

舞踊におけるリズムの問題

石渕 聡

What is Rhythm in Dance?

Satoshi ISHIBUCHI

はじめに 音楽と舞踊の関係性からの出発

舞踊において「リズム」という語は、恒常的に用いられるものの一つである。「リズムカルなダンス」、「シンプルで力強いリズムを示す動き」、「リズムを正確に踊る」等の表現は、殊更珍しいものではない。しかしながら、改めて「舞踊においてリズムとは何か」と問うてみると、その定義や運用されている語概念の境界は曖昧なものである。

聴覚的芸術としての音楽と視覚触覚的芸術としての舞踊が、時間的進行のさなかで共有する要因として「リズム」を挙げることは的外れなことではない。けれども、ここでは「共有」ということ自体の意味合いこそが問題である。それはリズムという単一の現象に音楽と舞踊がそれぞれ伴って進行していると捉えることもできるし、そうではなくて、峻別された音楽のリズムと舞踊のリズムなるものがあり、それらの連関を想定することも可能である。言い換えれば、舞踊は音楽のリズムを利用しているか、あるいは、舞踊と音楽のリズムが共存しているかということになる。仮に「リズムに乗って踊る」という言い回しが「伴奏の音楽のリズムで踊る」ということであれば、舞踊のリズムは音楽の中に埋没して同化してしまっていることになる。音楽 vs 舞踊という結びつきにおいて、リズム概念をどのように整理／分化させればよいか。まずは音楽と舞踊の関係性から検討を始める。

1 音楽との共存と離反

1-1 ダンスと音楽の結びつき

現代の舞踊公演ではCDなどの録音音源で踊ることが多いが、議論の出発点としてダンサーとミュージシャンのパフォーマンスにおける結びつきに遡る。例えば、「音楽コンサートにおける音楽とバックダンサー」と「ダンス公演におけるダンスと伴奏音楽」を、「音楽と舞踊の結びつき方の対極

にある例」として想定するならば、或る「結びつきの規範」が見えてくる。

これらの二つの例は、まずは単純に「主／従」という関係を見て取ることができるが、それぞれにおいて、遂行者の意識も含め、どのような事態となっているのか。音楽コンサートにおける演奏者とバックダンサーの場合、主たる音楽を彩るためにバックダンサーは音楽そのものに影響することなしに踊る。表現媒体的主導権を考えるならば、これは完全に音楽主導型である。

ところが、逆の場合、ダンス公演におけるダンサーと演奏者という場合は、状況はやや複雑になる。舞踊公演である限りにおいては、提示されているものは、第一に舞踊であり、音楽はそれを構成する構成要素であることは明確ではある。そこで行われている、演者同士の関係性はいかがであろうか。最も舞踊主導型として想定しうるのは、演奏者が即興演奏をしている場合で、ダンサーの状況に合わせて、演奏者は音楽を展開していくような有り様であろう。演奏者が踊り手の為にその場で音楽を生成するが故に、表現の主導権は舞踊側に収まっている。

ところが、そこに既存の曲が入り込んでくると、例えばモーツァルトの『メヌエット』が舞踊の伴奏として演奏される時は、いささか様態が変わる。つまり、演奏者はダンサーと曲そのものに向かう二重意識を強いられて然るべきである。もちろん、即興の際にも演奏家は即興され作り出される曲に意識的にならなくはない。しかし、この変様は演奏家の態度変更を余儀なくするものである。「かつて舞踊なしでも鑑賞対象となり得た作品」、そのような意味で、スタンドアローンなものが入り込んでくることによる変様である。その二重意識とは、一方では『メヌエット』を遂行し、他方ではダンサーの伴奏をする、というものであるが、問題は、ある芸術作品の中に、他の作品が入り込むということが問題なのである。つまり、それは音楽作品の持っている完結性が、舞踊主導型の中にあっても、音楽の方向に表現状況全体を牽引する様を示している。言い換えれば、コンサートが舞踊公演に介入してくるのである。そのことは、『メヌエット』のような有名な曲でなくとも、演奏家が演奏すべき対象としての「既存作品」であれば十分である。

コンサートのような音楽主導型における舞踊が音楽の立場を揺るがさないこと。ダンス公演でも演奏者の意識が程度の問題はあっても音楽寄りになりうる状況。この議論は、以降、舞踊と音楽の関係を考えて行く場合に、一つの基盤となる。つまり、多くの民族舞踊、フォークダンスがそうであるように、舞踊は歴史的に音楽を伴って来た為¹、音楽への依存性が高く、一方で音楽がそれ自身で保っているような、スタンドアローンな特質を備えていないのである。これは例えば、20世紀後半の前衛的な舞踊や、90年以降のコンテンポラリーダンスが、時として、効果音や楽想やリズム構造の弱いもの、ノイズや無音を使うことに現れている。それは、本来的な「舞踊と音楽の結びつき」に風穴をあけることで、舞踊の持っていた「音楽に埋もれて隠されている様相」を顕わにする演出の意図を示している。

¹ クルト・ザックスは『舞踊の歴史』のなかで「踊りと音楽は、有史以前から結び付いていたように想像されがちである。けれども、われわれは、そのような一般論はきわめて慎重に受けとめねばならない。（中略）しかしながら、全ての踊りは、リズム的なモチーフの種子のなかから発芽してきたようである。」と述べた後、原始文化における「足踏み」や「手を叩く」などを踊りの発生的な現象として論じている（ザックス、1972（1934）：201-207）。

また、演奏者と踊り手の関係性の一つとして、シンガーとダンサーを兼ね備えているようなあり方は「主/従」とは別の関係の可能性を示唆している。例えば、マイケル・ジャクソンが歌中ではシンガーとして、そして間奏では、一気にダンサーへと変貌する。この瞬間的な変様は何を意味するのか。「歌って踊る」ことに示される舞踊と音楽の関係を可能にするものは、いみじくもマース・カニングハムが述べている「時間的側面の共有」を挙げることができる。彼によると「音楽とダンスとはまちがいなくその構成原理上、時間的側面を共有して」おり「これらはともに〈時間〉の芸術であり、それが実質的には両者を結ぶほとんど唯一の絆」である（レッシャーヴ、1987（1980）：195）。留意すべきは、舞踊と音楽の「近い関係」について、両者が持っている諸々の特質は一切関係なく、ただ「時間的側面」だけに注目しているということである。ここで時間的側面を「リズム」と読み替えるとするならば、舞踊と音楽において、リズムとは舞踊と音楽を結ぶものであることを示す一つの記述として捉えられる。

また一方で、イサドラ・ダンカンが舞踊において音楽に特別に価値を与えていたことも看過すべきではない。「魂で音楽を聞き、内的自我の目覚めを感じ、この自我の力が体を動かす（ダンカン、1977（1920）：27）」という彼女の幾分スピリチュアルな主張は、音楽と舞踊の関係の一つのタイプとして位置づけておく必要がある。聴覚的な情報を身体的な動きへと変換するには、イメージのような心的な介在があることで初めて可能となる。この心的な介在こそが「メロディー」や「リズム」ということになる。このような捉え方はダルクローズのリトミック教育で理論化されるものと通底するものである²。そうすると「音楽と舞踊が同じリズムを共有する」ということが前提となってしまうことも認めなくてはならない。ここでの議論は、このような前提を留保した上での舞踊におけるリズムの分析を目論んでおり、したがって、この考え方とどのような距離を取るかということも一つの課題である。

音楽と舞踊の遂行者の意識の問題（どちらがどちらに合わせるかという主と従の問題）、時間性の共有に起因する舞踊と音楽が元来示している近い関係、両芸術の特質について音楽の完結性（スタンドアローン／孤立存在可能性）と舞踊の古典的音楽依存性を検討した。また、ダンカンやダルクローズの理論に代表される音楽主義の舞踊と対極しているのが、カニングハムをはじめ1970年代以降の実験的舞踊によって引き起こされた、舞踊の自律化ムーブメント、すなわち、舞踊を音楽から解放しスタンドアローンな芸術たらしめようとする流れであることも指摘できる。

1-2 演奏者の消滅がもたらすこと

観客が演奏者の姿を舞台上に認める場合、演奏者は自らの身体をもって、舞踊とは別の身体的なパフォーマンスを提示することになる。演奏者はダンサーとの時間を共有するだけに留まらず、パフォーマンス空間も共有する存在として、より、複雑なコミュニケーション構造が提示される。その場合、A) ダンサー対演奏者、B) ダンサーと観客、C) 演奏者対観客、D) ダンサー+演奏者

² 「身体フレーズは、音楽のフレーズと分かち難く同一化し、自身に特有の技術的手法による表現で、音楽フレーズを模範とし、それと一体となる（ジャック＝ダルクローズ、2003（1919）：204）」

(この組み合わせは舞踊の総体により近いもの) 対観客、の4種類のコミュニケーションが双方向に行われることになる。

演奏者が舞台上にいない場合、先ほど挙げたC) 演奏者対観客とのコミュニケーションは消滅する(もっとも、音を伝えてそれを聞くという音楽のコミュニケーションは成立したままであることはいうまでもない。ここでは、身体的パフォーマンスという意味でのものである)。結果、観客はその分、ダンサーを鑑賞の対象として集中しうることになる。それでは、この場合のA) ダンサー対演奏者との関係はどうであろうか。少なくとも、4つの状況を想定しう。A1) ダンサーと演奏者がお互いの姿が見える。演奏者が舞台上にいる場合と同じように、両者のコミュニケーションは双方向に取られる。A2) ダンサーからは見えないが演奏者からはダンサーが見える。演奏者がダンサーの動きを認められるので、演奏はダンスに状況に合わせることは十分に可能である。ダンサーは演奏者に見られていることは知っているので、それを踏まえつつ、演奏者に自分の姿を送り届けるべく伝達する。A3) ダンサーからは見えるが演奏者からは見えない。A4) 両者がお互いの姿を見ることが出来ない。事実上、最後の二つはコミュニケーションが成立しがたい状況である。ダンサーから演奏者が確認できようが出来まいが、演奏者がダンサーを見れない段階で、生演奏で行う意味が半減してしまうのも事実である。つまり、演奏者がダンサーの動きに合わせる事が出来なくなってしまうからである³。

それでは、このコミュニケーションでは、実際何がどのようにやり取りをされているのか。ダンサー側が演奏者から受け取る情報(この場合は聴覚的情報と視覚的情報の両方)は、もちろん、演奏される音楽を第一に挙げておく必要があるであろう。他には、双方向的な情報となる視線の交錯や傾きなどから来る様々な内容。「そろそろ終わりにする」「いい調子」「次の展開に進む」など。また、演奏会であれば観客にとって少なからぬ情報であるであろう演奏者の身体的視覚的な情報、すなわち、体を揺らして演奏している際のグルーブ感なども挙げておくことができる。ただし、ダンサーにとって、この演奏者の身体的視覚的情報が自らの踊りに影響する様は、あまりイメージできないことも事実である。

演奏者側でダンサーから受け取る情報はどのようなものか。この場合は主に視覚的情報に絞っておくことも許されるであろう(声やボディタップ、足音などの聴覚的情報ももちろんあるが)。この場合、唯一にして全てといってよい情報がダンサーの身体や動きである。演奏者側で受け取る情報とは、これ以外にはないし、あったとしても、舞踊進行において、意味をなすものではないのだ。そのように考えると、両者間のコミュニケーションは、「音楽と身体(動き)」のやり取りと、それに加えて、時間的進行にかかわる合図ということになる。

³ バレエ、オペラ、ミュージカルなどで使用される劇場のオーケストラピットの場合、観客からオーケストラは見えるが演奏者とダンサーはほとんど見合うことが出来ないという状況なので、ここで分別したものは別の状況が作られている。そして、オーケストラピットでの演奏は、多くは管弦楽等、指揮者を携えている場合が多い。演奏家は指揮者とやり取りをしている状況なので、ダンサーとの関係があるとすれば、ダンサーと指揮者という関係が成立するはずである。大抵は舞台より一段下がっている構造であり、台の上立っている指揮者はざりざり舞台上が視認できる。

このように生演奏で舞踊を踊る場合、演奏者が観客に姿を見せているか、いないかということは、観客を含めたコミュニケーション構造に明らかな変化をもたらしている。演奏者の欠如はパフォーマンスの主体がダンサーのみになることになり、作品中のコミュニケーション構造がダンサー対観客というシンプルな形になる。

1-3 複製音楽時代の変革

演奏者が不在であるばかりでなく、音楽がレコードやCDなどの録音されたものになった場合、状況はどのように変化するか。最も留意すべき点は、演奏されることでダンサーに応じて可変的であった音楽が、再生可能な不変的なものとして固定化されることである。このことは、ダンサーにとって幾つかの態度変更を促す事柄である。

一つは、リハーサルでも複数回の本番でも、完全に近い同じ音楽が再生されることである。つまり、音楽は衣装や舞台装置と同じようなモノ（ライブではないという意味で）に成り変わったことになる。楽器も演奏家も必要としなくなった音楽は、ダンサーにとっては扱いやすく、はじめから終わりまで既知のものとなる。その意味では、より細やかな楽曲解釈とそれに応じた振付けが可能となる⁴。また、表現主体がダンサーの独壇場となることも、構造的には極端な舞踊主導型にシフトすることとなる。仮に、ボブ・ディランが歌う『Blowin' in the Wind』に振付けられた舞踊を見る場合、CD再生と実際に演奏されているものを想像すれば、後者がいかに音楽に牽引されてしまうかは予想できる。それよりも、多くの観客はボブ・ディラン自身に牽引されてしまうかもしれない。そのような意味で、音楽舞踊史上にこれまでに現れて来たような音楽とダンスが同名の舞踊音楽というジャンルは消滅したと言ってよい。つまり、現代の舞踊においては、「舞踊音楽」はもはや必要なく、あらゆる音楽が伴奏として扱われるようになったのである。

複製音楽を取り入れることで、ダンサーはより音楽をジャンルも幅広く演出も細かく扱えるようになった。元来、音楽と共にあることが多く、音楽依存性の高い舞踊芸術と音楽芸術の両者の進化を眺めるならば、音楽は早くから舞踊を切り捨て孤立的自律的な発展をとげ、舞踊は音楽をモノに下落させ、その表現性を封じることで、舞踊芸術の境界線を築いたのである。このことは、フォークロアや民族舞踊が人類史的な過去をもっているにもかかわらず、舞踊が舞台芸術として認知され定着したのが、レコード技術やスピーカーなどの音響技術が確立され普及した20世紀を待たなければならなかったことにも表われている。

1-4 音楽と舞踊の整合性の原則

さて、このように「使いやすくなった音楽」に対して、振付家はどのように曲を合わせているの

⁴ 完全再生が可能という意味では、最近では照明の分野でも、デジタル化の技術が進んでおり、コンピューター制御によって、フェーダーをその都度のオペレーターの手作業で行うことから、数値化することで記憶/再生するというように変わりつつある。つまり、音楽だけでなく舞台芸術全体が、再生可能な技術へ向かっているとみえる。再生可能であるということは、より細かくて複雑な演出が可能となることも一つの事実である。

か。音楽と舞踊の整合性に関しては、「リズム」の他にも「ニュアンス」「テンポ」など複数の観点を取ることができる。

動きのイメージに音楽を合わせる場合に、一つの原則がある。それは非常にシンプルなものである。大きな動きに大きな音、小さな動きに小さな音、速い動きに速いテンポ、そして、遅い動きに遅いテンポである。ここではあえて後述するような楽しいー長調、悲しいー短調などの主観的感情的な要因は排除し、単純化しておく方が確実である。この原則のおかげで、特に芸術としての舞踊は「不一致の反則」を使って、動きの持っている印象を強調することができる。例えば、激しいシーンで静かなゆっくりとした曲調が流れていることを想像してみよう。本来ならば、激しい動きと同じく強いリズムをもった音楽が、その動きのイメージを助長するというのが原則である。ところが、そのシーンによってはかえって激しい曲が流れるよりも、動きが前へ前へと迫ってくる場合がある⁵。逆に、ほとんど動かないシーンで、耳を塞ぐような大きな激しい曲が流れても同様である。そこに立っているダンサーの存在が、一つの不動のものとして印象的になるという例である。

このような動きと音の関係はもちろん作品構成によっても考慮されなければならない。作品冒頭で流れる音楽の調子は次のシーンの曲調を何かしら限定するものである。つまり、動きとの密接な関係が全てのシーンにおいてあることは事実であるが、作品の時間軸に沿って、純粹に聴覚的な作品構成も組まれる必要があるのである。例えば、全てのシーンがゆっくりな静かな曲で作られる場合（もちろん、それが確信的であれば別に問題はないが）、聴覚効果を上げることはなかなか困難なことである。音のイメージには大きさ／速度など形式的なものや、楽しさ／悲しさなどの叙情的なものもあり、動きとの結びつきの例は多数挙げることができる。そして、作品を作り出す際に工夫されるどのような「反則」もそれが時を経て、第2原則、第3原則となっていくことは必然的なことではある。その反面、そうだからといって「原則」が無化されるということは決してない。それは常に生み出されていく反則を受け止めるものとしてあり続ける。

2 舞踊におけるリズム概念

2-1 舞踊におけるカウントの役割

感覚与件としてのリズムの起点となる事柄は、パルス（定期と不定期いずれであれポイントと周期）の認知である。メトロノームの「ピッ、ピッ」という音を聞く場合等は、最も単純な例としてあげられる。パルスの認知は、聴覚に限らず他の感覚によってもなされる。例えば、視覚／光の点滅、触覚／マッサージで使われる低周波の電気等である。また、パルスは感覚与件であるばかりではなく、心的イメージの対象でもある（クーバー&マイヤー、2001（1960）：12）。実際、空気は振動していないにもかかわらず、周期的な音をイメージしたり、光の点滅等を心に浮かべたりできる

⁵ ここでの議論は芸術舞踊を想定したが、以下のクルト・ザックスの報告は興味深い。「東アフリカのワゼゲジュ族の踊りは、伴奏のテンポが速くなるにつれて緩慢になる。（ザックス、1972（1934）：202）」

ことは特別なことではない。

このリズムの基礎となるパルスの舞踊的なあり方として、振付けの際にしばしば用いられるカウントを挙げる事ができる⁶。それは8カウントであったり、「1 (one)、2 (two)、3 (three)、4 (four)、2、2、3、4」という4カウント、「1と2と3と4」というような、裏拍を強調するものであったりする。もちろん、四拍子系だけではなく、二拍子、三拍子など、音楽的拍子に準じてカウントが用いられる。振付けの際に一たびカウントが用いられると、振付けの後ダンサーが踊る際にも、そのカウントは踊りの中で脈々とあり続けることが多い⁷。

このカウントの役割は、一つは振付けの動きを分割 (= 連続) することである。振付けの動きの分割は一方では、動きが持っている「始まりと終わり」、例えば、ジャンプであれば「膝を曲げ沈み込む - 両足で踏み切り宙に浮く - 着地をする」という一連のまとまりで他から分割して捉えることが可能である。同じように、ターンや手や脚を上げることや、背中を反らせることなど、動作が持っている「まとまり」ということは、動きの分割の一つのレベルである。

ところが、カウントはこのレベルとは別のシステムで動きを分割する。つまり、動き自体にまとまりがあろうが無かるうが、一つ一つのカウントに応じた、動きの対応ポイントを設定するのである。つまり、身体が持っていた時間的なポイントの設定がカウントに流れ込むということである。そのような意味で、カウントは振付けの中に潜んでいる「時間的格子」として位置づけることができる。それは音楽と同様に舞踊のリズムを生成する為の基盤として捉えておくべきである。ただ、それは4分音符、8分音符、16分音符などの音価と同様に基本的なパルスの分数と倍数による区分に当てはめられることになる⁸。動きの進行、ポーズの変化、持続感など様々な「もともとは時間的進行の中で途切れることのない身体」は、カウントで振りつけられる際には、継ぎ合わされる身体へと変容する。

カウントの持つ「動きの時間的なポイント設定する役割」はまた、振付けだけでなく、振りの練習にも頻繁に用いられる。音楽の決められている振付けを踊る際の練習で、うまく行かない時や、他のダンサーと揃わない場合に、曲を止めてカウントのみで確認をすることは、リハーサルでは常套手段として行われている。カウントはいわば音楽のメトロノームや指揮者の棒の役割を果たしているのである。

この事実は、実際にカウントで振りつけられた振りがわかりやすく、ダンサーにとっては再現性が高く、観客に取っては整理されていて、見やすいことと関係が深い。目の前でグニャグニャに動いているダンスの中に、カウンタブルな要因を見出すや否や、そこに分節性や周期性を見出すことが可能となる。カウントによる振付けは、前述したような、アナログ (連続的变化) → デジタル (数

⁶ ここではコンテンポラリーダンス、モダンダンスなどの西洋舞踊をイメージしている。日本舞踊やフォークロア、民族的な伝統舞踊などは、それぞれ継承の手法がカウント付けと異なる場合が多い。

⁷ カウンタブルな振付けをした後で、演出的に、「カウントを感じさせないような踊り方の指示」を与える場合、ダンサーは与えられた振りをパルスに対して「オフ・カウント」に踊ることで、振付けのカウントを消滅させる。

⁸ したがって、もともとそのグリッドからはずれているような振りは、カウントに乗れるように修正されるか、その部分のみ「オフ・カウント」なものとして指示されるかのいずれかになる。

字的変化)の進化に準じたものとして、捉えることも可能である。すなわち、舞踊の振付けにおいても、数字による整理／統括は再現性を容易にし、それによって、より複雑な作業の構築ができるということである。伝統的な舞踊と比べて、20世紀以降の芸術舞踊において、動きのボキャブラリーが飛躍的に広がっていることも、振付けのカウント使用の影響も考慮すべきである。

さらに、カウントが持っているまた別の役割として、音楽的な拍子を先取りに想定してしまうことも、音楽との関係性においては重要である。振付けの現場では、振付けと音決めの順序はその時々によって異なっている。音決めに済ませてから、音楽からインスピレーションを受けて振付けをする場合、音楽は振付けに大きな影響を与えていることは明らかである。では、音決めが後からなされ、「無音で」振付けが行われる場合はどうであろうか。8カウントを用いた瞬間から4拍子の曲が、6カウントならば3拍子の曲が想定され、後々なされるであろう「音決め」に備えていることを指摘できる。つまり、循環カウントを用いると同時に、結果、音楽的な要因を持ち込むことになるのである。

2-2 舞踊のリズムのイメージ

音楽の領域においては、リズムはアクセントのまわりに非アクセントを携え、一つのグループとなるものを第一次レベルとしそれがリズムの基本単位とされている(クーパー&マイヤー、2001(1960):11)。つまり、時間的流れの中に、「幾つかの印象的な要素」が点在し、それをつないでいる印象的ではない部分とがその関係においてリズムを形成しているわけである。

そして、興味深いことには、アクセントの原因を心的要因に求めているということである⁹。すなわち、単純に捉えるならば、アクセントのある音は「音量が大きく」、非アクセントのものは「音量が小さい」ということで、それは、例えばデシベルなどの物理的な数値でも裏付けられると捉えがちであるが、実際はそうには規定されない。認知において他から際立つという点のみが指摘され、その原因は言及されない。心的な比較要因としては、音の長さ、音程、音色、音の強さ等の点で他から区別されている(前掲書:19)。

このリズムの定義を舞踊になぞらえるとどのような状況になるであろうか。アクセントに相当するものが、ポージング、ジャンプ、ターンであったりその都度の振り付けによって、印象の度合いの高いものとそれらをつないでいる地の部分というものの抽出は可能なものではある。確かに、このような捉え方で或る振り付けを分析するならば、音楽リズムモデルと同様の構造を見て取ることは出来そうである。「アクセントと非アクセントの結びつき」という第一レベルの単位が連なることで第二レベルのより大きなまとまりとなり、それがフレーズへと広がってゆく。そこには「反復」や「ヴァリエーション」などが差し込まれていることなども、音楽のリズム構造と同じ様相を見て取ることができる。舞踊のリズムの原構造としては、アクセントを中核とした音楽リズムシステムの採用は十分に可能である。

⁹ 「アクセントとは、何らかのやり方で、(連続をなす刺激の中で)意識にとって目立たせられた刺激である。(クーパー&マイヤー、2001(1960):19)」

それでは、舞踊のリズムは、どのようなイメージで踊り手や観客に流れ込んでいるのか。「舞踊のリズムのイメージ」が問われた場合、「舞踊のイメージ」と「舞踊のリズムのイメージ」は峻別されるべき事柄である。例えば「躍動的」「静謐」「エネルギー」「はやい／遅い」という名詞的形容詞的に言語化されたイメージは、舞踊のリズムのイメージを表していながら、舞踊そのもののイメージもかねている。先ほど述べたように、リズムを構成するものはアクセントの有無であり、リズムイメージはよりシンプルにイメージされてよい。名詞／副詞／形容詞的な意味が付与されないレベルである。このアクセントの有無を言語イメージ化するならば「タン、ウン、タン、ウン、ターン、タン」の類いのものである。これは、パーカッションのリズム譜を声に出して読むことに酷似している。

舞踊のリズムをこのように還元的に捉えてみると、例えばモーリス・ベジャールの『ボレロ』の前半のある一部分の舞踊リズムのイメージは「タン、タラタタン、タラタタンタン、タン、タラタタン、タラタタラタタラタ」というスネアドラムの4分の3拍子の2小節分の印象的な音楽リズムの反復イメージではなく、「タット、タット、タット、、、」という下半身のリズムに上半身の持続的な「ターー、ターー¹⁰」というイメージとなる。この例では、たまたま「上半身／下半身」というような分別がなされたが、体のどの部位がリズムを主張してくるかは当然振付けによって違って来る。また、それは振付家からダンサーに渡された途端、踊る側の解釈にもかわり、同時に見る側でも変わりうる事柄である。いずれにせよ、舞踊のリズムは、身体の動きが時間軸に沿って発することのできるパルスなりアクセントをそのまま方法を変えずに提示しており、我々は舞踊そのもののイメージに惑わされずに「身体の動きのリズムそのもの」を捉えることが可能なのである。

2-3 舞踊と音楽のリズムの距離

前節で議論したように、舞踊の振付けの動きが持つリズムは、それが音楽に振付けられたものであっても、無音の中で作られたものであっても、身体の運動性が発しているリズムであることには変わりがない。つまり、聴覚的な刺激ではないということで、音楽のリズムとは認知レベルが異なっていることは明らかである。また、さらに留意すべき点は、たとえ「音楽に振りつけられた」、あるいは、音楽に合わせて踊る場合でも、両者が示している実際のリズムパターンは異なっていることである。動きと音の示すリズムパターンが一致する身体動作といえ、楽器を演奏する場合の楽曲と指の動きということを想起してみればよい。もちろん、全ての音に対応して振りつけるという特別な目的を持った場合は、それは原理的には不可能ではないが、通常は舞踊が音楽に合わせて振りつけられても、音楽のリズムと一致することはまずない。このように一見音楽と一体化しているかのような舞踊は、両者の示すリズムが感覚的に別次元で認知され、リズムパターンも不一致なも

¹⁰ この場合、「ター」というオノマトベよりも、アタックの弱い別の発音、例えば「ヌー」や「スー」の方が相応しいかもしれないが、舞踊リズムイメージの言語化自体が議論の目的ではないので、現状のままにしておく。また、『ボレロ』の振付けに関して言うならば、下半身でスネアドラムを、上半身で旋律楽器を追っている様が伺える。

のであることで、「音楽と舞踊のリズムの距離」という視点を導出するのである。

既に述べた「カウント」の存在は、音楽と共有可能なパルスを持っている舞踊の動きがあって、「リズム構成」以前に、このパルスのテンポが一致しているかしていないかという点は、舞踊と音楽のリズムの関係の最も明確な分岐点である。オン・カウント¹¹で踊ることは、前述した「舞踊と音楽の関係の原則」と同様に、「舞踊と音楽リズムの関係の原則」として捉えるならば、次のような区分が可能となる(図1)。

まず、無規定な舞踊の動き全般を分析対象として設定しておく。続いて、振付けの段階でのカウントの有無によって、リズム的には音楽リズムから完全に乖離するものと(カウント無)、そうでないもの(カウント有)とに分たれる。カウントが無い動きの場合でも、伴奏に音楽そのものが無いということではなく、その場合の「音取り」はきっかけとしては行われる。例えば、「サビと同時にこの動きに変わる」という様に。しかしながら、動きそのものに、カウントを欠いている状態なので、音楽のカウントにそれを合わせるという状況自体が欠落している。その場合、動きそのものが持っているアクセント、持続などのリズム構成要素は直接的に見えやすくなる。また、動きのリズム的再現性はカウントが根底にない分、相対的には低くなる。その都度のダンサーの呼吸、間の取り方で遂行されるので、ダンサーにとっては自由度(リズム的即興度)が高いものとなる。

一方、カウントを伴う動きは、さらに、音楽のカウントに舞踊のカウントを合わせるかどうかという点で分たれる(オン・カウント対オフ・カウント)。この場合のオフ・カウントの一群はやや複雑な状況となっている。つまり、同一時間進行の中で、音楽のカウントと舞踊のカウントが並存(共存というにはあまりにも有機的でない関係という意味で)しているのである。究極には、両者は周期的なカウントを備えながらも、それが異なるBPM(テンポ)で進行することもあり得る。あえて、用語化するならば、「ポリテンポ」の関係ということになるだろう。例えば、音楽にはポリリズムという手法があるが、それは同一カウントの上に、複数パートが異なる拍子で進行する。4分の4拍子と4分の3拍子が同時に進行することで、12カウントで小節頭が合うという拍子の最小公倍数の新たな周期をもたらず意味で、二つのパートは有機的関係(4分の12拍子への生成に向かった部分同士が有意義に連関している)である。ところが、ポリテンポの並存状況は、互いの無関係性を際立たせるようなあり方である。すなわち、舞踊がカウントに基づいて進行していながらも、それを音楽のカウントから離れることで、自らのリズムを示すあり方である。ただ、実際は、カウントで振りつけられた動きも、オフ・カウントの状況になると、その周期性はかなり曖昧になり、間を自由に詰めたり延ばしたりして、一見、はじめに二分された「カウント無」の動きに近づいて行く場合が多い。しかしながら、音楽でも、楽曲内のテンポ変化は表現手法の一つであり、そこから四分音符や八分音符などの音価的意義が無効化されるわけではない。重要な点は、カウントの周期性が表現上そこなわれても、このカウントに寄り添った動きは質を変えていないことである。

さらに進むと、オン・カウントの動きは、音楽のもつリズムを共有するか否かで舞踊と音楽の

¹¹ ここでは、オン・カウント(表拍子)、エン・カウント(裏拍子)の「ノリ」の区別ではなく、音楽のパルスが基準となって踊ることをオン・カウントと呼ぶ。

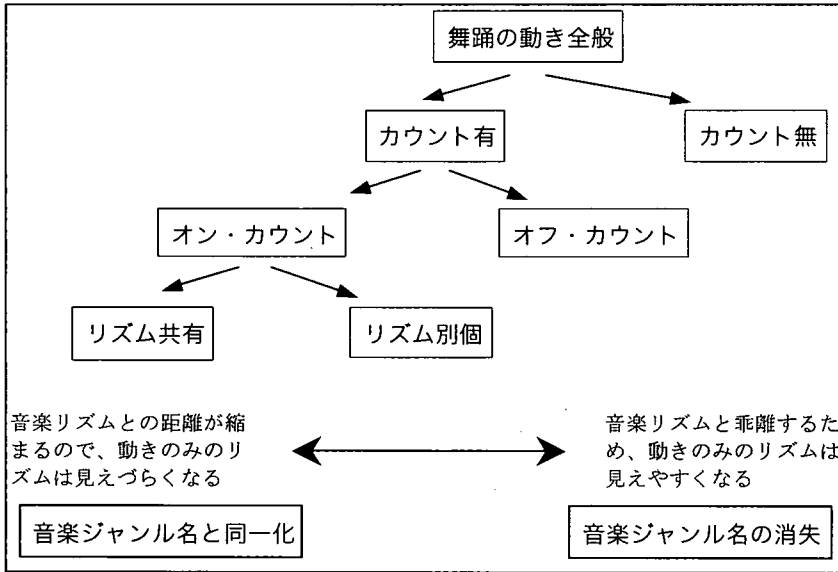


図1 舞踊の動きと音楽のリズムの距離

リズムの関係における最終的な区別がなされる。ここでいうリズムが別個で合わせないというのは、すでに「カウント的には合っている」状況である。現実的には、カウントがあって、リズムは別個というのが最もよく見られる合わせ方であろう。そして、この場合の合わせる／合わせないというのが、程度の問題であり、リズム、すなわちアクセントが主観的な判断であることから「舞踊と音楽のリズムのアクセントが合っている」ということも印象の問題となってしまうことも事実である。また、ポップスのジャンルなどで、アクセントのレベルよりも細やかな「グループ、ノリ」という用語でもって認められていることがらも、「どこまで合わせれば合ったといえるか」は程度の問題としてあげておくことが出来る。8ビートで2拍めと4拍めをほんの少しだけ後ろにずらすことで実現される「あとノリ感」や「黒人のもつアップビート感」など音楽で追求されていることから、ジャズダンサーやヒップホップダンサーは技術的に習得しようとしている。なので、ここで言えることは、「音楽的なリズムを追求するかしないか」という区別で十分である。同じラップの曲を用いても、そこでグループのような微細なリズム感を共有するか、それとも、それを単なる時間軸の定規として用いているかが基準となる。そして、時間軸の定規の機能は、そこからはみ出すことで別次元の主張をさせ、はずれないことで、音楽のリズム世界を実現するということである。そして、最も音楽のリズムと舞踊のリズムの距離が近いものは、「ジャンル名が同じになる」なることも多くの事例が示している¹²。

¹² ジャズ、ヒップホップ、ガボット、メヌエット、サラバンド、サンバ、タンゴ、ボルカ等、多数のジャンル例がある。

結語

これまでの議論の流れを以下に記す。

1-1 ダンスと音楽の結びつき

- ・舞踊は音楽に対する依存性が高く、音楽ほどには自律性を備えていない。
- ・舞踊と音楽は時間的側面において結びついている。

1-2 演奏者の消滅がもたらすこと

- ・舞踊において、パフォーマンスの主体がダンサーのみになる演奏者の欠如は、音楽依存型の舞踊から複製音楽使用による舞踊主導型への移行期の形態として捉えることができる。

1-3 複製音楽時代の変革

- ・複製音楽を取り入れることで、舞踊は音楽をモノに下落させ、その表現性を封じることで、舞踊芸術の境界線を築いた。

1-4 音楽と舞踊の整合の原則

- ・舞踊における動きと音楽の整合の原則とは、大きな動きに大きな音、速い動きに速いテンポである。
- ・舞踊は「不一致（原則からはみ出る手法）」を使い、動きの持っている印象を強調することができる。

2-1 舞踊におけるカウントの役割

- ・動きの時間的なポイントを設定する（時間的グリッド／動き本来の持つ次元とは別の身体の分割）。
- ・舞踊の音楽的な拍子を先取り的に定める。
- ・振付けの再現性を容易にし、それによって、より複雑な振付けの構築ができる。

2-2 舞踊のリズムのイメージ

- ・舞踊のリズムの原構造としては、アクセントを中核とした音楽リズムシステムの採用は十分に可能である。
- ・舞踊のリズム構造は音楽のそれとは別であり、「舞踊のリズム＝身体の動きのリズムそのもの」として捉えることが可能である。

2-3 舞踊と音楽のリズムの距離

- ・一見音楽と一体化しているかのような舞踊は、両者の示すリズムが感覚的に別次元で認知され、「音楽と舞踊のリズムの距離」という視点を導くことができる。
- ・「音楽と舞踊のリズムの距離」について、オン・カウント／オフ・カウント、グループという点から、ある程度の分別が可能である。

参考文献（カッコ内は翻訳底本出版年）

クーパー, G. W. マイヤー, L. B. (1960) 『音楽のリズム構造』徳丸吉彦・北川純子訳 2001 音楽

之友社

ザックス, C. (1934)『世界舞踊史』小倉重夫訳 1972 音楽之友社

ジャック＝ダルクローズ, E. (1919)「リトミックと身体造形」『リズムと音楽と教育』板野平監修
山本昌男訳 (1965) 2003 全音楽譜出版社

ダンカン, I. (1920)「理想の踊り」『イサドラ・ダンカン芸術と回想』シェルドン・チェニー編
小倉重夫訳編 1977 富山房

レッシャーヴ, J. (1980)『カニングハム 動き・リズム・空間』石井洋二郎他訳 1987 新書館