

土方巽の舞踏と文章

——形式と文体による舞踏解読の試み——

稲 田 奈緒美

【1. 序】

< 1-1 問題の所在及び研究目的と方法 >

土方巽（1928～1986）が1960年代初期に創始した舞踏は、同時代の言説を数多く残した。近年は、土方の生存中に作品を見ることが能わなかった世代による、従来の舞踏言説への批評と新たな視点による言説が現れている。例えば、ウィリアム・マロッティは「人種的文化的本質という理想化された概念を根拠とする」（マロッティ、1997：89）従来の本質主義的言説に歴史的視点から批評を加え、栗原奈々子は主に舞踏譜の言葉を考察し、土方の言葉は舞踏についての誤解、すなわち、日本または東北本質主義や、禅、東洋、原爆などと安易に結びつけられたステレオタイプを晴らすものである（Kurihara、2000：12）と指摘している。

本稿の目的はこれらと同様に、従来の支配的な言説である本質主義、近代—前近代、日本—西欧等の二項対立図式に基づく、プリミティヴィズムや日本回帰等の解釈とは異なる立場で、新たな解読の視点を提示することにある。

研究方法として、土方の舞踏作品と共に文章を分析し、比較する。ただし、従来の言説が舞踏作品の身振りや衣装、美術など構成要素の、意味論的解釈に基づくものが専らであったのに対し、本稿では舞踏作品と文章の各要素間の関係、構造、形式に着目する。さらに、時代を捨象して土方と舞踏を単一の像に収斂させるのではなく、時代による変化と差異を明確にすることによって、舞踏の特質を考察する。この方法を構想した理由は、はなはだ曖昧な言葉ではあるが、筆者が最初に作品の映像と文章に接した際、両者から受けた触覚的な印象（肌触りとでもいおうか）が、時代ごとに照応しつつ、1960年代と1970年代では著しく異なったためである。この印象は、60年代、70年代と現在では意味作用が変質しているテーマやモチーフから得たのではなく、舞踏作品の各シーンの要素と構成、文章の語彙と文体によって得られた、テクスチュアのようなものである。本稿ではこのような要素間の関係、構造、形式と文体に焦点を当てる⁽¹⁾。

研究の対象とする作品映像は、残存する60年代前半の映像として、『あんま—愛欲を支える劇場の話』（1963、以下『あんま』と略）と、『バラ色ダンス—A LA MAISON DE M.CIVECAWA』（1965、以下『バラ色ダンス』と略）を⁽²⁾、70年代からは唯一作品全体が記録され、一般に公開されている『四季のための二十七晩』（1972）の『痲瘡譚』⁽³⁾を選んだ。文章は、自伝的要素と舞

踏論を含むものとして、60年代前半からは『美貌の青空』⁽⁴⁾所収の「素材／中の素材」と「刑務所へ」を、70年代から『病める舞姫』⁽⁵⁾を選んだ。

＜1－2 文章分析の意義と問題点＞

まず、土方巽の舞踏作品を考察するために、文章を分析することの意義、問題点が検討されねばならない。

土方は生前に、『犬の静脈に嫉妬することから』⁽⁶⁾、『病める舞姫』の2冊を上梓しているが、舞踏作品と文章の関係を論じた先行研究及び言説は少ない。しかし、一周忌に当たる1987年1月に『美貌の青空』が刊行された後から言説が現れるようになる。

まず、さとう三千魚が「ボカリスエットから、起源の青空へ」（さとう、1987：154）と題して書評を寄せている。ここでさとうは、「自我のドラマの特権的な辺境性を粘着的に語ることなど決してしないし、そんなことは日本近代文学を美しく補完する作業でしかない」と、東北本質主義的解釈を否定する。タイトルの「起源の青空」とは、自明の場所として土方が帰帰するのを待っている、故郷の東北の青空では決してない。『病める舞姫』を読んだ後でさえ、土方巽さんには「東北」はない、と言わなければならない。土方巽さんは「東北」を探し求めていたからこそ、あれほど精密に書きつづけなければならなかった」と、「土方巽の東北」そのものを否定する。それは、安易に、あるいはノスタルジックに土方を東北に帰結させ、思考を停止することへの批判であろう。この書評は、当時の舞踏批評に投げられた批評としても読むことが可能である。

松本小四郎は「肉体と批評のアヴァンギャルド～土方巽の死」（松本、1987：282）で、「これまで土方巽を論じた批評を読むと、肉体論的な解釈か状況論的な解釈のいずれかに分類できる。この二つの解釈は、土方巽の肉体に寄り添って虚構に過ぎない「肉体論」を展開するか、時代の状況のなかで「肉体の反乱」を賛歌するだけ」であったと、まず既存の言説を批判する。その結果、「土方巽の生きた肉体の歴史の複雑さや難解さが、いつのまにか彼個人の経験にすり変わっ」と、安易な単純化を戒め、「土方巽を語るには、だから彼の遺したものを語るしかない。（略）遺されたものは、舞踊の身体についての言葉だけである」と断じている。そして「あるのは、肉体を探り、それを分節化し、必要とあらば肉体というアイデア・イメージを解体してみせることで、舞踊の身体を創造しようとする意思だけである」と記す。松本は、土方の文章を読み直すことで既存の言説を批判し、新たな言説を目指している。

吉本隆明の「舞踏論」（吉本、1989 a：170、1989 b：222）では、「犬の静脈に嫉妬することから」を引用しながら、「土方はここで舞踊や舞踏の概念をまったく組み替えようとしている」と論じる。これは、前述の松本とはほぼ同義と見なしてよいだろう。

吉本は、文章から「姉」「不具（者）」「犬」という三つのキ・ワードを抽出して、土方の舞踏と舞踊の肉体の根拠を導き出す。すなわち、「姉」とは「飢餓と同性愛的な無意識の資質」の根拠

であり、「不具（者）」と「犬」は、土方が舞踏の「発生においている肉体のイメージ」の比喩であると結論づける。

ここで驚くべきは、吉本が「わたしは彼の舞踏をみたことがないが、言葉をみれば舞踏をみたことになる」と断じて、長年にわたって舞台を見つづけてきた舞踏評論家たちと、大差ない結論を導いた点である。これは舞台を見ずして、文章による分析が可能であることを示している。しかし、結局は従来の言説と大差ないのは、土方の舞踏の概念が、「キイ・ワードの組みで暗喩されている」と、吉本がみなしたためであろう。「姉」を「実在の姉の乳幼児のころのやさしさの記憶、じぶんの姉（近親女性）への変身願望、身体がこうむる妄想などの過剰さ」の「象徴」として、「不具（者）」と「犬」を「肉体のイメージ」の「比喩」と捉えている。言葉が象徴、比喩する意味を解釈する方法からは、従来の言説とは異なる視点を導くことは困難であることを、逆接的に示していると言えよう。

また、土方がこの文章を執筆したのは1969年であり、この三つのキイ・ワードに舞踏の全体像を収斂させるのは危険であろう。「かれの舞踏をみたことがない」と断って論を展開する吉本には、文章の分析から得られた結果をフィードバックさせる対象、しかも、60年代と70年代では明らかに変化している舞踏作品がないのだ。

実は、吉本の評論中で最も新鮮なのは、はやきにも似た次の文である。「ほんとをいうとこの『病める舞姫』の全体は、読むものを疲れさせ、型にまで昇華しようとする動きを壊しつづけているが、物や出来事を破壊する実際の動きが少ない。そのため解放感がなくて耐えがたいほど退屈する」（吉本、1989b：229）。これは吉本が、土方の舞踏の創作法として考察した、「事物のテクスチャーの身体的な読みとり・書きとり」（日向、1987：9）、「舞踏というのは感触の中で記号として登録していく作業がある」（白石、1987：8）という点が、同時に「舞踏のなかで視覚的に様式化、記号化、カタログ化されやすい部分」（吉本、1989b：226）でもあるという矛盾を、土方が文章で試行したためではないかと筆者は推察しているが、この点については、『病める舞姫』の分析で後述する。

以上、3人の言説を考察することで、従来の舞踏言説を振り返りつつ、土方の文章を分析する際の課題が提起された。従来の舞踏言説の問題点としては、東北本質主義、日本回帰、特殊な肉体論、状況論的解釈の陥穽、課題としては、言葉の意味解釈からは従来と同様の言説から離れないこと、さらに分析結果を作品にフィードバックさせる必要性である。以上の点に留意しつつ、以下で文章と作品映像の分析を試みる。

【2. 文章と作品映像の分析】

< 2—1 60年代の文章と作品映像の分析 >

< 2—1—1 60年代の文章 >

1960年7月の『土方巽 DANCE EXPERIENCE の会』の公演パンフレットに掲載された「中の素材／素材」には、土方が1946年に秋田でモダンダンスを習い始めて以来の体験、ダンス論がおおよそ年代順に記されている。「中の素材」とは土方の体験から生じた、作品のモチーフとなっていく出来事、感情、思考等である。具体的には、当時のモダンダンス、50年代半ばに黒木不具人、河原温など当時の前衛美術家たちと過ごした生活、男娼たちとの交友などであり、その結果、もはや従来の「見せる舞踊は全面的に廃止せねばなら」ないと宣言し、「体験舞踊」を標榜する。それは「肛門芸術」「イミテーション芸術」「インボ芸術」「劇業ダンス」「テロダンス」「バラ色ダンス」「暗黒舞踊」「滑稽ダンス」などとも命名されている。「素材」とはダンサーである。土方は、ダンスの素人である少年を素材とすること、すなわちダンサーとして公演で踊らせることで、「従来の私の作舞法」が変更を迫られると記す。「肉体の象徴性」「概念」「芸術教養」を否定し、「素材が汗ばみ素材が縮まる」という「現象」を目指すことを宣言する。

文章で使用される言葉には、「抹殺」「惨劇」「強姦」「泥棒」など暴力性、犯罪性、「童貞」「男色」「ペニス」などのエロティシズム、「サクリフェイス」「原初体験」「祭典」などの祭儀性、原始性を象徴するものが多い。反社会的、反道德的な意味を担う言葉を、偽悪的、挑発的に多用しているが、同時に象徴的、観念的である。また、「マルドロール」「ランボウ」「マルキ・ド・サド」などの記述から、フランスの異端文学の影響の強さが伺われる。以上から、「〇〇芸術」「〇〇ダンス」という造語の多用に典型的に見られるように、土方は既存の芸術、ダンスというジャンルの枠組には留まりつつ、アンチテーゼとして観念的、象徴的、抽象的な意味を新たに付与した芸術、ダンスを指向していたと指摘できよう。

文の構造については、連辞関係はほぼ守られ、線状的に進行する。「雨が降って、私は泥棒になった」のように飛躍するものもあるが、主語と述語は明確で、全体としては論理的である。短い文を畳みかけて推進力のあるリズムを形成する部分と、読点のない長い文でリズムを変調させる部分が混在しているが、散文の形式を保っている。強い意思による疾走感、既存のダンス、社会へのアンチテーゼ、破壊志向が伝わるものの、文章の形式の枠組を揺るがすものではない。

1961年に『三田文学』に寄稿した「刑務所へ」では、「中の素材／素材」の文体がほぼ踏襲される。ただし、後者で土方がアンチテーゼの対象としたのは既存の芸術、ダンスであり、「傲慢な脂肪をつけたねむい世代」「白く柔弱な皮膚」に譬えられる東京という都会人の肉体であったのに対し、「刑務所へ」では対象が観念的に広がり、二項対立図式がより明確になる。「東京」対「郷里の秋田」が、「透明なメカニクな『世界』」対「血を流している自然」へ拡大、強調され、「文明化された道徳」「資本主義的経済体制や政治体制」「生産性社会」という状況に対して、「ほくが舞踊と名づける無目的な肉体の使用」を「ひとつの抗議」として明確に対立させ、その舞踊の「犯罪や、男色や、祭典や、儀式」との共通性を説く。

その目的のため、作品では「ほとんど生の素材にひとしい悪趣味や雑音の中に、アクチュアリ

ティの保証を求める権利がほくたちにはあり、根拠に東北の貧しさを据えつつ、「今日の鋳型の歩行を、ほくは案出している」と論ずる。そして、「ほくの職業は今日、舞踊家という呼名で通用している人間復権業だ」「ほくは素朴な肉感主義者だ」と、高らかに、誇らしげに宣言する。現在から振り返れば、ナイーブな思想であり、当時33歳であった土方の若々しい自負が伺える文章である。また、バタイユ、サルトル、ジャン・ジュネ、ニーチェの引用もあり、これら西欧思想の影響が濃密に反映されている。

< 2-1-2 60年代の作品映像 >

次に、60年代の舞踏作品の形式を考察する⁽⁷⁾。土方の舞踏作品では、よく知られるように当時の前衛美術家、前衛音楽家たちが舞台美術と音楽を担当している。中西夏之、赤瀬川原平、加納光於、谷川晃一、刀根康尚、小杉武久をはじめ、多くの芸術家が作品に参加したが、従来のような書き割りや伴奏音楽のように、舞踊の主題や振付に奉仕するものではなかったと指摘されている。この点について従来の言説では、同時代の前衛美術のイベント、ハプニングの影響とみなすに留めるものが多数であった。だが、土方の舞踏作品をダンス（舞踊）の文脈に置き、分析することで、舞踏と従来のダンスとの具体的な差異が導かれ、その意義も明らかになるだろう。ここで有効なのは、マース・カニングハムのダンス作品との比較である。

カニングハムは、ジョン・ケージ、ロバート・ラウシェンバーグ、ジャスパー・ジョーンズらとの、共存 (co-existence) のコラボレーションという創作方法をとった。この方法により、各構成要素は自立性を保ち、その混沌とした、また拮抗する組み合わせによって、作品としての「全体性」を拒否（コーブランド、1988：96）し、解体することを目指した。カニングハムがアメリカのモダンダンスへのアンチテーゼとして考案したスタイルと、土方が日本のモダンダンスへのアンチテーゼとして採った構成方法は、共鳴していたと言えよう。

しかし土方は、カニングハムの意味を排除した抽象的な動き、チャンスオペレーションなど偶然性を用いた振付による「自然性への批判」（コーブランド、1988：90）へは向かわなかった。彼は動きに、反様式性、反道徳性、反社会性、また祭儀性、原始性という意味を過剰に担わせたのである。ここでの反様式性とは、当時の日本のモダンダンス界の主流であったノイエ・タンツ、あるいはグラハム・テクニックによる内面、自己の表出を重視する動き、型、象徴性、物語性、ダンス・クラシック（バレエ）のバの様式美、に対するアンチテーゼである。反道徳性とは、社会一般の道徳であり、さらに舞踊作品を上演する際の暗黙の規制、しきたり、に対するアンチテーゼと見做せる。

具体的には、『バラ色ダンス』においてダンス・クラシックの代表的なバであるアラベスクを、反様式的に用いるシーンがあげられる。走っているダンサーが急に止まり、手脚を伸ばしきらないままアラベスクのポーズをとる、というように前後のコンテクストを無視し、従来の様式美を壊しながら用いている。『あんま』ではダンサーたちが走る、倒れるなど、日常的な動きを反復し

ながら、運動性を顕示する。これは、「モダニズムの芸術作品（例えばモダニズムの戯曲やバレエ、あるいは前衛的なパフォーマンス）は、表現（再現）という伝統様態を捨て、身体の感覚的パフォーマンスに内在する意味能力を表に出す」（レヴィン、1988：54）という手法に通じるが、土方は動きに過剰な強度や速度を加えることで、乱雑、狂騒、衝動的、暴力的という意味を生成させた。さらに、裸体、畳、埃、股間に青い液体を入れた氷嚢をぶら下げる、などの衣装、美術を加えることで、滑稽、歪雑、反社会性、反道徳性などの意味は濃厚になった。また、祭儀性、原始性については、上記の映像には明確に認められないが、1959年にドナルド・リチーが監督した16ミリフィルム『犠牲』に出演、振付した際の、円環状に周りながら踊るダンスに典型をみることができる。

以上のように、（１）反様式性については、作品の全体性や動きの様式の否定、解体によって表現は可能であり、（２）反社会性、反道徳性については、その意味を形成しうる構成要素や動きを顕示することで表現可能であった。（３）祭儀性、原始性については、それを象徴する身体の動きや空間構成を取り入れることで表し得る。これらのテーマ、意味と形式は、60年代の文章で土方が宣言、標榜したアンチテーゼとしての舞踊のテーマ、意味と形式に照応している。

ただし、男色についてはこれらと同様ではなかった。土方の狙いは、この反社会性、反道徳性の濃厚なテーマを選択して表現することにより、ダンスとして作品化するには男色行為を表す具体的な身振りを抽象、様式化するという、いわば基本的な作業が行なわれたと推察される。すなわち、『バラ色ダンス』で土方と大野一雄が、同じ白いドレスを身につけ（スカートに異装性が認められるが、色彩と装飾性に乏しく、抽象性の高い衣装である）、愛撫、抱擁して倒れるという一連の身振りを、直線的に分節した動きの連続として振り付け、さらに二人が前後に重なりながらアラベスク風のポーズをとるなど、従来のダンスの様式を用いて表現したのである。その他のシーンでは、ダンサーの身体や動き自体が、疾走感や破壊力を持って現前（present）するのに対して、男色のシーンでは抽象化、様式化された動きによって男色を再現前（represent）するという、既存の舞踊と同様のスタイルが認められる。もちろん、男色というテーマも、デュオやアラベスクという様式を男色のテーマに引用することも当時十分に衝撃的であっただろうが、それを表現する形式は、むしろ保守的であったといえよう。

以上見てきたように、60年代の土方の文章と舞踏作品は、様々なアンチテーゼをテーマとして掲げ、個々の言葉と動きにその意味を担わせたという点で一致している。しかし、それを舞踏として作品化する過程では、男色とそれ以外のシーンでは形式に捻れが生じたといえるだろう。現存する作品映像のシーンに限れば、舞踏の形式はおおよそ既存の枠組内での反定立、破壊、逸脱であったと考察される。

< 2—2 70年代の文章と作品映像の分析 >

< 2—2—1 70年代の文章 >

『病める舞姫』は、< 1—2 >で吉本が評したように「型にまで昇華しようとする動きを壊しつつづけていながら、物や出来事を破壊する実際の動きが少ない」。土方の意図は、このような文体によって、読者の読む行為を異化、中断させ、イメージを揺るがせることにあったのではないだろうか。

この文章は主語を判明しにくく、あいまいな主語と、東北での少年時代を喚起させる具体的なモノや出来事との身体的な関わり（述語）とその形容詞とが多く連ねられている。例えば、「そう言われてみると、俺は何かに守られているのだという安堵感が、私をさらに虫の息に近づけるような、そういった塩梅の膨れ方をしていたのである。どんな災難もあっさり解決してしまうような性癖や、情弱で無意思に近いものの芽が、からだに吹き出るようだった。それにしても、昔の電球はよく震えていた。その下で泣く女がどこにでも見受けられ、女のまわりに泣く物象も見受けられ」（p. 4）。ここでは、文章はリニアに進まず飛躍しており、論理的には不可解である。「膨れ方」「吹き出る」という視覚的、触覚的イメージから、「電球」の形態、「震え」る状態、「泣く女」の行為、「泣く物象」のモノへと連なっていく。

また、「石川五右衛門が出てきそうな空模様の下でコトコトと煮物の音が聞こえていた。むしろ、聞こえてほしいと願っていたのだろう。聞こえるには聞こえているが、畳の目にあまり目玉を貸しすぎて、考えの糸が切れていたのかもしれない」（p. 10）では、やはり主語が明示されないまま文章が始まり、時間は過去の中で行き来する。「空模様」までで視覚イメージを、「煮物の音」で聴覚イメージを喚起しつつ、距離の遠い対象が「聞こえている」耳から、すぐに「畳の目」という対象と近い距離にある「目玉」が現される。

続いてこのような状態を、「湯気に吹かれていると、喰い気がなくなり、考えることも湯気のようになり、作り話のようなからだに育ってゆくのだった。こうして私は湯気にも掠め奪われてしまっていた。掠め奪われ、またすでに踊られてしまっている」（p. 10）と説明する。ここでは思考が「湯気」となり、「からだ」の状態が変わる。しかも「私」は自ら能動的に感覚し、行動するのではなく、受動態で表されている。

以上のようにこれは、時間軸に沿って展開され、ある主語のもとに統合される文章でも、空間軸を述語によって統合する文章でもない⁽⁸⁾。語り手としての土方は文章の外に在るが、文章内部ではモノや出来事との関わりによる部分的な身体感覚と状態によって文章が連なるのみで、土方の全体像を結ぶことはない。受動的にからだ感覚し、変容していくに従って、からだの時間と空間は分裂、解体、拡散、流転していく。論理的なテキストを形成しないまま文章が進行、飛躍しているが、その飛躍は身体感覚によって繋がっている文章であると指摘できよう。テキスト上は統合されないが、感覚を媒介にして統合されているのである。よってこれを“感覚軸による非統合／統合”と名づけたい。

ここでは、確固として統一され、時間と空間の広がりを経合する主語／主体も、明確な輪郭を持つ身体、肉体も表現され得ない。60年代の文章には頻出した、主語の「はく」や「私」、声高らかに提示され、復権されたはずの「身体」や「肉体」という言葉は姿を消している。アブリアリに信じられていた主体、自明の身体、肉体の代りに現れたのは、あいまいな「私」と平仮名で表記された「からだ」である。おぼろげ、儚げで、全体のゲシュタルトが掴みにくい、“からだとしてのわたし”である。これは、“感覚軸による非統合／統合”という土方独自の文体において現れたからだである。

＜2－2－2 70年代の作品映像＞

では、70年代の舞踏作品『抱瘡譚』には、どのような形式が見られるだろうか。美術、音楽は、視覚、聴覚イメージによって、土俗的な世界を喚起させている。一方、土方のソロについては、動きの速度が極めて遅く、動きを微分して動かしているように観察される。また、四肢とその指、頭、顔、よく曲がるトルソなど、身体の詳細部を互いに連携させないまま、かつ同時に動かして複数の運動系を作っては壊しており、優先的な焦点を結ぶことができないため、全体性のあるフォルムや動きとして観客は認識できない。全身につけられた抱瘡のかさぶたの揺れ、皮膚からはげ落ちる白塗りの粉、頭飾りなどの細かく微妙な動きが、さらに異なる時間の流れと動きの系を生じさせる。このような、複数、細部、微速の動きを、同時に身体に現出させては壊すことで、動きは単一の意味を、形は統一性を獲得し得ない。さらに、裸体、髪の毛とかんざし、髭などの衣装や美術が、男性と女性、生と死等の意味を多層的に提示し、攪乱している。

このような振付について、従来の言説ではゲシュタルトのとれない粒子や灰、意味論的には死体、両性具有、土方自身が語った「衰弱体」を表現するものとして語られ、方法論として、シュールレアリズムの変容やコラージュ、舞踏譜による「なる」身体が語られてきた。しかし、これを文章の分析で考察された、“感覚軸による非統合／統合”という土方独自の文体と同様の形式の試みとして捉えることはできないだろうか。土方のからだの動きは、全体としてあるテキストに統合され、固定されることはない。しかし、からだの詳細部は無意識や即興で動いているのではなく、それぞれの感覚とイメージによって統合されて動いていると推察される。但し、おそらくこの試みは土方の身体でのみ可能であった。土方のソロの動きが上述の形式であるのに対し、弟子たちは群舞という基本的な手法で、空間構成、動き、形象、音（足音、高下駄の音）の効果によってイメージを喚起するべく振り付けられたのであろう。

【3. 結 論】

土方の60年代の舞踏作品は、同時代の前衛美術、音楽と同様に様々なモダニズムの手法を使って、既存のダンスの様式性を否定、解体し、さらに反社会的、反道徳的意味を表現した。文章では、その舞踏と身体についての思想、個人的な背景を宣言、解説、補強した。60年代の舞踏の身

体は、物質性を顕示する一方で、様々なアンチテーゼの意味を表象する媒体でもあり、意味の表象という点では、既存のダンスの枠組内であった。

70年代になると、アメリカではポスト・モダンダンスへ移行し、身体の意味形成作用をメタレベルから言及するという手法が採用された。しかし土方は、あくまでも身体それ自体を現前(present) させる方法を探し続けたのであろう。そのため、既存の枠組内でアンチテーゼとしての身体を対置させるのではなく、“感覚軸によって非統合／統合されるからだ”という、枠組を転換した全く新しい身体を現成させようと試みたのではないだろうか。それは、従来の舞踏言説が語ってきた、本質主義やプリミティヴィズム、日本回帰に基づく“意味を表象する身体”ではなく、“からだの在り方として現前する身体”“形式において現前する身体”である。この身体こそが、舞踏を他のダンスから峻別していることが結論として導かれるだろう。

ただし、本稿で扱った舞踏作品でも、映像が現存せず詳細が不明な部分や、他の60年代、70年代、80年代の舞踏作品と文章も考察することが今後の課題である。

注

- (1) 本稿で「形式」として扱うのは、一般的に舞踏の形式、様式と見做されている白塗、スキンヘッド、半眼などとはことなるものである。
- (2) 『あんま』(1963) 16ミリ、モノクロ、15分、サイレント。『バラ色ダンス』(1965) 16ミリ、モノクロ、13分、サイレント。2点とも映像作家の飯村隆彦が撮影、編集した作品であり、飯村は自作を舞台の記録映像とは区別するために、「シネダンス」と名づけている。映像は断片的で不鮮明な部分もあり、音声も伴わないが、シーンごとの要素を抽出することはある程度可能である。
- (3) 大内田圭弥撮影、モノクロ、95分。
- (4) 『美貌の青空』は土方巽の一周期を期して、土方が舞踏公演のパンフレット、美術家の個展カタログ、雑誌などに寄せたエッセイや短文を編んで、1987年1月21日に筑摩書房より刊行された。
- (5) 雑誌『新劇』(白水社)に、1977～1978年に連載された土方巽の少年時代を描いた自伝的作品。1983年に同社より単行本化された。連載時には三好豊一郎、単行本化の際には鶴岡善久の手が加えられているが、それを土方が了承して刊行されたことから、その文体が土方の方法論、思想を反映し得るものとして本稿では採用した。
- (6) 『美術手帖』1969年5月号に寄稿した同タイトルの文章に、加筆、訂正を加え、湯川書房の『叢書溶ける魚』シリーズの第四回刊行本として1976年に刊行。限定300部。一周忌に当たる1987年1月初版の『美貌の青空』(筑摩書房)に転載。さらに、十三回忌を期して1998年1月に刊行された『土方巽全集』(河出書房新社)に転載された。
- (7) 使用した映像は、NHKで製作された『風の遺言～舞踏家・土方巽のめざしたもの』(1990)、『BUTOH 創成譚～土方巽 舞踏の原風景』(1998)の番組に収録された作品の断片と、アスベスト館で『土方巽 舞踏フィルム上映会』としてほぼ毎月上映されている映像である。また、書籍、雑誌に掲載された舞台写真も参照した。
- (8) 前田愛『文学テキスト入門』(1993、筑摩書房)、及び同書所収の「1970年の文学状況 古井由吉「円陣を組む女たち」をめぐって」の主語的統合、述語的統合の概念を参照。

【引用一覧】

マロッティ、ウィリアム、1997「舞踏の問題性と本質主義の罟」『シアターアーツ8』、晩成書房
 栗原奈々子、2000『The words of Butoh』『The Drama Review』Spring 2000

さとう三千魚、1987「ボカリスエットから、起源の青空へ」『現代詩手帖』1987.4、思潮社

松本小四郎、1987「肉体と批評のアヴァンギャルド～土方巽の死」『現代思想』1987.5、青土社

吉本隆明、1989 a 「＜ハイ・イメージ論＞舞踏論（1）」、1989 b 「同（2）」、『海燕』1989.4、5 連載、福武書店

日向あき子、1987「ある時、0 軒で」『アスベスト館通信 4』、アスベスト館

白石かず子、1988「土方巽―鬼神と 話した日」『アスベスト館通信 6』、アスベスト館

コーブランド、ロジャー（川上明孝訳）1988「マース・カニングハムと知覚の計略」『芸術としての身体』、勁草書房

レヴィン、デヴィッド（尼ヶ崎彬訳）1988「パフォーマンスの実現するもの」『芸術としての身体』、勁草書房