

Title	フリージャズと舞踏、創造と狂気のセッション：そして、Mad in Japan
Sub Title	Free jazz and butoh, a chainut session for creation and with craziness. : and, Mad in Japan
Author	森下, 隆(Morishita, Takashi)
Publisher	慶應義塾大学アート・センター
Publication year	2018
Jtitle	Booklet Vol.26, (2018.) ,p.122- 134
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	mandala musica 5 論考
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000026-0122

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.

フリージャズと舞踏、創造と狂気のセッション ——そして、Mad in Japan

森下 隆

はじめに

2017年9月、秋田県羽後町田代の山里に、渋さ知らズ・オーケストラのライブ演奏が行われた。いつものように、渋さ知らズ・ダンサーズが同行していた。

折しも稲刈りの時期だが、それもそう、渋さ知らズの登場は、この時期に合わせて「鎌鼬の里芸術祭」が開催され、そのイベントの一環だからである。52年前の9月の刈り入れ時に、ここ田代の里に写真家・細江英公と舞踏家・土方巽が突如出現し、2日間にわたってハプニングのように、村のあちこち、田んぼや野良、旧家の蔵や民家の縁側で撮影を行うと、風のように去っていった。

この疾風に巻き込まれた村人たちは、不思議な出来事の記憶を残して年月を過ごしたのだった。この記憶が、撮影の半世紀後に、この地を「鎌鼬の里」と名付け、鎌鼬美術館を設立させることとなった。

そして、この美術館を拠点に開催された芸術祭に、舞踏家とともに渋さ知らズを招くことにもなった。もちろん、この村でフリージャズが演奏されることなど初めてのことだった。

渋さ知らズのミュージシャン15人が発するジャズは、夕闇の迫る頃から日が没した後まで、田んぼと周囲の山並みに鳴り響いて消えていった。しかし、村で初めての渋さ知らズの音は、日を経ても村人の心に揺曳し、その演奏はすでに語り草になっている。ついこの間までその存在さえ知らなかったフリージャズが、里の人たちの心に鮮烈な記憶となって残された。

そして、この日、この夜は、渋さ知らズダンサーたちも踊り、さらに舞踏のワークショップに参加していた外国人ダンサーたちも、狂ったように踊りまくっていた。山の上の村里で、舞踏とフリージャズが一つになって、秋の星空に昇っていったかのようにだった。

アーカイヴ

アート・センターでは、2015年に逝去されたジャズ評論家の副島輝人さんが残された資料の寄託を受け、土方巽アーカイヴの協力で資料整理を行って

る。私はフリージャズの専門家ではないのだが、気宇壮大に言えば、将来、フリージャズ・アーカイヴが誕生するという期待に向けてお手伝いをさせていた
だいでいる。意気込みからすれば、そういうことである。

ここで、舞踏とニュージャズと一緒に語るというのは、アーカイヴという文化装置を前にしてのことである。とは言っても、フリージャズ・アーカイヴ設立は希望にすぎない。今のところ、アーカイヴを担う人もいなければ、受け入れられる機関もないであろう。誰もその保証、とくに資金的な担保をしているものではない。フリージャズ・アーカイヴは、これも念願である舞踏のアーカイヴが誕生する、誕生させたいというのに似ていて、遠きゆめまほろしである。

しかし、望みは望みである。本稿では、二つのアーカイヴがあればという希望をもって、与えられたテーマであるフリージャズと舞踏、その両者をパラレルに見ながら、その成立をたどることにする。なお、私には不案内のフリージャズについては、副島輝人の著作『日本のフリージャズ史』（青土社、2002年）に全面的に依拠させていただくことをご承知いただきたい。

フリージャズの実験

そもそも、舞踏が日本でいつ始まったのかは特定しがたい。それは、何ををもって舞踏というのか、という答えがたい問いのせいでもある。一つのメルクマールとしては、1959年5月の土方巽の作品「禁色」の発表であろう。現在では、この作品をもって、舞踏の始まりとされているが、土方巽がそう思っていたかどうかについて疑問なしとはしない。

一方、日本におけるフリージャズの始まりはどのようなだろう。副島の記述を参考にするほかないが、こちらも明確ではない。舞踏と同様に、フリージャズとは何かという問いかけもある。とまれ副島の発言を腑分けしてみよう。

副島は1969年8月新宿での出来事を、ニュージャズが沸騰する最中に身をおいた体験として生き生きと述べている。この日、新宿のピットインでは日野皓正のライブがあり、開演前から多くの観客が列をなしていた。ところが、激しい夕立に従業員が気を効かして、2階の楽器置場に観客を誘導したところ、その楽器置場の奥では強烈な演奏が渦巻いていたという。

ギターの高柳昌行、ベースの吉沢元治、ドラムの豊住芳三郎のトリオのリハーサルであった。「メロディーもビートもない（中略）サウンドは津波のように猛り、嵐のように吠え」ていたという。

観客にとって予期しない偶然の出来事だったが、この楽器置場を「日本で初めての実験的ジャズ専門の演奏場の創設」へと導くこととなった。かくして、副島によれば、1969年はニュージャズが花を開かせた年ということである。

しかし、日本における新しいジャズの実験は、1962年にすでに始まっていたという。それも、なんと銀座のシャンソンの名店「銀巴里」でのことである。

ここで、週1回金曜日にジャズのライブが行われていたことを指しており、高柳を中心として、富樫雅彦、菊地雅章、金井英人、さらに影山勇らが中心となって、「新世紀音楽研究所」という組織が生まれていた。

このグループには、山下洋輔や日野皓正という若手も加わり、アメリカ風で

はない日本独自のジャズの創造を目指していた。実験的な演奏の手法を採用したり、ハプニングのようなパフォーマンスを発案したりと、とにかく正統派のジャズを拒否する演奏やライブが行われていた。

「新世紀音楽研究所」という組織名は、黛敏郎や武満徹らの現代音楽のグループ「二十世紀音楽研究所」にならったもので、個々のミュージシャンは現代音楽の影響を受けていた。あるいはまた、ナム・ジュン・パイクらの現代美術からもインスパイヤーされてライブを行ってもいたという。しかし、この活動も継続することは叶わなかった。

副島は一方では、1965年5月の富樫雅彦カルテットのフリー・フォームのライブを日本で初めての本格的なフリージャズとしている。テナー・サクスの武田和命、ピアノの山下洋輔、ベースの滝本国郎によるカルテットだった。しかし、このカルテットは短命であった。前衛ジャズの熱心なファンはいたものの、その聴衆は限られていたし、ミュージシャンの音楽に対する考えはさまざままで、成熟にはほど遠かった。

日本のオリジナルのジャズが求められていながら、当時の副島にショックを与えたのは、このフリージャズとは異なる流れだった。この年の10月、パークレイ留学から3年ぶりに帰国した渡辺貞夫の演奏である。一言で言えば、黒人コンプレックスを払拭する壮絶な演奏であった。

もちろん、モダンジャズとフリージャズの決定的な分断があるのではなく、ミュージシャンたちは烏合離散してゆくのである。

土方巽の舞踏創造

さて、フリージャズと並行して舞踏の草創期も素描しておこう。59年の「禁色」発表以来、さらに言えば三島由紀夫の「禁色」絶賛（『芸術新潮』59年7月号）以来のことか、土方巽はアヴァンギャルドとエクスペリメントを掲げて、疾風怒濤の活動に入る。無名のダンサーが既存のダンスを否定するかのように、次々と仕掛けてゆく。

「舞踏」という言葉はまだなかった。後に人口に膾炙する「命がけで突っ立った死体」というフレーズもまだ生まれていない。しかし、土方巽は肉体を実存の槍の先に引っ掛けて突っ走っていた。

かつてジャズダンサーを目指し、江利チエミや浜村美智子のバックダンサーを経て、黒人のジャズダンスを超えたと言わしめた実力も捨てて、もちろんモダンダンスの世界も捨てて、土方巽は未踏の世界にあった。

50年代後半に、土方巽に創造の根を張らせたのは、フランスの思想と文学であった。何と言ってもジャン・ジュネの文学と人生に共感した。その後、サルトルの実存主義に触れ、さらにはジョルジュ・バタイユの性的嗜好に傾いた。そして、シュルレアリスムの手法、ダダイスムの精神に近くあって、フランスの芸術理論を実践した。

土方巽はさらに、次第にダンスという枠を外し、ハプニングというべきイベントの試みへと活動を移行させてゆく。折しも、小野洋子がアメリカから「ハプニング」を輸入し始めていた。土方巽は小野のハプニングに参加し、ジョン・

ケージが土方巽の稽古場であるアスベスト館を訪れたりもしていた。もっとも、土方巽自身が実践したハプニングは、小野洋子が輸入した「静かなるハプニング」ではなく、観客に恐怖を与え、理解を許さないハプニングであった。

土方巽は、スーザン・ソントグが提唱し定義づけたハプニング（「ハプニング——ラディカルな併置の芸術」、『反解釈』）のまさに実践者であった。ソントグがハプニングの特徴や様態として列挙している内容に、土方巽の「舞踏」はピタピタと当てはまる。ソントグが強調するシュルレアリスムの原理とシュルレアリスム的な感性や芸術の形式は、すっかり土方巽の芸術そのものである。

さらには、シュルレアリスムの原理が生む恐怖感、アントナン・アルトの「残酷演劇」の世界やその著作『演劇とその分身』に見る指示や説明は、土方巽の、後に「舞踏」と呼ばれるハプニング行為を指しているかのようである。

もちろん、土方巽はニューヨークでハプニングを体験することもなければ、アントナン・アルトを知ることもなかったのだ。ただ、外来のダンスを拒けて、ニューヨーク由来のハプニングに阿らず、自らの創造精神に従ったまでである。

フリージャズのメモリアルイヤー

フリージャズに戻る。いずれにしても、1969年はフリージャズにとってメモリアルな年であった。副島もこの年のジャズシーンを次々と熱をもって語っている。

2月に、富樫雅彦が高木元輝、吉沢元治とトリオを組んだ。知的で抽象的な音楽空間を創造しようとした富樫の方向性が明確になった。5月には、高柳昌行を加えたカルテットでの録音がアルバムとして発売された。副島も日本フリージャズの名盤と称している「ウィ・ナウ・クリエイト」である。これをもって「フリージャズの時代が始まった」という。

そして、前年にアメリカ留学から帰国していた佐藤允彦が、富樫と荒川康男と組んで初のリーダー・アルバム「パラジウム」を世に送り出す。佐藤の知的で実験的精神に溢れた新しい音楽世界の現出であった。

さらに5月には、富樫は佐藤、高木、沖至と新グループ ESSG を結成している。3時間以上ぶっ通しで演奏する、これぞフリージャズというべきグループであった。富樫は音楽とは何か、ジャズとは何かを問いかけ、徹底した芸術志向で方法論を検証し、富樫美学を追究していた。

これに先立ち3月には、病氣療養していた山下洋輔が、中村誠一、森山威男と組んで、ピットインで復帰ライブを開始した。副島によれば「遂に山下サウンドの狂気が爆発した」ということだが、聴衆の魂を揺さぶる「闘う音楽」であった。

山下トリオは、7月には早稲田大学のバリエードの中で、大学闘争に呼応するかなのようなコンサートを行い語り草になっている。このコンサートは「ダンシング古事記」というレコード（CD）になっている。

こういったジャズ界の熱気を背景に、6月にピットインを拠点に「日本ジャズ協会」が発足した。そして、協会主催のイベントが次々と仕掛けられた。

8月には日比谷野外音楽堂で「第1回サマー・ジャズ・イン・トーキョー」が開催された。日野皓正、ESSG、山下、高柳らの33グループ、124人ものミュージシャンが出演する大規模なジャズイベントであった。

翌9月にはサンケイホールで、山下洋輔トリオとESSGのジョイントで「コンサート・イン・ニュー・ジャズ」が催された。この対照的なグループとリーダーによる前衛ジャズの最先端の音楽が展開された。

また、この年夏に、高柳昌行ニュー・ディレクションが始動した。吉沢と豊住芳三郎とのトリオである。このトリオのジャズはとにかく大音量で、とにかくほかの演奏者の音どころか、自分の音さえ聞こえないほどだったという。メロディーもリズムもない文字通りのフリージャズである。

そして、11月にはピットインの2階でニュージャズ・ホールが始まった。例の楽器置場を使った、実験的なフリージャズのライブスペースである。すでに名前が上がったミュージシャンの多くが参加した。

だが翌1970年1月に不幸な出来事があった。富樫が脊髄損傷で演奏ができなくなったのである。1ヵ月前には、足立正生の映画「連続射殺魔」で吉沢と演奏を吹き込んでいた。これは、作曲や構成をさせて、完全な即興演奏だった。

いずれにしても、1969年という年にフリージャズの風景は一気に広がった。ミュージシャンも多士済々、さまざまなジャズの実験が行われ、時代も聴衆もそれに応えたといえよう。

肉体の叛乱と舞踏の観客

舞踏では、1968年10月、土方巽が60年代の活動の集大成のように舞踏公演「土方巽と日本人」を打ち上げた。後に「肉体の叛乱」と呼ばれるようになる舞台だった。賛否両論が沸き起こるが、アングラの頂点ともなる舞台で、魔王と称された土方巽という稀代の表現者の存在とともに、演劇や文学（詩）に大きな影響を与えることになる。

雑誌『現代詩手帖』は、翌年には2号続けて「言葉と肉体」を特集テーマに編集している。この2号で、詩人たちに加えて、「肉体の叛乱」を批判した笠井叔や独特の「肉体論」を語る土方巽の原稿が掲載される。

「肉体の叛乱」はサブカルチャーの雑誌にも取り上げられ、スポーツ紙にも注目される。そして、同時代のアートや文学に関心を寄せる若者や、政治闘争に関わっていた学生たちも、土方巽への共感をもってアスベスト館を訪れるようになる。

舞踏は土方巽のしたたかな戦術もあって、60年代半ばから運動体として成立していた。とはいえ、まだ舞踏家の数は限られていた。土方巽がオーガナイズする舞台に出演するダンサーが全てとっていい。

1967年には、7月に高井富子舞踏公演「形而情學」、8月に石井満隆舞踏公演「舞踏ジュネ」、同月中嶋夏舞踏公演「女達——金競輪・銀競輪」を演出・振付して世に送り出す。作品によっては、土方巽自身も舞台に立ち、大野一雄や笠井叔も出演するなど、暗黒舞踏派総出の活動であった。

翌68年にも、6月に石井満隆舞踏公演「おじゅね抄」を、8月に芦川羊子舞

踏公演「D53264 機にのる友達ビオレット・ノジエイルの方へ つねに遠のいてゆく風景 PACIFIC231 機にのる舞踏嬢羊子」を、9月に高井富子舞踏公演「まんだら屋敷」をそれぞれ演出・振付する。

土方巽演出・振付というのは、依頼されて単に演出し振付けるというのではなく、制作から含めて、美術や音楽、照明まで舞台の全ての面倒を見ることである。つまりは、一人ひとりの舞踏家の、その存在を丸抱えして、ともに走ることであった。

ひとり笠井劔だけが、土方巽の丸抱えを拒否して、土方巽を離れて独自の公演を行うようになった。いずれにしても、この当時、舞踏家といえるのは、両手に満たない数であった。大野一雄も土方巽の作品で舞台に上がるほか、独自の公演を行ってこなかった。

いずれにしても、「舞踏」という新しい表現のジャンルの概念と現実的な基盤を構築するために、土方巽は悪戦苦闘してきた。土方巽の「舞踏」のように、前衛にして、時に荒唐無稽な、時に暴力的で、時に醜悪でもある芸術表現とは距離をおいていたであろう、三島由紀夫、澁澤龍彦、瀧口修造といった、インテリたちを、土方巽は言葉悪く言えば、たらしこむ。さらに、詩人や文学者、美術家や演劇人で、時代の先端をゆく人たちを巻き込むと、それが竜巻のように新しい観客を巻き込んで、勢力を増していったのである。

土方巽はとにかく劇場を満員にしなければ満足しない人であった。初日の踊りに納得しなければ、2日目のチケットを無料で配って、翌日も見に来てくれるように頼み込むのである。あるいは、公演に招待したい人には、弟子たちが直接自宅までチラシとポスターと招待券を届けたのである。私もその届ける任務を与えられた。関係者にチケットを預けて売ることも行った。その上で、観客を喜ばせる努力をついぞ惜しまなかったのである。このようにして、端的に言って、土方巽はダンスの新しい観客を創造したのである。それもまた、土方巽の大きな功績であった。ロシア・バレエ団のプロデューサーであったディアギレフに準えられるのも故なしとはしない。

ニュージャズ・ホール

フリージャズの方はといえば、これまで書いてきたように、1969年の時点で多くのミュージシャンたちが妍を競うかのように活動していた。切磋琢磨という言葉が合っているかどうか、とにかく、それぞれのミュージシャンが前衛であろうとして、それぞれの音楽を追求する状況にあった。舞踏に比べれば、文字通り百花繚乱ともいえる状況である。

それでも、演奏の場は限られていた。それだけに、69年11月のニュージャズ・ホールの開設は、実験的な前衛ジャズの演奏の場を確保できた、ということで、運営を任せられた副島も意欲満々に事に当たった。

ニュージャズ運動の拠点として、山下洋輔を除く、ニュージャズを目指すすべてのミュージシャンが参加するようになった。しかし、好事魔多しというか、運動につきものの対立や分裂騒ぎもあった。すでに述べた富樫雅彦の病による脱落、さらに高柳昌行が考えの相違から去っていった。

一方で、佐藤允彦と沖至を中心とする出演者に、新しい個性豊かなミュージシャンが加わった。阿部薫を始め、藤川義明のナウ・ミュージック・アンサンブル (NME)、原寮、タージ・マハル旅行団たちである。なかでも、いつもギリギリとした眼をして、挑戦的で闘争心丸出しの阿部の存在は際立った。副島も書いている。阿部は「1970年初頭、突如現れた彗星であった。それは太陽に逆らって天空を突き進み、十年と経たないうちに忽ち我々の視界から消えていった」と。

NMEにしても、副島の記述を要約すれば、狂気のようなパフォーマンスを伴う日常性の破壊を促す過激な音楽集団であった。いずれにしても、1960年代末から70年代初めにかけての、騒乱の新宿の街にふさわしい音楽であった。

タージ・マハル旅行団とはいえば、NMEとは対立するかのよう、「前衛」や「状況」とは無縁の、未来を志向する音楽であった。当初のメンバーは、小杉武久ら7人。メンバーの多くは音楽家ではなく素人だった。さまざまな和洋の楽器があり、自由なポジションと姿勢で、それらの楽器と機材が奏でる音楽が長時間にわたって続けられる。副島の言葉によれば、その官能的な時空間は、「演奏者と聴衆が共に旅立つ魂のピクニック」ということであった。

タージ・マハル旅行団は、71年にストックホルムに旅する。その壮行会ともいえるコンサートが、後楽園アイスパレスで開催され、武満徹らの現代音楽、佐藤や阿部のジャズ、ツトム山下らのロックなどジャンルを超えた音楽家も参加し、800人を超える聴衆を集めた。

ところで、ニュージャズ・ホールで行われた詩の朗読にもふれておかねばならない。このホールでのライブを聴きにきた諏訪優らが、ここで詩の朗読会を望んで、朗読にジャズの演奏も加わる定例の「ポエトリー・イン・ニュージャズ」となった。この会から、白石かずこ、吉増剛造といった、ミュージシャンとコラボレーションができる詩の朗読のスターが生まれた。

この頃から、ニュージャズのミュージシャンたちは、ぼつぼつと海外に出かけている。海外での活動については、ここで詳しくふれることはしないが、71年には、佐藤らもベルリン・ジャズ祭に招かれている。

多彩な活動の拠点となったニュージャズ・ホールだが、71年5月で閉じられた。副島によれば、つまるところ経済的に立ち行かなかったのである。約30人の常連プレーヤーは、一時、行き場を失ったかのようなだった。新宿から前衛が失われていく状況であったが、ミュージシャンたちはしぶとかった。

この後も、演奏できる場が生まれ、フェスティバル形式のライブも行われた。そして、坂田明や梅津和時、原田依幸らの生活向上委員会、近藤等則といった新たな才能も登場するのである。

舞踏とフリージャズのセッション

唐十郎の状況劇場は、ピットインでも公演を行い、花園神社でもテント公演をうち、新宿中央公園でも機動隊に囲まれながら紅テントを組んでいる。かくして、新宿を追放されるように出て行く。しかし、アングラはしぶとく新宿での活動を行っている。

土方巽も歌舞伎町の雑居ビル内にあった新宿アート・ビレッジを常打ち小屋のようにして、1970年から定期的に公演を行うようになった。土方巽の舞踏にとっては、決定的な転機でもあった。ダンスの経験のない若者たちがアスパスト館に入門してくる。彼らを舞台上げるべく、土方巽は舞踏のメソッドにあってはエクササイズにあっては画期的な方法と手法を考究する。

アート・ビレッジの前での貴重な写真が残されている。細江英公の撮影で、土方巽と能楽師の観世寿夫とのツーショットである。土方が足をかけているのは、ビルの前に設置された大きな横長の看板で、その看板に描かれているのは、下車たデザインによって、まるで見世物小屋かストリップ小屋の宣伝のようである。

ここアート・ビレッジで初めて舞踏に接したという、後の舞踏ファンも多くいたはずだ。アート・ビレッジが入っていたビルには、ジャズ喫茶タローもあり、タローを訪れるジャズファンやミュージシャンたちも、この怪しげな「舞踏」の現場が気になっていただろう。

72年10月・11月には、土方巽の記念碑的公演「四季のための二十七晩」がアートシアター新宿文化で行われた。タイトルにあるように、27日間にわたる連続公演であった。ダンス公演は、せいぜい2、3日のリサイタル公演がほとんどだけに、無謀に過ぎる長期公演であったが、連日満員の大成功となる。観客動員のみならず、芸術創造の上でも、その後の舞踏を展開する上で大いなる成果が生まれ、舞踏にとってはまさに画期的な事業であった。

この公演をめぐるのは、副島も『日本フリージャズ史』で「暗黒舞踏『四季のための二十七晩』への参加」という項を設けて記述している。公演にさきがけて、土方巽から小杉武久を介して副島に相談があったという。土方巽は公演で演奏してもらう「楽師」を求めている。副島は土方と何度も話をしたが、土方巽の求めるところが「雲をつかむ抽象的な話ばかり」で理解しがたいままりハーサルを見た。しかしそのうちに、ようよう土方巽のイメージが共有できるようになったという。

かつて、田中一光の紹介で横尾忠則が土方巽の公演（「バラ色ダンス」）のポスターを手がけることになったものの、横尾もまるで「死霊」と話をしているようで「一部」も理解できなかったという。それが、土方巽の「異界」を発見し、自らの中の「異界」も自覚して、はじめてデザインにかかることができた。

副島はある日には、打楽器奏者のYAS-KAZ（佐藤康和）を同行した。土方巽の「暗喩」にYAS-KAZが即興で応えると、ようやく土方の納得が得られたという。こうして、YAS-KAZは二十七晩を通して、劇場2階で生演奏を行うこととなった。演奏とはいえ、楽器は1枚の金属板である。それを歪めて、絃でこすって音を出していた。ノイズ音である。

土方巽と一緒に仕事をするとといっても、単純に二つの才能のコラボレーションというのはむずかしい。しかし、土方巽との協働では、横尾が言うように自らを発見することになる。横尾は土方巽と出会うことで、デザインで新境地を開く。当時はプレモダーンと言われ、現在ではポストモダンと呼ばれるデザインを開拓したのである。YAS-KAZもその後、山海塾の音楽を担当するなど、

次々と舞踏に関わることになる。

音楽とはいえ、土方自身はもとより作曲するわけではなく、選曲するだけだが、選曲でも、不思議と見事なまでに才能が発揮され、観客を驚かせた。詩人の飯島耕一もシュルレアリスムのデペイズマンの効果が見事に生まれているとして、土方巽の音楽の使い方に舌を巻いた。

この公演（5作品）の最初の作品「疱瘡譚」では、風や馬などの効果音から始まって、義太夫、瞽女唄、津軽三味線（木田林松栄の生演奏）といった日本の音楽、ノイズ音（YAS-KAZの生演奏）、それに洋楽の「パイレロ」やブラームス、ワルツと息も継がせぬほどの音楽と音響の連続で、土方の宣言した「東北歌舞伎」を感動とともに堪能させられたのである。

別の作品では、沖至らのトランペットも入った。生の音では合わないからと、ビニール管をつけて、それを振り回しながら演奏したという。残念ながら、この音楽は残されていない。

フリージャズ大祭

1973年夏、フリージャズ大祭「インスピレーション&パワー14」が開催された。副島のプロデュースでフリージャズのミュージシャンたちに声をかけて、フリージャズ総力を挙げての大イベントである。副島はフリージャズ大祭にあたって宣言文を用意した。

「それは、魂の叫びと意識のスピードが織りなす音空間であり（中略）ジャズは、沈滞した文化状況の中にある〈今日〉を超え、〈明日〉を内視する契機を提出しようとしている」。

副島のフェスティバルへの熱い意気込みと、前衛による時代の熱気を喚起させる期待感に満ちた宣言である。

会場は、土方巽の「四季のための二十七晩」が行われたアートシアター新宿文化であったが、副島がここを会場としたのは、観客が入り切らないほどだった土方巽の公演に刺激を受けていたからという。また、タイトルの「14」は、このイベントが14夜にわたって行われることを意味していたが、「四季のための二十七晩」の公演名にちなんでいよう。それもこれも、土方巽の「興行」に共感していたのである。

14夜のプログラムのすべてを紹介できないが、前夜祭として、荒木経惟、秋竜山、山谷初男、佐藤重臣、新体道らのトークやパフォーマンスがあり、最終日は山下洋輔トリオ（坂田明、森山威男）で締めくくられた。この間、連日30人あまりのジャズ・ミュージシャンのソロやグループでの演奏、さらにタージ・マハル旅行団や宮間利之とニューハードといったグループやバンドも入って、まさに総出演である。参加しなかったのは、外遊中の豊住芳三郎と入院中の阿部薫ぐらいだったという。

楽日は、山下トリオの爆発的な演奏に応えるかのように、会場は超満員の観客で溢れ、立見の場所もなくステージに座り込んでいたという。前年、土方巽の「四季のための二十七晩」の終盤の光景とそっくりである。

フリージャズと舞踏の国際化

このフリージャズ大祭直後から、フリージャズマンたちは次々と、海外に出かけるようになる。ニューヨークへあるいはパリへと向かった。副島はこれをフリージャズの「国際化」としている。豊住のほかには高木元輝、沖至といった日本でも人気のジャズマンたちである。そして、長期滞在ではないが、74年5月には山下洋輔トリオがヨーロッパに招かれた。1ヵ月を超える大遠征で、ドイツを中心にヨーロッパ各地で演奏して喝采を浴びた。「カミカゼ・ジャズ」と評されるが、なんとその後毎年のように、ヨーロッパツアーを行うこととなる。

舞踏では、73年に大駱駝艦が創設される。すでに土方巽のアスベスト館と笠井叡の天使館が、舞踏家志望の若者を集めていたが、磨赤兒を中心とする大駱駝艦は、アクロバティックな舞台づくりと自由奔放な雰囲気での活動からか、演劇に関わっていた多くの若者たちを引き寄せた。土方巽一人の活動から笠井叡が舞踏の両翼となって活躍し、さらに大駱駝艦が加わって、まさに舞踏カンパニーのトリオが形成される。

舞踏とジャズとの決定的な違いは、ジャズではフリージャズであれ、少なくとも人前で演奏するジャズマンは、訓練された演奏の技術を有していたが、舞踏の世界に入ってくる若者たちは、ほとんどがダンス・テクニクはないに等しかった。むしろ、既成のダンスの経験がないからこそ、舞踏家を志したともいえる。技術の問題は、舞踏にあっては、今日なお討議されるべきシリアスなテーマである。美術におけるコンセプチュアル・アートとも異なる。なぜなら、舞台の上にはダンサーの身体が現前するわけで、観念やイメージだけでは成立しづらいからである。

1973年を超えての、舞踏の活動や状況については、ここでは考察できないが、国際化について少しふれて、本稿を閉じることにする。

ジャズの1970年代前半から半ばにかけての国際化に対して、舞踏はまだまだ海外には出ていくことはなかった。唯一、石井満隆が71年に一人でロンドンに向かう。その後も、しばしばヨーロッパに出かけ、ドイツやオランダで活動を行っている。まさに、海外で孤立奮闘していた。しかし、石井は自らのダンスを「舞踏」として提供せず、「マイム」や「演劇的なダンス」としていたようだ。なお、土方巽とは違って、石井はフリージャズの演奏で、しばしばパフォーマンスを行っている。石井のダンスはフリージャズとの親和性が高かったのである。

舞踏が海外で注目されるのは78年のパリでのことである。この年1月にアリアドーネの會（カルロッタ池田、ミゼール花岡）と室伏鴻が、パリの小さなクラブで踊り、メディアでも取り上げられ評判を得た。そして、10月にはループル装飾美術館で開催された「間」展に、芦川羊子が出演し、舞踏が日本の新しい身体表現として大きく取り上げられる。こうして、土方巽が創造したダンスが、暗黒舞踏（danse des tenebres）として海外で認められるようになった。

舞踏の海外進出を決定づけたのは、1980年のナンシー国際演劇祭である。この著名な演劇祭に大野一雄が招かれたのである。「間」展での芦川羊子の舞

台の設営に協力してくれたジャン・カルマン（後にピーター・ブルックの舞台の照明家になる）が、演劇祭のプロデューサーに依頼されて大野一雄の招聘を実現した。この公演のチケットはたちまちソールドアウトとなる。さらに、山海塾も乗り込んできて、ナンシー国際演劇祭は日本の BUTOH に席卷されたのである。

その後、舞踏が海外のフェスティバルを席卷する状況については、紙数がないので省くが、いずれにしても、舞踏が「BUTOH」として海外で広まり、ダンス史上、クラシック・バレエとモダンダンスにつぐ世界のダンスの一潮流となる。

ところで、2017年にシルヴィア・パジェスの浩瀚の書『欲望と誤解の舞踏』が翻訳、刊行された（原題は“Le buto en France — malentendus et fascination”、慶應義塾大学出版会）。批判や意見も伴う著作だが、フランスにおける舞踏の受容と、舞踏がフランスのダンスに与えた影響が、多くの資料や証言で実証的にまとめられていて、海外における舞踏を考える上で貴重な一書である。

フリージャズは、1970年代において、もちろん舞踏とはちがって早い時期に海外に進出するのだが、総体的に見ると、フリージャズと舞踏の「国際化」は、同じ時期にパラレルに展開していったといえよう。

副島が初めて海外に前衛ジャズの取材に出かけたのが、1977年のことだった。そこで体験したのが、メールス・ジャズ祭である。副島はその現場に目を見張り、「体の中の＜前衛＞血球が騒ぎ出し、全身を駆け回った」という。こうして、翌々年79年から毎年、日本のフリージャズをメールスに送り込む。すでに山下洋輔トリオをもってヨーロッパで知られていた日本のジャズだが、副島のオーガナイゼーションでさらに広く知られることになる。副島はその後の状況については、「越境と変貌」という章を設けて記述しているが、本稿ではここまでにする。

終わりに

舞踏の国際化はあらためて云々するまでもない。舞踏の海外進出とは言わずとも、舞踏家たちの海外での活動は目覚ましいものがあった。日本における舞踏の沈滞や活動資金の減退が、舞踏家の海外での活動を促したともいえようが、海外の期待は大きく、今もそうである。土方巽アーカイヴに海外から多くのダンサーや研究者が来訪するのも、つまるところ、舞踏家たちが必死になって海外での活動に身を呈してきたからである。近年、海外での活動が顕著だった舞踏家たちが次々と倒れるにつけ、不測のこととはいえ、惜しまれて余りある。

とまれ舞踏とフリージャズは、これまで述べてきたように、1960年代にそれぞれ海外のダンスやジャズの影響を脱して、独自に表現のスタイルや内容を獲得した。そして、70年代後半から海外に進出し、80年代には海外のフェスティバルを席卷するようになる。本稿では、その経緯と内容を詳らかに紹介せず、ひとまず、この事実をもって結びとする。

今後、副島輝人コレクションを活用することで、さらに具体的に詳しく、新

たな視点も加えて、フリージャズについて記述することができるはずだ。舞踏についても言うまでもないが、海外における舞踏の資料はまだ限られている。今後の大きな課題である。

結びと言ったが、舞踏とフリージャズの縁を示すもう一挿話を付け加えておく。

副島の「《緊急のお知らせ》」というフライヤー（ワープロにより作成）の案内を紹介しておきたい。その内容は、4年半にわたって行われた「將軍ライブ」が、2000年4月に50回をもって中止のやむなきに至ったという告知と、さらに形を変えて「実験表現」を推進するという決意が記され、合わせて、「Monthly Future Live at 『將軍』の全記録」として、50回のライブの実施日とタイトル、出演者が簡単にリスト化されている。

出演者の名前を見ると、本稿で取り上げたミュージシャンが並んでいる。沖至、金井英人、不破大輔、大友良英、梅津和時、井上敬三、豊住芳三郎、今井和雄、藤川義明、翠川敬基らで、ジャズ以外にも白石かずこ、町田康、元藤燐子、巻上公一、八木美知依、一増幸弘といった詩人、作家、舞踏家、歌手、古典音楽家の名前が見える。

副島が場としての「將軍」に意を込め、公演のフライヤー（1998年時）にはこう書いている。「クラブ『將軍』は、土方巽所縁の〈場〉である。今年、土方巽13回忌を迎えるに当たって、この一年間『將軍』で行われる“FUTURE LIVE”は『土方巽'98』の一環とし、土方巽に捧げるものとした」と。

そもそも、副島がクラブ「將軍」でライブを開催することとなった経緯は、第1回の出演者である白石かずこに宛てた副島の出演依頼の手紙に縷々明らかにされている。そこには「六本木の『將軍』は、天才舞踏家の故土方巽が開いた店で、パリの『フォーリーベルジュール』や『ホワイト・ホース』を模したショウクラブ」と記され、元藤燐子（土方巽夫人）の提案で「將軍」でのライブは開催されたという。

ここでは、土方巽と「將軍」の関わりについては詳らかにしないが、何にしる副島のプロデュースを媒介として、舞踏とニュージャズの親和性があったことを記録しておきたい。

Mad in Japan

タイトルにある“Mad in Japan”をめぐって注釈を加えておく。“Mad in Japan”は、私が制作した2005年の舞踏のロシアツアーのタイトルである。

その前年の10月、横浜のBankArt1929の1929ホール（当時）で行ったアスベスト館ウィーク「舞踏の火、舞踏の華」のメインイベントとなる音楽と舞踏のセッションを、ロシアのダンス・カンパニー DEREVO のリーダーであるアントン・アダシンスキーが、ちょうど来日して横浜で公演の最中に見に来たのである。翌日、アントンは突然、スキンヘッドの若い女性を伴って、（慶應義塾大学）アート・センターにやってきた。アントンが私に求めたことは、前夜に見て狂喜したイベントをロシアでも行ってほしいというのであった。そのイベントというのが、舞踏と洪さ知らズのライブセッションである。

DEREVOはもともとロックグループということだが、日本の舞踏の影響を受けて、独特のダンスを踊るダンス・カンパニーであった。そうであればこそ、舞踏とフリー

ジャズがからんだ横浜の舞台をロシアでもと熱望したのである。翌年、舞踏のロシアツアーは実現したのであるが、残念ながら、音楽は洪さ知らズではなかった。ロシアでも洪さ知らズのライブを実現したかったが、ひとえに資金がなく断念し、数人の若いミュージシャンを同行させた。

このツアーのタイトルが、アントンが用意した“Mad in Japan”であった。サンクトペテルブルグでの、日本とロシアのダンサーたちによる1週間に及ぶ公演では、1,000人収容の大きな劇場が連日満員で熱気に包まれた。タイトルは「日本の狂気」であったが、実は狂気を演じたのはロシア人ダンサーたちであった。スキンヘッドのダンサーたちの、野性的で奔放な踊りに私は目を見張った。アントンは、ある日は、土方巽があな「肉体の叛乱」の舞台で激しく揺らした模造男根を模造したペニスを装着して舞台上に登場した。ある日は、日本の舞踏家たちを挑発し、日本の若いミュージシャンを叱咤激励して、舞台を高揚させた。私はアントンの演出と彼らの踊りに舌を巻き、呆れ返り、あるいは破顔させられた。毎夜、フィナーレはスタンディング・オベーションだった。日本ではついぞ見ることのない光景で、興奮するほかなかった。洪さ知らズが加わっていれば、あの時のロシア・ドイツツアー（ロシア公演の後、ノイエ・タンツの聖地ともいべきドレスデンでも公演）はどうなっていたかと、いまだに思わぬでもない。

毎夜、終演後はDEREVOのメンバーと関係者は、劇場地下の怪しげなバーに屯するように集まって飲んでいた。もちろん、われわれもそこに集った。DEREVOのダンスは、ロックをベースにBUTOHの影響を受けていたといったが、アンダーグラウンドのバーでの雰囲気や印象から、ファッションや思想を含めてパンクそのものであった。21世紀に入り、日本の舞踏は成熟したというべきか、エネルギーを減失したというべきか。“Mad in Japan”と言いながら、もはや狂気は日本にはなく、むしろロシアにあったのだ。

(もりした たかし・慶應義塾大学アート・センター兼任所員／舞踏研究)