

# 日本におけるベリーダンスの受容とワイルドの『サロメ』 に由来する作品に見られる踊りの表象との関連 —大正期の演劇・奇術・浅草オペラを中心に—

李 旒

## Abstract

Belly dance as a dance form was imported to Japan from the United States in the 1970s. However, in the early acceptance of Wild's *Salome* in Japan, the similarity between Salome's dance and Belly dance has already been pointed out. Therefore the purpose of the paper is to shed light on the historical origin of belly dance from the perspective of Salome's dance.

Based on Linda Hutcheon's (2006) *A Theory of Adaptation*, The scope of adaptation in this paper includes not only the comparison about different versions of the dance of the Seven Veils danced by Salome, but also the process of the creation and reception of the dance of the Seven Veils. Using this view of adaptation, this paper explores the historical connection between belly dance and the dance of the Seven Veils. Specifically, by considering the transformation of the images of the dance of the Seven Veils seen in *Salome's* stage works such as the play *Salome* (1913), the *Magic Drama Salome* (1915), the *Salome Dance* performed in Asakusa Opera (1916), it will clarify that the reception of belly dance found in modern Japan was already presented in the Taisho era.

In conclusion, the images of the dance of the Seven Veils included the costume composed the torso revealing skirt and sequin beaded brassiere, the tendency to emphasize curves, belly movements and snake arms. These elements are also acknowledged as characteristics of belly dance. It means that the historical origin of the reception of belly dance in modern Japan can be traced back to as early as Taisho Era.

## 1. はじめに

本稿の目的は、日本におけるベリーダンスの表象の形成における、ベリーダンスとサロメの踊り、すなわちワイルドの戯曲『サロメ』に登場する「七つのヴェールの踊り」との関連性を、アダプテーションの観点から考察することである。ダンス・ショーや劇場の舞台に見られるベリーダンスについては、ダンサーがブラジャーとスカートのセパレート式の衣裳<sup>1</sup>を着用し、腹部周辺が細かに震えたり、骨盤あたりがダイナミックに回ったり、リズムカルにアップ・ダウンする動きによって、その官能性が、一層強められている。このベリーダンスの官能性は、しばしば、「数千年の歴史」(塩谷監修 2009: 6)、「宮殿の奥深くハレム」(塩谷監修 2014: 6) などという、オリエントの悠久や神秘のイメージと関連付けられている。ダンサーのボディー・ラインやくびれといった肉体的な曲線美が前面に押し出され、この舞踊に必要とされるダンサーの身体能力やテクニク、ベリーダンスを踊る身体が描き出す踊りそのものの曲線美は、一般にはほぼ看過されたまま、ベリーダンスは、セクシーな踊りとして表象され続けている。アラブ研究の専門家である西尾哲夫によれば、

現代日本社会におけるベリーダンスという呼び方の出現とベリーダンスの流行は、「ごく最近」のことである。(西尾 2010: 198)。つまり、日本における踊りのフォームとしてのベリーダンスの受容史は、まだ浅い。他方、英文学者の井村君江は、大正期以降の舞台作品『サロメ』の中には、「七つのヴェールの踊り」の振付が、ベリーダンスの動きに類似している作品があることに言及している(井村 1990: 128-129)。つまり、現代日本において、ベリーダンスは、「ごく最近」の流行であるが、その表象は、すでに大正期に移入してきたワイルドの戯曲『サロメ』、及びそれをもとに、舞台化された『サロメ』における「七つのヴェールの踊り」によって形成されはじめた可能性がある。そこで、日本におけるベリーダンスの受容を考察する一環として、本稿は、大正期に上演された「七つのヴェールの踊り」を分析の対象とし、それらのサロメの踊りにベリーダンスの要素を見出す。

## 2. 本稿における先行研究

ベリーダンスと、大正期に踊られた「七つのヴェールの踊り」との間に関連性を見出すため、

本稿は、演劇『サロメ』（松井須磨子、1913年、帝国劇場で初演）、『奇術応用のサロメ劇』<sup>2</sup>（松旭齋天勝、1915年、有楽座で初演）、浅草オペラの「サロメダンス」（高木徳子、1916年、横須賀市で初演）を考察の対象とする。これらの作品を取り上げる理由は、以下である。

日本における『サロメ』研究では、井村が、『サロメ図像学』で、聖書や史書に見られるサロメの図像、モロー、ピアズリー、ピカソに描かれたサロメなどを取り上げ、名前さえ持たない少女から、19世紀におけるファム・ファタール（宿命の女）の代表的な存在になったサロメ像への変容を考察している。<sup>1</sup>1893年に出版されたワイルドの戯曲『サロメ』は、センセーションを巻き起こし、サロメのグローバルな流行に伴って、日本におけるサロメの受容が始まった。1907年には、森鷗外によってワイルドの『サロメ』に関する啓蒙的な紹介がなされた。『「サロメ」の変容——翻訳・舞台』の中で、井村は、奇術、浅草オペラ、レコード、映画などに見られる『サロメ』に触れながら、翻訳や演劇の舞台を中心に、日本社会における『サロメ』の変容を考察している。踊りそのものに関する分析はなされていないものの、サロメの踊りには、「身をくねらせ肉体の動きを見せるベリー・ダンスに近い」（井村：128）振付が存在していることが指摘されている。

また、『サロメ』のクライマックスとも言われるサロメの踊りに関心を寄せる考察は、國吉和子（2002）や大鐘敦子（2008）によって行われている。大鐘は、福音書、歴史書、絵画、文学、演劇、舞踊などのジャンルを横断し、「サロメのダンス」の起源とその生成過程を辿り、フローベールの『ヘロディアス』とワイルドの『サロメ』に見られるサロメの踊りは、「フローベールが東方旅行で実際に見たクシウク＝ハーネムやアジゼーといったエジプトの『ガワジー』という踊り子たちの踊りに依拠しており、ベリーダンスやストリップティーズ的なオリエンタルダンス」（大鐘2008：245）だと指摘している。國吉は、舞踊のモダニズムを考察するにあたって、ヨーロッパにおけるオリエンタリズムとサロメの踊りを取りあげている。國吉によれば、20世紀初頭に、「西欧社会のオリエンタリズム」の流行という背景があり、マタ・ハリのような世俗的な踊り手は、「オリエンタリズム」の「宗教的な神秘性」やアクロバティックなスペクタクル性を利用し、サロメの「七つのヴェールの踊り」を踊った（國吉2002：18-24）。ヴェールを脱ぎ、身体を露にするサロメの踊りによって、「オリエンタリズム」は、並はずれたエキゾティシズムとエロティシズムという新たな特徴が与えられ、「猥雑な世界」（國吉：26）に落ち込んでしまい、舞踊史の周縁部に

押しやられた。つまり、「七つのヴェールの踊り」は、オリエンタリズムの官能的な表象を引継ぎつつ、宗教性や神秘性など、オリエンタリズムの踊りを踊る人々の内面と結びついた特徴を希薄化したのである。

他方、本稿で取り上げる個々の作品について言えば、1913年に上演された松井須磨子の『サロメ』は、初の日本人による『サロメ』として演劇史に登場しているため、『サロメ』研究史において、重視される対象である。この作品が、「わが国の近代洋舞史の出発点に相当する場」（杉山2012：45）である帝国劇場で初演されたことを考慮すれば、須磨子の『サロメ』は、演劇のみならず、日本人による洋舞の上演の歴史<sup>3</sup>においても、先駆的な意義を持つ作品であると言える。したがって、サロメの踊りとベリーダンスとの関連性を考察するにあたって、須磨子の「七つのヴェールの踊り」は、洋舞史の観点からも無視できない。

『奇術応用のサロメ劇』は、日本の新劇運動の開拓者で、劇作家である小山内薫が指導した作品で、「日本の近代奇術に大きな功績を残し」（川添2014：155-156）た松旭齋天勝が、サロメを演じ、「七つのヴェールの踊り」を踊った。天勝の『奇術応用のサロメ劇』は、石川雅章（1968）、丸川賀世子（1984）、初代松旭齋天勝（1991）、土屋理義（2009）など、天勝の伝記や魔術の歴史に関する本で語られていることが多い。天勝は、奇術や曲芸などの宣伝文句を用い、興行を行ったので、『奇術応用のサロメ劇』を含め、彼女の作品は、「商業的興行」と見なされ、「中央の演劇界」に位置づけられていない（井村：122）。川添裕は、このような偏見を捨て、天勝のスペクタクルに見られるモダニティを議論する過程において、『奇術応用のサロメ劇』をその一例として分析している。見世物的な要素や、音楽的な、あるいは舞踊的な要素を混合した「芸術演劇世界の可能性」（川添：170）は、演劇の縛りを解いた天勝の舞台によって拡張された。と同時に、化粧品、食品などの広告とタイアップし宣伝を行った天勝について、川添は、その「メディア的存在」と「社会的存在」を強調している（川添：172）。天勝一座は、日本舞踊、ロシアの踊り、インドの踊りなどを積極的に舞台に取り込み、圧倒的な人気を博したにもかかわらず、天勝及び天勝一座に対する舞踊史的な関心は、まだ十分とは言えない。

「舞踊や音楽を付けて改作されたサロメ」は、浅草オペラの舞台でも人気を博し、頻繁に上演されたが、その踊りは、「エロチックなオリエンタリズムダンスを見せる際物」であった（井村1990：126-128）。浅草オペラにおける舞踊、すなわち、沢モリノや河合澄子を始めとする浅草オペラの代表的なダンサーの活躍は、すでに杉山千鶴（2012、

2013, 2017など) や小針侑起 (2016, 2017) によって考察されている。その中で、河合澄子の師匠で、1915年2月に帝国劇場で、トー・ダンスでデビューした高木徳子<sup>4</sup>は、「浅草オペラの事実上の開祖」(増井 1990: 77) と見なされている。徳子が最初に浅草オペラに持ち込んだダンスの中に、「サロメダンス」(『横濱貿易新報』1916年5月16日)があり、この作品には、「人気が集中」(吉武 1985: 153) した。しかし、徳子の「サロメダンス」に関する議論は、ほとんど彼女の惨めな一生やスキャンダルを語る中で言及されているにすぎない。吉武輝子 (1985), 曾田秀彦 (1980, 1982, 1989), 笹山敬輔 (2017) がその例であるが、徳子の「サロメダンス」に関する舞踊学的な考察は、ほとんどなされていない。

これまで検討してきたように、『サロメ』や「七つのヴェールの踊り」は、大正期の演劇のみならず、大衆芸能<sup>5</sup>、舞踊などによっても舞台化されたが、『サロメ』に関する研究は、演劇のジャンルに分類される作品を偏重する傾向が強い。何より、「七つのヴェールの踊り」は、ワイルドの戯曲『サロメ』のクライマックスとして位置づけられているにもかかわらず、それに関する舞踊学的な議論は、極めて少ない。また、日本におけるサロメの踊りの変容及び、それとベリーダンスの関連性に関する考察は、ほとんどないが、西洋におけるサロメの踊りとベリーダンスとの関連性は、國吉や大鐘の研究によって示されている。特に國吉による、サロメの踊りと「オリエントのダンス」についての考察は、大正期に見られる「七つのヴェールの踊り」とベリーダンスとの関連性を検討するための参照軸になる。

したがって、日本におけるベリーダンスの表象と「七つのヴェールの踊り」との関連性を検討するには、ジャンルの境界を越え、また芸術及び大衆芸能としてのサロメの踊りの両方から接近する必要があると考えられる。そのためには、ジャンルの境界やヒエラルキーを超えて、原作およびその派生作品によって形成されるネットワークを重視するアダプテーションの概念が有用である。以下では、アダプテーションの定義を検討し、ワイルドの『サロメ』に由来する『サロメ』のネットワークの存在を確認する。その後、個々の作品を分析する。

### 3. 日本における『サロメ』とアダプテーション

アダプテーションは、「原作」に対する翻案として、絶えず行われているが、現在でも「『原作』小説の映画化」(武田 2017: 8) という限定的な捉え方が多い。このような限定的な捉え方を超え、アダプテーションを理論化したのは、リンダ・ハッチオンである。ハッチオンは、「メディアの特異

性と個別事例」(ハッチオン 2012: 28) の観点から作品の中身、すなわち、物語の枠組み、構成などを考察の対象とするアダプテーション研究の重要性を認めつつ、アダプテーションという概念の射程を作品の翻案プロセスと受容プロセス及びこれらのプロセスの背後にあるコンテキストも含意するまで拡張させた。具体的に言うと、ハッチオンは、「二重の見方」(ハッチオン: 19) によってアダプテーションを定義している。一つは、アダプテーションを「製作され受容される作品の完成したかたち」(ハッチオン: xi), つまり、プロダクトとして見ることである。もう一つは、アダプテーションを出来上がった作品の創作過程と受容過程として見ることである。

作品に焦点を置くプロダクトとしてのアダプテーションとは、「特定のテキスト」に対する「形状変換やコード変換」のことである(ハッチオン: 20-21)。日本における『サロメ』を例とすれば、森鷗外によるワイルドの『サロメ』の紹介と翻訳から、小林愛雄の翻訳『悲劇サロメ』(1909年)を経て、「上演台本としての中村吉蔵や若月紫蘭、松居松葉」(井村: 90) などの『サロメ』の翻訳が存在していると同時に、本稿の考察対象である松井須磨子の演劇『サロメ』、天勝の『奇術応用のサロメ劇』や高木徳子の「サロメダンス」など、ワイルドの『サロメ』に由来し、それを舞台化した作品が、数多く存在している。このように、文学テキストであるワイルドの戯曲『サロメ』を、演劇、大衆芸能、舞踊といったジャンルに置き換え、成立した作品が、アダプテーションの一つのパターンである。つまり、これらの作品は、ワイルドの『サロメ』のアダプテーション作品として捉えられる。

他方、プロセスとしてのアダプテーションにおいては、翻案者と受容者が関心の的とされている。翻案者にとって、アダプテーションとは、翻案元テキストに対する再解釈やリメイクという創作の手法である。受容者にとって、アダプテーションとは、特定のテキストとそのアダプテーション作品ないしは作品群との関連性を、つまり間テキスト的な繋がり存在を識別し、融合させる二重の体験、多重の体験である。アダプテーションの観点から『サロメ』を検討すると、次章で取りあげる、須磨子にサロメの踊りを指導した、帝国劇場の西洋舞踊の教師であるジョヴァンニ・ヴィットリオ・ローシーの「七つのヴェールの踊り」についての認識や、天勝によるサロメの踊りに関する解説など、異なる翻案者による「七つのヴェールの踊り」の創作手法を、関連づけて論じることができる。また、受容過程におけるアダプテーションは、英文学者の本間久雄や小山内薫の例から考察することができる。彼らのように、観客として

自ら観てきた幾つかの『サロメ』を関連付け、評論する受容者の二重、多重のサロメ受容の経験を検討することで、「七つのヴェールの踊り」の表象のアダプテーションを浮き彫りにすることができる。

ハッチオンの定義によって、アダプテーションは、作品から作品へのコンテンツの作り替えという個別的で閉塞的な回路から解放され、作品、翻案者の創造の手法、受容者の『パリンプセスト的』（ハッチオン：27）な体験という重層的で開放的な構造の次元に位置づけられている。このような開放的な構造によって、作品、翻案者、受容者を対話させるネットワークに存在するアダプテーションは、並列的な作品の複数のバージョンの分断を乗り越え、ジャンル横断的かつ文化横断的にストーリーを生き続けさせるのである。

アダプテーションの概念は、日本における舞台作品『サロメ』に見られる踊り及びそれとベリーダンスの表象との関連性を考察するには、極めて重要である。なぜならば、日本における舞台作品『サロメ』の多くは、ワイルドの『サロメ』のアダプテーションである。また、それらの作品は、複数のジャンルを横断し存在している。更に、サロメの「七つのヴェールの踊り」は、翻案者にとっては、見せ場の一つで、受容者にとっては楽しみの一つである。そして、これらの日本における『サロメ』受容の特徴は、サロメと「七つのヴェールの踊り」の表象の成立に関与している。以上のような受容の特徴を考慮すると、同じ地平線にある「流動的連続体」（ハッチオン：211）というアダプテーションの視点を導入することによって、以下の二つの利点があると考えられる。一つは、大衆芸能に分類される天勝の『奇術応用のサロメ劇』や徳子の「サロメダンス」のような、文化的ヒエラルキーの下位に置かれ、ほぼ研究の対象とされていない作品も、分析対象として同等の地位を獲得できる、という利点である。もう一つは、大正期の『サロメ』の舞台作品に関する映像資料は、ほとんど残されていないため、舞台作品の断片的な写真、翻案者と受容者の言説といった資料をアダプテーションとして捉え、これらの資料を交差させながら分析を行うと、『サロメ』作品群における「七つのヴェールの踊り」の集合的な表象に接近できる、という利点である。この二つの利点から見ると、大正期の「七つのヴェールの踊り」とベリーダンスとの関連性を見出すには、アダプテーションの概念を用いることが方法論的に相応しいと言える。

#### 4. 舞台作品『サロメ』における踊りの表象と踊り手の身体

大正期に舞台化された『サロメ』に見られるア

ダプテーションの存在及び存在の射程は、既に明確になった。従って、以下では、ワイルドの『サロメ』に由来する個々の舞台作品を取り上げつつ、それらの作品の成立に至るまでのネットワークを可視化すると同時に、当時の舞台写真、翻案者や受容者の言説を中心に、「七つのヴェールの踊り」に見られるベリーダンスの要素を明らかにする。

##### 4.1. 演劇『サロメ』に見られる踊りと踊り手の身体

日本人による初の演劇『サロメ』、すなわち、松井須磨子の『サロメ』は、「上演回数百二十七回という記録」（井村：102）を作った。須磨子のサロメは、原作に見られる象徴性や宗教性がなく、現実世界に存在する「官能的な本能の赴くままに行動する強烈な性格のエロチックなサロメ」（井村：107）であった。つまり、日本人による初のサロメは、須磨子のサロメによって決定づけられ、神秘的かつ官能的な存在というより、世俗的でエロチックな女性として表象された。

当時、この作品の演出をめぐり、須磨子の踊りを指導したローシーと芸術座の座長島村抱月及び台本の訳者中村吉蔵の間で意見の相違があり、その論争は、『東京朝日新聞』の寄稿によって表面化した。この新聞紙上の論争は、『サロメ』初演の数日後に名倉生という筆名で書かれた記事によって触発されたものである。

名倉は、「七つのヴェールの踊りに於ける須磨子の肉體」の貧弱さや「王が踊り中に抱き付かうとする」場面を含めた「踊の型」の醜悪を非難し、ローシーに責任があると主張している（『東京朝日新聞』1913年12月6日）。名倉の「踊の型」に対する非難は、語る物語を見せる物語に変換する中で、「観客の期待が音声のみならず、舞踏の場合がそうであるように、容貌にもまた向けられる」側面を反映している（ハッチオン：53）。つまり、名倉の批判は、ワイルドの原作と異なり、舞台化された『サロメ』には、踊り手の身体性が求められることを示している。須磨子のサロメは、豊満な肢体を持ち、上品に踊るサロメという名倉の期待を満足させていない。名倉の批判に対して、ローシーは、サロメの踊りの不評の原因として、サロメ役及びその踊りの難しさ、並びに須磨子の踊りの練習時間が短いことと須磨子の身体が「鷗州舞踏」（『東京朝日新聞』1913年12月17日）に適していないこと、を挙げた。当時、帝国劇場でバレエを指導したローシーの経歴と併せて考えると、ローシーは、須磨子にオリエントの踊りの技法を指導した可能性は、低かったのではないか。

また、本間久雄や小山内薫も、名倉と同様に須磨子の「七つのヴェールの踊り」を評価し難いと述べている。本間は、『生活の芸術化』において、

ワイルドの『サロメ』を想起しながら、心理的な立場において、須磨子のサロメが貞奴の「餘りに優しく、弱々しいサロメ」より優秀であると肯定しているが、サロメの踊りに関して、須磨子が「殆んど踊らしい踊を」していないと明言している(本間 1920:264-266)。一方、貞奴は「サロメ・ダンス特有の蛇體を象るやうにするとかいふ手の指の動かし方などにも可なりの苦心を拂」い、彼女の踊りは「或る点點で、人を引つける曲線の柔らかさ」があったと指摘している(本間:266)。しかし、貞奴の踊りは、ウイルキー一座による日本初の演劇『サロメ』(1912年11月に横浜ゲーテ座で初演)に見られる踊りと比べると、「甚だしく物足りない」(本間:266)。ウイルキー一座のサロメの踊りに関して、王とサロメと絡み合いながら、段々と「サロメのベールを脱いでゆく踊り」が「柔かく、舞臺一ぱいに擴がるやうな、大きい曲線の與へる快感」が、本間に深く印象を残していた(本間:266)。

三つの『サロメ』の間に行き来する本間の批評から、『サロメ』が翻案される中で、「七つのヴェールの踊り」が反復されながら、差異が窺える。つまり、「前の作品と後(そして、横)の再訪されたものとの間の流動的連続体」(ハッチオン:211)、であるところの“サロメの踊りの連続体”が形成されていると言える。“サロメの踊りの連続体”において、本間のサロメの踊りに関する印象は、ウイルキー一座の『サロメ』によって先に植え付けられていた。ウイルキー一座の「柔かく」大きい曲線を描き出すサロメの踊りを基準とすれば、須磨子の踊りはあまり評価できない。その理由は、「サロメ・ダンス特有の蛇體」らしい動き、「曲線の柔らかさ」を呈示していなかったからである。本間にとってオリエントの王女サロメの踊りは、途切れのない曲線的な動きが求めているものの、それは、踊り手の身体的な曲線というより、踊る身体によって描き出す舞踊そのものの曲線であり、「サロメ・ダンス特有の蛇體」の動きは、腕と手の動きを通じて呈示されるものだと考えられる。つまり、「七つのヴェールの踊り」に対して、本間は、踊り手の肉体的官能性を求めておらず、踊りそのものへの関心が強いと言える。

小山内薫の『サロメ』についての経験談によれば、須磨子は、「肉体に於いては可なり豊富」であるが、「靈魂」の面は、「一向浅く一向貧し」かった(小山内 1964:417)。小山内は、須磨子の『サロメ』のほか、ウイルキー一座の『サロメ』、バレエ・リュスの『サロメの悲劇』、下山京子の劇中劇としての『サロメ』、貞奴の『サロメ』などを見てきた。日本人女優による「七つのヴェールの踊り」については、須磨子や下山京子の踊りに対する批評がなく、貞奴の踊りに対しては、「舞

の振附は十分 Orientalisch [引用者注:オリエント風]にも出来て」、「Tanz(舞踏)よりは寧ろ「Körperbewegung(肉の運動)であるべきこの戯曲の趣意」に適當だと肯定しながらも、「手先に日本の踊が染み込んでいる為と、腰部の肉が貧弱である為に」、貞奴の手先は、日本舞踊のかっぽれを想起させ、腰部は、「いくら振っても、肉が震えなかった」と述べている(小山内:423)。

様々なサロメの踊りを見てきた小山内は、自分の求めるサロメとサロメの踊りのスタイルや特徴を示している。具体的に言うと、小山内にとって、身体の側面において、サロメは、「『妖』の分子」のある顔と、「滴のような『艶』の分子」のあるふくよかな肉体、の両方を備えるべきである(小山内:421)。また、「七つのヴェールの踊り」において、踊りの振付は、「Orientalisch」にすべきである。彼は、オリエント風の踊りを「Tanz(舞踏)」として見るというより、「Körperbewegung(肉の運動)」と見なしている。このオリエント風の「Körperbewegung(肉の運動)」,すなわち、「腰部」を振り、「肉が震え」ているように見せることが、小山内の理想とするサロメの踊りの特徴であると言える。小山内にとっての腰部を振ることを通じて見えて来る肉の顫動は、ベリーダンスの代表的な動きと見なされるシミー、すなわち、「ひざを前後に高速に動か」す中で、腹部や腰部が「ブルブルと震えるように動く」(ベリーダンス・ジャパン編集部 2013:13)ムーブメントの一種だと推察される。つまり、小山内が理想とする妖艶で官能的身体を持ち主であるサロメと、オリエント的な雰囲気醸し出し、腹部を震わせる「七つのヴェールの踊り」という想定には、ベリーダンスの要素が既に現れていたと考えられる。では、小山内の認めた須磨子の身体の豊満さは、どのようなものだろう。

初演に見られる須磨子のサロメの写真は、『都新聞』(1913年12月3日)に掲載されている。図1のように、須磨子は、両手でヴェールを持っているため、この写真は、「七つのヴェールの踊り」を踊るサロメの姿だと考えられる。須磨子は、現代ベリーダンスのセパレート式のコスチュームとほぼ同じデザインのブラジャーとスカー



図1 須磨子のサロメ

トを着用している。上半身は、ビーズが施されたブラジャーのみで、腰部は、ベリーダンスのヒップ・スカーフに相当するヴェールによって包まれ、臀部とくびれのラインと両足が、はっきり現れている。それに加えて、腰部のヴェールは、逆三角形を作るように結ばれ、へそ、腹部を際立たせ、身体の官能性を強調しているように思われる。右上肢を持ち上げ、骨盤とほぼ同じ高さに左上肢を置き、両足を大腿の付け根まで露出している。また、頭をやや左へ倒し、顔はやや右上に向け、若干の後ろめたさを感じられるようにポーズを取っている。須磨子は、どの程度踊ったのかはわからないが、踊りの衣裳という表層的なイメージにおいては、「七つのヴェールの踊り」における須磨子の身体は、ベリーダンサーの身体表象との類似性を呈示していると言える。

上で考察してきたように、須磨子の舞台を見た名倉や、本間、小山内は、幾つかの『サロメ』の派生作品によって形成された“サロメの踊りの連続体”を通じて、サロメと「七つのヴェールの踊り」のイメージを構築している。そこで、小山内を始めとする当時のエリートたちの理想であったサロメの踊りは、踊り手のはっきりとしたボディー・ラインや肉体美が求められると側面があると同時に、踊りそのものが作り出す曲線も望まれ、「蛇體」のように腕と手を滑らかに動かし、腰部を震わせる「肉の運動」が特徴として認識されている。サロメの踊りにおける豊満な身体、腕と手の動かし方、腹部や腰部の顫動といった要素は、ベリーダンスの要素と重なっている。他方、須磨子のサロメの踊りは、名倉や本間、小山内の要求を満たしていなかったが、官能的な身体という側面から見ると、彼女のサロメは、成功している。ゆえに、芸術座の『サロメ』は、話題となり、演劇界を越え、大正期の大ヒット劇になり、後の『サロメ』の翻案のきっかけとなったのである。

## 4.2. 大衆芸能『サロメ』に見られる踊りと踊り手の身体

### 4.2.1. 天勝の『奇術応用のサロメ劇』<sup>6</sup>

1914年5月頃に、4.1で言及した幾つかのサロメを経験した小山内は、これまでのサロメたちは、自分の求めたサロメではないため、引き続き「新しくサロメを求めて」（小山内：425）行くと慨嘆した。27歳の若さで独立し、天勝一座の座長であった天勝は、小山内の劇評を読んだ後に、「サロメをやりたいという野心が燃え」（丸川 1984：185）、興行主任の野呂（天勝の夫）を通じて小山内に演技指導を願ったのである。

小山内の指導のほか、劇作家の池田大伍や坪内逍遙の指導生で音楽家の東儀鉄笛の協力も受け、天勝一座の『サロメ』は、1915年7月に有楽座で

初演を迎えた（丸川：186）。天勝の『サロメ』は、彼女のセクシーな身体を見せることと、奇術を活かし、預言者ヨハネの生首に話をさせること、といった「エロとグロの見世物」（井村 1990：121）を売り物にした。つまり、この作品は、森鷗外の訳した『サロメ』を用い、「台本通り丸ごと正直に上演」（田中 1964：154）したにもかかわらず、預言者ヨハネの生首を茶化した部分があり、日本における『サロメ』の受容は、天勝によって別の道が拓かれたと言えるだろう。では、天勝は、どのように「七つのヴェールの踊り」を踊ったのだろうか。

『大阪時事新報』に掲載されている劇評によれば、天勝の『サロメ』は、「臺詞がスツカリ新派式」のものであり、「七つのヴェールの踊り」においては、「七紗の舞の代りに舞ひながら手を繰へせば淡江、水色、萌黄の薄絹が空中から現れて来る」という「三紗の舞」である（『大阪時事新報』1915年9月21日）。実は、「七つのヴェールの踊り」を踊った際に、天勝は、ヴェールをブラジャーの中に入れたのである（田中：154）。天勝は、ヴェールが空から舞って来たものとして呈示するために、魔法をかけるように手を翻る動きでブラジャーに隠したヴェールを取り出し、「七つのヴェールの踊り」を踊ったと考えられる。つまり、天勝は、奇術の手法によるヴェールの不思議な現れ方とヴェールそのもののミステリアスな雰囲気、の両方を用い、「七つのヴェールの踊り」の神秘性を強調しようとしていた。更に、『北国新聞』に掲載されている劇評は、須磨子と比較する中で、「着附の立派さ」と「舞の科し」に関しては、天勝が「立優つて見える」と肯定している（『北国新聞』1915年9月13日）。したがって、天勝の『サロメ』において、彼女の「身体的存在感そのものが強力なスペクタクル」（川添：160）であるのみならず、彼女の衣裳と踊りの技法も観客の目を引き付けたのではな

いか。

図2は、天勝の「七つのヴェールの踊り」に見られるポーズである。この写真は、『淑女畫報』（1915年第4巻8号）の口絵に採用されたものである。図2の真ん中上の天勝は、両手でヴェールを持ち、両腕に腕輪を付け、腰回りにヒップ・スカーフ



図2 天勝のサロメ

を巻き、ポーズを取っている。彼女の衣裳は、ベリーダンスの衣裳と類似し、宝石の付けられたブラジャーと透けて見えるスカートのセパレート式の衣裳である。左上肢を持ち上げ、二の腕の内側や腋の下を見せ、突き出している臀部とほぼ同じ高さに右上肢を置き、大腿の付け根まで右足を丸見えさせている。また、自分の左後ろの方向に、頭をやや倒し、顔は右上に向け、肩は落とし、胸部は前に突き出し、腹部は露になっている。下半身においては、右足を軸足とし、腰部をねじりながら臀部を前に持ち出している。セミヌードに近い天勝の身体及び胸部、腹部、臀部を際立たせるポーズから恥ずかしさは感じ取れず、サロメの官能的な身体が呈示されていると同時に、落としている肩と張っている胸から天勝の自信も読み取れる。つまり、天勝の身体に見られる官能性には、性的客体としての身体のエロティシズムと西洋文化を取り込んだ身体の新鋭な呈示の仕方、の両方が存在している。

図2の右下の天勝は、頭部を後ろに倒しながら顔を観客に見せ、胸部を突き出し、腹部をさらけ出すように上半身を後ろに傾けている。上肢をカーブさせつつ、両手を臀部付近に当て、重心の置かれた左足はやや曲げ、つま先を伸ばした右足は前に出している。このポーズにおいて天勝の下半身の動きは、ベリーダンスに見られるドロップ・キック<sup>7</sup>を完了した瞬間と類似している。また、サロメの「肝心の踊」は、「大體タンゴ踊のやうなお腹をさする踊」(『日出新聞』1915年9月28日)だという天勝自身の解説を考慮すると、「七つのヴェールの踊り」からキャプチャーしたこのポーズは、天勝の「七つのヴェールの踊り」が腹部や臀部の動きを強調する踊りという側面を反映していると同時に、ベリーダンスの要素の存在もあると推測される。

井村によれば、「旅から旅を続けどこへ行っても大入満員だった天勝一座によって」、ワイルドの『サロメ』をもとに作られた舞台は、「広く日本の地方の小さな町まで行き回り、人々の間に広まっていった」(井村：122)。先に述べたように、天勝は、自分の身体的な魅力に自信があり、サロメを通して、自分の身体と「七つのヴェールの踊り」を商品として売り出していた。そして、観客も、天勝の官能的な身体及び彼女の大胆な身体呈示によって踊られた「七つのヴェールの踊り」を積極的に受け入れたと考えられる。

天勝の『サロメ』は、ワイルドの原作を台本としたが、奇術という大衆芸能で生首に話をさせることで、聖なるヨハネは、世俗化され、西洋文化に由来する『サロメ』は、脱文脈化されている。原作に見られる耽美主義のかわりに、天勝の『サロメ』及び「七つのヴェールの踊り」が天勝

のセミヌードを商品化していることは、否めないが、奇術の奇妙さを活かした天勝の目新しい身体呈示の仕方と踊りの身体技法は、大正期の多くの日本人に、身体のくびれを見せるベリーダンスの表層的なイメージを植え付けたと考えられる。更に、「七つのヴェールの踊り」のみならず、天勝一座の公演には、バレエ、ジャズ・ダンス<sup>8</sup>などの洋舞も組み込まれている(川添：168)。この意味で、「近代奇術の代表者」(松村 1995：1305)と位置付けられている天勝が、明治期以降の日本における外来のダンスの受容に与えた影響を再考する必要があるのではないか。

#### 4.2.2. 浅草オペラにおける『サロメ』

天勝の魔術劇『サロメ』が世間に広まったのと同時期に、帝国劇場のメンバーが中心に活動していた日本のオペラには、新たな動向が見られた。それは、「浅草オペラ」という大正期における日本独自のオペラの展開である。中野によれば、「浅草オペラ」という名称は、「後世」になってから成立しはじめたもので、浅草オペラの舞台は、「西洋の舞台芸術・娯楽」の「実験場」である(中野 2017：12-17)。と言うのも、浅草オペラの舞台は、帝国劇場のような、エリート階級によって鑑賞される「正統なオペラや歌劇」を呈示する舞台と異なり、庶民階級になじみやすい「西洋スタイルの舞台」だったからである(中野：12-16)。浅草オペラは、浅草を「メイン・ステージ」とし、その興行は、日本全国にも及ぶものであった(杉山 2012：46)。浅草オペラは、高木徳子の「アメリカ仕込みの『世界的バラエティ』」(中野：17)によって幕を開けた。観客の期待した浅草オペラの舞踊は、「技巧の優劣」が「二の次」で、「流れるような旋律を耳にし、美しい男女の肢体の躍動」があれば「充分」であった(中野：11)。

浅草を中心とする舞台上演された『サロメ』及び「七つのヴェールの踊り」は、「原作とはかなりへだたった、いわばエロチックなオリエンタリズムを見せる際物になっていた」作品である(井村：128)。つまり、浅草オペラで上演された多くの『サロメ』は、ワイルドの戯曲『サロメ』の文脈から逸脱し、「七つのヴェールの踊り」がクローズ・アップされて、情欲をかき立てるオリエンタリズムの踊りとして呈示されていたと考えられる。「七つのヴェールの踊り」を劇の枠から独立させ、「サロメダンス」として売り出しはじめたのは、高木徳子である。

既に述べたように、従来の徳子に関する記述は、トーダンスやスキャンダルに関心を寄せる傾向が見られる。したがって、彼女のスキャンダルと結び付けられた演目、すなわち、彼女が浅草オペラに進出した際の十八番の一つである「サロメダンス」<sup>9</sup>は、「明治末期の学生たちを熱狂させたとい

う女義太夫」(曾田 1989:161) のようなエロティシズムとスキャンダルの文脈の中で語られている。では、徳子の「サロメダンス」は、一体どのような踊りだったのであろう。

「サロメダンス」が売り出される前に、徳子は、既に貞奴の『サロメ』の「七つのヴェールの踊り」を振付けた。実は、天勝によれば、彼女自身の「七つのヴェールの踊り」の振付も、徳子にお願いしたのである(『日出新聞』1915年9月28日)。つまり、徳子は、演劇と大衆芸能の両ジャンルにわたって、「七つのヴェールの踊り」の振付に携わっている。

他方、サロメの踊りではないが、帝国劇場でトー・ダンスでデビューした後の同年(1915年)7月に、徳子は、初の日本人「ショパン弾き」と呼ばれた澤田柳吉と共に、「東京楽友會」を設立し、有楽座で「東西洋舞踊音楽大會」を開催した(『讀賣新聞』1915年6月27日)。11演目<sup>10</sup>が設けられたこの大会では、徳子は、「西亜細亜古典舞踊」、「トーダンス」、「ギリシヤ古典舞踊」、「スペインダンス」など計6演目を務め、絶対的な存在感を示した。(『讀賣新聞』1915年6月27日)。

帝国劇場でデビューする前から、徳子は、「高木徳子女史」(『讀賣新聞』1915年1月31日)という敬称で呼ばれ、「女流舞踏家」(『讀賣新聞』1916年2月6日)として位置づけられていたことを考慮すれば、彼女によって呈示された、「西亜細亜古典舞踊」を含めた海外の歌舞は、ピアノやヴァイオリンなど同じくハイカルチャーとして位置づけられていたと言える。そのなかで、8番目の「西亜細亜古典舞踊」は、「蜿蜒たる蛇の曲線美を示したもので」、「艶麗無比」の踊りだと評価されている(『讀賣新聞』1915年7月4日)。この評論では、「西亜細亜古典舞踊」の特徴が蛇の動きのように連綿と続く踊りそのものの曲線美とされており、踊り手である徳子の容姿の艶やかさも伺える。言い換えれば、「西亜細亜古典舞踊」を踊った徳子の身体は、曲線美を描き出す身体能力や技を持ち、上品な色気も帯びていたと言える。更に、徳子の元夫高木陳平によれば、彼女は、アメリカにいた時に、「印度の舞踏家ローエル夫人の一座」に入り、「西亜細亜特有の古典ダンス」である「蛇式舞踊」を習った(高木 1919:178)。この踊りは、「有名なるサロメ踊り」の「一部」であった(高木:178)。陳平の記述を考慮すると、徳子の「サロメダンス」は、ハイカルチャーの「東西洋舞踊音楽大會」に登場した「西亜細亜古典舞踊」の技法を踏襲した可能性が高い。

これまで考察してきた徳子の舞踊歴の一側面をみると、「西亜細亜特有の古典ダンス」と言われる「蛇式舞踊」の稽古、「西亜細亜古典舞踊」の出演、貞奴と天勝の「七つのヴェールの踊り」の振付などを経験した後の集大成として、徳子の「サロメ

ダンス」は、創られたのである。徳子によって、「七つのヴェールの踊り」が劇の枠から脱し、彼女が座長を務めた「世界的バライチ一座」の一演目として登場し始めた。

徳子の「世界的バライチ一座」は、天勝一座の資金を受け、成立した「踊りと芝居を主にした」組織である(吉武:131)。「世界的バライチ一座」は、1916年に「浅草のキネマ倶楽部に初出演」(小針 2016:204)する前に、横須賀や横浜で興行を行った。しかし、この時の徳子は、尊敬されるべきである「女史」ではなく、「技藝以外離婚問題等で飛んだ有名になつた高木徳子」(『讀賣新聞』1916年5月31日)になっていた。「世界的バライチ一座」の興行も、徳子の「離婚問題」を利用しつつ、「問題の女」という表現をキャッチフレーズに入れ、宣伝を行った(『横濱貿易新報』1916年5月16日)。

一座の1番目の演目は、徳子による独舞「サロメダンス」である。曾田によれば、「徳子一座の旗挙げ興行でもっとも人気を得た」演目は、トーダンスではなく、「インド古典舞踊をとり入れた『サロメ・ダンス』」であり、この踊りは、「スネーク・ダンスと呼ばれ、後々まで評判となった」(曾田 1980:26-27)。トーダンスより「サロメダンス」の方がより好まれたことは、徳子の舞台を見た五黄生と名乗る舞台監督の記述からも窺える。五黄生は、一座の演目において、「徳子の爪先ダンスとサロメダンスが第一の賣物」だと述べつつ、「爪先ダンスは、『トウダンスの徳子』と評判させた程の徳子の十八番だが、爪先踊りとして徳子は頭抜けた技倆を持つて居るとは思へない。その値打はむしろ彼女の創意に係るサロメダンスにある」と主張している(五黄生 1916:48)。つまり、五黄生は、トーダンスより、徳子の「サロメダンス」を歓迎し、その踊りに徳子のオリジナリティを認めている。また、「お約束の蛇體の工合などは、松井須磨子のまやかし踊など、は天地霄壤の差で、日本で見られる最もよき藝術品」(五黄生:48)だと評価されていた。徳子の踊りを評価した五黄生の証言からは、須磨子の踊りの評判及び「七つのヴェールの踊り」と蛇の動きとの結び付き、が再び読み取れる。また、上記で言及した「西亜細亜古典舞踊」の位置づけと五黄生の「藝術品」という評価を合わせて考えると、浅草オペラで呈示された徳子の「サロメダンス」は、エロティシズムに満ちた踊りの一面があるが、芸術性とオリジナリティの持つ舞踊としても認められているのではないかと推測される。では、「蛇體」の要素のある「サロメダンス」は、どのように踊られたのだろうか？

新聞記者の矢田挿雲によれば、徳子の「サロメダンス」は、「柔軟なる肉體が肩先から蛇の如き

蠕動を起して、十の小指が末端まで小波を傳へ、胸へ行つては大きな波濤となり、直なる足は煽られるやうに宙に漾ふ、その表情には東洋風の執念が籠る」(矢田 1916:46) 踊りであった。「柔軟なる肉體が肩先から蛇の如き蠕動」し、「十の小指が末端まで小波を傳へ」という表現から、この動きは、4.1.で言及した小山内の理想とするサロメの踊りに見られ、ベリーダンスやインド舞踊等いわゆる東洋の踊りにも見られる、「へびのように腕から手先までを動かす」(ベリーダンス・ジャパン編集部2013:38) スネークアームだと推察される。実は、スネークアームという動きは、小山内に日本舞踊のかっぱれを想起させた貞奴の「七つのヴェールの踊り」にも見られる。当時、貞奴の「七つのヴェールの踊り」は、「埃及式の指の關節を動かしたり尻を振つたりする」「尻振ダンス」として紹介されている(『都新聞』1915年5月7日)。徳子が貞奴の「七つのヴェールの踊り」の振付に携わったことを考慮すると、徳子の「サロメダンス」は、ベリーダンスに見られるスネークアームを用いたと考えられる。

また、「胸へ行つては大きな波濤とな」る動きは、ベリーダンスに見られる代表的な動きで、胴体を「一枚の布のようになびかせていく動き」(ベリーダンス・ジャパン編集部:41)、すなわち胴体でウェーブを打つように見えるアンジュレーションだと推察される。更に、「煽られるやうに宙を漾ふ」足と「東洋風な執念が籠る」表情という記述からは、情熱的でダイナミックな踊りのイメージが読み取れる。これらの動きから、徳子の「サロメダンス」は、ベリーダンス風の踊りであったと推測される。徳子は、上肢や胴体のうねりを用いた「サロメダンス」で、大正期の観客の「蛇體」の要素という期待を応えており、これらの動きによって構成された「サロメダンス」は、オリエントと結び付けられているベリーダンスの動きと重なる部分がある。

このように、インドや西亜細亜に由来するスネーク・ダンスや、ベリーダンス的な要素を帯びたサロメの「七つのヴェールの踊り」は、大正期では、徳子の芸術性のある「サロメダンス」によって実現し、後に、浅草オペラにおける『サロメ』劇や、「ワイルドが示したかった意向からそれ」、「女性の肉体の動きの美をみせるエロティックな要素」(井村:147)に満ちたサロメの「七つのヴェールの踊り」を開花させるきっかけとなった。例えば、日本のオペラの重鎮である原信子のオペラ『サロメ』(1918年、原信子は、「七つのヴェールの踊り」を踊った)、徳子に師事したことのある河合澄子の歌劇『ビジョン・オブ・サロメ』(1918年)、などである。小山内は、かつて貞奴のサロメの踊りを振り付けた徳子が、サロメには「一番

好い役」(小山内:425)だと期待していたが、徳子の「サロメダンス」が大衆的な浅草オペラで踊られたせいか、沈黙していた。しかしながら、徳子の踊りが「より洗練されたエロティシズムないしセクシャリズムの魅力」(曾田 1982:156)によって作られたという曾田の主張に加えて、徳子の「サロメダンス」が芸術として受け入れられていた可能性を考慮すると、浅草オペラにおける「七つのヴェールの踊り」に見られる濃厚な官能性の成立は、徳子の「サロメダンス」がきっかけであったのかもしれないが、徳子の「サロメダンス」そのものとは異なっていたように思われる。

## 終わりに

これまで分析したように、大正期におけるワイルドの『サロメ』に由来する舞台作品は、演劇、奇術、浅草オペラなど、ジャンル横断的に存在している。アダプテーションの概念を導入することによって、これまで個々の作品という閉鎖的な回路によって隠れていた『サロメ』のネットワークが浮かびあがってきた。つまり、数多くの『サロメ』は、ジャンルを越え、お互いに交差しながら、『サロメ』の作品群、言わば、“サロメの踊りの連続体”というアダプテーションのネットワークを形成していた。このネットワークにおける舞台の写真、翻案者や受容者の踊りに関する言説を検討することを通じて、大正期における「七つのヴェールの踊り」のイメージの集合体に接近できた。具体的に言えば、踊りそのものと向き合う中で、大正期の「七つのヴェールの踊り」に抱かれた、ベリーダンス風で曲線美を描き出す踊りという理想的な表象が明るみになった。と同時に、個々の作品に見られる「七つのヴェールの踊り」の差異も解明できた。また、小山内薫や本間久雄のようなエリートたちが理想とした「七つのヴェールの踊り」には、ベリーダンスの表象が既に存在していた。更に、松井須磨子、松旭齋天勝、高木徳子によって呈示された「七つのヴェールの踊り」とベリーダンスとの関連性も確かめられた。

20世紀初頭の西洋で流行していた異国情緒を醸し出し、濃厚なエロティシズムを掻き立てたサロメの踊りによって、オリエントの踊りは世俗的な踊りになった。他方、ほぼ同時期の日本においては、西洋のデカダンの代表作であるワイルドの戯曲『サロメ』に付随する「七つのヴェールの踊り」は、通俗的で官能的な踊りでありながら、芸術性のある洋舞としての側面もある。大正期における「七つのヴェールの踊り」のこの二つの受容の特徴は、現代日本のベリーダンスへと至る道標を作ったことを指摘して、本論を閉じることにしたい。

## 【図版出典】

図1：『都新聞』，1913年12月3日，5頁。  
図2：『淑女畫報』4巻8号，1915年8月，口絵。

## 【一次文献】

### 新聞

『大阪時事新報』，「奇術入りのサロメ」，1915年9月21日，4頁。  
『北国新聞』，「天勝一座を觀る」，1915年9月13日，3頁。  
『東京朝日新聞』，「藝術座の「サロメ」」，1913年12月6日，6頁。  
『東京朝日新聞』，「サロメの踊に就て」，1913年12月17日，7頁。  
『東京朝日新聞』，「私のサロメ」，1915年7月11日，7頁。  
『日出新聞』，「天勝とサロメ」，1915年9月28日，7頁。  
『都新聞』，「尻振ダンス」，1915年5月7日。  
『横濱貿易新報』，「高木徳子一座於記念電氣館ホーカー會」，1916年5月16日，4頁。  
『讀賣新聞』，「帝劇に出演するバレエの名手 高木徳子女史」，1915年1月31日，5頁。  
『讀賣新聞』，「高木女史の舞踏」，1915年2月6日，4頁。  
『讀賣新聞』，「東西洋舞踊音楽大會」，1915年6月27日，4頁。  
『讀賣新聞』，「東西洋舞踊音楽大會」，1915年7月4日，5頁。  
『讀賣新聞』，「徳子一座の舞踏」，1916年5月31日，5頁。

### 雑誌

五黄生，1916，「高木徳子一座の世界的ヴァラエティ」，『新小説』21(8)，春陽堂。  
矢田挿曇，1916，「マダム徳子の胸の中」，『女の世界』2(8)，46，雄松堂。

## 【二次文献】

石川雅章，1968，『松旭齋天勝』，桃源社。  
井村君江，1990，『「サロメ」の変容——翻訳・舞台』，新書館。  
井村君江，2003，『サロメ図像学』，あんず堂。  
大鐘敦子，2008，『サロメのダンスの起源——フローベール・モロー・マラルメ・ワイルド』，慶応義塾大学出版会株式会社。  
小山内薫著，1964，菅井幸雄編，『小山内薫演劇論全集』（第1巻），未来社。  
川添裕著，2014，神山彰編，「天勝というスペクタクル」，『忘れられた演劇』，森話社。  
川添裕，樋口保美監修，2021，『国立劇場所蔵見世物資料図録』，独立行政法人日本芸術文化振興会。

國吉和子，2002，『夢の衣裳・記憶の壺：舞踊とモダニズム』，新書館。  
小針侑起，2016，『あゝ浅草オペラ：写真でたどる魅惑の「インチキ」歌劇』，えにし書房。  
小針侑起著，2017，杉山千鶴，中野正昭編，『澤モリノの生涯——浅草オペラの「女王」の足跡』，『浅草オペラ舞台芸術と娯楽の近代』，森話社。  
笹山啓輔著，2017，杉山千鶴，中野正昭編，『高木徳子とアイドル時代』，『浅草オペラ舞台芸術と娯楽の近代』，森話社。  
塩谷茂代，2009，『はじめてのベリーダンス』，イロカス出版株式会社。  
塩谷茂代，2014，『はじめてのベリーダンス』，イロカス出版株式会社。  
初代松旭齋天勝，1991『魔術の女王一代記』，かのう書房。  
杉山千鶴著，2012，「浸透する西洋——浅草オペラの身体一」，『日本人のからだ・再考』，明和出版。  
杉山千鶴著，2013，瀬戸邦弘，杉山千鶴編，「文字の世界で踊り続ける——一九二〇年代浅草の女王・河合澄子」，『近代日本の身体表象——演じる身体・競う身体』，森話社。  
杉山千鶴著，2017，杉山千鶴，中野正昭編，『浅草オペラの舞踊』，『浅草オペラ舞台芸術と娯楽の近代』，森話社。  
曾田秀彦，1980，「浅草オペラ開幕——高木徳子の帝劇デビュー以後——」，『文芸研究』44，明治大学文芸研究会。  
曾田秀彦，1982，「高木徳子抄——ヴァラエティ一座の地方巡業——」，『文芸研究』47，明治大学文芸研究会。  
曾田秀彦，1989，『私がカルメン マダム徳子の浅草オペラ』，晶文社。  
高木陳平述，1919，黒木耳村執筆，『狂死せる高木徳子の一生』，生文社。  
高橋博，1980，『大衆芸能——その歩みと芸人たち——』，教育資料出版会。  
武田悠一著，2017，岩田和男，武田美保子，武田悠一編，『アダプテーション批評に向けて』，『アダプテーションとは何か——文学／映画批評の理論と実践』，世織書房。  
田中栄三，1964，『明治大正新劇史資料』，演劇出版社。  
土屋理義，2009，『マジックグッズ・コレクション』，東京堂出版。  
中野正昭著，2017，杉山千鶴，中野正昭編，『浅草オペラという近代』，『浅草オペラ舞台芸術と娯楽の近代』，森話社。  
西尾哲夫著，2010，西尾哲夫，堀内正樹，水野信男編，「ベリーダンスを踊ると体が笑う——

アラブから世界へ』、『アラブの音文化——グローバル・コミュニケーションへのいざない』、スタイルノート。

ハッチオン・リンダ著、2012、片瀬悦久・鴨川啓信・武田雅史訳、『アダプテーションの理論』、晃洋書房。

ベリーダンス・ジャパン編集部編、2013、『ベリーダンス用語集』、イカロス出版株式会社

本間久雄、1920、『生活の芸術化』、三徳社。

増井敬二、1990、『浅草オペラ物語——歴史、スター、上演記録のすべて』、芸術現代社。

松村明監修、1995、『大辞泉』、小学館。

丸川賀世子、1984、『奇術師誕生——松旭斎天一・天二・天勝』、新潮社。

吉武輝子、1985、『舞踏に死す——ミュージカルの女王・高木徳子』、文藝春秋。

- 
- 1 ベリーダンスの衣裳は、スパンコール、スワロフスキー、ビーズなどを施したブラジャーとスカートという、上下が分離したセパレート式が典型である。装飾されたベルトやヒップ・スカーフと一緒に着用する場合もある。
  - 2 『奇術応用のサロメ劇』という作品名は、天勝自身の語りによ拠したものである（東京朝日新聞、1915年7月11日）。
  - 3 杉山千鶴によれば、『フラワー・ダンス』（振付：ミス・ミクス）という作品は、日本人による最初の洋舞であり、1911年3月1、2日に帝国劇場で帝国劇場付属技芸学校専属女優たちによって上演された（杉山2012：45）。
  - 4 曾田秀彦によれば、高木徳子は、初の日本人バレリーナである（曾田1989：12）。
  - 5 本稿における大衆芸能とは、「大衆性をもつ芸能」であり、「大衆の興味や理解力に重点を置いた通俗的な芸能」である（高橋1980：5頁）。
  - 6 以下では、「天勝の『サロメ』」と表記する。
  - 7 ドロップ・キックとは、リズムカルに片方の骨盤を上下に動かしながら、足を前に伸ばす動きである。軸足の膝をやや曲げ、反対側の足をつま先立にし、軸足よりやや前に置く。アップ・ダウン・アップ・キック（ダウン）のリズムで軸足の反対側の骨盤をアップ・ダウンさせ、骨盤のダウンの反動で再び骨盤をアップさせてからダウンすると同時に、足を前にキックする動きである。
  - 8 1925年に発行された天勝一座のプログラムにおいては、「ジャズ・ダンス」という演目があり、「ジャズ・ダンス」に関する解説もなされている。（川添、樋口2021：6）。
  - 9 五黄生によれば、当時の「番組は徳子の爪先ダンスとサロメダンスが第一の賣物」にであった（五黄生1916：48）。
  - 10 「東西洋舞踊音楽大會」における11演目は、①管弦楽合奏（T.S.U.CO諸氏演出）、②ピアノ獨奏（澤田柳吉）、③コントラルト（獨唱高木徳子）、④ヴァイオリン獨奏（東儀哲三郎）、⑤鷗米最近流行歌及び特質表情舞踊合演（高木徳子）、⑥日本舞踊（守田勘彌、市川猿之助、中村東蔵）、⑦日本歌（常盤津文字太夫、志寿太夫、若太夫、彌生太夫、三味線八百八、文字助、菊三郎）等、⑧西亜細亞古典舞踊（高木徳子）、⑨トーダンス（高木徳子）、⑩ギリシャ古典舞踊（高木徳子）、⑪スペインダンス（高木徳子）である（『讀賣新聞』1915年6月27日）。