

平成 19 年度  
卒業論文

現代「ベリーダンス」の源流を探る  
—オスマン帝国期に限定して—

南・西アジア課程 トルコ語専攻  
学籍番号 8502050  
栗林 玲子

はじめに .....	2
第一章 ベリーダンスの定義と歴史 .....	4
第二章 オスマン帝国期の職業的踊り子について .....	6
第一節 踊り子と舞踊集団について .....	7
第二節 衣裳 .....	10
第三節 踊り .....	14
第四節 踊りの場 .....	15
第三章 ハレム内の踊り .....	18
おわりに .....	19
参考文献 .....	21
図版一覧 .....	21

## はじめに

「ベリーダンス (Belly Dance)」とは、エジプト、北アフリカから中近東、地中海沿岸地域<sup>1</sup>を中心とし、現在アメリカやヨーロッパを含む非常に広範囲で踊られる踊りである。その元来の形態は、即興の音楽に合わせて踊られた即興の踊りである。現在その語が示す踊りは独特の動きによって特徴付けられ、アメリカで女性の美しさと神秘性を最も表現することができる踊りだと評価されるほど大変魅力的で創造性に富んでいる。現在では、古典的なダンサーの努力により芸術的表現の領域まで高められたと言われている。

「ベリーダンス」は中東の踊りであるというイメージが大きいですが、今日一般的に知られている「ベリーダンス」は西洋の影響を大きく受けたものである。現在エジプトやトルコはベリーダンスの中心地として知られており、国を代表するエンターテインメントの一つとして観光の目玉になっている。

しかし、その踊りを人前で踊っていたのが歴史的には殆どがジプシーであったこと、その踊りの特徴が女性性の力を全面に出していたことなどの要因がムスリム社会において踊りとダンサーの社会的地位を低くする原因となった。<sup>2</sup>現在も「ベリーダンス」は多くの場合ナイトクラブやレストランでのショーという形態をとっており、それゆえキャバレーダンスと言われることもある。また、その影響と踊りの分野としての不明確さから、国の代表的なエンターテインメントであるにも関わらず、今日でもトルコやエジプトの観光局のホームページにはベリーダンスを自国の文化だとする記載もなければ言葉すら明記されていない。<sup>3</sup>この厳しい社会にあっても、この種の踊りは何世代にも渡って家の中という限られた領域で人々の生活の中で生き残ってきた。

19世紀末、この踊りは世界に始めて紹介され、その時命名された「ベリーダンス」という名とともにアメリカやオーストラリア、ヨーロッパ等で大変人気のある踊りの一つとなった。近年、日本においても年齢を問わず無理なく始められるフィットネス感覚の踊りとしてその人気は急速に広がっており、現在、首都圏を始めとした各地で教室が開かれている。

しかし、「ベリーダンス」と一口に言っても、エジプト系、トルコ系、トライバル、ニューエイジ、ギリシャ系、インド系など細分するとキリがないほど様々な種類のものが存在する。このように「ベリーダンス」の原形はそれぞれの土地に合った変化を遂げた。そして、地域によって様々な特色を持つようになったため、個々の地域の民

---

<sup>1</sup>エジプト、フェニキア、バビロンなどの古代文明があった地域。すなわち、現在のアフガニスタン、アルジェリア、アゼルバイジャン、バーレーン、エジプト、イラン、イラク、イスラエル、ヨルダン、クウェート、レバノン、モロッコ、オマーン、パレスチナ、カタール、サウジアラビア、シリア、タジキスタン、チュニジア、トルコ、アラブ首長国連邦、ウズベキスタン、イエメン。Anthony Shay and Barbara Sellers-Young, Eds. Anthony Shay and Barbara Sellers-Young, *Belly Dance: Orientalism, Transnationalism, and Harem Fantasy*, Mazda Publishers, Inc. 2005, p.2 (以下、Anthony Shay and Barbara Sellers-Young)

<sup>2</sup> Karin van Nieuwkerk, *"A Trade Like Any Other" Female Singers and Dancers in Egypt*, University of Texas Press, 1995, pp.3-4, pp.179-185

<sup>3</sup> エジプト大使館エジプト学・観光局、トルコ政府観光局ホームページ

俗学的要素によって細分化することができる。今日、トルコの「ベリーダンス」は独特な動作と世俗化との影響から世界の「ベリーダンス」の中で大きな主流となっている。

本論では、世俗化以前のトルコの歴史において最も重要な過渡期でもあり、「ベリーダンス」という呼称が一般的に用いられるようになる直前のオスマン帝国期に着目し、現在の「ベリーダンス」の源流とも言われる踊りがどのように演じられていたかについて論じる。その際、現在のショービジネスとして発達した「ベリーダンス」に最も近いと思われる、踊りを職業として活動していた踊り子と当時あらゆる民家や邸宅で踊られていた可能性の代表例として宮廷のハレムを扱うことにする。

## 第一章 ベリーダンスの定義と歴史

エジプト、トルコ、イランなどを中心とした地域には現在の「ベリーダンス」の元となる伝統的に固有の踊りがあった。それは初期文明における地母神を讃えた儀式での女司祭の踊りが起源だといわれている。<sup>4</sup>

その踊りの要素はジプシーによって広められた。広まった各地で変化を遂げ、現在のベリーダンスやフラメンコの元となったと考えられている。キリスト教やイスラーム教が浸透すると、その踊りはジプシーが職業として踊った他、民衆には家庭の中で演じられていた。

ベリーダンスという言葉が一般的に用いられるようになったのは1893年のシカゴにおけるフェア以降であると考えられている。<sup>5</sup>各国文化を紹介することを目的としたこのフェアで踊りが世界に初めて紹介され、腹部を多様に動かす様からフランス語で *danse du ventre*（腹部の踊り）と名づけられた。そしてその英訳である *bellydance* という呼称が用いられるようになった。

しかし、ベリーダンスは踊りにおける動作の特徴を示す用語にすぎない。この語が意味する範囲は以下の通りである。

「内閉舞踊<sup>6</sup>の例は数え切れないほどあるが、・・・この踊りに見られる腰を回すということには特別な意味がある。あらゆる性行為や出産の根元である腹部は、踊りのなかでもとくに強調され、全身でも非常に重要な部分とされる。これがとくに強調されると、このような動きを《腹部舞踊 *belly dance*》と呼ぶのである。もっともこのことばがいつも妥当なものであるとは限らないことを記憶してほしい。

《腹部舞踊》は確かに定まりきった現象ではない。後者の形式—腹部をスイングする動きはすでに論じた。前者の形式は、腰全体を回転させる動きから成るが、これを研究者は《臀部舞踊 *posterior dance*》とか《腰部舞踊》と定めている。・・・この踊りの記録は古代ヘラスの時代から存在しており、踊り手は女性であった。しばしば、この踊りは、性的な刺激を唯一の目的とすることが多いが、しかし、本来の目的は、呪術であった。その他のあらゆる性的な主題のように、性交の動きは、生命力と成長

---

<sup>4</sup>しかし、この考えは女性の権限をエロティックな媒体であることと結びつける本質主義者のフェミニズムの西洋概念の伝播と関連付けられる。(Anthony Shay and Barbara Sellers-Young, p.18)

<sup>5</sup> Anthony Shay and Barbara Sellers-Young, p.1

<sup>6</sup> 「内閉される舞踊—close danceの主な特徴は、男性的な、しかも、ステップや跳躍が少ないこと、または踊りのなかで制限されることがない。それ以上に動きが固定された中心点を持っていること、すなわち身体全体、あるいはその各部分を、2つの軸が狭い円の中でスイングする。これらの踊りはスイングすることであり、左右に揺れることであり、吊り下げたようにブラリとすることである。リズムは正しく調和され、手足を軟らかに流れる。・・・抑えがたい力の代りに、ときとして魅惑的に、優雅に、優美にさえる。ダイナミックな解放は、静の典型に変わり、静かで不動の調和のとれたバランスへの努力となる。」クルト・ザックス著、小倉重夫訳『世界舞踊史』音楽之友社、1972、pp.44-45（以下、クルト・ザックス）

とを促そうとするものである。」<sup>7</sup>

このように、ベリーダンスは腹部を強調する踊りを意味し、今日連想される中東、あるいは北アフリカなどで踊られる踊りを指す言葉ではない。

現在一般的に「ベリーダンス」と呼ばれる踊りが持つ特徴は本来の意味とは異なっている。

現在の「ベリーダンス」は腰、胴、腕、手を波打たせる（アンジュレーション undulation）、震わせる（シミー、またはシュミ、shimmy）、旋回させる（サークル circle）、螺旋状に動かす（スパイラル spiral）動きの要素でなされており<sup>8</sup>、それらの動作を肩、頭、腹、腰など身体の各部位でそれぞれ独立させて別々に動かす（アイソレーション isolation）ことが特徴である<sup>9</sup>。

本論では、上記の動きの要素を持つ踊りを「ベリーダンス」と呼ぶことにする。

「ベリーダンス」はこれらの動きの要素を含むモロッコからウズベキスタンまでの全てのソロダンスを示す。さらに「ベリーダンス」という語が踊りの基盤となる動作を意味することから、北アフリカ、中東、中央アジアの踊りと、その動作と混成されたアメリカ、さらには世界中の村、街、郊外、都市社会のカフェ、コンサートのステージ、コミュニティーセンター、インターネットなどあらゆる場所で踊られる混成形をも示す。<sup>10</sup>

このように今日の「ベリーダンス」は決して歴史的に単独の踊りであったわけではなく、広域に広がった動作と用語の複合形である。

アラブやトルコ、イランなどの音楽の形式とは違い、この複合の踊りには古典的な伝統はないとされているし、その踊りを指し示す用語、教育機関、動作の標準化された呼び名もない。

そのため同じ「ベリーダンス」と言われていても地域によって呼び名が異なっており、モロッコでプロのダンサーは shikhat、エジプトでの特定の踊りには raks sharqi、トルコでも「ベリーダンス」の一種は çiftetelli と呼ばれている。動きのスタイルも地域によって異なってくる。

広域に広がったソロダンスにも関わらず、その起源は一般的に中東、北アフリカからトルコまでの地中海沿岸地域であると言われている。

それは、冒頭で述べたようにこの踊りがそれらの地域の初期文明での地母神信仰の儀式に由来すると言われているからである。

その根拠は、この地域の発掘調査における高度に様式化されたポーズをとる女性が描かれていたレリーフや壁画の発見である。それらの発掘は少なくとも紀元前 3000 年にソロの即興ダンスが存在することの証明となった。

しかし、実際にはそれは単にソロダンスが存在していたことを証明するにすぎず、

---

<sup>7</sup> クルト・ザックス、p.46

<sup>8</sup> Anthony Shay and Barbara Sellers-Young, p.1

<sup>9</sup> Najwa Adra, “Belly Dance : An Urban Folk Genre”, Eds. Anthony Shay and Barbara Sellers-Young, *Belly Dance: Orientalism, Transnationalism, and Harem Fantasy*, Mazda Publishers, Inc. 2005, p.31-32

<sup>10</sup> Anthony Shay and Barbara Sellers-Young, p.1

そこからダンスのどの特定の動きも明らかにすることはできない。よって、多様に広がるヴァリエーションの中で「ベリーダンス」がいつ誕生したかは正確に知ることは不可能であるといわれている。<sup>11</sup>

「ベリーダンス」はその女性の肉体のしなやかさを強調する動きから 18 世紀以降オリエンタリズムの影響を大きく受けた。

西洋人は中東やハレムに対する妄想を膨らませ、官能性を誇張した記述や踊り子やオダリスクを題材にした数多くの絵画を残した。

そういったエロティックなイメージが定着する中、20 世紀初頭アメリカ人によって商業用の露出度が高い衣裳を作り出された。腹部を露出させ、胸と腰を強調したキャバレー風衣裳は西洋人の中東への憧れを具現化したものであった。

その衣裳は中東、北アフリカなどの中心地域においてもショービジネスの客寄せの道具として用いられるようになった。そして、我々は今日の殆どのベリーダンスショーでそれを見ることができる。

このように今日の「ベリーダンス」は西洋人により官能性を誇張されたものである。「ベリーダンス」は現在もショービジネスの一環としてはますます派手でストリップ的になってきている。しかし、その踊りの古典的様相に目を向け、誇張された官能性抜きにするとその芸術性は非常に高いものであるとわかる。今日、世界で女性たちの間の人気はその芸術性が認められた結果であると言えるだろう。

以上、第一章では現在「ベリーダンス」と一般的に呼ばれている踊りの特徴と定義を簡単に述べてきた。第二章では、「ベリーダンス」源流を担ってきたといえる職業的踊り子について、「ベリーダンス」が生まれる直前のオスマン帝国期に限定し述べることにする。

## 第二章 オスマン帝国期の職業的踊り子について

即興の踊りの伝統は男性と女性のどちらのものでもなく、踊りの形式にはあらゆる人々が関わっていた。<sup>12</sup>これはオスマン朝治下の時代にも言える。その時代は Çengi、Köçek と呼ばれる男女の踊り子が帝国のエンターテイメントの中核を担っており、様々な祝い事や公共の広場でその踊りを披露していた。外国人旅行者がトルコの踊り子について描いた描写は、当時の踊りが現代のベリーダンスの技術にほぼ等しいことを明確に示している。<sup>13</sup>男女の踊り子のパフォーマンスはほぼ同一視される。その男女の踊り子についてこの章で論じていく。

---

<sup>11</sup> Anthony Shay and Barbara Sellers-Young, pp.1-4

<sup>12</sup> Anthony Shay, “The Male Dancer in the Middle East and Central Asia”, Eds. Anthony Shay and Barbara Sellers-Young, *Belly Dance: Orientalism, Transnationalism, and Harem Fantasy*, Mazda Publishers, Inc. 2005, p.67 (以下、Shay)

<sup>13</sup> Shay, p.66

## 第一節 踊り子と舞踊集団について

オスマン帝国のエンターテイメントの中核を担っていた踊り子は男女関わらずトルコ語で *Çengi* と呼ばれた。*Çengi* は当時の俳優、女優と殆どかわらない活動をしていた。当時は男が女の役を演じたり、女性だけでグループを形成したり、望まれば女が男装したりした。*Çengi* の名は *comicus*、*Spielmann*、*comediant*、*commediante*、*joueur de farce* などの類義語だと言われるが、この呼び名の語源は以下の 2 説が有力であると考えられる。<sup>14</sup>

- 1、*çenk* と呼ばれる楽器。
- 2、トルコ語でジプシーを意味する *çingene*。

*Çenk* は踊りに伴いシンバルなどと一緒に演奏されるハーブである。踊りと楽器の関係性を考えればこの説の有力性がわかる。*Çingene* に関して言えば、メフメット 2 世が 1453 年にコンスタンチノープルを征服した後、その地域にジプシーが移住し始め、踊り子の大部分がジプシーであったことがこの説が語源である可能性は十分ある。どちらも間違いではないのであろう。

*Çengi* は男女両方の踊り子を指すが、時に女の踊り子を意味することもある。さらに、男の踊り子を示す語はこの他に 2 つある。<sup>15</sup>一つは *köçek* であり、その踊りに伴われる音楽は *köçekçe* と呼ばれる。もう一つは、*tavşan* もしくは *tavşan oğlanı* という名であり、*tavşanca* という音楽を伴う。*Köçek* と *tavşan* の違いは衣裳であったと言われている。

*Köçek* はトルコ語で小さいという意味を持つ *küçük* に由来している。<sup>16</sup>その言葉の通り、男の踊り子の大半が若く、小さな頃から踊りを始めていた。しかし、年齢に関しては、Anthony Shay の論文中に以下の記述がある。

「彼らはしばしば著述が示すよりずっと年をとってからでも踊っていたし、老年になっても踊るものもいた。」<sup>17</sup>

彼の観察によれば、西洋の俳優と同じように、魅力的で活発な踊り子の個性が身体的な美しさを超越していたため、若く見えていた。しかし、女の踊り子を *köçek* と呼ぶこともあったようだ。<sup>18</sup>

*Tavşan* はウサギを意味する。これは彼らの踊りのスタイルから来ている。男の踊り

---

<sup>14</sup> Metin And, *Culture, Performance and Communication in Turkey*, Institute for The Study of Languages and Cultures of Asia & Africa, 1987, p.125 (以下、And, 1987)

<sup>15</sup> And, 1987, p.125

<sup>16</sup> Shay, p.62

<sup>17</sup> Shay, p.62

<sup>18</sup> Ahmet Midhat Efendi の作品中、女の踊り子を指す際に *çengi* と *köçek* の両方が用いられている。

子は踊りの最中いつもしかめ面をしていて顔は引きつっており、軽快なステップとジャンプをして、大抵顔の筋肉と肌をウサギのように動かしていた。彼らのこの踊りは *tavşan raksı* と呼ばれた。<sup>19</sup>

当時踊り子は様々な *kol* と呼ばれる組合や団体から来て、観客の前で娯楽を演じていた。

踊り子たちの *kol* は 5 つの主要なオスマン朝の機関と関わりがあった。<sup>20</sup>

- 1、ギルド
- 2、軍隊、イエニチェリの部門
- 3、宗教結社
- 4、教育機関
- 5、宮廷

これらの機関は様々な技芸者のパトロンのようなものであり、特別の時に踊り子たちを必要とした。*Kol* はその組織内と組織間にヒエラルキーを形成していた。どの *kol* も自分たちのパトロン機関の長と同じ呼称を持っていた。

*Evliya Çelevi* は自身の旅行記の中で当時の *kol* について説明している。そこには少年の踊り子について述べられている。

「イスタンブルでスルタンの結婚式や征服に伴う祝典、高官の結婚式、割礼式があるときはいつでも歌手、踊り子、ドラム奏者、道化、仮装者など熟練の少年たちが集まり、一日中、一晩中、もしくは二日や五日間踊っており、ホストから毎晩チップとしてポケットいっぱいのクルシュをもらう。熱心に歩き回り、享楽を求める雇主は手にタンバリン、ポケットに千クルシュほど持って結婚式に参加する。」<sup>21</sup>

*Evliya Çelevi* の旅行記には 12 の *kol* について詳しく述べられている。原著が手に入らなかったため、*Metin And, 1987* と *Kemal Özdemil* に引用、紹介されている部分から踊り子について触れられているものを紹介する。<sup>22</sup>

- ・ 二番目の *Ahmed* の一座は 300 人の少年がいて *Balat* に住んでいた。彼らは踊り子だった。
- ・ 五番目の *Babanazlı* の一座は 200 人の少年の踊り子がいた。彼らの官能的な動きは割礼の祝祭の喧騒の中で人集りをつくっていた。
- ・ 六番目の *Zümrüt* の一座は 300 人の少年がいて、*Yedikule*、*Narlıkapı*、*Sulumanastır* 地区から来たギリシャ人、アルメニア人だった。踊り子の中でも巻き毛であどけない目をして長いまつげのキオス出身のものがイスタンブルを興奮させ、多くの崇拝者に富を使わせ、彼らを厳しい貧困に追い込んだ。

---

<sup>19</sup> *And, 1987*, p.125

<sup>20</sup> *And, 1987*, p.108

<sup>21</sup> *Kemal Özdemil*, Trans. *Dara Çolakoğlu, Oriental Belly Dance*, Dönence Basım ve Yayın Hizmetleri, 2000, p.54 (以下、*Özdemil*)

<sup>22</sup> *And, 1987*, pp.109-110, *Özdemil*, pp.54-56

・ 七番目の Çelebi の一座は 200 人で、その中で最も美しい踊り子は Can Memi、Zalim Shah、Hürrem Shah、Fitne Shah、Yusuf Shah だった。チュルケス人の Mirza Shah は美しさでは天使をも凌いでいた。これらの少年たちはイスタンブールで有名になり、スルタン・ムラト 4 世の前でも踊った。スルタンは彼らに多量の金を与えた。

Evliya Çelevi の踊り子に関する記述にも多く見られるように、男のダンサーは高い才能と実力を持っていなければならなかったし、大抵は目鼻立ちが整っていると美しいと描写されていた。

さらに彼の記述から、踊り子が民俗的にはジプシー、ユダヤ人、キリスト教少数民族の子供、ギリシャ人、アルメニア人、キオス出身の者であることがわかる。<sup>23</sup>

踊り子の多くは宗教的にはイスラム教に改宗しており、トルコ名を持ち、ほとんどの者は自分たちの独自の才能をほのめかす愛称を持っていた。それらは現代の芸名のようなもので、Altıntop (金の玉)、Kanarya (カナリヤ)、Tazefidan (若い苗木)、Tilki (キツネ)、Kivicik (巻き毛) などであった。<sup>24</sup>

男女に共通するかは定かではないが、Metin And によると女の踊り子や物まね師の一座は以下の要員で構成されていた。

- ・ Kolbami と呼ばれる座長。
- ・ 座長の補佐。
- ・ 通常 12 人の演技者。
- ・ sıracı と呼ばれた 4 人の音楽家。

Sıracı は演技者の演技に伴う伴奏を弾いた。一人は弓奏弦楽器、もう一人が nakkare と呼ばれる太鼓、残りの二人がタンバリンを演奏した。<sup>25</sup>

Çengi は 20 世紀の初頭から衰退し始めた。それはオスマン帝国の衰えの時期でもあった。戦争、敗北、経済問題という悲観的な状況が娯楽にも影響を与えた。経済的な問題は大人数を抱える çengi の一座にとっても障害となり、一座は縮小され、踊り子 2~3 人と数名の音楽家のみになった。

男の踊り子に関しては Kemal Özdemir の著書中に詳しく衰退の時期が言及されていた。彼によると、男の踊り子は、マフムート 2 世 (1808-1839) の治下の時代に廃れていった。そして、1856 年の Mustafa Reşit Paşa の意見をうけた勅令で禁止された。多くの踊り子はエジプトに移住した。<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Metin And, "Dances of Anatolian Turkey.", *Dance Perspectives* 3, New York, 1959, p.28-30 (以下 And, 1959)

<sup>24</sup> And, 1959, p.30

<sup>25</sup> And, 1987, p.110

<sup>26</sup> Özdemir, p.59

## 第二節 衣裳

Çengi は通常チュールスカートの上に袖無しのベルベットのベストを着て、上質なタフタ織の幅の広いスカート穿いていた。このスカートには金の房飾りが付いており、金のベルトをして衣裳が完成される。靴は踊る時には専用の **filer** と呼ばれる履物を白い靴下の上から着けていた。<sup>27</sup>その姿は 19 世紀末の写真にも見ることができる。(図 1,2)



図 1

---

<sup>27</sup> Özdemir, pp.39-41



図 2

男の踊り子は、一般的に金で装飾されたヴェルベットのシャツを着ていた。そして、彼らのシルクのスカートにはベルトに合わせたフリンジ（ふさ飾り）が付けられていた。髪は長い巻き毛で異国風の香水を付け、女性のように装っていた。<sup>28</sup>

16 世紀に描かれた宮廷の踊り子の絵にも同様の特徴を見ることができる。(図 3、4) Kemal Özdemir によれば図 3 が köçek であり、図 4 が女の çengi である。

---

<sup>28</sup> Özdemir, p.58



図 3



図 4

第一節で köçek と tavşan の違いは衣裳であった述べたように、tavşan は踊りの際に独特の衣裳を着ていた。ブロード製の黒いバギーパンツ（ゆったりとしたショートパンツ）とシルクのシャツ、袖無しのジャケットを身に付け、さらに腰には飾帯を巻

いていた。それらの衣裳はいつも体型がわかるようなものであった。<sup>29</sup>

女装をする男の踊り子が存在していたように、その逆もあった。次の節で詳しく触れるが、女の *çengi* は *tavşan* 同様の衣裳を着て頭にトルコ帽を被って踊ることもあった。(図5)



図5

---

<sup>29</sup> Özdemir, pp.57-58

### 第三節 踊り

踊り子は男であろうが女であろうが通常同じように演じていた。その踊りの構成要素は全て今日の「ベリーダンス」においても見ることができる。

踊りは以下の動作の要素で構成されていた。

- ゆっくりとした歩行。
- 拍子木や指鳴らしによる計時。
- 短い気取ったステップ。
- 半歩後退して、また戻る動作。
- 瀕死の目つき。
- 誘惑するような身体のくねり。
- 多くの腹部動作。
- 身体の旋回。
- 膝の上への降下と頭が床に付くほどの体幹の反り返し。
- 身体のねじり。
- 身体を横にねじり揺さぶる動き。

これらに加えて、時には抑制された情熱の表現とともに性交を身振りで表現することすらあったようだ。<sup>30</sup>

彼らは拍子をとる際に指を鳴らしたり、短く小さな棒、*zilli maşa*、*çegane* や *çarpara* (もしくは *çalpara*) と呼ばれた拍子木、木のスプーン、小さな金属製のフィンガーシンバルを用いた。フィンガーシンバルは今日の「ベリーダンス」でもよく用いられる道具である。

このような要素を持つ踊りのパフォーマンスは大抵夕方の早い時間から夜明けまで続いていた。

男の踊り子についての記述は見つからなかったが、女の *çengi* のショーの一般的構成については **Kemal Özdemir** が著書中に説明されていたので以下にまとめた。<sup>31</sup>

*Çengi* のショーは4部から成り立っていた。

- 1、座長と補佐による“slow tempo” (もしくは“slow dance”)。
- 2、踊り子たちによる「ベリーダンス」。
- 3、踊り子たちによる“rabbit dance”。
- 4、唄やゲームなどをする遊戯的な時間。

まず、客が部屋に入り席についた後、音楽家たちが踊りが始まるまでの時間オープニングの唄を歌う。その時座長と補佐が会場の客に挨拶して廻る。この会場を廻る行為が“slow tempo”と呼ばれる。この時ゆっくり身体を自然に傾け、腕は上に挙げ、手に持っているタンバリンを鳴らした。そして、会場を4周巡るのである。

次に、踊り子が指にシンバルを着けて踊る。そして、この時腹を波打たせたり腰や肩を揺さぶるなど「ベリーダンス」特有の動きをした。

---

<sup>30</sup> And, 1987, p.125

<sup>31</sup> Özdemir, p.36, pp.41-44

3 部になると踊り子は衣裳を変える。男性的なバギーパンツと袖無しのジャケットを着て、腰にショールを巻き、頭にトルコ帽を被る。

ここでの踊りはウサギを思わせるような飛び跳ねる振り付けが多いため、“rabbit dance”と名付けられた。

最後のパートでは *çengi* たちはもはや踊らない。彼女たちは今度は船乗りや商人のような男の衣裳を着て出てくる。そして恋の唄を歌ったりした。

このようにオスマン帝国期の踊り子は男が女の真似をしたと同様に、女も男装をして男のように振る舞った。女の *çengi* が男装をしたことは男性客より女性の観客を喜ばせた。このように同性の気を引く演出をしたことで、*çengi* はしばしば同性愛者であると言及される。特に、男性客の前で踊った *köçek* や *tavşan* についてはなおさらであった。このように踊り子たちは世間の好意と偏見を受けていた。一般的な踊り子に対する見方はそれが女の場合は娼婦的な扱いをされたし、男性の場合はホモセクシャルと関連付けられた。しかし、「そのセクシャルな活動は高収入のためであったから、彼らがどのような性向を持っていようがそうせざるをえなかった。」<sup>32</sup>それゆえ、必ずしも同性愛であったというわけではない。

以上、踊り子たちの踊りについて述べてきた。踊りの構成要素を見れば、彼らが踊っていた踊りが今日の「ベリーダンス」の動作に非常に近いものであり、源流とも言えることがわかる。

次の節では、彼らがどのような場で踊っていたかについて言及する。

#### 第四節 踊りの場

彼らのパフォーマンスはそのために用意された特別な建物や演芸場でされていたわけではない。彼らは公共の広場、国家の宗教上の祝典、結婚式や祭り、宿の庭、コーヒーハウス、酒場、個人の住居などあらゆるところで踊っていた。しかし、女性が人前に出て踊ることを嫌ったムスリム社会において、祝典のような場で踊っていたのは女ではなく男の踊り子であったと考えられている。<sup>33</sup>男の踊り子がオスマン帝国の祝典で踊る姿が描かれた絵が存在する。(図 6、7)

常に全ての演技者の演技が見られる場所も存在した。そういった場の一つは 16 世紀には *Tahtakale* の一帯であった。そこには踊り子の一座から動物の調教師、手品師、曲芸師、はなし家などありとあらゆる人で溢れかえった渾沌としていた。金角湾の一端のジプシー街である *Kağıthane* のそのような場の一つであった。ここは 17 世紀と 18 世紀にさらに人気になった。何千ものテントが演技者と観客の両方のために立てられ、食事や飲物を出すテントもあった。<sup>34</sup>

<sup>32</sup> Shay, p.63

<sup>33</sup> Özdemir, p.46

<sup>34</sup> And, 1987, p.108



图 6

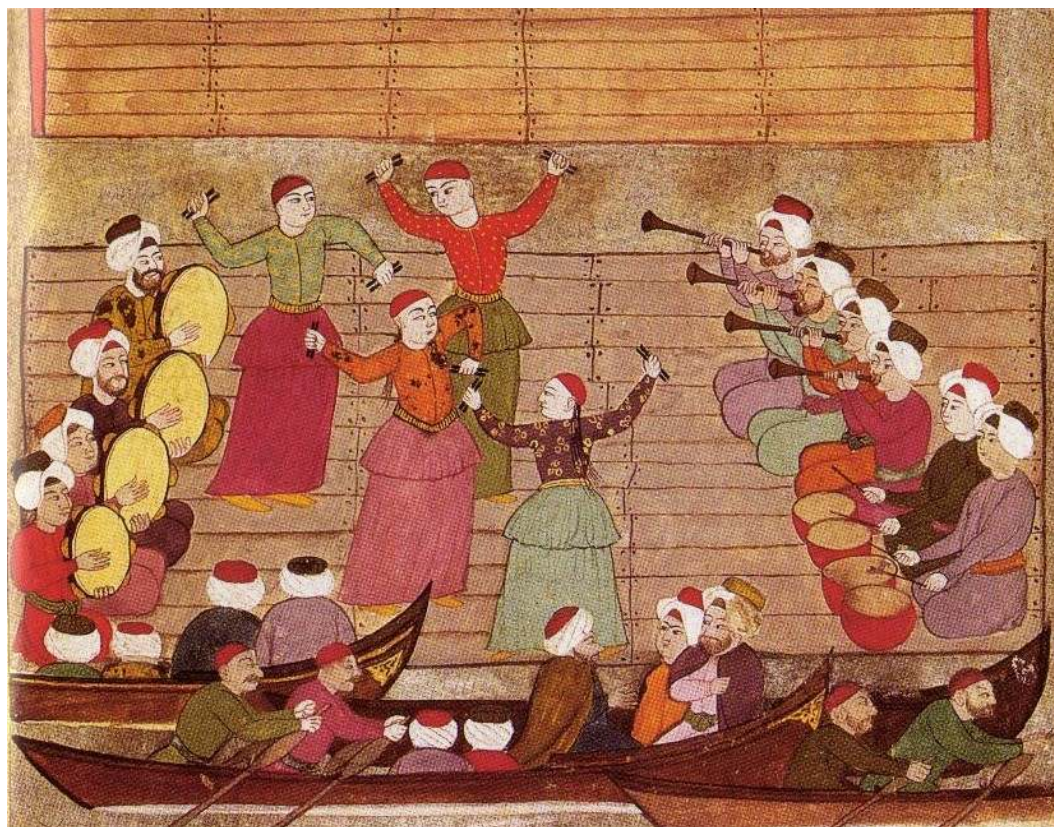


图 7

宮廷のハレムに呼ばれる *çengi* もいた。ハレムに呼ばれた踊り子は、基本的にセラームルクの大型サロンであるヒュンカーン・ソファス（陛下の談話室）という部屋で演技をすることになっていた。スルタンはヒュンカーン・ソファスに時々ハレムの者たちを招いて楽しんだり、何かの余興を見たりした。その時はハレムの女性全員が参列を許され、集まった人たちは音楽、舞踊、道化役者の演技を眺めて楽しんだという。この部屋に呼ばれた踊り子に関して以下の記述がある。

「スルタンの大広間では、女楽士がバルコニーで音楽を奏で、踊り子たちがスルタンの前で踊った。踊り子たちは襟の低いモスリンのブラウス、ベルベットのベストを着て、ゆったりとしたスカートをはいていた。大きなスカートは、彼女たちが踊るたびに扇子のように大きく広がった。彼女たち、12人1組のチームで演技した。チームは指揮役と10人の踊り子、1人は見習いだった。踊りは玉座の横に天井からぶら下げてある水晶玉に踊り子が手を伸ばすところでいつも終わった。それに触れた踊り子に、スルタンは褒美を与えた。」<sup>35</sup>

人数にこそ多少のずれは生じているが、衣裳の特徴から彼女たちが *çengi* であることがわかる。

ハレムには男性である男の踊り子もその踊りを披露するために招かれた。ハレムの女性は彼らの動きと踊りを根気強くまねしようとしたし、*tavşan* の独特な衣裳と同様なズボンをはいて楽しんだという。<sup>36</sup>

しかし、女装をしてベリーダンスを踊っていた *Köçek* であるが、ハレムに呼ばれた際は、男性であるという理由から曲芸師や俳優などと同様にハレムの女性たちとの間に仕切りが設けられていた。<sup>37</sup>

さらに、N.M.ペンザーの著書にはベリーダンスという言葉が用いられている。

「とめどない嫉妬といさかいの息抜きとして、この種の余興は最も喜ばれたにちがない。・・・時々、目先を変えて、ハレムの外から公認のダンサーが招かれたが、それは手放しで熱狂的に歓迎された。数人の著述家によると、舞踊の性質は穏和などというものでなく、ベリー・ダンスその他の“いかがわしい”演技で、それが余興の大部分を占めていた。」<sup>38</sup>

N.M.ペンザーのいう「ベリー・ダンスその他の“いかがわしい”演技」はまさにオリエンタリズムを象徴している。オスマン朝期の著述家が「ベリー・ダンス」の官能性を誇張したイメージを作り出していた。

---

<sup>35</sup>アレヴ・リトル・クルーリエ著、篠原勝訳『ハーレム ヴェールに隠された世界』河出書房新社、1991、p.57

<sup>36</sup> Shay, p.56, Özdemir, p.58

<sup>37</sup> Shay, p.56

<sup>38</sup> N.M.ペンザー著、岩永博訳『トプカプ宮殿の光と影』法政大学出版局、1992、p.275（以下、ペンザー）

さらに、この記述は当時 çengi たちがどのように受け止められていたかを表している。Çengi たちは公共の場で踊ることを嫌ったイスラーム文化の中で人々に魅惑と侮辱の両方の感情を抱かせた。

Çengi の踊りは人々の生活になくってはならないものであった。そうであったにも関わらず、多くの人々は宗教上の理由から人前で踊ることを避けた。

しかし、そのような社会で人々は家の中で「ベリーダンス」を踊っていた。その例を次の章で紹介する。

### 第三章 ハレム内の踊り

現代の「ベリーダンス」の元にハレムの存在があったということは一般的に言われるところである。しかしそれは、多くの人々が人前で踊ることを避けた結果、宗教的にも禁止されていない家のなかで「ベリーダンス」を踊っていたことの顕著な例にすぎないのではないか。

この章では、そのような家庭内の踊りについて言及したい。しかし、そのような家庭内での踊りに関する史料は殆ど残っていないため、家庭内での「ベリーダンス」の最もわかりやすい例としてここではハレムを扱う。ハレムの踊りに関しては多くの絵や記述が残されている。ところがそれらの殆どに西洋人の中東へのイメージや妄想が反映されており、実際の踊りがどのように踊られていたかに関して正確に知ることは極めて難しい。そのため、この章では多くを語ることはできないが、女性たちが集まるハレムから一般市民の生活を伺うことは不可能ではないだろう。

ハレムの女性たちの踊りに関しては、初めてハレムを含むセラーリオ全体を見た外国人といわれるフランスの実業家ジャン・クロード・フレーシャが書いた『貿易についての考察』(1766)の中に見ることができる。彼がチューリップの祭について語った詳細な記述の中に、女性たちがスルタンのためにしたあらゆる努力が記されている。

「祭は四月に行なわれる。・・・こうした機会のお祭り騒ぎは彼女らがもっている腕前や技術をすべて引き出し、どんな形ででも楽しめますものを見せびらかすようだと、何回かケスラル・アガは私に語ってくれた。詩人がキューピッドやニンフのために工夫したこうした小さな遊びは、何かちょっとした着想を生むこともあった。各人が目立とうとし、多量の魅力を発散し、同じように芸を示そうと狙っている。愛する者を虚栄心からか、とくに生まれながらの好き心からかで誘惑しようとする若い女性が、智慧の泉をこんなに深くまで掘り下げるのを、われわれは他所で見かけたことはない。優雅な舞踏、リズムに乗った声、諧調に富む音楽、衣裳の優美さ、機智ある会話、狂喜、繊弱さ、恋情—付言すれば最高の賢さと媚態が案出したもっとも挑発的なもの—のすべてが、スルタンの目の下のこの観楽地で一体となって示されている。」<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> ペンザー、pp.407-410

以上の記述には、女性たちがスルタンに選ばれるために自らを魅力的に見せる手段の一つとして挑発的な踊りを踊っていたことがわかる。ハレムの女性たちは自分たちが見た çengi たちの踊りを真似し、自分たちが楽しむことと自分たちの主人を喜ばせることを目的に現在の「ベリーダンス」の原形を踊っていた。同じことは民衆の女性たちの間でも言える。ハレムの女性たちが限られた場所で限られた人に向けて「ベリーダンス」を踊っていたように、人々の間でも家の中という限られた領域で娯楽の一環として親しまれていた。現在もトルコの人々は踊りを職業としているプロダンサー以外も殆どの人が踊ることを非常に好み、皆が家庭内ではダンサーであるといえる。このように「ベリーダンス」は今日知られている派手なショービジネス的要素だけでなく、人々に広く親しまれた家庭の娯楽としての側面も持っているのである。

## おわりに

本論では、現在一般的に知られている「ベリーダンス」の元となった踊りについて、「ベリーダンス」という用語が一般的に用いられるようになる直前のオスマン帝国期に限定して述べてきた。その際、まず一章で今日の「ベリーダンス」が持つ意味と特徴について述べ、二章でショービジネス的要素が強い現在の「ベリーダンス」のスタイルに最も近いと思われるプロの踊り子について、三章では「ベリーダンス」が家庭内でも多くの人々に踊られていたことについてハレムを例にとり説明してきた。

今回、「ベリーダンス」という曖昧な踊りを扱ったこと、さらにその踊りが昔からいかがわしい踊りだと見なされていたことから正確な記録が残っていない非常に難しいテーマであったと認識している。

以下、トルコの歴史学者 Metin And のコメントを引用する。

「踊る少年、少女に関してトルコの資料は少ししか情報を提供していない。なぜなら過去の多くの作家にとって踊ることは—とりわけプロの女性や少年が携わった場合—不道徳で邪なスポーツだと見なされていたからである。一方、外国の旅行者は自分たちの著書においてこのトピックについて扱いたがるが、彼らは踊りの緩い道徳性と卑猥な特徴ばかりを強調し、自分たちがこれらのパフォーマンスを見た時に抱いた息もつけぬほどの好奇心を描写の中に隠すことができない。」<sup>40</sup>

このようにベリーダンスはその他のトルコの民族舞踊とは違い正確なステップや動作が記された史料が殆ど存在しない。さらに、踊り子に関する残っている著述も多くがオリエンタリズムの影響を大きく受けた官能性、神秘性の強調されたものである。

踊り子以外が踊っていた可能性を含めても、多くの場合室内やハレムなど人目につ

---

<sup>40</sup> And, 1959, p.24

かないところで踊られており、その実態は不明瞭なままである。

今回論文を書くにあたっても元々正確な史料が少ない上に一次資料が手に入らなかったものも多く、資料不足は否めなかったのが心残りである。しかし、「ベリーダンス」がこのような不明確な踊りであるからこそ、少しでも実態を明らかにすることに意味があったと思う。

ステップなどの動作を特定化できない「ベリーダンス」において、舞踊に伴われる音楽についてなど具体的なことにも今回は触れられなかった。少しでもその実態を明らかにするために、そういった当時の「ベリーダンス」における具体的要素の研究を今後の課題としたい。

## 参考文献

- N.M.ペンザー著、岩永博訳『トプカプ宮殿の光と影』法政大学出版局、1992
- アレヴ・リトル・クルーリエ著、篠原勝訳『ハーレム ヴェールに隠された世界』河出書房新社、1991
- 護雅夫監修、高橋昭一訳『トプカプ宮殿博物館 ハーレムの建築』トプカプ宮殿博物館全集刊行会、1980
- クルト・ザックス著、小倉重夫訳『世界舞踊史』音楽之友社、1972
- Eds. Anthony Shay and Barbara Sellers-Young, *Belly Dance: Orientalism, Transnationalism, and Harem Fantasy*, Mazda Publishers, Inc. 2005
- Anthony Shay, “The Male Dancer in the Middle East and Central Asia”, *ibid.*
- Najwa Adra, “Belly Dance : An Urban Folk Genre”, *ibid.*
- Kemal Özdemil, Trans. Dara Çolakoglu, *Oriental Belly Dance*, Dönence Basım ve Yayın Hizmetleri, 2000
- Metin And, *Culture, Performance and Communication in Turkey*, Institute for The Study of Languages and Cultures of Asia & Africa, 1987
- Metin And, “Dances of Anatolian Turkey.”, *Dance Perspectives 3*, New York, 1959
- Karin van Nieuwkerk, “A Trade Like Any Other” *Female Singers and Dancers in Egypt*, University of Texas Press, 1995
- Ahmet Midhat Efendi, Eds. Erol Ülgen, Fatin Andı, *Çengi, Kafkas ; Süleyman Musli*, Türk Dil Kurum, Ankara, 2000

## ホームページ

- トルコ政府観光局<http://www.home.turkey.or.jp/>
- エジプト大使館 エジプト学・観光局<http://www.egypt.or.jp/>

## 図版一覧

- 図 1 19世紀末の çengi Özdemil, p.49
- 図 2 19世紀末の çengi Özdemil, p.48
- 図 3 Köçek Özdemil, p.58
- 図 4 Çengi Özdemil, p.45
- 図 5 19世紀末の çengi Özdemil, p.43
- 図 6 オスマン朝の祝典で踊る köçek 一座 Özdemil, p.56
- 図 7 オスマン朝の祝典で踊る köçek 一座 Özdemil, p.57