

Title	註「不世出の舞踏家土方巽」のためのII
Sub Title	Notes for "Hijikata Tatsumi" : the unparalleled dancer II
Author	森下, 隆(Morishita, Takashi)
Publisher	慶應義塾大学アート・センター
Publication year	2017
Jtitle	慶應義塾大学アートセンター年報/研究紀要 (Annual report/Bulletin : Keio University Art Center). Vol.24(2016/17), ,p.135- 142
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	研究紀要
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11236660-00000024-0135">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11236660-00000024-0135</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

## 註「不世出の舞踏家 土方巽」のための のⅡ

森下 隆

所員、講師（非常勤）

はじめに

「年報21」（2014年4月5日発行）に、「註、『不世出の舞踏家 土方巽』のための」と題した論考を発表した。論考というにはおこがましい内容である。というのも、「註」ならば、本文があつてのことだが、この論考には本文はなく、「註」のみであつたからである。

ちょうど、『秋田魁新報』に3年3ヵ月にわたり土方巽伝を連載し（163回）、それが終了した時点であつた。「新聞紙上では、記述に制約があるのはやむを得ないし、引用元や取材先をいちいち記述することは許されない。そこで、「年報」への論考の寄稿を機会として、『不世出の舞踏家 土方巽』の出典や資料紹介、補足のコメントリーなどを含む『註』を作成し」論考として発表した。

『秋田魁新報』での「土方巽伝」の連載は、その後「続」として復活し、1年9か月にわたって連載した（86回）。このほど（2017年3月）終了したので\*<sup>1</sup>、再び、「年報21」号の先例にならつて、その連載の一部について「註」を作成し論考としたい\*<sup>2</sup>。

### 26 幻獣

1 2016年は土方巽没後30年に当たることもあつて、土方巽への関心が高まっていた。NHK秋田が「病める舞姫」についての番組制作のため、撮影クルーが取材、撮影に入っていた。ついで、秋田朝日放送も秋田県羽後町田代に設立予定の鎌鼬美術館をめぐる継続的に取材していた。ほかに、土方巽の舞踏について継続的に取材していたインディエントの映像作家も精力的に取材、撮影を行った。

2 土方巽と谷川俊太郎の関わりは、あまり知られていない。しかし、折々に接近していたのである。当時の人間関係からすれば、寺山修司を介してのことだったかもしれない。

3「没後三十年 土方巽を語ることⅥ」のチラシに、土方巽の写真とともに、谷川俊太郎の「傷ツイタ脳ヲ病院ニ預ケタママ／ブラリト海辺ニ来タ／海ハ青クテ無意味ダッタ」で始まる詩を掲載。土方巽の初リサイタルとなる、1960年7月の《土方巽 DANCE EXPERIENCE の会》のプログラム「土方巽氏におくる細江英公写真集」に、写真とともに掲載された。写真では、広がりのある砂浜に、手足を縮こませてごろりと、文字通り横になった裸の土方巽を背後からローアングルでとらえ、その先に地平線を挟んで、海と空がつながり広がっている。谷川の詩には、「海」「空」「砂」「裸ノ私」の単語が含まれていて、写真を見て書かれた詩かと思われる。終わりに「私ダケガ実ルコトノナイ／種子ダッタ」とあるよう

に、土方巽の体を丸めたこの姿勢は「種子」を表しているの  
だろう。土方巽の舞踏初期のスタイルである。

4 映画「誕生」は、1970年の大阪万博のパビリオン「み  
どり館」で上演された「アストロラマ」と名付けられた全天  
全周映画<sup>\*3</sup>。谷川の台本、黛敏郎の音楽による壮大な叙事詩  
的な映像で、土方巽が主演している。北海道・硫黄岳の岩場  
でのロケに全身全霊で挑んだ土方巽の姿は、まさに全天全周  
を駆けている。土方巽の出演は、谷川の慫慂によると思われ  
る。「誕生」は、万博会期中に600万人を超える人が見ている。

5 慶應義塾大学三田キャンパスに隣接している密教寺院  
の龍生院では、真言宗の開祖、空海の入定の日として、毎月  
21日に護摩焚きを行っている。護摩札が燃え上がる炎と声  
明の響きに触発されて、土方巽の命日に護摩焚きとともに舞  
踏を演じるプランを提出した。快諾を得て、舞踏家の点滅を  
推薦し実施することになった。普段は読経をあげる僧侶は二  
人だが、特別にさらに二人の僧侶が加わり、決して広くはな  
い本堂内に読経の声と太鼓と鉦の音が響き渡るなかでの舞  
踏公演となった。

6 秋田・男鹿の大龍寺の住持、三浦賢翁も前述の護摩焚  
きに特別に参加した。大龍寺は曹洞宗だが、住持は宗派を超  
えての参加で、読経と得意の太鼓を響かせた。大龍寺は慶應  
義塾大学とは縁が深い。本学文学部に創設されたばかりの西  
洋美術史学講座を担当した沢木四方吉は男鹿の出身で、大龍  
寺は沢木家の菩提寺である。男鹿の海を望む丘の上に建つ大  
龍寺は、優美な堂塔と庭園を誇る古刹だが、ここに四方吉の  
早い死を悼み、父が寄贈した建物が残されている。また、境  
内には、四方吉と親友の折口信夫の歌碑が設置されている。  
男鹿産の大きな石を、縦に真っ二つに割り、離れがたくそれ  
ぞれの歌碑として造成されている<sup>\*4</sup>。

6 新宿アート・ビレッジという名の小さなアートスペ  
ースは、新宿・歌舞伎町の雑居ビルの3階にあった。ここで、  
1970年8月から1974年8月まで断続的に土方巽構成・演出・  
振付の舞踏公演が行われた。当初は、男性のダンサーによる  
公演で始まったが、すぐに女性を中心とするグループ、幻獣  
社として公演が行われた。場所柄、女性のエロティックな  
ショーダンスを期待して来る男性客が多かった。ビルの前  
には、見世物小屋の案内を思わせる立看板も並べた。この看板  
の前で、土方巽と観世寿夫が並んでいる写真（撮影・細江英  
公）で、その雰囲気をはかることができる。74年にはビル  
が火事で使用できなくなり、土方巽は稽古場のアスベスト  
館を劇場にすることとなる。

7 詩人の吉岡実が、1971年1月9日の日記でその様子

記録している。「夕暮、キャバレーや飲食店の間にあるうす  
汚れた建物のアートヴィレッジで、幻獣社公演を見つける。  
狭い階段をあがって行くと、モギリをしている土方巽がい  
た。ふたりとも苦笑い。いらぬという、入場料五百円を払っ  
て、「売ラブ」を観る。ほかに客は十四、五人ぐらいか<sup>\*5</sup>。『土  
方巽頌』、筑摩書房、1987年9月、51頁。

8 この新宿アート・ビレッジでの公演は、1972年の《四  
季のための二十七晩》以降、土方巽が本格的に追求する「舞  
踏」のための試行であった。「舞踏譜の舞踏」の始まりであ  
るが、残念ながら、この時期の「舞踏譜」は見出だせない。  
もちろん、土方巽の新たな創造の目的と本質を観客の誰もが  
知るよしもなかった。

9 吉岡実、前掲書、51頁。

10 ヨシダ・ヨシエ『SD』、1970年11月号、104頁。幻  
獣社はもちろん、土方巽が名付け親だが、ヨシダも、出演し  
ていた芦川羊子と小林嵯峨を「奇妙なく動物たち」と呼ん  
でいたように、「獣」は結社名だけのことではなかった。ヨ  
シダはダンサーが「言葉にならない音声」を発していたと記  
述しているが、土方巽はダンサーにも動物に成ることを求め  
ていた。「成る演技」の追求である。裸に近い肢体をさらし  
ながら、本源的な「生」を生きる踊りであった。

## 27 表現とは

1 土方巽と大野一雄を対比して舞踏を語ること、あるい  
は理解しようとするには意味があろう。人生にあって、舞  
踊体験において、ダンスのスタイルやメソッドにそって対照  
的である二人の舞踏家をめぐって考察することは、舞踏を舞  
踊芸術として豊かにするであろう<sup>\*6</sup>。

2 土方巽は1968年9月の《高井富子舞踏公演》〈まんだ  
ら屋敷〉を最後に大野一雄の出演を求めていない。大野も舞  
踏公演の舞台に立つこともなくなった。したがって、1970  
年前後に舞踏公演を行ったのは、土方巽がサポートした  
1969年の《大野慶人暗黒舞踏公演》を除いては、土方巽と  
笠井叡の二人だけであった<sup>\*7</sup>。したがって、1972年に大駱  
駝艦が創設されるまで、舞踏を志した若者は、土方巽のアス  
ベスト館か笠井叡の天使館に入門するほかなかった。

3 笠井叡は土方巽の〈土方巽と日本人〉を正面から批判  
したことはよく知られているが<sup>\*8</sup>、土方巽への愛の裏返しに  
ほかならないと思われる。笠井は、土方巽の舞踏について繰  
り返し述べて高く評価している。「土方氏が現代舞踊におい  
て果たした役割は、はかり知れぬ程大きなものである。彼は自  
分の果すべき役割と使命を熟知しており、それを忠実に」

た。それはまず、まったく新しい舞踊の美学を提出することであった。」(「土方巽との出会い」、『未来の舞踊』、2004年4月、ダンスワーク舎、92頁)。同書では、ほかに「ダンスにおける即物性」、「物自体」、「胎内瞑想」のタイトルをもつ文章で執拗に土方巽の舞踊を思考の俎にのせて、思わぬ発見に導いている。笠井は土方巽の作品の東北＝土俗性を認めず、また「唯物論的肉体概念」よりも「精神性」に本領を認めている。「彼の舞台は自由な衝動と感情の横溢を舞台上に展開する大野一雄とは対照的な静謐さにあふれている。虚心に土方巽の舞台に接する時、そこではあらゆるものが静かに呼吸し、物質の重さを持たず、恣意的な不正確さのない動きが人々に語りかけて来るからである」\*9

4 笠井 叡「眼のエロス 土方巽の蹠が……」、『現代詩手帖』、1970年11月号、120、121頁。

5 福田善之、天沢退二郎「廢墟に屹立する肉体」、『現代の眼』、1972年12月号、247頁。

6 同書、254頁。

7 同書、254頁。天沢退二郎は1963年の土方巽の公演〈あんま〉を見て衝撃を受けている。通常は舞台上のことは「虚構」として安心して見ているが、〈あんま〉は「その舞台は非常に一種の磁気あらしが立ちこめてるような強烈な場というものであって、そこで命賭けで何かやっている」狂気を思わせ「椅子にちゃんと座ってられないこわい」感じを払拭できなかったという(同書、245頁)\*10。土方巽の舞台は、「虚構」を前提としての表現であることを疑わせるものであった。

8 土方巽の「第2舞踏宣言」ともいべきエッセイである「犬の静脈に嫉妬することから」では次のように述べている。「舞踏が表現の手段であるところでは、常に嘆願や平伏の姿となっている」と\*11。また、自分の身体の中に住む姉の言葉としてこうも言っている。「お前が踊りだの表現だの無我夢中になってやってるけれど、表現できるものは、何か表現しないことによってあらわれてくるんじゃないのかい。」\*12と。

9 雑誌のインタビューに答えて、踊りは稽古場で会得するのではなく「日常生活のすべてが踊りであり」と述べている\*13。

10 舞踏公演〈土方巽と日本人——肉体の叛乱〉後の1968年から1969年にかけて、土方巽は次々と雑誌に登場する。上記の『婦人画報』のほか、『プレイボーイ』(「教祖・土方巽の正体」、1968年11月5日号)、『毎日グラフ』(「暗黒の舞台を踊る魔神」、1969年2月2日号)、『潮』(「私は“からだ人間

土方巽」、1969年10月号)などである。これらの諸雑誌で土方巽が繰り返し述べていることが「自らの肉体を熟視して、はぐれているものに出会うこと」であった。舞踏思想の核心である。

11 富岡多恵子によるインタビュー「土方巽・漆黒の踊り」\*14でも、故郷秋田での体験談から拾っている。「飯詰」のこと、農作業で脚が棒になる様子、「ガッチャリ病」のこと。「子供のときに見た、あるいは見たと信じている風景を脳髓の引き出しにいれ、頭をふるとそれらがまぶたの裏側にひろがるのであった」。そして、富岡も指摘するように「豊年満作の景色」はあらわれない。澁澤龍彦によるインタビュー「肉体の闇をむしる……」\*15でも、「イズメ」の話をして、そういった幼年経験から影響を受けたと述べている。澁澤は土方巽の「暗黒舞踊」を「一種の舞踏哲学みたいなもの」と指摘し、土方巽が主張する「舞踏性」につなげてゆく。二人のインタビューはいずれも、まもなく行われるはずの舞踏公演(〈土方巽と日本人〉)を前提にしている\*16。土方巽はこの公演では「秋田の風土や秋田での体験」を重要なモチーフにしようと考えていたのであろう。

## 29 作男と下女

1 土方巽が秋田でダンス(ノイエ・タンツ)を始めたのは、秋田工業学校(現・県立秋田工業高等学校)卒業後の1946年、増村克子のモダン・ダンス研究所に入門してのことである\*17。そして、克子の上京に合わせて、土方巽も上京することとなった\*18。当時の東京は焼け跡で住居もなく、法律が地方から東京への転入を制限していた。それでも東京に出奔した土方巽は、克子の姉、王子を頼ることになる。王子は現在の港区の公立小学校の教員であったが、それでも自分が住む家を探して転々として、ようやく高輪のお寺に下宿することができたという。土方巽は王子の斡旋で、このお寺の離れの屋根裏に住まいを得ることができた\*19。王子は小学生の読書指導に力をいれていたが、全国初の司書教諭(スクール・ライブラリアン)となる。土方巽の読書好きは王子の影響によるともいえる。

2 土方巽が増村王子のことを「大あねご」と呼んでいたのは、吉岡実の証言による。「大あねごの家に居候で、飯炊きをしたり、画家のたまごと年中、水泳パンツ一つで暮らしたという」\*20。「画家のたまご」とは田中岑のことで、たまたま隣室に住んでいた。田中はJANの会に属し、当時から瀧口修造とも交流があった。年少で赤ゲットであった土方巽を展覧会や劇場に誘い連れて行った。

3 土方巽の蔵書（土方巽アーカイヴ所管）に、『定本柳田國男集』（全31巻・筑摩書房）があり、「昔話と文學」などに目を通していたことが分かる。

4 土方巽と飯島耕一の交友については、「不世出の舞踏家土方巽」の第159回で紹介している。詩人飯島耕一は早くから土方巽の舞踏に接していた。加藤郁乎は1963年の「あんま——愛慾を支える劇場の話」からではないかという。飯島自身は1960年代の前半、池田満寿夫と富岡多恵子のアトリエで出会ったと証言している<sup>\*21</sup>。そして、「飯島は土方の舞踏にたちまちに魅了され夢中となった。その人柄に惚れたと言いつてもよい。土方は土方で飯島の詩にぞっこん惚れ込んでおり<sup>\*22</sup>」ということだ。さらに飯島は詩人吉岡実を土方巽に紹介する。土方巽は同世代の現代詩人たちと意気投合し、肝胆相照らす仲となり交友を深める。「目黒のアスベスト館のどまん中に火鉢を置き、飯島や吉岡にタタミイワシを焼いて振舞っているときの土方は少年のごとくはにかみ、しあわせそうな顔をしていた<sup>\*23</sup>。飯島は池田満寿夫のアトリエでの交流を「第二の青春」と言い、「中でも土方さんを知ったことは大きな出来事だった。彼は他の誰も持っていないものを持っていた。それは東北の風と言ってもいい。普通の都会的なインテリなら無数にいたが、土方巽のような『非常の人』は彼しかいなかった<sup>\*24</sup>」と懐古している。

5 「わたしは／内務班長であります／わたしは／くる日もくる日も／畑にしゃがんで／田の草をとる／百姓でありました」のくだりを土方巽は気に入り、東北弁を交えて朗読した。土方巽にとっては、故郷秋田の田んぼ道を想い起こしていたのである。この文化放送の朗読は、土方巽の舞踏作品＜夏の嵐＞の記録映像で聴くことができる<sup>\*25</sup>。

6 土方巽は1968年の＜土方巽と日本人＞の公演の前から、故郷秋田のことを盛んに語り始めた。主に東北の風土や雪国秋田について、そして田んぼでの労働についてである。澁澤龍彦のインタビューにも答えている。「東北の凍えた世界ですからね。指を折るとポキッと鳴るとか、そういうところで物をみてきた」。澁澤がその寒い風土と土方巽の舞踊が本質的な関係があるかと同意を求めると、「ありますね。非常に寒いところに身を隠したいという願望が私の中にあります<sup>\*26</sup>。また、故郷の新聞『秋田魁新報』のインタビューでは「私の舞踏の原点には秋田の“田んぼ”があるんです。（中略）百姓の悲惨さの中の動き、それが、私には一つの舞踏に見えてくるんですよ<sup>\*27</sup>」と心に想起される秋田の田んぼの風景を浮かび上がらせる。さらに、『朝日新聞』のインタビューでは「東北では、人は風を着て戸口に立つのです。風だるま

が座敷に入ってくると、もうそれが舞踏ですね<sup>\*28</sup>と美しい冬の情景を描いている。

7 自らの舞踏の底流にある秋田の風土と労働とともに、自らの舞踏の原理（身体観）を提起している。人間は生まれた時から肉体の中ではぐれ、飼い馴らされた動作で生きているという<sup>\*29</sup>。そこで肉体の熟視させる方法をとることを勧め、「自分の体の中に梯子をかけて……<sup>\*30</sup>」という発言になる。

8 一般紙・誌からグラフ誌、芸術誌から若者誌まで、実に多彩多様なメディアに執筆し、あるいはインタビューを受けている。『季刊地下演劇』は演劇集団天井棧敷が発行していた演劇理論誌。その創刊号では、「殺人を演出する」というタイトルで土方巽のインタビューが掲載されている<sup>\*31</sup>。

9 土方巽は、弟子を舞踏家とは言わず、男は作男、女は下女と、差別的な呼び方をしていた。そのことは、土方巽の舞踏にとって本質的なことであった。「私は弟子たちに一方的に、性急に突刺さっていくし、習う方も完全な受動体になって、その快樂がこたえられなくなるまでに<sup>\*32</sup>。この子弟関係の在り方こそ、この時代の舞踏を考える上で重要なモメントになろう。

10 1970年12月の新宿アート・ビレッジでの舞踏作品＜KUWAI＞上演の案内状の冒頭に「私共は暗黒舞踏派最後の作男として年期のあけた者です」と書かれている。舞踏社カシアス・ニジスキーが発行した案内状で、代表は弾充。弾充は玉野黄市のことである。

11 当時、アスベスト館には入門してくる若者が絶えなかった。そこでは、技術を学ぶということが最上の目的ではなかった。土方巽の舞踏の修得には、師と弟子の関係は絶対的であった。内田樹は現代思想（レヴィナスとラカン）で、このことの理を解いてくれている。「弟子が師から学ぶのは<sup>ことわり</sup>実定的な知識や情報ではない。聖句から無限の叡智を引き出すための『作法』である<sup>\*33</sup>。弟子になるまで、師が師であることは分からないという。師弟関係になるには、まず「弟子になる」ことから始まる。そうして、師を師として見出すのである。宗教的な言いようだが、実際、ラカンも禪の考え方に師弟関係の模範を見出だしていたという<sup>\*34</sup>。

### 30 謎の人

1 松山俊太郎の「謎の日本人」は、土方巽が客演した演劇公演「骨鯨身峠死人葛<sup>\*35</sup>」のパンフレットに掲載。松山が土方巽と暗黒舞踏を知って10年近くなるが、松山が感銘を受けた「土方巽の業績と人柄については五里霧中」というこ

とだ。松山はそのことを人に伝えるのに何年もの時間がかかるという。「快僧ラスプーチンとも思われた氏は、キリストを越える清々しさを漂わせ（中略）しかも、神々しい瀟洒さの中から立昇るのは、紛れもなく東北の土の香」という。

2 土方巽は結局、1950年に友人と踊った以外は、秋田で公演を行うことはなかった。何故、秋田で踊らなかったのかは正確には分からない。ようやく、秋田でも舞踏家として認められた頃、秋田の地元紙のインタビューに答えて、秋田へはもう何年も帰っていないと言いつつ「帰るときは、夜ひっそりと「田んぼ」を歩いてみたい」<sup>\*36</sup>と語っている。

3 土方巽はそのダンスと同様に、自らの風貌を変えていく。20代で東京に出奔すると、秋田での「暴れん坊」が白哲のおとなしい青年になる。アメリカ映画のファンとなり、ジャズダンサーを目指し、ジェームス・ディーンを気取る<sup>\*37</sup>。そのジャズダンスも捨て、フランスの思想や文学に傾倒し、ジャン・ジュネに共鳴すると、一気にダンスは危険な徴候を帯びる。さらに、自らのダンスのスタイルを発見すると、普段は控えめな青年だが、舞台では一変する。やくざの親分かと思われるほどに変貌し、顔は凶悪な相を帯びる。この頃には、名実ともに「謎の人」になっている。

4 毎日グラフの取材にあたって、「私の作品は私ですから 私の写真はそのまま私の作品を見せることになる」<sup>\*38</sup>ということから始まったよう。大岡信も「しかし、こう断言できるためには、日夜どれほどの凝視を自分の肉体の隅々に注ぎ続けなければならないことだろう」と土方巽の肉体を見る思想を想い計った<sup>\*39</sup>。

5 唐十郎は「さらば花園！」と題する文章を劇団の機関紙に寄せたのは、1968年8月<sup>\*40</sup>。花園神社追放の経緯と状況については、唐十郎自身も証言している<sup>\*41</sup>。翌年1月に新宿中央公園で使用許可が降りないままテント公演を強行して、唐は李麗仙（礼仙）とともに逮捕される。

6 土方巽は新宿に居座るように新宿アート・ビレッジで、若い舞踏手たちの連続公演を続けた。ビルの前に置かれた看板はたしかに怪しげで、歌舞伎町をさまよう酔っぱらいを誘った。

7 「暗黒舞踏への御案内」と題したチラシが残されている。幻獣社とカシアス・ニジスキー公演目録として、1970年と71年の上演作品が羅列されている。また「幻獣社第二期生募集」として創立2周年を迎えての広報を行っている。募集案内には「まじまな方を希望します」とある。

8 「三百六十五日ハダカの二人——芦川羊子・小林嵯峨——」、『週刊新潮』、1971年11月6日号。タイトル下のコピー

には「ひところハナヤカだった東京・新宿の“前衛”芸術家たちも声を聞かなくなって久しいが、これはこれ歌舞伎町の片すみの小さくてキタナイ劇場を占拠してガンバっている二人の女がいる」とある。さらに「四十人もはいたらこわれそうな小屋」とは、随分な言い草だが、裸のダンサーたちが、ダンスともショーとも言いがたい舞台をつくっていた。しかし、表の看板には「土方巽一族暗黒舞踏」とはっきり墨書されているから舞踏であったことは確かだ。ここに、土方巽の「新しいダンス」の根と芽が生まれている。

9 この週刊誌の記事には、7点もの舞台写真が掲載されていて貴重な情報になっている。キャプションには「いつの間にか総勢25名を越える大所帯になった」とあるが、この情報は眉唾である。しかし、「舞踏譜」を開発しつつ、土方巽の実験と試行は着々と行われ、1972年の大舞台《四季のための二十七晩》へと向かいつつあった。

10 残念ながら、この頃に使われたと思われる「舞踏譜」は残されていない。現在まで確認ができていない最初の「舞踏譜」（スクラップブック）は、「なだれ飴」とのタイトルをもつそれである。おそらく、1972年の《四季のための二十七晩》の1作品〈なだれ飴〉のためと考えられる。ただし、その原形はアート・ビレッジ連続公演にあったと見なしてもいいだろう。

11 辻惟雄「奇想の系譜2 江戸のアヴァンギャルド伊藤若冲 幻想の博物誌」、『美術手帖』、1968年10月号。図版ページをいれて9ページの記事。たしかに、土方巽は傍線を引き、傍点を打ち、メモをとっている。それはいつのことであるのか。雑誌発行時となると、「肉体の叛乱」の公演前となりありえない。「ギバサ」のメモを手がかりに、舞踏作品としての「ギバサ」の創作のための作業と考えれば、1970年の新宿アート・ビレッジでの公演の前と考えるのが妥当であろう。後の「舞踏譜」の一つでもあるスクラップブックの作成と同様の発想に支えら、作業が行われている。

### 31 若冲

1 「奇想の系譜——江戸のアヴァンギャルド」は『美術手帖』に1968年7月号から12月号にかけて連載されている。「若冲」は同10月号に掲載されている。

2 土方巽はこの『美術手帖』の連載を見て、新しい舞踏の「舞踏譜」のためにインスピレーションを得ている。この連載が、単行書（『奇想の系譜 又兵衛——国芳』）としてまとめられ刊行されているが、土方巽はこれも入手して、若冲のほかにも、曾我蕭白や長沢蘆雪の作品にも着目して、「動き」

を創造している<sup>\*42</sup>。

3 土方巽が初めてニワトリを使った作品は、1958年12月の《劇団人間座・現代舞台芸術協会合同公演》での〈埴輪の舞〉と思われる<sup>\*43</sup>。ただし、ニワトリの使用をもって作品を構想したのは、その前年の《安藤三子・堀内完ユニーク・バレエ・グループ第三回定期公演》での発表であったが、上演を禁止されている<sup>\*44</sup>。1959年5月の《全日本芸術舞踊協会・第六回新人舞踊公演》における〈禁色〉は、「舞踏」の最初の作品とみなされていることとともに、ニワトリの役割にも注目された<sup>\*45</sup>。その直後の三島由紀夫の津田信敏近代舞踊学校（アスベスト館）訪問時の〈禁色〉のリハーサルでも、土方巽はニワトリを用意している<sup>\*46</sup>。1960年代になっても、1963年の《堂本正樹演出サイタル》での〈降霊館死学〉でもニワトリが舞台上を動き回り<sup>\*47</sup>、1968年の〈土方巽と日本人〉では、ニワトリが逆さに吊り下げられ、土方巽が両手でニワトリにつかまりぶら下がっている<sup>\*48</sup>。

4 土方巽は1985年に関西、名古屋、金沢と「舞踏行脚」を敢行した。死の前年のことで、肉体的にも苦しい旅だったにちがいない。それはともかく、この各地での講演で「鼯の話」をしている<sup>\*49</sup>。子どもの頃の出来事である。実家で飼っているニワトリがイタチに襲われて、父と母がにわとり小屋に駆けつける様を生々しく描いている。「鼯というのは真っすぐに鶏の方に走って行って、首、羽、足そういうものを噛み切ってしまう。そんなところに意味もくそもなにもないわけです。その鼯のすさまじさ、あのすばやさ」。土方巽は、ニワトリの肉を食いちぎるイタチの歯を持ちたいという。それが自分の舞踏に通じるのだという。

5 「奇想の系譜〈ii〉 江戸のアヴァンギャルド 伊藤若冲」、前掲書、164頁。辻惟雄によれば、若冲が自宅にニワトリを飼って観察していたことを事実だろうとしている。それにしても、いかに身近な動物とはいえ、「数十羽を窓下に飼って」というのは驚きである。そば屋であった米山家（土方巽の実家）では、少なくともニワトリは数羽はいたことだろう。

6 土方巽は辻惟雄の「デフォルメされたドウモウな脚とクチバシ」「シャモの異様な美しさも、かれの内的ビジョンの強烈さ」「波状型曲線の組み合わせに還元された動物、植物、鉱物のさまざまなフォルム」といった記述に強く反応し、傍線と傍点を重ねている<sup>\*50</sup>。

7 余白に大きく「ギバサ」と書かれている。「芸者くじゃく」は、舞踏作品「ギバサ」に含まれる「動き」の名称である。

8 土方巽が初めてこの西部講堂で公演を行ったのは、1970年10月ということで、50年近く以前になる。当時すでに、講堂内外はかなり荒れていたというか、整備されているとは到底言えない状態であった。大学での紛争の最中で、講堂自体が解放区の様相を帯びていた。そのことも土方巽に共感を覚えさせ、実験的な公演が実現したのであろう。その後も、この講堂を使って、1975年まで都合4回の公演を行っている。

註

- \*1 連載は終了したが、「土方巽伝」としては未完である。続86の「間展・パリ公演」で強制終結とした。
- \*2 「続・不世出の舞踏家土方巽」の第5章「新しいダンス」を対象とする。
- \*3 「誕生」は、1970年の万博開催時に上映された以外、公開されていない。土方巽が出演している映画ということで、土方巽アーカイヴとしてもフィルムを調査、探索していたが、制作会社の学研映画への問合せでも、フィルムは廃棄されたとの回答であきらめていた。その後、「誕生」の撮影機材や上映システムを開発した五藤光学研究所や日本万国博覧会記念機構での調査を得て、2011年2月にみどり会での調査で「誕生」のフィルムを発見するに至った。みどり会は万博でみどり館を運営していた団体で、主に関西の有力企業が会員となって構成されている。
- \*4 沢木四方吉の美学者としての紹介は、森山緑「ミュンヘン1914——沢木四方吉の前衛美術批評」を参照。慶應義塾大学アート・センター『年報21』、2014年4月、137～147頁。
- \*5 14、15人の観客というのはまずまずである。舞台の写真は残されているが、まさか土方巽が受付に座りモグリをしている写真はあるとは思ってもいなかったが、1昨年とのこと、偶然にも撮影した人がいることが分かった。撮影者は当時、土方巽と知って撮影したのでもなかったという。
- \*6 たとえば、舞踏評論家の合田成男と中村文昭との新聞紙上での対論を参照。『江古田文学』、1986年夏第10号。
- \*7 土方巽は1968年に〈土方巽と日本人——肉体の叛乱〉、そして1972年に〈瘡瘡譚〉を発表し自ら舞台にたったほか、この間に幻獣社による連続公演を構成・演出している。一方、笠井叡は1968年に〈稚児之草子〉（ソロ）、1969年に〈タンホイザーⅠ〉（ソロ）、1972年に〈タンホイザーⅡ〉（ソロ）、〈三つの秘蹟のための舞踏会〉を発表し舞台に立っている。

- \* 8 笠井勲はこの舞台に「土方巽の誇示癖」を見出したものの、「舞踏それ自身を否定した何物かはそこにはなく、又舞踏が霧散して行く、あの終末にも似た雨の様な亀裂の肉体をそこに見いだす事は出来なかった」という。「文明は肉体の内に死滅せよ」、『現代詩手帖』、1969年9月号、33頁。
- \* 9 笠井勲「胎内瞑想」、前掲書、105頁。
- \* 10 <あんま>については、見た人のだれもが強烈な消しがたい記憶を残している。能が専門の長尾一雄と堂本正樹が対談で評している。ダンサーと三味線弾きのお婆さんたちが座して向かい合うシーンを堂本が「あれは凄かったね、その間にあらゆる危険で卑猥な妄想が一時に押し寄せて来て…」と述べると、長尾が「あれだけの緊張を創れる舞踊家というはおそらく近代史上稀だろうね」と応じる。さらに堂本は「あれはただその場の緊張じゃない。あれが発点になって人間の根本に對する残酷のイメージが表現されている」と指摘している。「土方巽の前衛舞踊」、『新文明』、1964年第2号、74、75頁。
- \* 11 『美術手帖』、1969年5月号、129頁。
- \* 12 「風だるま」、『現代詩手帖』、1985年5月号。1985年2月の「舞踏フェスティバル'85」<舞踏懺悔録集成>の前夜祭(9日)での講演。講演タイトルは「衰弱体の採集」であった。
- \* 13 「THE MAN'69 肉体に潜む悪魔を踊る土方巽」、『婦人画報』、1969年5月号、207頁。
- \* 14 『美術手帖』、1968年7月号。
- \* 15 『展望』、1968年7月号。
- \* 16 この二つの対談の時点では舞踏公演<土方巽と日本人>は1968年6月に開催されることになっていた。しかし、実際にはこの公演は6月には行われず、10月公演となった。なぜ延期されたのか、その正確な理由は明らかではないが、私は土方巽が「秋田」にこだわったものの、それでは作品化することができなかつたからと考えている。結局、「肉体の叛乱」をモチーフに作品を構成することとなった。
- \* 17 増村克子のダンス歴については、森下隆「不世出の舞踏家 土方巽」第19回、第20回、第21回を参照。
- \* 18 増村克子の上京した年は、姉王子の著作の短い記述による。『本とわたしと子どもたち』、国土社、1986年11月、20頁。
- \* 19 「不世出の舞踏家 土方巽」第25回を参照。お寺は高輪の正源寺である。
- \* 20 『土方巽頌』、筑摩書房、1987年9月、17頁。
- \* 21 飯島耕一「土方さんの大盤振舞」、『アスベスト館通信第8号』、アスベスト館、1988年8月、23頁。
- \* 22 加藤郁乎『後方見聞録』、学習研究社、2001年10月、270頁。
- \* 23 加藤郁乎、同書、270頁。
- \* 24 飯島耕一、前掲書、24頁。
- \* 25 「夏の嵐」は1973年6月に京都大学西部講堂で行われた《第3回京都公演<肉体の根拠を求めて>》の記録映像で、土方巽の公演記録映像では、唯一市販されている(ダゲレオ出版)。なお、この市販DVDに音声として挿入されている土方巽の朗読は、許可なく録音し使用されていることを付記しておく。
- \* 26 「肉体の闇をむしる……」、『展望』、1968年7月号、105頁。
- \* 27 「東京の県人たち」、『秋田魁新報』、1971年11月22日付。
- \* 28 「四年ぶりの舞踏公演 前衛の“教祖”土方巽」、『朝日新聞』、1972年10月24日付。
- \* 29 宇野亜喜良との対談「暗闇の奥へ遠のく聖地をみつめよ」、『孤立者たちの対話』、山梨シルクセンター、1969年7月、97 - 150頁。「暗黒の舞台上で踊る魔神」、『毎日グラフ』、1969年2月2日号、16頁。
- \* 30 「肉体の闇をむしる……」、105頁。「暗黒の舞台上で踊る魔神」、16頁。
- \* 31 「殺人を演出する」、『季刊地下演劇』創刊号、グロオバル社、1969年5月、63 - 68頁。土方巽はこのインタビューで、人口に膾炙したアフォリズムである「舞踏は命がけて突っ立っている死体だ」を宣言として述べている。インタビューはアスベスト館で行われ、山崎博が同行し写真を撮影している。
- \* 32 「四年ぶりの舞踏公演 前衛の“教祖”土方巽」、前掲紙。
- \* 33 内田樹『他者と死者』、海鳥社、2004年10月、52頁。
- \* 34 同書、61頁。
- \* 35 劇団人間座による演劇公演。1970年10月。原作野坂昭如、演出江田和雄。主演のスキヤングル女優、嵯峨三智子を相手に土方巽が怪演。翌年1月に再演。
- \* 36 「東京の県人たち」、『秋田魁新報』、1971年11月22日付。
- \* 37 映画や歌謡ショー、始まったばかりのテレビ放送の音楽番組では、ダンサーが求められ、土方巽もしばしば出演していた。た1957年公開の映画「ジャズ娘誕生」(日活)でも、ジャズダンサーとしての土方巽を見ることができる。主役の江利チエミが歌うシーンでのバックダンサーとして踊り、チエミをリフティングしてテーブルの上に乗せる演技までしている。もっとも、出演者名が出るわけでもなく、出演していると知っていても、画面に土方巽を発見するこ

とはむずかしい。ジャズダンサーとしての評価は分かれる。ダンスの演出家で批評家の池宮信夫は高く評価した側である。「深淵と狂気を閃光のように走らせる。彼の足の裏には、早鳴りの仕掛けがある。隠しビートがある」と述べ、アフリカ系ダンサーのアルビン・エイリーにもないテクニックがあった絶賛する。「不世出の舞踏家 土方巽 77」、『秋田魁新報』、2012年7月27日付。

- \*38 「暗黒の舞台を踊る魔神」、『毎日グラフ』、1969年2月2日号。
- \*39 「土方巽の舞踏思想」、『土方巽舞踏写真集 危機に立つ肉体』、PARCO 出版局、1987年1月、9頁。
- \*40 扇田昭彦「新宿の人・唐十郎」、『唐十郎 紅テント・ルネサンス!』、河出書房新社、2006年4月、5頁。
- \*41 「唐十郎血風録」、文藝春秋、1983年11月、64 - 66頁。
- \*42 『奇想の系譜 又兵衛——国芳』、美術出版社、1970年3月。蕭白では、「群仙図屏風」や「柳下鬼女図屏風」などにメモが加えられている。蘆雪では、「唐子遊戯図屏風」や「山姥図」、「四睡図」などに着目している。
- \*43 <埴輪の舞>は今井重幸の振付作品だが、その中で土方巽は「静と動」の踊りの“動”を作舞し、自らがニワトリを絞め殺す踊りにしたという。
- \*44 この公演で土方巽は、パートナーだった図師明子とくチノとテテ>を共作したが、危険な振付が含まれているということで、安藤と堀内に上演を許されなかった。さらに、舞台上でニワトリを殺す振付（内容）の作品を提案したが、これも却下されている。
- \*45 <禁色>では共演の大野慶人が、土方巽から手渡されたニワトリを股で挟んで絞め殺す動きをするが、実際には殺していない。土方巽は公演の前日、ニワトリを借り出しに出向いている証言を残している（未公開原稿）。
- \*46 三島は自身の作品『禁色』のタイトルを使用したダンス作品が上演されたことを知って、『芸術新潮』の連載の取材で津田信敏近代舞踊学校を訪れた。「現代の夢魔：『禁色』を踊る前衛舞踊団」、『芸術新潮』、1959年9月号。三島に同行した写真家の大辻清司が貴重な記録写真を残している。『大辻清司アーカイヴ フィルムコレクション1 舞台芸術』、武蔵野美術大学美術館・図書館、2017年3月。
- \*47 <降霊館死学>では、土方巽のニワトリが舞台から客席にまで入り込み、それを呼び寄せたりする行為があり、最後はそのニワトリを扼殺したという。他の出演者は驚いたが、土方巽がさらに、そのニワトリを鍋にして食うというので、驚きも常軌を超えた。「不世出の舞踏家 土方巽」、『秋

田魁新報』、2013年7月13日付。

- \*48 <土方巽と日本人>の音楽として、土方巽はその指示書（原稿用紙に手書き）に「にわとりが、いたちに襲われる悲鳴」と記している。実際に使用されたかどうかは不明。
- \*49 「鮫の話」、『アスベスト館通信第9号』、アスベスト館、1988年11月、36 - 39頁。
- \*50 「奇想の系譜< ii > 江戸のアヴァンギャルド 伊藤若冲」、『美術手帖』、1968年10月号、166頁。