

# 舞踏登場前夜

——戦後日本のモダンダンスと大野一雄

國吉和子

はじめに

舞踏家大野一雄の一世紀を越える生涯のうち、戦前戦後にかけて彼がモダンダンスとして活躍していた時代から、一九六〇年代に舞踏家として舞台上に登場するまでの活動を中心として発表する。大野は一九二六年二十歳で上京後、体操教師の職を勤めながら一九三六年に舞踊の世界に入った。そして戦争をはさみ戦後の舞踊界で活動をする中で一九五四年に土方巽と出会い、暗黒舞踏の創世記とともに生きることとなった。

本論文は、大野が舞踊家として活躍を始めた一九三〇年代から、一九七六年に「ラ・アルヘンチーナ頌」を発表するまでの時期を、次の三期に分けて構成した。

(1) 江口隆哉・宮操子舞踊研究所時代（一九三六～一九四九）

——踊りとの出会い

M・ヴィグマンの踊りと江口隆哉の新興舞踊について。

(2) 舞踊研究所から独立、リサイタル時代（一九四九～一九五

三）——そして活動潜伏期へ

① モダンダンス大野一雄の作風について。

② モダンダンスからの逸脱（一九五四～一九五九）——

土方巽との出会いと「老人と海」

(3) 暗黒舞踏創世記（一九六〇～一九六七年）——「デイヴィーヌ抄」（一九六〇年）から再度の活動潜伏期間（一九六八年～七六年）の後、「ラ・アルヘンチーナ頌」で復活。

このほかに資料として年譜を作成し、添付資料とした。

## (1) 江口隆哉・宮操子舞踊研究所時代(一九三六―一九四九)

—踊りとの出会い。

マリー・ヴィグマンの踊りと江口隆哉の新興舞踊について

大野一雄が舞踊家として活動を始めるのは、江口隆哉・宮操子舞踊研究所に研究生として入門した一九三六年にさかのぼる。それ以前には、体操教師として教鞭をとっていた関東学院から捜真女学校へ転職が決まった時に、ダンスも教えることになったため、多少とも学んでおく必要を感じた大野が一九三三年、石井漠舞踊研究所に通ったという経緯があった。ダンスそのものに対する興味というより極めて現実的な理由からであったようだが、この近代舞踊の先駆者石井漠に対して大野は尊敬と畏怖の念を強く抱いたという<sup>1)</sup>。もともと、実際の稽古については、「ほとんどパントマイムのようなもので、……お芝居のような、演劇的なダンス。」であり、基本はクラシック(クラシックバレエの技法)だったことばかりし、「パントマイム的なダンスなら、これは習わなくてもできるな、と」思ったという<sup>2)</sup>。

江口隆哉・宮操子を知ることとなったきっかけは、一九三四年両氏の帰朝第一回公演<sup>3)</sup>で発表された作品「習作No.1」と「手術室」の、広告文と写真であったという<sup>4)</sup>。「習作No.1」について江口は後日、「ある日椅子に腰かけ、ひざの上に置いた右手の指を、なにげなしにいろいろと動かしているうちに、中

指とくすり指の二本を強く立て、手首を直角近くまげてみると、鋭く、強烈な感じの出ることに気づき、これを基にして『動き』を創り出すことを考えた。」「なにげなくやってみた『手の動き』が『動機』となり、その動きを基にして、いろいろの動きをいつきに生み出していった。そして、動きの前後関係や構成を考えて纏め上げたが、全く動きだけのある作品という傾向のもの<sup>5)</sup>。」「一人は銀色、一人は金色に、色を変えただけで、衣裳もかつらも形は同じで、ほとんど同じ動きをしながら力強く尖鋭な感じを踊るものである<sup>6)</sup>。」と記している。

また、「手術室」については、ベルリンで見学したシャリテの手術室の感じを創作した<sup>8)</sup>という。いずれも新聞(朝日新聞、読売新聞掲載)の紹介記事にそえられた写真を見た大野は、「人間の身体をナイフで切り裂く訳です。語ることでできない、語ることができないから何も内容がないかとなると、本人にとっては人生のすべてを賭けて手術室という問題と取り組んだ、日本での恐らく抽象的な踊りの、最初の」作品ではないかと思われ、思わず「コレダ！ 私の探していたものが、そこでようやく見つかったような感じが文句なしにあった。」と思ったという。

江口の「手術室」と「習作No.1」(写真1参照)を見ると、両作品ともに江口と宮のデュエットであり、前後した二人の肢体のフォルムに鋭角的で明確な造形性が感じられる。この明確なフォルムを大野は新鮮に感じ、「抽象的な踊り」として目を



写真1  
江口隆哉・宮操子「習作No.1」より

障ったのではないだろうか。ドラマティックな高揚感のある踊りではなく、動きに附随する衣裳なども含めて、シンプルで明確なフォームを感じさせるものであったことが、当時、大野の求めていた方向と合致したのだろう。これは石井漠の研究所で大野がかつて感じたようなマイムによる描写的なダンスではなく、「私」と「私」が対峙するものを客観的な動きの中で捉えてゆく姿勢に大野は共感したと思われる。実際に江口・宮の踊りを見たのではなく、その写真のみで入門を決定したというところは、若い頃からいかにも思い込みの強い大野らしいエピソードである。

江口・宮が外遊から帰国した一九三〇年代中頃の日本の舞踊界は、いわゆる「新興舞踊」と呼ばれる新しいダンスが登場してから、およそ十年ほどが経過した時期に入っていた。大正時

代に始る日本の洋舞史においては、その冒頭、バレエの移入に失敗し、その代わりに当時欧米で興りつつあった近代舞踊に対する興味は、日本でも高まっていた。いち早くヨーロッパに留学していた作曲家の山田耕柞や演出家の小山内馨らの影響もあって、その一九二〇年代～三〇年代にかけては石井漠をはじめ舞踊家の洋行が相次いだ時期であった。そしてA・パブロヴァ、アルヘンティーナを始め、来日舞踊家の公演も相次ぎ、特に一九三〇年代になるとA・サカロフ、ポーデンヴィーザー姉妹、H・クロイツベルクとR・ページなどいわゆる新興舞踊家が次々と来日している。その後、日本の近代舞踊形成に大きな影響を与えることとなるドイツの新しいダンスは、江口・宮を中心として他に津田信敏、邦正美らも名告をあげて、この時期（一九三〇年代）に積極的に紹介されている。

大野一雄が学校を卒業し就職した頃の一九三〇年代中頃、日本国内の洋舞界には石井漠系と、高田雅夫を継いだ（原）せい子による高田系の二つの流れが新しいダンスを担っていた。石井漠はドイツの表現的舞踊とリトミックを基盤とした技術を用いて、重厚でドラマティックな作風を特徴としていた。大野が漠の研究所でがっかりした理由は、こうした漠のダンスの特徴である、劇的な身振りを主体とした物語表現に対するものであった。一方、一九二〇年代にアメリカでルース・セント・デニスに教えを受けたという高田雅夫・せい子夫妻は、軽妙でレヴュー的な作風をもつてもう一方の流れを形成していた。江口隆哉・

宮操子はこの高田系から離反独立した新しい流れであり、二年間のドイツ留学をとおして習得したマリイ・ヴィグマンの表現主義的なダンスに基づいたダンスを日本に普及し、多くの門人を輩出した教育者としても評価されている。

では、表現的なダンスの第一人者と位置づけられているマリイ・ヴィグマンの踊りはどのようなものであったのか。ヴィグマンは個人の体験を創作の動機と考え、「私達は感情を踊るのではない。……魂の変遷と変化を踊るのである。魂が私達の内部でどのように生まれ、変化してゆくのかを踊るのである。」〔「舞踊の言葉」より〕と語っている。つまり、個人の体験を通して感じとられるもの、自然に反応する変化のすべてを、明確な動きのフォルムに起こしてゆく。そのプロセスが踊る身体となって体現されてゆくのである。人間の内面で生起しては消えてゆく感情や魂の変化を、身体による動きのフォルムに変換する方法を探ることが必要とされた。ダンスは、精神的、心理的に体験されたものが、目に見えるからだの動きによって意識的に形象されるフォルムをとおして伝達されるものだと、ヴィグマンは考えていた。そして、体験を現すに最も相応しいシンプルで強いフォルムが表現するものは、一個人の体験を越えて、より普遍性を獲得することができると考えられたのであった。

このようなヴィグマンの教えに対して、江口隆哉の新興舞踊は実際、どのようなものであったのだろうか。新しい舞踊につ

いて江口は「舞踊創作法」(一九六一年七月刊)を著わし、詳細に説明している。その基本的な考え方を次のように語っている。

モダン・ダンスは、(略)：作品の主題を個性的に捉えることが根本で、その個性が呼吸している時代感覚や、時代思潮がにじみ出てくるのだと解するのが正しい。

また、モダン・ダンスでは、「空間構成」を非常に大事にする。さきに述べた「動き」ということも、空間構成の中に入るものであるが、ステージという「場」を生かして、いつ、どこで、どのような動きが展開されるか、どのような体形が、どう動き、どういう移動をするか、そしてそこに、どういう感じを孕むもの、どんなニュアンスを持つものが現出するかを、感覚的な計算の上でつくり出すことをするのである。

以下、江口の考えを要約すると次のようになる。この「空間構成」という考え方はそれまでの日本の踊りにはなかったもので、その代わり物語があり、その演劇的なところに「振り」がつけられていた。「空間構成」という視点から作られた舞踊、抽象的な作品はそれまでなかった。「空間構成」とは、空間的にあるものを創り出すことである。これは芸術がそれぞれの領域で表現の独自性に目を向けるようになった二十世紀、近代芸術の特徴である。従って、モダンダンスは舞踊の独自性に目覚

めることから始まり、その本質である「動き」の追求によって展開されるものである。この「動き」は、従来のバレエの動きだけではない、もつと美しい動きがまだあるはず、表現しようとする内容によつてはバレエの動きだけでは不足であり、また、かえつて邪魔になる。(以上、要約終わり)

江口は「もつとほかの動きを知りたい、そういう動きのすべてを究めたい」と考え、人間のあらゆる動きを創作の対象とした。そして、例えば、床についた足の位置や、関節の曲げ方など、さまざまな体の動きの変化を追つた結果、「人間の動きは無限にある、……その無限のあり方がどのように無限かということを見ることができた。これは単に動きの世界を征服しただけではなく、そういう考え方になるのが新しい舞踊にとつて最も大事なことなのである。」と考えるに至つた。

ヴィグマンのダンスに感動した江口が、彼女の学校を訪れたときにそこで見たものは、自分が追求していた動きの考え方に通じるものであつてたいへん驚いたという。そして、ヴィグマンは歴大な動きの要素となるもの、要となるものを把握しており、それをメソッドとしてもつていたので、すぐにヴィグマンのもとで勉強することを決心したという。このような経緯で、江口は宮とともに二年間の留学を通して、新しいドイツのダンスを習得して帰国したというわけである。江口はヴィグマンに師事しながら、自由な動きが自在に創り出されてゆくその源泉に触れ、もつぱらどのように新しい動きを引出してゆくかとい

う方法を学んだといえるだろう。ヴィグマンが生涯をとおして試行錯誤した個人の肉体的な領域と肉体との関係、決してメソッド化できない舞踊家自身の踊りに対する姿勢については江口は特に語っていない。

これに対して大野一雄は当時の稽古を振り返つて、次のように語っている。ひとつの動きでも、からだのさまざまなものが引きずられて生まれてくるもので、動きは際限もなく生み出されてゆく。江口の言うように、関節の動きひとつとっても、からだのさまざまな部分が結びついて生まれる動きは無数にあることはわかるのだが、しかし、動きには心の問題、魂、命の問題も当然関係してくるのではないだろうかと大野はいう。動きというものは、なにか必要があつてそちらへ動くのである。先ず、行くという思いが先行して足がついてゆくのだという。いわばからだの動きとその根拠を、五年間模索し稽古したという興味深いことに、大野は研究所時代からすでに、からだの動きのさまざまなヴァリエーションではなく、「思いが先行する」とからだの動きはどのようなものとなるか、ということについて興味があつたという<sup>10</sup>。特に、九年間の外地従軍を経て、復員してからの大野は、江口隆哉・宮操子舞踊研究所と教師としての日々を往き来しながら、みずから内側から突き動かすものと、自身の存在と表現の関連について試行錯誤を繰り返していたといえるだろう。

(2) 舞踊研究所から独立、リサイタル時代（一九四九〜一九五三）

——そして活動潜伏期へ

①モダンダンサー大野一雄の作風について

ダンスに対する大野のこのような姿勢はやがて江口隆哉・宮操子舞踊研究所から独立し、一九四九年には大野一雄舞踊研究所を開設、同年、第一回現代舞踊公演を開きその研鑽の成果を問うこととなった。

第一回公演 一九四九年十一月二十七日（共立講堂）作品

「花と椅子」「菩提樹の初花が」「ヤコブの賛歌」「奔流に喘ぐ」「七つの雷電の歌より」「霸王の礼」「タンゴ」「グッドモーニングかまきり」「鬼哭」「エルンスト家の塑像」

〈東京新聞〉十二月三日付け舞台評より

召集以来九年ぶりで戦後内地へ帰ってきたという異常な経歴を持つ大野一雄（江口・宮門下）のデビュー・リサイタルは、非常に風変わりなアイデアで盛られ、その表現にも特異さを内包しながら、その意図が納得のゆくまで十分には現わしきれない憾みを感じられた。例えば、「エルンスト家の塑像」と題する一見異様な作品も、主人公の「ふくろう」（大野）の扱い方に一種独特の味いはあるが、作品全体は観念的な域から発展していない。こういう傾向

は「花と椅子」とか「拮抗」「グッドモーニングかまきり」などの変った作品を生みながら、いずれも舞踊的な消化に欠け、アイデアだけが生々しいきらびがある。それが端的な小品になると彼の独自性が素直に表現され、例えば「タンゴ」では常識を離れて独創性のある新鮮さを見せた。風格のある異色の新人には違いない。（江）

この舞台評をとおして、大野の作風を探ってみると共通してみられるのは、「非常に風変り」で「一見異様な作品」「特異さ」「変わった作品」という言葉である。これは大野の「独特の味」であり「彼の独自性」「独創性」であり、「風格のある異色の新人」という評価につながっている。また、大野の作品には「舞踊的な消化に欠け、アイデアだけが生々しい」という厳しい批判からは、その舞台が音楽のメロディーやリズムに沿って、ダンシーな動きで構成されているというのではなく、一般の観客にはいささか理解しがたい不思議な設定があり、その世界は舞踊というより文学的詩的なものから喚起されたもののようにだと書かれている。そして、大野の良さは「タンゴ」などの小品に表れているという。総じて、ダンスの技術的な評価というより、作品世界、そのイメージの独自性において類例を見ない作品であると集約できるだろう。特に、「エルンスト家の塑像」はシュルレアリストの画家、マックス・エルンストをタイトルに使ったもので、三〇年代にすでに瀧口修造によって紹介

されていたシユルレアリスムの世界を、舞踊作品に取り込んだ斬新な視点の舞台であったかと想像される。

この同じ公演について、批評家の永田龍雄は大野の異色作を「ヤコブの賛歌」「タンゴ」「鬼哭」の三作に置いている。いずれも小品で発表されたものである。そして、大野の欠点は迫力に欠けるものの、「舞踊創作は詩的表現の意図は嘉すべきも、肉体表現の構成の的確であることが必要なのだ。」と、全体に肉体訓練が足りないことを指摘している。

ところで興味深いことに、その五年ほどあとに決定的な出会いをもつこととなる土方巽が、この大野の第一回公演を見て、次のような文章を書いている。

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類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つても私の脳裡から消すことは出来なかつた。

〔中の素材／素材〕より、一九六〇年土方巽リサイタル プログラムより)

文中の昭和二十三年秋には大野の公演はなかつたので、二十四年秋のことと考えられる。この共立講堂でのリサイタルで発表された十種の小品と「エルンスト家の塑像」(四景)、この中

で大野がソロを踊ったものは、「菩提樹の初花が」「ヤコブの賛歌」「奔流に喘ぐ」「タンゴ」「鬼哭」の五作品である。リルケの詩から作られた「菩提樹の初花が」が恐らく、土方が衝撃をうけた女装した大野の舞台であつたと考えてよいだろう<sup>11)</sup>。リルケの原作は、初めての子供のために肌着を縫っている若き妻の姿を詩にうたったものだったが、土方は「こぼれる程の叙情味を湛えて踊る」大野の姿に、深く感動している。

土方は当時、三年間ほど郷里秋田市内で江口門下の増村克子についてダンスを習っていたので、恐らく、その関係から大野の公演を知つたのだと推測される。とにかく、ドイツのダンスは硬いという理由で自分も江口系の舞踊教師についてダンスを始めた土方にとって、同じ系列にありながらこのようにリリカルで自由に踊る大野を見て衝撃を受けたと思われる。そしてなによりもその女装姿が魅力的に思われたのであつた。恐らく土方にとつても踊りの魔力に取り付かれるキツカケになつた舞台であつたかと想像することができる。

さて、一九五〇年十月に行なわれた大野一雄第二回目の舞踊公演の評は、やはり「東京新聞」の(江)氏による寸評が残っている。この評者は江口博である。

大野一雄の現代舞踊ほど風変わりな作品は一寸類がない。彼は様々な帽子を愛ぶし振りまわしながら、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、ただ彼が意図するほどに効果が現われないのは、振付が一律的に単調だからであろう、それでも昨年の第一回に比べると、作品にも踊り方にも落ち着いた安定感が出ている。(江)

続いて、上演された小品「蓮」「回帰線」についても評しているが、最も大野らしい作品として改作「鬼哭」を挙げている。「タンゴ」ともに再演となっている。

第二回目と三回目のリサイクルの間、一九五一年ごろと思われる書簡<sup>12</sup>の中で大野は次のようなことを書き送っている。

表現技術は何とか出来ると思いますが、言わんとする内容の把握がとにかく大事で、これがために自分の頭からはどうにもしぼり出せないと考へ、いろんな詩書、絵や新聞等等 あさりぬいて居ります 詩と絵画が今の所私の 先生です 現代詩です

という一節がある。「みづゑ」や「アトリエ」に掲載された美術評論が「舞踊に全く共通した問題を数々とりあつかって居ります」とも記しており、当時の大野がこうした美術や文学から参照したイメージを借りて、みずからの心象世界に具体性を齎せようと努力していたことが推測される。

一九五一年十一月に同じ共立講堂で行なわれた大野一雄現代

舞踊第三回公演には、「海」「ペタルを踏んで」を発表、大野のソロ作品として「巷に雨の」「マスクの踊り」(「笑」)、「鬼哭」)、「蜜蜂の歌」「タンゴ」の四作品であった。安田収吾作曲による「春の漂流」「運命を売る男」の二作は、配役のある物語作品となっている<sup>13</sup>。

一九五三年十一月の第四回目の舞台評はいずれも好意的なもので、「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)また、「生活感情を主題にする踊り、大野一雄」「いづれも生きることへの懷疑を模索したものであるが、大野一雄の人生観ともみられよう。表現の手法を自由に、動きの感情をよくデフォルメして美術的な造形としているが特有の面白さである。また先人とうしゅうの多い舞踊界の中にあつて、この創作性は芸術の本質をゆくものとして得がたいものである。」(サン写真新聞、平岩やすひろ)とも評価されている。さらに、その後、大野の台本を担当することになる池宮信夫は、

装置、音楽、照明ともかなりチャチだが大野の造形は二年前の共立講堂にくりひろげた奔放な感覚をさらにキメ細かく充実させている。……(略)……大野はその内攻的な性格を舞台の両ソデのサイズいっぱいに定着させようとしている。……(略)……舞踊の概念をケンラン華麗なスペクタクルに置こうとするさいさんの風潮からすれば、これは



邪道ですらあるかもしれない。しかし彼がここで描こうとしたものは、いわゆる「舞台」の一部である平面的な床面にステップの重点を置いたダンサーの「脚の文法」だ。この着眼は正しい。(万朝報)

と、このように一九五三年の公演では、大野一雄の特異性をポジティブに評価する舞台評がでている。大野の踊りが「生活感情を主題にする」もので、「生きることへの懷疑を模索」する主題をもつことがはっきりと認識されている。さらに、池宮の評のように、とかくスペクタクルになりがちな昨今のダンス(江口・宮の大作「プロメテの火」一九五〇年初演や、石井漠の「人間釈迦」一九五三年十一月初演、を想定していると思われる)に対して、大野の追求はむしろそうした傾向に逆行する方向をもつことが指摘されていることは興味深い。そして、床とダンサーのステップから世界を立ち上げて行こうとする大野の方向を支持している。

## ②モダンダンスからの逸脱(一九五四〜一九五九年)

——土方巽との出会いと「老人と海」

翌年の一九五四年の安藤三子「ダンシングヒールズ」公演で土方九日生(後の土方巽)と初めて一緒に舞台に立つことになる。この時、大野は土方と親しく言葉を交わし、土方は大野の四九年の第一回リサイタルの舞台を見たことを告げている。そ

の後、土方と大野のやり取りの実際は追跡することができないが、恐らく当時の舞踊界の中で二人が会う機会は少なくなかったと推測される。

その影響と考えるとよいだろうか、大野は一九五三年の第一生命ホールでのリサイタル公演の後五年間、リサイタルを開いていない。この間大野は、安藤三子、花柳照奈、増村克子、由田彰子、ヨネヤママコらの会に共演(賛助出演)という形で舞台に登場している。

そして奇妙な一致ともいえる一九五九年、大野は四月二十五日に久々のリサイタルを開き、「太陽と屋根」「ベラフォンテとサルバドルによる小品」そして渾身の新作「老人と海」を発表する。そのちょうど一カ月後、五月二十四日に新人舞踊公演で土方巽は「禁色」を発表、共演は次男の大野慶人であった。さらに同年九月五日には土方巽の「SO EXPERIENCEの会」が開かれ、「禁色」改訂版が上演され大野一雄他、数名の男性舞踊家も共演した。そして翌年の七月には土方巽 DANCE EXPERIENCEの会が開かれ、大野は老男娼デヴィーヌの姿で生まれ変わるのである。

この一九五四年から一九五九年までの五年間は舞踏誕生前の時間として極めて重要である。大野が、いわば表向きの舞台から沈潜し、存在の根源を探る厳しい時間に潜行する期間であったと思われるからである。

自由を自由にやりたいって中には、人間の傷の問題がその中であつてさ、それがたとえば人間の体からオデキが吹き出すというような、こういったことはある意味で生と死の関わり合つた時点でもあるし、そういう摂理っていうかあるいは宇宙の原則っていうか、そういうものが肉体の中に既に備わっている。というようなところで、お前は極めて自由にやりたいことをやったらいい、と同時にね、それ以上の傷を、お前が受ける決意があるかどうかということになるとね、自由にやりたいという気持ちがあつても、傷の方はさっぱり……というような状態になつたりしてね。(笑)<sup>14</sup>

この時期の大野の逡巡をたどるためには、一九五九年の新作「老人と海」について明らかにする必要があるだろう。

この作品は五年の時を経て久々に行なわれた大野一雄モダン・ダンス公演(五回目的)リサイタルになる<sup>15</sup>で発表された。日本・演出が池宮信夫、舞台監督が土方巽である。A・ヘミングウェイの原作を舞踊作品にしたもので、老人に大野、少年に大野慶人、他の出演者はニグロ、番のカジキ、船のマスト、へさき、とも、をダンサーがそれぞれ演じ、すべて人間が動くことで船の動きが表現された。荒れ狂う海の中で繰り広げられる老人とガラノ一の孤独な戦い、そしてすっかり食い尽くされ骨だけになつた大魚とともに帰還する老人を迎える少年。こうし

た物語を追つて舞台はプロローグとエピソードのある三章から構成されていた。

この舞台に「サン写真新聞」のペンネーム(白)は、

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。したがつて形の動きを大きくして行く激高というものはないが、心理的な未りを陰翳ゆたかに描きだす。そしてこの表現はこの内容にびつたりだ。

(一九五九年四月二十五日付)

大野の動きは決してドラマチックな昂揚とそれに続くクライマックスを迎えることなく、むしろ老人の内的な変化を丹念に追いながら、大自然の力と生き物の哲理を表現したと推測される。毎日新聞の光吉夏弥の舞台評も大野の良さを積極的に評価するものだった。

内に輝く詩人の魂——舞踊家であるよりも、より詩人である大野一雄の発表会が久々で開かれた。この特異な舞踊家は、そうした詩人的資質がもたらす内的なイメージをいっばいにはらませて踊る。それは時に整理しきれないくらい過剰であり、時に具象と結びつかないくらい沈潜的である。(略)……(そして、この「老人と海」もまた)具象化はむずかしい作品である。(略)……水もなければ波もない

平たい舞台の板の上でそれを描くとなると、たよれるものは踊り手のもつ内的なイメージだけである。(略)……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、外へ具象的に出すのに十分な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。(一九五九年四月二十八日付)

大野の内にもりがちな詩的イメージ世界を、作品を支える豊かな内面性として評価している。「多分におきつちよで、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。」と結んでいる。

江口隆哉が編集する『現代舞踊』一九五九年五月号に掲載された評「大作に真向から取り組む 情熱と努力の結実」(T・H)には、大野がいかに当時の舞踊界で「清潔な熱っぽさと豊かな詩情、そしてナイーブな個性が渾然一体となつて、一つの不思議な風格を創り上げている。」と、その長所を記し「見るものをして洵然とした心地に酔わしめる。」とまで賛美したあと、各作品について詳細に記録している。

「老人と海」についても同様に記録した後、「二心、整然と順序立てられて組み上げられているが、魚との闘い、回想として

の連続性に何か割り切れないものを感じさせる。」としてその原因を「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」、「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。」と、大野が他のダンサーから浮き上がってしまうほどの個性、全く異質なものを強烈に発散している大野の存在自体がこの作品の統一を破壊しているという指摘をしている。

この「老人と海」について大野は、この作品でそれまで勉強してきた動きを使つて、どれだけ表現することが可能なのか、表現の限界はどの程度なのか、こうしたことすべてを投入した作品だという<sup>16</sup>。その結果は、批評家には大方寛容に評価されたものの、大野自身の中では厳しい区切りとなる作品であつたように思われる。モダンダンスの動きに限界を感じると同時に、なにか別の可能性に気付いた作品であつたのではないだろうか。そしてこの大きな転機に加担した人物が土方巽であつたように思われるのである。

### (3) 暗黒舞踏創世記(一九六〇〜一九六七)

——「デイヴィーヌ抄」(一九六〇年)から再度の活動潜伏期間(一九六八〜一九七六年)の後、「ラ・アルヘンチーナ頌」で復活

土方巽もまた、江口系のモダンダンスを郷里秋田で高校を卒

業した頃から習っていた。前述のように、二度目に上京した折には大野一雄の初リサイタルを見ている。二十四歳で三度目に上京してからは東京で生活をするようになり、ジャズダンスなどを踊っていた青年であった。この間、美術家や他のダンサーとの交流を通じて、やがて五〇年代後半から六〇年にかけてのアヴァンギャルド芸術の流れと合流しつつ、独自の肉体表現を創り上げていった時期であった。

大野がちょうど一九五三年に四回目のリサイタルを終えた翌年九月、安藤三子のグループで土方巽は共に舞台に立っている。大野はこの頃から自主公演をしなくなり、客演の形で舞台上っており、五九年の「老人と海」までは最初の潜伏期間、試行錯誤の時期に重なっている。この五年間に大野は他のダンサーのリサイタルの舞台を通じて、土方巽と共演する機会を重ねている。この間、大野の中にもどのような変化があったのかはわからない、また、リサイタルをもたなかったことは、経済的理由があつたのかもしれない。

しかしとにかく、その後、土方巽によって大野はまるで見出されたように、舞台の上に彼の表現の場を獲得するのである。

そのキッカケはあのディヴィーヌである。一九六〇年七月、「土方巽 DANCE EXPERIENCE の会」で、J・ジュネの「花のノートルダム」中に登場する年老いた男娼ディヴィーヌという役柄を与えられた大野は、いわゆるままに女物のシミュミーズをつけて舞台にたつこととなった。

当時、土方が目指していた表現はことごとく社会の暗部に向けられた視線によって作られていた。犯罪、男色といった近代社会のタブーをことさらに引き込み、禁忌であるゆえに想像力を喚起させる世界を舞踏の場として選んでいた。澁澤龍彦は土方巽の舞台について「ダンスの可能性を犯罪的虚構においてとらえるために、日常性を剥ぎ落としたあとの新しい肉体概念としての半陰半陽者を創造する」行為として、土方巽の舞台を評価していた。虚の構造を舞踏の成立する重要な要素とする土方巽の舞踏が登場する裏には、J・ジュネの文学との強烈な出合いがあつたのである。土方が新しい肉体概念として創造したものが澁澤の指摘した「半陰半陽者」であり、愛する他者である異性を一つの性を取り込もうとする渴望を姿に表すと、荒々しい女装（トランスベステイスム）になる。そこに登場する男娼こそ、土方の舞踏を成立させる構造に欠かせない存在であった。男娼が虚構の存在であり、虚構であるがゆえに、作品の中、舞台の中でのみ生を成就することができる存在なのである。大野一雄はまさにこの虚構を背負ってたつ男娼に相応しい肉体であつた<sup>17</sup>。

一九六五年に上演された「バラ色ダンス」の記録フィルムからわずかに伺えるダンス・シーンには、大野と土方巽のパ・ド・ドウが写されている。おそろいの白いロングドレスで踊る大野と土方は、極めて親密な姿であるが、同時に滑稽でもある。大野の首筋に土方が顔を押し付けている絡みは荒々しい愛撫のよ

うにも、吸血鬼のようにくらいついて見るようにも見える。や  
わらかな抱擁ではなく、二人はいくつかの角度で瞬間、重なり、  
すぐに離れる。起き上がるうとする大野を押しつぶすように馬  
乗りになる土方、大野のスカートの中に頭から入り込み、うとす  
る土方、いずれも土方が大野の存在に重なり、入り込み、一体  
化しようとしているようにみえるのである。

土方さんが一雄の動きをまねするような形で歩いてくる。  
ちよつと重なり合ったり、ただ前に出てくる動きもあった。  
土方さんは、二人の場面を、同じ服を着て踊りたかつたみ  
たいです<sup>18</sup>。



写真2  
大野一雄(左)と土方巽「バラ色ダンス」より

写真提供：慶應義塾大学アートセンター

「バラ色ダンス」の舞台写真の中に「写真2」大野と土方が肩を  
組んで右足をあげた姿があるが、大野は肩が下り腕を長く胸か  
ら緩やかに広げ、明らかに舞踊家の姿勢であるのに対し、土方  
は両肩が上り左右の腕もぎこちなく突き出され、まるで素人の  
体のようで対照的である。他の踊り手には細かく振りをつけて  
いるのに、土方は大野にほとんど稽古をつけなかったという<sup>19</sup>。  
特に「デイヴィース抄」では、「神を冒瀆する」というひとつの  
方向を示したのみで、後はすべて大野の即興に任せたといい<sup>20</sup>。  
土方は出演者の肉体、つまりダンスの表現媒体となる前の肉  
体、表現の素材としての肉体にあまり手を加えずに、そのまま  
舞台に載せ、お互いが反応するに任せるようなところがあった。

今度の公演に優先された素材、都内某校の五人の少年は  
タングステンの鳥の飛びたつ教室で私と出合った。始めて  
の洗礼に幾分はにかみと、とまどいを感じたスタートで  
あったが私はそれ等の少年との出会いにすでに作品の八割  
は完了していたのだ。何故なら彼等の昼の労働の彼方にそ  
れこそみたこともない多彩な舞踊を発見していたから。此  
のような素材が私を興奮させる。素材が私の作舞法に激し  
く挑戦する。この素材と私の隔絶の真中に、原初体験の危  
機を伝統した肉体の相互につくるめくるめきと出会いの祭  
典が進行する<sup>21</sup>。

即興について土方は「生まれてきたこと自体、即興なのだからあえて即興する必要はない」ということを語るが、これは「何にも拘束されないでインスピレーションでもってパアーツと踊るという手間隙はぶいた状態でいつきよにいけるもの<sup>22</sup>」が即興と考えられがちなことに対して、逆説的な土方の言い方なのだ。つまり、表現の素材にまでもどることによって、それまで身につけてきた技術的なこと、あらかじめこうでなければならぬといった肉体の偏見を取り払うことの必要を、即興という言葉で指摘したのだ。

大野を「薬品ダンス」といった先に引用した箇所には、さらに次のような文章が続いている。

現在では劇薬ダンスに変貌し一匙で痺れさす凡てを含有している。イマジユの修正に執拗な情熱が黒々とかぶさり、胸にかくした物尺で密度の濃い領域をはかる指物師の寸法を持っている。それにしても何処から仕入れて来たのだろうあのダンサーの手は見たこともない手だ。あれはマルドロールの手だ。

「中の素材／素材」より、一九六〇年土方巽リサイタル プログラムより)

この「現在」とは一九六〇年、デイヴィーンを踊る年である。肉体という素材をかかえ技術との間で逡巡していた大野に、土

方は「デイヴィーン」というもう一つの別の人格を与え、それを忠実に生きるよう指示しただけなのかもしれない。大野はこの背徳の男娼デイヴィーンに想像力のすべてを傾け、全霊をもつて応えたのだった。

土方巽と大野一雄、この二人の資質の決定的な違いについて、合田成男は「幻想の涯まで身体を賭けてゆく大野一雄の身の軽さ<sup>23</sup>」を指摘している。重要な指摘である。この軽さはジュネがデイヴィーンに託した聖性を具現化するための必須の資質であり、土方には無いものであったという。さらに合田は、「大野一雄の肉体の軽さ、その踊りの誠実と結び着いた自由奔放なスタイルは、ほとんど情報を持たないまま出会ってしまった土方にとつて、あるいは青天の霹靂であったかもしれない<sup>24</sup>。」と記した。大野の肉体が生来備えていた資質を、土方はみごとに見抜いたと同時に、最早埋めようの無い自身との資質の相違を痛感してしまったのかもしれない。大野は「土方君との体質の違いがあるのに私はなんだか元氣付けられる。強いホルモン注射をされたように。」(一九五九年「650 EXPERIENCEの会」プログラムより)ととらえている。

土方にとつてこのような大野の存在は必要不可欠であり、一方、大野は土方の言葉、指示をすべて受け容れるという完全な受動性によつて土方を受け入れ、舞台という虚構の中で生きたといえるだろう。二人の間には絶対の信頼関係があり、また互いに相手の資質を尊重する謙虚な対応があつて初めて、一九六

○年代土方作品の主要部分が形作られたといえるのである。

しかし、大野が土方作品に出演することは、一九六六年「性愛恩讎学指南図絵——トマト」までで、その後は弟子筋の舞踏家の公演に賛助出演する程度で、大野は次第に周囲との関係を絶ち、孤立してゆき一九七六年までの九年間第二の潜伏期間に入る。恐らく、一九六六年ごろから一九六八年土方巽の「土方巽と日本人——肉体の叛乱」の期間に、土方と大野は決定的に袖を分かなければならない事態を迎えたのではないかと推測する。その詳細についての言及は別の機会を待ちたいと思う。

この間の大野の魂の遍歴は、映画「O氏の肖像」三部作に、その一部始終が記録されている。一方、土方はその後、大野に代って芦川羊子という女性舞踏家を厳密に振付けることによつて、東北歌舞伎と名づけた一連の作品を発表、暗黒舞踏のかたちを形成してゆくこととなるのである。

#### 〈参考文献一覽〉

- 江口隆哉『舞踊創作法』カワイ楽譜、一九六一年  
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、一九九九年  
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、二〇〇七年  
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、一九九三年

坪井圭子編『大野一雄「石狩の鼻曲り」かりん舎、二〇〇二年  
西宮安一郎編『江口隆哉と芸術年代史』東京新聞出版局、一九九九年

長谷川六編『石井漠研究』ダンスワーク舎、一九八六年

土方巽『土方巽全集』Ⅰ、Ⅱ、河出書房新社、一九九八年

星野共、兵藤哲編『肉体言語』第七号、肉体言語編集部、一九七三年

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 + BankART 1929<sup>\*</sup> 二〇〇四年

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 + BankART 1929<sup>\*</sup> 二〇〇五年

溝端俊夫編『大野一雄 百歳の年』大野一雄舞踏研究所 + BankART 1929<sup>\*</sup> 二〇〇七年

ライナー・マリア・リルケ『リルケ詩集』片山敏彦訳、新潮社、一九四二年初版

舞踊学会編『舞踊学』一七号、舞踊学会、一九九四年

#### 註

1 大野一雄「私のお会いした石井漠先生」四八〜四九頁（長谷川、一九八六年）

2 大野一雄「天地創造からの魂のみちゆき」六六頁（坪井、二〇〇二年）

3 江口隆哉と宮操子は一九三一年十二月に渡欧、一九三三年

- 十二月帰国
- 4 大野一雄「江口隆哉を語る」八六頁（舞踊学会、一九九四年）
- 5 江口隆哉「続・舞踊創作法 85」二頁、『現代舞踊』一九六九年十一月十二月号
- 6 江口、一八頁、一九六一年
- 7 江口、一七四頁、一九六一年
- 8 註5と同じ
- 9 註4と同じ
- 10 大野一雄「江口隆哉を語る」（舞踊学会、一九九四年）
- 11 大野慶人からの証言による
- 12 宛先不明だが、書中に「貴女」とある。また、「昨年全作品（新作中では）では春の供物とゆうソログ」から、この手紙は一九五一年に書かれたと判断できる。
- 13 この公演の舞台評は調査中。前年に初演された江口隆哉の「プロメテの火」、同年、大野の公演直後に発表された江口の新作「日本の太鼓」の間に公演されたこともあってか、舞台評にとりあげられなかったかもしれない。
- 14 星野、七八頁、一九七三年

- 15 当初は一九五八年に上演予定だったが、実現しなかった。
- 16 註2、六九頁
- 17 一九六〇年代、土方巽と大野一雄の関係については拙論“Repenser la danseur ténébreux: retour sur les années soixante”、*BUTO (S)*, 2002 Paris, CNRS EDITIONS に言及した。
- 18 大野、一九三頁、一九五頁、一九九九年
- 19 溝端、二四頁、二〇〇五年
- 20 同右
- 21 土方巽「中の素材／素材」、土方、一九九八年
- 22 土方巽「森羅万象を感じとる極意」（土方巽、一九九八年全集Ⅱ、八八頁）
- 23 合田成男「二つの座標」（種村季弘、一九九三年、一七頁）
- 24 同右

最後に、本論執筆に際し、大野一雄舞踏研究所ならびに江口隆哉資料室（日本女子体育大学 坂本研究室）のご協力を頂きましたことを、ここに感謝いたします。



大野一雄年表（一九二六—一九七七）

二〇〇七年秋 作成・國吉和子  
大野一雄舞蹈研究所による年表を参考にしました

西暦	年号	月日	出来事
一九二六	昭和元		★印は重要事項、（ ）内は、周辺事項
一九二八	昭和三		東京、日本体育会体操学校（現 日本体育大学）に入学
一九二九	昭和四		召集、札幌歩兵第25連隊に入隊。一年一カ月の兵役 体操学校に復学
一九三〇	昭和五	一・二六—三〇	（帝国劇場でラ・アルヘンチーナの来日公演を見る） 日本体育会体操学校卒業、関東学院に体操教師として就職 キリスト教の洗礼を受ける
一九三三	昭和八		捜真女学校に転職、中川ちえと結婚
一九三四	昭和九	五・二一— 三・二四	女学校勤務の準備として、石井漠舞蹈研究所（自由が丘）に学ぶ （ハラルド・クロイツベルクとルース・ページ来日公演） 〈江口隆哉・宮操子帰朝第一回舞踊公演（朝日新聞社講堂）
一九三六	昭和一一		「懊悩より悟道へ」「憂鬱なる狂人」「習作」「ワルツ」「パーフェクト・デー」「ラ インランド風景」「剣」「手術室」「タンゴ」「田舎娘とひょうきん者」
一九三八	昭和一三	一〇・二〇—	江口隆哉、宮操子新作舞踊発表会（日比谷公会堂）で群舞「都会」に、同舞踊団研 究生として出演
	三二歳		★江口・宮舞踊研究所に入門 江口・宮舞踊劇場旗揚げ公演（帝国劇場） 「麦と兵隊」に出演

一九三九

昭和一四

再び召集、旭川221連隊に陸軍将校として配属  
外地へ出兵（一九四六年に復員するまで一度も日本に戻らなかった）

\* \* \* \* \*

一九四六

昭和二一

復員。江口・宮舞踊研究所の物置を改造して住み込む。  
捜真女学校に復職

一九四九

昭和二四

八・二八、二九

江口隆哉・宮操子と舞踏団、帝劇 納涼公演（帝国劇場）  
第三部「愛とスクラム」に友人役で出演

四三歳

秋

モダンダンスグループ結成（江口・宮舞踊研究所出身者によるモダンダンス推  
進のための集り）に参加。他に江口乙矢、武内正夫、小林信二、増村克子、二  
瓶博子、井上陽子、島津恵子、奥田敏子、等

六月

大野一雄・安藤三子舞踊公演（共立講堂）  
「街に寄せるアンニユイ」「クツ」「ハット」「親切な神様」に出演

一一・二七

★江口・宮舞踊研究所から独立し、大野一雄舞踊研究所を開設  
★大野一雄現代舞踊第一回公演（共立講堂）

第一部「花と椅子」「菩提樹の初花が」「ヤコブの賛歌」「奔流に喘ぐ」  
第二部「七つの雷電の歌より」「霸王の礼」「タンゴ」「グッドモーニングかま  
きり」「鬼哭」

第三部「エルンスト家の塑像」1門 2三つの映像 3主なき部屋 4閉ざさ  
れし門

一二・二六―

（実験劇場）芸術舞踊公演（丸の内ピカデリー）

参加  
十七日：大野一雄舞踊団「花と椅子」「鬼哭」「七つの雷電の歌より」「タンゴ」で

一九五〇	昭和二五 四四歳	一〇・二二	★大野一雄現代舞踊第二回公演（共立講堂） 「回帰線」（モンズーン、海の花粉、祭、回帰線、フィナーレ）「野を越えて」「シ オンの竖琴」「タンゴ」「街角」「鬼哭」「春の供物」「蓮」（パークサイド、湖心 の夢、残された帽子） 江口隆哉・宮操子舞踊団公演（帝国劇場） 第三部「群舞」「プロメテの火」（初演）、第四景に鷲の役で出演
一九五一	昭和二六 四五歳	一一・二三 一二・一一	★大野一雄現代舞踊第三回公演（共立講堂） 「海」（ノクターン、海の回廊、展望）、「ペダルを踏んで」「巷に雨の」「マスクの 踊り」（笑、鬼哭）、「蜜蜂の歌」「タンゴ」「春の漂流」「運命を売る男」（路傍 のルーレット、運命は花の車に、亀売りは叫ぶ） 〈マルセル・カルネ監督「天井桟敷の人々」を見る〉 〈セルジュ・リファール来日公演〉 芸術舞踊合同公演（日比谷公会堂）
一九五二	昭和二七	一〇・六一	昼の部「安藤三子舞踊団「街に寄せる倦怠」（プロローグ、倦怠をさがす男、風 見の鶏、足に咲いた花）に共演
一九五三	昭和二八 四七歳	七・五	★大野一雄舞踊公演（第一生命ホール） 「狐と石像」（失われた楽園、狐の穴、ホームソング）、「断想」「天の果実」3景 （鴉と農夫、アップル・セル、リンゴの世界で） 安藤三子ダンシングヒールズ舞踊公演（日比谷公会堂）
一九五四	昭和二九 四八歳	九・三	「スリル・ジャンクション」「サラダインLP」「鴉」に凶師明子、矢田茂、土方九日 生らと共演
一九五五	昭和三〇	一一・一四	〈第十回国民体育大会 神奈川大会開会式マステージム「美と力」振付〉 〈マーサ・グラーム舞踊団来日公演〉

一九五六	昭和三一 五〇歳	七・二二	<p>〔安藤三子舞踊公演（サンケイホール）堀内完、土方九日生、他〕</p> <p>〔全国舞踊合同公演、全日本芸術舞踊協会結成記念（日比谷公会堂）三〇団体参加、森田真弘舞踊団、元藤燐、子近代舞踊研究所、津田信敏近代舞踊派の参加も〕</p> <p>〔森田真弘・益代モダンダンスリサイタル（大阪サンケイホール）「黒」MEMO〕</p> <p>森田真弘・益代、他〕</p> <p>月曜会舞踊公演（第一生命ホール）花柳照奈、花柳寿々紫、増村克子、美二三枝子、他参加。第三部の「ユニコーン……一角獣」に大野一雄（ユニコーン）、照奈（乙女）、他</p> <p>〔キャサリン・ダナムとその舞踊団来日公演（サンケイホール）〕</p> <p>〔叛旗第一回公演（砂防会館）秋山祐貴子、音来サヒナ、藤平かよ子、元藤燐子、若松美黄、他。〕</p> <p>増村克子舞踊公演（第一生命ホール）「ナルシッサ」「ヴァラエティ」、「蛇は泣いている」の蛇に大野一雄、共演</p> <p>由田彰子舞踊公演（読売ホール）、第三部の「二つの心」に大野一雄、共演。</p> <p>劇団人間座 現代舞台芸術協会合同公演（俳優座劇場）「ハンチキキ」「埴輪の舞」に大野一雄、土方巽、若松美黄、他共演。</p> <p>〔北斗の会 第二回公演（第一生命ホール）白田すぎ子、小野かほる</p> <p>佐川啓介、正田千鶴、庄司裕、西田堯グループ作品「ストレンジ・フルーツ」「神と紙幣」「リズムと変容」に土方巽、共演。〕</p> <p>〔第一六回舞踊コンクール 創作舞踊部、第二位「鬼ぐもの宿命」金井美三枝、土方巽、永田紀子〕</p>
一九五七	昭和三二	一・二一	
一九五八	昭和三三	一〇・一 五・六	
一九五九	昭和三四 五三歳	六・七 一〇・二 一二・九 三・三 三・二五 四・二五	

★大野一雄モダン・ダンス公演（第一生命ホール）「太陽と屋根」「ペラフォンテとサルバドルによる小品」A・親切な神様 B・鳩 C・拾った靴

一九六〇	昭和三五 五四歳		
一〇・二九		「老人と海」台本・演出＝池宮信夫、舞台監督＝土方巽 〈新人舞踊公演第六回（第一生命ホール）「禁色」土方巽、大野慶人〉 現代舞台芸術協会第一回公演（日本青年館）ヨネヤマ・ママコ、三条万里子、内田和子、菅田桂子、須藤武子、「はんちきき」他。土方巽、大野一雄 賛助出演 津田信敏近代舞踊学校で夏の舞踊講習会を行なう 650 EXPERIENCE の会「九月五日六時の会・六人のアヴァンギャルド」「禁色」 （改訂版）に大野慶人、大野一雄、ほか。 芸術舞踊合同公演（日比谷公会堂）の第三部に参加した津田信敏 近代舞踊派の作品「ギロチン 神様の見た夢」他に、大野慶人、音楽サヒナ、土方巽、大野一雄、元藤燐子、若松美黄ら 芸術祭主催舞踊公演（文京公会堂）「月に吠える」全日本芸術舞踊協会 江口隆哉（狼）、少年（厚木凡人）、大野一雄（ルーレット操作人）他。 二十人の女流アヴァンギャルドの会（都市センターホール）秋山祐貴子、菅田桂子、元藤燐子、森田益代、音楽サヒナ、藤平かよ子、他 女流アヴァンギャルドの会（都市センターホール）に大野一雄、土方巽 大野慶人、共演 ジャン・ヌーボー 第二回パントマイム公演（丸の内ホール）に出演 土方巽 DANCE EXPERIENCE の会（第一生命ホール）「花達」「種子」「キキ」「鳥達」「禁色」「暗体」「DANCE EXPERIENCE 三章」「デイヴィーヌ抄」で男娼 デイヴィーヌを初演、「処理場 マルドロールの歌より抜粋1幕」でマルドロール役 ジャン・ヌーボー 実験劇場（朝日講堂）「隅田川」に大野一雄、共演 土方巽 650 DANCE EXPERIENCE の会（第一生命ホール）「聖公爵」	
一〇・二九			
一〇・一九			
一〇・一八			
一〇・一七			
一〇・一六			
一〇・一五			
一〇・一四			
一〇・一三			
一〇・一二			
一〇・一一			

一九六一	昭和三六 五五歳	一〇・七	元藤燐子ダンス・エクスベリエンズの会(草月ホール) 写真家ウイリアム・クライン撮影「POKYO」で土方巽らとともに被写体となる
一九六一	昭和三六 五五歳	六・三一	元藤燐子舞踊公演(草月ホール)「架空庭園」土方巽・演出、元藤燐子
一九六一	昭和三六 五五歳	七・九	「エミリーの薔薇」に大野一雄 共演。大野慶人、折田克子、厚木凡人 藤井邦彦創作舞踊公演(イイノホール)「ニグロと河」大野一雄、大野慶人、土方巽、川名かほる、藤平かよ子、他
一九六一	昭和三七	九・三	土方巽DANCE EXPERIENCEの会(第一生命ホール)「半陰半陽者の昼下りの秘儀」
一九六一	昭和三七	一〇・一九	「砂糖菓子四章」で共演。土方巽が「暗黒舞踊派」と初めて称す。
一九六一	昭和三七	四・一九	「バレエ・プラス・マイム」(イイノホール)「花々」「古代」「部屋」「ペスト」及川広信・演出
一九六二	昭和三七	六・一〇	〈カルメン・ド・ラバラードとアルウィン・エイリー舞踊団来日公演〉
一九六三	昭和三八	八・二六	〈レダの会発足第一回公演(アスベストホール)〉
一九六三	昭和三八	一一・五	〈袴田美智子舞踊公演(イイノホール)「道成寺」他に、土方巽出演〉
一九六四	昭和三九	一一・二七	土方巽DANCE EXPERIENCEの会(草月ホール)「あんま——愛欲を支える劇場の話」に、大野一雄、大野慶人 共演
一九六五	昭和四〇	七・一六	アスベスト館で指導にあたる
一九六六	昭和四一	三	ガルメラ商会謹製「暗黒舞踊派提携記念公演」「バラ色ダンス」(千日谷会堂)大野一雄、大野慶人 共演。
一九六七	昭和四二 六一歳	四	アルトール館第一回公演に賛助出演。「部屋」(阿部昭・原作)で慶人とデュオ 暗黒舞踏派解散公演(紀伊国屋ホール)「性愛懲罰学指南図絵——トマト」土方巽・演出、振付、構成に大野一雄、大野慶人 共演 捜真女学校を定年退職し、嘱託として宮繕職に就く。 アルトール館第二回公演「ゲスラー・テル群論」に土方巽らと共演。

一九六八	昭和四三	七・三 八・二八	ガルメラ商会謹製、高井富子舞踏公演「形而情字」に大野一雄 賛助出演 ガルメラ商会謹製、石井満隆 DANCE EXPERIENCE の会（第一生命ホール）舞踏 ジュネーに大野一雄、賛助出演
一九六九	昭和四四	一・一 六・一三 九・二八	TV番組「題名のない音楽会——壮絶！これが即興舞踊」に土方巽らと出演 石井満隆舞踏公演（銀座、ガスホール）「おじゅね抄」に賛助出演 高井富子舞踏公演（第一生命ホール）「まんだら屋敷」に賛助出演
一九七一	昭和四六	一〇・九一 一一・一五	土方巽舞踏公演（日本青年館）「土方巽と日本人——肉体の叛乱」に裏方で参加。 大野慶人暗黒舞踏公演（厚生年金会館ホール） 長野千秋監督十六ミリ映画 第一作「O氏の肖像」を制作、主演 第二作「O氏の曼陀羅 遊行夢華」
一九七二	昭和四七	一一・五	「現代舞踊の異形——肉体の超越と開示」（代々木八幡、青年座） 「丘の麓」笠井叡と、美神ウエヌス役で共演
一九七三	昭和四八		音楽と舞踏とマイムの詩劇「日本武命」（日比谷野外劇場）に大野一雄、慶人 特別 出演
一九七五	昭和五〇	一一・一九	第三作「O氏の死者の書」（O氏三部作完結） 武内靖彦第三回独舞リサイタル「水仙譚」（新宿厚生年金小ホール）に 賛助出演
一九七七	昭和五二	一一・一一	大野一雄舞踏公演（第一生命ホール）「ラ・アルヘンチーナ頌」 演出 土方巽