

## 舞踊記譜法の論点と課題

### —ブラジル「サンバ・ヂ・ホーダ」の舞踊譜開発に向けて—

林 夏木<sup>i</sup>

本研究の目的は、ブラジルの民衆芸能であるサンバ・ヂ・ホーダを事例とした舞踊譜開発の第1段階として、既存の舞踊譜の特徴を整理し、サンバ・ヂ・ホーダの特性を明らかにした上で、記譜に必要なカテゴリーの設定を試みることにある。従来の舞踊譜の役割は、映像には映らない身体運動を補完的に記録することであり、また、西欧で開発された舞踊譜の目的は、舞台芸術作品の採譜およびその保存であった。しかし、サンバ・ヂ・ホーダでは、音楽（リズム）にみちびかれ舞踊が形成される特性があるため、音楽と舞踊の関係性に焦点を合わせた記譜が重要である。また、サンバ・ヂ・ホーダの代表的な踊り方であるサンバ・ミウヂーニョの記譜も重要であると考えられた。しかし、腕、肩、体幹など上半身の動き、前後左右への移動、回転の動きなどは、個人差が大きいことから、記譜の優先順位としては低いように見受けられた。以上のことから本稿では、サンバ・ヂ・ホーダの記譜に必要な項目として、ポリリズムの3つのリズムパートと基本ステップの並列表記、および、サンバ・ミウヂーニョの踊り方であると結論づけた。

キーワード：舞踊譜、舞踊記譜法、サンバ・ヂ・ホーダ、サンバ・ミウヂーニョ、サンバ、アフリカン・ダイアスポラダンス、ダンス・エスノグラフィー、舞踊人類学

#### はじめに

近代化のなかで大きく変容し、あるいは消失していく民衆舞踊<sup>1)</sup>の保存と伝承は、国、地域、民族を超え共有されてきた課題である。それゆえに、人類学、民俗学、舞踊学などの学問領域においても長年、研究課題として取り上げられてきた。その理由として、民衆舞踊は、国や地域の人々と歴史、宗教、死生観などを知る上で重要な文化遺産であり、同時にその人類学的価値が認められていることにある。たとえば、舞踊人類学者のイヴォン・ダニエル(Yvonne Daniel)は、著書 *Dancing Wisdom* (踊る智慧) の

中で、アフリカン・ダイアスポラダンス (African Diaspora Dance)<sup>2)</sup> を事例として、「『踊る身体』が奴隷達の祖国アフリカで伝承されてきた様々な知識<sup>3)</sup>を明らかにし、それを表現している」(Daniel 2005: 5) と述べている。「『踊る身体』は、『体現化された知識 (Embodied Knowledges)』」(Daniel 2005: 59) であり、舞踊は、世代から世代へ知識を伝達するツールとしての役割を担ってきたといえよう。このことは、アフリカ舞踊研究者である遠藤保子が、アフリカの舞踊は「言語以上に雄弁に語りかける非言語コミュニケーションの手段」(遠藤 2001: 59) であると伝えているように、同時代を生きる者同士のコミュニケーション手段であることに加え、先人との身体を介した非言語コミュニケーション手段でもあるといえよう。したがって、身体

i 立命館大学大学院社会学研究科博士後期課程

を介して伝承されてきた舞踊の「体現化された知識」を読み解き、記録し、保存することができるならば、その人類学的価値は計り知れない。

さて、これまで舞踊はどのように記録、あるいは保存されてきたのか。その方法には大きくわけて、映像（絵画、写真、動画）と舞踊譜の2つがある。舞踊譜とは、舞踊記譜法のこと、その名の通り、舞踊を譜面に落とし記録する方法である。

舞踊譜は、これまで西欧諸国を中心に様々な種類が考案され、映像技術が発達した現在でも、学術領域や一部の舞踊家の間で利用されている。また日本でも、日本舞踊や民俗舞踊<sup>4)</sup>に特化された舞踊譜が一定数考案されてきた。しかしながら、アフリカの舞踊やアフリカン・ダイアスポラダンスに特化された舞踊譜は、これまでの調査範囲内では見つからず、これらの舞踊には、西欧諸国で開発された舞踊譜が適用されてきた。したがって、アフリカの舞踊やアフリカン・ダイアスポラダンスの特性に応じた舞踊譜の開発が求められているのである。

このことから、アフリカン・ダイアスポラダンスの保存や継承の方法を開発する試みは、世界的に見ても進んでいるとは言い難い状況である。このようなダンスの系譜に位置づき、本研究は、「体現化された知識」として現代に残された貴重な文化財であるサンバ・ヂ・ホーダを研究対象に選び、その舞踊譜の開発に取り組むものである。サンバ・ヂ・ホーダとは、ブラジル北東部で継承、発展してきた民衆芸能<sup>5)</sup>で、2008年には国際連合教育科学文化機関 (UNESCO: United Nation Educational, Scientific, and Cultural Organization) の人類無形文化遺産 (Intangible Cultural Heritage) に正式登録され<sup>6)</sup>、ブラジル国内のみならず、国際的にもその保護が必要とされている民衆舞踊であることから、その学術的社会的意義は高い。

もちろん、こうした舞踊譜の開発に向けた課題は実にさまざまであり、そのすべてをここで取り上げることは難しい。したがって、本稿では、サンバ・ヂ・ホーダを保存、継承する観点から、これまで西

欧を中心に使われていた舞踊譜の限界を示し、この民衆舞踊を記譜する際に必要な項目とは何かを明らかにすることを目的としている。より具体的に言えば、次のようなものである。まず、15世紀から西欧諸国を中心に考案されてきた既存の舞踊譜の目的、種類、特徴についてまとめる。次いで、サンバ・ヂ・ホーダの歴史と舞踊としての特徴を、先行研究と現地でのフィールドワークから得た情報<sup>7)</sup>を活用してまとめ、映像資料<sup>8)</sup>を用いてその特性を析出する。最後に、従来の舞踊譜をサンバ・ヂ・ホーダに適用する際の問題点と記譜に必要な項目を明らかにしたい。

## 1. 舞踊譜とはなにか：目的、種類、特徴

この章では、舞踊研究者である中村美奈子の研究を中心に、舞踊譜とは何か、その目的や役割、また、これまでに考案された舞踊譜の種類と特徴をまとめる。

舞踊記譜法の使途、歴史、分類と応用についてまとめた中村は、「舞踊には映像では記録できないものがある。これを記述するのが、舞踊記譜法である」（中村 2009:89）と述べている。そして、中村は、二次元映像（ビデオ）の技術的な限界について以下のように指摘する。「三次元の舞踊を二次元に還元したものであり、任意の方向からの記録であり、死角（映らない部分）がある。ビデオによる記録だけでは不完全なのである」（中村 2009:89）。はたして、中村が指摘する舞踊の「死角（映らない部分）」とはどのようなことを意味するのであろうか。

たとえば、北海道千歳郷獅子舞を事例として「踊る舞踊譜」を考案した赤川らは、舞踊譜について「時空間の中で起こる身体運動（舞踊）を視覚的な記号に変換して、舞踊を音楽のように記述すること」（赤川・吉岡 2011:17）と定義している。また、西欧で生まれた舞踊記譜法は、「もともと舞台芸術作品の採譜のために考案された」（赤川・吉岡 2011:18）と述べている。このことから、中村の指摘する「死角

(映らない部分)」(中村 2009:89)とは、「時空間の中で起こる身体運動」(赤川・吉岡 2011:17)を意味しており、舞踊譜の目的は、映像には映らない身体運動を補完的に記録することであると考えられる。また、西欧諸国で考案された舞踊譜は、舞台芸術作品の採譜およびその保存を主な目的としていたと考えられる。

さらに、舞踊譜の記録において中村は、「舞踊を簡潔でかつ正確に記録することにある」(中村 2009:91)とした上で、「記譜対象を限定すれば、より簡潔な記録が可能となるが、当然、対象外の舞踊へは適用はできない。一方、汎用的な記譜法はどうしても煩雑とならざるを得ない」(中村 2009:91)と指摘する。それに共通する指摘として、赤川らは、舞踊譜は2種に分類されるとし、1つは「特定の踊りのみに適した記譜法(振付者やダンサーの備忘録など)」(赤川・吉岡 2011:17)、もう1つは「多くの舞踊に普遍的に適用することのできる記譜法(分析を目的とした)」(赤川・吉岡 2011:17)と述べている。

一方、*CHOREO-GRAFICS*の著者、アン H. ゲスト(Ann H. Guest)は、西欧で考案された舞踊譜をタイプ別に5つの種類に分類した(Guest 1989)。それは、①文字・単語方式、②軌跡の描画方式、③視覚的(Stick Figure)方式、④音符方式、⑤抽象記号方式である。いずれも、バレエなど舞台芸術作品の採譜を目的としているため、身体の動きと舞台上の動きの軌跡を克明に記述しようとする試みが読み取れる。また、音楽との併記がされているものも多く、ステップの名前の頭文字と略語(①)やStick Figureと呼ばれる人文字(③)を楽譜の脇に音楽のタイミングと合わせて書き込む方式などが見られる。その読み方の方向は、音楽の楽譜同様に左から右のものもあれば、上から下、下から上など様々である。

そして、多くの舞踊に普遍的に適用することのできる記譜法として広く認知されているのが、ルドルフ・フォン・ラバン(Rudolf von Laban)が考案した⑤の抽象記号方式のラバノーテーション(図1)

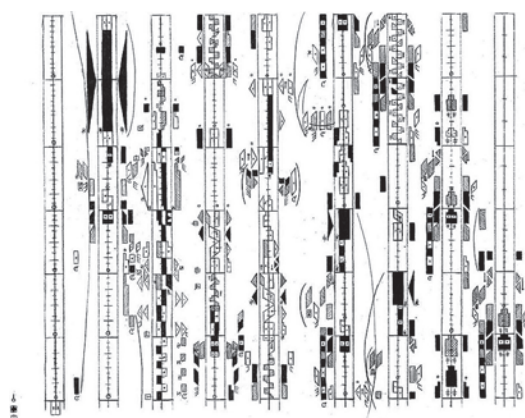


図1 ラバノーテーションの例 (Kleida, Danae 2018)

である。中村はラバノーテーションについて、「特定の舞踊方式に依存しない現時点で最も普遍的な舞踊記譜法」(中村 2009:94)であるとし、「この記譜法の長所は、どのような動きが時間の中で移行するかという動きのプロセスの記述が可能である点である」(中村 2009:95)と述べている。

たしかに、舞踊を身体運動と捉え、どのような動きが時間の中で移行するかという動きのプロセスを記述し保存するという目的において、ラバノーテーションは最も普遍的な舞踊譜であるかもしれない。しかし、遠藤によれば、「ラバノーテーションはバレエやヨーロッパの民族舞踊を記譜する際には適しているが、アフリカの舞踊を記譜する際には困難な問題を生じる」(遠藤 2001:165)と指摘する。その理由として、「例えば、アフリカの舞踊の特性として動きを細分化(マルチプリケーション)して踊ることがあり、それをラバノーテーションで記譜することはほとんど不可能と言ってもいい」(遠藤 2001:165)と述べている。

また中村は、民族舞踊の研究者によって考案された「4つの民族舞踊」<sup>9)</sup>に対応する舞踊譜についても説明している。そのうちの1つは、20世紀後半に舞踊人類学者であるゲルトロード・クーラス(Gertrude P. Kurath)によって考案されたクーラス・システム(Kurath System)(中村 2009:96)で、「グラフノーテーション」とも呼ばれている<sup>10)</sup>

(以下、「グラフノーテーション」と呼ぶ)。中村は、「ケアリノホモクは、ラバノーテーションを簡易にしたものであると説明している。(中略)そのシステムは、かなりラバノーテーションとは異なっていると言わなくてはならない。むしろアフリカの舞踊を記譜するための記譜法といえるのではないか」(中村 2009:97)と指摘する。その理由として、「ラバンが足の重心やステップを中心に捉えているのに対して、クーラスはボディを中心に捉えている」(中村 2009:97)点をあげている。そして、中村はグラフノーテーションが「アフリカの舞踊、つまり、体幹の動きに関与性のある舞踊を記譜するのに適した記譜法」(中村 2009:97)と結論づけ、その根拠として以下の点をあげている。「身体やステップの分節化の特徴が分析される。また、腰や肩を含む体幹の動きの種類が非常に豊富であることがわかる。(中略)また、肩や腰を前後左右に降る動きも多いことが譜例からわかる」(中村 2009:97)などである。しかし、遠藤は「グラフノーテーションによってそれまで以上に客観的な舞踊分析を可能にした」(遠藤

2001:41)として一定の評価を示しつつも、アフリカの舞踊に適用することについてはやや批判的な見解を示している。その理由として、遠藤は「無意味な動作分析に繋がる危険性もある。なぜなら、舞踊の動作を時間毎に区切ると、調査地の人々が考えているひとまとまりの動作とは異なる可能性が生じるからである」(遠藤 2001:41)と述べている。

さらに日本でも、これまでに伝統舞踊を対象とした舞踊譜が一定数考案されている。たとえば、日本国立文化財研究所が日本舞踊の記譜を目的として考案した「標準日本舞踊譜」(1960)、日本民俗舞踊研究会が、北海道アイヌ古式舞踊(以下、アイヌ舞踊と略す)の記述を目的に作成した舞踊譜(1987)、また赤川ら(2011)が北海道千歳泉郷獅子舞を対象として開発した「踊る舞踊譜」などがある。これらはいずれも、音楽(リズムや唄)と舞踊の関係が記譜されているが、対象舞踊の特性に最適な記譜法が考案されていることから、汎用性は低いと考えられる。特記すべき点としては、アイヌ舞踊の舞踊譜については、唄や手拍子のタイミングに合わせて記号化さ

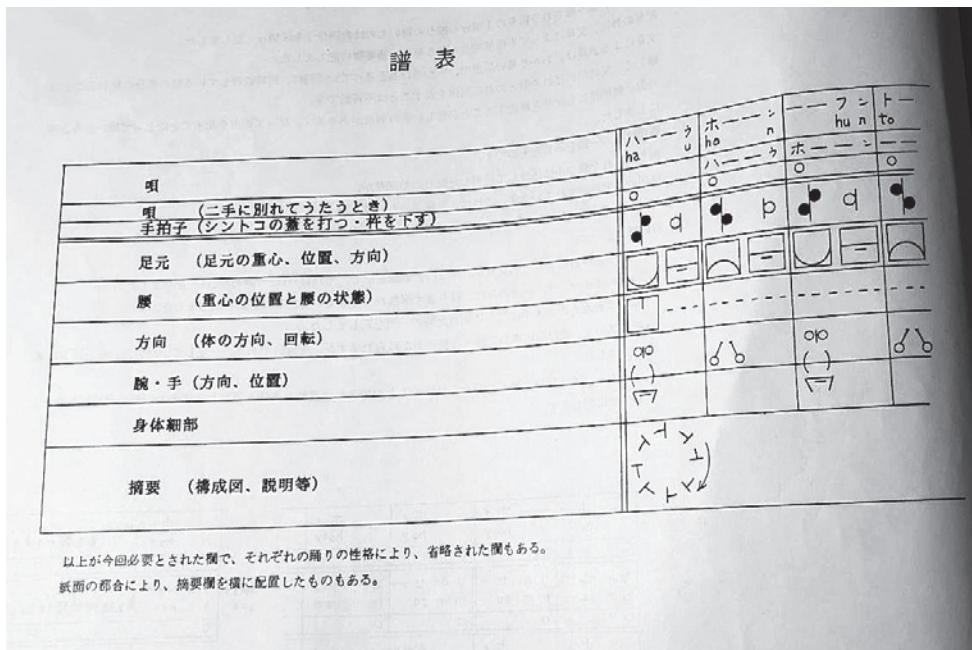


写真1 北海道アイヌ古式舞踊・舞踊譜の一例 (日本民俗舞踊研究会1987)



れた身体の部位と状態（足元の重心、腰の状態、腕・手、身体細部など）が併記されており、対象舞踊において重視すべき動きと音楽との関係性が簡潔に表記されている。

これまでの先行研究の結果を踏まえ、従来の舞踊譜の特徴について以下の5点にまとめたい。

- ①舞踊譜の役割は、舞踊を「時空間の中で起こる身体運動」と捉え、映像には映らない身体運動を補完的に記録することにある。
- ②西欧諸国で考案された舞踊譜の主な目的は、舞台芸術作品の採譜とその保存である。具体的には、身体の各部位の動きの詳細と身体が空間をどのように移動するかなど「身体の動き（身体運動）」の記録である、と考えられる。
- ③現時点で普遍的且つ汎用性が最も高い舞踊譜はラバノーテーションであり、舞踊を「時空間の中で起こる身体運動」と捉えた場合において、極めて有効な舞踊譜といえる。しかし、汎用性が高いとされるラバノーテーションであっても、動きを細分化して踊る特性を持つアフリカの舞踊への適用には困難を伴うことが示唆される。
- ④グラフノーテーションは、アフリカの舞踊およびアフリカン・ダイアスポラダンスを「時空間の中で起こる身体運動」と捉え、動作分析を行う上では最も適した舞踊譜であるが、舞踊の特性を考慮すると無意味な動作分析に繋がる危険性が示唆される。
- ⑤西欧および日本で考案された舞踊譜の多くが音楽との併記がされており、その表記法は多様で、また煩雑なものも多い。一方、アイヌ舞踊の舞踊譜は、舞踊特性が考慮された非常に簡潔な表記法である。

以上のことから、西欧の舞踊譜の中でサンバ・ヂ・ホーダに最も適した種類は、グラフノーテーションであることが示唆された。ただし、動作分析を目的とした場合に限ると考えられた。また、アイヌ舞踊の簡潔な表記法は参考に値するものであった。つまり、舞踊特性に添って考案された舞踊譜は、汎用性

は低いものの、簡潔な表記が可能な上、解読も易しく、伝承のためのツールとして有効であると考えられた。

それでは次章において、サンバ・ヂ・ホーダの概要をまとめ、その舞踊特性の析出を試みたい。

## 2. サンバ・ヂ・ホーダとは：その概要と特性

本章では、先行研究と筆者のフィールドワークで得られた情報を元にサンバ・ヂ・ホーダの歴史とその特徴をまとめ、映像資料を用いてその特性について明らかにする。

### 2-(1). サンバ誕生の歴史的背景と語源

サンバ<sup>11)</sup>の歴史は、大航海時代の奴隷貿易と共にある。その理由について以下にまとめたい。神戸は、「西暦1500年にポルトガル人の航海者が今日のバイア(Bahia)州南部に初上陸して以来18世紀半ばに至るまでブラジルにおけるポルトガル植民地の拠点北東部であった」(神戸2019:4)と述べている。これについて、伊藤らは、「ブラジルにサトウキビが導入されたのは1520年から30年頃とされる。(中略)サトウキビ栽培がもっとも成功したのは、北東部のバイアとベルナンブーコだった」(伊藤・住田・富野2015:8)と述べており、これが植民地の拠点となった理由であると考えられる。さらに、伊藤らは「最初、(サトウキビ栽培の)労働力には奴隷化した先住民を使用したか、やがてアフリカから奴隷を導入するようになった」(伊藤・住田・富野2015:8-9)と述べ、ブラジルにおける奴隷貿易のはじまりを指摘する。奴隷貿易はその後、19世紀後半に奴隷制が廃止になるまで、約350年間続いた。この間にアフリカ大陸からブラジルに輸入された奴隷の数は、諸説はあるにせよ、金七らによると、約300万人といわれている(金七・住田・高橋・富田2000:31)。そして、奴隷船が最初に辿り着いた港町の1つが、当時の首都である北東部バイア州サルヴァドール<sup>12)</sup>であった。奴隷達は港の市場で売買され、トドス・

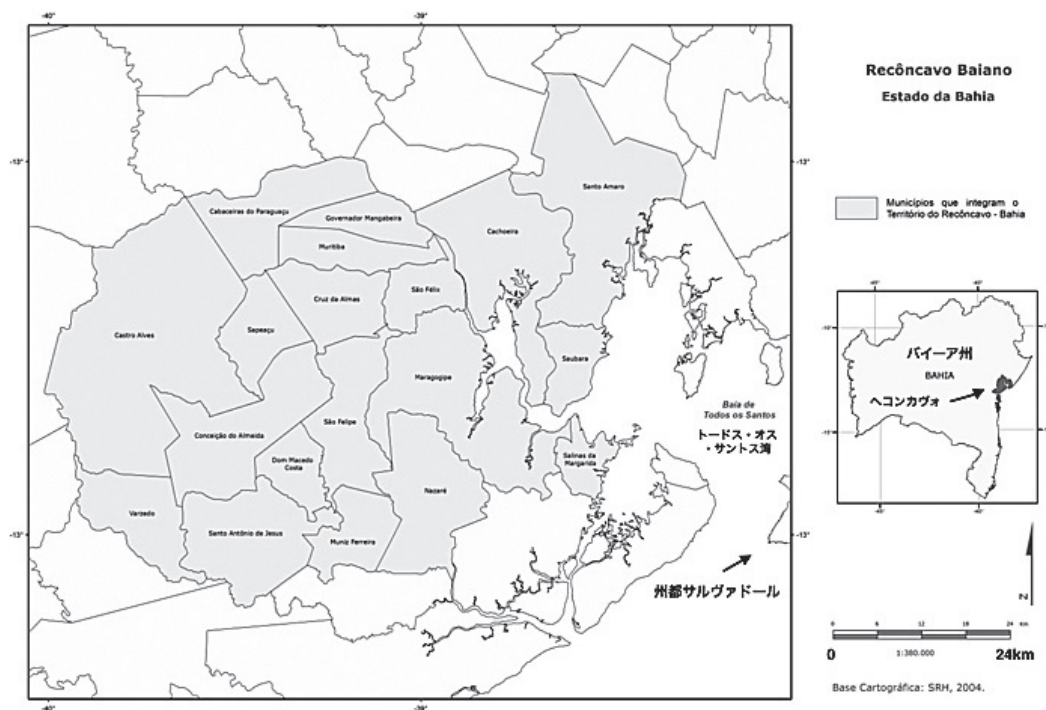


図2 ヘコンカヴォの地図（右はバイーア州のヘコンカヴォの位置）

（出典：https://journals.openedition.org/confins/24084 出典：CODETER Recôncavo, 2017 閲覧日：2022.7.21）

オス・サントス湾を取り囲むバイーア州内のヘコンカヴォ地域（図2）のプランテーションへと分散された。アフリカ奴隷の出自は、中央部のアンゴラやコンゴ西部のナイジェリアやベニン、東部のモザンビークや北部のスーダンなどアフリカ大陸の広域に渡る（Saldanha, P.H. 1979：199-202）。ヘコンカヴォ地域にはアフリカ各地の出身者が分散して居住させられたため、アフリカ各地の文化が混ざり合ってしまった。さらに、ブラジルの先住民であるインディオの文化、植民者であるポルトガルを中心としたヨーロッパ文化など様々な文化の影響も受けながら多種多様な文化が形成されていった。サンバはその1つであり、のちにブラジルを代表する音楽とダンスに発展した。

さて、サンバの語源には諸説があるが、最も有力な説としては、アフリカ中央部アンゴラの言語の1つキンブンド語の動詞”di-semba”を由来とする説で、それは「一人の踊り手が他の踊り手の胸を打つ

一種のダンスであるウンビガーダ (umbigada) を意味する」(Alexandre 2013：1) という。ウンビガーダは、サンバ・ヂ・ホーダで踊り手が交代する際に見られる振付で、両腕を開き、臍辺りを互いに一瞬打ちつけ合うような動作である。これは、サンバがアフリカ中央部アンゴラの文化的影響を強く受けている理由の1つとされている。

## 2-(2). サンバ・ヂ・ホーダの発祥とその特徴

サンバ・ヂ・ホーダは、ヘコンカヴォ地域に分散した奴隷達によって、17世紀に発展し、1860年に最初の記録が残っている<sup>13)</sup>。ホーダ (Roda) は日本語の「円・輪」を意味することから、「円のサンバ」「サンバの輪」などと訳される。演奏者と踊り手が1つの円（輪）を作り、いくつかの決まりごとを元に演奏、歌、ダンスが展開される。サンバをする女性は「サンバデイラ (Sambadeira)」と呼ばれ、踊り手は原則、女性である。サンバの語源とされるウン

ビガダで交代をしながら、原則として一人ずつ輪の中で踊る。サンバ・ヂ・ホーダで最も伝統的な踊り方はサンバ・ミウヂーニョ (Samba Miudinho) と呼ばれ<sup>14)</sup>、爪先から踵までの足裏をすべて付け、小刻みに動かすのが特徴である。たとえば、マルコス・アルヴィート (Marcos Alvito) は、著書 *Histórias do Samba* の中で「(サンバ・ヂ・ホーダの踊り方で) 最もよく知られているのは『ミウヂーニョ』である。床を引きずるような足の動きは、テレビで放映されるようなダンサーの揺れとは異なり、より抑制された官能的なものである」(Alvito 2013: 89) と述べている。そして、いくつかのステップを不規則に組み合わせ即興的に踊られる、いわゆる「フリースタイル」であり、特定の音楽に対して特定の振付が決まっているわけではない。

サンバをする男性は「サンバドール (Sambador)」と呼ばれ、演奏者は原則、男性である。演奏で使われる楽器は主に打楽器で、西アフリカ伝来の太鼓であるアタバキ (Atabaque)、タンバリンに似たパンデイロ (Pandeiro)、鉦のアゴゴ (Agogô) などを中心に、皿や木片など身近なものも打楽器として使用され、手拍子も重要な役割を果たしている。また、ヨーロッパから伝承されたカヴァキーニョ (Cavaquinho) と呼ばれる小型のギターなどが使われることもある。サンバ・ヂ・ホーダの歌は、メインボーカルを担当するリーダーに対して、全員が呼応するコール&レスポンスの形式を取り、参加者同士の一体感や連帯感を強める役割を果たすと考えられる。また、歌詞には、アフリカ文化の知識を比喩や寓話として詩的に伝える役割があるという (Doring 2014: 19)。

サンバ・ヂ・ホーダに対し、サンバカーニバルで世界的にも認知されているリオデジャネイロ (以下、リオと略す) のサンバは、一般的にサンバ・カリオカ (Samba Carioca)<sup>15)</sup> と呼ばれ、その踊り方は、一般的にサンバ・ノ・ペ (Samba no Pé)<sup>16)</sup> と呼ばれる。外観からは全く違う踊りという印象であるが(写真 2, 3)、「基本ステップを高速に踏みながら、自由



写真 2 サンバ・ヂ・ホーダ (パイア)

(出典: <https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/artes/samba-de-roda> 閲覧日: 2022.7.21)



写真 3 サンバ・カリオカ (リオデジャネイロ)

(出典: <http://www.oneworld365.org/blog/10-things-to-do-during-carnival-in-rio> 閲覧日: 2022.7.21)

なステップを組み合わせ」(林 2020: 164)、即興で踊る「フリースタイル」である点において、また、音楽 (リズム) との関係性において舞踊が成立する点において、2つのサンバは共通している。たとえば、民族音楽学者のジョン・チャーノフ (John Chernoff) は、「アフリカの舞踊には、特定のリズムと特定の動きのあいだの対応関係を維持し、音楽にみちびかれながら、ある一貫した統一性を踊りのなかに作り出していく傾向がある」(Chernoff 1979: 146) と説明している。2つのサンバにおいては、特定のリズムパートに対して1小節で3連符の右-左-右/左-右-左を踏む基本ステップと、それを繰り返す点において共通している。一方で、大きな違いとしては、上半身と下半身の連動の仕方にある (筆者のフィールドノートの分析結果より)。たとえば、サンバ・ミウヂーニョでは、体幹は比較的固定された状態のまま、「ナンバ」で動く。つまり、右足と右上半身、左足と

左上半身、が連動して動くため、腕の動きは比較的小さくなる。一方、サンバ・カリオカでは、体幹はしっかりと固定された状態で、右足と左腕、左足と右腕が対称的に動く「行進型」である。そのため、身体全体の動きは大きくなり、高速のリズムでは両腕の動きが大きくなったたましい印象となる。衣装を含め2つのサンバに大きな違いが生じた理由について以下に説明する。

1888年に奴隷制が廃止されると、バイーアをはじめ各地から多くの労働者が仕事を求めリオに移住した (Alexandre 2013 : 4)。サンバをリオに紹介したのは、奴隷制廃止以前の1876年、リオに移住したバイーア出身のチア・シアータ (Tia Ciata) であるとの説がある<sup>17)</sup>。1916年、チア・シアータの自宅で録音された「ペロ・テレフォニ (Pelo telephone)」が、リオにおける最初のサンバ録音曲として言い伝えられている。1950年代に入ると、リオではサンバ学校 (Escola de Samba) が次々と設立され、盛大なカーニバルの音楽とダンスとして発展した。さらに商業主義が追い討ちをかけ、より艶やかで人目を引く衣装と、技術性の高い踊り方が求められるようになり、エンターテイメントとしてショーアップされていった。その結果、サンバ・ヂ・ホーダの踊り方であるサンバ・ミュージーニョとは明らかに印象の違うリオ独自のサンバ・ノ・ベが確立されていった。その明らかな違いは、サンバ・カリオカでは女性がハイヒールを履いて踊ることに象徴されているであろう。そして、リオのサンバカーニバルは、メディアが発信する写真や映像を通じて世界に知れ渡り、20世紀以降、巨大な資本とマスメディアを背景に大きな発展を遂げた。

その一方で、バイーアのサンバは、地域に根付ぎした伝統的な文化活動である。それゆえ、新しいスタイルを好む若年層の興味関心を維持することが困難になった。その結果、サンバ・ヂ・ホーダは実践者の高齢化が進み、存続の危機に悩まされる状況となっていた。

しかし、2003年、ブラジル政府の法令改正に伴

い<sup>18)</sup>、転機が訪れた。この法令にアフロブラジル文化の歴史保存に力を入れる内容が盛りこまれたことで、サンバ・ヂ・ホーダのユネスコ人類無形文化遺産への申請、2008年の登録実現へとつながった (Sandroni2010 : 375-376)。このことは、サンバ・ヂ・ホーダがアフリカン・ダイアスポラによって、奴隷制時代から受け継がれてきたブラジル独自の貴重なアートであり、ブラジルの歴史を語る上で重要な文化財である、という認識が国内外に広がる契機となった。また、サンバ・ヂ・ホーダには、ダニエル (2005 : 59) が述べるように、アフリカン・ダイアスポラの「踊る身体」が継承してきた知識の体現としての側面も見られる。たとえば、舞踊研究者であるバーバラ・ブラウニング (Barbara Browning) は、著書 *Samba: Resistance in Motion* (1995) の中で、以下のように述べている。

女性のサンビスタ (サンバダンサー) は、美しいこと以上に、雄弁でなければならず、まだ語られていないことや、語れないことを語ることに専念しなくてはいけない。  
どこにいようと、どんな色 (肌の色) をしていようと、彼女の足は語らなくてはならず、その足は、美しいだけではなく、彼女自身の信念や抵抗について語らなければならない  
(Browning 1995 : 34)。

つまり、ブラウニングが伝えようとしているのは、サンバには、美しく踊るということ以上に、自分自身の信念や奴隷時代から続く「抵抗の歴史」を語る社会的役割があり、それが重要である、ということであろう。そして、奴隷時代から踊られてきたサンバ・ヂ・ホーダは、それ以降に生まれた新しいサンバ以上に、その役割を担っているといえるかもしれない。また、サンバ・ヂ・ホーダの特徴として、ブラウニングが著書の中で言及しており (Browning 1995 : 25-28)、筆者もフィールドワーク中に頻繁に遭遇することとして付け加えると、サンバ・ヂ・ホーダは



様々なイベントに付随して開催されることが多々ある点だ。それは時に、アフリカ伝来の宗教「カンドンブレ（Candomblé）」や「フェスタ」と呼ばれる様々な祭りにて、また、ブラジルの格闘技として知られる「カポエイラ（Capoeira）」の練習会にて、サンバ・ヂ・ホーダはその一部として開催され、踊られる。それは、サンバ・ヂ・ホーダが単に人々の娯楽であるだけではなく、信仰、思想、哲学、さらにそれらの教育的要素も持ち合わせていることを意味している。そして、地域の多様な世代が参加するこれらのイベントにおいては、上の世代が下の世代へ、先祖からの「体現化された知識」を伝授する貴重な教育の機会であることは、筆者のフィールドノートからも明らかであった。

以上のように1節と2節では、サンバ・ヂ・ホーダの概要を主に歴史とその特徴を中心にまとめた。次節では、これまでの内容に加え、映像資料を用いて、その特性について明らかにする。

## 2-(3). サンバ・ヂ・ホーダの特性のまとめ

### —映像資料を用いて—

映像資料（動画）の詳細については、表1に示す通りである。

1分程の短い動画の中では、屋外で30名程の老若

男女がホーダ（輪）に参加し、複数の楽器演奏者に加え、全員が手拍子でリズムを取り、5名の女性が1人ずつ交代でホーダの中心に出て思い思いのサンバを踊る様子が映し出されている（写真4）。

この動画の演奏は、弦楽器のカヴァキーニョ（Cavaquinho）1台、バンジョー（Banjo）1台、打楽器のパンデイロ（Pandeiro）2台、皿とフォークのセット2~4組（各楽器は、写真5に示す）、そして手拍子で構成されている。手拍子は楽器演奏者および踊り手以外の参加者全員が叩き続けていた。また、映像に映し出されていないが、ベース音を担当する太鼓（以下ベースドラムと表記<sup>19)</sup>）も1~2台含まれていることが音声から判断がつく。「サンバのリズムは4分の2拍子構造の上に重ねられたポリ



写真4 サンバ・ヂ・ホーダの様子  
(映像提供：dusttodigital)

表1 サンバ・ヂ・ホーダ動画の詳細

表1 サンバ・ヂ・ホーダ動画の詳細	
動画入手先	インスタグラム URL: <a href="https://www.instagram.com/p/CLrZDdDAfR9/">https://www.instagram.com/p/CLrZDdDAfR9/</a> (2022.2.11閲覧)
動画配信元	dusttodigital (使用許可取得)
動画時間	1分11秒
年代	1970年代
場所	バイーア州ヘコンカヴォ・サウバラ
参加人数	30名程度 (男女混合、子ども若干名)
演奏者数	6~8名 (男性5名+若干名不明)
楽器の種類	カバコ1、バンジョー1、パンデイロ2、皿3~4、ベースドラム1~2
踊り手数	5名 (女性のみ)



バンジョー カヴァキーニョ パンデイロ



皿とナイフ

写真5 サンバ・ヂ・ホーダで演奏される楽器の種類  
—映像資料(動画)より—

リズム<sup>20)</sup>である」(Browning 1995:9)といわれる。それはあくまで、西洋音楽理論上の拍子の概念を用いた場合の解釈であるが、複数のリズムパートが同時進行していることは明らかである。また、弦楽器のメロディーは録音技術の問題からか、聞こえない。

踊り方は、基本的にはサンバ・ミュージニョである。そのことは、足の動きが映像に映らない場面でも、2-(2)で述べたとおり、上半身や腕の動きから確認することができる。たとえば、リオのサンバ・ノ・ベの場合、左右の腕は交互にけたたましく動き続ける。しかし、この動画ではその様子は見受けられず、上半身も腕もリラックスした状態で踊っていた。

さらに、基本のステップが踏まれていることは、女性の踊り方の場合、臀部の動きから判断は可能である。それは、右足を踏んだ際には臀部は右へスライドし、左足を踏んだ際には臀部は左へとスライドすることから確認できる。

次に、踊り手5名の踊り方について述べる。最初の踊り手は、皿を打楽器としてナイフで演奏しながら踊っていた。2番目の踊り手は、5名のうち最も腕を大きく動かしながら踊っており(しかし、リオのサンバ・ノ・ベとは明らかに異なる)、また、自分

のパートの終わりに不規則なステップを導入していた。3～5番目の踊り手達は、上半身や腕の動きはほとんどなく、基本のステップを踏んでいた。2～5番目の踊り手は回転しながら基本ステップを踏み、その回転方向は全員が反時計回りであった。全員に共通しているのは、特に決まった振付を踊っている様子はない点である。

また、後半の12秒間に歌が入り、1人が歌い始めると、多数が即座に反応する「コール&レスポンス」が見られた。歌が入ると参加者は、手拍子をさらに強く叩き、全体の士気が上がる様子がみられた。

最後に、1節および2節でまとめた概要に加え、動画の分析を用いて、サンバ・ヂ・ホーダの特性を、①概観、②リズム、③踊り方、④リズムとダンスのコミュニケーション、⑤歌、⑥参加者の様子・表情など6つの観点から以下にまとめる。

①概観：サンバ・ヂ・ホーダは、奴隷時代から伝承されてきた地域コミュニティにおける地域住民のための娯楽であると同時に、信仰や哲学、教育的・社会的側面も合わせ持つ性質がある。通常、子供も含め、地域のあらゆる世代が合同で参加し、本来、観賞しているだけの人や観光客は存在せず、手拍子を含む楽器の演奏またはダンスのいずれかで参加する全員参加型イベントである。演奏者も含め参加者は全員で1つのホーダ(円)を作り、踊り手は一人ずつ交代しながらホーダの中央で踊る。サンバ・カリオカとは共通する点もあるが異なる点も多く、その理由は、歴史的社会的背景にあるものと考えられる。

②リズム：音楽はアフリカ音楽の特徴であるポリリズムである。リズムパートは大きく分けて3つで、それを西洋音楽理論上の楽譜で表すと図3のようになる。輪島の分析によると、それぞれのリズムを演奏する楽器は、リズムAがパンデイロおよび皿とナイフ、リズムBが手拍子、リズムCがベースドラムと一部パンデイロである。一定の規則性の中に、時折ベースドラムによって強弱が付けられ、不規則なリズムが演奏される。また、参加者が叩く手拍子も音楽の一部として重要な役割を担っている。



図3 3つのリズムパート (作成：輪島 2021)

③踊り方：サンバ・カリオカのようなヒールは履かず、爪先から踵までを地面に付けて小刻みに動かすサンバ・ミウヂーニョである。アフリカ舞踊特有のリズムと動きのあいだの対応関係や、音楽にみちびかれ、一貫した統一性を踊りのなかに作り出していく傾向が見られる。その1つとして、サンバの最も基本的なステップである1小節で3連符の右-左-右/左-右-左を繰り返すステップがあげられる。また、この基本ステップを踏みながら反時計回りに回転することもあるが、上半身に大きな動きや決まった振付は見られず、原則、個人差の大きいフリースタイルである。踊り手の交代の際には、臍と臍をぶつけ合う「ウンビガーダ」をすることもある。

④リズムとダンスのコミュニケーション：踊り手のダンスや踊り手同士の交代が潤滑であることなどから、リズムとダンス（演奏者と踊り手）の間に何かしらの非言語的コミュニケーションが交わされていると考えられる。しかし、固定的な決まりごとについては、フィールドでも動画でも明確な確認はできず、即興的且つ流動的であり、個人差も大きいものと考えられる。

⑤歌：サンバ・ヂ・ホーダでは一般的にコール&レスポンスが見られ、参加者同士の一体感や連帯感を強め、参加者の士気を上げる役割などがあると考えられる。また、歌詞には、アフリカ文化の知識を比喩や寓話として詩的に伝える役割がある。

⑥踊り手、参加者の様子・表情など：サンバ・カリオカに比べ、踊り手が笑顔を振り撒くなど、エンターテイメント的な要素は少なく、どちらかといえば無表情のまま自分の踊り、リズムとの対話に集中し

て踊っているように見受けられる。また、参加者も同様に無表情に手拍子をつけるが、ホーダ中心の踊り手を注視し続けていることから、踊り手への「見守り」「応援」「サポート」といった要素が受け取れる。

以上のように、第2章ではサンバ・ヂ・ホーダの概要と映像資料からその特性を明らかにした。これらを踏まえ、第3章では、既存の舞踊譜をサンバ・ヂ・ホーダに適用する上での問題点、また、それを受けて新たな舞踊譜に必要な項目とそれに伴う今後の課題を検討する。

### 3. 舞踊記譜法の論点と課題：

#### サンバ・ヂ・ホーダの舞踊譜開発に向けて

##### 3-(1). 既存の舞踊譜とサンバ・ヂ・ホーダ

第1章では、先行研究の結果を踏まえ、既存の舞踊譜の特徴を①～⑤の5つの観点からまとめた。はじめに①について、舞踊の「映像では記録できないもの」とは、「時空間の中で起こる身体運動」であった。そして、従来の舞踊譜の目的は、映像（ビデオ）には映らない身体運動を補完的に記録することとされ、身体の各部位の動きの詳細および身体が空間をどのように移動するか焦点が当てられ記録されてきた。しかし、サンバ・ヂ・ホーダの特性を保存し、伝承を目的とする舞踊譜において、記譜すべき焦点は異なってくるものと考えられる。

サンバ・ヂ・ホーダの特性を第2章の内容から考察する。サンバ・ヂ・ホーダでは、楽器演奏者、手拍子をする参加者、踊り手が1つのホーダ（円）を

作り、全員参加型で実施される。途切れることのないリズムにみちびかれ、踊り手は円の中心でスムーズなサンバ・ミウザーニョを踊り、流れるように次の踊り手へと交代する。このように打楽器と手拍子によって奏でられるリズムは、舞踊を成立させる上で無くてはならないものであり、サンバ・ヂ・ホーダにおいて、音楽と舞踊は一心同体であるものと考えられる。つまり、舞踊を音楽(リズム)から切り離し、身体の動きのみを抽出し記譜するならば、舞踊の特性が失われた記録となることが懸念される。したがって、どのようなリズムに対してどのような動きがみちびかれているのか、音楽(リズム)と舞踊の関係性に焦点を当てた記譜が、サンバ・ヂ・ホーダにおいては重要であると考えられる。

さらに、サンバ・ヂ・ホーダの特性を踏まえると、舞踊を成立させる上で、コール&レスポンスで展開される歌や、演奏者と踊り手のコミュニケーションも重要であると考えられる。しかし、歌に関しては膨大な種類があること、双方のコミュニケーションについては即興的且つ流動的で個人差が大きいことなどから、現時点ではこれらの記譜は難しいと判断せざるをえない。

次に②～④に関して、西欧諸国で考案された舞踊譜では、舞台芸術作品の採譜を目的としていることから、舞台芸術作品の創作を目的としていないサンバ・ヂ・ホーダへの適用が不適切であることは明らかである。あえてその理由を述べるとすれば、舞台芸術作品を採譜する目的は、正確に再現することが考えられるが、サンバ・ヂ・ホーダではその必要はないからである。各踊り手の身体の動きの詳細や身体が空間をどのように動くかについては個人差が大きく、また同じ踊り手でも毎回異なることが予測される。また、記譜された動きを、同一の踊り手や他の踊り手が正確に再現しようとするかということそれは考えにくい。なぜなら、この舞踊の特性から、個人差にこそ価値を置いていると考えられるからである。但し、各踊り手の身体運動を記録し、その動作分析を目的とするならば、グラフノーテーションが

最も適していると考えられた。また、グラフノーテーションは、身体の動きの横に音楽(リズム)を表示することも可能であることから、各踊り手において、どのようなリズムに対してどのような身体運動がみちびかれているかを分析するツールとしての利用は考えられた。

さらに⑤について、西欧で考案された舞踊譜の多くが、複雑な記譜体系を持ち、難解な記号の上や横に西洋音楽の楽譜を併記する方式を取っている。一方、アイス舞踊の舞踊譜は、音楽と記号化された身体の部位・状態が併記された簡潔な表記法で、参考に値するものであった。それは、舞踊特性を元に、踊る際に最も重点を置いている箇所のみが絞られ表記されているため、少々の説明があれば舞踊譜を見ながら踊ることは可能であると考えられた。このことから、サンバ・ヂ・ホーダもその特性から最も重点が置かれている箇所だけを抽出して記譜することで簡潔な表記が可能であることが示唆された。

以上のように、既存の舞踊譜の論点と課題から、サンバ・ヂ・ホーダの舞踊譜に必要なカテゴリーにいくつもの示唆を得ることができた。これらを踏まえ、次節では、新たな舞踊譜に必要な項目を明らかにし、それに伴う今後の課題を整理する。

### 3-(2). 新たな舞踊譜に必要な項目と今後の課題

本節では、本稿におけるこれまでの論説を元に、新たな舞踊譜に記譜すべき項目を2つの論点からまとめ、それに伴う今後の課題を整理する。

#### ① 3つのリズムパートと基本ステップの対応関係の表示

前節で述べたとおり、サンバ・ヂ・ホーダにおける音楽(リズム)は、舞踊をみちびき形成するための重要な柱である。よって、どのようなリズムに対してどのような動きがみちびかれているのか、に焦点を合わせた記譜が必要となる。

ポリリズムにおける3つのリズムパートは、サンバ・ヂ・ホーダの音楽の中核を成し、舞踊との対応関係を理解する上でその表記は極めて重要であると



考えられる。現時点において、3つのリズムパートは西洋音楽理論上の楽譜で表記されている(図3)。しかし、アフリカの音楽の特徴であるポリリズムを表記するためにより適切な表記法や記号を検討する必要があるだろう。たとえば、西洋音楽の楽譜のような左から右に読む方式ではなく、上から下、下から上、あるいは、ループのように円なども視野に入れて検討したい。また、西洋音楽の音符を使用するのか、独自の記号を考案するかについての検討も今後、必要である。

また、チャーノフが指摘する「特定のリズムと特定の動きのあいだの対応関係を維持し、」(Chernoff 1979:146)という舞踊特性を、サンバ・ヂ・ホーダで検討するならば、サンバの最も基本的なステップである3連符のステップが該当すると考えられる。このステップと3つのリズムパートが並列表記されることによって、舞踊と音楽との対応関係が可視化される。これは、映像では映しだせないサンバ・ヂ・ホーダの特性の1つとして、舞踊譜に記譜すべき項目であろう。さらに、ステップをどのような記号を用いて表すかについても、今後の検討が必要である。

## ②サンバ・ミウヂーニョの踊り方の記譜化

サンバ・ヂ・ホーダの代表的な踊り方としてサンバ・ミウヂーニョがあげられる。サンバ・ミウヂーニョは、この舞踊の特性を顕著に表すものであり、その記譜は重要であろう。その理由として、まずサンバが持つ、「抵抗の歴史」を語る社会的役割が考えられる。奴隷時代に発祥し伝承されてきたサンバ・ヂ・ホーダには、のちに生まれたサンバ・カリオカなど他のサンバ以上に、その役割があると考えられるからである。また、サンバ・ヂ・ホーダがユネスコの人類無形文化遺産に選出されたことは、その代表的な踊り方であるサンバ・ミウヂーニョも保護対象であり、保存されるべき理由の1つといえよう。

そして、その記譜すべき踊り方としては、爪先から踵までの足裏をすべて付け、小刻みに動かす特徴があげられる。また、上半身と下半身は左右同じ側が連動して動く「ナンバ」である点も、サンバ・カ

リオカとは異なる特徴であり、特筆すべき点であろう。そして、これらの特徴をどのような記号や表記を用いて表すかもまた大きな課題となる。今後は、現地のサンバ・ヂ・ホーダ研究者や実践者の協力を得ながら、サンバ・ミウヂーニョの踊り方に関してさらなる情報を収集し、適切な表記方法を検討する必要がある。

## ③その他の検討課題

3連符の基本ステップ以外のステップ、腕、肩、体幹など上半身の動き、前後左右への移動、回転の動きなどは、個人差の大きいフリースタイルであることから、記譜の優先順位としては低いように見受けられた。しかし、その記譜の有無については、今後、調査を通し、検討が必要である。また、遠藤が指摘する「アフリカの舞踊には動きを細分化して踊ることがある」(遠藤 2001:165)点について、現時点ではその意味することは明らかではなく、引き続き調査が必要である。筆者の推測にはなるが、ポリリズムにおける複数リズムを身体のどの部位で捉えて踊っているかということの意味しているとも考えられる。たとえば、3つのリズムパート(図3)のうち、リズムAを肩、リズムBを腰、リズムCを体幹で捉えて踊る、などといったことである。これについても現地の研究者および実践者への聞き取り調査を通して明らかにする意向である。

## おわりに

変容し消滅していく民衆舞踊を、その特性を失わずして次世代へと伝承するためにはどうしたらよいか。筆者はその手段として舞踊記譜法に着目し、アフリカ奴隷達とその子孫が社会的抑圧を受けながらも400年近く伝承してきたサンバ・ヂ・ホーダを事例とした舞踊譜開発に着手した。本稿は舞踊譜開発の第一段階として、既存の舞踊譜の特徴を整理し、サンバ・ヂ・ホーダの概要からその特性を明らかにした上で、新たな舞踊譜に必要な項目への示唆を得ることを目的として進めた。

はじめに、従来の舞踊譜の目的は、映像では映らない身体運動を補完的に記録することであり、それは、舞台芸術作品の保存や動作分析のツールとして優れた成果を上げてきたことは明らかであった。一方、サンバ・ヂ・ホーダのような消滅の危機にある民衆舞踊では、踊る身体が伝える「体現化された知識」の保存が重要であることから、舞踊の特性に適した舞踊譜の考案が必要であると考えられた。

そして、本稿を通して見えてきたサンバ・ヂ・ホーダの「体現化された知識」とは、具体的な内容は未だ明らかではないが、奴隷時代からの歴史や、アフリカ伝来の信仰、思想、哲学などが含まれることが示唆された。その上で、舞踊をどのように捉え、どのような点に重きを置いて踊られているかなどの舞踊特性を明らかにし、映像には映らない舞踊の何を記録するかが、本稿の焦点であった。

そして、今回、サンバ・ヂ・ホーダの舞踊特性として最も注目すべき点としては、音楽と舞踊の密接な関係性であった。それは、音楽(リズム)と舞踊(ステップ)は一心同体であり、切っても切れない対応関係にあることを意味している。つまり、サンバ・ヂ・ホーダにおいて身体の動き(舞踊)のみを抽出して記録することは、その舞踊特性が損なわれ、記録として不十分となることが懸念されるのである。そして、筆者は、この密接な音楽と舞踊の関係性の中に、様々な「体現化された知識」が含まれているのではないかと仮定している。それは、アフリカ奴隷がブラジルに運ばれ始めた16世紀半ばから21世紀の今日に至るまで伝承され続け、また、ハイチやキューバなど他国のアフリカン・ダイアスポラダンスにも共通している特性であることから、その特性に潜む奥深い意味や知識が察せられる。現段階において、その特性が具体的にどのような知識を伝承しているかは明確ではない。しかし、どのような音楽(リズム)が舞踊をみちびき、一貫した統一性(ステップ)を形成するかを可視化することによって、その知識につながる新たな情報を得ることが可能ではないかと考えられる。したがって、本稿で着目した

のは、アフリカ音楽の中核を成すポリリズムの3つのリズムパートと、3連符の基本ステップの対応関係を並列表記することであり、それを舞踊譜に記譜する項目の1つ目とした。そして、サンバ・ヂ・ホーダの代表的な踊り方であるサンバ・ミウゼーニョの記譜化を、もう1つの必要項目とした。よって、本稿においてサンバ・ヂ・ホーダの特性を踏まえた新たな舞踊譜に記譜すべき項目は、上記2点と結論付けた。

しかしながら、文化の意味や解釈における多層性を踏まえると、このような結論を固定化することには注意が必要である。また、本稿を通して今後の検討事項も多々明らかとなった。たとえば、これら2つの項目はサンバ・ヂ・ホーダの特性を表すものとして本当に適切であるのか、適切であるとすれば、リズムパターンやステップの記号や表記法はどのようなものが相応しいか、また、適切でないとすれば、より適切な項目とは何か。さらに、個人差の大きい上半身の動き、前後左右への移動や回転などの記譜は必要か、歌やコミュニケーションなど舞踊の形成に影響を及ぼす可能性のある項目の表記はどうするかなど、検討すべき点は多岐に渡る。今後は、机上空論化を避けるためにも、ブラジル・バイーア州ヘコンカヴォ地域で長年、サンバ・ヂ・ホーダに携わってきた研究者や実践者への聞き取り調査を実施し、その結果を踏まえ、これらの検討事項を明らかにしていくことが課題となる。

#### 注

- 1) これまで使われてきた「民族舞踊」という用語は、英語では Ethnic Dance、ポルトガル語では Dança Folclórica が和訳されたものである。しかし、近年、「民族」(Ethnic または Folclórico) は西洋的観点からの名称であるという批判から、Popular Dance (英語) または Dança Popular (ポルトガル語) と呼ばれるようになり、日本語訳としては「民衆舞踊」という用語に置きかえられつつある。たとえば、舞踊研究者の神戸は、ブラジ

ル北東部発祥の Dança Popular の1つである「パッソ」の文化研究の著書タイトルに「民衆舞踊」を用いている(神戸 2018)。これらを踏まえ、本稿では「民族舞踊」に代わって「民衆舞踊」を用いることとする。

- 2) アフリカン・ダイアスポラダンスとは、主に大西洋奴隷貿易によってアフリカ大陸から、南北アメリカやカリブ海地域に拡散された人々とその子孫(アフリカン・ダイアスポラまたはアフリカン・ディアスポラとも呼ばれる)によって踊られるダンスの総称で、基本的にはジャンルは問わない。しかし、本稿では、Yvonne Daniel の著書 *Dancing Wisdom: Embodied Knowledge In Haitian Vodou, Cuban Yoruba, And Bahian Candomble* (2005) を元に、アフリカ伝来の宗教およびその儀式に関わりを持つ舞踊を対象としてその名称を使用する。これらの舞踊にはアフリカを起源とするリズム、ステップ、動き、アライメント(姿勢)などが見られ、ブラジルでは Dança Afro (ダンス・アフロ、アフリカダンス)と呼ばれるほど、アフリカの文化的影響を色濃く残している。
- 3) 様々な知識とは、具体的にはアフリカン・ダイアスポラの歴史、アフリカから継承された哲学や宗教、身体や心のあり方、植物など自然との関わり方などである。
- 4) 「民族」ではなく、「民俗」を使用した理由は、民俗舞踊研究者である進藤貴美子(2014)の定義に基づいている。進藤によると「民俗とは『土着の(地域の)自然、風土にもとづいた暮らし』の中で培われているものをさす」(進藤 2014: 16)とあり、進藤は各地域で培われてきた伝統舞踊を総じて「民俗舞踊」と呼んでいる。
- 5) 「ブラジルの民衆舞踊パッソの文化研究」(神戸 2019)では、ブラジル北東部ペルナンブーコ州レシーフェの代表的な民衆による音楽とダンスである「フレーヴォ(Frevo)」を、ポルトガル語の「エスペタクロス・ポプラーレス(Espetaculos Populares: 民衆的な見世物の意)」(神戸 2019: 19)の日本語訳として「民衆芸能」と表記している。よって、サンバ・ヂ・ホーダで踊られる舞踊が、一般に「民衆舞踊(Danças Populares)」の1つであるという認識がされていることから、音楽、

歌、ダンスが複合した形態としてのサンバ・ヂ・ホーダは「民衆芸能」と表記する。

- 6) 登録された正式名は「ヘコンカヴォのサンバ・ヂ・ホーダ(Samba de Roda no Recôncavo)」で、2005年に認定され、2008年に「人類無形文化遺産」として正式登録された。2003年のユネスコ(UNESCO)総会において「無形文化遺産の保護に関する条約」(無形文化遺産保護条約)が採択され、衰退や消滅の危機に直面し、保護の必要性があると認可された無形文化遺産は、「人類の無形文化遺産」として登録されることが決まった。
- 7) 本研究には、筆者のブラジル・バイーア州におけるフィールドワーク(1993年~2019年の期間に計8回)の情報が活用されている。舞踊研究に民族誌的手法を取り入れた研究方法は舞踊民族誌(ダンス・エスノグラフィ)と呼ばれ、その最大の特徴について井上は、『参加志向型の方法論(participatory-oriented methodology)』(Dankworth 2014: 96)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实践を重視する点にある」(井上 2017: 693)と述べている。
- 8) 近年、インターネットと無料動画サイトの普及によって、現地のサンバ・ヂ・ホーダを視聴することは容易となった。そして、豊富な映像資料の中から、1970年代に撮影されたというヘコンカヴォ地域のサウバラ(Saubara)という小さな町で開催されたサンバ・ヂ・ホーダの映像を取り上げた(動画の年代と場所は、投稿者からの情報より)。この動画を選んだ理由としては主に3点ある。1点目は、サンバ・ヂ・ホーダの踊り方であるサンバ・ミウヂーニョが忠実に踊られている点、2点目は、全員が日常着で参加している点、そして、3点目は観光客がいない点である。過去10年以内に撮影されたサンバ・ヂ・ホーダの映像のほとんどは、フェスタ(Festa)と呼ばれる祭りなど特別な催し物において、高齢の女性達が白いロングスカートに色とりどりのビーズを身に付け、ドレスアップをして踊る様子が映し出されている。そこには、必ずといってよいほど観光客あるいは観客と思われる人々の存在があり、人類無形文化遺産に選出されたことによって観光化せざるを得ないサンバ・ヂ・ホーダの現状が伺える。しかし、サン

- バ・ヂ・ホーダは本来、奴隷制時代から伝承された地域コミュニティにおける住民のための日常的な娯楽であった。ゆえに、商業化・観光化される以前の、より日常的に行われていたサンバ・ヂ・ホーダを記録し、伝承することに人類学的な価値があると判断し、この動画を選んだ。
- 9) 「4つの民族舞踊」とは、日本舞踊、東欧の舞踊、アフリカの舞踊、バリ島の舞踊である。尚、ここでは中村が「民族舞踊」という用語を使用しているため、それに準じた。
- 10) 「クーラス・システム」という名称に関して、舞踊研究者の高橋京子は、「舞踊人類学者のケアリノホモク (Kealiinohomoku) は、クーラスがラパノテーションをベースに提唱したグラフノーテーションを体系化して用い、動作分析を行っている」(高橋 2011: 11) と述べており、グラフノーテーション (Glyph Notation) という名称を使用している。また、「遠藤 (2002) は、ナイジェリアの民族舞踊と芸術舞踊の2つを対象に、動作分析のグラフノーテーションを用い、舞踊人類学的研究をおこなっている」(高橋 2011: 11) と述べていることから、学術研究における信頼も担保できると判断し、本稿では「グラフノーテーション」を名称として使用する。
- 11) 本稿で「サンバ」という用語を用いる場合は、一般的なサンバの概念である「ブラジル発祥の舞踊と音楽」を意味する。
- 12) ブラジル北東部バイア州の首都で、1549年、ポルトガル入植者によって建設され、1763年にリオデジャネイロに首都が遷都されるまで、植民地ブラジルの首都であった。
- 13) UNESCO Intangible Cultural Heritage のホームページ (出典: <https://ich.unesco.org/en/RL/samba-de-roda-of-the-recncavo-of-bahia-00101> 閲覧日: 2022.7.21)、および、IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) のホームページ (出典: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/56> 閲覧日: 2022.7.21) からの情報である。IPHANはブラジル政府機関で、その日本語訳名は「国立歴史芸術遺産院」である。
- 14) 単に「ミウヂーニョ (Miudinho)」と呼ばれることもある。
- 15) リオ出身者をカリオカ (Carioca) と呼ぶことから、リオのサンバは他の地域のサンバと区別してサンバ・カリオカと呼ばれている。
- 16) サンバ・ミウヂーニョ (Samba Miudinho) も、別名でサンバ・ノ・ペ (Samba no Pé) と呼ばれていることが、2021年9月、ヘコンカヴォ地域のサンバ・ヂ・ホーダ実践者への聞き取り調査で判明した。
- 17) チア・シアータに関する情報は、リオデジャネイロの「チア・シアータの家」(Casa da Tia Ciata) に所蔵されている。(Casa da Tia Ciata ホームページより 出典: <https://www.tiaciata.org.br/home> 閲覧日: 2022.7.21)
- 18) 2003年に法令10639号「基礎教育段階」におけるアフリカ並びにアフロブラジル文化と歴史の教育義務化が制定された (細谷 2015: 30)。
- 19) サンバ演奏で使用されるベースドラムの名称は、一般的には「スルド」と呼ばれる。
- 20) 原文では Polymeter とあるが、サンバは異なる長さまたは異なる拍節の複数のフレーズが同時に演奏されるポリリズムであるという一般的な解釈から、ポリリズムと訳す。

#### 引用参考文献

- Alexandre do Nascimento, Uelba (2013) "As Influências Afro na Música Brasileira (1900-1920)", *Conhecimento histórico e diálogo social*, Natal-RN: 22-26 de julho 2013.
- Alvito, Marcos(2013) *Histórias do Samba*, São Paulo: Matrix
- Browning, Barbara (1995) *Samba: Resistance in Motion*. Bloomington: Indiana University Press.
- Chernoff, John Miller (1979) *African Rhythm and African Sensibility: Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Daniel, Yvonne (2005) *Dancing Wisdom: Embodied Knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba, and Bahian Candomble*. Champaign: The University of Illinois Press.
- Dankworth, Linda E. (2014) "Embodying Cultural Identities and Creating Social Pathways through



- Mallorquin Dance”, *Dance Ethnography and Global Perspectives: Identity, Embodiment, and Culture*. Linda E. Dankworth and Ann R. David. eds. London: Palgrave Macmillan.
- Doring, Katharina (2013) *A Cartilha do Samba Chula*. São Paulo/Salvador: Natura/Bahia Governo do Estado.
- Guest, Ann H. (1989) *CHOREO-GRAPHICS-A Comparison of Dance Notation System From the Fifteenth Century to the Present*, New York: Routledge.
- Kealiinohomoku, Joann (1976) "A Comparative Study of Dance as a Constellation of Motor Behaviors among African and United States Negros", *Dance Research Annual 7*, New York: CORD.
- Kealiinohomoku, Joann (1983) "An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance", Roger Copeland and Marshall Cohen. eds. *What is Dance? Reading in Theory and Criticism*, Oxford: Oxford University Press.
- Kleida, Danae (2018) "On the Technological Conditions of the Representation of Movement: Dance Notation Systems & Annotation Practices as Gestures". MA Thesis, Utrecht: Utrecht University.
- Kurath, Gertrude(1960) "Panorama of Dance Ethnology", *Current Anthropology*. vol.1, No.3, Chicago: University of Chicago Press.
- Lody, Raul (1977) *Samba de Caboclo*, Rio de Janeiro: Funarte.
- Saldanha, P.H. (1979) "Base genética de mistura racial no Brasil", São Paulo: *O Estado de S. São Paulo*, 23 de setembro.
- Sandroni, Carlos (2010) "Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade", *Estudos Avançados* 24 (69), São Paulo: Universidade de São Paulo Instituto de Estudos Avançados.
- 赤川智保・吉岡精一 (2011) 『踊る舞踊譜・北海道千歳泉郷獅子舞の事例から』 共同文化社, 北海道.
- 伊藤秋仁・住田育法・富野幹雄 (2015) 『ブラジル国家の形成 その歴史・民族・政治』 晃洋書房, 京都
- 井上淳生 (2013) 「ダンスの人類学の概観と展望」『北海道民俗学』第9号, 北海道民俗学会, 北海道.
- 遠藤保子 (2001) 『舞踊と社会—アフリカの舞踊を事例として』 文理閣, 京都.
- 遠藤保子 (2002) 『グラフノーテーションによる舞踊研究—ナイジェリアの舞踊を中心として—』 立命館大学博士学位論文.
- 片岡康子 (1991) 「第I部 Lecture.1舞踊の意味と価値」舞踊教育研究会編集 (1991) 『舞踊学講義』 大修館書店, 東京.
- 金七紀男・住田育法・高橋都彦・富野幹雄 (2000) 『ブラジル研究入門』 晃洋書房, 京都.
- 神戸周 (2019) 『ブラジルの民衆舞踊パソンの文化研究』 溪水社, 広島.
- 進藤貴美子 (2014) 「民舞の身体の使い方」『たのしい体育・スポーツ』 2014年6月号, 学校体育研究同志会, 東京.
- 高橋京子 (2011) 『日本とインドにおける痲瘡治療祈願の舞踊研究—グラフノーテーションによる動作分析を中心に—』 早稲田大学出版部, 東京.
- 中村美奈子 (2009) 「舞踊記譜法—使途, 歴史, 分類, そして応用—」『アート・リサーチ』 2, 立命館アート・リサーチセンター, 京都.
- 林夏木 (2020) 「第III章サンバの指導例」遠藤保子監修 (2020) 『映像で学ぶ舞踊学』 大修館書店, 東京.
- 細谷洋子 (2015) 『アフロブラジル文化・カポエイラの世界』 明和出版, 東京.

#### 資料提供

- 日本民俗舞踊研究会 (1987) 「北海道アイヌ古式舞踊・唄の記録」(考案: 須藤武子・増田良似, 調査記録: 進藤貴美子・小林幸男・小林正佳)
- 輪島裕介 (2021) 図2 「サンバのポリリズム」(サンバ・ヂ・ホーダのリズム構造作成)

本研究は、2020年度、日本学術振興会科学研究費助成事業の挑戦的研究(萌芽)として採択された研究課題「リズム舞踊譜の開発研究 ブラジル『サンバヂホーダ』の事例」である(研究期間:2020年4月から2023年3月まで)。

## Points in Question and Issues of Dance Notation Toward the Development of a Dance Notation for Brazilian Samba de Roda

HAYASHI Natsuki<sup>i</sup>

**Abstract** : The purpose of this study, as the first step in the development of dance notation using Samba de Roda, a Brazilian folk art form, as a case study, is to organize the features of existing dance notation, clarify the characteristics of Samba de Roda, and attempt to establish the categories necessary for notation. The role of conventional dance notation has been to provide a complementary record of physical movements that cannot be seen on film, and the purpose of dance notation, as devised in Western countries, is the notation of works of dance art. However, in Samba de Roda, the music (rhythm) is the driving force behind the formation of the dance, so it is important to focus on the relationship between the music and the dance. In addition, the notation of Samba Miudinho, a dance style representative to Samba de Roda, was also considered important. However, movements of the arms, shoulders, trunk, and other parts of the upper body, as well as forward/backward and left/right movements and rotational movements, seemed to be of low priority for notation, given the large differences among individuals. Based on the above, this paper concludes that the items necessary for the notation of Samba de Roda are the parallel notation of the three polyrhythmic rhythm parts and the basic steps, and how to dance Samba Miudinho.

**Keywords** : dance notation, dance score, Samba de Roda, Samba Miudinho, Samba, African diaspora dance, dance ethnography, dance anthropology

---

i Doctoral Program, Graduate School of Sociology, Ritsumeikan University