

土方巽試論

Essai sur Tatsumi Hijikata

中 村 昇

要 旨

1960年代、日本の舞台芸術、そしてアンダーグラウンドの世界を席卷し、後にヨーロッパでも、BUTOHという新たなジャンルを生み出した土方巽の暗黒舞踏について論じる。土方の舞踏とは、どのような芸術であり、どのようなパフォーマンスだったのか。土方の稀代の名著『病める舞姫』を中心にすえ、その内容を分析することによって、土方の世界のとらえ方、存在論、認識論を解明していく。世界を構成するさまざまな要素の融合や多層化によって、世界の見方を根底から覆す土方の方法論の秘密を探っていく。最終的に、土方の舞踏の定義「命がけて突っ立った死体」という概念をあらためて考え再定義する。

キーワード

土方巽、暗黒舞踏、病める舞姫、命がけて突っ立っている死体、水屋

はじめに

暗黒舞踏というジャンルを創出した土方巽について書いてみたい。まずは、ざっと土方巽の生涯について触れてみよう。土方は、1928年3月9日秋田県南秋田郡旭川村泉（現・秋田市保戸野八丁）に生まれた。本名は米山くにお九日生であり、生家は、半農の蕎麦屋である。1946年（18歳）に、秋田市のモダンダンス研究所（増村克子）に入り、ノイエタンツを習得した。

1949年、21歳のときに、《第一回大野一雄舞踊公演》を見て衝撃を受ける。1954年（26歳）に、《安藤三子ダンシング・ヒールズ特別公演》に出演し、土方九日生という名前で初舞台をふむ。これは、バレエ公演であった。

1958年、30歳になり、ヨネヤマママコ、大野一雄らと共演する。ここで、土方巽と初めて名乗った。

1959年（31歳）に、『全日本芸術舞踊協会・第六回新人舞踊公演』で〈禁色〉を発表。これが縁で、『禁色』という小説の著者である三島由紀夫と知り合う。このころから、澁澤龍彦、細江英公、瀧口修造、吉岡実など、当時の最先端の芸術家、写真家、詩人と交流をもつようになる。澁澤龍彦は、当時のことをつぎのように回想している。

まず初期の土方巽。それは圧倒的に三島由紀夫の影響下にあったといつてよい。三島のほうでも、この三歳年少の異色のダンサーに心底から震撼させられたらしい形跡がある。そもそも私を第一生命ホールの楽屋へ引っぱって行って、タイツをはいた半裸体の土方巽に紹介してくれたのが三島だったわけで、そのころの三島は暗黒舞踊の最も熱心なファンであり、かつ紹介者であった。土方巽が傾倒していたのは、その最も初期の作品が「禁色」であったことから明瞭であろう。（『土方巽について』、『病める舞姫』白水社、1983年所収、227頁、以下YMと略記）

1962年、34歳のときに、『レダの会発足第一回公演』で〈レダ三態〉を作・演出した。主演は、元藤燐子であった。この踊りを、埴谷雄高が「胎内瞑想」と表現する。1968年（40歳）『土方巽舞踏公演』〈土方巽と日本人——肉体の叛乱〉。この公演で、土方巽の名前は、アンダーグラウンドの最も先鋭的な場面の象徴となる。1972年（44歳）、『燐儀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』（〈疱瘡譚〉〈すさめ玉〉〈碁子考〉〈なだれ館〉〈ギバサン〉）。1973年（45歳）9月『燐儀大踏鑑公演』〈静かな家 前編・後編〉。10月磨赤児の『大駱駝艦・天賦典式』に特別出演した。以降一度も土方巽は、舞台に立つことはなかった。

1977年(49歳)4月～1978年(50歳)3月、雑誌『新劇』に『病める舞姫』を連載する。(この頃論者は、二年間ほど土方の弟子となる。)その連載をもとに、1983年(55歳)『病める舞姫』を刊行。1986年1月21日東京女子医大附属病院にて死去。享年57であった。

1. 奥歯からオペラが聞こえる

本論文では、主に土方の著書『病める舞姫』を中心にして、彼の方法論を探りたいと思う。その前に、土方の舞踏の特徴をざっと概観してみたい。本章のタイトルは、土方の言葉である。土方から舞踏の稽古をつけてもらっていたとき、彼の口から発せられた言葉だ。土方は、稽古をつけている最中に、つぎからつぎと詩的な言葉を口にする。その思いもよらない言葉を受けとり、こちらは踊りを造型していく。これが、アスベスト館(目黒にあった舞踏の稽古場であり、劇場)での稽古だった。こうした言葉が、『病める舞姫』にもふんだんにでている。その言語群を探ることによって、舞踏の本質、あるいは土方の存在に対する考え方を見ていきたい。

「奥歯からオペラが聞こえるように」という言葉以外にも、土方は、さまざまな言葉を紡ぐ。たとえば、「土方は火鉢にあたりながら、「火鉢の縁に今、何か走ったろ」「何が?」「ブルーストが走ったんだよ」(『土方異 絶後の身体』(稲田奈緒美著、NHK出版、2008年、以下Zと略記、189-190)という。「火鉢」と「ブルースト」がいきなりであう。あるいは、「すると土方が唐突に、「中西さんは、音楽を聴きますか」と聞いてきた。「うん」。「聴かないでしょう。君は僕と似ているから、聴かないはずだ。」(中略)「音楽は、食べるものですよ」(Z,193-194)といったいい方。「音楽を食べる」という絶妙な異種結合。これが、土方の日常的な言葉のつかい方だった。「豆腐は光の刺身」(Z,435)であり、有名な死の直前の言葉「神の光を臨終している」(Z,573)など、どこまでも予想のつかない言葉を発しつづけた。この

ような言語に対する特異な感覚こそ、土方の最も核をなす構えだといっている。さまざまなカテゴリーを強引に融合させていくのである。

『病める舞姫』を中心とした分析は、後述するとして、土方の踊りの特徴を少し考えてみよう。まずは、いま残っている映像のひとつである「肉体の叛乱」（1968年）はどうだろうか。これを見て気づくのは、西洋の踊りに対する揶揄だ。西洋の踊りが前提にしている美しさ、調和、上昇することへの賛美、西洋人が当然のこととして（あるいは、普遍的なものだと勘違いして）出発点にすえているものを、相対化し、徹底してけなす。きらびやかなドレスを羽織った土方のソロは、女性性の美しさ、フォルムの完璧な提示、重力からの離脱を、縦横無尽にはずし、ずらしている。

土方が創出した暗黒舞踏というジャンルが、ヨーロッパでBUTOHとして熱狂的に受け入れられているのもうなづける。かれらの暗黙の基盤が、徹底的に否定されているのだから、この上ない違和感をいだきながらも、とてつもない衝撃を受けるのであろう。ようするに暗黒舞踏とは、ヨーロッパ的な身体の動きの^{うさんくさ}胡散臭さ（特定の地域や時代に限定されているにもかかわらず、普遍的だと思いこんでいる鈍感さ）を、日本的な動きやいわゆる「美しい」身体の欠如、あるいは土方が晩年いつていた「衰弱体」に焦点を合わせることによって、逆照射する芸術だといえるのかもしれない。

わかりやすいいいかたをすれば、近代化される前の日本人の動き、たとえばナンバを基本にすえ、垂直ではなく水平の動きを重視し、裸足で歩き、腰低く高下駄を履き、特異な肉体芸術を構築したといえるだろう。だから、土方の踊りを「東北歌舞伎」と呼ぶのも、近代以前の身体観に基づいているという点では、正鵠を射ている。よく土方は、「脚は短ければ短いほどいい」といつていたが、これも農耕民族として長い年月をかけてかたちづくられた日本人の体型の極限形態こそ、舞踏にとって、どうしても必要なものだったということだろう。したがって、ヨーロッパ起源の踊りのように、

無闇に垂直方向へ飛翔するなど、もってのほかなのだ。あくまでも水平にいざって「とつとつと」吃音の如き不自然な動きをしなければならない。

しかし、土方の舞踏の本領は、たんなる西洋型の偏見の打破などにはない。もっと深く、われわれ人間のあり方そのものへも刃物を突きつけた。われわれが生きていくためには、どうしても避けられない身体の姿勢、精神の傾向の、いわば関節を脱臼させたのである。土方の踊りには、人間否定という側面があった。稽古のときも、動物の真似や、炎や般若などの動きや表情をくりかえし練習させられた。また物質に対する偏愛も土方のなかにはあった。暗黒舞踏で最も有名な「白塗りのスキンヘッド」も、人間を単なる物質として、無造作に舞台に並べたいという土方の欲望のあらわれである。

つまり、人間が生きていくうえで遭遇するすべてのこと、boy meets girlをはじめとしたもろもろの面倒でどうしてもよいこと（世界が存在する意味がわからないままに、世界内部に埋没して催眠状態でおこなう多くの行為）、これらを一括シャットアウトして、ただただ物質として、肉体をがさっと舞台にころがすということ。これを土方は、「デリカシー」と表現していたが、そういう物質のもつ無類の美に対する繊細さを、この舞踏家は第一に尊重していた。卑俗ないい方をすれば、日常の些末事から身体という物質を純化したいという欲望といえるかもしれない。

そしてこれは、アナーキズムへの傾斜といえないこともない。われわれの世界や存在は、そもそも無意味な渾沌なのに、人間が自らの都合で、ようするに人間だけが生きていきやすいように、恣意的に世界に意味を付与する（ハイデガーのいう「世界内存在」）。この人間中心的な意味の体系を、舞踏は壊していく。そして、本来のわけのわからなさを現出させようとするのだ。

よく「わけがわからないけれど凄い」踊りをするように、土方に指示さ

れたものだ。ただアドリブでわけがわからないことをするわけでは、むしろ
んない。稽古では、細かい動きを何度も繰り返して完璧にできるようになる
までやらされる。自在に複雑な動きができるようにならなければならない。
このような動きが連続してあらわれると、なにを意味するのかは観客には
決してわからない。

たとえば「脊椎カリエスの少女が暗い部屋にいて腐って小さくなってい
く。そこから炎が徐々に発生し、大火となり、ついにはライオンのたてが
みに変化する。そこから般若があらわれ、最後は牛に変容し蹄の音をたて
て進んでいく」といった動き。ひとつひとつの動きは、稽古で何度もやっ
ていて、それを続けてやるだけだから、踊る方には何の違和感もない。と
ころが見ている者には、なにがなんだかわからない。細かく精密に動きが
なされていけばいほど、観客にとっては、複雑さが増し不可解さが沈殿
していくという仕組みだ。

舞踏には、もろもろの演劇とは異なり、「一挙にすべてが達成されてい
る」という感覚がある。初めて暗黒舞踏を観た時から（1978年の大駱駝艦の
公演）、この感覚は変わらない。建築の素材をひとつひとつ重ねて、堅牢な
建物を構築するのではなく、無から一挙に世界を創りあげたという
印象をうけるのだ。これは、どういうことだろうか。「わけがわからないけ
れど凄い」という印象を客に与えるためには、細かく正確な、演者だけ
にはその意味がわかっているひとつひとつの動作を複雑にたたみこむ必要が
あった。ある動きにそのような意味をこめることによって、その動作は厚
みをもつ。その厚みのひとつひとつは確認できない。だが、ある深い層を
なす。このことによって、現実の事態や自然の風景がそうであるように、
こちらに世界そのもののもつ重層性を印象づけるのだ。

演劇やドラマにおけるように、登場人物やその状況を台詞や大道具によ
って「説明」することなく、世界のありのままをそのまま提示するとでも

いえるだろうか。われわれが生きているこの状態をそのまま手つかずのままに投げだすとしてもいえるだろうか。言語が介在しないことによって、ある全的な状態をこちら（観る側）が、感覚器官や感情によって受けとめなければならない。

われわれは、身体という物質に支えられて生きていく。この物質は、まわりの自然や風景と同一の素材によってできあがっている。その同一の素材によって、われわれ以外の動物や植物もつくりあげられている。そのようなものによって、生れてからいまで、われわれは存在し続けている。そしてそれらは、複雑に錯綜して絡まりあっている。この事態をそのまま舞台で、何の飾りつけもなく、余計な説明もなく提示する。それが舞踏なのだ。

だから、ある懐かしさ、そのひとつひとつには、あまりにも深すぎて到達できないが、自身の出自（物質や生命そのものなど）のもつ懐かしさ、「複雑さに対する懐かしさ」とでもいえるようなものがそこに生じるといえるだろう。この懐かしさは、以前からずっと内部にもっていて、いまでも自分自身のなかにあり、だがあまりにも近すぎて、自分で手にすることはかなわない〈懐かしさ〉なのである。

だから、暗黒舞踏の舞台は、観客にとっては「謎」なのだ。内側からよくわかっている（懐かしさ）はずなのだが、しかし決して外側からはたどりつけないから、ますます懐かしくなるという構造である。透明な被膜に覆われて眼前にある、はるか遠くにあるもの。これは、おそらく人間の最も根源的な感情である。つまり、内側にあるが故に近づけない「懐かしさ」である。こうした、遠くたどるものであると同時に、いまここで抱えもっているもの（いちばん近い無限遠点）に対する「根源的郷愁」をまるごとゴロツと舞台に投げだすのが土方のやり口なのだ。

さらに土方の舞踏の特徴には、「有用性」の拒否もある。われわれは日常的にものを、たとえばコップを何のためらいもなくすつとつかむ。だが、

これはコップをコップとして認識しているからできることであって、なかなかわけのわからない「もの」だとしたら、コップの周りを手は用心深くぐるぐるまわるにちがいない。つかもうとしてためらい、様子をうかがい、奇怪な動きをするだろう。日ごろの「身体図式」には回収されない、習慣となっていないおかしい動きをすることになる。つまり、なんの先入見も形成されていない肉体が、未知の「もの」にあったときのためらう動きがあらわれるだろう。こういった動きを土方は、収集しつづけた。日常的にはなんの意味もなく、障害になれこそすれ、決して益にはならない不思議な動きを集めたのだ。しかし、これこそ、「意味」が成立する前の始源の肉体の痙攣とでもいえるものだろう。

身体がくだらない習慣に毒される前の子供は、ためらうことなく泥水に入っていき暴れる。この子供のもつ無秩序さへの傾斜をもっとさかのぼり、動物や物質のレベルにまでたどり着こうとしたのも、舞踏の一つの方向だといえるだろう。『病める舞姫』の冒頭部分は、つぎのように始まる。

「そうらみろや、息がなくても虫は生きているよ。あれをみろ、そげた腰のけむり虫がこっちに歩いてくる。あれはきっと何かの生まれ変わりの途中の虫であろうな。」言い聞かされたような観察にお裾分けされてゆくようなからだのくもらし方で、私は育てられてきた。からだの無用さを知った老人の縮まりや心配が、私のまわりを彷徨していたからであろう。私の少年も、何の気もなく急に馬鹿みたいになり、ただ生きているだけみたいな異様な明るさを保っていた。そのくせ、うさん臭いものや呪われたようなものに視線が転んでいき、名もない鉛の玉や紐などに過剰なほどの好奇心を持ったりした。鉛の玉や紐は休んだふりをしているのだと、スパイのような目を働かすのであった。

(YM 3頁)

ここには、どれひとつとして類型化に陥っている言葉や表現や概念がない。みな、個別が個別のままで、複雑で錯綜して流動している。それぞれがそれぞれのまま、浮かびあがってくる。あたり前だけれども、この世界に同じものは、ただのひとつもない。すべてのものが、まったく他のものに似ていない孤絶した個物として屹立している。そして、すべての動きが、動きとして固定されることなく、「動き」として認知される寸前で掠めとられている。

たとえば「息なく生きる虫」「そげた腰」「生まれ変わりの途中」「お裾分けされてゆく」「からだのくもらし方」「縮まりや気配」「彷徨」「休んだ振り」、どれもこれも途中で、進行の真只中だ。つねにずれていき、曖昧で液状化している。有用性などは、どこを探してもこれっぽっちもなく、恒常的に変容しつづけている文体だといえるだろう。記号化や言語化を拒絶し、「途中」という状態そのままを投げだすように書きつづけていく。

さらに、ものや物質や虫や気配は、向こうからやってくるということ。少年は、自分のおなかのなかに実際に住んでいるということ。「私が少年だったころ」ではなく、「私の少年」なのだ。自分のなかには、死んだ姉が住んでいるというのは、土方の有名な言葉だった。

先走りしすぎた。「疱瘡譚」（1972年）の映像を見てみよう。右手と左手、右脚と左脚、それぞれが、ちがった動きをしつづける。縮こまった虫のような、空を切る風のような、欠伸をする指のような、おのおの異質の流動が独立して動く。一度も立ち上がることのできない役立たずのものへと無限に接近しつつ、ただのオブジェにもならない。身体と物質との狭間の異様な緊張感を土方は踊っていく。「命がけで突っ立った死体」が、腹這いになった蜘蛛のようにうごめきつづける。

ルドルフ・シュタイナーのオイリュトミーも自分のものにした舞踏家・笠井叡は、土方の踊りについて、つぎのようにいう。

完全に自分の体を客体としてモノにまで還元した踊りを、私はそのとき初めて見ました。ダンサーというのはいくらやっても、自分の体をモノにまでするのは、自殺する時くらいでないとできないですよ。それを自殺にやや近いくらいに自分の体を客体化して踊ったのです。手をひとつ動かすにも、普通ダンサーは中から動かすのですが、完全に外から動かしきった。そういうダンスでした。（『土方巽の舞踏』慶応義塾大学出版会、2004年、61頁、以下HBと略記）

自分の内側から、身体をコントロールするのではなく、「自分」の身体を、「他者」として遇する。われわれには何のゆかりもない誰のものでもない、単なる物質として「カラダ」を外側から動かす。これが土方の舞踏だった。そしてこの踊りは、日常における身体のエラルキー、つまり大脳を中枢とした、「理性」をもつヒトの専制君主制をくずし、細胞や各器官が完全に平等であることを静かに宣言している。いってみれば、アントナン・アルトーの「器官なき身体」が、受肉しているのだ。

2. 「暗黒舞踏」という概念

土方巽は、1961年9月の《土方巽DANCE EXPERIENCEの会》で初めて「暗黒舞踊派」と称する。そして、ついに1966年7月に、《暗黒舞踏派解散公演》と銘打って、〈性愛恩慾学指南図絵——トマト〉という公演をおこなった。しかし、この「舞踏」という語は、土方が最初に使ったわけではない。先に引用した笠井叡が最初に「舞踏」という語をつかったのだ。それを土方が模倣したのだという。笠井は、こういつている。

どうして“舞踏”という言葉を使ったかということ，“舞踊”っていうのはなんかこうヒラヒラ動くっていうイメージがあったんです。一方、

“踏”というのは垂直なイメージがあるでしょ。それで「舞踊をやめて舞踏でいく」と言ったら、土方さんはすぐ真似したんです。(HB, 60)

しかし、なぜ「暗黒」なのだろうか。いくつかの理由が考えられるだろう。まずは、初期土方の舞踊は、犯罪や異端的な要素が多かったという理由である。舞台上で、鶏を殺したり、「禁色」という公演では、同性愛をテーマにした。その当時、おおっぴらにはできなかった題材を積極的に踊ったのだ。さらに、「東北」的な暗さという側面もあるだろう。どこまで本気だったかはわからないが、自分自身の出身地である秋田の風土や伝統を一時期から強調しはじめた。講演などでも、自分自身の幼いころのことをよく話していた。田圃や雪、寒さなどが、舞踏のテーマとなっていった。しかし、土方の「東北」は、事実としての東北ではなく、観念としての「東北」という側面ももっている。土方自身、「イギリスにも東北は、ありますよ」などといっていたからだ。つまり、「東北」という概念（そして「暗黒」という概念）がもっているさまざまな隠喩的領域に着目し、利用したといえるだろう。「寒さ」「取り残されたもの」「前近代」「裏面的なもの」といった側面だ。

それはたとえば、既成の分節化によっては見えてこないもの、通常は、隠れているものがそうだろう。われわれはさまざまな先入観によって、物を見ている。ハンソンのいう「理論負荷的」な知覚をしているのだ。われわれは、「机」を「机として」見ているのであって、机の表面の白そのものや木独自の質感などを直接認識したりはしない。あくまでも、「理論」（日常生活）をかぶせて既成のもの（その上で書き物をしたり、本を読んだりするもの）として見るのである。こうしたわかりやすい側面の裏面こそ「暗黒」といえるものだろう。文脈から離れた「物自体」的なものを、「暗黒」と呼べるかもしれない。そこに土方は、つねに注目していた。

澁澤龍彦は、初期土方の特徴をつぎのようにまとめている。

この初期の土方ダンスの特徴を一言でいえば、祭儀的な犠牲のエロティシズムを志向しているような面が強かったと思う。(中略) パフォーマーとは、この場合、祭壇に肉の犠牲をささげる執行人なのである。このころの暗黒舞踊の舞台では、だから白い鶏がよく殺されたものであった。また、とかく土方ダンスは東北地方の土俗に根ざすと考えられがちであるが、少なくとも初期のそれは、細江英公のシャープな写真が示しているごとく、どちらかといえば造形的、すなわち一つの形而上学的な観念を純粹に肉体言語によって表現するというやり方のものだった。なんなら肉体の記号化といってもよい。あるいはフォルムの重視といってもよい。(YM 227～228頁)

ここで澁澤がいつている「形而上学的な観念」「記号」「フォルム」というのは、すべての先入見を剥ぎとられた「物自体」的なものを指しているのかもしれない。

さらに、「精神」(光、理性)の対立としての「身体」(闇、欲動)という「暗黒」もある。これは、まさに、舞踏が台詞(「理性」の表現)もなく、ストーリー(「理性」による秩序)もない表現であることを考えれば、うなづけるだろう。知性や言語的分節とは切り離された身体性そのものとして「暗黒」。その象徴である身体による「舞踏」がおこなわれるというわけだ。土方にとって、身体というのは、底なしの闇であり、いわば、無限の可能性を秘める井戸のようなものだといえるかも知れない。井戸の底から、この舞踏家は、多くの奇抜なアイデアを汲みとっていたにちがいない。

そして、なんといっても、死者の国としての「暗黒」が考えられる。「瘡瘡譚」における踊りは、死体になりつつある身体が、途切れ途切れ^{まっご}末期の

息を繰り返している姿のようだ。生きているものたちの秩序とは異なる次元が舞台で現出している。あるいは、「肉体の叛乱」における土方は、キリストによく喩えられた。あたかも、磔刑されたイエスが西洋世界に対して、死の国から届ける狂気の舞踏のようだ。『病める舞姫』のなかにも、一箇所だけ、血を滴らせる「キリスト」があらわれる。

蠟の絵の具で描かれたようなキリストが、教会のガラスばり看板に紫色の傷口をつけて薄気味悪い血を垂らしている。あれを見ると家に帰ってからも、鰯子や筋子などはとても喉を通らなくなるのだった。
(YM 73頁)

このように考えれば、「暗黒舞踏」という命名のうちには、犯罪的なもの、観念としての「東北」、「物自体」「闇」「身体性」「死」など、多くの意味が多重にこめられていることがわかるだろう。

3. 『病める舞姫』の分析

ここでは、先にも引用した土方の『病める舞姫』（引用の際の数字は、YMの頁数）の内容を分析していきたい。この本でいわれていることを、短くまとめるとつぎのようにいえるだろう。すなわち、「水屋」が世界の中心であり、物質になった概念や、人間になった物質、そして植物や動物とが恒常的に融合していく四季を語った散文詩」と。なぜか、この書においては、「水屋」がたびたび登場する（全篇中15回）。「水屋」からすべてが始まり、そこであらゆることが展開しているかのようだ。

『病める舞姫』に登場する「水屋」とは、土方が詳細に記述していく家のおそらく土間にある台所のようなところだろう。いくつか引用してみよう。

絹の糸を恐がらぬようになるまで私は長い年月をかけたし、水屋に立って荒い息を吐きながら、使いものにもならない二つの乳房をたらしめていた女を、美しいものだと思えるのには、これもまた、さまざまな屈折を重ねてきたのである。(9)

何かしていながら聞き返す女の太い声も、声より先に水屋の奥からかすかな湿りを帯びて聞こえてきた。(50)

私は水屋の甕の中の水に鎌で切りつけてその断面に血縁を感じとっているのだった。(57)

霧がかかったその目玉に、葉のようなものを切り刻んでいる女の、どんなに切り刻んでも何ともなるものではないと言いたげな姿が、うっとうしい性が暗い土用浪しながら水屋の際に打ち寄せているように見える。(101)

あの女が来てから水屋の様子も変わってしまった。(170)

『病める舞姫』が描く世界の中心には、「水屋」があり、そこは液体と女性と性と性が渦巻いているようだ。女性は、生命の根源であり、水をたたえる海は、進化史における生命の誕生した場であり、性は、すべての生命の始源である。プラトンのいう「コーラ」のような場が、『病める舞姫』の世界の基底にある。ここに登場する家は、いつも湿気を帯び水分が満ちている。家全体が、「水屋」であるかのようだ。

水の中で密談をしながら暮らしたがっている私には、夏座敷のなかを寒がって歩いている人がよく見かけられた。(83)

一年中吊っていた我が家の蚊帳のなかには、いつも蒲団が敷かれて、その蒲団のなかになぜか水が溜っていることもあったように思う。(147)

そこかしこに「水」が存在している。密談をする間、蒲団のなか、とても水とは縁のないところどころに、水分が、液体が溜っているのだ。そして、世界の森羅万象は、「水」のなかですべてが溶けていくように、ことごとく融合していく。そのさまを、土方は、この上ない詩的言語によって忠実に描写していくのだ。実に不思議な世界を、独特の表現でつづっていく。これが、『病める舞姫』の世界である。この書の細部において、どのような表現や手法がもちいられているか。見ていきたい。

まずは、「擬態語＝擬声語」という表現を見てみよう。「ざくらっと川に吞まれ……」(4)「ざくらっとした長十郎梨にかぶりついて……」(70)「ぼしゃらっと生命を失った……」(8)「ぼしゃっとした老婆になって……」(38)「ひやらっとした足袋……」(140)「ひやらっとした空気……」(157)「からだのなかにガランピンという音が……」(67)「もっくらもっくらとからだのなかを歩いている人……」(90)「だが、ちゃふちゃふと隙間だらけの水……」(92)「老体もさよさよと揺れたりして……」(161)「けそっと乾いた虫が……」(162) などなど。

擬態語は、ある状態をあらわす語であり、擬声語は、ある音をあらわす。「ゆっくり」「じっくり」などは前者であり、「どンドン」「バタバタ」などは後者だ。ところが、土方は、この音と状態を融合させる。そのことによって、音のない事態も音をもち、音がしている状況も、その音が、その状況をそのまま描写しているような世界に変容させる。つまり、この世界のあり方をまるごと、二重化（事態は、つねに音でもあり、様態でもある）するのだ。一面的な世界の表層が、深みを増していき、聴覚と視覚がかならず同時に働くような世界に変わっていくといってもいいだろう。

つぎに、「擬物化・擬人化」を見てみよう。つぎのようにいくつも具体例が見つかる。

「感情が衰れな陰影と化すような抽象的なところに棲みつく……」(7)「爛

れたような昼間の眼玉がのめり込んで見えた」(27)「カルシウムの生涯のように感じられた」(32)「いろいろな辛抱ごとがふくふくと育って私を手招いていた」(45)「頑丈な夜が吊るされている」(62)「目には見えない色情がねばついた影に隠れて、表を一人歩きしていたのだ」(72)「淋しさも乾燥するところとなるのだろうか」(88)「どれ程のいろいろな形が、やれやれといったように我が家の玄関口に立ったことか」(88)「とてつもなく大きな光の大腿骨が炎天下に交叉して眠っている」(102)「もしかしたらその人の姿は休業しているのかもしれない……」(106)「大きな昼間が寝返りしている」(130)「うすら寒い秋風に暗算されている私の顔だけが残っていた」(138)「風の裏側を急いでいる虫……」(110)「眼の底に、そのとき恐ろしい風の形がはっきり見えた」(192)「空気に手を入れたりして、そこに内臓を忍び込ませようなどと……」(148)「泣き声を風で濾(こ)して、ザラメのような甘さにしてしまいたい……」(154)「その病の網の目にさまざまなものをつっかけて……」(174)「オガノさんは本になったのです」(30)「あの老婆も狼煙の一種類であったかもしれない」(162) など。

感情という、日々われわれが経験している具体的なものの棲家は、実は「抽象的なところ」であった。なんとという世界の新たな深みだろう。昼間には眼玉があり、カルシウムにも生涯がある。夜は頑丈で、色情が一人通りを歩いていく。「形」が家を訪問することもあれば、「光」にもしっかり骨格があり、睡眠をとる。「昼間」が寝返りし、「風」にも形がある。人は本にもなる。言語を絶した目くるめく世界になっていく。さらに見てみよう。

「野菜が手裏剣の投げ合いをしているように眺められた白昼……」(5)「からだだけで密談するようになる」(6)「物も恋する機会をもてないのかと……」(12)「鍋の目に見つめられていたのだろうか……」(54)「一体全体うどん粉が何を志向しているのだろうか……」(77)「家のなかの瀬戸物類に捕まらないようにと……」(156)「私の血管もまじめになり……」(157)「空も

抱き合って膳の上にいるのだった」(168)「湯気が私に話しかけた声はあまりにゆっくりすぎて……」(178)「その風には牙がついているのだ」(179)「その手は私に「風にしてくれ。」と道々話しかけたが……」(182)「団子はいつも、あなただけには気持を表したい……」(184) などなど。

野菜が手裏剣の投げ合いをし、身体そのものが言葉を話す。鍋に眼があり、うどん粉は意志をもっている。瀬戸物類が襲いかかってくることもあり、われわれは真面目な血管をもっている。血管にも、それぞれ性格があるわけだ。湯気や手に話しかけられ、団子は、こっそり気持を告げる。

何という豊饒な世界だろう。われわれが、常識的に認識しているこの世界が、あらゆる事物（抽象・具体を問わず）の錯綜した関係性に入っていく。概念や状態や人が物になり、物は人になる。風には表裏があり、牙をもち、暗算もしてしまう。自然科学的世界観や日常でわれわれが安心して依拠している考えが、つぎつぎと覆されていく。すべての存在が融合し、二重化し、三重化され、多層な世界ができあがっていく。仏教の華嚴という四法界の最終的段階である「事事無礙」的多元世界だ。観念であれ、音であれ、具体物であれ、すべての「事」が、他の「事」に融通無碍に入りこんでいる。

土方は、既存のイメージを、さらにいろいろな角度から破壊していく。いくつか引用してみよう。

「精霊には青虫がひっついてた」(18)「虎だって雑巾代わりに使える……」(24)「光の尿のようなもの……」(49)「空の舌に嘗められる……」(49)「汗をかいていた花がただの色になりかかったりしていた」(94)「蹲っていた土のなかからちかちかと際限なく痛い注射をされていて……」(139)「からだから抽斗がぞろぞろと出ていって……」(148) などなど。

精霊という通常「神聖なもの」あるいは、「精神的なもの」と考えられているものに、青虫をくっつけるという斬新さ。虎を雑巾に使い、光という

この上ないプラスのイメージをもつものに、尿という最も身体の滓的なものを排出させる。花が汗をかき、身体から抽斗がでてくるのだ。われわれの世界がことごとく転倒し、破碎されていく。高貴なものが身近で臭気を放ち、軟らかい世界から突然、四角く固いものがでてくる。空が舌をもっているというイメージを、土方は、どこからひきだしてくるのだろうか。からだのなかの抽斗からだろうか。このようにありとあらゆる比喩を多用して、あらゆる現象や事物を融合し多重化していく。これが、土方が手にしていた方法論である。

さらに、このことは、「他者性」や「自己同一性」といった哲学的主題にまで及ぶ。見てみよう。「からだが自分の持ちものでないように、手脚を忘れからだ自体も忘れられていたのであろう」(8-9)「二つの存在であるかのように、亀を持った一人の少年が私のそばにたつことがあった」(17) など。

土方の「疱瘡譚」の踊りでも感じられることだが、自分自身の身体が、自分とはかかわりなく動きつづける。そもそも、われわれの身体そのものが、われわれのコントロール下にあるわけではないので、そんなことはわかりきってはいる。だが、どうしても「自分の身体」と、われわれは錯誤してしまう。

「からだの中に潜めている幼いものが、私に告げるのだった」(41)「溶けていく私のからだ」(46)「私のからだは、私と重なって模倣しているような……私はひとまず雲の形でそこに潜んでいた」(47)「畳の上に溶けて流れたようになって寝ていた。……恐がっていた私の姿もいつしか蒸発していた」(60)「私は腐った人になって歩いているのだった」(76)「縁の下から這いあがってくる湿り気を含んだ風は、私とそっくりの出生を持っていて……」(77)

ここにも、私のなかに、私とは異なったもの、「幼いもの」「雲の形」「腐った人」「湿り気を含んだ風」がいて、それらは、私とは違った行為をし、

私に話しかけてくるのだ。

「蟬男はいつの間にか少年骸骨になっているのだ」(123)「私の真顔がデスマスクのようになって立って泳いでいるのを追いかけてたりした」(124)「(以後、私のことを小鯨(なまず)と記す)」(133)「梨がわりに水っぽい風邪を土のなかから吸い上げている少年像がそこにあった」(138)「そんな烏賊少年が変な傷口をつけた風に追っかけられて……」(144-145)「そんな昔の私の様子をしゃべっている声が、私のからだのなかから聞こえてくる」(145)「こうして組み打ちをしているような昏い蚊帳のなかで、私の子供が育っていたのだ」(147)「丹念に菓子を噛み砕いているこのカソツとした模型少年のまわりを……」(156)

ここに登場する「蟬男」「少年骸骨」「真顔」「小鯨」(私のこと)「少年像」「烏賊少年」「私の子供」「模型少年」とは、何者なのか。どこにも、その謎解きは示されず、不可解なイメージのみを残して、話はつづいていき唐突に終わる。「少年」が多いのも、それが未完成のまま終わるということを暗示しているかのようだ。世界は、いつでも「少年」に満ち、そのまま朽ちていく。われわれのものだと思いこんでいる自分の「からだ」は「他者」のものであり、実のところ、「私」は、二重化していて、いろいろなものに変身していく。自在に異種のものに変容しつづけている。変容しつづける「可能態そのもの」であることをあらわすかのように、さまざまな異形の「少年」たちが、意外なところから顔をだす。これが、土方の世界だ。

「少年」に対する偏愛もそうだが、土方には、小さく微小なものへの執拗な関心が見てとられる。今度は、「微小な訓練」や「微小な真面目さ」の例を見てみよう。

「涙の拭き具合を真剣に練習したりしていた」(4)「石を持ち上げ、のびきった茄子を引き上げるときの中腰と、その中腰自体のなかに滲みでている暗がり、自然にからだにそなわっていったものであろうが、私は練習

もしていたのだ」(9)「一体全体うどん粉が何を志向しているのだろうか、私はしきりに考えていた」(77) など。

誰も注目しない「涙の拭き具合」「中腰の練習」「うどん粉の志向」などに着目し、じっと観察しつづけ思索する土方の姿が眼に浮かぶようだ。「役にたつ・たたない」などという薄っぺらな関心事とは異なる、実に深く微細な世界の襞への眼の注ぎ方が、ここにはあるといえるだろう。世界の場末、袋小路、裏面に対する並々なぬ心遣いがここにはみちている。世界の常識的な価値をかるがると転覆させ、役にたたないものや微細なものへ執拗に視線をそそぐ。これこそ、土方巽の本領なのだ。

さて、こうして『病める舞姫』の世界のとらえ方を見てくると、先述した「『水屋』が世界の中心であり、物質になった概念や、人間になった物質、そして植物や動物とが恒常的に融合していく四季を語った散文詩」とは、異なった世界があらわれてくる。やや抽象的ないい方をすると、『病める舞姫』の世界は、つぎのようにもいえるかも知れない。

すべての存在（具体的なものも抽象的なものも）が重なり合い（根源的「擬」性、恒常的比喩状態）、そのことによって、世界は、つねに流動的（根源的「液体・気体」）で、その世界の中心に入る〈私〉も、そのからだは、「他者的なもの」であり、いつときも自己同一は維持されず、曖昧でつねに変容している。こうまとめると、土方巽の暗黒舞踏の根底にある存在に対する見方が、少しは鮮明になるといえるだろう。そして、この根源的変容状態の中心にあるのが、この世界の液体の源＝「水屋」ということになる。

4. 「舞踏」とはなにか

最後に、「暗黒舞踏」とは何か、ということを考えてみよう。土方巽の有名な定義は、「命がけで突っ立った死体」というものである。これはどういう意味なのだろうか。いくつかの側面から、漸近線的に近づいてみたい。

アントナン・アルトーは、「器官なき身体」という概念を提出した。これは、われわれの身体は、生まれたときから既成の器官によって分節化されている。つまり、ヒトであれば、きまった器官（心臓、胃、肝臓、大脳、など）をもって生まれてくる。そのような「器官」は、もちろん、われわれが選んだものではない。自分自身の真のあり方を、最初からかすめとられている、ということだ。そのような既制服のような分節化された状態を破壊し、起源の身体性（オーダーメイドの身体）に戻らなければならない、というのだ。

まさに土方が、『病める舞姫』で描写したわれわれの世界は、このようにかすめとられて息絶え絶えの世界を、真の流動そのものに変容させる試みだともいえるだろう。既制服的イメージを、細かく破壊し、錯綜させ、始源の「器官なき」世界に戻そうとする試みだといえる。

そしてそれは、ハイデガーが『存在と時間』のなかでいった「世界内存在」のあり方である「有用性の連関」を否定することともつながるだろう。われわれは、自分の役にたつもの（「世界」）に囲まれて存在（「世界内存在」）している。自分の「世界」をつくっているのだ。そのような「世界」を、ひとつひとつ調べてずらし砕きべつのものにすることが、土方の戦略だった。何の役にもたたない「真の世界」をまざまざと現出させること、これが舞踏だ。

さらにこれは、メルロ＝ポンティのいう「身体図式」の組み替えにも関連しているだろう。われわれの生存のためにつくられた身体的な体制（生活しやすいからだ）を組みかえていくための舞踏だ。日々の暮らしに役にたつだけの身体を、役にたたない根源的な真の身体性へと変換すること、これもまた舞踏の一つの志向だといえるだろう。どうしても対象をずっと手にすることができない仕種、土方が「手ほけ」といった動きを大切にし、そこから身体全体を組みかえること。

このような全体的あり方は、「非連続」から「連続」へという方向性ともつながるだろう。われわれは、真の連続性（死、あるいは物質）から引き離され、「非連続」の状態にある。本当は、すべての事物はつながっているのに、それらと断ち切られ孤立して生きていく。だからこそ「連続」というわれわれの故郷への根源的郷愁が、われわれの基底にあるというわけだ。そして、その連続性（物質、植物、動物、概念、形、色との連続性）へと回帰する手段としても、舞踏があるということになるだろう。

土方は、よく「そもそも立つこと自体が難しい」といっていた。つまり、何も考えず立って歩く、というのは異常な行為なのだ。われわれの進化の歴史において、いくつもの形態やあり方を廃棄してきて、直立二足歩行をヒトは獲得した。その廃棄物（進化の残滓）への郷愁が、われわれの身体には、畳みこまれているということだ。そのような郷愁や始源からの引力を振り払って、唐突に「立つ」ことは、最も難しい行為なのだ。このことを深く意識することも舞踏的あり方なのである。繰り返えしになるけれども、この意味で、『病める舞姫』の中心が「水屋」であるというのは、象徴的だろう。われわれの進化史のなかで、生命は、海で誕生したといわれているのだから、「水屋」は、生命の始源の場所ということになるかもしれない。

そして、『病める舞姫』を分析した結果でてきた「暗黒舞踏」の世界観があるだろう。つまり、イメージと身体とのあらたな〈場〉の生成である。土方の豊潤で複雑な詩的言語によって、身体と言語イメージの融合した〈場〉が開かれ、その〈場〉で、舞踏が生成していく。この〈場〉は、既成のあらゆる言語、秩序、身体図式とはかかわらない、いわば「革命的な」〈場〉である。このおそるべき〈場〉において、踊ることがそのまま「暗黒舞踏」の生成になるだろう。ただ、この〈場〉が、ふたたび既成のものにならないためには、生成しながら消滅しつづけなければならない。だからこそ、この上なく困難な〈場〉だといえる。そして、その〈場〉にたつの

が、「命がけで突っ立った死体」なのだ。「生成しながら消滅」するのだから、原理的に「死体」でなければならない。いや、「生体即死体」とでもいえるだろうか。

土方の「舞踏」の定義である「命がけで突っ立った死体」を、あらためて、私なりに定義してみよう。「いままでどこにもなく、しかも、そのつど生成消滅していく〈場〉（そしてそこにいる死体）が、消滅する前に、一瞬だけ「命がけ」で、消滅する方向（連続的無の始源）を指し示す行為」ということになるだろう。

主要参考文献

- 『土方巽全集 I, II』（河出書房新社, 2005）
『病める舞姫』（土方巽著, 白水社, 1983, 略記号 YM）
『病める舞姫』（土方巽著, 白水社, 白水 U ブックス, 1992）

（以下刊行年順）
『舞踊のコスモロジー』（市川雅著, 勁草書房, 1983）
『W-Notation』No.2（UPU, 1985）
『土方巽舞踏写真集（危機に立つ肉体）』（PARCO 出版, 1987）
『土方巽頌』（吉岡実著, 筑摩書房, 1987）
『土方巽とともに』（元藤燐子著, 筑摩書房, 1990）
『郡司正勝剛定集 第三巻 幻容の道』（白水社, 1991）
『器としての身体—土方巽・暗黒舞踏技法へのアプローチ』（三上賀代著, ANZ 堂, 1993）
『危機と飛翔』（鶴岡善久著, 沖積舎, 1996）
『芸術新潮 1998年3月号』
『詩と権力のあいだ』（宇野邦一著, 現代思潮社, 1999）
『舞踏の水際』（中村文昭著, 思潮社, 2000）
『土方巽の方へ』（種村季弘著, 河出書房新社, 2001）
『夢の衣裳・記憶の壺』（國吉和子著, 新書館, 2002）
『土方巽の舞踏』（慶應義塾大学出版会, 2004, 略記号 HB）
『舞踏大全』（原田広美著, 現代書館, 2004）

『土方巽 絶後の身体』（稲田奈緒美著，NHK 出版，2008，略記号 Z）

『カラダという書物』（笠井勲著，書肆山田，2011）

『土方巽一言葉と身体をめぐる一』（角川学芸出版，2011）

『大野一雄 舞踏と生命』（岡本章編，思潮社，2012）

『土方巽 肉体の舞踏誌』（森下隆編著，勉誠出版，2014）