

Title	土方巽の「舞踏譜」再考：テキストとしての舞踏譜とダンス作品
Sub Title	Taking Hijikata's Butoh-fu into reconsideration over text and piece of dance
Author	森下, 隆(Morishita, Takashi)
Publisher	慶應義塾大学アート・センター
Publication year	2019
Jtitle	慶應義塾大学アートセンター年報/研究紀要 (Annual report/Bulletin : Keio University Art Center). Vol.26(2018/19), ,p.118- 128
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	研究紀要
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11236660-00000026-0118

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.

土方巽の「舞踏譜」再考 ——テキストとしての舞踏譜とダンス作品

森下 隆
所員

はじめに

土方巽は舞踏家として紹介される。言うまでもなく世界で最初の舞踏家である。とはいえ、舞踏という言葉が公式に使われて以降、土方巽が舞踏家として舞台上に立って踊っていた期間よりも、舞踏の振付家や演出家として活動してはいたが、舞台には立たない期間のほうがむしろ長くなっている。土方巽の後半生は舞踏家ではなかったとも言えるのである。

それであればこそ、今でもなお、土方巽はなぜ舞台に立たなくなったのかが問われている。例えば、土方巽自身はこう述べている*¹。死去の前年（1985年）のことである。

「なぜ土方さんは舞台に立たないのか、ということをあちこちで言われまして、その度に苦しいな、切ないなという思いをくり返していた。踊ってないわけではないのにみんなには見えないらしい。」（「舞踏行脚」）

土方巽のお得意のミスティフィケーションと断じてしまえばそれまでだが、どうもそうとも言い切れないのである。土方巽が舞台を降りた理由をめぐって、関心のある人はそれぞれ推測していよう。もちろん、私自身も土方巽が舞台に立たなくなった理由を用意している。

一つ決定的なことは、当時、つまり土方巽が生きていたころと、土方巽死後、10年20年と経過したころでは、土方巽の舞踏に対する見方が変わってきたのである。端的に言えば、土方巽が盛んに舞踏活動を行っていた1970年代の土方巽の舞踏を、感動をもってあるいは驚きとともに観賞することはあれ、その手法や方法に分け入って見ていた観客はいなかった。批評家や評論家も同様であったろう*²。もちろん、今日のように舞踏の研究者もいなかった。

土方巽は1970年代に入ってから、明確に新たな舞踏の創造を目指していた。もちろん卒然と新しい舞踏が始まったわけではないが、今日から見れば、1970年ころを転換期として、それが明確になったのは1972年の大きな公演《四季のための二十七晩》であることは言を俟たない。

いまだに正しく定義づけたり意義づけたりすることはむずかしいにしても、この時期に「舞踏譜の舞踏」と私が呼ぶ新たな方法論を下敷きにした舞踏が開始され、70年代を通して形成され、1976年にひとまず完成をみたと考えられる。

この「舞踏譜の舞踏」を知らないままであることは、土方巽が舞台に立たなくなった理由を考察する上で、目を曇らせることは確かである。もちろん、死後30年を超えた現在でも、土方巽の舞踏創造の実際について正しい識見がなければ、やはり不明のままである。

先立つ1968年には〈土方巽と日本人——肉体の叛乱〉と

して土方巽はソロ公演を行っている。その前の1966年からこの68年にかけて精力的に公演活動を行っていたのだが、〈肉体の叛乱〉をもって、土方巽は舞踏公演を断ってしまう。

一方で、土方巽は頻繁にメディアに登場する。大判のグラフィ誌や総合雑誌のグラビア、若者向けの雑誌、さらには劇場映画や万博のパビリオンでの上映映像と多彩な露出であった。

そのころから、舞踏家志望と言うべきかどうか、土方巽のもとには若者たちが集まってくる。土方巽の〈肉体の叛乱〉を見て、あるいはメディアに登場する土方巽を知って、稽古場であるアスベスト館を目指してきた。いうならば、土方巽の弟子になるために、アスベスト館の門を叩いたのである。

その若者たち、そのほとんどがダンスの経験のない若者たちだったが、土方巽は彼らを使喚するかのごとく舞台上げて、新たな舞踏の助走を始める。1970年に始まる、彼らが出演するいくつかの小さな公演を経て、土方巽が4年ぶりに踊った舞台が《四季のための二十七晩》^{*3}であり、その最初の作品が〈瘡瘡譚〉であった。

この1972年の《四季のための二十七晩》に続いて、翌73年には《静かな家》^{*4}の舞台に立ったものの、土方巽はこれ以降、自作品に出演することはなかった。

そこで、何故舞台に立たなかったのかである。私の答えを言えば、土方巽は「舞踏譜の舞踏」の創造と完成のために、自らの時間と体力と精力と知力を消尽していたからということになる。

同時代にあっては、こういった見方はできなかった。すでに述べたように、誰もこの時期の舞踏が「舞踏譜の舞踏」として新たに構築されていたとは認識していなかったからである。土方巽は徹底した振付による作品制作とそのための「動き」の開発に没頭していたのである。

仮に振付による舞踏であることを見抜いていたとしても、独特の振付の方法と「動き」の創造と連続する作品の制作をめぐって、そのスケールの大きさ、メソッドの緻密さ、構成の複雑さ、「動き」の創造のための思考の深さ、作品世界の広がり、作風の斬新さ、舞台技術の高度化など、誰しもの想像をはるかに超えるレベルに達していたことまでは、確かな認識に至らなかったであろう。

私自身もアスベスト館での連続公演の劇的さに立ち合っていたし、後年になって残された「舞踏譜」を目の当たりにし、また土方巽の弟子たちが土方巽の死後5年、10年を経て公開し始めた「舞踏譜」による「動き」の実際を知るにつけ、土方巽の1970年代における「舞踏譜の舞踏」をつきつめる

作業と、自らが舞台に立つことは両立しえないと考えるに至った。

「舞踏譜の舞踏」の重要性とその意義を知るにつけ、土方巽アーカイヴでも何とか土方巽の創造行為を解明する端緒につきたいと考え、2004年から2年間にわたって、「動きのアーカイヴ」のプロジェクトを実施した。このプロジェクトの活動の内容を端的に述べれば、土方巽の舞踏譜による踊りを弟子たちに再演してもらい、その踊りを映像に収録することであった^{*5}。

このプロジェクトの報告でもあるが、プロジェクトの実施とともに、土方巽の「舞踏譜の舞踏」について考察した6本のテキストをもって『土方巽の舞踏——記号の創造、方法の発見』として冊子にまとめている^{*6}。同時に、「舞踏譜の舞踏」を映像で紹介し解説したDVD「土方巽 舞踏譜の舞踏 Hijikata Tatsumi Notational Butoh」（日本語・英語版）を制作した。

本冊子にまとめたテキストは、土方巽の舞踏の「方法」を明確に分析した論考として最初のものであろう。しかし、技法やメソッドを追究し得たとしても、土方巽の「舞踏譜の舞踏」に含まれる膨大な数の「動き」の創造の根拠にして背景となる世界観を把握するまでは到底至ってはならず、「動き」の創造のベースとなるリソースやコードを探るとば口に立つたばかりであった。

いずれにしても、「舞踏譜の舞踏」の全容を紹介すること、さらには「動き」自体を言語化することも課題となっているが、そのための本格的な作業にとりかかることもできていない。

そこで本稿では、本冊子の諸論考を補足する考察を試みて、「舞踏譜の舞踏」に取組んだ土方巽の営為に立ち返りつつ、「舞踏譜の舞踏」の解明にもう一步、歩を進めておくことと、その成果を深く掘り下げる契機としたい。

試みの一つは、「舞踏譜の舞踏」に拠る作品としての成立と再演（再現性）の問題を考えることであり、もう一つは、舞踏譜の広さと深さを「動き」の多様性（網羅性）をとおしてあらためて検討することである。

1. 土方巽にとっての舞踏作品の成立 舞踏家であることの放棄

土方巽をダンス作家として考察することは、これまで行われてこなかったと思われる。しかし、最初の舞踏作品といわれる1959年の〈禁色〉を嚆矢として、死去直前の〈東北歌舞伎計画Ⅳ〉まで数多くのダンス作品をつくってきたことは確かである。

とくに、1970年代に入ると、土方巽は新しい舞踏の構築に挑んで、集中的に作品を発表するようになる。この70年代に作品を発表した場としては、新宿・歌舞伎町の雑居ビル内にあった小劇場のアート・ビレッジ、新宿厚生年金ホール(小ホール)、アートシアター新宿文化、渋谷・西武劇場、アスベスト館(シアター・アスベスト)、渋谷エピキュラス、金沢舞踏館、目黒区民センターホール、第一生命ホール、そして三百人劇場であった。

この10年足らずで、タイトル数で言えば、実に30作に近い作品を発表している。1年に3、4作のペースでダンス作品を世に送っていることになるわけで、十分にダンス作家と言ってもいいだろう。さらに、すでに述べてきたように1973年を最後に、自分自身は舞台に立つことはなくなっている。

あらためて問いかけることになるが、それは土方巽がダンサーであることを放棄したことと作品を次々と生み出したことの関連である。そして、土方巽のダンス作品とはどういうものなのかの問いかけである。

土方巽の作品をめぐる、作品論はほとんど書かれることはなかった。作品の内容の記述や印象批評はあるが、作品の本質に接近する論究は限られている^{*7}。それは何故なのか、という疑問に答えるとともに、土方巽の舞踏への世界的な関心の高まりを迎えて、作品論と土方舞踏の構造論が並行して行われるべきと思われる。

ダンス作品

まずは、ダンス作品をめぐる考察が必要であろう。ダンス作品とは何か。ダンス作品の要件は何か。そういった問いは立てられるものの、本稿でダンス作品の定義を確かにすることはできない。ただ、土方巽の活動をダンス作品の視点から考えておきたい。

土方巽は、1974年から76年にかけての白桃房連続公演では、公演作品に「作品ナンバー」を付けていた。これまで、この事実をとらえて、その意味が考察されたことはないだろう。作品ナンバーを付ける、という限りでは、土方巽自身は「作品」の意識があったことになる。

そもそも作品とは何か。『美学辞典』を参照してみよう^{*8}。

作品とは「特に独自の精神的な内部をもち、その内部を創造的に開示することを目的とする」と定義されている^{*9}。その上で、たんに作者の主観的メッセージではなく、その精神世界は受け手の解釈をまっとうして成就するという。

作品は作者の価値観の表明や自我の表現であるとみなされ

つつも、作品に作者を超える時代の精神や文化を見出だそうとする考えである。

20世紀には、作者を重視することよりも作品の自立性を強調する考えが主流になってきた。さらに、作品概念を揺るがす芸術や主張が次々と現れた。マルセル・デュシャンの「レディ・メイド」やジョン・ケージのパフォーマンス論による、作品の自己同一性を疑問視する新しい芸術概念が生まれる。また、作者=テキストという概念を転倒したロラン・バルトは、「作者の死」の考えを享けて、テキストを引用の織物とみなした^{*10}。

いずれにしても、作品の受容者による解釈が重視され、作品を作家に従属させ、作家の伝記的研究が作品研究という19世紀的な考えは、今日ではおよそ否定されている。

こうして作品の自立性や創造性があらためて問われることになる。

作品が有する創造性とは、前出の『美学辞典』が結論づけるように、作品の完成後も作者の意図を超えてよりよい解釈を求め、より高い価値を志向することにある。そして、創造的な解釈によって、作品がたえず豊かで多様な意味を生み出すことを可能にすること、それが作品の創造性であり作者の創造力の本質であるという。

では、ダンスにおける作品とは何か。ダンス作品に創造性を付与する要素としては、観客からすれば、何よりダンサーの存在であり、ダンサーの身体であろう。そして、そのダンサーの踊りに豊かな芸術性と多様な意味を付与するのが、作品のテーマやプロットであり、振付けや演出ということになる。これらが総合化されてダンス作品が成立する。

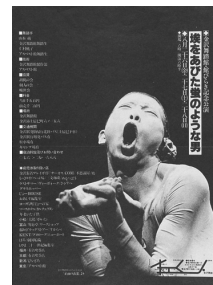
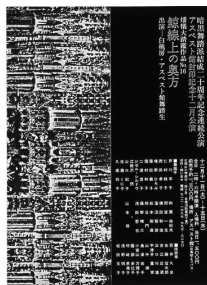
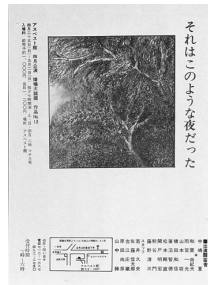
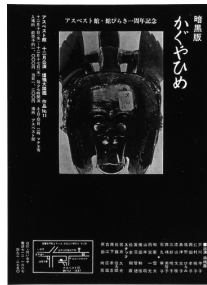
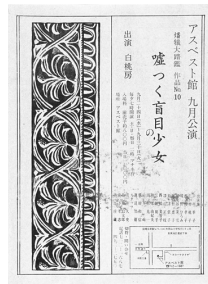
土方巽にとっての作品

それでは、土方巽の舞踏ではどうだろう。ここでは、1970年代の舞踏、私が「舞踏譜の舞踏」と呼んできた舞踏の作品について考察する。

ダンスにおける古典作品は、当然のことながら時代を超えて繰り返し上演されている。ダンサーが変わり、振付家や演出家が変わり、作品に多様な意味が与えられ、成功作もあり失敗作もありであろう。

土方巽自身は自分の作品を再演することはほとんどなかった。とにかく、次々と新しい作品を発表してきた。1972年の舞踏公演《四季のための二十七晩》では、一挙に5作品を上演した。ついには土方巽自身が体調を崩して、4作目の〈なだれ飴〉は出演できなくなった。

1974年から76年にかけての3年間には、稽古場であった



土方巽が舞台上立たなくなって以降、1974年～1978年の舞踏作品（公演）のフライヤー

アスベスト館に設置したシアター・アスベストも会場として、怒濤の新作ラッシュで実に16作品を発表した*11。76年12月の〈鯨線上の奥方〉をもって、ついには白桃房連続公演を終えるとともに、アスベスト館（シアター・アスベスト館）は封印（閉鎖）された。

しかし、外部の劇場での公演で77年には4作品、78年も2作品を発表している*12。その後は、土方巽はさすがに疲労困憊の態になり、4、5年にわたり公演活動を行わなかった*13。

なぜ土方巽は新作にこだわり、再演を行わなかったのだろうか。なぜ土方巽は舞台に立たなくなったのか、という問いと同じく、正確な答えはむずかしいが、しかし私の答えは同じである。

土方巽はひたすら「舞踏譜の舞踏」の完成に向けて精力を傾けていたのであり、メソッドが確立すると「舞踏譜の舞踏」を応用することに精力を傾けていたからである。

再演であれば、新作を発表するよりも比較的楽なはずであり、作品の完成度を高めることの意義もあるはずだ。しかし、土方巽はその方向には向かうことはなかった。あえて言えば、土方巽にとって「舞踏譜の舞踏」が「作品」であり、その完成が自らへの至上命令であったといえよう。

アスベスト館での白桃房連続公演は、芦川羊子が主演で行われた。芦川こそは土方巽の「舞踏譜の舞踏」を体現する最高の舞踏手あり、土方巽も芦川のために、芦川による「舞踏譜の舞踏」の完成を目指した。そのためには、自らは舞台に立たなくてもいい、いや舞台に立たないほうがいいと考えたにちがいない。何より、自らが舞台に立つ余裕などなかったのである。

テキストとしての舞踏譜

もちろん、「舞踏譜の舞踏」で踊ったのは芦川だけではない。芦川を主演としても、群舞がたえずあり、舞踏作品として構成されていた。さらには、「舞踏譜の舞踏」を使って、玉野黄市、中嶋夏、山本萌、仁村桃子、和栗由紀夫を主演とする作品もつくり、その振付けや演出も行った。それは、「舞踏譜の舞踏」の方法と踊り（動き）が、芦川以外の舞踏手にも有効であり、普遍性を有していると証明するためでもあったといえる。

そして、その最後には大野一雄の舞踏公演にも、土方巽は「舞踏譜の舞踏」をもって協力した。いや、協力したというより、大野一雄の依頼をもって、その復活公演を全面的に構成し、振付け、演出したのである*14。

舞踏手としての芦川羊子は、土方巽にとっても得がたいダンサーであった。アスベスト館に芦川が不在であったとすれば、土方巽がこれほどまでに「舞踏譜の舞踏」にこだわったかは疑問なしとはしない。

しかし、前述したように、土方巽はさまざまな舞踏手に作品を提供し公演を行っている。土方巽にとって、その作品は必ずしも身体中心主義である必要はなかったということである。

「舞踏譜の舞踏」に習熟していない、舞踏経験の少ない舞踏手やアスベスト館に属していない舞踏手のためにも作品をつくることは、その事実の表われとも考えられる*15。

ひるがえって、土方巽の演出には十分な時間がかけられた。稽古場を劇場にしたことは、アドバンテージである。踊りだけではなく、照明や美術、音楽や音響にも、何より時間を注ぐことができた。例えば、土方巽による照明は革新的で画期的であったが、アスベスト館の連続公演を通して、その手法を確立し技術を高め、その後の舞踏の照明の規範となった。

「舞踏譜の舞踏」は振付絶対主義である。土方巽はダンサーたちの踊る時間を1秒たりとも自由にさせない、徹底した振付けでダンサーたちに臨んだ。ダンサーたちは主体性を奪われ、自意識を失わされ、ほとんど土方巽に操られる「人形」として舞台に立っているようかのだった。

土方巽独特の思考と想像力によって開発され、言葉によって記号化された「動き」は膨大な数にのぼる。舞踏手たちは、その「動き」をひたすら身に覚えさせる。言葉の記号とはいえ、与えるものと与えられるもの間に、共有しているコードがあるわけではない。舞踏手たちは理性で捉えることを放棄して、ひたすら身体感覚と神経を駆使して受け止めるほかなかった。

新作の連続的な発表が「舞踏譜の舞踏」の完成への階梯だとすれば、一つひとつの作品は実験ともいえる。土方巽は作品を発表するごとに、数多くの「動き」を開発している。どこかで沸点に達して、いわゆる完成があるとすれば、それは「動き」の増大とともに方法も確立される時であろう。

舞踏は身体中心主義のダンスと考えられがちだが、土方巽の「舞踏譜の舞踏」にあってはダンサーよりも振付けが第一義であって、土方巽の舞踏は舞踏譜があればさまざまな身体を使って演出できるダンスということになる。

先に紹介したバルトのテキスト理論にしたがえば、舞踏譜こそはテキストであり、「引用の織物」ということになろう。それだけに、今後、舞踏譜がさまざまに解釈されて、たえず

新たな意味が生まれてきて、本来あるべき創造性が担保されるのかどうか問われよう。

2. 舞踏譜再考

動きのテキスト

『土方巽舞踏譜の舞踏——記号の創造、方法の発見』をあらためて参照してみる。

「Ⅲ. 動きの記号分析」の章では、土方巽が開発、創造した舞踏譜による「動き」をその属性にしたがって分類することを試みた^{*16}。その分類は、土方巽が「森羅万象に全神経を集中」した結果を受けてのものである。

分類項目は、大項目から小項目に4段階(1~4)に分けている。項目名を確認しておこう。大項目(分類項1)は5つの項目に分けている。その下の項目は以下の11項目を設置し、さらに下位の項目へと分類している。

もとより、取り上げた「動き」は限定されていて、221種の「動き」を分類している。()内の数字は当該の項目に属する「動き」の数。

分類項1 (5項目)

生物、非生物、動作と感覚、環境、形・抽象・音

分類項2 (12項目)

生物—人間、動物、植物

非生物—人工品、自然

動作と感覚—生物、物体

環境—状態、世界・空間 (5)

形・抽象・音—形態 (3)、抽象 (2)、擬音 (2)

分類項3 (30項目)

人間—生者、死者、身体

動物—哺乳類、鳥類 (4)、爬虫類ほか (4)、昆虫 (4)、恐竜・空想動物 (2)

植物—花(花名) (3)、花の部位 (4)、草木 (3)

人工品—衣裳・装飾品 (3)、製品 (9)、日用品 (2)、食品 (3)、素材 (1)、造作物 (3)、文化 (1)

自然—液体 (3)、固体 (3)、気体 (1)、自然 (1)、気候 (5)、現象 (5)

生物—動作・行為 (18)、感覚

物体—動作 (6)

状態—身体 (6)、精神 (4)、物体 (7)

分類項4 (28項目)

生者—男 (6)、女 (4)、子ども (3)、老人 (2)、人 (6)、小人 (1)、家族 (1)、人名 (10)、属性 (5)

死者—幽霊 (4)

身体—体 (1)、顔 (11)、髪 (3)、口・歯 (2)、首 (1)、指 (2)、手 (2)、足 (3)、ひげ (2)、神経 (3)、内臓・骨・皮 (8)

哺乳類—馬・牛 (4)、犬・猫 (6)、ウサギ (1)、ゴリラ・サル (3)、コウモリ (1)

感覚—視覚 (6)、聴覚 (3)

第4項目がないラインもあり、結局、57の分類項目にそれぞれ、「動き」を分類している。

あらためて着目すると、再考したい、あるいは修正したい分類や項目名がいくつかある。大項目では、「生物」と「非生物」に分けてはいるが、これが「自然」と「人工」でもいだろう。「人名」の項には、ほとんど画家の名前が入るのだが^{*17}、それならば「画家名」という項目を設けてもいいだろう。

それはともかく、「動き」をこういった項目に分類しているのも、そこに土方巽の世界観が反映しているのではと考えてのことである。森羅万象とは言わずとも、土方巽が自然と環境の全方位に神経を向けて「動き」を開発していることを確認するためである^{*18}。

また、取り上げた221種の「動き」を見ると、土方巽の舞踏の世界がうかがえるとともに、「動き」を生み出す視点がよく分かる。もとより、土方巽の「舞踏譜」は記号表現の集合体としてのテキストである。「動き」の名称を記号素として、解読されなければならないテキストである。そのために、土方巽の創作をめぐるコードやリソースの探求をめざしたのである。

またここで、再度メルロ・ポンティの言葉を借りるならば、言葉は「事物や意味作用の単なる記号ではなく、(中略)すでに作り上げられた思考を翻訳するものではなく、思考を成就するものとなる^{*19}」というように、「動き」の言葉は記号であるにしる、思考と実践が直結しているのである。

舞踏譜の解読

「動き」の実演を映像記録に収めるプロジェクトの実施にあたり、その目的として、以下のように考えた。

1. 「動き」の分類(記号化)

2. 「動き」の解読

3. 方法と構造の解明

当然のことながら、「動き」の解読を目的に加えている。とは言うものの、現実には「動き」の解読は容易ではない。

なぜなら、何といっても土方巽が創作した「動き」の数が膨大であり、すべてを解説することは不可能といえる。もちろん、映像化は限られていて、映像化し得ない「動き」があるかに多いだろう*20。また、土方巽が提出している言葉の多くは、動きを示す記号としては、詩的でメタファーに満ちていて解説しがたいのである。

とはいえ「その言葉の群れは決して恣意的で抽象的でもないはずで、土方巽にとっては、一語一語が身体にとって必然であり、それ故に、具体的な身体の動きを指し示すことができる*21」と考えれば、解説は必至であろう。

解説作業にはさらに、土方巽が身振りを引き出し言語化するために参照したコードやリソースを探る必要がある。幅広い絵画作品や詩・俳句などの数多くの文学作品、さらには故郷秋田の自然や生活など、土方巽がインスピレーションを得たであろう事象は多彩である。

プロジェクトの目的のうち、方法と構造の解明については、基本的に達成することができた。そこで、本冊子の「IV. 1976 方法」と「V. 拾遺——森羅万象」でその内容と経緯をまとめて「舞踏譜の舞踏」の完成を確認したのである。

目的のもう一つの「動き」の分類については、先に示したように和栗由紀夫の「舞踏譜」から 221 種の「動き」を選んで分類した。さらに、「IV. 1976 方法」では山本萌の〈正面の衣裳〉で使用された動きを分類した。これも、あらためてざっと紹介しておこう。

分類項目は、和栗由紀夫の「舞踏譜」の分類よりもシンプルに、12 項目に分類した。その 12 項目を列挙すると、「人物」「動物」「空想上の生物」「抽象化された生物や体」「植物」「絵画作品から」「動作をともなう人物」「形象された顔」「空間」「具象物」「動作」「形而上」である。

苦し紛れの分類（項目名）もあるが、この分類で 75 種（数え方では 77 種）の「動き」を並べている*22。

こういった分類の目的は、くり返すが、土方巽の舞踏の世界を把握し、さらには土方巽の舞踏に表現されている世界観を探究する手段でもあるからだ。その先に、土方巽の舞踏が有していた豊かな表現世界が開示されるのではと考えられる。ひいては、ダンサーたちが土方巽から何をいかに受け取るかを示唆することで、自らのダンスを豊かにする可能性を開くことが期待される。

しかし、すでに紹介しているように、土方巽の舞踏譜の世界は広くて深い。土方巽アーカイヴには土方巽が残した舞踏譜資料があり、それらの資料には膨大な数量の「動き」が記号化された言葉で溢れている*23。これらの舞踏譜も公開へ

と移行することで土方巽アーカイヴの責務を果たしたい。

舞踏譜 ID185

ID ナンバー「ID185」の舞踏譜（スクリプトシートと呼ぶ種類の舞踏譜*24）は、30 枚のシートからなっている。タイトルは仮タイトルとして「女性新人用」である。「女性新人用」は最初のシートの冒頭に記されている。

この舞踏譜はタイトルからすると、新しくアスベスト館に入門し、早晩、舞台に立とうとしている、いや立たせようとしている女性舞踏手たちのために作成されたと考えられる。作成された年月は不明であるが、記述内容からすると、「舞踏譜の舞踏」のメソッドがすでに固まりつつあるところかと推測され、1975 年～1976 年の白桃房連続公演中であろうか。

まずは 1 枚目のシートの記述内容をそのまま書き出してみよう*25。

羽子板の少女／爪／爪の花／ゾウサン／デビュッフェの少女／羽根の附根——野花／呼吸／オーメルの猿／鳥の亡霊／臭いの連続／馬の首と髪の毛／ぐったりした男の顔／泣く女／鳥の亡霊／光の鳥／鏡（バリ）／男根としてのシャキの首（以上ママ）

新人の女性舞踏手が習得すべき「動き」の名称が列挙されている。「羽子板の少女」は羽子板に描かれた少女を踊る、あるいは「デビュッフェの少女」はジャン・デビュッフェが描いた少女を踊る、といった推測はできるが、実際の踊りは言葉からはうかがいしれない。

もう 1 シートの記述内容を書き起こしてみよう。

花のなかの光の化物化／剥製のゴヤ人物化／子供の剥製／——パロオとフランチェスカ／——合掌する子供／光の化物化／ルドンの花／——細いカモの首／——恐竜の首／——細い鳥の首／神経佛／永山 ビアズリ／白い鹿／光のヒゲ／棚にそって／プトウ／光玉 方眼紙／円芯円

化物化や神経佛など造語かと思われる名称もある。いずれにしても、多くの「動き」に名称が与えられ記号化されている。ただし、その記号内容の多くは、私たちには不明のままである。

こうして 30 枚のスクリプトシートに、それぞれ 10 種から 30 種にわたる「動き」の名称が記されていて、30 枚のスクリプトシートに記された「動き」を合計すると 496 種もの「動

き」の名称が記されていることになる（シートを超えて、いくつか同じ名称の「動き」が記されている）。

この数はもちろんのことに、新人舞踏手が習得するにはあまりにも多いかと思われる*26。しかし、当時のアスベスト館では舞踏手たちが共同生活をおこなうことで、いわば年間をとおして合宿して稽古を行うことで、舞踏手たちは、過剰なまでの「動き」を身体に覚えさせるという苛酷な修練に挑んでいたのである。

前章で、ダンス作品の成立の要素の一つとして「身体」（身体中心主義）が認められた。ダンサーの身体があればこそ作品が成立するのである。まして、アスベスト館でのように、作家が数多くの「動き」を開発し厳しい訓練を課すのであれば、ダンサーを作品成立の主要な要素として考えることは当然であろう。

しかし、アスベスト館の舞踏手のほとんどは、ダンス経験もなく、「動き」の意味を捉えることもできず、ひたすら土方巽が開発、創造した「動き」を身体に収めてゆくだけであった。

「動き」の言葉をどう受け止めて踊っていたのか。さらには「動き」のベースとなる世界観を土方巽と共有していたのであろうか。おおよそ舞踏手は、「動き」の意味を理解して受け止めることもなく、舞踏譜の言葉が示す世界観を土方巽と共有することもなかった。

土方巽は「動き」を創作するにあたって、数多くの絵画作品を参照しインスピレーションを得てリソースとした。ID185のシートの記述から絵画作品をベースにしたと考えられる「動き」の名称を引いてみよう。

デビュッフエの少女／ピアズリ／鼻が出っぱっているミシヨオの顔／アングリ口のあいたミシヨオの顔／鼻のでたミシヨオの歌／トウインの鳥／ルドン／フォトリオ／ゴヤー猿一山猫一蠅／ムンクの假面／ベルメールの少女とベルメールの世界／指とベルメールの少女体／ダビンチ／指とピアズリ／麻生三郎／ベルメールの壁の世界六甲／ピカソの人物／ベルメールの人物／レヂエの人物／ピアズリ夫人／坐せるベルメールと花の合体／壁化するベルメールと剥離するベルメール／上部の花からゴヤの小さな老婆／ボッシュの顔／デルボウ／ピカソ・壁の人物／ベルメールの花と鼓膜の花と白い眼玉が咲き乱れ／中腰のベルメール、坐せるベルメール、フカンされたベルメール、風のベルメール／聖歌隊の少女にミシヨオの神経が加わり／ボルス気化／ベルメールの曼荼羅／野花・ピアズリ／ゴヤ／ピアズリの怪物／ゴヤ黒い影のタ

マリ／ミシヨオの女——ピアズリの女／ポルトス／ピカソの扇子／ピカソの羽根／トウインのヒヨオ／ターナーの空／レヂエの少年／剥製のゴヤ人物化／泥の人物（ダヴンチ）／ルドンの花／ゴヤのツンボ／モネ——沼／ダリの軌跡／ムンクの少女の叫び／ゴヤに人物に仲間入りする／ふるえているヴォルス／石像やルドンの花々にも六用され／ルドンの少女の最終的な表情／ムンクとオビエルの動物

このように画家の名前がついた「動き」の名称が頻出する。表記を正して画家の名前を列記すると以下のようである。

オーブリー・ピアズリー、ジャン・デビュッフエ、アンリ・ミショー、オディロン・ルドン、ジャン・フォトリエ、フランシスコ・デ・ゴヤ、エドヴァルド・ムンク、ハンス・ベルメール、レオナルド・ダ・ヴィンチ、麻生三郎、フェルナン・レジェ、ヒエロニムス・ボス、ポール・デルヴォー、ヴォルス、パブロ・ピカソ、ウィリアム・ターナー、クロード・モネ、サルバドール・ダリ

土方巽が1950年代後半に新しいダンスを志向した時に、その影響を受けたアンフォルメル派の画家たちもいれば、土方巽の舞踏の手法に影響を与えたシュルレアリスムの画家もいれば、近代美術や古典美術の代表的な画家もいる。実に多彩な作家たちの作品を参照していることは一目瞭然である*27。

謎としての舞踏譜

はたして、土方巽がそれぞれの画家や作品にどのように反応していたかである。作品に描かれた人物から動きを借用してきたこともあったし、人体や動物の描写から動きを発想したり、時には画家の思想や着想に共感するものがあったりと多様に受け止めてはいただろう。

とはいえ、土方巽の舞踏が、画家の思想やテーマを受容し、それらをそのまま自らの舞踏の「動き」や作品に反映させているということはない。「作者の死」ではないが、多くの絵画作品は、本来のテーマや意味を離れて、借用や引用、解釈や意味付けによって、舞踏譜の「動き」に転化したのである。

ところで、新人の舞踏手たちが、はたしてこういった画家を知っていたのか、「動き」を与えられてその作品をイメージできたのかと問えば、それはなかったであろう。多くはアスベスト館に来て初めて知った画家たちであったろう。時に作品の写真版が掲載されている雑誌を示されるが、土方巽が意図していたことは知ることはなかった。

言うまでもないが、ごく短期間で「動き」を習得すること

が求められた。それにしても、「女性新人用」に用意された「動き」が500近い数であることは驚異である。

コーラスとして出演する新人舞踏手が、ある特定の作品のために500種もの「動き」をマスターする必要はないだろう。しかし、当時は年に5、6本のペースで作品が発表されていただけに、コーラスの一員であれ、短期間でこれほどまでの数の「動き」を身体に覚えさせることを求められたのであろう。

土方巽は何故、何を目的として、これほどまでに新作を発表することにこだわったのか。前章でも筆者なりに答えを述べておいた。繰り返すが、土方巽は原則として再演せず、新作を次々と発表し続けていた。これこそ驚きというほかないが、それだからこそ、新人とはいえ500種もの「動き」の習得を課されたのである。すでに発表された作品で使われた「動き」も、その後に発表される作品で使う「動き」も、これらの30枚のシートに記載されていると考えてよい。

いずれにしても、舞踏手たちは土方巽の意図や作品のテーマや意味を理解して、稽古に臨んだとは考えられない。これまでも述べてきたように、舞踏手たちは主体性のない状態で振り付けられ舞台に立っていた。

この事実を理解するために、『土方巽 舞踏譜の舞踏』でも、「舞踏譜の舞踏」が成立する要件として師弟の関係を取り上げて検証した*28。「古典芸能ならばともかく、現代芸術にあって師弟のありようが創造の核として問われることは少ない」

が、舞踏譜で振り付けるにあたっては、師弟の関わりが必然的に生まれてくる。そうでなければ、これだけの「動き」を習得することは叶わない。

内田樹がエマニュエル・レヴィナスの言説から考察した考えを再掲する。

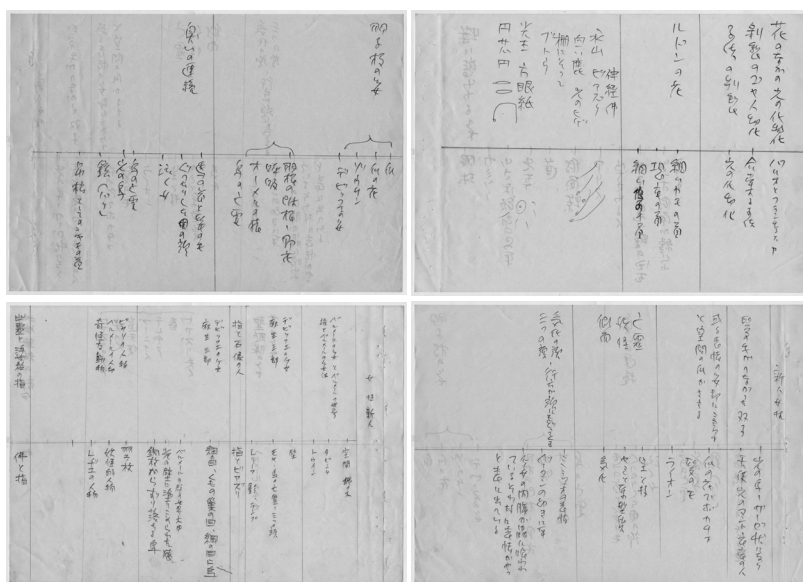
「弟子は、師から知識や技芸を与えられてから弟子になるのではない。弟子は絶対的敗北を覚って弟子になる。そこに介在するのが『謎』である。師に謎をかけられ、その謎を知りたいという『欲望』を抱いたときに弟子になると。*29」

弟子は学ぶ仕方を学ぶ。無限の叡智を引き出すための「作法」を学ぶのだという。レヴィナス自身がユダヤ教のタルムードを学ぶに際して、こうして「作法」を口伝で学んだという。それが師弟関係である。

この無限の叡智でもある「謎」が、舞踏の教場にあっては「舞踏譜」であった。他者には、ほとんど実体（動き）も形式（知識）も分からない「舞踏譜」が師弟関係のなかで、「謎」として介在するのである。

土方巽が道半ばで逝ったことが再演を妨げたのか。いや、土方巽はもともと再演を行う意思がなかったのか。作品ナンバーは付したものの、いわゆる再演されるべきダンス作品とは考えていなかったのか。「舞踏譜」がテキストとして残ればいいと考えていたのか。

依然として、明解な答えはない。舞踏譜が伝えるべき謎として残されたままである。



舞踏譜（スクリプトシート）「新人女性用」

もとより、弟子である舞踏家たちが、与えられた作品を再演の価値があると考え再演することはありうる。筆者も弟子たちにそのことを示唆し、具体的に提案したこともある。

しかし、再演をむずかしくするのは、すでに述べたように、弟子たちが師である土方巽の思想や世界観を必ずしも共有していないことである。したがって、弟子たちは身体に覚えた「動き」は、膨大な数であれ再演できるが、「動き」の集積である作品を再演することには躊躇もするし、自分たちがやるべきこととは考えないことも確かであろう。

終わりに

土方巽アーカイヴで所蔵している「舞踏譜」はスクリプトシートとして、全255組、2677面に及ぶ。本稿で紹介した「新人女性用」はほんの一部ということになる^{*30}。

もちろん、一概に「舞踏譜」といいスクリプトシートといっても、その様式や内容やさまざまである。玉石混淆というのではないが、土方舞踏研究にあってきわめて有用と思われる舞踏譜もあれば、さほど参考にならないものもある。しかし、土方巽の舞踏世界に分け入るためには、「舞踏譜」は不可欠の貴重なテキスト群であることは言うまでもない。

今後、土方巽による「動き」の記号化についてもさらに検証し、そのプロセスの解明も含めて、コードやリソースの探求もまだまだ継続されるべきである。そして、本稿でも紹介した、記号素として「動き」の分類についても、土方巽の活動の意味を問い、「舞踏譜」が背負っている思想を探究するためにも、さらに徹底して行うことも必要である。

先に作品論と構造論を並行して行うべきと述べたが、本論考の2つの章もそれぞれの論議の出発点になると考える。土方巽が舞台に立つことを辞したこと、それでも自分は踊っていると抗弁していたことを、舞踏を再構築する覚悟と舞踏を生きる教えとして、「舞踏譜」を伝えるわれわれが拳拳服膺すべきと思われる。

註

- * 1 土方巽「舞踏行脚」、『土方巽全集Ⅱ』、河出書房新社、1998年、142頁。土方巽は1985年に「舞踏行脚」と名づけて、各地を講演して歩いた。行脚の地は、京都、大阪、神戸、金沢、名古屋であった。この講演記録は神戸での講演の採録である。
- * 2 森下隆『土方巽 舞踏譜の舞踏——記号の創造、方法の発見』、慶應義塾大学アート・センター、2010年3月、22、23頁。能研究家の長尾一雄も、土方巽の晩年に初めてレッ

スンを見て「舞踏にも固有の技術があったということ、非常に切実に知ったわけです」と述べて、それまでの不明を記している（『日本読書新聞』、1984年9月24日付。）

- * 3 《四季のための二十七晩》は1972年10月から11月にかけてアートシアター新宿文化で行われた、公演タイトル通りの長期公演で、27日間に5作品が上演された。
- * 4 《四季のための二十七晩》から1年も経ない1973年9月に「踊り子フービーと西武劇場のための15日間」として渋谷の西武劇場での公演であった。西武劇場は、新しくオープンした渋谷パルコ内に設置された劇場で、《静かな家》は劇場の柿落しの一環として、オーナーの堤清二の肝煎りで実現した。
- * 5 このプロジェクト自体は、デジタルアーカイヴの創設を目的として始まった土方巽アーカイヴの活動にそって、アート・センターにおけるオープン・リサーチ・センター整備事業の一環として実施された。あわせて、デジタルメディア・コンテンツ統合研究機構におけるプロジェクトとしても推進された。
- * 6 本冊子は2004年から2008年にかけて発表した6本の論考で編集し、2010年3月に刊行した。その後、一部修正しつつ諸論考の英語訳を行い、日本語と英語を合わせて『HIJIKATA TATSUMI'S NOTATIONAL BUTOH — AN INNOVATIONAL METHOD FOR BUTOH CREATION』のタイトルを付して2015年3月に刊行した。
- * 7 2002年にフランスで刊行された舞踏の研究書である“BUTÔ (S)”には、土方巽の作品〈疱瘡譚〉について書かれた論考が2本、掲載されている。
- * 8 佐々木健一『美学辞典』、東京大学出版会、1995年3月。
- * 9 同書、148頁。
- * 10 ロラン・バルト「作者の死」、『物語の構造分析』、みすず書房、1979年、79～89頁。たとえば、「今後テキストは、その内部のあらゆるレベルから作者が姿を消すように作られ、読まれることになる」。
- * 11 白桃房舞踏公演として、1974年には新作5作品、1975年には同じく6作品、1976年には哈爾賓派舞踏公演と霧笛舎舞踏公演の各1作品を合わせて、新作5作品をそれぞれ発表している。
- * 12 1977年には小林嵯峨舞踏公演、金沢舞踏館舞踏公演、哈爾賓派舞踏公演、そして大野一雄舞踏公演で新作を発表し、78年には仁村桃子舞踏公演、和栗由紀夫（好善社）舞踏公演で新作を発表している。
- * 13 1981年には、大野一雄舞踏公演を振付、演出を行っている

- る。
- * 14 当時、大野一雄は即興主義として、一方、土方巽は様式主義であるとして比較され、舞踏の本質は即興にあるとの観点から、大野一雄の舞踏が評価される見方もあった。しかし、述べたように、1977年の復活公演「ラ・アルヘンティーナ頌」も1981年の「私のお母さん」も元々は土方巽の「舞踏譜の舞踏」による作品である以上、土方巽による徹底した振付けによる舞踏にはかならなかった。
 - * 15 1976年に舞踏作品〈正面の衣裳〉を与えられ、振り付けられた山本萌は、アスベスト館に入門して3年足らずであった。それまで全くダンス経験のなかった山本の主演を可能にしたのは、「舞踏譜の舞踏」のメソッドとアスベスト館の厳しい稽古によるものであろう。また、同じく76年に〈それはこのような夜だった〉に主演した中嶋夏は、土方巽の振付けで踊るのは1960年代後半以来で、「舞踏譜の舞踏」には全く不慣れで、土方巽の「動き」を演じることに苦勞した。作品の意図や世界観には不明のまま、一つひとつの「動き」の意味やそれらの関連性も不承知のまま、土方巽の演出・振付けにひたすら従って踊ったのである。
 - * 16 森下隆『土方巽舞踏譜の舞踏——記号の創造、方法の発見』、慶應義塾大学アート・センター、2010年、31頁。リスト「『動き』の名称」
 - * 17 ボッス、ベーコン、ゴヤ、ピカソ、バルメール、ヴォルス、ムンクである。ほかには、ニジンスキーとテレジア。
 - * 18 土方巽が残したスクラップブックは「動き」を開発するためのツールでもあったが、その1冊のタイトルには「石・壁石」とある。石を踊りでどう表現するのか。もちろん、石が金属であってもいい。土方巽は、石や金属をたんに形を表現するマイムではなく、その本質をどう表現するのかに腐心した。
 - * 19 モーリス・メルロ＝ポンティ『知覚の現象学』、〔メルロ＝ポンティコレクション〕中山元編訳、筑摩書房、1999年、16頁。
 - * 20 このプロジェクトで映像化できたのは、和栗由紀夫の舞踏譜からの千数百の「動き」と山本萌の作品〈正面の衣裳〉で山本に与えられた「動き」の三百数十である。その残余がはるかに多いと考えられる。現在のところ、土方巽が形象化した「動き」の総数は特定しえない。
 - * 21 森下隆、前掲書、17頁。
 - * 22 例えば「人物」では「孔雀夫人」、「空想上の生物」では「キバ鬼」、「絵画作品から」では「ゴヤの怪人」、「形象された顔」では「病んだ少年の顔」、「空間」では「沼空間」、「具象物」では「石像体」、「動作」では「沼の重い顔で沈む」、「形而上」では「剥製の中に無化」や「視線の解体」などである。
 - * 23 舞踏譜の整理と調査の報告として、『慶應義塾大学アート・センター 年報22』に発表した論考を上げておく。森下隆、木村優子、岩本晏奈「〔アーカイヴ・イン・プログレス〕土方巽の未公開〈舞踏譜〉のデータ化、その手順」、慶應義塾大学アート・センター、2015年、116 - 130頁。本稿で、「舞踏譜」(スクリプトシート)の処理手続き(Procedure)の方針からデータ入力・整理作業の実際までを、記述内容と入力画面の表示で紹介した。さらには、データに基づく調査の一部をリストアップして紹介し、今後の課題を提示した。
 - * 24 舞踏譜における「スクリプトシート」は同論考で初めて呼称した。
 - * 25 実際の記述(手書き)は縦書きで、「動き」の名称が左から右へと列挙されている。
 - * 26 山本萌が土方巽から与えられた作品〈正面の衣裳〉(1976年)で、山本が演じた「動き」は、山本の舞踏ノート「正面の衣裳」、で数えると約330種になる。舞踏ノートの記述と実際の舞台では異なるシーンがあるが、いずれにしても約60分の作品に、これだけの「動き」が必要になる。「正面の衣裳」、森下隆、前掲書、37頁。
 - * 27 このスクリプトシートには、1972年から73年にかけて土方巽がリソースとしていたフランシス・ベーコンやデューニングの名前が見当たらないから、これらの舞踏譜は、やはりその後の1974年から76年にかけて作成されたかと考えられる。
 - * 28 森下隆、前掲書、15頁。
 - * 29 同書、15頁。
 - * 30 本稿ですでに紹介したが、論考「〔アーカイヴ・イン・プログレス〕土方巽の未公開〈舞踏譜〉のデータ化、その手順——スクリプトシートの公開に向けて」に基本情報やデータの実例が記述、記載されている。なお、全面公開はしていないが、土方巽アーカイヴでのリサーチにあって「舞踏譜」に関心をもつリサーチャーには「舞踏譜」(スクラップブックとスクリプトシート)を閲覧していただいている。さらに言えば、元藤燐子の資料(未整理)にも「舞踏譜」が含まれていることを記しておく。