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

Title	金沢で踊り続ける : 舞踏家山本萌・白榊ケイに聞く
Sub Title	Keep dancing in Kanazawa : a dialogue with butoh dancers Yamamoto Moe and Shirasaka Kei
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	2020
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.52 (2020.) ,p.55- 92
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032394-20201231-0055

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.

この著作物は著作権法によって保護されています／ This content is protected by the Japanese Copyright Act

金沢で踊り続ける
――舞踏家山本萌・白榊ケイに聞く――

小菅　隼人

はじめに

山本萌（やまもともえ）は1953年石川県野々市町に生まれた。1974年に土方巽に師事し「白桃房」連続公演に参加する。山本が土方の弟子となったのは，土方が「舞踏譜の舞踏」（1970年代初頭～1985年）を成立させる過程で5,000種を超える「動き」を創造しつつあった時期であった。1976年，山本は独立して，東京で「金沢舞踏館」を設立し，その設立記念公演として，アスベスト館において，土方巽の演出・振付で『正面の衣裳』を上演した。この公演は，山本萌が初演時に土方巽の言葉を記した「舞踏ノート」，および，初演記録映像「正面の衣裳」が現存するという点において，「舞踏譜の舞踏」の時代における土方の「動き」を解明する貴重な資料となっており，2005年より，筆者は，共同研究者の森下隆と共に，山本萌の協力を得て，『正面の衣裳』における〈動き〉を再現・整理・公開する「動きのアーカイヴ」（慶應義塾大学デジタルメディア・コンテンツ統合研究機構）を推進した。また，2006年には，慶應義塾大学日吉キャンパス来往舎において，新入生歓迎行事「山本萌舞踏公演：記憶の海」（慶應義塾大学教養研究センター）が行われ，2007年には「土方巽舞踏大解剖：『正面の衣裳』全編上演」が，やはり慶應義塾大学日吉キャンパスにおいて行われた。

『正面の衣裳』の副題は，「少年と少女のための闇の手本」である。『病める舞姫』の中の土方巽の言葉として，「袂に風を入れて遊んでいた楠木正行になったつもりの少年が，ふと，まわりを見廻すと何もないところに立っている。害のないものが一瞬に少年を殺してしまったのであろう」というものがある。“害のないものが少年を殺す”とはどういうことか？「少年」は本来，有り余る可能性とエネルギーを有しているものであり，それを受け止める「（障）害」がなければ生きていけないということか？　そうだとすれば，少年時代の土方巽にとっても，修業時代の山本萌にとっても，この場合の「障害」とは，副題にある「闇」であり，また，自らの肉体であったと筆者は推測する。恐らくは，誰にとっても，少年・少女時代には，闇は極度に怖いものであったはずであり，また，自らの肉体を堪らなく不思議に思ったことがあるはずだが，山本萌の中に現在でも見られる「少年らしさ」は，自らの幼い時代の記憶と心の闇が，舞踏表現において結びつき，昇華したものであると筆者は解釈している。

1977年，山本は金沢に戻り犀川上流の古洋館を小劇場に改造し，独自の作品創作を再開した。この頃に，公私に亘るパートナーである白榊（しらさか）ケイ（1958年金沢市生まれ）が新たに参加した。1996年に金沢市民芸術村を拠点として公演，ワークショップを行い，2000年代には，毎年オーストリアで公演とワークショップを開催した。2013年には，欧州ツアー／オーストリア新作公演『彼らの喜びを奪うことなかれ！』，モルドバ公演『晩秋の閃光』を敢行した。代表作に，『さめやらぬ』『男爵』『鉱物王子』『暗黒石棺』『腹中のむし』『雨月物語』『記憶の海』『剥製された夏』（白榊ケイによるソロ作品）『入眠』『変身』『閃光』『晩秋の閃光』『シンクロン』『剥製にされた夏2011』『彼らの喜びを奪うことなかれ！』『ふいご少年と煙玉少女』『どうぐ双紙』がある。

最初に「闇」ということ

小菅隼人（以下小菅）：山本萌さんにまず舞踏を始める精神的きっかけをお教えいただきたいと思います。能や歌舞伎などの伝統芸能の場合は，家の芸として幼少期から否が応でも稽古を始め，その家を継ぐという宿命的なものがあるかと思います。舞踏の場合は，やはり自我が芽生えてから，自ら選択して身を投じることになるかと思います。言い換えれば，萌さんの幼少時代，出会い，人となりこそが萌さんの舞踏そのものであるように思います。今日は，せっかく白榊ケイさんもご同席いただいていますので，ケイさんにもお話を伺えればと思います。まずは，お生まれから，少年時代のことをお願いします。

山本萌（以下山本）：先に聞いておきたいのですが，「闇」という時に，「ネガティブなもの」とか「傷」という捉え方はしていないんです。能天気かもしれないけれど（笑）。

小菅：いえいえ，これは私の解釈ですので。

山本：ここで「闇」と言っているものは，何かを生み出してくる泉のような，自らがわからない根源的なものという捉え方を僕はしていて，自分が背負ってしまう「傷」とかというようなこととは思っていないんですよね。だから，例えばその状況に生まれた運命というようなものもありますけれども，それも単に社会的な状況であって，最終的には自分がそれをどう理解してその中で生きていくか，ということになっていくと思うので，本来の「闇」というのは，自分でもコントロールできないような所から来ている暗い泉だと捉えています。

小菅：それは萌さんによる，一つの魅力的な解釈だと思います。例えば，「傷」という言葉にしても，「闇」という言葉にしても，「暗黒」という言葉にしても，萌さんがおっしゃるように何かを生み出してくる「闇」というか「泉」のようなもので，決してネガティブなものとは捉

えない。むしろ豊かな生命のエネルギーのようなものとして捉えるという方もいらっしゃるかと思います。例えば，三島由紀夫が好きな聖セバスチャンの傷のように，傷だらけになってキリストが茨の冠を被るような生命観を逆からみたようなものとして捉える人もいるのかもしれませんね。

山本：はい。ただ，僕はそのことはよくわかりません（笑）。要するに僕はキリスト教じゃなくて仏教なので，浄土真宗の家で育って小さいころから親鸞さんの漫画を見て育っているので，地面に竹を刺して，竹から芽が出てくるというような教えがあったりもして，むしろほとんどキリストとは出会っていない。だから，大野（一雄）先生もキリスト教徒として，というようなのがあるんだけれど，大学に行ってからそういうこととよく出会いますが，私にとってはあまりよくわからない。

小菅：なるほど。そこはやはり，西洋的な考え方と東洋的なものとの対立はあるかもしれませんね。

山本：対立というより，理解の土壌が違うというようなことなので，逆に言うと舞踏を習いに海外からも来ますが，向こうの理解できる文法で話そうとすると向こうの言葉に置き換えないといけないんですけれども，そうすることによって文化の言葉の意味合いが上手く伝わらなかったりするんですよね。そこが問題かなというような気がします。

私も会話が大変なので，海外では最初から黙ってトレーニングを続けるわけですよ。言葉を発すると聞いてくるから，これをやれと繰り返すわけですよね。寡黙な修行になりますよ，変な事をずっと続けているから，でもそれをやりながら自分の身体と向き合っている。周りを気にしているうちはまだ駄目で，自分の体の厚みの中で考えるようになる。トレーニングは舞台で使う体の動きの要素を盛り込んであるんですよ。自然とその動きがしやすくなるというふうに。身体と心の融和を計ってんのかな，私なりに。

小菅：やっぱり「闇」とか「舞踏」という問題は，それぞれの舞踏家の根本になるかもしれませんね。

山本：どう捉えるかだとは思いますけれども，実際に普通に「暗かった」という時，電気の明るさがあまりなかった時代ですから，「闇」というものは非常に身近に捉えやすい。例えば，夏休みで缶蹴りなんかをして神社で遊んでいるんですが，だんだん秋が近づいていくと授業が始まって，神社に遊びに行ったらもう誰も遊びに来ていない。ポツンと一人で待っているけど，誰も来ない。僕にとっては，それが先ほどの「害のないものが一瞬に少年を殺してしまったの

であろう」というか，そこにふーっと何かしら差し込まれるような感じがあるんです。

　そんな時に，僕なんかは中林の部落の春日神社というのがあるんですが，その神殿の中に入って行って，「奥に何があるんだろう」と，つい覗いてしまおうというのが1回ありました。実際に覗いたら鏡があって，更に覗いたら何もない。何もないということを見て，「なんだろう？」と思ってしまうんです。「神様って大したことない」と思ったりして（笑），その後神社の床に潜ったりして遊んでいると，床の軒にゴツンと頭を当てるわけですよね。それで一瞬，「神様に怒られたんじゃないか」とか思った時にまた，「バカタレ，そんなもんいるわけないじゃないか。たまたまぶつかっただけだ」と自分で考えたりして，また勝手に遊び出しているというようなことをやったりしていたわけです。

小菅：でも，小さい時に「闇」は怖くなかったですか？　私はもう，怖くて怖くて仕方なかったです。

山本：「怖い」思い出はあります。僕は農家でひいおばあちゃんっ子だったんですね。母親がいて，おばあちゃんがいて，ひいおばあちゃんがいたんです。僕の幼い頃，ひいおばあちゃんのそばで寝ていたんです。その時に雷がピカっと鳴って，「怖い！」とひいおばあちゃんの布団に潜り込んでいるんですが，その時が一番怖かったですかね。外の雷がピカっと障子に映ったりするのが。それが僕にとっての最初の「闇」かな，と感じるのはあります。

小菅：私は山梨県の古い大きな土蔵のある家で，みんなで団欒している居間に続く廊下がずーっとあって，その向こうに便所がありましてね。もうそこに行くのは怖くて仕方なかった（笑）。闇っていうのは少年時代はものすごく怖かったです。

山本：闇の怖さっていうのは，僕も小さい頃，この蔵に閉じ込められるってことをやられましたから，そういった時は泣きじゃくる程「怖い」っていうのはあるんですけども，ただ，その闇夜っていうのは，大人になるとそんなに怖くないのかもと，要するにある程度の距離を置いて絶えずあるから，そこへ近付かなければ大丈夫みたいな。しかし，今言っている闇の怖さは自然界から人間の心が作り出していますよね。でも，心の闇となると何処に実体があるのか分からないわけですよね。脳味噌を解剖してもたどり着かない，全身と繋がっているし，記憶や知識とも連係しているだろうから。

小菅：谷崎潤一郎が『陰翳礼讃』の中で書いていますが，昔の生活っていうのは，あちこちに闇がポツンポツンとあって，そういう意味では，現在のどこでも明るい生活とは違いますね。

山本：もし，私に闇に繋がるものがあるとすれば，「死」だと思います。家にテレビがあって小学生ですね。コタツがある冬にテレビを見ていて「人間は死ぬんだ」という事を突然知ったんですね。それまでひいおばあちゃんの死と末の弟の死があったのに，居る場所に座っていないという，どこかに出かけている感じでした。でも，その時は違ったんです。とても感情が乱されましたね。「死なん薬くれ！」と泣き叫んでいました。一晩ですが。

それ以来，夜寝る時に急に不安になり意識が冴えて眠りづらい，戸惑いましたね。今思えば身体に目掛けて投げられた矢が体に真っ直ぐ飛んで来て，左右に避けられない。中心を射抜かれて刺さったまま。死に向かって私は何をしたらいいのか，やる事を見つけなければいけないと，闇さがしの始まりなのかな。

アスベスト館に行ったら最初に会った踊りの女の子は看護婦さんで，普段から病院で他人の死を目撃することになって，何かしら心の病を抱えたようにフラフラ踊りを習いに来ていた。病や悩みを抱えた人がここに来るのでは思いましたね。私も吸い寄せられたのでしょう。

幼少時代―祖父のこと，父のこと

小菅：この野々市市でお生まれになって，地元の小学校，中学校に通われたのですか？

山本：そうですね。僕はここの農家の長男だったんですけども，長男だから厳しく育てられるわけですよね。弟がいるわけですが，小学校の低学年時にわけもなく叱られたりするんです。自分の敷地にバナナの皮が捨ててあったとかで，「僕じゃない」と言うんですけれども，おじいちゃんから叱られる。おじいちゃんはその時一番怖い存在で，追いかけ回してくるわけです。自分がなんで怒られなきゃいけないのか。長男だからって怒られて自分が本当に悪いことをしたからじゃなくて，何かしらその時の躾とすれば，長男らしく振る舞えというようなことでもあったのかもしれないですけども，どうも理不尽だなっていうのは小さいながらにあった。

それで田んぼへ行きますと，ブトっていう虫に食われて腫れ上がったりとかして，どうも「この子を田んぼを連れて行くと，虫に食われるから」と，農家で本当は家を継がなきゃいけないんだけど，農作業をあんまりしないというのもあったりして，どうも「この子は農業に適してないんじゃないか」と。いや，そんなことはないんですけども，勝手に自分で思い込んだりとかして。

小菅：どのくらいの畑を持っていらっしゃいましたか？

山本：二町歩八反でした。（注―約 2.8 ヘクタール）

小菅：それは広いですよね。

山本：この辺でも広い方なんで，実は最近また先祖の話を聞くと，さらにその倍ぐらいあったらしいです。おじいちゃんとその親戚はやっぱりこの近所でも怖い存在なんですよ。何で怖いのかわかんないんだけども，とにかく怒られると怖いというのがあったし，みんな村の人も震え上がる感じだったんです。

だから，そういう「怖さ」というものに育っているから，舞踏と土方さんと会った時は怖いというよりも，田舎のおじいちゃんみたいな印象があって，僕はもう田舎の方が怖かったな，っていうのがあった。まず，共通しているのは，おじいちゃんから最初，手を上げられて，震え上がっていた。そのうちにちょっと大きくなると，おじいちゃんが手を上げた瞬間に逃げ出すってことを覚えたんですよね。それで，ぱっと逃げて，追いかけるんだけど僕の方が早い。逃げられるってことを覚えて，自分はこのおじいちゃんよりも長生きするっていうか，おじいちゃんは先に死ぬというようなね。

逃げ回っても大丈夫っていうことに先人の死があった，それと似たようなことを実は土方先生にも思ったんです。アスベスト館で修業して独立した時に，先生は年上だから，僕よりも早く死ぬと。先生が亡くなった時にこのままアスベストにいると，自分はどうしていいかわからなくなるっていうか，やっぱり自分でやってなきゃいけないんじゃないかって考える。それで，アスベストでちょうど頭が一杯になっている事もあって，自分でいろいろ物事を考えられるようになってなきゃいけない，と思って出ちゃうわけです。芦川（羊子）さんからもここに居てもっと先生から学べば良いじゃないと言われたけど，すでに受け取れる許容範囲を超えていた。

白榊ケイ（以下白榊）：そういう辻褄の合った話でしたっけ（笑）？

山本：そこが後でハタと気が付くと，「死」で共通しているな，とね。いや，でも怖いという事で言えば僕のおじいちゃんかな。

白榊：（土方）先生よりも？

山本：うん。

小菅：お父さんは怖くなかったですか？

山本・白榊：（笑）。

小菅：笑うところ？

山本：この家を親父の代で全部潰したみたいな（笑）。

小菅：お父さんは自由人だったわけですね。

山本：ていうか，おじいちゃんやひいばあちゃんたちの権力が強くて，家にやっぱり小さくなってなきゃいけないから，結局遊びに行っているわけです。ほとんど物心付いた時には，親父なんて家にいないんですよ。遊びに行っているか，何かやっているか，とにかく用事を作って出て行っている。だから，おじいちゃんとおばあちゃんとお袋という，そんなような感じでやっている。親父はいない。

小菅：でもやっぱり，農作業の中心になるのはお父さんじゃないですか？　おじいさんだったんですか？

山本：うちの小さい時は，田植えとか稲刈りの時に，能登から人に来てもらって，一斉に女の人たちで刈ってもらうとか，植えるとか，そういうことをしていた。だから，おじいちゃんがいろいろ動いたりとかして，とにかくおじいちゃんの力が強かったんですよ。お袋は労働者ですね。

小菅：私の育った勝沼は，果樹地帯ですから，もう一町歩もあれば大百姓ですよ。だけどこれ，やっぱり二町八反っていうのはかなりの面積だから，しかも収穫期には一斉にやるわけですよね。

山本：そうです。だから人手が必要で，能登に頼んで来てもらって，能登からもそういう人たちは，こっちの部落の家をやって，次あっちの部落の家をやって，と何箇所か回って地元に戻って，自分の所をやるというような感じでしたね。

小菅：中学校とか高校の時って何か，例えば野球をやっていたとか，そういう部活動をやっていたようなことはありますか？

山本：野球をやっていましたね。野球少年ですけど，でも中学の時に野球をやっていて，その時に足の骨を折ったんです。複雑骨折。冬場に鉄棒で大車輪をやって着地に失敗して，足の骨を折った。それでちょうど大会の時に出られなくて，その後に足は治ったけど今度は蛋白が下りる腎炎になって，「運動を控えろ」となった。中学３年の時にそういう状態になってしまって，それまではバンバン体動かしてマラソン走ったりしていたのに止められて。でも，割と元

気なんだけど，腎炎で蛋白が下りるから運動を控えて，体操時間は見学。沸々とエネルギーが余るような感じですよね。それで高校に行って治ったからといって運動をちょっとしたら，今度また大会に出ようとしたら，「腎炎で蛋白が下りています」って言うので，またそれで止められて。半年ぐらいで結局，陸上部に入ったんですけど辞めて，体動かしたいんだけど動かせないっていう状態でしたね。

小菅：今はもう何ともないのですか？

山本：今は何ともないですね。その後も検査受けたこともありますけどね。大丈夫でした。

大学時代―演劇との出会い

小菅：そうですか。高校時代は運動したくてもできないもどかしさがあったのですね。近くの石川県立農業短期大学に行くか，あるいは東京に行くか迷って，結局，東京農業大学に行かれたきっかけは，どういうことだったのですか？

山本：要するに小さい時から，自分は農業をやるんじゃなくて，他のやるべきことがあるはずだと思っていたんで，それは何だろうということを探しに，ここにいては駄目だから都会へ行こうと。そういうことで東京へ出ていった。

小菅：でも，東京へ出してくれたわけですね。親御さんというか，おじいさんは。

山本：はい。一応「農業をやる」と言って出ました（笑）。高校時代に自分が何をやろうかって探した時に，関心を持ったのは映画だったので，ちょっと美術に関心もあったんですけど絵を描くというよりも，何か表現したりするような楽しいというのは映画だなと思って。受験勉強時代に，テレビの映画番組を一生懸命見たりしていたんですね。それで大学へ入った時に映画に行きたいけども，どこ行っていいかわからないと。きっと演劇ならばそれに近いかなと演劇部に入ったんです。実は演劇部に，小林嵯峨さんの旦那さんの立花（隆一）さんがおいでだったんです。その時，立花さんは4年生なので演劇もよく知っているし，頼れる先輩という感じでした。

小菅：嵯峨さんの旦那さんは農大だったんですね。

山本：そうです。農大の演劇部です。東北出身ですね。

小菅：どういう演劇をやられたんですか？

山本：別役（実）ですね。その前は，先輩たちが清水邦夫の『ぼくらが非情の大河をくだる時』とかをやって，「社会運動か，うーん」とか言いながら，僕ら時代遅れですから，「そんなのが」みたいなのがありましたね。

小菅：ちょうど小劇場運動の盛りの頃ですかね。

山本：それがね，下火になったというか，ある程度山が来て僕がそうやって一生懸命小劇場を見出したんですけども，そうすると紅テント，黒テント，早稲田小劇場とか，そういったものが一応ピークっていうか有名になって，その亜流が出だした頃だった。1972 年の時に僕は 1 年生ですね。ところが，実は後で調べてみると，その時に『四季のための二十七晩』をやっているわけですよ。

小菅：ご覧になりましたか？

山本：もちろん見てないですよ（笑）。演劇部で一生懸命演劇しなきゃ，みたいにやっているわけですし，これ 10 月ですからね。

小菅：演劇を続けようとは思わなかったんですか？

山本：そうそう。10 月のちょうど秋ぐらいですね。別役の『カンガルー』で役者をやって，船長さん役で「おーい，船が出るぞ」というような台詞なんです。ただ，役者をやった時にわかったんですけど，「あ，台詞が喋れない」と。その台詞が自分の言葉じゃないっていうことに対してすごい違和感を感じたんです。だから，役者で決定的に駄目じゃないですか（笑）。もともと台詞って決まっているわけで，それを喋るのに，自分の言葉じゃなくて，喋り辛いっていうかね，もう気持ち悪いっていうかね。これは何か自分の中で，「あ，俺の言葉じゃない，何か違う」と。でも何か絞り出すんだけども，違和感をすごく感じたんです。それで役者は駄目だな，と自分で悟りましたね。

土方巽との出会い—『静かな家』

小菅：土方とはどういうきっかけで出会うんですか？

山本：立花さんですよ。立花さんはこの時 4 年生で，ちゃんと普通に卒業するわけです。卒業

して，三十人会という劇団の方に所属するんですよ。普通にちゃんと勤めている人もいるんだけど，立花さんはそういう芝居に結構入れ込んでいたから，そういう所に行ったということでね。

「おーお」と思っていたら，突如として，立花さんが夏頃ですかね。「今度『静かな家』(1973年）っていうのをパルコでやるから，お前ら見に来ないか」って部室に宣伝に来るわけです。舞踏とか土方巽は全然僕はわからないわけで，西武劇場でやるっていうことに「すごいではないか」と。この時代，ちょうどパルコとか西武が若者文化の発信として非常に有名でしたから。それで，その時に『朝日新聞』の夕刊にも，『静かな家』をパルコでやるっていう記事が載っていて，「これは勝手に見に行こう」と当日券で見に行ったわけですよ。当日だから，「あの時，券を予約すればよかったか」とか思いながらも，「でも当日だから，もし駄目でもしょうがないか」と思って行ったら，あにはからんや，空いていました（笑)。だから，そんなに人気がなかった。

白榊：ガラガラ？

山本：ガラガラでもないんだけども，思ったよりも空いていた。

小菅：萌さんは『静かな家』に感激したんですか？

山本：とは言い切れないんですけど（笑)，その時に舞台を見たんですけども，不思議な経験だったんですよね。その頃いろいろ芝居とか小劇場も見出していて，その時に立派な劇場公演なのに，2つ引っかかったんです。

芦川さんが素晴らしい，と。とにかく，芦川さんの動きが素晴らしかった。それは感動したんです。芦川さんのひと振りの動きに感動したと言いますかね。ただ，手を膝の上にポンと下ろすだけの，老婆みたいな少女が出てきてカタカタっと（下駄履きの音）して止まって，ぱっと膝に手を下ろすその動きに感動した。

そして，もう一人，土方巽が突っ立って出てくるんだけども，不可解な存在だった。「何だ，この人は？，何を考えている？」みたいな。舞台でこんなに不可解に感じたことはなかったです。この2点ですね，引っかかったのは。

もう1つ「良くない」って言っているのは，『静かな家』（後編）で戸板がいっぱいあるんですよ。その戸板から男の人たちがばっと出てきた瞬間に，「あ，恥ずかしい！」っていう感じがしたんです。

小菅：「恥ずかしい」っていうのは，どうしてですか？

山本：肉体が貧弱で，恥ずかしい。そういう感覚も初めてでしたね。「舞台でこんなもの見せられるのか」みたいな。よく訳はわかんないんだけども，そんなものが感動といろいろ「酷いな」と思うものが一緒くたになって混ざった舞台でしたね。

小菅：それで，土方のアスベスト館に萌さんは行って，いわゆる弟子入りをするのですよね？

山本：そうですよね，不思議なことに（笑）。だから，『静かな家』の舞台を見た時には，そんなに「素晴らしい」とか「面白い」とか言うんじゃなくて，その3つが引っかかっていたんですけども，その後に僕，大駱駝艦の『陽物神譚』（1973年）を見ているんです。卒業した後，ちゃんと会社に勤めた先輩が部室に来られた時で，たまたま経堂の方に大学から歩いて帰る時に，お店に大駱駝艦のポスターが貼ってあって，「山本，こんなもの見るなよ」って言われたんです。「こんなものを見るなよ」っていうのが，大駱駝艦の『陽物神譚』で。

小菅：でも見たわけですね。

山本：そう。「見るなよ」って言われると，やっぱり「何だろう」みたいなね（笑）。そこは男の子ですから，ちょっと見に行ったんです。とても面白いと思いましたね。劇画タッチで。しかし，自分で演ろうとは思わなかった。

アスベスト館で

小菅：アスベスト館に行かれたのはその後ですか？

山本：その更に次の年なんです。

小菅：それはまた何かきっかけがあったんですか？

山本：それも立花さんです。1974年の春先に，『静かな家』が終わって今度は新宿のアート・ビレッジでまた先生たちは連続公演を始めたんですよ。その時に，白桃房を作った。一番最初が『白桃図』なんですよね。その2作目の時に，立花さんが部室に来られて，「ちょっと人手が足りないので，誰か手伝ってくれないか」と。照明や音響の話だったんですけど。僕はちょうど役者を一度やって駄目だと思ったから，裏のテクニカルっていうか照明とかをやっていたんで，「手伝いに行きます」って手を挙げたんです。それがきっかけです。

それはなぜかと言ったら，やっぱり少し前に『静かな家』が変な舞台だったと引っかかっていたものが自分の中にあって，ちょっと行ってみようみたいな形です。お手伝いしたのは『美

人と病気』で，だから間近に芦川さんや土方先生たちを見たわけですよね。その時，先生はそんなに顔を出していなかったけど，立花さんも出ていた。

その後に，ちょうど夏休みに入るんで，アート・ビレッジの３作目で『日月ボール』っていう作品をやっているんです。それには僕は関わってないんですけれども，大学の演劇部で夏の合宿とかをやっていて，終わってから多分芦川さんだと思うんですけど連絡があった。「ちょっと山本さん，お話があるんですけど」と連絡があったんですよ。それでひょこひょこ出掛けて行って，お会いしたら「つきましては，新宿アート・ビレッジが連続で公演する予定だったんですけど，夏に火事になって燃えて公演できなくなりました。アスベスト館をシアターに変えて公演しようと思います。で，あなた踊ってみませんか」ってきたわけですよ。それで，またいろいろと興味を持ち始めていたんで，「やってみます」と。体を動かすことには，なんとなく自分で何かやれるかなっていうのがあった。

小菅：その時，萌さんに主に稽古を付けたのは芦川さんですか？

山本：和栗（由紀夫）さんが付けますって言ったのに，最初の日に付けたのは芦川さんでしたね。その後に和栗さんです。というのは，皆さんその頃は忙しくちょうどショーに行ったりしているんですよね。最初に行った時に，のそのそと２階から変なおじさんが降りてきて，ジャージ姿の。「何？」と思ったら，それが土方先生だったんですけども，別にそんなに怖いわけでもないし，僕は「変なおじさん」みたいにしか思わなかった。

白榊：個人レッスンなの？

山本：最初はそう。人が他にそんなにいない。その時に花上（直人）さんっていう方がいて，花上さんはパントマイムで境野（ひろみ）さんの先輩だった人だから，その方と一緒にとかがちょっとあったけど。

白榊：雨宮（一光）さんとかは？

山本：もうベテランだから，みんなショーで忙しい。

小菅：萌さんはキャバレーのショーには行かなかったんですか？

山本：一応行っています。ただし，この頃お手伝いしていて，例によって頼まれて，一番最初に行ったのは新宿で，お相手が嵯峨さんです。嵯峨さんが金髪のカツラを被った時に，フラン

ス人形みたいに変身したのには驚きましたけどね。でも，僕は途中である程度やって辞めました。

白榊：「下手だ」とか言われたんじゃなかった（笑）？ 「勝手にやってる」とか。

山本：そうそう。「宇和島に行ってくれ」とか地方に行くのを頼まれたりしたんです。ついでだから一緒にやってる女の子に勝手に振り付けして，相手をかついで回すようなことをやったりもして。挙句の果ては，僕の方の出番が多いんですよ，自分でやると。そしたらね，女の子から文句が出ました。「萌さん，これはね，私たちが踊るもので，男の人たちはそんなにいらない」とか言われてしまってね（笑）。そうか，女の人たちの舞台か，確かにそうだしな，と思って，「じゃあ，辞めます」みたいな感じで，素直に身を引きましたね。それから芦川さんからは怒られましたけどね。「なんで手伝ってくれないのよ」と。

それで私の役割を探して，チラシのデザインを芦川さんに代わってやったりとか，素人でしたがシルクスクリーンのポスターを担当するまでやったりしました。写植屋や印刷屋を回ったり，とにかく稽古場にずっといたので私の役と思ってやってましたね。この壁に飾ってあるポスターがそれです。

稽古場に残っていたのは芦川さんと私だけ。みんなショーに回っていましたからね。

小菅：その時は元藤（燁子）さんが仕切っていたんですか？

山本：元藤さんがやっていますね。芦川さんもお手伝いして，一緒に手配をやっていますね。その辺は，女の子たちの方を向いて見ていたのは芦川さんで，外に向かって仕事を取ったりとか，とにかく手配したり，バランスを取る方を向いていたのは元藤さんだった。

小菅：なるほど。アスベスト館には2年いるわけですか？

山本：正確には2年半，関わりとして3年ぐらいですね。

小菅：金沢舞踏館を設立して，アスベスト館で公演をしてから金沢に帰ってくるという順序ですか？

山本：はい。先生が「やっていくか？」って言ったんですよね。僕は「金沢に戻ってやります」と言ったら，じゃあ「東京で踊っていくか」って言ったわけです。僕も素直な性格だから，「はい，そうしたいです」っていう感じで。それは，結構早い時期だったんですね。1976年に

なった冬かな。

小菅：それは『正面の衣裳』ですよね？

山本：『正面の衣裳』に繋がるんです。

小菅：『正面の衣裳』の前に何かやったんですか？

山本：僕は『ゑびす屋お蝶』（1974 年）で舞台に出て，それからだんだん一生懸命舞踏にのめり込んでいって，それで仁村（桃子）さんとデュエットを踊ったりするようになるんですよ。『バッケ先生の恋人』（1975 年）とか。芦川さんがメインにやっているわけですけども，嵯峨さんはもう抜けてしまっているから，時々先生が仁村さんに鎌かけるわけですよ。「次，お前が主役で踊るんだろう」みたいな形で，いろいろ突っつくわけですよね。

　そういったのをやっている時に，僕もつい仁村さんと一緒にやったりしているから，「仁村さん，そうだよ。やればいいんじゃない！」って言って，僕は一緒になって同調したんですよ。僕は同調したつもりだったんですけども，いきなりお鉢がこっちに回ってきて，先生が「じゃあ，萌。お前やるんだな」みたいな感じになって，「萌，踊ってみろ」となった。「え，仁村さんの話じゃなかったの？」となった（笑）。いきなり太鼓をバシッ，バシッ，バシッと叩き出したんです。しょうがないから売られた喧嘩みたいに思って，ぱあっと即興で勝手に踊ったんですね。少しやってからピタッと止めて，「そうか，わかった」と。

小菅：『正面の衣裳』は土方巽の演出・振付ですよね。

山本：でも，これ大変だったんですから。和栗さんと雨宮さんという先輩がいるのに「何で萌が先に踊って，俺たちは後ろで踊るんだ」っていう。そんなこと言ったって，先生がそう言ったんだもん，みたいな（笑）。

小菅：萌さんは，土方巽にはいわゆるすごく「可愛がられた」と言うか。

山本：どうなんでしょう。言い方を変えるとそういう言い方かもしれないけれど，かと言って素直ないい生徒というわけでもなく，『ひとがた』（1976 年）の時かな。『鯨線上の奥方』（同）かな。その頃何人かで話していた時に，「そうか，ここのシーンはこうすりゃいいんだ」と話の流れで思いついて，公演をやっている期間 10 日とか長い時は 2 週間やったりしていたので，僕は下手に出て，下手の島で踊っているんですけど，片一方の上手の島にもう 1 人が出て，僕

と横田（和信）だったかな。次の日に勝手に僕が自分で平たい板の白い面を作って，それを自分の顔に口でくわえて，それで踊ったんですね。先生に許可なしで，勝手にいきなりですよ。先生は客席で見ているわけですよ。

小菅：怒られませんでした？

山本：いや，それが，「萌，その理解ではなあ」とか柔らかく言われて，最初は「すごい！考えたな！」という言い方をしていたので，「良かったのか」と自分なりに思ったりしましたが，でも次の日からはやっぱり「まずいな」と思って止めた。だから1日だけなんですけど。幻の1日。

白榊：なあんだ。1日しかやっていないの。徹底しなきゃ。

山本：徹底するには，「それでいい」という先生のね。反応で「これはまだ駄目やな」と思ったから（笑）。でも，「先生が怖い」とか言うような人たちがいた中で，僕は結構勝手にやっていたんですよ，そういう意味で。

金沢へ戻る

小菅：そして金沢に戻られる形ですよね。ここへ戻られたわけですね？

山本：そうです。野々市のこの実家に。後に金沢に移りますけど。

小菅：ここで舞踏をやるっていうことは大変じゃありませんでしたか？

山本：自分ではとにかく東京に出て，舞踏をやろうと決めて，やり続けるものを見つけたわけですけども，後はどこに行くかっていうことは，どこへ行ってもいいんだろうけども，結局は本当に大事なのは，自分の考えだから，どこへ行っても一緒だろうなっていうのがあった。だったら，自分が住みやすい場所に戻ろうと。それともう1つは，東京に出てわかったのは，金沢というネーミングが非常に効くな，というのを知ったっていうか，あるイメージがある。だから，金沢に戻るっていう形にしたんですよね。

小菅：なるほど。ホームページですと，1977年に犀川上流の古洋館を小劇場に改造して独自の踊りを，とありますが，それはどこですか？

山本：上辰巳っていう所で，ここことは離れている犀川の上流です。

小菅：どうしてそこに？

山本：金沢には二つの河が流れていて，文学者と関係があるんです。泉鏡花が生まれた浅野川，室生犀星が生まれた犀川というふうに。私の叔父さんが結婚して犀川べりに住んだんです。小中学生の頃よく夏休みに泊まりに行くわけですよ。犀川の河原で遊んで楽しかったし，川の流れが好きだった。それに『正面の衣裳』のモチーフになった金魚も犀星の「蜜のあわれ」に出てくる金魚も先生の頭の中にあって，私のぱっちりした目玉から出目金と繋がった要素もあり，とにかく犀川べりという事でこだわって半年かけて探し回ったんです。

小菅：でも資本が要りますでしょう。改造してっていうことになりますと，いわゆる資金はどうされたんですか？

白榊：聞いてないかも…借金ですか（笑）？

山本：なんやったっけなあ。

小菅：それとも全部自分でやっちゃったんですか？

山本：でも，そんなにかけてないですよ。舞台の電気の配線ぐらいかな。洋館って言っても，海岸べりにあった小学校を，この山手の所に材料を持ってきて小料理屋として作った。その小料理屋が潰れて，靴下工場に変わって，靴下工場やっていた。その靴下工場の織り機とかは中に入っていたんです。1階は倉庫みたいになっていて，2階は地元のカメラマンがスタジオに借りていたんです。たまたま物件を探している時にこの洋館と出会った。一階を借りたんですが床が高かったので織り機を床に隠したりして広間を開けました。舞台と客席を作ってアスベスト館と同じ空間になったんです。東京から皆来て驚いてました。自分で復習するためですね。この洋館にはいろいろあって話は長くなりますよ（笑）。

最初，本当は奥の方の娚杉（めおとすぎ）っていう所の部落で一軒家が空いているっていうのを聞いて，そこを見に行ったりもしたんです。ところが，それを見に行ったりしただけで新聞ダネになったんですよ（笑）。地元の新聞に誰かはわからないけど情報を流した。東京で前衛的なことをやっている血気盛んな若者が，田舎の一軒家を借りて，何か怪しからぬことをやる，というようなことが記事になった。しかもデカデカと。一応見せてもらった所でいきなりそれがデカデカと新聞に載ったおかげで，そこの歯抜けになったように街に出てきていたよう

な部落の人たちが，「自分らがいなくなった部落で若者が集まって，何をするんだ」みたいなことになって，その部落から反対が出てきてそれはすぐ駄目になったわけです。

そうしたら，今度はそれを見てうちの親戚で，本家から見た分家の人たちか「山本の息子は何をしているんだ」という話になって，親族会議が開かれたんです。それで，「舞踏やりたいんです。踊りをやりたいんです」って言って，「私の長男としての家督は放棄しますから，踊りをやらせてください」って言った。だから弟は今ここを継いでいて，弟がほとんど持っているわけです，今も。

小菅：なるほど。犀川上流で舞踏を始めた時に，ケイさんと出会われたわけですか？

白榊：いや，まだです。その時は先生が来て振り付けた作品をやっているから。

山本：『埃をあびた蛍のような男』ですね。1977 年だから『正面の衣裳』が終わって 1 年後ですよね。

＊＊＊＊＊*ここで，山本萌は中座する。*

山本萌との出会い―白榊ケイに聞く

白榊：美大の通りから上辰巳に行った所に金沢舞踏館があって，私はその頃まだ高校を卒業したばかりで，美大受験していたので，道路沿いにずっとこのポスターが貼ってあったんですよ。「なんなんだろうな」とすごく気になっていて，街では紅テントが来たりとか，割と田舎でそういうものが盛んになった頃で，あと北龍峡の室伏（鴻）さん達が金沢で公演をしたりとか，いわゆる前衛的な舞台が身近に来ていたような感じですね。

それで，1979 年に私は漆芸の修業をしていたので，そこの先生の所に昔からの『美術手帖』があって，ヨシダ・ヨシエが舞踏のことを書いていたんですね。1967，8 年かな。その時に土方巽と三島由紀夫のことを書いた文書があって，それから関心を持っていたので，「あれ？ひょっとしたら」と。それで「ちょっと覗いてみようか」みたいな感じです。

小菅：萌さんはその時どんな感じでした？

白榊：その頃は昼間はバイトをしていて，ちょうど夏休みの頃で，土方先生の所から東京の男の子 3 人を「面倒見てくれ」みたいにと来ていたんですよ。その彼らが，たまたま私の電話を受けた時に勝手に芝居みたいな感じで，「俺は土方だ」とか言っているんですよね。「今から迎えに行ってあげるから」と言われて，街で拾ってもらって行ったら，なんと私と同じくらいの

年の男の子３人がわらわらといた。昼間は何していたかよくわからないんですけど，夜になったら帰ってきたんですよね。私は「萌さん」って女だと思っていたんです。そうしたら，今で言うホストみたいな人が帰ってきたんです。

小菅：ハンサムだったんですか？

白榊：ハンサムっていうか，私のイメージと全然違っていました。まず女だと思っていたし，それこそヒッピーじゃないですけど，舞踏をやるような雰囲気じゃなくて，普通にポロシャツみたいのを着て，スラックスを穿いて，パリッとした感じで，七三分けじゃないですけど。私からすればホストっぽい感じの全然イケた感じじゃないんです。そういう人が帰ってきて，「え？　この人何（笑）？」みたいな感じでした。

（注―山本萌はこの時，女性相手に社交ダンスをするダンス喫茶でバイトをしていた。）

小菅：ケイさん自身も，ダンスをしたかったわけですよね，きっと。

白榊：それが，舞踏はダンスだと私は思っていなかったので，『美術手帖』のヨシダ・ヨシエの記事とか，知っている人から聞いた話から，現代アートのパフォーマンスに近いようなイメージですね。肉体を暗闇の中に突き出して，それがすごい，というような印象だったんですよ。だから，私はアートの延長で漆とか絵を描くよりも，直接表現としてそっちの方が面白いんじゃないかな，と思ったので，踊るつもりじゃなかったんです。

小菅：それで美大を受けるのを止めた。

白榊：いや，落ちて，このまま漆芸をやり続けるかどうかと思っている時です。

小菅：その時に萌さんに出会ったわけですね。それからすぐに結婚されたんですか？

白榊：2，3年経ってからだと思いますね。もちろん踊りをやったことがないので，ショーの振り付けだけして，それで「アスベスト館式」みたいな感じで，ろくに踊りも知らないのに事務所に所属して「全国行って来い」と回ってやっていました

小菅：では，ケイさんもキャバレー回りをされたんですね。

白榊：ええ，やってました。男の子と女の子で一緒に行くとか，チームとかがあったりするけど，仲間がいないし１人で回っていました。

小菅：その頃のキャバレー回りってどうでしたか？

白榊：いやあ，ピークは過ぎて廃れてきていたような感じでしたけど，一応はお客さんが入っていましたよ。私もそんなに好きじゃなかったので，「私がやりたいことはこんなことじゃない」と思っていたので，2，3年でもう「辞めさせてください」って辞めたんですけど，まだそれなりに賑わっている感じでした。

小菅：萌さんが席を立たれているうちに伺ってしまいますが，萌さんは旦那さんとしてはどうですか。

白榊：うーん。話せばわかる人ですが，初めは家事もろくにせず自分の関心あることしかしないじゃないですか。だから，「子供いるのに」っていう感じの時もありましたよ。

小菅：そうでしょうね。先ほどここに来る途中，道々，萌さんからトラックの運転手をやったというお話を伺いました。

白榊：ちゃんと頑張って仕事していましたよ。でも，そこに至るまではなかなか葛藤があったみたいです。

小菅：お子さんは２人と伺いましたけど，当時は大変だったんですね。

白榊：そうですね。私も舞踏を辞める気が全然なかったので，働きながらっていう感じで，子供はもうどっちかの両親に預けてとか，公演に連れていくとか，上の息子の時はそうでしたね。だけど，さすがに下の子の時は疲れたから，県外まで回るのは止めて何か近場でやっていました。だけどやっぱり，萌さんも辞める気はないし，私も結婚して子供がいるから辞めようっていう気もないから，それで続けてきたんだろうなと思います。

小菅：お子さんは男の子と女の子ですか。今はもうお孫さんがいると伺いましたけれども，独立して東京にいらっしゃるのですか？

白榊：そうです。長男は縁があって日本舞踊の方に行っています。舞踏もやりたいって言って

いたんですけど，親が教えると甘くなるとか言って，結局3年は他人様の釜の飯を食ってこいっていうことだったんですけど，そのまま日本舞踊の方に行っちゃいました。でも，たまに一緒に公演に出たりもするんですけど，今はもう忙しくて，だんだん厳しいかなって感じです。

長女は小さい頃，親の踊りは寂しいから嫌いだと言ってましたが，大きくなると関心持ってくれて，グラフィクデザインをやっているので私達の舞台のチラシやパンフレットを作ってくれました。今年，東京から山形に行きました。二人共，舞台についていろいろ意見を言ってくれる大事な仲間です。

小菅：ケイさん自身が舞踏家でもあるけれど，舞踏家の妻ってどういう感じなんだろうなってちょっと思ったりもするんです。やっぱり生活が安定しなくて大変なんだろうな。

白榊：そうですね。だけど，お互いにもう田舎だと刺激が少ないから，2人して刺激し合っている感じはします。だから続けてきたんじゃないかなと思います。私はどっちかと言うと，客観的に土方さんとか萌さんたちのやってきた舞踏を見られる立場でしょ。それで舞踏の事など議論をふっかけたり，ぶつかったりして，その渦中にいた人じゃないわけで，知りたいこともあるし。よく言えば作品創りのディスカッションしてきました。喧々諤々と家庭で続けるものだから，娘は部屋から逃げ出し息子は二人をなだめるとか，普通の家庭じゃないですね。

小菅：ケイさんから見て，萌さんの舞踏ってどういう舞踏ですか？

白榊：踊り手にも徹することができる人だと思います。そのことに対してほぼ疑いもない。

小菅：ケイさんにとって萌さんって，旦那でもあり，師匠でもあるということですか？

白榊：技量がもうまるっきり違うわけなんですけども，萌さんの性格かもしれないけど，「先生！」っていう感じではなかったですね。その方がいろいろ吸収できたと思いますけども，自分で舞踏を始めるまで振り付けられたことないし，それより表現として作品を創る事に関心があって，自分で考えて踊ったりするのが好きな方ですかね。振り付けられるのはすごく苦手ですね。だからワークショップでみんなと一緒にやる分にはいいんですけど，一対一で振り付けられるのはすごく苦痛ですね。素直に聞けるタイプじゃありません。だから，永遠に踊りは上手くならないと思います（笑）。

小菅：地方で舞踏をやる時，特有の偏見はありますか？「変なことをやっている」っていうような。

白榊：「変なことをやっている」っていうよりも関心もなければ，どちらかと言うと知らない方が多いんじゃないでしょうか。だから逆に言えば，何の偏見もなく連れて来られたお客さんは「面白かった」っていうのが結構あると思うんです。私達はそんな奇天烈なことはしないんで，お客さんが気持ち悪くなって出たとかもないですし，関心を持ってもらえることは多いですよ。その代わり，宣伝力がなかなかないっていうのもありますから，お客さんが増えるってことは難しいですね。ファンになったら割と来てくれますけども。

小菅：今どのくらいのお客さんがいらっしゃいますか？

白榊：いやあ，少ないんじゃないですか。100 人もいいとこじゃないですか。

小菅：でも，続けていらっしゃるのは素晴らしいと思います。

白榊：そうですね。それはやっぱり萌さんの意思がはっきりしているからだと思います。私もそれに引きずられてきたようなもんなんで。

小菅：後で萌さんにも伺おうと思うんですけれども，日本は，富の集中も文化も東京中心じゃないですか。東京にいろんなものが集まって，いわば，1 軍は東京にいるみたいな意識が一般にあると思います。それゆえにこそ，北方舞踏派であるとか，あるいは雪雄子さんみたいに青森にいるとか，森繁哉さんみたいに山形にいるとか，萌さんも金沢でやるということに対して私は素晴らしいことだと思います。またそれが本当の舞踏じゃないかって思いもします。

白榊：そうですね。根付いていくと，やっぱり違うと思います。でも，根付くのはなかなか，今の若い子たちは忙しそうだし，生活していくのは大変で，何も知らない所に身を投じることのハードルは高いように思います。

小菅：今は，このカフェを経営されて，普段の生活は何をやっていらっしゃるんですか？

白榊：他に何もやっていません。後は稽古とか，親の世話をしたりするくらいです。

小菅：親の世話っていうのは，先ほど話に出てきたお父さんですか？

白榊：いえ，一緒に住んでいませんが私の母親です。萌さんも 1 人，親戚の方のお世話をしています。都会に行くと生活するためにいろいろと稼がなきゃいけないから，大変だと思います。

その点はひょっとしたら楽かもしれません。時間はありますもんね。だから二人とものんびりした中でやっていくほうが向いていたんじゃないかという気がします。子供もいたし。

＊＊＊＊＊*山本萌が再び加わる*

舞踏とは何か

小菅：例えば，能でしたら，能とわかる擦り足とか，また独特の言い回しがあります。歌舞伎にはその様式があるし，また松竹というカンパニーとしてのスタイルがある。では，「舞踏とは何か」っていうことを聞いた時に，私は今まで何人もの方に伺っても，それぞれはみんな説得力のあるお答えだけど，特に統一的な答えがあるわけじゃないです。大野慶人さんも，「自分が舞踏だと思えば，舞踏でいいんだよ」と仰せでした。

山本：僕は舞踏を「踊り」っていうふうに捉えているので，「踊りの枠を広げた踊りです」っていうような形ですね。土方先生は障害者の動きを観察して，何かを掴もうとして回り道の腕の動きになる。そこに踊りを見るわけですよね。必死にやろうとしている時に，その人の生活と生き様が付随して現れている。それが舞踏ですね。表面的な綺麗さや，美しさは相手にしていない，より内面をえぐっていくような厳しさのなかに美しさを見る。表現しようとする世界から立ち現れてくる踊りが舞踏ですね。

私も振り付けしてみんなで踊っているのを見ていると，踊っているというよりは何かに取り憑かれた変な集団だなーと思ったりするわけです。気持ちよく手足を伸ばして踊るよりも，世界を抱え込むような，あるいは背後に漂うような踊りなのでその人の体験や生き様が染み入った踊りでもあると思っています。要するに一般のダンスっていうよりも何かの世界を抱えた踊りということで，少なくとも僕の金沢舞踏館ではそう捉えてやっているということですね。

実際にこれが面白いって言って，郡司（正勝）先生なんかは，「歌舞伎の発祥の時と似ている」というような言い方をしているわけです。それはなぜかと言ったら，いろんなスタイルがあったと言うんですよね。バラバラだけれども，今，時間によって，あるいは時代によって淘汰されるでしょう，という意味が含まれると思うんですよね。だから，それぞれの人たちが自分たちの様式を今どうやって作り出すかっていう時代だと思っているので，それによって次の二代目，三代目にバトンタッチして繋がるのか，と。むしろ繋がらなくて，それは何かに吸収されて消えていったりもするだろうし，だから様式が必要かと言ったら，様式が必要だと僕は思います。

小菅：和栗由紀夫さんに，慶應義塾大学日吉キャンパスで3年連続で公演をやっていただいたことがあります。その時，一部から，和栗さんの踊りに対して批判が出ました。「いや，あれ

は舞踏じゃない」って言い方をする人が，いわゆる玄人筋の中で結構いたのです。「上手い舞踏」とか「下手な舞踏」とか，「深い舞踏」とか「浅い舞踏」とかじゃないんです。「舞踏じゃない」っていう。私はそれをどういうことなんだろうって思ったんです。どんな芸にも下手なもの，上手いものはありますよ。だけど，「これは歌舞伎じゃない」とか「これは能じゃない」という言い方はしません。

山本：今は個々のスタイルだけで，舞踏というものをはっきり確立するための模索期間だと思いますね。必要なのは観客に踊り手の勢いなのか，踊り手として誤魔化しきれない存在感を指し示す事でしょう。最初に舞踏を見て感動した人はそれが基準になるし，その後の人は同じ事をすると飽きられるので自分のスタイルを探している。でも多くの人は懐かしむ。昔は特に大駱駝艦なんかはパワーがありました。僕が見ている範囲で言うと，笠井叡には鋭さが，大野先生の『死海』（1985 年，土方振付・演出）の初演を見ましたら，いろんな動きがいっぱい入っているんです。豊かですごいと思いましたね。やはりそれぞれに凄く存在感がありました。

白榊：動きが見えたというのは？

山本：それはアスベスト館で見た動きがちらちら見えて，一つの動きを成立させている世界があるのでそれが垣間見えるようでしたね。豊かだなーと思い，それを短い期間で踊ってしまう大野一雄が凄いと思いました。

それから，舞踏の表現で言うと，土方先生ははっきりした動きからどんどん細かい動きに行った。だから，最後の白桃房の『東北歌舞伎計画四』（1985 年）とか映像に残っているものを僕ら見に行っているんですけど，あれを見た時にとんでもないことをやってるな，と思ったんです。ものすごく動きが細かい。でも，きっとやっている子たちはよくわかっていないだろうな，と思いましたね。それぐらい動きが細かい。そこまで先生は動きを抑えにいっている。舞台が面白いかというのはまた別なんですよ。それは，ある演出の見せ方としての領域になってくるから。でも，舞台はそうですよ。技術がどれだけ体に染み込んでいるかということと，作品がどの程度面白い作品になっているかっていうのはまた違う話ですから。だから本来は，踊り手がある程度の技量は出てきた上で，作品というものはまた面白く作られなきゃいけない。そういう意味で上手くいったのは，『ひとがた』とか『鯨線上の奥方』だと思うんですけど。

小菅：萌さんはここでワークショップなんかをやるわけですよね。「舞踏を習いたいです，舞踏を教えてください」と全くの初心者が来るかもしれません。そういう時に，萌さんはどういう所から入りますか？

山本：「じっくり基本的なことからやりなさい」ということですね。問題は，続ける意思があるかないかですよね。困ったことに，例えば『正面の衣裳』の映像が残っていますでしょう。あれを見て，「萌さん，あれ素晴らしいから，私にあの踊りを教えてください」と言う日本人や外国人がいるんですよ。映像で見えているので，土方アーカイヴでもちょっと資料残しましたけど，教えられますよ。でも，そんなものは表面的なもので，あれに至り，あれを支えているものが何であるかっていうことを理解してもらわないと私は教えられない。だから，「通ってくれるんだったら，理解できたら教えますよ」って言うけども，「私，海外から来てもう今度帰らなきゃいけないから，1回で習いたい」とかね。

小菅：今の萌さんのお言葉はとても心に響きます。続ける意思があるかどうかっていうのは，やっぱり舞踏っていうのは人生そのもの，私は人の生き方だと思うんです。ですから，舞踏家に聞きたいのは，その人がどういう人となりで，どういうふうに舞踏に出会って，そして今に至るかっていう所が，やっぱり舞踏そのもののような気もするんですよ。その意味では，萌さんが今言ったように，続ける意思があるかどうかっていうのは，僕は舞踏の1つの定義になっているのかもしれないと思います。

山本：アスベスト館時代，僕ら稽古場で明け方まで稽古して，終わってから先生と飲みながらとか，ちょっと何か食べながらとか喋ったりで，先生がいろいろ問い詰めたりするわけです。そういう中で，誰かが聞いたんだと思います。「舞踏家って何ですか？」っていうふうに聞いたのかな。そうしたらね，しばらくちょっと先生が考えてから「舞踏っていうのは一体何か，っていうことを一生考えるのが舞踏家だ」と言ったんです。そういう答え方もあるし，そうやって考え続ければいいんだって，その時の稽古場の話で「そのまま続ければいいや」と思いましたね。（白榊を見て）ほら，笑ってる（笑）。

舞踏への入り方について

白榊：私なんか逆に言えば，もう呪いの言葉みたいに感じてしまう（笑）。呪いがかかっちゃったら，そういう人はずっとやるだろうと。呪文がかけられた人は一生舞踏をやるだろうし，「私は関係ないわ」という人もいる。

山本：女の子の話で言ったらそうなるかな。呪文がかかるか，かからないかみたいなことがあるかも知れない。でも僕は，自分で本当に2年，3年ほどだったんですけども，自分が今まで生きてきた中でこんなに一生懸命になったのは初めてだと思ったんですよ。自分の中でも，先生からいろいろなことを受け取って頭が一杯になってきてたんです。それを自分の中で感じ始めていたんですよ。頭から溢れ始めているっていうことを。「これは無理だ」と，「自分でどこ

かで１回修めたい，整理したい」というのがあった時に，先生に「帰る」っていうことを言ったわけですけども，そうすると「じゃあ踊っていけ」みたいな話になった。

小菅：その「舞踏は呪文である」「舞踏は呪いである」っていうのがよくわかるのは，多分土方とか大野とか笠井とか，ああいう人たちの元にいてやっていた人ってたくさんいると思うんですよ。だけど，ある時期に全部離れていって，「若気の至りだったね」みたいに呪いが解けてしまう。でも，萌さんみたいに呪文が外れない人っていうか，もう自分が呪文みたいになってしまった人がいるわけですよね。今続けている人っていうのはやっぱりそこの所で，土方なり大野なりの呪文にかかって，その生命を捧げてきた人だと思います。

多分，日本舞踊の人も，歌舞伎の人も，バレエの人も，あるいは演劇の人も，そういう日本舞踊，歌舞伎，バレエ，演劇とは何ですか？　と言われたら，「人生そのものです」とか「愛です」となると思います。真剣に考えていればいるほど，そういう言い方をするんだろうというふうに思う。舞踏もそうですよね，きっと。今まで続けてきた，自分が出会ったものだ，と。でも，その中でもやっぱり舞踏っていうのは精神性が強いなあっていう感じはするんです。どうしても，今申し上げた他の芸術様式っていうのは，型から入っていきますよね。それこそ擦り足とか，とにかく真似して覚える。でも多分舞踏ってのは，「真似するな」っていう所から入ってくるんじゃないかな。舞踏への入り方っていう所がきっと，それぞれが違うんでしょうね。出会い方が違うように。

山本：最近面白く思っているのは，一昨年秋田に行ってワークショップをやった時に，外国人との話の中で，フランスでは「ア・ラ・ブトウ」というものが流行っている，と聞いたんですね。それが何かと言ったら，「舞踏のようなもの」。ゆっくり動くことらしいです。日本では今おっしゃったように，型から入って，という伝統があるわけじゃないですか。その中に，「ア・ラ・ブトウ」もそうですが，今You Tubeとか映像がこれだけ便利になったことによって，舞踏の映像で，舞踏もどきやポスト舞踏として演るというような入り方が，世界的にあるわけです。だから，海外の方が形から入ってきているんです。

小菅：萌さんは，それは違う，と思いますか？

山本：残念ながら違いますね。問題なのは，そこから始めた人も日本に来て，日本でいろいろ知って，「私がフランスで習った舞踏は舞踏じゃなかった」みたいなことを言う外国人もいます。そこで気が付けばそれはそれでいいですし，ただ僕はもうちょっと大目に見ていて，舞踏というものの底辺が広がっているっていう意味においては，それはそれでもいいのかな，という気はしています。ただ，本当にそこから何か感動が生まれるようなものを作り出すというよ

うなことを考えると，もうちょっとその辺の所は精神性も含めてやっていかなきゃいけないのかなっていう気はしていますね。「なぜそういう形になってくるのか」というようなことを捉えていかないと，難しいかな，と。「見えないものにいかにこだわるか」っていうことが舞踏だと思っているので，だから見えることにあまりにも安直に行き過ぎているのがやっぱり表現だから。

小菅：「見えないもの」っていうのは，生命とか愛とかのことですか？

山本：それは踊る時に土方のこの振付の動きのバックボーンというか，どうしてこうなってこれはこういうふうな動きをしていて，何を目指していたのか，というようなことを，とうとうと喋り合えるような所までお互いに来ないと本当の所はなかなか相手に伝わらないから振付なんかできないよってことになるんです。それは本来，時間がかかる話ですよね。

土方の動きは，ケイさんなんかもアーカイヴの収録時ちょっとやってみているけど，いかに細かいかっていうのはわかっているわけですよ。もう針の穴を通すようなことをね。僕は金沢に戻ってきた時に，何てがんじがらめなんだろうと思いましたからね。だって，普通に踊ろうと思って喫茶店で踊ろうと思っても，なかなか踊れないわけですよ。がんじがらめになって，土方巽の舞踏譜は順番と動きの世界が細かく決まっていますから。それをがんじがらめになった体を自分で動かすためにはどうしたらいいかっていう苦闘がもう5年も6年も続き，そして言っていることを自分なりに理解するには，10年ぐらいかかった。

身体と動きについて

小菅：例えば大野一雄みたいに女性のドレスを着たり，女性性というものにある部分では意識をしたり，あるいは「老い」を意識したり，その自分の身体と向き合うような所もあると思うんですけれど，萌さんはどういうふうにご自分の身体と向き合っていらっしゃいますか？

山本：男性性，女性性っていうのは，ドレスに関して言うと，白ドレスとか黒ドレスとか虹色ドレスとかを着てアスベスト館で踊っているんですけども，あの頃アスベストでよくテーマというか考えていたのはやっぱり「中性」っていうようなことですね。変に力強い男っぽいギラっとしたものよりも，かと言って何かシナを作ると言うよりも，何かしらそういうものを醸し出す中間みたいな所での立ち方っていうことですね。

白榊：先生の方からそういうことがあった？

山本：いや，ない。

白榊：弟子の中でそういうことを何か意識しているということ？

山本：そう。だから，みんな舞台に出るでしょう。そうすると，自分が目立ちたいとやっぱり思うわけです。その努力の結果，どこかへ行こうとするわけです。そうすると何か中性的なものになる。和栗さんなんかは，つい優しくやろうとするんだけど，体がごついからね。ところが，マヤとかがやるとかっこいいから，そこで頑張ればいいのに，踊りが変わるんですよ。要するに，先生の好みが「朦朧体」とか，ちょっと柔らかい所へ行くわけです。

芦川さんの『ひとがた』あたりのピークが鬼娘っていうか鬼の少女ですね。ギャーっという動きがあるんですけども，それぐらいはっきりして力強くっていうとこが一つのピークまで行くんですけども，その後ドレスを着てしなやかに踊るとこに行くんです。

ところがそれを始めた所で白桃房の連続は終わっているんですよ。だから，芦川さんにとっては，その後のしなやかに踊る所が永遠のテーマになるわけです。力強さじゃなくて，ソフトで世界を佇ませる踊りっていうのが，次の芦川さんのテーマになっていっている。その後，和栗さんの『楼閣に翼』（1978 年）と，仁村さんの『最初の花』（同）と，ややそれに近い所を追いかけながら行くんですけども，静かな舞台をやっていてそんなに話題にならない。その中での嵯峨さんの『にがい光』（1977 年）とか，これもものすごい難しい踊りをしているんですよ。その辺の先生の思考がそっちへ行っていて，それを踊り手がまだまだなかなかそこへ行けなかったかな，っていうのがあります。

小菅：萌さんはご自分の身体ってどう見ていらっしゃいますか。難しい質問かもしれませんが，私は子供の時から自分の体って不思議でしょうがなかった。なんでここにこんなものがあるのか，とすごく悩みましたね。それは，自分の現象している身体と，自分の意識が多分ずれているんだろうって，大人になってからいろんなものを読んで思いましたけれど，そういう意味では分裂感っていうのが自分の中ではあるような気がします。伺いたいのはそのようなことです。萌さんがご自分の体を使って表現したり，あるいは踊ったりする時に，ご自分でご自分の体をどう見ていらっしゃいますか？

山本：逆に表現者とすれば，いかに自分のイメージしたように自分の体を動かすかっていうことに重点を置いていっていますね。稽古の段階も，それぞれが自分がイメージしたように，自分の体が動いているかということが大切になっていますね。

小菅：まず自分の体のイメージっていうものがあるわけですか？

山本：そうですね。ところがやっぱりちょっと体が歪んだりとか，癖になってしまっていると

か，自分が思っているよりも違う方が目立ったりもするので，そのことに本人が気が付いていないとかがある。僕なんか癖がありますから，すぐ先に手足がバタバタ動いてしまうといつも怒られるわけですよね。落ち着いてコントロールが自分でできるようになると，やっぱりトータルとして世界を持って全体で動けるという，何かしら自分の中での感覚はあるんですけど，そこへどうやって持っていけるか，という所はありますね。そんなに自分の考えと自分の体が一体だっていう所にいかにずっといられるかっていうか，持っていけるか，というのはあります。

小菅：一体感が生まれた時には，いわゆる「成功」っていうことになるわけですね。

山本：そうですね。

白榊：それって，それこそ他人が見るか，自分で映像を撮るか，しないとわからないんじゃない？　だって自分で上手くいっていると思ったりするわけでしょ？

小菅：でも自分でやっぱりそういう瞬間ってわかるんじゃないかと思うんですよ。体を使う人は。

山本：だからもう，先生の教え方はそういうことなんですよ。良かった時，先生は「いい」って言うんですよ。で，その「いい」って言われた時がどういう感覚であるかっていうことを自分で覚えていく。そういう教え方だったと思いますね。例えば公演やってる期間でも，自分で「上手くいったな」とか思うわけです。でも，いい時に先生はちゃんと言うわけですよ。「今日は良かった」っていうような言い方をする。他の人にもちゃんと言うわけですよ。めったに言いませんけどね。その時に「そうだこれでいいんだ」とわかります。もう1つは，悪くなった時に，「今日おかしいじゃないか」とか「悪くなった」とか言うわけです。そのことを本人がわかっているかどうかを確認するんです。本人がわかっていれば，先生は「よし」っていうような感じで。

小菅：なるほど。教師っていうのはそういうものかもしれませんね。

老いということ

小菅：萌さんもケイさんもおいくつになられますか？

山本：67歳ですね。

白榊：私は 62 歳です。

小菅：やっぱり体に関して若い頃とは違っているっていう感じがしますか？

山本：それは全然違いますね。最初にご飯粒の米粒がぼやけて見えたとかね。もう視力の衰えから，そして体がちょっと飛んだ時ドンとして体に弾みがないとか，バネが。でも年取ってくると体が硬くなってくるから，逆に硬い棒のような動きは上手くなっているんじゃないかとかね。筋肉は重たく下に垂れ下がっているから，ちょっとウエイトがある表現ができるんじゃないかとか，その時のその年齢の体によって合わせた方がいいのかなっていうのはあったりします。ちょっと抵抗する時もありますけどね。『晩秋の閃光』という作品が，実は老人ホームの老人と老婆が幻想を見るんですけども，その幻想の中で老人が暴れ回るっていうのがあって，年齢に抗って椅子をひっくり返したりとかして暴れ回るんですけど，それをやりながら「もうこの歳で終わりか」と思いながらやったりしますね。

小菅：アマチュアは別の話として，やっぱりプロフェッショナルの舞踏家であれば，「何を見せるか」っていうことがあると思うんですよね。それも若ければ，より早く，より強く，より高くみたいな，そういういわばパワーを見せられる所はあると思う。ただ，年齢を重ねていけば，どうしたって個人の中では若いふうにはいかないっていう，ある種そういう時が訪れますよね。私は大野一雄先生が 90 歳を過ぎてから，慶應日吉に来て踊られた時に，あの老人が女性の下着 1 枚になるわけですよ。あるいはパンツ 1 枚になるわけです。もう学生はそれにはびっくりしていましたよね。この肉体の晒し方っていうのは，どういうことなんだろうって。普通は隠しますもの，今の世間的に言えば。僕は大野先生の舞踏っていうのは，二十歳ぐらいの学生にインパクトを与えたのはそういう所だったと思う。それは月並みな言い方で言えば，老いた時には，老いた時の舞踏のやり方っていうのはきっとあるのかもしれないなっていうふうに思う。これからみんな年を重ねていくに従って，萌さんは舞踏家としてはどういう所を目指すのか，あるいは何を表現するのかっていうことはどうお考えですか？

山本：その時のやれることをやりますかね，素直に。特に肉体的な衰えは感じますけれども，その衰えた範囲でやるぐらいしか今は思っていませんね。だいたい大野先生の歳まで生きられるかって言ったら，普通はなかなか難しいと思うんだよね。

小菅：私，大野先生の 100 歳の誕生日に行ったんですよ。大野一雄さんはもうその時，目が見えているのかわからないし，車椅子で。それを慶人さんが押してきて，そして踊らせるわけですよ。これもまたすごい舞踏だなと思いましたね。それこそ人生そのものっていうか，またそ

れを踊らせる方もすごいですが，そこにはやっぱり感動がありましたから。100 歳になっても踊るんだなって。

山本：本人の力ではできないんですよね。慶人さんっていう息子さんがおいでだからできたことだろうし。

小菅：それより 10 年ぐらい前ですけど，大野先生が慶應三田で踊られた最後の時にも，慶人さんが花道を背負ってくるわけですよ。だからもう歩けないわけですよ。だけれども，そこでポンと置いて音楽が鳴ると踊り出す。イエイツの言葉を借りれば，この人はもうダンサーとダンスが一体なんだなって感じました。

白榊：慶人さんはものすごく冷徹な，どっちかと言うと私は「怖い，この人は。」というイメージです。岡本太郎美術館で「肉体のシュルレアリスム　舞踏家土方巽抄」展（2003 ～ 2004 年）っていうのがあったじゃないですか。あの時すでに大野先生は車椅子だったんですけど，車椅子から下ろして音楽が鳴ると，床を這うように踊る。それを慶人さんが見ているんです。その姿が「この親子，これは一体何が？」みたいな，「何かすごいものを見てしまった」みたいな気がしましたね。それをずっと 100 歳までやってらしたわけでしょ。

小菅：ある意味では「残酷」って見えるのかもしれませんね。

白榊：私はそう見ました。だけど，それに一雄さんが答えているっていうことになると思うんですけど。

小菅：萌さんが 100 歳になったらケイさんが…

白榊：いやいやいや（笑）。私の役じゃないですね。

山本：だいたい 100 歳までみんな行けないと思います。

白榊：いや，でも萌さんは踊る気は満々ですね，多分。100 歳とは言わないけど，80 歳ぐらいかも知れない。

新型コロナウイルス感染症危機について

小菅：新型コロナウイルス感染症のことについて伺います。本年2020年3月から，日本社会は，

劇的に変わりました。少なくとも３月からは劇場は普通の形では上演できなくなりましたし，やれたとしても社会的距離を取って，しかも声を出してはいけないみたいなことを言われ出した。まず一つ，根本的な問題としてこのコロナっていうものを，萌さんはどういうふうに見ていますか？　私はコロナはサタンの業だと思っているんですよ。やっぱり人間同士を分断させますし，東日本大震災みたいな大災害の時にも，それ故にこそ，人間が密着して，励まし合って，絆でもって乗り越えていこうっていう意識が生まれた。だけど今度は，もう家族でさえもソーシャルディスタンスを取れなんてことが言い出されるわけですよ。人間をそれぞれ個人，個人に分断するという意味で非常に恐ろしい，それこそ悪意に満ちた現象として自然災害よりもむしろ原爆に近いものと私は捉えているんです。ただ，これはある種の人間にとってはチャンスだと。生活を変えたり，あるいは自分の生き方を変えるチャンスだっていうふうな捉え方もあります。つまりコロナとの共生とか，そういう考え方ですね。萌さんはこのコロナの状況っていうのを，どうお考えになっていますか？

山本：いや，能天気ですね（笑）。コロナが出た時に，「毎年インフルエンザで１万人も死んでるんだよ」っていう言い方があったんですよ。「だからコロナは大したことないよ」っていう意見があって，今８月に熱中症で１日百何人が倒れているとか出ていると，そっちの方がだんだん現実味を帯びてきたりとかして。コロナは結構現実に割と情報やいろんな所で迫っては来ているんですけど，ただ僕は，コロナ君もインフルエンザに落ちたんじゃないかなっていう気が僕はしているんです。「インフルエンザの仲間入りをした」っていう意味なんですけど。ただ，SARS2 と言われていてそれなりに一応毒性もあるからあれなんだけど，あり方というのは生き延びるインフルエンザみたいな形になって，本来はもうかなり免疫っていうかみんなある程度かかって抵抗ができるぐらいの状況にいくんではないかなと思っています。だから，ワクチンがどうのこうのとかいうような金儲けの暴走は必要ないんじゃないかなっていうふうな気がしてて。

要するに最初の頃インパクトが強かったのは結局，ウイルスが最初に武漢で広まった時の情報がやっぱり衝撃的であって，「知らない」っていうことに対してやっぱりみんな怯えるわけですよね。前にもこんなことがあったな，と僕なんか思うんですけども，それは AIDS が流行った時なんですよ。AIDS が流行った時に実は僕らアメリカに行ったんですよ，子連れで。そこに行かなきゃいけないっていう，情報のない者にとっての恐怖といいますか。だから一生懸命行く時に AIDS っていうのはどんなものかとか，得られる情報を一生懸命勉強したりとかして，そうしたらそこまで恐れる必要はないんじゃないかなと，だんだんわかってきたんです。ケイさんなんかはやっぱり怖いから，子供連れですしね，地下鉄の手すりでも「触るな！」とかすごい怯えるわけです。「いや，大丈夫だよ」とか言っておいて，道を歩いていて，ぱっと見ると真っ暗なバーの中に男の人がうじゃうじゃいるわけですよ。電気が消えた中で。そうす

るとやっぱり怖くなった。

小菅：ニューヨークですか？

白榊：ニューヨークのクリストファーストリートっていうゲイの発祥地と言われた所で，友人がいたから泊まることになって，あれは地下鉄じゃないよ。横断歩道の手すりか何か。そのクリストファーストリートの手すりを息子が触ろうとしたから，「触るな」と言ったの。

山本：実は，僕らの世話をしてくれたディレクターも日本人なんだけど，後にAIDSで亡くなるんです。

白榊：その彼氏も私達の公演を見て「すごく良かった」と言ってくれて，それは嬉しいんだけど，もう真っ只中に行ったんです。1988年かな。なかなか強烈でしたね。

山本：だからそういうようなことと似ているな，と。この武漢ウイルスのCOVID-19も，情報がよくわからないから怖いというようなことで，恐怖がいろいろ広がっているけども，でも実際この状況を見ると，日本の医療体制でやっていることは重篤化するのをいかに防ぐかとか，非常に真っ当なことをやっているなと。だから，それは任せればいいんじゃないかなと。要するに，そんなに慌てることはないっていうか，心配する必要はないし，自分がかかった場合に人にうつさないようにマスクをしましょうっていうぐらいのエチケットはやりましょうみたいなとこですね。そんなに僕はコロナによって世界が変わるというようなことはほとんど考えてない。いずれヨーロッパ人はお互いにハグするのを，やっぱりやりたくなるだろうし。

ただ，多少なりとも衛生的な習慣はやっぱりそれは身に付いて残るだろうし。ただ，それに対して自分たちが何か変わるとしたらば，これを機会に何か変わろうというようなことをやるんだろうけども，それによって何かが起きたというようなことはほとんど能天気に私は考えていません。

小菅：先のことは誰もわかりません。だけどちょっと私，2つの考え方があるかなと思っているのが，1つは，私が留学していた時にはイギリスで狂牛病が流行った時でしたし，AIDSもありましたし，東日本大震災もありましたし，9.11，最近では台風ハギビスもあった。私達が生きている間だけでも大災害・大惨事はずっとありました。だけど，このコロナウイルスは質的に違うような，規模も違うし，あるいは人間の在り方っていうのを本質的に変えるような気もしてるんです。

もう1つは，東日本大震災の時だって，その直後に「もう日本は駄目だ，放射能もあるし日

本は潰れる，もう電気は使えない」とみんな節電をした。学校も病院も薄暗い中を我慢していました。しかし，数年経ったら何事もなかったように元に戻ったじゃないですか。今はもう何も言わないですよね。計画停電をやった時のような感じではありませんから。今度のコロナも，もしかしたら何年かすれば，「あの時は大変だったね」くらいの思い出話で終わるかもしれません。それは感じ方が違うかもしれない。

白榊：いやでも，やっぱり行き来は減ると思う。

山本：そういう変化は出てくるよね。飛行機が飛ぶ量が減るとかね。今まで世界がバブルだったみたいなもんじゃないの。

白榊：そういう気はしますね。「正気に戻れよ」と言われているような気はする。それがどっちの方向に行くかわからないですけどね。だって東京だって，すし詰めの電車に乗って毎日出勤していたわけじゃないですか。それが緩和されるならいいんじゃないかとかって思ったりもします。

小菅：最近は，マスクこそすれ，東京はもう以前と変わりません。もう満員電車での通勤は戻りつつあります。

山本：大学は結構リモートは進んでいるって言いますよね。

小菅：大学はそうなんですよね。だから，そこも社会的に分断がある。

山本：ずれがありますね。

小菅：そうです。だから，そのずれ自体が恐ろしい気もするんですよ。学校はそんなに恐れているのに，会社はみんな普通にやっている。その意味では，若者と年寄りの分断もありますし，年寄りはもう「怖い怖い」と。若い人達は「なったって無症状でしょう」みたいな。無症状の病気って病気と言えるのかってこともあるじゃないですか。そこの所で社会的な分断もあって，やっぱり私はちょっと恐ろしいなっていうふうに思います，これは少なくとも何年か経ってみないと誰にもわからない。わからないことですけれど，萌さんみたいに，こういういわゆる表現芸術に携わる者にとって大事だと思うんですよ。公演ができないとか，ワークショップも人が減るとか，そういうことはあるわけですよね。あるいはワークショップのやり方自体も変えなきゃいけない。

山本：あんまりそう思ってない。狂言師の野村万蔵が戦争の時に狂言ができないから，能面を彫って何とか生き繋いだという。だから僕も今，何か能面を彫るように自分の充電するような時期なんだろうなと思って，そういう切り替えですね。

小菅：いずれ元に戻るだろうっていうことですか？

山本：元に戻るって言い方は，またバブルになるかっていうよりも，そこからそれぞれがどうやったら生活がもう一度ちゃんとできるかっていう所を立て直すんだと思うんです。だって，あのバブルで浮かれていたりとか，お金が入ることを目論んでいた人たちは一気に赤字をくらっちゃうから，もう潰れちゃうんで，体力がある人だけが残っているから，その人たちがどうゆっくりやっていくかっていうことになると思うので，そのための準備っていうか，自分達が舞踏譜の舞踏って言っている舞踏に対して，どうちゃんと組み立てていくか，自分らの様式はどうであるかっていうことをちゃんと準備しておくっていう時期だなと。要するに，僕は自分で充電期間だなというような感じに思ったんですけど。

白榊：それを若い子たちがどう考えるかだよね。

舞踏の未来について

小菅：最後に，舞踏の未来をどうお考えですか？　これからも舞踏は続いていくべきものなのか，あるいは「もうこれでいい」って思いますか？

山本：僕はやっている以上，別に「これでいい」というふうには思っていません。続いていくんだろうと思っていますね。それは，どんな様式であるかということは，それぞれの様式をどうやって伝えていくかによって変わってくるだろうけども，でもやっぱりある程度のものは続いていくんじゃないかなと思いますね。今までヨーロッパの中にはなかったものとして，やっぱり位置付けられているから，ヨーロッパのフェスティバルに行くと，タンゴと舞踏が違うものとして位置付けられてあるわけです。だから，そういう意味でもう位置は占めていると思っているんで，問題は舞踏というものがいろんな所にそれぞれ分かれているので，どこが残っていくか。歌舞伎もどこかが残ったわけだし。

　ただ，僕らがヨーロッパに行った時にね，初めてワークショップをやったら，その生徒に泣かれたんですよね。教えていたら「こんなのは舞踏じゃない」って泣かれたんですけど，なぜかと言ったら，「こんな自由のない舞踏は舞踏じゃない」って言われて，最初僕らも驚いて，「どういうこと？」と言ったら，ヨーロッパでもうすでに自由に表現して自由に踊るのが舞踏だ，と広まっていたんですよ。

だから，舞踏そのものの理解が違うふうに広がったりもしているので，「舞踏というのはどういうものか」っていうのは，それぞれのグループのその様式がはっきりし，残っていくことによって，違ってくると思いますけどね。どこが残るかわかりませんよ。何しろそれぞれやっている人たちはいますから，そういうことを意識してね。

小菅：もう笠井さんなんかは，自分の踊りを「舞踏」とも呼びませんからね。

山本：外国人にも「笠井のあれは舞踏か？」って聞かれたりする。そういうようなものだから，本人が言わなきゃそれはそれでいいのかもしれないし，でも日本人のモダンダンスの世界の人からすれば，「いやいや，笠井さんのあんなものはモダンダンスじゃないよ」と仲間に入れたくないわけですよ（笑）。そんなようなこともあるから，やっぱり押し込めて舞踏の方に，ということになると思いますけど。

小菅：ケイさんはどうお考えですか？

白榊：若い時はそれこそ作品を作るということで一生懸命で，自分たちの表現を追求してきたんですけど，先生の没後30周年で『病める舞姫』を毎日萌さんと1行ずつ声に出して3回くらい読み合いをしたんですよね。そうしたら，からだにことばが入ってとても面白く感じて，それをモチーフにして作品を作ったりしたんですけど，土方さんの発想とか言葉遣いとか世界とかが，ここに舞踏の原点というか内的風景としての世界があるな，と。もちろん東北の風景も出てきますよ。だけどもっと何か，人間の表現する世界は広いって言いますか，そういう再発見をしたと思っています。主語のはっきりしない日本語で表現する身体に意義を感じているので，それは伝えたいと思います。

だから，外国人に私達も翻訳して伝えるんですけど，熱心な方は日本語で理解しようとする方もいらっしゃるんですよね。年配の方ですけど，ちょっと勉強して，「花」にしても「フラワー」ではなく「はな」と言ってくれ，と。そういうふうに接せられると，身に付いた日本語でできた体を使ってこそ初めて舞踏なんじゃないかと私は最近そう確信しているので，舞踏教か土方教とか言う人がいるんですけど，そういうことじゃないんです。

小菅：ケイさんは，やっぱり舞踏の核心には言葉があると思いますか？

白榊：思いますね。

小菅：萌さんもそうですか？

山本：そうですね。特に土方さんは物書きにもなりたいと思っていた人だから，言葉に関してはうるさいし，僕は文学少年じゃないので，漢字を間違えるんですけど，そうすると先生に叱られて，和栗さんの『楼閣に翼』も「楼閣」を間違えて印刷をやり直したこともある。

小菅：でも，萌さんの舞踏ノートってすごく綺麗にお書きじゃないですか。私，拝見したことありますけど。きちんと整理して素晴らしい舞踏ノートを残されていると思いますけど。

山本：それぞれノートを書いているので，和栗さんのノートと，それから雨宮さんのノートと，やっぱりみんな同じものを受けているのに書き方が違ったりするんですよね。雨宮さんなんかは，きっちり枠の中に入った書き方をしていた。和栗さんは自分で舞踏譜をまとめられた時，それぞれの世界を今度はまた自分でいろいろ繋げて書かれている。自分が教えるための舞踏譜のノートを，見せていただいたんだけども，ちゃんと教えるためのフレーズの塊としてまとめているんですよね。僕はアスベストの最後の方の時，芦川さんが書かれているのを見ているので，芦川さんのノートが僕にとっては一番の基準になっていて，一番の手本です。その通りに書いているんじゃなくて，理想的な手本だなと思っているんです。先生も目を通していましたね。それは舞踏の動きの流れを，項目と，さらにその意味合いの絵のデッサンも書かれているし，それについてどういうふうに捉えるかっていうことを芦川さんは横にちゃんと書き込んでいるわけですよね。

そしてもう一つ，僕らの後半に出てくるんですけども，空間の捉え方っていうのをやっていて，芦川さんはその空間別にちゃんとノートを整理しているわけです。だから，空間の資料っていうのがあって，それぞれスケッチブックと同じようにマテリアルの方の資料があって，そして今度は動きの流れの舞踏譜があるわけです。だから，僕らが「舞踏譜」と言っている時は，動きの流れを書いてある項目が「舞踏譜」なんですよね。総称的には資料も含めてっていうことでもいいかと思います。

正朔さんと電話で話した時に，時期が違うもんだから，正朔さんが入った時には，実は芦川さんから全部出来上がった舞踏譜を渡されたって言われたんですよ。僕はびっくりしたんだけども，要するに僕がいた時は，まだそこまでは出来上がっていなくて，むしろ一番最初の頃の稽古は，みんな同じことをやらされたんですよね。例えば，「花を持った貝になれ」とか，資料を持ってきて「これをこういうふうに踊って」とか言われた時，みんなやるんですよね。どれが先生のイメージに近いかっていうとこで，「この子だ，この子の真似をしてみて」っていうのがあったんです。だから，その時はある意味平等って言ったらおかしいけども，それぞれが何か表現を出してきた。ところが，当然ですよね。芦川さんが一番上手いから，芦川さんの真似をして，となる。ところが，和栗さんがいいなと思った時は，今度は和栗さんの真似をする。

最初はそういう所からスタートしていって，男の人たちはショーとかに行っていていないんですけども，芦川さんはずっといるので，動きを作っていく時，芦川さんが中心になってやる。そうすると，芦川さんが言われたことを一番早く理解するんですよね。「この子がいい」っていう子の動きを真似するんだけども，それを芦川さんが素早く真似して，次はもう芦川さんが手本になるわけです。それだけ芦川さんの能力が高かったんです。そこから動きを教えられる。まだ僕らの途中の頃は，スケッチブックの資料を持ってきて「これをやる」っていうので，男は男の人たちで振り付けられたわけです。ですから，男の方の例えば仁村さんがいて，男の人達が後ろで孔雀を踊ってる「心理」のシーンっていうのがあるんですけど，それぞれに振り付けられている。

その頃の動きとして『正面の衣裳』のノートなんかもそうなんですよ。個々の動きがあって。だから，完全に出来上がってはいないんですよね。舞台でも駄目出しがあった。その中に空間っていう問題が出てきて，「沼空間の中で花が咲いている」とかいうようなことについて出てくるわけです。

白桃房が終わった後に，『楼閣に翼』とか，『最初の花』とか『にがい光』とか，振り付けをやっていく時にそれがどんどんまとめられていくんでしょうね。

『正面の衣裳』の動きで，武将の動きという『かぐやひめ』の時の，僕が最初の頃にソロになった時の踊りなんですけど，その踊りがそのままそこに動きの核として持ってこられている。虹色（衣裳）の金魚の時でそのシーンの中でさらに即興的に先生がああしろこうしろと言って，すぐそばで組み立てられた動きになるんですね。それから，黒ドレスはそれまでにやっていた動きをいくつか持ってきて作られたんですね，べっこう飴の簪を付けた最初のシーンなんですよ。こっちのポスターの白ドレスのは，この時に作られた踊りなんです。僕にとってはこの白ドレスが自分にとっての一番の基本になっている。だから，そういう段階は直接この動きを作る時に先生とやり取りし，ああしろこうしろと言われて作って，自分が表現して，それに対してまた言われてやっているわけです。それで芦川さんを通しての何か元があってこうしなさいああしなさいってやるのと違って，自分が動いたことによって修正されてできた踊りです。

今，私達は舞踏譜を書くことによって稽古をしていきますけど，作品をより緻密に作っていく事に役立っています。

小菅：なるほど。ありがとうございます。白塗りのことを少し伺います。今，私は色と舞踏についてとても興味がありまして，今の黒ドレス白ドレスの問題もそうですが，萌さんも白塗りで踊られますよね。

山本：そうですね。素直に自分の身体を強調するというか，見やすいっていう意味で僕は白く塗っています。多分，先生たちもそこに辿り着いたんだっていう気はするんですよね。最初の

頃，石膏を塗ってボロボロと落としながら踊るっていうことをやっていました。ただ，石膏は体を冷やすので，やっぱり良くない。それで白粉をやったら，いい感じだったんじゃないですかね。

でも，元藤さんは「死の灰」というような，骨を燃やして灰になったものを付けるっていうイメージとおっしゃっていたので，本当の初期の頃の発想はそうだったのかもしれないですけど，キャバレーで金粉ショーとかやっていますよ。金粉ショーは僕もやったりするんですけど，筋肉が浮き上がって出てくるんですよね。だからそういう意味では，金粉で金色にするっていうのは，ある意味肉体をより強調するって言いますか。筋肉を強調するっていう意味が出てくるので，それに比べて白塗りはむしろ穏やかに引いて，佇まいを見せるっていうような形になる。だから強い体ではない。ですから，そういう意味では，見やすい体になっていく。やっぱり一般受けは，イベントでやる時は金粉ショーでやると，筋肉隆々で強調されて面白く見えるんですけど，表現の時は穏やかな形での白塗りが見やすい。

あとはそれプラスアルファですよね。磨（赤兒）さんみたいにちょっと隈取を入れたりとか。あと芦川さんが先生が亡くなられて御自身で活動されている時に，確かセゾンの大きなイベントの時，桃色にして踊ったことがあると思うんです，女の子たちが。それはすごく生々しいというか痛々しいというか，僕が感じたのは，因幡の白兎が毛をむしられたみたいな感じがして，だからある部分はリアルを狙ったのかもしれないけど，逆にそれが痛々しい感じがして「合わないな」って。違うイメージに引っ張られるから。模索はあるんだと思う。大駱駝艦は黒塗りしたりするし，先生もちょっと茶色く塗ったりしているし，そういうある力強さっていうようなものを意識してやっているのかと思います。

小菅：なるほど，とても興味深いです。今日は長時間にわたり，丁寧なお話をいただきありがとうございました。

【付記】このインタヴューは，コロナウイルス感染症の第二波の流行が叫ばれつつあった，2020 年 8 月 24 日月曜日，午後 3 時より，山本萌と白榊ケイが舞踏活動の本拠を置く稽古場に隣接する，野々市市の「蔵スタジオ×おけら Cafe」においておこなわれた。当日，山本萌，白榊ケイ，小菅隼人の他に，記録助手として熊谷知子（明治大学兼任講師）が同席した。本稿は，熊谷が起こした原稿をもとに小菅が編集・確認作業を行い，さらに，山本，白榊の確認，訂正，加筆を経て出版するものである。

本企画の遂行にあたって，令和二年度科学研究費助成事業（学術研究助成基金助成金）「暗黒舞踏を芸術的カテゴリーとして確立するための実証的研究」（代表：小菅隼人）の助成を受けた。

本企画は，換気，距離，マスク，消毒，検温等，感染症対策について十分な検討と注意のもとなされたものである。