

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・パイル劇場の ステージ・シヨウ

串 田 紀 代 美

1. はじめに

伊藤道郎（1893-1961）は、20世紀において国際的に活躍した洋舞先駆者の一人である。日本の洋舞草創期にあたる1912年に、伊藤道郎は19歳で日本を離れ、欧州から米国に渡った後、ニューヨークやロサンゼルスを拠点に約27年間滞在し、創作舞踊の上演や振付・演出、後進の育成に携わった。伊藤道郎が日本を出国したのは、帝国劇場が日本初の洋式劇場として開場した翌年であった。声楽家を目指して渡独した伊藤道郎は、エミール・ジャック＝ダルクローズ（Émile Jaques-Dalcroze 1865-1950）の音楽学校に入学する。そこでリズムと舞踊を融合させたユーリズミックの技法を学んだ後、ロンドンを経てニューヨークに渡り、劇場への出演やリサイタル上演などで舞踊家としての実績を積んだ。1918年には、渡米した山田耕筈（1886-1965）および小森敏（1887-1951）とともに、ニューヨークで協働的舞踊創作活動を行った。実は、山田耕筈自身、ベルリンから帰国した直後の1914年頃にダルクローズのユーリズミックに傾倒し、1915年には帝国劇場歌劇部の1期生を辞した石井漠（1886-1962）¹とともに「舞踊詩」という名を掲げ新舞踊の創作活動に取り組んだ経験を持っていた。また小森敏は、帝国劇場歌劇部時代にバレエを学び、西欧の新しい舞踊を学ぶために、すでに1917年8月に渡米していた²。日本の洋舞草創期は、石井漠、小森敏、伊藤道郎といった後の舞踊家等が西欧に渡り、洋舞と洋楽を直接受容した時期でもあった。

本稿で取り上げる伊藤道郎は、舞踊家としての活躍の場が主に米国であった。そのため、日本よりも米国での評価が高く、英国と米国にそれぞれ資料が保管されている。特に米国では伊藤道郎がモダンダンス開拓者の一人として著名であったことから、Helen Caldwell氏、Mary-Jean Cowell氏、Tara Rodman氏によって研究成果が発表されている³。しかし、伊藤道郎研究の中心は欧米滞在中の青年期の舞踊創作活動に集中しており、1943年の日本帰国以降の研究は皆無に等しい。その理由は、戦後に伊藤道郎が活躍したアーニー・パイル劇場が占領軍専用慰安施設だったことにあり、米国の劇場として位置付けられてきたため、日本国内では研究対象から除外されてきたのである。

そのため、アーニー・パイル劇場の実態はこれまで把握できなかった。

日本国内における伊藤道郎に関する資料の大半は、早稲田大学演劇博物館所蔵の千田是也コレクション（総数約 2400 件）の中に含まれている⁴。伊藤道郎が舞台演出家の千田是也（1904-1994）の実兄であることから、伊藤道郎の資料は 2001 年に寄贈された千田是也の資料の一部を占めていた。この千田是也コレクション伊藤道郎関連資料は、アーニー・パイル劇場の内部機構や興行形態、伊藤道郎の上演作品等の特定を可能にする、写真、脚本、プログラム、舞台ノート、直筆原稿、書簡、メモ、手帳等の貴重な資料を多数含んでおり、アーニー・パイル劇場での伊藤道郎の舞踊創作活動を把握するための唯一の資料群だといえる。

以上を踏まえ、本稿は、日本国内の現存資料がきわめて乏しいアーニー・パイル劇場の内部機構と劇場開場から約 1 年半までの伊藤道郎の上演作品とその特徴を把握するため、まずは戦前における青年期の伊藤道郎の舞踊創作活動と特徴を概観する。さらに、これまで引用されることがなかった関係者の証言に焦点を当て、アーニー・パイル劇場のステージ・ショウ⁵の輪郭を描き出すことを目的とする。具体的には、千田是也コレクション伊藤道郎関連資料を補足すべく、1985 年 4 月 3 日から 27 日に新橋演舞場で上演された『アーニー・パイル』の脚本を手掛けた劇作家・斎藤憐（1940-2011）の著書にある関係者の証言を中心に、伊藤道郎の実弟である舞台美術家の伊藤熹朔（1899-1967）の証言、伊藤道郎門下の古荘妙子（1926-2005）の証言、アーニー・パイル劇場の芸能顧問の一人であった紙恭輔（1902-1981）の指揮するアーニー・パイル・オーケストラで演奏していた作曲家・編曲家の岩井直溥（1923-2014）の証言をもとに、アーニー・パイル劇場をめぐる言説を分析しながら、アーニー・パイル劇場で上演されていたステージ・ショウの実態を把握する。

2. 戦前期の伊藤道郎と舞踊創作の特徴

2-1 10 代の伊藤道郎と音楽への興味

これまで不明とされていた戦後の伊藤道郎の舞踊創作とアーニー・パイル劇場における活動実態を検証するにあたり、まず戦前の伊藤道郎の舞踊創作について先行研究をもとに整理しておく。伊藤道郎は舞踊家として著名であるが、10 代は音楽への関心が高かった。実弟で舞台演出家の千田是也によれば、東京音楽学校の受験を志し 1912 年から同校の三浦環（当時、柴田環 1884-1946）に声楽を学び、同じく嘱託講師であった作曲家のハインリッヒ・ヴェルクマイスター（Heinrich Werkmeister 1883-1936）にも師事していた⁶。1911 年 7 月、三浦環の帝国劇場歌劇部への移籍後、同劇場洋楽部で教鞭をとっていたヴェルクマイスターが作曲し三浦環も出演した歌劇『釈迦』（1912 年 6 月上演）で、伊藤道郎は合唱団の一員として初舞台を踏んだ⁷。1912 年には、村田実、岸田辰弥等と新劇団「とりで社」を結成し、同年 10 月に第 1 回試演会を計画し、準備に協力している⁸。その 2 か月後の 12 月、伊藤道郎は本格的に声楽を学ぶためベルリンに渡り、その翌年ダルクローズ音楽学校に入学した。ここで身体運動のリズム感覚や舞踊表現の基礎を身につけていった。

2-2 先行研究にみる青年期の伊藤道郎の舞踊

本稿が目指すのは、伊藤道郎の日本を題材とした伝統芸能への関心である。伊藤道郎は、三浦環の紹介により当時帝国劇場歌劇部1期生であった石井漠、小森敏とともに、日本舞踊家の若柳吉登代(1877-1954)のもとに稽古に通っていた。その影響もあってか、欧米における伊藤道郎の初期の舞踊創作には、日本舞踊をはじめ能、歌舞伎、詩吟、剣舞などの伝統芸能の要素を題材とした複数の舞踊作品がある。さらにウィリアム・バトラー・イエイツ(William Butler Yeats 1865-1939)が能の要素を取り入れた舞踊劇『鷹の井戸』を創作し1916年4月にロンドンで初演した際にも、伊藤道郎は鷹役で出演している。当時ロンドン滞在中であり、幼少期から能狂言を身につけていた画家の久米民十郎(1893-1923)とともに、『鷹の井戸』の創作段階から関与していたことが武石みどり氏によって指摘されている⁹。

1915年から1918年までのロンドン時代からニューヨーク時代前半の伊藤道郎の主要作品を見ると、日本を題材とした舞踊を上演していたことが写真資料から確認できる。しかし、これらの伴奏には日本の古謡を編曲した日本の楽曲以外に、西洋音楽を積極的に使用しており、舞踊の「イメージに合う音楽を見出すのに苦労した様子」¹⁰が認められる。

では、伊藤道郎が具体的にどのような作品を上演していたのかを知るために、公演プログラムを見てみたい。1918年4月6日にニューヨークのネイバーフッド・プレイハウス(The Neighborhood Playhouse)で上演された『Modern and Classic Japanese Pantomimes and Dances』の公演プログラム(図1、2)には、日本を題材とした複数の演目名が確認できる。まず第1部では、「ODORI(踊)」「SAKURA-SAKURA(さくらさくら)」(図3、4)「SWORD DANCE(剣の舞)」「GENROKU HANAMI ODORI(元禄花見踊)」「HARU SAME(Spring Rain 春雨)」¹¹といった日本の伝統芸能を題材とした舞踊レパートリーが演じられた。これらの演目を踊ったのが、伊藤道郎、テュール・リンダール(Tulle Lindahl 生没年不明)、小森敏の3人であった。続く第2部では、英語能『TAMURA(田村)』が上演された。伊藤道郎は、日本で能を学んだ経験を持つアイリーン・ルイソン(Irene Lewisohn 1886-1944)とともに出演している¹²。第3部は再び日本を題材とした舞踊作品「FOX DANCE」(図5)と「DO-JO-JI」が披露され、最後に山田耕筰作曲の「NIKKI-NO-IPPEN(日記の一頁)」を、山田耕筰自身のピアノ伴奏で伊藤道郎が踊っている。そして、第4部のパントマイム劇「THE DONKEY(ろば)」で公演が終了となる。この公演は、能『TAMURA(田村)』を中心とした日本の伝統芸能とパントマイムを中心にプログラムが構成されているが、当時の伊藤道郎は、日本の古謡や伝統芸能から題材を得た複数の作品を創作し、テュール・リンダール、小森敏、山田耕筰等とともに協働的な舞踊実践を展開していたことが、ニューヨーク公立図書館パフォーマンス・アーツ部門所蔵の資料から裏付けられる¹³(図6)。

一方、1919年2月23日にニューヨークのスウェイン劇場で開催された舞踊リサイタル「DANCE RECITAL」の公演プログラム(図7、8)は、西洋音楽の伴奏に合わせた洋舞の構成となっている。伊藤道郎は、フレデリック・ショパン(Frédéric François Chopin 1810-1849)作曲「Fantasie-Improvisation」(幻想即興曲)、クロード・ドビュッシー(Claude Achille Debussy 1862-1918)作曲「En Bateau」(小組曲 I. 小舟にて)、さらにレオ・ドリーブ(Clément Philibert Léo Delibes 1836-1891)作曲「Pizzicati」(ピッツィカート/ピチカート/ピチカット)の3曲を上演した。これらは近現代の

西洋音楽が中心であり、伊藤道郎が同時代の音楽を積極的に取り入れていたことが窺われる。この「Fantasie-Impromptu」、「En Bateau」、「Pizzicati」の3曲は、その後の舞踊リサイタルでも繰り返し上演されており、伊藤道郎の舞踊作品を代表する舞踊レパートリーであるといえよう。

以上の青年期における伊藤道郎の舞踊の特徴をまとめると、1915年から1920年前後にかけて欧米で上演された舞踊作品のうち、伊藤道郎が日本の伝統芸能からヒントを得て創作した一連の作品群がある。これらはロンドンやニューヨーク時代の最初期、つまり舞踊経験がまだ浅い時期に演じられていたとみられる。こうした舞踊創作の背景には、伊藤道郎が幼少期から歌舞伎に親しみ、短期間ではあるが日本舞踊の手ほどきを受けた経験があり、これらが下支えとなり、未熟な舞踊経験でも創作と上演が可能であったと推測できる。さらに、武石みどり氏は、伊藤道郎がこれらの舞踊作品をリサイタル等で繰り返し上演することで伴奏の楽曲を決定し、次第に舞踊レパートリーを形成していったことを指摘している¹⁴。

その一方で、伊藤道郎が西洋芸術に対する強い関心を抱いていたことも、同時期の創作活動に色濃く反映されている。当時の米国ではバレエ・リュスやオリエンタル・ダンスが流行していたが、時代の潮流に乗った日本的要素だけを前面に押し出した舞踊では、米国の観客を何度も劇場に足を運ばせるのは難しかったことが推測される。さらに、新たな舞踊レパートリーを増やし観客の興味を惹きつけるために、近代の新しい西洋音楽理論をもとにした音色やエキゾチックな舞踊表現要素が散りばめられた最新の趣向を凝らした演出が期待されていた可能性も否定できない。そのため、先述のような日本を題材とした舞踊の伴奏を西洋音楽に変更し、自身の舞踊技術を向上させ舞台経験を積み上げた上で、新たな舞踊レパートリーを確立していったと考えられる。換言すれば、伊藤道郎は、西洋舞踊の身体美学とともに、最新の西洋音楽理論、衣装、照明技術に至るまで積極的に西洋文化を受容し、これらを日本人特有の身体に生かすことで独自の舞踊の世界観を打ち立てたといえよう。

紙幅の都合上ここでは深く言及しないが、伊藤道郎は渡米前にバイオリンや声楽を通して西洋音楽を学び、「とりで社」の活動を通してモーリス・メーテルリンク（Maurice Maeterlinck 1862-1949）の作品やエドワード・ゴードン・クレイグ（Edward Gordon Craig 1872-1966）の演劇論に触れるなど、ジャンル横断的な芸術への強い関心があり、それらが後の伊藤道郎の舞踊創作活動に少なからず影響を与えた可能性がある。さらに、ジャンルや文化圏を越境した舞踊作品を「東西文化の融合」と標榜し上演しており、東洋と西洋の文化表象を他者の眼差しによって自己演出し、観客の反応や期待に応じて臨機応変に構成を変化させ、さらには西洋音楽の懐に入り込み、渡米後の比較的早い段階からさまざまな題材と音楽を使い分けていたことが先行研究で指摘されている¹⁵。この点に関しては、渡米直後の1917年から、バレエ・リュス出身のアドルフ・ボルム（Adolph Bolm 1884-1951）率いる多国籍舞踊団「バレエ・アンティーム」（Ballet Intime）¹⁶に伊藤道郎が加わり民族舞踊の一種であるオリエンタル・ダンスとして日本を題材とした作品を踊っていた事実と関連付けながら、伊藤道郎の生涯にわたる貴重な資料が網羅されている千田資料の調査研究を今後も慎重に行う必要があると考えられる。

2-3 伊藤道郎のオリエンタル・ダンスとテイコ・イトウの東洋舞踊

ここまでは、ロンドン滞在中の1914年からニューヨーク時代前半にあたる1919年頃までの伊藤道郎の舞踊作品の特徴を概観した。ここからは、1920年代以降の伊藤道郎のオリエンタル・ダンス（東洋舞踊）への興味について取り上げる。1920年前後から、伊藤道郎へのオペラやオペレッタ、レビューの舞台演出の依頼が増加する。同時に、この時期の舞踊創作活動では、これまでにない新たな傾向が認められる。それが、オリエンタル・ダンス（東洋舞踊）の登場である。例えば、1927年には「シャムの踊り」「中国の槍」「インドの歌」といった作品が創作された¹⁷。同様の傾向は1928年にも認められ、「ビルマの寺院の踊り」「ジャワの踊り」「ペルシャの幻想」「サリ・ダンス（ヒンズーの曲）」「蓮の国」といった舞踊作品が、伊藤道郎門下のHelen Caldwell氏によって記録されている¹⁸。このオリエンタル・ダンス（東洋舞踊）は、1919年にニューヨークで伊藤道郎が開設した舞踊学校「ミチオ・イトウズ・スクール Michio Ito's School」において開講された舞踊の科目の一つであった。

さらに1920年代の作品には、次のような傾向が見える。日本を題材とした舞踊が減少した代わりに、スペイン、コーカサスなど各国の民族舞踊が新たに取り入れられた。またラテン舞踊の要素を取り入れた作品の創作が、1930年代に確認できる。伊藤道郎は1934年5月から7月にかけて自身の舞踊団とともにメキシコを訪問し、複数回にわたる舞踊公演を成功させているが¹⁹、こうしたラテン文化受容の背景には、当時の米国政府によるラテン・アメリカに対する善隣政策の影響がある²⁰。

伊藤道郎は1931年と1939年の2回、日本への一時帰国が実現し、リサイタルを開催している。その際、東洋舞踊にも取り組んだ。1939年の帰国の際には、実弟の伊藤祐司とその妻で日系米国人舞踊家のテイコ・イトウとともに『鷹の井戸』を含む舞踊リサイタルを、大阪、京都、名古屋、東京で行っている（図9）。「イトウレサイタル」のプログラムによれば、伊藤道郎の振付でテイコが「ラオベン」と「ローテス・ランド」を踊り、「トサカンの踊り」「レゴン」をテイコの振付と舞踊で、「ペルシャの印象」を道郎とテイコが、それぞれ踊っている。

テイコ・イトウは、声楽家で作曲家の夫・伊藤祐司とともに1934年に来日した。日本滞在中にテイコ・イトウ舞踊研究所を設立し、東洋舞踊を看板に掲げた。1938年5月からは日本劇場の振付師として、タイやジャワの民族舞踊を東宝舞踊隊に指導していた。また伊藤祐司も日本劇場のレビュー公演の構成を担当した²¹。

日系米国人であったテイコ・イトウは、日本で生け花や日本舞踊などの日本文化を積極的に学んだ。その一方で、現地を訪れて習得したタイやジャワなどの東南アジア諸国ならびに朝鮮半島の民族舞踊を東洋舞踊と称して紹介し、自身の舞踊研究所でも門下生に指導する傍ら、その成果を幾度となく舞踊リサイタルで発表した。テイコ・イトウは、伊藤道郎とともに先の『鷹の井戸』を上演した「イトウレサイタル」でも東洋舞踊を披露している。当時、伊藤道郎が滞在していたニューヨークやロサンゼルスでは、オリエンタル・ダンスの人气が次第に高まっていたのである（図10）。伊藤道郎が米国で学んだオリエンタル・ダンスと、テイコ・イトウが東南アジアで学び日本で指導した東洋舞踊は、日本でのこうした舞踊上演を通して相互に影響を与えあったとみることができる。

ニューヨークとカリフォルニアで舞踊学校を設立し、後進の指導に当たっていた伊藤道郎は、1927年頃からこのオリエンタル・ダンス（東洋舞踊）を舞踊レパートリーの一つとしてリサイタルで上演し、門下生にも指導していた。さらに1930年には著名な京劇俳優の梅蘭芳（Mei Lanfang 1894-1961）が米国公演を行っており²²、このことから当時のオリエンタル・ダンス（東洋舞踊）の人气が窺われる。ちなみに梅蘭芳は、1919年には帝国劇場で12回の連続公演を行い、1924年には帝国劇場改修記念公演に招聘され来日しており、いずれも成功を収めている²³。米国滞在中のオリエンタル・ダンスとの出会いに加え、多様な民族舞踊に対する興味とそれを次々と具現化していく豊富な舞台演出の経験が、戦後のアーニー・パイル劇場における伊藤道郎の舞踊創作活動に少なからず影響を与えていることが予想される。これについては、改めて検討することにしたい。

3. 関係者の証言から探るアーニー・パイル劇場と伊藤道郎の舞踊

3-1 アーニー・パイル劇場をめぐる言説分析の対象と目的

アーニー・パイル劇場（図11、12）は、東京宝塚劇場を接收し、占領下の1945年12月24日から1955年1月27日まで存在した。劇場内は、占領軍専用娯楽施設であったため、原則として日本人の立ち入りを禁止していたが、実際には最大時650人も日本人職員が劇場内に勤務し、大劇場の舞台製作や舞台出演に携わっていたことが、美術史研究者の桑原規子氏の研究によって明らかにされている²⁴。さらに戦後日本の米軍基地における詳細な音楽史をまとめた青木深氏の著書にも、接收直後のアーニー・パイル劇場に関する詳細な記述がある²⁵。しかし、劇場内の上演作品に関するまとまった研究成果は、Tara Rodman氏の研究²⁶を除いて見当たらない。

先述のとおり、占領期において第8軍の管理下に置かれていたアーニー・パイル劇場は、米国の劇場として認識されていたため、日本の演劇史や舞踊史において位置付けられることも、その意義を問われることもなかった。しかし、アーニー・パイル劇場では日本側舞台製作者の手によってステージ・ショウが製作されており、伊藤道郎が1946年4月に同劇場の製作監督に就任し、日本側の舞台製作を一任されていたのである²⁷。そこで以下では、これまで詳細が不明であったアーニー・パイル劇場の内部機構や興行形態に加え、伊藤道郎が中心となって手掛けた日本側舞台関係者による上演作品や劇場専属舞踊団の輪郭を時系列に沿って描き出す。その際、舞踊史関連の先行研究が極めて少ないという問題を解消すべく、調査の対象資料を一般書やwebページに掲載されたアーニー・パイル劇場関係者の証言にまで広げ、その裏付けを行いながら言説分析を試みる。

3-2 斎藤憐の証言から探る接收前夜のアーニー・パイル劇場

アーニー・パイル劇場を対象とした学術研究は、Tara Rodmanのみであるが、実は劇作家の斎藤憐の著書『アーニー・パイル劇場 —GIを慰安したレビューガール—』²⁸によって内部機構や日本側の舞台製作の状況がある程度把握できる。この書籍の特徴は、1985年に新橋演舞場で上演された「アーニー・パイル」（戦後40周年記念4月特別公演）のために、著者の斎藤憐が劇場関係者に取材し直接証言を得ているという点である。そのため、現存しうる資料が極めて少ないアーニー・パイル劇場のステージ・ショウを紐解く手掛かりは、これらの証言から得られる可能性が高いのである。以下、斎藤憐が取材で得た劇場関係者の証言を中心に、アーニー・パイル劇場の内部機構を

探っていく。

1945年9月8日、接收後のアーニー・パイル劇場総支配人となるロバート・バーカー (Robert B. Barker) 中尉が、最初に東京宝塚劇場に訪れた。東京進駐にあたり、占領軍第8軍は10月に歌舞伎座、有楽座、日本劇場、飛行館ホール、国際劇場を視察し、東京宝塚劇場が接收されることとなった。12月には、終戦連絡事務局の関係者が、バーカー支配人および劇場の米国側スタッフと東京宝塚劇場を訪れ、第8軍の接收方針を伝えた。それによると①劇場運営のチケット・場内整理、②人事・経理などの事務、③大道具・衣装・照明・効果などの裏方、④スタッフやキャストの決定とスケジュール管理を行う4部署には占領軍側の兵士2、3名を派遣し、その下に日本側スタッフが所属するという内容であった。また劇場の改造と劇場運営費は日本政府(調達庁)が賠償金から支払うことが決定しており、劇場の開場までに改装を完了させるよう言い渡された²⁹。1943年、東京の日比谷に開場し、戦火を逃れた東京宝塚劇場は接收され、第8軍特別事業部(The Eighth Army Special Service)の支配下に置かれることになった³⁰。

3-3 劇場の興行形態と日本側舞台製作部の演出家と振付師

次に、アーニー・パイル劇場の興行形態について確認する。2月24日のアーニー・パイル劇場開場に合わせて、GHQ側の演出スタッフがニューヨークから招聘された。アーニー・パイル劇場の興行形態は3種類ある。一つ目は、1941年に設立された米国慰問協会(United Service Organizations)によるプロフェッショナルな実演、二つ目は、第8軍特別事業部の兵士の中から出演者ならびに製作スタッフを集め組織した米国側舞台製作者によるもの、三つ目が、旧東京宝塚劇場の日本側舞台製作関係者によるものである³¹。これ以外に、本国から頻繁に空輸される映画上映、さらに在日米軍のバンド、舞踊公演や音楽関係のリサイタルがあり(図13、14)、GHQ関連の催し物などにも大劇場が使用されていた。アーニー・パイル劇場で製作されたステージ・ショウの上演期間は、短くて2、3日、長くとも10日間程度であり、短いサイクルで新たな作品を製作する必要があった³²。

アーニー・パイル劇場には旧東京宝塚劇場の関係者が引き続き勤務していたこともあり、ステージ・ショウ製作の実働部隊は、日本側舞台製作関係者であった。その現場を統率していたのが、伊藤道郎である。伊藤道郎は1946年3月13日にCIE(民間情報教育局)と契約を交わし、製作監督に就任している³³。契約書には、舞台製作の企画、演出、舞踊振付に加えて複数の舞踊指導者に対する責任を負うほか、衣装のデザインや舞台装置の関係者との連携、舞台上で使用する音楽の選択、米国側製作部署との折衝などが主な職務であることが記載されている。伊藤道郎が製作監督に就任した経緯について斎藤憐は不明であるとしているが、これに関しては筆者がすでに別稿³⁴で明らかにしているためここでは触れない。

では、伊藤道郎以外の演出家や振付師、例えば宇津秀男、三橋蓮子、青山圭男、花柳壽二郎、西崎緑は、どのように決定したのであろうか。戦前から東京でレビューやショウに携わっていたのは、吉本興業、宝塚歌劇(東京宝塚劇場)、日本劇場、松竹歌劇(国際劇場)の4つの興行主体であった。アーニー・パイル劇場の前身である宝塚歌劇は、演出スタッフが米国で学んだ経験を持っていた。その中でも宇津秀男は、本場米国のタップダンスやロケット・ダンスを取り入れたステージ・ショウを得意としていた。国際劇場を持つ松竹には、演出家の青山杉作、振付師の

青山圭男、音楽に紙恭輔がいた。米国南カリフォルニア大学に留学し、シンフォニック・ジャズの手法を学んだ紙恭輔は、戦後のジャズ界における第一人者としてジャズや軽音楽の発展に貢献した人物である。東京宝塚劇場と同様、東宝傘下の日本劇場（以下、日劇）は、米国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学び、映画とともに「日劇アトラクション」と呼ばれるステージ・ショウの二本立ての興行形態で日劇を運営しようとした秦豊吉が力を注いだ劇場である³⁵。秦豊吉は、1939年に一時帰国していた伊藤道郎を起用し、日劇でバレエ『プリンス・イゴール』を上演している³⁶。日劇には、振付師の黒崎清、日劇ダンシング・チームでかつてトップスターであった三橋蓮子と千葉静子がいた。以上の演出家、振付師に加え、日本舞踊の花柳壽二郎と西崎緑が加わり、全員がアーニー・パイル劇場の舞台製作に関わることが決定した。さらに、伊藤道郎の実弟で舞台装置家の伊藤熹朔が加わった。このうち、伊藤道郎、伊藤熹朔、宇津秀男がアーニー・パイル劇場の芸能顧問に就任する³⁷。

3-4 アーニー・パイル劇場の日本側ステージ・ショウ

アーニー・パイル劇場に集結し新たに日本側舞台製作の中心となった伊藤道郎、宇津秀男、三橋蓮子、青山圭男、伊藤熹朔等は、1946年2月から1947年8月までの約1年半の間に、13作品のステージ・ショウを製作し上演した。これらの詳細は別稿に譲るが、斎藤憐によると日本側舞台関係者が製作した「出し物」すなわちステージ・ショウには、少なくとも2種類があったという³⁸。「洋物」と「和物」である。

日本側舞台製作関係者が関わった第1回公演「ファンタジー・ジャポニカ」（1946年3月）および第2回公演「祭（フェスティバル）」（1946年9月）は、いずれも「和物」と呼ばれるステージ・ショウで日本の風俗や景観を題材にした内容であった。これらのステージ・ショウの舞台に出演したのが、1946年4月に急遽結成された劇場専属舞踊団であった。舞踊経験者が少なかった舞踊団の舞台出演に際し、初期の作品に「和物」が選ばれたことに関して、斎藤憐は「最初の一年はこうした“和物”でなんとかつくり、その間に“洋物”が上演できるようにレッスン時間を稼ごうというのが、伊藤道郎の作戦だった」と述べている³⁹。1946年2月から1947年8月までの全13作品を見ると、たしかに「和物」から「洋物」へと変化している（図15）。しかし、エキゾチックな日本の風俗を題材にした作品からブロードウェイの大劇場さながらの「アメリカン・スタイル・ショウ」の形式へと展開していく間に、まさに移行期と位置付けられる東南アジア、沖縄、南米の風俗と民族舞踊を題材とした「民族物」の上演作品があったことが確認できる。先述の伊藤道郎のオリエンタル・ダンスとテイコ・イトウの東洋舞踊の結節点が、アーニー・パイル劇場の南国や南米風俗を具現化した「民族物」のステージ・ショウであると筆者はみている。

斎藤憐の著書には、専属舞踊団に対する伊藤道郎の指導の様子が伝わる記述もある。第1回公演「ファンタジー・ジャポニカ」に関して、斎藤憐は松竹歌劇団（以下、SKD）出身の雪子という女性を登場させ、次のように語らせている。

〈ファンタジー・ジャポニカ〉は和物で、まあ、〈春の踊り〉のようなものだと思っていたら、わりと大変。…伊藤道郎とかいう先生の振りが、リズムのとり方からして違うし、ポジションが細かい。松竹なら「まあ、この辺で…」っていうところが「あと三寸上手！」なんて言われる。だいたい一つのショーを創るのに一か月も稽古するなんて、信じられないことだった⁴⁰。

このダンサーの証言から、伊藤道郎の振付の特徴は、リズムの取り方にあることがわかる。当時の東京でレビューやショーが上演できたのは、東京宝塚劇場、松竹歌劇団、日劇の東宝舞踊団（トニー・ダンシング・アソシエーション、以下TDA）であった。演出家や振付師が米国での興行を学んでいたが、ダルクローズ音楽学校で舞踊に出会い米国で27年にわたり舞踊創作に携わってきた伊藤道郎の舞踊指導は、リズムに重点が置かれていたといえる。さらに身体のポジションへの要求が寸単位と細かく、1作品にかかる稽古の期間は異例の約1か月にも及ぶ点なども、伊藤道郎の舞踊創作の特徴とみることができる。一般から募集した劇場専属舞踊団員は未経験者が多かった⁴¹。そのため、舞踊団創立直後の1946年から1947年にかけては、舞踊団全体の技量が揃うまで日劇や松竹で舞台経験を積んだダンサー⁴²を中心とし、未経験者は群舞に集中させるためのフォーメーションを多用する舞踊構成をとったことが推測できる（図16、17）。米国滞在中に創設した舞踊スタジオ「ミチオ・イトウズ・スクール Michio Ito's School」では、ダンス技量の異なる門下生をレベルに応じて指導していたであろう。その経験を、アーニー・パイル劇場でも生かしたと考えられる。

以上見てきたように、伊藤道郎作品のステージ・ショーの作り込みは、当時の東京においてほかに類をみない方法であったことがわかる。こうした伊藤道郎の専属舞踊団育成に対する力の入れようについて、『伊藤道郎 世界を舞う ―太陽の劇場をめざして―』の著者である藤田富士男氏は、「日本人の優秀さをみせようという道郎の執念」が、「(古荘) 妙子など研究所以来の踊り子や日劇から借りてきた踊り子たちに浸透しはじめ」たと記している⁴³。このことから、アーニー・パイル劇場専属舞踊団のダンスの技量が一定水準に到達するまでは、伊藤道郎舞踊研究所の門下生ならびに日劇のTDAより応援を得てステージ・ショーを上演していたことが確認できた。これについては、今後さらなる調査が必要である⁴⁴。

3-5 伊藤熹朔が語るアーニー・パイル劇場の舞台裏

アーニー・パイル劇場の日本側舞台製作スタッフが手掛けたステージ・ショーのさらなる特色として、衣装および大道具が挙げられる。通常のショーやレビューは、複数の場面構成があり、出演者は既成の衣装を使用する。しかしアーニー・パイル劇場は、この点でもほかの劇場と異なっていた。先述した雪子は衣装について、アーニー・パイル劇場では衣装は各場面に合わせてすべて新規に製作され、個々の出演者の体型に合わせて仮縫いをするオーダーメイドであったと語っている。これは占領軍の支配下に置かれていたアーニー・パイル劇場の日本側舞台製作において、ある程度潤沢な予算が確保されていたことを裏付ける証言の一つであるといえよう⁴⁵。

劇場の製作スタッフには、第8軍の一等軍曹の舞台監督以下、照明、効果、衣装、小道具といった各部署に「チーフ」として占領軍の兵士がおり、その下に日本人職員が所属した。斎藤憐は舞台

製作に関し、「チーフがアマチュアで部下がプロなのだから、次々にトラブルが起こったが、反面、利点も多かった」としている⁴⁶。敗戦直後の日本は空襲で焼け出された者が多く、住居をはじめ食料不足や物資不足により生活に困窮していた。しかしアーニー・パイル劇場内は、日本の社会状況とは大きく異なっていた。舞台装置の担当者が第8軍側に舞台製作に必要な資材を要求すると、翌日には調達されていたという。

伊藤道郎の実弟で舞台装置家の伊藤熹朔も、資材や照明に関して次のように述べている。アーニー・パイル劇場では、目が痛くなるような強いライトを使っており、「強いスポットが使えると舞台全体を明るくしておいて、さらに明るいタッチが使える」ことに驚いたという。その比較として築地小劇場の照明器具の電力不足を例に挙げ、「舞台前面を明るくしてしまうと、スポットが利かなくなると、都内の劇場の状況を語っている⁴⁷。

劇場内は物資に恵まれ舞台製作に集中することができる環境ではあったが、戦時下の経験と記憶が消えたわけではない。伊藤熹朔にとって、アーニー・パイル劇場の舞台製作に携わっていた期間は、「アメリカ人達のために舞台装置をやれと命じられ」「捕虜にでもされたような気持ちになって」働いた4年間であった⁴⁸。伊藤熹朔は戦時下の移動演劇に携わっており、全国各地を巡演する中で敵対する「アメリカ軍」に対し「撃って滅ぼせ」という文化的宣伝のもとで慰問活動に従事していた。さらに劇場開場当初は、日本側劇場関係者が事実上占領軍側の下に置かれていたが、そこには動かしがたい力関係が存在していた。当初、日本側舞台製作関係者は米国側から軽視されており、日米スタッフの協力によって製作された歌劇『ミカド』（1946年8月上演）のプログラムには、第8軍関係者の名前とともに「Michio Ito」のみ英語で名前が掲載され、伊藤熹朔をはじめ日本側舞台製作関係者はほぼ記述がなされなかったのである。

伊藤熹朔の証言からは、アーニー・パイル劇場内には、当初、占領軍側と日本側の舞台製作関係者の間で緊張があったことが確認できる。しかし、両者の関係性が構築されるにつれ、主要な日本側舞台製作者の名前がプログラムにも記載されるようになっていく。伊藤熹朔は、当時のアーニー・パイル劇場でいかに潤沢な資金を使用し舞台製作が行われていたかについて、1948年にロバート・バーカー演出で上演された「スノー・クイーン・ファンタジー」（図18、19）を例に挙げている。この作品では、舞台装置として「氷の宮殿を創ったのだが舞台の床に飛行機の防弾ガラスを敷きつめたので、その当時の金で一千万円くらい装置にかかった」⁴⁹という。「出演者はたいがい兵隊のシロウト役者なので芝居にもならない始末だったが時々アメリカから本当の移動劇団がやって来た」が、本場の舞台装置や衣装には新たな工夫が施されており、劇団が来日するごとに何らかが改良されていて、「この積極的な仕事ぶりにはすっかり感心させられた」と述懐している⁵⁰。

さらにアーニー・パイル劇場専属舞踊団に関する情報が、伊藤熹朔の証言から確認できた。専属舞踊団は、米国から振付師が来日しその指導に当たっており、当時の日本ではあまり知られていなかった「ブギウギ」を踊っていた。1947年6月には、宇津秀男の作・演出で当時の米国スウィング界を風靡していたジャズ・ナンバーとともにラジオ・シティ・ミュージックホールやロキシール劇場の大舞台で魅せる「アメリカン・スタイル・レビュー」の「ヴギ・ビーツ」が上演されていた⁵¹。この時の振付師が、米国から来日したドロリス・グレゴリーであった。音楽は、ジャズのスタンダード・ナンバーを得意とする小口登⁵²で、トニー小口と楽団ランプ・ライターズとして演奏していた。

SKD 出身の押田正子によれば、この時のブギのリズムは、日本人の専属舞踊団員にとって「日本製のヴギとリズムが全然違」っており初めて接した舞踊であったという⁵³。

以上をまとめると、アーニー・パイル劇場の日本側製作関係者は、ブロードウェイをはじめ米国から招聘された舞台関係者と直に接することで、舞台製作の手法や舞台装置の技術を直接受容していた。当時のアーニー・パイル劇場は、戦後の困窮した時代において潤沢な資金や豊富な資材を使用していた舞台づくりを可能にしていた、稀有な演劇空間であったといえる。さらに日本側が製作したステージ・ショウを統括する立場にあった伊藤道郎は、未経験者が多い専属舞踊団のダンス技量に応じて、日本の風俗や景観を題材とした「和物」を、タイ、ジャワ、沖縄、ハワイ、ラテンの舞踊でオリエンタルな雰囲気強調した「民族物」へと移行させた。また、訓練された脚線美とリズム溢れるダンスで魅了する「アメリカン・スタイル・ショウ」の形式を確立した伊藤道郎の演出上の戦略も確認できた。

4. 1949年以降のアーニー・パイル劇場の音楽

4-1 ステージ・ショウを支えた紙恭輔とアーニー・パイル・オーケストラ

アーニー・パイル劇場での上演作品の音楽に関する研究は皆無に等しく、当時の楽譜の確認も難しい状況にある。しかし、「吹奏楽ポップスの父」と呼ばれた作曲家・編曲家の岩井直溥(1923-2014)の聞き書き⁵⁴があり、ここにオーラル・ヒストリーとしての資料価値を見出すことが可能である。以下、富樫鉄火氏がまとめた聞き書き「岩井直溥自伝」のアーニー・パイル劇場に関連する箇所を引用しながら、事実関係を整理する。

1947年9月15日、アーニー・パイル劇場の都合により専属舞踊団が解散となり、演出・振付の三橋蓮子、青山圭男、西崎緑が退陣した。1948年秋には、アーニー・パイル劇場の製作プロデューサーに劇場支配人のロバート・バーカーが就任した。岩井直溥は、1949年から約4年間、紙恭輔が指揮するアーニー・パイル専属オーケストラでトランペットを担当した。当時の上演は1週間単位であり、観客の反応がよければ2週間程度継続し、上演が最長20日に及ぶこともあった。

岩井直溥によれば、劇場で上演されるのは「ステージ・レビュー」が中心であり、歌、舞踊、簡略化されたミュージカルなどで構成された「総合音楽ショー」だったという。主要なスタッフには米国人等もいたが、出演者はほぼ日本人であった。さらに、この劇場でのショウを製作していたのは2人の日本人で、その一人がブロードウェイで振付や演出を担当していた伊藤道郎であり、「アーニー・パイル劇場の出し物は、本国以上のレベルだ」と高く評価している。伊藤道郎作品を目の当たりにして驚愕したという当時の感想を、岩井直溥は次のように述べている。「何十人もの女性ダンサーが横一列に並んで披露するラインダンス」が「すごい迫力」で、「次から次へと、休むまもなく、いろんなタイプの踊や音楽がメドレーのようにつながっていく」とダイナミックなその構成と演出を回想している。さらに、その後の自身のポップス系吹奏楽において、「次々と曲想が変わっていく構成が多い理由は、この時のステージ・レビューの記憶が強烈だったから」と、当時の上演作品から影響を受けたことを告白している。こうした構成を持つ岩井自身の楽曲を聴くことで、当時のアーニー・パイル劇場の雰囲気を想像することが可能である。

アーニー・パイル劇場の上演作品の特徴は、短い間隔でさまざまな種類のダンスと音楽をメド

レーのように繋げる構成であり、そこに「迫力」が加味されていたことがわかる。この「迫力」は、ニューヨークのラジオ・シティ・ミュージックホールの名物ともいえるロケット・ダンス等の群舞によるものであろうが、実はその裏で舞踊を支えていたのは音楽であった。そのため、岩井直溥はアーニー・パイル劇場のステージを支えた一人に、アーニー・パイル・オーケストラの指揮者であった紙恭輔の名を挙げている⁵⁵。紙恭輔は東京大学在学中から新交響楽団に所属し、米国の南カリフォルニア大学留学時にシンフォニック・ジャズに出会い、日本に「ラブソディー・イン・ブルー」を紹介した。アーニー・パイル劇場において、紙恭輔が率いるオーケストラの米国仕込みのジャズのリズムと管楽器の響きが、アーニー・パイル劇場のショーに迫力を与えたことは想像に難くない。

4-2 高度な演奏技術と編曲の特徴

アーニー・パイル劇場では、高度な演奏技術を持つ楽団員によってステージ・ショーの音楽が演奏されていた。当初は第8軍の関係者であった兵士が編曲を担当しており、「なんといいてもハーモニーがちがう」と当時の編曲の様子を岩井は述べている。具体的には、日本では聞きなれない「テンション・コード」がその演奏を特徴づけていた。「テンション・コード」は、音を3度ずつ上部に重ねていく技法で、音色に複雑さが加味され表情のあるハーモニーを紡ぎ出すことができる。岩井によれば、こうした複雑なコードを特徴に持つ楽曲は、「演奏してみると、抜群にカッコイイ」のだという。さらには、上演作品およびオーケストラのメンバーに応じてその場で臨機応変にアレンジを変更するという、彼らの応用力と柔軟性にも岩井は言及している。東京音楽学校時代に橋本國彦によってジャズ理論の指導をすでに受けていた岩井にとっても、アーニー・パイル劇場の編曲の技術の高さは衝撃的であった。

オーケストラ編成には米国からのメンバーも加わっていたが、外国人が演奏するトランペットの響きとロングトーン、スピード感のあるリズムに対し、「いままで僕たち日本人だけでやっていたジャズは、何だろうと、目からウロコが落ち」たという。では、日本のジャズ音楽の先駆者であった紙恭輔が率いるアーニー・パイル・オーケストラは、なぜこれほどまでに演奏技術が高く、さまざまな舞踊作品に迫力を与え、舞踊と音楽が目まぐるしく変わるメドレー構成を成功させていたのだろうか。その一つの理由は、編曲にある。岩井直溥は、紙恭輔のアレンジ力が本場米国のジャズ・ミュージシャンの力量を超えていた点を挙げている。さらに岩井は、紙恭輔から楽曲のアレンジを何度も依頼されており、いわば「ゴーストライター」であったことを告白している。この点に関しては、大森盛太郎もアーニー・パイル劇場の紙恭輔より、編曲の協力を依頼されたと、岩井と同様の内容を述べている⁵⁶。

筆者は、これまで早稲田大学演劇博物館千田是也コレクションならびに米国国立公文書館等において、アーニー・パイル劇場の上演作品に使用された音楽関連資料の調査を試みたが、期待した結果は得られなかった。しかし、富樫鉄火氏の聞き書き「岩井直溥自伝」により、アーニー・パイル劇場では紙恭輔をはじめ高度な技術を持った演奏家が楽曲の編曲に携わっていたことが確認できた。

「幻の劇場」との異名を持つアーニー・パイル劇場の関係者から、以上のような証言を聞くことが不可能である現在、事実関係を確認し精査する必要性はあるものの、一次資料である千田コレ

クション伊藤道郎関連資料へのアクセスが困難であるという状況を考えれば、こうしたオーラル・ヒストリーとしての価値を持つ資料の言説分析は、資料と資料の間を埋める二次資料としての一定の意義が認められるといえよう。

5. おわりに

本稿は、舞踊家・振付師・演出家の伊藤道郎の生涯にわたる舞踊創作とその特徴を明らかにする第一歩として、1940年までの欧米での舞踊創作について先行研究からその特徴をまとめた。さらに、これまで研究の対象とされなかったため詳細が不明であった占領期のアーニー・パイル劇場の内部機構や興行形態について、関係者の証言を中心とした言説分析を行った。その結果、1946年2月から1948年8月までの作品においては、伊藤道郎の製作監督就任を機に急遽結成された劇場専属舞踊団の成長に応じて、日本の風俗を題材にした「和物」から、沖縄、ハワイ、東南アジア、南米の民族舞踊を上演する移行期を経て、ブロードウェイを彷彿とさせる「アメリカン・スタイル・ショウ」の形式へと展開させた伊藤道郎の作品構成と演出上の戦略が確認された。また、「和物」から「アメリカン・スタイル・ショウ」への移行期と位置付けられるタイやジャワといった民族舞踊の上演の背景には、テイコ・イトウの東洋舞踊の影響が見て取れる。

アーニー・パイル劇場における1948年前後の伊藤道郎のステージ・ショウは、シンフォニック・ジャズの演奏に合わせ、短時間でテンポよく舞踊と音楽が目まぐるしく変わるメドレー構成を特徴としていたことが明らかになった。さらにステージ・ショウの上演期間は1週間単位であったが、観客の反応に応じて2週間から20日程度延長されるなど、占領軍の興味を舞台上の演者に惹きつけ、常に飽きさせない構成や演出手法が求められたと考えられる。そのために、複雑なリズムと斬新なコードを組み合わせた編曲がその鍵となっていたことが示唆された。

伊藤道郎のステージ・ショウの成功要因としては、ロケット・ダンスをはじめとする迫力ある群舞を実現させた伊藤道郎と米国から招聘された振付師の手腕に加え、高度な編曲技術とジャズ理論の知識を兼ね備えていたジャズの第一人者の紙恭輔とアーニー・パイル・オーケストラのハイレベルな演奏が挙げられる。これまでアーニー・パイル劇場のステージ・ショウと音楽との相関性の解明が進まなかった背景には、楽譜資料がきわめて乏しい現実がある。そのため、口述資料を用いた研究アプローチの重要性も示された。「岩井直溥自伝」が示しているように、アーニー・パイル劇場のステージ・ショウの音楽は、即興で瞬時に編曲するのが常であったことから、楽譜や写譜自体が存在しない可能性が高いことも示唆された。今後は、ジャズ音楽の作曲ならびに編曲の実態を視野に入れながら、アーニー・パイル劇場の上演作品における舞踊と音楽の両面について、さらに調査する必要がある。

【謝辞】

本稿は、JSPS 科研費 JP19K23021 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・パイール劇場の基礎研究—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」による研究成果の一部である。

注

- 1 帝国劇場歌劇部は、1914年5月に洋劇部に改称後、1916年5月に解散した。歌劇部時代の石井漠は石井林郎を名乗り、1916年6月2-4日の新劇場第1回公演で山田耕筰とともに舞踊詩「日記の1頁」を上演した際に、石井漠に改名した。片岡康子「石井漠—肉体とリズムの統合による純粋舞踊の探求—」片岡康子監修『日本の現代舞踊のパイオニア—創造の自由がもたらした革新性を照射する—』新国立劇場運営財団情報センター、2015年、25頁。
- 2 杉山千鶴「小森敏—静けさを愛する心を糧に—」片岡康子監修『日本の現代舞踊のパイオニア—創造の自由がもたらした革新性を照射する—』新国立劇場運営財団情報センター、2015年、37頁。
- 3 Helen Caldwell氏ならびにTara Rodman氏の主な研究成果は本稿でも引用しているため、ここではMary-Jean Cowell氏の研究成果のみ挙げる。Cowell, Mary-Jean, Shimazaki, Satoru. East and West in the Work of Michio Ito. *Dance Research Journal*, 26, no.2. Congress on Research in Dance. (fall 1994) :11-23.
- 4 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『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）』文部科学省「共同利用・共同研究拠点」早稲田大学演劇博物館演劇映像学連携研究拠点、2020年3月、188頁。
- 5 秦豊吉は、ステージ・ショウを、「レビューでもオペレッタでもない」「米国の近代的大映画館に生まれた全く別の新芸術形式」であり、「上映する映画と一体になって一つの番組になるのがよい」と、その理想を述べている。秦豊吉は、米国ニューヨークにあるラジオ・シティ・ミュージックホールの経営手法を参考にし、「映画とショウ」という二つが一体となった興行体を日本劇場にも採用し、映画と「アトラクション」の二本立ての興行を行った。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、114頁。秦豊吉『劇場二十年』朝日新聞社、1955年、63頁。
- 6 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. University of California Press. California. 1877）中川鋭之助訳、早川書房、1985年、159-160頁。ヴェルクマイスターに関して、以下を参照した。「音楽取調掛と東京音楽学校の外国人教師たち」東京藝術大学音楽学部大学史史料室、<https://archives.geidai.ac.jp/contents/1-2/>（2020年11月3日閲覧）。

- 7 歌劇『釈迦』では、伊藤聴光の名で釈迦の弟子の一人として合唱団に加わった。前掲注6、『伊藤道郎 一人と芸術―』159頁。
- 8 前掲注6、コールドウェル、ヘレン『伊藤道郎 一人と芸術―』161頁。
- 9 武石みどり「伊藤道郎の日本的舞踊」『研究紀要』24、東京音楽大学、2000年12月、50-51頁。
なお、久米民十郎については次の文献を参照した。五十殿利治「久米民十郎と身体文化」『「ダンス! 20世紀初頭の美術と舞踊展」 展覧会図録、栃木県立美術館、2003年、156頁。
- 10 武石みどり氏は、前掲注9の「伊藤道郎の日本的舞踊」(53頁)でロンドン時代からニューヨーク時代にリサイタル等で上演された作品を分析し、類似した舞踊を繰り返し上演することで舞踊のイメージに一致する楽曲を探り、自身の舞踊レパートリーを形成していったことを明らかにした。
- 11 公演プログラムによると、「ODRI」「SAKURA-SAKURA」「SWORD DANCE」の音楽はOriginal Japanese Melodyとなっており、「HARU SAME」と「NIKKI-NO-IPPEN」が山田耕筈のピアノ伴奏によるものであったことがわかる。ニューヨーク公立図書館パフォーミング・アーツ部門所蔵* MGZB「Ito Michio Program」。
- 12 武石みどり「伊藤道郎 ―アメリカで道を拓いた国際派―」片岡康子監修『日本の現代舞踊のパイオニア ―創造の自由がもたらした革新性を照射する―』新国立劇場運営財団情報センター、2015年、48頁。
- 13 1917年から1919年頃までの、伊藤道郎とテュール・リンダールの舞踊リサイタルに関する資料は、ニューヨーク公立図書館パフォーミング・アーツ部門に所蔵されている。
- 14 前掲注9、武石みどり「伊藤道郎の日本的舞踊」、51-52頁。
- 15 串田紀代美「伊藤道郎の日本を題材とした舞踊表象(1918-1919)―山田耕筈との協働的創作活動を中心に―」東京藝術大学大学院音楽研究科音楽文化学専攻博士後期課程研究論文集『音楽文化学論集』7、2017年3月、45頁。
- 16 アドルフ・ホルムの「バレエ・アンティーム」には、インド音楽を学んだイギリス人歌手のラタン・デヴィ(Ratan Devi 1889-1958)およびインド舞踊家のロシャナラ(Roshanara 1889-1926)が参加しており、ともに米国の東海岸を中心に各地で上演した資料が残されている。
- 17 前掲注6、コールドウェル、ヘレン『伊藤道郎 一人と芸術―』付録-3、10、24頁。
- 18 前掲注6、コールドウェル、ヘレン『伊藤道郎 一人と芸術―』付録-3、26-27頁。
- 19 1934年5月28日に伊藤道郎夫妻と舞踊団員がメキシコに到着し、5月31日のイダルゴ劇場を皮切りに7月8日まで複数回にわたるメキシコ公演について、藤田富士男が詳細に記している。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、116-120頁。
- 20 1934年から第二次世界大戦終結まで実施された米国の善隣政策と、米国におけるラテン文化の影響関係については、Tara Rodman氏(カリフォルニア大学アーバイン校芸術学部助教授)よりご教示いただいた。
- 21 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―』『実践女子大学美術史学』34、2020年3月、62頁。

- 22 傳謹「東洋芸術のアイデンティティ—梅蘭芳の1930年訪米公演の文化的解釈」（傳謹「東方藝術的身份確認—梅蘭芳1930年訪美的文化阐释」傳謹『京劇学前沿』文化芸術出版社、2007年、106-119頁）平林宣和訳、『中国現代演劇論』（2011-13）、早稲田大学演劇映像学連携研究拠点テーマ研究「演劇研究基盤整備：舞台芸術文献の翻訳と公開」、2012年12月、1頁。https://www.waseda.jp/prj-kyodo-enpaku/trans/modules/xoonips/download_file_id_48.pdf。
- 23 前掲注22、4頁。
- 24 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。
- 25 青木深『めぐりあうものたちの群像—戦後日本の米軍基地と音楽1945-1958』大月書店、2013年、99-107頁。
- 26 Rodman, Tara. *Altered Belonging: The Transnational Modern Dance of Itō Michio*. Ph. D. Diss., Northwestern University, 2017.
- 27 「伊藤道郎氏が製作監督に 進駐軍慰問に厳重なテストを アーニー・パイル」『東京新聞』1946年4月9日。
- 28 ここで言及しているのはアーニー・パイル劇場関係者からの証言を集め歴史的資料による考証を経て1998年にブロンズ新社より出版された書籍である。なお、この書籍は1986年に新潮社から出版された『幻の劇場 アーニー・パイル』と同一内容である。このほか、戯曲として斎藤憐『アーニー・パイル』が、1985年に而立書房から出版されている。
- 29 斎藤憐『アーニー・パイル劇場—GIを慰安したレビューガール—』ブロンズ新社、1998年、30頁。
- 30 戦時下では、1944年3月1日に劇場閉鎖となり事実上は帝国陸軍に接収された。その後、劇場5階の帝国ホテル側に焼夷弾による被害を受けたが、そのほかは無傷の状態ですら1945年8月20日に帝国陸軍から返還された。前掲注29、14頁。
- 31 串田紀代美「交錯する東西の視線—占領期アーニー・パイル劇場における伊藤道郎の演出法—」東京藝術大学大学院音楽研究科音楽文化学専攻博士後期課程研究論文集『音楽文化学論集』5、2015年3月、123頁。
- 32 俳優座劇場編『伊藤熹朔 舞台美術の巨人』NHK出版、2014年、153頁。
- 33 CIE (Civil Information and Educational Section) との契約書は、早稲田大学演劇博物館が所蔵する千田是也コレクション伊藤道郎関連資料のJ23にある (SND-J23_0008_001_02_2)。
- 34 前掲注31、122頁。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—」『実践女子大学美術史学』32、2018年3月、36頁。
- 35 前掲注21、55頁。
- 36 前掲注5、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—』55-56頁。

- 37 早稲田大学演劇博物館所蔵の千田是也コレクション伊藤道郎関連資料では、アーニー・パイル劇場の顧問の中に画家の普門暁（1896-1972）の名前も確認できた。普門暁は、未来派美術協会を結成し日本の未来派を牽引した人物である。さらに、ジャズ等の軽音楽を演奏するアーニー・パイル・オーケストラを率いた、編曲者で指揮者の紙恭輔も顧問の一人であった。
- 38 前掲注 29、130 頁。
- 39 前掲注 29、130 頁。
- 40 前掲注 29、75 頁。
- 41 アーニー・パイル劇場専属舞踊団員の一人であった藤田泰子は、斎藤憐の著書の中で「松竹や日劇から来た技芸員を上級生」と呼んでいたことを語っており、未経験者の下級生は16、17歳を中心に14、15歳の少女も含まれていたと証言している。前掲注 29、122 頁。
- 42 日本劇場の東宝舞踊団(TDA)から千葉静子と中江久爾江が専属舞踊団に加入していた。2人は、宇津秀男の「ハイライト・ショー」に出演しており、本格的なジャズ・ダンサーを志望し入団した。尾崎勝一郎「アーニー・パイルの踊子たち」『淑女』第1巻第3号、1948年3月、14頁。
- 43 前掲注 19、152 頁。
- 44 伊藤道郎門下で伊藤道郎舞踊研究所の古荘妙子は、1946年8月に上演されたアーニー・パイル劇場の第3回公演「ジャングル・ドラム」に参加したと証言している。前掲注 29、150 頁。
- 45 これ以外にも、稽古が遅くなった際には、劇場地階にあるスナック・バー「レッド・クロス」で、ハンバーガーとコーラーを食し不覚にも涙を流したこと、米国から空輸される最新映画を劇場の職員や舞台関係者はある程度自由に鑑賞することが可能であり、音楽と踊りがふんだんに入った米国映画を通して初めて「サンバ」に触れた経験が記されている。前掲注 29、75 頁。
- 46 前掲注 29、76 頁。
- 47 前掲注 32、138 頁。
- 48 前掲注 32、138 頁。
- 49 伊藤熹朔によれば、これらの費用は日本の終戦連絡事務局が支払っていたという。前掲注 32、153 頁。
- 50 舞台装置の改良点として、例えば道具を繋ぐ金具などにも細部にわたり工夫が施されていた点が指摘されている。前掲注 32、153-54 頁。
- 51 アーニー・パイル劇場のステージ・ショー作品9番「ヴギ・ビーツ」は、1947年6月に宇津秀男の作・演出で上演され、その後1948年2月に日本劇場で再演された。「Ernie Pyle Show」日本劇場プログラム、No.31、1948年2月19-29日、2頁。
- 52 小口銈は、最大のレビューとの高評を得たアーニー・パイル劇場ステージ・ショーの作品第3番「ジャングル・ドラム」を、1946年11月に伊藤道郎とともに製作している。なお「ジャングル・ドラム」は1947年7月に日本劇場で再演されている。
- 53 前掲注 29、168 頁。

- 54 富樫鉄火「第12回アーニー・パイル劇場(1)、第13回アーニー・パイル劇場(2)吹奏楽ポップスの父 昭和大爆走! 岩井直溥自伝」©バンドパワー、http://www.bandpower.net/soundpark/02_iwai_story/12.htm、http://bandpower.net/soundpark/02_iwai_story/013.htm (2020年11月4日閲覧)。
- 55 アーニー・パイル劇場開場当初の音楽は、クラウス・スプリングスハイム、ボーレー軍曹、金子登が指揮を担当し、東京フィルハーモニー交響楽団の団員の一部によって演奏が行われていた。合唱は、ビクター合唱団(指揮者・藤井典明)が参加したことが大森盛太郎『日本の洋楽』2に記載されている。大森盛太郎『日本の洋楽』2、新門出版社、1987年、64頁。
- 56 前掲注55、65頁。



図 1
ニューヨークのネイバーフッド・プレイハウス
(The Neighborhood Playhouse) での公演
『Modern and Classic Japanese Pantomimes and
Dances』プログラム
1918年4月6日、PART I, PART II “TAMURA”、
ニューヨーク公立図書館パフォーミング・アーツ部門所蔵
* MGZB [Ito, Michio, Program]

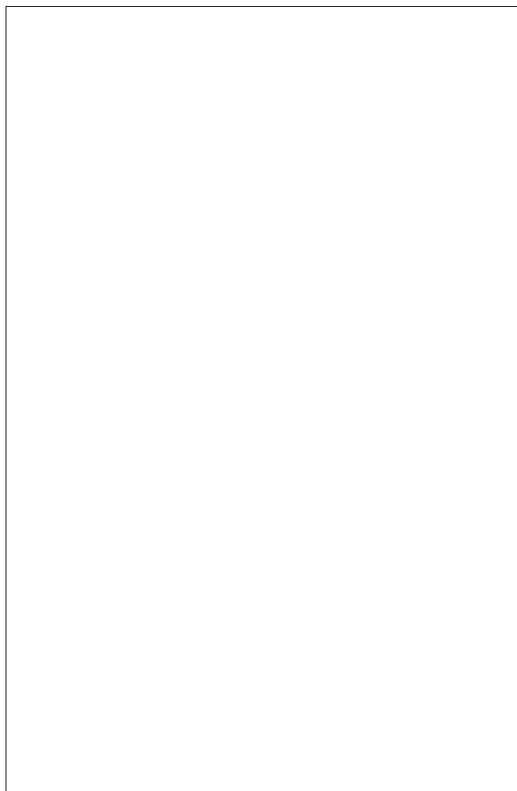


図 2
ニューヨークのネイバーフッド・プレイハウス
(The Neighborhood Playhouse) での公演
『Modern and Classic Japanese Pantomimes and
Dances』プログラム
1918年4月6日、PART III, “THE DONKEY”、
ニューヨーク公立図書館パフォーミング・アーツ部門所蔵
* MGZB [Ito, Michio, Program]

串田：伊藤道郎の舞踊創作と特徴



図 3
「SAKURA-SAKURA」を踊るテュール・リンダール
(スクラップ)
1918年/ニューヨーク公立図書館パフォーミング・アーツ部門所蔵
* MGZR [Ito, Michio]

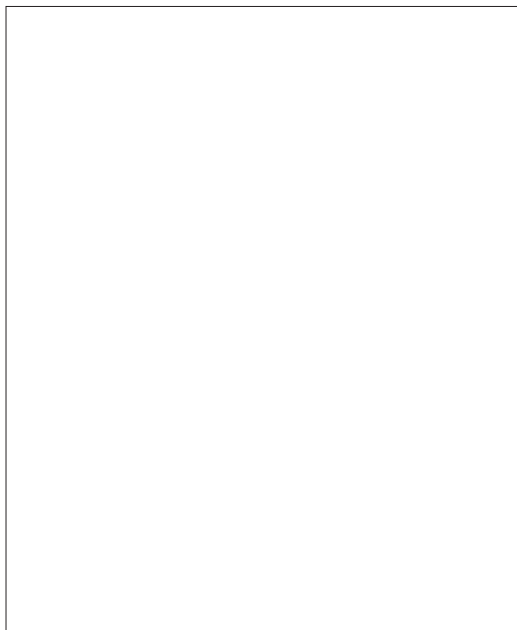


図 4
日本の民俗舞踊「SAKURA-SAKURA」を踊る
テュール・リンダールの挿絵 (スクラップ)
ニューヨーク公立図書館パフォーミング・アーツ部門所蔵
* MGZR [Ito, Michio]



図 5
雑誌に掲載された伊藤道郎の「FOX DANCE」(Fox-Dance)
1917年/ニューヨーク公立図書館パフォーミング・アーツ部門所蔵
* MGZR [Ito, Michio]

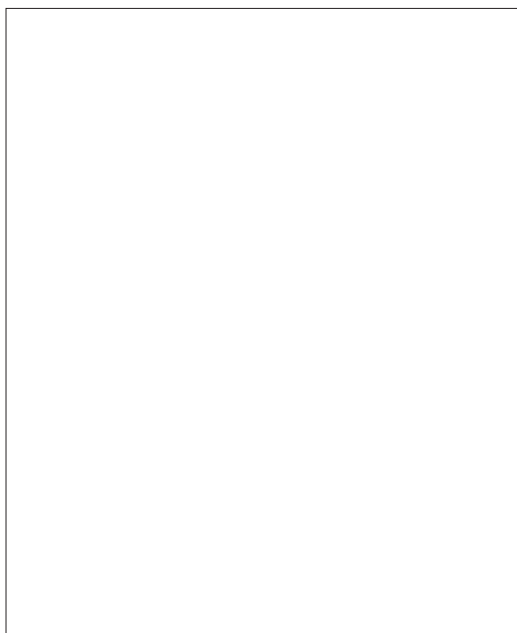


図 6
Ballet Intime (バレエ・アンティーム) 時代の
伊藤道郎とテュール・リンダール
1917年/ニューヨーク公立図書館パフォーミング・アーツ部門所蔵
* MGZR [Ito, Michio]

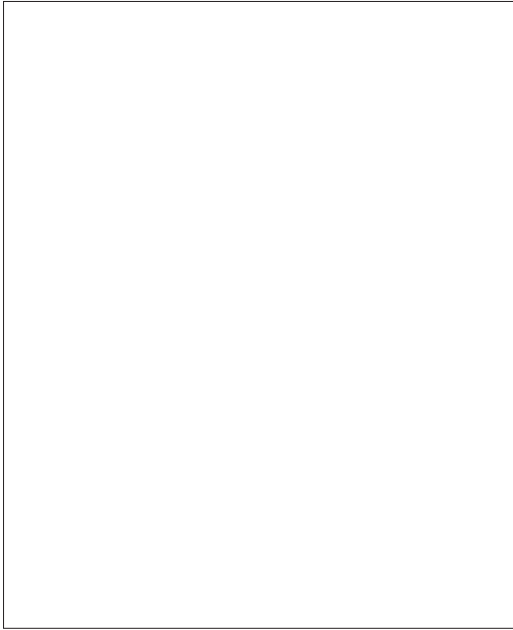


図7
ニューヨークのスウェイン劇場での舞踊リサイタル
「DANCE RECITAL」の公演プログラム
1919年2月23日/ニューヨーク公立図書館パフォーミング・アーツ
部門所蔵* MGZB [Ito, Michio, Program]



図8
ニューヨークのスウェイン劇場での舞踊リサイタル
「DANCE RECITAL」の公演プログラム
1919年2月23日/ニューヨーク公立図書館パフォーミング・アーツ
部門所蔵* MGZB [Ito, Michio, Program]

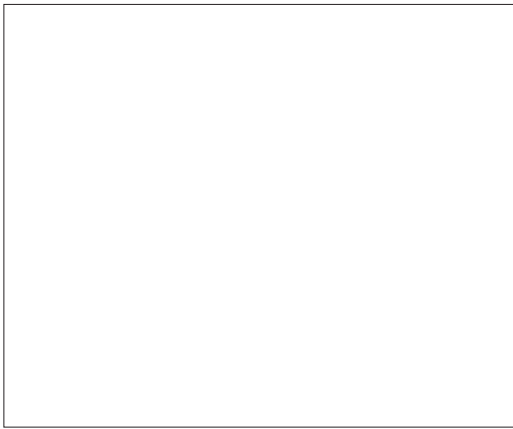


図9
「イトウレサイタル」プログラム
1939年12月3-4日、東京/軍人会館 (筆者所蔵)

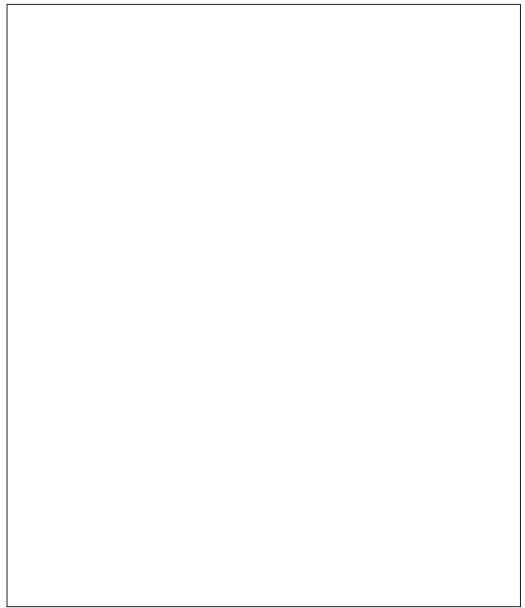


図10
ニューヨークのタイムズ・スクエア劇場での舞踊リサイタル
『MICHIO ITO IN DANCE RECITAL』プログラムに描かれた
伊藤道郎のオリエンタル・ダンス (東洋舞踊)
1927年5月15日/ニューヨーク公立図書館パフォーミング・アーツ
部門所蔵* MGZB [Ito, Michio, Program]

串田：伊藤道郎の舞踊創作と特徴

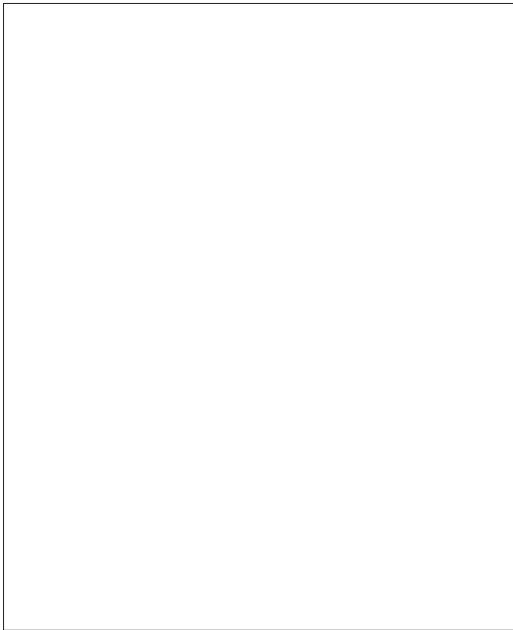


図 11
アーニー・パイル劇場入口のチケット売場の列
1947年2月24日 (米国国立公文書館所蔵 SC284460)

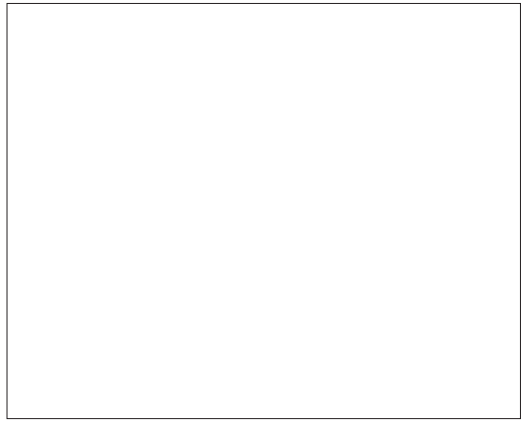


図 12
図 11 の写真の裏書
(米国国立公文書館所蔵 SC284460)
An exterior view of the entrance to the famous Ernie Pyle Theatre in Tokyo, Japan.
Photographer= AKIMOTO, 24/FEB/47

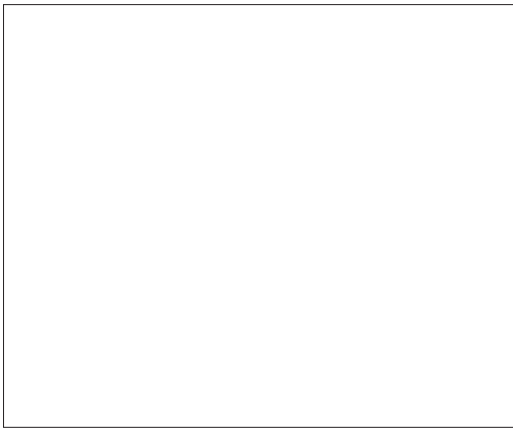


図 13
「ドン・コサック合唱団」を楽しむ GI
アーニー・パイル劇場大劇場
1946年7月16日 (米国国立公文書館所蔵 SC 253049)

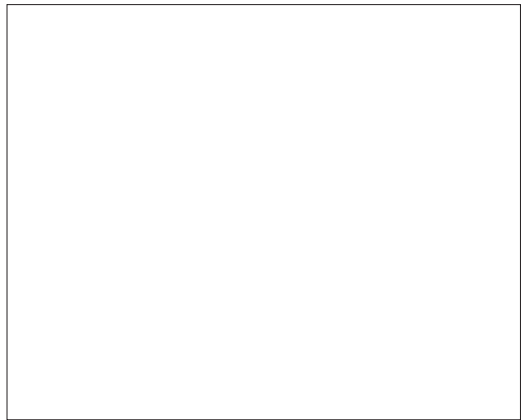


図 14
図 13 の写真の裏書
(米国国立公文書館所蔵 SC253049)
Located in the heart of downtown Tokyo, Japan, the Ernie Pyle Theater, with a seating capacity of two thousand eight hundred and ten, presents the latest in stateside entertainment, free of charge to all military occupational personnel.
Here audience enjoys music of the famous Russian "Don Cossak Chorus".
Photographer - Deckerbe, 16 July 46

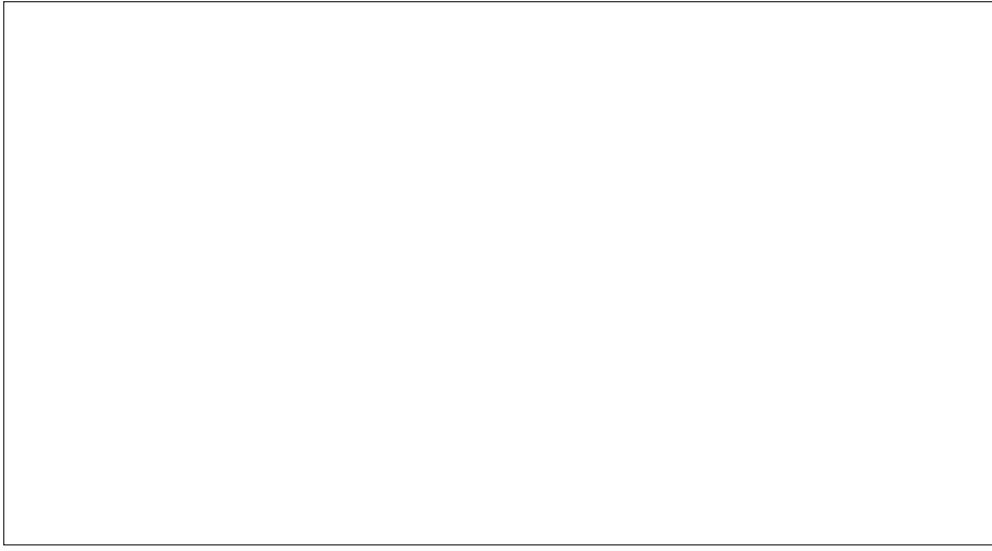


図 15

アーニー・パイル劇場で上演された日本側舞台製作スタッフが手掛けたステージ・ショウ（全13作品）
1946年2月～1947年8月

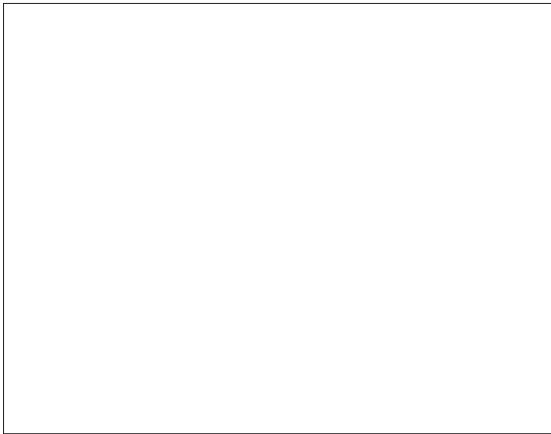


図 16

アーニー・パイル劇場専属舞踊団の稽古風景

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」
J1-12, MICHIO ITO 12. ERNIE PYLE THEATRE 4
[SND-J1-12_018_01]

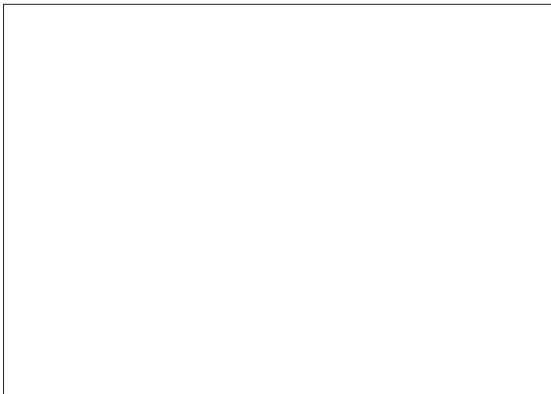


図 17

左右のグループが中央の石井照位の方を向いて位置取り
作品第4番「タバスコ」

1947年2月24日、(米国立公文書館所蔵 SC 28465)

串田：伊藤道郎の舞踊創作と特徴



図 18

「スノー・クイーン・ファンタジー」(1948年)

舞台の床に飛行機の防弾ガラスを敷き詰め、氷の宮殿を再現した

『表象とかたち—伊藤嘉朔と昭和の舞台美術』展図録、早稲田大学坪内博士記念演劇博物館、2011年5月13日—6月19日(会期)、67頁より転載



図 19

「スノー・クイーン・ファンタジー」(1948年)の舞台装置原画

『表象とかたち—伊藤嘉朔と昭和の舞台美術』展図録、早稲田大学坪内博士記念演劇博物館、2011年5月13日—6月19日(会期)、67頁より転載

図11から図14までと図17の画像は、米国国立公文書館所蔵「占領期日本関係資料、RG111 “Records of the Office of the Chief Signal Officer”, Photographs : Signal Corps U.S. ARMY, Photographs of American Activity, 1900 - 1981」の写真記録を、筆者が撮影し掲載したものである。