

ブラジルの民衆舞踊パッソの変容に関する一考察

— そのダンス様式および継承方法に着目して —

神 戸 周*

体育学分野

(2018年6月29日受理)

KAMBE, C.: A Study on the Transformation of Brazilian Popular Dance *Passo*: Taking Notice of Its Dance Style and Means of Transmission. Bull. Tokyo Gakugei Univ. Division of Arts and Sports Sciences., 70: 99-112. (2018) ISSN 1880-4349

Abstract

This study was an attempt to examine the transformation of dance style and means of transmission of a Brazilian popular dance called *Passo*. The results were as follows:

- 1) The transformation of dance style: It was supposed that *capoeira* (ruffian) s' violent martial art performed to the music (called *Frevo* later) by the brass band of *clubes pedestres* (carnival groups) in the streets of Recife (the capital of Pernambuco state) was unexpectedly transformed into *passista* (frevo dancer) s' nimble dance, that is, *Passo*. After that, this dance has increased the number of body movements introducing those of various foreign dances in *pernambucano* (people of Pernambuco state) 's own way. The contests of *Passo* which took place popularly in the 1950's added to this dance a position as popular spectacle performed on the stage. Next, the foundation of *Balé Popular do Recife* (popular dance company of Recife) in the 1970's gave a position as performing arts to this dance and introduced the concept of choreography and group performance into it. In these days, *Passo* can be performed taking various forms from *folião* (merrymaker) 's improvised solo dances at the street carnival to professional dancer's choreographed group performances on the theater's stage.
- 2) The transformation of means of transmission: It was supposed that *Passo* was recognized as a popular dance by the people of Recife by the middle of the 1930's and the transmission of this dance technique had been carried out tacitly through the observation of one another's performances among individualistic *passistas*. It was after Nascimento do Passo (1936-2009) founded his personal school to teach *Passo* to the people of Recife in 1973 that a distinct line between leader (teacher)'s position and follower (student)'s one was drawn in this dance. When the City of Recife founded Municipal School of Frevo to preserve local popular dance of *Passo* and to diffuse this dance to a citizen of Recife in 1996, Nascimento do Passo was appointed as vice-principal of this school. In order to introduce *Passo* in school education system, a rational teaching method of this dance was invented by Nascimento do Passo and his method had a great influence on young people learning *Passo* at the Municipal School. Concerning the method of Nascimento do Passo, was expressed by several scholars the fear that dancers' spontaneity and originality indispensable for *Passo* might be lost through the systematized method. In recent years, in dance classes of the Municipal School, not only various body movements of *Passo* but also choreographed dance compositions have been taught.

Keywords: *Passo*, Brazilian Popular Dance, Transformation

* 東京学芸大学 健康・スポーツ科学講座 体育学分野 (184-8501 小金井市貫井北町4-1-1)

要旨: 本研究は、ブラジル連邦共和国ペルナンブーコ州レシーフェの民衆舞踊であるパッソについて、その誕生から今日に至るまでのダンス様式ならびに継承方法の変容を検証しようとする試みであった。その結果は以下のようにまとめられよう:

- 1) ダンス様式の変容: パッソは20世紀初頭のレシーフェの街頭でカルナヴァル団体のオーケストラが演奏した音楽(後にフレーヴォと呼ばれた)に合わせてカポエイラたちが実践した自由奔放な武術(カポエイラ術)が因らざるもダンスへと変容したものであると考えられる。その後パッソの身体動作は、いくつもの外来のダンスの身体動作をペルナンブーコ流に読み替えながら取り入れることによってその幅を拡大させてきたと解釈するのが適当であろう。1950年代に盛んに開催されるようになったパッソのコンテストは、演者と観者が無秩序に交錯するカルナヴァルの街頭において演じられていたこのダンスに、舞台という一定の空間を設定して両者(演者と観者)を分離することにより、明確な見世物性を付与する契機となった。更に1970年代に始まる民衆舞踊団の設立は、パッソに舞台芸術としての可能性を付与したが、それは同時に、元来即興的な独舞であったこのダンスに振付および集団演技という概念が導入される契機ともなった。今日のパッソは、カルナヴァル団体の街頭行進に自発的に参加して即興的に演じられる独舞、および劇場の舞台での振付けられた集団演技を両極としながら、その双方のあり様を適宜融合させる形で実践されていると考えられる。
- 2) 継承方法の変容: 遅くとも1930年代中葉までには一つのダンス様式として民衆的な認知を得ていたパッソの技術の継承は、カルナヴァル団体の街頭行進やそれに先立って行われたオーケストラの演奏練習の場に足を運んだフォリアウン(あるいはパシスタ)同士の眼差しの交換、すなわち互いの演技の直接的な観察を通じて暗黙裡に行われていたと考えられる(このような技術継承のあり様は、パッソに限らず、およそすべての民衆舞踊に共通して見られよう)。そして1950年代にパッソのコンテストが重要な演技の場として注目されるようになって、他者の演技の観察が基本的な技術の継承法であることに変わりはないと思われる。パッソにおいて指導者と学習者という立場の違いが明確化されたのは、1970年代にナシメント・ド・パッソが学校という枠組みを設定することにより一般市民を対象にこのダンスの指導を開始して以降のことである。一私人としての彼の試みは、その後1990年代にはレシーフェ市が設立したフレーヴォの市立学校へと受け継がれた。パッソの学校教育化の過程で、合理的な指導を担保するための方法論が考案されるに至ったが、その実践を通じてパッソに不可欠な自発性と創造性が学習者から失われてしまうことへの危機感も表明された。そして今日では、パッソの演技を構成する個々の身体動作の指導に留まらず、作品としてのパッソの振付が舞踊団のみならず一般市民を対象にしたダンスクラスにおいてさえ行われる状況に立ち至っている。

1. はじめに

筆者はこの十年ほどの間にブラジル連邦共和国ペルナンブーコ州レシーフェを代表する民衆芸能であるフレーヴォ(Frevo)に関する論考^{1) 2) 3) 4)}をいくつか発表してきた^{注1)}。今日フレーヴォと呼ばれる音楽を演奏するオーケストラ^{注2)}およびパッソ(Passo)と呼ばれるダンスを演じる踊り手(パシスタ^{注3)})たちを主たる構成要素とするこの民衆芸能の原形は、20世紀初頭のレシーフェのカルナヴァルの群集で熱気を帯びた街頭に出現したと考えられる⁵⁾。フレーヴォという音楽に関して言えば、それは軍隊行進曲、そしてその当時レシーフェで流行していたダンス音楽や民衆歌謡から少なからぬ影響を受けていた。一方でパッソというダンスは、19世紀後半以来レシーフェの街頭に出没しては騒動を引き起こしたカポエイラと呼ばれる無

頼漢たちの実践した武術(カポエイラ術)にその原形を求められよう。そのような事実を踏まえれば、20世紀初頭のカルナヴァルの街頭に共存するオーケストラとカポエイラの間で繰り広げられた非言語的な相互作用(コミュニケーション)がフレーヴォという音楽またパッソというダンスの成立には極めて重要な役割を果たしたと断言できよう。その後フレーヴォという民衆芸能はどのような経緯を辿って今日へと至ったのであろうか。残念ながら、1910年代および1920年代におけるこの民衆芸能の様相について語るに足るだけの資料を筆者は持ち合わせていない。管見では、この民衆芸能が研究対象として俎上に上るのは1930年代を待たねばならず⁶⁾、パッソというダンスに焦点を当てた研究が開始されるのは1940年代に入ってからのことであった^{7) 注4)}。取り分けパッソに関しては、1971年に刊行されたヴァウデマール・ヂ・オリヴェイ

ラの『フレーヴォ、カポエイラそしてパッソ』⁸⁾という著作が、このダンスを研究する者にとっての必読書として重用されてきた。そして1990年代以降は、ナシメント・ド・パッソ（注1および注10の記載を参照）という人物の活動に着目することで学校という場を設定して指導されるダンスとしてのパッソに関する研究^{9) 10) 11) 12)}が相次いで公表されている。またこの時期の研究は、見世物としてのパッソあるいは舞台芸術としてのパッソへも視野を広げていることが注目される。そこで本研究においては、これまでの諸研究の成果ならびに2015年10月から2016年9月までの一年間に渡って筆者が実施した現地調査^{注5)}で新たに得られた知見を踏まえ、その誕生から百年余りが経過したパッソの変容過程をそのダンス様式および継承方法という二つの観点から検討することを目的とする。

2. 本 論

2. 1 カポエイラからパシスタへ

前節で言及したように、パッソはカポエイラ術が図らずもダンスに変容したものであると考えることができる。そしてその背景として、街頭でのカポエイラたちの行動（オーケストラの演奏に合わせてカポエイラ術を誇示しながら頻繁に暴力沙汰を引き起こすこと）に対する警察当局の取り締まりの強化^{注6)}を指摘すべきであろう。すなわち武術からダンスへの移行は強化された取り締まりを逃れるための偽装（カムフラージュ）であったと解釈する¹³⁾ことが可能であろう。この偽装という概念は今日のパシスタが手にする小型の傘（ソンプリーニャ）についても当てはまる。19世紀後半から20世紀初頭にかけてレシーフェの街頭を闊歩したカポエイラたちは日常的にナイフや棍棒などの武器を携帯しており、警察当局の取り締まりがまず彼らの手にする武器に向けられたことは想像に難くない。その結果、警察の目を欺くために、彼らはあからさまな武器を、いざという場合には武器への転用も可能な雨傘に持ち替えた¹⁴⁾と考える¹⁴⁾のが合理的ではなからうか。

ところで筆者はすでに、フレーヴォという音楽およびパッソというダンスが誕生するにあたってオーケストラとカポエイラとの間に成立したであろう非言語的な相互作用の重要性について言及したが、この認識はレシーフェの研究者によっても共有されている^{15) 16)}。とは言え、カルナヴァルの街頭でオーケストラの演奏する音楽に敏感に反応したのはカポエイラに留まらなかった。オーケストラを擁するカルナヴァル団体（ク

ルーベス・ペデストレス^{注7)}と総称された)の街頭行進には経済的にそれほど豊かでない民衆が大挙して押し寄せたのである。幅の狭い通りで押し合いへし合いする彼らの態様を形容して「フレーヴォ」という言葉が用いられた。レシーフェの新聞紙上におけるこの言葉の初出は1907年2月9日付けのジョルナウ・ペケーノ（Jornal Pequeno）紙である¹⁷⁾ことが確認されているが、その当時はまだこの言葉に音楽様式としての意味は付与されていなかった。それではフレーヴォの演奏に合わせて踊られるダンスをいつ頃からパッソと呼ぶようになったのであろうか。筆者の確認できた限りでは、その意味で用いられたパッソという言葉が文字資料に初めて見出されるのは、1935年にその初版が刊行されたマリオ・セチの著作¹⁸⁾においてであった。このことは、遅くとも1930年代の中葉までにはパッソというダンス様式がレシーフェ市民に認知されていたことを示していよう。そしてそれは同時に、雨傘を手にパッソを演じる者たちを称してパシスタと呼ぶことと呼応するものであったと考えられる（因みに、筆者が雨傘を手に街頭を行進するパシスタたちを確認できた最も古い写真¹⁹⁾は、1939年にレシーフェ出身の写真家であるベニスイオ・ヂアスにより撮影されたものであった）。

2. 2 パッソの身体動作の変容

上述したように、パッソの身体動作はカポエイラ術の身体動作に由来する。リタ・ヂ・カッシア・バルボーザ・ヂ・アラウージョ²⁰⁾は、カポエイラ術から生み出されたパッソの身体動作の一例として以下のようなものを挙げている（括弧内の日本語訳は筆者が便宜的に付した）：ドブラヂッサ（Dobradiça：ちょうつがい）、フェローリョ（Ferrolho：かんぬき）、パラフーズ（Parafuso：ねじ）、テゾウラ（Tesoura：はさみ）、マルテーロ（Martelo：金づち）など（これらはいずれも職人が用いる工具の動きを模したものである）。また1977年にバレ・ポプラール・ド・レシーフェ（Balé Popular do Recife：レシーフェ民衆舞踊団）^{注8)}を創設したアンドレ・マドゥレイラ（André Madureira）は、マリア・ゴレーチ・ロシャ・ヂ・オリヴェイラ²¹⁾が行った聞き取り調査において、「パッソが世界各地のダンス^{注9)}の身体動作の中にあるよりよい要素を吸収している」と述べ、更にそれら外来の身体動作をペルナンブーコの人々は「自分たちのやり方で再現した」ことを強調した。これらの指摘を勘案すると、パッソの身体動作は、カポエイラ術に由来するもののその後いくつもの外来の身体動作をペルナンブーコ流に読み

替えながら取り入れることによってその幅を拡大させてきたと解釈するのが適当であろう。フレーヴォという民衆芸能は2007年に国立歴史芸術遺産院 (IPHAN) によってブラジル無形文化遺産に、また2012年には国際連合教育科学文化機関 (UNESCO) によって人類無形文化遺産に登録されたが、それを契機としてパッソがすでに確立された伝統の保存に重きを置く民俗舞踊 (dança folclórica) へとその立ち位置を変えることはなく、今後も時代の推移とともに然るべくその全体像を変化させ続けると考えられる。なぜならその可変性 (同時代性と言い換えてもよからう)こそが民衆舞踊 (dança popular) であることの要件でもあるのだから。

2. 3 20世紀前半のパッソの技術の継承

残念ながらこの時期パッソというダンスがどのように継承されてきたのかについて詳細に説明できるだけの資料を筆者は持ち合わせていない。しかしながら、その状況を推測することはある程度可能であると思われる。そしてそのためには、パッソとはフレーヴォを演奏するオーケストラを伴ったカルナヴァル団体の街頭行進に引き寄せられた不特定多数の群集の中で自発的・即興的に踊られた独舞であったという事実をまず念頭に置くべきであろう。このような場に自らの意志で足を運ぶ人々はフォリアウン (folião: 浮かれ騒ぐ人の意) と呼ばれ、カルナヴァル団体の内部で揃いの衣装を着用して集団的に行動するコルダウン (cordão) と呼ばれる人々とは区別される。すなわちパシスタとは、カルナヴァル団体の外部に集うフォリアウンの中でもパッソを演ずる能力に長けた者に与えられる呼称であったと考えることができる。1949年に初めてフレーヴォという民衆芸能を目の当たりにした当時13歳のナシメント・ド・パッソ¹⁰⁾は、その様子を以下のように回想している:

階上から人々でごった返す通りを見下ろしていた私は、自分がそのダンス [パッソ] を踊ることができると考えて階下へ降りて行った。群集の中に飛び込むや否や、いきなり棒で殴打された。マナウスではいつもコルダウンの先頭に立っていた私は、フレーヴォも踊ることができると高を括っていたのだ。しかしながら勝手が違った。このことがあって後、私はきちんと [パッソを] 学ぶことに注意を払うようになった²²⁾。

この発言の中の「きちんと学ぶことに注意を払う」とは、その場に居合わせた他のフォリアウン (あるいはパシスタ) の行う身体動作を観察することであったと考えられる。パッソの習得に及ぼす他者の演技を観

察するという行為の重要性については、ヴァウデマール・ヂ・オリヴェイラによって以下のように指摘されている:

素晴らしい俳優と同様に、パシスタもすでに生まれながらに才能を持ち合わせている。子どもの言語能力が聴覚的な注意力に基づいているとすれば、パッソには視覚的な観察実践が必要不可欠である。各人の肉体的な特性、疲労に対する抵抗力、そして関節の柔軟性に基づいた創造的想像力を働かせながら、人は他者 [のパッソ] を観察することによって学習するのである²³⁾。

一部のフォリアウン (すなわちパシスタ) によって街頭で単発的にパッソが実践されていたと考えられる20世紀前半において、そのダンス技術の継承は、フォリアウン (あるいはパシスタ) 同士の眼差しの交換、すなわち互いの演技の直接的な観察を通じて暗黙裡に行われていたと考えるのが妥当であろう。

2. 4 ダンスコンテストが果たした役割

1950年代のレシーフェでは地元の民衆文化への関心が高まっていた。この時期のレシーフェにおいてフレーヴォという民衆芸能の隆盛に影響を及ぼした二つの要因が指摘されている。一つは、レシーフェにローゼンブリット (Rozenblit) というレコード会社¹¹⁾が設立されたことである。これによってそれまでは多国籍企業がリオデジャネイロで限定的に製作していたフレーヴォのレコードを地元の需要に即して生産できる体制が整った (ジョゼ・テリス²⁴⁾は、「ローゼンブリットとともにフレーヴォ [という音楽] はその黄金時代を謳歌した」と述べている)。そしてもう一つは、レシーフェ市内で地元の新聞社やラジオ局が企画するパッソのコンテストが盛んに開催されるようになったことである。これらのコンテストはその多くが「レシーフェの街頭や [放送局の] スタジオ内に設営された舞台の上で行われ、その様子は生中継された」²⁵⁾という。アナ・ヴァレリア・ヴィセンチ²⁶⁾が指摘するように、「レシーフェの街頭でカルナヴァル団体のオーケストラが行っていた演奏練習に足を運んで技能を磨き自らを成長させたパシスタたちは、パッソのコンテストという場でオーケストラが生演奏するフレーヴォに合わせてより素晴らしく創造的な演技を競い合った」のである (ナシメント・ド・パッソは「コンテストは正真正銘のパッソの学校だった」²⁷⁾と述べているが、この発言からも、パッソのコンテストがその当時のパシスタたちの創造性を刺激しながらその技能の向上に果たした役割の大きさを読み取ることがで

きょう)。またマリア・ゴレーチ・ロシャ・ヂ・オリヴェイラ²⁸⁾は、パッソのコンテストを「街頭のパスイスタたちを屋外に設営された仮設舞台やレシーフェ市内の劇場の舞台へと誘った初めての踏み台」とであると解釈し、それはまた「カルナヴァルの街頭で演じられるパッソを技術的・芸術的に洗練するための刺激として機能するとともに、民衆の中に位置付けられる多種多様なパスイスタたちの創造性を活気付けた」と指摘する。ここで確認すべきは、カルナヴァルの街頭でのカポエイラの荒々しくも自由奔放な身体動作に端を発するパッソは、元来「自己中心的で個性的、陽気さを備え、名人芸的で極めて創造的」²⁹⁾なダンスであり、「第三者の眼差しの中で完結する歓喜と生命力の表出」³⁰⁾を伴っていたということであろう。それはすなわち、当初からパッソというダンスには、観者の存在を前提として高度な技能と獨創性を指向するという性質が備わっていたことを示している。しかしながら一方で、パッソのコンテストに関しては「このようなイベント〔パッソのコンテスト〕が創設された背景にはカルナヴァルおよび〔その場に出現する〕民衆的な伝統を自らの統制下に置こうとするエリート層の恒常的な目論見が存在した」³¹⁾との指摘に見られるように、一定の規則に基づいて実施されるコンテストの舞台にパスイスタを誘導したことが元来街頭でパッソの持ち合わせていた予測不能な自由奔放さを抑制する方向に作用した可能性についても注意を払う必要がある。なお今日のレシーフェでは、毎年カルナヴァル直前の時期にレシーフェ市の主催するパッソのコンテストが市内中心部のサンペドロ教会前広場（Pátio de São Pedro）で執り行われている（写真1^{注12)}を参照）。



写真1 パッソのコンテストでの独演（2016年筆者撮影）

2. 5 学校という場を通じてのパッソ指導とナシメント・ド・パッソ

本研究で言及する「学校」とは、必ずしも専用の施設を保有する教育機関を意味するものではない。指導

内容と指導方法を考案して不特定の学習者に指導を行う形態をここでは「学校」と称している。パッソというダンスにこの形態を初めて導入したのは、すでに本文中にその名を記したナシメント・ド・パッソであった。彼が私費を投じて公衆に開かれたパッソ指導のための学校（Escola de Frevo Recreativa Nascimento do Passo: ナシメント・ド・パッソによるレクリエーションのためのフレイヴォの学校の意）をレシーフェ市内に開設したのは1973年1月31日のことである^{注13)}。彼を学校の設立へと駆り立てた理由の一つは、彼が「その〔1973年〕当時まだ踊り続けていた〔往時を知る〕唯一のパスイスタであった」³²⁾からだという。エジジオ・ベゼーラ（注13の記述を参照）を始めとして、その名声を後世に残したパスイスタは少なくない。しかしながら学校を設立して不特定の市民を対象としたパッソの指導を構想し、それを現実のものとしたのはナシメント・ド・パッソを措いて他にない。言わずもがなではあるが、パッソ指導のための学校の出現は、他者の演技の観察に基づくそれまでのこのダンスの継承のあり方を根本的に問い直す契機となった。すなわちそれは、パッソを合理的な指導法を介して指導者から学習者へと一方向的に伝達される身体文化ととらえる新たな視点の萌芽を促すとともに、パッソはカルナヴァルのダンスであるとする従来の市民意識に転換を迫る出来事でもあったろう。1988年8月21日付けのデアリオ・ヂ・ペルナンブーコ（Diário de Pernambuco）紙が記すところでは、パッソをカルナヴァルの街頭という時空間に限定することなく年間を通じてそのダンスを実践できる安定した環境を確保することが、パッソ指導のための学校の設立に寄せるナシメント・ド・パッソの宿願であったという。

ナシメント・ド・パッソの指導法については、すでに拙稿（引用および参考資料欄の4）を参照）においてその概略を述べたところであるが、本稿でもその要点を再確認しておきたい。筆者が初めて彼のダンスクラスに足を運んだのは2001年8月のことであるが、参与観察から浮かび上がったその当時の彼のパッソ指導法の特徴を以下に列挙する（なお2003年に彼は指導の現場を完全に離れており、この時期の彼の指導法はその集大成であったと考えられる）：

【特徴1】パッソの演技を構成する身体動作の収集ならびにそれぞれの身体動作への名称の付与：ナシメント・ド・パッソはパッソを指導するにあたってその演技を構成する個々の身体動作を抽出してその収集を行い、収集した身体動作を指導のための教材として利用した。筆者はかつてパッソを「個別の運動単位

〔個々の身体動作〕を踊り手が自在に組み合わせることによって成立するダンス」³³⁾であると解釈できることを指摘した。この解釈に従えば、踊り手にはその演技に先立ってそれら個々の身体動作をある程度習得していることが求められる。更に彼は、収集した身体動作にそれぞれ覚えやすい名称を付与している（上述したようにすでにカポエイラの時代から名称を付与されていた身体動作も存在した）のだが、こうして非言語的な身体動作に具体的な言葉を対応させるという試みは、「学習者をしてそれぞれの身体動作を習得しようとする際にはその意欲を高める作用を果たすとともに、結果としてこの見立ての分かりやすさが学校という場を介するパツソの普及を促進する要因ともな」³⁴⁾ったと推察される。

【特徴2】基本的な身体動作で構成されるルーティンの考案：2001年当時ナシメント・ド・パツソは、彼がパツソの基本であると考えた40種類の身体動作を組み合わせたルーティンを考案し、それを初心者から熟練者までダンスクラスに参加するすべての者が実践すべき内容であると規定していた。マリア・ゴレーチ・ロシャ・ヂ・オリヴェイラ³⁵⁾は、1993年に出版された著書の中で、ナシメント・ド・パツソへの聞き取り調査に基づいて30種類の基本的な身体動作から成るルーティンの存在を指摘しているのだが、後者（30種類の基本的な身体動作）は2種類の身体動作を除いて前者（40種類の基本的な身体動作）に含まれている。このことから、前者は一時に完成したものではなく、少なくとも1993年以前には考案されていた後者に改良を加えた結果であったことが明らかであろう。マリア・ゴレーチ・ロシャ・ヂ・オリヴェイラ³⁶⁾によれば、ナシメント・ド・パツソは、これら30種類の基本的な身体動作から「より複雑なすべての身体動作が派生する」のであり、これらを正しく実践できる踊り手は「より難度の高いすべての身体動作を行える状態にある」と考えていたという。

【特徴3】ダンスクラスの参加者すべてが行う即興演技：初心者であるか熟練者であるかを問わず、ダンスクラスの最後にナシメント・ド・パツソはすべての参加者に即興的な独演を行わせた（筆者が2001年に初めて彼のダンスクラスに参加した折も、演技を構成する個々の身体動作に関する理解がほとんどないままに独演を行った覚えがある）。ルセリア・アウブケルケ・ヂ・ケイロス³⁷⁾によれば、ダンスクラスの参加者一人一人が、その日の活動で学習した内容をそれまでに蓄積した自らの身体知と結び付けながら他者の前での独演に反映させるのである。ところで【特徴1】およ

び【特徴2】に記したように、合理的に体系化されたナシメント・ド・パツソの指導法が、複数の学習者をして類型化された身体動作の組み合わせへと向かわせる契機となる可能性はないのであろうか。すなわちこれは、合理化された彼の指導法が個々の学習者の技能向上に有効であることを認めた上で、パツソの独演において重要とされるそれぞれの演者の個性がその指導法を通じて阻害される恐れはないのかという問い掛けでもある^{注14)}。2001年にフレーヴォの市立学校（Escola Municipal de Frevo）を訪問した折^{注15)}、ナシメント・ド・パツソが筆者に手渡してくれたホチキス留め8枚綴りの資料³⁸⁾は、演者の個性に対する彼の考え方を理解するための手掛かりを提供してくれる。そこには「生徒一人一人が自らのパツソの踊り方を実現する」ために彼の指導法が考案されたこと、そしてその指導法は「すべての人間は自らのリズムの中に固有の創造力を育む能力を備えているという信念」に基づいていることが記されており、彼が演者の個性を軽視していたわけではないことが読み取れるのである。

【特徴4】フレーヴォの音源とパツソの身体動作のみで構成されるダンスクラス：ナシメント・ド・パツソのダンスクラスで使用される音源はフレーヴォのみ、また身体運動面で用いられるのはパツソの身体動作のみであり、そのことが彼の指導法の特徴の一つとなっていた。彼がフレーヴォの市立学校を離任して後の2003年以降のこの学校における指導法と比較することで、両者の違いが浮き彫りとなる。すなわち後者には、ウォーミングアップとしての身体各部の筋肉の入念なストレッチ、および腹筋や背筋など体幹部の筋肉を強化するためのエクササイズが組み込まれているのである。とは言え、筋肉のストレッチなどのウォーミングアップにナシメント・ド・パツソが無関心であったということでは必ずしもないようである。上述した40種類の基本的な身体動作から成るルーティンの冒頭の8種類は明らかにウォーミングアップを目的としたと考えられる身体動作で構成されており、それらの身体動作はマリア・ゴレーチ・ロシャ・ヂ・オリヴェイラが言及した30種類の基本的な身体動作から成るルーティンの中には1種類を除き含まれていないものであった。このことは、ルーティンを構成する身体動作の数を増やす過程で、ナシメント・ド・パツソがダンスクラスにおけるウォーミングアップの必要性に思いを馳せた可能性を示唆していると思われる。

1996年3月6日にレシーフェ市が「ペルナンブーコの文化の保護に貢献すること」³⁹⁾を目的に掲げてフレーヴォの市立学校を設立すると、ナシメント・ド・

パッツはその副校長に任命された。この事実はレシーフェ市がパッツという民衆舞踊を後世に伝えるべき文化財と認定して自らその継承と普及に乗り出したこと、そしてこのダンスに果たしたナシメント・ド・パッツの長年に渡る努力を評価したことを示している。以後2003年にその職を辞するまで、パッツの継承と普及に向けた彼の活動はこの学校を拠点に展開されることとなった。更に付け加えれば、こうして公的な御墨付を手に入れたことにより、ナシメント・ド・パッツという人物およびそのダンス指導法には信頼性とともな少なからぬ権威性が付与されたのではないかと筆者は推測している。

2. 6 ナシメント・ド・パッツの指導法に対する二つの問題提起

前項において筆者は、合理化されたナシメント・ド・パッツの指導法が個々の学習者の技能向上に有効であることを認めた上で、パッツの独演において重要とされるそれぞれの演者の個性がその指導法を通じて阻害される恐れはないのかという問い掛けを行った。そしてそのことに関連して、早くも1970年代にヴァウデマール・ヂ・オリヴェイラがパッツを学校という枠組みの中で指導することについての懸念を表明していたことを指摘した（注14を参照）。ここでは彼がその思いを記した文章を引用しておく：

「フレーヴォの学校〔彼がナシメント・ド・パッツの学校を念頭に置いていたかどうかは定かでない〕について言えば、こうして学校教育化された(escolarizado) フレーヴォ〔パッツ〕が、その授業を通じて、ペルナンブーコのパッツの最良の源泉である生徒の自発的な意思を犠牲にしながら、基本的あるいは副次的な「パッツ〔の身体動作〕」へと規格化されてしまうことを懸念すべきである。その場合、教師は、生徒たちに自らの個人的な刻印を押そうとする劇場の演出家さながらに振舞う。そしてその結果、生徒たちは、その教師の粗悪な模造品となるべく、遂には自らに固有の想像力を喪失してしまうのである。「パッツの学校」は、生徒に想像力、あるいは今日言われるような創造性を担保するスタニスラフスキー^{注16}の方法論に範を仰ぐべきであった⁴⁰。

ヴァウデマール・ヂ・オリヴェイラが学校という枠組みで行われるパッツ指導を通じて失われることを懸念しているのは、学習者の自発性と創造性である。筆者は、彼のこの懸念に通底するナシメント・ド・パッツの指導法への問題提起を、民俗学者のジョゼ・フェル

ナンド・ソウザ・イ・シウヴァに対して筆者が行った聞き取り調査の中で改めて耳にすることとなった。いささか長くなるが、以下にその一節を引用する：

ナシメント・ド・パッツはエアロビック体操(ginástica aeróbica)の形態を借用した。エアロビック体操のいくつかの身体動作を模倣し、それをフレーヴォの市立学校のダンスクラスに適用した。生徒たちはその身体動作を学ぶことになった。彼らは自らが動きを生み出すのではなく、他者が生み出した身体動作を組み合わせてダンスを踊ることになった。ナシメント・ド・パッツは私の親愛なる友人でもあった。彼がフレーヴォの市立学校でダンスを教え始めたとき〔1996年〕にはすでに年を取っていた〔彼は59歳もしくは60歳であった〕。彼は卓越したパシスタではあったが、すでに年を取り過ぎていた。そのためフレーヴォのダンスに適用可能な身体動作を〔外部から〕借用した。その結果、パッツは集団で演じる新たなダンスへと変容した。しかしながら、本来パッツとはそのようなダンスではない。パッツとは個々人の自発性の表明に他ならない。〔中略〕ナシメント・ド・パッツが果たした役割とは、フレーヴォのダンスを集団的なダンスへと変容させたことに他ならない。しかしパッツは断じて集団的なダンスではない。それは常に個人的なダンスであった。パシスタは他者のパッツから学ぶことができる。けれども学ばれる側がどのようにその動作を行うのかについて口頭で説明することはない。学ぶ側は他者が踊るパッツを観察してそれを模倣するのだ。フレーヴォのダンスはそうにして受け継がれてきた⁴¹。

ジョゼ・フェルナンド・ソウザ・イ・シウヴァは、「他者の演技の観察」という20世紀前半以来のパッツの技術の継承のあり方の重要性（2.3項を参照）を指摘するとともに、学校という場を通じた指導という名目の下、ヴァウデマール・ヂ・オリヴェイラが「学習者の自発性および創造性」と呼ぶものの芽をナシメント・ド・パッツは摘み取り、元来独舞であったパッツを集団舞踊化したとして彼の指導法に疑問を呈するのである（写真2を参照）。ナシメント・ド・パッツの指導法に対する第一の問題提起は、このようにパッツの技術の継承のあり方とそのダンスの本質を巡って行われた。一方で、彼の指導法に対するもう一つの問題提起は、2003年に彼がフレーヴォの市立学校の副校長の職を辞した後、この学校の関係者から発せられた。その内容は、ナシメント・ド・パッツ離任後のこの学校に



写真2 カルナヴァル団体のコンテストで集団演技を披露するパシスタたち (2016年筆者撮影)

生徒たちを構成員とする舞踊団を結成するという使命を担ってレシーフェ市から招聘されたアレッシャンドレ・マセードの発言に集約されていると思われる。2006年にジュリアーナ・アメリア・パエス・アゾウベウが実施した聞き取り調査において、彼は以下のように回答している：

ナシメント・ド・パツソの指導法では舞台上で演じられるパツソは想定されていなかった。そこで私はこの学校で指導を開始したとき、「街頭で演じられるフレーヴォ (frevo de rua)」だけでなく「舞台上で演じられるフレーヴォ (frevo de palco)」についても考えを巡らした。後者には前者とは異なるポキャブラリーが必要だ。私は〔ペルナンブーコ連邦大学で〕体育を専攻していたので、踊り手の身体に関してはナシメント・ド・パツソ以上に注意を払った。私はこの学校で指導を行ってみて、私が重要と考える内容が不足しているのを感じた。例えばナシメント・ド・パツソも一連のウォーミングアップを実施していたが、それは舞台での演技を目指す生徒たちにとって十分であるとは私には思えなかった⁴²⁾。

2015年10月から翌16年9月までのレシーフェ滞在中、筆者もアレッシャンドレ・マセードに聞き取り調査を行う機会を得た。以下の記述はナシメント・ド・パツソの指導法についての筆者の問い掛けに対する彼の回答である：

パツソというダンスには様々な指導法があってよいと思う。2003年に私がフレーヴォの市立学校に着任したときには、すでにナシメント・ド・パツソはこの学校を離れていた。私は彼の指導法を彼の教え子や友人を通じて知った。私が懸念したのは踊り手の身体である。パツソというダンスは身体に大きな負荷を掛ける。何の対策も取らなければ、

踊り手としての寿命を縮めることになってしまう。すなわち、ひざ、足首、股関節、腰などに障害を抱えてしまうのだ。ナシメント・ド・パツソの指導法に対する私の批判の一つは、彼の指導法では踊り手の身体を酷使はしてもその身体への配慮が不十分だったのではないかということである。身体に大きな負荷の掛かるしゃがんだ姿勢の身体動作を延々と反復させただけでなく、レシーフェの暑さを考慮した適切な水分補給も行われなかったと聞いている。〔中略〕ナシメント・ド・パツソの指導法は〔街頭の〕踊り手としての彼の経験に基づいたものだったのではなからうか⁴³⁾。

アレッシャンドレ・マセードの問題提起は、学校という場でのパツソの指導を当然の前提とした上で、ナシメント・ド・パツソの指導法に対する疑問を呈しており、第一の問題提起とは次元を異にする。アレッシャンドレ・マセードはペルナンブーコ連邦大学の体育課程を修了しており、バレ・ポプラール・ド・レシーフェにも職業舞踊家として在籍していた。そのような経歴を有する彼が、舞台上で演じられるフレーヴォの重要性を説くとともに、踊り手の身体への配慮に注意を喚起したことは至極当然であろう。次項で示すように、筆者はこのアレッシャンドレ・マセードこそナシメント・ド・パツソが離任して後のフレーヴォの市立学校の指導法を方向付けた人物であると考えに至った。

2. 7 フレーヴォの市立学校の新たな方向性

上述したように、アレッシャンドレ・マセードは、ナシメント・ド・パツソが離任して後のフレーヴォの市立学校に舞踊団を結成するという使命を担ってレシーフェ市から招聘された。その彼が舞踊団員（舞台上で上演するためにパツソの身体動作を用いて振付けられた作品を演じる）に行った指導がこの学校のダンスクラスにも転用されたのではないかと筆者は考えている。その可能性は、この舞踊団の構成員がダンスクラスの教師を務めていたという事実からもある程度推測されよう。以下は筆者がフィールドノーツに記した2007年8月7日のダンスクラスに関する記録である。この場で例示するのに相応しいと思われるので、少々長くなるが引用する：

火曜日の午前8時半からのダンスクラスは、昨日参加した〔9歳から13歳までの生徒が対象の〕ダンスクラスよりも生徒の年齢層が高い。日本の中学生から高校生くらいの年齢だと思われた〔後ほど14歳から18歳までの生徒を対象としたクラスであると確認した〕。男性の参加者は自分を含め

て6名、また女性のそれは8名であった。指導はセリア・レアウン先生〔彼女はナシメント・ド・パッソの在職中からこの学校のダンス教師を務め、またこの学校の舞踊団の構成員でもあった〕である。この場に参加している者たちはパッソの経験者が多く、ダンス教師が不在の場合にはその代理を務める者もいるらしい。授業のおおよその流れは昨日参加したダンスクラスと同様であった。まず身体各部の筋肉のストレッチを入念に行う。次いで急速なテンポのフレーヴォ・ヂ・ルア (frevo de rua：フレーヴォという音楽の一類型で街頭のフレーヴォの意。パッソはこの類型のフレーヴォの演奏に合わせて演じられる) に合わせて参加者が一斉にサッスイ・ペレレー (Saci-pererê：一本足)、トロカデーリョ (Trocadilho：語呂合わせ)、ベルナーダス (Pernadas：足の裏で蹴る) など立った姿勢の身体動作を行う〔これらの身体動作はすべてナシメント・ド・パッソが考案した40種類の基本的な身体動作から成るルーティンに含まれているものである〕。その後パチーニョ (Patinho：小さなアヒル) やロコモチーヴァ (Locomotiva：機関車) などしゃがんだ姿勢の身体動作を二列縦隊で行いながら、ダンスフロアの対角線上を移動した。更に、男性のグループと女性のグループに分かれ、鏡に向かってテゾウラ (Tesoura：はさみ) [という身体動作] のバリエーションやファス・パッサ・パッサ・エン・バイシヨ (Faz passa-passa em baixo：下で傘を通す) [という身体動作] だけを1曲分延々と繰り返した。この同一動作の反復練習は大腿前面の筋肉群に特に負荷が掛かるためかなりハードである。〔中略〕それから参加者全員が二重の円陣を形成し、床に横たわった状態で腹筋や背筋を強化するためのエクササイズを行った。ダンスクラスの最後は、皆が見守る中、二人ずつ鏡の前に出てパッソの独演が行われた。それを見たときに、改めてこのクラスの生徒はほぼすべてがパッソのかなりの経験者であるとわかった。

この引用文には、2003年にナシメント・ド・パッソがフレーヴォの市立学校を離任して後に実践されたこの学校のパッソ指導の根幹を成す内容が示されている。すなわち (1) 身体各部の入念なストレッチ、(2) 立った姿勢で行うパッソの身体動作、(3) しゃがんだ姿勢で行う、もしくは重心位置の上下動を伴うパッソの身体動作、(4) 腹筋や背筋など体幹部の筋肉を強化するためのエクササイズ、そして (5) パッソの独演であ

る。これらの内容は、2011年8月および2016年2月から9月にかけての時期に筆者が参加したダンスクラスにおいても一貫して実践されていた。筆者はすでに拙稿 (引用および参考資料欄の2) を参照) の中でナシメント・ド・パッソが離任して後のフレーヴォの市立学校のダンスクラスにおける指導内容についてその概略を論じているが、本稿でもその要点を再確認しておきたい。

(1) および (4) は、主として14歳以上のパッソの経験者が参加するダンスクラスにおいて行われた内容であるが、2001年8月に筆者が参加したナシメント・ド・パッソのダンスクラスでは行われていなかったものである。(1) には二つの目的が考えられる。一つは、言うまでもなく活動中のけがの予防である。パッソの身体動作には特に瞬発力を要するものが多いことがその背景にあると思われる。もう一つは、身体の可動域の拡大である。バレ・ポプラール・ド・レシーフェが創設された1970年代以降、パッソというダンスには舞台芸術という新たな可能性が付与された。それに伴い、舞台上で観客を前に演技を行うパッソの踊り手には舞台映えのするダイナミックな演技が求められるようになったと考えられる。そのような演技を可能ならしめる要件の一つが身体の柔軟性と可動域の広さであることに異論の余地はなかろう。また (4) については次のように考えることが可能であろう。すなわち、およそ「合理的に様式化された舞踊の技術においては、頭や脊骨の位置というのは骨盤の上に自然と垂直に立てられていることが基本である」⁴⁴⁾ とするならば、パッソを演じる場合にもそれは当てはまる。そしてその姿勢を維持するためには、体幹部の拮抗筋 (すなわち腹筋群と背筋群) をバランスよく協働させる必要があるのである。

(2) は、通例すべての生徒がダンスフロアの一面に設えられた鏡に向かい、スピーカーから流れるフレーヴォ・ヂ・ルアに合わせてダンス教師の行う身体動作を一斉に模倣するというものである。ダンス教師はフレーヴォ1曲分 (およそ2分から3分) の中に10種類から15種類くらいの基本的な身体動作を切れ目なく組み込むのだが、これにはパッソに特徴的な動きを実践するにあたっての体慣らしの意味があると思われる。なお、ここに組み込まれた身体動作のほとんどがナシメント・ド・パッソの考案した40種類の基本的な身体動作から成るルーティンに含まれるものであったことから、ナシメント・ド・パッソが離任して以降もこの学校には彼の足跡が残されていることを筆者は感じ取ったのであった。

(3) は (2) に比べると総じて難度が高い (例えばしゃがんだ姿勢で行う身体動作では、バランスを保ちながら俊敏に動作を反復するための巧緻性、股関節の柔軟性、姿勢を維持する脚部および体幹部の筋肉の強靱さなどが要求されよう)。この種の身体動作は概して二つの隊形で実施された。一つは、その日のダンスクラスの参加生徒数によって一列もしくは二列縦隊を形作り、一つの身体動作を連続して行いながら、あるいは複数の身体動作を組み合わせて行いながら、ダンスフロアの対角線上を移動してゆくというものである。もう一つは、8名程度を上限とする複数のグループに生徒を分け、グループごとに交替でダンスフロアへ出て、一つの身体動作あるいは組み合わせられた複数の身体動作をその場で行うというものである (写真3を参照)。ダンス教師は自ら最初に模範演技を示すこともあれば、口頭で実践すべき身体動作の名称を伝えることもある。そして生徒の演技を見つめているダンス教師は必要に応じて個別に問題点を指摘するのである。この授業形態に見られるごとく、2007年8月に筆者が参加した14歳から18歳までの生徒が対象のダンスクラスでは、より高度な体力と技能を必要とするこの種の身体動作の習得に重点が置かれていた。



写真3 フレーヴォの市立学校のダンスクラス
(2011年筆者撮影)

(5) は毎回のダンスクラスの最後に行われるが、2001年8月に筆者がこの学校のダンスクラスに初めて参加して以来、筆者が最後に参加した2016年2月から9月にかけてのダンスクラスに至るまで、この内容がこの学校のダンスクラスから欠落したことはなかった。すなわち (5) は、ナシメント・ド・パッソがまだこの学校の副校長を務めていた2003年以前からこの学校で継続されてきた重要な内容であると考えられる。2.5項の【特徴3】に記したように、初心者であ

るか経験者であるかを問わず、ダンスクラスに参加する生徒すべてがこれを行う。このことは、自然発生的で無秩序なカルナヴァルの街頭から学校という制度化された人工的空間へと演技の場が移行しても、カポエイラの時代から受け継がれてきた即興性や独創性こそパッソに固有の本質であるとする認識が受け継がれていることを裏付けているように思われる。

以上、2007年8月に筆者が参加したダンスクラスを例に、ナシメント・ド・パッソが離任して後のフレーヴォの市立学校のダンスクラスにおける指導内容について検討を行った。結果として、ナシメント・ド・パッソの実践していた指導内容がすべては放棄されていなかったことが明らかになった。筆者がアレクサンダレ・マセードの主導によりその基礎が構築されたと考えている2003年以降のフレーヴォの市立学校におけるパッソ指導のあり方は、実際にはナシメント・ド・パッソの構築した基盤の上にそれを修正、あるいはそれに新たな内容を付加することで確立されたと考えるのが現実的な解釈であるように思われる。フレーヴォの市立学校における指導法の変化を巡っては、この学校の設立当初からナシメント・ド・パッソにパッソの手解きを受け、その後はパッソの身体動作をモチーフに創作活動が続いている現代舞踊家のオタヴィオ・バストス⁴⁾に対して筆者が実施した聞き取り調査における回答も一つの重要な示唆を与えてくれる。彼は、ナシメント・ド・パッソが在籍していた当時のフレーヴォの市立学校では「街頭で踊られるパッソ」の習得が目指されていたが、今日のこの学校では「舞台あるいは劇場で演じられるパッソ」すなわち「見世物としてのパッソ」が少なからず志向されているのではないかと指摘したのであった。彼のこの発言は、上述のようにこの学校内に舞踊団が設立されたこと、またこの学校のダンスクラスの年間2回の学期末には劇場などの外部施設を借用してまとめの作品発表会^{注17)}が行われていることからも的を射たものであると考えられる。そしてこのことは、舞踊団員のみならず、ダンスクラスの受講者に対してもパッソの身体動作を用いた振付が行われていることを示している。パッソの継承に中核的な役割を果たしていると自他ともに認めるフレーヴォの市立学校が、一方で舞台において演じられる振付されたパッソを志向するというこの状況の推移には今後も着目してゆきたい。

2. 8 見世物あるいは舞台芸術としてのパッソ

2.4項で指摘したところであるが、元来パッソというダンスには、観者の存在を前提として高度な技能

と独創性を指向するという性質が備わっていたと考えられる。筆者は、パッソに備わったそのような性質を顕在化させた一つの大きな契機が1950年代に盛んに開催されるようになったダンスコンテストであったと考えている。すなわち、演者と観者が無秩序に交錯するカルナヴァルの街頭とは異なり、舞台という一定の空間が画されるダンスコンテストにおいては、演者と観者とは明確に分離される。そしてそのように人為的に構築された環境において、それまで一民衆として匿名化されていた高度な技能を有するパシスタには固有な名詞が与えられ名声を博することとなった（例えばエジジオ・ベゼーラやナシメント・ド・パッソのように）。結果としてパッソのコンテストは、このようなパシスタたちに見世物芸人^{注18}としての役割を付与する契機ともなったと思われる。

一方でパッソが舞台芸術の素材として取り上げられるのは、1970年代にバレ・ポプラール・ド・レシーフェが創設されて以降のことである。そしてバレ・ポプラール・ド・レシーフェであれ、2003年に結成されたフレーヴォの市立学校の舞踊団^{注19}であれ、パッソの舞台芸術化（作品化）には振付という過程が含まれていた。これはすなわち、あらかじめ決められた身体動作を用いて演技が構成されるということである。またパッソを素材とした作品に独演がその一要素として組み込まれることはあっても、独演のみで構成された作品に筆者はこれまで遭遇したことがない。これはすなわち、作品化されたパッソにおいては2名以上の集団演技が基本となることを示している。ここにおいて、独舞としてのパッソに不可欠とされた個々の踊り手の「即興性と独創性」、上述したヴァウデマール・ヂ・オリヴェイラの表現を借用すれば「自発性と創造性」は大幅な制約を受けざるを得ない。このように作品化されたパッソの観賞者の目に最も強く印象付けられるのは、個々の踊り手たちに備わった高度な技能、そして彼らの一糸乱れぬ同調性ということになるのではあるまいか。なお、パッソの見世物化および舞台芸術化についてこれ以上のことを語るための情報を筆者は持ち合わせておらず、今後必要に応じ、稿を改めて検討することとしたい。

3. まとめ

本研究の目的は、これまでの諸研究の成果ならびに2015年10月から2016年9月までの一年間に渡って筆者が実施した現地調査で新たに得られた知見を踏まえ、その誕生から百年余りが経過したパッソの変容過

程をそのダンス様式および継承方法という二つの観点から検討することであった。ここでは本研究の結果をそれぞれの観点ごとにまとめることとする：

1) ダンス様式の変容：パッソは20世紀初頭のレシーフェの街頭でカルナヴァル団体のオーケストラが演奏した音楽（後にフレーヴォと呼ばれる）に合わせてカポエイラたちが実践した自由奔放な武術（カポエイラ術）が図らずもダンスへと変容したものであったと考えられる。その後パッソの身体動作は、いくつもの外来のダンスの身体動作をペルナンブーコ流に読み替えながら取り入れることによってその幅を拡大させてきたと解釈するのが適当であろう。1950年代に盛んに開催されるようになったパッソのコンテストは、演者と観者が無秩序に交錯するカルナヴァルの街頭において演じられていたこのダンスに、舞台という一定の空間を設定して両者（演者と観者）を分離することにより、明確な見世物性を付与する契機となった。更に1970年代に始まる民衆舞踊団の設立は、パッソに舞台芸術としての可能性を付与したが、それは同時に、元来即興的な独舞であったこのダンスに振付および集団演技という概念が導入される契機ともなった。今日のパッソは、カルナヴァル団体の街頭行進に自発的に参加して即興的に演じられる独舞、および劇場の舞台での振付けられた集団演技を両極としながら、その双方のあり様を適宜融合させる形^{注20}で実践されていると考えることができよう。

2) 継承方法の変容：遅くとも1930年代中葉までには一つのダンス様式として民衆的な認知を得ていたパッソの技術の継承は、カルナヴァル団体の街頭行進やそれに先立って行われたオーケストラの演奏練習の場に足を運んだフォリアウン（あるいはパシスタ）同士の眼差しの交換、すなわち互いの演技の直接的な観察を通じて暗黙裡に行われていたと考えられる（このような技術継承のあり様は、パッソに限らず、およそすべての民衆舞踊に共通して見られよう）。そして1950年代にパッソのコンテストが重要な演技の場として注目されるようになって、他者の演技の観察が基本的な技術の継承法であることに変わりはないと思われる。パッソにおいて指導者と学習者という立場の違いが明確化されたのは、1970年代にナシメント・ド・パッソが学校という枠組みを設定することにより一般市民を対象にこのダンスの指導を開始して以降のことである。一人としての彼の試みは、1990年代にはレシーフェ市が設立したフレーヴォの市立学校へと受け継がれ

た。パッソの学校教育化の過程で、合理的な指導を担保するための方法論が考案されるに至ったが、その実践を通じてパッソに不可欠な自発性と創造性が学習者から失われてしまうことへの危機感も表明されている。そして今日では、パッソの演技を構成する個々の身体動作の指導に留まらず、作品としてのパッソの振付が舞踊団のみならず一般市民を対象にしたダンスクラスにおいてさえ行われる状況に立ち至っている。

注

- 注1) 引用および参考資料欄の1) では、レシーフェのカルナヴァルを基軸としてこの民衆芸能の成立過程を歴史的に検証するとともに、今日演じられるダンスとしてのフレーヴォすなわちパッソの身体動作ならびにその演技の分析を行った。また2) では、レシーフェ市が地元の青少年に対するパッソの普及を企図して1996年に設立した「フレーヴォの市立学校」の活動実践について明らかにした。更に3) では、2005年に地元住民が結成した「パッソの戦士たち」によるこの民衆芸能の継承に向けた取り組みを検討した。最後に4) では、20世紀後半を代表するパッソの踊り手および指導者にして「フレーヴォの市立学校」の設立および「パッソの戦士たち」の結成にも大きな影響を及ぼしたナシメント・ド・パッソ (Nascimento do Passo) という人物の生涯について検証した。
- 注2) 例えば、2016年のカルナヴァル期間中に筆者が目撃したオーケストラの楽器編成は以下の通りであった(括弧内の数字は人数を示す): サクソフォーン (6), トランペット (4), トロンボーン (4), チューバ (2), 大太鼓 (2), 小太鼓 (1), そしてタンバリン (1)。
- 注3) パシスタ (passista) とはパッソの踊り手の意。今日のパシスタはソンプリーニャ (sombrinha) と呼ばれる小型の傘を手にパッソを演じる。
- 注4) 筆者が見出した最も古いフレーヴォという民衆芸能についての小論はベルナンブーコ・カルナヴァル連盟が刊行した『ベルナンブーコのカルナヴァル年鑑1938』に掲載されたものであり、この民衆芸能を構成する音楽とダンスに初めて焦点を当てた論考は、筆者の知る限り、1946年に刊行された『ラテンアメリカ音楽研究』誌に掲載されているヴァウデマール・ヂ・オリヴェイラの「ベルナンブーコのフレーヴォとパッソ」である。
- 注5) 筆者は本務校である国立大学法人東京学芸大学から一年間の研究専念期間を与えられ、2015年10月4日から2016年9月25日までレシーフェに滞在してフレーヴォという民衆芸能の調査研究に従事した。
- 注6) ブラジルでは帝政から共和政に移行して間もない1890年10月11日付けで、カポエイラの活動を禁ずる旨の条項を含めた法令が公布されている。
- 注7) 徒歩で街頭を行進するカルナヴァル団体の意。この種の団体は新興の都市労働者層によって結成された。
- 注8) ベルナンブーコの民衆芸能を舞台作品化して上演した舞踊団の先駆けである。この舞踊団から更にいくつもの団体が派生する母体としての役割も果たした。
- 注9) マドゥレイラが具体例として挙げたのは、ロシアの民族舞踊、アメリカ合衆国のミュージカル映画の中で演じられたダンス、そしてクラシックバレエであった。
- 注10) 20世紀後半を代表するパシスタにしてパッソの指導者。本名はフランシスコ・ド・ナシメント・フィリョ (Francisco do Nascimento Filho)。彼はこの年たった一人で家族とともに幼少期を過ごしたブラジル北部アマゾナス (Amazonas) 州のマナウス (Manaus) を離れ、海路レシーフェへと辿り着いたのであった。
- 注11) レシーフェ生まれのジョゼ・ローゼンブリットが、地元の音楽文化を自らの手で振興させるという志を抱き、当時最新の設備と機材をアメリカ合衆国から輸入してレコード製造工場をレシーフェ市内に稼働させたのは1954年12月のことであった。モカンボ (Mocambo: 貧民窟の意) という商標名でのレコード生産はその工場が閉鎖される1983年まで続けられた。
- 注12) 2016年のパッソのコンテストは1月23日と24日の二日に渡って行われた。この写真は23日に開催された青少年女子 (Juvenil Feminino: 13歳から17歳まで) というカテゴリーにおける独演の一コマである。後方にフレーヴォを演奏するオーケストラが見える。
- 注13) ナシメント・ド・パッソに先んじること十数年、1950年代末にはすでに「パッソの王様」と称されていたエジデオ・ベゼーラ (Egídio Bezerra) もパシスタの集団を結成してパッソの指導を行っていたが、その対象は彼の子どもたちや隣人の範囲に限られていた。
- 注14) 1930年代以来フレーヴォという民衆芸能について数多くの著作を残し、フレーヴォ研究の第一人者と目されてきたヴァウデマール・ヂ・オリヴェイラが、パッソを学校という枠組みの中で指導することに関して筆者とほぼ同様の懸念をすでに1970年代に表明していたことは注目に値する。彼が懸念するのは、対人的で直接的な指導を受けることに伴う生徒たちの自発的な意思および想像力の喪失である (OLIVEIRA (1976): 引用および参考資料欄の23) を参照)。
- 注15) フレーヴォの市立学校については後述するが、彼はその当時この学校の副校長を務めており、パッソの指導は彼の手で全面的に委ねられていた。

- 注16) スタニスラフスキー (Konstantin Stanislavskii) はロシアの演出家・俳優。スタニスラフスキー・システムと呼ばれるリアリズム演劇の方法論を確立した。
- 注17) フレーヴォの市立学校は二学期制を採用しており、学期末は6月下旬および12月中旬である。12月の作品発表会ではパッソの身体動作を用いた振付作品が演じられるが、6月のそれでは6月期の祝祭 (Festa Junina: カルナヴァルおよびクリスマスとともにブラジルにおける三大祝祭期の一つ) で踊られるココ (Coco) やシャシャード (Xaxado) などのダンスの身体動作を用いた振付作品が演じられる。
- 注18) ダンスコンテストを通じてパシスタとしての名声を手に入れたナシメント・ド・パッソは、1960年代入るとある芸術集団に加わり、週末にはペルナンブーコ州内の小都市を巡業する芸人としての生活を開始することによって幾ばくかの収入を手に入れたという (FILHO (2002): 引用および参考資料欄の22) を参照)。
- 注19) この舞踊団は当初「フレーヴォの学校マエストロ・フェルナンド・ボルジェスの舞踊団パッソ・ア・パッソ (Companhia de Dança Passo a Passo da Escola de Frevo Maestro Fernando Borges)」という名称であったが、その後「レシーフェのフレーヴォの学校の舞踊団 (Companhia de Dança Escola de Frevo do Recife)」と改名され、2016年時点の名称は「レシーフェのフレーヴォ舞踊団 (Companhia de Frevo do Recife)」であった。
- 注20) 例えば写真2に見られるカルナヴァル団体のコンテストにおいては、隊列を組んだパシスタたちが、移動中には同一の身体動作を全員で行うのが、また審査員席の前では円陣を形成しその中に一人ずつ入って即興的な独舞を演じるのが観察された。

引用および参考資料

- 1) 拙稿 (2008a) 「フレーヴォの誕生とパッソの実際—ブラジル、ペルナンブーコ州レシーフェの民衆芸能に関する一考察」スポーツ人類学研究, 9: 1-28.
- 2) 拙稿 (2008b) 「学校における民衆芸能の活動実践—フレーヴォの市立学校についての事例研究」東京学芸大学紀要芸術・スポーツ科学系, 60: 161-168.
- 3) 拙稿 (2013) 「民衆芸能フレーヴォの継承に向けた取り組み—『パッソの戦士たちプロジェクト』についての事例研究」東京学芸大学紀要芸術・スポーツ科学系, 65: 161-170.
- 4) 拙稿 (2015) 「ナシメント・ド・パッソと民衆芸能フレーヴォ—『レシーフェ最後の古典的パシスタ』の生涯」東京学芸大学紀要芸術・スポーツ科学系, 67: 149-158.
- 5) 拙稿 (2008a) 前掲.
- 6) FEDERAÇÃO CARNAVALESCA PERNAMBUCANA (1938) *Anuário do Carnaval Pernambucano 1938*, Recife: Federação Carnavalesca Pernambucana.
- 7) OLIVEIRA, Valdemar de (1946) “O Frêvo e o Passo, de Pernambuco” *Boletim Latino Americano de Música*, 6: 157-192.
- 8) OLIVEIRA, Valdemar de (1971) *Frevo, Capoeira e Passo*, Recife: Companhia Editora de Pernambuco.
- 9) OLIVEIRA, Maria Goretti Rocha de (1993) *Danças Populares como Espetáculo Público no Recife de 1970 a 1988*, Recife: O Autor.
- 10) AZOUBEL, Juliana Amelia Paes (2007) *Frevo and the Contemporary Dance Scene in Pernambuco Brazil: Staging 100 Years of Tradition*, A Thesis Presented to the Graduate School of the University of Florida in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arts.
- 11) QUEIROZ, Lucélia Albuquerque de (2009) *Guerreiros do Passo: Multiplicar para Resistir*, Monografia Apresentada Junto ao Curso de Pós-Graduação em Cultura Pernambucana da Faculdade Frassinetti do Recife – FAFIRE.
- 12) VICENTE, Ana Valéria (2009) *Entre a Ponta de Pé e o Calcanhar: Reflexões sobre Como o Frevo Encena o Povo, a Nação e a Dança no Recife*, Recife: Ed.Universitária da UFPE.
- 13) 拙稿 (2008a) 前掲.
- 14) 拙稿 (2008a) 同上.
- 15) ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de (1996) *Festas: Máscaras do Tempo. Entrudo, Mascarada e Frevo no Carnaval do Recife*, Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, p.362.
- 16) TELES, José (2015) *O Frevo Gravado: De Borboleta não é Ave a Passo de Anjo*, Recife: Bagaço, p.50.
- 17) RABELLO, Evandro (1990) “Oswaldo Almeida: O Mulato Boêmio que não Criou a Palavra Frevo” Recife: *Diário de Pernambuco* (11 de Fevereiro).
- 18) SETTE, Mário (1981) *Maxambombas e Maracatus* (4ª ed.) Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, p.52.
- 19) MALTA, Albertina Otávia Lacerda e Rita de Cássia Barbosa de ARAÚJO (org.) (2015) *Benício Dias: Fotografias*, Recife: Cepe; Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, p.202.
- 20) ARAÚJO (1996) *op.cit.*, pp.362-363.
- 21) OLIVEIRA (1993) *op.cit.*, pp.152-153.
- 22) FILHO, Ivan Moraes (2002) *É so brilho* (<http://www.aponte.com.br/carnaval/esobrilho/nascimento-02-01-23.html>): 2003年2月18日参照)
- 23) OLIVEIRA, Valdemar de (1976) “Frevo” *Folclore*, 24, Recife: Centro de Estudos Folclóricos do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais.

- 24) TELES, José (2008) *O Frevo Rumo à Modernidade*, Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, p.48.
- 25) CASSOLI, Camilo, Luís Augusto FALCÃO e Rodrigo AGUIAR (2007) *Frevo 100 Anos de Folia*, São Paulo: Timbro, p.93.
- 26) VICENTE (2009) *op.cit.*, p.52.
- 27) FILHO (2002) *op.cit.* (2003年2月18日参照)
- 28) OLIVEIRA (1993) *op.cit.*, p.74.
- 29) OLIVEIRA (1993) *ibid.*, p.74.
- 30) OLIVEIRA (1993) *ibid.*, p.74.
- 31) AZOUBEL (2007) *op.cit.*, p.65.
- 32) FILHO (2002) *op.cit.* (2003年2月18日参照)
- 33) 拙稿 (2008a) 前掲.
- 34) 拙稿 (2013) 前掲.
- 35) OLIVEIRA (1993) *op.cit.*, pp.86-87.
- 36) OLIVEIRA (1993) *ibid.*, p.86.
- 37) QUEIROZ (2009) *op.cit.*, p.47.
- 38) NASCIMENTO DO PASSO (1995) Um Documento Inédito, sem página.
- 39) レシーフェ市役所のウェブサイト (http://www.recife.pe.gov.br/2007/07/12/mat_145054.php: 2008年5月14日参照)
- 40) OLIVEIRA (1976) *op.cit.*
- 41) 筆者によるジョゼ・フェルナンド・ソウザ・イ・シウヴァ (José Fernando Souza e Silva) への聞き取り調査 (2016年5月10日実施).
- 42) AZOUBEL (2007) *op.cit.*, pp.119-120.
- 43) 筆者によるアレクサンドレ・マセード (Alexandre Macedo) への聞き取り調査 (2016年4月27日実施).
- 44) 矢田部英正 (2004) 『たたずまいの美学-日本人の身体技法』東京: 中央公論新社, p.33.
- 45) 筆者によるオタヴィオ・バストス (Otávio Bastos) への聞き取り調査 (2016年4月29日実施).