

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

長谷川六 氏

1935年生まれ。舞踊批評家。創刊以来、『ダンスワーク』の編集長を務める。
1991年、アジアン・カルチュラル・カウンシル(ACC)のフェローとしてアメリカに滞在、
1999年、文化庁在外研修制度によりヨーロッパのダンス教育を調査。

[第1回] p.2

実施日:2016年2月19日 15:00 ~ / 場所:ダンスワーク編集部オフィス(新宿)

聞き手:藤井慎太郎/笹山志帆

[第2回] p.21

実施日:2016年2月19日 17:00 ~ / 場所:ダンスワーク編集部オフィス(新宿)

聞き手:藤井慎太郎/笹山志帆

ROKU HASEGAWA

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 長谷川六氏

第1部

藤井 それでは六さん、あらためまして、お生まれの頃に遡って、子ども時代、どんなご様子だったのか、お聞かせください。

長谷川 はい。生まれたのは昭和10年、東京の小石川ですが、父親が旧制木更津中学勤務でしたから、出生届は木更津で出ているはずですよ。まだ乳飲み子の頃に親が慶應普通部の教員になりましたので、東京へ戻って目黒の鷹番で育ちました。就学する前に音羽3丁目に戻り、そこから小学校へ通いました。小学校では、目立ったところはなく、おとなしく、スポーツができたという子供でした。

藤井 小学校から教育大の附属[現在の筑波大学附属]に。

長谷川 はい。入学時は東京高等師範附属小学校です。卒業時は東京教育大附属と変わり、現在は筑波大学付属です。東京教育大附属がある丘の麓[音羽地区]に住んでいましたから、一番近いという選択で親が入れたようです。

中学、高校では、目立つ人間ではなかったのですが、なぜか文章だけ上手だったらしく、学校から新聞部の委員に任命され、新聞部員として6年間学校新聞をつくっていました。その新聞部でもものすごく文章の書き方をしごかれたのが、倉沢進[日本の社会学者、東京都立大学名誉教授、1934-]先輩でした。倉沢氏は高校時代から能管の藤田大五郎[能楽師、1915-2008]氏に師事していました。彼が音頭をとったのか、同級生で宝生流シテ方の大坪十喜雄[能楽師、1908-93]氏の子息、大坪薫氏が音頭を取ったのか定かではないのですが、能『船弁慶』を文化祭で上演することになったのです。それでなぜか、まったく無経験の私に、新聞部の部下ですから、「おい」という感じで大鼓(おおかわ)をやれとご下命です。そんなの私、第一大鼓を持っていないし、「できません」と言いましたが、「いや、いいんだ」と言って、ある日、津軽久子[1912-2004]元伯爵夫人のところへ連れて行かれて、津軽さんの大鼓を拝借し、津軽久子さんから習って、その『船弁慶』の大鼓を叩いた。それが私の「能」との出会いです。それから能に興味を持ったということです。観世流鍬仙会には学生席があり、毎月そこへ通って、能というものが身体に染み込んでいくような、そういう感じがありました。観世寿夫[能楽師、1925-78]さんの舞台も拝見しています。彼の『弱法師』はいまでも臉上に焼き付いています。

学校新聞と能は私の中学・高校を通しての、一つの出来事でした。

大学は東京芸術大学を受けたのですが、当時芸大は3年、4年の浪人は当たり前前の学校でしたから、みごとに入学できず……。で、別の大学へ進学しました。1954年入学ですから、内灘[闘争、1952-57]に始まり砂川闘争までの一連の学生運動に、全学連が猛威を振るっていた頃で、当然引きずられるように、デモなどにも行っていました。

ところで入学した時、大学には新聞がありませんでした。で、新聞部をつくり部長に収まって、4年間部長をやっていました。新聞を出すために広告を取って歩いた。それが、映画、映像との出会いでした。広告主の一つに新宿の名画座があって、広告を取りに行くと支配人が「映画観ていけよ」と。「いつで

ROKU HASEGAWA

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 長谷川六氏

第1部

も来ていいよ」と言って、それで毎週、支配人面会でフランスの名画をみて、すっかり映画に浸りました。大学のとき演劇部に所属していましたから、映画が見られるのはありがたかった……。

藤 井 小学校、中学校でも演劇をなさっていたんですね。

長谷川 連っていたというだけです。演じれば好評でした。大学生のときに、エスペラント部をつくりまして。

藤 井 新聞に加えて。

長谷川 鈴木清教授がエスペランティストで、ぜひ部をつくりたいという話があって、エスペラント部を作りました。世界共通言語というところに魅力がありました。漠然とですが、海外に行かなくてはという思いがありましたから……。3年生のときに、モスクワへ行かないかといきなり言われまして、親に聞きましたら、「行ってもいいけど、俺が失業するようなことだけはしないでくれよな」と言われまして……。フルシチョフさんの時代ですから……。

なぜモスクワかと言うと、[1957年に]世界青年学生友好祭の中でエスペラントの世界大会が開かれる。世界青年学生友好祭は、2年おきに場所を移して開催された[共産圏の]大きなイベントでした。そこへ行ってこいというお話だったのです。親もいいというので、行ってまいりました。シベリア鉄道です。新潟からナホトカ、ナホトカからモスクワ、モスクワからレニングラードと。10日間一緒のコンパートメント、車両の中で生活をするわけです。そこで舞踊団と一緒にされたわけです。その舞踊団の中に、現代舞踊の方、石井かほる[舞踊家、1932-]さん、美二三枝子[舞踊家、1923-]さん、佐藤祐子[舞踊家、1928-]さん、江崎司[舞踊家、1929-2002]さんといった著名な方がいらっやして、その方々と行きも帰りも同じメンツで生活をしまして、すっかり仲良しになって、モスクワから帰ってきてから、公演を観に来い、パンフレットをつくってくれとかお話があって、日本の現代舞踊を観るようになった。大学の3年生からそういう環境にいたということです。

藤 井 先ほどお父様が、自分が失業するようにならなければとおっしゃったということでしたが。お父様はそのときは慶應普通部から東京教育大に移られていたのですかね。

長谷川 親は東京教育大学に移っておりました。

藤 井 剣道を教えてらした。

長谷川 はい。

藤 井 それから、モスクワに行ったおかげでお父さんが失業することにはならなかったけれど、六さんの就

ROKU HASEGAWA

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 長谷川六氏

第1部

活に響いた。

長谷川 そうですね、それはありました。東映を受けたら、3次試験まで通ったのですが、3次試験のあとに何か変な男がくっついている。駅で座っていますと隣にいる。その男が大学に行くときまたいるという、そういう感じでした。「何だ、こいつ」と思ったのですが、結局[身辺]調査をされていたわけです。それで落ちました。

あれはちょっとショックでした。入っていたら宮崎駿さんの下で働くようになっていたと思いますけど。

藤 井 違う人生が待っていたかもしれないですね。

長谷川 かもしれませんが、別に後悔はしていません。どうしてもという企業ではなかったです。

笹 山 大学ではどういう研究をなさっていたんですか。

長谷川 大学はバウハウスです。芸術学部図案科という名前だったのですが、平面からインテリアまで何でもありで……。

藤 井 いまでいうデザイン。

長谷川 そうですね。そこで、私の指導教授がバウハウス研究の人でした。アメリカのミシガン大学でバウハウスを勉強してきた松川丞二教授[グラフィック・デザイナー、女子美術大学で教鞭を執った、1911-72]で、非常に熱心に指導してくれたので、バウハウスに関してはよく勉強しました。後年の1967年には東ドイツに現存するバウハウス建築をリサーチしたり、アルヴァ・アールト[Alvar Aalto、フィンランドの建築家・都市計画家・デザイナー、1898-1976]の教会を見にフィンランドに行ったり、ウィーンのオットー・ヴァーグナー [Otto Wagner、オーストリアの建築家・都市計画家、ウィーン分離派の中心人物、1841-1918]を調べに行ったり、バウハウスだけでなく優れた造形、建築にはいまでも関心があります。

藤 井 建築士の資格もそのときに取られたんですか。

長谷川 いや、建築士の資格は就職してからです。資格があったほうが説得力があるという考えです。インテリア・デザインですから、資格は必要ないのですが受けたら通ったという感じ(笑)。2級ですけどね。1級は取りませんでした。必要ないと思ったので。取ったらのめりこみますから、このイマはないです。

藤 井 この頃、大学時代は現代舞踊ではどんな作品をご覧になっていたんですか。

ROKU HASEGAWA

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 長谷川六氏

第1部

長谷川 アメリカからマーサ・グレアム [Martha Graham、アメリカ合衆国の振付家・ダンサー、1894-1991]、アルヴィン・エイリー [Alvin Ailey、アメリカ合衆国の振付家、1931-1989]などが来ていました。それはもうなめるように観ていました。

藤井 そのシベリア鉄道で一緒になった現代舞踊の人たちの作品も？

長谷川 見ていました。1959年の土方[巽、舞踏家、1928-1985]さんの『禁色』までは……。『禁色』はショックでしたね、やっぱり。ショック、壊れていましたから。先ほどお話した名画座で映画を観て、新宿の風月堂でコーヒーを飲む。これはコースになっていました。ある日風月堂に入ると、上から「おい、おい」と呼ぶ奴がいるので上がっていったら、桜井という大学の美術史の講師がいて「おまえ、これに行けよ」とチラシを渡してくれたんです。そのチラシに、私のごひいきの三保敬太郎 [作曲家、編曲家、ジャズ・ピアニスト、1934-1986] のジャズが入っていたので行った。そこで『禁色』に出会ったんです。

藤井 会場はどちらでした？

長谷川 第一生命ホール。

藤井 その頃、ダンスの公演ってどういう劇場で行われていたんですか。

長谷川 第一生命が多かったですね。それから虎ノ門ホール、都市センターホール、厚生年金会館などもありました。

藤井 かなり大きいですよ、厚生年金だったら。

長谷川 大小あります。小さいほうは300席ぐらい。笠井勲 [舞踏家・振付家、1943-] の1968年の『稚児之草子』、翌年の『タンホイザーI』はここです。草月ホールはまだなかったような気がする。

藤井 あとになってからですよ、草月は [ただし草月ホールの開館は1927年、新ホールの竣工は1972年] 。

長谷川 大学卒業が1958年です。これも親が世話してくれた宣伝会社に勤めましたが、あるとき電通に勤めていた友人が、採用試験があるから受けてみないかと連絡をくれて、面接に行きましたら、来てくださいということになって……。電通で本当にいろいろ学びましたね。企画を立てる、マーケティング、流行調査、ネゴシエーション術……。ものすごく勉強をさせられました。ただ仕事をすればいいという会社ではありませんでしたから、そこで得たものは大きいんですけども、当時デザイン系女子は社員になれなかったのです。そこでシチズンに転職して、また保谷硝子に転職しました。HOYAのときは、

ROKU HASEGAWA

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 長谷川六氏

第1部

渋っていたら、紹介者が、とりあえず重役に会ってみろというので会ったら、新宿の「いないいないバー」というバーに連れて行かれて……。

藤 井 ふざけた名前のバーで面接されたんですね(笑)。

長谷川 面接といっても、どうだ、うちに来ないかと言うから、「うーん」と言ったら、係長にしてやるぞと言うんですね。「あ、係長ですか、はい、行きます」(笑)。

藤 井 そうすると、広告会社に3年、電通に……。

長谷川 4年。シチズンに1年、HOYAに10年です。まあ、よく転職しましたね。

藤 井 本当にうまく、切れ目なくできましたね。で、係長として。

長谷川 はい、係長でHOYAに入りまして、すぐ課長になりまして、オイル・ショックが来まして、で、管理職勇退募集、退職金2倍と出たんですね。はいはいはいはい、辞めます、辞めます(笑)。採用してくれた重役には、本当に怒られましたけど、でも、めでたく退職できました。

藤 井 でもHOYAを退職なさったのは、『モダンダンス』、いまの『ダンスワーク』も創刊して、もうだいぶ経った頃ですよ。

長谷川 はい、そうです。1975年にHOYAを辞めまして、『ダンスワーク』は68年に創刊しています。これが創刊号。

藤 井 あ、1967年ですね。

長谷川 1967年？ えっ、あ、本当だ。1967年。ごめんなさい。

藤 井 大学を卒業されてから、ちょうど卒業の次の年ぐらいに、土方巽の『禁色』を観て、そのためにかなり観る作品なども変わってきたわけですね。

長谷川 そうですね。当時相当探しても、土方さんのそれに匹敵するような作品はなかったような気がします。[['ダンスワーク』を指して]この雑誌ですけども、よく何でこんなものを出したんだと聞かれるのですね。それには、いくつかの理由があります。
土方さんの『禁色』もそうですし、現代舞踊の方々の舞台も、自分は演劇からスタートしているから、

ROKU HASEGAWA

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 長谷川六氏

第1部

ダンスは別物というか理解ができない。何でこんなふうに踊るのか、何でこんな構成になるのか、こういう動きはどこから出てくるのかといくら考えてもよく分からない。分からないと、探しますよね、本を、雑誌も。でも本も雑誌もない。本当に出ていないんです。あるのは邦正美[舞踊家、1908-2007]のダンスの創作法などで……。メディアがないということは、業界としては弱体だと思われても仕方ないだろうという話は当然出てきますね。自分のためにも研究誌を出そうかと考え始めたのです。そんな中で、藤井公[舞踊家、1928-2008]さんと、モスクワに行った美二三枝子さんが、出版するなら私達が一定部数を予約しましょうとおっしゃってくださったんです。その売りに上げにプラス予約購読を募って、発行できないだろうかという話になりました。これは1967年ですから勤めている頃で、経済的には心配なくその話に乗ってしまったわけです。これが第1号という感じで出版されて、広告も当時は入れていただいていたんです。

藤井 [広告も]結構取れていた。

長谷川 はい、創刊号だけですが……。

藤井 「研究と評論」と副題がついています。

長谷川 はい、「研究と評論」です。

藤井 先ほども邦さんの本しかなかったとおっしゃいましたが、そういう舞踊に関する研究書や、いわゆる言説が圧倒的に足りなかった部分を、ないのだったら自分でという意気込みで。

長谷川 大手の出版社が手を出すジャンルではないというのは目に見えていました。当時不昧堂など、ダンスの本をいくつか出していた出版社に、それとなく聞いても、まったく反応がないんです。それならもう自分たちでつくるしかないだろうと。

ではつくるにあたって、どういう方針でつくるかということです。舞踊芸術を研究して広めるということはもちろんなのですが、もう一つ、行われている舞踊の舞台というのは、記録のしようがないわけです。当時はまだ映像ももの凄く高価でしたから、舞台をつくるお金と映像に払うお金が同じぐらいというほど高いものだったから、記録のしようがない。では文章においてでも、少しでも記録を残しておこうと。こういう人がこういうことをやったということだけでもいいから残そうというようなことが、美二さんや、藤井さんと話し合った内容です。徐々に賛同してくださる方が増えて、定期購読も増えてきたのですが、増えたといっても定期購読は200部ぐらいで、見合ったものにはなりません。本屋で売ろうと思って掛け合いましたけど、どこの取次も取り扱ってくれない。地方小出版が扱ってもいいといわれましたが、保証金が総売上より多い。

ROKU HASEGAWA

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 長谷川六氏

第1部

藤 井 保証金のほうが。

長谷川 だから、それなら手売りに徹しようと。だからいまだに通販です。

藤 井 最初は何部ぐらい刷られていたんですか。

長谷川 最初は1000部です。フランス現代ダンスの特集号は3000部刷ったんですけど、これはもう売り切れてしまってます。

藤 井 そうですね。

長谷川 はい。これとか、笠井勲さんの『未来の舞踊』とか、そういったものは3000部ぐらい刷って、売れ行きに対しての保証がないものはだいたい1000部。いまはもっと少なく刷っています。

藤 井 この創刊号は、定価はおいくらだったんですか。

長谷川 はい。いくらだったか。300円くらいじゃないかな。[創刊号を開いて] 190円(笑)。

藤 井 190円。物価も違う時代のことですけどね。

長谷川 いろいろな方が寄稿してくださって。

藤 井 編集はいつも六さんが一人でなさっていたんですか。

長谷川 そうです。[創刊号では]田中一光[グラフィック・デザイナー、1930-2002]さんと秋浜悟史[劇作家、1934-2005]さんが対談してくださいました。

藤 井 田中一光さんというと、グラフィック・デザイナーの。

長谷川 土方さんとも親しいグラフィック・デザイナーですね。秋浜さんをご存じですか。三十人会。この当時、もの凄く興味を持たれた演劇です。

笹 山 当時はパソコンなどもなかったと思うんですけども、どういうふうには？

長谷川 そうですね。これは活字ですね。

ROKU HASEGAWA

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 長谷川六氏

第1部

藤 井 まず手書きで原稿を書いて……、原稿用紙ですか。

長谷川 そうです、原稿用紙に書いて、それを[活字を]拾って、ゲラ刷りが出てレイアウトするという。

藤 井 印刷所は、HOYAの会社のお付き合いがあったところをお願いされたんですって。

長谷川 これは確かそうでしたね。最初の何号かはそうです。その後、『夜想』[1978年にペヨトル工房が創刊した雑誌、幅広いジャンルにわたり時代をリードする先端文化を紹介]の今野[裕一、編集者・作家、1943-]さんが、ここは安くて良心的だからと紹介してくれたのが、いまも頼んでいる互惠印刷です。

藤 井 本当に貴重な記録ですよ。

笹 山 高田せい子[舞踊家、1895-1977]さんから、「創刊に寄せて」をいただいているんですね。

長谷川 はい。

藤 井 江口隆哉[舞踊家、1900-1977]さんも。

長谷川 みんなそれはいいことだと言ってくれましたね。

藤 井 『モダンダンス』から『ダンスワーク』に名前が変わったのはいつ頃でしたか。

長谷川 ああ、そのデータは持ってこなかった。10号で笠井勲さんの特集をしたんですね。彼の公演会場に持てるだけ、50冊ぐらい持っていくじゃないですか。そうすると、売り切れちゃう。それでまたうちに帰ってまた持ってきてとやっていたんですよ。それぐらい。始まる前になくなってしまうから、うちへ行って取って帰って、終わったときにまた売るといような。飛ぶように売れて、土方さんの特集号と笠井さんの特集号は、ワッとなくなって……。

そのときに、公演会で「笠井勲さんもモダン・ダンスなんですか」と聞かれたのでハッと……。モダン・ダンスは近代ダンスと訳せば笠井さんだって包括できるわけだから、別に間違いではない。

藤 井 間違いではないですね。

長谷川 だけど、モダン・ダンスというとマーサ・グレアムをみんな思ってしまうじゃないですか。もっといい命名はないのかなとボヤッと考えていて、『ダンス・ワーク』という名前を思い付いた。ダンスとワークの間に中黒が入って……。あとで中黒も取ってしまったんですね。

ROKU HASEGAWA

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 長谷川六氏

第1部

藤 井 何か理由が？

長谷川 ないです。ワンワードとして固有名詞化できればいいなという、その程度のことです。

藤 井 60年代はHOYAでバリバリ働いて、それはさぞ忙しかったでしょう。さらにいまよりも長時間労働の時代ですよ。

長谷川 そうですね。はい。

藤 井 まだ週休2日ではなくて土曜日も働いていた頃ですよ。そういう中、どんな生活を送られていたんですか、それだけ長時間労働だと。いまでさえ働いている人は劇場になかなか平日は行けなかったりしますよね。

長谷川 そうです。それでなまじ役付きなものですから、接待に駆り出される。部長が来て「おい、おまえ、今晚、誰誰が来るからおまえも来い」と言うじゃないですか。「だめです。これです!」と言って。チケットを机の前に貼っておくんですよ。それで、「もうこれ買ってありますからだめです。これ今日しか行かないんです」とか言って(笑)、潜り抜けていましたよ。

藤 井 観たい作品はほぼ観ることができて。

長谷川 ほぼ観ていました。招待状が来ていると招待状を会社で振りかざして(笑)。

藤 井 でも女性の管理職もまだ、いまよりももっと少なかった時代に。

長谷川 ああ、そうですね。なぜ管理職になったかといえば、会社の方針はあったと思うんですよ。女性にきちんと働いてもらいたいと、上部がフェミニストでした。それに、これも電通でたたき込まれたことですが、みな同じではだめだと。自分だけのもの、絶対にこいつでなければだめだという「技」を持ってと言われた。私の場合、ショップデザイン、社員教育、マナー教育、マーケティングができる。複合的にできる、それがほかの人にはできなかったわけです。

藤 井 先ほど建築の資格も大学を出たあとに取られたと言われていましたが、そういう資格をみんな就職したあとで、仕事と並行して、作品も観ながら、そういう資格の勉強もしながら……。

長谷川 建築の資格の勉強は、大学時代していましたから、そんなにはしていない。

ROKU HASEGAWA

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 長谷川六氏

第1部

藤 井 その中で一番役に立った資格は。

長谷川 それは建築士です。HOYAを辞めてからですが、長谷川六設計室で住宅の設計をするという形にしました。ただ、内容は実際にするわけではなくて、当時、ニョキニョキと出てきた住宅産業の大手からコンサルティングというか、家を建てたいという人に、どう建てたらその人に有利かというレクチャーをする講習会のようなものが企画されて、講師として来てくれといわれて。それも初体験ですよ。でも、いろいろごまかして(笑)、津々浦々。

藤 井 それでも全国を回って。

長谷川 はい。ギャラがいいですから。いろいろなところへ行かせていただいて、やっていましたね。だから、仕事と勉強がいつも一緒にやっているみたいです。

藤 井 話は戻りますが、1969年に、HOYAから2カ月お休みをとってニューヨークでしたね。

長谷川 HOYAが、ヨーロッパへガラス視察団というのを出すと……。おまえ行くかというから、「はい、行きます」(笑)。それは大変でした。バス1台分の人の世話。お買い物の相談から何もかも、ツアーのコンダクターです。それを1カ月したわけです。それでは気持ちが治まらないじゃないですか。会社に2カ月休むからといって、有給休暇が溜まっているだろうと。そのままローマからニューヨークに入ってしまった。みんなローマから日本へ帰ったんですけど、「バイバイ」と言って私だけニューヨークに。

藤 井 ニューヨークに2カ月いらしたんですか？

長谷川 そうですね、はい、ずっといましたね。

藤 井 ヨーロッパでは、作品を観る暇はありました？ 五月革命の直後ですよ。

長谷川 そうですね。フランクフルトでも、ミラノ、パリでもバレエを観ました。どこもソールドアウトでしたが、『モダン・ダンス』を見せると、席をつくってくれました。

藤 井 それでニューヨークで、マーサ・グレアム [Martha Graham、アメリカ合衆国の振付家・ダンサー、1894-1991] やマース・カニングガム [Merce Cunningham、アメリカ合衆国の振付家・ダンサー、1919-2009] をご覧になったんですか。

ROKU HASEGAWA

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 長谷川六氏

第1部

長谷川 そうですね。でも、モダン・ダンスだけではないです。その頃は合田成男[舞踊評論家、1923-]さんと市川雅[舞踊評論家、1937-1997]さんがニューヨークから帰ってきて、ポストモダン・ダンスの話を山のようにして下さる。その話を聞いていると、とにかく行かなければならんと。それがあったのです。2か月休みくれというのは。

藤 井 まだ1969年ぐらいだと、日本人もそれほど海外にたくさん出ていたわけではない時期ですね。

長谷川 そうでもないです。フルブライトで厚木凡人[舞踊家、1936-]さんとか石井かほるさん、三条万里子[モダン・ダンサー、1933-]さんなど、皆さん日本からアメリカへ渡って、ダンスの勉強をして帰ってくる。そういう方々の中に、ポストモダンの影響を受けて帰ってらっしゃる方がいたわけです。だから、話は、少しは伝わっている。その上に、市川さんと合田さんが、「肉体の解放」と、二言目にはそうおっしゃるわけですが実態がつかめない。それでとにかく自分の目で見たい方がいいだろうという判断です。

藤 井 海外に出られたのはそれが……。

長谷川 1969年が初めてです。はい。

藤 井 初めてでヨーロッパと北米、どちらも。

長谷川 そうですね。1969年にパリではローラン・プティ[Roland Petit、フランスのバレエダンサー・振付家、1924-2011]のときの若い人が振り付けた、わりとメカニカルないダンスですけど、それでもバレエ。テアトル・ドゥ・ラ・ヴィル[Théâtre de la Ville、パリ市立劇場]で観ました。そのとき、広報の人にコンテンポラリー・ダンスの上演はないか聞いたんですよ。「は？ それは何だ」と。要するにフランスには、コンテンポラリー・ダンスとかモダン・ダンスの概念はなかったということになります。でもその頃、もうフェスティバル・ドートンヌ[Festival d'Automne à Paris]はやっていたでしょう。そこにマース・カニンガムが来ていたはずですが……。

藤 井 1972年からですかね、フェスティバル・ドートンヌは。

長谷川 あ、そうですか。じゃあ69年はない。

藤 井 その頃はまだ細々と諸国民演劇祭[Théâtre des Nations]が続いていましたね。

長谷川 そうですか。とにかく評論家だと紹介された方に聞いても、「それは何か？」と言われる。カロリン・カールソン[Carolyn Carlson、アメリカ合衆国出身の振付家・ダンサー、1943-]もまだ行っていな

ROKU HASEGAWA

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 長谷川六氏

第1部

かったですね。1969年当時フランスには、現代舞踊はゼロに等しいことを知らされたということです。

藤 井 それで、ちょうどその直前に土方の『肉体の叛乱』もご覧になって。

長谷川 そうです。

藤 井 たぶん68年が初演だと思うんですけど、そのときに、写真を撮られたんですよ。

長谷川 カメラをたまたま持っていました。元藤さんに聞いたらいよいよと言うから、最前列に陣取って撮った。そんな感じです。

藤 井 その頃、細江英公[写真家、1933-]さんと六さんが。

長谷川 ああ、そうですね。細江英公さんと並んで撮っていました(笑)。恐れ多いことで。ただ、私はプロフェッショナルではないですから、私の撮った写真は全部土方さんのアーカイヴに預けてあります。贈呈してあるわけです。もし原稿料が出たら、それはアーカイヴのほうで使っていいと。寄付しているわけです。

藤 井 でも、探せば六さんの名前がクレジットされている土方さんの写真が見つかるわけですね。

長谷川 フランスで『Butô(s)』[Éditions CNRS, 2002]という厚い本が出たでしょう。あれに出てクレジットが入っています。条件はクレジットを入れることです(笑)。知らないところで独り歩きするの恐ろしい。

笹 山 土方巽本人にもその頃お会いになったんですよ。

長谷川 よく会いましたね。

笹 山 初めて会ったときはどういった印象だったんですか。

長谷川 彼から呼ばれたんですよ、『肉体の叛乱』を撮ったあとに。電話がかかってきて。あの人の声ってすごくセクシー。「もしもし」というから、誰だろうなと思ったら、「土方です」って。来てほしいというので行っただけですよ。アスベスト館には土間があって1段上がったところに、簾がずずーっとさかっている。その前に文机があって、座布団が置いてあるんです。土方さんはそこへ座って、ベタ焼きの写真を小一時間黙ってこう[アイ・ルーペをつけて写真を見る仕草をする]。私は前でじっと待って。それでこれとこれとこれとこれを焼いてくださいと土方さんが指定するの。それで焼いて「はい」と持って行く。

ROKU HASEGAWA

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 長谷川六氏

第1部

藤 井 写真がきっかけで。

長谷川 そうです。そのときが初めてです。

藤 井 当時そうやって写真を撮っている人も少なかったと。

長谷川 いえ、そんなことはないですよ。ドワーッと並んでいましたよ。おそらくみんなに電話をかけて、取り寄せたんじゃないですか。お気に召したのがたまたま。

藤 井 六さんだった。

長谷川 私の写真の何枚かもお気に召していただいたということなんじゃないかな。それは土方さんに聞いてください(笑)。

藤 井 ちょっと聞けないですけどね、もはやね。

長谷川 元藤さんはそれを複製した。複製すると当時の技術では写真が甘くなる。それが、土方さんが亡くなってから、アスベスト館の床の上に、30センチも積んである。「何これ」と私、思わず言ってしまったけれど、そうやって情宣に活発に利用していたようです。

藤 井 土方さんのほかに、その当時、六さんの人脈の中で重要な方というと、先ほども合田成男さんのお名前、市川雅さんのお名前も出てきましたが。

長谷川 お二人は優秀です。媒体がとにかくこれ[『ダンスワーク』]しかないでしょう。書いてくださいました。また、ダンスワークにはご案内が届きます。大野[一雄、舞踏家、1906-2010]さんの『ラ・アルヘンチーナ頌』[振付・演出 土方巽、1977年]も初演から観せていただいています。ご案内いただいた公演はほとんど観ています。一日に3本観るなんてこともあって。

藤 井 年間どのくらい。

長谷川 365日×1. 何倍かじゃないでしょうか。本当に毎日観ていました。いまよりも数は多かったのではないのでしょうか、公演数。たぶん。

藤 井 いまでも多いと思うんですけどね、もっと多かった。

ROKU HASEGAWA

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 長谷川六氏

第1部

長谷川 多かったですね。ただ、だんだん選り好みするようになって、発表会は観に行かなくなりました。作品数が多くて疲れてしまう。1夜1本の作品で、その作者がその作品に集中して、アーティスティックな、創造力を基にしてつくったというのを見分ける力が、だんだん出てきて、ですから、それほどたくさん観なくても満足するようになりました。

藤井 まだお勤めだったときにも、そうやって毎日。

長谷川 そうですね。でも、勤めのときは残業もありましたから、毎日までは行きません。

藤井 アメリカにいらしたときに、リヴィング・シアター [The Living Theatre, 1947年結成、現在も存続] をご覧になって、かなり……。

長谷川 1969年の『エデン』ですね。

藤井 かなり衝撃を受けられた。

長谷川 かなりいろいろ叩き込まれていたんです、耳学問で。だから仰天するほどではありませんでしたが、興奮はしましたね。ああ、これは何かもの凄く……、異質なものではなくて、扉を叩かれたような、ものですね。それも、例えばカニンガムがグレアムから独立して彼の美学を出してきた、あのプロセスとまた違うんですね。何かもっともっとハードな変革といいますか、チェンジのウェーブが来ているんだなという。ただ当時は、私はまだピーター・ブルック [Peter Brook, 英国出身の演出家、1925-] をたぶん知っていなかったと思うんです。カントール [Tadeusz Kantor, ポーランドの演出家・舞台美術家、1915-1990]、グロトフスキ [Jerzy Grotowski, ポーランドの演出家・演劇理論家・教育者、1933-1999] など、帰ってきてから読み返して、理解ができる部分がありましたけど、観たときは「おー、ここまで来たか」という感じでしたね。

藤井 おそらく市川雅さんなどがおっしゃっていたという肉体の解放というのに、リヴィング・シアターはまさにピッタリくるものだったのではないかと思います。

長谷川 そうですね。肉体の解放だけではなくて人間の解放ですね。お客はみんな舞台に行けと行って、俳優が裸で客席に座っていたり、楽屋へ行けというから楽屋へ行くと、もう大変なんですよ、またそれが。でも大勢の観客でしたしたよ。

藤井 ニューヨークのラ・ママ [La Mama, 1961年開館] でご覧になったんですか。

ROKU HASEGAWA

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 長谷川六氏

第1部

長谷川 私はブルックリンのBAM[Brooklyn Academy of Music、1861年開館]がBAMの拠点の近くだった気がする。確かブルックリンだったと思います。

藤井 1950年代はまだ海外のカンパニーの来日公演は少なかったと思うのですが、1960年代はもうだいぶ海外からカンパニーが東京に来ていた時期ですね。

長谷川 はい、来ていましたね。1955年のマーサ・グレアムとか1962年のアルヴィン・エイリーとか、ダンス系でいいますとね。それからホセ・リモン [José Limón、アメリカ合衆国の振付家・ダンサー、1908-1972]なども来ていました。カニンガムは1968年と1976年だったと思います。カーラ・ブランク [Carla Blank、アメリカの演出家・振付家・作家・編集者、1941-]が1977年、1986年がピナ・バウシュ [Pina Bausch、ドイツの振付家・ダンサー、1940-2009]の初来日。カニンガムはジョン・ケージと草月アートセンターのイベントにも来ています。

藤井 そうですね。ピナは国立劇場でしたね。

長谷川 はい、そうです。

藤井 その中で、来日したカンパニーの中で六さんが何か特別、「これは」と思ったものはありましたか。直観的などころでも、いまの理論的などころでも結構ですけど。

長谷川 異文化ですからね。日本のモダン・ダンスは観ているけれども、やはり異文化の本場物を観たという、自分がそういう体験をしたということに対する興奮というものがありましたね。だけど、のめり込むかという、そこら辺はかなり客観的だったような気がします。なぜかと言いますと、グレアムにしてもホセ・リモンにしても、アルヴィン・エイリーも、みんなストーリーがある、物語が。

藤井 そうですね。

長谷川 物語を踊るわけですから、この物語をどうしてこんなふうに踊るのかなという、驚きもありますけど疑いもあるというのか。何で芝居を踊りにしなければならないかというような、そういう自分の中での消化しきれないものはありましたね。それが、カニンガムを観たときに、まったく吹っ切れた。共感できました。カニンガムは一切物語というものをつくりませんし、晩年になると、3分、5分単位でつくっておいで、つくったものをサイコロで順番を決めたとよくいいますよね。それもまたすべてだとは思いませんが、それもありだし、それは好きだということがありました。偶然性を入れたり、アブストラクトな方向性も、ダンスでなければできない方向性というのは、非常に支持したかったですね。

ROKU HASEGAWA

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 長谷川六氏

第1部

藤井 カニンガムの初来日が68年で、カニンガム以降のポストモダン・ダンスのカンパニーというのはいつ頃から。

長谷川 1975年に市川さんが関係してパルコが呼んだのが、ポストモダン・ダンスが日本へ上陸した初めてです。そのときトリシャ [Trisha Brown、アメリカ合衆国の振付家・ダンサー、1936-]とシモース [Simone Forti、アメリカ合衆国の振付家・ダンサー、1935-]とデヴィッド・ゴードン [David Gordon、アメリカ合衆国の振付家・ダンサー、1936-]です。でも、その前から花柳寿々紫 [舞踊家・振付家、1928-2010] さん、藤蔭静枝 [舞踊家、後の藤蔭静樹、藤蔭流の創始者、1880-1966] さん、とくに寿々紫さんがやはりお帰りになって、パフォーマンスをよくおやりになって、ああ、これがポストモダン・ダンスなんだと。

藤井 花柳寿々紫さんは、アメリカにどのくらいいらしていたんですか。

長谷川 行ったり来たりで、かなり長かったようです。

藤井 ロバート・ウィルソン [Robert Wilson、アメリカ合衆国出身の演出家、1941-]と、アメリカで出会っているわけですね。

長谷川 そうです、アメリカで。ミセス・ゴードン [Beate Sirota Gordon、1923- 2012] が、紹介したようです。確かジャパン・ソサエティにお勤めで、日本の女性の憲法をつくった方ですね。あの方が、日本人のアーティストが向こうへ行くと、よくお世話してくださって。ミセス・ゴードンが花柳寿々紫さんにパフォーマンスのチャンスとか、どこで何を勉強するといったことを指南されたと寿々紫さんから聞きました。

帰国して、寿々紫さんがゲーテ [・インスティトゥート、東京ドイツ文化センターのこと] でおやりになったパフォーマンスは、深く静かでした。大きな木を背負って、直立不動でズズッと歩いてきて、クイーンと振り回すんです。それだけでスツといなくなる。

藤井 それは日舞の公演としてやるんですか。それとも。

長谷川 いえ、花柳寿々紫の公演です。

藤井 花柳は名乗りつつも、衣裳は？ 着物？

長谷川 いえいえいえ。短いパンツに上はTシャツのようなものをお召しになって、メガネをかける、変なメガネ、水中眼鏡みたいなものをかけて出てらしたと思いますよ。

ROKU HASEGAWA

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 長谷川六氏

第1部

藤井 みんな分かって観に来るんですかね。それとも花柳という名前で間違えて。

長谷川 いや、花柳寿々紫を間違えてくる方はいなかったと思います。寿々紫さんのお名前は市川雅さんからよく出ていましたし、向こうで雅さんたちはお世話になっているでしょう。そういう方たちのコミュニケーションで来ているんです。ですから分かっている、日本でポストモダンが観られるよ、という感じです。

藤井 藤井友子さんもその延長線上にあるようなパフォーマンスをされていたんですか。

長谷川 はい。藤井友子さんは10歳ぐらいからバレエを習っていて、スターダンサーズで踊っていました。どこかで市川雅さんと接触があったんだと思います。多分、三浦一壮[舞踏家、1970年代にスタジオバブで前衛作品を発表、1937-]さんに1970年代に公演で知り合ったかな。彼女いきなりパフォーマンスを始めました。私を知っている最初が、山手教会で、例の白布で客席を覆って、懐中電灯を使ってやった作品ですね。観客全員が3階にいました。ある日招待状が届きまして「あなたの座席はここです」と書いてあるのです。それを持って行き、指定の場所に座る。みんな3階に。3階席はすごく高いんですよ。そこから下を観るわけです。客席が全部、教会だから客席といわないのか、座席が全部白い布で覆われていて、そこを彼女が這いつくばって、懐中電灯を、あれは口にくわえていたと思いますけどね、線が残る。写真家の山崎博が撮影して『美術手帖』だったか、大量にそのときの写真が載っています。それはもう何ともいえない時間でしたね。天と地がひっくり返っているような。要するに天が下にあるという感じですよ。飛行機雲があるのが下で、おーっという感じ。それが私の、彼女を観た初めです。それから、どちらが先だったか分かりませんが、慶應のグラウンドで新聞の印刷用の紙のローラーを押して歩いたのとか、青年座で、これは市川さんが企画された、「現代の異形」シリーズの中で、例のベルト・コンベアーを持ってきて、石を載せて、ガラガラガラガラ、ポンと。あの作品。それから、卵だったかな、卵をザルに入れて、ガンと落とした。公演は少数でも実に強烈な行為でした。そのあと尼僧になってしまった。曹洞宗の仏門に入られて藤井月光になられた。

藤井 それで藤井友子さんのお名前を調べても、インターネットではあまり出てこない……。

長谷川 そうですか。いま特集号を企画していますので、それには何枚か写真が出ますが、風のようにいなくなってしまうましたね。

藤井 バレエ・ダンサーとしてスターダンサーズ・バレエ団で踊られていて、そういうパフォーマンスをなさって、さらに仏門に入って。

長谷川 そうですね。俗な欲望のない方だったかもしれません。彼女、じつに見事に無口です。京都に、三浦一

ROKU HASEGAWA

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 長谷川六氏

第1部

壮さんと矢野君、藤井友子さんと4人で行ったんですね。そのときも寡黙。質問してもワンワードで返事が帰ってくる。(笑)。

藤井 矢野君というのは矢野……。

長谷川 英征[ひでゆき、日本出身の振付家・ダンサー・教育者、1943-1988]。

藤井 六さんとは長いお付き合いだったんですか。

長谷川 長いですね。仲良かったです。

藤井 矢野さんがフランスに渡られるきっかけは何だったんですか。

長谷川 私が矢野君から聞いたと記憶していることですが、お兄さんが日本の銀行のアメリカの支店長をしていらした。そこへ行くんだといって彼は1973年、横浜からでかけた。マルセイユからパリという感じで、ヨーロッパを見て歩いて、それからアメリカへ行くと言って出発したんです。それがパリで『エアンナの伝説』というカティアナ・コヴァルスキ[Katiana Kowalski 生没年不詳]のプロジェクトのオーディションに受かって、演出と主演で大好評になって再演を重ね、パリに定住したわけですね。オーディションを受けるきっかけは、石井満隆氏の推薦によるものと矢野君から聞いています。

当然そういう芝居に出るとなれば、労働ビザを取れます。要するに東洋人であるという役があって、その役に適合する人がいる。そうすると労働ビザが取れるんですね。あつという間にフランスで働けるようになってしまった。それが、矢野さんがフランスに定着した理由だと本人がっていました(笑)。

藤井 労働ビザもそのあとになると、取るのがもう本当に大変ですからね。

長谷川 そうみたいです。

藤井 幸運でしたよね。

長谷川 はい、幸運だと思います。矢野君はそのあと、エルザ・ウォリアストン[Elsa Wolliaston、1969年からフランスで活動するアメリカ合衆国出身の振付家・ダンサー]と知り合って、エルザが矢野君を気に入って、フランス政府の予算でアフリカツアーをするから、一緒に行かないか誘われた。アフリカの各地で公演をしたということです。あとで彼が私に語ったことですが、それはもう180度回るぐらいの体験だったと。それから、フランスに本格的に腰を下ろす腹づもりができたようです。

ROKU HASEGAWA

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 長谷川六氏

第1部

彼のワークショップ、レクチャーは非常に評判がよくて、その中から、彼がマ・ダンス・リチュエル・テアトル[Ma Danse Rituel Théâtre、1975年結成]というグループと一緒に作る人材が出たわけです。フランスでは、カンパニーを結成して登録すると、いろいろなオーディションを受ける資格や助成金の申請ができるようになるということで、それから仕事が始まったと聞きました。

藤井 矢野さんは、フランスの現代ダンスに関しては本当に、どちらかという和教育者の立場から、いろいろな人たちを育てて、彼自身も晩年に国立振付センターのディレクター職に任命されて、でもすぐに亡くなってしまった。本当に残念だと思うんですけど。

長谷川 そうですね。確かブザンソンの[国立振付センター、現在はベルフォールにある]。観に行きました。『サロメ』。晩年は『サロメ』の連作が始まった。4作ぐらいつくっていますよね。そのうちの2作は確かブザンソンで上演しているのですが、中村雄二郎[日本の哲学者、明治大学名誉教授、1925-]さんなども観にいらして、とてもいいけれど悲しい舞台でしたね、やっぱり。静かというか。矢野君は85年でしたか、日本に『鷹の井戸』を持ってきましたね。

藤井 私はそれは観ていないんですけど。

長谷川 彼の『鷹の井戸』は一人の役を俳優、ダンサー、人形が演じる、多層化多角化することで本質を獲得しようという考えです。1983年アヴィニオンで成功して、日本は確か1985年、草月ホールで上演があって、そのときには、アヴィニオンで出演していたコリンと一緒に住んでいた人はもう亡くなってしまっていて、もちろん彼も発病まではいかないけれど自覚はしていたという段階です。ですから、話をしようよといっても「うん」というんだけれど、しゃべらないんです。非常に寡黙でしたね。京都公演は東寺の講堂でした。彼は団員の人と一緒にいないんですよ。離れるのね。でも、『鷹の井戸』も『サロメ』もとても評価が高かった。早い散り方だけど遺したものは大きい。

ROKU HASEGAWA

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 長谷川六氏

第2部

藤井 それでは、六さんの人生においてもたぶんターニング・ポイントになったと思われる、HOYAをご退職されたいきさつについて、ちょっとお聞かせください。

長谷川 はい。HOYAはとてもいい会社だったし、別に辞めたいと思ったことはないのですが、1975年というのはオイルショックですね。みんながトイレットペーパーを買いに走ったという。あのオイルショックで、会社自体が弱体化して、管理職の勇退、退職金倍増という貼り紙が出たんです。それを見て、すぐその足で「辞めます」といいに行って(笑)。
『ダンスワーク』をもう少しきっちり編集したいし、ダンスをきっちり観たい、研究したいという気持ちがありまして。それで辞めた。でも、『ダンスワーク』で食べられるわけではないから、収入を確保するために、長谷川六設計室というのをつくった。

藤井 それで先ほどおっしゃった、家の建て方講座を。

長谷川 ああ、そうです。当面の仕事として、藤井さんという、かなり著名なインテリアの、住宅に関するレクチャーが全国の住宅産業に顔の利く方で、家を建てたい方のコンサルティングをさせていただいたのです。

藤井 その前は、やはりお仕事と一緒にだと、確か『ダンスワーク』も本来なら年に4号。

長谷川 はい。季刊と称していましたがから年に4冊出さなければいけないのですが、4冊出た年はないです。編集者を誰かにお願いしてやるということは不可能でした。自分で全部やらなければいけないということで。

藤井 長谷川六を名乗り始めたのも、このあたりでしたか。

長谷川 それはHOYAにいたときです。ちょっとした原稿を頼まれて、バレると……(笑)。一応内職はいけないことになっていますから、会社にバレるといけないというので付けました。

藤井 名前の由来は？

長谷川 由来ですか？ ゴールデン街ですよ。みんなで飲んでいて、長谷川一、だめ、長谷川ハジメくんというのがいましたからね。二はだめ、三はおかしい、四は不吉、五はゴロスケみたいだ。長谷川六といたら、飲んでいたみんなが「それだー」というから(笑)。収まりがいいそうで。

藤井 本当に収まりがいいですね。

ROKU HASEGAWA

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 長谷川六氏

第2部

ご自分でもパフォーマンスをなさるようになったのも、この時期、このあたりですか。

長谷川 そうです。会社を辞めたのだから何かをやりたいと……。何かといっても私にできることはパフォーマンスだということで……(笑)。

藤 井 「ロクサーヌのブルース」。

長谷川 私はいたずらでシャンソンを歌っていたんですが、今度のリサイタルではブルースも歌おうかと……。ロクサーヌはロクサンからです。新曲の作詞は萩原朔美さん、タケさん、片岡輝さんが詞を書いてくださって、作曲は野口実君、ゲストに亀渕友香さんと石井かおるさんですからね、そっちが豪華(笑)。早田洋子さんの制作です。

藤 井 これが何年ですか。

長谷川 1975年です。

藤 井 お辞めになったのが何月。

長谷川 3月か4月ですね。その年の暮れに新宿モーツァルトサロンでやりました。

藤 井 桜井圭介[音楽家・舞踊批評家、1960-]さんがこの間、一緒にお話しているときに、六さんのことをロクサーヌといっていて、僕はだから単にダジャレで、ポリスの『ロクサーヌ』にかけていっているのかなと思ったら、本当にロクサンヌだったんですね(笑)。桜井さんがそれを見ていたかどうかは定かではないですけど。

長谷川 いや、ご覧になっていないと思いますよ。

このあと萩原朔美[日本の映像作家、演出家、エッセイスト、多摩美術大学教授、1946-]さんにおだてられて、『ニューヨーク・ニューヨーク』を彼のプロデュースでパフォーマンスしました。

そんな中のある日の天声人語に、沖縄の80歳の方が、毎日浜へ出て、海を見て、戦争で亡くした夫と子どもを偲んでいるという話が出ました。これを読んだときに、何かものすごく絵が浮かんだ。浜辺に立っているお婆さんの姿が目の前にチラチラする。どういう手の挙げ方をしたとか、とにかくアタマから離れない。それで作品を創り、87年の9月14日に日仏学院ホールで試みに上演した。『薄暮』です。これが本格的な作品をつくった最初です。これは非常に評判がいい。観た人から「いいよ」と言葉をかけていただけるものですから、何回も上演しています。リトアニアとバングラデシュのフェスティバルでも上演しています。大きな作品は、この『薄暮』と、『凍音』、『隅田川』の3本です。

ROKU HASEGAWA

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 長谷川六氏

第2部

去年やった『闇米伝承』は、飢餓がモチーフです。日本でも食糧難があって、ほとんど飢え死にしそうになって、親が着物を売ってはお米に替えてくるということがありました。そんな内容で明かりも音もなしで、パフォーマンスする。そういうことをしています。毎年1回です。

TOKYO SCENEのことをお話しすると……。

藤 井 85年の……、先ほど資料がありましたね。

長谷川 ケイ・タケイ[日本出身で、長くニューヨークで活動した振付家・ダンサー、1946-]さんが、アメリカでグラント[助成金]をもらって、グッゲンハイムだと思いましたが、その[日本側の]受入先になってくれと依頼されました。日本に受け入れ先がないとそのグラントが出ないという話でした。これが1985年です。1969年からお世話になりっぱなしです。そのときからのご縁で私に言ってきたと思うのですが、受け入れました。受け入れなければ見られない。日本の人に観てもらいたいと思ったのです。ただ、ケイ・タケイは日本では無名でした。アメリカではとても知られていましたけれど、で、考えたのはフェスティバルです。「タオの祭り」としました。折田克子[振付家、ダンサー]さん、早田洋子さん、笠井叡さんなどをお願いをして、フェスティバルを企画しました。1日埋まらなかったもので、山崎博君と2人でパフォーマンスやりました。その次の年には、日仏学院[現在のアンスティチュ・フランセ東京]から何かやらないかというお話がありました。そのときに、ずっとつながっていくような名前を付けようというので、TOKYO SCENEというネーミングにしました。

藤 井 ご自身でも踊られていますけど、これはプロデューサー的な立場から関わったということですか。

長谷川 そうですね。オーガナイザーです。いろいろな人を選んで声をかけました。浜田剛爾、武井よしみち、勅使川原三郎……。自分自身の仕事と同時に、みんなでやろうと……。みんなでやれば強くなるみたいな。

藤 井 それが1985年で、TOKYO SCENEは2015年に至るまでずっと開かれ続けているんですね。

長谷川 はい。1年に1回1週間。
1986年に勅使川原さんに出させていただいて、それが縁で彼がバニョレに行くことになって、成功されました。TOKYO SCENEの功績がないわけではない。

藤 井 日仏学院は、先ほども六さんのパフォーマンスで使われていましたが、いまはほとんどあのホールでパフォーマンスはないですけど。

ROKU HASEGAWA

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 長谷川六氏

第2部

長谷川 このときは館長が演劇好きだった。その流れでダンスも受け入れてくれた。フランスのダンスはまだ未知数の時代です。館長は、交流ができればいいと思ったのではないのでしょうか。それで組織して、こういうことをやりたいと持って行くと、OKが出る。古澤栲[パフォーマンス・アーティスト、1947-]さんも、首吊りの……、川村浪子さんも出演されました。この方はアナ・ハルプリン[Anna Halprin、アメリカ合衆国のダンサー、1920-]のところで行っていらして、裸体でお仕事をされる方ですね。

藤 井 首を吊るパフォーマンスの人は、いまの首くり栲象[たくぞう]さんですか。

長谷川 そう。

藤 井 それがかつての名前ですか。

長谷川 かつてというか、ご本名と思います。ペンネームかも。

藤 井 古澤栲。

長谷川 文章でもいい仕事をされる方です。

藤 井 ちょっとTOKYO SCENEの第1回と前後しますが、82年に市川雅先生たちとアメリカン・ダンス・フェスティバルに参加されたんですよね。

長谷川 そうです。

藤 井 このときの日本特集、どんなアーティストが日本から参加されたんですか。

長谷川 こちらから1982年のADF [American Dance Festival]に行ったのは、厚木凡人さんと加藤みや子[舞踊家、1948-]さん、藤陰静枝さん、大駱駝艦です。会場はノースカロライナのダームのデューク大学です。

藤 井 市川雅先生とはもうだいぶ前からのお知り合いだったんですよね。だいぶ前にも。

長谷川 当時舞踊評論家というと、桜井勤[舞踊評論家、1918-2013]さん、山野博大[舞踊評論家、1936-2021]さん、合田成男さん、市川雅さんが活発に仕事をしていました。それで、1969年にニューヨーク行って集めた資料で、市川雅さんにポストモダンの原稿を書いていただいた。雅さんはそれをまとめて『行為と肉体』という単行本にまとめました。

ROKU HASEGAWA

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 長谷川六氏

第2部

- 藤 井 さらに、HOYAをお辞めになったことで、時間ができたことが大きいのだと思いますが、雅先生の授業にも……。
- 長谷川 あ、そうなんです。早稲田大学、ごめんなさい、モグリで1年間勉強させていただきました。
- 藤 井 それでアメリカン・ダンス・フェスティバルにも広報という役割で、雅先生からお声がかかって。
- 長谷川 そうなんです。連れて行っていただいた。本当にあれは世界一周の飛行券を報酬としていただいて。ありがたい経験でしたね。
- 藤 井 ADFに行ってみたら、批評家の会議が。
- 長谷川 はい。批評というものが、アメリカではこれだけ充実しているのだということを実感しました。
- 藤 井 さらにそのあとで、アヴィニオンにまで、それは大駱駝艦の公演ですか。82年。
- 長谷川 そうです。なにせ飛行機が世界一周なものですから、大駱駝艦に、これからアヴィニオンに行くんだといわれて、「あ、そう私も行くわ」。
- 藤 井 それでアヴィニオンに出かけて、マギー・マラン [Maguy Marin、フランスの振付家、1951-]の『メイ・ビー (May B)』に出合ってしまった。
- 長谷川 そういことです。確かあの年だと思います。そこで、ガロット [Jean-Claude Gallotta、フランスの振付家、1950-]も観ましたし、のちにはレジヌ・ショピノ [Régine Chopinot、フランスの振付家、1952-]も観たし、とにかく毎年、フランスの現代ダンスの勃興期の作品を見ました。ピーター・ブルックの『マハーバーラタ』も三夜、そして徹夜での通しも見ました。その作品のために山をくりぬいたような採石場 [ブルボン石切場] で、朝日が山の頂から出てきて……。絶景でした。
- 藤 井 マギー・マランの『メイ・ビー』を観たときのちょっとした衝撃、そのことについてもう少しお話していただけますか。
- 長谷川 そうですね……。とにかくもう打ちのめされたという感じが一番です。別に超技巧的な動きもしないし、老人が出てきて「ウ、ウ、ウ、ウ」と言いながら、ぐるぐる回るだけなんです。だけど、その中にももの凄く時間の流れを感じた。衣裳を一度泥水に浸けて、それをそのまま着る。それが乾くとポロポロと白い泥が床へ落ちる。その上をぐるぐるぐるぐる、足裏を床に着けて回るわけですから、その足跡が

ROKU HASEGAWA

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 長谷川六氏

第2部

残るじゃないですか。それらを全部観ているうちに、焼かれた骨が潰されていくようなことを感じる。とにかくいろいろ感じてしまう。本当に感じちゃうんです。いくなれば泣けてくるというか、何か得体の知れないものが押し寄せてくる……。最後に下へ一人一人降りていきますよね。利賀フェスティバルでは確か最後は船で遠方へ行っただすよね。補陀落船思いますよね。どこの国でも、同じなんだという思いとか、いろいろな思いがワッときて、座ったら立ち上がれないような重さを、体の重力を感じて、いままでいろいろなダンスを観たけれど、これほど凄く重いダンスを観たのは初めてだと思います。いまもし、ベスト・ワンを挙げろといわれたら、迷わず『メイ・ビー』がベストです。『メイ・ビー』とアンヌ・テレサ[Anne Teresa De Keersmaeker、ベルギーの振付家・ダンサー・教育者、1960-]です。

藤井 やや意外な気もするんです。土方の舞踏をご覧になったときにも、すごいけれど、そんなに衝撃を受けるほどでもないと感じて、でも、『メイ・ビー』もよく、舞踏の作品を思わせる、などというふうにいわれることもあります。『メイ・ビー』のほうにはそこまで心を驚掴みにされた理由。

長谷川 『メイ・ビー』を観て私は舞踏をまったく連想しませんでした。まったくないです。舞踏じゃない、あれは。舞踏じゃないんですよ。舞踏はあまり時間を感じさせないし、肉体に終始するけれど、やはり時間でしょうね。時というのかな。もうあの人たちには時間がないんだということが分かるわけです。

藤井 あの人たちというのは。

長谷川 舞台の人たちです。

藤井 マギーの。

長谷川 『メイ・ビー』のです。マギーに、日本に来たときに聞いたんですけど、この作品を作った時点では舞踏は観ていないとはっきりといました。私の観察でも、これは舞踏の影響をまったく受けていない。舞踏ではない。それはもうまったく確かですね。白塗りしたりブツブツができたりしているんですけど、そういうアイデアや、衣裳を泥水に浸けて着るというアイデアは全部ベケットからもらっているといっていました。まったく自分は知らんといって、ブーブー怒っていました。いわれるらしいですよ、舞踏に似ているって(笑)。土方さんは突っ立った死体だといったんです。

藤井 はい。命がけで突っ立っている死体。

長谷川 死体、ねえ。あの人には言語に対するセンスはもの凄く人で、そういう、人に何か衝撃を与えるような言葉づくりは天才ですよ。私が初めて土方さんに会ったとき、加藤郁乎[詩人、俳人、俳諧評論家、1929-

ROKU HASEGAWA

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 長谷川六氏

第2部

2012]さんから電話がかかってきた。芦川さんが出てきて、「先生、加藤郁乎さんがいま目黒にいるから行っていいかというお電話です」と言ったら、「いないといいなさい」「いるといいました」「いま出たっ言いなさい」。会わないんですよ。要するに、その時は言葉の準備がない。言葉の準備がないということは、会いたくないんですよ。ですから、今日はこの宴会のときに、こういう言葉を発するということを、考える。

『メイ・ビー』はそうじゃない。言葉を用意したり、宿命とか考えたり、そういうものでもないんです。

藤井 アンヌ・テレサの作品をご覧になったのも同じ頃ですか。

長谷川 そうですね。その年か、その次ぐらいの年、モンペリエで初めて観ました。『ローザス・ダンスト・ローザス』と、もう1本、ライヒの作品2本かな。

藤井 ライヒだとすると『ファーズ』ですかね。

長谷川 『ファーズ』ですね。何なんだろうこれは……。でもそのときはそれぐらいだった。その次の年、ザルツブルクのフェスティバルであの……。腰振るやつ。

藤井 バルトーク。

長谷川 『バルトーク・アンテケニンゲン』[Aantekeningen、オランダ語で「運動、楽章」を意味する]ね。バルトークの弦楽四重奏曲、あれを観たんです。なぜかその作品がズシンときて、あれを、そうですね、あのシーズンだけで5回ぐらい観ているんじゃないかな、いろいろなところに追っかけて。それはやはり面白かった。動きが。バルトークを選んだセンスもいいと思ったし、バルトークをこんなふうに変えられるんだな、凄いなあと、とにかく楽しくて仕方がないんですよ、観ていると。それでアンヌ・テレサがすっかり気に入って、訪ねてきましたよ。本拠地まで。

藤井 ベルギーまで。

長谷川 ベルギー。劇場までつくっちゃって。彼女、モネ劇場[Théâtre royal de la Monnaie、1700年に創設されたブリュッセルにあるオペラ・ハウス]のディレクターをやっていたんですよ。

藤井 レジデント・アーティストとしてモネ劇場に迎えられていたという。

長谷川 あれは確かベジャール [Maurice Béjart、フランス出身のバレエの振付家、1927-2007]のあとですね。

ROKU HASEGAWA

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 長谷川六氏

第2部

藤 井 そうですね。ベジャールがいなくなったあと。

長谷川 彼女はベジャールのところ[ムードラ(Mudra)と呼ばれた舞踊学校]で勉強したんですね。

藤 井 ええ、マギーもそうですね。

長谷川 そうです。でも、ベジャールを追い出しちゃったようなことをいっていましたが。

藤 井 モネ劇場の、ベジャールを招き入れたディレクターから人が代わって、そのあとのディレクター [ヘラルト・モルティール(Gerard Mortier)、ベルギー出身のオペラ・ハウス支配人、1943-2014]とあまりうまくいかなかった。

長谷川 で、ベジャールが出ていった。

藤 井 ええ。

長谷川 ああ。あそこで『ドラムス』を観ました。モネで、『ドラムス』という作品はあまり好きではなかった。拡散してつかみどころがない。でも私は、『オットーネ・オットーネ』は好きです。フランス人はあまり好きじゃなかったみたいですけど。上演中にどんどん帰ってしまう。テアトル・ドゥ・ラ・ヴィルでした。

藤 井 はあ。僕はそれ観ていないんですけども。

長谷川 オットーネは、ユーモアがあった。

藤 井 話を戻すと、1982年にアヴィニョンでマギー・マランを観て、それから毎年アヴィニョンに行かれるようになったんですね。

長谷川 そうですね。毎年行きました。ダンスワークで特集号ができないかと考えてです。

藤 井 モンペリエとアヴィニョンをハシゴして。あの時期だとシャトーヴァロンまで足を伸ばして。

長谷川 はい。そうです。

藤 井 毎年はすごいですよね。

ROKU HASEGAWA

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 長谷川六氏

第2部

長谷川 面白かったし網羅したかった。バックパッカーですよ。20キロぐらい担いでいましたね。アヴィニオンでテントを張ったんですけど、その前の日にテントが切り裂かれたという事件があって、巡回の人にやめなさいといわれたり……。

藤井 でもテントを持っていかれていたんですか。日本から。

長谷川 はい。まあ夏ですから(笑)。でも、フランスは安いところを探すと安いのがありませんか。だから、だいたい安い宿に泊まって、ユースホステルもそうですし。

藤井 だんだん値上がりして、アヴィニオンももう東京より高いくらいですけどね。

長谷川 そうですね。それとユーレイル・パスを持って行くから、夜行に乗って寝ている。コンパートメントに誰もいないから、横になって寝ていられますから(笑)。いろいろやりました。

藤井 モンペリエやアヴィニオンには何年ぐらいまで行かれてましたか。

長谷川 1988年までだったと思います。まだジョン・ケージが存命で、カニンガムの公演があるので、一緒に来ていて会いました。ピナ・バウシュも息子さんを肩にのせて、アヴィニオンの細い坂道を、下を見て歩いてくるところに出会いましたね。「ピナ!」と声かけたら吃驚していました。上演したのは『ワルツァー』だったかと思います。3時間もの。

藤井 初めてピナ・バウシュをご覧になったのも、82年。

長谷川 そうです。1982年に。

藤井 世界一周で。

長谷川 はい。82年に観たのは『コム・タンツ・ミット・ミア』(Komm tanz mit mir、『私と踊って』)ですね。木がドーンと落ちてくる。

ピナのところは87年だったかな。85年だったか、カッセルのあった年。

藤井 ドクメンタ。

長谷川 ドクメンタの。同じ年に、10thアニバーサリーをやっていました。ピナの。ほとんど全作品を上演していました。

ROKU HASEGAWA

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 長谷川六氏

第2部

へばりついて見続けました。

藤 井 それで、同じ頃ですかね。1987年ぐらいから、ダンスパス[Dance PAS、パフォーミング・アーツ・システム]とする学校も始められて。

長谷川 そうです。

藤 井 そうするとちょうど85年にプロデューサー的にTOKYO SCENEも始めるようになって。

長谷川 そうですね。フランスにはCNDC [Centre national de danse contemporaine、国立現代舞踊センター、アンジェ市に位置する]があるでしょう。コンセルヴァトワールもある。舞踊教育は一貫しているんです。日本はいまでこそ舞踊教育がクローズアップされていますがそのころは体育系でした。

藤 井 建物をうまく何人かの人で借りられたのですよね。

長谷川 京都に遠藤寿美子[演劇プロデューサー、1937-2003]さんというプロデューサーがいました。その方から、「ビルを全部借りた方がいる。その方は1フロアを使う。3フロアを演劇ブックの社長が演劇学校をやりたいといっている。残る1フロアで何かやらないか」という話が来たんです。しかも家賃は売上のパーセンテージでよろしいというお話だった。そうすると、講師にパーセンテージでお金を払って、あとは広告宣伝費が残ればいいわけだからと思って、じゃ、やりましょうと手を挙げたんです。で、ダンスの学校をそこで企画したということです。

テクニクは、本場の熟練の方に来ていただくという発想でしたね。ですから、グレアム [・テクニク]はグレアムのところでマスターまで行った人、カニンガム [・テクニク]はカニンガムのところのダンサーで、指導養成を受けた人という感じでした。評判がよくて、ずっとやっていたのですが、残念なことに、演劇学校が潰れて、家賃が払い切れないというので、オーナーの方がやめたいとおっしゃるのでやめました。

藤 井 それは何年ぐらいでしたか。

長谷川 9年続きました。10年やったらやめようと思っていたんです。9年目でポシヤりました。

藤 井 現代ダンスに特化したかたちの。

長谷川 はい。レギュラーのテクニク・クラスというのは、いろいろなテクニクを集めました。ですからバレエもきちんとプログラムされていました。いわゆるワークショップ系のものには笠井勲さんも来てくだ

ROKU HASEGAWA

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 長谷川六氏

第2部

さっていたし、コンテンポラリーだけという指向性はなかったですね。幅広く設定していました。マイナーでも重要だというものを選んでいました。ダンス自由大学というのを作って、創作にも力点を置いていました。

藤井 1990年に、今度はアメリカに。1987年には、バウハウスを訪ねてドイツにも行かれていたんですけど。

長谷川 安い航空チケットを探すでしょ。買ったらずくところが東ベルリンだった。東ドイツに同級生が住んでいたので、それを呼び出して、空港まで迎えに来いと。西ドイツのほうへ送ってほしいといったわけです。そうしたら迎えに来てくれて、バウハウスを見たいといったら連れて行って来て。そういう感じですね。

藤井 大学でも、バウハウスにまず関心を持たれていたんですものね。

長谷川 バウハウス研究の教授がいたのでラッキーでした。

藤井 1990年にACC[Asian Cultural Council]のグラントで、ニューヨークに行かれた。ちょうど湾岸戦争と重なってしまったんですね。

長谷川 そうでした。あすこで爆弾が破裂したとか危険だから行くなといわれました。でもまあ何とかかなると思って(笑)。せっかくのチャンスですものね。お金をいただいて留学できるというのは。ですから行きました。ニューヨークは戦争の影響はあまり感じられませんでした。それよりも69年に行ったときのほうが、ヴェトナム戦争で疲弊していましたね、アメリカ自体が。何か全部が疲れていた。とくに兵役を逃れて、兵隊に行きたくないからといって、みんなヒッピーになるでしょ。ヒッピーがわんさかいる。何をしているんだと聞くとモゴモゴ、旅行するとかいって、どこへ行くのというと、インドへ行くかといってね。あれでみんな大挙してインドへ行ったみたいですね。あんなことで兵役を逃れられるのだったら、みんな行くわ(笑)。あの頃は、アメリカ人はみんな疲れていたような気がする。ベトナム戦争は75年にアメリカの負けで終わったんでしょう。

藤井 まあ、そうですね。1990年のニューヨークはいかがでした？

長谷川 1990年のニューヨークは、パワーがなかった気がします。メレディス[・モンク、Meredith Monk、アメリカ合衆国のパフォーマー・振付家・演出家、1942-]が、イアンとホケットという音楽の技法で、こっちで「ハッハー」というと、あっちで「ハー」と返していく技法のパフォーマンスですけども、左前にオブジェが置いてあって。アラスカか何かの、そこが汚染されているというテーマだったんです。あの当時からそういうことに対してアーティストが非常に敏感になっていて、そういう作品を発表している

ROKU HASEGAWA

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 長谷川六氏

第2部

という一つの例でした。ただ、ラママはもうそのときはあまり活発ではなかった。パフォーマンスの拠点はもう少し下に移っていた。PS122とか小学校の跡地のオルタナティブな空間で、はっきり意見を出すかたちのアクションが目立っていましたね。

カニンガムは確か『イベント』を上演していました。彼は足が悪いでしょう。でも出演する。ホリゾントの前で腕を挙げて立つんですね。そうすると、若い小柄な女性が彼の腕の上にパッと横に乗る。他のダンサーは踊っていて、マース・カニンガムはじっとしていると、ある瞬間にポトッと女性が落ちる。それが何ともいえず、自然に落ちるんですよ。その落ち方が『メイ・ビー』のときに感じたのと同じようなものを感じる。ものすごく深いものを感じてしまいました。

グレアムは運動量の大きい、相変わらずのレパートリーシステムでした。それ以外は、あとはレイシズムに対する思想的なものを表へ出して、女性のグループでしたが、非常に活発なグループでした。また、キッチンとかPS122といったもの以外にも、アンダーグラウンドの空間ができていましたね。非常に若い人たちが自由にできるという。ただ、全体に見ると、活気はあまり感じませんでした。

藤井 湾岸戦争もそうですし、エイズの問題がひどかった時期でもありますよね。

長谷川 そうですね。

藤井 1980年代の前半だったら、たぶんまだフランスのダンス、ベルギーのダンスはヨーロッパでないと観ることができなかったと思うのですが、佐藤まいみさんがアンヌ・テレサを最初に日本に呼んだのが、たぶん1985年でした。

ヨコハマ・アート・ウェーブのときだったと思うのです。1980年代の後半になると、フランスのダンスも急に、日本に毎年毎年、複数のカンパニーが招へいされるようになると思うのですが。

長谷川 東急文化村がレスキス[L'Esquisse]を呼びましたね。『城壁の向こう』。マギーが利賀[フェスティバル]で来たのが最初でしょう。1984年ですから。それから、『城壁の向こう』が来て、矢野君たちが1985年に来て、ぽつりぽつりとですが、一番大きく来たのが三井フェスティバルですよ。あのときはガロッタとか。

藤井 景気がいいときは、バブルがはじけてしまう前は、一回のフェスティバルで5、6組呼んでいましたものね。

長谷川 そうですね。あの頃ですよ。ご覧になった。

藤井 ええ。六さんと知り合いになったのもその頃です。

ROKU HASEGAWA

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 長谷川六氏

第2部

長谷川 あれは何年でしたか。

藤井 レスキスの取材にくっついて、文化村まで一緒に行きました。

長谷川 ああ、レスキス、あのときは栗原喜美子[当時の東急文化村広報、現在は兵庫県立芸術文化センターのチーフ・プロデューサー]さんでした。

藤井 1993、4年ぐらいだったと思うんです。

長谷川 そうですか。懐かしいなあ(笑)。1993、4年か。でも、10年、フランスでコンテンポラリー・ダンスが勃発して10年。でもフェスティバル・ドートンヌにカニンガムがしばしば呼ばれて行っているんですよ。その頃から芽が出てきたから、実際にはそれ以上の時間がかかっていますよね。

藤井 そうですね。

長谷川 でも、レスキスの『城壁の向こうで』[1989年、シアターコクーン]は、あれもまたストイックな作品でしたね。私はあの2人がアヴィニョンの法王庁の大きいほうではなくて、入っていくと裏のところに小さい100席のところがある。そこで昼間に上演した作品を観ているのですけど、ポワントではないんですよ。爪のある側で立つんです。そこから血がにじむ。それでも繰り返し、繰り返しやる。2人で。何てサディスティックな人なのかと思った印象があるんですけど、『城壁の向こうで』はよかったですね。スケールが大きくて。

藤井 ええ。ブランコのようなものが揺れる作品でしたね。

長谷川 そうです。あれが、大きいグループが上陸した2番目ぐらい。東急文化村では観客動員が読めないのが大変だったようです。

藤井 僕は同じシアターコクーンで[1993年]、アンジュラン・プレルジョカージュ[Angelin Preljocaj、フランスの振付家、1957-]の『婚礼』を観て、衝撃を受けました。

長谷川 飛びましたね。凄いテクニック。フランス人はコンタクト・インプロヴィゼーションが好きなのね。いろいろところでスタージュがあるし、CNDCへも講師が行っているでしょう。ですから、あの技術が発達する。トワイラ・サープ[Twyla Tharpアメリカ合衆国の振付家・ダンサー、1941-]もパーンと飛ばしていましたが、飛ぶのはスリルがある。『婚礼』がこうなっちゃうんだと見ていました。

ROKU HASEGAWA

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 長谷川六氏

第2部

- 藤 井 元の作品はニジンスカ[ニジンスキーの妹で『婚礼』の1923年の初演の振付を担当した]でしたね。
- 長谷川 妹もびっくりしているでしょうね。
- 藤 井 度肝を抜かれました、本当に。
- 長谷川 ビデオがあるかもしれない。
- 藤 井 僕も本当に昔のVHSの、コピーにコピーを重ねて画質の悪いものを持って観ていました。
- 長谷川 ハハハ。
- 藤 井 ちょうど80年代の後半からフランスのダンス、ベルギーのダンスがたくさん呼ばれるようになって出されたのが、この『フランス現在の舞踊』だったんですね。
- 長谷川 82年にマギーを観て、フランスのダンスがアメリカのモダン・ダンスと違うと思い、これは何だと毎年観に行っているうちに企画が立ったのです。批評家のマルセル・ミシェル [Marcelle Michel、舞踊研究者] やリズ・ブリュネル [Lise Brunel、1922-2011]、ジャン＝マルク・アドルフ [Jean-Marc Adolphe、舞踊批評家、1958-] などパイプを見付けて、取材ができた。アヴィニオン演劇祭やモンペリエ・ダンス [Montpellier Danse、1981年に創設された国際ダンス・フェスティバル] でまとめることができた。そういう条件があったのでまとめられました。モンペリエ・ダンスのディレクターの [ジャン＝ポール・] モンタナリ [Jean-Paul Montanari、フランスのフェスティバル・ディレクター・制作者、1947-] は数多くの材料をくれました。
- 藤 井 これは非常に売れ行きもよかったですか。
- 長谷川 そうですね、あっという間に売れまして、いろいろな方が買ってくださいって、もう在庫がうちにはありません。私のものもボロボロになってしまっただけ。
- 藤 井 それで1999年に、文化庁のお金で、今度はニューヨークではなくてパリにいらしていたんですね。
- 長谷川 はい。ヨーロッパの舞踊教育を視察するというテーマで行きました。パリのダンレモン通りにアパートを借りて、CNDC、コンセルヴァトワール [Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris]、ロッテルダム・ダンス・アカデミー [Rotterdamse dansacademie、現在はCodarts - hogeschool voor de kunstenの一部]、エッセンのフォルクヴァング・ホッホシューレ [Folkwang

ROKU HASEGAWA

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 長谷川六氏

第2部

Hochschule、現在はFolkwang Universität der Künste]や、小規模のところにも取材にいきました。カンタン・ルイエ[Quentin Rouiller、フランスの振付家・ダンサー・教育者、1949-]の時は通訳していただいてありがとうございました。

藤 井 私もお伴いたしましたね。

長谷川 パリ音楽舞踊高等コンセルヴァトワールの校長先生でしたね。コンセルヴァトワールの組織は盤石ですね。ああいう形で。高校に通わせて、ダンサーの育成をするというあのシステム、いいですね。

藤 井 義務教育もちゃんと受けさせながら。

長谷川 テクニックも身に着けさせる。そして合宿性である。旅回りの多いダンサーに向いている仕組みですよ。

藤 井 ほかにも六さんのお伴をして、女性のところにも。

長谷川 パリ8 [パリ第8大学]の先生でしたね。

藤 井 お話を聞いたり、ディディエ・デシャン[Didier Deschamps、フランスの振付家、2011年から国立シャイヨー劇場のディレクター、1954-]にも話を聞きに行った記憶があります。フランス語があときは頼りなくて申し訳なかったんですが。

長谷川 とんでもない。助かりました。3カ月ぐらいって、あっという間に経ってしまうんですね。

藤 井 ニューヨークは何カ月ぐらいいらしていたんですか。

長谷川 あれは3カ月グラントをもらったのですが、たまたまジャーナリスト・ヴィザだったのとグラントが余るので6カ月以上いました。

藤 井 それは贅沢ですよ、でも6カ月いられると。

長谷川 そうですね、やっぱりたっぷり。ただオフのシーズンはジャズを聴いていました(笑)。

笹 山 99年以降は、海外はどちらかに。

ROKU HASEGAWA

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 長谷川六氏

第2部

長谷川 あ、欧米は99年でおしまいになりました。

笹 山 あ、そうなんですか。

長谷川 疲れるし(笑)。確かそのあとは、韓国、中国など近くには行っていたけれど。

藤 井 遠出はしなくなった。

長谷川 パスポートも切れて、ジャーナリストのヴィザを取るのが面倒くさくなったんですよ。アメリカはいろいろな事件が起きて、昔のように容易に取れない。それにもう資料が有り余って、それだけで、これからまとめていけばいいのではないかとか。

藤 井 マギー・マランやアンヌ・テレサ・ドゥケースマイケルのあとにご覧になって、お気に召された作品は何かありますか。

長谷川 実は、ありません。何かすごく気になったり、研究したいなと思った作品、すぐは思い浮かびません。

藤 井 85年のまいみさんがプログラムしたヨコハマ・アート・ウェーブは、僕はちょっとまだ若すぎて、幼すぎて観に行っていないのですが、そのあと94年かな、神奈川で舞台芸術のフェスティバルをまた、まいみさんがプロデュースして、そのときに、ウィリアム・フォーサイス[William Forsythe、アメリカ合衆国出身のバレエの振付家、1949-]の『アーティファクト』と、フィリップ・ドゥクフレ[Philippe Decouflé、フランスの振付家・ダンサー、1961-]の『プティット・ピエス・モンテ』という作品と、ヤン・ファーブル[Jan Fabre、ベルギーの振付家・演出家・美術作家、1958-]の作品とダムタイプの『S/N』、僕はフォーサイスとダムタイプ、それからちょっと違う形の感動ですけど、フィリップ・ドゥクフレ、その3本を観て、また度肝を抜かれた記憶があるのでですけど、フォーサイスはいかがですか。

長谷川 フォーサイスは惹かれてしまいます。理解を相手に任せるみたいな、淡々としているじゃないですか。あの淡々とした雰囲気が好きでしたね。ワークショップに訪ねて行ったことがあるんですよ。自分で教えていましたね。ああいう人たちはだいたいワークショップ専門の人がくっついてきて、御大は出てこないじゃないですか。いい人柄だなと思っていました。
最後の来日公演でデュエットで、男性と女性が2人で手を組んでバランスを取りながら同時にアラベスクしている作品があったけど、緊張してしまって、こちらが(笑)。装置にも時間を感じました。マギーとはまた全然違った意味で好きですね。

藤 井 そのほかに、最近欠かさず観ていらっしゃるアーティストは？

ROKU HASEGAWA

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 長谷川六氏

第2部

長谷川 ああ。最近欠かさずね。やっぱり深谷正子[舞踊家、1947-]さんと上杉満代[舞踏家、1950-]さん、この2人は注目しています。深谷さん自身は具体的に何か標榜するようなことはないのですが、見終わりますと、ジワジワジワジワと、何かが浮かんでくるんですよ。言葉もそうですし、言葉だけではない心情や、あるいは自分がやらなければいけないと思う、いかなければいけない、しなければいけない、こういうふうにならなければいけないんだというようなことが、どんどん出てくる。要するに人間の本質を突いてくるんですね。おまえは何なんだ、おまえは誰だ、おまえは何をしたいんだということ、を、どんどん突いてくる。別に彼女はそんなことをいっているわけでも何でもありませんが、やっていることが。私は昔、笠井叡さんのことを犠牲体だという言葉を使ったんですけど、深谷さんは犠牲体でもないですよ。なので非常に不思議だなと。

上杉さんの場合は、細い細い細い神経で、指一つを動かすのも、一つ一つが自分の中でのその動きに必然性みたいなものを求めてやっている。ところが、ご本人は実に論理的な方なの。実に物事をパシッと、自分の意見をきっちり論理的に話す方なのね。このギャップは何なんだろうと。ふつう感覚が発達している人に思えるじゃないですか。そうではないんですね。ただ、表象力というものと、それを支えているものは非常に論理的だというのが、ちょっとびっくりしていますね。

最近の勅使川原[三郎]さんの動きも、注意しています。しかし、『ゴドーを待ちながら』では、ゴドーの日本語訳をずっと語りながら、彼が踊っているのですが安易に過ぎる。それでいて、彼のシューベルトは凄い。ギャップが多すぎる。どうしてこんなにギャップが出てしまうのかなと、それがいま彼に対して興味を持っている箇所なんですけど……。彼は自分を壊せないタイプ。壊せないと観ているほうはちょっと足りない。やっぱり自分を壊してしまう人というのは、興味を持つじゃないですか。笠井さんは壊す以上に壊していますからね。この間の[笠井叡の]『冬の旅』は各段によかった。

藤井 ああ、芸劇で上演された……。つい先週ぐらいですよ[2016年2月12～14日]。

長谷川 はい。

勅使川原三郎さんといえば、彼が始めた萩窪のカラス・アパタスは気になります。東欧など歩いていると町中に芝居小屋があって、気楽にみんなが足を運んでいる。中に入ると客席と舞台が近い。カラス・アパタスはあんな感じで、街に溶け込んでいます。

海外のものは、自分で出て行っていないから、情報つかめないんです。情報通の人物に「フランスではいま誰なの?」と聞くと、ボリス・シャルマツ[Boris Charmatz、フランスの振付家・ダンサー、1973-]などが代表格らしいので、「それじゃあ、もういいわ」(笑)。

藤井 [2016年] 3月に京都で公演がありますけどね。

長谷川 はい、そうですね。いや、でも行きません。行ってまで観ようという気持ちにならないな。何でしょう、まあ、やりたいことをやればいいんだから。言いたいことを言わせていただいてすみません。

ROKU HASEGAWA

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 長谷川六氏

第2部

藤 井 いえいえ。いまはじゃあ、TOKYO SCENEを年に1回開催しながら、専ら『ダンスワーク』の編集に……。

長谷川 そうです。それでTOKYO SCENEで、1年に1回ぐらい外に向かって何かやってみたいと。だって、編集の仕事は一日中パソコン前ですよ。しかも、終わり頃になると狂気になりますからね。写真が1枚足りない、写真家の名前が分からない、そういうことだらけでしょう。

藤 井 最新号が。

長谷川 最新号はこれです。

藤 井 72号。

長谷川 いま73号をやっています。何か研究する人の役に立ってくればなんと、その程度ですけど。この号はよく売れました。でも売れると思う号は売れなくてね。水物ですね。

藤 井 これももうじき50周年になるわけですよ。

長谷川 そうですね。50周年ですか。50周年を越したらもう(笑)。どうしようかな。やめようかな、なんて思うんじゃないですか。

藤 井 でもこの編集をやはりお一人で続けてきたというのは、すごいことだと思うんです。

長谷川 すごい、じゃなくて一人のほうが楽ですよ。人の意見を聞かなくて済むんだもの(笑)。

藤 井 でも黒字にはならないと分かっているながら、50年近くにわたって続けてくることができた理由というのは、何だったと思われますか。

長谷川 人間って、誰でも思うじゃないですか。何か役に立つことをしたいって。勝手な思い込みですよ(笑)。それと、私はダンス・レゾネ[Danse Raisonnée]という言葉を使っているのですが、美術家の方は、カタログ・レゾネで、自分の全作品を、この作品は誰が所蔵しているとか、この作品はどこの美術館に置いてあるとか、そういうことが全部分かるわけです。だから、大回顧展などをしようとすれば、それを集めてくればいいのだから、できるわけでしょう。だけど、ダンスの場合にはそういうことができないわけです。だから、少なくともダンス・レゾネということで、こういう人がこの時期にこういうことをやった、こういう作品を生んだのだというようなことを、

ROKU HASEGAWA

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 長谷川六氏

第2部

どこかで記録しておけば、研究しようというときにネタにもなるし、ましてやその人の名前が一応残るわけじゃないですか。何かそういうことで役に立つ。

ご自分で、フェイスブックか何かでもできる時代ですが……。

藤井 フェイスブック、ちょっと前ならブログだったり。

長谷川 ブログで帰ってきてその日のうちに、こういうことがありました、ああいうことがありました、こういうことをやりましたというのが、記録されている。だからそれはそれでいいんです。ただ、今度はその記録されたものをピックアップしようとする、ものすごく大変じゃないですか。だから、一応どんなことが世の中に起こっているかということが紙に記録されていれば、それで、自分でブログを書くよりも、緊張していただけるような気がするのです。

藤井 最初から、『モダンダンス』のときから、『ダンスワーク』は、依頼原稿がかなりの割合を占めてきた。

長谷川 そうですね。でも、常に協力者がいて、これを書きたい、あれを書きたいというオファーが編集に影響しています。数多くの方々の意見やお力添えでダンスワークは継続できました。2017年10月で創刊50年になります。
本当にありがたいことです。

藤井 色々とお話くださってどうもありがとうございました。
・笹山