

Title	祈りとしての舞踏：舞踏家大野慶人に聞く
Sub Title	Prayer as Butoh : a dialogue with Butoh dancer Ohno Yoshito
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	2018
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.50 (2018.) ,p.19- 51
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032394-20181231-0019

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.

祈りとしての舞踏 ——舞踏家大野慶人に聞く

小菅 隼人

はじめに

大野慶人は、大野一雄（1906-2010）の次男として、1938年7月15日、東京目黒の平町で生まれた。1959年、全日本芸術舞踊協会第6回新人舞踊公演参加作品として、土方巽と共に『禁色』を踊ることで、暗黒舞踏創成の一端を担うことになる。土方が「暗黒舞踊派」という言葉を初めて用いるのは、1961年9月の「土方巽 DANCE EXPERIENCE の会」においてであるが、今日の「舞踏」に至るまでには、土方巽、大野一雄という二人の開拓者がいた。その間にあって大野慶人は「両者をつなぐ媒介者」（四方田犬彦『大野慶人の肖像』、かんた、2017、p. 58）でありつつ、東北あるいは北海道をルーツとする土方や父一雄とも違う独自の舞踏表現を展開している。その洗練されたスタイルは、本稿において述べられるように、土方をして「シティーボーイ」と言わしめた。本稿では、大野慶人の幼少時代から始まり、主として慶人の舞踏観を中心にその言葉を直接的に記録することを目的としている。なお、慶人の舞踏の詳細については大野一雄舞踏研究のホームページによって確認することが出来るし、『大野慶人の肖像』は舞踏作品を具体的に取り上げ、そのメイキングも含めて写真とともに詳細に解説している。

かつて、大野一雄は『大野一雄舞踏公演 御殿、空を飛ぶ』（1994）から93歳で『宇宙の花』（2000）を踊るまでの七回にわたって、慶應義塾大学日吉キャンパス入学歓迎行事に出演したが、その際、大野慶人もしばしば共演している。その後、一時途切れたものの、2003年、和栗由紀夫『野の婚礼——新しき友へ』で新入生歓迎舞踏公演は復活し、それから途切れることなく、大野慶人をはじめ、笠井勲、中嶋夏、ビショップ山田、室伏鴻、山本萌、長岡ゆり、岩名雅記、小林嵯峨が登場し、2018年には雪雄子が踊っている。

「演劇」や「舞踊」と言う時、大学生の大部分は、普通、ある共有されたイメージを思い浮かべるであろう。演劇ならば、歌舞伎や能といった伝統芸能、あるいは様々な劇場で行なわれる近現代演劇、あるいはミュージカルやテレビドラマなどの大衆演劇や商業演劇、さらにはシェイクスピアなどの古典や学生演劇、また、舞踊ならば、日本舞踊やバレエ、あるいはモダンダンスなどである。そこで「(暗黒) 舞踏」をイメージする学生はよほど特殊な状況にいるかなり例外的な存在と言っている。しかし、今では当たり前のようになった演劇や舞踊の「普通の」形態にも、初めてそれらに向かい合った時、大部分の観客は楽しみつつも、大きな戸惑いを感じていた。歌舞伎の誇張・残酷・卑猥、能楽の抽象・情念・緩急、バレエにおける創られた肉体と極めて不自然なポーズ、あるいは、今日、最も分かり易そうな近代リアリズム演劇でさえも、ごく一部に理解された実験的な営みという面を持っていたことは演劇史の示すとおりである。それらは、結果として鋭い感性と深い問題意識を持った観客に認められ、それに引きずられるようにして一般に広まり洗練されていった。膨大な数の芸術的実験の中で、人びとの感性に強く訴える美的な力、芸術的価値を含んでいるものでさえも、最初はごく少数に認められたに過ぎないのである。その意味で、それらを創りだした芸術家たちと共に、それらを見出してきた先駆的な受容者があって、芸術は育てられ、伝播してきたと言える。

舞踏が世界的に認知された今日でさえ、日本ではしばしばキワモノ扱いされる舞踏公演を大学キャンパスにおいて開催する意味は何か。将来社会の先導者たらしめる大学生に求められているのは、芸術分野に限らず、それが難解・困惑・醜悪と思われるものに接した時に、真剣に吟味する姿勢である。かりに、それを「難解」と感じたならば、自らの常識を問い直し、もし、それに「困惑」を感じたならば、まず己の価値基準と受容力を問い直し、そして、それを「醜悪」と感じたならば、“美とは何か”と問い直すことである。舞踏に初めて接し、もし自分の常識的イメージをはみ出す「不自然さ」を感じたならば、その理由を考え体験を共有した仲間とともにその価値を論じること、それを否定するにしても肯定するにしても、真剣に考える姿勢を持つことが新入生歓迎舞踏公演の目的であった。

大野一雄は、その趣旨をよく理解し、若い新入生たちに、人生を深く見つめなおす機会となる芸術体験を提供するために慶應義塾大学で踊った。そして、その公演に大野慶人も、時には裏方として、またある時は共演者として関わった。さらに、大野慶人はソロとして慶應義塾大学新入生歓迎行事『花と鳥：内部と外部』（2015年4月24日）、および、「大野慶人レクチャー & パフォーマンス：舞踏という生き方」（2016年4月22日）を踊った。

大学キャンパスで舞踏公演を主催する立場として、舞踏についての専門的・技術的な解説ではなく、むしろ大野慶人の人となり、あるいは若い学生たちが教育的な意味で舞踏を鑑賞するのにはどういう意味があるかという点から話を聞き、その言葉を残すことで、「舞踏の独自性を解明するための比較演劇学的研究」に資することが本稿の主旨である。

幼少時代

小菅隼人（以下小菅）：今日は、あらかじめお送りさせていただきました質問項目を中心に、先生と舞踏との出会いから舞踏の未来まで、先生の体力にご無理のない範囲で話をお聞きします。最初に、先生は1938年の7月15日に東京の目黒で生まれて、一雄先生はその年に出征され、一雄先生が復員するのが1946年です。その間の、1938年から一雄先生が復員するまでの思い出、函館にも疎開されていたと存じておりますけれども、どんなことが最初の先生の記憶にございますか？

大野慶人（以下大野）：そうですね、あの千葉の勝浦というところの庭に立っていたというのが僕の最初の記憶なんですよ。それで自分の兄が5歳上でして、だから兄は友達と遊んでいるんだけど、僕と全然遊んでくれない。それで勝浦では、1人で浜辺へ行って遊んだ記憶があります。

小菅：戦争中ですね。食べ物に苦労した思い出はありますか？

大野：それからだいぶ戦争が激しくなって、秋田に疎開したんです。

小菅：大館に疎開されたと存じておりますけれども、秋田での思い出は何かございますか？

大野：そうですね、秋田……

大野悦子（以下悦子）：あそこに行ったんでしょ、池田の叔母さんのところ……

大野：そう、自分のおばあさんが秋田の出身でして、そういう関係で秋田に行って。農家

のうちに住まわせてもらって……それで小学校に入学して、釈迦内村小学校というところへ入学して、終戦になってしまって……

小菅：何年生の時でしょう。

大野：1年生です。入りたてです。

小菅：では、それですぐ勝浦へお帰りになったのですね。

大野：ええ、勝浦の学校に入って。

小菅：そうですか。では秋田ではあまり強い思い出はないのですか。

悦子：鉱山の人たちが、虐げられたのを見たって言ってたじゃない。

大野：そう、あの、1人でぼつんと遊んでるもんですから、友達がいらないもんですから、いつも川の側に行くんですね。川の側に行くと、向こうで労働者が働いているのですよ。ところがそれは中国や朝鮮の方ですね。それで、うーん……決していい景色じゃなかったですね。

小菅：いい景色じゃないというと、かわいそうだなと思われたということですか。

大野：ええ。

小菅：大野一雄先生はキリスト教の信者であられましたけれども、先生はその頃教会には通っておられたのですか？

大野：いや、あの、全然通っていません。

小菅：一雄先生からそういうふうなことを言われたことはありますか？

大野：むしろ私のおばあさんおじいさんがいまして、それが熱心なブッディストなのですよ。それでも毎日お寺へ連れてくのです。もう勝浦じゅうのお寺を一回りするのですよ。七つくらいですか。

小菅：では先生は子供の頃、特に教会へ行ったり、教会付属の幼稚園へ行ったりということではなく、仏教だったのですね。

大野：そういう雰囲気〔キリスト教—小菅〕は勝浦にはなかったですね。

悦子：あの、お父さん（一雄）は叔母さんのところに預けられたわけよ、で、叔母さんは本当のカトリックだから。その影響が大きかったんじゃない。中学校の時からずっと預けられたじゃない。すごくいい生活していたじゃない。池田家って、すごい財閥で。だからよく慶人が言っていた、疎開した時にご飯がすごく美味しかったって。お膳でね、女中さんが入れてくれたって。きりたんぼ、最後にご馳走になったら鶏が一羽……鶏がなんだか知らないけど好きなのね。秋田に、勝浦の時もね、ここのおばあちゃんが言ってたんだけど、何してると思ったら鶏小屋入ってね、鶏に石を食べさせているんだって。

大野：遊ぶ人がいないから。

悦子：だから鶏に随分縁があるのよね。『禁色』も鶏だし。

大野：秋田の農家では鶏を飼ってるの。それで友達になるんですよ。

悦子：ご馳走の時はそれ食べちゃうの。いなくなったって言って……ショックだって言ってたじゃない。

大野：秋田から帰る時きりたんぼをご馳走してくれたんだよ。そしたら鶏が一羽いなくなってる……

小菅：それはお腹に入っちゃったのですね。

金光圭子（以下圭子）：秋田のさっきの鉾山ですけど、花岡事件に遭遇したと聞いてます。

小菅：ああ、そうですか！

大野：有名な事件です。逃げたんですよ、逃げたらね……その山越えると中国だと思って
るんだよ。大人が教えてくれるもんだから……そうやって覚えちゃったんですよ。

小菅：それは強烈な体験でしたね。

大野：それで捕まってね、役所へ捕まってくるんですよ。そうすると叩かれるんだね、木
刀で。いやでしたよ。

小菅：そうですか。それが子供の頃の思い出として強く残っていらっしゃるのですね。

悦子：今でも怖がりですよ。そのせいで。暴力やなんかに対してはトラウマのようになっ
てるんじゃないの。

小菅：そうですか。えっと、秋田から勝浦へ戻られて、そして、大野一雄先生が復員され
て、横浜に転居されるわけですね。横浜はここですか？

大野：三春台っていうところ。関東学院の地下に住んで、校舎の地下に。他の先生のご家
族、内藤先生のご家族も一緒に住んでました。芦刈先生、曾根先生。

小菅：横浜市立二谷小学校をご卒業、そこに転校されたわけですね。

圭子：その前にあちこち転々としてるんですよ。

悦子：その前に関東でしょ、だから南太田小学校でしょ。それから反町行ってから二谷よ
ね。浜小学校も……

大野：磯子にも少し。

圭子：色んなところを間借りして転々としていたみたいです。

小菅：そうですか。

悦子：だから小学校一緒だったもの、浜小学校。

小菅：では幼馴染だったのですか？

大野：でも気がつかない。

悦子：「ええ、浜小学校にいたの」なんて。

小菅：小学校時代はどんな少年だったのですか？

大野：そうですね、やっぱり転校、転校で、新しい学校に落ち着いてられないんだ。

小菅：いじめられたとかそういう記憶もございますか？

大野：それはあんまりないです。

圭子：ガンジー、ガンジーって言われてたらしいです。

小菅：そうですか、それは子供の頃から今のような雰囲気があったのですね。

大野：ガンジーそっくりだって。

小菅：それは良いあだ名ですね。

サッカー部に入る

小菅：それで関東学院中学に入って、サッカー部に入られたと伺いました。サッカー部は、

ポジションはどちらを？

大野：サッカー部は、センターフォワードで、点を入れる役目ですね。それで中学の時に入って、高校二年生の時ね、神奈川県の代表選手に選ばれましたよ。

小菅：そんなにサッカーを一所懸命にやられていたのですね。

大野：ええ、もう。

小菅：では先生は W 杯〔2018 年開催ロシアワールドカップのこと—小菅〕なんかをご覧になっていますか？

大野：はい。

悦子：サッカーやらしてくれる条件で、踊りを始めたの。

小菅：そうですか、踊りをやるならサッカーをやっても良しと。では、一雄先生は慶人先生に踊りをさせたかったわけですね。

大野：はい、そうです。だけど、女学校に通うんですからね。

小菅：あ、そうか、捜真女学校に行ってそこで踊りを習うのですね。それでは、嫌ですね、男の子にしてみれば。

大野：女の人を見ただけで恥ずかしい。

悦子：踊りをやるなら何やっても良いって言われたんでしょ。

小菅：一雄先生は、どうしてそんなに息子さんに踊りをさせたかったのでしょうか？ それは特に何もおっしゃらずに、ただやらせたという……

大野：はい、それで僕は稽古場に来いって言われたときに、嫌ですって断ったの。そしたら母親がね、「慶人、なんでもしていいから、あとは何してもいいから、お父さんの稽古場に行っておくれ」って。母親に頼まれたんだ。「では何をしてもいいんだねって」ということになった。

小菅：それでサッカーをされて。そうですか。でもセンターフォワード、随分攻撃的なポジションですね。

大野：ええ、そうです。

大野一雄と戦争，キリスト教

小菅：大野一雄先生が復員してこられてから、戦争のことはお家ではお話になりましたか？

大野：ニューギニアのジャングルの中で苦しんだってことは話を聞きましたね。

小菅：一雄先生は大陸に行かれて、それからニューギニアに行かれて、随分ご苦労なさったということは年表で存じ上げておりますけれども、あまり戦争中のことは語らなかったとも聞いております。お宅でもお話にならなかったのですね。

大野：帰ってから自分は踊りをやろうと、命を大切にすることを踊りにしようと言ってましたよ。

小菅：そうですか。では戦地にいるときにもう、帰ったら踊りをするのだというふうに一雄先生は思っていたらした。ご自分がやるとともに、息子にもぜひそれをやらせたいと先生はお考えになったのですね。

悦子：でも戦争の話しましたよ。あの、結構偉かったんですよ。そして同じ日本人の人が、誰かに殺されそうになったときに、自分はその人の罪を被って、その人を叩いて、それで自分が被って助けたって言っていましたよ。それからニューギニアの話では、焼夷弾？

なんていうの？ 丸いの。それをやって魚を取ったと。それで命を繋いだとか。一番自慢なのが人魚。人魚ってジュゴンじゃない？ ジュゴンに遭遇して泳いだって、子供達にも言っていましたね。それが楽しかったみたい。

小菅：一雄先生はお魚がお好きなのですね，ひらひらしたものがお好きなのかな，ジュゴンのこともですが。

悦子：それからもう何回でも言うのは，カレイね。カレイはね，こうやって泳ぐんだって。

小菅：慶人先生もそれを聞かれて育ったのですね。私自身はクリスチャンなのですが，一雄先生がクリスチャンで，しかも舞踏家で，それで戦争に行って何を考えたのかというところにとっても興味があります。それをお宅でお話になっているのが気になっていました。ダンスのことはそうやって息子さんにやらせたということはとても興味深いです。キリスト教のことは，特にクリスチャンになれとか言っていなかったのですね。

悦子：そういうことは全然強要しないの。

圭子：でもおじいちゃんにもらった絵本は，全部譬え話のシリーズの本，それをもらった。これを読みなさいと。

小菅：一雄先生が幼稚園でサンタクロースをやったという話は有名です。ではクリスマスは，お宅でなさったのですか？

悦子・圭子：全然！ 一回もしたことない。

小菅：一回もない！ ではご自分はサンタクロースになっても家ではやらない。

圭子：そういう家族的なものっていうのはなかったよね，一切。

小菅：そうですか！

祈りとしての舞踏

圭子：お誕生日を祝うとかそういうのは全然……

大野：ゆとりがなかったんだ。

圭子：忙しかったと思う。しょっちゅうツアーとか……

大野：それから踊りにお金を使っちゃうんだ。

小菅：それは芸術家にはありがちですね。ではご家族は、その意味では苦勞されたのですね。ご不満もあったのではないですか、もっと遊んで欲しいとかもっとプレゼントが欲しいとか。

圭子：慶人さん、あれだよ、お母さんが基地に働きに行ってたから、中学くらいからご飯を作ったり。

小菅：そうですか。先生、どんなものを作られたのですか？

大野：何でも作りましたよ、中学の時から。

悦子：それでお小遣い捻出してんの、材料費あげて。

舞踏を始める

小菅：材料費を節約して？ ああそういう知恵を働かせて。あの、年表によると、1951年に大野一雄のもとでダンスの稽古を始めたと存じております。13歳の時ですね、この計算で言うと。最初はどんな稽古からされたのですか？

大野：あのね、花は美しいですねって言われると、まあしょうがなくて美しいなあと。その美しさを踊りましょう、と。表現主義ダンスなんですよ。だからその花の美しさを踊った。

小菅：最初からそういうふうな形でお稽古をされた。だいたいどれぐらいの割合ですか、一週間に何日とか、毎日ですか？

大野：二日間ぐらいですよ。

小菅：一回が1時間とか2時間とかもって？ 2時間くらいなのでしょうかね。

大野：ええ。女学校の体育館で。

圭子：もっと長かったんじゃない。おじいちゃんいつも3時間ぐらいは稽古してたから。2時間じゃ収まらなそうな気がします。

小菅：そうですか。では慶人先生が学校を終えて、捜真女学校に行って、そこでお稽古をするわけですね。

大野：はい。

小菅：先生の他には、何人かと一緒にお稽古するんですか？

大野：ええ，女学生です。

小菅：女学生が何人も？ どのぐらいの人数ですか？

大野：多いときで20人ぐらい。

小菅：えっ，そんなに！

大野：うん，外から来た人も混ぜてね。

小菅：男の子は先生お一人じゃないですか，何人かはいましたか？

大野：学校の先生がいたね。

小菅：ああ、学校の先生と一緒に。それはでも先生、最初のうちは、嫌だったのではないですか、それとも楽しんで？

大野：嫌でしょうがない。軍国主義の下で育てられたから、男はもっと強くなるべきだったということがあったからね。

小菅：先生が、自分でも舞踏をやっていこう、自分からむしろ主体的にやりたいと思われたのはどれくらいのきっかけでしょうか？

大野：高校生から。高校卒業した後、全く自由になりましたから。

小菅：文化学院の文学部に入学と存じておりますけれども、卒業はしなかったのですか？あんまり学校には行かなかったのですか？

大野：ほとんど行かなかった。

小菅：そうですか。

大野：西村伊作先生に最後、面接したんですよ。そうしたら何してたんだと言われまして。出席もほとんどしてないし。だからパントマイムだとか、その当時は習いに行ったんですよ。クラシックバレエとか。それをしてましたと言ったら、卒業させてくれた。

小菅：でも文化学院に入学を希望されたのは一雄先生の意味ですか、入れと言われたんですか？

大野：いや、自分で。

悦子：私と同じ学校だから。追っかけてきたんだよね。

小菅：ではその時に、接近されて？

悦子：いや、ずっと同級生なの。だから中学から。

小菅：でも、なんというか心のときめきというか？

悦子：それは、高校時代から付き合ってるからね。

小菅：その話、伺ってもよろしいですか？ では随分長いんですね。

悦子：長いですよ。本当に。

小菅：慶人先生の高校時代ってどうだったのですか？ かっこよかったですか？

悦子：すごくかっこよかったですよ。サッカー部はね、一昨日、私、同級生と山に行ってたんですけどね、その時に慶人の話が出て、女の子の中でね、サッカー部の男はみんなハンサムだったって。一番揃ってたって。

小菅：先生は奥様のこと、どう思ってたんでしょうか？ 可愛いとか。ここではあんまり言えないですかね。

大野：でも、かわいいなと思ってましたよ。

小菅：そうですか。ではそれですと付き合いって今があるんですね。

土方巽と大野一雄

小菅：大野一雄先生のもとでダンスを始められて、それが1951年。関東学院を出られて、1959年に土方巽の『禁色』に少年役で出演されていますよね。土方巽という人はどういう人でしたか？

大野：その前に、安藤三子とユニークバレエ団というのがあって、そこによく大野一雄が呼ばれて出演しに行くんですよ。そうすると、僕を連れて行くんだ。一つはね、バレエ作品なんだ。一つは現代的なもの。それに大野一雄は招かれるんだ。そうすると、バレエの作品を見てるとね、男の人が3人いて、かっこいいんだよ。かっこいいなと思ったら、その1人が土方さんで、お茶飲んで話しましょうってことになって、話したら秋田の出身だと。それで、大野一雄も秋田だと。では今度うちにいらっしゃいって言って、それで来るようになった。来るようになったら、うちのおばあちゃんが秋田でしょ。本当にしょっちゅう来るようになって。それで、その稽古場で7年間くらい一緒に、大野一雄と土方さんと僕とで中心になってやりましたね。それで7年間やって、これでやりつくしたな、もうやりつくした。そうすると土方さんも田舎に帰りますって言って、さよならって秋田に帰っていった。

小菅：先生が土方と『禁色』を踊られた時に、その土方のダンスというものは、どういうふうにお感じになりましたか？

大野：あのね、意味はわからないんですよ。それで僕の倒れる上に乗っかってね、「ジュテーム、ジュテーム」って言うんですよ。それでおかしいと思ってね、「土方さん、なんですか」って言ったの、この作品の意味は。すると「男の真の友情だよ」って言うから。それだったら一所懸命やりますと。それでやったわけです。

小菅：三島由紀夫の『禁色』は、先生はその時お読みになっていたのですか？

大野：いえ。もうびっくりしましたよ。

悦子：本、全然読まない。本当に見事です。

小菅：土方は大変な読書家でもあるし、文章家でもある。

大野：そうなんですよ、ええ。

小菅：一雄先生も読書はあまり？

悦子：お父さんは読んでたね。

小菅：慶人先生にはあまりそっちの方は……

大野：それで親父が読むとね、僕はお金を稼がなきゃいけない。

小菅：親父が読むと、僕はお金を稼がなきゃいけない？ それはどういう意味ですか？

大野：僕はアルバイトだとか仕事してお金を持って来る。

小菅：そうですか。では三島由紀夫とか湊澤龍彦とか、そういう舞踏に関わったような文化人の著作も全く読まずに？

大野：はい。

小菅：そうですか。先生、ちなみに私、シェイクスピアを専門にしているのですが、シェイクスピアなんかも全然読まれませんか？

大野：ええ。芝居は見ましたけど。

小菅：シェイクスピアをご覧になりましたか！ 先生、土方巽が『マクベス』の魔女を振り付けた公演が1972年にあるのですけれども、それはご覧になりましたか？

大野：見てますね。

小菅：どんな印象でしたか？

大野：あの、やっぱり土方さんは大した才能家で、ある意味で天才ですよ。そういう意味じゃ、びっくりするほどうまくやってますね。そういうことをやらしても、彼はできる人だった。

小菅：土方巽という人は映画にも出てますし、演出もしたり、マルチな才能をきっと持ってらっしゃったのでしょうね。大野一雄先生や慶人先生は、むしろ踊り一筋と言いますか。

大野：そうですね。

小菅：慶人先生からご覧になって、土方巽と大野一雄の舞踏の差、踊りの差というのはどうお感じになっていきますか？

大野：それでね、僕は一所懸命、逆に言うと……マルセル・マルソーを見て、土方さんと2人で感動したわけですよ。どんなことが基礎になってるのか、練習してきましょうと言って、僕が基本的に習いに行くんですよ。それで完璧にマルセル・マルソーのテクニックをマスターしてきまして。そういうことでね、能もやりました。三島由紀夫が紹介してくれてね。能をやりなさいと。でも、舞台に立つまでいった時にやめましたけどね、高くてしょうがないんですよ、月謝が。

小菅：どちらでおやりになったのですか、能は？

大野：大藏流っていうね、彌太郎先生っていう。三島由紀夫さんが紹介してくれたんですよ。

小菅：先生の舞踏に何か能の要素はあるような気もいたします。

大野：不思議ですね、三島さんがね、なぜ俺に能をやれって言ったか。そういうふうに思っていましたけどね。

小菅：一雄先生も能をおやりになったのですか？

大野：やりません。

小菅：では三島由紀夫が慶人先生に能をやりなさいと。そうですか。よく言われることですけれども、土方巽の踊りは非常に激しくて、いわゆるこう、暴力性みたいなものが入っ

ている。それに比べて大野一雄のものは、癒されるような、ゆったりとした踊りをされると言われます。それでも一雄先生も戦争を体験されたり、激しいことをきっと体験されたりしていると思うのですよね。内には激しいものをきっと持ってらっしゃったのでしょうかね。

大野：そうですね。それはいつも感じてました。大野一雄の中の激しさ、目に見えないけれども、激しさがあるということは感じてました。

小菅：それはどんな激しさでしょう。何かこう内心で燃え上がるようなものがあるとか、あるいは求めてつかめないものがあるとか、そういう思いなのでしょうか。あるいは故郷に対する思いとか、母親に対する思いとかいろんなものがきっと混ざっているのだと思いますか。

大野：そういうのを含めて根源的だなあと。根源的な深さがある人だ。表面的には穏やかな人で、見えないけれども。そういう意味では怖いなと思いました。

小菅：「怖いなと思った」、あの、土方よりも怖いなとお感じになられたのですか？

大野：はい。

小菅：そうですね。大野一雄という人は、話好きで、むしろ明るい感じがします。一雄先生にはお目にかかったことがありますが、土方巽はないので、土方巽と大野一雄の差は何かなあよく考えるのです。やはり土方にしても大野にしても、両方とも激しさを持ってらっしゃったのでしょうかね。

大野：そうですね。

舞踏の訓練とは

小菅：先生のもとにはたくさんの若い人たちが訪れると思いますけれども、先生は舞踏をやる上で必要な訓練というものはどういうものだとお考えですか、例えば初めての人にと

んなことをやらせますか？

大野：そういう意味ではね、人間は変わらないということ。三島さんから最初に聞いたんですよ。人間は変わらないんだと。変わらないんですかって言って。変わるのは文明だよって。それから土方さんの文章を見たら、本質と存在の奇跡的結合が舞踏だよってという言葉が出てくるんですね。その本質とは変わらないもの、結局三島由紀夫さんの言ったことなんだ。人間は変わらない、変わるのは文明だよって。その影響はずいぶん受けましたね。そういう本質を若い人に伝えたいですね。それで空間と出会うとか、肉体と出会う。肉体はすべてを持っているんだよと。全てを、硬いものから柔らかいものまで、みんな持っている。それは全部使ってもいいんだというようなことを教えたりしています。

小菅：私たち今こういう肉体を持っていますけれども、日本人に特有な肉体というものはございますか？ それとも人類みんな、肉体は同じなのだと先生はお考えになりますか？

大野：そうですね、日本人ということは特に考えないですね。

小菅：ただ根源的な肉体があるということですか？

大野：うん、土方さんは、最初に例えば背中を使った。その背中では、今まで使う人がいなかった。それが背中を使った。それから重さがあった。人の命は重いか大地は重いかいって、重さを訓練させられた。

小菅：先ほど申し上げたように、一雄先生は長く慶應義塾大学で踊ってくださいました。今の若い18、9の、大学に入りたての男の子とか女の子は、自分の肉体を持て余しているようなところがありますし、また受験勉強なんかを一所懸命やってきたせいもあると思いますけれども、観念の方が、つまり「頭」の方が先走ってしまっているようなところがあります。その意味では、大野一雄先生の舞踏は若い学生たちにとって大きなインパクトを与えました。特に学生たちがインパクトを受けたのは、この老人が、女性の下着を着て舞台に出る、あるいはパンツ1枚になって舞台に出る、その肉体の晒し方ですね。それにもう、学生はものすごいショックを受けるようなことがございました。大野一雄先生という方、慶人先生もそうかもしれませんけれど、人前で自分の肉体を全部晒すことを自分の中

心に置いていたように私には見受けられました。その見方は正しいでしょうか？

大野：正しいと思いますね。

小菅：先生にも何回か慶應義塾大学で踊っていただきましたけれども、先生は若い学生を前にして、何かこれを伝えようということはございますか？

大野：愛って言ったら変ですけども、愛ですね。

小菅：そうですか、いいですね。先生、「愛」ってどういうものですか？ 私自身は、愛は繋がろうとするエネルギーと考えてます。先生に何かお考えがあったらご教授いただきたいのですが。

大野：最近よくやるのは、みんなで手を繋いで輪を作って、私は全体であり私であると。手を繋いで一つの満月を作る。そして「月光」（ベートーベン、ピアノソナタ第14番）をかけて、まずゆっくりと動き始める。それで途中からは手を離して、自由に一人一人の満月を踊りなさいって言うんですけども。私は全体であり私であるということ。ある時期、小学生が輪に入れなくて、それで社会問題になった時があって、その時にその稽古を始めた。みんなで輪を作って、一つの月光を踊ろうと。

小菅：なるほどそれは「愛」ですね、先生。それをワークショップでよくおやりになるのですか？

大野：はい、よくやります。

小菅：みんなで輪になって。そうですか。

大野：それで私は全体であり、そして私であるんだと。

小菅：いいお話ですね、とても。先生、舞踏をやる上で技術的にはどういうものが必要でしょうか。例えばモダンの訓練が必要であるとか、あるいは体力が必要であるとか、そう

いうことございますか。

大野：そうですね、僕はクラシックバレエから何から思いつくまま勉強しました。

悦子：クラシックバレエやってたの？

大野：及川廣信先生のところでね、パントマイムとクラシックバレエ。

舞踏とは何か

小菅：そうですか。国際学会に参りますと、よく外国の方に舞踏とは何だって聞かれることがあるのです。例えば能でしたらすり足をするとか、独特のセリフ回しがございますよね。あるいは歌舞伎だったら型があり、新劇だったら言葉がある。舞踏とは何だって聞かれたときに、もちろん歴史的には土方巽や大野一雄が始めたもので説明ができるのですが、全く舞踏を知らない人に対してはどういうふうに説明したら良いのでしょうか？モダンダンスの一種だということは言えるかもしれませんが。

大野：モダンダンスを学んだ人たちが、大野一雄と土方巽で、それに無いもの、例えば背中を使うとか重さだとか、その時に無かったものを入れて踊ったんだ。だから革命的だった。

小菅：今のお言葉を少し変えますと、舞踏は無いものを求めて始まったと考えてもよろしいですか？

大野：うん。それからね、たまたま秋田だった、土方さんが。それから大野一雄もおばあさんが秋田で、中学高校は秋田なんです、大館高校。そこで土方さんが例えば、ちょっと田舎へ帰ったときがあるんだ。それから戻ってきたんだ、三年ぐらいたって。そしたら今度は衰弱体だのなんだのって。衰弱してるんだよ。土方さんどうしたんですかって言ったら、「秋田は寒くてね、食えないんだよ、だからもう肉体は要らないんだ」。それで肉体を消す、白く塗ってね、もう肉体はいらないって、白塗りを始めたんだ。その前までは西欧のものをやっていた。ウィリアム・クラインの『TOKYO』という写真。この当時の東

京の風景ですね。その中に舞踏を何故か入れてくれたんですよ，ウィリアム・クラインが。大野一雄と土方巽と僕と3人が新橋に行って，銀座に行って，撮ったんです。これのおかげで結構世界的に有名になりましたね。

小菅：いつ頃ですか？

溝端俊夫：1961年です。

舞踏家と老い

小菅：そうやって舞踏の色々な人に出会い，色々な役をおやりになってきましたけれども，今「老いた肉体」といいますか，年齢を重ねていらっしゃるって，ご自分でやはり肉体の違いというのはお感じになりますか？

大野：はい，感じますね。

小菅：一雄先生は100歳を超えてもまだ踊っていました。私は100歳の誕生日会にお邪魔したのですが，慶人先生が一雄先生の乗る車椅子を押して踊られたのを，感動を持って拝見しました。先生は自分の肉体が老いていくことについてどのようにお考えになっていますか。

大野：これは花の絵ですね〔画集を示して一小菅〕。最初は蕾を描いている。それから満開の花を描いている。それから散る間際の花を描いている。これがまあ言ってみれば舞踏だよと。今まで描かなかったじゃないか。

小菅：これはどういう。

大野：俵屋宗達の蓮池水禽図。

小菅：そうですか。先生は自分が老いていくっていうことに対しては，特に恐怖感みたいなものとか，あるいは若ければいいのにな，とか，そういうことは全然思わないですか？

大野：全然思わないですね。

小菅：それでも、やっぱり、いろんなところが動かなくなったり、動きが遅くなったりということはありませんよね。

大野：これはちょっと転んじゃってね。今医者へ通っているんですけども。だけどこれもね、仕方ないことで、自然なことなんだ。だけどそうですね、1年前に全部の自分の作品をやって、それから中国にも行ってきたし、作品をこれでやり終えたなど。そういうことはちょっと思ってます。

小菅：それは先生、引退とかそういう意味ですか？

大野：引退というか、劇場に出ないと。ただそれだけです。稽古場では、昨日も稽古の終わりに踊ったんですよ。だからここでは踊れる。もう劇場は終わりだなと。

小菅：でも先生、一雄先生は93歳過ぎるまで慶應義塾大学にいらしてくださいました。

大野：その時は僕が付いていたから。大野一雄はずっと踊れたんだけど、僕には僕がいない。

小菅：そうですか。でも奥様やお嬢様や溝端さんや……

圭子：そうですよ。失礼しちゃうわ。

小菅：いや、よく覚えています。これは同僚から聞いたエピソードですが、大野一雄先生が慶應義塾大学に来られた時に、学生を前にして、いろんな話を始められたのです。一雄先生は話し出すと止まらない方でしたから、それをどうしようかっていうふうに楽屋のほうで相談していたところ、慶人先生がもうこれは踊らせるしかない、黙らせるには踊らせるしかないということで、エルヴィス・プレスリーの音楽をかけたことがございました。でも先生、まだまだ踊ってほしいとファンとしては思います。今はやはりそういう御心境でいらっしゃると思いますか、もう劇場では踊らないと。

大野：いい弟子を育てたい。

舞踏における田舎と都会：福島と『花と鳥』

小菅：なるほど。話を移させていただきます。今再三話題になったように、土方も一雄先生も東北に深い繋がりを持っています。土方巽はもちろん秋田の風土から非常に大きな影響を受けています。その一方、舞踏というものが、横浜であったり東京であったり大都会で生まれた芸術であるという言い方もできます。そういう意味では舞踏は大都会と田舎の緊張関係の上に成り立っているような気がしています。ただそうはいっても、舞踏の根源は、思想的、理念的には地方にあるべきだろう、田舎にあるべきだろうと私は思うのですが、先生はどのようなお考えでいらっしゃいますか？

大野：あのね、土方さんが秋田から帰ってきた時に、変わっていくわけですね、動きが。その時に言われましたね。「あなたは真似しちゃだめだよ、シティーボーイだから」。だからシティーボーイとして私はそれから生きてるんだ。

小菅：私は、東日本大震災の時にですね、大きな考え方の転換を迫られました。特にあの福島原発事故に関してです。福島の原子力発電所は東京電力のものでよね。つまり東京の都市機能を支えるために福島に原発をつくっている。その意味では田舎のほうが都会に搾取されている、そういう感想を持ちました。これはやはり話を戻せば、戦争中日本が台湾とか朝鮮とかあるいは中国の人たちを搾取した、そういうものとも繋がるような気がいたします。その意味で舞踏が、土方のことで言えば、田舎から出てきたというところは非常に大きな意味があるような気がしていますし、舞踏は田舎に軸足を持つべきであろうと考えるのですが、先生のようにシティーボーイだ、都会のものだっていう考え方もそれはそれでありますよね。

大野：あえてね、土方さんが僕に言ったんですよ。あなたはシティーボーイだからって。

小菅：それは、それぞれの持っているものがきつとあるという意味なのでしょうね。私は先生に慶應義塾大学で踊っていただいた『花と鳥』に非常に大きな感銘を受けました。東日本大震災みたいな大きな災害があった場合、いわゆる芸術家は何ができるんだろうとい

うことをつきつけられた思いがしました。これは例えば音楽家は被災地に行って音楽を演奏する、それで被災者はずいぶん癒された。あるいは様々なタレントは、被災地に行って炊き出しなんかをして自分の顔を晒すだけで、被災地の人は慰められた部分があると思います。そうであればダンスや演劇は、そういう災害のときに何ができるのだろうかというのを震災以来考えてきたのですが、先生が慶應義塾大学で『花と鳥』を踊ってくださって、その時出来るのはきっと「祈り」しかないのだろうという答えをいただいたような思いがしたのです……

大野：まさにその通りで、僕はあなたにとっての舞踏はなんですかって言われたら、戦争の無い、誰でも幸せを感じられる祈りですと。ここ五年くらい、最近はずっとそれを言っている。

小菅：『花と鳥』はまさに大野慶人の祈りとしての舞踏であるということをイギリスで出版される論文集に私は書いたのですが、改めて確信が持てました。あの中で先生は「浜辺の歌」を引用されてウサギの衣装で踊ってらっしゃいます。あれはどういう意味ですか。私は、あれは因幡の白兎だと思っているのですが、ランボオの詩からの引用であるとも言えます。

大野：僕はちょうど戦争中で、父親もいなくて母親のもとで、千葉の勝浦にいた。その時の遊び相手がウサギなんですよ。

小菅：勝浦にウサギがいるのですか？

大野：いるんですよ。その遊び相手。それでウサギを踊ろうと。

小菅：先生の、あれは幼い頃の思い出でもあるんですね。

大野：そうなんです。

小菅：とてもノスタルジックな曲ですから、そういう感覚は持ちますけれども。そこからインスピレーションを得られて。

大野：それで曲も選んで。

小菅：小さい頃を思われて。私は、東日本大震災において舞踏家たちに何ができるだろうということを考えていた時に、慶人先生が、お弟子さんに「先生、被災地へ行きますか、行かなきゃいけないんじゃないんですか」と尋ねられ、「いや私は行かない」とおっしゃったというエピソードを読んだことがあります。被災地に行くよりは祈りだということですね。

大野：それからまあ、妙な話だけれども、ここからお金を送るよ。ただ行っただけじゃ情けないじゃないか。悲しいっていったってあっちの人にとっても追いつけるものじゃないし、ここからお金をちゃんと送るよと。

小菅：そうですか、そういうお考えですか。先生、舞踏が祈りだとすればですね、お祈りってというのは神様に対してするものじゃないですか。先生は舞踏を踊られるときに、むしろ目の前にいる観客よりも真上にいる神様というか、そういう天に向かって舞踏している、そういうお気持ちなのですか？

大野：それとね、私には神様がいっぱいいる。おじいさんとおばあさんが信仰していたのはブッディストの神様だ。それからキリストも僕の神様だ。だから神様がいっぱいいるんだ。

小菅：そのいっぱいいる神様に向かって舞踏をされている。

大野：そうです。

小菅：先生の舞踏もそうですし、大野一雄の舞踏もそうでしたけれども、やっぱり舞台と観客が対峙する向き合い方よりも、観客も含めて舞台も天上を向いているような、そういう祈りとしての舞踏っていうのを感じておりました。その意味では先生の今のお話を聞いて、非常に納得できるものがありました。

舞踏とその時代

小菅：先ほどから平和な世の中ということをおっしゃっています。いわば舞踏が出てきた時代は激動の時代だったと思います。60年安保、70年安保があって、若者が政府に対して抗議活動をし、そしてまた傷つきということですね。私はやはり舞踏の背景にはそういう大きな政治的な動きがあったように思うのですが、先生はそういう政治的なことを意識されましたか？

大野：その当時は戦争が終わって、だいぶみんな我慢して我慢して、働いて、低賃金で働いて、それで59年に『禁色』という作品がスタートしてから、60年は安保の時代だ。それでみんな賃上げを求めて国会に押し寄せたりした。そういう中で自分が生きてきたんだと。

小菅：先生はデモに行ったりとか、そういうことはされませんでしたか？

大野：デモは行きませんでした。

小菅：むしろそれよりは踊りを、ということですね。

大野：そうですね。

小菅：土方巽もそうですし、大野一雄もそうだったと思いますけれども、そういう意味では具体的な政治的な活動には参加しなかったですね、舞踏家たちは。

大野：そうですね、ええ。参加しなかったです。

小菅：そういう時代から移って行って、湾岸戦争から始まって日本もだんだん国際的な文脈で戦争に参加するようになったり、あるいは自衛隊の役割も変わってきたように思います。先生は今の状況、安保法制が成立したり、憲法の改正が取りざたされたりという状況に対してはどのようにお考えになっていますか？

大野：ある意味では怖いですね。うん。ある意味では。もうだけど自分がやることは、どうしようもないなと。それに関わっていくことは。もう無理だと。

小菅：私の父親は昭和5年の生まれでしたけれども、やっぱり戦争を直接知っている世代とそうでない世代とでは、戦争に対する考え方というのは全然違うかもしれませんね。実際に肌で体験している世代は、それでも最終的には平和ということ。何を犠牲にしても平和を望みますけれども、いまの政権もそうですし、だんだんそうじゃない方に向かっていくような気がします。そうですか、先生はもう自分のやることはもうやったのだというお考えですか。

舞踏の世界性について

小菅：先生はオリンピックについてはどうお考えになりますか？ 東京オリンピック、また来ますけれども。

大野：本当。その頃、元気でいたいです。

小菅：いやいや、2020年だからもうすぐです。実は慶應義塾大学の日吉キャンパスがイギリスチームの最終合宿地に決まっています。そこで学生もいろんなボランティアをしたり、イギリスチームと接触したりってことになるのじゃないかと思います。多分、前の東京オリンピックと今度のはずいぶん違うかもしれませんよね。日本の全体の関わり方もそうですし、若者のメンタリティも。そういう時に、私は、ぜひこの世界的な舞踏という芸術を東京オリンピックの時にも広めたらいいのではないかと思うのです。舞踏をね、文化的なものとして、むしろ東京オリンピックの種目に加えるくらいの勢いで。先生、その時には舞踏界の代表者ですから、ぜひお願いします。

大野：若い人にやってもらいたいね。

小菅：舞踏がだんだん国際的になっていって、私はよく感じるのですが、土方巽や大野一雄やあるいは大野慶人がやっていたような舞踏とはちょっとずいぶん変わってきたような気がします。先生はどういうふうにお考えですか？

大野：ここに、稽古場にもね、かなり外国の人が、いろんな国の人がきますよ。そういう意味では広がったなと、ずいぶん広がったなとも思うし。だからそれだけ内容も違うでしょう。

小菅：それは違ってでもいいのだということですか？

大野：ええ、そうです。そういうことです。

小菅：もしかしたらその中で、もう舞踏とは呼べないのではないかなと思われるようなものもあるような気がするのです。そうすると舞踏とは何かというところに話は戻ってきます。

大野：僕は、その人が舞踏といったら舞踏だよと。

小菅：そうですか、そういうふうにお考えになりますか。

大野：本人が言ってるんだから。

小菅：そうですか。そうすると舞踏というのは、身体的な動きの特徴というよりも心の持ち方と言いますか、精神的なものだと先生はお考えですか？

大野：あの、今はそうですね。まあ背中を使うとか、重さを取り入れるとか、土方さんがやられたことは一応みんなにね、ここで会った人には言いますけどね。

小菅：私は、舞踏というものが、先ほどから話に出ていますように、東北の秋田がルーツにあって、そういう意味ではローカルな、土着的なものを一つのルーツにしている。もう一つには舞踏はどんどん広がって行って、北方舞踏派とか金沢舞踏館とか日本全国にも広がりましたし、世界中に広がりましたよね。そういう意味ではユニバーサリティ、普遍性を持っているような気がいたします。そういう普遍性と地方性、ローカルティとユニバーサリティっていうものがあるように思えます。色々な動きの形としては、ローカルな形のものを土方は取り入れていった。しかし、先生は、気持ちとして、人類共通の、肉体を持

つ者が、誰もが、自分が舞踏をしていると言えば舞踏でいいのだというお考えなのですね。

大野：世界中から来ますよね。そうすると例えばドイツで、「どこで学んだの、あなたは最初、きっかけは」って。そうしたら世界中なんですよ。だからその先生を舞踏じゃないとか舞踏だとか、難しいことはもう言わない。

小菅：そうですか。先ほどの言い方によれば、自分が舞踏だと思えば舞踏でいいということですね。

大野：その人が舞踏としてやってるんだからね。細かい点まで言う必要ない。

「暗黒」の意味について

小菅：舞踏は、ある時期までは「暗黒舞踏」と言っていましたよね。で、この「暗黒」が取れて今はただ「舞踏」と言うようになりました。私はこの「暗黒」という言葉は非常に重要だと思うんです。「暗黒」が取れて舞踏は変わったと言えますでしょうか？ あるいは「暗黒舞踏」と言っていた時の「暗黒」とはどのような意味だったのでしょうか？

大野：土方さんは暗黒舞踊って言われてた、それは最近生徒によく言うね。

圭子：はい、空が、垂れ込めるものがあつたっていう。

大野：花を持って歩くとね。土方さんが僕に言ったんだ、神だけが、神様だけが怖いって言ったんだ。

小菅：神様だけが怖い、ああ。

大野：神様が怖いって。花を持って歩くとね、なんか頭がこう、怖そうなんですよ。どうしたんですか、土方さんって聞いたら、神だけが怖かった、怖いんだ。で、僕は生徒に冗談でいうんですよ。小さい時に悪いことしたんだなって、それが暗黒だと。

小菅：では土方巽にとっての神っていうのは暗黒だったのでしょうか。大野一雄はいかがですか。大野一雄にとっての暗黒はどういうものだったのでしょうか？

大野：大野一雄はね、クリスチャンだから、空に何もつかえるものがないんですよ。だから自由なんですよ。だけど土方さんはこうやって垂れ込めてるんですよ。

大佛次郎のこと

小菅：なるほど、ありがとうございました。先生、最後にこれからの舞踏をどうお考えですか？ 舞踏はこれからもずっと続いていきますでしょうか？ ある時期でもう舞踏は終わったと考える人もいるかもしれません。

大野：今世界中からいろんな人が来ますから。そういう意味ではまだまだ。

小菅：先生からご覧になって、これからの舞踏界を背負っていくなっていうような方はいらっしゃるでしょうか？

大野：あの、人のをね、見に出かけられないんだ。時間がないんですよ。だから残念なんですけど。

小菅：先ほど本は読まないって伺いましたがけれども、美術とか音楽とかあるいは映画なんかでお好みのものはございますか？ テレビドラマとか、あるいは食べ物でも結構ですの

大野：こういう宗達の蓮池水禽だとか、こういうものは僕なりに抽出して愛してるんですけどね。だけど本なんかでも僕はその、本は読まないけども、三島由紀夫さんだとか澁澤龍彦さんとか、三好豊一郎さんだとか詩人にも親しかったし、高橋睦朗さんとも親しかったし、それから大佛次郎という小説家とは全く親子みたいな付き合いをしたんですよ。それで先生が亡くなってから、奥様はここへ住まわれていた。

悦子：住んではない、泊りにきて。

大野：だけど下の部屋を作ったじゃないか。

小菅：大佛次郎とはどうしてそんなに親しくなられたのですか？

悦子：うちの母が奥様とお茶のお友達で。それで私が若い頃にお手伝いさんに行って、そこで親しくなったの。

大野：それでなんか変な踊りをしてるらしいなって心配されて。

悦子：ずいぶん興味持ってたわよね。奥様もリサイタル見にきてくれたし。

小菅：大佛次郎と舞踏というのは、私は全然結びつかなかったですけども。

悦子：先生はね、演劇がすごい。それから歌舞伎の脚本だとか書いて、それにすごく興味がありましたよね。

大野：歌舞伎座にしょっちゅう連れてってくれた。

悦子：あとボリショイ・バレエとか、いいものを見せてくれた。

大野：バレエなんかは高くて見れないでしょ。

悦子：良いものは見なさいって。

大野：ロシアも、キエフも来るし、モスクワ・バレエも来るし、みんな連れてってくれた。それはすごく勉強になりましたね。それで歌舞伎座に行っても、楽屋に連れてってくれるんです。すると歌右衛門さんなんかもへーって、最敬礼なんですよ。

小菅：大佛次郎だったらそうでしょうね。先生はご最良の歌舞伎役者はいらっしゃいました？ 歌右衛門ですか。

大野：歌右衛門（六代目）さんは亡くなったよね。好きだったけど。雀右衛門（四代目）。それから芝翫（七代目），團十郎。

小菅：亡くなった團十郎ですか？

悦子：前の前の前ね〔十一代目市川團十郎—小菅注〕。先生がすごく好きだったの。だから『若き日の信長』とか，台本を書いて，演出もなさっていて。あの團十郎がメガネかけて出てきたって。

小菅：今日は色々なお話を伺って，ありがとうございました。最初にも申し上げましたように，私は，高等教育に携わっているという意味で，若い人たちの未来をお預かりしている立場ですので，今の若者たちが平和な世界で自分たちの力を発揮できるようになってもらいたいと願っています。最後に先生，繰り返しになりますけれども，今の18，19の若い高校生，大学生に対して言葉をかけるとすれば，先生からどんなお言葉を頂けますでしょうか。

大野：努力すれば，必ず良い世の中になるから。それを信じなさいと。

小菅：どうも先生，長時間ありがとうございました。

【付記】この対談は，記録的酷暑の続く夏，2018年8月6日13時より，横浜市上星川の大野慶人自宅食堂において行なわれた。その際，大野慶人，小菅隼人の他に，大野悦子（妻），金光圭子（次女），溝端俊夫が立ち合い，大野慶人の記憶を助け，説明を補っている。大野美加子（長女）も後に合流した。また，録音記録補助として宮川麻理子が同席した。個人的には，慶人の発言に，悦子，圭子，溝端俊夫も反応し，まるで家族一同が介するお盆の食卓に招かれたような温かさを感じる心地よい対談となった。本稿は，その際の録音原稿を小菅隼人が再編集し，大野一雄舞踏研究所の確認と了解を得て掲載するものである。また，本稿の事実確認，校正編集作業にあたっては宮川麻理子の助力を得た。本研究の遂行にあたっては，平成30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。