

奇術師松旭斎天勝一座の舞台にみられるベリーダンス風舞踊の成立 —モダンダンスの先駆者たちの舞踊を手掛かりとして—

李

旒 (名古屋大学 人文学研究科)

Abstract

Along with Bunmei-kaika, various dances within different cultures began to gain reception through an increasingly Western lens and became collectively known as 'Western dances.' Before full-scale reception of bellydance after World War II, the bellydance-style dance was performed as a kind of Western dance in the Taisho and early Showa periods. However, there is little mention of the bellydance-style dance's reception in the historical research of Western Dance. The stages of interest are the Imperial Theater, Asakusa Opera, and others.

Therefore, this paper will focus on the magic stage, a seldomly treated aspect of Western Dance, and consider the establishment of the bellydance-style dance. This consideration will clarify one part of the pre-reception history of bellydance. Based on the dances of modern dance pioneers such as Loie Fuller, Maud Allan, and Ruth St. Denis, this paper examines the bellydance-style dance seen on the stage of Shokyokusai Tenkatsu's Magic Troupe. In line with the social background of Western dance at the time, this paper will introduce the stage performances of Shokyokusai Tenkatsu and her troupe, mainly through dance. In this paper the author will explore the formation of the image of bellydance-style dance by focusing on the elements within *Hagoromo Dance*, *Salome* and *Egyptian Paradise*. Performance programs, advertisements, magazine and newspaper articles related to Tenkatsu's troupe are used as materials for analysis.

In conclusion, the image of the bellydance-style dance is similar to the dances performed by modern dance pioneers. And the bellydance-style dance seen on the stage of Shokyokusai Tenkatsu's Magic Troupe can be recognized as part of the prehistory of the acceptance of belly dance in Japan.

1. はじめに

本論文は、「奇術の女王」[芳賀ほか, 1993: 546] と呼ばれる松旭斎天勝の一座の舞台に焦点を当てて、ベリーダンス風舞踊¹を考察する。天勝を中心に創り出された作品を、ロイ・フラー、モード・アラン、ルース・セント・デニスという、モダンダンスの先駆者たちが踊った「オリエント」風舞踊と比較することを通じて、一座の舞台に登場したベリーダンス風舞踊のイメージが形成された過程を浮き彫りにする。この成立過程から、一座の舞台にみられるベリーダンス風舞踊は、表層的なイメージ及び大衆に楽しまれる舞踊という位置づけにおいて、現代のベリーダンスの表象と共通点を持つことがうかがえる。この考察を通じて、一座のベリーダンス風舞踊は、日本におけるベリーダンスの受容前史の一部を構成していることを明らかにしたい。

19世紀末から20世紀初頭の西洋は、オリエンタリズムが隆盛を見た時代であり、新しい舞踊が勃興する時代でもあった。このような時代背景の中で、ベリーダンス²という舞踊は、エジプトをはじめとする北アフリカや西アジア地域の舞踊に源

流を持ちながら、官能的な「オリエント」の表象と関連付けられていた。一方、この時代の日本は、西洋のレンズを通して、様々な異文化を積極的に受け入れる状況にあり、洋舞が盛んになり、身体の露出、セパレート式の衣装、Sの形の動きが特徴とされる舞踊は、みられるようになった。ワイルドの戯曲『サロメ』(1893年)の舞台作品で踊られたサロメの「七つのヴェールの踊り」がその例である。1913年12月に初の日本人による『サロメ』の舞台化が成功したきっかけに、身体の露出やボディー・ラインを謳歌し、セパレート式の衣装で踊られた「七つのヴェールの踊り」は、人気を博した。この舞踊は、エジプトを始めとする「オリエント」に起源を持つベリーダンスの表層的なイメージに類似するため、本論文において、ベリーダンス風舞踊として捉える。

西洋におけるベリーダンスの成立史は、主としてアメリカに成立したベリーダンスをもとに考察されている。Shay, Anthonyは、アメリカにおけるエキゾチックなダンスの並はずれた人気を分析するなかで、ベリーダンスを取り上げている。彼の考察によれば、セント・デニスやアランをはじめ

めとするモダンダンスの先駆者たちは、初期のベリーダンスの官能的なイメージと新しい女性のイメージの両方を創り上げたのである。つまり、ベリーダンスは、官能的な「オリент」に特有な舞踊であると同時に、その踊り手にとって既成の舞踊観を革新しようとするニューダンスでもあった [Shay, 2008]。また、Haynes-Clark, Jennifer Lynnは、フェミニズム、ポストモダニズム、フーコーのディスクールといった理論を用い、アメリカにおけるベリーダンスのイメージと踊り手のアイデンティティーの構築を考察している。Haynes-Clarkによれば、ベリーダンスのイメージの形成においては、オリエンタリズムが深く関与してきたが、踊り手が自分のアイデンティティーを構築するプロセスにおいては、その踊り手は、異国の他者を演じるというより、エキゾチックな自我を作ろうとしていると強調している [Haynes-Clark, 2010]。言い換えれば、アメリカで成立したベリーダンスは「オリент」と関連付けられ、表象されているが、その踊り手の身体はオリエンの女と関連付けられているのみならず、既存の社会秩序と対抗するニューウーマンとも関連付けられている。このようなベリーダンスとモダンダンスとの繋がりとは、モダンダンスを対象とした研究においてもみられる。例えば、國吉和子 [2002] や山口庸子 [2006] などである。國吉は、20世紀の西洋と日本にみられる舞踊史に関する概括的な考察において、「オリент」の舞踊がモダンダンスの先駆者の創作に刺激を与えたと述べている [國吉: 20]。また、山口は、ジャンル横断的にモデルネの舞踊表象を読み解き、舞踊と諸芸術の相互的關係を示す中で、モダンダンスの表象に、「サロメ、クレオパトラ、シェヘラザードなどのオリエン的なもの」 [山口: 37] が存在していると述べている。上記で取り上げた研究は、日本におけるベリーダンスには言及していないが、19世紀末から20世紀初頭の西洋で成立したベリーダンスに対するイメージと踊り手に対するイメージの間に存在するズレについての指摘、およびモダンダンスの成立過程にベリーダンスが関与しているという指摘が、本論文にとって有益である。

今日、日本で踊られているベリーダンス、モダンダンス、バレエなどの舞踊の移入は、ほとんど明治期まで遡ることができる。日本における洋舞³の成立は、西洋におけるモダンダンスの成立時期とほぼ同じである。洋舞の本格的な受容は、帝国劇場の竣工 (1911年) が一つのきっかけと見なされ、洋舞の成立史も帝国劇場のバレエ教師G・V・ローシーの指導を受けた舞踊家、石井漠、高田雅夫、高田せい子などを中心に叙述されている (日下四郎 [1976], [1997], 山野博大 [2014], 片岡康子 [2015] など)。また、大正期、

昭和初期の洋舞の様相は、杉山千鶴 [1997], [2007], [2008], [2013], [2015], 杉山千鶴, 中野正昭編 [2017] などによって、浅草オペラや浅草レビューの舞台を中心に辿られている。これらの研究では、ベリーダンスやベリーダンス風舞踊はほとんど取り上げられていないが、戦前の洋舞が置かれた社会的な背景は明かにされており、本論文の参考となる。

しかしながら、串田紀代美が述べているように、「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」ており、「日本の洋舞草創期を形成し牽引した洋舞の開拓者」たちは、「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」を創り出してきたのである [串田, 2022: 26]。洋舞の実践においては多様性があるものの、これまでの洋舞研究では、その多様性が十分研究されてきたとは言い難い。なぜならば、研究の対象とされている洋舞の種類及びその踊られる舞台の両方が限られているからである。例えば、後で述べるように、モダンダンスの先駆者たちの舞踊は、19世紀末から日本において受容され始め、彼女たちの作品に類似する舞踊が踊られるようになるにつれて、戦前の日本におけるベリーダンス風舞踊のイメージも形成されるようになった。しかし、西洋におけるベリーダンスとモダンダンスとの繋がりがしばしば指摘されているのに対し、日本においては、モダンダンスの先駆者たちの舞踊を手掛かりとしてベリーダンスを捉えた研究は、殆ど見当たらない。また、帝国劇場、浅草オペラ、浅草レビューの舞台にみられる洋舞が考察されてきたものの、奇術師松旭齋天勝の一座⁴のような積極的に洋舞をレパートリーに組み込んだ奇術の舞台は、ほとんど洋舞史研究に加えられていない。

明治期以降の奇術史は、天勝一座ぬきでは語られない程である。戦前の日本社会における天勝一座の人気度は、河合勝 [2020], 初代松旭齋天勝 [1991], 石川雅章 [1968] などによって説明されている。演劇学研究者の中野正昭が指摘しているように、天勝一座の舞台は、奇術のみならず、演劇、音楽、舞踊などの作品も上演し、「一つの型には嵌らない多様性に溢れ、時に芳醇なまでの猥雑さを放った」 [中野, 2009: 29]。本稿2. で取り上げるように天勝一座のレパートリーにおいては、舞踊が欠かせない演目であった。また、洋舞のパイオニアである石井漠、高田雅夫、澤モリノなどもこの一座の舞踊に携わったことがある。近年、この一座及びその『魔術応用のサロメ劇』 (1915年), 『テンペスト』 (1916年) のような人気作品が、演劇学研究やジャズの受容史研究の中で扱われるようになってきている。例えば、川添裕 [2008], [2014], 星野高 [2022], 近藤弘幸 [2022], 青木学 [2020]

などである。しかし、この一座の舞踊は、さほど論じられていないのが現状である。

したがって、本論文は、洋舞受容の射程において、モダンダンスの先駆者たちの舞踊と共通点をもつ天勝一座の舞踊作品を取り上げ、これらの作品によって形成されてきたベリーダンス風舞踊のイメージを考察する。この考察は、具体的には以下の内容によって構成されている。まず、天勝一座の広告、雑誌・新聞記事などを用い、舞踊を中心に天勝と天勝一座を概観する。そして、フラワー、アラン、セント・デニスの舞踊作品に類似する、一座の人気作品「羽衣ダンス」⁵⁾、『魔術応用のサロメ劇』、『エジプトの楽園』（1930年）を取り上げ、これらの作品によって形成されたベリーダンス風舞踊のイメージを考察する。

2. 奇術師松旭齋天勝と舞踊

天勝は、明治期・大正期・昭和期に活躍していた奇術師である。10代初期に、天勝は、「日本の近代奇術の父」[河合ほか：302]と位置付けられる松旭齋天一の一座に加えられ、10代半ば頃に一座の花形となった。「大正中期から昭和初期に天勝の人気は全盛を迎え」、「奇術の女王」として位置づけられるようになった。実は、「一二〇人を超える大一座」をリードした天勝は、「水中美人」、「月世界突入」といった奇術作品のみで成功したのではなく、「レビュー、寸劇、舞踊などを取り入れた華やかな舞台」を通じて庶民の支持を得たのである [芳賀ほか：546]。

2.1. 天勝の舞踊歴

天勝は、1886年に東京の質商中井栄次郎の長女として生まれた。彼女は裕福な環境の中で育てられ、6歳の時から、「踊りと常盤津の稽古を始めた」[初代松旭齋, 1991: 15]という。弟子入りしたばかりの時に、「日本古謡の『春の弥生』を手風琴(アコーディオン)の伴奏で[初代松旭齋: 22]師の天一に舞踊を見せた。つまり、天勝は、幼少期からすでに日本舞踊と音楽を仕込まれたのである。

日本舞踊のみならず、天勝は、おおよそ1898年(明治31年)頃に舞台照明を使用した「羽衣ダンス」の稽古を始め、1899年春頃に舞台でこの舞踊を踊り、人気を博した。「羽衣ダンス」が歓迎されたことで、彼女は、一座の寵児になった [河合ほか: 104]。後で考察するように、ヴェール及び舞台照明が用いられたことで、彼女の「羽衣ダンス」は、同時期に西洋で活躍したフラワーのダンスを想起させる。

1901年(明治34年)に、天勝は、天一一座の一員として、天一と一緒に4年間の欧米巡業に出かけた。アメリカにいる間に、天勝は、「先生について洋舞を習」ったという [平岩, 1999: 35]。公



図1 天勝と洋舞の先生たち

益社団法人日本奇術協会が保管している写真集には、天勝と洋舞の先生の写真が収められている。図1のように、写真の上部に「中央が天一 その右天勝 寿子 左の外人は 舞踊の師匠 (天勝と寿子の指環に注目)」という覚え書きがある。中央に座っている天一の左側にいる二人の外国人女性が「舞踊の師匠」だと書きとめられている。この覚え書きに従えば、天勝は、帝国劇場歌劇部を出発点とする洋舞のパイオニアたちに先立って、海外で洋舞を学んだと言える。これまでの舞踊歴から、天勝は、少女時代に既に日本舞踊と洋舞の両方を身につけたことがわかる。

洋舞の出発点とされる帝国劇場が竣工した1911年に、天勝は、自ら座長を務め、新たな一座を立ち上げ、同年5月に東京浅草公園帝国館で旗揚げ公演を行った。帝国劇場の竣工をきっかけに、日本における舞踊は、「西洋舞踊からの刺激を受け、急激な近代化の時代」[國吉: 132]に入った。バレエ、ベリーダンス風舞踊を含めた洋舞は、帝国劇場、浅草オペラ、浅草レビューなどの舞台上演されたのみならず、天勝一座をはじめとする奇術の舞台でも、しばしば踊られていた。

天勝は、天一一座から独立したものの、一座の演目が「天一の舞台構成を引き継ぎつつも、さほどバラエティに富んでいるとは言い難い」状況にあった。「マンネリ脱却を目指して新たな趣向を次々と繰り出していく」中で、「試行錯誤の末、たどり着いたのが奇術を応用した本格的な芝居」だったという。1915年に上演された『魔術応用のサロメ劇』は、その例である [河合ほか: 141]。一座のパフォーマンスのマンネリ化という危機感に迫られる中でサロメ役を演じてサロメの「七つのヴェールの踊り」を踊った天勝は、大成功を収めたのである。3.2. で説明するように、アランの

『サロメの幻影』（1906年）を思わせる天勝のサロメの「七つのヴェールの踊り」によって、一座は苦境を脱したと言える。

2.2. 天勝とレヴュー

『魔術応用のサロメ劇』の大ヒットをきっかけに、1921年頃に天勝一座は、「奇術、演劇、舞踊、スポーツにまで及ぶ総合娯楽企業の様相を呈していた」[河合ほか: 141]。また、一座には「魔術團としてよりも、各種歐米式の演藝を以て、今後尚發達して行くべき傾向」[神戸新聞, 1919.04.04]が見られ、天勝は、自身のソロ・ダンスのみならず、レヴューという当時の新趣向にも力を入れ始めた。

2.2.1. 娘子軍の舞踊

上述のように、天勝一座の旗揚げ公演は、1911年5月に行われた。初演の舞台において、フィナーレの時に、「娘子連の華かな総踊り」[石川: 129]が踊られたという。初演の舞台で少女の群舞を売りにすることは、宝塚少女歌劇団の初舞台（1914年4月）よりも3年早い。また、初演時の写真かどうか、不明ではあるが、1914年12月9日『名古屋新聞』に掲載されている5人の少女の写真（図2）は、「天勝一行の舞踏」として紹介されている。5人の少女は、全員が洋服スタイルの衣装を着用し、一列に並び、両手でスカートの裾を掴み上げ、太ももをチラつかせるように片足を前に突き出してポーズを取っている。これらの少女たちは、後に「娘子軍」と呼ばれ、一座の音楽合奏と群舞を担当し、「ポルカ・ダンス」、「各国流行ダンス」、「青春ダンス」など、多様なスタイルの舞踊を上演した[河合ほか: 148]。加えて、天勝一座が「本邦に於ける奇術団のオーソリティにして、該団中逸早く歌劇に手を染めたる先覚者である」[藤山, 1920: 120]ことから、観客に脚部を見せる娘子軍の舞踊は、1920年代以降に大流行したレヴューにみられる、ダンサーの素足を見世物にするラインダンスのひな形としても見なされるのではないか。



図2 天勝一行の舞踏

2.2.2. 天勝一座のレヴュー

1918年に、一座は、宝塚少女歌劇団にも作品を提供する西本朝春と連携し、「印度古典劇舞踊悲劇『神燈守』」を上演した。この一座の演目において、奇術より、少女の舞踊や「古典劇」といった作品が主となっている。[京都日出新聞, 1918.02.22]このような評論からは、1918年頃の天勝一座の舞台において、娘子軍の舞踊がセールスポイントの一つになったと言えるだろう。

1925年、渡米巡演から帰ってきた天勝は、「少女歌劇舞踊団の養成に力を注ぐ」方針を発表した。具体的に言えば、自宅にスタジオを作り、「大規模のダンスホールを適宜の場所に設立の計画」を立ており、既に教習中の十数名の少女生徒に加えて「十三歳以上二十歳以下の歌劇志望の少女生徒」を募集し始めた。この「少女歌劇舞踊団」の教師は、天勝がアメリカから招聘してきたプロのダンサーであるヴァージニアとジャズバンドである[読売新聞, 1925.05.10]。

1925年6月26日から30日までの5日間、天勝一座は、帝国劇場で帰朝記念興行を行った。天勝、チュチュスカートを着用する「舞踊家チー・ヴァニア嬢」、7人の外国人メンバーが構成する「ジャズバンド カール・ショー一座」の写真は、帝国劇場文芸部発行の『帝劇』[1925年7月号]の口絵に採用されている。一座の演目には、「帰朝土産 ジャズ・バンド」、「娘子連音楽合奏」、「ジャズ・ダンス『サム・ボデー・ラヴス・ミー』」、「ヴァイオリン・ソロ」、「初演大小魔奇術」、「寸劇」、「ピアノ・ソロ」、「独唱」、「天勝独創大奇術」、「ダンス・パレー」[帝国劇場文芸部, 1925: 10]などがある。帝国劇場で行われた帰朝記念興行の演目構成から、天勝一座は、本格的にアメリカのヴォードヴィルを実現したと考えられる。

帰朝記念興行が境目かどうかは、断定できないが、1925年以降、天勝一座の演目は、「オーケストラがジャズ・バンドへ、歌劇がレヴューへと」切り替えられた[中野: 29]ことは、事実である。レヴューも次第に一座の目玉演目の一つとなったのである。当時、評価された天勝一座のレヴューの一つは、『エジプトの楽園』である。1934年に天勝が引退興行を始めたことから、1930年に上演された『エジプトの楽園』は、天勝が「奇術の女王」という地位を得た頃の作品と言える。後述するように、天勝一座の『エジプトの楽園』は、舞台装置、二次元のポーズ、衣装といった点でセント・デニスの『エジプタ』と共通点を持つ作品である。

これまで述べてきたように、天勝が、娘奇術師から、一座の花形を経て、「奇術の女王」になるまでのキャリアにおいて、「羽衣ダンス」、「魔術応用のサロメ劇」、「エジプトの楽園」が、重要な

役割を果たしている。3. で考察するように、これらの作品は、フラー、アラン、セント・デニスの舞踊と多くの共通点が見られる。つまり、これらの作品は、日本におけるモダンダンスの受容に貢献しているのみならず、日本におけるベリーダンスの受容前史という観点からも考察し得る。

3. 天勝一座の舞台に登場したベリーダンス風舞踊

天勝のキャリア及び一座の存続において、モダンダンスの先駆者たちの舞踊と共通点を持つ作品がみられる。特に、フラー、アラン、セント・デニスによって踊られた、「オリエント」の表象と関連づけられている作品は、典型例として挙げられる。したがって、モダンダンスの先駆者たちの作品を想起させる、天勝の「羽衣ダンス」、『魔術応用のサロメ劇』にみられる「七つのヴェールの踊り」、レビュー『エジプトの楽園』にみられる「エジプトの踊り」を考察し、一座が創り出したベリーダンス風舞踊のイメージを浮き彫りにしたい。

3.1. 「羽衣ダンス」にみられるベリーダンス風舞踊

既に述べたように、天勝は、「羽衣ダンス」によって、一座の花形となった。彼女は、「羽衣のような薄物を身にまとい、「胸には白いさらしを巻」き、「服の下には湯文字もつけ」、「胡蝶になって、ベールをふわふわさせながら」、踊った〔丸川, 1984: 93〕。この舞踊は、「光線の作用に依りて變化」させ、「活動寫眞を見たるが如くなる」ものだと記録されている〔信濃毎日新聞, 1899.05.09〕。「胡蝶になって」、「ベールをふわふわさせ」、「光線の作用」、「活動寫眞」といった表現から、「羽衣ダンス」は、フラーの舞台照明を活用した舞踊を想起せざるを得ない。

3.1.1. ロイ・フラーの舞踊とベリーダンス

フラーは、モダンダンスと舞台照明、両方の分野において、草分け的な存在であることは、いうまでもない。実は、彼女の成功は、「オリエント」と無縁ではない。

Rhonda K. Garelickの考察によれば、フラーは、1895年、1907年に異なるヴァージョンの『サロメ』を踊った。1907年の『サロメ』では、フラーは、孔雀のモチーフを採用した衣装で欲望する女サロメを踊ったのに対して、1895年の『サロメ』では、フラーは、純潔な少女サロメを演じた。彼女は、ヨハネを愛し、ヘロデ王のヨハネへの殺意を消し去るためにヘロデ王に舞踊を見せた。フラーは、「白いバラが散りばめられた純白のガウン」を着用し、サロメを踊った。しかし、当時の西洋社会において、広く認められていた「オリエント」の王女、誘惑的なファム・ファタールというサロメのイメージを裏切ったことで、この道徳の物語と

して作られた『サロメ』（1895年）は、不評であった〔Garelick, 2007: 95-101〕。

しかし、熊谷謙介の指摘のように、布は「女性的身体を隠蔽すると同時に、それをほのめかす機能も」あり、「強い電光に照らし出されたため、身体が布越しに透けて見えた」ため、フラーの『サロメ』（1895年）の失敗は、「セクシュアリティの欠如」とは限らない〔熊谷, 2012: 89〕。換言すれば、キャラクターや物語の設定においては、フラーのサロメは、「オリエント」と距離を取ろうとしているように思われるが、舞台照明とヴェールが用いられたサロメの舞踊は、フラーの身体をチラつかせており、エロティシズムを帯びていると考えられる。

3.1.2. 天勝の「羽衣ダンス」

フラーの『サロメ』が1895年に上演されたのとはほぼ同時期に、日本の奇術の舞台において、舞台照明の用いられた舞踊も上演された。この舞踊は、『近代日本奇術文化史』によって紹介されている。その紹介によると、奇術の舞台において、1894年頃に天勝の師である天一がアデヤというアメリカ人との合同公演時に舞台照明を活かした舞踊はある。1895年の天一一座の舞台においても、この舞踊がみられる。また、1897年頃にフラーの「サーペンタイン（大蛇）」は、活動写真の興行で上映されたのである〔河合ほか: 104-105〕。

上記の興行の例から、明治中期に舞台照明を活かした舞踊が既に日本で踊られており、先駆的な存在であるフラーの舞踊も、当時の先端技術である活動写真を通じて日本の人々に楽しまれたことがわかる。2. で取り上げたように、天勝は、1898年（明治31年）頃に「羽衣ダンス」の稽古を始めたのである。すなわち、フラーの舞踊が上映されてからわずか1年後に、天勝は、舞台照明を使用した舞踊を踊り始めたのである。

1905年（明治38年）9月に歌舞伎座で行われた天一一座の帰朝公演において、天勝は、「女性座

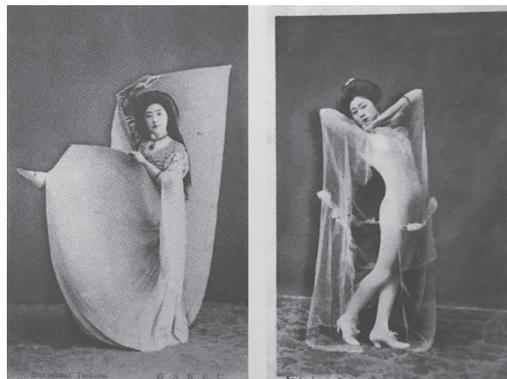


図3 天勝の「羽衣ダンス」

員として唯一となる単独の出番を与えられ、奇術を演じたほか、「スパンコールの衣裳に照明が鮮やかに煌めく羽衣ダンス（電気踊）を披露し、人氣が爆発した〔河合ほか: 139〕。マジシャンの藤山新太郎の記述によれば、「照明の切り替えという発想は当時としては斬新であるうえ、アメリカで修行したダンスを取り入れ、半裸のドレスで天勝が踊ったため、セミヌードなど見たこともなかった当時の観客は騒然となった」〔藤山, 2012: 216〕。この記述から天勝の「羽衣ダンス」は舞台照明及びアメリカで習った舞踊によって踊られたことが読み取れる。それに、この舞踊から天勝のボディー・ラインがセールスポイントの一つとなったこともわかる。

図3は、明治末期に発行された天勝の「羽衣ダンス」に関する絵葉書である。図3の左側の絵葉書に注目すると、天勝は、バレエシューズを履き、片足を軸にし、もう片方の足が脇の高さまで持ち上げられ、両手で大きな布を操って身体を隠しながらポーズを取っている。フラワーが布で身体を隠す点において、この絵葉書にみられる天勝の「羽衣ダンス」は、フラワーの舞踊と共通点を持つとも言える。

図3の右側の絵葉書に注目すると、天勝は、パンプスタイプのダンスシューズを履いており、レオタードに近い衣装を着用し、脚の線、腰のくびれ、胸部の膨らみといったボディー・ラインがはっきりと浮かび上がるようにポーズを取っている。当時、着物姿の女性が一般的であることから、この2枚の絵葉書にみられる、肉体美を前面に出す「羽衣ダンス」が「万雷のような喝采」〔石川: 85〕を得た場面は、容易に想像がつかだろう。フラワーのボディー・ラインが布越しに強い舞台照明によって映し出される点において、天勝の「羽衣ダンス」は、フラワーの舞踊と共通点を持つと言える。

これまで考察したように、日本におけるモダンダンスの移入は、西洋におけるモダンダンスの成立と同期していると言える。また、フラワーの『サロメ』を始めとする舞台照明を活かした舞踊と共通点を持つ「羽衣ダンス」は、断片的に日本におけるベリーダンス風舞踊のイメージを作り始めたと考えられる。布と舞台照明を用い『サロメ』を踊ったフラワーと同様に、天勝も、後にサロメの「七つのヴェールの踊り」をチャレンジしていく。

3.2. 『魔術応用のサロメ劇』にみられるベリーダンス風舞踊

1907年に雑誌『歌舞伎』（88号）に掲載されている森鷗外の「脚本『サロメ』の略筋」を皮切りに、ワイルドの戯曲『サロメ』の翻訳と舞台化が盛んになった。他方、松井須磨子、下山京子、川上貞奴、松旭斎天勝を始めとする日本人サロメ・ダン

サーが出現する以前に、アランは、既に西洋でサロメ・ダンサーとしての地位を獲得した。

3.2.1. サロメ・ダンサーモード・アランとベリーダンス

1893年にはワイルドの戯曲『サロメ』が出版された。サロメが「七つのヴェールの踊り」を踊るシーンは、この作品のクライマックスと見なされており、舞踊史におけるサロメ・ダンサーの出現にもつながっている。というのも、ワイルドの『サロメ』以降に、サロメの舞踊は舞踊史に記録されるようになったからである。また、フラワーの『サロメ』（1895年、1907年）のほか、アランが、『サロメの幻影』によって、舞踊史上のサロメ・ダンサーと位置づけられている。

アランは、1906年にウィーンで初めて『サロメの幻影』を上演した。アランのサロメは、純真でありながら、好色でもある。Shayの考察によれば、『サロメの幻影』にみられるアランの舞踊の動きは、簡単ではあるが、官能的である。スネークアームがみられるほか、腹部をあらわにする衣装も用いられている〔Shay: 60〕。アランの衣装は、真珠や宝石が付けられたブラジャーと透けたスカートとセパレート式の「オリエント」風衣装である。この衣装によって、アランが演じるサロメの肩部、胸部、腹部、腰部、臀部といった身体部位は強調され、ボディー・ラインもくっきりと浮かび上がっていると見える。海野弘の指摘のように、1908年にアランの『サロメの幻影』がロンドンのパレス・シアターで上演されると、エロティシズムに満ちたサロメの舞踊は「空前のヒット」となり、踊り手のアランは「エドワード朝が求めていたセックス・シンボル」として歓迎されていた〔海野:143-144〕。

拙論〔2021〕で考察したように、天勝の『魔術応用のサロメ劇』を含め、大正期に舞台化された『サロメ』において、サロメの「七つのヴェールの踊り」には、スネークアームやセパレート式の衣装がみられる。また、スネークアームは、現代のベリーダンスにおいて、基礎の動きの一つとして認識されており、アランが着用した、真珠や宝石が付けられたブラジャーと透けたスカートとセパレート式の衣装は、現代のベリーダンスの代表的な衣装となっている。つまり、アランの舞踊にみられるスネークアームの動きとセパレート式の衣装は、ベリーダンスという舞踊を識別するシンボルのように、広範かつ長期的にベリーダンスの表象に存在しているといえる。

3.2.2. 『魔術応用のサロメ劇』にみられるベリーダンス風舞踊

大正期に松井須磨子、下山京子、川上貞奴が

踊ったサロメの「七つのヴェールの踊り」と比べて、天勝の舞踊は、「全く先輩を抜ける優美のもの」[名古屋新聞, 1915.08.14]と評価される傾向にある。この評論から、当時の日本において、他の女優の「七つのヴェールの踊り」より、天勝の「七つのヴェールの踊り」は、最も歓迎されたと考えられる。

2. で述べたように、天勝一座は、パフォーマンスのマンネリ化を回避するために、『魔術応用のサロメ劇』を創作した。この作品は、1915年7月12日に有楽座で初演された。初演当時は、「私のサロメ」という『サロメ劇』と「美人剤ホーカー液」とのタイアップ広告が写真付き(図4)で『都新聞』、『読売新聞』に掲載されている。ところどころ、美人剤ホーカー液を宣伝しながら、「肉体は御客様にお賞を頂いた位」を自慢する天勝は、「身に纏った羅がヒラ／＼と一枚々々脱け落ち、やがて花恥ずかしい曲線美が現れる」という表現でサロメの舞踊を紹介している[都新聞, 1915.07.12]。「美人剤ホーカー液」とのタイアップ広告は、貞奴の『サロメ』における宣伝にもみられる[都新聞, 1915.05.08]。しかし、貞奴の『サロメ』の広告に掲載された洋風スタイルの貞奴の顔写真と異なり、『魔術応用のサロメ劇』の広告は、天勝のセミ・ヌードの写真を採用している。貞奴と比較すると、「肉



図4 天勝のサロメ①



図5 天勝のサロメ②

体」の「花恥ずかしい曲線美」への強調とそのセミ・ヌードの写真(図4)が相俟って、『魔術応用のサロメ劇』が天勝の身体をセールスポイントとして売り出され、人々の注目を獲得しようとしていることは、明らかである。また、『サロメ劇』のプログラムにおいて、セミ・ヌードで「七つのヴェールの踊り」を踊る天勝の写真が採用されている。図5のように、『サロメ』の粗筋が紹介されており、ヴェールを持ち、ポーズを取っている天勝は、真ん中に配置されている。天勝は、左足を軸足にし、胴体を自分の右斜め方向に向け、腰回りをねじりながら堂々と胸部と腹部を正面に突きだし、身体の曲線を作ろうとしている。裸足であること、セバレート式の衣装を着用すること、肩部、胸部、腹部、脚部を露出すること、ボディー・ラインを強調することなどから天勝の「七つのヴェールの踊り」は、アランの『サロメの幻影』と共通点を持つと言える。他方、ヴェールが用いられていること、ボディー・ラインがはっきり見えることから、天勝の「七つのヴェールの踊り」は、3.1. で取り上げた「羽衣ダンス」とも共通点を持つと言える。上述のように、天勝の「七つのヴェールの踊り」は、「羽衣ダンス」を踏襲した部分がある。そして、アランの衣装、すなわち現代のベリーダンスのスタンダードな衣装に類似する衣装がみられ、腹部や臀部の動きを強調しようとする天勝の「七つのヴェールの踊り」は、より具体的にベリーダンスの表層的なイメージを作り出していると考えられる。つまり、天勝の「七つのヴェールの踊り」は、ベリーダンス風舞踊と見なされる。アランの『サロメの幻影』と共通点を持つことから、このベリーダンス風舞踊は、「羽衣ダンス」と同様に、モダンダンスをもとに創作されたものと考えられる。また、天勝の「七つのヴェールの踊り」の成功は、エロ・グロ・ナンセンス時代の到来をほのめかしているのだろう。

3.3. 『エジプトの楽園』にみられるベリーダンス風舞踊

2. で考察したように、天勝の2回目のアメリカ巡演を実現した後に、一座の舞台において、レビューは、目玉演目になりつつあった。一座が立ち上げられた初期の舞台で、ソロの「羽衣ダンス」やサロメの「七つのヴェールの踊り」が呼物になったのに対して、1930年代頃には、潮流に乗った一座の群舞が売り物とされていた。1930年に創作された『エジプトの楽園』は、その例である。「エジプト」と関連づけられているこの作品名は、セント・デニスを想起させざるを得ない。

3.3.1. ルース・セント・デニスとベリーダンス

20世紀初頭、インド、エジプトをテーマにした

舞踊創作といえば、神秘主義を追求するセント・デニスがその代表である。

Shayは、セント・デニスやアランによって創り出されたベリーダンスのスタイルやコスチュームの様式が、後にレオン・バクストおよび彼が舞台美術を担当したバレエ・リュス、ハリウッド映画、クラシックバレエにも影響を与えたと指摘している [Shay: 61]。また、ハリウッドに見られるベリーダンスのシーンにおいても、セント・デニスは役割を果たしていた。例えば、テッド・ショーンと一緒に作ったデニション・スクールの生徒は、ハリウッド映画に登場し、ハリウッドも、デニション・スクールに俳優のダンスの習得を依頼していた [海野, 1999: 111]。したがって、西洋におけるベリーダンスの変容において、セント・デニスの影響力は、無視できないほどである。逆に言えば、「オリエント」の表象とされるベリーダンスは、セント・デニスをモダンダンスの先駆者に導いた要素の一つである。

『エジプタ』(1910年)は、セント・デニスの「東洋的でミスティックな雰囲気」に満ちた代表作として、しばしば挙げられている。光吉夏弥によれば、『エジプタ』は、「ナイルへの折り」、「宮殿の踊」、「イシスの面紗」、「晝の踊」、「夜の踊」の五つの舞踊によって構成されており、「ヒエラティック藝術の型を舞踊に移し、象形的の動きを生み出し」た作品である [光吉, 1926: 54]。ナンシー・レイノルズとマルコム・マコーミックの考察によれば、『エジプタ』の一部は、「何年も上演され、エジプトについての他の作品の基礎となった」 [レイノルズ, マコーミック, 2013: 27] のである。

3.3.2. 『エジプトの楽園』にみられるベリーダンス風舞踊



図6 『エジプトの楽園』①

天勝一座は、アメリカ巡演後の1925年6月に帝国劇場で帰朝公演を行った。実は、同年9月に、デニション舞踊団も来日した⁶。日本で公演された時の演目には、『エジプタ』は見られないが、四つの舞踊によって構成された『エヂプシヤン・バレエ』という作品がある。『帝劇』(35)に掲載されている「九月興行新聞評抜萃」によれば、この作品は、「古代エヂプトの造形藝術に據つて感示された」

[帝国劇場文芸部編, 1925.9: 52] 作品である。エジプトを舞台背景とすること、観客に「造形藝術」を感じさせたことから、『エヂプシヤン・バレエ』は、『エジプタ』と共通点を持つ作品と言える。

1925年に来日したデニション舞踊団に刺激されたかどうかは、不明であるが、1930年に天勝一座の『エジプトの楽園』が創作された。『エジプトの楽園』は、天勝、澤モリノを含めた天勝一座と「日本のアンデルセン」久留島武彦との連携のなかで創作された作品である。エジプトの宮殿を背景に、天勝は、巫女として登場し、いくつかの奇術を披露した後に、数羽の孔雀が現れ、群舞を踊ることで幕を閉じる。

新橋演舞場で初演を行う前に、天勝一座による「本年度封切の大小魔奇術及びレビューを上演する」 [読売新聞, 1930.04.05] という情報は、告知されている。図6のように巫女を演じる天勝は、腰回りにヴェールに見える布を巻き、ブラジャーとスカートのセパレート式の衣装を着用している。「古代エジプト人の服装」 [都新聞, 1930.05.26] として紹介されているこの衣装は、ベリーダンスの衣装に類似していると言える。サロメの時と同様に両腕に腕輪を付けている天勝は、片手を頭上に持ち上げ、片手を突き出している臀部あたりに置き、Sの形をしながらポーズを取っている。下半身を注目すると、天勝は、パンプスタイプのダンスシューズを履き、左足を軸足とし、右足を前に出している。持ち上げた腕をやや後ろに引いており、この腕と前に突き出している足によって、腰部のねじりが見られる。このポーズによって、天勝の胸部、腹部、臀部が囲まれるようになり、画面の中心となっている。ヴェールが用いられていないが、このポーズは、図5に見られるサロメの「七つのヴェールの踊り」のポーズに類似しているように思われる。すなわち、腰のねじりを通じて、腹部、臀部を目立たせること、曲線的な動きが見られること、ボディー・ラインが出ることな



図7 『エジプトの楽園』②



図8 『エジプトの楽園』③

どは、両者の共通点として捉えられうる。したがって、『エジプトの楽園』にみられる天勝の舞踊は、彼女が踊った「七つのヴェールの踊り」を踏襲した部分があると考えられる。

図7のように、天勝は、孔雀に見えるかつらをかぶり、襟のような大きな首飾りを付け、両腕を前後にし、Sの形をしながら、横向きの姿勢でポーズを取っている。このポーズは、エジプト遺跡の壁画にみられる二次元のポーズに類似しているように思われる。セント・デニスの『エジプタ』において、舞台装置にエジプトの宮殿が用いられたこと、かつらや首飾りを着用したこと、二次元のポーズがみられたことから [Shelton, 1981: 113-114]、『エジプトの楽園』にみられる天勝の舞踊は、セント・デニスの『エジプタ』と共通点を持っていると考えられる。

上述のように、『エジプトの楽園』の終盤に、数羽の孔雀の群舞が上演された。図8は、孔雀を演じるダンサーの写真である。このダンサーは、ブラジャーとショートパンツのセパレート式の衣装を着用し、四肢を観客に見せながら、つま先立ちでポーズを取っている。孔雀を演じるダンサーがつま先立ちしていることから、『エジプトの楽園』にある群舞の振付は、バレエの技法を採用し、観客に脚線美を呈示したと推測できる。バレエの技法が用いられた点において、『エジプトの楽園』は、デニシオンが来日した時に踊った『エヂプシヤン・バレエ』と共通している。そして、羽を広げている孔雀のモチーフは、ビアズリーの有名なサロメの挿絵やフラーが『サロメ』(1907年)で着用した孔雀のモチーフの衣装を想起させるのみならず、再び天勝の「羽衣ダンス」をも想起させる。ヴェールに見える羽、孔雀のモチーフ、セパレート式の衣装、二次元のポーズ、バレエの技法などから、『エジプトの楽園』で踊られた「エジプトの踊り」は、フラーの舞踊、アランの舞踊、セント・デニスの舞踊と共通点を持ちつつ、天勝の「羽衣ダンス」及び「七つのヴェールの踊り」の延長線上にある舞踊として位置付けられるので

はないか。

セパレート式の衣装が用いられたこと、両腕、腹部、臀部などによって作り出された曲線的な動きがみられること、ボディー・ラインが重視されることなどから、『エジプトの楽園』で踊られた「エジプトの踊り」は、『魔術応用のサロメ劇』にみられる「七つのヴェールの踊り」のイメージを踏襲している。それに、『エジプトの楽園』をもって、天勝一座のベリーダンス風舞踊は、「オリエント」の中心地といわれるエジプトと関連付けられるようになった。「浅草レビューの舞踊は単なる視覚的刺激に過ぎず、理解や思考を必要とせず、観ているだけで閉塞状態からの脱出を可能にし、現実の諸問題を忘れさせてくれるものだった」[杉山, 1997: 94] ことから、観客をエキゾチックな「楽園」へ導くベリーダンス風舞踊は、浅草レビューと同時代に上演された『エジプトの楽園』によって、形作られるようになったと言えよう。

現在の視点からみれば、これまで考察してきた、モダンダンスの先駆者たちの作品を想起させる天勝一座の作品によって、形成されてきたベリーダンス風舞踊は、表層的なイメージにおいて、ベリーダンスに類似していると言える。この舞踊は大衆芸能である奇術の舞台に登場したことから、戦前の日本社会において、多くの観客はベリーダンス風舞踊を通じてベリーダンスのイメージを間接的に受け取っていたことがうかがえる。つまり、一座によって創り出されたベリーダンス風舞踊は、日本におけるベリーダンスの受容前史の一部として捉えうるだろう。

4. まとめ

本論文では、モダンダンスの先駆者たちの舞踊を手掛かりとして、「奇術の女王」松旭斎天勝を中心とした舞台にみられるベリーダンス風舞踊の形成過程を考察してきた。フラーの舞台照明を活かした舞踊に類似する「羽衣ダンス」は、ヴェールを操りながら、観客にボディー・ラインをみせることで断片的にベリーダンス風舞踊のイメージを作り始めた。また、『魔術応用のサロメ劇』にみられる「七つのヴェールの踊り」は、ベリーダンスの典型的な動きや衣装がみられるアランの『サロメの幻影』を踏襲しているため、現在の視点からみれば、ベリーダンス風舞踊として捉えうる。更に、『エジプトの楽園』にある「エジプトの踊り」は、セント・デニスの『エジプタ』やデニシオンの『エヂプシヤン・バレエ』に類似し、エジプトに方向づけられるようになった。すなわち、一座の舞台にみられるベリーダンス風舞踊は、確実に「オリエント」と紐づけられるようになったと考えられる。このように、モダンダンスの先駆者たちの舞踊に類似する天勝一座のこれらの作

品は、天勝のキャリアを貫き、ベリーダンス風舞踊のイメージを膨らませてきた。西洋におけるモダンダンスの成立過程には、モダンダンスの先駆者たちが「オリエント」の表象とされるベリーダンスに刺激され、創り出された作品がみられることと異なり、天勝一座の舞台にみられるベリーダンス風舞踊のイメージは、モダンダンス先駆者たちの作品を介して形成されてきた過程が、本論文によって浮き彫りになった。スネークアームのような典型的な動きやセバレート式の衣装といったベリーダンスを識別するシンボルと大衆に楽しめる舞踊という位置づけは、ベリーダンス風舞踊の成立過程においても認められる。つまり、天勝一座の作品によって形成されてきたベリーダンス風舞踊は、日本におけるベリーダンスの受容前史の一端を担っていると結論づけられる。

【図版出典】

- 図1：公益社団法人日本奇術協会所蔵。
図2：『名古屋新聞』（朝刊），1914.12.09，4。
図3：河合勝，長野栄俊・森下洋平『近代日本奇術文化史』，東京堂出版，2020，104。
図4：『都新聞』，1915.07.12，3。
図5：土屋理義『マジックグッズ・コレクション』，東京堂出版，2009，13。
図6：「超想像の大魔術」，『読売新聞』（朝刊），1930.04.20，4。
図7：『劇』8（6），国際情報社，1930.06，口絵。
図8：『劇』8（6），国際情報社，1930.06，裏表紙。

【新聞】

- 「南座の天勝」，『京都日出新聞』，1918.02.22，2。
「松旭齋天勝 中央劇場の魔奇術」，『神戸新聞』，1919.04.04。
「天一の奇術」，『信濃毎日新聞』，1899.05.09，3。
「天勝一行乗込み」，『名古屋新聞』（朝刊），1914.12.09，4。
「天勝のサロメ」，『名古屋新聞』（朝刊），1915.08.14，4。
「私のサロメ」，『都新聞』，1915.05.08，1。
「私のサロメ」，『都新聞』，1915.07.12，3。
「新歌舞伎座の出演」，『都新聞』，1930.05.26，4。
「天勝が——ダンスホール」，『読売新聞』（朝刊），1925.05.10，9。
「天勝が演舞場で開演 廿一日から」，『読売新聞』（朝刊），1930.04.05，10。

【参考文献】

Garelick, Rhonda K, *Electric Salome: Loie Fuller's Performance of Modernism*, Princeton University Press, 2007.

- Haynes-Clark, Lynn Jennifer, *American Belly Dance and the Invention of the New Exotic: Orientalism, Feminism, and Popular Culture*, Portland State University, 2010.
Shay, Anthony, *Dancing Across Borders: The American Fascination with Exotic Dance Forms*, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2008.
Shelton, Suzanne, *Divine Dancer: A Biography of Ruth St. Denis*, Doubleday & Company, Inc., 1981.

青木学『近代日本のジャズセッション』，青弓社，2020。

石川雅章『松旭齋天勝』，桃源社，1968。

海野弘『モダンダンスの歴史』，新書館，1999。

片岡康子（監）『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—』，丸善出版株式会社，2015。

河合勝，長野栄俊，森下洋平『近代日本奇術文化史』，東京堂出版，2020。

川添裕「松旭齋天勝—興行界で一世を風靡した「魔術の女王」」，『歴史読本』（4），2008.4，134-142。

川添裕「天勝というスペクタクル」，『忘れられた演劇』，神山彰（編），森話社，2014，153-174。

日下四郎『モダン・ダンス出航—高田せい子とともに—』，木耳社，1976。

日下四郎『現代舞踊がみえてくる』，沖積舎，1997。

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』（64），2022，25-46。

國吉和子『夢の衣裳・記憶の壺—舞踊とモダニズム』，新書館，2002。

熊谷謙介「踊る女の両義性—ロイ・フラー『サロメ』を中心に」，『〈悪女〉と〈良女〉の身体表象』，笠間千浪（編），青弓社，2012，71-95。

近藤弘幸「魔術の女王の『テンペスト』—松旭齋天一・天勝と〈奇術劇〉の展開—」，『人文研紀要』（103），2022，197-230。

松旭齋天勝『魔術の女王一代記』，かのう書房，1991。

杉山千鶴「浅草レビューの舞踊スタイル—1920年代における軽演劇の舞踊—」，『人間科学研究 = Waseda journal of human sciences』10（1），1997，87-103。

杉山千鶴「昭和初期における河合澄子の活動—映

画館のアトラクションと浅草レビューにおいて一」,『演劇研究センター紀要:早稲田大学21世紀COEプログラム:演劇の総合的研究と演劇学の確立』(8),2007.1,305-309.

杉山千鶴「躍動する脚—1930年代浅草のレビュー・ダンサー」,『現代スポーツ評論 = Contemporary sports critique』(19),2008.11,86-91.

杉山千鶴「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』,瀬戸邦弘・杉山千鶴(編),森話社,2013,63-86.

杉山千鶴「帝国劇場歌劇部から浅草オペラへ」,『日本の現代舞踊のバイオニア—創造の自由がもたらした革新性を照射する—』,片岡康子(編),公益財団法人新国立劇場運営財団情報センター,2015,18-22.

杉山千鶴・中野正昭(編)『浅草オペラー舞台芸術と娯楽の近代』,森話社,2017.

中野正昭「天勝舞台の歌劇性」,『彷徨月刊』(280),彷徨舎,2009.1,26-29.

帝国劇場文芸部(編)「松旭齋天勝一座歸朝記念興行」,『帝劇』(32),帝国劇場文芸部,1925.6,9-11.

帝国劇場文芸部(編)「九月興行新聞評抜萃」,『帝劇』(35),1925.9,52.

ナンシー・レイノルズ,マルコム・マコーミック『20世紀ダンス史』,松澤慶信(訳),慶應義塾大学出版会,2013.

芳賀登,一番ヶ瀬康子,中島邦,祖田浩一(監)『日本女性人名辞典』,日本図書センター,1993.

藤山宗利『日本歌劇俳優写真名鑑』,歌舞雑誌社,1920.

藤山新太郎『天—一代—明治のスーパーマジシャン』,NTT出版株式会社,2012.

星野高「松旭齋天勝のプロードウェイ・レビュー——一九二〇年代日本の娯楽舞台におけるプロードウェイ・レビューの影響について——」,『演劇学集論 日本演劇学紀要』(75),2022.12,1-19.

丸川賀世子『奇術師誕生——松旭齋天—・天二・天勝』,新潮社,1984.

光吉夏彌「ルースセント・デニス 舞踊年代記」,『デニシオン大舞踊團』,帝国劇場文芸部(編),杉浦國吉(発行者),1926,48-61.

武藤大祐「デニシオン舞踊団のアジア巡演におけるヴァナキュラーな舞踊文化と接触——インドの「ノーチ」と日本の「芸者」をめぐって」,『舞踊學』(43),2020.12,26-37.

村松道弥「大正期の新舞踊」,『舞踊學』(14)別冊,1991,2-4.

李旒「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—」,『舞踊學』(44),2021.12,32-42.

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.

山野博大(編)『踊る人にきく—日本の洋舞を築いた人たち』,三元社,2014.

【公演プログラム】

松旭齋天勝一座「松旭齋天勝一座プログラム」,松旭齋天勝営業部,1925.7.

松旭齋広子「初代天勝と一座の思い出」,『花の天勝』,新橋演舞場宣伝部(編),1999.6,58-60.

平岩白風「天勝の生涯と「水芸」のこと」,『花の天勝』,新橋演舞場宣伝部(編),1999.6,34-39.

- 20世紀初頭の日本では、「ベリーダンス」という舞踊は、まだ存在しておらず、ベリーダンスの本格的な受容は、1970年代に始まったと言われている。したがって、本論文におけるベリーダンス風舞踊とは、当時の創作者や観客がそれらの舞踊を「ベリーダンス風」と捉えていたかどうかかわからず、現代のベリーダンスの表象と部分的に類似する舞踊のことである。
- ベリーダンスという舞踊は、1893年に開かれたシカゴ万博のマネージャーであるソル・ブルームによって初めて「ベリーダンス」と名付けられた。この万博において、「カイロ・ストリート」と呼ばれたエリアが設置され、このエリアで腹部の動きが特徴とされる舞踊が踊られた。この舞踊が、ベリーダンスである。
- 村松道弥によれば、大正期には、舞踊は、邦舞と洋舞の二つに分類されていた[村松,1991:2]。それまでの長い歲月の中で培われた邦舞と異なり、洋舞は、文明開化に伴って、異文化と遭遇する中で移入してきた各種の舞踊の総称と言える。
- 以下では、天勝一座と呼ぶ。
- 本論文における「羽衣ダンス」とは、一つの舞踊作品というよりも、舞台照明が見られる舞踊の種類を指すものである。天勝によるこの種の舞踊は、「羽衣の舞踏」、「電気踊り」、「ライトダンス」、「電気羽衣舞」、「羽衣踊り」、「胡蝶の舞」、「バターファイダンス」などとも呼ばれ、公演プログラムに記載されている。
- デニシオン舞踊団の来日公演にみられるベリーダンス風舞踊に言及していないが、武藤大祐は、「デニシオン舞踊団のアジア巡演におけるヴァナキュラーな舞踊文化と接触——インドの「ノーチ」と日本の「芸者」をめぐって」において、デニシオンが来日した時の公演を取り上げている。[武藤,2020:26-37]