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

Title	土方最後の弟子 : 舞踏家正朔に聞く
Sub Title	Last disciple of Hijikata Tatsumi : a dialogue with butoh dancer Seisaku
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	2021
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 人文科学 (The Hiyoshi review of the humanities). No.36 (2021.) ,p.169- 216
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10065043-20210630-0169

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.

土方最後の弟子

――舞踏家正朔に聞く――

小　菅　隼　人

はじめに

正朔（可知正光）は1956年福島県郡山市で生まれた。元軍人で会社員の父と美容室を経営する母のもと，男ばかり４人兄弟の末子である。名門である福島県立安積高等学校に進むも，実家の火災により，進学をあきらめ家業を支える道を選ぶ。地元のストリップ劇場でアリアドーネの会の公演を見たことから，舞踏に触れ，以後，様々な舞踏公演を見ることになる。1984年，東京で土方巽に出会い，最も若い弟子のひとりとして可愛がられた。本文で詳しく述べられるが，土方のワークショップ，それに続く飲み会では，終始土方の間近に寄り添う経験をした。なお，正朔というステージネームは，郡司正勝の命名による。

アスベスト館に在籍中，『東北歌舞伎計画二』（1985年６月）および土方の遺作となった『東北歌舞伎計画四』（1985年12月）に出演。土方死後，土方の遺言により，芦川羊子のもとで白桃房に在籍した（1996年まで）。その間，同時にワークショップ生を組織し舞踏カンパニー『グノーム』を主宰した。2004年 Dance Medium 創立に参加（主宰：長岡ゆり）。

現在，毎週木曜日の定期舞踏ワークショップを長岡ゆりと共に指導している。2012年『帰ル』にて長岡ゆりと共に舞踊批評家協会賞を受賞，その後も『帰ル，改訂版』（2014年）『ウルトラバロック』（2016年）『見えない森2019』（2019年）『風迷宮』（2021年）と Dance Medium 公演を続け，多

数のソロ活動と週一回のワークショップもおこなっている。神戸大学（2018年），京都大学（2020年）でワークショップと公演をおこない，海外でも積極的に活動を展開している。

この対談の中で，正朔は，次のように述べる，「これは僕の言葉なんですけど，『命の活性化』です。命を活性化するものを舞踏は与えてくれるんです。自分の体が誕生する喜びをもう一度刺激してくれる力を舞踏は持っていると思うんです。つまり，命が決して否定されるものではなくて，生まれてきたということ自体だけでも肯定されているものである」。しかし，舞踏は，白塗り，奇抜な衣装，歪んだ表情，他のダンスには決して見られないムーブメントを頻繁に用い，まさに「暗黒舞踏」として暗いイメージを持たれがちである。一般の人々が通常のダンスに抱く通念――より早く，より高く，より強く，より滑らかに，あるいはより優雅に，より美しく――に対して，舞踏は逆の方法論を取るのである。しかし，文学的に言えば，舞踏は，生命が，ここで，いま，現に存在していることへの徹底した精神的自覚と，世界に投げ出された自己の肉体をあらゆる思い込みを捨てて見つめなおすことによって，そこに再び生命力を蘇らせる芸術である。今日，不活性化し，家畜化した人間の生活に，「復活」をもたらすという意味では，むしろ徹底的に明るい純白な世界を見据えているのかもしれない。その意味では，人間が危機に瀕した時――安保闘争による政治的混沌，環境汚染による公害病，阪神淡路大震災，東日本大震災，コロナ禍――こそ，舞踏は自らの役割に自覚的にならなければならない。筆者は，正朔の「生命力というものは，コロナによって落とされたのではなくて，自分たちで落としている可能性があって，心が折れちゃだめだよと思うんですけど，自分で滅びていくことに誘われている。それこそ悪魔のようで，自ら崩壊していくような，自分から汚い世界に落ちていっているような精神状況に行っちゃう人もいるし，確かに恐ろしいと思っています」という言葉に強く共感する。そして，この対談を通じて，このコロナ禍の時代にあってこそ，舞踏そのものの再活性化が求められると感じた。

舞踏と出会うまで：子ども時代

小菅隼人（以下，小菅）：伝統芸能と違って，舞踏の場合は，いわゆる舞踏家たちが，自我が芽生えてから舞踏という芸術に出会うわけですよね。そして，自ら選択して舞踏に飛び込んでいく。その意味では，どのように舞踏に出会ったか，なぜ舞踏の世界に飛び込んでいったかという点に私は大変興味があります。言い換えれば，正朔さんの幼少時代，そして舞踏との出会い，人となりこそが，正朔さんの舞踏そのものであるようにも思います。その点で，まず正朔さんの小さい頃から伺いたいと思いますけれども，お生まれが1956（昭和31）年ですね。東京のお生まれですか？

正朔：いえ，生まれは福島県郡山市です。私の父親は会社員でした。母親は美容室を経営していました。どういう家かと言うと，ゴールデン街とかしょんべん横丁のような戦後の違法建築で建ったような飲み屋街がありますよね。そういう建物の１階は物置だけで，２階と３階にお店と住居がありました。私は男ばかりの４人兄弟の末っ子です。同時に６人くらいの美容室の内弟子の人たちと一緒に住んでいました。ですから，かなりの大人数でした。美容室の営業は朝８時から夜10時くらいまでやっていました。

兄弟も部屋を使っているので，私の居場所というのがないんですね（笑）。押し入れの引き出し２つくらいが僕のもので，押し入れの脇の隙間に勉強道具を置くような，家の中に特定の場所を持たないで育ちました。宿題は美容室の待合でしたり，内弟子たちの部屋に誰もいなかったらそこで遊んでいたりしていました。近所の子とそんなに仲良く遊ぶという感じではなかったんですね。主な遊び場として，自分の居所はないのですが，いろんな部屋がある家の中で押し入れの中の布団に入っていったり，柳行李の中に一人で入ってみたりしていました。一番の遊び場は屋根ですね。違法建築ですから，屋根の上をずっと歩いて行けるんですよね（笑）。それで歩き回ったり，空を見たりしていました。面白いのは，壁一つ向こう

は飲み屋さんで，昔の飲み屋さんですからそこで暮らしているんですよね。畳に耳を付けると，自分の家の美容室の声が聞こえたり，壁に耳をあてると壁の向こうにいろいろな生活の音が聞こえたりして，見えないですから妄想をいろいろと描きながら育つことができたと思います。

自分が一番小さかった頃の思い出は，美容室の端にベッドが置かれていて，赤ん坊なのでそこで寝ているわけです。そうすると，来るお客さんがみんな「かわいい」とか言って覗いていく。あの頃の記憶はなぜか残っていて，本当に感情がないんですね。人が自分の顔を覗いたり出入りしたりする様子が，ただ網膜に焼き付くようにして動いているような感じです。実際に一番興味があったのは，２面ガラス張りの美容室だったので，光がものすごく射しているんですね。その光が今よりも子供だったせいか，ものすごく眩しく感じて，その光だけをただ見つめているような感じでした。

そこから成長していくにつれ，初めて父親に怒られた時のことも覚えているんですね。元職業軍人だったので，１日に１回は必ず怒鳴り声が聞こえてくるような父親で，実際に殴られたりすることも頻繁にあったのですが，私が初めて怒られた時に眉間がむず痒くなってきたんです。そうしたら今度は，その額の先のほうからもっと大きなむず痒さがだんだん近寄って来るんです。それが自分の頭の中に入ってきた途端に，いきなり喉や鼻がひくつき始めて，泣き声を上げたのを覚えています。その時に，自分ではもう泣き声を止めようがないわけです。でも，面白かったのは，自分の感情としては自分の体に起きたことを冷静に見ているんです。体で起きていることと，意識との離れた感覚をすごく覚えています。

何度もそういうことで泣いている時に，「泣く」という行為と外の人との関係性ができてくる。そうすると，演じているような，「泣く」ということの一つの快楽を感じているような自分を，実は冷めた目で見ているというのがすごくあったんですね。成長するにつれ，私は人付き合いがいいとか，行儀がいいとか人に好かれるタイプだったのですが，実はそれを内心で冷静に見ている自分があって，自分は本当は壊れ物なんだけれども，

体裁だけを整えている嘘つきである，と自分では思っていたんです。それが解決されないまま育ちました。

父親が大変厳しいので，朝ごはんを食べているとテーブルの上に兄が殴られてドーンと乗っかって兄の眼鏡が曲がってしまったりするようなことが繰り返される家庭だったので，兄たちはやはり早くこの家から出たい，と。福島の郡山にいれば，家を出る方法は大学に行くことだったので，みんなそうやって大学に出て行きました。最終的に私一人だけが残って，うちの長男と次男は新興宗教に走りました。それで，三男は中核派に。いろいろな人たちが家の中にいるわけで，それに対して怒りまくる元軍人の父親がいた。みんな宗教とか思想とか，いろんな主義とかを持っているのに，誰一人この家庭を幸せにできないじゃないかという疑いの心が私の中に芽生えるようになってしまった。私も東京の大学に行けば，この家から出られると思ったわけです。ところが，高校３年生の正月に家が火事になりまして，父親は元々心臓が悪かったのですがその火事がきっかけとなって病気で倒れてしまって，周りの人たちがみんな集まりました。その当時３人兄貴がいましたけど，２人は捜索願が出たまま行方不明で（笑）。「お前がこの家を支えないでどうする。美容院だったら別のところに場所を移して日銭が入るから，お前はこの家を支えろ」と言われて，進学は諦めたわけです。

小菅：郡山でお生まれになって，小学校，中学校，高校も郡山ですか？

正朔：そうです。

小菅：例えば高校の時に部活をやっていたとか，そういうことはありますか？

正朔：私の母の系統で祖母が声楽家だったんです。音楽教育というか，音

楽関係者の家族が叔母系統にはいるわけで，私もヴァイオリンをやっていました。でも，一番だったのは声楽です。高校を卒業するまでずっと，「声楽に行きなさい」と音楽の先生全員に言われていました。ですけれども，それほど裕福な家庭ではなく，しかも福島ですから，「芸大に受かるためには芸大の教授の個人レッスンを受けなければ駄目なのよ」と言われて，そんなお金はないと思って断念しました。だから，体を使うというよりは，そちらの系統です。

小菅：なるほど。郡山は，大都会というわけではありませんよね。そこでお父様がサラリーマンをやられていて，お母様が美容室をやられて，それでヴァイオリンを習うというのは，かなりハイカラな家庭だったんですね。

正朔：たぶん母親のほうの影響だと思います。若い頃は，石井漠に踊りを習っています。本当は踊りで生きていきたかったらしいです。しかし，周りの親戚たちの反対にあって，お見合いをさせられて結婚したという感じですね。ですから，そういう意識は高かったと思いますね。

小菅：では，お母様は福島の方ではなかったんですか？

正朔：両親とも違います。父親の家系は岐阜なんですが，屯田兵になって北海道に渡って，そこでやはり苦労をしたのですが，でも勉強したいので国のお金で勉強できる海軍に入ったわけです。母親は，生まれた頃は裕福だったんですけども，祖父と祖母が離婚して，祖母は北海道の美容学校に行きました。それに子供たちがついて行って北海道に渡って，そこで舞踊教室をやったり，美容室をやったりしていたのですが，お見合いをして北海道で結婚した。父親は海軍で海外に行っていたんですけど，戦艦が沈没して，泳いで逃げた時に重油を飲んでしまったらしい。それで腸を壊してしまって，内地勤務になった。内地勤務になった最後の場所が郡山だった

んです。

小菅：何という高校ですか？

正朔：安積高校と言いまして，福島の旧制中学で一番最初にできた学校です。うちのクラスから東大は6人行っています。ですから，進学は当たり前の学校だったんですけれども，それはできない，と。余裕ができたら行けばいいじゃない，というような感じだった。私もその頃は若かったので，もっと何かを表現したいという気持ちが強かったですね。ただ，それをどうしていいかわからない。それを東京で探そうと思っていたのに，わからなくなってしまった。美容を始めた時に，美容の勉強をしたりするためにかなり頻繁に東京に通っていました。商品の買い出しのために東京に来たり。そういうことを繰り返していたのですが，その矢先に父親が亡くなるわけですね。それまでは看病で大変だったのですが，その時に友人がお盆で東京から帰ってきたんです。「東京には舞踏というすごいものがある」と言って，ただ歩いていたんですね。そしたら立て看板があった。「アリアドーネ来たる」って（笑）。ストリップ公演ですよね。「これだよ！　見に行こう！」ということになって，生まれて初めて見たストリップが舞踏だったんです。

舞踏との出会い

小菅：アリアドーネというと，カルロッタ池田の「アリアドーネの會」ですか？

正朔：そうです。カルロッタさんがいらっしゃいました。ミゼール（花岡）さんもいらっしゃいました。そういう方々を見てすごい衝撃を受けて，10日興行だったんですけど，10日間通いました。

小菅：郡山のストリップ劇場に？

正朔：はい。一体何なんだろう。何かこの闇の中にはすごいものがある。ということが知りたくて，通いましたね。

小菅：私はとてもそこに興味があるのですが，やはり舞踏家のやるストリップと普通のストリップは違いますか？　小林嵯峨さんもストリップをやったとおっしゃっていたし，舞踏家はあの時代，やる方が多かったですよね。森繁哉さんも男性なのでもちろん前座だったとおっしゃっていましたが，ストリップに出演したとおっしゃっていました。

正朔：特に強いのは大駱駝艦系の人たちはいろいろやっていましたね。あの頃見たもので言うと，北方舞踏派の人たちとか，メンバーではないんですが山海塾の支援者の人とか。

小菅：北方舞踏派の郡山公演ということですか？

正朔：ストリップですよね。北方舞踏派がやっているわけではなくて，そのメンバーが来ている。

小菅：そうすると，後の鈴蘭党の人たち，雪雄子さんとか。

正朔：雪雄子さんがいらしたかどうかはわからないですけれど，男が１人か２人，女の人が２人くらいのチームで来ていましたね。舞踏の人たちは，ストリップというよりもショーですよね。

小菅：なるほど。キャバレーの金粉ショーのようなものも交えながらということですよね。

正朔：はい。金粉もやっていましたし，SM ショー的なものもやっていました。そういうものが来るたびに見ていました。舞踏というものを知った時に，もっと知りたくて，大森のアリアドーネの稽古場まで行ったんです。そこで，室伏（鴻）さんに会ったわけです（笑）。いろいろと室伏さんと喋って，室伏さんのソロ公演を見に行ったんです。いやあ，びっくりしましたね。これは衝撃的だったですね。当時，Shy っていう劇場が青山にあったんです。地下だったんですけど，焚火のように火を焚いているんですが，この火が尋常じゃないんですよ。もう天井に燃え広がるような火なんですよ。その頃は何もわかっていないですから，舞踏ってすごいな。こんな火事になるような火を焚くんだ，と思って，ぼーっと眺めていたんですよ。そこに室伏さんが出てきて，体を叩きつけて燃え上がる焚火を消すんです。必死で消すんですよ。いやあ，すごいなあ，と思って後で室伏さんに聞いたんです。「あの時の火すごかったですね」って言ったら，「楽屋まで火が来て，火事になるかと思ったよ」って言われて（笑）。「お前いいもの見たなあ」と。そういう衝撃的なものを見たのですが，アリアドーネも室伏さんもフランスに渡っちゃうわけですよね。それで大成功してよかったと思うんですけれど，置いてきぼりのような状態になりました。東京にはしょっちゅう来ていたので，舞踏公演に合わせて買い物をしたりしていました。日を合わせて出てきてはいろいろなところを見ていたんです。

土方巽との出会い：ワークショップにて

小菅：それはだいたい1975年くらいのことですか？

正朔：いえ，もうちょっと後だと思いますね。23歳か24歳くらいのことだったと思います。ちょうど室伏さんたちがフランスに行かれる前ですね。22歳くらいの時はまだ父親の看病をしていたと思います。私はできるだけいろいろなものを見るようにしていました。その時に，逆に不満が溜まってきた。「すごそうだ」という公演ばかりで，すごいものを感じられなか

ったんです。僕もまだそんなによくわからない人間だったからかもしれないのですが，「すごそう」と言われ続けていつすごいものを見せてくれるんだろう，という苛立ちを感じ始めたんです。すごいものを見られないなら，もういいや，と。地方から見に来ていて労力的にも大変だし，という時に土方先生が復活したんです。今までずっと見たいと思っていた，名前だけ知っている土方巽が復活した，と。本家が駄目なら全部駄目じゃん，と思って，それを見定めてやろうと思って，土方先生のワークショップに参加したわけです。これがすごかった（笑）。とんでもなくすごかったんです。

小菅：アスベスト館へいらしたんですか？

正朔：そうです。ものすごかったです。あの衝撃は本当に。何て言うんですかね…。自分というものが本当は壊れ物であり，実はろくでもない人間だと思っていた時に，世の中で「醜い」とされているものとか「汚い」とされているものは，本当は美しいんですよ，ということを語り掛けてくるわけです。いろいろな方法で見せたりもして。あの衝撃は，子供時代の泣いた時の自分のように，心は「えっ？」と驚いている。体が痙攣し始めて，狂喜しているんです。縛り付けられていた自分というものが，認められる，許される，と体が狂喜しているのを感じたんです。それにまた，子供の時の泣き声のように自分は驚くわけです。一体何が起きているんだ，と。そしてそれが，畳み込むように来るんです。本当に，酔うような世界ですね。夢に酔うような，酒に酔うような，素晴らしい映画を見た後に自分が自分に帰ってこられないような状態ってありますよね。これが１日ではなくて，ひどいと１週間くらい続く。

ワークショップが始まったばっかりだったので，一番最初だけすごく回数が少なかったんです。週に一遍，日曜日だけ。それがひと月に４回だったんです。その時は，あのアスベスト館に40人くらいいたんじゃないかと

思います。その中には五井輝さんとか，大森政秀さんとか，高井富子さんとか，プロの舞踏家の人たちも参加しているし，薄暗い稽古場に声を出しちゃいけないような緊張感の糸が張り巡らされているんです。咳払いをするのも怖いような，大勢の人間が膝を抱えているようなところで，先生が一人だけ小さいテーブルの電灯の下で何か書き物をしていたりするんですけど，時々ちらっとみんなを見るんです。眼鏡越しに見る目が怖くて，すっと見てまた書き物をしているんですけど，あの始まる前の時間自体がもうすごい緊張感だったですね。

小菅：それで，ワークショップを受けられて土方とお話はされましたか？

正朔：結局もう畏れ多くて話せる雰囲気じゃなかったんです。土方先生はわりとリラックスしているように見せているんです。ところが，ここに芦川（羊子）さんがいるんです。この人が，何か変なことをしたら叩き斬るぞみたいな佇まいでいるわけですよ（笑）。実際に何かしたら，刃のような視線がすっと来るわけで，もう怖かったですね。おいそれと近寄れるムードじゃなかったです。

そう思っていたのに，最後の日に「打ち上げをします」と言われたんです。当時，伝説というか噂が立っていたんです。「芦川さんという人は笑わない人だ」「芦川さんという人は言葉をひと言も発さない人だ」と聞いていたのに，いきなり芦川さんが「打ち上げをします」と言ったので，「えーっ！？」と思っちゃったんですけど（笑）。それで打ち上げに参加した時に，みんな土方先生と直接話をすることができるかもしれないととても楽しみにしていました。でも，土方先生ってそういう人なんですけど，すべての時間が舞台なんですよ。どんな時も，人がいる限りにおいては舞台なんです。ですから，私はとなりにいた五井さんとずっと喋っていたのですが，先生がスーツを着て帽子を被ってすーっと来て，「五井君，外に飲みに行こう」と。そうしたら，五井さんは一生懸命抵抗するわけですね。

「先生，みんないるんですから，みんなと飲みましょうよ」と。「いや，外行こう」「先生，みんなと飲みましょう」と五井さんが一生懸命言って，「しょうがないなあ」と。これも一つの演出なわけですよね。

それで先生が大島に着替えて降りてきて，みんながいくつものグループに分かれて喋っている時に，先生が少し喋っては輪を移り，とそういうふうにしているのですが，もう声も掛けられなかったです。なのに話をしていると，いきなり後ろに先生がいたりするわけですよ。私がさっき言ったようなことを言ったんですね。「私はいかなる思想，信条，宗教，哲学，そんなものは信じないんです！」って叫んだ途端に，後ろから肩をガバッと摑んで，「ようし，わかった。こっち来い」と吊り上げられて２階に連れていかれちゃった。

その打ち上げ自体が本当に一つのショーのようにいろんなことが起きたわけです。もちろん喧嘩も起きます。私は踊りというものを踊ったことがない人間で，たかだか４回ワークショップを受けただけなんですけど，いきなり先生が「誰か裸になれー！」と大声を上げた。「裸になって踊るんだー！」と叫ぶわけです。そうすると，誰も応えないんですよ。無視。後から考えれば当たり前のことなんですけど，「裸になって踊れ」というのは弟子の女の子に言っていたんです。でも，これ以上誰も立たないとこの先生の声が床に落ちてしまう…と思った瞬間に立っちゃったんです。上の服を脱いじゃった。そうしたら先生が「違うんだ，違うんだ」と肩を叩くわけですよ。でも立っちゃったらアウトじゃないですか。みんな歓声を上げているわけですよ。だから全裸になっちゃう。それで，踊れない人間が全裸になっちゃって踊るというわけで，とにかく飛び上がっては体を床に打ちつけて，飛び上がっては体を床に打ちつけて，というのを延々繰り返しまくったんです。そうしたら，まずいなと思ったのか女の子たちがみんなを誘いにきてカップルになって踊り始めて，そこを私は脱いだ服を集めながらこそこそと帰ったんですけど（笑），五井さんが待っていてくれて「今のはよかったなあ！」とか言ってくれたのを覚えています。

本当に楽しかったんですけど，上の部屋に連れていかれて，私はそんなに酒が弱いほうじゃないんですけど，その日ちょっと調子が悪くなって，みんなは飲んでいるんですけど別室で布団で寝ていたんです。そうしたら，ものすごく重苦しい空気が流れてきて，寝ているんですけど，顔にものすごい圧力を感じるんですね。それで，パッと目を開けたら土方先生の顔がここ（目の前）にあるんです（笑）。もう震えちゃって「先生やめてください…」って言ったら，嬉しそうな顔をして映画のシーンみたいにピョンピョンって振り返り見ながら闇の中に消えていくんです。なんだったんだろう…と思いながらまた寝ているんですね。そうするといつの間にか手がこういうふうに（胸の前で両手を合わせる）なっているんです。この手を外側からふわっふわって触っている人がいる。また目を覚ますと先生の顔がここ（目の前）にあるんです（笑）。「先生やめてくださーい！」って。そうしたらまた楽しそうに消えていくんです。

実は暴れた子がいて修羅場があったらしいんですけど，私は知らずにそのまま寝ていたら，明け方にものすごく滑舌のいい寝言が聞こえるわけですよ。叫んでいるんです。私たちがいる大広間の脇に，先生の書斎の小部屋があるのですが，そこから聞こえてくるんです。だんだん目を覚まし始めたのか，「誰かー！　誰かいないのかー！」って叫んでいるんです。怖くて誰も行けないんです。10人くらい寝ていましたが，怖いから薄目を開けて見ていたんです。先生が来るぞ，と思いながら。扉の近くに近寄ってきたのがわかった途端に先生が，（勢いよく）バーンと扉を開けるわけです。それを見た時に驚いたのは，ここ（土方先生の体の回りや隙間）から本当に東北の風がぶわーっと出てくるのが見えたんです。「うわーっ！」と思ったんですが，それがだんだん近寄ってくるわけですよね。「あいつはどこだ？」と言いながら，なまはげのように近づいてくるんです。それで，寝ている人間の布団を剝いで顔を見るんです。「違う，違う」と言うわけです。みんな怖いから起きられない。寝たふりしているんですけど，それを何回も「あいつはどこだ？」とひん剝いていたら，ついに耐えきれ

なくなって小さな女の子が「やだやだやだ」と泣き出しちゃったりして（笑），一生懸命慰めているのもまたおかしいんですけど。また「あいつはどこだ？」と言って，ついに一番奥の私のところに来たんです。体が硬くなってガチッとなっちゃうじゃないですか。そうしたら，目を閉じているのに突然ふーっと爽やかな風が吹いたような気がした。それで体がほっとして緩めた途端に鉄槌を落とされたみたいに，顔の両脇でバーンと音がしたんですよ。目を開けると先生の両腕が私の顔の両脇に突き立てられていて，ここ（目の前）に顔があるんですよ（笑）。それで，「いた〜っ」と怪物の様に大きく口が裂けた笑顔で言われた時には体が硬直してしまいました。

ワークショップ翌日

小菅：それは土方の茶目っ気ですか？

正朔：ですから，舞台なんですよ。すべてが舞台なんです。こういう話はいくらでも出てきます。

小菅：面白いですね。ワークショップの光景が目に浮かぶようです。

正朔：それで，バーンとやって，「いた〜っ」と言ったところで終わりなわけですよ。そうしたら，「はい，起床！」と叫んで，「軍隊式にパッと起きましょう！　パッと！」とか言って。それまでみんな寝たふりしていたのにパッと立って布団を畳み始めた（笑）。

小菅：それは朝になっているんですか？

正朔：朝です。さっきの続きです。ダーンとやった途端に，そのシーンは終わりなんです。「起床！」と言われたらみんな立って布団を畳み始める

という一つの流れの中であったわけです。それでみんなが片付け始めたら，「ビール買ってこい」と言われてビールを買ってきて，また飲み始めるんです。本当にこれは私にとっては大事な一日だったのですが，それが終わった後にみんなが仕事があるから帰って行く。私も図々しくなってはいけない，調子に乗ってずるずるといてはまずいと思って，「仕事があるので私も…」と言ったら，「いいじゃないか，仕事なんて」って言うわけです。本当は仕事はないから，そのままずるずるといちゃったんです。昨日暴れた男が「俺も仕事休もうかな」と言ったら，「仕事は大事です。行きなさい」と（笑）。

結局そこで残っていたのは，田鶴濱洋一郎さんという東北歌舞伎計画の美術をやっていた人と私と３人だけになったんです。その時に，田鶴濱さんは大変知識が広い人ですが，私なんて田舎から出てきて東京にそんなに慣れているわけでもないし，ショーの世界にも芸術の世界にも慣れていない人間で，ただ聞くだけなんです。私はなんでここにいるんだろうと思って，「そろそろ私，帰りましょうか」と言ったら，鼻でフンッてやって「いろ！」と言われて，「あ，すいません…」というような感じで。それで，ずっと喋っていたら芦川さんは稽古場の近くに住まいを持っていて朝になると来て，昆布茶と干し芋を持ってきてくれてみんなで食べたり飲んだりしました。

田鶴濱さんはその時に美術を依頼される時だったので，そのうちに芦川さんと田鶴濱さんが２人で話し合いに出ちゃったんです。そうすると土方先生と２人になるんです。この人と話すことができるのかと思っている人とずっと２人きりで一緒にいなきゃいけないんです（笑）。６畳間くらいの部屋ですけど，先生はあまり明るい光が好きじゃなくてこのくらいの尺高（30センチくらい）の昔の建物の床の小窓のようなところがありますよね。その外光だけなんですよ。部屋中の光の粒子が細かい粒々のようになって，ここだけ一般社会と隔絶された別の世界のようなところに先生とずっといるんだなあ，と思っていたら，いきなり先生がいろんな話を始める

んですよね。踊りの話をするんです。歌舞伎の話とか，井上八千代さんとか武原はんさんの話とか，いろいろ。歌舞伎の演出というものがどうのこうのと，こんなわからない男に延々と喋り続けるんです。ちょっと喋り疲れたなという感じで，ふっと体をソファに休めたんですね。「これが純粋怠惰だ」と言った時に体から光の粉がふわーっと舞い上がったような，ただ休んだというんじゃないんですよね。すごく美しいものを見ている感じがした。

それで，ふっと起きて，「君どこから来たの？」と言われたから，「福島の郡山です」と。「ああ，行ったことあるよ」と言われて，「何かうまいもの食べたんだよな。何食べたんだっけな」とか考えているんですけど，だんだんだんだん部屋の空気が重くなってきた。本当にゆったりと部屋の空気が重くなってきて，「俺，舞踏で人殺したんだよ」と言い出して，「あ，まずい！」と思ったんですね。猪苗代に磐光パラダイスというところがあって，実は私は美容師で花嫁の化粧と着付でよくそこに通っていたんですけど，金粉ショーをやっているところだったんです。そこで金粉ショーで火事を出して，ものすごい大火災になったことがあったんです。その時に舞踏で行っていた人たちのうちの一人が，「あいつは一度外に出てきたんだよ。逃げたんだよ。なのに，『あっ』って言って振り返って，また入って行ってしまって死んだんだよ。一体あいつは何を見たんだろう。お父さんに『どうしてですか』って聞かれたんだけど，俺は何も答えることができなかった」と。

その後すぐ，田鶴濱さんと芦川さんが帰ってきて，芦川さんはショーがあるので出て行って，私たちも「じゃあ，外行こうか」という話になって，タクシーで六本木の先生のお店に行くということになりました。さすがに，そこまで付き合ってはまずいと思って，「僕はここで失礼しま…」「何言ってんだ，乗れ」みたいな感じでまた乗せられちゃうんです（笑）。（車を降りて）お店に着くまでの間に花屋さんがあったんです。先生は花が大好きなので，花屋さんを見た途端にパパッと駆け寄って，花を１輪すっと取っ

て，「おい，花だよ」と嬉しそうに言うわけですよ。店員さんがさっと来て，「〇〇円になります」と言ったら，「貴様，花を，売ると言うのか」と怒り出して（笑）。私が「すいません」とお金を払ったんですけど，嬉しそうに花をかざしながらお店に向かう。クリスマスの前だったので，ビル３階分くらいの巨大なサンタの手が動く人形があって，先生が交差点でそれを見ながら「おー！　おー！」って手を振り始めて，後ろの僕たちを振り返って見ながら「おー！　おー！」とずっとやっていたんです（笑）。

それで，お店に着いたら元藤（燁子）さんが来て止めるわけです。「今は駄目」と。風営法が布かれた頃で，「警官が２人来ているから入らないで」と言われたので，となりの飲み屋に行ってまた３人で飲んだ。驚異的なんですけど，夕べ打ち上げで喋り続けて，また朝からずっと喋っていて，まだ喋っている（笑）。先生の知識量ってなんなんだろう，と思って。もう口が止まらないんですよ。そこで１時間くらい飲んでまたお店に戻ったら，まだ警官がいるんです。「呼んでこーい！　俺が血だるまにしてやるー！」と土方先生が騒ぎ出して，いかにも昔の警官という柔道体型の人が２人出て来た。「あ，俺はもうこのまま駄目かな。今日は（留置所に）泊まるのかな」と思ったんですけど（笑），帰ってくれました。それは「将軍」という一番大きいお店です。

小菅：キャバレーですか？

正朔：キャバレーです。先生のお店はほとんどキャバレーです。「将軍」が一番大きいお店で，次に「ブルート」というお店があって，そちらに行きました。「ブルート」に行ったらショーが始まって，先生が調光室に入って行った。踊り見ながら明かりと音をいじっている姿を後ろから見ていたら美しくて。本当に背中が美しくて。踊り自体も素晴らしかったですね。伝説になっていますけど，芦川さんとかが出ているショーは本当に美しかったです。結局ショーが終わるとお客さんもいなくなって，誰もいなくな

っちゃったんです。田鶴濱さんもなぜかあの時いなかったんだよな。それで，土方先生と２人になったら，ビートルズの『ガール』を自分でかけて，イギリス国旗のハンカチを出して踊り始めたんです。ハンカチだけ揺らしながら，ステップだけで自在に踊り続けるんです。私しか客がいないのに踊り出して，「あれ，先生は踊らないって話じゃなかったっけ」と思いながらずっと見ていた。踊り終わって僕の顔を見て，「ねえ，踊らないの？」っていきなり言われて，今踊れという意味か他の意味なのかわからなかったですけど，とにかくずっと緊張しっぱなしだった。

そのお店を出て，「ゴステロ」という先生のお店に行きました。フラメンコダンスを売りにしているショーパブだったんです。そこに行ったら，一流企業の貸切だったんです。ですから入っちゃいけないんです。先生は入っていくわけですよ。僕なんか田舎から出てきてボロボロの恰好しているわけですよ。いかにも貧乏人っていうかたちをしているんですけど，一流企業の客達の中に入って「席作れー！」とか叫んで席を作らせて，「あれはオーナーなんだ。しょうがないんだ」と言っているのが聞こえるんです。それも無視して「裸はまだかー！　俺は裸が見られるというからこの店に来たんだー！　裸はまだかー！」とか叫び始めた（笑）。そうしたら，フラメンコダンサーが出てきて私たちの周りをおかしそうな顔をしながら通って行って，元藤さんが「本当にあなたは…」とか言っていたんですけど。それが終わったら先生がまた「次どこ行く？」と言うわけです。私は本当にド田舎者ですから，芸術も六本木の歓楽街とかも知らない男なので正直精神的にもう限界がきていて，「先生，アスベスト館に帰りましょう。僕はアスベスト館に帰りたいんです」とむずがって，なんとかして帰ったんです（笑）。

小菅：そのお店は土方のお店ですか？

正朔：そうです。当時は相当持っていました。もっと知っている人はいく

らでもいると思いますが，２～３軒じゃないです。「金太郎」という名前もありました。「将軍」「ブルート」「ゴステロ」「金太郎」，他にもあったかもしれない。結局ショーダンサーは店があると，回れるわけです。ショーやる人はずっとショーだけやって，お酒の相手をする人はお酒の相手だけをする。

それで，アスベスト館に帰ってきて，芦川さんも帰ってきた。そうしたら，「お前なあ，こんなに飲ましてやったんだから何か置いていけ」って言われて（笑）。とっさに体を置いていけって意味かなって思ったんですよ。うちにはまだ母と店が…とか思ったんですけど。そうしたら，笑って，私がそう思ったのがわかったような感じで「面白い話でいいんだよ。何か面白い話を置いていけ」と。先生の「面白い話」って怖いんですよ。面白くないと本当に怒るので（笑）。その時，一生懸命美容に関する話をしたんです。髪の毛をいじる時の感覚の話とかをしたら，すごく喜んでくれて，「よし，お前に何かやろう」と言い出したんです。もう僕としては，先生のワークショップを受けて，直接お話をいっぱいいただいて，いろんなものを見させていただいて連れて行っていただいて，こんなにいただいて僕はもう何もいただけないと思ったんです。だから，「とんでもないです！」と言ったんです。昔のアスベスト館の２階には舞台に使った髪飾りとかいろんなものが置いてあるんです。有名な方たちのオブジェとかが置いてあって，それを一個一個持ってくるわけですよ。「そんなものもらえない」とずっと断り続けていたら，最後先生が怒っちゃって，「一体お前は何だったら受け取るんだ！」と（笑）。先生の友人の有名な画家たちの絵を「これでどうなんだ！」と外しにかかったら，芦川さんが「それは駄目です！」と。最後は「もう十分です。先生からたくさんのものをいただいたので十分です」と土下座して頭下げたんです。そうしたら，嬉しそうな顔をして，「じゃあ寝ようか」って。この話は芦川さんの「火気厳禁体として」（『現代詩手帖』1987年４月）に書いてあります。非常にいい文章です。

福島から東京へ

小菅：正朔さんはその時，福島に職場があったんですよね。

正朔：母親の店を手伝っていたんです。

小菅：かなり頻繁に東京にいらして，ワークショップに出たりしていらした。

正朔：そうなんですけど，最初は月４回，週１回だったんです。それが１週間連続，最大の時は２週間にまでなったりとか，昼と夜と２回やったりとか，日数的にもどんどん増えていったんです。正直，１年半の間に７回もそういうものをやったので，生徒は減っていきます。でも，今考えても舞踏としては，ものすごく濃厚な内容にだんだん移行していくんですね。しかも，これはワークショップと公演の稽古というものの違いがあるんですけど，やっぱりワークショップとしては非常に濃厚だったというのは，自分の踊り手が欲しかったんだと思います。育てようとしていた。

1987年に銀座セゾン劇場の柿落しがあったんです。そこが本当は土方先生の公演だったんです。白桃房，大駱駝艦，田中泯さん，（ドイツから）帰ってきたばっかりでオイリュトミーをやっていた笠井叡さん，それから大野（一雄）先生も当然いて，元藤さんが石井満隆さんとか一般の舞踏家を集めて，芥（正彦）さんが演出する土方先生の追悼に変えたんですね。でも実際は，土方先生の「暗黒舞踏派再結成」を銘打って大野先生や麿（赤兒）さんとかとにかく全員集めて，土方先生と芦川さんが風神雷神を踊りながら，上から降りてくるというシーンを思い描いていたものだったんですね。『東北歌舞伎計画』（1985年）というのは，実はそれをするための試作だったんです。先生が後から僕に言っていたのは。『東北歌舞伎計画』はあの１年間のあいだに３日間くらいの公演が４回ありましたよね。

その他にアスベスト館で『親しみへの奥の手』と『油面のダリヤ』という作品を４日間公演でやっていて，東北ツアーも行っているのですごい数ですよね。私は全部に出ているわけではなく，『東北歌舞伎計画』の『二』，『四』に出ているだけですけど，全公演にスタッフとして付き従っていて，その間にワークショップも７回やっているということで，ほとんど東京にいるようでした。もう自分のお店は，僕がいないものだと思われていた（笑）。

小菅：それはお母様は困ったでしょう。

正朔：それはそうですね。

小菅：息子が変なものにはまっちゃった，と。

正朔：変なものにはまったと思って，舞踏を調べたらしい。母親のそういうところがやっぱりすごいなと思ったんですけど，どうやって調べたかというと，岩名（雅記）さんと五井さんを見つけ出して電話を掛けたんです。「舞踏というのは何ですか？」と（笑）。その時，２人ともとても丁寧に対処してくれたので，うちの兄たちも飛び出して行って「あなたもいつかは出て行くと思った。自分も若い時は本当は踊り手になりたかった」ということで，許してくれたというのはあったと思います。本当に母には悪いことをしたと思っています。苦労して続けてきた美容院を私のために潰してしまったんです。

小菅：それでは，だんだん東京がベースになっていくのですか？

正朔：そうですね。スライドしていきます。最終的に完全に店を引き払った時には，既に先生は亡くなっていましたけれど，ほとんど東京にいたと

いう感じです。

白桃房とともに

小菅：正朔さんがご自分で作品を作ろうと思い始めたのはいつ頃ですか？

正朔：初めて作ったのは先生が亡くなった年の次の年，1987年ですね。（中野）テレプシコールの新人シリーズです。先生が病気になって亡くなった後，元藤さんと芦川さんが別れるのですが，土方先生が亡くなる前に「お前は芦川につけ」と言われていたんです。「僕は先生が好きなので，僕は先生の弟子です」と言うんですけど，「男はな，女の師匠についたほうがいいんだよ。女は男の師匠についたほうがいいんだよ」と言うわけです。でも，僕は頑として「先生の弟子でいたいです」と言っていたので困った顔をしていたんですけど。その話はそのままになっていて，後から聞いた段階で「芦川についていけ」と女の子たちにも言っているんです。全員に言っているわけではなく，男は僕しか言われていない。女の人も６人くらいですかね。「芦川は女だけど男みたいな女だから，あいつについていけばいいんだよ」みたいなことを言われたというんです。結局それが遺言になってしまった。ですから，芦川さんに「弟子にしてください」という感覚ではなくて，先生の遺言でそのままスライドしていった感じがあったんです。先生が亡くなった年は空中分解的な感じになっているわけで，共同で稽古とかはしていたんですが非常に曖昧な状態が続いて，その頃に田中泯さんのところにみんな住んでいたりしていたんですけど，自分がどうしていいかわからない時にたまたま友人たちも一緒にやろうよ，ということでテレプシコールの新人シリーズに出たんですね。それが作品を作った初めての時です。それで，白桃房として，一緒に活動するようになって。もう男一人なんですよ（笑）。女の集団だってみんな思っているんですけど男が一人いた，という感じでやっていました。

少し話は戻りますが，先生はしばらく沈黙していたわけですよ。帰って

きた時に，舞踏界が完全即興全盛だったんです。実を言うと先生は完全即興が大嫌いで，もう憎んでいるんじゃないかというくらい。やはり先生という巨大な力を持った人がいる時に，みんな逆らえなかった。ところが，先生が亡くなった途端にアスベスト館の技術というものについて，あれは単なる形や動きだ，と言う人たちがいて，やはり完全即興として推してこようとした。それに対して白桃房は土方先生の技術をなんとか出そうとした。僕なんかは先生から宿題をいっぱいもらっちゃったような気分だったんです。ただただ宿題が溜まってしまっているような気分だったんですけど，それを白桃房時代は検証していく時代だったんです。芦川さんという人がいるから。その時にメソッドについて『江古田文学』に文章を書いたりしていたんです。そういうふうにしてとにかく白桃房で続けていたのですが，その中で土方先生がいなくなったことによってやっぱり完全即興が強くなった。技術というものをそんなものは単なる形だ，動きだ，という見方に対抗しようとして私たちがいた感じです。そこはなんとなく一般の舞踏界においてちょっとそぐわない。ですから，あまり技術系の話が舞踏家にないというのは，独自のシステムがある駱駝艦は別だと思うんですが，そういうものがあったんです。僕は振付派として続けていたということがあって，そこから白桃房の時代を過ごして，中のいろいろがあって私は出ざるを得なくなった。

舞踏の内容にも関わってくるのですが，チームの中のダンサーという時に何を言われているかというと，「阿呆になれ」「馬鹿になれ」という状態がいいんだよ，ということを続けてきた。チームの中のソロパーツを踊るのと，ソロの作品を作るというのはまったく別のものなんですね。それを乗り越える悩みが一時期すごくありました。その時に，お客さんは入らないけれども小さなスペースで月１回公演をやりながら，もう一度検証し直した時期がありました。その検証の前の話ですが，私の直弟子だった子がいるんですね。グノームというチームが白桃房の中にありまして，私の直接下の人たちには男２人，女２人がいた。そのうちの一人の子が私が辞め

る前にもう辞めていて自分で活動していたのですが，公演前日に自殺をした。私は舞踏界から離れていたのでそれを知らなかった。ある時，私はそれを知ってしまったんですね。5年も辞めていたから，もう踊れないかもしれない，どうしよう，と思っていた時に，あの子が死んだと聞いてとりあえず追悼公演をしなきゃだめだと思って公演を打ちました。

「正朔」となる

小菅：正朔さんは1988年に郡司正勝先生から「正朔」と命名されましたが，それはその間の出来事ですか？

正朔：これは白桃房にいる時代です。白桃房の中で，私の主役公演をやったんです。その時に名前をいただこうということになって，他のメンバーもいろんな方から名前をもらっていたんですよ。私の時に郡司先生からいただかないか，という話になって，それでいただいたんです。

小菅：郡司先生はどうして「正朔」という名前にしたんでしょうか？

正朔：笑い話なんですけれども，すごく考えてくださったらしいんですよ。風水とかいろんなものを考えて作った名前が「正朔」ではなかったんです。「北斗」という名前でした。「君は北から来たから『北斗』がいいんじゃないか」と言われて。芦川さんと私が先生のところに行った時に，「『北斗』ではどうかね？」と言ったら，芦川さんが渋い顔をして「かっこよすぎるんじゃないですか」って（笑）。ちょうど『北斗の拳』が流行っている頃で，「ちょっとまずいんじゃないですか」という感じになっちゃって，そうしたら郡司先生が困った顔をして「どうしよう。何て付ければいいんだろう」となった時に，「じゃあ申し訳ないけど，僕の名前をあげるというのはどうかと思うけど，僕の名前をあげるよ」と言われた。郡司先生の俳号が「西朔」と言うんです。私の本名が「正光」なので，その一字を取って

「正朔」にしましょうということでできた名前なんです。実は練りに練ったことじゃなくて（笑）。

小菅：でも郡司先生から名前をもらうというのは，とてもいいですね。

正朔：嬉しかったのは，芦川さんが「お名前をいただいてもいいでしょうか」と言った時に，郡司先生が「君には華があるから」と言ってくれたんですよ。そうしたら逆に芦川さんがびっくりしていた（笑）。いちいちびっくりしなくてもいいのに，と思いましたけど，あれは嬉しかったですね。生きている間は，本当に心の中で見守っていてくれたと思います。お正月とか「遊びに来ないか」と言われて，土方先生と同じです。大先生ですから何も言えません。先生の言うことをただただ「はい，はい」と聞いているしかないんですけど，本当にありがたい言葉をいただきましたね。その時に，「踊りっていうのはね，実を踊るんじゃなくて虚を踊るんだよ。これは虚なんだな，と思った時に実を見せるんだよ。実だと思った時に又虚を見せるんだよ。そうやって踊っていくんだよ」と郡司先生がおっしゃった。

舞踏と風土

小菅：「北斗」というのもいいですね。郡司先生は，北方舞踏派についても文章を書いていらっしゃいますし，舞踏というのは北のものだというお考えもあったと思うんです。きっとそれで，福島出身の可知正光さんに「北斗」という名前を付けたんですね。

正朔：郡司先生って北海道の方ですよね。話は飛びますが今思い出したので話してもいいですか。東北でないと舞踏を踊ってはいけないのか，というような話がよく上がりますよね。それに対して土方先生が言った言葉があって，「土俗というものはどこにでも根付くんです。私たちの体は風土

が作り上げるんです。私は秋田で育ったから，私の体は秋田の風土に作られているんです」という言い方をするんです。つまり，「土俗がどこにでもつく」ということは，その人の体を作った風土というもの。だから，世界中どこでもいいということです。引っ越しをする人もいるでしょうし（笑）。東北でも，「福島は東北じゃない」という言い方をする。僕に直接は言いませんが，たぶん文章に残っています。文化圏的には，栃木とか茨城が近いんですね。じゃあ，東北は一緒かというとそうではなくて，宮沢賢治の話をしている文章もありますが，つまり風土というのは太陽が海から昇るのか，それとも海に沈むのか，ということによって文化は違うんだよ，と。山脈から生まれてくる風や水の関係があった時に，その風土によって根付いた体なんだよ，自分の存在や体に根差したものを大切にしなきゃいけませんよ，ということです。

だから，東北じゃなきゃ舞踏をやっちゃいけないとか，北じゃなきゃいけないのではなくて，その人の体をどう捉えるかということです。ですから，「風土」と言った時に危険なのは，単なるその土地の文化にこだわっている人がいるじゃないですか。それよりもっと深いものだと思います。よく「風土を踊る」と言って，その土地の踊りをいきなり踊り始めるとか，そういう問題ではないんです。植物がどのように育つのかというようなことです。例えば，僕たちがワークショップで「植物」という基本的な単純な踊りを踊らせる。外国からもいっぱい人が来ますが，同じことを教えているのに，見ると「これはイギリスの草だな」とか（笑），それこそ本当のものなんですよね。同じことをやっているのですが，楽器が奏でる音がその風土によって作られた木によるものから出ているように，そういうものを大切にしなさい，という言い方ですよね。

小菅：今の言い方を少し援用すると，深くて広い意味での「風土」ですが，舞踏というのは「風土を踊っている」「風土に根差している」と言ってもいいですか？　この場合，「風土」は，ギリシア語で「家」を意味した，

自分の居場所であり，自分を包み込むものとしての「エコロジー」と言い換えてもいいかもしれません。

正朔：僕は先生がそう言っていると思いますけれども，さらに言っていることは，「自分の存在に根差したもの」という言い方をしています。もっと言うと，自分を生んだ闇の世界というか，つまり，「体の中の闇というものから私たちの命は生み出された。そこを掘り下げなさい」という言い方です。風土よりももっと深いものかもしれないと僕は思っています。風土も当然そこに育つんですけど，もっと命に入っていく段階というのがあるような気がしています。ですから，安直に考えてはいけない。民俗芸能とかに走ってはいけませんと。世界中にそういうのは広がっていますけれどね（笑）。

即興について

小菅：そうだと思います，きっと。それで土方は秋田ですし，郡司先生が文章になさっている北方舞踏派は山形と小樽でやるわけですから，寒さとか雪とかに関連付けて郡司先生がおっしゃるというのはよくわかります。今，正朔さんがおっしゃったように，白桃房が技術というか土方が残したものを大事にする。それに対して即興派が出てくる。即興派というのは，具体的にどういう人たちですか？

正朔：あの頃に，先生がいなくなることによって，観念的な舞踏が広がったんです。先生の言葉というものが強すぎるじゃないですか。ですから，体の作業であるはずのものが観念の作業に入ってしまった感じの人がいた。自分の内部の世界，自分の感情とか観念とかを語るのが舞踏だという言い方になる。「即興」という言い方は間違いかもしれません，あの頃は観念的な完全即興が多かったんです。問題はだんだんすり替わっていきますけれども，即興舞踏家の方は今でもたくさんいらっしゃいます。私の周りに

も長岡ゆりや石出卓也という天才的な即興舞踏家がいます。ただ彼等は私達が振付けや体の素材感や世界観に頼る事を，他の様々な要素を使って行っています。それは技術と呼んで良いと思います。その内容については本人から語られるべき物だと思いますので私からは控えます。以前即興演奏家のエリオット・シャープさんやフランスのリオンの即興演奏家の組合のトップの方から別の機会に同じ事を言われました。「私の即興は即興ではなく作曲です」と，大変感銘を受けました。私はこういう方々を尊敬しています。

完全即興というものに対して土方先生が何と言ったかというと，人間の必然的な数ある方法論の一つにしか過ぎない，と。虫が動いている世界を遠くから映像に写していくと，結局同じ動きしかしていない。そういうことをやっているに過ぎない。つまり，完全即興と言う時に，自分の一番居やすいところを選んでいるだけだということ。完全即興をやっている人は常に新しいものをやっているという言い方をするけれど，そういうことではない。大事なのは「即興」ではなく「即興性」なのだ，と。即興性を生むためには自由にするのではなく，不自由なもので囲い込むことも大事なんだ，というのが土方先生の考え方で，それが振付にあたるわけですね。だから，長岡ゆりや石出卓也の場合は，他のもので自分を追い込むことをしているのですが，そうではない完全即興が流行った時代があった。そのことについて先生は当時，非常に怒っていた。そこで問題になっているのは，観念的になっていったということです。

小菅：私は演劇学の人間ですので，即興に大変興味があるんです。即興というのは言い換えれば，反振付，あるいは反台本ですね。そういう形態の演劇は歴史上あるんですね。コメディア・デラルテみたいに，台本はないけれども，俳優たちに膨大なデータベースのようなものがあって，この時はこう動く，この時はこう喋る，ということをその場に応じて組み合わせていくという演劇です。今まさに正朔さんがおっしゃったことはとても示

唆的だったのですが，即興と言っても音楽を器にして作っていくとか，言葉を核にして作っていくとか，そうなれば結局は完全な即興はありえませんよね。

正朔：ええ。先生の有名な言葉がありますが，「生まれたことが即興なのに」という言い方をしていましたよね。本当の即興的な動き，でたらめな動きというのは，精子が卵子に入っていき，そこに光が刺され誕生した命が生まれ出た時に，初めてした動きだけがでたらめな即興的な動きで，他はでたらめな動きじゃないんです。そういうものを得るためにどうしたらいいかということは，面白い例えがいっぱいあるんですけど，「私は風を振り付けることができます」と土方先生が言いました。「５つの形をできます」と言って覚えさせるんですね。それで，「この形は何も大事じゃありません。大事なのは１番から２番のあいだなのです。ここを生み出すために形が必要なんです。形は何も大事じゃありません。このあいだを生むための一つの道具なのです。このあいだを生むために正確に形をやりなさい」という言い方ですね。つまり，普通の振付だと１番，２番，３番は大切だと思うけれど，そのあいだを生み出すための振付なんだ，と。先生の振付は，元々洋舞をやって振付の世界からアヴァンギャルド的に即興をやったものが，また振付に返ったのはなぜか，という時に最初と後の振付は意味が違うということですよね。それを安直に振付と言う前に，先生がそこに辿り着くなりの理由があったということは大事なことだと思うんですね。

舞踏とは何か

小菅：なるほど。どうも舞踏は，そういう意味では決まった形は持っていないような気もしているのですが，それでも舞踏はどういうふうに言葉にしたらいいんでしょうか。

正朔：土方巽という大変謎の人物を抱えてしまったために，ものすごく面倒臭くなっているのですが，私として答えられることを一生懸命答えたいと思います。「舞踏って何？」という時に一番問題だと思っているのは，舞踏ってジャンルじゃないと実は思っているんです。表現というものに対する一つの問題提示だと思っています。ですから，先生が目の前で何回もやっていますが，別ジャンルの人に突然「お前は舞踏家だ！」と言う時があるんです。その瞬間，舞踏性を持った活動や発言をした者に対していきなり言うわけですよね。例えば中西夏之さんに「お前は舞踏家だ！」と言ったら，「俺は美術家だ！」と言い返された話もありますけれど（笑），つまり問題意識だと僕は思っているんです。一番笑っちゃうのは，どうにかしようとしてNEW BUTOHとか言っている人がいるけど，そういう問題じゃないでしょう。

それと，舞踏の抱えている問題として，「舞踏とは○○だ」と言った時に舞踏が壊れてしまうという問題が一つあります。舞踏を習得しようとした時に普通のシステムのように一つ一つわかって習得していく内容ではない。わかることを拒否した内容なんです。ですから，言ってしまった時には「わかる」ということになってしまう。そのことを拒否する物の考え方なんです。一番面白かったのは，よく海外からインタヴューに来る人がいました。土方先生にいろいろな質問をするのですが，最後に「舞踏は何なんですか？」と先生に直接聞くわけですよ（笑）。そうすると先生，また芝居が始まるんですけど，「え？　舞踏ってあるんですか？　舞踏ってどこに行くと見られるんですか？　私は知らなかった。え？　舞踏ってあるんだ。教えてください。私はどんなにお金を払っても見に行きます。この稽古場を売ってでも見に行きます。私はどうしても見たい。教えてください。舞踏ってどこにあるんですか？」って。舞踏を作った人に言われちゃうと誰も何も言えなくなるじゃない。そうすると先生が相手を見てにこっと笑って，「舞踏というものは，この世のどこにもないんですよ。今，あなたと私がここに座って話している時，たった今この瞬間この一点に生ま

れてくるのが舞踏です」と。

つまり，舞踏というものは新しい誕生，そこに生まれてくるということの作業なんですね。「舞踏はこれこれこうだ」という言い方はそもそも間違っているということになってしまうんです。禅問答みたいになってしまいますが，だけど土方先生は言うんです。「いいか。１週間に１個でも１日１個でもいい。『舞踏とは』といって文章を書け」と言うんです。それを１年くらいやっていると，おぼろげに舞踏というものがわかってくる。その代表として「命がけで突っ立った死体」みたいな先生の言葉がありますけれど，そういうものを一つたりとも「わかる」と思いにくいような言葉。それをたくさん見ていると，おぼろげに見えてくるんですよ。目的を持ってしまった時に失われたものってあるだろう，と。

今は携帯電話がありますが，知らない場所に行かなきゃいけないという時に，昔だったら地図を見て迷いながら不安になりながら行く。２回目から行く時は，同じ時間なのに最初に行く時はすごく長く感じた時間が早く感じる。一体何をなくしたんでしょう。この失った時間を取り戻すのが舞踏なんです，と。つまり，目的を持った時にもう終わりに着いている。その失われた時間を取り戻すのが舞踏なんだ，と。ですから，目的に囚われてしまった踊りとかを先生はあまり好きがらない。森の藪の中に入って彷徨うような形ですよね。ただ彷徨うのか。ただカオスなのか。いいや。曖昧なものやカオスというものは，わからないからと言ってそのままにしちゃいけない。それをわかることで囲い込んでいく。そうするとだんだんそこに集まってくるものがあるんだ。それを壊さないように提示することなんだ，という言い方です。

「飼い慣らされた動作ばかりで生きてきて，お前は随分ひどい目にあったのじゃないのか」という文章がありますよね。「あなたは執行猶予のような人生をおくるんですか，それとも予行演習のような人生ばかりおくっていて，いいんですか。あなたの体が本当に生きるということをしないで終わっていいんですか」と。その意味での舞踏というのは，「本当に生き

ましょう」ということ。つまり，「わかる」ために習得することが必要なのか。僕たちは技術としていろいろと習います。その時に，物になるということを要求されるわけです。でも，誰もわからないじゃないですか。「犬になれ」と言われた時に，どうやって犬になっていいかわからない。これは芦川さんの言葉ですけど，泳げない人間がプールに飛び込むように，つまりわかってからじゃなくて，とにかく飛び込むという入り方でしか物になることはできませんよ，と。舞踏と体との関係は，そういう連続なんです。「こういう振付を踊りなさい」と言われた時に，「どうやってですか？」とか言っていると，芦川さんが後ろから蹴っ飛ばすというような（笑），「とやかく言っていないでやりなさい！」と。とにかくやるしかない，という飛び込み方が舞踏家の舞台との関係。体の投げだし方ですね。そういう関係が大事なんですよ。

一番具体的な方法論ですが，体を空にするということ。体を空っぽにすることから始める。「体を空にしろ」と言われて一生懸命何も考えないようにしようとか，自分の体のことばかり考え続けている人がいますけれど，そういうことではないんです。世の中の誰もがやっていることです。言葉で言うと，「我を忘れて」とか「我をなくして」とかそういう状態というものは，誰でもやっているわけです。例えば，小さな子が遠くにある動物や夕日をぼーっと見ている。そういう子供の背中を見ると，空っぽになっているんですね。なぜかと言うと，彼の体はその風景の中にもう広がってしまっているんです。よくワークショップでやるのですが，東京に出てきて辛い目に遭った人が疲れてしまって田舎の実家に帰りたい。「もう帰りたい」と立ち尽くす人の姿というのは，もうこの心は田舎に帰ってしまっている。抜け殻なんですね。恋愛もそうですよね。「あの人に会いたい」と。作り物をしている職人さんもです。（ペンを両手に持ち作業をしている形を取って）もうここ（手元）に入っちゃっている。そうすると，体は空になっちゃっている。ですから誰でもできることなんです。

ただ問題は，戻っちゃう。持続することが難しい。考えてみると，一生

懸命何かをやっている人って体を忘れているんです。そういう状態にするために，僕たちは様々な条件を体に加えるわけです。そうすることによって空になる。なぜ空にしなきゃいけないかと言うと，空っぽのコップがあった時に，物を入れることはできますね。でも，ここに何かが入っていた時，それは混ざる。何を入れてもただ混ざり合うだけ。そうではなくて，これは空にしないと駄目だということです。土方先生の言葉で言うと，つまり「空っぽの体に入れたものは消えていって空になってまた入れて空になって，という空っぽの体の連続なんだよ。そうすることによって，いろんなものが入れられる」。

これは技術的なことですが，体の形ってありますね。一つの形がすっとなった時，（右手を横に伸ばして）例えばここ（右手）から植物が何個か出ていった時の形をした時，「成る」時があります。これ実は３秒くらいしかもたないんです。後は，こういう形をした人になってしまう。その時に，結局入れたのに消えてなくなっていったら，この状態でそれをまた連続して何度も入れていかなきゃいけない。そうしないと形は持続できない。ただ止まっていれば形になると思う人がいるけど，そういうものではない。その時に，別の物を入れていけばそれは動きになってくるわけです。そういうふうに空っぽにならなきゃいけない。でも，人間はプールに飛び込むように何物かに成ることは恐怖感なのかできない人が多い。ですから舞踏の場合は，その一番感じやすい状態にするために空になるための稽古をするということです。

大事なのは，自分の意志で動くのではなく，何者かに動かされる。そういう動きでないと駄目なんですよ。つまり，扉を開ける時でも閉める時でも，ただ開け閉めするのではなくて自分の体も開いていくだろうと。閉じていく時は自分の体も閉じていくだろうと。そういう体の問題です。自分が人を抱きしめる時は，まるで自分が抱きしめられているように抱きしめなさい。抱きしめるだけに一生懸命になるのではなく，抱きしめられるように抱きしめるんです。花を見ている時に，きれいだなあと思っていると，

なぜか花から自分が見られているような気持ちがしてくる。そうすると自分が花になる。花を見るということは，自分は花になることなんだ。そういう関係性を敏感に反応できる体を作らなければいけない。その敏感に反応できる体を「舞踏体」と言う。これを別の言い方で言うと「火気厳禁体としての体」です。例えば，マッチ１本擦ったら突然ぼっと燃えられるような体でなきゃいけない。つまり，わずかな刺激で瞬間的に体が変異する。

技術的な問題としては，体を手は手，指は指，頭は頭，とバラバラに考えやすいのですが，実は体を一つの塊として考えなければならないんです。例えば，これは考えてもできないのですが，ここ（後ろ首）に針がチクっと刺さった時に，痛いのはここだけじゃなくて，こういうところ（腰のあたり）にも反応くるわけです。これは，体が繋がっているからなんです。そういうふうなことをするために，体というものを一つの塊にしなければならない。手も足もないんだ，と。そこから手が引っ張られていった時に，初めて手は手として誕生するので，ここにある時はただの尻尾みたいなものでしょう，と。手は手として誕生させる。足は足として誕生させる。まず，それができる人が少ないですね。

小菅：「舞踏体」がどういうものかがとてもよくわかりました。空にした体の中に何を入れていくんですか？

正朔：それを土方先生は採集するわけです。土方先生は偏執的な観察者として提示してくれたわけですね。先生が自分で言っていたのですが，最初は肉体者としての発露するような表現をいっぱいしていたと。たぶん『四季のための二十七晩』（1972年）の頃，舞踏の基礎スタイルを作る頃から，なぜか細い物や薄い物や淡い物や小さい物にこだわるようになっていった，と。そこにこだわると，魅惑的なめくるめく官能的な世界がその小さな中にあるんです。そこをどこまでも行くということは，その薄い世界の中にものすごい深い世界が広がっていくんだ。そういうことをすぐ止めるので

はなく続けなさい，やりなさい，という言い方をすごくしていたんですけど，そういうことを具体的に先生はいろんなところから採集してきたんです。わかりやすく言えば，絵もそうだし，物質もそうだし，動物もそうだし，人間もそうだし，そういう物から採集してくるわけです。

とにかく，あの人は見続けるんですよね。例えば，兎のバロンを飼っていましたが，兎の毛をずっと撫でていたり，壁をずっと撫でている。そうすると，なぜかわからないけれど泣き声が聞こえてくる。そういうふうに壁をさすりながら泣いている人がいるんですよね，と。物質が感情を生むという感覚です。先生は感情をすでに目的として持った物や，自分の感情を表現するという物をものすごく嫌ったのですが，観念としてテーマやコンセプトがあってやるということもすごく嫌っていました。それは命が誕生するような物なんだ。そういう物を探し求めている。草の中にひっそりと隠れて咲いている１輪の花を見つけるように，舞踏という物はいろんなところに隠れているから，それを探すんですよ，と。一つの知覚ですね。触覚もあり匂いもあり目で物を見ることもある。目は目で物を見るとみんな決めていますけれど本当ですか，と。つまり，本当に物を見たい時は全身で見ますよね。面白い話はいっぱいありますが，先生がサンマ焼き定食を頼んだんですよね。先生はサンマの焼け焦げにはまったらしいんです。定食屋でずーっと何時間か見ていたら警察呼ばれて連れていかれたという（笑）。「俺は何も悪いことはしてないのに連れていかれた」と。

田舎と都会

小菅：なるほど。ありがとうございます。正朔さんは福島のご出身ですね。私は土方が秋田で生まれて，そして東京へ出てきて，いろんな美術家とか小説家とか芸術のジャンルを超えて一つの舞踏というものを作り上げて，それがまた『四季のための二十七晩』や『東北歌舞伎計画』の中のいろんな動きに帰って行く。「帰って行く」という言い方が正しいかわかりませんが，東北のものが取り込まれていく。私は大都会である東京と地方であ

る福島の緊張関係を正朔さんはどう考えていらっしゃるか伺いたいです。それは特に，2011年の東日本大震災の時にとても明らかになったと思う。いわゆる東京の都市機能を支えるために福島に東京電力の原子力発電所があったわけです。そして，その原発が事故を起こして福島の非常に豊かな土地が使えなくなってしまった。これは，非常に大きな不幸であったと思う。

正朔：初めて東京に土方先生のワークショップで来た時，バイトで大道具に入って，当時はバブルの頃ですからわりとヒッピー系の人が多かったんですよ。それで，「君どこから来たの？」と聞かれて「福島からです」と。今から35，６年前ですよね。原発が建て始めの頃です。「あ，日本にいらないって言われた県ね」っていきなりその時代に言われましたね。「だって，いつなくなったっていいって思われたんでしょ？」って言われたんですよ。そういう意識ってああいう人たちの中には昔からあったんですよね。

私の父や，江戸時代の人でもいいんですけれども，非常に不自由な生活をしている。でも，ものすごく豊かに，しかもその土地だけで住んでいるのではなく，うちの父親とか母親に関しても，意外と日本中を動いているんです。坂本龍馬だって動いていますし，一般庶民であるうちの祖父や祖母もすごく動いているわけです。そういうふうに考えた時に，例えば昔の女学校の生徒の日記とかを見る時に，非常に朝早くから起きて掃除とかいろいろなことをして，その上で学校に行っている。不自由なはずなのに，豊かな生活を送っているなと思ったんですね。

地方というのは，今はどうかわかりませんが，そういう意味での情報が行き届きにくい場所だったんです。僕は福島ですから特に，日本で一番田舎の県と言われていたわけですよ。ズーズー弁だし。だから東京に出た時は非常に言葉を喋るのでも嫌で，劣等感の塊ですよね。今考えてみると，中心に暮らしている人は逆にすごく縛られている。過剰な情報にすべての時間を食らわれているような。今は地方でも情報がすごくなだれ込んでい

ると思うんですけどね。昔の人のほうが実は豊かで，スケールの大きいことをしていたりする。中心にいるために時間を搾取されているんじゃないか。時間というか，システムという物にです。搾取しているのは，中心に住んでいる人が悪いんじゃない。搾取するというのは日本でも世界的にも，どの国が搾取しているということではなくて，搾取するという人たちがいて，世界を搾取していると感じられるんです。だから，逆に僕は不自由さは豊かさを得るのかなと思う瞬間があります。原発はもう絵に描いたような問題です。

地方がどんどんシャッター商店街になっていったりと，生きていくことが厳しくなっていくんですけれど，このコロナにおいて逆に地方に散っていくのではないかと。海外でそういうところって南米とかにありますよね。地方を豊かにするために政治が動いたようなことはあったわけですよね。地方に住むことで豊かに生活が送れるようなシステムを，日本がやればいいのに。でも絶対やらないですよね。コロナの場合，感染を恐れた時にオンラインでできる仕事の人たちは地方でできるんですよね。ひょっとしてこの後，発生するのかな，と。集中が散ることのチャンスなのかとも思っているんですけどね。

小菅：仮に，「都会性」あるいは「田舎性」という言葉を使った場合，舞踏の本質には何があるのでしょうか。つまり，舞踏は東京で多様な才能が集まって土方が作り上げたものだと思います。それが今度は東北というものをモチーフにして，一つの形を作り上げていくということを土方はやった。仮にいろんなものが集まって普遍性――Universality――を持っていくのが「都会性」と言うのであれば，一面的にはモノもヒトも少ない，つまり個別性あるいは地方性――Locality――が強いという意味で「田舎性」ということも言えましょう。舞踏の本質はどこにあると正朔さん考えますか？

正朔：それは明らかに「地方」なのかと僕は思っています。どうしてかと言うと，「飼い慣らされた体」という生き方が情報なんですよね。娯楽も含めた意味で情報に縛り上げられている。それを食い尽くしているシステムがあるけれども，そんなにやる必要はあるのかというものをやらされているわけです。自分の存在として生きていく作業をやる時に，不自由なほうが自分の肉体を知ることができるんじゃないかと。そういうことが地方のほうが提示できたんじゃないですかね。だいぶ前ですけど，笠井さんが「土方先生のことをよく東北の文化と言うけれど，ヨーロッパの異端の文化ではないのか」と言うのには，僕ものすごく納得しました。土方先生は非常にヨーロッパの影響が強いですから，ある意味土方先生のやっていることは田舎と言っているけどモダンであった。

これは僕の言葉なんですけど，「命の活性化」です。命を活性化するものを舞踏は与えてくれるんです。自分の体が誕生する喜びをもう一度刺激してくれる力を舞踏は持っていると思うんです。つまり，命が決して否定されるものではなくて，生まれてきたということ自体だけでも肯定されているものである。そして，細胞が生み代わるように自分というものの命，さらに行いであっても何でも，それが常に誕生し続けられるということを，生きるということを，感じさせてくれたんですね。そうあることが本当じゃないかと。これは僕の意見です。最終的に僕は命の肯定と活性化だと思っています。そのことには，不自由さというものが大事で，不自由や劣等感があった時に，地方性のほうがそれに触ることができる。ある種，都会はそれに触れないで済んでしまうんです。そこの問題を提示しているのではないかと僕は思います。

小菅：その思想は，舞踏の色に対する態度，暗黒と白塗りにも表れているような気がします。

正朔：暗黒舞踏の「暗黒」の意味について，先生がよく言っていた言葉で，

「闇と言うとすぐ重苦しく感じる人がいますが，闇にも光や艶が有るんです。漆とかそうでしょう，暗黒舞踏というのは反語なんですよ」「光は闇という母親の背中から生まれてきた，なのにいかがわしい光が闇を追い出す，その光を追い出さなければならない，震えている闇をそっと抱いてやりなさい，それは死ぬという事，誕生とか死を隔離する事によって生が青ざめてきている，弱ってきている」と。その後に，「光とは情報の事ですよ，今は情報に対する期待ばっかりが増えている」と言っていましたね。

小菅：その言葉は『土方巽全集』に入っていますか？

正朔：いえ，私の聞き書きです。白塗りは単なる死に化粧です。これは視覚的な問題ではなくて，白塗りの白というのはそういう力を持っています。一度自分という者が死んだ顔になれるというか，引いた状態になった時にどういう力があるかというと，白塗りというのは風化のような時間を見せる力を持っているんですね。生々しい色ってありますよね。ああいうものは前への表現なんですよ。それに対して，舞踏の引きを表したい時に白塗りは引きの力，具体的には時間の経過の力を持っているんですね。ですから，生々しい舞台美術とか衣裳があった時に，あの白塗りを衣裳とかにポンポンと付けていくと，風化した感じに空間が広がっていく。単なる白くなるということではなくて，そのものに対する時間を見せる。前への強い主張を消してくれる。これは他のどんな色にもできません。

小菅：白と言うと，東北の雪の色とか，死を連想させるようなところがありますよね。

正朔：そうですよね。ですから，お嫁さんとか芸者さんの白を見た時に，ふっと緊張する時ってありますよね。得も言われぬ雪女のような美しさというものを白塗りは持っていますね。これが他の色だと出ないんですね。

それを利用したんだと思います。先生はすごく研究していたらしくて，自分は目が強いと。この目を消すためにまつ毛に白塗りをしていたとか。

コロナと舞踏

小菅：次に，現在のコロナウイルス感染症をどう捉えるかということに話題を移したいと思います。一つの捉え方としては，東日本大震災の津波のように，何万人もの人が亡くなって非常に不幸な出来事でしたけれども，ただやはりあの中に人間存在を遥かに超えた壮大さを感じて，そして人間の無力さを突き付けられる。つまり自然からの一つの警告であると取る捉え方はあると思います。もう一つの捉え方として，私自身はクリスチャンなので，コロナというのはある意味でサタンの業だと考えています。それは，コロナはいろんな人を分断させていきますよね。家族の間さえ社会的距離を取りなさい，と孤独化させる。私はサタンの行う決定的な業というのは，人間を一人にさせる。人間の繋がりを切っていくことだと考えるんです。その意味では，コロナウイルスの感染症というのは，自然災害よりもむしろ原爆やホロコーストに近い，非常に邪悪なものとして特に初期の頃は捉えたんですけれども，正朔さんはこのコロナウイルス感染症の流行をどういうふうにお考えですか？

正朔：これは真っ最中なんでね。さっき震災の時との対比があったんですけど，ある人が土方先生と話をしに来て，「原爆が落ちた前と後では，日本というものの文化は違ってきてしまったのではないか」と尋ねた時に，また前に「舞踏というものは原爆体験を元にできた文化だ」というふうに紹介された時があったのも含めて，土方先生は「原爆？　そんなもの毎日落ちてるじゃないか」と言いました。つまり，人間にとって様々な災害や，生きていくことのいろいろな悲しみ，苦しみというものがあったり，事件があったりするということは，毎日のように起きていることだろうと言った時に，それを忘れている人たちに，自分たちが生きるってこういうこと

だよ，ということを見せつけるように起きているなと思ったんですね。

ただ，今おっしゃられたように，コロナの特殊性ってありますね。震災の時も放射能でありましたけどね。あの時，震災が起きた後，そこに踊るということは考えなかった。と言うか，できないと思いました。その後に僕は『帰ル』（2011年）でやったというのは，あの後みんながどうしていいかわからないと絡まり合った心に，もう一度自分が立つということから始めましょう，ということをみんなに言いたくてやった作品だったんです。震災自体を表現しているのではなくて，今混濁したみんなの精神状況をなんとかしたいと思ったんです。でも先生がおっしゃったように，コロナのほうがその色彩は強いですよね。本当に強いと思います。今，起きていることを見つめている段階なんですけど，こういうことに関しては感情的になると自分が濁流に連れていかれてしまうような感じがするので，冷静であろうと思ってはいるのですが，本当に分断されていますよね。

小菅：今まさにおっしゃったように，震災の時の放射能の騒ぎに非常によく似ていると思います。もちろん放射能は見えないですよね。もちろんコロナも我々にはどこにいるのかわからない。ただ，「感染者数」という数だけが出てくるわけです。福島の原発事故の時も「ベクレル」や「シーベルト」という数字だけが狂ったように躍ったようなところがあったと思うんです。だけれど，我々はやっぱり怖かったですよね。

正朔：そうですね。実際に沖縄のほうに行ってしまう人がいたり，みんなマスクしてましたもんね。逆に僕は福島に帰れるようになって帰ると，もうなかったことにしようというか，知らんぷり。しょうがないじゃん，となっちゃっているわけですよ。今コロナで年末年始にパーティーなんかしている人もしょうがないじゃん，なかったことにしよう，別に知ってる人誰も罹ってないし，となっているんだろうと思うんですけど，人間の心の空気感が悪くなっていますよね。つまり，生命力というものは，コロナに

よって落とされたのではなくて，自分たちで落としている可能性があって，心が折れちゃだめだよと思うんですけど，自分で滅びていくことに誘われている。それこそ悪魔のようで，自ら崩壊していくような，自分から汚い世界に落ちていっているような精神状況に行っちゃう人もいるし，確かに恐ろしいと思っています。

小菅：今，正朔さんの言葉を伺って本当にそうかもしれないと思いました。自ら滅びの道を歩いているような感じがしますよね。

正朔：そうなんですよ。精神状態が，生命力を自ら落としている感じがします。自分から病んでいく。だから，そのことを『帰ル』の時も言いたかったんです。お互いの不安が絡まり合うと抜け出せなくなるじゃないですか。人間関係がぐしゃぐしゃになっていっちゃって。そうすると，もう一度冷静になって自分の足元を見て，自分の行くべきところをちゃんと一歩踏み出しましょう。死とは再生の始まりである，と。死を恐れるばかりではなく，これは再生のための一歩なのだから，もう一度自分が生きていくべきところに「帰る」のか，それとも，たった今歩み出そうとするところに「帰る」のか。そういうふうに自分たちが「帰る」べきところに歩み出すことをしましょう，という提示だったんです。コロナの場合は，その辺，悪質ですね。分断というのは，政府から言わざるを得ないというのもわかるのですが，中国でなり始めの頃，強制的に連れていかれる死体を追いかける娘の姿とかありましたよね。自分の母親の死体がこれからどうされるのかもわからない。そういうことがもしこの後広がったらあり得ることですよね。

小菅：そうですよね。今亡くなったら葬式だってできないですから。こういう時に舞踏家はどう考えるだろうと思うんです。例えば，土方や大野一雄が生きていたら，あの人たちは何を言って何をするんだろうと思うんで

す。私はつい先日，笠井叡さんに同じことを伺った時に，笠井さんは「結構じゃないか。コロナはチャンスだ。どんどん分断されたらいい。人間はもっと『個』になるべきだ」と仰せでした。そのような答えを私は全く予想していませんでしたから，その時，私は，笠井叡さんという人はやはり天才的舞踏家なんだと思いました。土方や大野だったら何と言いましたでしょう。

正朔：わかりません。土方先生の物の言い方は非常に癖があって，とにかく「間（ま）」のことなんですよ。大野先生がこう言えばこう言う。先生のテーマで言えば，死と生があれば，どちらかにつくのではなく，これを混ぜ合わせていく。光と闇の時も。そこに生まれる「間」を作るために，ある物に対してとんでもないところから物を言ってくるというのが土方先生のやり方なんです。だから，本当に変化球の一番強い人だったので…。

小菅：普通のことは言わなかったと思うんですよ。

正朔：言わないですね。普通のことを言うくらいなら，何も言わない。

小菅：なるほど，わかりました。正朔さんはコロナ怖いですか？

正朔：一番怖いのは，自分が罹ることによって人に迷惑を掛けることです。私は家族がいるわけでもなく，死んでしまったとしてもそれほど人に迷惑を掛けるかどうかわからないと思っています。ただ，私が罹ることによって，例えば長岡ゆりは鍼灸師ですから，鍼灸院ができなくなりますよね。風評被害が起きるかもしれない。そういうふうに，自分の周りにいる人たちがそのことによって迷惑を被ることが僕は恐ろしいです，一番。だから罹りたくないです。

小菅：この問題が起こってからいろんな人に聞いた時に，ほとんどの人がそう言うんです。自分は罹っても平気だ，と。

正朔：ある意味死んでもしょうがないと思っています。

小菅：だけど，人にうつすのは怖い，と。特に演劇人はそうですね。観客にうつすこと，あるいはカンパニーでうつすことにおいてコロナは怖いと言います。そう考えれば，やっぱり必然的にシュリンクしていくじゃないですか。まさに今，正朔さんがおっしゃったように，自ら命を削っていく。

正朔：弱めていく。

小菅：弱めていく。そういうふうにいきますよね。ここのところで，舞踏家にできることはないのかな…，きっとみなさん今考えている最中なんだろうなと思います。ただ，芸術の中でこれに答えを見出すとすれば，舞踏しかないんじゃないかと私は思いもするんです。

正朔：東日本大震災の時にも「現地に行けるか」と言われたら私はその時には「行けない」と思ったんですね。それは，私たちは踊る時ではない。今は。むしろ炊き出しの人たちのほうが偉い。作業の時代であり，そこに最も悲惨なものを味わった人たちの中に今何が必要なのか考えましたね。ただ，時間が経って『帰ル』をやった時に，今はやらなければならないと思ったんですけど，どうなんだという問題提示は実際，自分にし続けなければならないですよね。舞踏家というのは，舞踏体というものを得た時の感じやすい状態をやった時に，一つの旗印のようになれたら嬉しいと思う時があるんです。風が吹いた時に，旗が揺れているように。土方先生の言葉で言うと，舞踏家というのは旗手なんですよ。先頭に立って武器を一切持たずに旗だけ持って，一番最初に殺されるのが旗手ですよね。

舞踏の未来について

小菅：舞踏の未来というものについてはどうお考えですか？

正朔：このことについては単純だと思っているのですが，さっき申し上げましたように，生まれてきた命がどのように生きていくかということについて，誰でも悩むわけじゃないですか。その時に，飼い慣らそうとするものは必ずあるわけで，それと戦うというのが青春の時代のみんなの葛藤だと思うんです。生きるということに対して，どうしたらいいかということは，新しい命が生まれてくる限りにおいては普遍的な問題だと思います。ですから，一つの踊りのスタイルとしてではなく，問題提示として考えてきた時に，舞踏が今と同じような踊り方をしているとか，そういうことは一切わからないし，舞踏と言われないかもしれないけれど，舞踏というものの問題性というものは新しい命が生まれてくる限り，永久にあると思います。このことについては，僕は何も心配していません。

小菅：でも表現は変わると思っていますか？

正朔：それは，現在性ということを考えた時には絶対にあると思います。別にスタイルにこだわる必要はないと思います。ただ，自分を一度空にする。そのことによって，物を得ることができる。こんなことを言ったら笑われちゃうかもしれませんが，アンパンマンみたいだね，と。「私の体を食べてください」と。私の体を食べさせることによって物が入って来る。私が体を失うことによって，新しい物がどんどん入ってくる。そういう方向性は，自己主張，コンセプト，自分の感情，自分の観念を知ってください，というものとは真逆なんですよ，舞踏がやろうとしていることは。つまり，いろんな舞踏があるという言い方をしますけど，僕にとっては直線的にあっちとこっちとしか考えられないくらい全く違うもので，この問題

提示は永久であると思います。

土方先生がなぜ舞踏をやったかという話ですが，先生の話は嘘が入っているかもしれないから心配なのですが（笑），大野先生の踊りを初めて見た時，土方先生は楽屋に訪ねて行って，「先生はみんなと同じ揃いの踊りを踊っているのに，なぜ先生だけ別の踊りを踊っているんですか？」と質問をした。つまり，同じ振りなのに違う踊りが行われている。天才というものが各ジャンルにいるわけですね。踊りだけでなくて。その天才というものは何なのか，ということを見続けた人が土方巽だと思います。それを再生産できないのだろうか。その秘密は何であろうか。そのことに指を突き立てたのが舞踏の始まりであると僕は思っているんです。大野先生は一人の天才であるわけですね。それに対しての観察者です。どこにでもいる。突然湧くわけですよね。ですから，なくなることはない。そのことに対して疑問を持つ人も，どれだけの時間が経つかわからないけれど必ずいると思うし，私が生きている限りはそこを考えたいとは思っているんです。

小菅：私はやっぱり舞踏あるいは舞踏家というのは，常に社会では異物として働くべきものだし，それをやめたら舞踏の意味はあまりないと思うんです。土方が東京に出てきて豊かな交流をしたと思いますが，彼の芸術も存在も，社会に取り込まれたものではなかった。つまり，異質のものだった。喧嘩しているということではなくて，みんな「違う」と思うからこそ尊敬もするし，見習おうともする。それがまた，北方舞踏派であったり金沢舞踏館であったりいろんなところに散って行って，そしてその時々にその所々の土地で異物として働いて，今度は逆に田舎に取り込まれそうになった時にはそこから出て行くというような。私は北方舞踏派の動きはそうだったと思いますけれども，正朔さんの舞踏家としての生き方もそういうところにあるのかなと想像しています。

正朔：それはあると思います。そして，そういう人たちは全体のために必

要なんですよね。トリックスターとして，日常に対して非日常という存在を感じさせる。しかも，魅惑的であるということが絶対必要だと思うんですね。知らんぷりされたら終わりです（笑）。非常に魅惑的であり，普段生活している人がもう一度自分を再活性化できる。さっきの「命の活性化」の話ですが，そのために必要な存在というのは絶対にあると僕は思います。

小菅：正朔さんのご自分の人生としては，これからのご予定はどのようにお考えですか？

正朔：先生の言葉というものが恐ろしいというのもあるんですけれども，先生と付き合って37年経ってから先生の言葉がわかるというようなことがボロボロ出てくるんです。あ，こういうことだったのか，と。そういう時に，自分の見える物が変わっていくわけですね。やっぱり続けていかなきゃいけない。老いの問題としては，不自由になることによって本当に必要なものがわかってくる。不自由な故の自在さとか，土方先生のおばあさんの生活の仕方とか，そういうものが逆にわかってくるようなものがある。そのことに対して，自分が萎えていくのではなくて，その変化していく自分を見つめ続けてもいいかなと思います。

小菅：土方巽という人は，やっぱり「神聖」，オットーの言う「ヌミノーゼ」としか言いようのないものが出ていたのかもしれません。例えばキリストの一言で，ペトロはそれまでの生活を全部捨てていきなり付いて行くわけです。いろんな方のお話を聞いていると，土方にもそういうところがあって，お弟子さんと呼ばれている人たちは，土方のもとに飛び込んでいきますよね。

正朔：本当のことを言うと，和栗（由紀夫）さんとトークの時にとなりに

なったことがあって，（大野）慶人さんとか室伏さんとかみなさんいらっしゃった時なんですけど，「和栗さん，俺，別に舞踏が好きで舞踏に入ったわけじゃないんですよね。俺は土方先生に対する恋愛のようなものだったんですよね」と言ったら，「そういうのは俺とお前で最後かもしれねえな」と。あれは本当に恋愛に近いものでした。

小菅：山本萌さんが，「先生の最後の弟子は正朔さんだよ」と言っていました。

正朔：具体的にそうですからね。死ぬ間際の弟子ですから。自分で言うのもなんなんですけど，あの時は本当に愛されていたと思います。本当に先生のそばにいられたんですね。なぜかわからないけど，私が聞き役にならざるを得ない状態で。何を言っているわけでもないんですけどね。延々と喋っていました。やっぱり先生を愛していたし，愛されたなと思っていました。

小菅：素晴らしいですね。今日はいろんな話を伺えて大変幸せでした。ありがとうございました。

【付記】このインタヴューは，コロナウイルス感染症第三波の流行が叫ばれ緊急事態宣言の再発出（2021年１月７日）がなされる直前，2021年１月６日水曜日午後２時より，慶應義塾大学日吉キャンパス来往舎207号室において行われた。当日，正朔，小菅隼人の他に，記録助手として熊谷知子（明治大学兼任講師）が同席した。本稿は，熊谷が起こした原稿をもとに小菅が編集・確認作業を行い，さらに，正朔の確認，訂正，加筆を経て出版するものである。本企画の遂行にあたって，令和二年度科学研究費助成事業（学術研究助成基金助成金）「暗黒舞踏を芸術的カテゴリーとして確立するための実証的研究」（代表：小菅隼人）の助成を受けた。

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