

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

鈴木 光代 氏

1939年東京生まれ。小牧正英バレエ団出身。チャイコフスキー記念東京バレエ団、井上バレエ団他、テレビ等で活躍。
1979年鈴木光代バレエ・グループ主宰。鈴木光代バレエ教室にて指導にあたる。

聞き手：川島京子／斎藤慶子

〔第1回〕 P.2

実施日：2012年10月12日 14時 ／ 場所：鈴木光代バレエ教室

〔第2回〕 P.32

実施日：2012年10月26日 14時 ／ 場所：鈴木光代バレエ教室

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第1部

斎 藤 まずお伺いしたいのが、先生がお生まれになった環境についてです。日本バレエ年鑑[川路明編『日本バレエ年鑑』日本バレエ協会、昭和49年、195-196頁。]に、お父様とお母様はスポーツが得意ということが書いてありましたが、そうだったのでしょうか。

鈴 木 父は確かにスポーツマンで、母は芸事が好きな人で、また母方の祖母が仕舞ですとか、琴、三味線などをやっていました。古い昔のお稽古事をちゃんと習っていたというような話を聞いています。祖母は4歳のとき亡くなりましたが、私が3歳〜4歳の頃にその祖母の仕舞だとか謡のときについて行き、そばで見ていて、私も坂東流の日舞をちょっとやりました。

斎 藤 3歳のときですか？

鈴 木 はい、そうです。4歳まで確かやっていましたね。祖母がもう亡くなっていた5歳のときには母が「着物だと締めつけられるし、これからの子は洋服の時代になるので日舞は不賛成。」って言って。母は本当はヅカに入れたかったのではないかと思います。

斎 藤 宝塚ですか。

鈴 木 はい、そうです。劇場はアーニー・パイルでしたか…。そこへ父と3人で出掛け、幼い頃からよく見せられました。小夜福子さんとか往年のスターが出てらっしゃるころ。ですけど、私はあんまり好きじゃなかったんです。

斎 藤 「見せられた」ってことは、本当のところは好きではなかったということですね？

鈴 木 ええ。両親が思っていたほどヅカが好きとか、見に行きたいとかいうことはなかったです。

斎 藤 そうなんですか。

鈴 木 母のおかげで、諏訪根自子のヴァイオリンを聞きに行ったり、日比谷公会堂に音楽を聞きによく連れていかれました。その代わり、「静かにするのよ。」という約束のもとに。ですから、音楽を聞くことのほうが好きでした。

斎 藤 最初は音楽だったのですね？

鈴 木 はい。ヴァイオリンを弾いたり、坂東流をやったりしていました。それで、あるとき男の子の役をやらされたのです。

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第1部

斎藤 坂東流の日舞のときにですね。

鈴木 『お染久松』。私は赤い着物とか、かんざしをいっぱいつけるお姫様の役がやりたかったのですが、男役が付いてしまったんですね。

斎藤 それはどうしてですか？

鈴木 何かわかりませんが、男踊りとかって言われました。

斎藤 そちらのほう体が動く人が演じるもの、ということだったのでしょうか？

鈴木 そうでしょうね。小さいのに、こんな青いかつらって嫌でしたね。もう一つは『菊づくし』という『藤娘』と同じような感じの踊りで、「一つは長い袂で踊らしてあげるから、久松もやりなさい。」って言われて男役をやって、その時もう絶対いやだと思いました（笑）。それがちょうど祖母が亡くなった4歳の終わり頃だったような気がします。5歳を迎えたときには、「もうやめていいわよ。」っていうことで（笑）。それでやめました。

斎藤 そのあとすぐバレエを始められたのでしょうか。

鈴木 6歳を過ぎていたと思うのですが、バレエ教室を見学に行きました。なにしろ、石井漠先生から始まって、もちろん、谷桃子先生、貝谷八百子先生、服部智恵子・島田廣先生、あと松尾明美先生とか、松山樹子先生、小牧正英先生。それから都立大にあった現代舞踊の先生は何とおっしゃったかな、なにしろ10カ所ぐらい連れて回らされたんですよ。

斎藤 そのときあった東京の大きなスタジオを全部回ったという感じですね。

鈴木 ええ。ほとんど全部回ったでしょうね。それで、「あなたがやるのだから、続けられそうな先生とスタジオを選んでいいわよ。」って言われたんです。ただ、それまでやっていた日舞って1対1だったんですね。

斎藤 はい。

鈴木 それが行ってびっくり。もうどこのお教室へ行きましても何十人かいらっしやるわけですよ。漠先生の所はとても込み合った中でお稽古されているので、「やりたくありません。」って言ったんですけど。母が「健康のためにもいいわよ。」って言ったので。「じゃあ、どこに行ったらよいのですか。」と聞いたら、母は、谷先生か小牧先生に絞って、私に話をしたんですね。

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第1部

斎藤 何か意図があったんですか？

鈴木 わかりませんが、目黒に住んでいましたので、まず近かったということでしょうね。目蒲線[現・目黒線]の洗足が小牧先生でしょ。谷先生は今の都立大ではなくって、柿の木坂だったかしら。谷先生は、まだ小牧先生と一緒にいらした時代で、どこかお借りして、小さくやってらしたんじゃないかと思うんです。谷先生のところに見学に行ったときには、私は今の谷先生のスタジオのような場所の記憶がないのです。小牧先生のところは長くて大きくて、グリーンと白の色だったことは覚えているんですけど、他は覚えていませんね。あと、益田隆さんっていらっしゃいましたね。

川島 益田トリオの？

鈴木 そう。益田先生のところも見学しました。何かずいぶん見せられました(笑)。嫌でしたけど。

斎藤 嫌でしたか。

鈴木 はい、嫌でしたね。1対1での習い事がいいって言ったのですが、バレエはそうじゃないから。でも、やっぱりモダンとか児童舞踊よりも、母は「バレエがいいんじゃない？」って勧めたんです。

斎藤 お母さんご本人が習いたかったのでしょうか？

鈴木 習いたかったのではないかと思います。でも社交ダンスはやってましたから。

斎藤 社交ダンスを？

鈴木 はい。でも、母が学生の頃、社交ダンスをやっているというと、不良少女っていうか、不良娘って言われたそうです(笑)。

斎藤 踊りはお祖母様とお母様から伝わってきたんですね。お父様は別に反対なさらなかったのですか？

鈴木 はい。父はやはり健康のためにと。将来のことはあまり考えずに賛成してくれました。

斎藤 それが小学生の頃ですか？

鈴木 ええ、そうですね。小学生の時は、もう小牧先生のところに通っていました。いくつか家を持っていて、それを人に貸したりしていたみたいです。私が小牧先生のところに通っていた時は、ちょうど自分

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第1部

たちが目黒に住んでいたんですね。目黒の家からいちばん近いのが小牧先生のところで。目蒲線で4駅、今のお子さんのように親が付いてくることはなくて、電車に乗って1人で通わされました。

斎藤 習わされているうえに、1人で通わされたのですか？

鈴木 ええ。自分で行かされました。迎えにも来てくれない。まあ、遅いときは別ですよ。ですけど、児童クラスにはあまり長くいなかった気がするんですね。もう小学校(高学年)か中1の時には、なぜか分かりませんが、上のクラスに上げられていたと思います。

斎藤 上のクラスはどれくらいの年齢層でしたか？

鈴木 女学生くらいですね。

斎藤 高校生位になるのでしょうか？

鈴木 はい。たくさんクラスがあって、すごかったですね。

斎藤 大所帯だったのですか？

鈴木 はい。A、B、C、D…と、とてもクラスが多くて。児童クラスには、すみれ、たんぽぽとかありましたね。

斎藤 幼稚園みたいな名前ですね。

鈴木 はい。大人数で本当にすごかったです。

斎藤 みんな憧れて夢見て入って来たのでしょうかね。

鈴木 そうですね。皆さんいっぱいいらっしゃいました。大人の方も。

斎藤 その小牧バレエ学園にお入りになった頃は、バレエの公演はあまり見に行かれることはなかったのでしょうか？

鈴木 ええ、もうほとんど。でも、ミア・スラヴェンスカ[英:Mia Slavenska (1916-2002)]とかりセット・ダルソンヴァル[仏:Lycette Darsonval (1912-1996)]、セルジュ・リファール[露:Серж Лифарь (本名Сергей Михайлович Лифарь)英:Serge Lifar(1905-1986)、1952年10月日比谷公会堂で

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第1部

公演]の時は、母に連れられて見に行きました。だから少しは見ていますけど、今のようにすごく緊張して見るってことはなく、連れられてきたからしょうがなく見ていました。でも、リアンヌ・ダイデ[仏：Liane Daydé(1932-)、リファールと共に来日]という目のくりっとした若い舞姫。たしか彼女が躍ったのは『雌鹿』だったかな。ダイデとアレクサンドラ・ダニロワ[露：Александра Дионисьевна Данилова、英：Alexandra Danilova(1903-1997)、1953年・55年・57年に来日]、そしてダルソンヴァルの踊りは覚えています。男性ではリファールが記憶に残っています。彼は何回か日本にいらしていますが、小牧さんが呼んだのは後日ですね。確か帝劇に見に行きました、というか行かされました。ですから、そんなに記憶には留めてないんです。

斎藤 きっと、まだバレエに対する意識が全然なくて、まだ好きではなかった頃だったのですね。

鈴木 はい。バレエをしたいと思ってませんでしたから。

斎藤 親に言われたからですか？

鈴木 言われたからしょうがない。連れていかれたから見て、「静かになさいよ。」って言われて、「はい。」って言って見ていたんです。あと、「瀕死の白鳥」のアンナ・パヴロワ。なんというか雨が降ってるような全部きれいに写ってない映画…。

斎藤 アンナ・パヴロワの映画ですか？

鈴木 そう、アンナ・パヴロワの映画があるからって母に連れて行かれて。一番最初に見たのは、どこだったのかしら。何ていう映画館だったかしら。確か3文字の片仮名で、そこで何かと抱き合わせでやってましたね。それを見たことがあります。あと『大音楽会』[1953年8月9日日本初公開]というのに連れていってもらいました。

斎藤 ボリショイのオペラとバレエが組み合わさった映画ですね。

鈴木 ええ、そうです。ボリショイです。あのときはもう素敵って思って。バレエは少し心の底では好きでしたから、もう必死で何日か見ました。あと、『赤い靴』[1950年3月1日日本初公開]には1カ月ぐらい通ったかしら。

斎藤 1カ月ですか？

鈴木 はい、有楽座に。上映期間中はお弁当を持って通ってました。

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第1部

斎藤 小牧でのレッスンというのは、今と比べて同じような感じでしたか？

鈴木 いえ。小牧先生ご自身はワガノワ・メソッド[メソッドは、流派のこと。身体のあらゆる部分を意識的に使ってバランスを保ち、自然な流れでパ(ステップ)とパをつなぐことを基礎とした実践的な教授法のこと]と似ていて、やはり手振りであるとか、ポジションとか、方向とかきちとしてらっしゃいましたね。今考えると、ですよ。ですけど、団長である小牧先生に「光代ちゃん、そういうやり方は違う。こうしなさい。」っていくら言われても、当時は彼が男の先生だということで、ちょっと、「ん？」っていう目で見てましたので…。今考えれば、言うこと聞いておけば良かったな(笑)。

小牧先生だけが正しく、あとはみなさん他の女性の先生の見よう見まねでやってましたから、生徒たちは顔も付けられない[顔を手の方向に向けるという意味]、手のポジションもめちゃくちゃじゃなかったかなと思います。だいたい関節なんか使いませんでしたね。準備から「イチ、ニ。」ってこういう感じで[腕を動かす(ポール・ド・ブラ)時、肘を伸ばしたままで。本来、肘は軽く曲げる。]やっていましたからね。先輩の小川亜矢子さんや尺田知路先生たちから「感じて。」って言われると、こうやったら感じるのかなと思って、形を外側から真似するという感じでお稽古していました。関直人先生は内弟子さんで、あの先生が小牧先生の次にちゃんと踊っていらしたから、きちっとされていたのかもしれないですけどね。

斎藤 関直人先生はご自身で習得したということでしょうか。

鈴木 ええ、ものすごかったですね。外人がいらっしゃると、そっくりになりますから。最初に呼ばれたのがソニア・アロワ[英:Sonia Arova(1927-2001)、1952年に初来日]さんで、翌年がノラ・ケイ[英:Nora Kaye(1920-1987)、1953年に初来日]さんだったと思います。

彼女たちの相手役の男性の真似がすごく上手だったんです。それに女性のことも真似できました。ノラ・ケイさんがいらしたときなんか、関先生の方が女性らしい位でした。それ程すごい方ですね。天才じゃないかと思います。小牧先生の言うこともきちんと聞いていらして、関先生は艶やかでしたね。子供心に、何ていうんでしょう、色香のようなものを感じました。ちょっと普通の殿方が持ってらっしゃらない雰囲気がありました。こう言っては失礼ですけど、背も私と同じに小さいし、お世辞にも姿形も決して美しいとは言えない。その体でパッと舞台に登場すると、他の方たちが消えちゃうんですよ。男性でも背が高い大場直次郎先生とか、あと岩村信雄さんとかおられましたけれど。その方たちだけが舞台にいらっしゃる間は、「わあ、あの先生きれい。」って見ていましたけど、関先生が登場されると、もう関先生だけに目がいって。だから、下手な大人の人は目立たなくなってしまう。

斎藤 なるほど(笑)。

鈴木 本当にすごい色気があるなと思いました。だから、後に長谷川一夫さんの芝居を見た時にこの人み

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第1部

たいって思ったんです。目の感じとか、使い方とか。とくに長谷川さんは流し目がすごかったですね。関先生はあんな流し目じゃないのですが、動きにとっても色気があり、すごく素敵でした。関先生は、マーゴット・フォンテーヌ[英:Margot Fonteyn (1919-1991)]さんの公演のとき『青い鳥』を踊っていたのですが、私はその相手役の須永晶子さんに憧れて、彼女のようにになりたいと思っていました。今、新潟のほうに住んでらっしゃるのですけど。小牧バレエ学園の時には、須永さんと関先生が自分の中では目標でした。とってもお二人は真面目でしたから、どなたよりも早くいらして、最後まで残ってらっしゃるんですね。小牧先生に叱られると、関先生は涙を流しながら練習していました。スタジオにはこれぐらいの鏡[姿見ぐらいの大きさ]一つしかないんですよ。でも、そこで自分の形を何回も繰り返しながらお稽古されてるし、須永さんもすごく熱心な方で、二人が踊られると、本当にすばらしかったんです。

斎藤 そのお二人の姿を見て…。

鈴木 ええ、ああいうふうになりたいと思いました。

斎藤 そのときはもうバレエが好きだったんですね。

鈴木 好きでした。でも、まだ自分一人でおやりなさいって言われても、できなかったですね。人の陰に隠れて、大きなお姉さんがいると、ずっとその陰に隠れてお稽古する方が好きでした。人より前に出ている方が邪魔なものがなくていいじゃないですか。今はそうですね。ですけど、そのときはなるべく先生から離れて、目に触れないところでお稽古したかったですね。ですから、関先生がよく小牧先生に「褒めても注意してもこの子はだめだ。」とか告げ口していました。

斎藤 それなのに第2回バレエ学園の発表会のときには『ジゼル』で主役を踊られましたよね？

鈴木 そう。そのとき小牧先生に向かって関先生が「先生、正気？」ってこうやられて[インタビュアーの顔の前で手を振りながら]。私がいるのに、ですよ。傷つきますよ。それで、小牧先生が「光代にさせなさい。」って言ったら、関先生が「だって、あの子は注意しても褒めてもちゃんとやらないって知ってるでしょう、先生。」って言われたんですね。でも、小牧先生が一言「光代にやらせて。」っておっしゃられて、ずっと決まったんです。だから、最初にバレエで芽が出たのは小牧先生のおかげかもしれない。

斎藤 本当に鶴の一声ですね。

鈴木 はい、そうでした。それで、のちに関先生が振付を全部してくださったんですよ。小牧バレエ学園の時は、クラスも関先生だったんです。ですから6年以上、関先生にずっとついてましたね。最初の小学校

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第1部

のときだけ女性の先生で、あとは関先生になり、6年生の途中、中学生にならないうちから女学生クラスに入ってた気がするんですよ。

斎藤 女学生クラスになると、公演に参加することもあるのでしょうか？

鈴木 お休みのときはね。でも、あんまり参加させませんでしたけど。立っているだけとか、その他大勢とかのコール・ド[正式名称：コール・ド・バレエ(群舞のことを指す)]ですね。ですから、フォンテーンさんがいらしたときなんて、コール・ドで出されましたけど。でも、それも全員出すということじゃなくて、先生が決めておられました。

斎藤 団員がそれなりにいたということですか。

鈴木 そうです。もう団員の方でちゃんとできるだけの要員はいましたよね。ですけど、高校生ぐらいになると、次に団員になるための予備練習じゃないけれど、機会を与えられました。それでよく夏休みとかになると、大人の方と一緒に地方公演にも連れていっていただきましたから。嫌でしたけど。

斎藤 まだ嫌だったんですか？

鈴木 嫌でしたよ。だって、コール・ドでしょ。そうすると、ソリストや先輩のお衣裳から何から全部運んで、それに今の楽屋のような化粧台なんかありませんから。それから公演する小屋自体が汚いですからね。皆さんは、きれいな公会堂とか会館を想像されるでしょうけど。

斎藤 はい。

鈴木 奥行二間、間口三間かな、そんな舞台があった気がします。

斎藤 そんなに狭い舞台があったのですか？

鈴木 前、岡山だったかどこか、寄席の舞台じゃないのって思うぐらい。客席は畳に座布団で、お客様と本当に近いんです。段差がないんですもの。それに踊っている最中に電源がショートして飛んで。そんなことがありましたよ。暖房が取れなくて、七輪みたいなもので足を温めたり。ほんとに今の方は幸せですよ。暑いだの、寒いだのがなくて(笑)、ちゃんと冷暖房が完備されてて。

斎藤 それでも見たっていう方がたくさんいたんですね。

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第1部

鈴木 ええ、いらっしゃいましたね。

斎藤 今と比べて、すごく公演数多かったみたいですね。

鈴木 ええ。バレエ団の時か、小牧先生の時かはあんまり覚えてませんけれど、お客様はいっぱい入ってらっしゃいましたね。がらがらということは頭にはないですね。バレエ団に入ったときはほんとにすごかったです。年間250回近く、230回とか220回とか公演したことあるんじゃないかなっていうぐらい。それは東京バレエ団の時のことですけど。でも小牧先生のときも、ほかのバレエ団に比べれば、公演数は多かったと思います。

斎藤 日本のバレエ教室やバレエ団を見ていて、そこに外国のダンサーたちがやってきたとき、自分と同じ板の上に乗っている彼らを目の当たりにするというのはやはりすごく大きな衝撃だったのでしょうか？

鈴木 ええ、すごく衝撃でした。目がもう点でした。

斎藤 (笑)。

鈴木 それで、役も忘れて。フォンテーンさんのときなんかは、彼女が舞台奥のほうに行かされると、自分は1の方向[正面のこと]っていうか、お客様の方向にちゃんと向いてなきゃいけないのに、彼女の事を目で追って、もうそっくり返るようにしていたので、小牧先生には叱られました。黒鳥なんか踊られると、立ってなきゃいけないのに、「扇が動いてない、光代、何してる？お前は舞台に立ってお客様に見せてる側なんですよ。」とか小牧先生から言われても、もうこんなになって[右手に扇を持つポーズをしてご自身で前のめりになりながら]、前のめりになって(笑)。すごかったです、フォンテーンさん。もうね、黒鳥の時は、舌がペロッと出たんじゃないかっていう錯覚を起こすぐらい。オデットはすごくしとやかな女性を感じるんですよ。でも、その方が黒鳥になるとすごいんですよね。そんなの見たことないですから、本当に同じ人かなって思うくらい。美女で綺麗なのに、その方の口がこんなに[自分の両手を口元から耳まで持っていきながら]裂けてるようになってしまったんです。怖かったですね。初日に「口が裂けてない？」って先輩に聞いたら、「ばか言うのやめなさい。裂けてなんかないわよ。」って言われましたけど。でも、私はそのように感じて…。それでもう2日目はよく見てようと思って。もちろん実際には舌は出さないですよ。そんな下品な表現はなさらないんですけど。でもペロッと出たように感じちゃったんです。王子がだまされたっていうときになったら、フンとなって[口元に手を持っていきながら息が詰まるようなポーズをとって]。私は扇でこうやってなきゃいけないのに[扇を仰いでいるポーズをしながら]、もう目が点になってました。すごかったですね。忘れないです。

斎藤 その当時のダンサーは外国から来たダンサーを見て習うというか、真似をする感じだったのでしょうか？

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第1部

鈴木 真似ですよ、真似。だけど、フォンテーヌさんのアチチュード[片足で立ちもう片方の足を後方の空中で曲げるポジションのこと]は、ロシアのように長めのじゃなくて、ほんとに四角かったですね、卍の字が書けるような角度でしたし。そういう違いも分からずに私たちは本当に表面を真似するだけ。

斎藤 どうやって体を使うからこうなるとかいうことではなかったんですね？

鈴木 ええ、そう。たとえばアン・ドゥオールだってね。先生の本、もう表紙が取れるまでよく読みましたけど。開くとか書いてあっても、体のどこをどういうふうに使って開くかわからなくて。だから、股関節から開くのではなくて、足先だけで開くと思ってやっていたから、外反母趾もいいところでした。それから、もう入学したその日に第1ポジションから第2ポジションだけとかではなく、第5ポジションをやらせるとかね。そんなことおかしいでしょう。だから、確か内股で第5ポジションをやった人もいたと思います。

斎藤 それがそのときの日本のバレエの通常のやり方だったのですか？

鈴木 と思うんですけど…。もちろん、先生のところは開いてやってらっしゃいましたよ。だけど、ハの字[180度の完全なターン・アウトは必要ないということ]でも良かったんじゃないかなと思っちゃうぐらい、その開くということを今ほど意識はしてなかったんです。私なんか全部やり直しと思ったのは、恩師に会ってからです。

斎藤 恩師というのはアレクセイ・ワルラーモフ[露：Алексей Алексеевич Варламов (1920-1978)、英：Aleksey Alekseevich Varlamov]先生のことですか？

鈴木 はい。何ていうんでしょう。ただ理屈なくやってただけで、本当にこの股関節から外旋させなければいけないとか、手にもポジションがあるなんてわかりませんでしたから。先生がこうやれば、こうやるんだとか、ねじって持っていくんだとか[右手を上に入れて腕の動き(ポール・ド・ブラ)をながら]その程度だったでしょう。それが恩師に出会ってから、手にも「準備」の位置があって、顔はちゃんと手の方向に付いている[向ける]というようなことを知って、本当にびっくりしたんですね。それまで顔はまっすぐ[正面]の方向を向いたままやっていたので。気付いた時も、動かせたのは最初は目だけで、「手を横に上げるときには顔が付きます。」って言われても、目だけ手を追って、顔はもう硬直して前を向いたままっていう感じで。「どこから直していいかわからない。」って私は恩師に言われたから。もう恥ずかしいかぎりですよ。でも、一応みなさんやってらしたんだから、受け取り方が違ったのは私だけなのかもしれませんが。

斎藤 そうなんですか？

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第1部

鈴木 うーん。だけど、今のようによくいいレッスンではないですよ、だって、教授法って考えたらよくできてますものね。

斎藤 そうですね。

鈴木 それまでは意味もなくやっていたので、バットマン・タンジュ [床をこすって足を出したりひいたりを繰り返す動き。] が大切とか、プリエ [足を外側に向けて、ひざの曲げ伸ばしをすること。] が大切なんてまったく分かりませんでした。

斎藤 そのあと小牧バレエ学園を卒業してから東京バレエ学校に入ったのでしょうか。

鈴木 はい、入学試験を受けました。最初は小牧先生も受けなさいっておっしゃったから受けたんですけど。小牧学園から小牧バレエ団の団員になるときにこの、チャイコフスキー記念東京バレエ学校の話が出ました。東京バレエ学校の話が出たときすでに、バレエ団の公演活動にもコール・ドで参加させてはいただいていた。ですけど、試験のときに、スラミフィ・メッセレル先生 [露: С л а м и ф ь М и х а й л о в н а М е с с е р е р (1908-2004)、英: Sulamith Mikailovna Messerer] とワルラーモフ先生にお会いしちゃったんですよ。

斎藤 東京バレエ学校の入学試験ですね。

鈴木 ええ。入学試験のレッスンを受けたとき、本当に自分は何もできませんでしたけど、パッと霧が晴れたように感じました。メッセレル先生も普通のワンピースみたいなお洋服でいらしたんですけど、まず驚いたのは手に顔がちゃんと付いていて [手と同じ方向に顔が向いていること]、ピアノでっていうことで。

斎藤 ピアノというのは？

鈴木 ピアノの伴奏が付いていた試験でした。

斎藤 小牧バレエ学園ではピアノ伴奏付きのレッスンだったのでしょうか？

鈴木 はい、ピアノでやってました。それはマスター・クラスといって団員のクラス。あと、女学生クラスも週1回ぐらいだったと思います。全部2回とか付きませんね。

斎藤 では、ピアノがないときは何でやってたのですか？

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第1部

鈴木 口三味線で号令です。

斎藤 号令ですか。

鈴木 はい。それから、こんな大きな、テープレコーダーってご存じですか。映画のフィルムみたいなものが巻いてあるんです。

斎藤 2つ丸い輪が連動しているようなのでしょうか…。

鈴木 はい。あれができてからテープを使うようになったんです。音楽をそこに録音して。それまでは号令でした。どうやっていたのかしら。あら、覚えてないですね。先生が「イチ、ニ。」って言うから「イチ、ニ。」ってやってたのかしら。

斎藤 それでは、いくら音楽が好きでも、バレエと音楽は全然関係ないものに思えていたでしょうね。

鈴木 そうです、はい。もうカチッカチツという本当に拍子だけですよ。リズムを取るだけ。リズムを取るっていうか、もう「イチ、ニ。」っていう、そのとおりだけです。何にもないですよ。イントネーションとか、抑揚も何もなお稽古してました。

斎藤 ワルラーモフ先生とメッセレル先生が音楽に合わせて動いたら、それはカルチャーショックですね。

鈴木 ええ、もう。「ん？」でした。本当にショックを受けて、寝られませんでしたね。帰ってからも、興奮して。

斎藤 入学試験1日のことでもうそんなに違いを感じたんですね。

鈴木 もうなにか「今まで何やってきたんだろう。」とか思いました。それまでの先生方に対してすごく失礼ですけど、「えー」って。「うわ、絶対違う、これはどこが違うんだろう。これは習いたい。」っていう気持ちになりました。でも、小牧先生のところで学んだ基礎があったから受けられたわけですから、他のところの方に比べれば絶対に何か身に付いてたと思います。でも、「正しく」という言葉は自分の中になかったと思います。正しく行っていたのではなくて、運動してたと思いますね。バレエというのではなくて…動けてたとは思いますが、バレエ的には動けていなかったんでしょうね。

斎藤 バレエとはどういうものかというのがはっきり見えてなかったんでしょうね。

鈴木 はい。今はなくなっちゃいましたが、数寄屋橋から少し先にイエナ書店という洋書専門の店があっ

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第1部

たんですね。カメラ屋が主だったかな。そのカメラ屋が洋書を置くようになって、そこで「バレエの本を欲しい。」ってお願いしたら、「バレエって言ってもいろいろあるから。」って言われて…「なんでもいいからバレエの本と写真が入ってるのが欲しいんです。」と言って、それで2～3冊頼みました。船便で届くまで3カ月ぐらいかかるんですが、今のようにビデオや本もなく、東京文化会館へ行ったら、バレエの本がいっぱい置かれているなんていうこともありませんでしたから。大きなバレエ公演は、だいたい日比谷公会堂だけでしたね。あと、帝劇。でも帝劇で公演するのは少なく、日比谷公会堂がほとんどでした。

斎藤 話は戻りますが、最初、小牧先生が団員全員に向かって東京バレエ学校の入学試験を受けなさいとおっしゃったけれども、あとで引き上げるようになったのですか？

鈴木 はい、あとで。まだ団員ではありませんでしたから、細かいことはよくわかりませんが、受からなかった方もいらっしまったし。それとは別に、先生ご自身が思ってたとおりにならなかったこともあると思いますね。受かったら、今度は行くなって…。小牧先生からではないのですが、小牧先生の奥様の太刀川瑠璃子先生がおっしゃって…。団員の方は行かないという方向になったんですね。そのときに斎藤友佳理さんのお母様の公香さん、当時まだ翠さんと言ってましたが、私と公香さんはどうしても勉強したいという気持ちになっていました。そして団員全員が呼ばれた中で「彼女たちは行きたいって言ってますが、みなさんどう思いますか？」って団員の方に諮られたこともありました。でも私は「どうしても勉強したいんです。」って言いました。そのころちょうど、私の父が保証人になったために、本当にもう家も別荘もすべて失っていて、「外国に行かせてください。」なんて家族にとっても言える状態じゃなかったものですから。

斎藤 そうですね。それまでは、もしご家庭の状況が変化していなければ留学させてくださるような感じだったんですものね。

鈴木 はい、留学したかったです。それまでは、家族の中では「いいよ。」っていうようなことを言ってくれていました。まあ、もう少ししたら語学の勉強して、ということで話を進めていたんですけども。でもそのころは、もうバレエさえもやめてもらったほうがいい、という状態になっていて。試験に受かった時がちょうどそういう状況だったので。だからそのときは、「どうしても行きたい。」と反抗してしまって。それで、バレエ学校のほうに入りました。

斎藤 それからは毎日レッスンがあったのですよね？

鈴木 はい。毎日もう本当に月曜日から土曜日まで。休みなくです。

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第1部

斎藤 朝9時からですか？

鈴木 朝9時です。

斎藤 まず最初に何をされたのでしょうか？

鈴木 レッスンを1時間半ぐらいでした。

斎藤 それはすでにバレエの経験があって集まってきた人たちのクラスですよね？

鈴木 そうですね。

斎藤 同じクラスにはどんな方がいらっしゃいましたか？

鈴木 そうですね。橘秋子先生のところからは東海林千万さんとか、あと松山先生のところからいらしてたのがどなただったか、あだ名しか覚えてなくて。谷先生のところの方とかもいらしてました。だけど、すごい人っていう感じじゃなくて。自分の中ではみんな同じに動いて、誰かが飛びぬけて優れていることはなく、みんな目がらんらんとしてお稽古をしていました。

斎藤 では、もうどこから来たとか、どんなレベルかということも関係なく？

鈴木 そう。そんなレベル分けとかそういうことじゃなくて、もうどこから来たなんていうことも自分の中では聞こうとも思いませんでしたね。ただ先生を見て、なにしろ言われるとおりに反応したいって思ってお稽古してました。周りなんかあんまり気にならなくなりましたね。

斎藤 確か、松山樹子さんとかもいらっしゃいましたよね？

鈴木 そう。谷先生と松山先生はアベ・チエさんと同じメッセレル・クラスだったんですよ。

斎藤 そうですか。クラスはメッセレル先生担当のクラスと、ワルラーモフ先生担当のクラスと二つに分かれていたんですか？

鈴木 はい、二つに分かれてました。私はワルラーモフ先生のクラスだったんです。ただ、その分け方がどうしてそうなったのかもわかりません。どのように分けられたのか。でも、それで私は良かったと思ってらるんですけど。

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第1部

斎 藤 男女混合だったんですか。

鈴 木 いえ、女性だけ。それで、ワルラーモフ先生は私のクラスのあと、男性を教えてらっしゃいました。男女ちゃんと分かれていましたね。

斎 藤 つまり朝からレッスンがあったということは、もう高校は卒業した後だったのでしょうか？

鈴 木 ええ。した方でないと、午前中からは無理です。

斎 藤 そうですね。

鈴 木 夕方から確か専科があって、何時頃からだったか、そのクラスが中学とか高校生ですね。その方たちも試験があって、合格した中から、ちゃんと先生方が見る人、あと見ない方もいたみたい。だから学校は潰れたんじゃないかと思うんですよ。

斎 藤 そうですか。

鈴 木 全部で二百何名を採る計算をされてたんじゃないかな、と私は思うんです。林のおじいちゃま[林広吉、東京バレエ学校理事]が亡くなられてしまっているの、何う機会もないんですが。全員から高額というか、一応先生にお支払いするに充分な額の月謝が取れていたら、絶対経営していけたと思います。ですけど、先生がご覧になるのは、まあ、二十数名ずつの男女と、それから下の専科だけでしたから。あと、児童クラスはメッセレル先生がご覧になってましたね。女の子さん。だから、ほんとに4クラスでしょう。

斎 藤 4クラスだけですか？

鈴 木 ええ、その4クラスだけを先生が。あと日本人のアシスタントとして、林さんのお嬢様の林陽子さん、アベ・チエさん、それから公香さん。公香さんは教師に向いているということで、教えることをやってましたから。ロシア人の先生がちゃんと付いて教え方を伝授していましたから、いいですね。

斎 藤 そうやって、教授法もちゃんと伝えていたんですね。

鈴 木 そうなんです。だから自分も先生に教授法を教わりたと言ったら、あなたは踊ることを勉強してって言われて。

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第1部

斎 藤 そうなんですか？

鈴 木 はい。先生から、「あなたは踊り手。」って言われて、教師のほうに入れてくださいませんでした。

斎 藤 最初のころのレッスンは、きっと日本人も初めて受けるようなレッスンであるうえに、言葉の壁もあったかと思うのですが。

鈴 木 ええ、でも通訳の方がいらして。

斎 藤 通訳は沢山いたのですか？

鈴 木 男性が中国人と日本人のハーフか、あるいは、中国人の方だったかちょっと覚えてないのですが、男の方はその方たちだったかなと思うですよ。日本人の方もいらっしゃいましたね。それで、女性も日本人とロシア人のハーフのナターシャという方と、あと、あそこに写ってる松岡さんとおっしゃったかな。2人ぐらいつつ組んで、全部で4人が交代で通訳をしてくださり、大変だったと思います。立ちっぱなしでノートを取って、バレエも分からないから、ときどき「ん？」っていうような瞬間もあったりして。通訳でもちんぷんかんぷんで、ちょっと意味がわからないというようなこともありましたね。でも、先生の動きを見ると、何か感じますから。間違っ取ってたら大変なことなんですけどね。

斎 藤 そういう中で、ワルラーモフ先生もメッセレル先生も言葉を覚えるのが早かったとお聞きしましたが。

鈴 木 ええ、ワルラーモフ先生は断トツに早かったです。

斎 藤 ソ連にいたときからすでに日本語を勉強されていたのでしょうか？

鈴 木 どうなんでしょう。でも、お会いしたときは日本語であいさつされませんでしたから。ただ、学校が始まって何日かしたら、ワルラーモフ先生は「おはようございます。」とかそういう言葉を言っていました(笑)。メッセレル先生も「おはよう。」ぐらいはおっしゃったけれど。ワルラーモフ先生は、必ずノート片手で「これ、どういう意味？」とお聞きになり、必ずちゃんとメモされて。ですから、半年目にはほとんど困りませんでしたね。すごかったです。

斎 藤 早いですね。

鈴 木 早いです。悪い言葉も覚えられましたけど。でもすごく早いです。頭いいと思いました。自分が恥ずかしいと思いました。私はなんにも話せない、挨拶すらできないのに。一方、先生は、前と横と後ろとか、あ

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第1部

と、頭とか目とか鼻とかそういう言葉をまずきちっと覚えてこられて。手のことも最初は「ルカー。」とか言われてたのとか、「ノギ、ノギ。」って何だろうと思ったら、脚のことだった、というのを覚えています。先生にとっては、やはり傾斜した舞台とかお稽古場が普通だから、「上」っておっしゃられたけど、こちらは上って何だろうって思っていましたね。

斎藤 そうですよ。

鈴木 そうなんです。「上に、上に。」って言われても、それはこちらが1[正面]だとすると5[奥]の方向のことなんです。ロシアの舞台や稽古場は手前から奥に向かって上向きの傾斜がついている。「上に。」って言われてもわからなかったです。日本では平らなけいこ場じゃないですか。だから、「上に、上に。」は、もっと脚上げろってということかなと、誤解しましたね。そしたら、日本の感覚で言う、「後ろに」の意味なんだということで、のちに先生ご自身が、「日本語難しい。すみません。」とおっしゃいましたけど。でも先生、すごかったですよ。「ナブラーヴァ、ナリエーヴァ。」は右側、左側でしたっけ。

斎藤 はい、そうです。

鈴木 それもぱっと覚えられて。ちょっとこんなの覚えてほしくないって言葉とかも覚えてらして、それもちゃんとメモして。ですから、ご自身が教えることに関してはあまり困ることはなかったのではないかしら。

斎藤 そうやってレッスンしてきて、開校1周年記念の『くるみ割り人形』を公演するというのは、みんな早くからわかって、かなり準備していたのでしょうか？

鈴木 『くるみ割り』を公演することは、私たち生徒というか、団員にまだなっていないときには、やりやすっておっしゃったかな。『くるみ割り』にしようってことは聞いてました。ですけど、配役はまったく無でした。オーディションというか、先生が選んで、選んだ中から決めるってことです。マーシャという主役には10人ぐらい選ばれて、それであとの役も同じように選ばれたと思うんですね。ほかの役のところは全く一緒にお稽古いたしませんから、よくわかりませんが。多分ソリストから稽古を始めたと思うんです[『くるみ割り人形』の稽古は1960年秋ごろから始まっていた]。先生が夏休みに確か1カ月半か2カ月位、いったんロシアに帰られたんですよね。そのとき、みんなへの振り移しはすでに終わっていて、「自習をしておくように。」って言うとお二人は帰られて。その間、先生がお決めになったことなんですけど、夏時間ってのがちゃんとあって、冬とか今ごろ[10月]ですと、たとえば1時間半とか1時間45分レッスンしますが、暑いときは45分授業だったんです。冷房がありませんでしたから、体に悪いということで。そんなわけですから45分授業という短縮授業ですし、トゥ・シューズも休み明けにすぐ履かせるなんてこと考えてませんでしたから、みんな「今日は大丈夫だね。」なんて言ってあまり練習していなかったんです。そしたら、先生方が日本へ帰ってらしたその日だったと思いますが、「今日

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第1部

はマーシャを見せてください。」ということで、メッセレル・クラスに集められて。

斎藤 夏休み明けにいきなりだったんですか？

鈴木 はい。

斎藤 ちなみに公演は8月でしたので、その夏休みというのは、多分1961年の春ぐらいになると思うのですが。

鈴木 じゃあ、春休みなんですね。私、錯覚してますね。そう。それじゃ、そうですね。それで、その前があるんですけど、マーシャ役が選ばれるときには、メッセレル先生のクラスから9名とか10名選ばれ、ワルラーモフ先生のクラスからは私1人しか選ばれなかったんです。ですから、教えていただけないときがあって。

斎藤 メッセレル先生にですか？

鈴木 はい。

斎藤 メッセレル先生がマーシャの役の人をみんな集めてレッスンするはずだったのですね。

鈴木 まずメッセレル先生のところへ行って、私もマーシャ役の稽古に入れるかと思うから一緒にいたら、「あなたはワルラーモフさんの生徒。」ってこうされて[肩を手で押しのけるようにして]、「そこにいて下さい。」って言って。ドアの入り口に立たされて、振りを覚えさせてくれなかったんですよ。自分で覚えようと思って動くと、「動かないで。」って言われましたし。後にわかったことですが、向こうの先生っていうのは、ご自身が良いダンサーを育てると、先生としての自分の格が上がるんですね。だから、あのときのことも「ああ、そういうことだったのか。」って、あとで納得したんですけど。その頃は どうして見ていただけないのかが分からなくて。「あなたはワルラーモフさんの生徒。」って、もうすごい怖い顔をして睨まれて。来る日も来る日も結局覚えられないんです。それで、頭の中で覚えようと思って、「ポアントで立って、クロワゼに立って、左、右、左、右ってやって、音も『チャーラ』だな。チャーのとき第一アラベスクだから、よし覚えた、大丈夫だなと自分の中で思うんですけど、覚えたつもりが、自分のスタジオに帰っちゃうとなんにも覚えてないんですよ。どうしようと思って。もうほんとに1カ月以上我慢したかな。2カ月は我慢したような気がしますね。それで、恩師に「先生、すいませんけど、先生のクラスのコール・ドでいいから、先生の振付の作品に出させてください。」って言ったら、「生意気なっ！」って。もうワルラーモフ先生、烈火のごとく「あなたが決めることじゃない。」ってすごく叱られて、「うまいと思ってるのか。」って言われたんです。自分は「あなたを選んだのは、よく努力をする。それはずっと最初から見てるけど、いつも休まないね。そしていつもちゃんと頑張ってる。でも、うまいと思って選

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第1部

んだんじゃない、うぬぼれるな。」って言われました。それで理由を通訳のナターシャさんに話したら「先生、光代は違うんです。そういうことであなたに話したのではないのです。彼女はメッセレル先生に見てもらえないんです。」と訳して伝えて下さったのに、「嘘だ。」って先生はおっしゃる。でもそのうちに「ほんとか。」って、「プラヴダ? [ロシア語で『本当?』の意味。]」とかなんか言われたから、「ダー [はい]」とか答えて…。そしたら、「じゃあ明日から私があなたの振付のときに見に行くし、後ろでドアが開いても、そっちに顔向けしないで。」って恩師から言われましてね、でも、立ってるとドアが開くのがわかるから、ひゅっとそっちの方を見てしまう。「見ない! そのまま!」って言われるから、そのままずっと立ってて…。先生はそれを5日間ぐらい我慢されましたね。最後のとき、バツとドアを開けて入ってきて、メッセレル先生と大喧嘩したんです。メッセレル先生に何をおっしゃってたのかわかりませんが、「光代、来まーす。」って言って私の手を掴み、引っ張って行かれて。それで、Aスタがメッセレル先生のクラスが使うスタジオ、Bスタがワルラーモフ先生のスタジオだったものですから、Bスタに行くと、「いいですか、よく聞いて、よくわかって。」って言われて。「私は男です。あなたが男だったら、すべて教えることができます。でも、マーシャは女の人が踊る。しかも、女の人の主役をやった人から習わなきゃいけない。私は男ですから、振りの順番は教えますから、メッセレル先生の目の使い方、手の動き、全部見て。彼女に見てもらえなくても、ちゃんと見て、それで覚えます。」って言われて。それでその日のうちに先生がちゃんと振りを教えてくださいました。次の週になって、メッセレル先生のところに行ってもまだ見て頂けませんでした。それで、春休み明けですね、そのときに「今日見せて。」って言われても、ほかの皆さんは最後まで踊り続けられなかったんです。というのは、2カ月近くあった春休みの間、皆さんも最初は自習にいらしたんですよ。全員って言うていいぐらい。だから、これじゃあ、自分はとても選ばれないって、半ばあきらめてたんです。そうこうするうちに、2週目になったら、ほんとに何人かになって、半月しないうちに自習に行くのが私1人になってましたから。それで、その休み明けって言われたときも、自分はずっとお稽古してましたからできるわけですよ。ポアントで立たされてもできる、と思って。メッセレル先生が私の番のときに、「マーシャの役を光代、やりますか?」って言われたんで、「お願いします。」って言ったら、「[首をすくめながら]できますか?」とかって言われたけど…。「やらせてください。」ってお願いして。そのときは高橋さんという、結核で亡くなられた男性のピアニストがピアノを弾いてくださって。その方が「しっかりね、合わせてあげるからしっかりね。」と言ってくださったんです。その方がすごく緊張してましたけど、それで「ふーっ。」と息を吐き出すことができて…。ワルラーモフ先生に教わったんだし、先生のためにも自分は頑張ろうっていう気になって、途中で失敗することなく最後までやり通せたら、メッセレル先生が「どうしましたか!？」って言って(笑)。でも、ワルラーモフ先生からは「自分が教えたって言うな。」って言われてますから。「絶対言っちゃいけない!」って言われてるので、私はやっぱり恩師との約束を守りたかったから、どうしましたかって聞かれても、恩師から習いましたとは言えないでしょう。「見て覚えましたか?」って言われたので、もうこれはしょうがないから、先生の目を見ずに「うん。」と言うようにひたすらうつむいて(笑)。もう頭をずっと下にして。そしたら「[信じられないという面持ちで]ほー。」とか言って、二人の先生と林先生たちが協議なさって、それで配役が貼り出されましたね。帰る前にキャスト表は出てましたから、翌

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第1部

日にはちゃんと、マーシャ、アベ・チエ、鈴木光代、補欠に本田世津子、とか書いてあったんですよ。でも、もう本田世津子さんのことはメッセレル先生、「セツコー。」って愛情をこめて呼んで。本当に可愛かったんでしょうね。メッセレル先生好みだったんじゃないですか。綺麗だったし。日本人にしては、凄くスタイルが良かったですから。

斎藤 新聞にもその美しいスタイルが褒められてますね。

鈴木 そうそう。野崎韶夫先生もおっしゃってましたものね、「きれいなスタイルで日本人には珍しい。」って。ほんとです。背も高くてらしたし、だから、私はその方が選ばれると思ってました。自分は選ばれてもアンダー・スタディーだと思ってたんですよ。「あんたなんて補欠よ。」とか「補欠じゃないわ、あんたなんてできないわよ、選ばれないわよ。」ってクラスの人に言われましたからね。でも、ワルラーモフ先生の振り付ける部分には出られるなら、もう逆にそれでいいわ、と思ってたんです。そしたら、幸せなことに選んでくださった。だからバレエを続けられたんですけどね。

斎藤 学校でよくお話の会があったそうですね。保護者の方も呼ばれる、というのがユニークだなと思ったのですけれど。

鈴木 ええ。わかるのはワルラーモフ先生のクラスの事だけで、メッセレル先生のクラスはわかりませんが、2カ月とか3カ月に1度は親が呼ばれました。私は母が伏せてたものですから、来られるのは父だけなんです。それで、3回目ぐらいのときに、「なんであなたのところはおっかさんが来ない？」って。「おっかさん。」とか言うから、「先生、『お母さん』です。」って言っても、「おっかさん。」っておっしゃるのね。きっと最初に覚えられたんだと思うんですけど。でも、母が伏せてるということを私は言いたくなかったので、「働いてるのか？」って聞くから、「はい。」って嘘をつきました。父も「言わないで。」って言ってたので、3～4回は言わなかったと思うんですが、半年過ぎてから、私がやっぱりちょっと過労になってしまったんですよ。寝不足で、金曜、土曜になると貧血状態になって、土曜日にスタジオでのお稽古中にひっくり返っちゃったことがありまして…。そしたら、先生は食べてないせいだと思われたんですね。

斎藤 実際、ものすごい生活をなさっていたのですね？

鈴木 はい、そうです。

斎藤 朝早くに出て行かれて、お昼はお家に戻られ、夕方からまたリハーサルという過酷な生活でしたよね？

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第1部

鈴木 はい。いったんうちに帰って、母の食事は塩分控えめとかいうようなことをお医者様から言われてたものですから、特別に用意しました。今のようにおかずができておりませんので、もう野菜の下ごしらえから自分で…。お肉はだめで、鶏肉だけでささみしか使えないし、お魚を蒸すとかそういうことをして…。家に帰って賄い婦をやって、またバレエ団に行くという、本当に365日ずっとそうなんです。ですから、若い時代に皆さんと一緒にお茶飲んだり、遊びに行ったりっていうことはちょっとできませんでした。うちに運よく父がいて、「いいよ。」と言ってくれない限りはそういう機会はなかったです。バレエではすごく幸せでしたが、人間として、というか、普通のお嬢さんの部分は別でしたね。普通の方がお母様のお弁当を持ってこられたり、「今日は帰ると〇〇が食べれるんだ。」なんていうのは本当に羨ましいと思ったことがあります。自分がすべて家族の支度をしなければいけませんし、母は病人ですので、食事をさせて、お清拭して、おむつも替えて、それでまた出て行くわけですね。だけど、それを言いたくなかったんです。本当は、もっと自習したかったんです。自習したかったですし、皆さんとも一緒に楽しめたりしたらどんなにいいかしれませんけれど。父との約束で、「舞台前になったら、お手伝いを雇ってください。ですけど、2カ月間でいいです。」と言いました。うちが大変な状態にあるというのもわかっていたので。「それまでは自分が母のことをやりながらバレエもやります。」って言ったら、父は「そうだな。ほかの人と同じ良い境遇でなきゃできないというんだったら、お前はそれまでなんだから、やめたらいいんだ。人と違う苦しみを与えられたときに、自分がどのくらいできるかで、それがあなたの力になるだろう。」って。もうなんていう親だろうって思いました(笑)。なんというか呪いに似た気持ちになったことまであります。ちょっとめそっとすると、「今たいへんな時期だからといって、お父さんが仕事を家に持ち込んだことがあるか。一度もないだろう。光代は自分の好きなことをやらせてもらっているのに泣くな!泣くぐらいならやめろ!」って言われましたから、もうほんとにすごく強い人でしたね。でも、のちに羊みたいに優しくなりましたけどね(笑)。選ばれて、主役をちゃんと踊ったあとは。ほんとに私ね、肉食獣かと思うぐらい、父ともういつときは…。でも、「自分を可愛がってくれたときもちゃんとあるのにおかしいな。この人、本当は父親じゃないんじゃないかな。」と思って、寝てる母に「お母様、あのお父様、本当にお父様?」とか聞いたことがあります(笑)。でも、本当に父ですね。アルバム見ると、父でしたから。母も、「それはあなたのことを思って注意をするのよ。注意できるのは親だけだから、嫌なことも言うのよ。」って。それで、私は叱られてばかり。バレエ団行っても先生から褒められたことがあまりなかったものですから。さえない顔して母のお世話をしていると、母は「何かあったの?」って聞くんですね。だから、「今日も叱られてばかりいます。」って言ったら、「あ、それは良かったわね。それだけ先生が見てくださるということでしょう。」って。「ほんとにだめだったら、見てくださらないと思うから、一生懸命おやりなさい。良かったじゃない、好きなことで。」と言われて、だから母にもぼろっとやりたくてもできなくて。ピエロやって、それで自分の部屋とかお手洗いとか、お風呂場で泣いてました。あと、みんなが帰ったあとに自習しながら、スタジオでぼろぼろ泣きましたけど、先生の目の前で一度泣いたら、「今日は晴れてまーす。雨じゃない。」なんて言われて。でも、辛いとは思わなかったです。だから、ちょっと自分が抜けてたのかもしれないですね。バレエ学校にも、うちにも安らぎを見いだせない状態。それに、2年間の約束の間に主役になれなかったら辞めな

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第1部

ければならないという事情もありましたから。

斎藤 学校に入るときに、2年間で決めていたのですか？

鈴木 はい、そうです。入る前に父と決めていました。「2年間で何になりたいんだ？」って父に聞かれたから、主役なんかね、もう絶対ダメと思ってたのに、「主役をやりたい。」って言ったら、「じゃ、それになれなかったら辞めるんだな。」って言われたので、「はい。」って父に言ってしまったんですよ。そしたら、「女でも二言は許さん。」って。「じゃあ、2年たったら辞めて、うちの手伝いなり、なんなりしなさい。」って言うから、「はい、そうします」って。ですから、もう逃げ場がありませんでした。でも、ワルラーモフ先生は人としても素晴らしい方で、まるで父親が2人できたようでした。心の隙っていうのかな。何か自分が「ん？」って思うときに、すごい強烈なアッパーカットなんですけど、飛んできて、それが自分にはありがたいことだと感じられて。こんなこともありました。早く帰りたいっていうのに、ワルラーモフ先生が「いや、ちょっと行きましょう。馬事公苑で散歩も必要です。早く着替えて。」っておっしゃるから、「いや、先生帰らないと。」って言っても、「ちょっと。」と言われてしまう。馬が矯正されているところに連れていかれたんです。ステンレスでできたような鏡の前で馬が形を直されているんです。

斎藤 形ですか？

鈴木 ええ、馬が。たとえば、馬に目隠しをして、顔をまっすぐ向けて立たせる。そうすると、お尻がちょっと脇へ出るでしょう。そうなるとお尻をピンと叩かれるんです。それを恩師が私に「見て。」って言って。

斎藤 姿勢を直しているんですか？

鈴木 そう、馬の姿勢。

斎藤 驚きました。

鈴木 サラブレッドですよ。もともときれいな馬体なんですよ。それでも、ちょっとでもお尻が出てるとだめなのね。騎手が乗ってるでしょう。そうすると、ちょっと曲がるじゃないですか。それも、ピンってやられるんですよ。馬が騎手の方へ顔を傾けても、手綱を引くか何かしてその顔もまっすぐにさせるとか。「光代、よく見なければなりません。馬でもこうです。あなたは人間なんだから、目も見える、聞こえる。やらなければなりません。わかるね。」って言われて、「はい。」って言って。それで、そのとき、ウラノワさんは天才だと言っていました。あの人も「花占い」のときにちょっと注意をされたら、みんなが遊びに行くときも一人お部屋にこもって練習していたそうです。

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第1部

斎藤 『ジゼル』の「花占い」がうまくいかなかったらですか？

鈴木 そう、うまくいかないときに彼女が注意を受けたと。「そのときに、みんなはボートに乗りに行ったりしたけど、彼女は遊びに行かないで、一人部屋にこもって練習していました。あの天才がそうなんだから、あんたはやって当たり前。」って。すごく良い教えですね。ほんとに素晴らしい先生だったと思います。よく師のことをちょっと悪く言われる方もいらっしゃいますけど、わたしにとっては…。

斎藤 ワルラーモフ先生が厳しすぎるということですか？

鈴木 はい。でもそれは、好き嫌いもおありになるでしょうしね。でも、私はすごい師に会えたと思っています。だから、今でも自分の中に先生がいっちゃうの。今でも行動を見張られているみたいに思ってしまうんですね。先生がソ連へ帰られる前に約束したことがあって。「どんな片隅に置いておかれるようなことがあっても、ちゃんとまじめに努力したら、『私はワルラーモフの弟子』って言ってもいいけど、怠けるんだったら、自分に教わったって言わないでほしい。」って言われましたから。

斎藤 それは、重い言葉ですね。

鈴木 重い言葉です。でもすごく良い言葉ですね。ただ、ちゃんと守れてないんですけどね。怠けちゃったりしてますけど。ですけど、やはり自分の中では今も生きてますね。両親より、ある部分すごい「親」っていうか、先生なんですけど、父と同じぐらいの父親が2人いるみたいに感じる時があるんです。全然人種が違ってまったく同じことを言う、と思ったことがありますね。女性としての振る舞いについてとかね。パーティーのときにね、お酒に飲まれちゃってだらしなくなる女性を見ると、「あのようにならないで。」って。「飲むのはいい。だけど、あれはだらしがいい。」とか。ですから、すごく良い教育をしてくださったんです。

斎藤 そうですね。バレエだけではなくで…。

鈴木 バレエだけではないですね。いろんな先生に付いたんですけど、恩師ほど強く残ってないですね。習ったことはちゃんと覚えてますよ。ですけど私的なこととか、一人間としてっていう部分ではワルラーモフ先生は特別です。

斎藤 先生に教えていただいたのは2年間ですよね？

鈴木 はい。

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第1部

斎 藤 その2年間は強く印象に残っているんですね。

鈴 木 はい。それから、向こうに帰られてからも、こちらにいらしたりされると、先生はバレエ団の団長に内緒で会ってくださいましたし。

斎 藤 「内緒」というのは、言っではいけなかったのですか？

鈴 木 ええ、私と会ってることは。たとえば、私を東京バレエ団に戻したほうが良いと先生は話してくださったみたいです。それは亡くなる前、先生からちゃんと聞きました。「もしオッケーだったら戻るよね？」って先生がおっしゃるから、「戻りたくない。」って言ったら、「それはいけない。大きな舞台でちゃんと踊りなさい。」って。「でも、先生、戻りたくありません。」って言ったら、「いや、私が話します。」と。もう2年近く、先生は日本へいらっしゃるたびに話してくださったけど、だめでした。「ばかです。」とかなんとかおっしゃってましたけど(笑)。でも、それで良かったと思いました。これで「戻れ。」って言われたら、「戻るのはとってもいや。」って思ってたから。それにもう向こうもそうですよね。辞めた人を「どうぞ。」なんていうはずもないし。自分から蹴ったんだから。そんなこともあって、親族以上の何かがありますね。好きなことを教わったっていうだけじゃなくて。人としてもこれぐらいの責任とか思いを持って接してあげられるような人にならなければいけないんだって。教えるっていうことはそういうことなんだ、って思いました。それから、向こうに行ったときにお家に招いてくださったのも。今のよう自由じゃなかったんですよ、私が公演に行ったときは。

斎 藤 1966年に、バレエ学校が東京バレエ団になってからのソ連公演のときのお話ですね？

鈴 木 はい、なってから。そのときには、先生が役所に、自分の教え子の鈴木光代を何時から何時まで自分のうちに招きたい、という書類を提出して。でも、一度で許可されなくて、「ダンチェンコ[スタニスラフスキー&ネミロヴィッチ=ダンチェンコ記念モスクワ音楽劇場]の前で待ってるから来て。」って言われて、そこもだめ。それで、またダンチェンコの…。その2回目もだめ。「ポリショイ[ポリショイ劇場]の前。」って言ったときにようやくオッケーが出て。

斎 藤 そうでしたか。

鈴 木 3回目ぐらい。時間もちゃんと決まって、「〇時からでもいいですか。誰に聞かれてるかもわかりません。」って。「ロシアの悪口やなんかを言わないで。いいですね。」とか言われましてね。「私のうちに入っても、絶対に何も言わない、必要以上の話はだめ、普通の話。ロシアに関することとか絶対言っちゃいけないよ。」って言われて。それで先生のお宅に招いていただいて、先生とお茶を飲んでお話しして。確か1回目のときはどなたかも一緒だったと思うな。先生はすごい犬を飼ってらしてね。犬の貴族

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第1部

と呼ばれているボルゾイという毛が長い犬。先生は大の犬好きでしたから、それを飼ってらして。2度目のときは、呼んでいただけたんですけど、やはり短い時間でしたね。なので、先生が「すみません。」って。それから、先生がレニングラードへ行くとき一緒には行けなくて、「いいですか。気を付けて。何かあったら私に電話して。」って、電話用のコインを渡してくださったり、なんか親みたいに接してくれた。だから、先生がナホトカ[港町]に来てくださるのも大変なことだったの。

斎藤 ああのウラジオストクの近くまで来てくださったんですか？

鈴木 そう。大変なことだったと思います。

斎藤 そうですね。

鈴木 今、こんなのは当たり前と思うでしょう？日本だったら、すぐに地方に送り迎えに出る、とかやりますものね。ところが、当時のソ連では、それにも許可がいるっていう。たとえば普通の人、モスクワで生まれたり、一生モスクワなんですね。そんな時代だったから大変だったみたい。だから、野崎先生に「あなたね、当たりのことに思ってるでしょう？ だけど、大変なことなんです。」って言われました。

斎藤 そうですね。野崎先生も向こうに留学なさってたから…。

鈴木 そうでしょうね。あんまりお話ししなかったから、もっとお話伺っておけば良かったって、今悔いてますけど。

斎藤 ちなみに、東京バレエ学校の最初の『くるみ割り人形』の公演のときは、ボリショイ劇場のダンサーたちも合同で公演をしたのですよね。一緒にレッスンとか行動を共にして、舞台上見るのと違った姿が見られたりすることはありましたか？

鈴木 はい、そうですね。なにしろ、お稽古見たときに、やはり大人と子供だな、と思いました。

斎藤 どんなところが？

鈴木 もうボリショイの方々が素晴らしいっていうか、自分がほんとに子供の踊り手だということを感じました。ああ、これはもう全然比較にならないというぐらいにショックでした。何ていうんでしょう、踊りは歩くが如くっていうか、そのうえでちゃんと演じられるわけでしょう。それぞれの役柄をきっちと。なにしろもう「わー、わー。」って、自分の中で思って、声には出しませんでしたけど、一人一人を見るのに精一杯でしたね。自分が踊るのも忘れて袖に立ってずっと見て、「あなた、次よ！」って言われて叱

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第1部

られたりしましたけど。本当に素晴らしかったですね。なんだかパワーも違う。こんなエネルギーがどこから出てるんだろうって思うぐらいでした。だから、肉食獣と草食獣の違いかなって思いましたね。レッスン見ても、負けたくないとかそういうことじゃなくて、並べないんだから、せめて努力だけでもしなければって思っただけです。ですから、とても楽しかったです。ただあのとき、地方へ公演に行くときも、ダンサーじゃなくてKGBのような人が一人付き添っていたのではないかと思います。ダンサーを見張る人じゃないかと思う。もし違っちゃったらいけないけど、そういう方がちゃんと付いて、オリガ・レペシンスカヤ[露: Ольга Васильевна Лепешинская(1916-2008)、英: Olga Vasilevna Lepeshinskaya]さんも共産党党员でいらしたでしょう。だから、そのお二人がきちっと見てらしたみたいです。だけど、KGBじゃないかなって思った方が、各駅、汽車が止まる度に私にあんぱんを買ってくださって困りました。「食べなさい、食べなさい。」っておっしゃるんですけど、あんぱんなんて日本に普通にあるじゃないですか。でも、ロシアへ行ったとき、何もそういうものがなかったから、それじゃあ、あちらの方はおいしく感じるわと思って。でもね、皆さん、すごく可愛がってくださいました。地方公演の最初は神戸だったんでしょうか、私ちょっと覚えてないんですけど。ニーナ・チストワ[露: Нина Васильевна Чистова、英: Nina Vasilevna Chistova(1931)]さんがマーシャを踊る日で、私とチエさんはバレエ・コンサートみたいなのをやらないといけなくて。そこでチエさんはもとも自分が踊っているマーシャの曲の一部を踊ることになったのですが、私にはドン・キホーテの夢の場面を与えられて。最初は、チエさんと2人で夢の場面を踊るはずだったのに、私だけが踊ることになって…。あの「チャラチャララッチャ、ラッチャララ」っていうのありますよね[『ドン・キホーテ』第2幕のドゥルシネア姫のVa.の冒頭]。あれを、列車の連結の所で覚えたんです。

斎藤 連結ですか？

鈴木 それでね、公演の時のピアニストさんがバンクさんって方だったと思いますが、結局、ロシアから皆さんがいらっしゃる前には、こういうことをやるとは決まっていなかったから、用意もできてなければスコアもなかったでしょう。メッセレル先生から「覚えます！」って言われて、「もう無理です。」って言って。それでも「いいえ、覚えなければなりません！」とか言われて。

斎藤 強引でしたね。

鈴木 はい。それで連結のところと、車中で覚えました。

斎藤 それは大変でしたね。

鈴木 それで四国に行ったことを覚えてますね。巡演したんですよ。急だから、もうドキドキなんていうもんじゃなかったですね。破裂しそうでしたよ。もう怖いも何も。

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第1部

斎藤 緊張してる暇もなかったでしょうね？

鈴木 そんな暇もなかったですよ。必死でした。それで、バンクさんは大丈夫っておっしゃるけど、「ニチェヴォ [ロシア語で「大丈夫」の意味]」とか言って。これ、きっと「大丈夫。」って言うてるんだろーとか思いながら。もう勘ですね。そして、「合わせてあげるから、にこにこして。」って言われたけど、にこにこの笑顔なんか出ないんですよ。センターに出て行ったあとは、「あなたが最初の振りをやったら、僕が続いて弾き始めるから、まず行動を起こしてくれ。」って。一緒には無理なんですよ。指揮者もそのときいないでしょう。それで、しょうがないからにことして、もうバンクさんばかり見て踊って…。

斎藤 ピアノ伴奏ですか？

鈴木 ピアノで踊りました。その本番。だって、スコアがなくてできないから。

斎藤 そうですね。準備してないと。

鈴木 ええ、それからそんな突発的にプログラムも変えられないですしね。

斎藤 鈴木先生以外にも突然習わされたりする方はいたのでしょうか？

鈴木 いませんでした。私だけでした。嫌なくじ引いてます。
だからレッスン中は、公演のある場所へ行って着いてからも、どこの会館か忘れましたが、その踊りのことばかり気になっちゃって。お稽古しても足慣らししないとできないから、もうそればかりやりましたね。違う作品も踊ったんですけど、そのときはもうそのことで頭いっぱいになってました。

斎藤 そうですね。

鈴木 はい。でも、どうにか転ばなかったし、無事にやりました。

斎藤 並大抵でない強さですね。

鈴木 いや、強くないです。ほんとに弱虫です。ただ、バカさですね。

斎藤 バカさ？

鈴木 はい。ほんとにそう思います。なんか自分はこう、うまいことやって楽な道を行くことができないし。ほ

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第1部

んとに、「ああ、こういうところが下手なんだ。」って自分でも気づくこともあるんですけど、うーん、だめ。

斎 藤 でも、その一生懸命さがワルラーモフ先生にも伝わったのですね。

鈴 木 先生はわかってくださって。先生だけ…。そう。

斎 藤 それから、『くるみ割り』のとき、一緒に踊ってた方の中には、どなたがいらっしゃったのでしょうか？松山さんたちはレッスンには出てらっしゃいましたが。

鈴 木 ええ。谷先生も松山先生も公演には出られませんでした。

斎 藤 そのとき、男性はほかの団体に所属してても東京バレエ学校公演に出演できたけれど、女性は出られなかったのですね？

鈴 木 女性は掃いて捨てるほどいるから。でも殿方はきっと今もそうでしょう。今は男性ダンサーもいっぱいいらっしゃるとはいえ、やはり団の中で賄えるところというのは本当に数少ないのではないですか。だから、その頃は貸し借りみたいですよ。松山先生も、石田種生先生を始めとして出してくださってるし、谷先生もご自身のパートナーの小林恭先生だとか小林功さんだとか、高田止戈さんだとか、あと、どなただったかしら、横瀬三郎さんとか、そういう方たちが皆さん出てらっしゃいましたから。どこでも出れて、男性はいいなと思いました。女性はだめ。

斎 藤 だめですか？

鈴 木 女性は出たら、辞めなきゃいけないんじゃないかな。

斎 藤 そうなんですか？

鈴 木 はい。だと思いますよ。許可を得たら別ですよ。結局女性ができるのは、私たちのように元の所属を辞めて入るとか、そういうことじゃないですかね。

斎 藤 そうすると、男性は他のバレエ団にも出るようになりますから、練習量はどうだったのでしょうか？

鈴 木 少ないです。本当に大変でした。たとえば公演まで半年とか、3カ月のときは、バレエ団に所属してる方の場合、こっちで毎日お稽古の予定が入っていても、今週は来られませんか、2週間に何回かとか。

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第1部

あと、公演のひと月前になると、まあ、ちょこちょことは来てくださるけど、という感じでしたよね。

斎藤 そうですか。

鈴木 ですから、一緒に毎日お稽古っていうことはできませんでした。それでも、今のようには10回練習で舞台とかいう男性はいませんでしたね。やっぱりもっといらしてくださいましたね。そうでないと、リフトとかできないですから。

斎藤 そうですよ。怖いですよ。

鈴木 はい。男性もまだ今ほど上手じゃなかったでしょう。だから、どうしても一緒に練習しなきゃならないから。『くみ割り人形』のこのリフト[両手を高く保ち、えびぞりになった女性の、骨盤の部分を後ろ向きになった男性がつかんで高々と持ち上げるリフトのこと]、ありますでしょう。

斎藤 はい。

鈴木 あのリフトも、女性は最初の頃、床に腹ばいになって、背中を反る姿勢になることから覚えさせられて、次にスタジオのバーの上に乗かって練習しました。それで男の方が骨盤の正しい位置に手を当てるっていうことを教わって。それを全部ワルラーモフ先生に習ったんです。「いいですか、絶対前に来ると落っこちる、脚のほうが強いと後ろに落ちるから、ちゃんと三日月のようになってなければなりません!」って言われて。

斎藤 三日月ですか？

鈴木 ほんとですよ。だから、女性の上げている手が下がってきちゃったらだめだ、ということも言われました。まずは音に合わせないで抜き稽古で、女性がパッと乗って、男性の方が女性を持ち上げたまま10歩ぐらい歩けるようにならないとその先の許可が出なかったですね。それはもう大丈夫、となって初めて、ワンステップ踏んで乗っかるという練習。それから、やっと今度、曲に合わせて練習しました。だから、段階を踏んでましたよ。それまではそれすらできませんでしたからね。だって、やっていたのは男性の肩に女性が乗っかるぐらいでしたからね。たとえば「おそば屋さん」って言ってますけど、こんなの[上に伸ばした男性の片手の上に女性が腰かける]とか、それから女性を空中に投げたあとリュブカ[ロシア語で「魚」のこと。フィッシュ・ダイヴ*のことを指す。*フィッシュ・ダイヴは女性ダンサーが上体を殆ど下に向けてパートナーに支えられ、背中中は弓なりに反らし、両足首は交差させ、頭は床に付かないように起こすポーズのこと]に入るとか、そんなことやってなかったですよ。距離をとったところから女性が男性の方へ飛び込むなんていうこともなかったですもの。もう、女性が着地したところ

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第1部

で、男性が女性のウエストを持って、女性のアッサンブレ[集める、集合の意。片足で踏み切って、空中で両足寄せて両足で下りる動き]ではずみをつけて、女性を肩の上へ上げる、というぐらいだったでしょう。東京バレエ学校の『くるみ割り人形』にはすごいリフトがありましたから、相当な違いでしたよ。

斎藤 では、ほとんどの日本人が東京バレエ学校で初めてリフトの正しいやり方を覚え、それからアクロバティックな動きまで踊れるようになったんですね？

鈴木 そうです。ですから、昔はリフトに上がっただけで観客席の拍手がすごかったです。

斎藤 なるほど。

鈴木 本当に。こんなところで拍手が来るの、と思うくらい。リフトに上がるだけで。

斎藤 今日は日本バレエが新しい段階を踏み出したところのお話をたくさん聞かせていただいて、ありがとうございました。今回は東京バレエ学校の最初のところまで伺いましたので、次回はその先をぜひ伺いたいと思っています。

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第2部

斎 藤 前回お話を伺ったときに、東京バレエ学校の入学試験や、教授法のお話が出ましたが、ぜひその辺りからお話しいただけたらと思います。どうぞよろしくお願いします。

鈴 木 こちらこそお願いいたします。

川 島 メッセレル先生が日本にお残しになった文章に「日本ではバレエに向いていない人でもバレエを始めてしまう、ソ連ではそうではなくて、入学試験でも徹底的な選抜が行われ、体格や骨格について厳しく言われる」というような発言をよく見かけるのですが、実際、東京バレエ学校ではどういった入学試験が行われていたんでしょうか？

鈴 木 試験には各バレエ団のお弟子さんが集まってきました。私も小牧先生の弟子として受けましたでしょう。いわゆるロシアとかフランスの国立のバレエ団がやってるように、その方の三世代前まで調べるとか、そういうこともなく、全員が一緒に試験を受けさせられました。ですから、入学試験は雑誌などに書かれていたことほどの厳しさはなかったと思います。そしたら、落っこちてるんじゃないかと思うんです(笑)。

川 島 では、落ちた人というのはいらっしゃらなかったんですか？

鈴 木 よっぽどのことでないかね。でも、入学後の私のクラスにも、先生に「あなたはバレエに向いてない。」って言われた方、いらっしゃるんです。それで、きっと経営のこととかいろいろおありになったんじゃないかなって。[受験者400名、合格者は約150名。]

川 島 そうですね。

鈴 木 これはあとで自分が考えることで、本当にそうだったのかどうか分かりませんが。そのときは落ちると思って受けました。身体能力をみたり、ただ跳んでみさせるというような試験ではなく、いきなりバーについてレッスンをさせられました。

川 島 普通のレッスンを。バーレッスン[バーにつかまって行う訓練。]や、センター [センターレッスン。バーから離れて、練習場の中央で行う訓練。]でしょうか？

鈴 木 そうなんです。センターでのレッスンも普通の練習をさせられて、それをお二人の先生がご覧になってらして、それで後日、入学許可が出たんです。でも、私の時代は、今の方たちのようにすぐバレエに向いてるっていう方は本当に少ないときでしたから、日本で外国と同じように試験をやったって適さなかったんじゃないかなって思います。でも現代だってある意味同じですよ。好きだからとか、やり

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第2部

たいからやるってことで、ロシアやフランスのように最初から、小さいときからもうバレリーナになるっていう強い意志を持って試験を受けるということではありませんでしょう。だから、私は成り立ちが違うと思うんです。

川 島 あくまでも理想像で、日本では難しいと。

鈴 木 たとえばアン・ドゥオールにしたって、やはり関節がすごく柔らかい子でないと、というその肉体的条件がある部分絶対必要になってきますね。それなしにはバレリーナになるって大変なことだと思うんですね。でも、日本ではそれを調べないし。調べないというか、普通は、ちまたのお稽古は、私も含めてですが、体を丈夫にするためなどの理由でで親が習わせますでしょう。私もそうだったんです。日本ではまずバレリーナにさせるという意識もなければ、国立バレエ学校、バレエ団もないので、ちゃんと肉体的な条件を考えるというのも…。メッセレル先生は、あちらでは二世代前まで調べるとかっておっしゃったんですよね。それで、おじさん、おばさんに太った人がいないかどうか調べる、ということをおっしゃってました。はて、そんなことしたら合格できる人いるのかなって、ふって思いましたから。

川 島 東京バレエ学校ではそれはされませんでした？

鈴 木 はい、それはいたしませんでした。ただ、レッスンはご覧になって。だから…。

川 島 ヴァリエーションを踊らせるとかそういうのもなかったのでしょうか？

鈴 木 それはまったくなかったですね。普通のレッスンでした。バーをやって、センターでアダージョ[ゆっくりとした動き]、バットマン・タンジュ、それこそ小さなアレグロ[素早いステップの組み合わせ]、16小節ぐらいでしたよね。それでジャンプも、32小節なんていう長さのはなかったように記憶してますけれど。

川 島 審査員って覚えてらっしゃいます？

鈴 木 うーん。

川 島 [ソ連の] 先生お二人で、日本人の方は……。

鈴 木 いやね、もうロシアの先生方が主であったように思いますね。だって、小牧先生も最初は教師として東京バレエ学校に入るといように伺ったことがあるんですが、実際は入れませんでしたでしょう。ワルラーモフ先生とメッセレル先生お二方でお教えになったんです。それに、クラスも林さんがお考えだったように、全クラスお教えにならなかったから、結局学校がつぶれてしまったんじゃないかなと思

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第2部

うんですけど。これは実際どうだったかはまったくわかりませんよ。本当に今になって、とても大変なことをやっていただけたんだって思います。ですけど、クラスが結局、女性が2クラス、午前中ですね。それと、男性。午後も男の子のクラスと専科でしょう。あと、児童の方。6クラスだからちょっと少ないですよ。それ以外のクラスを日本人のアシスタントの人たちが先生になってお教えする。[最初の半年はソ連の教師二人のみで教えていた。半年後には自由科(本科入学を目指す者のコース)を新設し、アシスタントにその教育に当たらせた。]

川 島 それは教授法のクラスがあったというそのお話のことですね。

鈴 木 ええ、それは先生方が、きちっとした教師を育てなければならなかったのではないかと。それまではポール・ド・ブラもまちまち、方向もまちまちでしょ。たとえば私がいちばん最初に言われてすごいショックだったのは、「どこから注意していいかわからない。」と言われたこと。恩師に本当にそういうふうに言われました。ほかの事はいいからまず、手のことだけやって。自分はそんなにできないのかなと思ってたら、「手はとても難しいから、手だけやりなさい。」と言われました。皆さん、クラス・レッスンされてる間も、自分は手のことだけ教えられました。ポール・ド・ブラだけ、しつこく。でも、そのおかげで、のちのためには本当に良かったって思ってますけど。それまでひじの角度にもそんなに気を使わなかったし、肩甲骨と同じほうとか、脇の下と小指をつなげる意識なんてそんなこともなかったし、なにしろどうやって手を出してたかわかりませんから。

川 島 そもそも日本にはきちんとした指導法がなかったということですね。

鈴 木 はい、そうだと思います。今考えると小牧先生ご自身は正しくやってらしたと思うんですけど。「あー、先生に習っとけば良かった。」って思いますね。そのときは女性の先生に主に習っておりまして、まったく子供の考えで、同性の方がおっしゃるほうが正しいなんて思ってる部分もありましたから、小牧先生に「違うよ、光代ちゃん。」って言われても…。

斎 藤 どこがどう違うのかということまではわからなかったんですね？

鈴 木 ええ、それに小牧先生はきっちと小さい人に教えるっていうことをなさらないから。「先生が男性だからそうおっしゃるのじゃないかな。」とか逆に思っていましたね。

川 島 それで、東京バレエ学校のその教授法のクラスのお話に戻るんですけども、その教授法のクラスに入る選抜方法というか、どういう方が選ばれるんですか。先生もお声をかけられましたか？

鈴 木 いえ、声をかけていただけなかったんです。恥ずかしい話ですが。私のクラスからは木村公香さんと、

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第2部

斎 藤 東海林千万さんという橋先生のところからいらした方。あとは、メッセレル先生のクラスから、もちろんアベ・チエさんとか林さんのお嬢さんである林陽子さんだとかが選ばれて。だから、自分はバレエ
鈴 木 に向いてないんだというふうに思ってしまった、すごい生意気にも、悶々と考えた何日間があったあと、
恩師に「先生、私はバレエ向いてないでしょうか。」って伺ったら、「どうして？」って言うから、「先生に選ばれなかったの。」と言ったら、「あなたはダンサーとしてやったあとに教えなさい。」と。ダンサーと教師とは違うということを言われました。

斎 藤 アシスタントですと、ほかにも鈴木滝夫さんやあとのほうでは岩田高さんもいらっしゃいましたね。

鈴 木 はい、そうです。

斎 藤 その方たちがレッスンを教えるのを、メッセレル先生とワルラーモフ先生が指導なさったんですね。

鈴 木 ええ、そう。各人にクラスを持たせて教えさせて、ワルラーモフ先生がご覧になって。生徒さんのチェックをしなかったのだと言って、すごくうさく見てらっしゃいました。あそこをどうして見過ごしたとか。恩師のことしかよくわかりませんが、先生は「○○さんにあなたは注意をしなかった。それはすごくいけない、教師はちゃんと見ていなければなりません。」とおっしゃってました。

川 島 そういう育成方法なんですね。

鈴 木 はい。先生になるのはすごい、自分のことだけやってるのは大違いで、大変なことなんだとそのとき思いました。音のことですと、取り方が悪いとか、遅れてしまったのに見過ごしてるとか。それから、脚についてはどちらかの脚が開いてなかったじゃないとか、まあ細かくご覧になって、先生すごい思いました。だから、ああやって教育されるんだなと思って、もう本当にすべてのことが目からうろこで。教師の選び方は、別に試験をされてとかいうことではなく、先生に選出された方がアシスタントになりました。先生方の授業のときはアシスタントはべったりくっついて、それで習われたんだと思います。

川 島 教師に向いている人、ダンサーに向いている人がいる。光代先生はダンサーに向いていると。

鈴 木 そのように言われたんです。

斎 藤 それでは、次に、東京バレエ学校2年目のお話にさせていただきたいと思います。バレエ『まりも』を上演しましたよね？

鈴 木 はい。

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第2部

斎藤 ワルラーモフ先生が振り付けなさって、メッセレル先生も指導でいらっしゃったんですね。

鈴木 ええ。

斎藤 その頃は、日本のバレエ界全体で、日本をテーマにしたバレエというのがたくさん作られていたようですが、その中で『まりも』はかなり評判が良かったですね。いろんな日本バレエの中でも、どんなところが優れていたのだと思いますか？

鈴木 本当に驚いたことがあります。自分はそれまで踊りばかりやってて、いろいろなことがわかりませんでしたから。『まりも』のときは石井欽[1921-2009]先生に作曲をお願いしました。作曲家がもうすごいんですね。いつも稽古場にいらしてました。私は、セトナという名の、主役に一応選んでいただきました。ワルラーモフ先生の作曲家への指示と言えば、彼女たちにはたとえば8分の何拍子とか、ここではこういう何拍子のものが欲しいとか、何小節欲しいとか、的確におっしゃるんです。これはちょっとこう、恋人を待ってるから、そういう感じの曲が欲しいとか。あと、ここは熊に襲われるところだからどうのこうのとかって、もう先生の頭の中にきちっとすべてができてたんですね。先生は本当にアイヌの部落に行って調べられて、お祝いのとか、挨拶のこういう……。

斎藤 儀礼のジェスチャーを覚えてらして。

鈴木 ええ、全部覚えてらっしゃいました。あと、『鶴の踊り』って言って、浴衣の裾をこうやって。[うしろから両手を上げる]

斎藤 持ち上げてこう。[羽織の裾を持ち上げて頭の上にかぶせるような恰好]

鈴木 持ち上げて、そうですね。あと、『冗談の踊り』という題名の踊りもありましたね。確かお面を被ってやってたと思うんですが、ひょっとことかおかめみたいな感じの踊りだとか。あと、『杵つきの踊り』って言って、臼があって、そこに2人ぐらいついて、あと男の子とかですね。

斎藤 『髪の毛の踊り』とかもありましたね。

鈴木 ありました。長く伸ばしなさいって言われて、髪の毛を下ろしたまま出てくるんですけども、娘たちが列になってバサッとやる[頭を下に振る]。本当に獅子のように髪を使って。あれは先生が北海道でご覧になって、すごく強烈に印象に残ったのだと思います。帰ってらしたときに、「日舞はとつてもできないけれど、沖縄の踊りも、アイヌの踊りもバレエにできます。」とおっしゃるんですよね。『鶴の踊り』なんて、本当にこうやって片足上げて[片足を曲げて、その足のつま先は反対の足の膝の高さ。両ひざとも前を向

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第2部

く踊られたりとかされて、そういうステップをバレエ化されたみたいですね。全部じゃないですよ。でも、採り入れられていろいろなことをすっごく勉強されて。8ミリだと思うんですけど、先生撮ってらして、見せてくださいました。

斎藤 ワルラーモフ先生は、アイヌの題材にいづくまでにも、日本のいろんな踊りをご覧になったと聞いておりますが、そこでアイヌを選んだのは中でも踊りにし易かった、ということなんでしょうか。

鈴木 そうでしょうね。

斎藤 それに、『まりも』のお話自体もわりと『白鳥の湖』に似てますね。

鈴木 悲恋の物語。そうですね、似てますよね。それから身分違いですね。酋長の息子と一介の部落の娘が恋をして、熊に襲われるとき助けられてっていう、そういうこともありますからね。いろいろ作りやすいとか、そう思われたのかもしれませんが。ああいう方だから、日舞も絶対ご覧になってるし、歌舞伎もご覧になってるし。でも最終的には、先生は沖縄とアイヌとおっしゃってました。先生に「それらの舞踊を見たことがありますか。」って聞かれて、見たことはありませんでしたから、とっても恥ずかしい思いをしました。アイヌそのものについては漠然と知っておりましたよ。金田一さんの本とかは読んだことありましたが、現実にアイヌ部落まで行って、アイヌの踊りを見るとか、そこまではしてませんでしたから。「挨拶はこういうふうにします。」[頭を下げるのと同時に両掌を自分の顔の方に向ける]とか、マタンブシって言って、結婚するお嫁さんが自分で刺繍したのを額に巻くのとかいろいろありますだとか、そんなことも細かく調べてらっしゃいましたね。

川島 あの当時、日本バレエがたくさん作られていましたが、結局、反省として言われるのは、クラシックのテクニックに日本の衣装をコンビネーションさせただけに終わっているということでした。その中で、ステップ自体でちゃんと民族性を出すというのは大きな特長だったでしょうね。

鈴木 ええ。アイヌの部落へ行って、そこでどういう生活をされているとかきちっと調べてらっしゃいましたから。だから、本当にすごいなって思いましたね。酋長がどういうふうにして人を迎え入れるとか。ものすごいメモを先生はされてらして、これはあなたに見せてあげたいって言われたんですけど、時間的にも結局そういう機会はありませんでしたね。でも、すごく調べてらっしゃいました。だから、こうやって作られるんだって思って。

斎藤 研究肌の方だったんですね。

鈴木 そうですね。

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第2部

川 島 日本の批評家たちの評判はいかがでした？

鈴 木 どうなんでしょう。はっきりと否定する方はいないと思いますけれどね。うーん、だけど、どうだったか。

川 島 高く評価された作品でしたよね。[1962年第17回芸術祭にて芸術祭賞受賞]

鈴 木 だと思います。本当に、あっと驚いたと思いますけれどね。だって、それまでは幕ものでプロローグや、エピローグ付きもやってってということもなかったですから。

斎 藤 幕もの、つまりちゃんとした構造があるということですね？

鈴 木 そうです。1幕ぐらいの短いのを作るっていうんじゃありませんから。それで、各随所に、たとえば2幕だったら、セトナがマニベを待っているときに、自分の小屋の塀の前でトンプシを縫ったりしながら恋人を待っていると、そういうエピソードもパッと挿入されて、そのあと、酋長のおうちのシーンになるとか。ドラマとして、映画みたいになんて考えられてるのでびっくりしました。

斎 藤 ソ連バレエの伝統ではドラマトゥルギーが重要ですが、それを日本で体験なさったということですね？

鈴 木 はい。本当に驚きました。もうなんだか全部驚いてばかりいました。ほかに、日本の舞踊について、「あなたは日本人です。」とか言われて、「どしてわかりません？」とか「知らなければなりません。」なんて言われましてね、もう日舞も踊れませんでしたから。

斎 藤 小さい頃にはなさってましたよね。

鈴 木 本当に幼少です。だから、覚えてないんです。何もできないのが恥ずかしいなって思いましたね。「日本人なのに。」って言われたときには、ちょっとショックでした。「そうだ、日本の踊りもできないんじゃないかな。」とか思って。結局、民族舞踊なわけでしょう。だから、バレエを作っていく過程を拝見して、やっぱりすごいなと思いました。恩師は石井欽先生のお宅にまで行かれたみたいで、「ここは湖の中だから、自分としてはこういう感じで、紗幕が下りている中で始まって。」とか、そう的確に作曲家に伝えるわけです。そうすると、欽先生がスタジオでピアノを弾いて、「あ、これはいいですね。」って言って「この曲はちょっと残して。」とかってね。こういうのをバレエ・マスターって言うんだと思って、本当に驚きました。

斎 藤 1962年にはそのお二人が2年の任期が終わって帰られて、そのあと間が空いてからスミルノフ夫妻[露：Игорь Валентинович Смирнов、英：Igor Valentinovich Smirnov(1926—1989)/

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第2部

Маргарита Виктровна Смирнова、英:Margarita, Viktrovna Smirnova(生没年不明)がいらっしゃいましたね。ソ連というか、ロシアの伝統ある『白鳥の湖』全幕の振付を直接、向こうの方から教わったんですね。向こうの方から直接日本に伝わるというのはおそらく初めてか、かなり早いですね。

鈴木 初めてですね。全幕を直接教えていただくっていうことはね。

斎藤 それまでに日本で上演されていたものとは違いましたか？

鈴木 はい、まったく違いました。
ただ小牧先生がすごいなって思うのは、『ペトルーシュカ』とかも、これは私自身は踊っていないのですが、本当によく覚えてらして、やっぱり小牧先生って素晴らしい、とあとになって思いました。音もそうだし、振りも。小牧先生がやってらして、私たちができないから振りをやさしく変えられるということはあっても、その出入りのこと[各登場人物の舞台への出入りの順番]であるとか、やっぱりあと、音ですね。めちゃくちゃ使うということはなさませんでしたから。知らなければ、たとえば、絶対オデットの音じゃない所を平気で使っちゃったりする、というようなこともありましたから。『火の鳥』なんかを見ても、すごくそういうことを感じました。小牧先生はそれは絶対しませんでしたからね。

斎藤 向こうで見てきたものを伝えるということに尽力されたんですね。

鈴木 譜面もなかったんですから。

斎藤 譜面がないと、音は？

鈴木 そう、音を口三味線で。それで、譜面をなんとか取り寄せられたんじゃないでしょうか。

川島 ピアノのスコアだけがあって、それをオーケストレーションしたんです。

鈴木 そうでしょう。やっぱり本当にすごい先生ですね。全部踊りも覚えてらしたから。
小さな子供の時に小牧先生のところで拝見しましたから、それほど大きく違うとも思いませんでしたけど、でも技術的なことですかは違いました。あと、いちばんショックを受けたのが、「良い演技者でなければならない。」って言われたことなんです。それまで私は動いてればいいと思ってたんです。本当に、恥ずかしい話ですが。なので、役柄について、そんなに思い悩むっていうことをせずに動いてました。それが、恩師に会ったとき、「夢の中の話にしても、マーシャが小さい子から成人するという、その過程をきちっと自分の中で作っていかなければなりません。」って言われました。それから

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第2部

ね、『まりも』のときに恩師がすごい要求をしたんです。「あなたは振付、与えられた振りだけ踊っていつまでやってるか！」って言われました。「ここは恋人を待ってるときに、小さい女の子が誰かを待ってるっていうんじゃない。」って言われて。それで、チエさんにはそんなに厳しくされないのに、やっぱり自分はバレエはだめなのかって思うぐらいショックを受けたんです。「自分でセトナについて考えて、役をきちっと作っていかねばいけい。」って言われて、ものすごい良い刺激を受けたんです。悶々としてました。お稽古に出ていって、「今日はちゃんと考えてきたか。」って聞かれても、自分で考えてもできないから「いいえ。」って言うのと、「見たくない。」って言われるんですね。まあ、見てくださいますけど「全然心が感じない、動いてるだけ。」とかって。それで、バレエってとてもすてきだっと思いはじめました。本当に苦しい思いをしましたが、『まりも』のときはどうにか、気持ちもわりと東洋のものらしくね、ずっと入っていったところがありました。後日やるもののときに恩師に言っていたことがすごく役に立ちましたね。役作りということ。ジゼルにしても、オデットやオディールにしても。

斎藤 それまでのバレエへの意識がまったく変わってしまったんですね。

鈴木 はい。もう本当に違いますよね。たとえば異なるものを1人の人がやるからおもしろい、ということがわかるかとか、ワルラーモフ先生はそういうことにいちばん厳しかったから。今もこう、私の中に生きてらっしゃるんですよね。亡くなってる先生なのに、いちばん強く思い出されます。バレエをやるときにはやっぱり先生に見られてるっていう意識が自分の中で消えないですね。厳しい方でしたけど、でも、ちゃんと伝える、伝えなければっていう、気持ちを感じましたね。だから自分もきちっとは受け取れないけども、精一杯受け取らなければいけないんだって、強く思いました。あとにも先にもワルラーモフ先生がいちばん私には強烈な思い出なんです。あとからの先生は、ある部分すごく優しいと思いました。お尻に手のあとが付くほどぶたれたこともないし。恩師は、すごかったんですよ。「痛くない。」とか言われて、おしりを叩かれて教室から出されちゃうんです。それも、「世の中いっぱい楽しいことがあるから、お前の顔見たくない。」とか言ってお尻をひっぱたいて教室から閉め出されちゃうんです。だから、私は真っ赤になっちゃうし、ソロなんか見てくださると、嫌なたばこをどんどんお吸いになって、そうすると先生が私に腹を立ててるってわかるんです。

斎藤 それは機嫌が良くないという印なんですね。

鈴木 はい。もう真っ赤になって怒って。だけど、ああいうふうに情熱を傾けていただけたっていうのは本当に感謝しています。あの先生がいりしたから、それからは役について考えるようになったんです。その「役を作っていく」ということがすごくおもしろいっていう感覚を持つようになりました。

斎藤 それは大きい違いでしょうね。

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第2部

鈴木 はい。以前は動くだけと思ってたんですから。本当に恥ずかしいですけど、ここ、足上げてって言えば、足をそこの言われたとこまでなんとか上げる、キープする。跳べって言われれば、それを跳ぶようにするとか、回れっていわれたら、回ればいいって思っていました。それは実はとんでもないことで、「回らなくてもいいから、動きに意味付けができるように考えろ。」とかって言われて。それであるとき馬事公苑に連れていかれて、ウラノワさんのお話につながっちゃうんですけど、いろんなことを教えていただきました。「バレエは言葉がない。女優さんと違って言葉がないけれど、その分、もっとすばらしいんだ。」って。「各自、顔が違うように、こういうふうには考える、こういうふうには思うっていうことを自分で出せなければいけません。」って言われました。ですから、それはありがたかったです。どなたからもそういうふうな刺激を与えていただけなかったから、恩師に会ったときが初めてだったんですよ。ですから、もちろんレッスンですけど、内的な刺激っていうか、なんかこう、ぐさって魂に響くっていうか、そういう知恵を得られたのは本当に幸せでした。

斎藤 東京バレエ学校というのは、ソ連の教師から直接にさまざまな知識を得られるという、画期的な学校機関だったと思うんですけども、それが4年間で終わってしまいますよね。[1964年閉校]そのとき、終わるところというのは、生徒のほうでも何か感じるようなことがあったんでしょうか？

鈴木 いえ、私はまったく感じてませんでした。アシスタントの方はどうだったかわかりません。学校の状態をその方々は感じてらしたのかもしれませんが、ただ踊っている立場の人間はわかりませんでした。私は誰よりも早くレッスンに行く人で、それこそ、前日までそんなことわかりませんからその日も学校に行ってしまったわけで、そしたらもう板がこう[手でばってんの形を作る。]、ドアが開けられないようになってましたから、本当にショックでした。どうしちゃったんだろうって思ったのですが、皆さんいらしてから、事態がわかったんです。経済的な理由と聞かされました。うーん、だから、すごい残念ですね。続いてたら、日本のバレエもちょっと違ったのかもしれないね。

斎藤 そのときに、佐々木忠次さんがまとめられて？

鈴木 そうです。生徒たちも育ってきてましたからね、公演もできるようになってきてるので、散らすのはもったいないということになったんです。佐々木さんはそのとき舞台監督をされてましたが、いちおう全員を引き受けて。そのあと練習場所を転々としてました。大久保の榎本誠之介の東京バレエ劇場っていうところのスタジオですとか、あと、生徒さんで宝塚の三井まことという芸名で、確か娘役をやっていた方のお父様が銀座の地下をバレエ団に貸してくださったこともありました。上がおもちゃ屋さんで、下に何かあったのかちょっと定かでないですが…。それから多摩川の村上クララさんというモダンをやってらっしゃる方のスタジオが、確か多摩川園前にありましてね。教会を右に見ながら、小さい坂を上がっていったところがスタジオで、そこをしばらく拝借してたんです。それで最後このスタジオです[写真]。

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第2部

斎藤 条件が今までと全く違う中でも、残りたい人はいましたか？

鈴木 ほとんど辞めなかったんじゃないかと思います。

斎藤 そのときのレッスンというのは、ソ連からは先生をお呼びしてなくて、日本人のレッスンですよね？

鈴木 ええ、先生はいらしてなくて、それこそ私も1クラスくらい教えさせられました。もうしょうがないなと思って。チエさんと公香さんと、あと、東海林さんとか滝夫さん、それから、北原秀晃君が入ってきました。嫌でしたけど、存続していくためにはやらなきゃって。

川島 生徒さんはどのぐらいの人数が残ってたんでしょう？

斎藤 もともと小さい子のクラスがあって、中学生、高校生クラスというのがあって、大人クラスがありましたけど、それはどうなったでしょうか。

鈴木 そうです。でも、小さい子、うーん、どのぐらい残ってたかしら。小さいお嬢さんたちも、それこそ桃井かおりさんとかいらして、あの方たちがまだ小学生だったかな。そのクラスの方たちの何人か残ってたんだと思います。そこで1クラスあって、その小さいクラスに先ほど申し上げた三井さん、銀座でお借りしてたスタジオのお子さんも入ってたので。それであとは専科のクラスが20名強いたんじゃないかって思うんですが、そのクラスは私は教えませんでした。あと、男性ですね。バレエ団が公演するだけの人数は残ってましたよ。女性はチエさんのクラスと私のクラスと。だから、けっこう残ってましたよね。

斎藤 やはりそれは、その学校を続けたくて？

鈴木 そう。皆さん、絶対続けたいし、また先生お呼びして、公演をしたいという気持ちでした。

斎藤 それでいらっしゃったのが、オリガ・タラソワ[露：Ольга Георгиевна Тарасова、英：Tarasova, Olga Georgievna(1927-)]先生ですね。タラソワ先生が『ジゼル』を振り移しなさせて、それから『アーラとローリー』がタラソワ先生自身の作品。加えて日本人の振付による『日本の四季』を、バレエ団になってから初公演で披露し、その後ソ連公演へ行ったのですね。[ソ連公演：1966年8月18日～9月10日]

鈴木 はい。

斎藤 まず行くこと自体が大きなニュースだったと思うのですが。

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第2部

鈴木 ええ、鉄のカーテンで、交流がまったくなかったときですよ。だから、ソ連側に呼んでいただけたから行けたんじゃないかと思うんですけど、それがどういう形で呼ばれたのかはわかりません。ただ、タラソフ先生をお迎えする前にも、4人の先生に教えを受けてたわけですから、きっとその成果もあちらとしては見たかったんじゃないかなって思うんです。ご自分の国から派遣した教師がどこまで育てたのかチェックするために。それで行けたのではないかと思うんですけど。

川 島 まだ開校からだ6年で、団になってからだ2年ですよ。

鈴木 そうですね。

川 島 先生方の教えを吸収したばかり、やっと吸収できたかなというところで、もう本場でやるということについて、日本のダンサーたちはやはりドキドキしたり、自信がなかったりしたのではないのでしょうか。

鈴木 恩師が「習ったとおり、お稽古場のとおりおやりなさい。」っておっしゃってくださいました。本場に行くわけですから「もうちょっと待って。」と思って、踊っていいのだろうかと不安になるぐらい、自分としては怖い気持ちにはありました。再会した恩師の顔を見るなり「先生、どうして、日本人の自分が。」と言ったら、「もうちゃんとあなたは勉強してます。その今までのことをちゃんとわかっていればいいじゃないか。」って返ってきました。そうなんですよ、それを失敗したくないとか、うまく見せようとかいうよこしまな気持ちがあるといけないんですね。それでもまだ、それでいいのかなとかとまどいはありました。そうじゃなくてもいつも注意ばかり受けておりましたので。それもちゃんとマスターしてないっていうものもなかった上で、『ジゼル』っていう怖い作品を踊らなきゃいけなかったんです。

川 島 そうですよ。

鈴木 はい。タラソフ先生がよく見てくださって、一生懸命、大丈夫って言われても、やるのは私なのにとか思って。でも、なんかもうバカさでやってしまいましたけど。カザンと、あとレニングラード、それとモスクワを回りました。

斎 藤 お客さんの反応というのは？

鈴木 はい、すごかったです。びっくりしました。だって、終わったら待ってるなんていうこと、日本はないですから。楽屋を出て、ファンの方がいるなんていうことなんか味わってませんから。たとえば上野で終わって楽屋出たって誰もいないところを帰っていくわけじゃないですか。それがソ連ではもうぶわーっと人がいたんですよ。「サイン！」とか言われて。

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第2部

川 島 すごい。

鈴 木 はい。もうびっくりしました。だけど、もの珍しさもあったと思います。あちらからしたら、外人でしょう。その評価、私はバレエ的な評価じゃないと思う。

川 島 そんなことはないと思います。

鈴 木 もちろん私たちを教えたのは先生で、そこまで作品が踊れるようにさせたっていうのはロシアの先生のおかげだから、それは絶対否定しません。先生方が仕込んでくださったのは絶対です。だけどね、向こうの方と並んでできるかどうかはちょっと。今だって、わからないですもんね、やっぱり。ですから「えー、日本人ってどんなふうに踊るんだろう。」とか、我が国の教師が派遣されて行ったところの人が踊るのを見てみようっていうことだったと思いますよ。モスクワのときは、クレムリンの中のあの大会大宮殿ですから、すごい人がいっぱい入るところでしょう。それもいっぱいでしたからね。

斎 藤 大評判になったその公演のあとに、先生には向こうに残って勉強する機会を提案されたんですね。

鈴 木 はい。そういう、2か月間の勉強、というお話があったんです。3カ所踊って来たあと、モスクワでそのお話があったんですが、私が東京バレエ団を辞めた理由は、本当はそれです。

斎 藤 66年のソ連公演の後、67年に先生はバレエ団をお辞めになったんですね。ご理由はお母様の御看病と発表されました。

鈴 木 ええ。確かに母が伏せてたのは事実で、もう私が19歳のときからずっと伏せてました。退団の理由が看病ってなってるんですけど、それは表向きで。確か新宿の風月堂で新聞記者につめられて、話をさせられたのですが、本当は違うんです。違うって言えば良かったんですけど。

川 島 「看病があるからバレエをやめます。」とご自分でおっしゃった？

鈴 木 「彼女はやめます。」って言われたんです。

川 島 お休みじゃなくて？やめます？

鈴 木 それで、「バレエをやめちゃうんですか？」ってどなたかが質問して、自分は「うーん。」ってなったんですけど、「彼女はやめます。」ってはっきり言われました。だから、表向きは看病のためなんですけど、自分は違います。

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第2部

斎 藤 留学が結局できなかったことが退団の原因なのですね。

鈴 木 今だったらね、費用があつたら自分で留学にも行けますでしょう。ですけど、行けない時代ですからね。行きたくても行けないわけですから。それを2カ月勉強できるというお話は、自分にとってはもうすごいチャンスで、ああ、これは絶対って思っ。中には、私が勉強できるよう、団長にお話をしてくださった記者の方だとかもいらしたんですけど。恩師もちろん強く勧めてくださったんですけど。あと、京田進さんという、バレエ団の方も…。

斎 藤 バレエ団の事務をなさってた方ですね。

鈴 木 その方も残るようにって。ですけど、だめだったんですよね。帰朝公演があるからという理由で。

斎 藤 バレエ団のほうの都合で？

鈴 木 はい。私だけにしか残るというお話がなかったということも原因じゃないかと思います。

川 島 バレエ団から帰るように言われたということですね。

鈴 木 はい。

川 島 ソ連側としては、あちらの生活費とかレッスン料などはどういう条件だったのでしょうか。

鈴 木 全部。食と住は面倒を見る。衣はもちろん入ってないでしょう。それから、レッスンは、どこで何クラス何時間受けてもいいよって。

川 島 すごいですね。

鈴 木 もう自分にとってはすばらしかったんですよね。ソ連公演へ行くときに、父がふと「もし残れたら残ってきていいよ。」って言ったんですよ。「お母さんのことはもうお手伝いを置くし、大丈夫だから、そういう話があつたら残りなさい。絶対お母様のことは考えんでいいよ。」って話を。そんな何もあるはずがないことをですよ。ところが、すごく幸せなことに現実にそのお話はあつたんですけど、残れなかったんです。

川 島 岡田嘉子[1902-1992]になる気はあるかと聞かれたんですよね。

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第2部

鈴木 そうそう。恩師がね、ワルラーモフ先生と二人だけになった時、先生は周りをキョロキョロされながら「光代、岡田嘉子わかりますか?」「はい、知ってます。」「ああいうふうに覚悟ができれば、私は手伝います。」って言われたの。今だからこうやってお話ししますけど、当時は本当に悶々と考えました。それをやってしまうと、自分の母のこととか、あと、国を捨てることになりますね。

川 島 そうですね。

鈴木 だから絶対に生あるうちに両親とかに会えないって思いましたし、私はそれをするほどバレエが好きっていうんじゃないかなって思ってます。そういうことだったんだと思います。だって、もっと好きだったら、もしかしたら選んだかもしれないのに、とも思いはしたんですけど。自分では何もできない人でもやはり産んでくれた母親がいて、それをパッと出してくれて、そのおかげで踊りに来れたってということとか、日本人じゃなくなっちゃうってということもちょっとひっかりました。なので、それはできなかったんです。それで、恩師に「先生、帰ります。」って言ったら、「わかりました。」って。「でも、これは絶対言ってはいけませんよ。」っておっしゃるから、「はい。」本当に言ってしまったら大変なことでしょう。自分も大変になりますし。だから、先生は「あなたと私の秘密です。決めたら後は私がやります。」って言うてくださったんですけど、やっぱりちょっと駄目でしたね。

川 島 お話があったのはどこで勉強ができるということでしたか?

鈴木 モスクワのポリショイカダンチェンコでした。

川 島 すばらしいですね。

鈴木 ねえ。

川 島 夢のよう。

鈴木 夢のような。もう、やり直したい。

川 島 日本で大ニュースになったでしょうね。もし残っていたら。

鈴木 いや、それはわかりませんけどね。うーん、それができてたらね、自分ももっと変わったかもしれないし。でも人にはきっと運命があるのかもしれないってそのとき思ったんです。定められてるということ。私は、いろんな意味で自分が条件的にも恵まれてるなんて思ってませんでしたから。最初はバレエも好きじゃなくて、体が弱かったんで、丈夫になるようにって母にも言われて、それでやってきたもので、

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第2部

バレエに向いてるとは思ってなかったんです。だから、やっぱりこれは仕方がないことで、そういうふうに決められてるのかもしれないな、なんて思って。そしたら、もう辞めようって、どこか吹っ切れた気持ちになってしまったんです。帰ってきて、帰朝公演で責任を果たしたら、これで辞めようって思いましたが、思ってるそばから辞められない自分があることに気が付いてました。だからそのあと、悶々とどこにも行かない2年間があるんです。

斎藤 そうですね。公式発表があってから2年間は、どこのバレエ団の公演にも出てらっしゃらなかったですね。

鈴木 はい、出ませんでした。お稽古も行きませんでした。やっぱり主役が動く[別のバレエ団に移籍する]のは、コール・ド・バレエの人が動くのと違うから。こういうお話していいのかな、今もご存命の方のね、悪口みたいになるのも嫌なんですけれど、「レッスンしに来ていいわよ。」って言われて、私はもうバカですから、その言葉を信じちゃって伺ったんですね。

川島 移籍をするつもりだったという意味ですか。

鈴木 レッスンだけです。私、そこに入るとかは考えてなくて、そのときには日本にあるバレエ団にどことして身を置きたいと思わなかったんです。何ていうんでしょう、携わってる方に魅力がなかった。恩師は人間としても、先生としても素晴らしいかったです。のちには同じぐらいのレベルで教えてくださる先生もね、いっぱいいました。教えるということだったら、上手な方もいらっしゃいますね。ですけど、その方の人間性ってというか、恩師のときは、もう魂奪われるぐらい、何でしょう、自分の父親が2人いると思ったほどでしたから。日本人じゃないのに、この人は同じ注意をする、と。

斎藤 一度そういうふうに素晴らしい方に会ってしまうと、どうしても比べてしまいますよね。

鈴木 比べるなと言われても、比べてしまいますね。

斎藤 だから、余計にその2年間の間は、次どこへ行くと決められなかったんでしょうね。

鈴木 はい。その二年の間に、2カ所ぐらいでしたけど、伺ったときに、「なんで来るの。」というような感じの話が聞こえてしまったりしたんです。こちらは入ろうと思ってわけではなく、「レッスンだけしたいんです。」と言ってもだめだったんですね。だから、もう嫌って思って。それでうちの六尺廊下があったもので、お借りした家なんですけど、そこでウォーミングアップ程度で悶々とした2年間を過ごしました。そしたら、NHKからもう一度舞台に復帰しないかって言われたのが、有馬五郎先生の振付で、石田種生先生のカスチエイ、江川明さんのイワン王子で『火の鳥』でした。それから、本田世津子さんの

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第2部

ツアレヴァナ。

川 島 このときはNHKではもうずっと『バレエの夕べ』をやっていましたよね。

鈴 木 はい。何回も出させていただきました。

川 島 『NHKバレエの夕べ』のほかにも当時は日テレとかTBSでもバレエがかなり放送されていましたね。

鈴 木 TBSのときは出させられました。私たちのときはテレビ番組は今のよう録画撮りができなかったんです。踊ってるのがそのまま直、映像として家庭に。

斎 藤 生放送ということですね。

鈴 木 そう。だから、私も見れないわけです。やってる人たちも。そのTBSのときは何回か踊りました。

川 島 TBSは東京バレエ学校を助成していましたね。

鈴 木 あ、そうですか。

川 島 『くるみ』とか『まりも』はTBSで流していたんですね。それに先生はお出になられたということですね。[以上はアベ・チエ主演時の撮影]

鈴 木 でも、私がやったのは、夜の番組か朝か。朝もあったんですよ。早くて、始発がないからって言って、確かタクシーが迎えに来たと思いますから、それでスタジオに入って、すごいリハーサルがあるんですよ。ドライリハーサルなんとなかって。それで本番。本番っていうと、間違っても何してもそれが全部映ってしまう。撮り直しがきかないんです。そういうので、何回か踊ったことを覚えています。

川 島 やはりテレビで放送されるというのは心構えとして違います？

鈴 木 舞台のほうがいいです。テレビ放送のときはカメラが周りで動いてるんですね。床に線とかが引いてあって、ここから出ないで、とか、しっかりスタンバイしなきゃなりませんでした。

斎 藤 テレビに出ようと思いきるのは…。

鈴 木 すっごい大変でした。もう怖いって、その『火の鳥』がもう本当に怖かったです。2年間、お稽古も人の

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第2部

中でやってないですし。うちの廊下じゃセンターレッスンできないですから。本当にウォーミングアップ程度。バーもね、あっち向き、こっち向きやって、なんとか場所とって。有馬先生にもはっきりと「お稽古をいろいろなところへ行ってみてやってません。」と言いました。たぶん、わかってらっしゃったけど「光代さんやりなさい、大丈夫だから。」とおっしゃって。江川さんのお稽古場を貸していただいてレッスンさせていただいたりとかして。江川さんのスタジオは大岡山にあったと思うんです。それで振りの前にお稽古したいって言ったら、私だけ先に呼ばれて、外人の先生とお話ししました。、その方に「上手奥から下手の頭までシェネ[回転]で舞台を横切る、これはできるか?」って、すごいことを聞かれて。あまりにすごくて、舞台から落ちるという夢まで本当に見ました。

斎藤 難しい振付ですね。

鈴木 グランジュテ[高い跳躍]か何かで、上手から飛び出して、あと、シェネ、シェネ、シェネでずーっと入っていくんですね。それがシェネをしっぱなしなもんですから、どうなることよと思ってしまいました。それはそれで藤井[修治、NHKディレクター]さんもさすがに心配されて「大丈夫だから、光代さん落ち着いて。」なんておっしゃって。ああ、みんなのほうが心配してるんだろうなと思っていました。

川島 これはミハイル・フォーキン[露:Михайл Михайлович Фокин、英:Mikhail Mikhailovich Fokin(1880-1942)]とかジョージ・バランシン[露:Джордж Баланчин 本名Георгий Мелитонович Баланчивадзе、英:George Balanchine (1904-1983)]の『火の鳥』ではなくて、まったくの創作ですか?

鈴木 いや、有馬五郎先生はそれに近かったんじゃないですか。いつも、研究ノートなどを持ってらっしゃいましたから。「ちょっと待って、そこの振り待って。」とかっておっしゃりながら。

川島 じゃあ、古典の再現でしょうね。

鈴木 だから、音の使い方もそうだったと思います。

斎藤 その公演が終わったあとに、やっぱりバレエを続けたい、という気持ちがいってきたんですね。

鈴木 もうこれをお引き受けしちゃったら、だめでした。火がついてしましましてね。

斎藤 それでそのあと、井上バレエ団[代表:井上博文]に入られたんですね?

鈴木 それはすぐ入ったわけではないんです。

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第2部

斎藤 最初は客演なさって、それからですね。

鈴木 はい、そうなんです。

斎藤 井上バレエ団を選ばれたんですか。それともお声がかかったのですか？

鈴木 いえ、選んだわけではなくて、『火の鳥』のあともしばらくはどこにも所属するつもりがなかったんです。そしたら、藤井さんにも井上さんにも「日本じゃね、あなた、どこかに所属してない主役なんか絶対だめなのよ。いっぱい人が行くところはちゃんとそこに主役の人がいるじゃない。そんなところ入っていくより、新しく作るところでやったほうがいいでしょ。」ってね、何度も言われたもので。

斎藤 そうすると、最初、井上バレエ団はイベントごとに人を集めるシステムだからちょうど良かったんですね？

鈴木 ええ、バレエ団になってなかったんですよ。

斎藤 バレエ・グループのような。

鈴木 ええ、グループみたい。『井上博文によるバレエ小劇場』って名がついていて、谷先生をお呼びしたり、大原永子さんだとかお呼びしたりって、いろんなところからピックアップされて、井上さんの好みのダンサーを使って毎回の舞台を作るという形でした。「これならバレエ団じゃないでしょ。だけど、あなたが入ってくれるならバレエ団を作るよ。」と言われて。さらには、「こういう寄せ集めのままだと古典が上演できない。あなたは古典を踊る人で、自分は古典をやりたいから、だから入んなさい。」と。

斎藤 なんと…。

鈴木 強引な方ね。それで、「お父さんに会わせてよ。」とか言われて(笑)。すごい個性的。

川島 残っている文献など見ると、この1969年の今年いちばんのニュースは、やっぱり鈴木光代のカムバックだと書いてあるんです。

鈴木 そうですか。

川島 やっぱり皆さんが一気に注目したんでしょうね。

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第2部

鈴木 そうですか。全然知りません、私。

川島 鈴木先生をどうにか引き込もうと思われたんじゃないでしょうか？。

鈴木 ああ、そう。じゃあ、助けてくださったのね。そのときは、すごい強引な人だな、と思って（笑）。でもそのことによって、お稽古を月曜日から土曜日までやれましたし、日曜日だって使おうと思えばスタジオ使わせていただけたわけで、そんなわけであとはずっと井上さんのところでやっていました。

斎藤 その井上さんのところも海外から先生を呼んで振付していただくということはよくあったみたいですね。

鈴木 はい。

斎藤 そのときに、アントン・ドーリン先生から直接指導を受けてらっしゃる。

鈴木 はい。『パ・ド・カトル』と『ジゼル』ですね。練習を見てくださいって、で、おじいちゃまだったのに、アルベルト[役柄の呼称はロシアでの名づけ方。]のお稽古なんかやるときはさっと自分がダンサーと場所を変わっちゃうの（笑）。若い方をどかして自分がアルベルト役になっちゃってね。もう、それで、「ターランラン[アルベルトとジゼルが劇中初めて会うときのメロディー]。」って言いながら愛おしそうに手を差し伸べて。で、「本当はジゼルも帰りたくないのよ。」とかっておっしゃって。「帰りたい。」（ジゼル）、「帰りたくないでしょう。」（アルベルト）ていうような仕草のやりとりで、ドーリン先生が割り込んで来ちゃうんですね。で、リフトになったり、女性を持ちあげるところになると、「やれ。」と言って若いダンサーに任せるんです（笑）。そう、『パ・ド・カトル』の踊り、素晴らしかったですよ。おじいちゃまなのに、こんなポーズ[片手をあごの下あたりに、もう片手は反対の腕のひじのあたりに置いて、しな品をつくる美しいポーズ]とかやるたびに、あまりきれいなものではとってしまいました。それからおっしゃったのは「この踊りではみんなが競争なんだから。」って。「それを隠しているけど、ふん、私こそ1番、という気持ちがないとだめ。」とか。あれはそういう踊りだそうです。タリオーニがいて、グリジがいて、グランがいて、チェリートがいて、その中でたとえばチェリートはすごいコケットリーでって、1人ずつのキャラクターも教えていただいてね。

川島 先生は何の役だったんですか。

鈴木 私はタリオーニと、あと、先生がいらしてからはグリジです。『ジゼル』だからグリジって言って。でも、つらかったんですよ。『ジゼル』の公演の前座にその『パ・ド・カトル』を踊るんですよ。

斎藤 その日のうちに二つとも？

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第2部

鈴木 そうなんです。それで、「先生、ちょっと無理かと…」って言ったら、「大丈夫、大丈夫。」とかっておっしゃるの。みんな人のことだと思って、もう（笑）。踊りのスタイルもすごい古風な感じでないといけなくて[上半身を前傾させ、両手は低い位置に差し伸べる]、こんなに反ってる[両手を高い位置に伸ばして、背中は後ろへ少し反るくらいぴんと伸ばす]ようでは、そんなこと絶対だめとかってね。背中は、ほとんど寝るように、もう本当に水平なんです。それが難しかったです。手と脚が直角を描く位置が必要で、そんな背中を起こして反ったりなんかしない。アラベスクでは寝るんです[前傾姿勢]。ポーズをとる時も、本当にに長いポーズ[片手を上に、もう片手を下にして両腕で長細い円を描く]。その作品の雰囲気も出して、スッとポーズをとると、おじいちゃまが「ああ、きれい。」って。それで、「踊るとき[四人横に並んでお互いに挨拶のように手を右、左と差し伸べる場面。よく伸びた背筋で。]は我こそはと思って手出さなきゃ。そんな仲良しこよし[会釈をするように頭を少し下げて、軽々しく手を出す]じゃない。」とかね。『パ・ド・カトル』について、とってもいい勉強をさせていただきましたね。だから、このごろの『パ・ド・カトル』見てもおもしろくなくて。

川 島 なるほど。

鈴木 そういうの何にも感じないでしょう。ただきれいにポーズして、きれいに終わってるでしょう。古い感じの身体の線もないですよ。だから、手もこうちょっと[両手を前に出し、通常より少し下にかまえる]。

斎 藤 手の高さも違うし。

鈴木 ええ、違うって。こんな手[通常通りの高さの手]ないっておっしゃったんです。それで、こうやってダンサーたちはそれぞれ[舞台の]かみしも上下に立ってお互いに挨拶して入りますでしょう。すると、タリオーニは3人にとってちゃんとちょう長で、年も上だから、一目置かれてる存在なんですって。だけど、あと3人の間では火花を散らしてなきゃいけないから、「あなたよりは自分が優れてる。」とか、「ふん。」という感情は隠し持たなければならないって。こうやってても[挨拶の美しく優雅なポーズ]、「お先に。」って言うつもりで。それがなければだめって言われて、そういうことを教えていただけたのが幸せでした。ですから、そんなの知っちゃって、パッと今の舞台を見ますと残念な気持ちになります。外国から来た公演でもそういうものを感じませんから。

斎 藤 東京バレエ学校ではソ連の先生にソ連(ロシア)のスタイルを学んでらして、そのあと井上バレエ団でいろいろな先生の教えを受けることになったわけですが、きっと井上バレエ団に入る前のパリ留学が、新しいものを受け入れるという姿勢を培ったのではないのでしょうか。

鈴木 はい。なんか私って、変な人で。踊りって、何ていうんですか、もちろん初歩の段階においてはやはり1つの系統だった習い方をちゃんとしなくてはいけないと思いますね。ですけど、できるっていうと語弊

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第2部

斎藤 があるんですけど、ある程度理解できるようになって大丈夫というふうに言われるようになったらば、いろいろな方について、いろんな要求を受けながら成長していきたいというふうに思ってたんです。

鈴木 だからさほど違和感を感じなくて、パリに行ってもいろんな先生に習っていました。かたくなに1つを守ってるだけじゃなくて、そのときにその先生から言われるものを自分がやれるようにしようって。だから何か要求されたとき、すぐになんでもできるということではなくても、できるようにしたいと思っていました。ですから、自分の中にはそんなに混乱はありませんでした。ただ、やっぱりメッセレル先生とワルラーモフ先生の教えを受けていたことが本当に良かったっていつも思います。

斎藤 1つの軸があるから、ほかのものにも挑戦できたんですね。

鈴木 はい。それは本当に今でも思ってます。そういうことがなく自分が生きてたら、きっとめちゃくちゃになって、それは踊ってるかもしれないけれど、やっぱりきれいにもできないし、汚く見せるってということも、ちゃんと考えたうえでの汚さを見せられないんじゃないかなと思います。やはり1つの教授法の先生に厳しく習わなくては。まあ、お尻に手のあとが付くぐらい恩師にはたたかれましたけど、そのおかげでどうにか少しだけね、わからせていただけたし、バレエはただ動くことだけじゃないってということに心が向くようになってから、本当にバレエってすてきだと思いますし。それが、今もこんなになってもやめられない理由です。

たとえば女優さんのように、この年齢で動けなくなっても、這ってでも何かできないだろうか、とか思うんです。だからもう、私なんて、考えがバレエじゃないんですね。バレエじゃなくってもいいから、なにかやりたいと思う気持ちがあります。ですから、モダンの方に声かけられてやることもあります。

川島 先生、さっきのドーリン先生ともしかしたら対照的かもしれないのですが、ロイ・トバイアス[英:Roy, Tobias(1928-2006)]先生についてお伺いしたいです。

鈴木 はい。ロイ・トバイアス先生はアメリカからいらっしゃいましたね。

川島 そうですね。1958年にニューヨーク・シティ・バレエが初来日して、ロイ・トバイアス先生が残りましたよね。それによって、日本はニューヨーク・シティ・バレエのレパートリーっていうのは実はかなり再演されていたんですね。

鈴木 そうそう。

川島 先生は『アゴン』を踊っていらっしゃいますね。

鈴木 はい。清水哲太郎さんと。

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第2部

川 島 そうですね。それから小倉佐知子先生もいらっしゃって、全然出身が違うバレエ団の方々ですね。ロイ・トバイアス先生と一緒にお仕事されてどうでしたか。。

鈴 木 何ていうんでしょう。あれは無機質というか、あまり役柄ということではなく、むしろ動きが大切ですよ。

川 島 そうですよ。

鈴 木 何とおっしゃったのかな。「光代さん、白鳥にならないで。」とか言われたことがあって。

川 島 逆にそうすると良くないですね。

鈴 木 はい。覚えてるのが、哲ちゃんと両側から走り出てきて、交差するんですね。二人で並んで、自分がポアントで立ってポーズをとるときに、「光代さん、白鳥じゃない。」なんて言われて、それでちょっと困りました。でも、先生の形をよく見てて、練習させていただきました。哲太郎さんの[母にあたる松山樹子が当時経営していた]松山バレエ団に行って、バレエ団の練習以外で空いてる、生徒さんもないときに、哲ちゃんにも話して…

川 島 ご一緒にレッスンを。

鈴 木 ええ。「収録するまでは、ちょっと一緒にやって。」って言ったら、哲ちゃんも熱心な方だったから「僕もやります。」って。私はすぐに、あるべきところまで仕上げるくらい練習しないとダメな人なんです。それをやってから離れるならいいんですけど。そしたら哲ちゃんも「練習させてください、来てください。」っておっしゃったので、スタジオが空いてる昼間に行って、本当によくやっていただいたんです。

川 島 そうだったんですね。当時、そのバランシンのような、その「表現がない」バレエというのは違和感ありましたか？

鈴 木 違和感ありました。最初は「え、これ、私がやるの。」って。音楽もはっきり言って、慣れたものとは違いますから。

川 島 『アゴン』など特に。

鈴 木 本当に『アゴン』はね、今だったらなんとも思わないけれど。そのときはね、チャイコフスキーからいきなりですから、躊躇がありました。「えー、これはできるかな。」って。踊りのほうも、すごいステップですからね。やったこともないような動きをしますから、驚きました。「え、これやるの。」と思いましたけど、でも

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第2部

言えませんよね。誰も仲間いませんから。それで、ロイ先生に「これできません。」って言ったら、「大丈夫、やる。やってみて、やってみて。」っておっしゃるの。ロイ先生がその長い脚と、とても高い[足の]甲でお手本を見せるんですよね。うわ、すごいなと思いながら、もうしょうがない、と決心しました。

川 島 しょうがない。

鈴 木 ええ、必死でやりました。それで衣装はレオタードと言われたので、またびっくり。

川 島 それはさぞ驚かれたでしょう。

鈴 木 引き受けなきゃ良かったと思っても、後の祭り、もう「はい。」って言ってしまったあとですからね。知らないものだから、まさかこんな踊りじゃないだろうと思っていたので。それで、哲太郎さんも黒タイツに白い綿シャツか何かでしょう。私も黒いレオタードで出てきて、本当にびっくりしました。だから、私ずいぶんいろんなことやってるんですよね。恥ずかしい。

斎 藤 そのとき、井上バレエ団は外国の先生の振付も多かったようですが、日本人の振付も。

鈴 木 はい、関直人さん、星野安子さん、雑賀さん。

斎 藤 雑賀淑子さん、それから、小川亜矢子さん。

鈴 木 そうです、はい。

斎 藤 それはモダンに近かったんでしょうか。

鈴 木 いえ、亜矢子さんので『レ・シルフィード』も踊ってます。それから、あと、星野先生も『ジゼル』。それから、雑賀先生も井上さんのところの『火の鳥』は振付されて、私踊らせていただいて、あと、そうですね、創作っていうのもありますね。星野先生の創作とかいろんなこと。

斎 藤 その頃の創作というのは、スタイルとしてはクラシックとは違う…？

鈴 木 うーん、でも、クラシックは抜けてはいないと思いますよ。クラシックのその基本を使ってやっている感じでした。

川 島 トウを脱ぐようなものがなかったですかね。バレエ・シューズよりはトウ・シューズを履いてらっしゃい

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第2部

ました？

鈴木 ええ。私ね、厚木凡人さんの『藪の中』に出演したんです。あれもポアントだったんですけど、びっくりしました。出てくれって言われて、まず椅子に座らされて。足は第2ポジションで、本当に2番ですよ。体全体はお客様のいる1の方向[正面]を向いて。客席に向けて1の方向に2番ポジションでなんて。それで座ってるんですよ、自分は前向いてるんですよ[観客席に向かって両足を広げて座るような格好になる]。もうあのときはすごい驚きましたね。でも、声かけられたんだから何でもやってみようかと思って、それでオーケーしてしまっ。それから、石井不二香さんの公演だったと思いますが、東横ホールというところは、電車とか地下鉄だとかの音がしちゃうんです。そんなホールで踊ったこともあります。

斎藤 純粋なクラシックとは違う作品を、ほぼ現在に至るまで踊り続けてらっしゃるんですよね？

鈴木 はい。もうバレエ・シューズだけです。今は、トウ・シューズは履けませんから。

斎藤 こうやって新しい作品に、今に至るまで挑戦なさるというのは、作品に対する興味が先に立つのでしょうか。それとも、舞台に立ちたいというお気持ちが強いのでしょうか。

鈴木 何ていうんでしょう、ポアントで古典のものはもうできませんし、それに、すべきでもないです。だから、バレエ・シューズでとか、裸足でも、何か表現する、ということは今でもしたいんです。それから、違う方が何か見て、やってくださることに対して、自分も挑戦してみたいなっていう気持ちが出てきます。3年ぐらい前かな、もう。5年になっちゃうかな。後輩の鈴木弘美さんという、福島の方にも振付けていただきました。『G線上のアリア』の曲で、大好きだったもんですから、思わず「あ、やるわ。」なんて言ってしまう、やはりバレエ・シューズで踊ってますけど。

斎藤 バレエの中で表現することにいちばん重きをおいてらっしゃるんですね。

鈴木 はい。できなくても何か表現したいなって思うんです。

川島 では、先生が鈴木光代バレエグループを発足されたのも、基本的にはご自分が表現されたいと思ったからですか？ [1979年9月1日鈴木光代バレエ・グループ第一回公演上演]

鈴木 あ、そのときはまだ古典のものを踊りながら、なにかこう、私をちゃんと見てくださる方に振付をお願いしたいと思ってたんです。たとえばですよ、背がすらとして、すてきな感じの人が踊るのがすべてではないというふうに私は考えていて。自分はやはり農耕馬的だと思うんですよ。だから、日本人の、何ていうのかしら、体だとか思いが濃い人とか、特質をちゃんと見てくださる振付者に会いたいなと

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第2部

思っ。そういう望みは結果としてかなえられてませんが、長くバレエをやり続けてきた、私にだけしかできないことがあるはずだと思ったんです。でも今、バレエはもうできませんから、たとえば日舞と言われても、できるものなら挑戦したいっていうぐらい、何かこう、自分にしか出せない表現があったらいいなと思うんです。

川 島 やはり先生はずっと一貫して表現者なんですね。日本のバレエカンパニーはよくワンマンと言われますよね。振付もして、経営もして、教えもしてというふうに。

鈴 木 そうですね。ええ、それは向いてないです。

川 島 ご自分が表現者としていたいというのが1番でしょうか？

鈴 木 本当は私、もし財的にも恵まれていて、まあ、昔の家のままでしたらば、本当にダンサーでいたいですね。教えも嫌ですね。

川 島 そうなんですね。

鈴 木 でも、今は仕方ないですよ。もうこの年齢になってますので、教えることにとっても喜びを感じるようになって、一生懸命お教えしたいって思っちゃうんです。ですから、ときどきしゃがんだりして、びっくりされちゃうんですけれども。

斎 藤 教えるために座り込んだりなさる、ということですね。

鈴 木 はい、座り込んだりしますね。生徒にドゥミ・ポアントさせて、その下に手を置いたりして。「乱暴に降りるとどうなるか考えてごらんなさい、そこには私の手が置いているのよ。」というつもりで。すると、生徒さんも「あっ、乱暴に降りてはいけないんだ。」と気づくんですね。だから、この頃は教えるのもすごく楽しいです。本当にもうそれしかなくなってきてるからと思うんですね。何かしがみついていたんですよ。

川 島 先生は創作は一度もされなかったんでしょうか？

鈴 木 はい、発表会で生徒に振付けるのは別ですけど、創作はしてないです。

川 島 そうですか。やはり創作と踊ることというのは別物とお考えに？

鈴 木 はい、そうですね。そう、それで、こういうこと言っていていいかな。たとえば『G線上』とか振りをいただき

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第2部

ますでしょう。10回踊っているときは、まだ振付家からいただいているものをなぞっている感じなのですが、「先生自由に踊ってください。」って言われると、なんというか内側からによきによきと自分の意志が出てきちゃうんですね。それから、たとえば同じ『G線上』をいつも聞いていても、朝聞くのと夜聞くのでは、自分の中で何か違うんですね、聞き方の気持ちも。それと、やっぱりすごくさみしいことがあったときに聞いたり、喜びのときとか、熱い感謝の気持ちで聞くとときは「ああ、これで踊りたい。」って思っちゃうんです。だから、『G線上』をこのところずっと聞いています。朝は、恥ずかしいですけど、ここのスタジオをお掃除しながら、ずっと曲をかけて「今度もしそういうチャンスがあったら、感謝の気持ちで踊りたいな。」とか、そんな思いで聞いているんです。気持ちはいろいろ違うんですね。いつも同じじゃないですよ。古典というタガが外れてますから、今は、自由ですよ。私は踊りは自由なものだと思うから、求められたときに何でも表現できるような自分でいたいんです。できもしないことを言って、恥ずかしいですね。ですけど、バレエをずっとやらせていただいてきて、この年齢を迎えても、まだ踊りたいです。本当に這ってでも。だから、そんな踊りなんですけど、何かこう、自分がそこに悲しみだとか、感謝だとか喜びだとかを表現できたらって思います。

斎藤 今、先生は舞台活動を続けてらして、現在進行形でありながら、教えるほうもなさっていますね。子供たちに教えるのが先ほど楽しいっておっしゃってましたけど、それは今まで自分が受け継いできたものを渡すという気持ちが強いのでしょうか？

鈴木 ええ。だから、「あなたバカみたいなことしてる。」とよく先輩にも言われたことあるんですけど、本当はバレエに向いてない人に教えさせていただいているときも「この人は向いてる、この人は向いてない。」ということが頭からなくなってしまうんです。やっぱり自分が言われてきた、良いと思う師の言葉とか、体の使い方といったことは絶対に伝えたいって思うんです。ですから、すごい勢いで注意してしまったりすることもあります。「もう一度やらなきゃだめ。」とかね。でもね、そんなに言ったら向こうにとっては迷惑なんですよ。お稽古半分、遊び半分で来てらっしゃる、バレリーナになるわけじゃないと思って来てる子にはちょっと重かったかもしれないと、あとで反省することがあるんです。でも、やはり伝承芸術っていうのは、カメラであるとか、本とか、ビデオなどで伝えられるものではないですよ。先生と相対して習うべきものであると思うので、ついつい、「こうやって。」とか「できなくてもいいから、こう覚えておいて。」とか熱をこめて言ってしまいますね。さらには、「もっとやらなきゃだめ。」とかって、すごい強い口調で話をして。

斎藤 伝えたいという気持ちが強いから、情熱的になってしまうんですね。

鈴木 だから、ずっと我を忘れてしまいます。冷静さを欠いちゃってね。時間もオーバーして、生徒がぱっと時計見て、自分もつられてひゅって見ると「ああ、2時間！」って。もう2時間はざらです。1時間半でやめなきゃいけないのに、ご婦人たちにも2時間教えちゃうんですね。皆さんのほうが「先生、今日は忙しい

TERUYO SUZUKI

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 鈴木光代氏

第2部

ので。」って言って、「あ、ごめんなさい。じゃあ、時計見てて。」ってお話しします（笑）。時計が見えなくなっちゃうんですよ。だから、もう四畳半でもいいから、自分が使えるスタジオがあったらどんなにいいだろうかと思って。もうかなえられないで終わっちゃう。恥ずかしいですね。こんなこと話して。

斎藤 藤 でも、きっとその情熱的な心が皆さんわかってらっしゃるから、今の東京のスタジオだけではなくて、さまざまな地方に招かれて教えにいらっしゃるんですね。

鈴木 木 いや、でもこの頃つらいです。これが年齢なんだって思うことがあって。前は飛行機で着いてパッと教えて、夜9時、10時まで平気で教えて、翌日も朝から教えて。それをやって、パッと飛び乗って帰ってくるわけですよね。そのときに、また翌日自分の生徒を教える、ということをして、前は「あー、休みたい。」って思わなかったんですが、昨年ぐらいから、こんなバカなことはちょっとやめなければいけないと思って（笑）。もう休みを1日空けなきゃだめだとか。

斎藤 藤 若い人でも体力的にハードそうなスケジュールですよ。

鈴木 木 そうなの。3クラスは教えます。それで、頼まれる方も「先生、最初は1時間って言っても結局2時間ですよ。」っておっしゃって、2時間取ってくださいでしょう。それが、3クラス。

斎藤 藤 期待されると、余計に頑張ってしまうですね。

鈴木 木 はい、そうですね。それで、もうつらさも忘れて、そのときはやってしまうんですよ。でも生徒さんたちと「さよなら。」ってしたあとは、もうドナルドダック状態（笑）。荷物も捨てたくなります。荷物自体は軽いんですよ。それも捨てて帰りたい気分。それなのに、バレエはやめられないんですから。

斎藤 藤 先生は本当にバレエを愛してらっしゃって、いろいろな困難に耐えながらも今に至るまで続けてらっしゃるんですね。先生のような方がおられるから日本のバレエ界は発展し続けてきたのだと思います。

鈴木 木 いやいや、そんなことはありませんよ。ただ、自分が好きなだけで、少し人様のお役に立てたらなって本当に思います。何も役に立てないで終わっていただけかもしれないですが。だから、このお話をいただいたとき、ちょっとびっくりしました。え、私でいいのって。いろいろなことに耐えられたのは、ただただ好きだから、ということに尽きると思います。

斎藤 藤 今日と前回と本当に貴重なお話をいただきまして、ありがとうございます。

鈴木 木 いえいえ、どうもありがとうございました。