

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—

I. 厚木凡人・大野一雄

ドナルド・リチー（通訳石井達朗）・國吉和子（司会）
フィルム上映「ヘソと原爆」「あんな」「バラ色ダンス」

II. 合田成男・武智鉄二

ヨネヤマ・ママコ・市川雅（司会）
フィルム上映「肉体の叛乱」

〔午前の部〕

國吉●舞踏の創始者である土方巽が、今年（'86年）の一月に急逝しました。本日はその追悼の意味もこめて、二つのシンポジウムを企画しました。そして特に'50年代から'60年代を中心として、土方が日本のモダン・ダンスから舞踏という新しいジャンルを作り上げた時代に焦点をあて、当時、土方と一緒に活躍した経験をお持ちの方々をお招きしました。

さて、舞踏は生まれてから約四分の半世紀、この短い間にめまぐるしく展開しました。特に創始者の土方巽についてその初期の活動から追跡しますと、他の芸術ジャンルに大きな影響を与え、かつ貪欲に吸収しながら、めまぐるしく変貌していることがわかります。そして'70年代に入ってからスタイルの完成とともに、土方に対する一応の評価は定着したといえます。しかし私が土方の作品年表を作りました時に気づいたことは、'60年代後半を境い目として、その前後に作風が大きく変わっているということでした。にもかかわらず今までの土方に対する評価は、'70年代の一連の作品群に集中していると思われます。土方がまだダンサーとして踊っていた'60年代については、積極的な検討がまだまだなされていません。また、日本の近代舞踊史の流れの中で論じられたことはほとんどないといってよいでしょう。土方の舞踏が舞踊概念の拡張と深化に大きな役割をもったことを考えると、舞踏の生成期に対する検討がなされてしかるべきことではないでしょうか。

それでは出席者の方々のお話を伺うことにしましょう。

————— '50年代、土方巽との出会い —————

まず大野一雄さん。土方さんが唯一「先生」と呼んでいらした方で、上京したばかりの土方さんにたいへんな衝撃を与えた舞踏家です。大野さんが土方さんと初めてお会いになったのはいつ頃で

すか。

大野●安藤三子（今の哲子）さんの稽古場で見かけたのが最初です。その頃（'54年頃）、土方さんは一所懸命ジャズダンスをやっていました。その後、私が「老人と海」（'59年）という作品にとりかかっていた時、演出助手という形で皆で集まったのですが、その時も特にお話はしませんでした。直接私が大きな影響をうけたのは、土方さんが初リサイタルを開いた時（'60年）です。「大野さん、ジュネの男娼をやりましょう。」と言われまして、私はその時、ジャン・ジュネがどういう人で、男娼がどういうものなのかもよくわからないまま、また説明らしい説明も土方さんからはなかったように思いますが、ともかく、よくわからないままに舞台に立たされました。いつの間にかネグリジェを着せられて、'49年の私のリサイタルの時に、リルケの一篇の詩をとり入れたダンスを発表した時、すでに女物のドレスを着ていましたので、女装は初めてではなかったのですが、今度は男娼ディヴィーンをやることになりました。足にピタリはまるビニールの靴に花を一つポツとつけまして、麦わら帽子にもやはり花をつけました。これが私の生涯をガラッと転換させることになったわけです。

それまで私はいわゆるモダン・ダンスを踊っていましたが、モダン・ダンスから舞踏になったから踊りの質が変わったというわけではなく、モダン・ダンスだろうが、舞踏だろうが、私には関係ない。しかし例えば、生と死、男と女、エロティシズムの問題、これは人が生きる上で最も直接的な、身近なものであって、その深奥にむかって入りこむことのできる問題です。生きている以上、必ずぶつかるものです。人が最終的にぶつかるものが死です。私は生と死、愛と悲しみ、男と女、これらは皆ひとつのかたまりのようなものだと思います。ですから何だかわからないままに、女装させられて舞台に立つと、何となくある世界に入りこんでしまうようなもので、始めから終わ

りまでことごとくこんな具合でした。

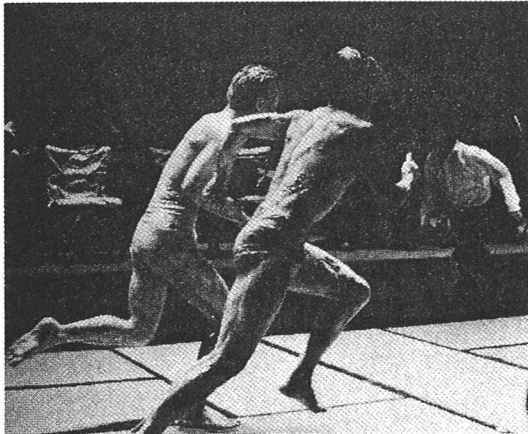
國吉●これは大野さんが五十四歳の頃のことでですね。リルケの詩で初めて女装した大野さんをみた土方さんが大野さんのことを「劇薬のダンサー」と言ったのは有名な話です。

では次にモダン・ダンスの厚木凡人さんにお話を伺います。

振付け師としての土方巽

厚木●僕が今日この席で土方さんの話をするのを、とても不思議に思います。それは僕の方向と土方さんの方向はずいぶん違っていたと思うし、僕自身土方さんの踊りには興味をもつことができなかつたからです。それでも僕のみた限りの土方さんや笠井叡さんの踊りには、何かダンサーの肌あいといったような近いものを感じました。そんなこともあって、彼が亡くなった時にはもっと話がしたかったと思ったものでした。

僕が「裂記号」のシリーズ1~8を発表していた頃、特にシリーズの最後の頃、土方さんのしぐさ、身振りが手にとるようにわかるような気がしたことがありました。その時の私の動きは、内面と関係なく体の部分部分を強調して動かし、無意識の中にこぼれおちるようなしぐさを拾っていたようなことでした。例えば…(注・実技で動きを示す。)



「あんま」1963年。草月ホール。photo：丹野 章

今から二十二年前、僕が第一回のリサイタルで、土方さんに作品を依頼した時のこととお話します。僕が土方さんの踊りに初めて接したのは、'61年6月元藤燐子さんのリサイタルの時、土方さんの振付けで踊ったことがありました。生理的に快い発散を覚え、従来にない事実の展開があって、何の抵抗もなく受け入れられました。それで、自分のリサイタルの時に土方さんにも「他人の作品」という作品を振付けてもらったのです。その時も事前に何の説明もなく、僕は作品のタイト

ルも知らなかつたような状態で本番を迎えました。ダンサーは与えられた技術をリハーサルを通して全部消す作業をしなければなりません。後に何が残るかというダンサーの個人的な資質だけです。だから極端なことをいうと振付けは誰でもよいわけです。ただ、練習に耐えるだけの作品の構造なり骨格がないとだめです。土方さんが動いた通り僕は動きましたが、時々彼は「違う違う」というのです。何回かやり直すのですが、何がどう違うのか言わないのです。今考えると彼自身ダンサーに対する指導方法がまだわからなかつたのかもしれない。でもダンサーにとって大切なのは、土方さんから与えられた状況を一所懸命にやることだと思います。だから突然、打合わせにないこと、例えば椅子をもち出してきて、ボクサーがコーナーで休むのと全く同じ動作をさせられたり、「オイッ！扇子！」と言われて、扇子をもつ約束なんかなかったのにそれで踊らなければならなかつたり、ということがありました。本番中に神経質になっているダンサーをのせるのが上手だったですね。また、「他人の作品」の最後の方だったと思いますが、「植物のように細くなれ。」というのです。で、そのような感じでやっていると、とても気持ちがよいものですから、繰り返し練習した覚えがあります。(注・当時の動きの再現を試みた実技が入る)自分の中に入っていくような動きだったかと思います。

國吉●お話の中の、打合わせと全く違うことを突然ダンサーに強いるというのは、ダンサーをぬきさしならない状態に陥れるということですか。

厚木●考える時間を与えないということです。瞬間に言って、サッとダンサーをのせていくのは実に上手かったです。

國吉●土方さんの動きには快い発散があつたとおっしゃつたのは意外ですね。

厚木●こうした動きはダンサーにとって、いくらでも踊れてしまう程、快いものですよ。

六五〇エクスペリエンスの会の頃

國吉●では次にドナルド・リチャーさんにお伺いします。リチャーさんはニューヨーク近代美術館の映像部門のキューレーターでいらしたこともある方で映画作家、また日本映画研究家でもいらして、小津や黒沢を世界に紹介した方でもあります。

リチャー●最初に土方さんに会つたのは、横尾忠則か寺山修司の紹介だったかと思いますが、それ以前にも土方さんの作品はよく見ていました。'50年代の終わり頃です。それまで見たこともない踊りだったので、とても驚きました。ジャパン・タイムズの記事に土方さんのことを私が書いたのがキッカケで、お会いし、友達になりました。その頃、彼はジャン・ジュネに興味をもっていました

が、まだ翻訳があまり出てなかったの、よくジュネのことをきかれたことを覚えています。土方さんはジュネのアウトサイダーという考え方が好きだったようです。彼も心理的には自分がアウトサイダーとしてのアイデンティティーをもっていったのではないのでしょうか。土方さんはその頃、アウトサイダーの人々ばかりでグループを作って、それをインサイダーにしたいと言っていました。その考えに僕は感心したものですから、では映画と一緒に作ろうということになりました。

土方さんは仲間を作るのが上手だった。'62年頃、私は十四人程の五〜九歳までの子供達を使って、「戦争ごっこ」という映画を千葉で撮影したことがあります。この時も腕白小僧達を、まるで粘土を自在にこね上げるように思う通りに指導したのは土方さんでした。彼のおかげでごく自然の雰囲気の中で生き活きた子供達の表情をひき出すことができました。これからお見せする「犠牲」という私のフィルムのテーマは「死」です。生と死とはとても深い関係にありますし、当時の土方さんの最も興味のあったテーマです。

(映画「犠牲」映写)

リチャー●映画の中で白い帽子に浴衣姿の人が土方さんです。日曜の朝、川崎の工場敷地内で撮影、振付けは土方さん、出演は当時の土方さんのグループの人々です。私は社会的な作品を作りたいかった、つまり、ひとつの集団の中で一人だけ仲間に入ろうとしない者を、村八分にして殺してしまう日本という社会をこの作品で示唆したかったのです。土方さんは、このフィルムを作る時、どんなことをしたいのか何も言わなかった。ただ、彼がとても興味もっていたことは、芸術と死についてでした。犠牲となった一人の若者に吐いたり、排泄するというのは私のアイデアですが、若者を去勢するというのは土方さんの提案でした。この大切な部分がなければダンス（芸術）ができないということで、このシーンをとり入れました。

國吉●タイトルの「犠牲」の「牲」が「性」となっていたのは、何か意味があるのですか。

リチャー●あのタイトルは土方さんが自ら書いてくれたものです。

—————ダンス・エクスペリエンスの
意味すること。—————

國吉●共演していたのは津田信敏近代舞踊派の皆さんですか。

リチャー●ダンス・エクスペリエンスの会の少し後か、あの頃、土方さんは自分のグループを持っていたようですね。

國吉●当時、リチャーさんは日本のアバン・ギャルドを研究されていましたが、そのアバン・ギャルドの一人として土方さんと仕事をなさったのですか。

リチャー●ええ。当時、横尾忠則、寺山修司等みんなアバン・ギャルドのメンバーでした。横尾が土方さんの公演のポスターを作ったりして、お互いに仕事をしていました。また土方さんは寺山とも親しかった。二人とも東北出身ですね。でも一緒に仕事をしたことはなかったようですね。

國吉●今のフィルムは'59年の「六五〇エクスペリエンスの会」で上映されていますが、このエクスペリエンス（EXPERIENCE）というタイトルは、どこからつけたのですか。

リチャー●あれは僕の提案だったと思います。当時英語がはやっていて、芸術の動きに関して、特に意味はないけれど、英語をつけるのが人気だったようです。時代にはやった言葉というのがあるでしょ。今だったらパンクの言葉とか、まあ、それと同じです。あの時代は科学からとか、全く縁遠い分野の言葉をつけたりしました。エクスペリエンスは精神病の方からつけたのかな。ダンス・エクスペリエンスとして、今までにない珍しいものとか、そんな雰囲気を出そうとしたのではないかな。

國吉●その後もダンス・エクスペリエンスというタイトルで土方さんは会をもちます。リチャーさん達と行った'59年の会から、自分のリサイタルをダンス・エクスペリエンスと名づけるようになったようです。さらに先験者が大野一雄さん、執行人が土方さん自身、体験者が出演者達となっています。土方さんにとっては、体験（エクスペリエンス）という言葉に特別な意味をもたせて使っていたように思われます。

リチャー●土方さんは人間をつくることを考えていたようです。そのために体験をあげるという意味ですね。

國吉●大野さんは、その頃先験者として出演なさっていましたね。

大野●今の言葉でいえば、存在感ということと関係があるようです。想像力に近いですか。例えば、私が行動するということは死者が行動するのだということ。無数の死者と関係がないと、自分のやっていることに説得力がない。想像力というのがこうした死者と触れあうまでに考えられなければならないということですよ。

—————暗黒舞踏のテクニク—————

國吉●大野さんは土方さんと出会う前は、江口隆哉さんのもとで、モダン・ダンサーとして活躍されていました。それまでモダン・ダンスの技術を身につけた体は、土方さんとの出会いで世界が反転するほどの体験をして、いわばそれまでと全く違うものを与えられたわけですが、混乱しませんでしたか。



「バラ色ダンス」1965年。千日谷会堂。

photo：丹野 章

大野●江口さんはマリー・ヴィグマンのもとで勉強してきた人ですが、ちゃんと自分の考えをもちながら勉強した人です。私が江口さんから学んだのは、テクニックをどのように展開してゆくかということでした。人間の表現というのは無限にありますよ、ということでした。でも私は何か、そうした考え方に対して、テクニック製造株式会社みたいな気がしていたわけです。それらはしかし、私にとって重要な体験でした。それだけでは私はだめだったと思う。私は江口さんのもとで五年間、懸命になって練習しました。人一倍熱心だったですね。死ぬか生きるかというところで必死になって身につけたことは、誰でも一応は学ぶことのできるモダン・ダンスのテクニックというようなものではありません。私が懸命になって得たものを生かすための本当の体験を土方さんとの出会いで知ったわけです。テクニックを生み出す原点は人が自分自身で生み出すものです。もともとはひとつのものなのです。

國吉●凡人さんはもう少し批判的に、距離をもって接していらしたように思います。

厚木●ダンス・クラシックの技術に比べれば、土方さんの場合、そういうものは何もないわけです。(最後の頃は、僕は知りませんが)体はすべて解放された状態にあると思います。技術の概念があるとすれば、土方さんの踊りに入っていくには、理屈で考えると混乱があるはずなのですが、ダンサーとしてそういうものを何の抵抗もなく受け入れる素地があるわけです。良いダンサーというのは、ある程度素直になれるだけの、技術以前の素地があるわけです。だから大野さんがその時、土方さんの動きをうけ入れられたのは、大野さん自身がすばらしいダンサーだからなのでしょう。

國吉●つまり自分が学習したテクニックをいかに消すかという作業ですか。

厚木●ええ、「他人の作品」の時も、ただただ、

必死に土方さんの動きを模倣したわけですが、心地よい動きでしたね。

國吉●先ほどのリチーさんのフィルムでも、集団の乱舞の様子が映されていましたが、その振付けをした土方さんのやり方をごらんになっていて気づいたことはありますか。

リチー●「簡単だよ。」と、土方さんはいました。動きはみんなそれぞれ自由にやらせていました。「一、二、三、ハイ」で止めて動きをみていましたが、そうやって作りながら、次第に動きに対して厳しく指示するようになってきました。だから始めは何か混沌としているのですが、次第に自然な感じで強くはっきりした動きが創り出されてくるといった感じでした。

大野●リチーさんの映画の撮影の時、私も側で見ておったのですが、何が重要かという、例えば、妄想、妄念というものをないがしろにはならない、むしろそちらの方が現実より重要なことを含んでいるのではないかと思います。

國吉●妄想、妄念、夢、幻とは、しばしば大野さんがおっしゃっていることですね。当時、「暗黒」という言葉は使われていましたか。

大野●その言葉は、埴谷雄高さんが胎内瞑想といっていますが、土方さんからははっきりときいたことはありません。私は暗黒ということは、お母さんの胎内のことだと思っています。

國吉●リチーさん、'59年頃にはまだ「暗黒」という言葉はお聞きになっていませんか。

リチー●あの時代は、アングラなど、新しい言葉がさかんにはやった時ですね。特に'60年代後半はおもしろかったです。新宿は今とちがって楽しいところでしたね。(笑)

國吉●'60年代の土方さんの踊りは、男性の体の線を強調するような踊りだったように思われます。男の踊りの時代でした。土方さんは形に生命が追いつかるといっていましたが、それに対して大野さんは生命に形が追いつかるとおっしゃっていますね。今の大野さんの踊りは亡霊のような形のないもの、でも生命の形であるようなものにひかれていらっしやると思います。それは今の大野さんと土方さんとの相違ですが、あの当時はどうに考えていらっしやったのでしょうか。形のとらえ方の相違について、気づかれたことはありますか。

大野●外側の形と内側の形とは区別できないですね。触れるばかりの実感、内側の質といいますか、それが大切だと思います。例えば、花をみて美しいと思う。その瞬間私の魂は奪われてしまう、私の魂はその花まで下降していくということなのです。私と花は区別できない。一体化してしまう。それは男と女にもいえるでしょう。

厚木●土方さんの場合、絶対的な振付けの型というものはなかった、作品に一定の方向が出ればよ

かったわけです。ですから出てくる素材に関して厳密なことはいいませんでした。「他人の作品」の時も、彼自身動きながら振りをつけていましたが、私が生理的にうけとめている部分が、当時は強かったですね。そうして追いつめていって、本番はダンサーを動揺させるようなことをさかんにやったわけです。でも私は別に戸惑わなかったし、逆にのれました。シラけてしまってはおしまいですね。内容と関係ないんですが、その時のダンサーをのせるようなものの言い方は上手でしたね。リチー●土方さんは、作業を続けてゆく中で、創造の過程の中で、ものごとを明らかにしていきました。すぐれた芸術家はみんなそうです。そういう点で土方さんは、ほんとうの芸術家だったと思います。

國吉●このシンポジウムで話し合われたことが、みなさんの中で、土方巽を、あるいは舞踏を考えてゆくために、何らかの手掛りになればと思っています。ありがとうございました。

〔午後の部〕

市川●午前中のシンポジウムにひき続いて、'50年代から'60年代、舞踏の生成期に焦点をあてて、どのように舞踏という表現が出現してきたかという点について話し合いをすすめてゆきたいと思います。

——土方巽との出会い——

市川●まず武智さんは、'50年代に「道成寺」を発表なさった時に、土方さんとの出会いがあったと思います。さらに'64年「紅閨夢」という映画をお作りになった時、土方さんも出演していますが、まずその辺りのことからお話し下さい。

武智●私が上京してすぐ、'55、'56年頃でしたか、友人の安藤鶴夫から土方巽の踊りをぜひみるように勧められました。初めて土方さんの舞台（'56、'57年頃）をみた後で、若松美黄さんもまじえて三人で長いこと話をした憶えがあります。それで、「道成寺」（'59年）を作った時、ぜひ土方さんに出演してほしい。全く違ったジャンルの人々を一堂に集めてやってみたい。初演ではバレエ、狂言、日舞でやりましたが、二度めの時にはバレエの代わりに土方さんに入ってもらいました。とても熱心にやってもらいましたが、稽古場ではほとんど口をきかなかったように思います。常に内省的に黙々と考えながら、私の作品を自分の体で表現しようと努力している舞踊家としました。土方さんのおつき合いは、おしゃべりをしたというより、魂と魂で通じあってきたという記憶の方が強く、私としても特異な体験だったと思います。

市川●ヨネヤママコさんは、'58年に「ハンチキキ」という作品をお作りになった時、土方さんと共演なさっていますね。

ヨネヤマ●ええ。演出が今井重幸、作曲が原田甫、振付けが私で、共演者には、関矢幸雄、大野一雄、西田堯、若松美黄、土方巽その他でした。当時、今井重幸のスポンサーによる私のスタジオに、土方君はころがり込んでいたので、私の会には当然出演するということになりました。

市川●この作品は、バレエパントマイムとありますが、モダン・ダンスとは違うのですか。

ヨネヤマ●ええ、当時私は江口隆哉さんの弟子だったので、モダン・ダンスの動きは多いのですが、ミミック的な動きに興味をもっていました。その作品はアイヌの神話から構想したもので、雀がたくさんを神々をまねいて饗宴をするという話です。作曲の原田さんがとても野心的な方で、私に対する挑戦のような意気込みで作曲したという程、エネルギーが溢れる曲でした。その中で、今でも憶えているのは、神様達がお酒に酔って床にころがってしまうシーンがあったのですが、土方君だけ一人、足を鳥のように上げてころがっているんです。彼だけ必死に鳥やってみましたね。

市川●この作品以外に、土方さんと共演されたことはありませんか。

ヨネヤマ●私の故郷の身延山（山梨県）で、奉納舞踊というのを踊った時、土方君とデュエットしました。私の振付けで、彼をだいぶ扱き使ってしまったのですが、土方君は黙々とついてきてくれました。

市川●'60年代の初め頃、マコさんはアメリカに渡りましたね。

ヨネヤマ●'62年から12年間アメリカにいました。渡米直前に「樹と語る」というマイムを発表しました。その頃は私もスタジオを出て津田信敏さんのところに行っていた時期です。その私の作品を出した時、土方君は、大野慶人さんと他に私のところの生徒の一人と、五～六人をひきつれて作品を出してました。自転車が行き来するような舞台で、ウーンとかいって逆立ちしてました。かなりクレージーな感じでしたね。

市川●'60年代の土方さんの活動は、アメリカに渡ったマコさんは、ほとんど見られなかったわけですね。

では次に合田さんに伺います。土方さんとのおつき合いが始まる、その発端からお話し下さい。

合田●'59年に芸術舞踊協会の新人舞踊公演を、新聞記者の一人として見にいきました。そこで発表した土方の「禁色」は、当時のモダン・ダンス界では異色でした。その反省会が有楽町の不二アイスで行われました。その時、山田五郎をはじめとして協会の幹部から土方の作品に対して批判が

集中し、合評会がもめました。その時、私は土方をちょっと弁護しました。これが私と土方との最初の出会いです。

個人的なつき合いは「肉体の叛乱」(’68年)以降でしょう。

伝統芸術と土方巽

市川●では少し話をもどして伺いますが、武智さんは、日舞の演出をなさり、フラメンコにも造詣深く、さまざまな伝統芸能の演出家として有名な方ですが、そのコンテクストから見た時、土方さんが「道成寺」に出演するという事は、普通では考えられないことだったと思われます。土方さんのクオリティーというものを、伝統芸能の側からみるとどのようなことになるのでしょうか。

武智●私の芸術観にはいくつかの節目がありますが、偶々、土方さんと出合った頃というのは、民俗芸能に対する私の見方が成立した時だったので。舞踊における原初生産性について云々言い始めた頃でした。それが身体行動として、いわゆるナンバの理論を考えついた時だったので、おそらく土方さんにもナンバ論をお話したのではないかと思います。ともかく、私が土方さんと知り合ってから、彼の踊りは変わってきました。胎児、胎内回歸ということも含めて、赤子の動きは大体ナンバです。生まれてから二週間程で親のまねをするようになります。ですから、人が社会生活をする以前の動きと、日本人の昔からの身体行動の基本は、ナンバで結ばれるのです。土方さんが体を曲げ、最も動きにくい姿勢で(恐らく、反動という動きはなかったと思いますが)踊られるのは、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。私の仕事にどうしても出演して欲しかったのは、その為だと思います。ほんの3～5年の短いおつき合いでしたが、私自身の演出意図を表現するための媒介として土方さんの舞踏がかなり重要な位置をしめていました。

市川●原初生産性について説明して下さい。

武智●原初とは原始と違いまして、一つの民族ができる最初、つまり民族が生まれるのは同じ生産目標をもった時に人々が集まるということですが、それを文化の初めと考えます。日本の原初生産性とは純粋な農耕民族ですから、騎馬民族的な行動は全く存在しません。ですから、反動、旋回を利用した動きはみられないはずで。農耕民ですから、土に対し自分のエネルギーを浸ぎ込むという行動だけです。そしてその生産的行動を芸術にまで昇華してゆくと、日本的なナンバの構造を基本とした動きが出てくるのではないかと思うわけです。この傾向は少なくとも能や狂言までは持ち

続けていました。その後、多少かわりますが、比較的がんこに残存しているようです。

私が前衛演劇の演出を始めた’50年代には、観世寿夫、観世栄夫、野村万之丞、野村万作、茂山千之丞など、能狂言の方との仕事が多いです。それはナンバの動きが含む生産的な行動、それが直ちに芸術に昇華されていく段階に心ひかれたからだと思います。その同じ資質のものが、土方さんの芸術の中心に全面的に含まれていたのです。これは、土方さんの郷土から生まれた土への願望などもあったかもしれませんが、日本人の原初生産性を失わずに、あそこまで整理し、伝統文化を今日に生きかえらせたという芸術家は、他にいないのではないかと考えていました。

他の人は大体、伝統芸術を学ぶ中でそうしたことを身につけていくのですが、土方さんのように、モダン・ダンスから出て全く異質な方向へ行った作家というのはとても珍しいです。確かに天才的です。私としては’50年代半ばに「原初生産性理論」を確立したところだったので、よけい土方さんに魅かれていったのだと思います。

市川●その理論は今でも変わりませんか。

武智●はい、ずっと持ち続けています。

市川●すると、農耕民族の生活様式を、舞踊に吸収してきた土方さんは、まさに日本の舞踊芸術の正統だと考えていらしたのですか。

武智●正統でもあるでしょうけれど、土方さんが農耕生産的手段そのものを、舞踊の中にもち込んだということは、土に密着した自分の生活体験の中から、郷土性というものを芸術にまで昇華したといえるのではないのでしょうか。

土への接近

市川●合田さん、今、武智さんのお話に出た土への接近の問題ですが、合田さんの見地からすると、土方さんが実際に作品化するようになるのは’70年以降ですか。

合田●’72年に「四季のための二十七晩」を公演した頃から、彼の中で鮮明になってきたということはいえると思います。しかし、それ以前、例えば土方が三島由紀夫と親交するようになった時期を考えてみると、なぜ三島が土方を親しくうけ入れたかという問題があります。これは土方から聞いた話ですが、——土方と三島が話の中で、本当の愛とは殺すことではないかというようなところから始まって、その殺し方がいかに残虐であるか、時間をかけて殺してゆくという方がより愛情が深いのだということになったそうです。具体的にいうと、畑で土くれを打ち崩す時、鋤の鋭い刃の方ではなく背の側を使いますね。鋭器でなく鈍器でなぐりかかっていく方が、殺される対象と深い関係をもつことになるというわけです。三島にはそ

ういった体験・感性がなかったのです、土方をとでも大事にしたとも考えられるわけです。武智さんのおっしゃった原初生産性について、彼がどれ程意識していたかわかりませんが、確かなことは、土方が自分の少年時代の記憶を信じ、自分の創造行為の核としたということは事実でしょう。ですから舞踊のシチュエーションから見れば、田舎風景のような情景をもつ作品を、'50年代末から'60年代初めにかけて発表しています。自分の郷土性を意識的にとりもどそうとしたのが、'68年の作品だったと思います。だから郷土性という観点から語りうるのは、'68年以降の作品からではないかと私は思います。



「肉体の叛乱」1968年、日本青年館
Photo：羽永光利

——ダンサーとしての土方巽——

市川●ママコさんに伺いますが、舞踊家としての土方さんについて、何か気がついたことがありますか。

ヨネヤマ●彼の芸術の完成期を見ていないのにこのようなことを言うのは申し訳ないのですが——体は硬かったですね。そして先天的に段違いというか、両手を水平に上げると必ず左が下がっていて、初めからゆがんでいたという感じです。でもこの体の硬さやゆがみが、かえって彼の考えを独自の方向にむかわせたのではないのでしょうか。市川●一般的にいて、モダン・ダンスの世界では、あまり上手くないダンサーだったといえるのでしょうか。

ヨネヤマ●モダン・ダンサーには上手い人はたくさんいましたから、それに比べると土方君は普通の若者という感じがしました。

市川●合田さんは、その頃の、モダン・ダンサーとしての土方さんの舞台をみていますか。

合田●みているはずですが、それが土方とは知らずにいたようです。先日、安藤哲子さんに伺ったところによると、確かに土方は体が硬くて、ガニ股で、バーにとりつかまっても全く様にならなかったようです。ただ、作品作りに関しては、ひどく熱心だったと聞きました。ですから「禁色」の舞台でも、特別、ダンス風なテクニックは何も使っていません。それなのに、ある黒々とした存在としての肉体を示し得たということは確かです。ヨネヤマ●方向性においてははすごく新しいものを持っていたようです。

市川●作品に執着していったのですね。舞踊の歴史をみても、大変革を遂げた舞踊家というのは、それ程いないのですが、例えばニジンスキーはその一人といわれています。その彼も跳躍の名手だとされている反面、少し寄り目だったとか、腿が異常に太かったとか、若くして頭が薄かったとか、いろいろと欠点にさらされています。しかし、そうした欠点が際立つことによって、逆にチャームポイントとなり、一種の動物性を含んだような生成に、一層の輝きを与えているといわれています。土方さんもそれに近いのかもしれませんが。僕の考えでは、やはり欠点を知ることによって、自分の新しい肉体への自覚を深めたように思います。合田さんも、存在といわれたけれど、踊りによってコミュニケートするよりか、存在を際立たせることの方が、彼の作品の目論見ではなかったかと思われるます。

合田●柔らかに流れる動きというよりも、体を突っ立てることはよくやりました。自分の体の外に向かって不用意に動きを発展させない、自分を確認するための動きだったと思われます。'60年代の作品では土方はよく黒塗りで出てくるのですが、何かいつ襲いかかられるかわからないといった、恐ろしい感じはありました。これは'68年の「肉体の叛乱」の記録フィルムをみて、後で気づいたのですが、土方の視線に注意してみると、土方は視線を遠くへ広げないで、足もとの観客を一人一人見おろすようにして踊っているのです。そのため客は、彼を憎々しく思ったり、恐ろしく感じたりするわけです。第1回リサイタルの時から、視線を遠くへ放たないという姿勢はかわらなかつたように思います。これは体が硬いということと関係があつて、彼は体を決して外へ発展させていかなかったということなのです。つまり、観客を自分から離反させるような構造をあえて用いることによって、自己否定の宣言をするというこ

とも、彼の体が硬いということととても関係があったのではないかと思います。

ヨネヤマ●体が硬いということで神話を作らないようにしましょう。普通よりはちょっと硬いという程度ですよ。(笑)

ただ、土方君は猛烈な欲求不満でした。男としても相当緊迫感がありました。それが最初の作品に突出したように界います。私は生理的にしか解釈できませんが、欲求不満とジュネ、欲求不満と土との関係が、あの頃の作風を決定していたのではないのでしょうか。

市川●当時の若いダンサー達の生活はどのようなものだったんですか。どんな野心をもっていたのですか。

ヨネヤマ●私も土方君もはっきり、有名になろうとっていました。生活はひどい貧乏で全く悲惨でしたが、踊りだけは続けたいとがんばっていたので、土方君もずいぶん親不孝をしたようです。作品はスタジオでドタバタやりながら、今から考えるとメチャクチャな感じで振付けていましたね。例えば、ここからここまで歩くという動きでも、土方君の振付けにかかると、ここに精液が一杯たまっているから、バタバタとしか歩けないのだ、とか言いながらの振付けなのです。そのうちいつの間にか、土方君は私のスタジオからいなくなり、津田信敏さんのところにいきましたね。

———モダニズムの中の違和感———

市川●「禁色」から始まる'60年代の作品は、ジュネ、ロートレアモンなど西欧的なものを題材にした期間だったようですね。ママコさんのおっしゃるように、抑圧された欲望が堰を切って出てくるのは、'60年代初期の作品にみられますね。

合田さんに説明して頂きたいのですが——'68年を境として、'70年代に入ってから作品は、土への回帰という一つの帰結と思われる。'70年代に入ってから作品を創ってゆく方向に向かうわけですが、では、それまでの'60年代に行った作業はすべて、否定的な立場に立つものだったと考えてよいですか。

合田●'60年代前半は、外からの刺激、時代的な影響、交流のあった美術家や文学者からの影響などをうけながら、何でもできる状態の中で、自らを一つ一つ決定しながらつつ張ってきた時期ですね。ただ、先も申しましたように、内側へ向かって体がくもっていったわけで、集中的、内向的な肉体感覚をあるいは性格的にももっていたように思われます。

市川●では、'60年代何に向かって異議を唱え欲望をたぎらせていたのでしょうか。僕は、土方さんが、何か自分の肉体にあわない違和感を敏感に感じていたのではないかと思います。違和感というの

は、戦後モダニズムの伝統に対して自分の体がどうしてもなじめないことに悩んだのではないのでしょうか。モダニズムは舞踊の中ではモダン・ダンスですね、モダン・ダンスではだめだと考えるようになったかと思われます。ですから、武智さんの考えられた「原初生産性理論」、そうした様式を自分の中に違和感のないものとして受けとり、武智さんに共鳴したのではないのでしょうか。つまり文化の整合性です。農耕民族は農耕的な動きしかとれないという、一種の決定論ですし、文化の整合性を主張するものだと思うのですが、武智さんどう思われますか。

武智●先ほどママコさんが、土方さんの体のアンバランスのことをお話になりましたが、日本人の農耕労働は、体の扱い方がもともとアンバランスです。鎌をうちおろす時にしても体の右と左ではずいぶん違います。左右シメトリーな動きは、日本の芸能の中にはないです。そういう日本人の肉体を、土方さんだけがもっていたのでしょうか。日本の農民達は等し並みにもっていて、明治以降の近代化の教育、体操などを通じて西欧的、近代的に矯正させられたわけです。当時の農民は同時に軍隊の要員になるため、西欧的なシメトリーな、慣性的動きを訓練させられたわけです。昔の日本人の動きで重要なのは、アシメトリーな動きだと思います。その意味で、土方さんは、生まれながらにして日本人でした。筋肉が硬いからこそ農耕労働に耐えられるのです。あらゆる義務教育をはねのけながら、そういう資質をもち続けたのが土方さんです。とても珍しいと思います。

初期の土方さんの作品でも、美しい動きをなざる若松美黄さんととても強いコントラストが感じられました。土方さんの動きには当時から、土俗的、日本的なものを感じていました。素質として日本人の身体構造から離れられない要素をもっていたと思います。

市川●僕も今、武智さんと同じ観点から、土方さんを評価していた時もあります。ただ、'60年頃からもうすでに、素質的に'70年以降の舞踏が生まれる肉体を随所に見せていたという、武智さんのお話は、新しい見方でして、とても新鮮に思われます。この点については、合田さん、どう思われますか。

合田●土方が亡くなった今、'60年代の作品を促え直そうと改めて当時の作品を考えてみると、武智さんが今おっしゃったようなことが土方の活動の根底にあったのではないかと、私も思います。

市川●'60年代の初めの舞踏の生成期の時には、作品の中に暴力性やエロティシズムが感じられました。エロティシズムといっても男達だけのものが多く、芦川羊子が舞台上に登場する'70年代に入るまでは、ずっと男同士のものでした。合田さん、

この点について何か土方さんから聞いていますか。合田●特に話したことはありませんが、ただ、女性はそのままでいいのだ、男達はみんな飢えているから、その飢えをいやす切実さというものを感じることができるのは男達なのだ、と土方が言っていたことはありますね。

ところが、'72年の「四季のための二十七晩」を発表した頃から、芦川羊子ら女性舞踏手が前面に出てくるが多くなってきたわけですが、この点については、舞踏の技術の確立という問題と、深く関わってくるのです。'72年に第二次暗黒舞踏派結成公演の東北歌舞伎を行ってから、その後、'74年に芦川羊子を中心にした白桃房の連続公演を行うに至る過程の中で、土方は、'72年の東北歌舞伎をもう一度精算するための技術の必要を感じていたようです。その技術の完成のためには、男ではなく、女の方が素材として適応しかったということなのです。同時に肉体というものを徹底的に研究した時期でもあります。

遺作となった「東北歌舞伎シリーズ」('85年)では、かつて情念的に表出された東北という世界でなく、よりクリアーな作品となっており、女の舞踏手を対象として集中的な作業が始められたのは、土方の中で郷土性などの全てを含んだ上で、彼の形を決定するための大切な手段だったのではないかと考えています。

最 後 に

市川●では最後にひと言ずつ頂いて、このシンポジウムを終わろうと思います。

武智●土方さんを真に創造的な芸術家だと思えます。世界に類のない日本の農耕という地図の上に、農民としての身体行動を徹底的にほり下げ研究して、独自の芸術を作り上げたこと、精神的には、'50年代からの抵抗と反逆の精神をもち、常に前進する姿勢をとり続けたところが偉大だと思えます。

合田●私も武智さんのおっしゃるような意味で偉大な人だと思えます。三十年近く土方とつき合ってきて、もう私の人生を向こうに移してもよいと思うくらいです。

ヨネヤマ●舞踊家の生命には限りがありますから、彼がこのように人々の心に残り、多くの人々によって彼の業績が語られることを、とてもうれしく思っています。

市川・本日はありがとうございました。

(文責・國吉和子)

写真提供：アスベスト館

*1986年度春季第21回舞踊学会
『舞踊學』10-2号より転載