

土方巽・暗黒舞踏創始までの再考察

—身体のディシプリンと日本における 50 年代ダンス状況

稲田 奈緒美

序

土方巽(1928-1986、本名 米山九日生)が創始した暗黒舞踏について、従来の言説は「東北・日本回帰」「前近代の土俗的身体」などに収斂する本質主義的解釈が多数を占めていた⁽¹⁾。このような言説に対して、ほとんど初めて批判を加えたのは、ウィリアム・マロッティ⁽²⁾である。以来、若手研究者による土方の舞踏譜、文章および言説の再考察を通じて、本質主義や安易なステレオタイプ化とは距離をとる言説が表れるようになった⁽³⁾。

しかしながら、先行研究で分析の対象となった過去の言説は、少数の舞踏批評家、舞踊批評家、土方の友人、コラボレーターらが記したものである。その多くは土方の近親者やシンパであるため、土方に強く傾倒し、結果として視線に偏りを生じやすい。同様に分析対象である『病める舞姫』⁽⁴⁾や数々の文章は土方の視点で構成、執筆されたものである。これらから、土方の少年期を解釈し、少年土方の天才性や知覚の鋭敏さ、特殊な感性を推測することも可能であろう⁽⁵⁾。一方で、土方の幼少期から青年期にかけての歴史が、『病める舞姫』に表された東北の農村風景のイメージへと一元化され、土方が暗黒舞踏を創始した源が、専らそのような風土と生来の天才性に起因するものへと収斂される恐れもある。

さらに、従来の言説では、60年代以降の三島由紀夫、濫澤龍彦らの異端文学、瀧口修造らのシュールレアリスム美術と詩、ネオ・ダダ、アヴァンギャルド美術などからの影響関係が重視されてきた。土方がダンス以外のジャンルや前衛アーティストと手を結んだことが、暗黒舞踏創始の原動力となったことは一般に了解されている。一方で、50年代までの土方とモダン・ダンス⁽⁶⁾などとの関わりが顧みられることは少なく、土方が否定、反抗したものとして位置づけられてきた。しかし、土方が長らくモダン・ダンス界に身を置き、一旦はそのメソッドによって舞踊の身体性を獲得し、様々な公演活動に従事したという経過を不問に付したままでよいのだろうか。土方の暗黒舞踏を、特権的な秋田での少年期と、60年代の前衛美術、文学等の文脈だけでなく、戦前から続く日本のモダン・ダンス史上に位置づけ、検証することが本稿の研究目的である。

そこで、土方が暗黒舞踏を創始するまでの時期について、新たな視点で分析、考察するために、筆者が試みたインタビューを資料として採用することにした。インタビューの対象者には、従来の言説を形成する人々も含まれるが、他方で土方とは距離を取りつつ同時代を生きた人々が少なくない。インタビュー結果と、彼らや同時代

の人々が記した資料を発掘することによって、社会、文化、ダンス状況を拾い上げ、その時代を生きることによって土方が身体に刻んだ歴史を実証的に考察したい⁽⁷⁾。

本稿の構成は、第二次世界大戦前に秋田で生まれ育ち、敗戦を迎えた1945年以前と、戦後モダン・ダンスを始めて1950年代に上京して活動し、『禁色』でデビューする前まで、の二期に大別される。前者(第1期)は「1. 秋田での少年期」、後者(第2期)は「2. モダン・ダンスによる活動と思索」の2章に該当し、その下に節を設けた。各節は、ほぼ時系列に沿っているが、テーマを重視して構成したため若干前後するところもある。筋立てにあたっては、戦前の学校教育における身体へのディシプリンとモダン・ダンスの親近性、50年代のダンス界におけるモダン・ダンスのみならず、ショー・ダンスやテレビ番組への出演による多様なダンスとの出会いに焦点を当てた。これらは、取材によって新たに注目した視点である。

土方巽の神話化、本質主義的解釈にしばしば用いられる、東北・秋田の“前近代的な風土”について、証言と史実を元に再考し、さらに、舞踊家としての身体性の基盤を形成したモダン・ダンスとの関わりを考察することで、舞踏家・土方巽と暗黒舞踏を生んだ日本の社会、文化、モダン・ダンスを、広く歴史の中で捕らえることができれば幸いである。

1. 秋田での少年期

1.1 『鎌鼬』に現れた農村風景の検証

土方巽が秋田で過ごした少年期の風景を想像する人々が思い抱くイメージは、多くの場合細江英公が撮影し、土方が被写体となった写真集『鎌鼬』(1969)⁽⁸⁾に切り取られた農村風景であろう。山々に囲まれて水田が広がり、畦道には収穫された稲が稲架に架けられて並び、素朴な農民と子どもたちが暮らす、貧しいがのどかな風景である。しかしながら、写真の舞台となった農村は、土方が生まれ育った秋田県南秋田郡旭川村泉字八丁(現、秋田市保戸野八丁)ではなく、秋田県田代村(現、雄勝郡羽後町田代地区)である。土方の父方の米山家本家は、田代と同じ雄勝郡羽後町にあるが、こちらは水田が広がる平野部であり、笹森丘陵にある田代の風景とは全く異なっている⁽⁹⁾。

田代の場所の選定は細江と土方によってなされたが、細江の計画は元々、1944年夏から1945年9月まで細江が疎開をしていた、母の実家の親戚の家があった山形県米沢の風景を記録することだった。「私にとっては、特定の場所である必要はなく、私の記憶だと感じた風景を

記録すればそれで充分だった」(細江、1991)、「僕の記憶の中にある東北のイメージを撮ろうと考えた」(細江、2004)のである。『鎌鼬』の農村風景は、土方が少年期を過ごした秋田ではなく、細江の疎開先の風景と重なるものである。

よって、田代村の農村風景から連想される農家の暮らしを、少年土方が同様に経験したであろうという想像は検証されねばなるまい。

まず、農村の貧困について。昭和最悪の凶作で多くの東北の娘が身売りを強いられた昭和9(1934)年は、しばしば貧困の象徴として言及されるが、秋田では山間部や高冷地を除いて、それほど甚大な被害にはあっていない。多大な被害を蒙った太平洋側の青森、岩手、宮城とは気象条件が異なり、平坦部の水田比率が高く、耐冷害の品種改良を施した陸羽一三二号が普及していたためである。秋田県で被害が甚大だったのは、「鳥海山麓の標高二〇〇～五〇〇メートル以上の地帯、駒ヶ岳周辺の東部奥羽山脈寄りの標高二〇〇～三〇〇メートルにわたる水田地帯、並びに鹿角郡の標高一五〇メートル程度の盆地等」であり、田代村も62.8%の減収と、被害は甚だしかった(有明、1994)。一方、秋田市はこれらの地域には含まれない。従って、東北農村の貧困というステレオタイプを土方の少年期に直結させることは控えねばならないだろう。

次に農村風景についてだが、当時の米山家があった旭川村泉は、昭和8(1933)年に秋田市に編入された、いわば秋田市の最もはずれであった。周囲に山はなく水田が広がり、米山家から先の建物といえば農事試験場くらいで、民家はほとんどなかったという。ただし水田といっても、秋田は石油の産出地であり、旭川村泉あたりの水田の中にも石油露天掘りのためのやぐらがいくつも立てられていた。農村風景としても田代村とは全く異なっており、さらに旭川村泉から秋田市の中心部へはそう遠くない。子供の足でも30分歩けば、飲食店、商店、映画館が並ぶ繁華街にたどり着ける。

以上から、東北、秋田＝貧しい農村＝近代的な都市生活から隔絶された前近代的風俗というステレオタイプ化、細江ら写真家によって焼き付けられたイメージから湧出する、日本の原風景へのノスタルジーは、一旦括弧に入れねばなるまい。土方の育った秋田とは、山間部の農村ではない。昭和10年の第4回国勢調査によれば、総人口103万7744人を擁する秋田県の中心たる、地方都市秋田の平坦な水田地帯だったのである。

1.2 出生地と小学校

土方が生まれた昭和3(1928)年の冬は、秋田県内では、初の普通選挙である第16回衆議院議員選挙に沸く一方で、農民の小作争議が頻発し、共産党員の検挙が始まっていた。7月には、アムステルダムで開催された第9回オリンピックで日本人のメダル獲得に沸き、11月10日には昭和天皇の即位礼が挙行されたのに伴い、同日に秋田市内で御大礼奉祝市民大提灯行列が催された。デ

モクラシーとモダニズムによって牽引された大正文化は、秋田という東北の一地方都市においても引き継がれる一方で、やがて訪れるファシズムの気配が広がっていたのである。

土方の略歴として流布しているものでは、出生地は前述の現秋田市になっている。一方、親戚の話では、土方は米山家の本家のはなれで生まれ、小学校へ上がるまでそこで暮らしていたともいう。米山家の本家は、雄勝郡羽後町にある旧家であり、広い敷地には数年前まで大きな母屋といくつかの倉が残っており、周辺には米山家が所有する農地が延々と広がっていた⁽¹⁰⁾。土方の祖父に当たる、米山家十三代目当主の安太郎は村長を務めたこともある人で、十四代目の富治は県会議員を務め、十五代目の耕次は学校長を務めた。現在、親戚の多くは教職についている。土方の父、隆蔵は安太郎の三男であり、家督は継がなかったが安太郎に代わって、スガと所帯を持ったあとも長らく本家のはなれで暮らしていたというのだ。

米山家が作成した家系図によると、土方には姉が四人、兄が五人いる。上から、キヨコ、フミコ、ミチヨと女子が続き、待望の長男は隆司、次男は安治と名付けられた。それぞれ父親、祖父から一字をとったと推測される。三男、保三郎、四女、ハル、四男、泉、五男、泉二と続き、六男が三月九日に生まれた九日生(土方巽)である。そのあとに、旭四郎という男子が生れているが、すぐに亡くなった。後に九日生が卒業する、秋田師範学校附属小学校の卒業生名簿では、九日生の四年上に四男・泉の名はあったが、五男・泉二の名はない。幼少時に死亡したのであろうか。また、米山姓のその他の兄弟の名前も見あたらないことから、年の離れた兄弟が小学校を卒業する時点では、米山家はまだ旭川村泉へ移ってはいなかったとも考えられる。四男の泉、五男の泉二の名前が、旭川村泉の地名に因んだものと仮定すれば、米山家は四男の出世時には旭川村泉へ移っていたであろう。

土方が小学校に入学する昭和9年(1934)は、前述の通り東北が大凶作に見舞われた年である。父、隆蔵はそば屋を営みながら農業も行っていた。秋田市内と言えども、子沢山の農家は決して豊だったわけではあるまい。土方によって、また70年代以降、盛んに発された言説では、米山家は非常に貧しい家庭であったとされている。ところが一方で、土方は秋田師範学校附属小学校へ入学している。現在も秋田市保戸野原の町にある旧秋田師範学校附属小学校(現秋田大学教育学部附属小・中学校)は、米山家から子供の足でも10分程度の距離にある。恐らく米山家は、通学距離の短さゆえに九日生と兄の泉を秋田師範学校附属小学校へ通わせたと推測できるが、米山家本家の家柄を考えても、全く教育に無関心であったとは考え難い。

入学の記念だろうか、九日生が小学校の制服、制帽を身につけ、姉と一緒に写った写真が残っている。当時の子供たちは、まだ和装が多い中で、洋装の制服、制帽、革靴(またはズック)姿でカメラを見つめる九日生少年

はいかにもモダンで、良家の子女風でさえある。これらを揃えるには、ある程度金銭的な余裕がなければ難しいだろう。年の離れた姉、兄の稼ぎが家計を助けたのかもしれない。後になって土方自身が、姉が神戸へ身売りされたかのように語り、言説でも流布された。昭和9年の県内の離村女子は、芸妓438人、娼妓876人、酌婦1015人、女給804人、女中・子守3898人、女工3013人、その他を合計して、1万1182人である。県内総人口のうち、子供から老人まで全女性の約50人に一人が出稼ぎに出ている計算になるため、土方の姉たちが出稼ぎをしていた可能性は高いが、仕事の内容までは不明である。

秋田師範学校附属小学校には当時、裕福な家庭の児童もいれば、貧しい家庭の児童も、生活保護受給家庭の児童もいたそうである。異なる階層の子供を入学させ、複式学級を行うなどの試みもなされたようだ⁽¹¹⁾。一方、姉妹校の秋田女子師範学校附属小学校は「秋田の学習院」と呼ばれるほど、「秋田市内の名流の子女が多く」入学した。「資産家、高級官公吏、医師、弁護士、その他特に教育に熱心な」家庭の子供が集まり、当時としては珍しく男女共学だった（大守、1974）。大正末期には、秋田県出身の舞踊家、石井漠の高弟であった和井内恭子がこの小学校に通っている。和井内の担任教師が舞踊好きで、2年生のときにはドヴォルザークの「ユーモレスク」で創作舞踊と一緒に踊った（和井内、1974）というから、随分とハイカラな小学校である。

九日生が通った秋田師範学校附属小学校と秋田女子師範学校附属小学校は、共に県内の教育の中心的、先導的な立場にあった。両校に違いはあれ、ともに一般的な公立小学校と比して、教育レベルが高かったことは容易に推測できる。

1.3 小学校教育における身体と、石井漠との出会い

昭和12（1937）年7月には日中戦争が始まり、戦時体制に移行する中で、両附属小学校ともに「国策に基づく皇国民練成の教育が強調され」た。「行事も心身を鍛えることをめざしたものが多く」、「〇体育会・運動会〇下浜での水泳訓練〇太平登山〇武道寒げいこ〇スキー訓練〇マラソン〇遠足等も、今と違ってきびしいものであった」（伊藤、1974）⁽¹²⁾。中流家庭の子女が多いため、逆に軟弱とみなされたことから、「鍛錬」というディシプリンが大きな目標として掲げられたのである。

時代の要請に沿って、小学生の心身の鍛錬が重視された時期に、小学生も教師たちも驚愕したであろう出来事があった。ヒトラー・ユーゲントの来県である。

元藤燐子は「西洋の出来事も少年土方を感動させた。それはヒトラー・ユーゲントの素晴らしい行進だったという。のちになっても、今のこのように興奮しながらこの時の模様を何度か語って聞かせてくれた」（元藤、1990: 26）と記している。

この「素晴らしい行進」とは、土方が小学5年生（昭和13年）の9月11日に、秋田を訪れたヒトラー・ユーゲントによる行進であったと考えられる。当時の写真に

は、身長が高く肩幅も広い青年たちが、上着の袖にナチスの腕章をつけ、ショートパンツから覗く太い足にハイソックスを履き、頭を短く刈った姿で、腕を高く掲げて敬礼をする姿が写っている。その向側に、白いシャツに黒いズボンらしき制服を着た、秋田の小中学生たちが大勢整列している。ヒトラー・ユーゲントの構成年齢は15～18歳。兄たちと変わらぬ年齢のドイツ青少年の立派な体格と、統制の取れた集団行動と示威行進に、少年土方が驚き、魅了されたことは想像に難くない。

2年後の昭和15（1940）年、1936年に開催されたベルリン・オリンピックの記録映画『民族の祭典』と『美の祭典』⁽¹³⁾が日本で公開された。前者は同年度『キネマ旬報』第一位を獲得するという大ヒットであったが、それは、「既にHJ（引用者注、ヒトラー・ユーゲント）を視覚的に体験した国民に熱狂的に歓迎され」たためであり、「全国的に行なわれた小中学校生の団体鑑賞には、むしろHJ来日の興奮の余韻をみることができる」（佐藤、1998: 55）という。土方の小学校から工業学校まで2級下であった棚橋文雄氏、土方の工業学校のクラスメイトである入江順一郎氏、三浦登氏、黒崎昭二氏⁽¹⁴⁾は全員異なる小学校の出身であるが、この映画を見ている。小学校のクラスまたは学年単位で映画館へ行き、そこで鑑賞したというから、土方も見ているにちがいない。そして全員がその時の衝撃を、60年以上を経た現在でも鮮明に覚えているという。当時の純粋な軍国少年にとって、ヒトラー・ユーゲントの来日と、この映画で出会ったドイツとは、圧倒的なまでにかっこよく勇ましいものであり、魅了されたのだ。

このようなドイツの身体への憧れは、少年のみに限られたわけではなく、一般をも巻き込んでいた。舞踊評論家の蘆原英子による以下の評論から、その様子をうかがい知ることができる。

特殊な歩き方で注意すべきは、ドイツの兵隊の歩き方であろう。いわゆるグース・ステップで鷲の歩き方に似たものである。膝を折らず伸ばしたまま、足先をピンピン上げて歩く歩き方である。

この歩き方はフレデリック二世の時に発明されたというから、すでに二世紀近く前からあったのであろうが、ヒトラーの天下になってから再び採用された。運動量からいえばはなはだエネルギーを消耗する歩き方であるが、これは一種のデモンストレーションの歩き方である。整然とした組織力や威武というようなものを誇示したもので、見た目に極めて華美である。（蘆原、1986: 332-333）

対照的に日本人の歩行は、映画『民族の祭典』を見た際の感想として以下のように記されている。

入場式の時、各国の選手が整然と足並揃えて行進しているのに反し、わが国の選手はバラバラに足並も揃わず、誠に意気が上がらない格好で歩いていたのはい

ささか冷汗ものであった。勝利の日章旗を何本も掲げている選手達なのであるから、もう少し堂々と歩いて、まずもって威力ともいべきものを示して貰いたかったと思った。(蘆原、1986: 324)

ヒトラー・ユーゲントの行進にみられる特殊な歩行様式、映画『民族の祭典』のアスリートの入場行進、競技パフォーマンスとして視覚的に与えられた、動く身体、その動きの様式は、ファシズムの思想を視覚的に、有効に伝えるものであった。当時の小学校では年2回、医師によって身体検査が行われ、身体は「強壮・標準・薄弱」と評価された⁽¹⁵⁾。生理的、抽象的な身体の評価が付与された上で、体操の導入を通じた「強壮」な身体への改良、前述のように運動会などの行事を通じて、“心身の鍛錬”が図られた。その理想を視覚化したイメージの一つとして与えられたのが、ヒトラー・ユーゲントと『民族の祭典』の“歩く身体”、“動く身体”であったといえよう。硬質で直線的に力強く動く身体、統制の取れた幾何学的構成の空間性、その基調となる“強壮な身体”が、日本の軍国少年のみならず大人にも、多大な影響を及ぼしたことは否定できない。

元藤によると、土方にとって小学5年生のときに石井漠(1886～1962)の公演をみたことが、舞踊家を志すきっかけとなったという(元藤、1993: 149)。石井漠は、帝国劇場洋劇部時代の明治44(1911)年6月に初の秋田公演を行なって以降、郷土の秋田で何度も舞踊公演を行っているので、土方の小学校でも見る機会があっただろう。

少年土方を魅了した、石井漠の作品とはいかなるものだったか。それを知る手掛かりになるのが、石井の「囚われたる人」の映像である。石井は腰の周りに布を巻いただけの原始的な扮装で、両手を後手に縛られており、“自然な身体”が抑圧を受け、その状況に抗い、自由を追い求めるかのように力強く、重々しい動きによる踊りを披露している。音楽は、ラフマニノフの「プレリュード モスコの鐘」である。この映像は、ドイツの文化映画『美と力への道』⁽¹⁶⁾に収録されていることから、作品が第一次世界大戦後のワイマール共和国における文化政策に合致するものであったことが導かれる。石井のモダン・ダンスには、当時のドイツにおける、抑圧された身体の解放、健康で力強い身体への志向と合い通じるものが存在したと考えても、的外れではあるまい。

舞踊公演など限られていた時代の秋田で、少年土方が初めて目にした石井のモダン・ダンス公演には、洋楽に合わせた身体の律動的で力強い動き、整然と統制された群舞、強固な自我を持つ人間とその内面の表出、壮大なテーマの表現があったであろう。土方には作品の主題や内容への感銘も当然あっただろうが、同時に、学校教育やイベント、映画メディアから与えられた、理想的な“強壮な身体”をさらに昇華させて、ダンスという詩的な表現形式に高めて体现した日本人、石井漠の身体性への驚

きと憧れが強く沸き起こったと推察できる。

土方が舞踊に目を向ける直接的な契機となったのは、石井漠の公演だったのであろう。ただし、そこへ至る過程には、心身の鍛錬によって“強壮な身体”を目指した当時の小学校教育と、その理想イメージを具現したヒトラー・ユーゲントの示威行進の鮮烈な経験が準備されていたのである。統制の取れた集団による硬質で力強く直線的な“身体の動き”を規範とするディシプリン、その基調にある“強壮な身体”を理想とする身体観が、軍国少年たちに浸透していたことが、石井漠のモダン・ダンスを受け入れる土壌を作ったと考えられないだろうか。

戦前の秋田の少年たちの身体は、決して厳しくも豊かな自然、風土だけが育んだのではない。軍国主義教育による小学校での身体の鍛錬(その後は、軍事教練の時間も加わる)、イベント、映画等のメディアが伝えたナチス全体主義を体现する身体、モダニズムを極北にまで進めた身体のディシプリンの記憶が刻まれていると考えてよいだろう。

1.4 秋田工業学校入学から終戦まで

昭和15(1940)年、土方は初等科を卒業し、そのまま同小学校の高等科(2年間)へ進んだ。棚橋氏によると、当時、高等科へ進む生徒は、師範学校へ進学することを条件に受験し、進学した。高等科から附属中学校へ進めば、ほぼそのまま師範学校へ進めたという。土方の学年は、初等科も高等科も卒業名簿には47名の名前が記載されているが、初等科と高等科を通じて同じ名前は、土方を含めて15名のみである。この時点では、土方も師範学校進学を目指すグループに入っていたのだろうか。だが、高等科卒業時には、このような将来を約束されたコースには乗れない者がクラスに1人、2人は出てきた。土方も附属中学校へは進まず、昭和17(1942)年4月、秋田工業学校第二本科電気科へ進学した。2年間の履修期間が特徴である第二本科電気科は、戦時体制に応じて昭和15(1940)年4月に増設され、20年3月には廃止されている。学生の間には、3年間履修の電気本科と、第二本科(専修科とも呼ばれた)で優劣意識があったため、附属小学校卒業生である土方は、より強くコンプレックスを抱いたであろう。

入学当初の米山九日生(土方異)の印象について、前出の同級生、入江順一郎氏は以下のように記している⁽¹⁷⁾。

仙北の田舎出の私には秋田市内の小学校から入って来た連中がまぶしく見えただけで、その中で一際色白で眼の鋭いのが居た。それが米山であった。米山は腕っぼしはそう強そうではなかったが、入って早々にクラスで一、二を争う猛者ぶりを発揮し、皆に一目置かれる存在となった。

目立った存在であった土方は、ラグビー部の上級生の目にも止まり、同部へ入部する。同校のラグビー部は、昭和9(1934)年、13(1938)年に全国中等学校ラグビー

大会で優勝を飾る名門であり、ラグビー部員は学生にも教師にも一目置かれていた。

同校のラグビー部は、自ら入部を希望して入るものではなく、上級生が新入生クラスを見て回り、めばしい男子を集めるという方法をとっていた。それは、単に運動神経のよい新入生を集める目的だけではなく、クラブ活動の名目で上級生が下級生をしごき、いじめることができる場に、目立つ新入生を集める意味もあった。学校の中には公然といじめや暴力がはびこっていたのであり、それを支えたのは、教師から生徒まで学校全体に浸透していた、軍隊的な上下関係、規律、慣習であり、それに対する生徒たちの鬱屈した思いであった⁽¹⁸⁾。

当時の状況について、土方の一学年下で電気本科に入学した林善次郎は、以下のように記している（林、1984）。

最も神経をつかったのは、上級生に対する挙手の“礼”で、黙認しながら知らずにすれ違うなどは欠礼の“サイ”たるもの。直ちに呼び出されてはビンタをくうこともあったと聞いていた。それだけに進級後、下級生から礼をされる気分は、まさに最高であった。

軍隊的な上下関係は、常に更新され続けたのである。生徒の多くは、下級生時には上級生の横暴に耐え忍び、上級生になれば下級生に対してその鬱憤を晴らしたのだろう。だが、土方はその最たるラグビー部の環境に耐えることはできず、早々に止めた。しかし、今と違い自己都合の退部が簡単に認められるはずはなく、練習開始前に上級生から逃げるための策を様々に講じて、ようやく上級生を諦めさせた。しかし、応援歌の練習の際など、上級生に取り囲まれてビンタをくらっていた姿を入江らは目撃しているの、後々まで目を着けられていたことは想像に難くない。

秋田工業学校での土方は、決して勉強に熱心な学生ではなく、いたずらや喧嘩にあけくれ、不良というレッテルを教師から貼られていた。卒業を目前にした昭和19（1944）年3月、ある事件がおきる。料亭の2階に集まり、飲酒、喫煙したことが学校の耳に入ったのである。土方のクラスは26名だったが、大多数の生徒が事件に加わっており、父兄が学校に呼び出された。学校としては全員を留年させるわけにいかず、首謀者として土方ともう一人を留年させることにして、あとの生徒は学徒動員でお茶を濁したのだという⁽¹⁹⁾。

昭和19年度、授業は2ヶ月間しか行なわれず、6月ごろから学科ごとに学徒動員がなされた。電気科の土方が送られたのは、群馬県太田市の中島飛行機太田製作所である。他に、同校の機械科、秋田中学（現、秋田高校）、秋田商業の三校の2年生が動員され、共に隣村の宝泉村の宝泉寮に入った。爆撃機の呑龍、戦闘機の疾風などの生産工場であったため、間もなくB29の夜間爆撃に遭い、P51やグラマン戦闘機の機銃掃射を受けた（林、1984）。この一年は、ほぼ学徒動員で終わったといえよう。

昭和20年、秋田市内は毎夜のように空襲警報が響き渡り、子女の多くは疎開していった。幸い市内が空襲されることはなかったが、終戦前日の8月14日、石油積出港でもあった土崎港（現、秋田港）と日石秋田製油所が爆撃され、死者70名、負傷者80名の被害にあった。

土方の戦争体験について、従来の言説では、主に出征して死亡した兄たちの記憶とその喪失感に関連付けて語られてきた。土方自身の体験について詳らかではなかったが、同級生らの証言から、学校では軍事教練や軍隊式の人間関係がある一方で、抑圧されながらもそれなりに喧嘩や飲酒を楽しんでいた青春時代、学徒動員、秋田市内の空襲などを知ることができたといえよう。

2. モダン・ダンスによる活動と思索

2.1 モダン・ダンスとの出会い

第二次世界大戦後、土方は秋田製鋼に入社し、勤務の傍ら増村克子モダン・ダンス研究所でモダン・ダンスを習い始める⁽²⁰⁾。増村は、戦前に秋田の女学校を卒業し、東京で江口隆哉⁽²¹⁾に師事してドイツ表現主義舞踊に範をとったモダン・ダンス（ノイエタンツ）を習得したのち、秋田市で教室を開いた。戦前の秋田市には日本舞踊教室は三ヶ所くらいあったが、モダン・ダンスの教室は増村の稽古場が初めてにして唯一である。

当時の江口隆哉系モダン・ダンスのレッスンは、まずストレッチから始まった。身体がほぐれてきたところで、フロアで2列に並び、小太鼓、大太鼓などのリズムに合わせて徐々に踊り出し、それを教師が直していくというメソッドである。貴重品であったレコードを使用することもあった。増村の稽古場では土方を先頭にして、土方がなかば無理やり連れてきた男子学生が一列に並んで踊っていたという⁽²²⁾。

棚谷文雄氏も、土方に連れられてきた一人だが、秋田工業学校では器械体操部に所属しており、当時のモダン・ダンスは踊りというより学校で習う徒手体操に近かったため、あまり抵抗なく練習に参加できたという。土方は喧嘩をするとき、普通の人よりも低く構え、身のこなしが素早く美しく、踊る姿にも同様の身体性があったという。ただし、体操選手の中から見れば、土方の背中が常に曲がっており、バランスをとるのが不得手なことが気になった⁽²³⁾。学校教育における身体へのディシプリンとモダン・ダンスの親近性がうかがえる一方で、それとは異なる身体性を土方が保持していたことが推察される。

当時の秋田市でモダン・ダンスは決してポピュラーではなく、土方が始めた頃は、男性生徒は土方一人であり、しかも、モダン・ダンスに適した資質は持ち合わせていなかったようである。土方は舞踊家になるという幼い頃の決心を、不良として知られた10代後半から敗戦後の混乱期まで、いかに維持していたのだろうか。秋田工業学校の同窓会では、「米山は各町内の盆踊り大会を踊り歩いて、あちこちの商品を集めていたっけ」という思い出話も出たが（秋田魁新聞、1999）、敗戦直後のモダン・

ダンスと結びつける線は明らかではない。

土方自身は、増村克子の門を叩いたときのことを、後になって以下のように記している。

十四年程前に私は郷里で女舞踊教師についた。入門という言葉が好きでサラのパンツにはきかえてこの女教師の門をくぐった。外国ダンスという言葉は私に一抹の不安を感じさせていたのでおずおずとしかもそれではなければ止め様と思い乍ら外国ダンスについて質問した。「私の踊りはドイツの踊りです」私は咄嗟に入門の手続きをすませ、なにせドイツは硬い、きっと舞踊も硬いだろうと思った。(土方、1987a: 29)

年頃になって私は、舞踊を選んだ者であるが、何故か硬いものを欲していた者であり硬い舞踊ならば、ドイツダンス、と思い選んだ結果が、今日になった。(土方、1987b: 38)

これらは、入門から約14年後に書かれたものであり、すでに前衛舞踊家として注目を集め始めていた時期の文章であるため、ある程度の脚色があると考えの方が妥当であろう。だが、それらを差し引いた上でも、いくつかの注目すべき点を拾い上げることができる。

まず、「外国ダンス」の「外国」とは、当時の秋田市の社会状況から推察すると、アメリカを指していると考えることができる。昭和20年9月19、20日に、アメリカ軍の進駐部隊約1650人が秋田市内に進駐していたためである。秋田駅前には、米軍の文化政策の一環としてアメリカ文化センターが設けられ、アメリカ文化の発信基地となったが、その賑やかな駅前的大通りから一本入った路地裏にある家で、増村克子はモダン・ダンス研究所を開いていたのである。また、当時の土方は、思いを寄せていた女性がキャバレーでダンサー、歌手として働いていたため、そこへ通いつめていた。キャバレーで土方が目にしたダンスとは、恐らくアメリカ風のエンターテインメントであっただろう。

よって、土方にとって敗戦直後の「外国ダンス」とは、進駐軍と共にやってきたアメリカ文化を背景とする、「一抹の不安を感じさせ」るようなものであったが、対照的に、「ドイツの踊り」に対してはシンパシーを伺うことができる。

次に注目すべき点は、「何故か硬いものを欲していた者であり硬い舞踊ならば、ドイツダンス、と思い選んだ」という箇所である。「ドイツの踊り」と彼が欲した「硬いもの」とは何であったのだろうか⁽²⁴⁾。

前節で、少年時代の土方と石井漠のモダン・ダンスとの出会い、そのときの感動を準備した、ナチス・ドイツが極北まで推し進めたモダニズムの身体への憧憬と、学校教育における“強壮な身体”のディシプリンの浸透を述べた。土方が抱いていた、「ドイツの踊り」と「硬いもの」とは、これらによって作り上げられたイメージではなかっただろうか。すなわち力とスピードに溢れた直

線的かつ重々しい身体の動き、群舞（群衆）による幾何学的空間構成、西洋音楽の堅固なリズムに支えられた作品構造、文学的、哲学的で高尚な作品の主題、振付家の創意という、ドイツ表現主義舞踊とそれに範をとる戦前日本のモダン・ダンスが志向した硬質な感触である。

戦中、戦後を通して土方の中では、「ドイツの踊り」に象徴される硬さへの志向が途切れることはなく、連続性を保っていたと考えられるだろう。戦前の軍国主義教育によって、身体へモダニズムのディシプリンを刻み込まれた少年が、自らの身体を使って表現することを目指したとき、「ドイツの踊り」の硬さを選んだのは、決して偶然ではなかったのだろう。戦後ドイツ本国では表現主義舞踊は廃れたが、社会的コンテクストから切り離されて輸入された日本では、近代芸術の一ジャンルとして継続されたため、同様の志向性を抱いていた土方は入門が可能だったと推測できよう。

2.2 ショー・ダンス、テレビとの出会い

土方が上京して後のモダン・ダンスの関わりについて、昭和24（1949）年に大野一雄の舞台を見た衝撃や、安藤三子（現・哲子）・堀内完ユニーク・ダンス・グループでの活動が知られている。それに加えて、50年代の土方はキャバレー等のショー・ダンスやテレビ番組の出演等によって様々な影響を受けたであろうことが取材から判明した。

最初のショー・ダンスとの出会いは、前章で記した秋田市内のキャバレーであっただろう。次の出会いは、今まで略歴に載せられていなかった、外人クラブでの勤務である。

昭和26（1951）年の春頃、上京した土方は郷里のつてをたよりに宿泊先を探し、渋谷南平台にあった東京外人クラブで住み込みのバイトをしていた後輩のもとへめぐりこんだのである。これは、進駐軍用ではなく一般外国人向けで、日本人では菊田一雄ら芸能関係者が出入りしていた。高級な社交場を売り物にし、ホールでは每晚コンボの生演奏があり、日本人ホステスとダンスもできた。この外国人クラブで短期間ではあるが、土方はボーイとして働いたのである⁽²⁵⁾。恐らくここでも、ショー・ダンスを目にし、ジャズを聴いたであろう。

敗戦から数年間、土方は秋田と東京を行き来していたと思われるが、昭和27（1952）年以後、ほぼ東京に腰をすえる事になる。当初は、五反田にあった増村克子のスタジオに通ってモダン・ダンスの練習をしていたが⁽²⁶⁾、昭和28（1953）年には、安藤三子のスタジオへ移った。安藤は当時、江口系のモダン・ダンス主流派からは距離を置き、モダン・ダンスではタブーであったジャズを使って作品を振付け、注目を集めていたために、土方が関心を抱いたと推測される。土方が入団後に初めて舞台を踏んだのは、昭和29（1954）年9月13日、『安藤三子舞踊公演』（於・日比谷公会堂）であり、「土方九日生」と名乗った。公演作品中、「鴉」に大野一雄が特別出演し、岡本太郎が装置を、安藤の弟子だったベギー葉山が歌を、

演奏を原信夫とシャープス&フラッツが担当しているの
で、土方にとっては増村の元で習ってきた江口派のモダ
ン・ダンスとは大幅に異なる振付、音楽、装置によって
踊る機会となったはずである。

さらに、客演ダンサーの中に矢田茂がいた。矢田につ
いて、従来の言説ではほとんど触れられてはいない。土
方は、「スパニッシュの矢田茂さんも先生」(土方、1990:
84)と語り、元藤は「ことに土方は、以前にダン・ヤダ・
ダンサーズの一員として『紅馬車』などで踊っていたこ
ともあり、『ジャズ娘誕生』という映画で江利チエミと
テーブルの上で踊った」⁽²⁷⁾(元藤、1990: 88)と簡単に記
しているに過ぎない。

ところが、土方は彼に心酔し、影響を強く受けたとい
う証言を得た⁽²⁸⁾。矢田はモダン・ダンスやバレエ、映画、
宝塚の振付、出演をする一方で、ダン・ヤダ・ダンサー
ズという小規模なレビュー・グループを率いて、日劇や、
国内のクラブ、キャバレーのみならず東南アジアから
ヨーロッパまでを回った人物である。エロティック、グ
ロテスク、コミカルで意表をつく演出、装置、仕掛けな
どを使い、土方は非常に興味を覚えたようである。メン
バーとして踊っていたならば、矢田の振付、演出、構成、
装置を真近に見て、実際に身体で覚えたことだろう。安
藤のスタジオで出会った、型破りな芸術家たちから受け
た刺激は、土方の創作意欲をかきたてたに違いない。ま
た、土方は安藤のスタジオで、堀内完からクラシック・
バレエを学ぶことにもなった。

さらに、土方はテレビで踊る機会を得ることもできた。
昭和28年(1953)に本放送が始まったTVは、音声のみ
を媒体とするラジオ放送とは異なる新しい媒体にふさわ
しい番組を模索しており、ジャズ演奏に合わせて安藤が
ダンスを振付ける番組が企画され依頼が続いた。当時は
ジャズ・ダンスもなければジャズ・ダンサーもおらず、
洋楽に合わせて踊ることができるのは、モダン・ダンス
かバレエのダンサーしかいなかったのである。ダンスの
需要はみるみる増え、安藤のスタジオに移って間もない
土方も、やがてTVで踊るようになる。その踊りは安藤
からみると「およそ不器用の典型のような、へたくそ」
で、「ともかく身体が硬い」ダンサーであった。筆者も
当時の写真を見たが、ぎこちなく、形になっていない。
音楽に乗れずに、ほかのダンサーとタイミングがずれて
いることが、瞬間を切り取った写真からも推察できた⁽²⁹⁾。
かつて、土方が学んでいた江口系、また石井漢系のスタ
ジオでも、太鼓を叩きながらのレッスンは少なくなっ
たため、土方がジャズのリズムについていけなかったの
も無理はないだろう。

テレビ番組では、次第にジャズ・ダンスだけでなくス
パニッシュ、日本舞踊、バレエなど多様なダンスを踊る
必要が生じた。不器用とは言われながらも、多様なジャン
ルのダンス・メソッドに習熟することで、土方がダン
サーとして多様な身体性を獲得して言ったことは想像に
難くない。このようなダンス・メソッドとそれに伴う身体
性の多様さは、ダン・ヤダ・ダンサーズの活動でも同

様に要求されたと考えられる。

この期間、土方のダンスは、江口派のドイツ表現主義
舞踊の流れを色濃く受け継ぐモダン・ダンスから、ジャ
ズを使った安藤のモダン・ダンスへと広がり、クラシッ
ク・バレエも習い、さらにショー・ダンスとテレビ出演
を通じて、エンターテインメント性を重視したジャズ・
ダンス、スパニッシュ・ダンス、日本舞踊まで幅広く吸
収したのである。その背景には、戦後の解放文化におけ
るクラブ、キャバレー、ジャズ、映画などエンターテ
インメントのアメリカからの輸入と普及、さらに戦後復興
によるテレビ開局があった。多様なダンスの需要が急激
に増えた社会のムーブメントにタイミングよく乗ること
によって、土方はダンサーとしてジャンルの幅を広げて
そのメソッドと身体性を習得し、公演やショーにおける
演出、構成など実践的なノウハウを学ぶことが可能と
なったのである。

2.3 他ジャンルのアーティスト、ダンサーとの出会い

安藤のスタジオで、土方は若い美術家たちとも出会っ
た。舞台装置制作のため、小原庄助(または庄。本名、
久緒)、篠原有司男ら東京藝術大学の美学生が出入りし
ており、土方も舞台装置制作を手伝ううちに彼らと親し
くなっていった。酒を飲みにもいっても、翌日の練習を考
えて深酒はしない堀内らダンサーと比べ、浴びるほどに
酒を飲む美学生の方が、土方とは馬が合ったようであ
る⁽³⁰⁾。土方は小原、篠原らと一緒に、上野池之端にあっ
た黒木不具人宅にしばしば集まって酒を飲み、踊った。
他に金森馨(舞台美術家。後に劇団四季で活躍)もいた⁽³¹⁾。

篠原は前衛美術を標榜し、読売アンデパンダン展など
で破天荒な活動をしており、当時の土方を「弱々しい文
学青年」だったと振り返る。彼らの中では目立たぬ存在
ではあったが、前衛美術家に囲まれていた土方が、アン
フォルメル旋風を巻き起こした『世界・今日的美術展』
(1956年11月、高島屋百貨店)、アクション・ペインティ
ングの実演も行った、『ジョルジュ・マチウ展』(1957年
8月、日本橋白木屋)、『読売アンデパンダン展』(都美
術館)など美術界の動きから直接的に影響を受けたこと
は想像に難くない。

また、1955、1956年頃、土方は赤坂の豊川稲荷の近く
にあった金森のアパートへと転がり込んだことで、前衛
芸術家らと交流する場をさらに広げた。金森の隣の部屋
には河原温が住んでおり、美術評論家のヨシダヨシエに
よれば、その他の住人には、木塚千枝子(河原と同居)、
高見アリサ(シャンソン歌手)、武内好古(後に、劇団
四季演出部を経て、ラスベガスでもショーを演出)、寺
山修司がいたという⁽³²⁾。ヨシダは後に、「「赤坂部落」は、
こうしてのちのVAN映画科学研究所のような役割を果
たし、この奇妙なコミュニティに、奈良原一高、池田龍
雄、真鍋博、田名網敬一、栗田勇などが足繁く出入りし
た」(ヨシダ、1982: 142)と記している。奈良原は写真家、

池田、真鍋、田名網は美術家、栗田は仏象徴主義の文学者で『ロートレアモン全集』翻訳などを後に手がけた。

1957年、土方は安藤のスタジオを去り、ヨネヤママココのスタジオへ転がり込む。

当時のヨネヤマは、作曲家・今井重幸が建てた阿佐ヶ谷のスタジオでモダン・ダンスを教え、居住していた。今井は、各分野が活発に交流することによって新しい舞台芸術を創作しようと「現代舞台芸術協会」を設立し、演出家、プロデューサーとしても活躍した人物であり、阿佐ヶ谷のスタジオは、前述のような若い美術家、黛敏郎など現代音楽家の溜まり場となっていた。土方もそこに集った一人であり、そのままスタジオに一年間も居つくことになる。今井の書棚には数々の本が並んでおり、土方はそこでサド、ジャン・ジュネと出会って感動し、「土方ジュネ」と名乗った時期もあった。

ヨネヤマによれば、土方は居候中、ヨネヤマの弟子の中から数人の青年を選び、自分の振付作品に出演させるようになった。当時の舞踊界で、弟子が勝手に先生以外の作品に出演するなど許されないことだったが、土方は得意のしゃべりで青年たちを引き込み、納得させ、自分の作品に取り込んだという。その一人が、菊池朝行であり、後に土方初期の作品に出演することになる。

1958年（昭和33年）12月9～11日、ヨネヤマと今井の現代舞台芸術協会の集大成となった、劇団人間座との合同公演には、江口・宮舞踊研究所から関矢幸雄、西田堯、砂川啓介、庄司裕他、同研究所出身の大野一雄、津田舞踊塾の若松美貴、また三条真里子などが客演した。土方もダンサーとして出演し、さらに振付も担当しながら、このような才気あふれるダンサーたちと出会った。大野、砂川、若松はのちに土方初期の作品に出演することになる。

このようにして、土方はやがて創始する暗黒舞踏の初期公演を実現するために不可欠な、美術家、音楽などスタッフ、出演ダンサーと出会って行ったのである。

結び

土方と暗黒舞踏に関する従来の言説は、土方の友人やコラボレーター、観客であった文化人、舞踏批評家などによって形成され、その特異性、独創性が、専ら秋田の風土、少年期に見られる身体感覚の特殊性、前衛美術、文学などハイアートからの影響との関連で語られてきた。一方、土方が広く50年代のモダン・ダンス、ショーダンス、テレビ、映画等のローカルチャー又はエンターテインメントを含むダンス界から吸収し、影響を受けた側面について、検証する作業は十分に行われてきたとは言いがたい。

しかし、いかに暗黒舞踏が従来のダンスから逸脱していても、アイデアや情念、芸術潮流の理念や方法論からの影響のみによって、舞踊あるいは反舞踊として身体と空間を構成することは困難であろう。いかにして求める身体の動きを実現するかという身体の技法、空間、時間を構成する作品化のノウハウを土台に持った上でそ

れらを否定するためのアイデアと技術が必要である。そのような見地から、本稿では従来の言説では語られてこなかった、土方の少年期の社会規範によって形成された身体のディシプリンと、戦後から50年代にかけて身につけたモダン・ダンスのメソッドとその拡大、作品化ノウハウの蓄積に着目した。

その結果、土方が戦前の学校教育において身につけたディシプリンの視覚的規範は、ナチス・ドイツの志向と通底するモダニズムの身体であった可能性が見出せた。さらに、最初に習得したダンス・メソッドである江口系のドイツ表現主義的モダン・ダンスから、上京後にダンスの幅を広げ、かつショーやテレビなど様々なメディアへの出演を通じて、バレエ、ジャズ・ダンス、スパニッシュ・ダンス、日本舞踊などのメソッドを学び、多様なダンスの振付、演出・構成、上演ノウハウを蓄積したであろうことを示した。土方は多様なダンスのメソッド、スタイルで踊り、上演に参加することで、自身の身体に刻まれたディシプリンを自覚し、様々なダンスを相対化して独自の身体性を掘り出し、舞踊作品として実現、上演する方法を獲得していったであろうと考えられる。以上、暗黒舞踏の創始までを日本のダンス史、さらに身体の歴史上で実証的に考察する試みを行ってきた。このようなより広い見地からの考察が、舞踏研究をすすめる一助となれば幸いである。

注(1) 拙稿(稲田、2003)(稲田、2001)を参照。

(2) マロッティ、ウィリアム(Marotti, William)、1997『舞踏の問題性と本質主義の罟』『シアターアーツ8』、晩成社

(3) 栗原奈々子、2000『The words of Butoh』『The Drama Review』Spring、木村覚、2003『踊ることと見えること—土方の舞踏論をめぐる』『美術手帖』、美術出版社ほか。また、筆者は70年代以降の言説を分析し、土方が振付けた動きに特徴的な“型”が、いかにして発見され、西洋舞踊の古典であるバレエとの比較を通じて、本質主義的な言説が形成されていったかを考察した(稲田、2004)。

(4) 雑誌『新劇』(白水社)で、1977～1978年に連載された、土方の少年時代を描いたと言われる自伝的作品。1983年に同社より単行本化された。

(5) 拙稿(稲田、2001)(稲田、2004)を参照。

(6) 日本で「モダン・ダンス」の呼称が用いられるのは、アメリカのモダン・ダンスが紹介された1954年以降であり、戦前は「現代舞踊」「新興舞踊」などと呼ばれたが、本稿では戦前からの一貫性を持たせるため、「モダン・ダンス」の呼称で統一する。

(7) 筆者は、「見える原理(1)=ダンサーの身体上に表れた外部から見える技法、見える原理(2)=イリュージョン、見えない原理(1)=ダンサーが身体内部で行っている操作、技法、見えない原理(2)=これらを成立せしめた社会背景、文化規範」という枠組みモデルを考案し、論文を執筆してきた(稲田2003、稲田2004)。本稿での考察は、同モデルの「見えない原理(2)」に当たる。

- (8) 1965 年秋から 1968 年春まで、秋田県田代村（現羽後町田代地区）を皮切りに、筑波山麓、葛飾柴又、亀有、巢鴨のとげ抜き地藏境内、目黒不動などを細江英公と土方巽が巡り、撮影した写真からなる。1968 年 3 月 19～31 日、銀座・ニコンサロンにて細江英公写真展『とてつもなく悲劇的な喜劇—日本の舞踏家・天才「土方巽」主演写真劇場』が開催され、展示。翌年、写真集『録臚』として刊行された。
- (9) 筆者は、1999 年 8 月 17、18 日、秋田県の羽後町と田代村を訪れ、同 19 日と 2002 年 3 月 13 から 15 日、秋田市内を訪れ、地形、環境を確認した。
- (10) 1999 年 8 月 18 日、故元藤燐子（土方巽夫人）と共に、羽後町にある米山家本家を訪問し、親戚の方からお話を伺った。
- (11) 土方の 2 級下で、高校時代は弟分であったという棚橋文雄氏による。2002 年 3 月 13 日、秋田市内にて取材。同小学校、米山家跡、増村克子モダン・ダンス研究所跡などをご案内いただいた。
- (12) 伊藤は九日生が在学していた間の昭和 12 年～16 年まで、同校の訓導を務めた。
- (13) 共に、1938 年製作。監督、レニー・リーフェンシュタール
- (14) 2002 年 3 月 14 日、秋田市内にて取材。
- (15) 身体検査は、明治 33 年から全国の小学校で行われるようになった。
- (16) 大正 11～14 年、石井漠欧米巡業の際に創作され、大正 12 年 10 月、ベルリンにて録画。（山野辺、1962：145-148）『美と力への道』のドイツでの公開は 1925 年、日本公開は 1926 年。監督、ニコラス・カウフマン学術担当。
- (17) 1998 年 5 月、秋田デザイン会議の関連イベントとして、元藤燐子が秋田市で舞踏公演を行い、その後秋田工業学校の同窓生、教師らが集まる会が催された。それに際して、入江氏が事前に書き上げ、読み上げたエッセイで、「秋田工業学校時代の土方巽」と題されている。同文の抜粋は、秋田魁新聞 1999.9.26 号の『秋田 風と土のメッセージ (38) 舞踏家・土方巽』でも引用されている。
- (18) 2002 年 3 月 14 日、秋田市内での入江、黒崎、三浦氏への取材による。
- (19) 同上。
- (20) 略歴によると昭和 21 (1946) 年入所となっているが、土方に付き合わされて研究所に何度か通った棚橋文雄氏によれば、昭和 20 (1945) 年には既に通っているという。
- (21) ドイツでマリー・ヴィグマンに師事し、帰国後ドイツ表現主義舞踊を基調とするモダン・ダンスを実践、普及させた。
- (22) 熊谷重子氏へのインタビュー (2002.3.14 秋田市内) による。
- (23) 棚橋氏への同上の取材、熊谷重子氏へのインタビュー (2002.3.14、秋田市内) による。
- (24) 従来の言説では、この「硬さ」は、1960 年代までの土方の作品にしばしば現れた硬さと重ねて語られてきた。「超硬度の舞踏空間」(種村、1993: 9) など、舞踏家として創作活動を始めた後の志向性としてである。
- (25) 山田繁氏へのインタビュー (2002.3.14、秋田市内) による。
- (26) 熊谷重子氏へのインタビュー (2002.3.14 秋田市内) による。
- (27) 早稲田大学演劇博物館所蔵の同作品シナリオには振付家や出演ダンサー名は明記されていない。しかしステージ・ショーのシーンが複数あるので、そこで踊ったものと推測できる。矢田は当時、複数の映画に振付、出演者等として明記されている。
- (28) ヨネヤママコ氏へのインタビュー (2000.3.24 東京都千代田区内) による。
- (29) 安藤三子氏へのインタビュー (2000.6.20 東京都新宿区内) による。昭和 30 年 (1955) 4 月 1 日に開局した TBS では、NHK と同様に開局番組は日本舞踊による番組 (「二人三番叟」) だった。開局当初は、日中 3～4 時間の休止をはさんでの限られた放送時間だったが、10 日間の番組編成には、ミュージカルショー「リズムアラモード」、グランドレビュー「東京踊り」、舞踊劇「おやゆび姫」、「緑のプレリユード」(歌：藤井泰子、踊：高見耀子)、「ミュージックホール」(伊吹マリ、ジブシー・ローズ)、ダンスアカデミー「トゲのないバラ」(広瀬佐紀子、蘆原英了)、「ダンスへの誘い」(岩沢正男) と、ダンスを前面に出した番組が頻出する。もちろん、「歌謡ショー」、テレビ・ボードビル「フランキー堺ショー」、「越路吹雪ショー」など、歌や音楽の背景でダンスが踊られる番組も多かった。NHK による放送開始期から、民放が次々と開局するにつれて、ミュージカル、レビュー、ショー、舞踊劇など、より華やかでダイナミックな洋舞をメインに据えた番組が増えていったことがわかる。
- (30) 篠原牛司男氏へのインタビュー (2000.5.1 東京都中央区内) による。
- (31) 彼らの酒宴の様子は、篠原の『前衛への道』に詳しい。
- (32) ヨシダヨシエ氏へのインタビュー (2000.3.23 埼玉県鶴ヶ島市) による。

引用一覧

- 秋田魁新聞、1999、9、26 号「秋田 風と土のメッセージ (38) 舞踏家・土方巽」
- 蘆原英了、1986「歩行について」、『舞踊と身体』、新宿書房、東京。初出は 1942 年 3 月号『中央公論』
- 有明暢、1994『秋田の凶作』、秋田
- 伊藤武常、1973「思い出すまに」、『秋田大学教育学部附属小学校 百周年記念誌』附小百周年協賛会事業部、秋田
- 稲田奈緒美、2001「土方巽の舞踏と文章～形式と文体による舞踏解読の試み」『文学研究科紀要』第 46 輯、早稲田大学大学院文学研究科、東京
- 稲田奈緒美、2003「ロマンティック・バレエにおける観客の受容—見える原理と見えない原理 (2)」『演劇研究センター紀要 I』、早稲田大学演劇博物館 21 世紀 COE プログラム、東京
- 稲田奈緒美、2004「1970 年代暗黒舞踏の技法研究—見えない技法を巡って」『演劇研究センター紀要 II』、早稲田大

- 学演劇博物館 21 世紀 COE プログラム、東京
- 大守善治、1974「附属小学校在職時代の思い出」、『秋田大学教育学部附属小学校 百周年記念誌』附小百周年協賛会事業部、秋田
- 佐藤卓巳、1998「ヒトラー・ユーゲントの来日イベント」、『戦時期日本のメディア・イベント』津金澤聰廣、有山輝雄編著、世界思想社、東京
- 篠原有司男、1968『前衛への道』、美術出版社、東京
- 種村季弘、1993「土方巽私観」、『かさぶたとキャラメル』種村季弘、鶴岡善久、元藤燐子編、悠思社、東京
- 林善次郎、1984「“もみくしゃ”の三年」、『秋工八十年誌』、秋田県立秋田工業高等学校 創立八十周年記念事業実行委員会、秋田
- 土方巽、1987a「中の素材／素材」、『美貌の青空』筑摩書房、東京。初出は、昭和 35（1960）年 7 月 23、24 日の『土方巽 DANCE EXPERIENCE の会』のプログラム。
- 土方巽、1987b「暗黒舞踊」、『美貌の青空』筑摩書房、東京。初出は、昭和 35（1960）年 10 月 2 日の『650 EXPERIENCE の会 第 2 回 6 人のアバンギャルド』のプログラム。
- 土方巽、1990「土方巽と暗黒舞踏派」、『江古田文学』第九号第二巻、江古田文学会、東京。初出は、1972『映画評論』新映画、東京。
- 細江英公、1991、「『鎌鼬』、ふるさと秋田に帰る」、『土方巽展 風のメタモルフォーゼ（変容）』、秋田市立千秋美術館、秋田
- 細江英公、森繁哉、2004、「鎌鼬の時代」、『舞台評論』vol.1、東北芸術工科大学東北文化研究センター、山形
- 元藤燐子、1990『土方巽とともに』筑摩書房、東京
- 元藤燐子、1993「暗黒舞踏の原点へ 土方巽と秋田のことなど」、『かさぶたとキャラメル』種村季弘、鶴岡善久、元藤燐子編、悠思社、東京
- 山野辺貴美子、1962『をどるばか 人間石井漠』、宮坂出版社、東京
- ヨシダヨシエ、1982『解体劇の幕降りて—60 年代前衛美術史—』造形社、東京。初版は『戦後前衛所縁荒事十八番』ニトリヤ書房、1972、東京
- 和井内恭子、1974「“追憶”」『秋田大学教育学部附属小学校 百周年記念誌』附小百周年協賛会事業部、秋田