

土方巽暗黒舞踏技法試論
—消える構造・‘なる’身体を求めて

三上賀代

**A Study of Tatsumi Hijikata's *Ankoku - Butoh*
— Disappearing Structure — Searching for
the Acquisition of *Naru Body*(metamorphosis)**

Kayo Mikami

Butoh, a form of modern dance, is now highly regarded throughout the world. This success lies in the fact that although *Butoh* reflects the physical characteristics of Japanese people and the climate of Japan, it has broken the boundary of races through its universal philosophy created by its specific style and method.

It was originally created in Japan as *Ankoku - Butoh* (Dance of Darkness) by the Japanese avant-garde dancer/choreographer Tatsumi Hijikata (1928 - 1986) in the 1960's.

He used words when he choreographed his dance. In this study, the concept of his choreography and the method of his technique will be studied from a linguistic point of view by imaginary into his books and my rehearsal notes.

I aim to clarify what he tried to achieve in his theory and dance throughout his life.

1. はじめに—課題と方法

日本が生んだ現代舞踏の一形式として、世界に高く評価されている‘Butoh’は、1960年代に前衛舞踏家・土方巽（1928～1986）によって‘暗黒舞踏’として創始された。一般に、がに股といった日本人の肉体的特性や風土性を生かしたとされて来た舞踏は、現在欧米での‘Butoh’ブームを経て、民族の枠を超え、より広い視座において据え直されようとしている。

しかし、土方舞踏の内包する世界の広さ、秘伝的傾向の強さ、また土方の韜晦的な言語が観念論の対象になり易いこと等から、土方研究は未開拓の領域として残されてきた。

本稿は、海外のButoh評及び筆者の海外舞踏公演の体験から舞踏の何が評価されているのかを概観し、次に土方の著書、講演記録、筆者が土方に師事した4年間（1978～1981）の舞踏訓練記録を資料として、言葉によって振り付ける土方舞踏の概念と技法の概要を言語的側面から考察、最後に土方死の直前の公開ワークショップの記録を中心資料として土方の目指したものを明らかにすることを目的とする。

2. 舞踏の評価

国内において土方舞踏は、近代の超克としての西洋史的枠組、身振りや身体のあり方を取り上げての日本芸能史的枠組、さらに、病める者、中心に対しての周縁といった人類学的傾向の強い、超枠組という三つ文化史的枠組みの中で論じられる¹⁾。が、国内外ともに舞踏の評価は、近代合理主義破綻の中でのカオスとしての身体への再認識が基調となる。

●海外評に見るButohの評価²⁾

自らは一度も海外に出ることがなかった土方のButohは、1980年代以降、大野一雄ら舞踏家たちの海外公演成果の中で、明治以降初の日本のオリジナル現代舞踊としての評価を得る。しかし、Butohの登場は「ショッキングで、挑発的で、肉体的で、エロティックで、グロテスクで、暴力的で、宇宙的で、虚無的で、浄化性 (cathartic) があって神秘的である³⁾」というあらゆる言葉を駆使した評に集約され、感動のあまり泣き出す人が少なくなかったという事実⁴⁾が、「どうやってなのか、私にはわからない⁵⁾」という舞踏技術に対する困惑の表明となっている。

バレエ、オペラ、演劇のみならず美術、音楽、文学、現代思想等に広範な影響がみられるButohは、一般的にドイツ表現主義舞踏の脈絡の中で、「表現主義舞踊である舞踏 (the Japanese Expressionist style known as butoh)」と呼ばれる。この表現主義舞踊という言葉には、白塗りやグロテスクな表現手段を使つての「極端な歪曲 (the extreme distortion)」による「破壊的な感覚 (a sense of devastation)⁶⁾」を生む舞踏のデフォルメが、歌舞伎の表現様式に類似する意が含まれる。また、舞踏特有と言われる「緩慢な動き (the extreme slowness)」は、すり足 (shuffling steps) を代表とする能の時空性と共通することが指摘されている。アンナ・キセルゴフ (Anna Kisselgoff) は、こうした形式を特徴とするButohの本来のテーマを「死と再生の輪廻 (cycles of death and rebirth)」であるとす。そして、潜在的に原爆のイメージを想起させるButohは、ポスト・モダニズム以降のダンス・シアターの中で、第二次大戦の悩ましい遺産から膨れ上がったものとして俯瞰される⁷⁾。

国内における「たださらすだけのテクニクのない素人の情念の踊り⁸⁾」といった一般的舞踏評価に対して、海外において「極度な身体の制御 (the admirable and extreme muscular control)」と言われるButohの技術がある。この技術をキセルゴフは、Butohの一般原則である「変形と超越の概念 (the concept of metamorphosis and transcendence)」に基づいて、赤ん坊から老婆、岩や樹木、仏陀や空想上の生き物まで際立ったイメージを「精神の変形の外的イメージ (an outer image of a spiritual change)」として見せる舞踏家の精神の変容の外存化の技術と指摘する⁹⁾。こうした緩慢な動きに特徴的に見られる筋力の統制力つまり「実際にはいつも変化しているのだが、見ている者には、完全に固定され動きがないような幻想を与える¹⁰⁾」といった論評の根底には、表現のための律動を舞踊と考えている欧米人にとって論理を越えて、ほとんど動かなくても表現が成立することへの驚きと、肉体の変形を受容する近代を生きる舞踏家への驚き、そして技術を支える「存在の他の領域に入った (enter another stage of being)¹¹⁾」かと思わせる舞踏家の意識の在り方が問題とされている。

●国内評に見る土方舞踏技法

1960年代、「肉体の開示¹²⁾」という方法で既成の舞踊を否定することで駆け抜けた土方は、『土方巽と日本人-肉体の叛乱』(1968)において対西欧、対モダンの思考から解かれ、自らが踊らず演出振付に専念した白桃房活動 (1974-1976) において独自の技術体系を完成したとされる。舞踊

評論家・合田成男の暗黒舞踏技法論によると¹³⁾、暗黒舞踏の独自の技法は、自らの生をこそ根拠にすべきことに気づいた土方が、生地秋田の絶対的かたちとして‘がに股’を選択したことから生まれ、「がに股、縮んだ足の発見」による足の裏の支点を刻々と選択する作業が身体をあるがままの人体に戻し、身体を「永遠の時空間の存在」とし、この技術によって、バレエを成立させている浮上による非現実性と同じ非現実性を、沈下によって暗黒舞踏は獲得、技術体系の完結を見たとする。合田の言う「永遠の時空間の存在」とは、「視覚的にほとんど動かないように見えるのだが、いつしか実際空間をも変容させ得るエネルギーに満たさせた技術」によって成立している‘微運動の立ち方’から始まると考えられる。

合田はさらに、この「時間を宿した肉体は自らを閉じなければならなかった」と言う。何故なら「舞台の情景は遠くから来た狂いのない時空間の形なのだから」。そのために、芦川ら出演者には「厳密な振りが与えられていた。鶏は鶏にならなければならない」ことになり、‘なる’身体が技法化されることになると論じる。

以下、‘なる’身体技法の観点から技法の成立背景と舞踏技法を考察する。

3. 土方舞踏技法の思想的基盤

●「跳ばないを跳ぶ、回れないを回る」—バレエテクニクへの負の側からの挑戦

東北秋田の半農の蕎麦屋に生まれた土方は、戦後まもなく19歳よりドイツ表現主義舞踊のノイエ・タンツから舞踊活動始める。1952（昭和27）年上京後、クラシックバレエ、ジャズダンス、スパニッシュダンス等、様々な欧米の舞踏を習得し、個の累積の上に完成されたバレエ技術の絶対美を畏敬するようになる。しかし、真っすぐに伸びない手足という土方の日本人としての肉体は、クラシックバレエの、ひいては西洋の美とは相容れないものであった。肉体的ハンディーを受け容れた土方は、尚、そのハンディーを逆手にとって負の側からの挑戦を宣告する。

「跳ばないを跳ぶ、回れないを回る¹⁴⁾」

これは、バレエテクニクの回転と飛翔に対する挑戦である。そしてこのことは、土方が舞踏の出発点において、西欧を超える、つまり日本の近代化を超えることを、はっきり意図していたことを示すものである。この時点で、日本人の肉体に立脚した現代舞踊が、実質的な‘暗黒舞踏’として、土方によって始められることになる。

●‘体験舞踊’—声なき者に歌を与える

土方の台頭した1960年代は、国内外ともに世界的価値観の変動期であり、国内の演劇、舞踊においては肉体の復権、日本人の肉体の復権が叫ばれていた¹⁵⁾。

土方は、‘暗黒舞踏’を命名する1961年以前、‘体験舞踊’という名を使って、自らの舞踊観を語っている¹⁶⁾。それは「上野の車坂の男娼たちとの交友」から、「東京の到るところに野外劇場はある」ということに気付くことから始まる。彼らの「生え揃わぬ頭十一文の足、ルージュ、共同便所の中の凍死、これだけの道具が揃っていれば、どんな怠惰な作舞家でも舞踊を作らねばなるまい」という土方の思いは、芸術の名の下に自らを高みにおき、傷つかず血も流さないような「東京精神」という観念の「謔言」を拒絶せしめることになる。そして、己のよって立つべきところは、生地秋田で見、体験した戦後の日本の農村の苛酷な労働と貧困を生んだ「血を流す自然」であり、運動と西洋音楽の出合いによる既成の西洋舞踊の「稽古場で舞踏を体験」することとは

無縁のものであるという認識を抱くに至る。

ここから、無知と悲惨に裏付けられ、「社会学や歴史学の割付けからはみ出した」「声なき者」に歌を与える「愛」に根差した「血肉化した舞踊」を志向する。土方は芸術としての「見せる舞踊」を拒否し、せっぱつまった想いに駆られた「サクラフェイス」を源とする「さらし者」としての舞踊を目指すことになる。

体験舞踊において示された舞踊観が‘暗黒舞踏’において方法化されていく。

4. 土方暗黒舞踏技法の概念

●舞踏の根本理念—‘なる’身体

土方は舞踏の根本理念について次のように語っている。

自分の踊りは決して古典舞踏に対するアンチではない。むしろ人間概念の拡張であり、動物も植物も生命のない物体もふくめた、あらゆるものに人間の肉体をメタモルフォーズ（変身）する可能性を発見するというに、自分の舞踏の根本理念を置いている¹⁷⁾。

身体を唯一の媒介とした表現行為である舞踊における身体の物理的制約は舞踊家にとっての桎梏となる。バレエは、重力からの制約を飛翔と回転によって克服しようとし、そのためにアンドゥオールという身体を外側に開く技術を基本とする方法論を創り上げた。舞踏にとっての桎梏とは「人間」という限定された概念であった。土方は、自分という限定された存在としての人間以外のものに「メタモルフォーズする」ことによってこの桎梏を克服しようとし、その技術を発見しようとした。

このメタモルフォーズする身体は、‘なる’表現方法であり、‘なる’とは文字どおり動物、樹木、石になるということである。市川雅は土方の演技術を「‘なる’演技であって、表現する演技ではない」点において、巫女の憑依の系譜に属するものであるとしている。そして、想像力によって「選択した諸対象のディティールになろうとする努力」によって、‘なる’ことが可能になると論じている¹⁸⁾。

この‘なる’身体技法とは身体操作法を意味する。従って‘なる’身体は、バレエや能等身体を媒体とする芸術表現と同じく、各々の表現形式のために訓練によって獲得される、非日常的身体の一つの在り方であるということができる。

土方は舞踏家の身体として‘なる’身体を目指したのである。

●舞踏の立つと歩行—「灰柱の歩行」

舞踏の基本である‘立つ’と‘歩行’について、土方は以下のように述べる。

世界の舞踏はまず立つことから始めますが、立つと同時に折り畳まれた足もあったんで、それはずいぶんしゃべってきましたよ。東京に出てきた頃は、死刑囚の歩行を原点にしたりね、立っているんじゃなくて崩れているんだと。そういう灰柱の歩行を舞踏の原点にしないと大変なことになる¹⁹⁾。

バレエは爪先立つスル・レ・ポワント等の立つ技術によって大地から離れ高みを志向する姿勢を獲得し、能は「構え」という立ち姿を能の型の基本とする。このように各々の舞踊の美の基

準に基ずく立ち姿は、精神的な心構えまでを示している。

そして、いずれの舞踏においても、空間移動の基本動作である‘歩行’は、日常動作としての歩行とは異なる非日常的な身体による動きである。こうした非日常的動作では、踊っている本人という実在以外のものに見せるための動きの基本として、日常の機能に基づいて足を使うということをしなない。

土方はこれをさらに進めて、舞踏における‘立つ’とは「崩れる」であり、‘歩行’は「灰柱の歩行」を舞踏の原点にするとする。

灰柱は、極小の一点で、それ以外にはあり得ない精密なバランスによって灰柱であろうと吊られたように必死で立っている。この「灰柱」として立つ‘人’の最後の機能とは、‘かたち’そのものであり、それが土方の言う「必然性の現出²⁰⁾」なのである。

「舞踏とは命がけで立つ死体である²¹⁾」という土方の言葉もまた、その灰柱のイメージを指すものであろう。立てないモノが必死で立つ、それはいかに立つかを舞踏の技術とする既成の舞踏に対して、土方の発見した思いと肉体の離反するバランスの美学である。立ちたいという舞踏家の切実な願いと離反する肉体の相克の中に現れる極小の一点の‘かたち’を「肉体の真実」として、舞踏の求める‘かたち’とした。

そしてこの相克は、灰柱が風を受容するような「完全な受動性²²⁾」によってバランスが崩れることで動きへと展開されることになる。風に崩れた灰柱の灰は漂い、予期せぬところへどこまでも行ってしまふ。一瞬のバランスが崩れることによって生まれ、‘浮遊する’という方向性のない空間移動が「灰柱の歩行」であり舞踏の‘歩行’である。

メタモルフォーズする肉体の可能性の発見による「人間概念の拡張」を求めた土方は、足だけではなく実在する肉体の克服を企図し、想像力によって「実在する肉体の消滅にかかわる²³⁾」ことを求める。それはイメージによって灰にまで極粒子化された非日常的な身体であり、そこから生まれる自在な変貌が「灰柱の歩行」としてイメージされた。この非日常的な身体が土方の求めた‘なる’身体である。

5. 暗黒舞踏の技術

●肉体熟視

土方の目指した‘なる’身体はいかにして創出されたか。土方は舞踏の訓練について以下のよう

飼いなされた動作ばかりで生きてきて、お前はずいぶんひどい目にあつたじゃないか、その原因はおまえの肉体概念がはぐれているためだ、といって彼の肉体を熟視させる方法をとるわけですね。これが他の舞踏の場合、クラシックバレエでもスパニッシュ・ダンスでも、ある均一な方法論を外から運動として与える。それに飼いなすわけです。そうじゃなくて、わたしはいつもはぐれている自分を熟視させる。逆なのです²⁴⁾。

身体コントロールを技術とする既成の舞踏技術に対し、舞踏の訓練は肉体と自明の行為への再検討によって技術そのものを問うことから始まる。

まず‘立つ’ことによって空間に放置された自分の肉体に出会う。「どこからどこまでが自分の

肉体か」「宇宙から一番遠いのは自分の肉体です」といった稽古場での土方の言葉は、弟子たちに肉体そのものに向かう眼差しを要請し、イメージの持ち方によって肉体が空間一杯にも広がり得る事を示唆する。

また、‘歩く’ことによって人間行為に対する根源的問いがなされる。「猫は間違わない²⁵⁾」という土方の言葉は、迷い間違う人間の在り方への問いである。そして‘迷いと分裂’を切断することによってしか‘歩く’という行為は生まれぬことへの気づきが促される。その‘迷いと分裂’の中に「自己放棄²⁶⁾」によって我が身を投じることで出会った肉体の存在とメカニズムから生まれた動きが、舞踏の第一歩となると考えられる。

●身体操作法としての「かかわりの管理」

身体コントロールによる技術に疑問を投げかけた土方はさらに「表現できるものは何か表現しないことによって現われてくるんじゃないのか²⁷⁾」と言う。この言葉には、表現への願いの元に、表現意図を表現者自身がいかにか越えられるかという表現における普遍的命題が隠されている。世阿弥が「我心をわれにも隠す安心²⁸⁾」と言うのもまた、身体表現において操り操られる意識の糸を隠す必要を述べたものであろう。表現者の表現意図は観客に見抜かれてはならない。それは舞踏においても同じである。土方は、憑依し‘なる’と評される舞踏家の意識のあり方を舞踏技術の根底に据えた。土方舞踏における舞踏家の意識とはいかなるものか。

言語によって振り付ける土方舞踏は、イメージ喚起力の強い言語群によって身体、動きが導かれる。自我のない子供がすなおにイメージを信じる力を基盤に、土方の提示するイメージにかわりつづけることによって舞踏の身体、動きが生み出される。土方の言語イメージは微細な分裂を画し、これ以上想像さえ不可能という状況にまで至る。そのとき一気にイメージの世界へ投企がはかれる。このイメージから身体知覚、動きへの回路の網の目つまり「神経回路²⁹⁾」を細かくすることをもって舞踏の訓練とした。この神経回路を見通す俯瞰の眼を、「かかわりの管理³⁰⁾」と呼び、集中を見通す覚醒の眼とした。

舞踏家が「表現しない」ための方法として、土方は「かかわりの管理」という意識の在り方をもって舞踏の身体操作法とした。

●押し出されて出てくる動きの原理

土方は求める舞踏の身体、動きを実現するため、多くの‘歩行’‘型’を言語規定し、それは舞踏譜として記録された。これらの‘歩行’‘型’は「かかわりの管理」という身体操作法を示すものである。土方の「かかわりの管理」という身体操作法を端的に示すものとして《虫の歩行》がある。

《虫の方向》の条件³¹⁾

右手の甲に一匹の虫

左首筋から後へ下りる二匹目の虫

右の内ももから上がってくる三匹目の虫

左肩から胸を下りる四匹目の虫

五匹目、自分で知覚

あっちも、こっちも痒い。その場にいられない。痒さに押し出される

顎の下、耳の後ろ、肘の後ろ、膝の後ろ、ベルトのところ、に五百匹の虫

目のまわり、口のまわり、耳の中、指の間、すべての粘膜に五千匹の虫

髪の毛に虫

毛穴という毛穴に虫

その毛穴から、内臓に虫が喰う、3万匹

さらに浸食し、毛穴を通して外に出る虫。身体のまわり、空間を虫が喰う

さらに空間の虫を喰う

(樹木に5億匹の虫—中身が失くなる)

ご臨終です (意志即虫—物質感)

土方は《虫の歩行》について、次のように解説してくる。

…痒いからその場から出て行くので、別に歩くことが先行していないわけですね。…根本的に違うんですね、自分に意思で歩くわけじゃない、押し出されて出てくる、こういう歩行の原理は世界にないんですね。こういうふうに舞踏を捉えなおしたのですね³²⁾。

《虫の歩行》は虫に喰われる痒さのみならず硫酸の入った水盤、針、ウミといった危機的体状況と呼べるものを生み出すイメージが多出しているのは、舞踏家の知覚を「せっぱつまって」かかわらせることによって、「押し出されて出てくる動き」が舞踏家自身の身体にとって「必要性の現出」となるように企図されていたといえることができる。

また、《虫の歩行》によって現出される、虫に喰われて時間が浸食され、物体化して突っ立ってしまう身体、「停止のままの持続³³⁾」という「すごい動き」は、表面的に平静でありながら内部に高速度のエネルギーを擁しているという、「微速動の立ち方」の具現化であると言える。

6. 消える構造—土方最後のワークショップ³⁴⁾

土方死の二カ月前、1985年11月30日最後のワークショップの最終日は、「瀕死の森へ、瀕死の舞へ、光へ、死へ、非在へ」というテーマで展開される。それは、土方が生と死の境界にある‘いのち’、光にあふれ消えて行く瀕死の‘いのち’の現われをいかに身体表現とするかを求めていたことを示すものである。

●舞踏空間としての「峨々たる山」—「実在する肉体の消滅」へ

最終日の稽古は《ブレダンの森》の‘歩行’で終わる。

森の匂い、動物の死骸、蠅の群がりの中で、極希薄化した内触覚は無限に遠く、極微細化した外触覚は無限に高く、霧深く深くなったとき、気がつくと彼は、峨々たる山を引いているのだ。空間いっぱいあじさいの原、膿の海、とうもろこしの枯野、タンポポ密生の野原へ

以上の《ブレダンの森》の‘歩行’の‘成立条件’に示されたものが、土方の最後に求めた舞踏空間である。「あじさいの原、膿の海…タンポポの密生の野原」といった空間は、土方が、舞踏の空間を「にじみ、かすみ、すすけ」といった質感の変容によって創造し、その相貌を舞踏の表現としたことを示している。こうした空間の質感の変容が、究極的に「霧化」していくことで「無化」し、消えていく相貌として、実在する身体によっていかに表現し得るか。土方が残した暗黒舞踏技法とは、この「霧化³⁵⁾」、「無化³⁶⁾」の空間のために、身体をいかに「霧化」、「無化」出来るかへの道程であったと考えられる。

そして、これが濫澤龍彦の言う³⁷⁾「土方巽という天才の発見した、まさしく日本の風土に根ざ

した踊りの形式」の方法であろう。この方法は、土方がヨーロッパ舞踏の「肉が燃焼する」ようなリズムカルな運動による身体のエネルギのあり方に対し、「蓬が燃える」煙のような「日本人の肉体」を処置したことから始まる³⁸⁾。澁澤の言う「断絶、衰弱といったようなかたちにおいても立派に表現」が成立し得ることの発見は、土方が、「灰柱」の概念で示した粒子にまで還元した微細な身体のあり様を舞踏に身体としたことによるものであろう。

●舞踏家の身体意識—「無化」の果ての「無尽蔵な世界」

ウミ、タンポポの綿毛、あじさいのにじみ、といったイメージの身体知覚による身体の溶解、希薄化が企図されたこのワークショップの展開は、自在な変貌、究極的には消えていくための舞踏身体を創る方法であった。この方法は、言語→イメージ→知覚→動きというプロセスを経る土方舞踏においては、身体知覚をいかに微細なものに出来るか、イメージをいかに身体知覚として展開できるか、という身体意識の変容の側からの接近である。日常を生きる身体、身体意識の変容を、土方は言語イメージによる誘動によって可能とした。最終的に「極希薄化した内触覚は無限に遠く、極微細化した外触覚は無限に高く」というイメージを提示していることは、触覚による身体内部知覚と身体外部知覚の分裂による舞踏家の意識の変容が目指されたものであると考えられる。

そして、舞踏の目指す身体意識とは、「無化」の果ての「無尽蔵な世界³⁹⁾」の体現である。土方は、日常世界に縛られている身体、意識を「無化」していくことで、刻々と再生し続ける身体を仮想した。

そのために、今ある「迷いそのものをポジション⁴⁰⁾」としてどこまでもすがって行くイメージを提示することで、「押し出されて出てくる動き」の原理を創りあげた。土方の提示するイメージにどこまでも「かかわり」続けること、そのかかわり方は「迷い」の生の中であってこそ、切実なものとして、その人の「存在が露呈⁴¹⁾」してくる。最終的には、身体、意識の自在な変容を目指しながら、その動機として個人の生の「迷いそのものをポジション」においたことは、人間の意識の変容はそれ程までに強い動機を持たなくては果たし得ないことを、そして、生きることにかかわったものでしか、人は変わり得ないことを土方は理解していたためによるものと思われる。

迷いの生を基盤に、消えていくことによる「無尽蔵な世界」への展望は、空間に置かれた舞踏家の身体意識の問題として、土方は身体内部と身体外部の境界をいかに取り去り、空間をも一つの身体として体感し得るか、呼吸し得るかを方法化していったものと考えられる。

7. 結論—器としての身体

●‘なる’身体—からっぽの絶えざる入れ替え

土方の求めた‘なる’身体とは、身体操作としての「かかわりの管理」さえも溶けてしまう、無限の条件を受動し続ける身体である。一瞬のうちに無限の条件を受け容れ、一瞬のうちに無限の変貌を果たす身体、すなわち無限の情報を受動する神経回路を持つ「からっぽの絶えざる入れ替え⁴²⁾」を可能にする「器」としての身体が‘なる’身体であると考えられる。

そのために、‘歩行’や‘型’において、「メカニクに肉薄」すべき微細な条件を規定した。分裂が企図された「かかわる」条件が増えて行けばいくほど、人間の意志や理性などでは追いつけなくなる。その時、あると信じてしがみついていた意志や理性という自己を放棄することによって初めて、無限の条件を受動することが可能になる。

この舞踏の身体は、実在する肉体を‘消す’イメージによって目指された、意識の「無化」による「無尽蔵な世界」の体现であり、メタモルフォーズによる「人間概念の拡張」を志向した土方の辿りついた地平であった。

●舞踏の表現—表現しないことによって現われてくる

「空っぽの絶えざる入れ替え」としての舞踏とは、言い換えれば変貌しつづける、すなわち、あらゆるものに‘なり’つづけるということである。そして、変貌しつづけ、‘なり’つづけることは、視点を変えれば、‘消え’つづけるということである。「形つてもものは、消えるから現われるんだ⁴³⁾」という土方の言葉が示すように、消えるから現われるのである。

舞踏家にとっては、「抜け出て行った自分は、当然、ある自分に変容されている⁴⁴⁾」というように、今ある自分が消えることで、次にあらたな自分が現われてくるのである。そうした器にも喩えられる舞踏の身体に映し出される刻々の変貌が舞踏の現われである。

[注]

- 1) 土方の国内評価 三上『器としての身体』PP.22～29
- 2) Butohの海外評は米国ニューヨーク・リンカーンセンター・パフォーミングアート図書館の資料を中心にした。
- 3) Stein, Bonnie S. “Twenty Years Ago We Were Crazy, Dirty, and Mad.” CORD (Congress on Research in Dance) Monograph, 1986
- 4) 市川雅『舞踏のコスモロジー』勁草書房 1983 p.137 (初出「ポスト・モダン・ダンスと舞踊」『テアトロ』テアトロ社 1983.1)
- 5) Marcia, Siegel B. “The Glistening Stones.” The Village Voice 15 Oct. 1985.
- 6) Kisselgoff, Anna. “A Speed-up Butoh, Without Gloom.” The New York Times 24 Oct. 1992.
- 7) Kisselgoff, Anna. 6) 及び “Dance That Startles And Challenges Is Coming From Abroad.” The New York Times 13 Oct. 1985.
- 8) 神澤和夫『20世紀の舞踊』未来社 1990 pp.220-221
- 9) Kisselgoff, Anna. 7) に同じ
- 10) Marcia, Siegel B. 5) に同じ
- 11) Kisselgoff, Anna. 6) に同じ
- 12) 合田成男「舞踏の動詞12」『現代詩手帖』思潮社 1985.5 p.95
- 13) 合田成男「『土方舞踏』作品ノート1」『アスベスト館通信』第2号 アスベスト館 1986.1 pp.28-35
「時間を宿す肉体—土方巽の舞踏歴」『土方巽舞踏写真集-BODY ON THE EDGE OF CRISIS』PARCO出版局 1987 pp.85-87
- 14) 土方巽 元藤燐子「土方巽とともに2-昭和の子供」『アスベスト館通信』第2号 アスベスト館 1986.1 p.47に引用
- 15) 市川雅『行為と肉体』田端書店 1972 p.26
- 16) 土方巽『美貌の青空』p.18 (初出『犬の静脈に嫉妬することから』湯川書房 1976)
『美貌の青空』pp.32-33 (初出「中の素材/素材」『土方巽 DANCE EXPERIENCEの会』パンフレット 1960.7)
『美貌の青空』p.40-47 (初出「刑務所へ」『三田文学』三田文学会 1961.1)
- 17) 土方巽 濫澤龍彦「肉体の不安に立つ暗黒舞踊」『展望』筑摩書房 1968.7に引用
(『アスベスト館通信』第5号 アスベスト館 1987.10 所収 p.24)

- 18) 市川雅 『舞踏のコスモロジー』 P.173 (初出「エロスと‘土’の饗宴」『芸術生活』芸術生活社 1976)
- 19) 土方巽 「『極端な豪奢』土方巽氏インタビュー」『W-Notation』No.2 UPU 1985.7 p.19
- 20) 土方巽 筆者記録の稽古ノートより
- 21) 土方巽 『美貌の青空』 p.82 (初出「人を泣かせるようなからだの入れ換えが私達の先祖から伝わっている。」大駱駝艦新聞『激しい季節』大駱駝艦 1975.2)
- 22) 土方巽 『美貌の青空』 p.44 (初出「刑務所へ」『三田文学』三田文学会 1961.1)
- 23) 土方巽 稽古ノートより
- 24) 土方巽 インタビュー「暗黒の舞台を踊る魔神」『毎日グラフ』毎日新聞社 1969.2.2 p.16
- 25) 土方巽 中村文昭の講話に引用 (1990.5.16 白桃房舞踏ワークショップにて筆者記録)
- 26) 土方巽 稽古ノートより、舞踏家の精神の在り方としての「自己放棄」については三上『器としての身体』 pp.79-83
- 27) 土方巽 「風だるま」『現代詩手帖』思潮社 1985.5 p.74
(『舞踏懺悔録集成-舞踏フェスティバル'85』前夜祭講演「衰弱体の採集」より)
- 28) 世阿弥 「花鏡」日本思想体系24『世阿弥 禅竹』岩波書店 1974 p.100
- 29) 土方巽 稽古ノートより
- 30) 土方巽 稽古ノートより
- 31) 土方巽 土方第一弟子・芦川羊子の1989年舞踏ワークショップ時の筆者の記録
- 32) 土方巽 19) に同じ p.8
- 33) 芦川羊子 31) に同じ
- 34) 1985年11月24日から30日の土方最後の公開ワークショップの記録、記録者・久能久司
- 35) 土方巽 「欠如としての言語=身体の仮設・舞台空間へのプロセス」『現代詩手帖』思潮社 1985.5 p.122
- 36) 土方巽 19) に同じ p.11
- 37) 澁澤龍彦 「土方巽について」土方巽『病める舞姫』解説 白水社 1983 p.231
- 38) 土方巽 35) に同じ p.124
- 39) 土方巽 19) に同じ p.11
- 40) 土方巽 『美貌の青空』 p.92 (初出「遊びのレトリック」掲載誌不明『KALEIDO SCOPE』1973.8 再録)
- 41) 土方巽 1978年7月24日公開ワークショップの指導言語、記録者・原田奈名子
- 42) 土方巽 40) に同じ p.93
- 43) 土方巽 27) に同じ p.75
- 44) 土方巽 40) に同じ p.93

主要参考文献

- 土方巽 『病める舞姫』白水社 1983 (『新劇』白水社 1977.4-1978.3に連載)
『美貌の青空』筑摩書房 1987
『土方巽舞踏写真集-BODY ON THE EDGE OF CRISIS』PARCO出版局 1987
『慈悲心鳥がバサバサと骨の羽を抜げてくる』書肆山田 1992
『土方巽舞踏大鑑-かさぶたとキャラメル』悠思社 1993
- 三上賀代 『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
「土方巽研究-暗黒舞踏技法試論」学位論文 (お茶の水女子大学博甲第68号) 1997.3
- 元藤燐子 『土方巽とともに』筑摩書房 1990
- 吉岡実 『土方巽頌』筑摩書房 1987