

# マクシム・デュ・カン『ナイル河』におけるエジプトの女性ダンサー

渡 辺 采 香\*

## Les danseuses égyptiennes dans un récit de voyage de Maxime Du Camp

WATANABE Ayaka

### Abstract

Le voyage en Orient était, au XIX<sup>e</sup> siècle en France, un acte particulier qui avait valeur d'initiation pour l'homme de lettres. Les voyageurs écrivent souvent des récits de voyage, dans lesquels on retrouve fréquemment un intérêt commun : les femmes, et notamment les danseuses orientales. Elles posent doublement la question de l'altérité (Orient et féminité) à des auteurs qui sont généralement des hommes blancs. Les danseuses orientales deviennent alors une figure mythique de l'Orient, et représentent la lascivité voire une certaine vulgarité dans l'imaginaire français de l'époque.

Cet article a pour but de montrer comment Maxime Du Camp représente une figure de la danseuse orientale dans son récit, en examinant les scènes de danse dans ses écrits. Poussé par l'ambition littéraire, il tient compte des textes des voyageurs l'ayant précédé quand il écrit *Le Nil (Égypte et Nubie)*.

On remarque que dans ses descriptions, l'auteur conserve un regard stoïque, s'efforçant de ne pas trop montrer son intérêt pour les femmes. Cette retenue est un exemple de la part de calcul dans l'œuvre de Du Camp. Mais s'il ne réduit pas les danseuses orientales à une figure lascive, le voyageur reproduit cependant plusieurs attitudes et clichés du milieu intellectuel français.

Keywords : French literature, Maxime Du Camp, travel writing, Egypt, oriental dance

### 1. はじめに

19世紀フランスでは「オリエン特<sup>1</sup>」が関心の的となり、文学の世界ではオリエン特旅行が作家の通過儀礼として特別な価値を持つようになった<sup>2</sup>。オリエン特を旅した作家はしばしばその経験をオリエン特旅行記という形で残している。現在、これらの旅行記は文学が他者をどのように表象してきたかを明らかにするための研究対象となっている<sup>3</sup>。

多くのオリエン特旅行記では共通してオリエン特の女性について語られていることが指摘されている<sup>4</sup>。西洋人男性の旅人にとってオリエン特人女性はオリエン特の象徴であるとともに、非西洋人であること、女性であることという二重の意味での他者である<sup>5</sup>。中でも女性ダンサーは、旅人にとって理想的な誘惑者としてのオリエン特人女性像の代表であった<sup>6</sup>。

マクシム・デュ・カン (Maxime Du Camp, 1822-1894) は19世紀に文学的野心を携えオリエン特に旅立ち、旅

---

キーワード：フランス文学、マクシム・デュ・カン、旅行記、エジプト、オリエンタル・ダンス

\*令和3年度生 比較社会学専攻

行記を執筆した文学者のひとりである。彼の旅行記『ナイル河（エジプトとヌビア）』（*Le Nil (Égypte et Nubie)*, 1854）〔以下『ナイル河』〕も、同時代の他の旅行記の例にもれず旅先で見物した女性による踊りについて語っている。本稿ではここに描かれた女性ダンサーに注目し、デュ・カンが文学者としての立場を確立するために書いた作品において、オリент女性という他者をどのように表象したのかを探ることを試みる。

文学における外国の表象の研究であるイマゴロジーにおいて、作品の中で提示されるイメージは作者が所属する社会に普及したイメージと作者自身のオリジナリティの複雑な関係の中から生まれるとされている<sup>7</sup>。本稿でもその見地を採用し、まず、当時フランスで普及していたエジプトの女性ダンサーのイメージを明らかにし、次にデュ・カンの『ナイル河』中の女性ダンサーの場面を分析する。

## 2. エジプトの女性ダンサー

### 2.1. 19世紀におけるエジプトの女性ダンサー

18世紀後半から19世紀にかけて、エジプトを訪問した多くのヨーロッパ人が女性ダンサーの存在を記録している<sup>8</sup>。ヨーロッパ人が記録したエジプトの専業女性ダンサー、もしくは女性歌手を指す言葉に「アリーム」(alma、単数形)または「アワーリム」(awâlim、複数形)と「ガワジー」(ghawâzi、単複同形)がある<sup>9</sup>。これらの区分や使い分けは筆者によって様々であり、一定した定義はない<sup>10</sup>。女性ダンサーに対するこれら2つの呼称のうち、イギリスでは「ガワジー」が好まれた一方、フランスでは「アワーリム」とそれに類する表現を使用する傾向があったことが指摘されている<sup>11</sup>。

19世紀のエジプトで、彼女たちは宴会など私的な集まりの場において、また結婚式、割礼式など公共の場において歌や踊りなどの芸を披露していた。民衆と深く結びついていたにも関わらず、1834年、女性ダンサーたちは勅令によりカイロから追放された<sup>12</sup>。近代化を推し進めるムハンマド・アリー政権下において、彼女たちは近代化の障害になると考えられたためである。これを受けて、女性のダンサーたちの多くは上エジプトに逃れることとなった。勅令の発令後も男性による同種のダンスはカイロで見ることができたが、女性のダンスを見るためには上エジプトへと足を伸ばす必要があった。

女性ダンサーの存在は『エジプト誌』(*Description de l'Égypte*, 1821-1829)をはじめとする学術的著作、エジプトを訪れた人々による旅行記や絵画などによってフランスに紹介された。それらの著作の中では、しばしばその踊りは猥雑なものであると判断された<sup>13</sup>。ダンサーの呼び名としては、アラビア語からの転写である「アワーリム」がフランス語化した「アルメ」(almée)という表記が使われるようになる。本稿で扱うデュ・カンもエジプトの女性芸人を指す際に、フランス語表記での「アルメ」を使用している。

### 2.2. 「アルメ」のフランスでの普及

19世紀の半ばのフランスでは、「アルメ」は既にエジプトの女性歌手、ダンサー、場合によっては娼婦を指す言葉として普及していた<sup>14</sup>。例えば『19世紀ラウス大辞典』(*Le Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, 1866-1876)には見出し語として「アルメ」が収録されており、官能的で、下品ですらある踊りを様々な行事で披露するオリエンの女性ダンサーと定義されている<sup>15</sup>。また、必ずしも旅行記ではない文学作品などにも「アルメ」という言葉が登場するようになった<sup>16</sup>。

アルメたちによる踊りは、1889年のフランスのパリ万国博覧会においてエジプト、モロッコ、アルジェリア、チュニジアなどのパビリオンで上演された<sup>17</sup>。彼女たちによる踊りは「ベリーダンス」(la danse du ventre)と呼ばれ、最も話題を呼んだ演目の一つとなった。これがフランスにおける初めてのアルメの踊りの上演であるが、辞書への収録や文学作品への登場はこれ以前のことで、この時までには既にアルメに対する特定のイメージが形成され、普及していたといえる。

デュ・カンとフロベール (Gustave Flaubert, 1821-1880) が共にエジプト旅行に旅立った19世紀半ばは、こうしたアルメのイメージが形成され強化される最中であった。彼らは旅行前に念入りな下調べを行っているが、フロベールが読んだ資料の中にイギリス人のエジプト研究者エドワード・レイン (Edward William Lane, 1801-1876) の『現代エジプト人の風俗と習慣』(*An Account of the manners and customs of the modern Egyptians*,

1860)と『エジプト誌』が含まれていることが明らかになっている<sup>18</sup>。それらの資料はアルメ(ガワージー)を官能的で、卑俗な存在として伝えている。彼らは当時フランスで共有されていた、アルメの踊りは官能的であるという知識を携えてエジプトに向かったのである。

### 3. マクシム・デュ・カンの『ナイル河』

#### 3.1. 『ナイル河』の成立と特徴

マクシム・デュ・カンは1849年から1851年にかけて行ったオリエント旅行の成果を写真集『エジプト・ヌビア・パレスチナ・シリア』(*Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*, 1852)、旅行記『ナイル河』として発表した。本稿では旅行中の出来事を友人テオフィル・ゴージェ(Théophile Gautier, 1811-1872)に宛てた書簡の形で記した『ナイル河』を扱う。

文学研究の場においてデュ・カンの旅行記はフロベールの旅行記ほどには注目されていなかったものの、現在では19世紀フランスのオリエント旅行の伝統に連なる作品としての重要性が認識されている<sup>19</sup>。デュ・カンの写真集のエジプト学への寄与は非常に限定的だが、『ナイル河』は学識豊かな内容が人気を呼び、1854年から1889年の間に5版を重ねた<sup>20</sup>。本稿の内容に関連した先行研究として、ヌビアへの旅を綴った部分においてアフリカ、黒人性がいかにか描かれているかについての研究が挙げられる<sup>21</sup>。本稿では特に女性ダンサーの表象に注目し、当時オリエント旅行の一大要素であるとされていた踊りの場面の分析を行う。

共に旅をしたフロベールが旅行記を個人的なものにとどめ、生前に出版することはなかったのに対して、デュ・カンはオリエント旅行の成果を世に出すことに積極的であった<sup>22</sup>。彼はパリのオリエント協会に所属しており、碑文・文芸アカデミーから写真に関する指示を得ているなど、科学への貢献にも意識的であった。旅行記を執筆するにあたっては、彼はオリエント旅行記の先駆者であるバイロン(George Gordon Byron, 1788-1824)、シャトーブリアン(François-René de Chateaubriand, 1768-1848)、ラマルティーヌ(Alphonse de Lamartine, 1790-1869)らロマン主義の作家たちを意識していることを序文で明らかにしている。その頃、シャトーブリアンの『パリからエルサレムへの旅程』(*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, 1811)に倣い、「オリエント」を旅行し、その印象を旅行記に綴ることが文学者たちの間で流行していた。したがって、『ナイル河』は当時の文学界の潮流を意識していたデュ・カンが自らの文学者としての地位を確立するために執筆した野心作であったといえる。

『ナイル河』の作品としての特徴は、フロベールの旅行記との対比で論じられることが多い。エロティシズムを過剰なまでに強調し、色彩に溢れた絵画的な表現をするフロベールと、考古学者のように測量的な描写をするデュ・カンは対照的である<sup>23</sup>。取り上げる題材や興味の対象も異なっており、フロベールがオリエントのエキゾチックな習慣や日常生活を詳述するのに対して、デュ・カンは廃墟となった古代の建造物やミイラなどの遺物に強い関心を抱いていることが指摘されている<sup>24</sup>。彼は先行する旅行記に敬意を示しながらもロマン主義からは距離をとっており、従って作中のオリエントも詩的なものというより、作者の個人的な感想が抑えられた、歴史的で、実証的な見地から眺めたものである。

とはいえ、デュ・カンはオリエントのエキゾチックな風俗を旅行記から完全に締め出しているわけではない。『ナイル河』には当時の読者がオリエント旅行記に期待したであろう異国情緒を呼び起こすモチーフがところどころに挿入されている。その一つが「アルメ」に代表される女性ダンサーの踊りである。当時のエジプト旅行者の多くは男性であったが、彼らにとって女性ダンサーの踊りを鑑賞することは欠かすことのできない旅の楽しみの一つであった<sup>25</sup>。旅行記の読者にとっても同様で、彼らは艶かしいアルメが踊る場面を期待していたと考えられる。

デュ・カン一行が道中でたびたび女性による踊りを鑑賞していたことはフロベールの旅行記から明らかであるが、彼は『ナイル河』においてその経験を2つの場面にとまとめている。次項からは、デュ・カンがそれぞれの場面においてどのように女性ダンサーとその踊りを語っているかを検討する。旅行記の執筆にあたり、デュ・カンは同行者フロベールの存在を完全に消してしまうことをはじめ、現実に行った旅行を加工している。それら現実との変更点の一部はフロベールの旅行記と照らし合わせることで推測することが可能である。しかし、本稿の目的はデュ・カンが『ナイル河』でエジプトの女性ダンサーをいかにか描いたかを明らかにすることであるため、フ

ロベールの旅行記との詳細な比較はここでは行わない。

### 3.2. マクシム・デュ・カンによる踊り子と踊りの描写

#### 3.2.1. エスナでの夜会

デュ・カンは一行が買い出しのために上エジプトのナイル河沿いの街、エスナ<sup>26</sup>で際見知らぬ女性から夜会に誘われる。その女性の主人はクチュク・ハネム<sup>27</sup> (Koutchouk-Hanem) という名前のシリア系アラブ人で、オスマン帝国のエジプト総督であるアッバース・パシャの元愛人であるという。クチュク・ハネムは勅令によりカイロを離れ、亡命先のエスナで旅行者相手に夜会を開いている。こうした経緯で、デュ・カンはその夜クチュク・ハネム邸に訪問することになる。

クチュク・ハネムについて記録しているのはデュ・カンだけではない。フロベールやアメリカ人ジャーナリストであるウィリアム・カーティス (George William Curtis, 1824-1892) をはじめとした様々な同時代の欧米人旅行者が彼女を話題にあげている<sup>28</sup>。その中でも、現在においては特にフロベールの記述が知られており、クチュク・ハネムはフロベールの感傷を誘うエジプトのクルティザンヌ (高級娼婦) として表象されている<sup>29</sup>。

クチュク・ハネム邸でのダンスは夕方から朝方にかけて、屋敷内で行われた。客はデュ・カンと通訳のジョセフ、彼が雇っている水夫2人であった。演者はクチュク・ハネムの他に合計4人の女性が歌と踊りを担当し、弦楽器であるレベック<sup>30</sup>と打楽器であるダラブッカを演奏する男性の楽師が2人参加していた。この場ではアラックという蒸留酒が振る舞われ、客だけでなくダンサーや楽師たちもそれを楽しんだ。

彼女と初めて対面する場面では、彼女の衣装や身体的特徴が細かく描写され、デュ・カンが彼女を生命力に満ちた美しい女性であると評価していることがわかる。首飾り、ブレスレット、イヤリング、リボンなど彼女を飾り立てる様々な装飾品の描写を通して、豪華さとエグゼクティブな雰囲気が強調される。また色白であることは後述するアジーザの暗い肌の色と対照的である。肩に刺青されたコーランの一節は彼女がムスリムであることを示している。毅然とした眉、澄み切った瞳、天然痘の跡が残る鼻、輝く歯など顔のパーツを上から順に行われる描写は、しっかりとした首や肩、ほぼあらわな胸、そして歩き方と丸みを帯びた身体に続く。彼女の歩き方は「良き女神」*« la Bonne-Déesse »*に喩えられ、異教の女神の力強さが想起される。

デュ・カンは初めて姿を見せた彼女を「それはまるで幻*« apparition »*のようだった<sup>31</sup>」と書いている。*« apparition »*はフランス語で「出現」「幽霊」「幻」を意味する。太陽の光に包まれ、霊的な雰囲気を持ったクチュク・ハネムが上の階からデュ・カンを見下ろす構図が描かれている。

クチュク・ハネムの美しさを詳細に語る一方、デュ・カンは踊りを披露した他の3人の女性については簡潔に、かなり醜いと評している。もう1人の年老いた女性は昔有名なアルメであったが、今は「皺がより、体が曲がり、加齢によって衰えていた<sup>32</sup>」と紹介している。

#### 3.2.2. アルメたちの踊り

夜会では、まず3人の女性による歌と踊りが披露された。デュ・カンはその歌に作曲家フェリシアン・ダヴィッド (Félicien David, 1810-1876) の楽曲〈アルメの踊り〉 (*Danse des Almées*) の着想源を見ている。

彼はアラブの踊りについて以下のように述べている。

親愛なるテオフィル、君はアラブの踊りを知っているだろう。それはまずまず変化のある身体のうちねりだけでできていて、ダラブッカの拍子に従って遅くなったり早くなったりする。その拍子にダンサーの指にはめられたクロタルの鋭い音が伴うのだが、それはスペインのカスタネットに似ている。上半身が揺れる時、腰は不動のままではなくてはならないし、腰が動き始めると上半身はもう動かない<sup>33</sup>。

彼はアルメたちの踊りを「アラブの踊り」に分類したうえで、それを身体のうちねりに還元している。打楽器であるダラブッカの拍子は踊る上での重要な要素とされ、ダンサー自身もクロタルと呼ばれる小型のシンバルを演奏する。さらに、彼は身体のうちねり以外の特徴として身体のアイソレーション、つまり上半身と下半身を分離させて動かすことを挙げている。これらの動きの要素は、現代の「ベリーダンス<sup>34</sup>」と呼ばれる踊りを思わせるが、

ここでのデュ・カンの主眼は腹部に集中しているわけではない。

クチュク・ハネムの踊りは以下のように描写されている。

クチュク・ハネムは情熱的に踊った。時おり彼女は身体を静止させて、ただ頭を頸椎の上で官能的な蛇の動きで滑らせた。かと思うと、塵をかすめるほど低く跪き、腕を広げてオケアノスの鳥の大きな羽ばたきに似た円形の動きをした。しかし、彼女が真に美しかったのは、力強く右足を左脚の上に重ね、身体を大きくのけぞらせてクロタルを打ち鳴らした時、そして彼女がアルルの美術館に飾られたディオニュソスの巫女たちの仕草で頭を起こして歩いた時だ<sup>35</sup>。

クチュク・ハネムの踊りの描写では、アクロバティックな動きに重点が置かれている。直前にデュ・カンが指摘している「アラブの踊り」特徴とは異なる要素である。

まず、彼女の特徴的な首の動きは蛇に喩えられている。蛇が比喩に使われていることで、踊りの動作と鎌首をもたげる爬虫類の様子との類似性が示されることに加え、エキゾチックな印象が加わる。古代エジプトでは、蛇形記章が王冠にあしらわれ、王位の尊厳を表した<sup>36</sup>。ギリシア神話におけるスフィンクスは蛇の尾を持ち、古代エジプトの女王クレオパトラは毒蛇によって死を遂げたとされている。両者はしばしば西洋絵画の題材となっている。このような背景から、エジプトと深く関わると同時に、危険さやエロティシズムを感じさせる存在である蛇はクチュク・ハネムの動きに蠱惑的なイメージを与える。

更に、「オケアヌスの鳥」、「ディオニュソスの巫女」という比喩からは、エジプトの踊りが古代ギリシア世界と関連づけられていることがわかる。19世紀のヨーロッパ人にとって、オリエント世界は文明の起源であると同時に、進歩がなく停滞し、時が止まった世界でもあった。同時代のオリエントにヨーロッパの過去の姿、すなわち古代ギリシアや古代ローマの世界を見ることは当時の知識人の間で一般的であった<sup>37</sup>。デュ・カンもまたこの視点を踏襲していることがわかる。デュ・カンにとってクチュク・ハネムの踊りは古代、そして異教の世界に属し、またアルルの美術館で見たものを想起させるような「再発見<sup>38</sup>」の趣があるものである。

この後デュ・カンは年老いた元アルメの踊りを鑑賞し、彼女の踊りに感銘を受けている。

しかしながら〔容色が歳によって衰えていながら〕、その場の若い女性の誰もが持たないような技術と正確さで彼女は踊った。アラブの踊りは、今はそうでなくなりつつあるが、昔は一つの筋立てを示していたと、この年配女性の身振りを見てわかった。出会いがあり、誘惑があり、抵抗があり、敗北があるのだ<sup>39</sup>。

ここでデュ・カンの舞踊における物語性の好みが明らかになる。老女の優れた技術と同様、「筋立て」*« une action »*のある踊りによって示される愛の物語を彼は高く評価している。デュ・カンによると、ここで表現されるような物語性は、当時現役であったダンサーからは失われているようである。

3人の女性たち、クチュク・ハネム、老女の踊りを堪能した後に、デュ・カンは「蜜蜂の踊り」*« l'abeille »*について話題にする。

君なら簡単にわかるだろうが、親愛なるテオフィル、ぼくはうれしかったが、満足しているわけではなかった。アルメの伝統の地に来て蜜蜂の踊りを見ないというのは、ぼくにはほとんど不敬虔なことのように思われる<sup>40</sup>。

「蜜蜂の踊り」は基本的に、ダンサーが蜂に刺された娘を演じ、さらに迫ってくる蜂を追い払おうと服を脱ぐという物語に沿って踊られる<sup>41</sup>。バリエーションは多く、複数人で踊られたり、また楽師や観客が蜂を追い払う役として参加したりする場合もある。踊り手は必ずしも女性ではなく、男性によっても踊られる。『ナイル河』の中では、「蜜蜂の踊り」を踊る水夫の周りで他の水夫が騒ぎ立てる場面がある<sup>42</sup>。当時、この踊りは伝統あるものだと考えられていたものの、現在確認できる最も古い記録は1836年のものであり、ヨーロッパ人による報告のほとんどはフランス人によるものであることが指摘されている<sup>43</sup>。

デュ・カンはここで「蜜蜂の踊り」を見ずにエジプトを後にすることは「ほとんど不敬虔」とであると述べ、渋るクチュク・ハネムに贈り物まで渡してその踊りを見ようと試みる。この手紙が宛てられているテオフィル・ゴーティエが手がけたバレエ作品《ラ・ペリ》(*La Péri*, 1843)では「蜜蜂の踊り」(*Pas de l'abeille*)という踊りが登場している。デュ・カンにとっても、筆者が語りかけるゴーティエにおいても「蜜蜂の踊り」はオリエントの特別な踊りであった。

しかし、やっとのことを見た踊りはデュ・カンの期待したものとはかけ離れていた。彼は幻滅を以下のように表している。

それはちっとも信じられるものではなかった。蜂も、刺される娘もないのだ。それはとても簡素で、かなり馬鹿らしかった。クチュク・ハネムは身体をゆすり、一枚ずつ衣服を脱いでいった。最後のものが取り去られるとき、彼女はとるに足らない2、3回のジャンプを見せると、彼女の大きなパンタロンの方に身を投げ、そして数分間の間、パンタロンを首までずり上げ袋に入るように履いて身を隠した<sup>44</sup>。

美しいクチュク・ハネムが身体を揺らしながら服を脱いでゆく芸は、しかしながらデュ・カンを満足させなかった。名前の由来となる物語の要素を省いたクチュク・ハネムの「蜜蜂の踊り」は、物語性のある舞踊を好み、「蜜蜂の踊り」に期待を膨らませていたデュ・カンを失望させた。ここで、脱衣は非常に簡潔に描写され、エロティックさの強調もない。デュ・カンの頭の中にあらかじめあった「蜜蜂の踊り」と目の前で踊られたものとの乖離が彼の興味を失わせたと考えられる。また、単に女性が服を脱いでいく踊りはとるに足らないものであるというデュ・カンの文学者としての価値観を読みとることができる。デュ・カンにとって「蜜蜂の踊り」の真髄は脱衣ではなく物語なのである。

### 3.2.3. アスワンのアジーザ

次にデュ・カンが女性の踊りを見るのは、エスナより上流に位置するナイル河沿いの都市、アスワンにおいてである。バザールで朝食をとっていると、ヴェールを外した女性が、自分はダンサーであり、希望があればデュ・カンの小舟で踊りを披露しようと提案する。デュ・カンが通訳を通じてエスナでクチュク・ハネムの踊りを見たことを伝えると、彼女は「クチュク・ハネムは踊りが下手です<sup>45</sup>」ときっぱりと答えた。

その女性ダンサーはアジーザ<sup>46</sup>という名前で、デュ・カンは「アジゼー (*Azizeh*)」と表記している。彼女はデュ・カンによればヌビアのナイル河沿いの村であるコロスコ出身のヌビア人である。彼女は「ブロンズ像のように緑と赤銅色がかかった黒い肌」*« sa peau noire nuancée de tons verts et cuivrés comme du bronze »*、縮れた髪、「官能的な猫のように気怠い」*« d'une langueur de chat amoureuse »*切れ長の黒い目、薄い唇と白い歯を持っている。肌の色が強調されると共に、猫のように気怠い目という比喩がコケティッシュな雰囲気を与えている。彼女はゼッキーノ金貨の長い首飾りや色付きガラスのベルトで身を飾り、腹部は半透明の布から透けてみえている。以上のような外見を持つ彼女を総じて、デュ・カンは優雅*« élégante »*であると評している。

アジーザの踊りもまた日が落ちてから行われた。彼女はレベックとドラブッカの奏者を伴ってデュ・カンの船を訪問し、踊りを披露した。踊りが行われると、周辺に停まっている小舟の水夫たち、街の人々、奴隷と奴隷商人などが船に集まり見物した。彼らは「奇妙な踊り子」*« l'étrange danseuse »*であるアジーザに拍手を送り、彼女は満足げにそれを受ける。踊りが終わると、デュ・カンがアジーザに支払いを行ったことが書かれている。

### 3.2.4. アジーザの踊り

アジーザの踊りは以下のように描写されている。

彼女のダンスは野性的で、中央アフリカの黒人の体をねじ曲げる動きを思わせた。時おり彼女は楽師たちを励ますために鋭い叫び声をあげた。指の間には騒々しいクロタルが絶えず響き渡っていた<sup>47</sup>。

楽師によりレベックとドラブッカが奏でられ、ダンサーはクロタルを鳴り響かせるという音楽の構成はエスナ

での踊りと共通のものである。アジーザの踊りにおいては、野性的な要素が強調されている。「鋭い叫び声」や「騒々しいクロタル」など、音楽の面でも激しさとダンサーの力強さが示されている。

踊りを見せながら、アジーザはデュ・カンに対して「旦那、クチュク・ハネムのことを今はどう思われますか？<sup>48</sup>」と叫ぶ<sup>49</sup>。フロベールの旅行記にはこの言動についての言及はないが、デュ・カンの『ナイル河』においてはダンサー同士にライバル関係があるように描かれている。そしてアジーザは勝気な態度で自分の優位性をデュ・カンに認めさせようとする。この問いに関するデュ・カンの答えは示されていない。

アジーザは次のような踊りも行った。

黒く艶のある二本の腕は、前に伸ばされ、肩から手首まで知覚できないような震えに揺り動かされており、滑翔する鷺のような緩急ある動きでそれぞれが離れていた。時おり、彼女は全身を反り返らせ、手をついて移動した。親愛なるテオフィル、それはルーアンの大聖堂の右の扉に見ることができた、踊るヘロディアスのような姿勢だ<sup>50</sup>。

デュ・カンはエジプトの女性ダンサーにルーアンの大聖堂の彫刻の姿を「再発見」している。ここでヘロディアスと書いてあるのは、実際はその娘であるサロメのことであろう。言及されている彫刻は、フロベールの『三つの物語』(*Trois Contes*, 1877)の「エロディアス」(« Hérodias »)で描かれるサロメの踊りの着想源の一つと言われているサロメの像であると考えられる<sup>51</sup>。ここでサロメは手をついて逆立ちし、背面を反らせるポーズをとっている。

アジーザの踊りはクチュク・ハネムのものと楽器の構成に共通点が見られるものの、より激しく野性を感じさせるものとして書かれている。デュ・カンはアジーザの踊りを記述する際、中央アフリカ黒人的な要素を強調している。ここにおいてアジーザの肌の暗さが語られているが、旅行記の語り手はヌビアにおいても現地人女性の肌の黒さを強調している。ヌビアにおける肌の色の強調について、Moussa (2019)はアフリカに対するエキゾチズムの提示であると指摘している<sup>52</sup>。以上から、アジーザの身体的特徴や踊りは『ナイル河』においてアラブのものとは異なるアフリカのエキゾチズムとして描かれていることがわかる。

更に、エスナの女性ダンサーたちが「アルメ」と呼ばれるのに対して、アジーザは単に「ダンサー」« danseuse »と呼ばれる。これに対し、フロベールはアジーザに対しても旅行記や書簡の中で「アルメ」という言葉を使用している。デュ・カンの旅行記においては、アジーザに対して「アルメ」という言葉は1度も使用されていない。

旅人に声をかける集客方法や使用する楽器など、共通した要素は持ちつつも、アジーザとアルメと呼ばれるクチュク・ハネムは対照的に描かれている。アジーザの暗色の肌が強調され、踊りが野性的で中央アフリカ的であるとされる一方、クチュク・ハネムは色白で、アラブの踊りを踊る。女性を描いたオリエンタリズム絵画の多くは色白で、ヨーロッパの美的基準に一致した女性たちを主題としており、黒人女性は召使いなどの役目を負っている<sup>53</sup>。デュ・カンの『ナイル河』において、アジーザとクチュク・ハネムはどちらも独立した女性芸人として描かれているが、「アルメ」とされるか否かは2人のエスニシティの違いに即している。デュ・カンにとって価値を持つ「アルメ」という言葉で名指されるのはアジーザではなくクチュク・ハネムのみである。

#### 4. 結論

19世紀半ばのフランスでは、「アルメ」はオリエントの女性ダンサー、歌手、娼婦であることが知られていたが、その踊りの官能性が強調され、しばしば下品なものであるとされてきた。アルメたちは、フロベールの旅行記では性的欲望を興させる娼婦として描かれている。本稿では、『ナイル河』においてデュ・カンが禁欲的な筆致を保ち、ダンサーとその踊りがエロティックさのみに還元されていないことを明らかにした。官能性は二次的な要素にとどまり、語り手は踊りの直截的なエロティシズムよりも物語性に価値をおいていることが明らかになった。また、同時期の言説に見られる西洋の常識や美の規範とは異なる踊りやダンサーたちの価値を否定し、猥雑なものとする態度も見られない。一方で、デュ・カンは神秘的でエキゾチックな女性像、同時代のオリエントと古代

世界の関連付けや、肌の色と出自による区別と序列など、多くの点において当時の知識階層の考え方やオリエント旅行記が創りあげたステレオタイプに同調しているといえる。

以上のように、『ナイル河』のなかで女性ダンサーは節度ある存在として示される。しかし、女性ダンサーたちの語られ方が他の作家による旅行記と大きく異なるわけではない。本稿で検討した踊りを見学する2つの場面は両方ともダンサーの側からの働きで幕を開け、旅人は受動的な態度を保っている。クチュク・ハネムはデュ・カンの前で裸体を晒し、アジーズはデュ・カンの評価を得ることに積極的である。これらの点においてダンサーたちは十分に誘惑者の役割を果たしているといえるが、デュ・カンは『ナイル河』において、女性に関する過剰にエロティックな記述を意識的に排し、禁欲的な良識ある語り手像を守っていると考えられることができる。

フロベールの旅行記からはデュ・カンたちがアルメを性的に消費していたことは明らかである。旅行記の中に登場する禁欲的な語り手は、デュ・カンが読者に向けて作り出したものである。彼は文学的名声をかけた『ナイル河』を執筆するにあたり、社会的、芸術的な意味において当時の文学の場で何が評価されるかに非常に意識的であったと考えられる。それでは、旅行記においてどのような態度で何を語ることが推奨されたのであろうか。また、デュ・カンはエジプトでの実際の経験から何を書き、何を書かなかったのだろうか。このような問題を、共に旅をしたフロベールの個人ノートと比較や作家の個人的、社会的背景の考察により明らかにすることを今後の課題としたい。

### 【註】

- 1 「オリエント」は東洋、東方などと訳されるが、西洋から見た文化的・歴史的他者を表す心象地理であるとされている。どのような国と地域を「オリエント」に含めるかは時代や話者によって一定しない。畑浩一郎は当時の旅行者のほとんどにとって「オリエント」≪ l'Orient ≫はオスマン帝国の領土を指していたと述べている。Koichiro Hata, *Voyageurs romantiques en orient : Étude sur la perception de l'autre*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 12.
- 2 小倉孝誠「近代フランス文学と『東方紀行』」、『藝文研究』、慶應義塾大学藝文学会、86号、2004年、253頁。
- 3 例えば、ロマン主義の時代のオリエント旅行記における他者の認識を検証したHata (2008)の研究が挙げられる。
- 4 Asmaa El Meknassi, « L'ORIENTALE DES ROMANTIQUES », *Astrolabe* [En ligne], Mai / Juin 2014, mis en ligne le 13/08/2018, consulté 15/9/2021. URL : <https://astrolabe.msh.uca.fr/mai-juin-2014/dossier/l-orientale-des-romantiques>
- 5 El Meknassi, *op. cit.*.
- 6 Małgorzata Sokołowicz, « 'Les tigresses du désert' et 'les nonnes coquettes'. Les figures de la femme orientale dans quelques récits de voyage du XIX<sup>e</sup> siècle », *Romanica Cracoviensia*, 3, 2017, pp. 179-180.
- 7 Jean-Marc Moura, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- 8 Kathleen W. Fraser, *Before They Were Belly Dancers*, North Carolina, 2015, pp. 18-30.
- 9 W. Fraser. *op. cit.*, p. 34.など。1881年発行の亜仏辞典では「アリマ/アワーリム」にあたる علامة (単) عوالم (複) が女性歌手、女性ダンサー (娼婦) として定義されている。この辞書には「ガワジー」にあたる言葉は掲載されていない。Reinhart Pieter Dozy, *Supplément aux dictionnaires arabes*, t.2, Leyde, Brill, 1881.
- 10 例えば、イギリス人のエジプト学者エドワード・レインは『現代エジプト人の風俗と習慣』(*Manners and Customs of Modern Egyptians*, 1833-1835)の中で「アルメー」(almeh)は歌手のみを指し、「ガージーエー」(ghazeeyeh)は大衆の踊り子を指すとしているが、『エジプト誌』においては「アワーレム」(a'oualem)は歌手権踊り子であり「ガージャ」(ghâziya)はその一種だと定義されている。
- 11 W. Fraser, *op. cit.*, p. 34.
- 12 Stavros Stavrou Karayanni, *Dancing Fear and Desire: Race, Sexuality and Imperial Politics in Middle Eastern Dance*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2004, p. 70.
- 13 『エジプト誌』の記述ではアワーレムには2種類存在するとされ、一方は尊敬を受ける芸人であり、もう一方は下品で慎みのない芸人だと書かれている。Djamila Henni-Chebra et Christian Poché (dir.), *Les danses dans le monde arabe ou l'héritage des almées*, Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 67-68.
- 14 Ainsley Hawthorn, « Middle Eastern Dance and What We Call it », *Dance Research*, n°37, 2019, p. 2.
- 15 « ALMÉE s.f. (al-mé — de l'arab. *almet*, savant). Nom donné à des danseuses orientales, qui font partie obligée de toutes les fêtes, mariages, naissances, et mêmes convois funèbres, et dont les danses lascives sont mêlées de chants le plus souvent improvisés » Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle par Pierre Larousse*, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1866, t. 1, p. 227.



- 16 例えばエミール・ゾラの『ナナ』(Nana, 1880)では、娼婦ナナに対する比喩として使われている。「Et elle finit par se plaire au singulier jeu de se balancer, à droite, à gauche, les genoux écartés, la taille roulant sur les reins, avec le frémissement continu d'une almée dansant la danse du ventre. » Émile Zola, *Les Rougon-Macquart*, t. 2, Gallimard, p. 1270.
- 17 木原悠「1889年パリ万国博覧会におけるベリーダンス―「踊り子」と「場所」に注目して―」、『人間文化創成科学論叢』、お茶の水女子大学大学院人間文化創成科学研究科、19巻、2016年、24-25頁。
- 18 Gustave Flaubert, *Voyage en Orient*, Édition présentée et établie par Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, 2006, p. 18.
- 19 Sarga Moussa, « Africanismes. La Nubie de Maxime Du Camp », *Maxime Du Camp polygraphe*, Paris, 2019, p. 197.
- 20 Hélène Virenque, « Maxime Du Camp dans la vallée du Nil. Entre orientalisme et égyptologie », *Maxime Du Camp polygraphe*, Paris, 2019, pp. 189-196.
- 21 Moussa, *op. cit.*, pp. 197-212.
- 22 彼は出発前に写真を学び、碑文・文芸アカデミーに指示を仰ぐなど出発前から精力的な準備を行っていた。また、写真集を1852年、エジプト旅行の経験を生かした小説『遺著、ある自殺者の回想』(*Le Livre posthume, mémoires d'un suicide*)を1853年、旅行記を1854年に立て続けに出版していることからデュ・カンの熱意が伺える。
- 23 小倉孝誠、前掲書、255-256頁。
- 24 Marta Caraion, « Littérature et photographie orientaliste, ou la mémoire égyptienne de Maxime Du Camp », *Romantisme*, n° 120, pp. 57-65.
- 25 Sokołowicz, *op. cit.*, pp. 175-182.
- 26 ナイル河中流に位置する町。勅令に際して多くの女性ダンサーと娼婦が逃れた。
- 27 本論では先行研究の表記の中でもトルコ語の音に近いと考えられる「クチュク・ハネム」を採用した。この名はトルコ語で「小さな婦人」を意味するが、デュ・カンは「小さなばら」« petite rose »を意味するとしている。Maxim Du Camp, *Le Nil: Égypte et Nubie*, Paris, Hachette, 1854, p. 129.
- 28 フロベールはクチュク・ハネムをアルメと呼んでいるが、英語圏のジャーナリストであるカーティスはガジヤー (Ghazeeyah) と呼んでいる。W. Fraser, *op. cit.*, p. 263.
- 29 Sarga Moussa, « L'Orient-souvenir. Le surgissement du passé autobiographique dans le périple méditerranéen de Flaubert », *Flaubert* [En ligne], 22, 2019, mis en ligne 16/12/2019, consulté 15/9/2021. URL : <http://journals.openedition.org/flaubert/3902>
- 30 バイオリンに似た楽器。レインによると、貧しい歌手が歌の伴奏に利用することが多かった。Edward William Lane, *An Account of the manners and customs of the modern Egyptians*, London, John Murray, 1860, p. 364.
- 31 « ce fut comme une apparition. » Du Camp, *op. cit.*, p. 131.
- 32 « c'était une ancienne almée fort célèbre dans son temps, mais aujourd'hui ridée, courbée, appauvrie par l'âge. », *Ibid.*, 134.
- 33 « Tu connais les danses arabes, cher Théophile, tu sais qu'elles consistent seulement en ondulations du corps plus ou moins variées, ralenties ou accélérées, selon la mesure que battent les darabouks, soutenus par le choquement aigu des crotales passées [sic] aux doigts de la danseuse, à peu près comme des castagnettes espagnoles. Quand le torse s'agite, les hanches doivent demeurer immobiles, et le torse ne bouge plus dès que les hanches remuent. », *Ibid.*, p. 133.
- 34 Hawthornによると、腹部の動きに注目した表現である「ベリーダンス」の仏語版である« la danse du ventre »の現在確認できる初出は1864年であるという。Ainsley Hawthorn, « La popularization de 'la danse du ventre' », *Recherches en danse*, n° 9, 2020.
- 35 « Koutchouk-Hanem dansait avec ardeur, parfois elle tenait tout son corps en repos et faisait simplement glisser sa tête sur la dernière vertèbre avec un mouvement de serpent amoureux ; dans d'autres moments, elle s'agenouillait, s'allongeait jusqu'à frôler la natte avec ses seins et faisait, avec ses bras étendus, un geste circulaire qui ressemblait aux grands coups d'aile des oiseaux de l'Océan ; mais où elle était vraiment belle, c'est lorsqu'elle jetait hardiment son pied droit par dessus sa jambe gauche, ployant son corps à moitié, entre choquant ses crotales sonores, et qu'elle marchait en relevant la tête avec le geste des bacchantes du musée d'Arles. » Du Camp, *op. cit.*, p. 133.
- 36 アト・ド・フリース『イメージ・シンボル事典』山下主一郎訳、大修館書店、1984年、565頁。
- 37 工藤庸子『サロメ誕生 フローベール/ワイルド』新書館、2001年、45頁。
- 38 19世紀の旅行文学において、オリエンで完全に新しいものを「発見」するのではなく、自分が既に知っているもの(例えばヨーロッパの過去の姿や予め書籍で学んだオリエンの姿)を旅先で見出す、「再発見」が頻繁にみられる。
- 39 « Elle dansa, néanmoins, et avec un art, une précision que nulle de ces jeunes femmes ne possédait. La danse arabe, qui se perd tous les jours, représentait autrefois une action, je la compris en voyant les gestes de la matrone : il y eut rencontre, sollicitation, résistance et défaite. » Du Camp, *op. cit.*, p. 134. [ ] 内筆者注。
- 40 « Comme tu peux aisément te le figurer, cher Théophile, j'étais content, mais non pas satisfait. Venir sur la terre classique des almées sans voir danser l'abeille me semblait presque une impiété. », *Ibid.*, p. 134.

- 41 フロベールのエジプト旅行記のStéphanie Dord-Crousléによる注釈ではこの踊りは以下のように解説されている。「若い娘が歩いていると蜜蜂が身体のいろいろな場所にとまろうとし、娘が親切な旅人に助けを求めるまでやり続ける。観客は、毎回« el-nahlah ahé ! el-nahlah ahé ! »と叫ぶが、「蜂がいる！蜂がいる！」という意味である」
- « une jeune fille se promène, une abeille tente de se poser sur diverses parties de son corps, et revient à la charge jusqu'à ce que la jeune fille demande l'aide d'un voyageur obligeant. Les spectateurs crient à chaque fois : « el-nahlah ahé ! el-nahlah ahé ! », c'est-à-dire « voici l'abeille ! voici l'abeille ! » (A. Y. Naaman, *Lettres d'Égypte*, p. v), ... » Flaubert, *op. cit.*, p. 645.
- 42 Du Camp, *op. cit.*, p. 120.
- 43 W. Fraser, *op. cit.*, pp. 231-232.
- 44 « Ce ne fut point ce que tu peux croire ; il n'y eut ni abeille, ni jeune fille piquée ; ce fut très simple et même passablement bête : Koutchouk-Hanem s'agitait et ôtait ses vêtements l'un après l'autre ; lorsque le dernier fut enlevé, elle fit deux ou trois gambades insignifiantes et se précipita ensuite vers ses larges pantalons où elle entra et resta cachée jusqu'au cou, comme dans un sac, pendant quelques minutes. » Du Camp, *op. cit.*, p. 135.
- 45 « Koutchouk-Hanem ne sait pas danser », *Ibid.*, p. 212.
- 46 デュ・カンはアジゼー (Azizeh) と表記しているが、本稿ではダンサーを示すにあたりアラビア語の音により近い表記のアジーズ (Aziza) を使用する。
- 47 « Sa danse est sauvage et fait involontairement penser aux contorsions des nègres du centre de l'Afrique. Parfois elle jetait un cri aigu comme pour exciter l'ardeur de ses musiciens. Entre ses doigts les crotales bruyantes sonnaient et retentissaient sans repos. » Du Camp, *op. cit.*, p. 213.
- 48 « Kaouadja, que penses-tu de Koutchouk-Hanem maintenant », *Ibid.*, p. 213.
- 49 Buonaventuraはこの台詞に注目し、クチュク・ハネムとアジーズを対比させている。Wendy Buonaventura, *Serpent of the Nile: Woman and Dance in the Arab World*, London, Saqi, 1994, pp. 72-75.
- 50 « Ses deux longs bras noirs et luisants, tendus en avant, agités de l'épaule au poignet par un frémissement insensible, s'éloignaient l'un de l'autre avec des mouvements doux et rapides comme ceux des ailes d'un aigle qui plane. Parfois elle se renversait tout entière et s'enlevait sur ses mains dans la position de l'Hérodiade dansant que tu as pu voir, mon cher Théophile, sur le petit portail de gauche de la cathédrale de Rouen. » Du Camp, *op. cit.*, p. 213.
- 51 大鐘敦子『サロメのダンスの起源』慶応義塾大学出版会、2008年、81頁。
- 52 Moussa, 2019, *op. cit.*, p. 204.
- 53 Wjidan Ali, « LES FEMMES MUSULIMANES : ENTRE CLICHÉ ET RÉALITÉ », *Diogenes* 199, 2002, p. 93. ジョルジュ・デュビイ編『女のイメージ 図像が語る女の歴史』杉村和子、志賀亮一訳、藤原書店、1994年、152頁。