

Title	繋がっていること, 独りであること : 舞踏家上杉満代に聞く
Sub Title	Principles of coexistence and aloneness : a dialogue with butoh dancer Uesugi Mitsuyo
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. 人文科学 (The Hiyoshi review of the humanities). No.34 (2019.) ,p.27- 70
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10065043-20190630-0027

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.

繋がっていること，独りであること

—— 舞踏家上杉満代に聞く ——

小 菅 隼 人

はじめに

上杉満代は1950年福岡県で生まれた。本稿で詳しく語られるが、幼少期からクラシック・バレエを習い、高校卒業後、1967年に上京して谷桃子バレエ団に入団する。1970年にバレエ団を退団した後、大野一雄に師事し、1980年には大野一雄ヨーロッパツアーに参加、ナンシー演劇祭をはじめヨーロッパ各地を巡演する。その後、国内外で勢力的に作品を発表し続けている。2009年3月2日より2010年3月2日に行われた連続舞踏ソロ公演『ベイビーメランコリアー夢六夜一』（於テレブシコール中野、全6回）にて第41回舞踊批評家協会賞を受賞する。舞踏家として、「上杉貢代」を名乗るが、2006年に「上杉満代」と改名した。

上杉満代の舞踏は、大野一雄や土方巽から強い影響を受けつつも、独特の個性を実現している。かなり早い時期の批評であるが、市川雅は、上杉のソロ公演『彼女』（1980年3月安田生命ホール）における「繊細さ」に注目し、次のように述べる：「上杉は確実に舞踏の第二世代に属しており、舞踏の概念を肯定しつつ、繊細な動きに自身を賭けているように見える。存在論から離れつつ、舞踏のもつ良質な部分を拡充しようとしているのが上杉であり、存在論の熱烈たる主張はないにしろ、見事と言えるほどの繊細さである」⁽¹⁾。ここで市川が言う舞踏の「存在論」とは、舞踏が、テーマを語らせるための媒介として肉体を用いるのではなく、肉体そのものの

が「雑多な情念のモザイク」—暴力性，エロチシズム，アンドロギヌス—であることを表現することを指している。もちろん，誤解の無いように補えば，上杉が大野一雄の「舞踏とは，生活ですよ！」という言葉を強調していることから，踊りと肉体の存在論を別物とは考えていないことは明らかである。まさに，自身で繰り返し語っているように，舞踏とは「人間という動物の持つ現本能のすべてを精神でひっぱりあげ，それを踊りの形にする喜びと難儀」であることを上杉は強く意識している⁽²⁾。1959年の『禁色』によって始まったとされる舞踏は，土方巽，大野一雄を始めとする第一世代たちから思想と方法論を取り込みつつ，模倣と離反を繰り返すことによって独自の世界を創り上げていこうとするその後の舞踏家たちの格闘によって，現在，変容しつつ世界中に拡大している。上杉が，大野一雄の代表的な弟子の一人でありつつ，さらに，土方巽を直接知るもはや数少ない女性舞踏手であるという事実も踏まえて，その言葉を直接的に記録として残すことで，「舞踏の独自性を解明するための比較演劇学的研究」に資することを本稿は目的としている。

舞踏と出会うまで：少女時代

小菅隼人（以下，小菅）：最初に，上杉さんの舞踏との出会いを伺います。上杉さんは1950年に福岡でお生まれになりました。幼少時からバレエを習われ，1967年に上京して谷桃子のバレエ団にお入りになった。舞踏と出会うまで，上杉さんはどういうふうな女の子で，またどんな生活を福岡で送られたのでしょうか？

上杉満代（以下，上杉）：バレエといいましても，自分の隣の家がバレエ研究所だったんです。これはとても重要なことだと思うんですね。そこに

(1) 市川雅，國吉和子編『見ることの距離—ダンスの軌跡1962～1996』新書館，2000年，146-49頁。初出：『創』1980年6月，舞台時評。

(2) 上杉満代，『アサヒグラフ』1994年3月4日号「特集・大野一雄の世界」17頁。

2つ上の女の子がいて、時代的に、福岡の中では田舎ではないですけども、まあ隣近所みんな仲良く子供たちが遊ぶ、通りでみんなで遊び惚ける時代ですからね、道の上で。遊び友達だったんですよ、で、その隣にも女の子がいてね。だからその町内で、みんなで遊んでいて。で、そのバレエ研究所の子のお母さんは、本当はバレエを習わせたいわけですね。でもイヤで、結構みんなでワイワイ騒いで。そうこうしているうちにどうしてもやっぱりお母さんはその子にバレエを教えるということになって。その子が、やっぱりお金持ちなんです。バレエ研究所をやっているし、玩具もいっぱい持っているし。だから彼女がバレエをやらなければいけないということは、彼女と遊ぶためには私たちも一緒にバレエを習わなければいけない。というのがまず大きなきっかけですね。古森美智子バレエ研究所、今も娘さんが福岡で続けていらっしゃいます。古森先生というのは、モダンダンスからバレエに入られた。あとで聞くと、江口隆哉さんに東京で習われたり、慰問にも船で行った。その頃はバレエっていても宝塚ですよ、谷桃子先生もそうですし。今でいうクラシック・バレエ研究所っていう感じでは全くない。教育的なお母さんがバレエを習わせてコンクールに出したいみたいな、そういう場所ではなかった。これはとっても大事だと思います。本当に女の子たちが楽しく自由に、ある意味で遊べる場。それで、研究所っていうスペースがあるから、そこで色々な創造的なことができる。で、古森美智子先生もやっぱりそういう創造の方からいらしたから、わりと、もちろん『白鳥の湖』うんぬんもあるけれど、地方の子守唄だとかそういう創作的なことも教えてらして。その場にお母さんたちがいるみたいなことは全くない。本当に楽しかったですね。だからみんな、同じ世代の7、8人の女の子たちがとても自由に。それと当時、リサイタルの時、男性がいないわけですよ。だから谷桃子バレエ団から小林恭先生、その頃、谷ジャキャラクターダンス一番の斉藤勝先生とかがリサイタルのときにはお手伝いに来てくれる。で、私たちみんなせいぜい小学生や中学生だけど好奇心いっぱいの快活な女の子たちがいたから、その先生たちも

ここは面白い、変な女の子たちがいっぱいいるという感じで、とっても楽しんで教えにいらっしたんでしょう。だからその中でラフマニノフを恭先生がみんなに「黒地の絵」という作品で振付けたりとか、非常に何か自由な場があったんですね。そういう形で私たちはダンス、バレエを楽しんでいた。踊ることは強制的ではなく、非常に楽しく踊らせていただいた。今思うとね。その中で高校卒業すると谷桃子バレエ団に入るというルートができるわけです。技術的にも非常に高度なものを持っていらっしたる先生たちが谷から来ていただいて、彼らも楽しんでくれて、いろんな意味での創造性と技術を教えていただいたから、非常に技術もアップしていったんじゃないかなと思います。

小菅：お父様のご職業は何だったのですか？

上杉：うちは非常に複雑な家でして、いろいろ難しい。私はいろいろ問題児でしてね。うちはその時、母は旅館をやっていました。父は、ネオン会社を立ち上げていました。ネオンの走りですよ。絵は好きだったみたいです。ただ時代的に戦争から帰ってきて、絵描きになるなんていう時代じゃないですから。デザインということが好きだったみたいで、ネオン会社を始めたころだったと思います。で、母は旅館。旅館っていってもそんなに立派な庭があるようなものではなくて、昔の木賃宿みたいな、都会の中に今もありますよね、ビジネスホテル。子供のときはそういう旅館で、大人たちの嬌声の中で。それがやっぱり教育にも悪いということで、私が小学校に入ったら下宿屋をしましたね。だから家の中はいつも大人ばかりなんですよ。そういう意味で私は稽古場でダンスをしている時間が一番。家の中は大人たちの猥雑な場でしたからね。だからいつも遊ぶ場を求めてさまよっているところがあるような女の子だったんで、家から出たい、と。私自身はバレエを習うことでいろんな創造みたいなことを学べて、知れば知るほどやっぱりこの大人の世界から出ていきたい。そういう非常な葛藤

を持っていました。それで高校の時に引っ越して、離れた場所が変わるんですけど、ちょっとバレエ研究所の方も、評判が良ければ地方から才能のある子たちが入ってきて、そうなるコンクール志向に変わっていくわけですね。ちょうど時代的に教育的な。そうすると環境もやっぱり変わってきて、なんかこうお母さんが入ってきたりとか、今までのその自由な場所じゃなくなって。私たちもう高校ぐらいになると、そういう子にちょっと教えたりとか、そういうことが私はいや、というか、今まで知ってた自由の場じゃ無くなるというか、私が嫌だった大人の場が研究所にも。時代の何かはびこってきて、いわゆる経済戦略みたいなもの変わっていったときだったんですね。だから高校ではちょっとバレエは嫌だなと。そこが楽しい場所ではなくなってきていましたね。自分の中で混沌としながら。ただ大学に行きたいとは思わなかったし、ともかく家出をしたいという策略を巡らせて。それがやっぱりバレエでしたらルートができてから、親も、これは嫌だけどしょうがないと。東京にも先輩たちがいる。そのアパートにみんなルートで行けるわけですよ。それだったら親もしょうがない、小さいときから教えてしまったこちらにも責任があるだろうということで、それがひとつの東京に出ようとしたきっかけ。だから決してそのバレエ愛で来たわけではないんです。

小菅：上杉さん、ご兄弟はいらっしゃるのですか？

上杉：兄が1人います。

小菅：お兄様はまだご健在でいらっしゃいますか？

上杉：ええ、福岡にいます。父も母ももういないので、兄だけです。

小菅：中学高校のときに何か部活動をやっていましたか？

上杉：まったく無い。とにかくバレエ一筋，っていうより学校嫌い。もういつも遅刻。名物オンナでした，遅刻で。

小菅：どっちかっていうと素行不良……。

上杉：不良ですけど不良仲間といるのもイヤだし，ひとりであるのが好きでしたね。だから中学校なんかも，ちょうど黒田城のそばですのですね，舞鶴中学校。そこを散歩して，お堀の周りを散歩して，大体1時間ぐらいずるしてフラッと入る。まあ高校はなんとか編入で雙葉に入りましたけどね，よく卒業できたっていうぐらい，もう早く出て行ってほしかったんじゃないかと思います。でも悪いことしない。ただひとりでは一とフラットとしているのが好きでしたね。高校は特に，キリスト教の学校で。シスターたちとの出会いもありましたしね。高校で親友になった女性で今でも親友ですけど。それから神父様。非常に厳しい戒律の，キリスト教の，その方たちのお話とかに，彼女を通して行ったりね。雙葉という固い学校だったけど，シスターたちとの出会いと，聖書というものに出会ったことは，とても私にとってはいい時間だったと思います。神父様たちとお話ししたりね。皆さん，厳しい，結婚しない，そういう方達でしたけど，なんかとっても清潔な男の人たちに初めて会ったなど。それまであまりにも環境が，血なまぐさい環境でしたのでね。やっぱりその方たちといろんなお話ししたり，ちょっと私がこう思うっていうことに返していただく言葉とかに，ずいぶん心が楽というか，ふっとこう甘えられる。子供の時から大人に甘えるってことをほとんどやらない子，そういう環境でしたからね。あの時代はみんな大人が必死で戦っていた。敗戦後のね。特に福岡は，なんか一発当ててやろうみたいな，そういう人たちが旅館や下宿にもみんなたむろしてるわけですよ。生々しい何か，それこそ土地転がしの人だとか，どちらかというとな敗者が必死で生きてる時代ですから。そういう大人たちに囲まれていたんでね，やっぱりその神父様，ふわっと柔らかい男の人たちと

お話できるっていうことはとっても私の中じゃほっとする時間でしたね。

小菅：中学高校のいわゆる少女時代に何かお好きな本とか、あるいはテレビ番組とかはありましたか？

上杉：テレビ番組は、ちっちゃいときは「あんみつ姫」です。変身ものですよ。やっぱりお姫様。子供の時から、旅館で女中さんたちとかいてね、あとで聞くと、いっぱいお洋服を並べて次々に着替えたりして。人をキャッと驚かせたりとか、本当に元気ハツラツ。こちらは悩みが暗いと思ってたんですけどね。見かけはとってもおしゃれで、洋服も一日に3回くらい替えたりとか。何かそういう気質があったみたい。『白鳥の湖』もそうですよね。「あんみつ姫」大好きでしたでしょ。「家なき子」とかは嫌いでしたね。あと本は、小学校の時に私の父が谷崎潤一郎の『鍵』を持っていた。初版ですね。何故か部屋にあって、棟方志功のあの白黒の彫刻。こっそり見るから、闇の中で、あれが本当に……私が読むのを親が不安になったのか、どこかに隠しても、追っかけて、やっぱり好きで。ほら、別に小学校から文学書が置いてあるとかそういう家でもないですからね。なぜか谷崎はあったんですよ、うちに。だから小学校ぐらいから、特にやっぱり挿絵、あの世界はとっても記憶に残ってますね。高校ぐらいからは環境も変わって、年寄りの父の親と一緒に住むようになりましたから、ころっと変わりましたんでね。やっぱり文学全集はほとんど。親がその頃から急に文学全集とかを並べはじめましてね。今までの、なんかこう、血みどろのところから。まあ年寄りと一緒に住むということもあったのか。その頃は必死で読みましたよね。一番、私が抱えたいろんなものを、あ、こういうふうに大人って居れるんだなと思ったのは、円地文子の『女坂』です。あれを16歳くらいに読んだときに、16で円地文子の『女坂』ですからね、ませてもらいましょうね。でもなんかね、その環境、いろんな女の人の出入りも多かったんで。あそこの奥さんと旦那、あれを読んだときにすごく、こういうふう

人って生きるんだなって。ある意味で私は、あれは聖書と一緒にぐらい、学びましたね。特に円地文子が見る女性に対して、いろんな女性をお妾さんだとかいろんな人がでてくるんだけど、そのディテールがほんとにきちっと書いてある。はっきりこの女性の仕草だとか、その人の持っている内面のちょっとしたほころび方とかが、見事に書かれていると思います。だから私はその変身が好きだというのと同時に、円地文子の『女坂』を読んだときにいろんな女性や男たちのいぶきみたいなもの、生活感みたいなもの、あ、これはうちの家、今まで私がなんとなく体験して見ていた大人たちの世界が、見事に書かれていて、その結末までを読んだときにね、なんかとってこい、自分が大人になったというとおかしいけれど。まあ出会ってというのは1冊のその本でね、読んで「よし、こういうことだったのか」っていうね。こういう質問されると思わなかったから、考えてもこなかったんですけど。それは私にとってハッキリしてますね。今でも時々読み返します。円地文子はやっぱり好きでした。

舞踏に出会うまで

小菅：1967年に高校を卒業、上京して谷桃子バレエ団に入団。1970年に退団されて、大野一雄に師事と年譜にはありますが舞踏との出会いはどういうきっかけだったのですか。

上杉：これは怒涛の時間ですね。要はバレエという形では東京に来たんですけど、まずいちばんはバレエ団への失望。ちょうど谷桃子バレエ団が、話すといろんなことが出てくるんですけど、ちょうど行ったときには谷先生がいらしてやっぱりすばらしい方たちもいらっちゃった。で、地方から出てきた人間は高等科からなんです。で、準団から団員に入っていく。まあ一応高等科の技術も持っていますから。私たちが習った先生たちもみんないらっちゃったんですけど、半年か1年くらいで東京バレエ団ができるんです。結局そこでみんな分裂、谷桃子バレエ団自体がね。それは

ある意味で谷桃子バレエ団自体も青天の霹靂。そのバレエ団に行くとか、みんな、谷桃子先生はほとんど何も知らないで裏でいろいろ動いていたみたいで。なんか1年ぐらいでバーっといろんなことが起きたんですね。先生たちがほとんど東京バレエ団に。そうなるに残り組と中でも、谷自体ががたがたし始める。恭先生もいなくなる、信奉した先生がいなくなるっていうことでね、こちら自身もバイトしながらそういう形が出てきたから、私は親から一切仕送りなし。家出するっていうことはもう親と関わりたくないってことですからね。それで準団になるとお昼に稽古が始まるんです。で午後にある公演の稽古との合間をぬってバイト。でも他の子たちはほとんどお嬢様で、そういうバイトもしていない。結局その間喫茶店で、バレエ団の噂話とかそういうことばかり。それで私はどんどん嫌になっちゃって、そういう中にいる自分自体がね。それと同時に好奇心が出てきて、その頃から状況劇場とか、暗い割には意外と活発なんですね。新聞なんかでスペースカプセルの募集を見て。スペースカプセルっていうのは赤坂で土方さんや寺山修司とか、ああいう方たちがショーをやっている場所です。そうだ、谷にいる時に1人変わった女で、そういうことに詳しい子がいたんです。そしてそういう友達も多かった。その子がこういう面白いのあるわよっていうので、いろんなものを見はじめて。だからそのスペースカプセルっていうのも、ゴーゴーガールで応募して、お金がないからいろんなものは見れない。私はバレエやっても、やっぱり踊るのが好きな子でしたからね、こういうの大好きだったんです。そこで土方さんともはじめて会ったり。その前にアートビレッジも。いろいろあってその中で、私はアングラ系はちょっと自分じゃ怖い。モダンダンスの厚木凡人先生の舞台芸術学院。あそこのミュージカル科の第1期生なんです、実は。そこに行けたのは入学金が非常に安かったということ、それから第1期っていうことで。ジャズダンスも入って。ちょうどそのころテレビでジャズダンスが入ってくる。あれがいちばんお金になる。だから少しそういうものも覚えてお金になるかなって。結構踊れたんでね。そのためにはミ

ミュージカルも知っておかなきゃいけないと思って、ミュージカル科に行っ
たんです。モダンダンスも一応スタジオは見て歩きました。何かやっぱり
自分が飢えているものと出会えるんじゃないかなあと。でもモダンダンス
もちょっと違うな。それでミュージカル科に思い切って行こうと思って。
とにかくお金。それでミュージカル科に行ったら、あそこって結構左翼と
いうか。そんなこと全く知らずにただミュージカルだと思って行ったんで
すよ。みんなそっち系当の先生が入って。ミュージカルと思ったら別じゃ
ないかと。そこに厚木凡人先生も教えにきている。あれはひとつの私の大
きなエポックだったと思います、その舞台芸術学院。そこで結構本科の人
たちと付き合いが始まって、そこで最初の舞台を自分でもやって。結局そ
の本科の連中との付き合いが多くなって、デモと一緒にいったりとか。そ
れと別役実の「マッチ売りの少女」。私も文学全集は読んでましたけどね、
大学に行ってるわけじゃないし、吉本隆明なんて全く知らなかった。その
別役の「マッチ売りの少女」をミュージカル科でやることになって本もら
ったときに、やっぱりびっくりっていうか感動ですよ。ああこういう世
界があるんだって。そこでむさぼるように、そういうものにも出会って。
その中で個の創造性。私は絵を描くのも好きだったし。私の持っている中
の何か、ずっと沈殿したものがふわっと突き出す時期だったんじゃないで
すかね。だから本当に今考えるとこの2、3年でどれだけ私は回転させて
いたのかと、自分を。これじゃない、あれじゃない、あれかもしれない、
でも何か違う。もちろん土方さんにもスペースでね、踊りうまいから、お
前うまいな、うちに来いよと誘われているわけです。でもその前にも舞台
見ているし、舞台は衝撃的でした。でも要はやっぱり個っていうもの。演
劇も団体ですよ。そしてみんなでデモとかにも参加するわけです。みん
なでこうやってポケットに石入れて、赤坂とか歩いて。今でもほんとに体
で覚えています。その時の機動隊の、ほんとに森が動くじゃないけど黒澤
の〔小菅注—黒澤明監督『蜘蛛巣城』〕。圧倒的で。それでふわっと水をか
けられてね。みんな殴られて血みどろになって、今までみんなこうやって

戦っていた。私は大学知らないから、まあ舞台芸術学院にいてよかったのはそういうことを体験できたことだと思います。でもそれでみんなもう逃げ回って。その時ね、こんなことでは絶対に勝てないって。こうやって腕くんで、こっちで行こうと思っても、こうやって引っ張られるわけです。これで私だったらこんなふうには突っ込んでいくって思うのに、みんな腕を組んで一緒だからどうにもならない。それでコロコロ木の葉のように権力から。もうその時にね、私は1人で戦うと思ったんです。これは、私はいやだって、こういうこと。1人だったら向こうにも行ける、逃げることもできる、選べるわけです。みんなと一緒にいたらどうにもならない。そういうことを体の中で、私は嫌だというね。この何かもう、それは小学校のときから右へ倣えってみんなするでしょう、いやなの、ああいうのが。ほんとに嫌だったんです。それは今でも謎です。なんで私ってこうなんだろうって。

小菅：アルバイトはどんなことをやってたんですか？

上杉：クラシックやってるときは、工場でいわゆるベルト・コンベア。それもね、チャップリンのようにみんなばつーとねじまわし。ドンドン流していくわけですね。下手だとここで詰まるからもう必死でやる。そして溜まると結局工場の庭に出て。その頃って金の卵って言われて。私たち本当に中学校でね、3分の1は女中、お手伝いですよ。大学なんて。まあ雙葉に行くとみんな大学に行くけど。中学校ではほとんど半分は出稼ぎ。そういう時代ですからね。その工場に勤めてみても、中庭でみんなドッチボールしたり、ここから這い出ていきたいっていうね。私はバレエ、『白鳥の湖』と思ってそこにいるわけですよ。でもね、彼女・彼らたちの方が生き生きしている。みんなでその時間を楽しんで、なんとかか仕送りしながらね、ほとんど東北とかあっちの方から来た方たちですよ。なんだろう、この違いはって。きっと私は、その谷バレエ団が悪いわけじゃない、その、クラ

シック・バレエが原因だと思うのです。白鳥、白鳥って言っても、ちっともその創造性がないわけです。『白鳥の湖』を踊るからって、そこにある、何か、白、私はそういうことを考えていましたからね、純粹とか無垢とは何かって。それはやっぱり高校生のときに聖書を読んだりした、その処女性とかそういうことも考える子でしたから。クラシックをやっているという会話も周りとはできない。そこに行って、そこで高卒中卒の子たちが何か生き生きとドッチボールをする、日活映画みたいなね。『キューポラのある街』みたいなリアリティがね。私はやっぱりこっち側の人間だなんて、キューポラの街の。決して、バレエやってるからって、何やってるからって、やっぱり私の持っている人生はこっち側だよなっていうことはありましたよね。そこから舞台芸術学院を選んでいくんですけどね。だからまあもともと資質。バレエやっている何かお嬢様とか、そういうことでは決してないです。

小菅：工場体験って面白いですね。

上杉：そうです。それはね私が初めて踊りとはなんぞやっていうことを考えたことです。私はバレエやっていますが、ちっとも踊っていない、彼らの方が生き生きして踊っているわけですよ。それとやっぱりこのねじ回しね。でウーってサイレンが鳴るんだけど、それは機械は動きっぱなしなんです。それは止めるまで。だから5分くらい休憩で。3時間ぐらい機械は回りっぱなし。で、しーんとなった時に30分ぐらいのお休みで。みんな外に、赤いスポーツカー乗り回すスターの子が現れたりして。赤裸々な、それはきつと青春でしょ。そこで赤裸々な若者の青春像っていうか、そういうことを私がとって踊りってなんだろうって、本当にそこから物事を考え始めましたね、そのバイトをやって。

大野一雄との出会い

小菅：1968年に土方は『土方巽と日本人—肉体の叛乱』をやっています。68年に舞台に立ってから72年まで一時期舞台に立たないわけですが、上杉さんはその68年の『肉体の叛乱』は見てないですか？

上杉：見てないです。

小菅：ではその前に？

上杉：いえ、そのあとです。私も今話していて時代が錯綜していると思いますけれど、『肉体の叛乱』の後です。アートビレッジからですね、新宿の。

小菅：1972年の『四季のための二十七晩』はご覧になっていますか。

上杉：はい、見ています。『四季のための二十七晩』に行く前が、アートビレッジとかそのスペースカプセル。あとで考えるとね、結局その場で土方さんは創っていったんだろうと。あの蚊帳のシーンとか断片。そして『静かな家』ですよ。よく覚えているのは東横線。西武劇場ですよ。1973年の前の1、2年がきっとそういう時期だったんだろうと思うんですね。それで結局私が覚えているのは東横線沿いに住んでいましたからね。東横線もゲバの学生がわーっていたり。それで『静かな家』のポスターが東横線の入口にばーっとかかったんです。すごいポスターがね。だから私にとってやっぱりある時代が終わったなと思ったのは、連合赤軍もそうだけど、土方さんのポスターが東横線にぶわーっと貼られたときに、もう何か時代が変わったなあって。あれもよく覚えています。学生運動と暗黒舞踏の時代がね。

小菅：東横線のどちらにお住まいだったんですか？

上杉：自由が丘。中目黒に谷桃子バレエ団があるので。だからずっと東横線だった。

小菅：大野一雄のものを最初に見たのはいつですか？

上杉：日比谷の、文学座の芝居。1972年です。やっぱり私は選べないでいるわけですよ。うろうろして。土方さんも見た。絵も描いている。でもやっぱり体を使いたいわけですよ。舞台芸術学院でもちょっとした試演会みたいなもの、「不安の空間」っていうのやってるんですけど。やっぱり体を使いたかったですね。でも若いわけだから、やっぱり先生が欲しいですよ。そしたら、ある知り合った男の子が、そこまで分からなかったらもしかしたらと思う人が1人いると。大野一雄という人で、でも滅多に踊らないと聞いてたんです。それである時、大野一雄が文学座に出る。土方さんが先生って言う人で、なかなかチャンスがない。やっとならなくて誘われて、見に行った。ほんとにあの「トッカータとフーガ」ですね。日比谷の野外。今まだあるんですかね。ちょっと森っていうか、森林。私も行って。そしたら大野先生がデヴィエヌの帽子とシュミーズで、土方さんのやられたあの衣装で。ふわっと私の横を通っていったんです。もうそのときの感動ですね。その瞬間に、今日来る時も考えてきたんだけど、まあその瞬間ですね。何かこう本当にこの人だと思ったんです。この人が私の先生だって思いましたね。それは何だったのかなって思うとやっぱり踊りだけじゃなくて、1つバツハっていう曲もあって。自分でバツハって聞いてても、そういう街の、日比谷のど真ん中で、バツハっていう曲がドンとかかって、その中に男でもない女でもない、なんかわけのわからない、ほんとにひらひらひらひらっと出て来たんですよ。あの帽子を、ふわーとしながら横を通った瞬間に、何だっていう。それは本当に。そ

れから踊ってしばらく消えて、舞台から去られて。文学座の芝居の中に先生が出てきて、杖持ってわりとモダンダンス的なちょっとした踊りを踊っただけだったんですけど。その最初のバッハの「トッカータとフーガ」、あそこにもう完全に打ちのめされましたね。

大野一雄とキリスト教

小菅：それから大野一雄に師事されるわけですが、やはり上杉さんと大野一雄の共通項としてキリスト教がありますか？ 今のお話を伺っていると。上杉さんは雙葉ですし大野先生ももちろんキリスト教の信者です。

上杉：あると思います。これは1つしっかりあると思います。やっぱり私にとって高校。親友が出来ました。彼女と日常の中での会話や、いろんな意味で彼女の持っている精神性みたいなものがね。それは彼女が聖書を読むことにおいてフッと口に出した言葉みたいな、とてもそれが安らぎとして私にあったこととか。やっぱり何かあると教会に子供の時から、行き場がなければ、あの頃教会はふっと入りましたからね。何にも分からなくても教会っていうところにふっと座ると、自分がステンドグラスの光とか天使を見ると、とっても救われるものがあって。うちの女たちは仏教。いわゆる仏様。何かというと女代々これなんです。だからちっちゃい時から地獄図とか、連れていかれて見てるんです。だから何かそちら怖いですね、どろどろしてて。でも教会はとっても私にとっては、その後に煉獄のこととかいろんなことを学んでいくわけですけど、やっぱり教会っていう場ですね。それは雙葉の高校でもそうです。ああいうお嬢さん学校なのに、クリスマスはみんな徹夜で学校に泊まって朝まで大騒ぎして。シスターたちが、キリストのことをパパっていうんですよ、パパ様パパ様っていうんですよ。「なんだろうこの女たちは」って思いながらも、なんかとっても彼女たちの愛らしさ、優しさっていうのかな。校長様も素敵な方でしたしね。その彼女と私が友達っていうことだけでシスターたちはびっくりする。で

もそういうことでも非常に寛容に校長様っていう方は笑って見てらっしゃるような方でしたので。私にとっては聖書っていうよりも、その聖書を通して別にカトリックだからって前のめりにはならない。で、彼女もそういう人でした。いくら教会に入れと言われても、福岡でもいろんな派があるんですね、そこから誘われても、絶対自分は普通の主婦になりたい、結婚してきちっと子供を育てて、私は買い物カゴににんじんを入れて、ぴしっとシーツを洗って、そういう女になりたいっていうことをしゃべってくれる女性でしたから。とてもそういう言葉を聞くと、私にはそういう未来はないと思ってましたからね。そういうことを語ってくれる彼女をとっても私は安らぎに思っただけ。そういうことを彼女は生き生きと。だから絶対教会には所属しない。でも私は一生聖書を大事にしていくっていうことを言ってくれる友人を持っていました。

小菅：上杉さんは、洗礼は受けていらっしゃいますか？

上杉：受けてないです。全く。聖書を日々真面目に読むこともないです。要は、やっぱり人と人との出会いですね、大事なものは。

小菅：大野先生のキリスト教に上杉さんが感じる場所があったのではないかと私が思ったのは、上杉さんからあらかじめいただいた参考資料のファイルの中に、大野先生のナンシーでのフェスティバルのものが特別にファイルされていたからなのです。

上杉：やっぱりね、その時期、大野先生が、教会に踊りに行かれるのは、大野先生自体、本当に賭けだったと思います。やっぱり思想とか踊りの中で「神」っていうことを言っている、現実に教会に入っていくっていうことはね。それと大野先生の生活、捜真女学校、ナンシーに行くまでの先生の生活ですよ。教会には行っていらっしゃったと思うけれども一切私

は教会にご一緒したことがない。大野先生はクリスマスにサンタになられていて、私はサンタクロースのお面も作ってあげていて、その頃は先生は絶対に私たちを誘わなかった。その教会でサンタクロースに会いに行きたかったんだけど、一切お誘いはなかったです。だからそれぐらい、先生の教会の活動、1人で日曜日とかにちゃんとおでかけになっていた。一切そこには私はかかわってないんですね。だから先生が稽古場で話されること、あと捜真で、若い時は聖書の時間もお持ちになっていましたが、聖書を稽古場に持っていらっしゃることもないわけです。そういう意味ではそういう時間をご一緒したことがないです。その後はみんな教会のクリスマスに、お弟子さんたちも時々行ったりしていました。でも私の時は非常にはっきり拒否っていうか、そういうことを感じたものですから、私のほうも口出しできる感じではなかったです。教会の活動はどういうことをやってらっしゃるのかなって興味はあってもね。サンタクロースをやっているという話、それくらいです。大野一雄にとってキリスト教ってなんだろう、神ってなんだろうということは、こちら自身が考えることでした。『O氏の死者の書』で映画の最後、ご一緒している頃、先生は、いつもユダのことをお話しになる。キリストじゃなくて、ユダなんです。わたしたちに語るのは。その裏切った男。稽古の中で聞くこともほとんどユダのことです。やっぱり裏切り者のひとつの何かっていうことで。だからそこで大野先生もキリスト教のことをユダって。だからこのナンシーで大野一雄が本当に教会に入っていくっていうことは、一体どういうことが行われるのかというのは、先生にとっても非常な覚悟で。市川雅さんが交渉に行くと、それは大野先生の言葉があったから。でもきつと雅さん自身も本当に受け入れられるかなっていう不安はあったと思います。でもなぜかオッケーが出て。本当に、だからどこかでやっぱり私たちも疑っているわけですよ。大野一雄の。宗教と芸術ってのは真逆のもんじゃないかと。やっぱり私も自分がそうやって洗礼を受けていないのは一心が動いたことがいっぱいあるわけですよ。尼さんになりたい、シスターになったらと悩んだこと

もいっぱいあるんです。でもそうじゃない、やっぱり人間のいろんなものを表現して、それは真逆だと思っているんですね。その中で大野一雄がユダっていうことをおっしゃる時にとてもわかる。ここがひとつの、弱者側の、大野先生も戦争の体験もあって。人はね、みんな大野一雄の戦争体験のことを、今でも私なんかにあそこでなんで先生は戦犯にかかってないのかと色々なことを耳にしますけれども、こちらもカッとするぐらい、ちょっと言われたりもします。でも大野一雄の原体験の凄まじさの中から、大野先生が個で出会った聖書があるわけじゃないですか。そこはもう深くて深くて、ものすごく深いものだと思います。その中で一言ユダということを知る、そこでしか集約できない大野一雄。そういうことが私はとても大事なことだと思うんですね。その中できっと、ヨーロッパ、ナンシーもあるんです、最初、大野一雄は行きたくないと言ったんです。私はその場にいましたんでね。そして市川雅さんと2度目の交渉に行くと、やっと交渉に折れて、大野一雄が行きましょうって。それで結局ナンシーであそこまで受け入れてもらったということは、ある意味で先生の戦争体験やいろんな意味での謝罪と受け入れた者への感謝と、その深さ。そういうものをかけて、サンジャック教会の階段を上がられて、そこで許しを請われた。そういう非常にプライベートなものから始まった行為だと思うんです。

舞踏とは何か：技術と体

小菅：私自身はクリスチャンですので。大野一雄のキリスト教とそして戦争は非常に興味があります。ただ大野先生は戦争についてはあまり語っていないということをいろんな方からうかがいます。情報将校として中国大陸で従軍し、そして今お話しに出ましたように、終戦直後は、モノクワリで1年間の捕虜生活を送っています。きっとその後、大野一雄にとっては、戦争中の出来事は贖罪意識になっているのかもしれないと想像はするのですが、もしかしたらあまり掘り下げべきことではないのかもしれないかもしれません。ちょっと話を移しますと、私は舞踏の定義について強い関心があります。

芸術であれば、例えば、能であればすり足みたいなものであるとか、あるいは歌舞伎には独特の発声と動きがありますよね。「舞踏とは何だ」という問いに対して、例えば、市川雅は「一般的なテクニックから言えばつま先立って膝を折ってステップを踏むというのが舞踏についての私の印象である。さらに手の胸の前に置き、手先を緩めてくねくねするこれが舞踏の通俗的なテクニックである」と言っています⁽³⁾。舞踏にもスタイルがあるとすれば、舞踏の定義について、上杉さんはどういうふうにお答えになりますか？何か特別な、胎児のポーズであるとかライオンのポーズであるとか、例を挙げていくことも出来ると思いますが……

上杉：私ははっきり言えることは、いつもいつもスタイルを捨てていくことだと思います。まずいつも、全部捨てていくことだと思います。そのためには大変な、ある意味で隠れた技術。言ってみれば。やっと思もこういう話ができるのかな、あまりにも今、舞踏が拡散しているから。じゃあ自分にとって舞踏って何なんだろうかなって考えて、その技術っていうことで。やっと思その舞踏するための「舞踏体」っていうのがあるんじゃないか。それは結局、絵描きさんとキャンバスに描きますよね。詩人だと紙に書く。音楽は楽器を持って。そのそれぞれのジャンルの中で、キャンバスで絵を描いてる人は結局そのキャンバスをナイフで切ったり、現代アートっていう形でアブストラクト。でもいつも道具があるわけ、ある意味でね。詩の人は詩をこうやってここに書く。それだけじゃなくて紙を破ったりするわけですよ。音楽の人もクラシックをずっと、でもそこから前衛となった時に、それを壊したりするわけです。すべてそこにある道具をね。でも踊りっていうのはその全てを含んでいると。この体はキャンバスであり、紙でなければいけない、そして楽器でなければいけないっていう、すごい大変な、ある意味でそういう広さがあります。舞踏っていうのは「踏」が

(3) 市川雅、國吉和子編『見ることの距離—ダンスの軌跡1962～1996』146頁。

ありますからね、そこに舞ってということは、この体1つでキャンバス、楽器いろんなものを技術として、繊細に鍛えなくてはいけない。そしてこの中に、刺青のように言語が入ってこなきゃいけない。そういう技術。だから私は舞踏するために、ものすごく強靱なある基礎訓練。大工さんが大きなビルを建てるときに3階建てだったら3階分掘るわけじゃないですか。やっぱりその強固な骨組み。これがほんとの技術だと思います。自分の骸骨、骨をいつもきちっと組み立てなおす。それはいつも意識していることです。クラシック・バレエもやっていますしね。だから私のワークショップは非常に厳しく身体訓練をするんです。心なんてあやふやなものよりもその骨格。きちっと自分の健康な骨格ですね。人間は強靱な建物です。その強靱な建物をきちんと保つための深い呼吸と、非常に冷徹なほどに見る、透視カメラで見るくらいの自分の骨組みですね。そういうものをいつも清潔に、きちっとクリアに保っていくこと。そうすることである強靱な、何かナイフを入れようと何しよう壊れない体。だから心とかなんとかそんなあやふやなものは何も必要ない。やっぱりその強靱な骨格を保つということが私は舞踏を踊るために1番大切なものだと思います。白紙にすることですね。でもそれは白紙では無いわけです。中の骨組みがしっかりしている。レントゲン写真ですよ。いつもそこから始めて骨組みがあって、そこから筋やいろんな皮膚や内臓があって、そこにいろんなものがある。だからある意味で自然科学的に、舞踏はより自然科学に近づけるといふかね。もうそれぐらい、命というより生命です。それと同時にその生命の歴史、よく大野先生も言ってたけど3億光年のマイクロから人の細胞からね、そういう科学的なそういう冷徹な目を持つことが私は今、舞踏家にとって大きな技術だと思います。舞踏は創るものではなく産み出すもの。いつもそういう想いを持つっていうことですね。いつも洗濯して洗って、パッパッパってして干して、そういうドライさとそうするとそこにいっぺんにいろんな情感みたいなの、やっぱり白にうわーっといろんな色が染みていくでしょう。和紙みたいな。それこそやわらかな身体、和紙みたい

なね。そうするとちょっとしたものがぶわっと染みていくじゃないですか。そういう皮膚感覚。そういうものをいつまでもきちっと保つこと。だから外側からつけていく技術とか関係ない。でもこんなふうに私が言えるのはね、やっぱり今だからであって大野一雄や土方はずっとそういうことをやってきている。そのカラダがね、まあ土方さんは後半ね、ああやっているんな愛情の強い方だからお弟子さんたちにエネルギーを全部使った。そこで体も壊されたけど、それだけ生き抜いた体。若い時はやっぱり無理ですよ、大野先生の身体っていうのは戦争から帰って、それですぐ踊りに戻って、写真見てもね、この前も「映画『O氏』」のシリーズ全部見ても、あの体はちょっと信じられないです。普通、戦争に何年も行ったり、そういう場をくぐり抜けたら、なんかやっぱり体に何かその形跡、油みたいなもの。大体男の人たちって特にね、社会性があるから、やっぱりつくじゃないですか。でも大野一雄の体って何も残ってないのね。いつもすっとうしている。あれがなんなのだったんだろうっていう。それは今回も三部作全部見てね、つくづく思った。それは大野一雄を選んだひとつの大きな理由もそうなんです。目の前の大野先生がいて、それだけの体験をしている方のはずなのに、見えない。なんなんだろうこれはっていうのがね。どこかでやっぱりぼろっと出る。「俺はねー」みたいなものが、無いんです。それはやっぱり稀有っていうか。だからいつもそばにいて、いるようないないような、リアリティがあるのかないのか。だから戦争の話もいっぱい聞いてるんだけど、どっかで寓話なんですよ。先生、いいんですか、そんなふうに話しててっていうぐらい、ある寓話的に。それは大野一雄の賢さであり、鍛錬、何かの身体の鍛錬がね。鍛錬と同時にそこに入った精神。そこは、ほんとに謎だと思います。どうやっても生活臭がつかない体。それだけキリスト教だとか、聖書もある。何度もそういうものを体の体験の中で捨てて、捨てて、変容させて蘇っていく。あれだけ技術的にも体を捨てれる人はいなかった。ストーンとこう、体を抜かす。抜かし方は素晴らしい。怖いですからね。でもきつとそれを大野一雄は体験してきてるじゃ

ないかと。それと同時にその体験の中にちゃんと踊りがある。それだけすごいなと思うのは、私たちのこの人間の体っていうのはね。想像以上に、何度も死と生を繰り返すだけの生命力っていうか、そういうことを持っているんだと思いますよ。その現実を、大野一雄を見ていると、生命は希望して望めばまた蘇ってくるんだなって思います。

小菅：大野一雄先生は慶應義塾大学で1994年から7年間にわたって踊られました。その後、一時、新入生歓迎舞踏公演は途切れましたが、和栗由紀夫さんをお願いをして、再び3年間にわたって踊っていただいたんです。その時私は大変素晴らしい踊りを見せていただいたと思いましたけれども、実は和栗さんの踊りに対しては、現役の舞踏家とか、いわゆる玄人筋の方から批判もありました。「今回の和栗さんの踊りは舞踏じゃないね」みたいな批判です。しかし、私は「演劇学」を専攻する研究者としてはその批判はよく分からなかったのです。というのも、「上手／下手」とか、「深い／浅い」という批評はよく分かります。でも、「舞踏じゃ無い」というのはどういうことなんだろうかと。明らかに、和栗さんとしては舞踏をやっている、まさしく私どもにはそう見えました。ただそう見ない人もいるわけです。そうだとすれば一体何をもって舞踏と言うんだろうと。で、私、同じ質問を大野慶人さんにもしたのですが、大野慶人さんは、「いや自分で舞踏だと言えば舞踏なのだよ」と。自己申告でいいのだとおっしゃっていましたが、上杉さんはどうお考えになりますか？

上杉：私も慶人さんに賛成です。それはやっぱりアプローチの仕方と考え方です。特に演劇は、大体やっぱり団体、集合体になってしまう。土方さんのお弟子さんたちは、集合体としての中に発起点があるわけですね。私の時代はクラシック・バレエの子が舞踏をするなんて誰もいなかった時代ですからね、いわゆる演劇も学生運動も集合体なんです、時代なのです。土方さんもよく、「上杉、お前大学行ってるのか」と言うから、「いや行

ってません」って。「よし、そんなら信用する。今んところ、俺のところなんて東大だろ、早稲田だろ、そういうのに俺は教えてんだぞ」なんておっしゃられたことがあったけれども。やっぱりひとつの集合体。その集合体の中で舞踏っていうものを彼らは学んで。それは彼らにとっての舞踏であるということは、それは彼らがそこで土方さんの振りをどんな形でも継承してやりたいっていう、それはそれでいんじゃないかと私は思います。私のバレエといっしょで皆さん型から学んでいらしゃる。その集合体から離れた時に、個に帰って行った時にどうあるべきかってことは皆さん葛藤されていると思います。

舞踏の思想：鳥，痛み，宇宙をめぐって

小菅：上杉さんの年譜を詳しく拝見して、上杉さんは一つは「鳥」を好んで使っているように思われました。『イヴの庭園考2・鳥』（1982年）『イヴの庭園考3・鳥』（1986年）もそうですし、あるいは『白鳥湖～私の遠景』（2017年）もそうです。また別のところでパブロ・カザルスの「鳥の歌」が好きだということもおっしゃっていました。上杉さんは1つのスタイルとして、「鳥」を意識して踊っていらっしゃいますか？

上杉：鳥っていうよりは、上昇っていうことですね。上昇下降ですね。重力。人間の問題って、やっぱりこの重力の問題。舞踏で1番大事なのは、重力だと思うんですね。だから土方さんも、クラシック・バレエを局面に置いていらっしゃった。土方さんにモダンダンスは、実はないんです。やっぱり『白鳥の湖』と真逆。だから私は土方巽の踊りをアスベスト館の白桃房で見たとき、すべてが内側に、プリエでもプリエとして入ってるんです。そのくねくね云々というのもね。ここは。やっぱりすごいなと思いました。ガウディーのサクラダファミリアですよ。サグラダファミリアの地下に、デッサンが逆さまになっておかれている。そのグラビティーの問題っていうのが。単純にただ鳥になるっていうじゃなくてね、その上昇する

ためには下降があるんだ、そういう身体。1ミリ上に上がるためには。それは木でもそうですよね。上に上がるためには1メートルの穴を掘らなきゃならない。それは建築物でも、大きな木でもそうです。ちっちゃな芽でもそう。そういう生命っていうそれは地球の重力の問題ですね。だからみんなちっちゃい時は鳥になりたい、なれないけど飛びたいと空を見あげたんですね。人間は飛行機まで作ったり、今だってロケット飛ばそうとするわけじゃないですか。そういう意味でね、やっぱり人は絶対に地から離れられないでしょ。

小菅：とてもよくわかります。

上杉：だからこそ、大野先生、土方さんは反対に魂を浮上させるわけじゃないですか。そこが舞踏のすごさなんです。だから私、今は仏教も大好きです。ずっと仏教。やっぱり大人になって学べば、仏教の中にも同じ天界があるわけですよ。それと同時に日本人、ナショナリズムじゃないけど、お能でもそうでしょう。地下、この中、だからこそ魂が浮遊するっていうね。ヨーロッパでも古い中世ぐらいだったら一緒だと思うんですけどね。だから単純に鳥っていうことじゃないんです。一生、人は埋まっていく。私だって毎日生きていて、いつも下に行くほうが多いです。さまよって、もう不安。不安というかね、だからこそ何かやっぱり光。私は今舞踏がね、何か暗いほうに行くっていうことは間違いだと思っている。生き物はみんな光のほうに行く。私は退化こそ進化だと思ってますからね。深い海水で、太陽が入らないところだって魚はいて、なんとか小さな新たな目が生まれる。言ってみればブラックホール。この前なんか、ブラックホールの中に新しい光がってありましたけど。そういう生命の光。だから信仰では無い。舞踏が信仰になったら全然駄目。だから大野一雄はクリスチャンだったからって舞踏を信仰に持っていったら駄目で、上を見上げれば光が来るっていうことではない。と思うんです。生命そのものはね、みんなそうやっ

てここまで持続してきてるわけですよ。必ず、くたびれた葉っぱだって、ちっちゃな光の方に必ず向くじゃないですか。そのエネルギー、そういうやっぱり地球っていうか宇宙の磁力っていうの、その宇宙の磁力に対して舞踏っていうものは考えたんだと。これはある意味で王道なんですよ。個人的問題ではない。それは言ってみれば芸術の深さであり、そこだけは私は声を大にして言いたい。セラピーではないよ、舞踏は。もっと宇宙と、それは大野一雄も言っていることですよ。土方さんだって望んだこと。ただやっぱりある集団になってしまった。それは土方さんがとっても愛が深い方であり、そこからみんなお弟子さんたちをそうやって1つずつ育てた、でも、大野一雄はそうではない。もう最後のやっぱり自分が戦争に行行って生き残った、自分の葛藤。これを自分の踊りの中で、土方さんと出会って、土方さんから大野先生が触発を受けて新たな何かを掴んだわけですよ。ジュネとか、こういうこと。でも自分が、キリスト教徒ですよ、でもそれを選んで。土方さんは、そこは驚異だった。「大野一雄はこんなことやれないだろう」と思ったら、やるって言っちゃうわけですから。それびっくりですよ。クリスチャンでキリストを神と思っている人が、自分（土方）が言えば何でもやるというね。やっぱりこの赤裸々に求めてるエネルギーの源は何だって。それは土方さんにとって大野一雄が先生だったのは、やっぱりその芸術にここまで表現者としてもう投げ捨てて求めてくるわけでしょ、そこには神も何も無い。でも大野一雄の中には確信があったんです。自分はきちっと信じていると、神っていうものを。だからこそ生き延びてきたし、だからこうできるんだ。教会に行行って踊れるんだっていう、それは大野一雄が持っていた確信があると思います。

小菅：今の話、とてもよくわかるのは、市川雅が、舞踏が心の中で表現したいと思っているのは、沈痛であり苦しいものであり、重いものを持つ時の体の形を決定付けているんだと言い、三島由紀夫がやはり、舞踏は痛み、舞踏に限らず芸術全体は痛みとか傷とかそういうものを表現するんだと言

う、その意味では上杉さんの今の話はその通りだと思います。

上杉：舞踏が出てきた時期は敗戦のとき。日本人が今みんな捨てている痛み。みんな敗者ですよ、それは日本だけじゃない。レクイエム、鎮魂の重さを、私は絶対に忘れちゃいけないと思っています。それは私がここまで、ちっちゃい時にいろんなことがあってもね、やっぱり自分の命だけは無駄にするなって思うのは、うちのじいさんばあさんたちから、そういう教えを受けているんですね。仏様を拜むこと1つにしても、何しても、他者を思う。他者の上に自分は今生きているっていうね。だから私、子供の時でも、うちで朝、仏様に、まずは無縁仏さんから拝みなさいっていうのは子供の時から言われてきているの。他者の痛みの上に、他者の命の上に、他者っていうのは人間だけじゃない、食べるものも。そうなると今度は何かオウム真理教みたいになったりすると舞踏はとても危険だから、そういう話はあるししたくないんですけどね。要は他者の命の上に私たちは今生かされてるんです。ここから、まず原点は始めましょうということが基本です。ここ、今、この空間にもそのエネルギーがみんな詰まっているんですよというね。それを地球規模っていうか。だからよく大野先生も地層の話、だからみんな内面とか外面とか内側とかそういうとこじゃなくて、地層なんです。何紀って100年1000年があって、そういう地層が、色が変わっていくわけじゃないですか。そういうものが全部この体にね。重力っていうのはそういうもので、単なる内面とか内側とかね、そういう人間のたった何十年間の生きた時間、もう私は60何年ですけど、そういったところで考えるのは舞踏じゃないんですよ。もっと広がって、時間軸をね、変えていって。少しずつ下がってプリエってね。ここにも、100年かけて、1ミリゆっくり動くわけじゃない。お能もそうかもしれないけどコンマ単位の密な時間。ものすごくここに重いものがあるんですよ。これが歴史、人間の歴史、宇宙の歴史。だから大野一雄は億年を背負って、このことが舞踏のひとつの大きな基本じゃないですか。

舞踏の思想：集団と個をめぐる

小菅：今の話を伺って非常に印象的なのが、集団と個の問題です。やはり上杉さんは舞踏を個人の自分への向き合い方だとおっしゃっていると受け取りました。しかもその個人の中でも、ある種のパーツ、手とか足とか、首とか、そういうものに意識を集中してそれを解決していく、それが舞踏の一つの姿勢だとおっしゃっているように受け取りました。『アサヒグラフ』に上杉さんが書いていますが、大野一雄に「あなた、ししゃもに負けてますよ」って言われたってという大変面白いエピソードがあります⁽⁴⁾。「ししゃも」は個別の、日常的なものじゃないですか。それを持ってきて、ししゃもに負けてますよっていう言い方が、やっぱり大野一雄の舞踏観を表していると思いますし、それは上杉さんのものでもあるのだらうと思います。これは上杉さんもしばしば言及されていますけれども、大野一雄はウィリアム・ブレイクの「天国と地獄の結婚」を愛読していた。「天国と地獄の結婚」(“The Marriage of Heaven and Hell”)の中に古代の詩人たちは森とか川とか山とか湖に神を見出したという主旨の一節があります⁽⁵⁾。つまり森羅万象が神の摂理であると。これは、神を抽象的に捉えるのではなく、それぞれのものの中に神を見出していくという姿勢をブレイクは言いましたし、また大野はおそらく魂の中に持っていたような気がします。

上杉：吉増剛造さんですか。よく舞踏家は一つの星って言い方を。一つの彗星。やっぱり大野一雄という宇宙から飛んで、一瞬光っていなくなる。土方さんも私はそうだと思います。私もそうでありたい。一瞬に光って、

(4) 上杉満代、『アサヒグラフ』1994年3月4日号「特集・大野一雄の世界」17頁。

(5) “The ancient Poets animated all sensible objects with Gods or Geniuses, calling them by the names and adorning them with the properties of woods, rivers, mountains, lakes, cities, nations, and whatever their enlarged and numerous senses could perceive.” (William Blake, “The Marriage of Heaven and Hell,” IV, ll. 1-5)

億光年だからね。だから個で、みんな個の星なんだと思うんですね。集団ってというのは、ヒエラルキーがある。私はヒエラルキーが嫌いですからね。大野先生は本当に、きっと軍隊やいろんなところで具体的にそのヒエラルキー、集団になったら何を起こすか、それが身にしてみても体で感じられて。だからやっぱり個っていうことにこだわられたと思うんですけどね。まあ普通、舞台芸術ってというのは集団でね。今もだから、舞踏もどんどん集団になってきて。でもそこはとっても大事なところだと思いますね。私、舞踏やってますって大声で言えるようなことでは、実はない。それぐらいやっぱり舞踏ってほんとにすごい、ある何か、あの時期土方さんや大野一雄が、まあ笠井勲さん、そういうところに三島由紀夫さんもいて、あの時代のある意味で発火点だったような気がするんですよ。日本人のその身体っていうものを考える。だからそこはとても大事にしたいし、私もずっとわからなかったことが少しこの歳になってくると、あのときの三島由紀夫が言ったことが何だったのかとか、少しずつわかるようになる。それくらいやっぱり舞踏って謎であり自由なもの、もっともっと自由なもの。ある意味で何かこう、わからないけど、わからないことを知る、何かの大事な点を、いつも教えてくれるような源が。それはやっぱり芸術のある意味で、人間が芸術を探し始めたときの原点みたいなもの。だから私は宝物がいっぱい詰まっていると思いますね。

舞踏の思想：中央と地方

上杉：自分の故郷っていうと、東唐津の虹の松原。先生はご存知ですか？

小菅：存じません。九州はほとんど行ったことがなくて。

上杉：とっても素晴らしいところです。領巾振山（ひれふりやま）の松浦佐用姫伝説がある、そのすぐそばの魚屋で。ほんとに大きな鯛、冷蔵庫がない時代だから。うちのおじいちゃんがこうやって刺身包丁で。それと

有田が近いから、有田の絵皿に鯛の薄造りとか、それが結婚式の時とか鶴亀を作る、ちっちゃい時からよく見ていましたし。後はちょうど前が砂糖菓子屋さん。鯛とか蓮子とかあと落雁、そういうのを作っているおうちがあつてね。夕方暗い中に入っていくと、その闇の中にお砂糖の鯛とかピンク色とかブルーとか、キンキラキンの目とか、そういう風景が結構あったんですね。だから私いつも、なんだろう自分の色彩感覚って。なんか闇の中でこうキラキラ光っているときに、子供ながらわーってのぞきこむ、万華鏡を見た時のような、きっとあの体感が体に残っているのかなって。あと虹の松原って松がずっと続いていて、根っこがこんな。向こうが見えなくて。そこで中からこうやってみると、松の中に透明の海が見えるんですね。そういう何か自分の中の、細胞の記憶っていうのかな。いちばん自分が安心する場。孤独なんだけど安心する場。自分が今、踊っていて体感でいい踊りができた時、自分がいつもそこに行きたいと思っている世界って、ひとりなんだけどいろんな色がきらきらきらきらきらきら。それって死者がある時、私ふと思ったのは、ああやっとなんかそういう感じが自分の中で踊っていて見えてくるようになって。もしかしたら人の死って意外と苦しいと思っているけれど、人が最後の最後、ふって息をするときに見ているのはこういう風景かなあって。意外にみんな、ほっとして何かまぶたの中にきらきらきらきらして水の中に色が。よくね。お彼岸の、おいでおいでってそっちに行ったら死ぬんだけど、ああこういうことかなっていうね。それを辿っていくと自分が小さな時から、ふっとなんかこう行っていた、母の里のほうですね。魚屋の、東唐津で過ごしていたその時間が。兄ともよく言いますよ。自分にとっても故郷って思うと、やっぱり唐津やなって。母方のおじいちゃんおばあちゃん。そこで体験した温かさ。それがやっぱり、うちの母方のじいちゃんばあちゃんたちを思うと、やっぱり自分の命を粗末にできない。それぐらいとても……。お金もないですよ、貧乏で。その頃お魚屋っていったってね。でもなんかこう命をかけて食べ物を作ってくれて、命をかけて私たちを可愛がってくれたなっていう、そういう記憶があ

る。だからやっぱりそれは父母もみんなそうかもしれないけれど、身に染みて、あの人のこと思ったら絶対命は無駄にはできないですよ。本当にあるんじゃないですか、人にはそういうものが。戦争で亡くなった方たちもそうですけど。ほんとに3・11が終わってもこんなふうに日本が変わらない、みんなあつという間に忘れてしまう。近頃私はいつも怒ってますよ。ますます年をとるとともに元気が出てくる。怒りがどンドン。もうちょっと、怒りがね、自分の踊りを支えてくれているような。そんなことじゃいかんよっていうね、それは本当に申し訳ないだろうというような、そういうことありますね。

小菅：土方は、秋田から出てきて、東京で舞踏を創造しました。ただやっぱり土方の中には秋田があって、その意味では舞踏の中で都市というものと田舎というものの緊張関係があると思います。あえて言い直せば、都市は色々な人が集まってそして1つのものを作っているわけですから、ある種の抽象的なものであって、ユニバーサルなものであるって言うてもいいかもしれません。それに対して田舎は、それぞれが子供の頃から育ったものであり身体性が染み付いていると思います。その意味では、芸術には、都市で育まれたものであっても個別という意味で「田舎の思想」が根本にあるのかもしれない。その個別なものに根ざすことによって、特に舞踏の場合は成立していると思いますが、上杉さんにとっての田舎、あるいはローカルと言ってもいいと思いますが、今おっしゃた風景を心の故郷—自分の田舎—みたいなものとしてお考えですか。

上杉：そうですね、今はそれこそ田舎っていても、都市化している。だからさっきの時間軸の問題じゃないけど、私自身そうやって家を捨てて出てきているわけだから。ほとんど東京。土方さんがそうやっていることも、自分はそうでは無いだろうという考え方をしている。でも父母が亡くなった後に反対によく向こうに行くようになったりして。ふっとあるとき自分

の言葉っていうのが、方言で。リズムがね。踊っているときのリズムが、やっぱり方言なんですよ。「満代ちゃん、なんばしよっとね」って。その言葉のリズム。私は最近、さっき言った言語、踊っているときに出てくる言葉も、方言なんじゃないかって考える。今、ここまで都会化して、どこでも田舎だって都会化してきている中で人の原初、土や自然ですね。そういうことを、話が飛ぶかもしれないけど今若い人たちが舞踏、舞踏っていうのは、なんなんだろう、と思うと人間の体の中にはそういうところに帰りたいていうのが、誰にでも備わっているんじゃないか。だから舞踏にはとても大切なことじゃないかと思うし、檀一雄にしてもピカソにしてもみんな芸術家は年を取ると田舎に帰ってるわけです。若いときは、それがわからなかった。でもこうやって歳をとるとね、自分がどんどん、その虹の松原に、父も母も亡くなったあとに、何十年ぶりに行ってみると、ここだったんだっていう、その謎解き。いつもそういう旅をする。やっぱり大事なことだと思います。自分の生まれた場所、あるルーツっていうか、それをそこに身を置いたり、考えたほうが、ある窓が開けますよね。やっぱり都会にしがみついたり、どっかにしがみついていると、どんどん狭くなる。何でもそうです、技術でも何でもそうです。舞踏を学ぶ外国の人にも、自分の生まれや国やおじいちゃんおばあちゃんの歴史やいろんなことを自分で掘っていけば、舞踏はそこから始まりますよって私は言うんです。私は舞踏に出会って一番何がうれしいかっていうと、そういうことを考えられる自分。それをやっぱり養えたのは、舞踏と出会ったからだと思うんですよ。いつもそこに還っていけば、縄文まで還って行ったり、ずっと時間軸をパンと離れてみるとね、自分の今がとても新鮮で、窓が開いて、そして自分の故郷のことや、そういうものがなんかとても。あの思い出っていうのは、だいたい人は苦しい思い出ばかり大事にするじゃない。でも、楽しいこともいっぱいあったはず、その楽しいことは私もふっと考える。孤独にぼつんといる自分が、今とっても楽しい思い出だったりする。あれがやっぱり自分を支えてたんだな。ちっとも孤独ではないわけです、そうな

るとね。そういうことを自分が感性として持てることは舞踏と出会ったことなんだなと思います。だからその田舎ってということとかね、田舎っていうものを通して日本の歴史とか世界の歴史まで時間軸を広げて欲しいなど。みんなやっぱり今、今、今を広げて、今はこうやってスマホで見ることもできるけど、そういうことじゃなくて、自分の中でそういうことを学んで欲しいなと思いますよね。

舞踏の思想：女性の身体

小菅：私はこれまで中嶋夏さん、小林嵯峨さん、雪雄子さんにお話を伺ってきました。いわば自分が女であることと踊ることを上杉さんは何か関連付けて考えていますか？

上杉：ジェンダーの問題は複雑で。ただ舞踏っていうものが土方さん。男性の振付と言うことですね。私の場合は男性からの振付でなく、自分の創造の作業です。自分が女性であることは確かなことですよね。私は男性に対して子供の時から身構える環境でしたので、男に対する怖さ。それを何とかフラットにしたい。そうじゃないと自分が詰まらないトラウマになってね。土方さんが私の最初の公演『紅蓮夜曲』その後『イブの庭園』を見に来て頂いた時に「上杉、舞踏に女はいらん、おなごだぞ。」また、「舞踏に精神はいらん」と。舞台後にギラリと怖い目で。ナイフですよ。おなごが嫌だから大野一雄の踊りを選んだ。でもね。有難い言葉ですよ。土方さんの舞踏作品。白桃房のお仕事は土方さんのおなごに対する愛ですからね。我を捨てざる負えない母達。おばあちゃん。無垢な少女。鑄型にね。我を捨てた動物的な女の性かな。芦川さん。嵯峨さん。とても美しかった。生き生きと美しかった。でもね。私はね。女側から。女が産み出す舞踏は駄目なのって。結局、現実に結婚もお産も体験しないまま今迄ね。おなご。私の母ですよ。彼女達の選んだ一生。見てるわけで。この狭い舞踏の世界で格闘してきました。それは今も続いています。大きな課題をね。土方さん

から素晴らしい言葉を頂いたと。一生の課題を頂いたのですからね。何時も耳に響いています。

小菅：やっぱり土方は自分のお姉さんというものに対して複雑な思いを持っていたわけですね。憧れと言ってもいいと思います。大野一雄はお母さんというものを踊っていますよね。

上杉：お母さんだからこなんですよ〔小菅注―胸を指して〕。土方さんは、お姉さんを入れているから、お姉さんにずっと体を食べさせているわけ。だから不自由ですよ。土方さんの愛が深いっていうのはね、そばにいる人たち、お姉さんまでにも食べさせた。それが意味で、土方さんのコンプレックス。あの時代の戦争に行っていない男の人達は、まあみんなあるコンプレックスを持っていたように思います。それが私が感じる土方さんの愛の形です。大野先生はお母さんって解き放しているわけだから。全部この辺に、おっばいがあるわけじゃないですか。私が舞台をやるようになって、1回も喜んだことはないですからね。他の人の踊りって結構大野先生見に行ってます。でも私のは見に来なかったです。それが何なのかなっていうこととか。やっぱりきっと大野先生は、私に踊りをやめて結婚でもして、子供持って、上杉の子供ですってきっとそういう1つの、女性としての幸せを私に願ってくれていたんじゃないかなと思います。でも私はやっぱり踊りたかった。どこかで大野一雄に相談したら、あまりいい顔しない時もあったので、ほとんど内緒でやってるし。そういう意味じゃほんとに不肖の弟子というか、ライバルって言ったら失礼だけど。でもほんとに学ばせてもらったけど、でも、大野先生もそういう方でしたからね。一回、慶人さんが大野先生に言ったことあるんです。上杉さんを振付してやらせなきゃダメだって。大野先生はなんかギクシャクして。だから大野先生、お互い慣れないことはよしにしましょうって。大野先生も慶人さんから、生徒1人も育ててないじゃないかみたいなことね、言われてた

からね。ある時ふと大野先生も、じゃあと思った時もあったんですよ。でも無理ですよ。大野先生の中にあるギクシャクというか不自由さ。こちらだってそういうことで先生のそばにいたわけじゃない。そばにいた人たちはみんなそういうことをお互いが容認しあつての上星川の場所。私たちが居た頃はそういう場所だった。グループワークでもサロンでもなくて、大野一雄の書斎に何かを求めて、自分の表現をしたい人間がふらっとやってきて喋って、その中で1番エネルギーの強い大野先生がずっとおしゃべりをしていたっていう場所だね。それが素敵だったんですよ、大野先生が自由であることが一番気持ちの良いことでした。それがナンシーとかに行つて有名になるといろんな方たちが来て、舞踏スタジオっていうふうになってきたときから、私は行かなくなっていて。舞台の時だけの手伝いです。背広着ただけでも、大野一雄を真似しているって言われました。帽子をかぶっただけで大野一雄って、ずっとそうやって言われ続けました。でも私はやっぱり真似こそ大切。先生についたときから真似をすることで覚えてきました、踊りをね。大野先生の踊りを見ればほとんど記憶として1回入るわけですよ。まして袖でずっと見ているから。私たちより前の笠井さんはワルツだけを大野先生にひたすら習って。大野先生の1, 2, 3のワルツは素晴らしかったと言っていました。笠井観さんは稽古場に行くと、そのころの大野一雄はイメージの錯乱状況だったから、自分は個人的なイメージは結構です、大野一雄のワルツを教えてくださいということだったのです。それだけしか学んでないっていうから、1, 2, 3, 1, 2, 3って習ったそうです。私はそういうことも知らないから、とにかくもう床に這いつくばってるだけでした。女1人でソロやったのも私が最初のようなもんでしょう。1975年だからね。そういう意味では自分の責任と覚悟みたいなものがずっとあります。でも自分の中で両性具有だと、アンドロギュヌスだというふうに自分を思うことが、自分を1番楽に思っています。今お話しさせていただいたけど、女としてこういう感じで、とはあまり話したくないですし、あまり今までは話していません。

小菅：嵯峨さんも昔、自分はリボンの騎士に憧れて、男にも女にもなりたかったとおっしゃっていました。やっぱり女性の舞踏家は性を超えたいという意識が根本的にあるのかなと私は思いました。ただ、これは女性に限らず、ダンサーっていうのはそういう存在かもしれませんね。

上杉：でもね、性を超えるっていうよりもね、自ずと肉表現者っていうのは超越していると思う。ストリップね、嵯峨さんの文章でもストリップ踊られた話を読んで、私とても感動しました。私もずっとショーをやっていますからね。だからこれはほんとにジェンダーの問題になるけど。ストリップする女性たちほど、冷めた女はいないですよ。身体的にね。やっぱりその女郎さんでもそうだけどね。昔の生活のために、親のために性を売った女性たち。どこかに男っぽさがなきゃストリップはできない。ほんとに傾城だってなんだって、「男」になれないとやれないですよ。性を殺して生かす。もうそれはスポーツ選手でも一流になるためには男じゃないと。女の性を抱えていたらね。だからそういう意味で私たちは芸術を知っているから、アンドロギュヌスや両性具有っていう話をオブラートをかけて言えるけれど、でも女が体をかけてやる仕事っていうのは、ある意味で男が入っていないとできることじゃないと思います。いかがですか？

小菅：私は、雪さんもそうおっしゃってましたし、嵯峨さんもおっしゃってましたけれど、女性舞踏家は、ある時期、女を使って働かされたようなところがあるわけですよ。で、それがつらくて、つらくて、と雪さんはおっしゃっていました。その意味でも戦わなきゃいけない。でも男は遊んでるわけですよ、北方舞踏派なんかでも。女性からはそう見える。

上杉：私も雪さんのあそこ読んでね、雪さんの踊りや生き様とかもみるとね。とてもあれを読ませていただいてよかったなと思いました。男は遊んで女を道具に使ってね。

小菅：時代もあるのかもしれませんが、ただやっぱり根本的にそういうところがあったかもしれませんが、で、女性がやっぱり自分に向き合うのはそういうときなのかもしれない。

上杉：だからやっぱり今、若い女の子がソロを踊る。女性たちがソロを踊るとき、裸になる意味とかね。裸体と裸はちがうのです。みんな舞踏っていう枠の中で裸体。でも私たちは俗の中で裸になって。みんなモデルしたりするんだけど、そのモデルって言うてもいわゆる芸術家同士のもの。そうではなくて俗世間の中で裸になった経験、それはやっぱり違うんです。やっぱりスケベな男達の目にさらすのと、芸術の対象としている場とは。それは全く違う。だからって、みんなそうやって俗の中で裸になれて言うてるわけじゃなくてね。やっぱりそういう歴史を持って、舞踏っていうのがあるんだ。自分が女としての性、男にとっての裸は、自分は芸術舞台上で男の前で裸体になっていると思っても、客の男はそんなの芸術と思って見ていない面がある。そういうこともきちっと意識と意味を入れて舞踏っていうものを考えて欲しい。それは社会の問題。舞踏は、いつもさっきの地方性と同時に、社会問題。社会に拮抗した身体、そこで立ち上がってきているわけです。反社会、反とはなんぞや。あなたにとって反ってのは、やっぱりこっちとあっちっていうね。そこがやっぱり曖昧で、今の社会の中でさ、右も左もないみたいな、そういうふうになってくると。実は舞台のこの境界線にあるのはね、あなたたちが知覚していない、今の社会があるわけでしょ。観客とこちらにね。そのスリリングな線があるわけです。客と表現者には拮抗しなきゃいけないものがね。そういうものが曖昧になって、なんか友達サークルみたいになってしまうと舞踏は衰弱していきます。そこが今、問題だと思います。特に女の人が舞踏で多くなっているし、男の舞踏家が物足りなくなってるのも、やっぱりそのところだと思うんです。土方さんの舞踏作品を見ると、土方の身体ってのは、ある狂気だったわけです、社会に対して。大野一雄はある意味で反狂気。じゃあ私が

そういう踊りができる云々じゃなくて。やっぱり私が見た踊りはそういうことだったっていうこと。そういう身体とかそういうものの考え方とか、みんなそういうことを考えながら身体で戦って、室伏鴻さんも和栗さんも戦ってね、みんなそれなりの形で体を賭けているんです。今はある意味で若い人たちがはっきり、身体っていうものを、どう自分たちで受け止めて、新たな身体表現が生まれてくる、いいチャンスだと思います。ある意味で、もう舞踏は終わった、地方性も無くなった。今言われたような地方性も田舎にはないです。それは幻想に過ぎないと。どこに行っても、そこには住んでいる人たちも、私が田舎とと思っている、田舎だったと思っているおじちゃんおばちゃんも、もういない。そういう現実の時代に地方性っていうのは何ぞやっていうことが、そういう中で舞踏っていうものは、ある大切な人間の歴史と生命の発生っていう、深いものを持っている。大野一雄と土方巽の仕事ですよ。そこはわたし自身、とても大事なことだなとより勇気を持って語りたいと思っています。

舞踏の思想：老いということ

小菅：上杉さんは1950年生まれですから、もうすぐ70歳です。大野先生は103歳まで踊られたわけですから、その意味ではまだまだ老いを語る年齢でもないかもしれませんけれども。上杉さんとしては老いと向き合うっていうことについて何かお考えがありますか？

上杉：老いと向き合うことは、私もひとりですし、親も子供がいるわけでもなく、何が起こるか分からない。今日ひとりで死んでいても誰も気付かなければ。そう人間付き合いがいいほうじゃないし、そういう老いを考えるともう眠れないですよ、ドキドキして。どうするのって。経済的に何も年金もないですからね。そしたらもう手も足も出ないで、うつ病になるだけです。現実はその通りです。だからこそ、反対に踊りたい、踊らなきゃ自分の人生終わりだぞっていう、ある覚悟みたいなもの。肉体的な老いなん

てものはほとんど自分の中には感じないです。好きなことをやってきている、わがままな体が老いるはずがないわけです。好き勝手に生きてますからね。でも現実っていうのは厳しいものです。だから反対に自分に言い聞かせるんです。これだけ好きなことをやってきたんだぞ、一体何を恐れるかって、日々自分に言い聞かせている。でもそれと同時にその老いというよりも、思ってもみない、それこそ他者の死が追っかけてきます。他者の死の追っかけ方はすごいですよ。もうまさかこんなに身近に、一緒に歳をとっていこうかと思っていたのに。その彼らに対する思い、愛が強い。彼ら彼女らが支えてくれたっていうのがあるんですね。だからやっぱり今、彼らのことを思って泣いたり笑ったりしていると、この空間がもっと緻密になってくるわけで。いつも彼ら彼女らがいてくれますからね。これはある意味で歳をとったから思えることかもしれない。だからなんか空間が、社会っていう言い方もしたけど、死者が生きて私を見てくれている。結局そういう空間が今、私を支えてくれる。それが優しくもあり厳しいものでもある。だから個っていう、上杉満代っていうのは何もない。全部私の中には他者、他者がいる。こういうふうに見えるようになったのはこの何年かです。そうするととっても楽。この上杉満代に固執すると息苦しいだけ。でも全部他者、上杉満代が今話してることは私が考えたことじゃなくて、全部いただいたことですよ。善も悪も、放り投げて抱きしめたい。今はとてもリアルにそういうことを思いますね。

小菅：演劇の分野では、最近はお年寄りが集まって演劇をして見せるということがあります。正直に言えば、私はそういうものはかなり嫌いです。自分はこんなにできるんだ！ 経験がちがうんだ！ 凄いだろう！ 誉めてくれ！ というような老人の傲慢さや甘えみたいなものが見え隠れするからです。ただ舞踏の場合は全く違うと思います。それは大野一雄という偉大な先達がいたからだと思います。慶應義塾大学日吉キャンパスにおいて92歳で踊られた時、見ている学生なんかひ孫くらいの年齢ですが、あの

老いた肉体で、女性の下着を着て出てくる。もうこれみんなびっくりするわけですよ。この肉体の晒し方、その肉体自体が歴史を刻んでいるわけですね。そういう歴史にこそ私は「老い」が価値を持つと思うんです。

上杉：私が感動したのもそのことだと思います。やっぱり大野一雄を見てね、本当に何か全身……それまでの頑なに、東京に出てきて1人で頑張るぞって思っていたものが、全部解放された。それが舞踏とか言う前にね、あの開放感は何なんだっていう、そこじゃないかなと。私もその1人だと思います。

舞踏の思想：社会とのかかわりにおいて

小菅：1970年代という激動の時代。舞踏は状況とか政治性と切っても切り離せないところがあったと思います。しかし一方、私はかなり色々な人に聞いたのですが、土方自身はポリティカルなことを語っていないんですね。大野一雄もそうだったと思います。自分はこういう政治を支持するとか、これに対して反対とか一切聞いていません。3・11で震災が起こったときにも、これは大野慶人さんですけども、僕は被災地には行かない、お金だけ送ると言われた。ここには、ある覚悟みたいなものがあるかもしれません。特に東日本大震災の時に思ったのですが、芸術は、それを圧倒するような大災害が起こった時に何ができるのか。例えば、あの時に音楽家は楽器を持って被災地に行って演奏した。それで被災者は慰められたところがあった。あるいはタレントはあそこに行って炊き出しをして顔を見せるだけで、被災地の方たちは厳しい現実から一時逃れられるようなところがあったと思います。舞踏はどうだろうかというのが私の今大きな問題です。舞踏には何が出来るのでしょうか？

上杉：シンプルに説明できます。私は、忘れないことだと思います。もともと死への関心、その前からおじちゃんおばちゃんから戦争の話をちゃん

と聞いているんです。忘れたことがないんです。うちの母方のじいさん、気骨な方で、いつもふんどしで。天皇陛下の写真が大切に飾ってあって。小さい時から大人達がみんな戦争に行って、戦争で人を殺すことだとか聞いているわけですね。小学校の時におじいさんが怖い人だったんだけど、火鉢のところで、私はやっぱり興味があつたから、ませせてたから、人を殺したり、人の死骸の横を通つた、そういう話をよく聞いた。そういう人たちがこうして、なぜこうやってご飯を食べて生きていられるのかっていうのが、子供心にクエスチョンで、だから最終的にそのおじいさんに「じっちゃん、人殺したと」って聞いたんですよ。そしたら黙ってて、涙がたれたの。私、その怖い人が、すごくびっくりしちゃつて。なんか本当に悪いこと聞いたつて。で、ひと言、いや戦争はやっちゃいかんつて。戦争はいかんと、それだけでした。そのあとずっと般若心経を筆で書いて、昔の人だから、葉書を必ずお盆の時に私に送つてくれた、そういうおじいさんがいる。やっぱり私はそういういろんな方に、だからうちの父にも、いろんなことがあつたけど、戦争の話だけはみんな聞いてるんです、実はどういふ思いがあつたのかって。だから私の中では、大野一雄を選んだのもやっぱりそこに死の匂いがあつたから。どうして3・11の時に急に死を身近に感じるのかなあ。芸術つてこういう時のためにやつてきたんじゃないのつて思います。反対に。こういうことをどう乗り越えてくるかつていうために芸術つてあるものじゃないかと思つていたからね。神戸もその前にあるわけで、そういうものを乗り越えてきているはずでしょう。だから3・11だけだつてということではない。ずっと私はその鎮魂つていう意味、そしてそういう自然の脅威つていうものを乗り越えながら、この歴史が今ある。だからすごいのは、お能とか、歌舞伎もそう。時代の全てですよ。敗戦、明治維新のこと。そういうもの全てですよ。三島さんが舞踏つて言つて、あそこに入つてきた、その歴史を、わーっと肉体で覆すつていう日本人論でしょう。だから『肉体の叛乱』は日本人と、ですよ。やっぱりそういうことも原点にあるわけだから。私もそう思つています。今もそう思つている

しね。だから大事なことは忘れないことだと。だから忘れない。忘れないってことです。それは、私はおじいさん、原先生と彫刻家の佐藤忠良先生とか皆さん大変な戦争体験をされている方と身近に出会うことができ。たくさん話は聞いています。原精一先生、絵描きなんですけれども、従軍して、鉛筆一本でデッサンしたものが今、鎌倉美術館にぜんぶ入っていますよね。そういう方のモデルをしていたので、そういう方たちから話も聞けてね。それで表現というのはこの前亡くなった版画家の浜田知明さんとか、原爆だったら丸木位里さんとか戦争体験を芸術表現としている方もいらっしゃるわけですよ。でも佐藤忠良も戦争のことは一切やらず、人物。原先生も人物。大野先生もそう。そういう戦争の悲惨さをどこかで隠している。作品に出していない。やっぱり芸術には二つあると思うんですね。戦争の、政治的なもの、そういうのを表に出す側と、そうじゃなく、人間の一つの問題、人間の歴史の中でのもとする側。私も政治運動とか一切かわりたくはないし、原発デモ。みんな、上杉さん行かないんですかっていうけど、行かないです。いまのところ。でもその行かないってことは何なのかっていうこと、なぜ行かないのか、なぜそっちに加わらないのかってことはやっぱりいつも考える。答えをちゃんと用意しておかなきゃいけない。でも私は映像見たからってその歴史がクリアに研究者みたいに出せるわけではないし。どこかで私の感覚や観念で拾って見ているわけだから、表現者として見ているわけだからね。その裏のリアリティなんて、ましてわからない。見たものだってどこかで作られている。研究者はもっとその1つ1つを奥深く調べているわけだから。私は専門家では無い。だからその辺を自分は自分の踊りの中で、私が忘れてはいけない物を大事にしたいと言うことです。

小菅：私は、藤原定家の「紅旗征戎吾ガ事二非ズ」（『明月記』）という言葉がたいへん好きです。源平動乱の時代だけれども、政治は自分の仕事ではない。和歌においてそれは受け止めて表現に集中する覚悟に圧倒される

ところがあります。

上杉：ケーテ・コルヴィッツっていうドイツの女性のデッサンが好きで。労働者や貧困の人々を描いているのです。1920年代とかその頃。政治活動に誘われるのです。彼女はキッパリ言うんです。私はその労働する人や、お百姓さんたちに、苦を見ない。美を見ると。私は彼らを美しいと思うから、こうやって芸術に残すんだ。だから政治運動には関わらない。それを私は若い時にね、読んで、彼女のデッサンが、とても力強くて好きだったから。大きな問題だと思えますけどね。そういうものを読んだときに「あ、いいんだなあ」っていう、こういう言い方があるんだなあって。今の『明月記』のを聞いてもね、ほっとしますね。でもやっぱりそれは今からも毎回考えるべきことだなと思えますけどね。ただなるべくそうありたい。そういう中での責任。一回出ればね、そこがまたひとつの責任ですからね。ほんとに私なんか、今も震災や云々でご家族や何人も身近に、ほんの今まで喋っていた方たちを亡くして、そういう目にあったら、自分がこんなふう生きられるのかなあとかね。やっぱりそういうことをいつも思います。私だったらこうやれたかなとか。その中で忘れないということだと思えますよ。

小菅：余計な事かもしれませんが、私はシェイクスピアリアンなものですから伺います。上杉さんはシェイクスピアをお読みになりますか？ 何かお好きな作品とかありますか。土方は、1972年に劇団雲の『マクベス』を振付けています。

上杉：やっぱり『マクベス』『オセロ』じゃないですか。うん、1つ。そうですね、『マクベス』。やっぱり人間の内面を、日本人の言葉じゃなかなかあんなふうに語れないかもしれません、日本の物語の中からではね。人間の内面がここまで言語化できる、人間の思いや関係性を、ここまで言語

化できるっていうのはやっぱり日本語じゃ生まれなかったことじゃないかなど。だから毎回ちょっと読むと。時々オペラ。オペラも大嫌いだけど、時々字幕でみるとやっぱりこの言語化、この言語ってすごいなあって頭が冴えますね。

小菅：上杉さん、マクベス夫人なんかいいんじゃないかと。あるいは『オセロ』のデズデモーナでもいいかもしれない。

上杉：血が、血がって、あそこは凄いですしね。やっぱりまあ役者さんがシェイクスピアをやりたいっていうことが、よくわかります。あの台詞を言う時のその体と情熱とすごいですよ。

舞踏の未来について

小菅：舞踏の未来っていうのはどうお考えですか？ 例えば笠井さんなんかはご自分の踊りのことを舞踏とは言いません、舞踏は土方と大野の時代で終わったんだと言う人もいます。一方上杉さんが先程から言っているように、若い舞踏家もだんだん増えてきています。

上杉：もっと自由になってほしいと思います、それは。もっと自由。身体表現ってのは自由です、アバンギャルドです。日本の伝統芸能やいろんなものがあるわけだからね。その自由の為に学んで欲しいですね。舞踏の周辺に変にしがみついているのは良くない。そういう意味での舞踏はさっさと無くなったほうがいいです。本当にそう思います。笠井さんは今、舞踏とおっしゃらない。でも私は今笠井さんの踊りを見て、動きはほとんどモダンダンスだけど、一つ、身の投げ方、あと欲、そして思考。あの方は舞踏者ですよ、アーナキーです。私はそういう意味で舞踏を捉えています。私自身は今、やっとな舞踏が近づいてきたかな。

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

【付記】この対談は，土方巽の命日にあたる，2019年1月21日13時30分より，慶應義塾大学日吉キャンパス来往舎において行われた。その際，上杉満代，小菅隼人の他に，古川晴彦慶應義塾高校教諭，宮川麻理子千葉大学講師が同席し，本稿の事実確認と校正編集作業にあたっては宮川麻理子の助力を得た。本研究の遂行にあたっては，平成30年度科学研究費助成事業「舞踏の独自性を解明するための比較演劇学的研究」（課題番号16K02326）による助成を受けた。

(6) 『慶應義塾大学2019年度新入生歓迎行事：上杉満代舞踏公演「命」』を指している。この公演は，多田正美，曾我傑とのジョイント公演であり，慶應義塾大学教養研究センター日吉行事企画委員会（HAPP）および慶應義塾大学アート・センター主催として，2019年5月24日18時30分，慶應義塾大学日吉キャンパス来往舎イベントテラスにおいて行われる予定である。