

Title	舞踏の形式について 序(芸術のロケーション)
Sub Title	The Form of Butoh, The Beginning(Locations of Art)
Author	森下, 隆(MORISHITA, Takashi)
Publisher	
Publication year	2004
Jtitle	Booklet Vol.12, (2004.) ,p.101- 115
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000012-04211319

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.

舞踏の形式について 序

森下 隆

はじめに

表現しないこと

土方巽はしばしば表現することの卑しさについて語ってきた。舞踏が表現の手段となると、「嘆願や平伏の姿」となり、「従順と嫉妬」に基づき、「舞踏の形を整えているだけ」と言っている^{*1}。

「自分の身体の中に一人の姉を住まわしている」とは、土方がしばしば語ってきたことだが^{*2}、その死んでいる姉は弟の土方にこう言うのだという。

「『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』^{*3}

土方によれば、この姉は土方にとって舞踏教師なのだという。

姉の話は、土方にとっての真実を暗示的に表現しているのか、自ら経験した幻覚を語っているのか、ミスティフィケーションのための単なる作り話をしているのか、よくわからない。こういった言説で、土方の舞踏を理解しようとしてもむずかしい。もともと言葉においても踊りにおいてもそうだが、土方はストレートな表現をしないのだから、言葉や文章の襞を読むほかないのである。

土方の舞台活動もまた、表現であることに違いない。それで、土方に師事する舞踏家は、表現するなといわれて表現するための舞台に上がる、あるいは表現するための舞台に上がりながら表現するなといわれる禅問答のような教えを受けることになる。しかし、土方が「表現するな」というならば、その言葉にこそ、土方の舞踏の本質が隠されていよう。この「舞踏は表現ではない」ということには、とりあえず次の二つのことが示されていると考えていいだろう。

ひとつは、舞踏が身体を道具とする観念の表出ではないということである。土方の舞踏は、なお「実存の痙攣」でしか表現できない身体芸術であ

るといえる。

いまひとつは、土方の舞踏には「表現しないで表現する」ためのメソッドがあるのだろう、そしてそれが土方に師事する舞踏家たちによって受容されただろうということである。

既成のコードでもって創造されていない土方の舞踏は、見る側も既成のコードをもってしては解読できない。だからこそ、オリジナルな身体表現なのだ、といってしまうばそれまでだが、本稿では、これまでの舞踊の概念や文法では捉え切れないこの身体芸術を理解するために、その土方の舞踏をなんとかシンプルな形式に析出できないかと考え、その試みを始めることにする。

また、その舞踏が芸術表現として伝承できるのかどうかという視点を加えてみたい。舞踏は、過渡的な表現であったり、個的な体験による表現にすぎないのか。そのメソッドや「舞踏譜」は共有することができ、後世に伝えることができるのかどうか。そういった関心のもとで考えてみたい。

舞踏を伝えること

舞台上で表現された舞踊は当然消えてゆく。「消えるから残るのだ」と土方は反語的に言う。現象として消えるものも、見た人の記憶には残る。舞台芸術は一回性の体験として、見る人にむしろ鮮烈に記憶されるということはある。もちろん、舞踊手の身体に染み込んだ記憶は容易には消えはしない。しかし、見ていない人にどう残るのか。消えるものをどう伝えていくことができるのか。

古典芸能でいうところの名人の芸も、その評判をいくら聞かされようと、時代が隔たれば想像するのみである。もとより、芸について書き残された文書は少なくしばしば口伝である。いきおい、後世の人は、芸そのものを語ることも研究することもできず、芸を研究するのに、文芸論的な解釈をもってよしとしたり、さらには民俗学や社会学的な手法をもって、よくいえば多様な視点から悪くいえば本質からずれた観点から接近しなければならなくなる。名人たちの芸に直接ふれなくて、近松や南北について、文芸論的な解釈や民俗学を援用して行われる研究の流行りを、武智鉄二は「絶望的なデカダニズム」と批判していた^{★4}。

土方巽の舞踏ははたして、「絶望的なデカダニズム」をはらって、その本質を理解することができるだろうか。土方の舞踏に接近することは、古典芸能に比べれば、まだしも可能である。舞踏は、たかだか50年の歴史である。土方が踊り、あるいは土方が演出・振付した舞台は、まだまだ近過去のものであり、多くの方が書き残し、あるいは映像として残り、あるいは土方に直接師事した弟子たちが今も語り継ぐことができるからである。さらには、土方は「全集」としてまとめられるほどに、舞踏家としては多くの文章を書き多くを語っている。

さまざまな方法で土方の舞踏に接近することは可能であろう。しかし問

題は、それらが土方の舞踏の理解にどれほど有効であるかだ。

たとえば、土方の文章は詩的な言葉や暗喩でつづられ、韜晦や屈折にあふれていて、論理的に展開されることはほとんどない。古典芸能には、近・現代劇が構築してきた演劇論はないが、名人たちの、いわゆる芸談がある。舞踏を理論化しようという志向がない土方が書いたり語ったりするスタイルと内容は、むしろ芸談に近いのかもしれない。

したがって、土方の舞踏のバックグラウンドや土方の精神世界を知るには役立つが、その作舞の方法や技法・技術を探ることも、その形式を土方の言葉から分節化して概念的に把握することもむずかしい。

それが芸談といえるかどうかはともかく、土方の資質や舞踏の本質の一端を理解するのに役立つぐらいだろう。

たとえばまた、現在、展開されている舞踏に、土方の舞踏をどこまで重ね合わせることができるだろうか。これが、土方の舞踏理解に最も有効な方法であるのだろうが、実はこのことがアポリアとなっている。今日、舞踏として表現されている踊りは多様である。また、その多様な踊りを案分する座標軸も見出しがたく、舞踏そのものがいたずらに拡散している現状である。そのなかで、土方の舞踏が忠実に伝承されていることは稀というより、皆無に近い。

とはいっても、残された資料や関係者の言葉でもって考察するほかないわけで、それらは十分にあるはずと置いていい。ただし、本格的な研究には、基礎研究たる確かな作品論が必要と思われるのだが、それはほとんど書かれていないのが現状である。そして、その作品論を成立させるには、土方の舞踏の方法や技術の解明が前提となる。

そのために、歩数を計るように着実に歩を進めるほかない。本稿でもまず、限られた紙数にしては迂遠ながら、時系列で土方の活動を整理して(土方の舞踏史を6期に分けてみる)、歴史的に舞踏のスタイルや方法を確認し、問題点を見出すことから始めよう。その先に、土方の舞踏を、夾雑物がはぎとられたシンプルな形式として見出すことができるかどうかである。

第1章 土方巽の舞踏活動

舞踏の始まり——アヴァンギャルド宣言

土方巽の舞踏の始まりとされているのが〈禁色〉という作品である。この〈禁色〉は1959年6月の全日本芸術舞踊協会の新人公演で発表された。この公演に先立ち、土方の略歴が示されている。

「安藤三子に師事、大野一雄に兄事、聖ジュネに私淑」^{★5}

二十歳代後半から三十歳にかけての土方の身体と精神に及んだ影響の痕跡が、このきわめて短い略歴記事に込められている。

このあと、土方は1961年まで、主に次の3種類の舞台活動に関わることになる。

まず、650EXPERIENCEの会を組織し、《6人のアヴァンギャルド》なる催しを制作する。土方はアヴァンギャルドを宣言して、他の5人の諸ジャンルの芸術家とともに作品を発表する。《6人のアヴァンギャルド》は59年と60年に各1回ずつ催された*6。

ついで、2度の《女流アヴァンギャルド》の公演に参加する。津田信敏の弟子の20人ばかりの女性ダンサーによる作品発表会である*7。

そして、《土方巽DANCE EXPERIENCEの会》として自分のリサイタルを60年と61年の2度催している。いずれにも大野一雄をはじめ、7、8人のダンサーが共演している。

59年に発表した〈禁色〉が、若松美黄の作品〈状況〉とともに、その先鋭なテーマと表現で協会主流派から非難の眼を向けられると、土方は自分たちの作品を擁護してくれる前衛舞踊家の津田信敏の活動に加わるようになる。そして、津田舞踊塾を拠点にして初リサイタルを開いたのである。

この59年から61年までは、いうまでもなく土方巽の舞踏の第一期で、土方はアヴァンギャルドを宣言し、実験的な活動を開始した時期である。この期の土方は、否定と創造の狭間にあって格闘し、書かれた文章も韜晦されてはいるが、事実と観念を行き来して、舞踏創造のための思考過程をよくうかがわせる。

この時期の土方は、ジャン・ジュネやロートレアモンといったヨーロッパの文学の思想的影響を受け、舞台もそれらに潤色されてはいるが、踊りの形式はシンプルでわかりやすかったろう。

アンチダンスから「叛乱する肉体」へ

62年には、土方は津田信敏に代わり、そのスタジオに入り、そこをアスベスト館と命名する。そのアスベスト館を拠点として活動を開始した62年から66年までが第二期である。まず、62年6月にアスベスト館を使い、土方の作・演出で《レダの会発足第一回公演》が行われる。

そして、8月には、《敗戦記念晩餐会》なる催しに参加する。出演者は風倉匠、赤瀬川原平らネオダダ系の美術家や、刀根康尚、小杉武久の「グループ音楽」の音楽家たちだった。いわゆる、反芸術、反音楽、反舞踊を標榜するアヴァンギャルドによる前衛的な催しであり、まさに「行為の芸術」というものだった*8。

63年の舞踊公演《あんま——愛慾を支える劇場の話》には《敗戦記念晩餐会》に参加した前衛芸術家たちが結集した。さらに、65年の《バラ色ダンス》、66年の《性愛恩懲学指南図絵——トマト》の舞台もまた、前衛美術家たちとのコラボレーションをすすめ、土方がオーガナイズする形でダンスのジャンルを超えての芸術運動ともいえる活動になった。

《あんま》《バラ色ダンス》の今日に残る写真や映像からでは、土方の表現の全容は掴みにくい。反芸術・反舞踊を無心に遊んでいる土方の姿をうかがわせる。

67年と68年に、土方は弟子たち、高井富子、石井満隆、中嶋夏、芦川羊子の4人であるが、次々と舞踏公演を行わせた。土方はどの舞台も自ら演出・構成・振付を行い、高井と石井の公演には自ら出演して踊った。

そして、68年10月のソロ公演《土方巽と日本人——肉体の叛乱》は土方の舞踏の集大成ともいえる舞台となった。観客に圧倒的な舞踏の力を見せつけ、狂気と暴力性、それにエロティシズムを充満した暗黒舞踏のイメージを確立することとなる。この2年が土方巽の舞踏の第三期となる。

第二期は踊らない土方巽であり、第三期は踊る土方巽ということになる。

新しい舞踏——スタイルと方法

《肉体の叛乱》以降、72年まで、土方は演劇公演に客演したのを除いて、舞台に立つことはない。しかし、70年にはアスベスト館の若手舞踏手、とくに芦川羊子ら女性を中心に幻獣社を結成させ、長期にわたる小公演を続ける。また、「燐燐大踏鑑」をもって自らの舞踏理念を表明し、公演名の冠におくようになった。

幻獣社の舞踏を初めて大きな舞台にのせた72年9月の《哈爾賓派結成記念公演》までを、土方巽の舞踏の第四期とする。舞踏手たちが全身白塗りで、がに股の姿勢で踊る、というスタイルで特徴づけられる新しい舞踏が現れる。

そして、いよいよ72年10月に満を持して《燐燐大踏鑑第二次暗黒舞踏派結束記念公演・四季のための二十七晩》が挙行される。27夜にわたって5作品が上演される、この公演は土方の舞踏史の上でも最も重要な舞台であろう。土方は構成・演出・振付はもちろん、装置、音楽、衣裳のすべてを担うという獅子奮迅の活躍だった。土方は立たない踊り、立てない踊りを踊った。

翌73年の〈静かな家〉は《四季のための二十七晩》の延長線上の作品である。土方は、この年10月の《大駱駝艦・天賦典式》の〈陽物神譚〉に客演するが、結局、土方の舞台出演はこれが最後となった。

この1年の活動を土方の舞踏の第五期としよう。土方がそれまでにない新しい踊りを創造し、自らが踊った重要な時期である。

芸術的達成——舞踏譜の時代

翌74年、アスベスト館に白桃房というグループを結成させる。これも幻獣社同様、芦川羊子を中心とするグループである。そして、76年末まで土方の演出・構成・振付で16作品が連続上演された。

この3年が土方の舞踏の第六期になる。舞踏譜による土方の作舞と舞踏家たちによる受容があって、第五期に現れた舞踏が、全く類を見ない精緻を極めた踊りへと昇華され、土方が最終的に達成した芸術的成果となる。

こののち、77年と78年には館外で弟子たちの公演を演出・振付し、2度にわたり海外でのフェスティバルに参加するなどしたが、アスベスト館で

の実質的な活動は休止された。ようやく、死去の前年、85年に土方はふたたび旺盛な活動を再開する。しかし、本稿では77年以降の活動にはふれず、59年から76年までを土方巽の舞踏創造の歴史として捉え、その18年を6期に分けて、舞踏の形式を考える際の対象として扱うことにしたい。

本稿の目的である、土方の舞踏の形式と伝承について考えるには、土方巽の舞踏を無分別に対象として考えることはできない。結論からいえば、主として上記の第四期から第六期に相当する舞踏を対象とすることになる。その理由は、これから述べるなかで自ずと明らかになる。

第2章 土方巽の思想と方法

土方巽のアヴァンギャルド

アヴァンギャルドとして出発した土方の、そのアヴァンギャルドとしての活動は、60年代を通じてあったとみていい。もっとも「アヴァンギャルド」という用語自体は、60年代半ばにはすっかり時代遅れになっていた。しかし、本質的なことは、土方にとってのアヴァンギャルドという言葉ではなく、土方のアヴァンギャルドのその実態である。つまりは、土方の舞踏創造の特徴そのものを問うことにある。

進歩を至上命題とする近代を背負って、伝統を否定し、あるいは破壊するのがアヴァンギャルドとするならば、土方のアヴァンギャルドはねじれたものである。

たとえば、土方は一方でモダンダンスを避け、他方ではクラシックバレエを認めるのである。また、土方の作品には前近代的なモチーフやものが頻繁に現れる。「前近代」が、前衛的な装いをもって、いってみればダダ的な精神とシュルレアリスム的な手法に支えられて浮上するのである。

たとえば、63年の舞台である《あんま》では、そのタイトルからしてそうであるが、土方は三味線弾きのお婆さんたちを目黒にあったヘルセンター(?)から騙って連れてきたのだが、このお婆さんたちこそ前衛的な舞台に放り込まれた「前近代」的存在であろう。土方が舞台上のそのお婆さんたちをどやしつけて、観客のこころの内に不安な気持ちと驚愕の意識をかきたてた。

そのほか、舞台に登場する小道具、大道具、美術、それに案内状やポスターのデザインに至るまで、プレモダンな印象を与えるものは枚挙に暇がない。

さらにいえば、「DANCE EXPERIENCE」を標榜する61年のリサイタルの案内に際しても、土方はこうも言っている。

「移動式衛生大博覧会だとか、有田ドラックだとか昔は恐い出し物がありましたねえ。／あの様な催しが大変に気にかゝっていたわけです」★⁹

土方のアヴァンギャルドとはこういうものだった。

そもそも、アヴァンギャルドも歴史化すれば、その現代性も前衛性も否

定しなければならなくなり、自己撞着に陥るはずで、それはあらゆる前衛の避けがたい宿命であろう。大正期から昭和の戦前にかけて、日本にもアヴァンギャルドを標榜する芸術家たちはいた。そして、日本のアヴァンギャルドにもこんな歴史があったようだ。

「第二次大戦中にも、一時、アヴァンギャルド芸術が、ガラクタの山に変わり、コットウ品が、ひどくありがたがられたことがありました。(中略)日本浪漫派のウヅウムゾウたちは、わたしの考えていたように、時代おくれであるどころか、じつは時代の先端を行く当時のモダニストたちだったのです」★¹⁰

土方のアヴァンギャルドはどうだったのか。アヴァンギャルドとはいえ、その舞台には、過剰なまでのプレモダンな要素がまとわりついていて、その思想には進歩の観念はなく、あらかじめポストモダンの要素を備えていたのである。したがって、土方にしてみれば、「時代がすりよってきた」と嘯^{うそぶ}いられたのである。

もちろん、この時期の土方の舞台は、踊りとしての形式も認められず伝承されるものではない。したがって、今後この稿での検討の対象から外れることになる。

ただ、第一期に細江英公のファインダーに捉えられ定着された、男性舞踊手たちの硬質の姿体は、土方の舞踊精神と肉体表現のすぐれた反映であり、舞踏の一つのスタイルであったといえよう。

舞踏のアーキタイプ——身体表現の極北

第三期に入ると、土方は踊った。前述したように、その集大成が《土方巽と日本人——肉体の叛乱》である。公演前に宣言している。

「今度、日本青年館でありったけ踊ります。俺は今度の踊りに命をかけている」★¹¹とも、「土方巽による土方巽ということをはっきりやらねばならぬ年に来た……」★¹²とも言っている。

それは芸術創造上の実験ではなく、土方巽という舞踏家の存在を一個の肉体をかけて世に知らしめるパフォーマンスだった。賛否両論があるにしろ、同時代の表現者や知識人に強い衝撃を与えた作品であり、暗黒舞踏の存在を確かなものにした舞台であった。

〈肉体の叛乱〉にあった舞踏、それは肉体そのものを表現する舞踏である。土方は断食でギリギリまで肉を絞り落とした鋼の体で現れ、身体表現の極北にまで至った。身体の外にテーマを求めたり、肉体の外に救いの方途を見出したりするのではない。肉体の実存的な痙攣とともに、肉体が本能的にもつ暴力性やエロティシズムが表出された舞台だった。

この舞台のポイントは、土方のソロによる作品ということで、ノイエ・タンツやクラシックバレエからショーダンスまで、土方が歩んできたダンスの歴史が集約されていた。この公演での舞踏は、その形式からしてもわかりやすい。

そこには、大野一雄もいなければ笠井勲もない。「土方巽ということ」
というだけに、他の舞踏家が追随できない舞台であるとともに、土方巽の
個性がいかに発揮された舞台というべきである。

この舞台の原題は《土方巽と日本人》だが、〈肉体の叛乱〉で通称されて
いる。〈肉体の叛乱〉とは、もともと土方が用意したタイトルではなかった
のだが、劇場の外での権力に対する肉体の意志表示を暗示させて、時代の
徴を帯び、1968年という「叛乱の季節」を象徴する公演となった^{★13}。

肉体の時代だった。アングラ演劇の雄、唐十郎もまた、自己の演劇理念
を表明するのに「特権的肉体論」を掲げて登場していた。「肉体がまず在る
ことによって始まる」「劇的な役者の精神が戯曲を呼び起こす」などといい、
河原乞食を自認して、虚実の世界をまたぐカブキ者を宣言していた。師で
ある土方がモダンダンスを否定するのと平行に、唐は文学に墮した新
劇を徹底批判した^{★14}。

俳優の身体が戯曲に従属することを拒否し、俳優＝肉体に対する戯曲＝
文学の優位性を覆そうとするアングラ演劇のブームが頂点に向かいつつあ
る時期に、土方の〈肉体の叛乱〉は、肉体の超越性を謳いあげるファンフ
アーレであった。

また、肉体と情念、この二語は60年代の当時、対になる概念を表す常套
語だったが、まさに〈肉体の叛乱〉は、土方巽という個の情念による個の
肉体そのものの、また土方巽という個の肉体による個の情念そのものの表
現であった。

また、60年代から70年代にかけて、つまり土方の舞踏の第三期から第四
期にかけて、しばしば土方の口をついて出た言葉が、「飼いやられた身体」
「自分の肉体を熟視すること」「はぐれてしまった自分に出会うこと」とい
ったものである^{★15}。こういった言葉は、土方の身体観の基本を表していて、
「叛乱する肉体」の前提ともなり、こののちの新たな舞踏の創造の出発点で
もあった。つまり、土方の舞踏そのものに通底する思想を形成していた。

この頃の土方巽の踊りが、暗黒舞踏のイメージを決定づけ、舞踏を志す
人を数多く輩出した時期である。もっとも、この期の踊りが、舞踏表現の
スタイルとして、そのまま継承されることはない。しかし、「危機に立つ舞
踏」としての形象は、舞踏のアーキタイプとして、さらには舞踏のマトリ
クスとして、土方巽の舞踏精神とともに強く刻印されることになる。

舞踏譜の舞踏

ところで、60年代において、土方巽のほかに、土方の直接的な関わりを
離れて、いわば自立した舞踏家となりえたのは、笠井勲ただ一人といえる。
67年まで土方の演出・振付で踊っていた笠井は、〈肉体の叛乱〉をも批判
した批評性と独自の神秘主義的舞踊観、それに何より天性のダンサーとし
ての資質をもって、60年代末から70年代初めにかけての舞踏の一翼を担う
のである。

土方が地上的で笠井が天上的というように、二人の踊りを対照的に捉えることができるが、本稿が注目することになるのは、笠井が即興性を重視したのに対して、土方が舞踏をつくる上で即興を拒けたことである。同時代の舞踏を志す人が、両者の前に立って、いずれを自らの舞踏の師として選ぶかを判断するにあたり、この即興性の有無は決定的な基準になった。

第四期から第六期までに相当する土方の舞踏は、この問題に逢着する。舞踏譜を否定的に見る笠井に対して、舞踏譜をもって作舞の基礎とし方法とする土方。土方の舞踏にあっては、舞踏譜をとおしてイメージがさぐられ、踊りが具体的にイメージされ、技法・技術は形を与えられていく。

この時期に見出される舞踏譜が、土方の舞踏の形式を大きく左右することを確認しておきたい。土方の舞踏譜についての研究は、今後ますます求められよう。そして、そのことが舞踏を伝承することの可能性を明らかにし、その是非を問う指針にもなる。

土方巽アーカイヴの舞踏譜

土方巽アーカイヴには、現在、アスベスト館から寄託されている「舞踏譜」(以下、舞踏譜Aと表記)が存置されている。スクラップブック、大学ノート、模造紙の形態である^{★16}。かくして、土方巽アーカイヴの開設の年から、土方舞踏の研究の視野が開けたのである^{★17}。

本アート・センターに土方巽アーカイヴが開設された年、つまり1998年に『土方巽全集』を始め美術雑誌等の印刷物で、さらにTV番組で「舞踏譜」が公開された。もちろん、なかでも最も実物に近い形で紹介されているのが、アーカイヴで見ることのできるパッケージである。

また同年、和栗由紀夫によりCD-ROM『舞踏花伝』が制作され、和栗の考えに基づいた編集に解説が加えられて、「舞踏譜」が公開された。これで、土方の弟子たちもそれぞれに、「舞踏譜」と呼びうる舞踏ノート(以下、舞踏譜Bと表記)を保持していることが、広く知られるところとなった^{★18}。

とりあえず、「舞踏譜」の内容ではなく「舞踏譜」の存在である。きわめてシンプルに考えれば、「舞踏譜」の存在は舞踏の一定の形式を規定し、その舞踏が伝承されうるということを意味する。

はたして、土方の舞踏もそうなのか。結論からいえば、私たちが目にしてきたかぎりの「舞踏譜」をもってしては、それで舞踏を伝承することはむずかしい。アーカイヴで見ることのできる舞踏譜Aのあらまは、これまで拙論でも紹介してきたが^{★19}、要するに動きのノーテーションというより、イメージを誘発する作舞のための資料群、あるいは作舞の方法をかきまめることのできるノート、といえればいい舞踏譜である。

もちろん、アーカイヴの「舞踏譜」、つまり舞踏譜Aが舞踏譜でないからといって価値がないわけではない。少なくとも、土方が作舞のためにどのような資料を使い、どのような方法で作舞したのかをうかがうことのできる貴重な資料である。

一方、土方の弟子たちが保有する舞踏譜Bは、稽古にあたっての土方の言葉や動きの指示をノートしたものであったり、特定の舞踏作品において、その進行に合わせて踊りの型や動きを明示するものであったりする。ここで、その内容を詳細に展げることはできないが、舞踏譜Bは舞踏譜Aに比べれば、よりノーテーションに近いものといえよう。

しかし、いずれもこの期の土方の舞踏を知るための最良の、そして不可欠の資料である。

舞踏譜の時代の舞踏

さて、第四期から第六期までの土方の舞台活動については、おさえておくべきことは多いが、それだけに多くを省かねばならない。しかも、ここでは土方自身の踊りに関する紹介もあえて行わず、弟子たちに舞踏譜が与えられたことをめぐって述べ、土方の舞踏の一断面に迫ってみたい。

「舞踏譜」の存在は、60年代にも想定しうるが、ここでは70年代に入ってアスベスト館で生まれたものとして考える。なぜ「舞踏譜」が生まれたのか。当然のことながら、最も大きな要因は、土方が弟子たちに舞踏を伝授する必要からである。しかし、ここで大事なことは、土方が新たな作舞の方法を構築し、舞踏の技法を創造する過程で、必然的に「舞踏譜」が生まれたということである。

1968年の《土方巽と日本人》以後、土方は長い沈黙に入ったかのように思われた。土方は、この間、それまで目にすることのなかった踊り、それもまた舞踏なのだが、新たな踊りの創造に賭けていた。その結果生まれた舞踏とは何なのか、もちろん一言では言いがたいものだが、あえて本稿で展開している文脈にそって言えば、前衛であって古典を思わせ、表現であって表現にとどまらない踊りであるといえる。

その舞踏が、この第四期から第六期の7年間をかけて、土方の孤絶の創造の闘いを通して具現化されたのである。

土方の新しい舞踏に違和感を覚える人もいた。たとえば、伊東守男は暗黒舞踏派の面々とは10年来の知己であると言いつつ、1972年9月の《哈爾賓派結成記念公演〈長須鯨〉》を見て、こう批判する。

「(舞踏は) 純粹にそれ自体において、つまり生の光の下の生の肉体というまさに比類なき特権の場において成立し得るものではないのか。そのせつかくの肉体は今照明、音、装置、小道具らによって粹付けられた小ぎれいな舞台にいかに入り、そこからいかに出るかに血道をあげている」★²⁰

伊東にとって、土方をはじめとする「暗黒派」は、60年代から70年代にかけて日本の前衛の名に値する人々に決定的な影響を与えてきたとの認識があり、それは「その名の如く正に常に禁忌の影の内にあり、それ故に底知れぬ不気味さを感じせしめた」存在だったのだ。それが、今や「白昼の内に開く輪舞」に化してしまっているという。

その後の土方の舞台が「小ぎれい」で、その踊りが「白昼の輪舞」とま

で言えるかどうかはともかく、伊東が指摘するように、土方の舞踏が「照明、音、装置、小道具によって枠付けられた小ぎれいな舞台」の方向に向かったことは確かである。

土方の舞踏が底の浅いたんなる表現に墮してしまったというのだろうか。土方はもはや前衛をかなぐり捨て、様式化された古典になることを志向したのであろうか。あるいは、「勇みたって、能やカブキにうつつをぬかす」★²¹ モダニストに転向したのであろうか。

東北歌舞伎と古典舞踏

1972年の《四季のための二十七晩》は、大きな反響を呼び、「燐燐大踏鑑」という旗幟や「東北歌舞伎」という垂れ幕の奥に現れた土方の舞踏世界に対する驚愕と感嘆の声が上がった。

郡司正勝は「舞台という孤独な地獄で、彼はいま、徐々に徐々に、その片足で、たしかに立っているのである。これを古典といわなければ、なにをもって名付けるのか」★²² といった高揚した評言を連ねて、感銘と賛嘆の言葉を寄せた。この一文「死という古典舞踏」では、芸術や表現といった近代的な批評言辭では紹介できない舞台を目の当たりにした驚きでつぶられている。

ここにこそ1968年の公演《土方巽と日本人》が見出せるかのようだが、それはともかく、土方は自らの舞踏が「古典舞踏」と呼ばれることに納得したのであろうか。「東北歌舞伎」という、それまでの土方の舞台に接してきた人には、このいかにも人を食ったように思えるキャッチフレーズは、たしかに土方自身が用意したものだった。郡司は、こういった見世物めいたキャッチフレーズや舞台での日本的意匠から「古典舞踏」といったわけではもちろんない。土方の踊りそのものに古典性を見出したのである。

しかし一方では、誰もが、土方の古典帰りというか、「日本回帰」を訝しがり、それで土方は何らかの裏の意味を秘しているのではという疑念をも抱かせた。

それ故、次のような問いかけが出るのは至極当然のことだった。

「日本の伝統的な芸能に対してどんな考えを持っておられるのですか。少なくともいまの土方さんの舞踏には、鈴木さんの舞台がそうであるように、現行の伝統的な芸能に対する痛烈な批判や対決が無言のうちにこめられていると思われるのですが」★²³

土方は司会役の扇田昭彦のこの問いに対して、答えをはぐらかして回避する。扇田からは質問が重ねられるが、土方は煙にまくような答えに終始する。扇田は仕方なく、対談相手の鈴木忠志に話を移すと、鈴木は伝統とか日本的なものに「どう批判的に対決していくかを理論的に明らかにしていく作業」を課題にしているとの理解を示す。

土方の代わりに答えることは不遜だが、当時の土方が伝統芸能に批判的だったり、批判的に対峙しようとしていたとは思われない。

しかし、土方がこういった質問に、「論理的に」答えてくれるならば、土方がこの時期に構築しようとした舞踏の輪郭や方向がより鮮明になり、舞踏を理解する手がかりになるのだが、それは望むべくもない。土方は鈴木のように、自らすすんで「論理的に明らかにする作業」にたずさわることは、その後も絶えてない。

技術と方法の発見

土方が伝統芸能をどう考えていたかはともかく、現行の伝統芸能に批判的だった鈴木への演出の方法論や俳優の身体意識についての観念が、土方のそれときわめて似ていることは確かだ。鈴木はこう述べている。

「だから演技にはうまいもへたもなく、その人間がリアリティーを持って舞台上に存在したかどうかで演技が成立したかどうかが決まる。(中略)つまり、技術主義ではどうにもならなくなる。規範は個人の外にないわけですから。そうすると俳優は、いきおい自分の内面に降りていって、言葉が自分にどういうふうに乗っているか、體の状態がどうであるかということに、異様に敏感にならざるを得ない。」^{★24}

一方、土方の発言も引用しておこう。

「自分のからだにはしご段をかけておりにいったらどうだろうか。自分の肉体の闇をむしって食ってみると思うのです。ところが、みんな外側へ外側へと自分を解消してしまうのです」^{★25}

鈴木もまた、先に見た唐十郎と同じく、俳優の肉体が言葉の道具になることを戒める。戯曲を重視する近代劇への批判である。俳優の演技術を否定し存在感を求める。また、様式化や概念化に寄りかからないようにするため、俳優の肉体をシュルレアリスムというデペーズマンやコラージュの状況におくのだという。

鈴木のような演劇の理念と演出の方法は、ジャンルが異なるとはいえ土方の舞踏のそれに酷似している。土方もまた、概念に寄りかかってテーマを表現する踊りを拒否した。表現することへの懐疑と様式化されることへの警戒は、土方の舞踏創造の基本だった。

また、鈴木は「演劇は不自然な行為」とみなして、そのために「人為的でつらい肉体の使い方」^{★26}を俳優に課した。稽古もまた、俳優にとっては、きわめて生理的苦痛を伴う厳しい訓練だった。現行の伝統芸能には批判的だった鈴木だが、稽古での呼吸法から身のこなしまで、伝統芸能の方法に依拠していた。

舞踏は演劇以上に「不自然な行為」である。アスベスト館での土方の稽古もまた、肉体的につらく、精神的にもきわめて緊張感を強いられるものだった。もっとも、アスベスト館での稽古は、鈴木のように伝統芸能のそれを強く反映するものではなかったが。

しかし、古典を意識することは、舞踏創造の「方法」を自覚することにつながる。土方が郡司の評価を許容するならば、本人が表明するしないに

関わらず、土方が伝統芸能の方法や技術を強く意識したと考えてもいい。

60年代の土方の舞踏を語るのに、演劇での唐十郎との関わりに着目されたが、70年代になると、土方にも、理論家の鈴木忠志のように舞踏について語ることを期待されたことがわかる。

先に述べたように、60年代はハードな「反乱の時代」「肉体の時代」というならば、70年代はソフトな「方法の時代」「システムの時代」といえよう。そういった時代のパラダイムの変化と土方の舞踏の変容が平行に表れていることが認められていい。

しかし、土方は、自分が構築している舞踏の理念や自分がめざす舞踏の方向を論理的に語ろうとはしなかった。ましてや、舞踏の作舞の方法や技法・技術の実際を明らかにすることはなかった。

それにしても不思議なのは、土方がさかんに公演活動を展開していた当時、批評家や観客から作舞の方法や舞踏の技術が問われることがなかったことである。

たとえば、能研究家の長尾一雄は白桃房時代の土方の舞踏を丹念に見て、それを高く評価していた批評家だが、土方の舞踏の技術について発言したのはずっと後年である。白桃房の連続公演の頃（70年代中）から10年近くを経た1984年8月に実施された土方のレッスンをした後、長尾は驚きとともに、こう述べている。

「舞踏にも固有の技術があったということ、非常に切実に知ったわけです。（中略）その技術を、私は能の『位』^{くゐ}というものにあてはめて解釈しようとしたんですけども」^{★27}

長尾は舞踏の技術が、モダンダンスの技術ともクラシックバレエの技術とも、日本舞踊の技術とも異なることを認識しつつ、土方の主張する技術が「自分を発見する技術」であり、「からだの技術であるとともに精神の技術」であるのではないかと捉えている。

ともかくも、土方の舞踏の技術が外から発見されたのである。

そして、土方の作舞の方法がさかんに語られるようになるのは、前述したように、「舞踏譜」が公開され、かつての弟子たちが発言するようになって、つまり土方が亡くなって（1986年）、さらに10年近くも経てのことだった。

ここに至っては、「舞踏譜」はその存在ではなく、その中身を問題にしなければならなくなる。「舞踏譜」の一行、一行、一片、一片を解きほぐすようにして見ていかなければならない。その作業は誰が行うにしろこれからであり、長い道のりになる。

そして、対象となる舞踏譜とは、いわゆるノーテーションではない。また土方異アーカイヴに存置されている、いわゆる「舞踏譜」だけではない。土方が目にした膨大な図像と言葉、土方が造形しようとした舞踏家の肉体の身振り、そして土方の舞踏を記録した映像などもそれに該当する。

伝承しうる方法と技術を目の当たりにする舞踏の形式を構築することは、

それらの舞踏譜を解明することでしかない。

註

- ☆1——「犬の静脈に嫉妬することから」『美術手帖』1969年5月号所収。
- ☆2——「クロストーク／インターメディア」(1969年2月)のプログラムに寄せた文章が初出と思われる。
- ☆3——「犬の静脈に嫉妬することから」前掲書。
- ☆4——坂東三津五郎、武智鉄二『芸談十夜』28頁、駈々堂出版、1972年。
- ☆5——全日本芸術舞踊協会主催第6回新人公演(1969年6月)のパンフレット。
- ☆6——他のアヴァンギャルドは、第1回が黛敏郎、諸井誠、金森馨、若松美黄、ドナルド・リチー、第2回が黛敏郎、東松照明、寺山修司、金森馨、三保敬太郎。
- ☆7——作品発表した新人は二十数人のモダンダンサー。江口隆哉・宮操子の弟子が目立つ。
- ☆8——これについては当時の印刷資料がない。参加した赤瀬川原平の証言や風倉匠の回想、ヨシダ・ヨシエの記録がある。
- ☆9——『週刊音楽新聞』1961年8月。
- ☆10——花田清輝「スクリーン・ステージ」『古典と現代』194-195頁、未來社、1967年。
- ☆11——『美術手帖』1968年4月号所収。
- ☆12——「肉体の闇をむしる…」『展望』1968年7月号所収。
- ☆13——種村季弘が「鎌鼬」の写真展の展評として書いた文章のなかでの用語だった(『美術手帖』1968年6月号)。
- ☆14——「特権的肉体論」『腰巻お仙』所収、現代思潮社、1968年。
- ☆15——「男は一度死んで這いあがれ」『潮』1948年1月号所収。「肉体の闇をむしる…」前掲書。「暗黒の舞踏を踊る魔神」同書など。
- ☆16——土方巽アーカイヴではスクラップブック(14冊)の全ページを写真撮影し、カラー出力して、閲覧に供している。これらは、正しく「舞踏譜」といいかどうかは、これまでもこれからも大きな問題だが、ここでは問わない。なお、『土方巽の舞踏』(慶應義塾大学出版会、2003年)中の「舞踏生成のソースとしての舞踏譜」で、「舞踏譜」としての妥当性を私見として提起してみた。
- ☆17——三上賀代の『器としての身体』(ANZ堂、1993年)はそれ以前に発表された土方巽の舞踏技法をめぐる先駆的研究である。限られた舞踏譜をもとに、土方の身体観と「舞踏譜」をリンクするように舞踏の技法研究に挑んだもので評価されよう。
- ☆18——土方アーカイヴには現在、和栗由紀夫編集の私家版「舞踏譜」、玉野黄市の舞踏ノート(大学ノート3冊)、小林嗟哦が保持する舞踏ノート(大学ノート17冊の写真版)、山本萌の舞踏ノート(大学ノート1冊)が寄託されている。
- ☆19——「土方巽の舞踏創造の方法をめぐって」『ジェネティック・アーカイヴ・エンジン』所収、慶應義塾大学アート・センター、2000年。
- ☆20——『美術手帖』1972年11月号。

- ☆21——花田清輝、前掲書、195頁。
- ☆22——「死という古典舞踏」『美術手帖』1973年2月号所収。
- ☆23——鈴木忠志との対談「欠如としての言語＝身体の仮設」『現代詩手帖』1977年4月号所収。
- ☆24——中村雄二郎・鈴木忠志『劇的言語』130頁、朝日文庫、1999年。初出は1976年（『エナジー対話』）。
- ☆25——「肉体の闇をむしる…」前掲書。
- ☆26——「時間と空間」（対談太田省吾・鈴木忠志）『新劇』1974年10月号所収。
- ☆27——『日本読書新聞』1984年9月24日付。

（もりした たかし・慶應義塾大学アート・センター訪問所員／土方巽アーカイヴ）