

アーニー・パイル劇場のステージ・ショウ

串 田 紀代美

1. はじめに

アーニー・パイル劇場（図1、図2）は「幻の劇場」との異名を持ち、長年にわたり劇場史、演劇史、舞踊史において研究対象となることはなかった。さらに、アーニー・パイル劇場で総監督兼顧問としてステージ・ショウの製作に携わっていた伊藤道郎の活躍は、米国の伊藤道郎の研究者であるヘレン・コールドウェルの著書に記された「彼の昔の美しい詩的な精神は東条とダグラス・マッカーサーの支配した日本では消え失せてしまったのである」¹という言葉に集約され、この評価が固定化している。そのため、伊藤道郎に関する舞踊研究は、英・独を経て米国に渡り、そこで27年間活躍した青年期に集中している。こうした背景には、占領期のアーニー・パイル劇場に関する資料へのアクセスが困難である上に、上演台本、舞台ノート、楽譜、公演ポスター、チラシ、プログラム、チケット、舞台背景原画およびスケッチ画といった舞台上演に関する多種多様な文化資源が軽視され、収集し保存し管理するという視点が欠落していたという問題があったことが指摘できる。しかし、もはや当時を知る劇場関係者から直接話を聞くことはほぼ不可能な状態である。

そこで本稿は、当時の劇場プログラムや一般書に調査の範囲を拡大し、劇場開場から約1年半の間に製作された日本側舞台製作関係者のステージ・ショウを概観する。特に、伊藤道郎の製作監督就任直後に創設された劇場専属舞踊団の成長と上演作品との関連性を探りながら、伊藤道郎が振り付けたステージ・ショウの特徴について考察する。まず、早稲田大演劇博物館（以下、演博と記す）が所蔵している千田是也コレクション伊藤道郎関連資料（以下、千田資料と記す）の概要に触れ、現状の課題を整理する。次に、1946年2月から1947年8月までアーニー・パイル劇場で上演された日本側舞台製作関係者が手掛けた作品を確認する。その上で、劇場関係者の証言から、アーニー・パイル劇場のステージ・ショウの実態を把握する。劇場関係者の証言とは、劇作家の斎藤憐がアーニー・パイル劇場関係者に対し取材して得た証言、伊藤道郎の門弟である古荘妙子の証言などを指す。これに加えて、一般書や新聞雑誌記事などから関連事項を抽出し、アーニー・パイル劇場とステージ・ショウをめぐる当事者の言説を分析する。

当該劇場のステージ・ショウの中で本稿が注目するのは、伊藤道郎が正式にアーニー・パイル劇場に採用された1946年3月から、劇場専属舞踊団が解任される1947年9月30日までの期間で、とりわけ新聞の劇評等で高い評価を得た代表作品「タバスコ」である。この時期に集中して製作された東南アジアや南米の民族舞踊を題材とした作品と舞台写真を手掛かりとしながら、「タバ

スコ」の内容と構成を推測する。

なお、アーニー・パイル劇場をめぐる種々の言説の信憑性を裏付けるため、演博の千田資料を利用する。伊藤道郎と交流があった人物を特定しながら、占領下のアーニー・パイル劇場で伊藤道郎ならびに日本人舞台関係者によるステージ・ショウの特徴を探り出すことは、戦前の伊藤道郎の舞踊創作活動が戦後の活動へといかに展開していくのかを解明する鍵となり、ひいては伊藤道郎の生涯にわたる舞踊創作活動の全容解明の第一歩に繋がると考えられる。

2. 千田是也コレクション伊藤道郎関連資料（千田資料）の概要と問題点

2-1 千田資料の概要

劇場プログラムや一般書籍、新聞雑誌記事の言説を検討するにあたり、証言の信憑性を裏付けるための一次資料が必要となる。そのため、本稿では演博が所蔵する千田是也コレクション伊藤道郎関連資料を参照した。

千田是也コレクションは、舞台演出家であった千田是也の遺品、旧蔵書、演劇資料など約2400件を数える資料群である²。本資料は、演博に寄贈された2001年以降 A から K まで区分した上で保管されている。そのうち、J 資料が伊藤道郎に関連するものである³。アーニー・パイル劇場の資料は、伊藤道郎が劇場総監督であったため、J 資料に含まれている。本稿では、千田是也コレクション伊藤道郎関連資料を千田資料と呼ぶ。

これ以外の占領期のアーニー・パイル劇場ならびに伊藤道郎に関する資料では、米国公立公文書館所蔵（以下、NARA と記す）「占領期日本関連資料」の写真記録が知られている。両者の資料を比較すると、演博が所蔵する千田資料の写真アルバムには、伊藤道郎の幼少期からの写真ははじめ生涯にわたる多種多様な写真が収められ、さらにアーニー・パイル劇場の写真も数多く含まれていることがすでに明らかにされている⁴。とりわけ筆者が重視するのは、写真裏面に「SC」で始まる番号と英文の撮影情報が記載されている写真である。「SC」すなわち米陸軍通信局が撮影した写真が、演博の千田資料にも含まれていることが確認できた。これらの写真や資料により、書籍や雑誌記事の中で語られた関係者の証言の裏付けが可能になる。

2-2 アーニー・パイル劇場の資料をめぐる問題点

アーニー・パイル劇場の内部機構および上演作品の特定をめぐって、現状の問題点として以下のことが挙げられる。第一に、アーニー・パイル劇場は占領軍兵士専用慰安施設という目的で占領軍が東京宝塚劇場を接収したため、原則として日本人の立ち入りを禁止していた。しかし実際には、最大時650人の日本人職員がおり、多くの日本人が舞台製作、舞台出演、劇場運営に直接関わっていたことが、桑原規子氏の一連研究⁵で明らかにされている。これらの日本人職員が行ったアーニー・パイル劇場に関する証言や関連資料を根気よく収集し繋ぎ合わせることで、これまで不明であったアーニー・パイル劇場の実態を把握することが可能になると考えられる。

ただし、アーニー・パイル劇場とステージ・ショウの詳細を解き明かすには、さらに多くの課題が残されている。千田資料に含まれるアーニー・パイル劇場職制表などを手掛かりに、特定の職員の氏名や役職は把握できるが、ステージ・ショウを製作していた舞台製作関係者の氏名、上

演作品の内容と上演時期、舞踊部分の詳細、舞台装置、楽曲、専属舞踊団員等を具体的に把握する資料が、現在のところ確認できていない。つまり、千田資料のアーニー・パイル劇場関連資料の中には、日本側舞台製作関係者が携わったはずのステージ・ショウの上演作品を特定しうるプログラム等が存在していないのである。実は、アーニー・パイル劇場内で上演されたステージ・ショウのうち、特に好評を得た作品は日本劇場や国際劇場でも演じられており、これらの劇場公演には必ずプログラムが存在する。しかし、千田資料には当該プログラムがなく、伊藤道郎が手掛けた劇場専属舞踊団の上演作品と上演期日の特定さえも把握が困難なのである。換言すれば、アーニー・パイル劇場のステージ・ショウの実態を解明するためには、千田資料だけでは限界がある。この欠落部分を補填するため、以下では日本劇場のプログラムをもとに、1946年2月から1947年8月までのアーニー・パイルのステージ・ショウの作品と演出家、振付師を特定する。

3. 1946年2月から1947年8月までのステージ・ショウ

3-1 「和物」から「民族物」へ

アーニー・パイル劇場のステージ・ショウは、基本的に日本人が見ることはできなかった。しかし、占領軍から好評を得て国内外で話題になった上演作品は、日本劇場や国際劇場で再演されていたのである。このプログラムにより、アーニー・パイル劇場開場の1946年2月から1947年8月までの全13作品と概要が明らかになった。以下、日本劇場のプログラム⁶をもとに、日本側製作スタッフが手掛けたステージ・ショウの作品名と概略をまとめる。

第1作目は「ファンタジー・ジャポニカ」で、1946年2月に初演された伊藤道郎が演出・振付を担当した。日本各地の風俗や景物を描写し、レビュー化した。エキゾチックな演出が功を奏し、来日したばかりの観客を喜ばせた。第2作目は「祭（フェスティバル）」で、1946年11月に上演された花柳壽二郎の作品である。神輿、獅子舞、角兵衛獅子とともに法被姿の外国人も舞台に登場した。日本の祭礼風景を具現化したわかりやすいレビューであった。この2作品が日本を題材とした「和物」作品である。

第3作目は、「ジャングル・ドラマ」で、1946年11月に初演し1947年7月に再演している。伊藤道郎、宇津秀男、三橋蓮子が演出・振付を、小口銚が音楽を担当した。東南アジアのジャングルを舞台に、インドネシアのガムラン音楽とタイ、ジャワの民族舞踊を神秘的に表現した。舞台装置も工夫されており、金屏風が開くと視界にジャングルが広がる仕掛けがあった。1946年4月に急遽結成された劇場専属舞踊団によるダンスに伊藤道郎門下の古莊妙子等も加わった⁷。ステージの後半で頭には羽飾りをつけ、脚線美が強調される衣装で舞台に登場したダンサーが、力強い歓喜の踊りを披露した。大好評を得て、1946年12月には日本劇場で特別公演を行った。第4作目は「タバスコ」で、1947年2月の上演で、前作同様、伊藤道郎、宇津秀男、三橋蓮子の合同作品であった。メキシコが舞台のバラエティー・ショーで、ラテン音楽を使用した。全体を通して息の詰まるような迫力あるステージで、観客の占領軍の間で話題になり、ニューヨーク・タイムズ紙でも大きく取り上げられ、全米で話題を呼んだ作品であった。

この2作品が、東南アジアやラテン風俗を題材とした民族舞踊作品であった。現地の民族舞踊や郷土舞踊を取材し舞台化する一連の舞台作品は、1939年に宝塚少女歌劇団の欧州公演から帰国

した秦豊吉の着想で始められた特色あるステージ・ショウの系譜である。アーニー・パイル劇場で「和物」の次に上演されたのが、この「民族物」であった。

第5作目は「椰子のそよ風」で、1947年3月に初演、8月に再演された。三橋蓮子と宇津秀男の作品で、南国ハワイを題材に、椰子の木の下で「タフアファエ」「火の踊り」「アロハ」などを踊る構成であったが、群舞によるフィナーレが好評で、2度にわたって上演された。第6作目は「さくら」で1947年4月上演の、「和物」である。青山圭男、三橋蓮子による作品で、桜をテーマに天平時代から戦後までの日本の風俗と歴史を象徴的に具現化し、芸術性の高さを評価された。

第7作目は「アーニエット南へ行く」で、1947年5月に上演された。米国を代表するS. フォスターの楽曲に振付を行ったヴァラエティ・ショウで、演出の宇津秀男が挑んだ新たな試みであった。第8作目は「三つのワルツ」で、1947年5月に上演された。戦前の伊藤道郎が創作した小品を彷彿とさせる作品で、ブラームス、ショパン、シュトラウスのワルツに振付し、舞踊で名画を表現した。長いドレスで優雅に踊る舞踏会の場面は、特に芸術性が高いと高評を得た。

3-2 ダンサーの成長とアメリカン・スタイル・ショウへの取り組み

第9作目は「ヴギ・ビーツ」で、1947年6月に上演された宇津秀男作品である。初のアメリカン・スタイル・ショウで、ヴギ・ウギのリズムにのせて、デュエット、ソロ、ロケット・ガールのラインダンスなど、ブロードウェイの大劇場さながらのリズミカルで躍動感あふれるショウであった。「音楽とともに踊る、と云うより音楽のハメを外した滅茶苦茶な踊り」⁸で、「タバスコ」同様絶賛を受けた。

第10作目は「ティエゴの樹の下で踊る」で、1947年6月の上演であった。戦前の日本劇場で郷土舞踊の舞台化に携わっていた、三橋蓮子の作品である。沖縄や八重山の民俗舞踊を題材に、これまでのステージ・ショウとは趣が異なり、戦中の記憶を刺激する南島文化の舞台化は感慨深く、反響を呼んだ。

第11作目は「ヒット・キット」で、1947年7月の上演作品である。宇津秀男作品らしく、米国の流行歌とともに軽快なリズムのダンスが人気を博した。「ヴギ・ビーツ」とともに、新たなアメリカン・ショウを確立した。第12作目は「海底」で、1947年8月に上演された作品である。三橋蓮子、宇津秀男作品で、神秘的な深海をテーマに、ジャズ、クラシックと幅広い楽曲を用いたステージ・ショウであった。

第12作目は「ラブソディー・イン・ブルー」で、1947年8月上演の伊藤道郎作品である。ダンスの技術が向上したダンサーの踊りとなつかしいガーシュインのメロディーが兵士の心を捉えた本作品は、米国各紙で紹介された。

以上が13作品の概要である。劇場の都合により、アーニー・パイル劇場専属舞踊団は9月15日で解散となり、三橋蓮子、青山圭男は退陣する。斎藤憐によれば、1947年は合計「十本の作品を上演した」と著書に記述していることから、新作は製作せず1947年12月の国際劇場での「タバスコ」再演が年内最後と考えられる。1948年2月には、日本劇場で「アーニー・パイル・ショウ」を上演し、「ヴギ・ビーツ」と「タバスコ」が再演された。さらに同年2月には、「三周年記念ショウ」をはじめ「スノー・クイーン・ファンタジー」などの話題作も上演している。

劇場開場から約3年間のステージ・ショウの演目と上演時期を踏まえた上で、以下ではアー

ニー・パイル劇場に関わった人物の証言を個々に見ていくことにする。

4. オーラル・ヒストリーが紡ぎ出すアーニー・パイル劇場

4-1 接收前のアーニー・パイル劇場

東京宝塚劇場の接收が決定した1945年12月に終戦連絡事務局がバーカー総支配人とアメリカ側関係スタッフ等を伴い、旧宝塚劇場を訪れた⁹。終戦連絡事務局は、アーニー・パイル劇場の運営は日本政府が支払う戦争賠償金で賄われる旨を結城雄次郎に伝え、さらに1つの不安も伝えた。それは、劇場接收後に日本人が占領軍を満足させられる慰安芸能としてのレビューを、日本人の手で製作することはできないという内容であった。つまり、「ダンサーも舞台監督も、ましてアメリカ音楽たるジャズの演奏をできる楽士など日本にいるわけがない」ので、大劇場でのレビュー上演のためにスタッフやキャストすべてをアメリカ本国から呼ぶことを、アメリカ側から提案されたというのである。しかし、終戦連絡事務局と結城雄次郎は、敗戦直後の生活に困窮した日本人失業者を劇場で雇用する可能性を考慮し、「アメリカの芸能人ではなく日本人の芸能者の労働によって」日本人の手によって生み出されるレビューの上演を決断した¹⁰。

東京宝塚劇場に勤務していた結城雄次郎は、1939年の宝塚少女歌劇団米国公演に随行した経験を持っていた。よって結城自身、米国サンフランシスコ、ロサンゼルス、ニューヨークを実際に訪れ、アメリカで上演されているレビューの水準の高さを十分理解していた。また日本人ダンサーと欧米のダンサーの身体的特徴の違いも憂慮された。しかし、米国からすべて本場のミュージカルを招聘するには経費がかかる。そこで、占領軍の「エキゾチズムを刺激するような日本のショー」¹¹の製作が現実味を帯び、当時の「日本で集められる最高のスタッフ・キャストを集めて、それを奴らにぶつけてみよう」という経緯で日本側のステージ・ショー製作を決定したことが斎藤憐の著書で語られている¹²。これはもはや少女が主体のレビューではなく、「戦後」という新時代の大人の女性が主体となるステージ・ショーが求められていた、ということである。

東京宝塚劇場は、「東洋一の大劇場」と謳われた5階建ての近代的な劇場である。1階から3階まで補助席を含めて約3000名近くが収容可能で、大劇場の舞台には、大がかりな廻り舞台と迫が設置されている。接收後も劇場に残った舞台関係者は、これらの資源を有効活用することができる。こうして、日本側劇場関係者によってステージ・ショーの上演計画が進められることになった。

4-2 アーニー・パイル劇場の興行形態と日本製ステージ・ショー誕生への決意

ここで、アーニー・パイル劇場の興行形態に触れておく。アーニー・パイル劇場では、連日午後1時から午後10時までの2回にわたり映画が上映され、その合間にステージ・ショーが開催されていた。これは、ニューヨークのラジオ・シティ・ミュージック・ホールの経営手法を参考にしており、日本劇場でも同様の興行形態をとっていた¹³。また米国からの直輸入された最新の映画が、日替わりで上映されていた¹⁴。一方、劇場開場当初は、米国から招聘した慰問協会（United Service Organizations, 以下 USO と記す）による専門的な実演家により、演劇、ミュージカル、ショー等が上演されていた。これ以外に2つのタイプの上演組織が確立された。占領軍兵士の中

から出演者や舞台製作者を募って組織した米国側舞台制作班によるものと、先述した日本側舞台製作関係者の企画構成で劇用専属舞踊団が出演するステージ・ショウのものであった。しかし、こうした体制が確立するまでには時間を要した¹⁵。

劇場の正式なオープンは、1946年2月24日¹⁶であった。映画上映のほか、米国USO所属の35名の俳優により「作曲家ガーシュインに捧ぐ (Salute Gershwin)」が上演された¹⁷。同年3月11日付の東京新聞は、アメリカからの慰問団や「進駐軍招聘の素人演芸」¹⁸のほか、すでに日本で活躍していたレビュー団員が出演していたことを伝えている。とりわけテリー・暁（暁照子）や東宝舞踊隊が出演し好評を博したこと、同年3月12日からは一般募集した同劇場専属日本人少女ダンシングチームが初出演することが記載されている。しかし、東京新聞の記事に伊藤道郎の名前はなく、「アメリカ帰りの舞踊家黒崎清氏が養成した踊り子で、現在パブロバ門下の片岡マリ以下約40名で編成されている」との記載があるのみであった。1946年3月11日付東京新聞の報道によれば、レビューの振付と演出は伊藤道郎ではなく、当時日本劇場の振付師であった黒崎清¹⁹がアーニー・パイル劇場のレビューを担当していたことがわかる。では伊藤道郎は、いつからアーニー・パイル劇場のステージ・ショウに関わっていたのであろうか。

1946年4月9日付の東京新聞には、「アーニー・パイル 伊藤道郎氏が製作監督に 進駐軍慰問に 厳重なテストを」との見出しがある。この記事には、伊藤道郎が製作監督として手腕を振るい、今後アーニー・パイル劇場で上演するショウの製作企画から演出までの一切の責任を負うことになったことが書かれている。加えて、レビューのかわりに「ショウ」という新たな呼称が表記されており、アーニー・パイル劇場が本格的なアミューズメントセンターとなる計画のため、米将兵に無料でショウを公開し好評を博していることが報じられている。さらに、元日本劇場の振付師であった黒崎清が少女たちを一般募集し、スピード養成して第1回ショウ「銀座フォーリーズ」を上演したが、伊藤道郎が製作監督に就任するため舞踊団も解散したとある。一方、伊藤道郎は新たに劇場専属舞踊団の団員を一般から募集し、4月1日、2日のテストを経て男女56名を採用し、連日劇場に泊まり込み奮闘していると報道している。こうした黒崎清から伊藤道郎への交代劇は、接収前夜に結城雄次郎支配人以下、旧東京宝塚劇場関係者が誓った「日本最高のスタッフ・キャスト」による日本製のショウを「奴らにぶつける」ための最初のミッションの完了とも読み取れる。斎藤隣によれば、伊藤道郎の起用を劇場総支配人のバーカーに推薦したのは、GHQによるものであるとしている²⁰。

これらの著書の記述内容や新聞報道の事実を裏付ける必要がある。演博が所蔵する千田資料によれば、1946年3月13日、CIE²¹はアーニー・パイル劇場と伊藤道郎との正式な雇用を承認している²²。雇用契約の内容は、以下の4点である。(1) 劇場における舞台製作、製作統括、演出に責任を負い、上演作品のすべてを構想し、舞台上にいかにも具現化させるかを考える、(2) すべての舞踊に振付を行い、振付師全員に対して責任を負う、(3) 舞台製作部の衣装をデザインする、プロデューサーの意向を理解し伝え、それを舞台装置で実現できるよう舞台装置担当者と連携する、(4) 舞台製作で使用する音楽は、場面の情趣を表現できるよう選択する。職務内容を見ると、上演作品の構想から構成、演出、振付のみならず、衣装デザインや音楽、舞台装置に至るまで、劇場内の興行の全責任を負っていたことがわかる。

ここまでを整理すると、アーニー・パイル劇場が充実したアミューズメントセンターとして本

格的に再始動するため、伊藤道郎が新たに製作監督として招かれた。そして質の高い舞台公演を実現させるために劇場の興行部門の製作統括者として全責任を負い、レビューからステージ・ショウへとその内容を変化させ、よりいっそう本場のエンターテインメントに近い上演を目指すための本格的な準備に入ったとみることができる。そのため、劇場専属舞踊団員を募集し、わずか3か月で刷新したのである²³。

以下、斎藤憐が直接インタビュー取材を行ったアーニー・パイル劇場関係者の証言に基づき、アーニー・パイル劇場専属舞踊団と伊藤道郎のステージ・ショウの実態を把握する。

4-3 アーニー・パイル劇場専属舞踊団員の証言

アーニー・パイル劇場には専属舞踊団があった。1946年4月1日、2日の専属舞踊団入団試験には、約300人もの応募者が殺到した。劇場専属舞踊団員から後に松竹映画の女優となった藤田泰子²⁴（図3）の記憶によれば、この時50名ほどの合格者がおり、16、17歳が中心であったが、なかには中学生の少女や戦争未亡人もいたという²⁵。合格者は、舞踊経験によって松竹や日劇出身の上級生と、未経験者の下級生に大別された。劇場5階の稽古場でのレッスンは厳しく、朝から昼過ぎまでクラシック・バレエ、日舞、ジャズ・ダンスなどを訓練した。藤田泰子自身は、女学校時代に石井漠の夏期講習に参加するなど、以前から舞踊に興味を持っていた。専属舞踊団の試験当日については、アーニー・パイル劇場5階の稽古場に一列に並び足を上げたこと、名前を呼ばれ合格が知らされたこと、戦時中に焼夷弾が落ちたために壊れた天井から風が吹き込み寒かったことを記憶していた²⁶。

舞踊団の技術が一定の水準に達するまでは、1946年2月の第1回公演「ファンタジー・ジャポニカ」、同年8月の第2回公演「祭（フェスティバル）」（図4）といった日本の情景を題材とした「和物」の作品で、専属舞踊団員の未熟なダンス技量を「つくろって、その間に‘洋物’ができるようにレッスンの時間を稼ごうというのが伊藤道郎の作戦」であった²⁷。次第に団員の実力が伴ってくると、ジャズ・ナンバーを主体とした「アメリカン・スタイル・ショウ」という名の「洋物」を上演した。しかし、伊藤道郎の優れた戦略は、「和物」と「洋物」を繋ぐための期間として、エキゾチックな「民族物」を上演した点にあった。それが、1946年8月の第3回公演「ジャングル・ドラム」である。この作品では、プロローグのカーテンが開くと（図5）、まず金屏風の前で舞踊団員がタイ舞踊を踊る。次に金屏風が開くと、ジャングルが広がり（図6）、そこから先住民が登場する（図7、図8）。舞台空間を立体的に使った演出が特徴であった²⁸。

ガムランやクラシックに加え、ジャズのリズムにのせたダイナミックなダンス構成（図9）のメリハリのある演出により、「ジャングル・ドラム」は4日間いずれも満員で、伊藤道郎と「ジャングル・ドラム」が米国紙『The New York Times』ならびに『星条旗新聞』（図10）に掲載されるなど国内外で評判となった²⁹。「ジャングル・ドラム」に関する国内の新聞劇評については、5-1で後述する。

この頃、伊藤道郎のニューヨーク時代の知人でブロードウェイでの舞台経験を持つガルシア・シルバ（1946年後半）や、将校の配偶者でクラシック・バレエの経験があるメリー・ジェニック（1947年頃）などの外国人振付師がおり、伊藤道郎とともに劇場専属舞踊団を指導していた³⁰。日本人が立ち入りを禁止されていたため、劇場専属舞踊団員の写真（図11、図12）を、当時の雑

誌は競って掲載した。専属舞踊団の技術が向上するとともに作品数も増え、1946年には3作品だったが、1947年には10作品が上演された。さらに日本劇場や国際劇場にも出演し、その存在が知られるようになる。

4-4 伊藤道郎舞踊研究所・古荘妙子の証言

伊藤道郎舞踊研究所の門下生が、劇場専属舞踊団に混じって舞台公演に参加することもあった。70名を越える出演者の一人として「ジャングル・ドラム」の舞台に立った古荘妙子は、舞台稽古が1週間も継続したこと、ドレス・リハーサルを劇場の日本側舞台関係者の前で披露したことを記憶していた。ここからは、舞踊評論家の山野博大と古荘妙子との対談を主に引用する。

古荘妙子は、伊藤道郎の姉で陸軍大将の古荘幹郎に嫁いだ嘉子の娘であり、伊藤道郎の姪にあたる。伊藤道郎が1912年に声楽を学ぶために渡独する際、当時ベルリン大使館駐在武官であった古荘幹郎を頼ってドイツに渡ったと言われている。伊藤道郎はベルリンで出会った山田耕筈に舞踊への方向転換を勧められ、ダルクローズ学校に入学している³¹。古荘妙子は、伊藤道郎に舞踊を教わる以前、実弟の伊藤祐司の配偶者で日系米国人舞踊家のテイコ・イトウに師事していた。テイコ・イトウは、伊藤祐司とともに1934年³²から1941年まで日本に滞在し日本劇場の振付師としても活躍した³³。古荘の証言によれば、東洋舞踊（図13）を標榜していた当時のテイコ・イトウ舞踊研究所はプロフェッショナルな舞踊家が所属していたという³⁴。

テイコが1941年に米国に帰国した後、1943年に伊藤道郎が日本に帰国し舞踊を再開した。第二次世界大戦直後の10月に、伊藤道郎はダンス講習会を開催した。舞踊講習会には、ミチオ・イトウのダンス・メソッドのほか、クラシック・バレエ、日本舞踊、オリエンタル・ダンスの各舞踊があった。ここで日本舞踊を教えていたのが、後にアーニー・パイル劇場の振付師となる西崎緑である³⁵。同様にオリエンタル・ダンスは、日本劇場で東宝舞踊隊の舞台制作に関わっていた三橋蓮子³⁶が指導していた。古荘妙子の証言によれば、当時の伊藤道郎は当時の舞踊教師としては珍しく生徒を困らせないことをせず、様々な舞踊経験を持つよう門下生に促し、男性舞踊手には舞踊の基礎としてクラシック・バレエを学ぶよう助言していたようである³⁷。古荘妙子自身は、1947年に日比谷公会堂でのリサイタルで初舞台を踏んだと証言している。

しかし古荘妙子は、これ以前に舞台デビューを経験しており、それが先述のアーニー・パイル劇場でのことであった。伊藤道郎の要請により創設された劇場専属舞踊団であるが、人数が不足した場合など伊藤道郎門下生および服部・島田バレエの門下生たちが応援としてアーニー・パイル専属舞踊団に参加していたという。2800人もを観客を収容する大劇場の舞台での群舞をリズムとメリハリのあるダンスでダイナミックに構成するには、一定の人数が必要不可欠であったことが推測できる。

アーニー・パイル劇場のステージ・ショウの音楽は、アメリカ留学の経験を持ちジャズに精通していた紙恭輔の指揮によるアーニー・パイル・オーケストラが演奏していた。指揮者・編曲者として経験豊富な紙恭輔の本場仕込みのサウンドが、ステージ・ショウの間、絶え間なく大劇場全体に響き渡っていたと考えられる³⁸。上演作品が変化するごとに、伊藤道郎はその都度、新たな作品構成と舞踊の動きを考え出さなければならなかったことであろう。観客を飽きさせないことが、伊藤道郎のアーニー・パイル劇場でのステージ・ショウの信条であった³⁹。アーニー・パ

イル劇場における伊藤道郎の振り付けならびに舞踊構成は、戦前までの伊藤道郎の創作舞踊の系譜とは異なる独自のものであったと考えられる⁴⁰。

一方、伊藤道郎舞踊研究所で指導する舞踊レパトリーは、伊藤道郎が米国滞在中に創作した舞踊が主体となっているが、リサイタルでは主に小品によるプログラム構成だったこともあり、古荘妙子の言葉を借りれば「伊藤道郎の作品は室内楽」だという。同時に伊藤道郎の舞踊のテーマは不変であり、人間の喜怒哀楽といった普遍的な感情を表現するため、世界で共有できると評価している⁴¹。こうした証言からは、舞踊研究所での作品創作には戦前からの伊藤道郎の舞踊創作の系譜が続いていたと考えられる。

1947年9月15日以降、アーニー・パイル専属舞踊団が解散した後の状況も示された。山野博大によると、「朝鮮戦争で米軍兵士が忙しくなり、軍人が集まっているキャンプへ行けということになり、日本の舞踊家たちはキャンプ慰問をや」ったという⁴²。アーニー・パイル劇場専属舞踊団の解散後、伊藤道郎は自身が設立したプロダクションにダンサーを所属させ、劇場等に派遣するという形態をとっており、演博の千田資料の中にも、米軍キャンプに関する記述が手帳やメモ等に残されているが、劇場が運営面で困窮していたのにはこうした社会的背景があったためであろう。古荘妙子自身も米軍キャンプで踊った経験があり、アーニー・パイル劇場専属舞踊団に所属していたダンサーの松井樹子と、米軍キャンプで会ったことを記憶していた。

以上の古荘妙子の証言からは、伊藤道郎舞踊研究所で伊藤道郎の舞踊を学ぶ門下生等がアーニー・パイル劇場での公演にも関与しており、さらにオペラ歌手に動きを教えるといったジャンル横断的な要求にも応じていたことが明らかとなった。

5. 代表作品「タバスコ」と「ジャングル・ドラム」の考察

5-1 日本劇場「ジャングル・ドラム」の劇評

アーニー・パイル劇場におけるステージ・ショーは、日本国内ではどう評価されていたのだろうか。以下では、アーニー・パイル劇場で高評を得た上演作品のうち、日本劇場や国際劇場で再演され日本人にも披露された「ジャングル・ドラム」と「タバスコ」の新聞劇評を取り上げる。

1946年11月、「ジャングル・ドラム」は、作・演出が伊藤道郎、音楽が小口舜で上演された。4月に結成された劇場専属舞踊団のダンス技術も高まってきており、“Ernettes”（アーニエット／アーニエッタ）との愛称を贈られ親しまれていた頃の作品である。

舞台に引かれたプロローグのカーテン（図5）は、オレンジ系の暖色が使われており、南国特有の植物と高床の開放的で簡素な建物や祠が見える。空中には青い鳥が何匹も飛び回っている。そして金屏風の前でのタイ舞踊で幕が開き、奥には伊藤道郎の実弟の伊藤熹朔がデザインしたジャングル（図6）が鬱蒼と茂っている⁴³。この舞台の成功の秘訣を、先述した古荘妙子は「踊りそのものが背の低い日本人にフィットしていた」と語っている⁴⁴。ダンサーたちの小柄な身体が、情熱のかたまりとなって観客席に伝わるように思えたという。小柄な女性美がアメリカ人男性に対してエキゾチックな異国を強調することを計算した上での伊藤道郎の演出である。

「ジャングル・ドラム」は、国内外で高い評価を得たため、1946年12月6日から16日まで日本

劇場において「T・D・A 踊る日劇」と2本立てで上演された⁴⁵。1946年12月16日付東京新聞「日劇のショウ・評」では、「『ジャングル』の方をサイレンにたとえると、『踊る日劇』の方は半鐘であろう、音のひびく範囲が大分ちがうのである」と評した⁴⁶。さらに批評は、「『ジャングル・ドラム』もそれ程優れた作品ではないが、伊藤道郎の演出力を示した第二景など矢張りヴォリュームを持っている」と続けている。

音楽を担当した小口箏は、この作品がジャズ、ガムラン音楽、クラシックの《アヴェ・マリア》まで使ったと振り返る⁴⁷。また伊藤道郎が着想を得た瞬間を記憶しており、伊藤道郎は小口箏に対してこの作品について「君、ジャングルと真っ赤な太陽なんだよ」とイメージを伝えたという。斎藤憐は、この作品をきっかけに伊藤道郎の舞踊創作の方向性が、アメリカン・スタイルのミュージカル・ショーへのステップとなったと考え、日本の風物を題材にした「和物」の世界観から脱出するために、東南アジアに目を付けたと分析する⁴⁸。先の劇評で「ジャングル・ドラム」が「サイレン」にたとえられ、「ヴォリュームを持っている」と評価された要因は、ジャズのスタンダード・ナンバーを主体とした音楽と、専属舞踊団員が情熱のかたまりとなってダイナミックな群舞を観客にぶつけたからであろう。ビキニのような大胆かつエキゾチックに見える衣装に、羽のような飾りを頭につけ、ジャングルに合うプリミティブな雰囲気 연출したことも功を奏したと考えられる。客席に響くジャズ・ナンバーのメロディーとアメリカン・スタイルのステージ・ショウは、占領軍の多くの兵士にとって懐かしい祖国を代表するブロードウェイを象徴するものであり、日本人にとっては占領期のシンボルであるアーニエットたちがファンタジーの世界へと誘う異国の音楽を意味していた。レビューやステージ・ショウは、筋立てや台詞のある演劇やミュージカルとは異なり、舞踊という身体動作で物語性を表現し観客に伝えなければならない。しかし、舞踊の動きだけでは表現に限界がある。それを補うのが音楽の役割といえよう。ジャズ音楽の特徴であるリズムやメロディーのめまぐるしい変化と、音の微妙な強弱やアーティキュレーションがステージの物語を語る言葉の役割を果たし、ダンスによるストーリーをより立体的に構築する。観客は、気がつくときエキゾチックなジャングルという非現実空間に引き込まれる。伊藤道郎の思惑どおり、「ジャングル・ドラム」は戦後最大のレビューと評価された。

5-2 国際劇場「タバスコ」の劇評

1947年2月の南米ショウ「タバスコ」は、構成・振付が伊藤道郎、演出・振付が宇津秀男、音楽が小口箏で上演された。この作品の着想に至った背景には、1934年に舞踊公演で訪れたメキシコでの経験が少なからず影響を与えていると考えられる。内容構成は前回の「ジャングル・ドラム」のジャズ・ナンバーから一転し、今度はメキシコを題材にしたラテン音楽の軽快なリズムが大劇場の客席全体に轟いた。白い日傘を持ち、大きなフリルが特徴の長いスカートが揺れる民族衣裳を着て、男女のアーニエットたちは舞台上でラテン風のダンスを披露した。ここでも、ラテンというエキゾチックな異文化表象が見て取れる。「タバスコ」も好評を博し、1947年12月には国際劇場（図14）、1948年2月には日本劇場において上演されている。

アーニー・パイル劇場で上演された「タバスコ」は、上演時間約30分の演目であった。しかし、国際劇場では「アーニー・パイル・ショウ」全3部曲として「タバスコ」が上演された。1947年12月19日付『東京新聞』掲載の「タバスコ 国際劇場ショウ・評」は、技巧にとらわれず

奔放かつ全身を投げ出し、流動美をダンスで見事に表現するアーニー・パイル舞踊団の存在に注目している。ステージ構成がやや形骸化し「様式の陳列」が続くレビュー界では、この作品が「タバスコの香味」であるとの比喩を用いて高く評価し、その全構成を具体的に紹介している。

まず1部がブギウギの変奏、2部がソロダンス、3部がメキシコ風舞台を背景にタンゴとルンバという構成で、伊藤道郎の企画構成力の高さを証明したと評している。1部には、人間の顔の表情を様式化した伊藤熹朔の舞台装置についても触れている。伊藤熹朔が製作した「タバスコ」の装置は、舞台背景の建物が描かれた2つの舞台装置を重ね合わせて使用しており、場面のオーバーラップにより情景の奥行きが巧みに表現できる仕掛けになっていたという⁴⁹。

さらに劇評は、宇津秀男の演出が功を奏したと高く称賛している。また三橋蓮子の振付は、細部の技巧に走らず、肉體訓練が行き届いた舞踊団員の全身から漲る流線美が話題を呼んだとある。この劇評を1つ取り上げただけでも、「タバスコ」の舞台で見せた劇場専属舞踊団の成長ぶりが窺える。

5-3 「タバスコ」の台本

演博の千田資料には、「タバスコ」の手書き台本（図15-19）ならびに印刷台本が含まれている。新聞の劇評では把握することができなかった舞台の詳細を、ここであらためて確認する。

「タバスコ」の手書き台本は6頁（白紙を含めて全8頁）あり、ほかに印刷台本と舞台スケッチ2枚が含まれている。また印刷台本には、配役が加えられている。以下、手書き台本の記述に沿って、「タバスコ」の内容と構成を確認する。最初に詳細な舞台設定が記されている。スペイン風の古い町並みに、鉄柵のついた古い門が中央にある。舞台両袖には二階建ての家があり、遠景の小高い場所に教会と塔がそびえ立つ。その周辺には古びた家並みが続き、南国の植物が見える。

ルンバの曲が終わり、いよいよ舞台の幕が上がる（図20）。まだ暗い夜明け前の往来に、箒で掃く音と誰かが眠っている鼾の音が響いている。舞台上手と下手から箒を持った主婦たちが登場する。次第に明るくなり、家々の女性たちが窓から顔を出し、花の水やりなどを始める。往来が賑やかになり、牛乳屋、壺売り、果物売り、野菜売り、人形売り、帽子売り、漁師などが登場し、売買を始める。千田資料には、この物売りの姿を描いたスケッチも残されている。

すると、教会の音が鳴り渡る。「アヴェ・マリア」の曲とともに、20人の子供が列を作って教会へと急ぐ姿が見える。教会の中に入りきると、花売り娘が登場する（図21）。ここで「フラワーソング」が歌われる。花を買った娘たちが、上手と下手に分かれてコーラスをする。手書き台本には、「ワンコーラス終わると娘達退場、花売娘、唄い乍ら舞台をめぐる、右手、左手より踊り手（女20名、男4名）登場」と、詳細な記述がみられる（図22）。この場面では「花売り娘」が歌い、フラワーソングにあわせてダンスを踊る。

次の場面からは、ラテン音楽が次々と登場する。まず「ウワ・パンゴ」に合わせて踊るソロのダンサーが登場する。踊り終わると、舞台袖に退場する際、手招きで次の踊り手を舞台に呼ぶ。下手から一列に踊り手が登場し、「ランチョグランテ」の曲で踊る。次は、「タンゴ」の踊り手が登場し（図23）、「タンゴ」を踊っている途中で、「ルンバ」の踊り手が登場する。やがて「タンゴ」の音楽が次第に弱くなり、「ルンバ」に変わる（図24）。

ここで重要な舞台装置の転換がある。「ルンバ」が終わると同時に、静けさの中でドラムの音が8小節入り、前景にあるセットが飛ぶ。そして「コンガ」となり、「コンガ」の女王が登場し(図25)、全員が舞台に登場し、フィナーレとなる(図26、図27)。

伊藤道郎の手書き台本は、縦書きで3段に分かれている。上から舞台装置に関する記述、楽曲や音響に関する記述、舞台設定や筋書き、各々の配役の動作に関する記述に区切られている。「タバスコ」の台本からは、楽曲や音響のタイミングと舞台装置の展開を合わせることへの配慮が窺われる。また、各場面で踊り手が舞台に登場する際にパターン化された繰り返しを回避し、飽きの来ない場面転換や演出を積極的に取り入れている。観客の予想を裏切り、常に関心を惹きつけるような工夫が、伊藤道郎の舞踊創作の全般にわたって施されている。

伊藤道郎はこの「タバスコ」によってラテン・アメリカの風俗や生活文化を舞台上で具現化し、明るく陽気で生き生きとしたラテン音楽を効果的に使い、本場アメリカのステージ・ショウのスタイルの基盤を確立した。

6. おわりに

本稿では、占領期のアーニー・パイル劇場の内部機構や伊藤道郎のステージ・ショウの特徴を明らかにすべく、当時の劇場関係者の証言をもとに、一般書や新聞雑誌記事の言説分析を試みた。その結果、1946年3月にアーニー・パイル劇場の総監督に就任した伊藤道郎は、新たに一般募集した劇場専属舞踊団を育成し、技量に応じて上演作品を「和物」から「民族物」へと変化させながら、1年足らずで戦後最大のレビューと評価された作品を次々と世に送り出したことが確認された。同時に、東洋、ハワイ、メキシコ、スペイン、サウス・アメリカなどを題材に、民族音楽をはじめジャズ音楽やラテン音楽を取り入れ、飽きの来ない工夫により、独自のアメリカン・スタイルのステージ・ショウを確立したことが明らかになった⁵⁰。旧東京宝塚劇場の舞台には、少女が主役であった過去のレビューの幻影はなく、占領下の日本が新たに進むべき将来を象徴する女性たちがいた。

さらに、アーニー・パイル劇場での舞踊創作は、戦前の伊藤道郎がリサイタルで上演していた詩的で芸術的志向性の強い舞踊の系譜とは異なり、ジャズのスタンダード・ナンバーやラテン音楽のみならず、インドネシアのガムランなど民族音楽を積極的に取り入れ、情趣に富み、かつ情熱的でダイナミックな民族舞踊で占領軍の観客を魅了していたことが明らかになった。なお、伊藤道郎門下の古荘妙子の証言によれば、伊藤道郎舞踊研究所では戦前からの小品による舞踊レパートリーを指導することが多く、「伊藤道郎の作品は室内楽」と語っていることから、戦前の伊藤道郎の舞踊の特徴と戦後のステージ・ショウの舞踊の特徴との関連性について、さらに構成内容や演出手法、音楽等の点から詳しく検証する必要がある。

【附記】

本稿は、科研費(19K23021)の助成による研究成果である。また、文部科学省共同利用・共同研究拠点「演劇映像学連携研究拠点」の令和2年度共同研究課題「千田資料によるアーニー・パイル劇場の基礎研究——1946年から1948年までの伊藤道郎の舞踊実践とジャンルを越境した

活動記録」による研究成果である。

注

- 1 コールドウェル、ヘレン『伊藤道郎一人と芸術―』(Michio Ito: The Dancer and His Dances. The University of California Press. California. 1977) 中川鋭之助訳、早川書房、1985年、188頁。
- 2 阿部由香子、柴田康太郎「伊藤道郎関連資料―千田是也コレクション」柴田康太郎、小松加奈編『早稲田大学演劇博物館 演劇映像学連携研究拠点 研究成果資料目録 (平成26年度～令和元年度)』2020年3月、188頁。
- 3 千田是也コレクションのJ資料には、長男で舞踊家・振付師の伊藤道郎、三男で声楽科から舞台美術家に転身しニューヨークに在住していた伊藤祐司、祐司の妻で舞踊家のテイコ・イトウの資料が含まれる。これ以外に、四男で舞台美術家の伊藤熹朔、五男で舞台演出家の千田是也の資料は、異なる分類区分で所蔵されている。
- 4 串田紀代美「アーニー・パイル劇場の写真記録に関する基礎研究―占領期の演劇空間と占領軍に向けた日本のステージ・ショウの検証―」『実践女子大学美術学美術史学』第32号、2018年3月、33頁。
- 5 桑原規子「アーニー・パイル劇場をめぐる美術家たち」『聖徳大学研究紀要 人文学部』第18号、2007年12月、41頁。
- 6 『Ernie Pyle Show アーニー・パイル・ショウ』日本劇場、No.31、1948年2月19日-29日上演、頁の記載なし。
- 7 斎藤憐『アーニー・パイル―GIを慰安したレビューガール―』ブロンズ新社、1998年、150頁。
- 8 前掲注6、2頁。
- 9 前掲注7、31頁。
- 10 前掲注7、31頁。
- 11 その理由として、斎藤憐は終戦連絡事務局の「堀川」という登場人物に、次のように語らせている。「アメリカさんたちは、日本という国がとても神秘的な国だと思っています。いくら日本人を野蛮人だと思っている兵隊だって、和服のお嬢さんを町で見かけるとパチパチ写真を撮るでしょう。奴らのエキゾチズムを刺激するような日本的ショーも、結構いけると思うのです。」こうした日本側の思惑に対し、当初支配人のパーカーは二つ返事で応じたわけではないことが、斎藤憐の当該記述から読み取れる。前掲注7、33-35頁。
- 12 前掲注7、33頁。
- 13 串田紀代美「民俗芸能を題材とした舞台公演の系譜―日本劇場『東宝舞踊隊』、宝塚歌劇『日本民俗舞踊集』、国際芸術家センター『日本民族舞踊団』―」『実践女子大学美術学美術史学』第34号、2020年3月、55-56頁。
- 14 「賑わう“アーニー・パイル”専属少女舞踊隊も出演」『東京新聞』1946年3月11日付、2頁。
- 15 1945年12月24日の劇場開場から伊藤道郎等の日本側舞台製作者が手掛けた第1回公演(1946年2月)までは、本国から空輸した映画上映と在日米軍のバンド演奏で繋いでいたというのが実情だったようである。前掲注7、74頁。
- 16 New theater will open. Pacific Stars and Stripes. February 21, 1946. 「新劇場オープン」『星条旗新聞』1946年2月21日付。
- 17 New theater open to GIs. Pacific Stars and Stripes. February 24, 1946. 「GIのための劇場開場」『星条旗新聞』1946年2月24日付。「新劇場『アーニー・パイル』東宝劇場が、進駐軍用に衣替へ」『朝日新聞』1946年2月25日付。

- 18 前掲注17、「新劇場『アーニー・パイル』東寶劇場が、進駐軍用に衣替へ」『朝日新聞』1946年2月25日付。
- 19 黒崎清は、日本劇場の振付師であった。当時、米国の大劇場では映画とショウの二本立て興行が主流であったが、「ステージ・ショウ」という名称を日本劇場に導入することを秦豊吉に進言した。日本劇場では、第5回公演（1936年7月）から「日劇ステージ・ショウ」という文字が書かれた提灯を劇場内に下げた。しかしこの呼称は定着せず、その後も「アトラクション」と呼ばれた。秦豊吉『劇場二十年』朝日新聞社、1955年、64頁。
- 20 伊藤道郎がアーニー・パイル劇場に起用されたきっかけは、米国で設立した舞踊学校の教え子がGHQの米軍師将校であったためだと伊藤道郎が言及している。伊藤道郎「アーニー・パイル劇場のこと」『日本演劇』5巻7号、1947年10月、41-42頁。
- 21 CIEとは、民間情報教育局（Civil Information and Educational Section）のことである。連合国側の情報統制のための組織であり、教育、宗教、芸術に関する分野での文化戦略を担当した。
- 22 CIEは、契約の際に伊藤道郎に対して2,750円の給与を払ったことが契約書に記されている。早稲田大学演劇博物館所蔵千田是也コレクション伊藤道郎関連資料J23 [SND-J23_0008_001_02_2]。
- 23 前掲注7、66頁。なお、このリストをもとに宝塚歌劇、松竹、日本劇場から各演出家ならびに振付師、作曲家を招聘した。
- 24 前掲注7、123頁。
- 25 前掲注7、122頁。
- 26 前掲注7、121-122頁。
- 27 前掲注7、130頁。
- 28 藤田富士男『伊藤道郎 世界を舞う—太陽の劇場をめざして—』武蔵野書房、1992年、161頁。
- 29 前掲注7、151頁。
- 30 前掲注7、148頁、198頁。
- 31 ダルクローズ学校は、1910年にドイツ・ヘレラウで設立された音楽学校で、リズム感と身体表現の融合を説いたユーリズミックス（リトミック）を提唱したエミール・ジャック＝ダルクローズの理論による教育実践を行っていた。
- 32 村松道弥『私の舞踊史』上巻、音楽新聞社、1985年、226頁。
- 33 前掲注13、61-62頁。
- 34 山野博大編『踊る人にきく—日本の洋舞を築いた人たち—』三元社、2014年、110頁。
- 35 前掲注34、山野博大編『踊る人にきく—日本の洋舞を築いた人たち—』三元社、2014年、111頁。
- 36 日本劇場の三橋連子は、1939年に発足した「日本郷土舞踊の研究」に関与している。同時に、タイ舞踊をはじめとする東洋舞踊の上演の演出・振付を担当していた。これに関しては、前掲注13（57-61頁）を参照されたい。なお、テイコ・イトウもこの時期に日本劇場に振付師として招聘されていた。
- 37 前掲注34、山野博大編『踊る人にきく—日本の洋舞を築いた人たち—』三元社、2014年、111頁。
- 38 串田紀代美「伊藤道郎の舞踊創作と特徴—関係者の証言から探るアーニー・パイル劇場—」『実践女子大学文学部紀要』第63号、2021年3月刊行予定。
- 39 伊藤道郎は、アーニー・パイル劇場の古領軍兵士等の観客について、舞台に満足しなければ上演中でも文句を言いショウが台無しになることもあると、常に話していた。前掲注7、85頁。
- 40 Tara Rodman は、千田資料の「ラブソディー・イン・ブルー」リハーサル写真について、次のように指摘している。「...also shows that Ito incorporated his own dance technique into his Ernie Pyle choreography.」Rodman, Tara. *Altered Belonging: The Transnational Modern Dance of Itō Michio*. Ph. D. Diss.,

Northwestern University, 2017. p.240.

- 41 前掲注34、117頁。
- 42 前掲注34、112頁。
- 43 伊藤熹朔『舞台美術』朝日新聞社、1963年、18頁。
- 44 前掲注28、161-162頁。
- 45 橋本与志夫『日劇レビュー史—日劇ダンシングチーム栄光の50年—』三一書房、1997年、90頁。
- 46 「日劇のショウ・評」『東京新聞』1946年12月16日付。
- 47 前掲注7、150頁。
- 48 前掲注7、150頁。
- 49 「シンポジウム 世界を駆け抜けた舞踊家伊藤道郎—記憶・資料・研究—」2017年11月11日（於早稲田大学小野記念講堂）での柴田廉太郎氏の口頭発表で、伊藤熹朔による「タバスコ」舞台装置図原画について言及がなされた。
- 50 手稿「アーニーパイル ダンシング チームに就いて」には、「十三の大作品とその他数多くの小品が三年間にわたって続々として上演されて行った」とあり、「これらの作品のテーマは、日本を含む東洋、ハワイ、メキシコ、スペイン、サウス・アメリカ、等に於いて取材されているが、ショウの形式に於いては、本格的なアメリカン・スタイル」と書かれている。早稲田大学演劇博物館所蔵千田是也コレクション伊藤道郎関連資料J資料。

