

舞踏の受容と「間」——「〈間〉日本の時空間展」を中心に

宮川 麻理子 (東京大学大学院)

1. はじめに——研究目的

1978年秋、パリで開催された「〈間〉日本の時空間展」(以下、〈間〉展とも記す)の一環として、芦川羊子・田中泯の舞踏が上演された。展覧会のタイトルにもなった「間」という概念は、舞踏の受容と解釈にどのように援用されたのだろうか。同年1月に、カルロッタ池田・室伏鴻・ミゼール花岡の「アリアドネの会」がパリへ進出し、『最後の楽園』を上演している。この公演が、舞踏がフランスにおける大きな成功を収めた最初の公演といえる。これ以降、〈間〉展での芦川羊子や田中泯、1980年には山海塾や大野一雄など、舞踏家がフランスで多数公演を行っている。こうした文脈において、1978年に「間」をコンセプトとして開催された展覧会の中で舞踏が上演されたことは、その後の舞踏の理解にどのような影響を与えたのだろうか。ここでは主として、〈間〉展における芦川羊子と田中泯の舞踏に対する批評の分析を試み、「間」という概念が舞踏の解釈にいかん使用されたか／されなかったのか、展覧会の批評やその後の舞踏批評から考察する。

2. 展覧会概要

日本を特集した「〈間〉日本の時空間展」は、1978年に開かれた芸術祭フェスティバル・ドートンヌの一環として開催された。建築家・磯崎新によって企画されたこの展覧会は、『「間」』という言葉で表現できるような日本の時間と空間を具体的に、ものをみせるというよりは、コンセプトを見せるという展覧会(磯崎、武満、p.30)として構成され、西洋とは異なる時間・空間の日本的な捉え方を「間」という概念のもとに表そうと試みられた。ルーブル装飾美術館の会場は、サブテーマごとに9つの部屋に区切られ、プロローグから始まり、〈みちゆき〉〈すき〉〈やみ〉〈ひもろぎ〉〈はし〉〈うつろい〉〈さび〉というタイトルがつけられた部屋を経てエピローグで結ばれた。各タイトルの意味を説明しながら、写真や彫刻、茶室の模型などが「間」という概念に基づいて配置された。その中で〈やみ〉の部屋では、照明が落とされ能舞台を模した舞台が設けられ、ここで声明や地唄、芦川羊子や田中泯の舞踏、白石加代子の演技の上演が行われた。

3. 〈間〉展での舞踏上演

舞踏の上演が行われた〈やみ〉の部屋にある舞台は、鈍い光を放つ鏡の床と背面を備え、橋掛かりが付いた、シンプルで抽象化したつくりをしていた。芦川羊子はここで、土方巽振り付けによる『闇の舞

姫十二態——ルーブル宮のための十四晩』を踊った。出演は芦川羊子のみで、四つの演目(「フサ——死ぬときの夢」「夜桜姫」「白兒姫」「半分かぐや」)が日替わりで構成され上演された。老婆や伝説上の姫、狐、虫へと身体を変貌させていく芦川羊子の踊りは、大きな衝撃をもって迎えられた。

一方の田中泯は、芦川羊子の日程の後20日間公演し、こちらにも反響を呼んだ。自身が展開していた「ハイパー・ダンス」の海外公演の一環として〈間〉展の〈やみ〉の部屋で、音や照明ともコラボレーションしつつ踊った。

4. 新聞評に見る〈間〉展の影響

以上のような芦川羊子・田中泯の舞踏はどのように批評されたのだろうか。そもそも、当時のフランスの新聞に掲載された批評を見ると、「間」という概念自体が理解しづらいものであったことが伺える。1978年10月12日のル・モンド紙においては、〈間〉展を特集した記事が大々的に組まれたが、そこで「間」は「二つもしくはそれ以上の要素の間の距離、もしくはその緊張関係であり、これらの要素が物であった場合は、間は西洋的な意味での空間を意味し、音や身振りであった場合には我々の概念でいうところの時間を意味する」(Edelmann)と説明されている。芦川羊子・田中泯の舞踏もこの展覧会の延長上で紹介されるものの、その踊り自体の理解に「間」が当てはめられているというよりも、全く未知のダンスに出会ったという衝撃が大きいように思われる。また、芦川羊子の舞踏に関しては、〈やみ〉という言葉との関連で「死」がイメージとしてまわり付くこともあった。その他、この時期の批評記事には、ヒロシマの原爆を経験した日本で生れた踊りという、その後も舞踏を語る時に登場する言葉を既に見ることが出来る。

5. 今後の課題として

以上のような批評を受けて、今後さらに分析が必要になるのは、「間」というコンセプトの中に置かれた〈やみ〉の意味の理解と、「死」の世界を類推させる〈闇〉、そして芦川羊子自身がインタビューで答えているように、そうした〈闇〉と芦川羊子や土方巽が踊りの中に捉えていた〈闇〉との差異を明確にすることである。この三者の差異が明確になることにより、〈間〉展によって与えられた「間」という概念がフランスにおける舞踏の受容に与えた真の影響が見えてくるのではないだろうか。

■引用文献

磯崎新、武満徹「『日本展』の構想を語る」『芸術新潮』1978年9月号、pp.29-36。

Edelmann, Frédéric. "Temps, Espace, Japon: La chute d'une feuille à l'automne". *Le Monde*, 12, octobre, 1978, p.13.

暗黒舞踏における脱自性^{エクスタシス}の論理と要件

——「器」に読む土方巽の心身関係論——

神戸大学大学院人文学研究科研究員
富田大介

土方:「ええ。それにぼくはぼくでなくなったという経験をしたたかにしていますからね」(全集 II、13 頁)。土方:「ありますね、そういうことの原理といいますか、私が私でなくなる瞬間をはいせつしておりますね」(全集 II、31 頁)。これらの発言は、土方の方向性を決定付けたとされる『土方巽と日本人——肉体の叛乱』(1968 年 10 月)と時期的に重なることから、彼が自らの活動の行方(と喧伝の効果)を自覚しながら口にしたものと考えられるⁱ。

本稿は、土方の発言やテキストの解釈を中心に、彼の舞踏思想に見られる上記のような脱自性に焦点を合わせ、その論理と要件を問う。

大工道具の鉋のように硬い体の感覚へ、腐りかけたキャベツのように軟い身の感覚へ、あるいは暗い湿地の水のように冷暗な身体感覚へ etc.ⁱⁱ、土方は知覚に類似するこのような身体の感覚的変容を具に観察し、自から他へと脱する論理と要件を真面目に研究していたⁱⁱⁱ。

その脱自性のロジックは、土方自身言明してはいないものの、類似をもとにする類比(アナロジー)と言える。講演「風だるま」はこの主題において重要なテキストであり、特に寝ぼけた男が歯ざりしながら蚕の「ジャリジャリジャリ」という嘯み音に近付いて行く件は、目覚めている時の明るい意識とは異なる暗い意識のもとにある人間が外的知覚を自身の類似する身体運動へと延長(拡張)している事例として注視されて良い(Cf. 全集 II、119 頁)^{iv}。

続いて、その論理の成立する要件を考察するに際しては、「遊びのレトリック」(原題「精神と肉体 四次元の舞踏」)が多くを教えてくれる。土方は正確な意味での理論書を残さなかったが、このエッセイは彼の舞踏試論と呼んでも差支えない内容である。土方はそこで舞踏の意義を「放縦さ」という規律から抜け出す身体の不埒に見ており、それを生む素因を、空想の源として「騙されやすい注意力」と捉えている。経済性、効率性に回収されない放心(心を放つこと)的な注意力が、類似性の論理を精神の側から支える一方で、諸対象に同化しうる柔軟な体性感覚が、騙されやすい注意力の「迷走の拠点」として、それを身体の側から支えることを彼は自覚している(cf. 全集 I、240-241 頁)。「舞踏」を可能にする心身の条件として、特異な注意力と体性感覚があることを、土

方はその言葉の通り(註 1 を参照)1970 年前後には認識していたことが窺える。

土方のこの自覚が意味するところは、舞踏の主体が、身体と精神双方に移りうるということでもあろう。事実、土方は自分が踊っている時に「踊っている体を私はじーっと覗いている」一方で、「身体から眺められる状態に支配されて動いている」時間があることを明言している(cf. 全集 II、156 頁、全集 I、240 頁)。

以上のことをもとにして、推論の射程を土方の心身関係論とでも呼べるものへと延ばすならば、そこには一つの興味深い帰結を覗くことができる。それは、「精神と肉体 四次元の舞踏」で語られる「器の場所」は、身体そのものに位置付けられるよりも、精神と身体の迷走をつなぐ環境に値するだろうということ、それは言い換えれば、土方が心身の架橋的存在を覚知し、それを「器」の表象において理解していたのではないか、ということである。この心身に共通の環境である「器」の運動性と変質性から、舞踏家は類似によって我が身を抜け出る脱自を容易にし、土方自身の表現で言えば、時間(死)と空間(生)の「イコール」となったダンス^v、すなわち「精神と肉体 四次元[時-空]の舞踏」を成しうるのではないだろうか。

土方の「器」の概念をこのように心身の出会いの場として再考する本稿の主張は、「身体」が過度に強調される)暗黒舞踏の言説に、「精神」への思惟をも促すものである。それはまた、論に輪を掛けることが許されるならば、ダンスの概念を拡張たと評価される「舞踏」から、現代のいわゆる「コンテンポラリーダンス」の技術^{アルス}を論じる手掛かりを得ようとする試みでもある。

ⁱ 実際、土方は「舞踏」がこうした「私が私でなくなる」時間を本質にしていることを晩年まで語り続けている。1986 年正月に亡くなるその 2 か月前の講演にも次のようにある。「こういうようなことを私は十五年前にほとんど解決するんですが、[...]そして自分の身体の中に、自分の腕が自分の腕でないように感じとる瞬間を入念に追跡し尾行して来た。ここに重要な秘密が隠されている。舞踏の根幹が秘められている」(全集 II、158 頁)。

ⁱⁱ Cf. 全集 II、115-117 頁、全集 I、91 頁。

ⁱⁱⁱ 「これは外から見たらわからないでしょう。ところが私は必死にそういうことと格闘していたわけだ」(全集 II、117 頁)。

^{iv} これに類する話は『病める舞姫』にも散見される。

^v Cf. 全集 II、138 頁。

土方巽と東北・秋田

——写真集『鎌鼬』分析

舞踊評論 國吉和子

〈はじめに〉 分析の対象としたテキスト『鎌鼬』は、暗黒舞踏の土方巽を被写体として撮影され、1969年に思潮社から限定1000部で発行された細江英公撮影による土方の写真集である。土方の1960年代最後を写した資料のひとつであり、その後の作風の変化を考察するためには不可欠な作品として位置付けられている。撮影は1965年8月頃から始められ、まずは東京の目黒近辺が舞台となった。撮影場所は東北地方の秋田だけに限られていないことは、細江自身が初版の奥付で記している。つまり『鎌鼬』は土方の生まれ故郷、秋田を撮ったものではなかったにもかかわらず、その後の土方—秋田—東北—舞踏といった関連付けが行われる要因となっている。このような誤読が生じたのはなぜだろうか。すでに様々な証言が紹介されているが、改めて当時の資料を渉猟し、読み直すことによって、土方が故郷秋田をどのように捉え、それが土方の暗黒舞踏とどのようなつながりがあるのかについて考察した。

〈方法〉 今回の発表では、『鎌鼬』を撮影者の細江の側から改めて位置づけ、その撮影技法について検証することを通して、写真作品としての狙いと、土方による意識的な演出操作について明らかにした。そこでまず『鎌鼬』発行以前の、細江英公が土方巽を被写体とした作品も含めて細江作品の特徴を調べた。

土方は1950年代末から細江の被写体として登場している。1960年の16ミリ映画「へそと原爆」に続いて、写真集『おとこと女』(1961年)、三島由紀夫を撮った『薔薇刑』(1963年)にも土方は被写体として参加している。『鎌鼬』本の原型となった写真は、出版される1年前の1968年3月に銀座ニコンサロンで「とてつもなく悲劇的な喜劇 天才土方巽の写真劇場」と題された細江の写真展で最初に発表されている。出版に先立って開かれた1968年の写真展で、あえて「写真劇場」とした理由はどこにあるのか。この展覧会の内容について調査することによって検証した。さらに、同じ東北地方に取材した木村伊兵衛の「秋田」シリーズ中の写真との比較を通して、細江の写真技法の特徴を考察した。

〈考察〉 『鎌鼬』出版に際して、土方は東北地方、特に故郷秋田の風土と自分の肉体とのつながりを示すことによって、舞踏する根拠を明確にしたのではなく、別の意図があったのではないだろうか、という仮説のもとに考察をすすめた。

写真集『鎌鼬』は、1960年代から1970年代への土方の転換期において重要な時期に相次いで行われたことは、すでにこれまでも指摘してきた。特に、1970年代以後強調されるようになる東北地方の風土性と舞踏する肉体の関係は、この1968～1969年にかけての土方の活動にその根拠が置かれ、その後の土方の評価に重要な要素となると位置づけられた。しかし、『鎌鼬』に関しては東北という題材は当初、主たるテーマではなかったと言えるのではないだろうか。つまり、細江の写真展、土方の独舞公演、写真集の出版という3点の間に、土方はなんらかの意図的な操作を行いながら、フィクショナルな物語世界として構築した舞台が、1972年の「東北歌舞伎」と自称した連続公演となったと考えられる。考察に際しては、1960年代前半と後半にそれぞれ発表された土方の文章より、次の箇所を参考とした。「少年時に様々の卒倒を、ぼくに教えた舞踏の教師に日本の暗い土がある。その踏みごたえを、劇場にそのまま持ち込まねばならぬ。」(1961年)、「私は、私の体のなかにひとりの姉を住まわせている。」(1969年)

〈結果〉 この展覧会の出品内容とその1年後にまとめられた『鎌鼬』では、掲載作品の異同があったが、一貫して特徴的であったことは、細江の撮影では、広角レンズの頻繁な使用が劇的な効果を挙げていることである。土方を取り巻く広大な外部(景色)とのコントラストによって、焦点は土方に集まり、否応なくドラマティックな効果をあげている。これは標準レンズでリアルなドキュメントを写すことに徹した木村伊兵衛の作品との比較でさらに明確になった。肉体を収める時空間つまり「劇場」として土方が物語性に拘っていたこと、そこに浮上した東北という世界の広がりに対して、1970年代以降の土方は急速に傾斜してゆくこととなった。と同時に、土方の言説から肉体そのものを語る言葉に代わって、自身の個人史に深く関わる言説が現れ、急速に増加していったと考えられる。この時期は土方自身が表舞台から退き、振付・演出・構成に専念すると同時に、舞踏技法を作り上げてゆく時期と重なっている。

〈主な参考文献〉——『鎌鼬』1969年11月25日初版限定発行、現代思潮社(東京)、2005年5月10日復刻版、青幻舎(京都)、日本語版、英語版ともに500部限定、2009年改訂版、青幻舎(京都)。『木村伊兵衛写真全集 昭和時代』第4巻「秋田民俗」、2001年8月初版第二版、筑摩書房。『アスベスト館通信』No. 2、『細江英公の写真1950-2000』2000年、共同通信社。『肉体の叛乱——舞踏1968/存在のセミオロジー』慶應義塾大学アート・センター、2009年。『カメラ朝日』他