これ以降、競技会で演奏される曲は標準テンポに即したものに変わっていくことになる。先述の MLS には、標準テンポを守れていないバンドに対する苦言が呈される場面も登場する（MLS、1959 年 7 月号）。

このように、音楽のテンポや身体の動きをいくつもの部分に分割して記述することを通して、より多くの人々に社交ダンスの「マニュアル」を届けることが目指されたのである[9]。

この点は、フランスの社交ダンス事情と比較すると興味深い。フランスの社交ダンスの最大の特徴は「即興性」にあると言われる。それに対して、動きのルールをあらかじめ記述し、それを優先するイギリスの方法は即興性の対極にある。このような、社交ダンスをめぐるイギリスとフランスの「闘争」（サビリャーノ 1995：295）[10]は、かつて日本でも盛んに議論されていた時期がある（1930 年代）。しかし、「限られたメンバーに秘伝的に教えられる踏風」（永井 1991：124）を是とするフランス式よりも、体系化された技術に裏付けられたイギリス式の方が、一般には受け入れられるようになり、ほどなくして日本はイギリス式の社交ダンスを主流に位置付けるようになった。

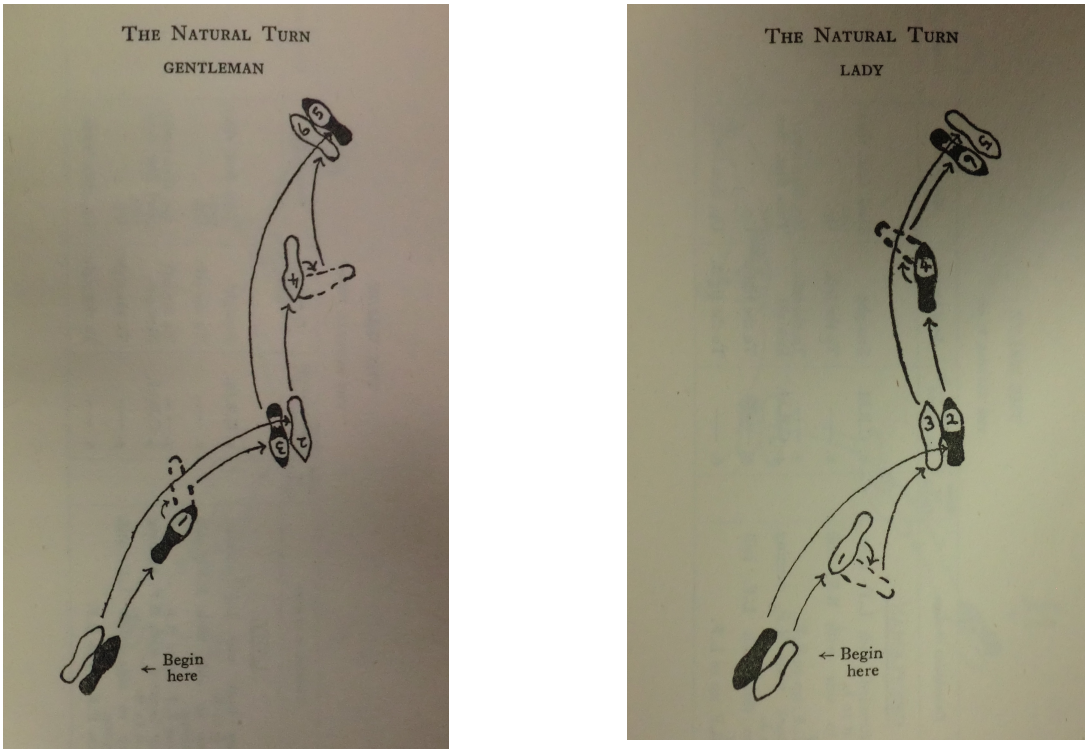


図 9　標準化された社交ダンスの足型図

※　（Silvester 1933：93、95）より。左は男性用、右が女性用。

Further copies of these novel, informative and concise dance charts, printed on stout paper, can be obtained from the Secretary, I.S.T.D. Please state whether Waltz or Slow Foxtrot is desired.

Price 6d. per chart post free.

The Quickstep and Tango will be published in the June issue of the *Dance Journal*.

DANCE CHARTS

COPYRIGHTED BY

Victor Silvester

Abbreviations used:
S. = A slow step (2 beats).
Q. = A quick step (1 beat).
R.F. = Right foot.
L.F. = Left foot.
R. = Right. P.P. = Promenade position.
L. = Left. L.O.D. = Line of Dance.
C.B.M. = Contrary body movement.
C.B.M.P. = Contrary body movement position.

Supplement to the Dance Journal, March, 1936.

SLOW FOXTROT

NAME OF FIGURE.	NO. OF STEPS.	SLOWS AND QUICKS.	NO. OF BARS.	CONTRARY BODY MOVEMENT.	BODY SWAYS (GENTLEMAN—LADY CONTRA.)	RISE AND FALL.	AMOUNT OF TURN.	ALIGNMENT. (GENTLEMAN—LADY CONTRA.)	REMARKS.
WALK	1	S.	½	Nil.	Nil.	Nil.	Nil.	Facing L.O.D.	——
THREE-STEP	3	Q.Q.S.	1	3.	—— ——	Rise at end of 1 Lower „ „ 2	——	——	——
FEATHER STEP	4	S.Q.Q.S.	1½	1.4. (C.B.M.P. on 3.)	To the R. on 2.3.	Rise at end of 1 Lower „ „ 3	——	Begin and finish facing L.O.D., or Begin and finish facing diag. to centre.	——
NATURAL TURN	6	S.Q.Q.S.S.S.	2½	1.4.6.	To the R. on 2.3. To the L. on 5., holding it and straightening as weight goes on to 6.	Rise at end of 2 Lower „ „ 3	Just over ¼ of a turn to the R. on the complete figure.	Begin facing L.O.D. Take 4 back into L.O.D. Finish facing diag. to centre.	Feet should be parallel on 2, having made a ¼ of a turn. (Lady—heel turn). On Nos. 4.5. the man makes a heel turn—it is known as a Heel Pull.

図 10　社交ダンスの「チャート」例（1936 年）

※　（ISTD 2004：53）より。

では、ISTD を中心として、社交ダンスの標準化はその後どのような展開を見せるのだろうか。そこには大きく 2 つの側面を指摘できる。

1 点目は、競技会の重視である。競技会を通して、技術水準の向上を図り、一般への「正しいダンス」の普及、教育活動を展開していくねらいが込められている。なかでも社交ダンスの世界的なイベントとなったのが、ブラックプール・ダンスフェスティバルである。1920 年に開始されたこの競技会は、イングランド北西部のブラックプールに拠点を置く（図 11）。毎年、5 月の下旬から 6 月の上旬にかけて、ウインターガーデンのエンプレス・ボールルームをメイン会場に行われる。当初は、現在の分類による競技会ではなかったが、ボールルーム部門は 1931 年から開始され、ラテン・アメリカン部門は 1961 年から競技化されている[11]。

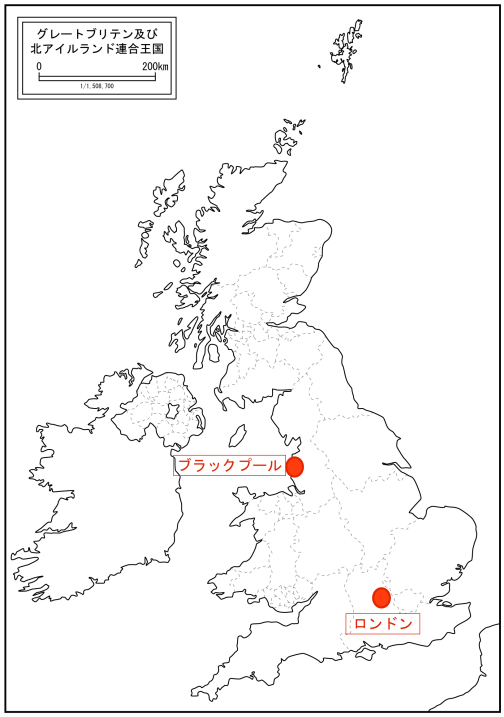


図 11　ブラックプールの位置

個々の組によって踊られる競技会以外に、国別の「団体戦」もある。最初は、イギリスとドイツだけで行われていたが、現在は、日本、アメリカ、オーストラリア、ロシア、イタリア、スカンジナビア諸国も参加し、フェスティバルの目玉になっている。イギリスで開催される世界的な競技会は他にもあるが、この大会が最も歴史が古く、世界的な認知度も高い。イギリスの社交ダンスと日本との関係は出場する競技選手の数にも表れている。表 3 は、2015 年に開催された競技会の出場選手の出身国上位 10 か国（地域）を表したものである[12]。ここから分かるように、日本からの出場選手がボールルーム、ラテン・アメリカン両部門とも群を抜いて多くなっている。この傾向はここ 20 年ほど変わらない。この事実に表れているのは、日本は競技会を主軸とするイギリスの社交ダンスを、世界で最も積極的に取り入れた国であるということである。

2 点目は、メディアを通した上演作品化である。1949 年に放送を開始した「カム・ダンシング（*Come Dancing*）」というプログラムがある。イギリス放送協会（BBC）によって制作され、イギリス国内の地域のダンス教室に番組が依頼したプロダンサーが教えに行き、その様子を放映するという内容であった。1953 年からは番組が競技会を主催し、放映するという内容に変更され、1998 年の放送終了までこの内容は継続され

た。終了後、2004 年からは有名人を巻きこんだ「ストリクトリー・カム・ダンシング（*Stricktly Come Dancing*)」（BBC）として再開されている。子どもというよりも大人の間で人気を博し、現在でもイギリス国内では人気である。この反響はイギリス国外でも大きく、翌年にはアメリカでも同様の番組「ダンシング・ウィズ・ザ・スターズ（*Dancing With the Stars*)」が始まっている。内容はほぼ同じで、有名人やスポーツ選手が短期間で社交ダンスの訓練を受け、プロダンサーを相手に 5 分ほどのショーダンスを披露するというものである。

表 3　2015 年ブラックプール・ダンスフェスティバルへの出身国(地域)別出場組数

		出場組数
1	日本	77
2	アメリカ	24
3	台湾	23
4	韓国	16
5	ロシア	13
5	中国	13
7	イングランド	12
7	イタリア	12
9	ドイツ	10
10	カナダ	9
	（その他）	43
	計	252

		出場組数
1	日本	90
2	アメリカ	19
3	台湾	17
4	中国	16
5	ロシア	15
6	香港	13
7	イングランド	12
7	韓国	12
9	ドイツ	7
10	イタリア	6
10	ポーランド	6
	（その他）	24
	計	237

※1　Blackpool Dance Festival 公式ホームページより筆者作成。
（http://www.blackpooldancefestival.com/　2015 年 11 月 11 日アクセス。）
※ 2　左は「プロフェッショナル ラテン・アメリカン部門」、右は「プロフェッショナル ボールルーム部門」。

そして、数組の参加者達による競技形式のもと、各シーズンの優勝者を決定する。日本でもその内容を参考にしたテレビ番組が日本テレビによって放送された[13]。このようにショー的要素を前面に出したプログラムがメディアから発信されることで、社交ダンスは上演作品としての性格を強めていく。つまり、人の目を気にして踊ることが、踊る上での最優先事項になるということであり、観客の目やカメラがなければ、決してしないようなポーズや表情をとるようになることを意味する。

以上に見てきたように、イギリスは、教師協会を中心として様々な国や地域からもた

らされた個別のダンスを標準化し、ボールルームダンス、もしくはラテン・アメリカンダンスとして世界に「輸出」するようになったのである。次節では、ロンドン市内における社交ダンスの場での調査をもとに、イギリスにおける上演作品としての社交ダンスと参加的社交ダンスの関係について若干の考察を試みたい。

第３節 現在のイギリスにおける社交ダンス

3-1. リヴォリ・ボールルーム（Rivoli Ballroom）

1913 年に建造されたリヴォリ・ボールルーム（以下、リヴォリ）は、ロンドンの社交ダンスを語る上で重要な位置付けにある。ロンドン市内の南東部に位置し、住宅街や小規模な商店、共同墓地等の並ぶ一角にリヴォリは建てられている。最寄り駅であるクロフトンパーク駅を出ると道向かいの真正面にある（写真 10）。

「ボールルーム」という言葉に馴染みがない人でも、この建物が社交ダンスを踊る場所だということが分かるように、正面の看板には 4 か所に男女が組み合って踊る絵が描かれていた。正面の雰囲気は、どちらかというと雑然とした印象であった。入り口も奥まった場所にあり、外壁にも損傷が見られ、約束がなければ入るのにおそらく何倍もの勇気が必要だったと思われる。経営者から後になって教えてもらったことだが、2007 年にはイングランド遺産（English Heritage）の文化財指定建造物（Grade II：特別な

写真 10　リヴォリ・ボールルームの外観（2015 年 8 月 16 日、筆者撮影）
※　クロフトンパーク駅出口から撮影。

価値を有する建造物であり、保護にかかるあらゆる措置を保証する）に登録されている[14]。これは、イングランドの歴史的建造物を保護するためにイギリス政府が設立した組織であり、日本の重要文化財に相当する。

収容人数は約 600 人であり、バーラウンジが 3 か所ある。フロアは 2 つあり、普段は大きい方のフロアを使用し、奥の小さいフロアは、食事スペース用に開放することがあるという。内部の調度品の多くは赤や茶を基調としており、オレンジ色の照明に映えるようになっている。また、カナダ産のカエデを使用したフロアは 1913 年の建造当初から変わっていない。

ロンドン市内には同様の施設が他にも 2 か所ある。「ウィルトンズ・ミュージック・ホール（Wilton's Music Hall）」と「ブルームズベリー・ボールルーム（Bloomsbury Ballroom）」である。「ウィルトンズ」は、ロンドンの中でも最も有名なミュージックホールの一つであり、現存する最も古いものである（1858 年建造）。建物はリヴォリ同様に、イングランド遺産（English Heritage）の文化財指定建造物（イングランド遺産、Grade II*：より高次の特別な価値を有する重要建造物）に登録されている。ミュージックホールとは、本章第 1 節でも触れたように、基本的には飲食をしながら様々な演（だ）し物を観る場所である。催しの一つとして、ダンスパーティーやダンスのワークショップ等が開かれることがあるが、リヴォリのように社交ダンスを中心に据えた施設ではない。一方の「ブルームズベリー」は 1920 年に建造されたボールルームを含む大規模なイベント会場である。近年では 2003 年に大幅に改装されている。リヴォリともウィルトンズとも異なり、主に結婚式や公式のパーティー用に利用されている。

筆者がリヴォリを初めて訪問したのは、2015 年の 8 月 16 日であった。事前のやり取りの段階で担当者と何度かメールのやり取りをし、この日の 18 時半に訪問することになった[15]。担当者の名はエリー（20 代半ば）といい、現経営者（トーマス、70 代半ば）の孫娘だった。リヴォリを始めたのはトーマスの祖父であり、これまで家族で経営してきた。現在は、ボールルームとしての営業を中心として、他にもコンサート会場や競技会会場として、時には映画やテレビドラマの撮影などに開放し始めているという。特に競技会として使用される際、大きく 2 つの種類があるという。1 つは従来のような、男女の組による競技会やイベントであり、2 つ目は、同性の組（ゲイやレズビアン）を基本としたものであるという。

筆者は調査の期間中、計 3 回リヴォリを訪れた。その間、エリーとトーマスのどちらかが常にそばにいて案内してくれ、こちらからの質問に応えてくれた。また、初日に紹介してくれたスタッフ数人も、いろいろと気にかけてくれた。日本では「先生」や「経験者」として見られることが多かった筆者が、ここでは「イギリスの社交ダンスに興味

がある外国人（日本人）学生」という立場として見られることに新鮮な気持ちになっていた。以下では、そのうちの「ジャイブ・パーティー」（8 月 22 日）への参与を中心に、現在の日本の社交ダンスと比較しながら叙述していきたい。

3-2．ジャイブ・パーティー

筆者の滞在期間中、リヴォリでは「ジャイブ・パーティー（Jive Party）」というイベントが行われることになっていた。9 人編成のバンドが演奏するダンスパーティーであった。リヴォリでは、バンドを招いたダンスイベントを定期的に行っているという。トーマスは筆者に「ぜひ来てみなさい」と言って招待してくれた。

8 月 22 日の夜 8 時過ぎ、筆者はリヴォリの入り口にいた。入り口では黒い蝶ネクタイにタキシードに身を包んだ大柄の男性 2 人と同じ服装をした女性 1 人が、入場者のチケットを確認していた。入り口がそれほど大きくなかったので、3 人の大柄な男女が「門」のように立ちはだかっているように見えた。名前とともにゲストである旨を伝えると、すぐに中に通してくれた。フロアに出る手前には、男女別のクロークが両サイドに壁で仕切られた形で設置されていた。奥にあるボールルームにはすでに 200 人ほどの客がおり、何組かはフロアで踊っていた（写真 11）。外の気温より 5,6℃は高く感じるほど、場内は熱気に包まれていた。この時の音源は CD であったが、正面奥のステージではバンドメンバーが準備をしており、演奏の開始が間もなくだということが伝わってきた。

入場料は 1 人 15 ポンド（調査時の為替では約 3,000 円）であり、来客は各々に飲み物を購入していた。バールームは、フロアから壁で仕切られる形で、フロアの両脇に設置されていた。18 歳以下はこのスペースには入場禁止だという。食べ物は販売していなかった。一番広いバールームでは、カウンターの向こうに男性 4 人、女性 3 人が控え、ドリンクの準備等に対応していた。

パーティーの間中、バールームは常に混んでいた。客の多くは、ビールを飲んでいた（1 杯 5 ポンド～6 ポンド、日本円で約 1,000 円～1,200 円）。パーティーの間中、3 杯も 4 杯も飲む人達は決して少なくなかった（写真 12）。場内は熱気に包まれ、ハンドタオルで何度も汗をふいた。ダンスをひと段落した来場客も、フロア脇の何か所かに設置された扇風機の前で火照りを鎮めていた。

入場客の年齢層は幅広いものであった。上は 70 代から 80 代に見える人たちもいたが、下は 20 代前半と思しき人達だった。筆者の見た限りでは、30 代から 40 代の人達が最も多い印象であった。「ジャイブ」という曲の性格（速いテンポの曲が多い）にもよるのかもしれないが、全体的に高齢者というよりも若い人が多いように感じた。

22 時頃には 300 人ほどに増えた来場者のうち、アジア系の顔をした者は、自分を含

めて 2 人か 3 人であった。大多数が白人であり、黒人も数人見かけた程度である。常時、フロアでは 40 組ほどが踊っていた。フロアで踊っていない客はフロアを囲むように設置されたテーブルの周りに座り、会話をし、ビールを飲んでいた。他の客は、建物の外に出てビールを飲みながら会話をしていた。来場者の服装は様々であり、ボールルームにふさわしく着飾った女性も見かけた。男性も蝶ネクタイを着用している人達がいる一方で、ポロシャツなどのカジュアルな身なりの人達も一定数見られた。筆者はこの日、ワイシャツの上にジャケットを羽織っていた。ドレスコードはないとのことであった。

約 45 分の間、バンドによる演奏が行われ、後に 30 分程の間 CD がかけられていた。CD に切り替わると、フロアで踊る人達が極端に少なくなった。トーマスによると、ダンスと演奏はセットであるのが当たり前だという。CD は単なる休憩中の BGM という位置付けであった。再びバンドの演奏が行われ、この日は計 3 回のバンドによる演奏があった。演奏はほとんどがテンポの速い曲だったが、3 曲か 4 曲に 1 曲は、スローテンポの曲が演奏され、踊り手はチークダンスに近い踊り方で小さなホールドを作り、ゆっくりとフロアを移動していた。1 曲あたりに、6 分ほどの時間が割かれていた。

フロアで踊られていたダンスは、ジャンルとしては「ジャイブ」や「ジルバ」、「リンディーホップ」などであったが、各組がそれぞれに独自の踊りを踊っているように見えた。よく見ると、激しい動きをしている人達もいたが、フロアで踊る人々にとけ込んで、よく見なければ浮き上がって来なかった（写真 13）。文化財指定建造物として「フロアの上では飲み物を飲まない」等の注意を喚起してはいるものの、専用のダンスシューズに履き替えている人はほとんどいなかった。ほとんどが、外から履いてきた靴のままフロアに上がっていた。経営者のトーマスがそこにこだわる様子は見えなかった。

来場客の多くは、複数人で連れ立って来ている人達が多いように見え、グループの中でパートナーチェンジをしていたようであった。一方で、初対面の男性が女性に声をかけて誘いに行く場面も何度も目にした。特に、中高年の男性が 20 代、30 代と思しき女性に誘いに行っている場面が印象的であった。お互いに知り合いではないのは外から見ても明らかだったが、誘われた女性に戸惑いは見られなかった。

筆者はパーティーの間中（夜 8 時頃から 12 時頃まで）、場内を「うろついて」いた。写真や動画をとる一方で、肉眼でも場内の様子を観察した。時々、初日に知り合いになったスタッフと簡単な会話をしたり、何人かの客に話しかけもした。また、1 人の女性スタッフと 1 人の女性客に踊りの相手をしてもらった（ともに 40 代だと思われる）。2 人とも特別に訓練を受けたことはないと言い、とてもリラックスした様子であった。むしろ、こちらの方が緊張して身体を硬直させてしまっていたように感じた。

この場がどのような人々によって構成されていたのかを簡単に整理しておく。人に即

して見るならば、約 300 人の来客と 15 人ほどのスタッフ、9 人のバンドマン達によって、行為に即して見るならば、演奏、踊り、飲酒、会話、記録[16]、ドリンクの購入、提供、グラス下げ等によって、この日のジャイブ・パーティーが構成されていた。

以上、ジャイブ・パーティーの様子を挙げてきたが、次からは、日本との比較で印象的だったいくつかの点について考えてみたい。

写真 11　ジャイブ・パーティー（リヴォリ）

（2015 年 8 月 22 日、ロンドン、筆者撮影）

写真 12　バーカウンターからビールを購入する来場客

（2015 年 8 月 22 日、ロンドン、筆者撮影）

写真 13　生演奏に合わせて踊る来場客

（2015 年 8 月 22 日、ロンドン、筆者撮影）

3-3．ダンサーの不在

入場客がめいめいにフロアで踊る様子を見るうちに、このような場においては日本では必ずいる人達がいないことに気付いた。それは「ダンサー」である。来場客に対して、順番に踊りに誘いにいく、もしくは来場客が専属で頼むダンサーらしき人がいなかったことに、筆者は新鮮さを覚えた。来場客の多くは 4 人から 5 人ほどの男女のグループで来ている人達が多く、基本的にはそのグループ内で踊っていたように見えた。しかし、時にグループの外にはみ出し、知り合いではない人達同士で「誘い／誘われ」を行っているようにも見えた。

経営者のトーマスによれば、どのような催しでもダンサーは雇わないのだという。イベントでダンサーを雇うという発想がないのではなく、意識的にダンサーを排除しているのである。日本のダンスホールには、客の踊り相手をするダンサーがいるのが当たり前であり、ダンサーを置かずに客同士で踊るに任せるというのは、むしろ少数派である。第 2 章でも見たように、日本におけるダンスホールの原型は、加藤兵次郎がアメリカのタクシー・ダンスホール[17]にヒントを得て導入されたものであり、現在でも日本のダンスホールといえば、「店にいるダンサーに踊りの相手をしてもらう場所」という性格が強い。

筆者はトーマスに「現在の日本ではダンサーが客の相手をするのが当たり前になっています。」と日本の状況を伝え、「1 人で来た高齢者にはダンサーが相手をしてくれた方が良い場合もあるのではないでしょうか。」と、ダンサーの積極的な側面について言及した。それに対し、彼は間を空けずに「それは客同士でなんとかするものだ。」とやや強い口調で応えた。そして、職業者としてのダンサーがアメリカからもたらされたことを挙げ、再び、「私は（ダンサーを入れることが）嫌いだ」とはっきりと述べた。筆者はトーマスの言葉に強い意思を感じた。なぜ、そこまでダンサーの存在を嫌うのか、さらに聞いてみると、実は過去に 1 度だけ、客の相手をするダンサーをイベントの時に入れたことがあったという。聞くと、その時のホールの雰囲気が「とても悪かった」という。筆者には、トーマスが客同士の「誘い／誘われ」を大切にしているように感じられた。ダンサーという仕組みをかつて試したことがある彼だからこそ、それによって失われる「誘い／誘われ」のダイナミズムを大切にしたいと考えているのかもしれない。筆者にはそう思えた。彼は、リヴォリのような場所は「そうそうあるものじゃない」と誇らしげに語っていた。豪華な調度品や美しいシャンデリア等の設備といったハードの面だけでなく、ダンサーを置かないというソフトの面についての自信が、その態度の背後にあるように感じた。

3-4．若者による社交

もう 1 点、日本との比較で際立っていた特徴は、若い世代が多いという点であった。競技会や発表会では「ない」場所で社交ダンスを踊る若い世代は、日本ではほとんど見かけない[18]。上演作品的ではない場所で踊るのは、一部の高齢者に限定されている。日本において若い世代が踊るダンスは、クラブ等で行われるヒップホップ等のダンスであり、男女が身体を接触させる踊りではなく、基本的には大勢にまぎれながら 1 人で踊るものである。

この日のリヴォリで見られたのは、20 代から 40 代にかけてと見られる世代を中心とした人々によるダンスであった[19]。エリーによると、ロンドンでは日本のクラブに相当するような場所で若者が踊るスタイルも人気だが、男女が身体接触を伴って組んで踊るスタイルも人気はあるという。その背後には、毎週土曜日に放送される BBC の「ストリクトリー・カム・ダンシング（*Strictly Come Dancing*）」の影響もあるとのことであった。この番組は極めて上演作品的ではあるのだが、今、目の前にする彼らは、技術の巧拙を見比べず、自分たちの踊りに没入しているように筆者には見えた[20]。筆者の目には、お世辞にも上手とは言えない動きで踊る男女が、すぐ隣で躍動的に踊る組に対して、萎縮しているようには見えなかったからである。たとえば、筆者がインタビューしたあ

る若者のグループのうちの 1 人は、こういう場に来るのは今日でまだ 3 回目だと言い、「今日は勉強（study）をしに来た」と語った。しかし、よく見ると、筆者の目には仲間の女性と手をとって、「見よう見まねで」ともに揺れたり回ったりしているだけのように映った[21]。日本では同じ状況になると、技術の劣る方が萎縮して踊りそのものを止めてしまうことがある。止めないにしても、明らかに意識する場面がしばしば見られるのである。

ジャイブ・パーティーのあった次の日、筆者は日本人の友人とともにロンドン中心部のソーホー地区にあるクラブを訪問した。店の名は Bar SOHO といい、ロンドンのクラブシーンの一角を担う人気の店であった。土曜日の深夜 1 時頃ということもあり、店内はとても混雑していた。入り口ではパスポートを見せ、15 ポンドを支払って店内に入った。狭い店内にすし詰め状態の中、大音量の音楽に合わせて各人がめいめいに身体を揺らしていた。男女 2 人 1 組という形式は見られなかったが、前日のリヴォリと同じような雰囲気を感じた。客のほとんどが 20 代の若者だったが、なかには、50 代と思しき男性と女性も数人混じっていた。常に誰かの身体に触れていなければならないほどに混雑していたが、そんな中でもショットグラスをトレイに載せた店員の女性が客に声をかけながら酒を売り歩き、バーカウンターには、紙幣を指に挟み、乗り出すようにしてビールやカクテルを求める客であふれていた。100 ㎡強の店内には 70 人ほどの客がひしめいていた。男女比は同程度であり、みな何か言葉をかけ合いながら、身体を揺らしていた。ごく限られたスペースしかないため、踊りそのものに「上手い下手」の目を向けることは全く意味がないことのように思われた。技術の巧拙でこの場を語ることが極めて的外れのように思われた。日本でもかつて社交ダンスはこれに似た雰囲気だったのかもしれない[22]。筆者はそう想像した。

第 4 節 小括

あるダンスが人気を集め、踊る人々が増加していくにつれて、技術が高度化し、上演作品的な性格を強めていくことは、よく見られることである。しかし、上演作品的な性格を強めていく以前のあり方がどのように引き継がれ、現在どのような位置に置かれているのかが注目されることはそれほど多くない。人に見せることを前提にして、(鑑賞にたえる)「作品」を上演することが目的化されるようになった時に、そうではない踊り方を求める人々はどのような経験をするのか、という点が本論文の焦点であった。本章ではその一環として、イギリスで行われてきた社交ダンスの標準化と、現在のイギリスでの踊られ方を取り上げてきた。

極めて限られた範囲ではあるが、イギリスで筆者が見た現在の社交ダンスは、上演作品的な踊り方とそうではない踊り方が連続したものとしてとらえられているように見受けられた[23]。調査中、インタビューに応じてくれたある教師[24]は、こちらからの質問にひととおり回答を終えた後、「上演作品的な踊り方と参加的な踊り方が分離していくことの、何が問題なんですか。」と筆者に問いかけてきた。筆者は「日本の社交ダンスでは両者が同じ価値を持つものとして並置されていない。むしろ、上演作品的な踊り方が『良いもの』として参加的な踊り方の上位に位置付けられている。その関係を私は(学問的に追究したい)問題だと考えている。」と答えた。すると、「日本ではそうなんですね。」と、不思議だ、というふうに肩をすくめながら、そう応えた。

このインタビューは今も筆者の中に引っかかり続けている。筆者はこう尋ねられた時、「もしかしたら自分は、取り上げるに値しない問題にこだわっているのかもしれない。」と、足元が崩れる感覚に襲われた。しかし、別の面から見ると、この教師の反応はイギリスの社交ダンスについて、ある重要な側面を物語るものである。それは、イギリスの社交ダンスにおいて「上演/参加」という枠組みは、少なくとも内部の人々にとっては問題だと認識されていないという点である。つまり、競技会や発表会で人に見せるために訓練を積むという社交ダンスへの参加の仕方が、日本では「良いもの」として教師達や参加者達に共有されている現状に対して、イギリスではそれほど深刻に区別されていないという点である。

では、現在の日本において、社交ダンスはどのような状況にあるのだろうか。次章からは、日本の社交ダンスの現場における 3 つの関連する現象を取り上げ、各々について、上演的な踊り方と参加的な踊り方の関係性について考察していきたい。

［注］

[1] バース（Bath）は現在、世界的に有名な観光地であり、1987 年には「バース市街」としてユネスコの世界文化遺産に登録されている。
[2] ナポレオン戦争の戦後処理を意図したウィーン会議（1814 年－1815 年）で行われた舞踏会で、男女が抱き合って組むワルツが踊られた（山崎 1999：68）。
[3] 大元の語源はラテン語で「踊る」を意味する ballare である。類語には、ballet（バレエ）や ballad（バラード）がある。
[4] 7 つの演劇部門は「チェケッティ・クラシックバレエ」、「ギリシャ古典劇」、「インド古典舞踊」、「大英帝国クラシックバレエ」、「現代劇」、「国民舞踊」、「タップダンス」、5 つのダンススポーツ部門は「クラブダンス」、「ディスコ・フリースタイル・ロックンロール」、「ラテン・アメリカン」、「モダンボールルーム」、「シークエンス」で構成されている。2 つの独立部門には「ナチュラル・ムーブメント・グループ」と「ダンス研究委員会」がある。
[5] 1894 年創刊。
[6] この頃、アメリカでも「反ダンス」の社会的認識に対抗する形で、proper dancing の考え方が登場している（cf. Mcmains 2006、O'Neill 1978）
[7] スペインに起源を持つ「パソ・ドブレ」もこの頃からパリを経由してイギリスに入っている。他にも同時期には、ニューヨークやベルリン、東京にも紹介されている。
[8] アメリカにおける社交ダンスの指導方法について指摘したボッセによれば、社交ダンスの指導が陥りうる限界は、中心となる動きとそれに次ぐ動きとの関係を説明できないという点であるという（Bosse 2008：54）。つまり、ダンスの動きを、それを構成する各部分に分割することによって、各部分がどのように関係しているのかが見えづらくなるのである。
[9] ダンスのマニュアル化は、教師個人個人が有していた「商売上の秘密（trade secrets）」に対する一般の人々のアクセスを可能にした。同時に、この頃から教師たちは、自分たちの提供するダンスが、道徳的かつ身体運動としても優れ、芸術的価値も備えているということを強調し始めるようになった（Schneider 1998：626）。
[10] 日本におけるタンゴの実践を研究対象としたマルタ・サビリャーノは、フランス風のタンゴを「貴族階級向けの手作り品的な贅沢なもの」、イギリス風タンゴを「中流階級向けの品質管理された大量生産的なもの」と評している（サビリャーノ 1995：301）。
[11] 賞金は決して高くない。プロフェッショナル部門であっても、優勝賞金はわずか 280 ポンド（約 46,000 円、2015 年 12 月 1 日現在）である。
[12] 興味深いことだが、先進主要国のなかで、フランスからの出場者が両部門ともいないという点である。社交ダンスをめぐるイギリス対フランスの「闘争」はここにも表れている。
[13] 「シャル・ウィ・ダンス？～オールスター社交ダンス選手権～」という番組名で、2006 年 4 月 8 日から 2007 年 3 月 17 日まで放送された。
[14] 場内には、「この建物はグレードⅡに登録されています。そのため、ダンスフロアでは飲み物を飲まないこと、場内ではチューイングガムを食べないこと、ソファーの上に立たないことを厳守して頂きますようお願いします。」と書かれた紙が、パンフレット類の中に置かれていた（2015.8.16）
[15] 筆者が滞在していたノーブリー（Norbury）からは、鉄道で向かった（乗り換え 1 回）。（ノーブリー駅からサザン鉄道ロンドンブリッジ行きに乗り、6 駅目のペッカムライ下車。テイムズリンク鉄道セブンオーク行きに乗り換えて 2 駅目のクロフトンパークで下車。）
[16] この日、写真や動画を記録していたのは筆者以外にも 3 人いた。彼らは、リヴォリとバンドから特別に許可を得た専門のカメラマン達である。
[17] Cressey（1932）参照。
[18] 日本でも、男女 2 人 1 組の踊りとしてサルサが若者の間でも踊られることはある。しかし、イギリス産の社交ダンスを前提としたダンスを、上演作品的ではない場面で若者が踊ることは、現在の日本ではほとんど見られない。
[19] イギリスにおいても社交ダンスをする人々には高齢者が多いのだが、その一方でこの日のよ

うに若い世代も参加することもあるという（cf. Thomas and Miller 1997）。

[20] このような踊りの場を、イギリスでは特に tea dance と呼ぶことがある。

[21] インタビューしたグループは男性 4 人と女性 3 人であり、全員が 20 代半ば（イギリス人、ウクライナ人、エストニア人）であった。「勉強しに来た」と語った男性はウクライナ人であり、8 ヶ月ほど前にロンドンに移住し、現在は大工として働いている。ダンス教室等に行ったことはなく、今後も「行くことはない」という（2015.8.22）。

[22] この他にも、筆者は、ロンドン滞在中にテムズ河べりのオープンスペースで行われたダンスのイベントに参加した（2015.8.9）。正午頃から始まり、暗くなり始める夜 8 時頃まで行われていた。300 人ほどの賑わいがあり、各々が飲み物を飲み、軽食をとり、話し、踊り、歌うといったことが行われていた。

[23] 当然ながら、以上の叙述の限界は十分承知している。しかし、自身とは「異なるやり方」に接した時の違和感や驚きを探求の核に据える人類学においては、このような「ファースト・インパクト」を記述しておく意義がある。

[24] 世界ダンス議会（World Dance Council ; WDC）に在籍するイギリス人教師。ブラックプール・ダンスフェスティバルでファイナリストとして活躍した経験もあり、現在も日本人を含む多くの競技選手の指導にあたっている。WDC の前身は、1929 年に ISTD 内に設置されたオフィシャルボードであり、ダンスに使う音楽のテンポや小節数などを確定する任を負っていた。インタビューは 2015 年 8 月 12 日に行った。

第５章

社交の固定化と商業化
－パートナー関係に注目して－

はじめに

本章では、社交ダンスの上演作品化を背景に進行した「社交の固定化と商業化」について考察する。

社交ダンスが発表の場で踊ることを目的に行われるようになるにつれ、ダンスのパートナー関係は固定化されたものになる。競技会に出るのであれば、あらかじめ決められた順番のステップ（ルーティン）を同じ相手と反復練習をすることが行われ、発表会で演技をする場合にも同様に、相手となる教師や生徒と繰り返し練習されるようになる。

一方で、参加者同士が互いに「誘い／誘われ」の関係のもとに社交ダンスを行うといったパートナー関係のあり方は、教室でもホールでもあまり見られなくなり、その代わりに、金銭を介して数曲（あるいは数分）の間、相手とパートナー関係を結ぶという関係のあり方（商業化された社交）が近年増加するようになっている。

本章では、社交ダンス教室とダンスホールにおいてパートナー関係が作られる様子に注目し、パートナー関係の構築において上演作品化の力学がどのように関係しているのかについて考察する。その際に、参加者が上演作品として踊ることと、それ以外の場面で踊ることとの間でどのような状況に置かれているのかについて、参加者の経験に即した形で検討する。

第 1 節 社交ダンス教室という空間

1-1．社交ダンス教室の概要

社交ダンス教室（以下、教室）は「ダンススクール」や「スタジオ」と呼ばれることもあり、単に「教室」と呼ばれる場合もある。歴史的には、1920 年代頃からダンスホールとともに都市部で開設されたのが教室の始まりとされている。それ以前には、政府要人や爵位保持者らの邸宅内に設置された舞踏室で、外国人教師や外国帰りの日本人らによって社交ダンスの踊り方が伝えられていた。「社交ダンス教師」という職業は 1920 年代の頃から日本に登場することになる。「社交ダンス教授業」という産業分野の形成は、東京、横浜、大阪などの都市部の他、北海道の札幌や函館などの地方都市でも早い時期から見られた傾向であった。

現在、教室で行われているのは、基本的には生徒への社交ダンス指導であるが、それ以外には各種イベント（発表会、パーティー等）の開催、若手従業員や生徒の競技会、発表会への動員、生徒の技術検定試験への動員等がある。営業時間は、12 時前後に開店し、21 時前後に閉めるというものが一般的である。

生徒が教室で社交ダンスを教わろうとすると、最初に入会金を支払うことが求められる。そして、「レッスンチケット」と呼ばれる、回数券に相当する冊子（10,000 円～30,000 円相当）を購入し、レッスンを受ける度にそこから必要分を教師に渡すことになる。レッスンは基本的に 1 対 1 で行われるが、「サークル」と呼ばれるグループレッスンも並行して行われる。社交ダンス教室とは、基本的に生徒が教師に教えてもらう場であり、生徒が教師の身体を「借りて」踊りを習得していく場である。

生徒に対して提示される目標（提供するサービス）は、主に①発表会、②競技会、③技術検定試験（メダルテスト）の 3 点である。それぞれ、①発表会で会席者の前でダンスを披露することを目標に設定させる。②同じ教室に通う異性の生徒を紹介し、もしくは夫婦に対して、あるいは競技会に出ることを考えている生徒同士を組ませて、競技会に出ることを目標に設定させる。③通常メダルテストと呼ばれる技術検定試験に出て、技術的なランキングを上げていくことを目標に設定させる。以上 3 点を、教師は生徒に対して「目標」として提示することが行われる。

経営については中小零細性が特徴である。多くの場合、オーナー夫婦と数人の常勤の従業員がいる。2015 年 6 月の風営法改正までは、教室の開設にあたっては、国家公安委員会が指定する団体から交付された教師資格を有している必要があった。2012 年時点では、公益社団法人全日本ダンス協会連合会（ANAD）と公益財団法人日本ボールルームダンス連盟（JBDF）の 2 団体が指定団体だったのだが、2013 年 12 月の時点で、公益社団法人日本ダンス議会（JDC）、公益社団法人日本ダンススポーツ連盟（JDSF）、一般社団法人日本舞踏教師協会（JATD）の計 5 団体が開設の窓口となり、2015 年 6 月には、法の上では「窓口」を通さなくても教室を開設できるようになっている。

2011 年（6 月）と 2016 年（1 月）現在、都道府県別に見た社交ダンスの認定教室数は図 12 の通りである。両年ともに、東京都を第 1 位にして 2 位が北海道、3 位以降は埼玉県、静岡県、神奈川県といった東京都の近隣の県が続く。そして、いずれの都道府県においてもこの 5 年間でその数を減少させていることがわかる。

2016 年 1 月現在、前年 6 月の風営法の改正を受け、認定教室以外の社交ダンス教室も開設可能になっている。第 3 章第 4 節でも取り上げたように、教室やホール開設に関する規制が撤廃されたことによって、新規参入業者によって「出会い系ダンス教室」などの新業態も「社交ダンス教室」として既に出現している可能性がある。しかし、現時点では、規制撤廃から日が浅く、それらは数の上で無視できる範囲だと思われる。そのため、図 12 の数字は、2011 年と 2016 年における日本の社交ダンス教室数の実態を、ある程度まで正確に反映していると言える。以下では、日本の中でも、北海道の札幌市および小樽市に注目しながら、現在の社交ダンス教室が置かれた状況を検討していく。

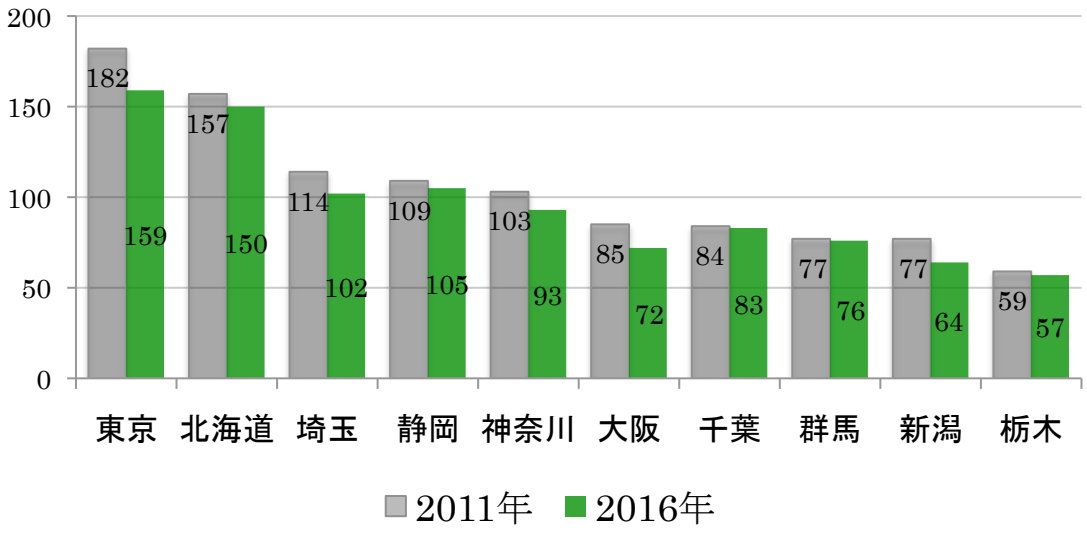


図 12　認定教室数の上位 10 都道府県

※　公益財団法人日本ボールルームダンス連盟（JBDF）、公益社団法人全日本ダンス協会連合会（ANAD）のホームページ（2011 年の数値は両組織とも 2011 年 6 月 23 日、2016 年の数値は両組織ともに 2016 年 1 月 30 日アクセス）より筆者作成。

1-2．職業としての社交ダンス教師

社交ダンス教室の業務内容は、顧客への社交ダンス教授を筆頭に、各種パーティー等のイベントの開催、若手従業員の競技会への動員、生徒の技術検定試験への動員等である。写真 14 に見られるように、単位時間の間、教師と顧客は 1 対 1 の状況に置かれ、労働としては個別的なものとなる。教授内容や進め方も教師の裁量に負うところがほとんどである。

写真 14　教師によるレッスン風景（2010 年 7 月 1 日、生徒撮影、札幌）

営業時間については、業界として共通の規定が特にあるわけではないが、概ね 12 時前後に開店し、21 時前後に閉店するというものが一般的である。ただ、業界としての市場規模に関する調査実績が未だないために、社交ダンス教授業の全国的な規模や傾向等の把握は困難である。したがって、社交ダンス教授業に関する日本全体の規模や動向を統計的に把握するためには、団体支部への聞き取りや公開されている各種名簿の通覧という作業が必要となる。

表 4　規模別に見た認定教室数と従業員数（2014 年、北海道）

	認定教室数	従業員数（人）
1～4人	111	227
5～9人	15	92
10～19人	4	49
20人～	0	0
（無所属）	―	83
計	130	451

※ JBDF 北海道平成 26 年度会員名簿より筆者作成。

北海道における社交ダンス教授業の認定教室数と従業員数（2014 年現在）は表 4 の通りである[1]。これによると、北海道における社交ダンス教授所の規模は従業員が「1～4 人」の教室が圧倒的に多数である。一方、20 人以上の規模を持つ教室は存在せず、小規模零細な現状を指摘することができる[2]。このような小規模零細経営の状況において、社交ダンス教授に関わる技術の研修は極めて徒弟的なものとして行われている。

社交ダンス教室は、一組の男女が行うという踊りの特性上、ダンス教師同士の夫婦が経営している場合が多い。新参の教師はそこに身を置き、経営者夫婦から踊りの技術や教える技術を学ぶ。それらの研修は、営業時間が 12 時から 21 時までの場合、営業時間外の時間を利用して行われる。また、若手の従業員にとって「競技会」で好成績を収めることは、重要な経営資源になると考えられているため、営業時間外に経営者夫婦らの指導のもと、パートナーと練習を行うことが多い[3]。その結果、それだけ経営者と従業員の距離は「近い」ものとなり、経営者と従業員との間には「育ち／育てられる」という関係が構築される。図 13 に見られるように、教師は一日の大部分を職場である社交ダンス教室で過ごし、特に従業員は経営者夫婦と過ごす時間が長くなる。このため、雇用者と被雇用者（従業員）の関係は私的な部分にまでおよび、したがって両者の関係

は徒弟的なものとなるのである。

一方、現在の日本の社交ダンス教室における顧客の大部分は女性である。そのため、供給サイドでは女性よりも男性の教師に多くの仕事が回ってくる。結果として、教室の経営の基盤の大部分は男性教師が生み出している状況にある。このような状況下で、被雇用者たる教師、特に男性教師はどれほどの収入を得ているのだろうか。

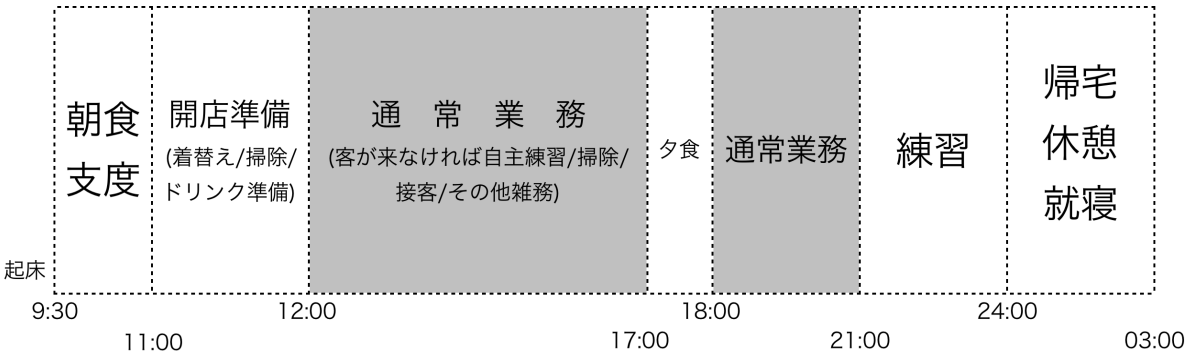


図 13　教師の生活の例

※　工藤さんへの聞き取りより（教師、26 歳、男性、札幌、2011.10.3）

表 5 は営業活動をする男性教師（従業員）の収入の典型例である。教師の収入にとって「パートナー料」とは、パーティー等での発表の場面において、生徒のパートナーとなる「お相手料」であり、「賞金・祝儀等」とは競技会で獲得する賞金や顧客からの祝儀等のことを指す。期間は 2010 年 1 月から 12 月までであり、基本給としての教授料（レッスン料）以外の収入を合わせて年間 240 万円程度である。しかし、調査を進めていくと、この収入構造には以下のような事情が関係していることが明らかになってくる。

表 5　教師の収入構造（2010 年）

教授料（基本給）	1,846
パートナー料	217
賞金・祝儀等	330
計	2,393 （千円）

※ 工藤さんへの聞き取りより（教師、26 歳、男性、札幌、2011.10.3）

経営者は従業員が当該月に十分な売上を上げることができなかった場合に備え、保障制度を設けている。保障制度とは最低限の賃金保障であり、特に顧客を得るための技術力に乏しい新参の教師が顧客を獲得できずに売上を伸ばすことができなかった場合に、経営者から一定の保障額が支給されるというものである。

保障額は教室によって異なるが、調査の限りでは平均的には 7〜8 万円から 15 万円の間に設定されている。逆に、従業員が徐々に顧客を獲得し、保障額を上回る売上を上げた場合、保障額は支払われず、反対に従業員の売上の一部が経営者に供出されるということが行われる。これは、教授所にとっては売上確保のために行う従業員に対するロイヤルティ賦課である。このロイヤルティも教室によって異なるが、教室の取り分と従業員の取り分の比率はおおむね 5 対 5 か、6 対 4、7 対 3 のいずれかであり、教室側の取り分が従業員側よりも少なくならないように設定されている。たとえば、ロイヤルティ賦課比率が 5 対 5、保障額が 15 万円の教授所において当該月に従業員が 20 万円を売り上げたとしても、20 万円の半分（5 割）は 10 万円であり、それが保障額の 15 万円に達しないため、名目上は「保障額を越えていない」こととなり、その月の基本給は保障額の 15 万円になる。

表 6 の支給額の数値はこのロイヤルティ賦課分を差し引いた額である。したがって実際の工藤さんの売上はより大きいものとなる。工藤さんが所属する教室が取り決めた比率は 5 対 5 である。ここからは従業員の売上げの半分近くがロイヤルティとして教室側の収入として計上される様子がうかがえる。先に見たように、実際の労働形態としては教師と顧客が 1 対 1 という状況が成立し、労働の個別性が確保されているように見える一方で、表 6 のように、賃金レベルでは雇用者である教室が大きな影響力を及ぼしていることが明らかとなっている。

表 6　教師の実際の売上げと支給額

（2010 年）

※ 工藤さんへの聞き取りより

（教師、26 歳、男性、札幌、2011.10.3）

月	支給分	実際の売上げ
1	150	159
2	150	245
3	150	190
4	155	310
5	150	278
6	178	356
7	150	272
8	153	306
9	160	320
10	150	300
11	150	295
12	150	273
計	1,846	3,304（千円）

この背景にあるのは、小規模零細経営という経営形態および「商品」としてのダンスの特性である。このために従業員に対する技術の伝承が徒弟的になり、その徒弟的であるということが、経営者をして個別化された労働（教師と生徒が一対一で行う労働）の上にロイヤルティという「網」を被せることに向かわしめる結果となっている。

経済学者の羽田昇史は、サービス産業の問題状況について次のような図式化を行っている。それは「労働生産性が上がらない　→　価格上昇　→　需要の伸び悩み　→　規模拡大の抑制　→　労働生産性が上がらない」というものである（羽田 1998）。社交ダンス教授業ではこの図式のように、労働生産性を上昇させるために単価を上げる試みが行われている。たとえば、ある教師は 30 分の教授に対し、3,000 円の対価を顧客から受け取るが、一方で 6,000 円や 8,000 円を受け取る教師も存在する。このように高価格戦略を採用することによって、労働生産性を高めるのである。筆者の調査によると、この差が成立する背景には、前掲の「競技会での好成績」がある。たとえば、若手の教師が 30 分のレッスンに対して 2,000 円の対価を顧客から受け取る状況において、その教師が競技会で好成績を収めたり、昇級した場合、往々にしてレッスン料の増額が行われる。この背景には、「教室」「顧客」双方にとって「競技会で好成績を収めるということは、その教師は信頼に足る技術保持者である」という認識の共有がある。つまり、競技会での教師のランクが上位であればあるほど、より高い価格を設定することが需要者と供給者の双方から承認されているのである。

しかし、羽田（1998）にも指摘されていたように、この戦略の有効性は恒常的ではない。なぜなら、価格が上昇することによって需要は減少していくからである。それを打開するために教授所が採用した戦略が従業員への課金（ロイヤルティ賦課）である。

以上では、社交ダンス教室を取り巻く状況と、内部における教師の生活の概要を記してきた。次節からは、教室で見られるパートナー関係に注目する。

第 2 節 教室で生み出される身体

2-1．教室における指導

教室が生徒に対して行うプロモーションの大きな柱は、「美しく見せること、美しく踊らせること」である。生徒自身を上手くさせるということのほかに、教師のサポートによって、「生徒を美しく、上手に見せる」ことが目的とされている。

まず、教室では具体的にはどのような指導が行われているのかについて見ておきたい。教室における指導の特徴は大きく次の 3 点にまとめられる[4]。

① 足型（ステップ）を教える

種目に関係なく、最初に足の運び方を教える。初心者には、マンボ、ブルース、ジルバ、ボックスルンバなどの「パーティーダンス」に分類される種目から始まる。足の床への接地とリズムが対応していることを習得させることに多くの時間を費やす。慣れてきたら腕の振り等に移り、四肢を同時に動かすことの練習に至る。さらに慣れてくると、ワルツやタンゴ、ルンバなどの種目に移り、同様に足型の習得に時間を費やす。レッスンが進み、足の運びに習熟してくると、各々の種目に対して、「フットワーク（足の床への着きかた）」や「足の位置」、「ライズ＆フォール」（脚の上下運動）、「スウェイ」（体の傾き）、「CBM（Contrary Body Movement）」（動く足の方向に対して反対側のボディが起こす回転動作）、「タイミング」、「回転量」、「アラインメント（部屋に対する身体の向き）」など、8 項目へ細分化された動きの規則が教えられていくことになる。これは、脱身体化された教科書に沿った指導であり、これらの分類に沿って、教師は生徒に知識を伝達する。

② リード&フォローを教える

男性がリードをし、女性はフォローする、ということを教える。教師が男性の場合は（生徒が女性の場合）、教師が身体を通して発する合図に合わせて動くことを、教師が女性の場合は（生徒が男性の場合）、教師が生徒に対して合図を出すように指導する。

③ 曲の取り方を教える

曲を聞き、その曲が社交ダンスのどの種目に相当するのか、およびどのようなリズムで動きを合わせるのかを判断する方法である、「カウント」の取り方を教える。カウントとは「音楽のリズムに合わせて"1、2、3"とか"1、2、3、4"或いは"1、2、1、2"、"Q、Q、S"などと拍子を数えること」（財団法人日本ボールルームダンス連盟 2008）を指す。曲を取りやすくするための効率の良い方法である。どんな曲でも「カウントさえとれれば、踊ることができる」ということを教師は生徒に伝えている。つまり、初めて聞く曲でもカウントに変換しさえすれば踊ることができる。

以上 3 つの観点から指導が行われることが一般的である。では、教室ではどのようなパートナー関係が作り出されているのだろうか。具体的な事例に基づき、現在の日本の社交ダンスにおけるパートナー関係のあり様について見ていきたい。

2-2．教室におけるパートナー関係

（事例 5-1）「舞台」に引き出される生徒

高橋さんは教室に通い始めて 6 年目の 60 代後半の女性である。何か習い事をと思い、母親（現在は他界）が若い頃にやっていた社交ダンスが頭に浮かんだ。そこで、街中（札幌市内）で行われているカルチャーセンターに見学に行った。その時に社交ダンスを始めた。月謝は 4,200 円だった。1 ヶ月が過ぎた頃には、動きが簡単に思えるようになってきたので、もう少し違うことをやってみたいと思い、担当の先生の勧めから教室でレッスンを受けるようになった。レッスン料は少し高いと思ったが、他の習い事も同じようなものだと思い、継続した。1 年目の 12 月に教室のパーティーがあった。すごいと思った。自分よりも年上の人も何人か踊っていた。まぶしくて、本当に別世界にいると思った。

パーティーが終わった頃から、先生から、「春にメダルテスト（技術検定試験）があるから出てみないか」と言われた。「テスト、試験」だと思って身構えたが、結局出てみることにした。自分が通う教室よりも大きな教室で開かれた。自分と同じぐらいのレベルの人が 2 人ぐらいいた。先生達はニコニコしていたけど、雰囲気は張り詰めていた。上のクラスの人たちは、難しいステップをしていたし、動きも早かった。

その後、パーティーへの出演を勧められた。最初は、ダンスを始めてからまだ 1 年も経っていないのに、発表会で踊るなんてとてもじゃないけど無理だと断った。教師からは、「目標があった方がやりがいがある。それに人に見られているって思うと、姿勢だってしゃんとするし、刺激になる。」と言われ、恐る恐る出演してみることにした。本番は緊張で「服（衣装）を脱いで帰りたくなった」。先生は「大丈夫。間違えても僕が連れて行くから。」と言ってくれた。踊っている間は、頭が真っ白で「気付いたら終わっていた」。でも不思議ともう一度出てみたいと思っている。出費はかさむが、夫の理解もあり、現在はおおむね満足している。

（2012.2.12）

ここから分かることは、社交ダンスを踊ることの具体的なあり方として、「発表会に出演する」という形態が、教師によって推奨されている点である。そして、その際にしばしば用いられるのが、人に見られることによって刺激になる、という表現である[5]。他者の目を内面化することで、「恥ずかしい踊りはできない」、「間違えてはいけない」という思いが生徒のなかに芽生え、より一層レッスンに励むようになることが教師によって意図されている。この前提には、「素晴らしい演技を見せることが新たな生徒を獲

得することにつながる」という教師側の認識がある。生徒をうまく踊らせる、自分自身が素敵に踊る、ということを発表会で他の参加者達に見せることを通して、新規の生徒の獲得が目指されているのである。

発表会では、3 分ほどの長さに編集された曲に合わせて、特定の種目を「作品」として踊ることが行われる。そのため、毎回のレッスンの内容はステップの考案や、ルーティン（決まった順番の一連のステップ）の通し練習等が主になり、それが本番まで繰り返されるようになる。本番では、あらかじめ決められた流れを再現することになるため、生徒にとっての最大の関心事は「順番を間違えないこと」になる傾向にある。多くの場合は、教師の勧める曲に、教師の考案した振り付けのもとに、生徒の身体が「作品」の制作に向かって整えられていく。

教師は、「目標があった方がやりがいがある」という文言を添えて、生徒に「目標」を与えることを折に触れて行う。それが、技術検定試験（メダルテスト）への参加や発表会への出演である。技術検定試験は、通称「メダルテスト」と呼ばれ、社交ダンスの技術の習熟度を測るランキング制度である。公益財団法人日本ボールルームダンス連盟（JBDF）であれば、受験者は図 14 のように 7 級から順に受験していくという流れになる。受験者のうち合格者には、写真 15 のような「メダル」が授与される。

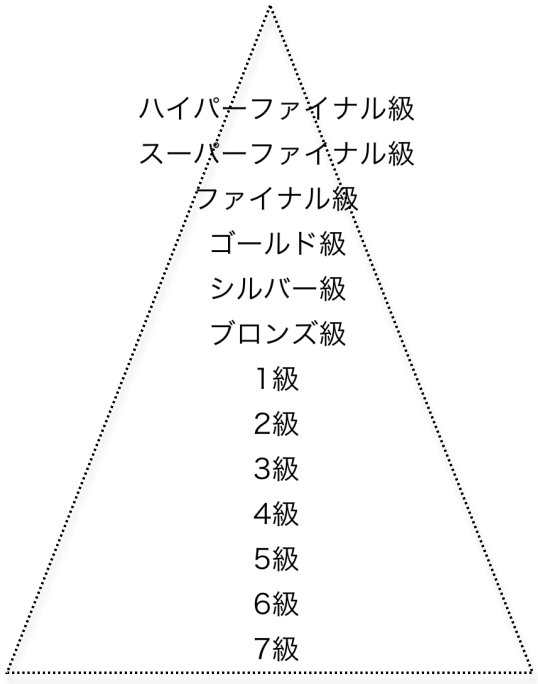


図 14　メダルテストの段階

写真 15　メダルテストで合格者に授与されるメダル
（2014 年 4 月 8 日、筆者撮影）

メダルテストでは受験するごとに受験料が必要となり、受験級が上がるにつれてその

額も高額になる。また、受験は担当の教師とともに踊ることになっているため、受験料の他にも、相手に支払う「パートナー料」も必要となる。一方で、発表会に出演するためには、「衣装代」や「パートナー料」の他、「出演料」や「持ち券」（第 2 章第 4 節参照）を支払うことが必要となる。さらにはそこに、レッスン料が加わり、発表会に出演するうえで、生徒には精神的にも経済的にも大きな決断が求められることになる。教師の間では「(1 人の生徒に）家が建つくらいお金を使ってもらった」という話がまことしやかにささやかれることもある。ただし、このような逸話を提示するのは、バブル期を含む 1980 年代から 1990 年代に 20 代、30 代を過ごした教師に見られる特徴であるように見受けられる。このような状況で社交ダンスを継続していくためには、高橋さんのように主に経済的な面で「夫の理解」が必要になる。

第 2 章で見たように、1980 年代頃から、教室では発表会に出ること（出演すること）を前提とした指導が、以前にも増して行われるようになる。かつては公民館や地域の体育館等の公共施設で行われていた教室の発表会が、いつしかホテルで行われるようになり、発表会に出演する生徒の経済的負担は増大した。この頃から、生徒はお客さんに「格上げ」されるようになる。教室にとっては、生徒が 1 回の出演で大きな金額をもたらしてくれる大切な「お客さん」になったのである。そのため、「ただ踊りたい」という生徒の模糊とした欲求は、教室によって「人前（発表会や競技会）で踊る」という目的に回収されていくのである。

以上のように、産業としての社交ダンスを支えるうえでは、生徒に対する「目標」設定が必要とされており、その目標の中心となるのが発表会や競技会、技術検定試験等の「人前で踊る」ことなのである。そして、発表会や競技会、技術検定試験、いずれにおいても、生徒に求められることは、本番のためにあらかじめ用意されたステップ（ルーティン）に、身体を適応させるということである。発表会に向けた「作品」作りのうえでは、教師によって用意された「定番」のステップの組み合わせを反復練習することが、生徒には求められるのである。

では、教室が提供する社交ダンスの場（発表会、競技会、メダルテスト）とは違う場で生徒が踊ろうとする時、どのような状況が起こりうるのだろうか。

次に挙げる例は、教室が提供する上演作品的な踊りと、それ以外の踊りの間にある溝に生徒が直面した様子を表している。

（事例 5-2）「教室仕様」になる生徒

真鍋さんは、札幌市内で教室に通う 60 代後半の女性である。教室に通い始めて 3 年が経つ。真鍋さんは、もともと市内にあるダンスホール B で踊れるようになりたいと

思い、教室に通い始めた。「知り合いが行っていたし、初めて踊る人とも気持ちよく踊れるようになりたくて。それで教室に行きました。」

教室の先生からは、「いいですね。そのためにもたくさん練習しましょう。」と言われたが、そのうち、「ああゆうところは、ダンサーも音を外すし、変な癖がつく」と言われるようになった。そのうち、B に行きたいと思わなくなった。でも、先日、知り合いに誘われて B に行き、ダンサーに踊ってもらったら、全然踊れなかった。相手の動きが分からなかったし、自分もどう動いていいか分からなかった。ダンサーからは（もちろんこちらから聞いたのだが）「固い」と言われた。

（2014.4.9）

真鍋さんは、もともとホールで踊りたいと思っていた。初めて踊る人と、使用するステップの順番についてあらかじめ打ち合わせをしていない状態で踊ることを楽しみたいと思っていた。教室の発表会にも既に 2 回出演している。一般的に見れば、真鍋さんは教室で「正しい」踊り方を習っているうえに発表会にも出演しているのだから、社交ダンスを踊るための技能は十分に養われていると見られがちである。しかし、現実にはホールのダンサーと「全然踊れない」のである。

ここに見出せるのは、担当教師とともに「作品」の制作、披露に向けて社交ダンスに取り組んできた生徒が、「作品」の披露とは異なる文脈において踊ろうとした時にうまく対応できない状況である。言い換えるならば、一方に、教室からの「発表会への出演」というメッセージに現れる上演作品化の力学があり、もう一方には、人に見せるためではなく、人と交流するために踊りたいという真鍋さん自身の欲求がある。しかし、前者によって、後者がうまく起動しないという状況がここには現れているのである。

それでは、なぜこのようなことが起こるのだろうか。そこには次の理由があるように思われる。それは、発表会に向けて教師と同じステップの順番（ルーティン）を繰り返すことにより、その順番から身体が抜け出せなくなるという点である。つまり、「作品」の制作過程で要求されていたことが、相手の身体に対する「耳のすませ方」というよりも、固定されたステップの順番を覚えて「あらかじめ決定された型をなぞる」ことが指導では重視されているために、担当教師とは異なる順番やタイミング、力の強弱などを備えた踊り手には対応できなくなるという点である。身体の揺れを基礎にして、異なる揺れを持つ 2 人の人間が互いに共振して 1 つの揺れになるという踊り方は、生徒への指導の現場ではほとんど行われず、代わりに採用されるのは、生徒が 1 人でも動くことができるように用意された型への依拠を後押しするという方法なのである。

良い音楽を耳にし、身体が自然と揺れ始め、その揺れの延長に互いの身体が共振していく、という意味での社交ダンスは、教室では後景に退き、代わりに提供されるのは、足の運びに集約された脱身体化されたテキストに身体の運用を預け、「正しい」足の運び、順序、組み方を共通項とした者同士による、事前に決定された「動き合わせ」としての社交ダンスである。

相手の身体へ「耳をすませて」会話をするように踊る、という社交ダンスは、現在の教室で見ることは難しい。そのような踊り方はむしろ、熟練者にのみ許される踊り方であるというとらえ方が大多数である。熟練者になるためには、いかにぎこちなくても、足型の反復練習が必要である、という考え方が支配的である。教師自身も、「教師がステップを教えなかったら、他に何を教えるのか。先生なんていらなくなる。」（男性、60代、札幌、2012.1.11）と述べる。また、ステップの反復練習以外にも身体運用を教えることが大切だと考えている教師であっても、「そうは言っても、生徒さんはステップを知りたくて習いに来る。そんな時に、身体の使い方とか、筋肉の使い方とかを教えようとすると嫌がられる。飽きられる。」（男性、40代、東京、2012.3.20）と言う。

異なる身体を持つ2人の人間（男女）に対して、互いの身体に「耳をすませて」会話をするような踊りを教えるには、属人的かつ感覚的、そして長期的な視野に立った指導にならざるを得ない。素晴らしい踊り手は、このことを経由しているからこそ、彼らの踊りは他人が到達できない迫力を持った「作品」となるのである。しかし、一方で、社交ダンスには「ただ揺れる」者同士によって成立する側面があることも事実である。少なくとも、かつての日本では、男女2人1組で踊るという以外に大きな決まりのなかった社交ダンスが踊られていた時期があった。「ただ揺れる」だけであるので、特別な訓練も必要なく、男女間の身体接触に対する抵抗さえ克服できれば、誰でも踊ることができた。むしろ、この「揺れ」から出発した踊り方であるために、互いの身体に「耳をすませて」会話をするような踊りになる可能性に開けていたと言える。しかし、現在の教室で提供される社交ダンスでは、むしろ「揺れ」を禁じ、相手不在の状態のまま、「正しい」足の運びを反復することが奨励されているのである。

次に挙げる例では、上演作品的な力学に対する嫌悪感を自覚している生徒が登場する。人に見せるために踊りたいとはそれほど思わないのだが、周囲から比較の目で見られることに対して明確に反発している例である。

（事例 5-3）比較に抗う生徒

札幌市内の教室に通う藤井さん（70代、女性）は、教室に通い始めてから6年になる。若い頃に社交ダンスをよく踊っていたが、子育てや主婦業のため長らく中断してい

た。60 代も半ばを過ぎ、再開を考えていた頃、知人の紹介で現在の教室に通うようになった。藤井さんは、踊りたい気持ちはあるが、人と比べられるのが嫌だという意識を以下のように強く持っている。

先生は「みんな一緒」と思ってくれるけど、「みんな一緒」っていうのと違う。社交ダンスは。競争意識があるし、一人うまい人がくると構えてしまう。うまい下手を意識させられるっていうのか。私だって最初は、「見た目なんてなんでもいいや、自分が楽しければいい。」と思っていたけど、今は人と比べてしまう。比べたくないんだけど。

「なんで他の人はダンスしないのか？」について、（私は）日本人は人前で踊るのが嫌だからだと思っていたが、「劣等感を感じたくない。そういうところに行きたくない。」っていうのが（理由として）大きいと思った。負けたくないという意識もある。楽しい、ほわんとした場じゃなくて。初心者（私の友達）にとっては厳しく感じる。きつい。「楽しいね。踊ろうか。」的ではない。初心者は雰囲気に圧倒される。

（2013.2.13）

この事例は、社交ダンスを踊りたいという人が全て、人前で踊りたい人ばかりではないことを表している。藤井さん自身、現在の教室に通い始めてから、何度か発表会に出た経験がある。しかし、「楽しむために踊る」こと、「（踊りのうまさを）人と比べない」ことを信条として持っていながらも、周囲から比べられることや、自分自身も他者を比べて見てしまうことに嫌悪を感じている[6]。

藤井さんは、社交ダンスが「作品」として披露される側面自体を否定しているわけではない。訓練を積み、しかるべき状況のもとで「作品」を披露するという社交ダンスのあり方と、「見た目なんてなんでもいいや、自分が楽しければいい。」という人々によって行われる社交ダンスの両方が、互いに違うものとして存在すること自体を否定しているわけではない。そうではなく、人の目を気にせず自分が楽しむことに徹したいのに、「作品」を披露する人に対して向けられるのと同じまなざしが自分にも向けられることに嫌悪感を覚えているのである。そして、自分自身も同様のまなざしを「自分が楽しければいい。」と思って踊っている他者にも向けてしまうことに失望しているのである。

見せるために踊りたいわけではない人が、上演作品の文脈に置かれることで、上演作品的ではない社交ダンスのあり方（参加的社交ダンス）を劣位においてしまう様子がここには表れている。そして、「上演／参加」の間を自由に行き来することができず、葛藤しているのである。

ここまで、社交ダンス教室におけるパートナー関係のあり方を検討してきた。次節からは、現在の日本において社交ダンスが踊られる代表的な場所であるダンスホールに注目する。そのなかで、教室とは異なるパートナー関係のあり方が浮かび上がってくる。

第3節 ダンスホール

3-1．ダンスホールとは

現在の社交ダンスにおいて「ダンスホール」もしくは「ホール」と呼ばれている場所は、風営法上の「ダンスホール（第4号営業)」として営業されている。しかし、実際は「キャバレー（第1号営業)」もしくは、「社交ダンス教室」として営業している場合が多い。ダンスホールには「ダンサー」と呼ばれる従業員が配置されており、彼ら／彼女らは「お客」に対してダンスの「お相手」をすることで対価を得る。現在の日本では、「ダンスホール」に集う人々の大半を中高年の女性が占めているため、東京の大規模ダンスホールを除けば、男性の「ダンサー」を置くホールがほとんどである[7]。

東京の老舗の大規模ダンスホール[8]では、「教師席（もしくは教授席)」と表示された施設内の一角に、数人の男女の教師が座り、客から「お相手」の指名が入るのを待つ光景が見られる。ここに座る教師は、有資格者だけではなく、国家公安委員会から指定を受けていない団体が発行する「教師」や学生も含まれる。指名を待つ教師の年齢層は、20代から70代までと幅広い。客は店を通して指名をし、30分あたり1,200円から2,000円を店に支払う。指名された教師は指定時間の間、客とともにダンスを踊る。営業時間は、一般的に午前、午後、夜、の3部に分かれており、午後（12時～17時）が営業の中心となる。

それ以外のホールでは、オーナーは営業時間中、フロアに曲を流し、簡単なドリンクを用意してセルフサービスで提供する。料金システムについて見ると、客としてダンスホールに入ってサービスを受けようと思った場合、その仕方は大きく分けて次の3通りある。

1点目は、料金を店に払って入場するという形態であり、最も基本的なものである。入場料は、1,000円～2,000円の間に設定されている場合がほとんどである。客の出費は入場料のみであり、営業時間（約3時間）の間有効である。座席に座り、その日に出勤して来たダンサーが順番に踊りに来てくれるのを待つか、客同士で踊る。ドリンクはセルフサービス（水、コーヒー、番茶等：料金は追加で発生しない）の場合が多く、飲食を提供している店舗では、追加料金を支払うことで飲食が可能になる。数名のダンサ

ーが出勤し、彼らは 1 曲ごとにその日のお客を順番に誘って踊る[9]。特定の客と何曲も連続して踊ることは厳に慎まれている（他の客の不公平感が募るため)。来店客が少ない場合は、1 人当たりにダンサーが回ってくる回数が増えるが、逆の場合、踊ることができる回数は減る。

2 点目は、特定のダンサーを一定の時間（数曲の間)、「専有」するという形態である。ダンサーや客の間では、「営業」や「踊り込み」と呼ばれている。これは、いわば指名制に基づいたパートナー関係の構築であり、客は店に入場料を支払ったうえで、「営業（踊り込み）専門」のダンサーに申し込む。たとえば、入場しても当日出勤しているダンサーが誘いに来る回数に不足を感じた場合（来店客が多いために)、「営業（踊り込み）専門」のダンサーに数曲単位（5 曲や 10 曲等の単位が多い）でダンスの相手をしてもらうように申し込む。1 曲の単価は 200 円の場合が多い。客は申し込む際には、専門のダンサーに直接話しかけ、現金を渡すことで契約を成立させる。「営業（踊り込み）専門」のダンサーは、自分に申し込んで来た相手とだけ踊る。関東圏では時間決めで課金することが多いのに対し、北海道では曲単位で課金されることが多い。

3 点目は、特定数の客とだけ踊ることを前提としたダンサーの営業形態であり、ダンサーや客の間では「買い取り」等と呼ばれている。これは、複数人の客と事前に契約を結び、約束の時間の間、契約したダンサーにグループのメンバーのダンスの相手をしてもらうというものである。この形態では、ダンサーが客と直接契約を取り結び、ホールに来店した後、そのダンサーは店で契約を結んだ客以外とは踊らない。

以上、大きく分けて 3 種類の方法で、ダンスホール内のパートナー関係が決定されている。その他、入場料については、現在は男性よりも女性の方が高く設定されている場合が多い。この差は、「ダンサー代」である（客に対して公平に誘いに回るダンサーがいない場合は差が付けられない)。店には主に女性客のお相手用に、数人の男性ダンサーが出勤している。女性は、入場した後、ダンサーが順番に踊りに誘いにくるが、男性にはそういうことはない。女性のダンサーを配置しているところは、東京の大型ダンスホールを除き、全国的には希少である。男性は、入場したとしても、自分から他の女性客に誘いにいかなければ、ほとんどの場合踊ることはできない。ホールの客層としては、女性客が圧倒的に多く、男性客の方が少ない。中高年以上がほとんどで、ダンス歴が長い人が多い。

また、多くのホール内には、フロアに面する形で大型のテレビが設置され、海外のダンサーのショーや競技会の様子が映し出されている。仮にテレビがないホールであったとしても、美しくポーズをとった海外の踊り手の写真が載ったポスターやカレンダーが店内に貼られている。

では、ホールでは参加者間でどのようなパートナー関係が作り出されているのだろうか。具体的な事例に基づき、現在の日本のダンスホールにおけるパートナー関係のあり様について見ていきたい。

3-2．ダンスホールにおけるパートナー関係

（事例 5-4）「練習場化」するダンスホール

ホール J（札幌市）では、先日、次のような張り紙が店内に掲示された。「当ホールは、皆様に楽しくダンスを踊っていただく場所です。フロアでの指導や、競技会で使用するような激しいステップはご遠慮くださいますようお願い申し上げます。」

J の経営者（男性、60 代）によると、激しいステップをされることによる客同士の衝突や転倒が心配だと言う。以前から、J では自分のルーティン（競技会や発表会用にあらかじめ決められた順番のステップ）を練習する男女がいた。他にも、ほとんど踊れない客に自分のルーティンで使う激しいステップを使って、相手を「引きずっている」男性もいたという。経営者は「この前なんか、タンゴのベニーズロックを思いっきりやるもんだから、他の客にぶつかりそうになって。もしなんかあって転ばれて骨折って、ってなったら怖い。」ともらした。

（2013.7.2）

この事例には、ホールが「楽しみのために」踊られる場所というよりも、競技会や発表会で使用するルーティンをおさらいする「練習場」に変わりつつある状況が表れている。「今のホールは教室の別形態だ。」と言う教師もいる（男性、50 代、小樽、2012.11.9）。

筆者の調査の限りでも、ダンス用の衣装や Y シャツ、スラックスを身につけた高齢の客が踊る横で、ストレッチ素材のスポーツウェアを来て「練習」する人々がいるのを目にしたことがある。狭いフロアであったとしても、移動距離の大きいステップを使用したり、激しく腕を振り上げたりする人たちを見たことがある。彼らは、他の客とパートナーチェンジをして踊ることは稀であり、終始同じ相手と「作品」の制作に勤しんでいる。

現在の日本の社交ダンスにおいて、競技会を盛り上げるのは 60 代前半付近の人々である。競技会には大きく分けて「プロ」「アマ」の 2 部門が設置されているが、後者の中で最も選手数が多いのが「シニア」の部門である[10]。彼らの多くは、競技会や発表会に出演することに貪欲であり、総じて研究熱心である。なかには、指導員の資格取得を目指している人達もいる。ホールの練習場化は彼らによっても担われている。近年では、

むしろ、「ホール」ではなく「練習場」と自称し、競技選手や発表会に出るペアにフロアを開放する（元）ホールもある（写真 16)。ここに見られるパートナー関係は、ホールにいる間、固定されており、他の客との間での「誘い／誘われ」の関係はほとんど見られない。あるとすれば、ホール側が雇ったダンサーが順番に誘いに来る時である。

写真 16　「練習場」としてのダンスホール（2012 年 1 月 4 日、大阪市、筆者撮影）

このような練習場化とは別に、ホールにおけるパートナー関係を規定する要因がある。それが「ダンサー」である。なかでも、「営業（踊り込み）専門」と呼ばれるダンサーは、現在の日本のダンスホールにおけるパートナー関係を根底から規定する存在である。

「対価を受け取って客のダンスの相手をする職業」という意味での「ダンサー」は、1920 年の時点ですでに存在し、日本にダンスホールを紹介した加藤兵次郎によって育成されてきた歴史を持つ。当時、ダンサーは女性の職業であったが、現在では逆転し、男性のことを指す場合がほとんどである。現在、ダンスホールには、ほとんどの場合、ダンサーが出勤し、そこには 2 種類の形態がある。1 種類目が、ホールから日当を受け取り、その日の来店客を順番に誘いに行って踊りの相手をする形態である（以下、「レギュラー」と呼称)。2 種類目が「営業（踊り込み）専門」のダンサーであり、ホールを借りて、その日の来店客と個別に契約を結び、対価を受け取ってダンスの相手をするという形態である。いわば「指名制」のダンサーである。

筆者は、東京、大阪の主要なダンスホールに訪れたが、東京は「営業（踊り込み)」が主流であり、大阪と北海道は両者の混在のような印象である。ただし、東京の「営業（踊り込み)」と北海道のそれは、やや内容を異にする。東京の場合、30 分の時間単位

で客が 1,200 円から 2,000 円を店に支払うのに対し、北海道は 1 曲単位で、ダンサーに直接料金を支払うのである。東京では、30 分の間、たとえば 6 曲かかるとすれば、曲間も含めて 30 分の間、客はダンサーと時間を共にする。一方で、北海道の場合は、1 曲から長くて 3 曲ほどで、ダンサーは客から離れて次の客のところへ向かうのである。

形態面でいくつかの違いはあるが、「レギュラー」、「営業（踊り込み）」いずれも、金銭を受け取ってダンスの相手をする点では共通している[11]。現在の日本のダンスホールのフロアで踊る男女は、多くの場合、ダンサーである男性と客である女性の組み合わせがほとんどである。つまり、現在のダンスホールは、客同士が「誘い／誘われ」のもとにパートナーチェンジを行う場ではなく、事前にパートナー関係の契約を結んだ上で、客（多くの場合、女性）がダンサー（多くの場合、男性）に相手をしてもらう空間になっているのである。

では、このようなダンサーはホールにおいて具体的にどのような存在になっているのだろうか。次の事例から検討してみたい。

（事例 5-5）「営業（踊り込み）」ダンサーによって規定されるホール

山野さんは札幌市内で踊り込みを行う教師（37 歳、男性）である。営業先の 1 つであるホール A では、営業時間の 12 時半から 15 時半までの 3 時間、数曲単位の契約のもと、客のダンスの相手をする。山野さんは持ち前の明るさでいつも客の気分を盛り上げる。ダンスの相手をしている間も笑顔を絶やさず、踊りがおろそかにならないように気を配りながら会話をするようにしている。その心がけもあり、同業者の中では客にとても人気がある。

ある時期、その人気ゆえ、A の営業時間の 3 時間を越えても、受けた客の相手をしきれなかったことが続いた。山野さんは A の経営者に、営業ができる時間を延長してもらいたい旨を申し出たが、少しの時間の延長しか許されなかった。客を「さばき」きるには新たに許容された時間の延長でも足りなかったため、山野さんは、営業時間中の 1 曲の長さを、それまでは 1 分 40 秒だったものを 10 秒短くしてもらうように経営者に提案した。経営者も「試しにやってみてからその後を判断する」ということで、山野さんの用意した CD を 1 ヶ月ほど試しに使用してみたところ、客の間で「曲が短くなった気がする」と不満が出るようになった。試行期間の 1 ヶ月が経つ前に、営業用の CD は元のものに戻された。

（2014.4.4）

この事例から言えることは、「営業（踊り込み）」専門の職業ダンサーが、店舗の営業内容を変更しうる力を持っているという点である。「1 曲の時間を短くする」という山野さんの提案は、結局は退けられたが、現在でも、「営業（踊り込み）専門」のダンサーが、申し込みを受けた客と時間内に踊り終えることができるように、曲順を操作することは頻繁に行われている。たとえば、通常であれば、ボールルーム種目（ワルツ、タンゴ、スロー）の後に、ラテンアメリカン種目（ルンバ、チャチャチャ）がかかるのだが、「営業（踊り込み）」専門のダンサーが、ラテンアメリカン種目を「とばす」ことがある。この影響を受けて、ラテンを踊りたい客や踊ることを予定していた教師が踊れなくなるという事態を招く。

この背景には、「営業（踊り込み）」専門のダンサーが、自分をひいきにする客をホールに連れてきてくれる、という事情がある。ホールの経営者も集客の上で彼らをあてにするため、営業内容への口出しを無下に断ることができない。ここに明確に現れているのは、料金を直接支払うことによって一定時間ひいきのダンサーを「独占」することを求める客と、そこから経済的利益[12]を引き出すダンサーによって、現在のホールの現実が構成されているという事実である。

しかし、一方で、このようなダンサーの存在、およびパートナー関係を「買う」ことに対して嫌悪感を示す向きも少なくない。その最たる例が「露骨である」という批判である。金銭を介して相手を「買う」ことが露骨に見えすぎるということがここには含意されている。たとえば、以下のような意見がある。

［堂島さん］（70 代、女性）

今は（ダンスホールは）おもしろくない。「踊り込み」っていうの？すごく義務的な感じがして。ゼンマイ仕掛けみたいな。「ささやき」がないし。この前、C っていう店で、「踊り込み専門」の先生が来てたんだけど、その人おじさんで、お客さんいなくて。お店にお客さんはいるんだけど、その人には申し込まないわけ。で、あとで若い先生が来たら、お客さんは、ワーッてお金持って走って行って。ああゆうの見るとちょっとなーって思う。

楽しみ方が変わったのかな。今はかしこまってワルツ、タンゴ、スロー、とかじゃない？私は混ぜて踊りたいんだよね。種目とか関係なく。

（2015.10.11）

堂島さんは、小樽在住であり、札幌市内のダンスホールによく出かける。堂島さんの言う「ささやき」とは、「今日はいい天気ですね」や「調子どうですか」などといった挨拶程度の会話のことである。堂島さんによれば、5 曲をお願いして 1,000 円を支払っ

たのだが、5 曲を踊る間中、相手のダンサーからは「社交的な雰囲気」を感じなかったという。予定の曲数が終われば、「ありがとうございました」とだけ言って向こうに行ってしまったという。当然ながら、山野さん（事例 5-5）のように「社交的」なダンサーもいる。しかし、堂島さんが経験したように、1 曲単位で区切る営業の方式が、契約の終わりとともにそれまでの人間関係まで打ち切るような態度の背後にあることは事実である。

堂島さんは、10 代の後半から社交ダンスを始め、30 代の頃から小樽に住んでいる。住み始めた当初は小樽には 20 軒近くのダンスホールがあったという。小樽は北海道の中でも最もダンスホールが栄えた地域である。ある教師は「小樽のダンスホールには長靴はいて行ったっていい。それくらい気軽だった。」と語っている（50 代、男性、2013.6.23）。事実、1980 年代から 1990 年代にかけての小樽のダンスホールは、生バンドも入り、店内は来客で混雑し、「来たもの同士で勝手に踊っていた」（同上）。堂島さんは、参加者同士が金銭の授受なしで、互いに誘い合って楽しむという風景の喪失を嘆いているのかもしれない。

ここでもう 1 点重要な点がある。それは、堂島さんの言葉の最後にある「私は混ぜて踊りたいんだよね。種目とか関係なく。」という部分である。現在、ダンスホールで流れる曲は、ワルツの曲、タンゴの曲等といって、特定の曲と特定の種目が組み合わされた形で提示されている。そのため、ワルツの曲でワルツ以外を踊ることや、タンゴの曲でタンゴではない種目を踊ることは厳に慎まれている雰囲気がある。誘いに来るダンサーも、具体的には、ワルツやタンゴといった、特定の種目の相手をすることを前提としている。ここでは、「種目はなんでもいいから踊ろう」というよりも、曲自体に紐付けされた「種目として名前の付いたダンス」を踊ることが前提とされている。

しかし、堂島さんの言葉にあるように、かつては、ワルツ用だとされている曲であったとしてもその曲でタンゴを踊っても良いし、逆もまた然りであった。つまり、特定の曲と特定の種目が固定されておらず、その「曲そのものを踊る」という社交ダンスのあり方が堂島さんのなかに想定されているのである。曲の調子に合わせて、あらかじめ用意された種目とは無関係に自分たちの好きなように身体を揺らした延長にダンスが出来上がる、というダンスのあり方は、現在の日本の社交ダンスではほとんど見られない。

このように、ダンスホールにおいて曲が特定の種目に区分されてとらえられている状況は、何に由来するのだろうか。それは、競技会や発表会で披露される踊り自体が、ワルツ、タンゴ等という形で明確に区分されており、ワルツ用に制作された曲でワルツ以外を踊ることが、ここでは明確に禁じられているからである。競技会や発表会に出演する人々は、ある曲を耳にした時に、「これはワルツ」「これはタンゴ」というふうに、

曲を種目に変換する訓練を受けている。そのため、ある曲を聞いた時に、この変換の枠の外に出ることが困難になるのである。ここから分かるのは、金銭を介してあらかじめ「予約」されたパートナー関係が、ダンスホールでは広く見られる一方で、ダンサーの「誘い方」の背後には、上演作品化によって区分けされた曲と種目の組み合わせがあるという状況である。

第４節 社交の固定化と商業化

ここまで見てきたように、教室では上演作品の「制作」に向かってパートナー関係が固定化される傾向があったのに対し、ホールでは、金銭の授受を介して曲単位（あるいは時間単位）で関係が構築される傾向にあった。このような「役割分担」によって、教室とホールは互いに差異化を図ってきた。そして、その差異化は相対的なものではなく、「正しい社交ダンス」を提供する教室を上位とした序列的なものであった。第 2 章で見たように、ホールは教室の劣位に置かれてきた経緯があり、現在でも、ホールに対して優越的な態度をとる教師は少なくない。

しかし、現在、両者の境界は曖昧化している。たとえば、前者に属するとされていた教師が、昨今の経済状況を反映して、ホールに営業に出向くという事態が進行している。教師がホールでダンサーをする光景は以前にも増して多くなっている。さらには、ホールで行われていた金銭を介したダンスを教室が取り入れ始めている（フリーダンス、踊り込み)。この現象は全国に先駆けて札幌で進んでいる。

このように、上演作品の制作を背景としたパートナー関係の固定化と商業化は、その場限りの「誘い／誘われ」のダイナミズムを減じる方向に作用する。なぜなら、「作品」の制作は特定の相手とのみ行うものであり、金銭を介した関係も、料金さえ支払えば断られる心配のない「予約」だからである。これらの関係に、その場で出会った相手からの不意の誘いが入る余地はほとんど残されていない。

現在の日本のホールでダンスを踊る客は、そのほとんどが、金銭を介して「お相手」をしてもらっている。入場料を払い、その日に出勤しているダンサーに踊ってもらう人達も、「営業（踊り込み）専門」のダンサーに申し込んで踊ってもらう人達も、さらには仲間内で頼んだダンサーに自分たちのグループのメンバーだけを相手に踊ってもらう人達も、全て、ダンスの相手を金銭で購入している人達である。入場料だけを払い、その日の来客同士が「誘い／誘われ」のもとに踊る人々は少数派なのである。現在の日本のダンスホールと呼ばれる施設に見られる光景は、客同士が「誘い／誘われ」のもと

に流動的なパートナー関係を構築して踊るというよりも、金銭を介して客がダンサーにあらかじめ予約して自分の順番が来たら相手をしてもらう、という形態が主流となっている。

これは、アルゼンチンタンゴの事例と対照的である。アルゼンチンタンゴ版のダンスホールであるミロンガを研究対象としたマルタ・サヴィリャーノによれば、ブエノスアイレスのミロンガでは極めてダイナミックな「誘い／誘われ」の関係が生まれている（Savigliano 2010）。そこには金銭を介したダンサーは存在しない。来店客同士の関係が極めて動的に観察できる場所であるという。

彼女は、これまで、誘われるのを待つだけの受動的な存在として理解されてきた「壁の花（ダンスをしないで壁際で動かない女性）」が、実は男性に「誘わせる」側面を多分に有する極めて能動的な存在としてとらえ直している。彼女はこの視点から、瞬間的な駆け引きを通して、ダンスにおいてその都度立ち上がる関係性に注目している。

これに比べると、現在の日本の社交ダンスにおける「壁の花（女性）」は、極めて受動的な存在に見える。社交が商業化され、入場料さえ払えば、こちらからは何もしなくても自動的にダンサーが順番に誘いに回ってくるという環境は、誘ってもらえることがあらかじめ決定されており、誘われないかもしれないという緊張感から解放されている。さらには、「営業（踊り込み）」ダンサーの存在により、緊張の希釈はより強くなっている。長年の愛好家の中には現状を次のようにとらえている人もいる。

［橋本さん］（60 代、男性）

そもそもダンサーの存在意義って何でしょうか？客同士が誘いあった後に、「売れ残った」客を順番に「拾っていく」ことなんじゃないんでしょうか。僕らの時はそうだった。それが、いつからか、ダンサー優位になった。男の客が誘いに行っても「次はダンサーが来るから」と言って断られる。

（2015.2.3）

橋本さんの言葉の裏には、社交ダンスは客同士の「誘い／誘われ」が先にあって、ダンサーは補助的な存在である、という「かつての社交ダンス」の姿がある。曲がかかり始め、男性が一斉にお目当ての女性客に誘いに行った後に誘われなかった女性客を順番にお相手すること。これが本来のダンサーの仕事である、という認識である。いわば、「壁の花」を解消するために生まれた補助的なものである。それがいつしか、ダンサーが主になり、男性客が従になった。ダンサーとの踊りを優先され、断られるようになった男性は、結果として萎縮してしまう。誘いに行っても断られる。自分より若くてうま

いダンサーがいるから。このような状況が広がっているのである。近年ではさらにその上に「営業（踊り込み）」専門のダンサーもいるために、男性客の萎縮の度合いは増している。

かつて日本に西洋のダンスホールを紹介した加藤兵次郎は、「商業化された社交」をそれまでの日本にはなかった男女間の社交が文化として根付くまでの暫定的な形態としてとらえていた。また、日本の社交ダンス研究の第一人者である社会学者の永井良和や、社交ダンス界で長らく評論活動を続けてきた川北長利も、金銭を介さない「誘い／誘われ」の関係こそ、社交ダンスの本質であると言い続けてきた（永井 1991：234、1994：210）。しかし、日本にとっての社交ダンスとは、かつても現在も金銭を介したパートナー関係の構築が主流なのである。この点は、第 4 章第 3 節で取り上げた、イギリスの例と対照的である。イギリスのボールルームでは、ダンスのパートナーシップの構築を客同士のやりとりにまかせ、店はその環境を整える役に徹していた。

現在の日本の社交ダンスにおいては、店が用意したダンサーが順番に踊りの相手をしてくれる。店も人気のあるダンサーをそろえるようになる。また、客とダンサーが個人的に契約を結び、1 曲あたりもしくは単位時間あたりに設定した料金を間に置いて互いにダンスを踊る。客が特定のダンサーを「囲い込む」こともある。これは、人間関係に課金することを意味する。

こうなるとどのあたりが「社交」なのかがわからなくなってくる。一般に言われる「社交」に込められた開放性や流動性とは異なる＜社交＞の姿がここにはある。現在の日本の社交ダンス界で、いわば「社交外し」が進行している現状とこの状況は深く関係している。社交ダンスを踊りたい人同士の「誘い／誘われ」の構図は、現在の日本では、小さなカラオケパブや公民館で、一部の高齢者によってのみ実現している、と言えるのかもしれない。

第 5 節 小括

本章では、社交ダンス教室とダンスホールにおいてパートナー関係が作られる様子に注目してきた。そして、パートナー関係の構築において上演作品化の力学がどのように関係しているのかについて検討を行ってきた。そこで見えてきたものは、「社交ダンス＝参加者同士が互いに誘い合い踊る」という構図が消えゆく現実であった。代わりに登場したものが、発表会や競技会で披露することを目的にして、特定の相手と「作品」を

制作することであり、金銭を介して特定のダンサーを「買う」こととしての社交ダンスであった。

教室では、競技会向けに組んだ同じ相手と練習を重ね（教師同士あるいは、生徒同士で）、発表会向けに教師と生徒が固定的な関係が結ばれる。ホールでは、競技会や発表会で使うようなアクロバットなステップが使用され、教室での関係をホールに持ち込むような人々もいる。このような現実のもとで、初めて会う人や 2、3 回顔を見た程度の関係の人と、その場の雰囲気に合わせて踊る、という踊り方は周辺に置かれるようになる。

本章での検討を通して、2 人の男女がダンスのパートナーとなる契機が「人に見せる」という目的や金銭に媒介されないダンスのパートナーシップの構築が、日本には育たなかったのではないか、ということが示唆されるのである。

［注］

1　教室の認定を行うもう一方の組織である ANAD の数字は含まれていない。ただし、北海道における認定教室のほとんどが JBDF から認定を受けているので、JBDF からの認定数を見ることで北海道の教室の傾向はおおむね把握できる。

2　2011 年（表 7）に比べると、2014 年では教室数、従業員数ともに大幅な減少がうかがえる。

表 7　規模別に見た認定教室数と従業員数（2011 年、北海道）

	認定教室数	従業員数（人）
1～4人	134	289
5～9人	18	113
10～19人	5	57
20人～	0	0
（無所属）	—	85
計	157	544

※　JBDF 北海道平成 23 年度会員名簿より筆者作成。

3　社交ダンスをスポーツにしたものは「競技ダンス」と呼ばれているが、競技会に出場する教師は一般的なプロスポーツ選手に分類される。そこでは、パートナーとの関係が選手としてのキャリア形成に大きな影響を及ぼす要因として作用し、この点が他のスポーツと競技ダンスを分かつ大きな違いである。前述の「経営者にはダンス教師同士の夫婦が多い」という点もこれを根拠にしている。競技会に向けて長期的、継続的に練習を重ねるうちに、パートナーと夫婦になり、所属していた教室から独立して自分たちの教室を開設する、というコースが一般的な成功のモデルとして、社交ダンス界では共有されているのである（cf. 井上 2011）。

4　ここで想定している指導の相手は、中高年の愛好家である。若年層の競技選手などにも当てはまる部分はあるが、基本的には、趣味のために教室に習いにきた愛好家を想定している。

5　同じ文脈で引き合いに出されるのが、高齢者による発表会への出演である。出演する生徒が

高齢であればあるほど、「人前で発表することは良いことである」という命題の説得力は強くなる。たとえば、かつてメニエール病に苦しんだ時期もあった 90 歳の北海道余市郡在住の女性が、衣装を着用し、メイクをして発表会で踊ったことを顕彰する記事がある(「北海道新聞 2015.12.1 付」)。

[6] 同様の感想に次のようなものがある。

［日野さん］社交ダンスしてる人って、よく言うじゃない？（ある男性教師が）あの人にはきれいに踊ったのに、私にはちゃんと踊ってくれなかったとか。手を抜いたとか。差をつけたとか。ああゆうの嫌なんだよね。ダンスってもっとさわやかなもんだよ。「先生！踊ろう！」って。（60 代、女性、東京、2014.3.17）

[7] ダンサーを置かず、場所を開放しているだけのダンスホールも存在する。そこではカップルとして来店した 2 人が練習に使用するほか、オーナーの司会によって来店者同士が踊るように工夫される場合もある。

[8] 2015 現在、東京には 2 店舗しか残っていない。2 店とも現在も音楽バンドが常在しており、営業資格は「キャバレー」である。

[9] ダンサーに順番に踊ってもらいたい人は、入場料とは別に 500 円を店側に支払うという仕組みの店もある（寝屋川市、2014.3.19)。なお、関西圏では「ダンサー」ではなく「リボン」（一般客との識別のために衣服の一部に小さなリボンをつけるところから）という呼称が使用される場合が多い。

[10] 主要競技団体の「シニア」の定義は「男性の年齢が 35 歳以上」（JBDF）である。そのなかでも、現在の「シニア」層の多数を形成しているのが 50 代後半より上の世代である。彼らの多くは、職業上の引退を控え、新たな「打ち込み先」として競技ダンスにのめりこみ始めた人たちである。

[11] 近年では、全国に先駆けて北海道では「教室のダンスホール化」も進行している。教室の教師が教室において、ダンサーとして数曲単位で客のダンスの相手をするという形態である。

[12] 1 曲の長さが 1 分 40 秒だとすれば、ホールの営業時間の 3 時間に約 100 曲が流れることになる。山野さんは 1 曲を 200 円で受けているため、仮に、客からの申し込みが殺到し、3 時間の間、全ての曲を客と踊ったとしたら、その日だけで約 20,000 円の現金が山野さんに入ることになる（200 円×100 曲)。

第 6 章

音楽と踊りの分離

はじめに

現在、日本で「カラオケパブ」と呼ばれる場所は、地域の高齢者の集いの場となっている。そこでは、来客が軽食をとり、会話をし、カラオケを歌い、そして社交ダンスを踊る。一般に社交ダンス教室やダンスホールよりも手狭な店内では、大きなステップでフロアを移動するような踊り方というよりも、体を緩めて小さなステップで互いに避けあうような踊り方が見られる。

店内には、前章で見たような「ダンサー」もいるのだが、ホールで踊られるような大きな踊り方をすることは稀である。また、男性客も一定数おり、客同士の「誘い／誘われ」も頻繁に見られる。この点は、「女性客を男性のダンサーがお相手をする場所」という特徴を持つホールとは異なる。競技会や発表会で使用するようなステップを繰り出してフロアを縦横に横切る人々も皆無ではないのだが、教室やホールでは決して見られない社交ダンスの姿がここにはある。

本章では、現在の日本において決して「主流ではない」社交ダンスが踊られる現場に注目することにより、上演作品的な社交ダンスとそうではない社交ダンスとの間で参加者がどのように自身の踊りを認識しているのかについて考察する。その際に、特に音楽と踊りの関係について検討する。

第１節　社交ダンスにおける音楽と踊り

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・マイヤーズは、社交ダンスが上演作品的になることと、マニュアル化された技術の普及との関係について言及している（Myers 1984 : 80）。彼によれば、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、徹底的な技術のマニュアル化が不可欠である。

現在の日本の社交ダンスを例にしてこの点を考えるならば、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）方法は、マニュアル化されるまでもなく、人類に根源的に備わった反応のひとつである。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。

前章で示したとおり、現在の教室では①「足型」、②「リード&フォロー」、③「曲を取る」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、「曲を取る」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、ある曲が聞こえてきたときに、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かルンバに相当するのかを見極めるということである。

写真 17 は、4 分の 4 拍子の曲の取り方を教える際に参照される図である。各小節にある 4 拍を図中の最上段の「1・2・3・4」に対応させ、1 拍分の長さを Q（クイック）、2 拍分の長さを S（スロー）もしくは QQ（クイック二つ分）と表記している。このように、曲を拍数に還元することを教室では「曲を取る」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。

写真 17　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

では、生徒自身が曲を取り、「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&フォロー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。しかし、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 曲の中でも音楽の姿は一様ではない。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をひとつの作法に限定する。その作法が「カウントへの変換」にほかならない。

ここで筆者が念頭に置いているのは、社交ダンス業界において生徒として、もしくは愛好家として参加する人、いかにすれば相手と楽しく踊れるかを教室に学びにきた生徒にとって、「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、多様な側面を持つ楽曲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、誰でも訓練を積め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を必ずしも意味しない。

現在の社交ダンスでは、「曲に合わせる」ということと「カウントをとる」ということが分か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、メロディーではなくリズムに依拠するということであり、リズムに合わせることが音楽の個性（歌詞や構成）への対応に優先して行われているのである。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」のリズムに変換され、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。このような状況は、音楽と踊りが分離してしまった状況だと言い得るのではないだろうか。

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暫定的。慣れてくると曲にのって自由に踊ることができる。」と。では、見よう見まねで自分たち独自の解釈で曲に合わせることは、厳密には曲に合わせたことにならないのだろうか。

教師を経由したカウントから始めることが、曲に合わせる第一歩なのだろうか。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。

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かたを指して「曲に合っていない」と評する人に出会った。これは、整備され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。以下では、現在の社交ダンスを参加者がどのように経験しているのかについて、曲の側面に注目し、エスノグラフィックなアプローチから明らかにしていきたい。

第２節　カラオケパブという空間

2-1.「正しさ」に抗する人達

社交ダンスへの参加者にとって、社交ダンスがスポーツとして競われるものや、発表会で披露されるものとしての性格を強めていくことは、どのような意味を持つのだろうか。この問いは、調査を始めて以来、常に私の頭から離れなかった。最初はぼんやりとした輪郭しか持たなかったが、いくつもの現場に出向き、さまざまな立場の人に話を聞くにつれて、徐々にその形が明確になってきた問いである。

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、社交ダンスに備わる様式性を前提として、むしろその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」という人達も多くいたからである[1]。

前者のような参加者であれば、上演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。一方で、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。

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「周りはみんな若い人。自分が年長ぐらい」だった。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手稲区に開く（現在も継続中）。

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。

実は、2 人と筆者はこのときが初対面ではない。筆者は、1999 年から 2003 年までの期間、北海道大学の競技舞踏部（競技ダンス部）に在籍していたのだが、橋本さんとはこのときからの知り合いである。しかし、筆者が出場する学生競技会やアルバイト先のダンスホールなどで挨拶をかわす程度であり、社交ダンスについての意見交換をするほどの親密さではなかった。学部卒業後、筆者は大学院（農学研究科）に進学し、社交ダンスとのつながりはダンスホールでのアルバイトだけになった。その間も橋本さんとは挨拶を交わす程度の間柄だった。その後、2005 年から競技会に再び参加し始め、その 1 年後には大学院を退学し、社交ダンスの教師および競技ダンスの選手としての人生を歩み始めることを決心する。中島さんと知り合ったのはこの頃である。ただ、中島さんとは顔を知っている程度の関係であり、言葉を交わしたことはなかった。

そのような 2 人と現在のような親密な関係になったのは、筆者が社交ダンスについての研究を始めたことを知った 2 人が、「教室以外にもこういう現場もある。」ということで、2 人がよく通う「ダンスのお店」に連れて行ってくれたことがきっかけである。

2012 年 9 月 13 日、2 人の誘いで札幌市内のとある「ダンスのお店」に行くことにな

った。大通りに面したその店は「ミュージックパブ アムール」という看板を掲げ、入り口横の壁には「料金システム　昼の部　12 時～5 時　入店料＝1,000 円（持込み OK）歌い放題　ダンサー在籍！」などの文字が書かれていた（写真 18）。

写真 18　カラオケパブ アムールの玄関先

（2012 年 9 月 13 日、札幌、筆者撮影）

2-2．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。2 人は先に店に入っているとのことだったので、筆者は緊張しながらアムールの入り口をまたいだ。店に入るとカウンターの奥から「ママ」と思しき女性（50 代）がやってきて、「ああ、いらっしゃいませ。話は聞いてますよ。」と声をかけてくれた。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 人いて、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、最初、新鮮に感じた。ダンスタイムでは、筆者はまず中島さんに踊ってもらった。その後、他のお客さんにもお誘いの言葉をかけ、踊ってもらった。

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」（さとう宗幸）を歌うことにした。筆者が歌っているときも、松本さんと中島さんは踊ってくれた（写真 19）。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、あることに気づいた。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、ということである。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かかわらず、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。後々分かったことだが、この点を考えることが、最初の問い、つまり、社交ダンスが「正しいもの」として整えられていくことや、その過程で整えられた技術体系は、社交ダンスへの参加者にとってどのような意味を持つのか、を考えるうえで重要になるのである。

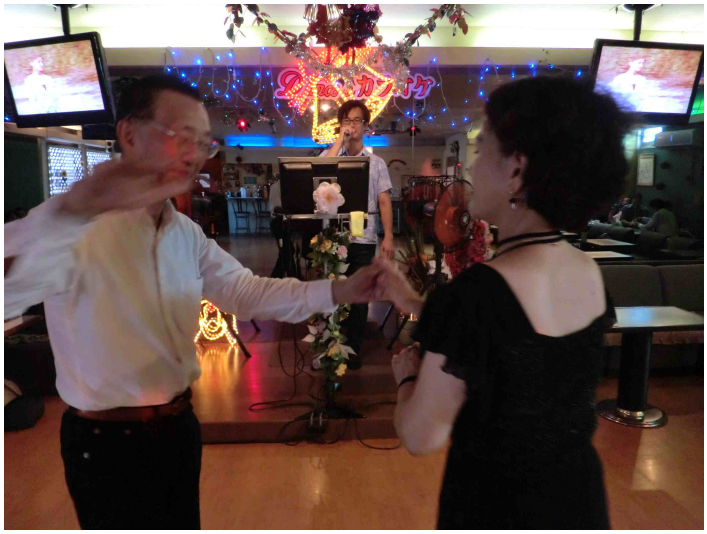


写真 19 「青葉城恋唄」を歌う筆者と、その前で踊る橋本さんと中島さん

（2012 年 9 月 13 日、お客さん撮影）

この日から、筆者は毎月第１・3 木曜日にアムールに通うことにした。アムールは、風営法の第 1 号営業（キャバレー）の許可をとって営業している。第 1 号営業の許可をとっているので、「客に飲食を提供すること」「客にダンスをさせること」「客に接待をすること」が許されている（第 3 章表 2 参照）。実際に、飲み物や軽食を提供し、客同士にダンスをさせ、アルバイトのダンサーや経営者自らが客のダンスの相手をしている。営業時間は、毎日 12 時から 16 時までの時間帯を基本に、不定期で夜間の営業も行っている。客は男女ともに入場料として店側に 1,000 円支払い、ドリンク（コーヒー・コーラ・オレンジジュース・水）と軽食（温麺）のサービスを受ける。アルコールは有料で提供している。曜日によって構成は異なるが、調査に行った木曜日は、ダンスタイムとカラオケタイムが約 30 分おきに行われ、客は各々にダンス、カラオケを楽しむ。ダンスタイムには、ダンス用の曲が録音された CD が店内に流され、客同士もしくは店が依頼した男性ダンサーが女性客を順にダンスに誘う（写真 20）。CD には、（ワルツ、タンゴ、スローフォックストロット、ルンバ、チャチャチャ）のサイクルが各曲 1 分 30 秒ほどで録音されている（たまにジルバも入っている。）。この点は、ダンスホールと同じである。

カラオケタイムでは、店にリクエストした曲を各客が順に歌い、他の客はその曲に合わせてダンスをすることもある。客層は、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る。

写真 20　カラオケパブ アムールの営業風景

（2012 年 12 月 6 日、筆者撮影）

類似の店は、教室やダンスホールなど社交ダンスに関わる人びとからは「カラオケパブ」や「カラオケのお店」、あるいは「パブ」や「スナック」などの名称で呼ばれている。法律上は「キャバレー」であっても、これらの店のことを「キャバレー」と呼ぶ人は現実にはほとんどいない。この理由は、「キャバレー」が歴史的に、飲食・接待・ダンスを備えた大型娯楽施設のことを指してきた経緯があり、人びとがこれらと区別して呼び習わしてきたからだと考えられる。他の客から「アサちゃん」と呼ばれている朝倉さんは、「ここってキャバレーなの？」と首をかしげ、ママも「許可とらないといけないからね。でもキャバレーとは（この店は）イメージ違うよね。」と教えてくれた（写真 21）。

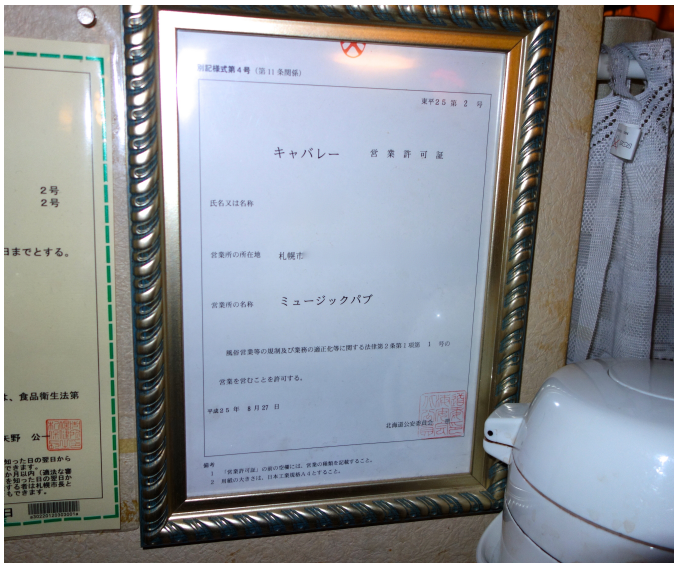


写真 21　店内に張られた「キャバレー」営業の許可証
（2012 年 11 月 30 日、筆者撮影）

筆者が訪れる木曜日は、平均して 40 人ほどの客が来店している。男女比はおよそ 3：7 である。12 時半、ママの司会によりダンスタイムの開始が告げられると、その日のダンサーが紹介され、ダンスタイムの 1 曲目が流れ始める。ダンスタイムが始まると、男性客はおもむろに立ち上がり、ソファに腰掛ける女性をダンスに誘いに向かう。それを受けた女性は、一言添えながらすぐに立ち上がり、フロアにてダンスを始める。女性客の方が多いため、店側は、男性ダンサーを 1 人雇い（日当 5,000 円）、1 曲ごと順番に女性客と踊るように指示している。雇われたダンサーの他にも、「お手伝い」として入店する男性も 2 人ほどいた。彼らは、入店料の 1,000 円を免除される代わりに、ダンサーと同様に女性客を順番にダンスに誘いダンスの相手をする。それ以外にも、「男役」のできる女性が他の女性を誘い、女性同士で踊る人たちも見られる。ごくまれに、女性から男性に声をかけてダンスに誘う光景も見られた。「誘い／誘われ」の関係があちこちでできていた。ブエノスアイレスのアルゼンチンタンゴを事例に、「誘い／誘われ」の関係のあり方を考察したマルタ・サヴィリャーノの論文（Savigliano 2010）を思い出し、そこに描かれていた緊張感のある「誘い／誘われ」の関係に比べて、いま目にしている光景はかなり「ゆったり」しているように思えた。

フロアの内外では、音楽だけでなく、客同士のおしゃべりが相混じり、いつも活況を

呈していた。木曜日は客の人数が多いため、ワルツ、タンゴ、スローフォックストロット、ルンバ、チャチャチャ、ジルバのうち、チャチャチャやジルバは省略されることが多い。客にはできるだけスタンダードの曲（密着した踊り）を踊ってもらいたいという店側の配慮のようだ。たいていの場合、ルンバが終わると、ママがカウンター奥の CD プレイヤーに向い、次のワルツの頭出しをする。

後のカラオケタイムでは、「次は、○○さん、ブルーライトヨコハマです。」というママの司会のもと、カラオケを希望した客が順番に歌っていた。演歌や昭和歌謡と呼ばれるジャンルの歌が歌われるほか、最新の若者グループの歌や、若手演歌歌手のアップテンポの曲に挑戦する人びともいた。それまで、ダンスを踊っていた人たちも、カラオケタイムになるとしばし休憩の様子ながらも、おしゃべりの合間に歌に合わせて手拍子をしたり、間奏で拍手をして応えたりといった反応を見せていた。ダンスタイムよりもダンスをする人数は減ったが、それでも、誰かが歌うときは、1 組や 2 組はフロアで踊っていた。ダンサーや「お手伝い」の男性たちもこの時は休憩になるのだが、タンバリンを鳴らして歌い手を盛り上げたり、時には、客からのリクエストに応えて自らマイクをとることもあった。

また、店内の一角には「ダンス用品リサイクル」のコーナーが設けられており、ダンスの際に着用する衣服や装飾品などが並べられていた。価格は 1,000 円から 2,000 円ほどの間であり、リサイクル品ということもあるのだが、一般的なダンス用品に比べ、かなり格安であった。客はダンスやカラオケの合間に、ここに足を止め、気に入ったものがあれば試着し、購入する。筆者が店に行った時も、客同士で「これどう？」「似合ってるんじゃない。」という会話を交わし、ママとも相談しながら試着、購入する人びとを目にした。逆に客が不要になったダンス用品を店に引き取ってもらうこともある。その商品が売れた場合、売値の 2 割が店に入り、8 割が元の持ち主の取り分となる。

店内には他にも、店内の片隅にカーテンで仕切られた小さな喫煙コーナーがあり、男性客女性客問わず、タバコを吸う人たちにとっての憩いの場になっていた。大きな灰皿は、コーヒーを抽出した後の大量の搾りかすで埋め尽くされ、喫煙者はそこに吸い殻を刺すように置いていた。コーヒーの搾りかすには消臭効果があるという。

店内では、店側のママやダンサーと客との交流だけでなく、客同士も親密に声をかけ合うことで互いの近況や健康状態を確認しあう様子がそこここで見られ、アムールが顔なじみや近所の人びとにとっての集いの場になっている印象を受けた。筆者も通う回数が増すにつれて、「久しぶりだね。」「やせて顔が小さくなったんじゃない？」などと声をかけてもらえるようになった。歌、会話、飲食、ダンス、異性との身体接触、出会いなど、ここが複数の行為によって成立している場だと感じた。

アムールに通い出した当初、「先生」という肩書きではなく「一人の客」として扱ってもらうことを私は期待していた。私を知る数人の客やダンサーは私のことを「先生」と呼び、中には「先生の前だからちゃんと踊らなくちゃ」と冗談まじりに言う人もいた。私がいることによって、店内が「いつもの様子」ではなくなってしまうことを私は恐れたが、定期的に通ううちに、私に対して、敬語で「先生」と接してくれていた人達も徐々に親しみを込めて接してくれるようになっていった。良い意味で現場に「溶け込む」ことができたと感じるようになった。

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、ひとつのことが気になるようになっていた。それは、彼らは「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ダンスに注目してみたい。

第3節　カウントと音楽

3-1．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かたで踊っていた。しかし、その踊りかたに「つまらなさ」を感じるようになり、カウントをとることに代表される、教室が提供する「正しい」踊りかたに基づかない現在の踊りかたに変えていった。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」踊りかた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、音への対応の仕方にあったと言う。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「テネシーワルツ」（Pee Wee King、1948年）という曲がある。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。この時に、カウントのみで対応するならば、図15のような足の運びになる。図中の 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。

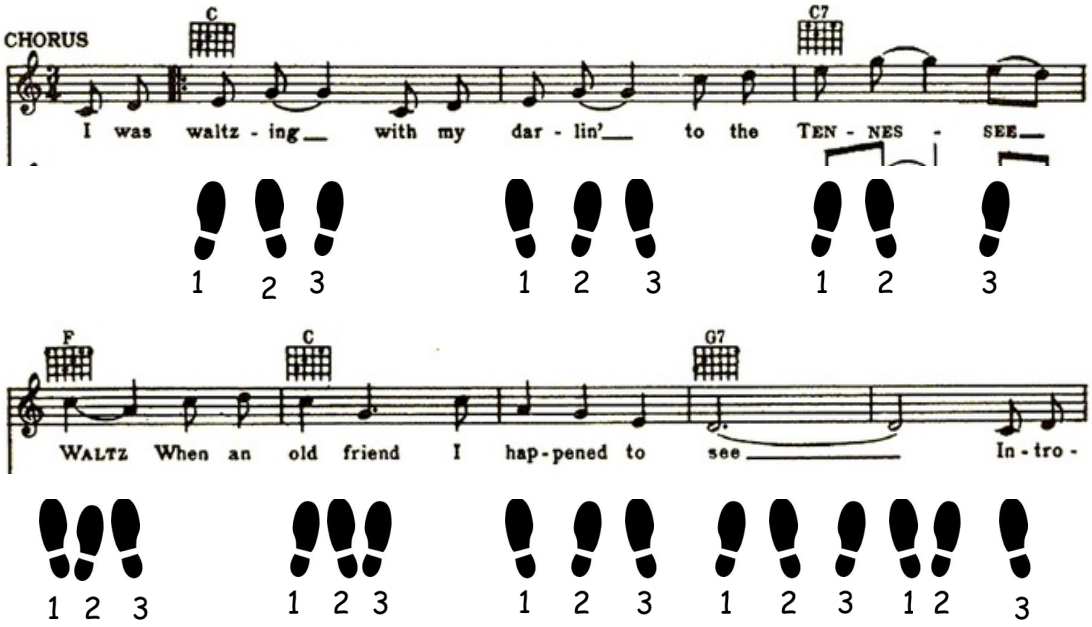


図 15　社交ダンスにおける「テネシーワルツ」のカウントの取り方
※　ステップはすべてクローズドチェンジ。表記は男性の足の運び。

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うようなあり方が、カウントを優先させて踊るということである。

それに対し、2 人の踊りの特徴は、「カウントを一切とらないで曲にのって踊る」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］（60 代、男性）

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っかり。（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。

（同上）

では、橋本さんカップル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 16）。

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（Ⓐと Ⓑ）、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 16 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、音楽に対する自由度が、現在の整備された社交ダンスよりも高い踊りであると言える。上の 2 つの図からも明らかなように、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。

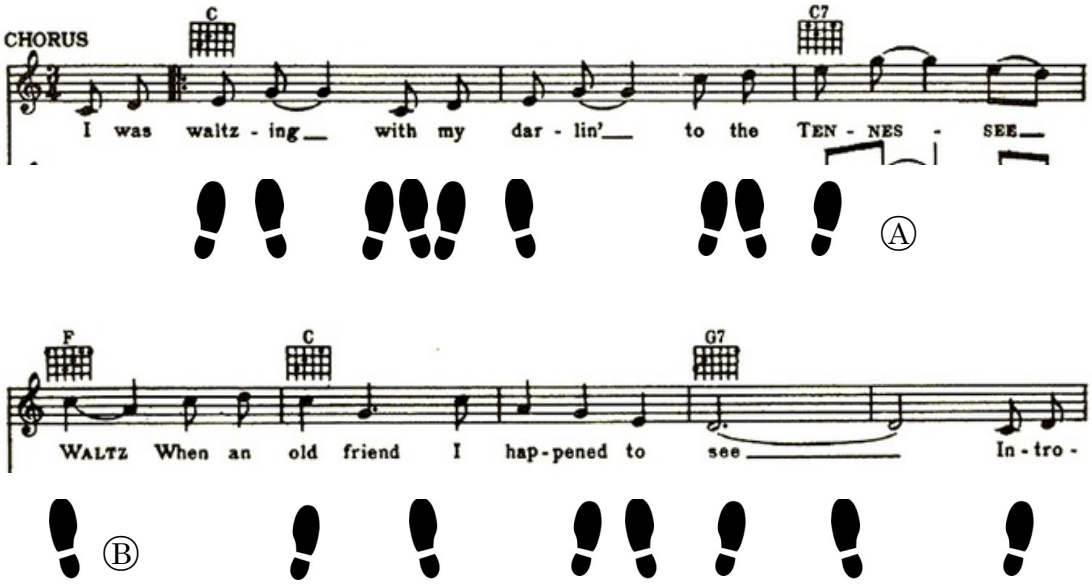


図 16　「テネシーワルツ」に対する橋本/中島組の曲の取り方
※　ステップは創作。表記は男性の足の運び。2013 年 4 月 2 日。

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」と表現しうる踊りかたのことである。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」の踊りかたに映る。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出せば良いかどうか等）が「自然と分かる」と言う。

中島さんは、現在も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整備された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いう。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」にいくことは「仕方なく行く」と見なされる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、少なくとも自分が教育を受けてきた社交ダンスの踊りかたとは違う。むしろ、「良くないもの」のように映る。2 人の踊りとの出合いは、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、彼らのような踊りかた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かたを無批判に「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。

3-2.「異端」を踊る

橋本さんと中島さんの勧めで、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が分からない。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」踊ってもよいのか、といった後ろめたさであった。

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出すことは、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に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）に慣れていた点であり、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、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、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かたは、曲の個性に関係なく、すべて同じように SQQ などと出ていく（歩数、タイミングが決まっている）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、音に寄り添わないわけではない。しかし、細密に規定された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、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のダンスに対する態度の比較から、「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。音も体に入っていかないし、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ることの問題性がここに示されている。つまり、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」に身体の運用のさせ方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のだが、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状況は、社交ダンスの上演作品化を示している。

では、ここで改めて、現在、主流になっている社交ダンスと、橋本さんと中島さんの踊りかたの違いについて確認しておきたい。「曲に合わせて踊る」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」ことであった。両者ともに「曲に合わせて踊る」という同じ言葉で語っているにもかかわらず、その指示内容が全く異なるという点は、現在の社交ダンスをとらえるうえで非常に興味深い。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、主流な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、音楽のとりかた（カウントに合っていない）、見た目の美しさ（トップ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、曲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。

このような区分を考える上で、思い起こすべき史実がある。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。現在のようにイギリス式が主流となる前の 1930 年代の始め頃、日本には同様の議論が起きていた。技術を細密に規定したイギリス式に対し、フランス式は、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踊りである。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）。現在の主流の社交ダンスと、橋本さんと中島さんの踊りとの関係は、ちょうどイギリス式とフランス式の対立構図にあてはまる。しかし、かつての議論が全く同じに再現されているわけではない。なぜなら、現在はこの議論が盛り上がりを見せた時代と異なり、日本ではすでにイギリス式が主流になっているからであり、かつてのように「イギリス式＝マニュアル」か「フランス式＝即興」か、という踊り方の技術に限定された区分ではなく、「見せるために踊る」のか「そうではない」のかという構図に、日本の社交ダンスをめぐる問題の位相が移行しているからである。

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とは、曲を肉体レベルで常に設定し直しながら進めていくものではなく、カウントなどといった外在的な基準を優先させて、曲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、ダンスを踊るうえで「音楽に合う」とはどういうことかを改めて考えると、「カウントを正しくとる」ということは、数ある対応のしかた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、「歌詞」に合わせる、「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。

3-3．音楽の固定化

一方で、現在は曲自体もカウントが整えられたものになっている。自身も踊り手であり、戦前から 20 世紀の終わり頃まで社交ダンスに関する精力的な評論活動を行ってきた川北長利によれば、標準化によって細密に規定されたステップのあり方が、音楽（特にテンポ）を規定するようになったという。

> ステップの標準化で競技の基準が明確になり、競技会は活力を増し、・・・（中略）・・・ところでここで問題が起きました。標準ステップには音楽の一定のテンポが必要である、という要請です。要請は公認され、公定テンポ（fixed tempo）が決定しました。ダンスを生んだ音楽が逆にダンスの規制を受けることになりました。（川北 1995：33）

ここで言及されている「公定テンポ」とは、第 4 章第 2 節でも確認したイギリスの ISTD における標準テンポの確定を引き継いでいる。1935 年に ISTD のチェアマンであったヴィクター・シルベスターが、競技会で演奏する曲のテンポを規定したのである。

現在は、曲自体にもあらかじめ「ワルツ」や「タンゴ」といった種目が割り振られ、各々の種目を踊るにふさわしい特定のテンポが設定されている。このテンポは「伸びたり縮んだりすることはなく」一定を保ち、踊り手がカウントをとりやすいように工夫されている。

写真 22　生演奏による社交ダンス

（2013 年 4 月 27 日、札幌、筆者撮影）

その数は少なくなったが、かつての日本では、多くの社交ダンスを踊る場には演奏者がいて、彼らの演奏に合わせて社交ダンスを踊るということが一般に見られた（写真22）。音を発する側は録音された音源ではないので、一定のテンポを保とうとしてもどうしても「揺れ」が出てきてしまう。実際、筆者が生演奏のイベントに参加した時も、目の前で演奏される曲は、テンポがゆっくりになったり速くなったり、音が大きくなったり小さくなったりと、1曲が終わる間にもさまざまな変化が見られた。踊り手の中には、そのような一定ではない「揺れ」に対応することを楽しみのひとつとしてとらえる人達よりも、「早すぎる」、「遅すぎる」と言って、その非一定性に不満をもらす人達の方が圧倒的に多いという印象を筆者は持った[2]。この不満の背景には、均質化された音源への慣れがあると考えられる。つまり、録音された、「いつでも同じ」質を備えた曲が再現されることが前提とされており、そこでは、踊り手は自身が習得したカウントの知識やステップに関する知識などの確認に集中することができる。

これは、いわば音楽の固定化とも言い得る。このことは温度の観測のあり方と類似している。温度を感じるということはどのようなことかを考えてみると、環境としての外気温とそれを感じる側の人間の感覚の相互作用によって、そのつど、人間の側における温度が決定されていくというものである。しかし、温度計というものの導入によって、温度を成立させる要素のうち、人間側の感じ方という変数を固定し、温度だけの変化を変数として観察するということが行われている。そして、外部化された温度（数値としての温度）が、逆に人間の感覚に影響を与えるようになるのである。現在の社交ダンスに見られる音楽もこれと同様である。本来なら音楽をつくり出す主体の不定形性とそれを受け取り反応する側の不定形性との相互作用により、ダンスの場が成立していたにもかかわらず、一方の音楽を均質な固定点にすることが行われているのである。

社交ダンスにおいて曲のテンポが固定され、さらにはその曲を演奏する人々が機械（CD）に置き換えられてきたなかで、かつて社交ダンスの場を構成する重要な存在であった演奏家（バンドマン）達と、現在の社交ダンスは現在どのような関係になったのだろうか。

第４節　踊り手と演奏家

4-1．演奏家を求めない踊り手

社交ダンスを生演奏で踊る、という光景は日本では 1980 年代頃を境に徐々に減少していったという。カラオケや電子ピアノの他、CD 等の録音技術の普及によって、生演奏はコストのかからない「機械」に代替されていくようになった。しかし、数は少ないながら現在でも社交ダンスの場で演奏を行う人々もいる。1980 年代から札幌で演奏家として活動してきた人々からは次のように語る。

［小竹さん］（60 代、男性）

（生演奏は）みんな喜ばないんですよね。生演奏の時は、マンボでもジルバでも、「ちょろっと」踊ってもらって、あとは CD かけるんでそこで好きな人は踊ってください、っていうふうにしています。（2015.11.30）

［松尾さん］（70 代、男性）

生演奏はもうダメですよ。ダンスパーティーでは。特にプロ（教師）が嫌がる。素人の方がまだ受けが良い。（2015.4.24）

小竹さんの言葉には、もはや生演奏を集客の目玉にできなくなった状況が反映されている。この背景には、かつてはバンドを入れて演奏をさせ、それに合わせて客にダンスをさせていた、キャバレーやダンスホールが 1980 年代を境に札幌から徐々に姿を消し始めたことがある。この傾向は全国的なものであった。踊り手と演奏家が出会う場所としてのキャバレーやダンスホールの相次ぐ閉店を背景に、両者の交流は少なくなっていった。10 年ほど前、小竹さんは自身の出入りする店で、毎晩生演奏を入れてダンス客を呼び込もうとしたという。しかし、客が全く集まらず、1 か月も経たないうちに取りやめたという。生演奏に対する踊り手側の需要が、もはや商売になるほどの規模に至らなくなったという現状が、ここには表れている。

松尾さんは、現在もバンド活動を続けている。サックス奏者であり、バンドリーダーも兼ねる。松尾さんの言葉に見られる、特に「プロ」に対するある種の「あきらめ」のような心境は、筆者もよく理解できる。というのも、現在の教師の多くは社交ダンスの演奏家との交流がほとんどなく、あったとしても、社交ダンスの場で演奏してもらうことをそれほど期待していないからである。この理由には次の 3 点があるように思われる。

1 点目は、経済的な理由からである。バンドに依頼するよりも CD 等に録音した音源

の方がはるかに手軽で安上がりだからである。

2 点目は、上演作品に不向きだと教師に思われているからである。教師が生徒の前で踊りを披露する場合、相手が教師か生徒かを問わず、踊られる曲はあらかじめ編集されたものである。あらかじめ編集を済ませ、それを録音した曲に合わせて何度もリハーサルしたものを本番で再現するのである。CD であれば、機械が故障しない限り、練習と同じ曲が本番でも流れるため、本番では練習と同じことを繰り返すことに集中できる。しかし、音源が生身の人間に行われる演奏になると、仮に打ち合わせでうまくいったとしても、本番で演奏を間違えたりテンポが一定でなかったりと、練習とは違う質の音源に本番では対応しなければならなくなる。この不確定性を可能な限り軽減し、リハーサルと同じように出演を終えることを優先する結果、音源には CD が選ばれるのである。

3 点目は、演奏できる曲が質、量ともに、現在の参加者の要求と合致していない点である。現在の参加者は、年々打ち出される社交ダンス用の新しい曲に慣れている傾向にある。一方で、どんなに年月が経っても存在感が薄れない定番の曲にも愛着を持つ。しかし、生演奏で演奏される曲の多くは、いわゆる「昔」の曲にかたよりがちである。そのため、50 代や 60 代前半の比較的若い参加者は、生演奏の選曲に満足しない傾向がある。また、ある教師が「生演奏は、早すぎてジルバばかりになる。お客さんは飽きる。」（50 代、男性、札幌、2014.12.23）と言うように、生演奏ではテンポが速い曲が多く、参加者のダンスは社交ダンスのなかの「ジルバ」という種目にかたよりがちになる。また、1 曲の長さが、ダンスホールなどで流される長さ（1 分 40 秒程度）に対して、5 分近くと大幅に長い場合も多く、1 曲あたりの演奏時間の長さも参加者の希望に合わない場合が多い。

しかし、何よりも教師が生演奏を避ける理由は、生演奏では教室で教えられた踊り方ができない点にあるように思われる。教室で踊ったような曲や、教室で教わったようなカウントの取り方よりも速いテンポで演奏されることによって、参加者は、生演奏に困惑するのである。ダンス歴 10 年の吉森さん（札幌）は次のように語る。

［吉森さん］（60 代、女性）

下手な演奏で踊るぐらいなら、CD で良い曲で踊る方がよっぽど良い。歌謡曲なんて演奏されてもまったく踊る気にならない。（2014.6.4）

このように、踊り手が生演奏を求めなくなっている一方で、この状況を演奏家はどのようにとらえているのだろうか。

［田尻さん］（80 代、男性）

演奏しても人が踊らない。ある時、参加者の中にいたダンスの先生から「早すぎて踊れない」という苦情が来た。ダンスの先生なんだったらうまく踊りなさいよ、と思いましたよ。その時は。でも、その後、ちょっとテンポをゆっくりにしてみました。でも、やっぱり（参加者は）踊らない。メンバーの中には「日本人は生演奏で踊るのが好きじゃないんだ。」という雰囲気がありました。

（2012.3.6）

田尻さんは、ダンス歴が 40 年を越えるベテランである。若い頃から、札幌と小樽のダンスの教師達と共に海外から取り寄せた「教科書」を研究していたという。また、若い頃の社交ダンスと言えば、必ずと言って良いほど生演奏だったと言う。10 年ほど前からダンスバンドに参加し、現在は打楽器を担当している。田尻さんは、自身の経験から、どのようなテンポで、どのような選曲をすれば参加者は好んで踊りたがるかを知っていたつもりだったという。しかし、現実には自分が思っているよりは、参加者が踊ってくれず、最近は意気が下がっているという。

演奏家のなかには、次に紹介する山内さんのように踊り手に「寄り添う」ことを意識している人もいる。山内さんは、札幌市内で音楽教室を主宰し、踊る人に向けて作曲や編曲を行っている。

［山内さん］（50 代、女性）

当時、バンドの中心的存在だったリーダーのピアニストが、体調が悪く、入退院を繰り返していました。そこで、ピンチヒッターとしてバンドに参加しました。最初は、そのバンドは自分たちが「とりあえず」演奏している感じでした。

そこで、テンポと曲の長さ、アクセントを踊りやすいようにアレンジしました。そしたら、お客さん、喜んで踊ってくれました。やっぱり、生演奏の力ってすごいと思います。それまで、CD で踊ってても、みんな無味乾燥な感じで踊っていたけど、演奏が始まると、バーって（フロアに）飛び出して来ますもんね。CD（に合わせて踊ること）って感動しないんですよ。でも、生演奏だと感動するんです（踊り手が）。

（2014.6.4）

山内さんの言葉には、演奏と踊りが共に同じ場をつくることの喜びが表れているようである。

4-2.「作品」としての社交ダンスと音楽の固定化

ここまで見てきた生演奏に対する踊り手と演奏家の態度を比較すると、踊り手は生演奏に対する期待は持っているものの、教室で訓練を受けた人ほどその期待度は低くなっているように思われる。つまり、「作品」の制作という文脈で社交ダンスを踊る人ほど、音源が固定されていないことを嫌う傾向があるからである。つまり、社交ダンスを踊る目的が、外からの評価基準に照らして良い作品を作り上げることに向かう中にあって、音源側に不確定な要素があることは、「作品」の出来を損ねる可能性があるからである。

演奏者の間違いや変化を楽しみ、乗りこなすような即興的な対応はここでは排除され、固定された音源の安定性が積極的に評価されるのである。この意味で、あらかじめ安定した音源を用意した踊り手は、生身の人間が発する不確実な音楽に、瞬間ごとに対応していく作業から解放されていると言える。

当然ながら、踊り手も演奏家も上演作品の文脈にいるなかで、あらかじめ決められたものを滞りなく再現するという共通の目的において、踊り手と演奏家が互いに耳を傾ける、息を合わせる、ということは十分にあり得ることである。しかし、次にどうなるかということについて、相対的に確信の低い状況で互いに耳をすませ、その瞬間ごとに身体の方向性を修正し、対応に移していくことは、現在の上演作品的な社交ダンスでは見られない。なぜなら、上演作品的な文脈では、ひとつの「作品」を途中で間違えることなく再現する、しかも鑑賞にたえるような「作品」を間違えずに再現することに参加者の意識が向かうからである。

一方で、上演作品的な文脈の外に一歩出てみると、「作品」という制約が外れ、踊り手と演奏家は、互いが互いに耳をすませることが主たる目的になる。この状況にあって、結果的にどのような（すばらしい）「作品」が出来上がったのか、出来上がったものは鑑賞にたえるレベルか、という問いは後景化する。なぜなら、サーファーがその瞬間ごとに生起する波を乗りこなすことを目的としているように、踊り手にとって、演奏家と交流することそのものが目的であり、結果的に「作品」ができあがったとしてもそれはあくまで副産物だからである。この状況は、第 2 章で見たような「技術の巧拙の差が表には見えづらい」かつての社交ダンスの姿に近い。それが、「正しい社交ダンス」として整備されていくにつれて、「上演作品」の制作を念頭に置いたふるまいが参加者に求められてくるようになる。そのひとつの現れが「音楽の固定化」であった。演奏のたびに、その質に「揺れ」がある生演奏よりも、また、CD を再生する電気代よりもはるかにコストのかかる生演奏よりも、固定化された機械の音源が求められるようになったのである。その結果、いつでもどこでも同じ質の曲に慣れた踊り手は、たまに出会う「人間による演奏」を「踊りにくい」と感じてしまうようになったのではないだろうか。音

源が機械であることを前提にすると、音楽を発生する主体に対して踊り手が想いを馳せることはない。あるとすれば、機械が故障して急に音が出なくなった時などである。つまり、音源が機械であれば、曲に対して耳をすます労力が免除されるのである。

第５節　小括

本章では、上演作品的な社交ダンスのひとつの帰結としての「カウントに合わせて踊る」ことと、そこからはみ出そうとする参加者の実践について考察してきた。そこで浮かび上がったのは、社交ダンスへの参加者が曲そのものというよりも、カウントに変換された「二次的な曲」に合わせて踊る光景であり、一方で、そこから逃れようとする参加者の姿であった。また、曲自体も上演作品向けに整えられたものが求められるようになり、踊り手と演奏家が離れていく状況も指摘した。つまり、途中で間違えがなく、変化もない安定した曲が踊り手に求められていたのである。

社交ダンスが、不定形の揺れの延長に生まれるものから「作品」の制作に向けて訓練されるものへと変わる過程で、音楽への対応の仕方も明確に規定されるようになった。

人に見せるために踊りたいのかどうかといった、踊る目的が未だ曖昧な参加者を上演作品の制作過程に配置する力学が教室やホールにある一方で、本章で対象としたカラオケパブは、人に「見せるため」に踊るという目的意識が今なお希薄な場所である。そのため、カラオケパブでは「見せるため」の社交ダンスで必要とされた曲のカウントへの変換が教室やホールに比べてそれほど浸透していないように見える。教室やホールよりも、参加者が各々の仕方で「曲を踊っている」ように見えるのである[3]。

音楽の世界で「ジャム・セッション」（即興的なセッション）という言葉があるが、かつての社交ダンスでは、踊り手と演奏家の間でこれが行われていたのではないだろうか。今日のように、踊り手が音源の安定性を追求せず、演奏家とともに不確実性を楽しんでいたのではないだろうか。

先述の演奏家、山内さんは筆者に対して次のように語ってくれた。

［山内さん］

人間の醍醐味は「とちる」ところにあるんじゃないでしょうか。間違うところというか。生演奏には常に失敗の可能性がある。その緊張感を（バンドメンバーや踊り手と）共有するからこそ、（演奏が）終わった後に、ほっとするんだと思います。それが達成感とかやりがいを支えているんだと思います。（2014.4.3）

山内さんの言葉は、今も筆者のなかに強く残っている。「作品」としての社交ダンスには、「とちる」余地が残されているようには思えない。むしろ、あらかじめ用意した曲に合わせて、特定の順番の足型を事前に用意し、それを何度も繰り返し、本番でも練習と変わらず再現することが求められている。そして、競技会や発表会に出る人々だけがそのような制作の過程に自らの身を置くのではなく、ホールといった気楽に踊るような場に参加する人々も、自ら「作品」の制作過程に進んでいるように、筆者には見えるのである。

［注］

1　筆者は教室に参与するなかで、「勝手に動く」人達が教室を去っていく姿を何度も目にした。

2　札幌市内の老舗呉服店の主催するダンスパーティーに参加した時、来客のほとんどが社交ダンスを習ったことがなかったが、生演奏に合わせて各々が揺れて楽しんでいた（市内のホテルにて 300 人規模のパーティー)。その際に参加した社交ダンス教師の 1 人（40 代、男性）が、生演奏でのカウントのとり辛さ、来客の「踊れなさ」に不満をもらしていた（2014.12.18)。

3　しかし、カラオケパブでも、どの曲に対しても同じようにカウントに変換した踊り方をする人々は存在する。つまり、上演作品的な社交ダンスが帰結するところのカウントを優先した踊りをする人々である。教室やホールだけでなく、カラオケパブでも見られるようになったのである。この状況は、上演作品的な踊り方が、そうではない踊り方をしていた場所にも浸透していく過程を示しているのかもしれない。

第 7 章

カップル空間の共同性
－男女の身体接触に注目して－

はじめに

これまでに本論文では、「正しい社交ダンス」の整備を背景に、「社交の固定化、商業化」、「音楽と踊りの分離」について考察してきた。本章では、規制の直接の原因に関連付けられてきた「男女の身体接触」について取り上げたい。社交ダンスにおける男女の身体接触が導く「性」の領域は、「正しいもの」として整備されてきた現在の社交ダンスにおいて、どのような形で息づいているのだろうか。参加者が上演作品の「制作」過程に位置付けられることによって、社交ダンスの前提となる男女の身体接触が導く「性」の領域は参加者にとってどのようにとらえられているのだろうか。本章ではこのような問いに迫りたい。なお、本章でいう「性」とは、異性に対する性的指向のことである。

本章では、改めて、日本において社交ダンスとはどのような秩序によって構成された領域なのかについて検討し、社交ダンスが上演作品化の文脈において行われる時に、参加者間で「性」の領域がどのように調停されているのかを検討する。そのことを通じて、かつては男女間の「不健全」な関係と密接に結びつけられていた社交ダンスが、現在どのような姿に変わったのかを浮き上がらせてみたい。

一般に、集団を語る上での男女の「組」は、「ペア」という用語で表現されることが多い。しかし、社交ダンスにおいては、「ペア」という用語が持つような生物学的な雌雄の関係（生殖行為を含む）の要素が薄いという点や、「カップル」という用語が現場で実際に広く使われている点を考慮し、また、この語を使用することで事例の特質がより正確に浮かび上がるという期待を込めて「カップル」を採用した。本章における「カップル空間」とは、「カップル」という男女関係の形式に沿うことが要求されるような空間のことを指している。

第１節　「社交ダンス」[1]という空間

1-1．約縁集団論

人類学において、共通の目的や関心による集団の結びつきを表すものに「約縁」がある。約縁とは、人類学者の綾部恒雄によって提起された概念であり[2]、それまでの人類学で使用されてきた「血縁」や「地縁」の限界を補うものとして登場した。約縁によって結びついた集団、すなわち約縁集団を、綾部は次のように定義している。約縁集団とは「なんらかの共通の目的・関心を充たすために、一定の約束の下に、基本的には平等

な資格で、自発的に加入した成員によって運営される、生計を目的としない、パートタイムの私的な集団」である（綾部 1988：6-7）[3]。

綾部は、この概念を提案するにあたり、アメリカの文化人類学者ジェームズ・ケリの「ボランタリー・アソシエーション（voluntary association；VA）」を批判的に受け継いでいる。ケリによると、VA と呼びうる集団が現実に増加してきた大きな要因には 20 世紀初頭のアメリカにおける都市部への人口集中がある。都市部に移り住み始めた人々は、それまでには見られなかった様々な集団を形成していく。このような状況において、社会集団内の構成員をつなぐものが、もはや血縁（kinship）や地縁（territory）だけでは説明できない集団（政治集団、趣味集団、宗教的集団等）が出現し、それに伴って 1940 年頃からは学問の対象としても VA が注目されるようになったという（Kerri 1976：23）。

綾部はケリの論に対し、VA が近代市民社会の「自律的な個」という概念を前提にしていることを指摘し、西洋近代という枠組みに限定された概念であることを批判する。つまり、VA がその説明能力を発揮する範囲が「自律的な個」を前提とする西洋近代社会に限定され、近代市民社会以前や、「自律的な個」とは異なる個人観を有する非西洋における、血縁や地縁によらない集団を説明することができないと批判している。そのうえで、より包括的な概念として約縁集団を提起したのである（綾部 1988：206-207）。言い換えるならば、VA には明確な目的意識に支えられた人々による集団、という含意があるのに対し、約縁集団には、より曖昧で「弱い」目的意識による集まり、という性格が加味されているのである[4]。

では、これらを踏まえて、本論文で対象としている「社交ダンス」は、どのような集団としてとらえることができるだろうか。歴史的に見て、社交ダンスにおける集まりは、血縁や地縁によるものではなく、成員間の「共通の関心」によって集まったものである。その点で社交ダンスにおける人々の集まりを約縁集団の一形態と見なすことができる。筆者はそのうえで、以下で説明するように、ここに「無縁」の概念を追加したい。ここで言う「無縁」とは、メンバー同士が互いの個人的な部分を詮索しないし、見せない、という態度をとることを指す。この概念を追加する意図は、「共通の関心」によって集まったとするだけでは、集まりの具体的な様相をこれ以上分析できないからである。集まった人々に対して、集団内部でどのような要件が課され、集まった人々はどのようにふるまうのかという側面に光を当て、分析するために、本章では「無縁」の視点から社交ダンスをとらえ直してみたい。

1-2．無縁の共同体

近年の人類学における共同性の研究の背景には、「個人が因習に縛りつけられている閉鎖的で均質な共同体」（小田 2004：236）と、あらゆる社会関係から断絶された独立自存する自由で孤独な個人の集合という、人々の集まりを説明する上でこれまで参照されてきた二項対立的な構図への批判がある。換言すると、寄り集まった人々の醸し出す共同性は、共同体の行使する規範を人々が受動的に共有することによって生み出されるものでもなければ、集団内外の「しがらみ」から完全に自由な個人によって「創発的に」生み出されるものでもないという認識が、人類学的な共同性の議論の主流になりつつある（cf. 小田 2004、田辺 2008、松田 2004・2009）。

以下では、人類学におけるこれまでの議論を踏まえ、特に後者の立場に位置付けられる法哲学者の土屋恵一郎が提唱する「無縁の共同体」に注目する。そのうえで、「無縁の共同体」と社交ダンスとの関係を明示する。

土屋の言う「無縁」とは、ある空間に参集する人々が、各々に備わった社会的地位などの属性を伏せた（隠した）状態のことを指す。そして、土屋は「無縁化」された人々が集まることによって生まれる共同性のことを「無縁の共同性」と概念化し、その具体例として、連歌、華道、謡曲、社交ダンスを挙げている（土屋 2002：23）。同様の議論を展開する能楽研究者の松岡心平は、中世日本の連歌を事例に、その連歌の場を「無縁平等の共同性の支配する」場と規定しつつ、「いったんそこに入れば社会的関係をわすれて一味同心できる共同世界」と表現している（松岡 1993：70）。

近年の人類学的な共同性の議論に照らせば、このような「無縁の共同体」の議論に対しては次のような批判が可能となる。それは、無縁化（デラシネ化）した個人を想定するという脱中心的な思考では、その空間に参集する成員の差異を強調することはできても、お互いを「つなぐ」様相を説明することができないというものである[5]。

確かに、各々に備わった属性（富や地位などの社会的名声）といった「生活的背景」から完全に分断された者同士が寄り集まった時に、その集団が「孤独な群衆」（小田 2004：237）となることなく、お互いを「つなぐ」何らかのつながりをいかにして生み出しているのかを観察することについては困難が伴うように思われる。また、そもそも「民族」を単位とした共同性の立ち上がり方に主に焦点を当ててきたこれまでの人類学にとっては、松田素二の言うように「生活的背景」と切り離された共同性は想定しえないものである（松田 2004：264）。

しかし、人類学者の大杉高司が指摘したように、「＜断片＞が＜断片＞であり、＜分割＞が＜分割＞だからこそ＜共同性＞が成立してしまう」（大杉 2001：290、傍点は引用者による）ことも起こり得る[6]。つまり、互いの「生活的背景」から完全に分断され

ているがゆえに、集団は「孤独な群衆」に転化するのではなく、逆に新たな次元での「関係づけ」による共同性が生み出される、ということも可能になるということである。

「無縁の共同性」は、各個人が各々に備わる「生活的背景」（たとえば、富や社会的地位、学識、名声、能力、功績などの属性）から離れ、その空間に設置された形式に沿ったふるまいをすることにより醸成される関係性のことである。このような「＜分割＞ゆえに立ち上がる共同性」[7]という観点からすると、本論文で対象とした「社交ダンス」は、＜分割＞が与件とされた空間であると言える。つまり、「社交ダンス」は、各々に備わった属性（富や社会的地位、学識、名声、能力、功績など）を「隠す」ことが要求された空間であり、踊りの技術の高さ、所作の美しさ、会話の自然さなどの社交ダンスという営みそのものから派生した価値以外のもの、たとえば、年収や家族構成やその他「個人情報」などの「生活」に関わる背景への関心を表出させることが制限された空間であるという「建前」を基調としているからである。先に挙げた土屋の言葉を借りれば、日本の社交ダンス界とは、参集する人々に「無縁化という要件」を課す空間だと表現することが可能である[8]。そして、「無縁化」されているがゆえに、人々の間には、各人がそれまで持ちえなかった新たな次元での「関係づけ」が生まれ、それが集団の共同性につながっていく、という説明も可能になるのである。

1-3．社交ダンスにおける無縁化

社交ダンス界（教室、ホール）に集う人々は、みな一様に「社交ダンス用の」衣装に身を包み、「社交ダンス用の」ふるまいで他者に接する。そして、カップルになった相手と身体を接触させる。つまり、社交ダンスの世界とは、その場にふさわしい服装をし、その場にふさわしい会話の内容を選び、状況にふさわしいステップを仕掛け、対応する、といった、ある特定の要件に沿いながら、その場の状況に自身を適合させることが美徳とされた世界である。

その要件の中には「外部の社会関係を持ち込まない」という基準も含まれている。ここで言う「外部の社会関係」とは、職業や収入、家族構成や出自などといった各人の「生活的背景」のことであり、この「生活的背景」を不問にすることが社交ダンスの世界では求められる。ここに参集する人々は他者の「生活的背景」を詮索することを厳に慎むことが求められ、逆に自らの「生活的背景」を過度に公にすることも自制することが求められる。ゆえに、話題にのぼるのは、踊りの技術や所作に対する称賛であり、取り組む姿勢の熱心さのほか、髪型や化粧、衣装などの外見に対する賛美といった、社交ダンスという営みそのものに由来する話題である。

前掲の土屋は、中世日本の連歌に同様の要素を見出している。土屋は、連歌とは「念

仏聖も上皇も、同じ無縁平等の人として」参加する場であり、「当然に無礼講」なものであったと規定し、「身分」といった「外部の社会関係」の持ち込みが強く制限された場であったことを指摘している（土屋 2002：14）。これにならうと、日本の社交ダンス界とは、先述のように、参集する人々に「無縁化という要件」を課す空間であり、社交ダンス界とは「生活的背景」をいったん「括弧に入れる」こと（無縁化）が参加の要件とされた空間であると表現することができる。

では、社交ダンスにおける無縁化とはどのようなことを指すのであろうか。そして、そのことを考えることが、上演作品的社交ダンスにおける参加者間の「性」とどうつながるのだろうか。この点を念頭に置きながら、次節から具体的な事例を検討していく。

第２節　社交ダンスにおける男女の身体接触

2-1．異性との身体接触

社交ダンスが「正しい」ものとして整備され、競技会や発表会で人に見せるものとしての性格を強め、それに伴ってメディアを通した「上演作品」の露出が増加することにより[9]、かつてに比べて社交ダンスの社会的地位は格段に上昇している。もはや、社交ダンスとは風営法で取り締まられる対象でもなければ、公に「不道徳」であると指弾されることもほとんどない。しかし、社交ダンスに魅かれて教室やホールにやってきた人々のなかには、参加することに対するなんらかの「うしろめたさ」や「危険性」を感じている人は少なくない。たとえば次のような反応がある。

［生駒さん］（50 代、女性、札幌市）

今月でしばらくお休み（社交ダンスを習いに教室に来ることを）しようと思っています。やっぱり、フラダンスなら良いんだけど、社交ダンスはダメって。家族がね。

（2010.5.11）

［木村さん］（70 代、女性、札幌市）

お父さん（夫）には内緒なんですよ。いつも火曜日のお昼からはお父さん（夫）が出かけているから、その時に合わせて、お掃除とか夜ごはんの支度なんかも全部して、それから教室に来るんです。でも、この前なんて、たまたまお父さん（夫）の用事がなくて家にいて、どこ行くんだ？って。

（2010.5.13）

［吉野さん］（30 代、女性、札幌市）

おばあちゃんからは「男子と腰はつけてはいかん」って言われてきました。いつまで経っても慣れないです（異性と身体を接触させて踊ることに）。

（2008.6.13）

［藤原さん］（30 代、男性、大阪市）

僕が彼氏だったら、彼女には絶対やってほしくないです。（彼女が他の男性と踊ることに対して）気が気じゃないっていうか。

（2012.4.10）

当然ながら、社交ダンスに対する 4 者の態度は、男女の身体接触に関する社会的規範との葛藤のみに由来するものであるとは言い切れない。他にも、社交ダンスを習い続けるうえでの経済的な要因や、外出そのものに関する家庭内での取り決めのようなものが、これらの声に反映されている可能性もある。しかし、現在の日本人が持つ社交ダンスへの印象の一面を表していることには変わりはない。このことは、本論文で中心にインタビューを行ってきた、60 代、70 代の人達よりも若い世代にも同様に見られる傾向である。

以下では、社交ダンスを行う上で競技会という文脈に置かれた参加者が、男女の身体接触に関する社会的規範といかに関わっているのかについて検討する。教室における教師-生徒、生徒-生徒、教師-教師の 3 類型を中心に見ていきたい。

2-2.「異性との身体接触」とスポーツとしての社交ダンス

（事例 7-1）「異性との身体接触」という非日常

加藤さんは札幌市内で看護師の仕事をする 35 歳の女性（独身）である。最近、職場が変わったため、気持ちを新たに何かを始めたいと思い、また、母親が昔から社交ダンスを習っており、以前から勧められていたということもあってこの 4 月に、教室に通い始めたばかりである。市内の社交ダンス教室には週に 1 回通い、毎回、特定の教師（20 代後半、男性）からレッスンを受け、レッスン後は他の生徒の邪魔にならない範囲で自主練習をしている。この当時、加藤さんが取り組んでいたダンスは、半身を合わせて踊るワルツと、手をとって踊るルンバの 2 種類であった。

加藤さんはこれまで格闘技（合気道、空手）を習ってきたという経験を持ち、異性との身体接触を伴う活動はこれが初めてではない。加藤さんが通っていた空手道場の門下

生の大半は男性だった。また、看護師という職業柄、日頃から患者の身体に触れるため、加藤さんにとって他人（特に異性）の身体への接触は取り立てて特別なことではない。しかし、社交ダンスをするうえで求められる身体の接触とは、「常に」身体の一部（もしくは大部分）を他人と接している状態であり、しかもその相手が異性であり、格闘技や看護師の業務における身体の接触とは次元の異なるものとして加藤さんは認識している。自分では身体を密着させているつもりなのに教師からは常に、「腰が引けている。もっとくっつくように。」という指摘を受ける。加藤さんにとっての社交ダンスにおける異性との身体の接触とは、「おっかない」ものであると同時に新鮮なものである。

（2009.8.29）[10]

社交ダンスの世界には、一対の男女の組のことを「カップル」と呼ぶ習慣がある。この「カップル」になること、そして身体を接触させることが、社交ダンスを始めるにあたっての出発点になる。教室にやってきた初心者が社交ダンスを教わる場合、最初は互いに離れた簡単なステップを踏むことから始められることが多いが、すぐに密着度を増した種目へと移ることが一般的である。社交ダンスを他のダンスに比して特別にしている点は、この一対の男女（カップル）によって行われるという点にある。社交ダンスに取り組み始めた初心者は、教師からの「もっとくっつくように」という要求に往々にして戸惑うことが多い。自身の日常に、これほど異性と身体を接触させる機会はなく、その状態が踊る間中ずっと維持されるからである。

加藤さんにとって、格闘技と看護師の業務、すなわち「生活的背景」における異性との身体接触と、社交ダンスにおけるそれとは同じものではない。つまり、格闘技などでは「一時的に」身体が異性と接触することはあるが、社交ダンスでは身体が異性と「常に」接触しているのである。身体が異性と常に接している状態になじみの薄い人にとって、社交ダンスをするために要求される根本的な作業（異性と身体を常に接触させること）は、まさに「腰が引ける」行為である。むしろ、2 人の男女が身体を接触するということは、互いの半身を接触させている状態が常であり、この意味では「接触」というよりも「密着」と表現する方が適当である。

一般に教師は生徒に対して次のような姿勢で対応する。

［岸さん］（40 代、男性）

ホストに似ているところがある。宗教みたいとも言える。自分のファンを増やして、自分を好きになってもらって。自分という人間が好きで習いに来てくれる人を増やすことがおれ達の仕事みたいなもの。そのためにも夢を見せてあげないと。（2010.7.12）

［小森さん］（30 代、男性）

僕はお客さん（生徒）によく言うんですけど、「教室のドアを開けた瞬間に、いつもの自分じゃなくて別人になったつもりで。」って。

（2010.7.12）

「夢を見せる」「別人になったつもりで」といった言葉に表れているように、教師達には、非日常を演出することが教師としての職務であるという自覚が共有されている。教師は自らの提供できるサービスが非日常的なものであるということを「売り」にして、様々な側面に非日常の薫りを演出しようとする。清潔感のある服装に、整った髪、すっきりした立ち姿に、品のある言葉遣いなど、身体やふるまいの細部にわたるまで、自分を社交ダンス仕様に仕立て上げるのである。言い換えるならば、生徒（お客）を日常の社会的関係から分離させることを教師が積極的に行うのである。

ただし、非日常の演出は、教師からの一方向的なものではない。生徒自身も非日常性を求め、積極的に協力する側面もある。つまり、生徒達は進んで、普段は着ないような衣装を身に付け、普段ならしないような身体運用に身を預けるのである。

しかし、教師にとって非日常を演出することには限界がある。たとえ、清潔な印象を与えるように髭を剃り、整髪料で髪を整え、歯を磨き、しわのないシャツとスラックスに身を包み、ネクタイを締めて姿勢を起こすといった、考えうる全ての外見的要素を非日常向けに整えたとしても、演出しきれない部分が出てきてしまう。なぜなら、身体を接触させることにより、筋肉の付き具合や体温、息づかいやにおいなど、演出では隠しきれない情報を交換し合う関係に置かれるからである。つまり、異性と身体を接触させるという「非日常」を提供しようとしても、まさに互いに近付くがゆえに、互いの「日常」（生活的背景）に関する情報を意図せず交換し合ってしまうということが起こるのである。

加藤さんを担当する教師は、生徒へのレッスン一般について次のように語っている。

［工藤さん］（20 代後半、男性）

生徒さんは、基礎的なことをじっくり覚えたいというより、気持ちよく踊らせてくれたらそれで良いと思っている人が多いと思います。だから、口で説明するのももちろんするんですが、それだけだと嫌がられるので、できるだけ組んで踊ってあげるようにしています。特に（教師が）若いうちは、できるだけ体を使って一生懸命踊ってあげなさい、と言われます。オーナーの先生から。

（2011.3.8）

このように教師側からの働きかけとして、異性間の身体接触が促進されることがある。加藤さんは、社交ダンスにおける身体接触の新鮮さについて次のように語る。

空手だったら、向かい合って目なんかで見て相手の気を読むことに神経を使うんですけど、社交ダンスの場合は、常にくっついていないといけないから、どうやって相手の動きに反応して良いのかが難しいです。でも、同じスポーツなんで、共通しているところはあるし、勉強になると思います。

（2009.9.2）

加藤さんは「格闘技」や「看護師」といった、社交ダンスの空間の外にある生活的背景を参照して、社交ダンス界における「異性との身体接触」という新しい経験を、なんとか自身の感覚に近いところにたぐり寄せようとしている。彼女にとって社交ダンスにおける異性との身体の接触は、「おっかない」ものではあるのだが、格闘技と同じ「スポーツ」の一環でもある。社交ダンスを「スポーツ」と見なすことによって、「異性との身体接触」という行為が持つ、ある種の特別感を希釈することができるのである[11]。別の言い方をすると、異性と身体を接触することに対する逡巡を緩和し、自身の身体を相手の身体に接触させることを「特別なことではない」と見なす後押しの役割を「スポーツ」が果たしているのである。当然ながら、加藤さんにとって異性との身体接触を正当化させる理由は「スポーツ」として社交ダンスを認識しているからだけではない。母親が社交ダンスをする姿をすでに見ていたことで、異性との身体接触に対する「免疫」ができていた側面もある[12]。

図 17 は、社交ダンス関連団体が規定する技術習得の過程についてのイメージを表している。ここに表れている特徴は、技術の向上とともに、「レベル 1」から「レベル 6」に、あるいは「踊れない」から「美しく、強くなる」に至る流れを基礎にして、「踊れる」ことのあり方が、段階的に区切られた到達度を指標に表示されている点である。この図はあくまで 1 つの団体のイメージにすぎないが、同様の考え方は社交ダンスに関わる人々の間で広く共有されている。社交ダンスを他のスポーツと同様に見なし、他のスポーツでも採用されている技術習得の発展段階の図式から社交ダンスを規定しているのである。教師も生徒も、このような発展段階に沿って、自身の踊りを「向上」させ、他者の踊りに評価のまなざしを向けるのである。

では、このようなダンスのあり方において、男女の身体接触が抱え持つ「性」の側面は、どこに行ったのであろうか。社交ダンスをスポーツと見なすことによって、「男女の身体接触」が潜在的に有していた「不健全」な側面はどのように扱われるに至ったの

か。では、次に競技会に出場する男女の例からこの点について見ていきたい。

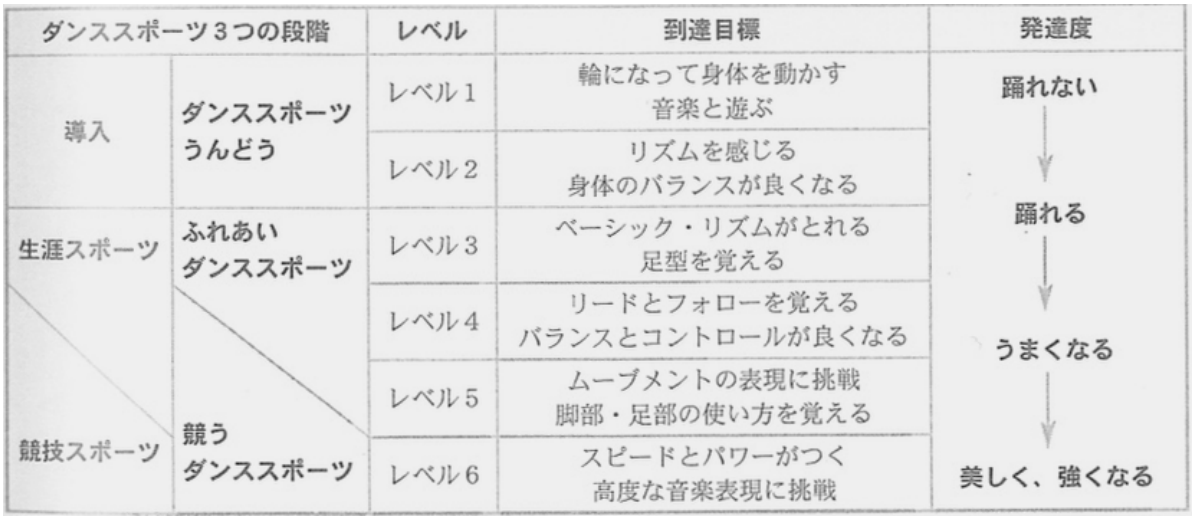


図 17　スポーツとしての社交ダンスにおける上達の段階

※　『JDSF ダンススポーツ教程』日本ダンススポーツ連盟、2002 年、p.21。

第３節　　無縁化と「安全」な社交ダンス

3-1．承認される／されない身体接触

（事例 7-2）「競技会」による「異性との身体接触」の許容

浦田さんは小樽市内で管理職に就く 60 歳の男性である。5 年前に井山さん（小樽市内勤務、56 歳女性、数年前に離婚し現在は独身）と競技会への出場（アマチュアシニア部門）に向けてカップルを組み、練習と競技会出場を経験した。しかし、相互の意見の食い違いなどから 1 年間の競技会出場の後にカップルを解消した。その後、教師を仲介役として互いに話し合いの場を持ち、昨年再びカップルを結成することになり、現在は週に 3 回ほど互いの仕事の後、20 時頃から 22 時頃まで練習している。浦田さんと井山さんは、各々が 1 万円の月謝を教室に支払い、週に 3 回まで練習に来て良いという教室との取り決めのもと練習に通っている。

基本的には教室での待ち合わせ時間を事前に決め、2 人がそろった時に練習を開始することにしており、毎回、所属する教師のうち誰かに教えてもらうことになっている。競技会が近い時には、本番を想定した通し練習を行うことが多い。浦田さんの妻（60 歳）も同じ教室でダンスを習っているのだが、競技会出場への意思はなく、したがって

夫との競技会出場も考えていないと言う。浦田さんと井山さんのカップル再結成について浦田さんの妻は、2 人が練習する様子を見ながら「4 年か 5 年前に（浦田さんと井山さんは）競技に出てたんだよね。本人（夫）はすごく好きみたいだからね（競技会に出ることが）。まあ、いいんじゃないの。焼けぼっくいに火がついたんだね。」と笑う。

（2011.6.19）

たとえ、社交ダンスという非日常の営みであるとは言え、互いに夫婦ではない中高年の男女が身体を接触させるという行為は、現代日本の社会通念では決して「良い」ものとはされていない。しかし、そこに「競技会」に出場するため、という条件が追加された場合、事情が違ってくる。確かに、「競技」目的であるからと言って、夫が自分以外の別の女性と身体を接触することに諸手を挙げて賛成するというわけでは、おそらくないだろう。しかし、結果的には「まあ、いいんじゃないの。」と言って、妻（浦田さん）が夫の「カップル化」を承認しているという点は明らかである。この承認を「競技」という要素が後押しした可能性は高い。

競技会に出て好成績を収めるために必要とされる要素は、大きく分けて、スピード、シルエット、音楽性の 3 点である。なかでも身体を密着させる「ボールルーム」部門では、美しいシルエットを維持しつつ、見る者にスピード感をアピールするために、互いの「ボディ」を密着させることが重要だとされている。互いの身体の間の噛み合わせが緩いと、ターンや回転をする時に 2 人が「分解」してしまうからである。競技会に出場する選手に対するレッスンの焦点もここにある。つまり、動く中で「ボディ」が離れないように指導することが、レッスン内容の中心を占めるのである。そのため、「カップル」になった 2 人は、教師から「もっとくっつくように」と要求され、その要求を内面化した 2 人も互いに「もっとくっつくように」しようとするのである。

また、それよりも密着の度合いが少ない「ラテン・アメリカン」部門においても、ステップによっては、「もっと男性らしさ（女性らしさ）を出すように」と要求されることがある。たとえば、ルンバの定番のステップに「オープン・ヒップ・ツイスト」がある。女性が 3 歩目で男性に近づく際に「男性に引き寄せられるようにして」正面から近づき、すぐに「そっぽを向くように」男性とは違う方向に身体を向ける、というようなことが教師から女性の生徒に伝えられることがある。この時に、男性に近づく女性には「男性を誘うように」や「男性の目を見て」などといった助言を添えて教師から女性の生徒に指導が行われる。一方で、男性に対しては「どっしり構える」や「女性を包むように」といったことが指示される。このように、競技会に出場するにあたり、互いの男性性、女性性を強調した動きが教師から生徒に教えられるのである。

筆者の観察では、井山さんは教師から「もっと女らしく、もっと色気を出して」という指示を何度も受けていた。手の上げ方や指の動かし方から相手に対する目線の送り方まで、色気を伴った女性らしさを出すように指示されていた。井山さん自身も、「私は性格がこうだから（男っぽいから）、どうしてもハイッ、ハイッ、って体操みたいになるんだよね。」（2012.1.12）と言って、教師からそのように指示を受ける理由を自覚していた。

井山さんはさらに、「これって競技だからやるけど、普通だったら絶対できないよね。」（同上）とも語っていた。井山さんは、たまに教師から「照れ」を注意されることがある。「もっと女らしく」と言われて、本人はそうしようとするのだが、途中で照れて動きが萎縮してしまうことがある。このような時、教師からは「なにを恥ずかしがっているの。」や「あなた、生娘じゃないんだから。」等といって冷やかされることがあった。

一方で、練習時間以外、2 人（浦田さんと井山さん）はほとんど会話をしないし、あまり近付きもしない。おそらく 2 人の間で、暗黙のうちに、互いを単なる「競技会に向けたパートナー」という関係に積極的に位置付けようとしているのかもしれない。だとすると、2 人には次のような、相反する 2 方向の要求が向けられていることになる。一方は「社交ダンス」の内（非日常）から発せられる結合への要求であり、もう一方は「社交ダンス」の外（日常）から発せられる分離への要求である。

前章までに示したように、現在の日本で一般に社交ダンスと呼ばれているものの中身は、大きく次の 2 つに区分されている。一方は主流としての「上演作品的社交ダンス（競技会・発表会）」であり、他方は傍流としての「参加的社交ダンス（楽しみのために踊る）」である。

社交ダンスを競技会や発表会といった「上演作品」の文脈で語る時、男女の身体接触に伴う「不健全」性は希釈され、身体を密着させた 2 人の男女は「○○（男性の姓が入る場合が多い）組」という名の下に競技会や発表会に挑む「戦友」や「先生と生徒」という関係に置き換えられる[13]。そして、周囲もそれを承認する。

一方で、「参加」の文脈で社交ダンスが語られる時、そこには互いの関係をどのように形容して良いのかが分からない「収まりの悪さ」（特に周囲にとって）がつきまとう。目の前で踊る男女が夫婦や恋人であると周囲に知られている場合に比べ、そうではない男女によって踊られる場合、現在の日本では「いぶかしみ」の目が彼らに注がれるのである。なぜなら、公の場で「特に目的もなく」身体接触をして踊ることが社会的に許されている間柄（夫婦や恋人）ではない男女が、公の場で同様のことをすることは、現在の日本ではそれほど許容されていないからである[14]。

このように、競技会や発表会への出演という上演作品的な目的意識に比べ、「楽しみ

のため」という目的はいかにも曖昧であり、この文脈に備わる意味の中に「上演作品」では名目のうえで一掃されていた「不健全」の要素が息づいているからである。そのため、競技会や発表会という明確な目的のない文脈で、なおかつ夫婦や恋人ではない男女によって身体接触を伴う社交ダンスが踊られる時、周囲からは「眉をひそめられる」結果を招くのである。

もちろん、「上演作品」だからといって、2 人の男女が身体接触を含む「共同作業」を行うことから「不健全」の要素が消し去られているわけではない。夫婦ではないカップルは少なからず存在し、彼らは競技に出ているからと言って、自分たちの関係を周囲にあえて公言しないし、周囲も詮索しない。これはある種の不文律になっている。

日本において、社交ダンスを「スポーツ」として規定することを目指す団体のひとつに公益社団法人日本ダンススポーツ連盟（JDSF）がある。この組織で理事を務める女性は「（私達のやっていることを）社交ダンスって呼ばないで下さい。ダンススポーツって呼んで下さい。」（2010.10.12）と、筆者に対して明確に語っていた[15]。

この言葉の背後には、「社交ダンス」という言葉のなかに歴史的に蓄積されてきた「不健全」性からの決別があると考えられる。「社交ダンス」も「ダンススポーツ」も形態のうえでは、一対の男女（カップル）で構成されるという点で同じである。さらには、「芸術」としての位置付けを目指す「ボールルームダンス」も、形態の上では社交ダンスと同じである。そのため、内部事情を知らない一般の外部の目から見れば、両者の相違は見えづらい。しかし、そこに競技会や発表会といった「上演作品」の要素を持ち込み、名称を変更することによって、「社交ダンス」が歴史的に有してきた「不健全」性を払拭し、社会における明確な地位を獲得しようという意図がここには読み取ることができる。

以上の事例は、競技会に向けてカップルとなった相手の「生活的背景」に、まなざしを向けないことが表れた例である。競技のために一時的に契約を交わした「ビジネスパートナー」という位置に、互いが互いを配置するという、いわば無縁化が行われた例である。次に挙げる事例は、その様子が教師達によって意識的に行われている例である。

3-2．抑制措置としての無縁化と例外

（事例 7-3）カップル間の距離の調節

森さんは札幌市内で事務職に就く 27 歳の女性である。社交ダンスは両親の勧めから中学生の頃に始めたと記憶している。25 歳の時に 3 歳年上の男性（社交ダンス教室に常勤で勤める教師）と競技会出場（プロとして）に向けたパートナーシップを組み、カップルとして練習してきた。森さんは「教師」の資格も持っている[16]。そのため、相手の男性との練習が始まる前の数時間に、「生徒」に教えることも行っている。

練習は平均して週に 5 回であり、毎回お互いの仕事が終わった後の 21 時頃から 24 時頃まで行っていた。練習は森さんが以前から通っていた教室であると同時に相手の男性教師の所属先の教室を会場にして行われ、ほぼ毎回、教室のオーナー夫婦からレッスンを受けていた。オーナー夫婦からは「けんかするんじゃないぞ。」と冗談まじりに言われたり、「相手とは恋人にはなってはいけない。（恋人に）なると必ず言わなくても良いことまで言ってしまうから。」などと言われてきた。

森さんは、自分の周りにいるプロの競技選手の多くが恋人同士もしくは夫婦のカップルであるにもかかわらず、オーナー夫婦がなぜそのように言うのかが不思議だった。しかし、今では自分自身も相手とは距離を置くことが大切だと考えるようになっている。森さんは現在独身であり、恋人もいないが、ほぼ毎日顔を合わせるダンスのパートナーのことを恋人の候補者としては見ていない。オーナー夫婦自体は、プロ部門での現役時代（互いに競技会に出ていた期間）からの恋仲でそのまま結婚に至ったので、森さんへの助言は自分達の経験を踏まえてのことであると森さんは認識している。

（2011.4.12）

競技会に出場する選手には、恋人同士および夫婦のカップルが多い。特に、プロとして出場する選手になると、その割合が一気に上がる。しかし、この事例に表れているのは、そのことを否定する方向、つまり、教師同士のカップルが結びつき過ぎないような方向である。オーナー夫婦の言葉は、競技会に向けたパートナーとして互いが互いの「生活的背景」に踏み込むことのないように、意識的に発せられたものである。この言葉は、社交ダンス以外の領域に互いの関係が及ぶことに注意を喚起している点で、教師によって無縁化が後押しされている例である。

この一方で、森さんも認識しているように、カップル関係が恋人や夫婦の関係に移行することを奨励するような向きもある。たとえば、プロ同士のカップルにおける互いの距離の近さを、公私両面で肯定的にとらえている例が以下である。

［河合さん］（25 歳、男性）

うまくなりたいと思ってますよ。もちろんトップに立ちたいし。今のパートナーと。上目指すなら今の相手じゃダメだって言う人もいますけどね。他の先生にもお客さんにも（言われる）。でも僕は今のパートナーとずっとやっていきたいと思っています。うちの先生（オーナー夫婦）がそうなんで、僕もそうなりたいと思ってますよ。好きな相手と A 級になってお客さんがついて独立して自分のスタジオを持って。

（2011. 1 .22）

このような考え方はプロとして競技会に出場する教師達の間で広く共有された考え方である。つまり、競技会に向けて継続的にパートナーシップを組んだカップルが、長く続けていくうちに夫婦になるという人生のモデルである。その理由として考えられるのが、相手との相性、経済的理由、練習効率の良さなどであろう[17]。

河合さんの語りの中に出てくる「A 級」とは、競技会におけるランキングのことである。一般に、プロとして競技会に出場する大きな目的は、年間を通して好成績を収めることにより、A 級に昇級し、最終的には北海道および日本を代表する選手になる、ということである。この語りにはその意思が表れている。そこで前提とされているのが、現在のパートナーとのカップル関係である。

このような考え方に対して、森さんは自身に置き換えて次のように言う。

［森さん］（27 歳、女性）

どうなんでしょうね。ほぼ毎日夜遅くまで練習してるわけですしね。カラダをくっつけるし、汗だってかくし。長くやってたら情が移って、なんてこともあるかもしれないですけど。

（2011.4.12）

競技会に向けて継続的にパートナーシップを組む間柄において、「情が移って」恋仲になることはさして珍しいことではない。特にプロとして競技会に出場する教師の間では極めて「普通」のことである。むしろ、そのようにして業界の担い手が「再生産」されてきた側面がある。若手の選手に対して、上の立場の選手や教師から「いつか一緒になる」ことが期待されている場合は決して少なくない。当人達自身だけでなく、周囲の教師からもカップル間の「結合」が期待されているのである。これは言い換えると、互いが互いの「生活的背景」に向かって歩み出す例であり、競技会に向けたパートナーという関係を越えた関係に 2 人が移行することが奨励されている例である。

このことは、これまで見てきたような無縁化の例外にあたるものである。これまでの

事例では、競技に出る際に、互いが互いを「ビジネスパートナー」として位置付けることによって、それ以上の関係に移行しないようにすることが求められていた。これは、互いに夫婦や恋人ではない生徒同士のカップルや一部の教師同士のカップルに対して発せられてきたものである。そして、互いが競技会に向けたパートナーという関係を越えないことを担保していたのが無縁化であった。いわば、互いの「生活的背景」に踏み出さないための抑制措置として無縁化が働いていたことになる。

しかし、特にプロとして競技会に出場しようとする若手の教師に対しては、むしろ、抑制措置としての無縁化は作動せず、逆に、身体接触を呼び水にして競技会に限定されていた関係を越えた関係に移行することが行われている。

以上のように、競技会等の上演作品の文脈では、男女の身体接触が潜勢させる「不健全」性を顕在化させないための措置として無縁化が行われる傾向にあった。一方でその例外として、プロとして競技会に出場しようとする若手の教師達には、無縁化は作用せず、むしろ、ビジネスパートナー以上の関係（恋人や夫婦）へ移行することが奨励されていた。

上演作品（競技会・発表会）の文脈では、男女の身体接触が直ちに「性」へと結びつかないような抑止力があった。それは、上演作品を制作するため、という「大義名分」としての目的意識であり、その中で作動する無縁化の作用であった。このように、上演作品の文脈で行われる社交ダンスは「性」の領域に結びつかないために「安全」なものである、という論理が社交ダンスの内部に形成されているのである。

3-3.「安全」な社交ダンス

以上のような状況に対して、教師の中には、上演作品化によって一掃された「性」の側面を肯定的に評価する人達もいる。

［山本さん］（50 代、男性、教師、教室経営者、小樽市）

いいじゃん、暗くして男女の出会いの場にしたって（ダンスを）。そういうアンダーグラウンドなところ、必要悪とは言わないけど。合法的に男女が手を握れるんだよ。ああゆうところで女を引っ掛けるぐらいのたくましさはあって良い。今だったらなんかお見合いパーティー？ああゆうセッティングされたのじゃなくて。（2013.9.28）

［宮川さん］（30 代、男性、教師、教室経営者、札幌市）

競技選手って、一般に言えることだと思うけど、ダンスが下手だと思う。ダンスってさ、要は、男と女の人が会いました、じゃあお酒を飲みました、ちょっと楽しい音楽がかかったから

踊りましょう、っていうところから発生してるわけでしょ。それを否定するところから日本のダンスは始まってるわけだよね。

ダンスってさ、楽しいもんじゃん。分かんなくても楽しいよ。社交ダンスのレッスンって、それないでしょ。たいていの教室。だから、ダンスはスポーツなんだ、っていう主張がどっかからわき上がってくるんだと思う。だって、ダンスはスポーツじゃないから。それはたしかにスポーツの側面もあるっていう話で。スポーツって言っちゃったら、ダンスじゃないよね。だって、中高年の人が、飲み屋でカラオケでダンスやってるのを、あれは邪道だ、っていう方がおかしいじゃない。そっちの方がダンスなんだから。それを、無理矢理競技として、スポーツとして、俺たちは健全なんだって言ったって。そもそもが間違ってる。

（2010.10.10）

両者に共通するのは、社交ダンスの「男女の出会い」、「男女の身体接触の手段」としての側面を肯定的に評価している点である。と同時に、そうではなくなっている現状に落胆を感じている点である。本章の言葉で言うならば、社交ダンスに対する極度な無縁化に、山本さんと宮川さんは反発しているのである。

2 者の声を裏付けるように、筆者は調査の過程で、一掃されたはずの「性」の領域が顕在化する場面に出合い、またはそれらについての話を耳にしてきた。たとえば、以下の例である。

（事例 7-4）男女の身体接触が導く「性」の領域

① 札幌市内の公共施設でその日に初めて会った男性（田中さんいわく 60 代）と踊った田中さん（70 代、女性）は、ダンス後の離れ際にその男性から胸を触られたという。田中さんは即座に抗議したが、相手の男性は「へへへっ」と笑って悪びれた様子もなくそのまま去っていったという（札幌、2013.5.22）。

② 娘（中学 2 年）と息子（中学 1 年）にカップルを組ませ、小さい頃から競技会に出場させている母親（40 代、札幌市）の話によると、ジュニア強化選手の合宿に 2 人を参加させた時に、他の参加者同士の「くっついたり離れたり」の話がよくあり、それ以降、母親は娘と息子を合宿に参加させるのを恐れていた（東京、2013.8.25）。

③ 札幌市内の福祉施設において、ある男性と女性の「不倫話」が広まった。2 人はともに 70 代であり、施設内の社交ダンス講座において知り合ったという。「不倫」の真偽は定かではないが、2 人が踊るたびに周囲は「そわそわ」していた（札幌、2013.9.1）。

これらの例は、社交ダンスが「正しいもの」として整備された今もなお、観察できる事例である。

現在の日本の社交ダンスにおいては、目の前で踊る男女から性的な関係を連想しにくければしにくいほど、周囲は「安心」できる。たとえば、70 代や 80 代の生徒が、上演作品の文脈で年下の異性の教師と踊る時にみられる、周囲から見た「収まりの良さ」あるいは「ほほえましさ」は、2 人の関係について「教師／生徒」以外の関係から規定しなくても良いことに由来する。

例として写真 23 を挙げておきたい。ここに写っているのは、札幌市内で行われたダンスのイベントにおいて、「ミニコンペ」に出場した 81 歳の男性と 87 歳の女性のカップルである。男性は JDSF[18]の指導員資格保持者である。フロアで踊り終わって退場した後、テレビ局の記者からインタビューを受けている場面である。この場面を見て、カップル間の「性」的な側面を想起することはおそらくほとんどないと思われる。その代わりに脳裏に浮かぶのは、「元気に踊る高齢者」であり、男女が組んで踊る社交ダンスの健康効果であろう。この日マイクを向けていた担当者も、「お元気ですね。」を第一声に、社交ダンスを始めたきっかけや楽しいかどうか等といった質問をしていた。

同様のことは、子ども向けの指導書における「爽やかさ」からも言えることである。ボールルームダンスを学校教育に導入することを目指して書かれた『子どもダンス指導ガイド（第 2 版）』（JBDF[19]、2005 年）には、「近代にふさわしいスポーツとしてのボールルームダンス」（p.42）ということのほかに、「教養として」（p.1）、または「マナーとエチケットを養う場として」（p.1、43）のボールルームダンスの意義が掲げられており、男女間の交流も含めて「マナーとルール」に則った作法の習得が教育効果として期待されている。参考となる写真には、体操着姿で手をつなぐ笑顔の男女が写し出されている（図 18）。『子どもダンス指導ガイド（第 2 版）』は全体を通して、清潔感がただよう内容であり、男女間の「性」の領域が連想される余地はない。

一方で、以上のようなカップル像の対極にあるのが、上演作品の文脈でもなく、互いに恋人もしくは夫婦でもない、どちらかというと若い世代同士のカップルである。彼らが踊る時に見られる、周囲の不安や「収まりの悪さ」は、上述の高齢者カップルの場合とは対照的である。これに対する周囲の反応は、目の前で踊る 2 人の関係を既存の区分（恋人や夫婦等）から理解できないことに由来する不安である。一方で、仮に若い世代同士であったとしても、そこに上演作品の制作に向けた教師と生徒の関係が、外から見て認められるのであれば、周囲にとっては比較的「安心」できるのである。

男女が出会い、身体を接触させるがゆえに発動するはずの「性」の回路が、あたかも存在しないかのようにふるまうことが現在の社交ダンスでは求められているのかもし

れない。さらに言うならば、性につながる回路に対して互いに「鈍感になる」ことが、現在の社交ダンスへの参加者には求められているのかもしれないのである。

写真 23　ダンスイベントでテレビ局の取材を受ける高齢者カップル
（2012 年 8 月 4 日、札幌市、筆者撮影）

図 18　チャチャチャのステップのモデルとなる小学生の男女
※　『子どもダンス指導ガイド（第 2 版）』（JBDF、2005 年）、p.11。

第４節　　小括

本章では、日本の社交ダンスを次の視点から眺めてきた。それは、「社交ダンス」とは集まってきた人々に「無縁化という要件」を課す空間であり、換言すると、「生活的背景」をいったん「括弧に入れる」ことが参加の要件とされた空間である、という視点である。

では、ここまでの検討から、どのようなことが言えるだろうか。本章で注目した「男女の身体接触」との関連で言うならば、無縁化とは、「相手に（異性として）個人的に興味があるから一緒に踊りたい」という目的意識を排除するということであり、競技や発表会に出演するという目的意識に沿うことを意味していた。これは、相手の「生活的背景」にまなざしを向けることの自制でもあった。

「相手に（異性として）個人的に興味があるから一緒に踊りたい」という意識[20]は、男女の出会いの場ではごく当たり前にあり得る目的意識である。すなわち、参加的な文脈における社交ダンスの場では、当然に生じうる意識である。しかし、現在の日本の社交ダンスにおいては、このような意識は「ないもの」として扱われる傾向にある。なぜなら、このような目的意識と「身体接触」が組み合わされた時に社交ダンスは「不健全」なものに変わりうる、という理由から現在に至るまで社交ダンスは法の上でも社会的規範の面でも規制されてきたからである。そして、現在の整備された社交ダンスからは、性につながる回路が少なくとも建前上は一掃されたことになっているからである。

このような背景のもとに、上演作品を制作するためという「大義名分」としての目的意識が奨励され、その中で無縁化が作動していた（例外として、若手の従業員などに対しては、結合への要求として、無縁化は行われない）。

確かに男女が身体を接触させて踊りはするが、決して「不健全」な事態には至らないような措置は施してある。それが「正しい社交ダンス」である。具体的には、それはスポーツであり、素晴らしい「作品」を見せる芸術である。このような論理のもとに、現在の社交ダンスは、「不健全」ではないものとして、日本に居場所を確保しているのである。

［注］

[1] 本章では、人々の集まりおよび空間としての社交ダンスを指す時に括弧をつけ、行為としての社交ダンスを指す時には、括弧をつけないこととする。

[2] 「約縁」と同様の概念に「社縁」がある。「社縁」は、1960 年代に文化人類学者の米山俊直によって提起された概念であり、綾部による「約縁」よりも登場は早い。しかし、米山を継承した中牧弘允によると、日本では「社縁」概念が、会社組織内部の行事や祭礼を表す際に用いられる「会社縁」として主に使用されてきた経緯がある（中牧 2010：156）。そのため、本論文では、社交ダンスにおける人々の集まりを説明するうえで「社縁」よりも「約縁」を参照する。

[3] 「約縁」は、それまでの人間集団内の結びつきを説明する「血縁」や「地縁」と無関係ではない。むしろ、2 者のなかから生まれてきた概念である。たとえば、日本の東北地方の農村部における「契約講（*keiyaku-ko*）」を取り上げたエドワード・ノーベックによれば、血縁関係および地縁関係に基づく「手間替え」から契約に基づいた関係が登場したという（Norbeck 1962：73-75）。

[4] この点は、本論文第 1 章第 1 節で取り上げた、ジュリー・マルニグによる「ソシアルダンス」の概念と親和的である（Malnig 2009：4）。

[5] 土屋に対する人類学者からの他の批判は、「生活論的視座の欠如」というものである。つまり、外部にある社会関係から完全に自由な空間などあり得ず、土屋は無縁、平等、無礼講を強調し過ぎるあまり、人工的な場と生活の場の間との断絶を前提にしてしまっている、という批判である（cf. 松田 2009）。

[6] 大杉高司はインドの人類学者チャクラバルティの逸話を例に挙げ、両者が物理的、社会的距離により「根源的に＜分割＞」されているにも関わらず、そこには何らかの「関係づけ」を行うことが可能であるということを指摘している（大杉 2001：290-291）。

[7] 「分割ゆえに立ち上がる共同性」をめぐっては、分割によって人々のつながりが「自動的」に生まれるという考えを導く。しかし、そのプロセスについては詳細な検討が必要である（cf. 松田 2009：121-122）。土屋は「無縁の共同体」において実現する「複数性」について次のように述べ、実践的な共同原理としても期待を寄せている。「人間は、おそらく、この離脱の力によって、多数の文化にかかわり、多数の宗教ともかかわり、多数の生命とかかわる。・・・あらゆる離脱への寛容があってこそ、この世界は多様性が生み出す、生命の共同体となるはずである。同一性に安住せず、複数の故郷と相違性のうちに生きよ、という声にこそいつも耳をかたむけていたい。」（土屋 2002：285-286）。確かにこの指摘は理念的であり、「差異」を強調することに対する過度の期待が込められているようにも映る。また、人類学者が価値を置くような「具体的な」生の有り様（互いが結びつく様相）について示唆に富むものではないようにも見える。しかし、この指摘は大杉高司による「非同一性による共同性」（大杉 2001：292）に対応するものであり、社会的空間を分析するうえでの「無縁の共同体」という枠組みの効力は今後も必要とされていくと筆者は考える。

[8] この与件は社会学者ジンメルの言う「形式」に相当し、その具体的現象形態は「社交」に対応するものと考えられる（cf. ジンメル 1979）。

[9] 例えば、1996 年に放送が開始された日本テレビ「ウリナリ芸能人社交ダンス部」や、同年公開された「Shall we ダンス？」（周防正行監督、大映）など。

[10] 筆者が加藤さんの事例に出合ったのは、本論文の調査期間より前である。2009 年のメモをもとに、後に加藤さんに確認したものを本論文では事例として掲載している。

[11] 筆者は学部生時代に北海道大学競技舞踏部に在籍していた（1999 年～2003 年）。最初の頃、男女間の身体接触に戸惑った経験がある。しかし、先輩から「これはスポーツだから。」ということを何度も言われ、そのうち「恥ずかしい」という気持ちが薄れ、だんだんと気にならなくなった。

[12] 加藤さんは、母親が通う教室の発表会に初めて参加したときの感想を次のように述べる。「妖艶でした。いつも見ている母親とは全然違っていて、本当に素敵で涙が出そうにさえなりました。」（2010.10.3）

[13] ある教師（40 代男性）は競技会に向けたパートナー関係を、「戦友」の比喩で表現していた。
[14] 歴史的に見れば、日本において、公の場での男女の身体接触が増えてきたこと、許されるようになってきた、という事情はあるが、やはりそれは、夫婦や恋人といった、身体接触が許されると周囲に承認されている関係に限定されたことだと思われる。
[15] 2010 年 10 月 12 日に札幌市で行われた高齢者向けのイベントに筆者が参与した際に、自己紹介として「社交ダンスのイベントについて勉強させて頂きにきました。」という旨の挨拶をした時に言われた言葉である。この女性は北海道支部の理事であり、当時 80 歳であった。
[16] 公益社団法人全日本ダンス協会連合会（ANAD）の「ダンス教師」資格。
[17] 井上（2011）では、日本の「社交ダンス」の内部に生きる人々の男女交際や結婚といった、「競技」を背景としたカップル間の社会的結合の側面が小説として再構成されて描かれている。
[18] 公益社団法人日本ダンススポーツ連盟。
[19] 財団法人日本ボールルームダンス連盟（当時）。
[20] あるいは、「踊っているうちに、相手のことが異性として気になるようになる」という意識。

第 8 章

結論

はじめに

ここまでの章では、日本の社交ダンスを事例に、その変容過程を上演作品の観点から分析してきた。結論部となる本章では、第 1 節で、ここまでの検討を通して明らかになった点を整理し、本論文で成し遂げた理論的貢献を明確にする。第 2 節では、本論文の主題とは若干離れるが、本論文での検討の過程で浮かび上がった、社交ダンスという対象から示唆される学術的意義について論じる。第 3 節では、本論文で明らかになった理論的成果について改めて総括し、本論文を締めくくる。

第 1 節　舞踊の上演作品化

1-1.「提示的ダンス」と「上演作品的ダンス」

本論文で取り上げた「上演作品」としてのダンスとは、体系的な訓練に基づき、金銭を介した作品として、特定の場面で披露されることを主たる目的に行われるダンスのことである。この概念は、ナハチェフスキーによる「提示的ダンス」よりも限定的である。「提示的ダンス」には、参加者自身の意図とは無関係に周囲の者によって作品性を見出されるダンスも含まれるが、「上演作品的ダンス」は、踊る人や指導者によって、人に見せることを前提に、とりわけ、鑑賞にたえる作品を披露することが目的とされたダンスである。なかでも、現在の日本の社交ダンスに見出せる「提示的ダンス」との決定的な違いは、商業主義と結びついた作品化にある。

ナハチェフスキーをはじめ、これまでの舞踊研究者が採用してきた「提示的ダンス」は、地域の伝統を代表する民族舞踊が、フォークダンス運動を通じて「洗練」され、起源とは異なる文脈に移し替えられる際に起こる変容と保存についての問題意識から出てきた概念である。つまり、保存の名の下に分析され固定化された舞踊が、「正しい」ものとして規範化する過程を、ナハチェフスキーらは「参加／提示」の枠組から説明しようとしたのである。

それに対して、日本の社交ダンスがたどってきた道は、保存のための舞踊の固定化ではなく、対価を得て披露する、あるいは料金を支払って披露する作品（上演作品）として規定されていく過程であった。「提示」および「上演作品」のいずれにおいても、共通して見られる傾向は舞踊の固定化である。しかし、ナハチェフスキーらが研究対象とした舞踊の背後には、失われつつある伝統舞踊に対する保存の力学があったのに対し、本論文を通して検討してきた日本の社交ダンスの背後には、社交ダンスの産業化を見据えた商業主義があった。

「正しい社交ダンス」を提供する教師や教科書を経由することが、社交ダンスへの参加のあり方として支配的になることによって、社交ダンスの産業化が成立する。そして、これまでの過程で徐々にその姿を現してきた産業化の戦略が上演作品化であった。つまり、現在の日本の社交ダンスにおける上演作品化とは、産業化を契機とした舞踊の固定化の別名なのである。

1-2．社交ダンスにおける「参加」、「提示」、「上演作品」

一方で、「参加」と「提示」の関係を論じる上でも「上演作品」という視角は有効であった。つまり、提示的ダンスのなかでも、より提示性の強い上演作品的ダンスを経由することによって、それまで「人に見せたいわけではないが、踊りたい」と思っていた人々が、気楽なダンス（参加的ダンス）へ移行することに困難を感じるのである。

「人に見せたいのかどうかはまだわからないが、社交ダンスを踊ってみたい気はする」、という不定形の動機を抱えた参加者が、教室やホールを経由することで、なかば自動的に上演作品の制作過程に組み込まれる現実が、本論文での検討から浮かび上がった。「参加」と「上演作品」の両極を参加者が自由に往来できるのではなく、後者の力学に押され、前者への回帰が困難になるという現実である。両極の関係は対称的ではなく、非対称である。参加者は、両極を自分の意思で自由に往来できるのではなく、一度、後者（上演作品的な社交ダンス）を経験すると、その論理を前者（参加的な社交ダンス）の場に持ち込み、前者を劣位に固定するようになるということである。

上演作品の文脈で社交ダンスを踊る経験をした人々が、参加の文脈に置かれる際に、第 5 章から第 7 章で見たような、パートナー関係の固定化・商業化、音楽に対する規格化された対応、「性」領域の不可視化、といった参加の文脈では後景にあった視点を持ち込み、参加的な文脈において上演作品を披露するようなふるまいをする。その結果、参加的な文脈で踊られる社交ダンスは上演作品的なものに変質し、参加者も上演作品的な社交ダンスにおける身体運用に接近していくのである。

男女が身体を接触させて行われる社交ダンスは、日本の社会的規範や法規制に対抗するために「正しい社交ダンス」として整備されてきた。その過程で、人目を気にせず見よう見まねで踊る参加的な社交ダンスから、訓練に基づいて人に見せるために踊られる提示的な社交ダンスに、社交ダンスのあり様が変化してきた。これは、これまでの舞踊研究者が指摘してきたことである。しかし、日本の社交ダンスにおいて見られたのは、単に「人に見せる（提示する）」ものではなく、高額な費用の発生する物理的セッティング（ホテルの会場、衣装、メイク）を背景に、技能習得および出演に際しての金銭的投資のもとに明確な上演の意図を持って行われる「上演作品」への変化であった。

本論文で論じた「上演作品」とは、提示的ダンスへの変容を描いたこれまでの舞踊人類学の枠組に、舞踊の商品化の側面から新たな光を当てたものである。

第２節　社交ダンスと人類学

本節では、本論文での検討を通して示唆される、社交ダンスの人類学的意義について項目別に論じてみたい。

2-1．グローバリゼーションを背景とした舞踊の商品化

本論文の第１章で検討したように、社交ダンスはヨーロッパおよび南北アメリカ大陸に起源を持つ複数の踊りがイギリスで「加工」され、世界に「輸出」されたものである。従来の舞踊研究では「一民族・一地域・一ダンス」のように、舞踊は、特定の民族および地域と結び付けられたものとして扱われる傾向にあった。

しかし、グローバル化が進展し、もはや特定の民族、地域との明確な結びつきが見えづらくなった現在において、この枠組みには限界がある。この限界を踏まえて行われた近年の研究では、起源地とは異なる文脈に移し替えられた舞踊が移転先でどのように受容されるのか、という点に関心が寄せられてきた。なかでも、舞踊にまつわる民族性および異文化性が、移転先の当事者によって自覚されている事例が好んで取り上げられてきた（cf. 生地 1998、古賀 2012、Goldstein and Dalito 2002、Karatsu 2003、Savigliano 1995）。たとえば、古賀（2012）では、日本人がインドの伝統舞踊を踊ることを通して、日本文化とインド文化の融合につながる事例が選ばれている。

グローバル化した世界における舞踊の越境を考えるうえで、社交ダンスという対象から示唆される点は、商品化という力学である。起源となる地域や民族から離床した舞踊が「加工」や「再輸出（入）」という形態で越境するとき、そこには、消費の対象としての舞踊への変換、すなわち商品化という力学が働くことが多い。その際に、各舞踊に付随する「異文化性」は、商品としての舞踊の価値を高める「アピールポイント」として機能する。

社交ダンスにその例を求めるならば、たとえば、ルンバが挙げられる。ルンバの動きに特徴的に見られる後ろ足を伸ばす姿勢は、ルンバの起源となったキューバにおける黒人奴隷の動きに由来すると言われている。踊り手は、しばしば、黒人奴隷が逃亡防止のために装着された鉄塊を引きずりながら歩く様子をイメージする。そして、その動きに「切なさ」や「悲哀」の感情を結びつけ、自身の踊りに対して「異文化の香り」を付与

するのである。

このように、舞踊を通した異文化体験として起源の情報が参照される一方で、「加工」が繰り返されるうちに異文化性が「漂白」され、踊り手にとっては「その踊りがどのようなルーツを持つのか」という点が忘却される事態も生じる。つまり、ある舞踊を踊るうえで、起源をたどることが困難になり、たとえたどることができたとしても、起源についての情報が踊り手にとって必ずしも重要だとされないという事態である。

舞踊を研究対象とした人類学および舞踊人類学において、舞踊の越境に際しての異文化性の行方（参照および漂白）は、今後も重要な課題になり続ける。

2-2．異文化の受容と変容

異文化の受容と変容の観点から社交ダンスをとらえるとき、そこには 2 つのレベルの問題がある。1 点目は、日本にとって異文化であった社交ダンスのうち、フランス式が排除され、イギリス式が普及したというマクロのレベルでの受容の問題である。この点は、本論文の第 4 章と第 6 章で触れた点である。

日本における社交ダンスの場合、踊るための技術を細密に規定したイギリス式が採用され、師について「見て、感じて学ぶ」フランス式が排除されてきた。本論文では、日本人の「真面目さ」を下地にして、異文化としての社交ダンスがイギリス式に基づいた上演作品として受容されてきた経緯を示してきた。

ここから示唆される課題は、異文化としての舞踊が受容される際に、ある形式が選択される背景として、どのような固有の事情が関係しているのかという点である。この点で、男女 2 人 1 組を基本とした社交ダンスを、日本と同様に異文化として取り入れた東アジア地域における比較研究が重要である。

中国や韓国は 20 世紀の前半に、日本やイギリス、フランスを通して社交ダンスに出合っている。たとえば、1920 年代後半の上海には「百楽門」と呼ばれる巨大なダンスホールが建設され、社交ダンスが行われていた。男女が対になり、身体を接触させて踊る社交ダンスは当地において驚きを持って紹介された。

異文化としての舞踊が外部から持ち込まれるとき、そこには必ず選択の過程が存在する。その基準となるのは、受け入れ側の人々の選好や社会的規範、普及に適した形式の有無等である。東アジア地域において、社交ダンスは具体的にどのように受容され、その際にイギリス式がなぜ選択され、フランス式が淘汰されたのか、その背後には舞踊の商品化をめぐるグローバルな力学がどのように影響しているのか、そして各地域に見られる受容の過程にどのような共通点や差異が見出せるのか。この点に迫ることによって社交ダンスという文化現象の持つ東アジア的な意義、なかでも、男女 2 人 1 組という単

位の持つ意義や男女の身体接触をめぐる身体観の東アジア的な実相に近づくことができるはずである。

2 点目は、第 5 章から第 7 章までで触れたように、紹介された後の変容に関するレベルである。日本における社交ダンスは、「正しい社交ダンス」の整備により、日本の社交ダンスの内部に「正しい／正しくない」の区分を持ち込むことで、前者への傾倒を日本における社交ダンス普及の柱に据えてきた。そして、「正しい」側に属する踊りは、金銭を介した上演作品という明確な輪郭を持った姿に変容したのである。

本論文での検討を通して浮かび上がったのは、社交ダンスが日本に位置付く上で、現時点では上演作品以外の姿では受容されなかったという点である。つまり、人に「見せる」という目的なしに、日本人が社交ダンスを受け入れなくなったという点である。

現在の日本では若者も高齢者も「見せる」ために社交ダンスを踊る。かつての若者が「見せる」ためではなく、大勢にまぎれて思い思いに揺れ動いていたのに比べると、違いは明白である。現在の社交ダンスでは、パートナー関係は「作品」制作のために固定され、音楽に対する原初的な揺れは抑制され、男女の身体接触が潜勢させる「性」の領域は上演作品の名の下に不可視化されるようになった。

現在、社交ダンスに関わる人々（特に若者）は、「見せる」という目的なしで踊ることはほとんどない。参加者自身もそうであるが、踊らない周囲の人々も、このような社交ダンスのあり方を承認する傾向にある。人に見られないような隠れた所で、2 人だけの楽しみのために踊るというよりも、公の場での「作品」として踊られる方が、たとえそこに男女の身体接触を伴ったとしても正当化されやすいのである。

基本的に、現在の若い世代（10 代から 20 代）は競技会で勝つために踊り、人前で披露するために踊ることに意義を見出す傾向にある。では、かつての若者達が行っていたような、上演作品以外の社交ダンスのあり方が、日本における社交ダンスのあり方を規定するような状況は、今後ありうるのだろうか。競技会や発表会という、人に「見せる」という目的を外したところに社交ダンスは成立するだろうか。少なくともこれまでの経緯や本論文で検討した現実を見る限りでは、その可能性は低いのかもしれない。

このように、外部から持ち込まれた舞踊は、移転先で受容される上で地域固有の事情と折り合いをつけながら、ある特定の形態に変容する。その際に生じる「正しいダンス」の規範化は参加者にどのように作用するのか、という視点は、異文化としての舞踊が要求する身体運用と、受け入れ先の人々のそれとの接点を探求するうえで重要になるのである。

2-3．文化相対主義

本論文の第 6 章では、「正しい社交ダンス」が規範化する一方で、その枠組の外で独自の社交ダンスを追求する人々を取り上げた。なかでも、「正しい社交ダンス」が参加者に要求する音楽への対応の仕方が、「カウントを正しくとる」ということに代表されている現実に注目した。

ここで重要なことは、音楽への対応の仕方は原理的には無限にあるにもかかわらず、「カウントを正しくとる」ことが唯一の対応の仕方として規範化されている点である。これは、文化相対主義の問題と深く関わっている。文化相対主義は、様々な文化の間に優劣は存在せず、すべての文化が等しい価値を有するという前提に立つ。この点で言うと、音楽への対応は人によって多様であり、その間に優劣はつけられないにもかかわらず、「カウントをとる」という単一の対応の仕方が規範化し、それ以外を排除する現実は、理論としての文化相対主義の限界を示している。

この状況を敷衍して考えると、極めて人類学的な問題に行き着く。それは先住民の伝統舞踊の保存等に見られる無形文化遺産の認定に関する問題である。伝統舞踊が保護すべき遺産として認定されるとき、現在の社交ダンスと同様の問題が発生する。すなわち、伝統舞踊の名の下に特定の身体運用の仕方が固定化され、それが規範となり、それまでは緩やかな枠組のもとで多様な身体運用が許容されていた舞踊のあり方が排除されるという問題である。そして、さらに重要な点は、文化の多様性の尊重を建前に進められる伝統舞踊の保護という行為が、認定以前には許容されていた多様な踊り方を排除するという、文化相対主義とは真逆の事態を作り出すという点である。

今後の舞踊人類学においては、このような文化相対主義の多層性を視野に入れた分析が重要になる。つまり、ある側面では舞踊の多様性の尊重が実現されていたとしても、別の側面では特定の舞踊のあり方が規範化し、それ以外のあり方を排除する事態が進行するという状況である。文化相対主義が複数の層で展開する現実を考えるうえで、舞踊という対象は有益な議論を提供すると考えられる。

2-4．共同体

人類学ではこれまで、人々が集まる様々な形態の集団が考察の対象とされてきた。そこでは主に「民族」のカテゴリーにおいて語られる「生活の必要」によって結ばれた集団（松田 2004）や、政治的、経済的、身体的な様々な「問題」を共通項に、切迫した生存意識によってつながった「社会的マイノリティ」の集団（田辺 2008）が主な対象に選ばれてきた。それに対し、社交ダンスは、「非日常」を基調としつつ、男女 2 人 1 組の「カップル」という形式に沿うことが要求され、その形式に依拠することを受け入

れた人々によって形成された集団である。

近年の人類学においては、これまで研究の対象とされてこなかった分野の小集団における共同性に関する研究が行われるようになってきている（cf. 市野澤 2003、ラトゥール 1999、田辺 2008）。たとえば、田辺（2008）はタイのエイズ患者による自助グループを事例に、各メンバーが自らの置かれた状況をいかにとらえ直しているのかを考察している。ここでは人類学の既存の共同体概念の固定性を問題視しながら、より開放的、流動的な概念としての「コミュニティ」を採用し、成員が各々の「生活的背景」をその都度参照しながら、ある種の共同性を生み出す様相が描き出されている.

しかし、私見によれば、ここには次のような課題が積み残されている。第 1 には、これまでの共同性に関わる議論は、人と人とが集まることを暗黙のうちに肯定的にとらえているために、結びつきの側面が主題化されてきた点である。そのため、人々が互いの距離を意識的、無意識的に設定する側面および、その現れ方への視点が後景化していたのである。

第 2 には、結びつきに対する個人の主体性に焦点が当てられているために、人々の集まりが、結合と分離といった、相反するモーメントが調停された現象態であるということ（内堀 2009 : 28）をとらえそこなっている点である。つまり、人々が「どのように」結びつくかを説明することを重視するあまり、「距離」への注目が置き去りにされ、「どこまで」結びつくのかに関する説明が手薄であった。共同性を生み、そこになんらかの継続的な秩序を維持する様相を描くためには、結合力だけでなく「適度な距離感」についても考察を加える必要がある。

本論文の第 7 章では、社交ダンスという空間の内部に設定された要件（男女間の身体接触）が、参加者に対してどのように作用し、参加者は既存の社会的規範とどのように折り合いをつけているのかについて、「無縁」の概念を補助線にして注目してきた。ダンスが行われる場を、ある一定の範囲を持った空間と見なすことで、内部の人々が共有する規範意識や行動を分析することができる。今後、舞踊人類学においてダンスがとらえられる際に、踊り手の身体の動きという個別の実践の他に、共同体の観点からの分析が有効になる。

2-5．身体知

本論文の序論および第 1 章において、舞踊人類学から登場し、近年、舞踊研究全般で注目され始めた舞踊民族誌を取り上げ、筆者自身もこの立場から調査を行ってきたことを述べた。伝統的に人類学では、調査者が現場に参与することで得られる身体感覚を思考の源に据えてきた。このような「身体化された知識」（桑山 2008 : 164）を重視する

人類学にとって、舞踊民族誌が重視する「参加志向性」（cf. Dankworth 2014：96）は、人類学的方法論を最も正統に継承したものと言えるのではないだろうか。

というのも、ダンスという研究対象は、外から眺めるだけでは得られることが限られる性質のものであり、自身で踊ってみて初めて人々が感じるであろう高揚感や運動強度に基づいた思考を開始できるからである。さらには、ダンスにおいては、調査者として現場に「参加」するということが、「踊る」という極めて明確な形で対置されるために、調査することと踊ることが分かち難く結びついているからである（cf. サヴィリャーノ 2010：248）。「参与／参加（participation）」と「観察（observation）」という、互いに真逆の方向性を持った行為が、「参与観察（participant-observation）」という一語として表現されてきた背景には、「参加」と「観察」は分離することができない、という方法論上の要請があったのではないだろうか。そして、ダンスという研究対象において、この「参与」と「観察」の不可分性が最も顕著に表れていると考えられるのである。

2-6．日本研究における社交ダンス

本論文では、社交ダンスを習うために教室へ通うようになった日本人を取り上げた。その過程で、「型」を重視する日本人の姿や、「型」を習うために教室へ通うという面に表れているように、社交ダンスを「習い事」としてとらえる日本人の姿が見られた。

このように、本来であれば、盆踊りのように「見よう見まねで自分の思うように」踊ることができる社交ダンスを、「習い事」や「型」の側面からとらえようとする日本人の姿は、今後の日本研究においても示唆的である。

伝統芸能としてすでに確立した型を有する日本舞踊や茶道は、一挙手一投足に至るまで細密に規定された身体動作が求められる。しかし、かつては、盆踊りのように、緩やかな型のもとに多様な踊り方が許容されていた社交ダンスに、「習い事」や「型」の概念が持ち込まれ、言わば、社交ダンスの伝統芸能化が進行する事態は日本研究における重要なテーマとなりうる。

この点に関しては、次なる課題も提起しうる。それは、日本における社交ダンスの「異文化性」に関する課題である。たとえば、なぜ、社交ダンスが日本の盆踊りのように、公の場で、技術の巧拙を気にしない形で踊られるものとして根付いていないのかという点や、なぜ「よさこいソーラン祭り」等のような大イベントにならないのか、という点である。

また、日本と「ダンス」そのものとの関係についての追究も重要である。日本は歴史的に外来の文化を取り入れ、それらを独自に加工し、世界に向けて再輸出することを行ってきた。ちょうど社交ダンスに関してイギリスが行ったことと同じである。しかし、

こと「ダンス」に関しては、そのようなことを行った形跡がない。イギリス式の社交ダンスを世界で最も積極的に取り入れた国であるにもかかわらず、「日本式」の社交ダンスを整え、世界に向けて発信するという行為を行ったという事実は管見の限り見当たらない。本論文の第 2 章で見たように、田中正平と田辺尚雄による「日本式社交ダンス」の試みも確かにあったが、これは国内の一部の階級に向けられたものであり、その後の消息も不明なままである。この事実は、日本という文脈と外来のダンス全般との関係に由来することなのか、男女の身体接触を前提とした社交ダンスに特有のことなのかを考察する必要があるのである。

第 3 節　結語

本論文では、舞踊人類学者アンドリー・ナハチェフスキーによる「参加／提示」の枠組を参照し、日本の社交ダンスを「上演作品」の観点から分析することを行った。これは、2012 年 11 月 30 日に提出した研究論文Ⅰ『「ダンスの人類学」における社交ダンスー社交ダンスはいかにして人類学の対象となりうるかー』、2014 年 11 月 28 日に提出した研究論文Ⅱ『日本における社交ダンスの位置付けに関する人類学的試論－「正しい社交ダンス」の成立過程に注目してー』に続くものである。

研究論文Ⅰでは、人類学において「ダンス」という文化的現象がどのように扱われてきたのかを整理し、そのなかで社交ダンスはどのような位置付けになるのかを検討した。まず、人類学のなかでダンス／舞踊を対象とした舞踊人類学（dance anthropology）が登場した背景と展開過程を検討し、「文化としてのダンス」を研究する舞踊人類学および、舞踊民族誌と呼ばれる学問的潮流に光を当てた。次に、舞踊人類学の枠組みから社交ダンスを研究する際にいかなる視点が有効かについて検討した。具体的には次の 4 点への注目が重要であることを指摘した。①日本における社交ダンスの「再加工」の側面、②ダンスの周辺の人間行動、③社交ダンスへの参加者の言葉使い、④「日常／非日常」、「社交／スポーツ」、「見せる／参加する」などの境界の揺らぎである。

研究論文Ⅱでは、東京都（千代田区、台東区）、大阪府（大阪市、寝屋川市）、北海道（札幌市、小樽市）において実施した調査（参与観察、インタビュー、文献調査）をもとに、法規制や社会的規範への反発を原動力に「正しい社交ダンス」が整備されていく過程を検討した。そのうえで、ダンスが「正しいもの」として整備されていく過程を試論的に考察した。

本論文は、研究論文Ⅰで整理した舞踊人類学の理論的視座と、研究論文Ⅱで明らかに

なった日本の社交ダンスの歴史的経緯および現状分析をもとにして、舞踊の変容に関する人類学的議論への貢献を目指したものである。その際に、これまでに蓄積されてきた「参加／提示」の枠組を批判的に検討し、「上演作品」の観点から分析を行った。

イギリスにおいて標準化された社交ダンスは、一対の男女が身体を接触させて行われる点で、現在も日本を含むアジアの地域にとって「異文化」であり続けている。しかし、日本に紹介されて以来、その有り様は大きく変化してきた。なかでも大きな変化は、「見よう見まねで大勢にまぎれて踊る」代わりに、「上演作品として見せるために踊る」ことが社交ダンスを踊るあり方として主流になった点である。参加者は、しばしば本人の意思とは無関係に、人に「見せる」ことを求められる。また教師達も「見せる」ために踊ることの意義を、自身にも生徒にも強調する。このような状況にあって、参加者は社交ダンスとどのような関係を築いているのか。本論文はこの問題意識に支えられていた。

本研究は、今後さらなる比較研究および理論構築が待たれる、グローバリゼーションを背景とした舞踊の変容に関する研究の一翼を担うことを目指したものである。ダンスを踊ることが、単に人に見せるというよりも、商業主義に基づいた「作品」として動機付けられる現実を分析するうえで、「上演作品」という視角は有効なのである。

参照文献

［英語］（アルファベット順）

Bakka, Egil

1999 'Or Shortly They would be lost forever': Document for Revival and Research, In Buckland, Theresa (ed.)(1999), Macmillan Press, pp.71-81.

Birdwhistell, R.L.

1969 *Kinesics and Context*, University of Pennsylvania Press.

Boas, Franziska

1944 *The Function of Dance in Human Society*, New York: Dance Horizon.

Bosse, Joanna

2007 'Whiteness and the Performance of Race in American Ballroom Dance' *Journal of American Folklore*,vol 120(475),pp.19-47.

2008 Salsa Dance and the Transformation of Style: An Ethnographic Study of Movement and Meaning in a Cross-Cultural Context, In *Dance Research Journal*, 40(1), pp.45-64.

Brinson, Peter

1985 Epilogue: Anthropology and the study of dance, In *Society and the Dance*, Spencer, Paul(ed.), Cambridge University Press, pp.206-214.

Browning, Barbara

1995 *Samba: Resistance in Motion*, Indiana University Press.

Buckland, Fiona

2002 *Impossible Dance: Club culture and queer world making*. Wesleyan University Press.

Buckland, J. Theresa (ed.)

1999 *Dance in the Field: Theory, Method and Issues in Dance Ethnography*, Macmillan Press.

2006 *Dancing from past to present: Nation, Culture, Identities*. University of Wisconsin Press.

Buckland, J. Theresa

1999 'All Dances are ethnic, but some are more ethnic than others: some observations on Dance Studies and Anthropology', *Dance Research.* Edinburgh University Press, 17(1): 3-21.

2006 'Dance, History, and Ethnography: Frameworks, Sources, and Identities of Past and Present'. In *Dancing from past to present: Nation, Culture, Identities*. Buckland, J. Theresa (ed.), pp.3-24. University of Wisconsin Press.

2010 'Shifting Perspectives on dance ethnography', In Carter and O'Shea (eds.)(2010), chapter30, pp.335-343.

Carter Alexandra and O'Shea, Janet (eds.)

2010 *The Routledge Dance Studies Reader second edition*. Routledge.

Castle, Vernon and Castle, Irene

1914 *Modern Dancing*, New York: Da Capo Press.

Cellarius, Henri

1847 *Fashionable Dancing*, London : Vizetelly Brothers and Co.

Chao, Chi-Fang

2001 Dancing and Ritualisation: An Ethnographic Study of the Social Performances in Southern Okinawa, Japan. Ph. D. Thesis. Department of Dance Studies School of Performing Arts University of Surrey.

Clarke, Mary and Crisp, Quentin

1982 *The History of Dance,* New York: Crown Publishers.

Cohen-Stratyner, Barbara

2009 'A thousand Raggy, Draggy Dances: Social Dance in Broadway Musical Comedy in the 1920s', In Malnig (ed.)(2009), pp. 217-233.

Collins, Peter and Gallinat, Anselma (eds.)

2010 *The Ethnographic Self as Resource*, Berghahn Books.

Comaroff, Jean.

1985 *Body of Power, Spirit of Resistance: The Cultures and History of a South African People*. The University of Chicago Press.

Cooley, Timothy J. and Barz, Gregory F.

2008 'Casting Shadows: Fieldwork is Dead! Long Live Fieldwork!: Introduction'. In *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Barz, Gregory and Cooley, Timothy J. (eds.), second edition. Oxford University Press: 3-24.

Cowan, Jane, K

1990 *Dance and the Body Politic in Northern Greece,* Prinston: Prinston University Press.

Cressey, G, P

1932 *The Taxi-Dance Hall : A Sociological Study in Commercialized Recreation and City Life*, University of Chicago Sociological Series.

Crum, Richard

1961 'The Ukrainian Dance in North America', in *Ukrainian Folk Dance*, A Symposium(ed.), pp.5-14, Ukrainian National Youth Federation of Canada.

Daniel, Yvonne

1991 'Changing values in Cuban rumba: a lower class black dance appropriated by the Cuban revolution', *Dance Research Journal*, 23(2): pp.1-10.

1995 *Rumba: Dance and Social Change in Contemporary Cuba*, Bloomington: Indiana University Press.

2005 *Dancing wisdom: embodied knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba, and Bahian Candomble*. University of Illinois Press.

Dankworth, Linda E.

2014 'Embodying Culturral Identities and Creating Social Pathways through *Mallorquin* Dance'. In Dankworth and David (eds.)(2014), pp.95-115.

Dankworth, Linda E. and David, Ann R. (eds.)

2014 *Dance Ethnography and Global Perspectives: Identity, Embodiment and Culture*. Palgrave macmillan.

Davida, Dena(ed.)

2011 *Fields in Motion : Ethnography in the worlds of dance*, Wilfrid Laurier University Press.

Davies, Charlotte Aull

2007 *Reflexive Ethnography: A Guide to Researching Selves and Others, secondd edition*. Routledge.

Dodds, Sherril

2009 'From Busby Berkeley to Madonna: Music Video and Popular Dance', In Malnig (ed.)(2009), pp.247-260.

2014 *Dancing on the Canon*, Palgrave macmillan.

Durkin, Hannah

2011 'Dance anthropology and the impact of 1930s Haiti on Katherine Dunham's scientific and artistic consciousness'. *International Journal of Francophone Studies* 14(1-2): 123-142.

Evans＝Pritchard, E.E

1928 'The Dance', *Africa*, 1. pp.446-462.

Farnell, Brenda

1994 'Ethno-graphics and the moving body', *Man*, vol.29(4), pp.929-74.

Geertz, Clifford

1983 *Local Knowledge*. New York: Basic Books.

Goldstein-Gidoni, O and Dalito-Bul, M

2002 ' 'Shall We *Dansu*?' : Dancing with the 'West' in contemporary Japan, *Japan Forum*,14(1), pp.63-75.

Gore, Georgiana

1999 'Textual Fields: Representation in Dance Ethnography'. In *Dance in the Field: Theory, Method and Issues in Dance Ethnography*. Buckland, J. Theresa (ed.). pp.208-220. Macmillan Press.

Grau, Andree

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.

1993 'John Blacking and the Development of Dance Anthropology in the United Kingdom', In *Dance Research Journal*, 25(2). pp.21-31.

1999 'Fieldwork, Politics and Power', In Buckland(ed.)(1999), pp.163-174.

Gwendoline, M.N

2007 'Competitive Ballroom Dancing as Social Phenomenon: an Anthropological Approach' A thesis submitted in partial fulfillment for the degree of PhD Roehampton University.

Hahn, Tomie

2007 *Sensational Knowledge: Embodying Culture through Japanese Dance.* Wesleyan University Press.

Hanna, Judith. L

1977 'African Dance and the Warrior Tradition' *Journal of Asian and African Studies* (12): pp.111-133.

1979 *To Dance Is Human: A Theory of Nonverbal Communication.* University of Texas Press.

1996 'dance' In *Encyclopedia of social and cultural anthropology*, Alan Barnard

and Jonathan Spencer (eds.),Routledge:London,pp.146-149.

2006 *Dancing for Health: Conquering and Preventing Stress*, Altamira Press.

Hazzard-Gordon K.

1990 *Jookin': The Rise of Social Dance Formations among African Americans*, Philadelphia: Temple University Press.

Heath, Deborah

1994 The politics of appropriateness and appropriation: recontextualizing women's dance in urban Senegal, *American Ethnologist* 21(1): pp.88-103.

Hoerburger, Felix

1968 Once Again: On the concept of "Folk Dance", *Journal of the International Folk Music Council* 20, International Council for Traditional Music: pp. 30-32.

Hughes, Russell. M［La Meri］

1977 *Total Education in Ethnic Dance*, New York, Dekker.

Huizinga, Johan

1949＝1938 *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*, London: Routledge & Kegan Paul（ヨハン・ホイジンガ『ホモ・ルーデンス＜人類文化と遊戯＞』中央公論社、高橋英夫訳、1967 年）

ISTD

2004 *100 years of Dance: A history of the ISTD Dance Examinations Board*, Imperial Society of Teachers of Dancing.

Jackson, Naomi M. (ed.)

2004 *Right to Dance: Dancing for Rights*. Banff Centre Pr.

Jackson, Naomi M. and Shapiro-Phim, Toni. (eds.)

2008 *Dance, Human Rights, and Social Justice: Dignity in Motion*. Scarecrow Press.

James H. Kato

1930 'Ballroom Dancing in Japan', *The Dancing Times*, London, pp.559-561.

Kabir, Ananya J.

2015 'Plantation, Archive, Stage: Trans(post) colonial Intimations in Katherine Dunham's L'*Ag'ya* and *Little Black Sambo*'. In *Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry*. Cambridge University Press. June 2015: 1-19.

Kaeppler, Adrienne, L

1967 'Preservation and evolution of form and function in two types of Tongan dance', In *Polynesian culture history：essays in honor of Kenneth. P Emory,*

Kenneth. P. E and Genevieve A. H(eds.), Bernice P. Bishop Museum special publication, 56: 503-536.

1978 'Dancing In Anthropological Perspective', In *Annual Review of Anthropology* 7: pp.31-49.

1991 'American Approaches to the Study of Dance', In *Year book for Traditional Music* 23: 11-21.

1999 'The Mystique of Fieldwork' In *Dance in the Field ; Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*, Theresa J Backland(ed.), Macmillan Press, chapter3: pp.13-25.

2000 'Dance Ethnology and the Anthropology of Dance'. In *Dance Research Journal* 32(1): 116-125.

Kaeppler, Adrienne, L (ed.)

1976 *Reflections and Perspectives on Two Anthropological Studies of Dance*, CORD Dance Research Annual Ⅶ.

Kaeppler, Adrienne, L and Dunin, E.I. (eds.)

2007 Dance Structures: Perspectives on the Analysis of Human Movement, Budapest: Akadémiai Kiadó.

Karatsu, Rie

2003 'Cultural Absorption of Ballroom Dancing in Japan', *Journal of Popular Culture*(*The Popular Culture Association, USA*), vol. 36, no.3, 416-440.

Kaspin,D

1993 'Chewa visions and revisions of power: transformations of the Nyau dance in central Malawi', In *Modernity and Its Malcontents*, Jean Comaroff and John Comaroff (eds.), The University of Chicago Press, pp.34-57.

Kato, Etsuko

2004 *The Tea Ceremony and Women's Empowerment in Modern Japan*, London and New York,Routledge Curzon

Kealiinohomoku, Joann

1983 'An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance' In *What is Dance? —Readings in Theory and Criticism*, Roger Copeland, Marshall Cohen (eds.), Oxford University Press, pp.533-549.

2001 'The Study of Dance in Culture: A retrospective for a New Perspective' In Dance Ethnography: Where Do We Go From Here?, *Dance Research*

Journal, vol.33(1), pp.90-91.

Kerri, N. James

1976 'Studying Voluntary Associations as Adaptive Mechanism: A Review of Anthropological Perspectives', *Current Anthropology*, 17(1), pp.23-47.

Koutsouba, Maria

1999 'Outsider' in an 'Inside' World, or Dance Ethnography at Home. In *Dance in the Field: Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*, Theresa, Backland (ed.). Macmillan Press. pp.186-195.

Kurath, Gertrude. P

1960 Panorama of Dance Ethnology In *Current Anthropology* vol.1,No.3 pp.233-254.

Lange, Roderyk

1980 'The Development of Anthropological Dance Research'. *Dance Studies* 4:1-36. Centre for Dance Studies.

Lomax, Alan

1968 *Folk Song Style and Culture, American Association of Science*, Washington D.C., Publication no.88.

Malnig, Julie

2009 'Introduction'. In *Ballroom, Boogie, Shimmy Sham, Shake: A Social and Popular Dance Reader*. Malnig, Julie (ed.). University of Illinois Press.

Malnig, Julie (ed.)

2009 *Ballroom, Boogie, Shimmy Sham, Shake: A Social and Popular Dance Reader,* University of Illinois Press.

Manning, Susan

1993 *Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, Berkeley: University of California,

1995 'Modern dance in the Third Reich: six positions and a coda', In *Choreographing History*, Foster L. Susan (ed.), Bloomington: Indiana University Press, pp.165-176.

Marcus, George and Michael M. J. Fischer

1986 *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Movement in Human Sciences*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Marion, S. Jonathan

2008 *Ballroom: Culture and Costume in Competitive Dance,* Oxford: Berg.

Mcmains, Juliet

2006 *Glamour Addiction : Inside the American Ballroom Dance Industry,* Wesleyan University Press.

Mead, Margaret

1928 *Coming of age in Samoa : a psychological study of primitive youth for Western civilization*, New York : Morrow.（マーガレット・ミード『サモアの思春期』畑中幸子・山本真鳥訳、蒼樹書房、1976 年）

Merriam, Alan. P

1974 'Anthropology and the Dance' In *New Dimension in Dance Research : Anthropology and Dance(The American Indian).*Tamara Comstock, (ed.) Committee on Research in Dance,pp.9-28.

Meyer, M

1995 Dance and the politics of orality: a study of the Irish *scoil rince*, *Dance Research Journal*, 27(1): 25-39.

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.

Nahachewsky, Andriy

1995 'Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Categories', *Dance Research Journal*, 27(1), pp.1-15.

1999 'Outsider in an Inside World, or Dance Ethnography at Home'. In *Dance in the Field: Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*. Theresa J Backland (ed.). Macmillan Press. pp.175-185.

Ness, Sally, Ann

1992 *Body, Movement, and Culture: Kinesthetic and Visual Symbolism in a Philippine Community*, Pennsylvania University Press.

1997 'Originality in the postcolony: choreographing the neoethnic body of Philippine ballet', In *Cultural Anthropology*,Vol12(1),pp.64-108.

Neveu Kringelbach, Hélène and Skinner, Jonathan(eds.)

2014 *Dancing cultures: Globalization, tourism and identity in the anthropology of dance*, Oxford: Berghahn.

Norbeck, Edward

1962 'Common-Interest Association in Rural Japan', *Japanese Culture; Its Development and Characteristics*, Smith, J. Robert and Beardsley, K. Richard (eds.), Aldone Publishing Company; Chicago, pp.73-85.

Novack, J. Cynthia

1990 *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*,The University of Wisconsin Press. （シンシア・J・ノヴァック『コンタクト・インプロヴィゼーション』立木輝子・菊池淳子訳、フィルムアート社、2000 年）

Ohtani Kimiko

1991 'Japanese Approaches to the Study of Dance', Yearbook for Traditional Music, 23: 23-32.

1994 'Rukmini Devi and Bharata Natyam: the revival of classical dance in India', Ph.D thesis, Queen's University of Belfast.

O'Neill, Rosetta

1978 'The Dodworth Family and Ballroom Dancing in New York', *Chronicles of the American Dance: From the Shakers to Martha Graham,* Paul Magriel (ed.), Da Capo Press, pp.81-100.

O'shea, Janet

2010 'Roots/routes of dance studies', In *The Routledge Dance Studies Reader*, second edition, Alexandra Carter and Janet O'Shea(eds.) ,pp.1-17.

Penny, Patricia

1999 'Dancing at the Interface of the Social and the Theatrical: Focus on the Participatory Patterns of Contemporary Competition Ballroom Dancers in Britain', Dance Research, 17(1), pp.47-74.

Picart, Caroline Joan

2006 *From Ballroom to Dancesport: Aesthetics, Athletics, And Body Culture*, Albany, NY: State University of New York Press.

Poole, Deborah

1990 Accommodation and resistance in Andean ritual dance, *The Drama Review*, 34(2), pp.98-126.

Post, Emily

1945＝1922 Etiquette: The blue book of social usage, New York: Frank & Wagnalls.

Prickett, Stacey

2013 *Embodied Politics：Dance, Protest and Identities*, Dance Books.

Quarny, Edmund

1924 'Proper Dancing', In *The Ballroom,* 5(11), p.31.

Quigley, Colin

1997 'dance', In *The Dictionary of Anthropology*, Thomas Barfield, (ed.), Blackwell, pp.106-107.

Radcliffe＝Brown, Alfred. R

1922 *The Andaman Islanders*. Cambridge University Press.

Ramsey, Kate

1997 Vodou, nationalism and performance: the staging of folklore in mid-twentieth century Haiti, In *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*, Desmond, J (ed.), Durham and London: Duke University Press, pp.345-378.

Reed, Susan. A

1998 'The Politics and poetics of Dance'. In *Annual Review of Anthropology* 27: 503-32.

Richardson, J.S. Philip

1946 *A History of English Ballroom Dancing,(1910-45): The Story of the Development of the Modern English Style*, London: Herbert Jenkins.

1960 *The Social Dances of the 19th century in England*, London: Herbert Jenkins.

Royce, Anya. P

1977 *The Anthropology of Dance* , Indiana University Press, Bloomington.

2002 *The Anthropology of Dance new edition*, Chalesworth and Co., Huddersfirld.

Rust, F.

1969 *Dance in Society: an Analysis of the Relationship between the Social Dance and Society in England from the Middle Ages to the Present Day*, London: Routledge and Kegan Paul.

Sachs, Curt

1937 *World History of the Dance*, New York: Norton.（クルト・ザックス『世界舞踊史』小倉重夫訳、音楽之友社、1972 年）

Savigliano, E. Marta

1995 *Tango And The Political Economy of Passion (Institutional Structures of Feeling)* , Westview Press.

2010　Gambling femininity: Tango wallflowers and femmes fatales, In *The Routledge Dance Studies Reader*, second edition, Alexandra Carter and Janet O'Shea(eds.), pp.236-249.

Schieffelin, L. Edward

2005＝1976　*The Sorrow of the Lonely and the Burning of the Dancers*, Palgrave Macmillan, second edition.

Scott, Edward

1892　*Dancing as an Art and Pastime*, Richard Clay and Sons : London and Rugby.

Seeger, Anthony

1994　'Music and Dance', *Companion encyclopedia of Anthropology*, Ingold Tim(ed.), London: Routledge, pp.686-705.

Schneider, Gretchen

1998　'Social Dance', In *International Encyclopedia of Dance*; Oxford.

Skinner, Jonathan

2010　'Leading Questions and Body Memories: a Case of Phenomenology and Physical Ethnography in the Dance Interview', In *The Ethnographic Self as Resource*, Collins and Gallinat(eds.), Berghahn Books, pp.111-128.

Sklar, Deidre

1991　'On Dance Ethnography', *Dance Research Journal*, 23(1), pp.6-10.

Spencer, Paul

1985a　'Introduction: Interpretations of the dance in anthropology', In *Society and the Dance*, Spencer, Paul(ed.), Cambridge University Press,pp.1-46.

1985b　'Dance as antithesis in the Samburu discourse', In *Society and the Dance*, Spencer, Paul (ed.), Cambridge University Press,chapter5,pp.140-164.

Steinman, Louise

1995　*The Knowing Body, The Artist as Storyteller in Contemporary Performance.* North Atlantic Books.

Taylor, Julie

1998　*Paper Tangos*, Duke University Press.

Theodossopoulos, Dimitrios

2014　'Dance, Visibility and Representational Self-awareness in an Embera Community in Panama', In Neveu, H. Kringelbach and Skinner, J. (eds.), *Dancing Cultures: Globalization, Tourism and Identity in the Anthropology of*

Dance, Berghahn, pp.121-140.

Thomas, H and Miller, N

1997 'Ballroom Blitz' In *Dance in the City*, Thomas, H (ed.), St Martin's Press, pp.89-110.

Turino, Thomas

2008 *Music as Social Life*, The University of Chicago Press.（トマス・トゥリノ『ミュージック・アズ・ソーシャルライフ』野澤豊一、西島千尋訳、水声社、2015 年）

Turner, Victor

1969 *The Ritual Process：Structure and Anti-Structure*, New York：Aldine de Gruyter.（ヴィクター・ターナー『儀礼の過程』富蔵光雄訳、新思想社、1976 年）

Tylor, B Edward

1881 *Anthropology: An Introduction to the Study of Man and Civilization*, London: Macmillan and Co. In *Anthropology on opnelibrary.org,* 10 Nov 2014 accessed.

Wagner, Ann, Louise

1997 *Adversaries of dance：from the Puritans to the present*, Urbana: University of Illinois Press

Williams, Drid

1994 'Self-reflexivity: a critical overview', *JASHM: Journal for the Anthropological Study of Human Movement*, 8(1), pp.1-10.

1997 *Anthropology and Human Movement: The Study of dances*. Readings in Anthropology of Human Movement. No1. The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Maryland, and London.

2000 *Anthropology and Human Movement: Searching for Origins*. Readings in Anthropology of Human Movement. No2. The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Maryland, and London.

2004 *Anthropology and the Dance: ten lectures,* University of Illinois Press, Urbana and Chicago: second edition.

Wilson, Thomas

1816 *A Companion to the Ball Room*, London: Sherwood, Neely and Jones.

Wulff, Helena

1998 *Ballet Across Borders: Career and Culture in the World of Dancers*, Oxford: Berg.

2007 *Dancing at the crossroads: Memory and Mobility in Ireland*. New York: Berghahn Books.

Zarrilli, Phillip

1998 *When the Body Becomes All Eyes: Paradigms, Discourses and Practices of Power in Kalarippayattu, a South Indian Martial Art*, Delhi; Oxford University Press.

［日本語］（50 音順）

綾部恒雄

1988 『クラブの人類学』、アカデミア出版。

安藤直子

2001 「観光人類学におけるホスト側の『オーセンティシティ』の多様性について－岩手県盛岡市の「チャグチャグ馬コ」と「さんさ踊り」を事例として－」、『民族學研究』第 66 巻第 3 号、pp.344-365。

池間博之

1990 「フォークダンスによる教育」、『舞踊学』第 13 号別冊、pp.38-39。

飯盛信男

2004 『サービス産業』、新日本出版社。

2007 『構造改革とサービス産業』、青木書店。

石井漠

1933 『舞踊藝術』玉川学園出版部、『コレクション・モダン都市文化　第 50 巻 舞踊とバレー』、宮内淳子編、2009 年、ゆまに書房、pp.37-286。

石福恒雄

1982 「舞踊の人類学－展望と試論－」、『舞踊学』第 5 号，pp.40-41。

磯部涼 編著

2012 『踊ってはいけない国、日本－風営法問題と過剰規制される社会』、河出書房新社。

板垣明美

2006 「ボールルーム・ダンスの身体技法－歩行とコネクションに着目して」、『横浜市立大学論叢　人文科学系列』58（3）、pp.25-52。

市野澤潤平

2005 「ホスピタリティ産業への経営人類学的アプローチ」、『現代人類学のプラクシス』山下晋司・福島真人編、有斐閣、pp.181-193。

伊藤明己
1998「おどる近代―交際・ダンス・<アソビ>―」（上）、『論究』第 30 巻（1）中央大学。
1999「おどる近代―交際・ダンス・<アソビ>―」（下）、『論究』第 32 巻（1）中央大学。
伊藤正文
1935 『ダンスホール建築』東学社。
井上淳生
2011 「フロアの中の人生」、『留萌文学』第 96 号、108-113。
2013 「ダンスの人類学の概観と展望」、『北海道民族学』第 9 号、pp.44-54。
井野瀬久美恵
1990 『大英帝国はミュージック・ホールから』朝日新聞社。
岩崎和子
2015 「変わる時の流れの中、生演奏の楽しさにこだわる」、『私のススキノ回顧録』「財界さっぽろ」編集部、財界さっぽろ、2015 年、pp.101-103。
上野俊哉
2005 『アーバン・トライバル・スタディーズ : パーティ,クラブ文化の社会学』月曜社。
内堀基光
2009 「単独者の集まり：孤独と『見えない』集団の間で」『集団－人類社会の進化』京都大学学術出版会、pp.23-38。
運天潔
2011 『ボールルーム・ダンス 用語解説辞典』公益社団法人全日本ダンス協会連合会。
遠藤保子
1985 「ナイジェリアに関する舞踊人類学の動向」、『舞踊学』第8号、pp.52-53。
1989 「アフリカに関する舞踊人類学の研究動向」、『舞踊学』第12号、pp.44-46。
1999 「舞踊人類学研究の国際動向」、『体育学研究』第44巻、pp.325-333。
2000 「海外舞踊文献紹介」、『舞踊学』第23号、pp.119-124。
2001 『舞踊と社会－アフリカの舞踊を事例として』文理閣。
2011 「今日のアフリカにおける舞踊の伝承と保存」、『舞踊学の現在』文理閣、pp.147-161。
遠藤保子、相原進、高橋京子編著
2014 『無形文化財の伝承・記録・教育－アフリカの舞踊を事例として』文理閣。
生地陽
1998 「日本人の踊るフラのゆくえ－異文化の消費の観点からの一考察」、『社会人類学年報』第 24 号、pp.53-73。

大杉高司
2001 「非同一性による共同性へ／において」、『人類学的実践の再構築－ポストコロニアル転回以後』、杉島敬志編、世界思想社、pp.271-296。
大谷紀美子
1984 「インド古典舞踊の伝承と学習」、『口頭伝承の比較研究 1』川田順造・徳丸吉彦編、弘文堂、pp.195-223。
1999 「舞踊研究の現在」、『東洋音楽研究』第 64 号、pp.61-67。
小沢道紀
1999 「ホスピタリティに関する一考察」、『立命館経営学』第 38 巻第 3 号、pp.171-188。
2005 「ホスピタリティ産業の可能性」、『立命館経営学』第 44 巻第 4 号、pp.65-80。
小田亮
2004 「共同体という概念の脱／再構築－序にかえて－」、『文化人類学』第 69 巻第 2 号、pp.236-246。
小野薫
1934 「ダンスホール」『高等建築学』第 22 巻（建築計画第 10 巻）第 50 編、常磐書房。
片岡康子
1993 「モダンダンスとバレエ研究の現状－80 年代 DRJ を中心に」、『舞踊学』第 15 号、pp.19-22.
加藤兵次郎
1933 「海外舞踏場視察記」、『社交ダンス講座』、春陽堂、pp.163-179。
金子俊男
1998 「あゆみⅡ」さっぽろ文庫編集室、『すすきの』1998、pp.62-115。
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、10-21。
川北長利
1995 『川北長利社交ダンス評論集［1932-1995］』永井良和編、湘南グッド。
2002 『川北長利社交ダンス評論集続集』永井良和編、湘南グッド。
上林澄雄
1979 「舞踊学の動向－理論体系と科学的客観性との総合－コード重要文献の紹介と解説」、『舞踊学』第 2 号、pp.29-31。
菊池明
1989 「日記その他にみる坪内逍遥の新舞踊劇運動の航跡」、『舞踊學』第 12 号、pp.48-50。

久保田亮
2005 「儀礼とダンスの断絶－宣教師の活動をめぐるアラスカ先住民ユピックの歴史認識」、『東北人類学論壇』第 4 号、pp.1-20。
クラックホーン、クライド
1971 『文化人類学の世界』、外山滋比古・金丸由雄訳、講談社現代新書。
桑山敬己
2007 「文化」、『文化人類学入門』山下晋司編、弘文堂、pp.208-219。
2008 『ネイティヴの人類学と民俗学』弘文堂。
郡司正勝
1991 「伝統と舞踊」、『郡司正勝刪定集　第三巻　幻容の道』、白水社、pp.11-88。
警察庁
2012 「『風俗営業等の規制及び業務の適正化等に関する法律施行令の一部を改正する政令案』等に対する意見の募集結果について」（平成 24 年 11 月）。
公益社団法人 日本ダンススポーツ連盟
2013 『Dance Dance Dance』No.68 夏号。
甲地利恵
2011 「音楽学者　田辺尚雄氏による樺太アイヌ音楽の録音（1)」、アイヌ民族文化研究センターweb 連載（2015 年 10 月 3 日アクセス)。
古賀万由里
2012 「異文化を踊る －インド舞踊のグローバリゼーションと日本での受容」、『哲学』第 128 集、pp.369-402。
小寺融吉
1928a 「舞踊としての盆踊りの解剖」、『民俗藝術』第 1 巻第 7 号、pp.70-82。
1928b 「日本と欧州の娯楽的舞踊の比較」、『民俗藝術』第 3 巻第 8 号、pp.51-57。
1941 『郷土舞踊と盆踊』、桃蹊書房。
湖中真哉
2010 「「グローバリゼーション」を人類学的に乗り越えるために」、『文化人類学』第 75 巻第 1 号、pp.48-59。
小林章夫
1989 『地上楽園バース　リゾート都市の誕生』岩波書店。
近藤富枝
1980 『鹿鳴館貴婦人考』講談社。

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』
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。
佐藤秀長
1971＝1860 「米行日記」、『遣外使節日記纂輯一』、日本史籍協会。
佐藤郁哉
2006 『フィールドワーク 増訂版：書を持って街へ出よう』新曜社。
シェクナー、リチャード
1998 『パフォーマンス研究』、高橋雄一郎訳、人文書院。
渋沢栄一
1928＝1867 「航西日記」、『澁澤榮一滞佛日記』、日本史籍協会、pp.1-204。
ジンメル、ゲオルグ
1979＝1917 『社会学の根本問題』清水幾太郎訳、岩波文庫。
菅原和孝
2004 『ブッシュマンとして生きる』、中公新書。
2010 『ことばと身体－「言語の手前」の人類学』、講談社選書メチエ。
菅原和孝・野村雅一編著
1996 『叢書「身体と文化」第 2 巻 コミュニケーションとしての身体』大修館書店。
鈴木道子
1996 「＜舞踊人類学＞からの視点」、『「音」のフィールドワーク』藤井知昭監修、民博「音楽」共同研究編、pp.376-389。
清水勲（編）
1987 『ワーグマン日本素描集』、岩波文庫。
下川耿史
2011 『盆踊り－乱交の民俗学』、作品社。
スナイダー、アレグラ、フラー
1999 「ダンス・イベントにおけるジェスチャーの諸レベル」澤田昌久・野村雅一（訳）『叢書身体と文化 第 1 巻 技術としての身体』野村雅一、市川雅編、大修館書店、pp.306-351。

スモール、クリストファー
2011 『ミュージッキングー音楽は＜行為＞である』野澤豊一・西島千尋訳、水声社。
セルトー、ミシェル・ド
2005＝1987 『日常的実践のポイエティーク』山田登世子訳、国文社。
孫磊
2012 「日本の高齢者の『生きがい』に関する研究－北海道札幌市の高齢者の趣味を例として」北海道大学大学院文学研究科平成24年度修士論文。
高橋雄一郎
2005 『身体化される知－パフォーマンス研究』、せりか書房。
武智鉄二
1986 『歌舞伎はどんな演劇か』、ちくま書房。
田島正浩，村田芳子
2013 「ボールルームダンスの指導法に関する研究－音楽の特徴を生かした即興的な交流を取り入れたボールルームダンス指導試案」、『日本女子体育連盟学術研究』第 29 巻、pp.37-54。
田辺繁治
2008 『ケアのコミュニティ』、岩波書店。
田邊尚雄
1910 「東西舞踊研究（上方の舞と東京の踊）三」、『時事新報』、明治 43 年 9 月 8 日
1935 「マーシャル及カロリン群島に於ける音楽と舞踊」、『民族學研究』第 1 巻第 2 号、pp.258-276.
1981 『田辺尚雄自叙伝』、金田一春彦編、邦楽社。
崔柄珠
2008 「韓国舞踊学論文の研究動向」、『舞踊学』第 31 号、pp.135-138。
千葉雅也
2012 「『享楽』を守るために,法のクリエイティブな誤読を」『踊ってはいけない国,日本—風営法問題と過剰規制される社会』河出書房新社、磯部涼編著、pp.204-215.
築島謙三
1944 「未開人と舞踊：律動の観点に立って」、『民族學研究』第 10 巻第 2・3 号、pp.240-253.
土屋恵一郎
2002 『正義論／自由論—寛容の時代へ』岩波書店。

富田仁

1984『鹿鳴館：擬西洋化の世界』白水社。

永井良和

1991 『社交ダンスと日本人』晶文堂。

1994 『にっぽんダンス物語：「交渉術」の輸入者たち』リブロポート。

2002 『風俗営業取締り』講談社選書メチエ。

2007 「モダン都市のダンスホール」、『コレクション・モダン都市文化　第 4 巻ダンスホール』ゆまに書房、pp.659-662。

中嶋弓子

1993 『ハワイーさまよえる楽園』、東京書籍。

中原ゆかり

1993 「奄美八月踊りの伝統と創造：対抗による伝承から統合へ」、『民族學研究』、第 58 巻第 3 号、pp.258-271。

中牧弘允

2010 「社縁」『文化人類学事典』丸善、日本文化人類学会編、pp.156-157。

中村美奈子・山川誠・八村広三郎

2001 「舞踊記譜法 Labanotation とモーションキャプチャを用いた舞踊教育のためのマルチメディア教材の開発」、情報処理学会、人文科学とコンピュータ研究報告、50(5)、pp.33-40。

野澤豊一

2010 「対面相互行為を通じたトランスダンスの出現－米国黒人ペンテコステ派教会の事例から」、『文化人類学』第75巻3号、pp.417-439。

2012 「踊る, 歌う, 演奏する身体を映像で記録する－音楽と身体の人類学へ向けて(4)」金沢大学国際文化資源学研究センター　メンバーズコラム
http://crs.w3.kanazawa-u.ac.jp/other/colum/colum_20120717.html
（2012年10月29日アクセス）

2013 「音楽と身体の人類学的研究に向けて」
http://crs.w3.kanazawa-u.ac.jp/other/doc/10_2_2_nozawa.pdf
（2015年11月19日アクセス）

野田寿美子

2007 「学校における舞踊教育と生活文化としての舞踊の変遷－明治・大正期を概観して」、『埼玉大学紀要』教育学部、56（1）、pp.175-183。

野村雅一
1999 『身ぶりとしぐさの人類学－身体がしめす社会の記憶』、中公新書。
野村雅一・鈴木道子編著
1990 『民族音楽叢書　身ぶりと音楽』、東京書籍。
羽田昇史
1998 『サービス経済と産業組織』、同文館。
服部勝人
1994 『新概念としてのホスピタリティ・マネジメント』、学術選書。
2006 『ホスピタリティ・マネジメント学原論』、丸善。
2008 『ホスピタリティ学のすすめ』、丸善。
福岡まどか
1996 「仮面の解釈：ジャワ島・チルボンの仮面舞踊を中心に」、『民族學研究』第 61 巻第 2 号、pp.191-214。
フーコー、ミシェル
1977 『監獄の誕生－監視と処罰－』、田村俶訳、新潮社。
風俗問題研究会
2008 『風営適正化法ハンドブック　全訂第 2 版』、立花書房。
風俗行政研究会
2014 『ダンスをさせる営業の在り方等に関する報告書』、有識者会議（警察庁主宰）、https://www.npa.go.jp/safetylife/hoan/huzokugyousei/report/houkokusho.pdf（2014 年 11 月 15 日アクセス）
ボアズ、フランツ
2011＝1928 『プリミティヴアート』、大村敬一訳、言叢社。
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。
松岡心平
1991 『宴の身体－バサラから世阿弥へ』、岩波書店。
松田素二
1999 『抵抗する都市－ナイロビ移民の世界から』、岩波書店。
2004 「変異する共同体－創発的連帯論を超えて－」『文化人類学』第 69 巻第 2 号、pp.247-270。
2009 「グローバル化時代における共同体の再想像に向けて」、『日常人類学宣言！:生活世界の深層へ／から』第 4 章、世界思想社、pp.115-143。

三浦雅士
1994 『身体の零度－何が近代を成立させたか』講談社選書。
南方建明・酒井理
2006 『サービス産業の構造とマーケティング』、中央経済社。
宮内淳子
2009 「舞踊とバレー」、『コレクション・モダン都市文化 第 50 巻 舞踊とバレー』、宮内淳子編、ゆまに書房、pp.697-707。
宮尾慈良
1987 『アジア舞踊の人類学：ダンス・フィールド・ノート』、パルコ出版。
2003 「舞踊人類学の研究方法論」、『スポーツ人類学研究』第 5 巻、pp.1-18。
2007 『舞踊の民族誌：アジア・ダンスノート』、採流社。
Miller, Kawehi
2006 『フラ事典』、ネコ・パブリッシング。
村岡貞
1933 「日本に於ける社交ダンスの変遷史」『社交ダンス講座』、春陽堂、pp.59-81。
村垣内淡路守範正
1971＝1860 「遣米使日記」、『遣外使節日記纂輯一』、日本史籍協会。
山崎剛二
1999 『社交ダンスへの招待』ダンスマガジン編、新書館。
山田淳
2013 「ダンススポーツ（社交ダンス） 風営法のダンス規制改革について」、内閣府第 13 回創業・IT 等ワーキング・グループ議事概要（2013 年 11 月 22 日）
http://www8.cao.go.jp/kisei-kaikaku/kaigi/meeting/2013/wg2/sogyo/131122/summary1122.pdf （2015 年 11 月 10 日アクセス）
2014 「風営法のダンス規制撤廃について」、公益社団法人全日本ダンス協会連合会
https://www.npa.go.jp/safetylife/hoan/huzokugyousei/01/hearing.pdf
（2015 年 11 月 10 日アクセス）
山田等
1989 「老年期の楽しみとしてのダンスーE. ゴッフマンの饒舌体をつかって」、『沖縄国際大学文学部紀要（社会科学篇）』第 16 巻第 1 号、pp.1-20。
安則貴香
2008 「舞踊研究の動向と課題－高等教育機関発行雑誌における舞踊関連論文の分析を中心として」、『専修大学社会体育研究所報』第 56 号、pp.17-29。

柳川富清

1971＝1860　「航海日記」、『遣外使節日記纂輯一』、日本史籍協会。

吉田康行・松岡洋介・八村広三郎

1998　「舞踊譜 Labanotation に基づく身体運動の処理--舞踊譜読取り LabanReader と譜面エディタ LabanEditor」、情報処理学会、人文科学とコンピュータ研究報告、38(6)、pp.61-68。

吉田ゆか子

2011　「仮の面と仮の胴 : バリ島仮面舞踊劇にみる人とモノのアッサンブラージュ」、『文化人類学』第 76 巻第 1 号、pp. 11-32。

ラトゥール、ブルーノ

1999　『科学が作られているとき：人類学的考察』川崎勝、高田紀代志訳、産業図書。

謝辞

社交ダンスを対象とした人類学的研究を志してから 6 年が過ぎました。

指導教官として受け入れて下さいました桑山敬己先生は、公私ともにお忙しいなか、どこの馬の骨とも分からない私の話を丁寧に聞いてくださり、ここまで私を導いて下さいました。公私ともにご指導いただき、言葉では感謝の意を言い尽くせないほど多くのことを学ばせていただきました。本当にありがとうございました。小田博志先生には、研究生の頃からゼミに出させて頂きました。的外れで未熟な私の発表やコメントにも冷静に応えて下さり、人類学の何たるかを指導して下さいました。本論文の審査においても教育的配慮にあふれたご指摘を頂きました。瀬名波栄潤先生には、唐突な申し出にも関わらず、副査を引き受けて頂きました。審査の過程では、今後の研究の発展に資するようにと、愛にあふれた貴重なご意見を頂きました。

研究論文ⅠとⅡでご指導下さいました宮武公夫先生、権錫永先生にもお礼申し上げます。未熟な論文に対して温かくご指摘頂きました。先輩の下茂英輔さんをはじめとする大学院の諸先輩後輩の皆様に感謝したいと思います。なかでも滝口良さんと小坂みゆきさんとともに開始した北海道歴史文化研究会を通して、人類学、歴史学、社会学等の分野で活躍する多くの研究者の方々と交流する機会を得ることができました。

社交ダンスの現場でも多くの方々にお世話になりました。松本清さん、大島里美さん、中村笙子さんは、何年も前から本論文の完成を楽しみにして下さっていました。「社交ダンス界に革命を」のもとにいつも激励して下さいました。奇しくも本論文の提出が 2 月 26 日だったことには何かしらの縁を感じています。

小樽の清水博文先生、則子先生、斎藤仁先生、東京の四本信子先生、JBDF 事務局の栗本みよ子さん、JDSF の村上トミエさん、渋谷年通さん、「変な立ち位置」の私をいつも温かく見守ってくださりありがとうございました。なかでも、清水先生ご夫妻は常に大きな心で接してくださいました。本当にお忙しい身でありながら、常に笑顔で接して下さり、温かく受け入れて下さいました。お二人には感謝してもしきれません。いつか車の中で聞かせて頂いた「社交ダンスを使って社会貢献をしたい」という清水先生のお言葉は、今も忘れることができません。斎藤先生には、戦後の社交ダンス界を記録した貴重な資料を送って頂きました。また、折に触れ、研究の進み具合を気にかけて頂き、そのたびに「君は貴重な存在だ」と言って下さいました。あの言葉にどれだけ救われたか分かりません。本当にありがとうございました。

札幌学院大学の岡田久美子先生と北海道教育大学の古村えり子先生（享年 62 歳）にも本当にお世話になりました。岡田先生には、アイデアがまとまらない状態で、本当に

たくさんの話を聞いて頂きました。本論文の構成は、岡田先生にお話させて頂く中で整っていったと言っても過言ではありません。古村先生は、私が農学部の頃からお世話になり、ダンスの道に入ってからも、そして人類学の道に入ってからも常に気にかけて下さいました。本当にありがとうございました。

イギリス調査では ISTD のライブラリアンのサラ・ジャーディンさん、職員の皆さん、ローハンプトン大学のアンドレ・グラウ先生、ダンスオプション・チームのデイヴィッド・シカモア先生、リヴォリ・ボールルームのジェイン・ウィルスさん、北園ハウスの北園寿之さんにお世話になりました。突然の訪問依頼にも関わらず、温かく歓迎して下さいました。また、イギリスでの滞在先を紹介してくれた小堺大士・仁美ご夫妻、現地での滞在に彩りを添えてくれた綱取弘記君にも感謝申し上げます。

最後に、妻の理、娘の奈子に感謝します。身分の定まらない夫（父親）に対して、いつも笑顔で接してくれました。二人が私の中にしっかりと根を下ろし、いつも励ましてくれました。鳥取の山奥から応援してくれる両親と三田の妹に感謝します。また、近くでいつも見守ってくださる義父母に感謝します。通常ではあり得ないような恵まれた環境を与えて下さり、本当にありがとうございました。

舞踊とは、一見して人類にとって取るに足らない「おまけ」のような存在にも思えます。しかし、その「おまけ」から、人類にとって何らかの重要な知見を導き出せるかもしれないと考えることは、本当に胸の踊ることだと思います。舞踊への探求を通して、民族を越え、地域を越えて共有できる知見を発信できるような研究者になることが、これまでお世話になった方々に対してできる最大の恩返しだと思っています。先人の偉業を縮小再生産する牛後ではなく、より大きな世界につながった鶏口を目指して。

2016 年 5 月 20 日