

太鼓の表象とマスキュリニティの構築

——民俗伝統による日本人と日系アメリカ人の抵抗——

小長谷 英 代

はじめに

2001年夏、第3回太鼓会議がロサンジェルスのリトル・トーキョーで開催された。アメリカ合衆国での太鼓グループ誕生30年を経て1997年に始まった太鼓会議には、二年に一度アメリカ各地や日本から太鼓奏者が一斉に集う。会議の目的は国境を越えて広がっていく太鼓コミュニティの過去と現在を認識し、太鼓の意味を問い続けていくことである。回を重ねて参加者の意気は増し、会議の盛況はアメリカにおける太鼓の定着と拡大を示す。太鼓ブームは1960年代太平洋を挟んで日本とアメリカで展開し、現在北アメリカには100～150組、日本には1万以上の太鼓グループが存在すると言われる¹⁾。日本、ハワイ、北アメリカに及ぶ太鼓奏者の活動は日本人、日系アメリカ人、男性、女性の接点となり、それぞれの歴史と文化が出会う場を創る。そこでは太鼓が日本固有の伝統ではなく、文化の多様性、混濁性の表象として把握される。

小論は1960年代のエスニック・リバイバルにおいて民俗^{フォーク}伝統である太鼓が日本人及び日系アメリカ人のエスニシティ^{レジスタンス}を象徴し、主流社会に対する抵抗を内在するものと捉える²⁾。アメリカの公民権運動、学生運動、女性解放運動では、エスニック・グループ、学生、女性等、社会の周縁に置かれてきた人々が、フォーク・フェスティバル、フォーク・ソング、フォーク・アートといった民俗の表現によって、彼らの権利や主張を表明した³⁾。同様に、占領期を経て学生運動で揺れる日本では、若い世代が地方の祭や盆踊りに伝わる太鼓を自己表現として再生していた。この新しい太鼓の伝統は、表現力、迫力を増大し、観衆に舞台上で見せることを第一義としたものであった。即ち複数の打ち手が、大小様々な太鼓を打つ形式をとって音量、音質、音域、音響の幅を広げ、激しい身体の動きやリズムを加えて肉体を強調し、衣装で演出を凝らすパフォーマンスであった⁴⁾。長野の御諏訪太鼓、江戸助六太鼓、小倉祇園太鼓、能登の御陣乗太鼓等、地方の太鼓が表舞台で演じられ、さらにアメリカへ渡って日系三世のコミュニティにいわゆる太鼓運動を引き起こしたのである⁵⁾。

¹⁾ Rolling Thunder: The *Taiko* Resource.[<http://www.taiko.com/>]は、北アメリカを主として、日本、アジア、ヨーロッパの太鼓グループのデータ・ベースを備え、その他太鼓に関する総合情報を提供している。

²⁾ 日本ではフォークロア (folklore) の語が限定的に理解される傾向にあるので、ここでは民俗伝統 (folk tradition) を用いた。フォークロアの定義については Toelken, Baare., *The Dynamics of Folklore* (Logan, Utah: Utah State University Press, 1996)、他参照。

³⁾ Shuldiner, David., "Social Protest in Folklore," in *American Folklore: An Encyclopedia*, ed. J. H. Brunvand (New York: Garland Publishing, 1996), pp. 673-675.

⁴⁾ 西角井正大「日本の太鼓の分類解説」西角井編『民俗芸能(二)』音楽之友社、1990年、118-123頁。

当時日系三世はアジア系アメリカ人運動で、戦後日系人の白人社会への同化姿勢を示すモデル・マイノリティのステレオタイプを打破し、日系人の歴史への認識を求めて主流社会へ政治的抗議を行っていた。J. C. スコット (James C. Scott) は弱者による支配権力への抵抗が日常表現の中にあることを指摘する⁶⁾。また J. N. ラドナー (Joan N. Ladner) と S. S. ランサー (Susan S. Lancer) によれば、男性主流社会で女性はフェミニスト的メッセージを日常表現の中で潜在的に暗号化する⁷⁾。スコットらの理論を基に、アジア系アメリカ人の運動は公の政治的運動以外によっても示されていたと仮定し、その一例としてここでは日本人と日系三世の若者による太鼓の興隆を、1960～1970年代の社会的コンテクストにおける主流社会の支配的言説に対するメッセージを含む表現として位置づける。

アメリカとヨーロッパはアジアに対し、過去の関係において、イエロー・ペリル、モデル・マイノリティに代表されるジェンダー化されたステレオタイプを構築してきた。特にモデル・マイノリティ像が描く白人アメリカ社会に対する従順姿勢は、日系男性に弱者、臆病、軟弱といった女性化されたステレオタイプを強化するものであった。日本人と日系アメリカ人の男性、或いは女性にとって、肉体の動きや衣装による太鼓のパフォーマンスは、男らしさを演じ、マスキュリニティを獲得できる場である。ジェンダーのハイアラキーに対し、日本人、日系人男性はパフォーマンスにおいてマスキュリニティを構築する、また日本人と日系人女性が太鼓運動に積極的に参加したことは、男性社会への抵抗であると解釈できるのではないか。

小論では、太鼓のパフォーマンスにはシンボリックに記号化された抵抗の意図が潜んでいたとして、白人社会に対する日本人と日系アメリカ人の挑戦を、個人やグループの経験とその社会背景、及び日本の歴史が太鼓に付与してきた意味との関連において考察を試みる。またパフォーマンスの衣装と太鼓の象徴性について、階級、近代化、大衆文化に焦点をあて、アフリカ系アメリカ人の抵抗の表現、日本の伝統的共同体における祭に、記号化された意図を比較し、日本人と日系アメリカ人がジェンダーとしてのマスキュリニティを構築する過程を論じていく。

1 日本人の若者の抵抗

(1) 鬼太鼓座と田中誠一

アメリカと日本の関係は、オリエンタリスト的視線において、男性的強者と女性的弱者というジェンダー化された構図に位置付けられてきた。19世紀以来の日米間の不平等条約、日本の第二次世界大戦の敗戦等によって、白人アメリカ人男性と日本人男性の勝者と敗者という力関係が形成された⁸⁾。これに対し戦後の復興を遂げた日本人男性の高度成長

⁶⁾ 複数の打ち手が複数の太鼓を打つ組太鼓と呼ばれる形式は御諏訪太鼓の創始者である小口大八が始めた。西角井正大『祭礼と風流』岩崎美術社、1985年、282-285頁。

⁷⁾ Scott, J. C., *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance* (New Haven: Yale University Press, 1985), pp. 28-30.

⁸⁾ Radner, J. N. and Lancer, S. S., "Strategies of Coding in Women's Cultures," in *Feminist Messages: Coding in Women's Folk Culture*, ed. Radner (Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1993), pp. 6-7.

⁹⁾ Okihiro, Gary. Y., *Margins and Mainstreams: Asians in American History and Culture* (Seattle: University of Washington Press, 1994), pp. 3-30.

による経済力の増強と海外への躍進は、従来の関係を修復し得るものであった。そして日本企業のアメリカ進出に伴って、日本人の太鼓奏者の若者がアメリカに向い、太鼓の伝統をアメリカに根付かせていた。

1970年代アメリカへ渡った代表的太鼓グループの一つに鬼太鼓座がある。鬼太鼓座は、メンバー全員が1975年のボストン・マラソンを完走し、ゴール直後太鼓を打つというパフォーマンスで名を知られた⁹⁾。20代前半の若者から成る鬼太鼓座の太鼓は、1950年代後半、反米感情、安保改定運動、大学紛争等、激しく反乱する日本の若者の姿を反映していたが、その表現はグループを結成した田^{でんたがやす}耕の演出によるものであった。彼は1970年過疎化する日本海の島、新潟県佐渡に鬼太鼓座を設立した。それは佐渡が主流文化に対する周辺文化、中央の権力に対する地方を意味したからであろうし、彼の目的の一つは佐渡に職人大学を設立することによって、地方の民俗伝統の活性と継承のモデルケースを示すことであった。さらに敗戦や学生運動を経た田には戦後の日本社会だけでなく、白人中心の世界観に対する強い不満が伺える¹⁰⁾。創設時メンバーの一人であった林英哲は著書の中で、鬼太鼓座の太鼓が田の「情念」を反映するものであったこと、田がもともと太鼓を外国に持っていくことを目指していたこと、「白人に目にも見せてやりたい、という強烈な意志が、独自の厳しい様式を持った太鼓にした」ことを記している¹¹⁾。ボストンでのパフォーマンスに至るには、田は自分よりも20歳程も年下の鬼太鼓座の若者達を共同生活による太鼓やマラソンの訓練で鍛えていた。それは「大戦中に少年時代を送った世代の、ある意味では屈折した感情」とアメリカに対する抵抗であり、田は肉体と精神を鍛え抜いた若者に太鼓を演じさせることで、これを克服しようとしたのではないだろうか¹²⁾。

田の世代の体験において太鼓のパフォーマンスは、抵抗の武器として解釈され得る。肉体の極限まで力強い太鼓を打つことは、肉体と精神力の強靭さを誇示することであり、日本人男性を軟弱化してきた白人アメリカのジェンダーに挑むことであろう。日本人の小柄な体格は、ばちを両手にして強打することで克服される。太鼓が象徴する力は、敗戦後征服された日本人男性のマスキュリティを構築し、アメリカに対する従属的位置をくつがえすものであった。パフォーマンスとしての太鼓は芸能的意義に覆われ、見る側によってその破壊的^{サブバージョン}メッセージの存在を咎められ難い。ラドナーとランサーは、共謀的^{コンプリシット・コーディング}暗号化や顕在的^{エクスプリシット・コーディング}記号化が抵抗の明確な意図をもって為されるのに対し、潜在的暗号化は必ずしも意図が意識されているとは限らないとしている。即ち抑圧されている主体が無意識な場合は、抵抗の意図の有無を確認することはできないのである¹³⁾。しかし受け取る者がその個人の経験や社会的コンテクストによって意味を解釈することは可能である。同様の状況にある被支配層であればその無意識の意図を察知するかもしれない。

⁹⁾ 林英哲『あしたの太鼓打ちへ』晶文社、1992年、201-202頁。

¹⁰⁾ 島崎信「変遷／旧鬼太鼓座から鼓童へ、そして鼓童の未来へ」『たいころじい』第14巻（1996年）、69-73頁。

¹¹⁾ 林、前掲書、126頁。

¹²⁾ 藤本吉利「鬼が打つ太鼓、人間が打つ太鼓」『たいころじい』第14巻（1996年）、15-19頁；林、前掲書、126頁。

¹³⁾ Radner and Lanser, *op. cit.*, p. 5. 共謀的記号化では集団が事前に企てることで記号は共有されるが、顕在的記号化では受け手に記号は知覚されてもその意味は理解されない場合を言う。

日系アメリカ人に太鼓運動が起こる直接的な出発点となったのは、田中誠一という一人の若者がサンフランシスコの桜祭に太鼓を持ちこんだことである。1967年24歳で渡米した田中がその年の第一回桜祭に太鼓が無いことに奮起し、翌年の祭に太鼓を打って見せたことは、今日では日系太鼓コミュニティにアメリカの太鼓の始まりを記す伝説的語りとなっている。彼は翌年アメリカ初の太鼓グループ、サンフランシスコ太鼓道場を設立し、太鼓は日系人コミュニティ再生の原動力として寄与した。田中は最初から太鼓の普及を目指していたわけではなく、「ジョン・ウェインだとか、ゲーリー・クーパーだとか、大国に夢を託す野望」を抱いていた¹⁴⁾。しかし言葉や就職のアメリカ社会の壁に突き当たったことで、日本で本格的に太鼓の指導を受けつつ、アメリカで太鼓を打っていくことを選んだ¹⁵⁾。それはジョン・ウェイン、西部、カウボーイが描く白人アメリカ人男性のマスキュリティに対する挑戦だった。少年時代長野で祭の太鼓を聞いて育った田中は、「勇壮果敢」な御諏訪太鼓に衝撃を受け、弱さを克服するため柔道を身に付けた。こうした経験により、彼は武道を取り入れた太鼓でマスキュリティを表現した¹⁶⁾。アメリカ初の太鼓グループを道場と名付け、日本的組織の師弟関係や武道に基づく肉体と精神の修養を特徴としたことは、アメリカ文化に呑み込まれまいとする意志であろう。白人アメリカ社会の支配的言説に対し、田中や鬼太鼓座は太鼓の音や肉体の動きによって潜在的に訴えたのである。

しかし新一世としてアメリカにとどまることを選んだ田中は30年に及ぶ活動の中でアメリカ文化との調和を探り、彼個人の情熱と運動の蓄積は、日本とアメリカの間に太鼓の流れを作った。田中は太鼓の普及に指導的な役割を演じ、日系アメリカの太鼓コミュニティに「先生」「グランド・マスター」のタイトルと共に敬意をもって称される。彼は2001年度国立芸術財団(National Endowments for the Arts)、民俗伝統芸術(Folk & Traditional Arts)部門のナショナル・ヘリテッジ・フェロースhip受賞者の一人として選ばれ、今日太鼓が日系アメリカ人の民俗伝統として、より広いアメリカ社会で認知を受けていることを証明する¹⁷⁾。アメリカ文化の公的歴史に、太鼓が刻まれ始めたことは、鬼太鼓座や田中の抵抗の意味を示すのではないだろうか。

(2) 職人の衣装と無法松の太鼓

1960年代以降の太鼓はそのパフォーマンス性が特徴的である。つまり舞台に立ち、観衆に見せる要素を全面に打ち出した新しい伝統であった。みずからを表象する行為において重要な演出の一つは太鼓奏者の衣装である。日本とアメリカで共通の太鼓パフォーマンスの衣装は、腹掛け、半被、鉢巻、股引、地下足袋、籠手で、これらが演出するのは、階級社会における職人のイメージである¹⁸⁾。太鼓奏者に職人が重ね合わせられるのは、日本

¹⁴⁾ 田中誠一「北米の太鼓30年を振り返る」『たいころじい』第16巻(1998年)、15頁。

¹⁵⁾ 筆者インタビュー、2001年7月。

¹⁶⁾ 田中、前掲記事、13頁。

¹⁷⁾ “NEA Heritage Fellowships Announced” [amstd-hbg] (mailing list, June2001); “2001 National Heritage Fellowship Recipient: Seiichi Tanaka, Taiko Drummer and Dojo Founder” [http://crackerbarrel.com]. 田中の受賞は第3回太鼓会議で発表された。

¹⁸⁾ 四方田彦彦「遺言状は送り届けられたのか」『たいころじい』第13巻(1996年)、17頁；林、前掲書、111-112頁。

の歴史が職人に割り当ててきた身分や性格に起因する。職人は武士社会の周縁的位置にありながら、特殊技術や力仕事を担うことで、武士の支配に対し暗に圧力をかけ得た存在である¹⁹⁾。また職人の技の熟練や腕力の秀逸等職人の価値観や、江戸職人の意気、見栄、荒っぽさ等の気質はマスキュリニティであり、洗練された上流階級の文化を女性化する。こうした男性文化に同一化することで、被支配層は権力集団のシステム内で生きざるを得ない状況にあっても、役割範囲内の無害な形によって権力への抵抗姿勢を主張する。さらに職人の象徴的意味は戦後日本の大衆文化によって太鼓と結び付けられていた。

特に1943年、1958年、1963年、1965年の過去4回映画化され、演劇や歌にもなった「無法松の一生」の影響は大きい。鬼太鼓座創設者である田が子供の頃見た坂東妻三郎によるオリジナル版は、グループ結成の発想や太鼓打ちのイメージを決定づけた²⁰⁾。主人公、無法松の人力車夫という職種は、職人の中でも近世都市の発生に伴って生まれた不熟練同職集団に分類され、その「プロレタリア的要素」は戦後日本社会が無法松の太鼓に共感した要因の一つであろう²¹⁾。映画のクライマックスとしてよく知られる無法松が太鼓の「暴れ打ち」を見せる場面は、実際の小倉祇園太鼓とは異なる映画の演出であるが、その創作によるパフォーマンス性こそ戦後の新しい太鼓の創造を促す要因となったといえる。

1943年の初の映画化によって、作られた無法松の「暴れ打ち」は、小説の時代背景である明治日本の近代化、階級制、及び映画製作の戦時というコンテキストの中で意味が理解される²²⁾。車引き無法松は、社会の下層部にありながらも、肉体労働者の力の優越を誇るが、産業化、西洋化の強大な波によって彼の人力による力仕事は周辺に追いやられる。観衆の前で無法松が太鼓を打ってみせたことは、階級社会への被支配層の抗議でもあった。これに鬼太鼓座の田は白人男性のアメリカに敗戦した日本、学生運動に敗北した自分を重ね合わせたのではないだろうか。また太鼓の無いサンフランシスコの桜祭、即ち女性化された日本文化の表象に一念奮起して太鼓を始めた田中の姿も、祇園太鼓を打った無法松を思わせる²³⁾。

1969年、三世初の太鼓グループとして誕生したキンナラ太鼓の出発点にも、無法松の太鼓の影響がある。キンナラ太鼓の設立30周年記念コンサートは、そのオープニングを「無法松」の暴れ打ちのシーンで始めている。キンナラの創設メンバーの一人、ジョニー・モリは1960年代末頃、人に薦められロサンジェルス映画館で「無法松」を「席に着いたまま3回観た」と、その時の感動を語っている²⁴⁾。モリは無法松のメッセージを読み取ったのであろうし、三世として彼はキンナラ太鼓とジャズ・フュージョン・グループのヒロシマの音楽活動という形を通してアジア系アメリカ人運動を体現したのである。

¹⁹⁾ 乾宏巳『江戸の職人—都市民衆史への志向—』吉川弘文館、1996年、10-13頁。

²⁰⁾ 林、前掲書、69-70頁；藤本、前掲記事、19頁。

²¹⁾ 塚田孝「職人・親方・仲間」塚田編『職人・親方・仲間』吉川弘文館、2000年、1-2頁。「日用」層については吉田伸之氏の説明による。

²²⁾ 大月隆寛『無法松の影』毎日新聞社、1995年、93-111頁。

²³⁾ 田中、前掲記事、13頁。

²⁴⁾ ジョニー・モリ「ただ太鼓を叩いているだけなんだ」『たいころじい』第16巻（1998年）、17頁。

2 日系アメリカ人三世の抵抗

(1) 日系アメリカ人三世

鬼太鼓座や田中のアメリカ遠征は、間接的には日本からアメリカへの経済の大規模な流れとそれに伴う自信に支えられており、日本企業の進出は日本人と日系人コミュニティの密接な関係を促していた。大企業の資本はリトル・トーキョーを典型とするコミュニティの再開発事業や文化活動に投資し、日米文化会館 (Japanese American Cultural and Community Center) や日米劇場設立を後押しした。こうしたコミュニティの文化組織や施設は、フェスティバルやコンサート等に、太鼓のプログラムが組み込まれる機会を作り出した²⁵⁾。太鼓は互いの言葉を理解しない日本人と日系人三世の境界において、コミュニケーションの媒体としても機能した。太鼓がそれぞれの過去から受け継がれた民俗伝統であることで、太鼓が創出する祭の空間は共有の場となった。また、日本人と日系アメリカ人太鼓奏者が個人的レベルで関係を築いていくことも不可欠であり、鬼太鼓座や後の鼓童のメンバーはキンナラ太鼓や日米文化会館による協力によって、アメリカ各地での公演活動に乗り出し、成功を収めることができた²⁶⁾。

1960年代末以来、日系アメリカ人の太鼓グループはロサンゼルスやサンフランシスコの他、西海岸の都市を中心に次々と結成され、1980年代以降はさらに北米全域に増加している。太鼓は日本からの一方的作用によって、アメリカの地に定着、浸透したわけではない。日系アメリカ人三世は、太鼓に独自のコンテクストにおける意味を付与し、むしろ積極的に取り込んだのである。彼らは日本からのプロの太鼓グループや指導者が提示する表現や考えをそのまま受けとめたわけではなかった。多くの日系アメリカ人の太鼓グループは、移民初期から築いてきた寺院のコミュニティを土台にして、日本とは異なる、日系アメリカ人独自の太鼓を創造した。キンナラ太鼓は三世太鼓グループの先駆者であるが、彼らは「アメリカ人でもなく、日本人でもない」ことを主張する。鬼太鼓座や田中の太鼓が日本的上下関係や厳しい肉体の鍛錬を特徴とするのとは対照的に、彼らは「ノー・マスター、ノー・ルール」を明言する。またキンナラ太鼓の表現には、浄土真宗の教えや戦前まで日系寺院で伝承されていた法楽の伝統と、隣接するアフリカ系アメリカ人、ヒスパニック系アメリカ人の文化等、多文化的環境での体験が混合する²⁷⁾。この文化の混濁性こそモデル・マイノリティのステレオタイプを揺るがし、白人アメリカ人の言説を覆すのである。

日系アメリカ人をとりまく歴史的社会的脈絡は、太鼓が内在する抵抗の意味を必要としていた。1960～70年代アメリカ社会全般での公民権運動に始まるマイノリティによる抵抗、さらに日系アメリカ人コミュニティを内部から突き動かしたアジア系アメリカ人運動、補償運動の流れにあって、三世は鬼太鼓座や無法松の太鼓の内在的意図に敏感に反応し得た。三世は白人アメリカ社会が日系アメリカ人のアイデンティティを歪めてきたこと、モデル・マイノリティの理想像がアングロアメリカ文化への従順な同化を強要する反面、ア

²⁵⁾ Konagaya, H., "Taiko as Performance: Creating Japanese American Traditions," *The Japanese Journal of American Studies*, 12 (2001), pp. 113-114.

²⁶⁾ デュエーン・エバタ「北米の日系コミュニティと太鼓」『たいころじい』第16巻(1998年)、41-42頁。1981年鬼太鼓座のメンバーは田と決別し、鼓童の名で再生する。

²⁷⁾ Konagaya, *op.cit.*, pp. 109-111.

メリカ社会の差別や偏見は日系アメリカ人の完全な同化を阻んでいたことに対立した。三世の抵抗には、アメリカ社会の現実への抗議だけでなく、日系コミュニティの世代間の対立、つまりアフリカ系アメリカ人のようにアメリカ社会の不正に闘争することを拒み、黙って優等生モデルに服従してきた二世の弱さと自分自身の弱さへの対立でもあった²⁸⁾。

アジア系アメリカ人運動や補償運動はこうした問題意識を政治運動という形を用いて、明確に表明するものであった。しかし主流社会の歴史観や差別と偏見に対し、政治的デモンストレーションやストライキによって、率先して異議を唱えたのは、三世の中でも学生や政治活動家であろう。必ずしも政治的抗議の手段をとらなかった彼ら以外の三世にとっては、太鼓のパフォーマンスはより実行し易い抵抗の方法の一つであった。

太鼓は今日、追憶の日やマンザナ巡礼といったコミュニティの歴史的行事を始め、二世祭 (Nisei Week Japanese Festival)、盆踊り、正月、子供の日等、年中行事や様々な催しの中に組み込まれ、日系コミュニティの歴史を語る重要な表現として、彼らの声を代弁している²⁹⁾。また、能登の御陣乗太鼓の民話から、権力者の圧政に苦しむ村人と子供達が太鼓を打ち鳴らして大軍勢を追い払うという語り伝えも、子供向けに絵本として出版されている³⁰⁾。桃太郎や一寸法師など比較的広く普及した日本の民話と並んで、この一地方の民話に取り出されていることは、日系コミュニティの抵抗の表現として太鼓を次世代に伝えようとしていることを示すであろう。

(2) ブッドヘッドとステッピング

日系一世の文化的基盤は、近代前の封建制下の慣習を受け継ぐ明治日本にあり、そうした伝統的社会において、権力に対する反乱を政治運動として行動を起こすことは困難であった。しかし前近代的共同体は、弱者が反発や不満を安全に表出できる仕組みを年中行事などに制度的に備えていた。祭やフェスティバルの非日常的空間では破壊的な意図が何らかの形で記号化され、社会的地位や価値観の逆転が生じる³¹⁾。村人がアイデンティティを保護する仮面や仮装を身につけて、権力者への反逆をパフォーマンスとして身振りや踊りに表わすのはその典型である。また飲酒による酔いや浮かれ騒ぎの場は、上下関係を覆す言葉や行為をジョークとして許し、日本の無礼講のような非日常的ルールが適用される。L.Y.クラシゲは、三世が太鼓以外にも、コミュニティの行事の中で、抵抗を表現していた例を示している³²⁾。

²⁸⁾ Uyematsu, Amy "The Emergence of Yellow Power in America," in *Roots: Asian American Reader*, ed. Amy Tachiki, et al. (Los Angeles: UCLA Asian American Studies Center, 1971), pp. 9-13; Okimoto, Daniel "The Intolerance of Success," in Tachiki, *op. cit.*, pp. 14-18; 飯野正子『もう一つの日米関係史—紛争と協調のなかの日系アメリカ人』有斐閣、2000年、180-181頁。

²⁹⁾ Konagaya, *op. cit.*, pp. 108-109.

³⁰⁾ James, J. A. *The Drums of Noto Hanto* (New York: Doring Kindersley, 1999).

³¹⁾ Stoeltje, Beverly, J., "Festival," in *Folklore, Cultural Performance and Popular Entertainments*, ed. Richard Bauman (New York: Oxford University Press, 1992), pp. 261-271; 柳川啓一「親和と対抗の祭」『思想』58号(1972年)、66-67頁。

³²⁾ Kurashige, L. Y., "Made in Little Tokyo: Politics of Ethnic Identity and Festival in Southern California 1934-1994" (Ph. D dissertation, University of Wisconsin-Madison, 1994), pp. 193-198.

クラシゲは二世祭が日系人コミュニティの主流の価値観を表象し、強化するものであった一方、1970年代からは三世の反乱がフェスティバルのサイドショーとして加わり始めていたことに着目している。日系アメリカ人の若者による改造車の一団が集結し、これを見物に多くの若者が群がり、道路の混雑と車の騒音はフェスティバルの二世指導者を悩ませた。三世はみずから自嘲的にブダヘッドと呼ぶことがあるが、この名で呼ぶスポーツタイプの改造車で通りを低速でクルーズし、集まった人々に車を自慢した。ブダヘッドは日本車の場合が多く、外部者にはわかり難くても、仲間共有のスタイルに細部を改造することにより、日系三世のアイデンティティを表現していた。車社会アメリカにおいて、車は自己表現の一つであり、特に車を愛好する男性にとっては男性性と同一化するものであろう。ブダヘッドに乗って限られたスペース内でこなす巧みな運転技術は、白人アメリカ男性に対するマスキュリニティの挑戦であった。パフォーマンス的運転操作は、日本車のような小型車で可能であり、それは白人の若者が好む大型車の欠点に対する優越であった。

また、改造車によるデモンストレーション以外にも、三世のギャング・グループが起こす喧嘩騒ぎは、二世が誇ってきたモデル・マイノリティの型を揺るがした³³⁾。こうした行為もフェスティバルの枠組みにおいては、その意図が紛れやすい。アジア系アメリカ人運動は、二世祭に現れたブダヘッドやギャングにとって、社会的異端としての自身の行為という形で表現されたのである。

アジア系アメリカ人運動に多大な力を与えたアフリカ系アメリカ人の公民権運動やブラック・パワーの台頭は、政治運動として集約的に表出した主張であったが、長年奴隷制と闘ってきた彼らの日常生活史には、抵抗の意図が記号として隠されてきた。日常のジョーク、民話、伝説、歌等の民俗伝統は、支配者に対する非難や怒りの記号を、安全に表わすための重要な手段であった³⁴⁾。こうした表現は、現代の若いアフリカ系アメリカ人にも見られる。特にステッピング (stepping) は、彼らが歴史の中から再生した新しい伝統で、その激しい身体の動きには抵抗が潜み、表現と社会背景との関連において、日系人の太鼓との類似点が見られる。

ステッピングは20世紀前半、アフリカ系アメリカ人の大学生組織、フラターニティまたはソロリティに発達した、アフリカ中部、西部起源のダンスである。楽器は一切用いず、力強く地面を踏み叩き、手で身体を打ち鳴らすことが基本の音とリズムであり、これに掛け声加わる。そしてシャープでスピード感あるアクロバットの動きを特徴とするようになったのは、ブラック・パワー、ブラック・ナショナリズムが高揚する1970年代である。J. マローン (Jacqui Malone) によれば、1988年のスパイク・リー (Spike Lee) の映画「スクール・デイズ (School Daze)」を契機に、ステッピングは1990年代、大学のキャンパスを越え、より広範なアフリカ系アメリカ人の若い世代へと波及している³⁵⁾。

³³⁾ Kurashige, *op. cit.*, pp. 199-203.

³⁴⁾ Brer Rabbit や Anansi をモチーフにした民話等。“We Shall Overcome” はかつて抵抗の意図を潜在的に記号化した歌であったが、公民権運動では公然たるプロテスト・ソングとなった。

³⁵⁾ Malone, Jacqui, *Steppin' on the Blues: The Visible Rhymes of African American Dance* (Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1996), p. 188.

ステッピングは、本来アフリカ系アメリカ人の太鼓を意味する。アフリカ文化の最も重要な表現手段の一つである太鼓を奪い取った奴隷の生活では、彼らは自分の身体を太鼓として用いたのである。ステッピングの大腿部や胸部を手で打ち鳴らす動作は、自信や精神を奮い起こす記号で、コンゴのカンバ・ダンスに共通する。ステッピングはアフリカ系アメリカ人の様々な経験、例えば軍隊の訓練、マーチング・バンド、チア・リーディング等から動きやリズムを取り入れながらも、公民権運動以降は年々アフリカの要素を強めている³⁶⁾。これは白人男性支配の世界観を、アフリカ中心主義に転換していこうとするアフリカ系アメリカ人の意図を示すであろう。ステッピングは、一見学生が興じる楽しげな、賑やかなパフォーマンスとして見過ごされる。しかし、激しく大地を踏み鳴らす動作やナイフを意味する切りつけるような腕の水平の動きは、彼らの祖先や彼ら自身が受けてきた抑圧に対する破壊的な抗議を潜在させている。

アフリカ系アメリカ人の太鼓であるステッピングと日本人の太鼓は、それぞれ民俗伝統の最も原初的な表現である。ステッピングは、アフリカ系アメリカ人の子供の遊びや歌の伝統に記憶されてきたアフリカの大地やリズムを肉体で表わす。言語ではなく、音響や振動によって、原始的五感に訴える太鼓は、失ってきた素朴な感情を刺激する。鬼太鼓座や田中の太鼓によるコミュニケーションは、白人アメリカ人中心の世界観が英語を話せない日本人を無能にし、圧倒的に世界の言葉を支配していくことに対する抵抗でもあったかもしれない。

3 女性の抵抗

日本とアメリカの太鼓の拡大において、見逃せないのは女性の活躍である。アメリカの太鼓運動は、日系アメリカ人女性の積極的参加によって可能となり、現在も男性を凌ぐ勢いである³⁷⁾。第3回太鼓会議では、6割以上の参加者が女性で、日本からのゲストとして演奏したプロの女性奏者も女性の趨勢を象徴して、圧倒的存在感を示した³⁸⁾。1960年代以前までの日本は、太鼓をジェンダー化して、男性の独占物としていたが、鬼太鼓座や田中が太鼓のマスキュリティを強化したことは、その封建的境界が揺らいでいたことへの反応であったともいえる。太鼓のマスキュリティは女性の表現となって女性に用いられ、逆に男性は対立を迫られることになったのである。

一般的に一世の文化は男女の領域や役割について明治日本の封建制の因習を伝えていた一方、初期の困難な生活で賃金労働をせざるを得なかった女性は、経済力を得て立場を向上させたと言われる³⁹⁾。また明治社会における一世の出身階層は、日系コミュニティにおける男女関係の形成にも重要な要素であったと考えられる。洗心寺を拠点とするキンナラ太鼓について、住職で創設メンバーでもあるマサオ・コダニは、寺の浄土真宗の教えは農

³⁶⁾ Malone, *op. cit.*, p. 189.

³⁷⁾ マサオ・コダニ「エゴを捨てて太鼓をエンジョイする」『たいころじい』第16巻(1998年)、10頁。

³⁸⁾ 『たいころじい』第18巻(2001年)は女性奏者の活躍に焦点をあてた特集を組み、「女が打つ太鼓」を通して21世紀の太鼓の在り方を探る。

³⁹⁾ 竹沢泰子『日系アメリカ人のエスニシティ―強制収容と補償運動による変遷―』東京大学出版会、1994年、74-79頁。

民の信仰であったこと、つまり自分たちの先祖である一世が農民であったことを強調している。もともと女性の労働を必須とする農民層の伝統において、女性の太鼓への参加は逸脱ではなかった。実際最初から女性は太鼓グループの結成に率先して取り組み、グループの運営や管理において不可欠な存在であった。また三世にとって、女性の活躍は、日本文化の男尊女卑のステレオタイプを崩すことにもなる。

日本でも戦後向上した女性の地位は、女性を排除してきた太鼓の伝統を揺るがしていた。1960年代後半、女性初の太鼓奏者が舞台に立ったことは画期的なことであったが、その後助六太鼓が女性を加えたことで混成の形が一般化し、女性みのグループも登場し始めた⁴⁰⁾。しかし単に女性の入門が制限されなくなったことで、日米の女性太鼓奏者が増加したわけではない。女性に対する抑圧的制度や習慣は、なお日本の社会と文化に根強く、日系アメリカ人コミュニティにおいても共通の状況が存在するであろう。日本人及び日系アメリカ人女性にとって、やはり太鼓は抵抗の意図において意義がある。

ラドナーとランサーは女性の抵抗手段である潜在的記号化を、特徴別に分類し、その代表的なものに流用による方法をあげる⁴¹⁾。つまり従来男性文化としてジェンダー化されてきた表現形態を女性が流用し、そこにフェミニスト的メッセージを潜在させる。シェリル・L・キーズ (Cheryl L. Keyes) が着目した、アフリカ系アメリカ人のラップ・ミュージックにおける女性の流用が良い例である⁴²⁾。男性性の力を強調する男性支配のラップ業界に対し、1980年代女性ラッパーが表舞台への進出を遂げた際、女性ラッパーは男性を特徴付けてきた衣装、声色、パフォーマンスを流用し、男性への対抗を挑んだのである。アフリカ系アメリカ人のステッピングにおいても、女性グループがより男性的な力強い要素を取り入れ、パフォーマンスの優劣について男女間での競争意識が際立つようになっていく⁴³⁾。アフリカ系アメリカ人の女性のステッピングやラップは、アメリカ社会の人種差別に対する戦いのみならず、アフリカ系アメリカ人男性とのジェンダーの対立をも内在させているのである。

同様に日本人と日系アメリカ人女性に対する相手は、白人アメリカ社会だけでなく、日本と日系アメリカの男性社会でもある。伝統的社会が女性らしい振る舞いや役割として仕向ける日本舞踊、華道、料理、裁縫等、花嫁修業を跳ね除け、あえて力の太鼓を流用してきた女性奏者には、伝統的日本女性像への抵抗の意図がある⁴⁴⁾。男性を演じること、即ち半被、鉢巻、股引、地下足袋、籠手、等の衣装を身につけ、大股で構え、ばちを振り上げ、太鼓を強打することで、男性の支配力を獲得する。筋力と体力は太鼓に必要な要素で、女

⁴⁰⁾ 「女が打つ太鼓—西角井正大氏にきく」『たいころじい』第18巻(2001年)、6頁。川田公子が日本人女性太鼓奏者の先駆者とされる。

⁴¹⁾ 太田好信氏はD. ヘブディジがサブカルチャーの分析に用いた appropriate に対して「流用」の訳語をあてている。太田『民族誌的近代への介入—文化を語る権利は誰にあるのか—』人文書院、2001年、64-66頁。

⁴²⁾ Keyes, C. L., "We're More than a Novelty, Boys': Strategies of Female Rappers in the Rap Music Tradition," in Radner and Lanser, *op. cit.*, pp. 203-216.

⁴³⁾ Malone, *op. cit.*, p. 209.

⁴⁴⁾ Matsumoto, Valerie J., "Japanese American Women and the Creation of Urban Nisei Culture in the 1930s," in *Over the Edge: Remapping the American West*, eds. Matsumoto and B. Allmendiger (Berkeley: University of California Press, 1999), pp. 298-300.

性太鼓奏者には限界があるかにも見えるが、むしろそれ以上に重要で、高く評価されるのは精神的、技術的熟達である⁴⁵⁾。女性が音の質やパフォーマンスの技の洗練において、男性を凌ぐことは十分可能である。

過去半世紀の間に、多くの日本人と日系アメリカ人女性が、職業や社会活動で自己実現を目指せるようになって、女性はなお見えない天井に遭遇し、目標や選択は阻まれる。また家事育児等、伝統的女性の役割は、社会の慣習や生活様式、人々の行為や思考に刷り込まれ、女性の前に壁となっている。太鼓を打つ行為はこうした障害に対する女性の挑戦を体現する。また、太鼓は日本を越えたことによって、日本人の女性奏者をより広く日本社会の枠組みから解放された世界へ送り出している。第3回太鼓会議で注目的となった女性2人のグループである炎太鼓は、男性並みの迫力で大太鼓を打ち、日本人女性による新しい太鼓の伝統を築きつつある⁴⁶⁾。

日系アメリカ人女性にとって、日常的、意識的に対面せざるをえない相手は、白人アメリカ社会に根深くはびこる人種化された女性のイメージである。アメリカ史以前からオリエンタリズムに継承されてきた、アジア系女性の服従的でエロティックな侮蔑的ステレオタイプは、日系人女性の自己尊厳を脅かしてきた⁴⁷⁾。同時に、献身的でエキゾチックな美しさといった白人男性に美化されたアジア系女性のイメージは、日系アメリカ人女性の白人男性との結婚等による社会的同化を促進した⁴⁸⁾。しかしそのことは、日系アメリカ人男性とアングロアメリカ化した日系女性との間に緊張関係を生むことにもなり、彼女たちを白人社会と日系男性の間のジレンマに追い込む。

白人アメリカのジェンダーは、アジア系アメリカ人男性のセクシュアリティを否定してきた。女性化されたアジア系男性は、白人男性に対してのみならず、アジア系女性に対しても交際や結婚で支配的関係を維持することが困難になった⁴⁹⁾。アジア系女性の教育や経済力の上昇による晩婚志向はその要因の一つである。さらに彼女達の白人男性との結婚願望と実際の外婚率の増加は、アジア系アメリカ人男性のセクシュアリティをより現実的に脅かすものであった。メルフォード S. ワイス (Melford S. Weiss) は、中国系アメリカ人男性を劣等化するのは、白人男性文化だけでなく、中国系男性を拒否する若い女性達でもあると述べる⁵⁰⁾。こうした中国系アメリカ人の男女間の軋轢は、アジア系社会共通の傾向でもあった。それはアジア系アメリカ人のオピニオン誌であるギドラが若い世代の男女関係を集録し、コミュニティの問題化としようとしている事例にも伺える⁵¹⁾。その中で、白人男性に対するアジア系男性のコンプレックスが女性によって厳しく指摘され、アジア系男性の若者が喪失感をごまかすために例えば改造車で騒音を撒き散らすような行為で拗

⁴⁵⁾ 田中、筆者インタビュー。

⁴⁶⁾ 「ボーダレス時代の太鼓論」『たいころじい』第18巻 (2001年)、17頁。ツアーではカーネギー・ホールでの公演も行った。

⁴⁷⁾ Okihiro, *op. cit.*, pp. 10-15; 竹沢、前掲書、158頁。

⁴⁸⁾ Kikumura, Akemi and Harry H. L. Kitano, "Interracial Marriage: A Picture of the Japanese Americans" *Journal of Social Issues*, 29-2 (1973), pp. 67-80; 飯野、前掲書、182-183頁。

⁴⁹⁾ 竹沢、前掲書、159頁。

⁵⁰⁾ Weiss, M. S. "Selective Acculturation and the Dating Process: the Patterning of Chinese-Caucasian Interracial Dating," in Tachiki, *op. cit.*, pp. 37-42.

⁵¹⁾ Iwasaki, Naomi, "Don't Play Yourself" *Gidra*, 1-3 (Spring 2000), pp. 21-22.

ね続ける姿勢が糾弾される。同特集はこれを、男性のみの問題ではなく、女性及びアジア系アメリカ人コミュニティ全体として捉えることを呼びかける。アジア系男性がステレオタイプに拘束される限り、アジア系女性が解放されることはなく、主流社会の言説が固持する人種的性的偏見に対して、アジア系女性も男性と共に対抗する必要があった。

4 太鼓の象徴性

鬼太鼓座や田中ら日本人の若者とキンナラ太鼓の三世は、太鼓のパフォーマンスによって、それぞれ独自のマスキュリティを構築した。アメリカへ向う日本人の太鼓奏者にとって、太鼓を純粋に日本に起源するものとして定義することは重要であり、それによって太鼓は彼らのエスニック・アイデンティティを表わした。日本の太鼓の歴史は古代、巫女が神の意を受ける呪術、豊穡祈願、鎮魂儀礼、厄除け等、において用いたことが始まりとされ、『古事記』や『日本書紀』によればアマノウズメノミコトが、天照大神を天岩戸から誘い出す際、踏み轟かしたという「ウケ」という空洞の呪具が太鼓の原型とされている⁵²⁾。太鼓の起源が日本の神話や原始的信仰に結びつくことで、日本文化の純粋性を探ろうとする視線では、太鼓は「正統な」ルーツをもった伝統として解釈される。また、動物の皮と植物の幹を素材とする太鼓の空洞には、神霊や魂がこもり、生命を宿すため反響する、という考えは日本文化の原始的アニミズムへの心性を具現する。こうした信心は、太鼓のリズムと、誕生前胎児が記憶した母親の心音を重ね合わせる語りとなって、今日尚、日本人、日系アメリカ人の太鼓奏者にも伝わる⁵³⁾。太鼓を母親の胎内に喩えることによって、原初的記憶への回帰と再生の意味をこめ、日本人太鼓奏者のエスニシティを本質化しようとするのである。神話や原始的信仰に示されるように太鼓は母性をも暗示し、必ずしも男性の独占物ではなかった。

太鼓にマスキュリティが関連づけられるようになったのは、権力と武力を持った強者が社会を支配するようになった中世以降と見られる。封建制による男性支配が確立するに従って、男性性は権力や武力を意味し、これを太鼓の正統性と神秘性と結び付けて、本来的なものとして表象した。男性中心の社会体制は、歴史の様々な場面で太鼓を男性性のシンボルとして用いた。戦乱の場では軍楽を取り入れ、太鼓の音響は戦いの指揮、士気の鼓舞、軍勢の誇張という役割が付与された⁵⁴⁾。田中が学んだ御諏訪太鼓はこの軍楽に起源を意味付ける。

また多くの子供を持つことが男性の権力となった家父長制のもとでは、太鼓はセクシュアリティを強調する表象となった。子孫繁栄の祈願のもとに、男性の肉体や腕力を競い合う勇壮な荒祭や裸祭のような儀式が、祭では中心的役割を果たした。豊穡祈願の祭事で太鼓を打つことは、生殖活動の活性を祈って穀霊を刺激すると信じられ、男性が身に付ける禪は近世社会の成年式では、男子に与えられた性的成熟の印であった⁵⁵⁾。例えば飛騨古川祭の若い男性による「起し太鼓」の儀式では、独身の若者2人が背中合わせにやぐらの大太鼓にまたがり、大ばちを頭上に振り上げて太鼓を強打し、数百人の若者達がやぐらを担

⁵²⁾ 三隅治雄「太鼓と祭り囃子」西角井編、前掲書、109-113頁。

⁵³⁾ 田中、筆者インタビュー、及び日系三世女性の会話から。

⁵⁴⁾ 西角井、前掲書、282-283頁。

いで荒々しく通りを練る。S. シュネル (S. Schnell) は、ばちと打ち手の二人を含む半股引姿の若者達の裸体がその性的シンボルとなっていること、またこの儀式が、神社本殿の儀式に対して、特権を持たない人々、特に若者主導の儀式として近代期に古川祭に登場し、従って地域や中央政府の権力に対する若者の抵抗の意図が隠されていることに注目する⁵⁶⁾。「起し太鼓」のパフォーマンスは、若者のセクシュアリティを儀式化することによってマスキュリティを強化し、誇示する。即ち、若者が祭の主演として観衆の注目を浴び、社会的にその存在と力を再認知させる。こうした儀式がセクシュアリティを強調してきたことで、太鼓は若者の特権的表現ともなった。

鬼太鼓座や鼓童は、セクシュアリティを強調する禪と鉢巻き姿で大太鼓を打つパフォーマンスを取り入れる代表的なグループである。これに対し、キンナラ太鼓の三世にとって、軍楽のように日本の武士社会が太鼓に定義してきたマスキュリティは相容れないものである。封建制の価値観や規律に結びつけられた太鼓の表現は、アメリカ社会においてエキゾティシズムの対象であり、日本人と日系人を同一視したステレオタイプを助長するからである。まして 1980 年代後半以降、貿易摩擦によってジャパン・バッシングが加熱し、日米関係が悪化した社会背景において、白人アメリカ人の観衆がセクシュアリティを強調した日本人太鼓奏者のパフォーマンスに対し、攻撃の意図が潜在するメッセージを解釈し、或いはイエロー・ペリルと関連付けることも可能であった。キンナラ太鼓の三世が自分たちの表現を農民の伝統として主張するのは、日本人の武士的伝統の太鼓との明確な相違を主張するからである。彼らがアメリカ社会で生きていくために太鼓で表現するのは、モデルマイノリティ像と日系人に対するあらゆる固定化した単一的イメージを否定することである。日系アメリカ人の太鼓を、仏教、農民、アメリカ、日本の文化の混淆、またアフリカ系アメリカ人、ヒスパニック系アメリカ人等、様々な文化を受容する異質性の象徴として表現することによって、彼らは白人アメリカ人の支配を揺るがす。キンナラの太鼓が常に多様に表現されることで、彼らにとってのマスキュリティが構築されることになる。

おわりに

1960 年代、日本人と日系アメリカ人の若者は太鼓のシンボルを再び取り出し、新しい文脈に意味付けた。太鼓は時間と国境を越えて、日本人と日系アメリカ人の抵抗の表現として再生した。パフォーマンスとしての太鼓の重要性は、それが衣装や舞台の演出と観衆を前にする緊張によって非日常性を与え、祭や儀式の空間を作り出し、その非日常性が社会の対立や不満を調整し、解消することである⁵⁷⁾。かつて日本の若者の集団が、祭や儀式においては中心的役割を演じて、共同体に活力と新たな時代の価値観を与たように、日本人や日系アメリカ人の若い太鼓奏者は、彼らのパフォーマンスの中に象徴的に、白人アメリカ社会による支配を覆し、やがては変化をもたらそうとする。

⁵⁵⁾ 三隅、前掲論文、111 頁；長野ひろ子「日本近世農村におけるマスキュリティの構築とジェンダー—集団化・組織化と権力作用をめぐって—」桜井、菅野、長野編『ジェンダーで読み解く江戸時代』、三省堂、2001 年、183-184 頁。

⁵⁶⁾ Schnell, Scott, *The Rousing Drum: Ritual Practice in a Japanese Community* (Honolulu: University of Hawaii Press, 1999), p. 109.

⁵⁷⁾ 柳川、前掲書、66-77 頁；Schnell, *op. cit.*, p. 20.

1960年代以来、太鼓が日本を越えてアメリカに広がり続けるのは、太鼓の象徴性が多くの若者に共有されていることを示す。日本人が歴史的に付与してきた太鼓の意味は、日系一世、二世の神話、祭、儀式の記憶を通して、また三世、四世の日本的行事、民話、映画、演劇、歌への関心を通して、日系人コミュニティの世界観に記号的に伝えられている。しかし、これら太鼓に内在されたシンボルは、打ち手がそれぞれの文脈において、個々の視点における再解釈を経て、意味を得るのである。日本人と日系人は、共に太鼓を民族的過去の不変の拠り所とすることで繋がり、またその歴史的経験が大きく分岐することで反発する。互いが複雑に接点を持ち、互いに姿を投影しながら、太鼓のパフォーマンスによって様々な異なるエスニシティを創造していく。太鼓は日本からアメリカに渡った時から、その歴史は日系アメリカ人の歴史を包含し、さらにはより広い文化圏へと合流している。国境、民族、文化の境界が不鮮明になるにつれ、太鼓奏者は太鼓に正統性を求め、或いは多様性を強めて、自身のアイデンティティを表現しようとする。さらに、白人男性のジェンダー・ハイアラキーが、日本人と日系アメリカ人男性を女性化し、女性を男性化する関係において、その支配権をめぐるジェンダーは常に再構築されなければならない。即ち、白人男性に対しての日本人と日系人男性の関係、日本人の男女関係、及び日系人の男女関係、それぞれの関係における優劣をめぐる、太鼓の打ち手は、パフォーマンスの中でマスキュリティをシンボリックに示し、調和を求めていく。そしてその意味は主流社会への抵抗やコミュニティの男女間の対立といった複層的な交渉において絶えず創造されている。

The Representation of *Taiko* and the Construction of Masculinity:

Japanese and Japanese American Resistance through a Folk Tradition

〈Summary〉

Hideyo Konagaya

This paper argues that representations of *taiko* in an ethnic context allow Japanese and Japanese American youths to act out a form of resistance against dominant white American society. Their performance implicitly challenges the oppression of engendered relations that have historically represented Japanese or Asian men as inferior, weak, and feminine as opposed to superior, strong, masculine white men. During the rise of student activism in Japan and the Asian American movement in the United States in the 1960's, young Japanese and Japanese Americans redefined the folk tradition of *taiko* in such a way that it should empower their community as well as create their ethnic identity. In interpreting messages hidden in the guise of performance, this account examines the experience and social context of the individual *taiko* performer and group, and also the significance of *taiko* as it has been defined in Japanese and Japanese American history. My interpretation of *taiko* performance as a form of resistance includes observation of the typical costumes of the *taiko* performer, its association with the institution of class society in premodern Japan, the effect of modernization to working-class men, and the influences of popular culture. By further comparing the symbolism of *taiko* with an instance of African American folk expression of resistance, as well as a ritual form in a traditional Japanese community, the paper discusses the process by which Japanese and Japanese Americans construct their masculinity.