

舞踊の映像記録を用いた振付方法の比較研究

—フォーサイスから舞踏まで—

藤田明史

目次

序論	1
1章 研究の背景	3
—1 舞踊の歴史の概観	
—2 舞踊記譜法について	
—3 映像を用いた舞踊記録	
2章 フォーサイスと『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』の映像記録	15
—1 映像記録のアーカイヴとフォーサイスについて	
—2 『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』について	
—3 『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』の分析	
—4 『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』の再分類	
—5 舞踊記録が持つ共通点と差異	
3章 舞踏における記譜について	28
—1 日本における舞踏譜と舞踏ノート	
—2 舞踏ノートの成立過程	
—3 土方の文章の解釈について	
—4 『器としての身体』の分析	
4章 土方巽の舞台映像からみる身体分析	41
—1 『土方巽と日本人——肉体の反乱』における身体表現	
—2 土方の後期舞踏作品の特徴	
5章 舞踏における映像を用いた比較研究	47
—1 大野一雄の舞踏観の形成	
—2 『O氏の肖像』における手の動き	
—3 『ラ・アルヘンチーナ頌』における手の動き	
—4 舞踏における映像の必要性	
6章 『舞踏花伝』における「型」	64
—1 和栗由紀夫『舞踏花伝』	
—2 『舞踏花伝』の理解	
—3 『舞踏花伝』における映像化された舞踏譜	
結論	77
図版・表	95

序論

本論文は、映像記録による舞踊の振付と伝達の可能性を、洋の東西や現代における具体例の参照と比較を通して検討することを目的とする。過去にさかのぼり、舞踊を記録したものを振り返ってみると、例えば古代エジプトの壁画にも、人々が踊る姿が描かれている。このように、舞踊を記録し、後世へ残そうとする作業は、太古の昔から存在していた。また、舞踊を記録する方法は多種多様である。ありのままの姿を記したり、記号に変換したり、言葉で記述するものや、映像として残す方法などがある。記録する方法は異なるものの、これらには共通項が存在する。過去の舞踊の歴史を知るうえでそれら舞踊記録は、有益な情報を含んだ価値のあるものだということである。そのことを考慮するならば、これまでの舞踊記録に通底する特徴や問題点を明らかにし、映像を中心にした現在の舞踊記録の在り方を示すことは舞踊の歴史的体系的研究の質的向上にとって大きな貢献をもたらすことが期待される。

本論文が舞踊の映像記録にとくに着目する理由は、それだけではない。後述するように、映像をめぐる科学技術を駆使した研究が舞踊研究の領域でも現在さかんに行われている。人間の身体の構造を読み取る方法は、運動工学の面でも、あるいは身体医療の面でも今後さらに活躍の場を広げていくことが十分に予想される。近年この問題をめぐってはシンポジウム¹や展覧会²が次々と開催された。このように舞踊研究者のあいだでは、舞踊における映像記録の問題が重要な検討課題として認識され、教育、保存、そして伝達などに関して様々な議論が繰り広げられはじめている。

このような状況の背景にあるのは、現在における映像記録技術の飛躍的な進歩である。科学技術の発展とともに、舞踊を様々な方法で記録する技術も開発が急速に進んだ。その中には、たとえば、舞踊を創作する支援としてモーションキャプチャを用い、そのデータとシステムを開発する分析研究³などがある。しかし、その一方で、一つの疑問も生じはじめている。はたしてその技術は舞踊の再現性にどれだけ寄与しているのであろうか？ 一般に、舞踊記録が持つ問題点とされているのは以下の2点である。一つは双方向の情報の交換がなく、提供する側からの一方向の映像の付与では享受する側にとってある種の枷になってしまうという問題である。もう一つは舞踊家が抱くイメージにオリジナリティが欠如してしまうのではないかという問題である。それらの問題の解決に寄与するものとして、本論文では、舞踊の記録の原点である舞踊記譜を再考し、そこで明らかになる、舞踊記譜が持つ効果的な特性を、映像記録の問題を乗り越えていくための一つの手掛かりとして提示する。

本論文が映像による舞踊の記録と伝承に注目したことには、さらにもう一つの理由があ

る。それは、現代日本の舞踊を代表する「舞踏」をめぐる情勢の変化である。そこでは、これまで秘伝とされてきた土方巽の伝統を継承するために、映像化された、ある種の記譜法である「舞踏譜」が導入された。この試みはどのようなかたちで実行されたのであろうか？ そしてそれは、土方以降の舞踏家達の振付にどのような影響を与えたのか？ 以下の本論では、映像化された舞踏譜と実際の舞台の比較を行い、舞踏を貫く型の特徴を明らかにするとともに、実際の舞台作品の映像を取り上げ、舞踏家達の振付方法の変化と、映像がもたらした効果を示すことで舞踏の特異性を明らかにする。このようなかたちで舞踏の振付のあり方を解明することは、本論の最大の目的である、映像による舞踊記録の可能性を検討するという課題を解決することに役立つに違いない。

論文の構成は6つの章からなる。1章では本論文の議論の下地となる事項を扱う。それは舞踊記録の機能についてである。西欧における舞踊記譜法の出発点となったものはトワノ・アルボ (Thoinot Arbeau, 1520-1595) の『オルケゾグラフィ』(1589)である。以降、18世紀初頭からヨーロッパ中を席卷したラウル＝オージェ・フィエ (Raoul-Auger Feuillet, 1660-1710) の記譜法が生まれる。この時期にいわゆる「振付」という言葉が誕生した⁴。フィエののち、19世紀に一時舞踊記譜法が衰退するものの、20世紀には新しい記譜法が生まれる。そして現在のウィリアム・フォーサイス (William Forsythe, 1949-) の映像を用いた『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』(2000)に至るまで多くの記譜法が用いられてきた。それぞれ舞踊を記録する方法は異なるものの、舞踊を記録するという機能それ自体は同一である。本章では、それらを大きな枠組みで統一的な舞踊記録法ととらえて、その機能の再検討を行う。はたして舞踊における舞踊記録、すなわち情報伝達が舞踊にとってどのような意義を持つのか。ここでは、次章で取りあげる具体例の検討の準備作業として、たとえばアン・ハッチンソン・ゲスト、譲原晶子らによる試みや先行研究をあらためて見直す。2章では、フォーサイスの『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』を、映像、言葉、身体という3点から分析し、それぞれの持つ意義について論じる。身体の動きと言葉による説明がともに内在している点で、この『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』は独自性を持っているものの、この画期的なCD-ROMを用いるだけでは映像記録の問題点を解決できないことを明らかにする。さらに『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』と現代の最新の科学技術であるモーションキャプチャとを比較し、最新の映像記録の問題点も浮き彫りにする。

3章では、1章と2章で定義した舞踊記録を参照し、舞踏の振付方法について論じる。その前衛的な演出から、即興的な要素が強かった舞踏は、創始者の土方巽の神秘性と相まって、門下への一子相伝を主とした振付方法を採用していた。それが近年になり、土方門下

の舞踏家たちが積極的にその振付法を一般に公開するようになった。このような背景から、土方の弟子によってまとめられた土方の言葉と、舞踏の映像記録を比較することで、舞踏の特異性を導き出す。

4章ではこれまで論じてきた舞踏のテキスト群からいったん離れ、舞台映像から実際の振付を抽出し、土方の振付の変遷を追う。舞台上に表れる彼の純粋な動きそのものに注目することで、舞踏への新たな理論的アプローチを試みる。5章では、土方の舞踏の振付の比較対象として、大野一雄の舞踏との比較を試みる。この5章では、即興舞踊といわれてきた大野の舞踏に、ある特定の型があることを指摘する。そうすることで、この2つの章では舞踏に共通する型という考え方を明らかにし、舞踏というものの特異性を明らかにする。6章では、和栗由紀夫が出版した『舞踏花伝』を例にとり、土方の舞踏譜と和栗の『舞踏花伝』との共通点を明らかにする。両者の性質の共通点は「イメージの共有」という点で一致する。さらに言えば、前者は舞踏の公開に消極的であったのに対し、後者は舞踏の公開に積極的であった。この章では、この両者の差異が、それぞれの舞踊記録にどのような影響を与えているのかを考察する。

そして最後に、結論として、これまで論じてきた舞踊記録を総括し、今後の舞踊記録についてあらためて論じる。舞踊記録の歴史は舞踊の情報伝達の変遷であるともいえる。情報伝達された動きの再現が成功しているか否かは、元の動きと再現された動きを比較しない限り判断することできない。その点では、舞踊そのものの動きの情報がすべて記されていない記譜では、必ずしも作品の情報が伝達されているとは言い切れない。その一方で、多くの情報に富んだ映像を用いて、動く身体そのものを記録することによって、視覚的な情報が伝達されたとしても、その動きを生み出す原則は必ずしも把握されているとは限らない。本論文では新たな研究の視点として映像記録による振付に注目し、舞踏における具体例を提示した。本論文で明らかになるように、舞踊の伝達には人間を介したコミュニケーションが必要とされる。将来的に科学技術がさらなる発展をしたとしても、振付家と舞踊家の双方向の言葉を介したコミュニケーションがなくなることはない。

1章

研究の背景

本章はまず、舞踊の歴史を振り返るとともに、舞踊の振付を後世に残すための基本的な方法となる舞踊記譜法を中心に考察する。その中で舞踊がどのように記録され今日まで受け継がれてきたかに関する先行研究⁵が問題視しているのは、舞踊記譜法から映像記録への転換である。本章では、本論文の問題提起として、記譜から映像への変遷をたどるなかで、

舞踊記譜法と映像記録が持つ可能性と限界を示す。

1-舞踊の歴史の概観

舞踊の歴史を振り返るとき、舞踊の起源はいつか、という問題に直面する。人類の誕生以来、いわゆる五穀豊穰を祈る呪術的行為や、日常生活の中で生まれた農耕、稲作の際の動きが舞踊の発祥とされるのが一般的である。また、歴史を伝える手段として、舞踊が演じられることもある。これらに共通するのは、身体を動かし、自己を表現する行為であることである。そして、時代を経るにつれて、それらは芸術活動としても、とらえることができる。舞踊が文献のなかに登場する最古の例の一つとして、よく知られているのはルキアノス（120 頃-180 頃）の『舞踊について』（初出年不明）である。ここからは舞踊の発祥を垣間見ることができる⁶。こうした舞踊は、その目的にしたがって、鑑賞を主とした舞台芸術と参加を主とした娯楽やスポーツに分類される。本論では「舞踊」を、このうちの前者の舞台芸術の意味に限定して扱う。では、舞台芸術としての舞踊の発祥はいつからだろうか⁷。

1) バレエの誕生

いわゆる舞台芸術としての「バレエ」という言葉が文献に登場したのはイタリアのルネサンス期である。バレエは当時の王侯貴族の宴会の余興から生じた。ルネサンス時代のヨーロッパでは貿易が盛んになり、裕福な商人が生まれた。そのため余興にも多額の資金を投じることが可能となった。そうした宴会の中から、バレエは誕生する。ただし、ヨーロッパ全体で同時多発的に生まれたわけではなく、貿易がとくに盛んであった、南ヨーロッパ、とりわけイタリアで最も早く発達した。

その後、イタリアでは国家統一が遅れ、後々まで、都市国家がいわば群雄割拠する時代が続く。それに対し、フランスではイタリアよりも早く国家が統一されたため財政が豊かで大きな宮廷が誕生した。そのため、宮廷バレエの時代にはフランスがバレエの中心となった。当時のバレエは、歌も踊りも台詞もある、一種のバラエティ・ショーとして栄えた。フランス王政絶頂期の太陽王と呼ばれたルイ 14 世の時代にフランスの宮廷バレエは黄金期を迎えた。この時代にバレエの技術全体の基本として 5 つのポジションが誕生した。この 5 つのポジションはルイ 14 世の舞踊教師であったピエール・ボーシャンが確立した。

その後、ロマンティック・バレエが誕生する。このロマンティック・バレエを、バレエの誕生とみなすこともできる。それは現在、我々が見るバレエがこのころに成立したためである。現在も上演されている作品は 19 世紀以降のバレエであり、それ以前のバレエはほとんど上演されることはない。この時代に技術面での大きな変化があった。女性舞踊家が

爪先で立つポアント技法の誕生である。この技法が観客の喝采を浴びたため、急速に広まった。

2) バレエ技法の完成

19世紀も半ばを過ぎると似たような作品ばかりが上演されたため、観客に飽きが生じた。また、以前は富豪や貴族が観客層の中心だったが、次第にいわゆる市民階級がその主流になり、観客の趣味が大きく変化する。ロマンティック・バレエは悲劇が主流だったが、観客はより気楽に観覧できる作品を求めようになった。また、新たな観客にとって、女性のダンスを見ること自体が目的となり、作品の質は問われなくなった。そのため芸術愛好家たちはバレエを観覧しなくなり、19世紀後半にはロマンティック・バレエはすっかり衰えてしまう。19世紀末から20世紀初頭の頃には、バレエは低俗な見世物のようになってしまった。

しかし、東方の国ロシアでは事情が異なった。ロシア政府は西欧に追いつくための文化振興策の一つとして、バレエに注力した。いわばロシアにとって、バレエは国を挙げての政策のひとつだった。そのため、19世紀後半西欧でバレエが衰退したころ、ロシアのバレエは技術的にも芸術的にも高水準となった。この19世紀後半にロシアで発展したバレエを、今日ではクラシック・バレエと呼ぶ。それは前述したロマンティック・バレエとは大きく異なる。では、その差異とはなにか。ロマンティック・バレエでは、舞踊と演劇が溶け合い、作品をつくりあげてきた。一方、クラシック・バレエでは作品をより安定させるために、舞踊の部分と演劇的な部分を切り離して演じられた。物語は身振り手振りによって進行し、その要所に舞踊が挿入される。その舞踊は物語の進行に大きな影響は与えなかった。なぜならば、舞踊は本来物語的な意味を持たず、舞踊が何かを意味しようとする、マイムに近づいてしまうからであった。クラシック・バレエは、より純粋に舞踊を楽しむために、マイム的な要素を取り除いて作品をつくりあげたのである。これにより、舞踊の持つ表現力をさらに発揮できるようになった。技術面でも19世紀前半と比べると大きな進化が見られる。その後、バレエ・リュスの時代を経て、フランスにバレエ芸術が再興する。

3) モダンダンスの誕生

19世紀末から20世紀に入ると、それまであった古典的なバレエからの脱却を図るため、とくにアメリカの女性たちによる新たな舞踊の模索が始まった。モダンダンスの祖とされるダンカン (Isadora Duncan, 1877-1927) は、それまでのバレエのような規律化された動きの探求を避けた。言い換えれば、舞踊の動きをとらえなおし、アカデミックな技術を避けたということができる。

バレエの技法の基礎はいわゆる「ダンス・デコール」である。これに対して、ダンカン

の技法は運動の基本的形態を意味している。例えば、ダンカンの基礎の運動としては「歩く、走る、スキップ、スウィング、ジャンプ、腕の動作、横たわり起き上がる、回転する」などがあり、練習の進め方は身体の動き、テーマなどに応じて、「重い・軽い・速い・遅い」などの諸要因を考え工夫して様々な動きをするとされる。また運動上の注意は、①調和的に動くこと、②身体各部は重心点から遠心的に波状に動きを伝えていくこと、③踵の弾性を大切に動くこと、④音楽のリズムとメロディーに従うこと、⑤動きを内面化し表現性を大切にすること、⑥無駄なものは一切省くこと、などがある。ダンカンの動きの中には、モダンダンスの技法の原型といえる要素をいくつか見出すことができる。「横たわり起き上がる」という単純な運動は、モダンダンスの成熟期を支えたハンフリー（Doris Humphrey, 1895-1958）が開発した「フォールとリカバリー（落下と上昇）」の原型に対応する。それらは、平行に並べられた足の位置、横たわってバランスをとるポーズ、ひざをたてたポーズなど、クラシック・バレエに見られなかった動きである。この動きは、その後、グラハム（Martha Graham 1894-1991）において発展したモダンダンス技法の原型となった。

その後、舞踊史はポスト・モダン期を迎える。たとえば、マース・カニングハム（Merce Cunningham 1919-2009）は 1945 年にグラハムの舞踊団を退団している。カニングハムの動きは即興ではなく偶然性に委ねられたものである。以上のように、時代の変遷に応じて、西洋では舞踊の興隆と変化が見られる。それぞれの舞踊が今までの舞踊を乗り越えようとする試みを担っていた。では、これらの舞踊史の中で、舞踊記譜法はどのような変遷を追ったのだろうか。

2-舞踊記譜法について

1) 舞踊記譜法の誕生

舞踊を記録し後世に残す「振付」という方法は、すでに中世ヨーロッパに見られる。一方で日本における芸能の分野においても、舞踊を伝える方法は口頭の伝承で行われるのが一般的であった⁸。たとえば西洋における舞踊を伝える方法の先駆的著作として知られるアルポーの『オルケゾグラフィ』は 16 世紀の舞踊を知るうえで歴史的な資料であり、初めて楽曲に対応させて舞踊のステップを詳細に記録した手引書ということである⁹。同時に『オルケゾグラフィ』は、打楽器についての初めての指導書でもある点で特筆すべきである¹⁰。『オルケゾグラフィ』の目的は当時の良家の子女に舞踊のステップと作法を手ほどきすることであった。『オルケゾグラフィ』はこのような舞踊の、いわゆる「教育書」といえる書物の初期の例としても画期的な書のひとつである。しかし、『オルケゾグラフィ』は、体系的にステップを網羅しているのではない。師と弟子の会話形式でステップの練習方法が記

述されているだけに留まる。その後、フイエの『コレオグラフィ、あるいはダンスを記述する技法』(1700)が出版され、抽象的な記号を用いた記譜法が成立する。『コレオグラフィ、あるいはダンスを記述する技法』は、足のポジションやステップの踏み出し方を記号として記述した。それぞれの足の状態などは記述できず、ステップとして記号で書くのみに留まるが、記号で舞踊を記述した点で評価できる著作である。前述したように、モダンダンス期を迎えるとバレエのシステムに依存していたそれまでの記譜では対応できないさまざまな動きが生まれるようになる。たとえば「横たわり起きあがる」といったような動きを、それまでの舞踊記譜法ではあらわせない。モダンダンスの動きに対応する記号をそれまでの記譜法は持ち合わせていなかったのである。このようにして、記譜を用いた振付はいったん行われなくなった。そこに登場したのがラバン (Rudolf von Laban, 1879-1958) の舞踊記譜法である。20 世紀に入ってから、新しい記譜法がいくつも考案されたが、結論からいうと、ラバンが考案し、その弟子たちが完成させたラバノーテーションによって舞踊記譜法は完成を見た、といっても過言ではない。1920 年代にラバンによって考案されたラバノーテーション[図 1]は、現在、世界で最も普及している舞踊記譜法である。ラバンは、今までにない新しい動きを創り出すためにはバレエとは異なる体を動かすための新しい仕組みが必要だと考え、その道具として舞踊記譜法を活用しようとしていた¹¹。

2) 舞踊記譜法の進化

舞踊譜も記譜である以上、それを習得する方法は言語と同様に行われる。舞踊家は譜面から身体動作を理解し、舞台上で具体的に再現する能力が必要とされる。また、一方では実際の舞踊を譜面に記述し、舞踊に変換する能力も必要となる。つまり舞踊家には、舞踊譜から舞踊を導き出すとともに、舞踊から舞踊譜を創り出すといった、二方向に自在に展開する能力が必要となる。自在に展開するとはどういったことか。実際の舞踊譜を例にとりあげてみよう。「ダンスの言語(Language of Dance, 以下、LOD と表記)」[図 2]はラバンの身体運動理論の第一人者であるイギリスのゲスト (Ann Hutchinson Guest, 1918-) によって 1970 年代後半に生み出された。これは、人間の身体運動の根幹的な要素を動詞 (主要な動作)・副詞 (動作の質)・名詞 (身体部位) 等に分類し、身体言語として記号で体系化した身体運動の理論である。たとえばこの LOD はラバノーテーションでは実践されなかった舞踊家の細かい手の動きや重心の位置までが記号で網羅されている¹²。両者の明確な違いは、動きの正確な記号化を目的とするラバノーテーションに対し、LOD は身体言語を用いた「動きの創造(動きを読む・書く・表現する)」に重点を置いている点である。LOD を用いたワークショップは、動きの探求、創造、観察に主眼を置き、記号を使った舞踊の記録する機会を参加者に提供している¹³。このように LOD を学ぶことによって、ワークショップの

参加者は各々が動きを知覚し、動きを解釈することが可能となる。すなわち身体表現教育現場における、より実践的な活用を念頭に記号が簡略化され、固有の記号システムを確立している。

前述した『オルケゾグラフィ』の時代から、動きをいかに分類し体系化するかは、舞踊の領域において長年取り組まれてきた研究のテーマである。ラバンはこの問いに真っ向から向き合い、身体表現のアイデアをいくつも考案し、ゲストを含む多くの弟子がこの理論を継続的に発展させた。一般に動きの語彙というと、舞踊の多種多様なジャンル・スタイルの動きがそれぞれに存在する場合が多い。それに対して LOD はそれらのジャンルやスタイルに共通する、動きの基本的な「考え方」を集約したものである¹⁴。

具体的な例として、「ダンス・ムーブス (Dance Moves)」というプロジェクトをあげて説明する。このプロジェクトは、3歳から11歳までの児童に対する動きの教育を行うプログラムである。すなわち、このプロジェクトは、初めて舞踊に接する児童に、動きの基本的動作を身につけてもらうという、教育方法の一環として位置付けられている¹⁵。このように、現在でも舞踊譜を使って様々な取り組みが行われている。では、舞踊譜とはどのように定義されるものなのか。

舞踊は身体とそれを取り囲む三次元の空間に時間の流れが加わった時空間で繰り広げられる運動であり、古来、さまざまな形で記録されてきた。動きの順序やポーズを言葉で説明したものや本人だけが理解できるような覚書のメモといったものが次第に体系化され、舞踊譜が誕生した¹⁶。では、彫刻や絵画と、あるいは言葉による説明やメモと舞踊譜を画するものは何なのであろうか。

3) 舞踊記譜法の問題点

ゲストは、舞踊譜（ダンスノーテーション）を「四次元の動き（時間が第四の軸になる）を記号に変換し二次元の紙に記したものである」¹⁷と定義している。ゲストの『ダンスノーテーション』は1984年に発行されている。その中でゲストは舞踊譜のメディアとしてのフィルム、すなわち映像の問題点を挙げ、舞踊譜を「紙に記されたもの」に限定している。しかし、ゲストの定義から四半世紀以上経た現在では、後述するように映像技術を取り巻く環境は大きく変化した。映像にはこれまでの舞踊譜とは比較できないほど多くの情報を取り組むことができる。舞踊を紙に記す場合、かなりの情報を捨てなければならず、必要な情報は絞られる。この取捨選択の作業を経ることで、振付家の意図が的確に伝えられる可能性が高い。しかし、それでもその譜を見ただけでは舞踊の動きを再現できるとは限らない。なぜなら情報を絞りすぎているせいで、必要最低限のことしか書かれておらず、また記述が困難な要素は書かれていないからである。しかし、はたして LOD さえ用いれば、

すべての舞踊を伝えることは可能だろうか。問題の所在は、LOD を使用する場所にある。これまで述べたとおり、LOD はワークショップでの教授を念頭に置き、使用することを推奨している。LOD という記譜法さえあればその理論を習得することができるというわけではない。必要なことはそれを教える人間と学ぶ人間が両者とも同じ空間にいて、相互に対話することである。では映像は紙よりも優れた記録媒体になりうるだろうか。次節では映像を用いた舞踊の記録についてその概要を確認する。

3-映像を用いた舞踊記録

1) コンピュータを用いた舞踊記録の誕生

前節をふまえて、現代のテクノロジー¹⁸の現状についてコンピュータを用いた振付の例を示す。テクノロジーの進化は、はたして記録技術にどのような影響をもたらしたのだろうか。たとえば、カニングハムもコンピュータを利用した振付を考案した。カニングハムによるこの試みは「珍しい成功例として大変注目をあび」¹⁹、「様々な芸術家たちとの共同作業を行った。その際、彼は〔コンピュータを使用して〕作品の時間や最低限の情報のみ彼らに与え、後は彼らの自由な発想を受け入れてきた」²⁰。しかし、最終的にカニングハムは舞踊家たちとの「話し合いを通してダンスとカメラの動きのイメージを一致させなければならなかった」²¹。つまり、コンピュータによる、このカニングハムの試みは、振付の全体像を把握するための細かい動きを説明するものではなく、あくまで補助的役割を担うにとどまった。舞踊家とカニングハムの創作の意図の疎通は「話し合い」を通して行われたのである。そして市川雅もカニングハムのコンピュータによる振付について人間の能力を超える側面に触れつつも一方でそのような振付を危惧する発言をする。

もう一つ、自己の解体现象がみられるのはコンピュータによる振付師の出現である。私の知る限り、カニングハムとフォーサイスがコンピュータを使用している。例えば「ライフ・フォームズ」というパソコン向けのソフトがあって、これを使って三次元の精巧な動く像をつくって、コンピュータ・グラフィックス化することができるという。動きのユニットやフレーズなどはもちろんできる。コンピュータで作ったものを身体が演じるには、実際上困難な問題も出てくると思う。だが同時に、人間の能力をはるかに超えたものが出現してくる可能性もある。フォーサイスの作品、とくに“肢体の原理”をみて驚いたのは動きの強度とミニマルな動きの質である。おそらくこうした身体性はコンピュータで抽出することができる。またカニングハムはトルソを動かさず足を活発に動かすダンスを見せることが多いが、これもまたコンピュータで可

能だろう²²。

市川は、コンピュータの発達により、ある程度の記録の進歩は見られると念頭に置きながらも、それは「両者とも限定した動きに焦点を当てているから」²³可能なことであって、「テクノロジーの使用は一個人のなかで身体と頭脳の分裂という現象によっても説明できる²⁴」としている。人体の動きの可能性を追求するために、コンピュータは有用であった。しかし、「身体と頭脳の分裂」とは、細微の動きにまで注意しなくとも、コンピュータがその動きを抽出してくれるようになった事態を指す。このようにコンピュータによる自動的な舞踊の動きの生成が起こってしまうと、振付家にとって大きな問題が生じる。コンピュータによる動きの自動生成は新たな発想を喚起する一方で、コンピュータに頼りすぎると振付家自身が動きを生み出し舞踊を振付ける際に、振付家の創造力が欠如してしまう可能性を示唆している。

2) コンピュータ・グラフィックスの進化

現代において、記譜法と同じく舞踊を記録するものとして、コンピュータ・グラフィックスの進化とともに発展を遂げるものが、モーションキャプチャ (Motion capture) を用いた映像記録である。モーションキャプチャは舞踊家の身体運動を正確に記録し、そのデータを収集、分析する点において有用である。そして、今日では科学技術の分野で広く普及し、今後もその進化は我々の想像を超えるものになりえよう。しかしながら、舞踊を踊る身体の訓練のためとはいえ、映像を用いることで、舞踊家の中に動きのイメージが限定され、動きを強制してしまい、その動きに舞踊家は固執してしまう。その結果、舞踊家の創作意欲やオリジナリティの欠如が生じてしまう。つまり、科学技術の発展と共に、本来、抽象化され、記号化されていたことで多様な可能性を含んでいた舞踊記録方法の概念が画一化してしまう恐れがあるのである。

本節では現代の映像記録に触れたのち、舞踊の制作現場で用いられる記譜法が成立するための条件を再考する。その特性を明らかにし、舞踊制作現場での記譜法の有効性を探りたい。カニングハムのコンピュータを使用した振付方法から、およそ20年以上が経過した現在では、当時では考えられないほどの科学が発展してきた。そこで、現代では、動きを記録する方法としてどのような方法が取られているのかを簡単に整理する。

モーションキャプチャは人間の動きをマーカーの光学的な追跡や、磁場の変化、機械の動きなどによって、三次元のデータに変換し、それをCGキャラクターの骨格に適用してリアリティのある動きを再現するものである²⁵。最新の研究では舞踊を創作する支援としてモーションキャプチャを用い、そのデータとシステムを開発し、分析している²⁶。科学技術の

進歩とともに、情報処理という分野でも舞踊が研究の対象の一つとして取り扱われていることは、無視することはできない。この情報処理分野での研究の目的は、モーションキャプチャで抽出した舞踊のデータとタブレット端末を用いて、現代舞踊の振付創作を支援し、新たな舞踊制作方法を導くシステムを開発することにある。例えば、これらの研究は、現代舞踊のモーションデータを短い動作として採集し、それらのデータを複数の要素として選択し、合成した結果を 3DCG アニメーションでリアルタイムに表示するシステムを生み出している。また、この実験ではシステムの有用性を評価する試みも行われている。すなわち、ここでは、現代舞踊の振付創作のトレーニングというかたちをとることで、被験者の創作した舞踊作品の映像が舞踊評論家によって評価される。この実験の結果、このシステムは 3DCG アニメーションを現代舞踊の振付創作に利用する点において、身体構成の側面で新たな発想を促した、と結論付けられている²⁷。また国外では、ドイツのザ・フォーサイス・カンパニーで 2010 年から 2013 年までの間に開発された、モーション・バンク (Motion Bank) とよばれるプロジェクトがある。このプロジェクトは公演を映像記録にとどめるだけでなく、個々の舞踊家の動きを、補助線などを用いて明確にし、利用者が、自分で選んだ多様な方法で舞踊家たちの動きを追うことができるツールである。これはインターネット上で無料のアクセスが可能である²⁸。このようなプロジェクトのように、舞踊家たちによる先進的な方法での舞踊教授方法も存在する。それでは簡潔にモーションキャプチャの具体的な構造や操作方法の例を取り上げる²⁹。

3) モーションキャプチャの種類

現在モーションキャプチャには大きく分けて 3 種の方法がある。まず光学式は、マーカーを付けたボディスーツを着用した人間の動きを、カメラで撮影し、記録する方法である。この方法では、複数のカメラで対象の動きを撮影し、その画像のズレを基にして対象までの距離を測定する。三角測量の原理でそれぞれのマーカーまでの距離を計算することで、位置と姿勢を記録する。その際に重要になるのが、基準となる位置を決めること (キャリブレーション) である。そのため、光学式モーションキャプチャでは、あらかじめ動きを記録する範囲を正確に決める必要がある。2 つ目は慣性センサを用いた方法である。慣性センサとは、関節などに直接、ジャイロセンサや加速度センサなどを付け記録する。また、関節と関節の間をテープやシャフト (棒) などで接続する場合もある。これらのセンサで動きを測定し、そのデータを記録する。3 つ目はマーカーレス式の記録方法である。対象者がマーカーなどを付けていなくても、ジェスチャーなどを判定することができる。マイクロソフト社が開発した「キネクト」の場合は、姿勢推定という技術を利用している。姿勢推定とは、撮影した映像から、頭、手、腕、脚などの部位を検出し、それぞれがどのよ

うに動いているかによって、姿勢を推定する仕組みである。これらはいずれも三次元を記録するという意味では、一般的なカメラによって撮影された二次元の映像よりも身体記録という点で効果的であり、意義深い。

しかし、このように科学技術を駆使し、身体の動きの検出、採集、分析を行い、舞踊の創作を支援するような動きがある中で、以下のような島津京の指摘があるのも忘れてはならない。

再現性の高い映像で動く身体そのものを記録することによって、視覚的な情報を記号に置き換えることなく伝達できるとしても、その動きを生じさせる内的な原理は必ずしも捉えているとは限らない。なぜそのように動くのか、振り上げた手先の描く軌跡は、円形を描いているのか、あるいは連続的に螺旋を描く運動が突如中断された状態なのか。両者には質的な違いがある³⁰。

この指摘が示しているように、映像では視覚的情報は得られたとしても、その内に秘められた創作者の意図という情報までは引き出せない。動きが生まれるきっかけを知り、どうしてそのような動きを振付けるのか、その伝達に関しては、言葉による記述に頼らざるを得ないのである。さらに、ここでは、一方向のみの振付しかないことも指摘しておこう。モーションキャプチャは完全に動きを読み取ってしまうため、そこでは相互の対話が消失してしまうのである。

舞踊において、動きを記録する、あるいは記述するということは、決して簡単なことではない。これは舞踊が単なる動きの連続ではなく、動き以外にも振付家の意図などの非常に多くの要素から成り立っているからである。例えば、視覚への伝達に関して言えば、人間が動くとき、我々の目に映るその姿は比較的容易にとらえることができ、その姿を脳裏に描くことは可能である。そして、「腕をしっかり伸ばし、大きくまわす……」というように、身体の各部分について、綿密に書き出していけば、正確にその姿の変化を記述することができる。しかし、動きそのものの要素をとらえることは可能でも、振付家の意図までは、つかみ取ることは難しい。そこには動き自体が内包する質感や、あるいは動きの強弱・勢い・速さや、動きを把握する側が読み取ってしまう動きの軌跡・方向性・圧力感など、記述が困難な要素が多数含まれている。それらを舞踊の型として考えるならば、これらの型としての動きを、人間が正確に再現しつくすことは極めて難しい。従来の舞踊記譜の多くはこうした動きから、抽出しやすい型の変化を採集し、それを振付して固定化していこうとするものであった。とくにバレエは様々に選別されて磨き抜かれた型としての動きを

組み合わせることで成立している。そして、洗練され固定された型としての動きが音楽という時間軸に沿って並べられ、一つの作品が出来上がる。そのことを考慮すると、前述した最新のテクノロジーを応用した記録方法は舞踊をたんに映像として記録しているだけである点で、舞踊の伝達手段としてはいまだ不十分なものとどまる。では、舞踊の記述として用いられる舞踊譜とは、はたしてどのような性質を持つものなのだろうか。

4) 制作現場への応用

この問題に取り組むために、ここからは制作現場における舞踊譜の扱われ方について再考を試みる。舞踊譜は舞踊の動きを記す言葉や記号が記されており、その言葉や記号にそって、舞踊を再現する。つまり、舞踊譜を用いれば、舞踊の動きそのものを記して実演された作品を記述することも可能となる。さらにいえば、舞踊譜には実演の場では使用されない傾向が見られる。舞踊譜については、音楽における楽譜と比較すると容易に理解できる。楽譜は、時間の経過に従って起こる音楽を視覚的な記号に変換したものであり、舞踊譜は、これに空間という要素も付加したものである。また楽譜は、実演作品を創作するためのツールとしてその制作過程でも書かれ、使用される。一方舞踊では、制作の過程で振付家が舞踊譜というかたちで作品を完成させるということはない。なぜならば、舞踊譜は、それが現実の舞踊のなかで有効に活用されないかぎり、その意味を認められないからである。

たしかに、舞踊譜で動きを記述するという行為は、舞踊の分析と研究の手法としては効果的である。「腕は直角に曲げ、脚は左右に開き……」など、動きは、ある特定の項目に沿って分析しなくては、記譜することができないので、舞踊譜に動きを記述する過程そのものが、すでに分析作業となりえる。このように、ある一つの舞踊から抽出された動きを記述した舞踊譜は、その舞踊の分析結果といえる。舞踊譜を使って、舞踊の全体構造を把握したり、逆に各フレーズの細部について検証したり、二つの舞踊を比較分析したりという形での舞踊の研究が可能となるのである。このような有益な目的があるにもかかわらず、舞踊譜は実演の場では用いられない。このことは、舞踊の性質を考えれば自明のものである。舞踊の場合、譜面を見ながら演ずることができないので、練習においても本番でさえも、実際に演じている最中にはそれを用いることは不可能である。さらに突き詰めれば、振付家と舞踊家との相互の関係性の問題につきあたる。舞踊の創作は振付家と舞踊家が同じ空間で行うものである。そのため、振付家が舞踊譜を用いて作品を完成させ、それを一方的に舞踊家にわたすという方法は、互いの意思を伝達しあうには不十分である。全体の構成は振付家が行うにしても、個々の動きについては両者の双方向的なやり取りこそが作品創作の上で重要な過程となるからである。裏を返せば、舞踊であっても、統一感のある

訓練法をあみだし、それを表す用語や記号が確立していればテキストを作ることはたやすい。しかし、ラバノーテーションのような記譜法が確立し、いかなる舞踊においてもその動き自体の解説が可能となっている今でも、振付家と舞踊家とが協力して作品をつくることが主流となっている。讓原晶子は振付家と作品の間にある舞踊家の身体を「メディア」と呼び、両者の関係を以下の通り規定している。

振付家は、作曲家のように紙に書きつけるのでもなく、造形作家のように黙々とモノと対峙するのでもなく、主体をもった他者との言葉のやりとりを通して作品をつくる。振付家は自分のメディアである舞踊家に直接手をくたすことが出来ないため、言葉で触り、言葉で探る。そして舞踊の場合、言葉は、動きを伝えるというだけでなく、舞踊家から舞踊を引き出すという役割を果たしている。振付家は自分のアイデアを体現するというを旨とすると同時に自分の想像を超えた何かが現れないかと期待を寄せている³¹。

この発言は、振付家と舞踊家の信頼関係を説いている。相互に関わり合いを持ちながら、振付家は、自身は想像もできなかった舞踊家による舞踊の広がり求め、また舞踊家は、振付家からのアイデアを自身の頭で理解し、振付家の想像を超える身体表現を生み出すことを強く意識する。このことは、舞踊の振付方法の独自性を示唆している。まとめるならば、主として振付家は舞踊家との言葉のやりとりを通して作品を制作する。そして、その言葉は動きを伝えるというだけでなく、舞踊家から舞踊を引き出すという役割も果たしている。つまり舞踊の成立条件は振付家から舞踊家への一方通行の振付指示ではなく、両者の相互関係から生まれるものだとして規定できる。もちろん、作曲家が楽曲の創造を行い、劇作家が戯曲の創造を行うように、振付家は動きの創造を行う。そして、それを演奏家や俳優、そして舞踊においては舞踊家に対面状況下で伝達する。この点においては、振付家は作曲家や劇作家の一般的な創作方法と同様のことをしていると言えよう。

しかし近年になれば、振付家のなかに、例えば「コンタクト・インプロヴィゼーション³²」のように、舞踊家の即興³³から舞踊の素材を導き出し、そこから新たな舞踊を生み出そうとする人物も現れる³⁴。彼らの仕事は、動きのかたちを創作することではなく、動きを変換する操作方法を考えることである。しかも、ある動きを一つの操作によって変形するだけではなく、それらをまた別の操作によって再度変換し、新たな素材として何度も変換を繰り返す。そうすることで、単純な動きさえ、最終的には複雑な動きとなる。フォーサイスは、クラシック・バレエの動きを解析し、それを分解して独自の動きを生み出した。そして、

その独自の語彙と文法を映像化し、出版した。次章では、フォーサイズを中心にとりあげ、現代の舞踊の映像記録の用いられ方について論を進める。フォーサイズの振付の代表的な映像記録とされる『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』は、舞踊制作に新たな変化をもたらした。本章で明らかにしたさまざまな舞踊譜と比較すると、性質の点で、いかなる共通点と差異が見つかるだろうか。

2章

フォーサイズと『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』の映像記録

本章では、本論文の目的である記譜法の新たな展開を探るための一つの試論として、映像記録を用いた記譜法の例を示す。この例にあたる『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』は即興でダンスを生み出すためのテクニックを教示した映像が収められている教育用のCD-ROMである。この舞踊記録の特性をあきらかにしたのちに、前章で示したモーションキャプチャに代表される舞踊の記録方法と、フォーサイズが制作した『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』とを比較し、それらの差異を導き出す。両者には映像媒体という共通点があることはいうまでもない。そこには、はたしてどのような違いが見受けられるだろうか。その有効性を見た限り、映像媒体の出現によってダンスにおける情報伝達に関する問題がすべて解決したというわけではなかった。むしろ必要なことはテクノロジーによる映像記録技術と言葉を介したコミュニケーションとを効果的に組み合わせていかななくてはならないということである。そして、舞踊記録をより有意義なものとするために、今後は舞踊家と科学技術者とのさらなる結びつきが必要となる³⁵。

1-映像記録のアーカイヴとフォーサイズについて

はたしてテクノロジーさえあれば、舞踊は記録することが可能なのだろうか。舞踊譜はなくなってしまうのだろうか。そこで、近年世界各地で行われている舞踊をアーカイヴ化しようとする動向についても、ここで確認しておく³⁶。舞踊をアーカイヴに保存する試みという点において、高度な映像記録技術は、舞踊譜と比べた際に、多くの情報を含む。そして、その再現性は高い。身体の三次元的な動きである舞踊を記述することは様々な問題にぶつかる。そのような舞踊を、物理的に記録するためには、三次元の座標軸および、時間軸を用いて表わさなければならないことは前述したとおりである。それは、モーションキャプチャが担う役割のところ確認したように、現代のコンピュータ・グラフィックスによって可能となっている。これから必要とされる舞踊の記録技術とは、舞踊のアーカイヴ化を目的とした効率的収集にある。もちろん、それだけでは、舞踊という芸術そのものを

記録、再現することは不可能である。しかし、このような科学技術のなかった時代から、舞踊を記録する様々な試みがなされてきた。現代のテクノロジーが舞踊の保存の手助けし、発展に貢献することがあっても不思議なことではない。そこで、舞踊家は技術の進歩をただ待つだけではなく、科学者や技術者との積極的な関わりを持つことこそが、舞踊記録の有効性をさらに高めることになる。カニングハムの『ライフ・フォームズ』単体は振付の意図を含まない。これに対して、フォーサイスは自身の創作の意図を含んだ『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』を開発した。そこでまずはフォーサイス自身の意図について彼の創作活動から振付方法を検討する。

1) フォーサイスの活動記録

フォーサイスの創作活動は1976年に始まる。振付家としての彼の名前を有名にしたのは1987年にパリ・オペラ座で振付を担当した「イン・ザ・ミドル・サムホワット・エレヴェイテッド(*In the Middle, Somewhat Elevated*)」である³⁷。この作品にはフォーサイス特有の動きが随所にうかがわれる。フォーサイスの振付に関して、よく言われていることはいわゆるバレエの脱構築ということである³⁸。たとえば、「イン・ザ・ミドル・サムホワット・エレヴェイテッド」では、舞踊家は倒れる寸前までバランスを崩し、クラシック・バレエの優美なラインを極端に歪めて激しく踊る。従来のバレエの典型的な「ダンス・デコール」の規律化された動きを、重心が崩れたオフバランスの状態に保ち、そのオフバランスで保たれた状態のままバレエには見られなかった動きを踊る。その振付の組み合わせは従来のバレエには見られない。

2) フォーサイスの振付方法

では、実際のフォーサイスの振付方法とはどのようなものだったか。たとえばフォーサイスはケースマイケル (Anne Teresa De Keersmaeker, 1960-) と同様の振付方法を用いている。ケースマイケルは以下のように振付を行った。ケースマイケルは二人の舞踊家に、身体の一点を接触させ、そのまま動くように指示し、その身体の接点を各部位に変えていきながら、可能な限り身体の動きを大きく変化させるよう即興的に動かさせた。そして、今度は二人で踊った動きを一人で再現させた。このようにすると、一人で踊る際の動きは何の脈絡もない不自然なものとなる。この「動作する2つの身体の間関係と、重力、運動量、摩擦、完成の法則がそれらの動作に及ぼす影響とに基づいて即興動作を行うための組織的な手法」はいわゆる「コンタクト・インプロヴィゼーション」として欧米では一般的なものになっていたが、ケースマイケルはそこからさらに一つの動きをとりあげ、その動きの速度を変化させた。こうして一つの動きから速度の変化、部分的な動きの抽出を組み換え新しい動きを無数に生み出した。

振付方法に関して言えば、フォーサイスはケースマイケルの振付を深化させたものとして考えられている。尼ヶ崎彬は振付の方法として 5 つのモデルを提示し、フォーサイスとケースマイケルをその中の「編集モデル」に分類している³⁹。ここでいう「編集」とは、舞踊家たちから動きを抽出し、動きを再構成する方法のことである。尼ヶ崎が提示するケースマイケルの振付方法は、前述したように二人の舞踊家が身体を接触させ連続的に動きを生成することである。そして、次は変換されてできた動きを解体して、異なる舞踊家達にその動きを振付としてうつす。尼ヶ崎はこのような動きを「コンピュータ上の単純な図形が、数学的な変形規則を与えることによって、複雑極まりない形象を自己生成してゆくのに似ている⁴⁰」と評し、この方法がケースマイケルの独自性であると述べた。続けて尼ヶ崎はこの編成規則を「アルゴリズム⁴¹」と呼び、フォーサイスの振付方法はケースマイケルの方法を徹底的に行うことであり、さらに振付家ではなく、舞踊家達が自身でこのアルゴリズムを使って即興でダンスを作り上げていけるようにしていると論じている⁴²。

次節で述べる『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』は即興のテクニックを教えるのではなく、即興の動きを分析する方法論を紹介している。この CD-ROM が舞踊家の教育用として用いられた背景にはフォーサイスの舞踊に対する価値観がみられる。フォーサイスにとって舞踊とは再生不可能な事柄を創り出すことである。だとすれば、このように語るフォーサイスはなぜ CD-ROM という媒体と、映像を用いたのだろうか。フォーサイスの『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』の意義とはなにか。

2- 『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』について

1) 『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』の機能

フォーサイスは『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』を開発することで自身の作品に何も影響はなかったと述べる⁴³。しかし、ビデオに比べ格段に高い相互作用を持つ CG などのデジタル機器を使いこなすことによって、構成方法には確かに新しい変化があった。『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』の CD-ROM 版は 1999 年に出版された。この CD-ROM は本来フォーサイスが芸術監督を務めたフランクフルト・バレエ団の舞踊家達のために作成されたハードディスク版の『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』を再編集したものである。渡沼玲史はこの CD-ROM の原理について以下のように述べている。

ここで紹介されている即興のテクノロジーの原理をひとことと言えば「何かを操作すること」である。身体の動きはこの操作の結果として現れる。身体の運動そのものを取り扱うのではなく、身体の運動が生まれる目的を定めることによって、その目的を達成する

ために結果として運動が現れる。フォーサイスの『インプロヴィゼーション・テクノロジーーズ』の独自性は何かを操作するこの内容にある⁴⁴。

一般的な振付が現実にある事物と日常的な動きの組み合わせであるのに対し、現実には存在しない対象に独特の操作を施すのがフォーサイスの振付方法である。映像中に出てくるCGなどは、現実には存在しない対象といっても、現実とはまったく関係がない仮想というわけではない。その対象は現実の身体に結びついている。その対象はまず、右手と左手をつないだ線としてCGで示される。確かにこれは想像上の線であるが、まったくの仮想というわけではなく、両手の動きと連動して、線も動いたり伸縮したりする。そして、渡沼は想像上の線を映像の中で「操作」することで、身体の動きを進歩させることができると述べる。

次に、空間上に二つの点があればそこに線を見出すことができる。点は身体の中にあり、線は二点の間にあるので、右肘と左肘、右肘と左膝、右手首と右肘など無数に見出すことができる。ダンサーはその線にさまざまな「操作」を適用することができる。身体を使って動かしたり、伸ばしたり、縮めたり、線から四角形を引き出したりすることができる。線の操作の結果として現れた身体の運動は身体の中の点を動かすことになる。それらの点の関係で線の位置や角度、長さが変わることになる⁴⁵。

操作される対象としての「何か」は、点の結びつきによって構成される幾何学的な図形にとどまらず、身体の一部でもありうるし、運動でもありえる。それらは無限に組み合わせることができ、いくらでも運動を生み出し続けていくことができる。たとえば、身体の中に線を見出して操作すると結果として身体が動き、そこで生まれた身体のフォルムから幾何学的な図形を見出してさらに操作していくこともできる。あるいは、最初の操作の運動そのものを対象として操作することもできる。この作業はいくらでも無限にバリエーションを増やすことができる。線、身体、運動という次元の異なる対象をそれぞれ操作できるということによって無数の振付を作りあげることができる仕組みになっているのである。

2) 『インプロヴィゼーション・テクノロジーーズ』の内容

本 CD-ROM は理論部分にあたる「セオリー」と、その使用例を示した「イグザンプル」、およびフォーサイス自身が踊る「ソロ（ビデオ映像）」によって構成される。ここではその中核をなす理論部分を考察する。全体で4つのカテゴリに分類され、それが15のサブカテ

ゴリに分けられ、さらに理論全体で 63 のチャプターがある[別表 1]。これらがすべて実演映像として示されている。前述したように、この CD-ROM は多様な運動を生み出すための非常に有効なツールである。これだけ見れば、舞踊のテクニック集を映像におさめた画期的なツールとしてとらえることができる。では、フォーサイス自身はどのようにこの CD-ROM を説明しているのか。本人の言葉を参照し、その独自性を考察する。フォーサイスはまず、「この CD-ROM では、動きの線を描き出すことで、動きをみるということの基本を教えてください⁴⁶」と述べている。フォーサイスのいう「動きの線」とは、各テクニックにおける動きの導線のことである。たとえば「線を想像する」テクニックでは、架空の線が CG を用いて描かれ、その導線をひとつのテクニックとしている。CD-ROM を閲覧する者は、このフォーサイスの動きと説明、そして CG を見ることで、動きを習得する。このように『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』は多様な運動を生み出すために非常に有効なツールである。この CD-ROM の副題にも、フォーサイスの意図が示されている。このソフトの副題は“A tool for the analytical dance eye⁴⁷”であり、日本語版 CD-ROM の訳には、「分析的ダンスの視線のための道具」と記載されている。日本版の監修をおこなった松澤はこの CD-ROM についてこのように解説を行う。

映像媒体による記録はノーテーションにとって画期的な支援を与えたが、なかでもビデオ媒体によって誰もが簡便に映像化できるようになったという点は、ノーテーションにとって大変有効だった。そしてさらなる技術発展をみせて作用し機能するのが、CD-ROM というシステムである。(中略)だが問題は、この検索マシンとしての CD-ROM 機能を何の目的でどのように使うかである⁴⁸。

松澤は CD-ROM の機能を、達成すべき目的と、そのための方法という観点から 4 つに分類している⁴⁹。その 4 つとは、1: 創作のツール、2: 記録保存のアーカイブ、3: 創作のためのヒント集、4: 分析のツールのことである。松澤は解説のなかで、本 CD-ROM をフォーサイスの身体から生まれた動作の分析のツールの具体例としている。あくまで舞踊の身体訓練の分析のための道具として使われる『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』だが、この CD-ROM の開発に際して、フォーサイス自身の動機のひとつは、過去から蓄積してきた自らの動きを整理し確認する個人的必然性が生じてきたのではないかと松澤は考えている⁵⁰。本作でフォーサイスは身体運動のメカニズムを徹底的に解析し、そこから動きを組み立ててなおしている。この CD-ROM の優れた点はやはり、この厳密な作業により抽出された舞踊のテクニックの集合体であることにほかならない。

3) ラバンとフォーサイスの差異

ここで、ラバンとフォーサイスとの関係についても触れておこう。すでにラバンとフォーサイスの相違についてはしばしば考察がなされている⁵¹。たとえば松井智子は、フォーサイスとラバンの身体運動の範囲の相違点として以下を指摘している。

ラバンは安定したキネスフィアに身体をおさめ、そこから出ることにはなかった。フォーサイスはいったんキネスフィアに身を置いたあと、写像という無限のバリエーションを持つモディファイアを用いることで座標の拘束から逃れ、時間、空間ともに意図的に歪めていった。優れた身体能力と高度なバレエのテクニックを習得したダンサーをこの空間に放つことで、通常的身體性の埒外の動きを作り出したのである⁵²。

ここでいう「キネスフィア (kinesphere)」とは運動空間のことを指す。ラバンは一般的な日常の空間と区別して個人の運動空間として「キネスフィア」という概念を提唱し、次のように定義している。

「キネスフィア」とは、片足を軸足にして立った状態で四肢を無理なく伸ばして届く範囲の空間を指す。「キネスフィア」の外側の空間に四肢を伸ばすためには、軸足を別の地点に移動しなければならず、それにともなって「キネスフィア」も移動する。人が回転すれば、「キネスフィア」の向きも回転する⁵³。

この、ラバンの「キネスフィア」は、身体の重心を軸として、動きが生み出されるシステムに従っている。運動を空間に占める身体の位置から捉えようとしていたラバンにとっては、「キネスフィア」という空間を把握する作業が必要不可欠であった。そして、ラバンは運動をこのキネスフィア内での身体各部の移動としてとらえた。そして、ラバンは、エフォート (effort) と呼ばれる「動きのもとになる内的なはたらき」が作用することで動きが特徴づけられると考え、「重さ」「時間」「空間」「流れ」という 4 つの運動の要素をコントロールするエフォートを挙げている。その範囲の中で身体要素の重さ、移動する時間、空間という要素を用いて運動そのものを測定することを可能にした⁵⁴。フォーサイスは、ラバンの動きの生成要素をふまえて、「キネスフィア」を単なる正六面体ではなく、三次元の座標空間としてとらえていることがうかがえる。たとえば、CD-ROM 内のテクニックの「オーイング (o-ing)」[図 3]では、座標の原点を身体上のさまざまな場所に想定し、その X、Y、Z の任意の座標軸のまわりにアルファベットの O の字を描いていく。そのほかにも、多

くのテクニックが、この座標という考え方の基に成立している。このような座標空間の認識の相違がある中で、フォーサイスはラバンの理論も踏襲しつつ、独自の理論を CD-ROM として出版するにいたる。先行研究のなかには、この CD-ROM に含まれる各理論を分析し、可能な限り実践的なテクニックとして反映するものがある⁵⁵。その論文では、効果的なテクニックを複数用いることで、より複雑な作用が生み出されることになるとの主張がなされている。しかし、各理論内でフォーサイスが発する言葉と、実際の動き、そして CG による補足的な動きの関連性までは詳細な分析は行われていない。そこで、次節からは理論部分における言葉と動きの関連性を導き出す。

3- 『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』の分析

1) 『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』内の CG

本節では、各テクニック内の CG の有無について議論する。テクニック内の CG にはいかなる意図が含まれるのだろうか。まず、各理論の詳細を明らかにする。別表 1 にてグレー地で表示したところは、『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』内のレクチャーブックにおいて、理論の説明に CG が用いられている箇所である。理論には「線(line)」・「描く(writing)」・「再編成(reorganizing)」・「追加(addition)」という 4 つの基本カテゴリがあり、15 のサブカテゴリがある。空間に線や図形を想像し、それを操作することで動きを作り出す方法が解説されている。理論の主要なテーマは空間をどのように知覚し、その知覚した空間に何を刻み込むか、そしてそれをどのように行うかを学ぶことである。なかでも最も基本的な理論として、後述する空間に線を想像しその仮想の線を移動させる「線を想像する」が挙げられている。また「描く」というカテゴリの名前が示すように、空間に何かを描いたり、それを操作したりすることが理論の基本になっている。フォーサイスは CD-ROM 内でさらに発展をさせ、空間にイメージした図形そのものを描くのではなく、その縁をたどることで、図形を描く理論を考案している。それらは「回避(avoidance)」というサブカテゴリに属する一連の理論に見られる。たとえば、「ヴォリューム」という項目では立体図形を CG として浮かび上がらせ[図 4]、また「自身の身体のポジション」という項目ではバレエのポーズをとった身体を CG として出現させる[図 5]。これは、この CG に沿って身体を動かすことで、図形、あるいは身体の存在を浮かび上がらせようとするものである。

「線を想像する」では、CG が描く点と線を用いて体の動きを表現している[図 6]。この CG による説明は「線(line)」のカテゴリに共通するもので、視覚的にも理解しやすい。この理論では、両手の指で任意に定めた点と点を用いたり、身体の一部である手首から肘ま

での点と点を用いたりすることで空間中に線を留め、自由に動かすものだ。この理論で示されている動きは二点間を結ぶ直線である。その線を動かすことも可能であり、スライドさせることもでき、また伸びた線を保つこともできる。「回転描出」では、身体のあらゆる部分を用いて動きを表現する[図 7]。手足の動きだけではなく、映像にあるように、CG を用いて肩の軌道を描いてみせたり、腰の軌道を描いてみせたりする。「床の再編成」では、床を効果的に用いて動きを表現している。ここでも CG を巧みに利用し、わかりやすい空間を描いている[図 8]。床に片膝をついて、両手を前に突き出しているとき、膝と手の間には垂直の関係が存在する。膝を床から離し、立ち上がると、それにともない手も頭上に、つまり手と肘まで床は垂直に、膝と床は平行の関係になる。また、腕は前面に来た床と並行の関係が成立する。これら各映像に共通するものは、特殊なものを除き、動きの軌跡を CG でとらえているという点である。素早い動きの軌跡をとらえたり、複雑な動きをとらえたりする映像では必ずこの CG が用いられている。

2) 『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』内の CG の有無

一方で、CG が用いられていない映像にも注目し、一例を取り上げたい。「CZ」というカテゴリの「序論」という理論では、「CZ」の動きについての説明を行う⁵⁶。「CZ」とは、二つの手足の間に圧力をかけ、捻りを加え、出来るだけ手足を回転させる動きである[図 9]。計 63 の理論のうち、21 の理論では映像中に CG による軌跡は描かれていない。内訳をみてみよう。「線(line)」では 23 の理論のうちすべてに CG が用いられている。「描く(writing)」では 16 の理論のうち、15 の理論で CG が用いられている。「再編成(reorganizing)」では、17 の理論のうち 2 つの理論で CG が用いられており、「追加(addition)」では、7 の理論のうち 2 つの理論で CG が用いられている。特徴的な個所として、「線(line)」および「描く(writing)」ではほぼすべてに CG が用いられている。それに対し、「再編成(reorganizing)」および「追加(addition)」では計 24 の理論のうち、合わせて 4 つの理論でしか CG が用いられていない。この差異はどういったものなのだろうか。まずは「線を想像する」において、フォーサイスが理論を説明する際に発した言葉と照らし合わせてみよう。

はじめに線を構築する例として、点一点一線を挙げた。指の間に線があると、その線を空間中に置くことができる。もう一度つかんだり、好きな方向に動かすこともできる。線を構築するもう一つの方法は、単に身体の一部を使うこと。こんな風に。この身体の部分、たとえば、私の身体のこの点とこの点は、線だ。理解しなければならぬことは、この線は回転させたり、スライドさせることもできるし、そのままの状態を保つこともできる、ということだ⁵⁷。

この説明と実際の映像を見比べると、指示語を発する時に、映像中にCGが出てくるとい
うことが分かる。これらのように、具体的な動作が含まれる場合、CGでの描写も行われて
いる。このようにして各理論とフォーサイスの説明を比較していくと、「線(line)」と「描
く(writing)」は、基礎的な動作の集合であるということがわかる。それは例えばフォーサ
イスの説明でも、「手足」「肘」「膝」「腕の捻り」などのように、身体の一部を動かす
ように指示されることが多い。一方で、CGの用いられていない理論については抽象的な概
念が多く含まれていたり、基礎から発展した動きが含まれていたりする。理論の名前をあ
げるだけでも、「部屋の編成」「空間の回復」「空間的圧縮」「形容詞的修飾」「解剖学
的な知識」など、およそ舞踊の動き方を示しているとは思えないものが並んでいる。しか
しそれらの理論は紛れもなくフォーサイスの舞踊の構成要素の1つであり、基本的な理論
を学んだ後に閲覧することで、円滑な技法習得に寄与するのである。以上をまとめると、
『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』内のCGの有無は、訓練する者に対しての段
階をふんだ、系統だった教育を意図しているのである。

4- 『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』の再分類

ここまでは、フォーサイスとラバンを比較し、その身体生成の差異を明らかにするもの
や、『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』内でのフォーサイスの各理論の動きに
注目し、新たにその理論を集約した。ここではさらに、フォーサイスそのものに接近する
ための一つとして、『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』内における映像、言葉、
身体という三点から分析を試みる。まずはフォーサイスの言葉に注目し、彼の言葉群を再
分類することでフォーサイスの舞踊、そして舞踊の映像記録がもつ再現可能性の問題を示
し、解決方法を提示する。『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』での各理論に対
する彼の純粋な「言葉」そのものに注目することで、新たなアプローチを試みる。具体的
には、以下の手順で考察を行う。まず、『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』に含
まれるフォーサイスの身体と言葉を洗い出し、その関係性を導き出す。そして、言葉の再
分類を行う。身体の動きと言葉による説明がともに収録されている点で、この『インプロ
ヴィゼーション・テクノロジーズ』は独自性を持っている。これにより、これまで分析の
ツールとして扱われることの多かったフォーサイスの本作品の新たな可能性を提示する。
結論を端的に述べるならば、フォーサイスの本作品は、フォーサイス本人と同様に、閲覧
者にとって、バレエからの脱却、そして再構築を行う解放のツールなのである。

主なテクニックの詳細は前述したとおりである。特徴的な個所として、「線(line)」お

よび「描く(writing)」ではほぼすべてに CG が用いられている。それに対し、「再編成(reorganizing)」および「追加(addition)」では計 24 のテクニックのうち、合わせて 4 つのテクニックでしか CG が用いられていない。[別表 1]でテクニックの名前がグレーで表記してあるものは、映像内に CG が用いられているものである。

では次に、各テクニックからフォーサイス自身の言葉に注目する。彼の放つ言葉のうち、映像の中で身体の部位を指す箇所を抽出した[別表 2]。これらの中で、斜線を引いてあるテクニックは映像中でフォーサイスが身体部位について発言していない箇所である。なお、例えば上から 4 つ目の「畳み込み」のテクニック内では、直接身体部位については発言していないが、「この部分(this section)」と言いながら肘から腕を指している。このように発言しているテクニックについては、身体部位を指し示しているとし、除外した。別表 2 からその内訳をみていく。

「線(line)」では 23 のテクニックのうち、2 つのテクニック「ヴォリューム」と「単純から複雑へ」のテクニックで身体部位を使った説明がなされていない。「描く(writing)」では 16 のテクニックのうち、6 つのテクニックで身体部位を使った説明がなされていない。

「再編成(reorganizing)」では、17 のテクニックのうち 5 つのテクニックで身体部位を使った説明がなされていない。「追加(addition)」では、7 のテクニックのうち 2 つのテクニックで身体部位を使った説明がなされていない。

以上をまとめたものが、別表 3 である。これは別表 2 の中で、具体的な身体部位を示していない全 15 のテクニックを抽出し、フォーサイスの言葉を記したものである。特筆すべき点を右側に記載している。ここで注意したい点が、CG の使用法である。前述した通り、別表 2 でテクニック名をグレーで表記してある箇所は CG が用いられている。すなわち、身体の部位で直接テクニックを説明し、同時に CG でもその動きを描いているテクニックが複数あるということだ。では、別表 3 に示したものはどのような差異があるのだろうか。別表 3 に置いた 15 のテクニック中、9 つのテクニックで CG が用いられている。そのうち、「線」の最後に記載してあるテクニックの「単純から複雑へ」は、「線」のカテゴリのまとめにあたり、基本的な「線」の操作の組み合わせを述べている。よって「単純から複雑へ」を除く、8 つテクニックについて考察する。端的にいうならばこれら 8 つのテクニックは CG を用いることでより理解しやすい鮮明な動きとなる。言い換えれば、CG を用いないと伝わらない動きだということである。

「ヴォリューム」では立体的な円柱を浮かび上がらせ、「デモンストレーション(demonstration)」では円を描き、それを掴み飛ばすような動きが示されている。一般的に言って、映像は文字に比べ情報量が多く、多義的であり、一義的にその意味を決定する

ことは困難である。フォーサイスはこの多義的な映像に言葉を用いて動きの意味の生成を行う。CD-ROM の性質上、各テクニックの動きの説明はフォーサイスからの一方的かつ単一的な伝達で、しかもそれぞれほんの数秒で説明しつくされなければならない。前提として本 CD-ROM は、振付を教授するものではない。周知のとおり、フォーサイスはなにもこれらのテクニック、動きを模倣すべきだとは言わず、あくまでフォーサイスの作品や動きの分析道具として活用すべきだと述べている。つまり、この『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』あくまで受け手とされる舞踊家が分析のためだけに使用されるものだけということができよう。その中でも特筆すべきことは、動きの説明が不十分では、それら分析の道具としての意味をなさないということである。これら 8 つのテクニックはフォーサイスが具体的に身体部位を動かして説明することができないものの、それでも CG を用いたという点で、記譜の基本的な役割を含む重要な位置を占めている。

5-舞踊記録が持つ共通点と差異

ここからは『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』と、モーションキャプチャとの共通点や差異を明らかにしよう。映像に関する技術という点においては、『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』は数台のカメラを利用して撮影され、理論の中にも 2 つのカメラをスイッチングして前方からのショット、側面からのショットというような撮影技法を使用している。これは一つの視点からしかみることができないというカメラの弱点を克服したと考えるとよい。しかし、最新の映像技術であるモーションキャプチャを用いれば、それをはるかに超えて、3DCG でモデリングされた身体を上下左右に自由に動かし閲覧できる。その具体例をみてみよう。

1) 『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』とモーションキャプチャの比較

山口情報芸術センターでは、舞踊を生成するためのモーションキャプチャを活用する方法を研究、開発している。このセンターの「リアクター・フォー・アウェアネス・イン・モーション (Reactor for Awareness in Motion) 以下、RAM と表記」というプロジェクトは、「ザ・フォーサイス・カンパニー」の舞踊家であった安藤洋子と、コンピュータソフトウェアの開発者たちが共同で開発したものである。「ダンスとテクノロジーの専門家が、ダンスのある革新的なコンセプトを共有し、それを具体的なツールやワークショップとして発展させていったこのプロジェクト」⁵⁸である RAM は、はたして『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』のような、作家の意図を伝達する役割を担っているだろうか。2010 年、安藤洋子が考えた踊る際のイメージをカメラの空間に置き換えることが可能かどうかの検証から本プロジェクトは始まった。以後、実際の「ザ・フォーサイス・カンパニー」

の舞踊家たちに使用してもらい、「動きを探求する方法論として面白い」⁵⁹、「ダンスの新しいアイデアを引き出してくれる」⁶⁰、「身体を使うことの根幹にかかわること。とても大切なことに気づかせてくれる」⁶¹というように、舞踊家たちからは自身の舞踊創作の新たな展開の面で一定の評価を得られている。ここで注目したいのは RAM の目的である。「RAM のコンセプトに大きな影響を持つ振付家」⁶²とされるフォーサイズも、この RAM の開発に携わっている。フランクフルトの「ザ・フォーサイズ・カンパニー・スタジオ」にて行われたプレゼンテーションでフォーサイズは「デモンストレーションをおこなった安藤に、カンパニーでおこなっているエクササイズを指示したり、直接ダンサーの体験について質問」⁶³している。このことは、フォーサイズがこの RAM に関心を寄せていると同時に、振付家であるフォーサイズと、舞踊家との対話が必要だということも知らせてくれる。

発売から 15 年以上が経過した『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』の技術と、日々進歩する RAM のようなモーションキャプチャの技術を比較すると、どうしても乗り越えることの出来ない科学技術の差が確認できる。モーションキャプチャは、身体の記録の技術という意味で『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』よりあきらかに優れており、新たな身体記録という可能性も秘めている。それでもなぜ、今でもフォーサイズの『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』が評価されるのか。その理由は『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』はまだ完全な舞踊記譜法としての役割は果たしていないものの、教育用の分析ツールとしての役割を担っているからである。それは、フォーサイズ自身の言葉による舞踊の説明が含まれているからに他ならない。「線(line)」・「描く(writing)」という動きの要素を基礎として、「再編成(reorganizing)」・「追加(addition)」では記述が困難な要素を言葉による説明と映像で表現している。動きに対する説明を言葉で行うことは舞踊の伝達においては当然であるが、こうすることで、モーションキャプチャでは記録することの出来ないフォーサイズの舞踊に対する意図を CD-ROM で十分に読み解くことができるのである。舞踊譜は、ある一つの舞踊から抽出された動きを分析した結果であり、その記述過程で舞踊の分析を行うことができる。つまり、舞踊譜に記述する過程そのものが、すでに分析作業となりえる。したがって、一方的に与えられた映像を閲覧することで成り立つ『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』は、フォーサイズの舞踊記録としての枠を超えられていない。しかし、本章での分析を通して『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』にも、舞踊の振付に有効な方法を見出すという意味で研究対象として十分な余地が残されていることが明らかとなった。

2) 振付の必要条件とは

中世から行われてきた筆記による舞踊記録は、現代のテクノロジーを取り込むことで、

ビデオ記録による映像化、さらにはコンピュータ・グラフィックスによる三次元化を実現し、舞踊の記録や保存に貢献した。動きの情報を伝達するという点において、記譜法の進歩が舞踊にとって新しい振付方法を生み出したとも言える。しかし、振付家から舞踊家への作家の意図の伝達は、双方向のコミュニケーションを通じてのみ完成される。舞踊から記号に変換した際の動き自体の再現が成功しているかどうかは、元の舞踊の動きと再現された動きを比較すれば、その差異は確認できよう。しかし、その動きの内的な質、つまり意図までは、再現できているかを確かめることは不可能である。つまり舞踊には記号によっては補えない要素があるということである。それは、記号よりも情報を多分に含んだ動く映像を用いても同様のことがおこる。再現性の高い映像を用いて、動く身体そのものを記録することによって、視覚的な情報を記号に置き換えることなく伝達できたとしても、その動きを生じさせる原理は必ずしも把握できているとは言えない。振付家の意図をくみ取り、舞踊家が自身で解釈を行った舞踊の振付や舞踊の原理を理解することと、記号や映像から導き出された動きを模倣することは意味が異なる。本章で分析したフォーサイスの振付は、バレエの動きを解体しフォーサイスの新たな革新を導入し、再構築したものであるうえに、即興の要素が取り入れられている。したがってフォーサイスは、『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』を通して舞踊家たちに舞踊を踊るための身体を分析する手段を与え、偶然生まれる即興の要素を重要視した。あくまで映像という媒体を用いたのは記号では表せない情報量を含んでいるからであり、決してフォーサイス自身の動きを模倣することを推し進めているわけではない。むしろ、フォーサイスが目指す舞踊とは、一切の動きの意味を捨て去り、機械的に生み出される動きにある。フォーサイスの解説は、動きの生成に関する説明に従事し、フォーサイスの動きの意味については触れられていない。そのため、言葉を最小限に抑え、映像に動きの情報のほとんどを詰め込んでも、フォーサイスの伝えたいことは理解されたのである。ここから導かれる結果は、映像媒体の出現によってダンスにおける情報伝達に関する問題がすべて解決したというわけではないということである。記譜と映像の関係から導き出される振付の必要条件は、フォーサイスの例や、前節で述べた RAM の例からも明らかになったように、テクノロジーによる記録技術と言葉を介したコミュニケーションを効果的に組み合わせることであり、

1章、そして2章で明らかになったことは、テクノロジーによる記録技術の発達と、言葉を介したコミュニケーションを効果的に組み合わせることは、舞踊の記録の発展にもっとも貢献することができるということである。では、ここからは、他の舞踊記録との比較を試みる。本作品を監修した松澤は舞踏家の和栗由紀夫との対談でフォーサイスの『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』と『舞踏花伝』の共通点について、『インプロヴィゼ

ーション・テクノロジーズ』は自分の動きの発見のツールという点で『舞踏花伝』と同質だといいつつも、その差異については以下のように述べている。

[フォーサイスのインプロヴィゼーション・テクノロジーズは]意味論を徹底排除して、身体の機能性や形態にかけているからね。(中略)だいたい振付家の踊りの臭いが染み付いちゃうんだけど、フォーサイスのものはそれを超えて自分の踊りを発見してくれと⁶⁴。

舞踏家の和栗由紀夫が出版した『舞踏花伝』は、いわゆる舞踏の創始者土方巽の言葉群を集約し、分類したものをまとめた作品である。当然のことながら、『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』と『舞踏花伝』はその出自や舞踊が帯びている性質など、全く異なるものである。二者に共通する部分は、CD-ROM 内で映像化されているということ、そして各テクニックの言葉による説明がなされているという点である。フォーサイスの『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』はあくまでも動きの形態によって分類されたものであり、動きの解析をフォーサイスの言葉と動きそのものによって説明していくことが、『舞踏花伝』との違いである。すなわち、フォーサイスの分類は意味内容によってではなく、あくまで形の分類によって行われており、それがフォーサイスの独自性でもある。ここではフォーサイスの言葉と身体を映像内に用いられるCGの有無で分類することにつとめたが、フォーサイスの舞踊記録の独自性は形の分類に留まる。これだけではまだ、舞踊記録の新たな可能性を示したとは言い難い。そこで3章以降では、舞踊における型の存在を示し、舞踏との比較で用いるための諸要素を抽出する。

3章

舞踏における記譜について

本章では、日本の現代舞踊とされる「舞踏」の記譜方法を考察する。まず、比較として日本における舞踊の振付方法について考察し、舞踏と比較する。次に、舞踏の振付のために用いられた「舞踏譜」というノートの性質について述べる。舞踏譜の性質はそれまでの舞踊譜とは異なるものだった。舞踏の伝承で用いられた舞踏ノートを弟子と周囲の人間の言説から読み解くことで、舞踏の特性を導き出す。

1-日本における舞踊譜と舞踏ノート

1) 舞踏研究の問題点

よく指摘されることであるが、舞踏研究における問題点は、創始者である土方巽(1928-1986)があまりにも神格化されすぎたことにある。その原因として、練習場であったアスベスト館での創作活動や訓練が周囲と隔離した状況にあり、関係者以外の接近が困難であったことや、振付に口伝を用いた秘儀的性格をもつことがあげられる⁶⁵。この事態は舞踏研究において大変な足かせとなり、以後の舞踏の技法研究が遅れをとる原因になった。しかし、近年、実際に土方に弟子入りした舞踏家達によって、技法ないしは型の存在を肯定するだけでなく、それを合理的に体系化することで幅広い後継者に向けて積極的に伝承していくような発言がなされはじめている。たとえば、土方に師事した弟子の三上賀代(1953-)や和栗由紀夫(1952-)に代表されるように、実際に土方の指導を受けた舞踏家達による技法研究では、その秘伝といわれるノートをもとに、土方舞踏の詳細な分析が行われている。また、慶應義塾大学における土方巽アーカイヴでは公演の記録、批評家たちの発言をもとに、作品研究がおこなわれている。ただし、いずれにしても、神格化された土方巽の舞踏を一般的な舞踊と比較し十分に相対化できているわけではない。その意味で、公開された舞踏の研究は数が少ないというのが現状である。

上述した三上は、『器としての身体』(1993)において、自身で記録した稽古ノートと、他に2人の弟子が記録した当時の稽古ノートをもとに、土方の技法を分類し、構成した。具体的には、指導の際の土方の言葉が、動きを導き出すためにイメージを喚起するものとして記録され、語彙集として列挙されている。ただし、ここでは語彙を並べているだけにとどまり、土方の舞踏における身体の分析は加えられていない。また、6章で述べるように、和栗は自身の舞踏活動を行うかたわら、1998年に土方の舞踏を独自に分類、映像化したCD-ROM『舞踏花伝』を出版した⁶⁶。『舞踏花伝』は和栗自身の稽古ノートをもとに作られており、土方の技法を七つのグループに分類している。また、『舞踏花伝』は個々の舞踏譜に相当する動きや型を再現できるように、CD-ROMという形式の利点を生かした一種のアーカイヴとしての役割を果たしている。ただし、和栗は舞踏の型をイメージで限定することには慎重で、「本作中の舞踏譜の動きは和栗自身の解釈で、個人によってまた別の解釈ができる⁶⁷」と注釈を入れている。ここで注目したいことは、舞踏譜はあくまで土方巽の弟子たちの手でまとめられたものということである。土方自身は体系的な舞踏譜を残していない。そのことに着目すれば明らかなように、土方はあくまで口伝⁶⁸を用いて弟子たちに対してのみ舞踏を伝授しようとしていた。とはいえ、舞踏の全体を通して、不明瞭ではあるにしても、ある統一的な「型」の存在を確認することは不可能ではない。それは従来の舞踊の「型」と比べ、どのような特異性を持ちうるのだろうか。そして、そのような舞踏に特有の「型」を明らかにするには、どのような方法が必要になるのだろうか。

2) 舞踏譜と舞踊譜

ここからは三上の著書『器としての身体』における舞踏譜と一般的な舞踊譜との比較を行い舞踏の「型」の存在を導き出す。ここで導かれた舞踏の「型」はいわゆる一般に語られる舞踊の「型」とは異なるものである。前述したように、舞踊記譜は西洋で発展をつづけた。一方、日本の舞踊の伝承においては秘伝的な性格が強く、技法の記号化、普遍化はあまり進まなかったが、近代に入り、東京国立文化財研究所が編纂した『標準日本舞踊譜』（1960）において日本舞踊の体系化が進んだ。この舞踊譜は1：姿勢と動作を表す譜語、2：横線譜、3：補助的記号、4：楽譜と連結する縦線で構成される⁶⁹。このように、舞踊記譜法は西洋音楽の楽譜と比べ世界的に統一的な広がりを見せずに、地域や舞踊の種類によってさまざまな記譜法が用いられていた。しかし、日本における舞踊譜が西欧に比べ発展しなかったのはなぜだろうか。その原因は、よく指摘されるとおり、日本舞踊の家元制度にある⁷⁰。伝承の手段として舞踊譜を考えたとき、日本においては舞踊に限らず、芸能の伝承は口伝であり、秘伝であった。家元制度のもとでは師匠に直接師事しなければ、芸を習得できない。これは、言い換えれば口頭での伝承が、家元を頂点とする子弟制度を維持することにつながる。このように、日本では、元来、舞踊の伝承は秘伝的な性格を帯びていた。もちろん日本における舞踊がすべて秘伝的性格を帯びていたわけではない。後述するように、歌舞伎は日常生活の身振りを模して踊られる。そのため、譜に記すよりも直接的な指導が必要であった。土方自身が舞踏の振付を記録に残さず、弟子たちに任せたことから、少なくとも口頭での伝承が舞踏の神秘性を高める結果となったことは確かであろう。では、弟子たちによってまとめられた舞踏譜とはどのような性質を帯びているだろうか。

弟子の三上は土方から口伝された言葉を集積し、稽古ノートに書き記し、その稽古ノートを分類した時点で、土方の舞踏の分析を行っているといえる。しかし、舞踊記譜として機能するためには、ある舞踊から舞踊譜を導き出し、今度は逆に舞踊譜から舞踊を導き出すといった相互自在の能力が必要となる。舞踏譜は舞踏の振付に用いられるので、この意味では、西欧の舞踊譜と、三上の舞踏譜は、同様の性質を持っている。すなわち、舞踊そのものから記号としての譜を導き、また逆に譜から舞踊を導き出すのである。しかし、蘆原英了は西欧と日本の舞踊を比較し、動きの単位が全く違うものと指摘している。

バレエ舞踊の歩は抽象化された動きであり、その一つ一つは何等の意味を含んでいない。それは純粋な動きであり、何ものをも表現しない。然るにわが歌舞伎舞踊の動きは、ジェストであり、一つ一つが意味を持ち、何等かを表現する。ここに両者の動きの根本的な相違があるのである。これを文章で例えれば、バレエ舞踊の歩は一つの表音文字、歌

舞伎舞踊のジェストは一つの表意文字ということができるだろう⁷¹。

このように、蘆原は動きの単位をそれぞれ表音文字、表意文字であらわした。この発言は西欧と日本における舞踊譜の発展過程の差異を考えるうえで有用である。バレエにおいては一つの舞踊はすべてパ、ないしポーズに分解される。したがって、バレエを習得する際は、パやポーズを一つずつ学ばばよい。舞踊譜においても、一つの踊りはすべてパとポーズの連続であるため、振付を分解し、それに応じて結び付けばよい。しかし、歌舞伎では、演目一つずつを学ぶ必要があった⁷²。もちろん、歌舞伎におけるすべての身体動作が意味を持っているということではない。ただ、蘆原がいうところの表意文字、すなわちそれ自体に意味を持った振付の箇所を記号化して、譜に変換する作業が困難であったことは想像に難くない。では舞踊を譜に変換する作業時に、西洋と日本の差異はなんだろうか。

確立された舞踊のスタイルは、それぞれの「言語」=身体運動の語彙とその統語法をもったひとつのシステムを構成している。このシステム固有の記号体系の知識を前提として、パントマイムや所作による一義的意味伝達が行われる場合もある。[中略]ノーテーションが整えられている場合には、その様式によって創られた振付けであれば、これを表記、保存することもある程度までは可能である⁷³。

バレエのように各動作を分解し、区切ることが可能な舞踊であれば、上述の引用が示す通り、その様式に従って記譜が可能になる。しかし、それらはいくまで一つの動作に意味を持たない記号の集まりである。歌舞伎のように動作の分解が困難になる場合は、記譜も難しくなってしまうが、振付はそれ自体に意味を持つ動作の連続である。では舞踏はどうか。舞踏の動作は土方の言葉による振付が主である。後述するように、各々の言葉が意味を持ち、その言葉をつなげ振付になるのである。つまり、歌舞伎にしる、舞踏にしる、伝承方法は言葉を介在するものなのである。源了圓はその著書『型』(1989)の中で、舞踊の例に触れながら、日本文化における型と形について、以下のような論を展開している。

私の理解では、「型」のうち基本的で単純な型というのは、人間の意識的・無意識的な動作によってつくられる形のうち、ある形がとくに選択され、そしてその形を繰り返し繰り返し洗練し、その形の現実化を持続的なものにしようとする努力・精進の結果、成就し完成したいわば「形の形」というべきものにほかならない。そこに機能性、合理性、安定性があり、そして一種の美があるといっていいたいだろう。訓練の過程においてさまざま

まの経験が蓄積され、試行錯誤を繰り返しているうちに無駄なものがすっかりなくなって、行為の形が右に述べたような属性をもつにいったとき、われわれはそれを「型」と呼んでいいのではないだろうか⁷⁴。

要約すれば、源は意識的にせよ、無意識的にせよ、踊り手の各動作を形ととらえ、訓練を経ることでその形の無駄な動きを排除した踊りの様式を型と言い表している。小林正佳はこの型と形の間を、源の論をふまえた上で以下のように記している。

「完成された形」は、確かに「完成された型」から生まれてくる。しかし、「完成された形」そのものが「型」なのではない。「形の現実化を持続的なものに」するのは、確かに「型」の働きといってもいい。しかし繰り返し何度も何度も現実化されようと、表現された「形」そのものはあくまで具体的な、一回限りのものである。同じ「形」が繰り返されることによって、確かにそれを観る者のなかには明確な一つの印象が生まれてくる。しかし、「形」の繰り返しはあくまで「一回きりの形」の繰り返しというべきで、繰り返しという量的な何かによってある時を境に「形」が「型」に変わっていくわけでは断じてない⁷⁵。

我々が舞台上で目にする踊り手たちの動きそのものは「形」であり、その動作が幾度となく舞台上で繰り返されようとも、「形」は言ってしまうとあくまでその舞台限りの、動作の一つなのである。これは舞踏にもあてはまる。つまり、言葉を用いた記譜を媒介として伝承されてこそ、土方の舞踏は単なる形からある種の型へと変貌を遂げたのである。

以上の記譜と型との関係性をふまえたうえで、舞踏譜の解釈に移ろう。舞踏譜は土方異の言葉の集積となっており、ラバノーテーションのように特定の記号表記があるわけではない。この意味では舞踏譜は単なる文章の「記述」であり、記譜の意味をなしていないともいえる。しかし、舞踏譜は紛れもなく、舞踏を踊る際の記譜法となりえている。次節では、そのことを明らかにするために、まずは舞踏譜の成立過程に迫る。

2-舞踏ノートの成立過程

1) 舞踏ノートの作成時期と内容

土方自身による舞踏ノートが作成された時期は、ノートに添付された図版の出典を調べることで把握できる。國吉によれば、1985年4月号の月刊『太陽』の表紙を添付したノート以外はその多くが1971年までに作成されたものであると判断された。1971年という年は

土方の代表作である「四季のための二十七晩」公演の前年にあたる。土方は1968年のソロ公演『肉体の反乱』を終え、1960年代の活動を終結させたとされる。次第に若手舞踏家に振付ける機会が多くなったことで、土方には、これまでの作品創りとは異なった対応が求められた。つまり、弟子に振付ける必要性が生じ、その方法として舞踏ノートが工夫されたのである。

土方の舞踏ノートは古今東西の絵画のほかに彫刻や壁画などの美術作品の図版資料を切り抜き添付、引用して構成され、弟子の稽古のために作成された、一般には公開を前提としないノートだった。新しい傾向の舞踊譜がある中で、土方の舞踏ノートが通常の舞踊譜と異なる点をあげると以下のようなになる。

ひとつめは、多くの図版を引用し、ノートを作成している点である。美術雑誌などの図版の切り抜きを添付し、それらに土方はコメントを書き込んだ。それらは既存の舞踊譜のように、型を指示するものではない。そこには、動きそのものの形にこだわるのではなく、動きが生まれる場所を、弟子たちと共有する必要があった。

ふたつめは、土方の言葉が記載されているという点である。楽譜における音符のように動きが記号化されてないため、言葉による助けがなければ説明することができない。ここでいう土方の言葉とは、フォーサイスの映像の例で提示した言葉とは意味合いが異なる。フォーサイスは動きの「説明」「解説」として言葉を用いた。しかし、土方は動きを説明するためや、描写するために言葉を用いるわけではない。あくまでも動きを生み出すために言葉を用いた。フォーサイスと土方の言葉を用いた振付の差異は、フォーサイスの振付が既存の舞踊のうえに成り立っているのに対して、土方は全く新しい舞踊を想像しようとした点にある。もちろん、土方の言葉すべてがノートに書き込まれているわけではなく、稽古時には土方は弟子に指示をし、振付を行っていた。それらの言葉も、弟子たちが書き取ったノートには記載されている。そのため、土方の残したノートと、弟子たちが土方の書き取ったノートとは舞踏譜としての質は異なっている。

2) 舞踏譜を利用したイメージの共有

このようにみると、西洋にも、また日本においても舞踏譜は特殊な舞踊の記録の一つである。従来の西洋的記譜法は抽象的な記号で表されることが多く、日本ではスケッチに近い人物絵で踊りの振りを表現していた時代もある。言葉によって想像的な舞踏の振付を作り出し、舞踏家と共有するという、言語によるイメージの身体化という方法の一つが舞踏譜である。言葉というものはお互いに内容を理解しあうために必須のものである。しかし、その言葉の解釈、および個人が感じる感性の違い、そして言葉によって生まれるイメージの派生の違いなどが、お互いのイメージの共有を難しくしている場合もある。さらに言え

ば、舞踏譜は日本の中で、日本語によって生まれ、使用されてきた言語である。それらの日本語を外国語に翻訳すること一つでも容易なことではなく、ましてや土方の難解な言葉群を外国語に翻訳することは容易ではない。舞踏譜を使うということは実体の定まっていないイメージを難解な言葉を用いて束縛し、舞踏家の身体を追い込んでいく作業といえる。では、あまりに難解な言葉に対面したとき、さすがに言葉だけでは把握することができない場合は、土方は具体的にはどのようなイメージを舞踏家に提供したのか。

さらにつけくわえると、舞踏譜にはスケッチブックやノートに、雑誌などからの絵画図版の切り抜きに加えて、イメージを喚起させる詩のような言葉がつけられたものがある。詩的な言葉は意味の明確な言葉群と比較して、脳内のイメージを広げやすいものであるといえよう。また舞踏譜の言葉に添えられた図版に使用された絵画も、シュールレアリスティックなものが多い。それらの図版は洋の東西を限定せず、あらゆる絵画が使用されている。当然のことながら、舞踏の振付の全てに絵画資料があるわけではない。むしろこのあとに述べる『器としての身体』でまとめられている状況を見ると、詩的な言葉による振付が多数を占めている。これはイメージを喚起させるのにどちらが優れているかという問題ではない。そのどちらもが想像力を膨らませるために有効であり、両方をともに用いることで、個人の感性を研ぎ澄ます力を有しているのである。いずれにしてもその想像的空間の中で、個人の感性・精神性をより高めてゆく必要がある。舞踏家たちは、稽古中に話される土方の言葉や、土方の舞踏譜に貼られた切り抜きや写真の模写を書き込み、各々のノートに舞踏譜を作っていた。さらに言えば、これらを踊る時間については明記されていなかった。踊る時間は稽古時に、土方によって決定されている。

このように、土方が振付時に用いた方法の特徴である、画像の使用は、実際の舞台作成時にはどのような影響を与えるだろうか。画像を使うことによってまず素早い視覚情報を共有することができる。視覚的な情報を多く含む舞踏譜は、弟子たちにとって、土方の脳内のイメージを理解するうえで、有効である。図版をともに用いることで舞踏家は、難解な言葉だけではわきにくいイメージを、呼び起こすことが可能となる。これまでの研究では、土方の難解な言葉に注目が集まりがちであった。しかし、図版は、土方の舞踏譜を読み解くうえで重要な資料でもある。しかし、土方の死後、なぜ彼がそれらの絵画図版を用いたかは知ることはできない。では、どのようにして土方の舞踏譜を読み解くことができるようになるのだろうか。

3-土方の文章の解釈について

土方の文章⁷⁶の解読には長年の月日がかけられており、数多くの批評家、研究者が独自の

見解を示している。そのため、今後もその研究には多くの時間がかけられるであろう。土方の残した文章は振付の際に残したノートだけでなく、詩なども含まれている。彼の詩にも当然のことながら舞踏観が反映されており、それは彼の舞踏を構成する要素でもある。ここでは、批評家の言葉を手掛かりに、土方の文章がもつ舞踏観を明らかにし、のちの舞踏譜解釈に役立てたい。清水正は以下のように土方の文章の解説を試みた。

土方巽の文章を解説するにあたって、私が適用した方法はほとんど宮沢賢治の童話を解説した時に使った手法と同じである。テキストにゆさぶりをかけるということ。とりすまして誓いを拒む文章を考えられ得る限りの角度からさまざまな力を加えて揺さぶりひび割れた隙間から忍び込むのである。表層テキストの奥にさらなる深層テキストが隠されているのが宮沢賢治の童話である。私は土方巽の文章もまた、もしかしたらそういう構造を備えているのではないかと思ったのである⁷⁷。

清水は様々な角度から土方の文章の解説を試みる。その方法をもって、土方に特有の構造を見つけるのである。清水のいう「ゆさぶり」とは、また次のような方法でもある。

ゆさぶりをかけるその最大のやり方はテキストに強烈な疑問の玉を投げつけることである。決してわかったようなつもりになって読み進まないこと、これがまず何よりも肝要である。時には自分がばかになって、どんなつまらないと思うような疑問でもぶつけてみることである。意外にも、そこからテキストがひび割れを起こすこともある。ゆさぶりを執拗に仕掛けることでテキストを一度解体し、再構築するのでなければそのテキストを自分のものにしたとはいえない。私は分からないこと、理解不能の文章に関しては正常にそのように記しておいた。土方の修辞法は独特であり、いまだ理解を拒む領域を残している。理解不能な文章を出鱈目な文章と決めつけてしまったのでは身もふたもない。私は今後もこの方法を駆使することで土方巽の文章を解説していきたいと思っている。生涯、一度しか言葉を交わさなかった土方の文章とじっくり時間をかけて対話することで、彼の「文学」否、「舞踏」の秘密に迫っていきたいと思っているからである⁷⁸。

このように、清水は難解な文章に対して疑問を持ち、執拗に「ゆさぶり」をかけることで、文章を瓦解させ、再び作り直し、解釈を拡げる。詩集を読んだとしても、ここでは土の舞踏の具体的な動きの情報は得られない。むしろ初めからそういったことは完全に無視

されているようである。つまり土方が試みていることは、舞踏家としての心構えを措定することである。清水はまた、当時の文学界の状況にも目を向けた。

分からない文章と言え、この土方異の文章に限ったことではない。シュールレアリスムの作家たちはこぞって意味に還元されることのない言葉を書きつけた。言葉は人間の道具ではない、言葉は言葉自体の固有の存在意義を持っている。わたしが未だ二十歳前後の頃は、やれダダイズムだ、シュールだ、アンチだ、と大騒ぎの真っ最中だった。それは一種の知的麻疹のように流行った。が、今だれがそんなものに夢中になっているだろうか。わたしはこの土方異論の最初の方で、そんなものは言語のデザイン化に過ぎないと一蹴しておいた。もちろん、言語のデザイン化を否定しているのではない。もともとデザインでしかないものに何か重厚な意味でも潜んでいるかのような振りをするな、と言っているだけの話である。言葉は檻の中に入れて厳重に管理しておかないと危険なのだ⁷⁹。

清水のいう言葉の「デザイン」とは何か。それは、土方の言葉に特殊な意味を付随させないようにする清水の気遣いでもあるように思える。デザインはデザインにしかならず、それ以上の意味を持たないのであろう。土方の言葉もそれ以上の意味を含まない。つまり文章を読む人間は、土方の言葉に対して言外の意味と純粹に向き合う姿勢が要求されている。

言葉と身体の間には越えがたい断裂がある。言葉が言葉を呼び、身体の中に身体を越えて、自律的な次元を生み出す。言葉は身体ではないものとして、身体をあやつり、身体に命令する。それでもなお言葉に深く浸透された身体があり、身体なしでは存在せず、身体の事情を敏感に反映する言葉というものがある。土方の残した言葉を前にすると、あらためてそのことを考えずにはいられない。これほど身体に密着して流動し粘りつく言葉がまれならば、これほど身体から離脱して乱舞しているかに見える言葉も稀有なのだ⁸⁰。

宇野邦一は土方の言葉と身体の関係性を断絶と相互浸透として考え、お互いに影響しあっていると説く。それは舞踏を踊ることであらたな言葉が生まれ、それらの言葉を残すことでまた新たな舞踏を生み出す原動力になるということだろうか。そうであれば土方の残した言葉が異様であったとしても、その言葉群が舞踏と循環関係であることで表現しようと

したものだと納得できる⁸¹。この、土方の言葉と身体の関係は相互に影響を及ぼす循環関係であるということを念頭に、論を進めたい。

4- 『器としての身体』の分析

1) 舞踏における「かた（型）」

土方の舞台作品のタイトルには「かた(型)」という名前が多く登場する⁸²。このように共通の言葉がタイトルの土台として掲げられている。その繰り返しの提示から舞踏の表現に際して土方が「型」にこだわっているのを見てとれるようである。ここでは土方の考える「型」と、弟子の三上が考える「型」の違いについて、その比較を試みる。「型」への関心を深めていった土方の舞踏の表現が「型」をめぐるどのような変遷をたどったのか？ また弟子へと受け継がれた「型」はどのように変化したのか？ 田中弘二は土方の作品タイトルと「型」との関係に目を向け、次のように記す。

舞踏符(原文ママ)とはアレンジメントという出来事を体にもたらず技法と考えられるが、人という存在をめぐる何らかの「型」なしにはそうした出来事は成立しえないだろう。そして、その「型」とは、人間のかたちに於いて生じるものが人間の内容であるという、なによりも「ひとがた」であるはずである⁸³。

田中のいう舞踏符(譜)というのは、振付ける者と振付けられる者の両方がある種の協同作業をすることで成り立っている技術である。しかし、振付ける側と振付けられる側とは舞踏譜に関わる姿勢が異なり、非対称的な関係がある。つまり、振付けられる側は徹底的に受身的でなければならない。いわば身体を物にするというのは、徹底的に受身的になるということである。また、田中は続けて「型」の変化について次のようにいう。

「型」とは何か。それに抗し、そこから脱するためのもの、それが「型」なのか。「型」がなければ、そこから脱しようとする無名の欲望がかきたてられることもないからである。いっぽう「型」は、それが受け継ぐものの内容とそれから脱しようとするものとの緊張にあってつねに変化に耐えているはずだ。そのようにサスペンスをはらみつつ、おのれを維持しながら変容のさなかにあるのが「型」なのではないだろうか。永続するのは内容ではなく、「型」である。その「型」は絶えず関係の変化を受けつつ、変化のうちに生きている⁸⁴。

このように、田中は「型」とはつねに変化し続け、それまでの「型」から脱却するものと規定している。その一方で、「型」は受け継ぐものもなければならぬともいう。その両方を含むものとして「型」とはなければならぬものなのであろう。貫成人は西洋の舞踊と舞踏を比較し、その差異を明示する。

バレエクラシックやスパニッシュダンスなど多くの舞踊の身体は、日常的身体の習慣をそのまま残したまま、各メソッドに登録されたボキャブラリーを新たに習得することによって形成される。特定の形姿を実現するために身体の各部位をどのように動かせばよいのか。「型」は、こうした踊り手にとっては完全に意識化されコントロールされている。これに対して舞踏の場合は、自動化された日常的身体をいったん徹底的に解体して「身体」を意識的に構築し、それを再び解体することによって最終的には「解体を自動化する身体」に「なる」ことが図られた⁸⁵。

2) 三上のまとめた稽古ノート

このような「なる」身体は、実際の舞踏譜を見なければ詳細はつかめない。したがって実際に弟子である三上が残した『器としての身体』から「型」の抽出を行おう。『器としての身体』は三上自身と他の弟子 2 人によって記述された土方の稽古時のノートを資料としている。これは三上が直接土方に師事していた期間の稽古の言葉を記録したものである。三上が土方の稽古を直接受けた 70 年代末から 80 年代初めは、白桃房による連続公演が行われた。そして『病める舞姫』の執筆も終えた時期であり、土方の舞踏が技法として完成した時期と重なる。その時期は、土方が動きを生み出した 1970 年頃の荒削りな舞台とは異なっている。つまり、土方自身による舞踏ノートは、三上が研究対象とした舞踏の技法の完成期のものより以前の、土方の模索の時期をまとめたものとして位置づけることができよう。この、1960 年代から 1970 年代にかけての時期に、即興的な動きから弟子に「振付」をおこなう必要性が土方に生まれた。土方はその制作の過程で、舞踏ノートというある種の記譜作業を経て、新たな動きを創造するにいたるのである。以下では、三上がまとめた動きの分析に移りたい。

3) 『器としての身体』の「型」

1978 年から 81 年まで土方の弟子として作品に携わってきた三上賀代の『器としての身体』から、舞踏譜「牛」を抽出し、その振付の成立過程にせまる。たとえば、「牛」という型は以下の通りに表現される[下表 4 左側]。

舞踏譜「牛」	舞踏譜「牛のバリエーションⅠ」
<ul style="list-style-type: none"> ・重さが運ばれる ・足のひづめ(アップ ドンドン 膝折る) ・手のひづめ(指、折る) ・角(首筋から) ・しっぽ ・背中のしなやかさ—腰入る ・脇しめる ・前傾 首筋のばす 	<ul style="list-style-type: none"> ・背中のSの字 ・腰の羽 ・左脇のボボボー ・頭にダリア—頭が下がる ・背中に小人が走る ・左足のバツタ

表4 『器としての身体』より

三上はこれを一般的な牛の形態を模写したものであると指摘している。しかし、土方は生物的な牛の外観を模写するだけでなく、牛についての自身の経験や感覚を含んだ極めて個人的な「牛」の概念を提示する。このことは、さらに「牛のバリエーションⅠ」[上表4右側]という舞踏譜からも理解される。このように「牛」という舞踏譜の場合には「重さが運ばれる」「背中のしなやかさ」「腰の羽」「頭にダリア—頭が下がる」「背中に小人が走る」「左足のバツタ」といった指示が口頭で与えられる。このような指示を舞踏の技法とよぶのなら、これは欧米的舞踊の技法と比べ異質である。このような「型」は三上が列挙しただけで200を超える。バレエやモダンダンスのメソッドの数とは比較にならないほど多い。技法は何らかの目的に必要な操作を一定数の単位に還元し、有限の単位的操作を収録して組み合わせれば万人が同一の結果を生み出すように工夫されたものである。ところが土方の「型」は無限に生産可能であり、それが通常の意味での技法の機能をおよそ果たしえないことは明白である。やはり、この言葉群では舞踏の訓練を受けていない我々がその動きを理解することは不可能である。三上による解説は以下の通りである。

最初に土方が牛という実態を見て描いたイメージを実現するために、まず型の名称である「牛」によってあるイメージが与えられる。さらに「Sの字」、「ボボボー」等によって知覚的イメージから導かれた動きが生み出される。例えば、「Sの字」は曲線の質と方向を、「ボボボー」はわきの下の感触や状態、「腰の羽」によって浮遊感が導かれる。さらに「頭にダリア」が咲くことで頭が下がり、「背中に小人が走る」ことで背中の動き、緊張が生まれ「左足のバツタ」で左足が少し上がる。つまり、成立条件に使用されている言葉群は、各々が、方向、速度、質感等を示し、動きを生み出している

要因を喚起する働きを持っている⁸⁶。

この引用から三上はこの言葉群、つまり舞踏譜はあくまで動きを生み出している要因を喚起する働きを持つものとして、各人に任されたイメージの認識の仕方と、そのイメージへの関わり方を説いている。その後、2010年に行われた研究会で、三上は著書『器としての身体』で用いた型という言葉について振り返り、明確な型の存在を否定した。

私は“型”っていう言葉を使ったのは失敗したかなと少し思っているんですけど、一番最小の動きとか形を組み合わせていけば作品になると思います。でも、やっぱり土方先生の動きと言葉が生まれてくる必然性と、それを伝えていく必然性あって[ママ]、舞踏譜は伝承可能か、という問題は簡単ではないと思います⁸⁷。

このように三上は、土方の舞踏譜を型に限定することに躊躇し、その著書で記した舞踏譜はあくまで画一的な型ではなく、動きを生み出す要因を喚起する手助けになるものだとの見解を示している。その点から推測するに、三上は舞踏譜を用いた踊り手独自の解釈を求めていた。では、三上の語る舞踏についての「型」と源、小林の語る舞踊の「型」にはどのような差異があるだろうか。三上が語るように、土方の言葉から生まれた舞踏譜は、それそのものを型として定義づけることは出来ない。それは、土方自身の舞踏の振付以外のものではない。舞踏の特異性は、この土方の残した舞踏譜によって生じたイメージをもとに振付が行われる点にある。しかし、それでは、それは譜としての機能を果たさない。譜としての役割を果たすためには、普遍的な型の存在が必要不可欠である。はたして、舞踏に型は存在するのだろうか。舞踏における型の出現の可能性を秘めているものが、6章で示す、和栗由紀夫の『舞踏花伝』である。ここまで舞踏の、土方の残したテキストについて述べてきた。しかし、土方なきいま、残された舞踏譜を教典のように扱うこともある一方で、そのテキストに懐疑的な論調もあることを見逃してはならない。

それでもやはり舞踏のうさんくささについて考えてしまうのである。それは言い方をかえれば、土着性への疑心であり、日本人論へ気楽に発展してしまうことへの嫌悪であるというっていいかもしれない⁸⁸。

ここで述べられる「うさんくささ」とはなにか。これは舞踏に対する拒否感というよりも、残されたテキストに対する否定的意見とするのが正しい。土方の表現において、忘れ

去られた日本の風景や風習が戦略的な彼のモチーフであったということは確かに言える。それは三浦基の以下の発言からもうかがえる。

当の土方はその後半生、公の場で踊ることをやめ、その代わりに、テキストを残していくことになる。土方の文章、インタビュー、講演録などを読むと彼の思考が当時どのようにめぐらされていたのかうかがえる。しかしながら、土方が舞台の外で残したこのような資料は、ある郷土を持っていることは確かであっても、彼の肉体そのものを凌駕する表現ではなかった。彼の言葉は彼の表現にとって二次的なものであったと、私はあくまでそのように考えているのだ⁸⁹。

このようにみると、土方のテキストのみの分析に偏ることは、舞踏の包括的研究に支障をきたす恐れがある。したがって次章以降では、実際の舞踏の舞台作品から動きを抽出して、その機能を検証する。舞踏の動きそのものからは、テキストとは異なるどのような意図が読み取れるだろうか。

4 章

土方巽の舞台映像からみる身体の分析

本章ではいったん舞踏家のテキストから離れ、舞踏そのものに接近するための一つの試論として、創始者である土方の舞踏における身体の動きを詳細な分節に区切ることで言語化する。これまで神秘性に覆われていた舞踏の振付は、弟子たちの残した資料や映像により、分析が可能となった。これまでの研究では、土方の言葉から舞踏の分析をおこなっていた。しかし、映像をもちいて舞踏を分析することにより新たな理論の形成が可能となる。土方の舞踏映像から舞踏の動きの特異性を明らかにすることで、本論文の目的である記譜法の可能性を、日本の現代舞踊の視点から考察する。

1- 『土方巽と日本人——肉体の反乱』における身体表現

1) 前期作品における「即興」

土方の前期作品には「西洋からの脱却」の試みが、後期作品では「日本人としての原初体験」を表現する試みがある。ここでは舞台上に表れる彼の純粋な「動き」そのものに注目することで、舞踏への新たな理論的アプローチを試みる⁹⁰。以下、具体的に土方の舞台公演『土方巽と日本人——肉体の反乱』(1968)における土方の動きに注目し、その分節化を行う。

ここでは、土方巽の前期舞踏作品における身体表現や動きを、舞台映像を用いて分節化することにより、そこに表れる即興性のあり方について考察する。まずは舞踊の即興性について振り返り、舞踏に反映させる。舞踊において即興が行われる理由は、それが、潜在的に眠っている身体の技術を浮かび上がらせることで舞台上に新鮮味が生まれるからである。即興の舞踊は、振付に従っているものではなく、何らかのパフォーマンスを再現しているものでもない。動きの制約として働く規則(舞踏でいうところのガニ股・低く曲げた腰)があるものの、瞬時に動きを形作ることが即興の舞踊の様式である。1920年代の舞踊における即興は、潜在意識を身体の束縛から解放して自由に動きを展開できるようにする、基礎的な訓練方法の1つであった。そうすることで舞踊家が自由に身体を動かす事に気付かされ、また、作品の動きを柔軟な形にすることを助けたのである⁹¹。舞踊評論家の市川雅によれば、「生まれてきたことが即興なのだから、繰り返し即興する必要はないと土方は語り、弟子達には綿密な振付で作品を構成し、自身では即興は踊らなかった⁹²」とされる。しかし、「肉体の叛乱」と土方本人が作品にかかげる舞踏にこそ、即興は必要不可欠な要素ではないであろうか。なぜならば、舞踊における「即興」が、潜在的に眠っていた技術を浮かび上がらせ、それを身体で表現することを目的としているのだとすれば、舞踏の「即興」とは、土方が本来追い求めていた日本人としての潜在的な土俗意識の再認識を促すことに繋がるのではないかと考えられるからである⁹³。

2) 海外での評価

舞踏は1960年代当時のモダンダンスに対する批判と、当時の現代芸術の表現行為そのものに対する執拗な問いかけをくり返し完成されたものである。弟子の和栗は志賀信夫との対談で、土方の果たした役割について以下のように述べる。

日本の芸能の歴史のなかに「否定」という論理を持ち込んだということ。日本は「否定」ってのではないんだよね。改良になっちゃうんですよ、古いものも残す、こっちも残す、共存していきましょう、と。これが日本の芸能史ですよ。ところが、西洋の場合には革命がある。前代の価値観を否定することが革命でしょ。日本には革命がないのは改良だから。ところが土方さんがやろうとした、舞踏の初期は否定の論理。モダニズムなんだけど、モダニズム自体が否定の論理でできあがってます。モダニズム、イコール古いって感覚じゃなくて、初期のモダニズムの命題ってのは、ある意味、自己否定なわけですよ。舞踏の場合は、やっぱりそれを続けていかざるをえない⁹⁴。

土方は1968年を境目として大きくその活動の方向を変えた。その理由は土方自身の口か

らは直接は語られていない。しかし、『肉体の反乱』というソロリサイタルを最後に行ったあと、土方は2年ほど、弟子の公演の構成、演出などを手掛ける活動を続ける。

3) 西洋的な表現からの脱却

ここでは、まず、そのような「転向」に至るまでの前期作品の内容について検討を加える。土方巽の作品は、西洋的な表現からの脱却及び、土俗性への憧憬を表現するものであった。前期の土方舞踏作品には、それまで彼自身が身を置いていたモダンダンスに対するアンチテーゼが見受けられる。その傾向が進み、1968年の公演『土方巽と日本人—肉体の叛乱』では、自身の中に潜む西洋的なもの（ワルツやポルカ、スパニッシュなどの洋舞）を過剰に振る舞うことによって、西洋的な表現からの自立を図ったとみられる。それでは、土方舞踏の分節化を試みる。『土方巽と日本人—肉体の叛乱』より、「男根」と呼ばれる箇所を取り上げ考察する⁹⁵。以下、その舞台内容である。

白い着物を脱ぐと全裸で、土方は腰部に黄金の模造男根を装着している。着物は下手に脱ぎ捨てたまま、両手を上にあげ、胸を反らす姿勢で、肋骨を浮き彫りにして肉をそぎ落とした体をみせる。両手を下ろして激しく腰を振る。肘を曲げ、全身をくねらせながら舞台中央へと歩み、腰を振り続ける。両肘と両手首を内に曲げ、首と背筋を伸ばし突っ立ったまま歩みを進める。腰を折り、両手と上半身を激しく揺らしながら足踏みする所作[図 10, 図 11]。頭を床につけて体を床に横向きにして、足を使い、体を回転させる[図 12]。寝そべった姿勢での踊り。再び立ち上がり、鶏の吊られた真鍮板に接触、その真鍮板の前で手を上方に伸ばして鶏を掴んで踊る、両手を下ろして腰を振る[図 13]。体を伸ばし細かいステップ。真鍮板を掴んで回す、飛び上がる、前方へ走り激しく体を揺らす。このシーンでは、まるで気がふれたかのように体を激しく揺り動かす場面が多くみられる。めちゃくちゃな動きではあるが、しかし、どの所作も、重心は一定に保たれ、足、手、腰で一定のリズムをとり、左右へ振れる動きも均一である。

以上が「男根」の舞台内容である。舞台上から観客を睨み付け、延々と同じ動作を繰り返す動きであったり、音楽に合わせず、でたらめにステップしたりする内容から推測できるように、どこか観客を小馬鹿にしたような伝統・西洋に対する反抗が見受けられる。事実、当時のインタビューで土方は、日本人の肉体について言及し、西洋的なダンスの方法への懐疑を唱えている。以下がその引用である。

人間というのは、自分の一個の肉体の中にはぐれているものに出会えないばかりに、何か外側に思想でも欲望でもいいから外在化して納得したい。しかし、そういうとき、日本人の肉体というものを、けんめいにこらえながら熟視すれば、そのはぐれたもの

に出会っていたのではないか⁹⁶

また、舞踏家の笠井勲はこの舞台を観て痛烈な批判文を書いている。以下がその引用である。

昨年、暗黒舞踏派結成十一周年記念、土方巽独舞会が日本青年館で催された。(中略)そこでは土方巽の誇示癖を見ることは出来たけれども、それは悲しいかな、舞踏者と見物人の二者間を往復するものでしかなかった。私は一人の舞踏者が、誇示の頂点から自滅の海へ落下する毎秒毎秒の肉体の振り子を見たかっただけだ。土方巽は音楽に乗ろうとしていた。しかし狂気のハンガリヤ舞曲は一人の舞踏者をかっさらっては行かなかったのである。何故なら、音楽に攫われたいという彼の欲望の所在が見えなかったからだ⁹⁷。

たしかに、この言葉からは、音楽に乗ろうにも乗れず、ただでたらめに踊っている土方の姿を非難した笠井が想像できる。しかし、裏を返せば、土方自身が本作品で目指したものはまさしく前述したような所作にみられるように「西洋舞踊を踊ろうにも踊れない、日本人の姿」であった。笠井にその考えがあったかは定かではないが、本作品を批評する上ではむしろ評価されていると考えることも可能である。ここで、舞踊評論家の市川雅による、作品評を引用する。

土方はさまざまな音楽の伴奏で、自身の持っているあらゆる仕種を動員して踊ったと言って差し支えない。それは何より踊りであり、エロティシズム志向も、土俗志向も彼の踊りの背後に隠れてしまったのだ。最終場面で土方は空中に吊るされたが、前半での独舞に私は関心を持たざるを得ない。おそらく、土方は自分が出してきた観念を一度否定しようとしたのではないだろうか。舞踊がエロティシズム、いや、土俗的なものへと触手を動かすにつれて、彼の肉体のなかに踊ることの欲望が生まれたのだろう。常に土方をなにか観念を提出していく舞踊家と考えた人々は踊る土方に失望しただろうが、彼の自己否定はともすれば自己増殖してしまう観念をはっきり見極めようとする態度から出て来たものであった⁹⁸。

この市川の言葉にもあるように、この公演において、土方は、西洋舞踊を踊るものの、それらは明らかに音をはずしたステップとなった。延々と踊ることによって、土方は、西

洋舞踊が日本人には会得出来ないものだということを身体で表現し、舞踏という日本独自の表現を模索したのである。

土方の言葉に、「はぐれた肉体を取り戻す」⁹⁹とあるが、これは、彼の後期舞踏作品を理解するうえで重要な役割をはたすものである。われわれの周囲にあるものは、生まれる前から出来上がっているもので、母親、父親や、育つ生活環境によってつくられるものである。そこに、自身の体を対応させて、歩き方や、生活方法を学んでいく。しかし、それらの行動は、自分自身のものではなく、すべて今まで生きてきた人間のものである。彼はそこに自分らしさとは何かという疑問を投げかけ、既存の肉体への反乱として、日本人としての自分を探し出すことを舞踏の目的としたのであろう。

2-土方の後期舞踏作品の特徴

1) 後期舞踏作品評

『肉体の反乱』以後、土方は次第に土俗的な傾向を深めていく。細江英公の写真集『鎌鼬』(1969)は土方を被写体にしたものだが、この中で田を疾走し、納戸の暗がりたたずんでいる土方の姿がみられる。家の片隅や物置、蔵などに数世代の人々が使ったものが置いてあり、それらに死んでいった人々の存在が象徴的に表されてある。1970年代に入り、「東北歌舞伎」と呼ばれる一連の作品を発表した土方は独自のスタイルを練り上げていく。市川は以下のように土方の舞踏を説明する。

土方は「老人の手は手ぼけになり、手が手を追いまわす」とコップをつかむ老人の手を例に説明する。また、私には迂回する動きでなければ信用ができないと語っていた。物はある行為を誘発するが、肉体は行為する一回ごとに消滅していき、肉体はかつてあった行為の痕跡を追跡することによって完結しようとする。だが、肉体はこの追跡を断念しなければならないのは、肉体はつねに消滅していくからだ。(中略) 迂回する身振りとは、肉体が外型をそのままにしながら消失してしまった肉体をさぐることなのである。土方の身振りがいつも曲線だらけになるのは、迂回することによって肉体を奪回しようとする試行と錯誤であり、肉体の痕跡を追跡しようとするのだ¹⁰⁰。

この「肉体の痕跡を追跡」する土方の身体が、「手ぼけ」の演技や、重心を低くしたガニ股の姿勢をつくりだしたとされる。これらは、それまで美しさと価値を見出してきた近代舞踊史上、前代未聞の技術となる。主役から男たちがはずされ、このまったく新しい技術は、土方の女性の弟子によって完成されていく。このように後期舞踏作品は近代舞踊が目

指していた自由、解放、速さ、リズムなどからもっとも離れたところにその基盤をおいた。また、舞踏の技術は極めて正確なものである。この時期に、舞踏に特徴的な動きが生み出される。身体の重心を低く落とし身体を幾重にも折りたたむ形が生まれ、舞踏の技術が具体的に体系化されていった。

市川は、舞踏によって近代舞踊は越えられねばならないという主張を行った¹⁰¹。その達成のために土方は『肉体の叛乱』の舞台を行った。舞踏の「肉体」が過剰すぎるほどの感情を抱え込んで舞台上で暴れ、そしてエロティシズムを特徴とした1960年代の作品から、東北という風土や前近代的な民族の世界へむかう土方の1970年代の作品への移行を、市川は「歴史の深部に埋もれた民俗の暗い肉体の出現¹⁰²」としてとらえ、モダニズムに抵抗するものとして位置付けた。さらに、興味深いことに、和栗由紀夫の『舞踏花伝』に寄稿した文章の中では、土方による「衰弱体の採集」を「自我の拡張と主張を強調したモダニズム」を完全に否定した、舞踊作法であるとしている¹⁰³。つまり、自我が否定され、引用とレファレンスだけで舞踏が作られるという方法を土方は実現しようとしたと記している¹⁰⁴。

前述したように、土方異の後期舞踏作品の特徴として、ガニ股・低く曲げた腰など、モダンダンスなどの洋舞に全く前例のない特異な肉体表現があげられる。このような表現方法は、西洋からの脱却や、日本人の身体の特性或土俗性を意識し、それらに立ち戻ろうとするものとしてとらえられている。燐犠大踏鑑公演『四季のための二十七晩』中の作品『疱瘡譚』（1972）では、長期にわたり皮膚に疾患を持ち、それゆえに、腕や脚を伸ばすことが出来なくなった体型を表現している。土方は本作品で、新たな舞踊を表現しようとした。それは、自らの体験ではなく、『疱瘡譚』でいうところの「皮膚に疾患を持ち、腕、脚を伸ばすことの出来なくなった人間」の体験である¹⁰⁵。

連続上映された五作品のうち『疱瘡譚』だけは作品全体の映像が残っており、特徴をあげることができる。同作品は、弟子による群舞シーンと土方によるソロシーンを暗転によってつないだ構成をしている。この時期の弟子は60年代のように舞踊経験を積んだ舞踏家ではなく、アスベスト館に居候する素人がほとんどであった。

舞踏の特徴としてしばしば言われる、「ガニ股」、腰を折って顎を突き出した姿勢、「ニジンスキーの牧神の午後の形」などは、この『疱瘡譚』の弟子への振付けに見られるものである。この作品の冒頭は、凍てついた秋田の空を想起させ、高下駄を履き、ドテラに前帯で背を丸めた「田舎女郎」の土方のソロに、カラスの鳴き声、馬の蹄の音、津軽三味線、風の音がかぶる。上手に丸太が三本、下手には丸太が一本、柱のようにつられている。土方は髪を結っており、口ひげもある。上衣にはお経のようなものが書き込まれている。斜めに傾けた肩を着物で横へ張り、腕は後方へ隠されている。踊り始めから、独特の溜めを

伴い、四肢が予測しない方向に予想しないタイミングで内面への集中を保ちつつ微細に別々に動くという、土方独特の振付けの特徴がみられる。

2) 土方のソロシーンに見られる動き

一方、土方のソロシーンには、四肢を硬直させて歩くもの、座った状態で行うものなどがある。60年代との違いが最も顕著なのは、作品終盤で、仰向けに寝て、頭と四肢を宙に浮かせ、身体各部をよわよわしく、震えるようにばらばらに動かす動きにおいてである。このとき、土方はかさぶたのようなものを身体に着けており、その震えや剥落の様子が弱々しさを増幅させて、たとえば吉増剛造¹⁰⁶や郡司正勝¹⁰⁷のように、多くの批評家はこの様子を「ハンセン病患者」としてとらえた。

この作品は、シーン構成、衣装、音楽などの使用、弟子への明確な振付などの点で、作品としての全体性、一貫性を有している。それらは、1960年代に彼があらがった既存の舞踊作品の枠組みに収まっているのである。ところが一方で、土方のソロシーンにおける身体に着目すると、そこでは、断片化されてばらばらに、弱々しく動く身体が特徴的である。それは、既存の舞踊のために規律化された身体内部の技術のみだけでなく、日常によって規律化された身体各部の感覚と動きを効率的、合理的に統合するシステムを解体するものであるとも考えられている¹⁰⁸。

本章では土方異の動きの分節化を行い、舞踏観を新たにとらえ直すことを試みた。ここで再び舞踏における即興の問題について述べておこう。舞踏の即興とは自身の体験をもとに踊られるものである。舞踊における即興は、潜在的に眠っていた技術を浮かび上がらせ、それを身体で表現することを目的としていた。それに対し、舞踏における即興とは、単に身についた技術をつなぎ合わせて踊るに留まらず、人間として普遍的な動きを導くものとされる。確かにそれらは舞踏の各作品中にもうかがえる。ここでは土方異の前期の代表作『土方異と日本人——肉体の叛乱』に関する考察を行った。また土方自身の目指す舞踏表現の原初は、日本人としての身体に潜む体験であった。その体験を表現するためには、西洋の舞踊に見られる方法では表現できないため、土方は西洋舞踊との訣別を図り、自身の出自である東北の、土俗的な傾向を強めていくことになる。

5章

舞踏における映像を用いた比較研究

本章では舞踏の振付法の広がりを検討するため、土方と肩を並べ舞踏の第一人者として知られる大野一雄(1906-2010)に注目して、大きな枠組みとしての舞踏が持つ振付法を明らかにする。舞踏というものが持つ特異な振付法を明確にすることで、これからの舞踊の

記譜法の可能性が見えてくるにちがいない。大野一雄は、1980年代以降、国内外の公演で絶賛され、土方巽と並ぶいわゆる舞踏の創始者として知られる。これまでに明らかにされたところによれば、彼の舞踏は、自ら体験した出来事を発展させ作品を構成するという点にその表現上の特性を有していた。また、最新の研究では、その身体の深奥の構造の解明を日本のダンス史の流れや個別の作品研究によってとらえ直すものや、大野の身体表象と言語、文化、宗教などとの関係性を研究する文献が出版され、大野一雄研究の多角的なアプローチが徐々に進みつつある¹⁰⁹。本章はそれらの考察をふまえた上で、大野一雄の身体表現の特徴をあらためて考察し、舞踏の記録や伝承がどのような変遷をたどり、舞台上で表現されているかについて言及する。

1-大野一雄の舞踏観の形成

1) 大野一雄の身体表現の特徴

大野の舞踏における身体表現の特徴とはいったい何であろうか。ここで何よりも注目すべきは、大野が踊る際の手の動きである。大野一雄舞踏研究所に保管されていた1940年代以降の大野一雄の全写真を整理、分類した大野慶人は、著書『大野一雄／魂の糧』（1999）において、父大野一雄の手の動きについて、以下のように記している。

また手だけを見ても美しいです。手の動きに踊りがある。踊るときにいろいろなことを考えますが、結局最後に心がけるのは、ダンスになってなくてはいけないということでしょう。言い換えれば、説明的ではなくて、「現れてくるもの」が踊りなのだと思います¹¹⁰。

解説を行う大野慶人は、実の父であり、踊りの師である大野一雄の手について、その動きによって現れてくるものが彼の踊りの特徴であると述べている。事実、大野一雄は「もし動けなくなったら手だけでも踊る、寝たきりになったら指だけでも踊る」¹¹¹と大野慶人に語り、実際に足腰を悪くして車いす生活を余儀なくされた2001年以降も、車いすに乗りながら手だけで舞う踊りを続けた。このことからわかるように、少なからず彼自身の手の動きには顕著な特徴があった。そこで本章では、一時期舞台から離れ、映像作家である長野千秋と作り上げた映画と、大野の舞台映像との中に見られる両者の手の動きを比較して、大野一雄の身体の特徴を新たな視点からとらえ直す。

以下では、はじめに先行研究をふまえるかたちで、大野一雄の舞踏を、その技術の視点からまとめる。そこで明らかにされる彼の舞踏表現は「生と死」¹¹²「生活」「戸惑い」「即興」

といった言葉で表される。これらをもとに、つづいて長野千秋の映画『O氏の肖像』(1969)の中に見られる手の動きを抽出し、その分析を試みる¹¹³。1969年から1976年にかけて、大野は模索していた自身の舞踏の方向性を映像作品におさめることで決定した。また別の見方をすれば、創作途中の作品を公開し、その過程を確認する作業として映画を選んだととらえることもできよう。最後に、大野が舞台へと戻り、その後の活躍を決定づけた代表作品『ラ・アルヘンチーナ頌』(1977)の中に見られる手の動きを抽出し、『O氏の肖像』の手の動きと比較する。その両者に同様の動きが存在すれば、即興舞踊と言われた大野の舞踏のなかに、手を用いた1つの型の存在を示すことができよう。それと同時に、この空白の期間に撮影された映画は、以降の大野一雄による舞踏作品の深化の道程を確認する上で、大きな意義を持つことになる。

映像分析に入る前に、大野一雄の舞踏観の形成について概観する。その際に大きく、「精神論」と「技法論」の2つに分けて先行研究をもとに考察を行う。まずは精神論について論を展開する。大野一雄の精神論とはいったいどのようなものだったであろうか。それは「死生観」「生活」というようなキーワードで言い表される。具体的に大野の活動を振り返りながら論を進めたい¹¹⁴。

2) 精神論

生活に密着することで、大野一雄の舞踏は生まれた。そこで、大野の活動記録を簡単にまとめる。大野は1906年北海道函館に9人兄弟の長男として生まれる。19歳で秋田県の大館中学校を卒業し、北海道函館付近で代用教員として小学校に勤めた。翌1926年には現在日本体育大学の前身である日本体育会体操学校に入学し、その年に徴兵令により札幌歩兵第二十五連隊に入隊する。そして1年4カ月の兵役を経て体操学校に復学する。

大野は、1929年1月に帝国劇場へスペイン舞踊の舞姫ラ・アルヘンチーナ来日公演を見に行く。このアルヘンチーナの舞台に大野は大変な衝撃を受け、舞踊への道へと歩み、1949年には「アルヘンチーナへのあこがれを表現したもの」¹¹⁵である作品『タンゴ』を、その後30年近くを経て、1977年に本稿の考察対象となるアルヘンチーナを称えた作品『ラ・アルヘンチーナ頌』を発表する。大野は、アルヘンチーナの帝国劇場の公演から4年経過した1933年に、舞踊を学ぶため日本のモダンダンスの先駆である石井漠舞踊研究所に1年間入門する。その後、1936年に大野は江口・宮舞踊研究所に入所する。江口隆哉(1900-1977)はドイツのマリー・ヴィグマンから前衛舞踊ノイエ・タンツを学んだ。1933年に帰国した江口は、日本のモダンダンス界の中心的な存在であった。「ドラマティックな演劇とか踊りとかってのは、いやというほど見ていた」¹¹⁶と語る大野は「抽象的なもの、これだなと思って」¹¹⁷江口の門下生となった。そのときのことを次のように語っている。

12月31日、突然先生を訪ね、尋ねられたことは覚えていないけれど、ストーブの回りで即興を10分か20分、音楽なしでやらされ、それでよろしいと言われた。ドイツに行かれたとき、マリー・ヴィグマンに“貴方は、今から即興をやってください”と同じことを、江口先生は私に¹¹⁸。

このような江口との出会いの後に、大野の稽古場での舞踊生活が始まる。しかし、入所から2年経った1938年には、招集を受け、陸軍大尉として華北、ニューギニアにて従軍する。1945年ニューギニアにて終戦を迎え、1年間捕虜となり、1946年に帰国する。後に大野は、その頃のことを次のように語る。「どんな足取りでアルヘンチーナと出会うことが出来たんだ。死体を踏みしめ…歩くことが出来なかった。そのときにアルヘンチーナが手を差し伸べてくれた」¹¹⁹。つまり大野には、どうにもならない絶望と地獄、だがそこを生き抜かなければならなかった悲哀を経た経験があり、その経験が後の『ラ・アルヘンチーナ頌』を生みだした。大野は日本に帰国した後、1948年まで江口の稽古を代行した。大野は江口の稽古場での体験を次のように述べている。

先づ、行くという思いが先行して足がついてゆく訳。肉体を主にしてやったとき、どうなるんだろう、という問題をはらみながら、そういうことを最初の半年間ひたすら教わった。(中略)そこから宇宙論的世界の出発となった習得したテクニックの限界を知りたいとも思っていた¹²⁰。

大野は、第二次世界大戦の従軍生活の7年間を含む12年間の江口の稽古場で日本の初期のモダンダンスのテクニックを徹底的に学んだ。1949年には、「第一回大野一雄現代舞踊公演」を開催する。このように大野は江口の稽古場を経て、自身の稽古場を持つようになり、精力的に舞踊活動を行う。1959年には「大野一雄モダンダンス公演」にて、『老人と海』を上演し、後に方向性を考え直すことになる事態に遭遇するのである。以下がその時の大野の感想である。

『老人と海』で考えたことは、テクニックの限界ということだよ。テクニックというのはもちろん生活と関係あるんだけど、芸術の限界をやるだけやっても、魂がはいっていないことがある。そうするとある意味でそれは宇宙のなりたちなんだけど、そんなことも含めて、あれはとて素晴らしい体験をしたと思うね。それでテクニックと生

活が、実は矛盾してるんじゃないかって思うようになった¹²¹。

この言葉は、以降の大野の作品をみる上で、非常に重要な言葉となる。この『老人と海』以後、技術の限界を感じた大野は、活動の方向性を大きく変えるに至った。彼は、魂の入っていない作品は技術がいくらあろうが良い作品にはならないと語る。テクニックは生活と結びついたものだと考えていた大野は、テクニックと生活に矛盾をはらんでいると考え直すこととなる。ではこの矛盾とは一体何であろうか。それはつまり、テクニックに限界があるか否かということである。大野はここで、テクニックには限界が生じるが、生活の場では限界というものが存在しないのではないかということに思い当たった。そして自身の踊りの技術に限界を感じた大野は、その技術を切り捨て、限りない生活の場で自身の踊りを極めようと邁進したのである。ちょうどその頃出会ったのが、土方巽である。当時の大野は既成のダンスの枠にはとどまらないあらたな表現を模索していた。その様子は当時の舞台批評からもうかがえる¹²²。その後、大野一雄は1960年に『土方巽 dance experience の会』で土方の依頼で「ディヴィーン抄」を踊っている。老男娼ディヴィーンとなった大野は、このときの体験を以下のように語る。

このときの体験は、私の踊りの原点ですよ。今でも稽古のとき、しょっちゅうあのときの気持ち、追いつめられた気持ちが戻ってくるんです。がらっと違っていました。もう恐ろしいほど、がらっと質が違ってしまったのです。私のやってきたそれまでのモダンダンスには、生と死のはざまなんてなかったですから。死と生の問題、そして宇宙論的な世界などその中からは見出せなかった。そんな夢のようなこと、空想のようなことなんて、踊りと関係なかった。そういうところでダンスをやっていたんです。あと、テクニックの問題だけでね¹²³。

『老人と海』でモダンダンスのテクニックに限界を感じた大野はその翌年には土方の依頼で全く新しい舞台に出演し、以上のような感想を述べている。この体験は、大野の以後の創造活動にとってまさしく原点となるものであったことは想像に難くない。『老人と海』では考える余地もなかった生死の問題は以降の『O氏の肖像』、『ラ・アルヘンチーナ頌』の作中にも幾度となく登場し、彼が踊る際のモチーフの1つとして数え上げられる。この生死の問題は先に述べた戦争体験と通じる舞踏観の根底ともいえよう。このように、自身の戦争体験と、舞台上で表現される生と死の問題が結びつき、一つの精神論として以後も舞台上に表出されることこそが、大野の精神論の「死生観」にあたる。

3) 技法論

次に、テクニックの限界を見極めた大野の技法について考察する。テクニックを捨てた大野に、はたして技法と呼べるようなものは存在するのだろうか。その問いかけの答えとして考えられるのは、以下の3つの発言である。

私は舞踏を始めるとき、いつも、何から始めたらよいか戸惑いを感じます¹²⁴。

技術とは何かということ定義づけることはとてもむずかしく、取り組むことが不可能なのではないか思われますが、それだからこそ取り組みがいがあるのかもしれないと思っております。技術は困惑の中にある。困惑は技術だ。観客は私と同じように戸惑いながら揺れ動いておったのではないのでしょうか。生きもののように紙の花をつけた細い棒を林立させながら戸惑う姿。申し訳ないが私まで戸惑い、めったやたらに無心に動きまわりました¹²⁵。

私は幸せなことに動きがそのときどんなによくても、財産のようにしまいこんだ動きというものに頼れません。物忘れがひどいのですが、これは私の財産だと思っております。そのために常に即興に終始します。計画通りに、振り付け通りに順序正しく踊るということは私には出来ません。そのために、私なりに生命の誕生のように新たな生命の誕生を常に心がけます。動きを訓練して覚えるというより、常に即興によって、同じ動きであっても内容的にエネルギーの昂りの中で、生まれる動きを求めるので、気持ちが落ち込むということは絶対に避けなければならないことだと思っております¹²⁶。

これらに集約された大野の考えは、困惑は技術だ、ということである。大野は常に戸惑いながら舞踏を始める。それはつまり、技術を捨て去った結果生まれてくる戸惑いであり、大野はその戸惑いを自らの技法としたのである。大野は新たな技法・技術の創出はせずに、あえて戸惑いのなかに身を投じることにより、そこから現れる「めったやたら」な動きを舞台にさらした。この戸惑いの技法、言い換えれば暗闇の中で模索しながら手探りで進むような踊り、すなわち即興が『老人と海』以後の大野の舞踏技法の原型である。彼の作品においても、手を差し伸べる動きがどの動作よりもはっきりと特徴づけられてあらわれてくるのである。

以上の分析から明らかになったように、大野の舞踏観は次の2つの要因から構成されている。1つ目は死と生の問題である。これは自らの戦争体験や、土方巽との出会いが元とな

っている。そして、2つ目は困惑や戸惑いといった問題である。ここから、手の動きを中心とした即興舞踊の原型ができあがった。大野の言葉や実体験を手掛かりとして、彼の手の動きに特徴があることはわかった。実際の舞台上ではどのように表現されているだろうか。彼の作品を実際の舞台は見ることは叶わないが、舞台作品や映像作品で大野の動きを確認することは可能である。以上をふまえたうえで、次節では大野の映像の分析に移る。

2- 『O氏の肖像』における手の動き

1) 手の動きの抽出

本節では、前節で導き出された「困惑は技術」という大野の言葉を手掛かりに手の動きに注目し、具体的に大野が舞台から離れた期間に撮影された長野千秋監督による『O氏の肖像』を分析対象とし、彼の身体の特徴をとらえ直す。その前に、まずは活動の場を映画に移した意義について考察する。大野は「天からエネルギーを地から養分をもらい、琴線に触れるものをつくりたいと頭を悩ませていた時期だったから、発想の転換にも映画はよかった」¹²⁷と語るが、なぜ舞台ではなく、映画でなければいけなかったのだろうか。その理由をあげる。まず1つに、撮影の場所というものがある。本作品は大野と関係の深い場所で撮影を行っている。例えば自宅やその周辺であったり、勤めていた学校であったり、その学校のボイラー室を映画の舞台としている。大野がこれまで体験した生活の範囲内で撮影が行われているのである。以降に示す通り、映画を通して彼が描こうとした魂であるとか、生と死の問題、無心というようなものが舞台よりも日常生活においてのほうが容易に表現できたのであろう。

2つ目の理由は、記録として残しておくことを可能にしたという点である。息子の大野慶人は、この時期のことを以下のように記している。

そういう3作の映画を作ることによって、一雄は自分の原風景に入ってしまったというか、自分の内部に深く降りる作業を続けたわけです。その期間が一雄の次の再生の可能性を生んだのだと思う。(中略)自分の原風景を歩いたのだと思う。原風景と同時に自分の内部をずっと旅した¹²⁸。

土方巽との出会いを経て、テクニックと生活とが矛盾していると悟った大野一雄は、テクニックを捨て、人間にとって普遍的な生と死の問題や生活に呼応した舞踏の考えを持つようになる。大野は、自らの生活を振り返るために、舞台から離れ、自らの生活範囲で映像作品を撮影したのである。

以下、本作品で特に手が印象的に描かれている箇所を抽出し、その分析を行う。まず、木製の風呂桶から大野が姿を現すシーンである。全身白塗りで、黒いハットに一輪の花をさし、女性用のワンピースを着用し、胸にはネックレスをしている。このシーンでは、バックの背景は切り取られ、画面には、風呂桶にズームインしその中から現れる大野の姿がある。まず、風呂の蓋をずらし、右手、左手の順ででてくる。天を仰ぐように遠くを見つめる大野[図 14]は、歯を食いしばって起き上がる。以降に示すシーンに共通して言えることは、大野の手が固くこわばって縮んでいることである。風呂桶のそばで腰を下ろす大野は空に手を向け、不意に立ち上がり、茫然としたまま次第に歩み始める[図 15]。次は水辺にかがみこむシーンである。水辺を背景に、座り込んだ姿をクローズアップで映し、本シーンは始まる。頭を抱え込み、その後、水辺の全景を背景に、ロングショットで全身を映す[図 16]。さらにシーンの抽出をすすめよう。今では使用されなくなった下水溝の格子状の柵を背景に、大野はたたずんでいる。そして何かを求めるように階段にむかって足を進める[図 17]。カットが変わり、両手を天に掲げた大野は歩き回りだす[図 18]。映画全体を通して、常に手持ちのカメラを用い、自由に動き回る大野の姿をとらえている。固定のカメラを用いないことで映像にブレが生じ、観客に対し不安感を煽っている。またそれと同時に揺れ動く大野の姿に、彼の即興性が表現されている。

監督である長野千秋は、「大野の内部の天国から地獄にいたる遍歴遊行の宇宙論的展開であり、いわゆる肉体的表現による体得的な伝達表現を試みたものだ」¹²⁹と語る。そして、大野も自身の言葉で以下のように述べた。

現実の世界に天国と地獄があるのではないか。天国は高いところで地獄は低いところなのか。結局、自分の世界をお散歩するということが、それは冥府であり、天国であり、他のところである。天界、地獄についてのいろんなものを読んでも、私には現実のことを書いているとしか思われない。天国と地獄は現実の中にあるのではないか。でも、天界と地獄は見たことも体験したこともないからわからないが、心のなかになると、ものすごい地獄がある¹³⁰。

すなわち、現実には存在しない不気味な姿のまま、即自的に生まれる動きを画面に収めることで、大野の即興を表現したといえる。この映画が作られた時期は、ちょうど大野が舞台公演というものをやめていた空白の期間であった。これにより、実際には踊らなかった空白の期間に撮られた作品を通じて、大野は自身の舞踏観を決定的なものにした。

2) ワークインプロGRESSとしての「O氏の三部作」

また別の見方として、大野一雄舞踏研究所の溝端俊夫は、『O氏の肖像』、『O氏の曼荼羅』（1971）、『O氏の死者の書』（1976）を合わせたこれら3部作について、以下のような評を述べている。

作品の完成度に荒削りな面は否定できないが、これは全体をワークインプログレスとして見るほうが正しい。一連の作品は外側から映像を残すために設計されたものではなく、内側からほとぼしり出るものの痕跡であり、舞台に於ける沈黙と映像に於ける饒舌は、大野一雄の来たるべき飛躍を予見している¹³¹。

溝端はこの3部作をワークインプログレス(work in progress)、つまり「創作途中の作品を公開し、作り手自ら、実際の公演で作品づくりの過程を確認し、また観客の視線や意見を参考にしながら作品を練り上げていった手法」であったとして評価している。しかし、その根拠をあげて考察している研究は、現時点では確認できない。そこでここからは、本作品を大野一雄の以後の舞台作品の基盤となったワークインプログレスとして見ようとする溝畑の主張をもとに、大野の作品のなかで用いられている手法について、追記したい。これらの作品で試みられているのが、より良い作品に仕上げるため、創作途中のものを試験的に発表し、周囲の意見を取り上げながら作品を練り上げていく手法とするならば、先の大野慶人の「自分の内部に深く降りる作業を続けた」、「その期間が一雄の次の再生の可能性を生んだ」という言葉にも合点がいく。『O氏の肖像』にみられる大野は、全身白塗りの姿で画面に現れてくる。舞台を離れ、自身の生活する場所を背景とした理由は、自らの体験を呼び起こすためであり、また観客に対しても大野の記憶を見てもらうためである。しかし、映画の中では、その白塗りの姿から理解できるように素の大野が踊るわけではない。大野の身体を媒介とした「幽霊」と呼ぶべき姿が存在するのみである。その「幽霊」の手は、指を曲げ、こわばった形をしている。そして、手が動き出すのをきっかけに、胴体、足が動き出す。大野の言葉から導き出されるこの技法は「魂が先行する」ためにそれに追いつこうとする身振りの表出である。また、この映画の技法において特に重要な点として挙げられるのが、手持ちのカメラを持った際に生じるブレである。これは観客を不安にさせる要素を含んでいると同時に、舞台上の大野の動きと同様に映画自体の即興性を呈示している。

3- 『ラ・アルヘンチーナ頌』における手の動き

1) 『ラ・アルヘンチーナ頌』の舞台内容

前述した溝端の言葉を手掛かりに、前節では、舞台から離れた空白の期間に撮影されたO氏の3部作はいわゆるワークインプログレス、制作過程の確認作業の一種であると仮定した。本節では、舞台に戻ってきた最初の作品である『ラ・アルヘンチーナ頌¹³²』の舞台映像を用いて、溝端の論の検証を行うとともに、手の動きに注目して、大野の身体の特徴をあぶりだす。『O氏の肖像』にみられた手の動きが『ラ・アルヘンチーナ頌』にも確認できれば、O氏の3部作は舞台の制作作業の確認作業であることの証明となる。

大野のもとで学び、ニューヨークで活躍するようになった舞踊家エイコ&マコから、1976年に何の前触れもなく、アルヘンチーナの資料が送られてきた。以下は、そのときの大野の心境である。

アルヘンチーナが、写真ですよ、私に語りかけてくれた。『大野さん、あなたは踊ってください。私に踊ってください』。写真をこうして見ながらさ、目が離れないで、心が、魂が、写真が「踊ってください」。もうどうしていいかわからないんです。そういうとき、困っちゃった。力がないから。そのときに、次の言葉が『大野さん、私が踊るから一緒に踊ってください』とこう言った。あのアルヘンチーナが、にこっと笑って『一緒に踊ってください』。で、私はね、そう言われればさ、もう最高だから『ありがとう』、こう言って一年たってさ舞台を持ったんです¹³³。

このような偶然から、大野は『ラ・アルヘンチーナ頌』を創作するようになった。本作は土方の振付・演出でソロ公演であった。初演では低い男の声で、大野がアルヘンチーナに捧げる舞台をするというアナウンスが入る。第1部「死と誕生」では、暗転の舞台に「トッカータとフーガ」が流れ出す。オルガン音の和音が響くと、舞台中央上手寄りの通路にスポットが当たり、洋装の老女と化した大野がゆっくりと立ち上がる。手袋をはめ、黒いレースのネットに大きい黒い帽子に白いマントをはおり、顔は白塗りで赤い口紅をつけ、右手にはバラを一本持っている。ゆっくりと前に進み舞台にのぼり、中央で静かに倒れ伏すと暗転する[図19]。便器に顔を突っ込み、吐血しながら死んでいく場面である。その後、シミーズを着た少女が暗い照明の中に浮かび上がる。マリア・カラスの歌とともに、徐々に立ち上がり、先ほど倒れた男娼の帽子とマントを身につけ去っていく。この場面は、「ディヴィーナ抄」と呼ばれる。先に述べたように、大野は1959年9月二部作『禁色』、1960年に『土方異 dance experience の会』で土方の依頼で「ディヴィーナ抄」を踊っている。これは作家ジャン・ジュネ(Jean Genet, 1910-1986)『花とノートルダム』に登場する老男娼の名前である。第2部「日常の糧」では、黒い海水着一枚になって、さらけ出す老いた

大野の体が特徴である[図 20]。無音の中でゆっくりと歩き、倒れ転げたり、暗転の中で体を伸ばしたり、しゃがみ、倒れ、起き上がって、両手を左右に伸ばして再び歩む。第3部「天と地の結婚」では、大野はピアノとともに舞台上に運ばれ、傾いた姿をピアノに預け、足を交差させたまま動かないままでいた[図 21]。その後、ゆっくりと崩れ落ち、床を這いつくばる姿で、ゆっくりと立ち上がる。第4部「タンゴとともに」で大野はタンゴを踊る。前奏が終わると、少しずつ光があたり、丸いスポットがいくつも闇の中に浮かび、紫のフリルのスカート、白い大きな襟で胸元に大きな飾りを付け、透ける提灯袖の黒い上着、白手袋、頭に小さな花、ピンクの靴で踊る。しばらく無音で踊り、足音を響かせながら両手を下げた踊りから、床に座り込み、立ち上がり、ゆったりと踊った。第5部「感謝をこめて」は再び、マリア・カラスの曲とともに、ピンクのワンピース、頭に赤い花の帽子をつけて踊る。

以上が、『ラ・アルヘンチーナ頌』初演時の舞台である。この公演において、大野は各部にあわせてそれぞれ衣装の着替えを行い、舞台上上がっている。初演時(1977)の映像と、後の再公演時(1994)の映像を比較すると、各パートの選曲は一定であるのに対し、大野の踊りは多様であり、終始即興に呈している。一定の同様な動作は各部に用意はされており、それぞれの個性はつかむことができる。両者を比較すると、たとえば、第4部「タンゴとともに」における倒れこむ姿[図 22、1977年時][図 23、1994年再演時]や、座りこむ姿[図 24、1977年時][図 25、1994年再演時]などがある。しかし、一定の振付けはなく、すべての動作は舞台の度に大野によって作られている。

2) 大野の身体性の特徴

各部の特徴は以上に指摘したとおりである¹³⁴。大野は自身の身体のどこよりもまず初めに、手を大きく動かす[図 26、1977年時][図 27、1994年再演時]。そして、胴体はそれらに従うように進み、両足は後を追いかけてだす。第1節で述べたように、テクニックを切り離れた状態で生じる「困惑」はこうした身振りのうちにこそ現れてくるのではないだろうか。その答えを見出すために、重要な示唆を与えてくれるのが、以下の3つの言葉である。

踊るときには、魂が先行する。人間が歩くときは、足のことを考えますか。誰も考える人はいない。子どもは、こっちへおいで、と呼ばれて、おかあさん、と、こういくでしょう。命は、いつもそういうものですよ。じっとしていない¹³⁵。

魂が先行する。あと一歩いくと、肉体が消滅する。死んでしまう。それから先は幽霊ダンス、幽霊ダンス、お化け。肉体がだめになるからお化けになるのか。あんまり美

しいもんだからさ、美しいから肉体のこと忘れちゃって¹³⁶。

ダンスっていうのは幽霊だと思っているわけだ。幽霊でなくちゃだめだ。形があるように形がないように形がちゃんとある。私の心の中に、鳥も住んでいる、獣も住んでいる、何も住んでいる。幽霊でなくちゃだめなんだ¹³⁷。

大野にとって、踊りとは魂が肉体に先行する現象のことなのである。先行せざるをえない困惑した状態にこそ、「生活」という言葉とともに大野が語ろうとした「死と生」の踊りが生まれる。大野はその「死と生」の問題を「幽霊ダンス」に昇華し、観客に披露するのである。大野は自分の姿を「幽霊」に置き換えて舞踏を舞う。1985年東京の朝日ホールで行われた公演『死海——ウインナーワルツと幽霊』（土方巽演出）では、副題にある通り、「幽霊」をモチーフに踊っている。

幽霊ということになってくると、死があります。歳をとって肉体的にだんだん衰えてくるせいかもしれないが、昔から踊りでは舞踏の場合でも、魂が先行して、心の芯、心の奥底が先行して、肉体もそれについてくる、魂と肉体は離れがたいものではあるけど、歳をとってくると、体力が続かない。若い人が踊るとすぐ肉体、テクニックのことを考えるが、テクニックとは何か。歳をとると、死を追求し、死を考えざるを得ない。そういうところが、若い人と違う。体験の積み重ねは、技術と違い、人生のなかでいろいろ直面し、根源的な問題に触れることとなる。歳をとればとるほど、内面から湧き上がる、じっとしてられない状態になるのではないかと思う。肉体は追い詰められていっても、反対に魂は研ぎ澄まされて、根源的な問題に深く関わってくるのです¹³⁸。

映画における大野の姿も、また舞台上における大野のアルヘンチーナの姿も、大野の肉体が示す形にこそ、「魂が先行」する困惑した状態において「幽霊ダンス」が現れてくる。観客が見ているものは、先行する魂をかたどった手の動作と、取り残された胴体や足が大野の肉体の中で連動する様子である。先に引用した文章の「幽霊」という言葉は以上のようなかたちで結びつく。「幽霊でなくちゃだめだ」とあるが、これは幽霊の演技をテクニックでやるということではない。むしろ演技やテクニックを捨て去り、無心で踊ることが、ここで目指されている。その考えが、先ほど述べた手であり、そして追いかける腕、足、胴体となって観者たちの前に現れてくるのである。繰り返しになるが、大野にとって舞踏

とは、テクニックを捨てることであり、また生活そのものなのである。そういった思いに向かっていく大野の思考が「幽霊」という言葉になって強く出ている。

3) 大野の動きの総括

ここまでをまとめると、先行研究をふまえるかたちで、大野一雄の舞踏観を技法の視点からまとめ、彼の舞踏観を「生と死」「生活」、そして「戸惑い」「即興」といった言葉であらわした。これらの大野の言葉は、総括すれば何を意味しているのでしょうか。また、これらの言葉を大野は、いったいどのようなかたちで舞踏に変換したのであるか。彼は、以下のように、その疑問に答えている。

人間は何のために生きているのか。人間を支えているものは何なのか。命を大切にす。自分の命も他人の命も。それが踊りになる。痛みは大切だ。必死になる。子供が病気になる。お母さんはこの子と代わってあげたいと思う。でも代わってやれない。だが、そうした心の痛みが踊りには一番重要なこと¹³⁹。

大野は「生活」というものを舞台に立ち上げたいと考えた。ここでいう「生活」とは、痛みを伴うような現実の経験のことである。例えば病にかかった子供と、その病を代わってあげたい母親、しかし代わってあげられないという現実には深く悲しみを抱く。それが「踊りには一番重要なこと」と大野は語る。そういう母親をも踊りのモデルとしているというのである。大野にとって、こうした他者に想いをかけるということが舞踏で表現されなければならないのである。生活を踊るのではなく、生活を演じるのでもない、そうではなく、踊りが生活そのものでなければならないということが大野は考える。これがすなわち「テクニックが必要なのではない、テクニックと生活というのは矛盾している」ということを指すのである。それは、さらにつきつめると、「無心」ということにも繋がってくる。2001年以降、車椅子で舞台上に出てくる大野の姿をみると、テクニックなどはもう実際には出てこないような弱った身体がそこにある。それこそ「無心」の状態なのである。

ここまでで試みた、映画『O氏の肖像』中に見られる手の動きの分析は、このことを明らかにするためのものであった。1969年から1976年の映画製作をした期間から、大野は模索していた自身の舞踏の方向性を定め、今後の舞台のために、まずは映像作品を完成させた。また本節では、溝端俊夫の論をもとに、大野は創作途中の作品を公開し、その過程を確認する作業として映画を選んだという仮説を掲示した。その検証のために本節では、大野が舞台へと戻り、その後の活躍を決定づけた代表作品『ラ・アルヘンチーナ頌』の中に見られる手の動きを抽出し、『O氏の肖像』の手の動きと比較した。その結果、本節で示し

たように、両者には手の動きを中心に同様の動きが存在した。これにより、この空白の期間に撮影されたO氏の3部作は以降の大野一雄による舞踏作品の深化の道程を確認する上で大きな意義を持つことが明らかになった。さらに、重要な点として、実際に舞台に立って踊らなかった空白の期間に撮られた3作の映像作品を通じて、大野は自身の舞踏論を完成させたとも考えられる。実際に彼が描こうとした魂や幽霊の姿は映画のほうが舞台よりも容易に表現できる。つまり、そこには映画ならではの強みがあるといえよう。この映画をみると、実際に大野の描こうとした幽霊の姿が各所に見受けられる。

大野の舞踏の1つの特徴は彼の手の動きである。まず目が遠くの方をとりえる。それはただ遠くを見ているのではなく、何かをとらえている。そしてそこに手が伸びていく。必然的にそれは足や胴体を置き去りにしている。足は目と手の動きに応じて、追いかけるような形で従っていく。こうして大野のいう「魂の先行」という現象が踊りとして現れているのだ。そして本節では、時代を経ても、大野に同様の動きが存在していることを確認できた。同様の動きが存在したということは、即興舞踏と言われた大野の舞踏に手を用いた1つの型を掲示できたのではないか。ここまでは大野の舞踊の振付法を考察することで、大きな枠組みでのいわゆる「舞踏」の振付法の差異を明確にした。大野の舞踏では、即興によってその動きが生成されている。大野は型を定めることに躊躇をしたに違いない。しかし、映像による記録を用いることで、同様の「動き」の存在は確認することができた。一方で、大野の舞踏の動きは体系化されていない。現在は息子の大野慶人が横浜にある練習場で、また全国各地に赴いてワークショップを行い、直接指導を行っている。では、舞踏家が映像という媒体に接近することは行われてきたのだろうか。次節では、映画に接近した土方と大野の例をとり、いかにして自身の舞踏を映像に収めたかを考察する。映像に記録するという方法をとることで、自身の舞踏にどのような影響があったのだろうか。

4-舞踏における映像の必要性

1) 舞踏家が映像に接近した背景

土方はその生涯の中で17本以上の映画に出演している。彼はドナルド・リリーの映画『犠牲』(1959)や細江英公の『へそと原爆』(1960)といった実験映画に出演し、また映画の中で振付けの協力も行っている。土方の舞台『土方巽と日本人——肉体の叛乱』以後には、東映や日活から娯楽映画の出演依頼も相次いだ。土方は弟子たちを擁して撮影所に向かい、「土方巽と暗黒舞踏派」として撮影現場を席卷した。これらの作品はいずれも『肉体の叛乱』の舞台での暴力的で直接的なエロティシズムをB級映画の起爆力として生かせないかというものだった。土方が以上のような形で映画に出演したのに対し、大野一雄は自らが

舞台から離れた 1969 年から 76 年にかけて長野千秋監督のもとで、3 本の映画、いわゆる「O 氏の三部作」を撮影した。この両者の身体表現や思想には「舞踏」というカテゴリでは括れないほどの違いが存在する¹⁴⁰。両者の出演した映画の中には 2 種類の映画が存在する。1 つはイベントの記録からきているドキュメンタリー映画で、もう一つは舞踏の要素を映画制作と結合させる映画である。映像作家の飯村隆彦は後者のカテゴリに属し、この舞踏と映画の結びつきを「シネ・ダンス」と呼んでいる。飯村は、土方の舞台を撮影した映像作品『あんま』『バラ色ダンス』の監督である¹⁴¹。飯村は、小さなねじ巻き式の 8 ミリカメラを用いてこれらの作品を撮影した、各ショットは 15 秒に限られ、すぐまたカメラのゼンマイをまかなければならなかった。このように撮影の技術的な問題は存在したものの、飯村は土方の踊る実際の舞台に上がり、撮影を行った。

アーロン・カーナーはこのような撮影方法を用いた 2 本の映画を、他の舞踏を撮影した映画とは性質の異なる「映画と舞踏を結合する」試みとして評価する¹⁴²。ここでは舞踏を撮影した映像を取り上げ、土方が映像に対してどのような接近を行ったかを考える。飯村が監督した映画『あんま』と長野千秋が監督した映画『O 氏の肖像』における撮影方法の差異を指摘することで、舞踏家がどのような目的で映画といった映像を記録する方法に接近したのか、その意味をとらえなおす。

まず、先に述べた舞踏に関する 2 種類の映画の違いを明らかにする必要がある。例えば前者のイベントの記録映画は、土方、大野の舞台映像を単に記録したものとして扱われる。対象を画面の中央におき、カメラは固定されたままである。それに対し、飯村の作品は手持ちカメラを用いて、クローズアップを多用する。対象と客観的な距離をおく記録映画とは異なり、演者と監督のあいだの親密さが表現されている。このような手持ちカメラを用いた撮影方法は、『O 氏の肖像』にも全編を通して用いられている。

すでに紹介した先行研究は、大野一雄の身体表現に言及する段階にとどまっている。これまでの研究は、舞踏を記録した映像への考察、つまり映画における「撮影される側」の考察にとどまっていて、撮影技法についての研究は行われていない。そこで、ここでは身体表現にとどまらず、監督の視点に立ち、撮影技法を考察する。これら両者の映画における技法の比較を行うことで、舞踏が映像、そして記録というものになぜ接近したかを明らかにすることが、本節の課題である。

2) 撮影方法

具体的には、以下では、アーロン・カーナーの論を用いて、2 種類の舞踏映画つまりドキュメンタリーとシネ・ダンスの違いを明確にする。土方の関わった大部分の映画はドキュメンタリーに属している。この中には物語的な劇映画の中で、舞踏をさまざまな形で使う

ものも含まれる。1つの舞踏パフォーマンスや、あるいは一人の舞踏家を取りあげるとき、ミディアムショットやロングショットが多用され、カメラはパフォーマンス空間の外側におかれ、一定の距離を持って撮影する傾向がある。なぜならドキュメンタリー映画には現実の題材を虚構化せず客観的な視点を保つ必要があるためである。そのために、カメラは固定される。カメラの運動も、パンやティルト、トラッキングショットに限定される。土方巽の『疱瘡譚』や、大野一雄『ラ・アルヘンチーナ頌』などがそれに該当する。これらの作品が、舞踏の映像におけるドキュメンタリーのカテゴリに含まれるものである。さらに言えば、カーナーは当時の劇映画についても言及している。石井輝男はいわゆる「B級映画」の作家として名高い、エロ・グロジャンル映画のパイオニアであり、石井特有のファンタスティックな要素と拷問、サディズム、セックスを混合したものである。彼は土方と3本の劇映画を制作した。『恐怖奇形人間：江戸川乱歩全集』（1969）、『明治、大正、昭和猟奇女犯罪史』（1969）、『怪談昇り竜』（1970）がある。たとえば、これらの映画における舞踏シーンはドキュメンタリーとしての性格が強い。石井は土方のパフォーマンスの舞台から多くの美術や動きの要素を取り入れた。『あんま』の素材は『恐怖奇形人間：江戸川乱歩全集』（1969）に、土方の舞台『土方巽と日本人——肉体の叛乱』のパフォーマンスから直接その要素が『怪談昇り竜』（1970）に使われた。これらの映画のなかで、土方は狂った男の役をさまざまに演じる。石井の映画は、ミディアムショットやロングショットを好んで土方を中心にきてくるようにフレームし、固定カメラでコントロールされた移動やパンショットなどで撮影した。これらに関連して、一般的な劇映画とは異なる例として、ドナルド・リリーの映画『戦争ごっこ』あげよう。大橋勝によれば「舞踏家土方巽の協力のもとに作られた本作は、一匹の山羊をめぐる少年たちの争いを無言劇で表した寓話的内容」¹⁴³であり、「鮮烈なモノクロの画面に収められた砂浜と波、少年たちの表情や身振りなどが神話的イメージ」¹⁴⁴を作り出している。さらに監督については「リリーは、実験映画は小説ではなく詩でなければならぬと語り、自ら実践」¹⁴⁵したという。本作品に土方は作品に出演していないが、登場する子供らへの演技指導を自ら行った作品であり、実験的な要素を含んでいる。

3) 映像作品へのアプローチ

以上にあげた作品は、記録映画、劇映画、さらには実験映画と、さまざまなジャンルに分かれている。しかし各作品は、いずれもそれぞれ舞踏を取り扱った作品である。現実の題材を空間的、時間的流れで維持し、記録したものをドキュメンタリーだとするなら、固定されたカメラで撮影された各映像の舞踏シーンはドキュメンタリーに属している。

それでは、舞踏関係者は、なぜ映像に接近したであろうか？ まず、飯村の提唱したシ

ネ・ダンスの特徴をあきらかにする。このシネ・ダンスにおいて、最も重要なことは、作家自身の身体の抑制がみられないということである。つまり、ドキュメンタリーで行われた固定カメラの撮影は、作家の自由な動きが失われているのに対し、飯村の監督した『あんま』は手持ちカメラを用いた撮影方法であり、スクリーンに映る映像は作家の動きに一致するのである。『あんま』と『バラ色ダンス』とも、両者とも飯村自身が舞台上で動き回りながら撮影されている。手持ちカメラの自由な動きは、ドキュメンタリー形式の高度にコントロールされた動きとは全く対照的である。飯村はこの時の撮影について以下のように語る。

土方巽からどのように、どの部分を撮ってほしいとか、事前の打ち合わせは一切ありませんでした。僕が好きのように撮ったんです。一つの狙いとしては、単なる記録的なドキュメンタリーにするのではなく、僕自身も暗黒舞踏の作品のなかに参加するということでした。(中略) 外側から撮るという客観的な記録に対する疑いがありましたから、その場で自分が見ることができたものだけを撮り、自分の視線を記録するという方法を試みたんです¹⁴⁶。

以上のように、飯村は外側から撮影する客観的な記録映像に疑いをもち、自身の意思が、画面を通して観客に伝わる撮影方法を用いた。『あんま』では、ドキュメンタリーの形式とは異なり、観客席からのロングショットは存在せず、クローズアップを多用する。それらのショットは飯村自身がステージに上がってパフォーマンスに同化した結果である。

客観的な距離をおくドキュメンタリーの観察的な方法とは異なり、飯村の映画では舞踏家と作家のあいだに親密さが存在する。クローズアップは文字通り、「部分的」な撮影方法であり、飯村の映画では舞踏家の身体は部分的に抽象的な記号となって表されているのである。注目すべき点は、前述したように、大野の映画においてもシネ・ダンスと同様の方法、つまり固定カメラを用いない撮影技法で、監督である長野千秋が演者である大野一雄とともに自由に動き回って撮影しているという点である。たとえば大野の手の動きに注目したように、身体の各部位をカメラで撮影することで、その手の動きを一つの記号として分節化している。このような撮影方法は身体の全体を通した映像に比べ、身体の各部位を記録したという点で、舞踊記録として有効といえる。

4) シネ・ダンスと大野の映画の共通点

シネ・ダンスと大野の映画の共通点はなにか。まず、カメラのブレの問題である。『O氏の肖像』においても、監督の長野は手持ちカメラを用いて撮影を行っているのは映像を見

て明らかである。また、カーナーの論で主張されたように、『あんま』においては舞台上のパフォーマーに接近し、部分的な接写が多用されていることは前述したとおりである。この点においても、長野の映画をみると、『あんま』ほどではないが、クローズアップが多く用いられていることがわかる。それは、以降に示す通り大野の「手」に集中しているといえよう。つまり、長野の演出では、大野の手が部分的に接写されたことで、それが、映像のなかで強調される大きな要素の一つになりえたのである。

本節では、舞踏が映像に対してどのようにアプローチしていたか、映像作家の視点と撮影技法の点で集約した。舞踏の映像が持つ特異性を知るためには、土方のみならず、大野の映画における撮影技法研究が不可欠な問題である。したがって、本節では飯村が監督した映画『あんま』と長野が監督した映画『O氏の肖像』における撮影方法の差異を見出してきた。これまでに述べた共通点から、1960年代から1970年代の舞踏の成立初期に、舞踏家が映像、映画という方法に接近した。そこで浮かび上がることは、まず、用いられるカメラの問題である。一般に舞踏を撮影したものには、記録映画であれ、劇映画であれ、実験映画であれ、いずれも固定カメラが用いられていたため、対象と撮影者のあいだには距離が感じられた。飯村、長野に共通する撮影方法として、手持ちカメラを用いたということがある。飯村は実際の舞台に上がり、土方の動きに合わせて自身も自由に動き回り、舞台上のパフォーマーをカメラに収めた。そして長野の場合でも、同様に、撮影や構成は長野自身の手で行われた。自由に動く大野の姿を撮影している。これは両者のカメラのブレを見れば明らかだ。

そして、クローズアップの問題を取り上げた。カーナーの論で主張されたように、『あんま』において舞台上の舞踏家に接近し、部分的な接写が多用されていることは前述したとおりである。この点においても、長野の映画をみると、『あんま』ほどではないが、クローズアップが多く用いられていることがわかる。それは、大野の「手」に集中している。つまり、長野の撮影では、大野の手が部分的に接写され、映画のなかで強調される大きな要素の一つになりえたのである。大きな枠組みとしての「舞踏」という日本の現代舞踊をとらえるならば、土方だけではなく、即興的に動きを表現した大野の舞踏の体系化が急がれる。

6章

『舞踏花伝』における「型」

本章では、和栗の『舞踏花伝』で映像化された舞踏譜と実際の舞台での映像との比較を行う。そこで舞踏を貫く型の特徴を明らかにする。まず、『舞踏花伝』の内容に触れる。こ

の『舞踏花伝』は土方の舞踏譜を映像化したという点において、特異性を持つ。この映像化された「舞踏譜」は、はたして舞踏とその振付に対してどのような意義をもつのであろうか？ 結論を簡潔に述べておこなうならば、この両者の舞踏譜は、神格化された土方の舞踏から脱却するにはいたらなかったものの、弟子たちにのみ伝わった土方の技法を集約、出版し、舞踏を一般に解放しようとした点で高く評価される試みである。続いて本章では、本論文の最大の目的である記譜法の可能性を検討するために、土方の舞踏譜と和栗の『舞踏花伝』の性質の比較を行う。その結果、現れてくるものは舞踏の振付時に見られる「イメージの共有」である。舞踏の振付にみられる「イメージの共有」とはなにか。以下では、その意義を明らかにする。

1-和栗由紀夫の『舞踏花伝』

『舞踏花伝』では、土方の舞踏譜を分類するうえで、どのような操作がおこなわれているのか。3章でとりあげた三上の『器としての身体』では言葉と絵画によるイメージの喚起を振付に変容させるものであった。一方で『舞踏花伝』は、言葉と映像からイメージを喚起させ、振付に変容させている。情報量に富む映像を用いたことが一つの大きな変更点といえよう。言い換えれば、二次元の絵画や言葉といったものから、三次元的な空間を導き出し、振付に落とし込むという作業が、舞踏譜のみではなしえなかった『舞踏花伝』の大きな特徴なのである。和栗は舞踏譜による舞踏の振付について、以下のように語る。

舞踏譜による振付には大きく分けて二つの世界がある。その一つは（なる）ということである。（なる）とはトランスフォーメーションあるいはポゼッションを意味する。しかし舞踏譜が指摘しているものに（なる）のであるが、完全に（なりきって）しまえば外部からの振付けは無効と化し、表現はあるトランス状態のままで停滞してしまうことになるだろう。そこでもう一つの世界（想像的空間を生きる）が必要となってくる。それは、醒めて、自覚していて、自らを管理する状態である。この二つを同時に保持しようとする¹⁴⁷。

この和栗の言葉は舞踏を再現する際の困難さを示唆している。和栗のいう「なる」という行為は、舞踏譜に出てきている書かれた事物そのものに「なりきって」しまうことではない。3章で提示した例を再び挙げてみるが、例えば「牛」という言葉で表された舞踏譜があったとしても、「牛」の物まねをする、四つん這いになり「牛」そのものの形態を模写することでは決してない。そのものに「なる」のではなく、「なる」と意識しながらも、同時

に舞踏を踊るということを意識しなければならない。このように一見すると相反するような状況下に自らを置くことが舞踏を踊る際の難しさである。また、和栗は土方の言葉を例にとり、舞踏を踊る際の技術に関しても言及している。

土方巽の「すべての技術は魂のうちにある」という言葉は、必然的に「技術とは何か」という問題を提起する。覚えるという技術、忘れるという技術、そういう行為全体を司っているもう一つの技術。外部から投げかけられる言葉を実体としてとらえ、偶然を必然のものにする努力が舞踏手の資格となる¹⁴⁸。

和栗のこの発言は、舞踏の技術を身につけるためには、その言葉を理解することも重要であるが、自らの想像力を高めることがより重要になっているということの意味する。いかえれば、舞踏譜の中に何を見出すかは舞踏家の創造能力そのものにかかっているということになる。それに伴い、舞踏を再現するということは、もともとあった振付を厳密にコピーすることではないといえよう。

和栗は独自の整理の方法で土方から振付けられた多くの舞踏譜を七つに分類し、CD-ROM『舞踏花伝』として出版した。その分類は（焼け落ちた橋）（解剖図鑑）（壁）（鳥と獣）（花）（神経病棟）（深淵）の七つである。和栗はこれらを重いものから軽いものへという流れで整理をしている。しかしここでいう重いもの、軽いものという分け方は便宜上のもので、重さとは何か、軽さとは何かはあくまで和栗独自の分類になっている。どのように分類したのか、ここで和栗の言葉を引用する。

重い体とは投げ出され忘れさられた表現不能者・放棄者のものだろう。絶望・放棄・不能という重さである。表現できないということが一つの表現になっているのかも知れないがそれは不明である。また気分の重い人ほど軽くなりたいと願っている。人間の中では重さと軽さはいつも同居しているのだ¹⁴⁹。

このような言葉を読み解くには、やはり舞踏譜の中身について考えなければならない。和栗のいう重さと軽さにはどのような違いがあるのだろうか。

2- 『舞踏花伝』の理解

前述したように、『舞踏花伝』は七つの世界に分類されている。七つの世界の全体で計88もの舞踏譜が並べられている。これらすべての舞踏譜を羅列し、それぞれの舞踏譜につい

での解釈を明らかにすることは難しい。まず、七つの世界から作為的に一つずつ舞踏譜を抽出して、各世界が有する具体的な内容について提示することから始める。最初は、『舞踏花伝』の一番目の世界、(焼け落ちた橋)である。

1) (焼け落ちた橋)

この(焼け落ちた橋)は和栗の『舞踏花伝』の舞踏譜の中で一番底にある世界である。全部で4つの舞踏譜が記載されている。この世界と同じ名前を持つ舞踏譜(焼け落ちた橋の世界)は、以下の通り記述される。

焼け落ちた橋。

生きたい。何としても生きたい。耐え忍ぶ汚らしさ。

天界と地界の間の柱が生という業火に焼かれくすぶっている。

引き裂かれた塊。痛みが生きている証なのだ。

この舞踏譜では生への執着ともとれる言葉が書かれている。5章で示したように、生への憧れを舞踏に昇華した舞踏家に大野一雄がいる。しかし、この舞踏譜をみる限り、土方にも生に対する意識が存在し、それを舞踏で表現しようとしていたと読み取れる。

2) (解剖図鑑)

(焼け落ちた橋)に続く、二つ目の世界(解剖図鑑)では12の舞踏譜が描かれている。この中で、(癩病院)という舞踏譜を見てみよう。

癩病院。(舞踏家が、癩患者に、おまえは癩患者だよ、とハンコを押される。最終的段階。痛みを回路を通して、神秘的な内奥へ。)

ベーコンの顔三つ。雨に濡れた鶏の亡霊。ベーコンの顔のスローモーションが、花、花空間に没する。ベーコンの顔一つ、花、花空間。

ゴヤの絵の家族。オルフェの顔が川に流れていく。ゴヤの顔五つを、電髪を付けて繰り返す。気化、俯瞰、膿、気化。

俯瞰、ベーコンの絵のヒヒの立体化。百鬼夜行。疫病神。碁を打つ人になる。

(癩病院)という舞踏譜の一つにもこれだけの身体の状態や心理状況が描かれている。ここで言及されている「ベーコン」とは、イギリスの画家のフランシス・ベーコン(Francis Bacon, 1909-1992)のことである。『舞踏花伝』では、和栗の表情を例としてベーコンの絵画に描かれたイメージを再現している[図 28]。舞踏譜の(解剖図鑑)の世界の中にはベー

コンの他にもアンリ・ミショー (Henri Michaux, 1899-1984) やヴォルス (Wols, 1913-1951) など、いくつかの絵画が重要な資料となっている。

3) (壁)

三番目の(壁)の世界には12の舞踏譜がある。その中から(壁)の舞踏譜をみてみよう。

あなたはすでに構築している。

肉体とはさまざまな時間と空間がびっちりつつまった一個の壁だ。

刻々と滅びてゆくものを必死につなぎとめているものこそがフォルムとなる。

我々は肉体の材質という問題に深くかかわってゆくことになるだろう。

(壁)の舞踏譜の中では時間と空間という言葉が出てきている。舞踏における時間と空間の問題は前述したように、土方が振付時に決定していた。制作現場では土方が太鼓を鳴らす一定の間隔が踊る時間となる。『舞踏花伝』では、関連舞踏譜というかたちで、舞踏譜から舞踏譜への移動ができる機能が備わっている。和栗なりの分類ではあるが、関連舞踏譜を行き来することで、イメージを総合的に連鎖させることが可能となる。

4) (鳥とけだもの)

四番目の世界(鳥とけだもの)は11の舞踏譜が記載されている。そのなかで、世界の名と同様の名前を持つ(鳥とけだもの世界)の舞踏譜解釈に移る。

鳥の世界へ。獣の世界へ。

変貌とはその場でできる最大の旅である。

世界への仲間入り。鳥。

材質のメタモルフォーゼ。

木になったり、光になったり、産毛と体温になったりするドラマ。

人間的なものを完全になくす。

不毛。動いている最中に知覚するもの。

鳥の神経の抽象。角度。無化。コントラスト。協調。

鳥は老婆に、白い鳩はこどもにと変貌すること。

メタモルフォーゼしていく鍵を鳥という形を借りて探っていく。

この(鳥とけだもの)の世界では、動物の名が冠せられた舞踏譜が多い¹⁵⁰。メタモルフォーゼは変容、変質などと訳す。土方におけるメタモルフォーゼは、1節で述べたような「なる」

身体のことをあらわしている。または自己を捨てて何かになりきる物質的・能動的な身体感覚であったとしても、単純に「～になる」という、演劇的な感覚ではない。(鳥とけだもの)とあるが、動物の体つきの模写でも模倣でもない踊りをこの舞踏譜は意味している。

5) (花)

五つ目の世界(花)は16の舞踏譜が記載されている。舞踏譜の(花)には以下のように記されてある。

奪われてゆく花卉によって包まれ散る。内部が外部に溢れ出してゆく。

花の持つ時間と空間は我々に変貌の楽しさを教えてくれる。

しかし放棄した状態が一番花の形象に近いのはなぜだろうか。

舞踏譜には多くの花が絵とともに記譜されている。郡司は『舞踏花伝』内の小論で、『舞踏花伝』を世阿弥の『風姿花伝』と照らし合わせて、以下のように述べている。

まず風の性質として動かぬ風というものは在り得ない。すると風とは動くこと、流れることによって、生命とする考え、花は開くことによって生命とするのだと考えると、花の命は風に預けられていい。和栗由紀夫に預けられた花は、動く形の舞踏として、その花が伝えられることになる。和栗の言う『舞踏花伝』とは、そのことだろう¹⁵¹。

郡司は「風姿花伝も舞踏花伝も、花とはなにか教えてくれない」¹⁵²と言いつつも、「ただ、花がなくては困るのである」¹⁵³とし、「どうすれば身につくのか、あるいは身体から出てくるのか、焦点はまさにそこにあるということになる。その点、世阿弥だって和栗だって同じなのである」¹⁵⁴と述べる。『舞踏花伝』における舞踏の動きも年齢や環境によって変化していくべきということだろうか。この世界には芙蓉、牡丹、野花、梅という名を冠した舞踏譜もある。「花の持つ時間と空間」というように、ここでも(壁)の舞踏譜と同様に時間と空間という言葉が記してある。このように、七つの世界に分類されているものの、その分け方は和栗独自のものであった。同じ言葉でも、同じ世界に分類されていない点から、その違いは和栗の感じた「重さ」の違いであろう。

6) (神経病棟)

六つ目(神経病棟)の世界では、17の舞踏譜がある。ここでは(神経のマーヤの出現)という舞踏譜を取り上げる。

大きい孔雀が、細い線の孔雀になって、錯綜しながら、無化していく。

その中から、小さい花が現れ、音を聞いて、ガラスの目玉になる。

神経のマーヤの出現。

一本の細い神経を何処までも引っ張ってきて、水晶の中を透視する。

頭蓋の中を凝視する。

その中から、白い紙の花に誘われて、金華糖がでてくる。

『舞踏花伝』上では、関連舞踏譜という項目を選択することで、各世界を越えて関係する舞踏譜に出会うことができる。たとえば、「神経のマーヤ」を選択することで、七つ目の（深淵）の世界の「けむりの王子」の項目を閲覧することが可能である。こうすることで連鎖的に舞踏譜を知ることができる。

7) (深淵)

最後となる七つ目の（深淵）の世界である。ここでは（幽霊）という舞踏譜について考察する。ちなみに、次節では『舞踏花伝』の映像の分析を行うが、6)（神経病棟）の世界にある（神経のマーヤの出現）にみられる（マーヤ）という言葉は、七つ目の深淵の世界にみられる舞踏譜「けむりの王子」にも含まれている。ここでも和栗の考える「重さ」が分類の基準になっている。

行方との対話。空間との対話。亡霊との対話。

村の入り口。村は死んだように静かだった。

幽霊はすさまじい速度で変貌している。

幽霊はときどき人間の仕草を真似ることがある。

希薄なものが周りの事物に溶け込んでいる。

千本の枝を見る目、その伸びる音を耳の後ろで聞いている。

土方は、1985年東京の朝日ホールで行われた大野一雄の公演『死海——ウインナーワルツと幽霊』で演出を行っている。副題にある通り、このとき大野は「幽霊」をモチーフに踊った。土方が舞台から降り、他者へ演出を手掛けるようになり、舞踏譜は誕生した。この（幽霊）という舞踏譜はその舞台のイメージの源泉とも考えられる。

8) 七つの世界のまとめ

以上、『舞踏花伝』にそって七つの世界を並べてみたが、舞踏譜のまとめ方は何通りもある、和栗もまた舞踏作品を作るたびに並べ替えている。一つの舞踏シーンにいくつもの世

界が新たに表現されている。また、各舞踏譜を一挙に並べると、「変貌」という言葉が舞踏譜にちりばめられていることがわかる。この変貌という言葉は「なる」という言葉に言い換えれば、前節で述べたような舞踏を踊る際の意識につながる。すなわち、単なる模倣ではなく、「なる」ことに動きを意識しながらも、踊ることを意識しなければならない。そのことを『舞踏花伝』の舞踏譜を見ていくことで理解できよう。また、貫も「なる」ことについて、他の振付法と一線を画すという。

欧米のメソッドに対する日本の振付の特徴は言語による振付である点にあるといわれる。しかし、土方の指示は「言語」によるとはいえず、それは「なる」相手を単に名指したのではなく、それになるためにどうすればよいのかを事細かに記述する点で、「風になってごらん」とか「空気になる」といった類の指示とは明白に異なっている¹⁵⁵。

また、和栗のいう重さ、軽さという差異は、舞踏譜上では厳密に統一はされていないものの、物質的な重いもの(橋や壁)から軽いもの(鳥、花など)へと移り変わる順番が見てとれる。

3- 『舞踏花伝』における映像化された舞踏譜

1) 定められた型からの脱出

本節では、和栗由紀夫『舞踏花伝』において映像化された舞踏譜と実際の舞台での映像との比較を通して、舞踏の型の存在を探る。土方舞踏の型とは判のように押して踊り続けているのではない。和栗は舞踏の型について以下のように述べる。

型から滲み出てくるもの、はみ出してくるもの、収まりきれないものが型を歪ませ、変質させながら、次の型を呼び込む。型はゆっくり混ざり合うこともあるが、突然型が空っぽになり恐ろしい速度で次の主役が型の中へ侵入して来ることもある。壊してゆく型、消えてゆく型があるからこそ、その先にあるもう一つの舞踏の型というべきものがうっすらと見えてくるのだ¹⁵⁶。

ここで述べられているのは、舞踏家が、今まで学んだある型から抜け出すことで、次の新しい型が現れてくるということである。統一的な型というより、「壊してゆく型」や「消えてゆく型」があるという発言からもわかるように、和栗は、ひとつの舞踏の型の学びを経て、舞踏家自らが型を壊すことで、新たな型を生み出すことができると考えている。土

方の舞踏はそもそもが、運動の科学的分析や動きの効率化といった方向とは相反するものである。たとえば老婆の身振り、さらには犬の動作といったものを観察して、採集し、それらを振付に応用した。しかし、それらの観察はあくまで「なる」ためであり、形の模倣ではなかった。土方の舞踏は、普遍的で合理的に表現される記譜法になじまないのではないか？ 何ものかになる舞踊を追求した舞踏だが、形象を求めるだけでなく、それ自体を生きる舞踊であるからには、三次元の動きに加えて、時間とともに意識を集中しておかなければならない。記譜しえない要素を抱えている。絵画のようなイメージと言葉による舞踏譜が成立するのは、土方が舞台から去る 1970 年代に入ってからである。

2) 「けむりの王子」の振付分析

ここからは、和栗の『舞踏花伝』における映像化された舞踏譜の一部「けむりの王子」の振付の分析を試みる。先に述べたとおり、『舞踏花伝』は、和栗自身の稽古ノートをもとに作られており、土方の技法を七つの「世界」に分類している。『舞踏花伝』ではその七つの世界がそれぞれ地図として表記しており、本論であげた世界名をクリックするとその世界の舞踏譜を一覧する画面に移動する。このほか、それぞれの舞踏譜をクリックするとその詳細があらわれ、映像として視聴が可能になる。このほか、土方の年譜や舞踏の歴史と展開を語る貴重な資料も収録している。それだけでなく、個々の舞踏譜に相当する動きや形を再現できるように、CD-ROM という形式の利点を活かした一種のアーカイヴとしての役割も果たしている。はじめに『舞踏花伝』の第七の世界より舞踏譜「けむりの王子」の言葉群を書き記す。

マーヤの合体編。白昼夢。けむりの王子。測量する。その細い糸を体に溜める。

トワイヤンの光の豹。少し重い顔。影を引っ張ってきて戻る。

細い孔雀の神経に関わるようにして、豹。

孔雀の神経に関わるようにして、立ち上がっていく。

マーヤの王子の手と足で下がっていく。一気にブルーの女。夢の王子。

以上が『舞踏花伝』にて言葉として集積された舞踏譜「けむりの王子」である。これらの言葉の集積のみでは、動きそのものの全容はつかめない。では、映像化された「けむりの王子」の動きはどのようなものだろうか。「けむりの王子」の舞踏譜を閲覧すると、動きの流れを以下のようにまとめることができる。

・けむりの王子

腰を曲げ、右手を顔の前に。徐々に深く腰をかがめ、両足を抱えるようにゆっくり倒れこむ。右うでを床に、足をのばし、上体を起こす。足を引き戻し、背筋を伸ばした状態で垂直に立ちあがる。立ち上がる同時に指をそろえた両手を広げる。背筋を伸ばし、片足を上げ、顔は正面を向き、胸を開き、指先をそろえた両手は顔の正面、後ろで上空に向かい広げる。姿勢を保ち、手首を回転させつつ、腰、頭上、胸の前で止める。ひじ、手首、手のひらは、床とほぼ水平、垂直な姿勢。そのままゆっくりと足を踏み出す動き。

以上が『舞踏花伝』において映像化された舞踏譜「けむりの王子」という一連の動きである。ここで、言葉と動きの対応する個所を導き出す[下表 5]。

舞踏譜	動き	図版
測量する その細い糸を体に溜める	腰を曲げ、右手を顔の前に。	図 29
トワイヤンの光の豹 少し重い顔	徐々に深く腰をかがめ、両足を抱えるようにゆっくり倒れこむ。右うでを床に、足をのばし、上体を起こす。	図 30
影を引っ張ってきて戻る	足を引き戻した状態。	図 31
孔雀の神経に関わるようにして、立ち上がっていく	背筋を伸ばした状態で垂直に立ち上がる。	図 32
マーヤの王子の手と足で下がっていく	指先をそろえた両手は顔の正面、後ろで空に向かい広げる。姿勢を保ち、手首を回転させつつ、腰、頭上、胸の前で止める。	図 33

表 5 筆者作成

この比較から分かることは、言葉のみでは素人には全く理解しがたい動きも、映像にすることにより容易に分節化することができるということである。この舞踏譜[図 33]にみられる「手のひらを頭の上、胸の前でひるがえす動き」は、師である土方の作品に見受けられる。では、実際にその振付がうかがえる土方巽の舞踏作品についてみてみよう。1973年、

京都大学西部講堂で行われた土方巽が演出・振付・出演した燔儀大踏鑑公演『夏の嵐』より、その一場面『盆の精霊』の一場面にその振付が見てとれる。土方の語りを背景に舞踏手たちが手のひらを頭の上、胸の前でひるがえす振付がうかがえる[図 34]。

本作品『盆の精霊』に、和栗自身が出演しており、土方により振付されたことは明らかである。和栗自身が振付・演出した2作品を例に、舞踏譜「けむりの王子」の分析を行う。1点目は1996年に愛知芸術劇場で公演された『楯円幻想』である。ここでも舞踏手は、左足を上げ、両手を胸の前、頭上でひるがえす[図 35]。また別のシーンでも同様の動きはうかがえる[図 36, 図 37]。両手を胸の前、頭上でひるがえす動きは一つの作品に限った場面ではない。1997年にパークタワーホールにて上演された『エローラ——石の夢』でも、該当箇所が存在する[図 38]。

1点目の作品『楯円幻想』での「けむりの王子」の振付がうかがえる部分は、3人の舞踏手が並んで踊る場面であり、2点目の作品『エローラ——石の夢』での「けむりの王子」の振付がうかがえる部分は男性舞踏手が並んで踊る力強い場面である¹⁵⁷。

3) 舞踏における「踊る時間」

ここでの両者に該当する動きで重要となる部分は、その正確さと踊る時間である。『舞踏花伝』における舞踏譜「けむりの王子」の動きは比較的ゆるやかだが、舞台上での作品2点ともに、素早い動きで正確に踊っている。森下は、「この言葉の群れを声に出して読み上げれば、和栗由紀夫であれば、瞬時に言葉を動きに転化して踊ることができる¹⁵⁸」と述べている。すなわち、舞踏の訓練を受けたものだけに理解できる言葉の群れということがわかる。事実、和栗も踊る時間に関しては疑問を抱いており、対談の中で以下のように語る。

和栗：ところが土方さんの舞踏譜というのは、時間の記譜が一切ないですから、はっきり言って土方の舞踏譜であれ、土方さんの舞踏譜の素材を使って自分でつくることであれ、時間をどうしよう……。

國吉：時間の記譜がないということは、この「動き」をどのくらいの長さでやればいいという記載がないということですね。

和栗：そう、だから正解というのは……。実際僕が稽古を先生につけてもらったときは、先生が太鼓を叩いていたでしょう。先生の太鼓で、ドロンドロンドロ「はい、次」「はやい!」、そうか早いのか、まだまだまだ……。と僕は体で覚えていくわけですね。

國吉：実際に言葉を浴びせかけるような感じで土方さんが動きをつけて、その中から浮上してくる動きをスッとしゃくり上げながら作品をつくっていった、と。そ

れをいま、土方さんが亡きあと、再現していくということに対して、問題はありませんか。

和栗：大ありだと思います¹⁵⁹。

このように、和栗によれば、土方に振付けてもらう際は自分の体で覚えるという方法で時間の感覚が掴んでいた。しかし、舞踏譜を使って振付を行う場合には時間に関して問題が生じると彼は言う。この「時間」という観点からみれば、もはや土方の舞踏の厳密な再現ということは不可能かもしれない。この問題は舞踏家だけではなく、研究者にとっても大きな課題である。すなわち、土方の舞踏譜を読み解くために、時間の表現をどうするかという問題である。

森下：基本的に我々は映像で残しているものをそのまま、これから来る舞踏家の方に踊って貰おうと思っと思っていますけれども、そこに触発されて、別に第2の土方と思っっているわけではないですけれども、独自の身体をつきつけて、新たに舞踏をつくりあげていくような、素晴らしいダンサーの登場を期待しています。もちろん、研究者にとってもこれは非常に大事な問題ですので、土方の言葉を和栗さんがノートして、実際の動きの映像、それからもちろん実際の舞台のビデオも残っているものがありますので、そういうものを総合的に検討してゆくことは、土方の舞踏を、特に「舞踏譜の舞踏」を解明する上で、非常に役立つだろうと思っと思っています¹⁶⁰。

4) 公開された舞踏譜

前述した和栗の『舞踏花伝』における映像化された舞踏譜と実際の映像を比較し、舞踏の型について考察する。その比較に際し、まずは一般化された舞踏譜の観点と秘伝的性質をもつ舞踏の観点という2つの立場からの論を展開する。まず、一般化された舞踏譜の観点から、舞踏を公開することの意義について検討を加える。土方口伝の舞踏譜をまとめた和栗は作品づくりをする際に土方の舞踏譜だけを用いているわけではなく、自身の舞踏譜も用いて作品を作っている。和栗自身の舞踏譜が作品毎に増えており、彼の弟子たちもそれぞれのソロを創作するにあたって、独自の舞踏譜を創っている。つまり舞踏譜は絶対的なものではなく、そこからまた新しい舞踏譜を生み出すことが可能なのである。それゆえ、舞踏譜には踊る時間も示されておらず、短く踊ることも、長く踊ることも可能となっている。森下隆は、舞踏譜の解読に関して、以下のように説明を行っている。

“舞踏譜”は、“動き”の名称としての記号のコーパスである。(中略)これがテキストであれば、その意味を問い解読しようとするのは当然である。それぞれの記号表現に応じた記号内容を措定することができれば、テキストとして解読できると誰しも考えるところだが、土方の言葉と振付と動きをめぐっては、そう簡単ではない。たしかに、これらの言葉はすべて動きのためにあるというというのが自明の前提であり、しかも具体性を帯びている。しかし、これらの言葉を前にして、私たちはダンスの動きをイメージすることにためらいをもつ¹⁶¹。

たしかに、舞踏譜のみでの読解であれば、舞踏を学んでいない者にとって動きをイメージすることは困難かもしれない。しかし、映像化されたものであれば、はっきりとその動き・型をとらえることが可能となる。本章の目的として、舞踏における型の存在の問題について取り扱ってきたが、『舞踏花伝』において映像化された舞踏譜には次のような変化が生じている。1973年の土方の作品には、もちろん和栗も出演している。土方の言葉を書き取り、舞踏譜として記録した彼は、1996年、1997年の自身の作品の中でその舞踏譜をもとに振付を行った。「けむりの王子」という言葉群のみによってあらわされていた動きのイメージを『舞踏花伝』で映像化し、振付を映像におさめ、定義化することで、「けむりの王子」という動きに視覚的具体性が付随することになる。これこそ三上が存在を否定した舞踏における型なのではないか。1986年に開かれた舞踏のシンポジウムでは、舞踏のメソッドの存在の有無が論争的になった。しかし、このときには、メソッドの存在の有無を明らかにする結論を出すに至らなかった¹⁶²。しかし『舞踏花伝』は、今後舞踏がさらなる発展を遂げるための役割を果たすと同時に、現代を生きる舞踏家達の舞踏を読み解くツールとしての役割も担っているとも考えられる。

5) 舞踏譜による「イメージの共有」

第二の秘伝的な性質をもつ舞踏という観点から舞踏譜のことを考えてみると、どうだろうか？ 土方が一子相伝の振付法をとったのに対し、和栗はその舞踏を一般化しようとしたことは先に述べた。舞踏譜はあくまで弟子たちの手でまとめられたものであり、土方自身が体系だてした舞踏譜を残していないことに着目すれば、土方はあくまで弟子たちに対してのみ、舞踏を残そうとしていた。それを世間一般に公開することに土方は消極的であった。それに対し、和栗は舞踏譜の各言葉に当てはまる動きを明らかにし、その動きを映像化することで、秘伝的であった舞踏からの脱却を図ろうとしたのである。しかし、土方の意図は土方自身の言説によってのみ伝播される。そこで秘伝的性質を帯びさせるために、

和栗は「舞踏譜」という土方の言葉群を『舞踏花伝』に組み込んだのではないかと。

舞踏の振付は以下のプロセスからなる¹⁶³。土方が絵画や動植物などからイメージを沸かせ、そのイメージを言葉として弟子たちに発信する。その言葉を、発想源となるテキストとして弟子たちが稽古ノートに記録する。その稽古ノートをもとに、振付が行われ、その振付と言葉との合致が舞踏として残されたのである。三上はその著書の中で舞踏譜についてあくまで動きを生み出す要因を喚起するものとしてとらえている。一方、和栗は、舞踏花伝中の舞踏譜の動きは和栗自身による解釈の一例であって、個人によってはまた別の解釈ができるという。両者に共通することは、舞踏における型とは個々人がそれぞれ舞踏譜からイメージを呼び起こし、また新たな動きを生み出すものだということである。しかし、和栗の『舞踏花伝』の「けむりの王子」にみられた振付は、以降の作品の中にも度々登場することから、それが「けむりの王子」という舞踏譜となっていることは明らかである。土方の舞踏譜を映像化することによって、それが画一的な型として定まってしまう恐れを、この『舞踏花伝』は帯びているのではないかと。一般的な舞踊における型とは、訓練を積み重ね、無駄な動きを排除したいわば踊りの到達点であるのに対し、舞踏における型とは、そこから新たな動きを生み出す出発点としてとらえることができる。

本章では和栗の著作から舞踏譜が持つ意義について考察を行った。3章で示した三上、そして和栗は、彼らにのみ伝わった土方の技法を集約、出版し、舞踏を一般に開放しようとした。型を厳密に定めて、神格化された土方異から脱却しようとすることは叶わなかったものの、彼らの新たな試みは十分に評価されてよい。舞踏の型の存在の有無は、土方の残した舞踏譜を我々が規定することでしか決定することはできない。だとすると、『舞踏花伝』では舞踏を読み解くことはできないのだろうか。そして『舞踏花伝』は型の存在を導き出すことはできないのだろうか。『舞踏花伝』を土方の舞踏譜と照らし合わせてみると、共通点が見つかる。土方の舞踏譜が言葉と図版によるイメージを共有することによる振付であったことと、『舞踏花伝』における言葉と映像による振付を比較すると、情報量に富んだ映像は、土方の舞踏譜の図版と同様の効果を持つと考えることができる。すなわち、自身の創造力を増幅する原動力とも言い換えることができるのである。

結論

1章では先行研究をふまえるかたちで、舞踊記譜法の問題点を提示した。現代における科学技術はめまぐるしく進化し、舞踊という分野においてもその恩恵を受けているのは間違いない。その恩恵をもたらした最たるものが、コンピュータ・グラフィックスを用いて身体を立体的に読み取り、舞踊記録に応用するモーションキャプチャである。身体をそのま

ま記録するという点において、モーションキャプチャはこれまでの記録技術にはない成果を見せている。様々な分野(医療、教育)にも応用されている通り、今後もその活躍が十分に期待される。しかし、舞踊の分野においては、モーションキャプチャの発展がそのまま舞踊記録の分野の発展に繋がるとは言えない。なぜならば、舞踊の記録、伝達には振付家、舞踊家のお互いの意思疎通が必要であり、一方向の振付では舞踊作品は成立しないからである。その検証のために、ラバンのラバノーテーションや、ゲストの LOD を例に挙げ、振付家と舞踊家の共同作業を確認し、舞踊創作の一連の流れを明らかにした。すなわち、舞踊記譜は振付のすべての動きを記載していないため、動きを補完するために振付家からの直接の指導が必要となる。すべての振付を記載しない点こそが、創造力を豊かにする舞踊記譜法の有効性なのである。

2章では、1章をふまえて、舞踊の訓練法を映像として記録したフォーサイスの『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』を用いて、1章の検証作業を行った。具体的な課題は次の2点である。①フォーサイスの言葉からみられる振付の方法を導くこと。②『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』内の映像を再分類し、舞踊記譜との差異を導くこと。ここで明らかになったことは、フォーサイスがあくまで映像という媒体を用いたのは、それが記号では表せない情報量を含んでいるからであり、決してフォーサイス自身の動きを模倣することを推し進めているわけではないということである。むしろ、フォーサイスが目指す舞踊とは、一切の動きの意味を捨て去り、機械的に生み出される動きにあった。そのため、言葉を最小限に抑え、映像に情報のほとんどを詰め込んでも、フォーサイスの伝えたいことは理解された。ここから導かれる結論は、映像媒体の出現によってダンスにおける情報伝達をめぐる問題がすべて解決したというわけではないということである。フォーサイスの例からも明らかになったように、むしろ必要なことはテクノロジーによる記録技術と言葉を介したコミュニケーションとを効果的に組み合わせしていくことである。

3章では2章で示したフォーサイスの『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』の例を引き継ぐかたちで、日本の現代舞踊である舞踏の振付における言葉の役割について議論を展開した。舞踏の振付は土方巽の言葉を用いて伝達されてきた。言葉による振付作業がどのように行われてきたかを知るために、舞踏の型という例をとり、三上の『器としての身体』で記された舞踏譜の考察を試み、一般的な舞踊譜との差異を明らかにした。ここで導かれた舞踏の型とはいわゆる一般に語られる舞踊の型とは異なるものである。一般的な舞踊の型が、それまでの舞踊の動きを踏襲し、伝承されてきたのに対し、舞踏の型はその成立当初から、新たな動きを生成しなければならない状況に置かれていた。型を伝承するための記譜法も、両者で異なる性質をもつ。舞踏譜と舞踊譜の差異は以下の2点である。

ひとつめの差異は、土方の舞踏譜は美術雑誌などで発行された図版の切り抜きを添付引用し、それら個々の図版に土方がコメントを書き込みながら作られたノートであるということであった。舞踏譜は既存の舞踊の決まった型を指示するものではない。ノートに指示されているのは、あくまでも土方の舞踏の動きや実際の舞台での段取りの指示、あるいは新たな動きの生成を促すための言葉であった。引用された図版に描かれた形象を模倣して動きことを求められている場合もあるが、むしろ、舞踏家の身体をある特殊な状態に移行させるためのものにとらえることができた。このように、舞踏譜は単に動きの形を示すのではない。そこには、動きの生成を促し誘発する動きがあった。古典舞踊やモダンダンス、そして2章で例として取り上げたフォーサイスの舞踊とは異なり、舞踏は規範とすべき既存の動きを持たないところから自ら動きを作りだしていかなければならない。そのため、動きそのものの形に拘るのではなく、動きが生まれる過程を共有する必要がある。ふたつめの差異は、言葉を記録し、使用することであった。単位となる動きが楽譜における音符のように記号化されていない以上、言葉による助けを借りなければならない。しかし、この言葉は動きを説明、描写するものではなく、あくまでも動きを生み出すために用いられ、ある特殊な状態へ身体を導くための媒介として働いていたと推測される。

以上をふまえて、4章では舞踏の創始者である土方の舞踏に立ち返り、土方がどのような舞踏の振付を行っていたかを調査した。土方自身の振付を考察することで、弟子たち以降の振付方法との違いを明確にするためである。舞台上に表れる彼の純粋な動きそのものに注目することで、舞踏への新たな理論的アプローチを試みた。結果として、土方の前期作品には「西洋からの脱却」の試みが、後期作品では「日本人としての原初体験」を表現する試みがあった。土方が舞台から離れ、弟子たちに振付けるようになって舞踏譜は完成を迎えた。したがって、前期作品では、即興的な動きに終始し、は弟子たちへの振付は見られない。一方で、弟子たちに厳密に振付をおこなった後期作品には6章で示したように舞踏譜「けむりの王子」にみられる振付が確認できた。ここで提示されたことは、西洋からの脱却という、西洋の舞踊とは異なる跳躍を必要としない日本的な動きであった。

5章では、土方の舞踏にとどまらず、舞踏という一つの現代舞踊の伝承について明らかにした。舞踏の創始者として知られる土方と肩を並べる舞踏の第一人者の大野一雄を例にとり、大野の舞踏の振付法を調査した。調査方法としては4章と同様のアプローチを行う。すなわち実際の舞台の映像を具体例にとり、その振付法の変遷を追った。ここで注目したのは、大野の手の動きである。大野の手の動きに注目し、彼が出演した映像作品内に同様の手の動きがあることを確認した。大野は模索していた自身の舞踏の方向性をこの映像作品を作成した期間に完成させた。また別の視点として、溝端俊夫の論から、大野は創作途

中の作品を公開し、その過程を確認する作業として映画を選んだと仮定した。その論の検証のために大野が舞台へと戻り、その後の活躍を決定づけた代表作品『ラ・アルヘンチーナ頌』の中に見られる手の動きを抽出し、『O氏の肖像』の手の動きと比較した。結果として、この両者にも手の動きを中心に同様の動きが存在した。これにより、この空白の期間に撮影されたO氏の3部作が、以降の大野一雄による舞踏作品の深化を理解する上で大きな意義を持つものであることが確認された。そして、もう1つ大野の舞踏を語るうえで、新たな問題点の指摘を導き出すための手掛かりを得られた。『O氏の肖像』から『ラ・アルヘンチーナ頌』に至るまで、大野の手に同様の動きが存在したということが確認された結果、即興であるはずの大野の舞踏にも1つの型が前提されていることを明らかにすることができた。同時に、舞踏研究者を含めた舞踏に携わる者にとって、大野の技法の体系化を進めなければならないという課題も浮き彫りになった。

つづく6章では、和栗が土方の舞踏譜を集約、分類した『舞踏花伝』を読み解いた。和栗の発言から、舞踏を踊る際に重要なことはそのものに「なる」、すなわち模倣をすることではないことを再確認した。和栗も三上と同様に、型の存在を否定し、『舞踏花伝』を閲覧した人に独自の踊り方を見つけてほしいと促している。しかし、舞踏譜を映像化することで元来土方の言葉で振付けられていた舞踏に影響はなかったのだろうか。その検証のため、和栗の『舞踏花伝』で映像化された舞踏譜と実際の舞台での映像との比較を行った。そこで舞踏を貫く動きの特徴を明らかにし、従来の舞踊の型と比較したうえで、『舞踏花伝』が舞踏に与える影響について画一的な型を定めてしまう恐れを指摘した。結果を簡潔に述べておこなうならば、三上と同様に『舞踏花伝』は、神格化された土方の舞踏から脱却するにはいたらなかったものの、弟子たちにのみ伝わった土方の技法を集約、出版し、舞踏を一般に開放しようとした点で評価される試みである。

以上概略的にはあるが、簡潔に各章をまとめた。舞踊記譜法とは記号によって舞踊を表現してきたものである。そこでは、情報を最小限に留めることにより、振付のイメージは振付家、または舞踊家に委ねられてきた。しかし、映像による記録技術が発展するとともに、収められる情報が過多になり、振付家、舞踊家の創造力がそがれてしまう恐れがある。その恐れをフォーサイスも、和栗も同様に抱いており、あくまで映像は一時的な動きであり、各個人にそれぞれの動きを創造してほしいと願っている。

この論文では、西洋とは異なる舞踊記譜の発展がみられる舞踏を例に挙げ、言葉として残された舞踏譜と映像の比較を試みることで、舞踏の振付の特異性を見出した。舞踏の振付の特異性とは個人の解釈によって変化する振付である。舞踏における映像の役割は、土方は前期作品における即興性を提示するものであり、大野は作品創りの過程となるもので

あった。両者とも振付を他者に与えるためのものではないのである。以上のことを考慮すれば明らかなように、舞踊における映像を用いた振付は、映像が持つ具体性の伝達以上の効果をもたらすことはない。この結論は舞踊の伝達の研究に対して、テクノロジーが進歩した今でも対面状況下での振付が効果的であるという評価を与える。

当然ながら、実用性を考えれば映像を用いた記録が圧倒的に高い利便性をもつ。記録するにも、解読するにも、多大な労力が必要となる舞踊記譜法は我々の時代にはあまり活用されない。しかし、同じ動きについて、画面を通して見るのと、実際に目でみるのでは、受け取り方と実現の仕方は全く異なる。その読み取り方の個人差に大きな幅があるためである。したがって、映像に収録されている動きを再現する場合には、必ずその場で監督しなければならない。もちろん、振付家といえどもその考えには変化が生じる。舞踊家も、同一人物であっても時間の経過で身体の動き方や表現も変化する。映像に映る作品は、ある舞踊家の解釈によるものであって、厳密に言えば原型とは異なるものである。もし、ある舞踊の原点に立ち返りたいのであれば、それこそもっともそれぞれの舞踊の原初となる「原典」に触れるしかない。舞踊における原典とは、「舞踊記譜法」なのである。いかに非実用的であろうとも、原典としての舞踊記譜法は必要なのである。現在では詳細かつ正確な記録が可能になったとはいえ、映像が原典たりえないというのは、それが解釈のひとつしか示すことができないからである。その点で言えば、和栗由紀夫の『舞踏花伝』は、土方の舞踏譜の特徴である「自己内で循環する振付」と映像の解釈が同時に含まれているため、これからの舞踊の記録の発展に、一つの手掛かりを提示したと言えよう。本論で扱った舞踏のみならず、舞踊の伝達には人間を介したコミュニケーションが必要とされる。それは将来的に科学技術がさらなる発展をしたとしても、言葉を介したコミュニケーションがなくなることはない。

本論では言及できなかった今後の課題を記し、結びとする。本論で扱った資料は映像記録が中心であり、現代のフォーサイスとの比較は少なからず行えたが、日本的な身体を抽出する上で、伝統芸能との比較は十分とは言えない。そこで今後は日本の古典的な芸術芸能分野から、身体表現において能、歌舞伎の身体表現を中心に比較を行う。身体表現としての所作や演技の特性と、舞踊譜を抽出する。その際、場面転換や幕間、空間把握、上手と下手の関係、謡の概念や効果なども、本論で考察した舞踏の表現方法と比較する上で取りあげる必要がある。日本の舞踊の伝承においては、秘伝的な性格が強いため、技法の記号化・普遍化はあまり進まなかった。たとえば、有名な世阿弥の『風姿花伝』は実用的な舞踊譜とは言えないが、「心得」としての身体のあり方を示す重要な文献である。能役者としての段階的な稽古法を説いた「至花道」を補うものとして、世阿弥自身の手による「二

曲三体図」には能の役柄が図解されている。江戸時代になり、長唄や清元などの詞章をベースに舞や踊りの一連の流れを描いたものとしては、葛飾北斎や三笑狂人の描いた庶民向けの独習書がある。動きを記号化して記譜する試みがなされた現在において、肝心なことは言葉では伝えられないというのが日本の芸能の伝承の基本である。これからは、言葉では伝えられないことをどのように後世へと伝えたのか、そして舞踏の記譜法との違いは何かについての考察を進めたい。

-
- ¹ たとえば、2014年5月23日から24日にかけて実施された、国際シンポジウム「老いと踊り」における老いた身体、そしてその身体を保存するアーカイヴの問題などがある。
- ² 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館で2015年10月1日から2016年1月31日に開催された企画展「Who Dance? 振付のアクチュアリティ」。
- ³ 海野敏、曾我麻佐子、平山素子「動作合成システムとタブレット端末を用いた現代舞踊の創作支援」『デジタルコンテンツ』情報処理学会、2014年、10-19頁。
- ⁴ 本稿では「振付」を「身体の運動を規定し、創作的に舞踊を表現する作業」と定義する。
- ⁵ 例えば、舞踊記譜法については、以下を参照。Ann Hutchinson Guest, *Dance Notation : the process of recording movement on paper*, Dance Horizons, 1984 ; Annie Kloppenberg, “Improvisation in process, “Post-Control” Choreography”, *Dance Chronicle*, vol.33, 2010, pp.180-207 ; Sabine Huschka, “Media Bodies : Choreography as International Thinking Through in the work of William Forsythe,” *Dance Research Journal*, vol.42 2010, pp.61-72. アン・ハッチンソン・ゲストほか『ダンスの言語 動きを読む・書く・表現する』（森田玲子ほか訳）大修館書店、2015年。松井智子「デジタルダンスノテーションのシステムと振付のコンセプト」『演劇映像』早稲田大学文学学術院演劇映像研究室、2011年、19-34頁。譲原晶子「プリスクリプションとしての記譜と20世紀舞踊の展開」『踊る身体のディスクール』春秋社、2007年、225-252頁。
- ⁶ 小倉重夫訳『古代ギリシアの舞踊文化』未来社、1985年、9-32頁。
- ⁷ 舞踊史については以下の文献を参照。市川雅『アメリカン・ダンス・ナウ：モダン・ダンス&ポスト・モダン・ダンス』PARCO出版、1975年、海野弘『モダンダンスの歴史』新書館、1999年、デブラ・クレイン、ジュディス・マックレル『オックスフォード・バレエ・ダンス事典』鈴木晶監修、平凡社、2010年、鈴木晶編『バレエとダンスの歴史 欧米劇場舞踊史』平凡社、2012年。
- ⁸ 西欧における舞踊記譜法についての言及はアルポー(Thoinot Arbeau, 1520-1595)の『オルケズグラフィ(Orchesographie)』(1589)が祖とされている。以降、18世紀初頭からヨーロッパにおいてフイエ(Raoul-Auger Feuillet, 1660-1710)の著作『コレオグラフィ、あるいはダンスを記述する技法(Chorégraphie, ou L’art de décrire la dance)』(1700)における記譜法を経て、ラバン(Rudolf von Laban, 1879-1958)の記譜理論に至るまで、舞踊記譜は大きな広がりを見せた。舞踊記譜法については、以下を参照。Ann Hutchinson Guest 1984 (n. 5). ルドルフ・ラバン『身体運動の習得』神澤和夫訳、白水社、1985年。

また、蘆原は日本舞踊と西欧の舞踊を比較して、バレエの動きの単位はパであり、歌舞伎舞踊の動きはジェストであると指摘している。以下を参照。蘆原英了「日本舞踊と西洋舞踊」『文学』28号、岩波書店、1960年、58頁。

⁹ 今谷和徳「トワノ・アルポー著『オルケゾグラフィ』をめぐって」『桐朋学園大学研究紀要』第27集、2001年、19-35頁。

¹⁰ 今谷和徳「16世紀の古代楽器観に関する一考察——アルポー著『オルケゾグラフィ』にみられる Chorus の問題——」『桐朋学園大学研究紀要』第31集、2005年、21-34頁。

¹¹ ノーテーションは、あるパフォーマンスの結果を描写した記述譜と、制作者が理想とする状態を記述した規範譜に分類することができる。ラバンが求めたダンスノーテーションは、楽譜のように書きながら、熟考、検討を重ね作品を構成することができる規範譜であった。以下を参照。譲原晶子『ケタイ研究の最前線』慶應義塾大学出版会、2005年、232頁。

¹² ランゲッジオブダンスセンターのwebサイトを参照。<http://www.lodc.org/index.php>

¹³ 同上サイトを参照。

¹⁴ 同上サイトを参照。

¹⁵ また、LODは特別支援学校の児童に舞踊を通して身体の動きのプロセスを学ぶプログラムも用意している。以下を参照。Lucy Lush, “*Special Educational Needs Students and Language of Dance*” Language on dance center, 2010.

¹⁶ 中村美奈子「舞踊記譜法：用途、歴史、分類、そして応用」『アート・リサーチ』vol.2、立命館大学アトリサーチセンター、2002年、89-100頁。

¹⁷ Ann Hutchinson Guest 1984 (n. 5).

¹⁸ 本論文で扱う「テクノロジー」は、道具や機械のことを指しているだけではない。コンピュータソフトウェア上で操作する3DCGを含めた先端的な科学技術（ハイ・テクノロジー）を含む。

¹⁹ 酒向治子「マース・カニングハムのビデオ/フィルム研究」『舞踊学』第22号、11頁。

²⁰ 同前箇所。

²¹ 同前箇所。

²² 市川雅『見ることの距離-ダンスの軌跡 1962-1996』新書館、2000年、258頁。

²³ 同前箇所。

²⁴ 同前箇所。

²⁵ 1980年にラシドらによって提唱された。以下参照。R. F. Rashid “Toward a System for

the Interpretation of Moving Light Display”, *IEEE Transactions on Pattern Analysis and Machine Intelligence*, vol, 2, 6, 1980, pp.574-581.

²⁶ 以下を参照。海野敏、曾我麻佐子、平山素子「動作合成システムとタブレット端末を用いた現代舞踊の創作支援」『デジタルコンテンツ』情報処理学会、2014年、10-19頁。

²⁷ 同前箇所。

²⁸ 以下のサイトを参照。<http://motionbank.org/>(2016年11月28日閲覧)。

²⁹ モーションキャプチャの最新技術に関しては以下のウェブサイトを参考とした(2016年11月28日閲覧)。

アーカイブティップス株式会社 <http://archivetips.com/qualisys>

TDK株式会社 <http://www.tdk.co.jp/techmag/knowledge/201103u/>

日本マイクロソフト社 <http://www.xbox.com/ja-JP/kinect>

ゼロシーセブン株式会社 <http://0c7.co.jp/products/xsens/>、

³⁰ 島津京『CD-ROM版 ウィリアム・フォーサイス「インプロヴィゼーション・テクノロジーーズ——分析的ダンスの視線のための道具」』『カリスタ』美学・藝術論研究会編、2000年、78頁。

³¹ 譲原晶子「20世紀的視座から舞踊史を読む」『踊る身体のディスクール』春秋社、2007年、26-27頁。

³² 重力を意識し、パートナーと身体の接触を続けるデュエット形式が中心の即興パフォーマンス。振付家・舞踊家のパクストン(Steve Paxton, 1939-)が始めた。詳細は以下を参照。シンシア・J・ノヴァック『コンタクト・インプロヴィゼーション 交感する身体』立木燐子・菊池淳子訳、フィルムアート社、2000年。および、『オックスフォード・バレエ・ダンス事典』東京印書館、2010年、188頁を参照。

³³ 石渕聡「即興舞踊を見るということ」『大東文化大学紀要 人文科学』第52巻、2014年、35-48頁。石渕は即興舞踊と定められた振付を比較し、何をもって即興、または振付かという問題を提起する。「たとえばクラシック・バレエが振付けによって一挙手一投足に近いところまで決まっている一方で、ベリーダンスやブレイクダンスはこれまでに習って知っている振りをダンサーがその場で組み合わせて踊られている。この場合、クラシック・バレエには振付けがあって、ベリーダンスやブレイクダンスは振付を欠いているのであろうか。あるいは後者にも振り付けはされていると判断するべきなのか。またバレエについては振付が決まっていながら、それをどのように表現するかということは、ダンサーのその時の個人に委ねられているのだから、「その場で作りながら」という即興的

な要因を見出す事も可能である」。

- ³⁴ 尼ヶ崎はフォーサイス、バウシュ (Pina Bausch, 1940-2009)、ケースマイケル (Anne Teresa De Keersmaeker, 1960-) を例にとり、舞踊家からの素材を加工、変形、編集し、振付する独自の制作方法について述べている。尼ヶ崎彬「生成モデルと編集モデル——振付ない振付家たち」『ダンス・クリティーク 舞踊の現在/舞踊の身体』勁草書房、2004年、73-85頁。
- ³⁵ 現在も、多角的な視野から舞踊を分析する研究がなされている。近年では、たとえば教育工学の視点からの科研費研究「身体運動教育のための舞踊記譜法ラバノーテーションのXMLエディタ開発」(代表者:中村美奈子、研究課題番号:23501098)や、「知覚の効果に基づく舞踊分析法の確立」(代表者:渡沼玲史、研究課題番号:26370160)がある。これに対して、本章では舞踊譜の意義を再考し、フォーサイスのCD-ROMと比較検討を行う。
- ³⁶ 舞踊における最新のアーカイヴの現状については以下を参照。中島那奈子「〈古い〉と踊り——アーカイヴ化されない踊りを巡って」『musica mundana 気の宇宙論・身体論』外山紀久子編、埼玉大学教養学部・文化科学研究科、2015年、31-44頁。
- ³⁷ 初演1987年、フォーサイス振付、シルヴィ・ギエム等出演。女性6人、男性3人の舞踊家がクラシック・バレエのテクニックを基にしながらひたすら舞台上を過激に動き回って踊る作品である。
- ³⁸ 尼ヶ崎彬、2004年(註34)、76頁。
- ³⁹ 尼ヶ崎、前掲書、73-85頁。
- ⁴⁰ 同書、76頁。
- ⁴¹ 同前箇所。
- ⁴² 同前箇所。
- ⁴³ 同書、23頁。
- ⁴⁴ 渡沼玲史「振り付けなきダンスのための振り付け——フォーサイスとダンスの欲望」『Who Dance? 振り付けのアクチュアリティ』早稲田大学坪内博士記念演劇博物館、2015年、150頁。
- ⁴⁵ 同書、150-151頁。
- ⁴⁶ 「インプロヴィゼーション・テクノロジーズ ブックレット」[CD-ROM版]『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ(Improvisation Technologies)』慶應義塾大学出版会、2000年、17頁。
- ⁴⁷ 直訳すれば「分析的舞踊観察のためのツール」といえる。ブックレット中には訳者の意図は読み取れないが、本文では本CD-ROMの日本語版の訳に則って説明する。
- ⁴⁸ 「インプロヴィゼーション・テクノロジーズ レクチャーブック」[CD-ROM版]『インプロ

ヴィゼーション・テクノロジーズ(Improvisation Technologies)』慶応義塾大学出版会、2000年、7頁。

⁴⁹ 同書、8頁。

⁵⁰ 同書、9-10頁。

⁵¹ 例えば以下を参照。松井智子「フォーサイスとラバン——フォーサイスの『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』にみられるラバンの影響と独自の展開——」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第三分冊、早稲田大学大学院文学研究科、2012年、25-39頁。

⁵² 同書、36-37頁。また、松井はギルピンの言葉を用いて両者の差異を示している。以下を参照。Heidi Gilpin “Aberrations of gravity.” *William Forsythe and the practice of choreography*. Ed. Steven Spier. New York: Routledge, 2011, p.119ff. ヴァレリイ・プレストン「空間の意識」『モダンダンスのシステム』松本千代栄訳、大修館書店、1976年、23-31頁。

⁵³ ルドルフ・ラバン『身体運動の習得』神澤和夫訳、白水社、1985年、116-122頁。

⁵⁴ 同前箇所。

⁵⁵ 渡沼玲史「『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ(Improvisation Technologies)』(フォーサイス、2000)に関する研究」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第三分冊、早稲田大学大学院文学研究科、2001年、51-63頁。

⁵⁶ この「CZ」という言葉自体の意味についてフォーサイスは本CD-ROM中で説明はしていない。二つの手足を触れさせ、その圧力で回転させるという意味で「接触域(contact zone)」と読み取れるが、確証にいたる根拠は見当たらなかった。

⁵⁷ 「インプロヴィゼーション・テクノロジーズ レクチャーブック」2000年(註48)、12頁。

⁵⁸ 以下の説明を引用。山口情報芸術センター「未来のダンスを創る」
<http://interlab.ycam.jp/projects/ram>(2016年11月28日閲覧)

⁵⁹ 以下のインタビュー動画からの引用。<http://interlab.ycam.jp/projects/ram>
(2016年11月28日閲覧)

⁶⁰ 同前箇所。

⁶¹ 同前箇所。

⁶² 山口情報芸術センター「開発の経緯」

<http://interlab.ycam.jp/projects/ram/history>(2016年11月28日閲覧)

-
- ⁶³ 同前箇所。
- ⁶⁴ 和栗由紀夫、松澤慶信、武藤浩史、樽沼範久による対談「舞踏/舞踏譜による身体の変容」『運動+(反)成長——身体医文化論Ⅱ』慶応義塾大学出版、2003年、320頁。
- ⁶⁵ また、その舞台内容は「反社会的、反道徳的、祭儀的、暴力的」なもので、「既存の舞踊の技術や様式を否定し、暴力的、エロティック、グロテスク、滑稽な動きや身振り」であり、極めて前衛的であった。以下を参照。稲田奈緒美「踊る文体を読む—土方巽の技法と言葉」京都造形芸術大学舞台芸術研究センター編『土方巽—言葉と身体をめぐる—』角川学芸出版、2011年、133-134頁。
- ⁶⁶ 1998年にCD-ROMとして出版された『舞踏花伝』は、2006年に同一内容のDVD版を再販している。本稿執筆の際は機器の都合上、以下のDVD版を使用している。『舞踏花伝』DVD-ROM、株式会社ヌーサイト、2006年。
- ⁶⁷ 『舞踏花伝』内の「舞踏譜俯瞰図 舞踏譜について」を参照。
- ⁶⁸ 本文中の土方による口頭伝承は、イメージを喚起させる役割を果たすものであり、日本舞踊での口頭伝承とは性質を異なるものとしてとらえたい。
- ⁶⁹ 中村美奈子「舞踊記譜法——用途、歴史、分類、そして応用」『アート・リサーチ』vol. 2、立命館アートリサーチセンター、2002年、96頁。
- ⁷⁰ 日本の家元制度についての批判は以下を参照。西山松之助「現代における日本舞踊の家元制度」『文学』28号、岩波書店、1960年、35-55頁。
- ⁷¹ 蘆原英了「日本舞踊と西洋舞踊」『文学』28号、岩波書店、1960年、58頁。文中の「ジェスト」とは身振り、仕草(gesture)ということで、蘆原はこのジェストは分解することはできないと述べている。
- ⁷² 同書、59頁。
- ⁷³ 以下の「舞踊」の項目を参照。『記号学大事典』柏書房、2002年、364頁。
- ⁷⁴ 源了圓『型』[叢書・身体思想2]創文社、1989年、13-14頁。
- ⁷⁵ 小林正佳、『舞踊論の視角』青弓社、2004年、112頁。
- ⁷⁶ 60年代の暗黒舞踏は欧米の異端文学を意識したものであったため、それらを同様に意識した作家、詩人、文学者がよき理解者となりパンフレットに文を寄せ、互いにインスピレーションを与え合うという交流があった。三島由紀夫をはじめとする小説家、澁澤龍彦、種村季弘、詩人の吉岡実、白石かずこ、批評家の瀧口修造などがいる。
- ⁷⁷ 清水正『暗黒舞踏論』鳥影社、2005年、124頁。
- ⁷⁸ 同前箇所。

-
- ⁷⁹ 同書、187 頁。
- ⁸⁰ 宇野邦一「封印された演劇」『土方巽——言葉と身体をめぐる——』京都造形芸術大学舞台芸術研究センター編、角川学芸出版、14 頁。
- ⁸¹ 本論文でこれ以上の言及を避けるが、宇野は寺山修司の舞踏評を引き合いに出し、舞踏と演劇の関係性を論じている。同書、19 頁。
- ⁸² 『ひとがた』(1976 年)、『鯨線上の奥方』(1976 年)、『景色へ一颯の髪型』(1983 年)など。以下を参照。田中弘二「髪型」の重さ」『土方巽——言葉と身体をめぐる——』京都造形芸術大学舞台芸術研究センター編、角川学芸出版、2011 年。
- ⁸³ 田中弘二「髪型」の重さ」『土方巽——言葉と身体をめぐる——』京都造形芸術大学舞台芸術研究センター編、角川学芸出版、2011 年、36 頁。田中のいう「アレンジメント」とは二つある。一つは、踊り手を振付ける際に目に見えるアレンジメントである。自分以外の者に踊りを振付ける際には、体のアレンジメントは目に見えており、それは、パフォーマンスとして実際に観察できる。それに対して、自分で自分に振付ける際には、体のアレンジメントというのは目に見えない。そこに起こっているが、目に見えないことがない。アレンジメントとしては同じものなのですが、それを扱う視点が異なることで、その在り方が異なってくるということを強調した。
- ⁸⁴ 同前箇所。
- ⁸⁵ 貫成人「舞踊の現象学に向けて」『美学における感性・身体・共同体』東京大学美学芸術学研究室、1996 年、230-231 頁。
- ⁸⁶ 同書、111 頁。
- ⁸⁷ 京都造形芸術大学舞台芸術研究センター主催「土方巽——言葉と身体をめぐる——」第 3 回研究会(於京都造形芸術大学 studio21) 2010 年 3 月 12 日の記録より。
<http://www.k-pac.org/performance/hijikata/a015.html> (2016 年 11 月 28 日閲覧)
- ⁸⁸ 三浦基「土方巽の可能性、あるいは群舞の可能性」京都造形芸術大学舞台芸術研究センター編『土方巽——言葉と身体をめぐる——』角川学芸出版、2011 年、106 頁。
- ⁸⁹ 同前箇所。
- ⁹⁰ 具体的には、当時の舞台映像として慶応義塾アート・センター編『土方巽の舞踏——肉体のシュルレアリスム・身体のアントロジー』慶応義塾大学出版会、2003 年、および、大野一雄舞踏研究所監修『大野一雄 美と力』NHK ソフトウェア、2001 年をそれぞれ参照することで、分節化を行った。
- ⁹¹ 神澤和夫「即興の方法を通じて、芸術構造の改編を予測する企て」『文芸・芸術・文化』近畿大学文芸学部、1997 年、9 頁。

-
- ⁹² 市川雅「ポストモダンダンスと舞踏」『テアトロ』カモミール社、1983年、94頁。
- ⁹³ 舞踏における即興については以下を参照。國吉和子「舞踏の現在—その舞踏から離れる！」『Who dance? 振付のアクチュアリィ』早稲田大学坪内博士記念演劇博物館、2015年、37-38頁。國吉によれば「外部の刺激に刻々と反応していくことが即興と考えられていることに対して、土方の即興は直感的に外部を取り込むながらも、同時に常に拡散する内部と結びつくことによって、それはけっして自由奔放な現象ではありえない」という。
- ⁹⁴ 和栗由紀夫・志賀信夫「体で語る」『舞踏家は語る 身体のエッジ』青弓社、2014年、160-161頁。
- ⁹⁵ 『肉体の叛乱—舞踏の1968/存在のセミオロジー』慶應義塾大学アート・センター、2009年、10-17頁。
- ⁹⁶ 土方巽・佐藤健インタビュー「暗黒の舞台を踊る魔人」『毎日グラフ』毎日新聞社、1969年2月2日号。
- ⁹⁷ 笠井勲「文明は肉体の内に死滅せよ」『現代詩手帖』思潮社、1969年9月号、32頁。
- ⁹⁸ 市川雅『舞踊のコスモロジー』勁草書房、1983年、166頁。
- ⁹⁹ 土方は「私は毎晩自分の肉体の中に梯子をかけて降りていく」という言葉で、同じように説明している。いずれも、自身の出自に出会うことを意味している。
- ¹⁰⁰ 市川雅『行為と肉体』田畑書店、1972年、16頁。
- ¹⁰¹ 同書、26-44頁。
- ¹⁰² 同前箇所。
- ¹⁰³ 市川雅「土方舞踏について」『舞踏花伝』DVD-ROM版、株式会社ヌーサイト、2006年。
- ¹⁰⁴ 同前箇所。
- ¹⁰⁵ 舞踏の「なる」身体については三上賀代著『器としての身体—土方巽・暗黒舞踏技法へのアプローチ』ANZ堂、1993年を参照。
- ¹⁰⁶ 吉増剛造「燔犠大踏鑑」『美術手帖』美術出版社、1973年、132-136頁。
- ¹⁰⁷ 郡司正勝「土方巽という古典舞踏」『郡司正勝刪定集』第3巻、白水社、253-258頁。
- ¹⁰⁸ 以下を参照。稲田奈緒美「踊る文体を読む—土方巽の技法と言葉」『土方巽—言葉と身体をめぐる—』角川学芸出版、2011年、140頁。また、稲田は土方の舞踏の動きの源泉を土方の著作にあるとも述べる。以下引用。「しかし、身体という物理的な存在にとどまっている限り、分節の微細化には限りがある。そこで身体を媒体とするダンスでは不可避的な、身体の脱規律化—再構築化、分節の微細化の堂々巡りに陥らない、言葉とイメージによる、新たな身体モデルの実験を『病める舞姫』の文体によって試みたと考えられないだろうか。」
- ¹⁰⁹ 以下を参照。岡本章編『大野一雄・舞踏と生命 大野一雄国際シンポジウム2007』思潮

社、2012年。

- ¹¹⁰ 大野慶人『大野一雄／魂の糧』フィルムアート社、1999年、47頁。
- ¹¹¹ 吉増剛造・大野慶人・樋口良澄「火炉の傍らにたつこの巨人」『現代詩手帖』2010年9月号、思潮社、14-15頁。
- ¹¹² 「生と死」との関わり方をめぐると大野と土方の相違は、両者の舞踏を決定的なものにしている。大野は死そのもののなかで踊る境地にいたるとき、はじめて舞踏は生まれると考える。それに対し、土方は死と生の出会う場所はあるにしても、そこで両者が一つになることは決してないと考える。以下を参照。木村覚「死者と一緒に踊る老体——『ラ・アルヘンチーナ頌』の分析」『言語文化』第25号、明治学院大学言語文化研究所、2008年、29頁。
- ¹¹³ 『O氏の肖像』をめぐると詳細な先行研究として、宮川の論文があげられる。これに対して、本章は映画と舞台における手の動きに着目し、大野の身体表現の特徴を新たに解き明かす。以下を参照。宮川麻里子「大野一雄の舞踏形成期における映画「O氏の三部作分析」——身体、イメージを読み解く——」『演劇映像学』第1集、早稲田大学演劇博物館グローバルCOEプログラム編集委員会、2011年269-288頁。
- ¹¹⁴ 青年期の大野の活動については以下を参照。相原朋枝「舞踏家・大野一雄の活動——1977年作品『ラ・アルヘンチーナ頌』以前」『お茶の水女子大学人文科学紀要』第56号、2003年、153-166頁。
- ¹¹⁵ 大野一雄インタビュー、読売新聞、1992年10月15日。
- ¹¹⁶ 大野一雄「シンポジウム 江口隆哉を語る」『舞踊学』第17号、1995年、40頁。
- ¹¹⁷ 同前個所。
- ¹¹⁸ 同前個所。
- ¹¹⁹ 大野一雄『大野一雄 稽古の言葉』フィルムアート社、1997年、138頁。
- ¹²⁰ 大野一雄「シンポジウム 江口隆哉を語る」『舞踊学』第17号、1995年、40頁。
- ¹²¹ 大野一雄・大野慶人・中村文昭「舞踏という表現方法」『現代詩手帖』6月号、思潮社、1992年、28頁。
- ¹²² 江口博「大野一雄公演に寄せられた批評」『現代舞踊』2月号、現代舞踊社、1954年、17頁。
- ¹²³ 石井達朗・大野一雄インタビュー『アウラを放つ闇』PARCO出版、1993年、299-300頁。
- ¹²⁴ 大野一雄「稽古の言葉・稽古とは」『舞踏譜 御殿、空を飛ぶ。』思潮社、1992年、26頁。

-
- 125 大野一雄「技術とは何か」『舞踏譜 御殿、空を飛ぶ。』思潮社、1992年、35頁。
- 126 前掲書、36頁。
- 127 大野一雄インタビュー「宇宙の分霊として」『現代詩手帖』9月号、思潮社、2010年、149頁。
- 128 大野慶人『大野一雄／魂の糧』フィルムアート社、1999年、208-209頁。
- 129 『日本映画監督全集』キネマ旬報社、1976年、286頁参照。また、大野自身もその著書の中で同様のことを述べている。
- 130 大野一雄『大野一雄 稽古の言葉』フィルムアート社、1997年、200頁。
- 131 溝端俊夫「大野一雄作品解題」『現代詩手帖』9月号、思潮社、2010年、157頁。
- 132 大野にとって、アルヘンチーナとは何だったのか。大野はアルヘンチーナの踊りを真似ているわけではない。わずかに残されたアルヘンチーナの映像と大野の舞踏はとても似通っているとは思えない。大野には男娼のイメージやノイエ・タンツなどの要素も入っている。しかし大野の心と体に刻みつけられた体験は、舞台上でアルヘンチーナと出会うことで、その身体に現れてくるのである。志賀信夫「ラ・アルヘンチーナと大野一雄」『Corpus 身体表現批評』第1号、書苑新社、2007年、44頁。
- 133 大野一雄『大野一雄 稽古の言葉』フィルムアート社、1997年、135頁
- 134 1977年当時の舞台評は以下を参照。志賀信夫「ラ・アルヘンチーナと大野一雄」『Corpus 身体表現批評』第1号、書苑新社、2007年、38-43頁。
- 135 大野一雄『大野一雄 稽古の言葉』フィルムアート社、1997年、83頁。
- 136 前掲書、194頁。
- 137 前掲書、76頁。
- 138 立木燐子「大野一雄 百歳 生命の輝きいや増して—大野一雄インタビュー」『Corpus 身体表現批評』1号、書苑新社、2007年、15頁。
- 139 大野一雄『大野一雄 稽古の言葉』フィルムアート社、1997年、170頁。
- 140 郡司正勝『郡司正勝刪定集』第3巻、白洋社、266-267頁。
- 141 現在映像によって確認できる1960年代初頭の舞踏作品は『あんま』、『バラ色ダンス』のみである。以下を参照。稲田奈緒美「踊る文体を読む—土方巽の技法と言葉」京都造形芸術大学舞台芸術研究センター編『土方巽—言葉と身体をめぐる—』角川学芸出版、2011年、129頁。この箇所での稲田の記述によれば、「その他、残された写真や言説から、当時の舞踏作品の特徴として、既存のバレエ、モダンダンス等の技術、規範、再現表象性、劇場での上演制度に抗するために、非様式的な動き、日常の動き、即興等を用い、

美術、音楽、衣装等を非補完的に使用し、作品の一貫性、全体性を否定した点が挙げられる。作品は西洋異端文学、前衛美術のモチーフや手法を借用し、動きと身体は当時の反社会的、反道徳的、祭儀的な意味を表象した。そこには暴力的、硬質、性倒錯的、エロティック、グロテスク、破壊するエネルギー、疾走感等の質感が伴う。

- ¹⁴² アーロン・カーナー「飯村隆彦の舞踏映画——「あんま」(1963)と「バラ色ダンス」(1965)のシネ・ダンス(1)」DVD『シネ・ダンス:土方巽暗黒舞踏』ブックレット、飯村隆彦メディアアート研究所、2007年。
- ¹⁴³ 大橋勝「日本の実験映画小史」『実験映像の歴史:映画とビデオ——規範的アヴァンギャルドから現代英国での映像実践——』晃洋書房、2010年、236頁。
- ¹⁴⁴ 同前箇所。
- ¹⁴⁵ 同前箇所。
- ¹⁴⁶ 飯村隆彦「実験映画、概念芸術、ビデオアート」『フィルムメーカーズ 個人映画の作り方』アーツアンドクラフツ、2011年、139頁。
- ¹⁴⁷ 和栗由紀夫「舞踏譜考察」『エコ・フィロソフィ研究』10号、東洋大学「エコ・フィロソフィ」学際研究イニシアティブ、2016年、146頁。
- ¹⁴⁸ 同前箇所。
- ¹⁴⁹ 同書、149頁。
- ¹⁵⁰ 鹿、馬、牛、カラス、フクロウ、鳩、鳥たちの踊り、孔雀、鶴、光の青サギと、例に挙げた「鳥とけだもの」の世界以外の舞踏譜はすべてに動物の名前が冠してある。
- ¹⁵¹ 郡司正勝「和栗由紀夫の『舞踏花伝』」と世阿弥の『花伝書』『舞踏花伝』DVD-ROM版、株式会社ヌーサイト、2006年。
- ¹⁵² 同前箇所。
- ¹⁵³ 同前箇所。
- ¹⁵⁴ 同前箇所。
- ¹⁵⁵ 貫成人「舞踊の現象学に向けて」『美学に蹴る感性・身体・共同体』東京大学美学芸術学研究室、1996年、232-233頁。
- ¹⁵⁶ 和栗由紀夫「舞踏譜考察」『エコ・フィロソフィ研究』10号、東洋大学「エコ・フィロソフィ」学際研究イニシアティブ、2016年、151頁。
- ¹⁵⁷ また、筆者は山海塾の作品『降りくるもののなかで一とぼり』(初演2008)の冒頭にて、同様の「けむりの王子」の振付を確認した。これは一つの舞踏の型の現出とみることができよう。
- ¹⁵⁸ 森下隆「舞踏譜の舞踏——土方巽の舞踏の構造あるいは作舞の方法」『土方巽——言葉と

身体をめぐる——』角川学芸出版、2011年、45頁参照。

¹⁵⁹ 森下隆、和栗由紀夫、國吉和子対談「土方巽『舞踏ノートを読み解く』『舞踊学』第33号、2010年、97頁。

¹⁶⁰同前箇所。

¹⁶¹森下隆「舞踏譜の舞踏——土方巽の舞踏の構造あるいは作舞の方法」『土方巽——言葉と身体をめぐる——』角川学芸出版、2011年、44-45頁。

¹⁶²「第21回舞踊学会シンポジウム記録…土方巽をめぐる二つのシンポジウム」『舞踊学』第10号、36-44頁を参照。

¹⁶³以下を参照。森下隆「舞踏譜の舞踏——土方巽の舞踏の構造あるいは作舞の方法」『土方巽——言葉と身体をめぐる——』角川学芸出版、2011年、46頁。

画像資料

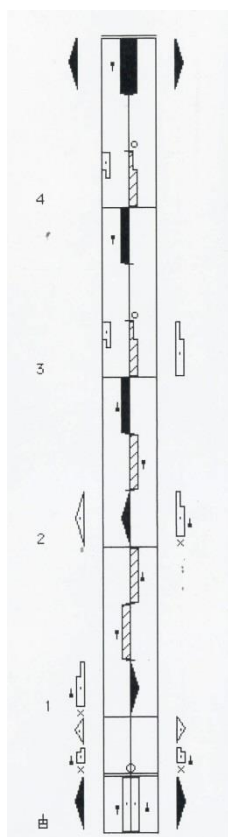


図1 ラバノーテーション

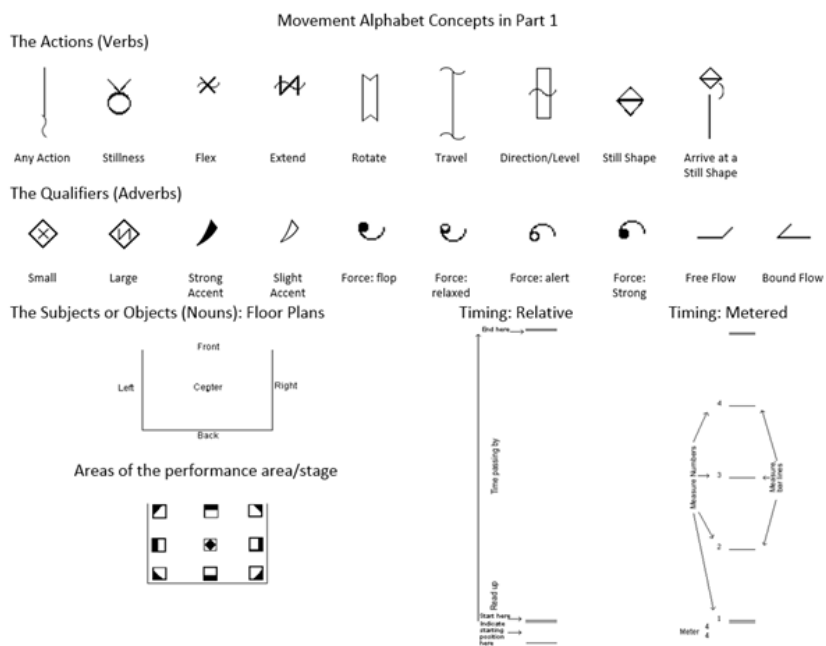


図2 ダンスの言語(Language of Dance)



図3 オーイング

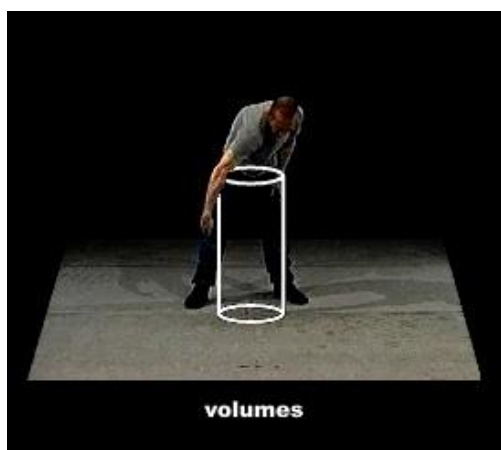


図4 ヴォリューム

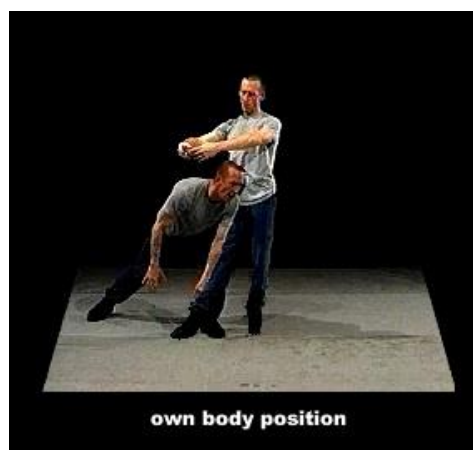


図5 自身の身体のポジション



図6 線を想像する

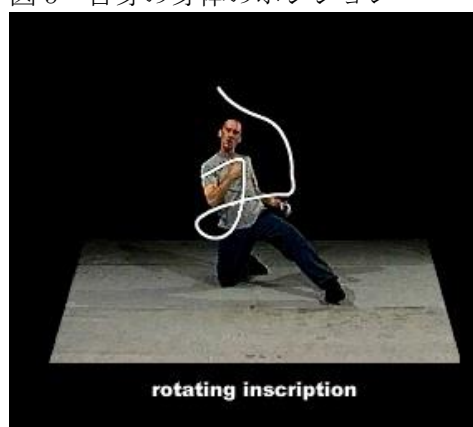


図7 回転描出

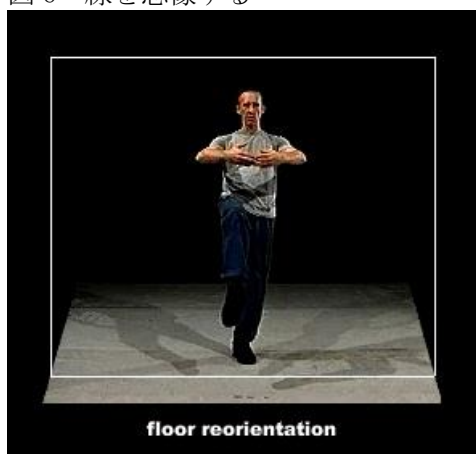


図8 床の再編成

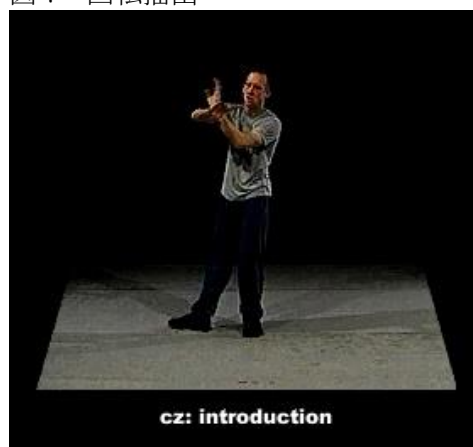


図9 CZ:序論



図10 『土方巽と日本人—肉体の叛乱』
首と背筋を伸ばし突っ立ったまま歩みを進める



図11 『土方巽と日本人—肉体の叛乱』
腰を折り、両手と上半身を激しく揺らしながら足踏みする所作



図12 『土方巽と日本人—肉体の叛乱』
体を床に横向きにして、足を使い、体を回転させる



図13 『土方巽と日本人—肉体の叛乱』
手を上方に伸ばして鶏を掴んで踊る、両手を下ろして腰を振る



図14 『O氏の肖像』
天を仰ぐように遠くを見つめる大野



図15 『O氏の肖像』
空に手を向け、不意に立ち上がり、茫然としたまま次第に歩み始める



図 16 『O氏の肖像』
水辺の全景を背景に、ズームアウトで全身を映す



図 17 『O氏の肖像』
何かを求めるように足を進める



図 18 『O氏の肖像』
両手を天に掲げた大野は歩き回りだす



図 19 『ラ・アルヘンチーナ頌』
中央で静かに倒れ伏すと暗転する



図 20 『ラ・アルヘンチーナ頌』
黒い海水着一枚になって、さらけ出す老いた大野の体



図 21 『ラ・アルヘンチーナ頌』
足を交差させたまま動かないままの大野



図 22 『ラ・アルヘンチーナ頌』
第 4 部「タンゴとともに」における倒れこむ姿 1977 年時



図 23 『ラ・アルヘンチーナ頌』
第 4 部「タンゴとともに」における倒れこむ姿 1994 年再演時



図 24 『ラ・アルヘンチーナ頌』
座りこむ姿 1977 年時

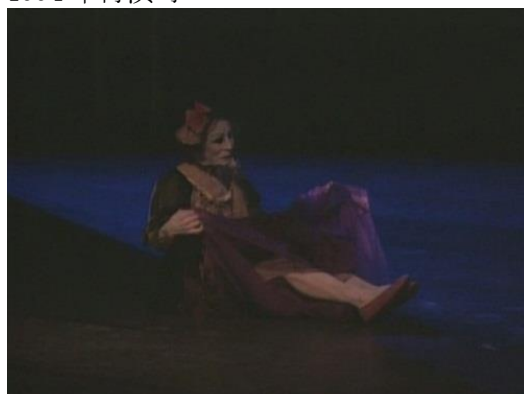


図 25 『ラ・アルヘンチーナ頌』
座りこむ姿 1994 年再演時



図 26 『ラ・アルヘンチーナ頌』
大野は自身の身体のどこよりもまず初めに、手を大きく動かします 1977 年時



図 27 『ラ・アルヘンチーナ頌』
大野は自身の身体のどこよりもまず初めに、手を大きく動かします 1994 年再演時

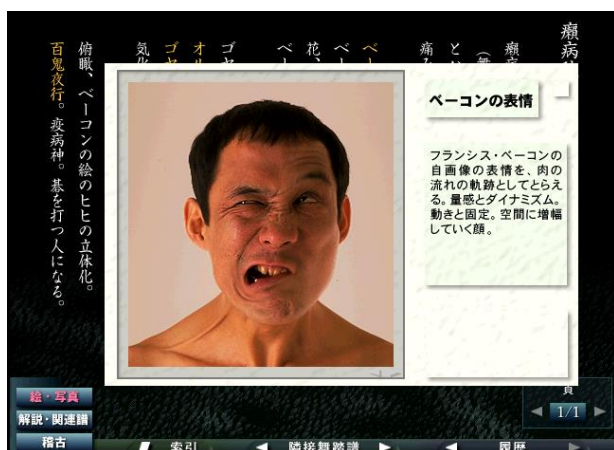


図 28 『舞踏花伝』 ベーコンの表情

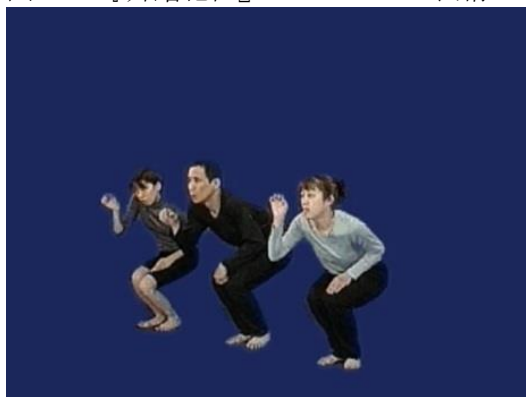


図 29 『舞踏花伝』
腰を曲げ、右手を顔の前に



図 30 『舞踏花伝』
足をのばし、上体を起こす

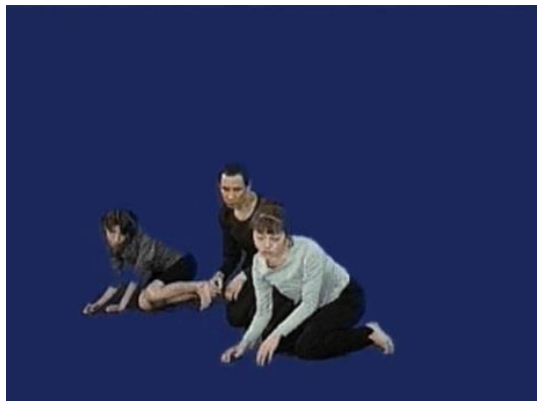


図 31 『舞踏花伝』
足を引き戻した状態



図 32 『舞踏花伝』
背筋を伸ばした状態で垂直に立ちあがる



図 33 『舞踏花伝』
手首を回転させつつ、腰、頭上、胸の前で止める



図 34 『夏の嵐』より「盆の精霊」
手のひらを頭の上、胸の前でひるがえす振付



図 35 『楳円幻想』
手のひらを頭の上、胸の前でひるがえす振付①



図 36 『楳円幻想』
手のひらを頭の上、胸の前でひるがえす振付②



図 37 『楳円幻想』
手のひらを頭の上、胸の前でひるがえす振付③



図 38 『エローラ——石の夢』
手のひらを頭の上、胸の前でひるがえす振付

図版出典

[図 1][図 28-図 37]

和栗由紀夫 DVD-ROM 『舞踏花伝』、株式会社ヌーサイト、2006 年。

[図 2]

Language of Dance center USA HP

http://www.lodcusa.org/index.php?option=com_content&view=article&id=83&Itemid=90

(2016 年 11 月 28 日閲覧)

[図 3-図 9]

ウィリアム・フォーサイス 『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ (*Improvisation Technologies*) —分析的ダンスの視線のための道具』 [CD-ROM 日本版監修 松澤慶信]、慶應大学出版会、2000 年。

[図 10-図 13]

慶應義塾アート・センター編 『土方巽の舞踏—肉体とシュルレアリスム・身体のオントロジー』 慶應義塾大学出版会、2003 年。

[図 14-図 18]

DVD 『KAZUO OHNO&O氏の肖像』 大野一雄舞踏研究所、2004 年。

[図 19-図 27]

DVD 『美と力』 NHK ソフトウェア、2000 年。

別表1 フォーサイス『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』の構成
 (まず、4つのカテゴリがあり、そのカテゴリ下に計15のサブカテゴリがある。サブカテゴリは複数のチャプターで構成されている。)

lines(線)		writing(描く)	
point point line(点—点—線)		rotating inscription(回転描出)	
imagining lines(線を想像する)		rotating inscription(回転描出)	
extrusion(押し出し)		more than one limb(複数の手足)	
matching(合致)		shift point of inscription(描出の移動点)	
folding(畳み込み)		with lines(線を使って)	
bridging(橋架け)		universal writing(全称描出)	
collapsing points(点を崩す)		arc and axis(弧と軸)	
dropping points(点を落とす)		u-ing and o-ing(u-ingとo-ing)	
complex movements(複雑な動き)		internal motivated movement(内的に引き起こされる動き)	
complex operations(複雑な操作)		u-ing(u-ing)	
inclination extension(傾斜を伸ばす)		u - transformative operation(uの変形操作)	
transporting lines(線を移動する)		u - approaches(uアプローチ)	
dropping curves(曲線を落とす)		u - lines(u-ライン)	
parallel shear(平行せん断)		o-ing(o-ing)	
approaches(アプローチ)		o - transformative operation(oの変形操作)	
introduction(序論)		room writing(部屋の描出)	
angle and surface(角度と表面)		demonstration(デモンストレーション)	
knotting exercise(結び目をつくる)		in general(一般論)	
torsions(捻り)		inscription modes(描出の仕方)	
avoidance(回避)		writing and wiping(描出と拭き取り)	
lines(線)			
volumes(ヴォリューム)			
own body position(自身の身体のポジション)			
movement(動き)			
in general(一般論)			
back approach(後方のアプローチ)			
lower limbs(下肢)			
from simple to complex(単純から複雑へ)			

reorganizing(再編成)		additions(追加)	
spatial reorientation(空間の再編成)		anatomical representation(解剖学的表現)	
room orientation(部屋の編成)		introduction(序論)	
room reorientation(部屋の再編成)		anatomical knowledge(解剖学的な知識)	
floor reorientation(床の再編成)		on projected body(身体の投射)	
assignment to a line(線への割り付け)		soft-body-part exercise(やわらかい身体の部分の練習)	
spatial recovery(空間の回復)		CZ(CZ)	
fragmentation(細分化)		introduction(序論)	
spatial recovery(空間の回復)		with trajectory(軌跡を用いて)	
reverse temporal order(逆の時間的順序)		in general(一般論)	
compression(圧縮)			
spatial compression(空間的圧縮)			
time compression(時間的圧縮)			
floor brushing(床上の筆運び)			
amplification(増幅)			
adjectival modification(形容詞的修飾)			
isometries(アイソメトリー[等方向性])			
introduction(序論)			
different scales(縮尺を変える)			
movement isometries(動きのアイソメトリー)			
sensibility(感性)			
as floor pattern(床のパターンとして)			

ウィリアム・フォーサイス「インプロヴィゼーション・テクノロジーズ レクチャーブック」[CD-ROM版]『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ(Improvisation Technologies)』慶応義塾大学出版会、2000年、4-5頁による。

別表2

※まず、4つのカテゴリがあり、そのカテゴリ下に計15のサブカテゴリがある。サブカテゴリは複数のチャプターで構成されている。

lines(線)		writing(描く)	
point point line(点一点一線)		rotating inscription(回転描出)	
imagining lines(線を想像する)	your fingers, a body part	rotating inscription(回転描出)	your body, extrimities, your arm, your leg, your body, your hip, your elbows
extrusion(押し出し)	your body, body parts	more than one limb(複数の手足)	one limb, my hip, my wrist
matching(合致)	your body	shift point of inscription(描出の移動点)	lower(upper) part of your body
folding(畳み込み)	this section	with lines(線を使って)	
bridging(橋架け)	my elbow, my hip, another limb, limbs, my body	universal writing(全称描出)	
collapsing ponts(点を崩す)	the body, the elbows, the knees, two wrists, fingertips, one hand, foot, the, toe, the heel	arc and axis(弧と軸)	my arm, my knee, my head, my shoulder
dropping points(点を落とす)	the body, my head, my hip, knee, elbow	u-ing and o-ing(u-ingとo-ing)	
complex movements(複雑な動き)	your whole body	internal motivated movement(内的に引き起こされる動き)	
complex operations(複雑な操作)		u-ing(u-ing)	the shoulders, hips, knees
inclination extension(傾斜を伸ばす)	your body, my hand, my shoulder	u - transformative operation(uの変形操作)	my hips
transporting lines(線を移動する)	the body, my body	u - approaches(uアプローチ)	both shoulders
dropping curves(曲線を落とす)	arm	u - lines(u-ライン)	
parallel shear(平行せん断)	the thighs, the forearms, four different limbs	o-ing(o-ing)	your joints, the limbs, the knee
approaches(アプローチ)		o - transformative operation(oの変形操作)	
introduction(序論)	your body, any limbs	room writing(部屋の描出)	
angle and surface(角度と表面)	your body, your limb, my arms	demonstration(デモンストレーション)	
knotting exercise(結び目をつくる)	your limbs, your hands, your body, my hand, my arms	in general(一般論)	
torsions(捻り)	your arms, elbow, my head, the arms, the body	inscription modes(描出の仕方)	your body
avoidance(回避)		writing and wiping(描出と拭き取り)	the hand, the foot
lines(線)	your body		
volumes(ヴォリューム)			
own body position(自身の身体のポジション)	your body, my legs, back		
movement(動き)			
in general(一般論)			
back approach(後方のアプローチ)	your body,		
lower limbs(下肢)	the arms, the legs, the body, lower limbs, upper limbs		
from simple to complex(単純から複雑へ)			

reorganizing(再編成)		additions(追加)	
spatial reorientation(空間の再編成)		anatomical representation(解剖学的表現)	
room orientation(部屋の編成)	my body, your body	introduction(序論)	one part of your body, my body, my own foot, my ear
room reorientation(部屋の再編成)	any single body part, my head, my body, my hip	anatomical knowledge(解剖学的な知識)	
floor reorientation(床の再編成)	knee, my hands, arms	on projected body(身体の投射)	
assignment to a line(線への割り付け)		soft-body-part exercise(やわらかい身体の部分の練習)	my hand, my body
spatial recovery(空間の回復)		CZ(CZ)	
fragmentation(細分化)	my foot, my knee, my thigh	introduction(序論)	two limbs, one limbs
spatial recovery(空間の回復)	the body parts	with trajectory(軌跡を用いて)	my body
reverse temporal order(逆の時間的順序)		in general(一般論)	fat parts of your hands, the bottom of my body
compression(圧縮)			
spatial compression(空間的圧縮)	a single body part, a shoulder, the body		
time compression(時間的圧縮)	arms		
floor brushing(床上の筆運び)	the legs		
amplification(増幅)			
adjectival modification(形容詞的修飾)			
isometries(アイソメトリー[等方向性])			
introduction(序論)			
different scales(縮尺を変える)	my body		
movement isometries(動きのアイソメトリー)	some other part of the body		
sensibility(感性)	your body		
as floor pattern(床のパターンとして)	your hands		

フォーサイス『インプロヴィゼーション・テクノロジー』の構成。構成と日本語訳については以下を参照とした。

「インプロヴィゼーション・テクノロジー レクチャーブック」[CD-ROM版]『インプロヴィゼーション・テクノロジー(Improvisation Technologies)』
慶応義塾大学出版会、2000年、4-5頁。

別表3

lines(線)		特筆すべき点
volumes(ヴォリューム)	ヴォリュームについては、例えば、ここに円筒があったとすると、その円筒のまま状態を維持しなくてはならない。その中へ崩れ落ちていってはいけない。円筒の真中へ入っていくのではなく、この形の外側を感じ取ること。	CG
from simple to complex(単純から複雑へ)	いろいろな操作の方式に熟練するためには、一番単純なところから始めて、一番複雑なものへと移行していかなければならない。つまり、点一点、線、伸ばし、線、スライド、回転し、落とす、などなど、常に単純なものから、複雑なものへと移行することを考えるべきだ。複雑なものからは、他の様式へと移って行くことができる。常に、いろいろなもの間を行き来する。一つの方式にとどまるのはとても難しい。	まとめ

writing(描く)		特筆すべき点
with lines(線を使って)	回転描出では、線を構成する点と長さの差をすぐに見分けられなければならない。線が創りあげる形と、点がつくり上げる形とは当然違うものだし、身体力学も違う。	CG
universal writing(全称描出)	全称描出は、部屋の描出と同じように、回転描出を活用するが、すでにある一連の形状を使う。筆写体の文字や、楷書体の文字を分割して開放し、部屋の中で模索するような表現をする。このために使う方法は、点を落とす動きと、点の押し出しの動きだ。	CG
internal motivated movement(内的に引き起こされる動き)	一般的に、描出し、描くときは、こんな風に孤立した、橋から引き起こされる動きと、内側に引き起こされる動きとの違いをきちんと区別することが大切だ。その二つの差は、とても根本的な所で違う。例えば、こんな円を描くと、これはことから、円錐形だが、こんな風に動くと、本当は円筒形だ。これは根本的な違いだ。	CG
u - lines(u-ライン)	U-ingでは、一つの点だけを動かすわけではないことが多い。一つの区切り部分があって、それをこんな風にU字型に動かせる。例えば、こんな風に。	CG
o - transformative operation(oの変形操作)	O-ingは、点のまわりの回転の一種だが、Sの形や、どのような形でも、三角形でも、好きなものを選んでいい。これは、効果的な変形操作で、この上方への動きがすでにあつたとすれば、これをO-ing、U-ing、S-ingの操作で、動きのパターンを演ずることができる。このことで、様々に調整し、内的な力学を変えることができる。	CG
demonstration(デモンストレーション)	部屋の描出では、部屋を想像し、その構造や中身を考え、幾何学的内容として、その構造や中身を分析する。つまり、例えば、ドアノブは円である、というように。そうすれば、このように、二つの点でドアノブを表すことができる。今度は、自分の前にドアノブがあると想像してみよう。部屋の描出で、これからやろうとしていることは、部屋の描出の一例だが、そのドアノブを取って、ドアからふっ飛ばしてやろうという試みだ。OK?こんなことをやる目的は、自分からその空間から解放してやるため、ドアノブを描き、少し下側によりかかって、それからその場所からふっ飛ばしてやることだ。	CG

reorganizing(再編成)		特筆すべき点
assignment to a line(線への割り付け)	既存の振付を使って、線上の好きな方向へ持って行くことができる。こちら側、あちら側へ向かうコンビネーションを使って、こちら側、こちらの方へ持ってくる。ターンがない場合も、またはもともとターンがあつても、すべて線上に乗せることもできるし、例えば、ターンは全部そのまま変えずに入れることもできる。	歩行方法の例
reverse temporal order(逆の時間的順序)	練習では、空間で動きを回復する時は、もとの方向で動く必要はない。例えば、何かこのように円を描くように、こちらの方への動きがあつたとすると、動きの最後の部分から始めて、逆方向に戻ってきてもいいはずだ。つまり、時間的な構造を逆転させようというものだ。広げるかわりに、崩すことによって、それが押さえておくべき第二のレベルだ。	動作逆転の例
amplification(増幅)	これが、増幅だ。とても短い部分を増幅して、こうやって畳んで、開いて、回転したり、伸ばして、回して、合致させたりする。ここから、ここまで、線から始めて、その点を床に落とす。	動きの組み合わせの例
adjectival modification(形容詞的修飾)	形容詞的修飾では、今自分がいる状態、または、既存のコンビネーションに対して、形容詞や、修飾語を付け、その性質を与える。例えば、ある一つのコンビネーションがあつて、その中に跳躍があつた場合、全体に跳躍を入れてやることもできる。	修飾する動きの例
introduction(序論)	このテクノロジーの中でも最重要なものに、アイソメリーというものがある。アイソメリーとは、フォルムとフォルムとの間の関係である。例えば、これが、アイソメリーだ。このフォルムと形を、もとの間隔を保持したままの関係で、変移することだ。	等方向性の例

additions(追加)		特筆すべき点
anatomical knowledge(解剖学的な知識)	解剖学的な部分を逆に描こうという時、表面の曲線を描くこともできるが、もしどのような形かを知っていれば、骨の形や、他の部分を描くこともできる。知っていれば、どんな軟部組織でもた。頭の中で、こんな形をしているはずだ。と描くこともできる。	身体構造の例
on projected body(身体の投射)	身体の柔らかい部分や解剖を描こうとする時、自分に対して、どんな関係でも、想像上の身体を置くことができる。つまり、私の前に何かの線があるなら、私は描けるし、たぶん、気管支の輪郭が、描こうとしているものだろう。もちろん、いったん描いてしまえば、次には、それを拡大して、他の部分に使うことができる。でも、まず初めは、身体を想像し、まわりのどこでもいいから逆向きに描いてみよう。	CG

表1をもとに、発表者作成。日本語訳については以下を参照とした。
「インプロヴィゼーション・テクノロジーズ レクチャーブック」[CD-ROM版]『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ(Improvisation Technologies)』
慶応義塾大学出版会、2000年、4-5頁。