

時間—空間芸術としての舞踊と音楽の関係性

石渕 聡 (大東文化大学文学部)

The Relationship between Dance and Music as Temporal-Spatial Arts

Satoshi ISHIBUCHI

はじめに

多くの舞踊が音楽を伴っていることはまぎれもない事実である。これに対して改めてその根拠や構造を問いかけることは、舞踊と音楽の様々な関係性を考察する出発点としては妥当であろう。

ここで分析される舞踊と音楽の近密性は、『ボレロ』や『白鳥の湖』などの作品の中で見出すような、「振付に対して選びに選ばれた音楽」や「作品用に作曲されたもの」、または盆踊りなどの「レパートリー化によって分ち難くイメージされるもの」等の中にだけ生じているものではない。むしろ、新体操やチアガール、シンクロナイズドスイミング、フィギュアスケート、サーカス、軍隊のパレードなどに認められる事象にも敷衍されるものである。つまり、「リズムに乗る」であるとか「音楽に合わせて動く」という、舞踊全般からみると「部分的な」ことでもあり、他のジャンルでも行われる「舞踊の外側」のことでもある。音楽側の視点からは本来の「鑑賞される」ことから外れて、今度は専ら「身体の動き」に関わらせられる羽目になる。つまり、音楽にとっても聴覚芸術の本質論的分析から「外へ」向かうベクトルが色濃いであろう¹。

1. 共存というあり方

1-1 映像と音楽の関係からの出発

舞踊にとっての音楽とは、どのように規定されるべきであろうか。仮に、舞踊が行われる際の、

¹ また、一方では動物学及び脳科学の分野で行われているようなリズムに乗ることができる能力が、人間（限定的にオウムや象にも認められる）のみに与えられたもので、それを言語発達能力との連関で分析している。芸術学とは別の分野の研究ではあるが、関連の深いものとしてあげておく。(HASEGAWA online: srep00120)

音響要素全般とするならば、ダンサーの足音や息遣い、衣装擦れ、ボディタップ、観客の出す音、あるいは空調音など、その是非はまだ留保しても、すべてを聴覚的印象としての音楽として捉えることも可能となる。例えば、ジョン・ケージの『4分33秒』等は、音楽側で従来の客体的な音楽概念を拡張しようとして試みられたものであり、当の音楽そのものの定義でさえも流動的であることを示している(佐々木, 2014: 108)²。このような状況で舞踊音楽をさしあたって規定するならば、「舞踊と共にある聴覚的要素が舞踊の伴奏音楽として提示されているか」という提示側の意向は一つの基準となりうる。すなわち、無音である場合でも、それが舞踊に伴うものとして提示されているならば、その定義に当てはまることになる。

「舞踊音楽」についての定義を踏まえた上で、ここではまず古典的な音楽と舞踊の近密性の分析を試みる。つまり、我々が通常触れることの多い、「リズムやメロディを持った音楽」と舞踊との関わりについてである。舞踊の他に音楽と共存関係にある芸術としては、演劇、オペラ、ミュージカル等の舞台芸術の他に、映画やテレビドラマ、PV(クリップビデオ)などの映像芸術を挙げることができる。ここでは、分析の足がかりを得るために「映像と音楽」を結びつきのモデルケースとして考察することから始める。聴覚的時間芸術である音楽、二次元視覚的時間芸術である映像、三次元視覚的時間芸術である舞踊、これら三者は時間的契機を共有するという意味では近い関係にあるといつてよい。

映像と音楽の関係には大きく2つの区別をつけることが可能である。一つは音楽が映像に映されている内容に対応しているもので、もう一つは、カットとカットをつなぐ編集等と対応しているものである。前者は演出を効果的にするためのBGMとして位置付けられる。例えば、ドラマ中の人物の心理表現を示すために、悲しい場面で、マイナーキーのバラードを流す手法などである。この関与性は、喫茶店のBGMと同様のあり方である。店内の雰囲気音楽の雰囲気を加えることによって演出するように、音楽の雰囲気を映像に加えるというあり方である。映像につけられる音楽の多くは、「雰囲气的演出」と考えてよい。また、音響的效果としてのSEも音楽と区分を曖昧にして捉えるならば、現実の音を再現する役割も、映像の聴覚情報としては重要である。川の流れる音、動物の鳴き声等の自然音や踏切や教会の鐘などの人間の出す生活音等の環境音であったり、セリフ等の言葉などがあげられる。音楽の雰囲気による演出と現実音の再現/模倣は、演劇の中で使われている音楽の役割とも一致するものである。

後者の関与性は、テレビCMやPV(ビデオクリップ)等に多く見られる。四拍子の曲であれば、例えば、八小節というまとまり感の強い部分が過ぎて、九小節めの一拍めでカットを変えるというような手法である。この場合、映像は音楽のテンポやリズムに編集を合わせることになる。この関与性のあり方は、一見すると映像編集がその映されている表象内容に拘らず音楽主導型で進むために、映像は音楽に追随するというレベルに留まってしまうかのようである。

² 舞踊側でも同じようなことが行われていて、ポスト・モダンダンス・ムーブメントにおいては、舞踊でないものが次々と舞踊として行われていたように、ジャンル概念を拡張するような実践側の動向は少なからず似通っている。

ここで、興味深いのは、前者が表象レベルでの関わりであることに対して、後者は媒体レベル（素材レベル）での関与性を示していることである。つまり、映像作品が音楽の規制を受けずに、その表象内容に準じてそのカット割りを進めていったならば、まずは「この映像作品のカットつなぎのリズム」が出来ていたはずである。そうして出来上がった映像作品の固有のリズムに対して、雰囲気を加える前者の関与性は、映像そのものの進行のダイナミズムを犯すものではない。ところが、後者のあり方は、音楽のテンポ／リズムが映像のそれに「素材レベル」から関係していくものであり、本来映像側のみでつくられる進行のダイナミズムの根幹を音楽が影響している。このように考えた場合、両芸術がより深い部分で「共存」し合っているのは、むしろ媒体（素材）レベルでの挿がし合いである後者の関与の仕方ではないか。次節では、この表象レベルの関わりと素材レベルの関わりを舞踊と音楽に置き換えて考察する。

1-2 表象レベルと媒体レベルの結びつき

映像分析に倣うならば、舞踊と音楽の表象レベルの結びつきは、音楽の雰囲気を舞踊に加えるというあり方である。さしあたって、悲しいシーンで悲しい音楽というシンプルな例を想定してみよう。この場合、振り付けられたシーンが悲しく憂いのある情感的なものであり、その雰囲気を増長させるために音楽が機能するという構造である。前述したように、このあり方は、芝居でも映画でも常用されているもので、音楽のもつ雰囲気がその場の雰囲気に影響を与えることの強度を示している。

しかしながら、舞踊において「悲しいシーン」が構想された場合、どのようなレベルにおいてそれが成立しているかは慎重を期すべき問題である。つまり、いわゆる「純粹舞踊」のような、身体と動きという原理的な様態として舞踊を捉えた場合、「悲しい」という物語が、非舞踊的な要因として退けられるのではないか。舞踊に外部の物語が付随しているということであれば、そこに雰囲気を加味する音楽の機能は、舞踊に対してではなく、そこに並存している物語に向かっていくことになる。身体的な表出である「表情」の表現も、ダンサーの表現ツールの一つではあるが、「悲しい表情」が原理的に舞踊の範疇に属するかどうかと同様である。すなわち、舞踊が情感を表現できることは事実であるが、その表現は、舞踊の中に入り込んでいる「演劇的表出機能」と分別して捉えておくべきである。

表象レベルにおける舞踊と音楽の結びつきを情感的な劇的装置から引き離し、例えばランガーのいう「身体の動きからなる仮象³」のような舞踊に固有な表象に対して関連づけるならば、例えば、それは「速い動きに速い音楽」というような結びつきに求められるのではないか。この結びつきはやもすると「対象的なレベル」の発言ととられがちであるが、実はそうではない。舞踊の速い動きも音楽の速さも、スポーツの記録タイムのような対象的な速度の問題ではなく、イメージ／印象の

³ 『感情と形式』、『芸術とは何か』において展開されている舞踊の本質をダイナミックラインに還元する S. K. ランガーの舞踊理論。

問題だからである。このように舞踊に固有の身体の動きに関するイメージを音楽がその雰囲気が増長をするという様相を抽出することは十分に可能である。つまり、表象レベルにおける音楽と舞踊の結びつきは、動きのダイナミズムに対応する音楽のダイナミズムのイメージである。

それでは、素材／媒体レベルでの結びつきは、舞踊と音楽にとってはどのようなものか。映像のカメラや動画のテイクのような素材／媒体としての相当物を舞踊に決定的に求めることは少々困難である。ここでは舞踊の表象としての「身体と動き」を媒介する「素材としての身体と動き」を舞踊媒体として議論を進める。

舞踊の媒体レベルの身体や動きに関係してくる音楽の主要な要因として、映像との関与性で取り沙汰されたリズム的要因を検証する。例えばオンカウントとオフカウントのダンスを比較するならば、オンカウントは音楽のリズムや／テンポと一致しているという点で、両者のリズム的基盤を共有していることになる。その場合、映像のように、それが制作過程で音楽からリズムを規定されたにせよ、後から舞踊の動きに合わせて作曲演奏されたものにせよ、同時にリズムを共有して実現されるという点においては、五分五分の共存関係を築いていると捉えることができる。それに対してオフカウントのダンスは、少なくとも音楽のリズムと一致していないことは明らかである。つまり、オフカウントの振付はオンカウントの振付よりも音楽との隔たりを見出すことができる。

それでは、ここで生じている「隔たり」とは一体何であろうか。また、表象レベルの身体と動き（観客が舞踊として享受するもの）と媒体レベルの身体と動き（表象レベルの身体と動きを媒介するもの）がレベルを区分しているとはいえ、両方とも「身体と動き」のため、両レベルを截然と分けることがそもそも困難になっていることも事実である。つまり、表象レベルで見出された、「速い動きのイメージに速いイメージの音楽」という関係性が、そのまま、素材レベルに移行しても成立してしまう分ち難さがある。そして、ここにこそ舞踊と音楽の根深い共存関係が見え隠れしているのである。

2. 空間性と時間性からみる舞踊と音楽の結びつき

2-1 空間性の問題

前節で分析された舞踊と音楽との関係における「隔たり」は何を意味しているのであろうか。そもそも舞踊と音楽という別ジャンルのものがあえて「隔たり」が問題化されるほどに近い関係になっていること自体が両者の特別な関係を示しているわけであるが、「隔たり」という語は、空間的な距離や時間的な差、対人関係の心理的な距離、イメージの違いなど、複数のレベルで用いられる。ここでいう舞踊と音楽との隔たりとは、我々が抱くイメージの領域の事柄として扱われるべきであろうが、これは両者のどのような様相に起因しているのであろうか。

まず、視覚芸術としての舞踊の見る－見られるという関係には、不可避的に空間的な距離が伴っている。この距離は、結果、劇場空間のような客観的な空間を導出するものとなる。一方で、音楽

の享受には空間的な距離は消滅している。もちろん、物理的には空気の振動が介在しなければ、音は伝わらないので、先ほどの劇場空間に相当する物理的音響空間は必要ではある。しかし、「音楽は距離を消滅させ、聞くものの心にダイレクトに訪れる」というような言い回し⁴が示すようなありかたで、「見るための距離」に比べて「聴くための距離」は明確には生じていない。スピーカーとヘッドホーンでの客観的空間状況は異なるが、どちらかの音楽享受がより損なっているわけでもなく、両者とも鑑賞が成立するということが、音楽と聴く者の心理的な距離がもともと消滅していることを表している一例となりうる⁵。

劇場空間／コンサートホールのような空間は、客観的レベルにおいては、舞踊の身体の動きや音楽演奏が実践される箱のようなものとして捉えられる。このレベルにおいてはホールの空間的位置付けは舞踊も音楽も同じである。ところが、そこで生成している芸術内空間ともいうべきレベルにおいては、両者の様相は大分異なる。

舞踊の場合、踊る身体が獲得していく固有の空間は、観客との関係の中に拡張していく。ステージのような劇場空間も踊る身体の空間性に取り込まれるあり方で、舞踊の内側の距離や広がりに加担している。つまり、舞踊は見ることのパースペクティブそのものが踊る身体によって表象空間に変換させられているのである（山下 2012：33）。舞踊鑑賞の際、客観的な空間は消え去っているのにも拘らず、それが同伴しているイメージを抱きやすいのも、舞踊芸術内の空間性が物理的空間と構造が似通っているからである。

音楽の芸術内空間といえば、まず、客観的レベルのホール空間が鑑賞行為によって消滅することは舞踊と同様であるが、そのレベルの空間イメージも共に消滅してしまうことが特徴である。そして、音楽独自の広がりや距離の空間が生成される。音程の高い低いという高低の距離、弦や管、声等の音色の隔たりが生じる空間は縦横高さの3次元の物理的空間とは異質なものである。例えば、ライヒの『バイオリンフェイズ』などで主張されるフレーズの関係性が作り出す立体感（椎名 2005：154-156）もその距離が変化することで立ち現れては変化していく音楽空間を際立たせていることがよくわかる。

ところが一方で、音程に関して「高い低い」という表現を鑑みると、それが生活空間になぞらえられていることも指摘できる⁶。生活空間で木が高いことと舞踊空間で背が高い、跳躍が高いということは高いという事実が意味する内容にことさら飛躍はない。しかし、音程は木やビルのような高さを持っているわけではない。つまり、音程が低い高いという表現は、明らかに聴覚に想起されるイメージが生活空間イメージに置き直されたことを示している。もちろん、値段や能力など、数が多いという意味で高いという表現を用い、音程は実際、空気の振動数が多い結果、高くなるので理屈としては外れてはいないが、かつて音の相貌に対して言語化された時代に音にたいする「高い—

⁴ 「私たちは聞こえてくる声に対していかなる距離をとることもできない。（木村 1982：16）」

⁵ 演出効果的な視点からは舞踊は音楽と結ぶつくことで、見ることで生じる距離を縮めているとも言える。

⁶ 音楽における空間性についてはダールハウスが観客の反省的認知によって音楽が空間化される様、記憶による距離の獲得を指摘している（ダールハウス 1989（1967）：24）。

低い」が周波数の数の多さを踏まえていたとは考え難い。すなわち、客体的な空間性を欠いている純粋に聴覚的情報である音に対して、高低の空間性がイメージされていたのである⁷。

音程の認識で行なわれる音の原初的な生活空間イメージへの変換こそが、音楽のイメージされた芸術内空間をもたらしていると考えれば、音楽が鑑賞体験において、客観的な距離を消滅させるという言い回しにも説明がつく。鑑賞者は、複数の音の關係に高低の距離を作り出し、それを空間に類したものとすることで客観的な空間を無化しているのである。あたかも建築空間を模しているかのような、和音や対位法によるハーモニーの構築イメージも、この変換がもたらしている。つまり、音楽の享受において「音の視覚化」が行なわれているのである。

また、音同士がおりなす距離をいうならば、音程だけではなく音色に関しても同様のことが生じている。音程が音の視覚化であるとするならば、音色の享受においては「鋭い、硬い、柔らかい」等、触覚的イメージ化が行なわれている。こちらに関しても、例えば、物がきしむ鋭い音や、硬いもの同士がぶつかる音など、生活世界と十分な連関がある。それらが洗練されて、声楽やバイオリン等の器楽における硬い声／音、柔らかい声／音など、音楽芸術内では音色に対する分別もはるかに細分化されている。特に音色に関しては音楽的評価として「良い音、まずい音」というような審美価値対象ともなっている。音程と同様に音色によっても、音楽の中に「複数パート」のような距離感などを作り出し、構築物としての音楽空間を表象している。

このような舞踊と音楽の抱える空間性の違いは、二つの芸術の結びつきのあり方を考える上で示唆に富んでいる。かつて、専修大学で行われた「近藤良平 × 近藤等則ライブ」において、ダンサー近藤良平とエレクトリック・トランペッター近藤等則のインプロビゼーションの際、パフォーマンス後のトークにおいて、近藤等則は「ミュージシャンとのインプロビゼーションでは時間を意識することに対して、ダンサーと一緒にやる時は空間を意識する」とコメントしていた⁸。このミュージシャン側の態度変更は何を意味するのか。

近藤の「時間を意識する」という言葉でもって示されていることがらは、上で述べたような「客観的レベルにおける空間性の消失＝音楽固有の空間の創出」と解釈されるべきである。つまり、通常の演奏であれば、「時間的側面を遂行している最中に表象される結果＝音楽固有の空間」へとつつがなく向かうところが、ダンサーの出現によって普段とは別の空間に方向転換を図っているのである。近藤の「空間に向かう」という場合の空間は、音楽固有の空間ではなく、舞踊が創出する空間であろう。すなわち、音楽表象としての空間がダンサーによって生成される空間に先取り／侵犯／変容され、演奏者はいつもとは異質の空間に対峙している状況である。端的に述べるならば、音楽は舞踊と一緒にあって「いつもの音楽空間を失った」ということである。

では、なぜ、このようなことが生じるのか。それは舞踊と音楽の空間に対するイメージの強度が

⁷ 我々は聴覚でもって、「近い-遠い」や反響の多い少ないで「広い-狭い」などの客観的な空間を感知できるが、そこで行なわれている情報処理とこの音の高低のなぞらえは別の次元で行なわれる事柄である。

⁸ 専修大学文学部哲学科公開講座「哲学とパフォーマンス・アート」第2回「音と身体的美学」2016年1月10日 専修大学生田キャンパス9号館(120年記念館)5Fアトリウム

影響をしているのではないか。つまり、音楽の固有空間は音の視覚化と触覚化による「擬似空間」として虚構性の高いものであったことに対して、舞踊に固有の空間は踊る身体そのもののイメージが観客のパースペクティブをまるごと変容させるような、身体存在の求心力を強く示しているものである。そして、既に述べたような舞踊固有の空間構造が客観的空間構造と似ているという事実が、ここでは重要な役割を果たしている。すなわち、通常、音楽は演奏によって客観的空間を消滅させることで、自らの虚構性を達成してきたところ、ダンサーの存在により「客観的空間と酷似した構造のより強固な表象空間」ともいべき舞踊空間に立ちはだかれることで、音楽の持つ「空間消滅装置」が破綻したのである。近藤のいう「空間を意識する」ということは、「舞踊空間の立ちはだかり」を目の当たりにすると理解できる。

このことは舞踊と音楽の結びつきの一つのモデルとして整理することができる。舞踊が音楽を伴った場合、それまで個々に成立していた「舞踊の時間—空間」と「音楽の時間—空間」は互いに変更を余儀なくさせられる。これまでの議論では、空間性に関しては、舞踊が音楽に対して主導的になっている様態を見て取ることができる。ではその際、舞踊側の変容はどのようなになっているのか。

2-2 リズムと拍子の枠組みとしての規則的パルス

クーパーとマイヤーは、音楽の時間的組織づけについては、パルス、拍子、リズムの三つの基本的な様態を区別している（クーパー&マイヤー、2001（1960）：11）。我々は「組織づけられることがなくて無限に続く可能性があるような連続（前掲書：12）」としての規則的なパルスを「一定の持続時間をもつわかりやすい単位へまとめたり、あるいはもっと明白に構造づけられたグループへとまとめたりしがち（前掲書：12）」である結果、拍子なり、リズムを把捉する。拍子が「規則的に再起するアクセントとアクセントの間のパルスの数を測定すること（前掲書：13）」で、リズムは「一つかそれ以上のアクセントづけられない拍が、一つのアクセントづけられた拍との関係でグループにされるやり方（前掲書：15）」である。この時間的組織づけは、現代音楽の出現によって、音楽一般原理としては部分的なものになっていることは否めないが、この古典原理への反駁として現代音楽が実験されたことを考えるならば、取り上げるに値するモデルであろう。

まず、このような音楽の基本的な時間的組織づけの区分に対する記述を舞踊に敷衍し、舞踊における規則的パルスの存在を検討する。舞踊の時間的進行において、ある一群の振り付けでは、「カウント」というものを認めることができる⁹。これが舞踊に本質的なものであるかどうかは留保した上で分析するならば、カウンタブルな舞踊と音楽の間には、類似した時間構造を見て取ることができる。舞踊で、3カウントにせよ、8カウントにせよ、その底部には規則的パルスがあって、それが音楽の拍子同様に単位化したものである。そして、リズムに関しては、音楽がアクセントを中心としてグループ化して、より小さなまとまりを形成する様は、身体の動きにおいて、印象的な姿態なり短い動きを中心にその前後の動きを伴ってまとまりを形成する、という構造と酷似した様態を認

⁹ 特に日本舞踊のような、「ま」の音楽で進行し、言葉との結びつきが強固な舞踊に関しては別の議論が必要であろう。

めることができる。

ここで重要なことは、音楽において規則的パルスが拍子としてまとめられる際に、規則的パルスは時間的グリッドとして概念的レベルに移行していることであろう。メトロノームのような機械的正確さを持っているものが実際音楽や舞踊が進行していく拍子やカウントであることは、例えば、それが打ち込み音楽などで行われたものを聞いた際に、不自然さが強く喚起されてしまう事実が示しているように、実際の拍の進行はf分の1ゆらぎのような幾分か揺れ幅を備えているものとして捉えられるべきである。しかしながら、それが生成するためにはその揺れ幅の基準となるリジッドな格子が概念レベルで基準として機能していなければならない。つまり、時間的枠組みとして、概念レベルの規則的パルスが機能し始めることで、拍子なりカウントはそこからみ出しゆらぐことが可能となる。さらに表現レベルにおいては、もたせたり、間を詰めることが現実化できるのも、この概念レベルの規則的パルスが暗々裏に機能しているからである。

カウントを伴う類の振り付けに対して、音楽との類似構造を見出したが、概念レベルにおける規則的パルスのあり方を舞踊に当てはめようとすると、なおさら先ほどの問題が浮上してくる。すなわち、そもそも舞踊は概念的な規則的パルスを本質的に備えているかという問題である。実際、無音のなかで自由に動くダンサーにカウンタブルな契機を見出すことは困難であるが、音楽のカウントから解放されたからといって、舞踊が規則的パルスを構造的に備えていないと判断する事は早計である。ここで舞踊にとってのカウントと規則的パルスを峻別しておくことが重要である。つまり、カウントそのものが舞踊にとっての規則的パルスなのではなく、すでに概念的レベルの規則的パルスの上に成立している実的な拍で(その意味でカウントと音楽は機能的には同一)、その上に身体によるリズムが生成するという構造がうかがえるのである。そのように考えると、概念的な規則的パルスを時間的格子とし、その上に拍子(カウント)があるところへ、さらに音楽と共存する場合、時間格子としての規則的パルスは共用されながらも舞踊カウント VS 音楽の拍子という実的なレベルでの摩擦が生じてしまうことになる。この摩擦の解消においては、多分に演出的な視点から幾つかのパターンに分かたれることになる¹⁰。

ここで遡って、舞踊と共にある音楽が生演奏であるか、CD音源のような複製再生音楽であるかで、この構造に変化が生じてくことに触れておきたい。上で整理したモデルは、生演奏の音楽を伴うものに特化されている。なぜならば拍子(カウント)が舞踊に対して即応的であるからである。つまり、その場合、音楽が作り出す拍子と舞踊が作り出すカウントが同時的なものである。現実的には、どちらかが一方に合わせるといふ「掛け合い」がなされていることになるが、その関係は有機的な相互的な関係である。ところが、複製再生音楽を伴う場合は、音楽そのものはすでに凝固したのになっているので、舞踊にとって本来であれば即応的な関係であるはずの音楽の拍子が、「規定的なパルス」の役割を果たすことになってしまうことになる。つまり、最底辺にある舞踊の時間の格子が「複製再生音楽の進行」に取って代わってしまい、舞踊に対する音楽の時間性の位置付け

¹⁰ 音楽に対してオンカウント/オフカウントなどの手法

が規定的な部分を司るものとして繰り返されるとのことである。

生演奏のような「舞踊に即応する時間進行」と複製再生音楽による「舞踊の時間的格子としての機能」を与えるものとの二つのレベルを踏まえた上で、両者とも舞踊に対して共通していえることは、音楽は舞踊に対して別の時間的進行をもたらすということである。無音で踊られているシーンの中に、音楽が流れた瞬間、それまでとは別の時間が流れ出す。ダンサーがその流れを受け入れたり退けたりすることはその後の演出の問題であり、舞踊が行われている「場」の時間性全体を音楽が支配することには変わりがない。その意味では音楽の介入により舞踊の時間進行は音楽が主導していると言わざるをえない。

つまり、空間性で音楽側に起こったことと同程度の変化が、音楽によって舞踊にもたらされているのである。舞踊は音楽と同伴することで、自らの「時間性を失う」のである。「音楽のリズムに乗って踊る¹¹⁾」という二つの芸術の相互作用の結果として、舞踊の空間性と音楽の時間性が結託しているのである。

2-3 舞踊と音楽の時間的継起構造の違い - 多数性と単一性

前節では音楽の時間的組織付けの構造との関わりから舞踊と音楽の時間性の共通点に着目した。一方で舞踊は、それが音楽に従属的であるにせよ、音楽のリズムとは別の様態での固有の時間的進行のあり方を備えているはずである。身体の動きから作り出される舞踊の時間的進行がどのような特質をもっており、その特質において音楽とどのような違いがあるのか。

芸術の享受が行なわれている場合、そこには客観的な時間とされている時計の針のように進行する物理的時間は、享受を進行させる主観的時間性にとってかわる。もっとも、日常生活でも意識において時間は進行しているわけであるから、この時間性は芸術享受に限られたことではない。この主観的な時間性は、過去 - 現在 - 未来という三次元の表象をもって組織付けられている。ここでは舞踊と音楽がその享受の際に、過去がどのように生成されていくのかを分析することで、両者の違いを分析する。

音楽も舞踊も時間芸術であるということは、享受が時間的な経過ないしは推移によって進行していくことを意味している。その意味では、舞台芸術全般や映画、文学など幅広い芸術ジャンルが該当している。そして、それぞれの享受の時間的進行を担っている契機は、言語や視覚的形態、あるいは聴覚的情報など、芸術ジャンルの表象と連関してそれぞれである。

音楽においては、リズムなりメロディを形成している個別の音の出現が、音楽の進行と関与していると捉えるところから出発する。それぞれ個別の音は一つずつ、あるいは、和音を踏まえるなら

¹¹⁾ リズムでなくメロディに乗って踊ることに關しては、メロディそのものが既にリズムを内包しているため、この場合は同じ議論となる。また、この部分の用語概念を端的に以下に整理しておく。規則的パルス（音楽でも舞踊でも概念的レベルにおいて時間的格子として機能する）、舞踊におけるカウント（規則的パルスを背後に持つことで、既に音楽的機能を備えている）、音楽の拍子（規則的パルスを背後に持つ実的時間進行）、リズム（拍子の上で、音同士がアクセントを中心として疎密になり表現内容を持ち始める単位）、メロディ（リズムを内包している音程のついた表現単位）。

ば、一回ずつ現れてくるが、当然、初めの一回だけではまだ何もメロディなりリズムを表象することはできない。二回目の音の出現によって、音程的には二回の音の関係が上昇であるか下降であるかを示し、さらにメロディやリズムを捉えるためには3回目、4回目、それ以降の出現を待ち、そこから遡らなければ認知できないことになる。このように一回一回の音は認知されていくが、それに対して、意味のある表象が形成されるのは常に現在から過去へと遡りつつ行なわれていることになる。これは言葉を聞いて理解する様と近い。聞いて理解するというのは、「おはよう」という書き文字を視覚的に理解する際に、「お-は-よ-う」という一文字一文字が進行して理解されているのではなく、「おはよう」が視覚的に一挙に捉えられるからである。聴覚的な情報が過去へと遡りつつあるまとまりを捉え進行していく様態は「双方向の線的」な様相を備えている。音楽の場合にはそこに和声という同時的に意味を与えるシステムを備えていることは留意すべきであるが、既に述べたように、ハーモニーは時間的推移ではなく、音楽の表象空間の問題として、ここでは別の議論としておく。

このように音楽の進行は、持続と加算/交代によって現在を過去に流している。一度発せられた音は持続し減衰して消える。その持続が続いている最中か、それが消え切ってからかどちらにせよ、次の音がそれに加えられて同じようにして持続後また次の音の出現によって、過去のものとなってゆく。この場合の持続は減衰し消滅することが前提となっている。

舞踊とはいえば、時間的進行に中心的に関与する契機として身体と動きをあげることは妥当であろう。舞踊の身体/動きが認知にもたらされるまでには、先ほどのような「双方向の線的」認知が不可欠である。身体は現在の状況から「未だ自分がそれになっていないもの」へと脱出することで、現在を過去に固定させていく。自分がそれを生きる身体をかつてあったモノへと変容させていく、その集積が「身体の動き」として認知される。すなわち、「振り=動き」は現在から過去に遡ってのみ認知されることになる。この様態は音楽と同様である¹²。

しかしながら、音楽と舞踊の進行において、大きく異なる点は、音楽が多数の音の出現と消滅であることに対して、舞踊は一つの身体の変化と持続であることである。「タン、タン、タタターン」という進行を両芸術から受け取った場合、音楽では5つの音の出現/消滅を、舞踊では5度の現在からの脱出を示している。音楽の多数性に関しては、いみじくも音楽学でリズムの認知に関して「グルーピング¹³」といわれていることに表れている。つまり、複数の情報がグループ化することで、関係性が作られる。舞踊においては、身体の「一性」が宿命的にあるために、多数性において捉え

¹² この「双方向の線的」な時間性の把握に関して、鑑賞者と表現者では未来に関するモードが異なる。表現者はこれから到来するものをあらかじめ知っているので、始めから遡行的に進んでいることになる。レパトリーなどあらかじめ作品を知っている鑑賞者はこれに近い状況であるし、また、享受に習熟している鑑賞者は、未来を予期しつつ見ることにもなる。また、これが即興ということになると、表現者も未来図は持っていないことになるので、様相は変わってくる。過去への遡行は感覚的な理解が難しいが、卓近な例えとしては、移動する車の中から後方だけを見て自分の移動の様子を把握するような状況である。

¹³ 「もし、複数の音が、音高、音域、楽器法と音色、音長、音の強さ、テクスチュア、あるいは強弱表現法のいずれにおいてもまったく差異づけられていなければ、リズムあるいはグルーピングはありえない(クーパー&マイヤー, 2001(1960):21)。」

られることはない。この場合、変化と持続を「生きられている身体」から「そうであった身体」へ変化を起こしながらなおかつ持続が途切れていないと捉えておくべきである。

この「多数の音の持続と加算／交代からなる音楽」と「単一の身体の変化と持続からなる舞踊」の特質を示す一つの例として、ポルタメントの技法に触れておく。ポルタメントとは別の音に移行するときに途切れなく滑らかに移行する方法である。特に、シンセサイザーによるポルタメント奏法は呼吸や運指の影響を受けないので、単音が無限に音程変化を伴いながら持続することが可能である。このポルタメント奏法が必要以上に続いた場合、我々はそこになにか「不気味」なイメージを抱く。その不気味さは、それが何か生物的な、言い換えれば、身体的なイメージであることに気づかされるのである。この感覚は、多数性の交代を原理とした音楽の進行が、単一性による身体的な進行、すなわち、変化と持続による方法を取った結果として喚起されたものである。

3. 結論

舞踊と音楽の結びつきのあり方を分析するために、まず出発点として、音楽と映像の結びつきについて考察した結果、表象レベルと素材媒体レベルでの二様態の結びつきが分別された。舞踊と音楽の場合、表象レベルの結びつきは、音楽の雰囲気舞踊を加えるというあり方であるが、音楽の雰囲気が醸し出している情感的な雰囲気捉えようとすると、舞踊ではなくそこに並存している劇的装置に対する付加になってしまうことになる。そこで表象レベルにおける音楽と舞踊の結びつきを、あくまでも、動きのダイナミズムに対応する音楽のダイナミズムのイメージに求めることにした。

両芸術をより根底の部分から結合／共存させる素材媒体レベルの分析においては、舞踊では「身体と動き」を、音楽では「音」の連関を図るものとして「リズム共有」という様態にたどり着くのだが、これではそもそもの出発点である「音楽に乗って踊るとはどのようなことか」という、始まりの問いの同語反復に陥ってしまうことになる。また、舞踊と音楽の表象レベルにおける「動きのダイナミズムに対応する音楽のダイナミズムのイメージ」という捉え方も、ダイナミズムとリズムという語概念に近いことから、表象レベルと媒体素材レベルの分別さえも曖昧になってしまう中途帰結となった。

そこで分析は、両芸術が関わる空間性と時間性へと向けられる。舞踊空間とは踊る身体が獲得していく固有の空間であり、観客のパースペクティブそのものを舞踊の表象空間に変容させる。これは客観的空間と構造が似ており、表象レベルの敷居は低い強固な空間である。一方、音楽は通常であれば、聴くものとの距離を消滅させ、代わりに「音の視覚化／触覚化」による亜空間を固有の表象空間としている。この空間性は客観的空間になぞらえてはいるが、全く異質なもので、表象レベルは高く敷居が高いものである。そして、音楽が舞踊と結びつく場合、その場の空間は表象しやすす強固な舞踊空間が主導権を持ち、音楽は「いつもの音楽空間を失う」ことになる。

時間性の分析においては、音楽における基本的な時間性組織の構造である「規則的パルス／拍子

／リズム」を参照し、舞踊の中での相応する契機として「規則的パルス／カウント／リズム」を確認する。舞踊におけるカウントは既に音楽的な機能を舞踊に与えているものとして捉えられる。舞踊に音楽が付加されるということは、それまでとは別の「時間の格子」が与えられるということである。空間性の裏返して、今度は舞踊が音楽と同伴することで、自らの「時間性を失う」ことになる。こうして「音楽のリズムに乗って踊る」という二つの芸術の相互作用の結果は、「舞踊の空間性」と「音楽の時間性」が結託している様態を見出すことに至ったわけである。最後に、そこで失われる「舞踊の時間性」とその場を主導する「音楽の時間性」を、「単一の身体の変化と持続からなる時間」と「多数の音の持続と加算／交代からなる時間」から対比することで、その特質を示した。この場合も、身体-意識によって表象される舞踊の時間イメージが、多数の個が積み上げられていく音楽の時間表象イメージよりも、代表的な時間表象である「客観的時間のイメージ」から離れたものであることも、空間性の分析の場合と符合している。最後に、客観的空間／客観的時間という代表的な「わかりやすい表象モデル」が暗々裏に機能して、音楽と舞踊の総体的な空間-時間イメージをそちらに引き寄せている可能性も示唆しておきたい。

参考引用文献 (カッコ内は翻訳底本出版年)

Ai HASEGAWA, Kazuo OKANOYA, Toshikazu HASEGAWA & Yoshimasa SEKI, "Rhythmic synchronization tapping to an audio-visual metronome in budgerigars" 2011, <http://www.nature.com/articles/srep00120> (2016年9月20日参照) doi:10.1038/srep00120

木村敏『時間と自己』1982 中公新書

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

佐々木敦『「4分33秒」論』2014 P ヴァイン

椎名亮輔『音楽的時間の変容』2005 現代思潮新社

ダールハウス, C. (1967)『音楽美学 新版』杉橋陽一訳 1989 シンフォニア

山下尚一『ジゼル・ブルレ研究 音楽的時間・身体・リズム』2012 ナカニシヤ出版

ランガー, S. (1953)『感情と形式 I・II』大久保直幹・長田光展・塚本利明・柳内茂雄訳 1970・1971 太陽社

ランガー, S. (1957)『芸術とは何か』池上保太・矢野万里訳 1967 岩波新書

(2016年9月28日受理)