

Title	肉体はいつ叛乱したか：「病気」を通して見る、土方巽 暗黒舞踏の軌跡(芸術のロケーション)
Sub Title	When Did the Body Rebel?: The History of Hijikata Tatsumi's Ankoku Butoh in Terms of Clinical Symptoms(Locations of Art)
Author	村井, 丈美(MURAI, Takemi)
Publisher	
Publication year	2004
Jtitle	Booklet Vol.12, (2004.) ,p.93- 100
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000012-04211318

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.

肉体はいつ叛乱したか

——「病氣」を通して見る、土方巽 暗黒舞踏の軌跡——

村井 丈美

はじめに

土方巽が舞踏の世界にもたらした変化についてはいまさら言うまでもない。西洋の踊りとも日本舞踏とも異なり、土方は「暗黒舞踏」によって人間の根源へ迫ることを目指した。

しかしその「暗黒舞踏」も、土方の踊り始めた当初から存在したわけではない。彼はモダン・ダンス、ジャズ・ダンスから出発し、さまざまな模索を経て西洋舞踏に見切りをつけ、〈禁色〉(1959) でまったく新しい踊りを世に問うた。しかしそれもまだ「暗黒舞踏」と呼ぶにはふさわしくはなかった。

1960年代の土方は肉体を日常性のもろもろの軛から解放することに腐心した。そんな時代の頂点としての作品が1968年の《土方巽と日本人 肉体の叛乱》といえるだろう。この作品では土方は舞台狭しと動き回り、スカートをつかんで振り回し、模造男根をつけて腰を激しく動かし、「狂氣」を再現した。

この後、いくつかの作品を経て土方の踊りは一変する。1972年《燐燐大踏鑑第二次暗黒舞踏派結束記念公演・四季のための二十七晩》(以下《四季のための二十七晩》)では「動かない踊り」、「跳ばない踊り」を彼は披露する。土方自身が日常性や意味から解き放った肉体それ自体の深化が始まったのである。

この変化の背景には何があるのだろうか。

本論ではこの変化を「病氣」という視点から考えてみたい。土方巽の作品にはさまざまな病氣が表れる。思いついただけでも、癩、四肢麻痺、視覚障害などがある。『病める舞姫』(1983)という著作まであり、その中に彼の病氣への強い関心は随所に現れている。これらの「病氣」を彼はどのように舞踏に取り込んでいたのか、作品を追いながら見ていき、それによって彼が描き出そうとしたものを探っていくのが本論の目的である。

1. 《土方巽と日本人 肉体の叛乱》

1968年10月、日本青年会で行われたこの公演^{★1}にさきがけ、土方はフランス文学者・澁澤龍彦のインタビューにこたえてこのようなことを言っている。

「土方巽による土方巽ということをはっきりやらねばならぬ年に来たのじゃないかとひしひし感じますね」^{★2}

この言葉からもわかるように、彼は当時、「土方舞踏」なるものをそろそろ打ち出さねばならないという決意をしていたと思われる。

《土方巽と日本人 肉体の叛乱》は結果として大成功を収め、各方面で話題となった。ある大衆週刊誌は「華麗なる狂気」というタイトルでこの公演の様子を紹介し、フィナーレにおける観客の圧倒的な興奮を伝えている^{★3}。たしかにこの舞台を表すとしたら「狂気」の一語に尽きるだろう。バイクのモーターの爆音の中、豚とウサギとともに弟子たちによって輿に担がれて会場に現れる土方は愚者の王さながらである。金色の模造男根をつけた腰を前後に激しく振り、真鍮板にからだを打ちつける。さらにはロングドレス、ミニの着物にハイソックス、大きなフリルつきの帽子にワンピースと、女性の衣装をつぎつぎと身にまとう。

もちろん土方は「女性」を演じていたのではない。例えばミニの着物にハイソックス姿というのは少女を表していると言われてはいるが、そうはいってもその姿は「少女」からは程遠い(図1)。もし「少女」であれ「花嫁」であれ、「女性」を演じるのであれば、《La Argentina》(1980)の大野一雄のように、ひげを落とすとか紅をさすとか、「女性らしい」装いを凝らすであろう。あるいはまた、「両性具有者」を演じたのでもあるまい。両性を具有しているといえるだけの「女性らしさ」さえここには見当たらない。とするなら土方は「女性」や「両性具有者」を演じていたのではなく、「女性を演じる男性」を演じていたことになる。しかもそこには、週刊誌がタイトルにつけているように「狂気」が横溢している。この「狂気の女装男」とは何を意味するのだろうか。

男性が女装すること、この意味を、例えば近代化の過程で強さ、男性性、効率などが優先され、一方の弱さ、女性性、非効率などが切り捨てられてきたことへのアンチテーゼである、と説明することもできなくはないだろう。事実、土方は《土方巽と日本人 肉体の叛乱》上演から溯ること7年前に次のように言っている。

「ぼくが舞踏と名づける無目的な肉体の使用は、生産性社会にとっての最も憎むべき敵であり、タブーでなければなるまい。ぼくの舞踏が犯罪や、男色や、祭典や、儀式と基盤を共通にしていると言い得るのも、それが生産性社会に対して、あからさまに無目的を誇示する行為だからである。この意味で素朴な自然との闘い、犯罪や男色もふくめた人間の自己活動に基礎を置いたぼくの舞踏は、資本主義社会の『労働の疎外』に対する、ひとつの抗議でもあり得るはずだとぼくは考える」^{★4}

図1《土方巽と日本人 肉体の叛乱》より
撮影：中谷忠雄

後年の文章の韜晦さからは程遠く、土方は自分の舞踏（踊）の目指すところを簡潔に言い表している。この文章のタイトル、「刑務所へ」からもわかるように土方は「犯罪」に強い関心を抱いていたことが窺える。「犯罪」とはもちろんここでは違法行為ではなく、反社会的行為を指す。いうなれば既成の価値観に対する破壊行為であり、この意味において土方は「犯罪者」たろうとしているわけである。そして《土方巽と日本人 肉体の叛乱》では「犯罪者」土方巽は「狂気」の姿で暴力的かつ性的な踊りにより、観客を陶酔の渦に巻き込んでいった。

ところで「犯罪者」と「狂気」とは土方の場合に限らず、非常に近いイメージで語られることが多い。アメリカの文化史学者、サンダー・L・ギルマンはこれに関しては以下のように述べている。

「暴力的な精神異常というイメージの構築を通して見るもうひとつの状態の方（筆者註：精神異常に対する二つの大衆的イメージ、受動的な精神異常と活動的な精神異常のうち、後者のこと）は、ずっと興味深いといえる。それは偏執的な『狂気』というイメージ、統制がきかず、急に逆上して人に危害を与えるというものだ。こうした状態における狂人は、自分自身の行動をコントロールできず、手足を乱暴に打ち振り、涎を流し、そして一番重要なのはとにかく暴力をふるい危険であるとみなされていることである。このような狂気のイメージは、キリストの治癒の対象を描いた中世の宗教画から、抑制できない怒りを表現した現代の漫画までどこにでも見ることができるが、そこには『狂人』を犯罪者とみなす大衆概念を理解するさいにつきまとうパラドクスが隠されている」★⁵

つまりこのように「狂気」のイメージを視覚的に固定すること、すなわち「狂った」人間の、視覚的な「典型」^{ステレオタイプ}を作り上げることというのは、社会の構成員の不安の投影であり、このようにしてとりあえず「正常な私」と異なった〈他者〉を明確化すること、つまり「不安」の正体を明らかにしておきたいという願望がそこには見られるとギルマンは指摘する。

私たちが「狂気」に対して結びつけるイメージは「犯罪者」以外にもさまざまなある。自己統制不能者、天才、預言者等々だがいずれにしてもそこにあるのは「狂気」に囚われた人間はわれわれ「普通の人間」とは決定的に異なるという合意である。どう異なっているか、という捉え方は、時代や文化によってさまざまであるが、たしかにギルマンの指摘するように絵画や小説に描かれてきた「狂人」というのは概ね視覚的にはっきりそれと判断できるように示されてきた。

「さまざまなアイコンという形態を通して狂気を視覚的に表象する伝統は、顔貌や身体の形状であろうと、身ぶりや服装であろうと、狂者を完全に識別するという社会の必要に直結している。社会は自らを正気と規定し、狂者を特定の場所に囲いこまねばならない。たとえそれが視覚表象という手段によるものにすぎなくとも、社会はこうした試みによって、正気と狂気を分離せずにはおかないのである」^{★6}

ギルマンはまた、ヨーロッパに伝統的な「狂人」の表象として、彼らが踊りに興じる姿を描いたものをいくつか上げている。ダンスは「狂気」の兆候のひとつとして考えられていたのである^{★7}。またこうも指摘する。

「精神異常者のダンスとは、狂者があらゆる社会の制約から解放された状態だ」^{★8}

《土方巽と日本人 肉体の叛乱》に戻ってみると、ここに見られる土方の姿はギルマンが指摘する「狂人」の姿に見事に当てはまるように思えるのだ。精神を病んだ人々それぞれに固有な症状、おのおのの差異を捨て、非常に分かりやすい「狂人」のイメージをもって土方はみずから〈他者〉、社会に不安を与える「破壊者」の姿を提示したことになる。どれだけ分かりやすいかといえば、先に示したとおり大衆向け週刊誌がこの作品のグラビア記事に「華麗なる狂気」というタイトルをつけたくらい、分かりやすいのである。

観客はその暴力的でエロチックな舞踏に陶醉し、土方に拍手を惜しまなかった。それはたしかに観客にとってはまったく未知の世界であったはずであり、躍動する土方の肉体がどれだけ魅力的であったかも想像できる。何らかの目的のために、あるいは、何かを表現するために使用するのではなく、肉体そのものを回復するという土方のメッセージを観客はその舞踏に見たはずである。土方の舞踏はすでに舞踊史に新たな1ページを書き込んだのだった。

だが「肉体の叛乱」とは言いながらも、また笠井勲氏が指摘するようにこの踊りはすべて即興でありはしたものの^{★9}この時点での土方巽の肉体は肉体自体として存在していたというよりは、非常に理解しやすい形の、「破壊者」の姿を示すための記号として扱われていたのだと考えられる。土方巽の「肉体」が本当の意味で「叛乱」するのは、むしろこの後である。

2. 映画「恐怖奇形人間」

《土方巽と日本人 肉体の叛乱》の成功は土方巽を映画の世界へと導いた。東映や日活が土方の暴力的でエロチックな怪しい魅力に注目したことにより、1969年から1973年の4年間に土方は実に10本もの映画に出演することとなった。とりわけ今でも人気が高いのが、1969年の石井輝男監督の東映映画、「恐怖奇形人間」である。石井たつての強い希望で土方の起用が決まったという^{★10}。

ふつう土方巽の舞踏について語る場合はこの映画作品に触れられることはめったにない。もちろん本作品の原作は江戸川乱歩であり、石井監督の原案を基に作成されたものではあるが、石井監督本人が認めるように本作品は土方のアイデアをふんだんに盛り込んだものであり、また後の土方の舞踏における「不具性」の問題にも少なからぬ影響を与えたものと考えてよいだろう。

本作品は、土方演ずるところの生まれつき手に水かきのある「奇形人間」が、美しい妻の不貞の腹いせに、北陸の離れ小島の洞窟に彼女を閉じ込めるかたわら、みずからは手術によって次々と奇形人間を生み出し、奇形王国を作ろうと試みる、というものである。若者の間ではカルト的な人気を博しているにもかかわらず本作品はタブー視され、ビデオが発売されないのはもちろんのこと、一般の映画館でもめったに上映されることがない。

なぜならば本作品には今日の基準では差別語に相当する言葉が氾濫していることもさることながら、かつては座敷牢や見世物小屋に閉じ込められていたような、いわゆる「不具者」が数多くスクリーンに登場するからだ。私たちは何か、見てはいけないようなものを見せられているようで最初は居心地が悪いのであるが、徐々にその世界に引き込まれていく。

土方は、生まれながらに不具でありたかった、という願望が舞踏への第一歩であると書き残しているくらいだから^{★11}、この映画の演出をするある程度の自由が与えられた時点で、思いつく限りの「不具者」を描き出したものと思われる。それは「狂気」へのこだわりとはすでに異なる方向性を示している。

例えば男女の二重結合児など自然界には存在しないものをわざわざ生み出すような行為は、「通常の」異常性のさらに上をいく異常性を生み出すことで、もともとの異常性を希薄化することを試みているかのようである。中には「巨大睾丸人間」のような奇妙奇天烈なものもあり、観ているほうは失笑を禁じえないのであるが、「不具者」が不具であることに甘んじず、未曾有の「不具者」を製造し、かつ健全者を奴隷にするという発想は新鮮である。健康な肉体を解体され「不具者」に再構成された者たちは、馴れ合った日常、馴れ合った肉体と客観的に対峙することを余儀なくされるのである。

すなわち本作品の土方巽は《土方巽と日本人 肉体の叛乱》のときのようにただひとり、絶対的な〈他者〉として世界を破壊するかのごとく孤高

図2 《四季のための二十七晩》
より 撮影：小野塚誠

の舞踏を踊っているわけではない。「不具者」として社会の外側におかれている土方扮する主人公は、みずから「不具者」を作り出すことによって自分の世界を拡張しているのである。拐してきた健康な人間を手術によって「不具者」にするというのは荒唐無稽な話のようであるが、このことは誰にとっても社会のあらゆる場面で「不具者」になる可能性があること示唆している。すなわち、病者と健常者、マイノリティとマジョリティ、不能者と有能者、異端と正統との垣根はいとも簡単に瓦解し、差異は消滅するということだ。

ここでは「不具性」は怨嗟を晴らすための負のエネルギーのまま、主人公と彼の奇形王国とともに消滅する。しかしながらこの作品に出演したことは、土方の肉体観に少なからぬ影響を与えただろうと思われる。

3. 《四季のための二十七晩》

1972年の《四季のための二十七晩》で、土方巽はそれまでの踊りを一変させる。暴力的、狂的な踊りはなりを潜め、彼は癩病患者^{★12}の静かな苦痛を踊り始めた。10日あまりの断食ののち、骨と皮になったからだを白塗りにし、真綿を貼り付けた土方は、まさに病者そのものだった(図2)。

「恐怖奇形人間」で「水かき」という形で手の先のみに現れていた「不具性」は、ここでは土方のからだ全体を覆いつくしている。立つことはおろか、思うように手足を動かすことさえできず、皮膚は勝手にどんどん溶解していく病者の姿。これは何を物語っているのであろうか。仮に、「身体の運動障害と機能障害は、たんなる症状のひとつなのではない。人間が生産者として定義される社会において、病気と無為は同義語になったのである。今日われわれが病んだ身体を理解しようとするのは、外見の変化においてではなく、むしろ活動の不可能性を通じてなのだ。多くのひとにとって、活動の不可能性こそが病気の真の徴候なのである」^{★13}という指摘が正しいのであれば、「狂者」が暴力的に既成の価値観を破壊するのとも異なり、また「不具者」が不具の世界を拡張することで価値の転覆を図るのとも異なり、ただ静かに死んでゆくこの癩病に冒された肉体はこれ以上なく無為

であり、それゆえ何にもまして反社会的である。踊ることという無為と、無為を踊ることとの二重の意味で、これこそ1961年の土方のマニフェストにあるとおりの、「肉体の無目的な使用」のひとつの極北といえよう。

とはいえその肉体はあらゆる軛から逃れて完全に自分のものなのかといえそうではない。舞踏評論家の國吉和子氏はこの《四季のための二十七晩》を土方の「衰弱体」という思想がはじめて表された舞踏と位置づけている。だがその「衰弱体」とは単に病者や老人の衰えた肉体のことを指すのではなく、「すでに自分の体が自分以外のなにかに棲み込まれているように、自分の体が意識されること」を土方は「衰弱体」と考えていたのではないかと指摘する★¹⁴。

もともと肉体が自分のものではなく、こうして棲み込んだもろもろのものたちとの共有物なのだということを、癩病によって自分と外の世界を分かち壁である皮膚が溶けた肉体が表していると考えることができる。

だがそうしたスピリチュアルな世界の話の話を置くとしても、仮に効率至上主義社会における「目的」があろうがなかろうが、社会的に無為であろうがなかろうが、肉体は常に意識の統御を逃れており、自分の自由になどならない。癩病者の踊りは「拡大鏡」としてそのことを強く私たちに認識させる。私たちの肉体は常に「不自由性」あるいは「不具性」の下にあるのである。断食によって余分なエネルギーを捨てた土方巽の肉体は、舞台上で次から次へと無理な姿勢を繰り返す。腰や背中的一点で体全体を支えれば非常に負荷がかかり、やがてからだ全体がこわばって痙攣し始めるのは必定である。これは常に私たちの肉体の中と外で起きていることを表している。肉体はいつも私たちを裏切って大小の叛乱を起こしているのだ。

土方は弟子たちによく「表現などという下品なことを考えるな」と戒め、「もの」になれと説いた。もちろん彼は肉体を自由に表現の道具にすることなどできないことを知り尽くしていたのである。意識を越えて震える肉体こそが「叛乱」する肉体なのである。

おわりに

土方巽自身は幼少のころから肉体に非常に強い関心を抱いていた。それはよく言われるように「飯詰」という籠に入れられたまま、親の野良仕事の傍らに一日中置かれていたという原体験によるものであるかもしれないし、あるいはまた戦地に赴いた兄が一束の髪の毛になって戻ってきたことによるものかもしれない。いずれにせよ不当に低く扱われていた近代の肉体の復権を、彼は舞踏を通じて一貫して目指してきた。そのために肉体をいやが上にも意識せざるを得ないようにするための装置として、土方はさまざまな「病気」の表象を用いてきた。そして作品ごとに肉体そのものへとその意識は収斂していった。

土方の肉体は驚くほど微細な、痙攣に近いような動きをする。それはあるところまでは土方自身の高度なテクニックによるものなのだろう。しか

しながら土方が行き着いたのは、肉体を表現することの不可能性であった。それを超えて彼は、意識の自由にはならない肉体、つまり再現不可能な肉体の叛乱を、肉体それ自体が叛乱するのを待ちつつ再現するという複雑なプロセスを経てわれわれに提示した。

結局のところ土方の暗黒舞踏の歴史とは、「もの」自体になろうとする土方自身とその肉体の格闘の軌跡といえるかもしれない。

註

- ☆1——正式な公演名は《土方巽舞踏公演》。
- ☆2——土方巽（インタビュアー 澁澤龍彦）「肉体の闇をむしる」、『展望』1968年7月号所収、104-107頁。
- ☆3——『平凡パンチ』1968年10月28日号、グラビア。
- ☆4——土方巽「刑務所へ」、『三田文学』1961年1月号所収、46頁。
- ☆5——Sander L. Gilman, *Disease and Representation*, (New York, Cornell University Press, 1988). サンダー・L・ギルマン著、本橋哲也訳、『病気と表象』、1997年、ありな書房、28頁。
- ☆6——前掲書（☆4）、78頁。
- ☆7——前掲書（☆4）、136頁。
- ☆8——前掲書（☆4）、136頁。
- ☆9——笠井叡「土方巽を語る 意識の変革を目指した舞踏家」、『土方巽の舞踏 肉体のシュルレアリスム 身体のアントロジー』所収、川崎市岡本太郎美術館、2003年、61頁。
- ☆10——石井輝男インタビュー「土方さんで『パノラマ島奇談』がかたちになってきた」、『江戸川乱歩全集 恐怖奇形人間』所収、1995年、ワイズ出版、63頁。
- ☆11——土方巽「犬の静脈に嫉妬することから」、『土方巽全集Ⅰ』所収、1997年、河出書房新社、171頁。
- ☆12——今日では差別の激しかった時代の「癩病」に代わって「ハンセン病」という病名が一般には用いられるが、土方はつねづね「癩」、「癩病」という名称を用い、かつそこには差別意識は含まれていなかったと考えられる。よって本論もこれに倣う。
- ☆13——Claudine Herzlich, Janine Pierret, *Malades d'hier, Malades d'aujourd'hui*, (Paris, Payot, 1991). C・エルズリッシュ、J・ピエレ著、小倉孝誠訳『〈病人〉の誕生』、藤原書店、1992年、135-136頁。
- ☆14——國吉和子「衰弱体」、前掲書（☆9）所収、2003年、64頁。

(むらい たけみ・慶應義塾大学アート・センター訪問所員／土方巽アーカイヴ)