

『アラビアン・ナイト』及びその派生作品における ベリーダンスと踊り手の身体 —明治期から第二次世界大戦終結まで—

李 旒 (名古屋大学)

Abstract

Belly dance as a dance form was imported to Japan from the United States in the 1970s. However, the Japanese impression of Belly dance is also associated with *The Arabian Nights*, a typical story of the Orient. The purpose of this paper is to clarify *how* belly dance was adapted by the Japanese society, specifically through the influence of *The Arabian Nights*.

Using the view of adaptation, this article describes how the dance form Belly dance gained acceptance by Japanese society through influence of *The Arabian Nights* and its derivatives published between the Meiji Era through the end of World War II. Since the Meiji Era, the introduction of *The Arabian Nights*, a typical adaptation work, to Japanese society has occurred through translations as well as ballet, film, etc. Specifically, this article investigates the dances and the dancers' body through translations of the famous story *Alibaba* in *The Arabian Nights* and its derivatives such as the ballet *Scheherazade* (1910), and the silent film *Sumurun* (1920). A cross-genre investigation demonstrates *The Arabian Nights* and its derivative works, from the Meiji Era to the end of World War II, were always adapted on the premise of the West's superiority to the East. Throughout these works, the dancers' body has been established as a sensual body and the image of these dances has gradually become closer to Belly dance.

In conclusion, the dances' representations in *The Arabian Nights* and its derivatives sometimes intersecting with Western dances' representations, formed the sensual image of Belly dance. Therefore, the dances seen in the works of *The Arabian Nights* became a hint of acceptance of Belly dance in Japanese society.

1. はじめに

現代日本社会においては、ベリーダンスという踊りの移入は、1970年代にアメリカ合衆国でベリーダンスを習った海老原美代子によってなされたと言われている。他方、現代日本のベリーダンスは、『アラビアン・ナイト』とも結びつけられている。例えば、「アラビアン・ナイト～アラジンと魔法のランプ～」¹⁾をテーマとするベリーダンスの公演、ベリーダンスを取り入れた国立民族学博物館の催し——「アラビアンナイト大博覧会」²⁾、「アラビアンナイトの舞姫」³⁾の気分を味わうベリーダンス・レッスンの体験談、などである。

中東地域の都市部では、近代以前に「専属の楽団を連れた踊り手が結婚式などをはじめとする集まり」(西尾 2016: 79)で踊りを披露していた。明治期の日本において、この踊りを記述した『アラビアン・ナイト』の紹介と共に、『アラビアン・ナイト』に登場している踊りの受容も、始まっており、第二次大戦終結までの受容において既にベリーダンスの表象が見られるのである。

とすれば、日本におけるベリーダンスの受容は、

従来考えられてきた1970年代のアメリカ合衆国経由のルート以外に、『アラビアン・ナイト』の受容によって先だって形成された部分があるのではないか。この疑問を解くために、本稿は、日本社会におけるベリーダンスと『アラビアン・ナイト』及びその派生作品に見られる踊りの表象との関連性を、アダプテーションという概念を用いつつ考察する。

明治期から受容されてきた『アラビアン・ナイト』に関する研究は、豊かな蓄積がある。特に、杉田英明の『アラビアン・ナイトと日本人』は、著名作家による芸術作品とは比べべくもない、といった『アラビアン・ナイト』に関する様々な先入観を排除した点で重要である。杉田は、「説話集としての『アラビアン・ナイト』のみならず、そこから派生したさまざまな範疇に属する作品群——内外の小説や詩、演劇、舞踊、音楽、映画、あるいは外国語教科書など」の「総体としての〈アラビアン・ナイト〉」を精密に考察し、これまで殆ど無視されてきた日本文化における〈アラビアン・ナイト〉の重要性と影響力及び作品間

の響き合いを証明した(杉田 2012:559)。つまり、杉田は、アダプテーションという用語を用いてはいないものの、「原作」と派生作品によって構築される作品のネットワーク——リンダ・ハッチオンの言う「流動的連続体」(ハッチオン 2012:211)としてのアダプテーションの働きを十分に意識した上で、日本における『アラビアン・ナイト』及びその派生作品の分析を行ったのである。また、杉田は、『アラビアン・ナイト』を素材としたバレエ・リュスの名作『シェエラザード』(1910年にパリにおいて初演)について、日本における「官能性を強調した『シェエラザード』の紹介」(杉田 2012:229)は、『アラビアン・ナイト』が好色文学として見なされることに影響を与えた可能性がある」と述べている。しかしながら、杉田の考察において、『アラビアン・ナイト』及びその派生作品に見られる踊りの表象と現代のベリーダンスとの関連の可能性は、言及されていない。

日本では、海外のベリーダンスを研究した例⁴⁾はあるが、日本のベリーダンスを対象とする学問的な調査は、殆どされていないのが現状である。海外では、ベリーダンスの発祥地と言われる中東と西洋の間におけるベリーダンスの変容、アメリカンスタイルの誕生、男性ベリーダンサー、などに関する歴史的な考察(Shay and Sellers-Young 2005)がある。また、中東の即興形式の踊りとグローバル化の中にあるベリーダンスとの差異、中東以外の地域でローカル化した後のベリーダンスの役割や変化、ベリーダンスのハウツー本の言説とジェンダーに関する考察など(Mcdonald and Sellers-Young 2017)もなされている。更に「ベリーダンス」と名付けられる以前に、西洋人の旅行記に見られる踊りの存在形態に関する研究(Fraser 2015)もあるが、日本におけるベリーダンスを対象とする分析はない。

他方、アダプテーション研究でベリーダンスが言及された例としては、Roohollah Roozbehが、ハッチオンのアダプテーションの理論を元に、ハリウッド映画『アラビアン・ナイト』(1942年)のベリーダンスを分析し、この映画に見られるベリーダンスが「セクシュアルでエロチックな連想」のためにのみ用いられていると主張している(Roozbeh 2017:28)。しかし、この研究は、映画『アラビアン・ナイト』のアダプテーションを分析する過程で、ベリーダンスの表層的なイメージが取り上げられているのみで、踊り自体の具体的な分析がなく、踊りのアダプテーションに関する研究とは言い難い。

また、舞踊研究においては、舞踊創作における他の芸術ジャンルからのアダプテーションを考察する研究がある。例えば、呉海清、李曼、安歌昕らが検討している「舞踊による文学作品のアダプ

テーション」においては、『アラビアン・ナイト』とバレエ・リュスの『シェエラザード』が取り上げられ、ミハイル・フォーキンの振付が「東方の舞踊を定義しなおし」たことと「金の奴隷」と寵妃ゾベイダの性的な意味を含意する踊りの重要性が指摘されている(呉・李・安 2017:168-169)。しかし、この三人による舞踊創作に見られるアダプテーションの分析は、舞踊を中心に、舞踊と文学、舞踊と音楽、舞踊と映像などという二項の枠の中で個々の作品のアダプテーションを論じているため、文化を横断する『アラビアン・ナイト』に見られる踊りのアダプテーションの豊かさと日本におけるベリーダンスの表象の歴史的な形成を捉えるには、方法論的に十分ではないであろう。

上記で述べたように、日本のベリーダンスは、まだ研究の対象として完全に確立されてはおらず、これまでの『アラビアン・ナイト』及びその派生作品に見られる踊りについての考察も表層的なものにとどまっている。そこで本稿は、ハッチオンのアダプテーションという概念を用い、明治期から第二次大戦終結までの間に日本で成立した『アラビアン・ナイト』及びその派生作品に見られる踊りと踊り手を対象とし、これらの作品に登場している踊りの表象とベリーダンスとの関連性を追究する。そして、現代日本社会におけるベリーダンスの受容は、1970年代のアメリカ合衆国経由のルートが成立した以前に存在していたことを明らかにする。結論としては、日本社会におけるベリーダンスの官能的なイメージは、既に明治期から『アラビアン・ナイト』の移入に付随しながら形成され始めており、『アラビアン・ナイト』及びその派生作品における踊りの表象は、時には西洋の踊りの表象と交差しながらベリーダンスの受容の伏線となったことを明らかにしたい。

2. アダプテーションと『アラビアン・ナイト』

アダプテーション作品は、「原作」を想起させる作品として、あらゆる芸術分野に存在している。アダプテーション研究の多くは、特定の作品に基づく新たな作品の作り直し——枠組みやメディアなどの変換を通じての再現を対象としている。しかし、ハッチオンは、従来の「プロダクトとしてのアダプテーション」(ハッチオン 2012:20)の重要性を認めつつ、メディア間の繋がりや作品との関与形態を視野に入れながら、アダプテーションを「特定の芸術作品への広範で意図的な公表された再訪」(ハッチオン 2012:210)だと定義している。つまり、ハッチオンのアダプテーションは、作品の形式のみならず、翻案の動機や作品を受容する側の経験と、作品との関係も含意する概念である。アダプテーションを論じる場合、翻案の動機や受容者の経験といった作品への関与形態

を考えに入れることによって、個々の作品内容や形式の分析と同時に、作品間の関連性、作品の形成における翻案者や受容者の影響なども可視化されるようになる。

他方、アダプテーションを考察する際に、その背後にあるコンテクストは、無視できないとハッチオンは強調している。この点は、西洋経由のルートを通して日本に移入してきた『アラビアン・ナイト』及びその派生作品を検討するにあたって、とりわけ重要である。なぜならば、これらの作品は、「オリエンタリズム的文学空間で形成されてきた」（西尾 2011：240）ものだからである。

エドワード・W・サイドによれば、オリエンタリズムとは、「オリエントに関する西洋の制度化された知識を表象する」（サイド 1993：156）言説である。オリエンタリズムの言説の形成にあたっては、実際の中東世界との対応が必要とされない「異質性、遠隔性、エキゾチックな官能性など」のような「表象的な比喩表現の集合」が存在している（サイド 1993：166）。「西洋」によって規定されている「東洋」の表象は、しばしばハーレムのようなファンタジーの空間、ヴェール、官能的な踊り子などと結び付けられている。「東洋」の表象の形成にあたっては、『アラビアン・ナイト』の果たしている役割が言及されている（サイド 1993：441）。つまり、『アラビアン・ナイト』は、西洋による「再発見」（西尾 2007:97）をきっかけに、数多くの作品の「原典」となり、アダプテーションされながら、世界的な影響力を発揮してきたのである。

従って、本稿は、ハッチオンのアダプテーションの概念のみならず、サイドのオリエンタリズムの概念にも配慮しつつ、明治期以降の日本と西洋との権力関係と当時の社会的要請を念頭に置き、『アラビアン・ナイト』及びその派生作品における踊りの表象を考察する。この考察は、翻案側の政治的な動機と受容側の経験というプロセスとしてのアダプテーションから出発し、それらによって成立した作品のアダプテーションを追究するものである。

以下では、まず、翻案の動機という観点から、『アラビアン・ナイト』に由来する「アリババの物語」の三つの翻訳を取り上げ、踊りの表象を考察する。なぜならば、最初期の受容において、読者の受容形態を捉えるのはほぼ不可能であり、創作者の翻案の動機からの考察が最も重要だと考えられるからである。

次に、舞台や映像といった身体を具現化できるメディアにおいて、バレエ『シェエラザード』と映画『寵姫ズムルン』（エルンスト・ルビッチ監督、1920年）に関する受容者の経験をもとに、踊りの表象を考察する。これは、初期の受容における影

響力のある舞台や映像の作り手が殆ど西洋人であり、日本人は受容者の立場からこれらの作品を鑑賞しているため、翻案の動機より、受容の経験を考察するのが日本の事情に相応しいと推測されるからである。

3. 『アラビアン・ナイト』の翻訳に見られる踊り及び踊り手の身体

明治期から第二次大戦終結までの間に、日本における『アラビアン・ナイト』の翻案は、ヨーロッパ語版に基づき行われた。その受容は、明治期においては、娯楽と教訓に主眼を置き、中東世界への関心はさほどなかった。大正及び昭和初期になってから、児童文学と好色文学の両極化の傾向が見られる（西尾 2007：152-158）。以下では、上記の『アラビアン・ナイト』の受容の傾向に従い、『アラビアン・ナイト』における「三大人気物語」（西尾 2011：30）の一つである「アリババの物語」⁵⁾を取り上げる。「アリババの物語」においては、女奴隷モルジャーナは、盗賊たちの正体を見抜き、踊り子に変身し、踊りながらアリババを危機から守った。以下では踊りのシーンを中心に、当時の社会的な文脈、「政治的な動機」（ハッチオン 2012：115）を念頭に置いて、文字表現と挿絵の両方を通してこの物語の「事実上の主人公」（西尾 2011：38）であるモルジャーナの踊りとその身体の表象の変化を検討する。

3-1. 『波斯新説 烈女之名誉』における踊りと踊り手の身体

日本初の「アリババの物語」の翻訳は、矢野龍溪による『波斯新説 烈女之名誉』（1887年、文泉堂）である。杉田の考察によると、翻訳元不明ではあるが、訳者が1885年の年末から翌年の年始にかけてロンドンで滞在の間に『四十の盗賊或は魔燭或はシンドバット』という子供向けのパントマイムを見たことがきっかけで、それを連載記事にし、『郵便報知新聞』に載せたようである（杉田 2012：39）。後に、この連載が『繪入教育改良小説』と銘打って単行本の形で『波斯新説 烈女之名誉』という書名で出版された（杉田 2012：39）。従って、『波斯新説 烈女之名誉』は、西洋における『アラビアン・ナイト』に関する演劇と文学の両方の影響下で日本語に翻訳されたものとも言える。この点は、『波斯新説 烈女之名誉』の二つの序言からも伺える。

出版元である文泉堂主人の序言によれば、文明開化以来、「童蒙婦女子」の「智ヲ發育シ加之我國ノ事情ハ勿論總テ泰西ノ情態沿革」も知る必要があるため、「西洋ノ説話」を出版することにした（矢野 1887：1）。また、香夢楼主人⁶⁾という名前で寄せられた序言においては、当時「於染久松

の道行]、「梅川忠兵衛」のような古演劇は「猥淫多情を誘導するにあたり」、「舊習の弊害を脱し眞に忠信孝悌の實事を脚色して文明國一大演劇を起立四海同胞をして汗顔に「至らざるの目的」で「烈女孟慈那なる者の言行」にして「善く其主亜利拔の為に忠を盡し仁義を以て之を輔佐し書なり乃ち活版」にすると出版の主旨を伝えている（矢野 1887：1）。文泉堂主人と香夢楼主人による序言から『波斯新説 烈女之名譽』は、「西洋ノ説話」として位置づけられ、モルジャーナは、「烈女」として見做されていることがわかる。また、『波斯新説 烈女之名譽』には、西洋文化への憧憬という「政治的な動機」のもとで、西洋を模範とし、日本人「女性」への教育のため、本文中にモルジャーナの踊りの描写がなされている。

本文においては、物語の終わりに近い頃にモルジャーナが踊り子に変身している。踊り子に扮したモルジャーナは、「純白の衣服を着け其上にはふさふさとしたる綾絹に金糸をもて縫い箔したるを打ち纏い頭には金銀の瓔珞を戴き一口の懐剣を踊り衣裳の間に挿み煙の如き薄絹を打ち被ぎて其の顔を蔽い」て、「是れも波斯の風俗とて知られける」容姿で登場している（矢野 1887：60）。踊り子の衣裳が中心に紹介され、「純白の衣服」は、純潔のイメージを作るのに対して、「金銀の瓔珞」は、華やかさを際立たせ、「煙の如き薄絹」は、ミステリアスな雰囲気醸し出していると言える。それに、モルジャーナの踊りは、一般的に存在している「波斯の風俗」と説明され、「阿撫陀は鼓を打ち孟慈那は之れに合せて踊りしが其の蹁躑たる舞体は恰かも痴蝶の花間に戯る」と描かれている（矢野 1887：62）。鼓の音に「合せて踊りし」という描写は、読者の聴覚を喚起しながら、踊りの跳躍感を提示していると言える。更に「舞体」は「蝶」に譬えられ、軽やかな身体のイメージが浮き上がりながら、「痴」や「花間に戯る」といった表現は、飛んだり回転したりする動きを連想させるほか、踊りのエロスを仄めかしている。つまり、モルジャーナの踊りは、性的なニュアンスが



図1 踊るモルジャーナ①

潜んではいるが、その身体は、「純白の衣服」によって清らかさが確保されている。

他方、図1の挿絵によって視覚的に呈示されているモルジャーナの踊る場面では、背広姿の盗賊とアリババ、西洋貴婦人のドレス姿のアリババの妻は、丸いテーブルを囲み、椅子に座っている。壁には、ガラス窓、額縁入りの絵画が飾られている。この挿絵は、洗練された西洋の雰囲気漂っている。また、モルジャーナは、挿絵の前面の真ん中に配置され、西洋の宮廷ドレスのようなデザインと植物模様の組み合わせの衣裳を着ている。これに対して、モルジャーナの上半身の衣裳は、西洋の宮廷ドレスの引き締まった袖口のデザインとは違い、着物の袖に近い形になっている。物語の本文では「懐剣」を持っているモルジャーナは、挿絵では、隠しようもない「日本刀」のような刀を用い、視線が堂々と斜め前を見ている。刀も、視線も、モルジャーナの身体も、どちらもぶれることなく、烈女の姿——果敢さと忠烈の意志といった内面性を醸し出している。日本初の「アリババの物語」における挿絵は、まさしく「文化横断的アダプテーション」に見られる「時間と場所が変わることによって、必然的に文化的連想にも変化が生じる」（ハッチオン 2012：179）側面を反映していると同時に、この連想からは、西洋文化への憧憬という「政治的な動機」の関与も読み取れる。以上の分析からわかるように、明治期の文明開化の中で翻訳された『波斯新説 烈女之名譽』は、中東の情報というより西洋近代の生活模様を語っている。その踊りは、「波斯の風俗とて知られける」踊りと言いつつ、挿絵に見られる踊り手の身体は、中東と関連しておらず、先進的な西洋への憧れと忠誠心を追究する武士のような精神の両方がイメージとして描かれている。

3-2. 「アリ・ババの話」における踊りと踊り手の身体

大正期及び昭和初期において、『アラビアン・ナイト』は、児童文学と好色文学の二つのカテゴリーにおいて、翻訳されている。児童文学のカテゴリーに属する代表的な翻訳が杉谷代水訳『新訳アラビヤナイト』（上巻1915年、下巻1916年、富山房）である。児童文学としての『新訳アラビヤナイト』は、「訳文の卓越性」と「装幀や挿画の藝術性」の両方を備え、「児童図書の一新紀元」と位置付けられている（杉田 2012：118）。

『新訳アラビヤナイト』は、ラング版の『アラビアン・ナイト』と「複数の英語版」（杉田 2012：122）を併用したと杉田の考察によって明らかになっている。この翻訳は、『クリム御伽噺』、『イソップ物語』と並べられ、「歳末年首の贈物」として売り出されている⁷⁾。「二十世紀に入ると

クリスマスシーズンには豪華本をプレゼントする習慣が生まれた」(西尾 2007:170) ことがきっかけで、エドモンド・デュラックの絵本『アラビアン・ナイト』(1907年)が出版されたことを考慮すると、デュラックを代表とする西洋の挿絵画家の作品を採用した『新訳アラビヤンナイト』は、デュラックの絵本『アラビアン・ナイト』の出版の動機を踏襲したと言える。つまり、この翻訳は、西洋で生まれた「習慣」を日本に導入する企てによって実現したものである。

また、この翻訳版の物語において、モルジャーナが踊り子に変身した時、「一刻も後れぬ様に事を運ばねばならぬと思ったから手早く着物を脱ぎ換えて踊子の姿になった。そして短剣の下がっている銀鍍金の帯を腰に巻いて、美女の仮面を被って」(杉谷 1916:329)と描写されている。表現が簡潔なわりに、前述の烈女として描かれたモルジャーナの衣裳への注目と異なり、踊り子の身体に対する関心は、「銀鍍金の帯」を巻いている「腰」から、「美女」の顔へという視線の移動によって表されている。それに、ベリーダンスの衣裳の必須パーツ——ヒップスカーフ——である「帯」を用い、腰を目立たせ、性的なニュアンスを暗示していると言ってよいだろう。更に、「美女の仮面」を被ることを通じて、モルジャーナが美女というより、踊り子が美女であるべきだと主張しているように思われる。他方、彼女の踊りは、「実に鮮か」で、「息をも次がず五六番舞ってから、今度は帯の短剣を抜いて、極めて活発な踊」を踊りな



図2 踊るモルジャーナ②

がら、「前に進み後ろに跳ね、燕と飛び、蝶と舞狂う四肢五体の運動の敏捷さ目覚しさを呈示している(杉谷 1916:330)。「鮮やか」、「活発」といった表現から踊り手が生き生きと巧みに踊っている様子が読み取れる。そして、「前に進み後ろに跳ね、燕と飛」ぶ表現は、踊り手の移動方向と跳躍の軽さを伝えている。踊り手の「四肢五体」は、蝶のように繊細でありながら、「舞狂う」ほどすばやく回っていると臨場感が伝わってくる。つまり、この踊りは、軽やかな跳躍やスピーディな回転などの動きの描写によって、足が床に根付き、殆ど飛ぶことがなく、骨盤、胸部、肩などをリズムカルに動かせるベリーダンスのイメージと異なる踊りだと考えられる。踊り手の身体は、活気に満ちた華奢な女性の身体である。

「アリ・ババの話」に採用された挿絵(図2)は、デュラックによるもので、デュラックの特徴と言われる「やや俯瞰ぎみに、上から見た構図」(平松 2014:5)が用いられている。踊り子は、裸足で床の中心に立ち、左手に短剣、右手にヴェールを持ち、視線はやや低めで自分の左下を見ながら踊っている。ヴェール、髪の毛、腰に巻いている帯、スカートまで上下一体と化し、舞っている曲線によってダイナミックな踊りがリアルに呈示されている。踊り子の胸部、臀部を強調するようにボディラインがはっきりと描かれている。右奥に中東ファッションを象徴するターバンを巻いた男性がデイヴァンに座っている。左奥では、下男が中東の代表的な楽器であるウードらしき楽器を弾きながら、歌っているように見える。西洋らしい物は、一つもなく、踊り手の裸足、やや左下にむけている身体からは、エキゾチックなオリエントの踊りのイメージを読み取れる。

つまり、児童向けの「アリ・ババの話」において、この踊りは、図1のような洗練された西洋の雰囲気や、武士のような強い意志がまったくなく、中東の記号として認識されているターバン、ウード、ヴェールによって異国情緒を醸し出す踊りになっている。踊り手に関する文字描写に読み取れる軽やかな身体と異なり、挿絵は裸足とはっきりとしたボディラインを通じて踊り手の身体的な官能性を醸し出している。このようなテキストと挿絵が一致しない踊り手の身体表象は、大正ロマンとデカダンスが混合されたなかで作られているものではないかと推測される。

3-3. 「アリ・ババと四十人の盗賊の話」における踊りと踊り手の身体

好色文学に属する『アラビアン・ナイト』の系統では、1929年から1931年の間に中央公論社によって出版された大宅翻訳団の『千夜一夜』(パートン版『アラビアン・ナイト』(1885～1888年)

による翻訳)が代表作の一つである。この翻訳は、近代日本文学を代表する小説家・谷崎潤一郎によっても推薦されている。中央公論社の広告によると、「英譯バートン版は二千の限定出版で時價千圓を投ずるも得難き稀觀本、讀書家垂涎的であつたのを本社は多大の犠牲を拂つてこゝに其邦譯を敢行し、世界最初の完譯民衆版として提供」⁸⁾することになった。この広告は、バートン版の数少なさと高価の点を批判しつつ、『千夜一夜』を「世界最初の完譯民衆版」として位置づけている。1930年代の昭和モダンの文脈において、西洋の文化を批判しつつ独自の文化を形成してきた日本は、西洋と対等に存在するという「政治的な動機」が強まる中で、『千夜一夜』が創り出されているのではないかと考えられる。

また、この翻訳版において、踊り子として登場しているモルジャーナは、「大急ぎで着物を脱いで、踊り子の着るような着物を身に纏いました。そして高価な布で顔をつつみ頭に美しい頭巾を巻きつけ、胴には金銀で刺繍を施した胴衣をつけ、その中に金銀や宝石で櫛を飾った匕首を忍ばせました」(大宅 1930: 436)。「高価な布」、「金銀で刺繍を施した胴衣」、「金銀や宝石」などの表現を積みかけ、踊り子としてのモルジャーナの華やかさを強調している。「やがてアブゾラーは真直に起ってタンバリンを鳴らしはじめたので、モルヂャナ



図3 踊るモルジャーナ③

も起って、美事な踊りをはじめ、美しい足振りや、活発な動きによって、一座の者を非常に喜ばせました」(大宅 1930: 436)。「美しい足ぶり」と「活発な動き」といった表現から、児童向けの「アリ・ババの話」に見られる燕のように飛んだり、蝶のように舞狂ったりするような全身が軽く躍然たる踊りのイメージと異なり、「アリ・ババと四十人の盗賊の話」における踊りは、足先の器用さと見事さが際立つ陽気な踊りだと言える。

しかし、その挿絵(図3)に注目すると、絨毯の真ん中に立っている踊り子は、頭をやや右に傾け、視線を下に向け、右手に短剣、左手にタンバリンを持ち上げ、首にネックレスをして、上半身は裸で腹部をさらけ出し、腰に帯を巻き、太ももまで露出しながら、ポーズを取っている。つまり、この踊り子は、踊っているというよりは、ほぼ裸といってよい程の肉体を露わにしている。絨毯の周りで羽根付き帽子やターバン姿で座っている男性たちは、興味津々に踊り子の身体を眺めている。この挿絵に見られる踊り手の身体は、好色文学に相応しい性的な対象としての女性の身体だと言える。また、この翻訳の文字表現と挿絵の両方を合わせて考えると、「アリ・ババと四十人の盗賊」における踊りは、西洋の踊りの影から脱しており、踊り手の身体は、男性に享受される肉体という官能的な表象としても確立されている。

嘗て中東地域で集会の時に踊られた踊りは、1893年シカゴ万博で正式に「ベリーダンス」と名付けられた。「リトル・エジプトを名乗る大勢のダンサーがエロチックで扇情的なダンスを見せて回る」(西尾 2010: 205)中で、ベリーダンスは、官能的なオリエントの代表的な踊りとし、知られるようになり、「埃及の尻ふり踊」⁹⁾として日本の新聞紙に掲載されている。明治維新で成功を収めた日本は、「『東洋』においては『西洋』を代表し、『西洋』に対してはときに『東洋』を代表してみせる」(落合 2017: 89)という独特な位置取りをしていた。この時期の日本の独特な位置取りやベリーダンスの広がりや背景に、明治期や大正期のような西洋の踊りと混同された要素は殆どなく、「アリ・ババと四十人の盗賊」は、明白に踊りと踊り手の身体に性的なイメージを与えようとしている。特に挿絵における踊り手の身体は、「埃及の尻ふり踊」を踊る女の「半裸体」(注9参照)とほぼ同じ、露わな性的客体へと切り替えられている。

上記で分析したように、「アリババの物語」に登場している踊りと踊り手の身体の表象は、翻案される度に翻案側の意図の変化に伴って、「烈女」から「踊り子」を経て、「性的な対象」へと変化している。類似の変化は、ヨーロッパの『アラビアン・ナイト』の受容におけるシェエラザードの表象にも現れている。西尾の主張によれば、「最

初期の挿絵ではフランス宮廷風の衣裳を着た貴婦人として描かれた「シェエラザードが「だんだんと薄着」になり、20世紀の時に全裸になったという現象は、『アラビアン・ナイト』を「受容・消費」する「ヨーロッパの価値観の変容を反映」している（西尾 2007：198）。しかし、西洋のそれと異なり、日本の場合は、「叙述の対象社会である中東世界」（西尾 2007：198）の実像が見えない上、「西洋という参照点」（北村 2017：55）が存在しており、西洋との権力関係の影響下で、翻案側は、当時の日本社会における政治的な要請に合わせながら、踊りと踊り手の身体の官能的な表象を形成してきたと言える。

4. 舞台化された作品に見られる踊りと踊り手の身体

『アラビアン・ナイト』を題材にした舞台作品は、1870年代に既に開国直後の横浜居留地にあるゲーテ座で上演された。しかし、舞台における『アラビアン・ナイト』の翻案作品の本格的な受容は、1910年代から始まったと言われている（杉田 2012：218）。他方、当時新しく誕生したメディアとして、映画もしばしば『アラビアン・ナイト』を素材として作品を作っている。このような文脈の中では、バレエ・リュスの『シェエラザード』、映画『寵姫ズムルン』が最も知名度のある作品である。翻案側は、西洋であるため、以下では日本の文芸界のエリート、雑誌及び映画評論家などといった受容側の言説を注目し、この二つの作品に見られる踊りと踊り手の身体は、どのように日本に受容され、どのように『アラビアン・ナイト』のイメージに関与したのかを分析し、ベリダスとの関連性を検討する。

4-1. バレエ『シェエラザード』における踊りと踊り手の身体

20世紀初頭、ディアギレフが主宰したバレエ・リュスは、20世紀の芸術を変えたと言われる程の影響力を発揮したバレエ団であり、「日本人が大きな影響を受けた」（宮内 2009：701）バレエ団でもある。そして、『シェエラザード』は、「かつてバレエ・リュスとその頂点を極めた『ママ』なかでおそらく一番の人気作品」（レイノルズ・マコーミック 2013：55）だと言われ、「大正期にバレエ・リュスの代表的演目の一つとして日本に伝えられ」（杉田 2012：229）た。

『シェエラザード』は、『アラビアン・ナイト』の序——妻の不貞を目撃した王の物語を元にして創作したバレエである。舞台はシャリアル王のハーレムで、物語は王妃ゾベイダがシャリアル王の留守の時、「お気に入りの『金の奴隷』と踊り楽しんでいる」という「官能的でエキゾティッ

クな雰囲気」に満ちている（芳賀 2009：214）。このバレエを鑑賞した数少ない日本人の観客の中には、近代演劇の基礎を築いた小山内薫、音楽評論の草分けとして知られる大田黒元雄、日本の現代舞踊の創始者である石井漠がいる。

小山内は、1913年にパリでこの作品を見た。そして、同年8月「金の奴隷」を踊ったニジンスキーの写真付きの記事を『朝日新聞』に寄稿した。十年後、彼は、バレエ・リュスの体験の中で、『シェエラザード』に言及している。小山内は、バクストの衣裳と舞台装置に関する考案を評価し、「ニジンスキーの黒奴がカルサキナの王妃ゾベイダに戯れる場面などは、十年後の今日想い出してもshocking」で、『シェエラザード』が「eroticなロシア舞踊劇」の代表作の一つであり、「東方の王妃の愛欲の暴風とその愛人の残酷な殺戮を取扱ったもの」であり、「到底『道学者』の席に堪えるものではなかった」と紹介している（小山内 1965：62-63）。小山内は、回顧において、踊りについての細かい描写が殆どないものの、「『道学者』の席に堪えるものではなかった」、「shocking」、「erotic」、「愛欲の暴風」などを通して、『シェエラザード』の振付が過激な官能性を持つと繰り返し強調している。

他方、大田黒は、バレエ『シェエラザード』を見た後、『露西亞舞踊』においてのみならず、『バレエ大観』においても、『シェエラザード』について紹介している。彼は、小山内と同じく、バクストによる舞台デザインと「金の奴隷を踊った」（大田黒 1949：61）ニジンスキーを評価し、舞台の詳細を記録している。「幕が開けば強烈な色彩に溢れた後宮の一隅」、「ディヴァンの上にくつろいでいるのはサルタンのシャリアル」、「その左手にはサルタナのゾベイダ、右手には弟のゼマンが座っている」、不機嫌なシャリアルは、「美しいゾベイダの言葉にも、眼の前に踊る三人のオダリスクの妖艶な姿にもまったく注意を払わない」と丁寧に登場人物のポジション、様子、表情まで紹介している（大田黒 1949：161）。王宮の女たちと奴隷たちの性の饗宴の場面において、「ゾベイダの愛人もまた彼等の狂ほしい回転の渦の中に躍り込む。彼の身体は羽根のように軽い。彼の顔にはすべての楽欲が笑っているともいえる。彼の踊りは人々を酩酊させる」（大田黒 1949：163）と大田黒は書き留めている。「狂ほしい回転の渦」、「羽根のように軽い」身体は、バレエの身体技法そのものであるが、「すべての楽欲が笑っている」のは、ニジンスキーの演じるハーレムの奴隷の顔である。「金の奴隷」の踊りは、「人々を酩酊させる」。それに加えて、「私の知っている範囲で、この『シェエラザード』ほど肉感的な感じに富んだバレエはない」（大田黒 1949：164）と更に強調

している。つまり、ここでは、バレエという踊りが「肉感的」というより、『シェエラザード』という作品が「肉感的」な記号として確立されていると言える。すなわち、バレエ・リュスの『シェエラザード』において、西洋中心の言説によって定義されている「情熱的で激しいオリエントというヨーロッパ人の好みを満足させる」（ショハット・スタム 2019：198）ハーレムという空間に、その生活と踊りがバレエの身体技法によって呈示され、西洋の想像の中にあるオリエント的な官能のイメージが与えられ、ハーレムにいる男女たちの身体の「肉感」が具現化され、クローズアップされている。¹⁰⁾

石井は、『舞踊芸術』においてバレエ『シェエラザード』に言及している。小山内と大田黒と異なり、石井は、舞踊家らしく踊りを中心に細かく描出している。「妃婢のけだるい踊り」、黒奴の乱舞を背景に、「黄金色の衣裳をつけた」ニジンスキーの「一飛びに飛んで」くる描写から、踊り手であるニジンスキーの跳躍によって踊りの凄まじい勢いが感じ取れる（石井 1933：61-62）。また、ニジンスキーの踊りは、「グロテスクな野性的な美」（石井 1933：62）に満ちる踊りである。ニジンスキーの身体は、「猿」、「虎」、「人間」と喩えられ、それらの間で切り換えながら「有頂天」という絶頂を極めるほどの「発作」と「愛着の執心」、「畏懼と煩惱」を表現しながら、最後に「歓喜の旋風」に到達している（石井 1933：62）。つまり、ニジンスキーの踊りは、「金の奴隷」の矛盾する心境を反映しながら王妃に熱情を捧げている。「身体がハッキリ見えなくなるほどの急激な動作」、「瞬間には空間を射る矢のような突進」といった表現からは、すばやく跳躍や回転を連続する動きが連想されつつ、踊る場面の激しい官能性を暗示しているのではないか（石井 1933：62）。また、「ゆるやかに舞い戻る大きな線が描かれ」（石井 1933：62）る動きは、曲に合わせてゆっくりと滑らかで優雅に踊りながら、円の軌跡を描くバレエの動きだと考えられる。この一連の動きに関する描写を通じて、ニジンスキーの優れたバレエの身体技法が呈示されており、奇妙に読者に想像の余地を残しながら、金の奴隷と王妃の「歓喜の旋風」を目撃したことで感じたエロティシズムが提示されている。¹¹⁾

これら三人は、それぞれ自分の視点でこの作品を鑑賞した後の経験を記述している。共通しているのは、ニジンスキーの踊りに対する評価と作品の醸し出している官能性の強調である。日本において、『シェエラザード』とその踊りの官能的な表象の確立には、「金の奴隷」を演じた男性ダンサー・ニジンスキーの身体が果たした役割が大きい。更に、『シェエラザード』という作品にはタ

イトルロールのシェエラザードは登場しないものの、そこに登場するエロチックな踊りは、物語の語り手であるシェエラザードと結び付けられている。ここでは、実際の中東世界とは関わりなく、ひたすら官能的な要素を『アラビアン・ナイト』に付与し、それが中東世界そのものだというオリエンタリズム的な認識の構造が働いていると考えられる。

日本のエリートたちによる限定的な紹介と同時に、「『シェエラザード』のさまざまな場面を含む図像」は、画家高島華宵の作品に取り入れられ、『演藝畫報』や『新青年』などの雑誌に利用され、「日本の美術界を豊かに」している（杉田 2012：229）。更に言うとも、後の日本バレエの重鎮である小牧正英は、中学生の時に、前述で言及した大田黒の『露西亞舞踊』に感動し、上海バレエ・リュスを経て、1946年に帝国劇場で『シェエラザード』を上演した。バレエ・リュスの『シェエラザード』における踊りの官能的な表象は、日本における好色文学としての『アラビアン・ナイト』の成立のみならず、舞踊、音楽、演劇、更に美術などの芸術分野に影響を与えていたと考えられる。

4-2. 映画『寵姫ズムルン』における踊りと踊り手の身体

1920年代の日本では、無声映画が一世を風靡した。また、この時期に「さまざまな民族ダンスから影響を受けながら、西洋の影響のもとに現在のような形を整えてきた」（西尾 2010：201）ベリーダンスは、映画にも登場するようになった。1920年に映画巨匠のエルンスト・ルビッチがラインハルトの pantomime 『ズムルン』を映画化した恋愛コメディ『寵姫ズムルン』は、その例である。『寵姫ズムルン』は、1924年に日本に紹介され、大阪松竹座をはじめ、シネマ銀座、武蔵野館、松竹浅草帝国館、シネマパレス、神田日活館などで広範に上映され、大衆の娯楽として受容された。

『寵姫ズムルン』は、砂漠という象徴的な空間を背景に、旅芸人一座の移動から展開されている。せむし男は、踊り子を愛している。踊り子は、老酋長の息子と慕いあうが、老酋長に買われ、ハーレムに入った。他方、ハーレムに閉じこめられ、自由のない寵姫ズムルンは、織物商人を愛し、老酋長に冷たく接している。老酋長は、息子と踊り子の抱き合う場を目撃し、怒って二人を殺した後に、またズムルンと織物商人の抱擁を目にした。この時に老酋長は、せむし男に殺された。最後に、せむし男は、一人で寂しくギターを弾く。

この映画の主演である踊り子ヤナイカは、登場し始めた時から、場所や時間を問わず、男性を誘惑している。第四幕で舞台上に登場し、芸を見せながら、老酋長を誘惑している。ヤナイカは、現代

日本社会におけるベリーダンスにもよく見られるセパレート式のコスチューム——チョリとスカートを着用し、ヴェールを用い、腹部をさらけ出し、腰にヒップスカーフを着け、裸足で男性客たちの熱い視線を浴びながら登場している。彼女の踊りは、一連の回転から始め、跳躍の動きがなく、ベリーダンスの特徴的な技法——ヒップサークルをしながら、踊っている。カメラは、上から彼女の腹部をクローズアップしてから、また下から震えている腹部をクローズアップしている。モンタージュを使いながら、老酋長の惚れ込んでいる顔を含め、観客の男性たちの欲望に満ちた顔を一人一人とカメラが追っている。ヤナイカの踊りには、現代ベリーダンスにも見られる動きがあるだけではなく、踊り子の身体が、男性観客の欲望を掻き立て、男性観客の消費によって成立する身体として創り出されている。塚田幸光が『映画の身体論』で例として取り上げているエドウィン・S・ポーターの『トンネルでのキス』の分析——「スクリーンには、動く身体と震える唇が出現し、モーションはエモーションに、アクションはエロスへと変換され、メロドラマの萌芽となる」（塚田 2011：v）——と同じく、クロス・カッティングによって、踊り子の官能的な踊りと唾をのんで踊り子の身体を狙う男性たちの姿が映すことを通して、映画を見る観客自身を意識させ、観客の官能性への共感を喚起している。

大正期の先駆的な映画雑誌『劇と映画』（1924年）は、『寵姫ズムルン』の四つのシーン——「美女宮裡に酋長耽色の場面」、「ポーラ・ネグリの踊り女」、「美女宮の大セットでこの映畫の大団圓、スムルンはその恋人と相抱いて喜ぶ」、「スムルンに飽きた酋長踊り女に食指を動かす場面」——の写真付きで、この映画の粗筋を紹介している。図4の「ポーラ・ネグリの踊り女」において、踊り子のヤナイカは、輿に乗ってハーレムの入り口に到着した時に、周りの男性たちに囲まれ、セパレートの衣裳——チョリとハーレムパンツに身を包み、腹部を露出し、挑発的な視線で堂々と上半身と脚



図4 ポーラ・ネグリの踊り女

を呈示している。上記で述べた興味津々に踊り子ヤナイカを見ている観客の顔と合わせて考えると、この写真は、誰に見られても構わない「踊り女」の身体を読者に暗示しているのではないだろうか。このような身体の呈示は、『千夜一夜』に見られた肉体を呈示するモルジャーナの表象にも影響していたかもしれない。

他方、批評家の村上久雄は、観客としてルビッチの「持つ怪奇さに満足させられました。彼に依つて描かれた、アラビアン・ナイト式の魅惑は不知識の内に私の心を握つてしまひます」（村上 1925：65）と振り返っている。村上の回顧において、『寵姫ズムルン』は「アラビアン・ナイト式の魅惑」と関連付けられている。この感想は、鑑賞した『寵姫ズムルン』と『アラビアン・ナイト』との間で行き来しているため、『寵姫ズムルン』と『アラビアン・ナイト』との間に共鳴し合う関係が生まれ、『寵姫ズムルン』に登場する踊りと踊り手は、『アラビアン・ナイト』の一環として受容されながら、「アラビアン・ナイト式の魅惑」というステレオタイプを強化し、「受容者の理解の中で融合」（ハッチオン 2012：145）したと言える。また、批評家の田中三郎は、「心なき一女性の肉の香りを中心」とした物語は、「強烈な映畫劇効果」があり、その「深刻な人間性表現が行はれて居る」ことを肯定し、「『ファラオの戀』に比すべき傑作」だと肯定し、「人間的であり劇的であり譚り風である所がルービッチ氏一流の時代映畫の強さといふべきである」と評価している（田中 1925：48-49）。田中の経験においては、『寵姫ズムルン』は、ルビッチが監督したもう一つの作品——『ファラオの戀』と比較されつつ、「傑作」と評価されている。

上記のように、1910年代以降、『アラビアン・ナイト』由来の踊りと踊り手の身体は、バレエ『シェエラザード』、映画『寵姫ズムルン』によって、舞台化され、視覚化されるようになった。大衆の娯楽として多くの日本の観客によって消費された映画『寵姫ズムルン』は、『シェエラザード』と共に、第3章で分析した『千夜一夜』における官能的な踊りの表象の形成に潜在的に影響した可能性がある。また、『シェエラザード』や『寵姫ズムルン』は、日本人の『アラビアン・ナイト』に対する官能的なイメージを強化したのみならず、それらによって呈示されている踊りが、日本人観客に対して、ベリーダンスの雛形——オリエントの性的な踊り、誘惑な女の肉体——を構築していたのではないか。

5. おわりに

これまで分析したように、明治期から第二次世界大戦が終わるまでに日本に移入されてきた『ア

ラビアン・ナイト』及びその派生作品は、常に日本と西洋との権力関係の中で成立したものである。本論文で分析した『アラビアン・ナイト』の翻訳、バレエ『シェエラザード』、映画『寵姫ズムルン』に見られる踊りは、中東が主体性を持たず一方的に西洋に語られているという状況の中で表象されている踊りである。これらの作品に見られる踊りの官能的なイメージは、時にはバレエのイメージに関与されつつ、バレエの身体技法と混じり合いながら形成されている。受容初期の純潔と忠誠を前面とする踊りは、官能的な要素を伴う踊りへ変容した後、更に男性の欲望を喚起する性的な踊りへと変化しつつ、「官能的な踊り」というベリーダンスのイメージを形成した。また、その踊り手の身体は、清らかな烈女から、魅惑的な踊り子を経て、享受される性的客体として確立されてきた。この踊りと踊り手の身体の表象は、決して一つの作品、或いは翻案者、受容者のみによって成立したものではない。それは、当時の社会的背景に影響されつつ、「流動的連続体」としての『アラビアン・ナイト』の諸作品によって作り出された「官能的な踊り」である。結論としては、『アラビアン・ナイト』の移入に伴って構成されてきた「官能的な踊り」の表象は、例えば、戦後に『アラビアン・ナイト』を舞台化した作品——小牧正英の振付した『シェエラザード』や日本で上映したアメリカ映画——第1章で言及したハリウッドの『アラビアン・ナイト』などによって受け継がれ、1970年代以降の日本におけるベリーダンスの本格的受容の伏線となったと考えられる。今後は、日本人による『アラビアン・ナイト』の舞台作品に注目し、引き続きこの伏線を追っていく予定である。

【参考文献】

Shcy, Anthony and Barbara Sellers-Young, editors, (2005) *Belly Dance: Orientalism, Transnationalism, and Harem Fantasy*, Mazda Pub.

Mcdonald, Caitlin E. and Barbara Sellers-Young, editors, (2017), *Belly Dance Around the World : New Communities, Performance and Identity*, McFarland & Company.

Fraser, Kathleen W., (2015), *Before They Were Belly Dancers: European Accounts of Female Entertainers in Egypt, 1760-1870*, McFarland & Company.

Roosbeh, Roohollah, (2017), Hollywood Adaptation of Thousand and One Nights: A Critical Analysis based on Hutcheon's (2006) Theory, *International Journal of English Language & Translation Studies*, 5(2), pp.21-28.

石井漠, 1933, 『舞踊芸術』, 玉川学園出版部.

大田黒元雄, 1949, 『バレエ大観』, 苦楽社.

大宅壮一 (訳者代表), 1930, 『千夜一夜』 (第九巻), 中央公論社.

小山内薫, 1965, 菅井幸雄 (編), 「ロシア舞踊団と画家」, 『小山内薫演劇論全集』 (第三巻), 未来社.

落合恵美子, 2017, 「日本研究をグローバルな視野に埋め直す—『日本』と『アジア』の再定義—」, 『日本研究』 vol.55, 85-103頁, 国際日本文化研究センター.

北村匡平, 2017, 『スター女優の文化社会学——戦後日本が欲望した聖女と魔女』, 作品社.

呉海清, 李曼, 安歌昕, 2017, 『跨界舞蹈創作研究——芸術作品的舞蹈改編』, 中国電影出版社.

サイード, エドワード・W, 1993, 今沢紀子 (訳), 板垣雄三, 杉田英明 (監修), 『オリエンタリズム』 (上巻), 平凡社.

ショハット, エラ, ロバート・スタム, 2019, 内田理絵子, 片岡恵美 (訳), 『支配と抵抗の映像文化——西洋中心主義と他者を考える』, 法政大学出版局.

杉谷代水 (訳), 1916, 『新訳アラビヤナイト』 (下巻), 富山房.

杉田英明, 2012, 『アラビアン・ナイトと日本人』, 岩波書店.

田中三郎, 1925, 「主要外國映畫批評」, 『キネマ旬報』 181号, 48-49頁, キネマ旬報社.

塚田幸光 (編), 2011, 『映画の身体論』, ミネルヴァ書房.

西尾哲夫, 2007, 『アラビアンナイト——文明のはざまに生まれた物語』, 岩波新書.

西尾哲夫, 2010, 「ベリーダンスを踊ると体が笑う——アラブから世界へ」, 西尾哲夫, 堀内正樹, 水野信男 (編), 『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.

西尾哲夫, 2011, 『世界史の中のアラビアンナイト』, NHK出版.

西尾哲夫, 2016, 「ベリーダンサーは何を表現しようとしているのか——舞踊における意味の深みへ」, 西尾哲夫, 水野信男 (編), 『中東世界の音楽文化——うまれかわる伝統』, スタイルノート.

芳賀直子, 2009, 『バレエ・リュス その魅力のすべて』, 国書刊行会.

ハッチオン, リンダ, 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.

平松洋 (監修), 2014, 『挿絵画家エドマンド・デュラックの世界』, KADOKAWA.

宮内淳子 (編), 2009, 『舞踊とバレエ』, ゆまに書房.

村上久雄, 1925, 「時は過ぎ行く」, 『キネマ旬報』
181号, 64-65頁, キネマ旬報社.
レイノルズ, ナンシー, マルコム・マコーミック,
2013, 松澤慶信 (監訳), 『20世紀ダンス史』,
慶應義塾大学出版会.
矢野龍溪 (訳), 1887, 『波斯新説 烈女之名譽』,
文泉堂.

エルンスト・ルビッチ, 2007, 『寵姫ズムル
ン』 (SUMURUN), DVD (原作: サイレント映画
SUMURUN, 1920, ドイツ), Kion Lorber Films.

【図版出典】

- 図1: 矢野龍溪 (訳), 1887, 『波斯新説 烈女之
名譽』, 2-3頁, 文泉堂.
図2: 杉谷代水 (訳), 1916, 『新訳アラビヤンナ
イト』 (下巻), 331頁, 富山房.
図3: 大宅壮一 (訳者代表), 1930, 『千夜一夜』 (第
九巻), 432頁, 中央公論社.
図4: 劇と映画社 (編), 1924, 『『寵姫スムル
ン』——獨乙ウフア映画 (国際映画社輸入)』
『劇と映画』, 国際情報社. (国立国会図書
館デジタルコレクション, 永続的識別子:
info:ndljp/pid/2672722, 0029.jp2より)

- 1) 『朝日新聞』(朝刊), 「(ときめく☆楽・音・生・活)
エキゾチックな舞台——アラビアン・ナイト〜ア
ラジンと魔法のランプ〜」(2019.10.24, 和歌山全県,
22頁)。
- 2) 『朝日新聞』(夕刊), 「博物館にベリーダンスの“誘惑”
国立民族学博物館で催し【大阪】」(2004.09.24, 7頁)。
- 3) 『読売新聞』(東京朝刊), 「[体験東京NOW] ベリー
ダンス 郷愁の調べに身をまかせ」(1990.03.28, 27
頁)。この記事は, パイオニア・ベリーダンサー海
老原美代子のレッスンに関する内容や体験が紹介さ
れている。
- 4) 例えば, 西尾哲夫は, エジプトを中心にベリーダン
スの変遷を紹介している。また, 本原悠は, 1889年
パリ万博に見られるベリーダンスをダンサーと場所,
或いは踊り手の身体と動きを中心に分析している
(『人間文化創成科学論叢』(19), 2016, 21-28頁, 『史
境=En marge de l'histoire』(77-78), 2019, 73-92頁)。
- 5) 本稿では, 『波斯新説 烈女之名譽』, 『新訳アラビ
ヤンナイト』の「アリ・ババの話」, 『千夜一夜』の「ア
リ・ババと四十人の盗賊」を総じて「アリババの物
語」と言う。また, 後の分析においては, 三つの「ア
リババの物語」の本文からの引用は, 旧字旧仮名遣
いを, 新字新仮名遣いに改めた。
- 6) 杉田英明の考察によれば, 香夢楼主人は, 「『新撰
男女諸禮式大全』(薫志堂, 一八九三年七月)の編者・
井上勝五郎, あるいは『歐洲奇説 戀情花の嵐』(村
上眞助, 一八八七年十一月)の編者・岩本五一」で
ある。『波斯新説 烈女之名譽』においては, 香夢
楼主人は, 岩本の可能性が高いと思われる(杉
田 2012: 579)。
- 7) 『朝日新聞』(東京朝刊), 1916.12.26, 1頁。

- 8) 『読売新聞』(朝刊), 1930.01.31, 1頁。
- 9) 『朝日新聞』(朝刊, 1915.08.13, 6頁)の記事「しき
事ども 博覧会の見世物」は次のようにベリーダン
スを紹介している。「埃及の尻ふり踊が何よりも評
判になっている。〔中略〕尻ふり踊という汚ら
しいが, 「肉踊り/マッスル・ダンス」などと挑発的な
名をつけて, 〔中略〕女が肌露はな半裸体とあるの
で, 誠にはやゝ露か肉か罪か罰か, 玄の又玄, 摩訶不
以下三十八字抹殺!」
- 10) この段落において, 『バレエ大観』からの引用は,
旧字旧仮名遣いを, 新字新仮名遣いに改めた。
- 11) この段落において, 『舞踊芸術』からの引用は, 旧
字旧仮名遣いを, 新字新仮名遣いに改めた。