

# 「死者」と一緒に踊る老体

## ——『ラ・アルヘンチーナ頌』の分析

木村 覚

序 『ラ・アルヘンチーナ頌』の発端にある「出会い」

いまから三十年前の一九七七年、七十一才の大野一雄はその後の代表作となる『ラ・アルヘンチーナ頌』を上演した。

この作品が誕生するには、ふたつの出来事があった。ひとつは初演の四十八年前、一九二九年に来日したスペインの名舞踊家・ラ・アルヘンチーナ・アントニア・メルセを二十三才の青年大野が帝国劇場の客席から固唾をのんで見つめた、という経験である。文学者・ヴァレリーが賛辞を送るなど、当時ヨーロッパにおいてきわめて高い評価を得ていたダンサーは、大野の目に「典雅で美しく華やか」でまた「非常に熱狂的」に映ったという。とはいえ、この日の記憶は長らく忘却される。ふたつ

目の出来事は七〇年代半ばに起きる。ある日、中西夏之の個展で見た一枚の絵が大野に当時の記憶を突然、蘇らせた。そこにさらなる拍車をかけたのが、ニューヨーク在住の舞踊家・エイコ&コマから不意に送られたアルヘンチーナの資料だった。

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」、  
こう言って一年たつてさ、舞台を持ったんです<sup>ii</sup>。

他人には容易に飲み込まない奇妙な逸話ではある。とはいいえ、  
八十八才（一九九四年）まで踊り続けることとなった作品が、  
この再会に、目と目を重ね「一緒に踊って下さい」と語りかけ  
られた一種の神秘的な体験に端を発するものであるならば、こ  
の逸話の内に大野のダンスを説明する鍵がある、と考えるべき  
ではないだろうか。

この論考の課題は、一九三六年に逝去したアルヘンチーナと  
いうひとりの死者と一緒に踊ると言うこの大野の発言とその思  
考の内実を問い、そこから、大野のダンスに潜む固有の方法を  
明らかにし、最終的にそうした方法の具体相を、観客がそこか  
らえる特異な経験と照応することによって、浮き彫りにするこ  
とである（第三節）。

まず、研究の出発点として、土方巽が創始し大野も六〇年代  
その渦中にいた暗黒舞踏とバレエやモダンダンスとの違いを明  
確にして、ダンス史から見た暗黒舞踏の固有なあり方を概観し  
（第一節）、そこからさらに、土方の暗黒舞踏論と大野の舞踏論  
とを比較することで両者の類似点と相違点をあらかじめ分析す  
ることで、大野の舞踏観の独自性を輪郭づけることにしたい  
（第二節）。

## 1 大野舞踏の独自性——バレエ、モダンダンス、暗黒舞踏との比較から

暗黒舞踏や大野の舞踏がバレエやモダンダンスと最も大きな  
隔たりをもつのは、後者が現実の身体を隠そうとするのに対し  
て、前者はむしろそれをこそ舞台上にあらわにしようとする点  
にある。

美学Ⅱ感性論の観点から見た場合、バレエにおいて、また同  
様にモダンダンスにおいて目指されているのは、踊る身体を媒  
体にして、ある種のイリュージョンを観客に見せることである。  
それは他方で、ダンサーの身体それ自体を隠蔽することに繋  
がっている。例えば、レヴィンが「バランシンのフォルマリズ  
ム」<sup>iii</sup>のなかで整理しているように、バレエの特徴は「身体  
の重量と無重量性の緊張感のある同時性」の内にある。つまり、  
現実には身体が持っている重量を見る者に意識させない軽やかで  
優美な運動の実現こそバレエの美学がダンサーに要請すること  
である。とりわけ、従来のバレエに必須だった物語をそぎ落と  
し、純粹な運動のフォルムをバレエの内容とするバランシンの  
モダニスティックな作品に典型的なように、ときに幾何学的で  
ときに優美な曲線を描きながら、バレエのダンサーは、自らの  
技巧によって、自らの身体が無重量に見えるイリュージョンの  
出現に専心するのである。

二十世紀の初頭、とくにアメリカとドイツ（ドイツでは「ノ

イエタンツ」と呼ぶ)で展開し世界中に拡散していったモダンダンスは、バレエの固持する優美という美的価値から踊る身体を解放した。その代わりに「エイリアン身体たち」(一九九八)の著者バートが強調するように、他者性を帯びた異質な相貌をもつ様々な「エイリアン身体」へ接近し、そこに未知のダンスの在処を求めたのである<sup>iv)</sup>。とはいえ、そこに生まれた新しいフォルムがやはりダンサーの身体を隠す機能を帯びていたのは事実である。例えば、マリ・ヴィグマンをめぐるマニングの論述は、その点を正確に見すえている。「彼女のダンスは、隠喩的な仮面となった。なぜなら自分の自伝を舞台上で演じるのではなく、むしろ他者への自己―変容を舞台化していたのである。彼女は自分の身体を媒体と捉えた、そして自分のダンスを潜在的な衝動ないし超自然的な力に、忘我的でデモニクなエネルギーないし時間、空間、運動の抽象的なデザインに迫る手段と捉えた」<sup>v)</sup>。ヴィグマンの『魔女の踊り』(一九一四)が身体の輪郭を曖昧にする怪物的な衣裳を採用したのは極端な例であるとしても、モダンダンスにおいて、もっぱら身体は表現すべき対象を可視化する媒体であって、身体それ自体は後景に退いたままなのである<sup>vi)</sup>。

さて、一九五九年の『禁色』を出発点とし、六〇―七〇年代に今日の舞踏の基礎となる活動を行った土方巽は、こうした従来のダンスを「飼いならされた動作」と退けた。その一方で、彼が注目したのは「ある均一な方法論」から「はぐれている」肉

体そのものであった。「私の舞踏は暴動です。ですから人に教えるときでも、(……)彼の肉体を熟視させる方法をとるわけです。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でもある均一な方法論を外側から運動としてあたえる。それに飼いならすわけです。そうじゃなくて、私のは、はぐれている自分を熟視させる」<sup>vii)</sup>。

土方のこうした姿勢は、直接の交流はなかったとはいえ、同時期のアメリカに生まれたアヴァンギャルドで実験的なグループ、ジャドソン・ダンス・シアターの活動と共通点をもっている。例えば、主要メンバーの一人であるイヴォンヌ・レイナーが日常の動作と同レベルのエネルギーで動作を行うことによつて、ダンスから審美的なイリュージョンを減少させ、理想化を施されていない身体の有様を舞台に出現させようとしたように、土方もまた、生まれた瞬間からはぐれているはずの人間が肉体を介してもとの自分と出会うことを目指したのである<sup>viii)</sup>。それは、目的連関の鎖から解いて、肉体の実相をひらき、そのあり方をまじまじと確認することへ向かうものだった。「たとえばここに指がある、指はものをつかみますね、しかし関節と関節との間はいったいどういう役割を果たしているのかといったことを時々せつぱつまつたときに考えてみる。人には日常的、慣習的目的にさらされていけないものがある。そういうものをその人に熟視させる」<sup>ix)</sup>。

## 2 「死者」と関わる舞踏——大野と土方の相違点

従って、外側から振り付け(ないし方法論)を身体に押しつけ、身体がそれを具現することで成立する従来のダンスとは異なり、土方の舞踏論は、身体それ自体が舞台上に顕現することを目論むものである。そのために土方が採るのは、自分の意のままにならない他者のイメージを自分の中に設定して、それとの関係の内に身体を置くという方法であった。ときに土方は、不具者に憧れるところに舞踏の第一歩はあるという。あるいは、常識にとられない子ども想像方の内に舞踏の原初形態があると考え。なかでも、「姉」という一人の死者について次のように述べているのに注目するならば、どのような仕方、土方が他者のイメージを舞踏の方法へ導き入れようとしたかが、明らかになってくるだろう。「私はよく言うんですが、私は私の身体の中に一人の姉を住まわしているんです。私が舞踏作品を作るべく熱中しますと、私の体のなかの闇黒をむしって彼女はそれを必要以上に食べてしまうんですよ。彼女が私の体の中で立ち上がると、私は思わず座りこんでしまう。私が転ぶことは彼女が転ぶことである。という、かわりあい以上のものが、そこにはありますね」<sup>28</sup>。

踊りを通して、土方の身体は姉と単に合一するのでも、まし

てや姉のイメージを可視化する媒体となるのではない。むしろ姉は踊り手の思いとは正反対の動きをする。姉とは、踊りを作ろうとするその作為を阻む他者なのである。

さて、大野一雄は、六〇年代にかけて土方の公演に頻繁に出演するなかで、五〇年代まで傾倒し続けてきた、テクニクを重視するモダンダンスの方法に疑いの目をもつようになる。そして、土方と同様に、死者との関係のなかに自らの踊りを見出そうとした。『ラ・アルヘンチーナ頌』はそうした模索が最初に結実した作品であるし、一九八一年の『わたしのお母さん』もまた、そうした死者という存在に端を発する作品であった。

ただし、土方にとって死者(姉)が彼の意図を疎外する存在であったのとは異なり、大野の場合、死者・アルヘンチーナは彼と「TOGETHER 一緒に」踊る存在として位置づけられている。「私は、アルヘンチーナと TOGETHER ですよ、いつも。もう五十年間」<sup>29</sup>。

「死者」との関わり方をめぐる大野と土方の相違は、両者の舞踏を決定的に異なるものにしてしている。その点をより明らかにするのに「死」と「生」の関係に対する二人の見解の違いに注目してみたい。大野は「あるところにくると死と生はひとつになる」と言い、さらにこう続ける。

いま生きていたかと思うと、今度は死のところまでいく。いつも私が言うように、花を見て美しいと思う。そうする

と、階段を降りていくんです。死の世界へと。花の世界は死の世界だ。花を見ている。魂が交感し、肉体がひとつになつて、自分が生きていることを忘れる。死そのものなからで踊っている。あるときは死の世界で、気がつくとき生の世界。死、生、死、生<sup>xii</sup>。

なるほど、大野は「死そのものなから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。興味深いのはその大野に対して、土方がこうコメントしていることである。「僕はいつも死んだ奴と密通しているんだよ。大野さんは、死と生はイコールだと言ったけど、僕はそのイコールが長いんだよ。終わりなきイコールなんだよ。そのイコールが肉体なんだ。神か人間かじゃない。イコールだよ。そのイコールが時々膨らんだり、曲がったりするわけだよ」<sup>xiii</sup>。死と生を結ぶ「イコール」は、土方にとつて「終わりなき」ものである。「時々膨らんだり、曲がったりする」という表現が証しているのは、土方がこの「イコール」を両者の合致が延々と先送りになっている状態として捉えていることである。死と生の出会う場はあるにしても、そこで両者がひとつになることは決してないと土方は考える。先の「姉」の例のように、肉体という「イコール」の上で起きるのは、むしろ生(者)の側からすれば意のままに決してならない死(者)との出会い(密通)に他あるまい。

土方の暗黒舞踏も大野の舞踏も、死者と共に踊る点では同じ

である。ただし、土方の場合、死者からはじかれ、踊り手は寄る辺を失い、それによつて肉体をさらすことになる。では、死と生は「ひとつ」と言った大野の場合はどうだろうか。生と死をつなぐ「階段を降りていく」プロセスには、どういった出来事が待っているのだろうか。この点に踏み込むには、大野が「生活」という言葉に傾けた考えを、一顧する必要がある。大野は、モダンダンスの方法論に基づいて作った最後の作品『老人と海』(一九五九)をふり返り、そこで「テクニクの限界」という問題に突き当たったと言う。そして、その際に重要な言葉として浮上してくるのが「生活」なのである。

『老人と海』で考えたことは、テクニクの限界ということだよ。テクニ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。そうなることも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、あれはとてもいい体験をしたと思うね。それでテクニクと生活が、実は矛盾してるんじゃないかって思うようになった<sup>xiv</sup>。

『老人と海』以後の大野にとつて、テクニクに相反する生活という次元こそ、自らの踊りが成立するのに不可欠な何かなのである。そして、この生活が内包するものとして生と死の問題が語られていることは無視してはならない。そこには、自分

の意のままにならない他者への思いが含まれているのである。

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。命を大切にする。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。子どもが病気になる。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、そういう心の痛みが踊りに一番重要なこと<sup>xv</sup>。

人間は、踊りの最中もまたその前後も生きている。その「生活」あるいは「命」の広がる範囲の中で大野がとくに注視しているのは、踊りや芸術との繋がりとなくとも日々進んでいる「痛み」とともにある生の契機である。「代わって」あげたくともその望みが決して叶わない痛み。それが「踊りには一番重要なこと」と大野は言う。大野にとって、こうした他者への切実な思いこそ、踊りが成立するための必要条件だからである。

「生活と踊りつてのは別物でない、信仰と踊りは別物でない」<sup>xvi</sup>。生活を踊るのではない。生活を演じるでもない。そうではなく、大野は、踊りが生活そのものでなければならぬ、と言うのである。舞台上で踊り手が、先の子どもを思う母親のように他者へ向けた切実な思いに没入すること、それが重要なのである。

最終的にカタルシスを感じさせるのは何なんだと思うと、それは形はどうでもよいが執念のようなもの、怨念のようなものと言ってもいいが、ともかく何か執念そのものといったものがじつくり舞台上上がってくるのが肝腎なんです<sup>xvii</sup>。

なるほど、大野の舞台においては、日常生活においてひとつもつのと同様の、他者への強い思いが不可欠なのである。それは、より具体的に言えば、舞台上の踊り手と客席側の見る者とは別に、舞台空間にもう一つの存在が強く意識されている事態を意味している。「もうひとつの眼が見てこない」と、それは駄目なんじゃないか<sup>xviii</sup>と大野は言う。その「もうひとつの眼」とは、次のように「別な世界」の人すなわち死者の眼のことであり『ラルヘンチーナ頌』であれば、他ならぬ、アルヘンチーナの眼のことである。

踊りというものは自分が踊る、周りの人が見てる、それからさらに別な世界とか領域の人が、じーっと見てるよいうな、二重三重のそういう意味の中でなければ成立しないんだと思っています<sup>xix</sup>。

大野にとって踊りが成立する瞬間というのは、踊り手とそれを見つめる観客、のみならず第三の（死者の）眼差し、この三

重の存在が折り重なっている事態のことなのである。そこに必須なのはテクニクではない、むしろそれと矛盾する面のある生活なのである。演技でも、振り付けでもなく、本当に他者を思い、舞台上で他者の眼を感じることに、その他者と「TOGETHER」一緒に踊ること。そのとき、踊り手は、子を思う母のように「痛み」ともない生きる一人の人間と寸分違わぬ存在として舞台にあることだろう。その地点に踊り手が立つこと。そこに、踊り手としての大野の賭があるわけである。

そういうような気持ちでがばしと固まったとき、これはできたなと思った。完全にもうできてるんですよ。だから私には振り付けをどうするかという意識感覚はなく、自然に醸成されていった思いだけがあればもう良し悪しは別として、その気持ちをつきつめていけばこんなできてしまう。

必然的という感じで。内容をつきつめればそれは日常生活の中で体験していることでもあるから、もうのつびきならないところで私の中にあるわけです。そういう意味で私は生活を大切にするということを常に言うわけです<sup>xx</sup>。

このように考えてくると、冒頭に挙げた、一枚の写真に端を発するアルヘンチーナとの「出会い」（再会）が、いかに『ラ・アルヘンチーナ頌』というひとつの公演が生まれるのに必要不可欠の条件であったかは、容易に想像出来るのである。

### 3 可視化される「TOGETHER」——観客との関係

なるほど、以上のように「生活」という言葉の意味へ沈潜していくことで、バレエやモダンダンスとも、また土方の暗黒舞踏とも異なる大野の舞踏論固有のあり方が見えてきた。次に問うべきは、大野にとって踊りの必要条件である、生活に等しいほどのアルヘンチーナとの出会い、すなわち大野の言う「TOGETHER」が、果たして、実際の舞台の上でどのような仕方で成し遂げられているのか、という問いであろう。それは、この「TOGETHER」が観客の前で可視化する際の可能条件を問うことである。そして、可視化した出会いの情景が、大野の求める次のような鑑賞体験を観客が引き起こしうるとすれば、それはどのようにしてかを問うことである。

踊りという作品は、ああ見てよかったというのではなくて、喜ぶ悲しむというのが踊りの核心ですよ。どうしようもない気持ちが残っていかないといけない<sup>xi</sup>。

そこで『ラ・アルヘンチーナ頌』の細部に目を向けてみたい。この作品は二部構成になっている。第一部は「死と誕生」「日常の糧」「天と地の結婚」に分かれ、第二部はダンス的な要素が第一部よりも濃くなり、三つのパート「タンゴとともに」

「アルヘンチーナの思い出」「感謝を込めて」に分かれている。

極めて特異なのは、約一時間の公演中に六回の着替えを行い、七種類のキャラクターを次々と纏って踊る点である。その際、スカートの姿が五種類、あとは黒いブリーフだけのとき（「日常の糧」、ドイツのモダンダンスであるクロイツベルクを彷彿させる黒い衣裳のとき（「タンゴとともに」後半）がある。後年の黒スーツ姿の際そうであるように、素の大野のままで登場する場面はここにはない。また、七七年から九一年までの残された動画の資料を相互に比較する限り、各パートはそれぞれ一、二曲音楽が流れ、その選曲は、どの公演でもほぼ一定であるのに対して、大野の踊りは多様であり、徹底して即興である。幾つかのキーになるフレーズは各パートに用意されてあるように、それがそれぞれのパートの個性をつくってはいる。とはいえ、一定の振り付けはなく、すべての動作は舞台上上がったその都度その都度に生成されている。こうした特徴から、舞台上で大野は、それぞれのキャラクターに公演ごとに出会い、衣裳を纏うことで「一緒」に踊っている、そう推測することも出来るかも知れない。

しかし、衣裳を纏うだけで出会いが成立するという単純な話ではないはずである。それだけでは、「痛み」をとまなう「生活」の次元が、どのように舞台上に結実するのかを説明するのに、明らかに不十分である。より詳細に、大野のダンスの特徴を掴む必要がある。

七種類のキャラクターを纏った動作には、先に指摘したように、それぞれに特徴がある。ただし、紙幅の関係上、その一々を丁寧に検討する余裕はない。目下のところは、ほどのパートにもあらわれる、また極めて大野的にも感じられるふたつの身振りに絞って、それらもつ意味に注目することにした。すなわち、手（あるいは腕）の動作と眼（あるいは首）の動作である。自らの肢体のどこよりも先に、大きな両の手やそれと共に思いを前方に差し向けるふたつの瞳が中空にさまよう。その分、胴体はこれらに付き従うように遅れて進み、また両足は後を追いかける。

私が大野の公演を見た経験はごくわずかである。また『ラ・アルヘンチーナ頌』を実際に鑑賞したこともない。その限られた経験から言うことではあるのだが、大野の踊りに引きつけられ、感動と呼ぶ他ない何かが私の身のうちに喚起するとき、大野がこうした動作の渦中にいることは多い。二〇〇一年の公演『花』で、車椅子に乗り、腕と首しか動かせない大野に、私の眼は逃れようがなく引きつけられてしまった。かろうじて動く腕は、何かを放り投げているようでもあり何かを掴もうとしているかのようにもあつた。そのとき、思いは大野の体から離れ、残された動けない老体は、叶わぬ思いに対してじっと堪えているようでもあつた。私に見ないことを許さない強さが、そこにはあつた。

舞台上に「生活」が出現するとは、こうした身振りの内にこ



そ垣間見える出来事なのではないか。もしそうだとすれば、大野の次の言葉は大いに示唆的である。

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、こういくでしよう。命は、いつもそういうものですよ。じつとしていない。<sup>xiii</sup>

なるほど、大野にとつて、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せつば詰まった状態こそ、「生活」という言葉とともに大野が語ろうとしたあの「痛み」に等しい事態なのである。そして、その振る舞いは、死者といふこの世の他者に出会う人間にふさわしい肉体の消滅を観客に示するのである。

魂が先行する。あと一歩いくと、肉体が消滅する。死んでしまふ。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つて。<sup>xiii</sup>

もちろん、肉体は決して舞台上で本当に消滅するはずはない、踊り手に忘却されてしまふだけである。とはいえ、忘れられた

肉体こそそしてその肉体が示す形にこそ、「魂が先行する」事態も「幽霊ダンス」もあるはずである。ここに生まれる形とは、形なき形、形が何かに追い越されたと思わせる、それによつてその何かを意識させる形である。

ダンスつていうのは幽霊だと思つてゐるわけだ。幽霊でなくちゃだめだ。形があるようで形がないように形がちゃんとなる。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。<sup>xiv</sup>

私たち観客が見ているのは、幽霊のイリュージョンではない。先行する魂を象る手や首の動作と、それに追い越され取り残される胴体や足のふたつが、大野の肉体の内て連動するさまなのである。思いはさまよい、様々な他者との邂逅を繰り返す。他者への思いが漂い、その漂いとその都度、肉体の内形をとる。<sup>xv</sup> そうして、観客と大野とが作る関係とは別の、大野と「もうひとつの眼」の作る関係を、観客は意識する。

もちろん、それがアルヘンチーナの眼であるか否かなど、観客に知る由はない。そもそも舞台上の大野は、アルヘンチーナのダンスを正確にトレースすることはない。「アルヘンチーナの思い出」のパートでさえ、そうである。見る者は、そこにただ大野の「生活」を見るだろう。ただし、観客が大野の踊りをただのひとつの表現として客観的に受容するのではなく、自ら

お礼を申し上げたい。

の見る行為それ自体を「痛み」をともなった「生活」の出来事であるかのように生きるとき、換言すれば、大野が舞台上で「もうひとつの眼」とともに作る関係と同様の関係を見る者が目の前の大野との間に作る時、はじめて、先に触れた大野の言葉「ああ見てよかった」といった一般的な鑑賞に向けられる穏当な感想とは全く別の次元の「どうしようもない気持ち」を観客は心の内に喚起することになるのである。

ここに生じるのは、「生活」の次元が大野から観客の内へと連鎖するという出来事である。幽霊のように思いに揺れる老体を見て、その姿に思いが高ぶり、見る者は「どうしようもない気持ち」になる。これは、やっかいといえはやっかいな事態である。観客はそこで、何を見ているのか判然としなくなるのだから。事実、老体の姿は、さまざまな個人的記憶を観客のなかから勝手に引き出してしまってもする。そうなるともはや観客は、一体何に感動しているのか分からなくなる。これは芸術か？分らない。少なくとも言えるのは、大野は確信的に、舞台芸術の設定をとりながらも「芸術」(テクニク)をすり抜けて、他者への思いを高ぶらせる「生活」の次元をこそ舞台にまた客席に立ち上げようとした、ということである。

\*今回、複数の『ラ・アルヘンチーナ頌』公演記録を中心に、貴重な動画の資料を多数、大野一雄舞踏研究所からお借りした。

## 註

- i 大野一雄「幽霊と舞踏 私の心象風景」『ユリイカ』(青土社、一九八三年一月号)所収、一一九頁。
- ii 大野一雄「大野一雄 稽古の言葉」(フィルムアート社、一九九七年)、一三五頁。
- iii David Michael Levin, "Balanchine's Formalism" (1973) in *What is Dance*, Oxford, 1983.
- iv Ramsay Burt, *Alien Bodies: Representations of Modernity, 'Race' and Nation in Early Modern Dance*, London and New York, 1998.
- v Susan Manning, *Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wiegman*, California, 1993, p. 43.
- vi 「ダンスでは体そのものを忘れなければいけないのだ。体は単に、調和がとれ、自由に使うことが出来る道具に過ぎない。その動きは体操のように体の動きを表現するだけでなく、体を通して魂の感情と意思をも表現する」(イサドラ・ダンカン『魂の燃ゆるままに イサドラ・ダンカン自伝』山川亜希子、山川絃矢訳、富山房インターナショナル、二〇〇四年、二二二頁)。
- vii 土方巽『土方巽全集 Ⅱ』(河出書房新社、一九九八年)、一六頁。
- viii 「一個の肉体の中で、人間は生まれた瞬間からはぐれているんですね。そのはぐれている自分とてくわすことです。だ

- から私は、いわゆる西洋の踊りのように順番に肉体を訓練していくことを否定するわけですよ」（『土方巽全集』、一六頁）。
- iv 『土方巽全集』Ⅱ、二八頁。
- v 『土方巽全集』Ⅱ、一二〇頁。
- vi 『大野一雄 稽古の言葉』、一三五頁。
- vii 『大野一雄 稽古の言葉』、一六八頁。
- viii 『土方巽全集』Ⅱ、一三八頁。
- xiv 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』（思潮社、一九九二年六月号）所収、二八頁。
- xv 『大野一雄 稽古の言葉』、一七〇頁。
- xvi 大野一雄、吉増剛造「死海の水」『現代詩手帖』（思潮社、一九八五年五月号）所収、五九頁。
- xvii 『ユリイカ』、一三三頁。
- xviii 『ユリイカ』、一三一頁。
- xix 『ユリイカ』、一三一頁。
- xx 『ユリイカ』、一三四頁。
- xxi 『大野一雄 稽古の言葉』、一五一頁。
- xxii 『大野一雄 稽古の言葉』、八三頁。
- xxiii 『大野一雄 稽古の言葉』、一九四頁。
- xxiv 『大野一雄 稽古の言葉』、七六頁。
- xxv 魂の先行する形を大野が一種のテクニクとして説いていると解釈出来る、次のような発言もある。「いま、目がまっすぐ見ている。こうしているとき（重心を前に傾けて）、上のまぶたをちよつと上げるんですよ、すつと。そしてお母さんつ、と。ちよつとそれでいいんじゃないか。ほんの少しまぶたを開いてやる。これが魂を先行するいい形になる」（大野一雄 稽古の言葉』、七四頁）。