

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

うらわまこと(市川彰) 氏

1935年東京生まれ。慶應義塾大学バレエ研究会、松尾明美バレエ団で舞踊家として活躍したのち、経営学者として大学で教鞭を取りながら(2015年退任)、舞踊評論家、文化庁芸術選奨選考委員、舞踊コンクール審査員などを務める。

聞き手：川島 京子／斎藤 慶子／深澤 南土実／山田 小夜歌

[第1回] P.2

実施日：2017年2月22日 13:30 ～

[第2回] P.43

実施日：2017年2月22日 15:45 ～

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第1部

斎藤 先生、本日は、お越しいただきありがとうございます。よろしくお願いたします。ご本名、市川彰さんでいらっしゃると思いますが、舞踊評論家としては1980年代から「うらわまこと」さんとしてご活躍されています。先生は1935年にお生まれとのことですが、東京のお生まれでしょうか。

うらわ はい。じゃあ、生まれてからしばらくの話をちょっと簡単にしましょうか。

斎藤 はい。お願いします。

うらわ 1935年の、実は1月1日生まれなんです。実際には、元旦は縁起がいいので、そう[役所に]届けただけかもしれないけれども、これは分かりません。今の東京で生まれて、具体的には滝野川、今でいう田端で生まれて、すぐに小岩に引っ越しました。実家は江戸川区の小岩です。今もそこです。小岩の中でも引っ越していますが。地元の小岩小学校へ入った後、なにしろまだ戦争中ですから集団疎開をしています。まず最初は、山形県の温海。熱海じゃなくて、山形県に温かい海という温海温泉があるんです。温海温泉の旅館に学校、先生と生徒、そろって、集団疎開をしました。集団疎開は、中学生もあったかもしれませんが、特に小学生の4年以上ぐらいが家族と離れて、東京は空襲されていますから、戦火をさけるという形であちこちの離れたところに集団で行った。学童疎開、それが山形県。ただ、そこで僕は結構いじめられて、その後、親の出身地で、栃木県の下都賀郡というところに今度は行きました。集団疎開と縁故疎開があったのですが、縁故疎開は、家族ともども故郷や親類縁者を頼って東京から場所を移すということです。

斎藤 それはご自分の希望で縁故疎開に切り替えたのでしょうか。

うらわ そうです。もういじめられてしまって大変だったものですから。

斎藤 ご兄弟は集団疎開のときは。

うらわ まだ子供だったというか、そのころは生まれてなかったかな。

斎藤 そうなんですネ。

川島 先生、いじめられたというのは。

うらわ 集団疎開は、僕が4年生のときに行ったわけです。4年生、5年生、6年生で、実家の近いところごとに学年を一緒にして、班をつくるんです。ですから、班長というのは6年生なわけです。その班長にいろいろな意味でいじめられました。

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第1部

食事の面であったり、言いがかりをつけてきたり。それで、大変なので親に言って、親から先生に話をしてもらって栃木の縁故疎開に切り替えてもらった。戦争中はいろいろありました。それから、終戦、敗戦を迎えたわけです。

その後、東京へ出てきて慶應の普通部に入った。

斎藤 敗戦のときは意識されて。

うらわ ありました。その当時は、栃木に母親と一緒にいたわけです。1945年8月15日に、いわゆる天皇の詔勅があったわけです。みんなでラジオを聞いていました。僕はまだ小学校6年生ですから、意味はよく分からないけれども、家族はみんなやっぱり天皇の言葉に泣いていました。もちろんその後、天皇は人間宣言というものをするわけですが、それまでは天皇は神様でしたから、それは本当に今の北朝鮮以上にすごい力を天皇は持っていた。こういうところで天皇なんて言えないですよ。天皇陛下と言ったら、天皇という言葉が聞こえたら、みんな直立不動の姿勢で頭を下げないといけないぐらいのものでした。いわゆるご真影、神の影。学校には必ず天皇の写真があるわけです。それをご真影と言います。それはもう、一番大事なところに紫の袱紗かなにかでしまっていて、いろいろな行事のときなどにうやうやしく持ってきて、その天皇の写真の前で顔を上げてはいけなとか、すごかったです。それを失くしたり傷つけたりして、自殺した校長先生もいたという話も聞きました。そういう天皇が直接、ラジオで語りかけたわけですから、それはもうショックでした。しかも、その内容が戦争に負けた。

みんな日本は戦争に勝つと思っていましたからね。

斎藤 1944年、45年なども、ずっと勝つと思って。

うらわ 勝つと思ってましたね。もちろん、いわゆるラジオのそういう放送があるわけだけでも、おもしろいのは、ニュースで戦争の結果が出ているわけです。最初は景気がいいんです。この間も安倍[晋三 あべしんぞう 1954～政治家、第90,96-98代総理大臣]さんが真珠湾に行って問題になりましたよね。最初は、いきなり日本が真珠湾攻撃をして宣戦布告が後になってしまったわけです。その前に真珠湾でアメリカの太平洋艦隊をみんなやっつけてしまった。潜水艦に乗ったままぶつかった軍神。それで、向こうは機を突かれましたから、最初のうちは日本がどんどん進んだわけです。アメリカ本土に攻めたわけではないけれども、アジアにです、どんどん。最初は景気がよくて、ニュースのときも最初は行進曲が流れると「これはいい。日本が勝っているニュースだな」と。だんだん日本が負けてくると今度は「海行かば」という、ちょっと静かな曲がかかるんです。だんだんラジオから「海行かば」が流れることが多くなってきた。でも、それも実態よりはうんと、今のフェイクニュースではありませんが、そういう形でした。でも、さすがにあまり隠してばかりいられないということで、だんだん「海行かば」からはじまるニュース、つまり、悪いニュース、日本がちょっと犠牲を出したなどいろいろなニュースが

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第1部

増えてきたので、ちょっと危ないなと感じていたと思います。

でも、それでもやっぱり日本は神の国で神風が吹くということを本当にみんな真面目に考えていたわけです。ですから、絶対にこれから頑張ればと、われわれ小学生でもそう思っていました。

その代わり、もうものはないわけです。鉄、金属類はないから、全部、供出です。家にある金属は全部供出で、それを溶かして兵器などをつくるわけです。それから、エネルギーがなくなっていますから、われわれも山へ松の木の根っこを取りにいきました。松根油という松の根っこの油です。松根油というものは、われわれ小学生が掘って、油をそこで絞って。

斎藤 絞るってというのは、すり鉢で擦るようにゴリゴリ。

うらわ いや、われわれは渡すだけ。それは専門の人がたぶん、グリグリだと思うけれども、われわれはグリグリはやらない。ただ、松のところへ行って鍬かなにかで。

斎藤 松を掘り起こして。

うらわ 掘り起こしたものを渡すわけです。

斎藤 松といたら結構。

うらわ 大変ですよ。小学生ですからね。みんな学校でももちろん引率されて、大変な苦勞をしました。わたしは栃木にいましたが、1945年8月に降伏したわけです。その前の3月10日に東京大空襲というものがあって、東京の、特に下町の両国、錦糸町などの辺りがもうめちゃくちゃにやられて、20万人も30万人も亡くなっている。それで、焼夷弾が熱くて、みんな熱くてやけどをしているから、隅田川に逃げに来て、川へ飛び込むわけです。隅田川がもう死人で埋まってしまうぐらいの状況、それが3月です。それからご存じのとおり、8月6日に広島ですよ。9日に長崎。原子爆弾という言葉は、今は使いますが、特殊な爆弾が落ちたということはなんとなく分かっていた。これは正式にはたぶん、報道されなかったと思いますが、なんとなくやっぱり分かっていたらしい。というようなことがあったのですが、まだほとんどの人は神風が吹くと思っていたわけです。しかし、天皇が最高司令官ですから大本營発表という形で、無条件降伏をしたということが天皇の言葉で語られました。みんなもうすごいショックで。そこで、ものすごい数の人が宮城前広場[皇居外苑]へ行って、みんな宮城[きゅうじょう1888-1948当時使用された皇居の通称]の前で泣いたわけです。天皇を思っみんなが集まって泣いていたような状況です。でも、一部の人は、まだ戦争を続けるんだなんて言って頑張っている者もいました。でも、それほど大きな混乱はなく終戦を受け入れた。敗戦を受け入れたということです。

川島 先生が10歳の時ですね。

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第1部

うらわ そうですね。10歳。数えの11歳かな、そのくらいです。

斎藤 東京に戻られてから、ご両親は。

うらわ 父もちょっと戦争に行ったのですが、亡くならないで帰ってきました。戦争が終わってしばらくは栃木にいたのですが、翌年ぐらいに東京へ戻ってきました。

斎藤 そうですよ。ものもきっと東京よりは栃木のほうが、まだ。

うらわ 食べるものはね。ただし、あるだけでお金がありませんから、たいした持ち物はないんだけども着物だとかなんとか、家にあるもので物々交換というものをやったんです。お米なんて全部配給制度です。しかも、わずか1日1人何合なんとかいうものがきちんと決まっている。それでは足りないということで、なにか家にあるものを持って行って、お百姓さんは米を持っていましたから、お米と物々交換するところに行きました。東京の人は交換するものを持って地方に買出しに行ったわけです。買出し列車というものがありません。

斎藤 それは戦後も続いたんですよね。

うらわ 戦後しばらく続いた。

斎藤 しばらく。

うらわ 戦争中は逆にすぐに爆撃などがありましたから、買出し列車はむしろ戦後のほうが多かった。戦争が終わってからはしばらく食べるものがなかった。だから、もう学校でも全部給食です。給食といっても、ヒエとか粟とか芋ですからお米なんかめったにない。あとは、なんかの茎のようなものとかそういうもので、給食に白米のご飯なんかしばらくまずなかった。ですから、そのころ、われわれの年代の今80前後から90歳ぐらいの人がちょうど戦争が終わった時期に10代だったわけです。そのわりには結構今も生きているんですよ。たいした食いはなくて本当にろくなものを食べていなかったですけどね。だから、当時は卵とか、バナナとかなどと言ったら本当にもう高嶺の花でした。今はバナナと言うと、1本何十円ぐらいですが、いまだに、われわれには高級品というイメージがあります。というようなことで、一応、慶應の普通部に入ったわけです。中学校です。

川島 慶應の普通部というと勉強もできて、家庭も上流階級でというイメージがありますが。

うらわ 上流階級かどうかは知らないけれども、勉強はどうかな。でも、当時は結構やっぱり倍率は高かった

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第1部

です。慶應には幼稚舎という小学校があって、そこから上がってくるやつと普通部から入るやつ。それから高校になるとまた新しく入ってくるのでだんだん広がっていくわけです。確かに普通部によそから入った連中のほうがみんなできた。幼稚舎というのは、いわゆる小学校ですから、家は裕福だっただろうけれども、余裕があるから勉強はあまりしない。結局、よほどでない限り一貫して上に行けてしまうわけです。だから、今と比べればたいしたことはないけれども、それにしても、当時の中では上流階級、金はあるほうですから、遊んでいる、というか、鷹揚でしたね。

斎 藤 お父さまの仕事は。

うらわ 戦争中は1度、2、3年は出張で中国に行きました。でも、輜重兵[しちょうへい]というのは今で言う兵站[へいたん]です。輜重というのは馬でものを運んだりする。ですから、第一線ではないんです。で、2、3年行って帰ってきた。おやじは東大の法学部を出ていて、軍人ではないのだけれども、軍服とか戦争に関する繊維関係のものをつくる会社をつかっていました。戦後も普通の繊維、普通の洋服などを扱う会社で社長などをやっていました。でも、中小の会社ですから、僕個人はそんなに上流階級でもお金持ちでもないけれども、おやじはそれなりに会社経営で苦勞していました。家の壁に労働組合が紙をベタベタ貼ったりしていた。

川 島 お母さまは。

うらわ 母は専業[主婦]です。ただ、母も出身は栃木なのですけれども、偶然なのですが、母が東大の事務局に勤めていたんです。そこでおやじと知り合ったらしいです。ですから、そこまで突っ込んで聞いたことはないけれども、たぶん、恋愛結婚だろうと思います。だから、おやじは東大の学生で、お袋は東大の事務の仕事をしていたようです。結婚してからは、母は仕事をせず、専業[主婦]でした。

川 島 音楽をお好きだったのは、お父様とお母様、どちらだったんですか。

うらわ どちらも好きだったと思います。両方とも当時としては、シャンソンだとか、ドイツ・リートとか、ハイカラな歌を歌っていました。

川 島 ドイツ・リートですか。

うらわ 「菩提樹」。おやじは大学ではドイツ語だったので「Am Brunnen vor dem Tore Da steht ein Lindenbaum」と「菩提樹」をドイツ語で歌っていました。でも、踊りは全然。母も浅草オペラのアリアなど歌ってましたね。「恋はやさし野辺の花よ」[オーストリアの作曲家、フランツ・フォン・スッペのオペレッタ「ボッカチオ」(1879年)のアリア。浅草オペラの花形男性オペラ歌手、田谷力三が日本語歌詞を

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第1部

歌った]など。

斎藤 そういうわけでクラシックを聞いて。

うらわ 家でね。僕が覚えているのはベートーヴェンの「運命」と、それから「田園」です。5番と6番のSPです。SPだから、12インチのでかいので、それが3枚ぐらいで裏表かな。それで、手回しの。

斎藤 手回し。すごい。

うらわ 当時は針がなくて竹針です。竹針で、すり減ると削るんです。削って刺し直して。ここに[指をさして]針があって、下のレコードがもちろん回るわけです。レコードに筋があって、筋に沿って回って最後に筋がなくなると止まる。そうするとレコードをひっくり返して、またかける。途中で止まってしまうから、そこでねじを(クランク状のハンドルで)巻くわけです。ねじを巻いていないとふーっと止まってしまうという感じです。

斎藤 自分で巻いたぶんだけ再生の速さが変わったりするのでしょうか。

うらわ もちろん一番速いので適当な速さです。それ以上はいかない。だんだんだんだんねじの効き具合が弱くなってくると再生のスピードは落ちてくることもあるわけです。落ちてきて音が変わる、音が少し低くなったら、自分で巻けばふーっとまた元に戻ったりするわけです。

斎藤 クラシックの後、中学からアメリカのジャズ、ニューオーリンズ・ジャズ[1900年代に発生し、1910年代までに確立したとされる、初期のジャズに属する1つ]、ポップス、ミュージカル映画に興味を持ったのは、もう戦後でものが増えてきて、それでいろいろなものがもう入ってきたということなのではないでしょうか。

うらわ 入ってきたというのかな。もちろん、映画などは入ってきました。映画などはすぐに、わりとそういう意味では復興は早かったと思います。たとえば、日本の歌などもご存じでしょうが、「リンゴの唄」なんか戦争が終わってすぐです。それから、アメリカの映画もどんどん入ってきた。そうそう、ジャズを進駐軍が持ってきたんです。確か、これは日本のダンサーもそうですけれども、そういう駐留軍の米軍の慰問でもって、いろいろ踊ったり歌ったりしていたわけです。

斎藤 米軍の人たちが。

うらわ 米軍の人たちを慰問するために日本人が踊ったり歌ったりしていた。それから、向こうの人もジャズのレコードなどをいろいろ持ってきていた。実は、V-Discというレーベルの、これは軍隊用かな、そう

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第1部

いうものがあるって、それが古レコード屋に結構出て、僕などはそういうものをあさったことがあります。そういうものは、結構有名なジャズミュージシャンなどのレコードがありました。

斎藤 進駐軍が持ち込んできたものが、普通の再生機で再生できた。

うらわ やっぱりそれも、手回しですよ。それで、途中からLPになってきた。ロングプレイングというもの。やっぱり、これは同じです。ただし、12インチでもって1時間ぐらい、結構長く回せるようになっていた。だから、LPなんです。前はSP、スタンダードプレイングからロングプレイングになった。しかも、いわゆる、電蓄、電気で回るようになりましたから、SPはなくなったんです。それから、針も鉄だけからダイヤモンド針になった。ダイヤモンド針だから、もうほとんどすり減らない。途中でEP [エクステンデッド・プレイング]、45回転というものもあった。

斎藤 ジャズ系、ジャズ、ポップスとかに傾倒していくのは、はやっていたんですか。それとも、自分はこれがいいと。

うらわ われわれの仲間は慶應だったせいかな、結構はやっていました。当時はジャズ喫茶などがあって、みんな聴きに行ったりしていました。ときどきミュージシャンが来てライブ演奏をやったりして、東京のあちこちにある、渋谷などでもありました。僕も慶應で、普通部は当時、幼稚舎が天現寺にあった。天現寺というのは広尾です。広尾と恵比寿の間ぐらいが天現寺。今幼稚舎はあそこにあるのかな。三田にあった普通部はもう焼けてしまって、そこを間借りしていました。それから、高校が日吉にあって、日吉というのは渋谷を通過して行きますから、途中で渋谷に降りてジャズを聞いたりしていました。

斎藤 普通部が天現寺だったんですね。

うらわ 天現寺。幼稚舎に間借りしていた。間借りというか、幼稚舎の敷地にちょっと増設して、そこが普通部。僕は普通部で慶應の中等部[以前の慶應商工]はあとで三田。

斎藤 おそらく、そういったいろいろな音楽に興味を持たれた高校のころに、バレエと出会ったのですね。柴田正男[しばたまさお 舞踊家]先生のバレエ教室が開校して入門ということでしょうか。

うらわ ですね。僕はそのとき、もちろんクラシック音楽も好きだった。クラシック音楽は今も好きだけど、なんとなく体を揺らすというようなウィンナ・ワルツが大好きでした。僕はスポーツもやっていたから、野球なども結構やっていた。なんとなくそういう体を動かすことや音楽が好きだということがあったのだろうと今、自分で思うだけで、当時どう思ったかはちょっと覚えていません。家の近くに本屋

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第1部

があって、その本屋によく寄っていた。たまたまあるときに行ったら、そこにオリガ・サファイア [Olga Sapphire 邦名: 清水みどり1907-1981ロシア出身のバレエダンサー]の『バレエ読本』[1950年5月刊行、山上書房]という本がそこに置いてあった。あれが、小岩の小さな本屋に『バレエ読本』が置いてあったんだからたいしたもの。「ああ、こんなのが、バレエ」とたまたまその本を買ったんです。

川 島 買ったんですね。

うらわ うん。それまでは全然バレエなんてという言葉も聞いたことがあるかぐらいだったのに、「へえーバレエっていうのが、あるのか」と。

斎 藤 本の写真を見てとかですか。

うらわ 写真を見てですね。今の再版は違いますが、購入したときは、グラビアの1ページ目が『シェヘラザード』でオリガ・サファイアの写真だった。それから「黒奴[金の奴隷]」が柴田正男。この写真が一番最初のページに載っていました。なんとなくその柴田正男というのが印象に残っている。しばらくしたら、その柴田正男がバレエスタジオを開くというチラシが入ってきた。これは本当の話です。「へえー、この人じゃないか」と思って家から歩いて4、5分のところのスタジオに覗きに行ったらなんとなく引っぱり込まれてそれから始めました。ですから、男なんて僕1人ですよ。あと、女の子が3、4人いたぐらいです。後から増えたかもしれませんが。結構、うまいのが3、4人、前から習っていたんでしょう。柴田さんは、その当時すでに辞めていましたけど、日劇で鳴らしたということは、その本に書いてあった。それで、「ああ、この人だ」と。

斎 藤 写真だけで、なにかよく分からないことをやっているところに引っぱり込まれて。

うらわ タイツなんか買いに行ったわけです。銀座のヨシノヤかな。

斎 藤 どうして続けようと思われたんですか。

うらわ なんでだろう。分からないんだけど、なんか続けていたんです。それが高校2年ぐらいです。

斎 藤 高校2年ですよ。周りの人に怪しまれたりとか。

うらわ あまり気にしませんでした。怪しんでいたかもしれないけど。

川 島 ご両親はなんておっしゃっていましたか。

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第1部

いや、うちの両親はわりとそういうのは自由なんです。「おーおー」ぐらいのところ。自分で言うのもあれですが、結構ほかは真面目でしたから、わりと勉強はきちんとやっていたし。

斎藤 ご学友にからかわれたりとかは。

うらわ からかわれることはなかったね。実は[2017年]3月に普通部の同級生が紫綬褒章をもらうというので、今度みんなで集まるのですが、今僕はバレエの評論をやって、前はバレエを踊っていたことは、こういう連中はみんな知っています。僕はそういうことを隠さないです。

斎藤 不思議なのが、動いているバレエ自体をご覧になったことがない時点で入門なさったんですよね。

うらわ だって、[バレエという]名前も初めてぐらいのときだから。

斎藤 初めてバレエを生でご覧になったのが、その翌年の1952年、梅村レイ子[うめむられいこ1924-1985 バレエダンサー]さんの。

うらわ なにかバレエ公演を見なくてはいけないということで。梅村レイ子さんがワガーノワの本[『バレエ教則本』アグリッピナ・ワガノワ著；梅村レイ子訳1951芸術社]を出したんです。それは買ってはいないのですが、どこかで見て「この人、あの本を書いている人だな」と。彼女が『レ・シルフィード』を公演するというので、ショパンの曲を使うしよさそうと思い、見に行きました。それもなんで知ったのかは覚えていません。これが豊島公会堂です。今度、改築するのかな。ひどい劇場です。だけど、そこで『レ・シルフィード』をやった。「バレエってこういうものなのか」と。男が1人いるなど、あとみんな女だなというように、こういうものがバレエか、と。

川島 でも、すごい感動されたんですよね。

うらわ 感動というほどでもないけど、「へえー、これがバレエなのか」と感心ぐらいはしました。

斎藤 ひどい劇場の中で、すばらしいものを見たというのは。

うらわ 今、見るとひどい劇場ですけど、当時はそんなひどいとは思わないですよ。

斎藤 小さいということですか。

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第1部

うらわ 天井は低いし、奥はないし、舞台は狭いです。客席なども今見たら椅子もあまり良いとは言えない。もちろんそれは今から70年近く前だから、今ひどくても当時は相当新しかったとは思いますが。でも、今考えると、立派なバレエに向けた劇場ではなかったです。なにしろバレエを知らなくて、バレエ劇場に行ったのも初めてでした。でも、日劇ウエスタンカーニバル [1958-1977に日本劇場で開催された音楽フェスティバル]はすごい人気で、ロカビリーなどは見にも行ってました。僕はわりとそういうものに気が多いからバレエだけでなく、ロカビリー、ロックンロールや、プレスリーだとかポール・アンカ。ポール・アンカ[Paul Anka 1941 ~ カナダ出身のシンガーソングライター]を知ってますか。「ダイアナ」など。

川 島 知ってますよ。

うらわ ニール・セダカ[Neil Sedaka 1939 ~ アメリカ合衆国のシンガーソングライター]は？

川 島 知ってます。

斎 藤 バレエだけでなく、いろいろな舞台、シアターでやられているものに親しみがあったということでしょうか。

うらわ いや、あったというわけではない。どっちが先だったか分からない。なにしろバレエはそれが初めてだけど、劇場はその前に日劇ぐらいは行ったことがあった。日劇では当時、映画を見に行くと、ウエスタンカーニバルのようなショーも見られた。日本人で言うと平尾昌晃[ひらおまさあき1937 ~ 作曲家、歌手。日劇ウエスタンカーニバルで人気を博した]。知らない？

斎 藤 すみません。

川 島 先生、この『レ・シルフィード』の後、見られた公演は、どうなりますか。ちょうど、これが1952年なのですが。

うらわ 覚えてない。

斎 藤 話を戻しますが、梅村レイ子さんのことが気になるのですが。この方はたぶん、バレエ自体、この人自身がちゃんと見たことないままバレエ教室を始めて「労働者のためのバレエだ」などと言って途中から共産党の黨員になって、すごい変わった方だなどと思っています。結構世の中を新聞で騒がせたりなどして、ずいぶん個性的な方だなど。ただ、途中からはぱったりいなくなって。

うらわ いなくなってますね。僕もそのころはなにしろ研究者どころか、初めて見て「これがバレエか」という感

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第1部

じですから、あと、その人がどうなったかなんて全然関心がなかった。なにしろ、しかし、彼女を見たのはそれが最初で最後です。旦那というかパートナーがタカハシなんとかで。

川 島 『レ・シルフィード』の人数はそろっていました？

うらわ いなかったと思います。僕もそんなプログラムもどこかに行ってしまうと思うけれども。

斎 藤 でも、この梅村さんの公演が、きっとよい影響を与えたから、その後もやめないでバレエを続けられたんですね。

うらわ そうでしょうね。でも、柴田さんのところに行き始めたのが高校2年だから、高校3年まで続けていたかもしれないけれども、別にそこで発表会に出たりとかはなかったんです。ただなんとなくやっていたのかな。そうだ、柴田さんに連れられて日劇に行ったことはありました。清水秀男[しみずひでお ? ~ 2003 舞踊家]という人は知っていますか。

斎 藤 はい。オリガさんの相手役の。

うらわ それは、日劇の戦後のスターダンサー。オリガさんの後だと思います。その前の松尾[明美 まつおあけみ 1919-2013 バレエダンサー]さんが日劇に入ったころは、東勇作[あずまゆうさく 1910-1971 バレエダンサー、振付家]さんがオリガの相手役だったんです。その後、柴田。清水秀男もオリガさんの相手はやったことがあるかもしれませんが。でも、彼は戦後の日劇、NDTのスター。ですから、僕はNDTと言うとネザーランド・ダンス・シアター [Nederlands Dans Theater]ではなくて日劇ダンシングチームですね。

斎 藤 日劇ダンシングチームでもバレエをご覧になったのでしょうか。

うらわ 戦後はもうバレエは。バレエまがいのことはやったかもしれないけれども、いわゆるバレエチームというのは、もう戦後の日劇にはありませんでした。

斎 藤 続いてなかったんですね。

うらわ ええ。

斎 藤 年代的にもう、セルジュ・リファール [Serge Lifar 1905-1986ウクライナ出身、フランスのバレエダンサー、振付家]だとか、いろいろな外国からの人たちが来ているころだと思いますけれども。

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第1部

うらわ そうですね。最初見たのはリファールかな。その後は、ちょっと覚えていない。

斎藤 リファールもご覧になって。

うらわ 日比谷公会堂でやったんですよね。

川島 ご覧になっていますか。

うらわ あまり記憶はないけど、見たと思います。ただ、リファールと一緒に来たリアンヌ・ダイデ [Liane Dayde 1932～ フランスのバレエダンサー]が本当にかわいくて。もう1人は、リセット・ダルソンバル [Lycette Darsonval 1912-1996フランスのバレエダンサー]というのがおばさんで、相手役がリファールとアレクサンドル・カリウジニーというのと、4人で来て、日本からは松尾さんも出だし、松山[樹子 まつやまみきこ 1923～ バレエダンサー]さん、谷桃子[たにももこ 1921-2015 バレエダンサー]さんなどが、みんなゲストというか群舞で出演したわけです。

川島 そのときに『ロミオとジュリエット』だとか。

うらわ あの時は『白鳥の死』をやっていたわけです。

川島 そうですよ。先生が踊られる『白鳥の死』。

うらわ あの時はリファールとリアンヌ・ダイデで『白鳥の死』をやってますね。それを後で僕は踊ったんだけど、そのときは別に僕は後で踊るなんて全然考えもせず。

川島 では、それ以降、バレエ公演には足を運ぶようにはなるわけですね。

うらわ あんまり運ばなかったんだよね。

川島 そうですか。

うらわ 次に行っちゃっていいですか。大学に入ってバレエ研究会に入りました。ですから、柴田さんのところでは習っていたけれども、そんなに熱心な生徒ではなかったと思うし、発表会などもなくて、なんとなく行ってやっていた記憶があります。

斎藤 ちなみに習っていたバレエはちゃんとバレエと呼べるものだったのでしょうか。

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第1部

うらわ うん。結構トゥ・トゥール[空中で2回転するバレエの技。トゥール・アンレール・ダブル]もやりましたし、ピルエット[その場で片脚回転するバレエの技]もやっていました。ただし、柴田さんはそのころもう40ぐらいだったかな。ですから、もちろんダンサーとしてはピークを超えていましたけれど、しっかりやっていました。オリガの相手役をやったくらいですから、それはしっかりしたものでした。ただ、僕は後で知ったのですが、柴田さんというのは、もともとは石井漠[いしいばく 1886-1962 舞踊家]の弟子だったんです。だから、僕は石井漠の孫弟子でもあるわけです。

川 島 そうですね。

斎 藤 石井漠さんのお仕事は広いというか、影響が大きいですね。たくさんの方が。

うらわ そうです。あの方は本当に顔も広がったし、いろいろな芸術家、例えば山田耕筰[やまだこうさく 1886-1965 作曲家、指揮者]など、交友が広がった。すごい方だと思います。

斎 藤 そうすると、柴田先生のところは高校2年のときからで、1953年にはもう慶應大学の経済学部に入学なさっていて。

うらわ そうですね。経済学部。将来バレエダンサーになるという気は毛頭なかったから。

川 島 そうですか。

うらわ 経済へ入ったんです。

斎 藤 実際のところ、男性のダンサーで食べてますという人は、その時代はまだいない。

うらわ 今も食っている人はあんまりいないけど。

斎 藤 いないですね。そんなに将来の選択肢としてなかったのですか。

うらわ そのころは、一応、慶應へ入ったらたまたまそこにバレエ研究会があったということです。それで「ちょっと覗いてみようかな」なんて言って行ったら、なんか男ばかりだった。石田種生[いしだたねお 1929-2012 舞踊家]さんが慶應の大先輩なんだけど、そのときはもう彼は卒業してしまっていたからいなかったんです。僕は彼と大学は入れ替わりなんです。でも、その後、1年先輩には鈴木敬介[すずきけいすけ 1934-2011 オペラ演出家]さん。鈴木敬介というのは、オペラの演出家で日生劇場などから独立して、賞もたくさん受けている有名な人です。あと何人かいた。それが松尾さんの稽古を男ば

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第1部

うらわ かりで受けて、バーにつかまって、プリエなんかをやっているわけです。僕はそこでやりだしたから、柴田さんとはそれで終わってしまった。

斎藤 終わっちゃったんですか。あっさり。

うらわ あっさりなんですよ。

斎藤 はあ。未練とかない。

うらわ 未練ないんです。だから、そこで終わりました。「お世話になりました」なんて言ったかどうか記憶にない。

斎藤 じゃあ、柴田先生のところでは女性の中で男性が1人だったのが、今度は男性だけのところへ。

うらわ うん。男ばかりだったね。女性もメンバーにはいたのですが、でも、逆にレッスンはやってなかった。ただし、その松尾バレエ団の生徒さんがときどきは来てやっていました。それこそ松尾に入ったら僕は発表会とかいろいろ出ましたから、女性と一緒にレッスンはやったことはありますけれども、当時のバレエ研究会のメンバーで踊っていたのは全部男性。実は、その1年後には、女性が入ってきたんです。長尾さんという人。山野博大[やまのはくだい 1936～ 舞踊評論家]君が入ったのもその時です。

斎藤 ええ。長尾十三子[ながおとみこ]さん。

うらわ そうそうそう。彼女が1年後に入ってきた。彼女は慶應大学の先生のお嬢さんだった。

川島 この男子学生がバレエに関わろうとするというのは、どういう心境なんでしょうか。

うらわ ちょっと変なのが多かったんです。僕はいまだに変だと思います。逆に言うと僕はバレエに偏見を持っているのですが、男でバレエをやったら正直変だと思います。

川島 今、大学生の踊っていない男の子がいきなりバレエに興味を持たないですよ。

うらわ 持たないでしょう。

川島 なんなのでしょうか。

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第1部

うらわ 当時は、一種のバレエブームだったんです。もちろん、われわれがバレエ研究をはじめたときよりちょっと後だけでも、昭和30年代に入ってますね。だから、僕が大学に入ったころかな。そのころにモイラ・シアラー [Moirá Shearer 1926-2006 サドラーズ・ウェルズバレエ、後のロイヤル・バレエのプリンシパルバレエダンサー、女優]の『赤い靴』[1948年 イギリスのバレエ映画。日本では1950年公開]という映画が来まして、あのときには結構すごく受けたんです。それでモイラ・シアラーから谷桃子さんに赤い靴が送られたということが大きなニュースになった。谷桃子さんのところでは今でもその靴を大事にとってあります。いわゆるメディアに結構バレエが乗り出した。それから、当時の少女雑誌などには、森下洋子[もりしたようこ1948～ バレエダンサー]などが頻繁に表紙になったり、記事になったりしたので、確かに一種のバレエブームではあったんです。その後、『ホフマン物語』[1951年 イギリスのバレエ映画。日本では1952-53年公開]というバレエ映画もきましたし。

川 島 これはインテリ学生の興味を引いたんですか。それとも、みんな、全員。

うらわ いや、インテリでしょうね。女性は別ですよ。男は本当のインテリかどうか分からないけど、やっぱり自称インテリじゃないですか。確か、当時間も早稲田にもバレエ研究会はあったんです。

斎 藤 そうなんですか。

うらわ うん。あれは市川雅[いちかわみやび 1937-1997 舞踊評論家]が。その前になんとかワサブロウさんという人がいて。市川雅が早稲田でしたから。どうして出会ったのかはちょっとよく覚えていません。彼もそのころはバレエというか、舞踊をずっとやっていこうという気はなかったんです。学校を出てマルマンというガスライターの会社に就職をしたんですから。

川 島 そうだったんですか。

うらわ それがいつの間にか気が付いたら早稲田大学の先生になって、偉くなっちゃってるなと思った。でも、その後、『20世紀舞踊』[後述の「20世紀舞踊の会」が発行した機関誌]のときにまた彼と。

斎 藤 すみません、ちょっと話が戻ってしまうのですが、なぜ経済学部を選んだのでしょうか。

うらわ なぜというのは、難しいですね。父も会社をやっていたぐらいですから、僕は将来いずれにしろそちらへ進むと考えていたということでしょうね。僕は血を見ると駄目だから、医者も駄目なんです。そうすると当時、慶應というとやはり経済かなというようなところもあったんでしょうね。

斎 藤 先生のお仕事ですごく大事なのが、経済がご専門でありながらバレエのほうでも話ができる。経営的

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第1部

な頭を持ちつつバレエもご覧になるというところが、ほかの舞踊の批評家の方たちときつと違うところだし、そういうことで官公庁での仕事もできるのは、きつとそういう素地があるからだと思います。なので、経済を選んだということがすごく大きかったのではないかなと思ったのですが。

うらわ そうですね。もちろん経済、経営っていうのは、本当は僕マルクス経済学をやりたかったんです。

斎藤 華やかなりし頃、ですね。

うらわ ね。真面目で勉強はしたのだけれども、遊部[久蔵 あそべきゅうぞう 1914-1977 経済学者]さんという方がいて。マル経で有名な人です。授業は取ったんだけど、そのころ、近代経済学とマルクス経済学がありました。で、僕はマル経。というのは、そのころから社会への、政治的な問題に関心を持っていました。たとえば、今、問題になっている安保。60年安保は、大学を卒業してからですけれども。学生時代に砂川事件があり、砂川判決が出るわけです。今、これも集団的自衛権の関係問題になってクローズアップされていますけれども、そんなことにもすごく関心を持っていました。ですから、大学ではマル経をやりたいし、それからゼミは社会政策を取ったんです。社会政策はもちろん社会問題です。社会をどう変えていくか、社会福祉を含めた社会政策。僕は労働者の権利の問題をテーマにして論文を書いた。わりといい点ももらったりしていました。そのゼミの先生が藤林敬三[ふじばやしけいぞう 1900-1962 経済学者]さんという方で、当時有名な方でした。中労委[中央労働委員会]と公労委[公共企業体等労働委員会]とあって、公労委は公務員の労働委員会といって、労働仲裁をする国の機関があったんです。中労委というのは、民間の労働問題。その公労委の委員長を藤林敬三さんがやっていたんです。その方のところでゼミをやった。今も問題になっている、労働問題や社会政策、国の社会政策をテーマにしてやっていました。それと並行してバレエを大学時代はやっていた。

斎藤 バレエ研究会の活動内容として研究誌『イルミナチ』を出されましたけれども、先生の編集は、ハスケル[アーノルド・ハスケル Arnold Lionel Haskell 1903-1980 イギリスのバレエ著述家]の本に従って、最初にその年の舞踊公演の総括がありました。

うらわ [研究誌『イルミナチ』を見て]ほんとだ、編集、市川彰になってるねえ。

斎藤 はい。その後、各公演について、それぞれの研究会のメンバーが書いて。

川島 でも、1号で編集が先生ならば、その後も先生が中心になって出された。

うらわ かもしれませんね。

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第1部

川 島 ということですね。

うらわ 山野博大君の構成がしっかりしているんじゃないかな。「批評家を批評する」だって。おもしろいね。

斎 藤 はい。本当にすごいですよね。

川 島 おもしろい。大学生が。

斎 藤 世の中にはいい批評家なんていないじゃないかというよな。

うらわ [正誤表を見て]訂正がこんなに入っている。しょうがないね。

斎 藤 正誤表をきちんと入れているあたりが律儀で。

うらわ それで、ちょっと別のことですが、当時、今もありますが、銀座にイエナ書店というものがある。

斎 藤 はい。輸入本を取り扱う書店の。

うらわ そう、輸入本。あそこに舞踊関係、特にバレエ関係の本がいっぱい入っていたんです。そこで僕なんかもいろいろな本を買いました。雑誌でいうと主として、アメリカよりもイギリス関係が多かった。『ダンシング・タイムズ』[Dancing Times]という雑誌があった。それから『ダンス・アンド・ダンサーズ』[Dance and Dancers]という雑誌もあった。それを僕は毎号取っていた。といっても当時だから、半年ぐらい遅れるんです。それから、『バレエアニュアル』[Ballet Annual]というバレエ年鑑があったり、それから、あそこで買ったのはシジル・ボーモント [Cyril William Beaumont 1891-1976 イギリスの舞踊評論家、舞踊史家]の『コンプリート・ブック・オブ・バレエ』[The Complete Book of Ballets]というバレエ大鑑。その改訂版が出ていたので、それを買ったりしました。結構僕はイエナ書店に通って、新しいバレエ関係の本が入ると買っていました。当時はボーモントとハスケルというのが、イギリスの有名な舞踊評論家、バレエ評論家だった。

斎 藤 「海外はどうかね、ハスケルとボーモントだろう」というようなことが『イルミナチ』の座談会に掲載されていて。海外の舞踊事情にも私たちは明るいんだぞという主張がすごく含まれていて。

うらわ 当時と今と全然変わっていないよね。進歩ないね。

斎 藤 でも、先生の今の舞踊の批評スタイルにも近い、芽吹きのようなものが見えて大変興味深かったです。

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第1部

うらわ 自分では分からないですけど、そうですか。『イルミナチ』というのも、なかなかタイトルもおもしろいでしょう。

斎藤 ええ。

うらわ これ、えせものしりという意味なんです。

斎藤 その意味で使っているんですか。この本の後ろに「『イルミナチ』という言葉が辞書で引いてご覧なさい」と書いてあって、ネットで調べてしまったんですけど、そうしたら「イルミナチ」という秘密結社が出てきて、「あれ」と思って。啓蒙活動とかに。

うらわ それはたぶん、語源は同じだと思います。別にそれをまねしたのではなくて、その語源のほうです。

川島 先生がつけたんですか。

うらわ なんとなくみんなで考えたんです。僕が「これにしよう」と言ったわけではないと思います。イルミネーションというのは、一応、周囲を照らすとかそういう意味もあるんだけど、むしろ、えせものしり、知ったかぶりみたいな。

斎藤 ああ、その意味だったんですね。お話聞けてよかったです。分からないままになるところでした。すごく気炎をあげている若者たちという感じで。

川島 本当ですね。タイトルもそうですね。

斎藤 その研究誌は、この1号で終わりですか。

うらわ もう1回か2回は出していると思いますが、ちょっと覚えていません。でも、いずれにしても、これは僕が大学3年のときぐらいでしょう。ですから、もうたぶん、僕がいなくなったら終わったと思います。たぶん、2号ぐらいで終わりじゃないでしょうか(実際にはもう少し多く?)。

斎藤 すごく気合いの入った文面が。

うらわ 若気の至りだね。松尾明美の『コッペリア』も載っているのではないのでしょうか。ここに山野君が書いている。「開演に先立ってスワニルダが……、市川彰、慶應義塾大学バレエ研究会……」、こんなことをちゃんと。山野君が僕のことを書いているんだね。すごいですね。ここが大笑いなんです。思い出し

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第1部

た。馬場公江[ばばきみえ バレエダンサー]なんだけど、馬場公江の「場」が抜けてしまっているんです。「馬公江」になっている。馬公江じゃあしょうがないです(笑)。
今度、修正します。はい、まあいいや。

川 島 先生、こういったことで執筆活動をされたのですが、それは誰かに書き方などを教えられたとか。

うらわ 僕はわりとそのとき気が多いので文学も好きだったんです。それで、慶應高校のときに文学研究会とあったかな、つくって、小説などを書いていたんです。

川 島 そうなんですか。では、この慶應のバレエ研究会で、批評の書き方を教えてあげるよとか、そういうのではないんですね。

うらわ じゃないんですね。

川 島 蘆原[英了 あしはらえいりょう 1907-1981 音楽・舞踊研究者、批評家]先生が。

うらわ それは全然なかったです。

川 島 そうなんですか。

うらわ 当時はもう蘆原さんにしろ、確かにバレエ研究会の顧問などアドバイザーには有名な方の名前がいっぱいありますが、ほとんどもうノータッチです。

川 島 そうだったんですか。

うらわ もう松尾さんだけでした。われわれが関わったのは。

斎 藤 松尾さんに週1回、慶應幼稚舎の体育館か、日吉の校舎でと。

うらわ そうですね。慶應の幼稚舎は、体育館に肋木というものがあって、それがバーの代わりになったんです。そこでやったり、それから日吉は当時かまぼこ校舎というのがあって、あれも確か米軍が使っていたのではないかと思いますが、本当にもう簡易のかまぼこ型の屋根が小さい校舎がいっぱいあったんです。その一つを借りて中の椅子を全部どかして、窓枠かなんかにバーを入れたかな。正式な文化部のメンバーでしたから、バーぐらいはもらったかもしれません。

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第1部

川 島 松尾先生は特に慶應とは関係がなくて、蘆原先生が松尾先生に頼んだということですよ。

うらわ そうそう、そうですね。

斎 藤 大学時代は、松尾先生のところで舞台経験も踏まえつつ、批評も始められた。

うらわ ええ。

斎 藤 『イルミナチ』以外で『音楽新聞』ですね。

うらわ たぶん、『音楽新聞』に多少は載っている。

斎 藤 はい。たとえばブルメイステル版の『白鳥の湖』[ウラジーミル・ブルメイステルがプティパ/イワノフ版を原点として1953年に改訂振付した版]を貝谷八百子[かいたにやおこ 1921-1991 バレエダンサー]が上演したのを見て、ドラマを見せるために舞踊がおろそかになっているというようなことを書いていました。やはり、舞踊だったら舞踊そのものを見せてくれないと、というようなことで、結構テクニク重視の批評だったのですが。

うらわ 僕の？

斎 藤 はい。

うらわ あ、そう。

斎 藤 今もその姿勢はやっぱり変わらないですか。

うらわ 今は変わっちゃったね。

斎 藤 変わっちゃいましたか。

うらわ というのは、これは、今の話にきてしまうけれども、今の僕が批評すると、当時の僕はブルメイステル版の作品というものを、全然理解していないなということです。当時のうらわまことが。もしかしたらダンサー市川彰が、かもしれない。今も僕はブルメイステル版については評価していないのだけれども、それは、別の意味でドラマ的にもちょっと問題だということで評価はしていません。特に今はむしろいろいろな意味で、フィギュアスケートだってそうだけれども、技術偏重になっているでしょう。フィ

MAKOTO URAWA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイブ
インタビュー うらわまこと(市川彰)氏

第1部

ギョアも羽生[結弦 はにゅうゆづる 1994～ フィギュアスケート選手]などは4回転、4回転とやっている。バレエもピルエットばかりみんな稽古しているとか、という意味ではもっとドラマを重視しないといけない。今はむしろそちらを主張します。ただ、そのドラマ的に見てもブルメイステル版は、ちょっといわゆるドラマツルギーという面から見て、齟齬が大きいなと思います。たとえば、これはいわゆるブルメイステルだけではなく、ロシアバレエも、最近はどこもそうですけれども、たぶん、『白鳥の湖』のセルゲエフ版[コンスタンチン・セルゲエフが1950年に改訂振付をした版]などもそうなのですが、たとえば、スペインダンサー[スペインの踊り]が悪魔ロットバルトの部下、手下になっている。あれはおかしいですね。ロットバルトはドイツ人です。ロットバルトはドイツ語で赤ひげという意味です。ロートバルトです。ロートは赤でしょう。ロートバルト。赤ひげ。もともと『白鳥の湖』というのはドイツの物語です。しかも、そのロットバルトはもうドイツ、もちろん王子、ジークフリートというのもドイツの名前です。王子、ジークフリート。そこで、どうしてスペイン人が手下になるんだと。そこからしておかしい。ですから、弁解的に言えば、ドラマ性は重要だけれど、ドラマとして見ても合理性がなく、うるさくてダンスの部分に邪魔していると。もちろんダンスは必要ですから。というようなことで、ちょっとその『音楽新聞』批評はあまりいい批評ではないですね。恥ずかしいから、破って捨ててください(笑)。

齋 藤 大学を卒業された後、一般企業に就職されながら、それでも舞踊活動も続けていらっしゃいます。大学時代も松尾先生のところで踊ってらっしゃいますし、1958年に企業に就職されてからも舞踊活動をされていて、59年に『白鳥の死』、60年に『ラ・フィユ・マル・ガルデ』に両方とも日本初演の際にご出演されている。それとまた別個に今度は執筆活動も続けていらっしゃっていて、「20世紀舞踊の会」も結成されて、それが『20世紀舞踊』という機関誌につながっているわけですね。

うらわ そうですね。

齋 藤 とても盛りだくさんで、企業に勤めながら全部をなさっていたということですね。

うらわ しかも、企業でも、僕は普通のメーカーに入りましたから、そこで労働組合の役員もやっていたんです。で、賃上げでストライキなどもやっていました。そういうことで踊りもしばらく続けていたみたいです。でも、今考えると、どうして両方できたのだらうと思いますけれども、できたんです。

齋 藤 企業に入るときにバレエを辞めるという選択肢は特に浮かんでこず。

うらわ 企業に入ったからといって一切辞めるという気はなかったです。僕はむしろ、ある意味では世間知らずだったかもしれないけれども。当時、就職難だったんです。昭和32、33年[1957、58年]、あっちこっちに行って面接のときに「バレエ研究会でバレエやっています」なんて言ってみんな面接に落ちてしまった。「こいつ、バレエをやっているなんて、変な男だな」と、会社に落ちてしまう。ですから、別にバ

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第1部

レエということにしても誇りというの大げさだけれども、そんな隠そうなどという気は全然なかったんです。会社に入っても、会社の人も知っていたのではないのでしょうか。見に来たりなんかして。

斎藤 面接のときは。

うらわ いや、いろいろ落ちたけれども、でも、あるところにはやっと入れたわけです。4つか5つ落ちました。

斎藤 4つか5つ……。

うらわ ただ、全く話は別だけれども、僕は経営学のほうでいろいろコンサルタントとか、指導したりしていて、その後、僕を落とした会社から経営指導の依頼がきた(笑)。

斎藤 復讐を果たした感じですね。

うらわ 向こうはもちろん全然知らないですよ。

斎藤 そうですよ。

川島 その会社に入って、やはり、バレエだから毎日の訓練というのものもあるわけですが、それも続けたわけですか。

うらわ 当時、僕は結婚するまでは小岩にいたわけです。会社に入ったときもまだ小岩にいた。僕の入った会社の工場が小岩の隣の市川にあったんです。そこの工場勤めをしていた。松尾さんの稽古場が市川にあったんです。同じところに、同じまちにあった。最初、そこに僕は通ったわけです。もちろん、慶應でやる以外に発表会のときには、そこに通ったりしていた。それから松尾さんの稽古場が六本木、高木町へ移るんです。[移る前、しばらくは]市川市の真間というところの、真間幼稚園というところを借りてやっていました。

川島 スーツを脱いでレオタードとかいう生活をしたんですか。

うらわ そうですね。確か、そうだと思います。会社へ着替えの稽古着を持って行って、仕事が終わった後に行ったりしたと思います。

斎藤 この「20世紀舞踊の会」のほうは、『イルミナチ』の慶應のバレエ研究会とは少しメンバーが違いますよね。これはもう。

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第1部

うらわ 全くこれとは別に。関係なくつくられたんです。

川 島 これは、どういうふうが集まったんでしょうか。さらにはその前の1958年の3月に「舞踊ペン・クラブ」というものもできていて、それとの関係はどうなんでしょうか。

うらわ 「舞踊ペン・クラブ」は、ちょっと入っていたらしいのですが、僕はあんまり活動していなかったです。村松[道弥 むらまつみちや 1901-1995 舞踊ジャーナリスト]さんの本によると僕もメンバーになっているのですが、僕はこのころは踊りの実際の舞台のほうが中心でしたから、批評もそんなに書いていません。

川 島 ペン・クラブは批評のグループ。

うらわ ペンですから、批評家、ジャーナリストです。それが、後で舞踊批評家協会に。

川 島 につながる。

うらわ つながるといふか。もちろん、いったん解散してですから、名前を変えたというわけではありません。

川 島 「20世紀舞踊の会」というのは踊るグループですか。

うらわ いや、研究グループです。池宮信夫[いけみやのぶお 1926-1995 舞踊家、振付家]さんは舞踊家でもありましたが。山野君など。研究誌も出すし、それから、ダンサーを呼んでいろいろ話を聞いたり、セミナーといふか今でいうワークショップもやりました。

斎 藤 先生自身も能の。

うらわ これ、邦千谷[くにちや 1911-2011 舞踊家]さんの本[邦千谷舞踊研究所編集委員会編集『凜として、花として 舞踊の前衛、邦千谷の世界』2008、夏目書房]には、そのことがずっと詳しく書いてありますが、邦千谷さんの本はないですか。

斎 藤 すみません。今、持っていないくて。

うらわ 邦千谷さんの稽古場などを借りていろいろ研究会をやったり、研究発表をしたり、あるいは作品もつくったこともあります。

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第1部

齋藤 先生が作品をつくられて。

うらわ つくったと思います。邦千谷さんと、それから、村松さんの『おんぶまんだら』[1979、芸術現代社]という本はありますか。これにも出ていると思います。『おんぶまんだら』に結構詳しく書いています。

川島 先生は「モダンジャズによる能ムーブメント」。

うらわ そうそう。そうですね。

川島 うらわまこととしてつくって、市川彰として出ている。

うらわ MJQ (Modern Jazz Quartet) という、いわゆる、モダンジャズのグループがあったんです。カルテットは4人です。その「ジャンゴ」という曲、音楽を使ってやったんです。相手役が渡辺沙智子[わたなべさちこ]という、しばらく横井茂[よこいしげる 1930-2017 振付家]のところで踊っていたのですが、良いダンサーでしたよ。

川島 先生、ご自身が振り付けもなさって。

うらわ で、踊ったんですね。そんなこと書いてある？ そんなこと書いていないでしょう。

齋藤 それは、ないですけども。

うらわ それは、どうして知ってるの？

齋藤 それは、ここに [村松道弥『私の舞踊史』下巻、1992、音楽新聞社、pp.113-114] 書いてあって、それが新国年表[『日本舞踊史年表II 1960-1969』2005、日本芸術文化振興会・新国立劇場情報センター]にそのまま転載されているので。

うらわ 本当？

齋藤 「昭和36年に「20世紀舞踊会」が熊の映像と題し三つの舞踊作品を上演した。」
これは熊でいいんですか。

うらわ どういう字？

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第1部

川 島 能だよ。能(笑)。

斎 藤 これ「熊」って書いてあるんですよね。

川 島 新国年表の方は「能」に直ってる。

うらわ 熊じゃないなあ(笑)。くまっちゃうね。

斎 藤 それもすごいミス。

うらわ くまなくチェックしなくちゃ。

斎 藤 この本[村松道弥『私の舞踊史』下巻]は誤植が多くて、いいのかなと思ったんですけど。「『20世紀舞踊の会』が初めて劇場に進出して創作を発表した。山野博大、うらわまこと、池宮信夫氏で能の映像をテーマに3人がそれぞれ次のような作品を発表した」。演出は3作品とも、うらわまこと氏。

うらわ たぶん企画担当が僕でしたから、そういう意味では演出、全体の統合ということでしょう。

斎 藤 オリジナルな能、狂言音楽による舞踊構成、振付、山野博大先生。

うらわ 確か、草月会館での公演でしたよね。

斎 藤 はい。草月会館です。創作にも取り組んでいらしたということですね。先生が構成なさったのが、「モダンジャズによる能ムーブメント」。

うらわ 今言った、モダン・ジャズ・カルテットというクールなジャズの。

斎 藤 これが作品ですね。「モダン・ジャズ・カルテットとチャールズ・ミンガスからの選曲で大胆な動きを駆使した」。大胆な動きというのは、クラシックの基本を外れるということなのでしょうか。

うらわ いわゆる、クラシックバレエのアンシェヌマンのような感じではなく、人間が装置の役をしたり、いろいろ確かそんなこともやったと思います。

斎 藤 人間が装置の役。そうすると、バレエ実験劇場で経験されたことにも少し関係があるのでしょうか。

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第1部

うらわ 実験劇場はなんでしたっけ。

斎藤 1955年、バレエ実験劇場。

うらわ それは、それよりも前じゃないかな。いずれにしても関係はないです。

斎藤 関係ないですか。その前だったかな。

うらわ ちょっと分からない。いずれにしても関係はないですね。むしろ、あえて言うとも結果論的には『王様と私』[1956年 アメリカ映画]という映画がありましたよね。あそこに舞踊場面があったんです。あれなんかちょっと似てしまったという感じはありました。あれもなんか人間が装置になって。ユル・ブリンナー [Yul Brynner 1920-1985 ロシア出身の俳優]の。あそこにも舞踊場面がありましたよね。

斎藤 ミュージカル映画ですよ。

うらわ そうです。「シャル・ウィ・ダンス」ですね。

斎藤 その創作活動は、自分でやりたいと。

うらわ いろいろ研究会などもやったし、同人誌も出したし、いわゆるスタジオパフォーマンスのようなものは結構やっていたんです。それで池宮信夫氏が後でモワティエ・モワティエというグループをつくった。彼などはむしろダンサーと言ってもいい、その後は活躍していた。ですから、いわゆる体を動かす、あるいは、ものをつくるということもあちこちやっていたんです。それは、会としていわゆるきちんとした劇場でやったのが初めて。

斎藤 幼少時代、高校時代に吸収してきたいろいろなことが、創作活動でアウトプットのほうに向かったという感じですか。

うらわ 偉そうに言うけどね。たいしたことはやってないから、たぶん、今見たら恥ずかしいと思いますよ。

斎藤 お客さんも。

うらわ お客を入れて。

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第1部

斎藤 特定のお客さんという感じですか。それとも。

うらわ 研究会の一部でやったけれども、特定のお客さん、どうだったかな。別に入場チケットを売ったりはしていなかったと思いますから、たぶん。

斎藤 なんかおもしろいことをやっているぞ、みたいな感じで。

うらわ 口コミでいろいろな人に集まってもらってやったのかな。

川島 先生、これはメンバーが池宮信夫、町田孝子[まちだたかこ 1922 ~?]。

うらわ 町田さんというのは、いわゆる日本舞踊の研究者です。

川島 そうですね。で、大場五夫[おおばいつお]さん……。

うらわ 大場さんは、ジャーナリストみたいな人で。

斎藤 それで、市川雅先生と合田成男[ごうだなりお 1923 ~ 舞踊評論家]先生と桜井勤[さくらいつとむ 1918-2013 舞踊評論家]さん。あと、山野先生と。

うらわ そうそう。

斎藤 このメンバーでいいんですか。

うらわ うん。それで、たぶん、市川雅、それから合田成男、桜井勤の3人の方は正式メンバーではなかったと思います。いろいろな方が協力してくれて一緒に活動はしていましたから、正式メンバーは先ほどの5人だと思います(2020年12月に「二十世紀舞踊」の復刻版が発行された^{*})。

斎藤 そうですか。

うらわ 池宮、山野、うらわ、町田、大場五夫、この5人？

斎藤 この5人とも作品をつくりましたか。

うらわ いや、つくらないですね。つくったのは、さっきの3人です。

MAKOTO URAWA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイブ
インタビュー うらわまこと(市川彰)氏

第1部

斎藤 すごいですね。

うらわ あと、平林和子[ひらばやしかずこ1933-2016 アメリカで活動したモダンダンスの振付家]さんとか、一緒にやったりもしていました。当時、結構舞踊家と一緒にいろいろなことをやっていましたよ。

斎藤 創造的な活動もしながら、一方でまた松尾先生のところで古典というか、古典とも言わないけれども、『白鳥の死』『ラ・フィユ・マル・ガルデ』『ジゼル』『コッペリア』など、そのほか『シンデレラ』『レ・シルフィード』『薔薇の精』などいろいろ踊られています。特に『白鳥の死』と『ラ・フィユ・マル・ガルデ』は日本初演でしたよね。

うらわ そうですね。

川島 『白鳥の死』は、リファールが来日公演をしたときのものということでしたが、この振付は。

うらわ 『白鳥の死』[1938年、フランス映画]という映画があって。振付はリファール。

斎藤 ミア・スラヴェンスカ[Mia Slavenska 1914-2002 ユーゴスラヴィア・アメリカのバレエダンサー]の。

うらわ 白鳥はショヴィレ。イヴェット・ショヴィレ [Yvette Chauviré 1917-2016 フランスのバレエダンサー]がいるでしょう。

斎藤 はい。

うらわ いずれにしても、もともとはセルジュ・リファールの作品です。で、[パリ・]オペラ座では結構上演されていた。だから、リファールのグループでもやったわけです。それを川路[明 かわじあきら 1925-1995 バレエ演出家]さんが、当時、パテントとかなんとかではなく印象をもとにしてつくったんじゃないかな。でも、ほとんど同じだったと思います。それは、NHK、テレビでもやっているんです。テレビのときには、カメラワークで少し違っていましたが、舞台でやったのは、ほとんどリファールのものに準じていたと思います。音楽はショパンだったと思います。だから、『瀕死の白鳥』とは全然違います。確か、狩人が白鳥を見つけて撃って白鳥が苦しんで死ぬ。これは『瀕死の白鳥』と似ています。けれども、狩人がそれに対して白鳥を撃ったことに対する悔悟の念みたいなもの。白鳥を抱え上げて悲しむみたいな、そういう作品でした。

斎藤 古い演技指導というか、振付の指導も川路さんに。

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第1部

うらわ 川路さんがやる。

斎藤 川路さんは理論家でいらっしゃいましたがけれども。

うらわ そうですね。『バレエ用語辞典』[1980、東京堂出版]とか書いているし、それから、演出などもやっていた。あの人は川路柳虹[かわじりゅうこう 1888-1959 詩人、評論家]さんという人の息子さんで、川路柳虹というのは大正時代の有名な文学者です。その息子さんでピアノは弾けるし、全然踊ったことはないのに結構そういう意味では多才な人でした。後はバレエ協会のほうでも常務理事かなにかになったのかな。で、バレエ協会の中でも活躍した。

斎藤 その川路さんの指導は実践者としても納得できるものだったのでしょうか。

うらわ 当時は。

斎藤 ずれを感じたりとか……(笑)。

うらわ 難しいね。なんかダンサーと評論とは割り切っていたんです。ダンサーはダンサーに徹しようと。テクニカルなレッスンは、基礎からしっかりしていたと思いますよ。ただし、わりとそこから踊りよりも芝居、表現をするのは好きでした。

斎藤 踊りよりも表現が。

うらわ ですから、そういう表現という意味では、結構川路さんともいろいろ話はしたような気はします。『白鳥の死』だってそうでしょう。そんなに飛んだり回ったりじゃないですから。撃って死んでいく白鳥に対して、哀れみの悲しみでもっていった、助け起こして、抱き起こして、という作品です。それから『ラ・フィユ・マル・ガルデ』のアランもそうでしょう、あれは三枚目ですからね。

斎藤 演技の幅がいろいろありそうですね。

うらわ 僕は三枚目がわりと好きなんです。だから、その後やったのも、あの『眠りの森の美女』のカタラビュットとか、『ドン・キホーテ』のガマーシュとか、ああいうものが好きなんです。

川島 『ジゼル』は、松尾先生の『ジゼル』ですか。

うらわ そうです。ポーモントの『ザ・バレエ・コールド・ジゼル』[The Ballet Called Giselle 1944年刊行]と

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第1部

いう本をベースに研究して。

斎藤 実際、今、舞踊譜から復元してということがよくやられていますけれども、この時代だと舞踊譜というほどのものではないわけですよね。

うらわ ないですね。

斎藤 文章で書かれたものから想像してという、そういうものはどこまで真に迫れたという感覚があるのでしょうか。

うらわ 後でもちろん海外のバレエ団が来日して、きちんとした公演をしてしていますけれども、そんなに違わなかったと思います。もちろん、ペザント・パ・ド・ドゥ [第1幕で、農民たちの「秋の収穫祭」の中で踊られる2人の踊り]などは、あれは後から入ったものだから、ボーモントの時代には無かったわけです。最初はなかったわけですから、入っていないけれども、でも、そこ [うらわまこと著『私たちの松尾明美―焼け跡に輝いたバレリーナ』2015、文園社]に僕の『ジゼル』の写真があるでしょう。そんなものも、タッタ、タッタ、タッタ、タッタ、タラララーラ、タッリラリラ タッリラリラって2人で踊る [ジゼルとアルプレヒトが花占いによって心を通わせた後に腕を組んで踊られる]のは、ちゃんとやっているんです。今の振付でも手を組んでいる。

川島 松尾先生の『ジゼル』というのは、リファールが来たときに逆に松尾先生の『ジゼル』がどれだけそっくりだったのかと驚かせたといわれますよね。

うらわ そうなんです。本当によく似ていたんです。確かにボーモントのほうは、舞踊譜ではないけれども、結構詳しく書いてあるんです。松尾さんなども結構いろいろ。よくこれだけのものをあの本からつくったと思います。たぶん最初は蘆原さんなどに聞いて。蘆原さんはシャンソンの研究家で、フランス語が得意なので、フランスのバレエも得意ですから、たぶんいろいろと相談しながらやったのではないかと思います。

斎藤 この復元する努力というものが、かえって日本のバレエの創作の力を、それはそれで日本の新しいバレエになっていたのではないかなという気もしますが、そこまではないですか。やっぱり一生懸命まねをしようとしていたという感じですか。それとも、新しい創作。

うらわ 人によって違うと思います。松尾さんの『ジゼル』のときだけ、忠実にということだったと思います。あとの川路さんの『ラ・フィユ・マル・ガルデ』は相当、川路オリジナルです。というのは、ちょうどそのころ、英国ロイヤル・バレエでフレデリック・アシュトン [Sir Frederick William Mallandaine Ashton 1904-

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第1部

1988イギリスの振付家]が『ラ・フィユ・マル・ガルデ』を創作[1960年]したわけです。これは今、牧阿佐美バレエ団の『ラ・フィユ・マル・ガルデ』がアシュトン版で、あれはもうイギリスから指導者を呼んでアシュトンのとおりにやっているわけです。それと比べると、川路さんの『ラ・フィユ・マル・ガルデ』は相当違います。川路版オリジナルです。もちろんアシュトンのものがオリジナルではないけれども[初演1789年。振付・台本：ドーベルヴァル。音楽も初演時はフランスの民謡から抜粋。アシュトン版は1960年エロール作曲、ランチベリー編曲]、現在ではアシュトンのものがひとつのスタンダードになっているわけです。だけど、それとは全然違っている。僕のやったアラン役が、この本[『私たちの松尾明美－焼け跡に輝いたバレリーナ』]にも書いてあるけれども、クラリネットに夢中になっている、傘じゃない。僕は自分でやるとクラリネットのほうがいいような気がします。音楽ですから。踊るときもタララン……ってこれも非常に合うんです。

斎藤 そういう意味では、新しい作品が生まれた豊かな時代だったのかもしれない。

うらわ そうですね。非常にみんな意欲的というか、一生懸命バレエに取り組んでいた時代だったと言える感じはします。

斎藤 そうですよ。いい振付家が足りないという意識が。

うらわ 当時？

斎藤 今ですね。足りないということをよく問題にされている中で、この当時はいろいろな試みがなされていた。今もされているんでしょうけれども、見えてこない。

うらわ そうですね。ちょっとうまく言えるかどうか分かりませんが、そのころはまだ、いわゆるコンテンポラリー・ダンスがまだで、舞踏ももちろんまだないぐらいだった。モダンダンスはありましたけれども、いわゆるバレエというものはクラシックが中心だったわけです。みんなそれをバレエというふうに認めていたわけです。ですから、そういう意味で、たとえば『ジゼル』とか、その後、もちろん東京バレエ団が『白鳥の湖』をやって、それから、松尾さんが『ジゼル』をやって、貝谷さんが『くるみ割り人形』をやって、それから、小牧[正英 こまきまさひで 1911-2006 バレエダンサー、振付家]さんが『眠れる森の美女』を日本で初演をしているわけです。それはやっぱり非常に原作というか、オリジナルに対するリスペクトがありました。そういう意味では、クラシックというものに対する、みんなの気持ちの入れ方というか。ただし、それから徐々に、その後すぐと言っていいかもしれませんが、創作がどんどん出てきました。それに[原作の復元上演に]飽き足らない人、たとえば、服部・島田[バレエ団 服部智恵子1908-1983 バレエダンサー、島田廣1919-2013 バレエダンサー]のところから出てきた佐多達枝[さたつえ 1932～ バレエダンサー]さんだとか、小牧の横井茂さんだとか、それから高橋彪[た

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第1部

かはしひょう 1926～舞踊家]さんとか、ああいった人たちがうんと今度は新しいものをやりだした。その中で川路明が実験劇場をやった。

川 島 そうですね。実験劇場についてなのですからけれども、まず、松尾先生は1950年代に入ってから、このデモクラートと美術家協会と関わって、オリガ先生の引退公演の中で『旋律』というものをやっています。それは、先生は見てらっしゃらない？

うらわ 見てないです。

川 島 ですよ。1951年になるようなんですけれども、55年にバレエ実験劇場。先生は、『未来のイヴ』に出ていらっしゃいますけれども、この三つの作品はどのようなふうに見ていらっしゃいましたか。

うらわ 3作品とも出ていて、結局まず、デモクラートに松尾さんがいろいろ書いて、こういうものになっていますけれども、もうなんかクラシックからは決別するみたいなことを言っているわけです。僕は松尾さんの本質はちょっと違って、このときだけ松尾さんはちょっと頭がおかしくなったのではないかと思うところがあります。おかしくなったというのは変な意味ではなく、迷いというか。もともとあの人はクラシックの人ですから、すぐにクラシックに戻ってしまうのですけれども、1公演やってすぐ戻ってしまうのですが、なんかデモクラートの人に会って、連中の弁が立ったのか、変に影響されてしまったのか分からないけれども、ばかにモダンじみてしまったわけです。

それで、川路さんとデモクラートは関係ないのでけれども、たまたまタイミングとして川路さんが実験劇場をやろうと。あのときは「三人の会」、黛敏郎[まゆずみとしろう 1929-1997 作曲家]さんとか、芥川也寸志[あくたがわやすし 1925-1989 作曲家]さんといった人と川路さんは結構付き合っていた。それで、そういう人たちの音楽を使ってやりだした。でも、あと美術系も、デモクラートとは別の美術家といろいろやっていた。細江英公[ほそえいこう 1933～ 写真家]さんなんかとやったかな。なにか新しいことをやろうということで、松尾さんもそういうことには基本的には当時としては大賛成をしていたわけです。ところが、これは川路さんの責任もあるのですけれども、動きそのものはクラシックだったんです。

川 島 トウ・シューズを履いて。

うらわ うん。トウを履いて。みんなトウを履いていたわけだから。いわゆる、モダンダンス。今で言う、コンテンポラリーのインサイドがどうか、オフバランスなどというものは、まだ当時はほとんどなかったのだけれども、いわゆるモダンダンスは結構あった。もちろん石井漠さん、江口[隆哉 えぐちたかや 1900-1977 舞踊家]さんとか、あるいは伊藤道郎[いとうみちお 1893-1961 舞踊家、振付家]さんとか、そういうモダンダンスはあったのだけれども、ほとんどモダンダンスの動きもなくて、基本はクラ

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第1部

シック。ただ、いろいろ美術的なところ、あるいは音楽などで、新しいものを取り入れたということだったので、後でずいぶん批評で責められています。ダンスが旧態依然とは書いていなかったかもしれないけれども、要は、もっとダンスで実験すべきだったというようなことになった。そういう意味では、やっぱり松尾さんの生徒さん、あるいはわれわれも含めた松尾バレエ団というのはクラシックしか今までやってなかったわけですから。動きがクリエイティブでないとと言われても仕方ない。

いずれにしても、ダンサーから見ても、あるいは、振付者、演出家の川路さんから見ても、実験したのは美術と音楽なんです。音楽も確かミュージック・コンクレートなどがあって、黛さんを使ってやったり、それから美術も透き通るガラスなどを使ったり、『未来のイヴ』では、大きな鉄柱などを使った。そういう美術、音楽は新しいものを取り入れた。けれども、そんなのは、それは確かに人間の動きだから、自由にはいかないのだけれども、それにしてもちょっとクラシックだったり、パントマイムなんです。だから、もう少しそのへんを工夫すれば、成功したかどうかは分かりませんが、あまり高く評価されなかったのは仕方がないかなという気はします。確かに美術、音楽、ミュージック・コンクレートとか、そういった新しいフォルムを取り入れたということは前衛だったと思います。ただ、今から半世紀以上前の話ですから。

斎藤 それから、いろいろなジャンルに出演されていますが、安藤三子[あんどみつこ 1928～舞踊家]ミュージカル。

うらわ 安藤ミュージカルというものがありました。そこで指導したり出演もちょっと。

斎藤 それから、宮木登美[みやきとみ バレエダンサー]さん。それから、オペラ、映画の舞踊シーン、テレビなど。このころ、テレビ出演、やはり……。

うらわ このころは、ちょうどテレビが生まれたころだったんです。テレビでわりと舞踊関係の番組が多かった。ですから、さっき言った『白鳥の死』もテレビで確か2回ぐらいやりました。ですから、フィルムがあったはずですけども、今はもう残っていないと思います。それ以外でも、たとえば、バレエ講座もあって、いろいろと、いわゆるバーからフロアのステップのようなものをやったり、そういうものにも出ました。川路さんがわりとそういうテレビ界に顔が利いたんです。ですから、NHKだけではなく、いろいろなテレビ番組にバレエが取り上げられた。それから、横井茂なんかも。僕自身はダンスが好きで出ているだけです。

斎藤 そうですか。テレビはそうなんですね。ダンサーとして。

うらわ 映画にしても、僕は今全然覚えていないけれども、松竹大船に行ってなんか映画に出たんですが、なんという映画か、もう覚えてないぐらいです。ですから、それも覚えていないんです。

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第1部

斎藤 見ていない。

うらわ 見てない。オペラも当時のサンケイホールでなにか外国のオペラが来た。なにオペラかな、[ミラノ・]スカラ座かな、結構いいところ。『リゴレット』かな、そこに出ているんです。主役じゃないですよ。大勢のところに出ています。それも見ていない。ですから、当時は多少のお金はもらえましたから、結構アルバイトのような気持ちでした。だから「おう、今度こういうのあるんだけど、時間空いてる？」なんて言われると「ああ、いいよ」という形で出て行って、1～2回リハーサルをして本番をやって、お金をもらって「はい。さようなら」というような形でやっていました。ですから、うらわまこととは同じ人間でも、全然、世界が違いました。

斎藤 それを働きながら、ときどき、ちよくちよく。

うらわ そうですね。会社も勤めていたわけですからね。でも、結構会社でも偉くなったんだから、会社もちゃんとやっていたんです。

斎藤 そうですよ。

川島 間もなく、最後の先生の『コッペリア』になっていくのですけれども、その前にこのあたりの時代で、先生が松尾バレエ団の中でも言ってらっしゃったんですけれども、日本のほかのバレエ団とか、あとは海外から来日したバレエ団とかで印象的というか、「いいな」「これ踊りたいな」というものなどはありましたか。

うらわ 踊りたいなというか、もちろんこれはもう常識的なものになってしまうのですが、やっぱり一番僕がすごいと驚いたのは、ポリショイ[バレエ団]ですよ。

斎藤 ポリショイの初来日[1957年]をご覧になって。

うらわ もちろん、もちろん。通いましたから。

斎藤 通いましたか。

川島 新宿のコマ劇場。

うらわ それから、その前後どちらかな。アレクサンドラ・ダニロワ [Alexandra Dionisyevna Danilova 1903-1997 ロシア・アメリカのバレエダンサー]が。

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第1部

斎藤 はい。ちょっと前。

うらわ スラヴェンスカ・フランクリン・バレエ団にゲストとしてダニロワが出演した。これは新橋演舞場や帝劇などでやった。ダニロワというのはすばらしいダンサーだった。もうちょっとピークは過ぎていたけれども、バレエ・リュスでと言うよりむしろバレエ・リュス・ド・モンテカルロのほうでスターだった。ダニロワはやっぱりレジェンドでした。ミア・スラヴェンスカ[Mia Slavenska 1914-2002 ユーゴスラヴィア・アメリカのダンサー]もフランクリン[Frederic Franklin 1914-2013バレエ・リュス・ド・モンテカルロでも踊ったイギリスのダンサー]も良かったけど。ポリショイバレエでは……。

斎藤 オリガ・レペシンスカヤ[Olga Lepeshinskaya 1916-2008 ソヴィエトのバレエダンサー]。

うらわ レペシンスカヤだとか、[ゲオルギー・]ファルマニヤンツとか、[シャミル・]ヤグジンだとか、それから、[ウラジミール・]プレオブラジェンスキーがいて、『春の水』[振付アサフ・メッセレル、音楽セルゲイ・ラフマニノフ、出演レペシンスカヤ、プレオブラジェンスキー]なんてね。

川島 すごい覚えてますね。先生。初演メンバーですね。それ全部。

うらわ そのころのことは覚えているのに、昨日のことは忘れちゃって。

斎藤 チケットなども大変だったのではないですか。

うらわ 大変だよ。だから、僕は家から借金をしました。学生時代ですと、たとえば、修学旅行に行かなくていいから、そのお金くれとか。それから、なにしろただで潜り込んだりしたことがあります。山野君などバレエ研究会のメンバーも一緒に。

斎藤 どうやって潜り込むんですか。

うらわ 一つは、楽屋入口のおっさんと仲良くなるんです。仲良くなった学生だから、楽屋から入れてもらうとか。新橋演舞場ではなんかすごい奥の裏のほうかなにか通ったりしました。でも、だいたいのは買ってましたよ。

川島 そうですか。

うらわ あのときは本当にほとんど初めてに近いバレエだった。ダニロワはすばらしいダンサーだった。

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第1部

川 島 ダニロワは、でも1953年だから、先生。

うらわ うん。卒業した後かな。

川 島 すぐですね。いや、入学して。

うらわ 卒業する前でしょう。学生というのを武器にして、楽屋から入れてもらって、ダニロワを新橋演舞場で見たと思います。スラヴェンスカ・フランクリン[バレエ団]のテネシー・ウィリアムス『欲望という名の電車』[A strecar Named Desire 振付:ヴァレリー・ベティス]というのは、すばらしかった。

川 島 ほかのバレエ団のバレエというのは? 当時は自分のバレエ団以外見てはいけないとかという決まりは。

うらわ いや、われわれ当時はそんなことはなかったと思います。少なくとも僕は、片方で評論もやっていたせいもあるかもしれないけれども、ずいぶん見ましたよ。小牧バレエ団などは最初にソニア・アロワ [Sonia Arova 1927-2001 ブルガリア出身のバレエダンサー]が来たとき [1952年]はすごかった。その後、[マーゴット・]フォンテイン [Margot Fonteyn 1919-1991 イギリスのバレエダンサー]とマイケル・ソームズ [Michael Somes 1917-1994 イギリスのバレエダンサー]が来て、『白鳥の湖』も2幕やって、それからもちろん『眠れる森の美女』の全幕を公演した。このときには関 [直人 せきなおと 井上バレエ団芸術監督]さんがブルーバードですごかったのも見ているし、それから、服部・島田の『令嬢ジュリー』、これもすばらしい作品でした。島田さんの最高作品になった。[アウグスト・]ストリンドベリ [Johan August Strindberg 1849-1912 スウェーデンの劇作家、小説家]の『令嬢ジュリー』。それから、もちろん、新しいものもその後になると青年バレエグループとか、それから、高橋彪バレエ・ド・ブルウ。それから、横井茂は東京バレエグループといったかな。それ以外のグループは小森安雄 [こもりやすお 舞踊家]とか、佐多達枝とか、河内昭和 [こうちしょうわ ダンサー]とか、みんなそういう連中。その後にはスターダンサーズ・バレエ団とか、東京シティ・バレエ団なども出てきました。小林紀子 [こばやし のりこ 1942 ~ バレエダンサー]の小林紀子バレエ・シアターもその後かな。だから昭和20年代、30年代初めぐらい。それからその後、ニューヨーク・シティ・バレエ団が来て。それからフォンテインなんかの英国ロイヤル・バレエ団。海外ものもずいぶん見ましたし、国内も小牧バレエ団とか。僕は谷桃子バレエ団に出ていましたから、そういう意味ではもちろん谷桃子さんとは近くでしたし、もちろん牧阿佐美 [まきあさみ 1933 ~ バレエダンサー、教師]さんの橋バレエ学校の「第1回ベートーヴェンの第5シンフォニー」なんて、牧阿佐美、大原永子 [おおはらのりこ 1943 ~ バレエダンサー、2014-2020年新国立劇場舞踊芸術監督]さんらが、フェッテ [片足のつま先で立ち、もう一方の足を素早く蹴り出して行く回転]をぐるぐるまわっていた。それから、松山樹子バレエ団の『狐白の湯』もあったし、その後『祇園物語』『バフチサライの泉』。松山さんはロシア系でしたから、当時はソ連ですけども、松山の『バフチサライの泉』はすごかった。

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第1部

齋藤 すごかったというのは、振付がということですか。それとも。

うらわ 演技もというか、全体の出来栄が。

齋藤 ああ。

うらわ 石田種生さんがギレイ。ヌラリは木俣貞雄[きまたさだお]さんがやって。

齋藤 あれは、ソ連の人が指導に来てやったものでしたね。やっぱり、そのポリショイに印象を強く受けられた、その後いろいろご覧になって、やっぱりその当時は日本全体でソ連バレエがすごいなという感じがあったのでしょうか。みんなの意識としてほかの国のバレエと並ぶ存在だったのか。それとも、「ポリショイすごい」というような。

うらわ バレエ関係者は「ポリショイすごい」だったでしょうね。僕は、わりとそれ以外の先ほど言ったダニロワ、スラヴェンスカ。それから、あとはジャニーヌ・シャラ [Janine Charrat 1924 ~ フランスのバレエダンサー]とマルシャン=ミスコビッチ・バレエ団が来て、『ル・コンバ』[1954年]をやったんです。それなどもすごかったし、おもしろかった。ただ、ニューヨーク・シティ・バレエはつまらなかった。

川島 そうなんです。1958年です。

うらわ 58年。

川島 駄目なんです。

うらわ 駄目なの。僕はもう途中から、どのへんから忘れたけど、シンフォニック・バレエって好きじゃないんです。はっきり言って [ジョージ・]バランシン [George Balanchine 1904-1983 ロシア・アメリカのダンサー、振付家]嫌いなんです。

川島 今でもですか。

うらわ 今でも嫌い。

川島 そうでしたか。

うらわ 嫌いという言い方はあれですけども、バランシンそのものはああいふシンフォニック・バレエを。もち

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第1部

ろんその前にレオニード・マシーン[Léonide Massine 1895-1979 ロシア・アメリカのダンサー、振付家]などもやっていますけれども、でも、いわゆるストーリーのないバレエを完成させたのはバランシンですから、そういう意味では評価はしますが。でも、いわゆるそういうシンフォニック・バレエは、僕はあんまり好きじゃない。ドラマチック・バレエのほうが好きなんです。僕がみんなに言うのは「バレエというのは日本語で言えばなんなの」と。いまだに「舞踊劇ですよ」と言っているわけです。技術には感心はするけど感動はしない。人間のドラマが欲しい。

斎藤 それは、世の中の受け止め方として、やっぱりポリショイの派手だったほうが気に入っている。ニューヨーク・シティ・バレエはちょっとあんまりというような。

うらわ 当時のダンサー連中は、もうポリショイ1本じゃないですか。もちろん、映画などでもモイラ・シアラーとか、そういうものがありましたし、ロイヤルだってフォンテインはすごかった。あのころは、イギリスが国策としてバレエを一つの国のシンボルにしようということでした。

斎藤 イギリスでそういう動きが。

うらわ ロイヤルという名前がついても別にロイヤルじゃないんだけど、名前をつけるぐらい、もちろん国としては相当バレエに力を入れていたわけです。だから、フランスよりもやはり日本としては逆に、[パリ・]オペラ座というものはもちろん有名でしたけれども、ロイヤルのほうが有名だった。だから、本などもいっぱいロイヤルのものはフォンテインの本はあるし、ベリル・グレイ [Dame Beryl Grey 1927～イギリスのバレエダンサー]の本があるし、モイラ・シアラーの本もあるし、そういうダンサーの本みたいなものもいっぱい出したわけです。

斎藤 そういうものを先生はイエナ書店などでご覧になっていた。

うらわ 結構ベリル・グレイとかモイラ・シアラーとか、フォンテインの本をいっぱい持っていますよ。だから、そうですね、海外からもずいぶん来だし、それから、ロシアはもちろん、その後、モイセイエフ民族舞踊団が入ったんです。あれがまたおもしろかった。

斎藤 そうですか。

川島 彼女[聞き手・斎藤]は東京バレエ学校とかの研究をして、『まりも』とか。

斎藤 そうなんです。

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第1部

僕は、申し訳ない、そのころちょっとバレエと離れてますね。

斎藤 でも、1960年に東京バレエ学校ができて、1961年にボリショイ劇場のダンサーたちのグループと東京バレエ学校が合同公演とかも。

うらわ そのころ僕は、ほとんどもう。僕が最後に『コッペリア』をやったのは何年ですか。

斎藤 1965年です。

うらわ それは分かんない。

斎藤 1964年3月と書いてあるところもあって。

うらわ なんで僕、そのころバレエをやっていたかよく覚えてないんですけど。

斎藤 そうなんですか。安保が1960年ですから、これがきっかけだと。

川島 もっと前にやめている。

うらわ それがなぜかやっているんですよ。

川島 やっていますか。

うらわ 記録も残っているから、やっているんです。プログラムにはちゃんと載っていますし、それから『コッペリア』を松尾がやって、松尾・市川彰組ともう一つ、若い組のダブルキャストでやったなどというのは新聞に載っているのがちゃんとありますから。

川島 牧陽子・石橋正道組。

うらわ そうそうそう。

川島 若手のほうですね。

うらわ そうですね。それは確か1964年だったの。

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第1部

斎藤 その1960年安保で、踊りでは世の中を変えないというようなことが。

うらわ 言ったんだよね。だから、なんで踊りやってたんだろうね。『コッペリア』のこと本当に覚えてないんです。コッペリウスが薄井[憲二 うすいけんじ 1924-2017 バレエダンサー、舞踊史家]さんと、ちゃんと写真も残っているのに。なんでおれは、このころバレエをやっていたのかな。

斎藤 そんなに踊りに絶望したというか。

うらわ 絶望したんです。バレエじゃ世の中は変わらないと思ったんです。本当に。

斎藤 「20世紀舞踊の会」とかで前衛的な活動もして。

うらわ していた。それで、演目もそういうのがあって、たとえば、60年安保のときなどは「20世紀舞踊の会」という赤い旗をつくったんです。それで、みんなで国会の周囲を回っていたりしたんです。

川島 先生、そういうことをしていたんですか。

うらわ そうですよ。僕は国会の周りを取り囲んだりした1人ですから。池宮信夫さんも相当リベラル、左翼だったんです。ですから、あのころわれわれは今の世の中をなんとかしなくちゃいけないと思っていた。いわゆる、社会主義リアリズムのようなものをかじったりなんかして、佐々木基一[ささききいち 1914-1993 文芸評論家]さんなんかも。でも、バレエじゃ世の中は変わんないなと思って。

斎藤 やっぱり旗を持っていくということは、舞踊の代表者として。

うらわ いや、そんな大げさなものはないですけど、やむにやまれずと思ったんです。

斎藤 でも、世の中を変えられないと。

うらわ ねえ。『コッペリア』とどう関係があるのかわからないのですが、不思議なんです。僕も本当にそのへんは自分でわからない。松尾さんのところをやめているわけです。なぜ、やめたのか、どういうやめ方をしたのか全然覚えてない。松尾さんも、それで踊りはもうほとんどやめてしまったわけです。

川島 じゃあ、先生がいなくなっちゃったのがきっかけになっていますか。

うらわ いや、だから、それも分かんないんですよ。タイミング的にはそうなんです。

MAKOTO URAWA

日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイブ
インタビュー うらわまこと(市川彰)氏

第1部

川 島 そうですよ。

うらわ もちろん松尾バレエ団というものはあったのだけれども、松尾バレエ・ファンデーションというものをつくりまして、若い連中を中心にやりだしたんです。そこで、さっきの牧陽子とか、それから、箕輪マリア[みのわまりあ]とか、高橋洋美[たかはしひろみ]とか、そういう連中が主役をやりだして、松尾さんはもう踊らなかつたんです。

斎 藤 そうですね。

川 島 でも、この後、先生、10年間もう全く舞踊を見にも行かないって書いてらっしゃって。

うらわ ほとんど行かなかったと思う。

川 島 ということは、舞踊を離れたというよりも舞踊が嫌になったんじゃないんですか。

うらわ かもしれないね。その間は、結構いろいろな意味で時間もなかつたんです。そのころの僕は会社のほうが結構忙しくて、年のうちに数回は海外に行っていた。それから、福井のほうに単身赴任で1年半。全部、会社の仕事。他に外部のマネジメント研究会をやったり本を出したり。

川 島 でも、先生、海外に行けたならば、今までの先生だったら海外でバレエを見てるはずですよ。

うらわ 全然、なんにも見てない。

川 島 不思議だな。

斎 藤 その気が全く起きなかつた。

うらわ ただ、一回だけモスクワでポリショイバレエを見ようと思ったけど、スケジュールが合わなくてポリショイサーカスを見た。じゃあ、なんで戻ったかということになるんだけど、それも、だから結局、諦めたというか、世の中を変えようという熱意がなくなってしまったのかもしれないし、やっぱり舞踊が好きだったんですね。松尾さんともその後いろいろと関わりができて、結局最後を看取る[2013年]ことになるし、本[『私たちの松尾明美-焼け跡に輝いたバレリーナ』2015]も出すことにもなりました。

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第2部

- 齋藤 それでは、後半を始めさせていただきたいと思います。
まず、最初に申し上げましたお名前のお話なんですが、「市川彰」というのがご本名で、大学時代からは漢字の「浦和真」というお名前でも批評も始められて、1965年から1980年代半ばあたりまで、一度舞踊界での活動を中断なさった後、再び舞踊界に戻ってくるのがまた批評家という形だったんですね。そのときには批評家としてのお名前がひらがなで「うらわまこと」になっています。まず、その「浦和真」というお名前を学生時代に選ばれた経緯などをお聞かせいただけたらと思います。
- うらわ 大きさに聞かれると困るんだけどね。若気の至りなんです。「うらわ」というのは、バレエダンサーの名前に近いんですよ。「ウラノワ」[ガリーナ・ウラノワ Galina Ulanova 1910-1998 旧ソ連を代表するダンサー・教師]なんですよ。
- 齋藤 ああ!!
- うらわ 「まこと」というのも、それに近い名前あるでしょ。「マーゴット」[マーゴット・フォンテイン]ですよ。
- 齋藤 すごい秘密が!
- 川島 女性ですか。
- うらわ なにしろ、ふざけて付けた名前だった。それがそのままになってるんですよ。
- 齋藤 双壁というか。
- うらわ だから、「ウラノワ・マーゴット」ですね。
- 川島 大学生のときに考えた。
- うらわ そうそう。僕はそういうのがわりと好きっていうか、気楽にやっちゃった。それで、さっきお話した高校のときに、ちょっと小説っぽいのを書いたんですけど、そのときのペンネームは「マルカワ」というんですよ。「マルカワ」として「マルコワ」[アリシア・マルコワ Alicia Markova 1910-2004 英国のバレエダンサー、教師]ですよ。
- 齋藤 下のお名前は?
- うらわ 下は「アキラ」だった。「本名と」字は違いましたけどね。

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第2部

斎藤 どういう字だったんですか。

うらわ 明治の「明」。普通の名前。名字だけは市川じゃなくて丸川にした。「マルコワ」。そのへんから広がって「うらわ」、「ウラノワ」になったんですけど。それと僕は踊るときには、実はいろんな名前で踊ってるんですよ。

川島 ええ？

うらわ やっぱりプログラムに残ってますからね。少なくともふたつはあるね。ひとつは「フジサワタダシ」っていうんですよ。これはさっき話した安藤三子さんのミュージカルね。あそこでは「フジサワタダシ」で踊る。それから、このあとになって久保[幸子 くぼさちこ 舞踊家]さんのところで『シンデレラ』のお父さんをやったときは、「カワサキオサム」で踊ってるんですよ。

川島 両方とも漢字を教えてください。

うらわ 「フジサワ」は「藤沢」です。それから、「タダシ」は「正」です。それから、「カワサキ」は「川崎」ですね。「オサム」は修了の「修」です。これもちゃんと理由があるんですよ。「ウラワマコト」と「イチカワアキラ」でしょ。でね……。

川島 あ、分かった！ 駅名ですね！ でもなんで藤沢なのか分かんないけど(笑)。

うらわ だって、藤沢って駅があるじゃないですか。

川島 いや、ありますけど、なんで藤沢を選ばれたんです？

うらわ だって、それは、わりに近いところでね。「所沢」っていうわけにいかないですよ(笑)？ それに藤沢って、わりと名字っぽい名前ですよ。しかも東京都内じゃないですね。周りなんですよ。

斎藤 アンチ東京ですか。

うらわ そういうわけでもない(笑)。まあ、なんとなくね。「市川」が千葉県でしょ。「浦和」は埼玉県です。それから「川崎」、「藤沢」は神奈川県です。しかも、名前のほうも音読みすると全部「S」で始まる。

斎藤 なるほど。ほんとだ。

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第2部

うらわ たまたま「アキラ」の「彰(しょう)」だったからね。「浦和」も「マコト」は「真(しん)」ですから。「真実」の「真」ですから。それから、「藤沢正(ショウ)」と「川崎修(シュウ)」ですから、全部「S」。さ行なんです。

斎藤 考えるだけで楽しそうですね。

うらわ 楽しいんですよ。ふざけてやってるから。だけど、今はちょっと恥ずかしいので、「表はうそ、裏は真(うらわまこと)」って言って。

川島 それもおもしろい。よく思いつきましたね。

うらわ それは誰かが言ったんですよ。それで、そういうことにした。

川島 あ、そうなんですか。そして、それをひらがなにしたのが市川先生なのですか？

うらわ これは僕もね、なんでかよく分かんないんだけど、僕の記憶では、[舞踊界に]戻ったときに市川雅に「舞踊批評家協会に入らないか」と言われて、「いいよ」と言って、名簿ができたのを見たらひらがなになってたんですよ。で、担当だった國吉[和子 くによしかずこ 舞踊研究・評論家]さんが「ひらがなのほうがいいんじゃないか」って言ったとかいうことは、なんとなく間接的に聞きましたけど、本当かどうか……。で、ひらがなになってるから、「まあいいや、ひらがなでも」って。

斎藤 なるほど。今、明かされた真実ですね。
それでは、舞踊界復帰のお話を続けさせていただきたいと思いますが、バレエをご覧になっていなかった約10年。10年というか、ほぼ20年近い……。

うらわ いや、そんなにはならない。十数年。戻ったのは何年からですかね。

斎藤 復帰と書かれてるのは、1980年代と書かれているんですが、『週刊オン★ステージ新聞』[1970年10月創刊。1971年1月週刊化]を1980年からずっと見ていたら……。

うらわ すごいね(笑)。

斎藤 ちょっと時間かかりました(笑)。

うらわ そうでしょう。

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第2部

斎藤 どうも1986年から『週刊オン★ステージ新聞』には書いていらっしやって。

うらわ そうですか。ありがとうございます。1986年なの?そうですか。

斎藤 そうすると、1965年に最後に踊られて……。

うらわ 20年だね。

斎藤 20年近いことになるんですが。

うらわ いや、1986年ってことはないね。それ、なんていう作品だったか覚えてる?

斎藤 『ルル』[振付:亀ヶ谷環、音楽:アルバン・ベルク]ですね。

うらわ 『ルル』? じゃあ、そうだね。これ、亀ヶ谷環[かめがやたまき 本名、登美子 とみこ 舞踊家]ね。そうそう、そうそう。

川島 でも、亀ヶ谷さんの下のお名前が違いますよね。環?

うらわ じゃあ、この話をしましょう。もちろん、この前からちょっとは舞台を見てたんです。批評を書いたのがこの1986年だから、20年ぐらいになったっていうことかな。そのちょっと前から見てはいました。だから、10年か15年ぐらいかな。1980年代始めぐらいから見てたと思いますけどね。亀ヶ谷環さんっていうのは、さっきの『ラ・フィユ・マル・ガルデ』の時に共演していたんですよ。そのときは「登美子」という本名で。

斎藤 当初は、亀ヶ谷登美子で出てらした?

うらわ そう、「登美子」さんで出てたんですね。それで、そのあと舞台に出るときに「環」っていう名前に変わった。彼女の公演だけは見てたんです。それで、その時にたまたま谷[孝子 たにたかこ 1927～ 音楽・舞踊記者、編集者。初代『週刊オン★ステージ新聞』編集長]さんと会って、「なんだ、見てんの」と。「まあ、最近はずこしね」みたいな話をしたら、「書いてみない?」っていうことになって、これから正式に。これ[『ルル』の評文掲載記事]、あとでコピーくれるかな。

斎藤 どうぞ、どうぞ。

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第2部

うらわ これがさ、なかなか分かんなくて。

川 島 じゃあ、まさにこれが復帰ということに。

うらわ 批評を書いたのはこれが。

川 島 すごい！ 斎藤さん。

うらわ で、この環さんはね、諸井誠[もろいまこと 1930-2013 作曲家、音楽評論家]と結婚したんですよ。音楽家の。知ってますよね。

斎 藤 名前だけ。

うらわ 諸井誠はもちろん音楽家、作曲家で有名だし、さいたま芸術劇場の芸術監督なんかやって、ピナ・バウシュ [Pina Bausch 1940-2009 ドイツの舞踊家・振付家]なんか呼んでね。

斎 藤 谷孝子さんに、書いてみない?と声をかけられたときは特に抵抗もお感じになられず、応援してあげようかなぐらいの感じだったんですかね。これがきっかけで、ずっと『週刊オン★ステージ新聞』のほうに。

うらわ そうですね。谷さんとはわりと親しかったし。

川 島 それからは立て続けに書きますよね。

うらわ だから、踊りを見だしたのは、この何年か前ぐらいだったと思いますけどね。

斎 藤 谷さんがうらわ先生を招いた時代は、谷さんが『週刊オン★ステージ新聞』を……。

うらわ 社長だったんです。編集責任者で、もちろん社長。谷さんは、僕が名前を漢字で批評を書いたころは、村松[道弥]さんの下で『音楽新聞』[1931年発行]の編集をやってたから。顔見知りだったわけですね。

川 島 長いお付き合いですね。

うらわ 長い長い。谷孝子さんっていう人もすごい人ですよ。だって、ずっとこの仕事して、もう90歳近いんですよ。大変ですよ。ほとんど自分一人で。もちろん、スタッフはいますけどね。中心は彼女一人。音楽もだ

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第2部

からね[『週刊オン★ステージ新聞』には「舞踊面」と「音楽面」がある]。すごいですよ。

斎藤 批評活動を始められたのと前後して、自由な時間を得るために会社を退職して大学の教員になられたとのことですが、自由な時間を得るといのは、批評活動を念頭に置いていたのですか。

うらわ 念頭に置いてました。批評活動ってうらわ、舞踊評論家としての活動ね。

斎藤 そうなんです。ほかの経営の本職のお仕事のほうで、独立したいからというわけではなく？

うらわ それもちろん、そういう意味もありましたけど、むしろ経営はフリーになるより逆に大学に入ったほうが有利なわけです。

斎藤 個人になるからですか。

うらわ 普通の会社にいるときよりはね。だから、大学に入って自由な時間が取れるっていうのは、逆に舞踊が中心でしたけども、同時に大学で経営学を教えますっていうほうが、経営関係の活動もしやすいわけですね。ですから、たぶんその両方でしょうけども、時間がほしいというのは、むしろ舞踊関係なんです。僕が移ったのは1985年です。

斎藤 ちょうど舞踊批評家生活スタートのときに……。

うらわ その前ですね。

川島 このときに行かれたのは、富士短期大学ですか。

うらわ そうです。

川島 じゃあ、大学は二つ在籍[1985年～富士短期大学。2000年～松陰大学。]ですか。

うらわ そういうことですね。大学に入ったのは、会社で経営の外部活動をしているときに、研究仲間からの「人を探してるんだけど来ない？」っていう話で、「じゃあ、行こうか」みたいなことで。だから、意図的に大学に入ろうと思っていろいろやったわけじゃなくて、たまたま活動してたら、「空いてるから来ない？」っていうから、「じゃあ行きましょうか」っていうような形で移ったんですね。松陰大学に移ったときも同じようなものでした。そのころ「企業文化」という新しいテーマを研究して論文など発表したりして、それがきっかけとなって。

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第2部

齋藤 まさにそのためにとおっしゃったのが実現したかのように、『週刊オン★ステージ新聞』も続けられますし、舞踊批評家協会にも入られて、そのあと舞踊三田会[1983年結成]もまた結成されて。舞踊批評家協会に入られたというのは、『週刊オン★ステージ新聞』より先なんでしょうか、あとなんでしょうか。

うらわ どっちかな。

齋藤 舞踊批評家協会というのは……。

うらわ 会そのものももっと前からありましたよ[舞踊批評家協会は1969年3月結成]。ただ僕が入ったのは、『週刊オン★ステージ新聞』の前後ですよね。ちょっと覚えてないけど、多分、あとかな。

齋藤 会員になると、どのような活動をするんでしょうか。

うらわ 舞踊批評家協会の謳い文句としては、「舞踊の研究を通して、日本の舞踊界に貢献する」みたいなものでしょうけど、一番大きな仕事は批評家協会賞ですね。批評家協会賞というのがあって、それを毎年選んでるわけです。

川島 入られた当時の中心メンバーはどなたでした？

うらわ このころはね、市川雅に誘われて、リーダーってのはいないんですけど、実質的な世話人が桜井勤さんでしたね。それから山野博大さん。古い人はそのくらい。あとは、日本舞踊関係が多かったんですよ。日本舞踊関係で3、4人いたかな。それ以外にも、もちろん若い人は何人か。久保正士[くぼまさし 舞踊評論家]さんもいたね。批評家協会賞の冊子ができてます。そこにメンバーが十何人かいたんじゃないかな。

川島 ここをお辞めになったのはいつですか。

うらわ 2001年か2002年かそのくらいだったと思います。

川島 入られていたのは20年くらい……。辞めるきっかけというのは。

うらわ 僕もそういうところにいると、だいたい事務的なことをやらされるんですよね。そういうこともあってね。もういいかなっていう感じで。別に中の人とけんかしたとか、大きな方向の違いがあるっていうことではないんですけどね。

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第2部

川 島 市川[雅]先生って亡くなったのいつだったの？ 1997年？ [1997年2月10日没]

うらわ うん、そうね。まだ、僕が協会にいたときに亡くなってますね。いや、辞めてたかな……ちょっと分からない。でもずっと付き合いはありましたよ。

川 島 そうでしたか。

うらわ あと、多少は研究会みたいなのもやりましたけど。

斎 藤 研究会というのは？

うらわ 舞踊批評家協会だね。研究会っていうか、たとえば、こういうこと [オーラル・ヒストリー的なこと] です。やっぱり昔の人、たとえば河上鈴子[かわかみすずこ 1902-1988 舞踊家(スペイン舞踊)]さんとか、昔のことをよく知ってる方に話を聞く会みたいなのを何回かやりましたね。でも、それをまとめて発表するとかってことはしてない。個人個人の糧にしようっていう程度。

斎 藤 批評家として復帰なさったときというのは、舞踊活動中断の前とは、だいぶ舞踊界の様子が変わっていたかと思うんですが。

うらわ そうですね。

斎 藤 戸惑いなのか、それとも喜びなのか、驚きなのか。

うらわ そのどれとも言えないかもしれないし、どれとも言えるかもしれませんが。具体的にどういうことかという、これは僕個人の問題で、全体じゃないかもしれませんが、結構いろいろと国がそれなりに力を入れてるのかなと。われわれが前にやってたころは、たとえば、芸術文化振興基金[1990年創立]とか、いろいろそういった国が舞踊振興に関して予算を組むみたいなことを、僕はほとんど知らなかったわけです。もしかしたらやってたのかもしれないけど、たぶん芸術祭なんか僕が踊りをやめたあとじゃないかと思うんですね。

僕が戻ったら、芸術祭の審査員をやれとか、[芸術文化]振興基金の選考をあれしろとか、結構そっちも忙しくなって、国はこんなこといろいろやってんのかと。逆に言うと、最初は今の舞踊家は恵まれてるなあと考えた。ただ、大学に入って企業の社会性、フィランソロピーとかメセナとかいろいろ調べたら、海外に比べたら全然弱いなということもまた分かってきましたけど。でも最初は、結構、国もいろいろやってるんだなと思った。たとえば、公文協[公益社団法人 全国公立文化施設協会]あたりに入って来る資料や情報などを調べ始めたら、なんだ、文化予算がフランスの10分の1かみたいなこ

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第2部

ともまた分かってきたわけですけども。

斎藤 国の助成が出るようになって、文化庁芸術選奨の審査員をなさったり、公のお仕事が増えていくわけですが、経営学専門ということが国のお仕事につく道筋になったとか、そういうことはあるんですか。

うらわ それはないと思いますね。僕は文化庁の人は誰も知らなかったしね。だから、不思議なんですけど、僕がそういうふうアプローチしたことは全然ないんですよ。誰かが推薦してくれて、仕事に来るんですね。いろんな審査員にしても、あとで話すけどコンクールにしても、僕としてはなにも動いてないんだけど、その仕事結構来るんで、それはお引き受けしますということですね。やり出してから、大学出ということは、もちろん多少はプラスになったかもしれないけども。

斎藤 ちょっとお話を戻します。先生の手書かれた膨大な批評からすれば少しですが、批評文を拝見していると、具体的な指摘があって、舞踊家を助けようというような意識がおりなのかなと思いました。そのへんは大学での指導の経験とかも反映されたりしているのでしょうか。

うらわ そうですね。経営でもコンサルタントをやっていたし、そういうのもあると思いますけども、どちらかという、もとは自分が踊ってたってことのほうが大きいんじゃないかな。

斎藤 『イルミナチ』を書かれた時点では、皆さんの座談会のところで、「今の批評家は、雇われ批評家みたいなばっかりだ」みたいなことを言っていて。「いや、でもよく書いてあげないと、呼んでもらえなくなっちゃうし」とか、「そんなに批評家の言うこと気にするかね」「いや、気にするよ」「そうかね」とかいふ会話があたりして。

うらわ そうですね。結構ね、そんなこと言ってますね。

斎藤 やはり、読まれることを意識して……？

うらわ 「誰が読んでも無難だという文章が多い」って書いてあるね(笑)。

斎藤 批評の時の先生の心持ちというか、一番大事になさっていることは？

うらわ 結局、誰に対して言ってるかということなんですよ。日本の場合は、独特というか特別な事情もあって。結局その批評を読んでから舞台を見にいこうかということではできないんですよ。

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第2部

齋藤 そうですね。繰り返しの上演というのをしないですもんね。

うらわ ということは、なんのために書いてるのかということですね。たとえば、ミュージカルだとか、海外だったら、3週間も1カ月もロングランやるわけですから、途中でその批評を読んで、見に行こうとかって人がいると。そういうことも大きな意味を持つわけですけども、日本の場合には、それはまずない。すると、誰のために書くかという、そこまで[批評家自身が]ちゃんと考えてるかどうかは別ですけども、ほとんどの批評家は、その踊っている人に対して書くわけですね。それはそれで僕は意味があると思う。

ただし、それはメディアによりますよ。メディアっていうのは、専門誌と日刊紙とは違うし、また雑誌とも少し違うと思うけどもね。要は、少なくとも一般の人がこれを見て、多くの人が判断して、舞台を見に行こうか行くまいか決めるんだというような意識はあまり多くない。ただし、将来的にこのバレエ団がいいか悪いかで、今度公演があったときに見ようとかいうことはあり得ると思うんですけども。その作品は一度やったらいつ見られるか分からないからね。

ただ、そこにいるダンサーがいいとか、演出がおもしろいとか、あるいは装置に力が入ってるとかっていうようなことは、今後そのバレエ団の評価としては、あり得るでしょうね。ただし、今のほとんどのバレエ批評家というのは、そのダンサーに対して、もっとはっきり言えば、いかにそこと接触するかというようなことを考えているということですね。

それ以上、はっきりなかなか言えないんですけども、結局、逆に評論家が舞踊家に認めてもらいたいと思っているわけです。評論家のほうが弱いです。評論家が、若い舞踊家のことを「先生、先生」って呼んでいる。だから、そういう意味でね。もちろん、それだけで書いてるわけじゃないと思うけど、僕はそういう意識が結構あるんじゃないかと思う。

川島 実際、批評家って、テクニックのこととか、現場のこととかもよく知らないのに、なぜ批評しているのですか?という人がいますよね。好きだからとか、数見てるからとかで……。

うらわ そう、好きだから。書いておけば、また招待くれるかもしれないとかね。なにしろ、今、批評家・評論家って多いんだよね。何百人っているわけでしょ。

川島 多いし、やっぱりうらわ先生が書く注文の多い批評というか、育てる批評みたいなものは一切書かないです。解説して、ほめておしまいっていう。

うらわ そう。そういうのが多いですね。僕はできるだけ、正當に、ここはこうしたほうがいいのか。まず僕が考えてるのは、なんのために、どういうことを伝えたくてこの作品をつくったのかということのを頭に置いて考えるわけですね。そうすると、こういうあれじゃ、ここはちょっと物足りないとか、こういうやり方のほうがもっと伝わるんじゃないかというようなことを考えて書いてるんですね。評論家のなか

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第2部

には、無意識かもしれないけれど、海外に比べて低いレベルで批評しているように思える人がいる。だからわりと簡単にほめる。僕の場合は、評価には自分が望むレベルをもとに考えるようにしています。

川 島 先生は、ダンサーに対して今度はなにを踊りなさいというようなことも書いてますよね。

うらわ 書いてるし、この作品のこのところは、こういうふうにしたほうがいいんじゃないかとか、そんなことも。もちろん発表会なんかでは、むしろその[バレエ団やスタジオの]ダンサーの評価が中心になりますけども。創作・新作の場合などには、その作品のほうが中心になる。それから、演出の意図ですよ。さっき言ったとおり、たとえば、ここはどう考えてもドラマとして考えた場合、ドラマ的な合理性に欠けるんじゃないかということとかですね。

もちろん、[批評を書ける分量が]短いからね、せいぜい多くて700、800字でしょ。1000字書けりゃ御の字ぐらいなところですからね。そんなにたくさんは書けないんだけど。でも、僕は時々ホームページに書かせてもらうことがあるんですね。これなんか2000字ぐらい書けますから、そこではそういうことをいっぱい書きますよ。その作品の成り立ちから、この作品はこう解釈すべきじゃないかとかね。

でも、確におかげさまでというかな、さっきあなた[聞き手・斎藤]が言ってくれたような見方をしてくれる人が結構多いんでね。それから、これはまたあとでも話題になるかもしれないけど、批評家は競争が激しいということがあるんでしょうけども、やっぱり、批評家が自分のために書くというのが、自分を内面的に深めるために書くっていうのならいいんだけど、自分を売り込むために書くみたいなのがあるんですね。だから、若い人たちには、自分を売り込むんじゃなくて、大きさに言えば、日本の舞踊界をよくするために書くだという意識を持ってほしいということを言ってるんですね。

斎 藤 話がちょっと飛んでしまうんですが、日本の舞踊界をよくするためにということだと思ったのは、コンクールなんですけど、日本では数えられないぐらいのコンクールをやっていて、それが日本のバレエの向上に一体どれだけ貢献しているのか。開催状況を見てみると、ビジネスじゃないかなと思うところもあり。

うらわ そういうところもありますね。

川 島 先生がコンクールに最初に関わったのはいつですか。

うらわ たぶん、埼玉[洋舞コンクール]だと思いますね。日本では最初は戦前から東京新聞の全国[舞踊]コンクールがあって、それから埼玉ができて、そのあと神戸[こうべ全国洋舞コンクール]とかそういうところができて。21世紀に入って、雨後の筍ですよ。毎年10以上のコンクールが新しくできて、いまだにできてますからね。100はとっくに超えて、150から200だっている人もいるぐらいで。

コンクールの意味は、日本の場合には、あえて言えばあると思うんです。日本的な特殊性っていうもの

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第2部

があって。というのは、日本の場合、欧米や他のアジアとは違って、バレエについて言えば、現代舞踊ももちろんそうだけでも、劇場付きのバレエ団というのは非常に少ないわけです。日本では正式には、あえて言うと新国立劇場バレエ団と新潟のNoismですよ。あとは、みんな民間の独立したバレエ団。みんな、採算がとれないで困ってるわけです。そうすると、そういう人たちがなにごとで食べてるかという、だいたい生徒を教えるで食べてるわけです。そういう人たちにとってみると、生徒がたくさんいないといけない。だからどんな生徒でもたくさん取っていく。生徒を集めるためには、そのバレエ団なりスタジオなり研究所なりに入ったときに、なにかのメリットがなければいけない。

本当は、そこにいいことというのは、いい舞台に出られて、しっかりした踊りを踊れるのが一番いいこと。もちろんそういうバレエ団もあるけども、ほとんどのスタジオはそうじゃない。せいぜい1年に1回発表会があるかないか。あるいは2年に1回しかないとか。そうすると、それに代わるものはコンクールなんです。ですから、生徒さんを集めるために、生徒の一つの目標として一番いいのは舞台、つまり作品を踊ること。でも、それができない、あるいはそれが少ない。だからそれに代わって、生徒さんのみんなの前で踊りたいという気持ち、あるいは、きれいな衣裳を着て踊りたいという気持ちに応えるのがコンクールなんです。

そのコンクールがあって、そこで上位に入れるようにしてあげると、あそこだとコンクールにたくさん出られて、いい指導をしてくれて、上位に入れるぞ、と思う生徒が集まる。すると、そのスタジオは経済的にある程度基盤が立つ。だから、日本のバレエ団の基盤というのは、オリガ・サファイアが言ったように、「日本のバレエ団の最高のスポンサーは、生徒の父兄だ」というわけです(笑)。それは昔から変わってないですね。今でも変わってないですよ。だから、そういう意味では、コンクールがなくなったら、日本のバレエ界はつぶれちゃうかもしれない。

もちろん、それだけじゃないですよ。コンクールを通して、世界的に飛躍していくダンサーもいるし。だから、最近、大きいバレエ団のバレエ学校の生徒は、ほとんどコンクールに出ないですよ。コンクールには各地の小さいスタジオの生徒さんが出る。

だから、われわれなんか、これだけもう何十年もバレエと接しているのに、コンクールに出てきた上位入賞者がどこのバレエスタジオ出身か、半分ぐらいはそのスタジオのことも知らないですよ。そういうところでも一生懸命コンクールのために生徒さんを教える、コンクールに出して。そういう教室やスタジオが全国に何千もあって、常に変動している。たとえば橋バレエ学校なんかコンクールに出ないでしょ。松山[バレエ学校]も出ないでしょ。最近、ちょっとK[バレエ・スクール]が出始めたけど。今、Kバレエは逆に生徒だけでなく指導者への一つのモチベーションみたいな形でコンクールに出してるんじゃないかと思うのだけ。でもたいてい[橋バレエ学校や松山バレエ学校のような]大手は、出ないんですよ。結局、舞台[公演や発表会]がいっぱいあるから。

斎藤 ああ、いっぱいあるから。

うらわ いっぱいって言うか、少なくとも舞台に出るチャンスがあるから。ところが、地方のスタジオは、まず

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第2部

舞台、つまり発表会があるかどうか。発表会っていうと、またたくさんお金を取られてどうのこうのってなる。コンクールはそんなにお金もかからないし、もちろん多少はかかりますよ。だけど、みんなの前で踊れてね。場合によっては賞状とか賞品がもらえる。だから、僕は地方という言葉は好きじゃないけど、分かりやすく言うと、今のコンクールは各地のスタジオの人がほとんどですよ。大手のバレエ団のバレエ学校出身者はほとんどいない。

だって、今年のローザンヌ [第45回ローザンヌ国際バレエコンクール2017 毎年スイスのローザンヌで開催される、15歳から18歳までのバレエダンサーを対象とした国際コンクール] でも男の子が3位、4位に入ったでしょ。あれは2人とも海外に勉強に行ってるんだけど、でも出身[のスタジオ]なんて知らないですよ。僕も知らないところの出身者ですよ。でもそういうところに才能がいる。

斎藤 そういう人材を育てられる人が日本全国にいるというのが、ある意味すごいことですよ。

うらわ うん、すごいですね。ただね、問題は、コンクール用の踊りと、将来、大バレエ団で団員となって踊る踊りとが、必ずしも一致しないところですね。コンクール用の踊りになっちゃう。

斎藤 審査する側としては、どう見るんですか。

うらわ 審査する側としては、コンクール用の踊りでもしっかり踊れてたらね。というのは、具体的にどういうことかという、たとえば、15、16歳の、あるいはもっと若いダンサーが、なかなかグラン・パ・ド・ドゥ [主にクラシック・バレエで用いられる男女デュエットの形式] の主役なんて、実際の舞台[発表会や公演]じゃ踊れないわけですよ。[コンクールでは] そればかりやって、なんか表情豊かにやって。それはそれですごいですよ。ただ、それはそこだけの踊りなんです。スタジオに戻ったら、そんな踊りを踊れることは、まずないわけですから。あるいは、将来的に言っても、まずコール・ド・バレエ[群舞]から入っていくわけですから。そこで一生懸命、たとえば、なんでもいいんだけど、『ドン・キホーテ』の主役キトリを踊って賞をとりましたとか言ったら、そのキトリを実際に本公演で踊れるのがいつになるか分からないですよ。だから、そのへんのところはなかなか難しいですね。

だから、結局コンクールで上位に入った人が、即バレエ団の戦力になるかっていうと必ずしもそうではない。ただし、確かに踊りはうまいですよ。だからそれはそれで、将来バレエ団に入ってプロになっていくじゃなくて、青春の一瞬を素晴らしいバレエというものに触れて、満員の喝采を得てみたいな意味では、コンクールっていうのは、彼女・彼にとってはすごく意味があることなんです。いずれにしろ、全員がプロになるわけではない。将来プロに入って、大バレエ団目指して……、もちろんそういう人もいますよ。ローザンヌなんかはね、どちらかというと、そういうことで [プロのダンサーの育成を目指すという意図で]、スカラシップなんかを与えるなどしてるわけですから、将来この人が大きなバレエ団に入っていけるかどうかということも [審査の中で] 相当大きな意味を持つわけです。でも、日本の場合には、なかなかそう思ったって、すぐ日本のバレエ団で食っていけるわけじゃないから、どうし

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第2部

でも「今」の完成度みたいなのが「審査の」中心になってしまっていますね。ただ、コンクールも性格が少しずつ分かれてきているし、僕はコンクールの講評では、「今ここでは主役作品を踊っていても、将来バレエ団に入ったら群舞からスタートするということを忘れずに」ということをいつも言っています。

斎藤 ありがとうございます。難しい。

うらわ 難しいんですよ。これ、日本のバレエ界の基本的な問題ですよ。

斎藤 コンクールだけでは済まない話ですよ。

うらわ つまり、生徒さんを取らなかったら、今のバレエ界は成り立たないということですからね。

斎藤 先生、話をバレエだけではなく、ちょっと広くして、最初にうかがっておりました、公文協のほうでのお仕事についてお聞きしたいんですけども。どこからお聞きしたら。

うらわ そうですね。そしたらね、公文協ってのがあるんですね。これは強制じゃないから、入ってないところもあるんですけど、もちろん大半が入っている。公立の文化施設、ホールですね。もちろん民間のホールもありますけども、日本の場合ほとんどが、県立、それから市立というようなホールが多いわけです。東京だったら区立。そういういわゆる公立の文化施設、ホールの集まりですね。これは30年前ぐらいからあるのかな。

僕もちょっと詳しい年代を覚えてないんですけども、それが1990年代に社団法人になったわけです[1961年に結成された任意団体、全国公立文化施設協議会を母体とし、1995年に社団法人、全国公立文化施設協会発足に至った]。社団法人になった段階で、単に公立文化施設の親睦みたいなものではなくて、もう少し日本の、いわゆる芸術文化というものを高めるというか、いろんな意味で貢献していくような活動をしようじゃないかということで、文化庁が芸術情報プラザという名前の一つの機能を公文協に与えて、予算も付けたんですね。

そこで、施設の事務局だけではなくて、それぞれの分野の専門家をアドバイザーとして入れてね。入れてということは外部からですけども、そういう人を中心にいろいろ舞台芸術の振興・向上というものを図っていこうということをやりました。それで、各分野の人をアドバイザーとして選んで、「全国公立文化施設協会 芸術情報プラザ」、僕だったら「舞踊アドバイザー」という名前が付いた。予算は文化庁から出てる。もちろんそれ以外の予算は各施設の年会費みたいなものを持ち寄っていましたが、それとは別に文化庁が予算を付けてた。そのときには舞踊(洋舞・邦舞)と音楽、演劇、それからマネジメントとか施設関係とか。7、8人ぐらいの人がアドバイザーになった、たとえば音楽や演劇なんかは2人いたかな。それで、第1回から僕もアドバイザーになって、2年前に首になった。

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第2部

川 島 そうなんですか？

うらわ 2年前に名誉アドバイザーっていう名前をもらってるんですけども、今はほとんど仕事してません。で、後任もいなくなって、今はアートではなくマネジメントや経費削減に力点が移っちゃった。

斎 藤 先生はそれに1990年代から入られた？

うらわ そうです。途中で公益社団法人になったり、少しずつ内容は変わって来ますけども、でも基本的にはそういう活動をしてるんですね。たとえば、いろんな調査をしたりするし、セミナーをやったり、各要望に応じて各施設へ人を派遣して、そこで具体的に指導するとか、そういうことをやっているわけですね。

川 島 拝見するとかなり色々と……。

うらわ さっき渡した『ダンスマップオブジャパン』もその活動でつくったものの一つですね。それから、これが『アートマネジメント研修会』『平成25年度 全国劇場・音楽堂等アートマネジメント研修会2014 報告書』2016、公益社団法人 全国公立文化施設協会。これは、僕が一番最後ぐらいの研修会。2014年ですね。ここでも僕がふたつやっていますけども [実際に冊子を指さしながら]、僕がやっているのは舞踊関係で、ひとつは、「わが国のダンスシーンを彩り、リードするモダン、コンテンポラリー、そして舞踏の旗手たち」ということで、井上恵美子[いのうええみこ 1944～ 舞踊家]さん、伊藤千枝[いとうちえ 舞踊家、振付家]だから珍しいキノコ舞踊団、それから、舞踏の大駱駝艦[だいらくだかん 1972年に舞踏家・磨赤兒中心として結成]の田村一行[たむらいっこう 大駱駝艦の振付(振付)者]。モダンとコンテンポラリーと舞踏の舞台を僕がプロデュースしてやったわけですよ。それで、解説を付けて、あとでみんなで座談会をやったりしてね。そういったものを文化施設の担当者が毎年聞いているわけですね。

これ、もちろんバレエもやったし、フラメンコもやりましたね。バレエは下村由理恵[しもむらゆりえ 1965～ バレエダンサー]さんに出てもらいましたし、フラメンコは鍵田[真由美 かぎたまゆみ]・佐藤[浩希 さとうひろき]さんに出てもらったりして。

それから、もう一つ、セミナーとしても「動いて知るダンスのおもしろさ」[2013年度、2014年度には「見て、動いて、バレエ・ダンスの魅力と知識」の標題で開催]というのをやりました。それも毎年、僕もちょっと動きながら、バレエやダンスってどういうものですかという簡単な歴史から、ステップですね。クラシックとモダン、コンテンポラリーの違いみたいなもの。僕と2・3人のダンサーに出てもらって、実際にやって。

斎 藤 それは施設担当者相手に？

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第2部

うらわ うん。施設担当者にやって。これも全部、国から予算が出ているんですね。

斎藤 反響というのは……？

うらわ 結構いいですよ。それが実際の仕事に生かせるかとなったら、簡単にはいかないでしょうけど。でもわりと評判自体はいいですよ。舞踏なんかも、初めて見たけどすごい！ なんて感想がでたりね。施設の企画担当者といっても、舞踊の専門家や経験者はほとんどいないですからね。

川島 この『芸術情報アートエクスプレス』っていうのは。

うらわ 『芸術情報アートエクスプレス』っていうのは機関誌ですね。これも僕、何回か載せてますよね。

川島 拝見したら、かなり日本のバレエ界の現状打破のための提言というのをずばりと書いていらっしやいますよね。

うらわ ええ。これなんかでも結構ズバツとやってる。その関係で、札幌の「アートマネジメント・イン・北海道」も。これなんかも、実際にいろいろ話をして、また実技をして、ダンスのつくり方とか、僕なりの舞踊の方法論みたいな話をしたり。

斎藤 バレエのこれからの運営の仕方とかを提言なさるときというのは、きっと経営のご専門家としての知識だとか情報も生きてくると思うんですが、役人に向かって話すときに、やっぱりバレエだけやってきた人の思考回路そのままでは、なかなか話が通じづらい。そこを、うらわ先生が経営方面の思考回路もあるから、お話が通じる、共通の言語を見つけられるというような場面もあるんでしょうか。

うらわ あるかもしれませんし、逆に言うと、それが逆の効果ということもあり得るんです。たとえば、今のバレエ界は、もちろん何年か前からですが、いろんな問題点があるけども、その一つはバレエ団が多過ぎることだと思うんです。東京だけで十いくつもバレエ団がありますよね。それを僕はもう少し整理すべきだと思うんです。それで僕が文化庁の役人と話をしたのは、これは20年ぐらい前ですけども、金融機関や銀行の名前がいろんなものくっついてるでしょ。「三井住友〇〇」とかね。結局、銀行が国の主導で、具体的には経産省、通産省とか、そういうところが主導して、金融機関を合併させたわけです。僕はバレエ団も文化庁あたりがそういうことをリードして、もっとバレエ団も整理したらどうだと。具体的に言うと、たとえば東京で、12月に『くるみ割り人形』の上演が何日あるか。全部足すと延べ30日以上あるんですね。ところが、それを10ぐらいのバレエ団がやって、1バレエ団が2日、3日とか上演してるから、みんな赤字になってる。

『くるみ割り人形』なんて毎年あるからいい方ですけど、そんな共倒れみたいなことやってもしょうが

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第2部

ない。だから、僕は東京ではせいぜい3つバレエ団があればいいと思ってる。国立とそれに対する民間の大手とコンテンポラリーみたいな新しい実験的なことをやるバレエ団とね。3つぐらいに統合してというようなことを文化庁の人に言ったら、その後、呼ばれなくなっちゃったんだよね(笑)。まあ、そのせいかどうか分からないですよ。

斎藤 よかれと思うことでも。

うらわ はっきり言って、さっきもちょっと言いましたけど、いろいろと細かく国が助成してるわけですよ。でも一つ一つがみんな細かいものだから、もらった方はあんまり喜ばないのね。もらっという、文句言ったりしてるわけですよ。少ないとか、お金のわりに手続きが面倒だとかね。そういうのも、もっとまとめてバチッとやったらどうですかと。思い切って淘汰させていくということのほうが日本のバレエ界の将来としては、いいんじゃないかということも言って、芸術祭なんかも意味がないと。東京と関西の方とで別々に開いているんだけど、特に東京の場合は大手のバレエ団は出ない。だから、特に東京の芸術祭の優秀賞なんてレベル的に低いわけですよ。レベルの高いところはみんな参加してないわけですから。そんなのも意味がないとか、僕がいろいろと文化庁に言うもんですから、その度に呼ばれなくなりまして。

もちろん今は、年齢的にもあれですけどもね。一時、僕は芸術祭から振興基金から芸術選奨からみんなやってたんですよ。だけど、そのたびに言いたいことを言うもんですから、だんだんなくなってきて。まあ、なくなって意外とよかったですけど。

斎藤 意外とよかったですか。

うらわ まあ、ないほうがいいです。面倒くさくなくて。まあでも、確かに今の舞踊界の現状は今なりにね。現代舞踊なんかは厳しいけど、逆にバレエ団は増えてるわけですからね。

斎藤 今でもまだ増える傾向なんですか。

うらわ いやバレエ団そのものというか、今、毎年バレエ団ができてるとは言いませんけど、でも、新しい企画はどんどん増えてますよね。バレエ団もいわゆるバブルが弾けた日本の経済がこうなった段階、ちょうどそのタイミングで新国立劇場ができたわけです。もちろん、それより大分前から計画されていたんですが。それも、来年[2016/2017シーズンで] 20周年ですからね。1997年に新国立劇場ができたんですね。そのころに、Kバレエ[カンパニー]もできてるし、それからNBA[バレエ団]も[バレエ]シャンプルウエストもだいたいその前後にできてるんですよ。バブルが弾けて日本が経済的にこうなって、不況の時代にバレエ団が四つもできたりしてるわけです。最近ではバレエ団じゃないけども、新しい企画で、プロデュース式の公演は増えてますよね。そんなお互いに食い合いしてもね。結局変わら

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第2部

ないで、このままズルズルズルズルいっちゃって、みんな食っていけないとか文句言いながらね。なんとか日本のバレエ団をどうかしなきゃいけないんです、なんとかしてよ、なんて言いながら、しかし結局、今までのものがますます広がっているというか、改善というよりも今までの路線がさらに広がっていった。

だからこないだある人が「トランプ[米国第45代大統領]呼んでこい」って言ったんです(笑)。僕はあの人好きではないけどね。でも、そのぐらいやらないと日本のバレエ界は変わらないんじゃないか。ただ、確かに思い切ってやっていくと、さっきの話じゃないけど、失業する人がいっぱい出てくるから、それが難しいところです。だから、われわれもあんまりね、一般論としては言いますが、ここのバレエ団は必要ないからつぶせとは言えないわけですね。確かに個々のバレエ団も生き残りをかけて、結構一生懸命やってるんですね。僕も感心するぐらいにね。東京に10団体ぐらいはあるけど、それぞれ自分のアイデンティティというか、そういうものを求めてやっていますよね。そうすると僕は、逆に感心するんです。ただ、それに感心していると日本のバレエ界は変わらないわけだけどもね。

斎藤 そうですよ。

うらわ 最大の問題は、ダンサーが舞台出演だけで生活できないこと。というより、出演者自身が費用を負担するような持ち出しについて、これをバレエ界として認めちゃっていることです。みんな食べていけないわけですよ。だから、ダンサーなんかは、ある年になるとみんな自分のバレエスタジオをつくるわけですよ。有名なダンサーがスタジオをつくると、無名のスタジオがつぶれていくわけです。つぶれていくか、生徒が減っていくわけです。しかも今、少子化で子供が減ってるわけですよ。それから景気もよくないから、みんな、どんどんお金を使えない。だから、むしろマーケットとしては小さくなっているんだけど、売り手というかな、先生方だけはどんどん増えてきている。だから、さっき話したコンクールなんかも、なんとか1位を取らせようとかになりますね。

斎藤 ほんとにそうですね。

うらわ 難しいですよ。だからほんとはね……。

斎藤 無限ループみたいになっちゃってますね。

うらわ だから、これも後の祭りというか、今さらどうしようもないんだけど、東京バレエ団[活動は1946～1950で、日本で初めてとなる『白鳥の湖』全幕上演を果たした。現・チャイコフスキー記念東京バレエ団とは異なる]が、あそこでバラバラになっちゃったのは、もう最悪なんですよ。

斎藤 戦後できた東京バレエ団ですね。

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第2部

うらわ うん。戦後の東京バレエ団。だって、あれは小牧[正英]さんが上海から帰ってきて、東勇作や服部智恵子さんに島田[廣]さん、そして貝谷八百子さんたちと結成。大変な評判で、公演日数も今よりずっと多かった。大資本との話もあったらしいんだけど、みんな自分のバレエ団をつくって分かれちゃった。ほんとは帝劇[帝国劇場]あたりでバレエ団をつくって、帝国劇場バレエ団みたいなものができていたらね。

斎藤 全然違いましたね。

うらわ 違いました。なんで、あそこでバラバラになっちゃったか。それで、そのずっと後、新国立劇場で専属のバレエ団ができるというときに、それまでのバレエ団、みんなもうブルッタわけです。自分のところ[バレエ団]やっていけるのかと。ところが、結果としては、ほかのバレエ団に全然影響なかった。むしろないように、ないように新国立劇場が民間の事業を圧迫しちゃいけないみたいなことで。むしろ新国立劇場が思い切ってやったら、またそこで変わってたと思う。ただね、もちろん、確かにそこで振り落とされる人がいっぱい出たりして、そういう悲劇があったかもしれないけど、変わったと思いますけどね。新国立劇場ができて全然変わんないんだもんね。不思議なもんですよ。

斎藤 何度かあったチャンスが。

うらわ だから、日本のバレエ界は、もうちょっと変わるチャンスがないよね。でも、全体のレベルは上がってきてはいる。

斎藤 なるほど。舞踊と日本バレエ界はちょっと厳しい状況ですが、舞踊が社会にどう貢献できるか……。大変な中でもやっぱりみなさん舞踊を求める。だから、こんなに今、繁栄しているわけで、舞踊が社会になにを与えられるというか、還元できるのかということについていかが思われますか？

うらわ それはね、いろんな考え方があると思うんですね。僕がひとつ言ってるのは、公益法人になっている団体がいっぱいあるわけですね。たとえば、日本バレエ協会もそうです。公益社団法人ですね。あと、公益財団法人もある。橘秋子記念財団なんか公益財団法人。あそこもバレエ団とはちょっと別になっちゃったけどね[牧阿佐美バレエ団は一般財団法人]。「舞踊における公益ってなんだ」ということをちゃんと考える必要があるんじゃないんですかということ言ってるんですけども、そういう面がひとつですね。

それから、もうひとつは、舞踊人、つまり舞踊に関わる人が今の社会の動きに対して、どう考え、どう行動するかということについて、全然見えない。たとえば、具体的には原発問題。舞踊人と舞踊界の人はどう考えているか全然分からない。あるいは、安保法制の問題にしても、もうほとんど別の世界の話だ、みたいに舞踊界ではなっちゃって。それではいけないんじゃないか。演劇なんかは、やってる

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第2部

わけですよ。ところが、舞踊界の人は、そりゃあまあ、習っている人は若いお嬢さん、女の子が多くて、選挙権が18歳になっても行使する人は少ないみたいなこともあるんでしょうけども。それはそれとして、舞踊界は今、国との関わり方として、国が違った方向に行こうとしているのを抑えるというか、なだめるということよりも、国からどうやってお金を引き出すかということだけを考えている気がする。そうすると片っぽは大事だけど、もう一方は……。今度も文化省をつくれとかね。それは、つくっちゃいけないとは言わないけど、もっと社会的に舞踊界ってものが認知されなきゃいけないんじゃないかと思うわけですね。そういうのがひとつ。だから、さっき言った公益とはなにかということと社会との関わりという2点。

それと、僕個人の活動としてはふたつ考えています。ひとつは、いわゆる災害に遭った人に対して、たとえば東日本大震災なんかで、芸能人や芸術家が、ずいぶん現地に慰問に行ったり、勇気づけるといようなことをやっているわけです。それは舞踊界も一部やってるわけです。たとえば、バレエ シャンブルウエストの今村[博明]・川口[ゆり子]さんのところの清里フィールドバレエは、主催者の船木さんっていう人のところのオルゴールの博物館が所蔵している大きなオルゴールがあるんだけども[萌木の村オルゴール博物館「ホール・オブ・ホールズ」(現館長は船木上次氏)が所蔵する世界最大級のオルゴール「ポール・ラッシュ」、時々それは舞台でも使っている。そのオルゴール音楽で『くるみ割り人形』なんかもできる。それを仙台へ運んでいって、そのオルゴールを使いながら、踊りを現地でやっているんです[「ポール・ラッシュ ドリーム プロジェクト 世界最大級のオルゴール&野外バレエの競演」と題し、東北各地の避難所などで小規模な公演を無料で開催した]。それが3年続いたのかな。そのあとは、フィールドバレエという夏に行われる野外のバレエ公演に、いまだに仙台の子供たちを招待してるんです。

西島[数博 にしじまかずひろ 1971～ バレエダンサー]君も結構現地に行って、ビデオを撮って、そういうものを使いながら、東京でチャリティーの公演をやって寄付したり。これも全部東京でやってるんじゃなくて、現地に行ってやってるんですね。やっぱりそういうことも大事だなということですよ。僕もそういう形で、できるだけ関わりを持ちながらやりたい。音楽、演劇の人もやってるし、お笑いの人もやってるんだから、やっぱりこれからも舞踊関係も震災に遭った方、被災被害に遭った方に対して、なにをしたらいいかということをもみんな考えてほしいなということは、いろんなところで話します。それから、もう一つ僕がやってるのは、障害者です。障害者については、今大きく三つのことがあります。もちろんアートマネジメントとかで、障害者の問題とか被災者の問題もやりますけど、それとは別にして、個人的にっていうかな、やっているのは、一つは、北九州での障害者のダンスコンクールです。障害者の「バリアフリー部門」というのが、最初はなかったんだけど、たまたまそこはコンクールといってもバレエとかモダンダンスもあるなか、「なんでもあり部門」というのがありまして、それは正式には「ヴァリアス部門」といって、ダンスならなんでもいいよっていう部門が最初からあって、民族舞踊やジャズの人なども参加していた。そこに横須賀の人ですけど、知的障害者の人がトウシューズを履いて、バレエを踊ったんです。それにすごくみんな感動しまして、それから障害者に対して、やっぱり障害というのは一つの大きな個性だと。その個性を發揮できる場をつくらうじゃないかということで、

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第2部

「バリアフリー部門」というものが途中からできたんですね。それをもちろん、いまだにやっています。

斎藤 北九州……。

うらわ 北九州&アジア全国洋舞コンクールです。主催は黒田呆子さんという方で、女傑ですごい方なんです。彼女は舞踊家としてだけでなく社会人として立派なひとなので、私も審査委員長をやっているんですけども。その「バリアフリー部門」というものが、知的障害者と身体障害者対象なんですね。

斎藤 参加者は集まるものですか。

うらわ ええ。全十数曲ですけどね。本当に感動しますよ。もちろん、物理的な障害、いわゆる身体障害ですね。たとえば足を片方亡くした方とか、視覚を失った方とかね。大前光市[おおまえこういち 1979〜]君って、この前、[リオ]パラリンピックの[閉会式の]ときに[パフォーマンスに]行ったでしょ。彼なんかも。

斎藤 あの義足の？

うらわ 義足のね。彼なんかも、こないだも出てくれましたけどね。そういう身体障害の人もいるけどね。もっと感動的なのは知的障害者ですね。知的な障害を持っている小さい子たちが一生懸命踊るんですよ。もう感動しますね。

これもあえて言いますと、もちろん批判もあるんです。そういう障害者っていうものを区別するなという考え方も確かにあります。ただ、やはり僕は、今の日本の状況では、こないだのやまゆり園での事件[相模原障害者施設殺傷事件は、2016年7月26日に神奈川県立の知的障害者福祉施設「津久井やまゆり園」で発生した、刃物による大量殺人事件]じゃないけど、「障害持つてる人は社会に不用だ」みたいなこと考えるやつがいるわけですから。障害者っていうものが、これだけすばらしい才能というか、人を感動させる力があるんだというようなことを見せることは、やっぱり特別扱いといえそうかもしれないけども、僕は大事だと思ってるわけです。それより何より、命は貴重ですよ。

斎藤 それはコンクールなんですよ？

うらわ コンクールなんです。ただし順位はつけません。

斎藤 順位はつけないんですか。

うらわ 全員に賞をあげる。一人だけ敢闘賞というのをやります。順番はつけません。僕はいつも全員100点で

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第2部

すよ(笑)。でも、一応みんな、幼い子なんかも舞台上上がってきて、賞をもらってね。本当に感動しますよ。こういう言い方をしては、本当はいけないんだろうけども、ご家族の方なんかもね、心配されているだろうと思いますよ。日本はそういう意味では、まだまだ障害者に対するいわゆるバリアフリーというのが、あるいはユニバーサルなスタンダードが常識になってないでしょ。だから、そういう意味ではね、まだまだだと思っただけでも、そういうことをやろうとしている人を僕は応援をしようと思っただけです。

そのときに来た人がこの人だったんですよ[実際に冊子を示しながら]。最初に出て、まだ一般と一緒にやって、感動した。バリアフリー部門をつくるきっかけになった人はこの人なんです。横須賀の伊与田バレエスタジオ[代表は伊与田あさ子]。そこの伊与田未亜さんっていう人があさ子さんのお嬢さんなんです。はっきり言っちゃうと、相当重い知的な障害を持っている。でもピアノを弾いたり、トゥシューズを履いて踊ったりしているんです。明るくて、会うと「先生、お茶しよう」って。

彼女[伊与田あさ子]が偉いのは、障害者のためのエンゼルクラスというクラスを持ってるんです。障害者だけのバレエクラスです。発表会なんかも、『海賊』をやるといったら、『海賊』の中に必ず障害者が出てくるシーンをつくるんです。さらに、お嬢さんのためだけではないが、そのクラスを障害者のための施設でやったりしている。

僕も応援して、舞台に出たこともある。これなんか、僕の舞台姿ですけどね。これはドロッセルマイヤーをやった時[実際にプログラムを指さしながら]。あと、これなんかに[プログラムを提示しながら]、いろいろ書いて、僕はここで「4つのフリー」っていうことを言ってるんです。「バリアフリー」に加えて、「エイジフリー」、つまり年齢問わず。それから、「エアフリー」。エアフリーというのは国、国籍を問わず。だから、そこらへんはトランプと違うけどね(笑)。それからもうひとつは「キャリアフリー」、経験を問わない。みんなで踊りましょう。だから、「バリアフリー」が基本だけども、「エイジフリー」、つまり赤ちゃんからお年寄りまで。「キャリアフリー」、初心者から専門家まで。それから「エアフリー」、日本人だけじゃなくて。横須賀だから結構外国人が多いんです。だから、外国人も入ってます。その「4つのフリー」でいきましょうということで、そういうことが書いてあります。エンゼルクラス、障害者のクラスのこと書いてある。

そこで彼女が偉いのは、[プログラムの]写真のところには、全部平等に写真を載せてること。エンゼルクラスかどうかということは書いてない。これは立派ですよ。

斎藤 うらわ先生がたどり着かれた境地が、バレエの狭い世界だけではなくて、あらゆる境を越えたところだったんですね。

うらわ そうですね。あとひとつね、最初に3つあるって言った、これが3番目なんですけど、「NPO法人アンリミテッド知的障がい者支援の会」っていう会があるんです。アンリミテッドというのは、リミットがない、無限の、ということですね。「NPO法人アンリミテッド知的障がい者支援の会」というのは岡本るみ子(おかもとるみこ 舞踊家、岡本るみ子バレエスタジオ主宰)さんという人が主催してる。この人も

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第2部

舞踊家です。それで「NPO法人アンリミテッド知的障がい者支援の会」というのをつくってまして、僕はその会員になってるわけなんです。岡本さんの下の息子さんが重度の知的障害で、彼は踊ることもできないぐらいで施設にずっと入ったままなんです。でも、岡本さんが知的障害者支援のためにということで、チャリティーコンサートを毎年一回開催、もう今年で15回になるかな。それぐらいやって、僕は最初から関わって、いろいろ協力しているわけです。ここにチャリティーコンサートの資料があるけど、これは「パンフレットを見せながら」14回目の時の。ここにも僕がいろいろ書いてますね。

僕も飛び入りで舞台も出て、知的障害者の人に舞台上がってもらって、「踊るってこうやるんですよ。みんなでやりましょう」と言って、障害者も一緒に踊ったりしてやってるわけですよ。今年もさっき言ったやまゆり園の施設の追悼の公演を5月13日にやる。それを今、どういうふうにしたらいいかということを生懸命、彼女と相談している最中なんです。もちろん僕もそこへ出演します。だから、追悼の祈りの踊りをプロのうまいダンサーに踊ってもらおうっていうような話が進んでるんです。

こないだのやまゆり園で20人ちかく亡くなったわけですよね「実際には、2017年3月現在、19人死亡、26人が重軽傷」。やっぱり知的障害者の方たち本人は分からないかもしれないけども、家族の方とか、支援している人たちにとっては、あの事件は大変なショックですよ。しかもはっきりと「障害者は社会にとっては価値がない。お荷物だ」みたいなことを言われちゃう。間違えて加害者が言ってるだけで、周りがそう思ってるわけじゃないけども、そういうことで、ああいう犯行に及んだっていうことがメディアで伝えられちゃっているということで、やっぱりショックを受けてる。なんとかそういうものを、そうじゃない、と。知的障害を持っていても障害者は、社会にとっては大事な命であるし、一員なんだということ、追悼を兼ねてやりましょうということになってるわけです。

もちろんそれはダンスだけでなく、ほかでもできるんだけども、ダンスでもできるっていうことを証明していきましょ。もちろん今まででも、チャリティー公演と売上の寄付は十何回やってるんだけど、特に今年はやまゆり園で亡くなられた方たちの追悼を兼ねてやりましょ。やっぱり、そういうことも僕は大事だと思うんです。どうも舞踊の世界というのは、全体が狭い。いわゆる社会との接点があるんな意味で少ないんですよ。だから、そういう意味で、もう少しね……。

今、言ってるのは、僕の個人的な発想ですけど、できるだけ実際にそういうことを考えてやっている舞踊家を応援したいなと思って、やっているわけです。社会との関係というのは、そんなところですね。

斎藤 なるほど。

うらわ もちろん、評論家の中にも障害者に関係してなにかやってるかどうかは知らないけど、たとえば原発反対とか、安保法制は問題だなんて思ってる人はいるんですよ。まあ、舞踊家の中にも、もちろんいると思いますけど、そういうものをもう少し形にしたいな。

もちろん、舞踊の一番の目的は言うまでもなく、いい作品、感動を与える作品を舞台上演すること。これはもう間違いないんですよ。まっとうな基本であることはね、これはもう当然なんだけども、それだけでいいのかということですよ。

MAKOTO URAWA

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 うらわまこと(市川彰)氏

第2部

斎藤 やっぱり舞踊の社会的価値を認めてもらうためには、舞踊でできる……。

うらわ 舞踊家個人としてね、やっぱり社会との接点みたいな、あるいは社会の一員としての、いわゆる「シチズン(市民)」ですよね。僕は大学の講義なんかでもその話はよくするんですけど、「シチズン(市民)」というのはなんとか市に住んでる市民じゃないよと。社会との関わりというものをしっかりと自覚をして、主体性を持って社会と関わっていくような姿勢を持った人のこと。「市民革命」っていうのはそうですからね。そういう意味の市民にならなきゃいけないという話を学生たちもしてたんですけどね。舞踊家だって、そういう意味で市民ですから、社会の一員なんです。だから社会をよくする責任が舞踊家にもあるわけですね。もう82歳、先は長くないけれど、少しでも舞踊に対して、そして舞踊が社会に認められることに対して、できるだけのことをやっていきたいと思っているんです。非力ですけどね。