

アメリカにおける和太鼓の起源と発展 ——「日本」文化移植の三つの類型——

和 泉 真 澄

序

2005年7月13日夕刻、ロサンゼルス市のリトルトーキョーにある全米日系人博物館 (Japanese American National Museum) は、八百名を超える人々によって大いに賑わった。この日はアメリカの和太鼓に関する展示「Big Drum: Taiko in the United States」の初日であり、博物館関係者、太鼓関係者、そして日系コミュニティから大勢の人々が博物館に詰めかけていたのだ。¹ また同日の日中には、「2005年北米太鼓コンファレンス」が、同じリトルトーキョー内にある日米文化会館 (Japanese American Cultural and Community Center) で開催された。「太鼓コンファレンス」には、六百名以上の太鼓打ちや太鼓関係者が、全米各地だけでなく、カナダ、英国、さらには遠く日本からも参加していた。

この日、太鼓コンファレンスや日系人博物館にこれだけ大勢の人々が集まったことは、アメリカにおける太鼓音楽の人気の高さを象徴する出来事だった。現代パフォーマンス音楽としての和太鼓がアメリカ大陸に伝えられてから三十五年、その間に太鼓人口は西海岸の日系コミュニティから、アメリカ全土へ大きく拡大した。アメリカでは、「鼓童」をはじめとする日本のプロ太鼓グループの人気も高く、アメリカの都市でコンサートが行われると、しばしば満員御礼となる。筆者もロサンゼルス、シアトル、カナダのビクトリアなどで、「鼓童」や「鬼太鼓座」^{おんでこぎ}などのコンサートを観に行ったことがあるが、いずれも満員で会場は活気にあふれ、演奏中から拍手やかけ声が観客席からさかんに上がり、アメリカ人・カナダ人の太鼓好きを肌で感じたこ

とを記憶している。日本でも一部では「太鼓ブーム」と言われるほど和太鼓が人気上昇中であるが、北米の日系人社会における太鼓に対する情熱は、それに勝るとも劣らない。

日本では、各地方に独自の太鼓が伝統として伝えられており、その地方独特の太鼓コンテストなども行われている。しかし、和太鼓がパフォーマンス音楽として発展したのは1950年代以降のことである。² 和太鼓奏者が全国レベルで交流するようになったのはさらに最近のことで、日本太鼓連盟主催の日本太鼓全国フェスティバルが1998年から、財団法人浅野太鼓文化研究所などが主催する東京国際和太鼓コンテストが2002年から毎年開かれている。一方、北米太鼓コンファレンスは、北米や日本の太鼓指導者が、参加者にワークショップ形式で、太鼓の打ち方、曲の作り方、振り付けの仕方、新曲の披露、楽器やバチの作り方などを講習する、二年に一度のイベントであり、第一回コンファレンスが1997年にロサンゼルスで開かれた。その後第二回が1999年に、第三回が2001年に、同じくロサンゼルスで行われ、第四回コンファレンスは、2003年に北カリフォルニアにあるサクラメントで開催された。2005年には一度開催地がロサンゼルスに戻り、2007年にはシアトルで第六回大会が行われている。太鼓コンファレンスは、北米各地に散在している太鼓グループ同士のネットワークを強め、また様々な民族芸能が展開、進化する北米の文化的景観のなかで、和太鼓コミュニティを可視化することにも一役買っている。

これまで六回にわたって開かれた太鼓コンファレンスであるが、本論冒頭で紹介した2005年のコンファレンスは、太鼓のスキルだけではなく、北米の太鼓の歴史を振り返る催しが多く盛り込まれていたことに特徴があった。これは、同じリトルトーキョーの全米日系人博物館で北米和太鼓の歴史に関する展示が行われたことともちろん関係しているが、ここで注意を払うべきは、全米日系人博物館だけでなく日系コミュニティ全体から見ても、このような展示が企画されたのは初めてのことだったということである。すなわち、和太鼓が博物館の展示対象となり、北米和太鼓界が全体として来し方を振り返ったという現象自体が、開始から三十五年を経て、北米太鼓が一つの日系文化として公式に認知を受けたことを示したのであり、またそれとともに、

太鼓文化が一種の歴史的曲がり角に来ていることを暗示する出来事だったとも言えるのである。

さて、筆者は別稿において、和太鼓が北米日系人コミュニティの存続やアイデンティティの構築に果たしてきた役割について分析、論述した。³ 和太鼓は1960年代末にロサンゼルスやサンフランシスコなどの日系人の祭りのなかから誕生し、人種差別や第二次大戦中の強制収容などによって民族的誇りを傷つけられ、戦後社会に同化することによって社会・経済的には成功しても、心理的に苦難の道を歩んでいた日系人の若者に、プライドや自己表現のツールを提供してきた。日系人の太鼓音楽のなかには、「静かで従順」といった北米におけるアジア系女性のステレオタイプに対する対抗的言説や、反人種差別・反同性愛差別などの政治的メッセージが含まれることがあり、決して日本の伝統文化をそのまま表現、または継承することを意図していないものが多い。⁴ 北米の和太鼓のリズムは、日本の太鼓と比べると、ジャズなど、他の音楽的伝統と混成したものになる傾向があり、それは、日系人が自身の育った音楽的環境を素直に反映した結果である。また、近年アメリカでもカナダでも「多文化主義 (multiculturalism)」が国是とされ、それが文化的マイノリティに対する主流社会の「寛容」をアピールする一種の国家主義的言説としても機能しているが、文化的多様性をまさに体現するような太鼓パフォーマンスのなかにも、過去の人種差別を糾弾するメッセージが隠れていたりすることがあり、和太鼓がある種の批判的文化ポリティクスの駆け引きの場になっていることなどを、先の論考では考察した。

カナダのバンクーバーにおける和太鼓グループの観察を主眼として、日系人のアイデンティティやコミュニティの構築、あるいはアジア系エスニック運動の文脈から、和太鼓の文化ポリティクスを捉えた先の論考ではあったが、その後の観察により、北米和太鼓と一口に言っても、多種多様なグループが存在することが次第に明らかになってきた。とりわけ、1990年代以降には和太鼓の人気は北米各地に広がり、グループの数が急激に増えた。日本で太鼓を習ったアメリカ人やカナダ人によって結成され、北米の日系コミュニティとは直接関わりを持たないグループも多くなっている。2005年の太鼓コンファレンスにおいても、日系人のほとんど居住していない地域で活動するグ

ループや、日系人・日本人を全くメンバーに含まないグループも数多く参加しており、日系コミュニティから生まれた音楽としての太鼓のアイデンティティそのものが揺らぐ一面もあった。コンファレンスにおいては、まさしくそのような理由から、北米太鼓の来し方を振り返り、いかにコミュニティ活動との絆を継承していくか、という問題提起が盛んに行われていた。

北米太鼓の歴史を振り返った第五回北米太鼓コンファレンスと全米日系人博物館の展示であったが、その双方が、北アメリカにおける和太鼓のパイオニア・グループとして、三つの太鼓グループに言及し、太鼓の発展におけるその貢献を強調していた。サンフランシスコで活動する「サンフランシスコ太鼓道場」、ロサンゼルス^{キンナラ}の「緊那羅太鼓」、そしてサンノゼに本拠を置く「サンノゼ太鼓」である。そこで本論は、日本で生まれ、世界に拡大していった和太鼓の発展と変容を追う研究プロジェクトの一環として、北アメリカの和太鼓がどのような経緯で始まり、その後どのように発展、定着していったかを、とりわけ北米太鼓の三つのパイオニア・グループに焦点を当てて論じることとする。この三つのグループは、いずれもアメリカ西海岸の日系人コミュニティから発生していることから、彼らに焦点を当てることは、1960年代から70年代の日系人コミュニティが太鼓を必要とした歴史的・文化的・政治的背景を明らかにすることの一助となる。しかしそれぞれのグループは、太鼓を始めた理由、演奏スタイル、グループや太鼓に関する哲学、組織形態、そして「日本」との関わり方などの点で、極めて異なっており、これらの差異に注目することは、日本文化が海外の社会に受け入れられる過程の多様性に光を当てることにつながり、また、現在の北米和太鼓界が直面しつつある多様な現実を説明する助けにもなると思われる。

昨今、アメリカ社会のなかで日本の伝統文化や大衆文化の人氣が急上昇していることは、よく知られているが、その背後にある複雑な文化のポリテクスに関して、整理して論じている研究はあまり見られない。以下に示すとおり、北米和太鼓の代表的三グループ、「サンフランシスコ太鼓道場」、「緊那羅太鼓」、「サンノゼ太鼓」は、アメリカにおける「日本文化」の移植と変容の三つの異なる類型を見事に体現しており、人や文化の交流と越境現象を考える上でも、興味深い事例を提供しているのである。

(1) サンフランシスコ太鼓道場：「オリエンタリズム型」文化移植

「北米和太鼓の父」と言えば、「サンフランシスコ太鼓道場」を率いる、太鼓の「グランドマスター」田中誠一であることを否定する者は、まずいないであろう。戦後のパフォーマンス音楽としての北米和太鼓は、日本からの戦後移住者であった田中誠一が1968年春、サンフランシスコの日系コミュニティで行われた「さくら祭」の出しものとして、太鼓を打ったことから始まった。田中は渡米する前に日本で柔道を学んだ経験を持っていたが、1967年に渡米、サンフランシスコで春に開かれていた第一回「さくら祭」を訪れた際、日本の祭との違いを感じたという。⁵ 「さくら祭」では、出店のほか、日本舞踊や美しい着物のパレードなどが行われていたが、日本の祭にしばしば見られるような、荒々しい勇壮な催しが含まれていなかったのだ。田中はとりわけ、日本の祭の重要な要素である、神輿や太鼓などによって醸し出される威勢のよい掛け声や激しい音が、日系人の祭に見られないことを寂しく思った。そこで、仏教会などから太鼓を借り、翌年の第二回「さくら祭」において自ら太鼓を打つことを申し出、一人で太鼓を打った。コミュニティの若者を集めて手作りの神輿も動員し、祭を大いに盛り上げた。この企画は大成功を収め、特に人気を博した太鼓を習いたいという若者が、田中のもとを訪れるようになった。最初は日本からやってきた日本人ばかりであったが、70年代に入ると日系人もやってくるようになったという。⁶ こうして田中はアメリカで太鼓を教えるようになり、女性を含む数人の若者たちとともに同好会を開始。やがて、1970年代初期に「サンフランシスコ太鼓道場」が創設された。

田中は東京生まれの、長野育ち。子どもの頃には柔道で身を鍛え、また長野県に伝わる八木節の太鼓になじみつつ成長した。中学一年であった1956年、小口大八率いる御諏訪太鼓に感銘を受け、小口に太鼓の指導を請うも、一族の門外不出という理由で断られた。高校時代には野球部に所属し、さらなる身体的精神的鍛錬を積んだ。⁷ 大学卒業後、東京で、のちに夫人となる日系二世の女性と出逢い、1967年に渡米、そこで再び和太鼓との関わりを持つようになったのである。太鼓を本格的に勉強するために、田中は再び小口に指

導を仰ぎ、日本では門外不出であるが、アメリカ在住の田中には教えてもよいという返事をもらい、やがて御諏訪太鼓の公演にも参加するようになった。1969年に大江戸助六太鼓が米国で演奏した際には、その知己を得て、助六打ちの技法も習得した。こうして、御諏訪太鼓と大江戸助六太鼓を組み合わせ、田中はアメリカの太鼓の技術的な基礎を築き上げた。⁸

田中の太鼓の教え方、道場の運営の仕方は、彼がいうところの「日本の伝統的やり方」、すなわち、武道の鍛練をモデルとしたスパルタ式教育であった。田中は、肉体的にも精神的にも厳しい練習を耐え抜いた者だけが道場に残れるとし、一時は彼の下で太鼓の修練を続けられる者は、入門者十人に一人を切っていたという。彼は全米日系博物館が行ったインタビューのなかで、次のように答えている。

苦痛こそが美しい。それが僕のもともとの考え、もともとの哲学だ。僕はそうやってすべてを学んできた。体の鍛練の経験も武道の経験もね。あの頃は（中略）ほとんど苦痛を得ることが目的だったといってもいい。⁹

田中は、その後三十年の間に大分と「丸く」なり、自分の太鼓の理想像に無理矢理に習い手を当てはめようとしていた初期のころの方針から、習い手なりの太鼓の理想像を作っていけばいいという考え方に変わったと、インタビューのなかで自ら振り返っている。¹⁰ それでも、「サンフランシスコ太鼓道場」は、今でも田中の指導の厳格さで知られている。また道場は、長幼の序、師匠や先輩を立てる態度などを重視しており、アメリカの通常の社会関係とは異なる秩序を作り出している。¹¹

「サンフランシスコ太鼓道場」はまた、太鼓の打ち方において、非常に勇壮で力強い、男性的イメージを前面に出すことで知られている。「太鼓道場」の持ち曲で最も有名なのは、田中誠一作曲の「ツナミ」という曲であるが、これは鉄筒で地のリズムが打たれるなか、ステージと平行に置かれた大太鼓の両面を、奏者が力の限り打つという構成になっている。ソロを打つ中心の奏者は順番に交代するが、それを取り巻く人々は途切れることなく声を限り

に叫び、「気合い」で大太鼓の演奏を支える。この曲の魅力は、鍛え抜かれた奏者が力一杯太鼓を打つことで、肉体と精神の限界に挑戦する姿にある。「ツナミ」の演奏においては、筋骨隆々の男性が、頭に白い鉢巻、上半身は裸で腹にさらしを巻き、筋肉を露わにしながらか大きなバチで太鼓を打つイメージが、強烈な印象として残る。「サンフランシスコ太鼓道場」出身の最も有名な太鼓打ちの一人に、ティファニー・タマリブチという女性がいて、彼女は「太鼓道場」に入門してから、女性でも男性に負けない太鼓が打てることを証明するために並大抵でない努力をしたという。¹² 実際、タマリブチは越前町で開かれた2002年「オールジャパンオタイココンテスト」の大太鼓一人打ち部門で、外国人としても女性としても初の優勝者として、太鼓界ではよく知られている。タマリブチも「ツナミ」のソロを打つことがあるが、その大太鼓の連打は実に力強く勇壮なものである。

田中の指導を受けた者のなかには、権威主義的にも見える彼の道場運営に対して反発した者も少なくないようだ。筆者がインタビューを行ったバンクーバーの「語り太鼓」のメンバーも、1979年にグループを結成したときに田中を招き、ワークショップで指導を受けたが、田中の太鼓の技術を称賛しながらも、彼の指導法には賛成できなかったと語ってくれたことがある。¹³

「語り太鼓」が日系カナダ人、特に日系人女性のリーダーシップ、強さ、自立、集団や社会における平等主義を奨励するという政治的的目的を持って結成された、いわゆるコミュニティ・アクティビストのグループであることから考えれば、これは当然の反応といえよう。¹⁴ 一方、田中を慕って入門し、「サンフランシスコ太鼓道場」で活躍する人々のなかには、その厳しさとともに、アメリカ主流社会の個人主義や利己主義と異なる秩序を求めた者も多い。「太鼓道場」の会員には日系人も含まれるが、日系以外の民族的背景をもつ者、特にヨーロッパ系アメリカ人のメンバーの割合が北米の他のグループと比べると高いことが、むしろ目を引く。¹⁵ 彼らにとって太鼓の修行は、武道などと共通する肉体と精神の鍛練の道であり、いわゆる「東洋」的な求道法へのあこがれを満たしているようにも見える。

「サンフランシスコ太鼓道場」の長年の会員であり、太鼓イベントのプロデュースも手掛けているハイディ・ヴァリアンは、その著書『The Way of

Taiko』のなかで、太鼓が二千年の歴史をもつ日本の神聖な伝統である点を強調し、また「太鼓道」とは「精神、肉体、武道の鍛練」であると定義している。¹⁶ 実際、「太鼓道場」の稽古は、正面に掲げられた「太鼓道場」と書かれた垂れ幕を背に、「先生田中」による指導が行われ、稽古が終ると学習者は指導者に向かって一列に並び、正座、黙想の後、礼を行う。¹⁷ 田中が指導の際に行う説明も、「バチと自分の身体で、天と地のエネルギーをつなぐ」といった、精神論的なものである。¹⁸ このように太鼓の神聖性、精神性、神秘性を強調する態度は、後で紹介する日系人を中心としたグループによる太鼓の定義とはきわめて対照的であり、むしろ北米における武道やその他の東洋的伝統芸能のグループによく見られる現象である。また、田中の指導法は、「俺について来い」が原則である。¹⁹ 稽古中に学習者は、指導者や先輩に質問することを許されておらず、もちろん自らの意見を言うこともない。稽古の内容は、常に目上の者から目下の者へ言い渡され、目下の者はその内容を変えたり、自分の判断で新しい技の稽古に移ったりすることはできない。

このような指導法は、日本の武道や学校における運動部・体育会系サークルなどにおいても従来から行われてきた方法であり、「道場」と名のつく場所では特に珍しい現象ではないが、ここで注意を払っておきたいのは、アメリカの太鼓グループである「サンフランシスコ太鼓道場」では、このような道場の運営の仕方がこのグループにとって、太鼓に「日本の伝統」としての真正性を与えていることである。自らのスパルタ精神を田中は「日本」古来の精神として、あるいは日本の武道や体育会に伝わる「孔子様の教え」と説いている。²⁰ ヴァリアンは前掲書のなかで、太鼓を打つ時には、太鼓に意識を集中することが重要であることを強調しているが、彼女はこれを「禅の概念」として提供している。²¹ 孔子は問答無用のスパルタ教育を奨励したわけではなく、また優れた音楽家は洋の東西を問わず演奏に意識を集中しなければならないことは言うまでもないが、「儒教」や「禅」、「日本古来の精神」などといった言葉が、「太鼓道場」ではその集団運営方針に根拠を与えているのだ。このように見ると、「サンフランシスコ太鼓道場」の太鼓の魅力は、1960年代末以来のカウンター・カルチャーにおける禅ブームや、1980年代より全米で人気を博した映画『Karate Kid (邦題『ベスト・キッド』)』シリーズ、

1990年代より特に西海岸で拡がったニューエイジ運動などの流れを汲む、アメリカ社会における「東洋」的神秘主義や「日本」的精神文化への傾倒に共通する面があることがわかる。そこでここでは、「サンフランシスコ太鼓道場」の手による和太鼓の北米社会への伝授とそこにおける発展を、近代西洋が抱いた東洋文化への憧れと東洋の他者化のプロセスを批判的に分析した思想家エドワード・サイードの言葉を借り、「オリエンタリズム型」文化移植と呼びたいと思う。²²

山田奨治は、その著書『禅という名の日本丸』のなかで、日本の伝統文化に関する情報が、それに傾倒する外国人によって誤解を含みつつ世界に伝えられ、それが日本に還流することで日本人のセルフ・イメージが作られ、我々が一般に思うところの「日本文化」というものが出来上がっていった過程について、興味深い分析を展開している。たとえば、『弓と禅』の著書で日本文化の西洋への紹介に多大な影響力を持ったオイゲン・ヘリゲルは、弓道の師範、阿波研造から弓道の極意について、弓を射るのは「自分」ではなく、「自我を越えた何か」である「それ、が射るのだ、と習ったと述べている。²³ところが、山田によると、阿波はヘリゲル以外の弟子に「それ、が射る」と教えた形跡がない。²⁴そこで山田がさまざまな可能性を考慮した挙句に到達した結論は、ヘリゲルがうまく矢を射たときに阿波が「それです！」と褒めたのを、通訳が「それ、が射る (Es schießt.)」あるいは「今し方それ、が射ました (Soeben hat Es geschossen.)」と訳し、この「それ、の意味をヘリゲルが自分なりに熟慮した結果、自我を超越する無意識の境地と解釈し、それがヘリゲルの著作を通じて、禅の精神として西洋で定着した、というものである。山田は問う。

「それ、が射る」という教えは、日本語がドイツ語に通訳されたときの、その一瞬の意味のずれによって生まれた空間に、別の意味が充足されて生まれたのではないだろうか。²⁵

日本国内外を問わず、「日本文化」が教授されるような場でこの種の「誤解」が生じる、あるいは意図的に利用される現象は珍しくはないが、本稿の目的

は、「サンフランシスコ太鼓道場」で「日本」文化として奨励されている事柄が、日本で展開されている「本当の」日本文化とは異なることを指摘して、その真正性を否定することではない。むしろ、文化の越境に伴ってこのような解釈のずれが生じる空間こそが、文化の創造的空間なのであり、そこからどのような形の文化がどのような言説でもって語られながら生産され、流布され、消費されるかに、本稿では注目したいのである。「オリエンタリズム」は、サイドが指摘したとおり、東洋が何たるかを西洋が定義し、それを正しい知識として流布する力を後者が有しているという点で、確かに知の創造における西洋の優位な権力構造を確立するが、いわゆる「東洋文化」が西洋で消費されるという現実のなかで、北米のマイノリティたる東洋系がその担い手として権威を持ったり、それを経済的手段として生活を築いたりすることも、また可能にするのである。「サンフランシスコ太鼓道場」は、武道式の「形」と太鼓の音楽性を組み合わせ、また「道場」という形のグループ運営秩序を編み出すことによって、北米の「The Way of Taiko (太鼓道)」という新しい芸術を作り上げた。これは日本の太鼓とも異なり、アメリカの各種パーカッションとも異なるもので、多くのアメリカ人に太鼓を何とも魅力あるものにしてている。これは、単なる日本文化の輸入にはとどまらない、越境による新しい文化の創造であると言っても、決して言いすぎではあるまい。

「グランドマスター」田中誠一の指導法や道場の運営法、「サンフランシスコ太鼓道場」の太鼓の打ち方に賛否両論あることは否めない。しかし、田中が北米にパフォーマンス芸術としての和太鼓が拡大するにあたって、大きな貢献をしたことに疑いの余地はない。田中は北米各地でワークショップを行い、草の根の地元太鼓グループの指導に力を注いだ。また、北米で名の知れた太鼓奏者の大部分が、少なくとも一時期は「太鼓道場」で修業を行った経験を持っている。北米の多くの太鼓グループが、太鼓の打ち方、打つ時の姿勢、バチの持ち方、リズムの取り方など、技術的に非常に高いレベルを保っているのは、基本を弟子にしっかり叩き込んだ田中の指導、あるいは厳しく基本を叩き込まれた彼の元弟子たちの指導によるところがきわめて大きい。現在、北米には二百を超える太鼓グループがあると言われているが、その奏法や太鼓の置き方、演奏される曲などは、意外なほど似通っている。これは、

それぞれの村に異なるリズムが伝えられてきた日本の太鼓に見られる多様性とは対照的であり、比較的最近に移植され、他の伝統と混ざりながら変性していく途中の芸術である故の特性であるということもできるだろう。

(2) 緊那羅太鼓：「ディアスポラ型」文化移植

次に、日系アメリカ人による最初の和太鼓グループ「緊那羅太鼓」の成立と発展について述べる。「緊那羅太鼓」はロサンゼルス市の洗心寺において、1969年に創立された。洗心寺では、毎年七月にお盆の行事として盆踊りを催していたが、1969年の盆踊りの後片付けをしていた住職のマサオ・コダニ開教師と檀家の一人で盆太鼓の打ち手でもあったジョージ・アベが、何気なく太鼓をたたき始めた。数時間後、手を血豆だらけにして我に帰った二人は、「これは楽しい！」と思ったという。²⁶ こうして洗心寺のソーシャル・ホールに太鼓の音が響くと、寺に通っていた他の日系三世たちも興味を持つようになり、日系人の仏教太鼓グループ「緊那羅太鼓」が誕生したのである。

洗心寺において日系人最初の和太鼓グループが誕生したことの意味を理解するには、この当時の洗心寺で展開されていた日系三世たちの文化・宗教・コミュニティ活動について知る必要がある。1960年代末のロサンゼルスでは、公民権運動やブラックパワー（アフリカ系アメリカ人権利伸長）運動に影響を受けたアジア系アメリカ人の若者たちが、「イエローパワー」をスローガンに、アメリカにおけるアジア系の存在をアピールする運動を開始しつつあった。1968年のサンフランシスコ州立大学における「第三世界ストライキ」は、アフリカ系、ラティノ、フィリピン系、そして日系や中国系の学生たちが共闘し、ベトナム戦争に反対するとともに、米国内の人種差別や人種の抑圧・疎外を糾弾し、アメリカにおける少数派の歴史をアメリカ史の授業に組み込み、エスニック・スタディーズを正課として立ち上げることを大学当局に要求するものであった。この運動は、サンフランシスコにとどまらず、ロサンゼルスをはじめ、他の西部の都市にも広がり、やがては全米の大学のカリキュラムを変革することになる。ロサンゼルスにおいては、UCLAを中心としたアジア系大学生による運動とともに、リトルトーキョーで大学生以外の若者によるオルグヤストアフロント、コミュニティ・サービス・センター

などが次々と創設されていった。先述した洗心寺の活動家ジョージ・アベは、リトルトーキョーでは、ベトナム徴兵忌避者の補助やドラッグ中毒者の更生支援、貧困家庭への援助などを行っていた「ジャパニーズ・アメリカン・コミュニティ・サービス (JACS)」のメンバーであり、またアジアやアジア系アメリカ人の歴史に関する書籍を集めた草の根の書店「アメラジア・ブックストア」でも活動していた。²⁷ 「緊那羅太鼓」で最も名の知れた太鼓打ちとなるジョニー・モリは、「アメラジア・ブックストア」を切り盛りしていたが、彼はまた、仏教徒であることを理由に「良心的徴兵忌避」の資格を請求してベトナム行きを免れた、数少ないアメリカ人のうちの一人であることでも知られている。²⁸

さて、日系三世たちの活動は洗心寺でも展開されていた。自身ロサンゼルス生まれの三世であったマサオ・コダニ開教師は、第二次大戦中に強制収容を体験し、その後ロサンゼルスのアフリカ系コミュニティで育ち、大学卒業後、六年間京都の龍谷大学で仏教を学び、1968年に帰国し、洗心寺に赴任したという経歴の持ち主である。コダニは日本語と英語を自由に操り、檀家の一世、二世、三世のすべての世代と十分に意思疎通ができる。コダニは、仏教の伝統を守ろうとする一世や、強制収容の体験からアメリカ社会に同化し、なるべく目立たないように「静かなアメリカ人」として生きようとする二世たちの気持ちを理解しつつも、アメリカの人種的少数派として自らの存在に誇りを感じようとする三世活動家たちと心意気をともにしていた。赴任当初こそ、寺における物事の進み方を静かに観察したが、檀家の信頼を得たと見るや、寺の行事のやり方に独自の改革を取り入れたのである。

コダニが導入した改革のひとつは、毎日曜日に行われている寺の法要において、英語による賛仏歌を、檀家が声を揃えて唱えるお経へと換えたことである。第二次世界大戦中、日系人に対する猜疑心がアメリカ人の間で高まり、特に神道や仏教徒への疑念には強いものがあつた。強制収容所のなかで、多くの日系人は仏教徒であることをやめ、キリスト教会へ通うようになった。実際、収容所から出るための審査には、英語が話せるか、日本に行ったことがあるかなどの項目のほか、宗教を問う項目があり、キリスト教徒であればより優先的に出所できた。仏教徒であり続けた日系人も、仏教と日本との結

びつきを弱め、異教としてのイメージを少しでも緩和するため、仏教の儀式をキリスト教化した。こうして1944年には、浄土真宗の寺院が結集し、日本の本願寺とのつながりを断って「米国仏教会（Buddhist Churches of America: BCA）」を立ち上げた。²⁹ 法要のスタイルも、賛美歌に習った賛仏歌が導入され、僧侶はキリスト教式の説教を英語で行うようになった。戦後に育った三世は、仏教儀式は初めからそのようなものだと思っていたという。第二次世界大戦前は日本人移民の大半を占めていた仏教人口も、戦後はキリスト教徒に追越された。実際、コダニの場合も、両親は仏教徒であったが、子供のときにバプテスト教会に通わされている。それは両親が、アメリカで暮らすなら仏教徒であるより、キリスト教徒である方が「厄介が少ない」と考えたためであった。³⁰

このように主流社会の圧力および自主的な圧力によって同化を強要されていた日系人であり、日系仏教コミュニティであったが、コダニは洗心寺の法要のなかにお経を再導入した。お経は、コダニ独自の表記法でアルファベット化され（意味の英訳ではない！）、声の高低を線で表すことによって、檀家の人々が一緒に唱えられるようになった。コダニによれば、賛仏歌を英語で歌うよりも、意味のわからないお経を無心に唱える方が、没我の境地に入りやすいということである。³¹ 他力の原則に基づき、阿弥陀仏にひたすらすがることを救済の唯一の方法とする浄土真宗の教えから言えば、自らお経を唱え、没我の境地を求道的に目指すことは教えに外れると考える人もいたが、アジア系アメリカ人として解放を目指し、それにつながる独自の文化活動を探究していた三世仏教徒にとっては、瞑想の手段としてお経を唱えるのは、確かに魅力的なことであったようだ。³²

もうひとつコダニらによる洗心寺の改革を挙げるとすれば、盆踊りの変革である。アメリカの仏教徒には、祖先の供養としてのお盆行事を各家で行うことはあまり見られないが、ほとんどの仏教会では盆踊りを行っている。ロサンゼルスは現在でも、七月から八月にかけては、毎週末に異なる仏教会で盆踊りが開かれる。その多くは、「お盆カーニバル」と呼ばれ、屋台で照り焼きチキンやスパムおにぎりなど、日系的食べ物が発売されるとともに、生け花や書道の展示、日本の歌のコーラス、剣道・空手・居合道などの演武、

そして着物の女性たちによる日本舞踊や、「音頭」と呼ばれる、いわゆる盆踊りなどが催される。

コダニたちは、このアメリカ化された「お盆カーニバル」を廃し、洗心寺のお盆を、彼らが解釈するところの「お盆の原点」の精神に戻そうと考えた。お盆は、もともと「盂蘭盆会^{うらぼんえ}」という仏教行事で、釈迦の弟子であった目連が、自分の母親が餓鬼道に堕ち、飢えているのを救うために、比丘全員に食べ物を実施したところ、比丘たちが大喜びし、母も餓鬼道から救われたという「盂蘭盆経」に記された故事に由来している。これをコダニたちは「Gathering of Joy」と再解釈し、「亡くなった友人や先祖の思い出が悟りを促す」機会と説明した。³³ したがって、盆踊りは、日本文化の美しさを主流社会にひけらかしたり、美しい着物の女性たちのあでやかな踊りを愛でる場ではなく、無我の境地で「唯踊る」ための輪なのであった。こうしてコダニたちは、洗心寺の盆踊りから日本舞踊の師範たちを「追放」し（といっても、仏教徒らしく、彼らに「必要とされていない」ことを徐々に自覚してもらい、四年間かけて自主的にいなくなってもらったのだが）、誰でもその場で踊れる単純な踊りを新たに作った。³⁴ この盆踊りにおいて、中央のやぐらの上で重要な役割を果たすのが太鼓なのだが、「緊那羅太鼓」がこの盆踊りの後片付けのなかから生まれたことは、前に述べたとおりである。

「緊那羅太鼓」の太鼓は、盆太鼓に見られる民族芸能的伝統と新たに創造されたエスニック文化の両面を持っている点が興味深い。洗心寺の盆踊りにおいては、伝統的に中央に置かれたやぐらの上に、歌い手、笛吹き、太鼓の打ち手の三名が乗って、音を提供していた。太鼓は、1960年代にはかなり年配になっていたと思われる、井上さんという一世の男性がいつも打っていたという。井上さんは、日本の古くからの盆踊りの曲に精通していた。ジョージ・アベは、この井上さんについて盆太鼓を打つようになり、やがて彼の技術を引き継いだ。

盆太鼓の特徴は、単純なリズムを繰り返し打ち続けることにある。盆踊りはあくまで踊りの輪が主役であり、太鼓はBGMであるため、太鼓のリズムが途中で変化したり、テンポが上がったりしては、人々は踊れなくなってしまう。「現代の太鼓奏者は盆太鼓が打てない」ということを、コダニはよく

口にする。パフォーマンス音楽としての太鼓を打つことに慣れた者がやぐらに立つと、どうしても太鼓の音が目立ちすぎてしまうのである。

一方、和太鼓グループとしての「緊那羅太鼓」の太鼓は、基本的に戦後に発達した組太鼓の形式をとっている。太鼓をやぐら置きや斜め置きにして、打ち手は様々な振り付けをしながら太鼓をリズムカルに打っていく。しかし、「緊那羅太鼓」のメンバーは当初、パフォーマンス太鼓がどのようなものか全くわからなかった。ヒントになったのは、映画『無法松の一生』（1958年版）で、三船敏郎扮する車引き、松五郎が太鼓を打つシーン、キングレコードなどに収録されていた太鼓の曲、そして日本の太鼓演奏を撮影したビデオなどであった。1970年代になると、「鼓童」の前身である「鬼太鼓座」などが北米ツアーをするようになり、「緊那羅太鼓」とも親しく交流するようになった。したがって初期の「緊那羅太鼓」の曲にはオリジナルなものが多かった。「緊那羅太鼓」の最も有名な持ち曲は、マサオ・コダニ作曲の「阿修羅」である。「阿修羅」は、ホラ貝による戦いの合図から始まり、上手と下手に分かれて置かれたいくつかの太鼓が、リズムを競い、善と悪の戦いを表わす。やがて二つのリズムは互いに溶け合うようになり、善も悪もなく、リズムのなかでひとつの調和が作り出される、という構成になっている。「阿修羅」もまた、多くの北米の太鼓グループに伝えられ、今でも頻繁に演奏される人気の演目である。

「緊那羅太鼓」はまた、ワイン樽から太鼓を作る独自の方法を編み出したことでも知られている。強い衝撃に耐えられるようにワイン樽を補強し、牧場からもらってきた牛の革を、ジャッキを使って引き伸ばして、ワイン樽の胴に固定した。移民社会では、母国に比べて手に入る材料が異なるため、さまざまに工夫を凝らした料理、道具、楽器などを見ることができる。この太鼓の例で興味深いのは、「緊那羅太鼓」が考案した太鼓の製法は、北アメリカの太鼓グループ全体に広がったのみならず、一部は日本の太鼓作りの参考にされたということである。³⁵

「緊那羅太鼓」にとって、太鼓を打つことはそれ自体が目的というより、仏教の修行の一環である。コダニの考えによれば、無心に太鼓を打つことは、お経を読んだり、「唯踊る」と同じく、無我の境地に達する道なのである。

「緊那羅太鼓」のグループ運営方法は、「サンフランシスコ太鼓道場」とは全く対照的である。まず、皆の上に立つ指導者が存在しない。また、グループへの入門手続きも、明確なメンバーシップの境界も存在しない。そして何よりも特徴的なのは、先輩後輩といった上下関係が完全に排除されていることである。「緊那羅太鼓」のメンバーになるには、練習時間に洗心寺のソーシャル・ホールに行き、太鼓の出し入れを手伝い、そこでできることを見つけて行うことである。しばらくそれを続けていると、誰かが声をかけ、練習している曲などを教えてくれるようになる。グループの一員として続けられるかどうかは、洗心寺に来て、場に貢献できることをやるかどうかにかかっている。誰も「来い」とも「来るな」とも言わない。練習やコンサート、その他の行事などに参加し続けているうちに、いつの間にかコミュニティの一員になっているというわけである。逆に、練習のなかで、太鼓の技術が高い者が低い者に対してイライラしたり、尊大な態度で臨んだりした場合には、その者がグループを去らねばならない。太鼓が上手になることで目立とうとすることは「我（ego）」に支配されていることに他ならない。逆に自分の技術に劣等感を感じることもまた、「我」にとらわれていることになるのだ。練習は来た人から太鼓を出して、何となく始まり、何となく終わり、皆が黙って太鼓を片づけ始める。練習の雰囲気はリラックスしている。コンサートの前などは、曲を詰めて練習するのだが、それも皆が心を合わせて必要性を感じるから自然とそうなるのが原則である。

「サンフランシスコ太鼓道場」とのもうひとつの違いは、楽器としての太鼓の神聖性といったことに関するこだわりが見られないことである。³⁶ コダニに言わせれば「どうせワイン樽」ということらしいが、これは彼らが楽器を大事にしないということではない。ただ、日本の和太鼓シーンでもよく聞かれる、「太鼓には魂が宿る」とか「神聖な楽器」といった言説が、「緊那羅太鼓」では一切聞かれない。

この一見いい加減に見える練習態度や、礼を欠いたように見える楽器への接し方は、「緊那羅太鼓」と「サンフランシスコ太鼓道場」との間に緊張をもたらした。そもそもこの二つのグループは別々に発祥し、お互いを知ったのは創立されてから何年か経ったのちのことであった。田中誠一が洗心寺に

やってきて「緊那羅太鼓」の練習を見たとき、彼は「太鼓という言葉を使うな」と言ったそうである。³⁷ 田中にしてみれば、日系三世たちの態度は太鼓に対する冒とくであったのだが、三世たちにしてみれば、「太鼓」は田中の専売特許ではなく、自分たちがどのように太鼓に接しようが、日本人からつべこべ言われる筋合いはなかったのだ。田中とのぎくしゃくした関係はその後何年も続き、このような日系人と戦後移民田中との間に何となく和解が成立したのは、1980年代以降のことのようである。最近になり、田中は「仏教太鼓」として、公式に「緊那羅太鼓」を認め、またワイン樽で太鼓を製作する技術を開発したことに敬意を表したといわれている。³⁸ 全米日系人博物館の太鼓展示がようやく2005年に可能になったのは、このような北米太鼓界のポリティクスの変化とも深く関係していた。

「サンフランシスコ太鼓道場」が「オリエンタリズム型」文化移植を体現しているとすれば、「緊那羅太鼓」に見られる日本文化の継承は、「ディアスポラ型」文化移植と呼べるかもしれない。ここでいう「ディアスポラ」とは、文化人類学者ジェームズ・クリフォードが提唱した「ディアスポラ・コミュニティ」や「ディアスポラ・アイデンティティ」という概念に依拠している。³⁹ クリフォードは、イスラム世界の超国家的アイデンティティ、非シオニズム的ユダヤ人の文化運動、ポール・ギルロイが指摘した「ブラック・アトランティック」などのなかに、文化多元論的国家主義に基づいた「エスニック・コミュニティ」と対比される概念として、「ディアスポラ・コミュニティ」の存在を唱えている。「エスニック・コミュニティ」という概念は、一つの国家のなかに多様な文化の存在を認めながらも、最終的に多様なエスニック集団を国家のなかに統合する方向性を志向している。それに対し、「ディアスポラ・コミュニティ」は流動性・越境性を必然的に含み、移住先の社会で周縁化されていると同時に、統合への抵抗や時間的・空間的に離れた場所への志向が観察できる。「ディアスポラ」はまた、移民集団が母国とホスト国との間で経済的・政治的・社会的あるいは心理的に越境する「トランスナショナル」とも概念的に区別される。というのは、「ディアスポラ」は二つの国家をつないだり、その間で越境する行為ではなく、現在居住している国家の外の場所を志向するが、その対象は通常実在の国家ではなく、想像上の「ホー

ムランド（故郷）」であったり、あるいは国家以外の想像の共同体（ユダヤ人コミュニティやイスラムにおける「ウンマ」、「ブラック・アトランティック」など）なのである。この点で、「ディアスポラ」の概念は「インターナショナル」や「トランスナショナル」などと比べると、より国民国家への挑戦度が高い概念だといえる。

では、なぜ「緊那羅太鼓」のアイデンティティは「ディアスポラ的」だと言えるのか。それは、洗心寺における文化活動が、一方でアメリカ社会への文化的同化を拒み、強制収容の体験の中で多くの日系人がキリスト教化したなかで、あえて仏教徒でありつづけることを選んだ人々によって展開されていることによる。しかし、洗心寺の仏教儀式の改革や「緊那羅太鼓」の運営方法を見ると、彼らが決して「日本」を志向していないこともまた明らかなのである。お経を檀家全員で唱和することは、日本の真宗寺院では通常行われず、また浄土真宗にとって盆踊りは正式な仏事ではない。これらの改革は、むしろ日本の伝統から外れるものとして、他の真宗の開教師などからは批判の対象となった。筆者が参与観察した2005年の洗心寺のお盆では、駐車場で行われる盆踊りの後、人々はソーシャル・ホールに集まり、「緊那羅太鼓」の演奏で大いに盛り上がったが、その演目のなかには彼らの十八番「Shishimai（獅子舞）」が含まれていた。これは日本人から見れば、まさに盆と正月が一度に来たような妙な光景であった。そう、彼らは「Shishimai」を年中踊るのだ。このことについて質問した筆者に対して、アベは肩をすくめ、「私たちは日系アメリカ人。そんなことは関係ない。(We're Japanese Americans. We don't care.)」と笑顔で答えた。

「緊那羅太鼓」のメンバーは、自分たちの太鼓が「日本文化」であるとは考えていない。日本では太鼓はむしろ神道との結びつきが深く、仏教も昔から太鼓を用いてはきたが、「仏教太鼓」というものは存在しない。「緊那羅太鼓」から広まり、全米の多くの仏教会で展開されているアメリカの「仏教太鼓」はあくまで、日系アメリカ人の自己表現なのであり、日本で行われている通りに行動しないために「日本の伝統精神から外れている」と批判した田中誠一に対して、彼らは激しく反発した。洗心寺の活動家たちの行動原則は、あえて言えばコスモポリタンな意味での「仏教」なのであろうが、その仏教

の解釈もまた彼らのニーズに合ったものになっており、日本の仏教とのずれに明確に気づいていながら、そのことは全く問題とならないのである。

「ブラック・アトランティック」におけるダンス・ドラム・音楽は、アフリカ、カリブ海地域、アメリカ、そしてヨーロッパと、さまざまな要素が混ざり合った、まさに越境が生み出した文化的産物である。⁴⁰ 日系人の生み出す太鼓もまた、人々や事物、情報や知識、そして文化表現が越境を繰り返すなかで、ヴァーナキュラーな必要性と創造性のなかで紡ぎだされてきた、伝統の名を冠した新しい文化なのである。

(3) サンノゼ太鼓：「エスニック型」文化移植

三つのパイオニア太鼓グループのなかで最も新しいのは、1973年に創立された「サンノゼ太鼓」である。「サンフランシスコ太鼓道場」と「緊那羅太鼓」が北米太鼓に関する正反対のイデオロギーを体現していたとすれば、「サンノゼ太鼓」はこの二つをうまく融合させて、より高い芸術性を得ると同時に、日系アメリカ人コミュニティが太鼓を通じて追求しようとしていたエスニック・マイノリティとしての誇りの表現、そして人種主義との闘いのなかで日系三世たちが培っていった平等主義、民主主義的集団構成を実現したといえるだろう。

「サンノゼ太鼓」は、洗心寺のコダニ住職とも仲の良かったサンノゼ仏教会のヒロシ・アビコ開教師によって、仏教青年会の活動として始まった。ロイ・ヒラバヤシ、ディー・ミヤクスらを中心とする三世たちは、二歳で収容所に行ったコダニや収容所生まれのアベらより少し年下であり、いわゆるアジア系アメリカ人運動の中心的担い手となった戦後世代である。サンノゼ仏教会で日系アメリカ人としての自己表現のために適当な活動を探していたヒラバヤシにとって、太鼓はエスニック・ヘリテージと自分の音楽的興味の両方を満たす格好の文化活動であった。間もなくこのグループに、サンノゼ州立大学でアジア系アメリカ人カリキュラムの創設などに活躍していた三世活動家たちが加わった。のちにヒラバヤシの妻になるPJ・ナカニシらである。

最初「サンノゼ太鼓」の若者たちには、パーカッションリストなど、さまざまなタイプのミュージシャンがおり、実験的な音楽を模索していた。しかし

和太鼓の基本をしっかりと学ぼうと、ロイとPJ・ヒラバヤシ夫妻は田中誠一のもとを訪れ、「サンフランシスコ太鼓道場」に通って正しい太鼓の打ち方や「形」の指導を受けた。一年後、田中は二人に、基本はマスターしたから、あとはサンノゼで独自の太鼓音楽を創るように、と言った。⁴¹ こうして、動きも音もアメリカで最も美しいといわれるプロの太鼓集団「サンノゼ太鼓」が誕生することになった。

「サンノゼ太鼓」の特徴は、武道の「形」を取り入れた美しい振り付けと、日本の伝統的な節とも、他のパーカッションとも異なる、独特のリズム感に満ちた太鼓のビートにある。また、和風の模様を取り入れた服飾デザインのビジネスを営んでいたPJが考案する、「サンノゼ太鼓」の舞台衣装にも定評がある。「サンノゼ太鼓」は、全米のみならず世界各地でツアーやワークショップを行い、その回数は年に二百回を超える。1987年には、日本公演に招待された最初の北米太鼓グループとなったが、「サンノゼ太鼓」は日本公演を行う際、自分たちの太鼓が日系アメリカ人の太鼓であり、日本の太鼓と異なることを見せることを第一の目標としたという。⁴² そのためワイン樽製の手作りの太鼓をアメリカからわざわざ日本に運んだ。「サンノゼ太鼓」の曲はすべてオリジナルであり、その音楽は日本、アフリカ、バリ、ブラジル、ラテン、ジャズなど、さまざまな音楽的伝統を織り交ぜて作り上げられている。⁴³

「サンノゼ太鼓」の主要メンバーが、大学やサンノゼの日本人町でアジア系アメリカ人運動に関わっていた者たちから成り立っていたことは、このグループの運営方法や経営哲学に大きな影響を与えている。「サンノゼ太鼓」の経営は、ヒラバヤシ夫妻が主に担っているが、日頃の練習、身体の鍛練、作曲、編曲、振り付け、衣装作り、太鼓作りなどは、メンバー全員で携わることになっている。人間関係の第一原則は、「グループの各成員に深い敬意をもつこと」であり、ウォーミングアップ、練習、ミーティングなどは、基本的に輪になって行われる。メンバー全員の意見を尊重すること、グループ内だけでなく、あらゆる人間関係の中で、抑圧や疎外を許さないこと、これが「サンノゼ太鼓」の存在理由なのである。アジア系アメリカ人運動の第一世代であるヒラバヤシ夫妻は、この精神を若い世代にも受け継いでもらいた

いと考えており、「サンノゼ太鼓」の新しい世代（メンバーの大多数は日系やアジア系の若者であるが、若干のヨーロッパ系も含まれる）と話をする限り、個人を大切にしながら集団の一員として行動するための平等精神や民主主義的原則を、日々の生活のなかで実践するという哲学が実行できているように思われる。

「サンフランシスコ太鼓道場」の太鼓が男性的で勇壮であり、「緊那羅太鼓」が没我の境地を目指し、技術の優劣に関わらず太鼓を「唯打つ」ことを目指しているとするれば、「サンノゼ太鼓」の演奏は、きわめて技術的に高度で美しいばかりでなく、朗らかでいつも笑顔にあふれている。これは一つには「サンノゼ太鼓」は常に女性のメンバーを多く抱えてきたことによる。「サンノゼ太鼓」は初期から常に女性を舞台の前面に押し出してきた。アジア系アメリカ人運動にとって、可憐で従順、寡黙で神秘的といった東洋女性に課せられたステレオタイプを払拭することは、重要なテーマの一つであった。これはアジア系女性にとってのみならず、西洋社会のなかでイメージ的に（あるいは職業的にも）女性化されていたアジア系男性にとっても重要なことであったのだ。⁴⁴ 女性にとって太鼓は力強く、自由で爆発的な自己表現を可能にする。「サンノゼ太鼓」の演奏スタイルは、女性が男性に負けず力強い太鼓を打てることを示すというよりは、個々人が性別にかかわらず自分の持てるもっとも美しい表現をすることを目指している。日本の太鼓集団「鼓童」は、「サンノゼ太鼓」の演奏の印象を「サンシャイン太鼓」と名付けた。⁴⁵ 明るくてジャズ的で、笑顔にあふれたカリフォルニアらしい太鼓で、日系アメリカ人らしさの格好の表現であったのだ。このスタイルは、北米の多くの女性にインスピレーションを与え、「サンノゼ太鼓」にあこがれて太鼓を始めるアジア系女性が数多く出て、北米太鼓の特徴の一端を形成している。

もうひとつ、「サンノゼ太鼓」にとって重要な社会的使命は、サンノゼの日本人町との関わりである。北米で地理的にまとまった形で日本人町が残っているのは、ロサンゼルスとサンフランシスコ、そしてサンノゼのみであるが、どの地区も周囲の環境の変化によって、歴史的な曲がり角に立っている。「サンノゼ太鼓」も長年の間、日本人町のなかにオフィスと稽古場を持っていたが、不動産市場の変化によって稽古場を失う可能性も出てきている。日

系人の新しい世代がほとんどホワイトカラーの職につき、郊外へ引っ越していくなかで、戦前からの移民コミュニティは現実的には機能を失いつつある。三都市とも歴史的意義から日本人町を保存しようとする運動はあるが、どこも苦戦しているのが実情である。そのなかで「サンノゼ太鼓」のメンバーも、日本人町のコミュニティの一員として、祭やさまざまな行事に参加し、若い世代をコミュニティに引き戻す重要な役割を担っているのである。仏教会のみならず日系キリスト教会も高齢化し、コミュニティ・センターや日系文化センターもどちらかといえば必要性が薄れているなかで、太鼓はどこのコミュニティにおいても、若い世代をひきつけるほぼ唯一の磁石となっている。太鼓を打つことで、多くの若者がコミュニティの祭などに参加し、行事のボランティアなどにも関わり、その中で上の世代の人々と交わる機会を新たに持っている。職業的にも社会的にも、すでに血縁に基づくコミュニティに依存する必要のなくなった日系四世や五世の世代をつないでおくことは、想像以上に難しい。太鼓は日系社会の存続にとって不可欠なインスティテューションになりつつあるのだ。

以上の特徴を踏まえ、「サンノゼ太鼓」の例を本稿では「エスニック型」文化移植と呼びたいと思う。これは歴史的に見れば、「サンノゼ太鼓」のメンバーが1960年代末よりのアジア系アメリカ人運動の活動家の集団であり、活動基盤にエスニック・アイデンティティの文化的実践という意図を明確に持っていたことによる。「サンノゼ太鼓」の活動内容や組織形態には、エスニック・エンパワーメント（少数民族権利伸長）を目指すコミュニティ・アクティビズムの哲学が継続して色濃く反映されており、グループの重要な使命には、このアクティビスト精神を若い世代に伝え、今後のエスニック・コミュニティの存続・発展に貢献できる人材を育てていくことが含まれている。「ディアスポラ型」とした「緊那羅太鼓」とのアイデンティティ・ポリティクスの違いは微妙であるが、仏教に基づいた没我の境地という、エスニシティ以外のアイデンティティを基盤とする「緊那羅太鼓」に比べ、「サンノゼ太鼓」はより意識的に、アメリカのマイノリティが織りなす多元的文化の一部として、「日系文化」の創造を担っているように見える。

「サンノゼ太鼓」のオリジナル曲を二つ紹介しておきたい。一つは「ええじゃ

ないか」という曲で、「鼓童」の歌手、藤本容子が作詞した日本語の歌がついている。

はあー、夢を抱えて	荒波越えて
ええじゃないか、ええじゃないか	グランパ ええじゃないか
ええじゃないか、ええじゃないか	グランマ ええじゃないか
汗水たらして骨身を惜しまず	後姿で教えてくれた
日本の心を	

この曲の二番は、一世世代の多くが携わったイチゴ摘みの情景を歌っている。コミュニティの歴史を歌った曲である。

もう一つ紹介したいのは、「サンノゼ太鼓」の数あるオリジナル曲のなかでも、今では古典ともいえる「Gendai ni Ikiru (現代に生きる)」という題の持ち曲である。日系アメリカ人にとって1970年代の「現代」と21世紀の「現代」では、直面する困難も、守りたいコミュニティの伝統も異なるであろう。しかし、日本の伝統的リズム、移民世代の流した汗、人種差別との闘いを通じた他のエスニック・グループとの連携、それを通じた世界の様々なリズムやビートとのコラボレーションやフュージョンなど、「サンノゼ太鼓」の音楽は、これまでにアメリカの日系コミュニティに関わってきた数多くの人々の思いを結び合わせ、それをツアーやワークショップを通じて、さらに多くの人々と分かち合っている。「サンノゼ太鼓」は三十五年間にわたって、日系コミュニティの鼓動をしっかりと刻んできた。今後、世代が代わり、日本人町がどのように変化していくかがわからないなかで、「サンノゼ太鼓」の未来を占うことはできないが、文化的コミュニティ・アクティビズムという北米太鼓の一つの原点として、「サンノゼ太鼓」が大きなモデルを残したことは、今後の太鼓コミュニティにとって重要な遺産となることは間違いない。

結論

以上見てきた通り、アメリカにおける三つのパイオニア和太鼓グループは、それぞれ独自の創設理由、歴史的背景、社会的需要や運動のなかから生まれ、

異なった集団運営秩序、活動哲学、そして音楽的表現を発展させてきた。そこでこれらの例に依拠しつつ、最後に、文化の伝播、移植、変容と、文化の真正性という点に関して、若干の考察をしておきたい。

文化の移動と真正性が議論される場合、しばしば前提となっているのが、特定の文化表現には特定の「起源」があり、それが他の場所へ移動した場合に、新しい土地での諸要因によってそれが変容するという考え方である。それは裏を返せば、移動する前の土地にはオーセンティックなものが固定的に存在するという点を論理的に想定していることになる。

では、本稿で取り上げた三つのグループについて、和太鼓の「真正性」との関わりを見てみよう。まず、グループ運営のなかで最も「真正性」に対する言説を強く表に出しているのは「サンフランシスコ太鼓道場」である。しかし、「サンフランシスコ太鼓道場」がその「真正性」を依拠する「武道」、「禅」、「武士道」といった、いわゆる「日本の伝統的精神」は、明治以降の日本の近代国民国家形成のなかで、いわゆる「西洋」との接触を通じて「創造」あるいは「発明」されてきたものであることが、最近の日本文化に関する論考のなかでしばしば指摘されるようになってきている。⁴⁶ 「サンフランシスコ太鼓道場」における「グランドマスター」田中誠一の太鼓の教授法は、現在の日本よりも、むしろアメリカ主流社会の「東洋文化」への憧れや異質な集団構成秩序への需要に応えるのに適したやり方であるゆえに、よりうまく機能しているのだ。「緊那羅太鼓」の場合は、エスニックな文化遺産の継承と再創造を同時に行っていると言えるだろうが、北米で太鼓グループのひとつのカテゴリーとして定着している「仏教太鼓」は日本にはなく、北米にしか存在していない。本論で詳しく見たように、アメリカの「仏教太鼓」は、戦時強制収容や人種差別を通じて主流文化への同化を強要された日系コミュニティのなかで、あえて文化的「他者性」を前面に出すことで自らの歴史やヘリテージを主張することを選んだ日系アメリカ人活動家たちが発明した、新たな文化的「伝統」なのである。「サンノゼ太鼓」は、エスニック・ヘリテージとしての日本の太鼓音楽に敬意を表しながらも、世界各地のさまざまな音楽的伝統との融合や共演を促進することで、多文化的状況に生きる日系アメリカ人にとっての現実を表現し、自らの目指す人間関係、社会関係を、集団運営

のやり方やその音楽的実践によって創造的に示そうとしている。また、「サンノゼ太鼓」にとって、自分たちの太鼓が「日本」の太鼓と異なることは、自らの活動の「真正性」を脅かすものではないが、「サンノゼ太鼓」のメンバーたちは、日本の「鼓童」などのグループとも親密な関係を保っており、「鼓童」の人々もまた、「サンノゼ太鼓」の自由でのびのびとした太鼓の演奏スタイルに影響を受けたことを認めている。

一方、太平洋の対岸に眼を向けると、そもそも現代音楽としての太鼓のパフォーマンスに「真正性」というものがあるのか、という点も考慮する必要がある。伝統楽器としての太鼓は、日本では二千年以上の歴史をもっているが、近代以前の太鼓は宗教儀式や祭りに使われていたことから、個人が好きなときに創造的に音楽を作り出すための楽器というよりは、決まったパターンを決まった状況で打つための道具といった方が適切なものであった。太鼓に呪術的な力があると考えられる社会では、その力は厳格にコントロールする必要があるのだ。現在日本で「和太鼓」といわれる楽器の演奏スタイルは、1950年代に「御諏訪太鼓」を結成した小口大八が考案した、大小複数の太鼓を組み合わせる「組太鼓」から始まったとされている。⁴⁷ ちなみに太鼓奏者になる前、小口がジャズドラマーであったことは示唆的である。この「御諏訪太鼓」や、もうひとつの日本のパイオニア・グループ「大江戸助六太鼓」が、祭や伝統行事だけでなく、デパートの屋上や広場、コンサートホール、時にはビアガーデンなどで太鼓を演奏するようになって、太鼓は逆説的に「伝統楽器」として人々の人気を呼ぶようになったのである。1970年に結成された「鬼太鼓座」は、1975年にボストン・マラソンを完走し、ゴールで大太鼓を力いっぱい打つというパフォーマンスで一躍有名になり、太鼓の魅力の世界に広めた。⁴⁸ 「鬼太鼓座」は1981年に「鼓童」として新たに活動を始め、日本全国各地の地元に伝わるリズムや踊りを学び、それにより高い芸術性を加えて、和太鼓を日本の、そして世界の音楽へと昇華させてきた。「鬼太鼓座」／「鼓童」はまた、現代音楽作曲家、石井眞木らとコラボレーションを行い、クレッシェンドやピアノシモなど、それまでの太鼓には用いられなかった演奏技法を取り入れたことでも知られている。すなわち、日本の和太鼓もまた、伝統楽器がそれまでの限られた演奏場所から解放され、他の音

楽的伝統や技法と融合されることによって、初めて現代のパフォーマンス音楽としての地位を確立したのである。

このように、日本の太鼓音楽の歴史が比較的新しいことにかんがみれば、和太鼓という芸術が日本とアメリカで並行的に発展してきたという解釈も可能である。とりわけ「鼓童」は、アメリカツアーのごく初期から、ロサンゼルスやサンノゼで日系人の太鼓奏者たちとの交流を行っている。彼らは、1960年代末から1970年代にかけての若者によるさまざまな社会改革や意識改革を担った、まさに同じ世代であり、意気投合したのはまったく自然なことであった。

このように考えていくと、アメリカにおける和太鼓が、単なる日本文化の外国への輸入と変容の産物と考えることができなくなる。現在、和太鼓が南米、ヨーロッパ、アジアの他の国々など、世界の複数の地域で人気を博し始め、各地域で結成される太鼓グループが増えつつあることを考えれば、和太鼓は、それが演奏される各々の場所で、新たに作りかえられ、より多様性を増していくことが予想される。「太鼓とは何か？」という議論は、今後も続いていくであろう。和太鼓の担い手や様相が大きく変わろうとしている現在、特定の様式や伝統に「正統性」を確立しようとする動きも見られないわけではないが、和太鼓には家元制度や免許などは存在しておらず、そのような統制が今後も不可能なことは明らかである。和太鼓コミュニティは全般的に見れば、新たな創造性を歓迎する方向にあり、むしろ多様な世界音楽のひとつとして、その人気の拡大にしたがって地位を確立していくであろうと考えられる。

註

- 1 全米日系人博物館におけるアメリカの和太鼓展示「Big Drum: Taiko in the United States」の内容および批評については、拙稿“Big Drum: Taiko in the United States.” Japanese American National Museum, 369 E. First St., Los Angeles, CA 90012. *Journal of American History* 93: 1 (June 2006): 158-160を参照されたい。
- 2 日本の現代パフォーマンス音楽としての和太鼓は、長野県にベースを置く、小

- 口大八率いる御諏訪太鼓と、東京の大江戸助六太鼓などのグループがパイオニアであると考えられている。いずれも1950年代より活動を始めている。茂木仁史『入門 日本の太鼓——民俗、伝統そしてニューウェーブ』（平凡社、2003）。
- 3 拙稿「選択的・戦略的エスニシティ——和太鼓と北米日系人コミュニティの再創造／再想像」米山裕・河原典史編『日系人の経験と国際移動——在外日本人・移民の近現代史』（人文書院、2007年3月）、51-75。
 - 4 たとえば、カナダで最初に結成された和太鼓グループ「語り太鼓」は、グループの「左寄り」の政治的信条を隠さない。また、バンクーバーの太鼓グループ「サワギ太鼓」は、太鼓グループのなかでは珍しくメンバーシップをアジア系女性に限定している。「サワギ太鼓」は「ヒエラルキーをぶっ壊し（smash）、すべてのメンバーがそれぞれの芸術的ビジョンを出し、追求できる環境を作る」ことを目的としている。メンバーには、カミングアウトしたレズビアンも含まれており、グループは積極的に「ゲイ・レズビアン芸術祭」などにも参加している。拙稿「選択的・戦略的エスニシティ」、68-9。
 - 5 「北米の太鼓30年を振り返る」（田中誠一、インタビュー）『たいころじい』第16巻（1998年5月）、13。
 - 6 同上、14。
 - 7 大塚千枝「北米における和太鼓の発展」『たいころじい』第16巻（1998年5月）、p.46。
 - 8 「北米の太鼓30年を振り返る」、14。
 - 9 全米日系人博物館による和太鼓関連聞き取り調査記録より。田中誠一へのインタビュー、サンフランシスコ、2005年1月27日。
 - 10 「北米の太鼓30年を振り返る」、14。
 - 11 大塚、p.46。
 - 12 「私たちは同じ精神と愛を共有している」（ティファニー・タマリブチ、インタビュー）『たいころじい』第16巻（1998年5月）、36-40。
 - 13 筆者によるマユミ・タカサキへのインタビュー、バンクーバー、1998年4月28日。
 - 14 拙稿「選択的・戦略的エスニシティ」
 - 15 大塚、46。
 - 16 Heidi Varian, with foreword by Seiichi Tanaka, *The Way of Taiko* (Stone Bridge Press, 2005)。
 - 17 大塚、46。
 - 18 筆者も参与観察した、2003年「北米太鼓コンファレンス」における田中のワークショップにおいても、バチの持ち方や準備運動、整理運動の際に、このような言語が用いられていた。
 - 19 Varian, 10. 田中はVarianの著作に寄せた前文のなかで、日本古来のスパルタ精神が、日本が物質的に豊かになったのと裏腹に、ほとんど消えてしまったことを嘆

- いている。
- 20 大塚、46.
- 21 Varian, 84.
- 22 アメリカにおける「オリエンタリズム」に関するより詳細な議論は、拙稿「アメリカにおけるオリエンタリズムとトランスナショナル・ナラティブ——アメリカン・コンスタディーズの3つの試み」『言語文化』第6巻第4号（2004）、655-80を見よ。
- 23 山田奨治『禅という名の日本丸』（弘文堂、2005）、84.
- 24 同上、67.
- 25 同上、84.
- 26 全米日系人博物館による和太鼓関連聞き取り調査記録より。マサオ・コダニへのインタビュー、ロサンゼルス、2004年12月3日。（以下、コダニへのインタビュー）
- 27 全米日系人博物館による和太鼓関連聞き取り調査記録より。ジョージ・アベへのインタビュー、ロサンゼルス、2004年12月10日。（以下、アベへのインタビュー）
- 28 全米日系人博物館による和太鼓関連聞き取り調査記録より。ジョニー・モリへのインタビュー、ロサンゼルス、2004年10月15日。（以下、モリへのインタビュー）
- 29 Tetsuden Kashima, *Buddhism in America: The Social Organization of an Ethnic Religious Institution* (Westport, Conn.: Greenwood Press, 1977), 59-60.
- 30 コダニへのインタビュー。
- 31 Masao Kodani, “Chanting: What do Jodo Shinshu People do as a Practice?” *Prajna: Light of Compassion*, Newsletter of the Senshin Buddhist Temple (May 2005), 1.
- 32 モリへのインタビュー。
- 33 Masao Kodani, “Obon: Gathering of Joy,” *Prajna* (July 2002), 1.
- 34 コダニへのインタビュー。
- 35 これは筆者のコダニとの対談のなかで、コダニが発言した内容に基づいているが、日本の太鼓店からの裏付けは、まだとれていない。
- 36 全米日系人博物館による和太鼓関連聞き取り調査記録より。クリス・ヤマシタへのインタビュー、ロサンゼルス、2005年4月3日。
- 37 モリへのインタビュー。
- 38 同上。
- 39 James Clifford, “Diasporas”, *Cultural Anthropology* 9: 3 (1994).
- 40 ポール・ギルロイ著、上野俊哉ほか訳『ブラック・アトランティック——近代性と二重意識——』（月曜社、2006）。
- 41 全米日系人博物館による和太鼓関連聞き取り調査記録より。PJ・ヒラバヤシへのインタビュー、サンノゼ、2005年1月25日。
- 42 海外移住資料館員、小嶋茂による、PJ・ヒラバヤシへのインタビュー、サクラメント、2003年8月3日。
- 43 サンノゼ太鼓ウェブページ。URL < <http://www.taiko.org/conservatory.html> >（最

終アクセス日、2008年9月12日)。

- 44 この問題を皮肉的に取り上げ、アジア系アメリカ人コミュニティのみならず、ブロードウェイに大きな衝撃をもたらしたのがDavid Henry Hwang作の戯曲『M. Butterfly』である。その後、アジア系アメリカ人研究ではセクシュアリティやクイア・スタディーズが急速に進み、今では研究分野の主要課題にもなっている。
- 45 筆者によるリンダ・ウエハラ・ホフマンへのインタビュー、バンクーバー、1998年7月7日。
- 46 山田奨治、前掲書。井上俊『武道の誕生』(吉川弘文館、2004)。Stephen Vlastos (ed.), *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan* (Berkeley: University of California Press, 1998).
- 47 茂木、前掲書、155.
- 48 同上、166.

The Pioneering of Taiko Drumming in the United States: An Examination of Three Distinct Routes

Masumi IZUMI

Keywords: Taiko (Japanese drumming), Transplantation of Culture, Japanese Americans, Orientalism

This paper analyzes the three pioneer American Taiko (Japanese Drumming) groups, and elucidates how their motivations for starting Taiko, group philosophy, and their musical and organizational styles represented distinct routes through which a so-called “Japanese culture” is transplanted into a foreign soil. San Francisco Taiko Dojo, founded in 1968 by a postwar Japanese immigrant, Seiichi Tanaka, is famous for its strict “martial arts” style training. Tanaka and his disciples base their training style on what they call “traditional Japanese philosophy,” such as Zen, Confucianism,

and the “Japanese spirit.” This training and organizational style seem to attract many Caucasian practitioners who are fascinated by the exotic Oriental philosophy, as well as some Japanese Americans who want to excel in their drumming skills. The first Japanese American Taiko group was founded in 1969 by Reverend Masao Kodani of the Senshin Buddhist Temple in Los Angeles. Kinnara Taiko is firmly rooted in the LA Japanese American community, as Taiko helped Japanese American Sansei (third generation) feel proud of their ethnic background and heritage, which had been negatively perceived through the history of racism, and particularly through the community’s experience during the wartime internment. The oldest professional Taiko group, San Jose Taiko, founded in 1973, was started by young Japanese American activists, who had been involved in the Asian American movement during the late 1960s and early 1970s. They emphasize their egalitarian and democratic organizational philosophy, and their musical creativity amalgamates diverse musical traditions in the world, which they believe represents the experience of Japanese Americans. The three groups represent three distinct patterns of cultural transplantation: 1) Orientalist cultural transplantation, 2) Diasporic cultural transplantation, and 3) Ethnic cultural transplantation.