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

Title	北に向かう身体をめぐって : 舞踏家ビショップ山田に聞く
Sub Title	Bodies heading for the north : a dialogue with butoh dancer Bishop Yamada
Author	小菅, 隼人(Kosuge, Hayato)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2017
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 人文科学 (The Hiyoshi review of the humanities). No.32 (2017.) ,p.27- 78
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10065043-20170531-0027

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.

北に向かう身体をめぐって

――舞踏家ビショップ山田に聞く

小　菅　隼　人

はじめに

ビショップ山田（山田一平）は1948年，東京生まれ。1969年より土方巽に師事し，第１回「燔犠大踏鑑」（1969年，西武デパート・ファウンテンホール）に出演する。その後，土方のもとで，ダンスやショーを続けるとともに，『恐怖奇形人間』（石井輝夫監督，1969年）などの映画作品において土方門下の一人として土方との共演をはたす。同時期，新宿アート・ビレッジにて幻獣社公演（作，演出，振付：土方巽）と銘打ち，芦川羊子，小林嵯峨，玉野黄市らとともに出演。人間座公演『骨餓身峠死人葛』(1970年，アートシアター新宿文化，主演：嵯峨美智子，特別出演：土方巽）に出演後，土方のもとを去る。石井満隆との交流を経て，1972年，麿赤児らとともに大駱駝艦創設。旗揚げ公演『DANCE 桃杏マシン』上演。1973年，『金魂鳥亜レシアン島八咫』，『陽物神譚』に出演（土方とデュエットを踊る，特別出演として踊った土方はその後逝去するまで一度も舞台に立つことはなく，これが事実上，最後の舞台となった)。1974年，『皇大睾丸』，『男肉物語』に出演。以後，数作品に客演する。ビショップ山田の活動で特筆すべきは，1974年に東北出羽山麓，現在の鶴岡市郊外に移住し，その地で「北方舞踏派」を創設したことである。山伏修行，また即身仏が多く残ることで知られるこの地において，鶴岡市稲生町番田に60坪の古い倉庫

を手に入れたビショップは，それを自ら稽古場に改造して北方舞踏派の拠点とした。記念公演『塩首』（1975年，山形県鶴岡市北方舞踏派稽古場）は土方を大伽藍とし，麿赤児と大駱駝艦（室伏鴻，天児牛大，大須賀勇，田村哲郎），芦川羊子と白桃房，玉野黄市など当時の主要な舞踏家が出演した伝説的な舞台である。その後，ビショップは活動の拠点を北海道小樽に移し，シアター海猫屋（村松友視『海猫屋の客』に言及がある）を創設する。ビショップの北方での活動は1980年代前半まで続いた。詳しくは，ビショップ山田著『ダンサー』でもたどることが出来る。「舞踏」は，モダンダンスを学び，西洋の美術，音楽，思想などに強い影響を受けた土方をパイオニアとして誕生した踊りであるが，その一方，特に1972年の『四季のための二十七晩』以来，土方の生誕地である東北地方の土着的色彩が意識的に取り入れられた。この意味で舞踏は，普遍性と土着性の共存という二重性を本来的に内包しているといっていい。また，舞踏は，当初は東京に集まった現代芸術家たちにより，現代芸術に関心を持つ観客を対象とした閉じた表現様式と見えながら，日本国内のみならず海外にも広く「散らされて」いった。この拡張・拡散は現在でも続いている。山形県鶴岡市に稽古場を設け，「北方」舞踏派と名付けることによって，ビショップは，舞踏の二つの重層性を実践において思考／試行したのである。この対話は，草創期の活動に携わった舞踏家の言葉を一次資料として記録するとともに，特に北方舞踏派の活動を中心に舞踏が持つ重層的性格を探るためのものである。

舞踏との出会いについて：土方巽，麿赤児

小菅隼人（以下小菅）：まずビショップ山田さんと，小菅隼人の出会いですけれども，2007年の12月21日に，慶應義塾大学アート・センターにベースを置く研究グループ「ポートフォリオ BUTOH」が主催する「土方巽大解剖 II：劇映画の土方巽」において，『恐怖奇形人間』についてのシンポ

ジウムを行いました。その解説者として，ビショップさんをお招きしました。そのあと，いずれも慶應義塾大学教養研究センター主催の新入生歓迎舞踏公演，神奈川県ヘルスケア・ニューフロンティア講座でのワークショップなどにご出演頂きました。また，ビショップ山田さん（大月市）も小菅（甲州市勝沼町）もともに山梨県在住ということもあって，親しくお話を伺う機会をしばしば持たせていただいています。今日は，特に1970年代から80年代の演劇状況を背景にした北方舞踏派について，お話を伺いたいと思っています。ビショップ山田さんは，1948年に東京で生まれて，1969年に土方巽に師事し，そして1972年に麿赤児とともに大駱駝艦を創設し，1974年に東北出羽山麓に進出されたわけです。まず，土方巽に会うまで，ビショップさんが大体どういうことをしていたか聞かせてください。

ビショップ山田（以下山田）：なんでしょうね，いわゆる，その若い時の，迷える子羊の一人だったと思うんですけど。まあとにかく，柔道をやったり，とにかくいろんなことをやって。喧嘩もやって，もうデタラメな，不良でした。だけどいろんな本とかを読んだり，あの当時ってほら，一種の流行りみたいなことで，結構，実存主義だとかね，そんなのが一杯押し寄せてきた後で，そういう流れみたいなのがあって，まあちょっといろいろ拾い読みしたりして多分いろんな刺激を受けたんでしょうね。で，柔道，お酒，喧嘩，キャバレー通い，もうそんなことをやりながらまたそういう本なんかも読んで。そうですね，高校１年の終わり頃から，「人間とは何か」とか，「世界とはなんだ」とか，そういったことはすごく考えていましたね。それで，そんなことの延長で絵とかいろんなものに興味を持った。で，高校は，３年になる時に中退しちゃったんですね。僕は早稲田大学高等学院というところに行っていて，大学に行くはずになっていたんだけど。とにかく急に全て投げ出したくなって，家を出ちゃったんですよ。それで昔，日雇いで有名な石橋組というのがあって，それを偶然知った。ほら映画監督になった荒戸源次郎なんかも，九州から出てきて最初にそこに入っ

た。いや奇遇だな，なんていって。まあ有名な，今でいえば手配業みたいなところがあって，そこで超重労働とかをやりました。昔のその超重労働のキツい順番，上位スリーみたいなのがあって，ナンバーワンが沖仲士なんですよ。沖仲士ってわかります？　あ，沖仲士じゃないか。一番がね，小豆なんだ。小豆ってね，船の大きなプールみたいなところに，機械の巨大なダクトで，こう小豆が入ってくるんですよ。その小豆を一日中スコップで，隣のプールにひたすら人力で移す。それが一番の重労働といわれて，次が沖仲士ですよね。で，僕がやっていたのは３番目で，スクラップというのがあって，鉄ですよね。鉄も色んな種類があるんですよ。それで確か，いま記憶があるのは確か川崎製鉄かなんかの一番奥で，本当に人間もスクラップみたいなのしか集まっていないんですよ。全身入れ墨のヤクザだとかインキンで下半身がただれてる，とにかくすごいんですよ。で，一日にチームで，そうですね４人くらいかな。４人で一日13トンくらいやるんですよ。で，こういう鉄を，上からこう大きな鉄球がおっこってきて，割れるじゃないですか。それをハンマー，確か15K ハンマーとかいうすごいやつでまた細かくして，色んな種類の鉄をコークスなんかと段々に重ねて，こうザルにくべて。それでほら，吹きの日っていうのはそれを溶かすんで，自動的にエレベーターで降りてくるんですよ。それに遅れないように，リヤカーに積んだ鉄を皆で押して，走りながらそのエレベーターのバケットの中へほうり込むんですよ。そんなことを一日中やっているわけですよ。半年以上，結構長いことやってましたね。あとはそうですね，印刷インクの工場とか，ペンキ屋，色んなとこを転々としていて，だけどまあ，今でいえば問題意識みたいな，色んなことを僕なりに考えていたんですけども，やっぱり肉体っていうんですかねえ。とにかくその頃からもうカラダみたいなことに引っかかっていて，結局すべてはカラダじゃないかな，なんてその頃からずっと思っていましたね。

小菅：お父様の職業はなんだったんですか？

山田：医者なんですよ。うちの親父は，兄弟が全員医者なんです。それでインパール作戦，日本陸軍史上最悪の作戦とかいわれているその生き残りで，帰ってきて，子供の時はみんな不思議に思うんですけど，エラくボロい長屋にいたんですよね。医者だから金持ちだろうと思うけど全然そうじゃなくて。開業というより，昼間確か，後で僕わかったんですが，厚生労働省かな？　そんなのにも勤めながら，帰ってくると，町医者みたいなのもやって，あとはなんか会社を興して重役みたいなのもやってたみたいですね。

小菅：何人兄弟ですか？　ビショップさん。

山田：えっと，僕は三人です。一番下ですね。

小菅：ビショップさんがそうやって高校中退したのは，お父様に対する反抗とか，そういうことはあったんですか？

山田：それはさほどなかった，いや多少あったかな。要するにお決まりのことしかいわないわけですから，それは当然反発もあったでしょうね。あとは……当時ほら，ベトナム戦争とか色々あって，やっぱりそういう社会的な影響を受けたっていうのかな。こんなことしていていいのか，みたいな。うん，非常にこう素朴に，素朴な正義感みたいなものもあったんじゃないですかね。

小菅：でも重労働なんかされて，生活を一応立てて，それで土方のとこにはどうやって行かれたのですか？

山田：そんなことをやりながら，もう疲れ果てて，毎日こう倒れて死ぬような感じで。ただお金はすごく良かったんですよね。今でいうとね，当時

で一日３・４万もらったんじゃないですかね。だから今でいうと，ん10何万？　まあそれだけの労働をしてるわけですよね。だけどある日，ふと，いや，これで終わりたくないな，というのがあったんですね。それでその頃から僕が（仕事を）やりながら，まあちょっと絵とか好きで齧っていたり，それで美術展に，変なの出品したりなんかして。それで澁澤龍彦さんの妹さんを知ったんですよね。ミチコさんていう詩人なんですが。その旦那さんがヤノさんといって絵描きさんで，誰かの遊び仲間みたいなことで出会って。それからですね，かなりそういうところにしょっちゅう遊びに行って色んなことを知って。あ，こんな本や芝居があるんだ，とか覚えたりして。そこで土方って名前を聞いたんですよ。それで，昔の色々おもしろいポスターとか見て。その当時，文学の人とか絵描きさんなんかの間で，土方っていう，まあちょっととんでもねえっていうかな，そういうのがいる，みたいな噂は聞いていたんですよ。それで『肉体の叛乱』の切符が手に入ったので，初めて行った，それがきっかけですかね。

小菅：『肉体の叛乱』をご覧になっていかがでしたか？

山田：いやー，だからしびれちゃって。若かったせいもあるし，本当に，背すじがゾクッ，ゾクゾクッと，生まれて初めて来て。それでやっぱり感動したというか，打たれたというか。前から，カラダとか肉体とか，そんなことをずっと，僕なりにこだわっていたので余計。だから別の肉体だったんじゃないですか。僕らは肉体っていうと，ほら高校生なんていうのはせいぜい筋骨隆々でどうの，という単純な肉体観しかないので。それでとにかくびっくりしたというか。もうなんか衝撃のシャワー，いや，滝ですね，滝。そんなものを浴びせかけられたみたいな。ガーンという感じですよね。それでそのまま，もう衝撃を受けて，感動したまんま，何も考えずに，飛び込んでいっちゃった。

小菅：なるほど。それから，1972年までずっと土方の周りについて，色んなことをしたり，アルバイトをしたりしていた？

山田：そうですね。ショーです。キャバレーの。フロアー・ショー。ほとんどね。

小菅：1970年に万博がありました。あの時土方が，大阪万博のパビリオンのみどり館で映画に出演していますけれど，それはなにかご記憶がありますか？

山田：えーと，それはないですね。万博のとき僕らは，ペプシ館っていうところで，土方さんがちょっと振り付けたものっていうのかな，僕らがひとつのオブジェみたいなのとして，それをやった記憶はありますね。

小菅：なるほど。ペプシ館の方はうまくいかなかったようですね。

山田：そうですね。途中で終っちゃったんじゃないですかね。その頃僕は，『ダンサー』って本に書いてますけれども，もうとにかくめまぐるしくて，一日が。要するにショー周りをして，それでペプシ館とかも，行ったり来たりで。それが終われば，夜はショーとか，とにかくもう，ほとんどそういうペースですね。だから，ほとんど365日踊り漬けだから，一日の睡眠がそれこそ２，３時間ですから。東京に戻れば稽古場に寝泊まりして，それで基本的に朝10時になると稽古が始まって。バーレッスンからはじまるんですよ。その後，ショーダンスの稽古。サンバ・ブラジルが馬鹿でかい音で鳴り渡ってましたね。客から眼を離すな！　って土方さんは大声出したりしながら。午後はショーの衣裳とか小道具の準備をして。自分たちで手作りをしていました。だから金かけないでやったんだと思うんですけど，まあそんなことやって。で夕方からね，キャバレーとかナイトクラブにで

かけちゃって，それでステージをやって。帰ってくると夜中の12時１時ですよね。それで大体，２時からまた稽古がはじまって，朝６時頃まで。それから寝るわけですけど，まあほら，ねえ。焼酎なんかひっかけて寝るんだけど，ほんと２，３時間ですよね。それでまた10時。ほんと機械的な，ずっとそういう。ですから途中でそのペプシ館でやったとか，色んな他のことを，スペースカプセル（赤坂）という当時最先端風の店で舞踏のエッセンスみたいなのを結構多めに出したショーをやったり，それはキャバレーの踊りとちょっと違って。そんなのも，ほんと渾然一体となってましたから，もうなにがなんでどうのっていうのはちょっと，記憶に無いですね。よく生きてたなっていう。玉野黄市なんかは後になって，あの頃の２年間は20年ぐらいに感じるなぁ，そんな風にいってましたね。ほんとそんな感じです。

小菅：1971年ごろに麿さんと出会って，大駱駝艦の創設に関わることになりますよね。1972年の『四季のための二十七晩』は，出てないわけですよね。

山田：出てないです。あれは確か，踊り手，ダンサーで僕らの大駱駝艦から，４人くらいひとを貸してんですよね。土方さんの方がほら，ちょっと人がほしいっていうんで。

小菅：ちょっとそこのところの関係がよくわからないんですが，ビショップさんは土方のところにずっといて，そして，その土方のところにいながら，麿さんと一緒に大駱駝艦をつくった？

山田：いえいえ，ぼくはそれで土方さんのところはもうやめちゃって。それで女の子を見つけて，ショーダンスを仕込んでショーを回ってたんですよ。その頃に，荒戸源次郎くんといって，当時，天象儀館という劇団をや

っていて。彼らと知り合って，そこに若い団員の子がけっこういたんですね。それで，ちょっとお金のこともあるから，ショーダンスやらんか，みたいなことで。彼がいいよ，みたいなことで。僕が踊りを仕込んで，金粉ショーだとか，なんだかんだで向こうの人達を借りて，ショーをやってたんですよ。それでその時に荒戸が，彼，状況劇場にいたんですよね。で，麿さんをすごく慕ってて，どうもなんか麿さんが状況劇場をやめたらしいっていうんで，それでじゃあちょっと業務提携というか。ショーで，もうちょっと大人数で，増やしてやれるといいね，みたいな。それで，そうしようなんていうことで。それが最初の麿さんとの出会いなんですよ。

小菅：なるほど。じゃあビショップさんが土方の所を辞めたのはどういうきっかけだったんですか。

山田：色んなことがあって……これはいっていいのかな。まあ忙しくしていたので，色んな事件っていうんですかね，僕が朝ね，なにか物を取りに車で土方さんの自宅に走ってたんですよ。そしたらぶつかっちゃったんですよ，交差点で。で，僕が乗ってたマツダのボンゴ。ボックス車がこう回転して，たぶん一回転だと思うのですが，そこまでスローモーションみたいに覚えてて，フロントガラス飛び出ちゃったんですよ。あっと思った瞬間，あとはもう気を失ってて。それでちょっとして気がついたんですね。そしたら，もう観客というか，近所の人が出てきてて，僕はなぜかねえ，その車の上に這い上がって乗っかったんですね。で，あれって思って，そしたら土方さんの奥さんも出てきたんですね。その時土方さんの奥さんが僕にいったのがね，「山田さん，今日の仕事間に合う？」っていったんです。それでもう，えっと思って，なんか心が，気持ちが離れちゃったんですよね。アレが一番大きかったかな。それで，僕も知らなかったけど，同じくぶつかった人はもう腕折れてるんですよ。それで救急車で一緒に行って，僕は頭ですか，いろいろ調べて，それでその夜，もうトランクを持って九

州に行きましたからね。それでまた，その奥さんがいうには，山田さん，吐き気とかきたらね，病院行かなきゃだめよ，とかいって。後で知ったんだけどそうなったときは，もうほとんどお陀仏みたいじゃないですか。で，まあそういうことがやっぱり，なんかね，もう気持ちが離れちゃったっていうのかな。それと，もうその当時から女の人，芦川羊子さんとか，小林嵯峨くんとが中心の振り付けみたいになってきてて，男は刺身のツマ。そういう風になってきてまして，そういうのもあったんですね。

小菅：じゃあ，土方のところを出た山田さんと，そして，状況劇場を出た麿さんが出会った，それで大駱駝艦ということですか。

山田：そうですね。

小菅：で，1972年に大駱駝艦を創設して，大駱駝艦でビショップさんがやっていたのは，大体２年位？

山田：そうなりますね。大体そんなもんですね。

小菅：ビショップさんは，『四季のための二十七晩』は見ていますか？

山田：見ています。

小菅：あの，『疱瘡譚』も？

山田：『疱瘡譚』は見ていますね。ほかのは見ていないかな。

小菅：いかがでしたか。

山田：うん，『疱瘡譚』。以前の『肉体の叛乱』と違って，それはまた，すごく素晴らしいものでしたよね。『肉体の叛乱』の土方さんはガリガリに痩せこけたヨガの行者みたいで，全身黒光りしたインド人みたいな身体を誇示するように踊りましたが，『疱瘡譚』では真逆。真っ白な骸骨みたいな身体，いわゆる全身白塗りで登場してきました。その落差も驚きでした。ある意味で，やっぱり過渡期だったんですね，舞踏の。それで大駱駝艦ができて，中西夏之さんなんかにいわすと，僕も全くそうだなって思うんですが，若いのが集まってやたらと肩に力が入っていて，「舞踏」「舞踏」みたいなこといっていたと。だから，多分非常にまだ稚拙だったんでしょうけども，まあエネルギーだけはものすごくあったっていうことで。それで亡くなった室伏鴻とか，彼も僕が引っ張ってきて麿さんに紹介して，まあ当時彼はあんまりやる気なかったんですよ。その時は。だけどちょっと口説いて入れて，それで彼がダンサー兼舞台制作みたいな中心になって。で，彼は論客なんで，随分マスコミの人とケンカとかもしたようですが，なぜかとっても好かれたようですね。それで舞踏みたいなことが色々取り上げられたり。麿さんが状況劇場やめて初めてつくったんで，またニュースになるわけですね。で，まあそんなんで，かなり舞踏が取り上げられてたっていう。それで，大駱駝艦はやっぱりショーをやって，ある程度お金稼げたので，勢いがあったわけですよね。だから一個台風で野外公演の舞台がつぶれても，すぐまたその秋にバッとやっちゃうとか，まあそんな時期でしたね。第１回は，牛込公会堂ってところで，『DANCE 桃杏マシン』でした。「あずましい」ってね，あれにひっかけた「桃杏マシン」。で，超絶技巧がなんだかんだ，とあれもまあ僕がつけたタイトルですけど。多分麿さんも一応，僕がいったのをそのままタイトルにしてくれたんじゃないんですか。僕がみんなにいわゆるショーダンスを振り付けたり，教えたりしてたもんで，だから麿さんも僕がいないとある程度ことが進まない，というような配慮みたいなことがあったんでしょうし。麿さんもその昔，土方さんのところでショーをやっていたわけですから，それは当然，水準的に

ちゃんと踊れるわけですよね。

東北へ――北方舞踏派創設

小菅：そうやって，今の大駱駝艦が有名になっていって，それでどうしてビショップさんはその大駱駝艦を出るかたちで東北へ向かったんですか。

山田：そうなんですよ。それがやっぱり，自分でも一家構えてやりたいという気持ちがあった，湧いてきたんでしょうね。それでそんな風になりましたけどね。当然土方さんが東北出身っていうのもありましたし，僕の親戚が山形なんですよ。それで新庄っていうところの金山町。結構よく夏休みとか行ってたんですよ。羽黒山に登ったり色んなことやってて，あと秋の景色がものすごく素晴らしくて，それでなんかいいなっていうのがずっとあって。それとやっぱ土方さんの影響もあるし，僕の中のその東北の風景みたいなのがあって，それはやっぱりくっついたんですね。それで，行くんならむこうだ。というふうにして，行った，ということですね。

小菅：鶴岡というのはどうして？

山田：それはですね，親戚を頼って，新庄でもどこでもいいから古い農家，使わないのを探して，自分たちで稽古場にしようと思ったんですね。ところがなかなか物件がなくて。で，しょうがないですから鶴岡まで足を伸ばそうっていうので鶴岡へ行って。そこでも羽黒山とか，色んなとこで探したんですが，どこもない。一件すごい古い農家で，まぁあるにはあったんですよ。そしたらそこに爺さんが住んでいるわけね。それでその爺さん曰く，オラの面倒みてくれんなら貸してやってもいいっていうわけね。それで見ると，もうぼろぼろなんですよ。湿気でもうこんなんなっていて。それこそ口減らしみたいなもんですよね。家のなかに尿瓶は転がっている，

テレビは転がっているって。それでまあ死を待っているわけだけど，帰りにちょっと見ていたら，母屋から娘さんかなんか出て来て，お盆にごはん載せてきて。そのときもショック受けたんですけど，馬小屋とか牛小屋があるじゃないですか。それで部屋のなかにそれを置くのかと思ったら，入り口なんですよ。それでなにか，『楢山節考』じゃないけど，ものすごい強烈な印象でしたよね。それで，あ，もうこれだめかな，と思って，最後にしょうがないからっていうんで鶴岡の不動産屋に飛びこんだんですよ。ああ，アベタ不動産。そうしたら稲生町ってあるんですけれども，湯田川温泉に行く途中に倉庫があるってわけね。見に行ったらもう馬鹿でかい倉庫で，それでその大家さんと会って，即決だったんですよ。それで，鶴岡に決まった。

小菅：鶴岡には，ご存知のように即身仏が多くありますし，山伏修験のひとつの拠点でもありますよね。そこに舞踏が進出したっていうのは，私はとても偶然とは思えないんです。森敦が書いているような，いわゆる死との近接性という意味ですけれど。

山田：うん。僕はだから最初からそういうことと結びつけることはありませんでした。ミイラがあるくらいのことは知っていましたけどね。ある意味，偶然見つかったっていう感じでしたね。室伏が山伏の訓練したとかいってますけど，そんなのは遊びみたいなもんですよ。僕の知る限り，今でいう一週間程度のワークショップみたいな。それで，そういうことをあたかも，なんか非常に関連付けて語ってるけど，僕はまあ，ああいうのは，全然そうじゃないっていう風に思って。ああいうくっつけ方，こじつけ方は，僕は非常に不満です。気持ちはわからないではないですけど自分の出所にダンス以外の神秘性や特異性を持たせ，得体の知れない出所を印象づける，みたいなね。だからそういうことが，非常に誤解されるっていうかな。混乱させる。なんかいかにも，ということでね。やっぱり僕は，まあ

土方さんの一言。要するに踊り，踊りはかっこよけりゃそれでいい！　そう思いますよ，実に。全く僕も同じで。それでなんていうんですかね，『疱瘡譚』とかああいうのにせよ，やっぱりかっこいいんですよ，実は。で，ちょっと話がそれちゃいますけど，僕はよくサミー・デイヴィス・ジュニアとか，マイケル・ジャクソンのことなんか引き合いに出していうわけね。そうするとやっぱりね，なんか皆に嫌がられるわけ。だからそういうことは関係ないだろう，と思ってるんですよ。実はそうじゃなくて，ああいう技芸の優れたものと，特にマイケルなんかの明確な主題。腰動かす動作なんかは特に。実はそうしたものとは非常にこう接近したものがあると思うんですよ。広い意味で芸能という同族ですからね。絵なんかもそうだと思いますけど。それは，どこで舞踏がどう誤解されたのかわかんないですけど，なんか腑分けちゃったんですよね。やっぱりそうなんですね。昨日なんかも，一昨日ですか，偶然小林君の久しぶりに「舞踏病」とかいうのを観に行って……

小菅：あ，小林嵯峨さん。

山田：彼女の踊り，25年ぶりくらいに観たんですけど，非常によかったんですね。素晴らしくて。で，やっぱり技術的にきちっとしたものが入ってるんですよ。それが土方さんのところで習得したものもいっぱいありますし，だからつまり「踊って」るんですよ。この辺の問題っていうのは，僕はもうずっとこだわっていて。いつも小菅先生にもいうんですけど，つまり「踊れない人が踊らない」んじゃなくて，「踊れる人が踊らない」。これ意味が違うんですよ。もう別なもんなんですよ。ヨーロッパで山海塾がウケて，つまり舞踏って動かないんだ，みたいなことになっちゃったんですね。で，次に芦川羊子さんが行って。土方さん本人は行かなくて芦川さんを送ったんだけど，彼女いわゆるまあ，踊れるわけだよ。それでばーっと踊ったらしいんですよ。ていうかまあいわゆる，動いて。そしたらあまり

評判良くなかった，ということなんですね。ヨーロッパの人ってなんか，そういう形式とか様式でしかものを理解出来ない側面があると思うんですね。要するに動かない。だからそれが禅と結びついたりとかね。もうその辺ではっきりいっておかしくなっていっちゃって，今は完全にショーみたいになってきていて，アートビジネスみたいになってこう“ジェスチャー”ってやっているわけじゃないですか。まあそれは悪いことではないですよ。だけど，やっぱり昨日の小林さんのなんか見ると，原型的なものがあって，もう力が違うんですよ，踊りの。ああいうあれを僕はまた観てやっぱり，多分初期のあの舞踏，暗黒舞踏と呼ばれるものは，土方さんはじめ，色々優れた踊り手がいて，やっぱりバレエですとかそういうものと全く違う，画期的な表現なんですよね。それで，小林くんを見ていても，非常にこれは画期的な身体表現じゃないかなって。まあ自分でやっていて，あんまりそういうふうに客観的にいうのもおかしいんだけど。そうじゃないかという風に思いますし。やっぱりサミー・デイヴィス・ジュニアとか，あの人すごいなと思うのは，確か３才か５才でステージデビューってのもすごいですけど，タップもものすごいんですけど，昔，黒人の子供がお金を稼ぐんでタップ踏んで見せるわけですよ。それでサンドタップというのがあって，砂をナップザックみたいなものに担いで白人の家へ行って，砂撒くわけ。その砂をかきわけながらステップ踏んでくわけですよ。超絶技巧をやるわけ。そういう話を昔，ある人から聞きましたが，そういった伝統というか成り立ちがあるわけね。タップっていうのはそういうとこをくぐり抜けてきていて，その前はそれこそブルースとか色々在るんでしょうけども。とにかくそういうとこから出てきているものなので，一種の惨めさ，しんどさ，暗さをみせないで，ぱっとこうね，にこやかに乾ききって必死な技巧をみせていく，お金のため，生活のためにね。そういう姿っていうのはやっぱりものすごく感動しますし。だから，それでやっぱりダンスのテクニックなんかめちゃくちゃあるわけですよね。そういうものと別のものとしてね，舞踏って見られちゃってると思っていて，僕はもう大不

満なわけね。舞踏はそういうものをしっかり見つめて，それらも同心円という一線上にとらえる必要があると思うんですよね。無縁というのは無理があると思いますよ。

小菅：ちょっとそこが目からウロコが落ちる思いがするんですが，私どももそうですけれども，どうしても鶴岡で北方舞踏派というと，これは即身仏とか，まあそういう死との結びつき，あるいは山伏修行における自分を他者の目で見るというようなこう，なにか民俗的なものとか，あるいは土俗的なものとですね，繋がりを持たせたいっていう風に，どうしても思うんですよ。

山田：まあそういう面も当然あるでしょうけどね。それであとは神経衰弱とか分裂症だとか色んな，つまり踊りっていうか動きっていうのは，基本的にはやっぱり神経ですから。僕はもう神経と生理だと思ってますから。それ以外ないんですよ。言葉の論理性みたいなのを飛び越えちゃっているわけね。というのは優れた人の踊りを見ると，こうこうこうでっていわゆる説明じゃないんですよ。例えばこう，うわぁーというものをぽんっとなったり，かたっとなったり。なんていうんですかね，一瞬のうちのバリエーションがものすごいあるわけですよ。それがつまり踊りなんで，それを言葉でこう，描けるもんじゃないわけですよね。だからそこのところを，勘違いしないようにって僕はいってて。つまり言葉に置き換えられる身体表現は踊りじゃないんですよ。もうそれは説明なんですよ。僕はその辺，まああんまり表じゃいわないですけど。なんかちょっとここ20年とか30年，土方さんが亡くなって，芦川さんがやめたりしてね。ある意味優れた踊り手をみんな観てないもんだから，ただ観念みたいなことを形象化してるというだけで，つまり言葉なんですよ。それを僕は，そうじゃないよっていってるわけ。で，よく舞踏を教えてくださいとかいう人が来るけど，ぼくはまず１分でもいいからさ，30秒でもいいから人をうならせるような踊り

を踊ってご覧，と。なんでもいいんです，ショーダンスだろうがモダンダンスだろうが，今のストリートダンスでも，なんでもいいんですよ。とにかく１分見せられたら，それはすごいわけ。１分てものすごい長いんですよ，踊りって速いので。もう0.何秒っていうあれですから１分見せられたら大したもんで，そこがまず入り口だよっていう風にあるわけですね。非常にゆったりとした踊りもそりゃありますが，それはそれで違うコアがあるでしょうけど……。それにはやっぱり訓練も要りますし，相当練習してこないとだめなんです。でも，それが全てだとはいいませんよ。ただそういうことはひとつくぐるものとして，僕はやったほうがいいと思うんですよね。で，身体表現って，まあそれはひとつの例ですけれども，最低そういうひとつのものがないと，やっぱりそれはなかなか成り立たないんですよ。本人はいいと思ってね，だからみんな，僕にいわせりゃマスターベーションやってるっていう風になるけど，もうそれは土方さんなんか口酸っぱくいってて。だから全て記号化したりしていくわけですよね。やっぱり客観化しないとだめなんで，それでその客体みたいなことに操縦されちゃだめで，だからあくまでも主観性じゃないんですよ。客観性を自分が操縦する，そこにこうもっと非常に複雑なちぐはぐさとか色んな不安とかね，ぶつかりあいが出てきて，つまりそこがダンスなんですよ。そう思うんですよね。だから土方さんの場合たとえばもう厳密で，そこはやっぱり，感情移入で陶酔しちゃだめ，ってね。じゃあ陶酔は２秒，とかさ。全部そういうくくり方して，それがつまり踊りの表現なんで，僕はそういう意味じゃ最近舞踏ってあんまり見てないんですけど，皆がいってることとか，チラシなんか見たりすると，もうちょっと別物っていう風にぼくは思っていて。つまり踊りなんで，踊ってなきゃだめなんですよ。それで踊るってどういうことか，ということがあるので，それは一定度の訓練を重ねたりしていかなきゃいけないので，こう観念やなにかのイメージを形象化する，体を追っかけるとか，そんなの踊りでもなんでもないんですよ。その辺が今ね，なんか舞踏っていえば舞踏になっちゃうみたいな，ぼくはそれは全

否定っていうか，全く認めないですよ。

北方舞踏派結成記念公演『塩首』

小菅：なるほど。ちょっとまたあとでそのことに戻りたいと思いますけれど，74年に鶴岡に進出して，75年に北方舞踏派の結成記念公演の『塩首』を鶴岡市北方舞踏派稽古場でやるわけですよね。この『塩首』の公演は，ビショップさんにとってはどういう意味を持っていますか。

山田：まあこれも，ある意味の僕の一つの勢いっていうんですか。それが偶然あの形になって，皆さんの協力があって実を結んだっていうんですかね。それまで結構舞踏が，少し世間に顔出して，知られるようになったわけですよね。で，大駱駝艦もネームが出てきて，当然それに呼応して土方さんというのはどんどん神格化されてくわけだけども。そこで，東京で，一緒にね，じゃあ舞台やればいいじゃないかっていうことがどうしても出来なかったんですよね。芦川さんたちとぼくらで，一緒に作品をやるってことがどうしてもなくて。それがたまたま鶴岡でね，いわゆるこう全員集合みたいになったわけですよ。

小菅：よくあれだけ鶴岡に集まりましたね。

山田：そうなんですよ，それで土方さんも当然応援してくれて。大駱駝艦の人だってね，当然麿さんとか，あとはだから芦川さんですよね。あと玉野（黄市）さんとか。東京じゃ考えられないような組み合わせが，やっぱり地方だから出来たと思うんですよね。

小菅：どうして地方だから出来たんでしょう。

山田：それはわかんないですよね。東京だと，それぞれの主義，主張みたいなものを際立たせて成立させている。そんなことはまあ田舎じゃ関係ない。そういうこともあるんじゃないでしょうか。文化圏が違うっていうのか。

小菅：僕はとても面白いと思うんです。1974年10月の北方舞踏派稽古場の落成記念なんか，かっこいいですよね。ビショップさんがいて，土方さんがいて，麿さんがいて，室伏さん，大須賀さん，天児さん，それに森繁哉さんもいて，と。勢揃いじゃないですか。ヤクザ映画の襲名披露みたいですね。

山田：そうですね，でもそんな感じですよ。土方っていうゴッドファーザーがいて，親分・麿赤兒がいて。僕が大番頭みたいな感じでしょ，ヤクザ映画でいえば。もうそんな感じですよ，普段もね。要するにすべて命令形ですからね。だから逆にいうとそれがひとつ，エネルギーを生んだみたいなことはあるんでしょうねえ。

小菅：じゃあこれ，感覚的にはそれこそ暖簾分けというか，そういう感じがしましたか？

山田：そういう感じですよね。一種の分派というか，暖簾分けですよね。

小菅：暖簾を分けてもらっても，あくまでも親分は土方。

山田：そうですね，やっぱりゴッドファーザーで。ええ。それでまあ麿さんはね，僕のことを「鶴岡のおじき」だっていう風にいってた。

小菅：写真を見てみると麿さんなんかヤクザ映画そのもの。ビショップさ

んも紋付きなんか着ちゃって。後ろには紅白の幕ですよね。

山田：そうそう。まあ，一種の時代錯誤というか滑稽さ。で，逆にそういうことっていいと思うんですよね。土方ゴッドファーザーですから，うん。それでまあそういうかんじで，だからあのときの確かほら，アサヒグラフの特集なんかは，これは大げさで，「天岩戸以来の事件である」っていう，いわゆる演劇公演とか，演劇が地方で名乗りを上げました，というんじゃなくて，もっと違う何か事件みたいな書き方してましたね。あれはすごい面白い。もっとその，訳のわからないものが鶴岡っていう田舎で突然，天岩戸以来で行われたんだ，とかいって。そういうことが，また一種マスコミを煽ったというんでしょうかね。だから『塩首」が，今まで過渡期だったのが，大駱駝艦とか土方さんの『四季のための二十七晩』でかなりこう，ぐうっとのぼっていったときに，それにさらに火に油をがぁっと注いだ。一種いったら，あそこで爆発したんでしょうかね。

小菅：北方舞踏派はそういう意味では発火点だったわけですね。それから舞踏は散っていきますよね。

山田：そうです。僕が一種のその暖簾分け，分派みたいになっていって，それからこういっぺんに分派活動が始まっちゃったんですよ。山海塾，アリアドーネだとか。田村（哲郎）がいて，（古川）あんずがいて，ダンス・ラブ・マシーンかな，つくったりとか，もうそういう動きがガァっと。だからまあ僕が悪かったのかな，そういう風になっちゃったんだよ。

小菅：この拡散の動きは，北方舞踏派のビショップ山田が最初だ，といっていいですか？

山田：まあそういうことになりますよね。分派第一号。それがたまたまで

すけどね，結果的に，ヨーロッパまでつながってね。一緒に舞踏ブームみたいなのが起きた，っていう流れでしょうね。だから多分あれがなければ，山海塾なんかも生まれてなかったかもしれませんね。まあそれはどうだかわかんないですが。たまたまそういうことになったというか。あれは，僕はわかんないけど，一種のターニング・ポイントになったんじゃない。それで土方さんも多分そんなことは全然考えてなかったと思いますよ。いわゆる暖簾分けとか分派とか，そんなの無縁な人だったから，土方さんもそういうことはやっぱり刺激を受けたんだと思いますね，それで玉野黄市とか，向こうでもちょっと分派が起きていくわけですよ。あれは多分，大駱駝艦の影響を受けたんだと思いますね。

小菅：大駱駝艦の影響を受けて，北方舞踏派になる。なるっていういい方はおかしいな。大駱駝艦の位置っていうのは，この舞踏の流れとは，ちょっと違いますもんね。土方舞踏に直接つながるのはむしろ北方舞踏派ですかね。

山田：うん，ていうかどうでしょうかね。僕と室伏が土方さんのところにいたんで，それで麿さんは状況劇場，まあ演劇・芝居のほうで，で僕らは演劇経験がなく，あっ，室伏は学生時代ちょっと劇団にいたみたいですが，土方の影響をまるごと受けた踊る気狂いで，とにかく舞踏だとかってこうなって，麿さんはそういうことをやっぱ取り入れながら，いろいろ計りながら舞踏とかそういう表現への色彩が強くなっていったんだと思いますね。

北方舞踏派，小樽へ

小菅：1975年に『塩首』をやって，すぐに鶴岡を出ていくかたちになりますよね。

山田：そうですね。えっとね，１年，２年くらいいて，それで小樽のほうに。

小菅：どうして鶴岡から離れたんですか？

山田：それはね，まあ小樽に行っても，向こうに戻ったりもしてましたけれども，要するに鶴岡じゃ食えないんですよ。それで，もう一回東京を飛び出たから，また東京に戻る，そういうわけにも行かないんで，よし，もうこの際もっと北の方に行っちまえっていうことで，それでもっと都会で，小樽。まあそういうことですよ。

小菅：私，以前に鶴岡市役所の方に聞き取りをしたのです。舞踏のことを覚えてる方いらっしゃいますかって。そのときに，いやどうも昔の人は，舞踏ってのをやってたらしいけれども，あそこには近づくなっていう風にいってたっていう。だから地元では必ずしも，受け入れられなかったんですかね。

山田：そうですね。うん，行った時は受け入れないというかね，要するに赤軍派みたいに思われてたね。

小菅：ああ，当時としてはね。

山田：それとか，あそこ行くと人を食ってるとか，まだそのマンガ昔話みたいな，そういうふうに見られてたみたいですね。全員頭剃ってるじゃないですか。それでもう得体の知れないのがいて，あの街道を通るときは気をつけろとか。

小菅：なるほどね。それは無理ありませんよね。

山田：そうです。だからまあそういう，なんか訳のわからんのが来てるから，要注意，みたいなことだったんじゃないですか。

小菅：75年から76年に小樽へ行って，シアター海猫屋。村松友視さんの『海猫屋の客』にはよく舞踏のことがでてきます。私にはあの中のマスターのモデルがわかりませんでした。

山田：僕はあの海猫屋の主人でしたからね。

小菅：え，ビショップさんが主人だったんですか？

山田：僕はそのお店には出てないけど，まあ，どっちかといえば主人ですよね。

小菅：ええ，じゃあ村松友視さんが書いてるあのマスターっていうのはビショップさんのことなんですか？

山田：いやいや僕はお店に出てないから。

小菅：ああ，オーナーだったってことですね。

山田：そうです，そうです。オーナーですね。

小菅：じゃあ海猫屋は，買ったんですか。

山田：いやいや，あれは賃貸で，倉庫を借りてそれで中を改造しちゃったんですよ。海猫屋っていう名前つけて。小樽では海猫のことゴメっていうんですよ。ほら，石狩挽歌の「ゴメが鳴くから」っての「ニシンが来る」

ぞって。それで，海猫ってああいい名前だなって思って，海猫屋っていう風にして。それで下をなんていうんですかね，居酒屋さん兼ライブハウス。２階が稽古場だったんですよ。それで３階に我々の団員が寝泊まりして。だからまあみんな最初始めた時はものすごかったですよ，お客で。それでほら，あの頃は僕ももう北海道でえらい有名で，毎日取材があったんですよ。テレビとか新聞とかの。それで海猫屋が出るじゃないですか。もうものすごく来たんですよ，客が。それで僕は，ああこれで儲かって，上手いこと行くなって思ってたんですけど……。

小菅：え，それがどうしてうまく行かなかったんですか。

山田：いやそれで，確か５月か６月にオープンして，もう８月９月まですごいんですよ，お客が，もう。石原裕次郎の旅番組なんかでも使われたり，なんだかんだで有名になってお客が来るじゃないですか。みんな札幌から来るんですよ，小樽じゃなくて。小樽の人はかえって，気持ち悪がって来ないんですよ。それで，10月かなんかになったらパタっと来ないんですよ。でどうしたのかなーと思ったら，それがいわゆる北海道時間なんですよ。もう10月になると，冬支度なんですよ。あ，こういうことがあるんだと思って，だからそんなに，お金が儲かるっていうことじゃないんだなっていう。そこで認識しましたね。

小菅：雪雄子さんは，その当時1977年に鈴蘭党をつくったんですか。

山田：そうです。あれは僕がつくって，一応「鈴蘭党」って名前をつけて，それで女性舞踏団，女の人だけでつくって，始めたという感じですね。

小菅：雪雄子さんとはどういう出会いだったんですか。

山田：彼女とは最初，麿さんのとこで出会って，それから一緒になって，で鶴岡の北方舞踏派ですか。ずっとそういう感じですよ。僕の奥さんだったから。

小菅：ずっと行動を共にしていた。

山田：そうです。

東京回帰

小菅：雪さんには，私が企画したPSi #21 Fluid States 2015 Tohoku（青森県立美術館）に出演していただきました。土方を知るやっぱり貴重な人だと思います。そして，1982年に『月下の畝』を上演するわけですね。どうして東京に戻るんですか。

山田：それはもう色んな内部の事情が重なってですよね。やっぱりちょっと向こうで活動出来なくなって，ということもありましたね。

小菅：なるほど。そうすると，北方舞踏派は，正式にいつ終わったってことはないんでしょうけれど，大体，『月下の畝』あたりで終わりということでしょうか？

山田：そうですね。だからまあ約10年ですね。時代が違うんで，今やってたら，結構その地方と結びついてよかったんでしょう。要するにバックアップの体制がないわけです。小樽のそういう，昔松竹にいたっていう歌舞伎なんかに詳しい酒屋さんのおじいさんがいて，その人もやっぱり，山田さん残念だけどやっぱり小樽じゃあんたたちをわかる人がいないから，とにかく悔しいだろうけどまた東京に，都会にお戻りなさい，っていう風に

いわれたよね。そういうことがどうしても地方にはあるんですよ。今はね，鈴木忠志なんていうのはすごいことを，田舎と連携してやりましたけども。あれはほら，演劇だからまだわかりやすいっていうことがあって。舞踏だとその頃はまだ無理なんで，今だったらわかんないですよ。世界で，外国で舞踏が有名になっているということがあれば，地方での活動をまだ支持して応援してくれる人たちも出たかもしれないですけど，なにせやっぱ早かったわけですから。で，どうしても金銭的な問題って出てくるので，維持出来なくなってくるんですね。まあそれが一応解散になった普通の理由というか。

小菅：それでも10年続くというのはすごいですよね。それで東京に戻られて，1984年にあの『鷹ざしき』を上演しますね。

山田：そうですよね。うん。

小菅：この頃の土方っていかがでしたか。

山田：『鷹ざしき』で，土方さんが僕に振り付けて，それは色んな意味でのエッセンスが凝縮してたんじゃないでしょうか。それで，あれは非常にね，麿さんなんかもものすごくいい踊りだったとかいってくれて，まあかなり評価を受けたようです。振付が良かったんでしょうけれども。それで土方さんまたその後ね，亡くなっちゃうんですけれども，だからちょっとなんか，最近僕も歳なんで，色んな変な因縁を感じて嫌なんだけど。『塩首』とか，あとは『陽物神譚』で僕とデュエットをやって，それが土方さん最後の舞台になるんですよね，ああいう舞台に出るのが。それで『鷹ざしき』じゃないですか。それでそのあと土方さん死んじゃうわけでね。東京女子医大で土方さん亡くなってるんですよね，僕も最期行ったけど。で，今度ほら僕，東京女子医大で手術じゃないですか。だから，なんか因縁め

いてて。それでまたねすごいことがあったんです。こないだその PET 検査を受けて帰り道，バスに乗ってて，そしたら芦川羊子が歩いてるの。

小菅：それ本当に芦川羊子さん？

山田：完全に。それでまた，なんか嫌だなというか，奇縁だなていうか。俺も知り合いに，お前，東京女子医大でまた死のうと思ってるんじゃねえだろうな，とかいわれて。なんかね，ちょっといい気持ちはしなかったけど，たまたま芦川さんと会ったり。だから，変な因縁をえらい感じますよね。土方さんも多分この先ね，あの人はほら舞踏っていうのを興したので，行き先ね，まあ彼も何を描いてたのか知りませんけれども，ちょっとこいつらに少しこう下駄預けてもいいんじゃねえか，みたいにも思ってたかもしれないし，いやー駄目だな，とか思ってたかもしれないし，それはもうわかんないですけどね。ただ，やっぱ非常に大事にはしてくれましたねえ。だからいつも麿さんと俺の 3 人でいろんな事話したの，もうすごくいっぱいありますし。土方さんの色んなコトね，喋ってくれたりしたんで，非常にねえ，僕はありがたかったというか。

小菅：1972年くらいから10年間は，舞踏にとっては，やっぱり北方舞踏派と大駱駝艦の存在が大きいですね。

山田：かもしれませんね，まあ80年代になると山海塾にこう変わっていくわけだけれど，そういう意味ではそうかもしれませんねえ。だから，北方舞踏派というか土方さんと麿さんと僕というかな，その関係みたいなことは結構……関係っていうんですかね，非常に密にしてましたからね。いや，密にしてくださっていたというか。だから……土方さんからも提案があったり。たとえば，ある日麿さんと僕が呼ばれて，半分，冗談みたいな話だったかもしれませんが，一緒にやるかみたいな話で。土方さんが演出にま

わり，芦川羊子が大駱駝艦の舞台に出来合いの踊りをひとつのシーンとして客演という形で単に嵌め込む，まあ顔見せではなく。新しく作品として最初から練り上げる。そんな感じを受けましたね。まあ，例によってというか，途中から酒席になりましたが，はっきりと憶えています。だからそれは東北歌舞伎計画をやる前ですよね。白桃房，芦川羊子が名実ともにピークを迎えたころで，そんな勢いの中でした。当然麿さんなんかにも，ああいうキャラクターていうんですか，すごい存在感ですから，土方さん，なんか構想があったんだと思うんですね。要するにここらへんで一回実験的に？　何かをこうやってみよう，みたいな。実現すればもっと状況がガラッと変わったとというか，舞踏の新たな展開や可能性，発見みたいなものが出てきたのかも知れません。それをやったらものすごい面白いものになってった，と思うんですよね。それこそもう世界がびっくりするようなステージが，ガーンと出来たかも，って思ってるんですけどね。まぁ実現しませんでしたが，本当に西洋式の踊りや劇，オペラなんかの向こう張ってね，歌舞伎でもない現代モノで勝負だっていうことが出来たと思うんですね，それでもしそれで形がつけば，きっとすごい応援団もがーっとついたりしたかもしれません。それくらい勝手な思い込みもありますね。当時の勢いを思えば。と思うんですよね。まあ，土方さんが何を目論んでいたかはわかりませんが……。

小菅：舞踏が個別に広がっていったというか，わかれて散っていったっていうことは，ある意味では不幸だったということですか？　舞踏にとっては。

山田：どうなんでしょうね。うーん，だから土方さんを頂点にね，麿さんとか僕らを土方さんが使って，あと芦川さんとか，ある意味じゃ当時の，おこがましくまた自分でいうと変ですがオールスターキャストみたいなの揃えて，ガッとこう，なんか打ち出してくっていうのは，多分やれば，き

っとものすごい面白いものが出来たと思うんだけど……。岡本太郎じゃないですが，「芸術は爆発だ」的なメッセージ性の強い，また，なにか古代の祝祭空間に通底するような何かとてつもないエネルギッシュなものが現出出来たかもしれませんね。まあ，残念だったなっていうのはありますが，そういう話も，瞬間的でしたが，あったということですね。

舞踏の定義について

小菅：続けて伺いますけれど，土方巽とか大野一雄のキャリアからみても，舞踏がダンス，とくに西洋のモダンダンスに源流を持つことは明らかだと思うんです。そうであれば，ダンスとして舞踏に特有のスタイルというのがあると思うんです。例えば能にすり足があるとか，あるいは歌舞伎舞踊にそれとわかるスタイルがあるとか，あるいはクラシックバレエにも，モダンダンスにも，それを芸術ジャンルたらしめているスタイルがあると思うんですよね。ただ形式的な意味で，舞踏のスタイルがどういうものかっていうことがちょっと私にはよくわかりません。例えば，よくやられる腰を落としたライオンのポーズ，とか。いずめの中で泣く赤ん坊のポーズとか。どういうものが，これが舞踏だっていえるスタイルなのかという点についてビショップさんはどうお考えですか。

山田：うーん，どうですかねえ，その辺はちょっと，まだ僕の中ではっきりね，こうだっていうものはないですねえ。

小菅：ジャンルとして舞踏っていうのはどういうものだとお考えですか？

山田：多分最初に土方さんが，色々発見して，それをなんとか舞踊化出来ないかなっていうふうに思ったと思うんですね。例えば僕なんかついこないだ，最近もう歳で朝早いもんで歩いていると，畑仕事をしてる人が多い

でしょ，そいでこうニョキッと女の人が，腰をかがめて草をむしってるんですね。で，そういう年寄りなんか，そのカタチの女の，ものすごい迫力あるっていうか。当然エロチシズムはあるけど，そういうようなものから色んな物を土方さんは生け捕ってきて，これを自分の踊りとして，まあつまり舞踊化っていうのかな，出来ないのかなって。僕らは普段はダンスっていうとそういう素振りないでしょ，というかこう，なんか形が綺麗みたいな。もうそうじゃない，こう日常的なものから，全部そういうものを拾い集めてきて，重ねあわせて，それを一種の踊りとして成立させようっていうふうにしたんじゃないかな，と思ってるんですよね。

小菅：だとすると舞踏家に成るためには何を訓練したらいいのでしょうか？

山田：うーん…まあ…これ，っていうのはやっぱりいえないですけども。ないっていえばないんじゃないですか。とういか，逆に全部。生きるすべて，みたいな。土方さんなんか，僕も本に結構書いたけど，あの人は，昔，年寄りの身体，立ち居振る舞いっていうのかな，よく銭湯で，風呂屋行って色んなもの観察してたとかありますよね。あとはいわゆる犯罪者とか精神病者ですか。そういう人間達の挙動とか，色んな所から多分採集してったんじゃないかな。要は毀れたり，毀れかけた人。あとは多分，今でいうモダンダンスかな，そのダンスのなかに文学を持ち込んできたと思うんですよ。それも，非常に，どっちかっていうと，シュルレアリスムみたいなあのへんの系統の文学性みたいなものを持ってきて，やっぱり言葉とカラダの二刀流でやったと思うんですね。だから，いまこうだっていえるものは僕にはないんだけど，僕らが普段日常のなかでっていうかな，つまりダンスという概念から外れた，逆に普段，カラダでいえば感じない部分，例えば足のこういう裏側とかね。そういうような色んなところから，一種のカラダ，そういうものを寄せ集めてきて，それを一つの舞踊というカタチ

で表現出来ないかって多分思ったと思うんですよね。当然，病気や病人も。だから最初からこうカタチがあってどうのっていうもんじゃないと思いますよ，それは。

小菅：そうだとすると舞踏はダンスの一ジャンルっていうのではなくて，演劇なり文学なり総合的な芸術なりのなかでの一つのパフォーマンス，と捉えるほうが正しいのかもしれませんね。

山田：うん，僕もそういう感じがしますね。非常にダンス性が強いし，あるいは演劇性も強いんですよ。あとは言葉。言葉っていっても詩みたいなもんでしょうけども，そういう一種の観念性みたいなのもあるので，今小菅先生がおっしゃったようなことの方が僕はいいなっていうか，自然に受け入れられるといいますか。一昨日の小林嵯峨さんの踊り，まあ素敵だったんですね。それでまさに踊りなんで，結構『鷹ざしき』で土方さんが僕に振り付けたものとある種すごい相似形になっていました。つまり分裂的なんですよ，神経が。ガァっと。それがすごくよかったんです。『鷹だしき』の踊りの主題は分裂者ですから。僕が以前キエフ・バレエ団に振り付けたときに，キエフに一年くらいいて，その国立劇場貸したりしてるんですね。そのときバレエはもう200本くらい観たんですけど，一番おもしろかったのがジプシーのフラメンコだったんですよ。それはすごくって，踊り手が女の人なんですけど，黒尽くめで，なんかちょっと掃除のおばさんみたいなね，こうぽっちゃり系の人だったりするわけ。あとはすっごい痩せて，なんかこんなおばさんが，始まるとものすごいんですよ。でまさに，あ，これがフラメンコかと思ったぐらい。ものすごく求心的なんですね。ものすごいこう，クァアアっとこういう。バレエの場合はどっちかっていえば逆ですからね，広がりだから。だから小林くんの観たときに，そういうジプシーの踊りとまたこう重なってきたりして。つまりそういう表現ていうんですか，存在感と身体性みたいなことで訴える。それがすごい相似

形になっていて，だからなんていうんですかね，それはやっぱり踊りっていえば踊りなんですけど，じゃあそれダンスっていう概念の中で，こう捉えていく，ってなかなか難しいんじゃないかなと思うんですね。たぶん今までなかったものだから。だから逆に画期的なものだと思うんだけど。とりあえず形から入ってくことしか知らない人は出来ないので，そこがまた，伝えてくほうがもっと工夫してやってかなきゃいけないなと思ってんですけどね。で，土方さんの提示していったものって，まあ色んな捉え方をみなさんするんでしょうけども……僕はああいう表現の出生みたいなのをなんとか突き止めたいなと思ってて，それをずっとやっているうちにラスコーとか旧石器とかを最近考えているんです。じゃあもっとそれを突き詰めていくと，当然動物だとか生命だとか，そういうとこに全部つながって来るわけですよね。だからそのへんのところを押さえていく必要があるな，と。２，３年ですかね，いやあ，ラスコーに首突っ込んでからなんか無意識の領域だとかなんかに呪縛され，もう身動きとれなくなってきて，足で一歩踏み出すその一歩すら動かせない。そんな状態にも陥りました。だからカタチっていわれると非常にこれまた困っちゃって。逆にいうと，例えば内容がありすぎて。それが溢れたものがつまりカタチっていうようないい方も出来ますし。こうカタチが最初からあって，そこに自分を嵌めるんじゃなくてっていうようなことがあるんで。非常にそのへんが，能だったらすり足だとか，バレエだったらこうポワントとかさ，全部ポジションがあるわけで，またそういわれればこれ困っちゃうんですよね。うん。だから逆にいうともう，全て「？」というふうにいってもいいかもしれないですね。

小菅：その全てっていう言葉がとってもあたってるかもしれないと思います。私は，やっぱり価値の中心が，多分能においては，そのカラダの動かし方であるとか，あるいは謡に対する関係であるとか，そういうような一つの体系が決まってる。これは日本舞踊でもそうだし，あるいは歌舞伎舞

踊でもそうだし。色んな物がその価値の体系を持ってると思う。で多分舞踏っていうのは現代の芸術としては，その価値の中心が揺れてるんじゃないか。こう人によって捉え方が違う，ということはあるのかもしれませんね。ですから，それが揺れてるっていうのは，全部が入っていて，そしてひとつの印象として観客に届く，という事はあるのかもしれません。そこが誤解の元っていうところはあると思うんです。だからこう，舞踏に技術はいらない，みたいな考え方が出てくると思うのです。自分で舞踏と名乗れば，自己申告で舞踏になっている状況もあると思います。

山田：うん，だと思いますね。だからその神経ですとか，ぼくはもう肉体って言葉もね，最近あんまり使うのが嫌で。むしろ肉っていったほうがいいんじゃないの，ていうのもあるし。ただまあ言葉ですかね，これ。じゃあ肉って何っていうと僕は生理だっていうふうにいってますし，いやそう思ってて。生理と神経なんだっていう。だからそういうと，全部なんですよ。全方向になっちゃうんで。ただまあ舞踏の特色としては，特色っていうのかな，非常にほら，一般論でいうとその人間の負の部分，見せちゃいけない，見ちゃいけない，あっちゃいけない。そういうものをむしろ引きずり出してくる。そして，身体を際立たせるためにそういうものを動員してくるっていうことは確かにあるんです。それはやっぱ今までにはなかったことなんですよね。逆にバレエはそういうことしちゃいけないからさ。ただもう優雅に優雅にと。あと綺麗に。だからキエフ・バレエ団なんか行くと，やっぱ最初はなんかこいつ馬鹿じゃないかな，なんて僕は思うわけね。で昔の有名な踊り手が振り付けてるわけ，女の人達を。そうすっと，もっとモナリザのような微笑みを，とかさ，マリアのように，とかこれちょっと馬鹿じゃねーかこいつは，と。だけどまあそういう教育されてそうなるんですよ。でも逆に女の人の心理をついてて，女の人ってそういうの入るんですよ，パアッと。それで成り立たせてるんですよ。で舞踏の場合は逆に，もっとこうババアがひしゃげたような，とかさ。逆にいえばまあ

同じことなんで，ただ引っ張り出すものが違う，ということでね。だから手法としては真逆なものを持ってきてるけれども，そんなに変わんないですよ。

小菅：ああ，わかります，それ。例えばアヴァンギャルドのジュネとかジャリとか，そういう人たちっていうのは既成の権威を否定する力だと思います。ジャリなんか特にそういうところがあったと思うんです。ただ舞踏はやっぱり否定するだけにとどまらなくって，今まさにビショップさんがおっしゃったようにこう引き出してくるものなんですよね。その負の中から引き出してくる力っていうのはあって。笠井叡さんがインタビューの中でいっているんですね，「土方巽がつくった様式を，これが舞踏だとただ受け取るだけでは全然舞踏家だとはいえない」と。「舞踏というものはそういう意味で，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んです」と（『土方巽の舞踏』，62頁）。

山田：うん。それはそうじゃないですか。

小菅：これはやっぱり，舞踏家として同意されますか。

山田：うん，僕は同意しますね。うまく整理していってるなと思うし。とにかく僕は神経と生理だと思ってるんで。これってどこにこう寄り添っていくかっていう，そんな秩序だってないんですよ。例えば旧石器時代，まあちょっと想像するとやっぱり動物のほうが圧倒的に多かったわけですよ，人間よりも。で，そんなかで苦労して動物を獲ったりしたわけですけど，皮を剥いで血抜きなんかするわけじゃないですか。つまり血とか肉とか臭いとかね，そういうところに寄り添っていったりもしてるし，逆に，月だとか自然とかね，そういうものにこう，すっと神経が行ったりとか。それがもう論理立っていってるんじゃなくって，こう置き換えられたり，ただ

そういう総合体なわけですよね。それがつまり身体だと思うんですよ。だから，いまみたいにうまく腑分けして，整理整頓して順序だてていえるようなもんじゃない。ただそういうのが全部ひとつなので。昔はわけてないんですよね。全部一塊なわけですよ。それが多分，言葉で社会とか制度とか色んなのが出来てきて，論理立てて，まあつまり論理の有効性みたいなものを権力が都合のいいようにさ，監視出来るように腑分けしてきたもんじゃなくて，もっと総合体っていうんですか。だから空気だって肉体かもしれないんですよ。あとは血とかね，臭いとか，当然セックスとかね。まあもう色んなことですね，腐乱も含めて。それでその逆も含めて。それが順番でこうなっているんじゃなくて，ひとつだと思うんですよ。いわゆるこう非常に空気のような精霊みたいなものから，急に死体の腐乱みたいなのにこうやっていくとかね。でそういうものが，ガアアッとエネルギーとして蠢いているものが舞踏でやろうとしてるダンスなんじゃないかなって僕は思ってるんですよ。

小菅：すごくよくわかったような気がします。

山田：うん，僕はやっぱり踊りが好きなんで，踊り派なんですよ。だからそういうふうに，僕は踊って，踊りをつくっていきたいな，って思ってます。狂いの連続技みたいな。

小菅：その意味では先ほどから話しに出ている『塩首』を，天の岩戸に例えたのはよく例えたというところはありますよね。

山田：ただ磨さんはね，いやぁこれはいくらなんでもちょっと大げさだなぁって，笑ってましたね（笑）。

舞踏と環境，あるいは，舞踏と風土

小菅：次に舞踏と環境・風土の問題について伺います。先程おっしゃっていた1968年の『土方巽と日本人：肉体の叛乱』にビショップさんは非常に強い感銘を受けたんですよね。この作品においては，その荒々しい暴力とエロチシズムをもって，土方巽の肉体が圧倒的な存在感とインパクトを，特に芸術家たちに与えたということだと思うんです。ただ，オリジンはですね，いわゆるアンダーグラウンド芸術と並行して，既成権力に対してのベトナム反戦運動，あるいは学生運動とかがあって，街頭では機動隊と若者たちの肉弾戦をやっているところがありますよね。で，土方はこういう政治的状況については一切メッセージをいっていない。但し，ポリティカルなものはないけれど，舞踏が肉体を武器とする一種の反体制運動だとすれば，あるいは，肉体を武器としていわゆる既成権力に対してひとつの負のものを引き出してくるということだとすれば，舞踏の発生は60年代から70年代の歴史的な環境の中で語られるべきかなと思います。そしてまた歴史的な環境の中から非常に多くの影響を受けているかなと私は思うんですけども，ビショップさんはいかがですか？

山田：うん，僕もそれはもう，同感ですよ。土方さんの天才的なものもあったんでしょうけども，そんないきなり出てくるわけないので。それは一つの環境の中で，土方さんも色んな影響を受けながら，あの人ものすごく勉強家だから，文学を勉強したり，なんだかんだそういうものの中から，こう紡ぎ出されてきたもんですよ。

小菅：なにか，私の印象だとあの時代にあってかなり意識的に遠ざかっている。

山田：僕もそう思います。それはあの人，ある意味ずるいからさ。意識的に，非常に意識的に避けてたと思うんですよね。で逆にそれいっちゃうと，つまりお芝居になっちゃう，ていうかな。演劇ってある意味じゃ政治なんで。

小菅：演劇人はみんな政治に関わってますからね。

山田：そう，だから演劇ってつまり昔から政治ですから，ギリシャ以来。それいっちゃうと，アヴァンギャルドじゃないですから，いやそんなの昔からあったよ，で終わっちゃいますからね。でそういうことは土方さんもたぶん知っていて，意識的にいわなかったんだと思います。だから，蜷川幸雄さんなんかは当然あってもいいですが，土方があれに影響を受けるってことはありえないだろうって思います。要するに商業演劇ですから。そういう意味では僕はあの人のほうが好きですよ，劇団四季，浅利慶太。

小菅：そうですか！

山田：浅利慶太のほうがはっきりしているんですよ。僕はああいいなと思ったのね。あの人にいわせると，つまりウチでやっているのはブロードウェイでやっているのに比べたら二軍だ，でもそれでいいんだっていうわけ。日本のお客はそれで楽しんでいるんだから，良いでしょ，と。何が悪いの。そのようなことを TV かなにかで喋っていた私の記憶が，それとも風聞かはっきりしませんが，そういうことをいっていたと思います。まさしく明快で，つまり商業演劇ってそういうものですから。それでいいんですよ。そこになんか一つの創造性とか，大体考えるほうがおかしいんで。つまり楽しめればね，それでいいんですから。それだってすごい世界なんで，アメリカのエンターテイメントではもっと熾烈に，ガァっと技を競い合っているわけでしょ。それはやっぱりすごいことなので，日本は逆にもっとお

客さんに迎合する圧倒的なものをさ，つくる奴が出て来ていいわけですから。わざと見せて，裏で舌を出しているみたいな。

小菅：いや僕は初めて聞きましたよ，浅利慶太をそんなに評価する人。

山田：いや僕は，いいなと思いましたよ。だからこう非常に明確，明快で。だから逆にアイロニーもこもっているわけ。だから，なかなかの人だなって思って，この人は頭いいなって。

小菅：そうですか，おもしろいですね。私はいわゆる小劇場運動と舞踏というのは同じ時期に出てきて，そしてある意味では両方とも商業化していくわけですよね，山海塾にしても舞踏はそうだし，あるいは小劇場運動は蜷川をはじめとして明らかに商業化していく。それでその次の世代の野田秀樹とか，第三舞台になるともっと商業化して。ただその２つの筋っていうのは全然違う，接点がないっていうところが本当おもしろいです。それはやっぱり基本的な態度が違うのかもしれませんね，社会に対する態度が。

山田：逆にあれですね，「芸術」という言葉はあまり好きじゃないけどさ，まあつまり「アヴァンギャルド」っていうの，それはなんかよくわかんないけども，やっぱりそういうものを打ち負かせるぐらいの，力強い表現者じゃなきゃだめだと思ってますよ。商業的なものってさ，ある意味ではイージーリスニングじゃないけど，軽いものでいいわけですよ。だからそこに本当になんかものすごい人間のこう深いもんていうか，衝撃なんてのはなくたって，別にお客が入ってお金になりゃあさ，それでいいわけですから。それは別に悪いこっちゃないんで。だから僕はそういうことは否定なんて全くしないし，そういう意味では，商業演劇だとか商業舞踏のどこがいいかっていうと，もっといったら絶対エンターテイメントにいかなきゃ駄目なんですよ。そうするとその上には，フレッド・アステアじゃなくて

ほら，サミー・デイヴィス・ジュニアとかマイケル・ジャクソンがいるわけ。それで，彼らはやっぱりめちゃくちゃ感性もすごいし，えらい訓練してる人たちだから，本当はああいうところで勝負出来なきゃ駄目なんですよ。だからそのへんがなんか変な「芸術」とかいって誤魔化して，こう逃げ道つくって，僕は，そういうの認めないわけ。

小菅：いや，多分いまビショップさんがおっしゃったようなことを，きっと土方は考えていたのかもしれませんね。そこまで徹底したことを。

山田：やっぱりそこまでいかないと駄目だと思いますよ。僕はね，多分土方さんは例のウッドストック，ジミヘンとかガァーっと出てきて，あんときに一人舞踏の踊り手で，パァーっと出てきて，結構すごいこと見せたと思うんですよ。そのくらいのレベル，土方さんってやっぱり徹底してるからさ。そういうとこまでいかなきゃ絶対ダメですよ。なんか中途半端なとこでね，いやいや満足してちゃさ。中小企業のおっさんじゃないんだからさ。ていうのは僕の意見で，だからまあそういうこというから嫌われる。

小菅：いや嫌われてませんよ，大丈夫。

「虚体」としての舞踏：作り物としての「東北」

小菅：私は今政治との関係に言及しましたけど，60年代の終わりから70年代の最初っていうのは，同時にいわゆる東北であるとか，あるいは土着の文化であるとか，そういったものに対する指向性が花開いた時代だったと思います。これはやっぱり舞踏にも入っているように思いますし，『疱瘡譚』もそうだといっていいかもしれません。

山田：僕はね，そのへんで土方巽のことを一言でいえると思うんですよね。

あの人はそういう時代を読むのが上手いから，つまり東京のど真ん中に，田舎をつくったんですよ。田舎を持ってきたんですよ。でそれが，そういう色んなものとガァっと重なりあって，パッと花開いたというか。一種の確固たる存在を築いた。都会，つまりある意味じゃムーブメントとしちゃ要するに都会ですよね。どんどんモダンになっていく。そんな中に田舎をガッとこう持ってきたということだと思いますよ。

小菅：そういう意味では土方の東北っていうのは偽物ですよね。つくりものですよね。

山田：だからモダン，つくりもんの東北なんですよ。それは以前土方さんに質問して，「土方さんの東北は，あれは応用ですか？」っていったら，「もちろん」と一言。だからつくった東北なんですよ。彼の。

小菅：本当の東北と比べれば全然違う。

山田：いやいや，本物の東北はそんなものじゃないですよ。土方さんのやっぱああいうモダンな，あの人すごいモダンだからさ。それで衣裳なんか，めちゃくちゃ上手いと思うわけ。モダンで。そういうモダンなね，スタイルで擬似東北みたいなのを持ってきたってこと。彼がつまりクリエイターなわけですよ。なにもそのまんま持ってきてもしょうがない。それで小菅先生に以前いったと思うんですが，あの最後の瞽女さんのを見たわけ，東急文化会館で。それで杉本キクエっていうんだけど，３人で出てきたわけ。もう完全に能ですよ，ずーっと。それでほら先に，なんていいましたっけ，こう手引いてくる人がいるじゃないですか。すーっと出てきて，それであのとき土方さんが，なんかね，変な丸太を横にして，それで登場してきたわけよ，瞽女のなかに。ぼく，土方さんが，いや軽くてちゃちいなぁと思ったの初めてですよ。ものすごく存在感ないわけ。本物が，音もなく，ズ

シーンとした量感はあるんだけど重さを感じないちょっと浮いているような，そんな瞽女が出てくると，もうね，単なるオモチャ。プラスチックですよ。それだけ本物の身体と，要するに舞踏はやっぱ虚体ですからね。うそだから。ただその虚体でもいいんですよ。虚体をね，どういうふうにつくり上げていくかっていうのがひとつの作業なんで。ホントの人，もう完全に盲目で，もう僕らのわかんない世界ですよ，その空気とか間とか，ベロで針に糸通したりしてるわけだから，それでこう綺麗に掃除したり。小さいころからそれをやってるわけでしょ。そういうもうガッとした存在に対しては，やっぱああいう「つくりもの」ていうのはね，ころっといっちゃうんですよ。あれは土方さんのなんていうの，いわゆる軽さ，なんか全然存在感ないわけよ。だからやっぱりあるシチュエーションをつくってこう登場させないと，それは無理なんで。

小菅：それはね，やっぱりビショップさんが土方を神格化してないからそういう発言が出来るんだと思う。土方をバイブルとか神様みたいに思っている人はそうはいわないと思います。

山田：土方さんはそこで言葉で非常にペテンにかけたし，煙に巻いたといったほうがいいのか，そのペテンさがいいわけですよ。だからそこをわかってる人とわかってない人の差って，もう土方を神格化しちゃってさ，新興宗教の神様みたいにね，してる人多いから。そういうところから何も生まれて来ないですよ。だってつまりクリエイト，ものをつくり上げるっていうのはでっち上げなんですから。いかにペテンに巻くかっていうことなんで，それがないとほら悲劇とか喜劇とかっていうのは出てこないんで，そこをわかってる人とわかってないのは大違い。だから土方さんは，中西さんにいわせると，どこまで嘘で本当なんだかわかんないんだよね，話してることって。そこですよねぇ，そこがいいんですよ。論理かと思うと感覚。感覚かと思えば論理，みたいな。

小菅：そういう意味じゃ寺山修司とか，あの時代の芸術家と似てますよね。

山田：やっぱりそうでしょう。基本はペテンにかけるみたいな。ペテンって別に悪いことでもなんでもないんですよね。

小菅：多分，唐十郎にしても寺山にしても，あの時代の人達っていうのは，そういうペテンの価値を発見していこうとしたところはあるかもしれません。

山田：そうです，ただ多分ね，あの頃の時代までは，まだ言葉があったんですよ。そういう言葉が生きてたんですよ。それで言葉に沿った肉体もくっついてたんですよ。でそれから，以後になるとさーっと全部取れちゃうわけ。完全に解体されちゃってて，逆にいえばもっと悲惨な状況が今なんだっていうことですよ。もう完全にそんなことはぶっ壊れちゃったから。まだ言葉があったわけですよ，戦後間もなくは。それでまだ身体もカラダもあったし，亡霊もあったわけですよ。それがもう見事に今消え失せちゃって，完全にプラスチックみたいになっちゃって，ねえ。あとはなんか変な携帯で光のこんなんとか，もうそれに取って代わっちゃったんですよ。だから言葉もなければ，当然亡霊もなければ，もう身体なんてないわけですよ。しかし，反面，無機的で，無感情なプラスチックとか金属，光線，そういったものになりたい，ああした肌合いや質感に溶け込みたいという人間の感覚もこれまたあるのも確かなんですが……。ただ僕は，旧石器のことで力説したかったのは，土方さんは「文明の否定」っていういい方もしてるし僕も全くそうだと思うんだけど，つまり文明になってカラダ，肉体っていうのはそこで解体されたんだっていうふうに絶対認識しなくちゃいけないんですよ。もうぶっ壊れちゃってんですよ。で，ぶっ壊れたものに気づかないでこうやってるだけで，実はもう崩壊してる。要するに文明

が興ったときからね，ただまあ文明の話は非常に複雑になっていくわけですけど，やっぱり棒とか石の発見ていうのはものすごいことだったと思うんですよ，人間にとって。あれでもう一気に世界が開けたと思うんですね。だけど，またそれに囚われちゃうわけですよね。つまり合理性とか，いわゆる色んな数学的なもんとか一杯出てきて，それで描かれてつくられたものに逆にとらわれてっちゃうていうこのジレンマがあって。まあ文明ってね，そういう風にこうやりながら来たと思うんですけど。だからそこである意味その肉体，僕らが身体と思ってるものはすでに解体された，僕はそこを絶対に起点にしたいんですよね。それを認識しないと，やっぱり捉えるなんていうことは出来ないですよ。すでにぶっ壊れたものを僕らはかき集めて，それを無理やりぐあーってこうおっ立てていくっていう。そういう風に考えると，土方さんの「命がけでつっ立っている死体」ってつまりそういうことでしょう？　と。つまり生の奪還なんですよ。ぼくらは，生きてるんだか死んでるんだかよくわからないということで，身体観とかいってるんだけど，もう実はこんなものは身体じゃないかもしれないんですよ。身体っていうのはつまり僕らの神経，感性，生理。これは絶対文明のこういう制度の中でね，知らず知らずつくられちゃってるんですよ。だから僕らはそういう意味でね，失ったものを求めてじゃないけど，もうその作業しかないですよね。それをどうやって自分の踊りの表現にしていくかっていうことですね。

グローバル時代の舞踏

小菅：舞踏と環境ということで今度はグローバル化について伺います。*Cambridge Guide to Asian Theatre* というガイドブックに「舞踏」という項目があります。その「舞踏」の説明として，「舞踏の動きのエッセンスは日本のパフォーミングアーツの呪術的源流に立ち返りそれを現代芸術として体現，再定義することにあった」というふうにいってるんですね。

で，そういう基本認識の中で舞踏が日本の源流，呪術的なものと結びついて，そして世界に広がっていった。世界に広がっていったのは喜ばしいことかもしれませんが，明らかにその国際化によって変質しているということがありますよね。舞踏っていうのは散っていった，北方舞踏派を初めとして散らばっていったということが舞踏にとって幸せなことだったかな，ということはちょっと疑問符がつくんですが，ビショップさんはどう思いますか？

山田：僕もそれはわかんないんですね。幸せっていちばんむずかしいじゃないですか。ただ，僕が今思ってることは，ヨーロッパの論理っていうかギリシャ・ローマ，もうそれは終ってますっていうことなんですよ。だから先生が引用したような捉え方じゃ捉えられないんですよ，中沢新一さんなんかも，もう一回旧石器みたいなところに立ち返って，そこから人間は考えださなきゃ駄目だっていってるけどさ，僕もそうだと思います。

小菅：グローバル化についていえば，よくある現象ですけれども，向こうのダンサーたちが日本にやってきて，２，３週間舞踏のワークショップを受けて，そしてまた海外に帰って「舞踏マスター」と称して本国で活動する。これはきっと煎じ詰めていえば，最初に話題になりましたように，舞踏っていうのが定義として決まっていないからだと思うんですよね。能とか日本舞踊について同じことは出来ないと思う。それは舞踏だからまあ自分たち次第だっていう，自己申告でっていうことだと思うんですよね。そうだとすれば多分，舞踏がもしジャンルとして発展するためには，ある程度，舞踏のひとつの定義とかあるいはスタイルっていうものを明確化出来ないと，これはジャンルとしては一過性の現象で終ってしまうという気がしているんです。まあ，それはそれで，ひとつの爽やかな行き方かもしれませんけど。

山田：それはだから，笠井さんがなんかいっているような，とりあえずああいうことで，今のところはね，いいんじゃないかなと思うんですけどね。

舞踏と9.11，そして，3.11

小菅：次に，是非伺いたいのが，9.11とそれと3.11のことなんです。さきほども少し出ましたけれど，近代において，西洋とアジア，あるいは西洋と反西洋の文明の衝突みたいなことはあったかもしれません。9.11はそういう意味では非常に象徴的だったと思います。あの9.11の事件で，いわばNYという安全地帯にいると思っていた人たちが水をぶっかけられるみたいなところがあったわけですよね。それからアメリカは本気になってテロとの戦いを始めました。舞踏家として9.11の事件はどういうふうに感じてらっしゃいますか。あるいは今のISISの問題でも？

山田：そうですよね。僕らもやっぱり学校で教えられたのは，近代というと西洋なわけですよね。それであれアラブですから，そういうことを初めて意識させられたっていうことでしょうね。僕らがいかにものを知らなかったかというか，教えてくれてなかった。教えられてなかったということじゃないですか。だから多分，わからないですけれど，いまヨーロッパでテロが起こっているじゃないですか，あれもう全部地続きですよね。つまり西洋，近代，要するに論理ですよ，彼らの。文明とか，あと人間の規範，それを奴らは勝手につくったわけだから。それへの反逆みたいなことで，もうずっとつながっているじゃないですか。あと舞踏についていわしてもらえれば，向こうの人達，ヨーロッパでしょ，要するに最初受け入れたの。つまりヨーロッパのダンスって何かっていいましたらバレエですから，全て。そうすると，非常に対比的に舞踏って捉えやすいんですよ。あたかも非常にロジック，鮮明に，明晰に捉えられやすいんですよ。違うから。だからそのへんもどうも臭いなって僕は思ってるわけ。バレエのあれでいけ

ばもうわかりやすいですから。その辺で逆に，彼らが勝手に色々いってくれて，ぼくはその舞踏をすごく悪くしてる，質を低下させてるっていうふうにも思ってます。だから踊れない人がさ，踊らないとかいってるわけ。踊れないことをあたかも正当化してるわけですよ。それって異常なことですよ。で，かなり踊りがうまいなってひとが踊らないっていうと土方さんみたいになってくるわけよ。踊れない人が踊らないんじゃさあ，それをまた正当化するようなことをいってくれるし，また自分でもそういってる，それが流通しちゃうんですよ。それで食えちゃう。だからますます質が劣化してくってもうしょうがないですよね。ただ僕がいいたいのは，バレエでも本当にすごいのを観たことあるかっていうふうに，その舞踏の人に聴きたいわけ。僕はおかげさまでキエフ・バレエ団でものすごいものを見たわけですよ。ラトマンスキーってほら，ニジンスキーの再来とかっていわれた人がいたころ，僕もあのときに行って，とにかく踊って見せたわけ。そしたらブラボーとかなんかいって，次の日奥さんと，奥さんもう本当マリアみたいに綺麗なわけ，プリマで。でそのひとが稽古場で，ばかでかい体育館みたいなとこでさ，ラトマンスキーがパアッと一瞬見せてくれたわけ。それでもうびっくりしたのが，わかった！　これがバレエなのかと思いましたね。なにか身体の背景も見えるような。つまり，こうジャンプですよ。パーってそれが，いわゆる助走がない。その場でファーっと。それでね，一瞬消えるんですよ。それが逆に凄い体してるでしょ，肉体。だからひとつの技術っていうのは行くところまで行くと，肉体を行使しながら自ら肉体を消す。あ，そういうところまで行くんだなと思って，びっくりしましたよね。そういうすごいものをね，本当に見たりしてほしいんですよ，舞踏の人は。もっとそういうことを知ってほしいし，まあ生意気だけど勉強して欲しい。バレエとか多分ね，知らないんですよ。観てない。バレエをやればわかるけど，いかに大変なことをやってるか，ものすごいことやってるわけですよ。あれは肉体を消すために，妖精になるために。そのためにいかに筋肉使うかっていう。だから逆に筋肉を傷めつけることに

よって，肉体を傷めつけることによって肉体を消してってるわけですよ。そういうことを知らないと，つまり身体表現のいろはのいの字ですよ。それを知らないで観念だけでこうやって，そんなのあれですよ，一回見ればもうたくさんっていうか。もうそれ以上の発展のしようがないんで。

小菅：じゃあビショップさんは現在の舞踏は劣化してると思いますか？

山田：うーん，どうなのかなぁ。いやぁしてると思いますね。たとえば，２週間日本にいただけで向こうで先生になったりしてる人がいっぱいいるわけでしょ。それは多分日本人で教えてる人が悪いんだと思いますよ。僕だったらそんなこと絶対許さないし，それでまたヨーロッパに行って気づいたのは，とにかく踊り半分喋り半分なんですよ。つまりそういう世界でやってるわけでしょ。要するに喋りなんですよ。だから踊りなんか半分でいいんですよ，それで成立している世界だから，それがそういうことを許してると思うんですよね。逆にある意味じゃ非常に楽にやれてるなって。本来そういうものなのかもしれないけれど。僕らはだからね，結構そういう意味では土方さんはじめ非常に厳しくやってきたんで，本来はそういうものなのかもしれないですよね。

小菅：続いて3.11の東日本大震災のことについて伺います。私は東日本大震災と演劇との関係性には問題意識を持っていまして，日本演劇学会でもシンポジウムをやったことがあります。私自身で総括すると，3.11というのは演劇については２つのことを顕在化させたと思います。一つは今のパフォーミングアーツは，都会の中でひたすら電気を頼りにしてやってきたために大災害には全く無力だったということですね。で，これは震災後，色んな芸術家が被災地を訪れ，慰問をしたりあるいは自分たちがパフォーマンスをしました。音楽家は音楽家でやりましたし，画家は画家でやったと思います。ただ演劇人は何も出来なかった。舞踏家も出来なかった。そ

のなかで，大野慶人さんが，うさぎの格好をして――あれはランボーの大洪水の後での模写ですけれども――舞踏を「祈り」として表現したのは数少ない素晴らしい表現だったと思っています。その意味では東日本大震災はやっぱり演劇やダンスがああいう巨大な震災，巨大な災害に対していかに無力かということを顕在化させた。そのことについて，舞踏家はどういうふうに反省すべきかということがまず一つ。もう一つ大震災が顕在化させたのは，いかに日本の表現教育というのが貧弱かということです。大震災のあとに色んな記者会見がありました。もう全然心に響かないですよね。伝わってこないです。私個人としては唯一伝わってきたのは天皇のテレビ会見。平成の「玉音放送」といわれたあの言葉は伝わってきた。それはやっぱり天皇というのが表現のために生きているようなところがあるからだと思います。一般の日本人の表現力は落ちている中で，プロの表現者たちはこれから何を伝えていくべきか，何をすべきかということを思うんです。

山田：ぼくはあそこで踊ってくれなんていわれて，大震災の一ヶ月後，行って現地見ましたけどね。だから，変ないい方ですけど，ああいう風景を見て感じて，まず表現者ってあれを出発にしないとだめですね。つまりあそこから自分の表現にああいうことを結びつけて，そこから表現をしていくという，つまり原点のような感じがしましたね。いかに上滑りの，浅い，表面的な，ちゃちい，さっき都会っていいましたけど，一皮むけばおもちゃみたいなもんだ，みたいなことですよね。だからそういうことをつくづく身につまされました。

小菅：ゼーバルトが『空襲と文学』という優れた評論を書いています。この中でいっているのは，いわゆるドイツが受けた絨毯爆撃でドレスデンとかが火の海になった経験を，戦後文学がまったく陳腐な言葉でしか表現できなかった，「未曽有な」，「地獄のような」，「空前絶後の」のような決まりきったクリシェでしか表現出来ないわけです。いわゆる文学表現ってい

うのは，あのすさまじい現実についていけなかった。これは大江健三郎が『ヒロシマ・ノート』でも書いていて，どんなに原爆の災禍を表現しようとしたって，実際にあの原爆に立ち会った人たちっていうのはいつだって「こんなもんじゃなかった」っていうわけですよね。これは多分3.11にしてみても，実際に経験した人は，演劇や文学に対して「こんなもんじゃなかった」というと思います。圧倒的な現実に対した時に表現者っていうのは，多分打ちのめされるとこから始まるんでしょうね。

山田：僕のいい方ですと，また変ないい方になっちゃうかもしれないけれど，僕らはもっと，いわゆる野生を取り戻さなきゃだめですよ。多分それを失っちゃったんですよ。それがひとつは全てじゃないかなと思うんですよね。

小菅：土方自身がね，「飼いならされた身体」っていうことをいったと思うんですが，でも野生っていうのは取り戻せるもんでしょうか？

山田：それはそういう意味じゃあね，取り戻せないんでしょうけど，まあ出来るだけそういう，僕なんかは，ある意味じゃ田舎にいますんで，そういうものと色々普段接触してますからね。動物とか，イノシシとか鹿も含めて，そういうもの殺したりなんだかんだと。あとは，土とか，まあ田舎暮らしじゃないですけど，そういうところにみんなも一回戻っていくっていうかな，そういうとこから考え出す必要があるんじゃないかと思うんですね。やっぱりまだ田舎ってある意味じゃ生々しいものがいっぱいありますから，都会はそういうものを全部洗練させて，つまり洗練ってなにかっていったら何回洗濯したかっていう話で，要するに生々しいもの全部消しちゃうわけですよ。だから逆に変な犯罪がぽんと出て来やすいけれど，田舎ってまだ生，まだ人間の原体みたいなものが生きてますから，そういうとこを知ったり体験したりしながら，そこからちゃんと考えだすことが僕

は必要かなって思ってるんですよね。

おわりに

小菅：では最後に，ビショップさんご自身のことも含めて舞踏の将来について伺います。

山田：僕はもうね，舞台から遠ざかって長いので，舞台に立つっていうか，それを前提に，今色々自分で練っていて，自分なりに練習も重ねているところです。

小菅：大野先生は90歳を過ぎても慶應義塾大学にいらっしゃって踊ってくださいました。

山田：それに比べればもうね，いまだ若造で。

小菅：それもまた先程も話しに出た舞踏の力かもしれませんね。そういう負の中からものを引き出してくっていう。

山田：いやだから，小林くん素晴らしかったですよ。年齢的にはもう70歳でしょ。いやいやまだパワーものすごい。ただ，大野先生は，はっきりいって酔い過ぎなんですよ。踊りの素人というか，いろいろな踊りを知らない人達にはウケるんですよ。雰囲気はもの凄い。踊りってそういうもんだけじゃないって僕は思うわけ。

小菅：わかります，その舞踏観は。ビショップさんがいいたいのは，テクニカルにしっかりしたものが必要だっていうことですよね。

山田：うーん，そうなのかなぁ。それも重要ですが，ちょっと今上手いこといえません……。しかしアレだけこう酔えちゃうっていうのも僕はああちょっとすごいなとは思うんだけどね，なかなかそういうことは出来ないんで。ひょっとしたら，あれだけ酔っぱらうとテクニカルなものをまたいじゃうかも知れませんね。一時期ずっと，『アルヘンチーナ』から『わたしのお母さん』まで，土方さんが全部振り付けたわけですよ，で土方さんが怒ったけどね。もう酔うのはいいかげんにしろーとか（笑い）。大野先生って自分のことに没入して人の話を聞いてないようですし，きっと土方がいろいろいうことなんかもまともに聞いてはいなかったのかも知れないです。稽古の時（笑）。

小菅：まあだから大野先生の真似は誰にも出来ないですよね。

山田：出来ないですよ。あそこまで酔える人いないから。

小菅：徹底してますよね。

山田：そうそう。大野先生っていうのは，私が思うに，物を創った人じゃないですが，ただ非常に優れた踊り手，ダンサーではある。到底真似出来ない素晴らしさを持ってる。ま，そんな風に勝手に，傲慢かもしれませんが，思っているわけです。あの人はほら，あれは土方さんがいたから，ああいうふうになったんで，土方さんがいなきゃ無理ですよ。やっぱり創ったといえるのは土方ですよ，癪だけど。それで大ペテンもばらまいて，みんなをね，適当にこうね。うまいことあの人にやられたんじゃないですか。だから澁澤さんも前にいってましたけど，俺達の友達で悪（ワル）が一人いる，土方だって。みんなそういうことをわかりながらやってたんで非常にいいですよね。今の人は騙されやすいじゃないですか。

小菅：私も今日は心地よく騙されていたのかもしれません。長時間，どうもありがとうございました。

引用文献

Brandon, James R. *Cambridge Guide to Asian Theatre*. Rpt. Cambridge : Cambridge UP, 1997.
川崎市岡本太郎美術館，慶應義塾大学アート・センター編，『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』，慶應義塾大学出版会，2004年.
大江健三郎，『ヒロシマ・ノート』，岩波新書，1965年.
ゼーバルト，W・G（W. G. Sebald），鈴木仁子訳，『空襲と文学』，白水社，2008年.
山田一平，『ダンサー』，太田出版，1992年.

【付記】この対談は，2016年５月21日，山梨県甲州市勝沼ぶどうの丘において行われた。その際，ビショップ山田，小菅隼人の他に，録音記録補助として大谷理奈（慶應義塾大学大学院生）が同席した。本稿は，その際の録音原稿を小菅隼人が再編集し，ビショップ山田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，現代日本のシェイクスピア上演との比較を通して舞踏の独自性を解明するための基礎作業として，平成28年度科学研究費助成事業「舞踏の独自性を解明するための比較演劇学的研究」（課題番号16K02326）による助成を受けた。