

## 暗黒舞踏登場前夜——大野一雄作品「老人と海」から見た1959年

國吉和子

The objective of this article is a reassessment of the year 1959, which has been considered as the first year of Ankoku Butoh because of the première of “Kinjiki (The Forbidden Colours)” by Tatsumi Hijikata, and of the facts surrounding the inception of Ankoku Butoh from the perspective of Hijikata’s contemporary Kazuo Ohno.

On the premise of Ohno’s artistic endeavor and style as a modern dancer, there had been a considerable amount of inspiration from paintings and literature in his creative processes especially in this era. Ohno had been in his exploratory phase since 1954. Recently discovered letters of Ohno reveal his artistic ambition and intention for the 1959 staging of “The Old Man and the Sea,” which was adopted from Ernest Hemingway novel. According to these letters, this dance piece was a faithful rendition of the original story, and it was not an experimental and avant-garde work that had been gradually gaining popularity at that time. Instead, it was a modern dance with a leaning toward the expressionism that had been beginning to take root in the post World War II Japan, following the wake of pre-war heritage. Ohno had been engaged in self-exploration for a long time, because he thought that the internal motivation of the self was indispensable for creating movements and expressions. In this dance piece, however, Ohno’s acquired modern dance techniques and the impulsive imagery in his psyche came to a rupture, and the performance was a failure.

Tatsumi Hijikata had been aware of Ohno’s uncompromising self-exploration and inherent talent as a dancer from his early career. The encounter between Hijikata and Ohno is considered to have taken place during the mid 1950s. It was a definitive turning point not only for Ohno, but also for Hijikata’s conception of Ankoku Butoh. Specifically, only one month after the staging of “The Old Man and the Sea,” which Hijikata had taken part as an assistant director, Hijikata created the basic concept of “Kinjiki” and decided to cast Ohno’s son Yoshito. The modern dance piece “The Old Man and the Sea” by Kazuo Ohno precipitated the emergence of Ankoku Butoh, and by severing Ohno from modern dance lineage, installed him as a critical counterpart in the germination of Hijikata’s Ankoku Butoh.

## くはじめに&gt;

暗黒舞踏の誕生を考えるうえで、1959年は重要な一年である。この年は、土方巽（1928年秋田～1986年東京）の処女作「禁色」が初演されたことから、舞踏元年ともいわれている。それはこの作品を、土方巽の明確な意思表示であると同時に、その後彼がモダンダンスから離脱し、暗黒舞踏を展開してゆくための基点として位置づけることができるからである。確かに、この「禁色」の特異な作風と、作品をめぐる土方の挑戦的で反社会的な態度は、1960年代に一齐に加速される暗黒舞踏の出自として十分な資格を備えているといえるだろう。

一方、「禁色」が初演された同じ1959年には、現代舞踊界でもさまざまな出来事が起こっていた。「禁色」上演に際しての一連の出来事に関しては、土方巽自身の個人的な動機や問題意識のみならず、当時、土方の周囲の状況からの微妙な力学にも興味深いものがある。特に、土方巽と同時代を生き、その後初期舞踏の随伴者ともなる大野一雄（1906

年函館～）の存在は無視することはできない。「禁色」発表のわずか一か月前に上演された大野の「老人と海」の創作過程に、土方が少なからず関わっていたことは見過ごすことのできない事実である。また、舞踊家としてすでに20年以上のキャリアをもっていた大野一雄自身にとっても、1959年は特別な意味を持つ一年であった。

本論考は、これまで土方巽の「禁色」を中心に位置づけられていた1959年を、同時代をともに生きた大野一雄の側から改めて捉えなおすことによって、暗黒舞踏誕生の経緯を再考することを目的とした。

本論を展開するにあたり、先ずモダンダンサーとしての大野の活動を辿りながら、彼の作風がどのような特徴をもっていたか、主に1949年の第一回りサイタル以降の作品について、舞台批評文から推測した。大野の略歴と独立後1953年までの活動については、すでに拙論「舞踏登場前夜——戦後日本のモダンダンスと大野一雄」<sup>1</sup>で詳しく論考した。この前論考では1930年代から1976年に「ラ・

アルヘンチーナ頌」を発表するまでの時期を、江口隆哉・宮操子舞踊研究所時代（1936～1949年）、独立後のリサイタル時代（1949～1953年）、そして活動潜伏期間（1954～1959年）、暗黒舞踏創世期（1960～1967年）の4期に分け、その作風と土方巽との相違などについて考察した。しかし、前論考では、大野の活動の経緯を概観するに留まった感は否めない。そこで本論では特に大野作品「老人と海」に注目し、より詳細に考察した。

本論のⅠ）モダンダンサー大野一雄の活動——略歴（1936～1949年）と、Ⅱ）独立後の活動について（1949～1953）の章では、前論考に基づき改めてポイントを抽出し、本論の展開に必要な前提とした。この前提を踏まえたうえで、Ⅲ）創作における試行錯誤の章からは、この時期、大野が自作品を創作するうえで絵画や文学へ独自のアプローチをおこなったことを指摘し、具体的な例を取り上げながら論考した。さらに、Ⅳ）Ⅴ）Ⅵ）の章では、具体的に1959年の第五回大野一雄モダン・ダンス公演「老人と海」をとりあげ、その上演に賭けた大野の意図を明らかにした。同時に、1950年代中頃から始まったとされる土方巽との関わりに注目し、二人の出会いが大野のみならず、土方にとっても決定的な転機を齎したこと、それはどのような形となってあらわれたのか、また、二人がモダンダンスから離れてゆく要因となったことはなにか、これらのことがらについて論考した。

## Ⅰ）モダンダンサー大野一雄の活動—— 略歴（1936～1949年）

大野一雄は1936年に江口隆哉・宮操子舞踊研究所に入門、戦争中外地にて従軍した7年間の空白があったものの、1946年に復員した後は、1949年11月の大野一雄現代舞踊第一回公演で研究所から独立するまで、捜真女学校（横浜）での校務と並行しながら、およそ6年間を江口・宮のもとでダンスを学んだ。

1930年代、江口隆哉は妻の宮操子とともに、ドイツの表現的な新興舞踊を本場ベルリンのマリー・ヴィグマンのもとで学び帰国したばかりの舞踊家として注目されていた。日本の洋舞として社交ダンスや古典舞踊（バレエ）ではなく、当時ドイツを中心に盛んであった新興舞踊が日本に紹介されたのは、1920年代の山田耕筰、石井漠によるものがその最も初期のもので、漠の舞踊に代表されるような表現的な傾向のものだった。同時期には美術家の村山知義によってダダ的な傾向の舞踊が実験的に試みられてはいたものの、大勢は表現的なダンスがドイツ仕込みの新興舞踊とみなされていた。江口・宮の渡独に前後して、1930年代に同じドイツに渡って新興舞踊を習得した舞踊家には他に執行正俊、津田信敏、邦正美らがいる。

津田と邦は帰国後、一足先に帰国し活動を開始していた江口・宮とともに、当時戦後日本のモダンダンスを担う三異才として活動が期待されており、特に津田は戦後、津田信敏近代舞踊派と称し、女流アヴァンギャルドの会（1959年、1960年）をとおして土方巽、大野一雄らが参加する作品を上演している。

さて、大野一雄が江口・宮舞踊研究所に入門するきっかけは、江口・宮の動きに鋭い抽象性を見出し、明確なフォルムが人間存在の中枢を表現していると思われたことにあった<sup>2</sup>。しかし、入門後の大野は、江口の舞踊が動きのための技法を次々と作り出すばかりで、動きそのものが生れる源への探求に充分なものが感じられなくなった。確かに、人間の動きを分析し、そのさまざまな表情をたくみに舞踊に昇華させてゆく江口の技法は、その方法論とともに明確なものがあつた。しかし、その動きに対して大野は、しだいに抽象に遊びすぎる感を抱くようになり、動きの技法ばかりが際立つことに対する疑問を持つようになった。日々の生活を黙々と送りながら、ダンスがどのように自分と関わりあっているのかということ、大野は追求していたのであり、ひとつの動きを生みだすために必要な内的な動機を求めて、大野は暗中模索を続けていたといえるだろう。この妥協を許さぬ厳しい視線は、7年間にわたる戦争体験をとおして大野が見出したものであり、自身の存在を問いつめる大野の切実な思いの現われであった。

大野は1949年に横浜の自宅に大野舞踊研究所を開設したことを機に、江口・宮舞踊研究所から独立し、リサイタル活動を通して自分の舞踊を追求してゆくこととなった。

## Ⅱ）独立後の活動について（1949～1953年）

独立後の大野は、誰はばかることなく自分の世界を築きあげることとなった。とにかく堰を切ったように1949年の第一回目から1951年の第三回目まで毎年、一年おいて1953年に第四回目のリサイタルを開いている。ソロ・リサイタルではないので、グループ作品も含むと四回までの公演で、合計29作品が発表されている。その内、大野のソロ作品は14作品、但し、「鬼哭」「タンゴ」を再演しているもので、新作としては合計で10作品（1951年のプログラム中、「マスクの踊り」に再演の「鬼哭」と初演の「笑」が含まれるので正確には11作品）となる。第三回目までにはこうしたソロの小品を、グループによる作品の間に組んでプログラムが構成されている。グループ作品を創作するにあたっては、着想・振付を大野、小林信次が構成といったコンビで行なわれたと思われる。男性舞踊手は大野、小林と藤井邦彦の3名（第四回目に渡辺慎一が加わる）のみで、ほかは梶ヶ谷道江、島津栄

子、橋本フニら女性達が出演した。

ちなみに当時の映画、演劇、音楽、演芸（舞踊を含む）の入場税は、1948年以来15割という高さであり、入場者が増えるほど赤字が増すという奇妙な状況の中で公演を打たなければならなかった。1950年には舞踊等に対して10割となるものの、入場税が2割までに軽減されるのは1952年1月なので、大野のリサイタルはこのような状況の中での興行であった。家族に重い負担をかけてまでも、研究所時代には十分に表現できなかった自分のダンスを、一気に表現の場に打ち出したかのように大野は作品を作り続けた。

第一回から第三回までのリサイタルの様子は、東京新聞の江口博の批評文から推測することができる<sup>3</sup>。江口の評から共通して感じられる大野の作品の特徴は、当時のモダンダンス作品の中ではとても「風変わり」<sup>4</sup>であったこと、また、大野自身が持つ「独特の味」<sup>5</sup>が不思議な作品世界を作り上げていたことが指摘されている。その独創的な舞台は、リズムに乗って踊り上げるものではなく、そのため舞踊の躍動感には乏しいという。そして動きよりも作品世界を創り上げるアイデアやイメージに託す比重が大きいと、全体に観念的な印象をうけるという批判を受けている。この傾向は別の角度から評価すれば、特有の叙情味のあるダンスということになる。とにかく、大野の作風には江口から習得したダンスの技法を作品のなかで活かすというより、大野自身が抱える不定形の思いをそのまま、舞台に取り出そうとするために、戸惑う観客が多かったかと想像される。

大野の第一回目のリサイタルについては永田龍雄も評を書いている<sup>6</sup>。永田は、大野のソロ作品「ヤコブの賛歌」「鬼哭」「タンゴ」などは彼の個性がよく現われた作品として評価するものの、全体に手厳しい。大野の欠点は迫力に欠けることであり、彼の門弟たちの体が厳しく訓練されていないことを上げている。そして大野の詩的表現には一目おくべきものがあるが、肉体的表現は的確ではないとしている。つまり、当時の大野のダンスについては、その個性は一目おかれているものの、モダンダンスとして認められるためには、もっと技法的な肉体的修練が必要だという点で、おおかたの評が一致しているようである。舞踊の技術批評を中心とした舞踊批評家にとって、技術の成り立ちそのものを問いかけるような大野の舞台は、やはり理解しがたいものであったといえるだろう。

そんな大野の第一回のリサイタルを、二度目に秋田から上京した土方巽が偶々目撃していた。土方にとって大野のダンスはまさに衝撃であった。

東京で二十三年の秋不思議な舞台に出合った。シミーズをつけた男がこぼれる程の叙情味を湛えて踊るのである頻りに顎で空間を切り乍

ら感動はながく尾を引いた。この薬品ダンスは何年たっても私の脳裡から消すことは出来なかった。<sup>7</sup>

昭和23年に大野は舞台に出ていないので、土方が記した公演は24年の大野の第一回リサイタルのことである。大野が女装のソロで踊った作品は、リルケの詩をもとに創作された「菩提樹の初花が」である<sup>8</sup>。大野は、原作の詩にうたわれた、若妻がはじめての子供のために肌着を縫っている情景を、みずから女装することによって踊ったと推測される。「こぼれる程の叙情味を湛えて踊る」大野の姿に土方はダンスの技法以前の、肉体そのものからにじみ出る魅力、学習では得られない先天的な資質というものを感受したに相違ない。ドイツのダンスは硬いというそれだけの理由で、江口門下の師についてダンスを習い始めた土方にとって、同じ門下でありながら全く異なった資質をもった大野のダンスに衝撃を受けたのであった。土方が「頻りに顎で空間を切り乍ら」と描写した大野の踊る姿は、30年近く経った後に大野が舞台にカムバックすることになった1977年の「ラ・アルヘンチーナ頌」でもはっきりと指摘することのできる動きである。江口博が大野の第二回目のリサイタルについて評した文章にも、

彼は様々な帽子を愛ぶりふりまわしながら、アゴを突き出して踊る、その踊りは、運動感に乏しいが、一種特有の女性的な叙情味がある、・・(略)・・<sup>9</sup>

江口の批評文からも、大野のダンスにはすでにその特徴的な顎の動きや、中性的な雰囲気が見られたことがわかる。とにかく土方はこの最初の衝撃的な出会いのあと、1954年に大野と安藤三子の会で初めて共演し、その後、舞台を通して親交が深まっていった。

### Ⅲ) 創作における試行錯誤

当時、大野は舞台の構想を育てるにあたり、文学や美術作品に依るところがあり、『みづゑ』や『アトリエ』の図版や、現代詩を参照しながら、イメージの具体化を図ろうとしていたことを、書簡などから知ることが出来る<sup>10</sup>。確かに、初期の作品には、前述のリルケ「菩提樹の初花が」や「石像の歌<sup>11</sup>」、ヘッセ、ヴェルレーヌの「巷に雨の<sup>12</sup>」、聖書の詩篇<sup>13</sup>（第20、21、29）、ラルフ・ウォルドー・エマーソンの「蜜蜂<sup>14</sup>」、高見順、田村隆一の「皇帝」、村野四郎の「春の漂流<sup>15</sup>」、永瀬清子の「薔薇」などの名が記載されている<sup>16</sup>。

美術作品に関しては、第一回目公演の「エルンスト家の塑像」は、シュルレアリスム作家のマックス・エルンスト<sup>17</sup>の作品にイメージを借りていることはプログラムにも記載されているとおりが、大野の演じるふくろうは、エルンストの「博

物誌」シリーズのさまざまな鳥のプロットージュから想を得たものと想像される。1940年代後半から1950年代にかけての『みづゑ』『アトリエ』は、現時点での所在調査では大野所蔵分に欠号があるものの、作品創作にあたって参考にした可能性はある。ともあれ、大野一雄初期の作品は多分に文学的、絵画的なイメージが強く反映されていたと推測される。これは、自らのイメージを作品化するために、換言すれば、イメージをどのように具体化してゆくか、それを明確に表わすにはどのように視覚化してゆくのか、そのための資料でありヒントに富んだ言葉を、こうした詩や美術の中に模索していたのである。

さて、1953年11月のリサイタルのあと大野は、年に1、2回程江口門下の舞踊家のリサイタルに賛助出演、あるいは共演という形で出演しているものの、自主公演は全く行っていない。自作品が発表されなかった時期なので、大野の最初の<sup>18</sup>活動休止期間と考えられる。その理由についてははっきりと述べられた記録は現在、見つけることはできない。しかし、舞踊創作において自分なりのはっきりとした指針が掴めないもどかしさや、公演を続けて行くための経済的な基盤などの問題があったことは、これまでの大野の活動を辿ることによって推測することができる。

このような時期、大野は土方巽（当時は本名、米山九日生改め、土方九日生を芸名としていた。）と接する機会をもった。記録に現われたその最初は、1954年9月に行なわれた安藤三子ダンシング・ヒールズ特別公演で、土方が土方九日生の名でジャズ・ダンサーとしてデビューした公演である。その時、大野一雄はいわば安藤の先輩として特別出演している。二度目は、翌年1955年に安藤が堀内完とともにユニーク・ダンス・グループを結成し、その第一回公演を11月に行なった時である。この時発表された安藤の複数の作品に土方は出演しているが、特に「カクテル」という作品では土方がバーテン役で出演、大野は客を演じたという<sup>19</sup>。この頃の安藤の作品には社会的な主題を扱ったシリアスな作品と、ジャズダンスで踊り上げる作品とを二本立てで一回の公演に発表する傾向があったことを後年、大野慶人が語っていることは興味深い<sup>20</sup>。つまり、大野が芸術的な作品に出演し、土方はもっぱらジャズ作品のダンサーとして出演していたというのである。大野と土方の接触は、安藤のスタジオで公演の稽古の時を通して始まったと考えてよいだろう。さらに、1956年安藤・堀内のユニーク・ダンス・グループ第二回公演の折、大野が安藤の稽古場を訪れた時に土方に誘われて喫茶店で話す機会があった。この時、土方は「先生の舞台はみんな見えています」と言ったことを、同席した大野慶人が後年証言している<sup>21</sup>。

この時の会話のこれ以上の詳細は不明だが、土方は1949年に衝撃を受けた大野の第一回リサイタルの舞台のことや、そのほか大野に強く印象づけるようなことを話したと推定される。ともあれ、複数の要因が重なって、大野に作品が創れない時期が到来する。当時の大野の心境は彼自身の言葉からうかがうことができる。次の資料を見てみよう。

この活動休止期間中の1955年の5月号の『現代舞踊』に、「はばたくもの」と題した座談会が企画され、大野は他の出席者（福田一平、美二三枝子、安藤三子）らとともに参加している。この頃、大野がどのようなことを考え、悩んでいたのかを知るうえで参考になる。この座談会の中で、大野は第四回目（1953年11月）のリサイタルを終えた時点で、友人である詩人のグループから、特に、人生のありふれた情景を描いたという「断章」という作品に対する批判があったことについて述べている。大野は、当時、「組合の仕事の問題で、相当な重荷を負っていたのですが、それがこの作品を考える端緒になったのです。ですから、いわば、その記念の〈断章〉だったわけです。全体はガタガタしていますが、つまり、この作品の未完成さが詩人の側からアンチャン<sup>22</sup>だといわれたわけでしょう。」と、作品創作の背景にあった事情を打ち明けている。未完成ながらも誠意を尽したということが大野は強調しているようだ。

プログラムには、この作品「断章」に添えて、「一台の自転車に人生の総てを托したあの気の毒な『自転車泥棒』の主人公のようでもなく、ただ一人の男を登場せしめて、人生のありふれた歩みを画いてみた。」と説明があり、「或る男＝大野、街の男＝小林、藤井、風車売＝渡辺慎一、女性の群舞で「うごめく影」を表わし、子供を一人登場させている。プログラムの折込紙片にも、創作に際して次の短文が添えてある。

断想　　生くことのいま在ることの椎匂ふ  
（林 火<sup>23</sup>）

生きることについて切実に考えないとしても、世の中から切り離された自分は考えられない。赤ん坊が突然火のついたように泣いた。何か夢でも見たのだろう。夢でないまでも赤ん坊なりに人生と連なりを持ちつつ生活させられて居ることは間違いない。眠られぬままにこんな考の上に自分の歩みを画いてみた。ソロ作品の一つの行き方のようにも考えられたので……。

おそらく大野は、日常の時間を淡々と過ごしながら、ひたむきに生きる男の姿に、人間の存在の機微を表わそうとしたのではないかと思われる。そして、ドラマチックな高揚感や単純な喜怒哀楽などの分りやすい感情を表現するわけではない大野の作品には、その代わりに、彼自身の内的世界

に集中してゆく切迫感があった。

大野所蔵の『みづゑ』1953年5月号はピカソの青の時代を特集しており、神原泰<sup>24</sup>による「ピカソ“青の時代”について」と題する論考が掲載されている。この文章にはところどころ大野による下線の書き込みが見られる。なかでも、ピカソの「貧しい人達」に添えた文章中、下線が引かれていた箇所は、「何となつかしい、善良な、忍従の人々が居るか！物悲しい 虐げられた人生にのみ正しさと誠がある。富み且つ栄えた者、総理大臣には誠実はあり得ない。物悲しげな人生、しかしそこには人生がある。」であり、まるで大野は自分の作品を踊るために自分を鼓舞するかのようになり、こうした論考の部分に下線を引いて心に刻み付け、同年11月の舞台創作にあたったかと思われる。

この「断想」は詩人達には不評であったものの、当時の評は次のとおりで、すこぶる評判がよかった。

・・ありふれた人間の善意をテーマに心像スケッチ風の断想を「狐と石像」「断想」「天の果実」の三本にまとめた。・・(略)・・とくに「断章」はソロ作品のひとつの行き方(大野談)を出して秀逸。ハーモニカの音楽が即興的でたのしく、仏法的の擬音楽器を子供の泣き声にして流したふんいきがリン光のように美しかった。

(池宮信夫『万朝報』、『現代舞踊』1954年2月号より引用)

「断章」は文字通り彼の想念を投出したような素朴さで、風変りな演出で、最も彼らしい特色を発揮した佳作。舞踊的な処理もここでは滑らかに進められ、何よりも主題がハーモニカとオカリガ<sup>25</sup>を主奏楽器にしたその異色ある音楽によくマッチして、見事に彼の詩を歌いあげている。・・(略)・・いずれにしても、従来のあらゆる常識的な舞踊技法から脱却しようとする彼の努力とそのユニークな舞踊境には敬意を表したい。

(江口博『東京新聞』1953年11月26日)

この江口の評文に、「従来のあらゆる常識的な舞踊技法から脱却しようとする彼の努力」とあることは興味深い。恐らく、すでに大野は江口の研究所で習得したモダンダンスの技法によった動きというよりも、彼特有の身振りの勝った動きで作品を創っていたのではないかと想像される。しかしそれは、パントマイムのように情景描写的でなく、また明確な形象化にむかう抽象的な動きでもない。それは、未だ形を与えられていない自己の内的な世界に素手でたちむかってゆく想いが強く感じられる動きである。それが即興的な音楽と合って作品は見事に成功していると評されている。「舞踊的な処理もここでは滑らかに進められ、」と

ある詳細は不明だが、恐らく、大野の動きというより、女性による群舞も含めて、他の出演者による短いシーンがスムーズに処理されていたことを指していると推測される。

とにかく、一部には評価されたむきもあったものの、大野自身は自ら余裕のないところで選り取った表現に対して、専ら詩人達からの批判があったことが彼には少なからず気がかりであったようである。つまり、自分では誠意を尽しても、充分には伝わらないもどかしさが残った。そして同時に、それまで大野が修得し独自に展開したと信じていたダンスに限界を感じはじめたのではないだろうか。この「断想」を第四回公演で踊った翌年(1954年)からその後5年間、大野は安藤らの作品に賛助出演することはあっても、自作品を発表することはなかった。

#### IV) 「老人と海」の舞台について——

大野一雄が積極的な活動を休止していたこの期間(1954～1958年)、現代舞踊の世界では、変化が現われ始めていた。1956年にはそれまでの日本芸術舞踊家協会から現代舞踊系が分かれて全日本芸術舞踊協会(会長=石井漠、理事長=江口隆哉)が発足、全国の舞踊団による合同公演や、新人の発表の場として毎年新人舞踊公演が行なわれるようになり、グループや系列毎の対抗意識を煽ることとなる。一方ではテレビが普及し、放送メディアにダンスが進出し始めたのもこの頃である。55年にはアメリカからマーサ・グラーム舞踊団が来日、戦前のドイツ系新興舞踊とは異なったモダンダンスと独自のメソッドを紹介し、キャサリン・ダナムとその舞踊団の来日もまた、その後の日本のモダンダンス界に大きな影響を与えるきっかけとなった。

1958年の、津田信敏門下10名(秋山祐貴子、内田茉莉子、音楽サヒナ、藤平かよ子、元藤燐子、若松美黄ら)による叛旗第一回公演(砂防会館)や、1959年3月の江口門下による「北斗の会」(第二回、小野かほる、佐川啓介、正田千鶴、庄司裕、西田堯ら)のように、その頃、新進の若手がグループを結成して作品を発表している。舞踊協会や舞踊団主催の公演ではなく、かといって個人リサイタルを開く経済力はない若手が、自分たちの作品発表の機会を積極的に持ちはじめた。大野一雄は1958年には増村克子や由井彰子の会に共演、12月には劇団人間座と現代舞台芸術協会の合同公演<sup>26</sup>で土方と共演している。

大野一雄モダン・ダンス「老人と海」と冠された新作公演は、このような状況の中、翌年の1959年4月25日(土)午後1時半から東京有楽町の第一生命ホールにおいて開催された。「老人と海」のほかに、グループによる小品「太陽と屋根」と

大野一雄のソロ「ベラフォンテとサルバドルによる小品」も同時に上演されたが、リサイタルの中心は「老人と海」であった。

舞踊作品「老人と海」は、アメリカの文豪アーネスト・ヘミングウェイ（1899～1961）が1952年発表した同名の小説を原作としている。日本での翻訳は1955年、チャールズ・E・タトル商会から福田恒存の翻訳で出版されている。その後、新潮文庫の初版が1966年で舞台初演よりも後になるので、大野が読んだのはこのタトル商会の版である。1955年から1958年の間にこの小説を読み、大野は深く感動を受け舞踊化を思い立った。そして池宮信夫（1925～1995）に台本を依頼している。池宮は当時、舞踊やテレビの台本作家として登場したばかりで、平凡社の百科事典編集の仕事の傍ら、舞踊の評論なども始めていた青年であった。大野は1958年に共演した同じ江口門下の増村克子の公演で発表された「蛇は泣いている」の台本を池宮が担当している<sup>27</sup>。その縁で大野が依頼したものと考えられる。

演出は、台本を担当した池宮、音楽は安田収吾、舞台監督には土方巽の名が記されている。この作品の練習は横浜の自宅で行なわれたが、5年ほど前に安藤三子の作品で大野と知己を得た土方も、その頃稽古場に頻りに訪ねてくるようになっていて、自然と稽古に同席し、次第に細かい指示や演出上の事柄にまで意見をいうようになったという<sup>28</sup>。そして、池宮、大野、土方の三者が話し合いを重ねながら試行錯誤の上、本番を迎えることとなった。池宮の台本は公演の前年（1958年<sup>29</sup>）に完成し、同年の11月23日午後6時から第一生命ホールで上演の予定であったことが、台本の表紙に刷り込まれた年月日によってわかった。しかし、実際には翌年の4月に上演は延期されている。

さらに、1959年の初演のプログラムには右端に小さく、「この公演を故乾直恵氏にささぐ」と添えられている。乾直恵<sup>30</sup>（1901年高知市～1958年東京）は現代詩人で、大野は生涯喘息と肋膜炎に病んだこの詩人を愛し、その死を悼んだものと思われる。

物語は原作をほぼ忠実に追った流れとなっていて、プロローグとエピローグのついた本編3章の構成にまとめられている。プロローグでは、不漁続きの老人がいよいよ最後の漁に出ようとしている。傍らにはこの老人を漁師として心から尊敬する少年が、身の回りの世話をしながら、老人の出漁を手伝っている様子が描かれている。第一章：ラ・マル（海）では、すでに沖に漕ぎ出している老人が、海中にえさをおろしている。やがて、とほうもない大魚の重みが、釣り糸を持つ指のあいだをすべりおちてゆく。彼は漁の手伝いにいつもの少年がいなことを嘆きながら、いつか老人が

番のマカジキマグロの雌を釣り上げ、棍棒でなぐり殺したときのかなしい事件を思い出す。第二章：ジュエゴ（試合）の場では、漁に出てから2日目、舟を訪れた小鳥との会話にしばし和む老人であったが、身体に繋がれたロープに突然、ひきたおされる。大魚からの二度目の引きである。老人はロープを握るしびれる手に、かつて大男のニグロと腕相撲で勝ったことを思い出し、自らを叱咤激励する。左手はひきつったままだ。そのとき海面がうねるようにもりあがり、魚は輪をかいてまわりはじめた。老人は疲労で朦朧となりながら、魚に話しかける。こうして3日目の夜、老人は終に大魚の心臓深く、鉤をうちこむ。第三章：ガラノー（鮫）の場面では、仕留めた大魚の血の匂いにひきつけられるように鮫の群れが老人の獲物を襲うクライマックスである。ガラノーは完全に飢えていた。魚は見る見るうちに食いちぎられる。群がるガラノーと老人の死闘が続くが、真夜中、最後のガラノーが襲ってきたとき、もう食うところはひときれも残っていなかった。そして、エピローグのシーンとなる。老人は、巨大な魚骨とともに力尽きて岸に戻ってきた。彼を見た少年は泣きですが、老人は彼を残したまま、小屋に向かって一人歩いて行く。

以上がプログラム及び大野による稽古メモからたどる物語のあらすじである。老人の名前のサンチャゴが地名になっていたり、大魚が海中から姿を初めて現わす瞬間が腕相撲のシーンより前に置かれているという、原作との違いがあるものの、物語の運びは原作とほとんど同じである。

池宮によるガリ版刷りの台本をみると、上記のように決定される前には、プロローグとエピローグの間に4章あり、第二章にウン・エスプエラ・ド・フェソ（骨の刺激）というニグロとの腕相撲のシーンが独立していた。最終的に、第二章と第三章がひとつにまとめられることによって、シーンが冗長になることが避けられている。石川直永氏宛の書簡の中でも「余分な所をとりのぞき大手術を一昨日終り、残る日を懸命に仕上げ仕上げの段階私もよく頑張ったと振り返ってみて感銘深いものがあります」（引用部分の表記は原文のまま）と、本番の直前になってひとつの章にまとめたことがわかる。

演出の工夫としては、池宮の提案により、舞台で使う音には出演者本人が演奏した音も使われていた。例えばボンゴは慶人（大野の次男）、ハーモニカは大野、といった具合に、あらかじめ本人が演奏したものを録音し、その音の本番で使った。そして演奏者と役柄とが重なるように、実際の舞台上の演技に重ねている。また、大魚に襲いかかる鮫の群れをガラノー役の男性舞踊手一人で表現したことなどが舞台演出上の工夫として指摘でき

る。

配役は老人＝大野一雄、少年＝大野慶人、大魚＝大野幸人、ガラノー＝藤井邦彦、ニグロ＝小林信次、マスト＝矢向任子、鱸＝青木則子、舳＝大沢喜代、マカジキの夫婦＝東元益秀、増山泰子。上演時間は約50分だった。

この作品の上演に際し、大野は原作者ヘミングウェイに上演の許可を受けるべく書簡を送ろうとしていた。自筆の書簡下書きは日本語で、B4サイズのわら半紙4枚に鉛筆でびっしりと書かれており、5枚目には参考までに全体の構成のあらましを書いている。恐らくは英訳されて、自分の姿写真とともにヘミングウェイに送られる予定であったと思われる。実際に投函されたかどうかは不明だが、この下書きには簡単な自己紹介に続いて、原作者に対する尊敬の念とともに、原作に心から感動したこと、そして信頼できる友人らとともに全力をあげて作品の舞台化に取り組んでいることなどが綴られており、上演が半年延期になったことについては、資金調達が叶わなかったとしている。手紙は公演間際になったものの上演の許可を願う手紙となっているが、同時に舞台化に際しての大野の意図や演出の工夫についても自ら詳細に記して興味深い資料となっている。(以下、手紙からの引用文は原文のままの表記とする。)

大海原に浮かぶボートの表現に大野は苦勞した様子だが、最終的に女性ダンサー3人がそれぞれボートのマスト、鱸、舳となって、その波に翻弄される3人の動きと、そのボートにのる老人の刻々と変化する心理とを結びつけて、「ボートが無生物であろうという制約を超えて老人との結びつきに面白さが」出るように表現しようとしたことがわかる<sup>31</sup>。大海に浮かぶ舟を女性3人でそれぞれ舟の部分表現したことは大野一雄自身気に入ったアイデアであった。また、老人が孤独を感じるシーンに、夫婦のまぐろ(マカジキ)の片割を殺してしまったときのエピソードを結びつけたこと、また、舞台装置は老人の小屋だけで、小道具には鯛の餌とラストシーンに浮び上がる大魚の骸骨だけの、シンプルな美術にしたこと、時の経過は照明で工夫したこと、そして音楽に関しては、それぞれの楽器の音色がその楽器に対応する役柄の感情を表現するように使い分けられたことなどが細かく記されている。

その文中に、「私は1953年以来舞踊の作品と表現技術の関係について大変なやみながら研究して参りましたが、老人と海を読み多大のサゼッションを得ました。」という一文がある。1953年以後の活動に関しては前述したとおり、大野は第四回目的リサイタルを開いた後、新しい作品ができない状態が続いていた。資金的な問題も考慮すべきだが、やはり創作上の行き詰まりという問題が

要因であったかと思われる。自分の「作品と舞踊の表現技術」がかみ合わない状態を、大野はなんとか解決しようと模索していたというのである。この問題に大きなヒントとなったのが、自らが踊る「老人」の役作りであった。

人生の最後の漁で、人生最大の獲物を捕らえてしまった老人の戸惑いと喜び、そして次の瞬間には無残にも凡ての希望が奪われてしまう運命にありながらも、孤独のうちに毅然たる態度で果敢に敵に立ち向かってゆく老人の精神力に感動した大野は、

私は舞踊を通じて老人と海に自分を投入することによって私の肉体で私の魂で直接にそれを感得したいとおもいました。

と、老人の精神力が生れるところをみずからの体全体で感得しようとしている。大野の父は函館の網元として大型帆船ではるか北洋カムチャッカまで出漁しており、大野も少年時代魚釣りに夢中になり、将来の夢は船乗りか料理人だったという<sup>32</sup>。さらに、大野は「老人」の役作りについて以下のように書いている。

作品をつくる上に於て私の最も苦しんだのは老人であります 老人の一步一步の歩みに老人の生きている世界がにぢんでいなければいきいきとしないとゆう事でした。私は写真で御覧の様にほっそりとしております。しかし私はダンサーとしてのパーソナリティを必死の思いで此の老人に賭けております いまさら変へようのない貧弱な体軀のサイズが観客の目に全く感じられないような舞台空間を必ず創造したいとおもいますが このことは老人を理解すること 老人の生きている世界を理解することによって必ず実現したいと決心しております。<sup>33</sup>

長い間の風雪にたえ、幾たびも大自然の試練に打ち勝って、数々の大漁を齎した漁師としての誇りと気骨のある面構えを、大野は全身の動きで表現しようとしたのである。

自分の瘦身の体格を感じさせない動きを編み出そうと努力した大野は、大きな上着を着こんでカバーしようだが、この公演を初めて見た詩人の三好豊一郎は、舞踊は抽象化に向かうべきだと書いたうえで、「老人のコスチュームがリアリシックにすぎた」と指摘している<sup>34</sup>。

## V) A. ジャコメッティからの示唆

1959年1月号の『みづゑ』No.644にはジャコメッティの特集が組まれたが、大野は掲載された矢内原伊作の「ジャコメッティ 人と作品II」の論考に、赤と青色で盛んに下線を引きながら読んでいく。シュルレアリストの一人として語られることの多いジャコメッティだが、彼が求めていたのは、

超現実における幻想ではなく、あくまでも現実そのもののヴィジョンなのだとする矢内原の文章にまず、青の下線が引かれ「よむ」という指示を赤で書き込んでいる(p23)。大野はジャコメッティがどのように現実を把握していたか、作品と作家の間にはどのような関係があるのか、について述べられた次の箇所にはやはり青で下線をひいている。以下引用中、( )内は、大野の下線がひかれていない箇所。

(その現実にはジャコメッティにとって、)存在を彼から無限に引き離す恐るべき虚無、事物が硬直し麻痺して意味を失う危機的な真空状態にほかならなかった。幻想的というにはあまりにも強烈な衝撃を人に与える彼のオブジェにリアリティを保証しているのは、明徹の意識の果で自己が失われるという追いつめられたこの孤独の苦悩である。(ジャコメッティは後年、ブルトンが賞讃した「空虚、今こそ空虚」についてこう語った。)[私はこれを破壊してもよかったのだが、反対に私は自分自身を追いつめるためにこれを作ったのだった。この作品に価値があるとすれば多分このためだろう]と。ジャコメッティは絶えず自分を極限まで追いつめる。絶えず、ぎりぎりのところに追いつめられて動きがとれなくなった自分を感じている。<sup>35</sup>

大野は上記の段落横に「その作品が自分をおいつめるためにあるか」と、赤字で書き込んでいる。自分が失われるか否か、常に現実と厳しい対峙を強いるジャコメッティの姿勢に大野は強く共感し、自分の作品もまた、自分を追いつめるものとして意識しようとしている。ジャコメッティは追いつめられて、「動きがとれなくなった自分を感じている」と矢内原は書いているが、ダンスの場合、動きがとれなくなるということは、まさに身体が動けなくなることである。大野は「老人と海」の老人がついに動けなくなるまで、自分を追いつめて行くことが、この作品を創る正しい方法であると考えたようである。

さらに矢内原は、ジャコメッティがオブジェと彫刻を区別していることについて述べているのだが、「オブジェはそれ自身の美しさを目的とした抽象的構造をもっているが、彫刻は現実中存在するものが見えるがままに実現するものでなければならない。」ジャコメッティはこの「生きている人間が見えるがままに実現する」ものとして、彫刻を創ろうとしたのだとして、オブジェの閉鎖性を指摘している。大野は次の文章に下線を引いている。

(けだし)、抽象的オブジェは想像力の所産であり心象の表現であるとしても、それ自身は閉ざされた世界であり、そこから現実の中に

出て行く道はないからである。(シチュールレアリスムに近づいた頃のジャコメッティの作品は、)抽象的構成への偏執的な熱中と現実的性との結びつきを回復しようとする渴望との斗争の記録だとも言えよう。

抽象的オブジェに満足できなかったジャコメッティが、実際の人体による構成、つまり肖像彫刻を試みようとして、弟をモデルに写生を始めたが、2週間できると思われていた作業が、ついに5年間もかかってしまったという。そして、「現実存在するものが見えるがままに実現する」彫刻ができるまで、孤独な闘いが続いた。目に見えるものをその通りに実現するといっても、「目に見えるのは、部分というものを全くもたない一つの緊密な全体であり、巨大な空間の中でまさに消えようとしているはかない存在」なので、それを一体どのように粘土で表現できるのだろうか。ジャコメッティは出来る限り無駄なものを取り去り、統一のとれた「緊密な全体」を捉えようとした。すると、彫像は次第に小さくなっていったという。大野はこの矢内原の一節に赤線を引いて、「小

けいこ」と書き入れている。さらにジャコメッティのすさまじい探求が続き、ついに自分の思っていたものに近い作品を創り上げたのだが、再び彼自身の驚いたことには、大きな彫像を作ろうとすると、今度はそれは細く細くなるのだった。それらの細い彫像は、無駄な付加物を一切剥奪された人間存在のぎりぎりの姿であり、周囲から隔絶された絶対的な孤独を実現しながら、その孤独によって逆に巨大な空間をその周囲に孕み、

と、再び大野は下線をつけて、余白に「細く」と赤字で書き込んでいる。針金のように細いジャコメッティの彫刻が創られるまでの試行錯誤は壮絶だが、生きるものの存在を確かなものとして捉えるために、終にこのような姿となったのである。目前に迫った「老人と海」の創作で試行錯誤を続けていた大野にとって、矢内原によるジャコメッティの論考は、幾度も読み直し、また、実際の稽古に活かすことのできたテキストであった。

## Ⅵ) 「老人と海」の舞台をめぐる反響

大野は公演直前に知人<sup>36</sup>に送った手紙に、「老人と海」を「新具象絵画的」な方法で舞台化したことを記している。これはかつて江口隆哉・宮操子の作品に鋭い抽象性を感じ、入門を決意した大野とは全く異なった方向を示して興味深い変化である。抽象的オブジェの閉鎖性を打開するために、表現する対象をジャコメッティが徹底的に観察し写し取る写生の姿勢をとったことは、大野に大きな示唆を与えたと考えられる。こうした変化がどのように舞台に生かされていたかというこ



とは、映像もなく写真も限られた枚数のみが残存する状態では、わずかなレビューから読みとるほかない。

大野一雄は、形の動きというよりは心の中で動くといった独特な表現をもっている。

したがって形の動きを大きくして行く激高というものはないが、心理的なホリを陰翳ゆたかに描き出す。そしてこの表現はこの内容にぴったりのだ。

（『サン写真新聞』1959年4月30日  
ペンネーム；白）

・構成的に長すぎたり、音楽が終始しなかったり、ここでもまた大野一雄は自分のイメージを内へ内へと抱きしめて、外へ具象的に出すのに十分は顧慮を払わなかった。けれども、彼の内にうず巻き、のたくっているあふれるばかりのイメージをたぐりながら見ているのは楽しいことで、それがこの作品をささえるものだった。舞踊家の中には、内なるものは何もたずに、ただ外面的なものだけで踊ってのける人たちが多いものだが、それと正反対なのが大野一雄で、多分におきこちよ、およそスマートではないが、彼が特異な舞踊家であることはまちがいない。

（『毎日新聞』光吉夏弥、1959年4月28日）

上に引用した光吉の評の二行目にあるように、大野自身が意図していた具象性は十分に伝わらなかったことが伺える。

一応、整然と順序立てて組み上げられているが、魚との闘い、回想とのつながり等、いくつかの点で、舞踊としての連続性に何か割り切れないものを感じさせる。これはむしろ客観的な構成という点で演出の責任なのであろうか。大野一雄の強い個性と、他の踊り手との間に明らかにミスマッチングがありそうで、特に二、三章に時間的なうつろなものを感じさせる。云いかえれば、大野一雄の個性の輻射作用に、起伏があり過ぎるように思えるのである。

（『現代舞踊』1959年5月号  
ペンネーム；T.H）

好意的な評では、大野一雄の内向した心理的な表現を、その独特の世界を踊るに不可欠の個性として受け容れる姿勢が見られる。しかし上記の『現代舞踊』のレビューでは、舞踊作品としての構成に脚色が十分にこなれていないことが批判され、大野一雄の表現者としての個性が強すぎることによって作品全体が破綻している、と指摘されている。この作品の舞踊化に「異常な情熱を燃やした」大野の取り組みに対して認めるものの、舞踊作品としては失敗したことを婉曲にいった批評である。

おおげさな動きはなく、ひたすら内向する大野

の動きは広がりには欠けるものの、内なるイメージには豊かなものが溢れている舞踊家という評価である。具体的に指摘することはできないが、大野がどのように対象をとらえようとしていたか、を推測することができるのである。それは、大野が江口・宮の研究所で習得したダンスの方法論とはまったく異なったものであり、大野が独自に掴み取った創作方法であった。

さて、話をもとに戻すと、当時、大野一雄が舞踊家として自分の作品と技術について悩み、模索を続けていたことは、このヘミングウェイ宛の書簡によって証明されたのではないだろうか。そして、この作品が上演される経緯を考慮すると、この舞踊作品「老人と海」は果して実験的、前衛的な作品といえるだろうか。当時の現代舞踊界において前衛的ということばには、セックスや性に関わる表現を扱った作品に対して使われていた。例えば、1950年代から60年代、ちょうど土方が独自の活動を開始する時期、同時代を担って活躍していた津田信敏とその一派や若松美黄の作品である。

ところが大野の振付、構成にはことさらに挑発的などころはなく、むしろ、大野一雄自身の内的な葛藤を、大魚との死闘、そしてそれに続く鮫との戦いを象徴的な演出、振付で表わした生真面目ともいえる作品である。物語テキストにもとづいたまさに、オーソドックスな現代舞踊であったといわざるをえないのである。つまり、大野一雄は戦後のモダンダンス界でどのようなことが起こっているか、といった時代的、社会的な事柄よりも、目下の自分自身の問題に精一杯対応していた、あるいは自身のことで手一杯で、外に目を向ける余裕はない状態。非常に主観の強い、自分の主観を絶対視するあまり、外の事柄に対してあまり関心がなかった。アヴァンギャルドたらんとして、これまでにない事をしようとする気負いはなく、あくまでも自分のダンスを踊ることだけ考えていたのである。

「老人と海」の公演後に送られた書簡<sup>37</sup>の中で大野一雄は、「終ってからの合評会にて夫々からこてんこてんにやっつけられた様な次第ですが、思ふように出来ないまま最大の努力を致しましたが、何となく終了後索漠たる気持となり何等のりよくも感ぜられない様な気持でした。あれなりに一つの行き方があったのかも知れませんがあまり筋を追いすぎたあまり心によゆうのない状態だったため、やはりもっとつきつめそこから引き出されたものが出るとゆうやり方があったのかも知れませんが之も全くスタートからやり直さなければなりませんので私としてはその意味で好きだけやり、得るところも得られたと思います。」と記しながらも、「相等に私の心にこたへましたから長い間の努力だったので心身共につかれまし

た」と、終演後の意気消沈状態を書き送っている。

次の言葉は、『現代詩手帖』1992年6月号の特集：大野一雄と身体言語より、詩人の中村文昭、大野慶人との鼎談で、大野一雄自身が語った言葉である。

「老人と海」で考えたことは、テクニクの限界ということだよね。テクニクというのはもちろん生活と関係あるんだけど、芸術の限界をやるだけやっても、魂がはいっていないことがある。そうなるとある意味でそれは宇宙のなりたちなんだけど、そんなことも含めて、あれはとてもしいい体験をしたと思うね。それでテクニクと生活が、実は矛盾してるんじゃないかって思うようになった。・・  
(同誌、p28)

同作品初演から30年以上経った大野の言葉であるが、当時の舞踊のテクニクと生活とが矛盾している、つまり、相容れないものだったと断言している。モダンダンサーとしての大野一雄と生活人としての大野一雄は終に、「老人と海」をもって決裂したのである。

さて、「老人と海」公演に演出助手のようなたたちで関わっていた土方が、この公演でどのような指示を出し、それがどのように実際の舞台に反映されたのか、その詳細は今後の調査を待たねばならない。しかし、大野慶人は次のように父親の変化を語っている<sup>38</sup>。

土方さんとの出会いの中で、一雄は根本的に変わったと思います。その前までは、モダンダンスや表現主義的な踊りを踊っていたんですけれども、この時から初めて「死」というものの考え方が本格的に入ってきた。

その前まではどちらかという生きる、「生」の側から見た踊りだった。この時から初めて死の側から物事を考えるということが始まったから、決定的に逆転したと思う。

この指摘は興味深い。人間の生や実存を、死との闘争としてとらえるのではなく、死者の側からの視点として生を映すという、いわば人生観を大きく転換させることによって、生に固執しては見えなかったことに大野は改めて気付いたといえるだろう。また、この作品の稽古時に大野が用いたジャコメッティの創作に関するテキストからの示唆<sup>39</sup>、「緊密な全体」を捉えようとする作品が限りなく小さく細くなったという、いわば「周囲から隔絶された絶対的な孤独を実現しながら、その孤独によって逆に巨大な空間をその周囲に孕み、」(矢内原伊作)といった、ジャコメッティの創作をめぐる言説である。こうした言葉からの示唆は、生の全体を捉えるために、生それ自体を極度に追いつめてゆく方向として、大野が抱えてこんでいた課題とも相通じるところがあったと考えら

れる。

この公演のわずか一か月後に土方は自分の作品を発表することになっていた。これが全日本芸術舞踊協会主催第六回新人舞踊公演で発表する「禁色」である。大野一雄の公演に関わった大野慶人を自分の作品に登用することができたことは、土方にとって最大の収穫であった。「老人と海」で慶人がどのような演技をしたかの記録はないが<sup>40</sup>、当時慶人はダンスのレッスンを始めたばかりだったことから、ダンスというよりも、老人を慕う様子をいくつかの簡単なマイムで振付けられたものと推測される。土方巽は、この純真な少年役として慶人をそのまま「禁色」の舞台に乗せたのであった。

「老人と海」でダンサーとしてデビューしたばかりの慶人は、ダンスの技法は未だ充分ではないが、美しい風貌と若い肉体をもっていた。土方は自分の新作を成功させるために、既成のダンス・テクニクを知らない純真な慶人の体を、素材としてそのまま使ったのである。この良質な無垢の素材は、あえてシンプルな負荷を加えられることによって、思いがけない反応を起すこと、このことを土方は熟知していた。このような新鮮な変貌はモダンダンスのシステムに囲われて訓練された舞踊家の体では、実現不可能であった。

「禁色」の稽古について、大野慶人は「土方さんは『まず身体を硬くして』と言うんですね。身体を硬くして立つことから始めたんです。・・(略)・・いわゆるステップとか、そういうものもありません。」<sup>41</sup>と、父、大野一雄について習い始めたばかりのモダンダンスの動きとは全く反することを指示されたと語っている。「火事場のニワトリのように足踏みしながら駆ける」という指示もあったという。つまり、特にダンスの技法を習得していない者でも共演できた、より正確に言えば、むしろ素人の身体を土方は必要としていたのである。

ダンスの技法を習得した身体でない、いわば若い野生の、社会のシステムに馴らされていない身体である。「禁色」初演と同じ年の9月に行なわれた650EXPERIENCEの会「九月五日六時の会・六人のアバンギャルド」(第一生命ホール)で、土方は改訂版の「禁色」(二部作)<sup>42</sup>を発表しているが、そのプログラムに記された土方の文章の中に次のような一節がある。

禁色二部の作品は未だ舞踊する人たちの美意識に損はれない素人の肉体を私に選ばしめます。この若い不器用な肉体の背面を借りて新しい禁断のマティエールを定着している筈です。馴れた関節を曲げぬことによって一斉の行為の遂行が為されます。

これが土方の当時の振付コンセプトである。素

人の体にかかる負荷が、まずは「身体を硬くすること」であった。硬くしたまま走る、曲がる関節を曲げずに歩くなどの動作を行なう時、自縛された身体と自分の意思が衝突する。奇妙な、見慣れない動きを抱えこみながら、身体は通常とは異なった対応を工夫するようになる。そのような身体を土方巽は自分の作品の中に立たせたのであった。土方は共演者に体を硬くすることを要求するばかりでなく、自らもこの動きで登場している。1960年7月に行なわれた「土方巽DANCE EXPERIENCEの会」で発表した土方の「種子」という作品について、その最初のポーズについて池宮は次のように記している<sup>43</sup>。

足の裏と尻を客席正面に向ける。頭は見えない。上体はヘシ折られわずかに腰の骨を支えとして男（土方巽）は横たわる。背筋のヘリが、カギ型の細い線をつくる。一本のぶいサスペンションにとらえられて、この背筋の線だけが光を照り返している。（略）もし無心な子供が陽光のもとに、あるいは月下にこのポーズをまじまじと目撃したら、逃げ出すどころか、大きなタネだなあと、思わず近づいて感触を確かめて見るだろう。

池宮はこうした土方の肉体の硬質な形象が、単なる「異様な」形ではなく、肉体とその精神の在り方とが厳しく一体化した稀有な形となって結晶したと述べている。この会には他に「種子」のような小品として、「花達」「鳥達」「暗体」など男性舞踊手による作品を発表している。公演パンフレットに掲載された細江英公による写真には、男達が被写体となって写されているが、そのほとんどは顔を布で梱包され無名化された海水パンツひとつで立つ肉体である。埠頭の岸壁の水平線に対して、一斉に傾斜する肉体、地面に丸太のように置かれた肉体、こぶしを床に押し当てた二の腕が三本林立するという具合に、アイデンティティーを消された肉体が一個二個と数えられるレベルで風景の中に配置されている。

また、この年に撮影された細江英公の映像「へそと原爆」にクローズアップされる黒塗りの硬直した土方のトルソに高く押し上げられた鳩尾、また、飯村隆彦によるシネダンスに見られる1960年代前半の土方作品には、こうした徹底した肉体の物質化によってぎこちないアクションを繰り広げる肉体が記録されているのである。肉体を硬直させる技法は、肉体を形作ってきた様々な社会的、文化的なシステムそのものを拒絶する意思表示として、1960年代の土方の作舞法の中心を占めることとなるのである。

一方、「老人と海」上演後、1960年代の土方の主要作品に共演することになる大野一雄は、モダンダンスから逸脱したとはいえ、四半世紀近くモ

ダンダンサーとしてのキャリアを持っており、全くの素人の体に戻ることは不可能である。しかしその代わり、奔放な想像力、時に妄想に近いまでの想像力をもち、全身全霊で対象にむかってゆく集中力があつた。土方はそんな大野に、ヘミングウェイの「老人」に代って、J. ジュネの小説<sup>44</sup>に登場する老いた男娼ディヴィーヌを与えたのだつた。老醜をさらし咯血と汚物の海の中で死ぬ背徳の男娼を、大野がこれから新たに生きるべき他者として示したのであつた。生に向かって空しく空回りしていた大野の肉体を少しづらし、その背中を軽く押すようにして、一途に死へと向かわせたのである。いわばそれまで正当なヒューマニストたろうとして堅実なダンスを追及していた大野は、土方との出会いによって彼本来の資質が花咲く場として、エロスを生きる肉体の存在に気付いたといえるのである。

#### <最後に>

1959年に発表された「老人と海」は、モダンダンサー大野一雄の最後の作品であつた。江口隆哉・宮操子舞踊研究所に学び独立した大野は、習得したモダンダンスの技法と自分の生活、生との関わりを探し続け、その総決算として満を持して発表した作品が「老人と海」であつた。が、誠心誠意取り組んだものの、結果は無残なものとなつた。その原因は、モダンダンスの技術と大野自身の身体が表現する世界との大きなギャップが露呈されたことにあるといえるだろう。原作に忠実になればなるほど、大野の身体はモダンダンスを外れて行く方向へ走つたのである。「老人と海」は決して前衛的な作品ではない、オーソドックスなモダンダンスの技法を未だ引きずつた構造であつたが、大野一雄の肉体自体がすでに異質な存在に変貌していたのである。

いち早く大野の特異な表現力に気付いていた土方巽は、その後、1960年以降初期舞踏作品を創る上で、大野を起用したことは当然といえるだろう。「老人と海」を発表した翌年、大野は土方巽の舞台で、老男娼ディヴィーヌとなつて生まれ変わるのである。

1959年は洋舞史の上でも興味深い1年である。戦前からのモダンダンスと、戦後のアヴァンギャルドを標榜する新人たちの衝突が表面化した年でもあつた。今後の論考の予定としては、この重要な節目を戦後の舞踊批評の視点から検証し、考察してゆきたいと思う。

最後に、本論考を進めるにあたって、大野一雄舞踏研究所ならびに池宮中夫氏のご協力をいただきましたことを、ここに深く感謝いたします。

〈註〉

- 1 「舞踏登場前夜——戦後日本のモダンダンスと大野一雄」『言語文化』明治学院大学研究紀要、2008年3月発行
- 2 前出註1の論考、p7～8
- 3 註1の論考、p11～13を参照
- 4 東京新聞、1949年12月3日
- 5 同上
- 6 時事新報、1949年12月9日（夕刊）
- 7 1960年土方巽DANCE EXPERIENCEの会、プログラム掲載「中の素材/素材」より
- 8 大野慶人の証言（2007年）による。
- 9 東京新聞、1950年10月26日
- 10 あて先は不明だが、1951年頃に投函されたと推定される書状
- 11 1953年大野一雄第四回リサイタルで上演された「狐と石像」で使用
- 12 1951年第三回リサイタルで上演された「巷に雨の」で使用
- 13 1949年第一回リサイタルで上演された「ヤコブの賛歌」「七つの雷電の歌」で使用
- 14 1951年第三回リサイタルで上演された「蜜蜂の歌」で使用
- 15 同上、「春の漂流」で使用
- 16 リルケ、詩篇、ハッセ、ヴェルレーヌはプログラムに記載、その他は創作ノートであるスクラップ帳に書き込まれている。
- 17 Max Ernst 1891～1976、画家、ドイツに生まれフランスに帰化。シュールレアリスムの作家。フロッタージュの技法を考案。
- 18 その後、高井富子舞踏公演「まんだら屋敷」（1968年）に賛助出演後、「ラ・アルヘンチーナ頌」（1977年）公演まで、土方巽作品への出演が途絶える。この間、1973年までに映画「O氏シリーズ」三部作（長野千秋監督）を完成、笠井勲他の舞台に賛助出演するのみで、自主公演が途絶える。
- 19 2001年12月17日、Hot Head Works主催の「ダンス＝人間史」トークで、安藤哲子（三子）が語った。
- 20 2005年9月、大野慶人インタビューより。『大野一雄と土方巽の60年代』（BankART 1929）p.11より
- 21 2005年9月、大野慶人インタビューより。『大野一雄と土方巽の60年代』（BankART1929）p.11より。ちなみに、1956年の安藤・堀内の公演に大野一雄は出演していない。
- 22 「アンチャン」とは無責任なチンピラという意味か。
- 23 誰の俳号か、不明。
- 24 かんばら たい、1898～1997 画家、詩人。1920年代日本における未来派前衛運動で指導的役割を果たした。
- 25 イタリアで考案された陶器製の気鳴楽器、オカリナ（鳩笛）のことか。
- 26 この合同公演で上演された作品のうち、「ハンチキキ」（今井重幸構成・演出、ヨネヤママコ振付）で共演している。
- 27 『現代舞踊』1958年7月号に舞台評が掲載されている。
- 28 ①大野慶人・元藤輝子対談「夫としての土方、師としての土方」『芸術新潮』1998年3月号、p.18  
②大野慶人、1999年 p.191 ③溝端俊夫、2005年 p.11
- 29 1958年にはジョン・スタージェス監督による、アメリカ映画「老人と海」が上映され話題となっている。主演の老人はスペンサー・トレイシーが演じ、大海での漁をダイナミックに描いている。大野はこの映画の写真を部屋に飾り、イメージ創りに役立てていた。映画はとところどころに原作の語りが入った映像で、ストーリーはほぼ原作どおりである。

- 30 いぬい なおえ 主な詩集に「肋骨と蝶」「花卉」（椎の木社）など、「椎の木」「新作家」「詩と詩論」同人。
- 31 大野自身による手紙の書き込みには、このポートをゆりかごにみため、老人は最愛の手にゆだねられており、ゆりかごを通して海を感じる、という意味のメモがある。
- 32 『大野一雄 百年の舞踏』大野一雄舞踏研究所・編、年譜 p.16より
- 33 以上、大野一雄からヘミングウェイに宛てた私信からの引用終り
- 34 大野一雄宛、三好豊一郎書簡、1959年4月28日付け
- 35 『みづゑ』1959年1月号 p.24
- 36 石川直永宛ての書簡、正確な日付は不明
- 37 石川直永宛て書簡、日付の詳細は不明
- 38 大野慶人、1999年 p.191
- 39 本論前掲V）A. ジャコモメッティからの示唆、を参照
- 40 プロログで当初、蝶を追う動きが台本に指定されていたが、結局削除されている
- 41 元藤輝子・大野慶人対談「夫としての土方、師としての土方」『芸術新潮』1998年3月号 p.18より
- 42 初演「禁色」では土方と大野慶人のデュエットであったが、改訂版では土方、慶人のほかに大野一雄、若松美黄、佐川啓介、他に5名の男性舞踊手が出演した。（同作品プログラムより）
- 43 音楽新聞、1960年7月31日「秀作 種子——土方がうつくしい」
- 44 Jean Junet *Notre-Dame des Fleurs* 邦訳は1953年、新潮社から『現代フランス文学叢書』として堀口大学訳で『花のノートルダム』が出版されている。

＜参考文献・資料一覧＞

- 上田周二著『詩人 乾直恵』潮流出版、1982年  
大野慶人＋大野一雄舞踏研究所編著『大野一雄 魂の糧』フィルムアート社、1999年  
大野一雄舞踏研究所編『大野一雄 百年の舞踏』フィルムアート社、2007年  
種村季弘、他編『土方巽舞踏大鑑 かさぶたとキャラメル』悠思社、1993年  
坪井圭子編『大野一雄 石狩の鼻曲り』かりん舎、2002年  
西宮安一郎編『江口隆哉と芸術年代史』東京新聞出版局、1989年  
土方巽『土方巽全集』I、II 河出書房新社、1998年  
星野共、兵藤哲編『肉体言語』第七号、肉体言語編集部、1973年  
溝端俊夫編『大野一雄 九十七歳の履歴書』大野一雄舞踏研究所＋BankART1929、2004年  
溝端俊夫編『大野一雄と土方巽の60年代』大野一雄舞踏研究所＋BankART1929、2005年  
溝端俊夫編『大野一雄 百歳の年』大野一雄舞踏研究所＋BankART1929、2007年
- ライナー・マリア・リルケ『リルケ詩集』片山敏彦訳 新潮社、1942年初版  
アーネスト・ヘミングウェイ『老人と海』福田恒存訳、新潮文庫  
映画「老人と海」1958年製作、87分、製作＝リーランド・ハイワーズ、監督＝ジョン・スタージェス
- 舞踊学会編『舞踊学』17号、舞踊学会、1994年  
江口隆哉編集『現代舞踊』1958～1963年  
思潮社『現代詩手帖』1992年6月号  
美術出版社『みづゑ』1959年1月～12月  
新潮社『芸術新潮』