

Title	身体とその奥にあるものをめぐって：舞踏家中嶋夏に聞く
Sub Title	Deep into the body : a dialogue with Butoh dancer Nakajima Natsu
Author	小菅, 隼人(Kosuge, Hayato)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2016
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.48 (2016.) ,p.33- 61
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032394-20161231-0033

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.

身体とその奥にあるものをめぐって

——舞踏家中嶋夏に聞く

小菅 隼人

はじめに

中嶋夏は、1955年に土屋雅クラシック・バレエ研究所に入団、1958年に邦正美モダンダンス研究所に入団、1962年に大野一雄舞踊研究所（現在は大野一雄舞踏研究所）に入団した。この間、本稿にあるように、土方巽に出会い、暗黒舞踏の成立に深く関係した。その後、土方巽から独立し、1969年に舞踏集団「霧笛舎」を創設、現在まで主宰している。国際舞台では、1983年のロンドン国際演劇祭を皮切りに、エジンバラ芸術祭、イスラエルフェスティバル、ロサンゼルス芸術祭など、数々の場で高い評価を得ている。また同時に、1989年よりニューヨーク市立大学舞踊科、アメリカ・ニューヨーク・ラバン研究所、デンマーク・コペンハーゲン DANCE HUS など、各国舞踊研究所で舞踏教育にも携わっている。さらに、本稿でも触れられるが、中嶋夏が1992年より知的障害者のダンス教育に関わり、現在まで多くのワークショップを行っていることは、舞踏と身体との関係を考える上で特筆されるべき功績である。以上のように、舞踏家としての中嶋夏は、大野一雄、土方巽という舞踏の開拓者との出会いから始まり、①国内外での舞踏手としての活動、②舞踏教師としての活動、③舞踏を通じての障害児教育への取り組みの3本を自らの舞踏活動の柱に置く。言い換えれば、中嶋夏の舞踏は、芸術としての枠を超えて、舞踏の普及活動、人間教育の領域にまで及んでおり、その意味では、舞踏がそれ自体で完結するものでなく、身体に関わる様々な隣接分野で「応用」されていく実例を示している。本稿の目的は、そのような形での舞踏の在り方や広がり方を、いわゆる第一世代の舞踏家から直接聞き、記録することで、単なる舞踊学・舞踏論を超える「応用舞踏論」の一次資料を保存することにある^(注)。以下は、舞踏との出会い、舞踏の定義、舞踏の身体、舞踏と環境、舞

踏と未来といった問題をめぐって中嶋夏から聞き取りを行った記録である。

舞踏との出会いについて：戦争，女性，土方巽と大野一雄

小菅隼人（以下小菅）：夏さんはもともとクラシック・バレエからキャリアを始められました。まず舞踏に出会った具体的なきっかけと舞踏との精神的な出会いについてお聞かせください。

中嶋夏（以下中嶋）：最初に言っておかなければならないのが、私の生い立ちがちょっと特殊だったことです。終戦の2年前の1943年に生まれて、祖父の代から樺太に渡っていたんですが、戦前は日ソ不可侵条約があったのに、終戦が分かったギリギリになってロシア軍が侵攻したのでとりあえず疎開しなくてはならなくて、2歳の時に内地に引き上げました。一人だけ父の妹が東京に来ていたので、家族の大多数は東京へ行ったんですが、私が2歳で、食糧事情が大変厳しいということで、私と兄、姉は秋田で育ったんです。母は東京と秋田を行ったり来たりしていました。父と祖父はロシア語が喋れたので、終戦後通訳として抑留されてしまい、生まれた時は父と会っていません。秋田の母方の祖母というのはちょっと特殊な人でして、明治の武士階級の気位の高い美しい女性でした。すごく計数に強い人で、大館市の町で酒屋さんを成功させていながら、それは若い衆に任せて、山に工場用の掘っ立て小屋を作って、終戦で病院にも入れない路傍にいる人たちの相当数を養ってあげていたという非常に奇特な側面も持つんですね。その山の方に私はいたんですが、もう時計の読み方も字も何も教えてくれない。今にして思えば他の家族の存在も全然覚えていなかったような気がするし。兄と姉は秋田と東京を行ったり来たりだったので、私が一番長く祖母に接近して過ごして、狼少女のまま育ちました。小学校に入るために東京に来たんですけど、兄姉らも親戚の人たちからも秋田弁を笑われました。かすかに覚えている東京の一番最初の記憶が、電車も知らないのを、池袋から生まれて初めて電車に乗って、対向車が走ってきたら半分身を乗り出して、ワーっと電車の中で走り回ったこと。小学校一年生の時から、子供ながらにものすごく自分を改変しないといけなかったんですね。よく土方先生に都会っ子と原始の狼少女——先生は「鬼娘」と呼んでいましたけれども——が共存していると言われましたが、そういうバックボーンがありました。小学校の勉強もできないしついていけないんです。でも父方に教育関係が多く、同居していた父の妹があまりにも私の成績がひどいので家庭教師になってくれて。非常にいい先生で、辛抱

強くやってくれましたから、やればぐんぐんできるんだということが分かって、勉強が好きになりました。未だにそうなんですけれど、勉強はひとりです。群れの中はぼわーっとして駄目ですね。それでも母方の祖母は、女も一人で生きていかなければ後はやっていけないというので、唯一の子どもだった母に対して5、6歳の時から日舞と三味線を叩き込みました。それで母は東京に来てから家計が厳しい時は三味線や日舞の先生をやったりして、私たちを養ってくれていたこともあります。

母によく似て姉は本当に芸能が優れていて、早いうちに江口隆哉さんのところで稽古していました。姉の真似ばかりしているので、私も洋舞を習いたいと言ったら、足がO脚だから絶対にこの足だと踊りは駄目だと習わせてくれなくて。踊りは好きだったから悔しくて、駒場高校に入って育英金を貰い、そのお金で月謝を払って内緒で邦正美のところへ高校3年まで行っていました。残ったお金で映画三昧。不良少女ですね。だから早いうちから邦正美のところへは行っていますよ。ところが邦正美は、最後はカリフォルニア大学パークレー校の教授になるように学校教育の舞踊にもものすごく力があつた人で、ドイツのマリー・ヴィグマン由来のある種の集団主義というか軍隊のような強烈な訓練をするんです。それにうんざりして、一番年若い私と仲間二人でどこかいいたところないかなという時に、高校の一学年下に、後に演出家になる佐藤信さんがいました。生意気な高校で、シャンソン歌手の加藤登紀子さんらで高校連盟というのを作って、寺山修司とか土方巽を真似したり。加藤さんは政治の方へ進む一方、佐藤さんは演劇の方で活躍しました。高校卒業後に、当時高校3年だった教授役の佐藤君も一緒に、イヨネスコの『授業』に出演したのが私の初めての舞台体験です。演劇の高校連盟は成蹊高校とも非常に交流があつて、あそこはブルジョワの学校ですので笠井勲さんは成蹊ではありませんが、仲間の一人でした。伊勢丹の小菅丹治のご子息だとか、山本圭さんの三兄弟だとか、吉田日出子さん、串田和美さんとかぞろぞろいる。みんな俳優座に入って「花の15期」と呼ばれる華やかな方たちです。でも演劇側と舞踊側の人たちにズレが出てきて、何となく笠井君たちと舞踊関係の人たちはくっつきません。

佐藤信さんは、非常にダンスが好きな方で、私は観ていなかった土方巽の『禁色』を彼が見に行つて、凄いダンサーが現れたよと。それで調べてみて「これしかない!」となつて。それで邦正美のところにいた私たち3人と、笠井勲さん、それに私の高校の仲間2人の合計6人で土方の門を叩くんですが、土方は『禁色』でデビューしたのでホモセクシャルのふりをして、「女はいらない」。でも彼はショービジネスをやっていたから、そのうち女性が必要になると予想して、まずは大野一雄先生のところに一年間行きました。

案の定翌年から女も OK になって女 3 人なだれ込んで。大野先生も当時は土方と仲が良く、土日稽古をして大野先生が目黒のアスベスト館に夜に教えにいらして。素晴らしい稽古でした。土方は生徒として参加したり。誰にも自分が秋田で育ったことは言っていなかったんですが、同じ秋田出身の土方は一気に理解してくれました。よく仰ってたんですが、都会っ子のすばしっこいナツエ——本名で呼ばれていたんですけど——は嫌い。でも鬼っ子は、鬼の存在そのものが神聖なものであるからいい名前だよって言ってきて、私の中にわだかまっていた原始部分というか野性部分がワーッと許されたようでした。一番深く理解してくれたという思いが未だに続いています。色んな意味を含んでいる面白いご質問ですが、あの出会いは素晴らしい偶然だったと思います。

小菅：中嶋「夏」というのは夏生まれだからですか？

中嶋：そこが不思議なんですよ。3月18日の春生まれなのに「夏」。祖父が名付けたというから、北国出身なので憶えていたのか（笑）。よく分からないですね。

小菅：戦争との出会いが根源的な記憶にありますでしょうか。

中嶋：私は2歳だから樺太に関しては本当に記憶が無いんです。「霧笛舎」というカンパニーの名前を付けてくれたのも土方なんですけれども、土方はお酒を飲みながら、振り付けする時に弟子の原風景を引き出す。大野先生に対してもそうです。よく理解してくれる。彼が作ってくれた『それはこのような夜だった』が、引き上げ船の底の中で荷物として頭に荷札を付けた衣装の女の子が隅っこにいて、どやどやと兵士も来て、船の中で阿鼻叫喚になるというシーンから始まるんですね。そのうちに舞台に明かりが入ってきて、霧笛の音がゴォーゴォーと鳴る。未だに胸が引き裂かれ涙が出そうになります。私が体験したことが全て舞台で蘇ってきた感覚があって。何でこんなに想像力があるのかというくらい、私が覚えていないようなことも補ってくれて、私自身が追体験する。最初の引き上げ船で鳴る霧笛の音を土方が空想して、それで「霧笛舎」なんです。私自身は戦争は知らないけれど、病院にも入れない兵士たちに、祖母が作った残飯みたいなご飯を運ぶ係をやっていました。東京に来て、住んでいた池袋の大ガードに白衣の傷痍軍人がばーっといるとか、そういう戦後の風景は東京でも味わっていて、記憶にあります。

小菅：大野一雄は特にそうですし、土方もそうですが、舞踏の創設期には戦争が二人の心に大きくのしかかっているような気がします。その点についてお話しされたことはありますか？

中嶋：あります。最初は口を開きませんでしたね。大野先生は将校くらいの偉い軍人で、食べるものもないから泳いで魚を釣って皆で焼いて食べたという原始的なやり方で生き延びた話を、私は古い弟子ですから、だいぶお年を召されてから、非公開の場などで聞きました。すごく記憶にあるのが、ユージェニオ・バルバ率いるオーディン・シアターが40周年記念で大野一雄を招待した時に付き添いで大野慶人さんと一緒に行って、パーティーの食事の時に大野先生、私、ユージェニオ・バルバで座っていたんですけど、バルバさんが「戦争の悲惨な部分ではなくて、楽しかった部分は何ですか」と大野先生に訊いたんです。そうしたら先生は身を乗り出してきて、とても大きな人魚と見まごう魚を自作の鉗で刺して、肌をグッと寄せ合わせると魚と一体化していくのがなんとも快樂でって話を初めて。この二人凄いことを話しているなと（笑）。大野さんは凄いところを生き延びてきたまさに戦場の記憶。それと同時に、多くの人を殺戮してきているので、戦後キリスト教に深く関わっている【但し大野一雄の受洗は1930年（小菅）】。大野先生は宗教に行かざるをえなかったろうなと勝手に思います。土方さんはどんな年若い弟子でも相對してくれたんですが、大野先生はどんなに偉い人や近い人でも、家族以外は絶対に距離を置く人でした。ある一定のところまでは行くけれど、その先へは入れない。大野先生の場合は生々しい戦争の記憶だと思いますが、土方さんの場合は戦場に行ったわけではない。突然『病める舞姫』の話をしますが、出版された時に『病める舞姫』とは何の意味だろう、誰のことだろうと思って。あの頃の先生はすでに病が始まっていたから、先生自身のことだろうと思っていたんですが、読書会を一年間やって、これは一心同体で「飼っている」とよく仰っていたお姉さんのことだと分かった。母親のことはあまり言わなかったんですよ。普通は母親に抱く親しみとか、女性に対する憧れや優しさを実の母親には感じず、全部それは身売りをして自分を高校まで入れてくれて、経済的に一家を救い養ってくれたお姉さんの方に行っているんです。『病める舞姫』は土方自身であると同時に病気で亡くなったお姉さんへのオマージュであり、密接にお姉さんに関わっていた彼の幼少時代の感覚とイメージの総記録だと思います。土方の舞台づくりというのは、『病める舞姫』に書かれている感覚・イメージをそっくりそのまま作品化していて、無駄が無いんですよ。当時は不思議でも今は分かるんですが、たとえば池袋西武の小さな劇場で公演した最後の作

品（『東北歌舞伎計画四』）でも、四つに観客席を分けて、花道をわざわざ作ったんです。最初は歌舞伎を真似したくらいにしか思わなかったんですが、あれは土方が幼少時代に戦いの時の玉音放送や色んなものを見た、田舎の田んぼをイメージしたんですね。あの作品で芦川羊子さんが変な中国風の黄色い衣装を着て踊る美しいシーンがあるんですが、あれは甘粕大尉、甘粕大尉が自死する前の踊り。玉音放送を聞いた甘粕大尉のイメージがインプットされている。だから中国。とても寂しい曲で、絶品です。という具合に、私の作品もそうですけど、人生と一部の狂いもなく土方の舞台は成り立っていた。大野一雄先生が70歳で『ラ・アルヘンティーナ頌』を上演する時も土方が演出して、リハーサルに同席していたんですが、どこかのシーンで「先生、あそこだよ、先生が言ってたろう」と言う。土方は大野先生の人生体験を全て知っているから、あそこで話したことを演じるんだよと喚起しているんです。誰の作品をやる時でも原体験を大事にしているし、舞台と人生、幼い時に味わったイメージが繋がっていることに驚きます。一年かけて『病める舞姫』を読んで、実感を持ちました。

小菅：大野一雄も『わたしのお母さん』が示すように母親に対して特別な思いを持っています。夏さんが仰せのように土方もお姉さんが非常に大きな存在でした。女性舞踏手として大野一雄・土方巽に関わってお二人が女性に対してどういう思いを持っていたとお考えですか。

中嶋：土方は非常に誤解されているけれども、とてもフェミニストだったと思います。女性の能力を非常に理解している。大野先生の土日稽古は読書会でもあって、ジャン・ジュネとか読むべき本を指示されました。私は高校卒業したばかりで同性愛のこととか何も知らなかったけど、土方さんにとってもジャン・ジュネは大きかったですね。大野先生にディヴィーンで女装させたのも土方だし。大野先生は土方に指示されてから覚醒して、踊るにあたって女装を大事にする自覚が出てきたと思いますけども、最初から自覚があったのは土方さん。現にアスベスト館で、舞台という場は中性の場だから、女は男に学べ、男は女に学べと、中性を称揚してくれましてね。土方さんはお酒の席でもおとなしかったりおしとやかな女の子が大嫌い。言いたいことを言いなさいと。私は土方に会って言語を教わりました。そこから体験せよということで、稽古の時も男の子たちが「パンティちょうだい」って女性のパンティを履いたり女性ものを着てみたり。私の第一回目の公演を土方が演出してくれたんですが、そのころ四谷シモンさんや金子國義さんたちが「四谷婦人会」

を開いていまして、土方が「叫べ」と命じて、四谷さんがゲストとして出演してくれました。日本青年館の『肉体の叛乱』の時も土方が四谷婦人会を通じて東京中のホモセクシャルが集まるんだらうなって、私は言われた通りにシモンさんに伝えて、全席埋まりました。あの頃はロカビリーの時代だから、私の役割は客席でキャーキャー黄色い声をあげること。宇野亜喜良さんの対談でも、ホモセクシャルの方たちが大興奮で賛美し拍手して声をあげてくださってどう思いますか？という質問があった時に土方は「光栄です」と答えた。男は概念的で、踊りの天才は女性だ、たおやかさ、曲線など女から学ばなければいけないと言って、激しい方ですからそう思うと男性排斥になって、白桃房時代は完全に女性のグループになりました。死ぬ前にそのことに対する反省が出てくるんですけど。アスベスト館に女性しかいないというのもなんだか気味が悪かった（笑）。

小菅：夏さん自身は邦正美、大野一雄、土方巽とずっと男性の師についていたわけですが、何か理由はありますか。

中嶋：いや、考えたこともなかったです。お二方（大野・土方）の言ったことは未だに考えています。芸能で師匠は大事ですが、師匠には恵まれて、考える余裕もなかった。お二方、特に土方がいなければダンスを続けていません。というのも、この頃分かってきたのが、西洋では音楽と舞踊は双子の関係で、向こうの音楽はメロディ中心だから、間もストップもない、流れになる。それでダンスの世界は「ムーヴメント」になっていくし、演劇が「アクション」になっていき、境界がはっきりしています。土方が出てくる前までは洋舞は西洋の真似っこのものしかなかったわけでしょ。これは自分でも書いておかなきゃいけないと思っていますが、日舞など伝統芸能というのは、そもそも完全に西洋音楽と音楽の成り立ちが違う。中心が歌なんですね。もちろん三味線など楽器がありメロディがありますけども、中心である歌のリリックの部分に振付がなされていて、言葉と身体との関係です。そこは土方も踏襲している。私は元々詩の方から入って、土方がいたから踊りの方に来たんですけど、土方の言語に非常にひきつけられ続けてきました。言語の使い方やニュアンスは違いますが、大野一雄も単に音楽に寄り添った舞踊ではないと思いますね。他の先生なんて考えようがなかった。

小菅：ステレオタイプな言い方をしますと、大野一雄はとても自由かつ柔らかで、一方で土方巽はある種の型を導入して激しい踊りをする。夏さんから見て、大野一雄と土方巽の

踊りというのはどんな違いがあると感じていらっしゃいますか。

中嶋：本当に驚いたのは教え方が180度違う。何十年も大野一雄さんは最初から即興しか教えない。土方さんも始めのうちは即興なんです。元藤燐子さんの前夫の津田信敏さんが言語に強い方で、もしかすると舞踊に言語を持ち込んだ人かもしれないんですが、いつも練習するよりリルケを読んでいるような人。その影響で前衛舞踏家たちが大勢集まってくる中に大野先生、土方がいたわけです。だから土方さんも最初のうちは前衛で、即興もがががやった。途中から変わってきて、舞踏譜などのシステムになる。私の時は即興を凄くやりましたが、芦川羊子さんの時代から舞踏譜になって、彼女たちは即興をやってはいけなく禁止令まで出るようになってしまった。一応独立はしていた客演の私と玉野黄市さんは一ヶ月徹底的に舞踏譜の在り方を叩き込まれて、指導を受けました。舞踏譜はすごく素晴らしいけど、土方自身、最後に舞踏譜だけになること、同時に女性だけになることに関して反省がありました。もう一回立ち上がりたという時に、『四季のための二十七晩』あたりの荒っぽさが良かったと言っていました。普通『四季のための二十七晩』から日本回帰という言われ方をして、それはそうなんですけど、それ以上に演劇つまり言語と身体の方に舵を取っている。芦川さんになると、流線的で美しいダンスで、ゴツゴツした身体というダンスで、水のように溶けて映画、絵画のようになり過ぎたと言っていました。そこでもう一回男を入れないとダメだ、もう一回劇場芸術じゃなくて祭り／祀り／フェスティヴィティの方向に持っていかなきゃいけない、ということをして「東北歌舞伎」でやろうとして、亡くなっていく。何でこんなに教え方が違うんだろうと思いました。今わかるのは、お家を建てるには屋根、支柱、床が必要。舞踏譜が出来てからは、芦川さんにしても和栗由紀夫さんにしても、土方は舞踊手として素晴らしい人たちを出してますね。だけどもものを作る力が無い。大野先生の方はあいにく凄い弟子は出ていなくても、ものを作る即興性はある。私は即興ができない人はものを作れっこないと思っています。和栗さんと組んだら、いったん体に入った型が抜けません。五分くらい勝手にやれば良いじゃないと思ってしまいます。そこを型で埋めないと怖くてならない。びっくりしました。プロというか、自分のスタイルを定めていく人たちは〈両方〉が必要です。ただ両方を教えると弟子は怠ける。片道教育でいいんだと思います。後は自分で勉強しろということ。

舞踏とは何か：舞踏の基本理念，舞踏を教えるということ，アンテナとしての舞踏

小菅：型やスタイルのお話が出たところで、「舞踏とは何か」という話題に移ります。大野一雄，土方巽のキャリアから見ても，舞踏は，西洋のモダンダンスに源流を持つと言えるかもしれません。夏さん自身，クラシック・バレエとモダンダンスから出発して後に舞踏手としての訓練を積まれたわけです。たとえば能に摺り足があるとか，歌舞伎舞踊にもそれと分かるスタイルがあるように，ダンスとして舞踏に特有のスタイルがあるはずだと思うんです。クラシック・バレエにもモダンダンスにもそれを一つの芸術ジャンルとしてアイデンティファイするスタイルがあるはずですが，舞踏の場合は形式的な意味でどういうものが未だははっきりしていないと思います。

中嶋：そこがとても大事なことなんです。去年，私と和栗さんと，ヒマラヤで舞踏を教えているリゾーム・リーさん，山田一平さんの弟子でグロトフスキが亡くなったポントデラで活動している竹之内淳志さんが講師として呼ばれて，ドイツで2週間みんなで合宿しました。世界中で舞踏が盛り上がってますから，百人くらい集まって，十名くらいで細々始めた舞踏もここまでになったんだなと思いました。だけど，コマーシャリズムとして成功したイベントになってるし，成長しているんですが，来ている人たちが「やる，やる，やる」の姿勢。自由に踊る。「可視的舞踊能力」というか運動能力ではすごいものがありますよ。2週間で教えられることじゃないし諦めてますけど，自由そのものが舞踏という誤解がある。ここに注目したのがグロトフスキやユージェニオ・バルバの一派で，翻訳したバルバの『俳優の解剖学：演劇人類学事典』には，「前表現性」とあります。身体は三つあり，一つは日常の身体，もう一つは表現以前の身体，次に表現する身体。この「前表現性」が一番くせ者で一番大事なことです。たとえば能楽師は摺り足を練習しているんじゃないくて，体が「無」になることを練習している。西洋と日本の伝統芸能の違いは人間性です。向こうの踊りは人間が踊っている。人間の自由。こちらはまず無名の身体にいったん戻る。“Neutral something”とでも言うのか，これを英語で何て言うか分からないんですが，私が一番正しいと思うのは「モノ」。「モノになっている身体」。ここは意外と大野先生も土方さんも私たち初期の弟子には教えてくれています。土方さんは「額に第三の目を付けなさい」，大野先生は「日常より大きい目にしなさい」。能では「額でものを見なさい」，チャクラで大事なところですね。無名の身体，モノの身体，ゼロ地点とか。笠井叡

さんは中心線と言っています。ガラスのような透明体。能でも仮面は稽古の時には使わないですね。何故かという、橋掛かりを歩いている間はまだ前表現性、無の身体で、本舞台から役に入る。日常性をはぎ取って無になった身体が仮面をそこで被ることでトランスフォームできる。日常的な「中嶋夏」というエゴの中からでは本舞台に入れない。渡邊守章さんも言っていますが、舞台のセノグラフィそのものがその発想を含んでいる。ここがくせ者ですね。能の世界でも習得に十年かかることでしょう。海外の人にここを教えるのが一番大事。だから「やる、やる、やる」だけじゃなくて共に「やらない、やらない、やらない」というエネルギー、自由の裏に不自由という、そういう反問するもの、相対の力が無いと。土方さんの弟子で、踊りをやめて戸隠で焼き物をやっている小山智徳さんからメールを頂いて、そうかと思ったんですが、舞踏を解く鍵はアニミズム。それで岩田慶治さんの本を急いで読みました。びっくりしたのが、アニミズムはもともと無神の世界で、「神」とは言わず、憑代に降りてきたモノと人が出会う。神は出会うものという発想。原始宗教というかアニミズムの世界の神というのは、モノの概念と岩田慶治さんは書いています。日本語の「モノ」は凄く難しい。事物もモノだし、言霊とか、スピリチュアルな面でも「物の怪」と言ったり。三か月以前の胎児は「モノ」扱いだし。日本は独特な「モノ」の概念を持っている。舞踏にも技術はありますけどもそれは表層的なものであって、第三の目を持てとか、無名の身体になれと言う土方の踊りは体の深いところに入って憑依する、シャーマニズムの踊りと同じものだと思っているんですよ。ダンスは元々リチュアルな方向から来ているから、古層を含んでいる身体が存在を認める。また驚くことに、この頃気がついたのですが土方と違って大野先生は一回も技術を教えていません。当たり前のように習っていましたが、とても形而上学的な教え方をしてくださった。私も生徒たちに読んで聞かせることがあるんですが、たとえば、日常の目をきょろきょろさせていては、そこに魂があるんだから、魂が出たい出たいと言っている時に目から出られない。だから目は大きく開けて、魂が外へ出ていくと、鳥が飛んでいて、魂と鳥が会い、合体して、また体に戻りたくなるかもしれない。するとまた目から入ってくる。だから偉大な女優やダンサーは目一つで踊れるんだよって。凄い教え方だと思います。誰にも言っていないが、舞踊的には大野一雄から習ったものは大きいですね。人間的には土方異。

小菅：たとえば笠井叡は、土方異が作った様式を「これが舞踏だ」とただ受け取るだけでは全く舞踏家とは言えない、舞踏というものはスタイルとかジャンルではなくて身体に向かう態度みたいなものと仰っています。また、舞踏というものを東北の源流に顧みて、精

神的／スピリチュアルなものに求めていくということは何人かの方が仰っていて、精神的なものとして舞踏をとらえるのはよく理解できるんですが、そうは言ってもやはり芸術のジャンルとして舞踏のスタイルをどういう風に求めていくのか。よく皆さんがおやりになる、いずめ（飯詰）の中の赤ん坊のポーズのような、人を見て「これが舞踏だ」と分かる「摺り足」に当たるものがあるのだろうか。私にはその所がよく分からないのです。技術的な訓練が必要なのでしょうか？

中嶋：必要ですよ。ただ技術だけでなく、体が深いところに入った時は全部許される。あらゆるものが許されそれはお客様に通じる。深く勉強した者のみ与えられる領域でしょうけども。逆に表層だけでやっている内はまだ技術だけなんだと思うんです。ただこの技術というものが無ければ深いところにも行けないのかもしれない。

小菅：たとえば慶應義塾大学新入生歓迎行事として舞踏公演を主催しますと、時によって「今日のは舞踏じゃない」と批判されることがあります。「今日の能は下手だった」とか「今日の舞踊は駄目だった」という言い方ではなくて、「舞踏じゃなかった」という批判の言葉です。これはとても面白い問題だと思います。

中嶋：それは「身体」というものがそれぐらゐの誤解を呼ぶ。だからこういう研究もなされるんだと思いますけども。とても最先端から古いところまでDNAで頂いているのが身体。私も技術は教えるんですよ、重力だとか暴力性ということも。社会的には許されないことだけど、身体という領域では暴力性もありだと思ふし。舞踏に限らず、体が何でもありだから何でもあり。誰もやっていない時代から障害者に舞踏を教えていまして、もしいてくれたら土方さんが私の活動を最も理解してくれたらと思います。土方さん自身がそうだから。拡大解釈しますと、頭と身体が分離していないものは美しいんです。赤ちゃんがハイハイする動きを取り入れた土方の素晴らしい踊りがありますけども、赤ちゃんの動きはみとれちゃうし、全員が全員というわけにはいかないですけど、障害者の動きも面白いなとつくづく思いますね。これがダンスだっていう変な知恵が無く、身体そのものから出てくるから許されちゃう。私の方が学ぶものが非常に多い。他者の存在を自覚した時に技術の問題が出てくるんですけど、ダンスというものは精神性とか野性、宗教性も必要です。発達途上のジャンルであるからこそ、言葉ではないからこそ、世界中にこれだけ広がったのであって。慶應義塾大学にも来ていたアメリカの学者さんが「戦後最大の日本の

文化輸出である」と言っていましたけど、どうしてかなと考えると、身体は国境を越える。私の拙い英語でも行けちゃう。世界が混迷してどこへ行くか分からないような時に、もう一回身体に還る。最も古い方向に入るんですね。土方だってカメレオンのように季節によって違うわけで、後期の芦川さんや、彼自身が殻をかぶって舞台芸術として納めざるをえなかった環境がありその方向に行った土方がいて、それを暴力的に否定する初期の土方もいる。何が舞踏かっていうのは、舞踏をやる人が一番考えなくてはいけない。舞踏は終わってはいないし、未来的です。特に災害のことを思うと、単に今は文化改革の時代じゃなくて、文明そのものが変わらざるを得ない岐路に世界中が入ってきています。何が否定されているのかというと、ある時期我々が崇拜した西欧の近代、モダニズムですね。あそこから色んな制度が出てきて、それがよしとされてきた。たとえば精神病院にしたって病人は隔離され、その外にいる人たちは元気なんだよとされた。イタリアでは精神病院の革命も起こっていますね。また刑務所もアウトキャストは全てそこに行け、その外は健全な社会とされる。大学もそうかもしれない。「学べ」という檻の中。劇場もそうですね。近代のプロセニウム舞台から発展して。もしかすると国家という概念ももう一回流動的になっているところまで来ていると私は考えています。そういう時に身体は揺れる、たおやかな命など、教えてくれることがある。ますます身体的重要性が高まって、舞踏と言っちゃいけないのかもしれませんが。収入が無いから劇場でお金は稼ぎますが（笑）、舞踏をもっと障害者だとか、文明がどんどん間違った方向に行ってしまう時のアンテナであってほしいと思います。私たちアーティストはみな身体でノーと言えるような羅針盤を持っていないといけない。劇場芸術の巧拙が通用しなくなる過渡期に來ている気がします。だからリチャード・シェクナーにしても、ピーター・ブルックにしてもグロトフスキにしても、演劇の人たちは皆プリミティヴィズムへの回帰を言って、実践しているわけですし。身体の中の一番深いところ、古層とかアニミズムといった、後に戻っている。といって前に進む力が完全に退化することではなくて、ちょっとワンステップ下がるといふ進み方じゃないと通用しなくなっていくんじゃないかと思いますが、その中で舞踏は起爆剤です。身体の仕事だから。

小菅：お弟子さんたちが舞踏をやる上で必要な訓練は舞踏教師としてどうお考えになりますか。もちろん精神的なものと肉体的なものの両方があると思いますが。

中嶋：私たちの頃は土方のものの作り方にばかり興味があつて、観察して、上手くならな

いと絶対だめだ、ダンサーとして地面に立ちなさいと叱られました。プロになる、上手くなることは一つの進歩の証だし、修行だったんですけども、今の子たちに何を教えていいかは物凄く悩みますね。まず一つには社会構造そのものが違う。前段階の身体を作る作業は10年かかります。舞踊というものは私たちが始めた頃はブルジョワのお嬢様の芸術で、貧乏人はやれなかった。そのぐらいお金と手間暇がかかる。ところが舞踏から貧乏人が入ってこられるようになり、手間暇の間に働かないとやっていけない時代になって。夜に3時間くらいちろっと練習するくらいではどうしようもないと思うんですね。病の子たちも来ます。四谷という都会の真ん中で稽古場を開いているので、この頃は会社員も。私が振り付けしたデニーズ・フジワラというカナダのカンパニーも、面白いことに20人くらいのメンバー中に弁護士や会社の重役がいて、むしろプロになりたいのは4、5人です。日本もそういう兆しが出てきたかな。逆にそこまで転換していけば面白いと思いますけど。まず居場所から始まって、何かができないということは、何か人間性の中に理由があると思うんですね。考えてないという知性の問題もあるし、同時に上手くなっても考えてないとニュアンスや大事なものが抜けて技術だけになっちゃうし、技術が無ければ何も伝わらないし。その上で考える素材としては凄いですよ。今福龍太先生が地球上に調査する野生の場所は無いと仰ってますが、逆に身体こそ野生をDNAの深いところに持っているから、細々ながらも未来的であるジャンルです。でもどうしようもない子たちもいますよ。そういう子たちが悲鳴を上げてくるケースが多い。

小菅：そういう子たちに最初に何をしなさいと指導しますか。

中嶋：まず体操。変な誤解がはびこっていて、和栗さんも、大野慶人さんも体操をしないんですね。素人さんに教える際には駄目だと思います。時間割でいくと、体操を一時間しっかりやって、技術の側面を教えます。こぼれた部分を教えるからハンディキャップ（教室）の方にも来なさいよと言ったり、読書会にも来なさいと言って、補いますが。そういう総合性が無いと難しい時代になってきているなと思います。

舞踏と環境：アニミスティックな人間性、東日本大震災のこと

小菅：次に「舞踏と環境」に話題を移します。土方巽自身は政治的に何も発言していないところがまた面白いのですが、舞踏は明らかに政治の季節の中から出てきたように思いま

す。ベトナム反戦であるとか、反体制運動といった歴史的な状況です。もう一つは風土的な状況と言いますか、最初に夏さんがお話しになったように、舞踏は東北、特に秋田と強い関連性を持っています。舞踏と環境の関連、舞踏と歴史的な反体制運動との関わりについてどうお考えになりますか。一言「そんなものは全然関係ないんだ」となるかもしれませんが。

中嶋：自分がここまで生きていて二人だけ不思議な人がいました。一人はやはり土方。もう一人はグロトフスキ。まさに謎。あの佇まいは何だ？と惹かれて、著作を一所懸命に読んでいますが、一番深い体のところがエクスタシーの場所であると、ある意味で全く土方と同じことを言っているんですね。たかが踊りということで解釈すると、はっきり政治的な反体制運動は何もやっていないんですよ。できないと思うんです。土方の謎というのは、アニミズムの人格。東京に来て何ら変わりません。もちろん土方の中にどこで覚えてきたんだが分からない超近代なモダニズムもあるんですけど、根っこにあったのは、私はそれを健全と呼ぶんですが、非常にアニミスティックな人間性です。埃について延々と書いていたり。勉強会を始めたのは、晩年の土方にはある悔しい思いがあったと思ったからです。早すぎる人だから、早くに全部やり終えちゃった。「暗黒舞踏とその裏面史」ってタイトルまで決めて暗黒舞踏のことを書けよと私に命じました。土方の裏は死ぬほど知っているつもりですけど、改めて裏って何だろうって私の中で大疑問になったんですね。あるとき誰かが『奥の細道』の英訳は“Heart of Darkness”だと言って、凄く上手い翻訳だと思いました。「奥」は“Heart”。裏は奥、奥行きであり heart かと類推していました。それで発見したのが、表が無ければ裏は無い、右が無ければ左が無いという、二項目、相対的な世界観。全然変わらない自分の因子もあるわけです。でもすごく変わった自分もある。人生ってなんだろうって生意気にも考えた時に、変わらない部分と変わった部分は何だろうと思うと、変わった部分が人生ですね、社会的なところを含めて。幼少時代は違うと思いますけれど。コアは幼少時代に作られていて、そこが表／自分とするならば、裏が人生。人生って裏なんだなと。裏と表が無ければ成り立たないのが人生で、同時になぜ神様が生と死を創造されたのか、男と女を創造されたのか、と考えていて、アニミズムの本を読んでうわっと思ったのが、アニミズムには必ず相対するものがある。密教の曼陀羅に胎藏界と金剛界によって男性性と女性性を表す絵図があるように、世界の構造がそうになっている。自然そのもの、たとえば木も芽が出て枯れるという変成をします。生き物も植物も命あるものは全て生と死を含んでいて、自然界、宇宙そのものが相対性を含んでいる。

宗教の場合は救いということが神という存在になっていくんでしょうけども、密教の大日如来は命を一つに総合する。二つにして一つ、一つにして二つ。まだ私の理解も浅いんですが、ふっと分かった気になりました。舞踊は最も生命力と密着した分野です。命の発動で考えると、自由とは不自由になることです。踊りそして身体で分かったことが人生にも当てはまるのは何でだろうと思っていたんですが、アニミズムの本を読むとすごく理解できます。ダンスとは何かというと、頭と体が分離していたものを統合した時に初めてダンスになる。その時にすごくいいユニティが生まれるんですね。宗教的なくらい愛が来るし。私たちの身体に仕組まれた生と死ということなんだと思います。裏なしには人生は生まれない。さっきも言ったように赤ちゃんや障害者は身体と頭は分離してなくて、グロトフスキは西洋人なのに不思議と早くからインドを研究しているから、身体と頭は分離していないと言っていて、東洋の演劇を見据えてる人でした。ユニティに向かうのがダンスであり、祈りを語るのがダンスの奥義です。今メキシコは物凄い人口が舞踏に食らいついて、メキシコによく行って色々と触れることが多いんですが、あそこはインディオの子孫の割合が多くて自分の祖先を否定できないから、インディオの宗教儀礼とかを大事にするんです。インディオの人たちのサウナ、テマスカルというのがありまして、洞みたいな形で、男も女も真っ暗の中で裸にされて席順も決められて、真ん中にシャーマンがいるんですよ。日本の公衆浴場もある意味でコミュニケーションの場であるけど、あそこはある種のアナザー教会というか、シャーマンが祈祷を始めて、コミュニケーションが始まるんですね。そうすると心理学者というか、シャーマンがサイキック・ドクターになるんですよ。相談に乗ってあげたり、周りの人も話し合ったりして、そのうち歌が始まって。彼らは宗教的な司祭の役割もしているし、メディシンマンでもあるでしょ。宗教、芸術、ダンス、身体のことを語り合ったり、天も地獄もみな話し合うんですよ。不思議な凄さ。もともとシャーマンっていうのは、宗教、芸術、医学のマスターなんですね。私はアーティストは皆そうあるべしだと思う。直観力などの教養が無いと駄目。今インディオの儀式はペヨーテを飲むのが駄目だということで、全て政府に禁止されているから、秘密裏に行われています。ぎりぎり地球に残っているインディオの文化は、日本人の祖先や仏教や神道以上にアニミズムが強いと思います。政治参加とか直接的には出来ないけども、私たちが踊ることによって一つの役割をなしていると思うんですよ。決してそういうテクニックの問題じゃない領域で。

小菅：今非常に重要なことを仰いました。今は暗黒が取れてただ「舞踏」と言うことが多

いですが、最初に「暗黒舞踏」と始まったように、「暗黒」はとても重要な概念だと思うんです。夏さんが「暗黒」を「裏側／奥／深いところ」と言いましたが、「死」に結びつけてもいいのかもしれませんが。聖書では神が「光あれ」と言って光が出てきた。恐らくその前は暗黒、混沌だったんでしょう。きっと色んな意味が「暗黒」の中には込められていると思いますが、夏さんとしては「暗黒」の最も強調すべき側面はどれだと思いますか。やはり「死」、「暗さ」でしょうか。

中嶋：肉体はもう一つのコスモスであり、マクロコスモスとミクロコスモスは照応し合っていて当然で、身体というのは自然だと思うんですね。そこに生と死という出来事が組み込まれているということは、自然現象と同じだということです。ただ誰かが書いていたけど、今、日本のおばあさんに美しい顔の人がいません。みんな西洋化したおばあさんになっている。本当にそうだけど、実際私自身が日本のおばあさんになれるかっていうとどうもあまりなれそうにない。老いが醜いだとか、寂しいだとか、やるせないことだとかは全部西洋側の考えであって、それこそアニミズムの人たちのように、本来は受け入れざるを得ないものです。またその受け入れ方は、岩田慶治さんのアニミズムの本で読んで気に入っているのは、数あるアジアの儀式のうちの一つで、赤ん坊が生まれると、村人が列を作って、そこに赤ん坊を置く。そうすると儀式の中で身体の変換が行われて、祖先の霊が赤ちゃんに入り、赤ちゃんが祖先と繋がる再生となる。死が、切れてしまうことだったり断崖絶壁でおしまいということではなくて、何らかの再生であるという考えは不安解消のためにも必要でしょう。私も去年に姉を亡くしましたが、仏教の葬式はものすごくお金がかかる。制度ではなく、もう少し怖がらないで受容するありかたを何かできないかなと、自分も年を取って見て願望しているんですけど。

小菅：「舞踏と環境」という点ではぜひ一つ訊いておきたいのは、3.11 東日本大震災のことなんです。私自身の関心の在処をお話いたしますと、3月11日に震災が起きて、その後色んな公演がキャンセルされる中で、3月17日にある舞踏カンパニーが公演を行いました。その時、これから計画停電がある、もしかしたら東京でも3月17日に大停電が起きるかもしれないと言われていました。病院も学校も薄暗く、それが正しかったかは別にして、電気はなるべく使わないようにと言われていました。その時に舞踏が劇場の中で煌々と電気を照らして行われる。誤解の無いように言っておきますが、芸術はそういう時にこそ必要だとは思います。思いますが、“舞踏だったらストリートに出てやればいいで

はないか”とその時私は思いました。これは、ダンスや演劇に限らず、都会ベースの全ての芸術が、電気に象徴される文明という環境の上に存在していることの証左だと思います。私はそのことに対して演劇学会で行われた議論でも批判的な立場を取り論争になりました。いずれにしても、このような大災害にあたって、芸術家はいったい何ができるだろうか、舞踏家は何をすべきか。もちろん一つの答えとしては、鎮魂・祈りとしての舞踏があるかもしれません。私は土方や大野が生きていたら一体どうしただろうか、何を考えただろうかと想像しましたが、夏さんはどうお考えでしたでしょうか。

中嶋：あの時はちょうどメキシコにいたんですね。朝早くに「日本で凄い地震が起こっている」と言われて。日本は地震大国だからそんなすごい災害だとは思わずに、後でテレビで見ると言ってまた寝て、パソコンを見たら、凄いことが起こっていた。ショックで、刻々と変わる映像に目が離せなくなりました。その時に私の中で起こった感想が、ああ起こった、当然来るものが来た。というのは、母たちの世代は関東大震災にも戦争にも遭い、二回もゼロ地点を知って生き延びてきている。私の世代は、戦後のどさくさは見ているけど、何も知らないうちに高度成長期がきた。食べ物の歴史を考えるだけでも全然違います。最初はケーキも何もなく、アイスクリームを初めて食べた時はこんなに美味しいものがあるのかと思いました。どんどん新しいものが何でも食べられる日本にいるわけですけど、その中で何か驕っている、今の若者たちと接していると何か人間じゃなくなっているという感覚を持っていたんです。何か文明の先端に変なアニマルを生成しているのは日本で、神様が怒っていると。それで罰を受けたのは日本なのは当たり前だと思いました。よその国じゃなくて消費とか色んなことを含めて贅沢になった日本で起こったのは文明に対して罰が下されたから。これが一つの大きい感想で、その後は仕事に追われましたが目が離せませんでした。日本が好きだという愛国心で解決したくなかったのも、“Butoh Ritual Mexicano”という、インディの儀式と舞踏をコネクトしているディエゴ・ピニョンさんのところに呼ばれて、一曲即興で踊った時に、涙が暴発しました。泣くことはあるけれど、あそこまでエモーションが溜まったことはなかった。その時は踊りましたが、その後2年くらいは踊りを作れなかった。身動きできなくて。一昨年ブルーシートを使った作品も『TSUNAMI』ってわざと英語にして、海外で津波そのものを踊ってみようという発想しか出てきませんでした。だけどこれは日本では踊れないと思った。でも時間がたって、慶應で出すのは悪くないかなとなりましたが、すぐにはとても出せなかった。去年、ドイツで開かれた EX...IT! で、参加者が四つのグループに20人ずつ分かれて、作品を一週間で

作らなければならなかったんですけど、私がつけたのは難民だったんですね。和栗さんは『神曲』。福島以降、みんなそういったことを考えざるを得なかった。難民というと、ドイツから帰る時にハンガリーから亡命した人たちが国境付近で入れないと怒っていて、始まったと思ったのね。3.11の辺りから、日本から始まって、世界中に文明の崩壊が広がっていると。アーティストのできることという、谷川渥さんが土方の舞踏は舞台芸術でやさしさを発露した唯一のエコールであると書いています。私は「やさしさ」って言い方はあまり好きじゃないんですけど、それは土方の人柄なんですね。私は健全と呼びますが、アニミスティックな側の人柄。弱者や貧しいものへの想いをすごく持っていた方だし、人の孤独に敏感で、寄り添った。自己顕示欲の方のダンスは舞踏ではない。そっちの在り方もありだと思いますが、私にできることはハンディキャップの在り方。彼らの持っているコミュニケーション能力って凄いものがありますよ。逆に彼らが社会に入っていく具体的な方法として、共に老人ホームでのワークショップなどを考えています。これからはこっちの方が大事になるかな。

小菅：私は日本にいましたけれど、大震災が起きた時に東京では全部の交通機関が止まりました。何万もの帰宅困難者が東京の街をさ迷い歩き、一昼夜かけて自宅に帰った。日吉キャンパスも避難所なので、近隣からたくさんの人が校舎の中にやってきて、夜を明かし、福島でも避難するために即自分の家を捨てて、着の身着のままで流れていった。夏さんは国際的な舞台にいらっしゃるからすぐ難民と結びつけられて、あの災害はそういう風に見られるんだと、今、目から鱗が落ちたんですが。内戦でも大災害でもみな繋がっているかもしれませんね。

中嶋：繋がっていると思いますよ。もう始まっていると言えるかもしれない。一見平和に暮らしているようだけど、大変な時代に入ったと実感していますね。

小菅：去年の秋口にフィリピンでPSi #21 Fluid States 2015がありました。フィリピンは非常に災害が多くて、テーマの一つに「災害の文化」を設けました。非常に面白い考えではあります。災害のために儀式が生まれてきたように、一つの文化を形作るのにある意味災害が原動力になっているところがありますが、災害が大きすぎると、原爆や3.11のように全てを圧倒しつくしてしまう。そこから舞踏家がどういう風に立ち上がるかはこれからの問題かもしれません。

中嶋：そうですね。土方が達成した劇場芸術としての舞踏譜みたいな技術じゃない、裸一貫の在り方がもう一回問われるような気がしますね。

小菅：今伺った他に、夏さんは何かご計画ですか。

中嶋：私は祈りしかボキャブラリーが無いので、教会ではなくて劇場など与えられた場で自分の祈りを静かに踊る。騒がしくやらないことだけ心がけています。

小菅：最初の方で訊きそびれてしまったんですが、夏さんは今までキリスト教と関わりはありませんでしたか。先に仰ったように大野先生はクリスチャンですし、土方も『肉体の叛乱』の時にキリストをととても意識していると思うんです。

中嶋：私は教養だとか概念でものを考えず勘だけで生きていますが、近づいて勉強しようとした時期もあって、でもサディスティックな宗教だなと感じました。お釈迦様の方が優しい（笑）。西洋人の中にそういう残酷な血筋があるような。私たちはもっとお釈迦様系だし、アニミズムでよかったなと思っています。

舞踏と身体：病と老いと障害をめぐって

小菅：次に「舞踏と身体」の問題について伺ってまいります。私は舞踏の身体を「病める身体／飼いなされない身体／障害のある身体」と三つに分けて考えたいのですが、きつと分けられるものではないだろうと思います。舞踏を教えたり演じたりする時に、今まで何回か話に出ています「病んだ身体」と、いわゆるカッコ付きの「〈健常な〉身体」の違いを舞踏家としてどうとらえていますか。例えば、『四季のための二十七晩』の中に「疱瘡譚」がありますね。「疱瘡」と名はついていますが、多分、ハンセン病のことではないかと思うんです。「疱瘡譚」の中では、土方は、「病んだ身体」を一つの美しさをこめて描いているように思います。

中嶋：そういう視線は土方の中にたくさんありました。だから『病める舞姫』の中にもたくさんハンディキャップの子供が出てきて、連れ歩いたり、障害のある女の子の動きを見

てダンスを見出すシーンがあります。もともとアスベスト館が、元藤燐子さんが津田先生と結婚なさった時に結婚祝いもお金も要らない代わりに彼女のお父さんが建てたもので、元はハンセン病の病院だったものをいただいたんです。宮沢賢治の妹が日本女子大在学時代にボランティアで来ていたり。同時に弱者に対する優しい視線を持っている人でしたよ。先生が毛嫌いしているのは、住民票だとかが自分のアイデンティティの全てで、社会制度で一生終わってしまう裏が無い身体。看板だけで生きている人たちへの痛烈な批判はありました。下にいる人たちに対する哀切な思いは、お姉さんへの憧憬も含めて、すごく深いものがあったと思います。あと激しい病気が好きでしたね。

小菅：誰に聞いてもはっきりと分からないんですが、ハンセン病なのに「疱瘡譚」とつけたのはどうしてなのでしょう。

中嶋：私もあまり知らないけども、ハンセン病と疱瘡は別病ですか。意味はないと思います。意味がないというのは、私が錯覚していたように土方さんも錯覚していて、疱瘡＝ハンセン病だと思っていたということ。

小菅：東北地方で種痘が早く発達して、比較的早くに疱瘡（＝天然痘）が撲滅されたらしいんですけど、一方でハンセン病がずっと差別された病気としてありました。日本中に「疱瘡踊り」という疱瘡を鎮めるための踊りがあります。もしかしたら土方はあれを意識したのかなと少し思いを巡らせてもみたんですけど。

中嶋：アスベスト館になったハンセン病病院の跡地が「慰廢園」といって、すごい好きなネーミングです。よくぞ「慰める」とつけたと。いつか使いたくてうずうずしている名前なんです。さっき言った「裏が何であるか」ということの中で言うと、西洋の踊りが命・生の方を謳歌するもので、土方は死の方からものを見る側面が強い。と同時に、マイノリティに対する目配り・気配り、想いもある。貧しさも。そちらへの視線があるエコーだと未だに思っていますね。

小菅：疱瘡にしてもハンセン病にしても目に見える皮膚病ですよね。これはあの描写だと明らかに分かる。一方で目に見えない病もあります。内臓の病がそうですし、肺結核も見えないと言えば見えない。土方は目に見える、激しい病が好きだと仰っていましたが。

中嶋：梅毒の話もよくしました。怖いから近付いちゃう、という感覚を持っていた気がしますね。

小菅：大野先生はいかがでしょう。病などを意識されていたように思いますか。

中嶋：あまり聞いていませんね。土方さんは生徒や奥さんが風邪ひいたから休みますなんていうのは許さないの。病気を許さない。メキシコの農民は自分が病気であることも知らないうちに、畑を耕しながら死ぬという、日本の老人で言うぼっくり死を実践しているんですね。病院にも行かない。土方さんもそういうところがありましたよ。病院が大っ嫌いだったし。

小菅：病といわゆる「普通の」身体を区別してなかったんでしょうか。一直線にとらえていると言いますか。

中嶋：私は野口晴哉さんが始めた野口整体に二十年以上行っているんですけど、あそこは同じ考えなんですね。風邪をひくと「おめでとう」って言う。絶対に薬を飲まない、一ヶ月に一回しか髪の毛を洗わないとか。私は洗いますけど（笑）。命ある限りはその生命力で存分に生きていけるし。私が年を取って筋力が弱って、先生に腕立て伏せしようかしらと言ったら、する必要ないと言われました。人工的に付けた筋肉で踊りが良くなりますか、ポヨポヨしようが細くなろうが、踊ろうと思えば踊れるじゃないですかって。

小菅：「老い」の方に話を移すと、今の文脈と同じように、老いも若さと区別してあれこれしようという考えではなく、自然に受け入れていくものととらえていらっしゃる。

中嶋：とらえているけれど、私自身が元気で健康で生きてきた身ですので、病気に関しては能天気です。去年くらいから変な病気を貰って、亡羊しましたが。私にとってはダンスをすることが身体と一体になっている行為なので、逆にダンスをやらなくなると危ないですね。ただ死と病は違うんだろうなという気がします。死は全然怖くないんです。自分の人生に充分満足しているし。ただ病で暗くなったり、くよくよしたり精神に支障をきたすのだけは嫌ですね。

小菅：慶應義塾大学で大野一雄先生に七年間にわたって踊っていただいた時はもう 80 歳後半から 90 歳過ぎでしたが、それを 18, 19 歳の学生が見て「これはすごい」とショックを受けるのです。肉体の晒し方、その晒された肉体に対して圧倒される。日本は芸術様式として老いを排除してこなかった独特な国だと思います。私は実際には知りませんから何とも言えませんが、むしろ土方の方は若いうちにどんどん活動して、ある時を境に舞台に出なくなった。

中嶋：老い方の概念が二人とも違うことはすごく考えたんです。土方さんは、志賀直哉派で、老いても舞台に立って人に見られたがっているのは娼婦のやることで嫌だ、下卑ていると言いました。それで伊豆に土地を買って自分で耕すことを計画した。ところが実業の失敗だとかで彼自身が色々追いつめられて行く時に、もう一回踊りにしがみついているんですね。踊りでもう一回再起したい。私自身もどちらかというと土方派で、老いたら舞台に立つのをやめて、草でも取って青空を見てなんて 60 代の頃に漠然と思っていたんです。でも自分が年を取ってみたら、踊りをやめたらもうアウトだなと思って、今はしがみついています。

小菅：それこそ大野先生みたいに続けられることをファンとして願っています。大野先生の百歳の誕生日会に出席したら、その時も慶人さんが車椅子を押して一雄先生と一緒に踊っていました。一雄先生自身は分かっていたかどうかわかりませんが、とても美しかったです。感動しました。

中嶋：日々の問題なんですけど、慶應でも踊った作品が世界中で売れてるから踊らせてもらっていますが、新作を作ることはあるのかなと考えて、半分覗き見たい気もします。身体の老いがあちこち出てきていますが、その中の許容範囲内で動ける可能性はあるし、面白いなと思いますが、嫌だと思いう時もあります。すごく葛藤してますよ。

小菅：かつて故杉村春子と故北村和夫が『欲望という名の電車』のランチとスタンリーを演じたのを見たことがあります。合わせて 150 歳以上ということですいぶん話題になりました。老いた杉村春子が出着一枚で出てきました。すごいものを見せてもらったなと衝撃を受けました。感動するとか拝みたくなるような気持ちになりました。きっと日本は

見る方もそういうメンタリティを持っていますし、演じる方も芸の力で老いは克服できるはずだと、少なくとも杉村春子はそう思っていたと思います。その点には随分可能性があるんじゃないかと思います。

中嶋：去年の暮に久しぶりに新宿 PIT INN で 50 周年記念のお祝いで四谷シモンさんたちが歌うんで行ったんですよ。若い頃はジャズ喫茶とか行っていたけど、長い間それに触れてないうちに、音楽の世界でかなりのお年の女性の演奏者や歌手の方たちがいて、こんなに増えてるってことに何だか嬉しくなっちゃって。これからもしかすると老いの芸術はありだなと思いますね。現に蜷川さんがやってるけど。

小菅：蜷川のは私はあまりいいと思えないんですが……。

中嶋：あれは制度として成立させようとしていて、そこがね。

小菅：最後に「障害のある身体」について伺います。きっと夏さんのライフワークなのではないかと思いますが、障害を持っている方たちの舞踏のトレーニング、および舞踏をやることの意義と意味をどう考えたらいいいのか、教えていただけますか。

中嶋：私が学校にいた時代は戦後ですから、障害者学級みたいな特殊なものは無かったけど、クラスに一人か二人はいたんですよ。みなでワイワイやって。私は何故か障害者の子に好かれて、後にくっついてくる男の子がいたり。そういう中で育っているから、そんなに垣根を感じないんですね。現に秋田にいた時も、障害者の子たちがいると近所の人みんなで世話をして助け合ったりしていました。むしろそういう子たちは神に近いという考えをあの地域の人たちは持っていますから、敬っているくらいの感覚で。現に私も障害者の舞踏トレーニングをやっていて、彼らの無垢な在り方に救われています。表現の点でも凄いなと感心しているんですよ。それが今は、事前に障害があるかないか分かるから、埼玉かどこかの市議会議員が堕ろすよう奨励する時代に入ってる。えっ、それじゃあナチスの優生論と同じじゃないと思って。問題は全て境界にあるような気がします。私は混じってる方が面白いというか、この世は獣を含めて雑多なものが賑わっている方がいいという考えなので。アニミズムの世界は平気で混じる、カオスの世界。そもそも身体がカオスの場なんですから。身体が器として受け入れる要素を持っているのに頭が制御したり支配した

りするせいだと思いますね。

小菅：身体がカオスの場とはいい言葉ですね。知的障害を持った方と機能的障害を負った方は、舞踏の場では分けて訓練されますか。

中嶋：私は知的障害者しか教えてないんです。ご両親なりヘルパーさんなりが連れてきて自分でお稽古場に立てる方じゃないと。肢体が不自由な人たちはハウツーが必要になってくるんですよ。それはちょっと自分が面白くないんですね。舞踏家として、私は全てのアートの根源は遊びだと思っているから、一緒に遊ぶということが原点です。ハウツーで教えて上手くなるというのは排除しているんですね。必ず障害者以外の人たちと一緒に練習するようにしています。というのも、私たち「健常」も本当に教わることが多いんですよ。彼らは目が教科書で、見てコピーする能力がすごく高いんです。私たちも一緒にいることで彼らも、グレードアップと言っては変ですが、学び、私たちも彼らといることで癒される。今は私が始めた当時と違って色んな人が教え始めていて、沖縄の芸能会社のお嬢さんは、すごい障害者の方たちとジャズダンスの活動をしていて、階級を付けて免状をあげるやり方をしているんですね。うちからも全部引き抜かれちゃいましたが。そういうのは嫌ですね。そういう教育は一切したくない。むしろ一緒にこっちが教わって、たくまざるやり方を学びたい。

小菅：以前、知的障害者の演劇を通して活動なさっている演劇教育の先生に、知的障害を持った方々が演劇をする時に、その人自身が観客をどのように意識するのかと日本演劇学会で質問しました。もちろん演劇は観客を意識して初めて成り立つわけですから。その先生は、重い知的障害を持った人でも少なくとも一人の観客は意識する、その観客は自分の母親だと仰ったんですね。実態はどうか分かりませんが、とても感動はしました。観客への意識は知的障害者にどうあるんでしょうか。

中嶋：私の体験で言いますと、猫だって注目されると鳴くんですが、自閉症の子供だけは注目されるのが嫌い。注目していくとどんどん逃げていく。不思議な病気だなと思います。人間、ハンディキャップに限らず、注目されることは必要なんですよ。自閉症の子供でも、仲間に入れなくても、うろろと稽古場に歩いて行って、何をやっているかはキャッチしています。同じメンバーであることで安心しているんですね。異質なものと新しい人が入

ってくると、よそよそしくなったりそわそわしたりするんですけど、そういう形で一緒にやらなくても参加はしているんです。ただ面白かったのは、池袋あうるすぽっとでプロのダンサーとハンディキャップの人たちを交えた大きい公演をやった時に、ある自閉症の少年を初めて劇場に連れて行った。舞台の照明がついて、煌々と明かりが入って来た。私も体験あるけど、舞台に立っていると客席が深く暗い穴に見えて、誰が誰だかわからなくなるんです。そしたらその子は踊りをやめて、舞台のへりに行ってそこが何なのか覗き見るの。演劇史上、演者が舞台側から客席の意味を問うたのは彼しかいないと思いました。本番でも絶対にやるなと思ったから、公演のパターンをABCの三つくらい作って、彼がどう行動に出ても他のダンサーが対応できるように組んだんですね。彼は何をしても自由、そう設定しました。ただ前につんのめって舞台から落っこちるのが怖かったので、お兄さん役を作って一緒に出てきてもらいました。いつも彼は舞台でお兄さんを見ていて、案の定、客席の方へ行ったら絶対に落ちないようにお兄さんも付いて行く。客席へ行く動作自体はいいということにしました、面白いなと思ったから。結局客席が何なのか分からないからまた戻って踊るのも振り付けみたいに見えましたね。

小菅：人間は注目されるにしても注目するにしても、常に両方の意識があって、互いに力が働いているのかもしれないですね。

中嶋：働いています。このあいだ久しぶりに公開ワークショップをやって、見学者を含めて相当な人数が来ました。普段は演劇的な所作は嫌いじゃないのにダンス的なものは出さなかった子が、お父さんとお母さんが見に来たら全然普段と違う踊りになって。初めて「踊った」と思いました。

小菅：今の若い子は昔よりも表現が上手で、表現が好きなように思いますけれど、とてもシャイで何も人前で言えない学生もいます。こういう時に舞踏は何か力を発揮できるんだなと思い、夏さんのことも思い浮かべるんです。

中嶋：日本橋学館大学で楠原偕子先生と身体論をやった時は、教養課程の必須科目なので授業に40～60人くらい来て、やりたくない生徒が30人。もう暴力教室状態で手に負えなくなって、授業の最中に逃げようかと思ったくらいでした。だから生徒が来たらまず電気を消して、寝転がってもらって、10分間ものを喋らないところから始める。すると落

ち着いてきて、少しずつ始めて、無事に10年働きましたけど。今の子たちは体に対してすごく問題がありますね。身体に対する羞恥心というか、接触を嫌がったり。

小菅：匂いも嫌がりますし。人の身体的な存在を消そうとするところがあるかもしれませんね。

舞踏の未来について

小菅：最後の質問です。舞踏の未来をどうお考えですか。

中嶋：「世界がどこに向かうか」という質問と同じくらい難しいですね。

小菅：もう笠井勲さんはご自分のやっていることを舞踏と言わなくなりましたね。

中嶋：今度の2月にやる公演では、彼も現役でいつまでできるかを意識しているらしくて。土方巽、大野一雄に捧げたり、彼の人生で出会った人たちに対する謝礼みたいなことをしていますね。

小菅：夏さんご自身は大野・土方以外に気になる人はいらっしゃいますか。たとえば三島由紀夫、オノ・ヨーコとか。

中嶋：やっぱりグロトフスキですね、もう少し知りたいのは。幸いユージェニオ・バルバさんと親しいので、この間もシアターX（カイ）がグロトフスキ&バルバ研究会を始めた時に講師に来てくれって言われました。ただあそこは優秀なプロデューサーが少なくて、応募して招待したいならばお金を取らなくちゃいけないのに、そういうことをやる人がいなくて研究会ばかり延々やっている感じがします。

小菅：三島由紀夫にお会いになったことはありますか？

中嶋：はい、土方のところで何回か。

小菅：あの二人の組み合わせも面白いと言いますか……。

中嶋：体に対するある直観力の出会いという感じはしますよね。三島の場合は体のコンプレックスが逆転して身体に関して敏感になった方だったと思うし。

小菅：前に細江英公先生に来ていただいて、お話を伺ったことがありまして、細江先生の中では完全に三島と土方が一つのものになっていたように私には感じられました。よく外国人が日本に来て、和栗さんでも夏さんでも色んな方のワークショップに2、3週間出て、本国に帰るともう舞踏マスターになる。舞踏が世界に広がっていくことはいいことなのかもしれませんが、必ずしも幸せな結果を生むわけではないのかもしれない。

中嶋：そう思います。先に話したドイツの合宿のオーガナイザーの一人である吉岡由美子さんに、“exchange”ということでは成功したのは分かるけど、哲学とか、テクニクのベースメントとかを理解するような項目も設置しないと、単なるエクスチェンジでわーわーやっけていってしまうんじゃない、と言ったらムッとされました（笑）。

小菅：舞踏が変質していつているんですね。私は舞踏の世界の人間ではなく、演劇学という文脈で、いわば外側から舞踏を見ますけれど、夏さんは別にして、英語ができる方が向こうへ行って、自分が日本の代表として喋ったり、教えたりするのはあまりいいことではないかもしれないと思うんです。舞踏がこれからどうなっていくのか。いわゆる第一世代、第二世代の人たちが退いて行ったり、亡くなったりされる中で、さて若い人が舞踏を見て面白いと思うか、あるいはやりたいと思う人が出てくるか、ということは樂觀してないんですけれど。

中嶋：私もしていません。構造的に無理だとも感じるんですよ。10年ちゃんと身体を作る時間もない。違う形で、たとえばサラリーマンのセラピーの場所とか、それはありだと思いますけど。大学を卒業して初めてダンスを言うって、趣味でもないだろうし。稽古場に来ている子たちも、頭ばかり使ってコンピューターばかりやって。生きている上で表現が足りない。その自覚があるのはいいんです。もっとも苦手だから来るという子たちもいる。決して趣味ではないけど、医学的行為をやっているのかも。

小菅：今の日本人の身体も昔と変わってきましたよね。

中嶋：全然違う。日本の女の子も、足が長くなって見た目は西洋人に劣らないんだけど、何か違う。しゃがめないの。身体の構造が変わってきているというか。

小菅：夏さんはどのような一週間のスケジュールで過ごされていますか。

中嶋：舞踏のオープンクラスが週2回。ハンディキャップの教室は一クラス月2回と決めでいて、三か所あるから一週間に1回か2回は入りますね。読書会も稽古場でやっています。だいたい全部夜に仕事なんですよ。昼間は雑用を片付けている。

小菅：これから東京オリンピック・パラリンピックがあって、文化的なものは必要ですし、何か舞踏界が一丸となって一つのものを目指したものがあれば面白いかもしれないと思います。

中嶋：さすがだなと思ったのが、アメリカで初めて出世作の『庭』の公演をして、一週間もしないうちにリンカーン・センターからすぐアーカイヴにビデオを提供してくれないかと電話を頂いて。とても有難いことなので、応じました。舞踊に対するアーカイヴのコレクションの数も凄いいし、姿勢も、もちろんそれを動かしているお金も半端じゃない。あの時初めてダンスは消えていく芸術だから、アーカイヴの必要性はとてもあると思いましたけどね。

小菅：本当に公的なお金でやらないと、大野先生の資料がボローニャ大学へ行ったように、土方の資料もいずれどこかニューヨークだとかに行ってしまうかもしれませんよね。それは国家的な損失だと思います。

中嶋：アーカイヴは身体芸術で大事になってきますよね。

小菅：資料館ではなくて、色々とワークショップを開いて広めていくのもとてもいいことだと思います。

身体とその奥にあるものをめぐって

中嶋：ただ国際的な興行になることまでは夢見ない方がいいと思う。

小菅：夏さんには、これから、大学教育に関わっていただければ大変嬉しいです。

中嶋：こちらこそやらせてくださいませ。

小菅：本日はどうも有難うございました。たいへん、刺激的なお話を聞かせていただきました。

(注) ここで言う「応用舞踏論」とは、例えば、化学に対して応用科学、数学に対して応用数学と言うように、他分野（例えば教育）において舞踏の基本理念や技術が応用されている具体例を研究する学問をイメージした小菅の造語である。小菅が検索した限りでは見つけれなかったが、過去にこの言葉が使われていたとしても、それを参照したものではない。

【付記】このインタビューは、慶應義塾大学教養研究センター「2015年度神奈川県ヘルスケア・ニューフロンティア講座『文化としての病と老い』」の研究活動の一つとして行われたものを小菅隼人が再編集し、中嶋夏の了解を得て刊行するものである。このインタビューの原型は、2016年1月27日、慶應義塾大学日吉キャンパス来往舎応接会議室で行われ、後に神奈川県に提出された「業務完了報告書」に「“病める身体”をめぐって―舞踏家中嶋夏にきく―」として収録されている。その際、中嶋夏、小菅隼人の他に、大森彩子（霧笛舎）、録音記録補助として塚本紗織（慶應義塾大学大学院生）が同席した。なお、新たに本稿を作成するにあたり、宮川麻理子（東京大学大学院生）から校正・事実確認について協力を得た。また、平成28年度科学研究費助成事業「舞踏の独自性を解明するための比較演劇学的研究」（課題番号16K02326）による助成を受けた。