

# メディアとしての音楽とリズムとしての身体 —— 舞踊と音楽に関する基礎研究 ——

研究年度・期間：平成 27 年度

研究ディレクター：長野 順子  
(音楽学科 教授)

共同研究者：前川 陽郁  
(音楽学科 教授)

豊原 正智  
(芸術計画学科 教授)

樋口 光治  
(芸術計画学科 教授)

田之頭一知  
(教養課程 准教授)

学外共同研究者：瀧 一郎  
(大阪教育大学  
教育学部 教授)

富田 大介  
(追手門学院大学  
社会学部 准教授)

古後奈緒子  
(大阪大学文学  
研究科 助教)

研究補助者：森田 玲子  
(大学院芸術研  
究科 嘱託助手)

舞踊と音楽、原初この両者は常にもあった。それは日常の行為のなかにリズムや分節を与え、あるいは日常生活を越えた超越的なものとの遊動や交感を人間にもたらしめるものであった。しかしながら近代社会において芸術の制度やシステムが理論的・実践的に整備されるとともに、次第にそれぞれが独立したジャンルとして捉えられるようになった。今や研究の現場では、音楽研究と舞踊研究は乖離しているといわざるをえない。舞踊には必ず音楽や音が伴っているにも拘らず、この二つの研究領域の交流はこれまで殆どなかった。本研究はこうした状況を鑑み、舞踊と音楽の相互関係についての領域横断的な研究の基盤を築くことを目的とした。

舞踊と音楽に関する総合研究の可能性と意味を探究する本研究は、音楽学、舞踊学、美学芸術学、及び舞踊実践を専門とする学内外の研究者9名により組織された。まず、この基礎研究に必須の関連資料として、美学・哲学領域における身体論、舞踊哲学、音楽と舞踊に関する参考文献を可能な限り広範囲に調査収集することに努め、とくに英米独仏の「身体論」関連の資料 (*The Philosophy of Body*, 2003, *Dictionnaire du corps*, 2007, etc.) については広く現代的な問題領域に関わるものを網羅的に調査収集した。その上で1) 理論的研究、2) 歴史的研究という二つの柱を中心に、それぞれの専門の観点から研究報告を相互に行い、加えて3) 現在進行形のコンテンポラリーダンスの実践の側からの本テーマに関連する現状報告も行われた。各報告をめぐる議論の展開から多岐に互る課題が明らかになってきた。

1) 理論的考察:ここでは、フランスの哲学者2名のそれぞれ特徴的な舞踊論が取り上げられた。

① 日本を代表するベルクソン美学の研究者である瀧一郎による「ベルクソンの舞踊論」では、時間論や生の哲学で知られるこの哲学者の独自の思考プロセスから、広義の舞踊論の構築が試みられた。ここでは「体の舞踊」、「魂の舞踊」、「人の舞踊」という三つの位相が提示され、リズムの異なる諸々の存在が同一の「持続」に与ることの「直観」は、体の運動と魂の力動とを類比

する形而上学的な舞踊 (energeia) と捉えられる。これをめぐる質疑応答では、ベルクソンの主要概念「持続」に関連して、とくに時空を貫く上昇と下降の二重(旋回)運動のあり様を中心に突っ込んだ議論がなされた。

② 前川陽都「舞踊と音楽とはなぜ結びつくか」では、前川が長年研究している現代フランスの哲学者アラン・バディウの「思考の隠喩としての舞踊」という思想について、とくにそこでの運動の「遅さ」や、概念的内容の未決定性を確保するための音楽の役割を中心に論じられた。バディウ独特の思考法や、重力に対抗する「鳥の飛翔」という比喩的な説明の意味等に質疑応答は集中した。

フランスではゴーシェやヴァレリーの舞踊批評や舞踊論に代表されるように舞踊の実践と理論の両方からのアプローチの歴史があり、他方ベルクソンの流れを引くブルレやジャンケレヴィッチらによる音楽的時間論も重要であるが、舞踊と音楽との関係についてはいまだ本質的な議論が十分になされていないと考えられる。

2) 歴史的考察：ここでは、19世紀から20世紀にかけてのオペラ、バレエ、ミュージカル映画という異なるジャンルにおける舞踊と音楽についての具体的な考察がなされた。

① 長野順子「フランス・オペラと舞踊——《ホフマン物語》のオランピアの踊りから」は、フランスではルイ14世時代から舞踊と音楽が常に共にあり——その流れはバレ・ド・クール、コメディ・バレ、オペラ・バレ、アクト・ド・バレと続く——、19世紀に入ってグランド・オペラのなかの舞踊場面から独立したバレエ作品が生まれ、パリ・オペラ座でのバレエ上演を定着させたことを指摘した。その上で、オッフェンバックのオペラ《ホフマン物語》第1幕の自動人形の歌と踊りの場面を中心に、音楽と舞踊の動きの緊密な関わりを分析した。ここではざくしゃくとした人形振りを人間自身が演じ、歌う意趣等について、他の人形振りのバレエ作品(《コペリア》、《くるみ割り人形》等)との比較も含みつつ指摘された。

② 世紀末ウイーンの文学者ホーフマンスタールの芸術観と初期モダンダンスとの関係を研究テーマとしている古後奈緒子による「フーゴ・フォン・ホーフマンスタールのバレエ『時の勝利』と時間概念」では、この文学者の舞踊観とリズム概念のなかで重要な「瞬間」について指摘したあと、彼自身の10作を超えるバレエ作品のなかの第一作『時の勝利』を取り上げた。詩人と踊り子の恋愛模様を中心に、様々な性格の擬人化された時間の輪舞を含む想像界と現実を交差させたこの寓意劇は、想像界で表現されている「年月」「時間」「循環」の円環によって、当時ヒットしていた進歩する人類史を描いた作品に対抗するものと解釈されうる。多くの質疑の中からここでの時間に関する思想がモデルネの時間意識とどのように関わるのか、またこの難解なバレエ作品の詳細な内容分析についても、さらなる研究の進展が期待された。

③ 田之頭一知「ミュージカル映画におけるダンスについて」では、初期ミュージカル映画のいくつかのダンス場面における歌とダンスの分析から、身体のダイナミズムの発露としてのダンスが、登場人物の内面性を直感させ増幅させる装置として機能することが指摘された。跳躍や

回転といった身体の垂直軸を基軸とした動きによる身体全体の躍動感が、演技によるストーリー展開と相俟って、内面世界の動きの表現だけでなくショー的な要素も生み出すミュージカル映画の実際の実例について、そこに見られる舞台上演とは異なる様々な特徴や時代による変化等について多くの質疑応答が行われた。

以上のように、歴史的考察の中にも重要な理論的観点が潜在しており、むしろこうした具体的な考察の中からいくつかの方向性が見えてきたことは、大きな成果であった。

3) 以上に加えて、近年大阪大学での大規模プロジェクトを中心に縦横な活躍をしてきた富田大介による「舞踊・歌唱・音楽の創作プロジェクトPMPに見る「振付」について」の報告があった。舞踊・歌唱・音楽の研究創作プロジェクト『PACIFIKMELTINGPOT』(パシフィックメルティングポット=PMP)をフランスの舞踊家ショピノと立ち上げて、フランスからニューカレドニア、ニュージーランド、日本へと共に移動しつつ芸術の諸ジャンルを越えた新しい創作活動を試みてきた経緯が、動画も交えて報告された。諸領域を横断するこのグループの活動に対して、音楽的観点や身体解放の動きという観点からの質疑応答と議論がなされた。このプロジェクトの記録は富田大介編『身体感覚の旅』(大阪大学出版会、2017年)として出版、本研究の共同研究者である瀧一郎も寄稿している。

以上のように様々な角度からこのテーマをめぐる枢要な論点が浮き彫りにされたことは、きわめて大きな成果であったといえる。とくに、上演する側と受容する側との「共振」という現象について、また単に視覚や聴覚に留まらない「自己受容感覚」・「体性感覚」の役割の重要性等について相互確認が得られた。とはいえこの未開拓の領域の全体的な輪郭を確定するまでには至らず、問題の多面性と絞り込みの難しさを実感しつつ、今後の本研究の継続の必要性を確認するに至った。

最終回の研究集会においては、日本の代表的な舞踊研究者であり日本舞踊学会他でも主導的な活動を展開されている外山紀久子氏(埼玉大学教養学部教授)を特別講演者として招き、「聞こえない音楽、聴く身体——ポストモダンダンスと音楽——」という題目で、貴重な動画を交えた講演が行われた。コンテンポラリーダンスにおける音楽と舞踊のアンビヴァレントな関係を中心としたその講演内容は、舞踊と音楽との相関関係を再考しようとする本研究テーマにとって多くの示唆に富む興味深いものであり、共同研究者以外の聴衆も含む参加者全員による活発な議論が行われた。

以下に各研究者の研究報告の要約を記す。今後、さらに進展したそれぞれの研究を論集の形でまとめる予定である。

## 1) 理論的考察

### ① ベルクソンの舞踊論

瀧 一郎

**序 イメージとしての舞踊の三位相** ベルクソンは芸術をモデルとして哲学的思索を展開したが、とくに舞踊は心身関係を考察するための重要なイメージであった。小論では、体の舞踊(優美)、魂の舞踊(恩寵)、人の舞踊(類比)という三位相において、広義の舞踊論をベルクソンの思想から析出し、美学から倫理学、さらに形而上学へと領域を越えて、その体系的な構築を試みる。

一 **優美(grâce)または体の舞踊** ベルクソンはリセの美学講義(1886)で、ホガースの『美の分析(1753)』を踏まえ、優美な舞踊の魅力を「共感」によって説明する。さらに『意識の直接与件論』(1889)では、スペンサーの機械論を超えて、「優美の感情」に「肉体的=物理的(physique)共感」と「精神的=道徳的(moral)共感」とを見分ける。そして踊る者と見る者との共感が、体から心へと移行する点に優美の本質を認める。

二 **恩寵(grâce)または魂の舞踊** ベルクソンはリセの講演(1885, 1892)で「礼儀」を「精神の優美」と見なし、『笑い』(1900)で「滑稽」に対立する「優美」を「物質に入りこむ非物質性」と考える。さらに「ラヴェッソンの生涯と業績」(1904)では、〈形態に属する美〉から〈運動に属する優美〉を介して〈神からの恩寵〉へと進む、芸術から道徳・宗教への内在的超越において、魂の舞踊とも言うべき上昇=下降を認める。

三 **類比(analogie)または人の舞踊** 『習慣論』(1838)でラヴェッソンは、「習慣の類比」により自由と必然とを繋ぐが、『物質と記憶』(1896)でベルクソンは、「イメージの類比」により意識と運動とを結ぶ。諸多の存在がリズムを異にしながら同一の「持続」に与ることを教える「直観」は、『創造的進化』(1907)では自己捻転(帰還即発出)の行為[actus]として、体の運動[kinésis]と魂の活動[dynamis]とを類比する人の形而上学的な舞踊[energeia]と言える。

**結 創像的世界における神々の舞踊** 水平的進退(空間)でも垂直的昇降(時間)でもない傾斜的旋回(時空)は、神仏と人々との間で天使や聖衆が舞う「形象的相似の世界mundus imaginis」(スフラワルディー)を想わせる。『道徳と宗教の二源泉』(1932)でベルクソンが、英雄や聖者の行進に連なる人々を踊りの渦に巻き込まれるものと想像したのは、小さな神々が持続する宇宙の「舞踊」に参加するイメージである。

### ② 舞踊と音楽とはなぜ結び付くか

前川 陽郁

舞踊は、たいていの場合、音楽を伴っている。それがなぜかを考えるうえで興味深いのが、アラン・バディウの「思考の隠喩としての舞踊」(Alain Badiou, 'La danse comme métaphore de la pensée', 1993)の中での考え方である。

バディウによると、舞踊の運動の本質は遅さにある。ただし、ここでの遅さというのは、潜在的な遅さである。舞踊の動きの正反対にあるものは、体操的な動きであり、それは、身体の外からの規制を受けた動きである。それに対して、舞踊の動きは、外からの規制を受けたものではないとするならば、内部の身体的衝動の結果なのかというと、そうではなく、その衝動を抑止する力があってこそ舞踊の動きである。

そこには、実際に起こっている運動と潜在的な自制との間で未決定の状態があり、一方、思考の中で、対象とするものに名称が与えられれば、現にあるものとなり、思考が対象としていた出来事は消え去る。つまり、名称がまだ与えられていないという意味で、そこには沈黙があり、思考の隠喩である舞踊においては、音楽はその沈黙を強調する。

しかし、舞踊は思考そのものではなく、思考の隠喩なのだから、沈黙についても舞踊に即して考えなければならない。沈黙という考え方を舞踊に戻して考えれば、それは、未決定ということになろう。思考が名称を与えて確定したものとなろうとするのと同様、舞踊の運動も、決定されたものになろうとする。だから、決定への流れを止め、運動を未決定のままにするために、音楽が必要なのである。それはいわゆる音楽でなくてもよいのかもしれないが、全く異質のものであっては混ざることできないのだから、たとえばリズムなどの点で、舞踊と共通した面を持つものでなければならない。

バディウは、舞踊と結び付くものの一つとして、鳥をあげている。それは、重力から逃れて、軽く大空を飛翔するものだからである。しかし、鳥は、重力に対抗して舞い上がっていくというより、そもそも空中を自分の居場所としているのではないか。それに対して、人間は、どうあっても重力から逃れることはできない。しっかり重力を意識しながら、あるいは、重量をも自制の力として取り込みながら、運動によって、特に上方に拡張していこうとするのが舞踊ではないだろうか。

鳥の飛翔は音楽を必要としない。しかし、人間の舞踊は、飛翔で完結することはない。つまり、そこには未決定性があり、だからこそ音楽と結び付くのである。

## 2) 歴史的考察

### ① フランス・オペラと舞踊——《ホフマン物語》のオランピアの踊りから

長野 順子

16世紀末に宮廷バレエが誕生したフランスでは、自らも踊りを好んだルイ14世の時代に舞踊アカデミーと音楽アカデミーが設立され、パリ・オペラ座の母胎となった。リュリとモリエールの共作によるコメディ＝バレエ、舞踊と詩・音楽・機械仕掛けの舞台装置が融合した音楽悲劇に続いて、18世紀に入るとオペラ＝バレエが優雅な(しばしばエキゾチックな)スペクタクルを提供した。作曲家ラモーによる一幕のアクト・ド・バレエ《ピュグマリオン》(1848)の後半には、生命を授けられた彫像が舞踊を教わる場面がある。ガヴォット、メヌエット、シャ

コンヌ、パスピエ、サラバンドなど調性・テンポ・拍子の異なる 10 種の舞踊が展開され、これらの「身のこなし」を覚えることは社会性を「身につける」ことの象徴になっていた。舞踊劇がバレエ・ダクシオンとして独立するようになってから、19 世紀後半までフランス・オペラには大抵バレエの場面が組み込まれていた。この点がイタリアやドイツのオペラとの主要な違いである。グランド・オペラを代表するマイヤベーア《悪魔のロベール》(1831) は第 3 幕に「尼僧の亡霊の踊り」——振付担当のタリオーニは翌年、新しいバレエ作品《ラ・シルフィード》によりオペラ座でのバレエ上演を定着させた——を含み、他にもベルリオーズ《ファウストの劫罰》(1846) の「妖精の踊り」や「鬼火たちのメヌエット」、同素材を扱ったグノー《ファウスト》(1859) の有名な 7 曲のバレエ音楽(ファウストの誘惑)などがある。

第一回パリ万国博覧会をきっかけに第二帝政期のオペレッタ隆盛を招いたオッフェンバックは、生涯の最後にいわばメタ(パロディ)オペラとも言える《ホフマン物語》(1881) を作曲した。E.T.A. ホフマンの小説「砂男」を下敷きにしたその第 2 幕は、人形の歌と踊りの場面が特徴的である。ドイツのこのロマン主義作家は没後、母国よりもフランスで幻想文学ブームを引き起こし、バレエ作品《コッペリア》(1870) や《くるみ割り人形》(1892) をも生み出した(そこでも人間が「人形振り」を演じる興味深い身体の動きが見られる)。《ホフマン物語》第 2 幕は、「自動人形 automaton」オランピアを一目見ようと集まってきた招待客のポロネーズ風の合唱と踊りで始まる。主人公「ホフマン」はコッペリウスに売りつけられた眼鏡を通してオランピアに恋をするが、この人形が「水晶のようなやや鋭すぎる透き通った声」で歌う華麗なアリアは、コロラトゥーラ・ソプラノのパロディとなっている。そして主人公と人形が踊るワルツでは、人間と機械仕掛けの動き——「独特なリズムの固さ」——との組み合わせが絶妙である。人形は結局バラバラに壊され、不気味な目玉もころがり出て、主人公の恋の破局が皆に嘲笑されて幕は終わる。

ここでは「自動人形」オランピアの歌と踊りの音楽に焦点を当てて、人間らしい舞踊とは反対の人形のぎごちない動きがどのような音楽的分節によって表わされているかを具体的にみることで、舞踊と音楽との関係についても一つの視点からの考察を試みた。

## ② フーゴ・フォン・ホーフマンスタールのバレエ『時の勝利』と時間概念

古後 奈緒子

文学、造形芸術、上演芸術を横断するフーゴ・フォン・ホーフマンスタールの芸術観が、初期モダンダンスの実践といかなる関係を結んだかを、ここ数年の課題としている。3 月 14 日の発表では、「フーゴ・フォン・ホーフマンスタールのバレエ『時の勝利』と時間概念」と題して、詩人と舞踊との関わりについて紹介し、彼のパントマイム論に見られるリズム概念を踏まえ、バレエ『時の勝利』に描かれた時間の主題と形象を解釈する糸口を得ようと試みた。

まずは、ホーフマンスタールの同時代において、リズムが音楽の拍子から自立した生の現象

と絡めて論じられ、大都市の娯楽産業に場を見いだした新しい身体表現の中に芸術性を見いだしてゆく指標のような役割も果たしていたことを確認した。詩人もまた、「全一の」身体所作に伴う視覚的現象にリズムの存在を認めているが、それは舞踊にとどまらず造形芸術の鑑賞において生じる一瞬の主客の混然となった交歓体験を伴う。このような魔術的瞬間は、詩論においてはさらに、古代の儀式における身代わりに根拠を求める象徴概念にも接続している。

以上の広がりを持つパントマイム論を踏まえ、初のバレエ台本『時の勝利』を取り上げ、犠牲のモチーフとともに、歴史や経年をめぐる価値観を示す表現があること、一世代前に流行した歴史主義的なバレエとの関係などを簡単に紹介した。ここでは経年が「古い」や「衰退」といった価値の低下を招く時間に対し、そのような時間に耐える永遠の愛や、犠牲による救済や浄化に帰結する時間が対置して描かれている。「年月」「時間」「瞬間」が円環する想像界で表現されている時間は、進化・進歩する人類史を描いて1881年ミラノでの初演から第一次大戦まで国際的にヒットした『エクセルシオール』に対抗するものとして解釈されるのではないかと考えられる。

本作に見られる時間をめぐる価値観や思想がモデルネの時間意識としていかに分節されるか、いかなる理論と関係しているのかについては模索中であり、研究会への参加によって有益な助言を得ることができた。

### ③ ミュージカル映画におけるダンスについて

田之頭 一知

映画の原理的基盤は、映像とサウンドトラックの並行関係にあるが、目に見える映像と耳に聞こえる音楽のコラボレーションの上に練り広げられるのが、ミュージカル映画である。換言すれば、ミュージカル映画は演劇的要素つまり物語に、歌とダンスが加わって成立しているのであるから、ダンスと歌の双方は、物語の進展を担う登場人物において交差しなければならない。つまり、通りすがりの通行人のような人が歌ったり踊ったりするのではなく、物語の中核に位置する人物たちにおいてすべてが行なわれる必要がある。その場合、物語は劇映画と同じく、登場人物が語る台詞やその動作・所作によって、つまり演技によって展開してゆくことになる。ここで歌の役割を言えば、それはまずもって登場人物の心情の提示にある。悲しい時やうれしい時などに登場人物たちはその心情を歌に託してゆく。歌は物語が進んでゆくにつれて人物たちの内面に現われてくる感情の襞を示すものであり、台詞とは違うスタイルによって内面描写を行なうことが目論まれている。その点で、心情の発露としての歌は物語展開と不即不離の関係にある。他方、ダンスはショー的な傾向を示して娯楽性を前面に出すことが多い。踊り手の見事な腕前や技量を見せて観客を楽しませるという点に、換言すれば、まさしく見る楽しみであることに、大抵の場合ウエイトが置かれている。

このように見ると、ミュージカルシーンで物語の展開が中断されることが分かる。裏を返せ

ば、物語が停止されるがゆえに、歌による心情描写や、ダンスシークエンスの提示が可能となるのである。とすると、特にダンスが物語の中心軸と密接に関連することが困難であることが推察される。もちろんダンスも心情描写と結びつくことはできるけれども、歌ほど明確に物語の展開と関連するわけではない。歌には言葉が伴うが、ダンスをそれ自体として眺めれば、まさしく身体運動以外の何ものでもないからである。このように見たとき、ダンスを身体のダイナミズムの発露として位置づけることが可能となる。その場合ダンスのエネルギーが、内面に漲ってゆく力や心の内に巣くう悲壮感といった、登場人物の内面のあり方を直感させ増幅させるものであることが分かるだろう。ミュージカル映画におけるダンスは、根本的には、内面性の増幅装置として機能するのである。

### 3) 現代舞踊と音楽

舞踊・歌唱・音楽の創作プロジェクトPMPに見る「振付」について

富田 大介

本発表では、発表者がフランスの振付家レジヌ・ショピノとともに近年力を入れてきた舞踊・歌唱・音楽の研究創作プロジェクト『PACIFIKMELTINGPOT』（パシフィックメルティングポット = PMP）をもとに、舞踊の「振付」について、一つの見解を示した。

PMPでは、ショピノのカンパニー Cornucopiae（コルヌコピアエ）をハブとして、太平洋諸地域のアーティストや研究者が集合する。この仕事は、ショピノがニューカレドニアのカナクや、ニュージーランドのマオリ、サモアンらに残る口伝の文化からダンスを照射し、その可能性を追究するものである。今日の舞踊作品の多くは第三者の解する舞踊譜を用いず、また口伝においても文字は副次的な媒体であり、それらはともに、ある時間や空間の性質を離れては根本を伝え得ない。ショピノは、コンテンポラリーダンスのコンテンポラリー性、ひいてはダンスの本性と、口承文化の伝承性との間に類似を感じ、その一見遠い関係の間に立ってダンスを見直そうとしたのである。

その類似の直観を原動力とする彼女の仕事は、舞踊作品をつくる「振付」においてより深まったように思われる。PMPは二〇一五年、城崎国際アートセンターでの滞在制作を機に、それまでのワークショップ（参加メンバーの住む島々を「渡り鳥」のように移動しながら、各地でミーティング／セッションを行うこと）から、クリエイションへと移った。ショピノはそこで（「今回は振付ける」と）振付を確言する。それは殊、PMPにおいては、「カナク」や「日本人」あるいは「マオリの女」という国籍や民族やジェンダー等の網で掬い取れる一般性ではなく、その個人の個性と関係をもつことを意味する。彼女は、振付家の仕事は、天が人に与えた特別な運動性（自然の野性）を、他の人にも享受してもらおうべく、親しみやすいものへと手懐ける、と言うが（拙編著、『身体感覚の旅 — 舞踊家レジヌ・ショピノと PACIFIKMELTINGPOT — 』、大阪大学出版会、2017年、第二章参照）、この「なつかせる（apprivoiser）」は、周知のようにサ



ン＝テグジュペリの「Le Petit Prince」(「ちいさな王子」野崎歓 訳)の一節で鍵になる語であり、それは「きずなを作る」こと、「お互いが必要になる」ことである。PMPでのショピノの振付は、この個別的な愛を急所に行っている。

周囲を見渡せば、軍隊の行進や接客業の身振りなど、「振付」はいたるところにあるとも言えよう。しかし、仮に動き一般の振付(「強制」や「訓練」、「誘導」、「矯正」等)と、ダンスの創作における振付とが分けられ、後者に幾分かでもその特質を見込めるならば、それは、多かれ少なかれ上記のことに准ずるのではないだろうか。個別的な感情をもつ振付家が、それを第三者と分有すべく、動き手を「なつかせる」。換言すれば、振付は、多かれ少なかれ「ほぼ対称的に」という構造をもち、その振付けられた者が、振付家固有の感情や感覚の持続を「自身のなかで」展開できるようになることを含む(前掲書、第三章、第四章を参照)。

本発表では、現在学問的にも社会的にも伝統舞踊や民俗芸能などへの関心が高まるなかで、身体が身体に継いでゆくほかないダンスの振付を、自身の舞踊体験や、ショピノの言葉、そしてPMPを知る美学者や哲学者たちの思惟をもとに考究した。

#### 〈特別講演〉

##### 聞こえない音楽、聴く身体 —ポストモダンダンスと音楽

外山 紀久子

ポストモダンダンスは1960年代ニューヨークのジャドソン記念教会を拠点に様々な実験を繰り返す中で、音楽と舞踊の根源的な一体性をも問い直した。音楽と舞踊が(美術と共に)同じ時空を共有しつつ相互に独立した芸術として捉えられるマース・カニンガム&ジョン・ケージの影響下において、音楽に合わせて踊ること、ダンスに合わせて作曲することは、いずれも「総合芸術作品」の理想とともに疑問視された。

マーサ・グラハムに代表されるモダンダンスの過剰な表現性に抗し、イヴォンヌ・レイナーは同時代のミニマリズムの動向とリンクする方向を明白にし「音楽嫌い」を公言、「音楽による情緒的汚染」の払拭を主張した。一方で、「タスク様の活動」の連鎖によって一様均一なエネルギー配分の見かけ、「急がないコントロール」の感覚の伝達を試みた《トリオ A》(1966)が多様なダンサー／非ダンサーに拡散した理由の一端は、「感受力を有する思考それ自体の身体性」「呼吸や血流の密かなハミング」による動きの「旋律」(Peggy Phelan)を体感する経験にそれが開かれていたからではないか。カニンガムの振付を踊るダンサーが終始その固有のリズムを感知していたように、《トリオ A》を踊る身体にも「聞こえない音楽」「踊ることによってしか達成されることのないエネルギーの増幅」(カニンガム)が—ダンスへのごく微かな離陸として—生起する。

シモーヌ・フォルティはアン(アナ)・ハルプリンが開発していた様々な即興の実験を導入し、ポストモダンダンス成立の先駆／触媒的な役割を果たした。ハルプリンのワークショップで経験した「ダンス状態」—体性感覚・運動感覚への注視を介して自在な動きへの衝迫力が溢れ出

る深い集中状態—を「音楽的状态」「魔法にかかった状態」とも呼んだが、これはスティーヴ・バクストンやデボラ・ヘイが合気道や太極拳、ヴィパッサナー等非西洋由来の身体技法や瞑想法を学ぶ中に見出した感覚にも通ずるものだった。他方、ハプニングやフルクサスの文脈で発表されたフォルティの Dance Constructions (1960-61) では、不安定な足場や制約を多用したスク・メソッドに基づく不確定性の作品として即興の余地は封印されているかに見える。ところが、後のローマ滞在時の動物観察によって（動物園の柵・檻という）限定、本来の環境からの疎隔の中で生き延びる、生き抜くための方法として「ダンス状態」が再発見される。身体への負荷・重力を通して「大地」「宇宙」との一体性を求め、ラ・モンテ・ヤングの音楽観とも結びついた「緩慢な時間」「没頭した聴取」(Meredith Morse) を提示する Dance Constructions に際しても、やはり（根こぎにされた主体にとっての）サバイバルとしてのダンス状態の模索が認められるのではないか。