

# 日本人によるアフリカンダンスの習得過程における 口唱歌の役割

— セネガルのサバルダンスを事例として —

菅野 淑\*

本論文では、日本において、西アフリカ・セネガルのダンス「サバル」を実践する日本人に注目している。舞踊は元来、各地域の生業や文化を背景に形成され、かつその地域の人びとの身体的な特徴に沿った動きが見られる。セネガルのダンスは、ポリリズムに合わせ腕や脚を大きく動かし、跳躍を伴う躍動的な動きが特徴的であり、日本人が一見したところで模倣できるものではない。それでは、こうした文化的背景も身体技法も異なるセネガルのダンスを日本人が習得していくにあたり、彼／彼女たちは何を頼りに学びを続けるのだろうか。

本論文では、太鼓を叩く音を言葉に当てはめた口唱歌を糸口に、日本人がサバルダンスを習得していく過程とその実践について明らかにする。実践者らは、サバルの太鼓の口唱歌を口太鼓と称す。セネガルにおいて、太鼓のリズムの伝承・伝達に口太鼓は必須であり、また、ダンスを習得する際にも欠かすことはできない。こうした現地の方法が日本人実践者間でも認識され、口太鼓を重視する姿勢が共有されている。本論文では、日本人による口太鼓を用いたダンスの教示、実践の事例をもとに、日本人実践者がサバルダンスを習得していく過程を考察する。

## 和文キーワード

アフリカンダンス、日本人実践者、口唱歌、セネガル、サバル

## 目次

- |                  |                      |
|------------------|----------------------|
| I はじめに           | 2 日本人のサバルダンス実践の背景    |
| 1 研究の背景と問題の所在    | IV 日本人実践者による口太鼓習得と実践 |
| 2 アフリカ舞踊概要       | 1 ファティマタによるクラス       |
| 3 セネガルにおけるサバルダンス | 2 動画投稿サイトの動画模倣       |
| II 口唱歌           | V 口太鼓と無意識化した動作の実践    |
| 1 サバルにおける口太鼓     | 1 口太鼓と身体の動き          |
| 2 ダンスと口太鼓        | 2 無意識的な動作の認識         |
| III 日本におけるサバルダンス | VI おわりに              |
| 1 日本へのサバルダンス流入   |                      |

\* 愛知淑徳大学

## I はじめに

### 1 研究の背景と問題の所在

現在日本において、その数は限定的だが、セネガル共和国のダンス「サバル *Sabar*」<sup>1</sup>を愛好し、踊りを実践する日本人がいる。その多くは女性であり、彼女たちは日本で習うのみならず直接的にセネガルでダンスを学ぶことさえある。このダンスの特徴は、腕や脚を大きく動かしつつ跳躍を伴うものだ。また演奏されるリズムはポリリズムであり、踊り手の手足のみならず全身はそれに呼応するかのよう躍動する。

それぞれの地域の生業や文化などを背景として舞踊は形成されており、当該地域の人びと生来の身体的な特徴に沿った動きになっていることは明白だろう。そもそも今回対象としている日本人と、サバル発祥の地セネガルのある西アフリカの人びととは、身体技法、身体特徴は異なっている(川田1997; 芦澤・楠本・足立1997)。ある日本人のサバルダンス実践者は、「サバル(ダンス)は、セネガル人が踊るからサバル(ダンス)」だと述べ、サバルダンスはセネガル人の身体で踊るものであり、いくら日本人が上手く踊ることができるようになったとしても、それは「完全なるサバルダンス」ではないと語る(菅野2024a: 227)。実践者らは、自身が生来持ち合わせていない背景に基づく動きであることを自覚しながらも、サバルダンスを学び、踊ろうとする。文化的背景も身体技法も異なるダンスの何を頼りに彼女たちは学び、習得していくのだろうか。

そこで本論文では、日本人のサバルダンス実践者がサバルの太鼓のリズムを理解し、踊りを身体化していく過程において「口太鼓」が果たす役割について明らかにしていきたい。この口太鼓は、サバルダンスのみならず、西アフリカ全般で演奏されている太鼓ジェンベ *Djembe* でも使われる用語であり、一般的には口唱歌と呼ばれるものだ。口太鼓は日本人のサバル、ジェンベの実践者による呼称である。太鼓の演奏において重視される口太鼓だが、踊り手も覚えるようになると、それに合った振付けを踊れるようになるだけでなく、自らもリズムに合った振付けを創作するこ

とも可能になると言われている。

日本においても、和太鼓の演奏やお囃子を教える際に口唱歌を用いる<sup>2</sup>。体系的にそれらの演奏技術を学んだ経験のない日本人であっても、例えば太鼓の音を「ドンドン」と表現したりすることはあるだろう。日本の口唱歌とセネガルの口太鼓で発話する語は異なるが、演奏技術の伝承、伝達において、それらが重要な役割を果たしていると考えられる。本論文では、サバルにおける口太鼓の様態を明らかにしたうえで、日本人実践者がそれを学び理解し、サバルダンスを習得し実践していく過程を考察する。

本調査は、日本人のサバルダンス実践者の協力のもと実施しているが、筆者自身も実践者として活動をおこなっている。筆者は、2004年からジェンベダンスを、2005年からサバルダンスを日本およびセネガルにおいて、日本人や複数のセネガル人講師から学んでいる。共に踊ることは、実践者と同じ目線でサバルダンスを見、理解・習得し、実践することが可能となるため有用だと考える。本論文の事例において、筆者はすべてに実践者として参加している。

### 2 アフリカ舞踊概要

はじめに、アフリカにおける舞踊を概観したい。この地域の舞踊も、他地域と同様、社会や文化、生業や信仰などから発生したと言われているが、それを一括して論ずることは不可能だと遠藤は述べる(遠藤2001)。アフリカ舞踊の特徴は、手や脚、腰など身体様々な部分に運動の中心点があるかのように動くポリセントリック(多中心性)と、身体の一部を一定の時間内で細分化して動かすマルチプリケーション(動きの細分化)である(遠藤2001: 56)。

本論文が注目するセネガルのある西アフリカの舞踊の基本姿勢は、コラップス(屈曲姿勢)であり、膝と腰を軽く曲げ、胸が自然に地面と向き合うような形をとる。また、身体の一部を独立させて動かすアイソレーションというテクニックを使い、一人でポリリズムを表現するような動きが見られ(柳田2000: 28)、ドラムの演奏を伴いジャンプの連続がみられる(Green1996: 15)。セネガル・ギニア・マリを中心とする地域

1 サバルは、セネガルや隣国ガンビアの伝統的な太鼓の総称であり、この太鼓が演奏するリズム、その太鼓で踊るダンスのことを指す。さらには、サバルのダンスがおこなわれる場にも使われる言葉である(Seye2014: 58; 菅野2024a: 11)。

2 平成29年に告示された学習指導要領の中に、「伝統的な歌唱や和楽器の指導に当たっては、言葉と音楽との関係、姿勢や身体の使い方について配慮すると共に、適宜、口唱歌を用いること」(文部科学省2018「小学校学習指導要領(平成29年告示)解説音楽編」と記載されている。

では、あたかも宙に浮いているような跳躍が多い（柳田 2000: 28）と言われているように、サバールダンスは、ジャンプを連続しておこなう振付けが特徴的である。また、セネガルやガンビアでは、コンペティシヨンのソロダンスがみられる（Green 1996: 16）が、そのソロダンスでは、太鼓の演奏が重要であり、踊り手と太鼓との即興的な身体を通じた「会話」が見られる。一方、ガーナやナイジェリアでは、クラップスのまま、すり足で動くステップが多く（柳田 2000: 28）、グループになって踊るのが一般的である（Green 1996: 16）。

これらアフリカの舞踊は植民地時代、支配者側からは力強い原始主義の表象とみなされ、被支配者側はヨーロッパ植民地主義に抵抗するパワフルな土着の媒体とみなしていた（Castaldi 2006: 1）。

以上、西アフリカの舞踊の文化的背景と特徴を概観したが、この地域では動的な動きが多く見られることがわかる。また踊りに必須である太鼓は、「拍ないし拍子の異なる複数のリズムが同時に進行する場合におこるリズム現象」（塚田 2014: 21）であるポリリズムであり、サバールのリズムも同様である。サバールダンスを一見しただけでは、日本人がそれを模倣し、リズムに乗って踊ることは容易ではない。太鼓が叩き出すリズムを認識すること、それに合った動きを習得することが必要である。

### 3 セネガルにおけるサバールダンス

セネガルは、西アフリカ最西端に位置し、ウォロフ *Wolof* (44%)、プル *Peul* (23%)、セレール *Serer* (15%) など21民族が居住している。公用語はフランス語だが、各民族語が日常言語として使用されている。中でも、ウォロフ語を第一言語とする人びとが増加し（正木 2010）、「ウォロフ化 *wolofization*」と呼ばれる現象が起きている（砂野 2007; 池邊 2023）。その要因について砂野は、経済的な要因を最大理由としつつ地理的・宗教的・都市的要因が絡み合っており、特に音楽番組で歌手がウォロフ語で歌うことも影響していると述べている（砂野 2007: 66-68）。

セネガルを含む西アフリカには、グリオ *griot* と呼ばれる職能集団／職業音楽家が存在する。その起源は

古く、12世紀～13世紀頃に遡る。「かつては王侯貴族が抱える専属の語り部であった。彼らはひとつの職業的階層（カースト）を形成していた。グリオは王家の系譜や来歴を記憶する歴史家であり、楽器を演奏する音楽家であり、詩人でもあった」（白石 1993: 157）。このグリオという言葉の語源ははっきりしないというが、17世紀以降ヨーロッパ人の文献において使用されるようになったという（鈴木 2015a: 64）。グリオを「最も高度に発達させたのが、西アフリカに広がるマンデ社会」（鈴木 2015b: 85）であり、このマンデではグリオをジャリヤ *jaliya*、ウォロフではゲウエル *géwël* と称する（Charry 2000; Tang 2007）。サバールはこのゲウエルが演奏する太鼓である。以下、セネガルのグリオはゲウエルと記述する。

ゲウエルは、大きく三つに分けられるウォロフの社会階層において中間層（*ñeeño*）に位置する。同じ階層には、鍛冶屋（*tëgg*）、革職人（*wuude*）、木工職人（*lawbe*）、職工（*ràbb*）がいる。この階層も自由民ではあるが、土地所有者で農業に従事する上位カーストとは異なる（Panzacchi 1994: 190; Tang 2007: 10, 48-49; 池邊 2023: 21）<sup>3</sup>。

1960年の独立以降セネガルにおいてカースト制度は廃止されたが、それでも根強く社会に残り、職業選択や結婚などに影響を与えることもある。現在セネガルでは、ゲウエル家系出身でなくとも、サバール太鼓奏者やダンサー、歌手になることは可能だ。しかし、人びとはその人たちをゲウエルとして見なす。出自としてはゲウエルでなくとも、従事する行為によってその人をゲウエルと判断し、上位カーストとは「区別」される。ゲウエルに対する心理的な「区別」は、今でも色濃く残っている。

太鼓サバールの起源に関する研究は乏しく、いまだ明らかになっていない部分も多いが、起源は14世紀中頃に遡るという（Tang 2007）。太鼓は、ディンブ *dimb*（マホガニー）の木をくりぬき、その上部にヤギの皮を張ったものだ。皮は、木で作られた7本のペグ（杭）と紐によって本体に複雑に取り付けられている。この太鼓は、総称としてサバールと呼ばれるが、そのサイズや形によって名称が異なる。底が開いているタイプと底が閉じられているタイプの二種類に大きく分

<sup>3</sup> 上位カーストは貴族／自由民を指すゲール *géer*、最下層が奴隷または奴隷の子孫であるジャーム *jaam* である。

けられ、それぞれ叩き方や音の高低などに違いがある。利き手にガレン *galen*<sup>4</sup> と呼ばれる細いパチを持ち、それとは反対の手のひらとの両方を組み合わせて叩く。たいてい6人から12人のドラマーによって演奏されるが、小規模イベントの場合は3、4人程度の場合もある。

サバルの太鼓を演奏するのは、基本的に男性のゲウエルに限定される。Marshallによれば、男性のみが演奏するようになった理由は、かつて、戦士を鼓舞するための歌い手、かつ戦況を村に伝える役割として一人の男性が任命されたことに由来するという。また、女性が演奏しない理由として、女性が戦地に赴くことがないことや、月経中にドラマーや太鼓自体にも触れることがタブーとされていることを挙げている (Marshall 2001)。現代においても外国人学習者を除いて、公の演奏の場でセネガル人女性が太鼓を演奏することはあまりない。

しかしながら、サバルが踊られる場、そのイベントは多くの場合、女性が主催する<sup>5</sup>。公共の場でおこなわれるものは、特に女性のための集まりとされ、踊るのも若い女性だ (菅野 2004a: 56)。男性が公共の場で踊ることは減多にないが、ゲウエルであれば男性でも踊る。こうした性差による区別が生じるのは、ウォロフ社会が性別と年齢によって社会的地位を定義している (Heath 1994: 92) ためである。

サバルダンスを外国人が実践するようになった経緯には、セネガル政府がおこなった文化政策が影響している。フランス植民地政府からの独立後、セネガルでは政府主導の文化政策の一環として、国立舞踊団 (National Ballet troupe) が創立された。尽力したのは、初代大統領レオポルド・セダール・サンゴール Léopold Sédar Senghor である。

国立舞踊団創立の背景には、国民文化の創造、国民意識と国民国家の形成という意図があった。国内の各村、各民族から選りすぐりの踊り手や演奏者、楽器が集められ、様々なスタイルのダンスが合わさり、舞台用にアレンジされていった。元来は、人びとが円形となって演奏し踊っており、演者と観客の入れ替わりが可能となっていた形態が、舞台に上がり観客に見せる

ために、その形態がライン状へ変化し (Charry 2000: 194, 211; Castaldi 2006: 9; 鈴木 2007)、演者と観客の間に距離が生じた。

国立舞踊団で踊られているスタイルのダンスは、村や街中で「伝統的」に踊られているものとは区別し、「バレエ・スタイル」と呼ばれている。この「バレエ」とは、いわゆる西洋のクラシック・バレエではなく、「太鼓演奏にあわせて激しく踊る伝統舞踊のことであり、そこに演劇の技法を持ち込んだ一種のミュージカル劇」(鈴木 2007: 354) を示す。この「バレエ」には、植民地以前の文化遺産を盛り込みつつも (Castaldi 2006: 9)、西洋的な審美性や芸術性が付加されていた。

サンゴールは、「バレエ」をセネガルの文化大使として位置づけ、国立舞踊団に国内および世界の主要な劇場でパフォーマンスするよう命じた。国内公演の目的は、新しく独立した国家の「伝統」や文化、慣習を国民に知らしめ、この国の一員であることを意識づけることである。海外における公演では、セネガルという国を表象するのみならず、アフリカ全体を表象 (ウシ 2006 (2004): 22; Castaldi 2006: 9) するという二重の役割を担わされていた。

サバルを中心に発展した空間 (場) やその実践が、今ではセネガルポピュラー文化の一部となっている。振付けの変化、ンバラ *mballax* (セネガルポップス) の登場、ミュージックビデオやオンラインメディアの発展などによって、ポピュラー文化の領域が拡大した。また、外国人観光客を惹きつけるのは、なにも舞台上で披露されるダンスだけではない。路上で開催されているサバルダンスイベントも同様であり、これらは国立やその他の私設舞踊団の発展と平行する形で新しい伝統を創り出している (Seye 2016: 43)。こうした背景によって、外国人がセネガルにサバルダンスを学ぶために訪れるようになった。

## II 口唱歌

口唱歌は、簡単に言えば楽器の奏でる音に言葉を当てはめたものである。その言葉によって例えば太鼓で

4 ガレンは、シデム *sidem* (jujube) やダカール *daqar* (tamarind) の木から作られる (Tang 2007: 40)。一般的にはシデムの木を使用するが、特定の儀礼においてはダカールの木製のガレンを使うという。

5 サバルが演奏され踊られる機会は、以下の場合だ。命名式や結婚式など人生儀礼、娯楽、女性の集会、学校行事、政治集会、セネガル相撲の大会、宗教儀礼などにおいてである。



あれば、どの打面を叩くのか、どの高さの音を出すのか、こういったフレーズを叩くのが伝わるようになっていく。こうした方法は、世界各地の音楽の伝承においても見られるものだ。また、これらは伝承の過程で変化が生じることもあり、「伝承者の好みや癖、記憶の仕方によって、唱え方が変化する」(小林 2023: 50)。セネガルのサバルを見ても、人によって少しずつその発話は異なるが、それでも同じ太鼓の音やフレーズを表現していることに変わりはない。

## 1 サバルにおける口太鼓

口唱歌は、アフリカ各地でも広く使われている手法だ。塚田は、アフリカの口唱歌を「アフリカの文化的慣習であり音楽の記憶や伝承に役立つ方法」(塚田 2016: 169)だと述べる。楽譜を使用しないアフリカの音楽にとって、口唱歌はそれらを記憶し、後世に伝える重要な役割を果たしている。サバルやジェンベの太鼓を演奏する日本人は、この口唱歌を口太鼓と称しており、本論文においてもそれに倣い、用いる。

ゲウエルは、太鼓のフレーズやその組み合わせを表現するため一般的に音声記憶術 (Tang 2007: 100)、つまり、口太鼓を使用する。以下に、サバルの演奏の中心となる太鼓の音を Tang による表記 (Tang 2007: 100–101) を採用し、それを筆者がカタカナ表記にしたものを示す (表 1)。

実際のところ、カタカナで表記することは難しく、適切に表現できない箇所が多い。しかしながら、日本人実践者がサバルの太鼓を学ぶ場合、耳で聞いた音をノートやスマートフォンのメモ機能に記す場合はカタカナを使用する。そして口に出して言う際には、日

本語的に変換された口太鼓を使用するようになるため、本論文でもカタカナ表記を併記した。先述した通り、サバルの口太鼓も人によってその発話が少しずつ異なる。例えば、*ja* は *ta* と表現されることもあり、筆者が師事したゲウエルはそのように発話していた。

これらの音を組み合わせることで、フレーズが完成する。例えば、*Baar Mbaye* というリズムでメインとなるフレーズは、“*rwan ya pa ca gin, rwan ya pa ca gin*” (ラナパチャギン、ラナパチャギン) である。このフレーズはリズム全体のペースを保つものであり、底が開いた中サイズの太鼓で演奏する。太鼓で叩く際は、この音に則って、利き手のバチとその反対の素手と組み合わせ、フレーズを繰り返し演奏する。

なお、サバル太鼓の基本となる音の数は、ジェンベに比べると多い。ジェンベは素手のみで叩く太鼓であり、低音・中音・高音の3つが基本となる。この3音がベースとなって多彩な音が叩き出されるが、サバルに比べると少ないことがわかる。サバルはバチと素手とそれぞれ単独または組み合わせて叩くことから、音色が多いと考えられる<sup>6</sup>。

## 2 ダンスと口太鼓

セネガルにおいてゲウエルであるドラマーだけではなく、ダンサー、特にプロとして舞踊団等に所属し活動するダンサーは、この口太鼓を理解できなければならない。プロのダンサーは、演奏されているリズムを即座に理解し、それに沿った踊りを踊る必要がある。また、個人によるソロダンスを創作する場合も、口太鼓を自ら言いながら新しく自分オリジナルの振付けを生み出そうとする。その後、実際の太鼓演奏と合わせ

表 1

口太鼓	カタカナ表記	叩き方
<i>gin</i>	ギン	左の素手で太鼓の真ん中を叩く音
<i>pin</i>	ピン	左手の指を開きながら、太鼓のふちを叩く音
<i>pax</i>	パ	左手の指で太鼓のふちを叩き、指をそのまま残す音
<i>ja</i>	ジャ	右手に持ったバチで太鼓の真ん中を叩く音。また <i>jan, tan, ta, sa, ya</i> などとも発話される。
<i>ca</i>	チャ	<i>ja</i> と似ているが、打面に対し平行にバチで叩く音
<i>tet</i>	テ	左手を太鼓のふちに置き打面を抑えた状態で右手のバチで叩く音。また <i>te, tek</i> とも発話される。
<i>cek</i>	チェ	右手のバチで、太鼓のふちを叩く音
<i>ña</i>	ナ	右手のバチで打面を叩くが、そのままに残す音
<i>rwan</i>	ラン	左手で ' <i>pin</i> ' / ' <i>pax</i> ' の音を叩いた直後に右手のバチで ' <i>ja</i> ' を叩く音。また <i>rwa, ram</i> とも発話される。

<sup>6</sup> サバルの口太鼓について話をしたところ、同じように口太鼓を用いる楽器を演奏する日本人のジェンベ奏者と東アフリカの楽器リンバ奏者が、その数の多さに驚いたと語った (2024年5月19日聞き取り)。

てみて、振付けがそのリズムに適切に当てはまるかどうかを確認する。また、太鼓がない場所や太鼓自体はあっても、パフォーマンスのひとつとして、太鼓と合わせるのではなく、あえてダンサーの踊りに口太鼓を即興的に合わせることもある。いずれにせよ、太鼓を演奏しないダンサーであっても、口太鼓を理解していることが求められる。

サバルには、バク *bakk* と呼ばれる少し長いリズムフレーズがある。これも、太鼓の音を組み合わせで創り出されるものであるが、踊るためのダンスリズムとは本来異なる。かつては、ことわざや金言などを含めた様々な言葉を太鼓のフレーズにしていたが、「現在では、その要素が失われつつある」(Tang 2007: 114)。現代でも多くのバクが生み出され、そこに様々な意味は込められているものの、よりカジュアルな要素が強まっており、流行と結びつきがちである。こうしたバクに踊りの振りを付けることもあるが、その場合は口太鼓でバクを言うことができなければ、適切に創作することは難しい。

ダンスを教示する際も、口太鼓が使用される。最初から太鼓の生演奏に合わせるのではなく、まずは講師または振付師によってリズムが説明され、口太鼓に合わせて振付けを教えるというスタイルをとっている。これはセネガルの舞踊団でも、外国人向けのダンスクラスでも同様である。

以上のことから、セネガルにおいて口太鼓は太鼓の演奏の伝承のみならず、ダンスを踊るうえでも重視されていることがわかる。これは、日本でサバルダンスが実践される状況でも同様であり、セネガル現地のスタイルが引き継がれている。

### III 日本におけるサバルダンス

#### 1 日本へのサバルダンス流入

日本におけるサバルダンスと口太鼓の様相を述べる前に、日本へのサバルダンス流入の経緯について触れておきたい。

##### (1) 日本のアフリカ音楽

アフリカ人による演奏が初めて日本でおこなわれたのは1965年だと言われており、ギニアのアフリカ・バレエ団による公演である(鈴木 2021: 43)。その後、1980年代に入ると、パリやロンドンを中心に、最新のテクノロジーと第三世界音楽を結び付けた新しい

ポップスが生み出された。アフリカ、カリブ海、南アジアなどから旧宗主国にやってきた移民らが楽しんでいた自国の音楽に目をつけた欧米資本のレコード会社がプロデュースに乗り出した(鈴木 2015b: 13; 2021: 43)。それらは、「ワールドミュージック」という名のもと、国際音楽市場に乗り、ブームを巻き起こしていった。こうした潮流と、日本経済のバブル期も相まって、資金のある民間企業を中心とし、アフリカ出身ミュージシャンの日本公演がたびたび開催されるようになった。セネガル人ミュージシャンの公演がおこなわれるようになったのも、その時期である(白石 1993: 291-297; 鈴木 2021: 44-45)。当時は、「ニューヨーク、ロンドンの次はトーキョーだ!」とミュージシャンの間で言われるほど、稼げる場所として日本は注目され(菅野 2021: 51)、アフリカ音楽に関係する様々なレコードやCDも多く発売された。しかし、バブルが弾け、ブームも過ぎ去るとアフリカ音楽から主催者もファンも撤退し、90年代半ば以降は年に1、2組のコンサートがあるかないか、というレベルにまで落ち込んだ(鈴木 2021: 45)。

しかしながら、アフリカ音楽が隆盛していた80年代半ば頃からワールドミュージックブームの衰退以降も、少しずつ日本に居住するアフリカ人ミュージシャンが現れるようになる。その多くが日本人女性との婚姻による在住である。そして、そのミュージシャンの一時帰国に合わせて開催された音楽やダンスを学ぶ個人主催のツアーに参加した日本人女性が、また新たな男性ミュージシャンと現地で出会い、その相手を日本に呼び寄せるという形で微増していった。

##### (2) ジェンベの存在とワークショップツアー

日本においては、サバルよりもジェンベの方が実践者数は多く、その活動は全国に広がっている。このジェンベが日本で広く知れ渡るきっかけとなったのは、1991年(日本では1993年)に公開された、ギニア出身ベルギー在住のジェンベ奏者ママディ・ケイタの活動を追ったルポルタージュ映画『ジャンベフォラ——聖なる帰郷』(監督: ロラン・シュバリエ)である。2000年代、筆者が出会った多くのジェンベ実践者は、このママディ・ケイタの映画を観たことが契機だったと語る。

1990年後半から2000年代頃には、ギニアやセネガルへジェンベ(太鼓/ダンス)を学ぶために渡航する実践者が現れるようになる。彼/彼女たちの多くは、

ワークショップツアーと呼ばれる短期間で集中的に太鼓やダンスを学ぶツアーに参加している。このツアーは、日本に住むアフリカ人ミュージシャンまたは現地に精通した日本人との共同で開催されている。衣食住が確保されており、また現地に精通した主催者と共に行動することで、言語的不安などをあまり感じずに済む。航空券は別途必要であり総計すると決して安価ではないが、そうした現地での不安を和らげる相手と共に行動できるため、初めて渡航する実践者は利用することが多い<sup>7</sup>。

こうして現地でジェンベの演奏とダンスを直接的に学んできた日本人の実践者を中心に結成された演奏グループが全国にでき始め、その活動の広がりと共に、新たな実践者も増えていった。

### (3) セネガル人ミュージシャンとサバールダンス

2000年代に入り、ジェンベを中心とした西アフリカの太鼓やダンスの実践者が増え始めると共に、日本に在住するセネガル人、ギニア人ミュージシャンが少しずつ現れるようになる。彼らは、ワールドカップなど国家レベルのプロジェクトに関わる公演や、現地に渡航した日本人女性との婚姻を契機に来日している。セネガル人ミュージシャンが増えてきたにも関わらず、2000年代当時のサバールダンスの市場は極めて小さいものだった。なぜなら、在日セネガル人ダンス講師がそこに需要を見出さなかったためであり、あるセネガル人ダンス講師は日本で流行しているのはジェンベダンスだと述べ、実際にそれを中心に教えていた。しかし次第に実践者からのサバールダンス需要の高まりに応え、関東圏を中心に定期的なサバールダンスクラスが開催されるようになった（菅野 2024a）。

こうしたダンスクラスへの参加者や踊りを実践する

日本人は、女性が多い。セネガルにおいて基本的にダンスは女性が踊るものとされていることが日本でも影響しているとは考えにくい、男性ダンサーはほぼ存在しない<sup>8</sup>。そのため、本論文では日本人サバールダンス実践者を、「彼女（たち）」と記す<sup>9</sup>。

## 2 日本人のサバールダンス実践の背景

日本でサバールダンスが実践されるようになった背景には、在日セネガル人ミュージシャンのみならず、ひとりの日本人女性による活動が大きく影響している。この女性の名前はファティマタといい、セネガルで名づけられた名前でも活動をおこなっている。

ファティマタは、セネガルに渡航した際に目にした即興的でエンターテインメント性の高いサバールダンスに魅力を感じ、それを日本でも実践しようと試みた。しかし、ダンサーの動きとドラムの音が合うトリックを知りたいとサバールダンスを3年間習ったにも関わらず、その種を明かしてもらったことはなかった<sup>10</sup>。その問題を解決したのが、現セネガル国立舞踊団芸術監督を務める男性ダンサーである。出会った当時はまだ若手だったこのダンサーから学んだことによって、彼女はダンサーとドラマーの動きの関係性とそれを日本人でも実践できるコツを知ることができた。

彼女が日本で実施したダンスクラスでは、現地で開催されるダンスパーティーのように、踊り手がひとりでドラマーの前に飛び出し、即興的に踊ることができるようになることが目標とされた。そのため、よりサバールのリズムを理解する工夫がされたクラスがおこなわれた。それまで日本のサバールダンスクラスでは、受講者全員が同じ振付けを踊り、振りに入る時や変わる時は、講師の合図やドラマーが出す合図を聞いて次の動きに移行することが通例だった。しかし、それで

7 2010年当時、レッスン代、食事代、宿泊費、現地移動費などすべて込みで2週間16万円だった（菅野 2024a）。2024年11月現在、今期に開催されたツアーの価格を見ても、当時と大きな差はないが、1クラスごとに料金設定が明記されるなどの変化が見られるようになった。

8 これは日本のジェンベ実践者でも同様であり、太鼓演奏は男性、ダンスは女性がその中心を占めている。

9 日本においてサバールダンスのプロとして活動するダンサーは、少ない。在日するセネガル人プロダンサーは片手で数えられる程度であり、日本人でプロとして活動している人はほぼ皆無である。日本人の実践者の中にはステージで踊りを披露する人はいるが、生業は別にありダンスだけで生活しているわけではない。実際のところ、サバールダンスを踊るための明確な資格や規定、公的な免状はセネガルにも存在しない。つまり言うてみれば、サバールダンスは、セネガル人であろうがなかろうが誰もが学べ、踊り、そして教えることができってしまうものとなっている。こうした基準の曖昧さ、寛容さが個々人の実践活動を後押しするが、「ホンモノ」の基準は不明確なままであり、その判断は人びとに委ねられてしまう（菅野 2024a: 207-208）。

10 1980年代ヨーロッパに移住したセネガル人ダンサーらにとって、サバールダンスはトゥバール *tubaab*（西洋人）には伝えられないものとみなされていた。またセネガルのサバール講師の中には、ヨーロッパの女性は、グリオ文化の中に生まれたセネガル人のように、サバールに関する優れた知識を身につけることができなるとしばしば信じられているという（Aterianus-Owanga 2019: 158, 162）。こうした考えが、なかなかトリックを教えてもらえなかった背景にあったと推察する（菅野 2024a）。



は、飛び入りでドラマーの前で即興的に踊ることは難しい。それを解消しようとしたのが、ファティマタのクラスであり、そこで実践されたのが、口太鼓によるリズム理解である。

## IV 日本人実践者による口太鼓習得と実践

### 1 ファティマタによるクラス

ここでは、ファティマタが実際に日本でおこなったクラスの事例を取りあげる。筆者が参与観察したのは、2008年大阪府大阪市、2009年愛知県名古屋市で開催された2つの特別クラスである<sup>11</sup>。そこでは、口太鼓を用いたリズム理解の説明がなされていた。双方とも、サバルでは代表的なチェブジェン *Ceebu Jën* というリズムが選ばれた。このチェブジェンは、他のサバルダンスリズムに比べて拍子を取りやすいため、初心者向けのクラスで使われることが多い。

チェブジェンは、3つの異なる形状の太鼓が叩き出すそれぞれのリズムアンサンブルが基本となる。踊り手は、そのリズムを聞き分けつつ表拍を理解すれば踊ることができる。使用される太鼓は、底が閉じたタイプの太鼓チョール *Cól* またはタルンバット *Talmbat*。底が開いた背の高い太鼓ンデール *Nder*。底の開いた中ぐらいの太鼓ブンブン *Mbëng mbëng* である。

それぞれの口太鼓をカタカナ表記したものは、次の通りだ。チョール(またはタルンバット)「ブツタンブラーン」／「バツサンブラーン」、ンデール「ギタギタイタバ」／「ランバチャイチャバ」、ブンブン「タタギ」／「ギッタタ」である。人によって口太鼓の表現が異なるため2種記したが、どちらも同じである。ファティマタがクラスで使用していたのは、いずれも前者である。

彼女のクラスではまず、それぞれの太鼓が演奏するリズムを実際に聞くことから始まった。その後、そのリズムを口太鼓で説明し、受講者にそれを復唱するよう指示があった。受講者は繰り返し口太鼓を口に出して言うことで、そのリズムが身体に馴染むようにした。

続いて、各太鼓が叩くリズムのどこが表拍になるのか、ファティマタは口太鼓を言いながら簡単なステップを踏み、解説をおこなった。

踏んだステップは、肩幅くらいに左右に足を広げ立ち、その場で右足2回、左足2回踏むものだ。右に2回踏む際に右腕は手先を伸ばして右側上に挙げる。続いて左に2回踏む際は、右足ステップで挙げていた右腕をそのまま、身体の左下、左足の太もも付近に下ろす。一方の左手は、上着(トップス)の裾あたりを軽く掴んでおくよう説明があった。それは、元来サバルダンスを踊るのは主に女性であり、セネガルの女性が踊りやすいように腰に巻いた布をたくし上げ、それを左手で持って踊っていることに由来する。

この右足で2回踏むうち、1回目が表拍に当てはまる。例えば、チョールが叩くリズム「ブツタンブラーン」であれば、頭の「ブツ」の部分が表拍になり、そこに合わせて右足1回目を踏む。右足2回を「ブツタンブラーン」の中で踏むが、「ブラーン」の時に2回目を踏む。続く左足の場合も同様であり、頭の「ブツ」部分に1回目を踏み、「ブラーン」で2回目を踏む。左右どちらも「ブツタンブラーン」を1回言う中で、2回足を踏む。腕は左右それぞれ踏むときに、右上、左下と交互に動かす。

同じようにその他の太鼓の叩くリズムに当てはめた動きは、次の通りだ。ンデールの叩く「ギタギタイタバ」の場合は、後半の「タイタバ」部分が右足1回目に当たり、ここが表拍となる。ブンブンの叩く「タタギ」の場合も、後半の「ギ」の部分が表拍に当たる<sup>12</sup>。どちらの太鼓も左足でステップを踏む際も同様に、後半部分がステップの1回目になる。ただし、ブンブンの「タタギ」は、「タタギ タタギ」と2回繰り返す間に右足の2回ステップを踏む必要がある(表2)。

このようにひとつのダンスリズムを見ても、太鼓それぞれによって表拍の位置が異なる。それぞれ単体であれば聞き取りやすいが、複数の太鼓が一斉に速いテンポで演奏されると、聞き分けることが難しくなる。

11 大阪は2008年7月13日、名古屋は2009年7月19日に開催され、筆者もクラスに受講者として参加した。どちらも単発のクラスであり、初心者向けだった。名古屋クラスは、翌7月20日に開催されたダンスイベントに合わせ実施されたものだ。時間は90分、料金は2,500円(翌日イベント参加者は2,000円)。参加人数は、おおよそ20名だった。それまで名古屋では日本人講師によるサバルダンスクラスは実施されることがなく、ジェンベダンスの経験者はいたものの、サバルダンス初体験が受講者のほとんどを占めた。受講者の多くは翌日のダンスイベントに参加、サバルダンスグループのパフォーマンス時には飛び入りし、前日に習った振付けを踊る人も少なくなかった。しかしながら、このクラス後も継続的にサバルダンスを学び続けた人は、ほぼいなかった。

12 ブンブンの口太鼓「タタギ」と「ギッタタ」では「ギ」と「タタ」の位置が前後しているが、これは、表拍を後ろに付けるか頭に付けるかの違いである。このブンブンは演奏全体のリズムを保つ役割を担っている。



表2

ブンブン	ギ	タタ	ギ	タタ	ギ	タタ	ギ	タタ
チョール	ブツ	タン	ブラーン		ブツ	タン	ブラーン	
ンデール	チャイチャバ		ランバ		チャイチャバ		ランバ	
足ステップ	右足1 (表拍)		右足2		左足1 (表拍)		左足2	

このチェブジェンの場合、リズムキープとして演奏されるブンブンの「タタギ」が一番聞きとりやすい。しかしその音だけを聞いていると、裏拍で踊り始めてしまう可能性があり、それでは太鼓の演奏と踊りでズレが生じてしまう。それを防ぐため、リズムの速さはブンブンで掴み、拍の表裏はチョールカンデールの音を聞いて掴むと良いとファティマタのクラスでは説明が加えられた。当該クラスでは、受講者も繰り返し口太鼓を用いてこの3つのリズムを言いながらステップを踏み、身体にその感覚を馴染ませていった。

こうした口太鼓でリズムを言いながら、簡単な振付けを踊り、そのリズムを身体で覚える時間を取るクラスは、多くない。その日、教示するダンスリズムを口太鼓で言うことはあっても、そこに時間を多くかけることはせず、実際に踊る振付けに進む。しかし、サバルダンスを踊るためには、そのリズムを習得しなければ踊ることができないという認識が日本人実践者の間で共有されているため、彼女たちはそれを覚えようと努める。

太鼓の演奏を習う場合も同様に、実際に太鼓を叩く前に口頭でリズムを言った方がより覚えが早いとされる。特に、バクなどは長く複雑なため、口太鼓で教示され、まずはそれを繰り返し口に出すことで覚えていく。いずれにしても、学びを深めるにつれ、日本人実践者は口太鼓の重要性を感じるようになっていく。そしてその意識が身体化されると、サバルダンスに関わるリズムにおいては、口太鼓でその動きを捉えようとする傾向が見られるようになる。

## 2 動画投稿サイトの動画模倣

2020年初めから始まった新型コロナウイルス感染症の世界的流行によって、対面のダンスクラスが実施不可となり、オンライン上のシステムを利用したダンスクラスが一時期活発におこなわれるようになった。その頃から、ダンスを実践する、披露する場がオンライン上にも進出していった。加えて SNS の需要がよ

り高まり、テキストではなく短い動画による情報発信が多く見られるようになってきた。それは、セネガルにおいても同様であり、動画投稿に特化したアプリ TikTok が特に人気となっている。

セネガル人ダンサーの多くが TikTok に登録し、自身のダンス動画を熱心に投稿している。彼/彼女たちが投稿する 20~30 秒程度の短い動画は、その時分にセネガルで流行しているバクであることが多く、幾人ものダンサーがそのリズムに独自の振付けを創作し、踊っている。その動画を視聴した人が共有(シェア)し、さらに多くの人の目につくようになる。また、それを別のダンサーが模倣、または少しのアレンジを加えて踊り、新たに投稿する。こうして、同じリズムフレーズを利用し、幾人もの踊りをオンライン上に載せていく。これまでは、実際の踊りの場でのみ披露されていたものが、オンライン上でも実践されるようになった(菅野 2024b)。

投稿された動画は、インターネット環境さえあれば世界中どこからでもアクセスできるため、日本人実践者が日本にいながらそれらを即座に視聴することが可能になった。セネガルのダンスの流行を常にチェックしているある日本人実践者は、セネガルに渡航した別の実践者に、現地でのどのようなリズムフレーズを習ったか確認したところ、そのフレーズは TikTok でその頃、頻繁に投稿されていたものと同じだった。この事例からも、実際の場とオンラインは地続きであり、そのどちらでも同じものが流行していることがわかる。

こうした動画は切り取られた一部分にすぎないが、ドラマーが身近にいない場合の練習手段や流行の把握など、日本人実践者にとってセネガルのダンスに関する知識をアップデートする媒体として活用されている。ある程度サバルダンスの実践経験を積んでいれば、動画を見ることで習得できる部分もある。そのため、それを模倣し、自らもダンス動画を撮影、投稿することも可能となる。ある実践者によると TikTok は、見たい動画が繰り返し自動再生されるため、習得に便

利であり、またセネガル人によって投稿されるダンス動画は短く、覚えやすいという(菅野 2024b)<sup>13</sup>。

実際に日本人実践者がおこなった、動画視聴によるダンスの振付け習得および撮影についてみていきたい<sup>14</sup>。この習得には、口太鼓が使用された。撮影に参加したのは、関東・関西に住むサバールダンス歴10年以上になる実践者の女性3名と筆者だ。全員がセネガルに渡航歴があり、現地でダンスを学んだ経験がある。実践歴も長いので、口頭でリズムを言うことにも慣れている。

撮影に使用した2つのダンス動画は、バクを口頭で述べているものが音源となっているもので、すでに多くのセネガル人が模倣またはアレンジしていた。どちらも10分程度、口太鼓を用いながら振付けの確認をおこない、撮影に挑んだ。1つめの動画は約25秒あり、その全体像を把握するため事前にひとりの参加者が口太鼓をカタカナで文字起こしし、全員にテキストメッセージで共有していた。それに筆者が加筆したものを、以下に示す。

ラッギギース タサバタサバタサギッ アッ ギギーン  
ス  
ドレイン バッ ギギース ラギギン ギギース  
ラッギ ギサバ ギギン ラッギギサギン  
ラギギサバ ギギン チャバチャバチャバギギン サ  
バーラバカッ タカサタビピタタ ビタギギギン ド  
レイン バッ ギギン  
ターズバツ チャギチャギチャギチャー ドレイン<sup>15</sup>

2つめは、約15秒の動画である。こちらの文字起こしは、事前になされなかった。

ギッタタ  
ラタギタ ラタギタ ラタ ラギタ  
ラタギタ ラタギタ ラタ  
ギッタバツ ギッタバツ  
レンレン ドレイン<sup>16</sup>

日本人実践者は必ずしも毎回、ダンスを覚えるため

口太鼓を文字起こしするわけではない。例えば、事前に踊るバクが決まっておき、かつ先に示した事例のように長尺の場合は、文字起こしすることもある。しかし、2つ目のバクのように短く覚えられそうな場合は、特におこなわれない。実際のところ、振付けを模倣する場合は、はっきりと正確に口太鼓を述べられなくとも、類似した発話でリズムや流れを把握できれば踊ることが可能だ。この動画の撮影時も、口太鼓を各々言いながら振りを確認し合った。また、2つ目の動画は、参加者のうち2名がすでに一度踊った経験があったため、彼女たちが先導する形で習得が進んでいった。

以上のことから、日本人実践者もリズムを理解するために口太鼓を重視し、かつそれを使用しながら振付けの確認をおこなうことが分かる。

## V 口太鼓と無意識化した動作の実践

### 1 口太鼓と身体の動き

実際に口太鼓に合わせて踊った場合、いかなる動作になるのか、先に述べたもののうち2つ目の模倣動画を用い、以下で示す。踊り手として参加している実践者のTikTokアカウント<sup>17</sup>にアップロードされた動画を、スマートフォンのアプリケーションソフトを使って一部を写真化した。TikTokの特質上、踊り手の右手右足は、写真の右側になっている。

実際に踊りは口太鼓が入っていない箇所から始まり、その動きは①②部分である。

③ギッタタ ④ラタギタ ⑤ラタギタ ⑥ラタ  
ギタ ⑦ラタギタ ⑧ラタギタ ⑨ラタ ⑩ギッタ  
バツ ⑪ギッタバツ ⑫レンレン ドレイン(図1)

今回は約15秒の動画を主に口太鼓のフレーズに相当する画面を12枚抽出し、その振付けを文章化した。実のところ口太鼓のフレーズには、必ずしも合致した振付けがあるわけではない。図1で示した「ラタギタ」を見ても、④⑤⑦⑧では振付けが異なっていることがわかるだろう。その口太鼓に合っていれば、踊り手が自由に振りを合わせることができる。しかしながら、サバールダンス全体で見られる振付けの数は、それほど多くなくパターン化されたものもあり、本件で使用

13 2024年4月27日聞き取り。

14 撮影日：2024年4月28日。撮影場所：兵庫県神戸市。

15 オリジナル楽曲：Salam Diallo Sabar ca Kanaam

16 オリジナル楽曲：Elzoking et c frère

17 @nemyuz (https://www.tiktok.com/@nemyuz?\_t=8mFudHfVu7t&\_r=1)



左← →右

①前奏（口太鼓なし）  
踊りに入る基本姿勢は、足を肩幅程度に広げ立つ。



④ラタギタ  
右足を半歩前に出す。右腕は前方に突き出す。左手は後方へ伸ばす。そして直ぐに右足を半歩後ろに下げる。



⑦ラタギタ  
右足で後方の空気を蹴るように伸ばす（軽い跳躍を伴う）。右腕は、右斜め前に出す。



⑩ギッタバ  
右腰・右膝・右足つま先を外に開き、即座に内側にひねり入れる。右腕は肘を挙げた状態で頭に軽く置く。



②前奏（口太鼓なし）  
右足で地面を蹴り、その勢いで左足を軸に反時計回りで一回転する。腕は左右共に肩より上に挙げる。



⑤ラタギタ  
右足を半歩右側に出し、上半身を右側に向ける。両腕は肩幅程度に開き伸ばし、手のひらは上に向ける。



⑧ラタギタ  
足は右、左、右と跳躍しながら交互に踏む。両腕もそれに合わせて上下する。



⑪ギッタバ  
⑩でおこなった動作を左でもおこなう。



③ギッタ  
右腕右足を軽く上に挙げてから、腰をかかめ、前屈姿勢を取る。左手は、左膝付近に下ろす。



⑥ラタ ラギタ  
⑤でおこなった動作を、左側でもおこなう。



⑨ラタ  
右後ろに腰をひねり、上半身が後ろを向く。両腕もそれと共に右後ろに引く。



⑫レンレン ドレイン  
両足を肩幅より少し広くし、軽く膝を曲げる。両腕は、肩の辺りまで上げた状態で手のひらを前に向ける。口太鼓に合わせ、胸を開閉する。

図1 口太鼓と振付け



された動きはどれも頻繁に見られるものだ。振付けする側が、いくつかあるバリエーションの中からより適切だと思うものを抽出すればよい。中には、複雑な足技など新たな振付けを生み出すプロのセネガル人ダンサーもいるが、それがセネガル人一般にも浸透し、踊られることはあまりない。いずれにしてもサバルダンスの振付けは、実践歴が長い日本人実践者からすれば、往々にして習ったことがある場合が多く、本件のように口太鼓と振付けの動画を見て模倣することは不可能ではない。

## 2 無意識的な動作の認識

繰り返し述べてきているように口太鼓を覚えることは、サバルダンスの振付けを覚え、踊る上で重要事項だ。しかし、それだけではサバルダンスを理解し、身体化したとは言いがたい。口太鼓や、切り取られた単体の振付けだけでは見えてこない動作を認識することが必要となってくる。

例えば、図1②では、右足で地面を蹴り左足を軸に回転するが、実際はその直前に左膝を少し上げると同時に両腕を身体の前で右から左へと動かす動作が入る。これは次の回転に入る前の「準備」動作である。また、③の右腕右足を上に挙げてからかがむ動きも同様だ。こうした一見余分にも見える動きは、サバルダンスに頻繁に出てくる。これらは主たる動きではないため、ダンスクラスでもその部分を取り立てて詳しく教えられることはない。しかし、その「準備」や余分な動きがあることによって、振りと振りが滑らかに繋がると共に、次の動作にスムーズに入ることができる。無論、その動作があるとパフォーマンスとしてのダンスの見栄えも良くなる。

こうした「準備」動作は、ダンスクラスでセネガル人講師は特に言及しないことが多い。なぜならそれは、カウントで言えば「0」に当たる部分だからだ。カウントをする際、理由がない限り「0」から言い始めることは少ないだろう。ダンスの振付けも、その一つの振付けだけを切り取れば、踊り出す最初の動きが「1」となる。しかし、セネガル人講師の動きを見てみると、実は「0」に当たる部分でステップや上半身の動きなど、何かしらのアクションが入っている。彼/彼女らにとっては、既に無意識化し身に付いた動作である。サバルダンス初心者には、その部分を特に教示されることがないため、教えられた通り「1」から入ろうとする。しかし直前の振付けによっては、振りと振りの

間の繋ぎが上手くいかずまごつき、次の振付けに入れないこともある。こうした細かいニュアンス的な動作が、サバルダンスを踊る上で欠かせない。

「準備」の重要性は、先述したファティマタのクラスでも強調されていた。彼女自身、件のセネガル人ダンサーに習い、「準備」の存在を教えられたことによって、サバルダンスを自分のものに近づけることができた。そしてファティマタは、そのポイントを分かりやすく日本人に伝えるため、「せーの」という掛け声を「準備」動作のタイミングで示していた(菅野2024a)。

今回の動画撮影において、実践者間で、回転に入る前に左膝を挙げる動作をしようという事前確認はなかった。しかし、彼女たちは示し合わせたようにその動作を入れた。また、右腕右足を上に挙げてから腰をかがめ前屈する振付けも同様だった。つまり、彼女たちは、セネガル人らが無意識に入れている「準備」を認識し、その必要性を理解したことによって、個々人が無意識にそれを実践するようになったと考えられる。これは、彼女らが踊りを学び続ける間に繰り返された練習と、実践の積み重ねの中で身に付いてきたものだと言える。

## VI おわりに

ここまで、日本人のサバルダンス実践者がいかにしてダンスを習得し実践に繋げているのか、身体化していくうえでの口太鼓が果たす役割をみてきた。サバルの太鼓、ダンスは口太鼓なくして伝承はなく、現代セネガルにおいても変わらず重要視されている。太鼓の演奏なくして成立しないサバルダンスにおいて、踊り手が口太鼓を学ぶことは必須であり、それは外国人学習者でも同様である。また、口太鼓を理解することによって、適切な振りをそこに付けることが可能となる。

現在、日本人がサバルダンスを学ぶ際は、まず口太鼓でリズムが教示される。口太鼓に合わせて教示される振付けを踊ることで、表拍の位置やステップと音との関連性を身に付けていく。ダンスリズムを理解すれば、演奏されるリズムの違いを認識し、それぞれに適した振付けを踊ることができるようになる。また、踊りを学び続けることで、サバルダンスでしばしば抽出される振付けを覚えていく。

続いて、ダンス動画の事例をもとに、日本人実践者



が口太鼓とそれに合わせて踊る様態を明らかにした。日本人にとって馴染みのないリズムと動きを習得していく過程で、母体となる口太鼓と身体の動き、振付けを学ぶことは、身体化していくその第一段階にあたるだろう。そして、サバールダンスをより自分のものにしていく過程で、実践者は無意識的な動きである「準備」の動作を意識するようになる。その存在を認識し、動きを取り入れ練習と実践を重ねていく間に、自身も無意識的にその動きを取り入れるようになっていく。本論文の事例で取り上げた実践者らは、口太鼓を重視していた。そのため、事前に文字起こしした口太鼓を共有したり、口太鼓で振りを合わせたりしていた。また、無意識的な動きに対しても同様であり、事前の打ち合わせがなくとも、一致した動きを見せた。こうした口太鼓をはじめとするいくつかの共通した認識が、日本人がサバールダンスを身体化し実践していくにあたって、大きな役割を果たしていると考えられる。

口太鼓は日本人実践者にとっても、リズムを認識し、振付けを覚えていくうえで重要な要素となっている。実際のところ、耳で聞いた口太鼓をカタカナで表記し、カタカナで発音することは、正確な表記、発音とは異なってくるため、それだけで発話に変化が生じてしまっている。しかしながら、それは日本人実践者同士がサバールダンスを実践する際には有用であり、振付けなどを共有する際にも活用されている。彼女たちによって口太鼓がカタカナ発音に変換されてしまったとしても、リズムの伝承・伝達、それに付随するダンスの実践という本来の口太鼓とカタカナ変換された口太鼓は、用途において差異はないだろう。日本においてもサバール太鼓やダンスを実践する際に、口太鼓は重視されているのである。

文化的背景や身体技法も異なる文化圏のダンスを習得し、実践することは容易ではない。それでも、道標となる口太鼓を頼りに、日本人実践者は学びを深めているのである。

本論文では、サバールダンスを事例とし、日本人によるアフリカンダンスの習得の過程における口唱歌(口太鼓)の果たす役割を明らかにした。アフリカンダンスにおける具体的な身体表現の習得過程については、別稿にて論じたい。

## 謝辞

本論は、2024年に出版した著書の一部を大幅に加筆修正したものである。本論の執筆にあたって、有益なご助言

をくださった2名の査読者に感謝申し上げます。また、サバールダンス実践者の方々にも深く御礼申し上げます。

## 参考文献

(日本語文献)

芦澤 玖美、楠本 彩乃、足立 和隆

1997 「身体技法と身体特徴——大西アフリカ5集団と日本人の比較」『ニジェール川大湾曲部の自然と文化』川田順造(編)、pp. 397-417、東京大学出版会。

池邊 智基

2023 『セネガルの宗教運動バイファル——神のために働くムスリムの民族誌』明石書店。

ウシ、ビルマイヤー

2006 (2004) 『ママディ・ケイタ ジェンベに生きるマリンケの伝統リズム 付録CD付き』(Mamady Keita Ein Leben für die Djembé Traditionelle Rhythmen der Malinké Mit Begleit-CD, Arun Verlag) 四元章子(訳) 楽譜出版ケイ・エム・ピー。

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。

川田 順造

1997 「伝統的技術の中の身体技法」『ニジェール川大湾曲部の自然と文化』川田順造(編)、pp. 317-358、東京大学出版会。

菅野 淑

2021 「日本におけるアフリカン・ダンス——ダンスで日本とアフリカ、そして世界と繋がる」『季刊民族学176号 特集 隣りのアフリカ人——グローバル世界を生きる人びと』、pp. 50-57、公益財団法人千里文化財団。

2024a 『カーイ・フェチ/来て踊ろう——日本におけるセネガルのサバールダンス実践』春風社。

2024b 「日本人のアフリカンダンス習得過程におけるリズム認識と身体性——セネガルのサバールダンスを事例として」日本アフリカ学会第61回学術大会発表資料、大阪大学箕面キャンパス(2024年5月19日)。

小林 史子

2023 「和太鼓における口唱歌とリズムの感受に関する考察——神着木遣太鼓と三宅太鼓の事例から」『芸術研究14 玉川大学芸術学部研究紀要』: 49-56。

白石 顯二

1993 『アフリカ音楽の想像力』勁草書房。

鈴木 裕之

2007 「ギニアの国家建設——セク・トゥレによるユニークな文化政策」『朝倉世界地理講座——大地と人間の物語11 アフリカI』立川武蔵・安田喜憲(監修)、池谷和信・佐藤廉也・武内進一(編)、pp. 351-361、朝倉書店。

- 2015a 『恋する文化人類学者——結婚を通して異文化を理解する』世界思想社。
- 2015b 『アフリカン・ポップス！——文化人類学からみる魅惑の音楽世界』鈴木裕之・川瀬慈(編著)、明石書店。
- 2021 「日本に響くアフリカ音楽」『季刊民族学176号 特集 隣りのアフリカ人——グローバル世界を生きる人びと』、pp. 42-49、公益財団法人千里文化財団。

砂野 幸稔

- 2007 『ポストコロニアル国家と言語——フランス語公用語国セネガルの言語と社会』三元社。

塚田 健一

- 2014 『アフリカ音楽学の挑戦——伝統と変容の音楽民族誌』世界思想社。
- 2016 『アフリカ音楽の正体』音楽之友社。

正木 響

- 2010 「セネガルの通貨の成り立ちと現在——通貨の安定とフレキシビリティの間で」『エリア・スタディーズ78 セネガルとカーボベルデを知るための60章』小川了(編)、pp. 77-82、明石書店。

文部科学省

- 2018 『小学校学習指導要領(平成29年告示)解説 音楽編 平成29年7月』東洋館出版社。

柳田 知子

- 2000 『音楽指導ハンドブック22 アフリカの太鼓で踊ろう——西アフリカのジンベとダンス』音楽之友社。

(外国語文献)

Aterianus-Owanga, Alice

- 2019 « Sabar, sama thiosanou » (Sabar, ma tradition). Frontières et propriété culturelles dans la transmission des danses sénégalaises en Europe, *Revue européenne des migrations internationales* 35(3-4) : 153-174.

Castaldi, Francesca

- 2006 *Choreographies of African Identities Négritude, Dance, and the National Ballet of Senegal*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Charry, Eric

- 2000 *Mande Music: Traditional and Modern Music of the*

*Maninka and Mandinka of Western Africa* (Chicago Studies in Ethnomusicology). University of Chicago Press.

Marshall, Kirsten

- 2001 Changing Gender Roles in Sabar Performances: A Reflection of Changing Roles for Women in Senegal, *Southeastern Regional Seminar in African Studies (SERSAS)*, Fall Meeting 12 and 13 October 2001 East Carolina University, Greenville, North Carolina, USA (web site: [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://aaas.ecu.edu/sersas/wp-content/uploads/sites/393/2021/05/Changing-Gender-Roles-in-Sabar-Performances-A-Reflection-of-Changing-Roles-for-Women-in-Senegal.pdf](http://chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://aaas.ecu.edu/sersas/wp-content/uploads/sites/393/2021/05/Changing-Gender-Roles-in-Sabar-Performances-A-Reflection-of-Changing-Roles-for-Women-in-Senegal.pdf) 2023/6/12最終閲覧).

Green, Doris

- 1996 Traditional dance in Africa. In *African Dance: An Artistic, Historical and Philosophical Inquiry*. Kariamu Welsh Asante(ed.), pp. 13-27. Trenton, NJ: Africa World Press, Inc.

Heath, Deborah

- 1994 The Politics of Appropriateness and Appropriation: Recontextualizing Women's Dance in Urban Senegal. *American Ethnologist* 21(1): 88-103.

Panzacchi, Cornelia

- 1994 The Livelihoods of Traditional Griots in Modern Senegal. *Africa: Journal of the International African Institute* 64(2): 190-210.

Seye, Elina

- 2014 Performative Participation: Embodiment of Identities and Relationships in Sabar Dance Events. *Dance Ethnography and Global Perspectives: Identity, Embodiment, and Culture*, Linda E. Dankworth and Ann R. David(eds.), pp. 58-74. London: Palgrave macmillan.
- 2016 Male Dancers of Sabar: Stars of A Female Tradition. *AFRICAN MUSIC: Journal of the International Library of African Music*, 10(2): 35-56.

Tang, Patricia

- 2007 *Masters of the Sabar: Wolof Griot Percussionists of Senegal*. Philadelphia: Temple University Press.

---

# The Role of Oral Singing in the Learning Process of African Dance by Japanese Dancers:

## A Case Study of Senegalese Sabar Dance

Shuku KANNO\*

Many of the dances were originally created against the background of each region's economy and culture, and the dance's movements reflect the physical characteristics of the people of that region. This paper focuses on Japanese people living in Japan who practice "Sabar," a dance from Senegal, West Africa. Senegalese dance is characterized by dynamic movements with sweeping arm and leg movements and leaps to polyrhythms, which Japanese people are not able to imitate initially. What will the Japanese rely on to continue learning and adapting Senegalese dance, which differs from their own cultural background and physical techniques?

In this paper, we use oral singing, in which the sound of drumming is applied to words, as a clue to the process and practice of Japanese learning the Sabar dance. The dancers refer to the Sabar drumming oral singing as "Kuchi-Daiko: Mouth drum". In Senegal, Kuchi-Daiko is essential for the transmission of drum rhythms, and it is also indispensable for learning the dance. These local methods are incorporated by Japanese dancers, and they put emphasis on Kuchi-Daiko. This paper examines the process of learning Sabar dance by Japanese dancers based on examples of Japanese teaching and practicing dance with Kuchi-Daiko.

### Keywords

African Dance, Japanese Dancers, Oral Singing, Senegal, Sabar

---

\* Aichi Shukutoku University