

Title	土方巽の舞踏創造の方法をめぐって舞踏の本質と作舞におけるシュルレアリスムの思想と方法(ジエネティック・アーカイヴ・エンジン: デジタルの森で踊る土方巽)
Sub Title	
Author	森下, 隆(Morishita, Takashi)
Publisher	
Publication year	2000
Jtitle	Booklet Vol.6, (2000. ) ,p.48- 77
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000006-04394204">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000006-04394204</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.

# 土方巽の舞踏創造の方法をめくって

——舞踏の本質と作舞におけるシュルレアリスムの思想と方法——

森 下 隆

## 1. はじめに

土方巽は今日では伝説の舞踏家である。一時代を席卷した不世出の舞踏家としてさまざまに語られてきて、その人を形容する言葉も列するに余りある。「大魔王」や「地獄の舞踏家」など禍々しいものから、「舞踏の始祖」や「アングラの元祖」といった業跡を讃えたもの、「東北の風の王」や「北の舞踊家」などその出自から名付けたもの、「ツァラトゥストラ」や「ネロ」と準えられ、そして「舞踏神」「聖土方」と崇め奉ったものまで列挙するにいとまがないほどである。

日本だけではなく、海外においても伝説的に迎えられている。むしろ、海外においてのほうが、ヴェールがかかっているより神秘的な存在になってもいよう。世界の舞台芸術に「舞踏」という新しいジャンルをもたらした確立した舞踏家でありながら、土方巽自身の踊りはほとんど伝えられないままである。しかも、舞踏が20世紀後半のジャポニスムといわれながらも、その歴史も方法論も明確にされているわけではない。情緒よりも論理性を強く求める欧米人にとっては、はなはだ苛立たしい事態であるともいえよう。

土方巽の舞台を見た人は、感覚で堪能し精神の奥深くに刺激を受けた。土方巽の舞踏を見ることは、強烈な放射能を浴びるような体験であったり、踊りを見る快楽にひたすら官能を委ねる時間であって、踊りの意味を問うたり作品を解釈すること自体、虚しい行為であったといえよう。舞台批評も舞台を見ての驚きと感動を確認し解説してくれるが、土方巽がどのような意図で新しい踊りをめざしているのか、どのような方法で作舞しているのか、といったことを深く正確に追究することはなされなかった。

たしかに、土方巽とその舞踏の全体像を描きつつ、その創造の根元を明解に語るのはむずかしい。何しろ、土方巽自身も舞踏創造の方法を理論化

して提示することがなかった。しばしば引用される「舞踏とは命懸けで突っ立った死体である\*<sup>1</sup>」や「舞踏は教えられるものではない」などといった言葉にみられるように、<sup>とうがい</sup>韜晦したり詩的言語で語ることがもっぱらだった。

したがってこの間は、土方巽の舞踏について誤解や偏見が続いたことは想像するに難くないし、事実、土方巽の舞踏は誤解にもさらされ、あるいは表層のみが語られることが多かった。しかし、土方巽の舞台を見ることがかなわなくなって久しく、舞踏が収束期に入った近年に至ってようやく、土方巽の創造の秘密が問われるようになった。土方巽の舞踏が放射した強烈な刺激は何に由来するのか、その技術を支えた訓練のメソッドや作舞の方法はどのようなものなのか、それらを少しずつ問いかけることが許されよう。それをまっぴら、全体像のモザイクの一片なり本質の表皮の一枚なりを正確に描くことが可能になる。

土方巽の舞踏創造の方法を追究するにしろ論証するにしろ、そのための資料は必要である。土方巽死後、稽古場であったアスベスト館に設置された土方巽記念資料館が収集・整備した資料に加え、このところ新たな資料も出はじめ、また土方巽に直接、舞踏の指導を受けた人たちも、ようやく自らの体験を対象化する作業に着手することができるようになってきた。

慶應義塾大学アート・センターの「土方巽アーカイヴ」でも、如上の要請に応えるべく、土方巽の資料をできうるかぎり収集・整備することに努めるとともに、アーカイヴならではの視点と方法で土方巽の舞踏の解明を試みる作業に就こうとしている。

「土方巽アーカイヴ」では資料のデジタル化を進めている。デジタル化は本アーカイヴの大きな特徴ではあるが、もとよりデジタル化は手段であって目的ではない。舞踏研究のためにアーカイヴに何が可能なかを問いつつ、デジタル・アーカイヴならではの方法を駆使して試みようとしている。端的に言って、デジタル化は資料の効率的な整備・保存や効率的な資料へのアクセスを可能にしてくれるだろうが、さらにデジタル化を前提とする情報の構造化や情報のネット化をおし進めることによって、これまでできなかった発見を可能にしてくれると考えている。

現在の段階では、いまだ「土方巽アーカイヴ」がデジタル・アーカイヴとして十分に活用できるまでには至っていない。したがって本稿も、これまでの数多くの発言や研究に依拠しつつ、その移行過程での作業で得ることができた成果の一端を示すにすぎない。今後、デジタル化の進展とともに、それに即した資料検索や調査・研究の方法がさらに開発され、土方巽の舞踏の本質に迫りうることが望まれる。

## 2. 舞踏の<sup>らんしやう</sup>濫觴とシュルレアリスム

### 1) 前衛と古典、あるいは否定と成立

土方巽の舞踏についてコメンタリーが必要になると、私はしばしば「前衛を標榜せずに前衛であった」と提示してきた。土方巽がたえず時代の先頭を走っていたかどうかはともかく、既成のフィールドを攪乱しつつ、未踏のフィールドを開拓し構築しようとしてきたことは確かである。その表現の根底に危機意識をはらみ、その舞台（踊り）において革新を目指していた。そこにはつねに、水平な表現の世界に実存的な垂直の亀裂をもたらす意志が貫かれていた。

そのことが、ダンスから生まれてダンスではなく、表現を踏まえて表現を超え出る「舞踏」を誕生させたのである。さらに「舞踏」の誕生は一度ならず、二度三度とあったと試考してみることも可能だ。それもまた「前衛を標榜せずに前衛であった」ことを意味するといえよう。その前衛も土方巽の死とともに潰<sup>つい</sup>えて、私たちは「舞踏」そのものの危機に立ち会っているのである。

一方、前衛であった土方巽の舞踏が伝統や古典と接続しているともみなされてきた<sup>★2</sup>。それはなぜなのか。ひとつには、1972年の《四季のための二十七晩》に顕著に現れたように、舞台上で東北世界を表現したことや日本人の身体的特徴を生かした踊りを振付けたことによるのであろう。それは、土方巽の日本回帰と理解されもした。いまひとつには、土方巽その人もダンサーとしても振付家としても高く評価されることになったからであろう。土方巽の舞踏が概念や思念、さらには情念だけのものではなく、また実存や即興に依るだけではない技術的な達成を認められていたのである。

自らアヴァンギャルドを名乗っていた60年代初めと、「<sup>はんぎだいとうかん</sup>燐燐大踏鑑」や「<sup>のぼり</sup>東北歌舞伎」を幟に仕立てた70年代初め、前衛であって前衛ではない舞踏精神に支えられつつ、この10年で土方巽の舞踏の内容と表現のスタイルは際立った変貌を遂げている。舞踏が生まれつつある時期と舞踏が確立に向かう時期で、それらが変貌を見せるのは至極当然のことであろう。

しかし一方では、この二つの時期の舞踏の表現とその方法に通底するものもあったといってよい。

舞踏が生まれつつあること、それは見方を変えれば、土方巽自身が属していたモダンダンスを否定することである。舞踏が確立に向かうこと、それは言葉を変えれば舞台を芸術作品として成立させることである。否定は別の世界を武器にしなければできないし、芸術作品の成立には新たな世界を措定しなければならない。その別の世界と新たな世界をともに生み出し支える精神と方法は何であったのか。

## 2) 危機の表現とシュルレアリスム

1960年7月の《土方巽DANCE EXPERIENCEの会》は土方巽にとって初リサイタルであった。前年6月の全日本芸術舞踊協会の新人舞踊公演で〈禁色〉を発表して、その挑戦的なテーマは舞踊界に衝撃を与え、過激な内容は物議をかもした。その結果、土方巽は同協会を脱会することになるが、それだけに、土方巽はこのリサイタルによって、たんに舞踊界の反逆児にとどまらない舞踊家としての実力を示さねばならなかった。

〈禁色〉直後も、土方巽は精力的に舞台活動を行っているが、同時に幅広く芸術家や文学者との交流を求めた。モダンダンスの世界では、津田信敏と大野一雄も協会に反旗を翻して土方巽を支持してくれる。二人は土方巽にとって精神的な支えとなるとともに、土方巽の舞踊活動を実際的にもサポートしてくれる存在となった<sup>\*3</sup>。

舞踊界以外でも、作家の三島由紀夫が土方巽の舞踊を的確に高く評価してくれて、知己の間柄となった。さらには、三島の<sup>しやうよう</sup>憑もあつたのか、土方巽は初リサイタルを前に、仏文学者というよりもサドの翻訳者として名を上げていた濫澤龍彦に会いに出向いている。この二人との<sup>かいこう</sup>邂逅はその後の土方巽の活躍に不可欠となったといつてよい<sup>\*4</sup>。

その年9月には、土方巽がプロデュースして650 EXPERIENCEの会による《6人のアバンギャルド》を催す。土方巽以外のアバンギャルドは、音楽家の黛敏郎と諸井誠、美術家の金森馨、映像作家のドナルド・リチー、それに舞踊家の若松美黄であった。また、この頃、写真家の細江英公が土方巽を被写体として撮影し始めている<sup>\*5</sup>。

こういった交流と活動から、土方巽の名前は舞踊の世界を超えて注目されることになる。当時のダンス・リサイタルからは想像できない観客が、土方巽の公演を見にくることになる。土方巽が、観客の新たな層を開拓し、その幅を広げ質を高めたことは、その後の舞台芸術としての舞踏の芸術的および社会的位置づけを考える際に押さえておくべき重要な事実であろう。

バレエやモダンダンスからは非難されそっぽを向かれた土方巽の踊りだが、土方巽のほうはもはやこれまでの舞踊にはとらわれず、新しいテーマや表現のスタイルに挑み、既成のダンスには見られない身体の動きに着目していた。おりしもこの年、美術界では「反芸術」という言葉が話題にもなったが<sup>\*6</sup>、土方巽に即せば「反舞踊」を掲げて登場してきたといえよう。

初リサイタルとなった《土方巽DANCE EXPERIENCEの会》のプログラムは、「土方巽氏におくる細江英公写真集」として制作されている。細江英公撮影による二十数枚のモノクロ写真を収め、黒い用紙に銀色で文字が印刷され（それに大野一雄の『「けいこ」の断片』と題する文章を載せた別丁がつく）、いかにも「暗黒舞踏」にふさわしい仕上がりである。その銀の文字で印刷されているのは、「危機の舞踊」と題する三島由紀夫の文章、田村隆一の「四千の日と夜」の詩、そして富士原清一の「成立」と題する詩<sup>\*7</sup>、それに土方巽の「中の素材」と「素材」という文章である。

図1 《土方巽DANCE EXPERIENCE  
の会》のプログラム表紙

図2 〈禁色〉の一場面。  
左が土方巽で右が大野慶  
人。

細かい文字で一頁にびっしりと組まれた土方巽の文章は、まさしく60年代に屹立することになる土方巽のマニフェストであり、土方巽の舞踊観も舞踊の閱歴をもうかがうことのできる貴重なものである。しかし、ここでは土方巽の文章はさておき、富士原清一の名に注目してみたい（プログラムでは「冨」は「富」と表記）。

夜の子宮のなかに  
私は不眠の蝶を絞殺する  
私の開かれた掌の上に  
睡眠の異形の亀裂が残る

で始まり、そして

肉体の周囲に  
死は死人のごとく固い／  
肉体 それはつねに荒地である／  
蛹 <sup>さなぎ</sup> それは成立である  
蝶 それは発見である／  
火薬のごとき沈黙があった

といったフレーズが並ぶ。孤独のうちに発せられた深い闇を包み込んだような言葉と生々しい表現が連なり、連続する鮮やかなメタファーと直喩が訴求力を高めている。

三島由紀夫がプログラムの冒頭で、「前衛舞踊の目的は、危機の表現」にあるとして、「人間存在そのものの危機と不安」を現前しなければならない舞踊と的確に述べているが、富士原清一の詩「成立」は、まさしくその三島の文章に照応するように、「危機と不安」から発し「危機と不安」を表出するものであった。

富士原清一は今日、ほとんど知られることのない詩人である<sup>\*8</sup>。いや、40年前の当時でさえ知る人は少なかったであろう。その富士原清一の詩を土方巽がどうして、このプログラムに収載することになったのであろうか。

富士原清一は戦前のシュルレアリスムの詩人であり、昭和初期には自ら詩の雑誌「薔薇・魔術・学説」の代表編集者となり、同じく「衣裳の太陽」と「シュルレアリスム・アンテルナショナル」の発行人となって、北園克衛や瀧口修造とともにシュルレアリスム運動の中心人物として活躍したという<sup>\*9</sup>。

ところで、この初リサイタルを開くにあたって、土方巽はその舞台美術を画家の水谷勇夫に依頼した。その年の春、水谷は東京・銀座の銀座画廊で個展を開いていた。その個展を見に来た土方巽が、初対面でしかなかった水谷に声をかけたのである。土方巽はプログラム所載の文章「素材」で、水谷を「日本シュルリアリズム運動の唯一の旗手」と紹介しているが、個展会場でその作品を見て水谷をシュルレアリスムの画家として認め、シュルレアリスム的な舞台装置を望んだということであろうか<sup>\*10</sup>。

この時、土方巽が偶然かどうか水谷と出会ったことは、もう一つかけがえのない人との繋がりをもたらした。その舞台装置の制作中であろう、水谷は土方巽を瀧口修造に出会わせたのである。土方巽がたちまち瀧口に親炙することになるのは、その後の交流をみればよくわかる。瀧口もまた、まだ何者ともいえない土方巽の公演に足を運び、公演のために推薦の文章をも寄せることとなる<sup>\*11</sup>。1961年9月の《土方巽DANCE EXPERIENCEの会》のチラシへの献辞に瀧口はこう記している。「土方巽氏が儀式といい、体験というとき、わたくしはふと『眼は未開の状態で存在する……』という20世紀絵画の水先案内の言葉を想い起す。」と。

富士原清一の詩「成立」が土方巽の初リサイタルのプログラムに収まったのは、やはり、富士原と親しかった瀧口の導きと考えざるを得ない<sup>\*12</sup>。プログラムで詩につづいて付せられた注では、『現代詩体系』（河出書房版）『現代詩人全集』（創元文庫）のいずれにも彼の作品は収録されていない」とあり、「（詩と詩論）より抜粋」とある。「成立」が掲載された雑誌は、昭和8年6月に刊行された『文学』第6号ということだが、この『文学』誌は『詩と詩論』誌を改題したものである<sup>\*13</sup>。「詩と詩論より抜粋」というのは疑問が残るが、いずれにしても、昭和8年に刊行された詩の雑誌を土

図3 土方巽の初リサイタルでの水谷勇夫の装置。水谷自らスケッチしたもの。

方巽が目にするには、雑誌の刊行に関わり寄稿もしている瀧口にあずかったと考えるのが自然であろう。

初めてのリサイタルを前にして、土方巽はシュルレアリスムの画家に出会い、シュルレアリスムの詩人に会った。オブセッションに包まれた肉体を生理的なイメージで表しつつ「成立」を夢見る富士原清一の詩を収載し、身体の危機と<sup>つよ</sup>勁さをラフな質感で表現した細江英公の写真で装ったプログラムは、すでに土方巽の「舞踏」のアジテーションでありマニフェストであった。

### 3) 暗黒舞踊とシュルレアリスム

ひたすら危機を提起し不安をかき立てる土方巽の踊りのテーゼは、否定であり、非日常、反常識である。また、踊りと身体から有意性や実用性を排除することであった。土方巽はモダンダンスを出発点とする舞踊家だったが、表現主義や文学主義にすっぽりとはまりこむことを拒絶していたし、さらにはモダンダンスを否定の対象として「反舞踊」の旗手になりつつ



あった。それらのためには、シュルレアリスムの思想と手法は有効であった、というより前提であったろう。

「前衛を標榜しない前衛」とは絶えざる否定である。いわば永久革命である。作品は完結せず、舞台は予定調和的に収斂することはない。土方巽にとって舞踊行為はまさにEXPERIENCEである。

瀧口修造もヨーロッパで運動としてあったシュルレアリスムを見ながら、その芸術の本質をつとにこう指摘している。「したがって彼ら（シュルレアリスト・筆者注）の『作品』は厳密な意味で『芸術作品』の範疇から逸脱したものであり、しばしば実験という言葉で呼ばれるのに適当なものである。（中略）かれらはただ従来の観念や美学的な範疇の中で仕事をしないということに帰着するであろう<sup>★14</sup>。」

初リサイタル《土方巽DANCE EXPERIENCEの会》の上演作品は次のようである。

「花達」「種子」「キキ」「鳥達」「禁色」「ディヴィーヌ抄」「暗体」

「DANCE EXPERIENCE 3章」「処理場 マルドロオルの歌より抜粋 1幕」

このうち、「花達」と「種子」は土方巽のソロで、土方巽は小さな箱の上でゴロツと横になり、踊らない踊りを踊った<sup>★15</sup>。世界の危機ではなく、実用と慣習に縛られている身体の危機がさらされた。土方巽の身体はオブジェとなったが、ただの物体ではなく、シュルレアリスムでいう「発見のオブジェ」であり「動くオブジェ」であり「象徴機能としてのオブジェ」であった。

「ディヴィーヌ抄」は土方巽がジャン・ジュネにモチーフを借りて、大野一雄を老男娼に扮させて踊らせた作品である<sup>★16</sup>。そこに立ち表れる倒錯的で醜から聖に移行するエロティシズムは、まぎれもなくシュルレアリスムのものである。

土方巽が早くから言葉や詩に強い関心をもっていたことは確かだが、モダンダンスの方法ではなくて、それらを舞踊に応用するにはどうすべきかを考えねばならなかった。シュルレアリスムの画家である水谷勇夫に舞台美術・装置を依頼し、そして当時の日本を代表するシュルレアリストであった瀧口修造と交流をもつようになる。そして、土方巽自身がシュルレアリストの自覚をもっていたかどうかはともかく、自らのリサイタルをシュルレアリスムの思想と方法で遂行する指向性は明らかにみてとれる。

舞踊そのものに超現実主義詩法を応用することはもとより、リサイタルのスタイルも反芸術的・反作品的であった。三島由紀夫が「土方巽氏がふたたび邪教の儀式を行うさうで、私のところへ秘密の知らせがあった<sup>★17</sup>」と述べているように、その公演＝リサイタルは「儀式」であり、作品一覧は「体験目録」であり、大野一雄は「先験者」であり、その他のダンサーは「体験者」であり、そして土方巽自身は「執行人」であった。

土方巽の文章「中の素材」には、「暗黒舞踊」と「バラ色ダンス」という言葉が併置されている。「暗黒舞踊」は暗黒舞踏<sup>★18</sup>に通じるが、ここで

はまだイコールというわけではない。「バラ色ダンス」は1965年の土方巽の公演名となるが、ここではもちろん公演名ではなく表現のイメージを表している。土方巽という人は自ら生み出す発想や表現、イメージを容易には一点に集約させないというか、明解にしないところがある。そのことが物体の併置や混成につながり、表現をシュルレアリスティックにしているわけである。同時に、土方巽の舞踏を捉えがたくさせているところでもある。

ここでも、自らの行為を暗黒でもありバラ色でもある、舞踊でもありダンスでもあると措定しているかのようである。その時点では、土方巽の舞踏が「暗黒舞踏」にも「バラ色ダンス」にもなりうる可能性があったといえる。

土方巽の「反舞踊」がシュルレアリスムの思想と方法に拠っていることを示唆してみた。土方巽の舞踏がシュルレアリスムから生まれたとする論証としては薄弱さを免れえないが、それがシュルレアリスムの影響を受けたこと、シュルレアリスムがその沃野になっていたことは確かめられよう。

こののち60年代にわたって、土方巽の目ざましい活動が続く。美術家や音楽家とのコラボレーションも盛んに行い、土方巽は前衛美術の渦の中心にあった。シュルレアリスムの理論を日本に紹介し、日本のシュルレアリスム運動を担って、シュルレアリスムの美術と詩の二つの世界のマエストロというべき存在だった瀧口修造を筆頭に、数多くの美術家、音楽家、詩人、文学者との交流があった。彼らの多くは前衛なり異端なり反権力なりの形容を被る芸術家だった。

美術家の池田龍雄が、アンドレ・ブルトンが『シュルレアリスム宣言』で行った言い方に倣って、「土方巽は、肉体においてシュルレアリストである<sup>\*19</sup>。」と記している。

池田はその文章で、土方巽のほかに9人をシュルレアリストとして掲げているが、そのうち河原温、赤瀬川原平、中西夏之、加納光於、唐十郎、菊畑茂久馬は、土方巽と60年代にコラボレーションを行っていた芸術家である。「肉体においてシュルレアリスト」とは陳腐な表現としか見えないが、土方巽を表現するならばそういうしかないだろう。土方巽は肉体をもってシュルレアリストであり続けた。舞台上の肉体だけではなく日常にあつての肉体においても、踊る肉体のみならず言葉を発する肉体においても、シュルレアリストであった。

土方巽は日常性のなかに、たえず舞踏を発見しようと努めた。土方巽自身がけてダンサーとして傑出した資質を有していなかったが故であろう、むしろ、日常の身振りや所作に「危機」を見出し、「生」の本質の原型を発見していた<sup>\*20</sup>。

また、自らは名文家ではなかっただけに、土方巽独特の文体を開発した。詩的で難解な文章は、いわゆる達意の文章とはいいいがたいが、それもまた舞踏といえる不思議な魅力をもっている。会話においてもしかりである。

説明的な、あるいは表層をなせるだけの発言は許さず、生や表現の隠された真意をあばこうとする気迫に満ちていた<sup>★21</sup>。土方巽は舞踏性のない文学を認めていなかったのである。さらに稽古場での言葉は、感覚と意識と神経を緊張させずには受けとめられない激越なものであった。

土方巽は舞台においても日常においても、根源的であるという意味を込めてラジカルであり続けたということである。

60年代の土方巽の舞踏、そして前衛美術との関わりについて確認しておくべきことは多いが、それは本稿の趣旨ではないので、これ以上踏み入らず、次いで初りサイタルから60年代をまたいで、1972年の舞踏公演《四季のための二十七晩》の世界を探ることにする。

### 3. 舞踏の成立と「舞踏譜」

#### 1) 《四季のための二十七晩》の東北世界

《四季のための二十七晩》は1968年の〈土方巽と日本人——肉体の叛乱〉から4年ぶりの土方巽舞踏公演となった。もはやすっかり「暗黒舞踏」の言葉は浸透、定着していた。しかし、「暗黒舞踏」といえば、暴力的で倒錯的でいかがわしく、ダンスともパフォーマンスともつかないものと理解されてもいたし、土方巽の熱狂的な支持者はいたが、もとより限られていた。されど、そういった少数者に支えられる負のイメージこそは、真の前衛、真の芸術のあるべき姿として、「反乱の時代」の温気を残す新宿の街に迎えられたのである。

1960年から68年を経て72年、この間の十数年の懸隔は大きい。単純に一人の作家の成長なり成熟というだけではすまないものがある。土方巽は70年から、自らが行う催しや公演に「燐機大踏鑑」の冠名を付すようになったが<sup>★22</sup>、《四季のための二十七晩》こそは「大踏鑑」を宣言するにふさわしい舞台であった。「実験」から「大踏鑑」への変移である。この「大踏鑑」という言葉に、パフォーマンスやハプニングではない、舞踏としての完結した舞台作品を目指す意思が込められていると思われる。

こうして、燐機大踏鑑公演として《四季のための二十七晩》が1972年の10月25日から11月20日にかけてアートシアター新宿文化で上演された。27日間に及ぶ文字通りの長期公演で、〈庖瘡譚〉〈すさめ玉〉〈碁子考〉〈なだれ飴〉〈ギバサン〉の5作品が連続上演され、舞踏家土方巽にとって、また日本の舞踏にとって記念碑的な舞台となった。

この公演が、記念碑的と称されるにはいくつかの要因がある。舞踏としてはそれ以前にもそれ以後もない長期にわたる公演で、8,500人を超える観客動員を果たしたことは当時の舞台関係者を瞠目させた。

そして、それまで前衛的なあるいは「アングラ」のパフォーマンスとみなされ、実験的な「暗黒舞踏」とよばれる舞踊表現であった土方巽の「舞踏」が、この公演をもって、新しい舞台芸術として広く認められるように

なったのである<sup>★23</sup>。60年代の舞台と比べて、舞台上の踊りの目に見える変化、差異はもとより著しいものがあった。この《四季のための二十七晩》の5作品の上演をもって「舞踏」が成立した、と認めてもよいだろう。

それはまた、土方巽の舞踊家としての個人の表現を超えて、「舞踏」と呼ばれる表現のジャンルの形成の始まりを告げる舞台であった。その時点での認識では必ずしもそうではなかったが、その後「舞踏」として広まり多くの追従者を生むことになる、舞踏独自のスタイルがこの公演の舞台に集約されているからである。舞踏の様式化の基礎となり、舞踏の顕著な記号となる、舞踏独特の姿勢や身振り、表情や化粧が、この舞台で明確に打ち出され、いわゆる「舞踏」のスタイルの原型が形作られていたのである。ここから、舞踏はその存在を広く主張しはじめ、ついには世界の舞踊史の一潮流となる道を歩み始めることになる。

土方巽はこの公演を「東北歌舞伎」と名づけた。土方巽は新聞取材でのインタビューに答えて、東北の風土、労働と生活、そこでの生と死、無知と悲惨さを舞台にのせるのだと語っている<sup>★24</sup>。実際、舞台には東北世界が現出され、風の音が舞い、馬の蹄の音が走り、津軽三味線が鳴り、<sup>こぜ</sup>瞽女の声が響いた。

さらに、ライ病者や女郎など社会的な負性を背負った登場人物、土俗的な民具の装置や衣裳、隈取りや刺青の化粧といったプレモダンな世界が闇の中に浮かび上がった。

「東北歌舞伎」と聞いて、それまでの土方巽の舞踏を知る人は当初、奇異な感じを抱いた。辺境のイメージがある日本の一地方の「東北」と大衆的な見世物である「歌舞伎」が結び付けられて幟に掲げられた。暗黒舞踏という「前衛」と歌舞伎という「伝統芸能＝前近代」がどうして結びつくのか<sup>★25</sup>。

たしかに、60年代の土方巽の舞台でも、土俗的な物と肉体が交錯し葛藤しつつ舞踏が生まれていたが、それは物にフェティシズムを、肉体にはエ

図4 土俗的な装置のなかで踊る土方巽。〈すさめ玉〉の一場面。

ロティシズムを見い出して、それぞれの本質を追求しようとする試みであったろう。

しかし、「肉体の叛乱」と通称されている1968年の公演の本来のタイトルは〈土方巽と日本人〉であり、1965年に始まった故郷、秋田の田んぼでの、写真撮影のためのパフォーマンスは、68年には写真展として、その翌年には写真集として纏まっていた<sup>★26</sup>。したがって、すでに前衛舞踏家の日本回帰を窺わせ、フォークロアの志向を認められてもいた。

この秋田行は、土方巽の舞踏に大きな転機をもたらすことになる。〈肉体の叛乱〉でキリストとなって昇天した土方巽は、60年代末からの活動を《四季のための二十七晩》に収斂させてゆく。その《四季のための二十七晩》の舞台には、東北の風土が過剰なまでに取り込まれた。観客が違和感を抱くのは当然のはずなのだが、むしろ、その土俗的な世界を堪能したのであった。《四季のための二十七晩》は土方巽の「反近代」宣言の集大成のようにも受け止められた<sup>★27</sup>。

東京という膨張しつつある近代の都市を生きていた人たちが、土方巽のフォークロアの世界を受容し、その舞台に感動を覚えたとすれば、それは何故なのであろうか。土方巽はこの頃、「ミルク色をした呪われた風景ばかりだ」と断じながら、「このいまわしい『二本足の生ける死骸』たちと、彼らの文明と私は縁を切る<sup>★28</sup>」と宣言している。土方巽は言論の徒ではないから、自らの肉体を舞台に上げ、「一本足で突っ立」ったのである。時代の閉塞した気分になお抗っていた人たちは、土方巽の肉体宣言に共感した。

ここであらためて問われるのは、土方巽の舞踏にとっての「東北」である。第1章で、土方巽の踊りが「反舞踊」と呼ばれるものであったことに触れたが、アンチであることだけで新しい芸術のジャンルが生まれるものではない。舞踏という新たな概念が形成されるためには、表現に向かう思想のコーパスとでもいうものが必要であったろう。舞踏にとっては「東北世界」というべきものがそれにあたる。

三島由紀夫のホモセクシャルもジャン・ジュネの「犯罪」も濫澤龍彦の「サド」もバタイユのエロティシズムも、新しい芸術を形成する思想のコーパスまでになり得ない。それらは「暗黒舞踏」の衣裳にすぎない、といえは極論にすぎるが、60年代の前半期に土方巽が提起した「体験舞踊」や「暗黒舞踊」の成立要因ではあったろう。

土方巽にとって「東北」はたんなる衣裳でも意匠でもなかったはずである。アンドレ・ブルトンが『真の人生』にいちばん近いものは、たぶん幼年時代である<sup>★29</sup>と記しているが、幼年のあるいは少年の土方巽が「真の人生」のなかで見たり感じたり嗅いだりした、土方巽にとって真実の「東北」が舞台に露に表出されたのである。

世界に類のない舞踊を生み出すために土方巽が孤絶の闘いに及ぶとき、「東北」を武器にした。そこに新たな身体を発見すること、そこに新たな身

体観と舞踊表現の基盤を求めることで、思想のコーパスの核心ができて、新たなパラダイムが成立することとなった。

## 2) 舞踏にとっての「東北」

前項で舞踏にとっての「東北」の意義を述べたが、実際に舞踏作品をつくる、あるいは作舞するにあたって、「東北」をどう考えればいいのか。

「からだを出来る限り折りたたみ、ひたすら凝縮しようとする。そういう踊りはありませんね、世界にも<sup>★30</sup>」と、凍えた風土から生まれる踊りを語る土方巽は、舞台でも仰向きに倒れたまま痙攣する踊りをみせた。天上をめざし肉体を解放するようなバレエとは対極にある踊りを土方巽は発見した。バレエが身体に課す不安定に対し、土方巽の肉体の四肢はまさしく不均衡を表していた。肉体は解放されるのではなく、むしろ解体された。硬直し棒のようになった両脚で突っ立ち、あるいはガニ股で歩行する。洗練された動きを拒否し、自らのはぐれた肉体を熟視することで生まれる踊り。

その土方巽の踊りを見て、「何というデリケートさだろう！」と自らのうちで言葉を発したという飯島耕一は、「この公演は誰よりも、あの人形の魔術師ハンス・ベルメールに見せたい<sup>★31</sup>」と思ったという。飯島は土方巽の音楽の扱いにも注目する。ある曲に続いて別の曲がとって変わることに思いがけない面白さを見出し、「それはシュルレアリスムで言うデペイズマン（転置）を音楽にあてはめたものとして思いがけない効果」をもたらしていると指摘する<sup>★32</sup>。津軽三味線や義太夫節につづいてワルツの軽快な調べや「オーヴェルニュの歌」の透澄な響きが重なったのである。

東北の風土から生まれながら、普遍的なものに昇華させるには、新しい肉体観、オブジェや音に対する新しい感覚が伴わなければなるまい。新たな舞踊のスタイルの生成には、新しい舞踊の方法や技術が伴っていたし、東北の風土や日本人の身体への着目には、肉体を捉えるこれまでにない視

図5 四肢を引きつらせ、立てない踊りを踊る土方巽。「痙攣譚」の一場面。

点が伴っていたのである。それらなしには、舞踏は薄っぺらで偏奇で普遍性のない芸術に墮していたであろう。

60年代の土方巽の舞台に、美術家として深く関わっていた中西夏之も、久しぶりに土方巽の舞台に接して、あまりに東北的なものが入っているのに驚いた。しかし、そのフォークロアは許されるものであり、日本の東北に限定せず普遍化して考える必要があると理解した<sup>★33</sup>。中西にすれば、土方巽とのコラボレーションで知った「空気の衣裳」を発想するような土方巽の、身体とオブジェをめぐる観念と感覚を信じていたのである。

土方巽の舞踏の成立となると、やはり、芦川羊子の存在は大きい。1967年に土方巽のアスベスト館の門を叩いた芦川は、《四季のための二十七晩》の踊りで一躍注目され、こののち類稀な舞踏家として、土方巽の舞台には欠かせない存在となる<sup>★34</sup>。その芦川が土方巽の東北をこう語る。

「現実時間で創作している刹那までをも、原点原点って、東北だ、吹雪だ、そば屋だって経歴的にたどるっていうのは少しどうかと思いますね。土方巽が人に東北だと説明する時は、相手の想像力が働きやすいように、踊りをみて、分りやすいように伝えたいと（中略）東北を語っていたと思うんですよね。だから稽古中には、創るのに急がしくて東北がああだこうだって言われたことは一度もありません<sup>★35</sup>」

土方巽の舞踏、ことに作舞を考える上で貴重な、重要な証言である。アスベスト館での白桃房連続公演（1974-76年）の最終公演である〈鯨線上の奥方〉（1976年12月）をもって、土方巽の舞踏が頂点に達したという見方ができると思われるが<sup>★36</sup>、この〈鯨線上の奥方〉の舞台を見れば、芦川羊子のこの発言が至当であると頷くことができる。その舞台における芦川羊子の踊りを見て生まれる感動のよってくるところは、東北の風土でもなければ、東北の身体でもないことは瞭然たるどころだからである。東北の風土も東北の身体も全く見出すことなく、土方巽の舞踏を見る快楽を味わうことができるのである。

「舞踏」という、新しい概念が発想されるためには、そして新しい芸術のジャンルが誕生するためには「東北世界」が必要であった。しかし、作品を作ること、作舞すること、振付ること、「東北」を強調する必要は全くなくなっていく。そこに、土方巽独特の技法やノーテーションのシステム、そして表現世界が立ち表れてくる。

### 3) 「舞踏譜」と舞踏の方法

土方巽は、舞踏は表現ではない、踊りは教えたり倣ったりしてできるものではない、肉体の中にはぐれた自分を熟視せよ、劇場は肉体のなかにある、などといい続けてきた。しかし、一方では土方巽は即興を厳しく戒める。土方巽にとっては、即興も一つの必然であり、そうでなければその即興を認めることはできなかった。

前項で引用した芦川羊子へのインタビューでも、「土方巽の踊りは、必

然だけで出来ていることは確かです」と芦川は断じている。そして、その必然をもたらしているであろう土方巽の「造形欲」を解説しながら、芦川は土方巽の舞踏創造の核心にふれている。

その「造形欲」にかかる発言をひとつ挙げておけば、こうである。「あの過剰な土方巽の造形欲は女の肉体でこそ受け止められたんじゃないでしょうか。改造されることに平気でいられる女だけにとってですか<sup>★37</sup>。」

もちろん、この土方巽の造形欲を満たす最高の肉体は芦川羊子のそれにほかならない<sup>★38</sup>。あえていえば、土方巽は芦川の体に徹底的にスコアリングして、その体をこれ以上はあり得ない「コレオグラフィー」に仕上げたのである。

ここからは、舞踏譜にしたがって土方巽の舞踏創造に方法に迫ろうとする試みを、《四季のための二十七晩》の一作品である〈なだれ飴〉に即して展開することになる。その作業にあたって、土方巽の過剰な「造形欲」は、まさに前提となりキーワードとなる。

用いる資料は、以下のようである。

- ・舞台写真
- ・舞踏譜
- ・関係者の証言

土方巽の公演にあたっては、台本や進行表といったものはほとんど存在しない。また、《四季のための二十七晩》については、〈瘡瘡譚〉にかぎって全編の撮影（16ミリ）が行われ、全体の流れと踊りの内容を知ることができるが、その他の作品については、舞台写真と公演評、それに出演者や観客の記憶によるほかない。〈なだれ飴〉に関しても舞台の実際が記録として残るのはスチル写真のみで、作品の構成を正しく追認することは困難である。なお、土方巽の作品は原則として再演されることはなかったので、出演者の記憶も確実さを欠いている。

次に、舞踏譜について確認しておきたい。まず、土方巽の舞踏譜と呼ばれるものは、スクラップブック、大学ノート、模造紙などの形をとって、土方巽死後のアスベスト館（土方巽記念資料館）に残された。

それらは舞踏譜とはいえ、振付や作品の構成を客観的にたどりうるものが書き込まれているわけではない。作品の流れやイメージ、動きの展開などが断片的にメモされていたり、衣裳や装置のアイデアが示されていたり、美術雑誌に掲載された絵画作品の切り抜きを貼って、そこから踊りや動き、ポーズや表情などのヒントやアイデアが指示線とともに書き込まれているものである。

そのなかに「なだれ飴」の表題をもつ一冊のスクラップブックがある<sup>★39</sup>。これは土方巽の舞踏作品名を表題とする唯一の舞踏譜である。したがって、このスクラップブックは土方巽が《四季のための二十七晩》の一作品〈なだれ飴〉を構想し、演出と振付に役立つ舞踏譜であったことは間違いない。これにもまた、各ページに複製絵画の切り抜きなどの資料を貼付する



とともに、土方巽の言葉が書き込まれている。

関係者の証言については、「土方巽アーカイヴ」では土方巽の関係者に幅広くインタビューを行うことを企画して、すでに少しずつ開始しているが、ここでは特に《四季のための二十七晩》に出演した舞踏家（小林嵯峨と和栗由紀夫）へのインタビューと、〈なだれ飴〉の資料を前にしての彼らの討議の記録を用いている。

実際に舞台を経験している舞踊家の証言が貴重なことはいまでもない。土方巽の作舞を目の当たりにし、振付けられた経験は重要な意味をもつ。それは、一つには土方巽は稽古にあたって、弟子たちの理性ではなく、むしろ感覚を衝つ独特の言葉（詩的言語）を用いたこと、いまひとつは、一人ひとりの弟子が土方巽の発した言葉をノートに書き留め、そのノートが舞踏譜にもなっていることである。

具体的な作品として〈なだれ飴〉を採用したのには、舞踏譜の存在が大きな意義をもつと考えられるからである。〈なだれ飴〉の作品そのものの正確なデータの全てが得られているわけではないが、舞踏譜によって作舞の過程や工夫をうかがい得ることから、土方巽の創造の方法に迫ることができると思われる。

また、あわせて述べておけば、この後1974年から76年にかけての、いわゆる白桃房時代に土方巽の「舞踏」は完成の域に達するのだが、それだけに作舞も振付も次第に緻密さを増し、踊りそのものも高度なものを目指すことになる。《四季のための二十七晩》にあっては、土方巽自身もその類のない方法を確立しようと試行を重ねていた時期と思われる。それだけに、踊り手の技倆と取り組みの意識のレベルをも勘案すると、この時期には作舞の生成過程が比較的ストレートに示され、われわれにとっても理解しやすい内容をもっているだろうと考えられるのである。

第1章では、土方巽の舞踏がシュルレアリスムの思想や発想、表現の手法に則っていることを論証しようとした。この章でも、〈なだれ飴〉を作品化するにあたって、土方巽の舞踏がシュルレアリスムの考えと方法に相似していることを提示したい。

そこでまず、シュルレアリスムの原理を確認しておきたい。シュルレアリスムによる表現は、決して非現実の世界を描くことではなく、新たな現実の発見にその本質があるということ。現実を打棄するのではなく、現実をみつめること、それによって得られる真の現実、それが創造の核になるであろう、ということである。

#### 4) 舞踏譜「なだれ飴」解明の試み

作品としての〈なだれ飴〉を解明するには、さまざまな角度やレベルから照射する必要があるが、ここでは創造の方法をさぐるというわれわれの関心に寄せて、一つのキーワードを設定して「なだれ飴」を俎上にのせてみることにする。

設定するキーワードを〈飴〉とする（以後〈飴〉の表記はキーワードとする）。〈飴〉は作品タイトルに含まれる文字であることから、キーワードとするに都合がよいわけだが、それだけではなく、「飴」は土方巽の舞踏そのもののキーワードにもなり得る語彙である。「飴」は土方好みの物であると思われるが、そのこと以上に土方好みのメタファーとして働く言葉であろう。

ついでにいえば、「なだれ」は「飴」と同様のイメージを喚起する言葉である。「なだれ」はここでは「雪崩」の文字よりも「頽れ」の文字で認識したい。「雪崩」も比喻として使える用語ではあるが、「頽れ」はまさに「くずれる」そのものを意味する抽象語で、イメージに広がりがある。

舞踏譜「なだれ飴」には、美術雑誌<sup>★40</sup>から切り抜かれてきた絵画作品が貼り込まれている。具体的に掲げると、クリムト、ハンス・リヒター、クリスト、ターナー、デ・クーニング、エゴン・シーレ、ゴーキー、ダリ、カイヨー、フランシス・ベーコン、それに小出楯重と清水市郎らの作品である（作者不明2点）。

これらの作家名をながめると、幻想絵画やシュルレアリスムの絵画が主で、土方巽の作家の好みがわかろうというものだ。ただ必ずしも、切り抜きのために、あらかじめ作家を選んで雑誌のページを繰るというわけではなかったと思われる。その当時に入手した美術雑誌（定期刊行物）から、舞踏作品のテーマやモチーフに関連する絵画、アイデアを引き出すのに役立つと思われた絵画を次々と切り抜いたと考えられる。

「飴」はどう表れているのか。まず、ざっと見てみる。

「なだれ飴」中、ベーコンの絵があるページに「飴とは何か」という書き込みが見られる。また、クリムトの絵があるページには「とかす為にかためる——かためるとかす」という記述が見られる。さらにはデ・クーニングの絵があるページには「雨にながされるデ・クーニング」と書き込まれ

図6 舞踏譜「なだれ飴」  
の表紙

ている。

土方巽が作品として〈なだれ飴〉を構想した際にそのモチーフとしたのは、「飴が溶けて流れ、形を変えて固まる。そしてまた溶ける」ということであろう。それを定義すれば「変化」と「不定形」ということになる。しかも、その変化の様態は「くずれ」を特徴としているといえる。

この「変化」を表す言葉を、舞踏譜と舞踏家たちの証言から拾ってみよう。

ライ病 乞食 膿 気化 ターナー (海の霧や靄、雨になる) ベーコン (膿が流れる) デ・クーニング (肉がくずれる) ダリの軌跡 みみだれ 肉の入江 運河 淀み 老婆 湯気の女 くずれ飴 鼈甲飴 飾り飴

といったところである。これらの言葉から、「飴」をキーワードとしながらも、イメージが多次元に広がり奔出していることがうかがえる。しかも、それらの言葉は連なりをもつ集合体である。

例えば、ベーコンの膿から皮膚に膿を発するライ病につながり、その膿が乾いてかさぶたになり、それが光沢を発すると鼈甲飴になる。さらに、この鈍い光が強い光になって、と変化してゆくわけである。状態・状況の相似からの連想が広がり、言葉の音や比喻によりイメージが生まれ、展開していく。

また、〈飴〉から連想される踊りの名称やシーン名を掲げると、

金花糖 飴屋土方 虫食い老婆 変わり玉 飴のロマンス (孔雀)  
飴屋のモナリザ

などがある。

〈なだれ飴〉に貼られた絵画作品を具体的に取り上げて、解読の試みの例をあげてみよう<sup>\*41</sup>。

・フランシスコ・ベーコン「自転車に乗るジョージ・ダイヤー」

絵の下に「老婆」と書き込まれている。この絵からイメージして、老婆の踊りを作舞したのだろうか。〈なだれ飴〉の踊りの一シーンに「自転車(サドル)」(舞台写真参照)があるが、この踊りがこのベーコンの絵から発想していることは明らかに見てとれる。

なお、日本画の一部と思われる切り取りが「老婆」の文字を隠すように添えられている。なぜ、ここに貼付されているのか、その意図は不明だが、その切り抜きの雲形と斜線は、それぞれ雲と雨と解することはできる。

・ヴィレム・デ・クーニング「作品C」

絵の具が垂れているような画面からか、「雨に流されるデ・クーニング」とタイトルのような書き込みがあり、さらに「重要」と記されている。紙面の「大股ピラキ」と「ウデ」の文字に着目すると、「舞子」の踊り(舞台写真参照)のポーズに合致する。ほかに、「表情」の文字は踊りの参考にし、「ナタレ」「コノ赤い色」の文字は衣裳のアイディアにするために、

図7 「自転車に乗るジョージ・ダイヤー」の切り抜きが貼られたページ（左）と「自転車」の踊りの場面。

図8 「作品C」の切り抜きが貼られたページ（見開き右）と「舞子」の踊りの場面。

それぞれ指示されていると思われる。

流れて変化することは、〈なだれ鮎〉に通底するモチーフであるばかりでなく、土方巽の舞踏の特徴でもある。変化・変相は土方巽の踊りと振付のポイントである<sup>★42</sup>。踊り手は手や脚や顔の表情を絶えず変化させている。そうしながら、踊りを、いってみれば鮎状に繋いでゆくのである。そうして、一つの場面には重層的に踊りや動きが詰め込まれていく<sup>★43</sup>。

白桃房時代には、踊り（造形）の数は一段と増加し、しかも、踊りそのものが高度になる。一つの場面にどれほどの踊りがはめ込まれているかは、もとより観客の眼に知覚されることも観客の意識にのぼることもなかったであろう。土方巽の舞踏が見る者を陶酔させたとしたら、その陶酔の源泉はこのことにも求められよう。

〈なだれ鮎〉中、クリムトの絵が貼られたページには、「展開」として具体的な例が書き込まれている。これは土方巽の舞踏の理解のために、きわ

めて貴重な示唆を与えてくれる記述であろう。

#### 展開

##### そのⅠ 虫喰いの老婆達

その老婆達は蟲の状態のまま庭に下りる。

##### そのⅡ 庭に下りた肉片

##### そのⅢ 蟲喰いからのがれて横たわる裸婦達 A～B

##### そのⅣ 横たわる裸婦達が起き上る

それは眠り

(ブリッジ) クジャクになろうとせず

##### そのⅤ そこからサドルへ

「老婆」が「虫」として動いて「肉片」になり、それから「裸婦」のシーンになり、ついで「裸婦」から「孔雀」になろうとする動きから、サドルの踊りへと移ってゆく、その流れがよくわかる。「虫喰いとは木が食われている状態」(和栗)で動きが少ない。「肉片」として動きの少ない踊りがあり、次にこの展開の記述に割り込むように貼られているクリムトの作品「ダナエ」に見る「眠る裸婦」になる。それから、「ベーコン」(の自転車の絵)と「老婆」の踊りを融合した「サドル」の踊りに移るのである。

その間に、ブリッジと呼ぶ方法で「孔雀」を入れている<sup>\*44</sup>。つまり、「クリムト」は直接「ベーコン」に移らずに、「孔雀」の踊りを媒介させている。このブリッジという操作は、目的に支配された日常的動作の拒絶ともいえるもので、効率と慣習を否定する土方巽の舞踏の基本的原理によるものであろう。

#### 5) 土方巽の舞踏とシュルレアリスム

〈なだれ鮎〉には、まだまだ興味深い土方巽の思考と創造の軌跡が残されていて、解読の作業は続けられねばならないが、ひとまずは、以上の記述で土方巽の作舞と振付の方法の一端を示し得たと思う。とりあえず、ここで問わねばならないのは、こういった解読の試みから、土方巽の舞踏創造の方法がどれほど明解にされるのか、その意義が正しく捉えられるのかである。

芦川羊子が強調した土方巽の「造形欲」は、《四季のための二十七晩》を構想するにおいて十分にあったことが、〈なだれ鮎〉を繰ることによってうかがうことができる。しかも、それは作舞や振付にあたって、「東北」に象徴される民俗的な発想や表現にこだわってはいないことを明証している。東北歌舞伎の幟を掲げた《四季のための二十七晩》では、たしかに「東北」的な身体、装置や衣裳、音楽が溢れているが、一方では、踊りを造形し表現するために、ヨーロッパの絵画を利用し、ヨーロッパで生まれた表現の原理や手法を用いながら、さらには土方巽特有の方法をも見い出して

いるといえる。

土方巽が内なるイメージを造形しようとするとき採用したのは、ひとつには東北の風土に生きる身体やそこで労働する身体の記憶であった。東北の原景は、土方巽の肉体に埋没している真実であるから、他者には非合理的な形や動きが、土方巽自身には現実性をもっていた。

しかし、土方巽以外の舞踏手には、土方巽の内なるイメージは外なるイメージにすぎない。東北の老婆の動きのイメージを内なるイメージとして取り込むことは容易ではない。そこで造形するために、彼らは既製の絵画作品を利用することが、もうひとつの方法だった。

土方巽が、絵画作品から踊りや衣裳のイメージを得たことは、シュルレアリスムを代表する画家の一人であるダリが、ラファエロやピエロ・デラ・フランチェスカ、ミレーなどの作品から靈感を得たり引用したりしていることに見合う。ダリは夢や意識下のヴィジョンを、既製の作品の断片を借りて伝統的なリアリズムの手法で描いた。

しかし、芦川羊子をはじめとして、《四季のための二十七晩》に出演した舞踏手たちは、ダリのリアリズムの手法に相当するダンスの技術を所有してはいなかった<sup>★45</sup>。そのことが、「舞踏」の形成に幸運だったかどうか<sup>★46</sup>、彼らは「ただただ（肉体を）改造されることに音を上げない女がいれば<sup>★47</sup>」という土方巽の欲求に応じたのである。

飯島耕一が土方巽の音楽の使い方を見て、シュルレアリスムでいうデペイズマンでは、と指摘していることは先に紹介した。しかし、土方巽の舞踏では、音楽のみならず、踊りも含めて舞台の構成全体が、デペイズマン・メタモルフォーズ・アッサンブラージュ（ハイブリッド）によっていることは容易に見てとれる。

すでに紹介した「展開」で示された踊りでいえば、「虫、老婆、肉片、裸婦、孔雀、サドル」と流れてゆく。その変化に要する時間は不明（あるいは不定）だが、限られたわずかの時間で、これだけに変身し、デペイズマンの効果が生まれ、見る者の意識のうちにハイブリッドされるのである。

そして「物体同士の条理にあわぬ働きかけによって、物体なりそのイメージは不思議な変身をとげる。まるで生き物のように自ら溶解し、まったくちがった物に姿を変える<sup>★48</sup>」というのが、シュルレアリスムでいう、夢の世界で可能になるメタモルフォーズである。夢ではなく、現の舞台上で溶解と変身を可能にするためにはどうするか。土方巽は舞踏独特の動きやブリッジと呼ぶ手法を用いて見せることにした。ここに新しい手法の発見がある。

〈なだれ鮎〉には、同作品を踊った和栗由紀夫と小林嗟哦によれば、多種多様な踊りがぶち込まれたという。土方巽自身が休演したこともあって、弟子の舞踏手たちの踊りで多彩に見せなければならなかった。また、最後の作品〈ギバサン〉は土方巽がキリストになって終わるが、黙示録的作品とも汎神論的世界とも大伽藍的スケールともいわれている<sup>★49</sup>。

もともと土方巽の舞踏には、綺想のもの、奇異なもの、エロティックなもの、醜悪・俗悪すれすれのもものが混肴して不可思議な美をつくりだしていた。これらの作品も、論理や分析の対象になりにくい舞台作品であつたらう。ブルトンも「きっぱりといいきろう。不可思議はつねに美しい。どのような不可思議も美しい。それどころか不可思議のほかに美しいものはない<sup>\*50</sup>」と、きっぱりといいきっている。

しかしこの後、白桃房時代にかけて、踊りが高度になり舞台装置や照明の表現が精緻になるにつれて、土方巽の作品はマニエリスティックになることを免れえない。土方巽自身がどれほど自覚的だったのかはともかく、白桃房最終公演の〈鯨線上の奥方〉に向かって、舞台はマニエリスムの相貌を深めていく。

土方巽のオブジェの扱いは、また絶妙であつた。たとえば、〈瘡瘡譚〉で土方巽自身が髪に吊るした「灰ならし」の効果は見事だつた。おそらく多くの観客は、光を鈍く反射させ軽い金属音を発するあの髪飾りが灰ならしとは、思いもよらなかつたのではないか。こういったオブジェの使用は、ダリが発想したという「象徴機能のオブジェ」ともいえるが、いずれにしろ、既存の物体に手を加えず新たな表現に転用する手法は、シュルレアリスムのオブジェの表現法に通じる。

一方では、土方巽はリアリズムを追求したこともたしかである。土方巽の舞台でしばしば装置として使われたものに板戸があるが、その板戸は単なる装飾ではない。つまり、板戸を吊り下げて使用することは許さなかつたのである<sup>\*51</sup>。舞台空間に感覚的な矛盾が発生することを拒絶したのであろう。

土方巽の舞台美術に協力した彫刻家の吉江庄蔵は、舞台背景の制作についてこう書き記している。「洗いさらされたシーツを縫い合わせ、髪を作り『錆びた黄色』の着色や石膏でかさぶたのようなマチエールを作り、裂け目をつけ、にんにくをぶら下げ、化膿して風化している時間をそこに封印する<sup>\*52</sup>」と。徹底した細緻な作業を通してイメージのリアルな具現化を目指した。シーツに描かれたものは、たとえば、ジョゼフ・ターナーの作品の部分であるのだが、そのターナーの「時化する海」は、照明によって「うづく膿」へと変貌するのだという。

想像力の限りを尽くして作舞し、視覚にたえうるぎりぎりまで踊りを錬磨していったとはいえ、舞踏が肉体をつかつての創造である以上、絵画や彫刻のように自在に身体を変容させることはできない。しかし、舞台芸術は時間が介在する。つまり身体の動きはもとより、照明、音楽、装置を加えることによって想像力の及ぶ次元が拡大され、もうひとつの現実、別のリアリティーを生み出すことができる。そのために、土方巽は絵画作品を徹底的に解剖して、自らの内的世界を拡張させる媒介としたのである。

土方巽の「舞踏譜」を、いわゆるコレオグラフィーとしてどう位置づけ、どう評価すべきかはともかく、それは土方巽が別の現実を発見するための

二次元の道具であったし、そこに土方巽の想像力と造形欲の痕跡がくっきりと残されている。

#### 4. 結 び

土方巽の舞踏世界では、リアルさとイリュージョンが絡み合っている、というか、それらが溶解しているといえるのではないだろうか。リアルさがイリュージョンを膨らませ、そしてイリュージョンがリアルさを際立たせる。そして、その関係性自体が舞踏の表現方法になっていると思われ、さらに、そのことが舞踏に強度と深みを内在させていると思われる。

今日ではあまり語られなくなっている運動であり思想であるシュルレアリスムにこだわって舞踏を考えたのは、もちろん土方巽の舞踏創造の方法とシュルレアリスムの方法が重なっていることを確かめるためであるが、同時に収束期に入っていると思われる舞踏が、シュルレアリスムの本質である永久革命の精神、その真の自由を希求する強さに支えられるのではないかと期待するからである。

シュルレアリスムは一切の現実を否定してニヒリズムに陥りながらも、新たな現実を発見する運動であった。舞踏がまた、エロティシズムを際立たせ暴力的な身振りを顕示した「暗黒舞踏」の時期を経て、デカダンに陥ることなく「舞踏」を確立することができたのは、土方巽が「東北」を根拠に新たな肉体観と表現世界を発見し、それを支える技法を創造しえたことによる。

本稿では、その表現世界を十分に叙述してはいないし、また、舞踏の成立を促した舞踏固有の動きや技法の存在を提出しながら、それらを精密に分析することもなされていない。しかし、土方巽のシュルレアリスムへの関心から始まり、土方巽の舞踏をシュルレアリスムの本質と方法で理解しうる可能性を提示することはできたと思われる。

さらに、誤解のないように繰り返すが、絵画作品から踊りの動きを案出することが、土方巽の具体的な踊りの創造のすべてではない。むしろ、土方巽の「膨大な世界を含む言葉」(和栗)が舞踏創造に果たした役割はきわめて大きなものがある。言葉が舞踏家の脳髓を撃ち神経を緊張させて、感覚と肉体を衝き動かし、踊りを発生させた。土方巽の言葉とシュルレアリスムの詩的言語との関わりを検証といったことも重要であるし、さらに、稽古場における土方巽の発語はまだまだ大きな課題として残されている。

土方巽の舞踏譜の研究は始まったばかりである。本稿でも、ほんの一端を紹介しただけである。土方巽アーカイヴにおけるデジタル化による舞踏資料の整備もまだ到達点は見えていない。今後は、これらの作業や調査・研究が一層進捗し、新しい視点と着想をえて、未開拓の舞踏研究が展開されることを期待したい。



## 註

☆1——もともと人口に膾炙<sup>かいしよ</sup>したこのアフォリズムの初出は、これまで確認されていない。土方巽は「舞踏とは」を「私たちとは」や「東北の文化とは」と言い換えるような発言もしている。私も「人間とは」と読み換えることで、その意味するところが理解しやすくなると考えている。土方巽のエッセイ「刑務所へ」（『三田文学』慶應義塾大学三田文学会、1961年1月号）で描写されている、断頭台に向かっている死刑囚、あるいは断頭台に立つ死刑囚（サルトルの文章を引用）の状態こそが、このアフォリズムの原景、原義ではないだろうか。

☆2——郡司正勝は《四季のための二十七晩》を見て、土方の舞踏を「それを古典というなら、その古典の根拠は、おそらく彼の生まれの東北にあるからである」とも「これを古典といわなければ、なにをもって名付けるのか。そこに、東北の原日本人がいる」と評した（「死という古典舞踏」『美術手帖』1973年2月号）。また、1985年の舞踏フェスティバル《舞踏懺悔録集成》の開催に際して寄せた文章で、舞踏が「日本の風土でなければ生まれ得なかった肉体の原点を発見した」として「伝統を断つことによって伝統の継承が始まったことを認めないわけにはいかない」と断じている（『朝日新聞』1985年2月20日付）。

また、武智鉄二も日本の民族文化や伝統芸能と通じる方法と身体を土方巽の舞踏に見いだしている（武智鉄二・富岡多恵子『伝統芸術とは何なのか』學藝書林、1988年、25-29 ページ）。武智は1950年代半ばには土方巽の身体を発見して、自らのナンバ理論を実践してくれる舞踊家とみなしていた。「私の影響かどうかわかりませんが、私の考えている日本人の身体行動の基本を、厳密に確実にもっている舞踊家は土方さんだと思っていました」と述懐している（昭和61年度春季第21回舞踊学会報告「土方巽をめぐる二つのシンポジウム——'50年代から'60年代の作品を中心に」）。

☆3——土方巽は《土方巽DANCE EXPERIENCEの会》のカタログに寄せた文章（「中の素材」「素材」）で津田信敏のことを「死語の作舞家洪水期以前の首を持つ」と形容し、大野一雄のことを「詩人にして指物師体験舞踊の先駆者にして劇業のダンサー」と呼んでいる。この公演の主催は土方巽が結成した「650 EXPERIENCEの会」だが、その仕事を「津田舞踊塾内」としている（津田舞踊塾は、しばらくのちにアスベスト館と呼ばれることになる津田信敏近代舞踊学校のこと）。また、公演のための踊りの稽古場と装置の制作には、当時大野一雄が教鞭をとっていた捜真女学校の講堂を使用することができた（装置を制作した水谷勇夫の未発表の文章より）。

☆4——三島由紀夫は自分の小説のタイトルが無断借用されたため、津田信敏近代舞踊学校に土方巽を訪ねたが、たちまちその「前衛舞踊」の面白さの虜になる（『芸術新潮』1959年9月号）。以来、土方巽のリサイタルのプログラムに寄稿するようになる。1960年7月の《土方巽DANCE EXPERIENCEの会》に「危機の舞踊」を、同60年10月の《第2回6人のアバンギャルド》に「純粹とは」を、翌61年9月の《土方巽DANCE EXPERIENCEの会》に「前衛舞踊

と物との関係」をそれぞれ寄せている。

澁澤龍彦も60年の初りサイトを観覧している。当日の第一生命ホールロビーでの三島、澁澤、土方が登場する場面は、たとえば種村季弘のエッセイ「笑って逃げる風」（『ユリイカ』1986年3月号所収）に見ることができる。澁澤もプログラムに寄稿する。60年10月の《第2回6人のアバンギャルド》に「前衛とスキャンダル」を、61年9月の《土方巽DANCE EXPERIENCEの会》に「<sup>はんさい</sup>燔祭の舞踊家」を寄せている。

- ☆5——土方巽らを被写体とした細江英公の写真展「おとこと女」が1960年4月に開催され、翌61年に写真集『おとこと女』が刊行されている。
- ☆6——東野芳明が第12回読売アンデパンダン展（1960年3月）に出品された工藤哲巳の作品（「増殖性連鎖反応」）を評して「ガラクタの反芸術」と名付けたことを契機に、この年に「反芸術」という言葉が流行った。なお、61年10月には20世紀舞踊の会による「反音楽と反舞踊」という公開シンポジウムが催されている。62年8月の「敗戦記念晩餐会」（国立市公民館）は風倉匠、赤瀬川原平、小杉武久らに土方巽が語らって催され、まさに反芸術と反音楽と反舞踊が融合したパフォーマンスだった。
- ☆7——この「成立」という詩は全8章51行からなる詩である。『日本のシュルレアリスム』（世界思想社、1995年）所収の鶴岡善久の「富士原清一論」にも部分掲載されているが、プログラム所載のものとは送り仮名や文字遣いが若干違っている。
- ☆8——太平洋戦争に出征し戦死した、とだけ伝えられ、詳しい消息は不明だったが、近年になって昭和19年の戦死が確かめられている（鶴岡、同論文）。鶴岡善久『日本超現実主義詩論』（思潮社、1966年）にも詩人としての富士原清一が紹介されている。
- ☆9——鶴岡善久、同書、185ページ。
- ☆10——水谷勇夫の舞台装置については、『美術手帖』1986年5月号所収の「二つの提言・舞台の骨子」（舞台装置復元図）、および未発表の文章がある（土方巽記念資料館所蔵）。装置も舞踏手であるとする水谷の考えによって、舞台の書割全面をおおう、新聞紙を利用した可動の張りぼてが制作された。
- ☆11——ヨシダ・ヨシエ「戦後前衛所縁の荒事十八番——肉体叛乱の予兆」『美術手帖』1971年9月号。同「柔らかなラディカリスト・瀧口修造」（『コレクション 瀧口修造 第9巻』月報所収）では「初期の土方巽の舞台で、瀧口修造の姿をみかけないことは、恐らくなかったはずである。そして、大胆にも、それをシュルレアリスムの展開の道筋でとらえたのは、瀧口修造であった」と指摘されている。瀧口は1960年10月の《第2回6人のアバンギャルド》のプログラムに「立会人の言葉」を寄稿、61年9月の《土方巽DANCE EXPERIENCEの会》のチラシに本文に示した献辞を寄せている。
- ☆12——瀧口修造は富士原清一とは極めて親しくしていた。二人は神楽坂で交流し、瀧口は酔っぱらいの富士原の介抱役であったという（『現代詩手帖』昭和54年10月号「特集・瀧口修造」）。

- ☆13——『日本のシュルレアリスム』所収の鶴岡善久の前掲論文。
- ☆14——瀧口修造『近代芸術』三笠書房、1938年。ここでの引用は、『コレクション瀧口修造 第12巻』みすず書房、1998年、455ページ。
- ☆15——埴谷雄高はそのような土方巽の踊りを見て「胎内瞑想」と呼んだ（「動と静」『世界』1962年8月号。『新劇』1977年8月号再掲載）。
- ☆16——今もなお大野一雄は踊り続けていて古典的な作品になっている。ジュネ的なものは、「犯罪舞踊」を志向した土方巽の舞踏世界の原点のひとつである。ジャン＝ポール・サルトルの大作『聖ジュネ』は「ジャン・ジュネ全集」の序文として書かれたというが、ここまでの土方巽の「悪」の生もまた、「聖土方巽」として舞踏誕生の序章になろう。
- ☆17——「危機の舞踊」（《土方巽DANCE EXPERIENCEの会》プログラム所収）
- ☆18——土方巽が「暗黒舞踏」という言葉を初めて用いたのがいつであったかは正確に示せない。資料の上では、1966年の公演〈性愛恩懲学指南図絵——トマト〉を「暗黒舞踏派解散公演」と称して「暗黒舞踏」が公にされている。音楽家でプロデューサーの今井重幸によれば、石井漠が用いていた「西洋舞踏」という言葉から、1958年頃に土方巽に「舞踏」という用語を提案したことがあるという（1999年3月に行われたインタビューによる）。
- ☆19——池田龍雄「わたしにとってシュルレアリスムとは何か」『美術手帖』1970年12号増刊。
- ☆20——木賃宿で同宿していた男の身振りを採集し、田んぼに見る老婆の歩りに着目する。しかし、それらを教えることはできないという。「泥棒は昼間菓子を喰わせると泣くものだ」というアフォリズムなどは、土方巽のその独特の観察眼からくるものであろう。
- ☆21——発表された文章のほとんどが口述筆記による。また、土方巽はいつてみれば、座談の名手でもあった。ユニークな発想や詩的なメタファー、諧謔やレトリックから話のリズムまで、シュルレアリストの面目躍如たるものがあつた。相手もたいへんで、唐十郎がよく述懐しているように、「味噌汁の中に虎を発見する」ようなイメージーションと詩的喚起力のある会話を求められた。
- ☆22——「燔犧大踏鑑」という言葉の成立については、高橋睦郎のエッセイ「永遠に姉なるもの」（『アスベスト館通信』5）に紹介。土方巽は三島由紀夫にこの「燔犧大踏鑑」を墨書するよう依頼し叶えられる（書は土方巽記念資料館蔵）。
- ☆23——土方巽は《四季のための二十七晩》の公演で1972年度第4回舞踊批評家協会賞を最高得票で受賞した。
- ☆24——たとえば、「朝日新聞」1972年10月24日付、「東京新聞」同年10月24日付、「毎日新聞」同年10月25日付。
- ☆25——土方巽の舞踏が歌舞伎ではなく、能に準えられたり、能と比較されることはよくみられた。瀧口修造も土方巽の舞踏は「言わば、バロック化された一種の《能》である」と海外に紹介している（『L'étoile scellée se perpétue』）。

in *OPUS INTERNATIONAL*, No.19-20, 1970. 石川翠訳)。また、能楽評論家の長尾一雄は、能と舞踏が現象的には似ていないとしつつも、「舞踏と能とがどこかで通じているかもしれないということは、なんとなく気分の上での了解事項になっていると言ってもよいように思われる。故観世寿夫は土方巽の足の歩みを能のハコビに照らして高く評価していたとも聞くし、日本人の体軀を深く掘りさげた二つの動きの性質が似ているということは、単なるこじつけや見かけの類似とは違った、本質に触れる部分をも含んだことがらであろう」と、現象や技法ではなく本質的な類似を指摘している（『舞踏と日本の伝統について』、舞踏フェスティバル'85《舞踏懺悔録集成》のプログラム所収、1985年2月）。

土方巽自身は、伝統芸能についてどう考えているのかと問われても、現実の能や歌舞伎と対峙して舞踏を考えてはいないと答える。それははぐらかしのようになさみえるが（「欠如としての言語＝身体の仮説」『現代詩手帖』1977年4月号）。

☆26——写真展はこの年3月に「とてつもなく悲劇的な喜劇—日本の舞踏家・天才〈土方巽〉主演写真劇場」として開催。写真集はその年11月に『鎌鼬』（現代思潮社）として刊行された。

☆27——「前近代」によってモダニズムを乗り越えようとする感覚が、当時の政治的前衛や芸術的前衛の底流に<sup>びまん</sup>瀰漫していたのであろう。成熟しきらない日本の「近代」にプレモダンが対置されて、「近代」は超克されないまま、「ポストモダン」の時代に流れ込んでゆく。三島由紀夫によるナショナルなテロリズムは《日本人と土方巽》（1968年）と《四季のための二十七晩》（1972年）のちょうど中間に発生した象徴的な出来事であった。

☆28——『潮』1971年3月号。

☆29——アンドレ・ブルトン『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』巖谷國士訳、岩波文庫、1992、72ページ。この節の冒頭には「シュルレアリスムにのめりこむ精神は、自分の幼年時代の最良の部分、を、昂揚とともにふたたび生きる」とある。

☆30——「朝日新聞」1972年10月24日付。

☆31——飯島耕一「東北の暗黒世界での秩序と美」、『週刊読書人』1972年11月20日号。

☆32——飯島耕一、同エッセイ。《四季のための二十七晩》では木田林松栄による津軽三味線と佐藤康和（のちYAS-KAZ）による手製楽器の生演奏があり、その他の音楽はすべて土方巽の選曲による。詩人でありシュルレアリスムの研究者である飯島耕一は「戦後の日本のシュルレアリストとして、わたしは何の疑いや躊躇もなく、土方巽と吉岡実の二人をあげる」と書く（『シュルレアリスムという伝説』みすず書房、1992年、255ページ）。

☆33——「土方巽の遺言4 中西夏之インタビュー・鯉の衣裳」（聞き手・山口猛）、『演劇ブック』1987年2月号。60年代の土方巽と中西をはじめとする前衛的な美術家とのコラボレーション＝格闘は戦後美術を考える上で重要な問題

で、今後もさらに研究されるべきだが、ここでは逆に、土方巽が70年代に入って、舞台制作の上で美術家を排除したことに注意を喚起しておきたい。この「排除」することが「舞踏」の成立に密接に関わっていると考えられる。

☆34——芦川羊子は白桃房公演での舞踊を評価されて、1974年度の第6回舞踊批評家協会賞を受賞する。その超絶技巧の踊りは、師土方巽を超えたといっ  
てよい。

☆35——芦川羊子インタビュー「『白痴の四季』を生きて」（聞き手・山口猛）、『演劇ブック』1987年8月号。

☆36——60年代初めから土方巽の舞台を見てきた種村季弘は〈鯨線上の奥方〉を見て、まことに絢爛たる言葉と形容を尽くして舞台を再現しつつ、こう評した（『円環の祝祭』、『日本読書新聞』1976年12月27日号）。「終場のオラヴィヌス・マグヌスの『年代記』の大水蛇出現の記録を読むところまできて、目頭が熱くなった。こういうものを下駄ばきで観にこられる都会は、世界中探してもどこにもない。贅沢というのはこういうものだろう」と。このエッセイ中、「東北」や日本的土俗を示す言葉は作品評そのものには見られず、引用中の「下駄ばき」を挙げるのみである。

☆37——芦川羊子、前掲インタビュー。土方巽にとってこの肉体がたんなる素材なりオブジェなりであるかどうかの議論はここではしない。芦川によれば、そのからだにも技術が確立されてゆくし、そもそも土方巽は「芦川にべつに振り付けてない」といっていたという。1960年代半ばまで、土方巽は女性の弟子をとることを肯んじなかった。いずれにしろ、当時の「暗黒舞踏」の舞台に女性の肉体はそぐわなかったであろう。70年代に入っ  
ての「舞踏」の成立には女性の肉体は不可欠であり、女性の肉体で造形するために舞踏譜が必要となる。本稿でいうような「舞踏譜」は、1967年の高井富子舞踏公演〈形而情學〉の演出、振付を行うにあたり初めて用意されたと思われる。

☆38——土方巽は、造形した踊りの動きが可視的かどうかを芦川羊子の身体で試して、可視的であれば採用したという（芦川羊子、同インタビュー）。また、土方巽は最期の最期に至って「私が布団の上で苦勞して作り上げた形の形だけをみんな盗んでいきます」と、嘆きとも怒りともとれる発言を残している（芦川正朔「土方巽と私」『江古田文学』1990年第17号）。

☆39——他のスクラップブックの表題としては、「神経」「花」「光」「材質編」  
「動物編」などがある。

☆40——現段階では雑誌名を詳らかにすることはできないが、『みづ糸』、『美術手帖』、『三彩』などであろう。とくに、比較的大判で作品が大きく印刷されていた『みづ糸』からの切り抜きが多いと思われる。

☆41——〈なだれ飴〉の解説の試みは慶應義塾大学大学院の脇本厚司氏と行い、貴重な示唆と意見をいただいた。

☆42——変化・変相は“なる”演技ともいえるが、憑依というよりは舞踊の技術であろう。市川雅は、第二次暗黒舞踏派には純粹な意味での憑依行為は見られないとして、「なる”演技を実践しつつ、舞台空間の想像的な空間に身をゆ

だねねばならないのが、土方の舞踏の切実さであるのではないだろうか」と解説している（『燐熾大踏鑑』、『燐熾大踏鑑月報』1973年8月）。

☆43——芦川羊子は早稲田小劇場（当時）の白石加代子とよく比較、対照されて語られた（とくに、ふたりの物狂いの様態が注目された）。土方巽はそれを受けて、芦川羊子の舞踏が白石加代子の演技といかに違うかを力説していたが、その説明に土方巽の舞踏の特徴がよく示されている。たとえば、土方巽の舞踏では立つ動作のわずかの時間のなかにさえ、いくつもの踊りが束ねられていて、舞踏家は全身の神経に意識を及ぼしつつ、その意識のなかでは現実の時間とは別の時間で身体を立たせるのである。演劇では、立つ動作はまず目的、慣習的に行われるにすぎず、演技者が現実立つことに要する時間と意識のなかの時間はほぼ同じ長さであろう。

☆44——このブリッジにあたるものを、國吉和子は型から型を繋ぐフレージングとして、それはクラシック・バレエにもある技術で「土方の舞踏はこの型の厳密さとその連なりの難しさにおいて、クラシック・バレエに通じる」と解釈している。そして、「身体の崩壊感、崩れて形を失ってゆく型をもっているということ」が土方巽の舞踏の特徴、と的確な指摘をしている。（『舞踏譜試論』『Inter Communication』1999年No.29）

☆45——この公演には、すでにモダンダンスの技術を身につけ、60年代に土方巽と共演していた舞踏手たちは出演していない。土方巽はそういったダンサーたちを排除したのだが、そのことは舞踏史を考える上でも興味深い事実であろう。とくに注目されるのは、土方巽が大野一雄の出演も拒んだことである。

☆46——シュルレアリストのうち、もっともすぐれたイメージの発見者といわれるイヴ・タンギーが「きわめて純粋な、透明な形体によってその“内なるイメージ”を発見しまた定着できたのは、彼がただの一度もまともなデッサンを習わなかったという幸運によっている」（若桑みどり「シュルレアリスムの解読」『夜想』13号）とすれば、舞踏もまた舞踊のアカデミズムとは無縁の舞踏手で始まったことは幸運だったのか。

☆47——芦川羊子、前掲インタビュー。

☆48——岡田隆彦「シュルレアリスムの着想」『美術手帖』1970年12月号増刊。

☆49——小林正佳「地の舞踊」『美術手帖』1973年2月号。天沢退二郎「何を踏み抜くか？ 語よ行為よ」『太陽』1973年1号。

☆50——アンドレ・ブルトン、前掲書、26ページ。

☆51——市川雅が土方巽の考えを明快に解説している（「肉体の物質性、物質の肉体性」『美術手帖』1986年5月号）。土方によれば「空中に吊り下げれば板戸は象徴的な記号になってしまい、身振を律する空間を作るためにはきちっと板戸は並べなくてはならない」という。市川は、土方巽のこの板戸の並べ方に民俗の生活空間の節度を見てとっている。

☆52——吉江庄蔵「はぐれた自分に会おう」、和栗由紀夫編CD-ROM『舞踏花伝』ジャストシステム、1998年。吉江は1975年3月の白桃房公演「バック先生の恋人」より土方巽の舞台美術に参加する。吉江自身が述懐するように、そ

れは職人としての関わりだった。つまり、60年代にコラボレーションを行った前衛美術家たち（の役割）を拒絶したものである。また、吉江は土方巽の指示で作業を重ねるうちに「物体とはつねにもうひとつの物体を隠し持っている」ことを発見したという。そのことは、シュルレアリスムが意識下の領野に照明を当てて無意識の世界をあばいたように、光を当てたり位置をずらすことで、隠された世界をあばき発見することであった。舞踏の確立期に吉江が制作した舞台装置は、作品創造の方法を示唆する貴重な資料であるが残されていない。『美術と舞踏の土方巽展』図録（池田20世紀美術館）にわずかだが紹介されている。

※写真撮影：黒川写真館、小野塚誠。

記：本稿では、公演名は《 》内、作品名は〈 〉内に表記した。

（もりした たかし・土方巽記念資料館、慶應義塾大学アート・センター訪問所員）