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

Title	自然とともに踊る : 舞踏家森繁哉に聞く
Sub Title	Butoh rooted in natural environment : a dialogue with butoh dancer Mori Shigeya
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. 人文科学 (The Hiyoshi review of the humanities). No.35 (2020.) ,p.47- 107
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10065043-20200630-0047

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.

自然とともに踊る

――舞踏家森繁哉に聞く――

小　菅　隼　人

はじめに

森繁哉は1947年山形県最上郡大蔵村で生まれた。大蔵村は，JR 新幹線新庄駅から車で40分ほど，肘折温泉を現在の行政区に含む山深い土地である。森繁哉の生家「茶屋」は最上川河畔に現在も往時の盛況ぶりを偲ばせる風格ある佇まいを残している。本稿で詳しく語られるが，ストリップ劇場への出演が遠因となって土方巽と出会う。1968年大蔵村の行政に関わる傍ら，大蔵村を拠点に芸術活動を展開するようになり，1991年には，大蔵村柳渕地区に「すすき野シアター」を開設，1999年，「里山ダンス事務所」を設立する。2000年に東北芸術工科大学の教員となり，2001年大蔵村柳渕地区に「南山村芸術学校」を開設，2007年には東北芸術工科大学こども芸術大学副校長に就任する。2011年に作家活動に入る。末尾の参考文献に記した著書の他，映画に『大蔵村，踊る男』（1999年，鈴木敏明監督作品）がある。現在は，風の沢ミュージアム藝術民俗機構の館長，田園学舎学長を務める。自身の舞踊団「巫座」主宰。「儀礼アート研究所」代表。

森繁哉の特異性は，一時期の東京生活や北方舞踏派などへの客演はあるものの，基本的に大蔵村で芸術活動を継続したことにある。言うまでもなく，舞踏は，秋田で生まれ育った土方巽が，東京での舞踊活動の中でモダンダンスや前衛芸術を取り込み，また同時代のさまざまな芸術家との触れ合いの中で生み出した芸術様式である。その意味では，西洋流のアヴァン

ギャルドを基本としながら，生まれ故郷の東北を巧みに織り込んでいるという意味で，都会性と田舎性，普遍性と個別性の両義性を併せ持っていると言っていい。土方巽と大野一雄という二人のパイオニアの精神と様式を受け継いだ第二世代の舞踏家たちは，それぞれの舞踊スタンスを確立していったが，その中で，森繁哉は，大蔵村を中心に展開した〈道路劇場〉において，森泉草木の中に溶け込み，その場の空気をも要素とした舞踏を展開した。それは，あくまでその土地の自然に根差した芸術活動であった。さらにそれは，門付け芸を援用するという意味で，土地の民俗を取り込み，また，その土地の住民と自然をふくめて土地の生態に寄り添うという意味で，土地の固有性を共有する「生命の舞踏」である。

森繁哉の活動において，他のどの舞踏家も真似ができなかったのは，森が役場の吏員として，舞踏の精神を大蔵村の行政に生かしたことである。大蔵村は全国に先駆けてフィリピンからの花嫁を「誘致」した。過疎化が進む日本の農村に発展途上国から女性を招くというアイディアには，“日本という経済大国の差別的な驕り”という批判が向けられることが容易に想像できるため，誰もが尻込みした。しかし，それを差別として批判する精神もまた一つの思い込みに囚われている。これは一般論で語られるべき問題ではなく，日本の農村とフィリピンの現実において考えられるべきことであり，個人の幸福の問題である。土地の環境とそこに生きる人々の精神と生活をしっかり理解し，しかも，これまでの思い込みから離れて自由な発想ができる舞踏の精神をもって始めて成しえたことであろう。農村に若者がいなくなったのは，その土地に住む人間のせいではない。近代化の中で，日本の政治が犯した失策のためである。それであれば，行政は住民の生活に責任を持たなければならず，それに正面から向き合った森繁哉の行政活動は，舞踏に向かう芸術姿勢と同じであり，共に誠実である。これは政治への舞踏の応用として特筆されるべき事象であろう。

筆者と録音記録助手の熊谷知子は，曇天の2020年１月19日，東京発つばさ131号で新庄駅に到着し，そこで森繁哉先生の出迎えをいただいた。新

庄駅には殆ど雪がなく，また，ご自宅周辺にも，ほんの少しの残雪が見えるのみであった。これは，この時期としては異常な事態であり，農村の崩壊ばかりでなく，自然の崩壊をも感じさせた。本稿でも触れられるが，最上川沿いの風格ある商家「茶屋」にお招きいただき，美味しいスープをはじめとして森先生の温かいもてなしを受けた。１時過ぎから対談を始め，少しの休憩をはさんで５時半まで，じっくりとお話しを伺うことができた。その成果が本稿である。

なお，本稿制作中の2020年３月２日の月曜日から，日本では新型コロナウィルスの大流行を抑え込むため，安倍総理大臣が，全国の小中高等学校を春休みまで一斉休校とするように要請した。また，３月６日には，中国，韓国からの事実上の渡航禁止措置を発表した。社会ではイベントの中止が相次ぎ，美術館，博物館も閉鎖された。慶應義塾大学も卒業式の中止，入学式の延期を決め，授業については先の見えない状態である。さらに，日本は多くの国から渡航を禁止され，巨額の投資を行ってきた東京オリンピックの開催も2021年に延期された。柔らかい陽光のもと，梅や桜が開花を始めた春の始まりの季節であるにもかかわらず，目に見えないウィルスの脅威に人々は恐れおののいているのである。東日本大震災もほんの九年前であることを思えば，我々は，人間やウィルスも含めた自然の生態系の中で，どのように生きるかということを真剣に考えるべき時に来ている。本稿は，その手掛かりとなるはずである。

幼少時代

小菅隼人（以下，小菅）：私個人の意見ですが，舞踏というのは日本舞踊や能や歌舞伎という伝統芸能と違って，生まれた時からその家の芸能をやると決められているものではありません。ある時期に舞踏に出会うわけです。そうであるならば舞踏家の生き方，あるいは舞踏家の人となりといったものがおそらくその人の舞踏に色濃く出ることになるはずです。そこで，そのダンサーの舞踏を知るためには，まず，そのダンサーの生き様を伺い

たいと思っております。先生の幼少時代から舞踏に出会うところまでをお聞かせください。

森繁哉（以下，森）：私はここ，大蔵村清水と言う船着場の茶屋の子供として生まれたんですね。３歳頃まではまだ茶屋の面影もあったんですけれども，以前は羽黒山系統の山伏の家系です。羽黒山が今のような，あれだけの装置を作って展開していくようになるのは江戸の後期で，天才的な天宥という僧が幕府の政治権力と繋がって聖地化を成り立たせていったんですけど，私の先祖は羽黒山の古層の山伏だったので，たぶん，権力闘争に巻き込まれ，追放というかたちで逃れたんだと思います。そして，この最上川沿いに配偶されるんですね。最上川沿いの戸沢村もそうですね。この大蔵村は，ちょうど月山の肘折口という参拝用の登山路がありまして，そうした流れのなかで，ここに威徳院という坊を経営してんだと思います。ですから，堂の前っていう地名のある神社の一帯が羽州街道のちょうど入り口なんですけど，一帯が威徳院の敷地だったんですね。そういう家系で，お堂造りの広い大きい家でした。今，居る，ここは縁側の一部なんですけども，そんな変転を経て，最上川の船着き場として，茶屋に変わったんです。

うちの父は，娘婿養子でここに来たんですけれども，月山の登山口が衰退してくると最上川の茶屋をやらざるを得なくなったわけですね。舟運として，ここは重要な運搬の要所でもありまして，酒田に米やさまざまな農産物を運ぶための船着き場でもありました。戸沢村にもあったわけです。そこで茶屋をずっと営んでいて，かすかに記憶があるんですけど，３歳頃までまだ面影がありまして，言葉は荒っぽいですが，荒くれ男たちや，船頭さんたちが，飲食をしていった茶店でした。２階はまだその面影が少しあります。そこに船から上がって休んだりしていく。

私は，母親の子守歌っていうより，芸者さんの三味線のピンピンっていう音ですね。ふっと目が覚めると，女性の笑い声がしたりというような印

象がずっと体の中に染み付いているんですね。酒器のチンチーンていう音とか，母の声ではまったくない，奇妙な声が聞こえました。それから，母親に抱かれて，よしよしって言われたという記憶よりも，化粧の匂いが微かにしている人にあやされていたっていう想いがあってですね。常に，母の声を探していました。

そういうことから，芸事でしょうか。日常とは違った世界っていうものを覗いてみたいというか，強い内的な要求のようなものが幼少期に養われたのかなという想いです。印象が渦巻くようにして，ずっと，残ってますね。それと，常に酔って奇声をあげる男の人たちの声を聞いていたわけなんですけど，人間が酒の力を借りながら歌ったり，大声，上げたり，笑ったり，そうした祝祭的なもろもろに対する恐怖心もありましたね。このまま目が覚めると私は違う世界にいるんじゃないだろうかっていう恐れが自分の中にあったんですね。

そういう子供時代を送っていて，ちょうどそこのお堂があったところに大蔵村のお祭りがあったんですね。盆踊りなんですけども，仮装の盆踊りです。男の人が仮装して祭りをする。4歳かそこらだと思うんですけど，綿飴を買いに行きたいって言って盆踊りに行ったんですね。そうしたら，夜店のガス灯の後ろに女装した人がぱっと出てきたんです。それが父親だったんですよ。それは仮装の盆踊りのためで，私を発見して，私に声をかけたんだと思うんですけど，一瞬にして世界がひっくり返って，男が女になって女が男になってという反転していく体験が一瞬にあって，それは相当大きい出来事だったんです。ただ子供時代ですから，そういった衝動と言ってもいいもの，事件性を封印していましたね。ずっと封印して過ごしていました。村の子供たちと一緒に遊ぶというよりもひとりで虫や草と遊ぶ内向的な少年時代を過ごして，今，考えると，体験を抑えながら出ないように踏ん張っていたんだと思うんですね。

母親は山形市の出身で，こうした田舎の村の人たちとの関わりはそんな得意ではなかったようでした。でも社会的な活動もやった方ですよ。父親

は小説を読んだり，短歌を作ったりする文人風で，それと浄土真宗の御門徒で，そちらの部屋に仏壇があるんですけど，妙好人のような結構人だったんですね。決して遊び人ではないですけど。

常にここに人がいて，父親が声をかけて集まる人たちがいたんですね。その人たちは「あんにゃ」って言われる農家の次三男で，お嫁さんも貰わない，少し精神的に弱い方々。でも何か突飛なことをするわけでもない，存在そのものが無垢な状態の人たちで，日がな何をするでもなくストーブのある部屋に父親とお茶を飲んだり話したりっていうような雰囲気でした。父が呼んだんですね。

母親は養蚕の先生だった人で，職業婦人のはしりのような人ですね。社会的な活動をした人なんですけど，そういう父と母のねじれていく関係性。それに，ここで娘婿養子としてこの威徳院っていう17代続いている家を背負っていかなきゃいけない重力のねじれのようなものが自分に移されて，私の中にもありましたね。風邪をひいたっていうと母親が真綿の首帯を締めたりして，この村では珍しいことだったと思うんですから，村の少年たちから「こいつ変なものを付けて」とかっていじめられたりした。とても，異人でした。私はこの村の人であってないんだな，という思いはすごく持ちましたね。外れたり，弾かれたりして，決して自分が意図するのではないのですが，そぐわない者としての自覚がずっとあったように思うんですね。封印していたものを，ひとつ，ひとつの体験を，私は飲み込み，食っていたように思うんです。矛盾を矛盾のまま，飲み込んでいました。

私の舞踏は父と母のそういう生涯，それから威徳院っていう羽黒山系統の山伏っていう家の重層が混ざり合ったもので，舞踏という呼び名は置いておいて，起き上がっていった，吹き出していったではないかという印象がすごくあるんです。ですから，小菅先生が今「生き様」っておっしゃったんですけど，自分の生っていうか，生きるという在り方ですか，そうしたのっぴきならないもの，奇特でさえあることが舞踏という表現に向き合っていったのではないかと思うんですね。そこには父や母はもちろん，こ

の村の人々とのさまざまな関わりを含め，飲み込み，からだに馴染ませてきたものの跡が舞踏と成ったのではないかと思ってますね。

父親は結構人なんですが，役所にも勤めたんですね。でも人の費用弁償って言うんですか，そういうものを背負ったりして辞めざるをえなくなって家が没落するわけなんです。ストーブに戸板を剥がしてくべたりとかっていう印象もあってですね，そのぐらい窮乏したんです。茶屋も，もうその時やっていませんでしたので。そうした，家の変転が私の中でさまざまにあって，家っていうのは単に建物でなくて，時代のうねりや土地の重力といったものがそこに押し込められたものとして自分の在り様を作ってしまった。舞踏は，否応ない形で刻まれてしまった刻印の証しであるようなものではないかと思いますね。

小菅：ご兄弟はいらっしゃいますか？

森：はい。３人ですね。

小菅：ご長男ですか？

森：いや，兄がいたんですけども，父親に対する反発があって東京の大学に行って，ずっと家を出ていた。航空カメラマンだったんですね。地図を作成したりする探検家のはしりで，そうした地理人類学的なことにすごく興味があった人で，外国にも行ったりしていたんですが，飛行機の爆音で難聴になったりして晩年は病に臥すんです。だから，私は，本当は家を継がなくてもいいですけども，いてしまった。

私はここに「いる」という実感のようなものが自分の中に希薄なのと同時に，そこに「いる」実感を確かめたいなあと思って，ここに残ったのだと思うんですね。それはすごく両義的なことで，都会やどこかに出て行けば出て行ける時代でもあったんですけど，出て行かなかったっていうこと

が，留まったことが，舞踏というものとのすれすれの出会いをしてしまったように思うんですね。そのことが舞踏の必然になってしまったんです。

土方巽さんとの出会いの中で土方さんに教えを請うということもできたはずなんですけども，なぜやらなかったのかなっていうことを考えると，行かなかったんだと思うんですね。離れるっていう思いが無かったですね。離れないことが生というか，生きることに繋がっていた。村でたくさんのことを吸収する忙しさや，充実さ，その性急さもあって，他所に目を向けることができなかったように思いますね。

小菅：小学校も中学校も大蔵村ですか？

森：そうですね。高校は新潟です。家が食うに困ったもんですから，いとこが新潟で寿司屋さんをやっていたんですよ。そこに預けられたんですね。手に職を付ければ食いっぱぐれないだろうっていう当時の考えですから，向こうで高校にも行って，大学にも向こうでっていうことだったんですけども，私，外れましたね。後になってから考えたのですが，私の幼児の記憶が蘇っていたんだと思います。そうした記憶と競り合ってしまっていた感がありますね。

それで帰ってくるんですけども，私の舞踏がそうなんですけれども，すんなりいかないんですよ。留まるというか，詰まるっていうんですか，篭ってしまう。かがんでしまうことや屈折も含めて，自分が予定の目標に乗っていくことがなかなか果たしえない資質が重層的にあるんです。決して成就しない。収納されない。いつも宙吊りの感覚，自分は中間にしかいないのではないかという感覚ですね。そのことに晒されてしまっているんです。

東北というものを考えるときに，この重層性っていうのが大きな要素になると思うんですね。今年はものすごく暖冬で，雪が全くない状態なんですけども，今年は，私たちのなかの雪国イズムのようなものが壊れてしま

った。と，捉えているんです。いつもは，想像もつかない程の，２ｍぐらいの雪に押し込められるわけですね。閉じ込められるわけです。それに，吹雪にもさらされる。冷たい雪が自分の体に直に向き合ってくる。そうすると外にも行けない。精神的な，奇妙なねじれの状態を持って，季節の重力にどんどんどんどん引きずられていく，そんな，沿うしかないからだを形成するんじゃないかと思うんですね。そういう意味で雪の様相に晒されるというか，外に自分が在るんですね。雪が降る場所に住むということは，自分の存在というか命の原型を，外を引き受けるようにしてしか作っていけない。と，雪国の私たちは思い定めているんです。そのリズムがズレてしまったように感じられます。

ですから，解放されてからだが光に飛び出していくという感覚より，むしろ自分の内部に捲れてしまう。反転してしまうのです。部屋の片隅で，微細なものの一つ一つに反応を起こして生きている一匹の虫であるような目線と同時に，そうした身のこなしの動作を持ってしまうことが自分の中にあると思うんですよね。もしかすると，私の舞踏メソッドかもしれませんね。

太宰治のナルシスティックな自虐のリズムの中に，どんどん自分を罪人として追い込んでいかなきゃいけないねじれの感覚というのがありますね。私は，青森っていう土地，風土を考えた時に，土方さんとの比較のことではなくて，太宰さんも，東北という一つの場所性で考えれば，多様な層の中でねじれやさまざまに自虐化していくからだの問いが贖罪の意識を育てて，その中から神というものを発見していったのではないかと思えるのです。そうした屈折の極限を道化に転嫁していかざるを得なかった。そうせざるを得なかった。その生き様っていうものが，太宰治の場合はすごく正直に出ていったと思うんですね。

土方先生が東北，秋田から多様なエッセンスを吸収したっていうふうに言われますし，また言ってもいいと思うんですけども，土方さんの舞踏をそんなに多くは見てないですけども，書いたものを読んだりしていると，

土方さんのあり方っていうのは像ですか，そうした目線が秋田に向っていたように思えます。例えば，夏の期間に太陽の光が樹木を通して射してくる，そこだけにずっと透明な光が射す。それから『美貌の青空』でいづめの中に入れられた赤ん坊が口を開けて，青空を見てる。土方さんの中にあるのは強烈な像〔立像―森注〕としての風景だと思うんですね。内面という自分を突き抜けてしまった像。意味存在が剥奪されたしまった像が土方さんの体の中を素通りしながらにして，土方さん，入れ替えをしてしまっているんではないでしょうか。

ですから，ここにいるっていうのは，大蔵村であろうが秋田であろうが，青森だろうが，そこの場所に居続けることや幼少期のさまざまな体験というものを経ながら，自分の体を入れ替えしていくことではないでしょうか。そうした受容の儀式ですか，そういう操作，変容を通らないと生きられない。もう，必然の出来事のようなことですね。それが土方さんの場合は舞踏だし，私も大変穿った言い方で申し訳ありませんが舞踏として出てきて，太宰治は言葉として出てきたように思うんです。

そしてですね。このねじれは，土の層なんだと思いますね。雪が土の上に降り積もって，ものすごく重圧を持って土を覆って，一瞬にして世界を一変させるわけですね。白い世界に一変させて，その時，土は微細に，増殖的に水分を吸って自己増殖を続けているものだと思うんですね。この連動性，運動のような起こりが，私の中では舞踏と名付けていいものとして顕われてきているのかなあと思っていますね。土と雪，それから光ですね。今日も，すごく曇っていて，からっとしていないですね。全然からっとしていなくて，でもこの光，陽の射し方っていうのは陰影があって，半分光っていて半分曇っているような，そういう淡さの中間項に自分の体を育てていかなきゃいけない。当然なことなんでしょうけども，太陽に向かって自分を開放していくというよりも，むしろ自分の体の中に潜って，巡って，覗いたり，離れたりして奥行，深淵と言える自分の謎に辿り着いていく尋問の繰り返ししかない体の運びでしょうか，そうした問いが舞踏というも

のに行ったんだって思っているんです。私は。

土方巽との出会い――ストリップ劇場から

小菅：いつ，どこで土方と出会うんですか？

森：それが大変ドラマチックなんですよね。前史があるんですけども，新潟から帰ってきまして大蔵村に役場の職員として村に住むわけですけども，その時ちょうど高度経済成長の前期だったもんですから，村の青年団も本当にたくさんいたんですね。芸能もスポーツも盛んに青年団活動がありました。今，庄内地方もそうですけども，多くの町長さんもみんな青年団上がりで，青年団活動っていうのが大変大きな文化活動としてあったんです。その時代に私は大蔵村にいまして，農家の青年がちょうどエレキギターが流行っていた頃だったんですけども，ベンチャーズですね。農家の納屋の二階で農業青年たちがエレキでベンチャーズの練習している。私も青年団に入って，「来いや」って納屋に遊びに行きました。藁が積まれた暗い二階の隙間を見つけて，そこで練習していた。その頃は，そんなに人見知りもしない時期でしたので結構，友達もいたんです。

そんなに深く青年団の中に入ったってわけではないですけど，「コンサートやるのでお前もちょっと手伝いに来ないか」って言われて，山形県の遊佐町の公民館で彼らがベンチャーズのコンサートをする時に手伝いに行ったんです。楽器を運んだんですけど，その演奏の途中で，突然，走らないと死ぬっていう非常に切羽詰まったものが自分の中に出てきて，それで何の前触れもなく舞台をバーっと走ってしまったんですね。走りを止めると死ぬって思って，楽屋を通って外まで出てしまったんです。そのことが，自分が，舞踏というものに窓開けるみたいに開いてしまったんだと思っているんです。

その時に，体を持て余すっていうか，踊りとかいう以前のものですね。体を持て余すっていうのは，自分が抱えているもの，鬱屈して押し込めら

れて，そして眠っていたもの，自分でも明らかにできないものが，走るということで少し，扉が開いたように思ったんですね。その瞬間，あれ，これなんだろうって，私が抱えていた呼び名の無いものですね。体を動かしたくて体を動かしたくていたことも，父親と盆踊り出会った刺激も，茶店で，色々な声を聞いていたことも，そういうものを明らかにしたかったり，と同時に，その刺激に沿って手を動かしたり足を動かしたりするっていうあがきに対する強い衝動が出て，踊りなどとは思ってなかったですけど，そのことの門前に，体を動かしたということで一気に来てしまった。そう，思えましたね。

日を置くことに，体を動かすことに衝動が募りました。あの時間って何だったんだって，走ったことって何だったんだろうって，ずっと自分が責められているようでした。責めって，問いになるんですね。そして，天童市にあるストリップ劇場に行ったんですね。今から考えれば本当に脈絡ないです。突然，踊らしてくださいって行ったんですから。でも，そういう時代だったんですよね。変な男が来たって思ったでしょうが，役所が終わってから土曜日に一回でいいから舞台でなにかやらせてくれっと。無茶ですね。でも，私には劇場という感覚がなかったですね。劇場に行ってやるとか舞踏とかクラシックバレエを習うとかそういう普通の思考の道筋は，自分の中で思い浮かばなかったってことがあると思うんですね。いきなりストリップ劇場に行って。それで，お兄さん一体どういう踊りやるんですかと聞かれて，いや分からないです，と。じゃあ私，教えてあげますよって言ったストリッパーの人が一条さゆりさんの妹弟子だった人ですね。今でも，非常に印象深いですけど大変いい踊りでした。舞踏家の中でその人を凌ぐ人は今でもいないなと，一途に思っているくらいです。ちょっと芦川（羊子）さんの感じだったですね。おろおろしながらも本質を一本，射貫くように，次から次へと変化していくんですね。でも全く芸はないですよ。一枚一枚着物を脱いでいくだけしかないですけど，でも，彼女の立っていることとか，手上げたり，足高めたりすることの背後に，その人の生

きてきた背景がもう，どうーっと映ってですね。やるせなさや愚かさが浮き上がってくる。少し精神的に，こういうことは大変失礼な言い方ですが，弱い感じの人だったですが，ものすごくいい。ただ布団を敷いてそこでオナニーの真似をするような踊りだったんですね。ただそれだけなんですよ，何もないんですね。でもそこで見た神々しさとか輝くもの，その人が背後に抱えているものにものすごく開眼させられてしまって，その時初めて，これを踊りと言っていいものなんだなっていうことを知らされるのです。私は，お姉さんから，「着物を着て，ただ一枚一枚脱いでいけばいいから。男の人だから全裸にならなくてもいい」みたいに言われて，都はるみの「明治一代女」っていう曲を預けられて「やってみなさい」と言われたんです。

それをたまたまNHKのアナウンサーだった方が見ているんですよね，天童で。その人は大江さんていうもう亡くなった人なんですけども，たまたま，私を見て私の楽屋へ訪ねてきたんですよ。「お前は非常に面白いことやってる」と。「私の友達の舞踏家っていう人を紹介するから，一緒に何かやってみないか」って。「舞踏家」っていうのは，その時初めて聞いたんです。土方巽っていう名も初めてそこで聞いたんですね。それで，「はい，そうですか」っていうことで山形の県民会館の地下ホールで，もう取り壊されるんですけど，小林正二さんっていう，土方巽さんのところで踊っていた人と二人で，舞踊会をやらせてもらったんですね。私は何も分からないもんですから，蔦の踊りをやったんですね。生きた蛇を噛みながら，裸同然に蔦を巻いて踊ったんですよね。小林正二さんって，当時土方さんのとこで「燔犠大踏鑑」に出てた人ですね。その人がミシンと蝙蝠傘とか大変シンボリックな洋風のイメージを踊るわけですね。あれ？　こういう世界っていうものもあるんだなって，世界の中にあるんだなって。舞踏が，個がイマジネーションを持って膨らんでいく現場を，初めてそこで体験してですね。

小菅：それは二十歳くらいですか？

森：そうですね。1967年ぐらいですね。大江さんが「お前がやってること，土方っていう人と近いんだよ」と。その時初めて「暗黒舞踏」っていうのをその大江さんから聞いたんですね。芥正彦さんの地下演劇と接点があったりした人だったんです。そういう演劇人もさっぱり分からないでいたんですけども，小林さんが，そこで初めて土方さんを紹介するっていうことで，小林さんからアスベスト館に連れていってもらったんですね。それが土方さんとの最初の出会いなんです。その時本当に思ったのが，私が茶屋で見た荒くれの男たちや女性の虚勢のようなものを持った，まがまがしい，この世界と全く違った，別なところからやっ来た人が，ここに現われたってその時，初めて思ったんですよね。こういう人がいるんだって思って，土方さんの稽古を拝見しました。タイツを履いた女性の方が四つん這いのように歩いている稽古場に案内されて見たんですよね。きっと芦川羊子さんと小林嵯峨さんだったと思うんですよ。嵯峨さんが応対してくれたような記憶があって，「奥に」って言われた。

その当時，土方さんはアスベスト館でいろんな大学の生徒さん方と稽古していましたのでたくさんいました。やはり，異様な，言葉では名付けがたいものに触れてしまったって言うんですかね。先程お話したように，川町で生まれてですね，自分が子供の頃どうしても辿り着けなかった，聞こえてはくるんですけども辿り着けなかったもの，小さい穴から光が射してくるようなものに，さっと，巡り合ったような印象がしたんです。稽古の途中で，「奥に来い」って言われて土方さんと対面して，「大蔵村にいるんだ」って話したら，「ほう，村はまだあるのか」とか，「舞踏家は悲惨であるよ」とか，土方さんらしい話があって，この方が舞踏と名付けているんだっていうか，初めて土方さんとお会いしてアスベスト館の奥の部屋で共に話したっていうことが，やっぱり私にとっては舞踏と名付けていいものとの出会いですね。

小菅：先生は1968年の『肉体の叛乱』は見ていらっしゃいますか？

森：見てないんですよね。

小菅：1972年の『四季のための二十七晩』は？

森：見たいと思って見たのが『四季のための二十七晩』ですから，その前ですね。

舞踏という問い方――生きる習慣として舞踏

森：舞踏が，自分と他のものとの距離から始まる自己認知であるならば，小菅先生の言うように，それは舞踏っていう呼び名も含めて「舞踏って何」とか「舞踏って，私とどんな関わりがあるのか」という問いを，常に，発していかないと舞踏が不鮮明に埋没してしまうのではないかと思っているんですね。私は「舞踏」っていう呼び名は捨ててないですね。そして，捨てなくてもいいと思っているんです。私は土方さんとの出会いによって，自分の舞踏というものに一つの光を刺されたような印象があって，土方さんが「舞踏」と言っていることは，それは，私にとっての富なんですね。贈与物なんです。土方さんが「舞踏」と言っているものを私自身が「舞踏」って呼んでもいいって，すごく思っているんです。もちろん，「踊り」でもいいですが，あえて「舞踏」っていうことのなかにあるのは，それは，舞踏するものが，人間の存在を次，次に繋いでいく舞踏性にあるのではないかと思っています。舞踏性とは連なりのことです。舞踏は舞踏で完結するのではなく，生きることの必然ではないでしょうか。そして必然との同居だと思ってます。私の他者です。人間の存在の底にあるものとの共存だと思っているんです。私は舞踏と名乗ることを，自身が許容しているんだと思っています。

舞踏論になるんですが，舞踏って慣習，習慣，そうした連なりだと思っ

ているんですね。暗黙知ですか，民俗学でよく言う慣習。習俗が練って出してきたものの繋がりの中で舞踏というものが育っていくものだと思うんですよね。決して，過去が切断されているのではなくて，過去に動きがあってそれが運動として今の自分に寄せてきているものを，切断して個に帰着されるんではなく，でも，集団のものにするのでもなく，受け入れること，飲み込む作業のなかに舞踏があると思ってます。むしろ，流れの中で，慣習としての連なることの中で，自分の踊りというもの，舞踏っていうものが存在するんだなあと思っているんです。

そう考えていくと「舞踏」という呼び名は土方さんが名乗っていて，私の心のお師匠さんでもあるので，私は呼び名を継承してもいいと思うんですね。大変，唐突な話で申し訳ありませんが，親鸞が浄土真宗と名乗る時に，法然を否定していなくて，お師匠の言うことはどんなことでも自分はすると。命じられれば聞くよ，といった反転の仕方のなかで親鸞は浄土真宗って名付けたんではないでしょうか。法然を否定的に，そこで切断してないですね。流れを肯定し，流れの中で，流れを変転させようとしているように私には思えます。「舞踏でないよ」とか，新しい名前に呼び変えるサイクルというものを考えた時に，大変失礼ですけど，その中に埋没していく個のサイクルはないのだろうかって思ってですね。私は舞踏っていう流れを受け負うていこうと，今は，思っています。

民俗学の研究でも思ったのですけども，この慣習ということは過去ですよね。過去は，自分の生い立ちも含めて，記憶，それから生存の奥にあるものをたぐり寄せて，それを培養していくものとしてあって，形は全然変わってしまうんですけど，過去の「因」っていうものが自分に引き継がれている。先程，言いましたように父親や母親のさまざまな家との関わりや村の人間関係，いじめられっ子だった自分の生い立ち，社会人になってからのさまざまな人間関係っていうもの全部を自分が引きずっているし，途切れているものはひとつもない。さまざまに矛盾し合うものですが，それをぐっと飲み込んで，受容していくことによって初めて，形として森繁哉

っていう人間が名乗り出てくるんだと思います。私たちは受け負うて生きているのではないでしょうか。背負い，さらされ，なおも生きる。ですから，慣習という形で習俗がずっと伝えてきたものが今，私たちを生かしているのだと思えます。でも，それは，囚われることとは無縁です。むしろ，生の浮上として，舞踏性だと思っています。

私，大蔵村で小さな劇場も持っていたんですけども，今も，別な形で残っていますが，そこを支えてくれた村の方々がいて，そこで須藤豊さんってもう亡くなったおじいちゃんがいるんですけど，すすき野シアターだった時代に客席も作ってくれた人です。じいちゃんとばあちゃんのお二人で生活していました。子供さんもいなかったもんですから，雪で家が壊れまして，空き家になって潰れてしまった家があるんですけど，そのおじいちゃんがいる家に訪ねていくと，踊りのためにわらじを編んでくれたりですね。常にナイフを持って物を削ったりですね。踊りのために舞台で棒を使いたいからって言うと，さっと作ってくれたりするんですね。助けていただいたのです。

レヴィ＝ストロースが言っている，ブリコラージュ，器用仕事ですか。元を変化させて，作り直しながらどんどんどんどん生成させていくっていう方法論も，私は舞踏の根っこにあることなんだって思っているんですね。ですから，ただ復活させてしまうのではなく，元をどんどん変化させていく。それから，その人は鶏とかウサギの解体なんかはとても見事で，「鶏汁すっから来い」と言われて行くと，鶏を即座にそこで，ナイフ一本で捌くわけですね。

それは，それは見事で，厳粛な儀式の様なのです。そういう日常生活の中に潜んでいる体の技とか，草刈も，その人から聞いたんですけども，草刈で，草を自分の前に，内部に持ってくる反転の仕方もですね。手をパンと返して草を刈っていく。その姿がものすごく美しいんですね。そういうものに私はずっと馴染んできて，ブリコラージュと言われる反復の仕方が舞踏の根っこになって，根というか，あり様になっていると思うんですね。

ですから，舞踏はそう抵抗なく私の中では舞踏として昇華されてですね。それは土方さんに対する絶対の信として存在していて，土方さんというよりも，一つの大変な富をもたらすもの，それは神存在に近いものの存在ですが，でも，決して人物への帰属ではない信だと思っています。「舞踏神」と元藤（燁子）さんが名付けてしまったんですけど，それともちょっと違うんですね。神と名付けてもいいし名付けなくてもいい存在，それは，絶対の容認ではなくて，そこに確かにいた，確かに私が会話を交わして，踊りを見せていただいたという人の存在。それは宇宙の理法の様なものとの信の交流，そういう関係として土方さんが私の中で生きているのです。信の証しとして，私の中に在るものです。ですから，もう，土方さんではないのかもしれないし土方さんで在り続けるような世界です。

さっき土方さんの東北って言った時に，像って言ったんですけど，土方さん，それは見事で，明らかな，大変あからさまなことを，私たちが全く見たことがない世界を切開して見せて下さった。これは大きなことで，ずっと，土方さんありがとうございましたって言っておきたいことでもあるんですね。そして，そこに，先程言った村の方のブリコラージュっていうか，慣習というか，手の技がある。小さい技なんですけども足や腰の運び，手の動きとかといった元々の素材を変化させながら，それがＡからＡ’に行くことのプロセスの中に舞踏って名付けていいもの，ひとつの形態が潜んでるような，そういう印象を持っていますね。

そして，父親と母親も私にとっては，全然，神ではないんですけども，神とも呼べる存在です。踊りの瞬間に問うんですね，父や母に，「これでいいか？」という問い方をしている。そういう存在だと思ってますが，「こんなふうに踊っていいかあ？」と問うのです。やはり，絶対の信があって，その信に，むしろ，動かされています。舞踏は意志でもないし，芸術表現と名付けてしまうことでもないのかもしれませんね。舞踏の最中にあっては，私は名もない人になってしまっています。人間に起こっていくさまざま事件っていうことを考えた時にも，そうですね。自分は父親，母

親，土方さんに問いをしてるんだと思うんですよ。問いながら，自分の存在をもう一度，目の前に明らかにしようとしている。そうした送り方が，おのずと舞踏に成ってしまったと思ってですね。何か形を為すとかいうものでもなくて，舞踏と名付けてもいいし，名付けなくてもいい。

ですから，私の信は神としか呼びようのないものとの，真空の状態での応答なんだって思っているんです。真空に在って，自分が，常に，寄り添っている存在に加速をつけられたり，留まったりさせられている，そういう繰り返しを舞踏という作業の中でやっているんだと思ってます。だから問うのです。そうした自分の問い，それは自分への問いでもあるのですが，その繰り返しが舞踏だと考えているんですよね。ですから，切断するというよりも，それはずっと連なってきているものであって，今の，私の舞踏を現わすものなのだと思ってます。

ただ，こういう田舎の大蔵村のようなところで踊りを為していくのは大変な，荒事でもあるわけですね。さまざまな世俗の方々との関わりや葛藤も含めて，それは大変な向き合い方をしていかなければいけないんですね。得体の知れない，とても名付けようのないものを提出して，劇場を作るとか，人がいっぱい来たりとかっていうようなことをやって，禍々しい，さっぱり承知できないことやってるっていう捉え方をしないと分からないもの，異物を出していくわけですね。でも，この問いだったんですね。子供の頃から，何で，母とは違う声が聞こえたり，何で，ここに母や父と違う人たちがいたりという謎からまだ逃れてないのですが，私が私に問うた問いも，こうした，人の謎への問いであったんではないかと思ってですね，そのことから，私も解けていないように思うんですね。でも，これは，ずっと繋がって続いていくのかもしれないですけど，舞踏って，問いかけの中で，自分ではないもう一人の方に往ってしまって関係を結んでしまうことだと思っているんです。そうしたことが真空なんです。でも間違いなく実態としてあることで，自分が往く関係の中に舞踏があるように思えるのです。だから，禍々しさ，荒事と言ってもいいものと巡り合っていかなき

ゃいけない。自分の力では為しえないこととの遭遇が舞踏と言う生き方だと思うんです。そこに「きしみ」も生じてきて，そのきしみ一つ一つが自分の傷というか，自分の体の中に突き刺さる傷としてあって，自分は，それを受け負うてきたんではないかと思います。

弾かれたり，押し込められたり，また引っ張られたりしていく傷の増殖と分裂，そうした在り様ですね。でも，そうした傷をどんどんどんどん飲み込んで，それを食いちぎっていかないと舞踏っていうものの現れが出てこないっていうふうにもすごく思っていますし，ただただ問い晒されるだけでは舞踏は成立しないと思っているんです。そこで，私は傷を食いちぎっている。舞踏の力と考えてもいいのですが，命の柔らかなものです。

土方さんは，土方さんが背負い込んだり，食い千切ってきたものを一つの形として，ふっと，私の目の前に出して下さった。この反転の見事さですね。とても，大地を擦り抜ける見事さのような印象も受けます。でも，こうした通過劇は，私の問いでもあるんですけれども，土方さんは，東北歌舞伎なんかの時代は特に，そう思えるんですが，風景を像として出してくれた。土方さんの中でも大変な問いが積み重なっていたんだと思うんですけども，でも，問いを切断しないで出してくれた，あの土方さんの姿っていうのは，大変大きいです。私に贈って下さった舞踏劇ですね。

北方舞踏派との出会い

小菅：1972年に『四季のための二十七晩』をご覧になって，それから森先生は北方舞踏派に参加されてますよね。

森：はい。参加というよりも，ビショップ山田さんが鶴岡に来る時にどなたかの紹介で私を訪ねて来られて，鶴岡に館を探してるんだっていう時にお会いして，ご案内してからの付き合いなんですよ。ですから北方舞踏派に所属はしていないんですね。

小菅：そうですか。先生が北方舞踏派のいわゆる稽古場開きにも羽織姿で写っている写真を，土方アーカイヴで見たことがあります。みんなで餅つきしたり，大変なお祭りでしたよね。それから『塩首』にも出られていますよね。

森：それは記念碑的作品って言ってもいいと思いますね。ビショップさんの。ですから，北方舞踏派との出会いも私にとって大変大きいことで，土方さんとのそうした関わりっていうのがあって，その連なりの中であるんですけど，何か，人間の勢い，時代の勢いのようなものがそこにあって，ビショップ山田さんの勢いのようなものも，バッとそこに出ていって，ひとつの舞踏の現れ方を，あの時見たように思いますね。私を初めて土方さんや吉岡実さん目に晒していただいたのは，あの舞台だったんですよ。

小菅：先生はどういう場面で出られたのですか？

森：最初は穴の中から飛び出してくる蟹の甲羅を付けた踊りだったんですね。この中にも写真があったかもしれないですね。〔と，著書『生命と舞踏―森繁哉・ダンスへの軌跡』を手に取る〕これですね。

小菅：ビショップさんは鶴岡に稽古場を作られて，それからまた小樽へ行きますよね。元々ビショップさんは東京の人です。そういう形で，いわゆる遊興芸人的に，各地を移っていくわけですね。ただ，森先生の場合は，この地に定着されて，この世界で踊っていく。同じ舞踏の地方性と言っても，やはり生き方が全然違うように私は思います。森先生からビショップさんの生き方をご覧になってどのようにお感じになりますか？

森：そうですね。粋な都会の無縁性って言うんですかね。人間と人間の，それからさまざまな風物との絡まりというものから解き放たれた，人間の

一つのあり方としてビショップさんからそういうことを学んできましたし，それからモダン性も含めて田舎の私から見れば，ただただ目を見張るような生き方として映りましたね。ですから固定性を超えたビショップさんのあり方というものがあそこの中に結実していたようにすごく思って，私自身も距離を取っていたわけでも全然なくて，もちろん北方舞踏派に参加という道もあったでしょうけど，役所にもいましたし，それからここから動かないっていうことを，決意という意味ではなくて，切らなかっただけですね。ただああいう形で若い方々が集まって，形のないものから形を仕上げていく運動性は，見事なもんだなっていうのはすごく思っていましたね。ですから，田舎の青年が体験することがなかったこだわりから解き放たれていくこと，そうした私の居場所が，逆に，相反するもの，相対するものとして露わになってきたことはすごくありますね。小菅先生のインタビュー〔「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」〕も，懐かしく読ませていただきました。

小菅：先生は，北方舞踏派での出演は『塩首』だけですか？

森：そうですね。あとビショップさんのソロの鶴岡でやった公演のお手伝いをしていました。

体を晒すということ

小菅：少し話は戻りますが，ストリップ劇場でのお話が大変印象的です。ストリップについては，小林嵯峨さんも素晴らしい言葉で語ってくださいましたし，雪雄子さんにもキャバレーでの体験があります。60年代から70年代に，いわゆるキャバレーやストリップの全盛だった時代ですよね。私がとても面白いと思うのは，ストリップもキャバレーでの踊りも全国をまわっていくじゃないですか。もちろん，ストリップとキャバレーでの踊りは違いますが，全国をまわるという点では，一つの場所に定着するような

パフォーマンスではありません。森先生はそういう付いて行き方はしなかったということですか？

森：そうですよね。この土地から出なかったんですよね。不思議に思うんですけども，そうした意欲よりも生活が重力を持っていたんだと思うんです。比較の事では全然ないですけども，父と母と一緒に暮らしていた時代で，生活というもの，この風景ですね。雨が降ったり雪が降ったり陽が射したりという，この風景に自分を開いていくことで精一杯だったんだと思うんですね。

小菅：先ほどのお話しの中で，森先生がストリップ劇場で脱いだっていうのはとても面白いと思います。女性がストリップをやるっていうのはある意味では生活のためとして，これは舞踏を支える上で必要なことだったし，またそういう人たちにとっては勉強にもなったかもしれないけども，つらい体験でもあったかもしれないと思うんですね。しかし先生はご自分で飛び込んで，そして自分で体を晒すわけですね。

森：ただ，無我夢中っていうことはありますね。そうするしか術というか，方法論がないんですね。だから踊りっていう表現ではなかったんですね。ただ晒したいっていうか。ですから，出る時に着物を着て，お姉さんから「一枚一枚脱いでいって，ここ（股間）に赤い花のようなものを付けなさい」と。「そうすると見せなくてもいいからね」って。そして，お姉さん自身は布団か何かで巧みに隠してですね。下手なんですけど，その仕草にさまざまなものを想起させられるんです。だからもう，表現として，肉体を見せるとか，土方さんの写真にあるように，全裸で男根を付けてキリストのような感じになるのにはちょっと違和感があって，やっぱり表現として，自分をここに表そうというものではなかったですね。ただ，晒すというか，ただ，無我夢中。自分との向き合いの中で，自ずと，そうしてしま

ったって言うんですかね。

小菅先生がおっしゃったように，自分の中でもずっと考えていたことなんですが，なぜ脱いだのかって，何だったのかって。自分が，次から次と増殖していくような運動っていうんですか，そうしたあり方っていうか，体の中の古層性って言うんですかね，体の中で渦巻いている衝動と言ってもいいもの，そういうものを一気に，晒し，暴露し，そこに自分の体を賭けていく資質ですか，これ，私の舞踏というものを特徴づけていることなんですけど，即興性であるような，舞台で，即座に自分が変転していくとか，即座に，見つけたものに向き合っていくとかっていう自分の踊りの変化の層のようなものなんですけど，そうした瞬間との結合は，何なのかって，ずっと思っていたことがありました。舞踏だからこそ，瞬間，瞬間しかないっていうか，そこでは，時間軸も切断されてしまっているのだからという解釈では解けないことが，それにはありました。

そのことは，自分が意図的にこうしなきゃいけないとかっていうことをやってるんじゃなくて，そこでもう，自ずと成ってしまったっていうか，そういう情動性が強いこととして自分の中に，次々と成っていく勢い，でも，それって，この大蔵村でさまざまな人たちとの関わりの中で，私自身が身に付けてきたものでもあるように思えて，自分の生い立ちの中でも，父親が突然変化していったというような変化の層を見た時の体験にも繋がっているのかなって思っていました。

それを即興とかって名付けてしまうと，又，違うような。でも，今，そのことについて私も考えていて，こう年を重ねてきますと，舞踏って転換なのではないかって思ってるんですね。転換，何か，明らかに自分が転換していく。これは言葉，小菅先生の専門のシェイクスピアと関わってくるんですけど，舞踏って言葉なのではないかと思うんですよね。言葉っていうのは文章を書くとか，私もいろいろと書くんですけども，言葉って，それは言語として形作られていく以前の，言葉として自分に還ってくるもの，そうしたものの原理であったり，真空のなかの方策のようなものではない

かと，考えているんです。だから，突然ストリップ劇場で裸になってしまうという，次々になりゆく勢いというものを，私は，一回転換させないと，もう踊れなくなって，今，緊急のことで，私は言葉に向っているんです。これは東日本大震災後なんですね。人が気象変動やさまざまな事態に変転させられる時があるし，舞踏は転換していくものだっていうことを３月11日の時にすごく思って，ここに言葉を，明晰さを差し込んで行かなきゃいけないと思いました。そしてですね。もう，舞踏は，そうした事態に捧げられたしまったんだと思ったんですね。

小菅：もしそれが「表現」ということで言うのであれば，創っていくものだし，自分の上に羽織っていくものだと思うのです。しかし，表現が，脱いでいくことで表れるものであり，自分の中に元々在る言葉を晒していき，またその変わっていく言葉を見せていく行為ということもまた言えるのかもしれません。聖書の中に「初めに言があった。言は神と共にあった。言は神であった」（ヨハネによる福音書）とあります。その場合の「神」というのは，やはり自分の中にある神だと思います。今，先生のお話を聞いて目が覚めるような思いがしたのが，舞踏とは土方巽もそうだったと思いますけれども，何か作っていく，表現していく，羽織っていく行為ではなくて，むしろ先生がおっしゃるように晒していく，脱いでいく行為かもしれません。その意味ではストリップに通じると言うと繋げすぎかもしれませんけれど，そういうふうに思いました。

森：いやあ，ありがたいですね。赤裸々になっていく自分が，無垢って言ってしまうとかっこよくもなるんですけど，自分がこの歳を過ぎていくと，限りなく無垢のものに近づいていくように思うんですよ。無垢なものというよりも次から次と自分を脱いでいって，赤裸々に赤裸々になるのかなあ。NHK で長くテレビをやってきた友人と，寺山修司さんのことをこの前，話したんですけども，最初はあんまり好きではなかったんだけども，寺山

修司さんいいなと思うようになってきたと言うんです。それは覚悟っていうものが寺山修司さんの中にあって，それって，ジャンプなんだって彼は言うんですね。ジャンプ，飛躍。私，それを言われた時に，さっきも言ったように土を這って，這って，そこに転がってしまうような自分の奇特さ，奇形にねじれたり，屈まったりして，それから重層する土中に潜ってしまうような在り方だけではなく，必死で立たないと見えてこないものもあるのではないかと教えられたようでした。

土方さんが「命がけで突っ立つ死体」って言った時に，私，思ったんですけど，土方さん立ったんだって。死を前にして，晒されることによって無垢っていうか赤裸々に向かった。それは，踊りが自由に自在に天衣無縫になるのかっていうのと違いますね。もっと思考するっていうか，考えていくと思うんですね。考えるっていうのは，哲学的な解釈を加えるとか，概念性を弄ぶっていうことでなくて，そうせざるを得ない事態が自分にさまざまに寄せてくることで，更に，変わりたい，生き続けたいって思っているんだと思うんですよ。土方さんは命がけの死体ですが，突っ立っている。現に，立っていたんだと思ってですね。ああ，先生の覚悟を聞いたと思いましたね。

それは先程の，私の子供の頃の話の中で，家にさまざまな声っていうか，罵声のような嬌声のようなものが聞こえてきた時，自分はここにいないし，自分の家はここではないんじゃないかって思ったことを，もう一回問い直す作業かなって思って，それ，やはり言葉ではないか。明晰，光りではないかと考えました。でも，それは，概念の言葉ではなくして，自分が光を浴びて，自分の育ちや体験や，それから，土中というものさえ丸ごと自分の体の中に吸い上げ，覆われて，なお，イエスのように立って歩くって言うんですか，手を振ってみたり，足を運んでみたりして，直に対面していく実際が舞踏というものに横たわってるような感じなのです。

舞踏とキリスト

森：小菅先生はクリスチャンでいらっしゃるそうですが，こんなことを言うのは失礼ですが私もイエスっていう存在に大変惹きつけられて，何かを為すのではなく，真空というか，人と人が直に関わり合える場に出ていくという。そうして，その前提として，さまざまなものを背負っていくわけですね。自分の体の中にどんどん入れ込まざるを得ないものを拒まない。背負ってしまう。受け入れ，許す。そうした劇を見せる存在として，イエスは大きいです。

小菅：私の中では，やはりシェイクスピアとキリストは繋がるところがあります。イエス・キリストは，最後は衣を剥ぎ取られて，十字架の上に磔にされて亡くなるわけですね。森先生もよく「磔」という言葉を使っていらっしゃいますし，まさに十字架にかかるポーズをしていらっしゃいます。シェイクスピアの場合は，同じ言葉を一行の中で違う意味で使ったり，全く新しい意味を付与したりということをよくやっています。キリストも，自らの言葉を，そこに解釈を背負わせなくて，そのまま人々に語る。人々はその言葉を受け止めてそれを解釈する。色んな意味で自分の中で受け止め直すっていうところが—キリストはもちろん神ですし，シェイクスピアは人間ですけれど—生のままの言葉を人々に提供するという意味では繋がるところがあります。私はお話を聞いて，具体的でありながら多義的であるということ，何でも受け入れることのできる包容力という意味で，森先生の舞踏にキリスト的なものを感じます。

森：ああ，ありがたいです。よく言われる施しも含めて，キリストの語る言葉も含めて，私は生（なま）ではないかと思っているんです。具体性っていうか，足がちゃんと付いているということですよね。そこに居て，否，居ないっていうか，小菅先生がおっしゃったように多義的なものの提示で

しょうか，でも，反転しても，決して縛らない真空状態に，人を解き放っていく。それは，身の晒しによって起きてくる必然なんだと示しているようで。私は，こうした実像，実体に拠って舞踏を捉えたいと思っているんですよね。

環境について――雪と白さということ

小菅：先程，森先生が話された中でぜひお伺いしたいことが，やはりこの場所におられて，雪というものに向き合うことで何を得られるかということです。雪は重さを生むし，冷たさを持ち，その意味では痛みを持っているのかもしれません。また，雪は，全ての事物を真っ白に塗り替えます。私は舞踏と色ということに関心があります。土方は黒塗りということもしましたし，白塗りもしましたし，あるいは室伏鴻さんみたいに銀塗りをした方もいらっしゃいます。その意味で舞踏と雪，そして舞踏と白さということについて，どのようにお考えですか？

森：今，「淡さ」って何なのかってことをすごく考えているんですね。今日の空はどんより曇っているんですけど，雲の隙間から，日の光りが射してくる。レンブラントの光とか言われていますね。フェルメールも窓に射す光を描くんですけども，どうしても原色というものに，白にしても黒にしても，自分の資質が向き合えない時があるんです。それが一つ。それから，羽黒山もそうですけど，習俗の中には儀礼がある。仏壇や神様に拝んだりして。この儀礼の行為の中に白い紙を使ったり，赤い布を差したりっていう色の世界が出てきますね。この意識の撹乱ですか，土方さんの見事さもそこにあると思うんですが，半透明のような曇りの世界に強烈に，一つの色を入れていく。この見事な配分の仕方っていうんですか。土方さんの舞台を見た時に，東北歌舞伎の中でも，『四季のための二十七晩』の時にも芦川さんがやってたんですけど，質感を落としたどてらの色ですが，それは非常に生理的な色のような感じがしたんですが，土方さん，そこに，

突然，ギラギラっとしたものを挿入したり，モダンな色を挟んだり，色彩を揺らしていましたね。それを見た時，身が竦んだ記憶があるんですね。

ですから，土方さんは何でああいうのを使ったのかなと思って，その秘密を覗いてみたいと思ったこともあったんですけども，土方さんの中で，秋田から東京へ出てきた後の前衛の人たちとのお付き合いの中で，突然そういうものを持ってきたのか，それとも，土方さんの内部の色なのか，いまだに，掴めません。土方さんの中でも多様な影響を飲み込んで，東京で活動をやってきた人ですからあるのかなって思いました。ただ，色に凶暴さを剥き出しにさせたり，隠れているものを露出させるようなことをやっている印象は受けましたね。

小菅：白色は，日本ではいいイメージとして使うことが多いですよね。花嫁もそうですし，巫女さんの衣装も純粋無垢の象徴ですよね。一方として，白と連想される雪が，雪女のように，恐怖とか寒さとか，あるいは貧困のようなものと結びつく，アンビバレンツな面も持っているかと思います。そして，白が内面的であるとともに，また全部を消してしまうような虚無的な面を持つような気がします。その意味で私は，舞踏は色として白色とうまく繋がるように思うのです。

森：なるほど。私も紙を使ってよく踊りをやるんですね。今は田楽マイムとかって言って儀式性の強いものも仕事としてやっていく。その時に白い紙を使ってやるんですけども，それって，役所時代の影響なんですね。役所は必ず，紙に書いてお渡しする。託宣としてですね。ダイアログに結ばないって言うか，間を置いて伝えるっていう関係性があると思うんですよ。紙に神の言葉を書いて伝える。ここに必ず中間の項があって，間があって，そうして，白い紙っていうのは暗示的に神の言葉も託されているわけで，それを受けるという関係ですね。役所時代に踊った紙のダンス，「役人機械」なんて踊りもありますね。それは，紙の白さの持っている異様な熱情，

異様な凶暴さの表現でした。ですから，白塗りっていうのは，やっぱり凶暴な感じですね。

演劇と舞踏

森：私は今，演劇の構造性を勉強したいと思っているんです。

小菅：「演劇」というものの境界は，難しい問題ですが，基本的に演劇の対他的価値は言葉にあります。行為を言葉で表わして，組み立てて，最初から最後まで言葉が前提にあって行動を再現していく。そして，アリストテレスに言わせれば，その行動の繋がりには，始めがあって中があって終わりがあるという構造を持つわけです。これはたぶん，キリスト教的な構造と非常によく似ていると思います。

森：やっぱり言葉というものがないとだめなんですか？

小菅：ないとだめだと私は思います。現象的に言葉が使われていなくとも，言葉は想定されていると思います。パントマイムのようなものもありますから。

森：わかります。非常に興味があります。これから舞踏というものを考えていく時に，演劇の構造と言いましたけど，仕組みですね。それは，ぜひ学びたいと思ってます。実は，土方さんの作品のことを森下隆さんと話したことがあるんですけど，演劇的なものを発見しまして，特に，アスベスト館でやった作品を二つほど見てるんですけども，遊佐町の杉沢比山って番楽があるんですね。これが８月24日に一晩村人によって舞われるわけですけど，土方さんの舞台の作りが，この番楽の構造とすごく似ているんですね。

これは凄いなと思いました。どういうことなのかっていうと，神楽です

から祝詞のような地謡もあるわけですね。舞台の奥から響いてくる，顔が見えないです。歌が出現してくるんです。非常にゆるやかにのんびり，「おー」というぐらいのリズムで歌われるんですね。なにかの来歴を延々と述べる叙事詩なんですけども，その歌が，延々と一晩続くのです。現代の時間軸では，大変退屈かもしれない。でも，この歌は，土方さんが舞台で見せた，土方さんが言おうとしたことの告げと一緒のようで，私，土方さんの舞台，杉沢比山だって思ったりしたんです。

それから土方さんの舞台ではよく，戸板が交差していくシーンがあって，戸板をいくつも舞踏の人たちが持って移動するんですね。あれは，杉沢比山にもあるんです。幕が開いたり下がったり，そこから役者の舞い手が出てきたり，ぱっと落とされたり。人は，決して主演ではないんですね。脇役のような主演なんですよ。杉沢比山っていう，言わば，その土地の神楽ですけど，土方さんの舞台構造が，これと，すごく似ていていて，びっくりしました。ちょうどアスベスト館の舞台のような大きさの舞台に翁や娘が出てきて舞うんですけど，すごくゆっくりして，東北歌舞伎のメソッドのようなものが出てくるし，なにより，舞台の転換が相似形なのです。この出たり入ったりすることを含めて，非常に演劇的なものに貫かれている土方さんの構造ですか，私やっぱり，研究してみたいなって思っています。

小菅：演劇というのは行動・行為を描いているのです。正確には，描いているというより，舞台の上で再現されているんだと思います。そういう意味では，ある種の日本舞踊のように描写的な仕草ではないんですね。「その人がやったこと」を再現するのです。神楽もたぶんそうですよね。能もそうですよね。昔こうしてこういうことをやったということです。「ドラマ」は元々「行動する」という意味です。そういうところで舞踏も土方も単に状況を描写するような仕草をしているわけではないと思います。

森：いや，全くそうです。それはあんまり評価されてない感じなのですが，

もうとにかく，出て入って，出て入ってって，過去の映像や意味を含めた一切を，追いかけっこをしているようなドラマ展開が見事な感じで，先生に研究してほしいです。

小菅：有難うございます。こちらこそ，森先生の言葉からヒントをいただきました。

森：それと，土方さんも音楽もお使いになって，ダンスの原型として，音楽と沿っていくのだと思いますが，杉沢比山も太鼓ですね。あと，笛と三味線も入ってましたね。それに，地謡と弾き手がいるんですけど，この声が，すごくいいのです。地の底から響いてくるようなリズムで，もう音楽とは言えないものの訪れ，その絶妙なバランスですね。近代劇にはないかもしれません。

小菅：本当にそうですね。例えばストラヴィンスキーは，ダンスは音楽を可視化すると言っています。ただ，近代劇としてのダンスは，音楽と動作を最初から一体のものとして作りますが，能を始め伝統芸能は，音楽は音楽で，踊りは踊りとして別にあり，それが，同じ場で出会って，一つの世界を作っていくっていうところがあります。たぶん舞踏もそうなんでしょうね。土方もきっと，音楽を踊ってるっていうわけではないんだと思いますし，森先生もたぶんそうではないかと思います。ただ，そこにお互いに寄り添っていくというか，お互いに協働しているのだと思います。

道路劇場について

小菅：「道路劇場」について伺います。道というものは通り過ぎていくものですよね。その意味では先生が大蔵村という場所に定着しているということとは，ある意味では対極にあります。この「道路劇場」の発想はどこから出てきたんですか？

森：はい，ストリップ劇場から始まって，土方さんと出会い，そうして，舞踏というものがあっていいのだという認知の中で，舞台という概念がまだ自分の中で育たなかったんですね，踊りたい，踊りたいって，突然，道路で自分を踊らせていった。自分に約束をして，必ず人がいるってことを前提にしようと決めて，庄内にも，随分行きました。この辺の野山なんかで踊ったりしたんですね。

雪解けの道が解けてどろどろになっている時に，春だったんですけど，今みたいにアスファルトではないもんですから，地面が雪で溶けて割れてるんですね。ある時，割れた地面から顔が出ているんですね。どうしても思い出せない顔なんですよ。どっかで見たことあるんだけども，どうしても，思い出せないんですね。もちろん，具体的に顔があったわけじゃないでしょうけど見えてきて，この顔の輪郭をもう少しはっきりするといいなあっていう思いが，自分の中に出てきて，道路は，先程も言ったような少年時代の思いを増殖していくような場所なのではないかって漠然と思うようになって，どんどん，道路に出ていったんですね。それは，門付けとかいろいろあるんですけど，最初は，やはり，無謀が先行した。

それで，道路で，突然踊り出したりするわけですから，なんだと思われたり，一生懸命見てくれたり，いろいろしました。でも，それは，最初に言ったように，自分の突発性に助けられたんですね。ぱっと踊って，ぱっと過ぎ去るとか，後を引きずらないっていうことによって，「道路劇場」がどんどんどんどん展開していって，「あれあれ，あれって何だろう？」って思う間に，自分がいなくなるとか，それに，ものを貰ったり，「兄さん，何で踊りやってるのか？」「不思議だったな」とかっていう会話を交わしたりっていうのはもちろんあるわけですけど，そういうことが自分の踊りに，だんだん輪郭づけられていった。そうしたことが，「道路劇場」でした。

それと，もう一つ，大変大きいことは，人間の関係を学んだって言うんですか。ばあちゃんたちやじいちゃんたちに話しかけたりすることによっ

て会話が始まって，踊り終わったら，「じゃあここで，猿の真似やってみろ」とかいうような流れで踊っていくことによって，民俗社会って言われるものの膨大な，隠されているものの深層に触れて，民俗学を学ぶきっかけにもなってるんですけど，そうして，自分の踊りを増殖させていった印象ですね。そうしたこととして「道路劇場」がありましたね。そしてですね。村がさまざまに変化していく。それは，人がいなくなったり，さまざまに，過疎とか離村とかという集落になっていった形跡ですね，そうした村の生きざまを，直に知ることができるようになったことも「道路劇場」の展開ではなかったかと思っています。道行きの探訪でもありましたね。ただ，始めは踊りたい場所を求めて，道に出たっていうのがきっかけです。

小菅：私は，演劇の歴史を教えておりまして，西洋演劇史の中で「道」と言うと，中世のいわゆる宗教劇で，イギリスだと道の辻々でやって，また次へ移動して観客がまたそこに集まっていく。ヨーロッパ大陸だと観客の方が移動する形です。いずれにしても，道で人々が演劇に出会うわけです。しかし，現代においては，東京の道路と田舎の道とは違うと思うんです。東京の道路は，もはや移動のための経路にしか過ぎません。人はそこで何かに出会ったりすれ違ったりということよりも，むしろこの地点からこの地点まで行く。しかも常に車が通っている，そういう意味では田舎の道は意味が違うんじゃないかと思います。

森：道路は，実に多様ですね。そこに身を晒すというのは，光も風も刻々と変化していく場面に出会うわけですね。多様な季節の変化の中に自分の身を晒し，同時に，人との関係性がそこに関わってくる。そのことは目的を持って人と接するというよりも，隙間のなかで見せられてしまう。ふっと息を抜いたしまった折に，踊りを見て，「お前そこに入るな」と怒ったり，「いいもの見せてもらった」って言ったりする余白の関係性が，とても濃厚で，人間の世界がぐんと広がったような印象もすごくありますね。

「道路劇場」も第一次は，そうやって集落でやって，その時に舞踏で行う物真似を随分，学びました。ばあちゃんの物真似をするとか，村の娘の物真似をするとか，衣裳というものも全て「道路劇場」で見て体験した衣裳を着けて踊るっていうか，そうした直接性を実践したのです。そこに加工を施してないんですね。出会ったばあちゃんや村の少年少女たちの物真似を，一生懸命したというのが基本です。ですから，私は土方さんからは舞踏の魂の伝授を受けたりしたのですが，誰かに踊りを習ったっていうものでもなく，自分の体をいじったりしながら出会っていったものを自分の踊りの技術や方法論としたもんですから，「道路劇場」で得たばあちゃんの仕草，それから衣裳，人と接する呼吸とかっていうものが自分の舞台の運営術に取り入れられているってことは確かですね。それが第一次と言われる「道路劇場」なんです。

それから，第二次と言われる「道路劇場」は，出羽三山の山中を，今度は人がいない中を，「千の行」と名付けて歩く舞踏ですね。木々とか草。草の上をすーっと歩いていくものだったんですけども，羽黒山なんかで真夜中に一人で踊る。もう怖くて，音が聞こえたりすると大変恐怖を感じて木に登ったりとか，それは，もう，直に自然とのせめぎ合いでした。それが，「道路劇場・千の行」っていうものです。自然と言われるものの，微細に，刻々と変化するものを自分の踊りの中で消化しようと，やはり，これは必死でした。耳なんか，体が鋭くなったようでした。自分を敏感にしないと身に危険が及びますので。「道路劇場」は，こうして自分の踊りを形作っていったように思いますね。

小菅：シェイクスピアの劇団だった宮内大臣一座にウィリアム・ケンプという大人気の道化役者がいて，彼はシェイクスピア劇団を辞めた後に，1600年２月から３月にかけてですが，ロンドンから100マイル以上離れたノリッジまでモリスダンスを踊りながら行き大人気を博したと言われています。これを後に自分で「９日間の驚くべき日々」（“Nine　Days

Wonder”）と称しています。やはりダンサーって衝動的になるのでしょうね。キリストもゴルゴダの丘に行くまでに，もう疲弊して十字架を背負えなくなると，兵士が他の人に背負わせたり，あるいはキリストに駆け寄って水を飲ませて怒られる人がいたりと，入れ代わり立ち代わりいろんな人が関わってきます。先生は芭蕉や宮沢賢治のことをご著書の中でお話しになっています。先程，太宰治のお話をしてくださいましたが，やはり先生の中で芭蕉や賢治は大きい存在ですか？

森：そうですね，大きいですね。芭蕉が羽黒山で詠んだ句〔涼しさやほの三か月の羽黒山―小菅注〕で，「軽み」というものに到達したと言われています。芭蕉は旅ですね。すごく謎を秘めた旅のような印象があるのですが，きっと芸能ということと繋がっているように思って。芸能というのは謎を抱えているがゆえに，道に出ざるを得ないように思っているんです。道で謎を鍛えていくんですか，その謎は，ずっと何だろうって問いながら，私も道路劇場をやっていました。自分の身を隠したり，明かしたりというようなこととか，人間に寄り添ったり離れたりとか，寄宿したりしたこともありますし，歓待を受けたりという，さっき「余白」って言ったんですけど，人の営みの日常とは別な側面の，ハレとケの「ケ」の領域の中で，私も動いていました。芭蕉の俳諧が成立していく歩みは道路の闇，芸能性と重なっているように感じていました。道路劇場の頃は，そうした芸能性を考えていたことは事実ですね。

小菅：芭蕉が，羽黒山南谷で詠んだ「有難や雪をかほらす南谷」も同じ雰囲気を感じさせます。慶應義塾大学は鶴岡市に先端生命研究所を置いていますので，私は，学生たちと一緒に山伏修行の体験版を何回かやったことがあります。南谷を訪れた際，そのうっそうとした雰囲気に先生が今おっしゃったことを感じました。宮沢賢治で言うと，先生の「道路劇場」の文脈で賢治の「歩く」ということを考えた時に，「雨ニモマケズ風ニモマケ

ズ」の中に「ヒドリノトキハナミダヲナガシ　サムサノナツハオロオロアルキ」という大変好きなフレーズがあります。道は「おろおろ」歩くべき場所かもしれません。

森：宮沢賢治というと，彼の草や木や林ですね。特に，そうした現象に触れていく感覚。同時に，膨大な宇宙に殉じていく感覚。そこにも，場所性が関わっているような感じがしています。ただ，私は，晩年というか，もう70近くになると太宰治のねじれ方のほうに，むしろ赤裸々さを感じて，比べることでは決してないですが，舞踏の役割はなんだろうかと考えた時に，露呈というか，人間の愚かしい程のいじましさに惹き付けられてしまうのです。もう一回，自分の幼児体験も含めてぬるり，ぬるりと経めぐっていかないと捉えられないものが舞踏の奥に在る，真実ではないかと考えて，そこに太宰さんがいるんです。賢治さんって，凶暴で，速度もあって，疾走して，あっと，死の世界に行ったりして一回性が激しくて，なかなか，同行してくれません。でも，そのことが魅力なのかもしれませんし，賢治自身もおろおろ歩きながら道行くんでしょうけど。二人は，私の中でないまぜになって，軋み合っているというのが本当ですね。東北って，いくつもが折り重なって重層して，なかなか一回性では捉えられないのですね。

身体と環境――幽霊体と道路劇場

小菅：先生がこの『生命と舞踏』の中で「幽霊体」という言葉を使っていらっしゃるのが大変面白いと思いました。こういうふうに言っています：「幽霊体ということは，ダンスは人間を踊るのではないという意味でもあります。人間が，なにかを為していく行為に，踊りがある（宿る）のではありません。幽霊体としての空洞な，柔らかく，実体がない，ぐにゃぐにゃした軟体的な，無では決してないが見えないモノ，などなどとの特質，際立ちに，踊りがあるのです。ですから，現象です」（138頁）。また，これは先生の『物語と舞踏』ですが，「身体は身体自身では何の法則性もな

いのです。(…) だから，まず始めに外部ありきなのです」(118頁)。これは舞踏家としては大変思い切った発言だと思うんです。身体は身体だけでは意味がない。外部があって環境があって，身体というものは意味が成り立つんだっていうことは，なかなか皆さんおっしゃらないんじゃないかと。むしろ身体が一番大事だ，身体から出発しようというようなことをおっしゃいますよね。

森：ええ，「道路劇場」の中で意識して，ずっと思っていたことが，「幽霊体」ということです。自分の体を素通りしていくもの。自分が軟らかくないと入ってこないし，固く閉ざしてしまうと逃げて行ってしまうもの。軟らかく，真空の中に素通りしてもらうように努めるのです。ダンスは，舞台に立った時に，自分の実体が在ってないものではないでしょうか。曖昧なものとしてそこに在って，影響をものすごく受けやすいのだと思います。もう，受容器のような存在だと思います。

そして，高速に，体の中を何事かが通過する。「道路劇場」で見たばあちゃんだったり，自分の父親であったり，一本の木が通過したりというようなものが，すごいスピードで通過していくんです。そんな時，自分の体をそこに置いておけば，もう身がもたないし，自分がそこにいることすらできないっていうような状態に晒され続けます。「幽霊体」という実感は，そうした体を，自分の外部に置いたときに始めて顕われ，見えてくる感覚です。私の体の原則として，体がそのことを，私に教えるのではないかって思うんです。

「道路劇場」は非常に厳しいですよね。ものすごく雨とか風とか，風景に晒されるってこともあるんですけど，人間との関係もすごく，競ってくるんですね。何げなく，さっと踊ったり，「ありがとうございました」って去っていくようですけども，人の目に晒されてやっていくっていうのは大変です。危険性も含めて。ですから，自己主張では絶対できないです。自己主張してしまうと途端にそこで破綻してしまうんです。やっぱり，そ

こに幽霊体としての自分がいることを，ばあちゃんやじいちゃんや子供たちに，そこで，どう認知してもらうかっていうことはかなり試みていましたね。「幽霊体」は，だから，自我の破綻だと思いました。

小菅：先生が『物語と舞踏』で，こう言っているのに私は大変惹かれるんです：「それに，私の踊りは風景が見える踊りだといわれるんですけれども，それは風景を踊っているわけではなく，さまざまに展開する風景を映し出していくんだと思うんです。このように連なってきたことの証明としての風景を，自分の身体のなかに見せていくような，そういう関係の結ばれ方がやはりあるんだと」(121頁)。風景を踊っている，風景を映しているというところです。

森：ええ，今も変わりないんですけど，例えば，木が「幽霊体」の中に通過したその瞬間を切り取るって言うんですか。見せるために木になってしまう意志や思いがあってしまうと，途端に，関係性がなくなってしまう。「道路劇場」で面白いと思ったのは，真っ新な平原地で踊った時，そこは，平らなだけではなくて起伏，でこぼこがあるんですね。裸の土ですから。その平地に窪地があったんですね。その窪地に足を囚われてぐっと引っ張られて，土が，そこに被さってきて，その時，「ああ，持っていかれる」って思ったんですね。ただ窪地に足を取られただけなんですけども，窪地が，そうした時に，さっき先生が「白」とか「色」って言ったもの，すごい聖なるものが地面から，どうーっと立ち上がってきたんですよ。思わず足を取られて跪いて，そこで，私，首を垂れるしかなかったですね。

聖地と言われるものの想像力のあり方っていうのは，こんなふうに具体的に体が取られたり足を取られたり，そこで立って歩けなくなる障害，さまざまな出来事っていうものが自分に負荷された時に，きっと立ち会うものだっていうか。聖なるものの出現として，さっきイエスの話も出たんですけども，それが，なぜ聖なるものと呼ばれているかっていうと，障害が

茨として必ずあるがゆえに反転するんだなっていうか，それを聖と名付けてしまわないと見えなくなってしまうものとして聖なるものが在ると思えます。その聖なるものを神と名付けてもいいし，名付けなくてもいいのですが，そう名付けないと自分の身が成り立たなくなってしまうのではないでしょうか。聖なるものは，場所性という環境の原理と関わっているように感じました。

「道路劇場」の時の逸話は，本当に，今でも鮮やかに思うんですけど，窪地なんですね。ぐっと，足を取られた時に，全く予測してなかったもんですから，自分がそこに片足を入れてしまった時，自分の中から，聖なるものとしか言いようのないものが立ち上がってきた体験をしたんですね。生きるにあって，古代の人々はこんなことを感じたり，そこにあるものと向き合ったりして，そのこととの関係を続けてきたことを知ったんですね。ですから，現代生活の中では事物との遭遇の仕方が不分明になってしまい，聖なることとの遭遇すら，なかなか体験できなかった時代に入ってきたんではないでしょうか。舞踏の感覚とは，そういった野生って言う，古代性と頻繁に立ち会っていくことだと思っています。そういうプロセスにも思うんですね。さっきの「道路劇場」の際の顔もそうなんですけども，間違いなく原始の記憶の層が，自分の中にはっきり実在なものとして出てきたのではないかと思っています。

土方さんにも私，こういうことを言われたんですよね。「手を見てください」と。「じっと見ているとパッと花が咲いてくるんですよ」って。アスベスト館で私と二人でお話をしてる時に，ご自分の手をじっと見ていて，ここからふぁっと花が咲くんですよって言ったんですね。その時，「道路劇場」で見たあれだっと。土方さん，舞踏の刹那というか，舞踏の立ち上がりの瞬間を，先程述べた像として感じ取っていたように思って。それで，土方さんも「静寂体」や「幽霊体」ってことをずっとおっしゃっていたんですけども，そうした幽霊体として，そこに，ご自分がいらっしゃった印象を，すごく持ちましたね。

ですから「道路劇場」の草もそうですし，土とか水溜まりも。いやあ，本当に「道路劇場」の話をすると止まらないですね。道路の水溜まりの変化を一日見ていたことがあったんです。そこで，その水溜まりの周りだけで踊ってみるってことにしたんですね。そうすると，大変，無限な変化があって，光が射した時に水溜まりに光がキラキラと照って，自分の踊っている様子が鏡のように映ってくるわけですね。そして，向こうの遠い空からの光りが水溜まりの中に全部集約されるわけで，水溜まりに足をすっと入れてみると濁るわけですけども，その水がぐわーんと体の中に入り込んでくるような感覚がするんですね。ちょうどわらじや下駄を履いてやってまして，そうすると体に水が沁み込むっていうのはどういうことなのかを本当に如実に感じる。水溜まりの中で小さい生命が光を溜め込んで宿して，小さい生命が泥の中で育っていく。このプロセスが，宇宙の秘密のようなものが，そこに如実に展開されていって，こうなってくるともう何かを表現するとか，そこで何かを表したいとかっていうようなことでは水溜まりと向き合うことが不可能になってくる印象でした。ですから，道路に出たことは，大変に大きい。道路，季節，人々，そうしたもろもろから自分の踊りの全貌というか，行く末を照らしてもらった感覚ですね。

柳渕・稲作技術の踊りシリーズ

小菅：森先生が最初におっしゃったように，舞踏というものがあまりにも個別的になりすぎているのは，その通りだと思います。先生のこの「道路劇場」っていうのは，やっぱり内面をずっと見つめていくところがあると思いますけれども，それが風景や環境と繋がっているっていうところが，まさにエコロジーという意味での生態学ですね。

森：全く生態ですよね。人間のあり方ということを含めて，草の揺れとかも，私の舞踏の揺れにすごく影響しているんですね。体が固いと草になれないって言うんですかね。どうやったらその草の動きを模倣，真似できる

のかっていうことがあってですね。草を踊る時に，すごく学んだことですね。ですから，草を随分と観察したんですよ。風がどういう流れで来た時に草はどういうふうに身を寄せたりするのかとかっていう，草の真似をやってみたり，いろいろして，自分の体をそこにはめ込み，またそこから弾かれるっていうことがすごくありました。

「道路劇場」で，一番大きな自然要素として自分の中に残っているのは草と雪ですね。地面ももちろんあるんですけど。草は足も取られますし，柔らかいようで切れるものですね。裸足で入ると危険なんですね。葦という河原に出ている茎なんか竹のように尖っている場合があるから，ものすごく注意して草のところで踊らなきゃいけないですね。そういう草のさまざまな様態というか変化を藪の中で見定めてなければいけない。「沿う」ということがないと，なかなかできないことですね。

そして，草を農家の人たちが刈る行為。〔ここで立ち上がり，腰を落として草を刈る仕草をする―小菅注〕草刈りっていうのは，必ず構えがあるんですね。鎌を手のスナップで持ってくるんですね。草が自ずとここ〔体の内側―小菅注〕にずっと集まってくる。すり足で歩くんですね。すり足で歩くと，少しずつ右手と右足は同時に，ナンバの動きをするわけですね。そうすると体が前に行くだけで内部に，全部，円を描くように草が集まってくるんですね。この草刈りの名人のおじいちゃんなんか，ただその行為を延々と続けていくんですけども，その終わった後の見事さは，草が綺麗に刈られて，そしてその刈られた草が列を作って並んでいるんですね。これは草が持っている一つの生命の力，それから柔軟な，草の持っている伸びやかさが，この草刈りじいちゃんの中に，もう全部取り込まれているようで，実に美しいのです。そして，ずっと円形が体の中に，こうやって出てくるんですね〔右手で鎌を持ち，左手に掴んだ草を腹のあたりで刈る仕草を続けながら―小菅注〕。鎌を持って全部こういう形でぐるぐるぐるぐると回転していくんですね。

そうした時に，例えば舞踏で，こうした動きっていうのを反復させて，

こういうふうに手をぐっと動かしていく。先程，像の話をしましたが，ここに草がある如くに自分の体を動かしていく，私の模写の技法です。それから田植えがありますね。苗を持って，そしてこうして植えるんですね。腰は平行で右手と右足は同じ向きに行くんですよね。

柳渕の劇場でやった時に「柳渕・稲作技術の踊りシリーズ」っていう踊りを作っていって，農家のじいちゃんの田植えの作業記録をずっとスケッチしていったんですけど，驚いたことに，田植えで，トンボのように飛ぶ虫が背中に止まって動かないのです。虫が，ずっと一緒にいるんですよ。背中を一定にして，そのままに，平安に動いていっているんですね。この技術では虫は騒がないし，見事に平静です。微細な変化をずっと続けていくことによって，形ではなく，風景，エコロジーって，小菅先生がおっしゃった生態の様というものを自分の命との関りの中で，農家のじいちゃんが，全部そこを吸収することによって，受容することによって，もう一つの関係と循環を築き出していくっていうことが，実に見事で，本当に驚きました。「柳渕・稲作技術の踊りシリーズ」で「何月何日何時何分この人はこういう作業をした」というものをスケッチしていったんです。そうして，それをすすき野シアターで村の人に見てもらったんですね。「あー，それそうだ」とか「それ違う」とかってですけど，最後は，じいちゃん，自分が舞台に出てきたりね。そういう踊りのレッスンを積み重ねていって見えてきた時に思ったのは，体というのは動かすものじゃないんだっていうか，自ずと関係性によって外部っていう，そういうものによって自分の体というものは導かれるし，と同時に，自ずと為していってしまうんだっていう印象がありました。

稲刈りの稲を刈る時，稲を取ってこうして〔顔を上げずに斜め上に―小菅注〕上げていくんですね。顔を上げないんですね。もう体が土と稲と一つになるんですね。これもまたすごく印象深い。それから道具使いの見事さです。私は舞台で，結構，棒の踊りは得意なんですが，鍬とか雪かきの「かいすき」〔カウスキまたはコウ鋤，雪かき鋤の別名―小菅注〕という雪

下ろしの道具もそうですね。体から決して離していない。近くにもしていない〔棒を持ってリズムよく無駄のない動きで雪かきの仕草をしながら―小菅注〕。こういう形で体とかいすきが極めて近似っていうんですか。もう，体の一部となっていくわけですね〔腰をかがめて腹のあたりで動かす両手で円が描かれる―小菅注〕。それで鍬も全部こういう円のリズムで，決して腕が伸びたり顔を上げたりというようなあぶれがない。黙々とその行為の連続性の中で身体っていうものが育てられ，そうして身体が突出していくことの見事さは，土方さんにも発見されなかった動きではないかと思っています。体を切り詰めるだけではなく，今の，現場と直結し，その生々しさを環境生態に還えしてやることです。この見事さは近代の身体表現のシーンではなかなか拝見できなかったですね。

「柳渕・稲作技術の踊りシリーズ」では二人の方の稲作の技術をデッサンしたんですけども，１ｍしか離れていない田んぼで二人は同じような動作をやるんですが，でも，表情はまるっきり違うんですね。それは単なる違いというよりも色彩ですか，農家の人たちが環境生態を取り入れ，人と人の物語さえ生まれてくる表情が，それぞれの独自さが際立ってくる味わい，それは色彩でした。そして，それは，生きている実感にも通じているんだろうと感じられ，表現というのは，つくづく，こうした事態を封印してきたのではないかと反省を強いられたのです。全く，１ｍしか違わないところで，同じ格好をして同じ動きをしているんだけれども独特であるんですね。私は農耕の体というものをそこで，学びました。

ですから単に，表現として田植えをやるのではなく，もっと内実ですか。自分がそこに幽霊体として入っていった時に，そこは，そこに居続けた時に見えてくるものですが，体の全部，背景も含めた表情が出てくるように思って，人のからだの奥行きには言葉では抑えられない深淵性があるなって思いましたね。先程，言いました言葉っていうのは，そのことに輪郭を与えようとしてるんじゃなくて，それをより明らかに表そうとする方途ではないかと思っています。自分の生き方として明らかさに向き合うことで

すね。

明らかさに向き合うって，それ，舞踏の大きな役割のように思っています。私が演劇に関心を持つのも，そこなんですが，舞踏も批評性に晒されて初めて，次に向き合えるのではないかと思っています。舞踏っていう宿命，私は，そう考えているんですが，受け負うていく体の役割は常に，批評性，言葉の晒しに拮抗していくもんだと思います。見せるためには身を投げ出し，身を捧げなければならないのだと思います。雨や風や，そして，私とは違うもう一人への信，絶対の了解に身を捧げるのだと思います。そうした運命の決定，償いへの向き合いとして，言葉が舞踏家の前にあるんだと思います。そのことに怠慢であってはいけないって思っているんです。だって，さまざまを食って，飲み込んで生きてきた者こそ舞踏家ではないですか。「道路劇場」もそうですけども私の舞踏は関係性に拠って，自分でないものになった。外部との関係によって変化させてもらったんです。それに，村のじいちゃんばあちゃんたちの農作業によって，体の作りを教えていただいたのです。舞踏の者は世界のあらゆる恩恵を受け，あらゆる許しを得てしまって踊っているんだと思うんですね。矛盾を矛盾のままに解き放って。そうしたことへのお返し，御礼として，明晰な言葉の道を歩かなければならないのではと，切に思ってます。

あっと，それに先程の色の話ですが，庭に，ばあちゃんがゴザを敷いてゼンマイを干したりしている姿に光が射してくるんですね。こうした光景を観た時に，土方さんすごいなと思ったのは，土方さんが芦川さんと踊った時に，私，ゴザに座っているばあちゃんを思い出したんですね。土方さん，遠い記憶として自分の体の中にそうした光景があったのかもしれない。それを表現するんじゃなくて，芦川さんの身体を通過させて土方さんの光景として出していた。こうした，物を物として露わにするトリックが土方さんの舞踏の中にすごく濃厚にあったように思います。私，土方さんの舞踏を拝見して，像といった物の変化がまるで境界を無視するように往ったり来たりして，これって，土地の人の幻想物語ではないかと感じました。

その見事さは土地霊の仕業だと，もう，真空での出来事の顕われであるように思いました。幻想物語って死への態度，心構えだと思うのですが，土方さんに世界を持っていかれたように感じました。

小菅：「道路劇場」で意識される季節はありますか？　真冬に踊ったりされますか？

森：ええ，踊りました。

小菅：雪が積もっている中で踊っても見てくれる人はいるのですか？

森：いや，門付けで家に入っていきますし，農家の戸を開けると，ばあちゃんに「何しに来たんだよー」とかって振り向かれるのです。大抵，腰が曲がって，暗い土間にいる。その黒い土間とばあちゃんの姿が一つになって，そこで，ボソッと言われた言葉がですね。世界の開示みたいな印象になったりする場面もあるんです。考えてみると，私が大蔵村から離れなかったのは，人生のドラマを，舞台を「道路劇場」で見ていたことでいっぱいいっぱいだったからかもしれないっていうふうに思いますね。他に何か，別なものを探す暇がなかったっていうか。そういう体験を「道路劇場」でしましたね。

マントさんとアイちゃん――共同体の喪失

小菅：私は今年58歳になりますけれども，山梨県勝沼町という田舎の育ちで，門構えの大きい家でしたから，時々，いわゆる「お貰いさん」が来ました。そうすると母親が，何か食べ物をあげたりしていましたが，こういう人がいるんだと子供心に思いました。

森：怖いですしね。

小菅：すごく汚い恰好をした人が突然やってきて，「奥さん，何でもいいからください」って言うんです。でもそんな風景はなくなりましたね。

森：全然ない。全部隔離されているわけですね。

小菅：かつては共同体がきちんと存在していました。

森：そうですね。ですから，ここ，川町なんですけども，堤防がある前に堂の前っていう広場があるんですけども，そこにマントさんという人が春になると，間違いなく来るんですね。マントさんは舞踏家なんですよ。春になると必ずマントさんがどこからか現れて，堤防伝いをずっと歩いてですね。マントさんが来たっていうのが春のしるしなんですよ。そうするとマントさんは，みんなが注目するもんですから，踊るわけですよね。それが子供心にものすごく印象深くて，マントさんが来ない年に，なぜ来なかったのかというと，亡くなっていたんですけども，そうした人間の訪れが，もの凄く濃厚な演劇体験でした。踊って，施しを受けて，去っていく。それに死というものをも，如実に村の中で体験しました。

ここは，最上川が堤防になる前にまだ土手があったんです。アイちゃんっていう女性，狂女ですけども，裸でおっぱい出して腰巻を着けて，ばーっと走ってくるんですよね。村の男たちや子供たちは裸なものですから興味はあるんだけども，怖くて見られない。アイちゃんがばーっと来て，ここのちょうど古い橋から走って欄干上がって，ポーンと飛ぶんですよ。最上川にです。ある時，アイちゃんが亡くなって，みんな騒いで，アイちゃん，すうーっと川を流れるんですね。ちょうどそこのところ，まだ堤防がない時です。アイちゃん，川から引き上げられて，筵に包まれているんですね。アイちゃんの腹がうわっと膨れていた記憶があるんです。「子供は見るな」って大人から言われたりしてね。私は川原の子供だったからちょうど私の家も，目の前にあって，アイちゃんたちの人生の顛末に出会った。

そういうドラマですね。禍々しく，鮮明な，もう，明晰なドラマでした。先生にシェイクスピアをやってほしいんですね。

小菅：ありがとうございます。実は，昨年，「舞踏とシェイクスピア」というテーマで共同研究の申し出をマレーシアの女性の研究者からいただきました。舞踏とシェイクスピアという発想は日本にないですから，これから展開させていきたいと思っています。

舞踏と（ローカルな）政治性

小菅：先生に最後に伺いたいのですが，舞踏の政治性についてです。いわゆる水俣，ハンセン病，三里塚，学生運動よりも，むしろローカルな場面での政治ことをお聞かせください。先生は，この村にあって，フィリピンからの花嫁の「誘致」を企画されました。私は素晴らしいことだと思います。農村だと嫁不足はもう根本的な生命に関わる問題だからです。さまざまな意見はあるのだと思います。しかし，ここにフィリピンからお嫁さんを迎えるっていうことは，私は，舞踏的という感じがします。

森：私にとっては舞踏の延長だったんですよ。先程言った青年団活動が高度経済成長期に終焉して，都会にどんどん若い人たちが流出して，長男長女しか残らない時代があったんですね。昭和40年代ですけど。集団就職が盛んで，どんどん都会に吸収されていった東京オリンピック以後の日本の姿なんでしょうけども，青年団員の，次男，三男，次女，三女がものすごくいた時代から，急激に長男長女しか残らない時代になる。農業もすごく変貌していくんですけども，母ちゃん農業になったり大蔵村の酪農事業がパイプラインから近代的な輸送体制に変わっていったりっていう急速に農村に近代化の波が出てきた時代です。

かつて遊佐町で一緒にコンサートをした若い青年団仲間全員，嫁さんがいない時代があって，ずっと長かったんですね。でも結婚というのは個人

の問題だって追い遣られて，結局，結婚できないっていうことは，何か，人間的な欠陥やさまざまなものを抱えてしまっているんじゃないかっていう，そうした認識の中で，青年たちが立ち往生していた。でも，大蔵村を離れたくないという意見もあって，もう，どうすることも出来ない時代でした。それは，ただ長男だから家を守るというよりも，ここで住みたいし，両親もちゃんとここで見守りたいという，非常に素朴な思いっていうものなのですが，私の中の父と母の関係に，かなりだぶっていました。

私は，民俗学の勉強もしていまして，村の共同性を考えていたんです。村をよくよく考えていけば，集団行動が強くなったり，よそ者を入れないとか，村の次三男は長男と違うとかっていう閉じた掟もいっぱいあって，時代にそぐわないことに若い人たちは息苦しくなってしまって，村のあり方が人間を活かさない方向に向いてしまっているのではないかって，みんなで話していたんです。そうしたことって肯定し得ないよねとか，そういう雰囲気でした。本来，自然条件や社会条件が人に沿ってこそ，人はそこに住み着いていけるんだと思うんですけど，近代化が急速にやってくると，むしろ歪んだ排除や疎外が進行したり，強まったりして，又，そこに近代の人権意識が押し寄せてきたりで，もう，農村は高度経済成長の前で坩堝のような感じでした。私たちは村のあり方だって転換していかなきゃいけないのではないかと考え，みんな，社会の急激さに精一杯なのですが，農村青年自身が「変わらなきゃいけないんだよね」みたいなことに立ち会っていた時代でもあったんです。

家，地域は，必然的に緩やかに変化していくものでもあるんだし，変わるものと変わらないものを見定めながら，次の世代に繋がる変化ってなんだろうという余裕の思考が，農村になくなっていたんだと思うんですよね。地域に人がいなくなると同時に，機械が労働力として浮上し，そうした補いとして，お母さん方が，今度は農村工場で働き出したりというような農業観，労働観が劇的に変わっていった時代に，自分たちの結婚がすごく大きなテーマとして浮上していたんです。家を捨てて結婚するか。そのまま

で，いつまでも待つかみたいな選択は，大変に残酷でした。もう，そうした緊迫にきていましたね。結婚が時代の軋みに挟まれ，出口すらなかったのです。

私は，民俗学で共同体論をずっと考えていて，フィリピンに「バランガイ」っていう共同組織があるんですね。海洋民族の緩やかな仕組みなんですが，家制度っていうよりもあいまいな集団制度なんです。窮屈で固定した仕組みより柔らかい繋がりを根にするようなバランガイを考えた時，私の中で立ち上がってきたことがあって，国際結婚っていうのもアリじゃないかっていう提案を，若い人たちにしたことが発端なんです。それで朝日村というところで業者さんが国際結婚したっていうニュースもあって，こういうニュースもあるぞということで村の青年たちといろいろ調べて，「国際結婚もあるんだなあ」と，そこに参加するのも自分の生き方だみたいな，そうして始まったのが国際結婚なんです。

そして，非常に切羽詰まって，南北問題とか，金のある日本からフィリピンに行って女性を連れてきたとか，人権はどうなるとか，自由恋愛っていうものはどうなるとか，さまざまな言説に晒された場面があったのですが，でも，私があの時思っていたのは，深層で，一体何が起きているのかっていうことだったんです。国や人種とかっていうものでなく，深い層で人と人が出会うってことがあるのではないかって，そうした，人の存在の深さのことを考えていました。そして，人と人が繋がるってなんだろうって考えて，超えていく現実に拠って，人は人との繋がりを再創造するんではないだろうかと考えました。そうした人の根っこの部分を，近代の言説によって蓋をしていいのか，それは，もしかすると何も見えなくなってしまうのではないかと考えたのです。もう，深層で起こっている人間と人間の関係，そこに拠り所を見出してもいいのではないかと，そうした道筋でした。

その現われとしての国際結婚，フィリピンに行って結婚したっていうことですが，構図として，経済格差やさまざまな社会の情勢を無視して日本

人が結婚相手を見つけに行ったとなってしまうのですが，今でも確実に思うのは，国際結婚したフィリピンの女性も，もちろん日本の女性も切実な晒しの状態に生きていて，国際結婚は，そうした単位と単位の出会いであったと，今も，思えます。ですから，全体の村のことではなく，一人一人が単位としての人間と人間の出会いを自分たちで手にしたんだという感慨が大きかったですね。その時結婚したある青年は，自分をやっと超えられたって言っていました。

でも，私，大変失礼な言い方かもしれませんが，舞踏をやってきたがゆえにその道筋に行ったんだと，今でも思っているんですよ。フィリピンっていう国を学び，その国の経済状態を学び，国からなんらかの理由で人が外に出て行くことを，どう捉えるかなど，これは相当に熟考を要して，一歩も二歩も足踏みしなきゃいけないことなんですけども，あの当時の農村青年も私も，自分を飛び越えるというか，意識を持って越境するとかっていう観念ではないのですが，もう，そこに生命自身が届いてしまったという感じでした。そして，実は，フィリピンの方々も全くそうだったですね。フィリピンの女性も，マルコス政権時代の出稼ぎ奨励策に拠って，ドイツなどヨーロッパの方々と国際結婚して，あの国，土着的なカソリックによって結婚については厳格なんですけども，個の出会いを最優先しなければ成り立っていかない事情も根底的にあって，フィリピンの女性も男性との出会いが大きく限定されていた時代だったんです。それに，マルコスが出稼ぎ奨励策を取ってどんどん国から人を出すということがあってフィリピン女性の出会いそのものの現場が，大変に貧しいものになっていました。私，フィリッピンが好きで，よく勉強もしていましたし，そういう状況を知ってもいたものですから，民衆の位置関係が同じだなあと考えたのです。

あとやっぱり，宗教ということが非常に大きいこととしてあって，こちらの男性への条件として，さまざまなカソリックの方々なので，宗教について，いいとか悪いかとは絶対言えないし，そのことは，良心として，絶対許容しなきゃいけないんだというような約束事をいっぱい作りました。

外に，たくさんありましたが，名前は尊重しようなどと。みんな革新的でした。そうした青年たちの素朴な律義さを維持しながら，そして行ったんですね。今，総じて考えてみると，ひとりひとりの単体としての出会いなんだということをみんなで共有する一方，ご家族の理解を得ようとしましたね。ですから，この時，確かに，そこには変化が存在していました。ご両親も，みんな，「あれっ，こんなに開いているんだ」みたいな印象を，私も持ちましたね。

ただその後は，国際結婚であるが故の困難もたくさんありました。でも，確実に思えたのは，結婚して農村に来られたフィリッピンの女性の方々に，大変助けられたということです。さまざまな事情があったにしても，実に伸びやかであったし柔軟でした。それは大地の強さであり，柔らかな者の勝利ではないかとも考えられました。生活に慣れ，馴染んでいく姿は感動的でありました。こうした光景は，私にもみなさんにも，確かに，刻まれております。そうした経過を踏まえ，定着し，30年近くになるので楽しい生活をしている人たちもいたり，いろんな変化が生まれてきて，大蔵村っていうか最上郡全体がそうなんですけど，土地の文化に馴染んだり阻害されたりしていく人間の生きざまの凝縮された姿が，今日的に露わになったシーンを大事にしなければならないと思っているんです。まさに，良き姿をいただいたというのですか，土地の片隅で一生懸命生きている方々の歴史への参加の姿を学んだんです。私の中で，舞踏史とも繋がっています。

小菅：私は凄い仕事だと思うんです。そこにいわゆる人身売買的な匂いを嗅ぎたがる人もいると思います。だけれども，結局はそれぞれの幸せを基準に考えることが絶対的に必要なことなのです。私は人身売買的と言う人こそ国境とか民族とか宗教とか，そういうものの思い込みに縛られていると思う。やっぱり舞踏は，笠井叡先生も言っておられるように，あらゆる差別ということに対して反差別の立場でなければいけないと思います。そして，凄いのは，それを，舞踏家の森先生がこの村の政治の場でやったと

ころです。

森：そしてですね。大きい味方になっていただいたのは村なんですよ。村っていうか，村の人々なんですね。青年たちの人生がそこまで来ていたんだという認識と同時に，村の人々も変わろうとして，生活状態を嫁さんに合わせたりしていた原動力が，やはり，地域を支えてきた伝統的な思考であったことを発見したのでした。みなさん，助舟をたくさん出していただいて，私たちを支えてくださいました。このことって，文化の底に在る施しの感覚ではないかなあと，改めて考えました。みんな助けるよ。みんな分かち合うよって，そうした意識の現れを，如実に，人々が見せてくれました。そうした素朴さの根が実は，文化の本質ではないかと私自身，考えされられました。

小菅：これは東京や大阪でもできなかったと思う。都会じゃできない。これはここでこそできたわけで，その意味で森先生がここに定着されて舞踏をしたということと同じ意味を持っている。

森：そうですね。繋がってますね。すごくグロテスクに見えるかもしれないし，偏見が誘発されることではあると思うんですけど，舞踏の情動っていうものが自分の中にあるがゆえに村に繋がった。私が村にいるが故のことではあったのですが，でも，これって歴史の実験であったのかというと，そうはいえないのですね。歴史の歩みそのものでありました。すごく現実的な歴史を生きている実感が私たちも含め，村の方々の実感であったように思えます。カソリックの親父さんたちも応援に来てくださって「教会」を教室に作って下さったり，やはり，それは，今に，生きていることでした。

私，さっき，舞踏も文化って言い換えたんですけど，慶應大学でシェイクスピアも含めて舞踏文化を育てていただきたいなって本当に思うんです

よ。舞踏が文化になっていくって言うか，文化っていうと仰々しさも多いのですし，人を縛ることもある。でも，私は，舞踏は育っていくもんだと思っています。土地に在って，水が人に沁み入るように，徐々に，徐々に成り上がっていくもんだと思っています。舞踏という形で，これ，舞踊でもいいですけど，人と人が「そうだよ」って言える土壌が，まず，人を育てるのだと思います。そうした了解事項を提出し続けていくということが個の根になるように思えてなりません。今，「極」っていうんですか，際立ちに舞踏家自体が寄り添い過ぎて，もう少し，連なっていくもののひとつとして舞踏を考えていいのかもしれません。土方さんや大野一雄さんも含めた舞踏の大きな流れ，それって，先人たちの大変な労苦を伴ってここに置かれたものだと思うんですね。そうした連なりを一回受け取ってみる。その土壌を，みんなで育てていくという，そうした時期に来ているのではないかと考えています。舞踏は，柳田國男が言うところの「妹の力」ではないかと思っています。柔らかき小さきこと，低き目線，そうした述語的目線こそ，舞踏の本来性であったように思えます。土方さんも，相当に，女性性を持っていましたね。今，舞踏は，少し男性原理に貫徹されているように思えてしょうがありません。そして小菅先生のシェイクスピアの演劇のような光の当て方をして，批評性を育てていかなきゃいけないのではないでしょうか。

秋田の鎌鼬美術館の中で外国の方々も来て踊ったりして，さまざまなパフォーマンスが目に見えてくるんですが，日本にあって，やっぱり文化としての舞踏を育てていくことが必要で，そうした根がないと，全部消費されてしまうような印象があってですね，みんなが「私はこうだ」っていっている姿，個の消費に帰結しているようにさえ思えます。もちろん，そのことはそのことでいいのですけど，もっと土方さんのこと，東北と言ってもいい土地のこと，それは東北に限定されるものでなくて生態性って言うんですか，そうした，人間の生命の育ち方や繋がりを学ぶという視点から，舞踏というものを考えていく時期に来たように思うんです。

こうした農村に，大蔵村にいて，自分の踊りって言うものを一言でいうと，生命のブレや揺れや確かさを踏まえて，やっぱり生きていく想いの熱意，それに生きている実感を，確かに握ることだと思うんですね。そのことには死さえ，含まれているんです。そうした生を舞踏の者は捧げていく。生を供物として。そのためにこそ舞踏の者は，人を見，人を知り，人を考えていくのではないかと思うんのです。キリスト教の犠牲の観念がありますが，やはり，舞踏の者は身を真空，人の想念の繋がりに捧げる者だという認識が，私にはあります。だから文化こそ，批評性の要ではないか，そう思ってます。舞踏を自己循環させて，自己完結させたり，成就してしまうことがないよう，舞踏の者こそ，茨の人だと，私は，すごく思っています。

小菅：その通りだと思います。やはり舞踏は，孤立してしまったら滅びの道を歩むことになると思います。これはちょうどまさに先生の舞踏がこの地域と結び付いているように，舞踏はそれ単体で成り立つわけではなくて，その場所とか政治とか社会とかそういう意味での地域性，場所性を持たないと生きていけないし，意味もないと思います。そういう意味で私は，舞踏を教育の現場で根付かせたいと思っていますし，またそれは先生のように政治と結びつけるのは素晴らしい発想だと思います。そういう舞踏の地域性がきっと普遍性に繋がっていくんだと思います。

今後のこと

森：舞踏教育ってありそうでないんですよね。舞踏を教育的に教えるのではなくて，舞踏の背景や舞踏の成り立ちとか，それから舞踏が抱えている世界観，世界像とか，演劇に通じていく人間の行動性という舞踏性の視点から，きちっと，それを検証して次の世代に渡していただくための営為っていうのを，是非やっていただきたい。私もインタビューを何回か受けたんですけど，同じ記号の中で，分かり合ったことを了解し合うインタビュ

ーが多いように思うんですね。それと，舞踏の事件性だけが突出して「そうだよね」とか「私も同じ領土だよ」というメッセージをインタビューする人にも発して，お互いに一つの領土を築いてしまう。小菅先生のこれまでのインタビューを読ませていただいて，自在さっていうんですか。非常に柔らかなものを感じて，舞踏を，一滴の水の滴りを掬っていく感じのインタビューだと思って，ああ，柔らかだなあと思いました。舞踏は，特に生命の起こりや生命の死滅っていう様を，瞬間に，自分の体の中で体験することでもありますよね。そうした私の生命の劇を，多様な視点から，ひとりひとりの劇であるように見せていくことの教育的効果は，とても大きいものだとも思います。直に，他者との関係を舞台の上で体験し合える媒介性は大きいと思います。舞台は，まさに，他者との遭遇ですからね。そのことは，是非やっていただきたいと思います。こうした時代であるからこそ，体の現れを知らなければならないように思いますね。

小菅：ありがとうございます。励みになります。「道路劇場」の頃のことは，まとまった記録にするということを前にお手紙でいただいたのですが，今後のことをお聞かせいただければ思います。

森：そうですね。過去にやったことではなくて，今年やる「道路劇場」の生態，背景，原理，それに前触れで考えているものをまとめようと思って，今，書いてますね。

小菅：それはいつ頃出る予定ですか？

森：原稿は大体あるんですけど，校正が，これから入ってまとめたいと思っているんですね。なかなか，進みません。生態ってものすごく大事なことだと思うんですけど，風土っていうか，自分の住んでる場所ですね。私の体は，そのことを同行しているんだと思いますね。ここ，大蔵村は里で

すよね。里の奥に山があって，先祖が亡くなってから行く山なんです。月山です。そして，里近くに山があって，それは裏山だったり，端の山，葉山だったりしますが，そうした地形の形成地に人は住んでます。この三つの層を為している，深い山，裏の羽山，それから里。里には川があり，海を抱え，そこに包まれる様に人々の営みがあります。そうした地形の層に信仰があり，祭りがあって，人は気象の変化やさまざまな環境の出来事と関わって，そして，そこから木の棒を取って細工をしたりして，農作業に活かしたり工夫と工面を繋げて行く。明らかなもの，直に，人間の生存に関わってくるものと，人は痛みながらも上手に向き合っています。「道路劇場」も，自分がそこで生かされていることの明らかな現象を体験することであったようで，自分自身がそうしたことに寄り添っていることの証明でもあったと思ってですね，この在り様を記録の舞踏として，私も提出したいです。いわば，体の叙事詩のようなものを綴りたいです。

舞踏は言葉なんです。でも，それは「書き言葉」が「踊り言葉」だという意味ではなくて，シェイクスピアについてラフカディオ・ハーンも言っているんですけども，彼の戯曲の台詞，言葉の奥行きは，人間の際っていうか，切羽詰まったものに届くものとしてあって，そうした言葉が自ずと悲劇や喜劇に転嫁されていくダイナミックさなんだと書いているんですね。そう考えれば，舞踏の言葉って，もう，私自身の生の様相なんだと考えて，今，「道路劇場」の記録を書いて整理しているんです。いずれは目に触れるようにしたいです。

小菅：森先生の言葉を借りれば，シェイクスピアの言葉は受肉されている言葉だと思います。そして，先生が村で踊りをすることが，村を受肉させることである，キリストが磔にされることで，人は生かされていると言っていることとまさに同じ構図であると思います。

森：シェイクスピアは，もちろん若い頃読んでいたんですけど，今，やは

り，読みたいです。どういうふうに勉強すればいいでしょうね。これからも読むつもりですけど，読んで，体に含ませていきたいです。

小菅：私，ぜひ先生にシェイクスピアを踊っていただきたいと思っています。それはシェイクスピアが書いた言葉が，さらに先生の中でもう一度受肉されて新しいシェイクスピアが生まれることだと思います。

森：そんなに言っていただいて，それは是非やりたいです。それから，さっき説教節のことを言いましたが，今，舞台で声を出しているんですね。踊りの奇声でもなく，叙事詩としての歌なんですけども。自分の生い立ちや自分の出来事を前触れで，声を出して，それから舞踏に入っていくっていうことが自分の中に出てきたんですね。それは，先程の杉沢比山ではないですが，演劇の構造を自分の舞台に取り入れてみたいっていう思いなんですよ。なぜ演劇なのか，そこはもう少し，考えたいのですが。先程，小菅先生が，演劇の言葉ということをおっしゃっていただいたので，そのことを，少しヒントにして，もちろん実際に，言葉を出す出さないということだけではなくて，背景の言葉という視点からですね。体を光りに晒す問いを自分自身に課してみたいです。そうした先人がシェイクスピアではないかって，今は，思ってます。

小菅：是非お願いします。もしそうであれば，リア王をお願いします。実は私『リア王』を訳していまして『ベストプレイズ２』（論創社，2020）という戯曲集の中に収めました。『リア王』という作品は，シェイクスピアの中で，生命の深淵を覗くような深さと宇宙的な広さを持った作品だと思います。もし先生が舞踏家としてそこに一つの解釈を示していただけるなら，大変幸せです。

森：それは先生から与えられた課題ですね。私，今日お会いするのが楽し

みで，シェイクスピアのことも含めて，演劇の構造だけを真似るわけではもちろんなくって，どうやって演劇が自分の中に生み出されてくるのかって，それは言葉のことも含めてですね，人の生きていく道筋を，どうしたら舞台で辿れるか，そんな問いでもあるのです。木下順二さんの前の本ですけど，これ〔『シェイクスピアの世界』岩波書店，1973年〕を若い頃読んで，そこから私はシェイクスピアに入っていったんです。これはなかなかいい本だなと思っていました。

小菅：木下先生の晩年，何回か早稲田でお話をさせていただきました。木下先生は特に『マクベス』がお好みでした。『マクベス』という作品は，マクベスという人物が言葉に囚われるところから始まります，木下順二が『マクベス』に惹かれるのと同様に，思想的には全く反対の福田恆存がまた『マクベス』に惹かれるというところがシェイクスピアの言葉がいかに多義性を持っているかっていうことの一つの例だと思います。木下順二訳シェイクスピアもまた評価はさまざまですが，私は一つの素晴らしい訳だと思います。

森：今までも，木下先生の本を読んだりしていたんですけども，こんなに意識的にシェイクスピアを考えたことがなかったもんですから，小菅先生からお手紙をいただいて，また，お電話をいただいてから，シェイクスピアの方だっていうのは情報で見てね，ちょっと啓示みたいに思ってですね。ああ，ドラマへのピースが組み合ってきたみたいな感じで，ヤン・コットの『シェイクスピア・カーニヴァル』を見たりもしてたんですけど，そう簡単には入れなくて苦労しています。私，やはり「滑稽舞」のような笑いを軸に，これからの私の舞踏を展開したいのです。どうしても劇が欲しいと思ってます。

それと，舞踏と教育のことですね。今，地域は大変に疲弊してね，もう解体すれすれのようで，私の村の様な地域はもう踏ん張りをどうするかが

テーマですね。少し村に入ると，十何戸が全部空き家で，担い手，後継者もどんどんどんどんいなくなって，コミュニティも成り立たないのですね。こうして地域が疲弊して，人の生命を解体していく時代の進行に，舞踏が唯一，柔らかく時代に問いかけていける方途は教育の大切さではないかと考えていますね。舞踏って，白塗りしてる踊りでしょうという通俗性を払拭して，ぜひ，教育の現場で舞踏を展開して欲しいと思っています。私，東北芸術工科大学には民俗学の教員で行ったのですが，「でも，踊るんだろ」ってことでダンスの授業もやっていて，若い人の層をたくさん見てきました。やはり，芸術の内に在る身体性のテーマは重要で，若い方，消費社会の流れの中で体を消していますね。でも，微かな，彼らの記憶の中に在る生命の原型のようなものが体の起こりや体の鎮まりを揺り動かして，それは，人の生存のわけを気づかせるのだと思うのです。そうした未来の予測を，舞踏は持っているのでないかと，これは実感でした。そこを，ぜひ教育の場で拓いていただきたいです。

小菅：本当にその通りだと思います。今日は素晴らしいお話をありがとうございました。

参考文献

木下順二．『シェイクスピアの世界』．岩波書店，1973年．
小菅隼人．「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」『人文科学』第32号，2017年．
コット，ヤン（Jan Kott）．高山宏訳．『シェイクスピア・カーニヴァル』．ちくま学芸文庫，2017年．
森繁哉．『踊る日記』．新宿書房．1986年．
———，入澤美時．『東北からの思考』．新泉社，2008年．
———，合田純人．『温泉からの思考』．新泉社，2011年．
———．地謡集『雪國の雪』．東北出版企画，2012年．
———．『生命と舞踏—森繁哉・ダンスへの軌跡』．れんが書房新社，2012年．
———．『物語と舞踏—森繁哉・道路劇場の軌跡』．れんが書房新社，2012年．

【付記】この対談は，1月としては近年になく雪の少ない2020年1月18日，13時より，

山形県大蔵村の森繁哉の自宅において行われた。その際，森繁哉，小菅隼人の他に，熊谷知子（明治大学講師）が同席した。本稿の事実確認，校正編集作業にあたっては熊谷知子の助力を得た。本稿は書き起こされた後，繰り返しの削除や，言い間違いの訂正を含めて本稿筆者（小菅）が編集作業を行い，それを森繁哉に送付して，確認と加筆訂正を受けた。本研究の遂行にあたっては，2019年度慶應義塾大学学事振興資金（個人研究）「舞踏の特殊性と普遍性を解明するための実証的研究」による助成を受けた。