

国際局総務課長 神田 真人

新国立劇場バレエ研修所長 牧 阿佐美 先生

(元新国立劇場舞踊芸術監督、文化功労者)

牧 阿佐美 Maki Asami

日本のバレエ界の草分け、橘秋子の長女として生まれる。1954年から1年間アメリカに留学して世界的プリマのアレクサンドラ・ダニロワやイゴール・シュベツツォフに師事。1956年、橘秋子と共に牧阿佐美バレエ団を設立。1971年、橘秋子の没後は舞台を退き、牧阿佐美バレエ団主宰者、橘バレエ学校校長として、日本を代表する舞踊手を数多く世に送り出す。1999～2010年まで新国立劇場舞踊芸術監督を務める。紫綬褒章、芸術文化勲章シュヴァリエを受章、文化功労者。現在、新国立劇場バレエ研修所所長。

神田 真人 Kanda Masato

国際局総務課長。1965年生まれ。87年東京大学法学部卒業、オックスフォード大学経済学修士 (M.Phil)。十和田税務署長、主計局主計官補佐 (主査)、国際局為替市場課補佐、大臣官房秘書課企画官、世界銀行理事代理、主計局給与共済課長、主計官 (文部科学担当の後、司法・警察、財務、経済産業、環境担当)、国際局開発政策課長等を経て2014年7月より現職。元オックスフォード日本協会会長、(財) 浩志会本会員代表幹事等。



右：牧 阿佐美 新国立劇場バレエ研修所長

▶**神田課長 (以下、神田)** 本日はご多忙にもかかわらず貴重な御時間を頂き、有難うございます。牧先生にはほぼ毎月、勉強会で貴重なお話を拝聴させて頂いておりますが、今日は幅広い読者に対して、御高見をシェアさせて頂ければ幸いです。先生は、身体表現という共通言語で世界と交流して勝負すべきという信念を持ち、実際に民族の相互理解のためにバレエの国際交流を実践されてこられ、私ども、社会の繁栄と平和のために働く公僕にとっても学ぶところが多いかと存じます。

(世界のバレエ)

▶**神田** 未だソ連が崩壊する前にバックバック旅行でロシアを回った際、マリインスキーに名前が戻る前のキーロフと、大規模改修前のポリショイを、一番安い席から観劇した思い出があります。バレエはその後にも栄枯盛衰、多様化と進化が続いているように見受けられますが、先生は、世界のバレエはどのように発展しているとお考えです

か。或いは、何がどうなればバレエは進化したと考えられるのでしょうか。

▶**牧先生 (以下、牧)** バレエの歴史を積み重ねたロシアで、ある時代に非常に良いバレエ教師が出て、その優れた教師が良い踊り手を育て、踊りのテクニックのレベルが上がります。すると、素晴らしい踊り手にインスピレーションを受けた振付家が新しい作品を生み出します。作品を最終的に形にするのは踊り手ですから、踊り手の能力が高くなればなるほど、振付家の創作意欲も刺激され、踊り手に求めるテクニックの要求も上がっていきます。そのようにしてロシアのバレエは伝統的な美しさの上に、ダイナミックな表現を獲得しました。ロシアのバレエに驚いたヨーロッパもまたそれに刺激を受けて、それぞれの国で自国のバレエを模索し、例えば英国はより演劇的な表現を持ち味とした作品を創り上げるなど、各国で違う個性を充実させてきました。アメリカで発展した

モダンダンスや、現在日本でも盛んなコンテンポラリーダンスは、人間の動きを深く掘り下げたり、日常考える事物を題材にしたりして新しい舞踊を創り出そうとしています。

ただし、バレエの基礎の1番から5番のポジション(型)というのは、17世紀から現在まで変わりません。ルイ14世がボーシャンというバレエ教師に命じてバレエの技術のルールを作らせ、劇場の舞台に立つ踊り手がどこから見ても綺麗に見える形として定めたのがこの5つのポジションです。4番ポジションで立つルイ14世を描いた絵がよく知られています。5つのポジションと動きの基礎的なテクニックは昔も今も同じで、ダンサーが毎日のクラスレッスンで何をしているかという、この基礎的なテクニックを繰り返しているだけです。でもこれがとても重要なことで、体のポジションや動きの崩れをミリ単位で修正して日々、体に叩き込む作業なのです。それによってバレエを踊る体を作り上げて、プロになってからもキープしています。クラスレッスンに続いて、個々の作品のリハーサルを行います。振付家が振り付けた踊りは基礎から大きく飛躍しています。先程お話したように、様々に表現が多様化した作品を踊り、一方で毎日基礎を繰り返す、バレエは踊り手の体の進化とともに変わってきています。

▶**神田** 先生の名著『バレエに育てられて』の中で、一番、興味深かったのは、「バレエである以上、様式はきちんと守らなければなりません。問題はどこからどこまでがバレエの様式であるかということでした」という命題です。まさに全ての芸術やスポーツに共通する問題だと思います。

その様式、基礎が維持されながらも、確実に表現力が根本的に変わってきたということですね。そして、それを実現するバレエ団についてですが、ボリショイバレエ団が昨年来日しました。ちょうど2年前、ボリショイ事件、芸術監督だったセルゲイ・フィーリンが強酸をかけられる衝撃的な事件があり、団内の元主役級ダンサーだったドミトリチェンコ達が有罪となりました。

日本のバレエ団も分裂・統合の歴史ですが、世

界を見てもバレエ団運営は難しいようです。パリ・オペラ座をはじめ、世界で無数のバレエ団が競争していますが、先生がご覧になってダイナミズムがあつてよくまとまっている、すなわち理想とする、あるいは高く評価するバレエ団はどこで、何が特徴でしょうか。

▶**牧** 資金も豊富で組織がしっかりしている世界のトップのバレエ団もそれぞれに特徴があります。パリ・オペラ座は上演する演目のレパートリーもよく練られ、早い時期からモダン作品にも取り組みましたから、今ではクラシックとモダンの両方がオペラ座のダンサーの血に入っていると感じます。クラシックバレエの基礎がある上で新しいモダンもやるから美しい。ロシアのマリインスキーとボリショイもモダンを踊るようになりましたが、オペラ座に比べるとややまだ勉強しているという感じ。でもやはりクラシックはロシアは断然美しいと思います。英国と日本のバレエの歴史は同じくらいにも関わらず、日本とは違い、英国は早い段階で国が関与してロイヤル・バレエ団を作りましたので、今ではオペラ座やロシアの大きなバレエ団に並ぶくらいの組織に成長しています。日本は子供のレベルは高い評価を受けています。新国立劇場バレエ研修所は、アメリカやロシアで行われた世界のバレエ学校が集まるフェスティバルの招聘を受けて参加しています。

▶**神田** こうしてバレエを育てているのは、もちろんダンサー達の努力、先生方の指導もあると思うのですが、芳賀直子さんの『バレエ・ヒストリー』等でも、熱心だったルイ14世に近づくために貴族達が一所懸命勉強して発展したように、王侯貴族の社交の場であったパリ・オペラ座の上演がフランス革命後も続けられ、ロシア革命でも生き残ったことが重要であります。その経緯は十分に解明されていないとされています。革命後のソ連は体制の宣伝のために海外公演を重ね、米国も対抗して自国のモダンダンスを海外に送り、スポーツやチェス同様、冷戦の道具ともなり、この競争は芸術の発展には良かったところがあるのですが、スターリンがストーリーを変えさせたという話も

あり、政治との距離は難しいところです。大変、興味深い論点であり、まさにバレエは誰のものか、主たるクライアントは誰かということに繋がると思っています。先生はどうしてバレエは生き延びてきたのか、そして、とどのつまり、誰のために演じられているのかとお考えでしょうか。

▶**牧** 踊ることは人間の本能的な表現方法だから生き延びるのだと思います。日本でいち早くバレエを始めた私の母、橘秋子は小学校の教師をしていた時に、子供たちが下駄のつま先で立って遊ぶ姿を見て、バレエを教えようと思ったと話していました。バレエはヨーロッパの貴族によって形作られましたが、基は民衆の民族舞踊です。遡って原始的な社会でも各地域で踊りの文化は見られます。どんなに時代を経ても踊ることはなくならないと思います。バレエは音楽とも切り離せません。ドイツの戦後の復興はまず始めに音楽会を再開することで人々は力を得たと聞いています。音楽や踊りはそういうものだと思います。ではバレエは誰のものかという、非常に難しいところですが、やはりお客様のため。文学作品のバレエ化など、大きな芸術の歴史の中にバレエも存在しますし、時代の要求しているものをバランス良く取り入れて新しい作品作りに挑戦して、観る人の感性を刺激しながら、演じる側も観客も一緒にレベルを上げて行きたいと思っています。

▶**神田** 先生から見て客層は如何でしょうか。最近、歌舞伎などを拝観していると、観客にかなり若い人が増えていると思いました。芸術の将来にとって結構なことだと思いますが、バレエはどうでしょうか。

▶**牧** ワシントンで行われたバレエ学校フェスティバルの公演を観に来たのは大人ばかりでした。才能ある生徒たちのパフォーマンスと成長を見て喜ぶ様子がみられました。日本で同様の公演をした場合は客席も子供が多くなります。アメリカではバレエ鑑賞が大人の社交場であるのを感じましたし、日米のこの違いはどこから来るのかと思いました。日本のバレエの観客は小中学生も多く、

比較的幅広い客層です。もう少し大人の雰囲気も欲しいところですが、若い観客が多いのは将来にとって良いことです。また、高齢のお客様からは、バレエを見ると元気をもらえるという感想をいただいたこともありますので、どんどん足を運んで欲しいと思っています。

(バレエのあり方)

▶**神田** 政府では女性の活用を主要政策にしていますが、芸術の分野では昔から女性の方が活躍されていることが少なくありません。

演じる方の役割という意味で男女を見ると、日本バレエは昔から女性主導だったという理解をしています。バレエはもともと男性中心だったものが、ロマンティック・バレエの時代に女性中心となり、バレエ中興の祖ともいえるディアギレフのバレエ・リュスが男性中心に戻すといった大きな流れが見受けられますが、その後はバレエ・リュス・ド・モンテカルロのように女性中心、ベジャールの20世紀バレエ団のような男性中心と様々に多様化しているような感じも致します。先生はバレエにおける男女の役割などについてどう考えられますか。

▶**牧** 振付家にとっては男女に係らず、いいダンサーがいればその人の良さを最大限に引き出した作品を振り付けます。ですから男性のいいダンサーが何人かいる時は男性中心の作品が生まれ、女性がいれば女性中心となります。ダンサーが現役で踊れる期間は10年から20年なので、その期間そのバレエ団は男性が中心か女性が中心か、決まるのです。

お尋ねの男女の役割については、私が子供の頃、クラシックバレエでは、女性のダンサーは、妖精のようにいつ飛んで行ったか分からないような軽く美しい女性を表現し、一方で、男性は高くジャンプし、戦いに勝つような、女性をリフトする力強い男性を表現する、といった点が強く意識されていました。

ところが、この3~40年の間に、男性がそこまで力強くなくても良いようになって来ました。作品の内容を表現するため、高いジャンプよりも、

その演技力や身体から湧き出る役柄をこなせるダンサーが良いとされています。パ・ド・ドゥでは、昔は男の人が強くて支えているという感じでしたが、今は、男女のアンサンブル、デュエットというような形になり、だいぶ踊り方も変化しています。

▶**神田** 社会的なお話でもう一つお伺いしたいのが、バレエの衣装をはじめ、背景とする民族性についてです。判りやすい衣装の世界においても、極めて保守的なものから、ロマンテック・チュチュ、機動性を増したクラシック・チュチュを経て、ジュール・レオタールのレオタードと進化と多様化を重ね、シャネルが参加するようにファッション芸術との相互関係も深まってきました。バレエ衣装には芸術性と機動性のバランスだけでなく、背景とする民族文化にも関係します。先生は「惑星」、「曼荼羅交響曲」など壮大な宇宙観を表現されたこともあります。哲学から衣装まで、日本の特色を活かすバレエとはどのようなものなのでしょうか。

▶**牧** 黛敏郎さんは密教を評価して曼荼羅交響曲を作曲されています。私はその音楽から受けるイメージを発展させて振り付けました。音楽が表現するものを振り付けるのが私のやり方です。音楽は聴く人によってイメージが違うので、同じ音楽を使ったバレエでも振付家によって全く違う作品になります。

バレエでは、体格が良くてパワーもある欧米人の表現に対して、日本人にはダイナミックさの表現は難しく、繊細な表現が得意といえます。「白鳥の湖」の振り付けはどの国で演じようと同じですが、外国人が踊るとダイナミック、日本人は繊細な印象になります。ただ、繊細が貧相にならないように注意しなければいけません。例えばオペラで、ピアノシモが4階まで届くのと、前の方にしか届かないのは違います。

日本人のダイナミックさの表現は、心として描くことが出来るのではないかと思います。それには日本人の内面を真から見つめて発見していく作業が必要です。和歌で自然を詠み、そこに気持ちを込めるなど、全てを直接的に出さずに半分

は隠すというのも日本の文化だと思います。踊りは内面的なものを表現できるので、ドラマの筋書きとしてはあまいさを演じながらも、踊りでは本当のはっきりした気持ちを表現する、というように強い意志と繊細な表現の対比で日本人を描く、といったことも出来るのではないのでしょうか。

衣装については、着物はバレエの表現には難しい部分があります。私はいくつか日本の物語を作りましたが、足を上げて着物の裾が割れてしまうとやはり違和感がありました。ただ、来年のバレエ団創立60周年の記念公演で「飛鳥物語」を上演しますが、奈良時代は衣装も文化も少し、大陸の影響が大きいようですから、美術も振り付けも登場人物の設定も、日本と大陸文化の融合を反映できて面白いものになると思います。

▶**神田** 難しいですね。能に代表的されるように、日本の表現の仕方というのは、内面は大変深く、力強くても、外見は静的で、着物もあまりダイナミックな動きを想定していませんから。しかし、外国人が期待している日本特有の美を表現しようとすると相当に工夫が必要ですよ。

▶**牧** その通りで、日本固有の特徴をどうするかが重要です。私は、日本人の良さというのは、やはり人と和していくというのが上手な点だと思います。新国立劇場バレエ団もコール・ド・バレエが世界で高い評価を受けています。以前、外国人と日本人のダンサーと一緒に作品を踊った時、日本人のパートだけ揃っているということがありました。ただし、揃うことだけが芸術ではなく、揃う中にも、心と音楽から出てくる表現をダンサーに踊ってもらわなければなりません。ブロック塀みたいに並んで揃ったから良いという訳ではありません。そうするとやはり茶道や華道といった心を重視する文化の中から発信していくバレエが良いのではないかと思います。

▶**神田** 以前、先生の学校で日本の伝統も教えておられるとお聞きしましたが。

▶**牧** はい。母はバレエ学校の子供達にお茶や生

け花、小笠原礼法、日本舞踊などを習わせました。お茶のお稽古はバレエの生徒はすぐに良く出来ました。といいますのも、バレエの一番の基礎が腕から手先までを「円」にすることでして、茶道で、円を描きながらお茶を取って、いただくという動作の無駄の無い動きの美しさが、バレエでも毎日やっている動きなので身につけています。

私の考えですが、バレエの基礎というのは、人間の身体の基礎に通じると思っています。海外の舞踊家も皆さん同じことを言います。バレエ自体が上手にならなくても、バレエの基礎を覚えると、立つ、歩くという動作が変わってきます。ロシアで新国立劇場の椿姫を公演した時、街中で歩いている人々がバレエをやっているのかと思うように美しく見えました。普通のサラリーマンの女性や男性でも、皆バレエ風の姿勢と歩き方です。日本人はバレエを習った人とそうでない人の違いは大きく分かります。だから、私はバレエを小さい時から、身体の基礎として、お勉強が大変にならないうちにやっておいた方がいいのではないかと思います。そうすると日本人の誰もが、もっと動きが大きく綺麗になるのではないかと思います。

(日本のバレエ)

▶**神田** さて、いよいよ日本のバレエの話ですが、まず、どのように世界のバレエへと発展したのか、復習させてください。

▶**牧** 日本のバレエが、非常に変わってきたのは第2次世界大戦後ではないかと思えます。戦後も、鉄のカーテンがあった頃は、ロシアにはあまり往来が出来ませんでした。ヨーロッパに行くことも、当時の日本ではなかなか経済的にも厳しい時代でした。石井漢先生や江口隆哉先生、新村英一先生など、モダンダンスの方々は大正、昭和初期から海外に行ってらっしゃいましたが、数はそう多くは無かったと思います。

戦後にロシアのバレエ団が日本に来て公演した時から、日本のバレエも発展しはじめたと思います。戦前、エリアナ・パヴロワ先生が七里ヶ浜でバレエ学校を開いて、私の母達が内弟子になった時から日本のバレエは本格的に始まりました。母

の話ですと、内弟子というのは家事や掃除も仕事としてしなければいけなくて、先生には週に1度、レッスンを見てもらうくらい、後は夜、自分でレッスンをするという日々だったそうです。パヴロワ先生はロシアから日本に亡命なさった方ですごく経済的に大変だったため、9時になると先生のお母さまが電球を外して持って行ってしまったので、外の月の光でレッスンしたというのが母の時代です。

それからすると今はもう雲泥の差です。戦後は世界中を簡単に往来出来て、振付者も刺激し合い、ダンサーも刺激し合っています。

▶**神田** 近年は、日本人が国際的なバレエ・コンクールで入賞する事例をよく耳にするようになりました。ロルフ・ド・マレが80年ほど前に初めたバレエ・コンクールが、日本では、ノーベル賞同様、他国に比しても異常に関心が強いといわれます。

実際、最近も日本勢が強くて、昨年、スウェーデン王立バレエ団の第一ソリストの木田真理子さんがブノワ賞の最優秀女性ダンサー賞を獲得、若手登竜門のジャクソン国際バレエ・コンクールでは加瀬菜さんが金賞、同じく若手対象のローザンヌ国際バレエ・コンクールでは、高校2年生の二山治雄さんが1位となり、日本人男性としては89年の熊川哲也さん以来の快挙、しかも、2位も高校1年生の前田紗江さんと1、2位を独占しました。ローザンヌは確か2年前も菅井円加さんが1位を取ったと記憶しております。

その要因として、日本のバレエの裾野の広さと厳しい競争が挙げられ、昭和音大の稲田奈緒美先生の調査では日本には約5000のバレエ教室があり、40万人の競技人口が存在すると推計されています。他方、そもそも、ダンサーの要請システムが異なる欧米からはアマチュアのコンクールには余り応募がなく、応募数や事前審査通過数の時点で日本人のシェアが高いという分析もあります。

牧先生は、確か2008年だったか、日本人で初めてブノワ賞の審査委員を務められ、世界のトップ・インナーサークルの一員でいらっしゃいます。果たして、日本人ダンサーの世界における実力をどのように評価されていますか。また、その要因も

教えてください。

▶**牧** やはり、公平に言っても、日本人の技術は良いと思います。楽器でも何でもそうだと思いますが、日本人は集中して一生懸命やりますから、テクニックはすごく良いと思います。ただ、コンクールにおいては「この子の身長は大きくなりそうもないからプロにはならないだろうが、今ここまで踊ることが出来ると1位に入れなければならない」ということが起きます。その後、中身と身体が成長しプロになれば一番いいのですが、子供のオーディションというのは、テクニックがきちんとしていて、いい加減に踊っていないかどうか重視されます。日本人はそういうところはきちっとやりますので、コンクールに強い傾向があります。

また、外国では、自分達のバレエ団にプライドを持っているため、他所のコンクールに出場する必要性を感じていないのに対し、日本は個人経営の小規模な教室が多数なので、とにかく教室が認められるには海外のコンクールに生徒を出場させることが多いという事情もあると思います。

▶**神田** コンクールで通った段階では、ある意味、まだ、社会で通用するか判らない受験秀才のようなものということでしょうか。

▶**牧** その通りですね。そして、本当の勉強はそれからなんですね。コンクールに通った時がピークではないのです。それと、コンクールの種類にもよります。ヴァルナ国際バレエコンクールというのがあり、ここへの出場者は主にプロのバレエ団のプリマやソリストたちです。ヴァルナでは1988年に小嶋直也が、日本人男性として初めて、ジュニア部門の金賞を受賞しています。このヴァルナのコンクールとブノワ賞はプロの世界です。世界中のプリマで、ちょっといいなと思う人はブノワ賞を取っています。私も審査した時に思いましたが、踊り方やテクニックというよりも、良い作品に出合わない効果がしづら。すなわち、踊り方と踊る人の感情と身体がうまく合致したレパートリーをもらえたらヒットするのですが、そ

ういう作品にぶつからない人は、ブノワ賞は取れないと思います。

昔から、最初の先生によって将来が決まるとか、最初のバレエ団によって将来が決まるとか言われます。ディレクターにいい役やチャンスをもたらして、表現の幅を勉強し熟したところで候補に挙げれば賞が取れると。木田真理子さんのブノワ賞は日本人で初めてですから、これは大変有難いことだと私は思っています。

▶**神田** 我々にとっては、こういうprestigiousな賞の審査はいつもブラックボックスで、こういうところに日本人が入って頂けることは非常に幸運です。ブノワ賞を審査する時は、審査員同士で意見が結構対立したりするのでしょうか。

▶**牧** そうなんです。ブノワ賞は、審査員が紙に書いて採点表を出すのではなく、皆で話します。審査員は出場者を推薦もしています。審査の際には、出場者の名前を順に挙げて、例えばAというダンサーを挙げて「僕はすごくいいから推薦した。この人はこういうふうがいいんだ」と言います。すると違う審査員が「でもここが足りない、こういう問題はちょっとどうだろうか」と、ずっと意見交換をしていきます。完全にディスカッションです。子供が出場するローザンヌ・コンクールは点数で決まるので、それとはまた対象的です。

▶**神田** 皆それぞれ自分の価値観、芸術観が一番だと思っておられる方々同士で議論して、収斂するのでしょうか。

▶**牧** なかなか大変ですが、ただ、最終的には誰かを決めるために挙手しますから、多数決となります。

▶**神田** 先生はどのような経緯でブノワ賞の審査委員に選ばれたのですか。

▶**牧** ブノワ賞の審査と授賞式はポリショイ劇場で行われます。以前、新国立劇場バレエ研修所がバレエ学校フェスティバルの公演でアメリカに行

った際に、ロシア人評論家でポリショイ関係者でもある方が、私の振付けを気に入ってくれました。その方から依頼がありました。ブノワ賞の審査委員長はロシアの著名振付家であるユーリー・グリゴロヴィチさんで、他の審査員は世界中から選ばれています。

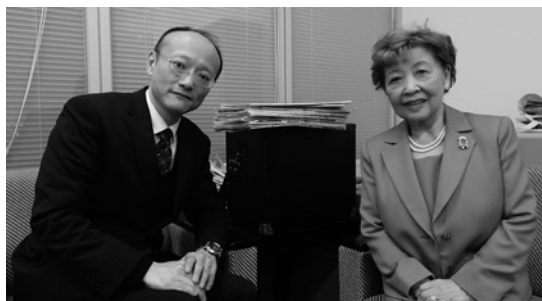
ブノワ賞は、作品の審査と個人のダンサーの審査と2つあります。作品賞を取る人と、個人でダンサーとして取る人と、男性と女性それぞれ2名が入賞します。

▶**神田** 昔からコンクールに入賞する日本人が居る中で、日本人ダンサーはどう変わってきたのでしょうか。先生は『バレエに育てられて』の中で「昔のダンサーは自分に妥協するのが嫌だという負けん気が強かった一方、今のダンサーはテクニックが上手でも中身が小粒なようです」と評価されていますが、日本人ダンサーはどのように変化している、或いは、海外との比較で何が相違だと見られていますか。

▶**牧** 海外とはやはり環境が大きく違いますね。オペラ座もポリショイも、天井が高くて広く綺麗な施設で子供達が稽古をしています。そして、劇場や学校の中を、自分が大人になったような、スターになったような気持ちで歩いています。私達とすれ違う際にきちんとお辞儀をしてこんにちはと挨拶して通り過ぎて行きますが、知らない人でも自分達の先生のお客様だから挨拶するということが浸透しています。とてもプライドを持って歩いています。それだけの設備の中でバレエを学ぶという環境が、感性も育てていると思います。

日本の生徒からはそういった海外の生徒に感じるようなものが足りない。日本の場合はプライベートな教室で、先生が上に立って強く注意して育てているケースが多いですから仕方無いかもしれませんが、そういう環境を変えてバレエを作った時に、日本人が変わるのかなと思います。

▶**神田** 日本人のダンサーの素質というのはあまり変わっていないということでしょうか。



▶**牧** 母の時代はまだバレエを習う子供が少なかったですし、母はバレエを学ぶ環境を重視してその頃の日本で一番大きい稽古場を建てていましたから、子供たちは皆得意になって歩いていました。日本のバレエは箱庭と評されることがあり、先程のダイナミックな表現にも繋がることですが、表現の大きさは育つ環境に左右される部分もあると思っています。

人を育てるのには、やはりある程度環境にもお金を掛けないといけないと思います。そのようなアーティストが育つ雰囲気を整えられるようになったら、日本人はバレエをやるのに条件は悪くないと思います。真面目だけで勉強しすぎた苦学生のような雰囲気になっては、芸術性豊かな表現力を養うことは難しいと思います。

海外のバレエ学校は、エリートの子供達を300人集めて、30人採って、3か月訓練して、また減らします。そういう人達が集まって普段から切磋琢磨し、競っています。お互いにいいところを認め合って、あの人は綺麗だから私ももっとこうしようというように。日本の場合は、先生の前でちゃんと踊ることを意識する程度ですから、その意識を変えられなければ、今のレベルを超えることは出来ません。世界のトップダンサーと肩を並べ、主役として活躍する日本人ダンサーが誕生してほしいと思います。

ですから、私は、美しいデザインの内装で皆が憧れるようなバレエの学校、あるいは、芸術の学校が1つ出来て、そこにバレエやお能や歌舞伎、他の舞台芸術を志す生徒が集まれば良いと思います。様々な日本の大切な舞台の分野を一緒にして、子供同士でディスカッションするのも勉強です。そういう学校が出来たらという話をしたら、野村

萬先生も同じように感じていて下さると聞きました。

昔は和物と洋物を分けて考えていましたが、両方やることによって日本人の良さが出てくると思います。座学は一緒に学んで、専門は別々に分かれてその学校の中で行うことによって、もっと自信を持って日本を発信できるアーティストが育つのではないかと思います。

▶**神田** この問題というのは、更に裾野を広げる、顧客マーケットを大きくする努力が経営的持続性のために必要である一方、現状では、余りに学校が乱立し、過当競争となっていることも背景にあります。日本の産業においても、廃業が少なく、統廃合もなかなか進まず、過剰な企業数が強い国内での偏った価格競争が問題となっておりますし、芸術でも、例えば、元々日本に歴史が無いところに、東京だけでN響（NHK交響楽団）をはじめ10を超えるフル・オーケストラがあって、客を食い合う訳です。それでも、レベルも高く、随分、頑張っていると思いますが。

バレエについては、数千というバレエ教室がある、こんなのは本家にも無い訳です。ですから、もう少し集中投資できれば、更に良いものが出来るはずです。ところが、日本は皆小さくても独立してやりたい。ただ、小さいところも真面目に水準を保っているの、逆に全体の平均は上がります。教育全体もそうですが、まさに日本の現象ですね。

また、芸術家どうし、流派どうしは、みなさん、プライドと志高く、自分が一番と思っておられますので、必ずしも仲が良くなく、統合や協調は得意分野ではない、だから纏まれないという指摘もみられます。前向きに助け合わないと業界全体が苦しむ一方、進化の源泉は競争なので悩ましい課題です。

▶**牧** 確かに学校は多く、バレエだけではなく、様々な分野のアーティストにも共通するものがあるのかもしれない。自分のやっていることが良いと思っているからこそだとは思いますが、他方、人を育てるのには、やはり横との連携が非常に大

事だと思います。

▶**神田** 渡辺真弓さんは『名作バレエ50鑑賞入門』で、日本のバレエは、王侯貴族の庇護のもとにバレエ学校とバレエ団が組織されたのではなく、民間主導で発展し、私設のバレエ教室が人材育成の場であったため、政府の助成制度はできたものの、舞踊家が経済的に自立できるシステム作りは困難であったと整理しています。その中で、牧先生が11年にわたって舞踊芸術監督を務められた新国立劇場について、新国立劇場バレエ団は日本で初めて帰属劇場をもったバレエ団として高い期待を寄せられています。

去る9月に大原永子先生が、デビッド・ビントレー先生を挟んで、新監督に就任されました。朝日新聞の吉田純子さんの記事で牧先生の監督時代に、新国立劇場バレエ団のコール・ド・バレエは世界レベルとの評価を得た、とされているところ、大原先生は、読売新聞の祐成秀樹さんの記事で、古典も大事にしつつ、大人のバレエ団を目指したいとされています。

そういった中、まだ期待したところまで来ていないかもしれませんが、新国立劇場は日本の歴史的な実験です。正直、私のところに新国立劇場の問題点を指摘されてくる方もらっしゃいます。必要な改善はすべきですが、我々はぜひ、初めて帰属劇場を持ったバレエ団なので、何とか成功して欲しいと思っています。先生は今も新国立劇場の研修所長をされていますが、新国立劇場の機能、将来、位置づけをどうお考えでしょうか。

▶**牧** 例えば、英国ロイヤル・バレエが、オペラ座、ポリショイに並ぶレベルに上がったのと同じように、新国立劇場もそうないかなければならないと思います。日本だけで良しとせず、海外の方ともコミュニケーションを取りながら、日本のバレエの良さを磨いていって、レベルを世界の水準まで上げたいのです。ただ、日本の場合は足を引っ張る人が多いの感じます。

▶**神田** 先生は牧バレエ団を大切に育てながらも、新国立の成功のために、犠牲的にまで献身さ

れていると別の専門家から伺いましたが。

▶**牧** 私としては、新国立劇場が良くなると、牧バレエ団は実際ちょっと大変なのですが、それでも新国立は成功させなくてははいけません。

新国立劇場のバレエのこけら落とし公演の「眠れる森の美女」で男性が全然足りませんでした。あの頃、新国立劇場の初代の常務理事の横瀬さんがいらして、何とか男性ダンサーを出して下さいと依頼がありましたので、牧バレエ団から7人男性を出しました。そうすると、その年は牧バレエ団は男性が足りません。でも、一つのものを作るのには犠牲が付きものです。

▶**神田** 日本バレエ史は、先ほど仰ったように、エリアナ・パヴロバ先生が七里が浜でバレエを教え、内弟子として住み込みで学んだ橘秋子先生達が広めていったのが起りであり、52年に橘バレエ学校が初めて学校法人として認可され、社会的認知を得るなど、橘先生がバレエ学校、バレエ団、定期公演という日本バレエの雛型を形成されたといわれています。その牧バレエ団も、53年、54年、68年と大量脱退や、大原永子さんや森下洋子さんが移籍されるといった激震を経験されています。なかなか大変な歴史ですが、大量脱退や移籍などがなぜ起こったのかということについては、経済問題、恋愛から、究極には「独立心」が挙げられています。こういうバレエ団の度重なる再編は、結局それによって強くなったところもあったかもしれません。団員の脱退やバレエ団の再編の歴史についての御考えを改めて教えていただければと思います。

▶**牧** 踊り手の方は少しでも良くなりたいと常々思っています。一方で、先生方も良くしたいのだけれども、お金と計算せざるを得ません。例えば、予算が足りず、公演を3日出来なくて、2日に短縮し装置も簡易なものにします。すると、ダンサーはもっと豪華な装置や衣装を用意してくれるところに移りたいと思うようになります。それから、ダンサーが他のバレエ団にお手伝いに行くと、丁寧な接待をしてくれるようなこともあるようで、

そこが良くなってしまうことがあります。ただ、移籍した後、結局ずっとそこに留まるかというのと、2年くらいでまた他の団体に移っているようです。ダンサーの中にも、隣の庭がよく見えるという状況があるようです。

だから、付属の学校がきちつとあって、将来は、自分はオペラ座の人間になるんだというような、確立したものがあれば、あちこち移籍しないし、先生を見る力も出てくるのではないかと思います。

海外のバレエ団にはたいてい付属の学校があります。その学校にダンサーが戻ってまた教えています。いろいろな意味でうまく出来ていると思います。ポリショイは、ポリショイアカデミーがあって、小学校1年生からアカデミーに入って、普通の学校と同じ勉強の授業とバレエのトレーニングが行われ、高校生くらいの年齢になった時に舞台にデビューします。主役は37〜8歳、コール・ド・バレエの場合だと30歳くらいで引退しますから、その後大学へ戻って勉強して評論家になるとか、バレエ学校の先生になるとか、分かれて行っているようです。そういう制度がロシアはすごく良く出来ていると思います。

▶**神田** 昨秋、高円宮典子女王が千家国麿さんと目度く結婚されましたが、典子さまは確か、牧先生の橘バレエ学校でバレエを学んでおられたと伺ったことがあります。小生はオックスフォード時代に雅子妃殿下や秋篠宮殿下と御同窓だったこともあり、関係者から典子さまがどんな感じでいらっしゃるのか聞かれていますので、一言、お願いします。

▶**牧** 踊りに関しては本当に音楽性が良くて感性がとても優れていらっしゃると思いました。典子さんは結構自分に厳しいですね。それでいて、人には優しいところがあります。くるみ割り人形のクララで抜擢された時、自分の踊りを踊る時に、先生方が「ここから入って、この椅子に座るんですよ」と教えて椅子の位置を作ってくれます。他の子は自分の出番が終わるとそのままですが、典子さんは他の人のために位置を作り始めるんです。そう

いう面で非常に気遣いが見られました。ですから、高円宮様がご冗談で「この人は裏方の方が合っているかな」と仰っていました。それから、特別扱いしないで下さいと言われていましたので、お掃除も、冬冷たいお水を汲んで雑巾絞って拭くようなことも、他の生徒と同じようにやらせていただきました。それも、お友達と楽しんでされていました。まさに自然体でした。それから秋篠宮妃紀子さまが眞子さまをお連れになって、新国立劇場の公演にお成りになったことがあって、その時はお小さい眞子さまが舞台の細かいところまで良く気がつかれて質問されるので、その観察力に非常に驚いたことがありました。

▶**神田** 牧阿佐美バレエ団は、1年前に文教区と事業提携され、文京シビックホールを拠点に、地域振興にも貢献されるようになりました。この経緯と期待される効果についてお話ください。

▶**牧** 劇場法が出来て、芸術団体と劇場が連携することがより求められています。バレエ団としてもどこか都内の劇場と協力関係を結び、活動の幅を広げたいと思っていました。文京シビックホールはオーケストラなど3つの団体と提携を結んでおられて、そこに新しくバレエ団を加えたいとお考えだったそうです。劇場の担当者の方が公演を観に来られて、その後お話しが進みました。私自身が生後18日目から人に預けられて文京区の八千代町というところで育ち、シビックホールのすぐ近くでした。小学4年生で疎開するまでは、あの辺まで遊びに来ていましたので、お話をいただいた際とても懐かしくなりました

昔、文京区に住んでいたバレエファンの方が、バレエは子供の時から良いものを見せないとダメですよということをおっしゃって、ご自身の寄付で、300席を子供に招待したことがありました。文京区の方達は、昔からの伝統で、良いものを見たり学びたいという感覚を持っている方が多いと思います。シビックホールとの事業提携後に文京区の生涯学習のプログラムとして、ダンサーの吉岡まな美が地域の方々にバレエを教える講座を開催したら、20名の定員に対して7倍以上の申込が

ありました。

今後、ゆうぼうとホールも青山劇場も無くなってしまうから、上演場所を確保するのも困難になってきました。ですから、提携が結べたことは本当に有り難く思います。

▶**神田** バレエ学校とバレエ団という鶏と卵は橋秋子先生のバレエ学校重視と小牧正英先生のバレエ団重視の相違の時代からあります。人材育成と活躍の場の創設はどちらも必要ながら、どちらに重きを置くかというのは今でも悩ましく、先生自身も、佐々木忠治先生の公演重視に対し、教育重視を選ばれたと存じますが、両方に携わっておられて、今の御考えは如何でしょうか。もつとえば、人材育成が持続可能であるためには、競争に勝ち残った方が職業として食べて行けるだけの市場の育成が必要ですが、もともと、日本にはバレエどころか、洋楽全体の市場が全くなかった一方、趣味が多様化、浅薄化している現代、容易ではありません。日本のバレエ教育の将来についてどのように見ておられますか。

▶**牧** バレエは劇場で育つものです。いくらお稽古を重ねても、劇場で踊らなければいいアーティストにはなれません。日本は練習ばかりで芸術家になる時間がない。ホームの劇場を持ってない上演団体がほとんどで、また今はさらに劇場を借りることも困難です。劇場とそこに属するバレエ団とバレエ学校という形はやはり、バレエの人材と市場の育成の両方にとって、必要だと思います。バレエ教室の数がすごく増えていますので、一校あたりの生徒数は減っていてもバレエを習う人口は減っていないと思います。

生徒のお母さんたちが劇場にバレエを見に来るかということ、自分の娘が出る時は見に来ますが、それ以外は殆ど見に来ません。娘が勉強しているバレエに対して、娘が出ていなくても見に来るといった感覚があまりありません。だから、父兄の教育も一緒にしなければならないのかもしれない。

▶**神田** 模範を見るのは芸術でもスポーツでも基

本だと思えますが。

▶**牧** その通りで、子供はきつと連れて行けば見たいのかもしれませんが。ただ、親はそれ程熱心ではなく、社交的にうちの子もバレエを習っているわよ、という感覚の人は増えているのかもしれませんが。昔の人の方が、バレエをやるとなるとずっと踊っていく、専門的にやるような感覚が多かったです。今は、少し違うような感じも致します。

▶**神田** 牧先生が始められたジュニアバレエの思想は、小生も芸術家の裾野、或いは観客の母集団が拡がるのが持続可能な芸術の発展に必須であると考えており、大いに共感致します。刺激のスピルオーバーが日本中に拡がる拡大再生産装置のようなものであり、社会・産業組織論上も理に適った構想です。そして、先ほどもお話が出ましたが、直轄して選抜教育を行うAMスチューデントも35年がたちました。これまでの成果と現状、課題についてお話下さい。

▶**牧** AMスチューデントの生徒に対しては、美しく自分を見せるとか、美しい気持ちになってレッスンをやる、という点を頻繁に伝えます。それを言わないと、意識が低いままレッスンが始まってしまいます。貴方は美しいですよ、自分はすごく美しい人なんだと思って始めて下さいと、いうのを繰り返すと、子供達が美しく自信に満ちてくるようになります。それで、AMの子は本当に綺麗だと、皆さんが褒めて下さいます。

通常の教室では発表会で、テープの音楽で踊るのが一般的です。AMスチューデントともう一つの日本ジュニアバレエの教育では絶対に、オーケストラの生の演奏で踊る事を覚えてもらおうと思いました。オーケストラで踊ることで非常に成功したと思うのは、劇場での舞台稽古まではテープ音楽を使うのですが、すると稽古場とあまり変わらない踊り方をしています。それが、オーケストラも加わったゲネプロ（最終リハーサル）になると、突然キラキラと輝いた違う子のように変わります。生演奏の持つ力はすごいです。私が何回注意するよりも、生の音楽で踊らせたなら、子供の心

に響いて高揚して、違ってくるものなんです。

このクラスを経た生徒たちは、国内や海外のバレエ団で活躍する人、振付家になった人、または女優さんになっている人など、進んだ道は様々です。これから先、その方達がそれぞれの立場から日本のバレエを支える存在になって欲しいと思います。

▶**神田** 牧先生は、「夢を喰う女」が奨励賞を受ける一方、「アダムとイヴ」が余り評価されなかった60年代の批評は、主題を説明する演出を重視しがちで、身体の使い方の斬新さには余り関心を向けず、舞踊そのものを重視する批評はまだなかったのではないかという印象を語っておられました。芸術が健全に発展するには批評の質も大切ですが、現在のバレエ批評についてどのように見ておられますか。

▶**牧** バレエの批評も批評家のレベルも、様々だと思います。昔の批評家は踊りがそこまで分からなくても愛情がありました。愛情がある中の批評でした。今は、質の高い批評もみられる一方、自分の見方に偏った批評も時々あります。ところが、批評というのは、外国では次の日の切符の売行きを左右するというくらい影響力があります。ですから、批評家はダンサーや振付家を育てる意識を持つことも必要だと思います。

▶**神田** ダンスやバレエを経験した批評家は多くないのでしょうか。スポーツだと選手を引退された批評家が多いようですが。

▶**牧** バレエの場合はトップダンサーが引退して批評家になる例は見られません。ただ、欧米の批評家は普段からバレエ団の舞台制作の現場や振付家の近くにおいて学び、コミュニケーションが良く取れています。日本も文化庁の助成プログラムディレクターとオフィサーを配置して、バレエ団との意見交換の場を作るなど始めましたが、今後、先程の話のように芸術の学校で批評家を育てることも必要です。英国でロイヤル・バレエ団が出来た時、英国の批評家は、ロイヤル・バレエ団を褒め

る一方で、余所の国のものは批判するという時期が20年程ありました。今はバレエ団が世界的なレベルになり、それは無くなりました。日本のバレエはまだこれから皆で大きく育てる時期にあります。愛情を持ってダンサーや振付家を育てようという批評はあまり無いように感じています。

▶**神田** そこは何とか育てたいですね。

▶**牧** そうですね。ちょうど日本バレエ団連盟が出来ましたので、そこで若い批評家を育てるとい

う点を、皆と相談してもいいのかなと思います。教師やバレエ団主宰者たちとディスカッションをしたり、稽古を見たり、いろいろなことをしながら批評家が育っていただいたら、少し日本も変わっていくのかと思います。

▶**神田** 本日は、大変、貴重なお話を拝聴させて頂き、誠に有難うございました。

(本対談は27年1月13日に収録された。)

本シリーズバックナンバー (23年分は拙著「強い文教、強い科学技術に向けて」(学校経営研究会)に所収)

23年	4月号	濱田純一 野依良治	東京大学総長(国立大学協会会長) 理化学研究所理事長(ノーベル化学賞)
	5月号	清家篤 山中伸哉	慶應義塾塾長(日本私立大学連盟会長) 京都大学教授(京都大学IPS細胞研究所長、後にノーベル生理学・医学賞)
	6月号	藤原和博	東京学芸大学客員教授(大阪府知事特別顧問)
	7月号	宮田亮平	東京藝術大学学長(金工作家)
	8月号	白石隆 中村紘子	政策研究大学院大学学長(総合科学技術会議議長) ピアニスト
	9月号	福田富昭 苅谷剛彦	日本オリンピック委員会副会長(日本レスリング協会会長) オックスフォード大学教授
	10月号	三村明夫 小林誠	新日本製鐵会長(中央教育審議会会長、前日本経団連副会長) 日本学術振興会学術システム研究センター所長(ノーベル物理学賞)
	11月号	三遊亭円楽	落語家
24年	5月号	鎌田薫	早稲田大学総長(法科大学院協会理事長)
	6月号	葛西敬之	JR東海代表取締役会長(後に旭日大綬章)
	7月号	陰山英男	大阪府教育委員会委員長(立命館大学教授)
	8月号	毛利衛	日本科学未来館館長(宇宙飛行士)
	9月号	大沼淳	文化学園理事長(日本私立大学協会会長)
	10月号	松本紘	京都大学総長(後に国立大学協会会長)
	11月号	山下泰裕	東海大学副学長(オリンピック金メダリスト)
25年	6月号	秋元康	作詞家(AKB48総合プロデューサー)
	7月号	山岸憲司	日本弁護士連合会会長
	8月号	里見進	東北大学総長(後に国立大学協会会長)
	9月号	岡素之	住友商事相談役(規制改革会議議長)
	10月号	田村哲夫	渋谷教育学園理事長(日本ユネスコ国内委員会会長)
	11月号	潮木守一	名古屋大学名誉教授(元日本教育社会学会会長)
	12月号	松本幸四郎	歌舞伎俳優(文化功労者)
26年	1月号	緒方貞子	元国連難民高等弁務官(前国際協力機構理事長、文化勲章)
	3月号	濱口道成	名古屋大学総長(国立大学協会副会長)
	4月号	茂木七左衛門	日本芸術文化振興会理事長(元キックコーマン副会長)
	5月号	飯吉厚夫	中部大学理事長兼総長(核融合科学研究所初代所長)
	6月号	坂根正弘	コマツ相談役(元日本経済団体連合会副会長)
	7月号	谷口功	熊本大学学長(国立大学協会副会長)
	8月号	佐藤勝彦	自然科学研究機構機構長(東京大学名誉教授、後に文化功労者)
	9月号	村井純	慶應義塾大学環境情報学部長・教授(「インターネットの殿堂」入り)
	10月号	長谷川閑史	武田薬品工業会長(経済同友会代表幹事)
	11月号	利根川進	理化学研究所 脳科学総合研究センター長(ノーベル生理学・医学賞)
	12月号	弘兼憲史	漫画家
27年	1月号	川村隆	日立製作所相談役(前日本経済団体連合会副会長)
	2月号	黒田壽二	金沢工業大学総長(日本私立大学協会副会長)