

## 「タンゴ的契機」の技術的特性

コレグラフィーの点から見ると、ダンスとしてのタンゴは、カルロス・ベガの言葉借りるなら「振り出し物」(スペイン語で「アジャスコ」)。思いがけない発見物を意味する<sup>(2)</sup>であった。このカルロス・ベガは、社交ダンスの人類学を専門にする珍しい人物で、一九三一年から一九六〇年にかけておよそ一五冊の著作を出版しており、アルゼンチンのダンスを初めて科学的に研究した。彼はこう書いている。「アルゼンチンのクリエーターたちは、当時あらゆるダンスが踏襲していた当たり障りのないステップと無味乾燥な半回転を拒否して、サロンのダンスに、ミロンガに、はてはカドリーユにまで革新をもたらそうとした<sup>(3)</sup>」。彼はつづけてこう書く。「アルゼンチンタンゴはダンス・カップルにフィギュアを導入するという奇跡を成し遂げた、すなわち人気のある新機軸に伝統を持ち込むという離れ業をやったのである。タンゴが成功したのは、タンゴが大衆にもたらしたこの新機軸に依るところがおおきい<sup>(3)</sup>」。だが実のところ、ある意味では、この新機軸をすでにミロンガにおいて見ることができるといえる。

(1) カルロス・ベガ、「クレオール・ダンスの起源」、『奨学生によって催された一九四一年の連続講演会』、ブエノスアイレス、コミシオン・ナシオナル・デ・クルトウーラ、四、七頁〜三三頁、一九四四年、および『アルゼンチンの伝統舞踏』、ブエノスアイレス、リコルディ・アメリカーナ、一九四八年。本書はおもに『民族舞踏の起源』、ブエノスアイレス、リコルディ・アメリカーナ、一九五六年の、とりわけ「タンゴのコレグラフィー」に関する章(九三頁〜二〇四頁)に依拠している。引用文はすべて私訳。

(2) カルロス・ベガ、『アルゼンチンの伝統舞踏』、一九八頁。

(3) カルロス・ベガ、『アルゼンチンの伝統舞踏』、一九九頁。

もうしばらくカルロス・ベガの説を追ってみよう。「当時主流だったカップルダンスは『切れ目のない動き』を要求していた。ダンス・カップルはたゆまぬ練習によって、一瞬たりとも停止することなくリズム・ステップやターンを連続させなければならなかった。ところがタンゴの発明者たちはそこに『移動の一時停止』を導入したのである。カップルは動きをとつぜん止める。それはかりか、男性が一人静止し、その間に女性が男性のまわりを回るといことがごく普通に行なわれる。あるいは逆に、女性が静止することによって男性の移動が可能になるとい場合もある。実にささやかなことのように見えるかもしれない。しかし、世の中にはときとして、ささやかなことが加わっただけでセンセーショナルになるものがある<sup>(1)</sup>。したがって、タンゴを特徴づける重要な要素の一つは、こうして運きの一時停止(コルテ)ができる技量である。これによってパートナーと他のカップルとの衝突を避けることができるばかりでなく、その場でさまざまなヴァリエーションや微細な動きをつけられるし、とりわけタンゴ特有の揺れる動き(ケブラーダ)が可能になる。また、早くも一八九六年に『ラ・ブレンサ』紙の記者が指摘しているように、あの「音楽そのもののリズムを越えたりリズムを表現」<sup>(2)</sup>できるのも、この要素のおかげなのである。

(1) カルロス・ベガ、『アルゼンチンの伝統舞踏』、一九九頁。

(2) ピセンテ・ハスアルド、『アルゼンチンにおける音楽の歴史』、第三巻、ペータ、一九六一年、二三頁。

カルロス・ベガが強調するもう一つの重要な側面は、十九世紀の閉じたカップルダンスのすべてに見られるシンメトリックなコレグラフィーを、タンゴが粉々に打ち砕いたことである。男性がワンステップ前へ出ると、女性がワンステップ後ろへさがるのがそれまでの習わしだった。たとえばワルツが美しいのは、男性と女性がパラレルに同じステップを踏むからである。ワルツは男女平等を旨とするダンス、

自主管理的とさえ称することができるとあるのに対し、タンゴは、逆にふたたび強烈な差異を男女の役割に取り入れたのだった。

(1) レミ・エス、『ワルツ、ヨーロッパにおけるカップルの革命』、一〇六頁。

カルロス・ベガは「一時停止」のなかに、男女のコレグラフィイーの分岐点を見ている。停止した男性は、女性が美しく踊るための支えになっているからである。事実、多くのフィギアにおいて、男性の差し出す枠のなかでさまざまなヴァリエーションを創造する力を発揮するのは女性である。したがって、カルロス・ベガが中断を以てしてタンゴの発明と考えるのには、たしかにそれなりの根拠がある。とはいへ、男女で異なるステップを踏むという新機軸はすでにしてミロンガに存在していた。ミロンガにおいてはしばしば、女性のステップが取る拍子にのるかたちで(二拍がワン・ステップに対応する)、男性がコントルタン「踊りのつなぎ」としての足の動きの一種」を導入する。女性が四分音符で拍子を取れば、男性は八分音符でさまざまなヴァリエーションを展開することができ、男女逆のパターンもまた可能なのである。

(1) 私はカルロス・ベガを読むうちに、トゥリオ・カレージャの『タンゴ、神話と本質』を読むに至った。ダンスにさかれば二九頁から三九頁までと三九頁から四一頁が優れている。

ダンスに鋭い観察眼をもつカルロス・ベガは次のように続けている。「かつて広い場所で行なわれていたダンス——たとえばカドリーユ——のフィギアが、こんどは当然、密着したカップルの幅と、サロンのダンサーたちが移動する軌跡の長さのうえで行なわれるわけである。『フィギア』という言葉は新しいダンスのためにとっておかれ、『ムリーネ』『カドリーユなどでのスイングスピン』『ユイット』などのフィギアはそのまま以前の名前を残している。女性が男性と逆に踏むステップの短いコンビネーションがそれぞれ一つフィギアとなる。想像力を働かせれば一〇、二〇、四〇あるいはそれ以上のフィギアを創造できる。そして、ホールいっぱいには蛇行しながらそうしたフィギアを繋げてゆけば、毎回新しいヴァリエーションのタンゴを創ることができるのである。二度とは正確に繰り返すことのできない新しいヴァリエーションを。一曲ごとに様変わりしてゆくタンゴが、つねに同一ターンのワルツやmazurkaにだけだけ優っているかは計り知れない。統一のなかに変化を。この古典的な教えがタンゴに再び『待機』を導入した。カルロス・ベガがここで力説しているのは、タンゴが絶えざる発明だということである。トゥリオ・カレージャは後に同じことを簡潔にこう表現している。「はつきりとした決まりはたった一つしかなかった。『絶えざる即興』である」。タンゴにおいては当初から、ダンスのうまさとはもとより、アクロバットの才覚さえも不可欠なほど競争が激しかったことをトゥリオ・カレージャは改めて指摘している。こんにち存在し、数えあげることのできる基本的なフィギアが与える影響力は底知れない。カルロス・ベガの教えるところによれば、たとえばメディア・ルナという名のフィギアだけでも実に多くのヴァリエーションを生み出してきた。たとえば、ラ・カタマルケーナ、ラ・コルドベーサ、ラ・メンドシーナ、ラ・サルテーナ、ラ・リオハーナ、ラ・フヘーナ、ラ・アントレリアーナ、ラ・サンティアゲーナといったヴァリエーションをベガは挙げている。

(1) カルロス・ベガ、『アルゼンチンの伝統舞踏』、一九九頁。待機 (attente) はスペイン語の espera の訳。潜在的な何かがいまにも実現されそうな状態をいう。

(2) トゥリオ・カレージャ、『タンゴ、神話と本質』、二〇〇頁。

(3) カルロス・ベガ、『アルゼンチンの伝統舞踏』、二〇〇頁。

きわめてコード化されたグループダンス(コントルダンスなど)と比べると、ワルツは後に舞踏会で発達するカップルの自律性をすでに編み出していたと言える。踊りの流れが一定の方向であるため

に縦横無尽に踊れる範囲は制限されていたものの、ワルツを踊る人が即興で自分の行程を決めたり、自在に動き回ったりする余地はあった。一方タンゴの場合、ミロンガと同じく、そのダンスはそもそも「即興」である。いかなるタンゴも二度と同じに踊ることができない。「古いフィギューアでは四方が開いていたので、踊り手は自由に移動できた。ワルツやポルカの場合、腕を大きく広げてパートナーを抱いているおかげである。いど独立した動きができ、カップル同士が衝突しそうなときにも、相手のカップルの動きにうまく合わせて直線ステップや予測しやすいターンをすることが可能だった。ところがタンゴだとそうはいかない。規則はなく、予測もつけられない。一つのフィギューア、ひと続きの動作、一つのダンス全体がそのたびごとにその場で生み出されるからである。だからこそテクニクを生み出すことが必要となってくるのだ。カップルは顔と顔を向かい合わせ、肩と肩を寄せ合って、ぴたり絡み合ったまま動きまわらなくてはならない。男性は女性をリードし、右手で女性のパスを決めてしまふまで、彼女の体をしっかりと支えるのである」。この的確な見解をレオポルド・マレチャルは簡潔にこう表現した。「タンゴとは無限の可能性である」。しかし、ダンスの見地からするなら、私としては次の言い方のほうがいいと思う。「タンゴとは限界のない潜在性である」。

(1) 即興という考え方はカルロス・ベガのものだとしても(ただし即興という言葉は使っていない)、それを発展させたのは、ダンサーにしてコレグラファー、モダン・ダンスの理論家でもあるその弟子のロドルフォ・ディンセルである。とりわけ、マリア・スサーナ・アッシ、『タンゴ人類学、立役者たち』、プエノスアイレス、オラバリーア、一九九一年のなかのロドルフォ・ディンセル、および、ロドルフォ・ディンセル、『タンゴ、ダンス、その自由への渴望』、プエノスアイレス、コレヒドルール、一九九四、一六六頁を参照のこと。

(2) カルロス・ベガ、『アルゼンチンの伝統舞踏』、二〇〇頁。

カルロス・ベガがすでに著書『アルゼンチンの踊りと歌』のなかで言っているように、踊り手は単純なジレンマを解決しなければならなかった。すなわち、身を寄せ合うべきか、それとも引き離すべきか、である。この考え方を彼は後にふたたび取り上げている。「カップルは身を寄せ合うほうを選んだ。この抱擁には邪淫などこれっぽっちもない。タンゴに邪淫を持ち込むのはむしろ抱擁を悪く言う人間のほうだ。タンゴを踊っている人たちに邪念など入り込む余裕はない」。ちなみにこの抱擁について言うと、閉じたカップルのダンスにおいて男性と女性が抱き合うことを指す言葉はフランス語の一つしかない。しかし、カルロス・ベガは、ある一覽表のなかで、ダンスのより細かい分類を提案している。彼はまず個人ダンスと集団ダンスとカップルダンスに分ける。そしてカップルダンスについては、開いたカップルと閉じたカップルに分類したあと、閉じたカップルをつぎの二つの形に分けるのである。

——「エンラサーダ」、すなわちカップルが組んだ形(ここにはショットティッシェ、ワルツ、ポルカ、ハバネラが入る)

——「アブラサーダ」、すなわちカップルが抱き締め合った形(ここにはミロンガとタンゴが入る)

(1) カルロス・ベガ、『アルゼンチンの踊りと歌』、タンゴに関する理論、研究、およびエッセイ

(2) カルロス・ベガ、『民族舞踏の起源』、二〇〇頁。

(3) カルロス・ベガ、『民族舞踏の起源』、五七頁。

タンゴは初め「明るく、陽気で、挑発的で、気取った」ものだった。そのころはまだ、ディセポロが後に(一九二六年)言う「踊る悲しい想い」などではなかったのである。「踊る悲しい想い」という言い方は、タンゴ・ミロンガに表われている生の欲びを忘れさせるくらいがある。

(1) アリシア・キンタス、『タンゴ、ミロンカ、ワルツ、ラプラタ地方における都市のダンス(二八七〇年—一九二四年)』、パリ第八大学、一九九五年、三〇頁。もっとも、リカルド・グイラルデスはすでに一九二一年の彼の詩「タンゴ」のなかでこう書いているのだが。「悲しい、つらいタンゴ……愛の、そして死の踊り」『グイラルデス全集』、ブエノスアイレス、一九六二年、六三頁。

カルロス・ベガは、タンゴの踊り手同士が接近していたために技術が必要となり、込み合った場所でも踊れる形になったのではないかと言う。ぴったりと密着した……と同時に遠く離れた二人。この二人の間には何があるのかを次章ではより詳しく記述してみたい。

## 第二章 タンゴの現象学——カップルダンスにおける即興の発明

「そしてぼくは男と女が永遠に違うことに気づいていた」  
アポリネール、「オニロクリティーク」、一九〇八年

すでに見たように、カルロス・ベガは一九三六年、すでにタンゴを次のように定義していた。すなわち、男性と女性の役割が明確に分化しており、一方が動きを生み出しているときにはもう一方が停止しているダンスである。この章では、ダンスにおけるタンゴの特徴を掘り下げ、タンゴがカップルに何をもたらしたのかさらに仔細に検討したい。タンゴが即興だとするならば、ダンスの経験と解釈においてそれは何を意味するのか。タンゴ以前のダンス体験に対して断絶があるとすれば、それはどこにあるのか。

現在までのところ、タンゴを特徴づける即興をきちんと説明した者はいない。踊りながら既成のフィギュアを引き出すことももちろん可能だが、タンゴには純粹な即興に踏み込む瞬間というものもまたある。辞典リトレの説明によれば、improviser (即興でつくる) とは、詩句、音楽、演説、さらには食事を「用意なしで、しかもその場で」創ること、あるいは転義として、準備せずにそれらを提供したり発表したりする際のうまいやり方や説明を言う。したがって、その意味では、タンゴも一九〇〇年ころに現われてきた他の多くのもの(ジャズ、現代芸術等)と同じ即興だと言ってよい。しかし、タンゴの即興を明確にするためには、ダンスを踊る当のカップルの内部と彼らの周囲では、体験の位相が実存的にまったく違うことを理解しなければならない。男性ダンサー。女性ダンサー。二人を眺める人びと。三者は

確かに同じ時間を過<sup>こ</sup>してはいるのだが、時間に対しては、責務に対してもそれぞれまったく違った関係を生きている。タンゴとは時間に対するそれぞれ異なった関係のうえに築かれるプレーであり、運動であり、ダンスなのである。この点から見るなら、「タンゴ的契機」の経験とはそれまでに試みられたいかなる経験ともまったく異なっている。

(1) トゥリオ・カレージャは『タンゴ、神話と本質』のなかで(三〇、三二頁、こうした即興によって新たに生み出された要素を明らかにした。彼はおびただしい数のフィギュアを調査したうえで、こうつけ加えている。「タンゴのフィギュアはとうてい調べ尽くすことができない。」)

(2) ルネ・バルビエ「教育的即興」、「フラティック・ドゥ・フォルマシオン」、第二号、一九八一年、五七頁。

タンゴにおける即興を理解するためには、このダンスにおいて内的な時間意識がどのようになっているのか現象学的に読み取る作業が必要になる。エドムント・フッサールは、この内的な時間意識がどのようにに生まれてくるか記述しようと試みた。フッサールがこの哲学的直感を抱懐したのはタンゴが発明されたのと同じころであった。したがって、彼の直感はタンゴを分析するさいの助けとなるだろう。それでは、現象学がタンゴを特徴づける独特の時間経験の理解をどのように助けてくれるか見てみよう。

(1) エドムント・フッサール(二八五九―一九三八年)はドイツの哲学者。

(2) エドムント・フッサール『内的時間の現象学』、仏訳、パリ、PUF、第三版、一九九一年(立松弘孝訳、みすず書房)。

一九五七年。本文中のフッサールの引用はすべてこの邦訳に依った。ただし、文脈により一部用語を変えたところがある。この著作に関して手っ取り早く知りたい場合には、レミ・エス、『哲学の二五冊の大事な本』、ブリュッセル、マラブ、一九九五年、二八五頁―二九八頁を参照。

(3) レミ・エス、タンゴにおける内的意識の現象学、出版刊行されていない資料、パリ第八大学、一九九五年。

時間意識の現象学的分析で、フッサールは、たとえば人がメロディーをどのように知覚し、どのようにしてそれに意味を付与するのか理解しようと試みている。彼の分析をダンスの運動に移し替えてみる

ことができる。フッサールは持続の問題がどのように把握できるか、時間の意識がどのように生まれるのか研究しているからである。彼が示すところによれば、いかなる時も、それに先立つ時とそれに続く時に属している。私たちがメロディーを聴くとき、たとえ新しい音が鳴っても、それに先立つ音が跡形もなく消え去ってしまうというのではない。もしそんなことになれば、私たちは継起する二つの音の間に関係を感じ取るなどできないはずである。各瞬間にたった一つの音しか聞こえない、ことによれば、二つの音符の間で何も音が聞こえないという事態だつて出てくるかもしれない。ところが実際、私たちはメロディーをきちんと知覚している。と同時に重要なのは、音楽家が意識のなかで同じままとどまっていないという事実である。もし仮に音楽家が修正を被らずにいたなら、私たちはメロディーを知覚できず、不協和音ばかりを耳にするはずだ。だが実際は、そのときどきで固有の修正がなされている。ある感覚を生み出した神経の興奮が消え去ると、この感覚は表象へと姿を変えしばらく持続する。このように修正がなされては、それが束の間続くというサイクルが休みなく繰り返されるために、メロディーの表象が可能になるのである。ダンスのフィギュアの動きを知覚する場合でも同じことが言える。まず一つ一つのステップが知覚され、次いで一つの連続した流れ(フィギュア、ダンス全体)のなかに組み込まれる。一つの連続した流れから「今」が現われ、「今」と一体になって「過去」が現われる。「このように現在のものと過去のものとを包括する意識の統一性は現象学的な事件である」と言える。

(1) フッサール『内的時間の現象学』、二五頁(ただし邦訳では、「包括する意識……」の前に「志向的に」という原著書新版による補足がつけ加えられている。フランス語訳にはこれに相当する表現はないので、訳文でも省いて引用した。)

「時間的対象」の捕捉は、ある一瞬を捉える側面と、持続的な行為として捉える側面の両方から考えることができる。タンゴの場合、観客はあるフィギュアにおいてそのつどそのステップの顕在的位相を知覚する

にすぎず、持続する運動全体の客観性は作用連続体のなかで構成される。そしてこの作用連続体の一部が記憶であり、一部が極微の、点のごときもの(知覚であり、その他のより広い部分が「待機」である。

(一) Objekt temporal (objet temporel) はフッサール邦訳中「時間客観」となっているが、本書では文脈に合わせて「時間的对象」とした〔訳注〕。

(二) この段落の二行目、「タンゴの場合」から終わりまでの条で、原文は「音」を「ダンス」に置き換えて、フッサールの仏訳「二行目―二行目―五行目を忠実になぞった文章である。したがって訳文では、フッサール邦訳の文章(三四頁一行目―五行目まで)をほぼそのまま使わせていただいた。ただし、フッサール邦訳中「予期」という術語は、本稿では、仏訳語の *attente* およびタンゴの文脈により馴染む「待機」に替えた〔訳注〕。

一方、女性パートナーはこの待機を肉体として生きる。彼女の時間知覚は視覚的であるばかりでなく、運動感覚的でもある。この待機こそ、タンゴにおける女性の役割の特徴だと言ってよい。良い女性パートナーは、既知のステップを繰り返さない。どんなステップもできる状態で待機するのである。彼女にとってタンゴ体験とは、可能なもの、というより潜在的なもの(なぜなら、人はあらゆるステップが踏めるわけではないから!)をすぐに取り出せる状態で待機することにはかならない。

現在において知覚できるものは瞬間だけだからといって、かならずしも知覚の各瞬間を独立したものであるとして考える必要はない。もちろん知覚の瞬間というものには存在する。そこに注意を集中することもできるし(カッパルの特徴的なポーズを捕まえようとしているダンス写真家はそうする)、あるいはさらに細かく分解して知覚することすら可能である(ステップの開始、持続、終了)。確実なのは、始まりの知覚である。ひとたび動きが始まれば、あとは自ずと展開してゆく。したがって、びったりと呼吸を合わせて踊り始めることができわめて重要になってくる。あらかじめ書かれた開始などないのだから。音楽は始まった。女性パートナーは待機に入る。二人はどのステップから始めるのだろうか? 男性はスタートの合図を送るため、女性パートナーのバランスをわずかに崩し、片足に重心を持っていかせる。女性はこれで前進も、後退も思いのままだ。男性は女性に移動の方向を伝える。

だが、フィギュアの、あるいはダンス全体のいかなる一時も、いかなる一瞬も、いかなるステップも連続した流れのなかに書き込まれてゆく。したがって、ステップの知覚を一つの「連続体」と規定することができる。つまり、人が絶えず知覚するのは、動きの持続のなかで一瞬一瞬が流れてゆくそのさまざまな形なのである。運動の今は運動の既在へ変移し、「印象的意識は絶え間なく流れつつ次々に新しい過去把持的意識へ移行する」。

(一) フッサール、『内的時間の現象学』、四四頁(邦訳四一頁)

タンゴ以前のダンスは、時間的对象を「再生する」枠組みに収まっていた。あるダンスにおいて観客がすでに知覚した(ダンサーとしてはすでに経験した)動きを思い出すという営みは、その動きを最初に目にする(あるいは最初に踊る)営みとはまったく異なっている。というのも、最初に目にする(踊る)ときには、その動きがいつ終わるかわからないからだ。タンゴの即興では、ひとたび踊りが開始されると終わりがあるのかもわからないまま、「いましがたし終わったばかりの動き」に過去把持の作用を及ぼすのみである。これに対し、踊りを二次的に想起する場合は、持続の客観性(たとえば「ワルツの三拍子」)を再構成することができる。

すでに踏んだステップを想起したり再生したりするさい、そこに働く意識は、新しい動きを経験するさいの意識とは違った過程を辿っている。想起はさまざまな形で行なわれる。自ずと思い出されるとい場合もあるし、また意識の志向によって生み出される場合もある。「端的に視線を向け、捉える働きは直接に過去把持を基礎にしても見出される。たとえば、過去把持の統一の内に存するメモディーが経過

し、そしてわれわれがその「断片を、再生産することなく、振り返り注意するような場合がそうである」<sup>1)</sup>

(1) フッサール『内的時間の現象学』、五三頁〔邦訳五一頁。なお、本文に引用された仏訳語の該当箇所には「……ふり返り注意する」のあとに入るべき「反省する」という語が脱落しているが、文意に支障がないのでそのまま訳出した。〕

知覚は現在を対象とすることもあれば（一つのステップ、一つのフィギュア）、また、持続を対象とすることもある（カップルが踊る複数のフィギュアの連なり、ダンスホールのすべてのカップルが踊るダンスの連なり）。こうして過去把持の意識は、意識のなかを流れるさまざまなフィギュアを「《把持》」して、「統一的な時間の対象（中略）に關係する意識の統一」を産出する。「今の意識と過去把持的意識から作られ構成された作用は時間的对象の十全的知覚である」。あらゆる時間的对象はある長さをもった時間の上に構成され、時間を構成する行為はすべて現在と過去を統合する。知覚と非知覚はたえず相互に嵌入しあう。あらゆる時間的对象においてわれわれが関わっているのは、今の知覚から連続の意識へと移行することによって絶えず変化する独特の「連続体」なのである。

(1) フッサール『内的時間の現象学』、五四頁〔邦訳五二頁〕。

知覚とはモノ（「知覚されたモノ」）それ自体を意識に与える行為であるのに対し、再生は再「現されたもの」を意識に与える行為である。ワルツがもっぱら再現行為に属するのに対し、タンゴはつねに新たな実験材料を提供してくれる。

(1) 「再」と「現されたもの」の分離はフッサールによる。

物事が連続的に継起するという意識は、もともと人間に与えられている。ところが一方、たとえばわたしが想起するとき、わたしはこの連続的継起の意識を「回復している」。記憶を辿りながら、その意識を再「現している」のである。では過去把持と再生とはどこが違うのだろうか。第一次的な想起は人間にはじめから与えられた行為であるのに対し、第二次的な想起においては再生が想像力すなわち再「現」の働きに従っている点、そこが違っている。われわれがフッサールとともに本源的な意識、印象、知覚などと呼び慣わすものは、徐々に弱まってゆく一つの連続した行為であり、それぞれの知覚には、こうして弱まりながらも連続したさまざまな段階が含まれているのである。

知覚から想像へ、印象から再生へは決して連続的に移行できないような不連続、断絶がある。そしてこの断絶こそが、ダンスの歴史において、ワルツの契機からタンゴの契機への移行を特徴づける指標となっている。十九世紀のワルツはつねに再生であったが、タンゴはいささかも再生ではない。本質的に印象の次元に属しているからである。

男性の役割は一連の動きやフィギュアを提示して女性をリードすることにある。彼は自分がこれからやることを見越してそれに備えなければならない。原則として、これからの時間と運動を先取りした意識を持たなければならないのである。男性が提示するフィギュアは、すでに踊りおえたフィギュア、いままさに女性パートナーが踊っているフィギュア、等々といった具合に、ダンスの文脈に順次書き込まれてゆく。このとき時間の内的意識の領域では、男性は記憶を働かせている。彼はありうる一つのフィギュア、一連のフィギュアを思い浮かべる。女性パートナーの反応を見ながら、ストックしたフィギュアを頭のなかで再現する。先を見越そうとすると、フィギュアや運動と中断の交替を構成するあらゆるステップ、フィギュアの継起・連続が再現像となって否応なく彼の意識に映し出されるのである。よい男性パートナーは、自分がこれからやろうとしていることと、音楽が差し向けるものの間でうまく妥協点を見つけようとする。そのために彼は音楽を聴き、音楽のダイナミズムに合わせて中断やフィギュアを書き込んでゆかなければならない。男性のほうは待機をメロディーの次元で生きているのである。

もし彼がすでにメロデーを知っているなら、そのメロデーを組み込んで先を見越すわけだから、理論的には、自分がこれから踊るタンゴ全体をあらかじめ再現することができるはずである。もちろん、実際にそうはいかない。彼は、演奏される曲目がわかり、オーケストラによって実際に演奏されはじめると、いざ踊るぎりぎりになってから、音楽に注意深く耳を傾けてそれと折り合いのつく動きを記憶のなかから引き出すからである。このとき彼にとってもタンゴは発明であり、知覚であって、再生などではない……とはいえ、再「現」という部分がより大きなウェイトを占めるのは、たしかに女性ダンサーよりも男性ダンサーのほうがである。男性ダンサーは記憶に頼ることができる。しかも、彼がいま踏んでいるステップはすでに実現されたものである以上、彼は待機を逸していると言わざるえない。記憶は未来を、想起されたものの未来を見通しているからだ。「それは仮定された見通しなのである」。

すでに見たように、「待機」は知覚において実現される。いままさに知覚されようとしているものであることが、「人が待機しているものの本質」なのである。待たれていたものが立ち現われたまさにその瞬間、現在は待たれていたものの過去へと移行してしまう。

タンゴにおいてこの時間関係を生きるのとはりわけ女性だが、男性もまた待機のなかにいる。ロドルフォ・ディンセルはこの待機を特徴づける筋肉の緊張にも注目している。この緊張があるおかげでどの筋肉も一瞬にして反応させることができるからである。彼はそれを警戒体制に準えている。「動物は危険な状況に直面すると、本能的にこうした反応をとる。即座に四肢を緊張させるのである。われわれでも同じことだが、この緊張があつてはじめてどの方向にも即座に逃げ出せる」。続いてこう述べる。「タンゴの場合、むろん危険に対して反応するわけではないが、即興のダンスを踊るとき、われわれは次の拍子にどちらの方向に進むのかをあらかじめまったく知らない。理屈のうえでダンスをリードしているのは男性ですら、次の瞬間に何が起こるのかわからない。音楽が彼の意図していなかったことをやるように仕向けるかもしれないし、パートナーとの間に誤解が生じて思いも寄らなかった方向へ引っ張られてゆくかもしれない。予想外の状況などいくらでも起こりうる。そうなれば進行方向を変えざるをえないだろう。だが、そのとき四肢が緊張してさえいれば、全体重を軽く移動させることができる」。

(1) ロドルフォ・ディンセル、「タンゴの表現装置」、「ダンソン」一三号『現代のタンゴ、二大陸の出会い』、トゥルーズ、一九九三年十月、七頁。

あくまで男性がリードする範囲内だが、まれに、女性にダンスの時空を任せて、自由に踊ってもらい、リーダーシップを取らせて先を見越す役を委ねることもある。

以上のように現象学を敷衍して説明すると、ダンスの即興に基礎を置くタンゴの本質というものが明らかになる。タンゴが登場するまで（ワルツを含め）あらゆるダンスが、長さや複雑さに差はあっても（ワルツの二秒、ランサーズカドリーユの四分）、「時間的対象の再生」という枠組みを出ていなかった。タンゴにおいて初めて、再生という枠組みが即興に取って代わられたのである。

(1) コレグラフィーの一サイクルの持続時間。すなわちワルツの場合、二秒毎に同じステップを繰り返すのに対し、ランサーズカドリーユの場合、複数の異なったフィギュアの連続が四分持続する。この一サイクルが「時間的対象」である（訳注）。

観客は眼前で次々と創り出される動きを知覚してゆく。その動きはつねに新しい。女性、パートナーは、運動感覚（つまり内的感覚）によっていま自分のとっている態勢を感じ取り、そのなかに生み出されてゆく動きを発見する。いっぽう男性は以下に挙げる幾つもの素材から自分のダンスを作り上げる。

一、いま、ここで与えられる素材（その音楽を聴くのは初めてかもしれないし、その女性パートナーと踊るのは初めてかもしれない……もしそうなら体重、身長、体軀、技術、ダンス経験などを計算に入れなければならない）。