

Title	万博映画『誕生』(1970年)と土方巽
Sub Title	Hijikata Tatsumi in "The Birth" (1970) at Osaka Expo'70
Author	小菅, 隼人(Kosuge, Hayato) 森下, 隆(Morishita, Takashi) 本間, 友(Honma, Yu)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2011
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 言語・文化・コミュニケーション (Language, culture and communication). No.43 (2011.), p.1- 16
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032394-20111231-0001

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.

万博映画『誕生』（1970年）と土方巽¹⁾

小菅 隼人・森下 隆・本間 友

はじめに

本論は、1970年に大阪千里丘陵で開催された日本万国博覧会（以後、大阪万国博覧会、万国博、または万博）に出展されたパビリオン「みどり館」で上映された土方巽出演映画『誕生』とそれを取り巻く時代状況を研究対象とする。まず、『誕生』上映時の1970年の時代性と大阪万国博の基本的性格を考察し、次に、『誕生』の具体的な上映状況を明らかにする。併せて、2010年8月から2011年8月までの調査経過を記した。本稿は、『誕生』の調査プロジェクト「Project Rebirth」の最初の研究報告論文である。

1. 問題の所在

土方巽は、1959年5月24日、「禁色」（第一生命ホール）によって、「暗黒舞踏」としての新しい肉体表現に踏み出し、既成のダンス概念の転倒を試みる活動を始めた。²⁾ それに呼応するように、大野一雄や大野慶人、さらには笠井叡といったダンサーたちが、土方の芸術活動に共感して土方のダンスにおける実験的な活動に加わり、さらに、赤瀬川原平、風倉匠、中西夏之、小杉武久、刀根康尚ら多くの前衛美術家や前衛音楽家との交流とコラボレーションから、反芸術としてのダンス、アンチダンスとしての作品を生み出すようになる。

例えば、1963年の「あんま」（草月会館ホール）や1965年の「バラ色ダンス」（千日谷

1) 本稿の一部は、「土方巽舞踏大解剖VI：HIJIKATA '68-'70-'72」（大阪大学中之島センター、2011年8月6日）、および、国際演劇学会（International Federation of Theatre Research）におけるFilm session, “Hijikata Tatsumi in the Age of High Economic Growth: *A Rebellion of the Body, Birth in Expo'70, and A Tale of Smallpox*”（大阪大学豊中キャンパス、2011年8月10日）で発表され、本論はそこで交わされた議論を参考にした。

2) 但し、土方が初めて「暗黒舞踊派」を名乗るのは、1961年9月3日『土方巽DANCE EXPERIENCEの会』（第一生命ホール）である。

会堂）に見られるハプニングのような舞台は、土俗的な色彩をもちながら、ダダイズム的な発想とシュルレアリスムの手法で構成され、土方独特の世界を展開した。アスベスト館と名付けられた稽古場には、大野一雄、笠井叡、大野慶人に加え、石井満隆、玉野黄市といった男性舞踏手のほか、後には、高井富子、芦川羊子、中嶋夏といった女性舞踏手も参加した。

そして、1960年代の集大成と呼べるのが、1968年のソロ公演『土方巽と日本人——肉体の叛乱』（以下『肉体の叛乱』）である。この作品において、荒々しい暴力とエロチシズムをもって、土方巽の肉体は圧倒的な存在感とインパクトを特に新しい芸術に飢えていた芸術家たちに与えることとなる。土方の肉体の芸術は、当時、舞台芸術の運動として高揚しつつあったアンダーグラウンド芸術の最右翼となるが、折しも、既成権力に反抗し、また、ベトナム反戦を叫ぶ左翼の反体制運動が盛り上がり、街頭では若者と機動隊との激突がしばしば起こっていた。土方自身は、この時代の政治的状况について一切のメッセージを発してはいなかったが、「政治の季節」にいた一部の若者たちは、舞踏が肉体を武器とする一種の反体制運動と考え、土方巽の舞踏に引き寄せられ、この公演によって、土方は、日本のアヴァンギャルド運動の代表的担い手の一人となる。³⁾

但し、その後、土方が再び舞台に立つのは、4年後の1972年10月から11月にかけて行われた『四季のための二十七晩』（アートシアター新宿文化）である。⁴⁾ 4年ぶりの舞踏公演は、連日満員の興行となり、27日間の連続上演で8500人以上の観客を集めたと言われる。この公演では、『肉体の叛乱』で見られた暴力的な動きや倒錯的なエロチシズムは影をひそめ、風の音が響き、馬の蹄の音が走り、津軽三味線が鳴り、かつて東北地方を放浪していた瞽女の声が響く日本の辺境としての東北の風土と民俗が舞台に乗せられた。そして、登場人物は、病者、老人、女郎あるいは、土俗的なホブゴブリン達であり、土俗的な衣裳や装置とともに、社会の負性を背負った人物が演じられていた。土方は『肉体の叛乱』のあと、肉体の衰えや身体の不具を舞踏のモチーフとして考察しており、三島由紀夫の『天人五衰』が肉体の衰えと醜をテーマにして、肉体の本質が減びにあることを見出したことと平行であったと言える。特にこの連続上演の中でも代表作とされる『疱瘡譚』では、土方は床に腰を落とし、あるいは床に這いつくばるようにして、「世界の舞踊

3) 『土方巽と日本人——肉体の叛乱』については、慶應義塾大学アート・センター編『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）を参照。

4) 『四季のための二十七晩』については、慶應義塾大学アート・センター編『四季のための二十七晩』（慶應義塾大学アート・センター、1998年）を参照。

はまず立つところから始まるが、わたしは立てないところから始めた」という自らの言葉どおりに、舞台上に転がって四肢を震わせ、穏やかに身体に動きを与えていた。⁵⁾

かくして、1970年代になって土方は舞踏の新しい表現を創造したのであり、新たに舞踏の技法と方法を開発したのである。その新しい方法にもとづく舞踏は、後に「舞踏譜の舞踏」と呼ばれ、その後の舞踏の一典型ともなった。土方は翌1973年をもって自ら舞台に立つことをやめて、その後は、作品作りと振付に専念したのであるが、それは「舞踏譜の舞踏」の完成を目指す日々であった。いずれにしろ、土方巽の舞踏表現は、1968年からの4年間で一変したのである。

土方の二つの代表作『土方巽と日本人——肉体の叛乱』(1968)と『庖瘡譚』(1972)の芸術的転換の間には何があったのか。その疑問を解く上で、一つの手がかりになりうる事実は、ちょうど中間点である1970年、万国博での上映作品『誕生』への出演である。ところが、万国博閉会後、みどり館アストロラマはドームをはじめ、投影機等を含めた上映システムすべてが廃棄され、万博映画『誕生』は、以来二度と上映されることなく、40年にわたり幻の映像となっていた。上映の機会がなかったこと、また上映用のフィルムの所在が掴めていなかったことから、『誕生』における土方の踊りはこれまで語られることがなかったのである。

2010年夏、慶應義塾大学アート・センター土方アーカイヴと研究プロジェクト「ポートフォリオ BUTOH」は、『誕生』とみどり館アストロラマの調査プロジェクト「Project Rebirth」を立ち上げ、原フィルムの調査を開始した。⁶⁾ この研究プロジェクトにおいては、①『誕生』はどのような社会的・文化的雰囲気の中で生み出されたのか、②『誕生』の正確な全体像はどのようなものであり土方の果たした役割はどのようなものだったのか、③『誕生』は土方巽の舞踏史の中でどのように意味付けられ位置付けられるのか、という3点の解明を研究目的としているが、そのうち、本論は、その最初の研究成果論文として、

5) 土方巽、「人を泣かせるようなからだの入れ換えが、私達の先祖から伝わっている。」、『土方巽全集Ⅰ』(河出書房新社、1998年)、233頁。

6) 「ポートフォリオ BUTOH」は、文部科学省委託事業慶應義塾大学デジタルメディアコンテンツ統合研究機構のプロジェクトとして2005年より活動を開始し、その後、慶應義塾内の独立した研究チームへと発展し、現在、主たる研究拠点を慶應義塾大学アート・センター・土方巽アーカイヴに置き、広く土方巽及び舞踏全般を対象として活動を展開している。このポートフォリオ BUTOHは、さらに、①イベント開催による成果報告と情報収集を目的とした「土方巽舞踏大解剖」と、②研究会による学問的議論と学術情報の交換を目的とした「土方巽研究会」を企画・主催している。現在のメンバーは、小菅隼人、森下隆、本間友、亀村佳宏である。

主として、『誕生』の社会・文化的背景を概観し、『誕生』の上映環境の調査結果を報告し、『誕生』の成立について考察する。

2. 時代背景：肉体性と演劇性の時代としての '68-'70-'72

この節では、1968年から1972年の社会状況を、万国博を取り巻く負の面を中心に概観する。この時期、日本は、急激な経済成長と、それに伴う生活における物質的な豊かさを実現した。1968年に旧西ドイツを抜いて国民総生産（GNP）で世界第2位となった日本は、1970年頃には、鉄鋼生産と発電電力量ではイギリス、西ドイツ、フランスを大きくリードし、電話普及率では同水準に並び、高等教育学生数ではヨーロッパを超える。⁷⁾ 目に見える具体的な出来事としては、1968年には日本初の超高層ビルである霞が関ビルが竣工し、69年には東名高速道路が全線開通し、70年には八幡製鉄と富士製鉄が合併してUSスチールに次ぐ世界第2位の鉄鋼会社が誕生するが、1955年頃から始まり、1970年の万国博でピークを迎える「高度経済成長」と呼ばれた時代は、「多くの企業が新しい技術を導入し、設備投資を盛んに行い、人々が農村から都市近郊のセクターへと大移動しながら生活スタイルを変え、日本経済が大膨張を遂げた期間」であった。⁸⁾

一方、この時期は、社会的な歪みが、「反対闘争」という形をとって顕在化した時代であった。体制への批判として象徴的な社会運動は、①若者の反乱、②公害被害者の顕在化、③農民闘争である。まず、60年安保闘争ほどの盛り上がりは見せなかったものの、この時期の学生運動は、日本の経済発展そのものが孕む問題を追及し、社会への本質的な不満と不安を、若者が体制側にぶつける場となった。日本大学の不正経理問題に端を発する1968年5月27日の日大全校共闘会議結成、同年10月21日の国際反戦デーの新宿駅占拠、1969年1月19日の機動隊による東大安田講堂封鎖解除、1970年3月31日の赤軍派学生による「よど号」ハイジャック事件、そして1972年2月19日の連合赤軍によるあさま山荘立て籠もり事件など、若者たちが急速な産業化の中での抑圧に反発し、連帯して政治に介入しようとした時期である。この一連の反体制運動は、左翼系労働者を急速に取り込みつつ、1969年以降、革命を政治的課題であるばかりでなく軍事的課題ととらえる「暴力革命論」によって運動が先鋭化し、後に、セクト間の対立によって、内ゲバへと進んでいく。⁹⁾ この一連の運動は、一般庶民を巻き込む「暴力革命」へと変質することで急速に支

7) 猪木武徳、『日本の近代7：経済成長の果実1955～1972』（中央公論，2000年），294頁。

8) 猪木武徳，8頁。

9) もちろん、この時期の若者が全て体制批判への熱情的エネルギーを吐露したわけではなく、一

持を失っていき、1972年に明るみになる山岳ベース事件（12人の死者を出した連合赤軍によるリンチ殺人）によって完全に社会的共感を失うことで終焉を迎える。

次に、1965年から1975年は、日本の環境汚染が大きく社会問題化した時代であったと言える。大気汚染や水質汚濁は、工場やコンビナートの建設に伴って急速に悪化し、1970年7月18日には、環七通りの近くにある東京立正中学校・高等学校の生徒43名が、グラウンドで体育の授業中に目に対する刺激・のどの痛みなどを訴え、全国で初めて光化学スモッグが認定される。さらに、環境汚染は都市部にとどまらず、熊本県水俣地方をはじめとする農村部においてより深刻なカタチで進行する。言うまでもなく、水俣病は、メチル水銀による中毒性中枢神経疾患であり、感覚障害、運動失調、視野狭窄、聴力障害、平衡機能障害、言語障害、手足の震え等を引き起こし、人間の様々な運動・感覚機能を奪う公害病である。熊本県水俣湾では、チッソ水俣工場から、特に1950年代から60年代にかけて水俣湾（八代海）にはほぼ未処理のまま多量のメチル水銀が廃棄され、これが水俣病の原因となったと言われる。また、新潟県阿賀野川流域の第二水俣病は、昭和電工鹿瀬工場から未処理のまま廃液として阿賀野川に排出されたメチル水銀に起因する。これらが、訴訟という形で顕在化するのには、1967年の新潟水俣病第一次訴訟、1969年の熊本水俣病第一次訴訟であり、1971年に新潟水俣病第一次訴訟の原告勝訴、1973年に熊本水俣病第一次訴訟の原告勝訴の判決が出る。

三番目に、農民にとっては単に生活の基盤であるだけでなく、自分の身体の一部である農地を、国家の利便の為に強制的に収用することへの反発が千葉県で起きる。三里塚・芝山地区を候補地とする成田国際空港の建設は、地元への事前説明なしに、1966年7月4日に閣議決定される。三里塚闘争は、三派系全学連の学生を巻き込みながら過激化する中、1971年2月22日に第1次行政代執行が行われ、反対同盟と機動隊が衝突し、同年9月16日にも建設予定地で第2次行政代執行があり、激しい闘争に警官3人の死者と多数の負傷者を出すことになる。この闘争は、学生や左翼系運動家を巻き込みつつも、基本的には農民による土地奪回の運動であり、抑圧する権力に対する農民一揆的な様相を呈していた。立花隆は、学生たちが農民たちから受けた影響を次のように指摘している。「農民たちは、いざとなると、学生たちよりもはるかに過激だった。竹やり、大鎌、ふん尿、農薬といった武器を用い、機動隊へのぶつかり方も、学生や労働者たちよりもはるかに強烈

方で、喪失感に苛まれる冷めた虚無主義を生む。例えば、村上春樹『ノルウェイの森』（1987年刊行）は、当時20歳だった1969年の秋を回想する若者を主人公として、政治的反抗への距離を持ちつつ、虚無感を内包する若者像を描いている。

で、徹底していた。学生や労働者には、逮捕されたら生活はどうか、といった後顧の憂いがあるが、農民たちにはそれがないから、とことんやれるのである。(中略) 諸セクトの中で、中核派はもっとも熱心に三里塚闘争に取り組み、それだけ農民の側から影響を受けた。¹⁰⁾ 実際、闘争には農家の女性や老人も参加し、「ふん尿爆弾」をまき散らす老農夫や、自らの体を鎖で見張り小屋に縛りつける中高年の農婦も見られたのである。

デモ、校舎の占拠、そして最終的には暴力犯罪という形をとった学生運動も、神経麻痺を伴う水俣病も、また土地を守るために機動隊と衝突した農民運動も、否応なく「身体性」の意識を伴うものであった。しかもそれは、どのような内容であれ、命にかかわり、死さえ意識させる激烈な身体感覚を伴っていることがこの時期の社会運動の特徴である。さらに、これらの運動は強い「演劇性」をも伴っていた。例えば、「よど号」ハイジャック犯人グループの田宮高麿は出発時に「……そして、最後に確認しよう。われわれは“あしたのジョー”である」という声明文を残し、乗客を降ろす前には、田宮は朗々と詩吟を詠って別れを惜しみ、乗客の代表を名乗る男が「北帰行」を返礼として歌うといった奇妙なパフォーマンスが繰り広げられた。¹¹⁾ 熊本水俣病公害訴訟では裁判という舞台で激しい応酬が交わされ、「東京・水俣病を告発する会」は巡礼姿でカンパや署名を集め、運動の象徴となる「怨」旗や水俣病患者の写真や遺影が掲げられた支援デモが行われた。¹²⁾ 三里塚闘争では、自らを農民一揆に擬えるように「むしろ旗」が掲げられ、農民たちは、野良着、割烹着姿で闘争に参加した。

そしてこの時期、最も強烈な「自己劇化」を含んでいた事件は、1970年11月25日の三島由紀夫割腹自殺事件である。三島と楯の会のメンバーは、五十嵐九十九のデザインによる制服に身を包み、白い鉢巻をしめて、市ヶ谷自衛隊駐屯地に押しかけて総監室を占拠し、「……われわれは戦後の日本が、経済的繁栄にうつつを抜かし、国の大本を忘れ、国民精神を失ひ、本を正さずして末に走り、その場しのぎと偽善に陥り、自らの魂の空白状態へ落ち込んでゆくのを見た。(後略)」という檄文を卷いた上、割腹自殺をするというまさに演劇性の極致というべき事件を起こす。¹³⁾ 先に述べたように、三島由紀夫は、1959年の「禁色」以来、土方の舞踏の理解者であり支持者であった。そして、三島はこの自殺

10) 立花隆、『中核VS革マル』、上、講談社文庫(1975年；講談社、1983年)、118頁。

11) 久能靖、『「よど号」事件122時間の真実』(河出書房新社、2002年)、127頁、261頁。また、この時代の「演劇性」の指摘は、猪木武徳、287-90頁も参照。

12) 熊本日日新聞社編集局編、『水俣病50年：報道写真集』(熊本日日新聞社、2006年)。

13) 檄文については、『決定版三島由紀夫全集36：評論11』(新潮社、2003年)、402-3頁所収のもの。

当日に、遺作となる小説『豊饒の海第四部：天人五衰』を脱稿している。三島のこの作品と三島自身の死は、1970年代に入って、「外からダンスの技術や方法を与えるのではなく、ひたすら肉体を熟視」し「体のなかではぐれているものに出会う」ことで、自らの舞踏の再構築をめざしていた土方に、大きな影響を与えたことは容易に想像できる。¹⁴⁾「身体性」と「演劇性」は、当時のアンダーグラウンド演劇以上に、現実の事件として起こり、確かに暗黒舞踏を取り巻く時代の雰囲気であったと言える。

3. 稠密演劇空間としての大阪万国博覧会

これらの社会的事件を呑み込むようにして進む急速な経済成長の一つの到達点が、大阪吹田市千里丘陵を会場に、1970年3月15日から9月13日までの183日間にわたって開催された日本万国博覧会である。1964年に東京オリンピックを成功させて高度経済成長のエネルギーをスポーツ文化という形で世界にアピールした日本は、1965年に日本万国博覧会開催を正式決定する。同時に、「人類の進歩と調和」をテーマとして以後着々と準備を進め、1967年には、シンボルとなる太陽の塔のデザインを決定するとともに、テーマ展示プロデューサーを岡本太郎、基幹施設プロデューサーを丹下健三、催し物プロデューサーを伊藤邦輔に委嘱し、翌68年には起工式が行われ、1970年3月14日に開会式が行われる。この万国博覧会での中心的出し物は、太陽の塔をメインにしたシンボルゾーンと「万博の花」と言われた116のパビリオン群であり、そこで行われた展示、上映、イベントである。日本館をはじめとして、月の石を展示したアメリカ館、それに対抗するようにソユーズを展示の中心に据えたソビエト館など、東西冷戦下の各国が威信をかけた展示館が出展されたが、同時に、この万国博では、電気通信館、電力館、鉄鋼館、せんい館といった業界団体を主体とするパビリオンや、三菱未来館、リコー館、日立グループ館、古河パビリオンなど民間企業グループのパビリオンが開館され、日本のアイデンティティが企業活動と結び付けられて紹介されることになった。結果として、総入場者数6,421万8,770人、参加国数77カ国4国際機関を記録した空前のフェスティバルは、1970年当時の日本の最も明るい面を表していると言えるだろう。万国博の会場は、テレビ電話、ポケットベルなど今日のモバイル・携帯時代を先取りする高度な情報通信網で結ばれ、動く歩道や電気自動車も導入され「今日の都市システムのモデル」としての未来像を具現化した

14) 土方巽「暗黒の舞台を踊る魔神」（佐藤健によるインタビュー、「毎日グラフ」、1969年2月2日号、毎日新聞社）、『土方巽全集Ⅱ』（河出書房新社、1998年）、16-17頁。

ものであった。¹⁵⁾ ちなみに、8月8日には、関西電力美浜原子力発電所の電気が初めて万国博会場に送られ、日本の本格的な原子力時代はこの時に始まったのである。

但し、シンボルとなった太陽の塔に象徴されるように、万国博は単なる科学技術の進歩を礼賛するものではなく、メインテーマにある「人類」そのものの営みを表そうとしていたとも言える。特に、テーマプロデューサーであった岡本太郎にその思いは強く、進歩よりも、エネルギーとしての人類の生命力を表現しようとした。実際、岡本は、丹下健三によって設計された大屋根をあえて突き抜ける「太陽の塔」を設計し、頂上の黄金の顔は未来、胴体正面の白い顔は現在、背面の黒い顔は過去を表すものとされ、地下には現在は行方不明の「地底の太陽」があったと言われている。また、展示では「予算とスペースのほとんどを旧石器時代までの話に費やす」ことになる。¹⁶⁾ タンパク質や DNA 模型から始まり、ラスコー、アルタミラの壁画など命と人の誕生から、世界中から集められた 550 点の神像や仮面などの「こころの空間」へと続く地下展示から、太陽の塔の内部には、螺旋状に伸びる一本の木に、原生動物から人類まで 292 個の生物が張り付く「生命の樹」が配置され、そこには、「万博を祭りに変えることで、産業力で序列をつくる悪しきモダニズムを蹴飛ばしたい」という岡本の意図があった。¹⁷⁾ アヴァンギャルドの旗手であった岡本太郎が万国博に深くかかわることについて当初から反対はあったが、彼のテーマプロデューサー就任を反対する声に対して、岡本は、「誰かが傷つかないと大事業はできない。こういう場合私は逃げない。進んで傷つくのが私の哲学だ」と述べ、むしろ、巨大な官僚組織のもとで進歩と調和を標榜して行われる国家プロジェクトに自ら進んで挑む姿勢でこの仕事に取り組んでいくことになる。¹⁸⁾

結果としても、万国博は、前衛、保守を問わず多種多様な芸術家を取り込み、その会場や運営も整然とした均整美というより、様々な地域と国の営みが、雑多に放り込まれ、巨大な会場に溢れんばかりの人がひしめき合う祭りの空間となった。万国博において興味深いのは、岡本のように、原初的なエネルギーの賛美に軸足をすえる人間が、科学技術の進歩を謳う場に入り込み、この祭典自体が、少なくともその内容において、国家的管理や合理的進歩を超える、人類の猥雑性を暴露していったという点にある。実際、閉幕が近づいた9月5日には83万5832人の入場者を記録し、夕方には入場者と退場者が鉢合わせする

15) 橋爪紳也監修、『EXPO'70 パビリオン』（平凡社、2010年）、5頁。

16) 平野暁臣、『芸術新潮』、2011年3月号、46-47頁。

17) 平野暁臣、47頁。

18) 平野暁臣、46頁。

ことで閉門の後も5万人が会場に残され、5000人が会場内で夜を明かしたという事態が出来する。¹⁹⁾ また、筒井康隆のパロディ小説「人類の大不調和」(初出不明, 1970年前後)は、貧困や虐殺をテーマにしてゲリラ的に出現するパビリオンに苦慮する万国博事務局が、ついに、自国の最も恥ずべき歴史をテーマにしたパビリオンを出展するともいうものであった。²⁰⁾ ここには、一時的な仮設テントに、ほとんど肌が接触しあう程の多くの人間を詰め込む稠密空間を作り出した当時のアンダーグラウンド演劇に共通するものさえ感じられる。先に述べた、1970年当時の負の世相——学生運動、公害訴訟、三里塚闘争——に見られるエネルギーと演劇性、そして人が人の肉体を感じあうという意味での身体性は、時代の底流として万国博の中にも見出せるのである。

4. みどり館および『誕生』の概要

万国博の企業パビリオンのうち、関西に基盤を持つ三和銀行と主要親密企業31社による「みどり会」の出展した「みどり館」において『誕生』は上映された。このパビリオンは、会場西側中央、日立グループ館、古河パビリオン、電力館、三井グループ館、木曜広場、富士グループパビリオンに囲まれる場所に建設され、外周46m、高さ31m、お椀を伏せた半球状の巨大ドームで、表面は三角形を組み合わせ160種に色分けされていた。内部は1000人収容の円形劇場である。このパビリオンは「多次元の世界」をテーマにして、ドーム内には「全天全周映像アストロラマ」が設えられていた。すなわち、ドーム形の半球内部は全てスクリーンであり、映像は、周囲360度、上下220度で、殆ど全視野映像である。スクリーンとしては、ナイロンテープを約19万枚張り合わせたスクリーン、音響装置には13チャンネル、515個のスピーカーが使われ、優れた音響空間が実現されていた。ここで上映されたのは、人類史を描いた『誕生』と、スピードの世界を描いた『前進』の二篇である。²¹⁾ もちろん、映像表現は、多かれ少なかれ、ほとんどのパビリオンで使われており、他の企業館で大きな呼び物となったものもある。例えば、みどり館の隣の電力館では、「人類とエネルギー」をテーマに、人類の火にまつわる歴史を、原始時代から現

19) 『EXPO'70 パビリオン』, 6頁。

20) 「人類の大不調和」では、万国博のパビリオンに突然「ソンミ村」館が亡霊のように出現し、館内で大虐殺が行われる。対策に苦慮する事務局をよそに「ピアフラ館」も出現する。それを打開するため日本政府は「南京大虐殺館」を出展することにする。

21) みどり館のデータについては、『日本万国博覧会公式記録』, 第1巻, (日本万国博覧会記念協会, 1972年), 440-1頁を参照。

代の原子力に至るまで扱った映画『太陽の狩人』が、幅 22.5m、高さ 8.6m の 5 面スクリーンに映写された。富士グループパビリオンでは「21 世紀へのメッセージ」をテーマに、「マンダラ」がマルチビジョンと組み合わせて特大のスライド映写機で内壁全てに投射上映された。また、「希望——光と人間たち」をテーマとした東芝 IHI 館では、観客席を昇降させて、360 度 9 面のスクリーンで、映画『光と人間たち』を見せている。その他、映像による立体演出は、せんい館、サントリー館、三井グループ館、三菱未来館など多くのパビリオンで使われている。

個性的な建築、展示物と並んで、最新テクノロジーを駆使したマルチスクリーンによる映像によって、観客にイリュージョンの世界をより現実感を持って体験させる手法は、特に企業館においては、主流であったと言える。しかし、その中でもアストロラマは先進的な映像表現を実現して人気を集め、みどり館には 500 万人を超える入場者があった。アストロラマの公式パンフレットは以下のようにその理念を謳っている。²²⁾

みどり館 アストロラマ

未知の体験は創造です。そして、それは人間であることのあかしです。

アストロラマは、わたしたちに“多次元”という未知の体験を与えてくれる映像です。

アストロラマは、わたしたちに過去や未来の世界をあんないしてくれるタイム・マシンです。

アストロラマは、空間を超えてまったく異質ないくつかの世界を同時に体験させてくれます。

そこには、幻想があり、

冒険があり、衝撃があり、

驚きがあり、そして

発見があります。

これこそ、わたしたちが、さがしもとめていた“多次元の世界”にほかなりません。

アストロラマは 21 世紀の映像です。

このみどり館「アストロラマ」のコンテンツとして、『誕生』は、脚本を谷川俊太郎、音楽を黛敏郎、演出を秋山智弘が担当し、学研映画によって制作・上映された。『誕生』は、巨大なドームを宇宙とも精神の器ともみなして、そこで人類の歴史を「体験」する映像として構想された。「人はどこから来て、どこへ行くのか？」というキャッチフレーズ

22) みどり館パンフレット(特装版)、『EXPO '70 みどり館』(企画・発行:みどり会、1970 年 3 月 15 日)より。

に示されているように、『誕生』は宇宙の創成、人類の始まりから、人類の未来を展望するために幻想的な音楽と映像によって構成されている。脚本を担当した詩人の谷川俊太郎は、アストロラマについて次のように語っている。「現実空間は人間の外部に開かれたものであるが、幻想空間はむしろ人間の内部で閉じられたものである。それは開かれた現実空間をもその内部にはらみつつ、宇宙の暗黒と、人間の無意識の暗黒とを重ねあわせる。アストロラマが映写される大ドームを、人間の意識の未分化な故郷、すなわち精神の子宮ともいべきものと考えことはできぬだろうか。」²³⁾ かくして、宇宙の闇とこころの闇をモチーフとして物語は始まり、現実と幻想をパラレルに見すえながら物語は展開する。撮影には、ユニットカメラとソロカメラが用いられ、大自然から近代都市までの世界の情景と歴史的な文化・文明のフラグメントが、時に写実的な手法と象徴的な手法を織り交ぜながら、70ミリフィルムに収められている。

土方巽の登場シーンは、台本に「硫黄蒸気の噴出する谷。茫々たる風の音の他は何の気配もない。と、突如、全く忽然として一人の異形の人間が出現する」とあるように荒々しい岩肌が露出する火山である。ここに登場する呪術師を谷川俊太郎の希望で土方が演じることになった。「彼は踊る。その踊りもまた奇怪きわまる踊りである。荒い息づかい、叫びや吐息、裸足の足が岩を打つ音、音楽は未だ無い。彼が踊るのは初期人類の今では想像もつかぬ恐怖であり、歓喜であり、未分化の衝動である。」²⁴⁾

この短いシーンの撮影のため、北海道、硫黄山で撮影が行われた。撮影隊は出演する土方のほか、スタッフが総勢21名。演出の秋山智弘の撮影記によると、土方は北海道に入るや、スタッフとは別に一人、屈斜路湖畔の一軒宿に入り、ただちに牛乳以外の食物を断ったという。こうして、一週間にわたって連日、夕刻を迎えると撮影が行われた。当時としては世界最大のユニットカメラを硫黄が噴出する岩場に設置しての撮影により、火山の噴霧のなかで踊る土方巽の映像が残された。²⁵⁾

実際の撮影は1969年6月であるため、前年1968年の『肉体の叛乱』で荒ぶる魂を宿した肉体が見せた暴力的なシーンを髣髴とさせるダンスシーンが展開されている。一方、土方の手足のクローズアップのモンタージュ映像は、舞踏家の四肢の動きを微細に捉えて、3年後1972年の『痲瘡譚』で床に横臥した土方が、四肢を震わせて踊るシーンを予感さ

23) 谷川俊太郎による『誕生』台本草稿、「誕生（仮題）——アストロラマのために」（NPO法人舞踏創造資源所蔵）、2頁。

24) 前掲、「誕生（仮題）——アストロラマのために」より。

25) 秋山智弘撮影メモ（元藤燐子へ送られた手紙に添付されたメモ、NPO法人舞踏創造資源所蔵）。

せる。火山の噴霧が現実世界と幻想世界を溶け合わせて土方の出演シーンは終わる。

なお、土方の演出したもう 1 シーンが撮影されフィルムに残された。たくさんの裸の男女が画面全体で抱き合うようにからみあうシーンである。この舞踏家たちが群れるシーンは、自然の中ではなくスタジオでの撮影であった。この映像に、ミケランジェロ「最後の審判」、ボッシュ「快樂の園」などがモンタージュされて、世俗世界と宗教・神話的世界のハイブリッドの様相を表現している。²⁶⁾

『誕生』はわずか 10 分ばかりの映像だが、文明論的で哲学的な内容を、象徴的、寓意的に描く意欲的な作品であった。娯楽作品としては思想性が高い作品となっており、カオスと暗黒から始まった人類史が、文明の長いプロセスの果てに光と調和を獲得しようとするシーケンスとして物語られているという見方ができよう。

5. 土方舞踏における『誕生』の意義

土方は、『展望』1968 年 7 月号での澁澤龍彦によるインタビューで、万国博について次のように述べている。

澁澤：しかし、芸術は本質的にアンダーグラウンドに行くべきだと思うのだけれど。つまり、アンダーグラウンドというのは、近ごろの抽象主義に対する反動でしょう。そして抽象主義というのは、結局万国博覧会でしょう。

土方：そうですね。とにかくみな万国博覧会になびく。

澁澤：ほくは万国博というのは、もしいま芸術運動というのがあるとすれば、まさにその敵だと思う。アンダーグラウンドが生きるためには、万国博をもっとその敵とすべきだと思うのですよ。

土方：ですから、これは身上調査みたいになってしまうけれども、あれに参画している人たちはみな大勢順応だ。ちょっと世の中の様子が変わるとカレンダーめくりになりますね。企画馬鹿もいるし、顔つきが皆土地周旋屋に似てきましたね。よくよくだなァ。ほくはもうつきあいきれませんね。そういう人間の醜悪的な関係から手を切りたい。²⁷⁾ (下線筆者)

26) ミケランジェロ・ブオナロッチィ《最後の審判》(1536-41 年)、ヒエロニムス・ボス《快樂の園》(1505-10 年頃)。他に、ヴェネツィア派の神話画や日本の作品も使用されているが、同定作業中である。

27) 『土方巽全集Ⅱ』、11-12 頁。

このインタビューで、土方は、万国博に参画している人たちを「大勢順応」とし、そういう人たちとの関係を「醜悪」と述べる。万国博を「敵」とする澁澤に対して同意しつつも、芸術運動よりも個人的な感情に話題を移し、万国博に関係する人々との交際に対して辟易している様子がうかがえるインタビューである。万国博に対するこの感想が、『誕生』の制作に直接関わるものなのか、万国博に浮かれる世相批判なのか、あるいは単に個人的な真情吐露なのか、それを明確に判断する証拠はないが、少なくとも、土方が1970年の万国博に対して全面的に肯定する気持ちを持っているわけではなかったことは確かであろう。

しかし一方で、万国博に対する数々のポリティカルな批判——70年安保闘争に対するカモフラージュとして「体制が仕組んだ罠」、「万博の展示や催しものを色濃く支配しつづけている西洋中心主義」、あるいは、「国民との対話の欠如」など——に、少なくとも明示的には、土方は与していない。²⁸⁾ また、土方が、当時、それなりに盛んであった「反博運動」に参加した、あるいは、興味を持った形跡は一切ない。それは、1968年から1972年という「政治の季節」にありながら、土方が一切政治的発言をしていないのと同様である。そして、このようにインタビューで述べながら、土方は、万国博覧会の企業パビリオンの中でも大きな話題となったみどり館の全天全周映画アストロラマに出演しているのである。さらに、ペプシ館にも出品を求められ、弟子の舞踏家たちが出演するパフォーマンスを演出した²⁹⁾。そこでは、反発を感じていた万国博の中に自ら進んで身を沈め、必ずしも気が進む仕事ではなかったはずの万博映画へ出演することで、先に引用した、岡本太郎の「進んで傷つくのが私の哲学だ」と共通する美学を見出すこともできよう。³⁰⁾

土方巽は、1968年の『肉体の叛乱』によって、既成の美学のみならず、肉体の実存性を武器に反権威主義の文化的アイコンとなって若者の支持を集めた。しかし、万博映画『誕生』への出演を挟んで、1972年には『痲瘡譚』によって全く新しい肉体表現を手に入

28) 吉見俊哉、『万博幻想』（筑摩書房、2005年）、91-100頁。

29) 土方は、ペプシコーラが後援した、前衛芸術フェスティバル「クロス・トーク／インターメディア」(1969年2月5日～7日、代々木国立競技場、主催：東京アメリカ文化センター)へ出演予定であったが、急遽取りやめている。これは大阪万国博覧会へのペプシコーラ出展への予行演習とも言えるものであった。実際、『クロス・トーク／インターメディア』カタログ箱にペプシコーラ社は、「……私共は、1970年に大阪で開催される万国博にパビリオンを設置する計画を進めております。……」とする挨拶文を載せている。

30) 但し、土方巽が万国博でのイベントに参加した一つの理由として経済的要因をあげることができる。当時の土方が、舞台公演の制作費や、アスベスト館の運営費の捻出において逼迫した経済状況にあったことは明らかなからである。この映画への出演料がどのくらいであったかは未調査であるが、当時としては破格の収入であったことは容易に想像できる。

れていた。『誕生』にみる土方巽の踊りは、全体的には、『肉体の叛乱』の表現に近いものの、『痲瘡譚』を予感させる四肢痠攣の場面を含んでいる。さらに、この作品は、『肉体の叛乱』に見られる暴力性を孕んだ肉体への回帰のみならず、舞台となった硫黄山は人類の黎明期の噴霧の中という設定であり、原始的空間への回帰を表すものであった。これは、1972年以降に見られる土方の基本思想「東北回帰」を予感させるものということができる。

さらに、『誕生』が制作された時代は、高度経済成長によって人々の生活が豊かさを増すが、急速に産業構造改革を推し進めた結果として、人々の基本財である「権利」が抑圧され、かつ、「環境」が汚染された時代であった。その反対闘争は、基本的性格として肉体性と演劇性を併せ持っていたが、それは、高度経済成長の象徴的出来事であった1970年の日本万国博覧会の性格でもあった。国家的フェスティバルによって図らずも実現した肉体の猥雑性と演劇性を孕んだ稠密空間は、疎外された人々の悲しみを呑み込んで、さらにパセティックな表現で、『痲瘡譚』において再び出現するのである。

『誕生』が土方巽の舞踏史の中でどのように意味付けられ位置付けられるのかという問題については、さらに『誕生』全体の内容に踏み込んだ調査と考察が必要である。本論においては、『誕生』の中に、『肉体の叛乱』と『痲瘡譚』の双方の要素を含んだ表現が見られるという事実を指摘するととどめ、万国博に顕著にみられる肉体性と演劇性という時代の特徴は、1972年以降の土方の舞踏表現に深い影響を与えているとする仮説を結論として提示する。

【調査記録】土方巽出演映画、『誕生』調査

調査はまず、土方のスタジオ、アスベスト館から継承した『誕生』諸資料を手がかりとして進められた。演出を担当した学研映画の秋山智弘氏より寄贈されていた北海道ロケの写真、35ミリのラッシュフィルムを精査するとともに、アストロラマのシステムや機材を開発した五藤光学研究所からあらたな資料の提供を受け、撮影に関わったスタッフへのインタビューの機会を得た。さらに、日本万国博覧会記念機構での調査を経て、みどり館の運営主体であったみどり会で、資料およびフィルムを探索し、上映用フィルムを発見した。発見された上映用フィルムは、70ミリという特殊なフィルムゆえに、通常のテレシネ作業が国内で行えないことが判明したが、株式会社IMAGICAの協力により、70ミリフィルム用の簡易的なテレシネ装置が準備され、土方巽の出演シーンの簡易テレシネが実現した。

- 2010 年 8 ～ 12 月：『誕生』ラッシュフィルムの調査とデジタル化、台本調査。土方巽記念アスベスト館に所蔵されていた『誕生』35 ミリフィルムの調査を開始する。あわせて、2010 年末にかけて、慶應義塾大学アート・センター土方巽アーカイヴにて、『誕生』に関連する資料の調査を実施。アスベスト館の資料に、土方巽の書き込みがある『誕生』台本などを確認。
- 2010 年 8 月：撮影・上映機材についての情報収集。アストロラマでの上映、撮影に関わるシステムを手がけた株式会社五藤光学研究所の鈴木雅晴氏が慶應義塾大学アート・センターに来訪。初めて五藤光学研究所の手がけた仕事についてインタビューを行う。
- 2011 年 1 月 21 日：慶應義塾大学三田キャンパスにおいて「没後 25 年土方巽を語ること」（慶應義塾大学アート・センター主催）を開催。デジタル化された『誕生』のラッシュフィルムを初上映し、あわせてプロジェクトの概要や進行状況を紹介する。
- 2011 年 2 月 3-4 日：株式会社みどり会、日本万国博覧会記念機構での資料調査を行い、みどり会の倉庫で、アストロラマのパンフレット、ニュースレター、記録写真などの関連資料、そして多数のフィルム缶を確認する。
- 2011 年 4 月 22 日：五藤光学研究所にて、アストロラマの開発と映像制作に関わった望月征司氏、高橋由昭氏、鈴木雅晴氏に経緯や内容、アストロラマの意義などについてインタビューを行う。
- 2011 年 5 月 25-26 日：前回の調査の結果を踏まえ、みどり会に保管されているフィルムの調査を実施。IMAGICA の三浦和己氏の協力を得て、フィルムの仕様、コンディションを確認。フィルムは、上映に使用された 70 ミリポジフィルムで、劣化や褪色は見られるが、デジタル化などの作業には耐える状態であることを確認する。
- 2011 年 6 月 8 日：みどり会にて、『誕生』フィルム 2 缶を借り受ける。IMAGICA ウェスト（大阪）を経由して IMAGICA（東京）へ搬送する。
- 2011 年 6 月 17 日：IMAGICA にて、上映用 70 ミリポジフィルムをチェック。大阪より搬送した 2 本のフィルムのうち 1 本に、土方巽の姿を確認する（後日、残りのフィルム 8 缶を借用）。
- 2011 年 7 月 7 日：デジタルヘリテージデザインに依頼し、みどり会に保管されていたオープンリールのテスト再生を実施。
- 2011 年 7 月 21 日：IMAGICA にて、簡易テレシネ装置の確認と作業チェックを実施。コンピュータ画面上で、土方巽の出演シーンだけではなく、他のシーンも含め、通し

で『誕生』の映像を見る。色がかなり褪色しているものの、各所に興味深い特殊効果が使われている事実を確認する。

- 2011年7月25日：土方巽の出演シーンのデジタル化が完了し、41年ぶりに『誕生』における土方の踊りの全容が明らかになる。フィルムは5本に分かれているが、IMAGICAの尽力により、5画面を連結した映像が用意された。広大な山肌を駆け踊る土方巽の姿を確認する。
- 2011年8月6日：大阪大学中之島センター講義室において、慶應義塾大学アート・センター、ポートフォリオ BUTOH、大阪大学大学院文学研究科演劇学研究室の共催で、「土方巽舞踏大解剖 VI：HIJIKATA '68-'70-'72」を開催。研究成果についての報告を行い、併せて、『誕生』についての情報収集を行う。
- 2011年8月10日：大阪大学豊中キャンパスにおいて開催された国際演劇学会（International Federation of Theatre Research）において、“Hijikata Tatsumi in the Age of High Economic Growth: *A Rebellion of the Body, Birth in Expo'70, and A Tale of Smallpox*”というタイトルのもとで、フィルム・セッションを行い、海外からの参加者と共に意見交換を行う。

〔付記〕

本論文の執筆にあたっては、「土方巽舞踏大解剖 VI：HIJIKATA '68-'70-'72」（2011年8月6日、大阪大学中之島センター）において配布されたパンフレットに掲載された解説（執筆：小菅隼人、森下隆、本間友）をもとに、小菅隼人が草稿を用意し、さらに、森下隆、本間友が確認・修正・加筆をおこない、改訂後の全ての記述について三者の確認を経て、最終稿とした。