

踊り場における「恥じらい」のコミュニケーション

—クラブでのダンスにおける「私」の身体提示—

佐藤生実

※ 初稿を2007年7月25日に受け付け、査読を経て2007年10月17日に掲載を決定致しました。

目次

はじめに

1. 「クラブ」という空間
2. クラブのダンス
 - (a) 個人化するダンス
 - (b) 「みんなぼっち」のダンス
3. 身体の提示の「恥ずかしさ」によるコミュニケーション
 - (a) 「恥じらい」と「私恥」
 - (b) 儀礼的無関心
 - (c) 「恥ずかしさ」のコミュニケーション機能
 - (d) 「恥ずかしい」社会
 - (e) 「素」を演じるということ

おわりに

はじめに

ダンスはコミュニケーションの一形態である。宗教儀礼としての踊り、盆踊り、社交ダンス、ディスコ……さまざまなスタイルをとりながら、われわれは神や共同体、見知らぬ欧米人、友人、恋人などとコミュニケーションを図ってきた。

現代の踊り場の一つである「クラブ」。そこでのダンスには、薄暗い空間の下、個々人が好きなように明け方まで踊り続けるという特徴がみられる。共有されたダンスステップもなければ、ダンステクニックで回りの人びとに自己アピールすることもない。大勢の人びととその場を共有しながらも、「個人的」に自分のダンスを楽しむといったクラブでのダンスは、他者との関わりが希薄な、孤独なダンスと見えるかもしれない。

踊り場における「恥じらい」のコミュニケーション

例えば、朝日新聞 2005 年 6 月 13 日の夕刊で、音楽評論家の小野島大は、あるクラブイベントを次のように評している。

オールナイトのイベントの深夜一時過ぎ。一切の照明が消された暗闇の中、レコードより中低域を強調した骨太な電子音が鳴り響く。……（中略）……暗闇ではダンスミュージックの多幸感や一体感、高揚感など生まれようもない。……（中略）……ひとりひとりがバラバラに切り離され孤立している情景がはっきりと浮かんでくるのだ¹⁾。

このような他者との関わり方は、なにもクラブでのダンスに限ることではない。現代の若者に特徴的なふるまい方、つまり、他者と深く付き合いあうのは傷つくことも多いし面倒くさい、だけど一人ぼっちでいるのは耐えられないがゆえの、つかずはなれずな関係性は「みんなぼっち」なコミュニケーションとして指摘された〔富田・藤村, 1999〕。

現在、このような「ネガティブ」な若者像の見直し、あるいは乗り越えを試みる議論がさかんになされている。例えば、岩田・羽淵・菊池・苜米編『若者たちのコミュニケーション・サバイバル』では、携帯電話などの「繋がり」のメディアへの依存傾向、あるいは美容整形など身体改造は、複雑な現代社会における「サバイバル」手段であるとしている〔岩田・羽淵他, 2006〕。本稿では、一見すると「みんなぼっち」にしか見えないようなクラブでのダンスの、(積極的な) コミュニケーション機能を指摘する。その際、人びとが、自らのあるいは他者の「身体」をどのように捉えているかが重要なポイントとなるだろう。ダイエット、健康、美容整形、ファッション、タトゥーやピアスなど、「コミュニケーション・メディア」たる身体への関心はますます高まっているなかで、舞台でのダンスやブレイクダンスなどの「芸術／表現」としてではなく、「表出」として自らの身体の動きを提示するという行為を、人びとはどのように捉えているのだろうか。

日本におけるダンス文化についての先行研究としては、永井良和『社交ダンスと日本人』(1991)、『にっぽんダンス物語』(1994) など欧米文化である「ダンス」の輸入と発展をおったものがある。ディスコ／クラブに関しては、上野俊哉『アーバン・トライバル・スタディーズ』(2005) が、まとまった研究としては唯一であるといえる。しかし上野の研究は、クラブ文化を支える思想といった包括的な議論に集中しており、そこでの人びとのコミュニケーションのあり様が見えづらい。このように、ほとんど目の向けられてこなかった、ダンスにおけるコミュニケーション機能を明らかにするという点に、本稿の意義があると考えられる。

本稿の流れとしては、はじめに「クラブ」という空間の見取り図を提示してから、次にそこでのダンスの特徴をあげていく。2004 年に私が行ったインタビュー調査²⁾から得られた人々の声を随時取り上げながら、クラブでのダンスにおけるコミュニケーションのあり方を論じていこうと思う。

1. 「クラブ」という空間

踊り場とってまずはじめに連想されるのは「ディスコ」であるかもしれない。ジョン・トラボルタ主演の映画『サタデー・ナイト・フィーバー』（1977年、アメリカ）の熱狂や、80年代のバブル経済を象徴するような大型ディスコ「マハラジャ」「ジュリアナ東京」などがメディアを賑わせていたこともあって、たとえその場に足を踏み入れたことがなくとも、人びとはディスコについての何らかのイメージを持っているだろう（それが「正しい」ものであるかは別として）。しかし、「クラブ」については、その言葉が示していた従来のクラブ（しばしば会員制をとる高級飲食店）とは異なるのだという認識はあっても、実際にはどのような空間であるのかわからない人びとが多いのではないだろうか。例えば、次のような疑問はしばしば耳にするところである、「ディスコとクラブって何が違うの？」。

『イミダス』2005年度版によれば、クラブとは、かつてのディスコに代わって新しい音楽の発信源として若者文化に重要な役割を果たす場所であるとされている³⁾。90年代初頭にバブル経済が崩壊し、華やかで豪華なディスコへの客足は減っていき、ディスコが次々と閉店を余儀なくされた状況下で、新たな踊り場として台頭してきたのがクラブである。「ディスコに代わる新たな踊り場」といわれても、何がどのように「新しい」のかははっきりとしない。かかる音楽の違いも重要なのだが、ここでは法的な違いを簡単に指摘しておこう（日本におけるクラブの誕生、音楽の重要度については別稿で論じているのでそちらを参照されたい〔佐藤, 2007〕）。

雑誌「スタジオボイス」の2004年8月号の特集「クラブカルチャー伝説 80's」によれば、クラブとは80年代ではめずらしくかった深夜営業（オールナイト）の遊び場として認識されていたという。ディスコの営業時間は85年の風営法（風適法）の改正により、深夜の12時あるいは1時までと定められた⁴⁾。風営法によって、66㎡以上のダンスフロアを有する店はディスコとしてその営業時間を守らなければならないのだが、それ以下のフロア面積で「深夜飲食店」の営業許可があれば朝まで営業することができる。80年代、大型ディスコのように広いスペースではなく、狭い店内で音楽を聴きながら軽く踊れるような店「カフェバー」が、風営法による規定を逆手にとった形で定着していく。大型ディスコ「マハラジャ」の東京店舗を運営していた(有)エヌ・エンタープライズの社長であった成田勝は、80年代の「カフェバー」ブームが後のクラブカルチャーのはしりだとしている⁵⁾。

クラブは90年代に誕生した踊り場として認識されているが（『イミダス』で踊り場としてのクラブが紹介されたのは92年版からである）、70年代後期から80年代にかけてディスコが「大衆化」「商業化」「ボディコン化（!）」していく流れにあって、それらとは異なる、オルタナティブな踊り場を求めていた人は当然いたわけである。印南敦史はヒット曲が流れ

踊り場における「恥じらい」のコミュニケーション

てバカ騒ぎするディスコ、新しい音楽に耳を傾けるクラブとで、遊び方によって店を使い分けていたと80年代の踊り場を振り返っている〔印南, 2004: 185-186〕。80年代当時から「クラブ」という名称が一般化されていたわけではないが⁶⁾、誰もが知っているような曲がかかっている「大衆的」な店ではない、「クラブ的」な踊り場の萌芽をここに見て取れる。

「みんなと一緒に」であった大型ディスコは、バブル経済の終焉とともに崩壊していったが、「みんなとは違う」という態度をとっていた「クラブ的」なる空間は、人びとの音楽趣向がますます細分化されていった90年代に親和性が高かった⁷⁾。それゆえ、それまでディスコの影に隠れていた「クラブ的」なる空間が踊り場の中心として前景化され、新たなる若者の文化として「クラブ」が認識されるにいたったのである。

その他、ディスコとクラブの営業システムにも違いが見られるのだが、それらについては以降の議論に即した形で、随時指摘する。とりあえずここで「ディスコとクラブって何が違うの?」という最初の問いに答えれば、他者との同一性（身振り、音楽的趣向）を確かめる踊り場がディスコであったのに対し、クラブは他者（大衆）との違いを、あるいはさまざまな音楽的趣向によって細分化された集団（上野俊哉がいうところの「トライブ」=族⁸⁾）との差異を確かめる、体現する場であったといえる。

2. クラブのダンス

(a) 個人化するダンス

さて、ここからは具体的にクラブにおけるダンスにどのような特徴があるのかを見ていくことにする。まずあげられるのが「個人的なダンス」である。共有されたダンスステップ（お立ち台上の「ギャル」たちが扇子を振りながら体をくねらせる身振りも同様）が失われ、何よりクラブという空間が、「みなと同じ身振り」をする大衆との差異化によって誕生したとあれば、「個人的なダンス」が踊られるのも当然であるといえよう。実際に、私が行ったインタビュー調査で得られた、彼／女らの声を少しあげてみよう。

クラブでのダンスは完璧に自己満足の世界なんだよね。人の目をきにしてたらダメ。でもたまに、周りで盛り上がっている人とかを見て、こっちも高揚するときはあるよね……(K・Y)。

おのれってというか、おのれ度を突き詰めて、朝方みんなで輪になるみたいな。おのおのドラマを楽しむみたいな (A・K)。

荘口彰久は宮台真司との対談で、クラブでかかる音楽はディスコ・ミュージックと異なり、

高速かつ複雑な非常に踊りにくい音楽であるがゆえ、他者とフリを共有することが困難なことから、クラブでは「自分の中に入って踊るしかない。ある意味、格闘技みたいな世界」だとのべている〔宮台・松沢, 1999: 80〕。荘口や、先のインタビューからの声が表示するように、クラブでのダンスは「個人的な楽しみ」という一面がある。

荘口は、クラブにおける「個人的な楽しみ」は、クラブ・ミュージックという「ソフト」の特殊性によって促されるものだとしている。しかし、それら音楽「ソフト」を再生する「ハード」の発達で、個人的な聴取態度を促してきたことはこれまで多くの論者が指摘してきたことである。

アンソニー・ストーが述べているように、「一人きりで音楽を楽しむ聴き手というのは現代のテクノロジーに支えられ」てきた〔ストー, 1994: 172〕。20世紀初頭のレコードの誕生、60年代から急速に普及する個人（子供）部屋という空間、カセットテープやCDなどの音楽ソフトのコンパクト化、1979年のウォークマン誕生による音楽の携帯化、インターネットからダウンロードするデジタルコンテンツによる音楽のアーカイブ化など、新たなメディアが誕生するたびに、音楽聴取の形態の変化が指摘されてきた。例えばポール・ドゥ・ゲイらは、ウォークマンを「家庭を拠点とした新しい録音と再生のテクノロジーと並行して位置を占めるものであり、その全般的な効果は、個人の聴取活動の選択を最大限に押し広げた」とする〔ドゥ・ゲイほか, 2000: 37〕。このような聴取形態の変化は、当然踊り場での人びとの態度、踊り方にも影響を及ぼす。

だがしかし、どんなに個人聴取が促されようとも、公共の場で見知らぬ人びととともに音楽を聴くという経験は、自分の周りを取り囲む人びとの振舞いを完全に遮断することはできない。山田晴通が指摘するように、「その楽曲のあるべき姿（いわば理念型）を頭の中で鳴らしながら、外からの音響の刺激を聴き、あるいは両者を同軌させることに高揚し、あるいは両者の（いわばポリフォニックな）せめぎ合いに快楽を見いだしている」のである〔山田, 2003: 22〕。

では、山田のいう周囲の人びととの「せめぎ合い」を、「個人的な楽しみ」を踊る人々はどうに見出しているのだろうか。ふたたびインタビューからの声を2つあげてみよう。兩人とも、ロックコンサートでの経験と比較しながら、クラブにおける他者との「せめぎ合い」を説明している。

ロックのイベントのときは、その場の雰囲気流されがち。でもクラブのときは、己の時間、己との戦的な要素はあるような気がする。……（中略）……例えば、ワイヤー（毎年開催されるダンス・ミュージックの大型イベント）に行ったときも、途中で「ぐあーっ」て会場が明るくなって、一体感みたいなものとか感じたりして。でも一体感というよりは、「あーみんな盛り上がりてるなー」っていうような、個人レベルな気がして（みんなで盛

踊り場における「恥じらい」のコミュニケーション

り上がっているというよりも、みんなが盛り上がっているという意味)。だけど、ロックのほうが、もっとみんなと（盛り上がろう）、とかそういうのは思うかもしれない。同じ音楽のほうに、みんなが同じように思ってるっていうふうにはロックのほうが感じて、だけど、クラブっぽいイベントのほうは、その音楽に対して個々人が違うことを思ってる、だけれどもひとつみたいな。そんなふうには、思う（Y・K）。

（ロックコンサートとクラブの）違いをいうとしたら、人にはわからない良さがダンスミュージックにはみいだせられるような、ロックって王道だから、いい部分で固まっちゃって、意見が集中するというか。ダンスミュージックは人とは違うよさをおのおいで感じられるっていうか。こいつは今いいんだな、とかなんとなくわかるじゃん。その辺がいいかな（K・Y）。

さらにM・M氏は、ロックコンサートでは、音楽に合わせる動きがみな同じだから、他の人の身振りをわざわざ見る必要はない、という。だが、クラブにおいてはそれぞれの動きが異なるがゆえ、それら身体は見る対象として意識されているということである。これらの発言からわかるように、人びとはクラブにおいて「個人的な身振り」を遂行しながら、まさに自分と同じように「個人的な身振り」で踊っている他者との身体の差異を確認し、楽しんでいるのである。

(b) 「みんなぼっち」のダンス

このように、他者と同じ空間を共有しながらも自分の世界に入り、そうでありながらも他者の存在を確認しつつ踊るという行為は、富田・藤村らが近年の若者のコミュニケーションの特徴として提示した「みんなぼっち」な関係性と重なってくる〔藤村、1999〕。

「みんなぼっちの世界」とは、「自分らしさ」の追及（自分探し）や個性を重要視するという傾向が前提となって織り成された、若者たちのコミュニケーション空間である。富田らはわかりやすい「みんなぼっち」な空間として、“会話によるコミュニケーションがなくても自然”な、他人に関与しなくもよい快適空間＝カラオケボックスを例にあげている。友人同士でカラオケに来ているのに、誰も人の歌など聞かない、「自分らしく」自分の好きな歌を歌えればそれで満足、相手もそうすればいい、というコミュニケーションがカラオケボックスでは行われているというのである〔藤村、1999：5〕。

「自分らしさ」や個性を尊重するのなら、相手のそれをもまた尊重しなければならない。そうなれば、「わたしはわたし、あなたはあなた」といった「個人主義」的な主体が生みだされるのかといえばそうではない。若者たちは、「自分らしさ」を重視しつつも、「外部との境界線」には敏感で、ある範囲内でのコミュニケーションに始終するといった、特定集団へ

の連帯意識もまた強く持ち合わせている。

自分は自分でありたいけれど、ひとりぼっちになるのは寂しい、そんな若者たちが集まって、恣意的に引いた境界線の内側で安心感をえている、それが「みんなぼっちの世界」である⁹⁾。「“みんなで一緒にいる”という、身体が存在としての相互関係（インタラクション）がいとなまれていれば十分……。しかし、その相互関係はあくまで必要」とされるのだ〔藤村, 1999: 5〕。

先に論じたように、クラブにおいて人びとは「みんなで盛り上がっているというよりも、みんなが盛り上がっている」状況を楽しんでおり、藤村の指摘のように、まさに踊る「身体が存在としての相互関係」さえあればそれでよしと認識しているかのようである。そうなれば、「クラブとは『みんなぼっちの世界』である」という結論にすんなりと落ち着くわけだが、そう簡単に論を閉じることの出来ない、ある違和感が依然残る。というのは、富田らが「みんなぼっち」な空間として描いたカラオケボックスでのコミュニケーションとは異なり、先に見たようにクラブにおいて人びとは、他者の踊る身体を確認することに、楽しみあるいは喜びを感じ取っていたからだ。そこに誰かが「いる」ということを感じ取るにすぎない「身体が存在としての相互関係」ではなく、もっと積極的な視線がお互いの身体に向けられているのではないだろうか。

「私」の踊っている姿は、見られているのかもしれないし、誰も気にとめていないかもしれない。「私」が他人の踊る姿を見たり見なかったりするよう。このように、人びとはクラブにおいて、他者の身体を「見る」主体であると同時に、「見られる」客体である。随時その役割を入れ替えながらダンスを踊っていくわけだが、「見る」主体たる「私」にとって、他者の踊る身体をまなざすことの何が悦ばしいことなのだろうか。そして「見られる」客体としての「私」は、他者から向けられた視線をどのように捉えているのか。つまり、人びとは踊る身体をどのようなものとして捉えているのか、踊るときどのような感情を抱いているのかを、次節で論じていきたい。

3. 身体の「恥ずかしさ」によるコミュニケーション

(a) 「恥ずかしさ」と「私恥」

これまで見てきたように、人びとは1人で踊りながらも他人の踊る身体を確認・志向しているが、そのとき大なり小なりの「恥じらい」を感じているという。

(回りの人々の様子は) あんまり気にしないようにはしてるけどね。なんか恥ずかしいじゃん。向こうが(自分の身ぶりを)意識しているのがわかると。私自身が意識して欲しくないから、自分もしないようにするの、一緒にいる人に対して(K・Y)。

踊り場における「恥じらい」のコミュニケーション

何が「恥ずかしい」のか。クラブに行ったことはあるが、あまりその場になじめなかったというS・A氏は、「好き勝手に踊る」ということに対して抵抗感があったと語っている。

S・A氏：盆踊りは好きだよ。型が決まってるから。

質問者：どう踊るかかわるからってこと？

S・A氏：うん、パラパラだって多分好きだと思うよ。なんていうのかな、自分で調子をとって、肩を揺らしたりするのは恥ずかしいけど、型がきまっていれば全然踊れると思う。

質問者：自分で踊るのは、自分みたいなものがちょっと見えるわけじゃない。そういうところが恥ずかしいってこと？

S・A氏：うん、恥ずかしい。みんなで同じ動きするんだったら負けるもんかって、かんじですごいノリノリになると思うんだけどね。

どうやって音楽にのればいいのか、好き勝手といわれてもどのように体をうごかしていいかわからない、という意見は良く耳にする。どうしていいかわからず、ひたすらその場で足踏みしていたという者もある。社交ダンスやディスコダンスのステップ、盆踊りなどなんでもよいが、ある踊りの「型」を身につけることは、その場の状況に合った外的自己を提示する（演技する）ことである〔小川、1988：131〕。しかし、クラブでのダンスはその場の状況が求める身体像がはっきりとしていない。求められるのは「自分の好きなように体を動かすこと」、ただそれだけである。

自由な身ぶりの可能性を前にして尻込みしてしまう、そのような「恥ずかしさ」とは一体何なのか。社交ダンスやディスコなどのクラブ以前の踊り場における「恥ずかしさ」とはどのように異なるのか。ここで、作田の公恥／私恥という恥の分類を用いながら、クラブにおける「恥ずかしさ」を考えてみたい。

ステップや踊りのフリがしっかりと決まっていたディスコや社交ダンスにおいて生じる恥ずかしさ、これらははっきりとしている。その場が要求するダンスが踊れない、つまりその場の状況に合った外的自己を提示出来ないということである（「お立ち台」での踊りですらそうである）。その場で踊るべき踊り、守るべきルール（儀礼）にきちんと対応できていないのではないかという恐れがそこには存在する。このような「恥ずかしさ」は、作田の分類によれば「公恥」である。それは、「一定の優劣基準に照らして我々が劣等であると信じている自我の一部が、白日のもとに露呈される状況」、「公開の場の嘲りにたいする反応」から引き起こされる恥ずかしさである〔作田、同前：11〕。

それに対し、「私恥」とは「場や状況に対する定義のくい違い」から生じるという。つまり、共有された価値基準でもって、他者から拒否・非難・無視されることによって発生する「公恥」とはちがいが、「私恥」はその場の基準から照らし合わせてみてもとくに軽蔑されたり非

難されたりする行為でなくとも、一人恥ずかしくなってしまうという感情である〔作田、同前：9-13〕。例えば、回りから見ればいつもと同じ髪型であっても、自分としては「キマっていないのではないか、寝癖と思われているかもしれない……」などと、他者による価値判断とは異なる、自分だけの価値判断に大きく負う恥ずかしさの形態である。

富田らは、「自分らしさ」や「個性」の追求が前提にある「みんなぼっち」な人びととの関わりあいは、カラオケを筆頭にクラブでもとりおこなわれていると指摘した。「私らしい踊りはこうなの、あなたはあなたの踊りを踊ればいい」というわけである。しかしA・K氏は、クラブで踊るという経験は「自分らしさ」を保持したままではできないのだ、と主張する。

踊りだしたのいつからなのか、どの時点かとはわからない。でも守ってるものが多い人はそこにいたるまで（踊れるようになるまで）のきっかけがすごい必要なんだと思うけど、私はわりと守ってるものが少ないタイプだし、羞恥心とかなかったからさくっといったんだけど。守ってるものが多い人はそこにいたるまでいろいろ（葛藤などが）あるのかもしれない（A・K）。

さらにA・K氏は、クラブで踊る際にときに使用されるマリファナの使用についても次のように語る。

でもやっぱり基本的に踊りだすのって、ネタ（マリファナ）の存在とかすごくあるから……。私はそういうのは必要ないほうだったけど。私と年がおなじぐらいの子で、最近クラブで踊りだした子がいて、それはもちろんネタの影響なんだけど。……（中略）……ネタって、守ってるものを強制的に捨てさせるような作用があるから、そういうのでみんな解放されてるんじゃないかなあっていう気がする（A・K）。

小森榮の分析によれば、90年代以降の日本において、覚せい剤や大麻は単純な好奇心や気晴らし、あるいはファッションブルな記号として消費される傾向にある〔小森、1999：6〕。あるいは上野俊哉は、ダンスイベントにおけるドラッグの使用を、「今日のシャーマニズム」として論じている〔上野、2004：54-75〕。しかし、ここでは恥ずかしさを忘れさせてくれるものとして捉えられているのが興味深い。

K・Y氏は、なんとなく居心地が悪くて踊れなかった経験を、「あのときも恥じらいを捨てれば楽しかったかもしれない」と振り返り、クラブで踊るためには「いかに恥が捨てられるか」にかかっていると述べている。クラブは、誰もが自分の好きなように踊っていい空間であり、そこでの踊りに「上手い／下手」という価値基準はない。それが故、「自分らしさ」

踊り場における「恥じらい」のコミュニケーション

を提示しなければならず、そこに「私恥」を感じてしまうのだ。

こういった「私恥」の感情は、その場への「志向のくい違い」から生じ、そのくい違いは「個々人が好きなように踊る」という、クラブにおける「零度」のルールのようなものによって発生するのだということは先に見た。さらに作田は、その場への定義のくい違いがおこる前提には、人びとの「集団の自立性の弱さ」、つまり人びとが「半所属」の状態にあるからだという〔作田、前掲書：19-20〕。

人びとがDJや音楽の種類などによって行くクラブを選択していくなかで、個々のクラブに対する愛着が薄くなっていくといった、場所に対する曖昧な所属意識が指摘できるだろう。クラブ以前のディスコ時代においては、「ジュリアナに行った」「マハラジャに行きたい」など、どこのディスコに行くのが重要だったが、クラブ時代に入ると、どのDJの演奏を見に行くかがクラブに行くことの中心的な問題となる。〔詳しくは佐藤、2005を参照〕。

どこでやってるかということより誰が何をやってるかの方が重要です。だから思い入れのあるDJだったらたくさんいるけどってかんじ。土地のヴァイブス（磁場）的にあまりにもひどいところさえさければ、ハコ（クラブ）の問題って特になんかと思いません（A・K）。

つまりどのDJがどのクラブでやるのかという「情報」によって、行くべき場所が選定されているということだ。「ほとんど情報がないから足で探す、友人らの口コミに頼る」しかなかった時代とはうってかわり、90年代にはダンスミュージック専門誌をはじめ、インターネットではクラブ情報サイトが数多く出来た。情報へのアクセスが容易になり、個人個人が多く情報を得られるようになったことによって、その場における集団的アイデンティティ（形成）や、特定の場所に帰属する必要性がなくなってしまった、そのようにM・M氏は語る。そして、その場所に対する帰属意識が乏しいものたちが溢れば、その場所のルールは定まらない。どうふるまってもいいというその自由度が、その場への定義のくい違いをもたらすのだ。

さらに正村俊之は、「（公と私が）あると同時にないような境界」を保持している状態が恥かしさをもたらすとしている〔正村、1995：65〕。正村によれば、恥ずかしさとは、「『①秘密を保持しようとしつつ、②自らの意志に反して、③秘密を相手に漏らしてしまう』現象」であり、その秘密は、他者との関係が「あると同時にないような境界」によって成り立っている場合に漏れやすいと論じる。

（あると同時にないような）境界状態こそ、恥を発生させる構造的な基盤となる。なぜなら、境界のない所では秘密を保持する必要がなく、また明確な境界がある所では、秘密の漏れる可能性が少ないが、恥が発生しやすいのは、秘密を保持する必要がありつつ、秘

密の漏れる可能性が高い所であるからである〔正村，同前：66〕。

見知らぬ人びとが集まる公共の場において，個人的な踊りを遂行するというクラブの状況は，公と私の境界線が曖昧に引かれているということではないだろうか。自分の世界に入りつつも，フト顔をあげれば誰かと目が合ってしまったりする。そこで人は，私の秘密の姿が見られてしまったように感じ，恥ずかしさを覚える。クラブとは個人的な身ぶりが要請される場所であると同時に，多数の視線に眼差される可能性が高い，公と私があると同時にないような空間＝恥ずかしさが生じやすい空間なのである。

(b) 儀礼的無関心

踊る姿が恥ずかしい，ではその恥ずかしさをどのように回避しようとしているのか。例えば，K・Y氏は，踊っている際にまわりの人びとの踊る様子をうかがわないように気をつけているという。

あんまり気にしないようにはしてるけどね。なんか恥ずかしいじゃん。向こうが（私の身振りを）意識してるのがわかると。私自身が意識して欲しくないから，自分もしないようにするの，一緒にいる人に対して（K・Y）。

しかし，そのような態度を取りつつも，時に相手をうかがう。

多少相手を確認したりする。チラッと見て（相手が）踊ってたらそりゃうれしいよ。楽しんでてもらえてるかな？っていうのはあるよね。同じ場において向こうも楽しそうにしていたほうが気分はいいもん（K・Y）。

このような関わり方は，ゴフマンのいう「儀礼的無関心」と似ている。感情を露わにしたような「凝視」とも，まるでそこに誰もいないかのように振舞う「無視」とも異なり，儀礼的無関心とは「相手をちらっと見ることは見るが，その時の表情は相手の存在を認識したことを表す程度にとどめる」ことである〔ゴフマン，1980：94〕。電車や街中など見知らぬ人びとが集まる公共の場において，われわれは凝視されたくないからこそ，相手に対しても無関心を装うのである。

このような儀礼的無関心は，恥ずかしさを回避するための行為の一つであると考えられる。作田によれば，われわれが「恥ずかしい」と感じるのは，特別な注視が向けられたときであるという。

羞恥が生ずるのは、普遍者として取り扱われるはずの状況のもとで、個体として注視されたり、個体として扱われるはずの状況のもとで、個体として注視されたり、個体として取り扱われるはずの状況のもとで、普遍者として注視を受ける時だ。……（中略）……つまり、普遍化と個体化という二つの志向が、自己と他者のあいだでくい違ふ時、羞恥が生じるのである。このように羞恥を催させるのは注視一般ではない。だがそれにしても、やはり注視がなければ、二つの志向のくい違ひが起こるはずはない。したがって、あらゆる注視は羞恥の前提ないし必要条件となってくる。……（中略）……羞恥の不安から、たんなる注視のもとでも、すでに羞恥をひき起こすことになるかもしれないからである〔作田, 1967=1976: 11〕。

単なる通行人の1人であるはずの（あろうとする）「私」が、ある注視によって特別な何者かにさせられてしまう。そのとき、「私」と他者のあいだに「志向のくい違ひ」が生じ、「恥ずかしい」という感情が持たれるのである。つまり、クラブにおいて儀礼的無関心が払われるのは、他者の視線によって「私」が何者かになってしまうと、「個人的な楽しみ」を遂行しようとする「私」との間に志向のくい違ひが起こって「恥ずかしさ」を感じてしまうからである。

儀礼的無関心は、日常的にわれわれが行っていることであり、それがクラブで行われているからといってなら特別なことではない、といえるかもしれない。しかし、踊り場は常に、大なり小なりの祝祭という要素、つまり非日常の空間として存在してきた。日常とは異なる他者とのコミュニケーションの形態がそこにはあったのであり、だからこそ「男女の発展場」として機能してきたのだ。しかしクラブにおいて、電車や街中とさほど変わらないような儀礼的無関心を払いながら人びとは踊っている。しかもその儀礼的無関心の対象は見ず知らずの人に限ったことではなく、K・Y氏が先に述べているように、知人も含まれているのだ。

クラブでの踊る身体に払われた儀礼的無関心は、「相手にジロジロ見られて個人的な楽しみを邪魔されたくない」という、「秘密」の暴露、つまり「恥ずかしさ」を回避しようとする行為であるといえる。

(c) 「恥ずかしさ」のコミュニケーション機能

それでは、クラブでの踊りはただただ「恥ずかしさ」を回避しながら踊られているものなのだろうか。もし恥ずかしいのであれば、自分の部屋で音楽を聴きながら踊ればすむことである。もちろん、そのような音楽の、あるいはダンスの楽しみ方が一方ではあるのだろうし、人びとはそのような楽しみ方もしているに違いない。しかし、クラブに行って一人で踊ることには、ただ一人で踊るだけではない楽しみがある。そしてその楽しみは「恥ずかしさ」に負っていると考えられるのだ。

先にあげたように、正村は「恥ずかしさ」が生じる契機を「秘密の暴露」に見た。しかし、正村によれば、「秘密の暴露」は連帯感をも生み出すものであるとする。

秘密の共有が集団内の統合性を高められるのは、秘密を意図的に漏らすことが他者との信頼関係を生み出すからである……（中略）……人は、相手が自分の秘密を漏らさないだろうという信頼を抱ける場合に、秘密を打ち明けることができるので、秘密を明かすことは、相手に対する信頼のシンボルとなる。秘密を打ち明けられた他者は、自分が信頼されていることを知り、その返礼として相手（自己）に対して（より大きな）信頼を抱きうる。その結果、自己は、さらに他者に対して大きな秘密を打ち明けることができる。こうして、秘密を共有した者の間には信頼が生まれ、社会的連帯が生まれるのである〔正村、前掲書：18〕。

正村は「秘密」を暴露することを「恥の無化作用」としているが、「秘密」をばらしてしまうことは、これまで保持していた「相手から見た自分像」を壊すということである。そのとき、これまでの関係が一瞬「無」になるが、「無は、理想的有の不完全的な実現態としての現実をはさんで理想的有と対置して」おり、「また有るべき社会関係を再確認させ、以前よりも一層自覚的な仕方でも理想的有の実現に向うことを促すのである」〔正村、同前：56〕。「秘密」を打ち明ける／打ち明けられるという相互行為によって、その人に対する連帯感や親しみがこれまで以上に湧くといったことは誰も経験があるだろう。それは、「秘密」を介した積極的な信頼関係の構築である。

それに対し、普段は見せないような体の動きを見せる、そして相手の秘密の身の動きを盗み見ようとするクラブでのダンスにおける相互行為は、「人がいたほうがいいんだけど、見えないでいて欲しい、みたいな。紙一重だよねその辺は」とK・Y氏がいうように、消極的な「秘密」の暴露／呈示であり、受身的なコミュニケーションのあり方のように見える。

このようなクラブのダンスにまつわる恥ずかしさは奇妙に映るかもしれない。しかし、菅原健介が述べるように、「特定のメンバーからなる閉鎖的な集団はしばしば特異な羞恥の基準を生み出す」が、「社会が複雑化し価値観が多様化する現代の日本では、集団が細分化され多くのサブカルチャーが林立し、「恥ずかしさ」の基準はますます細分化されていくのである〔菅原、2002：208〕。クラブにはクラブに集まる人びと特有の恥ずかしさが存在するのである。

そして、儀礼的無関心を払い「恥ずかしさ」を回避しようとしながらも、その一方で「恥ずかしさ」を乗り越えて踊ることがクラブでのダンスでの醍醐味である。

クラブでのダンスの楽しみって我を忘れるっていうところなんじゃないですか。どれだ

踊り場における「恥じらい」のコミュニケーション

け恥を捨てられるか (Y・K)。

フト気がついたときに向こうも楽しんでたりすれば、それってすごいと思う。日本人に特徴なのかもしれないけど。ずーっと座ってて、踊ってる人を見てるだけでも楽しくてうれしいし。不思議だなんて思うんだけどね (K・Y)。

このようなダンスにともなう恥ずかしさは、初めてクラブに行ったときや、まだクラブの雰囲気慣れていないときに感じるものであって、回数を重ねていけば恥ずかしくなくなるのではないかという疑問が出てくるだろう。もちろんそうした側面はあって、K・Y氏は「昔ほど恥ずかしくはなくなった」と述べている。しかし同時に「好きな人とそういう場に行きたいっていうのはあるけど、それは恥ずかしいかもしれない」という。クラブでの「恥ずかしさ」、それは、榎木野衣の言葉を借りれば「その場に自然発生的に生まれてくる、もしくはそれを支えている機会とその場その場のコミュニケーションの中で生まれて、そして消えていくというような」ものなのである〔榎木、2001：82-83〕。

(d) 「恥ずかしい」社会

つかず離れずな個人的なダンスが踊られること、そしてそのダンスには「恥ずかしさ」が伴うことなど、さまざまな角度からクラブまたはダンスイベントにおける人びとのコミュニケーションのあり方を見てきた。これらは全て、本来踊り場が持っていたはずの「祝祭」的な要素の希薄化に関係している。その原因を象徴的に指し示すのがファッションの変化である。

バブル経済期の大型ディスコでは、「ドレスコード」に従ってボディコンシャスな衣服に身を包む必要があった。その他扇子（ジュリ扇）などに象徴されるような、ディスコで身につけるべきアイテムがあったことも指摘できる。クラブ時代にはその「ドレスコード」がなくなり、誰もが自由な服装で踊ることができるようになった。A・K氏は、そういったクラブの自由度のおかげで、容姿のコンプレックスから解放されたと述べている。

解放的って思った。10代後半とか高校のときってコンプレックスに悩まされる時期じゃん、そういうのが一気に解放された。クラブカルチャーの中のファッションってすごい自由じゃん。みんな変だし、すごい格好しているし、やっぱり外見に対して女の子だったら誰でもコンプレックスあると思うんだけど、その辺が一気に崩されるかんじ (A・K)。

(服装が) 汚い人が多かったし、女の子とかもすっぴんの子が多かったし、キラキラしてきれいなヒールはいてるような女の子なんて一人もないわけじゃん。……ボロボロの

服着てペタペタの靴はいて髪の毛もボロボロで。そんなことよりもマインドが全然大事って思ってたんだけど (A・K)。

A・K氏は、化粧や着飾るという行為を「自分の嫌いなところを隠しているようなもの」だと考えており、そこを「丸出し」にしなければならないと考えていたという。「女性らしい服装」で自分自身を偽る必要がなくなり、容姿にコンプレックスを持っていても「自分らしく」クラブで踊ることが出来るようになったというわけだ。「女性のすっぴん」や「汚いボロボロの格好」は、必ずしもクラブにいる全ての女性に当てはまることではない。しかし、社会的に見て、華々しいバブル崩壊後に、「ナチュラル」や「カジュアル」といった言説が台頭してきたのは事実である。つまり、「ハレのファッション」の減退が起こったのである。

このようなカジュアル化の影響を踊り場も受ける。社交ダンスにしろディスコにしろ、踊り場に参加するには「ハレのファッション」を身にまとって、普段の自分からその場にふさわしい自分に「変身」しなければならなかった¹⁰⁾。また、ボディコンスーツや竹の子族のコスチュームなど、ある特定のダンス集団に付随してきたそれらファッションは、自分の帰属のありかを指し示す記号であり、「われわれ」と「かれら」を区別するものでもあった。そのような記号も消滅し、「われら」も「かれら」もない普段のままの「私」がクラブの主体であるといえよう。

だからといって、クラブに行くという行為に全く「ハレ」の要素がないというわけではない。普段着というカジュアルな服装の中でも、人びとはドレスアップをし、単調な日々をメリハリをつけようとする。しかし、さまざまなファッションが街に溢れ購買の選択肢が広がり、好みが細分化されるにつれ、そのドレスアップは個人的な感覚でなされるものになっていく。ビンテージジーンズを履いていても、他人から見ればそれはただのジーンズにしか見えない。それはナルシスティックなドレスアップであるともいえるし、あるいはファッションが過剰にならないように、人びとは「カジュアル」を演じているともいえるのだ(「カジュアル化」「ナチュラル化」の背景については別の機会に詳しく論じたい)。

(e) 「素」を演じるということ

小松和彦によれば、現代社会における「ハレ」は選択的なものであるという。

ハレ的表情をした都市に住む人びとにも、厳しい日常があることを忘れるわけにはいかない。……(中略)……他人に合わせながら「自分」を探している都市住民の、コンビニに象徴されるような画一化した日常生活が存在しているのである。だからこそ、神なき時代であっても、ハレを、「祭り」を、人びとが求めているのである。しかし、現代人が手にするのできるハレのほとんどは……(中略)……聖性が希薄で不安定な、きわめて

踊り場における「恥じらい」のコミュニケーション

個人的性格の強い、しかも選択的なハレ（儀礼）である〔小松、1997：38〕。

ハレやケの感覚は、その場にいる人びとと共有された意識によって作られるものではなく、いわば自分の中で作り上げられるようになったといえるだろう。そしてまた、「大小さまざまな集団の事情に応じたかたちのハレが毎日どこかで無数に催されているために、ハレとケの区別がいっそう見えにくく」なっている〔小松、同前：37-38〕。私的に選択され、日常の延長線上にあるクラブという場では、「素の私」であることが求められ、「個人的なダンス」が踊られていくのである。

ハレの場としてあったディスコでは、「素の私」ではなく、普段の自分とは違う何か別のものに「変身」することが要求されていた。ボディコンスーツでもって「変身」し、その場が求めるダンスを踊る（ステップを踏み扇子を振る）ことによって、ディスコという場に応じた自分（外的自己）を表示していく。吉見俊哉は、「変身」とは、演じるということのなかで「私」が発見される行為であるという〔吉見、1987：344-355〕。共有されたステップや身ぶりを演じていくなかで、自分にしか出来ないダンス技が獲得されたり、お立ち台の中央で踊るべき「私」を発見したのである。つまり、他者との関係性の中で「私らしさ」が獲得されていたのだ。

「普段の自分とは異なる私」を演出するいわば「表舞台」のディスコに対し、「素の私」が要求されるクラブは「舞台裏」であるといえるが、ゴフマンはこの「舞台裏」での人びとの振る舞いについて次のように指摘している。

舞台裏にいるとき、行為主体は枠を離脱して隔意ない仕方で行わなければならないと感じ、その結果この行為が最初つろぎを与えようとしていた当の行為よりもいっそうポーズの強いものになることすらある〔ゴフマン、1976：156〕。

つまりクラブでは、日常の私、「素」の身ぶりが要求されているがゆえに、その要求に答えようとして「素の私のダンス」が演じられているのである。個々人が「素の私」を演じ、演じられることによって、「私らしさ」や「あの人らしさ」が確認されるのだ。吉見は、80年代以降、東京の盛り場の中心として台頭してくる〈渋谷的なる〉空間を分析していくなかで、都市での人びとの「演技」性について次のように述べている。

そこでは、〈演じる〉こと自体のなかで演じる者の個性が発見されていくのではなく、すでにその意味を予定された「個性」を演じることによって確認していくという意味で、〈演じる〉ことはアリバイ的である。一方では、演じる主体としての「私」が個別化された私生活の中に保護され、他方では、演じられる対象としての私の「個性」が都市の提供

する舞台装置や台本によって保証される、そうした二重の機制が、人びとの関係性を様々な生活場面で媒介していくために、ひとは、「個性」を選択することが个性的であることを証明し、「私の世界」をもつことが自己のアイデンティティを証明することでもあるかのように感覚していくのだ〔吉見、前掲書：348-349〕。

クラブではあらかじめ「素の私のダンス」が予定されているが、その予定されている「素の私のダンス」を演じ、そこから「私の世界」を構築してアイデンティティを確認する。自らが「素の自分」であると感じることによって、「私らしさ」を確認するのである。「私」が「私の世界」の中で「私らしさ」を構築していく、そうなれば、私の恥＝私恥が強く意識されるのは当然だ。

このようなクラブのダンスのあり方は、現代の若者の特徴にそのまま当てはまるように見える。例えば斎藤環によれば、「ひきこもり」という現象は、現実の外傷的体験に原因があるのではなく、「私」が構築した想像的なイメージから生じたものであるという〔斎藤、2003：71〕。つまり、現実的な場所や状況に結びついていない、情報によって形作られた自分だけの価値観によって、対人恐怖に陥ったり神経質になったり、「恥ずかしさ」を感じるというわけだ。町沢静夫によれば、ひきこもりに関係の深い人格障害は大きくわけて三つに分けられるというが、多くの患者は恥の意識や恐怖心が強い「回避性人格障害」にあてはまるという〔町沢、2003〕。

しかし、強く「私らしさ」を意識しながらも、「私恥」に耐えることができずに「自分の世界」に閉じこもっているのがひきこもりであるのに対し（斎藤は「秘密の維持こそは『ひきこもり』によってはじめて全うされ得た」と指摘している〔斎藤、2006：156〕）、クラブではその「私恥」を感じさせる他者の存在があって、はじめて「私らしさ」が確認されているのである。

これまで見てきたように、人びとは踊っているさい「儀礼的無関心」を装って、自分に視線が向けられないようにつとめている。電車や街中で行うような「儀礼的無関心」を装うということは、クラブは完全に私的な場所ではなく、（閉鎖的ではあろうが）公共の場であると認識されているということだ。クラブという公共の場で「素の私」が確認されるということは、その「素の私」の確認に、ある種の舞台や観客の存在＝他者が必要とされているということである。

ゴフマンによれば、人びとが休憩所のような「舞台裏」で「素の自分」に戻ってくつろぐとき、「私はくつろいでいるんだ」「疲れているんだ」というポーズをとるといふ〔ゴフマン、1980：80〕。煙草を吸ったり、うなだれてみたり、鼻歌を歌ったりして、「私はくつろいでいる」ということを他者にアピールすることによって、くつろいでいる自分を確認するのである。クラブにおいて「素の自分」を確認するためには、「素の自分」をアピールするための

踊り場における「恥じらい」のコミュニケーション

他者が必要なのである。公共の場で「素の自分」をアピールすることには、当然「恥ずかしさ」が生じるだろう。だが、「恥ずかしさ」を感じるということは、「素の自分」として振舞えているということであり、そこで「私らしさ」が確認されるのである。

しかし、こういった「私恥」による自己確認は、いつでも誰でも行えるとは限らない、非常に不確かなものである。先に見たように、「私恥」を感じないようにマリファナが使用されることもある。むしろ、マリファナやアルコールの力を借りなければ、クラブで踊れないというものもある¹¹⁾。また、誰か知人と連れ立ってクラブを訪れても、それぞれが離れた場所で踊るということもありうる。「素の自分」の身ぶりを提示することによる「恥ずかしさ」は、「普段の私」を知られているものに対してより強く意識されるはずだが、知人のそばを離れ、「匿名の私」になれる見知らぬ人びとの中で踊ることは、「恥ずかしさ」を回避しているということだろう。Y・K氏の「(一緒にクラブに行く友人は) ホント行き帰りのツールなのかもしれない。ずーっと一緒にいよう、とか言う人だと逆につらい」という言葉にも、それがうかがえる。

こういった「恥ずかしさ」を回避しようとすることは、クラブという公共の場に赴きながらも、自分の中に閉じこもるという点で「ひきこもり」と変わらない。限りなく日常に近く、「私」が「私」でいられる日本のクラブは、日本独自の病理であるとされる「ひきこもり」と背中合わせになっているということが指摘できるだろう。さまざまな国でクラブイベントやダンスミュージックのフェスティバルに参加してきた上野らは、そこで人種や国籍を超えた「情緒的連帯」を見てきた。そこでは「私」が「私」であるという確固たるアイデンティティを維持し得ないような経験がある。差別や対立が一瞬でも無化される「祝祭」空間がそこにはあるのだ。

上野らは「差別がはっきり目にみえやすい」わけではない日本において、クラブイベントやダンスミュージックのフェスティバルが盛んに行われるのを一つの謎であるとしている〔上野・毛利、2002：171〕。乗り越えるものが見えにくい（あるいはほとんどない）日本においては、クラブイベントが日常の場として捉えられていくのは当然のことなのかもしれない。日常の私を捨て去る、あるいは日常の私が揺るがされる契機などないからである。だから、「恥ずかしい」私のダンスや、容姿などといった「私恥」が強く意識され、その乗り越えが解放の契機となっているのである。

私らしい「素の自分」が演じられること、これは絶えず自分らしさが求められる現代社会において逃れることができないことである。むしろ演じ方がわからないからこそ、ひきこもったり、キレざる得ない状況に追い込まれるのではないか。吉見が「われわれは現在、いまを〈演じる〉こと呪縛のなかにいる。だがしかし、その呪縛を解き放つのも、いま、ここで〈演じる〉こと自体なのだ」〔吉見、前掲書：349〕というように、どのように演じていくかが問題なのである。

クラブのダンスは個々人で踊られる、しかしそこで今、肌と肌とが触れ合う社交ダンスやチークダンスの復権を唱えて、アナクロニズムに陥ってはいけないのだ。富田らが「みんなぼっち」と指摘するようなコミュニケーションは、クラブやカラオケという空間それ自体が促すわけではない。大竹昭子が、カラオケがもたらすものを「相手の……昼間のしゃちこぼった姿には見られないほころび」「見せ合うことがもたらす安堵である」としているように〔大竹、1997：235〕、カラオケは相手に対する親密な感情を生み出すこともある。結局のところ、クラブやカラオケボックスは、一緒に連れ立って行く友人・知人との関係のあり方を露わに、あるいはその相手との関係を確認、更新するための場所なのである。先に見たように、このような確認・更新がいつでも行われるとは限らず、それはもちろん「みんなぼっち」になるかもしれない危うさを内包している。しかし、逆に言えば、危ういコミュニケーションにかけられているのである。

インターネットの掲示板に溢れる誹謗中傷、「太っていませんか」「歯並びは悪くないですか」「シワはありませんか」「髪の毛は薄くないですか」「頭悪くないですか」……などと全てを「恥ずかしさ」の対象にしてしまう数々の広告や商品に、「あなたは恥ずかしい人間なのだ」と絶えず迫られて、「私恥」を強く意識せざるをえないような現代の特徴をクラブのダンスは表している。そこでは「恥ずかしさ」を、「私恥」を通したコミュニケーションが行われているのである。

おわりに

本稿では、クラブでのコミュニケーションの傾向を90年代から2000年代初頭の事象を中心として論じてきた。しかし、ある文化が変化することは避けられないことであり、クラブの様態は徐々に変化しつつある。2000年代に入ると数々のディスコが「復活」したとして、マスコミでもたびたびとりあげられた。もちろん、話題の中心は80年代にディスコ遊びを楽しんでいた人びとをターゲットとした、ノスタルジックな空間としてのディスコである。70年代後半から80年代に青春を生きた人びとが「古き良きステップ」や「チークタイム」を懐かみ、ディスコを訪れるのである。しかし、このような傾向（ディスコ化）は若者たちをメインターゲットにした店にも見られる。バブル時には大型ディスコ（「GOLD」,「ジュリアナ東京」など）が乱立していた、湾岸・新木場に、2001年には大型クラブ「アゲハ」が誕生する。クラブといえども収容人数は2,400人、VIPルームにプールまであり、入口ではID証明の他にボディチェックも行われている。これらが、それまでのクラブとの差異化を強く意識しているのは明らかだろう。例えば2002年に青山にオープンしたディスコ「THE ORBIENT」の広報担当は、オープンのいきさつを次のように語っている。

踊り場における「恥じらい」のコミュニケーション

東京での夜遊びが『マニャック志向』に偏り、本来はジャンル・ファッション・年代・性別を問わずに楽しめる場であったナイトスポットが一部の限られた人々のものになりつつある現状を打破したかった。……クラブは『純粹に音楽を聴いて踊ること』や『お目当てのDJを見ること』がメインに据えられるのに対し、ディスコへは音楽を楽しむことと同時に『出会い』を求める心象も潜んでいるはず¹²⁾。

このような「ディスコ的なもの」が求められていく背後には、単純にそれまでの踊り場に「飽き」がきたということは言えるだろう。しかし、さらにその「飽き」の背後には、「私恥」や「恥ずかしさ」を機軸とする、微妙な、回りくどく、そしてめんどくさい「他者」とのコミュニケーションに疲れてしまったのではないかと考えられる。クラブという日常的な場から逃れ、ディスコ的な非日常空間が求められているということは、「私」が「私」であること（それを「演じる」こと）に耐えられず、別の自分に「変身」したいという人びとの欲求のあらわれなのではないだろうか。

注

- 1) 「朝日新聞」2005年6月13日夕刊。2005年6月10日に「川崎クラブチッタ」で行われた、イギリスのダンスミュージックデュオ Auteche (オウテカ) らによるイベント評より。
- 2) クラブ経験のあるものはもとより、全くクラブに行ったことのないもの、DJという人々を「踊せる」立場にいるものなど、17名と2時間から5時間に及ぶロングインタビューを都内で行った。詳細な報告は筆者が2005年に提出した修士論文『踊り場の変遷』にまとめられている。
- 3) 『イミダス2005』(集英社)
- 4) 風営法および風適法については永井良和『風俗営業取締り』(講談社選書メチエ、2002)に詳しい。
- 5) 「マハラジャを生んだ時代」<http://people410.exblog.jp/> 2007/7/23
- 6) DJのパラダイス山元は、「(80年代当時、クラブといえば)赤坂・銀座のそれといつも混同されていた」と語っている。『スタジオボイス クラブカルチャー 80's 伝説』(2004年8月号) p. 54
- 7) 90年代以降の音楽的趣向の細分化については南田勝也「若者の音楽生活の現在」を参照。浅野智彦『検証・若者の変貌』(勁草書房、2006)所収
- 8) 上野俊哉『アーバン・トライバル・スタディーズ』(月曜社、2005)
- 9) このような若者のコミュニケーションのあり方は、「鳥宇宙化」〔宮台、1994〕、「キャラ化」〔瀬沼、2007〕など、その言葉はちがえど繰り返し論じられてきており、今やおなじみであるといえよう。そこに若者の傷つきやすさやコミュニケーションスキルの低下、対人関係の希薄化などが指摘されてきた。このような若者像には修正が試みられているが〔浅野ほか、2006〕、いまだ根強い若者像であるといえるだろう。
- 10) 斉藤環は、「変身」という行為を「加速された成熟の過程」としてしている。斉藤環『戦闘美少女の精神分析』(ちくま文庫、2006)

- 11) 「僕は気が弱いので、ガンジャ（マリファナ）がないと踊れません。佐藤さんは、ドラッグがなくても踊れるのですか？」との質問メールを、ある人からもらったことがある。
- 12) シブヤ経済新聞「ダンス・マーケットの裾野を拡大する 復活！ ディスコ通いのオトナたち」<http://www.shibukei.com/special/85/index.html> 2007/3/10

文 献

- 浅野智彦編 『検証・若者の変貌—失われた10年の後に』（勁草書房，2006）
- 印南敦史 『あの日、ディスコが教えてくれた多くのこと』（知恵の森文庫，2004）
- 岩田考，羽淵一代，菊池裕生，苫米地伸編 『若者たちのコミュニケーション・サバイバル—親密さのゆくえ』（恒星社厚生閣，2006）
- 上野俊哉 『アーバン・トライバル・スタディーズ—パーティー，クラブ文化の社会学』（月曜社，2005）
- 上野俊哉，毛利嘉孝 『実践カルチュラルスタディーズ』（ちくま新書，2002）
- 大竹昭子 『カラオケ，海を渡る』（筑摩書房，1997）
- 小川博司 『音楽する社会』（勁草書房，1988）
- ゴフマン，アーヴィング 丸木恵裕／本名信行訳 『集まりの構造—新しい日常行動論を求めて』（誠信書房，1980）
- 石黒毅訳 『行為と演技—日常生活における自己呈示』（誠信書房 1974=76）
- 小松和彦 「神なき時代の祝祭空間」 小松和彦編 『祭りとイベント』所収（小学館，1997）
- 小森榮 『ドラッグ社会への挑戦—身近に起こる薬物乱用との闘い』（丸善ライブラリー，1999）
- 斎藤環 『ひきこもり文化論』（紀伊国屋書店，2003）
- 『戦闘美少女の精神分析』（ちくま文庫，2006）
- 作田啓一 『恥の文化再考』（筑摩書房，1967=1976）
- 佐藤生実 『踊り場の変遷』（東京経済大学修士論文，2005）
- 『「踊り場」における男女の身体—社交ダンスからクラブまで』（現代風俗学研究会東京の会『現代風俗学研究』第13号，2007）
- 榎木野衣ほか ディスカッション「テクノをめぐる言説—音・身体・メディア」より 久保田晃弘 監修 『ポスト・テクノ（ロジー）・ミュージック—拡散する〈音楽〉，解体する〈人間〉』（大村書店，2001）所収
- 菅原健介 『人はなぜ恥ずかしがるのか—羞恥と自己イメージの社会心理学』（サイエンス社，1998=2002）
- 鈴木謙介 『カーニヴァル化する社会』（講談社現代新書，2005=2007）
- ストー，アンソニー 佐藤由紀ほか訳 『音楽する精神—人はなぜ音楽を聴くのか？』（白楊社，1994）
- 瀬沼文彰 『キャラ論』（スタジオセロ，2007）
- ドゥ・ゲイ，ポールほか 暮沢剛巳訳 『実践カルチュラル・スタディーズ—ソニー・ウォークマンの戦略』（大修館書店，2000）

踊り場における「恥じらい」のコミュニケーション

永井良和 『社交ダンスと日本人』 (晶文社, 1991)

—— 『にっぽんダンス物語—「交際術」の輸入者たち』 (リプロポート, 1994)

藤田正之 「〈みんなぼっち〉の世界」 富田英典・藤村正之編 『みんなぼっちの世界—若者たちの
東京・神戸 90's・展開編』 (恒星社厚生閣, 1999) 所収

正村俊之 『秘密と恥—日本社会のコミュニケーション構造』 (勁草書房, 1995)

町沢静夫 『ひきこもる若者たち 「ひきこもり」の実態と処方箋』 (大和書房, 2003)

宮台真司 『制服少女たちの選択』 (講談社, 1994)

宮台真司, 松沢呉一 『ポップ・カルチャー』 (毎日新聞社, 1999)

山田晴通 「ポピュラー音楽の複雑性」 東谷護編 『ポピュラー音楽へのまなざし—売る・読む・楽
しむ』 (勁草書房, 2003) 所収

吉見俊哉 『都市のドラマツウルギー—東京・盛り場の社会史』 (弘文堂, 1987)

『STUDIO VOICE』 (インファス, 2004年8月号)