

ORAL HISTORY ARCHIVES OF JAPANESE PERFORMING ARTS

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ

木村公香 氏

1938年生まれ。石井漢に師事。小牧正英バレエ団員を経てチャイコフスキー記念東京バレエ学校助手。日本バレエ協会関東支部初代支部長。E.マクシーモワ記念木村公香アトリエ・ドゥ・バレエ主宰。松山バレエ団顕彰芸術賞受賞。

聞き手：川島京子 斎藤慶子 / 同席者：深澤南土実 柳下恵美

[第1回] P.2

実施日：2013年1月29日 13:30 ~ / 場所：斎藤慶子宅

[第2回] P.28

実施日：2013年1月31日 13:30 ~ / 場所：斎藤慶子宅

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第1部

- 齋藤 本日はインタビューをお受けくださってありがとうございます。たいへん光栄に思っております。
- 木村 とんでもございません、こちらこそ光栄に存じます。
- 齋藤 最初に、先生がお生まれになったときのことを伺いたいと思います。1938年12月14日、東京の東中野にお生まれになったと聞いております。4人姉妹の長女でいらっしゃる。劇団のリーダーを務めている4番目の妹は戦後の生まれです。
- 木村 そうですね。
- 齋藤 先生のおうちが由緒あるといえますか、少し変わった生活環境だったかと思うのですが、そのことについてお話いただけるでしょうか。
- 木村 私はこの間、村上という新潟県の越後村上へ行っ、木村という家の先祖を調べてきました。幼い頃に住んでいた東京の東中野のうちはくぐり戸を三つ通ると、内藤子爵さんのお宅でした。それが村上の、いわゆる城主なんです。村上の内藤家は徳川家の譜代で、私の祖父が勤めた方は14代目内藤信任(ないとうのぶとう)、今は17代目でいらっしゃいます。村上の内藤家は家康さんと、言うならば腹違いのうちといえますか。徳川家康という人は、身内の縁が少なかったからでしょうか、内藤家をとっても大事にして、光徳寺というお寺に行きましたら16基、立派なお墓が並んでいて驚きました。内藤家当主は徳川家康の異母兄弟であり、弟分として大事にされたと聞いています。光徳寺のお坊様に「実は、私は齋藤と申しますが、旧姓は木村で」って申しましたら、「もしかしたらおじいさまが写っている写真がある」と言って持って来てくださいました。それは内藤お殿様の名代としてお寺の一部を改築したときの写真で、祖父の自筆で名前も書いてありました。「名代木村栄之輔」と。「あ、これ、祖父です」って申し上げたんですが、昭和20年11月にお殿様が村上入りしたときの写真にも祖父が大きく写っていました。その写真もいただき、そういう家だっということがわかりました。そして今の首相官邸のあるところ、江戸詰の参勤交代の土地だったそうです。今ちゃんと石碑が建っています。それからのちに高田の馬場に移りました。父の写真を全部見ますと、皆さん、お着物で下駄か草履なのに、父は洋服を一人着て靴を履いて写っていましたね。[参勤交代のための江戸屋敷があった場所は、現在、首相官邸が所在する。]
- 齋藤 ハイカラな方だったんですか。
- 木村 ハイカラでした。ゴルフも英語もよくやっていたし、早稲田大学を出たらアメリカに行くつもりだったらしいんです。早稲田政経はオール甲、その頃早稲田が連年優勝していた大学駅伝の第9

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第1部

区、戸塚一鶴見を走りました。ただ、私の祖母(父方)の健康上の事情で行きそびれたと言っていました。祖母は私が2歳になる前に亡くなりました。

佐渡に北吟吉さんとか、有田八郎さんとか、山本悌二郎さんという政治家が居られたのですが、それが全部祖母のほうの系統です。祖母は村上に嫁いだのです。

その高田の馬場から東中野の屋敷に移ったときも、内藤家のお殿様の隣の家だったんです。ですから私は、「お殿様」って言って内藤家の広いお庭で遊んでいました。

斎藤 「お殿様」って呼んで(笑)。

木村 本当なんです。それから「御母様(おたあさま)」っていうのが奥様で、「御父様(おもうさま)」っていうのがお殿様で、ていうので内藤家のほうには15人もの使用人がいました。お庭の一角に神社があって、そこで毎年元旦は内藤家と木村の家が向き合って、「新年おめでとうございます」と言っていたんです。それも全部覚えています。その神社の壁画が鳥獣戯画で、私はそれが怖くて。私が物心ついたときには祖母はいなかったので祖父、それに両親、それから末の妹は戦後の子ですから3人の子、それでお手伝いさんは4人いました。

私が日本女子大附属の幼稚園に行くときには、4人の女中さんが「玄関の間」で両側から「いってらっしゃいませ」と挨拶してくれる中を、「行って参ります」と言って出かけました。で、東中野の駅から早稲田行きのバスに乗って、そして早稲田大学の側の通りや豊坂を上って、日本女子大附属豊明幼稚園に通ってました。ある日幼稚園の帰りに東中野の駅前に夜店が出始めていて、カーバイトのくさい匂いがして。子供たちが何か渡すと、夜店のおじさんが何かをくれて、子供たちはそれを口にしている。あれは何を渡すから貰えるのだろうかというのが、お金だとかわからなくて。夕方まで「私もあれ、ほしいな、ほしいな」って思っただけでずっとその場から離れられずにいました。

斎藤 お金を見たことがなかったんですか。

木村 なかったです。

斎藤 本当のお嬢様だったんですね。

木村 内藤家があって、木村があって、もう1軒、庭師の栄さんのうちが内藤家の門の中にあって。その栄さんと女中さんの2人が、「翠(みどり)様」[木村公香氏の本名は翠]と呼ぶ声がして。「あれ、何か聞いた名前だな」と思って(笑)。「ああ、ここにいらした」。それ、今でも体で覚えているんですが。「あれがほしいの、あれが。何をあげると、あれがもらえるの」なんて抱えられながら喚いてました(笑)。子ども時代はそういう時代でした。

それから母は日本女子大出身、叔母も日本女子大で東中野の我が家に下宿しながら通ってしま

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第1部

た。ですから時間が合うと、一緒に目白から通いました。目白の駅のそばには 外国人がまだ住んでいて、駅で一緒になると私は叔母の後ろに隠れるんです。叔母に「どうしたの」って言われ「だってあの人、異人さんでしょ。だから連れられて行っちゃうから」って(笑)。「赤い靴」の歌のとおりのことを思っていたのです。それが4歳ですね。(昭和17～18年頃)

斎藤 戦時中ということですね。お生まれになって、3歳で太平洋戦争になってしまいますよね。

木村 そうですね。でも家族が疎開する1年前に私だけが群馬県の桐生市の母方の家に疎開しました。祖父関口義慶二は、市長を4期務め、桐生市の発展にたいへん努力した人です。

斎藤 ちなみに桐生に疎開する前に、お教室に通われたということがあった。

木村 ええ、そうですね。

斎藤 それは何のお教室なんですか。

木村 踊りの教室。42年ぐらいに行って(当時4歳)、そこで覚えた踊りを軍人会館(現九段会館)で傷病兵の方々を前に踊りました。

斎藤 それは石井漠(いしいばく1986-1962)先生の研究所の公演ではない?

木村 そこは榊原先生と仰しゃる児童舞踊スタジオだと思います。踊りをやって。姐やさん(女中さん)におんぶされて会館ステージの袖で出演するのを待っていたことも体感で覚えています。5人で踊って。私は真ん中でした。「木村さん、木村さん、出番ですよ」って言われた時に、私は姐やさんの背中で寝ていまして、「うん、うん」なんて言って出ていきました。ほんとは裸足で出なければいけないのに、私だけ赤い靴をはいて出てしまいました。「あの街この街、日が暮れて～」って[木村氏が歌いながら手の振りを実演する]。

川島 それは、児童舞踊のような?

木村 ええ、児童舞踊でした。父はどちらかというと一流好みの人でしたので、家から近いからとかっていうのでなく、遠くても一流のところやらせるべきという考えの人でした。で、女中さんが練習に連れてってくれたのは覚えています。

斎藤 そのときはご自分で踊りたいと思って?

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第1部

木村 そうですね。そのころ、母と父の結婚でいただいた『未成交響曲』のレコードのアルバムがセットになっていて、他にもメンデルスゾーンの『ヴァイオリンコンチェルト』もとても好きでよく聴いていました。『可愛い魚屋さん』など、そういう童謡より好きでしたね。

斎藤 蓄音機で音楽を聴いていたんですね。

木村 蓄音機が、もう、すぐウウ、ウーンとなってしまう。そうなったときには蓄音機だから手回しし、何度もそうやって聴いていました。子どものときから、ターンタータタ、ターンタタ。そう、シューベルトの「未完成」のあの曲を口ずさんでいたぐらいで。子供のころから踊ることと音楽が大好きでした。

川島 その踊りを始められたのは、お父様の考えである一人一能という考え方ということですか。

木村 だと思います。ですから戦後横浜へ帰ってきて、石井漠先生には昭和23年(1948年)から習いに行きました。ちょっと話は飛びますが、18年の桐生の疎開、それから新潟への疎開。父が越後人でしたから、新潟県の新発田(しばた)に連隊があって入隊していきましたから、もしも何かのときにはみんなそこですということ、そこへ疎開したんです。22年の9月、小学校の3年生のときに横浜には戻ってきました。それで23年には自由が丘の石井漠先生の所に通い始めました。南風座という映画館の前に石井漠先生のスタジオがあって、それはよく覚えています。

川島 自由が丘ですか。

木村 はい、自由が丘です。通い始めたときは小学校4年生でした。そのときは横浜の鶴見に住んでいました。父の会社の社宅があって、そこに引っ越したときには4人いたお手伝いさんは1人でした。ミエコさんという。それまで小さいときは「姐や、姐や、ウメや、ハツや、フジや」って言っていましたが、そのときには私、「ミエコさん」と言ってました。

斎藤 さん付けに変わったんですね。

木村 はい、変わっていましたね。「ミエコさん」と。母は「ミエさん」と呼んでいました。

斎藤 戦後は財閥などが解体されて、社会が変わり、人の呼び方も変わって。

木村 はい、そうだと思います。お手伝いさんはいましたが。その48年の4年生のときには、もう石井漠先生の教室に行っていました。最初は父か母か、でももう48年にはいちばん下の4女が生まれていましたから、かなり大変だったと思いますが、その中を送り迎えしてくれて。今の京浜東北線も鶴見から

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第1部

蒲田まで乗り、蒲田から今度は目蒲線で多摩川園前まで行って乗り換え、それで自分一人で自由が丘に通ってました。

ある日お友だちが、「山手線ってというのは終点がない」って言ったので「それじゃ、乗ってみたい」という気になってしまったのですね。

斎藤 終点がないとは。

木村 必ず元に戻れる。

斎藤 ああ(笑)。

木村 スタジオが東横線の自由が丘ですから、そのときは山手線には乗ってなくて今の京浜東北線の蒲田までしか乗っていなかったんですが、渋谷には戻れるという自信があって、私一人で乗ったんですね(笑)。1廻りすると1時間かかるでしょ。私の帰宅する時間が遅いので、もううちでは大騒ぎになっていたんですね。私は必要な電車賃しかもっていなかったのでお金はなくなってしまい。それでバスの運転手さんに「バス賃、ないんです」と言って降ろしてもらい(笑)。それからうちへ帰ったのですが。母に「どうしていつもの時間に帰ってこなかった」と。「山手線一回りしてきたの。だって終点がないっていうんですもの、すごく興味があって」と。そういういたずらというか、大胆というか。でもそのときに全部駅の順序を覚えて、今でもきちっと覚えているのはそのおかげです(笑)。その同じころ、石井漠スタジオには江崎司さん、小林恭さんが内弟子でいらっしゃいました。

斎藤 小林恭さんも、やはり石井漠のところでは舞踊を始めたんですか。

木村 はい。内弟子でいらっしゃいました。それから小倉礼子さんと石井晶子さんが、トウシューズできれいに立っていらっしゃいました。

斎藤 石井漠先生のところでトウシューズで？

木村 はい、トウシューズで。他に須永晶子(すながまさこ1936-)さんや茂木明子さんもトウシューズで立っていらして、『くるみ割り人形』の中の「金平糖の精の踊り」を、踊っていらっしゃいました。(トウシューズをよく履いていた人で、木村氏が覚えているのは他に、石井晶子、小倉礼子の各氏)

斎藤 私にとっては、石井漠舞踊団はモダンというイメージが強かったんですが。

木村 そうですね。でも石井漠先生の音楽性は素晴らしくって、その後ロシアのいろんな先生にお会いす

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第1部

るたびに、「あなたのその音の取り方は、誰に習ったの？」って言われました。もしかしたら石井漠先生のところかもしれません。「ドレミファソラシド」って、ひとつひとつポーズをして、手が地下からだんだん天に上がっていくのです。

川 島 きっとドイツのほうから取り入れたのですね。

木 村 そうだと思います。

川 島 山田耕筰先生と一緒にやってきて、舞踊詩運動などのような、そういうものが影響しているのでしょうか。すみません、話を戻しますが、この石井漠先生のお教室を選ばれたのは先生ご本人ですか。

木 村 いえ、父です。全部父です。連れて行ってくれたのは父だけじゃなくて、母も姐やさんも連れてってくれました。そのときによって違ったのですが。電車に乗る順序を覚えた段階で、それからは一人で行ってました。

今思うと、石井漠先生の所へは、山手線に乗るってというのは渋谷まで出ないと乗れないんですね。それでその方面から来ていた友人についていって、その後一人でやったのだと思います。

川 島 そうですね。で、渋谷から1周した(笑)。

木 村 はい、それが小学校4年生のときです。石井漠先生を選んだのは父です。その時は八重子おばさまという先生の奥様がまだご健在で。石井はるみ先生という石井歓さんの奥様が、大きいおなかをして教えてください。まもなく松島トモ子さんが入っていらした。

コンクールにも出ました、東京新聞の。そのときに8人で踊りました。

斎 藤 それは何の曲でしょう？

木 村 「マズルカ」[ショパン、作品7-1]でした。タン・タランタン・タン・タランタンっていう、「マズルカ」っていう曲で。

川 島 モダンダンスでしたか？

木 村 キャラクターの踊りでした。だってトウシューズは石井漠先生の所で履いていたのは限られた人で、私たちもたまたま履くぐらいでした。私自身は少し履いた時点で小牧の方へ移りました。その頃『白鳥の死』や『赤い靴』の映画を見て、本格的なクラシック・バレエがやりたくて。

その頃のトウシューズの先には茶色い皮が張ってあり、コッチンコチンでした。石井漠先生のところのバー [バレエ・スタジオの壁に、腰の位置くらいの高さに取り付けられた木製の棒。ダンサーが

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第1部

日々のレッスンの最初のセッションで、バランスを取る助けとして使われる]を持ってバー・レッスンする時も、一応バレエの第1ポジション、第2ポジション、第4ポジション、第5ポジションもありましたね。ですが、今思うとあれは……。モダンダンスのある先生とちょっと口論したこともあるんですが、「うちだってクラシック教えてるのに」っておっしゃったことがありましたが。あれはどこまで行っても真似ですね、今思いますと。

斎藤 形だけの。

木村 形だけ、はい。本当にそれは石井漠先生のところだけではなくて、小牧正英先生(1911-2006)の教室に行っても、体触ってまで教えていただいたってことはないです。見よう見まねでやっていました。クラシック・バレエはポジションもあるし、それからアカデミックなシステムがありますから。ですからモダンダンスの方も、体を鍛えるという意味ではクラシック・バレエの手法を取り入れやすかったのではと思います。

何故かというとその頃のモダンダンスっていうのは、あくまでも外国に留学していらした方の教えから発展して、その先生の編み出した練習でやっていた時代でしたから、クラシック・バレエにきちっとしたシステムがあるということはとてもやりやすかったと思います。ですから石井先生のところもセンター・レッスンをやる前に、バー・レッスンは一応ありました。全部ではなかったですが。プリエ[膝を曲げること]とタンジュ[引っ張るという意味。前、横、後ろに膝を曲げないように床をこすりながら出し最後にかかとを上げつま先を伸ばす]と。バットマン・タンジュ[真っ直ぐな、または曲げた脚を打ち付けるような動き]なんかも、方向は正しいけれど正しいやり方ではなかったと思います。でもグラン・バットマンもあったし、バーにつかまってやるっていうことは、ありました。ただ石井漠先生は、センターの動きはほとんどモダンダンスでした。しかし私はあの先生はやっぱり素晴らしい能力の方で、大天才でいらしたから、今日のモダンダンスのベースを作られた方であられるのは真実です。

川島 先生ご本人から習ってたのですか。

木村 はい、習っていました。輪になって回りながら、あのときのレッスンはたぶん全部ピアノ演奏だったと思いますが、例えば「ドー」と弾くと、こういうふうにするんですね[腕全体を伸ばして体の側面につけ、手の平だけを反らす]。「レー」っていうと、こうなる[少し腰の前で両腕を広げる]のね。「ミ」で腰に行って[腰に両手を添えて肘を張る]、「ファ」でこう[胸の前で両腕を大きめに広げる]で、「ソー」[胸にあてた両手を重ねて閉じる]「ラー」[頭の上で両腕を広げる]「シ」[頭を下に、両手はその頭のうしろに]「ド」[頭の上で両手を重ね合わせる]と1音で1歩ずつ進みながらやります。もうそれもちゃんと覚えています。

それをやりながら、例えば「ドー」と1歩進み、その時自分で好きなポーズをさせるんです。次「レー」

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第1部

でしょ。その時また、自分のやりたいポーズを各人それぞれの何かの表現をする。私の「地から宇宙に」という考えは、正にその時の教えに基づいていると感謝しています。

斎藤 音の一つひとつに反応するということですか？

木村 ですから皆が同じポーズをやるのではなく、自分が感じるそのポジションに近い各人がやりたいポーズをするというふうにして、輪になって歩くんですよ。

斎藤 それぞれが自分が感じたまま、表現する。

木村 はい、感じたまま。一つの作品をステージで踊る時の決まった「振り」はありましたけれど。これに関する話は、もっと先輩方がよく知ってらっしゃると思いますが、殆どの方が現役としてもういらっしやらない。私はほんとに子どものときに習っていただけでしたから。それから、子どものときにチャンバラ映画を見たんですが、そのときはスクリーンの後ろで人が動いてると私は思っていたんですね。映画の中でお侍さんが死んじゃうでしょ。その人がまた他の映画に出てきたときに、私は映画館で大声出して、母に「お母様、お母様、あの人、生きてた」って(笑)。何を言いたいかっていうと、スクリーンに映る画面の音と口が合わないときがあり、それが気持ち悪くて、気持ち悪くて、「どうしてあの方は口と言うことが合わないの」ってというのが、私には大問題だったんです。上映の仕組みはあとで知ったのですが、後ろのスピーカーから流れてくる人の声と、白いスクリーンに映った画面の口が合わないと、もうそれが絶対許せませんでした。ずっとバレエをやってきて、今になって人を指導する立場になり最も大事な要素だと考えているのは、石井漠先生の、音楽や音に合わせて自分の感情を表現するということ、それからその映画のときの音声と動きが合うということ。それが結局、私の踊りにずっと影響しているということが、近年わかったんです。みんながメロディで踊るか、リズムで踊るかっていうときに、西洋芸術はリズムなんですね。日本人の体質はメロディなんですよ、歌謡曲とか、演歌とか。それはそれで良いのですが、西洋文化の「バレエ」を踊るのであるなら、きちんとテクニック(リズム)と表現(メロディー)を踊り分けなければならない一と。そして世界に一人しかいないその人の感性が1つの「もの」として客席と呼応する。これが「舞台芸術」だと思っています。

斎藤 日本式だと、メロディに乗って気持ち良く動いて。

木村 ええ、気持ち良く歌うことが、日本人の体質にとっても合っている。だけどバレエという西洋から来た芸術は、リズムが取れないとだめですね。話が飛んじゃってごめんなさい。足が3拍子だとするでしょ。そうすると必ず1小節と1小節の間には区切りがある。アクセントが強中強弱と例えばあるとして、1小節の終わりの瞬間に足と手が一緒に動き終わっちゃったら、もう空間には何も残らないわ

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第1部

けですよ。だから人間の体をピアノのように高音部と低音部とに分ける。足で低音部のリズムを取っておいて、上はメロディを。そうすると音楽として非常にいいですね。だからダンサーは、これができなきゃだめだということに早くから気がついてた。

それはロシアの先生についたときにすぐ自分の中で、「やっぱり思っていたとおり」ってということになりましたが、石井漠先生のときにはまだ全然わかっていなかったです。

斎藤 無意識にやっていたけど、実はすごく大事なことだったと。

木村 ええ、だからやっぱり私の中では、石井漠先生のところへ行っただということが、とても大事な第一歩であったと思います。

斎藤 その石井漠スタジオの時代があって、その後、小学校6年生のときに小牧バレエ学園に移ったのですか。

木村 はい、2年半後のことでした。『白鳥の死』(La Mort du Cygne 1937年フランス映画)という映画を見て、どうしてもトゥシューズの踊りをしたくなりました。小牧バレエ学園と映画とがもし前後していたら、そこで自覚したかどうかはわかりませんが、石井漠先生のところに行って、裸足またはちょっとバレエシューズを履く。その踊りもすてきでしたが、石井晶子さんと小倉礼子さんの履いていたトゥシューズの、あの姿がとてもすてきで。映画の、ミア・スラヴェンスカが、奈落に落ちてけがをしてという、イヴェット・ショヴィレとのやりとりね。それから、映画の主役をしていた女の子、ジャニーヌ・シャラ(Janine Charrat 1924-2017)の来日公演も見にいきましたが、シャラが映画の中のエコセーズ[ショパンのピアノ小品集に振り付けをした踊り]、タタン、タタンってパ・エシャッペ[両足を閉じて合わせた状態から開いたポジションへとトゥ・シューズで立つこと]をしていました。ものすごくクラシック・バレエってものに憧れましたね。それで父に自分から「クラシック・バレエをやりたい」とお願いしました。時代的に『赤い靴』(1948年イギリス映画)がちょっと後なのかもしれませんが、父に「クラシック・バレエをやりたい」と言ったら、「それじゃあ、貝谷八百子(かいたにやおこ1921-1991)さんのところと、小牧バレエ学園と両方行こう」と言って連れていってくれました。

斎藤 有名どころを。

木村 そうなんです。父は、例えばサラリーマンだけど書家だったんです。それも飯島春敬さんという超一流の方のところに行き、そこには町春草さんという方もいらっしゃいました。そのようなわけで、習うんだったら本物、本格的な人っていう人でした。

川島 東京バレエ団の後のバレエ・ブームで、貝谷と小牧がいちばん勢いがあった。

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第1部

- 木 村 そうですね。いわゆる有楽座の『白鳥の湖』(1946年)の後の東京バレエ団ですよね?それは小牧先生がベースになってつくられたんですが。その後、貝谷と、みんな分かれましたね。小牧に行ったときにもすごく空気が活気で、関直人先生が『白鳥の湖』一幕のジークフリードの登場の場で、みなさんの表情がとても強く印象に残っていたので、私は、即父に「ここへ通う」って言いました。
- 川 島 舞台を比較したのではなくて、レッスンを見学して。
- 木 村 そうなんです。見学させていただいたとき、まもなくスタジオに入っていたすごいオーラの方が、忘れもしない関直人(1929-2020)先生だったんです。ちょうど『白鳥の湖』の第1幕のリハーサルで関先生が登場していらっしゃいました。小牧バレエ学園はABCDEFぐらいまでクラスが分かれていて、私は小学校6年のときに谷美枝子先生の、一番下のFクラスに最初入りました。もうそのときには、鈴木光代(てるよ)さんは小牧に来ていました。スタジオでは、すごく先輩です。そのときに須永晶子さんという先輩に憧れて。今もとても親しくしていただいています。その方はいちばん上の関先生のクラスでした。
- 斎 藤 石井漠先生のところに来ていたのが移ったんですか。
- 木 村 はい。そこもルートが同じなんです。
- 斎 藤 その当時、石井漠先生のところにはいたけど、バレエがやりたくて小牧に移るといふ人は何人かいらしたのですか。
- 木 村 須永さん、それからそのとき一緒に踊っていた茂木明子さんは貝谷に移られました。
- 川 島 東京バレエ団の『白鳥の湖』の公演の後に脱退事件がかなり続出して、みんな小牧先生のところに行ってしまった。
- 木 村 ああ、そうなんですか。
- 川 島 ええ、服部智恵子、島田廣とか、みんな、いろいろなところから全部小牧に行ってしまう。やはり小牧先生の白鳥の公演が、あまりに素晴らしかったんですね。
- 木 村 食料も充分でないようなあの時代に、『白鳥の湖』[1946年の日本初全幕公演]全幕が構成できたっ

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第1部

ていうのはすごいことだと思います。ですから小牧先生のお力っていうのはほんとにすごいと思います。そのことはその子供の時点ではわかっていなくて、全部後からわかりました。それはまた後で話しますが、小牧先生がいなかったら、エリアナ・パヴロバ(Елена Николаевна Туманская-Павлова / Elena Pavlova 1897-1941)先生のところで習っていたどなたかが上演していたかもしれませんが、当時の日本バレエ界では個人的な、何曲かの小品はできて、全幕物が上演ができたということは、すごい実力の先生だと私は思っています。いつも楽譜を持って教えていました。小牧先生のお力は、とってもすごいということは後でわかるんですが。

斎藤 お入りになったときは、そのいちばん下のクラスで。

木村 はい、Fクラスが谷美枝子先生、その次、Dクラスが由井カナコ先生、Cクラスは尺田知路(しゃくたともじ1930生)先生、それから亡くなられた太田昭子先生……、そしてAクラスの関先生のところまで、やっとたどり着くんです。

斎藤 それは、1年ごとぐらいにクラスを移ったということですか。

木村 まあ、計算するとそのぐらいかもしれないですが。

斎藤 試験があつて？

木村 というか、「今度上がるのはあなたとあなた」というように。レッスンの中で見てらっしゃるのかもしれませんが、何しろ早く関先生のクラスに行きたかったです。

斎藤 関先生のレッスンというのが、いちばんそのときはみんなが受けたがっていたレッスンですか。

木村 あの先生、ほんとの天才。トゥシューズを履いた女の人の踊りも踊ってしまうし。身長も、そんなに高くいらっしゃらないんですが、他のどんなスタイルのいい人が出てらしても、あの先生が出ると、もう目がくぎ付いていう方でした。

斎藤 どのあたりにそういう魅力の秘密というのはあるんですか。

木村 うーん、やっぱり音楽性と上半身から出されるオーラ。それから福島の上白河の出身でいらっしゃるんですが、あだ名が、「ドブ」って。

斎藤 ドブ？

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第1部

木 村 小牧に入会された時、ドブネズミみたいだったんですって。それは小牧先生がおっしゃっていて、いつも「ドブ、ドブ」って言ってらしたから。田舎から出てらして、最初は……。

斎 藤 最初はあか抜けなかったっていう意味があるんですね。

木 村 そうかもしれません。ところが大天才。回る、飛ぶ、上半身と顔から出るオーラ、それからその勉強ぶりもすごかった。

斎 藤 勉強ぶり？

木 村 例えばバレエ団の練習が終わった後も一人で鏡の前で練習してらした。私ができないと、見ていらして、私に「ばっか、できねえの」って。

川 島 厳しい(笑)。

木 村 厳しい、厳しい。

斎 藤 そういうときも、手で触って直すっていうんじゃないくて。

木 村 そういうことは、誰にもなさらなかったです。

斎 藤 じゃ、どこが悪いと言われるよりは、「だめ」って言われるわけですね。

木 村 そうですね。ただ「ばっか、できねえの」って(笑)。でも今考えると……、ですから私は早くからそれを教えることにしているんですが。すべてその人なりの欠点を早く知ると、すごく近道なんです。その人の器なりの上手になり方を知ってるか、知らないかっていうことがとっても大事なことだと思うので、私はできるだけ早くからそれを教えています。

斎 藤 関先生はそのあたりは？

木 村 もう先生の動きそのものが、今考えると全部そのとおりになっていたので、何の違和感もなかったです。もう桁外れのテクニシャンでいらした。ものすごく憧れました、お人柄もすばらしくて。

斎 藤 人柄も厳しいけれど……。

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第1部

- 木 村 私は今でも尊敬して、お話しさせていただいていますが、素晴らしいお人柄。口は重いけれど(笑)。私のあだ名つけたのは、あの先生。私に「演説」っていうあだ名を(笑)。
- それはね、日本女子大学の高校を出て、そのまま自分は大学に行くつもりだったのです。母も叔母も出ているから当たり前のように思っていました。大学、行こうかな、行くまいかな。そんなのは全くなくて、行くのが当たり前と思っていました。
- そしたら高校卒業と同時に、バレエ団に光代さんと市瀬清子さんだけ入れることになりました。その前の高校の2年生、3年生の春休み、夏休みには、『眠りの森の美女』のネズミ役とか、それから貴族の役で舞台に立つとか、公演に全部連れて行っていただきました。
- 斎 藤 日本全国公演に連れていった？
- 木 村 日本全国公演。一つの公演が労音[勤労者音楽協議会]とかで数十回近くあった。
- 斎 藤 そんなにですか。
- 木 村 それも一つの作品が。今年は何の作品で、と決まると、それでずっと巡回しましたね。そういうことに関しては、他のバレエ団もなさっていたと思いますが、小牧バレエ団はちょっと桁が違っていたと思います。当時はバレエ団に入ることがとっても大変だった。団員の枠があって、関先生から始めて、太刀川瑠璃子(たちかわりこ1927-2008)先生が小牧先生の奥様でいらしたときでした。誰かが結婚か、病気か、けがで辞めない限り、席が空かないんです。ですから私も大学に入るちょっと前までは自分が高校卒業と同時にバレエ団に入れるなんて夢にも思っていなかったんです。
- バレエ団員になれたら公演ごとにお金をいただけたし、それからタイツも、トウシューズもいただいたと思います。そういう意味では珍しく職業バレエ団と言ってもよいかと……。
- 川 島 先生のご本『バレエを習うということ』(2001)を拝見して、プロとしてお給料をもらっていたってお書きになっていたからびっくりしました。
- 木 村 そのお給料ってね、出た公演に対してのギャラがあったんですよ。
- 川 島 これ、今でさえないのに、すごいですね。
- 木 村 そういう意味ではほんとにすごかったと思います。団員数は男性何人、女性何人って決まっていたので、高校卒業と同時に行けるなんて思ってもいなかったです。もう大学に行くのが当たり前だと思っていましたから。

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第1部

- 川 島 西洋的なやり方で小牧先生はやろうとしていたわけですか。
- 木 村 上海の租界がありましたよね、フランス租界とか何とか。先生はそこできちっとロシアのバレエを勉強するチャンスがおありになって、向こうでもやっぱり重要な役を踊ってらしたので。
- 川 島 上海バレエ・リュスですね。
- 木 村 そうです、バレエ・リュスだと思いますね。
- 川 島 そのやり方をちゃんと日本でも。
- 木 村 そうです。だからいいダンサーは集まってきたと思います。全盛期は本当に素晴らしい人がいた。それから最初に、恐らく日本のバレエ団で外国の方を呼ばれたのも先生だと思います。ソニア・アロワ (Sonia Arova 1927-2001) [1952年に 小牧バレエ団が『眠れる森の美女』初全幕上演をした時にゲストダンサーとしてオーロラの役を踊った]さん。その前に来日したのはフランスのバレエ団としてリセット・ダルソンヴァル (Lycette Darsonval 1912-1996) とか、それからリアンヌ・ダイデ (Liane Daydé 1932-) とか。
- 川 島 セルジュ・リファール (Сергей Михайлович Лифарь / Serge Lifar 1905-1986) も来てます。
- 木 村 はい、リファールも来てます。私、リファールはフランス人だとずっと子どものとき思ってた (笑)。後でロシア人だとわかったんですが。
- 斎 藤 その公演は全部見にいかれたんですか。
- 木 村 全部見ましたね。来日公演はほとんど見ました。
- 川 島 小牧先生の話に戻りますが、小牧先生の指導は受けられましたか？
- 木 村 もちろんです。バレエ団員になったら受けられるんです。
- 川 島 そうですか。で、今考えて……。
- 木 村 小牧先生の動きも、教え方もとても正しくいらした。ただ、方向性ややり方は見せてくださったけど、

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第1部

どこを大事にしないといわれませんでした。

例えば、バー・レッスンの時に、バーを鬼の首を取ったみたいにギュッと握って、バーに寄りかかって立っているけれどパッと見はそつなく動作をこなしている人のことを「バー美人」というのです。問題はセンター・レッスンですからね。私もバー美人の一人でしたが、そうではなくて、この手はただバーに置いてあるだけなんだっていうことを習ったのは東京バレエ学校に行ってからです。バーはただ手を置くところであると。そしてパッとバーから手を離しても立っていられるだけの軸を体感じて立っていないとだめだということを、初めてわかったのです。私自身は少なくとも、小牧時代には自覚が甘かったからだと思います。みんな、見よう見まねでフェット[ステップの一種で、ダンサーが回転する際に片方の足を横に投げ出し、足を内側に掻き回す動作]もしていました。今では、何であれで動いていたのか、恥ずかしい想いです(笑)。

いかに軸を大切にすかかっていう、重心移動について理解すること、そして身体全体の呼吸が、ほんとにバレエがいちばん上手になる近道なんですね。

川 島 指導者としても、小牧先生は正統的であったと。

木 村 小牧先生はね、例えば顔の付け方とか、そういうことに関してはロシアのバレエと違和感はなかったですが、これが第1ポジションで、これが第2ポジションで、なんていうのは本で得た知識です。

斎 藤 先生は動作の名前は言わなかったのですか。

木 村 小牧先生が見せてくださるので、私たちも見たとおりにやったつもりです。手にはポジションが4つあってね、準備と1番と2番と3番だって。手のポジション幾つかというと、4つなんですよ。あとは、全部派生語のように変形しているだけの話で、4つしかないんです。例えば足の5つのポジションは、両足をそろえてキャラクター・ダンスに使うポジションまで入れると6番まであるんですが、それしかないのに、これがどうでってというような、そういう理論的な教え方はなさなかった。けれど今思いつくと、ご自分はとても正しくやっていた。それから後で話しますが、アレクセイ・ワルラーモフ(Александр Алексеевич Варламов / Aleksey Alekseevich Varlamov 1920-1978)先生が、「それはアッサンブレ[跳躍の一種で、ダンサーが空中に片足を振り上げ、もう片方の足で床を蹴って跳び上がり、両足を揃えて着地する]じゃない」っておっしゃったことは私の中で東京バレエ学校へ移るネックになったのですが、小牧先生は正しくやっていたらっしゃいました。それはやっぱりバレエ・リュスで踊っていた方ですから。

ただ、その後、私が非常に悩んだのは、小牧バレエ団の先生方はどなたも素晴らしい指導をしてくださいましたが、或る先生がロンドンのロイヤルバレエスクールで学んでいた。また或る先生はフランス、もうおひとりがメトロポリタンと、三人の方々が、根本は同じなのですが、それぞれ違うバレエレッスンを体得し帰国されたので、私達もレッスンの方法を毎日変えてやっていたのです。私

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第1部

は、最初の一つの流儀に徹するレッスン法でクラシック・バレエを始めるのが良いと思います。最初は何流でもいいんです。統一したものをきちっと習って、ひとつの引き出しをまず整理理解し体得した後、世界には様々な流儀があるんだ、ということを知るのが大事だと思います。私はどれも否定する気持ちは全くなく、1つの流儀も体得しない混ぜこぜのレッスン方法でやるのは反対です。それでは子供も迷ってしまうでしょう。

ですから、私は小牧先生にちゃんと正面から、「どうしてもロシア・バレエを習いにいきたい」とお伝えしたのは、57年のボリショイバレエ団の新宿コマ劇場公演の印象がとても強かったからです。

川 島 やっぱりそうですか。

木 村 ボリショイ劇場の来日公演を毎日観に行きました。見ない日は一日もなかったです。天井桟敷のいちばん安いチケットを毎日買うわけです。1日だけ切符が買えない時があったのですが、コマ劇場を一回りぐるっと回って、どっかから入れないかなあと思っても入れない。間もなく旗をひらひらさせた黒塗りの車が到着しました。赤白の旗だから、たぶん主催の読売新聞社の身内の方だったと思います。その車からどなたかの奥様とお嬢様と思う方が降りていらして、会場に入っていかれた。みんな最敬礼していてこちらを見てないので……、私も後からお二人について入っちゃったのです(笑)。

川 島 ほんとですか。

木 村 ほんとに入ったの(笑)。あの大胆さは生涯でいちばんの大胆な行動。入ったら、今度はヘナヘナになって座りこんで。「あなた、誰ですか」って聞かれなかったのが幸運でした。もう汗は出てくる、腰は抜ける。そんな思いをしても見たかった。その時も劇場の天井桟敷の客席に座って。大きい望遠レンズを友人から借りて観ていたので、隣の人に「ちょっと[邪魔よ]」、と言われてたり(笑)。まだそのとき私は、小牧バレエ団の団員だったのですが。何であんなに安定して回れるのか? あんな高くの空中に浮いていられるのか? 足は何であんなに上がるのか? もうすべてが不思議でした。それにその背中の中のラインの美しいのと、そのあごから首につながる各人のラインの美しさ。これはもう統一した勉強をした人でなければできないと思いました。

少し話は戻りますが。その「演説」という私のあだ名についてなんですが、日本女子大付属高校を卒業したばかりだったでしょ。高校では授業の最後に「さよなら」のあいさつの前に修養会というのが必ずあって、自分の思っていることや意見のある人はそれを言わないといけなのです。

いろんな班の代表が、「このことを守ってください」とか、「集金します」とか、そのときに伝えるべきことを言わなければならない。成瀬先生[日本女子大学創設者の成瀬仁蔵]という校長先生の、本女の三大教育理念「自発創生」「信念徹底」「共同奉仕」、これはいつも掲げられているのですが。そういう女性になりなさい、ただの優しい女性を育てるだけではないという信条があったので、意見を言うことは少し慣れていたのね。

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第1部

あるとき小牧でのレッスン中に、団員の一人が太刀川先生に、「何でそんな目で見つめるの。いつも意地悪なんだから」と言ったのを覚えています。その方はその方の理由があってそのように発言したと思いますが。小牧先生が「この頃とてもレッスンの雰囲気が悪い、みんなで話し合おう」と言われ、丸いストーブを囲んで、先生がご自分の席に座られ「みんな、意見があったら言いなさい」と言われましたが、誰も何も言わないでじっとしていました。

川 島 先生の出番ですね。

木 村 そう(笑)。「はい」ってね。まだ団員なんて言うのも恥ずかしい、入ったばかりの頃でしたのに。「あの、たいへん大志を抱いて、芸術を勉強しに入ってきました。それなのに、『にらんだ』とか、『意地悪をする』とか、そういうことでディスカッションをするというのはとても残念に思います。どうぞもう少し、芸術的なディスカッションを、ぜひしていただきたいです」と言ってしまいました。

そのとき関先生が私のタイトを引っ張って「もうやめろ」とサインされて。そしてもう翌日から「演説」っていうあだ名がついてしまいました(笑)。ああ、これが大人の世界なんだ、そういうときには発言しないで、黙っているのがいいんだなっていうのはわかったんですが、後の祭りでした。でもそれは、その後小牧先生に目をかけていただく理由になりました。「みんながそういうことをもっと言わなきゃいけないのに、嫌なことにはふたをして逃げて」と、小牧先生から褒めていただきました。ま、そういう逸話がありました。

話は戻りますが、踊る喜びをかみしめながらも、ポリショイバレエ団を観て感じたショックの混じるレッスンを毎日続けていたのですが、何かもっとバレエそのものの理念の基本があるはずだ、それを勉強したいっていうのが自分の中で溢れていたときでした。

話を先に進めると、1960年の東京バレエ学校の入学試験のときに、小牧バレエ団の団員は全員受けるということになりました。

川 島 小牧先生がそれを勧めた？

木 村 はい、そうです。なぜなら、それにはまた後があるんですが。小牧先生が上海で活動していた時代に、林広吉さんが朝日新聞関係の立場のお仕事をしていましたそうです。

斎 藤 朝日新聞は辞めてから上海へ向かったんです。

木 村 あ、辞められてからでしたか。そこはちょっと林得一さん[広吉の息子]から聞いたのを私が思い違いしていたようです。お二人は面識がおありで、終戦になったら、バレエ学校をつくりたい、そのときにはぜひ教師になって協力してほしいというお話が小牧先生にありました。その下話があったので小牧先生はバレエ団全団員を、そことジョイントなりたいとお思いになったのではないかと思います。

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第1部

ます。先生ご自身が自分は東京バレエ学校の先生になるんだとおっしゃらなかったし、直接聞いたわけではないのですが。

ですから、バレエ団員全員がオーディション（入学試験）を受けました。その試験のときにアッサンブレの連続という課題があったのですが、「それはアッサンブレじゃない」と、通訳さんが訳され、私はものすごいショックを受けたのをよく覚えています。今まで何の疑いもなく、「アッサンブレ」というのはこういうものだと思っていたのが否定されたわけですから。「どうやるのがアッサンブレなんだ？ どうやるのが本当のアッサンブレなんだろう」という疑問で頭がいっぱいになってしまったんですね。

それからまもなく小牧先生から「誰もバレエ学校に行ってはならない」って、バレエ団員に対してお触れが出たわけです。それはそうだと思います。小牧先生は林さんとの約束で、一応小牧バレエ団と東京バレエ学校をジョイントさせたいと思ってらした。ところがそれがジョイントできなくなってしまったのですから。

斎藤 ソ連から来た二人の教師[スラミフィ・メッセレル(Сламифь Михайловна Мессерер / Sulamith Mikailovna Messerer 1908-2004)とアレクセイ・ワルラーモフが、日本の教師は要らないというふうに言ったと、以前おっしゃっていましたね。

木村 ええ、これから自分の教えるクラスの中から選ぶから、それは必要なことだっておっしゃったのだと思います。というのは、やっぱり得一さんのお話で……。得一さんは林広吉さんのご長男ですが、つい5年前まで私はたいへん親しくさせていただいていました。バレエ学校関係者としては数少ない一人だと思います。助手として一銭も支払われなくてもクラスを教える仕事を最後まで果たしたのと、もうひとつは奥様の「みどりさん」を助けたことで。

ということで、そのとき小牧先生は「全員、行っちゃいけない」とおっしゃられました。ところが1回、勉強したいと思った気持ちがもう止まらなくて。私はどっちかというと、自分の考えと意思でずっと本女の高校のときも、自分で働いて卒業した人間ですから。

斎藤 そうですよ、お父様のお仕事のほうがうまくなくなって、それまでお手伝いさんも多くいたような生活から、ガラッと変わるんですね。

木村 そうですね。

斎藤 小牧バレエ学園もバイトをしながら、バレエにも通って学校に行っていました。

木村 はいそうです、ほんとにそうです。そこに話が戻るのでしたら、日本女子大の豊明幼稚園には入っていましたが、小学校は疎開だったでしょ。中学でまた受験し直して通学しましたが、中学3年のとき

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第1部

父が仕事に失敗して。公立に行ってくれという話になった時、二つ違いの妹も学習院で華子様と同級の中学1年だったのですが、それを辞めて妹は公立の中学校に行きました。

私は「自分で行けたら行ってもいいですか」って父に聞きましたら「どうやって行くんだ」と。「自分でお金を稼いで行きます」って言いました。父はそれが本気だと受け止めてくれ、また母の妹で、やはり日本女子大を出た叔母が高校の先生のところへ話に行ってくれました。

そのとき、日本女子大の高校は西生田にほとんど移っていました。目白には目白校といって、1クラスしか残っていませんでした。でも私は西生田に行ったらバレエはできないと思い目白校に通いたかったのです。目白校に残れる人は歩いて学校に通える人か、体が弱くて西生田には通えない人とか、何か事情がある人だけだったんですね。

斎藤 何で移ったんですか。

木村 本来、幼稚園、小学校、中学、高校、大学は目白にありましたのが、私の時代、高校だけ目白と西生田に分かれたそうです。今、高校は西生田だけになったと思います。もともと母の時代から、西生田に日本女子大の畑などがあったそうです。そこへ高校を全部持っていこうという話になったそうです。あの目白の敷地はいずれ大学を中心にしようと。今はそうなっていると思いますが。学校自体の方針が変化しているときだったので。今は高校1クラスも目白に残っていません。しかし、そのころは1クラスだけ、3学年ちゃんとありました。

私は西生田校に行ってしまったら、バレエは続けられないと思いましたので、「ここに残りたい」とお願いしました。学費も自分で出さねばならず、毎月の月謝にしてください。そのほか、あの時、入学金を外部から来る人は10万円、内部から行く人は5万円。でも私には3万円にしてください、その3万円もないので、質屋のおばさんに借りて毎月3,000円ずつ返しました。この特例を許してくださいました学校、クラス担任の塚本成雄先生はじめ、諸先生に一生の感謝をしております。

自分には「これをやりたい」という目的があったので、続けられたことにも感謝の気持ちが常にありますが、まったくプライドは傷つきませんでした。私のクラスメイトの家で、池袋駅の前に「恩田園」という大きなお茶屋さんがあり、そこにお茶の袋詰めに行きました。そこでは自分で和紙のこよりをよって、100グラムを入れたらクルクルクルって巻くんですが、そのクルクルクルがすごい下手で、「そこはいいわ」って言われてしまい(笑)。

他にも本屋さんに行っただけ、製本の仕事もやりました。けれど、「これ、誰がつくったの？」って言われて。「ああ、私のだ」と思って。手先が決して器用ではないというのがすごくよくわかりました(笑)。また、目白への通学を交渉してくれた叔母の夫の研究室が東大にあり、そこにも通いました。そのこのピーカーやフラスコや試験管を洗う仕事をやり。おじですから「時間だよ」って言ってくれ、バレエのレッスンに行きました。これも感謝です。その他幼稚園で「少しバレエを教えなさいか」って言われ、土日だけ教えました。高校生でしたが。幼稚園の生徒を集めて、小さい子に教えるっていうのがいちばん最初で。今思うと、そんな生半可な人が教えてたいへん失礼だったと思います。

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第1部

でも、そのいろいろなアルバイトをやりながら学費を払って、3年間。母が大学に残って家政学部教授の助手をしたり、寮の寮長をしていたってということもあるので、いろいろご理解いただけたのだと思います、心から感謝しているのです。

斎藤 お母様も？

木村 はい、母も。父は豊坂を上って、早稲田からお見合いに行ったと聞いています。最初から母に会うためではなかったらしいのですが、学校の推薦する「どなたか」というので豊坂を上って会いに行ったのだそうです。

斎藤 お父様が結婚相手を探しに。

木村 そのときに作家の大岡昇平さんのおばさまが家政学部長でいらして。母はその方の助手をしていました。母はちょっと小柄なので、椅子の座面の「ずっと前の方に座りなさい」って言われ、父とのお見合いを校長室でしたのだそうです。

川島 早稲田から日本女子大まで会いに行った。

木村 そうです。うちは親子二代、早稲田と日本女子大っていう。私はそこに進むのが当たり前に思っていました。ですからどうしても、大学に行きたかったのが、夜学ならば受けられると思って、明治大学の夜学の英文科を受けました。バレエ団に入ったのにね。夜学だったら、夜でいいわけなので。

斎藤 でも、夜に公演がありますよね。

木村 だから大変な2年間でした。公演のときは行けませんでしたから。でも父が明治大学のその年の3月、夜学の英文科の総代をしました。父は趣味が勉強なんです。だから早稲田を出たにもかかわらず、お茶の水の夜学、日大、法政、中央、明治、全部出ています(笑)。パチンコやる人に「何でそれが趣味だ？」って言って。「僕は勉強することが趣味なんだから」っていう人でした。それで父が「明治の英文科、いいよ」「受けてごらん」って言うので、夜学に。ですから公演がないときはバレエ団のある洗足、お茶の水、板橋の自宅って通っていました。そして病気になってしまいました、私は(笑)。お医者様に「20代で死にたいのか？」って言われて(笑)。「きみの生活、聞いていたら話になんない」「体はどうなってるの」と。それでとにかく2年だけ夜学を終えておけば、あとは日本女子大にも通信教育があるし、とこれ以上夜学は無理だと悟り、現役のバレエに徹しようということとで一端2年で辞めました。

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第1部

齋藤 でもバレエ団員になったら忙しい生活が待っているとわかっていたのに、なお大学で勉強したいと思ったのはなぜでしょう？

木村 私、ほんとに勉強、好きなんです(笑)。

齋藤 お父様譲りなんですね。

木村 かもしれないですね。

川島 血は争えない、ですね(笑)。

木村 何か知りたいクエスションがあるとすぐ辞書とか、それから音楽家の年表とか、そういうのを調べないではいけない。それで高校のときに、年表をつくったんです。それは残念なことにうちが全焼したときに全部焼けてしまいました。

高校3年のときに父の社宅がある東京都江東区大島に住んでいました。横浜は小6までで、日本女子大付属中学に入ると同時に東京の江東区大島に移りました。そこから妹たちは文京区の誠之小学校に通ったのですが、私が高校3年のときに失火したんです。私の姉妹のことですからあまり詳しくは話したくないのですが…。そのときにも私は勇気が出て、理科には弱いのに、煙は下のほうにないと思い、何度も火の中に入って父の株券とか、位牌とか……そういうものを全部表に放り出しました。それを見て母の友人が庭で腰を抜かしていた(笑)ので「おばさんしっかりして」と怒鳴って。母も仕事で不在だったのですが、母にも電話をしに行って。その頃うちには電話もなかったのです。とっても残念だったのは、すぐ5分のところに消防署があったのに、その車が全部他へ行って。悪いことが続くときは、そういうことなのですよ。それでも類焼は一切なかったのですが、我が家は全焼しました。

その時、「若様、若様」で育った父は落ち込んでしまい、母と私で手を握り合って。母が、「負けないで、がんばりましょ！」って見つめ合っていました。

母は当時民生委員をしており、橋のところの橋げたを壁にして、バラックを建てて足で一蹴りしたらドアが開いてしまうような家に住んでいられる人たちを何人も抱えてお世話していました。母は男勝りというか、勇敢な女性で。その方たちが「今日食べるご飯、おコメを盗られました」とか「布団盗られました」と盗まれた報告をすると、そういう人たちと一緒に区役所に行き「あなた、この方たちのおコメがないから出してあげてください」。「木村さん、5時過ぎてるからだめですよ」「何言ってるのですか！この方たちは食べるものがないのですよ。明日出すことにして、今日出しなさい」って、もう命令形なのね。「私が全部責任持ちますから」と。「翠(私の本名)、持ってって差しあげなさい」って言うので、それを持ってその方のあとについていくと、本当に両手を広げた幅くらいの家なのです。そこに何人も住んでいるので。ついどうしても、マフラーとか手袋を「これ、使って」って言って、あげ

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第1部

なきゃいられなかった。そういうの見たらたまらなくて。

齋藤 お母様は公香先生だけを呼んで行ったんですか。

木村 いいえ、たまたま私が居合わせたので。私たちの住んでいたうちも、そんなに大きいうちではなかったから、勉強の時間が決まっていて、その机は何時から何時が私の時間、何時から何時は妹の時間って。その時私がそこに居合わせたから、他の妹も手伝いましたけれど。そのようにしていろいろな階級の方を見ていました。自分だって苦学しましたから、何か役に立ちたい、とすぐに思いました。私が自分でとって良かったと思うことは、どんなにアルバイトしていても、みじめだと思ったことがない。「今はこういう時期なんだ、私の人生において、今は……」と思うから。友だちのうちのお店にも平気でアルバイトに行きましたし(笑)。全然みじめでもなかったし、何でこんな貧乏なんだろうとか思ったこともないし。私が努力して両親を助けられるんだったら、こんなうれしいことはないと思うので、そういうことでの不平、不満は一切なかったです。その高校のときに、バレエの歴史の本を折りたたみの表にして自分でつくろうと思ったのです。それにはやっぱり音楽が、音楽家が関わってくるでしょう。それでバッハ、ヘンデル、ハイドン、モーツァルトっていう、ベートーヴェンの第9に合わせて私はその音楽家の名前を覚えていったんですが。今度は絵画のことを知りたくなるでしょ。それから文学でしょ。そしてそれらをトータルで頭の中に入れるために西洋の歴史のほうをやり始めたのです。

齋藤 高校生のときにバレエの表をつくるというのは、何か本を参考にして自分でまとめていった？

木村 自分が勉強するものにはやっぱり根っこが必要ですから、その「根っこ」を知らなきゃだめなんだと高校時代のときにいちばん感じました。外国から来たいろんな公演を見ていると確かなの。手触りというか、その受けた感覚が。だからそのことで、やっぱりバレエの歴史をもうちょっと勉強したいなあ、って思いました。そこでリファールという人がフランス人じゃないとか、『レ・シルフィード』はフランスのものだからこんな洒落たのができるんだと思ってたのが全くの間違いで、フォーキンによってロシアで創られたのだとわかって。

わかってくると人間って、さらに知りたくなる。だから今も生徒たちに言うんですが、チャイコフスキーは1840年生まれました。でもその前の32年に『ラ・シルフィード』ができていた。1840年生まれはオーギュスト・ロダンも、それからクロード・モネも……、とこう言うと、話が広がってくるじゃないですか。だからバレエ芸術を、ただ足上げて回って、というものではないことを、自分の中に何か確固たる確証を持ちたかった、という気持ちがいちばん強かったのだと思います。何といても西洋の芸術を学ぶのだから謙虚に学ばなければ……と、東洋人の私はいつも思います。

そのささやかにつくった年表はその火事の時に燃えてしまったのですが。その後自分が西洋の芸術を知るだけではだめで、日本の芸術もと考えて茶道をやり始めました。するとやっぱり、「千利休さ

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第1部

んは何年生まれ? 1522年]って、一応頭の中に年表があるから、すぐそこの中にこう収まる。すると幸せで、幸せで(笑)。

齋藤 そうですか(笑)。あ、こことここが合ったと。

木村 合った!って思うわけです。その後もずっとね。その一つひとつの歴史が、私の中ではえも言えず、こうミックスされて来て、すべての芸術がこう……。だからそれを覚えなきゃいけないと思うと、とっても大変なのですが、私は自発的に、もっと知りたいという気持ちが満たされて満足を得られるから覚えられます。

ほんとに、食べ物もあまり豊かではなかったし、お金の問題はいつも……。自分で稼いだお金を学校のために必要なものと、バレエのために分けて。そして「お母様、これ使って」って渡して、それが妹の学費になったりしましたね。けれど私は、母に「妹たちに私が稼いだお金って絶対言わないで」って頼んでいました。それがわかると恩着せがましくなるから、「お姉さんに助けられた」って。もっと大人になってくれればいいんですが、絶対言っちゃだめっていう想いがありました。

でも父は、はっきり言うと経済的感覚が弱かったので、母は苦労したと思います。でも私たち子どものときには、とってもいい生活をさせてくださった。まあ、祖父が、内藤子爵の家令(新潟村上藩の財政を預かっていた)をしていましたので。母から聞いたところ、父は45円の給料だったけど、240円の生活していたっていいです。ですから母は3人まで子どもを抱っこしたこともなかったそうです。それぞれお手伝いさんが一人ずついましたから。ウメや、ハツや、フジやって、もう一人は台所のほうをするおばあさんで、その人のことはあまり覚えていないのですが。

というので、そういうベースがあったから、今こういうふうになんか苦労していても、これは我が家の歴史の中の1ページだから、どうってことはない。ここを負けずに乗り越えなければという気持ちがある。ですから自分のほしいものは一切買わずに、「お母様、これ使って」と。で、母もバセドウ氏病で入院したりして大変だったものですから、母と手を取り合って、「橋の下で生活しないように頑張りましょうね」って二人で励まし合っていました。

齋藤 バレエ団員になってからは、きっと外国から来たゲストダンサーたちと一緒に舞台上に、公香先生も立たれているんですね。

木村 私はマーゴ・フォンテイン (Dame Margot Fonteyn 1919-1991) さんとだけ。『眠りの森の美女』と『白鳥の湖』と。

齋藤 マーゴ・フォンテインさんのスタイルよりは、ポリシヨイのほうに感銘を深くしたと?

木村 いえ、ちょっと待って。ポリシヨイバレエ団を見る前にマーゴさんとご一緒したから。マーゴさんはも

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第1部

のすごく優雅だし、本当のプリマでいらした。オデットとオディールの使い分けのすごさとか品格とか。ソニア・アロワさんもそれはそれは素敵でしたけれど。でもマーゴさんとご一緒させていただいたことは非常に光栄でした。

小牧バレエ団のトップ中のトップの方達と全部一緒にコール・ド・バレエをしました。太刀川先生も尺田先生もコール・ド・バレエをなさったし。ラッタッタッタ・タラ・ラッタッタって踊っていると、「あなた、足上げすぎよ」って先輩に言われたり(笑)。私は若いほうだったから足も上げていましたがいろんな方が一緒に踊っていたから。「あ、もっと低くしなきゃいけないのかな」と思うようなこともあったりしました。ほんとにそのマーゴさんの初来日に参加できたことは、たいへんに光栄なことです。

それで『レ・シルフィード』もそのころ踊りました。『レ・シルフィード』の舞台といっても、ほとんど日比谷公会堂でした。あの頃アンダースタディっていうのはあまりいなかったのでしょうか……。一人のダンサーが突如、舞台上に立つ前に、足が利かなくなって動けなくなってしまいました。

斎藤 けがとかじゃなくて緊張というのですか。

木村 やっぱりけがだと思うのですが、急に立てなくなって出られなくなった。ところが『レ・シルフィード』は、ちゃんとシンメトリーでできているので。「誰か」っていったときに、団員の人たちが「木村さんだったらできる」って言ってくださったの。私、そのときはまだ団員じゃなかったのですが、誰の踊りでも覚えちゃう。そのぐらい、ほんとに踊りが好きでした。

ですから将来その役を踊るだろうからということではなくて、踊りを覚えるのがすごく早くて。「そう、彼女だったらできる」って、また他の人が言ってくださり、それで突如出演することになった。ところが『レ・シルフィード』って、複雑に動くところがあるのですよ。要はシルフ(精霊)でしょ。人間の役だったら、「右よ」とか「左よ」って踊りながら演技として言えますが、「……右・よ……」「……左・よ……」と、シルフだからあまり口を開くこともできないので口を閉じたまま先輩方が教えてくれました(笑)踊り終わった後、楽屋でみんながすごく拍手してくれました。一度も踊ったことのない踊りを踊ったんですものね。

斎藤 いきなり舞台で?

木村 いきなり舞台で。何はともあれ穴空けずに、間違えずに動けたのね。そういうときになると、妙に頭が冴えるという、変な習性があってトータル的に頭が働いていうか。火事の時もそうでしたが、火の中に入っていったと言ったら、後で叱られました。「死にたかったのか」と言われましたけど。「うちの大事なものは?あれとあれとあれ」って思ったら、出してこずにはいられなかったっていうか。でも実際はわからないですよ、今は誰かに何かあったらどうしようってなるのかもしれないですが。その時はちゃんと方向も間違えずに踊れ、トータル的に頭が働いて、何のミスもなくできて、みんなが大拍手をしてくださり、それが、バレエ団に入るきっかけになったかもしれません。

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第1部

川 島 リハーサルのときに、いつもしっかりそれを見ていたということですよね。ボーッと何か一つの役をやっているのではなくて、全体を把握したくて、いつも頭使って考えて、ということですよね。

木 村 そうでしょうか。というので、役には立ったみたいです(笑)。

斎 藤 きっとそういうところが、のちにワルラーモフ先生に評価されたんでしょうか。

木 村 ワルラーモフ先生に、何で選ばれたのかなと思ったら、物事が理論的に考えられる人だから、っていうことはおっしゃってくださいました。

斎 藤 東京バレエ学校で開校から半年ぐらいしたときに、日本人の生徒の中からアシスタントが6人選ばれて、その中に公香先生が入っていらっしやったんですね。

木 村 そうですね。メッセレル先生のクラスから、林さんのお嬢様の陽子さんとアベ・チエさんの二人。それからワルラーモフ先生のクラスからは、東バレエ団の鈴木滝夫さんと、伊藤栄梨さんって、この方は小牧から行った方。それから東海林千万(しょうじちま)さんという牧バレエから来た方、そして私の6人でしたね。もうそれはとてもねたまれました。なぜなら8,000円の月謝がただになって。あのころの8,000円ですから。

斎 藤 8倍とか、今でいうとだいたいそんな感じですよね。

木 村 あ、そうですか? わからないですが、8,000円の月謝が免除になって、それからさらに毎月少しずつですが、お給料をいただいていた。

川 島 先生から見てこの6人に共通するものって何ですか。

木 村 ほんとの話、メッセレル先生がどういうふうにお選びになったかはわかりませんが、アベさんは少なくとも10年間パリで勉強をして帰ってらしてから入学されたのね。それから、林陽子さんは小牧バレエ団員でいらしたし。伊藤栄梨さんも同じ。小牧バレエ団員のこの2人と私が選ばれたんですね。どこが共通ってあまりよくわからないです、ほんとの話。ただ、その中でいちばん理論的かというと、組み立てとかをやったのは鈴木滝夫さんと私かもしれない。先生についてアシスタントをやるっていうのは、夜9時まで付き合わないといけないんです。朝から晩まで全部。

斎 藤 朝9時に行って。

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第1部

木 村 でも私は朝8時に行った。そのためにうちを7時には出て、1時間前ぐらいには行きました。足慣らしもしなければいけないし、朝の体って硬いでしょう？

斎 藤 自分のレッスンを、まず受けて。

木 村 まず9時からクラスが始まり、10時半までの1時間半。その後、先生方はもう一クラスずつ教えて（ワルラーモフ先生は男性クラス、メッセレル先生はプロになるための女性のクラス）、それから先生方は六本木のマンションにお帰りになるんです。ワルラーモフ先生もメッセレル先生も学校が用意した1台の車で。そしてまた夕方いらっしゃるんです。

斎 藤 アシスタントは、最初6人選ばれたのもだんだんと減っていきますね。

木 村 朝のクラスも休まずに、それから最後のクラスの後、先生たちを送って、「それじゃ、失礼します」という最後までずっと学校にいたのは、ワルラーモフ先生の女性クラスの中では鈴木光代さんと私。そして男子クラスでは鈴木滝夫さん。何はともあれ、そういう毎日でした。

光代さんは初めからプリマに、と思われ、アシスタントはなさらなかったです。伊藤栄梨さんは、英語が得意で、東京バレエ学校と同時にアメリカ系の先生のスタジオも手伝っていて。あるときそれが先生方に知られ、「両方やるのなら、こちらはアシスタントを辞めてください」と言われてアシスタントは辞められました。東海林さんは家庭の事情もあって、朝から夜まで、というのが毎日といかず、結局鈴木滝夫さん、アベ・チエさんと私の3人になってしまいました。

1962年に『まりも』というアイヌの創作民話を主題にした作品を創作するにあたり、お二人の先生方は、「我々はいづれ帰る人間。どうぞ、この構成、振付をあなた方はしっかり記憶、記録してください」と言われ、女性の踊りはすべて木村が、鈴木滝夫さんと先生の指名された北原秀晃さんが男性の踊りを担当、というように3人のリーダーがいて。プリマはアベ・チエさん、光代さん、の体制でやっていたのですが、いよいよ林さんの経営が続かなくなり、ある時から我々への支払いもままならず、去る人も出てきました。まさにすべてがダメとなった時、民音の『まりも』の7回の公演が残っていました。公演をキャンセルしたとしても、違約金を支払う本体もなかったのです。その段になって、鈴木滝夫さんは胃潰瘍で入院、北原さんは足を痛めて踊られず、江川明さんがその時は代役を務めてくださいました。男性の一人、太田宗三さんが男性諸氏に向かって「みんな、木村さんに付いて行って、この講演だけはやり切ろうよ！」と大声で言って下さり、ダンサーたちはなんとか散らずに了承しましたが、裏の方々との交渉等までは出来ず。

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第2部

川 島 それでは、東京バレエ団にお移りになる時のお話から、お伺いします。当初小牧先生は、東京バレエ学校の入学試験を団員全員に受けるようにと話してらっしゃったんですよね。

木 村 ええ、それで全員受けました。

川 島 その後は、東京バレエ学校とのジョイントの話がなくなったということで、小牧先生が逆に皆さんに誰も行かせないというふうにおっしゃったのですね。

木 村 行ってはいけないと、はっきりおっしゃいました。

川 島 その中で木村先生はどうかさいましたか？

木 村 私はその前からどうしてもロシア・バレエを勉強したいというのがありました。1957年の新宿コマ劇場ポリショイバレエ団初来日を毎日3階から観た事に基づいています。

ですから、きちんとお稽古場の皆さんのいる前で小牧先生に申しました。「先生、どうしても勉強に行きたいんです。どうぞ行かせてください」「君ひとりにでも許可したら、みんな行きたいって言うてしまうでしょう」というふうにおっしゃいました。「だめだ」と。でも「だめっておっしゃっても、どうしても勉強したいです」って申しましたら、「バレエ団、辞めるしかないじゃないか」っておっしゃったので、「とつても残念ですけども、辞めさせていただきます」って申し上げたんですね。

そのときには小牧バレエ団ですでに4羽『白鳥の湖』の中の「4羽の白鳥の踊り」を踊ったり、それから『眠り[の森の美女]』で「宝石[の踊り]」を踊ったり、そういうチャンスもいただいていたので、とても残念だったのですが、何しろ勉強したいと。それから数年間、どこでお会いしても、私は先生にご挨拶していました。後ろ姿を追いかけて「こんにちは。お元気でいらっしゃいますか？」って。でももう全く無視なさってましたが。私、小牧バレエ団が嫌いで辞めたわけでもないし、先生に反発したわけでもないで、ずっとご挨拶し続けていました。

そしたら約2年たった時、先生がひょっと振り返って下さり。私の本名は翠というのですが「翠ちゃん、元気かい。お茶飲もうか」とおっしゃって下さり。「君はソ連の先生のとつてもいいアシスタントをしているんだってね、うれしいよ」って。「よく勉強もしてて、みんなからとつてもいい話を聞くんでうれしい」って言ってくださいました。「ああ、バレエ団の団長としての先生と個人の小牧先生とは、やっぱり違うんだなあ。」と深く感じました。

その後、私ははっきり言って、服部智恵子先生の亡くなられた後、日本バレエ協会会長になられるのは小牧先生だと、百パーセント信じていました。支部連絡会議で次期会長を決める会の時、偶然お隣の席が先生だったんです。そこで先生が「僕の肩にフケはない？」って聞かれたので、「先生、大丈夫ですよ」って。「ああ、今日は会長の命を受けられるから、すごく緊張してらっしゃるんだなあ」と、そう思ったのです。実は残念でしたが、次期会長には小牧先生でなく島田廣先生(しまだひろし

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第2部

1919-2013) [1984-2001年日本バレエ協会会長]がなられたんですね。その以後から小牧先生は、ほんとに寡黙になられてしまいました。

それでも私、水口和子さん、高橋(旧姓・金井)好子さんの3人は、先生に対しての尊敬の気持ちは変わらなかったで、毎年父の日の周辺にお食事にお誘いして、会食を続けていました。あとになって入院なさったのですが、奥様から「あなたたちがお見舞いしてくれると、とっても先生の顔が和むから、ぜひ来てください。」というご連絡を受けるものですから、そのたびにお見舞いに伺っていました。恐らく生徒の中で、最後に先生にお会いしたと思いますが、何うとほんとに表情が柔らかくなられ、「元気かい?」っておっしゃって下さり。で、足をさすってさしあげて「こんなやせちゃって、先生」なんて。

で、たまたまなんですけれど、それは私の生き方のポリシーだから、それを人に押し付ける意思も全くないですし、また変える気持ちもありませんが、奥様のお話では、ずっと先生のお墓参りを毎年してるのは、私ひとりだけみたいですね。

川 島 そうですか。

木 村 いや、私ひとりだからどうだということではなく、私の中では当たり前なんです。ですから今度、今年の3月20日に先生の7回忌の集まりを行うことになっています。実際は9月13日がお命日なのです。私が11月にお墓にお参りした当時は忙しくて、ただそこで、「先生の7回忌。だけどバレエ界は何もしてない」とはたと思ひまして。それでその時いっしょにいた4人で、鈴木光代[てるよ]さんも入っているのですが、4人で発起人になって、先生の7回忌をやらうと。13回忌には現役の人は少なくなっているだろうから、少なくとも7回忌は私たちだけでもやらう。でも私たちの名前だけでは、みんな集まらないかもねと。

それから谷桃子先生(1921-2015)と関直人先生(1929-2020)にもお話して、おふたりに告知のお手紙の代表になっていただいて、今のところ50人ぐらいは集まることになったのでしょうか。もちろん先生のお宅のほうでは7回忌を終えられているんですけど、いわゆるバレエ界でやっておかなければいけないと思ったのです。やっぱり私は、戦後のバレエは小牧先生を中心に始まったと、ずっと思っていますから。ですからそこはきちっと筋を立てるべきだと。私も13回忌までは生きてないと思いますが、7回忌だけは立派にしたいと思って今用意しているのです。

小牧先生と小牧バレエ団があって今日の私があるわけですから、けじめとしてしたいと思っています。小牧先生との後にワルラーモフ先生とメッセレル先生との出会いがありまして、そこで、一応6人のアシスタントに選ばれて、ほんとにそれは大変な仕事でしたけれど、私の中の一生の宝物です。

斎 藤 アシスタントの仕事というのは、具体的にはどんなことでしょうか。

木 村 選ばれた頃[開校半年後]もうすでに、『くるみ割り』が始まっていました。

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第2部

齋藤 はい、1年目の公演が『くるみ割り人形』だったので、それに向けて準備を始めてたんですね。

木村 そうです。

齋藤 60年の秋から準備を始めて、公演は61年の8月でした。

木村 はい。私は自分の踊るパートは「花のワルツ」のソリストだったのですが、まず同じ曲を踊る人たちに振りを教えて、その作品の中でみんなが動けるように教えるとか、そういうところから参加させていただきました。それからアシスタントの一番の特典ともいえるのが、どのクラスを見てもいいし、どのクラスに参加しても良いということで、それはもうたいへんな宝物でしたね。また作品の振付をするときにも立ち会うことができました。それ以外に、途中で初歩クラスというのできて、一番最初の、第1ポジションに立たせるところから始まる、そのロシア式の教え方を見たりと、そのようなクラスにも全部出ました。それができたのも、やっぱりアシスタントだったから。その初歩クラスのときには林さんのお孫さんの道紀君がいました。だいたい男性が多かったのですよ。

齋藤 男性が多かったというのは？

木村 男の子が。

齋藤 初歩のクラスは男の子が多かったんですか。

木村 そう。その他には週3回の専科というコースがあって、それは先生たちが選んだ生徒が集まっていた女学生のクラスです。

齋藤 高校生ぐらいですか。

木村 はい、それぐらいまでの。それと小学生のほうのクラスは、メッセレル先生のクラスがありました。それ以外に今度専科に入るための準備のクラスというのが週3日間ありました。

齋藤 専科はワルラーモフ先生から教えを受けられるクラスですよね。

木村 はい、そうです。

齋藤 そのほかにあった別の週3日は、ロシアの先生の教えは直接は受けられなかった。

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第2部

木村 受けられないクラスを、我々アシスタントが持たせていただいた。その代わり先生は2、3カ月に1回……、2カ月に1回ぐらい？ 私が教えるのを全部ご覧になって、「あのコンビネーションではパ[ステップの意味]が重なった」とか、「あの段階ではあれを教えなきゃいけない」とか、「あれが入ってなかったね」とか、そういうことを、的確におっしゃられた。それがたいへん勉強になりましたね。「こういうのと、こういうのがダブってはいけないんだ」というようなことに気付かされて。具体的に細かく指導して下さいました。

ですから、どうしてもその日教える内容を、前もって考えていかないといけませんでした。ある程度プランを立てて、こういう問題点についてはこう攻めて、ここはこう攻めて、ここは目をつむって、などというように。それでも「あなたは少し要求しすぎる」と言って怒られましたけれど(笑)。「ここでは、どうしてもこれが大事なんだっていうのを身につけさせることが先。それが体得できたら、次のことを要求しなさい」と。「同時にやっても、頭はそんなには働かないから」とご注意受けました。

川島 先生は、最初の試験のときに「アッサンブレ[跳躍の一種で、ダンサーが空中に片脚を振り上げ、もう片方の足で床を蹴って跳び上がり、両足を揃えて着地する]ではない」と言われた、本当のアッサンブレは結局わかりましたか？

木村 すぐわかりました。結局、重心移動が重要なんです。たとえば右の足をアッサンブレで横に出すでしょう、そのときにはもう左足で踏み切って飛んでる。それで空中で5番ポジションになるでしょ。そうしたら下りるときは、もう右側に重心を移して下りなきゃいけないと。さらに、床の上での5番ポジションのデミプリエが、止まらずに柔らかく、股関節と足首を固めずに柔らかいプリエをしなければならぬ。で、これらの動作が連結されてなければいけないんですよ。今までは、1回、2回、というふうに、右からやるのと左からやるのの間に止まる瞬間があって。どっちかという、上げる足のほうが目立つから、足は上げてでも芯は立ち上がらないことがままある。だけどアッサンブレで足を上げることは必要なく、上体がリードして、背中、脊髄、即ち上体が上に飛ぶことがいちばん大事なんですよね。

つまり下りたと同時に、もう重心移動ができてなければいけないわけですよ。そして1回ずつ動作が切れてしまわないように。えも言えず、つながっていないといけないところが最大のコツです。そしてロシアのバレエの最大の秘密は、私、肩甲骨の下のところにあると思うんですけど、いかがでしょうか。

斎藤 肩甲骨の下の部分を締めるということでしょうか？

木村 締めるのではなく、そこを……。結局バレエっていうのは、一見下半身が飛んでるように見えるけど、実際は上半身がリードしないと、絶対だめなんです。ですからバレエというのは足ではないんですよ。まず上半身が下を引っ張り上げる、っていうその作業をしなきゃいけない。そのときの肩甲骨の部分と肘をつなげて使う意識が、ロシア・バレエの最大の秘密だということです。

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第2部

川 島 すみません、肩甲骨をどうするということですか？

木 村 まず一番上に頭蓋骨があって、その下に頸椎が7つあって、さらに胸椎がありますね。その脊椎のひとつひとつの骨から、あばら骨が出てるんですね。身体の前面を包み込むようになっていますが、前部分はつながってないわけです。

あばら骨間の筋肉をそうとう上に引っ張る力がないと踊れないんですね。そこの部分がお休みしていたら絶対ダメなのです。そこのあばら骨の間の筋肉は、引っ張り合っていないといけない。即ち靭帯と腱が引っ張り合っていないといけないのです。そして、重心移動するときにはその脇も、軸になる側を使うように切り替えなければならぬんですね。ていうので、いったんその脇部分を持ち上げた上に肩甲骨がかぶっているのですが、これを押さえすぎてもだめで、全身が重くなってしまいます。ですから一口に「肩甲骨」と言っても、肩甲骨とその脇部分、そして腕のひじ関節とを連結させる関係のことなんです。そこが全部わかってないと、絶対に踊れない。

それからいちばん日本人が間違いやすいのは、鎖骨が上がってしまうことなんです。つまり鎖骨の下あたりに力が入って胸骨を押さえてしまっているんです。だから首が硬くなる。しかもここには肺があるから、肺という大事な内臓は力で締め付けてはいけません。本当はみぞおちの使い方が重要なんです。みぞおちってというのは「鳩の尾っぽ」って書いて「鳩尾(みぞおち)」って読むんですが、みぞおちは、逆二等辺三角形の両肩のラインから真ん中に下りてきたところにあるんです。ここはとても武道でも大事なところで、私は「魂」があると思っています。ここが開いたらダメなんです。だからあばら骨は、自然な形のまま踊らなきゃいけない。あばら骨の前を開いてはいけません。背中が狭くなるから。あばらは自然な形のままに保ってる。それで全部、前重心なんです。

斎 藤 そういうこともワルラーモフ先生たちから直接教わったのか、それともその後の先生のロシア・バレエとのつながりが、そこを納得させたのでしょうか。

木 村 いや、先生たちは「[背中を指して]ここを使って、ここを使って」って、そういうふうにおっしゃったし、「もっと早く上半身が飛びなさい」っておっしゃいました。それから「もっと手が早く」とか。それから確かに先生もおっしゃったことなんです。人間の機能の中では目がいちばん早いんですよ。例えば道を渡ろうとしてるとする。右から車が来るとしたら、頭を回してからそちらを見ようとしたらもう遅いでしょ？パッと視線が先に行く。それから例えば、あなたが私のことを打とうとする。そのときに私が足を出しても避けられない。まず手で制すると思います。その事を実践としてはっきり体得できたのは、ニコライ・フョードロフさんに何回か指導を受けた時、私の中でゆるぎない理論として目覚めました。

そういうことは私自身がずいぶん感じたことです。先生が「早く、早く」って言ったその理由を考えると、結局そういうことになる。だから目と手、そして上半身が最初に行動を起こさなきゃいけない。

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第2部

ところが多い人は、手が出てるのは肩からだと思ってる。脚は付け根からだと思ってる。でも私の考えでは、みぞおちから足が出て、みぞおちと、みぞおちの後ろの脊椎、即ち表裏一体の意識で、手が出て、みぞおちから頭を上につなぐと思えます。バレエを踊る意識も「鳩尾」を中心に、5方(頭、両手、両足)にひっぱり、表裏一体の意識で全身に隙が無く踊ります。だからこのみぞおちのところだけは、もうひもで結わえたようになってる、絶対開かないものであって。それが丹田と真つすぐつながってないため、前重心で、そうすると黙ってても、踵ではなくつま先に力が入り、足首の内側・外側を引き上げ、丹田までつなぎ、手足の末端までつながります。それはすべての生き物が地球をベースに宇宙に伸びているということと同様です。

ただ、もし全身が真つすぐになると自分は思っても、踵に重心を置いて立っていたら絶対だめなんです。前重心で、土踏まずを引っ張って踵までつなぎ、脚踵は、両方を上に引っ張って、二等辺三角形と逆三角形をつなぐのは丹田と鳩尾。でないと、即反応できない。かかると重心を置いて、かかると0地点にしてしまったら、実際に動く時にはたとえば私だったら23,5センチ重心移動しなければならぬ。それから5本の指がばかだつたらだめです。1本ずつ、神経を入れて、末端まで引っ張っている。そうすると、だらっとした指にはならないでしょう、ちゃんと指が伸びてますよね。そして、各指の元になる指の付け根はしっかり1本ずつ引っ張って土踏まずもしっかり前後に引っ張り、踵まで引っ張り、両くるぶしもしっかり立て、膝のうしろまでつなげます。下肢の大腿骨は股関節を通して丹田へ引き上げ経骨は踵から5本の指先まで下にひっぱり。

それと、前の話に戻りますが、音楽と覚えた動きを誰が一致させるかということ。100人のうち、だいたい100人がダンサーだと答える。ダンサーが曲を聴いて、それに動きを合わせる、というふうに言うのですが、私は、それはもう前から違うと思っていました。観客のほうなのね。それは映画の話と通じると思いますが、観客の耳から音が入る。オケの音かもしれないし、録音した音かもしれない。それと口をきかないダンサーの動きを一致させる。そして観客各人の感性がそれを感知する。

そうすると非常に心地よくとれるんですよ。ところがダンサーが最初の1音を聴いてから動いてしまうと観客のところへは動きが遅れて届くわけですね。だからちょっと重たく見える。また、日本人の特性としてメロディで音をとるから、なお重くなる。ですから、最初の音符と音符との間のところに、モーションを始める絶対の秘密があるんだと私は思います。これは別に習ったことでも何でもないのですが、作品をいっぱいやっているうちに、そこを各人がわかったら、すごく軽やかな動きができるのではないかと思うようになりました。

そしたら小澤征爾さんがとても良いことをおっしゃって。「サイトウ・キネン・フェスティバル松本」でオペラをやったときに、ある人が歌って。何ていうせりふか覚えてないですが、例えば「好きだ」と。オケが音を出す前に「好きだ」の「す」を例えば、言ったら、「……きだ」は、オーケストラの中に溶け込んだとしても、「あ、『好きだ』って言ったんだな」ってわかるのに、「あなたは どうして遅れる」ってその歌手に。「オケが動き出してからじゃ、間に合わないんだぞ」っておっしゃった。

「私の考えてることと同じことを違う世界の人が言われている」と感じ、私はすごくうれしくて、そのときはもうテレビにくぎ付けになって聴いていました。その日がちょうど12月の30日か31日でしたの

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第2部

で、年が明けて、今度バレンボイムさんが、オーケストラを指揮して、その時も歌手が歌っていたのですが、同じことをおっしゃっていました。全然違う番組の話なんですよ。

やっぱり私が思うのは、観客が本当に心地よく劇場を出られるためには、ダンサーがそれだけの任務を果たさなければいけない、それが「劇場芸術」だし、「舞台芸術」だということ。それには絶対力(ちから)で踊ってはいけないし、バランスで踊らなければいけないのですが、「バランスの極地」っていうのは、やっぱり脱力したときなんですよ、ほんとは。力をぐっと入れたときじゃないんですよ。それから一番大事なのは呼吸、即ち「間」。ですから上手な人の踊りを見ると、非常に心地よく良いものを見てきたって思えるのは、ここが最高の秘密なんだというふうに思っています。

それから、西洋音楽は曲のメロディとリズムを完全に分離して、足でとるリズムは絶対崩してはいけないのですが、そこへ上半身でメロディを語るっていうことと一致させたら、とてもいい舞台ができるのではないかっていうことを思っているんですね。例えばアッサンブレと言ったら、足でアッサンブレをし終えた瞬間に手の動作も同時に終わってしまったら、もう空間には何も残らないわけですよ。ところがアッサンブレの後にもまだ上半身や手が動き続けて、さらに次の動きのためのリーダーになったら、流れとしてはずっと続いているので、見てる人には違和感なく、流れのある動きとして見える。

そこにもってきて呼吸を正しく、吐くときには吐いて、吸うときには吸って。そして力まないでやれたら、きっと見てる人はそれに呼応して「今日はいいものを見た」という気がするのじゃないかって。ですからそのことをこのところずっと大切にやっているんですね。そうすると私自身の好みとしては、みんなが非常にいい動きになる。

斎藤 そういうもとのところを東京バレエ学校で学ばれたんですね？

木村 そうです、もちろん。だから、ワルラーモフ先生についたことは、私にとってはとても幸せでしたし、実践としてはニコライ・フョードロフさんが拘って要求する動きもすぐ納得ができた、それなどの出会いを感謝しています。

斎藤 61年の『くるみ割り人形』の「花のワルツ」は、ワルラーモフ先生の担当だったんですか？

木村 担当でいらっしゃいました。

斎藤 そのときにワルラーモフ先生がおっしゃっていたことで、何か印象に残っていることなどありますか？『くるみ割り』のリハーサル全体についてもいいのですけれど。

木村 全体？やっぱり、先生はどっちかっていうと、音楽的に動くということを重視なさっていらしたんですね。ただすごく足上げるとか、何回も回れとか、そういうことを要求するのじゃなくて、調和を大事

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第2部

に。調和ということに対しては、とっても厳しくおっしゃいました。それからプリエ [膝を曲げること] に対してもね、そこで固まっちゃいけないって。それは次の準備のためのだというふうに。ですからダンサーは常に「先へ先へ」と考えてないとだめなんですよ。今この動作が終わった、はい次、曲と一緒に、こう動きましょう、ではだめなのね。そういうことは、もう完全に先生から教えていただきました。

斎藤 男性ダンサーのリハーサルにも立ち合っていましたか？

木村 立ち合ってます。

斎藤 かなり難しい跳躍もしていたと伺いました。

木村 そうでしたよ、ほんとに。

斎藤 そういうところでは大胆なこともさせたのでしょうか？

木村 そうですね。でなければ、あの『まりも』上演のときのようにね、本番でふたりの男性がアキレス腱を切るなんてことないですもの。もちろん文化会館の床がちょっと硬かったということもありますが、本番で男性ふたりの方がアキレス腱を切ってしまうなんて本当にお気の毒でした。

斎藤 それは62年のとき、6月が初演の『まりも』の作品のときのことですね。

木村 ええ、私たちも「娘たち」の役を踊りました。先生がおっしゃったのは、「自分たちは帰る人間だ」って。「だからあなたたちがきちんと覚えて、そして次の人に伝えてくれなければ困る」と、最初から課題として言われてました。

斎藤 アシスタントに前もって任せたんですね？

木村 はい。「今度はあなたたちがリーダーになるんですよ」って。「もし他の先生が来たとしても、それは変わらない」っていうことを言われてました。

斎藤 完全に責任を持たせて。

木村 そうですね。ほんとにそういう意味で。ワルラーモフ先生はすごく親切でいらっしゃるし、お人柄が本質的に優しいし。それからとっても理論的だし。たいへん頭のいい方で、日本へいらして3カ月目

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第2部

には日本語をずいぶん、しゃべられました。

メッセレル先生が覚えてらしたせりふは決まっていたけれど、でもメッセレル先生には、女の人はどういうふうに表示したらいかということをよく教えていただきました。私は男の先生と女の先生の両方がいらして、ほんとに良かったと思っています。

斎藤 女の人の動き方っていうのは、男性のものとは全然違うんだということは、何となくだったら小牧バレエ団でもわかっていらっかったかと思うんですけど、はっきりとロシアのやり方を教わったんですね。

木村 はい。ところが腕の使い方ひとつとっても、理解の仕方が重要なんです。私は同じクラスの人が教えてるのを見て……。

斎藤 同じクラスの人というのは？

木村 ワルラーモフ先生から習った他の人が教えるのを見たときに、その方はアロンジェ [バレエで、特別に長く伸ばした身体のラインを指す] して腕を閉じるときにまずとても高く手を上げたの。その頃ロシアのバレエはね、すごくきれい、ということを言われたの。

斎藤 やりすぎということですか？

木村 そうでしょうね。もちろんそれはその方のようにやればそうですよ。でも先生は、アロンジェで肘から下 [前腕] だけをアン・ドゥダン [内旋] にして手のひらを下に向け、ひと呼吸入れるだけ。だから手を高く上げなさいとは、ひとつもおっしゃらなかった。だから、それは受け取り側の解釈の仕方。手を高く上げてしまう人を、先生、すごい嫌ってた。

それから「ひじを丸く」っていうのも、ただひじを曲げるだけだとひしゃげた格好になってしまうけれど、さっき言った基本の姿勢で、肘と肩甲骨の下をつなげる意識でやればちっともいやしくないの。だからそれも受け取り側の人、どれくらいできるかっていうことであって。本当に呼吸と、動きとが一致してる、これなんだって思いました。

というのは残念ですが、私が頭を使わなかったから良くなかったんですが。小牧バレエ団のときは、例えばピルエットは「あ、今日はできた」って、こういう感じでした、変な言い方ですが(笑)。できる日もあれば、できない日もあって。それが、何を守れば絶対の確率でこれができるんだっていうところにたどり着くまで、ちょっと時間がかかったっていうのは、やっぱり頭を使い、深く考えてやらないとならないのだと。

ですから、アッサンブレの連続の時も「重心移して、重心移して」って言われれば、腰を横につきだすことじゃないこともわかり、その上、脚の筋肉は内側と外側から構成されていて、その「脚の内側

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第2部

をええ、内側をええ」ってとてもよくおっしゃったわけですよ。

齋藤 ワルラーモフ先生がそうおっしゃっていた？

木村 ワルラーモフ先生もおっしゃいましたが、それはもうロシアの、当たり前の話だったんです。私はそのときまでは脚全体を使っていたのです。ところが本当は内側の筋肉を使って、外側はなるべく使わない。そのために筋肉をアン・ドゥオール[外側に]の方向にスパイラルに使わなきゃいけないということなのです。

そしてもうひとつは、上下の骨と骨の間を離せということなのね。骨と骨の間の関節を固めちゃだめなんです。全部、こう長く引っ張るということができないと、ほんとのプリエはできないって。プリエのことがやっぱりいちばん大変でした。それと呼吸を合わせるということ。そこがいちばん大変だったです。

川島 先生、ひとつ伺いたいのは、東京バレエ学校というのは、結局バレエ団とかバレエ教室の垣根を越えて、いろいろなところから来ていましたよね。

木村 ええ、いらっしゃいました。谷桃子先生も……。

川島 そのときにアシスタントである先生の中から見ても、どこ出身だからこうだという違いは感じられましたか？

木村 そういう意識はまったくなかったですね。だって、林陽子さんは小牧、伊藤栄梨さんも小牧、私も。6人のうち3人、小牧でしたけど、鈴木滝夫さんは東勇作先生、それから東海林千万さんは牧阿佐美先生、アベさんはフランス育ちね。だからそういうのはなかったですね。

川島 癖が違うとか。

木村 いえ、それはもう先生にしてみれば、どこから手をつけていいかわからないとお思いになったと思いますよ。でもね、先生はやっぱりある意味で、最初は教科書を教えたと思います。教科書って、全員がこのレベルでわかってくれないと、次へ進めないという意味の教科書、ね。でもバレエという伝承芸術は、1対1で人の手から人の手へ伝えられていくものだと思うんですけど。そのときに20人だったら20人いる全員に全部を教えるなんてできないと思うのです。だからそういう意味で教科書的、一般的な、こここのところは最低やってくれなきゃ困る、バレエに近づけないんだっていう、入り方をされたと思います。だってそれしか方法はないですもの。「あなたのやってきた方法は？」とか、そんなのは今さら必要なくて。何しろこの色に染まってください、一応これだけは

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第2部

やっってくださいというところですよ。

斎藤 その教科書が受け入れられなくて、辞めてった人とかもいらっしやるんですか。

木村 そんなことない。もうみんな、何しろ習いたい人ばかりだった、ほんとに。ですからあれだけ集まったんだと思います。現在は、はっきり言ってあの流儀は合わないとか、そういうことを言えるだけの、余裕がみんなにあると思います。

斎藤 今はいろいろな流儀を日本の中でも教えているから。

木村 そうですね。例えばフラッペにしたって、フランス語で叩くという意味ですが、足をフレックスして、その後つま先を伸ばして床をこすりながら足を出す人もいるし。ロシアのように、基本的なク・ド・ピエ [動かす方の足を、支え脚の踝のあたりに置いた形をいう] からこのまま足を伸ばすというやり方もあるし。でも現在は結局、全部をできなければだめなんです。

4番ポジションだって、両かかどが同一線上にあるチェケッティ・メソッドもあるけど、RAD [Royal Academy of Danceの略。ロンドンを本部とするバレエの教育機関] は両土踏まずが同一線上にあるし、それからワガノワは5番ポジションをそのまま前後にずらした形でしょ。これは1番角度がきついですよね。それからフランスだって、最初男の人はこんな低い位置のパスセでピルエットしていたのが、もっと足の位置を上げなきゃいけないということで、今とっても高くなっていますよね。私たちの時代は跳躍のロン・ド・ジャンプ・アン・レール [真っ直ぐな線に沿って片方の脚を身体から離してゆき、次いではっきりと半円を描くように動かす動作を空中で行う] はまず片足を空中に上げてから、回していたのが、今は、ロン・ド・ジャンプ・アン・レールといたら両足同時に飛び上がる。ですから時代によって変わることもあるが、それもどっちもできなきゃだめだと思います。

それからタン・リエにしたって、ロシアのはつま先から出しますが、フランスの人はかかとで押し出してやる。だから東京バレエ団は、外部の人たちが来てレッスンやるときには、「これはどうしてもこうやっってください」って言わないで、その方たちの流儀でやるそうですが。プティ・バットマンだって、フレックスしたままやるのもあるし、伸ばしてもやる。私は、そのどっちもできないといけないと思います。

斎藤 ワルラーモフ、メッセレル先生が2年間、教職に就いて帰られた後、少しお休みがあってからスミルノフ夫妻 (Игорь Валентинович Смирнов / Igor Valentinovich Smirnov 1926-1989) (Маргарита Владимировна Смирнова / Margarita Vladimirovna Smirnova 1933生) がいらっしやいましたよね。

木村 はい、いらっしやいました。

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第2部

- 斎藤 「白鳥の湖」を上演なさったそうですが、そのときもアシスタントで振り写しに関わっていらっしゃった？
- 木村 ええ、ずっとそうです、振り写しから。全曲、全員の踊りを覚えました。
- 斎藤 それはそれまで日本で上演されていたものとは違いを感じましたか？
- 木村 2幕の最初の白鳥たちの登場のところが、普通のいわゆるイワノフのは全員が上手奥から連なって出てくるでしょ。ところが私たちがやったのはゴルスキー版ですから、四方から、最初、上手の奥から出てきて1列になってって、というふうなところが違いました。ただ4幕だけは、スマルノフ先生が振付なさったのをやりました。
- 斎藤 それは悲劇で終わるバージョンでしょうか、それとも…？
- 木村 いえいえ、だってそれはもうロシアの歴史を見たって人間礼賛の時代ですから、それは最後はハッピーエンドということで。
- 斎藤 それに関して伺いたいのですが、ソ連のポリショイバレエ学校[現国立モスクワ舞踊アカデミー]とかなり強い結び付きがあっただけなのに、東京バレエ学校でしたね。
- 木村 はい。
- 斎藤 そうするとどうしてもソ連の先生方の、政治的な価値観だとか、そういうことを感じるような場面もありませんでしたか。
- 木村 実を言うと、あんまりないんです。
- 斎藤 純粋にバレエ芸術を教わっているという感覚でしたか。
- 木村 はい、そうですね。ほんとにそれだけに徹してらっしゃいましたね、ええ。
- 斎藤 それはスマルノフ先生たちも変わらず？
- 木村 そうでしたね。その政治的な話というのは、4人の先生方と一切話したことないです。だからいい、悪いっていうのは別にして。ただ栗原さんのお仕事で、初めてロシアを訪問したときにいろいろありました。

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第2部

齋 藤 『モスクワわが愛』[1974年公開の日ソ合作映画]という映画を撮るので、1974年ですね。ソ連に先生が、栗原小巻(くりはらこまき1945-)さんのサポートで行かれたんですね。

木 村 ええ、行きました。それが初めてです。私の横浜の個人的なスタジオに小巻さんが毎回練習にいらして。それで『レ・シルフィード』(『ショピニアーナ』)の中の「プレリュード」の踊りをあの方が踊らなければならなかった。それは最初に先生から「栗原小巻さんがあなたのスタジオに行きますので、どうぞ教えてください」というお手紙をいただきました。

川 島 先生とはどなたですか。

齋 藤 ワルラーモフ先生からお手紙が来たんですね。

木 村 ええ、ワルラーモフ先生からお手紙を頂戴して。政治的に日本とロシアの関係が改善したところに先生が1回日本へいらしたんです。そのときに先生を囲んでクラス会をやり、生徒たちみんなが集まったのですが、私だけ、バレエに携わってなかったので夫が呼び出されて、「奥さんにバレエの仕事をやらせるのはだめですか」って、もう単刀直入にお聞きになって(笑)。どうしてかという、ものすごくいろんないい勉強してたのに、今日クラス会をやったらひとりだけ仕事をしてないんで、すごいショックだったとおっしゃられた。

私も、先生とは1度も手紙のやり取りなどしたことがなかったし、健康上の問題だとか、心臓悪くしてとかっていうのは全然ご存じなくて、それをお話したのですが。「ぜひバレエの仕事に携わるように理解してあげてください」って話してください。娘[齋藤友佳理]を見て「バレエ、やっていますか?」って。もうその頃には、少しは教え始めてたのですが、私、ちょっとうそをついて「いえ、まだやってません」と。そしたらすぐ「第1アラベスク[ダンサーが片足で立って、もう一方の脚は身体の後方に、膝から爪先まで真っ直ぐ伸ばす]やってみせて」って言われて……(笑)。その次の来日のときにトウ・シューズを、先生が娘のために持ってきてくださった。そういうとっても優しいところがありました。それが『ユカリユーシャ: 不屈の魂で夢をかなえたバレリーナ』(文藝春秋、2010年)にも書いてありますけど、娘にとってそれが自分の神様になったって言うんです。

齋 藤 先生がバレエに携わっていないことを知って、あえて先生を引き上げるために『モスクワわが愛』の仕事を頼まれたということですか。

木 村 いえ、そうではないですね。お手紙を頂戴して「栗原さんがあなたのスタジオに行くので、『レ・シルフィード』を教えてやってください」って。それを『モスクワわが愛』の中で、彼女が踊っているんですよ。映画中の話として、日本のバレエのオーディションシーンがあって。小林紀子スタジオを借りて、彼女が踊ったんです。その踊りを教えさせていただきました。私としてはまだロシアの『ショピニアー

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第2部

ナ』を、ちゃんと勉強する前でしたから、小牧時代に覚えたのを教えたのですが。ビデオの資料もあるわけではなかったの、とても不安でした。でもそうこうしてるうちに、栗原小巻さんが、私に、ぜひ一緒にモスクワに行っておっしゃられて、それは彼女の要望から始まったので「あなたもいらっしゃい」なんていうのは、ワルラーモフ先生の手紙の中には全然なかったんです。まだとっても、そんな個人的な感情でソ連へ行けるような時代ではなかったのですが「ちゃんと映画のスタッフとして行ってもらいますから」というので、思いがけなくモスクワに行くことができたんですね。それでそのときに先生と1回手紙をやり取りしたら、女の人がひとりで来ることはとても危険なことですからと。「映画にずっと付き添ってるのですか？もしもそうでないならいろいろ見せてあげたいものもあるし、せっかくだから友人を連れてきてください。光代さんはいかがですか？」って、それも書いてあったのです。でも、光代さんは、フランスに行って帰ってきたばかりだったからか、私は強く勧めたのですがだめで、アイハラさんという一緒にのクラスの方と行きました。行って、その撮影のバレエ場面だけ、モス・スタジオ [モス・フィルム・スタジオ] っていうところで、立ち合っ。バレエ部分が終わったらもうフリーでいいからって。それでワルラーモフ先生が、ポリショイ劇場のレッスンを2人に毎日見せてくださいました。そのときに「僕のクラスのプリンスだよ」っていうので、初めてコーリヤを紹介していただきました(笑)。

斎藤 ニコライ・フョードロフさんですね。

木村 はい、というか、アレクサンドル・ボガティリョフさんとヴァチャスラフ・ゴルデエフさんとニコライ・フョードロフさんを紹介して下さった。まさか将来ご縁があるとは知らないで [フョードロフ氏が自身の娘婿となる]。それでマイヤ・プリセツカヤさん、ニーナ・チストワさん、ウラジミール・チホノフさんとかが受けていたアサフ・メッセレル先生 [スラミフィ・メッセレルの兄] のクラス・レッスンや、ワルラーモフ先生のクラスも全部見て。そのあとレニングラードにも行ったんですよ。そしてコンスタンチン・セルゲエフ先生 (Константин Михайлович Сергеев / Konstantin Mikhailovich Sergeev 1910-1992) がちゃんと招待状を用意してくださって、奥様のナターリヤ・ドゥジンスカヤさんと。そのクラスも全部、また勉強させていただいて。で、それこそセルゲエフ先生とは、どうして写真撮っておかなかったかなと思ったのですが。劇場の舞台のすぐ両脇にプリファード・シート [貴賓席] っていう席がありますよね。反対側はツアー・シート [皇帝とその家族が座っていた席] でしょう。先生たちもそこへ座って。そこでセルゲエフ先生とごいっしょに観させていただきました。また、モスクワではワルラーモフ先生のお宅にもお邪魔して。我々の滞在はウクライナホテルだったのですが、谷桃子先生の縁者で、谷バレエ団の衣裳をやっていらっしゃる緒方紀矩子さんが国外研修員で、これからイタリーに行くっていう前にロシアにちょっと寄ってらしたので、その方の日程にはポリショイ劇場の舞台裏を見るとか、そういうのはなかったのですが、先生が「もしよかったらどうぞ」と言って、私たち一緒に全部舞台裏を見せていただいた。だからとてもいい勉強されましたね。

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第2部

斎藤 ちょっと話が戻ってしまうんですけど。

木村 どうぞ。

斎藤 東京バレエ学校の閉校に至るまでのことについて、お聞きしたいんですが。閉校することについては、前々からアシスタントには知らされていたんでしょうか。

木村 閉校するとまでは言われなかったけれど、非常にぎくしゃくした、何かおかしいという空気はありました。それで私が思うのに、「くるみ割り」の公演前の舞台稽古がおそらく10回だったことではと思います。

斎藤 本番に至るまでの舞台稽古が10回あった。

木村 そう、10回近く東京文化会館でやりました。それで、そのうちオケが3回ついたと思います。それもちょっと桁外れでしたね。

川島 すごいですね。

木村 でも結局、向こう[ロシア]では、国立の自分の劇場だし。

斎藤 ロシアでは自分の劇場だから当たり前で劇場を使う。

木村 はい。でも日本はそれにいちいちお金を払って、劇場を押さえないといけない。『白鳥』のときには「場当たり」してのリハーサルとオケ付きの「ゲネプロ」をして「本番」を迎えましたが、最初の『くるみ割り』のときには、ほんとに大変なことを体験させてもらいました。

斎藤 それが、だんだん条件が変わってきたから、ちょっと違ってきたのかなと思われたのでしょうか。

木村 というか、林さんはやっぱり理想に燃えていらしたから、言われることはできるだけやろうって。それ以外に、将来バレエダンサーとして立つ人のためには勉強が必要と、本科の為、クラスレッスンの後の授業に滝沢修さん、江間章子さん、それから牛山充さん、箕作秋吉さん、それからロシア語の野崎韶夫先生を招聘していた時期がありました。メッセレル先生のクラスにいた栗原小巻さんほか、あの年代の方たちが将来バレエで生きていくにはこれも必要というのでそれらの授業を受けていらした。メッセレル先生は朝、最初の1クラス目は、将来プロになる為の女性クラスに栗原小巻さんがいらした「本科」。次に現在プロでもある人のクラスで、谷桃子先生やアベ・チエさん、林陽子

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第2部

さんのクラスをやりました。本科性は自分のクラスが終わると2階で学科(滝沢先生他)を受けました。ワルラーモフ先生が受け持っていたのは成人の女性のクラスと男性のクラスでした。そしてそのときにすでにダンサーになっていた人達のクラスと、それとは別に学生の人たちで将来プロになるための準備のクラスがあって(桃井かおり他在籍)、それらをメッセレル先生が夕方にお教えになっていらしたのです。私たちも昼間の学科の授業は全部じゃないですが、出させていただきました。そういうぜいたくなことがあったんですね。だから理想のスタイルの学校ってということで、かなり経済的に大変でいらしたと思います。

川 島 国立バレエ学校の形がそのままですね。

木 村 はい。東京バレエ学校は、本来だったら日本でも国立がやるべきことをやったのだと思います。そしてその4年目のスミルノフ・ワ先生[スミルノフ、スミルノワ夫妻]のときに、はっきり言って私たちへのペイがとっても減り遅くなりました。そして、ソ連の先生たちが夏に本国に戻られたり、いらっしゃらないときは私たちが、順番に教えたのですが、お金がもらえないのだったら教えない、っていう人も出てきました。

斎 藤 日本人の中で。

木 村 ええ。だからそれを全部、一手に引き受けたのが私ですけど(笑)。いえ、お金をもらえるからとか、そういう発想ではなくて、この急場を何とか乗り切るにはやらなければと。その後元の所属団体へ戻る人たちもいました。スミルノフとワ先生のときには、谷先生や松山先生ももういらっしゃらなかったと思います。

斎 藤 東京バレエ学校が閉校して、その後、新しく東京バレエ団が開かれることになるけれども、そのときにも、ここを見限るのではなくて続けていこうと言って集まったのが、木村公香先生や鈴木光代さん、北原秀晃(きたはらひでてる)さんなども教師としてバレエ団が結成されるんですね。

木 村 『まりも』の公演を民音にずいぶん売っていたんですね。それで、それをやり切らなければいけないのに、体制が崩れてきたんですね。東京オリンピックのときに。それで北原さんは骨折してしまいました。鈴木滝夫さんは胃潰瘍で入院なさって、リーダーは私ひとりしかいなくなってしまったのですが男性クラスの太田宗三さんがリーダーになって、漆原宏樹さん、横瀬三郎さん等の方たちが「木村さんについていこうよ」という話になって。それで何はともあれ、民音の『まりも』はやることに。ほんとは残った公演全部を断るってところまでいったのですが、それを断らないでやろうということになって。そのときは、私もまだ元気だったので、「皆さん、よろしく願います」と出演者全員に伝えました。その民音の『まりも』7回公演も我々踊り手には

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第2部

できない交渉問題を、舞台監督の佐々木忠次(ささきただつぐ 1933-2016)さんがものすごいリーダーシップをとってやってくださったのでできたのだと思います。

斎藤 それは東京バレエ団になってからですね。

木村 いいえ、まだバレエ団ではない。バレエ団はその後です。東京バレエ劇場に行ってからなので、そのときはまだバレエ団ではなかったのですが、その舞台監督の佐々木忠次さんがものすごいリーダーシップをとってやってくださったのです。

ですが、すぐに債権者と思われる人が来て、今日はテレビを、今日はピアノを、今日は応接セットを、と持っていかれるときにも立ち会っていました。その時戻るバレエ団のある方々はそれぞれ戻っていかれましたが。もちろん私はもう小牧先生との個人的な関係は復活していましたが、小牧バレエ団に戻るのではなく、ここを何とか守りたいという気持ちでした。そして残るのはほんとにアベ・チエさんと私になってしまったんですね。

光代さんはちょうど、お母様の看病で大変な毎日で本当によく尽くしていられました。閉校してしまったことでリーニ[緑妮]さんという林得一さんの奥様がとても泣かれて……。でも「物なんか必ずまた買えるのだから、ここでへばるのはやめましょう」と言って、私は毎日励ましました。なんとか乗り越えようと林理事長も努力されましたがだめになられ。次に銀座でおもちゃ屋さんをやっていたアライさんっていう生徒のお父様がリーダーシップを取ってくださり、このグループを引き受けるって言ってくださいましたので銀座で少し、そのおもちゃ屋さんの下フロアのところで残った生徒たちとレッスンを始めましたが、それもなにかうまくいかなかったようで、私は詳しいことはわかりませんが、やっぱり芸術の団体を引っ張っていくというのは、とても大変だったのだと思います。鈴木滝夫さんも病気が治って復帰していらした。『まりも』でマニペという主役をやった北原さんも、もう玉川大学を卒業してらしたので参加できるようになっていました。我々3人で佐々木さんにみんなを引っ張っていってもらえないかという話に必然的になって、アライさんのところから、榎本誠さんの東京バレエ劇場っていう大久保にあるところへ合流して、校長さんは榎本さん、それから団長は佐々木さんということで発足したとき、南さんっていう榎本さんの奥様と山路瑠美さんと、それから黒田登さんと、それから光代さんももちろん主役で残っている。ていうので鈴木滝夫さん、アベ・チエさん、私と光代さんという残った人たちと、そこに今度榎本さんの方からいらした先生方が合流して、「東京バレエ団」っていうのが形づくられることになったのです。

斎藤 先生は東京バレエ団には、いつ頃まで在籍なさったんですか。

木村 もう、ほんの最初。どうしてかっていうと、64年の1月に私、結婚してますので。

斎藤 はい。

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第2部

木 村 だけど一応『まりも』を全部振り移した。それから『白鳥の湖』も自分も「3羽[の白鳥の踊]」とか、「スペイン[の踊]」とか、「お姫[6人の花嫁候補]」とか、踊りながら、作品全部の振り写しもしました。女性のことは全部やりましたから。私自身、結婚はするものの、バレエから離れる意思是全くなかったんで、そのままバレエ団で働くと自分は思っていました。

が、まあ、はっきり言って子どもがおなかに宿ったんです。でもその前に踊っているときにものすごい息苦しくなって、これは普通じゃないなと思い、もうベビーができるのと、心臓が悪いっていうのがわかるのが、ほとんど同時だったのです。昔リウマチ熱をしたんですがそのリウマチ熱っていうのをその時代は治すのが難しかったのです。今は薬があるからもう何ともないそうです。でも当時は、100%弁膜症になる、それを止める薬がない時代だったのですね。

で、お医者さんに「出産もすごく難しい」「子ども、どうしますか」と聞かれるような状態になって。「子ども、産むどころじゃない、その前に自分がだめになるかもしれない。もしも生き残っても、母親としての任務なんか果たせないかもしれない」って言われたぐらい。ですからそのときにバレエの神様に見放されたと思ったのです。

斎 藤 新しく東京バレエ団としてやっていこうというときに。

木 村 そういう大切なときに重要なスタッフだったのに。それでもずいぶん教えましたよ。

川 島 おなかが大きいときにも教えてらしたって。

木 村 それは『まりも』をロシアに持っていくっていうときです。

斎 藤 それは少し後ですね。

木 村 後。もうだから7月に出産なのに、5月ぐらいまで教えに行きましたもの。65年の7月に出産なのに5月ぐらいに教えに行っているんですから、佐々木さんから頼まれて。だってほとんどの人がいなくなっちゃったでしょう。いなくなったのに、踊りは教えなければいけないでしょう。振りを全部知ってるのは私ひとりだったからです。

川 島 かわいそう。

木 村 光代さんもチエさんも主役なので自分のパートはわかるけれど、それ以外のところは一切教えられないのです。そのときに本当に先生がおっしゃったように、「私たちは去る人間ですから、しっかり覚えておいてください」という意味がよくわかりました。例えば、『まりも』の中で、結婚式のときに大きい輪になって全員が動くのですが、その並び順、全員の動き、どの音で分かれて、どこへ座ると

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第2部

か、それを書きとっていたのです。

齋藤 先生はノートをとって記録していたんですか。

木村 メイン、メインだけね。全部、そんな1つ1つなんて、そんな必要はない。ないというか、「この音で」とかっていうことを書きました。まだビデオもあるか、ないかのときですから。何かを見て教えることはできなかったのです。

それで、私がリハーサルしたその時、もうすでに村娘の音のとり方が違っていったの。シンコペーションなの、ほんとは。ンダ・ンダ・ンダダンって。でも振りが音通りになってしまっていて、そこが違わずすぐ直しました。はっきり言って74年に栗原さんとモスクワに行ったとき、ワルラーモフ先生は、そのことで涙を流してくださり、「ほんとに寸分狂わず、あの振りが移ってた」って言ってくださいました。65年のときはこんな大きなお腹をしながリハーサルしていたんです。目蒲線多摩川園前にある村上クララさんのスタジオまで行き教えました。佐々木さんから手紙をもらって、『まりも』もロシアに持っていくのでなんとか形にしてくれて。聞いたら女の人の振付、誰も知らないけれど、みんなが「公香さんだけ、知ってる」って言うので。私だって同僚の前に大きいお腹の姿で行くの、ほんとに切なかったですよ。でもメッセレル先生やワルラーモフ先生のことを思ったら、間違ったものを見せてはいけないと思い、もう必死でした。

齋藤 でも、その後、一度バレエはおやめになって。

木村 ええ、何故なら、結局子どもを育てることもできずに先に逝くかもしれない、ってお医者様に言われていましたから。

齋藤 ですよ。その後またバレエ教室を始めたきっかけになったのが、娘さんの齋藤友佳理さんが……。

木村 きっかけは井上博文さんに呼ばれた時で。井上さんは小牧時代のパートナーの一人でした。その時は友佳理がまだ2歳か3歳でしたのでバレエをやるかもわからないし、やりたいって言うことも言う前でした。

齋藤 井上博文バレエ団に呼ばれて、教師として1年と少し教えに行かれたんですね。

木村 そうです、井上博文バレエ団に教えに行きました。それで、あ、教えられるくらいなら動けるのだから、自分で思いました。1曲を続けて踊ることは、とても心臓のためには大変だが、教えることはできるのだから、少し自信ができて。その意味でほんとに井上さんは恩人なのです。

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第2部

齋藤 それがあってですね、バレエ教室を始められたのは。

木村 友佳理のために、生徒はひとりでもいいと思いながら開きました。1972年、娘が5歳の時、やはり自分で教えたいと思い、横浜の洋光台に小さいスタジオを開設しました。はっきり言って、夫の協力がなければできないことでした。そして、それからのバレエと家庭の両立の人生は、彼の理解ある協力なしにはあり得ないことで、どれほど感謝しているか。ありがたいことです。

齋藤 お聞きしたかったのが、バレエ教室を始めてかなり早い時期から、すでにロシアから教師を招聘して講習会を行ってらっしゃいますね。

木村 はい。

齋藤 これはソ連時代だと、そんなに簡単なことではないように思ったんですが。

木村 はい、ですから私は個人ではないです。日ソ芸術愛好協会の齋藤米二郎さんがバレエ教師を招聘していらした講習会の一連でうちも来ていただきたいということを申し上げた。友佳理が9歳か10歳の時のことなんです。その頃私だけで教えていたのですが、やはり少し不安でしたので、板橋の木村なつみさんと、上尾でやっていらした矢野美登里さん、それから日ソ芸術愛好協会の講習会へ出したのです。そこまで追いかけて行って友佳理も参加させていただいた。スタジオの講習会には、その後も齋藤先生を通してアザーリン先生(Наум Маттаньевич Азарин-Мессерер / Naum Mattanevich Azarin-Messerer 1934-1989)のほかにニコラエフ(スタニスラフスキー&ネミロヴィチ=ダンチェンコ記念国立モスクワ音楽劇場バレエ)先生マラホフスカヤ(国立モスクワ舞踊アカデミー)先生にも来ていただきました。そのときにあちらの先生が娘にすごい印象を与えて下さり。あちらの先生も、そのスタジオでちょっとトラブルが起きるぐらい娘に教えてくださったのです。

齋藤 よそから来た子にばかり目をかけたという。

木村 そうです。向こうの先生はこの子が他のスタジオから来たというようなことは一切わからないから。とってもしっかり勉強してらっしゃるので目をかけてくださったので、これは人様のところに迷惑かけてはいけないなと思って、結局うちのスタジオに先生に来ていただくよう頼むことになったのです。人様のスタジオでうちの子を、特に見てほしいという気は全くなかったのですが、アザーリン先生がたまたまそういうことをなさったので、ご迷惑かけてしまいました。それからもうひとつ理由があって。東京バレエ学校でワルラーモフ先生が2年目に入ってキャラクター・ダンスの授業をなさって下さった。週1回でしたが、それは全員必ず受けなければいけない

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第2部

ていうことではなかったものだから、受ける人もいたし、受けない人もいたのですが、私の中ではとっても大事なレッスンで、毎回受けていました。それが「スペイン[の踊り]」にまでつながったのかもしれないのですが。

斎藤 スミルノフ・スミルノワ夫妻が東京バレエ学校で教えていたときの『白鳥の湖』で、「スペインの踊り」を踊られた話ですね。

木村 はい。クラシックの曲は「3羽[の白鳥]」とかお姫[6人の花嫁の踊]、それから第1幕のソリストとか、でしたが……。

斎藤 そのスペインの踊りは、当時の新聞でも高評価を得ていらっしゃいますね。

木村 それもとても難しくって、もうひとりの踊る方が日本では有名なモダンダンスの方だったのですが、その方はどっちかというと、メロディで音をおとりになるのです。その方が、日本の舞踊界でどういうポジションを占めている人だとか、そういうことはロシアの先生はご存知ないから、「木村さんの踊り方が素晴らしいから学んでください」って言われて、「これは困った、どうしよう」と思いました。その方に「なんで私に合わせないの」「あなたがそんなに早どりするから困るじゃない」って、すごく叱られて。でも先生には「あなたの音のとり方が正しい」って言われるし、どうしようかと、とっても悩みましたね。

『大音楽会』というロシアの映画があって、その中でアレクサンドル・ラドンスキーさんやサンゴヴィッチさんなんかがね。

斎藤 ボリショイ劇場がつくった映画ですね。[1952年モスフィルム製作、1953年日本公開]

木村 はい、あの中で「スペインの踊り」も踊ってますね。やっぱりあの映画であの踊りのリズムのとり方を覚えましたから、そんなに間違ってるはずないと思って(笑)。自分はキャラクターの踊りが好きなんだっていうのがわかりました。

それからロシアの人の、あの背中を使い方、首のライン、目線とか体の絞り方。あれは絶対キャラクターをやらないと習得できないと思って、早い段階からうちのスタジオは、今でもお願いしておりますが、キャラクターの先生にいらしていただいています。私は、日本のバレエの先生がキャラクターのレッスンを正規にレッスンの中に取り入れてくださることを要望します。体の絞りやアクセント、それから音を面白く使う方法は、キャラクターのレッスンに含まれていると私は思いますし、ロシアのキャラクターの踊り方は世界でも最高だと思います。

斎藤 ロシア・バレエと深い関わりがある公香先生ですが、ボリショイ劇場バレエ団が97年に『白鳥の湖』

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第2部

を持ってきたときに、その公演に出る日本の子どもたちの指導を任されているんですね。

木 村 そうです。応募者が100人以上いましたね。

斎 藤 100名以上、子どもが集まって、そのオーディションがあったんですね。

木 村 ええ。でも私はオーディションには立ち合っていない。もしも自分の生徒が多数受かって、自分の生徒を故意にたくさん採ったと思われるのは嫌ですから。当たり前のようにワシリエフさんは、審査をいっしょになさいとおっしゃってくださいましたが、私は立ち合いに行ってません。子供の役には20何人選ばれて。男の子が少なかったの、女の子が男の子の役をしましたが、それをやったときには「ロシアから連れてきた子供たちかと思った」という評価をしていただきました。それがよほど佐々木さんにとっては、腹が立ったと思います、ほんとに(笑)。

斎 藤 そうですよ。佐々木さんからは、東京バレエ団のお仕事もしてほしいという依頼がいろいろあったのに。

木 村 とても光栄なことなんです、その頃もう娘が、若いのに東京バレエ団のプリマを務め始めていましたし、そこへ私が深く関わるということにはばかられたんです。人の口には戸が立てられないから、お母さんがああいう立場にいるからプリマをやっているとされては、いくら娘でも申し訳ないので、そこは公私混同してはいけないと思って全部お断りしました。

斎 藤 だから東京バレエ団には関わらないのに、このジャパン・アーツが企画したボリショイ劇場バレエ団公演のときには関わったのが、佐々木さんにとってはたぶんあまりうれしくはなかっただろうと。

木 村 逆鱗に触れたと。ほんとにそれはわかります。だって私は佐々木さんのことが嫌いなわけではないし、たいへんお世話になっているんですから、本来はご恩返しをすべきところなんです、「娘がバレエ団に入っているから」とか、そういうことは申し上げる必要はないので。でも本心は、本当にそれ1点しかありません。今でもご恩返しできるのだったら、東京バレエ団にはしたいと思っています。東京バレエ団なくして、私のバレエの人生はありませんから。

斎 藤 きっとわかっていらっしゃるんじゃないでしょうかね。

木 村 わかっていただくとうれしいですけど。あの方がいらしたから、東京バレエ団は生き残っていると思いますし、たいへんな「大」がつく天才。

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第2部

齋藤 それは劇場の経営者として？

木村 もあるし…。本当はあの方、オペラが好きでいらっしゃるんですよ。でもね、時代の要求と、それから周りの要求とで「バレエ団をつくる」となって、それを維持してくださっているんですから。ほんとは諸手を挙げて応援に行きたいところですけども。そのうちこんなに月日が経ちました（笑）。ほんとにみんな、すべて根っこがあって、今があるということね。それはもう生きていく上で、とても大事なことだと思うのですよ。そこを忘れて、自分が何か特別でそこまでこられたって思うのは早計だし、申し訳ないと。何でも積み重ねじゃないですか。

それでバレエという芸術は伝承が難しく、舞踊譜があってもなかなかその呼吸とか、間とか、それまでは書けませんから。音符がそうであるように、演奏する人によって全部違うのと同じように。バレエは人から人への伝承芸術ですから、次の時代に人たちにきちっと伝えていきたいなと思いますね。ですからロシア・バレエに出会えたことが私にとってはほんとに幸せなことで。小牧バレエ団でも小牧先生と関先生。今度はワルラーモフ先生とメッセレル先生、そしてスミルノフご夫妻もとてもよくリードしてくださいましたし、いい意味で使ってくださいましたね。だからすべて勉強だったと思います。

あのときに、受け身でただ見ているだけでは絶対だめだったんですけども、そこで自分で動いて見ていただくとか、それから見せていただくとか、そういうことができたのがいちばんの感謝だし、基礎になっていますから。ですからちょっと今の日本のバレエに対して、厳しい見方をしています。こんなにコンクールが流行していいのかなということですよ。

齋藤 何のためのバレエかがわからなくなる？

木村 何のためのバレエかがわからなくて。例えばコンクールでいい成績を取られても、もうエネルギー尽きたとか、経済的にも尽きてしまい。それで、本当の、総合芸術としての舞台まで到達しないと、それはちょっと違うんじゃないかと思うのです。私もコンクールの審査員をやっていますが、コンクールは上手になるための手段としてやるには、とてもいいと思うのです。1曲をマスターするとか、そういう意味では、丁寧にひとつを仕上げる目的としては。

けれど、やっぱりどの踊りにもバックがあると思うのです。バックがあるという意味は、例えば『眠り[の森の美女]』をとっても、第1幕のローズ・アダジオのときには世の中を何も知らない、おとぎ話のオーロラ姫ですよ。第3幕は成人としてのオーロラ姫。だから踊り方にも違いがあるし、気持ちも違う。つまり舞台に出てきてパをうまくやるからいいというものではないと思います。

それからちょっと残念なのは、原典に対する姿勢ね。ピョートル・チャイコフスキーとマリウス・プティパとが話し合っって『眠り[の森の美女]』(1890年)は作られた。だからこそ、ここでこういうような曲が何小節ほしいという具体的な意味がこめられて曲が生まれてるわけでしょう。それがロシア革命(1917年)という時代を経て、ロイヤル・バレエ団に伝えられましたね。それはそれでいいんです。

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第2部

台本もあったし、それからある程度踊りもわかっていたわけでしょ。でもそっくりそのままは移せなかったということがあって、違う振りになってる。約30年の時が経っています

それなら、コンクールに出てくるときにはロイヤル版だったら、最初から最後までロイヤル版で踊っていただきたい。ロシア版のを踊るのだったら、最初から最後までロシアので踊る。ここは難しいからロイヤルを入れるとか、そういうミックスを日本人はとても器用だからやってしまうのですが、それはしてはいけないのではないかと思います。

川 島 でも習う側からの立場から言わせていただければ、コンクールがあれば、やっぱり生徒は出たいですよ。

木 村 出たいと思います。

川 島 それに賞をもらえれば箔が付きます。

木 村 とてもいい勉強のチャンスだと私も思います。

川 島 そうですね。なので、先生たちがコンクールをたくさんやられるのにも責任があるのではないのでしょうか。

木 村 大変な責任があると私は思います。ですから指導する人は生徒の何十倍も勉強しなきゃいけないのですよ、音のとり方一つにしても、方向性、振付そのものも。

ところが今はビデオが普及してて。ビデオだと例えば今踊ってる場所がセンターなのか、上手なのか、下手なのか、それがはっきりしてないというのもだめだと思います。ですからその辺りのことに関してきちっとした規格が必要だって。

例えばオーロラ姫の3幕のヴァリエーションだって、冒頭の部分でフェッテ [軸脚をずらして体の向きを変える] してアチチュードが終わった後クロワゼに脚を出すか、エファッセ [クロワゼとエファッセは身体の向きを示す対になる用語] にするか2種類ある。その人に合ってるほうでいいってことは言われてる。次は、すぐフェッテなんですよ。ところがシャッセ [滑り動くステップで、片方の足がもう一方を追いかけるように見える] で、前足をすべらせて立つ人もいるけれど、シャッセではダメなのです。それから上手奥から下手前へ進むところの音楽は後取りなのに、先取りにしといてパ・ド・ブーレ [足を床から離さず、素早く細かなステップを行う、一連の動きをいう] で音を調整して、というのが混ざってるのは間違いです。

それから例えば第1幕のヴァリエーションの冒頭で、グリッサード [滑るような動きで、前方、後方、横方向のいずれにも行われる。]、アラバスク、ファイってやるでしょ。その後ほんとは真横方向にグリッサードして、立つのはクロワゼのピケ [あらかじめ膝を曲げず、直接ポアントに立つステップを

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第2部

指す]なのに、もう面倒くさいからかグリッサードからクロワゼ・ドゥヴァンに斜めに入ってそのまま足を出したところで立っちゃう。それはだめなんですよ。

私、エカテリーナ・マクシーモワ (Екатерина Сергеевна Максимова / Ekaterina Sergeevna Maximova 1939-2009) さんと話したときに、「これ、どう思います?」って聞いたのですよ。そしたら「誰がそんなことやってるの?」って。「日本のバレエコンクールではやっているんです」って、とつても言えなくて「だめですよ」って言ったら、「プティパは横へね、グリッサードとして、クロワゼにピケで立つアチチュード [片脚で立ち、もう一方の脚は膝を曲げて、身体の前または後方に持ち上げる形] が、どんなに大変かを知ってて振付けてるのよ。その振りをやっぱり守らないと」ってというのが、本場の超一流のダンサーの話ですから。

齋 藤 先生のお話を伺っていると、お父様のことが思い出されます。お父様の「本物を求める」という思考が先生の中に育って、それが東京バレエ学校でいちばん開花したのではないかと。

木 村 開花したのでしょうか (笑)。いえいえ、わかりませんが、やっていくと、結局バランスの問題に行き着いてしまいます。バランスをとれない人がいるのではなく、きちんとやるべきことをやればとれるっていう事。そこを知ってる人は教えるべきだし、また知るための勉強をしなければいけないと思います。

それがロシア人の場合は、体型が恵まれていますから。そんなこといちいち教えなくてもできる人が多いんですね。でも日本の場合は、必ずしも選ばれた人がバレエをやっているのではないですから、やはりバレエに携わる人は、その責任を最大に感じなければいけない。ですから肘は肩甲骨と連動させて保たなければならないが、手首は力を入れてはいけません。ところが手首に力を入れて立ってる人、いっぱいいます。そして肝心の肘の部分が抜けている。そこが抜けるってことは、背中も抜けている。それらは全部見えてしまうわけなのですから、それはやっぱり本物ではないと思うのですね。

それからルドルフ・ヌレエフさんが亡命したことで、ヨーロッパのバレエが全く変わりましたでしょ。前イギリスの男性はちごまったビルエットをして、パッセもあまりきちんと入ってないというような、そのようにしていた時代があったと思うのですが、古い映像を見ると。しかし完全に今はもう全然違うでしょう? ですからロシアの今の新しい作品がどうのってというのは、私あまり発言する資格はないのですが、やっぱり訓練方法に関しては素晴らしいと思います。

一方、フランスのやり方では床を大事に使う [床に置く足の裏の使い方] という大切なことがありますが、そう考えると、本当にもうグローバルな考え方ができる時代なんですね。ただ歴史を振り返ると、フランスでは『ジゼル』にしても、1832年の『ラ・シルフィード』にしても、一時期上演されなくなりましたが、それをロシアが几帳面に保持していたからそれらのバレエが残っているのですね。ただ、今、友佳理が、『ラ・シルフィード』を、今ダンチェンコ [スタニスラフスキー & ネミロヴィチ = ダンチェンコ記念モスクワ音楽劇場] で教えていますが、ピエール・ラコットさん [『ラ・シルフィー

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第2部

『D』の振付復元者]がおっしゃったのは、友佳理が踊っているときのその霊的な妖精としての部分を教えてくれと。ロシアの人は回転も、跳ぶのも、脚も上げられる、技術はすべてできるが、その部分が足りないからおっしゃったようです。

私、すごくよくわかるのは、1917年に革命がありましたね。でもそのときから人間礼賛になって、今の子供たちはその世代の親に育てられたから、霊的な部分っていうのがちょっと後れているのではないかなと思うのです。ですからロシアは素晴らしいバレエ大国なんですけど、その国振りってというのがあって、文化に対しての感性の部分がやっぱり国によって多少違うから。

でも日本には日本の、たとえば素晴らしい歌舞伎があって、そしてお能があって、また、茶道、華道がある。その中で日本人のバレエというのが今できつつあると思うのです。それで踊りも、トゥ・シューズも履くけれども、作品は新しいものができてきてますでしょ。そうすると、やっぱり口を利かないで伝えられるバレエとか、「バレエ芸術」、モダンであれ、クラシックであれ、それはもう素晴らしいものだから、伝達手段としてはとって素晴らしいものだと思います。そう思えるから、今もまだちょっと古いなんて思わないし、喜びをもってやっていける。

それから、「日本の芸術が語れないで、何で他の国の芸術だ」という話もあるでしょう。ですから自分自身がロシアと深く関わって、まして娘があちらの方と結婚したときに、何かの折にはお茶でも点てたいと思い始め、茶道をやり始めたのですが、最初正座が苦しくて、筋肉を締め付けて座るのが大変で。もう気絶しそうぐらい、正座そのものが苦しかったです。

いよいよお茶の免許を取るときに、お茶碗と、お棗(なつめ)を持っていたのですが、先生が、私の両腕の間隔が「広い」っておっしゃるので、狭めたら「狭い」っておっしゃる。私、悪だから、これが広くて、どのぐらいが狭いかわからないので、極端に狭くしたら「狭い」って(笑)。これが広くって、これが狭い。じゃ、私が黙ってでもできるのは、第1ポジションだからと思って、両腕の間隔を第1ポジションぐらいの感じでやってみたら、「あ、いいですよ。とてもいい間隔です」。第1ポジションか、それじゃ、任しといて、と(笑)。

次に、ある方が茶筌(ちゃせん)を使っていた時、動作と一緒に着物の袖が全部動いてしまったのですよ。そしたら「肩が動いて見苦しいから、どうぞひじを止めてください」と先生がおっしゃられ。その方は、今度は手首まで止まって、動かなくなってしまいました(笑)。先生は「手首をリラックスさせて」っておっしゃる。ひじは動かないようにしたまま、手首は動かす。私はバレエと同じだと思って。それも任せといてと思い、自分が試験されてる最中なのに、頭の中の覚めた部分が働いて、「そうか、こんなに膝も痛いし、足もしびれる。嫌だけれど体得しようって始めたお茶。私の中でバレエを踊ればいいんだ」と思って、次に茶筌をシャシャシャッと動かす。そしてここで一呼吸する。次に、柄杓(ひしゃく)を持つときに考えたのは、そうだ、私の知ってるのは30度と45度だから、45度の傾きでやってみたらそれも褒められて(笑)。次は茶杓(ちゃしゃく)をお棗の上に乗せるときには30度と違ってやると、それもいいですよ。それでは、ふくさは今までくしゃっと畳んでいたけれど、床から垂直に持とうと思ったので、そこで一呼吸して、バレエと同じに前重心なのだからと思って、ひとつずつやっていったら、それも褒められたので、ああバレエと全く同じなのだ。結局、お茶碗を90度、

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第2部

90度って2回、回して180度。そして相手の人がいるわけですから相手を尊重し、そこで一呼吸してお辞儀をする。それからもう1回相手を見て、というように相手に礼をしました。

そうしたら「とてもよくできました」って言われました。「私、バレエを踊ったつもりなのに。そうか、洋の東西を問わず、芸術っていうのは原理はどこでも同じなんだ」というところに気がついたら、もう幸せで、幸せで。これを例えるなら、約100年は違いますが、海のむこうで、バレエの5つのポジションを作った [ピエール・] ボーシャン (Pierre Beauchamps 1631-1705) と千利休 (1522-1592) を会わせたとして、言葉はできなくても全部話は通じる、ということですね。もうその日は着物を着ていたのに、夜でしたからスキップして帰りました、幸せで幸せで(笑)。「洋」の東洋を問わず学問は同じなのだとか大発見した気分でした。それから茶道が好きになって、何ていうか、二芸目がとても楽に入ってきました。

ですからぜひ言いたいのは、子供の時には誰でもものすごく感性の豊かな年代があるのですが、そのときに何かひとつでいいから、いちばん興味のあることに集中させてあげてほしいのです。そうすると、「自分は頑張ればできるんだ、他の人と競ったとしても自分はやり切れる」、そういう物差しを早く持つことができるし、その先の自分の人生もその物差しと共にやっていくことができると思います。

何故かというと、この世に生まれて、亡くなるとこまで生きていくというのは自分しかないのですよ。他の人が赤いじゅうたんを敷いて、「はい、この上の人生を歩いてらっしゃい」とは誰も用意してくれない。自分がその赤いじゅうたんを、押しながら、大変な思いをしながら、自分の人生を生きていく。そのエネルギーを持つか、持たないか。考えることができるか、頑張れるかっていう尺度をできるだけ早く持ったほうがいい。それが神様から与えられた自分の人生を、自分の力でベストを尽くして生きる事だと思のです。もしかしたらお金を稼ぐことと、あまり関係ないかもしれないですが(笑)。生きるという姿勢に関しては、一本筋の通った生き方ができるのではないかって思います。

ですから私は絶対に子どもをけなさないで、褒めるのです。そして、「ちょっとあそこ直そうね」って言うのですが、「あそこやらないとだめじゃない」って先に言ってしまうと、それで子供の心は閉じてしまうのです。目が輝いてなくても「輝いてる」って言うと、今まで元気ない顔だった子が、一生懸命輝いた表情を見せようとして(笑)。ですから、頭をなでてあげるのですが、挨拶できない子には、私はものすごく厳しいから「止まりなさい!」と言って。「これから習う先生に、きちんと挨拶をなさい」「歩きながらでなくそこで一寸止まって頭下げて、きちんと先生と目を合わせて見直したって人生狂わない。狂うのではなくていい方に変わる。だから挨拶しましょう」って。

お母さんが「すみません、しつけてなくて」とおっしゃるので「いえいえ、ごめんなさい。もう私はこの年で心臓に毛が生えていますから、どなたのお子さんだからとか、そういうことは関係ないのです。バレエを習う教室に入るときに、タオルを垂らして、いい加減な姿勢で入ってくるのはだめです。さあ、私はやるぞって、自分に言い聞かせてスタジオに入るようにさせていただいていますから」って言うのですが、それがとっても大事なことだと思います。

KIMIKA KIMURA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ
インタビュー 木村公香氏

第2部

川 島 さっき先生がおっしゃっていた、日本のバレエができつつあるという一言の意味を、どうしてもお伺いしたいのですが。どういったことでしょうか。

木 村 日本人って、良い意味でとっても器用でしょう。それから踊ることも好きな人がいっぱいいるし、それを応援しようっていう気持ちもある。だからこそ、大向こうというか、まずは文化を担っていく上に立つ方たちが、きちっとしたシステムをつくることを目指してほしいと思うのです。そういう準備をしていただけるならば、そこに青春時代とか、時間をかけてもよいと思う人たちも増えるし、親も経済的なことでバックアップしてもよいという思いがついて来るのではないかと思うのです。

ただそれを「頑張りなさい」と言うだけではなく、コンクールも大事ですけれども、もっと本当の意味で勉強をした人が審査をして、本当の自信をつけさせてあげることがより必要なのではないかと思うのです。ローザンヌ [国際バレエコンクール] でも、あれだけの数の日本の方たちが勝ち残っていらっしゃるのですから。そのときに振りが曖昧であったりすると、少し恥ずかしいと思ってしまいますね。見る方が見れば、すぐわかることなんですから。

そういう意味で、やはり何かの道のリーダーのひとりになるということは、それだけの一大決心をしなければならぬと思います。以前にも私はバレエの先生方に対して「正しいシステムの講習会をやりましょう」と提案したことがあったのですが、ある方に「生徒たちがそんなに勉強したら、先生たちがたまらないじゃない」と言われてしまいました。[日本バレエ協会] 関東支部にしても、神奈川ブロック [関東支部内組織] にしても、役員として上に立つ人たちがそういう思いでいるうちはだめだと思いました。何しろ、バレエは西洋の芸術ですし、それも「総合芸術」。バレエと並んで音楽、美術、文学などをきちんと、「西洋芸術」を学び伝承させるという日本人の姿勢と意識をしっかり持って学ぶ姿勢を持たないと、根のある舞台芸術として育たない。もっとグローバルにというか、バレエというのは、身体の訓練そのものが楽器と同じように世界的なものなのです。それに通用しなければいけないという観点からすると、指導者は子供たちの10倍は勉強しなければいけない。そういう意味で一芸に生きるというのは一生の勉強だという意味です。

みんながそういう構えをしていけば、日本のバレエの将来は暗いものでは全然ないって、私は思う、という意味です。ただ脚を高く上げたり、回る回数を重要視するのはだめで、全幕の内容や歴史をきちんと学び、そのうえで〈variation〉を踊る資格があると思います。

川 島 はい、ありがとうございます。

木 村 世界に羽ばたいている人もたくさんいますし。それからオーケストラだって、外国人の中に日本人がいると、うれしくなって思わず「頑張り」って思うじゃないですか。そういう意味で吉田[都]さんみたいな方もほんとに立派だと思えますし、下村[由理恵]さんだって立派だし。外国のバレエ団で踊って通用する方がたくさんいるのですから。そういう方がどんどん育っていくべきだと思います。そういう意味で、日本のバレエの将来が暗いということではない、という意味ですね。