慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	《復活》と向き合うこと：舞踏家笠井叡に聞く
Sub Title	The resurrection and butoh : a dialogue with butoh dancer Kasai Akira
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	2019
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 言語・文化・コミュニケーション (Keio University Hiyoshi review. Language, culture and communication). No.51 (2019.) ,p.9- 38
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032394-20191231-0009

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.

《復活》と向き合うこと[1)]
――舞踏家笠井叡に聞く――

小菅　隼人

はじめに[1)]

笠井叡は1943年三重県で生まれた。裁判官であった厳格な父親，笠井寅雄の影響下で幼少時代を過ごすが，1954年9月26日の洞爺丸海難事故で父親を亡くす。キリスト教の洗礼は受けていないが，教会生活は長く，「イエスの復活」という歴史的事実は笠井にとって生涯のテーマと言っていい。江口隆哉・宮操子のスタジオで学んだことでダンスの世界に入り，後に大野一雄に出会い，三年間，個人指導を受ける。1963年10月，朝日講堂で「犠儀」を踊ったことが遠因となって土方巽と出会い，1965年11月「バラ色ダンス―A LA MAISON DE M. CIVECAWA」（千日谷会場）に出演する。下記対話中で経緯が語られるが，暗黒「舞踏」という用語は，笠井の発案を土方が採用したものである。1971年天使館設立，1979年から1985年までドイツに在住した。オイリュトミー，パントマイムも視野に入れ，狭い意味での「舞踏」に囚われない表現者である。

文章家としても高い評価を得ており，神秘性，精神性を重視する姿勢は，『天使論』，『聖霊舞踏』，『金鱗の鰓を取り置く術』，細江英公との共同による写真集『透明迷宮』ほか多数の著作として刊行されている。その範囲は，西洋神秘学から日本の大石凝真素美『真訓古事記』まで及び，その表現は，単なる日常言語を超えて「ダンス」にまで昇華されて，熱烈なファンを持つ著述家でもある。「大宇宙の音楽が聴こえる」（『聖霊舞踏』，p. 9）あるいは「聖霊とはエネルギーであって，これなしに人は一瞬たりとて生きることが出来ない」（『聖霊舞踏』，p. 26）と笠井が述べる時，例えばジョン・デイヴィース（Sir John Davies, 1569–1626）の詩に表れている―森羅万象を踊りとして捉える―ヨーロッパ前近代の《ダンス宇宙観》と通じ，現代日本を超えた宇宙性と歴史性を感じさせる舞踊家である。

笠井は『カラダと生命―超時代ダンス論』の冒頭で次のように述べる，「歴史というものが常に生きた存在として，変化し続けている限り，どんな時代も一つの転換期です。けれども，

1）　本稿で述べられているように，笠井叡自身はすでに狭い意味での「舞踏」の枠に囚われておらず，したがって「舞踏家」という呼称は笠井の一面を指しているに過ぎない。

一人の人間はすべての時代を生き続けているのではなく，ある特定の時代を生きているわけですから，自分が生きている時代そのものが，どのような転換期であるかをリアルに感じ取るためには，歴史全体を俯瞰することができるような，何らかの想像力を駆使しなければなりません」(p. 13-14)。この言葉に表れているように，笠井は，踊りにおいても，現代性，社会性を強く意識する。そして，2013 年度「日本国憲法を踊る」で芸術選奨文部科学大臣賞を受賞している。

笠井叡は大野慶人と並んで，大野一雄，土方巽をもっともよく知り，現役で踊り続ける最重要の舞踊家と言ってもいい。そして，先に触れたように，笠井には多くの著作があるし，個別の作品についてインタヴューも多く行われてきたが，作品制作の過程よりも，笠井の根本にある舞踏観，世界観，人間観について，笠井自身の言葉を直接的に残すことを本稿の目的とした。舞踏家個人の「人となり」こそ，舞踏という表現芸術の核にあると筆者（小菅）は信じるからである。なお，文中，笠井は，「キリストの復活」に度々言及している。本稿筆者（小菅）は，高祖母から五代続くクリスチャンの家に生まれ，日本基督教団勝沼教会で受洗している。筆者自身のキリスト教の信仰に照らして，筆者が笠井のキリスト観の全てを理解し同意したとは必ずしも言えないが，笠井が真摯にキリスト教と向かい合っており，その言葉には真理が籠っていると感じたことを記しておく。

幼少時代―道徳とキリスト教

小菅隼人（以下小菅）：笠井先生は 1943 年に三重県で生まれ，明治学院大学を卒業されました。能や歌舞伎の家に生まれた子供が，物心つかないうちから芸を仕込まれるのとは異なり，やはりある時点で，意識的に舞踏に出会うわけですが，舞踏に出会うまでのいわゆる子供時代のことをお聞かせいただければと思います。三重県のどちらでお生まれになったのですか？

笠井叡（以下笠井）：三重県の津市という県庁所在地です。珍しいですよね。一文字で「津」というのですが，電車で止まる時，全然迫力がないところです。

小菅：そこで小学校から高校まで生活されたのですか？

笠井：いえ，それがですね，私の父は裁判官という仕事をやっていたんです。裁判官というのは，土地に長くはいられなくて，その土地との癒着ということがあるんですかね。だいたい 2 年が区切りで，地方裁判所とか高等裁判所とかに行く。私，小学校 6 回変わっているんです。正確に言うと，受胎したのは神戸の隣りにある芦屋市に母がいた時なんですけれども，三重県の津市に来て産んだんですね。ですから，私の出生は一応三重県の津市ということになっているんです。

私の母は大沢君子と言いまして，大沢家に生まれたんですけれども，大沢家というのは私の母方のおじいさんということになりますが，母のお父さんというのは，その当時のものすごいインテリでした。英語がベラベラ喋れたということと，ヨーロッパからいろんな文化人が来た時に家にお泊めして，パーティーを開いたりするのが好きだったらしいんですね。大沢家の3階建てのものすごく大きな洋館建ての家が焼夷弾で壊れたんですけれども，母がそういうところで育っていて，私の父の家は九州の方の下級武士らしいんですけれども，それでその二人が結婚してから転々とする。

最初は三重県に行って，三重県の中であちこち行ったんですけれども，その次に行ったのが札幌です。それで，札幌の小学校も2回変わっている。三重県から札幌に行く前に，群馬県の沼田という所に疎開しまして，その後に札幌で。最後に東京に落ち着くんですけれども，父が札幌の高等裁判所に赴任していた時に洞爺丸事件に遭って死んだんです。群馬県は小学校よりもっと小さい時ですね。小学校時代が津市からという感じで，そして札幌に移った。

小菅：どんな少年でしたか？　スポーツが好きとか。

笠井：少年時代の自分がどんな少年だったかというのが思い出せないというのか，自意識がなかったんじゃないかと思うんですね。まわりではこういう人だというのがわかったかもしれないけれども，自分がどういう人間だったのかということがはっきり掴めないんですよ。ただ，どういう育てられ方をしたのか，ということはわりと覚えていまして，母は木岡英三郎という教会のパイプオルガニストで作曲家だった人と交流があったり，キリスト教的な関係が強かったことは事実なんですね。ただ，父はすごく厳しい人でしたね。私はよく，「ちょっと」と部屋に呼ばれて，「そこに座れ」とかと言われて座るわけですよね。だいたい1週間に1回か2回は必ず説教をくらうんです。それがね，なんで怒られているのか，さっぱりわからない(笑)。言われていることの意味が全然わからなくて。

小菅：何かいたずらをしたとかということではなくて？

笠井：要するに，道徳的ではないような少年だったらしいんですけれども，自分にとって何が道徳かなんて全然わからないから，もう怒られっぱなし。いまだになんで怒られていたのかなあ，という記憶ですかね。

小菅：ご兄弟は？

笠井：兄弟は3人いまして，2つ上の姉がいて，それから3歳下に弟がいます。

小菅：それで笠井先生だけが怒られるわけですか？

笠井：そうなんです。2人は怒られない（笑）。よほど良かったらしいですね。裁判官というのは道徳的でなければいけないとか，常識的でなければいけないとか，こうあるべきだという像がたぶん父にはあったんだろうと思うんですけれども，それにそぐってなかったらしくて，だいぶ厳しく育てられたわりには全然自分の身に入っていなくて。ただ，そういう生活を通して，小学校を出る頃，父が死んでからですかね。道徳という言葉は私にはなかったですけれども，社会的でないとか，一般的でないとか，なぜこんなに厳しく育てられながらも自分は道徳的な人間ではないのか，ということに実際はすごく悩んだんですよね。それで，これは決意したわけではないけれども，正しい人間とか，信仰深い人間とか，あるいは誠実な人間とか，たぶんそういうことを言われたんだと思うんですよ。「もっと誠実になれ」とかね。そういう道徳的な事柄が非常に重要だということはわかるんですが，どうやって自分が道徳というものを導き出していけばいいのか。

例えば，私も中学の2年くらいまでかな。教会に子供の「日曜学校」というものがあり，それに必ず出ていたんですよ。確かに，キリスト教的なものの道徳性が重要であるということはわかるんですけれども，言葉で道徳を言われても意味はわかるけれども体に全然ピンと来ないので，結局父に怒られていることと大して変わらない。そのなかで，中学くらいかな。自分の体の中から本当に自分が道徳と呼べるものを創造しようという決意がたぶんあったと思います。

小菅：お父様が亡くなられたのは小学生の時ですか？

笠井：小学校の5年なんですね。良い子供ではなくって，あまりに父が私のことを怒るものですから，心の中では「早く死んでしまえばいいなあ」とかちょっと思ったりしていたくらいです（笑）。洞爺丸事件が起きたのは昭和29年9月26日で，その頃は札幌に住んでいましたから，父が札幌から函館にまず行くんですね。それで函館に行くから9月25日の朝，私は小学校に行く時に，父の書斎があって，擦り硝子の向こうからネクタイを締めていて，影になっている父の姿を見たのが最後なんです。その時，「ああ，この人，死ぬ」と，はっきり思ったんです。それは言えないですから。そうしたら，翌日の26日に難破したと小学校に家から呼び戻されて，「やっぱり死んだんだ。俺が死んでしまえばいいと思っていたから…」と，相当に罪の気持ちがありました。でも，父が死んだことでそういう自分にとってのわけのわからない道徳的な事柄を，上から押し付けられるっていうことからこれでやっと解放された感じがありましたけどね。

小菅：お父様はクリスチャンだったんですか？

笠井：それが非常に熱心なクリスチャンでした。

小菅：プロテスタントですか？

笠井：プロテスタントです。日本基督教団です。国立教会に宍戸（達）牧師の前に宮本信之助という有名な牧師さんがいた。お父さんは宮本武之助さんとおっしゃって，やっぱり神学者なんですね。そことうちは非常に懇意でしたから，宮本信之助さんと私もお会いしましたし，母と家に来られたこともあるような関係でした。そういうわけで言うと，非常に熱心なクリスチャンであったと思いますけどね。ただ私の父は母とは違って，母は大正時代のいわゆる女性解放に繋がるような，わりとラディカルな思想を持った人らしくて，その頃は珍しく東京女子大学に入ったんですよ，戦前ですけれども。勉強したのは数学らしいんですけどね。東京女子大には立派なパイプオルガンがあるってことも一つの理由だったのかもしれませんね。

小菅：そうですか。では，笠井先生自身は洗礼を受けるとか，そういうお話にはならなかったのですか？

笠井：一つ，あることが教会で起きて……，ある日曜日に私が教会にいましたらね，足に障害のある浮浪者が来たんです。受付のところに「お金がないので少し恵んでくれないか」と交渉しているのを私は見ていたんです。そういう方はよく教会にいらっしゃるんです。僕はその時見ていて，「あげればいいのになあ」と思ったんですけれども，どうも，「また来た」という感じで追い返しちゃったんですよね。

これはかわいそうだなと後をつけて国立駅の方に行って，「もし必要だったら，僕のお金をお渡ししますから受け取ってください」と言ったら，「ああそうですか」というような感じですらっと受け取った。大人でしたけれどもね。それで，教会ではよくやる劇の一つに『みにくいアヒルの子』というのがあるんですね。たぶんそれも嘘だと思うんですけれども，「僕，小さい時に教会で『みにくいアヒルの子』の主役をやったことがあるんです」と言うんです。その方の顔は今でも覚えていますけれども，「これじゃ足りない」みたいな雰囲気なんですね。「わかりました。私，お金を作ってきてあげますから，待っていてください」と言ったんです。しょうがなくて，国立駅の隣りに警察があって「これ僕の定期ですけど，これを置いておきますから，あと 300 円お借りしたいことがどうしてもある」と。警察は理由も聞かないで「そうか，その定期だけ預かっておくから明日 300 円持ってくればいいよ」と私にくれたんですよ。それを持って行って「どうぞ」と言って別れたんですね。結局それが全部詐欺だったってことがあった。

私は宮本信之助さんに談判しました。そして，どうしたらいいかなと。こういう経験は初め

てなんですよ。お金をあげるということは全然いやじゃないけれども，お金をあげなかった教会の人たちのことと，それから自分が人から騙されるという経験が一度もなかった。つまり，騙す人なんて世の中にいないと思っていたんです。私は，馬鹿みたいなボンボンと言えばボンボンなんです。

例えば，第二次世界大戦で抑留してきた軍人がたくさんいたんです。片足がないとか，手がないとか。いわゆる「白衣軍人」と呼んでいたんですけれども，電車に乗っているとアコーディオンを弾いてね，〔アコーディオンを弾く仕草をしながら〕「パーラティーララティーラリー」とね。四つん這いで電車の中を歩くんです。あれはもう一番いたたまれなくて，来るたびに「何でもいいからお金！」って母にせびるわけ。でも，私は一度も母からお金をもらったことがない。そういう光景が何十回かあったんです。札幌にいた頃はまだそういう人たちがたくさん道にいて，どこかで日向ぼっこをしながらご飯を食べている。「お茶を入れてあげますから，一緒にうちに行きましょう」と，ここ（喉）まで声を掛けたいんだけれども，それをしたら絶対に両親に怒られる。そういうことが小さい時にすごく多かったんです。別に私は優しい人間でも全然なくて，当然すべきことを社会がやらない。大人もやらない。教会もやらない。それが直接のきっかけかどうか，はっきり覚えていないんですけれども，中学時代に教会に行くのを断念したんです。

小菅：それでは，中学の時にはもう東京にいらしていたんですか？

笠井：そうですね。東京に戻ったのが小学校の５年でしたから。

高校時代

小菅：笠井さんは桐朋学園から明治学院大学に進まれました。やはりキリスト教だからということですか？

笠井：それはあんまり関係ないですけどね，教会を辞めた時にあることが起きたんですよ，私の中で。あんまりこれは喋ったことがないんですけれども，父は常に書斎で判決を書く仕事で，〔右手を動かしながら〕こう，ずっと書いているんですよね。私は父に遊んでもらったとか勉強を教わったことはなかったのですが，ただ，文字を書く姿が体にずっと焼き付いていて，私が小学校５年で父が死んだ時に，〔右手をせわしなく動かす〕こういうふうな仕草があって，父が書いている姿を真似しているだけなんですけれども，それがだんだんとある文章になっていった。毎日書くんです。それがこんな（大量の）束になった。文字を書く生活が，中学の２年か３年くらいまで続いたんです。その書いたものというのが，くだらないものだと思って私は処分してしまったんですが，覚えている内容では，こんなことを書いていたらしいんです。

「円は，一つの点がなければできない。つまり，中心点がある。点があって円がある。点の中に円がある。小さな点の中に世界がある。」みたいなことを，ずっと書き続けていた時期が長かったんです。これが一つ。

もう一つは，まだこの建物〔国分寺の自宅〕がなく，もう少し古い建物でしたけれども，実は隣りは神光教という神道系の宗教団体があった。国分寺というのは面白いところで，そういう地元の民衆宗教があったところなんですよ。ものすごく大きな敷地なんです。そこに教祖様がいまして，毎朝日が昇る前に庭の西側にある御神前のところに来て祝詞をあげる。私が毎日寝ているベッドの隣りに祠があったんです。そうすると，起きてしまうわけです。〔厳かに祝詞をあげる〕「……かむこう　かむこう」と。毎朝聞くうちに，その祝詞を聞くと頭が少しおかしくなったようになりまして，父の真似をしていたものがだんだん文章になってきた時に，やや神がかったことをどうやら書いていたらしいんです。はっきり覚えていませんけれども。そういう生活を辞めたいということで，なんとかそれを処分したんです。幼少期で一番重要なことと言いますと，結局一切，道徳やモラル，宗教的な教えを信用しない。でも，それは自分の中から必ず生まれる。そういう思いがたぶんそれほど自覚はしていなかったんですけれども，今になって考えるとそうだったんだという感じです。

小菅：今のお話と関連して，先生の『聖霊舞踏』の中に，大変印象的な一説があります。先生は，「肉体はひとつの点である。点とはひとつの実在と観念が一体化した概念である」（p. 23）とおっしゃっています。今のお話の中で，「円の中に点がある」ということは，やはり幼少期の体験に繋がるのでしょうか？

笠井：ああ，今伺ってちょっと似ているなと（笑）。

小菅：先生が書いたものですから（笑）。それでは，ずっと国分寺にいらしたんですか？

笠井：そうなんです。国分寺で，先ほど言いましたように，中学・高校が国立にある桐朋学園で，男子校でした。（妻の）久子は，桐朋の女子校なんです。女子校は仙川にあって，私が望んだわけではないけれども，下級生が女子校と合同コンパをやろうと言って，女子校とコンパが始まって，いろんな話し合いをやっていた時に彼女と出会った。その時，私が高校３年で彼女は高校２年で，それ以来ずっと今まで一緒にいるんです。

小菅：素敵ですね。

笠井：高校以来ずっとそのまま。

小菅：ご結婚はいつされたんですか？

笠井：結婚したのは 24 歳の時ですね。

踊りを始める

笠井：高校が終わった後に，立教とかいろいろ受けたんですけどね，勉強ができなくて入れなかったんですね。それで結局 2 年浪人した。それまで世の中について一度も考えたことがなくて，それから自分の職業についても考えたことがなくて，高校を卒業するまで世の中をまともに見たことがなかった。卒業してポンと出されて家に戻った時に，白紙の状態で何をやったらいいのかさっぱり見当がつかない。壁を見ているだけでした。

母が 10 歳くらい年下の若い男性と，実は私の小学校の時の先生なんだけれど，再婚したんですよ。その人が演劇青年で，その人に連れられて俳優座の芝居を見たのが小学校の 6 年の終わりくらいかな。その時に，椎名麟三の芝居を見て，生まれて初めてプロセニアムの劇場でブルーの照明の舞台を見た。青空があって，書割の家があって，ものすごくわざとらしい新劇俳優がいる。その光景を見た時に，ものすごくびっくりした。こんなものが世の中にあるのかと，本当に信じられない。なぜ信じられないかというと，虚の世界が私にとっては本当の世界に見えたからです。高校を出た時は何も世界のことはわからなかったんだけれども，小学校の時は俳優座で観たその芝居だけがものすごくリアルで，現実は全然リアルじゃない。それで，中学と高校はずっと演劇部をやっていた。ですから，ひょっとしたら演劇みたいなところに生きる可能性があるのかなと思い，俳優座とか文学座の養成所を受けたんだけれども，全然私なんか行くところではなくて，もう行くところゼロ（笑）。

小菅：そうですか，先生は演劇の方から舞台に入られたんですか？

笠井：入ったわけではなくてね。要するに，虚の方こそ実だ，というリアリティを持っていたのは演劇ですね。ただ，それで演劇の方に行けるのかなと思っていたら行けなかった。演劇というのは私にとって無縁なのかもしれない。どうも自分にしっくりいっていないという感じがあって，言葉でもだめなんだろうなという感じがあった。ですから，本当に，どうやって生きていくかということが見当つかないまま高校を卒業した時に，母から「私の知り合いで江口隆哉先生という立派なモダンダンスの先生がいるから，そこに行きなさい」という命令があった。私はダンサーなんか絶対やりたくなかった。やるとすれば，どちらかと言えば演劇だったらいいかもしれないけれども，ダンスなんて男がやるものでもないし興味ない。でも，もう手続きを取っちゃったと，ほぼ強制ですね。武蔵境にあるキリスト教系の幼稚園ですが，江口隆哉先生の一番弟子の正田千鶴というダンサーがそこで教えていて，正田さんのところで母が勝手に

決めちゃったらしい。私はわりと反抗しないタイプなんです。言われっぱなし。なので，いいとは思わないんですけれども，まだ大学に入る前に2年間浪人している時にやったのが，その江口隆哉先生のところのモダンダンスでした。それがダンスを始めた最初ですね。

小菅：お母様はダンスをやっていらしたんですか？

笠井：いや，全然関係ないです。興味もないんです。ただ，何もできないんだから，演劇なんかをやるんだったら，ダンスくらいやっておいたら，という感じだったと思います。

小菅：先生のダンスとの出会いは，お母様だったのですね。

笠井：そうそう。自分で発想したものじゃないんです。それで，初めて江口隆哉先生のところに行ったら，金井芙三枝さんという一番弟子が私に対応してくれて「今日からやりなさい」ということでドイツ系のダンスね。〔ステップを踏みながら〕1，2，3，4，ダーンダン，1，2，3，4，ダーンダン，と四拍子に乗せられて動くとか，ダンダッダ，ダンダッダ，ダンダッダというワルツを踊った。それほど面白いとは思わなかったけれども，こんなのもできるな，と思って3年通ったんですけど，その時にいろんな人が私に声を掛けてくれて，「あなたテレビに出なさいよ」とか，「いろんなプロダクションがあるから」とかいろんなことを言ってくれる人がいて，入ってすぐにNHKの踊る番組でバイトを始めたりして，少し舞踊的な生活もやったんですけれども，こんなことやっていてもしょうがないなと。ちゃんと勉強しようかなと思って，とりあえず明治学院だったら入れそうだから，明治学院の経済学部でも行こうと思って明治学院に入った。それは二十歳の時ですね，僕は2年ブランクがあるから。

小菅：なるほど。二十歳の時に入学して，卒業した時に奥様と結婚したという。

笠井：久子は有名な，新宿にある船橋屋という天ぷら屋の娘なんです。あそこは三代ずっと新宿の老舗で，久子のお父さんは新宿の街をつくった人の一人ですね。その頃，焼け跡には尾津喜之助の尾津組という大きなヤクザ組織があって，新宿をヤクザに取られるか市民が守るか，という本当に大変な時期だったんですけれども，久子のお父さんはヤクザではなくて，市民でつくる新宿をつくった，そういう意味で堅物の人なんです。私が「久子と結婚したいんです」と言ったら，もう無言ですね。それで，いろいろ話しているうちに，私のような経歴では娘もあげられないし，大学くらいと。それが一つのきっかけですね。大学でも出てないと，何をどこの人かもわからない人に娘をあげられないと。行きたくもなかったけれども，それがあったものですから，大学を卒業できると決まった頃になって，もう結婚しちゃうんです。それで，

「まあ，いいでしょう」となった。〔立ち上がり，ピアノの上に飾られた写真立てを取って〕これが結婚式の時の写真です。

笠井：これが土方巽さん。そしてこれが澁澤龍彦さん。これが吉岡実さん。これが澁澤龍彦さんの前妻の矢川澄子さん。これは俳人の加藤郁乎さん。それから，この人は常住剛太郎という編集者ですね。この白髪の人は，昭森社という出版社で日本で言えば一番有名な編集者の一人の森谷均さんです。

小菅：すごい写真ですね，場所はどこですか？

笠井：赤坂プリンスホテルの旧館です。

キリストの復活体をめぐる懐疑，チベット密教との出会い

小菅：貴重なものを有難うございました。先生が舞踏に入るきっかけは，まず大野一雄に出会って，それから土方巽に出会ったと聞いていますけれども。

笠井：ちょっと，この質問は私には難しい。というのは，「舞踏」という言葉をつくったのは，ご存じだと思うけれども私です。どうして舞踏が生まれてきたのか，という感じなんです。そういう意味で，大野一雄先生，それから土方巽さんと出会ったというのは，紛れもなく私の中から自分が舞踏と呼んでいるものを引き出してくれた人だと。ですから，お二人とも舞踏という言葉を一切使ってらっしゃらなかった。ここは話をすると長くなっちゃうのであまり細かく話しませんが，そうですね。そこまでいくまでに少し話しておきたいことがあります。舞踏まではまだいかないかな。

小菅：それはもう，いくらでも伺いたいお話です。

笠井：そこをちょっとお話しますと。

小菅：はい，ぜひ。

笠井：私は舞踏も，やりたいと思ったわけではないんです。自分がやりたいことは，本当に言葉で説明もできない。何をやりたいか。ただわかったことは，神が人間のカラダ（体）を作ったとするならば，どのようにして私のカラダを神は作ったんですか？　ということです。たぶんその当時は，そういう疑問形態はなかったんですけど，要するにカラダがどうして宇宙に生

まれたのかっていうことが私にとっての最大の関心事であって，それ以外の関心はほとんどなかった。ですから，ダンスをやりたいっていうのも，たしかに江口先生のところでモダンダンスを覚えましたけど，これは母に「やれ」と言われたことで，それほど興味があったわけじゃなくて。ここはちょっと長くなりますけど，大事なことなので話しておきますね。

カラダの事と，即身成仏する，つまり人間がすぐに，自分のカラダが即，神になる方法というのがあって，即身成仏というのはどうも，カラダを知ることと通じているんじゃないかなっていうふうに考え始めた時期があるんです。即身成仏というのは，キリスト教にはない概念ですよね。私にとって，キリスト教に最大の関心を持っているのは，現在をもってそうなんですけども，キリストが受難に至ったプロセスは私には何の関心もない。ただ，なぜ死者の中から「復活」しえたのか。ここだけなんです。人間が受難を受けるなんて誰だって当然のことであって，多かれ少なかれ難を受ける。しかし，キリストは3日後に復活した。この復活のカラダって一体なんなのか。これが私のキリスト教における最大の結びつきです。ここだけです，私のキリスト教の結びつきは。もし，その復活したキリストというものが，私にとって自分のカラダで理解できるのならば，このために私は生まれてきたんだろうな。舞踏とかそんなことどうでもいいんです。本当にどうでもいいこと，些末なことなんです。

それで私自身が二十歳になって，土方巽と出会ったり大野一雄と出会ったりした頃に，二人にも絶対喋らなかったことは，私にとってダンスはどうでもいい。ただ，カラダからどうして生まれたのか。キリストの復活体っていうのは一体なんなのか。これは全ての人間に可能なことなのか。ただキリストだけのことなのか。このことが私にとってその当時の最大の関心事というよりも，それのためだったら何してでもいいっていう思いがあって，それで即身成仏と復活体というのは，どう関係があるのかな，と。つまり，死んでミイラになるっていうことは，果たして復活したんだろうか。それで随分日本のミイラを見て歩いて，自分の見た限りにおいて，東北によくあるミイラに出会った時に，私はミイラになりたいと思わないな，と。つまり，即身成仏じゃないな，と。人間のカラダが石になって，なおかつその石の中に生命を凝縮することには自分の道はないな。やはり「復活」なんですね。

それでその復活のことをずっと考えていて，即身成仏では駄目なんだ，と。そこで，日本の仏教をそれほど真剣にではないですけれども勉強し始めて，後でわかったことなんですけど，仏教というのは4種類ありまして，仏教のことをチベットやインドではタントラと言うんですね。タントラとは，経典という意味ですけど，所作タントラが1番目の過程で，2番目の過程が行タントラ，3番目がヨガ・タントラ，4番目が無上ヨガ・タントラ，あるいはアヌタラ・ヨガ・タントラという4つの経典があるっていうことはわかったんです。大雑把に言いますと，所作タントラっていうのは神殿の建て方，礼拝の仕方，供物の上げ方，寺はどこに建てたらいいか，というわりと物質的な事柄です。それが述べられているのは金光明経で行タントラの経典の一つになる。これは日本に訳されたんです。2番目の行タントラは信仰について，経典に

ついてで，それらは主として大日経に書かれている。3 番目のヨガ・タントラは，金剛頂経と華厳経にだいたい書かれているんですね。私はその 3 つしか知らなかったんですね。

仏教のことを勉強していて，河口慧海に出会ったんですね，書物で。ご存じのように河口慧海というのは，日本で初めてチベットに行った僧侶ですけど，どうしてチベットに行ったかというと，どうも日本の仏教のこの 3 つでは，自分の考える本当の仏教はないと直感しまして，何か足りない。つまり，お経を上げること，大日経を勉強すること，金剛頂経を勉強すること，これだけでは仏教の本質はわからないって言って，それで河口慧海はもう一つ経典があるはずだという直感があって，それで 1901 年にチベットに侵入する。それで，ラサのポタラ宮殿でチベットの勉強を始めたら，初めてわかったのは，実は仏教に第 4 過程があるってことを知った。これが無上ヨガ・タントラと呼ばれているものですね。

この無上ヨガ・タントラというのは，インドの言葉ではグヒヤサマージャと申します。これは，すべての言葉は人間のカラダと完全に融合できるっていう思想なんです。チベットの第 4 過程のグヒヤサマージャの中にはそれがものすごく綿密な一つの生理学として，人間の生理学を正しく極めていくならば，祝詞を上げたり経典を上げたりすることも大事なんだけれども，その生理学的な事柄を通して，人間が，カラダが，そのまま毘盧遮那仏の一つになるという思想なんですね。

その時に私は，日本の仏教には足りない第 4 過程のグヒヤサマージャ，つまり身体生理学を通してすべての言葉と一つになれるという思想を初めて知った。それで，私はそこから，なんとか日本にいて，その第 4 過程を勉強できないだろうかと思って，一所懸命探したんですよ。そうしたら，ただ一人，高野山大学の酒井真典が『チベット密教教理の研究』（高野山出版，1956 年）っていう本を書いていると。それがチベット密教との最初の出会いです。

そこに書かれていることは，「五次第」と言うんですけど，「お前の膝に ha を配し，頭の上に ah を配し，胸の中に m を配し，耳の中に r を配し，両足の中に m を配し，左側に l を配し」と，全部細かく母音子音と身体の位置が「五次第」の中に書かれている。私にとって二十歳までに出会った一番の書物で，この書物に出会うために今まで生きたんだなって感じがすごくはっきりした。言葉というよりも母音子音ですね。母音子音の響きと人間のカラダが融合するならば，できるとは思いませんでしたけども，復活体っていうものもひょっとしたら理解できるかもしれない。

それで，24 歳の時にチベットに行こうと決めたんです。家族を置いて計画を立てまして，河口慧海が行ったようなルートでチベットに入る研究をしました。日本人の中でたった一人 10 年間チベットのスパイをやっていた方がいまして，その人を訪ねてどう行ったらいいかいろいろ工作をしていたその時に，もうすでに中国に占領されていた。「今チベットに行っても絶対にチベットの勉強はできない。そんなところに行っても命がないですよ」と言われた。それで，自分の唯一の望みだったチベット密教の，言葉とカラダは完全に融合するという一つの

世界がわかれば，ひょっとしたらここからカラダの中から一切のモラル，一切の信仰が自分の中からきっと生まれるっていう思いで，日本で入手できるチベットの文献は調べたけれども，もうチベットに行ってもだめなんだと。ですから，このことは土方さんなんかに言ってもしょうがないし，大野さんだって全然関心ないことだから。

大野一雄について

笠井：3 年間，大野一雄先生は私に個人教授してくれました，一対一で。なぜ，大野さんと私が出会ったかと言うと，その頃モダンダンスをやっていた時に，お姉さんのダンサーさんたちに連れられて飲み屋に行った時に，「昨日，私すごい面白い踊り見てきたのよ」って話しているんで，耳をそばだてていたら，「すっごく気持ち悪いおじいさんでね，劇場の上から牛の皮を剥いだ丸ごとの肉をぶら下げて，それで小指だけで踊っているのよ」と話しているのを聞いた。「本当の話？　すごい人がいるな」と，私が知っているダンスの概念では全然なくて，これは絶対ただ者じゃないと思ったんです。何とかこの人に会おうとしたら，いろいろな伝手で，私にパントマイムを教えてくれたジャン・ヌーボという人がいるんですけど，その人が大野一雄さんと知り合いだったものですから，その頃は紹介状がないと人と人は会わなかったので，紹介状を持って大野さんのところを訪ねた。

ものすごい土砂降りの雨が降っていて，全身びしょ濡れでなんとか上星川の稽古場まで辿り着いて，「この人が大野一雄か」と。一言で言うと，私の印象では「悪魔のようなキリストだな」と思いました。「この人はキリスト者だけど，悪魔に支えられたキリスト者だな」と。どこが悪魔かと言いますと，悪魔のような優しい笑い方をする。ご自身はもちろん洗礼を受けられた方だし，立派なクリスチャンですけれども，私からすると見たことのないキリスト者だった。私はいっぱいキリスト者を見てきたけれど，悪魔のようなキリスト者は初めてだった。

「じゃあ，レッスンしましょう」ということで，すぐに稽古場に連れていってくれて，大野先生って太鼓を叩くんですよね。ご自分でいろんな詩的な言葉をおっしゃりながら，「お前の中にカラスがいる。カラスは死者の肉を食う」と。それをやれとは言わないんですよ，淡々と。それで即興的な踊りをやるんですけど，その時に，「悪魔のいる美術史」[2] という澁澤龍彦さんの文章が書かれている『みづゑ』という雑誌を淡々と読みながら踊る。なぜ，大野一雄は「悪魔のいる美術史」を，あるいは悪魔のごときものをやりたかったのか。要するに，大野一雄さんにとっての関心事は，その自分がいかに善なる信仰を持っているかには関心のない人で，どれほど自分が悪の存在であるか，つまり自分の中の悪を隅々まで見出すことでないと自分はキリスト者になれない，という思いがおありになったことと，もう一つは，やはり何と言ったっ

2）　これに関連して公刊されている澁澤龍彦の著書タイトルとしては，『悪魔のいる文学史：神秘家と狂詩人』（1972 年）『悪魔の中世：西洋美術史の暗黒』（1979 年）が確認できる。しかし，ここでは対話のままとしておく。

て戦争経験で，それで多くの人たちが死んでいくことに対して何もできなかった。一匹の魚を東南アジアの方で釣って，「笠井さんね，私は1匹の魚を200人の兵士で食べたんですよ。でもそのうちの部下たちはみんな次々死んでいく。もう悪徳の限りを私は尽くしたんですよ，笠井さん」と，会うたびにおっしゃるんです。「悪徳の限りを尽くしましたよ」と言うけれども，私にはどうしても悪徳の人間には思えない。

私を3年間見てくれたんですけど，一切月謝を取らない。電車賃を恵んでくれる。煙草代をくれて，食事も，と。こんな人がどうして悪徳な人間と思えるか。大野一雄を支えているものは，やっぱり戦争。それから，自分の中における神の前にとても立てない。自分はもうどれほどの罪人か。大野一雄さんの「人間は罪人である」ということをカラダで実証していく。本当に私は敬服しましたね。これは大野一雄じゃなきゃできない。私にはできない。なぜなら私は逆の道を辿ろうとしている。自分はキリストの復活が何かを知りたいのであって，人間の受難，つまり罪が何かということをあまり知りたいと思わなかった。原罪ということを真剣に考えたこともないし，人間の悪の本質っていうのは，それほどその頃考えてなかった。ただ，ひょっとしたら人間が言葉と一つになれれば，自分の考えている神がどうして人間のカラダを作ったのか。その場合は神でなくてもよくて，なぜ宇宙は人間のカラダを作ったのかということの何かの一端が理解できるかな，というそんな感じでした。

小菅：今のご説明，とてもよくわかりました。私は大野一雄先生の戦争体験とキリスト教体験に大変興味がありまして，いろんな方に伺ったり調べたりしても全然わからなかった。今の笠井先生のお話で，大野先生はそういうものを抱えていらしたんだなと思いました。

笠井：本当に抱えていた。自分がどれほど罪を犯しているか，もう重箱の隅をつつくまで探した人ですね。それをただ探しただけじゃなくて，探している間に踊ることにおいて小指の先端の触れ合いみたいな，繊細なカラダの動きを作られたと思うんです。でも，その時はまだ舞踏なんていう言葉を使っていらっしゃらなかった。私は大野一雄さんをよく理解できるのは，自分は悪魔に支えられたキリストだ，ということ。それから，なぜ戦争があるのか，戦争でどれほど自分が罪を犯したのかということが直接大野一雄さんを支えているということです。

大野一雄はね，こんな言い方したら失礼ですけども，倒錯した側面がはっきりある人で，例えばコオロギをパッと見た時に，手に乗せると，これを一つのコオロギとは見ない。そうじゃなくて，自分の罪の結晶がこのコオロギにある。俺の罪のためにここにコオロギがいると。別の言い方をすれば，俺の罪の代わりにこのコオロギが存在してくれている。そういう一つの倒錯的なイメージ。ですから，私には言葉は通じないんですよ。その倒錯した大野一雄さんの言葉で，「笠井さん，私今日，学校のボイラーを掃除していたら，コオロギに出会ったんです。私のお母さんでした！　このコオロギは！」とおっしゃるんです。それは大野一雄さんのイメ

ージであってその通りなんですけども，私には通じない訳ですよ。

大野一雄さんのイメージって，そういう意味で通常のイマジネーションではなくて，それを倒錯的にどんどんどんどん作り変えていく。これは本当にすごい才能でしたね。これは私の言葉で言うと，私的じゃなくて，極私的イマジネーションで物を見る人なんですね。例えば，〔ファイルを両手で持ち，正面から読んで〕こう読むのが普通ですよね。大野さんはこう読まずに，〔床と垂直に持って下辺から覗くように見て〕こう読む。「先生，そんなふうにして字が見えるんですか？」と。つまり，（正面から）こう見るのは正当な見方ですけれども，（下から覗くように）こういうふうにして何が見えるのか。極私的な，自分の極限でしか物を語らないんですね。人には全然通じない。でも，その通じなさがカラダの動きになった時には，意味をもたないから，ただ，極私的な言葉で「これは私のお母さんですから」「これは私の悪魔ですよ」とか言っても通じないけれど，それが動きとして出てきた時にはもう，これは絶品の動きなの。世界の誰にもできない動きで，あれはやっぱり大野一雄にしかできない。

土方巽について

小菅：それで，大野先生の紹介で土方巽に会ったのですか？

笠井：私がダンスを始めた一つの証というわけではないですが，仲間と一緒に生まれて初めて自主製作の公演をやったことがあるんですね。当時の朝日新聞社の6階（朝日講堂）で，有楽町にあったんですけれども，「犠儀の会」で，ヒヨコを雨のように舞台の上から3,000羽散らすというとんでもない舞台だったんです。その3,000羽の黄色いヒヨコが落ちる中で踊るっていう。大変問題になった。なぜかというと，朝日新聞は動物保護協会の本部だったんです。私はその頃，幸いにして二十歳前なので自分の両親が朝日新聞に呼び出されて，「こんなことは二度といたしません」と謝った。

その時は実は大野一雄さんが私と一緒に初めてデュエットを踊ってくれた時だったんです，その犠儀の会で。大野一雄さんはその時，ものすごく心を痛められてね。「笠井くん，なんとかやらない方法はないだろうか」などと随分言われたんですけど，「もう決まったことだから」と押し通してやったんです。にもかかわらず，私は一銭もお金を持っていなくて大野一雄さんが会場費とかご自分で払ってくれたりして助けてはくれたんですけど，その会のことを土方巽がどこかで耳にしたらしい。笠井という男が，3,000羽のヒヨコが降る雨の中で踊りを踊ると。

私が大野一雄先生のところへ行って1年目のクリスマスを過ぎた頃に，大野先生のところの廊下の向こうから，すごく人相の悪い一人の若者が来たんです。その時，大野先生が「笠井くん，土方巽さんが来たよ」と言うから，私は名前だけは知っていたけど最初にお会いした時に，「この人はヤクザだ。ヤクザ以外には見えない」と思った。こう言っては失礼ですけど，すご

く目つきは悪いし，ぶっきらぼうだし。話をしているうちに，「あなたが笠井君？　あの 3,000 羽のヒヨコの中で踊って，その後，ヒヨコの脚をハサミでパチパチと切って，遊んでいたそうだね」と。そんな遊んだ記憶はないですけど，そこで初めて土方さんと出会った。そのずっと前に土方さんが大野慶人さんを使って，新人舞踊公演をやった。芸術舞踊協会の主催公演で，土方さんが初めて『禁色』という三島由紀夫さんの作品を上演し，慶人さんと土方さんのデュエットでそのときニワトリを絞め殺すようなことがあった。その話は私も聞いていたんですけれども，土方さんにとってヒヨコ 3,000 羽と自分の中にあるそういう体験がリンクしたのかもしれません。

ダンスにおける男性性と女性性

小菅：そうですか。今，大野先生のお話の時に，大野先生の倒錯ということをおっしゃいました。大野先生もよく女装をして踊りましたし，土方もドレスを着て踊るということが知られていました。笠井先生ご自身は，スカートで踊るということはよくされますけれども，あまり女装をして踊られないように思います。ダンスにおける女性性と男性性を先生はどのようにお考えですか。やはりそのような区別があるとお考えですか？

笠井：あえて女装とかドレスとかということを意識せずに，一つの衣裳の有り様というふうに単純に捉えています。大野さんもそうだし，土方さんが女装するとかドレスを着るとかという，女の格好をするという時はそれほど意識されてなかったと思うんですね。それはちょうど，歌舞伎俳優が着物を着て花魁でやる時に女装とは言わなくて，それがごくごく自然に花魁の格好しているのと同じような意味で，大野先生がドレスを着るって言うのは，これが自分に似合うからやっていたんであって，「女装」をするという意識はたぶんなかったと思うんですよ。それをまわりから見ますと「女装だな」と見えるけれども，たぶん大野先生にとっては，自分に似合うからやっているんであって，女装じゃない。大野先生は似合うものがたくさんありますから，土方さんにしても似合うものがたくさんある。私に似合うものは女装ではなくて，ドレスをたくさん着ましたけれども，それで女性性をどうこうするっていうことよりも，自分のカラダに似合うものを着るという感じはしますけどね。

小菅：なるほど，わかりました。大野一雄や土方巽と言うと，ジャン・ジュネがすぐに思い浮かびます。そういう意味での倒錯性もあるかもしれません。

笠井：たしかに，倒錯と言えば倒錯ですけれども，非常に病的な倒錯者ではなくて，健康な倒錯であって，喜んでそういう倒錯的な世界の方へ向かうところにダンスの良さがあるということをお互いに了解し合っていたという意味です。私は，「アンドロギュヌス」，つまり両性具有

という捉え方は，かなりはっきりとしていまして，それで自分のカラダの本質は男性も女性もない。無性であるか，あるとすれば両性である。一人の人間のカラダの中に，精神的なものだけじゃなくて肉体的な意味で，両性具有っていうものは存在する。

では，両性具有って一体何なのかと言ったら，これも大きな問題です。キリストの復活体は男性なのか女性なのか，あるいはアンドロギュヌスなのか，キリストの復活体は男性でもないし，女性でもないし，両性具有者でもない。ここは長らく私の中で解決がつかなかったことです。

なので，それ以降，女性の格好をして踊るっていうことにあまり関心が無くなって，ただひたすら両性具有の本当の姿って一体何なのだろうかと。両性具有についてはっきり述べているのは哲学者のプラトンで，『饗宴』の中で「人間は男性女性が生まれる前にアンドロギュヌスであった時代があった。アトランティスの時代においては，人間は両性具有であった」というような文章が残っていますが，それはそうだろうなと。イマジネーションとして，両性具有っていうものを捉えるんじゃなくて，現実の自分のカラダそのものにおいて生理的な意味で両性具有を捉えるということが私の関心事だったので，女の格好をする，しないということは，かなりどうでもいいことでした。

小菅：なるほど，わかりました。私はこれまで，いわゆる女性舞踏手の中嶋夏さん，小林嵯峨さん，上杉満代さん，雪雄子さんに話を伺ってきました。女性舞踏手の中には，芸術生活を維持するために，キャバレーで踊り，場合によってはストリップにも出た方もおられます。但し，小林嵯峨さんのように，男性の目線に晒されて，自分の女性を舞台の上で晒すことによって大変良い勉強になったとおっしゃる方もいます。その意味では，ある時期，女性舞踏手というものが自分のカラダに対して女性性を強く意識するようなこともあったのではないかな，と思うのです。つまり，男性舞踏手よりも女性舞踏手の方が，厳しい現実に晒されたようなことがあると思います。どういうふうにお考えですか？

笠井：おっしゃる通りだと思います。大野一雄さんの女性の見方では，女性の立場には立たないように思えます。自分のイメージに合う女性像を追いかけるんです。ですから，女性そのものは何かという問いかけではなくて，この女性はどうして自分を惹きつけるのか，どうすればその女性になれるのか。例えばアルヘンチーナ（『ラ・アルヘンチーナ頌』）なんか見た時に，ものすごく憧れが強い方なので，どうすればアルヘンチーナになれるのか，アルヘンチーナは誰なのか，と。女性の側に立ってやるっていう見方がいいとか悪いとかでは全然なくて，ジェンダー的な見方はなさらないんです。

ですから，例えば女性と男性のカラダの一番の本質的な違いは何なのか，というような捉え方はあまりなさらない。そのようなものを超越しているのかもしれません。ただ，大野さんの

女性の捉え方で非常に面白いところがあるなと思うのは，捜真女学校で教えられていた時，女性ばっかりなんですね。それで，大野さんはこう言うんですよ。「私は生徒から卒業式の時に花束を渡してもらったことがない。校長とか副校長は花束をもらうのに私は生徒からもらったことが一度もない」と言うんですね。それで，トイレに行くと，女性の生理用品でトイレが詰まっている。水が流れないから手を肩のところまで突っ込んでいって，それを全部引き出して掃除をする。それを週に1回はやると言うんです。大野一雄さんのただ単なる創作とは言えない凄さは，そういう自分を見ているんです。やっぱりあの人の女性の見方っていうものは，通常の人には体験できない。医者は体験するでしょうけれども。

舞踏とは何か

小菅：少し話は移りますが，「舞踏」という言葉を使わせていただければ，よく外国人に「舞踏とは何か？」と聞かれます。例えば，能であれば摺り足のような型があります。あるいは，歌舞伎であったらそれとわかる喋り方とか，歴史的な積み重ねもございます。クラシックバレエも同様です。ただ，舞踏と言った時に，今まで，きちんとした定義がありません。先生は，舞踏というは「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です」（『土方巽の舞踏』，62）と発言しておられます。そうは言っても，「舞踏とは何か」と言われた時に，先生はどのようにお答えになりますか？

笠井：これは今の答えにはなっていないんですけども，1966年に私の最初のリサイタル【『笠井叡処女瑠祭他瑠』―筆者注】をやったんです。その時に初めて，あの「舞踏集」【「舞踏集第壱輯」―筆者注】という言い方をしました。土方さんはそれまで「舞踊」という言葉を使っていました。大野先生も。「舞踊というのは，ひらひら舞っているというイメージがあって，自分のやろうと思っていることとちょっと違うような気がするから，土方さん，俺はもう舞踏っていう言葉にする」って言ったら，土方さんが「いいね。いい，いい」って言って，それ以降ストレートに舞踊という言葉を使わなくなっちゃったんです。その前には，「暗黒舞踊派」という言い方をしていました。

　でも，そんなことは割とどうでもいいことで，誰がその言葉を作ったかということはどうでもいいんです。私が最初に使いたかった「踏」というのは，縦に垂直の力を大地に対して立ちこむというのが「踏」であって，舞踊っていうのは水平に流れるということ。この違いを表わしたかったというのが，唯一の「踏」を使ったことの出発でした。そういう意味で言うと，私にとっては舞踏というものの定義は全然できないんですけれども，結果から自分が今までやってきたことなり，土方さんや大野さんがやっている事柄を改めて考えてみると，3つの条件をもって私は「舞踏」と言えるかなと思っています。

　これは「舞踏とは何か」の答えにはなっていないのですが，1つ目は，人間には内面がある。

外面ではなくて，内面のある動きであるということですね。例えば，〔机の上にコップを置き直して〕コップは単なる「もの」として存在しているのではなく，ここにはコップの「内面」がある。どんな動きに対してでも，あるいは舞台の上でも内面とは一体なんなのか，ということは，すごく難しい。本当に難しい。言葉では外部に対して内部ですから，例えば「人間の内部ってどこにありますか」と言う時に，お腹の中の方を手術で開いたら内部が見えますかって言うと，これは内部ではなく新しい外部ができるだけです。この内部は何かと言うと，〔机上の入れ物の蓋を開けて〕新しい外部が生まれる。つまり，内部とは一体何なのか，ということを追究することは，実は容易いようですごく難しいんです。

ある時，養老孟司とたまたまこの話をした時に，「内部って何ですか？」と聞いたら，養老さんにとってはコンピューターと同じで入力と出力があるけれども，脳が脳について考えるなんていうことはあるのか。コンピューターがコンピューター自身について考えたことがあるのかっていう感じの答えでした。結局これが内部の正しい捉え方だっていうことを喋った人は，今までほとんどいません。

でも，それほど内部というものが難しいものでありながら，やっぱり人間には内面があるんです。何が内面かはわからない。でも，「内部を持つ」ということは，舞踏のまず一番の条件だと思います。「持つ」と言うことだけじゃなくて，内部というものと，とことん，ダンスというもの，踊りというものを通して，会話し続けて，そして内部の実態に入ることです。偏執的な物の捉え方で大野一雄さんが悪の根源まで入っていくのは，内部の根源まで入っていくことと同じなんですね。大野一雄さんは舞踏と言った限りにおいては，やっぱり内部を無限に追求しようとしている人です。

2番目は，「生きている時代から踊りを創る」ということなんです。今，私にとって舞踏を創るというのは，〔座ったまま踊りを始める。席上の3人に向かって順にゆっくりと手を伸ばして引っ込める〕これが現在です。今，私がやっていることというのは，現在であって過去でもない。未来でもない。「コンテンポラリーである」ということは，つまり「時代と共に生きている」ということ。「今という瞬間を一番大事にしている」ということ。伝統芸能と言った時に，私は舞踏があると思います。伝統芸能であっても，過去の集積ではなくて，今というものを踊っているならば，私は舞踏だと思う。そういう意味で，「時代と会話をする」。今，このコンテンポラリーであることを辞めてしまったらどうか。例えば，過去に誰かが作ったものを自分は踏襲する，それは構わない。その踏襲したものが今に結びつけばいい。ただ，過去にあったものをそのまま形だけで踏襲して，今がなくなってしまうならば，これは舞踏ではなくなってしまう。多くの舞踏家たちが舞踏家じゃないと言っているのではなくて，舞踏家ではあるけれども，しかし舞踏として一番の根本はやっぱり，過去をどんなに引きずってやってでも，過去を通して同時代とともに生きているか，ということです。

3番目は，言葉で言うのはすごく難しいし，これは条件でも何でもないんですけども，人間

って人を差別するじゃないですか。自然界でも差別しますよね。人を差別するとか，差別で世界を見るとか。差別から自由になるということは人間はほとんどないことであって，どんな場合でもやっぱり差別して生きざるを得ない。そういう差別と戦い続けるという態度が，舞踏的身体ではないかと思います。

「内面的である」ということと，「今の時代と共に向かい合っている」ということ，それから「自分の中における差別を常に克服しようとする」こと，この3つは舞踏であるということの一つの出発かな，と。ここを出発にしないと，方向が見えてこない。そういうところで考えるならば，土方巽がやったことは舞踏なんです。彼は彼の生きた時代と本当に対話した人物だったと私は思いますし，人間の「内的である」ということを土方巽は本当に追求した人だと思う。これはよく言われていることですけれども，土方さんは文学者になるかダンサーになるかと一番悩んだそうです。

土方巽の言葉で言うならば，最初に会った時に「犯罪ダンスをやりたいんだ」って言うんです。「犯罪ダンス」っていうのは，もしそれをやってしまえば，「あいつは犯罪者だ」としか言われないような，そういうものが絶対あるはずだという言葉が，大野一雄さんの，「悪の根源まで下りて行かなければダンスに行きつかない」ということと共通しているところは，自分の中のなにかが壊れない限り，自分はやっぱり納得しないということです。それがあの『禁色』の舞台だったと思いますけど，要するに，犯罪者になる，あるいは，ジャン・ジュネのような犯罪的な文学を彼自身が作舞化した，舞踊化したっていうことも関わってはいますけれども，二人ともそういう意味で言いますと，私にとっては「内面的である」こと，それから「時代と共に生きていく」っていうことの一つの見本でしたね。

普遍性と個別性／中央と地方

小菅：外面に対して内面ということにしても，同時代ということにしても，差別のことにしても，大野先生も土方巽も，笠井先生自身も，抽象的・全体的なものではなくて，自分のローカルなカラダという媒体を通して，あるいは，そのカラダそのものの中に，自分を見つめ直すところから始まっていると思います。その意味でも，舞踏というものが，土方が秋田から出てきて，東京という大きな人の集団の中で生み出され，また東北に帰っていくのは当然の道筋のように思えます。言い換えれば，舞踏のいわゆる中央と地方，田舎と都会という問題に私は大変興味があります。大野先生は特に「森羅万象は舞踏である」とおっしゃって，先ほどのコオロギの話も大変印象的でしたが，個別の自然の中にご自分の思想を見出していったところがあるかと思います。私は舞踏というのは，ある種の二律背反，二面性があり，個別性と普遍性，田舎性と都会性，地方性と中央性を両方，融合的というより重層的に持っているように思いますが，いかがお考えでしょうか？

笠井：それはすばらしい視点だと思います。二律背反というのは，私は先ほどの舞踏の条件の中には入れていませんけれども，その結果生まれてくるものは，必ず二律背反がないと生まれてこない。別の言い方をすれば，シンクレティズム，混交主義です。例えば，キリスト教と仏教が一緒になってしまうとかということも含めて，確かに舞踏と呼ばれているダンスの中に，そういう二律背反がなかったら，魅力がなくなりますね。生命がなくなります。

書くということ—言葉について

小菅：もう一つお伺いしたいのですが，『聖霊舞踏』もそうですし，あるいは最近は，大著の『金鱗の鰓を取り置く術』，それから以前出された『天使論』も大変評価の高い本だと思います。先生は，たくさん言葉をお書きになりますが，『聖霊舞踏』の最初のところで，「言葉を用いて，世界の事柄について考えるということは，困難なことであると同時に苦痛である」（p. 7）とおっしゃっています。私は先生の言葉を見ると，論理で進んでいくような，いわゆる説得的な言葉ではなくて，言葉自体が舞踏のような印象を受けるのです。ストレートな聞き方で申し訳ないですが，どうして言葉をお書きになるのですか？　あるいは，言葉でもってご自分の考えを表現されようと思うのか，舞踏と同時に言葉を創るのか，ということに大変興味があるのです。

笠井：先ほどお話したように，小学校５年の頃から始まった「書く」ということを辞めてはいたんですけれども，どうしても書かずにはこの先行けないという時期がありました。「どうして踊りをやるんですか？」という質問に対して，だいたい一般的な答えは「ダンスは言葉では表現できないものがあるからやる」と，要するに，「言葉では表現できないものがあるからカラダでやる」。これが一般的な答えですし，場合によっては「言葉など信用できない。信用できるのはカラダだ」っていう見方からダンスに入る場合もあります。しかし，言葉をどういうふうにカラダの中で作り出すのか，つまりダンスが一つの新しい言語創造になるということ。カラダで踊るっていうのは，身体運動に見えるけれども，実はそうじゃなくて新しい言語形態を生み出したいんだ，と。そういう意味で言うと，踊り手の見え方は，そうは見えないけれど，実はあれは言葉を生み出している現在進行形だという見方も成り立つわけです。「今から言葉を生み出します」〔と言って手を動かす〕。こういう見方をした時に，動きとして見る場合と，あの瞬間は言語を誕生させようとしている，必死に作ろうとしている現場ですよ，という見方はもう一方に成り立つんですね。そうすると，ダンスはダンスなんじゃなくて，実は否定されようとして言葉をもう一度改めて生み出そうとしている現場なんだっていう捉え方があると思うんです。

言葉というものとカラダというものは決してバラバラなんじゃなくて，実は私が二十歳の頃に確信しようとしていた，膝に母音のｈを，目の中にｌを，頭のてっぺんにｓを，という一つの言葉というよりも声ですね。声と言葉って，どちらが先かと言うと，紛れもなく声が先であ

って，それが後になって言葉になる。つまり，言葉の問題は，本当は，声の問題のはずなんです。ですから，ダンスにおいて言葉というものをストレートに言葉として捉えるんじゃなくて，声として捉え直す必要が出てくる。

そういう意味で言うと，言語というのは3種類ある。1つ目は文字で表すことのできるもの。2つ目は声になってしまったもの。3つ目は動きそのもの，つまり，言葉を生み出す行為として。私にとっては全部ダンスなんです。例えば，喋ったものであろうと，本に書いたものであろうと，これは見え方としては本ですけれども，本という形に結晶化された踊りです。例えば，声を出して何か喋る。これは声ですが，声になっている踊りなんです。声になった踊りがカラダの方に流れていくならば，声を生み出す瞬間，声が生まれる瞬間というのは，言葉が生まれる瞬間なんです。そういうところで，この3つのカテゴリーをあまり自分の中で，「これは言葉，これは声，これはダンス」と分けるんじゃなくて，同時にやりたいっていうことがあって，今は結果として書物という形になって表れるような踊りであったり，結果として人の前で喋ったりする講演のようなものも一つのダンスであるし，3つのダンス形態が私にはあるんですね，きっと。

小菅：なるほど。聖書のヨハネ伝福音書は「初めに言（ことば）があった。言は神と共にあった。言は神であった」という書き出しから始まっています。今のお話を伺っていると，先生にとっては音声言語であろうと文字言語であろうと，あるいは身体言語であろうと，これはすべて神というところに繋がりますか？

笠井：同じです。やっぱりヨハネの福音書の冒頭なんです。一番大事なのは，「初めに言があった」というのは同時に，「言を生み出した」なんですね。「言は神と共にあった」というのは，言葉を生み出す存在が神であったということ。それから「言は神であった」と，これは同じだと思います。但し，私はあまり詳しくは知りませんが，ギリシャ語の聖書では，「ロゴス」という言葉の訳語が「言葉」であると聞いたのですが，「ロゴス」はただ単に理性的であるとかという意味ではなくて，宇宙を生み出す大元のところを「ロゴス」と言っているらしいんですね。そういう意味で言うと，「言葉」というものは宇宙を生み出すものですよね。だから，宇宙を生み出す現場がダンスなんです。ダンスというものは，そうは見えないけれども宇宙を生み出しているんです，その瞬間に。初めに言葉ありきの現場において，舞踏の現場は宇宙を創っているということです。「光あれ」と言った時の「光」がカラダの中から生まれる。ただそれはみんな神になるということではなくて，人間を言葉の大元にまで持っていくのが舞踏です。

小菅：先生は『聖霊舞踏』の中で「大宇宙の音楽が聴こえる。文章を書いている間に，この音楽のことを忘れてしまうと，身体がとても疲れる」（p. 9）と書いていらっしゃいます。今，お

っしゃったように大宇宙には人に聴こえない音楽が絶えず響いていて，それが，この世界のハーモニーを保っているというのは，まさしく西洋の中世からルネッサンスにおける宇宙観です。[3)]

笠井：とても興味深いですね。小菅先生の本を読ませて貰います。

老いについて

小菅：先生は1943年にお生まれになって，長く踊りに関わっていく中で，年齢と共にカラダが変わっていくということがあるかと思います。有り体に言えば，老いていく，衰えていくということがあると思うのです。「老い」というものとダンスというものの関係をどのようにお感じになりますか？　老いをお感じになりますか？

笠井：人間の身体の中で，老いる部分と若返る部分と，2つあるような気がするんですね。つまり，年を取れば取るほど若返る部分，それから年を取るに従って老いていく部分です。年を取るに従って若返るのは「魂」です。魂は年と共に若返っていくと思います。具体的なことを言いますと，魂が硬化するっていうのは年を取るということですね。「あいつは認めない」とか「こいつはだめなんだ」とか，物を真っ平に見られなくなってしまうということは，老いることなんですね。「これはもう決まりだからこうなっていますよ」とか，こういうふうに決まり事で世界を見ようとすることは，老いの魂です。

若返るっていうのは，己にまったく囚われないということです。「あなたはあなたじゃないですよ。こうして見ているとあなたは私ですよ。あなたが私の中に流れ込んできます」という，区別しないもの，もっと言えば差別しないものです。他人は他人です。でも，他人の中から流れてくるものが自分と共に結びつくっていうことが，差別しないっていうことです。「お前と俺は違うよ。これ以上入って来なくていいよ」と言うと差別することになる。人間だけじゃなくて，森羅万象の動物も植物もすべて含めて，「言葉は言葉だよ」ということではなくてそこに差別を設けようとしない魂は若返るものです。人間は年を取るに従って若返る。私も年齢を重ねてみて，魂は若返るものなんだ，昔の方が年取っていたな，と思います。

そうしますと，老いる部分は何かと言うと，目に見えるカラダの部分ですよね。これは『金鱗の鰓を取り置く術』の中でも詳しく書きましたけれども，「黄泉戸喫（よもつへぐい）する」ということなんですね。人が食べ物を食べること自体もう既に老いることだと。伊邪那美命というのは女の神で，雷という火の神を産むことによって死んでしまって，黄泉の国に降りる。そこに，伊邪那岐命が「お前，俺と一緒にもう一度宇宙を作り直そう」と言う。「悔哉不

3)　小菅隼人「シェイクスピア時代の〈相対主義的想像力〉について―伝統的宇宙像と演劇的世界観の融合と相克」を参照。

速来吾者為黄泉戸喫。（くやしきかも，はやくきまさずして。あはよもつへぐいせり。）」という言葉がありますよね。

つまり，人間の食べ物を食べるということは老いるということであり，私たちは食べ物を摂っている限りは老いる。人間には，言葉というものはパンにならないのか。これはキリスト者であれば当然のことであって，人間は黄泉戸喫で生きているんじゃなくて，言葉で生きている。これを実践するのがダンスなんです。すべてのキリスト者に「ダンスしろ」とは言わない。私もそうだけれど，言葉が最高のパンになるということ。言葉があれば無限に踊り続けられる。そんな感じがします。

小菅：大野一雄先生は90歳を過ぎてからも慶應義塾大学に来て踊ってくださいました。笠井先生もこれからずっと死ぬまで踊り続けようとお考えでいらっしゃいますか。それとも，ある時期で引退を，とお思いになりますか？

笠井：私はこう思います。このインタヴューが終わったら私は死ぬかもしれない。つまり，明日というものはない。10年先とか，老いたから辞めるということはないんですけれども，身体が崩壊する瞬間というのは，たまたま大野一雄さんは90歳まで踊った。それはすばらしいことでありますけれども，結果の問題ですから。なので，私はその問題について一切考えていない。来年のことを言えば鬼が笑うのと同じで私にはわからない。ただ，死ぬまでと言うよりは，死と共にダンスというものがあるなと思います。

ダンスと社会性

小菅：先ほど，差別のことをおっしゃいました。また，ご幼少の頃の道徳的生活のお話もありました。私は，先生がよくおっしゃっている「ダンスは時代性を無視してありえない」ということは，その通りだと思います。先生は『日本国憲法を踊る』を踊られました。舞踏と社会，あるいは舞踏と政治ということを考えた時に，土方はいわゆる政治の時代にあって，一切政治的なこととは具体的に関わらなかったですし，政治的発言は一切していません。大野一雄もそうだと思います。先生の中で，芸術家として政治というものに現実的に関わっていくべきなのか，あるいは舞踏は舞踏で考えていくべきなのか，どういうふうにお考えですか？

笠井：今回のあいちトリエンナーレの「表現の不自由展」は，まさに政治と文化の接点で起きた事柄です。あのことは今のコンテンポラリーの最大に重要な問題なので，それを避けるっていうことは，私はダンスを避けることだと思っているんです。当然，「表現の不自由展」で問題になったように，ダンサーは政治家にはならないけれども，政治と無関係にはありえない。ただ，土方さんにしても大野さんにしても，デモに行くとか，そういう表現の仕方はしてない

ですけど，じゃああの二人が発言をしなかったからといって政治的な人間じゃないか，というとむしろ逆で，発言できないくらいにまで政治に接近していった人だと私は思っています。

その一つが，大野さんですが，あれほどまでに戦争を引き受けた人はいない。戦争を引き受けるということは，政治の最大の問題を個人の中に背負って生きた人なので，何らかの意味で政治から離れるということは絶対にありえない。むしろ，離れたらダンスではない。舞踏ではない。その接点を無限に自分のカラダの中に取り入れていく。ただ，私はもちろん政治家になりませんが，今のトリエンナーレを見ていて，今の日本において政治と文化の結びつきはもう本当に病んでいる。その現実がダンスの核心と結びついていないと，私にとっては舞踏とは呼べないです。私の『日本国憲法を踊る』というのは政治では全然なくて，あれは日本語と自分のカラダを結びつけるための一つの行為なんですね。ですからあれは政治的な意図は全くなくて，ただあの憲法の日本語の響きというものと，カラダというものを結びつけるということが，今の私にとって憲法を理解する一つの方法だということだった。

東日本大震災について

小菅：今の政治性に関連して言えば，東日本大震災のことについて，私は大野慶人さんに伺ったことがあります。あの震災が起こった時にお弟子さんに「先生はあそこに行かなくていいんですか？」と聞かれて，大野慶人さんは「自分は行かない。お金だけ送りましょう」と。むしろそれからしばらく経って，『花と鳥』において，祈りとして震災を踊ったと私は解釈しています。私はよく考えるのですが，大野一雄なり土方巽なりが大震災の時にもし生きていたら何をしたか。先生は東日本大震災のような大量死，また，原発の事故のように政治的論争を孕んだ事故に対して，どんなことをお感じになっていらっしゃいますか。

笠井：一番思うのは，「たくさんの人が津波で亡くなられる。よかった」とは誰も言わない。言えないです。それは多くの人の心の痛みがあるから。人間はその時，「東日本大震災が起きてありがとう」と言ってはいけないんです。一方，こういうふうにイメージしていただいたらどうでしょうか。私に子供が生まれた。子供が生まれてたまたまその日に東北を旅行していた時に津波に遭って，1歳くらいの子供が津波で人が死んでいく光景を見て，これはすごく不遜な言い方ですが，何も知らないまっさらな目で見た時，「なんて素晴らしい光景だろう」と。子供がそんなこと言いませんけれども，こういうふうに子供が捉えてはいけない理由は全然ない。【この部分の東日本大震災をめぐる笠井叡との対話において，笠井は慎重に言葉を選び，その表情からも話し方からも，被災された方への同情を常に強く持っていることは明らかであった。ここで，笠井にも小菅にも被災者を貶める気持ちは一切ないことを明記しておく―筆者注】

つまり，私たちが持っているのは記憶ですべて，これはいい，これは悪い，これは正しい，

これは間違っている，大震災は最大の事故だ，あってはならないことだ。これは大人が考えたことであって，もしそれを天上界の大天使が見た時，「なんて素晴らしい光景だ」と。地上のことは全然知らないんですよ。初めて地上の光景を見た時，「地上というのはこんなに素晴らしいことが起きるのか」と。こういう視線を持つことはいけないですか？　人間は記憶で判断する自由と，一切の記憶から解放されて事物を見る自由がある。人間には二つの自由がある。ただ東日本大震災が起きてはならないこととか，大変な事故であったとかではなくて，「なんと素晴らしいことがこの世で起きるのか」と，子供というより，生まれてまっさらな赤児の視線で物を見てはいけないのか。差別するとかしないとかいう事柄を，こういうところにまで持って行っていいものかどうかと言った時に，私は持っていくべきだと思っています。すべての常識や善と考えるイマジネーションから蓋してしまうのではなくて，例えばもし，仮に北朝鮮が日本に何発も水爆を落とした時に「なんて美しい光景だろう」と言えるような魂を持たないと。「北朝鮮が日本をぶっ潰してこの野郎」という声しか人間から出ないのだとすれば，私は悲しい。

痛ましい悲しいということを喜んでいるわけでは決してない。神がそういうふうにやったことを喜べないはずはない，そういう意味でもなくて，宗教的な意味でもなくて，要するに人間がすべての記憶を排して，生まれたばかりの子供のように物を見ることが可能であるならば，悪は超えられるかも知れない。でも言葉の力というのは，そういうところに働くような気がする。私はその現場に行く必然性がない。もしそこに行くとするならば，興味があってそこに行くということになるから。阪神大震災の時もそこには行こうとは思いませんでした。ただ，思いを馳せるということ。

具体的に言いますと，こうだったんです。たまたま，岩手県の日本現代詩歌文学館というところで，震災から２年くらいしてから話をするようにと呼ばれて行った時に，私と一緒にテレビの人たちが同行した。その時に，車で，近くの津波でなくなった陸前高田がありまして，「そこに行って撮影させてください」と。これは自分で望んだことではないので，私も一度見ておきたいという気持ちはその時働いたので行ったんです。そうしましたら，本当に何もないところで，多くの方が亡くなった。決めていたわけではないんですけれども，そこで自分が踊ることでその場にいるしかないということで，１時間ぐらい踊りました。結果として撮影したから見られることは見られるんですけれども，私は見ていない。

それで東京に帰った時にカラダが異常を起こしまして，それからすっかりカラダが変わってしまいました。全身がたまらなく痒くなって，こんなに痒くなるのは初めてだというくらいにカラダがおかしくなって，調べたらガンになっていた。そこに行ったからガンになったわけではないと思いますけれども，その瞬間，向こうから帰ってきた時にすっかりカラダが変わった。たぶんそれでよかったんだろうな，と思って，それからすぐにガンの手術を受けまして，10日くらい入院して，これでしばらく踊ることはないかなと思っていたら，大野一雄舞踏研究所

の方から，「フェスティバルで踊ってください」と言われて，その時はあまり踊れるカラダではなかったんですけれども，それで踊ったのが『日本国憲法を踊る』という作品です。

小菅：今はお体の具合はいかがですか？

笠井：いいとも言えないし悪いとも言えないし，普通です。ただ，私は食欲が無くなりました。だからあまり食べて生きているという実感はないですね。

小菅：やっぱり『聖霊舞踏』の中に「聖霊とはエネルギーであって，これなしに人は一瞬たりとて生きることが出来ない」（p. 26）ということを書いていらっしゃいますよね。

笠井：たしかに，自分の実感では空気はプノイマだと思いますね。プノイマ以外の何物でもない。つまり，神々の息です。空気だと思えばなんでもないものですが，これはプノイマですから，カラダに入れば入るだけ力になるものだと思います。私が偉ぶってそう言っているのではなくて。

キリストの復活と土方巽

笠井：もう最後の方だと思いますが，これは大事なことで，一つだけ言っておきたいことがあるのですが，先ほどの地方と東京の区分けのことと，土方巽は東北だということなんですけど，彼の中では，本当の日本人は一体何なのかっていうことが，ものすごく大きなダンスをやっていくうえでのエネルギーで，そういう意味で言うと，一般的には土方のことを，土俗的な異端者とか，東北の異端だと勝手に言っているけど，これは間違っている。そういう異端者じゃない。小菅さんだから私ははっきり言いたいけど，土方巽はキリストと本当に対峙し向かい合った人です。『肉体の叛乱』の時に最後に十字架にぶら下がったことを言っているんじゃないです。

これからお話しすることは，イマジネーションで聞いてもらえれば良くて，史実とかじゃなくてイメージで聞いてほしいんですけど，ヨーロッパ的な異端，つまり，彼は異端ですけれども，日本の異端じゃない。そもそも，異端っていう言葉は正統があるから使える言葉であって，正統がないところに異端なんてありえない。日本において正統があるかというとないんです。異端も正統も一つになって天皇がいるだけです。ところが，異端という言葉を使えるのはキリスト教的文化のヨーロッパだけです。つまり，カソリシズムに対して異端という言葉は使える。そういう意味で言うと，キリストって一体なんなのか，ということを土方さんと話したことがありますが，一言も喋らなかった。「なぁに，キリストなんてスズコですよ，あんなもん」，これで済ませる。こういう一つのレトリックの中でしか「キリスト」について語ろうとしない。

イメージで聞いてほしいですけれども，例えばネロ皇帝はキリスト者を動物に食わして，それでこちらで酒飲んで楽しんでいた。それで，ローマがキリスト教化される時に，「いや，キリスト教徒にこのローマを手渡すわけにはいかない」とローマに火をつけた。ネロはローマに放火しました。あれは紛れもなく自分がやったんだけど，その前で踊ったっていうんですね。それはたぶん，素晴らしい一つの土方のイメージと重なります。土方の中にはローマがキリスト教化されることに対して，ストップをかけたいっていうネロ的なところがある人なんです。これは盟友であるところの澁澤龍彦っていう人もそうで，あの人も異端の人なんですけど，彼は日本の異端じゃなくて，やっぱりヨーロッパの異端です。

これが今日の最後の話になりますけども，キリストはなぜ復活したのか。もしキリストが復活しなければキリスト教は仏教と同じで，慈愛の宗教で終わってしまう。唯一キリスト教が慈愛の love だけの宗教じゃなくて，人が死体の中から復活したと言うこと。これは永遠の謎だけれども，土方はそうじゃない。「人間は最初から復活している。復活するということは，罪を犯したから復活するんだ。受難があるから復活するんだ。俺は最初から復活している」ということを，有名なアフォリズムで言うと「舞踏とは命がけで突っ立つ死体」ということです。

この内実は，実は人間は最初から復活しているということ。難しいところだし，これ以上私は解説しないけれども，ヨーロッパが，特にローマがキリスト教で国教化されるときに戦ったヘリオガバルスという皇帝がいます。ヘリオガバルスはシリアの出身で，エメサの神殿を太古から守った家系です。このバッシアヌス家からローマの皇帝になったのは，ヘリオガバルスとネロ，カラカラ。エメサの神殿は天から石が落ちてきて，その石が生きているという信仰から神殿が成り立っています。天から落ちた石は，死んでなくて生きていた。つまり，最初から復活していたっていうのがエメサの神殿です。ですから，人間は死ぬはずがない。石が生きていてその落ちてきた石と共にローマを造った。そこに新しい新興宗教であるところのキリスト教徒が来て，人間は罪を犯して，そこから復活したんだという。

その復活に対して，「いや，最初から人間は復活しているんだ。罪を犯すはずがない。始めから復活しているんだ」というものが私の見方です。土方の中にはそのような物質不滅観があります。ですから，「自分はネロである」と高井富子さんのリサイタルの時に「ネロ・土方」という名前を付けた。これは意味があることで，土方巽とローマに火をつけたネロはすごく縁が深い。何を言いたいかと言うと，大野一雄はキリスト教徒ではあるけれども，やはりとことん悪魔に支えられた側面があるのと同じで，土方の中にもやはり，根本は日本の土俗的な異端なのでなくて，受難を通して死体が復活するというものに対して立ち向かった。私はまだそこの答えは出ませんけれども，舞踏の衝動はたぶんそこにあると思います。今の時代は何でもありで，何がなんだかわからない時代ですから，また衝動が昭和，あるいは明治，大正に戻りつつある。先に行っても何もないから。かつてやったことからもう一度掘り返すしかないのかもしれません。

小菅：舞踏はこれからも続いていくとお考えですか？

笠井：私はそう思います。ただ，舞踏という名前があるかということは，私にとってはどうでもいいことだと思います。あまりに舞踏という言葉に囚われる必要はない。簡単に言えば，内的であること，同時代であること，差別を克服していくこと，この３つがあれば舞踏ですから，言葉は無くなっても，そういう人間の生き方は無くなっていかないから，普遍的なことだと思います。

小菅：今の３つの条件は，舞踏に限らず，若い学生全員の肝に銘じさせたいお言葉です。

笠井：そうですか。でもこれは，日本国憲法と同じで，別の言い方をすれば「自由・平等・博愛」ですから，この３つが侵されるならば，人権がなくなるのと同じで，今言いましたように内的であるということは自由であるということだし，平等を克服していくというのは法生活の問題でもある。今の時代に生きるということは法生活においてバランス感覚を持つことだと思うんですよね。バランス感覚のない法生活なんてありえなくて，魂のバランスの中に法生活があるので，舞踏は日本国憲法と同じです。内的であり，今の時代をバランス感覚で人と自分の声を聞き，博愛を実現していくので，そういう意味で言うと，モンテスキューが作った三権分立は，今はもう実際的には壊されてしまっている。三権分立が壊れるということは，自由・平等・博愛が実現できない社会になっていく。だから，この三権分立の元になっている内的なものと今の同時代のバランス感覚を作っていくということは，舞踏があれば新しい日本が生まれるということだと思っているんです。これしかないと思っています。日本が生まれる道は。後は瑣末なことであって，自由・平等・博愛というものをカラダの中に取り入れている日本国憲法の現場そのものである，舞踏的なるものがこれから一番重要かなと思います。

小菅：今日は，素晴らしいお話を聞かせていただき，感銘を受けました。有難うございました。

参考文献

小菅隼人.「シェイクスピア時代の〈相対主義的想像力〉について―伝統的宇宙像と演劇的世界観の融合と相克」.『慶應義塾大学アート・センター・ブックレット／コスモス―いま，芸術と環境の明日にむけて』22 号，2014．96-114.

笠井叡.『天使論』．現代思潮社，1972；2013.

――――.『聖霊舞踏』．現代思潮社，1977；2013.

――――．細江英公.『透明迷宮』．平凡社，2016.

――――.「〔土方巽を語る〕意識の変革を目指した舞踏家」.『土方巽の舞踏：肉体のシュルレアリスム身体のオントロジー』，川崎市岡本太郎美術館，慶應義塾大学アート・センター編，所収，慶應義塾大

学出版会，2004．55-63.
————．『カラダと生命―超時代ダンス論』．書肆山田，2016.
————．『金鱗の鰓を取り置く術』．現代思潮新社，2017.

【付記】この対談は，台風の過ぎた猛暑のなか，2019 年 8 月 16 日 13 時より，国分寺市西本町の笠井叡の自宅において行われた。その際，笠井叡，小菅隼人の他に，熊谷知子（明治大学講師），宮川麻理子（千葉大学講師）が同席した。本稿の事実確認，校正編集作業にあたっては熊谷知子の助力を得た。本研究の遂行にあたっては，2019 年度慶應義塾大学学事振興資金（個人研究）「舞踏の特殊性と普遍性を解明するための実証的研究」による助成を受けた。