

舞踊と音楽の不可分性

——日本の社交ダンスにおける踊り手と演奏家に注目して

井上淳生

<要旨>

男女が対になって踊る社交ダンスは、日本に紹介されて以来、踊り手と音楽演奏家によって行われてきた。そこで行われる身体運用や音楽が「社交ダンス専用」として標準化されていく過程で、踊り手と演奏家の関係は変質していく。以前に比べ、踊り手は、音楽に身体を対応させる契機としてカウント（拍節）を重視するようになり、演奏家は社交ダンス音楽として規定されるところの、一定のリズム・パターンの反復性、テンポの不変性を重視した演奏を志向するようになるのである。このように、かつてよりも厳格な基準に規定された身体運用と音楽の対応関係が整備されていく過程は、舞踊と音楽の不可分性が人為的に作られる過程であったと言える。

041

では、このことを踏まえたうえで、現在の日本の社交ダンスに見られる踊り手と演奏家の次のような関係をどのように理解すればよいのだろうか。なぜ踊り手は演奏家に不満をもちのか。なぜ演奏家は踊り手に合わせて演奏することにためらいを抱くのか。社交ダンスにおいて身体運用と音楽の関係が緊密になることは、踊り手と演奏家の関係をも緊密にすることにはつながらないのだろうか。踊り手、演奏家の双方にとって、彼（彼女）ら自身が依拠する身体運用あるいは音楽とは何なのだろうか。本稿では、舞踊と音楽の不可分性の観点からこれらの問いを検討する。検討を通して、舞踊と音楽の双方を視野に入れた研究（舞踊＝音楽研究）に対して、ジャンルを相対化する視点の意義を提示する。

1 はじめに

1-1 本稿の目的

本稿の目的は、日本の社交ダンス（男女が対になった踊り）における踊り手と演奏家の関係を事例として、舞踊と音楽の不可分性について考察することである。換言すると、踊ることと音楽を演奏すること（あるいは歌うこと）、すなわち、舞踊と音楽という隣接する領域において、踊り手と演奏家がいかに両領域を往還するのかを明らかにすることである。舞踊と音楽双方を視野に入れた近年の研究（以下、舞踊＝音楽研究）では、特定の舞踊（身体運用）と特定の音楽の組み合わせが、あるジャンルの下に一对一でとらえられる例が好んで選ばれてきた傾向にある。しかし、本稿で取り上げる事例は、何を社交ダンスの舞踊（身体運用）あるいは音楽ととらえるのかが参加者間で一致しない例である。本稿での検討を通して、舞踊＝音楽研究に対して、ジャンルを相対化する視点を提示することを目指す。

本稿は、日本の社交ダンスにおいて筆者が出合ったある現実を出発点にしている。それは、踊り手と演奏家の交流のあり方についてである。具体的には、目の前で行われる演奏（生演奏）に触れ、嬉々としてフロアに飛び出していく踊り手がいる一方で、生演奏に不満をもらし、CD¹で踊ることを好む踊り手がいる現実であり、踊り手に合わせて演奏することに喜びを感じる演奏家がいる一方で、演奏に二の足を踏む演奏家がいる現実である。

筆者はこれらの現実に触れる中で、次のような疑問を抱くようになった。それは、生演奏に対してなぜ不満を抱くのか、それらの不満とは具体的にどのようなものか、という踊り手の視点に立脚した疑問と、踊り手に合わせて演奏することのどこに問題を感じているのか、という演奏家の視点に立った疑問である。というのも、これまでに筆者が聞き取りを行ってきた、戦前、戦後の社交ダンスを知る人たちからは、踊り手と演奏家の関係に関する比較的肯定的な語りが聞かれたからであり、踊り手の不満や演奏家のためらいは、ほとんど聞いたことがなかったからである。なぜ踊り手は生演奏に不満をもらすのか、なぜ演奏家は踊りの場での演奏に二の足を踏むのか。本稿ではこの問いについて考えていく。

実践・理論の両面において、舞踊と音楽は古くから互いに関係の深い領域としてとらえられてきた。舞踊のあるところに音楽があり、音楽のあるところに舞踊がある。このように、舞踊と音楽がともに同じ場で展開する様子は数々の民族誌に登場してきた。仮に「心に響く音楽が聞こえてきた時に自然と身体を揺らす」点、あるいは「踊り手と演奏家とともに同じ時空間を共有する」点に舞踊と音楽の不可分性を求めるのであれば、本稿で取り上げる社交ダンスはその不可分性が重視されてきた分野である²。しかし、現在の社交ダ

1 CD (Compact Disc) は、現実の社交ダンスの現場において広く使用されている音源のことを指すが、本稿ではそれ以外の機械音源 (PC 等) も含めた用語として使用する。

2 何をもちて舞踊と音楽が不可分であるのかについては議論の余地がある。本稿では、舞踊と音楽の不可分性を上記の2点、すなわち①身体運動の不随意性、②踊り手と演奏者の共在性に仮定して論を進めたい。

ンスを見るに、この意味での両者の不可分性を素直に承認することができない状況があることに気付く。それが先述の踊り手と演奏家の関係である。生演奏よりも CD を好む踊り手、踊り手よりも観客を求める演奏家。現在の日本の社交ダンスで見られる彼（彼女）らの姿を、不可分性の観点からどのように理解することができるのか。本稿で論じてみたいのはこの点である。

1-2 調査対象の概要

本稿で扱う社交ダンスは、幕末に西欧から紹介された男女2人1組の踊りを原型に、主にイギリスの影響の下に現在の形に標準化されてきたものである。社交ダンスはダンスホールやキャバレーのほか、教室でも行われるものとして日本に根付いてきた経緯を持つ。歴史的には、1920年代頃からダンスホールとともに社交ダンス教室が都市部で開設されたのがそ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ほか、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。生徒の多数層は50代～70代の中高年であり、その多くが女性である。教室では、各種イベント（発表会、パーティーなど）の開催や、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なども行っている。教師が生徒に対して提示する「目標」（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社交ダンスを披露する、②同じ教室に通う異性の生徒、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、競技会に出るサポートをする、③技術検定試験を受験し、技術的なランキングを上げるサポートをするという内容である。

本稿では、関東圏、関西圏と並んで社交ダンスが広く展開されてきた北海道を取り上げる。使用するデータは、2010年4月より筆者が継続的に行っている東京・大阪・北海道での調査のうち、主に北海道札幌市での資料を用いる³。そのうち、インタビュー資料として、踊り手（教師含）・演奏家の計10人の男女（40代～90代）への聞き取りデータを使用する。

以降では次のような構成をとる。2章では、近年の舞踊＝音楽研究の動向に依拠しながら、本稿の視角を明らかにする。3章では、社交ダンスというジャンルが整えられていく過程で進行した舞踊と音楽の関係の変化を、「完結系」という語に依拠しながら明らかにする。続く4章で、現実の踊り手にとっての音楽のあり方を検討し、5章では、演奏家にとっての舞踊のあり方を検討する。6章では、生演奏とCDの違いに焦点を絞りつつ、本

3 筆者は2006年11月から2010年3月までの間、札幌市内の社交ダンス教室で常勤の教師として勤務してきた。2010年4月以降は、非常勤の社交ダンス教師として活動しつつ調査活動を継続している。

稿の出発点となった「生演奏に不満をもらす踊り手と、生演奏に二の足を踏む演奏家」の関係について検討する。最終章となる7章では、舞踊＝音楽研究におけるジャンル形成過程の意義を述べ、本稿の結語とする。

2 舞踊と音楽への視角

2-1 「舞踊＝音楽」研究の機運

近年、舞踊と音楽を同時に扱う研究に注目が集まりつつある。この背景には、舞踊と音楽が不可分であるという事実に立ち返ることによって、現在の舞踊研究、音楽研究の限界を克服しようという意図がある。たとえば、人類学者の野澤豊一は、これまでの民族音楽学が「音 (sound)」の研究に特化するあまり、「音」が生み出される場で生じる現象（演奏者などの参加者の身体的動作を含み、この中に舞踊も含まれる）が捨象されてきた点を問題視している⁴ [野澤 2013]。

現在のように、舞踊と音楽の双方を視野に入れた研究の必要性が提起されるに先立ち、民族音楽者のアンソニー・シーガーは、舞踊と音楽をめぐる研究上の分離についてかつて次のように指摘していた。

もしもエジソンが1877年の時点で、音声レコーダーではなくビデオを発明していたら、私たちはきっと、動きの研究と音楽の研究を切り離してはいなかっただろう。

[Seeger 1994: 690]

シーガーの指摘は、音声と映像を記録する技術の進展状況の違いが舞踊の研究と音楽の研究を互いに独立したものに变えた、というものである。図1に即して説明すると次のようになるだろう。儀礼や祝祭など、元来「舞踊と音楽が入り混じった場」としか名付けられなかったような現象から、蓄音機の発明により、まず演奏や発話における音声のみが取り出されるようになった(図中①)。それに遅れて、映像記録技術が開発され、「舞踊」が取り出されるようになった(②)。その後、音楽は「音」に、踊りは「動き」に狭められていく(③)。結果として、音 (sound) に関する「音楽的」な側面の研究は音楽学に、身体の運動 (movement) に代表される「舞踊的」な側面の研究は舞踊学に受け持たれるようになった、というものである。これに対し、近年の舞踊＝音楽研究はシーガーの指摘する専門分化の過程をさかのぼる試みである(④)。

舞踊音楽学 (Choreomusicology) を提唱するムハンマド・アニス・ノールとケンドラ・ステプタットは、東南アジアの沿海地域に見られる舞踊と音楽が一体となった実践に注目している [Mohd Anis Md & Steputat eds. 2016]。2人は、舞踊と音楽を同時に扱ったそれまでの研究が最終的には舞踊、音楽いずれかの分析に特化しがちであった点を批判的に検討し、舞踊と音楽が混ざり合う実態をいかに既存の枠組みとは異なる形で分析することが

4 同様の立場からの研究に Small [1998]、スモール [2011]、Turino [2008]、トゥリノ [2015] がある。

できるのか、という課題に挑んでいる。

同様の立場に分類しうる研究に、スウェーデンのカップルダンスに焦点を当てた Eriksson & Nilsson [2010] や、イタリアのサルデーニャ島の伝統舞踊を音楽演奏との関係から分析した金光 [2008] がある。なかでも金光真理子は、調査地であるサルデーニャ島のラウネッダス舞踊を対象に、「音楽に合わせて踊る」という現地の人々の言葉に導かれながら、演奏者と踊り手の「どちらが主従ともいいがたい、互いに互いを参照しあう関係」[金光 2008: 19] を描き出している。

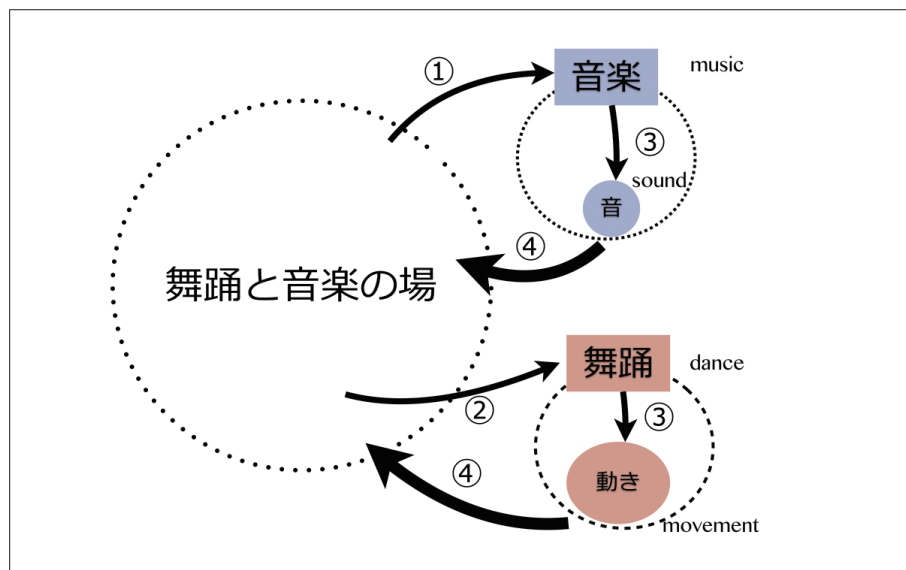


図1 舞踊と音楽をめぐる研究上の焦点の変化（筆者作成）

2-2 ジャンルを前提とした「舞踊＝音楽」関係

しかし、上に挙げた研究は、対象となる舞踊＝音楽のジャンルに対し、当該ジャンルの中で構築された舞踊と音楽の特定の組み合わせを前提にする傾向にある。たとえば、先述の金光 [2008] を例にとると、「これがラウネッダスの舞踊あるいは音楽である」ということを共有した者同士の関係に議論が設定されているように見える。つまり、その舞踊＝音楽がラウネッダスかどうかは分からないが、踊り手、演奏家双方が探り合いながら「ラウネッダスなるもの」に到達するというよりも、「私たちはラウネッダスを演奏する（あるいは踊る）」ということがあらかじめ共有されている事例として提示されているのである⁵。その意味で、参加者間でラウネッダスというジャンルの下に舞踊と音楽が一对一で対応した例だと言える。金光は対象をそのように設定したうえで、パフォーマンスを通し

⁵ 同様の例に、バリのケチャックを取り上げたケンドラ・ステプタットの研究がある [Stepputat 2016]。彼女は、ケチャックというジャンルの中で構築された音と身体運動の緊密な関わり合いを分析するために、「踊り手による意図せざる音」と「演奏家による意図せざる動き」を分析の対象から除外するという操作を行っている [Stepputat 2016: 31-32]。

て踊り手と演奏家が瞬間ごとに相互に参照し規定しあう関係に注目しているのである。

一方、本稿で取り上げる事例は、参加者内で、何を社交ダンスの舞踊（身体運用）あるいは音楽ととらえるのかにズレがある事例である。社交ダンスというジャンルをめぐって、踊り手と演奏家が互いに異なる認識を有する事例である。このような現実を読み解くために、筆者はジャンル内に構築された舞踊と音楽の緊密な関係を相対化する視点が重要だと考える。つまり、社交ダンスなるジャンルが形成されていく過程で、舞踊と音楽の関係がどのように変化し、その過程で参加者たちはどのような現実と直面したのかを見ることが重要だと筆者は考えている。「いわゆる舞踊と呼びうる実践」と「いわゆる音楽と呼びうる実践」という、緩やかな定義にまで考察の射程を広げることによって、現実の踊り手と演奏家にとっての社交ダンスの姿が見えてくると考えられるのである。

では、具体的に両者をどのような視点からとらえることが有効なのだろうか。そこで参照したいのが「拍 (beat)」である。「拍 (beat)」とは、音楽学者のカリン・エリクソンと民族舞踊学者のマッツ・ニルソンによって提案された概念である [Eriksson & Nilsson 2010: 263; Nilsson 2011: 143-146]。2人は、「拍」に対する舞踊サイド、音楽サイドからの至り方は対称的ではないこと、あるいは、踊り手、演奏家の立場によって、拍をはじめとする両者を架橋する概念の意味が微妙に異なること、という前置きをしつつ、舞踊と音楽が拍によって結びつくという視点の重要性を提起している。

本稿では、社交ダンスの現場で広く用いられている「カウント」を「拍 (beat)」の一例として、カウントを介した舞踊と音楽の関係に注目する。カウントとは拍節を指し、社交ダンスの現場では、動きと音楽を媒介するものとして、頻繁に用いられる用語である。

では、現在の日本の社交ダンスにおける舞踊と音楽の関係はどのような経緯で形成されてきたのだろうか。次章では、日本における社交ダンスの導入に大きな影響力を持ったイギリスに触れながら、社交ダンスというジャンルが形成されていく過程で舞踊と音楽がどのような関係になっていったのかを検討する。

3 社交ダンスにおける「舞踊＝音楽」関係の緊密化

3-1 イギリスを起源とす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・ブルースなど)を主な内容としている。いずれも男女2人1組(カップル)で踊ることが前提とされている。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。

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、日本を含め、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社交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。日本は世界的に見て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、現在でも社交ダンスの世界的な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⁶。

イギリスにとって外来の舞踊が、同国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「大英帝国舞踊教師協会 (Imperial Society of Teachers of Dancing; ISTD)」である⁷。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」することを行っている。

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（ベアドダンスやホーストロット）などの新しいダンスが流行していた。国内のダンスが活況に沸くのを横目に、舞踊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。自身が舞踊教師でもあり、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教師たちは、この混乱状況に秩序を与えるべく、1920 年頃からイギリス国内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⁸。その母体となったのが、ISTD であった。

ここでいう「標準化 (standardization)」とは、それまでのダンスが有していた即興性を排除することで、一定の訓練により誰でも踊れるようにすることが目指されたものである。具体的には、足の位置や回転量、タイミングなど、身体運用および音楽に関する技術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。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たとされ、男女の駆け引きを含む即興性の下に行われていたが、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。標準化の過程で生まれた共通の基準は「教科書」という形をとって、20 世紀前半にかけてヨーロッパ大陸、南北アメリカ大陸、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]。

6 たとえば、2015 年の同フェスティバルのプロ部門において、日本からの参加組数はボールルーム 77 組、ラテンアメリカン 90 組と、それぞれ、日本の次に多い参加国であるアメリカの 24 組、19 組を大きく引き離している [井上 2017: 232]。

7 「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」[ISTD 2004: 7] を目的に創設された。ボールルーム部門に関しては「バレエのように正確な技術を整えること」[ISTD 2004: 34] が目指されていた。

8 この間の経緯については Richardson [1946] に詳しい。

「教科書」に依拠したダンスは「ブックダンス (book dance)」⁹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特徴を持つ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。イギリスにおいて「世界標準」として加工され、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にも「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。それに対し、イギリス式の特徴である「教科書」は、いつ、どのタイミングで、どのステップをするのかについて明確な指示を踊り手に与えるのである¹⁰。

3-2 日本における社交ダンスの標準化

明治初期に日本に導入された社交ダンスは、近代日本の道徳規範との軋轢や第二次世界大戦後の法規制を背景に、現在に至るまで「正しい社交ダンス」として整備されてきた。その過程で社交ダンスは、群衆に紛れて各自が思い思いに踊る参加的なものから、競技会や発表会という公式の場において披露される作品的なものへ変化してきた。音楽との関係でいうと、「正しいタイミング」が規定されるようになる。それが「音楽のカウント化」である。多様な音楽を「カウント」に変換することで、音楽に身体を対応させる道を開くのである。一方で、音楽そのものに対しても「公定テンポ」が規定されるようになる。以下では、日本への導入時期までさかのぼりながら、社交ダンスにおける身体運用と音楽の関係史を素描してみたい。

048

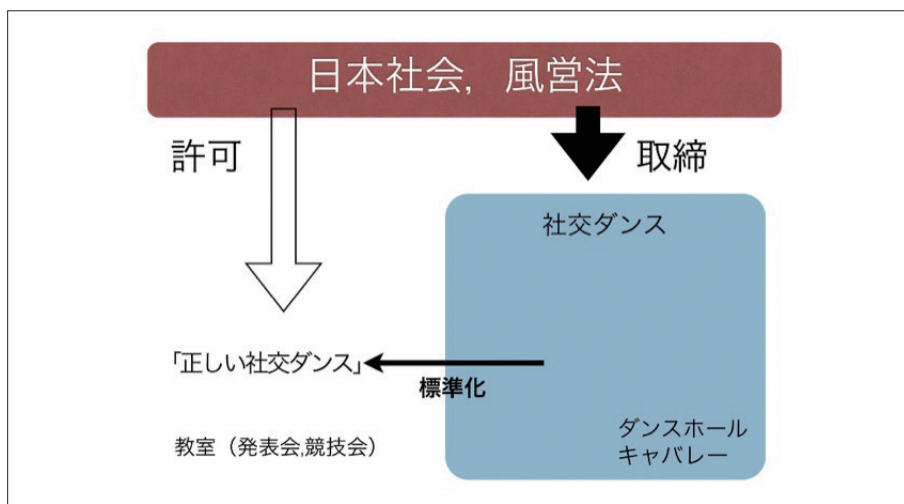


図2 日本における社交ダンスの位置付けの変化 (2015 年以前) (筆者作成)

9 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。

10 「教科書」という共通の基準の登場は、マニュアル化によるビジネスとしての社交ダンス業を可能にした [サヴィリヤーノ 1995: 301] だけでなく、舞踊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。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／正しくない」および「優れた／劣った」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。

日本に導入された社交ダンスは、「公の場で男女が身体を接触させる」という特性から、当初から社会的、法的規制の対象とされてきた。図2は、日本における社交ダンスの位置付けの変化を表したものである。戦前は男女間の身体接触への忌避¹¹から、そして、戦後はそれが明確な法規制として成文化されたことにより（風俗営業取締法）、社交ダンスは長らく規制の対象として日本に位置付けられてきた¹²。このような「不名誉」な位置付けに対する対抗運動が戦後から教師や愛好家を中心に展開されるようになる。その戦略として採用されたものが、競技会の開催や模範演技の披露といった、「作品」の提示を具体策とする「正しい社交ダンス」の発信であった〔井上 2016: 66-71〕。自らの行う社交ダンスを「正しい」ものとして整えていくために、社交ダンスは高度に体系化された技術を基礎として標準化されていくことになる。その際に参照されたものがイギリスからもたらされた「教科書」であった¹³。教師たちはこれらをもとに生徒への指導に努め、自身たちも「教科書」を書くことで日本における社交ダンスの標準化に尽力したのである。

標準化を経た「正しい社交ダンス」は規制の対象から外れ、「取り締りの対象」から「素敵な趣味」あるいは「健全なスポーツ」としてその位置付けを変化させてきた。そのひとつの画期となったのが、1998年の法改正による規制緩和である。国家公安委員会が指定する2団体¹⁴を窓口にして、指定団体が主催する講習を受けた教師による営業行為は風俗営業取締法の適用除外とされたのである。その一方で、指定団体を経由しない営業行為は依然として法規制の対象とされ続けてきた。「正しい」ものではない社交ダンスは、男女が密着して「ただ揺れる」だけに近い「かつての社交ダンス」として、ダンスホール（第4号営業）やキャバレー（第1号営業）で行われていたのである。

現在、2015年6月の法改正によって、社交ダンスの営業行為に関する風俗営業取締法に基づく規制は完全に撤廃されている¹⁵。社交ダンスが、少なくとも法のうえでは以前のように規制されるものではなくなった背景には、「正しい社交ダンス」を目指した標準化があったのである。では、この間、進められてきた日本における社交ダンスの標準化とは具体的にどのようなものだったのだろうか。

たとえば、図3に見られるような、細かな技術体系の整備が挙げられる。ダンス教室の教師は、「フットワーク」（足の床への着き方）や「足の位置」、「ライズ&フォール」（脚の上下運動）、「スウェイ」（身体の傾き）、「CBM（Contrary Body Movement）」（動く足の方角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項目に細分化された動きの規則を生徒に教えていく。ある音楽に対して、踊り手が各自の理解のみで対応するのではなく、共通のルー

11 たとえば、民俗学者の小寺融吉や、日本に社交ダンスを紹介した主要な人物の1人である加藤兵次郎らがこの点を指摘している〔小寺 1928: 51-53 ; James 1930: 560〕。

12 社会学者の永井良和はこの間の経緯を詳述している〔永井 1991〕。これは、幕末から1980年代後半までの間、日本が「異文化」としての社交ダンスをどのように受容したのかを描いた労作である。

13 代表的なものとして、*Theory and Technique of ballroom dancing* (Victor Silvester, 1933)、*Revised Technique of ballroom dance* (Alex Moore, 1948)、*Ballroom Technique* (Anthony Hurley, 1948) 等が挙げられる。

14 公益財団法人日本ボールルームダンス連盟 (Japan Ballroom Dance Federation; JBDF) と公益社団法人全日本ダンス協会連合会 (All Nippon Association of Dance; ANAD) である。

15 この間の経緯については井上〔2018b〕を参照されたい。

ルに基づいた理解の仕方が設定されることによって、「誰でも・誰とでも」同じように踊ることができることが目指されているのである。

ナチュラ ル ター ン
2 NATURAL TURN

ステップ*	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2 社交ダンスの「教科書」の例（ワルツの項目）
〔ISTD 大英帝国舞踊教師協会 2009: 11〕より）

「タイミング」に関して言えば、たとえば、教室ではある曲を聞き、その曲が社交ダンスのどの種目に相当するのか、おおよどどのように動きを合わせるのかを判断する方法である、「カウント¹⁶」（拍節）の取り方が教えられることが一般的である。どのような曲でも「カウントさえとれば、踊ることができる」ということを前提に、教師は生徒に音楽に対する身体運用の契機を伝えるのである。

このように、現在の社交ダンスでは「音楽に身体を合わせる」ことと「カウントをとる」ということが密接に結び付いている。たとえば、4分の3拍子の曲で、社交ダンスのワルツを踊れると教師たちに判断される曲であれば、ひとまず「1・2・3、1・2・3」の拍節に変換されることになる。そして、踊り手は音楽というよりも教師や自身の唱える「1・2・3、1・2・3」という「掛け声」を、身体を動かす際の重要な参照点と見なすのである。このことは、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とも言える。さらに言うならば、カウントという拍節に変換された音楽に舞踊（身体運用）を合わせており、どちらかというに従属していると言えるだろう¹⁷。「社交ダンス専用の音楽」に舞踊のあり方が規定されているということであり、「社交ダンス専用の

16 日本における代表的な教師団体のひとつである公益財団法人日本ボールルームダンス連盟（JBDF）によれば、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」と定義されている〔財団法人日本ボールルームダンス連盟編 2008: 21〕。
17 筆者は別稿で、カウントに依拠した踊りを「カテゴリー重視型舞踊（category-centered dancing）」、カウントではなく音楽そのものへ対応しようとする踊りのあり方を「音楽重視型舞踊（music-centered dancing）」と呼んでいる〔Inoue 2017: 161-162〕。

音楽」が規定する時間分節を逸脱したところに、舞踊を構想することが困難になったことを表しているのである¹⁸。

3-3 社交ダンス音楽の成立

一方で、音楽が舞踊のあり方に規定されてきた側面も指摘できる。たとえば、自身も踊り手であり、戦前から20世紀の終わりまで社交ダンスに関する評論活動を精力的に行ってきた川北長利は次のように指摘する。

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]

川北によれば、標準化によって細かに規定されたステップのあり方が、音楽を規定する方向に作用していたという。川北は、「標準ステップには一定のテンポが必要である」という踊り手側からの要請を受けて、音楽に「公定テンポ (fixed tempo)」が導入された点を指摘しているのである。

ここでいう「公定テンポ」とは、現在の社交ダンスを標準化したイギリスの大英帝国舞踊教師協会 (ISTD) の主導の下に整備されたものである。特に、1935年にISTDのチェアマンであったビクター・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ことが画期となっている¹⁹。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1曲の間で一定を保つものであり、同様に重視された一定のリズム・パターンの反復性ととも、踊り手が曲をカウント (拍節) に変換しやすくするための基礎となっているのである²⁰。

このように、音楽自体が「社交ダンス専用の身体運用」に対応する形で整備されていく過程は、音楽と呼ぶ多様な実践の中に「社交ダンス音楽」という特定のジャンルが確立されていく過程であったとも言えるだろう。戦後の社交ダンスを音楽の面から牽引した演奏家の1人、須藤久雄は、社交ダンス音楽について次のように述べている。

18 舞踊学者の松澤慶信は、コンテンポラリーダンスを例に、音楽の規定する時間分節に舞踊が従属しなければならなくなった様子を指して「動きの時間性が音楽の時間性に埋没してしまった」[松澤 2004: 81]と表現する。この点は現在の社交ダンスにも妥当する。

19 「公定テンポ」の策定以降、競技会での演奏でテンポを守れていないバンドに対して苦言が呈されることもあった [井上 2017: 229]。

20 このような音楽は、舞踊研究における「ミニマル・ミュージック」(短くパターン化された音の配列を反復させる音楽)に相当すると考えられる。

我々が演奏しているような音楽面とダンス面の両面から考えて演奏しているダンス音楽はつまらないとおっしゃる方も結構多いということは聞いています。演奏家の立場から個人的な見解を言わせていただけるなら、私は、音楽性の高い音楽が、必ずしもダンス音楽としてふさわしいとは思えないんですよ。ラテンバンドの前で、私達のサンバを演奏したら、「これはサンバじゃない」ということになると思うし、タンゴバンドの前で私達のタンゴを演奏したら、「これはタンゴじゃない、マーチだ」ということになると思うんですが、社交ダンスのタンゴはマーチですからね。そういうことは、すでに承知の上で、我々は「ダンス音楽」を演奏しているわけなんです。そうはいっても、メンバーの方にも、プレイヤーというプライドもありますから、その辺の匙加減は難しいところですね。

[須藤 1996: 12] (下線は筆者による)

この言葉から分かるのは、次の3点である。1点目は下線を付したように、音楽には社交ダンスを踊るのにふさわしい音楽とそうではない音楽があり、「音楽性が高い」とされる音楽は後者に属する可能性が高い、という考えが表明されている点である。

2点目は、社交ダンスでいう「サンバ」や「タンゴ」は、社交ダンスの外部で使用されるサンバやタンゴとは別物である、という点である。これは、「社交ダンスを踊るのにふさわしい音楽とはどのようなものか」という1点目の問いに関わる。須藤の言葉からは、タンゴが社交ダンスを踊るのにふさわしい音楽となるために、タンゴが「マーチ」に変換される必要があったと示唆される。「マーチ」とは行進曲のことであり、「1・2・1・2」といった一定のリズム・パターンの反復および一定のテンポによって構成されるものである。アルゼンチンタンゴののびやかなメロディーやテンポの変化が「マーチ」として再構成されることによって、社交ダンスを踊るのにふさわしい音楽（社交ダンス音楽）に生まれ変わるのである。

3点目は、標準化を「新たな音楽ジャンルの誕生」として肯定的に評価する演奏家の姿である。「社交ダンス音楽＝舞踊への対応を前提にして成立する音楽の一ジャンル」という解釈を演奏者自身が行っているのである²¹。その一方で「プレイヤーというプライド」という言葉において意識されているのは、社交ダンス音楽の演奏が演奏家にとって一種の不満の種になっている状況である。自らの気分の赴くままに自身の腕前を披露することが抑制され、一定のテンポでかつ社交ダンスにふさわしい曲目を演奏することを要求されているということは、演奏家にとって制約の役割を果たすからである。

ここまで、社交ダンスの標準化に伴って「社交ダンス専用の身体運用」および「社交ダンス専用の音楽」（社交ダンス音楽）が整えられていく過程を見てきた。これは、原理的には無限にあり得る舞踊と音楽の組み合わせが、社交ダンスというジャンルの下にひとつ

21 ここまで明確な表現ではないが、筆者の調査協力者（演奏家）の多くも同様の見解を示している。つまり、社交ダンス用に演奏するのであれば、カウントを明確にしなければならない、という見解である。この点は第5章で取り上げる。

の完結系として整備されていく過程であった。ここでいう完結系とは、ある特定のジャンルにおける舞踊（身体運用）と音楽が一对一に対応した状況を指す（図4）。踊り手は、足の運び方などに代表される「社交ダンス専用の身体運用」に依拠しつつ、「社交ダンス専用の音楽」（社交ダンス音楽）にカウントを介して対応し、演奏家は、社交ダンス音楽の規定するところの一定のリズム・パターンの反復および不変のテンポを重視した奏法に依拠しつつ、「社交ダンス専用の身体運用」に対して同じくカウントを介して対応するのである。

付け加えるならば、日本の社交ダンスにおける舞踊と音楽は、カウント（拍節）を介する形で緊密な関係に整備されてきたのであり、それは、舞踊と音楽の不可分性が人為的に作り出されていく過程でもあったと言える。両者の不可分性は、現在、教師や彼らに教えを受けた愛好家、社交ダンス音楽の演奏家らに支持され、再生産されているのである。

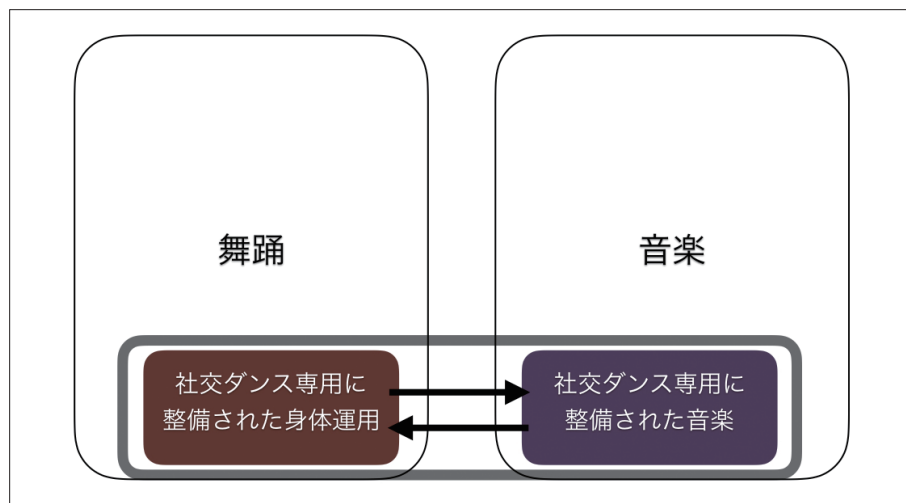


図4 整備された社交ダンスの完結系（筆者作成）

4 踊り手にとっての音楽

前章までの検討を踏まえ、本章では舞踊と音楽の関係が緊密になる中で、現実の踊り手が自身の身体運用および音楽とどのような関係を結んでいるのかを取り上げる。具体的には、先述の完結系に対して異なる対応をとる2つの事例を検討する。

4-1 完結系の再生産

（事例1）社交ダンス音楽を好む踊り手

吉森さん²²は札幌市内のダンス教室に通う60代の女性である。知人の紹介で、10年前

22 本章以降の人名は全て仮名である。

から教室に通っている。「きちんと習いたい」と思っているのに、教室以外では踊りに行くことはめったにない（ダンスホールやカラオケパブなど）。最近の悩みは、ステップを覚えられないことと、「音楽がとれない」ことである。特に音楽に関しては、曲を聞いても「カウントがとれない」ことが気にかかっている。10年も教室に通っているのに、という思いもある。

教室の先生からは「ここが1だよ」というように、カウントを探すことを教えてもらってはいる。カウントをとる練習になるのは、ダンスのCDである。先日、教室で聞いた「カウントだけが吹き込まれたCD」も役に立った気がする。

吉森さんのような踊り手は、現在の日本の社交ダンス教室に通う生徒の典型例である。その特徴は、「音楽をとる」ということと「カウントをとる」ということを同義にとらえている点である。社交ダンスを踊るために行う「音楽をとる」という作業が、「メロディーに合わせて身体を動かす」や「構成に応じて動きを変化させる」等ではなく、「カウントをとる」こととして理解されているのである。

関連して重要な点は、教室において使用される音楽が「社交ダンス専用の音楽」（社交ダンス音楽）であるという点である。教室では、多様な音楽に対して「社交ダンス専用の身体運用」で対応する方法が提示されるというよりも、音楽自体も「専用」となり、教師と生徒らによって前提とされているという現実である。

次に見る事例は、これとは逆に、社交ダンスの完結系からの逸脱を志向する例である。

4-2 完結系からの逸脱

（事例2）「音楽を踊る」踊り手

橋本さん（60代²³、男性）・中島さん（60代、女性）は、札幌市内でペアとして踊る愛好家である。2006年からパートナーシップを組んでいる。橋本さんは、1974年（29歳）に名古屋のカルチャーセンターで社交ダンスを開始した。1986年（41歳）に札幌に転勤になり、以来、札幌を拠点にして社交ダンスを続けている。中島さんは、東京出身であり、1997年頃（49歳頃）に札幌に移った。社交ダンスは引越を機に開始した。

2人は競技会や発表会に出るといったことには関心がなく、週に2回から3回程度、ダンスホールやカラオケパブに出入りしてい



写真1 カラオケの歌で社交ダンスを踊る橋本さんと中島さん
(2012年12月6日、札幌、筆者撮影)

23 年齢は聞き取り時点のものである。ほかの事例も同様。

る。ある時から、それまでの踊り方（社交ダンス専用の）に「つまらなさ」を覚え、それ以降、自分たちの望むような踊りを実践するようになる。橋本さんは、競技会や発表会で踊られる社交ダンスを「曲に合っていない」と指摘し、それに対して自分たちは「音楽を踊る」ことを追求したいと考えている。

2人の踊りの特徴は次の2点に集約できる²⁴。1点目は、社交ダンス音楽をカウント（拍節）にとらわれなくて踊るという点である。換言すると、「カウント」を数ある参照項のひとつとして相対化する試みである（図5中の①）²⁵。そもそも社交ダンス音楽とは、社交ダンス専用に使われた音楽であり、その特徴のひとつがテンポの不変性であった。2人は「社交ダンス専用の身体運用」（2人1組で踊る）に依拠しつつも、「社交ダンス専用の音楽」（社交ダンス音楽）に対して、「カウント」以外の経路から舞踊を展開しようとしているのである。橋本さんは自分たちの踊りを即興的な「ジャズ」にたとえ、テンポの変異性、舞踊の非再現性を社交ダンスの醍醐味として肯定的にとらえている。

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。

（橋本さん、60代、2012年10月25日）

社交ダンスを踊るうえで「音楽に合う」ことを考える時、「カウントを正しくとる」ということは数ある対応のうちのひとつに過ぎない。カウント以外にもメロディーや歌詞、演奏家の気分、歌い手の情熱、楽曲にまつわる背景の物語、自身の思い出など、いくつもの要素を想起する中で舞踊が展開されるからである。このように、踊り手と音楽との関係のあり方を複数の経路からとらえることを2人は意識的に行っているのである。

2点目は、社交ダンス音楽ではない音楽を2人1組で踊る、という点である。これは、「社交ダンス専用の身体運用」に依拠しつつ、「社交ダンス専用で整備されていない音楽」（社交ダンス音楽ではない音楽）を踊ろうという試みである（図5中の②）。橋本さんは「社交ダンス専用の音楽」（社交ダンス音楽）もそうではない音楽も含めて、全ての音楽を自身の舞踊の対象と見なしたうえで次のように語っている。

踊れない音楽はない。僕は音楽を踊っている。だから、演奏する人が下手だったら、僕も下手に踊る。うまくれば、それに合わせてうまく踊る。

（橋本さん 60代、2012年10月25日）

たとえば、カラオケの歌に合わせて踊るということを2人は意識的に行うのだが、カラ

24 詳細な分析は筆者の別稿を参照のこと [井上 2018a]。

25 矢印を点線で表しているのは、カウントに「依拠しないで」踊ることを示すためである。社交ダンス専用の身体運用の一部である「男女2人1組」という形式に依拠している点で、矢印は完結系から出発しているのだが、「カウント」に依拠していないという点から、実線ではなく点線として表記した。

オケの歌で歌われる音楽は社交ダンス音楽ではない場合がほとんどである。仮にそれが社交ダンス音楽であったとしても、歌手の個性によってテンポの不変性あるいは均等な時間間隔で打たれるアクセントがかき消される場合が多い。2人はこのような側面を楽しむ意味でも積極的にカラオケの歌で踊るのである（写真1）。

図5に即して言うならば、2人は舞踊と音楽の完結系からの逸脱を志向していると言える。しかし、このような踊りのあり方は、周囲から極めて厳しい目で見られる。完結系を前提とする教師や愛好家、演奏家たちから、「正しくない」という目で見られてしまうのである²⁶。

ここで改めて次のことを考えてみたい。なぜ、社交ダンスというジャンルの整備が進み、舞踊＝音楽関係が緊密になることが参加者にとって問題だととらえられているのだろうか。そのひとつの理由として、かつての社交ダンスにおける舞踊＝音楽関係の緊密性が現在よりも緩やかだったという事実がある。「男女が組んで踊る」あるいは「場に合った曲を演奏する」以外には取り立てて依拠すべき細かな規定がなく、あったとしても、それが参加者全員が知っておくべき規範として機能するような状況はほとんど見られなかったという点である。時代が下るにつれて、踊り手は曲の中にカウントを探すようになり、演奏家もカウントを強調した演奏を行うようになっていったのである。

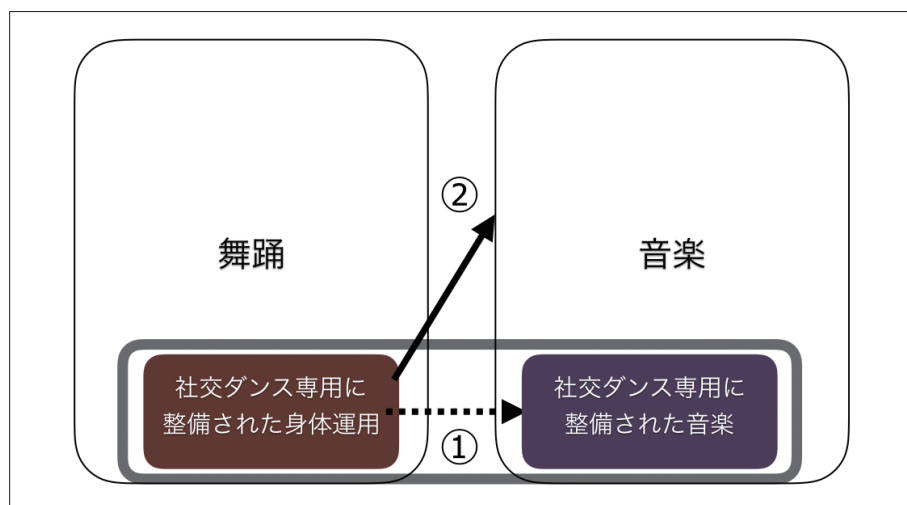


図5 完結系からの逸脱（筆者作成）

26 「白い目で見られる」ことはよくあることであり、慣れているという（中島さん、60代、2015年8月25日）。それだけでなく、直接「苦情」を訴えてくる人もたまにいう。たとえば、2人が参加したあるダンスパーティーにおいて、いつものように2人が「音楽を踊って」いたところ、ある初老の男性から「ふざけてやるな（踊るな）」という旨のことを強い口調で言われたと言う（中島さん、60代、2015年8月25日）。

5 演奏家にとっての舞踊

本章では舞踊と音楽の関係が緊密になる中で、現実の演奏家が自身の音楽および踊り手の身体運用のあり方とどのような関係を結んでいるのかを取り上げる。具体的には、先述の完結系に対して異なる対応をとる3つの事例を検討する。

5-1 完結系を志向する演奏家

(事例3) 踊り手をめがけた演奏

宮森さんは、札幌で社交ダンスの踊り手を相手にした音楽バンドを主宰している。30代の頃から開始し、90歳になる現在（2017年）もバンドのリーダーとして活動している。30代の頃（1957年～1967年）、公務員として勤務するかたわら、時間のある時には、勉強のためにプロのバンドの一員として活動していた。当時は職場ぐるみのダンスパーティーが頻繁に行われており、そこでの演奏も依頼されることが多かった。プロのダンスバンドに依頼することもあったが、当時の上司の言うところでは、そういう人たちは「品質に欠ける〔品位に欠ける〕」ということで、だったら身内（職員）で音楽をやる人達に演奏してもらおうということと言われた。

当時の札幌はキャバレーやダンスホールが盛況であり、ダンスホールやキャバレーで演奏する専属の演奏家や歌手が多くいた。宮森さんは、セミプロのギタリストとしてバンドに参加していた。宮森さんのほかにも、自治体職員等の演奏家もいたという。

その後、1967年に現在のバンドを結成し、多くのダンスパーティーで演奏を行ってきた。この間、札幌のダンス教室の先生達に演奏についての助言を受けてきたが、なかでも記憶に残るのが「テンポ」についてであった。教室の先生達からは、演奏が早過ぎないように、あるいは、テンポが変わらないようにという意見があった。

2007年には、福祉施設での演奏を主としたボランティア団体に組織変更している。現在はダンスパーティーでの演奏の依頼は少なく、コンサート形式での活動が主である。

現在のメンバーの総数は24名であり、依頼のたびにバンドを編成することで対応している（写真2）。



写真2 ダンスパーティーで演奏をする宮森さんたち
(2013年10月26日、筆者撮影)

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〕。なかでも繁華街であるススキノでは1960年代、多くの演奏家がバンドを組み、クラブやキャバレーでの

演奏の仕事は掛け持ちし、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というのが主流であった。

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」するということが行われていたという。

宮森さんが演奏活動を続けてきた中で、教師たちから、曲の指定や演奏時間の長さについて指摘されたこともあったという。宮森さんは、その時々流行していた曲を、社交ダンスを踊るのに適したものに編曲することで演奏曲のレパートリーを増やしていった。その際に最も心を砕いたのが、リズムであった。踊り手に合わせて演奏することについて、宮森さんは次のように語っている。

〔その当時〕はやっていた曲が、タンゴっぽいな、と思っても、踊る人からすればリズムがはっきり聞こえてこないと踊れないでしょ。良い曲なんだけどなんか踊りづらいな、とならないように、演奏の時にアクセントを強く入れるように編曲することはよくありました。

（宮森さん、90 代、男性、2017 年 4 月 23 日）

ここに表れているのは、社交ダンスを踊る人たちにとってリズムが重要である、という前提である。自分たちの演奏に合わせて踊ってもらうためには、元の音楽をリズムが強調された音楽に加工する必要がある、という前提がここから読み取ることができる。ここでいう「リズム」とは、本稿で言うところの「カウント」に近い。

同様の例は他にも挙げることができる。たとえば、札幌市内で音楽教室を主宰し、踊る人に向けた演奏活動を行う山内さんは次のように語る。

当時〔2000 年代初頭〕、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。そして、お客さんは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〕。

（山内さん、50 代、女性、2014 年 6 月 4 日）

山内さんは、前任者の不足点をテンポと曲の長さ、アクセントに関する踊り手への配慮

の欠如と見定め、これらの点を改良したことで踊り手の満足を引き出すことができたと述べている。端的に言うならば、山内さんは自身の演奏を社交ダンス音楽に一致させようとしたのである。宮森さんと同様に、山内さんの例にも見られるのは、「社交ダンス専用の音楽」に依拠した演奏を「社交ダンス専用の身体運用」を行う踊り手に向けて提示しようとしている点である。具体的には、音楽を、カウントを強調したものに編曲することによって、踊り手が踊りやすくなることが目指されていたのである。

山内さんの語りから見出せるさらに重要な点は、CD に対して生演奏の優越性を強調している点である。CD が音源である時には踊り手は「無味乾燥な感じ」で踊りに向かうのに対し、音源が生演奏の場合には、踊り手は嬉々としてフロアに飛び出していくということが強調されている。CD も生演奏もどちらも社交ダンス音楽を発信しているにも関わらず、前者よりも後者の方が踊り手からは歓迎されると、山内さんは言うのである。

この点は次章での議論にも通じる極めて重要な点である。というのも、「いわゆる音楽と呼びうる実践」の中に「社交ダンス専用の音楽」（社交ダンス音楽）が作り出されてきた過程において、その発信源としての CD（機械）および生演奏（人間）の違いが、参加者にとっての舞踊と音楽の不可分性のあり方に大きく影響を及ぼすからである。

社交ダンス音楽とは、一定のリズム・パターンの反復性およびテンポの不変性を大きな特徴として成立した音楽である。このような特徴を持つ社交ダンス音楽を、より「正確」に提供するのには、生演奏（人間）よりも CD（機械）が得意とするところである。仮に踊り手が音楽に対して「正確」であることを求めるのであれば、音源には CD（機械）が選ばれるはずであり、踊り手にとっての舞踊と音楽の不可分性は CD（機械）に基礎付けられることになる。この場合、舞踊と音楽の不可分性は、社交ダンスの完結系として極めて強固なものとなる。なぜなら、CD とは社交ダンス音楽を最も「正確」に提供するものだからであり、身体を対応させるうえで、誰が行ったとしても同じ動きを再現しうるものだからである。つまり、「社交ダンス専用の身体運用」と「社交ダンス専用の音楽」（社交ダンス音楽）が一对一で対応すると言い得るからである。

逆に、踊り手が生演奏を求めるのであれば、彼らにとっての舞踊と音楽の不可分性とは、CD（機械）よりも相対的に緩慢な規定による社交ダンス音楽を一方の極に持つ系として説明することができる。つまり、演奏される音楽が仮に社交ダンス音楽であったとしても、人間がその場で演奏するがゆえに、リズム・パターンの反復性やテンポの不変性が破られることがあるからである。この場合、踊り手にとっての音楽は、「社交ダンス専用の音楽」（社交ダンス音楽）から逸脱する可能性を常に有した流動的なものとしてとらえられ、演奏家にとっての舞踊は、自身の提供する社交ダンス音楽に対する肯定と否定のどちらかを備えたものとしてとらえられる。舞踊と音楽の不可分性は、社交ダンスの完結系から逸脱する部分も含めたより広範なものとなるのである。

この点について、山内さんは次のように語っている。

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。間違ふところというか。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。

(山内さん、50代、女性、2014年4月3日)

生演奏の場においては、踊り手、演奏家双方が社交ダンスの完結系に依拠しようとするのだが、演奏者側の「とちる」部分がそこに加わることによって、舞踊と音楽の不可分性は完結系を含むより広範な系となるのである。

CDに対する生演奏の優越とは社交ダンス音楽内部の差違である。しかし、山内さんの語りとは対照的に、現在の日本の社交ダンスにおいては、生演奏よりもCDの方が好まれる傾向にある。6章でも述べるが、現在の社交ダンスでは生演奏の場は減少しつつあるのである。

5-2 完結系の外部にいる演奏家

上に見たように踊り手に「歩み寄る」演奏家がいる一方で、踊り手に対する演奏をためらう人たちもいる。たとえば次のような事例である。

(事例4) 踊り手に歓迎されない演奏

田尻さんは、ダンス歴が40年を越える80代の男性である。若い頃から、札幌と小樽のダンスの教師たちととも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、田尻さんにとっての若い頃の社交ダンスと言えば、必ずと言ってよいほど生演奏だったという。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。

踊り手に合わせて演奏するバンドに所属する田尻さんは、自身も踊り手であるために、参加者を満足させる自信があったという。しかし、自分の望むような現実に至らない不満がここには表れている。現状に対して田尻さんは次のように語る。

演奏しても人が踊らないんです。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」という苦情が来しました。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」という雰囲気さえありました。

(田尻さん、80代、男性、2012年3月6日)

ここから言えるのは、演奏家自身が社交ダンス音楽を志向したとしても、その音楽が必ずしも踊り手から歓迎されるわけではないということである。音楽を提供する側は録音さ

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。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曲の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たちよりも、「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たちの方が圧倒的に多いという印象を筆者は持った²⁷。自身の演奏を社交ダンス音楽に一致させようという試みが、必ずしも踊り手の満足には結び付かないという事実がここには表れている。

ここに見られる踊り手の不満の背景には、テンポが一定の音楽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現在の社交ダンスの前提とされており、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のである。しかし、演奏家自身が社交ダンス音楽に近付こうとしても、不可避免的に生じる「揺れ」を踊り手が許容できなかった可能性も否定できない²⁸。この事例は、完結系を志向してはいるのだが踊り手から歓迎されなかった演奏家の例である。次に見る事例は、社交ダンス音楽に依拠した演奏を自ら逸脱したところに舞踊を展開させようと試みる演奏家の例である。

（事例5）社交ダンス音楽から距離をとる演奏家

40代前半の川崎さんは、札幌市内で音楽活動をしている。多くの場合は、自身の所属するバンドのコンサートを市内のライブハウスで行うのだが、これまでに何度か社交ダンスのダンスパーティーに「アルバイト」で出演したことがある。そこでの経験を振り返るに、あまり良い思い出がないという。主催者からの「テンポは一定に」、「曲はワンコーラスで切り上げる」、「懐メロを演奏する」などといった要求のひとつひとつが「おもしろくなかった」という。

川崎さんは社交ダンスのパーティーでの経験のうち、特にテンポの不変性について次のように振り返る。

中核のリズムはあったっていいんだよ。でも、きまじめにそればかり守ったって何が楽しいんだろって思う。「ジャパニーズマシン」〔機械のように正確にリズムを刻む〕って呼ばれて海外だと馬鹿にされてるよ。ロックンロールっていう言葉があるじゃない？ずっとおんなじテンポで演奏してたら、ロールしていかないよね。

（川崎さん、40代、男性、2013年1月16日）

27 札幌市内の老舗呉服店の主催するダンスパーティーに筆者が参加した時、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（市内のホテルにて開催された300人規模のパーティー）。そこに参加した社交ダンス教師の1人（40代、男性）は、生演奏でのカウントのとりづらさ、来客の「揺れなさ」に不満をもらしていた（2014年12月18日）。

28 この意味で、事例2で取り上げた橋本・中島組はやはり少数派なのである。

川崎さんは自身のバンドのコンサートで、客が「ノる」ことに大きな喜びを感じている。自身の演奏に合わせて、客が手拍子をしたり、身体を揺らしたり、声をあげたりすることがコンサートの目指すところだと明言している。しかし、それはあくまで「自分（川崎さん）の好きなように」演奏したうえでのことであるという。客がノリやすいようにテンポなどの演奏の仕方を工夫するというよりも、自分たちが心地良いと感じる演奏に客が「ついてくる」ことを目指しているという。

ここからは、次の点が示唆される。それは、(技術的な意味での)「踊れる」ということと「踊りたくなる」ということの関係である。川崎さんが自身のコンサートで目指す「客のノリ」は、客自身の「踊りたくなる」気分を契機としている。これは特別な訓練を必要としない、誰にでも開かれたものである。演奏に身体を対応させる明確な形式が規定されているわけではない。客自身が演奏に誘発される形で踊りたくなった時に、各自が「自分の好きなように」身体を対応させるということが「ノリ」の中身である。この意味で「踊れるかどうか」は客自身に依存するのである。

一方、現在の社交ダンスの場合、「踊れる」ということが前提にある。どの順番、どのタイミングで、どちらの足をどのように床に接地させるのかなどといった身体運用の規定に加え、標準テンポといった音楽上の規定に依拠することが「踊れる」ことだとされている。規定に依拠しないままに各人が自身の気分に応じて身体を対応させることは、社交ダンスを踊れているということにはならないのである。つまり、コンサートにおける客のノリと異なり、「踊れるかどうか」は、客自身ではなく身体運用や音楽に関する規定に依存するのである。

このことは、舞踊と音楽の不可分性の観点に照らすとより興味深い。特に、「心に響く音楽が聞こえてきた時に自然と身体を揺らす」点（身体運動の不随意性）に鑑みると、「踊り」、すなわち「社交ダンス専用の身体運用」が先にあつて、それにふさわしい音楽（社交ダンス音楽）が用意される、という構図の中には「自然と身体を揺らす」（つまり、ノリ）の介在する余地がないのである。

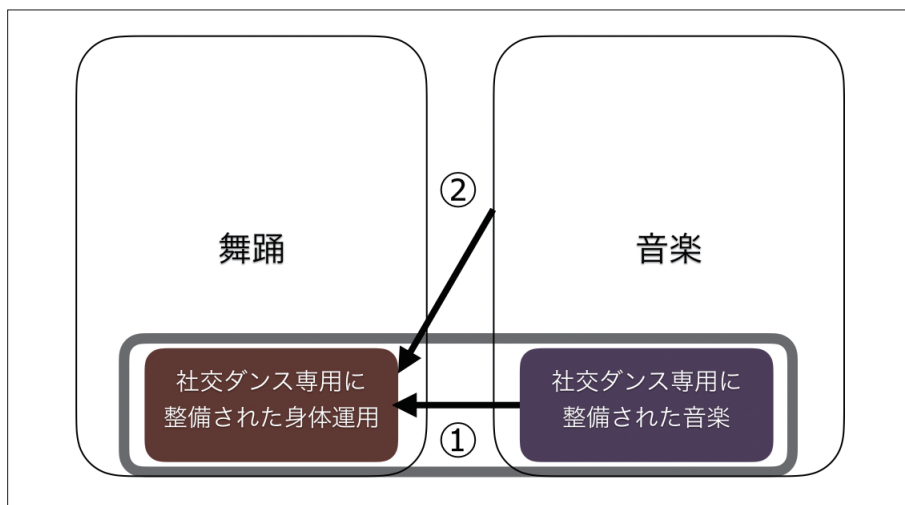


図6 演奏家による舞踊への接近（筆者作成）

以下では、前章同様に図に即して事例を整理する。

事例3の宮森さんや山内さんたちは、「社交ダンス専用の音楽」（社交ダンス音楽）に依拠しながら、「社交ダンス専用の身体運用」を採用する人々に向けて演奏していた。これは、図6中の①として表現することができる。そして、山内さんの語りにもあったように、「社交ダンス専用の音楽」（社交ダンス音楽）にはCDと生演奏という異なる2種類の音源がある。一方、事例4で見た田尻さんの取組も、図6中の①として位置付けられるのだが、その試みが成功しなかった例である。ただし、ここで注意しなければならないのは、田尻さんの演奏が社交ダンス音楽として「不正確」であったために踊り手たちに歓迎されなかったというだけではなく、仮に社交ダンス音楽の規定（一定のリズム・パターンの反復性、テンポの不変性）に忠実に演奏したとしても、事例2に示したように、社交ダンス音楽であるがゆえに踊り手から歓迎されない場合もあるということである。

最後に見た事例5では、社交ダンス音楽ではない音楽のあり方をもって、踊り手の参加が目指されていた。その背後には、社交ダンス音楽の規定を制約だととらえる意識があった。自分の思うように演奏することが第一に優先されるべきことであり、そのうえで聞いている人の気分が高揚し踊ってくれるのであれば嬉しい、という態度である。これは、「社交ダンス専用の音楽」（社交ダンス音楽）ではないところに自身の演奏の基盤を置き、そのうえで、（社交ダンスを）踊ってくれる人にも向けて演奏を行うという点で図6中の②に相当する。

ここまで、社交ダンスの完結系という舞踊＝音楽関係の整備を背景に、現実の踊り手と演奏家が舞踊あるいは音楽をどのようにとらえているのかを検討してきた。以下では、本稿の出発点となった「生演奏に不満をもらす踊り手と、生演奏に二の足を踏む演奏家」の関係に立ち返って議論を進めたい。

063

6 「踊り手にとっての音楽」と「演奏家にとっての踊り」

「社交ダンス専用の身体運用」と「社交ダンス専用の音楽」（社交ダンス音楽）の関係が緊密になるにつれて、社交ダンスの完結系はより強固なものとなった。演奏家に注目するならば、演奏家は社交ダンス音楽が要求する、一定のリズム・パターンの反復および不変のテンポ（他にも選曲）を重視して演奏するようになった。しかし、事例2（4章）と事例4（5章）で見たように、次のような、相反する2つの方向で生演奏が必要とされなくなる状況が生まれている。

ひとつは、事例2に見たように、社交ダンス音楽であるがゆえに踊り手から歓迎されないという方向である。この方向に照らすと、演奏者が社交ダンス音楽の規定に対して忠実になればなるほど踊り手から歓迎されなくなるということになる。いまひとつの方向は、事例4で見たように、社交ダンスとして「不正確」であるために歓迎されないというものである。生身の人間が演奏するために、社交ダンス音楽として「正しい」演奏を再現しきれないという状況が起こりうる。つまり、常に一定のリズム・パターンを反復し、不変のテンポを維持するということが、必ずしも演奏中に維持されるとは限らないということである。

ある。この点を指して、踊り手から歓迎されないことがあるのである²⁹。

このように、生演奏が歓迎されない状況が生まれ、現実にも生演奏での社交ダンスの場がその姿を消しつつある現状において、より注意を払うべきは後者である。というのも、現実に見られる生演奏への不満のほとんどが、演奏が社交ダンス音楽として「不正確」であるという点に向けられているからである。以下では、特にこの点から現在の生演奏が置かれた状況について検討する。

6-1 演奏家を求めない踊り手と諦念を抱く演奏家

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ほか、CDなど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は現状について次のように語る。

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。

(小竹さん、60代、男性、2015年11月30日)

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。

(松尾さん、70代、男性、2015年4月24日)

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。「マンボ」や「ジルバ」といった踊りは、社交ダンスの中でも気軽に踊られるものであるのだが、そればかりでは現在の踊り手は飽きてしまう。多くの踊り手の目当ては、ワルツやタンゴ、ルンバといった社交ダンスの定番種目である。小竹さんの声には、踊りの場において生演奏が担える部分が、マンボやジルバといった「余興」的な部分に追いやられ、ワルツやタンゴといった定番の種目は、CDに担われるようになってしまったことに対する悲哀が込められている。

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、生演奏を毎晩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ることになっ

29 他にも、事例1で見たように、バンドの選曲によっても歓迎されない場合もある。

た。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³⁰。

松尾さんは、現在もバンド活動を続けている。サクソ奏者であり、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³¹。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など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、「作品」としての社交ダンス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ことが多い。あらかじめ編集を済ませ、録音した音楽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、練習と同じ音楽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、音源が生演奏になると、仮にリハーサル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、演奏できる音楽が質、量ともに、現在の踊り手の要求に合致していない点である。現在の踊り手は、年々打ち出される社交ダンス用の新しい音楽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」の曲に偏りがちである。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、2014年12月23日)と言うように、生演奏ではテンポが速い曲が多く、参加者の踊りは社交ダンスの中の「ジルバ」という種目に偏りがちになる。また、1曲の長さが、ダンスホールなどで流れる長さ(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踊り手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、踊り手は生演奏に困惑するのである。

このように、教師にとって、生演奏は社交ダンスの完結系から逸脱するものととらえら

30 バンドリーダー(サクソ奏者)である松尾さんは、「箱物(キャバレー・ダンスホール)」の減少が決定打となって、ダンスバンドが「絶滅」したと述べていた(松尾さん、70代、男性、2015年5月1日)。

31 この状況に対して北海道のある教師団体は、生演奏による社交ダンスの場を2016年より年1回実施している。そこでのキャッチフレーズは「昭和の時代へタイムスリップ」であった(2016年8月28日)。それほどまでに生演奏の場が「非日常化」しているということがこの言葉には表れている。

れる場合があるのである。このことは、事例4でも見たように、仮に演奏家自身が社交ダンス音楽を志向したとしても起こりうる事態である。

6-2 「作品」としての社交ダンス

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ある一定の期待は持っているものの、教室を経由した人ほどその期待度は低くなっているように思われる。3章で見たように、日本における社交ダンスは「正しい社交ダンス」として標準化が進められ、その内実は競技会の開催や模範演技の披露という「作品」の提示を志向したものであった。現在、生演奏がかつてほど歓迎されなくなったのは、「作品」の制作という文脈で社交ダンスを踊る人ほど、音源の質（リズム・パターンの反復性、テンポの不変性）が「いつも同じ」でないことを嫌う傾向があるからだと考えられる。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であって、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に積極的に身体を対応させていくような即興的な対応はここでは排除され、「いつも同じ」であることが肯定的に評価されるのである。この意味で、「いつも同じ」音源をあらかじめ用意した踊り手は、生身の人間が提供する音楽に対して、瞬間ごとに身体を対応させていく作業から解放されていると言える。

当然ながら、踊り手も演奏家も作品制作の文脈にいる中で、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角性を修正し、対応に移していくことは、現在の社交ダンスではほとんど見られない。

なぜなら、作品制作の文脈では、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、作品制作的な文脈の外に一步出てみると、「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越える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」が出来上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「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、「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機械音源への代替であった。演奏のたびに、その質に変化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、社交ダンス音楽を「正確」に再現するCDが求められるようになっていっているのである。その結果、いつでも

どこでも同じ質の音楽に慣れた踊り手は、たまに出合う生演奏を「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、音楽を提供する者（息遣いや気分など）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、音楽に対して耳をすます労力が免除されるのである。

ここまですると、生演奏に不満をもらす踊り手と、生演奏に二の足を踏む演奏家の関係は次のように説明することができる。すなわち、社交ダンスの完結系が形成されることによって、踊り手と演奏家の関係が「良好」になるというよりも、踊り手が社交ダンス音楽そのものを忌避するようになり、社交ダンス音楽であったとしても、より「正確」なCDが好まれるようになった。一方、演奏家は自身の演奏（社交ダンス音楽）によって踊り手を喜ばせることができなくなったということを自覚し、機械の音源に道を譲りつつも、CD（機械）よりも相対的に緩慢な規定による社交ダンス音楽で踊ってくれる踊り手を相手に演奏を続けているのである。

7 おわりに

本稿では、現在の日本の社交ダンスにおける舞踊と音楽の不可分性を、踊り手と演奏家の視点から考察してきた。そこから指摘できるのは次の3点である。

1点目は、社交ダンスの完結系についてである。日本の社交ダンスにおける舞踊と音楽は、カウント（拍節）を介する形で緊密な関係に整備されてきた。「社交ダンス専用の身体運用」と「社交ダンス専用の音楽」（社交ダンス音楽）がカウント（拍節）を結節点とすることで結び付いていったのである。これは、「正しい社交ダンス」として標準化されていくうえで、舞踊と音楽の不可分性が人為的に作り出されていく過程でもあった。作り出された不可分性は、社交ダンスの完結系として教師や社交ダンス音楽の演奏家らに支持され、再生産されることで、より強固なものとなっていったのである。

2点目は、踊り手、演奏家による完結系への対応についてである。「社交ダンス専用の身体運用」と「社交ダンス専用の音楽」（社交ダンス音楽）という特定の舞踊と音楽の組み合わせが整えられていく一方で、この関係性に窮屈さを感じ、そこからの逸脱を志向する踊り手や演奏家もいた。彼（彼女）らにとっての舞踊と音楽の不可分性とは、社交ダンスというジャンル（社交ダンスの完結系）を必ずしも前提としないものであった。たとえば、社交ダンスの完結系では舞踊と音楽を媒介するものとして重要な位置付けにあったカウント（拍節）を、音楽に身体を対応させる数ある通路のひとつとして相対化することが踊り手、演奏家双方によって行われることもあった。

3点目は、CDと生演奏の違いについてである。完結系を構成する社交ダンス音楽はCD、生演奏によって提示されていたのだが、現実には、より「正確」な社交ダンス音楽を提供するCDの方が生演奏よりも重視されていた。この背景には社交ダンスが「作品」としての性格を強めていることが深く関係していた。踊り手がCDによる演奏を求める場合、舞踊と音楽の不可分性は、社交ダンスの完結系として極めて強固なものとなる。逆

に、踊り手が生演奏を求める場合、彼らにとっての舞踊と音楽の不可分性とは、CD（機械）よりも相対的に緩慢な規定による社交ダンス音楽を一方の極に持つ系として、社交ダンスの完結系から逸脱する部分も含めた、より広範なものとなるのである。

以上の3点から、今後の舞踊＝音楽研究に示唆される点を2点提示しておきたい。

1点目は、舞踊と音楽の不可分性は一様にはとらえられないという点である。社交ダンスの完結系という、いわば「公式」の不可分性と関わりながら、踊り手・演奏家は各々の不可分性を模索している。本稿の冒頭で、舞踊と音楽の不可分性を①「身体運動の不随意性」および②「踊り手・演奏家の共在性」として仮定したが、①が制限されたうえでの不可分性（社交ダンスの完結系）や、②を欠如させたうえでの不可分性（生演奏の機械音源化）も現実には措定しうるのである。今後は、「誰にとっての」、「どのような状況が」、舞踊と音楽の不可分性だと言えるのか、という問いかけを様々なフィールドから発信すること、そして、それらを総合的に検討することが舞踊＝音楽研究の進展に寄与するものと考えられる。

2点目は、特定の舞踊および音楽のジャンルについての認識（何をもってそのジャンルの舞踊および音楽だととらえるのか）が、関係者の間で一致していない現実の分析についてである。舞踊と音楽を同時に扱ってきたこれまでの研究の枠組みは、特定の舞踊＝音楽に対する関係者間の認識が一致している場合に有効であったように思われる。しかし、本稿で取り上げたような現実とは、「何を社交ダンスと見なすのか」をめぐって踊り手と演奏家の間で認識のズレがあり、「社交ダンスなるジャンル」が当事者間でその都度形成されるものであった。このような現実とは、既存の枠組みでは見えなかったものであり、ジャンル形成過程に注目した分析が今後の舞踊＝音楽研究に与える意義は決して小さくないと考えられるのである。

<謝辞>

本稿は、第51回日本文化人類学会（2017年、神戸大学）での報告をもとにしている。当日は会場の内外で複数の方々から有益なコメントを頂いた。後日、メールにて感想を送って下さった方々もおり、本稿執筆の支えとなった。また、2名の査読者の方々からは本稿を改善するための貴重なご指摘を頂いた。記して感謝申し上げます。現場からいつも刺激を与えて下さる社交ダンス愛好家の松本清さん、大島里美さん、中村笙子さん、演奏家の宮森義次さんをはじめ、本稿執筆にご協力頂いた愛好家、演奏家の皆様に心より感謝申し上げます。

<参考文献>

- ISTD 大英帝国舞踊教師協会 2009 (1994) 『ボールルーム《スタンダードダンス》テクニック』財団法人日本ボールルームダンス連盟訳、財団法人日本ボールルームダンス連盟。
- 井上淳生 2016 「日本の社交ダンスにおける上演作品化に関する舞踊人類学的研究」北海道大学大学院文学研究科 平成28年度博士論文。

- 2017 「イギリスにおけるカップルダンスの標準化」『藤女子大学文学部紀要』54: 219-236。
- 2018a 「踊り手にとっての舞踊と音楽の齟齬——日本の社交ダンスにおける「カウント」を事例に——」『舞踊学』40: 1-13。
- 2018b 「舞踊の規制と公認化に関する一考察——日本の社交ダンスを事例に——」『藤女子大学文学部紀要』55: 201-224。
- 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、pp.101-103。
- 金子俊男 1998 「あゆみⅡ」『すすきの』さっぽろ文庫編集部、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』31: 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。
- 小寺融吉 1928 「日本と欧州の娯乐的舞踊の比較」『民俗藝術』3 (8) :51-57。
- 財団法人日本ボールルームダンス連盟編 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』財団法人日本ボールルームダンス連盟。
- サヴィリャーノ、マルタ 1995 「日本におけるタンゴと情熱をめぐる世界経済」ジョーゼフ・トービン編著『文化加工装置ニッポン——「リ=メイド・イン・ジャパン」とは何か』武田徹訳、時事通信社、pp.289-312。
- 須藤久雄 1996 「音楽家の立場から見た日本のダンスと音楽」『フォー・ユア・ダンス』白夜書房、pp.10-13。
- スモール、クリストファー 2011 『ミュージッキング——音楽は〈行為〉である』野澤豊一、西島千尋訳、水声社。
- トゥリノ、トマス 2015 『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。
- 松澤慶信 2004 「ダンスとコラボレーション」『舞踊学』27: 79-84。
- 永井良和 1991 『社交ダンスと日本人』晶文社。

- Eriksson, Karin & Mats Nilsson 2010 Ethnomusichoreology? Ethnochoreomusic? *Crossing Over: Fiddle and Dance Studies from around the North Atlantic* 3: 260-264.
- Inoue, Atsuki 2017 The Separation of Dance and Music in Contemporary Japan: An Inquiry into the Standardization of Ballroom Dance. In Kendra Stepputat ed., *Dance, Senses, Urban Contexts*. Graz: The 29th Symposium of Study Group on Ethnochoreology, International Council for Traditional Music, pp.157-164.
- ISTD 2004 *100 Years of Dance: A History of the ISTD Dance Examinations Board*. Imperial Society of Teachers of Dancing.
- James Hyojiro Kato 1930 Ballroom Dancing in Japan, *The Dancing Times*. London, pp.559-561.
- McMains, Juliet 2006 *Glamour Addiction: Inside the American Ballroom Dance Industry*, Connecticut: Wesleyan University Press.

- Mohd Anis Md, Nor & Kendra Stepputat eds. 2016 *Sounding the Dance, Moving the Music*. London: Routledge.
- Nilsson, Mats 2011 Participatory Dancing: the Polska Case. In Karen Vedel ed., *Dance and the Formation of Norden*. Trondheim: Tapir Academic Press, pp.131-150.
- 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.
- Savigliano, E. Marta 1995 *Tango And The Political Economy of Passion (Institutional Structures of Feeling)*. Colorado: Westview Press.
- Seeger, Anthony 1994 Music and Dance. In Tim Ingold ed., *Companion Encyclopedia of Anthropology*. London: Routledge, pp.686-705.
- Small, Christopher 1998 *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- Stepputat, Kendra 2016 The Balinese *Kecak*: An Exemplification of Sonic and Visual (Inter)Relations, In Mohd Anis Md Nor & Kendra Stepputat eds., *Sounding the Dance, Moving the Music*. London: Routledge, pp.31-41.
- Turino, Thomas 2008 *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press.

インターネット資料

野澤豊一 2013 「音楽と身体の人類的研究に向けて」

http://crs.w3.kanazawa-u.ac.jp/other/doc/10_2_2_nozawa.pdf 2017年5月1日閲覧。

The Inseparability of Dance and Music: A Case Study on Dancer and Musician in the Ballroom Dance Industry in Japan

Atsuki INOUE

Keywords : inseparability, ballroom dance, Japan, dance music, count

Nearly 100 years have passed since the establishment of the Imperial Society of Teachers of Dancing (ISTD), one of the world's oldest dance organizations that standardized ballroom dance. The ISTD rules have subsequently spread to the rest of the world, including East Asia. During this process social ballroom dancing, which originally included improvised body movements, has gradually been set apart from performance-oriented ballroom dancing as the latter is performed

by predetermined rules for competition or exhibition. One of the greatest changes that occurred is about the relationship between dance and music raised in this article. In this article based on my fieldwork in the Japanese ballroom dance industry, I try to examine the reality of the inseparability between dance and music. Ballroom dancing is performed by a pair of individuals with different bodies. They cannot dance on one's personal plan alone and thus have to pay close attention to each other. But standardization of ballroom dancing "emancipated" those who dance it from troubles that occurred when one couldn't predict the partner's next move or when one tried to inform the partner of the next step. Even among nonprofessionals, the majority of ballroom dancers must learn from their teachers about the "correct" ways of dancing. I will show that ballroom dancing might have become not so much the dynamic bodily "dialogue" between two bodies as the reproduction of predetermined patterns of body movement without uncertainties. Based on this, I also try to open the arena for studying the relationship between dance and music in Japan.