

# 滑稽と厳肅 「こっけいダンス」としての土方巽の暗黒舞踏

Comicality and Solemnity: Tatsumi Hijikata's Ankoku Butoh as "Comical Dance"

木村 覚

KIMURA Satoru

## はじめに

本研究の目的は、暗黒舞踏（以下舞踏と称する）の創始者である土方巽（一九二八年―一九八六年）のエッセイやインタビュー、講演録の中で展開される「笑い」や「滑稽」をめぐる思考を説明するところにある。土方は既存のバレエやモダンダンスと一線を画する独自の斬新な踊りを生み出し、それを名づけるのに「暗黒舞踏」「犯罪舞踊」などと呼称を凝らした。その中に「こっけいダンス」という呼び名もあった。これまでの舞踏研究の歴史の中で「こっけいダンス」という名で土方がどんな舞踏論を構想していたのかについては論及されずにきた、というべきだろう。しかし、そうした点を顧慮して振り返ってみると、彼のテキストには「滑稽」という語が「厳肅」さやそれと関連する語と対の形で頻繁に取り上げられ論じられており、彼の舞踏論にとって本質的な要素をなしていることが明らかになってくる。本論は、その「こっけいダンス」としての舞踏論を説明し、とくにそこに内包されている観客との独特の関係

性を浮き彫りにしてみたい。

白塗りで軽快な動きを一切行わない、故に深刻な何かと格闘する不可思議なダンスというのが、舞踏というものの、現在の一般的で表層的な理解と言えるかもしれない。しかし、リアルタイムで土方の舞踏を目にした者たちは、そうした深刻なイメージとは異なる、滑稽な何かを舞踏から受け取っていたようである。例えば『あんま―愛慾を支える劇場の話』（一九六三年）を振り返り、澁澤龍彦はその舞台が「滑稽」であったと証言している。「このとき、草月ホールの床に畳が敷いてあって、石膏で白塗りになった男たちが、その畳を持ちあげたりひっくりかえしたりして、滑稽な動作を示していたことを私は思い出す。」<sup>①</sup>土方の夫人であり舞踏家でもあった元藤燐子は「土方の舞台は明るい舞台でした。必ずユーモラスな部分があつて、深刻な舞台では全然なかった」と回顧している。このとき元藤の対話の相手であった大野慶人は、この元藤の発言の前に「ケーキにむしゃぶりつきながら駆け回るとか。ケーキは贅沢品でしたから」と、やはり『あんま―愛慾を支える劇場の話』

を回顧しながら滑稽であったとの意見に同意している。なるほど、写真や動画などの残された映像を頼りにすれば、張りぼての男性器を裸の体に装着して直立する姿(『土方巽と日本人―肉体の叛乱』(一九六八年)、石膏の液体を身体中に塗りたくった男二人の絡まる姿(『あんま―愛慾を支える劇場の話』など、土方の舞台に「ユーモラス」な要素を探すのは、そう難しいことではない。舞踏を「滑稽」なものとして見るというのは、意外な論点と思われるかもしれないが、そもそも白塗りで、白目を剥き、がに股で体を窮屈に曲げた、舞踏のある種の側面に着目するならば、演芸やお笑いとは直結させる者はさすがにいないとしても、誰しもそこに、ある程度の滑稽味を感じ取らずにはいられないはずである。

瀧口修造は「すべての肉体の空所をうめることのおそろべき喜劇をこの身に思い知ることができるだろう。いま踊りは始まったばかり。この日本で」(H, p. 20)と、舞踏を「おそろべき喜劇」と形容した。ならば、いたい舞踏とはどんな喜劇であったのだろう。瀧口はこれ以上の説明を残していない。一つの手がかりを種村季弘の次の回顧に求めてみよう。「これは一種の冗談だ、と思った。あやうくゲラゲラ笑い出すところだった。冗談で踊っているというのではない。私たちの肉体、というより私たちにこれが肉体だと思いつまらせている固定観念が、一つの笑うべき冗談にすぎないことをまざまざと目のあたりに見せつけてくれる、いわばメタレヴェルの冗談がそのダンスだったという意味だ。あなたがたが後生大事にそれこそが肉体と思い込んでいるもの、それはまあ一場のお笑いなのですよ。」「笑って逃げる風―今いる土方巽へ」というこのエッセイの中で種村は、一九六〇年七月の公演中、土方のソロとして踊られた「種子」を見て「これは一種の冗談ではないか」と感じたとか明かす。「一場のお笑い」と形容しつつ、種村は「冗談で踊っている」わけではないと注

意を促した上で、土方の踊りを「メタレヴェルの冗談」と定義する。種村は、舞踏とは肉体への「固定観念」を冗談と思わせるようなダンスであった、というのである。<sup>5)</sup>

写真家の細江英公が撮影した土方の姿にはユーモラスなものが多い。目黒不動尊境内で土方がかき氷屋を営む様子を写した写真は、その代表的なものである。その写真の中で、高い台の上から、手を高く上げて欲しがる子供たちを前に、かき氷を掲げ、困っているような顔をして、踊っているかのように土方は腕を振り回している。中でも興味深いのは『鎌鼬』の一枚である。写真集『鎌鼬』(一九六九年)には、一九六五年に細江が土方と連れ立って土方の故郷、秋田県雄勝郡羽後町に赴き撮影した、村落の風景の中で躍動する土方の姿が多数収められている。どの写真からも、穏やかな村落に突然出没した異様な男の風体、ハプニングの衝撃を受け取ることができる。そして、その様にはどれも独特の滑稽さが漂う。そうした一枚に、まるで赤ん坊のように地べたにしゃがみ、ふてくされた表情をした土方と、彼を取り囲む七人の男女と二人の少女がくつろいでいる写真がある。収穫をあらかた終えた田園の中で、土方は赤ん坊みたいに地べたに座り、その周りで人々が笑みを漏らしている。のちに見るように、この写真と似た赤ん坊のありさまを繰り返し思い出しでは、土方は舞踏論の中に取り込んでいった。飯詰に閉じ込められた赤ん坊を記したテキストは、土方の舞踏と笑いの関係を考える上で非常に重要であるのみならず、舞踏に含まれる「見る」「見られる」の重層的な関係を明らかにする上でも示唆に富んでいる。本論は、土方のテキストに依拠して、「笑い」や「滑稽」がどの様に彼の舞踏論の構成要素となっているかを明らかにし、さらに飯詰の赤ん坊とそれを見つめる大人との関係に着眼することで、踊り手と観客との関係へ向けた土方の思考とは

どんなものであったのかへと、考察を深めてゆく。

## 1. 笑いの起源

### 1.1 土方のテキストが示唆する「笑い」の様相

小説家を志したこともある土方は、言葉に並々ならぬ執着を持ち、言語表現に対して彼独特の試行錯誤を施したことで知られている。まるで読者を挑発するかのように、一度読んだだけでは、あるいは何度読んでみても意味の汲み取れない言葉の連なりを、彼はひたすら拵えあげた。それらの言葉の連なりから生まれるうねりは、その断片を拾いあげるだけでも、それ自身が彼の舞踏そのものであるかのようなものである。またそうした言語表現はすべて彼の舞踏論を反映していると考えられる。

例えば「唄おうとして笑ってしまうなさない花」(H, p. 301)のように、笑いとそれを取り巻く状況を言語化してゆく際も同様である。土方が「笑い」に言及するとき、単純な爆笑というよりは「なさない」さの伴う、弱々しい笑いの場合が多い。例えば「家の中で仕方なく笑っている老婆」(I, p. 215)<sup>6)</sup>のような、笑いたくて笑っているのではないといった事態に、土方の「笑い」と笑いを随伴する舞踏的狀況は置かれているのである。「仕方なく」の内実は、次の文章から推し量ることができよう。「急に明かるい笑いが家の中で起こる事もあった。痺れをきらした人が筆筒につかまって立ちあがったので、思わず笑いが起こったのだ。つかまられた筆筒もつかまった人も、いっしょにガタガタと揺れる<sup>7)</sup>。するとまた笑い声が起こったりするのだった。からだを傾けていかにもやられたというように、しかたなく笑っている痺れ男は、それを見ている人たちの考えごとや心配ごとをはずしていくような解放感を担っているのだった」(I, p. 49)。<sup>8)</sup>ここでひとつが笑っているのは「痺れをきらした人」

である。足が言うことを聞かず、ひともダンスも「ガタガタと揺れる」。能動性を奪われた体に翻弄されて、男は「しかたなく」笑う。この男を笑いながら、ひとは男の「痺れをきらした」体を通して「考えごとや心配ごとをはずしていくような解放感」を味わう。土方はこうした状況を例に挙げながら、彼の舞踏の最中で起こることは、これと類比的な出来事であると示唆するのである。

### 1.2 体に登録した「笑いの起源」

なるほど「痺れ男」と彼を見て笑うひとたちが、舞踏における踊り手と観客の関係を暗示しているということであれば、そうした舞踏の特徴を、土方が繰り返し言及する赤ん坊のありさまに見いだすことも出来るに違いない。

掌は握ったり離したりするためのものではなく、からだの闇を歩いてむしっているのである。顔の皮をむしっている赤子は涙の皮をむしっているのであろう。かさぶたとキャラメルを取り替えるような智慧がこんなところから生まれたのかもしれない。このこわばった皮がひび割れるとき快感が制作される。

わたくしはこうした状態を笑いの起源としてからだに登録している。死骸にひびが入ったり、乾いたうんちにひびが入ったと同じものだとわたくしは決めているのだ。この状態は脳みそが泡をふいたことで説明しきれるものではない。体の中に泥棒が入って何も彼もいっさいがっさいかつさらって行った後なのである。起こったことと、これから起こることとの間にはさまった笑いは、一個の物質凝視である。だからまわりの気配すらただの挙動に置き換えられてい

へ。(I, p. 233)

ここで土方は、一つの舞踏論を展開している。舞踏を踊る自分の体には「笑いの起源」が登録されているというのである。それは、次のように整理できよう。(A) 土方は「笑いの起源」を「赤子」が自分の顔の皮をむしる状態の内に見ている。ここで赤子の「掌」は他者への接触のためではなく、自分の体への接触として機能している(例えばそれは「からだの闇を歩いてむしっている」との表現で表されるものでもある)。(B) 顔の皮をむしることは「涙の皮」をむしることであるとともされ、これを「かさぶたとキャラクターを取り替える」こととしながら、土方は「赤子」の持つこの「取り替える」行いを「知恵」と呼び、注目する。(C) 土方はさらに「ひび」に着目する。顔の皮が「皮」のなか「涙(の皮)」なのかが判然としない状態は、皮に「ひび」の入った状態であり、この「ひび」に「泥棒」が入り込んでしまうこともあると言う。「泥棒」とは難解なイメージであるが、自分の力では制御し得ない何かに侵入され、自分の何かが奪われる事態に「赤子」が遭遇していることであると、解釈できそうである。そして、この「ひび」の連想から「起こったことと、これから起こることとの間にはさまた笑い」という表現が引き出されている。すると「ひび」というものは、過去(「起こったこと」と未来(「これから起こること」)の間にあり、さらに筆者が想像するに、顔の皮がひび割れること(過去)から別の何かへの「取り替え」が起こること(未来)へ開いた身体の状態の内に、土方は「笑い」の発生源を捉えている。そしてこの「笑い」を、土方は「一個の物質凝視」と呼んでいる。以上をまとめてみる。(A)「赤子」の身体において自分の身体に接触する「掌」が(B)「顔の皮」を「涙の皮」と取り替えてむしる。(C)そうした取り替えの余地を与える「ひび」は過去の内に未来をつなぐ「間」で

あり、そこに土方は「笑いの起源」を捉え、さらにそれを「一個の物質凝視」と呼ぶのである。

一点、理解しかねることがある。それは、ここで誰が笑っているのかということである。赤子は涙を流して泣いている。この泣いている赤子が同時に笑っているというのは、想像しがたい。もう少し成長すれば、自分の身体の状態を笑うということもできるのかもしれない。例えば、こんな記述がある。

雪が降ると道がなくなり、川がなくなり、学校へ行く近道が出来た。そうなると川に落ちる。そのとき体が捉えられる。落ちた時のザクラッとして、やはり、ジャボンとした、水の固さに吞まれる手足や、その時の冷たさと同時に、次第に笑いがこみあげてくるものの関係。それは古い古い体の起源やらが、その時ガサツとした真剣なものとなって画家を見舞うのだ。(I, p. 181)<sup>(8)</sup>

土方は「体が捉えられる」瞬間に「笑いがこみあげてくる」ことを、小学生くらいの子供の出来事から捕まえてくる。先の「赤子」のテキストにあった「泥棒」のように、ここでは雪で見えなくなった「川」が体を捉え侵入し、体があらかじめ準備していた環境に対する予期を無にしてゆく。「赤子」のテキストと異なるのは、ここで笑っているのは「川」に落ちた子供本人というところである。この部分では判然としないのであるが、のちに見るように、ここで笑っているのは「赤子」を取り残して労働に勤しんでいた大人たちである。

## 2. 「笑いの起源」で起きていること

## (A) 身体から通常の機能を外すること

先の赤ん坊をめぐる文章(便宜的に以下〈笑いの起源〉と呼ぶ)をより詳細に検討してみよう。まずは赤ん坊が掌で自分の「顔の皮をむしっている」という状態から考察を始めてみる。この行為を土方は「掌は握ったり離したりするためのものではなく、からだの闇を歩いてむしっている」と言い換えている。「闇」へと向かうのは、赤ん坊が涙を流し、そのことで目が目の機能を果たさなくなっていることが前提になっている。同様に、田んぼに置き去りにされた赤ん坊のイメージを語る別の文章では、その目は「涙の受け皿に浮かんだ目玉一個がいつの間にか乾いている。目玉がかゆくなって単独に目を醒ますからだ」(I, p. 176)として考察されている。涙を流し、それも乾いて、目玉がかゆくなる。目玉が「見る」機能を失うと、その喪失が「かゆ」さを招き寄せ、「見る」のとは別の機能を目玉に与える。「単独に目を醒ますからだ」とは、からだの通常の機能をからだから外した事態を指している。どこで目を醒ますのかと言えば、「自分の肉体の闇をむしって食ってみると思うのです」(II, p. 112)とあるように、視覚では見通せない肉体の「闇」の中である。

この一連の過程が示唆しているのは、目が外界を見る機能を喪失する分、肉体という闇を見る機能が発生するということである。それは見ることが自分の身体へと折り返されるということだけではなく、通常の機能が身体から外されているということも随伴する。後者の点は、当たり前のことさえも通常の機能が外れてしまうとおかしなものに見えてしまうという思考を引き出す。「私は日本人の肉体に関する考え方はものすごくアナキーだと思うんですよ。ある詩人が『帽子の下に顔がある』という、帽子の下に顔があるのは当然なんで、それだけでも日本人はも

うそこにおかしさ——肉体というものの構造はおかしいものに結びついていっているという感情をいち早くキャッチしている」(II, p. 42)。「帽子の下に顔がある」という「当然」のことが、通常の機能が前提とされなくなった「アナキー」な思考から見ると、「おかしさ」を帯びたものとして見えてくる。肉体の「闇」とはこのような「おかしさ」が出現する場としてあらわれる。帽子と顔をめぐる文章は「ほんとうに観念的な高笑いを一度肉体にぶち当ててみる、そういうレッスンが必要ですね」(同前)の一文へと続いてゆく。土方にとって「観念的な高笑い」とは、こうした「闇」との遭遇に際して生じるものである<sup>9)</sup>。

## (B) かさぶたをキャラメルと取り替えること

こうした「闇」として肉体があらわれた場では、手は社会通念上考えられる「手」であるとは限らず、足は「足」とは限らない。「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」(II, p. 158)<sup>10)</sup>。なるほど「かさぶたとキャラメルを取り替えるような智慧」とは、こうした「闇」において獲得され、活用されるものなのである。そこで子供は「自分を玩具にして遊ぶことを覚える、闇をむしって食うことを覚える」(II, p. 121)。この遊びの状態を土方はこう捉えている。「子供は自分の手を、自分の手じゃない、自分の身体だけど自分の手じゃない物みたいにして扱っている。だから自分を他人のように感じているんですよ。時々耳をはずそうとまわしたり、いろんなことをするんですよ」(II, p. 115)。

なぜ土方は赤ん坊(あるいはもう少し年長の子供)に舞踏の根源を見ようとするのか。それは彼らが「アナキー」だからであり、社会に生きていく内に刷り込まれていく通念としての身体から逃れられているか

らである。「子供というのは、欲望がいっぱいあるし、感情だけをささえに生きているために、できるだけはぐれたものであおうとする。ところが大きくなるにしたがつて、自分のはぐれているものをおろそかにして、他人との約束<sup>①</sup>とに自分を順応させる」(II, p. 17)。

### (C) 「ひび」について

目が見ること(社会的な機能)を止めるとき、土方はそれを「腐る」とも言う。奇妙なことに、その状態は「生命」を開くことであると同時に「屍」になることでもある。「見えることが腐る地点からしか姿を表さぬもの、本当に生命を開くことは、屍になることにむしろ似ている」(II, p. 295)。ここで述べられている「屍」は「ひび」を考える手がかりになる。「ひび」は〈笑いの起源〉の中では「死骸」(あるいは「乾いたうんち」)にあらわれる。いや、生きているものにあっても、皮膚や涙が乾いてしまうと、肉体に「ひび」はあらわれる。乾きとはすなわち生きた肉体の中に潜んでいる死の層を呼び覚ますものである。「死<sup>②</sup>」がある時点から「死<sup>③</sup>」であるのではなく、生の中にいつも死はあって両方は分けられないものではない<sup>④</sup>。土方の直弟子であった舞踏家小林嵯峨は、稽古場のアスベスト館近くにあった商店街で氷屋を覗き込むと、土方が「見ろ、あの親父、生きながら死んでいるぞ<sup>⑤</sup>」と呟いた出来事を述懐している。私たちは「結局死ぬんだから」(II, p. 69)、生きているこの最中にあるのも、確かに私たちは同時に死んでもいる。生きつつあるものは死につつあるものである。「僕は死ぬわけだ、消滅するわけだ、食べものも消滅するわけで、消滅が消滅を食っているわけですよ」(II, p. 70)。

生の中にある死を端的に体現しているのは、土方にとって「死刑囚」であった。「断頭台に向かって歩かされる死刑囚は、最後まで生に固執

しつつ、すでに死んでいる人間である」(I, p. 200)。ここで起きているのは、時間が攪乱されてしまうことである。確かに――「老婆の初潮のことを考えれば、わたくしは何処へでも行けるであろうと思います」(I, p. 174)でも表されているように――、土方は時間を「窒息」させる攪乱を子供の遊びの中に繰り返し見ている。「それから水瓶の中に水を張ってたんですね、昔はみんな。すると草刈鎌を持っていつて水を切るんですよ、瓶の中の水を。『断面止まれ!』なんて命令してね。何か時間を窒息させてやろう」(II, p. 117)。あるいは不意に泥に体を奪われるエピソードの中では、泥に食われ、「餌食」になる子供を「喋ろうとしているのに喋られてしまったような」と形容し、土方は自分の行為が他なるものに先取され奪われてしまう時間の攪乱を描いている。「そうすると私が春先の泥に転んだ時の、芯から情けない子供の身体がそこに、ボワッと浮かんで来る。喋ろうとしているのに喋られてしまったような、泥につかった下腹部のあたりから、木の瘤が何か叫びをあげているような気がするんです。それで泥の中に入っていますと『俺は何かの餌食じゃないだろうか』と愚痴を言います」(II, p. 113)。

〈笑いの起源〉では「起こったことと、これから起こることとの間にはさまたった笑い」と、時間の攪乱が笑いの発生源であると捉えられている。目玉が見るという機能を奪われることでむしろ肉体の間を見えることになる。このことは、〈笑いの起源〉では「物質凝視」と呼ばれている。また土方は同様の意味で「肉体凝視」という表現も用いるが、その凝視において、生の中に生じた死が「ひび」としてあらわれる。それは能動的行為の最中にその能動性が奪われ、代わりに受動化させられてしまうことでもある。土方にとって笑いは、この瞬間に起源をもつものなのである。

### 3. 飯詰の中の赤ん坊と赤ん坊を見る大人

〈笑いの起源〉に描出された顔の皮をむしる「赤子」は、土方の故郷、秋田の田園の中で飯詰に閉じ込められ、身動きできない状態で泣いている乳児のことである。この「赤子」の身体の状態こそ、土方の踊りに影響を与えたイメージであった。この飯詰に入った乳児の姿に、土方は次のような考察を傾ける。

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。また子供の時の話になりますが、イズメというのがあるんです。カゴですね。その中にいれられて、田んぼの真中に、朝から日没まで置かれる。泣いたって叫んだってあつちで働いているおとなたちにはとどかない。そのとき当然くそ、小便が出る。下にたまつてビショビショになる。こっちは泣いて泣いて、そしてまっくらになつて失神するわけです。そのとき夢を見るのかな。さめたり、おきたり間断なく来て、自分がどうなっているかもわからなくなるのですね。イズメから抜かれる時はいざりみたいになつてそのまんま道端におかれるんですね。けつきよく、ぼくに手ほどきで踊りを教えてくれたような、そういうお師匠さんはいません。影響を与えたのは、そういう幼年経験、あの頃見た木とかツララとか……それから、うちのおやじ。(I, pp. 13-14)

「飯詰」とは、冬季に飯を保温するために米びつを入れる藁製の容器のことである。それが子供を入れるための容器としても用いられた。故にそれは嬰詰とも呼ばれる。飯詰は中部地方と東日本で広く用いられ、秋

田では、木製の桶を用いていたとされ、汚物は垂れ流す仕組みになっていた。この飯詰に押し込められた赤ん坊の逸話は「笑い」と強い関わりを持ったものとして語られている。

すると足が折り畳まれているものだから、立てない、もう足が伸びないですね。すると大人たちはそれを囲んで見てるわけですよ、薄ら笑いを浮かべて。しかし子どもの顔は厳肅ですよ。もう親の顔なんて見ようとしな。 (II, p. 121)

夕暮れになつて中から抜かれると立てないんです。完全に足が折れて、いざりになっていますよ。子どもは絶対に家族の顔を見ない。畳まれた関節がそこに置かれている。それは滑稽で、とても厳肅です。せつぱつまっているわけです。足が躰からスーッと逃げて行く気がする。行つたきり戻らない足はどこに行つたのか。それは子どもは飯詰にいじめぬかれた躰だけが知っているような気がします。

(I, p. 170)

赤ん坊が布に包まれ身動きのできない状態でいるこの状態は、「ぼくがぼくでなくなった経験」を表しており、それこそ舞踏の靈感源となっている人間のありさまである。このように赤ん坊のイメージは、舞踏の最初期からあった。小説家の埴谷雄高は舞踏に羊水の中の胎児を見てこれを「胎内瞑想」と形容した。「この土方巽舞踏派は手足を胎児のように縮めて床の上のところがっているところの謂わば胎内瞑想をその舞踏の原型としているが、このように静止したまま動かないのが私達の根源的な舞踏であり、私達本来の動きのかたちであるという逆説をこの土方巽舞

踏派が代表的に示してくれている。<sup>13)</sup>

しかし、土方が飯詰を通して描いたのは、「胎内」に抱かれ「瞑想」状態にあるという安定した状況とは無縁の、親にしばらく見捨てられて孤独な、また窮屈な姿勢を強いられ続けた乳児の窮状なのである。重要なのは、この飯詰に置かれた赤ん坊を土方が「滑稽で、とても厳粛」と形容している点である。<sup>14)</sup>「いざり」になった体は、飯詰に「いじめぬかれた」体であり、「置かれた閑節」がしびれを切らして動かせぬまま「せつぱつまっている」。そこに土方は「厳粛」さを見る。この「厳粛」な様子に、大人たちは「滑稽」さを感じて、笑う。

赤ん坊を「滑稽」と笑う大人の心情とはいかなるものであろうか。泣いている赤ん坊に、大人が投げかけるのは慈愛の込められた眼差しであろうと推測するのならば、それは誤解である。「東北では、子供という概念はない。自分は子供だという意識がない」(H, p. 129)。さらに土方は次のような親子関係にも言及している。「親は、何か、変な蛙が鳴いていると思っているんだよ。『いい鳴き声を出すよ。このガキは』なんて言ってね。楽器みたいに思っている。その期待に添わないといけないでしょ。子供は。いい音を出すんだ。親子の愛情じゃないですよ。その子供が親をどう見たかという、労働の向こう側を走っているんだ」(同前)。親子の愛情が生み出す慈しみを与え、受け取るという関係性とは異なり、子供の泣き声を「変な蛙」として見るような、「いい音を出すんだ」と耳を一時傾けるような関係性が、ここに示されている親子関係である。愛情に満ちた関係からこの親子を遠ざけているものを、土方は「労働」であると考ええる。

土方が生まれたのは一九二八年である。彼が幼少期を過ごした東北は凶作と不況と災害と戦争で飢饉の真っ只中にあった。「昭和の初頭の六

年(一九三二)、世界恐慌による農業恐慌下を襲ってきた凶作は、借金地獄と娘身売りや欠食児童の悲劇を生み、続いて七年(一九三二)にも不作、八年(一九三三)は豊作であったが、それを帳消しするような三陸大津波、翌・九年(一九三四)には、明治以来の記録的な大凶作と中国への侵略戦争が始まった中で、次々と発生する大災害のために、東北の農山漁村は疲弊の極みとなり、筆舌に尽くしがたい窮状に陥るのである。<sup>15)</sup>この頃、離村女性が増加した。女工や中には「醜業婦」(芸妓、娼妓、女給など)となって身売りされる者も多かった。大人たちの状況は、飯詰の中の赤ん坊と変わらず過酷であった。

日没になると赤児はいざりになっていづめから抜かれて道端に置かれる。真正気で足腰が腐っている上半身がひくひくと動いて滑稽に見える。これが一体どんな舞いに登録されるのだ。滑稽な塊を囲んでいる大人達をついぞ仰ぐこともしない赤児は、過労の向う側までいつてしまった棒のような大人達を、すでに感じとっていたのではないだろうか。(原文ママ、I, p. 233)

「いざり」の状態になった赤ん坊と同様に、大人たちの肉体も労働によって酷使されて「棒」のようになってしまっている。つまり、大人と赤ん坊は、一方が見る者であり、他方は見られる者であり、また一方は笑う者であり、他方は笑われる者であるという非対称的な関係である。とはいえ、「棒」と化したという点において、両者の肉体は同類でもあり、ともに「厳粛」な状態に追い詰められている。

子供が、そして働いている大人たちも、あんまり生き死にを繰り返

すものだから足の関節をまげずに二本の棒になってトットトットトツと歩いてゆく。(II, p. 121)

さらに両者の見る／見られる関係を仔細に捉えれば、次のようなことが言えるだろう。窮状を無視したまま愛情を与えてくれることのない大人たちへの怒りから絶望からか、「子どもは絶対に家族の顔を見ない。」とはいえ、「棒」になった大人たちを赤ん坊は「感じとっていた」とも、土方は考える。赤ん坊は見るともなく、過酷な労働に身を捧げた大人を感じ取り、大人たちはそんな赤ん坊を見ては笑う。ここでは、似たような境遇に置かれた肉体を持つ両者が、見る者と見られる者に分かれながらも、共鳴し合っている。

これが舞踏の靈感源となるイメージである。すなわち、舞踏とはたんに飯詰の赤ん坊になることではない。この赤ん坊には自分を見つめる存在である大人が側におり、その大人が「棒」になってしまっていることを感じている。自分を「滑稽」と笑う見る者(大人)との関係を伴いながら、身体は「厳肅」さを帯びて、観客の前に晒されているのである。

#### 4. 土方が生む笑いと「日本的な悲哀感」

ここまで考えてくると、飯詰に閉じ込められた赤ん坊というイメージは、自分を見る者としての大人を内包しており、見る／見られる関係性を伴いながら描出されていたことが分かってくる。このことは、ダンサーたちによる舞踏のパフォーマンスを観客であった種村や澁澤たちが笑ったという事実とどう重ね合わせたら良いのだろうか。この点へと議論を進めてみたい。観客は赤ん坊を笑う大人の視線と同じような視線でダンサーたちを見て笑うのだろうか。そうした類推が成り立つというのであ

るならば、観客はかつての秋田で労働していた農民と同じように「棒」のような存在となって観客席に座っているということになる。観客も飯詰のごとき狭い座席に長時間拘束されているのは事実であるとはいえ、問題は、過酷な労働を強いられた秋田の農民と類比可能な存在として、観客を捉えることはできるのかというところにある。次の澁澤の述懐から見えてくるのは、土方の語るエピソードを笑いつつも、土方が語る世界との距離を喪失できずにいる、聞き手(観客)としての澁澤のスタンスである。

「昼間、泥棒を喫茶店に誘って菓子を食わせると、泥棒は泣きますよ」と土方巽は真顔でいう。私たちは、彼独特のペーソスにあふれた珍妙な発想に、ついげらげら笑ってしまうが、彼にとつて、この言葉は動かしがたい真実なのだ。彼の前衛舞踊の底には、日本的な悲哀感が流れている。<sup>16)</sup>

野蠻な「泥棒」が喫茶店で菓子を振舞われるというやさしさに遭遇すると、張り詰めた緊張が緩み、「泥棒」は泣いてしまう。澁澤は土方の語りに含まれる「珍妙な発想」に「げらげら」笑う。笑い顔の澁澤とは対照的に、このとき土方は「真顔」なのだという。澁澤と土方の間には一定の距離がある。

この距離を澁澤は「日本的な悲哀感」という言葉であらわした。澁澤は土方のエピソードを「動かしがたい真実」と呼ぶ。この「真実」は「日本的な」何かである。ここで「日本的な」とは非西洋的でありかつ前近代的意思を含んでいると推測してみよう。土方の語りに含まれている「真実」とは、西洋化された近代的社会の日本を生きる澁澤に

とって、遠く過去のものとなった日本であり、忘れていたあるいは忘れようとしていた日本である。

この場の濫澤を観客として、土方と彼の語るエピソードを舞台の出来事として考えれば、舞踏を観劇するとは、モダンを生きる観客の前にブレモダンの日本を垣間見せることであると捉えられるだろう。そして、それはブレモダンな昔懐かしい光景をすでに忘却してしまったモダンの人間に見せるという単純なことではなく、ブレモダンの「日本的悲哀感」をモダンな舞台に置くことこそ何よりモダンなやり方であると考えられるような、モダンな方法意識のもとで行われていることなのである。吉行淳之介は土方の語りに注目し「その話には土俗臭はまったくなく、きわめて近代的である」(II, p. 77)と述べている。また土方自身も「モダンなものを否定することによって逆にモダンになる。たとえばグランドを走っているわけですよ、一番ビリだけどよくみたら一等にみえたとかね」(II, p. 25)と、独自の方法論を明かしている。

今日の西洋化された日本社会の中に隠れた「日本的な悲哀感」をあらわにし、それを舞台上に出現させること。それは、すでに述べた生の中にある死としての「ひび」をあらわにすることによって達成せんとするものである。生の中にある死の露呈と、西洋化された日本の中にある忘れられた日本の露呈は、すなわち互いに連関した入れ子状のものとして構想されているのである。

種村はブレモダンの露出といった舞踏の一面に、真面目さと滑稽さとを同時に把握している。「大地主みたいなのがいて、やたらに金があつて、しかし全体としては情報が遅れているというギャップがあるので、そのギャップの中で、時にはそのずれが悲惨なほうにも行くけれども、ギャグみたいなおかしさになってくる時があるじゃない?……あの人の

舞踏は滑稽なところがあるでしょう。真面目なだけでも滑稽なんだ。東北という悲惨というふうに考えるように、こっちはならされているけれども、現場ではそうじゃないんだね。悲惨の中に、非常にインチメントな内密的な快楽があつたりということだつてあるわけだろうし<sup>(17)</sup>」東北は「悲惨」な場であるというステレオタイプの思考が「ずれ」たり、思い込みを超えた「現場」が鮮明に現れ出たりするところに、種村は滑稽味を感じている。舞踏のブレモダン性とは、たんにステレオタイプなブレモダン性を提示することではなく、一見そうして見せているかのようなところで、そのステレオタイプを瓦解させ、そこに実は存在している何か(「非常にインチメントな内密的な快楽」)を観客に感じ取らせるという性格を持つているものである。「ひび」は、生の中にある死を垣間見せるだけではなく、西洋化した日本の中にある別種の日本を、とくにそのステレオタイプを超えた側面を観客に垣間見せる。ここで滑稽さは、そうした瓦解の作用が引き出すものである。

#### おわりに 見せる舞踊の否定としての「こっけいダンス」

ところで、土方が挙げる滑稽さの例は、哲学史における笑いの諸理論に照らした場合、どれに該当するだろうか。ホップズらが唱えた笑う者の笑われる者に対する優越に基づく論は、いざりになった赤ん坊を見て大人たちが他人の中に何かぶかつこうなものを描まえて笑う点に土方の笑いを見るのであれば、当てはまるかもしれない。しかし、先に述べたステレオタイプの瓦解へと考察を深めるならば別である。管見の限り、それはジョルジュ・バタイユの『非・知』に記された笑い論にとても近い<sup>(18)</sup>。「個々のものはつきり性格づけられてそれぞれに安定しており、また全般的な安定した秩序の内にあるような世界から、不意にわれわれ

の確信が覆されるような世界へ急激に移行すると、われわれは結局笑わされるのです。<sup>(19)</sup>「皮相な外観」が隠してきた理解しがたいものに私たちが出会い、見知らぬものというよりも知りえぬものが露わになるとき、私たちはそのことを笑う。

『土方巽全集』に収録された文章の中で二度、土方は自分の踊りを「こっけい（滑稽）ダンス」と呼んでいる。

例えば、舞踊の途中で踊れなくなったということがあるらしいですね。他の舞踊界で。それが舞踏だーと、人が人前で根かぎり困ったという状態をみせたら、感動が實質に変わる、みられている自分の側にまわる、そして何で笑われたか判らない、怖いから後にさがる、そうするとまたドツと笑う。だから私は最初、見せる舞踊はだめだ、ながめられたり、さすられたり、しゃぶられたり、そういう舞踏じゃなきゃいけないので、ですから、ユーモアダンスといわないで、こっけいダンスといていたんですよ……。<sup>(21)</sup> (II, p. 43)

土方が自分のダンスを「ユーモアダンス」ではなく「こっけいダンス」と述べているのは、舞踏が能動的な「見せる舞踊」ではなく、受動的な「ながめられ、さすられ、なめられ」るものでなければならぬと考えているからである。自分の意のままにならないハプニング性は、「根かぎり困った」状態と称されており、赤ん坊の「厳肅」さと同類の状態が想定されている。見る者は、笑いながら「根かぎり困った」踊り手をながめ、さすり、しゃぶる。ただし、舞踏の踊り手は（舞台の途中で踊れなくなつた）ダンサーはそうではないとしても）そう意図してこの状況へと見る者を誘うのであり、方法的な受動性によって、見る者は全身で笑い、そ

の笑いで「解放感」を得るのである。

観客は笑いを通して、己れの身体のバランスを崩す。<sup>(22)</sup> 笑いは物理的に観客の身体を揺さぶり、それによって観客の身体観を揺さぶる。観客は「こっけいダンス」と出会い、笑うという全身を用いた体験によって、この肉体の「闇」という知りえることのないものと向き合うのである。

主要文献である『土方巽全集』（河出書房新社、一九九八年）からの引用は、全二巻中、第一巻を「Ⅰ」第二巻を「Ⅱ」と表記し、あわせてそのページ数を記した。

#### 注

(1) 澁澤龍彦「土方巽について」土方巽『病める舞姫』所収、白水社、二〇一二年（限定復刻版）、二二九頁。

(2) 『芸術新潮』一九九八年三月号、新潮社、二二頁。

(3) 同前。

(4) 種村季弘「土方巽の方へ 肉体の60年代」河出書房新社、二〇〇一年、一〇三頁。

(5) 他にも種村は「最後の『東北歌舞伎計画』なんか見ると、非常にコミカルな趣向がずいぶん入っている。だから土方さんの中で、あの人は初めからコミカルではあったけれども、コミックというのを意識するのはちょうどその頃かな。時代がそういうふうに関心してきたところを捕らえたという感じはしますけど」（種村季弘、前掲書、二三四頁）と、やはり土方の初期から晩年にかけての公演を滑稽なものとして捉えている。

(6) 「それも無理からぬと思うのは、家の中で仕方なく笑っている老婆に困却した経験をもが持っていることでも明らかである」（『猫の死骸よりも美しいものがある』I, p. 215）。

- (7) 「ぐるぐる歯をみせて薄ら寒い空を見あげているような光景は、何だか始めから笑われているような腑抜けた時間にいられていたのだ」(I, p. 50)。
- (8) ここで「画家」とは清水晃のこと。雪と川のエピソードは清水が土方に語ったものがベースである可能性が高い。以下のインタビューを参照されたい。 [http://www.oralhistory.org/archives/shimizu\\_akira/interview\\_01.php](http://www.oralhistory.org/archives/shimizu_akira/interview_01.php)
- (9) 類似の表現に「死んだ人があたかも死んでるようにたたずんでいた」(II, p. 320)がある。
- (10) 類似の表現に「ぼくはぼくでなくなったという経験をしたかにはしています」(II, p. 13)がある。
- (11) 小林嵯峨『うめの砂草 舞踏の言葉』アトリエサード、二〇〇五年、八九頁。
- (12) 同前、九〇頁。
- (13) 種村季弘、鶴岡善久、元藤燐子(編集委員)『土方巽舞踏大鑑 かさぶたとキアラメル』悠思社、一九九三年、一三〇―一二三頁。
- (14) 「滑稽」と「嚴肅」は土方の舞踏を捉える一つの言い回しであったと考えられる。詩人の吉岡実も土方への「弔辞」として書かれた文章のなかでこの二つの言葉を用いて、舞踏を定義している。「土方さん、きみの創造した暗黒舞踏は、ひとこと言えば、奇怪にして典雅、ワイセツにして高貴、コッケイにして嚴肅なる暗黒の祝祭であり、世界にも類のないものです」(吉岡実「107 風神のごとく―弔辞」『土方巽頌』所収、筑摩書房、一九八七年、二二五頁)。これは、吉岡が『形而情学』について一九六七年七月三日の日記に記した「コッケイにして嚴肅なる暗黒の祝祭」(同前、七頁)が元になっていると考えられる。
- (15) 山下文男『昭和東北大凶作 娘身売りと欠食児童』無明舎出版、二〇〇一年、三五頁。
- (16) 澁澤龍彦『現代の不安を踊る』『土方巽舞踏大鑑 かさぶたとキアラメル』所収、一三二頁。土方は澁澤との思い出を語る中で、次のような笑いの出来事を回想している。「七年程前、京都からの旅の帰りの車内で、抱く母と抱かれる奇型な幼児とを見た。その奇型さがあまりにもおかしかったので、彼に注意を促すと、彼はやめろやめろいいながら、やがてその幼児の姿かたちを見て、忍び笑いから、しだいに笑い出し、『やめろやめろこっち向いてるぞ』と言いながら、ついに小田原から横浜あたりまで笑いを隠した格好で笑い続けた。この赤ん坊との共犯の笑いは、私にあ
- る確信をそのときいだかせた。これこそ、あの『新型の不幸』と呼ばれるものとは無縁なものだ」(I, pp. 290-291)。
- (17) 種村季弘、前掲書、六一頁。
- (18) 「刑務所へ」には「エロティシズム」からの引用があり、バタイユを土方が読んでいたことは明らかである。とはいえ「非一知」を土方が読んでいたかは判然としない。『文学と悪』には、土方の思考との類似性の高い次のような「暗黒」をめぐる記述もある。「事実、わたしのいう意味での霊的交通が最大のものとなるのは、まさしく弱い意味での霊的交通、すなわち世俗の言葉でいう意思の伝達……が、ついにむなしきものとあかされる時であり、しかもそれは、夜(いささかの希望もない暗黒)と等価値のものとして直観されるのである」(ジョルジュ・バタイユ『文学と悪』山本功訳、紀伊国屋書店、一九五九年、二四四頁)。
- (19) ジョルジュ・バタイユ『非一知』西谷修訳、平凡社、一九九九年、六四頁。
- (20) 同前。
- (21) もう一箇所は次の通りである。「見せる舞踊は全面的に廃止せねばならない。ながめられ、さすられ、なめられる、はり倒される。ストリップを笑ってはいけない。ユーモアダンスより滑稽ダンスの中には破廉恥な可能性がある。いや滑稽ダンスの中には男の醜態があり醜態が潜在性に汗ばんで憤りの投企に変身するのだ」(I, p. 10)。
- (22) この点に関する研究は乏しい。わずかな先行研究に、寺田寅彦の「笑い」(一九二二年)がある。このエッセイの中で寺田は、笑いと身体バランスの崩れることとの相関性を論じている。

**Comicality and Solemnity: Tatsumi Hijikata's Ankoku Butoh as "Comical Dance"**

KIMURA Satoru

[**Abstract**] The purpose of this article is to elucidate how comicality and solemnity are important components in Tatsumi Hijikata's (1928-1986) theory of Ankoku Butoh founded by him paying attention to what he calls his own dance "a comical dance." Looking back on his childhood when he lived in his home Akita Prefecture, Hijikata focuses on a crying baby in a corner of rice field neglected by working adults and states that this baby is the origin of his dance and "laughter." He finds a crack on the crying baby's face (it means death in the living body) a place where the existing views of body and dance collapse and the unknown views of body and dance emerge. He leads such an image of premodern Japanese countryside to the field of modernistic and experimental performing arts. This is his high modernistic strategy. His audiences face a series of happening his dancers are giving rise to and laugh it with their own bodies. That emancipates them from the existing way of thinking of body and dance.