

Title	<肉体の叛乱>以前/以後 : アブジェクションとしての土方巽の舞踏
Sub Title	Hijikata Tatsumi's Butoh as "l'abejection" : a verification of words and images peculiar to Butoh after "Rebellion of the body"
Author	森下, 隆(Morishita, Takashi)
Publisher	慶應義塾大学アート・センター
Publication year	2018
Jtitle	慶應義塾大学アートセンター年報/研究紀要 (Annual report/Bulletin : Keio University Art Center). Vol.25(2017/18), ,p.105- 121
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	研究紀要
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11236660-00000025-0105

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

＜肉体の叛乱＞以前／以後 ～アブジェクションとしての土方巽の舞踏

森下 隆

所員、講師（非常勤）

はじめに

1968年という年は、当時を生きていた人にとっては、鮮烈なイメージとともに記憶に残されているに違いない。今年には1968年からちょうど50年という節目の年にあたることもあって、「1968年」を冠した展覧会が開催され、出版物が刊行されている。

その1968年に何があったのか、前年の1967年10月には、第1次羽田闘争で京都大学の学生山崎博昭が機動隊との闘いで命を落としている。また、翌1969年1月には、全国の大学の全共闘や新左翼の諸セクトに属する学生が東京大学の安田講堂に立てこもり、勝つことのない徹底戦を強いられ、ついに安田講堂は機動隊の前に陥落している。

これらは、激しい政治の季節を象徴する出来事として、年表を参照するまでもなく言えることでもある。

こういった激しい闘争の記憶に挟まれた1968年も、当然のことながら街頭や駅、はたまた大学で異議申し立ての闘いが勃発して、東京を中心に騒然とした日々があった。＜肉体の叛乱＞が行われた同月の国際反戦デーでも激しいデモがあり、新宿駅は「群衆」に占拠され、騒乱罪が適用されるまでになった。

近年の政権批判のデモや集会とは異なり、当時は学生・青年労働者と機動隊との、直接的な肉体の激突が、いわゆるゲバルトがしばしば生起していたのである。

1968年に限ることなく、1960年代後半・末には政治活動から文化活動まで混迷する時代状況に合わせて高揚していた。この緊張感と昂揚感のある時代にあつて、多くの若者がどう生きるべきかを自問し、どう時代と状況にアンガージュすべきかを問いかけていた。

こういった状況であればこそ、1968年10月に行われた土方巽の舞踏公演＜土方巽と日本人＞が^{*1}、舞台芸術としての評価とともに、観客に与えた衝撃はどうだったのか、ひいては社会にどう影響を与えたのかも問われるのである^{*2}。

残された記録映像を見ると、舞踏作品としての＜土方巽と日本人＞は「暴力」と「性」を表象していることがただちに理解できる。狂気と痙攣にくるまれた強烈なマチズモ（ファロセントリズム）と倒錯的なセクシャリティである。10年に及ぶ「舞踏」を総括するかのよう、冒頭からフィナーレまで、土方巽をめぐるさまざまな記号が溢れている舞台であった。

しかし、明らかに＜土方巽と日本人＞という作品タイトルとは齟齬をきたす内容であった。それが失敗作というべきかどうかはともかく、むしろそれ故に見るものに精神的外傷を

残すほどに、1968年における「肉体」を見つけたことは確かである。

本稿では、こういった＜土方巽と日本人＞ならぬ＜肉体の叛乱＞に焦点を当てつつ、舞踏公演そのものではなく、1968年における＜肉体の叛乱＞の影響について検証する。そこで、＜肉体の叛乱＞前後の土方巽の活動を紹介しつつ、そもそもメディアが土方巽とその舞踏にどのように関わったのかに着目する。

「反乱する肉体」が噴出する時代にあつて、＜肉体の叛乱＞における土方巽の「肉体」がその時代にどう受け止められたのか。土方巽自身の意図や意思を超えて、＜肉体の叛乱＞がメディアに浸透していったことも確かである。

同時に、メディアに現れた土方巽とその舞踏をめぐる言葉（ターム）を抽出して、舞踏をめぐる言葉をとおして、舞踏がどう評価され、どう位置づけられ、どう見られるようになったかもあわせて考察してみたい*3。

1. ＜肉体の叛乱＞以前

＜肉体の叛乱＞の前後の土方巽の活動を比べてみると、この公演を境に決定的に変化したことがただちに理解できよう。とりわけ顕著なことは、土方巽のメディアへの登場の頻度と多様さである。そのことは、とりもなおさず土方巽の＜肉体の叛乱＞が、＜肉体の叛乱＞以降の文化や芸術に強く影響を与えたことを意味する。

「肉体の叛乱」以前には、土方巽のメディアへの露出は限られていた。その活動や表現がアヴァンギャルドということもあつて、観客層は限定され、土方巽の活動に注目するメディアも限られていた。舞台評が掲載されるにしても一般誌・紙ではなく特殊な雑誌であり、当然のことながら読者も限られていた*4。

しかし、＜肉体の叛乱＞以前の批評や記録が数少なくとも、いやそうだからこそ、残された証言は貴重である。

たとえば、加藤郁乎の＜バラ色ダンス＞（1965年）の公演評、あるいは酒井弘司の＜まんだら屋敷＞（1968年）の公演評は、今日から見て土方巽の作品の思いがけない世界を紹介してくれる。

たとえば、加藤はこう書き留めている*5。

「こんどの公演の主題のひとつである幼児回想部分に、ふるさと秋田の一軒家の籠のなかで異常発育をとげたイドIdが、そのあたりに漂い置かれている不確定のものを拾って投げつけることで、連続空間の膜をたしかめることというのがある」

そもそも、土方巽については作品論がまず存在しないということもあつて、われわれも土方巽の作品についての基本的な理解を欠いていることも確かである。加藤が持ち出している「幼児回想」が＜バラ色ダンス＞の主題のひとつという指摘そのものもかなり唐突と言うほかない。また、残された舞台写真からも「幼児回想」のシーンを読み取ることはむずかしい。とはいえ、詩人であり俳人である加藤の証言は、加藤の主観なのかどうかはともかく、この時期の土方巽の舞踏を考える上で重要である。

また、同じく俳人である酒井の舞台評は、加藤のそれに比べれば客観的に描写されていて理解しやすい。酒井はこう述べている*6。

「種々雑多の色を民間神楽のかたちをかりて踊ってみせた（中略）わが国の伝統芸能の系譜への果敢な挑戦の形姿」と。はたして民間神楽の形を借りたかどうか疑問なしとはしないが、それ自体は明解な証言である。

数少ない批評や記録のなかで、あえてこの2つを引用したのは、1960年代にあつてアヴァンギャルドなダンスの実践を行ってきたとされている土方巽が、＜肉体の叛乱＞に先行する作品において、日本的あるいは前近代的なモチーフや要素を取り入れて作品をつくっていたという指摘を確認しておきたいがためである。

いずれにしても、今日のわれわれは、1960年代の土方巽の活動や作品について、「舞踏」というスクリーンをとおして見ることに慣れていて、土方巽の作品が本来有していた多様な側面を描いていこうとしている。

そういった前提をもって、ここではまず、＜肉体の叛乱＞直前に土方巽がどうメディアに紹介されているかをみてみよう。すでに述べたように、当時の土方巽はまだメディアに頻繁に登場することもなかった。主なものは以下のような（発表された記事や作品は、それぞれ以前はB-1、以後はA-2のように記号・番号で表記）。

B-1 澁澤龍彦「踊る『形而情学』」*7

B-2 富岡多恵子「土方巽・漆黒の素踊り」*8

B-3 土方巽「土方巽 肉体の闇をさぐる」（聞き手・澁澤龍彦）*9

B-4 澁澤龍彦「肉体の不安に立つ暗黒舞踏」*10

B-5 種村季弘「暗黒の舞踏家・土方巽の狂気」*11

B-1は1967年7月に行われた、土方巽構成・振付の高井富子舞踏公演の舞台評、B-2 B-3は「土方巽と日本人～肉体の叛乱」を予告するインタビューであり、土方巽は自ずと公演の意図や公演に向けての抱負を述べることになる。それぞ



アスベスト館で対談する土方巽と富岡多恵子 撮影：酒井啓之

れのインタビューは、1960年代前半の土方巽の舞台を見ているので、その前提をもって問いかけている。なお、B-3には、B-4の澁澤龍彦による次の土方巽の舞踏の解説が合わせて掲載されている。

このうち、作家の富岡多恵子のインタビューは、掲載された写真からすると、アスベスト館で行われたことがわかる。おそらく、リラックスした雰囲気でも語られた内容は、今日からみても、いや今日からみて、なお一層重要であろうと思われる^{*12}。

そして、B-5は、細江英公の写真展「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」の種村季弘による展評である。結果的には、この種村の文章が舞踏公演としての〈土方巽と日本人〉に決定的な影響を与えることになる^{*13}。

これだけが、〈肉体の叛乱〉前の土方巽を伝える主な記事である。なお、新聞や雑誌による公演を予告する取材記事は見当たらない。

ほかには、土方巽に少しふれているコラム記事や評論、グラビアがある、

B-5 「アンケート われらが小劇場アピール」^{*14}

B-6 ドナルド・リチー「ホモ・セクシャリティ」^{*15}

B-7 「街にひろう 好評の石井満隆ダンス・リサイタル『オジュネ』」^{*16}

B-8 「スネークのヨーコーモダンダンサー」^{*17}

B-5では、「ガメラ商会・土方巽」として、土方巽のコメントがコラムで紹介されている。「今度、日本青年館でありっただけ踊ります。俺は今度の踊りに命をかけている」と述べている。

ドナルド・リチーは、1960年代冒頭から、ドキュメンタ

リー映画の制作で土方巽と協働してきた^{*18}。もとより、土方巽の〈禁色〉にも共感をもってふれつつ、同性愛をめぐって日本と欧米との違いを指摘している。

B-7では、土方巽を頭領とする暗黒舞踏派が紹介され、マスコミも「暗黒舞踏」という言葉を使用するようになったことが例証されている。B-8では、初リサイタルを控えた芦川羊子がグラビアで紹介されている。

土方巽は、〈肉体の叛乱〉に先駆けて、弟子である高井富子、石井満隆、中嶋夏、芦川羊子の舞踏公演を次々と手がけている^{*19}。それぞれの公演をプロデュースすることから始まり、構成、演出、振付を担い、音楽や美術まで徹底して関わっていた。それぞれの公演は、自らの舞踏公演（作品）である〈土方巽の日本人〉への準備でもあったはずだ。

2. 〈肉体の叛乱〉以後

〈肉体の叛乱〉には賛否両論が噴出した。吉増剛造は前出の著作で「途方もないものでした」^{*20}と述べている。また、よく知られているように、笠井毅は〈肉体の叛乱〉に激しい批判を加えた^{*21}。笠井のテキストの言葉は正確に解釈がたいのだが、字義通りに読めば、〈肉体の叛乱〉の土方巽は完膚なきまでに批判されている。

記録映像で見ると、土方巽はそのフィナーレではキリストの復活のように台上（リアカー）に屹立し、大きな花束が次々と投げられて喝采を浴びている姿が印象的である。しかし、笠井の文章からは、舞台上には悲惨な肉体が晒されたとも読める。

また、土方巽の作品〈バラ色ダンス〉に参加していた音楽家の刀根康尚も、後年、〈肉体の叛乱〉を厳しく批判している^{*22}。

笠井と刀根では論点は異なるし、評価の判断にも両者の間には濃淡があるとはいえ、興味深いのは、笠井も刀根も〈肉体の叛乱〉には批判的だが、それ以前の作品〈あんま〉（1963年）や〈バラ色ダンス〉（1965年）を高く評価していることである。その評価の軸は、今日では見えがたいが、土方巽を前衛舞踏家というより前衛芸術家として認めるべきということになる。

賛否両論が起り、毀誉褒貶の声がかまびすしかった〈肉体の叛乱〉のその後のメディアの反応を見てみよう。

2-(1) 『美術手帖』

まず、いわばハイアートを紹介し評論する美術専門誌である『美術手帖』には、〈肉体の叛乱〉以後、土方巽と舞踏

が頻繁に登場する。列举してみる。

- A-1 土方巽の「犬の静脈に嫉妬することから」*23
- A-2 加藤郁乎「二つの舞踏体験」*24
- A-3 ヨシダ・ヨシエ「土方巽一むしりとる闇の彼方」*25
- A-4 市川雅「現代舞踊の状況」*26
- A-5 古沢俊美「今月の焦点 土方巽『燐儀大踏鑑』」*27

A-1は土方巽の「第二舞踏宣言」ともいべき文章である*28。「舞踏」を論理的に定義づけたというのではないが、土方巽独特の言表のスタイルで、当時の土方巽の「舞踏観」が如実に表れていて、ここに舞踏有りというテキストである。ヒューマニズムや民主主義が時代の思潮で「現在」であるとすれば、土方巽の舞踏は思想として、徹底して「反-現在」であろうとした。

同号の特集「エロスのニューイメージ」に寄せたジョセフ・P・ラヴ「知覚とメディアの対話」に、<肉体の叛乱>の舞台写真（原栄三郎撮影）が「肉体の氾濫」として掲載されている。

A-3では、舞踏以前、稀代のハプナーとしての土方巽のハプニングの現場を知るヨシダ・ヨシエが、1960年代の土方巽の姿と活動を、豊富な情報をもとにヨシダ独自の視点からストーリー豊かに述べている。

当時の舞踊の現場を語るのに土方巽を外すことはできない。A-4の市川雅の評論でも舞踏の形容詞や修飾語が頻発す

る。ヨシダも市川もそろって「舞踏とは命がけで突っ立った死体である」という土方巽のよく知られたアフォーリズムを引用している。このアフォーリズムは、今日まで土方巽の舞踏を紹介するのにお決まりのフレーズとして使われている。

A-5はこの年8月に西武百貨店池袋店ファウンテンホールで開催されたイベント「燐儀大踏鑑」を紹介する記事である。2年前の<肉体の叛乱>以降は公演を行っていない土方巽が、西武百貨店（堤清二）の求めで行った展覧会だが、土方巽の手にかかると意外の内容となる*29。

翌1971年以降も『美術手帖』では、土方巽と舞踏の名はしばしば取り上げられるが、ここでは1970年までにしておこう。

2-(2) 『現代詩手帖』ほか

詩や文学、さらには建築の雑誌も、土方巽の<肉体の叛乱>に反応するというか刺激を受けてというか、土方巽と舞踏を取り上げている。

特筆すべきは『現代詩手帖』で、1969年の9月号と10月号の2号つづけて同じ特集タイトル「肉体と言語」で編集されていることである。

当時の土方巽の舞台作品は、前衛美術家とのコラボレーションなくしては考えられない。一方、現代詩の詩人は土方巽の舞踏の熱心な観客であった。いずれにしても、日本の芸術・文学分野での最先端の作家や詩人であって、雑誌の編集者はその事実に敏感に反応したにちがいない。

以下のA-6からA-9までが、『現代詩手帖』の特集「肉体と言語」の諸論考の一部である。

A-6 金井美恵子「肉体論へ序説第一步」*30

A-7 笠井勲「文明は肉体の内に死滅せよ」*31



横尾忠則デザインの「燐儀大踏鑑（付）コレクション展示即売展」（西武百貨店池袋店）ポスター



『現代詩手帖』1969年9月号と10月号の表紙

- A-8 天沢退二郎、吉増剛造、金井美恵子（座談会）「肉体と言語活動をめぐって」*³²
- A-9 土方巽「肉体に眺められた肉体」*³³
- A-10 嵐山光三郎「眼のエロス + POETRY POET'70 加藤郁乎『荒れる夜』」*³⁴
- A-11 鈴木志郎康「純粹桃色大衆を孕む暗黒子宮は形成されて」*³⁵
- A-12 渋谷孝輔「袋小路あるいは断片」*³⁶
- A-13 土方巽、唐十郎「光と闇を駆け抜ける」*³⁷
- A-14 ヨシダ・ヨシエ「闇・恐怖・怨恨＜肉体の奥地＞」*³⁸
- A-15 ヨシダ・ヨシエ「廢墟と肉体—憂肉と肉体」*³⁹
- A-16 岡田隆彦「土方巽舞踏公演」*⁴⁰
- A-17 ヨシダ・ヨシエ「言葉を自滅させる瞬間」*⁴¹
- A-18 種倉紀昭「詩画集『あんま』について」*⁴²
- A-19 土方巽「殺人を演出する」（質問者・前田律子）*⁴³

肉体派とは思えない詩人たちも、＜肉体の叛乱＞を目の当たりにして、自分たちの詩の言葉に「肉体」をいかに介在させるかを問われたのである。金井美恵子は少女の肉体の受苦から始め、ただ異様にして幻惑的な土方巽の肉体について語り、メルロ・ポンティ（幼児の肉体の発見）をはさんで、さらに土方巽の身振りに遡行して「根源的な肉体の発見」へと至る道筋を追認している。

A-11とA-12の言表は、いずれも詩人が肉体（土方巽）を語らざるを得ない状況にあることを示している。

鈴木は、土方巽の舞踏には物語性もなく日常から生まれるリズムもないとして、「言葉には換えられない肉体そのもの」を出現させていると述べている。

渋谷の文章は、先の特集「言葉と肉体」に寄稿された笠井叡と土方巽の文章を踏まえて書かれている。そこで「互いが互いの根源的な批評ないし破壊として成立しているのではないか」*⁴⁴と述べ、詩人として舞踏家の文章に慄然としたような厳しさをにじませている。

渋谷はさらに、アントナン・アルトーに接近して、舞踏は肉体による「思考」であるとして、舞踏家の文章を追究する。あらゆるエクリチュールを拒否するところに舞踏が成立するにもかかわらず、舞踏家の文章が詩人よりも詩の根源性をおさえていることを問いかけている。

状況劇場（赤テント）を率い「特権的肉体論」*⁴⁵を引っさげて演劇活動を行っていた唐十郎は、小劇場運動の立役者であり演劇の革命者の一人であった。師と認めた土方巽とは、いわば当時のアンガラ界の二大スターであった*⁴⁶。

A-16は、＜肉体の叛乱＞の公演評である。公演を客観的に見て、内容も含めていねいに記録し批評している。「あの晦渋な、およそ娯楽的な要素からほど遠い悪魔的な舞踏にこんなに多くの人びとが集まるようになったのだ」と述べ、それで土方巽も大仰な儀式を執り行ったのだという。「この徹底的な愚行がクソマジメな表情でござるにも執り行われる。まさに圧巻であった」と土方巽の演出を評価し、最後はアルトーの演劇と比較して考察している。

ヨシダは、『美術手帖』と『現代詩手帖』の両誌に土方巽論を展開している。二人は土方巽が「巽」を名乗る以前、1950年代に中野で遭遇して、後に実験的な活動で共謀している。さらに、ヨシダは1968年という混迷の時代に肉体にこだわり、土方巽の肉体を借りて、その肉体の思想に託して、文明の闇に対抗しようとしているかのようなのである。A-15は、土方巽の「阿部定」に触発されて書かれた「阿部定論」である。

土方巽は自らプロデュースして詩画集を編み1968年11月に刊行している*⁴⁷。A-18は、この詩画集の刊行と内容を手際よく紹介しつつ、「幻想と変容と隠喩と象徴を至るところに見る」として、13人の「詩人と絵描きの舞踏」としての本詩画集の意義をまとめている。画家である種倉は、この詩画集を街にたとえ、「妥協の無い親密な信頼に交友関係が基づいているから」成立していると述べている。＜肉体の叛乱＞のダンサーが、一方ではこういった緻密な配慮をもってオーガナイズできることも驚きである*⁴⁸。

A-19は、天井棧敷館が新たに刊行し始めた演劇理論誌に掲載されたインタビューである。土方巽は、このインタビューに答えて、死刑囚に関心があると述べ、また「舞踏は



詩画集『あんま』（「大あんま」）のアスベスト館での制作風景。左手前から、瀧口修造、加納光於、三木富雄、中西夏之、野中ユリ、中村宏、田中一光 撮影：中谷忠雄

命がけでつつ立っている死体」は舞踏の宣言と述べ、「私の体の中に姉が住んでいます」と述べるなど、耳目を惹く独特の肉体論を展開している。

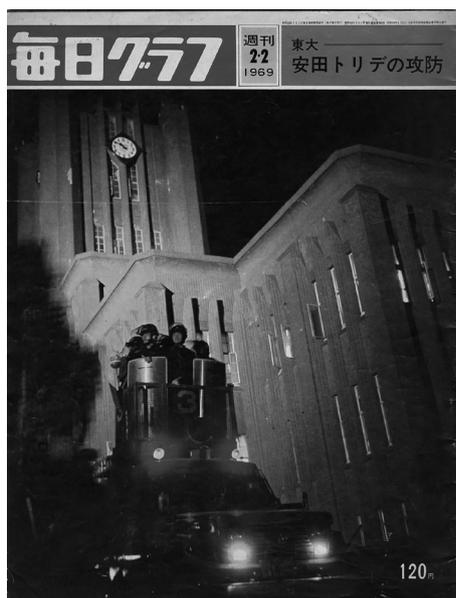
2-(3) 雑誌グラビア

こういった記事には、しばしば<肉体の叛乱>の舞台写真が掲載され、<肉体の叛乱>に伴う、暴力的な、あるいは性的な表象が、土方巽の舞踏のイメージとして増幅される。

まずは写真のインパクトである。いわゆる、雑誌のグラビアにも土方巽は次々と登場する。

その特異な面貌、風貌が写真映えることはもちろんだが、スキャンダラスめいた活動や謎めいた発言が異端的でユニークな存在として注目され、時代の文化状況に敏感な編集者のアンテナにとらえられたのである。ここでは<肉体の叛乱>のイメージの再現が求められるとともに、土方巽自身も自己を演出して、自己のイメージを形成していた^{*49}。それが戦略としたら、その戦略は結果的には観客動員につながり成功したといえる。さらには、土方巽とともに弟子たちもメディアに登場する。芸術として表象され評価を得てきた舞踏とは異なる、時代の「風俗」としてもメディアに取り上げられるようになる。

A-20 「暗黒の舞台を踊る魔神」^{*50}、『毎日グラフ』（撮影・吉野章郎）



『毎日グラフ』1969年2月2日号の表紙。特集に「東大——安田トリデの攻防」と「暗黒の舞台を踊る魔神」

A-21 「肉体に潜む悪魔を踊る 土方巽」^{*51}、『婦人画報』

A-22 「森と湖の北海道にやって来た春と夏」^{*52}、『毎日グラフ』

A-23 「兇」^{*53}、『季刊写真映像』（撮影・深瀬昌久）

A-24 「私は“からだ人間” 土方巽」^{*54}、『潮』（撮影・藤森秀郎）

A-25 「滅びゆく人間のもだえ」^{*55}、『毎日グラフ』

A-26 「肉体」^{*56}、『中央公論』（撮影・藤森秀郎）

A-27 「卑弥呼の末裔」^{*57}、『朝日ジャーナル』（撮影・深瀬昌久）

A-28 「人間追跡6 土方巽」^{*58}、『中央公論』（撮影・細江英公、文・吉増剛造）

A-29 「舞踏の悪霊 土方巽」^{*59}、『世界画報』（撮影・石黒健治）

いずれも当時の代表的な雑誌である。現在は発行されていないが、当時は大手新聞社が大判の、いわゆるグラフ誌を刊行していた。『毎日グラフ』もその一つ。A-20では、土方巽は夢の島でさまざまなポーズをとりながら撮影されている。とって、写真のモデルになったというのではなく、舞踏家土方巽の人間存在を浮き上がらせるよう演出・構成された編集である。編集にあたった佐藤健がインタビューを重ねて、土方巽に舞踏の肉体や技術論を語らせている。撮影は同誌の吉野章郎。

A-21のタイトルも扇情的である。眼光鋭く睨みつけるかのごとき土方巽の顔のアップの写真に添えられた、このインタビュー記事でも、土方巽独特の舞踏観が語られている。「私の踊りは自分の体の中ではぐれているものに出会うこと」といった精神的な「技術」についてや、あるいは「死んだ姉を私の身体の中で飼っている」といった創造の精神的な要因を



『毎日グラフ』に掲載された夢の島での土方巽 撮影：吉野章郎



北海道の硫黄岳での「誕生」の撮影風景。噴煙の中で踊る土方巽と手前に特殊カメラ

めぐってである。同時に「私の9人の兄は皆んな戦争で死にました」とでたらめが記録され、略歴にも「高校時代に踊りを始める」とか「卒業後予科練に入隊」といった思い込みとどうか誇張とどうか、虚偽の記載がある^{*60}。

A-22は一転してのどかな特集タイトルで、たしかに北海道の自然と観光を紹介するグラビア特集だが、それが一転、裸で長髪を振るわせて岩場を駆ける怪異な人物の写真が現れる。大阪万博のみどり館で上映される映画「誕生」の撮影風景である。古代の妖術師役の土方巽が、硫黄が噴き出る荒々しい自然の中で飛び駆ける光景は、まさに〈肉体の叛乱〉の野外版である。

A-23は深瀬昌久の写真特集。抽象的な表現の実験的な写真が続き、突如土方巽の肉体が現れる。〈肉体の叛乱〉で着用していた丈の短い着物姿で白いストッキングをはいた「少女」の土方巽が、機動隊員の隊列の横を手にはスイカをぶら下げて平然と歩いている姿が撮られている。特集中、唯一、具体的なメッセージがうかがえる写真である。

A-24では、総合誌にもかかわらず、10点もの写真を掲載。サービス精神にあふれた土方巽は、稽古場での生活や街を走る姿を撮影させたほか、阿部定の経営する小料理屋「若竹」にも美学校の教場にも向ういてカメラのレンズに収まっている。さらに、「肉体」や「舞踏」をめぐっての土方巽の発言が、これもユニークな「舞踏原論」ともなって紹介されている。

A-25は劇団人間座の演劇公演〈骨餓身峠死人葛〉を大きな写真で紹介している。「瑤峨三智子の妖しい魅力に土方巽の“暗黒舞踏”がからんで幅広い反響」で、連日にわたって長い客の列ができたという話題の公演であった。土方巽は〈肉体の叛乱〉でのリアカーの輿とは違い大きな鉄釜に入っただが、〈肉体の叛乱〉と同じように観客席を割って登場する。その踊りは、この記事で「深い深い闇の舞」で「地獄の妄執を体現する」と評されている。土方巽の脚本によって、現代文明を呪い土俗を浮かび上がらせる意図をもった作品であろう。

A-27は、政治の時代に加担し時代を背負っていた週刊誌であった『朝日ジャーナル』の特集グラビアである。アスベスト館の弟子たちが被写体となって登場している。芦川羊子と小林嵯峨が裸身でヘリコプターに乗りポーズをとる。背後には、高度経済成長の繁栄ぶりを思わせる都市の風景が広がっている。ほかにも、アパートや銭湯でのヌード写真が続く^{*61}。

A-28の吉増剛造の文章には「土方巽はときおり非常な優雅をみせる。涙がこぼれそうになるような優雅」とある。〈骨餓身峠死人葛〉の公演直後のことで、土方巽は舞台上で「死の結晶体として直立した」と吉増は評している。細江の写真は新たに撮影しておらず、誰かが言ったように「テキ屋の親分」のような雰囲気のある土方巽である^{*62}。

A-29は土方巽の稽古場であるアスベスト館内外で撮影されている。異装の弟子たちを従えて妖しげな師匠を演じている。あるいは風呂敷に包まれ頭を出した土方巽、飼い犬を抱えて走る土方巽などの写真は異様な気を発している。

写真集『鎌鼬』が1969年に刊行される。収録されている写真は、1965年9月に秋田県羽後町田代で最初に撮影されて以来、筑波山麓や都内各所での撮影によるものであった。『季刊 写真映像』の創刊号で『鎌鼬』が特集され、写真の掲載のほかに、以下の文章が並んでいる^{*63}。

A-30 土方巽「細江英公と私」^{*64}

A-31 高橋睦郎「細江英公・写真術・私」^{*65}

A-32 細江英公「細江英公にきく」^{*66}

この特集では、『鎌鼬』と〈肉体の叛乱〉の関わりは明解に示されていない。しかし、時系列でいえば、1965年9月の田代での『鎌鼬』の撮影があり、〈バラ色ダンス〉(1965年10月)を経て、1968年3月に写真展「とてつもなく悲劇的な喜劇」が行われ、同年5月に種村季弘のその展評が雑誌に発表され、元々は1968年6月に予定されていた〈土方巽と日本人〉(1968年10月)の公演ということになる。



写真集『鎌鼬』が芸術選奨文部大臣賞を受賞しての記念パーティーでの記念写真。前列左より澁澤龍彦、土方巽、瀧口修造、細江英公、三好豊一郎、後列左より加藤郁乎、横尾忠則、高橋睦郎、田中一光、川仁宏、種村季弘 撮影：細江英公

5月から10月の間に、公演名はともかく、作品として〈土方巽と日本人〉が〈肉体の叛乱〉に、いわば転向したのである。

2-(4) 一般の週刊誌、ミニコミ誌

さらには、一般の週刊誌、若者向け雑誌、ミニコミ誌など、前衛的な芸術はなじまないはずのメディアにも、次々と土方巽、あるいは関連の記事が掲載される。映画やダンスショーなど芸能や風俗に関わる記事である。

- A-33 「華麗なる狂気」*67、『平凡パンチ』
- A-34 「暗黒舞踏 教祖・土方巽の正体」*68、『週刊プレイボーイ』
- A-35 「ミラー夫人の大熱演」*69、『週刊大衆』
- A-36 「暗黒舞踏土方グループの会費五千元ヌードショー」*70、『週刊サンケイ』
- A-37 「裸のからみあい」*71、『週刊サンケイ』
- A-38 「これも前衛という女二人」*72、『週刊新潮』
- A-39 嵐山光三郎「“化”畜人ヤブー氏ゴーゴーを踊る」*73、『週刊実話』
- A-40 土方巽「腐肉の思想」*74、『随筆サンケイ』
- A-41 土方巽「暗黒舞踏の登場感覚」*75、『fashion's Eye』
- A-42 土方巽、宇野亜喜良（対談）「暗闇の奥へ遠のく聖地をみつめよ」*76、『The high school life』

〈肉体の叛乱〉を経て、土方巽の舞踏が一気に大衆化としたということであろうか。こういった雑誌では、舞踏そのも

のではなく、ダンサーたちの生活や仕事（ショーダンス）に強い関心が寄せられた。土方巽はそういったプロポーズも拒絶することなく受け容れたのである。

稽古場であるアスベスト館で弟子たちは共同生活をしてきたが、A-40の土方巽のエッセイは、その生活の様子や弟子たちのことを具体的に紹介している。この共同生活を通して、古典芸能の世界のように、師と弟子の絶対的な関係が築かれる*77。1970年代に現れる、新たな舞踏「舞踏譜の舞踏」の創造の前提となる。

土方巽は自らの舞踏を論理的に解説することはなかった。それだけに、土方巽の一見難解なとか腑分けしがたい言葉の端々から、舞踏思想を剔抉するほかない。A-40のエッセイは「日本の食事にババア汁というものがあるそうだ」で始まる。それが、「文明」や「歴史」に「肉体」を対置して、舞踏の本質を表明しようとしている。また、「ヒューマニズムだとか、人間社会だとかいう、あやふやな光線は」と述べてつつ、その外の「光」に体の中の「闇」を対置して、舞踏の在りように迫るのである。

宇野亜喜良との対談では、〈肉体の叛乱〉を見たばかりの宇野が聞き手となって、土方巽から舞踏をめぐる話を引き出そうとしている。土方巽はいつものことながら、自らの舞踏を論理的に解説せず、生活史に迂回しつつ、「土方舞踏原論」を語っている。ダンスについての持論や秋田の家族のことも紹介して、快闊によく語っていて汲むべきことが多い。

2-(5) 映画出演

写真と同じく、映画にとっても、土方巽の特異な存在感は魅力的であったようで、映画にもひっぱりだこになる。なかでも、カルト映画の監督として知られる石井輝男は土方巽に執着し、東映のいわゆる異常性愛路線に土方巽を引き込むのであった。土方巽もサービス精神をもって石井監督の要望に応える。土方巽は弟子たちも引き連れて京都・太秦の東映京都撮影所に乗り込む。そして、自ら出演者として関わるだけでなく、ダンサーたちが出演するシーンの演出も担うようになる。

まず、劇場映画を列挙する。

- A-43 「元禄女系図」、石井輝男監督、東映、1969年*78
- A-44 「明治・大正・昭和 猟奇女犯罪史」、石井輝男監督、東映、1969年
- A-45 「恐怖奇形人間」、石井輝男監督、東映、1969年
- A-46 「臍閣下」、西江孝之監督、日本映画研究所、1969年

A-47 「日本の悪霊」、黒木和雄監督、ATG、1970年

A-48 「怪談・昇り竜」、石井輝男監督、日活・ダイニチ、1970年

石井映画は封切り当時には映画評論家に不評だった。異常性愛路線で体制に奉仕しているとか、原作があっても文芸映画ではない（「恐怖奇形人間」は原作が江戸川乱歩）、といった批判があったという*79。

しかし、石井によれば、土方巽自身もアイデアを出し、演技には命懸けで挑んだという。「恐怖奇形人間」はその後も時折、映画館で上映されるが、不思議な人気があり、最後のシーンでは拍手が起こるといふ*80。

「猟奇女犯罪史」もまた、タイトルからしてエログロ路線の映画だが、この映画で土方巽は阿部定に会う。オムニバス映画で、土方巽は高橋お伝を処刑する役人、首斬り浅右衛門を演じるので、阿部定と共演したというのでもない。

ところが、土方巽は撮影後に、東京・三ノ輪にあった阿部定が経営する小料理屋「若竹」に雑誌の撮影で出向いて、執拗に二人での撮影を求めて許可を得る。土方巽は神妙な面持ちで阿部定と二人の写真に収まっている*81。

「臍閣下」は主演が榎本健一の実験的な映画である。土方巽は<肉体の叛乱>でも着用した花嫁衣裳に身を包み、暗い照明の厳かな雰囲気の中で静かな踊りを見せている。

「日本の悪霊」は、いわば政治的な映画である。長髪の異

貌の土方巽の役は山村工作隊のリーダーという。岩波映画出身の黒木和雄監督はフォーク歌手岡林信康が歌うシーンをさむなど、ストーリーをずらして異化効果を期待したようだ。それはともかく、姿は見えるが肉体は不在の土方巽は、<肉体の叛乱>が生かされなかった憾みがある。

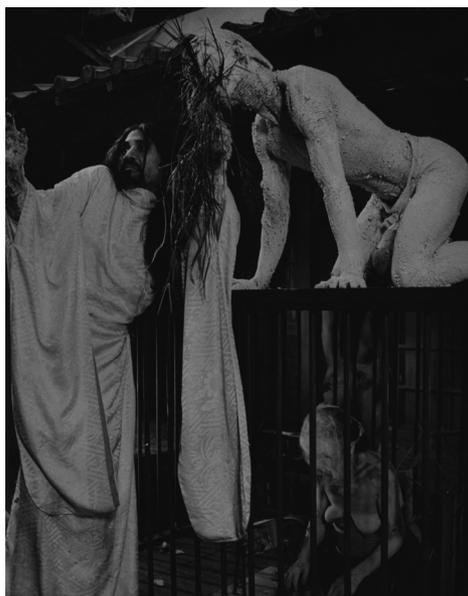
「怪談・昇り竜」は梶芽衣子主演のやくざ映画と怪談を掛け合わせた奇妙な映画だが、土方巽は「せむし男」になって見世物小屋の舞台に登場する。その舞台には小さな金属板が吊るされ、金色の表面に派手な照明が当てられる。この見世物小屋のシーンは、<肉体の叛乱>における中西夏之の真鍮板と土方巽がからむシーンのパロディといふか、矮小化されたシーンである。

舞台の上では「魔王」であり、稽古場では「教祖」であり、舞台の舞踏は高踏な「芸術」であり、映画では下賤な「見世物」であった。おそらく、同時代にあって土方巽の芸術を強く支持した人たちにしても、詩人の吉岡実を除いて、石井輝男の映画を見ることもなかったであろう*82。

以上のほかに、1970年に公開された映画で落とせないのは、いわゆる万博映画である。大阪万博のパビリオンの一つであったみどり館で上映された。

A-49 「誕生」、みどり館・学研映画社、1970年

みどり館の建物は、巨大なドームであった。「誕生」は、このドームの内側の球体面に、上映といふか投影された映像



映画「恐怖奇形人間」の一場面。<肉体の叛乱>で着用した白無垢を着て演技する土方巽



小料理屋若竹にて阿部定と並んで坐る土方巽 撮影：藤森秀郎

である^{*83}。谷川俊太郎の脚本で、地球の創生から現在の世界までが映像化されているが、妖術師という役割を担う土方巽の出演シーンが古代世界の物語として描かれている。

土方巽は腰に布を巻き裸同然で長髪を振って、硫黄が煙となって噴き出している岩山を駆け回り跳びはねている。このシーンもまた<肉体の叛乱>の舞台を屋内から野外に移したようでもある。この映像は600万人を超える人が見ているが、2年前の<肉体の叛乱>を見た人はいただろうか。

2-(6) パフォーマンス出演・企画

土方巽はこの間、映画のほかにパフォーマンスや演劇の出演や企画を求められた。

A-50 <カー・カーダンス>、「クロス・トーク／インターメディア」、代々木国立競技場第2体育館、1969年2月5日～7日

A-51 クラブショー、スペース・カプセル^{*84}、1969年3月～11月

A-52 <カー・カーダンス>、大阪万博ペプシ館、1970年4月

A-53 「骨餓身峠死人葛」、劇団人間座、アートシアター新宿文化、1970年10月2日～17日

A-54 「唐十郎 河原男爵 愛のリサイタル」、状況劇場、アートシアター新宿文化、1970年5月2日

「クロストーク／インターメディア」は、東京アメリカ文化センターの主催で、日米の前衛音楽家や映像作家が参加した。電子音楽や映像を駆使したライブイベントで、当時は環境芸術と称されていたが、今日でいうメディアアートであろう。それだけに、最新のテクノロジーとは無縁の肉体派であったはずの「暗黒舞踏」の土方巽が参加するのは意外であったろう^{*85}。事実、出演者のうち、ダンサーは土方巽だけで、プログラムには、土方巽は老婆10名、カラス10羽を登場させることになっていた。

この「クロストーク／インターメディア」のイベントが、大阪万博のパビリオンの一つペプシ館でも形を変えて実施された。アメリカのペプシコーラ社は、「クロストーク／インターメディア」のスポンサーでもあったから、もともと、このプロジェクトは大阪万博でも継続的に実施される計画であった。かくして、ペプシ館でも「暗黒舞踏」のパフォーマンスが行われた^{*86}。それにしても<カー・カーダンス>とは何だろう。

A-51のショーには土方巽は出演しておらず、弟子たちが出演した。土方巽は<土方巽卿・カレント・キャロル共同誘

拐作品少女九体>やく土方巽卿蒐集 黒ヒヤシンス「黄金町物語」>といった、例によって人を食ったタイトルでいくつものショーを構成している。

「骨餓身峠死人葛」は、主演の嵯峨三智子に観客は魅了されたのは確かだろうが、舞台活動から離れていた嵯峨三智子を土方巽が精神的にもサポートするほどであったという。もちろん、土方巽は<肉体の叛乱>で見せた狂気と怪異の存在感を期待されていて、見事にそれに応えたのである^{*87}。土方巽なしでは成立しなかったであろう

A-54は、いわば新曲発表のリサイタルである。歌い手が唐十郎だけに、状況劇場の役者連に加えて、唐ファンの知識人たちも舞台上がった。師匠格の土方巽も袴姿に刀を手に出演し演技したほか、フィナーレでは<肉体の叛乱>の少女の姿になり、まるで唐の後見人のように舞台中央で膝まずいて観客席に向かって頭を下げている。

すでに紹介したが、1970年のこの年には、加藤郁乎の『荒れるや』や『家畜人ヤブー』の出版記念会などに、土方巽とアスベスト館の弟子たちは呼ばれ、アトラクションとしてパフォーマンスを行った。ヌードショーやSMショーであったが、土方巽は手の込んだ演出で主催者の期待と要望に応えたのである。

こうして土方巽は、舞踏公演以外のパフォーマンスに「肉体の叛乱」を使い回しするかのようであった。笠井叡が土方巽の出演を嫌ったのも、そういうことであったのかもしれない。



粟津潔デザインの「骨餓身峠死人葛」のポスター

3. 言葉の採集の試み

騒擾とした時代の空気のなかで、理性や言葉が疑わしくなり、それだけ「肉体」に根拠が求められたといえよう。大阪万博を頂点として、1960年代末から1970年代初めにかけての時代と、その時代を象徴する言葉である「近代」や「文明」に対して、異議申し立てを可能にしたのが「肉体」であった。

この「肉体」に表現の世界でリアリティを与えたのが、土方巽であり、土方巽の舞踏であったといえよう。〈肉体の叛乱〉以後に、土方巽が多くのメディアに注目されたのも当然であった。それだけに、土方巽の存在や表現や言表を通して、時代を見透かすこともできるはずである。

本論をまとめるにあたって、〈肉体の叛乱〉以前／以後を設定し、同時代の資料から、土方巽とその舞踏をめぐる言葉を抽出し、“オブジェクト”としてリストアップすることを考えていた。リストアップされた言葉を検証し、土方巽の舞踏がどのようにこの時代に受容され、かつどのように時代に作用し、影響を与えたのかを考察してみたいと考えていた。

しかし、今回は紙数の都合を理由にして、この企てを棄却し、いずれ機会を得てあらためて取り組んでみたい。ただし、参考までに採集した言葉・言辞のその一部をアトランダムに列挙しておきたい。なお、〈肉体の叛乱〉以前は割愛する。

〈肉体の叛乱〉以後

① 舞踏を形容・定義する言葉

グロテスクな舞踏／呪術的舞踏／舞踏とはいのちがけで突っ立った死体／アルトー的な意味での肉体による思考／観客を攪乱し、その感情の領域を破壊する呪術的舞踏／狂気や放縦や即興に行く／あらゆるエクリチュールを拒否するところにこそ舞踏は成立する／舞踏もまた本質的には詩的行為／詩を否定したおのれの舞踏のさらに否定である行為／生命の直接的な表出としての舞踏／舞踏は、所詮ひとりの肉体のものだ／生身の人間に刻印された生の意味を最大限に普遍的な形で引き出そうとする／強烈な行為／呼吸するはかない存在／底辺の汚辱の中から誕生／肉体を素材としてあつかわず、つねに肉体そのものを表現する／肉体そのものに内在している危機の表現／目的性のいつわりをはぎとって肉体の疎外された美を白日のもとに発き出す／暗黒舞踊における肉体概念が、汎性的な広がりをもって森羅万象を覆いつくそうと／束の間の幻花のように映る

② 舞踏家を形容する言葉

舞踏家はおのれの肉体の暗黒にある種の怯えを持っている／言語の肉体性が、舞踏家の肉体性にはついに及ばない／自分

の肉体の暗部を始終みつめている

③ 土方巽を形容する言葉

断食修業者／死の結晶体／ノスタルジックな分身／凄惨なりゴリズムと、嬰兒が闇の彼方から追われて泣き叫ぶような幼児性／ヨーロッパ中世の、スキヤボデスとかいう伝説的妖怪／鳥山石燕えがくところの窮奇／魔神／“からだ人間”／日本舞踏史上の巨峰、現代芸術の極北を一身に集める教祖／肉体のなかの闇をむしって食べている／その風貌はキリストに似ている／教祖にふさわしい一種異様な妖気が漂っている／言葉の真の意味における、アングラ的生活と芸術とを実践／女弟子を半狂乱にさせる／土方巽の髪は悪霊の髪のように呪詛がこめられている

④ 土方巽の踊りを形容する言葉

原初の肉体の発見／おのれの肉体を彼方に投企しようとする芸術／肉体の狂気めく舞踊／日常を形成する時間がない／死ぬ前に屹立させうる最後の舞踏／一切の物語性もなく、又日常から生まれてくる一切のリズムもない／観客を威嚇し、感性の破壊をくわだてる暴力的舞踊の系譜、アルトー、グロトフスキー、ルベル、土方巽／アルトー、土方巽の系譜を情念の氾濫による肉体の疾走／発作的は痙攣を伴い、ゆがみ、肉体が混乱の中へ引き入れられる／土俗的な肉体の再評価というかたちで現実化。肉体の表情の必然的な深さに賭ける／生活の場へ舞踏を持ち込む／肉体と情念と物との葛藤のなかから舞踏を生み出す／生活の場はすでに劇場と化している／背面ダンス。鋳型の歩行。消頭ダンス。ケツアタマ。こっけいダンス／踊ることは、経験の舞踊化ではなく、ましてや舞踊上の熟練でも、すでない。肉体に潜む悪魔を踊る／踊りは稽古場で会得できるものではありません、日常の生活がすべて踊りです、ただじっと坐っていても立派な踊りはあるはずです／華麗なる狂気／受難のキリストめいたマゾヒスティックなイメージ／魅力は、命がけであること、無謀さ、暴力（原始的なパッション）／人間概念の拡張であり、動物も植物も生命のない物体もふくめた、あらゆるものに人間をメタモルフォーズ（変身）する／影響を与えたのは幼年体験、あの頃見た木とかツララ／私の舞踏には、もともと邪魔な脂肪と曲線の過剰は必要ではない、骨と皮、それにギリギリの必要量の筋肉／生まれた瞬間からはぐれている自分とてくわすこと

⑤ 土方巽の言葉

自分の顔のカサブタをひっぺがす／阿部さんは、ひたすらに男を必要とする生理をもった女の肉体を、追いまわしている／私は体のなかにひとりの姉を住ませている（飼っている）／姉が私の中の闇を、必要以上にむしってたべてしまう／一

度も家という四隅を飼ったことのない姉／自分の体の中に梯子段をかけて降りてゆき／死体は仮の消滅で、風景に似ている／私たちの肉体は、すでに壊れながら生まれ落ちる／肉体の中に便所を持ち、寢床を持っている／ババアの肉体とは、擦り切れた雑巾のようなもの／肉体のいうものは、自然の中の一つの裂け目／光線というのが第一の曲者である／ヒューマニズムだとか、人間社会だとかいう、あやふやな光線／寢床のまま水平に運ばれた死体の舞踏／犬の静脈に嫉妬する／自分自身の肉体の中ではぐれているもの（自分）を熟視したい／飼い馴らされた動作ばかりで生きてきてお前はずいぶんひどい目にあつたのじゃないか／（スタニスラフスキー・システム）そういうものに下剤を賭けて脱落しきった体／私の作品は私ですから／日常生活そのものが舞踏性をもっている／ハプニングなんて生まれときから毎日やっている／私の家は劇場だったのです／自分の体の穴にラムネの玉をつめたりして遊んでいた／私は劇団という形が嫌いなんです。世界の踊りはまず立つ、私は立てないんです／永久に一に到達しないような、動きの起源に触れさせる／彼らの労働の中から残酷さとか悲惨さを取り除いたら舞踏なんか八〇％死んでしまう／もともと日本人は肉体概念がアナーキー／ニジンスキーが劇場を肉体にした／時間の中で肉体を熟視した／リズムにのるとまっしぐらに死ですから／食べることは恐ろしい舞踏である、なぜなら満腹になるとからだの中の所番地を忘れてしまうから／13日前から断食します、肉体の中に余分なものはいっているのがいやなのです／女は過剰なもの（ケレン味）が多く、そのうえ、女の体はつくられた（完成された）ものだから、踊る必要はない／お婆さんの腕をみてみると、男の汁が残っています／肉体を何かの起爆力として利用する／そこにうさんくささを見る／ハプニングというものは不正確だからいやなんです、恐怖がない／自分の肉体の中の井戸の水を一度飲んでみたらどうだろう／招魂社の見世物は好き／自分が一片の骨になつたりしなければならぬ／個性というのは外側にあふれているものでしょう／不具者に生まれついていた方がよかったのだ、という願いを持つようになりますと、ようやく舞踏の第一歩が始まります／雨の降る日など、犬のあばらを見て敗北感を味わってしまう／舞踏が表現の手段であるところでは、常に嘆願や平伏となつて／生理にまで高められた精神について考える／ニジンスキーがあつて、発狂の正常があつて、私の踊りが始まる／私の9人の兄は皆な戦争で死にました／阿部定、この人の前では、とてもウソをつけるものではない／私の身体はおどろきの鏡

⑥ 肉体・身体について形容した言葉

土俗的な肉体／神経の筋肉／体の中の闇／手はげ／肉体の裂け目／あばら骨／雨のような亀裂の肉体／超肉体／おのれの肉体の窮極の根源性／秋田の幼少年期を背負って屈折した肉体／身体全体が兇器になるような。手が手を追い手はげになる／犬のあばら骨／ペニスはどうステンレスのように錆びず、関節は棒状に歩行は鋳型に／尻にパイプ、一滴の劇薬で総ての化粧が果たされて／恐怖、攻撃、歓喜、陶酔、あらゆる強度が、髪の毛から指の先にいたるまでこめられて／手だというが手じゃない／肉体の裂け目に走る／一本足に固執する

⑦ 行為、言葉、概念に関わる言葉

闇を食う／肉体を熟視。幼児の肉体の発見／舞踏家の肉体を根源的な視線で見据えることのできる詩作品の言葉／互いが互いの根源的な批評ないし破壊として成立／晩餐会ハプニング／前近代／死の王国／古典的の二元論／文明は肉体の内に死滅せよ／死を徹底的に非本質化する／作品を疎外するような意識／アルトー「自分の肉体は朽ち果てた屠殺場」／肉体内部で未完のまま死滅してゆく文明。日常を超越できる意識構造／憂色濃い肉体の膝／もう風景は、かれの外にはなく、それと住まうには、狂暴な優しさが必要／爪の孤独／後ろ前に着た白無垢／肉体と情念という舞踏にとつての根源的な問いを発することから、必然的に劇場を捨てる

4. おわりに

土方巽とその舞踏を形容する言葉、あるいは舞踏を圍繞する言葉には、いかがわしさがつきまとう。それは、言葉のみならず、土方巽自身の作品にも活動にも、ひいてはその面貌にも見出だせる。

土方巽自身の言葉はとりわけいかがわしさがつきまとう。メタファー、反語、ミステフィケーション、妄想、虚言などが見てとれる。意味不明で不分明でありつつ、とはいえ、われわれの意識の根底を探り、本質的なことを指摘しているとも思われる。

こういった土方巽と舞踏をめぐる言葉や言辭を、記号としての両義性（あるいは多義性）をもって、さらには伝達の困難さや不可能性をもって、アブジェクトと措定しておきたい。いうまでもなく、アブジェクトはジュリア・クリステヴァの用語で、それを借りている。

舞踏が今もって理解しがたい、あるいは定義しがたいのは、舞踏のファウンダーである土方巽自身の行為と言葉の「アブジェクト」性に由来するといえよう。クリステヴァが提出した「アブジェクト」は、恐怖でありつつ魅惑的であり、

おぞましくもありつつ快樂でもある「母」なるものということだが^{*88}、土方巽の言動も、まさにそういった性格、属性を有している。

吉岡実⁸⁹は土方巽の舞踏について、土方巽への甲辞でこう述べている。

「土方さん、きみの創造した暗黒舞踏は、ひとことでは、奇怪にして典雅、ワイセツにして高貴、コッケイにして厳肅なる暗黒の祝祭であり、世界にも類のないものです」^{*89}と。

吉岡はまるで土方巽に伴走するかのよう⁹⁰に、土方巽の活動の表にも裏にも付き合ってきた。歌舞伎町の雑居ビルでのワイセツな舞踏も見ているし、場末の映画館で上映されていた奇怪な映画も見ている。また、自らが創作する詩に、土方巽の文章や発言での言葉をしばしば借用、引用している^{*90}。

吉岡は詩人として土方巽の「オブジェクト」に身を寄せ、土方巽の舞踏の「オブジェクション」に身を任せていたであろう。

クリステヴァは「オブジェクト」をさまざまに定義しているが、こうも言っている。「オブジェクトとは常にすでに失われた《対象》の喪より生じる暴力である」と、また「オブジェクトは倒錯的〔頹廢的〕だ」^{*91}と。

「オブジェクション」についても、クリステヴァはさまざまな定義づけをしているが、こうも言っている。「オブジェクションとは<自我>の死を経た復活である。それは、死の欲動を、生の、新たな意味^{シニフィアンス}=記号生成の、跳躍に変換する錬金術である」^{*92}と。

土方巽の<肉体の叛乱>を決定的に性格づけるのは、すでに述べてきたように、「暴力」と「倒錯的な性」という肉体に属するテーマである。また、<肉体の叛乱>のフィナーレのシーンを想起すれば、そこにはキリストの「昇天=死」と「降架(ピエタ)」と「復活=生」の記号がパフォーマンスでもって表されている。

はたして、土方巽は錬金術師であるのかどうかは措くとして、舞踏をとおしてオブジェクション=浄化を果たしてきたことは確かである。

また、クリステヴァの「オブジェクト」は主に「おぞましい」と訳されるが、土方巽の舞踏における「オブジェクト」は「痙攣」と言っておくのが正解であるだろう。

本論考では、所与の目的である、土方巽と舞踏をとりまく言葉・言辞を収集し、「オブジェクト」として検証し考察することは十分になかなかつた。他日に期したい。

ただし、土方巽と社会(観客、批評、メディア)との関わり

が、<肉体の叛乱>以前と以後で決定的に変化したことを、土方巽とその舞踏をめぐる言説を通して例証することができた。あわせて、それぞれの評論や記事、映画やパフォーマンスのいわば解題を試みることもできた。それらを成果としたい。

また今回は、1968年末から1970年にかけて発表、上映、上演された文章や写真、映画やパフォーマンスに限って対象としているが、1970年代以降について、さらに1968年以前に遡って検証することも求められよう。困難な課題だが、日々の資料収集と合わせて、アーカイヴの責務として、いずれ達成しておくべきことである。

註

- *1 この公演のタイトルは、本来は「土方巽と日本人」であったが、公演後は「肉体の叛乱」の名称で人口に膾炙している。中村宏が撮影した8mmの記録映像も「肉体の叛乱」というタイトルをもっている。なぜ、そうなったかは筆者も追究した(『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3月)。作品の内容や本質に関わることであるのだが、もとより、すでに述べてきた時代状況を背景としてである。
- *2 刊行されたばかりの吉増剛造の著書『舞踏言語』(2018年5月、論創社)でも、著者は1968年に見た<肉体の叛乱>から大きな影響を受け、その後の舞踏への関心を決定づけたことが語られている。
- *3 アート・センターでは、2008年に「1968—肉体の叛乱とその時代」展を開催し、展覧会に際して発行した冊子『肉体の叛乱—舞踏1968/存在のセミオロジー』では、<肉体の叛乱>をめぐる、舞踏公演としての意義や内容、さらに舞台美術をめぐることも紹介した。さらには、舞台写真や舞台評はもとより、芳名帳、チケット配布ノートまでを掲載し、「肉体の叛乱」をさまざまな角度から照射してみた。
- *4 たとえば、『新文明』に掲載された「土方巽の前衛舞踊」(1964年2月1日、72~77頁)。長尾一雄と堂本正樹の対談形式の舞台評である。1963年11月に行われた土方巽の公演<あんま>を実に綿密に紹介しつつ、「舞踏」や「ダンス」といった用語が全く使われることなく、土方巽の芸術が語られ、その本質が的確に剔出されている。「あんま」は土方巽の初期の活動を語るのに、しばしば取り上げられるとはいえ、その作品の内容については詳しく紹介されることはないだけに、この記事は同時代の証言として貴重である。加えて言えば、今日この『新文明』という雑誌を知る人、

- この雑誌に注目する人はほとんどいないと思われる。
- * 5 加藤郁乎「土方巽のテレプラズム」、『美術手帖』1966年2月号、66・67頁。
 - * 6 酒井弘司「まんだら屋敷考」、『ユニコーン』1969年第3号、13頁。
 - * 7 『詩と批評』1967年9月号、41～43頁。
 - * 8 『美術手帖』1968年7月号、160～169頁。
 - * 9 『展望』1968年7月号、104～107頁。
 - * 10 同書、100～103頁。
 - * 11 『美術手帖』1968年6月号、22・23頁。
 - * 12 富岡多恵子に「メグロの隠者」と呼ばれている土方巽は、富岡を相手にどう語っているのか。たとえば、「ニホンのおどりのオリジンは自分であるとおおせになり、ニホンのおどりは自分ではじまったという」と富岡は述べている。「ニホン」や「メグロ」とカタカナで表記するのは、富岡の意図があろう。土方巽の言説をいささか揶揄している、あるいはフィクショナルに捉えているかのようでもある。土方巽の発言は、たしかに不遜とも思えるが、とにかく「日本の踊りは自分が定義する」というのが、＜肉体の叛乱＞直前の土方巽の覚悟であったにちがいない。
 - * 13 種村季弘の文章は、写真展の紹介から転調すると、舞踊による革命を叫ぶかのようなパセティックなフレーズが続き「光栄ある肉体の反乱を主宰した」で閉じられる。まさに＜肉体の叛乱＞を予告するかのような内容であった。
 - * 14 『美術手帖』1968年4月号、37頁。
 - * 15 『三田文学』1967年11月号。
 - * 16 『美術手帖』1968年8月号、40・41頁。
 - * 17 『アサヒグラフ』、1968年6月14日号、20・21頁。
 - * 18 リーチは「犠牲」（1960年）では土方巽を主演として撮影し、「戦争ごっこ」（1962年）では土方巽に子どもたちの演技の演出を委ねている。
 - * 19 高井富子舞踏公演＜形而情学＞1967年7月、石井満隆 DANCE EXPERIENCE の会＜舞踏ジュネ＞1967年8月、中嶋夏舞踏公演＜女達一金競輪・銀競輪＞1967年8月、石井満隆舞踏公演＜おジュネ抄＞1968年6月、芦川羊子リサイタル＜D53264 機にのる友達ピオレッタ・ノジエイルの方へ＞1968年8月、高井富子舞踏公演＜まんだら屋敷＞1968年9月。中嶋夏舞踏公演を除けば、これらの公演は「ガメラ商会謹製」として実施された。ガメラ商会はアズベスト館の別組織（実体はない）といえる。
 - * 20 吉増剛造、前掲書、7頁。「舞踏や舞台というよりも、ある種の出来事性として、……あるいは世界の図柄というか世界の形姿の変化が、……途方もないものでした」と語っている。
 - * 21 笠井勲「文明は肉体の内に死滅せよ」、『現代詩手帖』1969年9月号、32～39頁。
 - * 22 刀根康尚「風を喰って去りし風船」、『あいだ』、2008年5月148号、2～6頁。
 - * 23 『美術手帖』、1969年5月号、126～129頁。
 - * 24 同、1970年1月号、146・147頁。「今月の焦点」の舞台評。土方巽の構成・振付による石井満隆と大野慶人の舞踏公演を紹介しながら、土方巽の舞踏を「胎内瞑想」として語っている。
 - * 25 同書、1970年6月号、74～77頁。
 - * 26 同書、1970年6月号、49～61頁。
 - * 27 同書、1970年11月号、102・103頁。
 - * 28 第一舞踏宣言は、土方巽の初リサイタル「DANCE EXPERIENCE の会」のパンフレットに掲載された「中の素材／素材」であろう。黒地に銀色の極小の文字で印刷されている。伝えることと伝えないことの意味の揺れを思わせるこの印刷表現は「宣言」にふさわしい。
 - * 29 デパートの中で「暗黒舞踏」のイベントをよくぞ認めたというところだが、この年11月に自死する三島由紀夫も顔を出している。その三島由紀夫の揮毫になる書「燐燐大踏鑑」を大胆にあしらった、横尾忠則デザインのパスターが残されている。当時、演劇実験室・天井桟敷で演出を担当していた萩原朔美は、土方巽に頼まれて、この展覧会の照明を任された。萩原は引き受けたものの、土方巽のアイデアやプランを現実化するのに頭をかかえたという。後に萩原が思い至ったのは「巧緻な具体化は抽象に行き着く」ということだった（「コルセットをした土方巽」、『劇的な人生こそ真実』、新潮社、2010年、71～78頁）。
 - * 30 『現代詩手帖』、1969年9月号、20～26頁。
 - * 31 同書、1969年9月号、32～39頁。
 - * 32 同書、1969年9月号、7～19頁。
 - * 33 同書、1969年9月号、30～35頁。
 - * 34 同書、1970年10月号、110～113頁。
 - * 35 同書、1968年11月号、26～31頁。
 - * 36 同書、1969年11月号、16～21頁。
 - * 37 『海』、1970年5月号、126～143頁。
 - * 38 『ぴえろた』、1970年6月号、56～63頁。
 - * 39 『眼』、1970年No.4、88～93頁。
 - * 40 『SD』、1968年12月号、73～76頁。
 - * 41 同書、1970年11月号、104頁。

- *42 『小さな蕾』、1969年4月号、38～42頁。
- *43 『季刊地下演劇』創刊号、グロオバル社、1969年5月1日、63～68頁。
- *44 渋谷孝輔、前掲書、20頁。
- *45 「特権的肉体論」なるマニフェストは、『腰巻お仙』（現代思潮社、1968年5月）に所収。唐は「文学に特権的時間という言葉があるならば、役者がつくる演劇には特権的肉体という言葉もあるだろう」と述べつつ、取って返して寺山修司の「劇的想像力の復権」を批判し、「肉体を通しての現前化という回路をもたなければ」観客に形象されえないとしている（33・34頁）。
- *46 三浦雅士はたまたま土方巽と唐十郎が飲んでいた新宿の酒場に居合わせた時のことを書き残している。土方巽が酔って奇矯な言動を行い、唐がなだめていたという。「間近に見るのはやはりはじめてだった。私は興奮し、緊張した。当時、土方巽と唐十郎の組合せを見て興奮も緊張もしない若者はいなかっただろう」（「ひとつの肉体が舞台を斜めに横切っていた—土方巽の恐怖」、『アスベスト館通信5』、アスベスト館、1987年10月30日、36頁）。三浦はこの文章で、土方巽の踊りを初めて見て震えを覚えたことを記している、そして「感動は身体的なものだ（中略）精神は、じぶんが感動しているというそのことを身体によって知る」と書いて自らを納得させている（同書、29頁）。
- *47 『土方巽舞踏展あんま』（通常は「大あんま」と称されている）と名付けられたこの詩画集に参加した画家と詩人・文学者は、飯島耕一、加藤郁乎、澁澤龍彦、瀧口修造、三好豊一郎、吉岡実、池田満寿夫、加納光於、田中一光、中西夏之、中村宏、野中ユリ、三木富雄という綺羅、星のごときラインアップである。詩画集『あんま』は、実に手の込んだ制作過程を経て、最後は作家たちがアスベスト館に集まり、署名のシートを作成して限定版として完成された。
- *48 奥野健男は土方巽を「暗黒のプロモーター」と呼び、アンダーグラウンド演劇への影響力を高く評価した（『演劇革命の暗黒教祖（プロモーター）』、『アスベスト館通信』第4号、アスベスト館、1987年7月、2～5頁）。また、種村季弘は土方巽をよくバレエ・リュスのプロデューサーであるディアグレフに準えていた（たとえば、「土方巽を語る」、『土方巽の方へ 肉体の六〇年代』、河出書房新社、2001年5月、21頁）
- *49 「私の作品は私ですから 私の写真はそのまま私の作品をみせることになる」と土方巽は述べている（『暗黒の舞台を踊る魔神』、『毎日グラフ』、1969年2月2日号）。一見、当たり前のような発言だが、肉体が舞台と日常を分断せず、言葉が現実と虚構を錯乱させている土方巽の言葉だけに重みがある。
- *50 1969年2月2日号。
- *51 1969年5月号。
- *52 1969年7月21日号。
- *53 1969年9月25日号。
- *54 1969年10月号。
- *55 1970年11月15日号。
- *56 1970年11月号。
- *57 1970年11月。
- *58 1970年12月号。
- *59 1970年12月号。
- *60 『毎日グラフ』のインタビューでも、「その姉は女給だった 私に娼婦のようなところがあるとすれば」と述べている（14頁）。今もなお、土方巽の姉たちは女郎で、なかには「からゆきさん」だった、という風説が出回っている。
- *61 このヌード写真の中で異彩を放っている写真が一枚。大根を入れた買物かごを手にして、両脇に楽しそうに笑っている幼い女の子二人を従えて、エスカレーターを上がっている女性を撮らえた写真である。女性の太り肉の上半身は裸で、垂れるような大きな乳房が目飛び込んでくる。まさに土方巽のあばらが露出する肉体とは対照的であるが、この女性は誰だろう、である。
- *62 なお、同誌前号（1970年11月号）の「人間追跡・観世寿夫」では、土方巽は、新宿・歌舞伎町の新宿アートビレッジ前の幻獣社公演の怪しげな看板の前で、能の観世寿夫と並んで撮影されている。
- *63 『季刊 写真映像』、第1号、写真評論社、1969年5月1日発行。
- *64 同書、48・49頁。
- *65 同書、41～45頁。
- *66 同書、46・47頁。
- *67 『平凡パンチ』、1968年10月26日号、36頁。
- *68 『週刊プレイボーイ』、1968年11月5日号、48～49頁。
- *69 『週刊大衆』、1970年6月11日、グラビア。
- *70 『週刊サンケイ』、1970年8月3日、136～137頁。
- *71 『週刊サンケイ』、1970年8月3日、グラビア。
- *72 『週刊新潮』、1970年9月26日、グラビア。
- *73 『週刊実話』、1970年。
- *74 『随筆サンケイ』、1969年11月号、28～30頁。
- *75 『Fashion's eye』6号、1970年、40～44頁。

- *76 『The high school life』、MAC、1968年。のち『孤立者たちの対話』に所収。山梨シルクセンター、1969年4月、97～150頁。なお、土方巽は同書に「序」文を寄せている。3～5頁。
- *77 1970年代に入ると、弟子たち、とくに女性の弟子が増える。土方巽の舞踏もいわゆる「舞踏譜の舞踏」へと移行する。しかし、土方巽の舞踏譜を習得するには、共同生活が前提であった。1970年代に本格化する、女性ダンサー、共同生活、師と弟子といった要素がそろって、新たな舞踏が成立する。
- *78 土方巽はタイトルバックに登場する。このシーンは土方巽の演出であったが、音楽の八木正夫はそのラッシュを見て感激したといい、東映の宣伝部の担当者は、このシーンで元が取れると喜んだという。石井輝男・福岡健二『石井輝男映画魂』、ワイズ出版、1992年、336頁。
- *79 同書、210～221頁。
- *80 土方巽は戦後ヒューマニズムに異議申し立てしていたので、奇形児たちの王国を作るというテーマは、石井監督とは共有できたのであろう。社会から外れた若者たちが集まってきたアスベスト館は奇形児の王国のメタファーともいえよう。もっとも「恐怖奇形人間」は、奇形や不具をテーマにしていることもあって、日本でのDVD化はむずかしかったのである。
- *81 撮影は藤森秀郎。前出の『潮』の「私は“からだ人間”土方巽」に掲載。
- *82 吉岡実『土方巽頌』（筑摩書房、1987年）で、20年に及ぶ土方巽との交流を日記と記録を駆使して書き留めている。本書はまさに、実に丹念に土方巽の聖俗に就いていて、土方巽の活動を裏側から補完する貴重な記録である。「スペースカプセル」のショーに立ち会ったこと（1969年9月24日）、「恐怖奇形人間」を観賞したこと（1969年11月7日）などを日記に記している。吉岡実と土方巽は、ジャンルは違え、ともに日本を代表するシュルレアリストである。土方巽とは「聖・俗」において、肝胆相照らす仲となる。
- *83 ドーム内部の上方だけではなく半球を超えてスクリーンとする。それだけに、上映される映像は、撮影にあたってはもとより、当時の最新の技術と機器、システムをもってはじめて実現されている。
- *84 赤坂にあった、このクラブの設計は黒川紀章で、店内はステンレススチールの球体に覆われ、銀色に輝く空間であった。土方巽のほかにも、唐十郎や寺山修司、宇野亜喜良らがイベントをプロデュースした。土方巽はとくに長期にわたって、いくつものショー作品を発表している。吉岡実もある日、土方巽に呼ばれて出かけたことを書き留めている。三好豊一郎、澁澤龍彦、種村季弘、加藤郁乎、松山俊太郎らも来ていたが、遅れて三島由紀夫も来場したという（『土方巽頌』、34～36頁）。
- *85 日本側は秋山邦晴と湯浅譲二がオーガナイザーとなり、日本からは武満徹らの音楽家が出演した。アメリカからは、E・A・Tと呼ばれる前衛芸術家の集団が参加した。実は土方巽はこのイベントに出演しなかった、いやできなかったのである。この直前に、土方巽の弟子二人が福島のホテルでの金粉ショーに出演していたが、松明から火事を起こして焼死したからである。20数人の焼死者を出し、マスコミでも大きく報道された大火災であった。開催日当日、土方巽は、代々木体育館ではなく、磐梯熱海のホテルの焼け跡にいた。
- *86 ところが、「暗黒舞踏」公演はペプシコーラ社の不興を買うことになる。立体音響システムで鳴り響く「御詠歌」がペプシ館の方針に合わず不評だったともいうが、パフォーマンスでカラスを使ったことが、ドームを傷めるとして難じられたようだ。「暗黒舞踏」に続くはずのE・A・Tが構想したプログラムはすべてキャンセルとなった。
- *87 吉岡実「この世の持ちものがキセル一本というのは心憎い演技」と褒め、舞台に屹立する土方巽の「だんまりの一瞬」の不動の姿を称賛した（『土方巽頌』、44頁）。ところが、笠井毅は初日の舞台を見て、「ひどい舞台」と思い、楽屋に向いて「これやめて帰ろう」と言ったという。「土方さんのダンスにキズがつくから」ということであった（笠井毅へのインタビュー、慶應義塾大学アート・センター、2001年2月14日）。
- *88 西川直子『クリステヴァーポリゴロス』、講談社、1999年、391頁。
- *89 吉岡実『土方巽頌』、筑摩書房、1987年、215頁。
- *90 同書、214頁。吉岡が甲辞で書くことを約束した土方巽への鎮魂歌となる長篇詩「聖あんな断腸詩編」は、驚くべきことに、土方巽の言葉で埋め尽くされているかのように構成されている（『新潮』、1986年6月号所収）。
- *91 ジュリア・クリステヴァ『恐怖の権力—＜アブジェクション＞試論』、枝川昌夫訳、法政大学出版局、1980年、22・23頁。
- *92 同書、23頁。

附記

本文に記載できなかった雑誌として以下を掲げておきたい。
『血と薔薇』第1巻第1号、天声出版、1968年11月1日、10・11、16・17、18頁。

本誌では、特集「男の死」としてグラビアページが構成され、三島由紀夫、澁澤龍彦ら文化人や芸術家がモデルになっている。就中、土方巽は最も多い3点の写真が掲載されている。タイトルは、「情死」（撮影：深瀬昌久）、「ピエタ」（撮影：早崎治）、「キリストの昇天」（撮影：早崎治）。「情死」は全裸の土方巽が萩原朔美とともに白馬に跨がる図。白馬は〈肉体の叛乱〉の公演会場である日本青年館の入口につながれていた。「ピエタ」と「昇天」は、〈肉体の叛乱〉のフィナーレのシーンと同じイメージで、土方巽は舞台上で「復活」する。