

# 伊藤道郎の民族舞踊観と東洋舞踊へのまなざし

## —1930年代から1940年代までの舞台の上の「東洋」の表象—

串 田 紀代美

### 1. はじめに

戦時下の日本は、民族史観を創出し同じ「郷土」を実感し共有することで、「大東亜」地域が一体感を得てアジア・太平洋戦争を推し進めていった。その過程で、郷土性や民族性を想起させる「土着」の文化を題材とし、「大東亜共栄圏」の名の下で「日本」の民族性や精神性を強調し、いわば粉飾されたイデオロギーを支えに帝国日本の範囲をあらためて確認するような啓蒙活動が頻繁に行われていた。その背後には、「日本人」という集団あるいはそれらが持つ自文化の民族性を特殊であると位置づけるイデオロギー的かつナショナリズム的な志向性が認められ<sup>1</sup>、その傾向は戦時期のみならず昭和期の日本を通して見られるのである<sup>2</sup>。

同時に、戦時下の歴史的文脈における「日本」という用語の背景には、当然ながら「東亜」、「東洋」という用語が指し示す地政学的かつイデオロギー的な意味合いが潜んでいる。しかし、日本近代という時代において盛んに制作された絵画、彫刻、工芸、舞踊、音楽、服飾といった文化的側面に注目すれば、「東洋」という用語には植民地文化ブームや「東洋憧憬」<sup>3</sup>が内在化されており、歴史文化的文脈のなかに曖昧模糊とした「東洋」をめぐる幻想が漂っているといえる。

本研究は、伊藤道郎とアーニー・パイル劇場に関する研究の成果の一環であり、戦前の欧米に27年間滞在し、帰国後に占領期のアーニー・パイル劇場総監督であった伊藤道郎の手掛けたステージ・ショウ作品の分析と演出の背景を紐解くことを目的としている。本稿では、戦後の伊藤道郎の手掛けたレビュー形式のステージ・ショウが戦前の経験の回帰であり模倣であったことに着目する。それを裏付けるために、欧米で舞踊創作活動を展開した伊藤道郎の自文化への帰属の根幹となったと思われる東洋舞踊の系譜を探る。とりわけアジア主義の時代を彷彿とさせる自文化に共通する民族性や郷土性といった概念意識への萌芽を辿りながら、文化ナショナリズムという歴史的文脈を背景に活躍した同時代（1930年代から1940年前後まで）の舞踊家や舞台関係者にまでその範囲を広げ、伊藤道郎の東洋舞踊の表象を研究の俎上に載せる。その方法として、本稿では1930年代から1940年代にかけて日米で舞踊創作活動を行った伊藤道郎の東洋舞踊に着目し、リサイタルのプログラム、入手可能な書籍とともに新聞雑誌等に掲載された東洋舞踊をめぐる当時の言説を考察の対象とする。なお、本稿におけるアジア主義とは、戦時下において帝国日本がアジアの侵略を正統化しようとした思想、方略、イデオロギーを指し示す。この点を踏まえ、本稿は当時大衆的な舞台作品の一ジャンルと見做されていた東洋舞踊を概観し、特に1940年前後の

日本劇場「日本民族舞踊の研究」の動向と比較しながら、伊藤道郎がめざした東洋舞踊の輪郭を描き出そうとするものである。当時のアジア主義と植民地文化ブームを背景に帝国日本の一部としての植民地の文化を受容した歴史文化的文脈を考慮した上で、舞台における東洋の表象の具現化の一つの演出手法として、伊藤道郎の東洋舞踊を紐解く手がかりとしたい。さらに、アジア主義の影響下において郷土性や民族性を内在化した東洋舞踊ないしは民族舞踊で構成するレビュー形式を考察し、戦前戦後を通して伊藤道郎の創作背景に迫ることで、伊藤道郎が舞台上で具現化しようとしたのか、その舞踊観の解明に繋げたい。

## 2. 戦前の「東洋」を表象する文化の隆盛と伊藤道郎の東洋舞踊との出会い

### 2-1 アーニー・パイル劇場の伊藤道郎作品と「民族物」

アーニー・パイル劇場は、連合軍の兵士とその家族のための慰安施設であり、伊藤道郎が中心となって日本側舞台製作部が手掛けたステージ・ショウを上演していた。その観客は、連合軍に籍を置く米国人をはじめとする外国人であった。カリフォルニア大学アーバイン校芸術学部の人々によれば、当該劇場は「東洋のラジオ・シティ・ミュージック・ホール」という評判に相応しく、伊藤道郎は、その舞台上で繰り広げられるレビューのファンタジーを通して「幻想の国日本」のイメージを形成し、外国人の観客に対してそれらを効果的に演じる方法を専属舞踊団に教え込んだと述べている<sup>4</sup>。その背景には、劇場開場2か月後の1946年3月末に新聞紙上で募集し、翌月上旬に入団テストに合格した56名によって急ごしらえで組織したという事情がある<sup>5</sup>。団員の大半が舞台出演の経験はおろかダンスさえ踊ったことがない未経験者で構成されており、「和物」でファンタジー溢れる日本のイメージを全面に押し出した演出は団員の技量不足を補うための一つの戦略であったとも考えられる<sup>6</sup>。その一方で、被占領国側のレビューを通して統治国「日本」の文化を占領国側に対して間接的に受容させることで、自国の文化像、すなわち伝統的かつ幻想的な「日本」の文化と戦後の新生「日本」の誕生を同時に訴えようとした可能性もある。では、連合軍の観客を対象としたアーニー・パイル劇場の伊藤道郎と日本側舞台製作部が1946年から約1年にわたり次々と生み出したステージ・ショウとは、どのようなものであったのだろうか。

アーニー・パイル劇場職制表には、上演する日本側舞台製作部のステージ・ショウ製作を統括する芸能顧問という役職があった。そこには伊藤道郎を筆頭に、宇津秀男、紙恭輔、伊藤熹朔が名を連ねていた。ここに青山圭男、三橋蓮子、花柳壽二郎などの振付師が加わり製作したステージ・ショウの作品は、大きく分けて2種類の主題が存在していたことが先行研究で明らかにされている<sup>7</sup>。すなわち、一方は外国人の観客に馴染みのない日本の伝統芸能を題材にした作品群であり（図1）、もう一方は観客が思わずリズムをとりたくなるジャズのスタンダード・ナンバーを中心に構成された作品群である（図2）。しかし、筆者はこの2系統に加え、沖縄、ハワイ、ジャワ、タイ、メキシコといった東南アジアや南米の民族音楽を下敷きに各国の風俗を題材とした民族舞踊の作品群（図3）があることを指摘した<sup>8</sup>。

1946年8月から1947年6月までの約10か月間にわたるステージ・ショウの題材を分析すると、以下のような特徴が顕著に認められる。これらは、戦前の伊藤道郎が舞踊リサイタルで頻繁に上

演していた詩的で芸術的志向の強い舞踊の系譜とは異なる趣で、和洋混合の演出に加え、ハワイアンやインドネシアのガムラン音楽、南米のラテン音楽といった民族音楽を積極的に取り入れた「民族物」ともいえる作品が目立っているのである。複数の民族がもつ風俗を題材として、まるで舞台上の世界旅行しながら、動きの緩急がある情熱的かつダイナミックな振り付けが特徴の群舞と、観客を飽きさせない素早い場面転換で、国内外の高評価を得る水準の本格的なステージ・ショウが占領期のアーニー・パイル劇場において確立された。

## 2-2 日本劇場「日本民族舞踊の研究」と植民地文化ブーム

こうしたステージ・ショウの構成と演出手法は、アーニー・パイル劇場ではじめて披露されたというわけではなかった。「和物」「洋物」「民族物」というレビューの構成と演出手法の系譜を遡るために、接收前のアーニー・パイル劇場に目を向けてみたい。

アーニー・パイル劇場はその前身が東京宝塚劇場であったことから、劇場内は旧東京宝塚劇場の職員で大半が占められていた。同時に、アーニー・パイル劇場は東宝系列の日本劇場と関連性がある。日本劇場は、1930年代に当時、東京宝塚劇場専務取締役であった秦豊吉が主導する「日本民族舞踊の研究」を立ち上げ、朝鮮、台湾といった戦時下において日本の政治力と軍事力を拡大していった植民地に演出、振付、脚本、音楽の舞台製作関係者や一部の出演者を現地に派遣して調査を実施した。さらに現地で習い覚えた舞踊と音楽を題材に新たなレビューとして構成し、日本劇場専属舞踊団の日劇ダンシング・チーム（1941年以降は東宝舞踊隊に改称）が舞台で演じていた。なかでも1871年に大日本帝国の属国となった琉球に取材した《琉球レビュー》をはじめ、三橋蓮子が韓成俊から直接教授された朝鮮半島の郷土舞踊を集めた《朝鮮レビュー》や《朝鮮の春》、一か月にわたる現地調査を経て台湾に伝わるアミ族の月見踊りなどを舞台上に再現した《燃ゆる大地 台湾》(図4)など、郷土に受け継がれてきた土着の風俗を現地取材した上でレビューの題材とした。これらは、軍事力が拡大されていた時期に自文化の地域性や固有性を殊に強調し、郷土と民族の文化に焦点を当てたレビュー作品群だといえよう。

秦豊吉が日本劇場「日本民族舞踊の研究」を始動した背景には、次のような理由があった。1938年に宝塚少女歌劇の欧州公演、1941年に東宝舞踊隊の仏印（フランス領インドシナ）ハノイ公演に同行した秦豊吉（当時、東京宝塚劇場取締役社長）は、国際社会に通用するよう舞台公演を視野に入れ、ロシア古典舞踊のパレエを基本とし、そこに日本の郷土舞踊や植民地の民族舞踊を融合し再構成することで新たな日本民族舞踊のジャンルを打ち立てようと試みた。さらに秦豊吉は著書のなかで、一連の試みが日本民族舞踊の確立と大東亜共栄圏の諸民族の持つ舞踊の研究のためであることを明示した<sup>9</sup>。

こうした状況について、日本近現代史の研究者である朴祥美氏は次のように語っている。戦時下の「植民地ブーム」が当時の日本で一つの潮流になった時期には、文化の和洋混合に主眼が置かれたというよりも、むしろ植民地文化の土着の原始性といった要素が強調されたという。以下、朴祥美氏の言葉を引用する。

すなわち、帝国を確立し、西洋列強に比肩する文化においていわば勝利を収めた内地とは異なり、アジアの文化は過去に属するものとしての位置づけが与えられ、劣位なものとして異

国趣味的に表象されたのであった。異文化性の表現やブームは日本を優位においたうえでのアジアの承認であり、アジア芸術の近代的な表現様式は、あくまでも日本のこうした文化的階級の論理内に収められていた<sup>10</sup>。

では戦時下における日本帝国の文化と植民地文化という権力関係を、戦後の占領下の日本に舞台を移し、占領軍と非占領地日本の文脈に置換してみることは可能であろうか。たしかに占領期のアーニー・パイル劇場におけるステージ・ショウの舞台表象を通して、連合軍側と占領地日本の間に文化表象の優劣が生じ、ある種の力関係を含んだ視線がそこには認められる。よって、連合軍側にとって劣位な日本や東洋の「民族性」を内包している舞台の文化表象が、たとえばオリエンタリズムやジャポニズムと同等の西洋由来の異国趣味的なまなざしを受けていたと考えることは可能である。先述した朴祥美氏の指摘を引き合いに出せば、占領期日本といういわば「植民地文化」の土着の原始性は、27年間日本を離れていた伊藤道郎にとっては「郷土」としての「日本」を演出する伝統的な風俗、ひいては「日本」の集団的な民族性の表象と解釈していたことが予想される。

10代で欧米に渡った伊藤道郎が戦前の舞踊リサイタルで演じた複数の舞踊作品のなかに、東洋舞踊を意識した題名をもつ小作品が存在している。こうした戦前の伊藤道郎の東洋舞踊へのまなざしには、アジアが劣勢であり、異国趣味的であるとした、戦前と同質の視線があったといえる。では、伊藤道郎が創作した東洋舞踊そのものは、戦前の帝国日本の優位なまなざしが内包され帝国日本で隆盛を極めた「植民地文化ブーム」の影響を反映した時代の東洋舞踊と同列に語ることができるのであろうか。時間軸を遡り1910年代後半に舞台を移して、伊藤道郎が本格的に舞踊家として活動し始めたニューヨーク在住時代の舞踊活動と民族舞踊との出会いから、まずは振り返ってみたい。

### 2-3 ニューヨークの伊藤道郎とオリエンタル・ダンスの成功

アジア主義の観点については本稿の後半で再び触れるとして、ここでは戦後の伊藤道郎の手掛けたレビュー形式のステージ・ショウが戦前の経験の回帰であり模倣であったことを裏付けるため、欧米における伊藤道郎の東洋舞踊との出会いと舞踊家としての成功までを概観しておく。本稿におけるアジア主義とは、戦時下において帝国日本がアジアの侵略を正統化しようとした思想、方略、イデオロギーを意味する。これを踏まえ、当時は芸術的な舞台作品の一ジャンルと見做されていた東洋舞踊に焦点を当てながら、国際的な舞台空間で人気を博した東洋舞踊で表象される「東洋」を考察する。

まずは伊藤道郎の欧米での活躍を概観しておく。伊藤道郎は、1912年12月末にドイツに到着し、ベルリンからヘレラウに移住し、1913年ダルクローズ学校に入学した<sup>11</sup>。入学当時、彼はたった一人の東洋人であった。翌年の1914年に第一次世界大戦が勃発すると、8月にドイツからロンドンに避難した。偶然にも当地で舞踊家として幸運なスタートを切ることができた伊藤道郎は、出演した舞台で大成功を収め、地元新聞は「東西の融合」と書き立てた。さらに米国人詩人のエズラ・パウンドと知り合い、アーネスト・フェノロサが生前収集していた能楽に関する資料整理に久米民十郎や郡虎彦とともに携わった。その縁で、ウィリアム・バトラー・イエイツ作



《鷹の井戸》の試演会で鷹役を務め、注目を浴びた。

ロンドンでの活躍により、21歳の伊藤道郎は米国の興行師オリバー・モロスコ Oliver Morosco の誘いを受け、1916年8月に活躍の場を米国に移すこととなった。渡米当初は、日本の伝統芸能を主題とした舞踊やパントマイムを上演していた。しかし、1年後にアドルフ・ボルム Adolph Bolm<sup>12</sup>の「バレエ・アンティーム Ballet Intime」に参加した（図5、図6、図7）。「バレエ・アンティーム」は、多国籍の舞踊家と音楽家が所属する国際的なオリエンタル・ダンス・グループであった。伊藤道郎は、ここでインド舞踊家のロシャナラ Roshanara（図8）、ラタン・デヴィ Ratan Devi（図9）、当時の伊藤道郎（図10）の相棒役を務めたテュール・リンダール Tulle Lindahl（図11）とともに、東インドや日本の伝統音楽とエキゾチックな舞踊を織り交ぜた多彩なプログラムを構成し、東海岸を巡演した。

この前後に注目すべきは、山田耕柞、小森敏との協働である。紙幅の都合上詳細には触れないが、1918年にニューヨーク入りした作曲家の山田耕柞とすでに伊藤道郎と同居していた舞踊家の小森敏とともに、日本的題材に着想を得た東洋舞踊を積極的に演じていたのもこの頃である。とはいえ、自身のリサイタルでは、西洋音楽を伴奏曲として「和物」「洋物」を織り交ぜてプログラムを組んでいたことが武石みどり氏の研究により明らかになっている<sup>13</sup>。

伊藤道郎は、日本で日本舞踊の手ほどきを少し受けてはいたが、舞踊経験は皆無に等しかった。もともと声楽家を目指して渡独したこともあり、ヘレラウのダルクローズ学校で約1年間の音楽舞踊教育を受けたのみであり、舞踊家としての技量は十分とは言えなかった。それを補う意味もあってか、欧米の観客が期待した本物の東洋人がそれらしい衣裳や小道具で身を包み、観客の期待に応えるべく「東洋」的所作やしぐさによる身体表現を取り入れた小作品を発表した。こうした経験を通して、伊藤道郎自身が「東洋」や「民族」が持つ曖昧で漠然としたイメージを、少しずつ舞台の上で具現化していく身体表現方法と演出手法を獲得していったのではないかと筆者はみている。

その後、米国の舞踊界には崔承喜や梅蘭芳の米国公演などの影響を受けてオリエンタル・ダンス・ブームが到来し、伊藤道郎も自身の舞踊学校やリサイタルでは題目から東洋舞踊と思われる舞踊作品を上演している。伊藤道郎は東洋舞踊で、いかなる世界観を表そうとしていたのであろうか。

### 3. 米国の伊藤道郎と「東洋」へのまなざし

#### 3-1 二つの故郷が交差する劇場とレビュー形式の着想

先に触れたロッドマン氏は、占領期日本のアーニー・パイル劇場の総監督として日本側舞台製作部を指揮する伊藤道郎について、ほかの日本人従業員との顕著な相違点について次のように語っている<sup>14</sup>。

…; the Occupation represented for Itō a sort of remote re-entry into the US, a nation whose customs had become “second nature” to him, as he explained to a journalist from the magazine *Maru* in 1948. 1948年に雑誌『丸』の記者に語ったように、占領は伊藤にとって、第二の天性（故郷）と

なったアメリカへの、遠方からの再入国のようなものであった。

One gets the sense that although for many Japanese, the Ernie Pyle was a painful symbol of the complicated sense of exclusion and opportunity wrought by the Occupation, for Itō, it offered a sort of return to his adopted home, while remaining in the nation of his birth.

アーニー・パイルは多くの日本人にとって、排他的でありながら、様々な機会に溢れているという、占領下の生活の複雑な事実を痛感させるような象徴であったであろう。それに対して伊藤にとっては、生まれた国にとどまりながら、第二の故郷に帰るようなものであったと感じられる。

ロッドマン氏は、アーニー・パイル劇場において伊藤道郎が日米の2つの文化的空間を行き来しながら、独自の演出手法を駆使することで日本国内の劇場・演劇空間での活動を通じて重要な役割を果たしていくようになったことに言及している<sup>15</sup>。

さらに、アーニー・パイル劇場での伊藤道郎による振付演出は完全に新しいものではないとも指摘している。アーニー・パイル劇場という空間は、伊藤道郎にとって米国の生活への回帰であったように、レビュー形式のステージ・ショウ製作においても、複数の過去への回帰や模倣があったという<sup>16</sup>。この「複数の過去への回帰や模倣」というのは、具体的には1920年《ワッツ・イン・ナ・ネーム What's in a Name》、1922年《ピン・ホイール・レヴェル Pinwheel Revel》、1923年の《グリニッジ・ヴィレッジ・フォーリーズ Greenwich Village Follies》を皮切りに着手した、自身の舞踊リサイタル、ミュージカル、オペレッタ、レビューの仕事を指している。これらを介して、舞踊の技術や振付演出の経験を重ねていった。

米国滞在期にこうした舞台の経験を経ていくなかで、伊藤道郎は新たな舞踊の一ジャンルを開拓していく。それがオリエンタル・ダンス、すなわち東洋舞踊である。言い換えれば民族舞踊の一種ということになろう。ロッドマン氏は、アーニー・パイル劇場のステージ・ショウについて、「過去への回帰と模倣」という視点からさらに次のように続ける。

But at the Ernie Pyle, Itō was the managing producer of many of the shows, tasked with the responsibility of entertaining American troops. He therefore integrated his more abstract choreography with styles mined from other parts of his career, reusing pieces from his Japoniste, ethnic, and popular dance repertoire, and folding them into the various programs presented on the Ernie Pyle stage.

伊藤道郎はアーニー・パイル劇場で数多くのステージ・ショウの製作統括を担当しており、連合軍兵士を楽しませるという責任を負っていたため、日本の伝統芸能を題材とした初期の抽象的かつ簡素な振付を、それ以降に積み重ねた経験から得たスタイルと統合し、ジャポニズムや民族舞踊のほか、当時人気を博していた舞踊のレパートリーを再利用しながら、アーニー・パイル劇場のさまざまな舞台製作に組み込んだのである。

ロンドンやニューヨーク時代の初期の伊藤道郎の舞踊作品は、能楽や剣舞、日本舞踊に着想を得た舞踊あるいはパントマイムが目立っていた。当時、欧州より遅れて到達した米国のジャポニ

スムの隆盛が後押しし、手作りの着物の衣裳と東洋人の外見を生かし、東洋舞踊を題材とした小品を舞踊レパートリーとしていたのであった（図12、図13、図14）。

では、過去への回帰や模倣のルーツとなった米国滞在中の伊藤道郎による「東洋」を反映した舞踊作品は、何を具現化しようとしていたのであろうか。数少ない資料から、伊藤道郎の東洋舞踊観を探ってみたい。

### 3-2 初期のプログラムに見る伊藤道郎の東洋舞踊

伊藤道郎は、ロンドンで舞踊家としてスタートを切ったといっても過言ではない。伊藤道郎は、1915年5月10日から22日までのロンドン・コロシウム劇場に出演している。当時の演目は、《Dance of the Green Pine 松の緑》、《座り舞 A Seated Movement》、《傘と扇子を持つ日本女性 Japanese Lady with Umbrella and Fan》、《月明かりの狐の踊り A Fox Dance by Moonlight》の4曲であった。同年5月11日付の地元新聞『The Times』と『The Era』は、東西の芸術を学んだ日本人ダンサー伊藤道郎が東洋と西洋の融合という新たなダンス・スタイルを確立したことを伝えた。前者の記事では、その舞踊は非常に短く、しかし斬新で、印象的であるとし、後者の記事では、四つの演目のなかでも一番興味深いのは、愛らしい着物に傘と扇子を手にした日本人女性の所作事だったと称賛した<sup>17</sup>。特に、「この晴れやかな踊りは、明らかに常套的な方法で女性らしさを表現し、人間味が脚光に照らされても伝わってくる」とあり、オリエンタルな色彩が奇抜な音楽と異色の芸風で観客を刺激したことが読み取れる。当時の上演の詳細をこれ以上窺い知ることは不可能であるが、女性ものの着物で異装した伊藤道郎の舞台への登場は、強烈な印象を観客に与えたことが予想できる。単純明快な身体表現と着物、傘、扇子、狐面などの小道具を駆使し、ステレオタイプ的な表現手法でまさに“Far East”である極東文化圏「日本」を東洋的な色彩を帯びた日本の音楽とともに披露し、一瞬で観客に印象付けたのである。舞踊自体の技量とは別に、洗練された繊細な感覚が光る若き東洋からのダンサー登場に新聞紙面は賑わった。伊藤道郎は、後に著書で「僕はジャパニーズ・ダンサーという看板なのだから日本的雰囲気をつくらなくてはいけない。総じて創作舞踊でやった。狸々とか、狐の踊りをやった。烏帽子の長袴で踊ったこともあった」と当時を回想している<sup>18</sup>。

その後、ロンドンからニューヨークに活動の場を移した伊藤道郎は、渡米後の比較的早い段階から自国の伝統芸能を題材に伝統的な旋律に合わせて舞踊作品を創作した。その一方で、ショパン、ドビュッシーをはじめとする西洋音楽を伴奏に新たな洋舞小作品も披露していた。1918年4月6日と13日に、ニューヨークのネイバーフッド・プレイハウス劇場において、《踊り》、《さくらさくら》、《剣舞》、《元禄花見踊》、《春雨》、能《田村》、《フォックスダンス》、《道成寺》といった演目で3部形式の公演を行っている。同年4月7日、24日、21日には別プログラムを組み、グリニッジ・ビレッジ劇場でリサイタルを開催している。演目は、《鶴亀》、《剣舞・川中島》、《深川》、《春雨》、《今日の四季》、《千鳥の曲》、《槍の踊り》、《かっぱれ》等の日本の伝統芸能を題材とした曲目に加え、ピアニストのラサール・スパイヤ Lassale Spier が作曲した洋舞《デコレーション》、山田耕筈が作曲した《プチ・ポエム》を本人のピアノ伴奏で伊藤道郎が踊っており、同じく山田作曲の《青い焰》を伊藤道郎とリンダールが踊っている。ニューヨークで伊藤道郎と同居中の舞踊家小森敏も舞踊で共演していた<sup>19</sup>。

テュール・リンダールならびに編曲と伴奏を担当したピアニストのチャールズ・グリフィス Charles T. Griffes は、1917年に結成されたアドルフ・ボルムの多国籍舞踊グループ「バレエ・アンティーム」に同行していた2名で、公演プログラムのリンダールのプロフィールにはオリエンタルでエキゾチックな日本の所作を習得などと記されており、当時の伊藤道郎とリンダールはすでにエキゾチックなオリエンタル・ダンスの代名詞であったと考えられる。さらに1918年頃にニューヨークで伊藤道郎と共同生活をしながら舞踊創作の協働的活動を行っていた小森敏も、東洋舞踊を積極的に学び自身の舞踊レパートリーに組み込んでいた（図15）。

### 3-3 1920年代以降の伊藤道郎の東洋舞踊

伊藤道郎の1920年代以降の舞踊リサイタルのプログラムを見ていくと、1916年から1920年まで積極的に上演していた日本の伝統芸能と伝統音楽を題材とした舞踊作品のタイトルが減少することに気がつく。その代わりに、1921年以降は、中国、インド、シャム、ビルマ、ジャワといった地域名を冠した作品が登場する。これらの大半の舞踊作品は、西洋音楽を伴奏に用いて上演している。また初期の作品を代表する日本の伝統芸能・伝統音楽を題材とした作品群も総体数は減少しているものの継続して演じている。西洋を題材とした洋舞の作品と日本を含めた東洋舞踊を組み合わせる演出手法は依然として変わらない。以下、1921年以降の舞踊リサイタルの公演記録から、オリエンタル・ダンスすなわち東洋舞踊（民族舞踊）に関連する題名を持つ伊藤道郎の舞踊作品を一表にまとめる。

表1. 1920年以降の東洋舞踊（民族舞踊）に関連する題名を持つ伊藤道郎の舞踊創作作品と関連作品

地域	年	月日	劇場	公演形式／《作品名》音楽	伊藤道郎の担当
ニューヨーク	1921年	1月6日	ネイバーフッド・プレイハウス	劇／《田村》	振付、出演、美術監督
ニューヨーク	1921年	1月6日	プリンセス	リサイタル／《闘牛士》アルベニス、《中国の道化》、《シャムの踊り》伊藤道郎、《インドの歌》スコット	振付・出演
ニューヨーク	1923年	1月	不明	劇／狂言《狐塚》、狂言《釣女》	翻訳、演出、出演
ニューヨーク	1923年	3月11日	ブロードハースト	リサイタル／《日本の槍の踊り》日本の楽曲、伴奏＝アーマンド・ヴィシー・オーケストラ	振付、出演
ニューヨーク	1925年	10月20日	ナショナル	劇／《アラベスク》	振付
ニューヨーク	1927年	5月15日	タイムズ・スクエア	リサイタル／《中国の槍》、《双つ扇》山田耕柞、伴奏＝ローレンス・ハーブ・カルテット	振付、出演、衣裳、美術監督
ニューヨーク	1927年	9月17日	ロイヤル	オペレッタ／「ミカド」	振付
ニューヨーク	1927年	11月13日	ジョン・ゴールドデン	リサイタル／《中国人俳優の印象1》ラヴェル、《中国人俳優の印象2》ラベル、《扇》山田耕柞、演奏＝ヴァートチャンプ管弦四重奏団	振付、出演



ニューヨーク	1928年	2月5日	ジョン・ゴールドデン	リサイタル／《蓮の国》スコット、《春雨》山田耕筈、《トーン・ポエムⅠ、Ⅱ、Ⅲ》山田耕筈	振付、出演
ニューヨーク	1928年	3月18日	ジョン・ゴールドデン	リサイタル／《ビルマの寺院の踊り》伊藤道郎、《ジャワの踊り》ケリー	振付、出演
ニューヨーク	1928年	12月2日	シヴィック・レパートリー	《サリ・ダンス》ヒンズーの曲	振付
ニューヨーク	1929年	8月5日	アーガス・ボウル	リサイタル／狂言《武州》	振付、出演、演出
ロサンゼルス	1929年	10月5日	高野山別院ホール	リサイタル／《コーカサスの踊り》イポリトフ・イワーノフ	振付、出演
ロサンゼルス	1930年	2月10-16日	フィゲロア・プレイハウス	劇／《サムライとゲイシャ》筒井劇団30名 3月4日ニューヨーク・ブース劇場で上演	脚色、演出
ロサンゼルス	1930年	8月15日	ハリウッド・ボウル	交響曲のための舞踊作品／《イーゴリー公》より《ポロヴェッツ人の踊り》125名出演、バーナーディノ・モリナリ指揮ロサンゼルス交響楽団	振付、演出
ロサンゼルス	1937年	8月19日	ハリウッド・ボウル	交響曲のための舞踊作品／《越天楽》23名出演、近衛秀麿指揮ロサンゼルス交響楽団	振付

※コールドウェル、ヘレン（中川鋭之助訳）『伊藤道郎一人と人生―』早川書房、1985年、付録21-33頁ならびに筆者所有の資料に基づき作表した。

ここに挙げた東洋舞踊（民族舞踊）は1920年代から1930年代にかけて米国で創作されたため、少なくともアジア主義という文脈とは異なり、多種多様な文化圏の舞踊・演劇を題材とした、いわば国際的な舞踊博覧会のような様相を呈している。そのため、戦間期以降の1940年前後を中心とする伊藤道郎の東洋舞踊を考察する必要がある。

舞踊リサイタルのプログラム等をはじめとする重要な資料が散逸しているため、伊藤道郎が手掛けた舞台作品の演目の全容を知ることは不可能であるが、これ以外にも小規模かつ私的な上演ならびに1931年と1939年に一時帰国した際のリサイタルの演目を合わせると、その数は表1を上回る総数となることが予測される。さらに1919年頃にニューヨークにスタジオを構え「ミチオ・イトウ・スクール Michio Ito School」を開校しており、そこでも東洋舞踊を教授していた。1925-1926年のスクールのパンフレットから、東洋舞踊や創作舞踊に加え、能に基づく舞踊劇の特別クラスも指導していたことがわかる<sup>20</sup>。

当然のことながら、米国での伊藤道郎は東洋舞踊のみならず、西洋の機能と声から離れモダンでエキゾチックな音の響きを持つ同時代の音楽を伴奏として巧みに使い、洋舞の作品を積極的に上演していた。その舞踊レパートリーの代表曲は、《プレリュード》（スカービン作曲）、《ワルツ》（ショパン作曲）、《タンゴ》《マラゲーニャ》（アルベニス作曲）、《アラベスク》《小舟にて》《亜麻色の乙女》（ドビュッシー作曲）などである。これらの洋舞は、東洋舞踊と組み合わせて戦

略的に上演していたようである。門下生であったヘレン・コールドウェル Helen Caldwell 氏によると、東洋舞踊に限らず「伝統的な香り持つ舞踊」は、伝統的な衣裳を使用していたという<sup>21</sup>。伊藤道郎が思い描く「伝統」とは、どのような意味を持つのであろうか。

#### 4. 戦時下の東洋舞踊へのまなざしと郷土性、民族性

##### 4-1 米国における東洋舞踊と「芸術」への価値転換

ここまでは、1920年代から1930年代までの米国での伊藤道郎の東洋舞踊について概観した。1920年代前後から1930年代までの米国における伊藤道郎の東洋舞踊の受容は、日本を離れ米国を中心に東洋人舞踊家としてのキャリアを積み重ねるために必要な一種の戦略であったといえよう。欧州はもとより人種の垣塙アメリカでさえも東洋人以外の何者でもなかった伊藤道郎にとって、米国でオリエンタル・ダンスや東洋舞踊を踊ることは「自文化の代表者」<sup>22</sup>であることを自他ともに認めることであった。東洋人が東洋舞踊を踊ることで「東洋」というアイデンティティを構築し、帰属意識を確認することができたと考えられる。そのため、渡米後の非常に早い時期から、自文化の伝統を題材として舞踊やパントマイムを創作したのである。外国に一人身を置く伊藤道郎自身の帰属意識を高め、いわば郷土性や民族性を意識化することが、伊藤道郎にとっての東洋舞踊の上演であったと解釈することができる。

やがて舞踊創作以外にも多種多様な舞台製作を経験する過程で、伊藤道郎は米国における東洋舞踊の価値を十分理解した上で意図的に上演するようになっていく。その背景には、「東洋舞踊」を標榜する国際的な舞踊家が欧米をはじめとする国際舞台に立つようになり、以前にも増して東洋舞踊が認知されていったことが関係している。「半島の舞姫」と称された朝鮮出身の崔承喜<sup>23</sup>、中国京劇俳優の梅蘭芳などの欧米進出によって、東洋人が踊る東洋舞踊は芸術的な価値を高めただけでなく、彼ら東洋人が舞う東洋舞踊には真正性や純粋性までもが付与された。1930年代から1940年代前半にかけて、東洋舞踊が国際舞台で認知されたことより芸術的価値の向上に拍車がかかったとの見方が可能である。

しかしながら、伊藤道郎は米国での最初の地であったニューヨークで舞踊家の地位を確立するために、崔承喜や梅蘭芳といった東洋舞踊家の国境を越えた活躍より以前の、1920年前後から自文化の伝統芸能を題材に東洋舞踊を交えた舞踊リサイタルや演劇興行を行っていた。当時、モダン・ダンスと認識されつつあった洋舞の複数の舞踊レパトリーを東洋舞踊と組み合わせ、リサイタルのプログラムに組み入れていたのである。しかしながら1910年代後半の伊藤道郎の東洋舞踊のスケッチを見ると、芸術性が高い舞踊というよりも、むしろエキゾチックで奇異な雰囲気さえ漂わせていたことが窺える（図13）。

こうした米国における東洋舞踊へのまなざしを見る限り、崔承喜に代表される東アジア主義の色彩を帯びた舞踊とは明らかに文脈が異なっていることに気づく。ちなみに1934年に日本青年館で開催された「崔承喜舞踊作品第一回発表会」では、第1部と第3部には洋舞を中心としたモダン・ダンスを、第2部には《霊山の舞》《剣の舞》《春鶯の舞》といった朝鮮古曲に加え、舞踊劇《僧舞》や朝鮮俗曲を用いた郷土舞踊《豊年来りなば》を披露している。プログラムに掲載された石井漠の「崔承喜紹介」では、勉強家で恵まれた体躯とドラマティックな創意という点で卓越

していることを評価した上で、「朝鮮郷土舞踊のよき踊手」としている。当時の日本における東洋舞踊のよき舞踊家の条件として、「郷土舞踊」に優れている点が挙げられているのは興味深い。先述の秦豊吉の「日本郷土舞踊の研究」の試み、すなわちロシアのバレエを基本とし、そこに日本の郷土舞踊や植民地の民族舞踊を融合して再構成し新たな日本民族舞踊のジャンルを打ち立てようとした姿と重なって見える。

しかし実際には、1937年当時の崔承喜の「朝鮮人」としてのアイデンティティの輪郭はほとんど失われていたと言われている。なぜなら米国の観客にとって、目の前の舞踊家の出身地が「朝鮮」であるかどうかは、舞踊という身体表現の芸術性を評価する条件とはならなかったからである<sup>24</sup>。芸術性の高い東洋舞踊の踊り手の出身地が東洋であることにこだわりを持つという側面が、アジア主義の影響を受けた思考に起因しているのではないだろうか。一方、日本で踊る伊藤道郎の東洋舞踊は、崔承喜が日本で踊った郷土性や民族性を表象していたのだろうか。

#### 4-2 日本での伊藤道郎の東洋舞踊のイメージ

米国での長期滞在中、1931年と1939年から1940年にかけての2回、伊藤道郎は日本に一時帰国している。その後、日系人収容所を経て1943年11月に交換船で日本に帰国した。以下では、一時帰国の際に、伊藤道郎が日本のリサイタルで披露した舞踊について検証する。

1931年4月21日と22日に開催された舞踊公演は、ミチオ・イトウ舞踊団を引き連れての初の帰朝公演であった。朝日新聞社本社講堂で開催されたこともあり、朝日新聞の記事はこれを連日取り上げた。21日の公演を報じた記事の内容をみると、24曲中6曲を伊藤道郎自身が踊ったことがわかる<sup>25</sup>。洋舞の舞踊レパートリーである《タンゴ》、《ピッチカーテ》は「靈技で、世界的舞踊家たるの実を示した」と高く評価されている。一方、これ以外の演目に目をやると、「泉田てる嬢のオリエンタル<sup>26</sup>、伊藤夫人のハバネラ、レベット嬢のジャヴァ振り、テスキ氏のプリミチブ・リズムなどは圧倒的の拍手を受け」、東洋舞踊を含めたオリエンタル・ダンスが門下生によって披露されたことが分かる。

このときのミチオ・イトウ舞踊団の東洋舞踊は多国籍の踊り手であったこともあり、どちらかといえばエキゾチックで原始的な「民族舞踊」としてのイメージを演出したかったのであろう。牛山充は24日の署名記事で、「彼のあん舞の中には支那があり、ジャヴァがあり、ロシアがあり、西欧諸国がある。彼の祖国日本はもちろんその誇りとする能によって彼の芸術に魂を与えている」と述べている<sup>27</sup>。牛山の舞踊批評からは、出身地が問題とされない外国人門下生も含めた踊り手が演じる東洋舞踊は、諸国の民族舞踊が舞台上に展示され観客の目を楽しませたことが読み取れる。しかし日本人である伊藤道郎の舞踊表現に対しては、「祖国日本はその誇りとする能によって彼の芸術に魂を与えている」と、伝統芸能の能を思わせる伊藤道郎の身体表現による芸術性を高く評価している。このときの牛山充は、先に述べた石井漠と同様に日本人であるという民族性を重視していることがわかる。このことから日本の観客にとっては、舞踊家の出身地が問われない舞踊家による東洋舞踊は、舞台上の世界旅行さながらの民族舞踊というイメージが強調されるが、逆に「日本人」あるいは「東洋人」などのように東洋舞踊の舞踊家の出身地や文化圏が外見からある程度推測可能な場合、郷土性や民族性は観客によって意識化されることがあるといえよう。

#### 4-3 伊藤道郎作品の民族性と郷土性の系譜

ここでは、ふたたび戦前の日本劇場での秦豊吉によって行われた「日本民族舞踊の研究」の試みに言及する。秦が「日本民族舞踊の研究」に着手した動機は、帝国日本の植民地を「日本」の範疇に組み入れる方策としての郷土性と民族性の意識化であったといえる。「日本民族舞踊の研究」には、日本劇場の新たなレビューの出し物として、戦時下における「民族レビュー」の上演は帝国日本の勢力範囲を確認するための一種の仕掛けであったという側面があったことは否定しがたい。しかしながら、秦豊吉による「日本民族舞踊の研究」の構想時期を考慮すれば、宝塚少女歌劇のいわゆる「振袖使節団」と言われた欧州公演に随行した後の1938年頃から1942年に至る時期であったことから、時局を鑑みた一種の文化宣伝としてこのプロジェクトを立ち上げたという推測も可能である<sup>28</sup>。

戦時下の舞踊や演劇の上演空間において、郷土性や民族性が意識化された例は、1939年11月3日の『朝日新聞』劇評にも見ることができる<sup>29</sup>。1939年に2度目の一時帰国を果たした伊藤道郎は、秦豊吉から日劇ダンシング・チームのバレエ《プリンス・イゴール（ボロヴェックの踊）》の振付を依頼された<sup>30</sup>。伊藤道郎はこの作品を、オペラから独立した作品として紹介し、「ロシヤン・バレエのレパートリーの一つとして力強い存在となり、日本の歌舞伎十八番の一つと云ったように、重要な難しい舞踊」と説明している<sup>31</sup>。

同年11月26日と27日の両日は大阪朝日会館、翌28日は京都市公会堂で、「イトウ・レサイタル」を開催した。これは伊藤道郎の実弟である伊藤熹朔の発案で、伊藤道郎、熹朔、祐司、翁助、千田是也が一堂に会し、両親の金婚式を祝うという目的があった。このほか、祐司の妻で日系米国人の東洋舞踊家テイコ・イトウがこれに加わった。この時のプログラムは、伊藤道郎の代表的な舞踊レパートリーであった洋舞の《プレリュード Op.5》《プレリュード Op.6》《プレリュード Op.10》（スクリャービン作曲）が3曲のみで、ほかは伊藤道郎の《音の流れ》（山田耕筰作曲）、テイコ・イトウによる《舞楽》《ラオベン》《ローテス・ランド》《春の鶯》《レゴン》（伊藤祐司作曲）、道郎とテイコによる《ペルシャの印象》（伊藤祐司作曲）の東洋舞踊であり、最後に伊藤兄弟総出演の《鷹の井戸》が上演された。12月3日と4日の東京・九段の軍人会館で開催された「イトウ・レサイタル」も同様、テイコ・イトウの東洋舞踊を全面に打ち出した内容であった。当時、テイコ・イトウは夫の伊藤祐司と来日し、民族舞踊を習得するため東南アジアでの長期滞在を経験した。テイコは東南アジアの旅を終えた1938年、日本劇場に外国人振付師として招聘され、5月21日から6月10日までロシア・バレエのオリガ・サファイアやインド舞踊のラム・ゴパールらとともに日劇ダンシング・チームの第42回ステージショウ《東洋の印象》の振付を担当した。中東、南アジアから東南アジア、東アジア、台湾、朝鮮、そして日本と、各国の民族舞踊と民族音楽が世界旅行しながらに日本劇場の舞台の上に展示された。

1940年前後のこうした舞踊・演劇空間を少し眺めただけでも、東洋舞踊の人気の裏には植民地文化の潮流を確認することができる。テイコ・イトウは、本来は米国生まれの日系米国人であり、日本語を話すことができなかったと言われているが、言葉を発しなければ外見上は日本人と見分けがつかなかった。同時に、テイコ自身も母の祖国である日本への関心が幼少期より強く、生け花や日本舞踊に勤しむ様子を当時の雑誌が掲載した。1940年前後の日本ではアジア主義の影響を受け、テイコ・イトウという名を持った「日本」にルーツのある舞踊家が舞う東洋舞踊は、



当時の知識人や文化人がその芸術性を高く評価した。

以上のように、1930年代後半から1942年頃までの日本の舞踊・演劇空間においては、植民地文化ブームの潮流を受け、大東亜共栄圏の思想に通ずるような郷土性、民族性を志向する傾向が指摘できる。さらに、1931年と1939年の2度にわたる伊藤道郎の帰国に合わせて開催された舞踊リサイタルのプログラムからは、東洋舞踊に加え日本の伝統芸能や伝統音楽を題材とした作品の上演傾向が顕著にみられた。それらの舞台上で披露された東洋舞踊は、郷土性や土着性、ひいては民族性を表現するような振りおよび音楽を使った演目構成であったこと、時にはプリミティブでダイナミックな動作と、静謐で芸術性の高い崇高な美しさに溢れていたことが新聞記事に掲載された舞踊評論家の言葉から明らかである。戦時下の舞台空間で東洋舞踊や民族舞踊に対する視線は、先述した朴祥美氏が指摘したような日本を優位においたうえでのアジアの承認を意味し、アジア芸術の近代的な表現様式は、あくまでも日本の文化的階級の論理内に収めようとする意識が存在していた。占領期のアーニー・パイル劇場で、この視線はどう変化したであろうか。

アーニー・パイル劇場での伊藤道郎のステージ・ショウの製作の実態を紐解く際に、いま挙げた戦前のこうした要素が戦後に受け継がれているといえる。たとえば、鬱蒼と茂るジャングルから突如あらわれた優雅なジャワ舞踊の群舞で幕を開ける《ジャングル・ドラム》は、プリミティブかつダイナミックなダンスで「戦後最大のレビュー」と国内外から評価された。ラテンアメリカの街並みと人々の快活な日常生活を描いた《タバスコ》は、エキゾチックなラテンの民族音楽で観客を魅了した。ブラームス、ショパン、シュトラウスの三大ワルツの音楽を優雅で美しい西洋の名画で表現した《三つのワルツ》は、格調高い雰囲気芸術性に秀でた作品であった。しかしながら、そこにあるのは戦前のアジア主義という思想の影響下にあった「日本を優位においたうえでのアジアの承認」というまなざしではない。なぜなら舞台上でレビュー形式のショウに登場していた被占領国の本人女性に対して視線を注いでいたのは、占領軍であったからである。占領期アーニー・パイル劇場の演劇空間では、見る／見られる側の視線が戦時下とは逆転していたと考えられる。

ロッドマン氏が指摘するように、アーニー・パイル劇場は、伊藤道郎にとって過去の自分自身へと誘う空間でもあり、同時に日米という2つの故郷を行き来することができる懐かしい空間であった。日米という重なり合う二つの文化をもつ占領下のこの空間で、伊藤道郎は客席の米国人とともに米国に戻って来たような感覚を覚えたことであろう。伊藤道郎は日米双方にとってよそ者であると同時に、身近な人であり、帰属の同時性を実現することができた。伊藤道郎にとってのアーニー・パイル劇場の演劇空間は、自身の帰属意識の確認と過去の記憶を行き来することができるある種の装置として機能していたと見なすことができる。

#### 4-4 過去への回顧と郷土への意識化

アジア主義の根幹にかかわる「東洋」という用語は、非常に曖昧模糊とした概念である。たとえば、米国滞在中の伊藤道郎は東洋舞踊を Oriental Dance と呼んでいた。伊藤道郎にとって、西洋由来のオリエンタリズム的な思想とまなざしを以て欧米諸国で使われていた Oriental Dance という呼称を用いることは、もはや東洋人という括りを超え、長期にわたり米国に滞在し世界を舞台に活躍するコスモポリタンの「証」だったと推測できる。この点で、日本語の「東洋舞踊」と

伊藤道郎がいう Oriental Dance の間には、ある種のズレが生じている。

同時に、「東洋」という用語は戦時下において自文化の歴史的起源を追求し、民族や郷土の名のもとに共同体の一体感やアイデンティティを構築する際に利用されることがあった。その一方で「東洋」は「西洋」の対立概念でもある。そう考えると、「東洋」が指し示す概念は、いっそう曖昧で複雑かつイデオロギーが付与されたものとなってしまう。しかし、近代日本が列強と対等な関係を構築し、地政学的な面においても、政治外交、社会機構、文化水準においても、優越であろうとする幻想がそこに含まれていたことは確かである。

御茶ノ水大学の天野知香氏は、2019年に東京都庭園美術館で「アジアのイメージ 日本近代美術の『東洋憧憬』」展の展覧会公式図録の対談で、日本近代における美術家たちの「東洋」への眼差しを次のように説明している。明治時代以降の複数の美術家たちは、自分たちから見た「異国的なもの」を取り入れて、自分たちの芸術を刷新していった。天野氏はそれを、「地元のモダン」を作っていく行為であると表現している<sup>32</sup>。これに対して、東京都庭園美術館館長の樋田豊次郎氏は、「地元の……」と対象を狭めるのではなく、「地元」に徹することが、「普遍」に通じるのであり、独自のモダニティをつくろうとする努力や姿勢が東洋を再発見した日本人美術家たちの偽らざる気持ちだったのではないかと主張している。この発言を受け、天野知香氏はこのような状況下にあった日本の美術家たちが、アジアを自身の文化的アイデンティティに組み込み、「現実の中国に対しては侵略を仕掛けるいっぽうで、古い中国や朝鮮半島の遺跡にあこがれて作品に取り入れ」ることで、「地元のモダン」を形にしていっただのではないかと指摘している。戦前から戦後にかけての舞踊実践を通して、伊藤道郎の意識のなかにも似たような東洋人としてのアイデンティティの萌芽が見られ、日米という2つの「地元」（郷土）への憧憬を戦後のアーニー・パイル劇場で実感し、ステージ・ショウの演出に反映させていたのではなかろうか。

## 5. おわりに

アーニー・パイル劇場で日本側舞台製作部のステージ・ショウを生み出した中心人物の伊藤道郎の舞踊を紐解くため、本稿ではとりわけ東洋舞踊と民族舞踊に着目した。アーニー・パイル劇場で伊藤道郎が手掛けたステージ・ショウの振付や演出は戦後の新しいスタイルではなく、いわば戦前のレビューの焼き直しであった。アーニー・パイル劇場は、伊藤道郎自身の過去の振付や舞台演出の経験を回顧する一種の装置であったというロッドマン氏の見解を裏付けるため、本稿では当時のプログラムや新聞記事などの言説を取り上げ考察した。

伊藤道郎は、渡米した初期の段階から多国籍舞踊団に籍を置き、南アジア・東南アジアの舞踊に直接触れていた。洋舞のレパートリーに加え、日本や中国の伝統舞踊の振付や舞台演出を積極的に行うなど、外見上違和感のない東洋舞踊を積極的に受容し、再創造することで繰り返し上演していたことが確認できた。これらの諸民族の舞踊は、伊藤道郎自身による実際の経験に基づいて構成したものである。しかし、舞台上に表現された「民族性」は、明確な思想や特定の民族性に基づいたものではなく、音楽や衣裳、舞台装置や小道具によって対象の風俗を幻想的にイメージ化したような、曖昧で漠然としたものであった。その点では、日本でも中国でもなく、朝鮮やタイ、インドネシアでもなく、「東洋」という曖昧模糊とした概念と舞台に展示された民族性と

は「幻想」という観点で似通ったものだったといえる。

結論を言えば、伊藤道郎を中心に「日本人立ち入り禁止」の劇場空間で次々と生み出された作品からは、戦時下の植民地ブームの頃の日本劇場とは別の表象が生成されていった。つまりアーニー・パイルのステージ・ショウは、世界旅行しながらに脱文脈化された各国の諸民族の舞踊音楽を舞台上で幻想的に「展示」する演出手法をとり、それらを日本人ダンサーが熱演し、結果として占領軍に新生日本の新たな文化を受容させる機能を持っていたと解釈することができる。多様な文化を複合的に展示して見せることで、戦後新たに生まれ変わった日本の展望を発信し、特に力強い女性のイメージに焦点を当てて新しい時代の自画像を描いてみせたのである。

そこには、帝国主義時代のアジア主義的な視線や植民地文化に対する土着の原始性やエキゾチックな要素が少なからず強調される側面が認められたかもしれない。しかし、占領国からの否占領国に対する一方的かつ劣位なまなごしを受容することは、東京宝塚劇場を接收された日本側舞台製作関係者にとって何よりも受け入れがたかったに違いない。

伊藤道郎がアーニー・パイル劇場で製作したステージ・ショウの作品からは、戦前の東洋舞踊や民族舞踊の系譜が見て取れる。しかしそれらは、戦前の秦豊吉が追求していた「日本民族舞踊の研究」プロジェクトのような地政学的かつイデオロギー的なメッセージ性は少なく、舞台上で繰り広げられるダンスの振付や衣裳、音楽、舞台装置を通してエキゾチックでオリエンタルな「ファンタジーの国日本」のイメージを舞台上に具現化したものであった。その背景には、世界の舞台へ新生日本を登場させようという狙いがあったと推測できよう<sup>33</sup>。

アーニー・パイル劇場のステージ・ショウの役割を考えた時、国際的な舞台での諸民族の国際文化交流を表象する舞踊芸術の認知と普及という点で、戦前と戦後の文化解釈は一致をみたといえる。しかし、戦後のアーニー・パイル劇場専属舞踊団によるステージ・ショウの舞台は、平安時代からミカドの存在する「ファンタジーの国日本」が占領期を経て新たに変化しつつあるということを見せることに主眼が置かれていた。その意味において、10代後半で日本を離れ米国で活躍した伊藤道郎の「東洋舞踊」は、東洋舞踊のブームに後押しされながら、東洋人としての民族的アイデンティティから着想を得たことで、郷土（地元）への憧憬を舞踊と音楽で表したと解釈することが可能であろう。紙幅の都合により、本稿では主に米国で活躍し1930年代後半は東洋舞踊を専門とし日本劇場でも振付師としてレビューの製作に関与した伊藤道郎の義妹テイコ・イトウについて触れることができなかった。これについては別稿にまとめている<sup>34</sup>。

## 謝辞

本稿は、JSPS 科研費 JP19K23021ならびに JSPS 科研費 JP21K12873の助成を受けたものです。本文で使用した英語論文の翻訳は Emily Buttner 氏にご協力いただきました。また、Tara Rodman 氏とは複数回にわたる対話を通して多くの着想を得ました。さらに、2020年11月から2021年3月まで早稲田大学演劇博物館演劇映像学連携拠点2020（令和2）年度共同研究課題公募研究「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」の助成を受けた際、早稲田大学演劇博物館で開催された「演劇映像学連携研究拠点成果報告会」（2021年3月3日）において、東京大学の吉見俊哉教授よりご助言を賜りました。ここにあらためて感謝を申し上げます。



## 注

- 1 ハルミ・ベフ『増補新版 イデオロギーとしての日本文化論』思想の科学社、1987年。
- 2 朴祥美氏は、「日本人論」に代表される「昭和後期に絶頂を魅せた日本文化への関心と日本自身の文化ナショナリズム」を例に挙げながら、官僚や文化人が率先して日本の文化力を対外的に認知させようとする過程のなかで、「日本文化は独特」だという通俗的な言説が定着したことを指摘している。朴祥美『帝国と戦後の文化政策―舞台の上の日本像―』岩波書店、2017年、2-3頁。
- 3 2019年10月12日から東京都庭園美術館で開催された「アジアのイメージ 日本近代美術の＜東洋憧憬＞」展でも「東洋憧憬」という用語が使用された。当時館長の樋田豊次郎氏によれば、当該展覧会は1910年代から1960年頃までに見られた日本美術家による「アジア憧憬」がテーマであり、明治末期以降、日本の美術家やコレクター等が「東洋」に目を向ける際、「憧れ」の念をもって、自身に取り入れようとしたと述べている。こうした目的により、西洋人のオリエンタリズムを意識した衣装としてのチャイナドレスをモチーフに描かれた絵画や、古典的な題材や意匠が注目された工芸作品などが紹介された。樋田豊次郎監修・東京都庭園美術館編集『アジアン・インパクト―日本近代美術の「東洋憧憬」―』東京美術、2019年、134頁。
- 4 Rodman, Tara. *Altered Belonging: The Transnational Modern Dance of Itō Michio*. Ph. D. Diss., Northwestern University, 2017, p.231.
- 5 『読売新聞』1946年3月30日付朝刊（2頁）広告欄には、「ヒビヤ アーニー・パイル劇場（旧東宝劇場）の名で、「アーニー・パイル劇場専属舞踊団員募集」が掲載された。募集内容は、「歌手・踊子（男・女）数十名（素人可）五尺二寸以上」とある。審査員は、伊藤道郎を筆頭に、東勇作、花柳壽二郎、高橋忠雅、西崎緑、清水オリガ、宇津秀男、荻野幸久など日本劇場の振付師の複数の名前が列記されている。
- 6 アーニー・パイル舞踊団のなかには、宇津秀男が終戦直後に演出した東宝舞踊隊の作品「ハイライト・ショウ」の出演者など、舞台経験者がわずかに加入していた。たとえば東宝舞踊隊（TDA）出身者には千葉静子、江中久爾枝、石井照位がおり、さらには貝谷八百子門下のバレエ経験者で松竹歌劇団出身の高井乃婦子がアーニー・パイル劇場専属舞踊団に参加していたが、その多くは未経験者であり、技量不足は否めなかった。緒崎勝一郎「アーニー・パイルの踊子たち」『淑女』第1巻第3号、学芸社、1948年3月、14頁。
- 7 前掲注4、p.235.
- 8 串田紀代美「アーニー・パイル劇場のステージ・ショウ」『実践女子大学美術美術史學』第35号、2020年3月、55-56頁。
- 9 秦豊吉『『日本民族舞踊の研究』について』佐谷功編『日本民族舞踊の研究』東宝書店、1943年、4-5頁。
- 10 前掲注2、44頁。
- 11 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教育機関である。
- 12 アドルフ・ボルムは、ロシアのサンクトペテルブルク出身のバレエダンサーである。1904年にロシア帝室バレエ学校を卒業し、マリインスキー劇場バレエダンサーを経て、セルゲイ・ディアギレフ（Sergei Diaghilev）のバレエ・リュスに参加し、1915年から1917年にかけて米国ツアーを経験した。ツアー中の1917年に脊椎を損傷したため、米国にとどまり、メトロポリタン歌劇場を経て、自身で多国籍舞踊グループ「バレエ・アンティーム Ballet Intime」を設立した。その後のボルムは、シカゴ、サンフランシスコ、ロサンジェルスで活躍し、1940年代までバレエの振付と上演に携わった。Adolph Bolm,



- The Dance History Project of Southern California, <http://www.dancehistoryproject.org/index-of-artists/adolf-bolm/>>.
- 13 武石みどり「伊藤道郎の日本的舞踊」東京音楽大学『研究紀要』2000年12月、35-60頁。
  - 14 前掲注4、p.232-233. 島田敏夫「伊藤道郎訪問記」『丸』第1巻第3号、1948年5月、25-29頁。
  - 15 Itō played a key role in this theatrical circulation via his position at the Ernie Pyle (as well as in his work at other Japanese theatres), as he moved between American and Japanese spaces. 前掲注4、p.232.
  - 16 Much as Itō's involvement with the Ernie Pyle comprised a return to his American life, rather than an entirely new experience, Itō's work producing revue-style shows in Japan involved multiple repetitions and echoes of the past. 前掲注4、p.233.
  - 17 前掲注13、37頁。Takeishi, Midori & Pacun, David. *Japanese elements in Michio Ito's early period (1915-1924): meetings of East and West in the collaborative works*, Tokyo: Gendaitosho, p.13-14.
  - 18 伊藤道郎『美しくなる教室』至文館、1956年、27-28頁。
  - 19 この時期の伊藤道郎と山田耕柞の協働的創作活動については、以下の論文で詳しく取り上げている。串田紀代美「伊藤道郎の日本を題材とした舞踊表象（1918-1919）—山田耕柞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、37-47頁。
  - 20 武石みどり「アメリカで道を拓いた国際派 伊藤道郎」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—』公共財団法人新国立劇場運営財団情報センター、2015年、48-49頁。
  - 21 コールドウェル、ヘレン（中川鋭之助訳）『伊藤道郎一人と人生—』早川書房、1985年、37頁。
  - 22 「文化の代表者」はロッドマン氏の表現を引用した。「伊藤自身のキャリアにおいて、ダルクローズ・インスティテュートでの学生時代から、ロンドン時代、そして長年過ごしたアメリカで、常に少なくとも部分的に日本とその文化の代表者としての役目をしていた。」In Itō's own career, from his earliest student days at the Dalcroze Institute, in his period in London, and during the many years spent in the U.S., Itō had always, at least partially, functioned as a representative of Japan and its culture. 前掲注4、p.224.
  - 23 崔承喜は、日本統治時代に活躍した朝鮮出身の舞踊家である。1926年に金城で公演した石井漠舞踊団の公演に感銘を受けて石井漠舞踊研究所に入り、1934年9月20日日本青年館で第一回発表会を開催し川端康成をはじめとする文化人に称賛された。1935年春には崔承喜舞踊研究所を立ち上げ独立、1936年には今日出海監督の映画《半島の舞姫》に主演し、以後広告のモデル起用や写真雑誌への掲載などで人気を博したため、「半島の舞姫」という呼び名が定着した。同時期に米国公演を打診され、1937年から米国を皮切りに世界中で公演を行っている。李賢峻『「東洋」を踊る崔承喜』勉誠出版、2019年、407-422頁。
  - 24 前掲注2、55頁。
  - 25 「至妙の靈技は正に世界的 圧倒的拍手を送られたイトウ・ミチオ初公演」『朝日新聞』、1931年4月22日朝刊、7頁。なお、同年4月29日から5月1日まで関西でも公演が開催された。「ミチオ・イトウ舞踊公演プログラム解説」長木誠司・ヘルマン・ゴチェフスキ・前島志保監修、朝日会館・会館芸術研究会編『会館芸術』第1巻、1931年（昭和6年）、ゆまに書房、2016年、24-25頁。
  - 26 『東京朝日新聞』音楽・舞踊欄を担当していた牛山充は、「泉田嬢の『東洋風』』と表記している。牛山充「伊藤道郎舞踊団を観る」『朝日新聞』、1931年4月24日朝刊、8頁。
  - 27 前掲注26、8頁。
  - 28 朴祥美氏は、宝塚少女歌劇の振袖外交による軍事協力をはじめ、1940年以降は大東亜共栄圏内にお

ける芸術および学術の交流がアジアで拡大されたこと、アジア占領地や植民地に宝塚少女歌劇や日劇ダンシング・チーム（東宝舞踊隊）などの皇軍慰問団を派遣したことを指摘している。前掲注2、39-40頁。また1941年に東洋舞踊隊と改称した日劇ダンシング・チームが当時「フランス領インドシナ(仏印)」と呼ばれていたベトナムに慰問のために派遣されていた。当時は、こうした舞踊・演劇などの上演芸術が文化宣伝工作として利用されていた。奥野修司「『東宝舞踊隊』12・8開戦秘話」『文藝春秋』88巻2号、2010年1月、356-365頁。

29 「迫力ある『プリンス・イゴール』日劇バレエ評」『朝日新聞』、1939年11月3日、8頁。

30 伊藤道郎は、1930年8月15日、米国のハリウッド・ボウルで交響曲による作品《イーゴリー公》より《ボロヴェック人の踊り》の振付と演出を担当している。2万人もの観衆を前に、ロサンゼルス交響楽団が演奏する楽曲に合わせて125人が踊りを披露した。日本劇場での《プリンス・イゴール》の振付も、伊藤道郎にとってはレビュー形式の過去への回帰と模倣であった。

31 伊藤道郎「日劇ダンシング・チームについて」奈須藤三郎編『日劇アルバム』第5輯、東宝発行所、1940年、頁数不詳。

32 前掲注3、136-137頁。

33 本文中に掲載したが、あらためてここに引用する。The lessons Itō offered in performing a new vision of Japaneseness are evident in the two types of themes he treated in Ernie Pyle productions: Japanese (or even, Japoniste) performance traditions, and content with an exotic or jazzy flavor. 前掲注4、p. 235.

34 串田紀代美「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——」『実践女子大学文学部紀要』第63号、2022年3月、25-46頁。

図1 アーニー・パイル劇場ステージ・ショウ（伊藤道郎振付）《さくら The Sakura Flowers》、1947年4月25日撮影、SC 285269

図2 アーニー・パイル劇場ステージ・ショウ《ラプソディー・イン・ブルー》（伊藤道郎演出・振付）、1947年8月上演、新橋演舞場編集『終戦40周年記念4月特別公演 アーニー・パイル』（写真提供 結城雄次郎、中町実）1985年4月、38頁より転載

図3 《ジャングル・ドラム》、1946年8月、『表象と私たち—伊藤熹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）、66頁より転載

図4 アミ族の月見踊《燃ゆる大地 台湾》、1940年9月25日から10月8日、渡辺武雄演出、中村重子振付、『日劇アルバム』第6輯、1940年、東京宝塚劇場、頁数不詳より転載

図5 アドルフ・ボルムの多国籍舞踊グループ「バレエ・アンティーム」、（向かって左から）伊藤道郎 Michio Itow、ラタン・デヴィ Ratan Devi、アドルフ・ボルム Adolph Bolm、ロシャナラ Roshanara、テュール・リンダール Tulle Lindahl

図6 アドルフ・ボルム「バレエ・アンティーム」プログラム、出演者一覧

図7 アドルフ・ボルム「バレエ・アンティーム」  
プログラム、アドフル・ボルムの紹介

図8 アドルフ・ボルム「バレエ・アンティーム」  
プログラム、ロシャナラの紹介

図9 アドルフ・ボルム「バレエ・アンティーム」  
プログラム、ラタン・デヴィの紹介

図10 アドルフ・ボルム「バレエ・アンティーム」  
プログラム、テュール・リンダールの紹介



図11 「バレエ・アンティーム」 プログラム伊藤道郎の紹介

図12 「バレエ・アンティーム」 紹介記事の部分図（掲載年掲載紙等不明）、“Manhattan Night and Exotic Entertainers”、（左）《猩々》を踊る伊藤道郎、（右上）《さくらさくら》を踊るテュール・リンダール

図13 図12の全図、（左下）《Hindu Snake Dance》を踊るロシャナラ、（右真ん中）《Assyrian Dance》のアドルフ・ボルム、（右下）インド・カシミールの民族音楽を歌うラタン・デヴィ

図14 デイリーミラー紙撮影の伊藤道郎の東洋舞踊、“Oriental Dances: Three Performances at Chelsea”、《The fox dance》、《The priest's dance》、《The female demon dance》、Daily Mirror Photographs

図15 東洋舞踊の衣裳を身にまとった舞踊家小森敏

図16 崔承喜の東洋舞踊《菩薩の舞》(Sunami Soichi, 1938年11月頃撮影(個人蔵)、李賢峻『「東洋」を踊る崔承喜』勉誠出版、2019年、口絵59より転載

図1の画像は、米国国立公文書館(NARA)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。図5から図15までの画像は、米国ニューヨーク公立図書館パフォーミング・アーツ部門所蔵の写真を筆者が撮影し掲載したものである。