

洋舞草創期の開拓者と東洋舞踊家テイコ・イトウの 「郷土」と「民族」をめぐる言説 — 来日報道と新聞雑誌記事から浮かぶ 日系米国人舞踊家像の分析 —

串 田 紀 代 美

1. はじめに

「民俗芸能」という官製用語の誕生と定着は、1950年に制定された文化財保護法の2回の改正（1954年、1970年）とその後の文化財保護行政の確立を待たなければならない。それ以前は、当該芸能に対して「民俗舞踊」「郷土舞踊」「郷土芸能」などの呼称が用いられていた。つまり「郷土」としての「日本」に伝承されていた舞踊は「民俗舞踊」「郷土舞踊」と呼ばれ、当時は各々の定義が不明確であったため、ジャンルが明確に区別されていなかったのである。戦時下においては国民統合を目的に「民族」の意識を高揚させるイデオロギー装置として、「郷土」や「民俗」という用語に光が当たり、これらに対する関心が強まっていった。それは20世紀に誕生した洋舞（西洋舞踊）の一定のジャンルにも共通した傾向であり、「郷土」や「民俗」を意識化させるような郷土舞踊や民俗舞踊を題材とした創作舞踊作品が生み出された。1939年当時日本劇場の専務取締役であった秦豊吉が主導した「日本民族舞踊の研究」は、そうした舞踊界の潮流の一つであったと考えられる。

日中戦争が全面化した時期に、日本の商業的演劇空間で上演したレビューでは「郷土舞踊」の範疇に半島や台湾といった「民族舞踊」が組み込まれていった。すなわち「民族舞踊」は、「郷土舞踊」や「民俗舞踊」の概念に横滑りし¹、イデオロギーと癒着しながらそれらは次第に同一のジャンルとして見做されるようになっていく。その結果、帝国日本の軍事勢力が及ぶ範囲の「郷土」は、「大東亜共栄圏の精神的統合を射程に入れた方向づけがなされてい」²たといえよう。こうした時期に、日本劇場では3名の海外からの振付家が招聘された。そのうちの一人が、日系米国人舞踊家のテイコ・イトウであった。本論文では、テイコ・イトウが来日する以前の20世紀初頭の近代日本で開花した洋舞の小史について片岡康子氏³、桑原和美氏⁴、葛西周氏⁵などの先行研究を踏まえ、バレエ、歌劇や喜歌劇の舞踊、レビューの群舞、默劇（マイム）、民族舞踊や郷土舞踊（民俗舞踊）までも包括する洋舞という新たな舞踊実践の枠組みと動向を概観する。その上で、従来の研究で言及されてこなかったテイコ・イトウの来日背景を整理し、その活動の一端を洋舞史上に位置付ける。その際、

日本で刊行された新聞雑誌等のメディアを通じて普及した日系米国人舞踊家テイコ・イトウをめぐる言説に注目し、戦時下の日系米国人東洋舞踊家の取り上げ方について「郷土」と「民族」という観点から考察する。

2. 日中戦争期までの日本の洋舞小史と日系米国人舞踊家テイコ・イトウの位置付け

2-1 帝国劇場と洋舞史の幕開け

20世紀初頭から昭和期に至るまでの日本の舞踊界の主な動向を最初にまとめておく。大正・昭和前期までの洋舞の状況を把握するため、洋舞草創期に活躍した舞踊家を中心に年代を追って概観する。本稿で使用する「洋舞」は、帝国劇場における西洋起源の舞踊にとどまらず、帝国劇場歌劇部を経て活躍した舞踊家ならびに同時代の洋舞草創期を担った舞踊家たちの生涯にわたる舞踊創作活動を包括的に意味する。そのため、洋舞には複数のジャンルの舞踊が含まれることになる。

演劇・舞踊・音楽といった劇場空間における明治政府の近代化政策の象徴ともいえるのが、1911年3月の帝国劇場開場である。洋舞の歴史は、この帝国劇場開場から始まったと考えられている。この頃から、欧米のいわゆる演劇・舞踊・音楽・美術の受容が進められていく。日本洋舞史研究会編「日本洋舞史年表Ⅰ」⁶を見ると、欧米から学んだ西洋を起源とするダンスは、帝国劇場では西洋舞踏あるいは洋舞と呼ばれていたことがわかる。その振付を担当していたのがミス・ミクスであった。ミス・ミクスは1907年に来日し、1909年9月には帝国劇場開場に先立ち舞踊教師として雇用された。正確に言えば、川上貞奴が開設した帝国女優養成所が帝国劇場に譲渡されて帝国劇場附属技芸学校となると、ここに舞踊教師として採用となったのである。このミス・ミクスが振り付けた作品には、西洋舞踏「フラワーダンス」(1911年3月1-2日、帝国劇場開場記念公演)や洋舞「クラウドバレー」「水兵の歌とダンス」(1911年5月10-17日、第3回帝劇興行)がある。1914年までのミス・ミクスの作品には、「西洋舞踏」と付されたものがほとんどであるとしている先行研究も確認できる⁷。

1911年8月に帝国劇場歌劇部⁸が新設されると、一期生には石井林郎(後の石井漠)、小森敏、沢美千代(後の沢モリノ)など若き舞踊家の卵が採用された。1912年には、G. V. ローシー Giovanni Vittorio Rosi がバレエ教師として迎えられた⁹。ローシーは、歌劇部で西洋古典バレエを指導したと考えられている人物であった。しかし、「日本洋舞史年表Ⅰ」¹⁰を参考にローシーが解雇される1916年10月までの関与作品のジャンルを見ると、「バレー」のみならず、「無言劇」「お伽話」「楽劇」など複数の種類が認められる。事実、ローシーが振付や演出を手掛けていた帝国劇場以外の演劇空間で上演作品を調査した先行研究では、作品に「黙劇・無言劇」「西洋舞踏」「バレー」という呼称で作品内容を区別しており、ローシーの作品は物語性のある喜歌劇からいわゆるバレエに類する舞踊、さらにはマイムといった身体表現が中心の作品まで複数のジャンルにわたることがすでに解明されている¹¹。

複数のジャンルにわたる舞踊を含む歌劇などの演劇作品を上演する帝国劇場歌劇部によって幕が開けられた20世紀初頭の日本における洋舞の世界は、その後も多様性のある題材と身体技法の表現形式を継承していった。やがて洋舞は現代舞踊へと呼称を変化させていくが、日本の洋舞草創期を形成し牽引した洋舞の開拓者ともいえる若き舞踊家等によって、既存のジャンル概念を越境した多様性のある創作舞踊作品が生み出されてきた。偶然にもこの時期には、世界同時多発的に近代化

の先端をいく主要都市の舞踊界で近代の新たな舞踊表現様式の潮流が生まれ¹²、舞踊家や音楽家を目指した前衛の精鋭たちは、ドイツ、フランス、英国、米国へと旅立っていく¹³。

2-2 欧米諸国における洋舞の印象

ここからは、洋舞草創期に欧米へ赴いた若き舞踊家たちの異文化接触、さらには欧米での日本人舞踊家に対する反応について取り上げる。20世紀初頭に近代という時代性を象徴する前衛的な舞踊創作活動は、石井漠から生み出されたといっても過言ではない。石井漠の新しい舞踊創作活動の始動は、山田耕筈との協働にある。それは、1910年にドイツに渡り前衛芸術に直に触れた体験を持つ山田耕筈と当時帝国劇場を辞めたばかりの石井漠とがともに取り組んだ、舞踊詩と題された一連の試みに代表される¹⁴。石井と山田の試みは西洋舞踊や東洋舞踊、ましてや日本の伝統舞踊でもなく、既存の舞踊ジャンルから解放された「肉体の運動による詩」のように、身体で表現される純粋な舞踊芸術を目指していたと考えられる¹⁵。ベルリン滞在中の山田耕筈は、ジャック＝ダルクローズがアラビア民族音楽のリズム法に触発されて開発したリトミックに傾倒していた。新たな舞踊創作を目的としていた舞踊詩は第4回公演を最後に自然消滅してしまったが、舞踊詩は物語の筋書きや役柄に捉われず、純粋な音とリズムと肉体表現によって構築され、「詩」のように開かれたテキスト性を持った舞踊詩は、近代に相応しい洋舞の舞踊様式の理想であった。

その後の石井漠は、宝塚歌劇の舞踊教師や浅草オペラ出演を経て、1922年に欧州に向けて出発した。1923年3月頃からベルリンを皮切りにライプツィヒ、ミュンヘン、ドレスデンで舞踊作品を上演し、さらに東欧を巡演し、パリ、ベルギーを経て米国へ渡った。2年半にも及ぶ欧米での巡演であったが、欧米の批評家の目には次のように映っていた。「外部に表れて来る味が全く東洋的であっても、彼らの舞踊は実に世界的である。あらゆる国に通じるような国際的な言葉で話しかけてくる」、「東洋の悩みと試練を甘受することができた」、「自然な表現の形式を使い、東洋的感情や思想をもって、これらの曲を解釈し、我々が悩んでいる革命的な舞踊の形式に接近したものをつくりあげている」、「《明暗》、この東洋舞踊劇において、我々は日本の芸術の最高な精神を知ることができる」、「その表現の形式は東洋的であると同時に西洋的であった」¹⁶など、当時の欧米の批評家は石井漠の舞踊を「東洋」という地理的あるいは民族的なフィルターを通して一様に解釈しようとしていたことがわかる。そして、石井漠に対する「東洋」的な印象のなかには、「日本」が含まれていた。近代に相応しい純粋な音とリズムによる肉体表現の構築を目指した石井漠の舞踊は、読み換えれば西洋人の踊る西洋舞踊とは異なる、日本的かつ東洋的な印象を与える肉体表現だったと解釈することができよう。

20世紀前半の洋舞小史を概観する際、もう一つの特徴を無視することはできない。それが、日本の伝統芸能や風俗を題材とした創作作品である。例えば、1914年にロンドンに滞在し、1916年から1919年にかけてニューヨークで活動していた伊藤道郎の舞踊リサイタルのプログラム、ならびに当時米国に滞在していた山田耕筈と小森敏との協働的な舞踊創作活動のなかに、日本を題材とした創作舞踊作品を確認することができる。これらのなかには、舞踊というよりも、むしろ默劇つまりパントマイムに近いものがかつ含まれていた。さらにもう一例を挙げると、ドイツへの舞踊留学を経て日本にノイエ・タンツをもたらした江口隆哉と宮操子が1933年に日本に帰国した

後、「新興舞踊」を提唱し社会的な題材を舞踊として表現した舞踊作品を生み出し日本の舞踊界にモダニズム旋風を巻き起こしたのだが、その一方で青森民謡を題材とした《なにとやら》、東北地方の民俗楽器を用いた《てびら鉦》といった日本各地の民俗芸能を題材とした作品も生み出している¹⁷。

しかし本稿で注目すべきは、江口隆哉と宮操子が2年にわたるドイツ舞踊留学の集大成として1933年にドイツで上演した舞踊リサイタルを鑑賞した観客の反応であった。この時、日本の伝統芸能を題材として着物で踊る舞踊作品を避け、西洋舞踊の作品のみを披露した二人に対し、現地の新聞『Deutsche Allgemeine Zeitung』（1933年10月27日付）の劇評は、次のように報じたという¹⁸。「その時もやはり日本人の舞踊家で、彼は自己の民族の伝統的な動きに飽き足らず、ヨーロッパ風に変革することを試みていた。それでも彼の踊りにはやはり日本的な何かが依然として残っていた」と、以前にも同様の戦略のもとで西洋舞踊を披露した日本人舞踊家を引き合いに出し、「日本的な何か」を確認しようとしていたことが文面から伝わる。さらに、『B. Z. am Mittag, Berlin』（1933年10月27日付）では、「この日本人夫妻が、日本に古くから伝わる伝統的な戦いの踊りとか、あるいは民族的な舞踊を我々に披露してくれると信じていた人は、最初、深い失望感に襲われたことであろう。なぜなら、江口操・江口隆哉夫妻はそのアジア的な肢体をヨーロッパ的なリズムに合わせて動かし、我々の現代的な動きの体系を自分のものにしようと苦心しているからだ」と報じ、それまで日本人舞踊家の定番であった日本的題材や民族的要素が反映された舞踊作品を一切排除したプログラムに、観客の戸惑いが見て取れる。

興味深いのは、戦後に日本の伝統文化が再評価され始めた時期における「揺り戻し」ともいえるような、日本の郷土舞踊を題材とした一連の舞踊作品を後に発表している点である。その後、岩手県に伝承される郷土舞踊「鹿踊り」を題材とした作品《日本の太鼓（鹿踊り）》を1951年に発表している¹⁹。その際、作曲を担当した伊福部昭とともに江口隆哉は頻繁に現地を訪れ、取材を重ねたという。郷土舞踊の原形を残した当該作品は高評価を得て、1960年の《狐けんばい》や1963年の《綾の太鼓》など郷土芸能を題材とした一連の作品が生み出されていった²⁰。裏を返せば、20世紀に誕生した洋舞というジャンルは、西洋起源のダンスから、現在は民俗芸能と見做されているかつての郷土芸能までも含まれており、戦時下の地政学的な歴史背景と、多岐にわたる舞踊表現を包括していた用語であったといえよう。洋舞草創期の舞踊家の手で郷土芸能（民俗芸能）を題材とした舞踊作品が生み出されたということは、すなわち郷土芸能（民俗芸能）の文化資源化が洋舞の開拓者等によって着手され始めたと解釈することができる。

以上のことから、海を渡った20世紀初頭の洋舞開拓者による舞踊は、日本あるいは東洋といったいわば「民族」というフィルターを通して視線が注がれる対象であり、観客側にとって「他者」である日本人舞踊家の上演内容については、東洋的な要素を含んだ身体表現が期待されていたことが確認された。しかしその一方で、洋舞開拓者は自らの自文化や民族性を強調した上で、モダニズムの象徴とされた舞踊の肉体表現を同時代の西洋近代音楽とともに受容し、東西文化の融合を戦略的に進めていったことが明らかになっている²¹。ここに、若き洋舞開拓者が20世紀初頭の海外において、他者としての自文化を客観的に見つめざるを得なかったそれぞれの状況が垣間見える。

2-3 戦時下のレビュー時代と東洋の表象

以下では、日本国内の舞踊上演を取り巻く状況に目を向けてみたい。洋舞草創期に自身の舞踊表現技術をさらに磨くために渡欧、渡米した洋舞の開拓者たちは、帰国後に各々舞踊団や舞踊研究所を持ちながら、レビューを上演する劇場の舞台に立ち、さらには振付師として製作に関与することも珍しくなかった。当時は、1933年に日本劇場、1934年に東京宝塚劇場が東京有楽町に、1937年には東京浅草に国際劇場がそれぞれ開場すると、少女歌劇によるレビューが人気を博す。

盧溝橋事件をきっかけに日中戦争が勃発した1937年以降は、中国を題材としたレビューが登場するようになる。具体的には、宝塚歌劇では、1937年《黎明》を皮切りに、1938年《満州より北支へ》ならびに《揚子江》、1942年《北京》と《東へ帰る》まで、「国策レビュー」、「軍事レビュー」、「事変レビュー」や「事変物」といったジャンルの作品が登場することが先行研究で明らかにされている²²。宝塚歌劇と同様に東宝傘下の日本劇場でも、1937年《開戦レビュー》が先陣を切り、《進軍オーケストラ》《進軍バレエ》といった上演が続いた。1938年《輝く軍艦旗》、1939年《無敵海軍》《乙女と兵隊》、1940年《四人の電撃兵》など、時局を反映した勇ましい情景が次々と舞台上で展開された²³。さらに中国戦線の熾烈化に伴い、1941年8月以降は東宝舞踊隊（日劇ダンシング・チームが1940年9月に改称）が日本軍慰問のため、上海、満州、フランス領インドシナへと出発している。

洋舞草創期を築いた舞踊家も自由な創作活動を制限され、日本が太平洋戦争へと突き進むにつれて舞踊活動にも変化が訪れる。1933年に松竹歌劇団制作部に入社した執行正俊は、演出、振付、舞踊指導に携わっていた。しかし戦時下のレビューは、上演内容を「日本民族調」へと路線変更し、北陸や信越地方の郷土芸能を現地取材するため訪れたこともあったという。さらに1942年には松竹歌劇団の慰問隊の一員としてフィリピン全島で慰問公演に参加している²⁴。

戦時下において、レビューを上演していた先述の大規模劇場では、いずれも時局を反映し、1937年頃から軍事勢力の範囲が及ぶ領土（植民地）や郷土や民族を強く意識化させるような演目や内容を上演していたことが窺える。しかしながら、日中戦争期の宝塚歌劇によるレビューに見られる「中国」の表象について考察を行った葛西周氏は、時局を反映したレビューの娯楽性は戦争期の緊張感を中和させ、「プロパガンダ・メディアとして機能することを期待されていた」²⁵と指摘している。さらにレビューの舞台上に登場する「中国」の表象には、「西洋由来の『他者』に対するエキゾチシズム、現地体験に基づく写実主義、五族協和を強調しようとする汎アジア主義」といった矛盾する複雑なまなざしの交差が確認できることをその研究で具体的に示している²⁶。本稿では、この問題意識に基づきながら、戦時下において「民族」を意識化させる西洋由来の「他者」に対するエキゾチシズム、ひいては足下の「民俗」や「郷土」に注がれる「自己」に対する一種のエキゾチシズムや、他者が観客に期待するステレオタイプのイメージを巧みに利用し自己演出する「セルフ・オリエンタリズム」といった交錯するまなざしを考察する²⁷。そのため、昭和前期に来日した日系米米国舞踊家ティコ・イトウの舞踊創作活動の一端を整理し、当時の新聞雑誌記事に掲載されたティコ・イトウの言説分析を通して、戦時下という時代性を通して構築された「郷土」「民族」といった概念に内包された記号を読み解いていく。

3. 新聞雑誌記事に見るテイコ・イトウをめぐる言説

3-1 先行研究とテイコ・イトウの来日報道

舞踊や演劇関連の先行研究におけるテイコ・イトウについての言及は、皆無に等しかったといえよう。正確に言えば、垂水千恵氏による台湾の文学者呂赫若の研究²⁸、武藤優氏による論文²⁹、先述の葛西周氏の論文などに名前などがわずかに確認できる程度である³⁰。なかでも、テイコ・イトウについて一定の情報がまとめられているのは村松道弥氏の著作³¹に限られていた。以下、これらの資料を参照しつつ、特に来日当時のテイコ・イトウに関する新聞雑誌記事の言説について分析する。

テイコ・イトウと伊藤祐司は、1934年11月1日未明に日本郵船太洋丸で横浜に入港した。翌2日の『朝日新聞』夕刊(2頁)は「伊藤祐司氏帰る 山室軍平氏と同船で」【図1】との見出しで報じた。伊藤祐司はテイコ・イトウの夫であり、1920年に東京音楽学校を卒業しテノール歌手として活躍した後、1921年に渡米した。二人が結婚した1934年当時は米国ニューヨークのラジオ・シティ・ミュージック・ホールの衣裳、小道具製作、ならびに舞台装置の仕事に携わり、米国の舞台装置と小道具製作では高評価を得ていた³²。今回の帰国前には技芸主任となったことを当該記事は伝えている。伊藤祐司の帰国は実に14年ぶり、6か月間の休暇を得て帰国したという³³。実は祐司に限らず、これまでも伊藤家は「伊藤芸術三兄弟」「芸術の十人兄弟」³⁴として頻繁に新聞雑誌の紙面を賑わしており、そこには祐司の実兄で舞踊家の伊藤道郎と建築家の鉄衛、さらに実弟の舞台装置家の熹朔、俳優で演出家の千田是也(本名は伊藤罔夫)などが大々的に紹介された【図2】。ゆえに、当時の伊藤祐司の知名度は比較的高かったといえる。その証拠に、到着前日の『読売新聞』は、「テナー伊藤あす帰朝 十余年ぶり米国から」との見出しを付し、写真付きの記事を掲載した【図3】。記事冒頭から「舞踊界の花形伊藤道郎、演出家熹朔、新劇俳優千田是也諸氏を兄弟に持ち趣味の音楽から大正十一年渡米したテナー伊藤祐司(三八)氏」と、三兄弟を引き合いに出し、祐司を乗せた郵船太洋丸が翌日横浜港に入港すること、約6か月間滞在するため当時メキシコ巡演中の伊藤道郎を日本に呼び戻し、熹朔とともに「春の楽壇を驚倒しよう」との計画を進めていることなどを報じた。当該記事によれば、祐司は渡米後シアター・ギルド専属歌手となるが、その後はロキシー劇場で演出、舞台装置、小道具考案の仕事を経て、ラジオ・シティ・ミュージック・ホールの「アート・デザイナーを勤めている」ことが経歴に詳しく書かれている。随所にカタカナ語が踊る当該記事からは、米国のエンター・ティナーの世界で活躍する伊藤祐司を、兄の伊藤道郎とともにアメリカの芸術分野での成功者として国民に広く印象付けようとしたメディアの思惑が窺える。

一方、テイコは旧姓のテイコ・オノを名乗り、東洋舞踊の舞踊家としてすでに米国で評価を得ていた。先述の『朝日新聞』では、テイコについて次のように報じている。「夫人テイ子さんは故茂木桃井商会主茂木氏の遺児でニューヨーク生まれのステージダンサー」であるとしている。茂木桃井商会は米国で当時輸出陶磁器などの日本美術雑貨を行商によって売買していた茂木喜太郎だと思われるが、詳細は不明である。テイコはニューヨークで生まれ、祐司とはニューヨークの舞台で知り合ったことも記事には記載されている。さらに当該記事は、職場であるニューヨーク・ラジオ・シティ・ミュージック・ホールの現状と当時のレビューの傾向について伝える祐司の言葉で次のように締めくくっている。

アメリカのレビューは益々東洋的になる傾向があり、これまでの演出家は欧州に出向いたものだが将来は東洋へと云ふことになりませう、現在ラジオ・シチーのミュージック・ホールには専属踊子七十名、歌手五十名、百名のオーケストラがあり、出来ればその内三十名位を招聘して新しいものをやって見たいと思つてゐます

この記事が伝える「益々東洋的になる傾向」とは、具体的にどのような意味を持つのであろうか。事実、米国の伊藤祐司関連資料には、そのことを伝える記事の切り抜きが収められている【図4】。そこには、「訪問者、東洋をブロード・ウェイで上演する意向、伊藤祐司 ラジオ・シティー デザイナー、ブロード・ウェイに是非とも東洋的な着想が必要」という見出しが見える。これらの情報だけでは具体的な状況は把握できないが、レビュー界に東洋的な要素をもたらすとすれば、西洋由来の「他者」に対するエキゾチックなまなざしを含んだ東洋趣味的、つまりオリエンタルな要素を含んだ演目に挑戦しようとしていたと推測できる。これを言葉通り解釈すれば、曲線的な身体の使い方や指先の繊細な動きと独特の表情やポーズに、妖艶な民族衣裳に身を包み現地特有の装飾品で着飾った舞姿を彷彿とさせるような、いわゆる中東から東南アジア、東アジアを含む民族舞踊のジャンルの開拓を視野に入れていた可能性が高い。これについては後述するが、そうであるならば先述した宝塚歌劇の「中国」レビューや秦豊吉が主導した日劇ダンシング・チーム（1940年9月に東宝舞踊隊と改称）の「日本民族舞踊の研究」よりも先行する試みであったといえる。レビューの舞台は単なる娯楽といえども、帝国主義の時代において各国が領土拡大を展開する社会情勢のなかで、あたかも世界各国を掌にでも乗せるように舞台上に各国の民族文化を舞踊と音楽によって展示することで、世界地図を征服していくような感覚が皆無であったとはいえないであろう。

当時の東京は日本劇場や東京宝塚劇場といった大規模な劇場が次々と開場し、レビューの上演可能な劇場空間と上演機会がさらに広がり、レビューの舞踊表現形式に多様性が求められていた時代であった。例えば日本劇場では、1936年9月にバレエのオリガ・サファイアが正式な採用前に《四羽の白鳥》の振付を担当し、翌10月には正式にバレエ教師として迎えられるなど、新たな舞踊創作の方向性の模索が始まっていた。オリガ・サファイアの指導のもと、日劇ダンシング・チームから選抜された15名ほどが「バレエ・チーム」【図5】を結成し、1937年以降は《ロシア・バレエの試み》（8月10-20日）、《進軍バレエ》（9月1-10日）、《古典バレエの試み》（10月1-10日）などロシア・バレエをレビューに取り入れた作品を上演していた。

日本のレビュー界において東洋舞踊が注目されたのは、植民地文化の人気を受けて1938年に日本劇場で《東洋の印象》（5月21-31日）が上演された後の、1939年から1940年頃までと考えられる。これは、やがて戦時下における帝国日本が領土を拡大していく過程において、植民地の民族舞踊が「郷土」の文化の一つとして認識されるに従い、郷土舞踊や民族舞踊を題材としたレビュー作品を上演するために、製作部とともにダンサーや振付師が国内外の伝承地に派遣され、現地調査を行った期間と重なる。日米両国における東洋舞踊が注目される時期において時差が生じていることは、すなわち時局を反映した植民地文化ブームを受け、東洋舞踊が「郷土」や「民族」を彷彿とさせるイデオロギー装置となりうるような状況とは異なり、米国の東洋舞踊は戦時下という文脈に束縛されないエキゾチックな「オリエンタル・ダンス」を表していた証拠となろう³⁵。

いずれにしても、1934年11月2日付『朝日新聞』の記事は、テイコについてその家系と舞踊家であることのみに触れ、米国の東洋舞踊の流行を理由に本場米国のステージ・ショウを招聘したいという祐司の言葉に紙面の多くを割いていた³⁶。当時、舞踊家テイコ・イトウの存在は祐司の名声の裏に隠れていたことになる。

3-2 新聞記事から読み取る来日の狙い

テイコ・イトウと伊藤祐司の来日報道記事をもう一つ紹介する。それは、ニューヨーク公立図書館パフォーミング・アーツ部門所蔵の資料「Ito, Yuji Scrapbook (1934-36)」にあった『時事新報』の記事「踊り子夫人とテナー伊藤氏 山室軍平氏も帰る」である。「母国へ蜜月の旅」という小見出しがあることから、結婚直後の来日だったことがわかる。記事によると、まず伊藤祐司に関して「十三年間アメリカにテナー行脚をつづけ目下ラヂオ シティ ミュージック ホールの技術部主任として手腕を認められている」とあり、次にテイコに関して「ニューヨーク生れの踊子新夫人のテイ子（二一）さんを伴い帰朝した」ことを伝えている。祐司については、さらに半年の休暇が「蜜月旅行を兼ねて新夫人にゆっくり故国を堪能させ」るためであり、日本での舞台装置研究への取り組みに関する抱負を述べている。先述の『朝日新聞』でも言及していた欧州のレビューに関しては、次のように記載している。

現在欧州のレビュー藝術が殆ど行詰った感があり今後は新しく東洋趣味の研究が盛んになって来るようです、そう云った点で私は様子を見た上ラヂオ シティからショー ガールを廿五六名呼び寄せようと思います、家内は藤間流の踊を少しやりますが、この機会にもっと日本舞踊を研究してやらせる心算でいます

『朝日新聞』には、昨今の「アメリカのレビューは益々東洋的になる傾向がある」と書かれていたが、『時事新報』では欧州のレビュー芸術が行き詰まり「今後は新しく東洋趣味の研究が盛んになってくるよう」だとの祐司の見解を伝えている。『時事新報』の記事では、今回の半年に及ぶ来日目的が新婚旅行を兼ねており、日本滞在中の祐司の目的が日本の舞台装置の研究にあり、行き詰まりを見せている米国のレビューに新風を吹き込むためには「東洋趣味」の研究が鍵となること、テイコも東洋舞踊の一種として日本舞踊を習得することが確認できる。

「Ito, Yuji Scrapbook (1934-36)」のなかに、『東京日日新聞』（1934年11月2日、夕刊、2頁）の切り抜き記事を確認することができた。「レビューの逆輸出 米国の舞台に送る 舞踊家の伊藤氏夫人」【図6】といった見出しから始まるこの記事冒頭では、祐司の役職が大々的に取り上げられている。「レビュー・シチー・ミュージックホール」や「先年帰朝した五大舞踊家の伊藤道夫氏の令弟」などの誤記が随所に見られるものの、東京音楽学校出身で渡米後13年ぶりの帰国であり、2年前に「ニューヨーク生れの艶やかなてい子夫人（二一）と仲良くボートデッキに並び」取材を受けたことが描写されている。祐司によれば、ニューヨークに渡った直後にラジオ・シティ・ミュージック・ホールの演出ならびに舞台装置小道具の考案に携わり、昨今行き詰まりを見せている米国レビューの打開策として「東洋諸国、殊に日本劇界並に舞踊界の趣向を取り入れ」ることが来日目的である

と明言している。さらに「早くも日本は近き将来に必ずシヤトリカルマーケットシチーになる」と見ており、テイコとともに「最近の日本舞踊の傾向、劇界の情勢視察」を兼ねて約6か月の滞在を計画していることを明かしている。「妻のてい子は米国育ちで日本語を話せ」ないが、「ステージ・ダンサーとして度々公演をし藤間流の日本舞踊の素養もある」と、実弟の熹朔と演出法を研究したいとも祐司は語っている。

以上、先述の『朝日新聞』も含めた三紙によるテイコ・イトウの来日報道記事に基づき伊藤祐司夫妻の来日目的をまとめると、祐司は行き詰まった米国のレビューの活路を東洋舞踊に見出すため、舞台演出や舞台装置等を含めた日本のレビュー界の視察であり、テイコは米国で舞踊家として舞踊レパートリーの幅を広げるため、藤間流の日本舞踊の研鑽をさらに積むことであったと理解できる。

3-3 東洋舞踊の現地調査と成果発表会

1934年11月2日の各紙が伝えた伊藤祐司とテイコ・イトウ夫妻の報道以降、目立った活躍は報じられていない。では、その間二人はどうしていたのであろうか。村松道弥氏によれば、「東洋舞踊の研究のため東洋の諸国を廻り、現地で専門家から直接舞踊を習い覚えていたようである³⁷」。その成果は、1936年12月4日に帝国ホテル演芸場で発表された【図7】。以下は、それに先立つ記事である。

四日夜にこれは日本人ではあるが二世、伊藤祐司夫人テイ・オノ・イトウが印度支那方面への舞踊行脚に発つ道途のために、夫君の衣裳デザインによって帝国ホテル演芸場に発表会を開き「東洋の印象」「スペイン・グループ」「モダン」の三部の舞踊を踊り分ける

当該記事は「Ito, Yuji Scrapbook (1934-36)」に収められていたものであり、掲載紙名ならびに掲載年月日の記載はなかったが、この記事の直前に「12月に入れば今夏来朝したウィーン洋琴界の耆宿」「ワインガルテン」の名があるため、1936年だと特定できる。パウル・ヴァインガルテン Paul Weingarten は、ウィーン音楽院を卒業したピアニストで1936年から1938年まで東京音楽学校で教鞭を執っていた人物である。上記の記事によれば、これからさらにフランス領インドシナ方面へ東洋舞踊の習得へ向かうと書かれている。その後の調査で、これは『都新聞』1936年11月20日付の記事であることが判明した。

テイコ・イトウが東洋舞踊研究に訪れた時期や地域、直接の指導者等については今後の研究が必要であるが、テイコ・イトウは1938年から1941年までの3年間、日本劇場に「南方諸島」の舞踊振付師として招聘されていたが、この時期に東宝舞踊隊が、朝鮮、台湾、北京、タイを現地調査に訪れていた。なかでも1940年8月末から9月までの約40日間にわたり、日劇ダンシング・チーム（東宝舞踊隊）の三橋蓮子が日本劇場の佐谷功とともにタイに派遣された³⁸。これについては、当時、在タイ王国大使館の通訳であった奥村鉄男の署名記事「タイ国の舞踊・演劇・音楽」が雑誌『音楽之友』³⁹に掲載されており、「近年、わが国から伊藤テイ子や三橋蓮子などがタイ国へ渡り、短期間ではあったが当時の文部省芸術局長官のルアン・ヴィチット・ワダカーン氏夫人より古典舞踊の指導を受けた」と、テイコ・イトウや三橋蓮子が現地を訪れ古典舞踊の指導を舞踊専門家から受

けていたことに言及している。葛西周氏は、テイコ等に直接指導したのはクヌイン・ワータカーン（ルアン・ヴィチット・ワダカーン氏の2番目の妻）と推測している⁴⁰。いずれにしても、テイコ・イトウがタイ、インドネシアのバリ島の舞踊を自身の東洋舞踊のレパートリーとして複数回にわたって上演していたことが舞踊リサイタル等のプログラムや収集資料からすでに確認されているため、東南アジアや東アジアを訪れた明確な時期や地域についての詳細については改めて調査する必要がある。

さらに、1936年12月4日に開催された帝国劇場での成果発表会では、「Ito, Yuji Scrapbook (1934-36)」に収められた『都新聞』（1936年10月21日）の記事「衣裳の魔術師 アメリカ仕込みの腕を振るう 妻君の舞踊発表会で」【図8】が詳しい状況を伝えている。ここには、年明けの1937年に再び日本を去り、「ジャワ、印度支那、印度方面に舞踊行脚に旅立つ」とある。この成果発表会に際して、祐司は衣裳のデザインと製作を担当するほかに、曲目の選定、ピアノ伴奏まで請け負った。さらに、鎌倉の家を引き払い、小石川区金富町の家に移したこと、テイコは日本滞在中に若柳吉登代に師事し日本舞踊の研究を続けていたことも明記されている。さらに先述の『都新聞』の引用にあった「東洋の印象」「スペイン・グループ」「モダン」の三部の舞踊とは、「東洋風、西班牙風、近代風」⁴¹という構成であることにも触れている。衣裳担当の祐司は、これらの複数にまたがるジャンルの舞踊衣裳のデザインを一から考案したことになる。ラジオ・シティ・ミュージック・ホール「美術部主任」として、「現在、日本の舞台衣裳は細部にばかり気を配りすぎて舞台的な効果を見失っている」との見解を示し、舞台照明のなかの舞踊家の所作が映えるような効果を狙い、次のような方法で、東洋舞踊に不可欠な衣裳、きらびやかな冠や腕輪、足輪、首輪、耳飾りなどを一人で製作した。

ボール紙に胡粉で凹凸をつけ、これに絵具を塗って、鋏を打てば忽ち立派な革製の髪飾りになり、黒い木綿の布に糊で図案をかねて之に金粉を吹つけければ、これが金糸の縫とりのように見え、ブリキの腕飾りに安物の簪を何本か打ち付けければ之が素晴らしく異国趣味の効果を出すといった風に近くで見れば何のこともないが、離れて照明を当れば影を巧みに利用して立体的に浮上がり、豪華な衣裳に見える（以下省略）

この記事の内容から、ニューヨークのラジオ・シティ・ミュージック・ホールの「美術部主任」としての仕事ぶりが窺える。照明の具合により、舞台の舞踊家に明暗ができる。その影を利用して、エキゾチックな「異国趣味の効果」を演出する手法は、祐司の兄である伊藤道郎も自身の舞踊作品《ピチカート》（ピチカット）で得意としていた。

1937年の春、テイコは祐司とともに東洋舞踊研究のために、「インド、ビルマ、シャム、ジャワ、インド支那の東洋各国を遊歴して、口伝になる音楽の採譜、舞踊の型、コスチューム、歴史、舞踊音楽書等を採集」⁴²するため日本を後にする【図9、図10、図11】。紙幅の都合があるためこれ以降については別稿に譲るが、戦火が激しくなり日米開戦が現実味を帯びて来る1941年秋、テイコと祐司は米国へ帰国の途に就く。

4. メディアによって構築された日系米国人舞踊家像と「郷土」「民族」

4-1 道成寺を踊る「アチラ」の日系二世の民族性

ここでは、新聞雑誌記事によって形成された日系米国人舞踊家テイコ・イトウ像について考察し、戦時下における日系二世のテイコ・イトウにとっての「郷土」「民族」の概念形成について考える。1934年11月2日に横浜港に到着したテイコ・イトウと伊藤祐司に関する報道では、祐司がニューヨークのラジオ・シティ・ミュージック・ホールの「芸芸部主任」であることがことさら強調され、テイコについては幼少期から東洋舞踊に興味を持ち、藤間流の日本舞踊をたしなんでいることが伝えられた。記事に添えられた写真は、洋装姿であった。しかし、「Ito, Yuji Scrapbook (1934-36)」を手掛かりに新聞雑誌に掲載された記事の詳細を分析してみると、興味深いことに二つのテイコ像が浮かび上がる。一方は、エキゾチックな衣裳を身に着けて東洋舞踊を踊っているテイコ・イトウであり、もう一方は着物姿で日本舞踊を披露するテイコ・イトウである。それを物語る象徴的な記事をここで紹介したい。

「道成寺を踊る」⁴³と題した記事は、若柳吉登代のもとで日本舞踊の稽古に励むテイコ・イトウについて書かれている【図12】。「この女性はそのスマートな洋装が物語る様に日本語が喋れない」「ペラペラペラと英語で」話すテイコに、吉登代師匠は驚きつつも熱心に稽古をつけると書かれている。「伊藤テイ子」という名前からは想像もできない、「アチラ」の女性として描写されている。一方の祐司については、「道夫（道郎＝筆者加筆）、熹朔、千田是也の伊藤兄弟、これの一番兄さん」「声楽家で紐育ロキシイ座衣裳部主任」との誤記が目立つ。祐司の活躍を中心に上げた他の新聞雑誌記事とは異なり、テイコ・イトウについて紙面の多くを割いているが、その書きぶりはある思惑が窺える。

祐司氏が渡米中見つけ出したアチラ生まれの第二世、アチラ式に数えて廿三歳、ニューヨッ子だ、ボストンのミュージカル・レビューやニューヨークの劇場で振り付けもやり、事務的にも家庭的にも祐司氏の大事な半分であった、このテイ子さんが第二世とは云え日本人だ、ぜひ日本舞踊を…とたつての希望で夫婦帰朝するや早速、吉登代師匠の門を叩いた、毎日吉登代師匠の許へ通う外に生花茶、盆栽それにリズムの研究のため太鼓と日本的なものの根本を学ぶのに大変だ

記事は、米国やアメリカではなく、「アチラ」を繰り返し使用している。一見、「ハリウッドあたりから抜け出してきたとしか見えない洋装のピッタリ板についた女性」は「第二世とは云え日本人」であり、日本語が話せないが日本舞踊をはじめ日本の伝統文化に親しもうとする様子を伝える記事の書きぶりは、テイコの特異な姿を印象付けようとする。

東洋舞踊家として米国でも舞台経験を持つテイコは日本舞踊も目に見えて上達したと考えられるが、「テイ子夫人の日本舞踊は独特な進歩を遂げ」ているとし、道郎、熹朔、千田是也、祐司の伊藤兄弟プロダクションを旗揚げする予定があり、テイコもステージを踏むため稽古に余念がないという。記事は、さらにこう続く。

それを機に、再び渡米、紐育で学校を開いて大いに日本舞踊を研究普及しようと御主人ともども計画に余念がない、麻布区新龍土町一一、白亜の洋館が立ち並んだ例の外人街の角でこの日も雪を冒して師匠のところから帰って来たテイ子さんは「もうお師匠さんのところへ通い始めて一年にはなりましょうか、松の緑、汐くみ、藤娘など大好きですわ、日本舞踊を始め、凡ての東洋的なものの根元的なテクニクを研究したいんです、」と語った

日本語が話せない「アチラ」の日系二世の女性は、日本の伝統文化を研究するに従い、日本の生活と日本文化に馴染んできた様子を当該記事は強調している。しかし、最後にあるように「東洋的なものの根元的なテクニクを研究したい」という部分は、テイコ以上に祐司が求めていたものだったに違いない。そのため、テイコのかわりに祐司が記事の内容を方向づけ、差異化された「アチラ」の女性が日本社会に多少なりとも受け入れられるようにと配慮したとも考えられる。一方で、テイコ自身も日本にルーツを持ちながら、自身の拠り所となる「郷土」が、現実味のない幻想の国「東洋」であった可能性は拭いきれない。

4-2 あこがれていた「幻想の国」日本

最後に分析するのは、テイコ・イトウの署名記事「あこがれていた日本の生活」（1940年5月）である⁴⁴。海外版も発行されており、著名人や有名写真家が名を連ね皇族や華族も時折登場したグラフ雑誌『ホーム・ライフ』に掲載されたこの記事からは、本稿でこれまで取り上げた新聞記事とは異なり、テイコの本音が浮かび上がる。

記事の前半には、父母を早くに失い、育ての親である祖父母から「異郷」で「日本の娘」として教育を受けたこと、亡くなった母から日本の良さを常に説かれており自分自身が日本人としてプライドを持っていたことが書かれている。そのため、初めの日本到着の前夜、つまり1934年11月1日に郵船太洋丸が横浜港に入港する前夜は嬉しさで眠れず、「夜明けに船が岸壁に近づき、港の灯がチラホラと見えた時の気持ちは何ともいえなかった」という。その後は「子供の時から憧れていた自分の国に着いた」という喜びに溢れ、「日本に帰ると、私は日本で育った日本の婦人と同じようになりたいと考え」た結果、茶道、生け花、能、太鼓、鼓、日本舞踊を一流の師に学び、「日常生活も努めて、日本で生まれた日本人になろうと努めた」という。例えば、挨拶の際に丁寧なお辞儀を心掛けるが、アメリカで育った自分には努力が必要だったと打ち明けている。

その一方で、銀座で日本人紳士が故意に自分自身にぶつかってきたことや、「アチラ」生まれの友人の兄弟が英語で話しながら往来を歩いていると「日本人の癖になぜ英語で話す」と頬をぶたれたことなど、これまでの人生で経験したことがなかったような驚愕した出来事について触れている。こうした経緯から、やがてテイコの日本に対する認識において変化が生じる。以下、テイコの言葉を引用する。

日本語の話せなかった私は、その時から英語で話さぬ方がいいのだと思った。そんな風で、私がアメリカで考えていた日本は、実際の生活とは何の関係もない、いいことばかり考えていたらしいのである。それから、私が日本で生活をして初めて解ったことは、私の考えていた日本は、東洋を全部一緒にした日本であったということであった。そこで私は、自分の専門の舞踊の上からも、真に東洋というものを研究したいと思った。しかし困ったことには、日本で東洋のものを研究しようという時に、東洋に関する材料の不足ということであった。これは私が日本へ帰って以来感じた最も大きな物足りなさであった。

いうまでもなく、テイコがいう東洋とは東南アジア諸国であったことは、その後の行動からも明白である。しかしながらここで注目すべきは、テイコが来日前に考えていた日本は現実には存在しない、まさに想像の共同体であったという点である。テイコの想像のなかで像を結んだ「幻想の国」日本は、「東洋を全部一緒にした」非現実的な空間であったと、テイコ自身理解しようとしたことがテイコの言葉から確認できる。幼くして失くした父母の国日本に帰ってはみたものの、現実の世界は想像をはるかに超えて厳しく、喪失感に駆られたテイコが求めた先が「東洋」だったのである。現実の日本にはなかった「東洋」の舞踊と音楽を求めて、中国、インド、シャム、ビルマ、フランス領インドシナに約3年もの間滞在したと説明している。

日本人としてのルーツを確認するため、幼い頃から憧れた「日本に帰った」ものの、日本社会に受け入れられるかわりに、外国人という「他者」に注がれる視線に晒され、疎外感を抱いていたテイコの心情が記事の文面から読み取ることができる。この記事の前後に、和服姿で日本の伝統文化に取り組むテイコの姿は、新聞雑誌などの出版メディアを通じて多くの人の目に触れることとなった。しかしながら、第4回東洋舞踊公演のポスターで着物に身を包んだしとやかな日本女性を演出する写真【図13】や着物姿でインドネシアのワヤン劇に登場する人形を操る写真【図14】に対する違和感は否めない。

戦時下において自国の民族への意識が高まっていくなかで、テイコと祐司が意図したとおりの日本の伝統文化に精通した日本人女性を印象付ける戦略が出版メディアを通じて構築されたことは、かえって好都合であったともいえる。1934年11月1日の来日から、祐司はテイコが藤間流の日本舞踊に精通していることを強調した。その意味において、日米開戦の前年にあたる1940年5月2日に開催された「テイコ・イトウ第4回東洋舞踊公演」のポスター写真として掲載された日本舞踊の衣裳をまとったテイコの姿は、現実にはありえない「幻想の国」東洋を印象付けるものと解釈することができる。

5. おわりに

本稿では、議論を立てる前提として近代舞踊が誕生した20世紀初頭の日本の洋舞小史について、先行研究を中心に概観した。洋舞の若き開拓者等は、舞踊技術の研鑽の場を欧米に求める新たな舞踊実践の枠組みを模索するなかで、「他者」のまなざしを注がれることにより自文化を再認識していた。さらに、海外での経験を得た若き洋舞の開拓者たちの多くが自らの身体表現の技術を鍛錬する過程で「他者」へのまなざしを「自己」に注いだ際に出会ったのが、東洋舞踊という新たなジャンルの「創出」であったことを確認した。

これらの点を踏まえ、日系米国人舞踊家のテイコ・イトウと祐司の来日目的と背景事情を特定した。1934年当時に行き詰まりをみせたブロード・ウェイにおいて、レビューはその活路を見出す方策として方向性を模索していたが、当時ラジオ・シティ・ミュージック・ホールの舞台美術や小道具製作を仕切っていた祐司が東洋的な着想を得ることを提案し、テイコとともに東洋舞踊研究のために現地を訪れたことが当時の新聞記事から明らかになった。これは欧米のみならず日本のレビュー界が抱えていた問題でもあった。テイコと祐司は日本のみならず、タイ、インドネシア、朝鮮へ直接赴き、現地の舞踊家から古典舞踊の指導を受けながら、東洋舞踊の舞台上演に関わる表現技術、民族音楽の特徴を習得した。その際、現地の伝統舞踊の身体表現技術にとどまらず、伝統音楽の特性、独特な民族衣裳、仮面や冠、装飾品に至る小道具、照明、舞台装置といった舞台上演技術や演出について多岐にわたる資料を包括的に収集した。テイコと祐司の東南アジアにおける東洋舞踊研究は、日本劇場、東京宝塚劇場、浅草国際劇場で1937年頃から1942年頃まで人気を博した「民族物」へと引き継がれていく。こうして、戦時下の日本の植民地を含めた各地域の風俗や生活文化を題材にした「東洋舞踊」をはじめとする民族舞踊や民族音楽を織り込んだ「民族物」レビュー作品の構成・演出法は、商業演劇を上演する劇場空間において定着していく。

戦時下において東洋舞踊研究を目的に掲げ、日本とアジア諸国を訪れたテイコ・イトウの舞踊実践を日本国内の洋舞史に位置付けるならば、それは日本での東洋舞踊研究の先駆者として現地調査を精力的に行った稀有な存在ということになる。同時に、日本人としての自身のルーツを模索し、時には「他者」に注がれる厳しい視線を全身で受け止めつつ、「郷土」「民族」「東洋」という戦時下のイデオロギーが付与された曖昧な概念に対して真摯に向き合った日系二世の東洋舞踊家でもあった。

日劇ダンシング・チーム（東宝舞踊隊）をはじめ、宝塚少女歌劇、松竹少女歌劇といったレビューが「東洋舞踊」として各国の民族舞踊を題材に舞台作品を製作したことに先駆け、日本に東洋舞踊というジャンルを定着させた人物の一人がテイコ・イトウである。さらに、日本国内でその名が知られていた伊藤祐司が、新聞雑誌の取材を通して米国レビュー界における東洋舞踊への意識の高まりについて折に触れて言及したことは、日本のレビュー界に対し東洋舞踊の価値を認識させる行為であったと解釈できる。日本を足場に、タイ、ミャンマー、インドネシア、インド等に赴き、現地の専門家から民族舞踊の舞踊表現技術を直接習い覚え、その後日本劇場の振付師として《東洋の印象》をはじめとする東洋舞踊、民族舞踊の普及に努めたテイコ・イトウの功績は計りしれない。

【付記】

本稿は、JSPS 科研費 JP19K23021 ならびに JSPS 科研費 JP 21K12873 の助成による研究成果をまとめたものである。

注

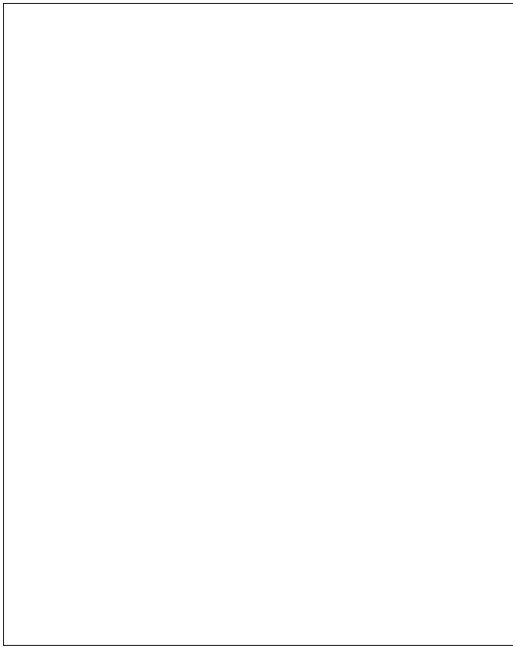
1. 渡辺裕『日本文化 モダン・ラブソディ』春秋社、2002年、296頁。
2. 前掲注1（渡辺裕『日本文化 モダン・ラブソディ』春秋社、2002年）、298頁。
3. 片岡康子「石井漠 一肉体とリズムの統合による純粋舞踊の探求―」片岡康子監修・著『日本の現代舞踊のパイオニア ―創造の自由がもたらした革新性を照射する―』公益財団法人新国立劇場運営財団情報センター、2015年、23-32頁。
4. 桑原和美「江口隆哉・宮操子 一高らかに舞踊創作の灯をかかげて―」片岡康子監修・著『日本の現代舞踊のパイオニア ―創造の自由がもたらした革新性を照射する―』公益財団法人新国立劇場運営財団情報センター、2015年、65-76頁。
5. 葛西周「日中戦争期の新作レビューにおける『中国』表象とその背景 一宝塚歌劇を中心に―」『演劇研究』第40号、早稲田大学坪内博士記念演劇博物館、2016年、87-101頁。
6. 日本洋舞史研究会編「日本洋舞史年表Ⅰ」日本芸術文化振興会 新国立劇場情報センター、2003年、3-4頁、<https://www.nntt.jac.go.jp/centre/library/publication/material/pdf/youbushil.pdf>（2021年11月4日閲覧）。
7. 杉山千鶴「帝劇興行にみる洋舞の受容」『舞踊學』第35号、2012年、92頁。
8. 帝国劇場歌劇部は、1914年5月に洋劇部と改称するが、1916年5月に解散となり G. V. ローシーは解雇される。
9. G. V. ローシーの帝国劇場採用に関しては、1912年当時、欧州視察中の帝国劇場元専務の西野恵之助に見いだされ、新設されたばかりの歌劇部の教師として招聘された。上野房子「日本初のバレエ教師 G. V. ローシー来日前の歩みを探る」『舞踊學』第14号、1992年、9頁。
10. 前掲注6、5-7頁、<https://www.nntt.jac.go.jp/centre/library/publication/material/pdf/youbushil.pdf>（2021年11月4日閲覧）。
11. 山田小夜歌「G. V. ローシー [Giovanni Vittorio Rosi, 1867- ?] の帝国劇場におけるバレエ指導と上演作品」『お茶の水女子大学大学院人間文化創成科学論叢』第18巻、2016年3月、62-63頁。
12. 近代文芸思潮の観点から、特にドイツにおける新たな詩的言語の成立と近代の身体表現の潮流を背景に展開した舞踊の再解釈をめぐる議論は、以下の文献を参照した。山口庸子『踊る身体の詩学 ―モデルネの舞踊表象―』名古屋大学出版会、2006年。
13. 20世紀初頭に海外で舞踊を学び、後に日本の現代舞踊界を牽引したのは、石井漠、小森敏、伊藤道郎、高田雅夫、高田せい子、江口隆哉、宮操子、執行正俊、檜健次、石井みどりである。これらの舞踊家としての活躍の詳細は、以下の文献が詳しい。片岡康子監修・著『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―』公益財団法人新国立劇場運営財団情報センター、2015年。

14. 山田耕筰の舞踊詩への取り組みは以下の文献を参照した。後藤暢子・団伊玖磨・遠山一行編『山田耕筰著作全集』1、岩波書店、2001。木村理恵子編『山田耕筰と美術』栃木県立美術館、2020年。
15. 前掲注3、25頁。
16. ここにある引用はすべて、前掲注3、27-28頁からの引用である。なお、片岡康子氏によればこれらの引用の出典は次の文献であるという。石井漠『私の舞踊生活』講談社、1951年。池田林儀『石井漠とささら踊』生活記録研究所、1963年。
17. 前掲注4、72頁。
18. 2つのドイツの新聞劇評は、前掲注4、69-70頁からの引用である。
19. 桑原和美氏によれば、『日本の太鼓（鹿踊り）』（作曲 伊福部昭、衣裳 河野国夫、照明 大場三郎）は1951年11月17日に日比谷公会堂で初演されたという。「ハツ鹿の踊り」「女鹿かくし」「二ツ鹿の踊り」「ハツ鹿の踊り」の4演目で構成された24分間の作品は、親鹿、女鹿、6人の鹿の計8人で踊られた。前掲注4、74頁。
20. 前掲注4、74頁。
21. 串田紀代美「伊藤道郎の日本を題材とした舞踊表象（1918-19）―山田耕筰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』第7号、2017年、34-47頁。
22. 前掲注5、87-88頁。
23. 橋本与志夫『日劇レビュー史 一日劇ダンシングチーム栄光の50年―』三一書房、1997年、34-61頁。
24. 執行正俊に関する情報は、以下の文献に基づいている。桑原和美「執行正俊 ―芸術の美と愛の中を彷徨うバガブンドー―」片岡康子監修・著『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―』公益財団法人新国立劇場運営財団情報センター、2015年、85頁。
25. 前掲注5、89頁。
26. 前掲注5、98頁。
27. セルフ・オリエンタリズムを中心とした舞台演出をめぐる交錯する視線に関しては、次の論考で触れている。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』第5号、2015年、121-131頁。
28. 呂赫若は1939年に東洋音楽学校卒業後、日本劇場の東宝舞踊隊に声楽隊として加わった。当時の詳細を知る米国在住の音楽家呂泉生氏の書簡に次のような記載があった。「日劇の舞踊隊の歌手テストにパスし」「ショーとして伊藤祐次（祐司の誤記＝筆者加筆）の奥様の振り付で『マルコポーロ東洋の一夜』のミュージカルに私は中国の将軍として出演」したとされ、東宝舞踊隊に改称される以前の日劇ダンシング・チームに声楽隊として所属していたことが明らかにされた。日劇ステージ・ショー「東洋の一夜」の作・演出は伊藤祐司、振付はテイコ・イトウが担当していた。垂水千恵「呂赫若の音楽活動 ―台中師範・東宝声楽隊との関係を中心と

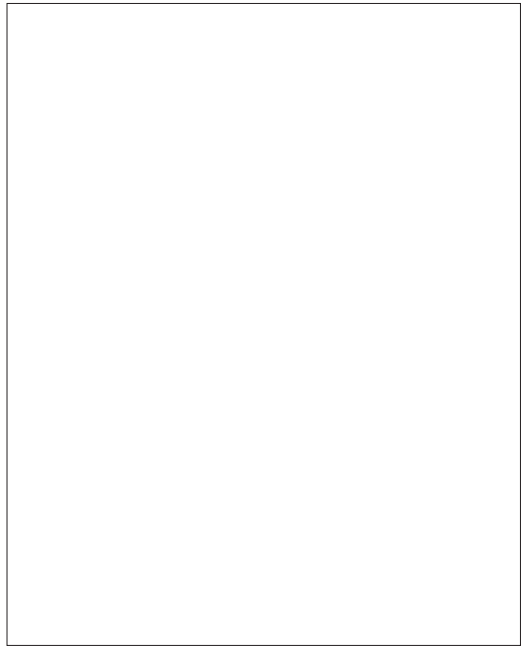
- して一」『横浜国立大学留学生センター紀要』第5巻、1998年、118-119頁。
29. 武藤優「朝鮮を踊った表現者たち —1930年代～1945年、日劇ダンシング・チームの活動を中心に—」『韓国言語文化研究』2015年、66頁。
 30. 前掲注5、92,99頁。
 31. 村松道弥『私の舞踊史 —ジャーナリストの回想—』上巻、音楽新聞社、1985年、225-228頁。
 32. 藤田富士男「祐司の生涯」『彷彿月刊』11月号、1997年10月、弘隆社、12-13頁。
 33. ニューヨーク公立図書館パフォーミング・アート部門所蔵資料「Ito, Yuji Scrapbook (1934-36)」に収められた『萬朝報』（掲載年月日不詳）の切り抜きによれば、「新進テナー帰へる 渡米十数年振りで伊藤祐司氏」との見出しが伝えるように、「大正11年」（1922年）に渡米して十数年ぶりの帰国であることを伝えている。Ito, Yuji Scrapbook (1934-36), *MGZEB, 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。
 34. 例えば次の新聞記事がある。「その母が語る 藝術の十人兄弟」(上)『朝日新聞』、1938年4月21日、朝刊、6頁。
 35. 一例を挙げると、1934年当時の米国における東洋舞踊への関心の高まりを受け、「半島の舞姫」との異名を持った朝鮮舞踊家の崔承喜は、米国を皮切りに欧米での巡演を1938年頃から開始する。
 36. なお同年10月31日付『読売新聞』では「テナー伊藤あす帰朝 十余年ぶり米国から」と題し、米国から十数年ぶりに帰国する祐司について報じた。
 37. 前掲注31、226頁。
 38. 「郷土舞踊採集もやま話」『東宝』84号、1941年1月、104頁。タイの現地取材を経てタイ舞踊が舞台化され1940年11月1日から4日まで有楽座で「奉祝紀元二千六百年東宝舞踊隊記念公演」では、日泰親善「泰国舞踊の試み」や東洋バレエ「プリンス・イゴール」（伊藤道郎演出）、南進日本三部作「琉球・八重山・臺灣」、奉祝民俗舞踊「日向」などが上演された。また日本劇場では、第82回公演「泰国舞踊の試み」が1940年11月26日から12月3日まで上演され東宝舞踊隊が出演している。「東宝舞踊隊日誌（昭和十五年十月以降）」『東宝』84号、1941年1月、73頁。前掲注23、63頁。
 39. 奥村鉄男「タイ国の舞踊・演劇・音楽」『音楽之友』第2巻第8号、1942年8月、74-77頁。
 40. 葛西周氏は前掲注5（99頁）で、日劇ダンシング・チームの三橋蓮子がタイを訪れた際に師事したのはワータカーン夫人であり、国立音楽舞踊学校校長であったことを、三島通陽「タイ国外務大臣ヴィチット・ワッタカーン氏について」という記事（掲載誌『東宝』、1943年6月号、10-11頁）を引用しつつ言及しているが、現在のところ掲載雑誌の記事名と発行年、頁が一致せず詳細を確認することができない。
 41. 「テイ・オノ・イトウ発表会 衣裳デザインは夫君祐司氏」『旬刊舞踊新聞』（1936年11月下旬号）によれば、「東洋の印象」としてインド舞踊、ジャワ舞踊、コーカサスの舞踊が5曲、「西班牙物」5曲、「現代物」5曲が披露された。Ito, Yuji Scrapbook (1934-36), *MGZEB, 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。
 42. 「東洋の踊」『ホーム・ライフ』第6年第5号、1940年5月、大阪毎日新聞社、48頁。

串田：洋舞草創期の開拓者と東洋舞踊家テイコ・イトウの「郷土」と「民族」をめぐる言説

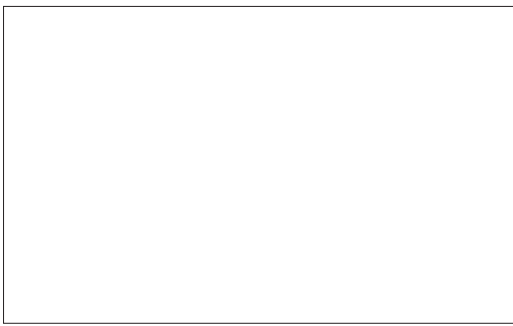
43. 「娘道成寺を踊る 旗揚げ準備の伊藤テイ子さん 日本語喋れず」『国民新聞』、1936年1月28日、Ito, Yuji Scrapbook (1934-36), *MGZEB, ニューヨーク公立図書館パフォーミング・アーツ部門所蔵。
44. テイコ・イトウ「あこがれていた日本の生活」『ホーム・ライフ』5月号、第6年第5号、大阪毎日新聞社、東京日日新聞社、1940年5月、55頁。



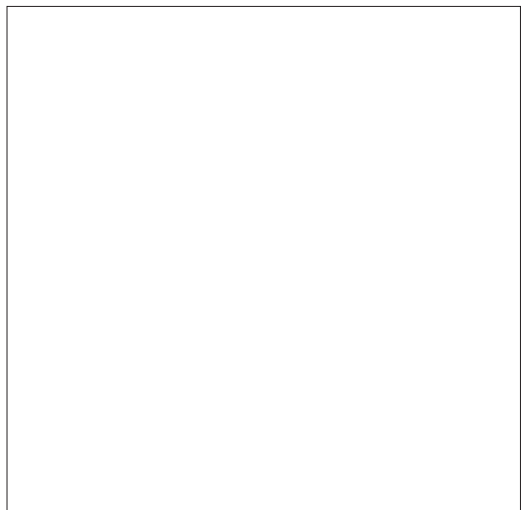
【図1】
「伊藤祐司氏帰る 山室軍平氏と同船で」
『朝日新聞』、1934年11月2日、夕刊、2頁



【図2】
「持って生まれた一芸 喜びの母は語る
—伊藤家の十人兄弟」(下)
『朝日新聞』、1938年4月22日、朝刊、6頁



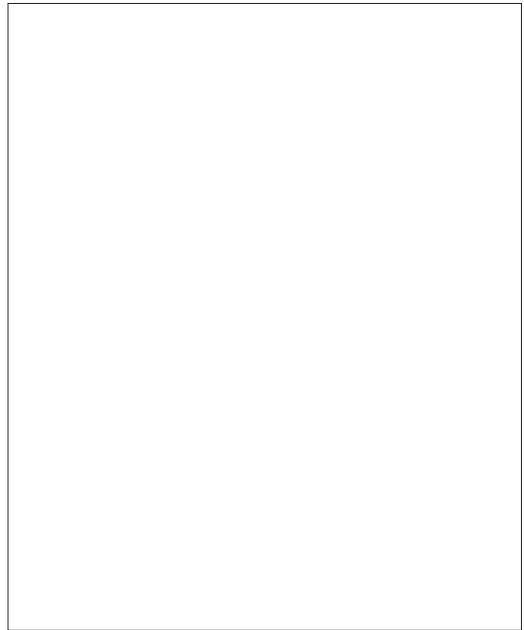
【図3】
「テナー伊藤あす帰朝 十余年ぶり米国から」
『読売新聞』、1934年10月31日、朝刊、7頁



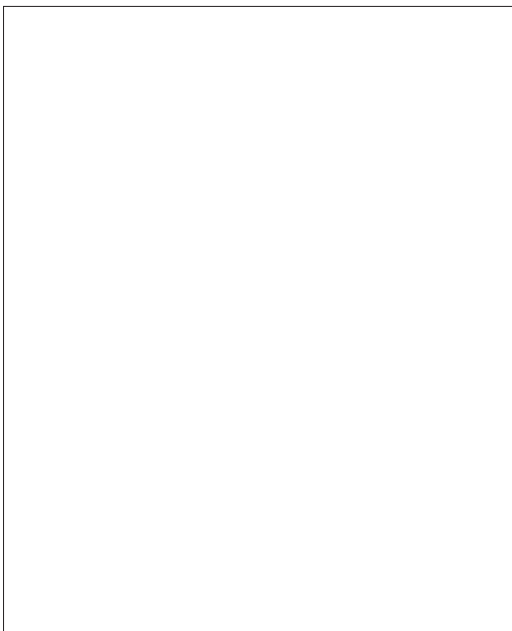
【図4】
ラジオ・シティ・ミュージック・ホールの
ステージ・デザイナー伊藤祐司の記事
「Visitor hopes to take east to Broadway / Yuji Ito, designer for
Radio City, believes White Way could do with Oriental ideas
訪問者、東洋をブロード・ウェイで上演する意向、伊藤祐司
ラジオ・シティ デザイナー、ブロードウェイに是非とも
東洋的な着想が必要」
掲載紙掲載年月日不詳（切り抜き記事の一部）、Ito, Yuji Scrapbook(1934-36).
*MGZEB, ニューヨーク公立図書館パフォーミング・アーツ部門所蔵、筆者撮影



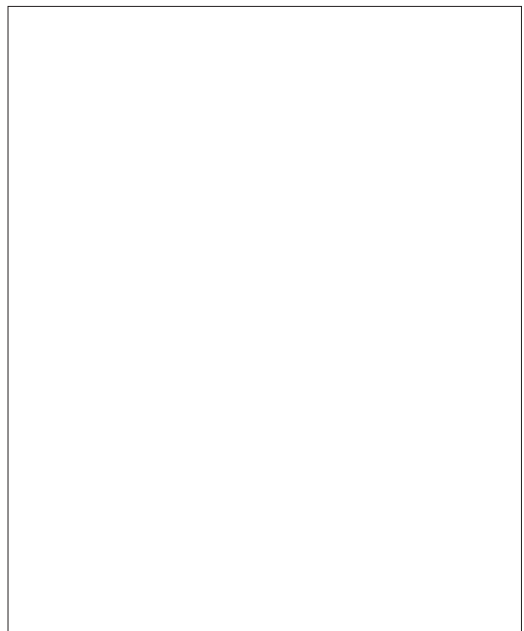
【図5】
日劇バレエ・チーム一期生（後列中央がオリガ・サファイア、
その右が三橋蓮子）
オリガ・サファイア（清水威久訳・監修）『わたしのバレエ遍歴』
霞ヶ関出版、1982年、□絵より転載



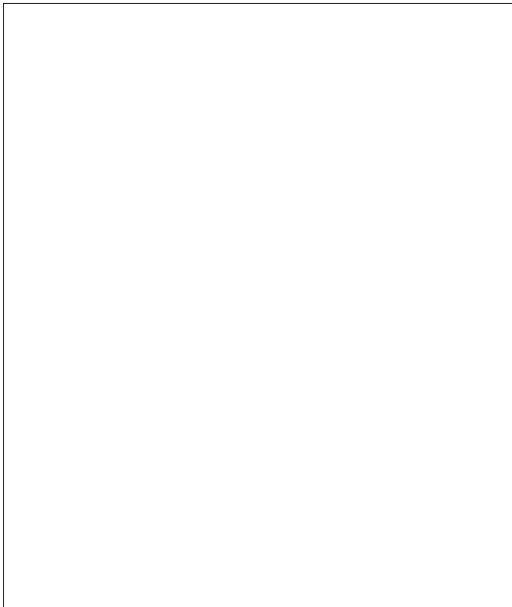
【図6】
「レビューの逆輸出 米国の舞台に送る」
『東京日日新聞』1934年11月2日、夕刊、2頁、
Ito, Yuji Scrapbook(1934-36), *MGZEB,
ニューヨーク公立図書館パフォーミング・アーツ部門所蔵、筆者撮影



【図7】
1936年12月4日、帝国ホテル演芸場で行われるティコ・
イトウの東洋舞踊の報道
『都新聞』1936年11月20日、朝夕刊、7頁、Ito, Yuji Scrapbook(1934-36),
*MGZEB,
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、筆者撮影



【図8】
「衣裳の魔術師アメリカ仕込みの腕を振るう
妻君の舞踊発表会で」
『都新聞』1936年10月21日、朝夕刊、7頁、Ito, Yuji Scrapbook(1934-36),
*MGZEB,
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、筆者撮影

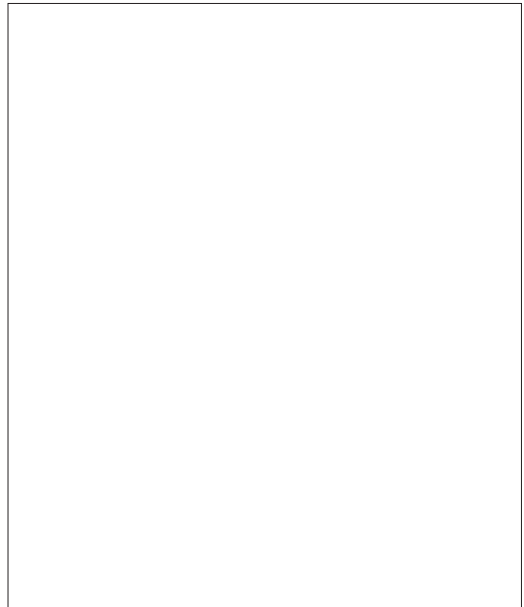


【図 9】

「東洋の踊」

バリ島の宗教舞踊レーゴンを踊る

ティコ・イトウ（衣裳はバリ島のもの）、カメラ＝半田義士
『ホーム・ライフ』第4年第10号、1938年10月、大阪毎日新聞社、
24頁より転載



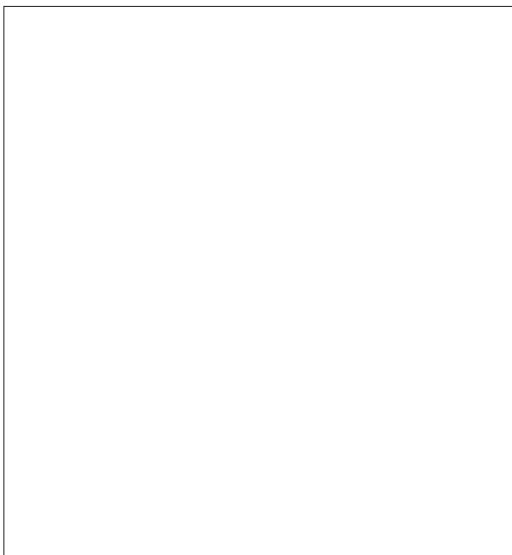
【図 10】

「東洋の踊」

写真上：ジャワの影絵、冠、扇

写真下：バリ島の舞踊に使用されるマスク

『ホーム・ライフ』第4年第10号、1938年10月、大阪毎日新聞社、
36頁より転載



【図 11】

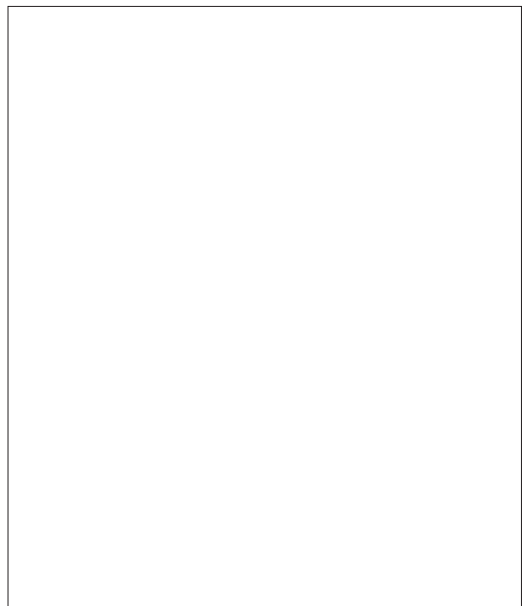
「東洋の踊」

左上：バリ島の宗教劇「ジャラナンタレーアック」の主役に
扮したティコ・イトウ

右上：タイの宮廷舞踊に使用する面と冠、装身具

右下：バリ、タイの打楽器

『ホーム・ライフ』第4年第10号、1938年10月、大阪毎日新聞社、
37頁より転載



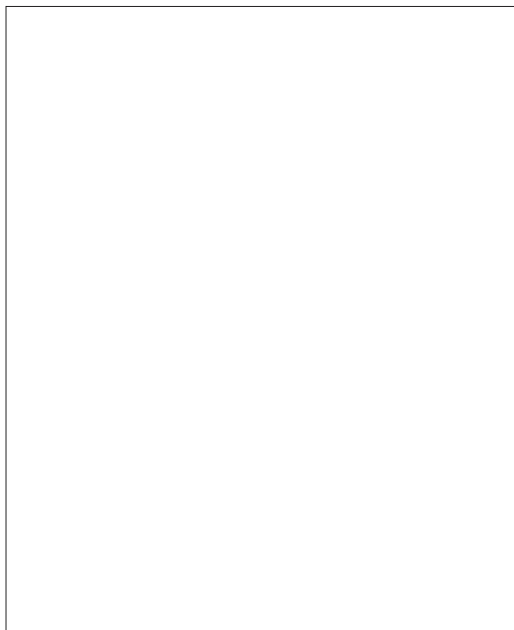
【図 12】

「日本語喋れず 娘道成寺を踊る 旗揚げ準備の伊藤ティ子さん」

『国民新聞』、1936年1月28日、Ito, Yuji Scrapbook (1934-36), *MGZEB,
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、筆者撮影



【図 13】
「ティコ・イトウ第 4 回東洋舞踊公演」ポスター
1940 年 5 月 2 日（木）、軍人会館、筆者所蔵



【図 14】
写真上：和服姿でインドネシアのワヤン劇で使用する人形を
持つティコ・イトウ
写真下：和服姿で生け花を生けるティコ・イトウ
『ホーム・ライフ』第 6 年第 5 号、1940 年 5 月、48 頁より転載