慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	リズムの間様態性 : アクラム・ カーン/シディ・ ラルビ・ シェルカウイによるダンス作品「ゼロ度」におけるリズム間の緊張
Sub Title	Intermodalität des Rhythmus : Spannung zwischen den Rhythmen im Tanzstück »zero degrees« von Akram Khan und Sidi Larbi Cherkaoui
Author	三宅, 舞(Miyake, Mai)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2013
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.104, (2013. 6) ,p.250(95)- 267(78)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01040001-0267

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

リズムの間様態性

── アクラム･カーン／シディ･ラルビ･シェルカウイによるダンス作品「ゼロ度」におけるリズム間の緊張

三宅　舞

はじめに

今日、パフォーマンス演劇と呼ばれるような演劇上演の重要な特色の一つとして、「ドラマ性からの脱却」が挙げられる。戯曲（ドラマ）に書かれている物語を左から右へ追うという作業を観客に求めるようなことは、この潮流にあっては避けられるものである。もとの素材を古典的な戯曲に依っているような上演作品でさえ、その中の物語を連続的に追っていくことで作品が完結するようなものにならないよう、戯曲が大胆に解体されているものが多い。ハンス＝ティース・レーマンは、その大著『ポストドラマ演劇』において、いわゆるポストドラマ演劇（パフォーマンス演劇とも呼びうる）は、歴史的アヴァンギャルドの影響を多分に受けていると指摘するが、その一例として彼は、ガートルード・スタインが新しい演劇のあるべき姿について提唱した「ランドスケープ・プレイ」という理念を挙げている。レーマン曰く、スタインはドラマを追うことよりも舞台上の出来事を「景色」を眺めるように観察するよう要請したのであるが、それはまた今日の演劇実践においてみられる傾向を予見的に捉えていたものである。この舞台上に提示された「風景（ランドスケープ）」とは、すなわち脱文脈化もしくは抽象化の徴候であり、またそれは舞台上のあらゆる対象物を等価のものとして捉えるということ、つまり脱焦点化である。さらにこの「風

景」は、視覚的にのみ捉えられるべきものではなく、視聴覚的な現象である（この視聴覚的な風景は、しばしば「サウンドスケープ」と呼ばれる）。レーマンが指摘しているように、1970年代以降のリチャード・フォアマンやロバート・ウィルソンによる舞台がその特徴を顕著に表わしている[1]。

このような現代の演劇に特徴的な表現方法としての「風景」における、視聴覚性もしくは多感覚性に大きく寄与していると考えられるのが、リズムである。詳しくは後述するが、リズムとは多感覚的なものであり、聴覚によって聴かれるだけのものでもなく、視覚によって視られるだけのものでもない。そもそも、リズムとは動的、力学的なものである。アリストテレスは『魂について（De anima）』において、魂と身体の一元論を提唱しようとするなかで、人間の感覚器官と感覚そのものについて論じているが、彼はそこで、特定の感覚器官（たとえば視覚や聴覚）に固有に感じられるのではない、あらゆる事物に「共通のもの」として「動、静止、形、大きさ、数」を列挙している。そのなかでも中心的なのは「動」であり、他の性質もこの「動」との関係性において捉えられるとされている。それはたとえば、「大きさを動によって感覚し（したがって形も動によって感覚する。形は一種の大きさだからである）、また、ものが静止していることは動いていないということによっても感覚される」ことから説明できるという[2]。そしてアリストテレスによる指摘でさらに重要なのは、これら「共通のもの」を感じるのは「共通の感覚」であり、固有の感覚ではないとしていることである[3]。ここでいわれている「動」についてのことは、そのままリズムにあてはめることが可能であろう。なぜならば、リズムがリズムたりうるのは、その運動性によるからである。ゆえにリズムもまた、視覚や聴覚にのみ特有の知覚対象ではなく、いわば「共通の感覚」によって捉えられるものと考えることができる。

さらに現代においては、リズムには新たな可能性が見出されている。それは、規則性から逸脱することによってリズムが得る新たな表現の可能性である。演劇学者のパトリック・プリマヴェジは、リズムに関する論考（2005年）において、1990年代以降の演出家たち（ロバート・ウィルソン、

クリストフ・マルターラー、ハイナー・ゲッベルスなど）による作品にみられるあらゆるリズム化の様相を分析している[4]。そこでは、様々なリズム（身体表現によるリズムや発話やコーラスによるリズムなど）の共演におけるリズムのずれ、分解や変化など、リズムの操作によるあらゆる表現方法が実践例とともに紹介されているが、彼が総じて主張するリズムの作用とは、「強調／マーキング（Markierung）」というものである。リズムはもともと分節化という性格を持つものであるが、プリマヴェジ曰く、リズムがその分節化の規則性と不規則性との間を行き来することによって、「強調／マーキング」の作用が引き起こされる。そしてこの作用によってはじめて、リズムは生産的な批判力を持つことになるという。例えば彼はアメリカ人演出家ロバート・ウィルソンによる『魔弾の射手』（ウェーバー）の翻案となるミュージカル “The Black Rider. The Casting of the Magic Bullets” の冒頭に「マーキング」の効果を見出している。冒頭で歌われるタイトルソングでは、メロディーが（「レコード針が引っかかったように」）拍子どおりに進まず、奇妙なシンコペーションによって最後の拍が少し遅れる。このシンコペーションが繰り返されることによって、リズムは規則的な秩序としてではなく、「障害（Störung）」として緊張を増していくという。このようなリズムの様相は聴覚的にだけでなく、照明や色彩、俳優たちの動きによっても表現されている[5]。このように、リズムはその規則性を逸脱したり妨げられたりすることで、舞台上に提示されている出来事に対して生産的な批判性を発揮することができるのである。

この現代的リズム解釈の理論を通奏低音としつつも、本論が中心的に論ずるのは、演劇上演における多様なリズムの併存およびそれら多様なリズムの相互の不一致による効果である。プリマヴェジも、上記の論考においては（特にロバート・ウィルソンの演出を例に）、視覚的リズムと聴覚的リズムの不一致の問題を扱っているが、それはあくまでリズム化の多様な実践例の一つとして取り上げられており、中心的な議論として提示されてはいない。本論は、様態も様相も異なるリズムの同時的提示という演劇的手段の可能性に焦点を当てるものである。

1. カーン／シェルカウイ「ゼロ度」について

上記のテーマを論じるうえで本論は、ダンサー／振付家であるアクラム・カーンとシディ・ラルビ・シェルカウイの共同ダンス作品「ゼロ度」（“zero degrees”）を取り上げる。本作は2005年にロンドンのサドラーズ・ウェルズ劇場にて初演を迎え、2007年には来日も果たした[6]。カーンとシェルカウイはいまや国際的に活躍しているアーティストであるが、彼らの作品に共通の特徴は、あらゆる文化様式を取り入れ、なおかつその多様性や複雑性を肯定的かつ生産的に作品として提示している点である。このことは、二人の文化的背景の複雑性が影響しているであろう。カーンはバングラデシュ人の家庭に生まれながらも、生まれも育ちもロンドンであり、また同時にインド舞踊カタックの達人でもある。またシェルカウイは、モロッコ生まれのベルギー人であり、北アフリカとヨーロッパの文化の影響を受けている。特にシェルカウイは、自身の作品に中国の少林寺拳法や日本の音楽やビジュアルアートを取り入れるなど、積極的にあらゆる文化形態を複合的に扱っている。

「ゼロ度」は、カーンとシェルカウイによるダンスと、カーンの実体験に基づくエピソード（インドとバングラデシュの国境における身元確認の際、守衛に威圧的に扱われ、挙句に取り上げられたカーンのパスポートをめぐって口論になる、というエピソード）の語りによって構成されている。舞台上には、二人のダンサーと、彼らの全身からそれぞれ型を取った二体の白いマネキンのような人形だけが存在しているが、照明と音楽も重要な演出上の構成要素である。この作品の重要なテーマは、「存在の境界」である。二人のダンサーは、同じダンスを同時に踊ることによって互いの境界を越えて一つになるかのように見えつつ、彼らは次第にそれぞれ動きを変え、互いから離れていく。そしてそれぞれの身体から作った人形に対しても、彼らは自分の分身に対するように、自分と同じ動きを人形にさせようとしたり、逆に人形の動きや姿勢に自分を同期させようとするが、それはことごとく失敗する。二つの存在が近づいたり離れたり、からみ合ったり

合体するかと思えば激しく衝突するなど、彼らはあらゆるダンスの形態によってそのような現象の繰り返しを見せる。

ここで重要なのは、カーンとシェルカウイは、それぞれ観客である我々に全く異なる印象を与えるダンスを備えもっているということである。カーンは、一貫して躍動的で力強い動きをもつダンスを見せるが、それに対してシェルカウイのダンスは流麗で、水か空気のように静かで滑らかなのが特徴的である。この彼らのダンスの性質の違いこそが、この作品の根本を支えているものである。彼らが一見同じダンスを踊っているように見えても、そこには微妙な差があり、彼らは完全に一致することはない。そしてそのことが、存在間の「境界」というものを意識させるのである。この二人のダンサーのダンスに上記のような性質の差を我々が捉えるのは、そこに微細なリズムの差が感じ取られるからである。このことを考察するために、リズムという現象とその知覚について改めて確認をしておく必要があろう。

2. リズムの不規則性と多様性

リズム（Rhythmus）とは、ギリシャ語の “rhéo” =「流れる」を語源にもつとされることからも、時間的流れの中の秩序的プロセスを示すものである。古代以来、リズムは秩序的動きをもつあらゆるもの、例えば運動、音、映像における規則性、連続性を表わすものとして捉えられてきた。文学においては韻律、音楽においては拍子（タクト）と密接な関係をもつものでもある[7]。故にリズムとは、同じ動きの繰り返しによって成り立つものであるように思われる。しかし、リズムとはそれほど単純なものではない。韻律や拍子が全くといっていいほど同じ動きを機械的に繰り返す作業であるのに対し、リズムは我々人間のような生命の内に元来備わっている運動性であるとされる。例えばそれは生物の脈動、息づかいの中にある躍動である。脈拍が時には速まり、時にはゆっくりと穏やかに打つように、リズムとは、ある一定の秩序の中で速度や強度、また動きの規則を変化させ、揺れ動きながら進行するものであり、韻律や拍子よりも自由な性質をもつ過程なのであ

る。ルートヴィヒ・クラーゲスはこのリズムの性質を、拍子の性質との比較によって明らかにしようとする。彼は拍子を人工的、機械的なものと理解し、よって拍子とは「同一のものを反復する」作業であるとした。それに対してリズムは「生命現象に普遍的にあるもの」であるため、それは「類似が回帰する」もの、あるいは「更新する」ものであると表現している[8]。つまり、リズムにおける「規則性」には、「不規則性」が内在しているのだと理解することができる。さらに、特に芸術というジャンルにおいては、厳格に同一の動きを繰り返す拍子に支えられた表現よりも、より生き生きと揺れ動くリズムに従った表現の方が、より我々をひきつける力が発揮される。クラーゲスはそのことを、初心者が不慣れ故に厳密な拍子（例えばメトロノームなど）に従って機械的に演奏した音楽と、熟練した芸術家がリズム的に自由に演奏した音楽との比較によって説明している。芸術的表現として後者の方が大いに評価されるであろうことは想像に難くない。リズム的な演奏が拍子的な演奏と異なる理由をクラーゲスは、一つには「メロディの運動があらゆる節目に橋を架け、休止さえ生き生きとした振動で満たすこと」、二つ目には「まだリズムが妨害されるまでにはならないかすかに感じ取れる範囲内で、テンポが絶え間なく動揺すること」としている[9]。

さらに我々はここで、リズムの知覚の多様性について考察する必要がある。クラーゲスも指摘しているとおり、リズムとは音響的・聴覚的にのみ感受されるものではない。我々は建築物の造形、海の波、衣服のひだなどにもリズムを感じることができる。そのことからも、あらゆる現象には時間的リズムと空間的リズムが併存しているということがわかる[10]。そして我々はその多様なリズムを特別な感覚を働かせて知覚しているのである。演劇やメディア芸術という多感覚的な芸術においては、このように多様なリズムの「協働」が、一つの大きな美的効果となる。その点において、視覚的リズムと聴覚的リズムの絶妙な協働効果に長けているものとして近代以降の西洋人の注目を集めたのは、アジアの伝統演劇であった。例えばアントナン・アルトーは、その著書『演劇とその分身』において、彼がバリ島演劇から受けた感銘を以下のように表現している。

衣装で体を締めつけられた俳優は、もはや彼自身ではなく自分の絵姿にすぎないかのように見える。それに音楽のゆったりとした細かく砕かれたリズムが加わる。(……)

それに、これらの音はすべて動きと結びついている。音は動作の自然な完成であるかのようで、動作は音と同じ性質を持つ。そのあまりの音楽的類似に、精神はついにはその両者を混同せざるをえなくなり、管弦楽の発音源が俳優たちの動作にあると―そして、またその逆だと思い込むようになる。[11]

アルトーがバリ島演劇に感じた音と動きの結合は、リズムを媒介要素とすることによって知覚されたものである。音のリズムと動きのリズムは、互いに連関性を持つもののように知覚される。一方は聴覚的に、他方は視覚的に知覚されたものであるにも関わらず、それは同様に「リズム」という形態として感受されることによって、互いに繋がり合っているような印象を与えるのである。

モンタージュ理論で有名なセルゲイ・エイゼンシュテインは、日本の歌舞伎に影響を受け、自身の論考の中で歌舞伎の手法について独自に研究を重ねているが、彼が歌舞伎に魅了されたのもまた、この芸能のもつ独特のリズムの複合的作用によるものであろう。その意味で重要なのは、彼が歌舞伎の特徴を「アンサンブルの一元論」としたことである。エイゼンシュテインは、歌舞伎における音、運動、空間、声が「平等の価値を持つ要素」としてあり、それらが総合的に作用して効果をもたらしていることを感じ取ったのである[12]。彼はそこからヒントを得て、視覚と聴覚の明確な分断が不可能であることに気づいた。彼は映画的手法において、基調となる映像に対物レンズの収差や歪曲による副次的な映像の断片が加わったものを「視覚的オーヴァートーン」、同じく基調となる音響に倍音などの副次的な音が重なったものを「聴覚的オーヴァートーン」と呼んでいるが、このような表現を支える感覚は「総合計的な生理的感覚」であるとしている。つ

まり、両者は単に「目で視て」「耳で聴く」ということでは捉えきれない現象だという意味である。この二つのオーヴァートーンにふさわしい表現は「感じる」である、とエイゼンシュテインは指摘している[13]。

エイゼンシュテインが「感じる」と表現したものは、いわば総合的／複合的感覚性というようなものであり、リズムの知覚を考える上で重要な手掛かりとなる。なぜなら、リズムとは前述のとおり視覚性もしくは聴覚性のどちらかに限定できるものではないからである。それでは、我々が様々な様態のリズムを複合的に「感じる」ことを可能にしている知覚方法とは何か。それは「共感覚」である。

3. 共感覚

共感覚（Synästhesie）は、例えば色彩 - 視覚、音調 - 聴覚というような通常考えられる様態と感覚の対応関係を越えた知覚である。それは、「共（Syn-）」という接頭語が示す「共に」や「同時に」という意味が表わすとおり、人間の諸感覚（通常は五感）が複合的・同時的に作用することで、知覚対象について特殊な印象をもたらすものとされる。我々がある音を聴くことで特定の色を思い浮かべたり、建造物のデザインを「冷たい」と感じたり、料理の味に「丸みがある」と感じたりする、これらは共感覚的な経験であるといえる。19世紀から20世紀にかけてこの概念は心理学、脳科学において科学的な説明を試みられた一方、哲学、人間学および美学に影響を与えた。ヘルダーは、共感覚という概念から間様態的な感覚という考え方に発展し、そのことによってある美学的転換を及ぼした。それまで美学において重要なテーマであった対象の特性としての「美（das Schöne）」という問題から、対象を知覚する主体の能力、すなわち感覚性（Aisthesis）という問題へと関心が移行したのである。つまり、共感覚はヘルダーにとって、対象（客体）の様相のあり方ではなく、人間の主体的能力としての感覚であった[14]。「雰囲気」の美学論を展開する現象学者ゲルノート・ベーメは、それに対して、共感覚を知覚の対象としての雰囲気を性格づけるものとして捉えている[15]。ベーメはその意味で主体よりも客体に感覚性を依拠して

いるといえる。しかし、ある特定の現象を経験する場合、そこから受ける共感覚的な印象は個人によってそれぞれ異なるものである。例えば、ランボーによる有名なソネット「母音」では、個々の母音にそれぞれ特定の色および様々な印象が結びつけれられている（「A は黒、E は白、I は赤、U は緑、O は青」というように）が、これと全く同じ経験を万人が共有するということはないであろう。また、音楽の分野においてはスクリャービンがハ長調を「赤」、イ長調を「緑」という組み合わせで提示したのに対し、リムスキー＝コルサコフはハ長調は「白」、イ長調は「ばら色」の印象を与える、とした。このように、共感覚的印象の様相とは人によって様々なのである。よって、共感覚が対象の特性を示すものであると主張することは難しい。むしろ、共感覚は対象（客体）を特徴づけるものというよりも、やはり（多様でありうる）主体的な知覚のあり方であるといえよう。心理学者のジョン・ハリソンも、この共感覚的知覚の多様性ゆえに、そのあらゆる形態を包括的に説明できるような学説などありそうにない、と認めている[16]。もっとも、本論にとって肝要であるのは、人間がそのような特別な知覚段階をもっていることが認められるという事実であり、それが文学や芸術における表現に多大な影響を与えているということである。詩人や芸術家などの表現者は、自らの共感覚的体験を作品として再現するか、もしくは受容者（観客など）の共感覚を刺激することを意図して創作活動を行うのである。

さて、共感覚によって現象はどのように知覚されるのか。ベルンハルト・ヴァルデンフェルスは、共感覚を「異種様態的（heteromodal）」な知覚もしくは感受であると定義した。これは特殊な現象であり、麻薬やアルコールの影響で誘発されることもあるというが、前述のランボーやスクリャービンなど「共感覚者」と呼ばれた芸術家のように、この感覚が特に鋭いタイプの人間が多数存在することも、しばしば指摘される。一方で、この異種様態的な感受という経験はそれほど特別なものではなく、我々が日常的に遭遇するものでもある。それは我々の日常的な言語表現、例えば「明るい音」や「暗い音」、「深い青」や「粗い声」などという表現に表れている。

このような表現に使われている、強度（Intensität）、明度（Helligkeit）や濃密度（Dichte）を示す言葉は、ヴァルデンフェルスによれば、諸感覚領域にまたがっている「間様態的（intermodal）」な性質であるという[17]。この間様態的な性質こそが、我々が一見にして異質なものを連想的（assoziativ）に結びつけるための媒介の役割を果たすものである。

では、そのような異種様態的な知覚を経験する時に、我々「知覚者」の側では何が起こっているのか。それを、ヴァルデンフェルスは諸感覚の「協働（Synergie）」と表現している。そもそも人間の知覚を感覚器官の数（五感）で区別することの難しさを彼は指摘しているが、そのことからも導き出せるように、異種様態的な知覚（＝共感覚）とは、五感がそれぞれに感受した情報を総合計するというような単純なプロセスではなく、諸感覚の閾間において対象を知覚するものであり、諸感覚の「協働」という概念はそのように理解されなければならない。諸感覚は知覚の段階ですでに交流し合い、伝達し合っている、というのがヴァルデンフェルスの主張である[18]。ここでさらに歩を進めると、芸術において共感覚的な経験を誘発するような創作手段、あるいは演出方法とはどのようなものなのか、という疑問を呈することになる。その問いに対してここでもまた一つの答えを示してくれるのが、エイゼンシュテインによるモンタージュ理論である。

4. 諸感覚の間様態的表現方法

エイゼンシュテインは、自身の映画制作の実践と並行してモンタージュ理論を構築したのであるが、モンタージュという方法論を様々な局面に応じて説明している。その一つに「垂直のモンタージュ」という概念がある。それは、オーケストラのスコアに例えられて説明されている。スコアの中には各楽器のパート毎に譜線が割り当てられており、その複数のパートが同時に前進運動を行う。ここで重要なのは、その複数の水平な前進運動を相互に関連づける垂直線である。つまり、複数の動きが進む時間的流れの中での一瞬一瞬の諸要素の同時作用である。エイゼンシュテインはこれを「多声曲的（ポリフォニック）・モンタージュ」とも呼んでいるが、それは

「断片と断片とが単に何か単一の特徴 ── 運動、光、筋の発展段階などなど ── に従って結合されるのではなく、断片の系列のなかを複数の特徴の糸がからみ合う、複合的な同時的運動が進行する」モンタージュであるとしている[19]。視覚的な要素と聴覚的な要素が複雑にからみ合いつつ連関しながらも、それぞれが水平に進行していくような表現方法による間様態的効果が、彼のモンタージュ技法を支えるものなのである。そして、エイゼンシュテインがこの方法を音楽のスコアに例えていることは、この間様態的効果を生み出すために彼がリズムを重視していたことにも関連しているであろう。

映画というジャンルにおいては、特に有声映画の登場以降、音声や音楽を如何に映像に調和的、融合的に結びつけるかという自然主義的な傾向がハリウッドを中心に進行していた。なぜなら、視覚・聴覚の融合によって観客を幻想世界に導くことについては、映画は優勢なメディアだったからである。エイゼンシュテインも、映画における音と動きの一致が持つ幻想的な力を認めている。

> 音 ── それは両刃の剣のような発明である。一番起こりそうなのは、最も抵抗の少ない方向、つまり好奇心を満足させる方向に向かって、音を利用することであろう。(……) それは音の記録が自然主義的な見地から行われる映画であって、スクリーン上の動きと音とが一致し、話す人びとや音を立てる事物などについて、一種の「幻覚(イリュージョン)」をつくり出すものである。[20]

その一方で彼は、映画が自然主義的な方向を目指すことによる次の段階を想定し、その結果として音と動きのもう一つの可能性であるモンタージュという表現が損なわれてしまうことを危惧している。

> 音がセンセイションをまき起こしている最初の時期は、新しい芸術の発展を損じないだろう。しかし、新しい技巧の力がもつ最初の感覚か

ら、その無垢な純粋性が衰えてくるとともに、第二の時期が訪れる。それは音を「高度に文化的な演劇」やその他の「撮影された」演劇的イメージのために無意識的に利用する時代を確立する。それが恐ろしいのである。こんなふうに音が利用されるなら、モンタージュの文化は破壊されてしまうだろう。[21]

4. 1『ファンタジア』における共感覚的一致

ここでエイゼンシュテインのいう「音のセンセイション」の一つの頂点を後に築いたといえる映画作品が、ディズニーの『ファンタジア』（1940年）であったろう。この全世界的な成功をおさめたアニメーション作品は、まさにエイゼンシュテインのいう「アンサンブルの一元論」に該当するような、視覚性と聴覚性との「一致」の大々的試みであった。例えば、作品中に扱われているバッハの「トッカータとフーガ」の音楽には、個々の楽器のメロディーや音階に対応する動きのイメージが映像として同期される。しかし、あらゆる時代のクラシック音楽作品に大胆に映像を融合させたとされる本作は、視覚と聴覚の巧みな「一致」を極めた点では評価されるべき大作であるが、やはりそれはあくまで映画による自然主義的実験が、ある頂点に達したことを示しているにすぎない。それは、この映画におけるダンスの表現が古典的バレエの枠を越えていないことにも表れている。「くるみ割り人形」（チャイコフスキー）の「花のワルツ」や「ロシアの踊り」、また「時の踊り」（ポンキエッリによるオペラ「ジョコンダ」より）など、元々がバレエ音楽であるものにあてて作られた映像は、イメージとしては（四季の妖精や花々、カバやワニなどの動物が踊るという）革新的なものではあったが、古典的バレエ（「ロシアの踊り」の場合は民族舞踊）の様式から抜け出すことができなかった（妖精たちはバレエダンサーのように優美に舞い、カバたちはトゥシューズとチュチュを身につけている）。このことは、使われている音楽の様式から受ける印象を考えれば致し方ないことである。しかしここで問題となるのは、映像表現が古典的バレエの様式に従ったことで、音楽と映像が完全なる一致を目指したことは必

然的であったという点である。古典的バレエのコレオグラフィーは、音楽と身振りの優美な一致にあり、それが群舞の場合は、ダンサー達の一糸乱れぬ揃った動きが目指されるからである。その意味でも、『ファンタジア』はいわば聴覚的リズムと視覚的リズムの共感覚的一致の効果を最大限に発揮した作品であった。

4．2　新たな美的効果としてのリズムの不一致

共感覚の一つのタイプとして、「聴覚 - 運動」の共感覚と呼ばれるものがある。神経科学者のサイトウィック（あるいはシトーウィック）とイーグルマンは、視覚と聴覚との関係と同様、聴覚と運動も密に統合されていることを、ダンスでは「体のリズムと音のリズムが視覚的にも動力学的にも対応している」ことから説明できるとしている[22]。『ファンタジア』ではこのダンスにおける動きのリズムと音楽のリズムが「一致」していたわけである。それでは、シェルカウイとカーンによる「ゼロ度」におけるリズムはどうであろうか。結論から示すならば、この作品における聴覚的リズムと運動的（もしくは視覚的）リズムは「一致」しているように思われながら、微かに「不一致」の様相を見せている。シェルカウイのダンス、カーンのダンス、そして音楽の三者が示す三つのリズムは、同時に提示されながらも互いに少しずつずれ合っている。そのリズムの「ずれ」は大きな異和感を感じさせるほどのものではない。しかしその微妙な「ずれ」によって生まれる三者（音楽、カーン、シェルカウイのリズム）の間の緊張関係を、我々観客は感覚的に受け取るのである。

前述のとおり、エイゼンシュテインは視覚的なモンタージュ断片と音とを対位法的（多声曲的）に利用することが、モンタージュを完成に導く方法論であることを確信していたのであるが、彼はまた、その対位法をめぐる実験的作業は「視覚的な映像と音との鋭い不一致という方向に向けられねばならない」と主張している[23]。自身の作品における実践例として、彼は『戦艦ポチョムキン』（1925年）の「オデッサの階段」のシーンを挙げている。

> そこでは、「リズミックな太鼓」のような階段を降りる兵士の足が、メトリックの全約束を破壊している。それは拍子によって予定された間隔を無視し、一回ごとに違う画面構成で現れる。階段を降りる〔兵士〕の足のリズムが、別の新しい運動形態 —— 同じ動作の緊張における次の段階 —— 階段をころがり落ちる乳母車にスウィッチされることで、緊張は究極にまで高められる。[24]

エイゼンシュテインがここで主張するリズムの不一致は、現代のパフォーマンス演劇における多様なリズム的表現が志向しているものでもある。また、前述のプリマヴェジ曰く、視覚的リズムと聴覚的リズムが相互に説明的に機能したり二重化したりするのではなく、互いに不一致の関係を持つことによって生じる意味の乖離や意味の延期こそが、「美的経験の強化」に貢献している[25]。これらのことをふまえ、以下で改めて「ゼロ度」におけるリズムの不一致の様相を検証する。

5.「ゼロ度」におけるリズムの不一致と緊張

このダンス作品においては、二人のダンサーは時にソロを踊り、時に対峙するように踊り（格闘技で対戦するような場面もある）、時に二人で揃って同じステップを踏む。この作品における主要なテーマは、二つの存在の「境界」である。本作にあたっての二人のインタビューでもそのことは指摘されているが、特にカーンが “in-between” や “two borders” という言葉を強調していることからわかるとおり、彼らは互いの境界をめぐる関係性を身体的に表現することに主眼を置いてこの作品を制作している[26]。彼らは、相互の境界線を越えようとするかのごとく近づき合ったり、また衝突し合ったりということを様々な次元で繰り返す。それは、まるで二つの粒子が互いに結合したり離れたりする運動を見ているような印象を与える。例えば、二人が向き合って互いの掌を合わせたり、両腕を様々な形でからめ合ったりする様は、両者の間に見えない境界か鏡でもあるかのように見

える。また、二人が踊る姿の影が舞台上の三方の壁に映し出される場面では、舞台奥の壁に投影された二つの影はしばらくそれぞれに動き回っているが、ある一瞬合致して静止し、また再び踊りながらお互いから離れていく。これは、身体的には不可能な二人の姿の一致（と分離）を影という投射物によって視覚的に巧みに表現した場面であるが、この一致と分離は、二人の（この場合は影という分身の）間の境界を挟んだ相互作用のようなものである。二人は互いに引きつけ合い、衝突しては離れていく。彼らの動きは一瞬一致するように見えるが、その一致は安定的に持続するものではなく、彼らはまたすぐに離れ、異なる動きを見せる。この作品では、異なる存在の完全な一致は果たされず、常にそこに境界が意識されるように構成がなされている。境界が明確に強調される様は、二人が格闘技のように戦い合う場面に見られる。彼らはカタックのリズムと西洋的旋律を融合させた音楽に合わせて、様々な技を見せながら何度も衝突を繰り返すが、最後にはこの戦いを終わらせるがごとく、シェルカウイが床に向かって人差し指で二人の間に境界線を引く。そのことによって、両者のテリトリーが強調されるのである。

しかし、二人の間の境界は、上記のように視覚的にだけではなく、音楽という聴覚的な要素が加わることで、異種様態的なリズム同士の関係性の中でも暗示的に表現されている。前述のとおり、カーンとシェルカウイのダンスが同じステップを踏んでいても異なる印象を与えるのは、彼らのダンスにそれぞれ独自に養われたリズム法が備わっているからである。カーンのダンスのリズムはより躍動的で力強いものであり、それに対してシェルカウイのダンスのリズムはそれよりもゆったりと滑らかである（故に、カーンと比べて彼のステップは少し遅れる印象を与える）。彼ら独自の動きのリズムは、音楽に合わせながらも微かに自らの息づかいを持っているのである。それに対して本作で使われている音楽は、テンポや旋律は様々ではあるが、どの音楽が刻むリズムも、クラーゲスによるところの「拍子」的な、つまりあまり揺れ動かない安定したリズムである（徐々にテンポを上げたり下げたりするという緩急の動きはあるが）。力強く前のめ

りに出るカーンのダンスと、ゆったりとしてカーンよりも少し遅れるシェルカウイのダンスが持つ2つの異なるリズムを、まるでメトロノームのように間で支えているのが音楽のリズムである。音楽による聴覚的なリズムが、二人のダンスによる視覚的な「躍動」と「流動」のリズムの間に位置しているのである。その意味で、音楽のリズムは二人のリズムを仲介するもの（“in-between”）であり、境界線である。この傾向が顕著に見られるのは、作品の中盤で、二人がある同じステップを踏む場面である。二人は音楽に合わせて、両腕を前後に振りながら床に三角形を描くように両足を交互に前後に動かすというステップを見せるが、ここで二人のリズムの間の微妙な差が浮き彫りにされる。足の出し方についても腕の振り方についても、カーンが前のめりのリズムを刻むのに対し、シェルカウイはそれにわずかに遅れた動きを見せる。しかし、彼らのダンスは音楽が与える安定したリズムから完全に外れることはない。それは前述のクラーゲスによる例えにあった、熟練した芸術家によって生き生きと演奏された音楽と同様に、リズムを完全に壊すまでにはならない程度の微かな揺れを見せるダンスなのである。

カーンとシェルカウイは、古典的バレエが目指したような音楽に合わせた完璧なユニゾンで踊ることはせず、彼らのダンスは近似していながらも「躍動と流動」という極性を見せる。韻律に例えるならばカーンは「頭韻」、つまり頭にアクセントが来るもので、シェルカウイの場合は「脚韻」、すなわち後ろにアクセントが置かれている[27]。彼らのダンスが見せるリズムの極性に、（両者の境界線としての）音楽の拍子的（＝安定的）リズムが加わることで、この3つのリズムが限りなく近い動きを見せながらもわずかにずれ合っているという緊張が生み出される。この間様態的リズムの不一致による緊張こそが、「ゼロ度」において生産的な美的効果をもたらしているのである。そしてここで描かれる緊張とは、音楽が刻む安定的なリズムを境界線とする（カーンとシェルカウイの）2つの「揺れ動く」リズムの間の緊張でもあるのだ。

註

1　ハンス＝ティース・レーマン『ポストドラマ演劇』谷川道子ほか訳、同学社、2002年、79-81頁。

2　アリストテレス『魂について』中畑正志訳、京都大学学術出版会、2001年、126-127頁。

3　同上、128頁。

4　Primavesi, Patrick: »Markierungen. Zur Kritik des Rhythmus im postdramatischen Theater«, in: *AUS DEM TAKT. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*, Bielefeld 2005, S.249-268.

5　Ebd., S.254.

6　筆者は2007年1月に「彩の国さいたま芸術劇場」にて本作の来日公演を観劇している。

7　Risi, Clemens: »Rhythmus«, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S.271.

8　L. クラーゲス『リズムの本質について』平澤伸一／吉増克實訳、うぶすな書院、2011年、14頁；49頁。

9　同上、55-56頁。

10　同上、59-60頁。

11　アントナン・アルトー『演劇とその分身』安堂信也訳、白水社、1996年、94頁。

12　『エイゼンシュテイン全集　第2部　映画――芸術と科学　第6巻　星のかなたに』エイゼンシュテイン全集刊行委員会訳、キネマ旬報社、1980年、83頁。

13　同上、98頁。

14　Curtis, Robin / Glöde, Marc / Koch, Gertrud (Hrsg.): *Synästhesie—Effekte.Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung*, München 2010, S.7-8.

15　ゲルノート・ベーメ『感覚学としての美学』井村彰／小川真人／阿部美由起／益田勇一訳、勁草書房、2005年、128頁。

16　ジョン・ハリソン『共感覚　もっとも奇妙な知覚世界』松尾香弥子訳、新曜社、2006年、260-261頁。

17　Waldenfels, Bernhard: *Sinnesschwellen – Studien zur Phänomenologie des Fremden 3*, Frankfurt am Main 1999, S.58.

18　Ebd., S.60.

19　『エイゼンシュテイン全集　第2部　映画――芸術と科学　第7巻　モンタージュ』エイゼンシュテイン全集刊行委員会訳、キネマ旬報社、1981年、292-293頁。

20　『エイゼンシュテイン全集　第2部　映画――芸術と科学　第6巻　星のかなたに』、78-79頁。

21　同上。

22　リチャード・E・サイトウィック／デイヴィッド・M・イーグルマン『脳のなかの万華鏡 ――「共感覚」のめくるめく世界』山下篤子訳、河出書房新社、2010年、62-63頁。

23　『エイゼンシュテイン全集　第2部　映画 ―― 芸術と科学　第6巻　星のかなたに』、79頁。

24　同上、100頁。

25　Primavesi, Patrick: »Markierungen. Zur Kritik des Rhythmus im postdramatischen Theater«, in: *AUS DEM TAKT. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*, S.255.

26　カーンとシェルカウイのインタビューについては、「ゼロ度」のロンドン公演を収録した以下のDVDに特典として収録されたものを参考としている。
zero degrees. Artistic direction,choreography and performance: Akram Khan / Sidi Larbi Cherkaoui. Film version directing and editing: Deborah May. DVD. Axiom Films International, 2008.

27　この二人のダンスのリズムの特徴は、それぞれの言語的背景に関連しているとも考えられる（生まれも育ちもイギリスのカーンは英語の影響、ベルギー育ちのシェルカウイはフランス語の影響を受けている）。フランス語は行末音節にアクセントを置く傾向があることは、ワーグナーも論文『オペラとドラマ』の中で注目しているが、彼によれば脚韻は「メロディーの言語上の残滓」であるという（『ワーグナー著作集3　オペラとドラマ』、369-372頁参照）。