The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	舞踏における「型」：三上賀代『器としての身體』と和栗由紀夫『舞踏花伝』をもちいた比較研究
Author(s)	藤田, 明史
Citation	デザイン理論. 2014, 64, p. 65-78
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/56351
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

舞踏における「型」
── 三上賀代『器としての身體』と和栗由紀夫『舞踏花伝』をもちいた比較研究 ──

藤　田　明　史

キーワード
舞踏，舞踏譜，記譜法
Butoh, Butoh-fu, Notation

はじめに
１，舞踊記譜の変遷と『器としての身體』における舞踏譜
２，『舞踏花伝』における映像化された舞踏譜
おわりに

はじめに

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[1]。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はなく，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，『器としての身體』（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

本稿は第55回大会（2013年７月20日，於：福井工業大学）での発表に基づく。

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，分析は加えられていない。また，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[2]。『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７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た。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[3]」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[4]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。

本稿では，第１節で舞踊の記号的解釈を先行研究から明らかにし，一般的な「型」の定義を行う。そして三上の著書『器としての身體』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。第２節では，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し，従来の「型」と比較したうえで，この舞踏譜の存在が，はたして舞踏においてどのような意義をもつのかを明らかにしたい。結論を簡潔に述べておくならば，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評価される試みであると言えよう。

１，舞踊記譜の変遷と『器としての身體』における舞踏譜

舞踊を記録するために，様々な記譜法が存在する。それらは，ステージの映像の記録が容易に行えるようになった現在でも依然として利用され続けている[5]。たしかに，映像による記録だけでも用が足りるものに関しては，映像記録へと置き換わってきていると言えるかもしれない。しかし，舞踊には映像だけでは記録できないものがある。これを記述するのが舞踊記譜法である。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（*Orchesographie*）』（1589）である[6]。以降，18世紀初頭からヨーロッパ中を席巻したラウール＝オージェ・フイエ（Raoul-Auger Feuillet,

1660-1710）の著作『コレオグラフィ，また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たのち，19世紀には一時舞踊記譜法が衰退する[7]。しかし，20世紀に新しい記譜法が生まれ，現在のウィリアム・フォーサイス（William Forsythe 1949-）の，映像を用いた舞踊譜『インプロビゼーション・テクノロジーズ（*Improvisation Technologies*）』（2000）[8] に至るまで多くの記譜法が用いられてきた。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の整理が進んだ[9]。このように，舞踊記譜法は西洋音楽の楽譜のように世界的に広がりをみせずに，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と考えられる[10]。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，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，言い換えれば口伝による伝承が，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，日本では元来から舞踊の伝承に対して秘伝的な性格を帯びていた[11]。土方が舞踏の伝承を口伝のみで実践したかどうかは本論では触れない。しかし，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も，少なくとも口伝による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。

舞踊譜の必要性について，さらに論を進めたい。舞踊譜に記録する過程そのものが，すでに舞踊の分析作業といえる。なぜなら，動きを一つ一つある特定の法則に従い，分析しなくては，記譜することができないからである。つまり，ある舞踊から抽出された，例えば一つの振付は，その舞踊の分析結果であり，その抽出過程を通して舞踊の分析を行うことができる。舞踊譜を使って，舞踊の全体を把握したり，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になる。三上，和栗とも，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のである。したがって，各舞踏譜の分析に移る前にまずは舞踊から記譜への記号化について論じたい。

舞踊を記号としてとらえたものとして，現在でも使用される最も優れた記譜法の一つに，ルドルフ・フォン・ラバン（Rudolf von Laban, 1879-1958）の考案した「ラバノーテーション（*Labanotation*）」[12] がある。これは，身体の動きを，記号を用いて記述することを可能にしたもので，音楽の五線譜を縦にしたような形をしており，下から上へと読み進む【図１】。中央の縦線が身体の中心線を表し，中心線の右側に身体の右側の動作を左側に身体の左側の動作を，記号を用いて記述するため，踊り手が譜面を読みながら動きを再現しやすいという特長がある。

足や手の動きといった身体各部の詳細な動作についても記述可能であり，特定の舞踊様式に依存しない現時点で最も普遍的な舞踊記譜法である。このことから，ラバノーテーションは，舞踊を記録し分析するための方法論として欧米の研究者に広く用いられている。ダンスの初等教育から高等教育の現場においても，音楽における楽譜のように，身体表現の創作能力を高める手段として用いられている[13]。

舞踊は身体運動であり，３次元での動きにその本質がある。ラバノーテーションは身体動作を時間的，空間的及び身体各部の動作にもとついて，抽象化したものである。ラバノーテーションの習得にかかわらず，舞踊譜も記譜である以上，言語の習得と同様に，譜を読み身体動作を理解し，具象化する能力と，実際の舞踊を譜で記述し，抽象化する能力が求められる。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。この意味では，西欧の舞踊譜と，三上，和栗の舞踏譜は，同様の性質も持っていると言ってよいだろう。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。

> バレエ舞踊のパ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[14]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，バレエ舞踊のパは一つの表音文字，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[15]。

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の差異と，その記号的解釈にも有用である。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べばよい。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ればよい。しかし，歌舞伎では，演目一つずつを学ぶ必要があった[16]。もちろん，歌舞伎におけるすべての身体動作が，すべて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，譜に落とし込む作業が困難であったことは想像に難くない。次に，記号的解釈から，比較してみよう。

> 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[17]。

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，それらはあ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だ。つまり，歌舞伎にしろ，舞踏にしろ，伝承方法は言葉を介在するものなのである。ではその記譜と型との関係について述べたい。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だろう。訓練の過程においてさまざ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たったとき，われわれはそれを「型」と呼んでいいのではないだろうか[18]。

つまり，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関係を，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[19]。

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」は言ってしまえば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，舞踏譜解釈に移ろう。はじめにで述べたように，舞踏譜は土方巽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のだ。以下では，その分析に移りたい。

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著書『器としての身體』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【表１左】。

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している。しかし，土方はこれらの生物的な牛の外面を模写したものにとどまらず，牛について自身の経験や感覚を含んだ極めて個人的な「牛」の概念を有する。このことは，さらに「牛のバリエーションＩ」【表１右】という舞踏譜からも理解される。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。

表1

舞踏譜「牛」	舞踏譜「牛のバリエーションＩ」
・重さが運ばれる ・足のひづめ（アップ　ドドンドン　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	・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 ・左足のバッタ

『器としての身體』より

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「左足のバッタ」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[20]。

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『器としての身體』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する言説がなされた。

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[21]。

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と考えられるのである。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」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ず，あくまで土方自身の舞踏の振付とみなしている。これは譜としての機能は果たしてないということだろう。なぜならば，型とは，記譜によって伝承されたものだからである。譜としての役割を果たすためには，普遍的な型の必要が不可欠であるといえる。舞踏における型の出現が，第２節で示す，和栗由紀夫の『舞踏花伝』であると考えられる。

２，『舞踏花伝』における映像化された舞踏譜

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。和栗由紀夫が1998年に出版したCD-ROM『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７つのグループに分類している。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。このCD-ROMに収められている「舞踏譜」とは，1972年から78年までの間，土方巽が彼の率いる稽古場であったアスベスト館の弟子たちを振りつけるときに言葉を通して教えた，その言葉を和栗由紀夫が独自に書き留めておいたものをまとめたものである。はじめに『舞踏花伝』より舞踏譜「けむりの王子」の言葉群を書き記す[22]。

マーヤの合体編。白昼夢。煙の王子。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
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。立ち上がると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，分析として言葉と動きの対応する個所を導き出す【表２】。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を，映像にすることにより容易に導き出すことができるということである。この舞踏譜中にみられる「手のひらを頭の上，胸の前でひるが

表2

舞　踏　譜	動　　き	
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２
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３
影を引っ張ってきて戻る	足を引き戻した状態。	図４
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あがる。	図５
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６

筆者作成

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》のワンシーンにその振付が見てとれる。土方の語りをバック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７】。

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。次に，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《楕円幻想》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８】。また別のシーンでも同様の動きはうかがえる【図９】【図10】。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11】。

１点目の作品《楕円幻想》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。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[23]。

それでは上記した和栗の『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，舞踏の型について述べる。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したい。まず，一般化された舞踏譜の観点か

ら述べる。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だ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，土方の言葉と作舞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[24]。

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。本稿の目的として，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と考えられる。「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。1992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の的になり，結論を出すに至らなかった。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のと同時に，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。

次に，秘伝的な性質をもつ舞踏の観点から論じたい。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したと考えられるのである。

おわりに

舞踏の振り付けは以下のプロセスからなる[25]。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だろう。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』は帯びているとも考えられよう。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出来る。本稿では三上，和栗の両者の著作から舞踏譜が持つ意義について考察を行った。三上，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，神格化された土方巽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。今後は，舞踏における型の様々な事例を比較・検討し，さらなる独自性を明らかにしたい。

注

1　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 ── 言葉と身体をめぐって ──』角川学芸出版，2011年，133-134頁。

2　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，下記の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。

3　上記『舞踏花伝』DVD-ROM「舞踏譜俯瞰図　舞踏譜について」を参照。

4　本文中の土方による口伝は，イメージを喚起させる役割を果たすものであり，日本舞踊での口伝とは少し性質を異なるものとしてとらえたい。

5　以下を参照。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，立命館大学アートリサーチセンター，2002年，89-100頁。

6　1589年にアルボーがオルケゾグラフィにおいてダンスのパを，言葉を用いて楽譜と並行して記述していた。その後の1700年にはフイエがその著書『コレオグラフィ，またはダンスを記述する方法』を発表する。アルボーの記述が言葉によるものだったのに対し，フイエの記譜法は５つのポジションの記号化から始まり，さらに楽譜との同時性を重視しながら，その移動の軌跡までが記譜できる，空間的時間的な分析が世界の舞踊史上で初めて行われた。

7　こうした原因として，舞踊の形式の変化，主に筋立てが重要視されたことがあげられる。

8　下記を参照。斉藤尚大「コレオグラフィの遺産 ── ルドルフ・フォン・ラバンの1920～30年代における振付と演出に関する一考察」『舞踊学』26号，2003年，11-20頁。この舞踊譜では，即興のための基本的な考え方をダンサーに教える。身体や空間には点や線あるいは円や平面が見出されるという単純な動作から始まり，それらを身体の様々な部分で動かしたり，それらを空間に措定しその周囲を動いてみたりすることにより，運動を複雑にしていく。

9　中村，前掲書（注４），96頁。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。

10　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。

11　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だったと考えられる。

12　現在ではラバノーテーションをモーションキャプチャ技術と連動させて，立体的に身体動作を採取する研究が行われている。モーションキャプチャと舞踊譜の生成の関係については以下を参照。長澤嗣治，八村広三郎，小島一成「モーションキャプチャデータのライブラリ化に基づく舞踊のアニメーションと舞踊譜生成」『情報処理学会研究報告．人文科学とコンピュータ研究会報告』情報処理学会，2003年，41-48頁。

13　中村，前掲書，94頁。

14　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。

15　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。

16　蘆原，前掲書，59頁。

17　以下の「舞踊」の項目を参照。『記号学大事典』柏書房，2002年，364頁。

18　源了圓『型』［叢書・身体の思想２］創文社，1989年，13-14頁。

19　小林正佳，『舞踊論の視角』青弓社，2004年，112頁。

20　三上賀代『器としての身體』ANZ 堂，1993年，111頁。

21　京都造形芸術大学舞台芸術研究センター主催「土方巽 ── 言葉と身体をめぐって」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（2014年７月16日閲覧）

22　『舞踏花伝』の７つのグループは以下のとおりである。「深淵の世界」「神経病棟の世界」「花の世界」「鳥とけだものの世界」「壁の世界」「解剖図鑑の世界」「焼け落ちた橋の世界」。これら７つの世界が地図になっており，見たい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。

23　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嫁して踊ることができる」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。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 ── 言葉と身体をめぐって ──』角川学芸出版，2011年，45頁参照。

24　森下，前掲書，44-45頁。

25　以下を参照。森下，前掲書，46頁。

図版資料

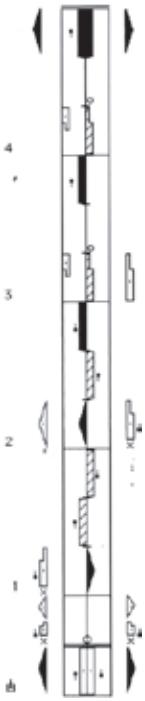

図１

図２

図３

図４

図５

図６

図７

図８

図９

図10

図11

図版出典

図１－11　和栗由紀夫『舞踏花伝』DVD-ROM，株式会社ヌーサイト，2006年