

# 振付家・石田種生が目指した “日本の風土的なバレエ”

～社会主義リアリズムによる民族バレエからの転換～

稲田奈緒美

はじめに

## 1. 研究の背景と目的

明治期に西欧から移入されたバレエの習得を、日本人はメソッドと古典作品の模倣から始めた。第二次世界大戦後まもない1946年8月、都内にあった複数の個人バレエ団が結集して上演した《白鳥の湖》全幕日本初演が契機となり、バレエが国内で広く普及するようになる。1950-60年代には、日本的な文化・伝統や物語を用いたオリジナル作品を創作する動きが起こったが、次第にその傾向は失われた。しかし、舞踊家、振付家の石田種生(1929-2012)は晩年までその信念を貫いた。

石田の没後、石田が創作過程で作成したバレエ台本、振付ノート、また、公演批評など様々な資料が遺されていることがわかり、遺族の意向により石田が所属した東京シティ・バレエ団へ寄贈されることになった。その資料を用いて、石田の創造の軌跡と日本バレエ界への貢献を明らかにし、バレエの発展に役立てたいという目的から始まったのが本研究である。そのため資料をアーカイブ化し、同時に関係者からオーラルヒストリーを収集することを通じて、石田が目指した“日本の風土的なバレエ”<sup>1</sup>とは何であったのかを考察することを、科学研究費助成を得て、「日本オリジナルバレエの創造を目指した石田種生と創作アイデンティティの研究」(2013年度-2015年度)として開始した。本稿はその成果の一部である。

## 2. 研究の資料と方法

本研究で扱う資料は、石田種生邸に残された資料のうち書斎の書棚に収納されていたプラスチックファイル75冊である。その内容を創作の時系列で分類すると、以下の4種類に大まかに分けることができる。

- 1) 創作過程の資料： 創作ノート54冊、バレエ台本37冊。構成・舞台図面・大道具・小道具・衣装のデッサンや図面。楽譜。打ち合わせなどの書簡
- 2) 公演時の資料： チラシ55枚、公演パンフレット83冊、チケット
- 3) 公演後の資料： 新聞、雑誌等に掲載された舞踊批評切り抜き
- 4) 新聞切り抜き(日常的に行われていたもの)： バレエや芸術に関する記事、社会一般に関する記事など多数

石田が創作を始めた初期に作成されたバレエ台本、公演プログラムなどは、手書き・ガリ版刷りのものが多いが、徐々に、原稿用紙の手書き、ワープロをコピーしたもの、あるいは簡易印刷したものへと変わっている。バレエ台本の使用、配布はバレエ団、作品によって異なっており、新作理解のためにダンサー全員に配布した場合もあるようだが、多くはスタッフらに主として配布され、ダンサーが手にすることはあまりなかったことが、関係者への聞き取りから判明している。

また、石田種生は舞踊界きっての優れた文筆家でもあり、多くの随筆や作品解説などを記し、新聞、雑誌、公演プログラムなどに掲載された。俳号を不舍と称して俳句も嗜み、文才を発揮した。これらの一部は書籍としてまとめられ、あるいは書き下ろして刊行されており、主な著書、翻訳書には以下がある。

Y.スロニムスキ著『ボルショイ劇場』、渡辺洪との共訳、出版書パトリア書、1957年  
『跳ぶ思想—ソヴェトのバレエ・日本のバレエ』すたっふセンター、1967年  
『舞踊への旅標』三省堂、1978年  
『ポリショイ・バレエ 白鳥の湖』(写真：山本茂夫)、音楽之友社、1988年  
『舞踊 生と死のはざままで』春秋社、1993年  
『随想—バレエに食われる日本人』文園社、2007年

先行研究は、石田種生あるいは、戦後の日本人振付家によって振付けられた日本のオリジナルバレエに関するものは見当たらなかった。論文中に石田の著書、あるいは新聞記事等からの石田の発言引用が含まれるものに、糟谷 (2008)<sup>2</sup>、斉藤 (2014)<sup>3</sup>があるが、研究対象は異なっており、石田の創作活動に関するものではない。また、筆者は「日本バレエの創生期におけるバレエ教育」<sup>4</sup>を表しているが、これらも日本バレエ界の教育、経営等について歴史的に概観したものであり、石田を対象とはしていない。

よって、本研究が石田種生、また、石田をはじめとする戦後の日本人振付家による日本のオリジナルバレエ作品に関するまとまった研究の始まりとなるだろう。

本稿では、石田種生が舞踊家として活動を始め、振付家として認められたのち、東京シティ・バレエ団を共同で創設する1968年までを概観しながら、石田が“日本の風土的なバレエ”の創作を目指すようになった契機、影響、変遷を考察する。

石田は晩年に記した『随想—バレエに食われる日本人』の中で、“日本の風土的なバレエ”を目指すようになった転機を、1963-1964年にNHKから「日本の物語による創作バレエ三部作」を委嘱されたこと、1970年の文化庁在外研修でソ連に滞在した際の経験であったと挙げている。しかしながら本研究によって、石田が自ら転機とみなした時期以前に、当時のソ連バレエに蔓延していた社会主義リアリズムの直接的な影響があり、それを徐々に変質させたことが明らかになるだろう。その変遷を、本稿では「社会主義リアリズムによる民族バレエからの転換」という枠組みでとらえ、副題に付した。

日本バレエ史における社会主義リアリズムの影響関係を考察することは、従来の日本バレエ史研究には見られない視点であり、今後も検証される必要があるだろう。また、西欧から移入したバレエ、モダンダンスの受容を経て、日本のオリジナルな舞踊作品をそのジャンルに留まって創造しようとしたバレエの石田種生、ジャンルを超えて新たな舞踊形式を創造しようとした舞踏の土方巽は、同種の志向性を持ち、歴史的には1950年代から60年代にかけて軌を一にしている。彼らの試みを、舞踊の一形式に留まることなく、広い視野でとらえることも今後の課題である。

## 1. 石田種生の舞踊活動

### 1-1. 生い立ち、上京、大学入学（1929-1950）

1929（昭和4）年、石田種生は島根県大田市の老舗料亭の五男として生まれた。芸術文化に通じていた父親からの影響、さらに料亭で歌い演じられる芸者衆の芸事、歌舞音楽を幼少期から見聞きして育った。特に父親の影響で始めた俳句は生涯続け、物事を抽象化し、簡潔かつ想像力豊かに表現する才能は、後々の文筆活動にもバレエの創作にも生かされた<sup>5</sup>。

第二次世界大戦中は、愛知県・知多半島の先端近くにあった飛行機工場へ学徒動員される。終戦後、地元に戻ると、広島で原爆に罹災した軍人が女学校や中学校に収容されており、搬送を手伝ったことが、強烈な印象を残した。やがて戦地から青年たちが戻ってくると、戦中は規制されていた芸術文化が開花した。復員してきた兄たち青年が素人劇団を結成して、石田の実家の料亭で稽古をするようになり、再び芸術的な環境が生まれた。石田の兄である大野出穂の記憶によれば、石田も劇団に加わって地元での公演に出演していたという。この時代の解放感と、芸術文化や学問を希求する活発な雰囲気、大野が語っている。

### 1-2. バレエとの出会い、バレエ活動の始まり（1950-1954）

石田は大学進学のために上京し、医学部を受験するが夢を果たせず、1950年、慶應義塾大学文学部美学科に入学する。目的を失い演劇研究会に入って活動を始めたところ、先輩に「役者には踊りの素養が必要である」と、半ば強制的に伊藤道郎（1893-1961）のモダンダンス・スタジオに連れていかれ踊りを始める。1950年6月には慶應義塾大学で塾生、高校生らによる男性ばかりの「バレエ研究会」を発足させて舞踊評論家の蘆原英了を会長に据え、松尾明美（1919-2013）を講師に招いてバレエを本格的に始めた。

バレエを始めて二年後の1952年7月には、松尾明美バレエ団《ジゼル》全幕日本初演（日比谷公会堂）で、本格的なバレエ作品の初舞台を踏む。ジゼルは松尾明美、ミルタは松山樹子（1923-）、アルプレヒトは黒田登で、石田は第一幕に登場する村人役だった。その頃、松尾明美と松山樹子が「中央バレエ団」を結成して、愛知県に点在していた紡績工場の講堂などで小規模な巡演を行っており、石田もそのメンバーに加わった。メンバーには作家・佐多稲子の娘、佐多達枝（1932-）も所属しており親しくなった。

当時、バレエに関する情報は非常に限られていた。戦前から戦後を通して、海外からのダンサー、バレエ教師、バレエ団の来日はごくわずかであり、留学生もほとんどいない<sup>6</sup>。従ってバレエに関する情報、知識は主に海外の雑誌、書籍から得ていた。バレエのメソッドを学ぶにも、作品を知るにも本を読み、可能であれば写真やレコードから図像と音楽のイメージを得ることができる程度であった。海外からの情報を伝えたのは、石田種生も学んだ伊藤道郎であり、戦前フランスに留学していた舞踊評論家の蘆原英了だった。但し、石田がバレエを学んだ松尾明美と松山樹子は、日劇ダンシングチーム出身であるため（松尾は1938年、松山は1936年に入団）、元マリインスキー劇場バレエ団のダンサーであったオリガ・サファエア（1936年来日）から、正統なロシアバレエのメソッドを学んでいる。石田はすでに大学生であり、バレエを始めるには遅い年齢だが、松尾と松山から正統なロシアバレエを学び、その遅れを取り戻すべく書籍を始め幅広く情報を吸収した。

1952年、石田は服部千恵子と島田廣が主宰していた服部・島田バレエ団に移籍する。佐多達枝への聞き取り調査によれば、当時男性ダンサーが8名も所属していた同バレエ団への移籍を佐多が勧めたという。

ところが1953年11月、石田は、服部・島田バレエ団を仲間14名と共に脱退し、斬新な創作バレエの創造を目指して青年バレエ・グループを結成する。メンバーは他に、小森安雄、河内昭和、松岡みどり、粕谷辰雄らがあり、あとから佐多達枝も加わった。グループでリーダーシップを取っていたのは小森安雄で、文学的なテーマを好んで作品を創作した。この時期は終戦から約10年がたち、少ない情報の中でバレエを学び、創作を始めていたダンサーたちが、公演活動や作品の内容（古典と創作など）に関する意見や志向性の違いから、バレエ団を脱退したり創設したりと、離合集散が続いたと考えられる。

佐多への聞き取りによれば、当時は社会全体が混沌としており、なにをやってもよい、何を言ってもよいという空気があり、情報が少ない分、自分の意見や意思を主張しやすい時代、怖いもの知らずになれた時代であった。「もやがかかった中で、自分の道はどこなのか分からない」という迷いと、「どこかで何をしても全部に道があって、どこに行ってもいい空気」という楽観的な解放感が併存していた時代であった。佐多も石田も自分の方向性を探るために、バレエ以外のモダンダンスや日本舞踊なども見に行き、見聞を広めていた。それでも、情報があふれている現代とは異なり、非常に限られた情報しかなく、しかも文字や口コミによる言葉がほとんどであるため、それについて仲間で語り合い、探り合うことが日常だった。この時代は「よくしゃべった」と、佐多は語っている。

### 1-3. 振付、創作活動の始まり：《白毛女》（1955）

1953年、石田と佐多は松山樹子に勧められて、松山のバレエ団発表会で初めて振付に挑戦した。魚をモチーフにしたパ・ド・ドゥ〈水の反映〉（音楽：ドビュッシー）で、共同で振付、出演した。1954年、石田は慶應義塾大学を卒業し、就職はせずバレエに没頭していたが、失恋して青年バレエ・グループを退団し、松山樹子バレエ団（現・松山バレエ団）

に男性第一舞踊手として入団する。

石田は、松山樹子の相手役として主要な役を踊り、間もなく振付にも頭角を現すようになる。最初の振付作品が、1955年2月に日比谷公会堂で初演された《白毛女》であった。松山バレエ団の記録では、「原作：魯迅、作曲：林光、演出：土方与志、振付：松山樹子、台本：石田種生、演奏：ラモー室内楽団」となっており、石田の名前は台本に記されているだけだが、ほとんどの振付を実際に行ったのは石田だった。弟子の成果を師匠の名前で発表することは、日本の芸術文化の師弟関係では珍しいことではない。

公式の振付者である松山樹子も石田も、この作品のきっかけとなったのは、中国映画『白毛女』を見たことである。映画『白毛女』は中国の現代民話をもとに、1945年に中国の延安魯迅芸術学院で制作された歌劇を改作した、共産主義を普及するための代表的なプロパガンダ作品である。日本では1952年から、日本共産党を主な運営母体とする日本中国友好協会によって国内各地で上映された。戦後のインテリ層は共産主義へのシンパシーを抱くものが少なくはなく、石田もその一人だった。しかし、映画『白毛女』のバレエ化を思い至ったのは、思想的な共感よりも、バレエに適したドラマと民族舞踊を取り入れた新しい形式からであった<sup>7</sup>。

松山樹子も石田と同様に、バレエの観点から作品化を進めようとしたが、彼女の夫でありバレエ団長である清水正夫は、プロパガンダとしてバレエ化を推し進めた。清水は、1970年に同作を大幅に改定するにあたり、初演当時を振り返って以下のように記している。

初演では「旧い社会は人間を鬼にし、新しい社会は鬼を人間にかえらす」というテーマをもとにし、「日本の解放はどうするか、日本の解放軍はどこにいるか、それは誰か」を訴えた。

清水正夫「バレエ『白毛女』の創造」『アジア経済旬報』1970年9月1日号、p18

このようなテーマを伝えるために、「中国の貧農の典型」として主人公を描き、中国の民族舞踊を取り入れた構成、振付を用いた。つまり、社会主義リアリズムの「形式においては民族的、内容においては社会主義的」であることに則って制作されたのである。

石田は台本、振付を担い、松山樹子の相手として主役も踊り、作品は成功した。その後、日本各地で上演され、1958年には北京、重慶、武漢、上海などを廻る訪中公演を行い、松山バレエ団を代表する作品となる。

#### 1-4. ソ連のバレエ視察・社会主義リアリズムの方法論による創作

当時、1956年10月19日の日ソ共同宣言（国交回復）を控えて、日ソの文化交流が盛んになり、ソ連からの文化使節団派遣が増えていた<sup>8</sup>。清水正夫は日本共産党を通じてソ連、中国と太いパイプを持っており、《白毛女》の初演後まもなく、松山樹子は日本人バレリーナとして初めてソ連を訪れ、ボリショイ劇場バレエ団などを視察する。木下順二らとヘルシンキ世界平和友好祭に参加する機会を活かしての訪ソであった。翌1956年12月末からは、

石田種生と、同バレエ団員の小平艶子が、ソ連の対外文化協会の招聘によりソ連バレエの視察を行うことになった。

ソ連を訪れるにあたり、石田は故郷の浮布池<sup>9</sup>に伝わる民話を基にして、〈浮布物語〉の台本・演出・振付・主演を行い、故郷で上演した。適当な劇場がないため、会場となったのは中学校の体育館であった。作曲は石田の高校時代の恩師であり、当時、島根県立邇摩高校の音楽教師だった龍末義範が行い、また、当時はたいへん珍しかったバレエダンサーの訪ソが注目されたため、故郷と東京の新聞、雑誌などに多くの記事が掲載され、石田がインタビューに答えている。

クラシック・バレエといえども、われわれ東洋民族はピツタリした風俗、その生活感情に近いものの中から題材を選ぶべきだ—という松山さんの意見に従って自分もこの浮布物語に取り組んだ。

「山陰新報」1956年2月22日

観光百選三瓶山のふもと標高四百㍎の高原の“浮布の池”の伝説に取材、大田市大田町出身の青年バレエ家石田種生氏によってバレエ化が計画され同氏の恩師龍末県立邇摩高校教諭により奏伴オーケストラの編曲が進められ、市内の文化人たちを喜ばせている。…さる二月十八日東京日比谷公会堂で公演の新中国民謡から取材した“白毛女”には“大春”を松山さん“喜兒”に石田氏が扮し新形式のバレエ誕生と批評家の目をひいた。浮布のバレエ計画は白毛女の成功からヒントを得たものらしく、郷土民謡のバレエ化は期待されている。(引用者注：松山と石田の役名は逆が正しい)

「毎日新聞」1956年4月14日

大田市教委主催、本社後援の松山樹子バレエ団公演は十九日昼夜二回大田中学講堂で開かれ、昼夜とも約千名の観客が詰めかけた。松山樹子さんをはじめ二十名にのぼる団員が「ドン・キホーテ」「アニトラの踊り」「ペーターと狼」そしてロマンチックな「白鳥の湖」などつぎつぎと熱演を披露、ことに地元大田市出身の石田種生さん(27)が郷土の伝説に取材した「浮布物語」は邇摩高校の龍末教諭が作曲したテーマ・ミュージックにのつて、沼の精の踊り、邇幣姫への愛のささやき、蛇インと姫の野獣的なラブ・ロマンスなど伝説を物語る創作バレエが繰り広げられ観客に感銘を与えた。

「山陰新報」1956年5月21日

元町議会議長故石田四郎氏五男…日ソ親善協会のあつせんで世界最高といわれるモスクワの国立歌劇研究所所属バレエ学校へ留学…石田さんはこれを携えて渡欧し優れた技を通じて郷土の観光開発の役割も併せ果たすことになった。(中略)なお地元では郷土が生んだ芸術家で将来が囁目される石田さんを激励してモスクワ到着までの費用をつくるためこのほど発起人会をつくり二十五万円目標で募金をはじめた。発起人

は恒松知事、田原市長…各種団体長など約三十名である。

「山陰新報」1956年8月15日

白毛女の成功にヒントを得て、故郷の三瓶山のふもとの浮布池にまつわる伝説のバレエ化を計画、同君の恩師県立遼摩高校教諭竜末義範氏（四四）に曲の構成を頼んでいたが完成したので二十七日羽田を出発する石田君の壮途に贈るべく竜末教諭の作曲が実兄の大田町料理業石田竜伍氏方に届けられ、資金カンパが行われている折柄、師弟愛あふれる佳話として町の話題になっている。種生君の話によると、モスクワ歌劇研究所の振付指導者が日本民話に非常に興味を持っており、この作曲を基礎にバレエ学校の振付でチャンスがあればモスクワで脚光を浴びる可能性があるといっているので、浮布池の伝説が外人の関心を引くチャンスにもなるといえる。

「毎日新聞」1956年8月16日

以上が主な新聞記事である。記事の多さ、取り上げ方から大田市という田舎町にとって社会的なニュースであったことがわかる。身近な人々から歓待を受け、地元の名士が中心となって留学費用のカンパを行い、郷土の民話を題材にして、恩師が作曲した音楽を用い、さらに観光開発まで期待されるに至り、松山樹子から勧められた社会主義リアリズムの直接的な手法や思想から離れる結果となった。典型を用いて社会主義を語る内容と、思想に基づく“民族的”形式による創作バレエの上演としてではなく、郷里の大田市の生活に根ざした民話をういた郷土愛、師弟愛による音楽の提供、ソ連留学など、地域の誇らしいニュースとして受けとめられたのである。石田にとって故郷に錦を飾る機会が、社会主義リアリズムとはまったく異なる文脈で解釈されたことに対して、反対、抵抗した資料は見当たらない。自ら企画した創作バレエの誇るべき一作目が、このように郷土と密接に関わる具体的な題材と環境であったことは、石田のその後の創作活動に少なからず影響を及ぼしたと考えられる。

石田は1956年12月、北京を經由してモスクワ、レニングラードを訪れ約40日間滞在する。そこで、ソ連バレエの公演の豪華さと技術水準の高さ、ダンサーを育てる国立舞踊学校の教育システム、また、スタニスラフスキー・メソッドを用いたバレエ学校での演劇教育、バレエ作品の新演出、新振付などに大いに感心し、強い影響を受けて帰国する。

#### 1-5. 帰国後の古典作品の改訂上演

帰国後の石田は、松山バレエ団の意向に従ってボリショイ劇場バレエ団で指導を受けてきた《バフチサライの泉》で主演を果たす<sup>10</sup>。1957年11月8-9日、原作：プーシキン、音楽：アサフィエフ、演出：土方与志、振付：ザハーロフによる松山樹子。ロシアの民族舞踊の要素が強い作品だった。また、松山バレエ団の演出部長であった飯田和弘が、スタニスラフスキー・システムを取り入れたことを公演プログラムに記している。

1960年には《白鳥の湖》（音楽：チャイコフスキー）で、石田は本格的にバレエ台本と



振付に取り組んだ。松山バレエ団の記録によれば、新演出・振付を松山樹子が、台本を飯田和弘と石田種生が担当したことになるが、ここでもほとんどの振付を石田が行った。その際、参考にしたのは、1953年にスタニスラフスキー劇場で初演された、ブルメイステル版である。石田はモスクワ滞在中に、その《白鳥の湖》を見て感激し、新演出を行ったブルメイステルに直接質問をしている。

舞台の後、このバレエの演出家のブルメイステル教授に会って、「なぜ従来の白鳥の湖を新しくする気持ちになったか」と尋ねたら、彼は「チャイコフスキーの音楽はとてもあたたかい感じをあたえるのに、今までのこのバレエは反対にとても冷たいものを感じさせる。それに、すでに普通の人には殆ど内容が分からない程、アブストレ（抽象化）されているので、それを一般大衆にもよく分かるものにしたかった」と答えてくれました。ここでは、こうして古典が常に大衆に愛されるよう新しい生命が吹き込まれているのです。それでこそ古典がいつまでも現代に生きるのでしょう。

石田種生「舞踊家の海外便り」『デイリースポーツ』1957年1月17日号

この記事から、ブルメイステルの新演出では、振付家の音楽性を活かすと同時に、抽象化され、形式化されている古典バレエのマイムを排して、スタニスラフスキー・メソッドに基づいた具体的な演技を取り入れることで、大衆にとってのわかりやすさを目指していることがわかる。これは、当時のソ連バレエが志向していた、社会主義リアリズムの方法論とみなせる。そして、その方法を石田種生と松山バレエ団は採用したのである。

さらに、1961年には《オセロ》（音楽：マチャバリアーニ、現振付：チャブキアーニ）を、石田の台本・振付改訂・主演により上演しており、同様の方法論が踏襲された。

## 2. 1950-60年代の日本のオリジナルバレエ作品

### 2-1. その他のバレエ団の上演演目

それでは当時、その他の日本のバレエ団ではどのような作品を上演していたのだろうか。ほとんどのバレエ団がまず上演を目指したのは、《ジゼル》《 Coppélia 》《白鳥の湖》《眠れる森の美女》、など19世紀に創られた古典の全幕作品だった。クラシック音楽の曲名をタイトルにして振付けたオリジナルの小品なども数多く上演されている。文学性、思想性の強い作品を発表したバレエ団は稀であり、その代表が、若いダンサーたちで結成され、石田も一時期所属していた東京バレエ・グループだった。主な作品には以下がある。

1955年9月26日 青年バレエ・グループ公演（日本青年館）〈対流〉振付：河内昭和ほか  
1956年1月27日 青年バレエ・グループ公演（日本青年館）〈異聞イソップ物語〉振付：小森安雄、〈ギフト・ラプソディ〉振付：河内昭和、〈未完の肖像〉振付：粕谷辰雄  
1958年1月25日-2月22日（3回公演）青年バレエ・グループ公演（第一生命ホール）〈ひかりごけ〉原作：武田泰淳、振：小森安雄、佐多達枝、〈贋作世界創造〉振付：河内昭和、



〈古典交響曲〉振：粕谷辰雄

このバレエ団が目指したものを「日本バレエの創造」ととらえた舞踊批評家の山野博大は、その意図についてメンバーの一人、河内昭和の追悼文で以下のように記している。

彼らが目指したのは、フランスのバレエ、ロシアのバレエ、イギリスのバレエ、アメリカのバレエなどと肩を並べられるような日本独自のバレエを創ることだった。当時の日本の主要バレエ団がやっている公演は、外国の物まねに過ぎないと、彼らは考えたのだ。

山野博大「日本バレエの創造を目指した河内昭和の生涯を想う」『The Dance Times』2013年6月25日投稿

日本独自のバレエを目指した背景と方法を、当時、外国のバレエ団、グループの初来日公演が相次いだことによる刺激であると、山野は以下のように語っている。

大体1950年代に、いろんなバレエ団が群雄割拠しまして、その頃にフランスからリファール一行が来たわけです。フランスのバレエってのはすごいと思った。そして、1957年に、今度はボリショイ・バレエが来る。ボリショイものすごい。つまり、フランスはフランスのバレエだし、ボリショイはボリショイのバレエだっていう、国の、そのカラーがはっきり出てるんですね。それに刺激されまして、日本は日本のバレエを作らなくちゃいけないという風潮が、ものすごく高まったんです。それで、一番最初に取っ付いたのは、日本の物語を、日本の作家が作った物語を、日本の作曲家が作曲して、日本人が振り付ける。しかも全幕ものっていうようなことで、作品を作ったんです。

公開研究会「石田種生と創作バレエ～古典と創作を両輪とする東京シティ・バレエ団の歴史と背景」(2015年1月21日、ティアラこうとう中会議室)

山野が証言する日本のオリジナルバレエを目指した背景と理由は、いくつかの主要バレエ団での試みに当てはまるだろう。

結成されて間もない牧阿佐美バレエ団では、1957年4月29日、牧阿佐美バレエ団第二回公演（東京産経会館）で上演された〈飛鳥物語〉がそれに当たる。牧阿佐美の母親であり師である橘秋子が台本・演出・振付を行い、〈サーカス・バリエーション〉も同時上演された。郷土史家の渡辺基が以下のように記している。

「飛鳥物語」は飛鳥時代が背景で、斑鳩の神宮に祭られる竜神に仕える舞女の話。舞女の修行の群舞から第一幕が始まり、舞女が竜神にあこがれて竜神と共に昇天する第二幕からなっている。舞女に阿佐美が、少女時代は大原永子が演じた。

秋子は「白鳥の湖」などクラシックバレエだけでなく、ベートーベンの「運命」などを振付け、演出してきた。このことは画期的なことといってよいが、今回は題材を日本の古代からとっている。これもまた今までになかったことである。「飛鳥物語」では雅楽と舞楽をとり入れ宮内庁の蘭広茂楽部楽長の指導を受けた。

渡辺基『日本のバレエのパイニア橋秋子』、下野新聞社、2010 p.96-97

この作品は古代の神話風モチーフを採用し、雅楽、舞楽をとり入れるなど王朝趣味であったといえる。1962年には改訂して再度上演している。また、1963年には江戸の庶民の風俗を描いた《角兵衛獅子》を、牧阿佐美バレエ団として創作初演している。

その他には、1962年に松尾明美バレエ団が《竹取物語》を創作初演している。これは文字通り、日本の昔話を題材にした作品である。《飛鳥物語》と《竹取物語》は、西洋の古典バレエが神話、童話や民話を題材にとったと同様に、いわばバレエに適した題材を選んでいる。その点で、中国の現代民話を題材に選び共産主義のプロパガンダ色が濃かった松山バレエ団の創作バレエとも、文学的、哲学的な作品を選んだ青年バレエ・グループとも異なっている。

## 2-2. チャイコフスキー記念東京バレエ学校による民族バレエ《まりも》(1962)

上記の作品とは趣旨、目的が異なるのが、チャイコフスキー記念東京バレエ学校が1962年6月に東京文化会館で創作初演した、プロローグとエピローグつきの3幕7場《まりも》である。チャイコフスキー記念東京バレエ学校は、ソ連の協力を得てバレエ教師二名を派遣してもらい設立された、日本で初めての本格的なバレエ学校であった。2年間の役目を終えて帰国する二名のバレエ教師、S.M.メッセレル、A.A.ワルラーモフが、同校を去るにあたり創作されたのが《まりも》だった。アイヌの悲恋の民話を基に、ワルラーモフが台本執筆、主な振付を行った。作曲は石井勲がワルラーモフから細かい指示を受けて担当し、美術は妹尾河童、衣装は緒方規矩子が担当した。出演はチャイコフスキー記念東京バレエ学校で学んだダンサーたちであり、石田も松山バレエ団に所属しながら、同校でソ連のメソッドによるトレーニングを受けていたため、主役を小林恭とダブルキャストで踊っている。指揮は福田一雄、演奏は東京フィルハーモニーであった。

アイヌの民話を基に創作されたバレエの背景について、斉藤慶子はソ連から派遣された教師たちが当該地の「民族バレエ」を創作することが広く実践されていたと記している。

ワルラーモフは日本での着任時から民族バレエ創作への意欲を燃やし、通訳の助けを借りて題材を探していた。モスクワやレニングラードから振付家を派遣、当該地の民族バレエを創作するという活動はその頃のソ連国内で広く実践されていたことだった。チャイコフスキー記念東京バレエ学校で学んでいた石田種生によればワルラーモフは「能からストリップまで」、ありとあらゆる踊りを見て回った。北海道では8ミリカメラを片手に取材、後に生徒たちに披露し、自国の舞踊文化を知ることの重要性

を説いた。

齋藤慶子「チャイコフスキー記念東京バレエ学校の活動—東京バレエ団活躍の出発点として」『東京バレエ団50年のあゆみ』公益財団法人日本舞台芸術振興会、2014

「民族バレエ」とは、それまで日本で用いられたことのなかった概念であり、社会主義リアリズムのテーゼに基づいて、民族舞踊を取り入れて人々の姿が典型的に、具象的に描かれた、一般の観客にもわかりやすいバレエの様式を指すと考えられる。ただし、当日の簡易な公演パンフレットにも、当時の新聞に掲載された公演前の記事、公演後の批評にも「民族バレエ」の語は公演名に冠されていない。「グランド・バレエ」が公演パンフレットと『朝日新聞』1962年5月30日号のプレビュー記事に、「創作バレエ」が『東京新聞』1962年5月22日号のプレビュー記事に記されている。よって、「民族バレエ」という概念と形式が一般化されていたとは考えられない。

民族バレエとしての《まりも》の特徴については、『朝日新聞』1962年5月30日号が「台本は現地のアイヌ部落をまわって取材し、生活風俗や独自の音楽と舞踊をもとにして作った。また基礎となったアイヌの踊りは「山刀の踊り」をはじめ「鶴の踊り」、ダイナミックな「狩の踊り」、土俗的な「戯れの踊り」「キツネと狩人」、「仕事の踊り」などにとり入れられ、独自の振付をしたという」とプレビューで紹介している。社会主義リアリズムのテーゼを半ば意識した紹介であると言えるだろう。

同紙は、公演後の批評で、主役の鈴木光代と石田種生の写真を大きく掲載しながら、「(前略)メッセレル女史、ワルラーモフ氏の二人が日本の民族バレエ創作の試みとしてアイヌ民話から取材したもの。美しいモチーフでつらぬく音楽(石井欽作曲)と演出・振付が調和し、起伏に富んだ悲恋ものがたりを楽しく描写する。とくに多くのアイヌ民踊を古典バレエの技法で消化したのは立派で、異色の佳作といえよう」(『朝日新聞』1962年6月10日号)と評価している。

他方で、サンケイ新聞の公演評は、岡野弁の署名入りで、「「白鳥の湖」「ジゼル」「オンディーヌ」「プリンス・イゴール」など、この作品と共通する場面はずいぶん多いし、“愛は死をこえて”というテーマも、現代の創作として、どれほどの評価をかちうるか疑問の点も多い。しかしそうした点とは別に、この作品の公演の意義ははなはだ高い」として、舞踊手の技術面、演出面を評価している。また、掲載紙は不明だがスクラップされている公演評には、「確立したシステムによる指導と、毎日四時間の訓練にアセを流したという努力が、驚くべき成果を見せた。バレエ界に一つの水準を打ち出した公演といえよう。客席からもいつわらぬ拍手が起こっている。」と、やはり日本人舞踊手たちの成果、また振付と音楽を高く評価している。

当時、他のバレエ団が日本の昔話や物語をテーマに創作バレエを創っていた中で、ソ連の振付家が少数民族であるアイヌの民話とアイヌの民俗舞踊を取り上げたことについて、バレエ界の受け止め方は実際は複雑であったことを、山野博大は聞き取り時に語っている。新聞の批評の大半が、専ら舞踊手たちの技術と出来栄、音楽の美しさ、振付・演出・構

成の巧みさを評価するものであり、社会主義リアリズムのテーゼには直接的に言及していないことから、社会主義リアリズムとの距離が読み取れる。

一方の石田は主役を演じながら、ワルラーモフの手法を学び、自らの手で民俗舞踊とバレエの融合を図る夢を抱いたであろうと推測される。それは、松山バレエ団が目指した直接的な社会主義リアリズムに基づく創作バレエとは、まったく異なるものであった。

### 3. “日本の風土的なバレエ”へ

#### 3-1. 日本の風土に根ざしたバレエへのターニングポイント

1963年、石田は個人でNHKから委嘱を受けて、「日本の物語による創作バレエ三部作」として戦国時代を舞台とする〈枯野〉〈砂の城〉〈影武者〉を振り付け、主演する。もはや、師である松山樹子の“隠れ振付家”<sup>11</sup>ではなく、自分の名前が振付者としてクレジットされ、評価されるようになった。その三作品の情報は以下の通りである。

- 1963年3月、日本の物語による創作バレエ三部作〈枯野〉 原作：中江良夫、作曲：保良徹、台本・振付・主演：石田種生
- 1963年5月、日本の物語による創作バレエ三部作〈砂の城〉 原作：シェイクスピア『マクベス』、作曲：小山清茂、脚色・振付・主演：石田種生
- 1964年7月、日本の物語による創作バレエ三部作〈影武者〉 原作：南條範夫、作曲：小川寛興、台本・振付・主演：石田種生

その後もNHKからの委嘱は続き、1965年《NHK バレエの夕べ》で〈日本ばやし〉（音楽：外山雄三、振付・主演：石田種生）を、1967年《NHK バレエの夕べ》で〈ディヴェルティメント〉（音楽：外山雄三、振付・主演：石田種生）を振り付けている。後者のタイトルからは一見西欧風の作品と思われるが、舞踊批評家の久保正士<sup>12</sup>の作品評によれば「にぎやかなお祭りの雰囲気と五ツ木の子守唄のメロディに乗って、盲目の少女が踊る哀感が交錯する、日本の情緒豊かな愛すべき小品」（『音楽舞踊新聞』1967年4月5日号）であり、日本的なモチーフを用いた作品であった。

一方の松山バレエ団では、1963年に《祇園祭》（原作：西口克己、台本：飯田和弘、演出：宇野重吉、作曲：間宮芳生、振付：石田種生、松山樹子、主演：石田種生）を、1967年に《赤い陣羽織》（原作：木下順二、台本：飯田和弘、作曲：大栗裕、振付：松山樹子、石田種生）を上演している。松山バレエ団で石田の名前が正式に振付者として記載されるようになるのは、《赤い陣羽織》からであるが、両作品とも石田の振付である。これらの作品は共産主義に共鳴していた松山バレエ団の意向によって振り付けられたものであり、日本の物語に題材を得ているとはいえ、群衆の勝利を描くなどプロパガンダ色が強い。松山バレエ団は芳音の主催によって地方公演も行っており、国内でも思想的に共鳴する芸術家との交流があり、宇野重吉らがスタッフとして関わっている。

《祇園祭》は、室町時代に祇園祭を復活させた京都の町衆を描く内容だったが、石田は社会主義リアリズムに則った日本の典型的な“民族舞踊”を用いて振り付けたわけではなかった。

ぼくは、島根県の片田舎で生まれた田舎者ですが、この田舎者かげんが今度の〈祇園祭〉の振付に思わぬ役に立ちました。

〈祇園祭〉の音楽を聞いていると、子供時分の田舎の情景が、よみがえってきました。夏は、ぼくの家の裏の土手にある地藏様の縁日。ぼくたちは輪になって大きなじゅうずをくりながら、もごもご念仏を唱えました——これを第一幕の〈念仏衆の踊り〉。腰を振るのが特徴の田舎の盆踊り——〈町衆の踊り〉。自動車のめったに通らないおもての通りでやった〈石けり〉は第二幕の〈農民の踊り〉。中学生の頃の農村動員の思い出は〈田植え踊り〉など次々と思い出すままに踊りにしてみました。若し、日本的なバレエを創るんだと意気込んで、昔の日本の名画ばかり観ていたら、とてもぼくにこの仕事は出来なかつただろうと思います。

もっとよく、現代を観察することから、日本のバレエは生まれていくものでしょうし、僕自身も、もっと緻密な現代の濾過紙にならなければと思っています。

石田種生「よく観察すること——振付師の心得——」（初出：『名古屋労音機関紙』1964年4月）『跳ぶ思想—ソヴェトのバレエ・日本のバレエ』

ここから分かるように、石田が取り入れたのは、国や民族を代表する「民族舞踊」や古典的な名画ではなかった。自らが郷里の生活の中で体験してきた、石田にとって現代性があり、リアリティのある土着的な「民俗舞踊」に着目し、用いたのである。

松山バレエ団が社会主義リアリズムのテーゼとして目指した、「形式においては民族的、内容においては社会主義的」とは、《白毛女》では中国の民族舞踊を取り入れ、《パフチサライの泉》においてはロシアの民族舞踊を取り上げて、典型的、具体的に振付、演出をすることだった。他方で、ソ連から派遣された東京バレエ学校の教師、ワルラーモフが日本の“民族バレエ”を創作するために題材を探した際、石田たち生徒は同行し、能からストリップまでを見たと言っている。他国の民族舞踊を用いて創作した松山バレエ団に対し、ソ連の振付家は日本を代表する民族舞踊ではなく、少数民族であるアイヌの民俗舞踊を用いた。石田が訪ソ中に見たバレエで使われていたのは、彼らの地域に根差した多様な民俗舞踊であった。これらの経験を通して、国家の典型的な“民族舞踊”という概念は、いわば社会主義リアリズムの教条として抽象化された概念であり、日本における民族舞踊、あるいは民族バレエは、実際には各地域の風土や生活に根差した多様な“民俗舞踊”を活かすことによって実現されると、石田は思い至ったのではないかと推測される。

先ほどの文章で、石田は「田舎者かげん」をいかしたと記しているが、恐らくその「田舎者かげん」とは、生活者としては田舎出身であり、かつ現代のプロフェッショナルな舞踊家として東京で働くアイデンティティを示したものであろう。

石田の郷里に残る、滑稽な民俗舞踊である「どじょうすくい」を例にとり、石田は次のように述べている。

あのどじょうすくいは、どうみても酒の上でのお座興で芸術的にうんぬんされるシロモノではありません。ましてや外国で「これが日本の踊りです」といって踊り出す気にはなれません。(略) そうして土俗的なものが、専門の洋舞、邦舞を問わず舞踊芸術家たちの多角的な検討をへて新しく創造される必要があると思うのです。

石田種生「日本舞踊の踊れない日本人」(初出：横浜労音『こだま』1962年5月)『跳ぶ思想』

よって、石田が日本各地の民俗舞踊を対象とする場合でも、「芸術的に検討する」ことによって、つまりはある種の洗練、形式化を加えようとして用いようとしたと考えられる。

### 3-2. 社会主義からヒューマンイズムへ：内容

石田は現地で見た社会主義リアリズムのテーゼをいかに解釈したのだろうか。

しかし、今こそ、この零下二十五度の北の国で、自分なりにテーゼらしきものを見出したような気がして来た。それは、バレエも他の凡ての芸術と同じく人間を描くものであることだ。まだ云えば、バレエは「人間学」の一環をなすことである。(略)

どの時代にも、それぞれの主調をなす性格がある。神話的、現代的とどんなテーマであれ、テーマのこの現代性ということが解らなかつたら、バレエを芸術的で永い生命を持った、生命に忠実なものとする事は不可能であろう。

石田種生「男性舞踊家の置かれている所」(初出：『婦人画報』1958年4月号)『跳ぶ思想』p103-

ここからわかるのは、バレエを社会主義のプロパガンダ目的で矮小化することなく、「人間を描くもの」、「人間学」として考え、「テーマの現代性」を求めていることである。実はこの発想は、石田が訪ソ時に託され、ポリショイ劇場バレエ団初来日講演に向けて翻訳、出版したソロニムスキイ著『ポリショイ劇場』から多大な影響を受けている。

石田は、松山バレエ団の方針に沿った社会主義リアリズムのプロパガンダ色の濃い作品を振付けながらも、個々の動きには日本の民俗舞踊の土着性を取り入れ、現代の視線で人間を描く、という姿勢を取っていたと考えられる。ますます思想性が偏ってくるバレエ団に対し、同時期に所属していたダンサー金井利久は、バレエによって思想を伝えようとする作品に嫌気がさし、純粋に踊ることを望んでいたと言っている。社会主義リアリズムは穏やかに形を変えながら、金井はそれを「ヒューマンイズム」と言っているが、石田の振付に上記の「人間学」と現代性として浸透していたと考えられる。

このようにして、この時期の作品がターニングポイントになったと、石田自身が以下の

ように書き記している。

それまでの六年間は、松山先生の“隠れ振付家”だった私が、振付家として名前が出るようになったのは、六三年にNHK テレビから「日本の物語による創作バレエ三部作」を委嘱されてからである。

どういう案配で、そういう事になったのか知るよしもないが、私はその話に飛びつき、六三年三月に第一作〈枯野〉(原作＝中江良夫、作曲＝保良徹)を皮切りに、同年五月には〈砂の城〉(台本＝石田種生 作曲＝小山清茂)を、そして六四年七月に〈影武者〉(原作：南條範夫、作曲：小川寛興)を創った。

そのうえ、これらにダブって、六三年十一月三〇日には、松山バレエ団公演の〈祇園祭〉全四幕(原作＝西口克己 演出＝宇野重吉 作曲＝間宮芳生)を振付、主演していたので、この二年間は眩暈がするほど忙しかったが、これがターニングポイントになって、それからの私は、ひたすら「日本の風土に根ざした」作品を創作するようになった。

何故、そんなに日本のバレエにこだわるのかと訊ねられれば、「日本人だから」と答える以外に言葉はない。

『随想—バレエに食われる日本人』 p 160

この書籍は、石田の晩年に出版されたもので、いわば集大成ともいえるものである。この時期以降、意識的に「日本の風土に根ざした」あるいは「日本の風土的なバレエ」の創造を行い、文章でも書くようになっていく。

#### 4. 東京シティ・バレエ団の創設と活動

このように、ダンサーとして振付家として大いに活躍していた石田だったが、松山バレエ団が中国共産党への傾斜を深め、作品のプロパガンダ色が強まることに疑問を感じ嫌気がさしていた<sup>12</sup>。そして、1968年に松山バレエ団を退団し、同時期に谷桃子バレエ団をやめた有馬五郎らと主に、東京シティ・バレエ団を設立するに至った。東京シティ・バレエ団は、合議制によって運営される、いわば日本で初めての民主的な運営を行うバレエ団であった。その他のバレリーナの名前を冠した個人経営によるその他のバレエ団では、通常の運営から公演のプログラミング、振付、演出、上演まで制約を受けるが、東京シティ・バレエ団では考えを同じくする仲間たちとの民主的な運営によって自由に、平等に行うことを目指したのである。こうしてようやく石田は、日本各地の民俗舞踊や日本的な空間性、音楽性などを取り入れた「日本の風土的なバレエ」へと軸足を移し、さらに、古典バレエの改作、改演、また、物語のない抽象的な作品まで、幅広い作品を振り付け、演出し、出演する環境を得ることができた。1969-70年には、文化庁派遣在外芸術研究員として一年間欧米諸国を歴訪し、多くの影響を受けて帰国する。1988年、交通事故により瀕死の重傷を負うが、奇跡の復活を遂げ、晩年まで旺盛な活動を続けたのである。



## まとめ

本稿では、石田種生の生い立ちから始めて、主として1950年代から60年代における創作活動を概観した。大学時代に偶然バレエに出会い、のめり込んだ石田は、間もなく舞踊手だけでなく振付家としても頭角を現した。その画期となったのが、1955年に松山バレエ団が初演した《白毛女》であった。日本のバレエ界では、《白毛女》といえば主役を踊った松山樹子や森下洋子の代表作として知られるばかりであり、初演、改作の背景にソ連、中国の社会主義リアリズムの直接的な影響があったことはほとんど知られていない。すなわち、形式としては中国の民族舞踊を用い、内容としては社会主義の思想を表すバレエだったのである。

石田はその洗礼を浴びながら、自らの企画で最初に創作して故郷に錦を飾ったバレエ〈浮布物語〉(1956)が郷里の民話に基づき、郷土愛や師弟愛といった文脈で解釈されたことにより、教条的な社会主義リアリズムに陥ることなく、また、自らの郷里という具体的な風土に着目する機会を得たと考えられる。その経験から思考を始めることで、松山バレエ団で社会主義リアリズムに基づく内容の作品を振り付ける際にも、郷里の民俗舞踊を洗練させて引用し、内容を社会主義からヒューマニズムへと読み替えていったと考えられる。

1968年に石田は松山バレエ団を退団し、日本初の民主的なバレエ団である東京シティ・バレエ団を創設し、その後はより意識的に“日本の風土的なバレエ”の創造を目指すことになる。石田は自ら、その転機を1963-1964年にNHKから「日本の物語による創作バレエ三部作」を委嘱されたこと、1970年の文化庁在外研修でソ連に滞在した際の経験であったと、様々な著書で記している。しかしながら本稿によって、その時期以前に社会主義リアリズムの直接的な影響を受けていた国家の典型としての民族舞踊を用いた創作バレエを通過して、地域に根差した多様な民俗舞踊に着目するよう、徐々に読み替えていった経緯と背景が明らかになった。

“日本の風土的なバレエ”の創作に生涯こだわり続けた石田の作品は、決して常に高い評価を得たわけではなかった。しかし、石田の振付・演出は、社会主義リアリズムを通過しながらドグマに陥ることなく、「民族バレエ」を“日本の風土的なバレエ”へと転換することで、自らの振付家としての方向を見定め、アイデンティティを確立していったと考えられる。

## 註

- 1 石田は自身が目指したバレエを、「日本の風土に根ざしたバレエ」「日本の風土的なバレエ」であると繰り返し著書の中で述べている。そのため本稿では石田の言葉として“日本の風土的なバレエ”を用いている。
- 2 糟谷里美「戦後の日本バレエ史における小牧正英の位置付けに関する考察—戦後から昭和末期を中心に—」2009、『研究紀要』昭和音楽大学
- 3 斉藤慶子「チャイコフスキー記念東京バレエ学校の活動—東京バレエ団活躍の出发点として」2014、『東京バレエ団50年のあゆみ』公益財団法人日本舞台芸術振興会

- 4 稲田奈緒美「日本バレエの創生期におけるバレエ教育」2012、『研究紀要』昭和音楽大学
- 5 俳句の抽象化する作業がバレエの振付にも影響を与えたのではないか、という視点は、石田の兄（三男）である大野出穂氏からご教示いただいた。
- 6 第二次世界大戦前、モダンダンスの舞踊家はドイツのマリー・ヴィグマンのもとで「ノイエタンツ」と呼ばれたドイツ表現主義舞踊を学んだり、スイスのダルクローズ学校でリトミックを学ぶために留学することがあったが、バレエで留学する者はほとんどなかった。小牧正英が戦前に中国ハルピンでバレエを学び、上海バレエ・リュスで活動しているが、その他のダンサーが海外留学するのは1950年代半ば以降である。1953年、牧阿佐美と大滝愛子が渡米し、小川亜矢子が渡英して現ロイヤルバレエスクールで2年間学んでいる。1954年には谷桃子がパリへ短期留学し、当時アベチエはパリのコンセルヴァトワールに在学してバレエを学んでいた。アベは54年12月に帰国してバレエリサイタルを開催している。
- 7 バレエ化のきっかけは、1953年の慶應義塾大学の塾祭で、中国映画『白毛女』を石田と佐多と一緒に見たことである。佐多はこのとき「これはバレエになるね」と二人で語り合ったと言っており、石田はバレエ台本をまず書き始めた。ほとんどの振付を石田が行ったことは、当時を知るダンサー、批評家らにとっては自明のことであり、石田も後に曖昧な表現ではあるが記している。
- 8 ソ連からは、1957年にボリショイ劇場バレエ団が、1960年にはレニングラード・バレエ団が日本で初来日公演を行う。
- 9 石田の郷里、大田市の三瓶山の麓にある池で、夏季には実家の料亭が新店を出していたと、大野出穂は語っている。
- 10 石田と小平はソ連滞在中に、松山の意向により《バフチサライの泉》の指導を受けており、また、1957年のボリショイ劇場バレエ団初来日公演の際には同作の第三幕が上演され、同団員と共に松山バレエ団が練習を行うことで上演が可能となった。
- 11 「それまでの六年間は、松山先生の“隠れ振付家”だった私が、振付家として名前が出るようになったのは、六三年にNHKテレビから「日本の物語による創作バレエ三部作」を委嘱されてからである。石田『随想―バレエに食われる日本人』p160
- 12 1958年ごろ松山バレエ団に入団し、後に石田とともに東京シティ・バレエ団の創設メンバーとなった金井利久、また当時を知る舞踊批評家の山野博大は、当時のエピソードとして、《白毛女》の音楽を当初の林光の作曲から、中国版で用いられていた現地音楽に変更したことに、石田が怒っていたことをあげている。金井によれば、「シュプレヒコール、俺たちは勝つんだ！みたいなことを表現にもってきて」おり、山野によれば「もうバレエの領域を逸脱」するものであったという。2015年1月21日に開催した公開研究会『石田種生と創作バレエ』第二回「石田種生と創作バレエ～古典と創作を両輪とする東京シティ・バレエ団の歴史と背景」（ティアラこうとう中会議室）

【引用文献】

- 石田種生『跳ぶ思想—ソヴェトのバレエ・日本のバレエ』すたっふセンター、1967  
石田種生『舞踊への旅標』三省堂、1978  
石田種生『随想—バレエに食われる日本人』文園社、2007  
齊藤慶子「チャイコフスキー記念東京バレエ学校の活動—東京バレエ団活躍の出発点として」『東京バレエ団50年のあゆみ』公益財団法人日本舞台芸術振興会、2014  
清水正夫「バレエ『白毛女』の創造」『アジア経済旬報』1970年9月1日号  
渡辺基『日本のバレエのパイニア橘秋子』、下野新聞社、2010

山野博大「日本バレエの創造を目指した河内昭和の生涯を想う」『The Dance Times』  
<http://www.dance-times.com/archives/4483951.html#more>