

Title	包み込む闇の身体：舞踏家小林嵯峨に聞く
Sub Title	Mobled body in the dark : a dialogue with butoh dancer Kobayashi Saga
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	2017
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.49 (2017.) ,p.41- 68
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032394-20171231-0041

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.

包み込む闇の身体 ——舞踏家小林嵯峨に聞く

小菅 隼人

はじめに

小林嵯峨は、1969年より土方巽に師事、1970年、女性中心の実験的舞台である「幻獣社」による連続公演、新宿アート・ビレッジ及び京大西部講堂における『ギバサ』、1971年、幻獣社による連続公演『売ラブ』『すさめ玉』『残念記』（新宿アート・ビレッジ）、1972年には京大西部講堂『売ラブ』『すさめ玉』『残念記』に続いて、アートシアター新宿文化における連続公演『四季のための二十七晩』において『痲瘡譚』『すさめ玉』『碍子考』『なだれ飴』『ギバサン』などに出演した。1973年には、西武劇場（現・PARCO 劇場）柿落とし公演『静かな家・前後編』に全編にわたって出演した。1974年に結成された白桃房の主力メンバーとして『白桃園』『美人と病氣』『日月ボール』に出演、土方巽燐機大踏鑑、第2次暗黒舞踏派の主力メンバーとして芦川羊子、玉野黄市、和栗由紀夫、仁村桃子らと共に、舞踏創成期の全ての土方作品に出演し、多数の支持を得ることになった。1975年、立花隆一とともに土方から独立して「彗星クラブ」を立ち上げるが、立花の死によって解散。1995年、弟子を携え「小林嵯峨+崎麟」を結成、1998年には「小林嵯峨+NOSURI」と改名した。以後の小林の活動については、Webサイトの「小林嵯峨舞踏歴」に写真とともに残されている¹⁾。1969年から1975年まで在籍した土方巽燐機大踏鑑では、芦川羊子、仁村桃子と共に土方巽門下の「三人娘」と呼ばれたが、以下の対談にもある通り、小林は、2016年に古希を迎え、なお現役として活躍中である。この対談は、舞踏の源流を知る、いわゆる舞踏第一世代の言葉を直接残すことで舞踏史の原資料となるこ

1) 本稿の小林嵯峨の活動歴も、このWebサイトを参照した。2017年8月26日閲覧：<http://kobayashi-saga.sub.jp/bio.html>

とが期待されるとともに、舞踏が教育現場で応用される可能性を探るための——いわゆる「応用舞踏論」の——基礎資料を保存することを目的としている。

舞踏に出会うまで：少女時代

小菅隼人（以下小菅）：嵯峨さんは名古屋のお生まれですか？

小林嵯峨（以下小林）：三重なんですけれど、桑名に住んでいたの、名古屋までは電車で30分くらいですね。

小菅：昭和21年の生まれですと、終戦直後ですね。

小林：そうですね。戦争直後といっても田舎だから、食べるものは別に困らない。村の中を歩けば他人の家の井戸水も飲めたし、果実も食べることができた。戦争はあまり実感としてなくて、伊勢湾台風の方がもっと大変（笑）。

小菅：三重の桑名でモダンダンスを始めようとしたということは、ハイカラなご家庭だったのですね。

小林：いえ、そうじゃない。うちはものすごい田舎ですよ。桑名の中心からバスで40分くらい離れて、まわりは田んぼばかり。殆どが農家。

小菅：嵯峨さんのお宅は何をやっていたのですか？

小林：うちは潰れた味噌屋なんですよ。私が小学校3年くらいまでは細々と続けていたんです。蔵に働きに来ている人達もいました。潰れた後もしばらく蔵は残ってて、その中で遊んだりしてました。そのうちそれも無くなって、煙突と水を貯える大きいタンクだけ残った。あとはぜんぶ野原、草ぼうぼう。それこそ「兵どもが夢の跡」。

小菅：小さい頃の思い出はそういう広いところで駆け回って遊んだことですか。

小林：私は野山をかけずりまわってばかりいて。学校はあまり好きではなかったです。山の中へ入って冒険したり。子どもが山の中へ入ってとか、川の方へ行ったりなんて、いまだったら危険だと思うけど。

小菅：三重県だと伊勢神宮をはじめ色々な歴史的建造物がありますが、そういうところへ遊びに行くことはありましたか？

小林：伊勢神宮は一度父が旅行で連れてってくれました。子どものころなんではっきり覚えてないんですけど、神楽を見せてもらったような気がする。堅苦しいものだと思っていたんですけど、面白かった。

小菅：足を伸ばして熊野の方へ行くこともあったでしょうね。

小林：伊勢神宮へ行ったその時に那智の滝を見て、やっぱり心を打たれましたね。それまでずっと山の中の道を登って行って、ずっと滝が現れるんですよね。まっすぐストンと滝が落ちてて、本当に神様のようなだと思いました。

小菅：前に嵯峨さんのことを書いた文章で見た記憶があるのですが、そこで嵯峨さんは「間違って生まれてきた」とおっしゃっていました。

小林：私の子どものころは『リボンの騎士』世代なんです。『リボンの騎士』は生まれる前に天上界で神様が男の子と決めていたのに、天使が間違えて女の子の命を与えちゃった。それを読んで、男と女というのはこういう具合に混じり合うこともあるんじゃないか、だったら私もひょっとして犬とか動物として生まれるはずだったのが間違えて人間に生まれてきたんじゃないか、そういうことをしょっちゅう考えてましたね。

小菅：少女時代の読書は手塚治虫をずいぶん読まれたのですね。

小林：漫画は好きですよ。手塚治虫だけでなく少女漫画も。兄貴が読むから少年漫画も読んでました。手塚治虫の『38度線の怪物』のホコリに乗って鼻から身体の中に入っていくのは面白かったですね【筆者注：手塚治はアメリカ映画『ミクロの決死圏』（1966

年)と同じコンセプトの漫画『吸血魔団』(1948年)をこの映画に先駆けて描いている。『38度線の怪物』(1953年)は『吸血魔団』のリメイクと言われている】。

小菅：ご自分の身体に対して色々な疑問があったのですね。

小林：それは持ってましたね。あまり友達もいなくて、自分ひとりでいて。もともとは事務所があって色んな人が出入りして、お味噌の小売りをする店もあったけど、それをやめて家族だけになっちゃったんで、家の中が廃墟みたいなんです。その廃墟の中をあっち見たりこっち見たりうろうろするのが好きでした。座敷——自分の娘に「嵯峨子」と命名した父のこだわりでこの座敷だけは日常の生活器具を決して置いてはいけないとされていました——にずっと正座していて「あ、何かいるな」と感じたり。庭の苔のあたりとか、ヤツデの葉っぱの下とかに漂う何かを見たり。雨戸に節穴が開いてて、朝になるとそこから光が入って、内側に障子があるのでカメラの原理で景色が逆さまになるのを見たり。結局現実にあるものを見ながら、そのまわりの気配みたいなもの、目に見えないものを探している。土方さんは「非在」という言葉を使っているんですが、それで土方さんとはものすごくつながっていると私は思うんです。何かあるんじゃないかと夜中に起き出して梅の花を眺めたりとか、そんなことばかりしてました。裏庭を描く時、水没した庭として描いたりも。

小菅：小さい時は「不思議な少女」だったのですね(笑)。ご兄弟はお兄様だけですか？

小林：兄と姉です。父と母を入れて5人家族。父と母の仲が悪い。兄と姉がいつも喧嘩している。だからこの中で私は絶対誰にも味方しないし完全中立を保とう、という立場ですっていましたね。この体質は今だに貫かれているようで、孤独な自立心です。

小菅：中学まで三重県にいらしたのですか？

小林：中学は四日市の私立中学へ行っただけですね。小学校は地元のークラス28人しかいないところ、しかもそのークラスしかないんです。高校は三重県の県立桑名高校。

小菅：部活動とかは？

小林：それはね、テニスをやってたんですよ。真っ黒になって、インターハイに出て。

小菅：そんなに強かったのですか。

小林：三重県はわりと弱いんですけど。うちの高校は教員以外にコーチに熱心な人がいて、ボランティアで来てくれてたんですね。ずいぶん一所懸命練習して、肌は真っ黒でした。

小菅：イメージ的にはすごくお似合いですね。ちょっと意外だったのは、後になってダンスや暗黒舞踏をやろうという人がテニス部ですか。

小林：テニスと言っても、お嬢様のスポーツの観念は全然なくて、純粹体育会系なんですよ。拳を作ると右の方が大きいんですよ、ラケット握ってたから。手のひらの皮がずる剥けになったりもしました。前衛だったので直球を何発も顔に喰らいました。「前衛」とはそういうものですよ。自ら体を張って前に立ち、傷付きながらがむしゃらに進む。

小菅：高校時代にダンスを始めようと思ったのですか？

小林：その頃には全然何も考えてなかった。ただテニスのコーチが、大阪の劇場で舞台監督をやっていて、その人にお前は足腰がしっかりしてるから、バレエをやったらいいよと言われました。その時はまさかそんな、とんでもないよっていう感じでしたけどね。

小菅：高校を卒業してから東京へ出て行こうとしたわけですね。

小林：卒業したけど、就職もなくて。なぜかという、ドイツからベルツ博士——ベルツ水で有名——宅のメイドさんの募集がうちの高校に来てたんですね。これは行こうと思って。応募して待ってたんですよ。でもかなり長く待たされちゃって。しかも結局流れちゃった。宙ぶらりんになってしまって、ニートみたいなものです。のんきだったからそれでもいいやと思って、そのうちに名古屋でバイトしました。

小菅：そのころは昭和 30 年代のはじめくらいですね。ちょうど高度経済成長が始まって、

東京オリンピックだなどと言われて、ある意味では勢いがあった時代です。東京へ出ていかれてアルバイトをしていた？

小林：ちゃんと就職して仕事しましたよ。青山の健保会館でウェイトレスと、ルーム係と、巫女さんと。結婚式場があるから。それから披露宴のサービス係とか。1年半かそこらやりました。

舞踏との出会い：笠井叡，土方巽

小菅：嵯峨さんと舞踏との出会いはその時でしょうか？

小林：はい、そうです。道筋から言うと、その前に名古屋でモダンダンスをやってて、その友達から東京には暗黒舞踊がある、土方巽がいるというのを聞きました。名古屋にジャズ喫茶の「グッドマン」があって、ゼロ次元の岩田信市さんのお店なんですね。そうと知らずに連れていかれて夜通し飲んだりして、知らないうちにゼロ次元のパフォーマンスに参加したり、そんな感じでダンスをやってるうちに、なんとなく不良になって（笑）。1年か2年くらいやってたんですけど、ダンスに飽き足りなくなって、別に就職する気も大学へ行く気もなかったし、とにかく東京へ出ようと思いました。それでポツと東京に出てきて、まずダンスの研究所を探してたんです。黒沢輝夫さん、河上鈴子さんなどいろいろと観ているうちに笠井叡さんの踊りを初めて観まして、その公演を観に行った先のロビーで土方さんに会いました。『稚児之草子』だと思います。世の中にはこんなものがあるんだってものすごく感動して。それで国立の笠井さんのお家に行ったんです。奥様にお料理出してもらって（笑）。舞踏をやりたいと言ったんですけど、僕はいま女の弟子はとってないから、と。その後で高井富子さんの『形而情學』も観てます。『形而情學』の土方さんを観て、これはすごいなって。怖かったんです、ものすごく。でも怖いものは好きだから。私が観たのに限らず、60年代頃の土方さんの舞台って怖くて、女の人が真っ青になって椅子に縛りつけられたように立ち上がれなくなるくらいのショックを受けたっていう話も聞きました。私もちょっと似たような青ざめる思いをしました。それは笠井さんとはまた全然違う。笠井さんはゴオーっと立ち上るような感じ。大野先生、高井富子さんも出てらしたけど、土方さんの踊りにショックを受けまして。それですぐ電話をしました。

小菅：その時の土方巽の観客は若い女性が多かったのですか？

小林：少なかったと思います。あの時はあんまり人が入ってなかった気がする。清水晃さんの美術で客席に大きな鳥居が立ってて、何だろうこれと思いました。不思議な世界。

小菅：行ったのはむしろ怖いもの見たさという感覚ですか？

小林：怖いもの見たさと言うか、とにかく見ようと思って。怖いものは好きで、この頃、辻惟雄さんの『奇想の系譜』を読みました。その本に出てくる長谷川等伯とか曾我蕭白の世界とか、奇異なるもの。美術からもけっこう影響を受けたんです。『骰子の7の目』シリーズでシュルレアリスムを見たりして。それから土方さんのところへ行く前に『芸術新潮』で石井満隆さんが銀座ガスホールでやった『おじゅね抄』の記事が出てまして。そこに土方さんの写真もあって、白い打掛を後ろ前に着て、猫がふあっと袂から出て、その行方を辿っていくとそこに幽霊が立ってる。そういう幽霊とか非在とかが、子どものころに自分の家の庭や野山をうろうろしたりして無意識のうちに自分の中に探していたものとぐっとくっついて繋がったんですね。

小菅：一番影響を受けた舞踏家というとももちろん土方巽、あと石井満隆とか笠井勲ということになるでしょうか。

小林：石井さんは狂気（笑）。ステップがすごくて。習いたいなと思ってるんですけど。

小菅：当初土方は女の弟子はとらなかったと聞いていますが。

小林：でもショーでちょうど要る時だったから、すぐ来なさいって言われました。もう女手は芦川さんくらいしかなくて。あともう一人くらい。

土方巽の稽古場、キャバレー、ストリップ

小菅：土方にはその時どういう印象を受けましたか？

小林：わりと優しい人だなって。奥の書斎で軽く面会して、「踊りを観てこちらに來たいと思ったんです」と言ったら「ああ、いいよ。明日からおいでよ」って。

小菅：そんな簡単に！ 皆さん、特に和栗由紀夫さんや土方を知る男性陣によると、土方巽はとてもハンサムで魅力的だったそうですね。女性としてときめくということはありませんか？

小林：畏れ多い師匠ですからときめくということはなかったですが、ただとてもスタイリッシュだったと思います。稽古場に来る時の格好は本当にボロボロなんですよ。トレーナーは裾がズルズルになってるし、セーターも。冬はそれに半纏を羽織ってくるだけなんだけど、それでいてそれが様になってる。惹かれたのは踊りと言葉。稽古をつけてますから、土方さんの踊りを見る機会はないんですけど、ときどき「こうやるんだ！」って前へ出て自ら踊ってみるときがあって、それがすごい。舞台でやってるものとは全然違う。迫力がある。短い時間ですが。これはすごいと思うんだけど、表舞台には出てないんですよ。「先生、それ私たちに振りつけてるのと違うんだけど」って思ったりしたけれど（笑）。ああいう踊りを続けて欲しかった。弟子のことはほっといてああいう踊りを踊ったらよかったんじゃないかって思うこともあります。土方さんの稽古場では一つの公演に向かって3か月前からとか段々に稽古して行って、部分部分から作っていくんですね。小さな動き一つ一つから作って行って。前にできた動きをそのまま次の公演にも使いますが、必ず新しく付け加える。絶えず動きを作っていましたね。細かい動きを作って、それを小フレーズにして、それをまた繋げて一つの場面にして、その場面をいくつか繋げて、一つの作品になる感じで段々できていく。そこに音楽が入る。津軽三味線や義太夫が入ったかと思うと、フランス・オーベルニュ地方の歌「バイレロ」とか、YAS-KAZさんのシンセとかまったく違うものが入るんですよ。この場面にこの音楽？って。それで全部マッチしてる。音楽の使い方はすごいですね。そうやって音楽が入り、そして衣装が入る。どんどん作品が稽古場でできあがっていく。その過程を見させてもらったというのが幸福でした。お客様よりも面白いところを見せてもらってる、申し訳ないと思うけど。

小菅：土方に弟子入りをして、アルバイトで働きながら稽古場へ？

小林：いやいや、もうスパッと会社も辞めて來ました。

小菅：じゃあ住み込みで、朝から晩までですね。そうするとどうやって土方は生計を立ててたんでしょう？

小林：だからすぐ働かせられましたよ、赤坂スペースカプセルで。弟子入りして4日目くらいでそこに出たんじゃないかしら。スペースカプセルはいいギャラだったと思います、超有名な会員さんがいらっしゃるから。

小菅：キャバレー回りもしたのですか？

小林：最初はずっと都内で、カプセルは週一、二回で、別の日に六本木だとか有楽町日劇地下のリトルクラブとかいろんなクラブで踊ってました。

小菅：それを指示するのは元藤燐子さんですね。

小林：元藤マネジメントですね、もちろん。スペースカプセルは山名雅之さんが知り合いだったはずだから直に土方さんに出てもらいたいって来てたと思うんですけど、六本木とかは元藤さんが交渉してたんじゃないですかね……。これはずっと後年になってからですけれど、横浜黄金町にストリップ劇場があって、そこでも働いてたんです—そのころは土方さんは住んでなかったですけど。北海道とか全国のストリップを回ってますよ。景気が悪いとキャバレーはなかなか仕事取れなくて、最後はストリップばかり。こんな人生勉強なかったです。ストリップの世界は舞踏の世界より好きなんじゃないかっていうくらい。黄金町のストリップ劇場は中でも退廃的だった。文化の滓（澱）。そこが好きでした。楽屋の雰囲気はなんともいえない。どこだったか地方の劇場で、楽屋はみんな一緒だから、踊り子さんはだいたい若い人ですけど中に一人だけ相当なお年の方がいて、それがまだ現役なのね。化粧すると目の皺と皺の間に赤や青のドウランが染み込んでいくんです。これはすごいものを見たと思った。ストリップ劇場では自分の今まで生きていた生活の中で最も多く、精神的栄養をもらえたなと思いますね。

小菅：始める時に抵抗はありませんでしたか？

小林：それまでキャバレーをやってますし。最初がフランス座なんですよ。あそこはわり

とお上品で、中の人もいい方で温かかったし、そこから入りましたから。だんだん慣らされていくわけです。【筆者注：以下は小林自身の加筆】

東京

浅草（六区）——フランス座，浅草座，ロック座（ここには行っていない）

渋谷（百軒店）——道頓堀劇場

新宿（三光町）——モダンアート

地方

北海道，山口県（ここで警察に捕まる），生麦（神奈川県；捕まる前に回避），横浜（黄金町，あるいは日の出町）その他。

小菅：ストリップには段階というかストーリーがありますが，そういうことは教わるのですか？

小林：キャバレーの最初の頃は土方さんが一所懸命振りつけてたんですよ。バーレッスンから始まってオリエンタルダンスやステップやアダジオを教えたり。それが忙しくなってだんだん入ってきた子をそのまま出すなんて乱暴なことになってました。「最初はゆるやかに途中から激しく」とかいう構成は自分でしました。だいたい何でも自分でやるんですよ。

小菅：そうやって働いて，稽古はその後やるわけですね。

小林：入門当初はショーの稽古しかなかったですよ。スペースカプセルはニジンスキーとか前衛的ですから，そのころは。キャバレーとは違うんで。面白い道具を作るんですよ，土方さん。マッチのラベルのスライドとか。あと大丈夫なのかと思うんですけど，中村宏さんの絵を勝手に使って。白塗りした裸体がからまったり，花嫁衣装が広がったところにスライドが当たったり，そういうすごく前衛的でポップなショーでしたね。

小菅：土方のスタジオには1969年に入られたのですよね。

小林：そういうことになってます。でも自分でも分からないのよね。多分そうだろうと。高井富子さんの『形而情學』が1968年ということは確かだから【筆者注：『形而情學』は

1967年、小林が観たのは1968年の『まんだら屋敷』かもしれない。しかし話の流れ上、語られた通りに残す】、それ観てすぐ行ったから1969年で、寒い時だったから1月か2月だろうと思ってただけで、はっきりした記憶はないんですね。『肉体の叛乱』は観られなかった。情報がつかまえられなくて。

『四季のための二十七晩』の前と後

小菅：『肉体の叛乱』の次に土方巽が実際に舞台に立つのは1972年の『四季のための二十七晩』です。土方が舞台に立ってない期間は、万博映画に出てたりしていますね²⁾。

小林：けっこう動いていますよ。万博があって、映画は2、3本。人間座の芝居に出て嵯峨三智子と共演して、東横劇場で『替女・姻』もやったし。その間に京都大学西部講堂に行ってます。アート・ビレッジはずっと続けてて、そこで4作品くらい作ってますから、動いてはいるんですよ。

小菅：（小林）嵯峨さんは万博に行きました？

小林：万博は行ってないけど映画の撮影はしましたよ。北海道に行ったのは土方さんだけ。私たちは府中かどこかのスタジオへ行って、その時だけ参加した人たち何人かと胎児のように絡み合って、それを曼陀羅のように画面にいっぱい増幅して映すんですよ。みどり館で上映されたはずですよ。私は観てないですけどね。

小菅：谷川俊太郎さんの脚本でした。そのフィルムは発見されたのですけれどかなり劣化していました。だけど土方の部分だけ再生できたのです。あれを全編復元できたらすごいと思います。

小林：あの時は学習研究社の秋山さんという人がいつも来て打ち合わせしてて。男の人が女の人をだらっと肩に担いで、女の人が男の人の身体を蛇みたいにグルグルと回って下に落ちていく踊りを「学研のアダジオ」って名前をつけてやりましたね。

2) 参照：小菅隼人、森下隆、本間友、「万博映画『誕生』（1970年）と土方巽」、『慶應義塾大学日吉紀要：言語・文化・コミュニケーション』、43号（2011）、1-16。

小菅：『四季のための二十七晩』の直前に土方は劇団「雲」の『マクベス』の魔女を振りつけているのです³⁾。

小林：「雲」！ それは知らないですね。役者さんに振りつけているんですか、芦川さんに振りつけてやらせるとかじゃなくて。

小菅：直接ご自分で俳優たちに振りつけをしたそうです。神山繁と岸田今日子が主演です。とても評判の悪い公演でした（笑）。面白いことに『マクベス』は評判が悪いですがその直後の『四季のための二十七晩』は土方巽の代表作になります。もちろん『四季のための二十七晩』に嵯峨さんは出ていますが、稽古はどんな感じでしたか？

小林：それはもう酔潰けになっちゃいそうな。三か月くらい前に東京に帰って来ても、夕方になるとやっぱりキャバレー行って、帰ってきて稽古でしょ、そういう毎日毎日が続くんですよ。その中で衣装を手縫いで作ったり。浅草のカツラ屋さんにカツラを頼んだりとか、下駄も特注で作ってもらったりして。

小菅：体はきつくありませんでしたか？

小林：きついというのは土方さんのところでは、無い。慣れるんでしょうかね。でも一度、体でもですけど精神的にも、もうこれ以上わたしダメ、続けられないって思った時はあるんですよ。だけどそこを乗り越えたことは、後でかなり自分の栄養になりましたね。ダメだ一って思っても、やってみればやれないことはないんだなって。

小菅：前に和栗由紀夫さんから『抱瘡譚』の前に大喧嘩をして先輩がずいぶん辞めたんで、自分はペーペーだけど出られたのだとうかがいました。

小林：潮が引くようにざーっと来ては辞め来ては辞めですもん。人の出入りが激しいから、いちいち覚えてられない。でも和栗さんは入門当初から群を抜いて優秀でしたよ。

3) 参照：小菅隼人、「劇団雲版『マクベス』（1972年）における土方巽振付の魔女について」、『慶應義塾大学アート・センター年報 23：2015／2016』所収。2016年7月1日、108-17。

小菅：その中で続いていく人と続かない人がいる。

小林：だいたい辞める人の方が多いですね。キャバレー行って帰ってくると翌朝いない(笑)。

小菅：そのころは何人くらい住み込んでいたのです？

小林：多い時は20人くらいいた時もありますね。でも交代で地方のキャバレーに行ってるから、アスベスト館にいる人はそんなに多くなかったですね。

小菅：女性舞踏手の間でも男性舞踏手の間でも、ライバル意識のようなものはあったのですか。

小林：「三人娘」は仲良かったですよ。ただ芦川さんと私はタイプが全然違う。このタイプの違う二人がやっていると面白がられたりしました。スペースカプセルでやったショーで、初めの場面に双子の少女が庭でおしっこをするという場面があるんですが、土方さんが「どういう風に登場したらいいのか、お前たちそれぞれ意見を言ってみろ」っておっしゃったのね。芦川さんは美術をやってる人ですから、絵面的に見て二人が舞台の両脇に座るところから始めるのがいい。私はそれよりも一人が先に出てきて、それに続いてもう一人が連なるように出てくる方が物語性があるからいいんじゃないか。そういう決定的な違いはありました。芦川さんのことは終生の友人だと思ってます。仁村さんは残念で。本当に好きな人でした。

アスベスト館からの独立、大野一雄のこと

小菅：土方のスタジオには1975年までいらっしゃるのですよね。離れたきっかけは……何があったのですか？

小林：話すと大変なことになるから(笑)。いいんですかね？ 立花隆一との結婚が一番です。私は立花との結婚がなければもっといたと思います。立花がアスベスト館を出ないと自分たちの踊りができないからどうしても出たいって言うので。土方さんとしては立花

と一緒になくても二人で稽古場でやってくればいいという気持ちでいたと思うんですけど、立花の方が意外と頑固で。大人しいんだけど言い出したら聞かない人だから、そこでかなりやりあったんだと思います。それに、私も自分がこれだけやってきて、こんなこと言うんじゃないよって言われるかもしれないけど、表立った人の評価がなかった。もちろん新聞、雑誌、全ては土方さんのこと。その次は芦川さん。それで自分は評価されないのかな、って。自分の踊りはダメなんだと思ってました。でも後になって芦川さんと双壁をなした間柄でしょ、とか言われるんですけども、中にいると外側の声は全然聞こえなくて刊行物を目にするくらいしかないので、それで自分のことが書かれていない、評価されていない。一人だったらもうちょっと頑張ってみようと思ったんですが、立花のことがあって。土方さんも私が出るときに「お前、芦川のことしか書かれてないから出るんだろ」と言っていましたけど。

小菅：きっと永遠に土方巽と共にというわけにはいかないんでしょうね。いつかは離れていくのだと思います。土方の他に大野一雄先生とは何か繋がりがありましたか。

小林：大野先生はね、土方さんのところへ行く前かははっきりしないんですが、稽古場に一度おうかがいしたことあるんです。誰もいないがらんとしたところで待っているとお料理作ってくださるんですよ。驚いてしまって。そのころは妙に生意気でしたから、ファミリーな感じは私はダメだなと思って（笑）。優しい大野先生のところでやってたら幸福だったのかもしれないですけど。

小菅：大野一雄先生の百歳の誕生日をお祝いしたときに、嵯峨さんが大野先生のすぐそばにずっといらしたから、慕ってらっしゃるんだなと思いました。

小林：私が土方さんのところに入ったころは、大野先生はお休みしていました。でも土方さんは大野先生のところへよく行ってたし、私の公演も観に来てくださって、打ち上げで「小林さん、踊りましょう」って踊って下さったりして。土方さんが亡くなって元藤さんがアスベスト館で色々やり始めたころに、大野先生と和栗さんと私で小さい公演をやったんです。その時の舞台美術が蛇口があるだけで、これをどういう風に使っていいか分からなかったんですね。そばへ寄ってみたり、ぶらぶらしたり。使いこなせなかった。そしたらなんと大野先生がととととと寄ってって、手を出して水を飲む動きをされた。あっ、

そうなんだ、この方にはそういう深い所に渴きを抱えた身体感覚があるんだと。すごい方だなと思いましたね。

舞踏の身体：「分けない」ということ

小菅：まず技術的な問題として、もちろんバレエにも能にも、どの芸術でも一定の訓練が必要だと思います。嵯峨さんが舞踏をおやりになる上で、舞踏にとって必要な訓練はどういうものだとお考えですか？

小林：土方さんの訓練は細かい技術がいっぱいあるわけです。私たちはとにかくそれを言われるとおりに必死にやっていったけども、それを土方さん抜きでやることは私はできなかったんですね。土方さんの存在があって、その踊りがあって、自分の身体を導いてくれる。踊りの方へ自分の身体が内部からぐっと起きるためには技術だけじゃダメなんですよ。いくら並べても。自分でやってるとどうしても技術だけになっちゃうんです。自分自身でどうしたらいいんだろう、土方さんの踊りの一番特徴的なものはなんだろうかということを考えていくと、普段使ってない無意識の領域を使うんですよね。「首の階段」とか「額でものを見る」とか「Sの字の背中」とか「足の裏で判子を押すように歩く」とか。そういうことでできてるんですよ。脇腹で火が燃え盛っている、こめかみから何十匹という鳥がワーッと飛び立っていく、それを意識せよと。そうするとそういう踊りができます。無意識の領域、そこへまず自分の意識を持っていってみよう。イメージを重ねると頭が働いちゃうんで、頭はなるべく働かせないように、脇腹なら脇腹へ意識を持って行って崩れるとか、ゆらめくとか、勝手に動くように任せちゃう。そういうことを少しづつやっていって、身体が先にある、そこから踊りが生まれてくる。頭で命令する前からだから動きが発するのを待つ。からだの一番奥深いところから動きが生まれる。本当にこの人は無意識で動いてるんじゃないかって見えたらそれが最高だなんて思ってやってるんですけど、なかなか難しいです。

小菅：衣装も含めて、クラシック・バレエならクラシック・バレエ、日本舞踊なら日本舞踊だと誰が見てもわかるスタイルがあります。舞踏はどのようなスタイルでしょう？

小林：大野先生はまた違うでしょうけど、土方さんに限っては、森羅万象を一つにまとめ

てる。老婆、少女、植物と動物、幽霊も神も、石、土、水、身体の質感とか。そして老婆と少女を分けないんですよね。老婆と少女が重層しているっていうんです。一つの中でこの辺で老婆が見えてるけどこっちでは少女が見えてる。具体的にどこまでできるか難しい問題ではありますが、考え方としてね。生きることと死ぬことを分けない。生きながら死んでいく、死にながら生きている。よくわかりませんが思想的にいろいろあるんでしょうけど、相反するものを分けないで、分けないという概念を自分の身体に植えつける。

小菅：それが「暗黒」ということだと解釈してはどうでしょうか。舞踏は、もともと「暗黒舞踊派」から始まりましたよね。暗黒舞踊が暗黒舞踏になって、暗黒が取れて、とネーミングではそういう道筋をたどりましたけれど、私は「暗黒」が踊りを特徴づける一つの概念かなと思います。

小林：そうですね、私にとっては「闇」は内包してくれるものです。家でも暗いところが好きなんです。がらーんとして何もない埃だらけの蔵に入って、暗い中に窓からすーっと光が落ちて、そこに埃がふわっと舞っているのを見るのが好きだった。闇が自分の何かを内包して養成して作り出してくれる、そういうもの。

小菅：素敵なイメージですね、『ハムレット』の中で、戦争で殺されるトロイの王妃ヘキュバを「包める妃」と形容する台詞を思い出します⁴⁾。それに、「分けない」というのはとても面白いですね。

小林：ぜんぶ同等なんです。かたわとかも出てくるし。土方さんの踊りは差別語なしでは語れないですね。びっことか、めくら、おし、つんば、白痴。いわゆる「弱者の目線」とかそういう言い方はしたくないんですけども、ぜんぶひっくるめて神的なものと一緒にの土壤に入れてますね【筆者注：これらのいわゆる「差別語」は、歴史的・社会的に負荷のある言葉であり、軽率に使用すべきものではないが、暗黒舞踏の成立を説明する際に必要な用語である。土方巽、また、小林嵯峨、小菅隼人にも差別されてきた者への偏見、また差別を助長する意図は一切ないことをあらかじめ明記しておく】。

4) “mobled queen” *Hamlet*. 2.2.502.引用は、Riverside Shakespeare. 2nd ed. Ed. G. Blakemore Evans. Boston: Houghton Mifflin, 1997.

小菅：私は土方巽に会ったことはありませんけれども、大野先生の踊りはよく見ました。大野先生も自由ですね。あの方も色々なことを分けない。包容力がすごくある。学生たちは小さいころからずっと選別・選別・選別で来て慶應義塾大学に入るという道筋をたどるわけですから、こんなに自由なものがあるのかとショックを受けるわけです。土方も大野もずいぶん違うはずですけど、基本的な考え方・とらえ方は同じなのかもしれませんね。

小林：通底しているところがあるから 60 年代からずっと一緒にやってこられた。私は「土方さん」と呼んでも大野先生は「大野先生」なんですよ。土方さんは演出したりして威張ってますけど（笑）、大野先生への尊敬はとても大きかったと思います。

小菅：舞踏を踊るためには、基本的な踊りの型や動きなどの技術が一つは必要だと思います。それとともに、精神的な心構えはどういうものだとお考えですか。分けないのかもしれませんが。

小林：そうですね。精神と身体は分けない。身体は身体で考えていると思うんですよね。相当な記憶喪失でも、自分の家族は忘れても日常の動作はできるんですよ。車だって運転できる。ということは身体にも記憶があって、身体も考えているんじゃないか。精神、心ってどこにあるんだろう。そういうことはいろいろと考えて探ってみましたね。

小菅：私の好きなエピソードで、土方巽が金田一京助博士のもとを訪ねて行ってアイヌのことを聞く。そうすると、金田一京助がアイヌのことを語りながらさめざめと泣くのです。まさに嵯峨さんがおっしゃったように、土方は、「差別」語なしでは語れないところに何でも興味を示し、話を聞きに行き、自分の中に取り入れました。分けないということは舞踏の根本かもしれませんね。身体の動きにしてもそうかもしれません。腕なら腕、手なら手ではなくて……。

小林：手が腕になったりしますからね。足で考えるとか。

舞踏の身体：女性舞踏手として

小菅：話を移しますが、女性舞踏手として身体に向き合った時に舞踏はどういう意味を持

つでしょうか？

小林：男と女の身体の違いは厳然としてあると思います。舞踏に限らず、何かを作って人に見せようというときには、客観性を自分で持ってないと出来ないじゃないですか。それとの闘いみたいなものです。土方さんがいて、こうやれと言われて、その通りにやっていけばいいという時は思わなかったかもしれないですけど、やっぱり自分で作って人に対して見てくださいと言う場合、自分の中に客観性がないと成立しないんですね。そうでなければ、自分の垂れ流しにすぎないわけですから。そういうことを考えると、常日頃感じるのは男性性も女性性も持ってないと踊れないんじゃないかということ。

小菅：「女性性」とはどういうもののでしょうか？

小林：女性性がどういうものか、どう言ったらいいかわからないですけど。男性の方が身体能力が高くて、筋肉質で、クッと屹立していく身体がありますよね。でも何かを踊る場合にこれだけだとダメなんじゃないか。フッとそれを包み、受け入れ、内包する。そして、産んでいく。女は自分から子供を産めるんで、自分の身体一つで充足している。男の人は子どもを産むっていう機能を持ってないからそれを補おうとして様々な創造行為をしていくと思うんですよ。女性の場合は別に芸術をやらなくても、それだけで充足していける身体をもともと持っています。その上で踊りなりをやっていこうという欲求を持っているわけで、それを男性性が導いていかないと、充足してそこで終わってしまう。女性性を削った部分に男性性を入れて、一つの複合体にしていかないと踊れないですね。バレエのバリシニコフとかの男性舞踏手には逆に女性性が介在しているように思います。女性も女性だけの生理で終わってはいけない。性と舞踏、芸術はそう考えてたりします。

小菅：シェイクスピアの『じゃじゃ馬ならし』の最後に有名な「女は女らしく」という台詞があります。その中でシェイクスピアが女性は子どもを産んで、子どもを抱く身体、だから柔らかくできている。だから女性は大人しく、柔らかくなきゃいけないという主旨のことを劇人物に言わせているのです。女性の身体はどうしても女性の生理に根ざした身体になる。

小林：そうですね。しかし、その生理を女性自らが貶めてはならないとも思います。自分

の中できちんと肯定し対応しなければならない。自ら否定してはいけない。

小菅：女性的なものを男性も持たないと踊りとしてはいいものにはならないということですね。よく嵯峨さんは裸になられますよね。あれはどうしてですか？

小林：習慣みたいなもの（笑）。馬鹿なんですよ。「さらす」というか。裸という意識がないんですね。「皮膚は衣装だよ、衣装は皮膚だよ」って言われてて、何か着ててもそれが皮膚であれば、裸でも着てても同じ。裸であってもそれは衣装っていうのが根強く染みついてしまっていて、すぐ裸になっちゃう。

小菅：こんなこと言うと変かもしれませんが、私は嵯峨さんの裸は好きです。美しいし、知的で清々しい。崇高な感じがします。裸になって人に感動を与えられる舞踏家は小林嵯峨ただだけだと思います。

小林：ありがとうございます。作品で必要であれば裸になりますし、必要なければなりません。

小菅：このあいだの『翻案・犬の静脈に嫉妬することから』（2016年）のように、よく踊りの中で花嫁衣装を使ったり、裸になったり、非常に女性の身体を意識させられますよね。それでも欲望を喚起するような表現ではなくて、慶應風に言えば「独立自尊」といいますか、「これが私の踊りなんだ」という潔さを感じます。

舞踏の身体：老いということ

小菅：「女性性」から見方を変えて、「老いと身体」について伺います。特に女性によっては年齢を隠す人もいますが、嵯峨さんは古希記念と自ら発表しておられますね。

小林：言われましたよ、「何で古希って言うの？ 若く見えるんだから言わなくていいじゃん」って。どんどん言っていいたよ、言わせてよ、って私は思ってた。誰だって必然的に年を取り、それを受け入れればいいと思う。だっていつ死ぬかわからないですもん。若くても明日、このあとすぐ死ぬかもしれない。そう考えれば、老いはたまたまここまで

来たということで、それはそれでこのあとも受け入れていけば、いつかは死ぬんだから。私は歯もダメだし、目も弱いし、耳は難聴で耳鳴りがひどいんですよ。どんどん身体は衰えます。それは当然のこと。いま iPS 細胞で臓器を作ったりだとか、ああいうの嫌なんですよね。だって動物は自分の死を受け入れて、死んでいくじゃないですか。あんなに無理して生き永らえて、何になるんだろう。寿命が来たらずっと死んでいけばいいと思うんです。

小菅：年齢を重ねるごとに自分の身体の変化は感じますか。

小林：それはもう如実に感じています（笑）。

小菅：そうすると表現する手段や表現する内容が違ってきますか？

小林：目が弱いから、駅とか人ごみの中を歩いているときに、足元が合わないんです。でも足元が合わないっていうのは舞踏なんですよ。ここから使っていけばいい。そこから始まるものもあるわけだから。老眼や耳が聞こえないのは周りが自分から遠くなっていってしまう、そういう境地へだんだん行けることです。むしろ年老いたら得られるものが出てくると思うんですよね。

小菅：1990 年代に大野一雄先生が慶應義塾大学の新入生歓迎行事で踊っていただいたころに、もう大野先生は 80 歳をとっくに超していました。それがパンツ一枚で出てくる。学生はその肉体の晒し方に「すげえ！」ってビックリするわけですね。大野先生は老いをネガティブなものとしてぜんぜん感じてないですよ。もちろん身体の変化は感じておられたとは思いますが。

小林：全部すくいあげて、それで踊ってらっしゃるからね。

小菅：でも女性舞踏手・表現者としては、対極の考え方もあるのだろうと思います。嵯峨さんと同年代のある女性舞踏手に話を伺った時、彼女はそろそろ私も終わりだから、纏めとして色々なものをぜひ踊っていきたいというお考えでした。嵯峨さんはそんなのは関係なくて、死ぬまで踊るのだというお考えかもしれません。

小林：一寸先はわかりませんが、舞踏はやり続けていくだろうと思います。私はそういう人間だから。自分の意志でというよりも、多分やめられない。舞踏をずっとやってきたから、やってこなかった、捨ててきたものがある、それはちょっと残念だなという気持ちもある。でも舞踏はやめられないから、無理だったろうと思います。やりたいものはいっぱいあるんですよ。

舞踏をやることで捨ててきたもの

小菅：うかがってよければ、舞踏をやることによって捨ててきたものとはどういうものでしょう？

小林：別に大したものじゃなくて、趣味みたいなものですよ。もう一回テニスをやりたいし、英語を習いたいし、旅行もしたい。やりたいものいっぱいあります。

小菅：もし生まれ変わったら舞踏家ではなくて何になりたいですか？

小林：それはトカゲです。ヤツデの葉っぱの下でジトッと湿ってふくふくした黒い土の上で腹をびたーとつけて生きたいんです。本当は動物に生まれるはずだったんじゃないかってずっと思ってるから、動物に戻った方が幸せなんじゃないかなって。どうも人間は苦手だなんて思ったりします。

小菅：エドワード・オールビーに『海の風景』という戯曲があります。中年の夫婦が倦怠感の中で会話を交わすところに海の中からトカゲの夫婦がやってきて、トカゲの夫婦と人間の夫婦が4人で会話を繰り返す現代演劇の名作です。トカゲというので思い出したのですが、嵯峨さんの言うのは、そういう非日常的なものとしてのトカゲではなく、もっと身体的なものなのですね。

小林：大地にベタッと張りついていればすごく安心なんじゃないかなって。カメレオンは乾いてますよね。トカゲは全体に湿っぱい感じがする。

小菅：嵯峨さんは、私の勝手な思い込みですが、丸い感じではなくてシャープで知的なイ

メージです。動物ではなくて人間なら医者やテニス選手になる感じかな。

小林：そうですか？ 普通の幸せな家庭を築くとかは望んでも望めそうにないし、願望もないですね。精神科医は面白いかもしれない。

小菅：お子さんをダンサーにするつもりはまったくありませんでしたか？

小林：それは私自身も望まないし、あの子も嫌なんですね。私の踊りが嫌い（笑）。

小菅：嵯峨さんの踊りを観にいらっしゃるのですか？

小林：観に来ないですよ。前はたまに来たこともありますけど。

小菅：小さいころにまったくダンスをさせなかった？

小林：小学生のころに私の舞台に立ってますよ。テルプシコールで一回、アスベスト館で一回。そのころはまだ私の言うことを聞いてた。学校で習ってきたあやとりの形を手で作rinaさいとか振りつけて、踊ったんですよ。

舞踏と環境：東北と外国

小菅：「舞踏と環境」の問題について伺います。土方は秋田に生まれて、東北の土俗の影響が非常に強いという見方があります。その意味では、舞踏は「サイト・スペシフィック」な生まれ方をしたとも言えます。舞踏と東北、あるいは土俗的なものとの関係は不可分だとお考えになりますか。

小林：どうなのでしょうね。そこは難しい問題だと思っています。私たちは絵から動きをとるということをやって、ベルメール、ボス、ベーコンですとか、いっぱい西洋の美術を画集からそのまま切り取ってボードに貼りつけた。ターナーとか、デ・クーニングとか。ピカソもあったし。もちろん北斎とか日本のもありますが、いきなり土俗と言われても、という気持ちがちょっとあって。確かに身につけてるものはボロボロの着物とか、下駄を

履いたりどてらを着てましたけども、土俗という言葉で片づけていいのかなって。私自身は関西の文化の影響をけっこう受けてるんです。舞踏に東北的なものがあるとすれば、それを自分なりにどう消化していくかはこれからの課題でもあるし、そういう感覚をもっと出していかないといけないと思っています。だからあんまり秋田秋田って言われると、ちょっと待ってよってなる。確かに秋田、東北に根差した土方さんの身体性はものすごく強いとは思いますが、もっと普遍的なものもあると思う。

小菅：土方にとっての東北というのは、演じられた東北といいますか、意識的にそれを利用したと私は思っています。

小林：「看板」と私は言っていました。寒さで体がちちごまるという動きはあるんですけど、それは東北に限ったことじゃない。私の地元もけっこう寒いんですよ。山から冷たい風が吹き抜けてくる。下駄に雪がはさまる感覚も、田園地帯だったから風がびゅーっと吹く感覚も分かる。鶏を絞め殺す風景とか、日本の他の村にもありました。確かに土方さんは自分の秋田・東北の出自に戻っていったとは思いますが、だからといって秋田の身体感覚を理解できなければ踊りができないことはぜんぜんないですし。土方さんもそんなことは言ってないと思います。

小菅：舞踏の土着性・普遍性・国際性はそれこそ混ざっているのかもしれませんが、最近ちょっと疑問を感じるのには、外国の舞踏家が日本に来て、2、3週間ワークショップを受けて、本国に帰って舞踏マスターになる。そんなにユビキタスなものでもないだろうと思うんですね。嵯峨さん自身が国際的に活躍されていますが、日本で舞踏を踊る時と海外で舞踏を踊る時に違いは感じますか。

小林：海外でも日本でも同じです。特に海外で受けようという気持ちはないから。反応はよく分からないですね。そんなに受け入れられてないかもしれないと思うことも多かったです。サンフランシスコは反応がすごいですよ。スタンディングオベーションで。あそこは特殊なのかすごいフレンドリー。玉野さんが土壌を築いたのか、すごくみんな熱心で、ワークショップをやると「先生！」ってお花を持ってきてくれるんです。他の方はいろんなところで歓迎されてるかもしれないけれど、私は歓迎された記憶はあまりなくて、それでもいいやと思っています。

小菅：中嶋夏さんはよくメキシコに行かれたり、和栗さんは、最近はずっとアジアを回ったりされてますけれど、特に海外へ打って出ようという気持ちもないんですね。

小林：周りでは行こう！って機運が渦巻いてますよね。このところずっと海外へ出れなくて、日本の厳しいところでやってますけれど。今さら海外ねえ。向こうの人がどう受け取ってくれてるのか、はっきりしないんですよ。

小菅：舞踏家としては、踊った後に観客がどう思ったか分からないですか？

小林：後でどうでした？って訊きますけど。どっちにしろ私は自分がこうだと言うものをやったから、それでいいと思ってますけどね。

舞踏と環境：戦争，社会，東日本大震災

小菅：『四季のための二十七晩』や『肉体の叛乱』の時の日本は激動の時代にありました。若い人たちは政治的な活動に参加し、安保闘争に熱狂するような状況の中で、アングラ演劇も生まれ、舞踏もその文脈にあります。私が面白いと思うのが、土方は政治的な発言が一切ない。「怒れる若者たち」や政治的な問題と舞踏は深いところでは繋がっていたでしょうが、ただ明確に関わることは無かったですね。また石原慎太郎や三島由紀夫のような方々も舞踏を高く評価し、一方学生運動に関わった人たちも舞踏に入っていた。

小林：アスベスト館に来た学生運動の人たちは多かったですよ。

小菅：土方自身は一切そうしたことを言わなかったですか？

小林：一切言わなかったですね。私は聞いたことないです。

小菅：少しずらして、戦争について何か土方は言っていましたか。

小林：戦争についても私はあまり聞いてないですね。「戦争は田の草取りよりも楽だ」とは言っていましたがね【筆者注：飯島耕一「過ぎし戦いの日々を思う」『八月の詩』】。

小菅：大野一雄先生は情報将校として戦争に行ってますし、心の深いところに戦争があると思うのですが……。

小林：土方さんは終戦を東京で迎えてますよね。元藤さんは終戦後の焼け跡で死体がゴロゴロ転がっているのを踏み越えて行ったわよ、なんて話してましたけど。土方さんはそういう話もしなかったですね。

小菅：現在、世界では、難民、テロ、大災害、イデオロギー対立などが大きな問題になっています。

小林：いまごろ言っても遅いんじゃないかと思います。湾岸戦争の時に花火みたいな爆撃がまるでショーみたいで、あんな戦争があるとテレビで見て、これ大丈夫なの？ってものすごい危機感を持ってたんですよ。誰もそんなに騒ぎはしなかったし、むしろアメリカの味方をしましたよね。何で騒がないの？ってずっと思った。日本の中でも、うちもそうなんですけど、何十万というひきこもりの問題も何も手が打たれてない。社会の損失なのに。日本はハーメルンの笛吹き男みたいに子どもを奪われちゃうんじゃないのって危惧してました。

小菅：トランプ大統領もそうですが、だんだんそれぞれの国が自国第一主義で囲い込みをして、他を排除する傾向ですよ。それはきっと舞踏の精神とは相容れないだろうと思いますし、いい雰囲気ではないような気がします。

小林：だから本当に危機感を持たないと。災害だって世界でどんどん起きてる。チリでも山火事がありましたよね。でもそれが報道されてない。日本も災害がすごく起きてて、そこに原発の問題があると、ひょっとすると今から言っても歯止めがきかないところまで行ってるのかもしれない。かといって自分に何ができるか分からないですけどね。

小菅：東日本大震災の時、嵯峨さんはどちらにいましたか？

小林：東京です。娘のことや舞踏の活動が大変だったこともあって、活動を停止してたので、地震が来た時は家にいました。三重県にいる兄が帰ってこいって言うので、兄の所に

一か月くらいお世話になりました。放射能も来ると思ったし、新潟で似た経験をして「これはチェルノブイリどころじゃないから、逃げた方がいいですよ」と警告してくれた人もいまして。

小菅：東日本大震災はいろんな問題を浮き彫りにしたと思います。環境、難民救護・戦時救護につながるその後の救済の問題。地方と中央の区別も明確にしましたよね。新入生歓迎行事で『花と鳥』を大野慶人さんに踊っていただいたときに、慶人さんは一種の祈りとして震災に向き合っているのだなと思いました。嵯峨さんご自身、もし土方あるいは大野一雄が生きていたら、震災に対してどういう態度をとったと想像されますか？

小林：土方さんは東北出身だから、切実な思いを持っただろうなと思います。大野先生だって。

小菅：日本演劇学会で、東北の震災が起こった時に演劇は何もできなかったことが議論になりました。たとえば音楽家は被災地へ行き慰めることができる。芸能人は向こうへ行って顔を見せて炊き出しをするだけでみんなの救いになる。では演劇はいったい何ができるのだ、とりあえず何もできないのはどういうことかを考えてみようということになりました。さらに、こちらの方が大きいと思いますが、なんて日本人は表現が下手なのかということ。政府も、東電も、彼らに異を唱える方も、みんなそれぞれが激しく色々と言うけれどまったく説得力が無かった。少なくとももうちょっと伝わるように表現しないと、誰も信じはしないし、不安を解消するところまではいかない。あれは日本人の表現教育が遅れていることの一つの証明になりました。これは私の印象にすぎませんが、あの時もっとも影響力のあった発言をしたのは天皇だったと思います。それは天皇自身にある種の表現力があるからなのですね。日本人と表現の問題を震災は浮き彫りにした。これは舞踏家もこれから意識していくべき問題かと私自身は思います。

舞踏の未来について

小菅：最後に、舞踏の未来について伺います。舞踏のピークは土方が『肉体の叛乱』や『四季のための二十七晩』をやった1970年代あたりだったと思います。もちろん嵯峨さんは今でも素晴らしい踊りをなさってますし、舞踏家も増えてるとは言えないまでも、出て

きてはいます。これからの舞踏はどういう風になっていったらいいか、何をしていくべきか、何をすべきでないか。これからずっと続いていく芸術なのか。嵯峨さんはどうお感じですか？

小林：今後は無いんじゃないかという気持ちはあります。私はいつ無くなってもいい、消滅しちゃえばいいんじゃないかと思っています。そう言いながらも、若い人は出てきてるし、続けてる人もいます。これからの舞踏をどう考えていくかという点で、土方さんは70年代で自分の踊りをすごく解体してるんですよね。そんな解体が絶対必要だと思う。「これが舞踏なの？」みたいなのがいま沢山ある。どんどんぶっ壊していく途中で失敗はいっぱいあると思うんですけど、その中で幸いにもどこか・何かにつながっていけるかもしれないという一縷の望みもある。若い方たちにもっと冒険してほしい。私はバカしかやれないことをやって、バカになれるということじゃないですけど、とっても若いの方が大人なんじゃないかと思います。知識もすごく豊富。舞踏のことだって私より知ってる（笑）。でもやっぱり壊すことはどうしてもできないのかな。舞踏や芸術なんかグチャグチャにやればいいんだ、というものが生まれにくいのかなと思う。そういうとんでもないものがどこかでポッと火が付く動きがあれば、またそこから先に行ける可能性はあるんじゃないかと思います。そういう方に出てきてほしいですね。

小菅：いま舞踏をやる人はキャバレーやストリップを経験することはないですからね。土台にあるものが違うと思います。私自身は舞踏を観る時に、土方に直接薫陶を受けた世代の方のものはとても響くところがありますが、一方、より若い世代のものは自分にはまだ理解できないというか、あまりインパクトを受けません。嵯峨さんのおっしゃるように新しいものが出てきてほしいなと思います。

小林：もともと火がついてそこから広がっていけばいいと思うんですけど。誰かいませんか（笑）。土方さんは70年代初頭、それから白桃房結成の頃に舞踏が大きく変わった。方向をドラスティックに変換して行った。自分自身を解体している。もし今生きていたら、また全然違う舞踏をやっていて「君達、いつまでそんなことやっているの？」なんて言っているかも。6月に慶應義塾大学日吉キャンパスで、10月に秋田「土方巽記念舞踏会」で、12月に京都、京大西部講堂で踊ります。私は「アウラ」とかで自分の踊りをずっとやってきたつもりですけど、どうしても土方から完全に卒業することはできなかったんですね。それは土方さんへの尊敬、慕う気持ち、愛情、そして甘えですね。これを自分で一度断ち

切る。この年ですからね、大変ですけど、これは断ち切らなくちゃいけない。できるかどうかかわからないですけど断ち切って、そのあとフラメンコ始めちゃうかもしれないし、そんなどこへ行くかわからない状態、今そういうところに体を置いています。

小菅：6月の慶應義塾大学での公演、何卒よろしく願いいたします。今日はありがとうございました⁵⁾。

【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「2016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、小林嵯峨の確認・補筆を得て刊行するものである。このインタビューの原型は、2017年2月2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」にダイジェスト版が収録されている。その際、小林嵯峨、小菅隼人の他に録音記録補助として塚本紗織が同席した。また、本稿の再編集にあたっては、現代日本のシェイクスピア上演との比較を通して舞踏の独自性を解明するための基礎作業として、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。

5) 2017年6月2日18時30分より慶應義塾大学教養研究センター日吉行事企画委員会（HAPP）および慶應義塾大学アート・センター主催、『慶應義塾大学新入生歓迎行事：小林嵯峨舞踏公演〈孵化する〉』が慶應義塾大学日吉キャンパス来往舎イベントテラスにおいて行われ、300人以上の観客によって成功裡に終了した。