

## 旅する女 踊る女——舞踏家 崔承喜について

イ・ヨンスク

崔承喜（チェ・スンヒ）（一九一一—一九六九）は、一九三〇年代から四十年代にかけて日本で圧倒的な人気を博した朝鮮人舞踏家である。彼女の舞台を見たひとが残した文章は、どれをとっても熱烈な賛美のことばを語っている。それほど崔承喜の舞踊は、ひとびとに強い印象と感銘をあたえた。事実、崔承喜の踊りを一回でも見たひとは、崔承喜をこよなく愛しつづけた。たとえば、村山知義は、人生でもっとも感激したもののひとつに崔承喜の踊りをあげている。また、川端康成は、崔承喜の公演を見た後、「朝鮮の舞姫崔承喜」という文章を発表し、「肉体の生命力を彼女ほど舞台に生かす舞踊家は二人と見られない」と絶賛した。

崔承喜が舞踊の世界に飛びこんだきっかけは、一九二六年に兄に連れられて日本の舞踏家石井獏の公演を見たことであった。石井獏は、一九一二年に西洋舞踊育成のために帝国劇場に招聘されたイタリア人教師ローシーの第一期生であった。その後、作曲家山田耕筰や演出家小山内薫の薫陶を受け、彼らとともに新しい演劇運動に参加する。そして一九二三年から二五年にかけてヨーロッパに渡り、とくにドイツにおける「ノイエ・ダンツ（新舞踏）」の潮流に影響を受けた。ちょうどそれは表現主義舞踊が確立されるころであった（國吉、一三二—一三五）。石井は帰国すると、ヨーロッパで身に付けた新しい表現様式をひっさげて、朝鮮を訪れたのである。ちょうどそれは、一九一九年の「三一独立運動」の後、日本が植民地統治の方針を「文化政治」の方向に切り替えた時期に当たっていた。崔承喜は石井の舞踊を見るや、石井の弟子になることを決心して、単身で日本に渡るのである。

崔承喜は舞踊にはまったくの素人だったが、石井の指導のもとでめきめきと上達し、一九二七年の朝鮮公演ではソロの舞踊を披露するまでになった。その後、一時朝鮮にもどった後、一九三三年にはふたたび石井の門下生となる。

崔承喜の名を一躍有名にしたのは、一九三四年五月におこなわれた第一回新作発表会であった。そこには川端康成をはじめとする多くの文化人がつめかけ、絶賛を博した。その後の崔承喜は破竹の勢いであり、映画に出演し、歌謡曲を録音するなど、圧倒的な人気を誇った。それだけではなく、その美貌から化粧品の広告にひっぱりだこで、当時の雑誌には毎月のように崔承喜の写真が掲載されていたという。さらに、一九三七年から四〇年にかけては、アメリカからヨーロッパを回る公演旅行に出かけた。帰国後の一九四二年には、戦時下であるにもかかわらず、十七日間におよぶ連続公演を帝国劇場でおこない、大成功を収めた。戦争中には、日本軍の慰問旅行に協力させられたこともあったが、戦後になると、夫とともに朝鮮民主主義人民共和国に渡って民族舞踊の発展に尽くし、その地で生涯を終えた。このような経歴を見るだけで、彼女の生涯がいかに波乱万丈であったかがわかる。

上にあげた経歴からわかるように、崔承喜は伝統的な朝鮮舞踊の世界から育った舞踏家ではない。むしろ、日本で近代的な舞踊を学ぶなかで、朝鮮の民族的表現を再発見していっ

たのである。朝鮮の民族舞踊に対する崔承喜の情熱には真剣なものがあって、一時は、朝鮮舞踊の第一人者であった韓成俊について学んだこともある。ところが、近代主義の立場からすると、崔承喜が舞踊に取り入れようとしていた民族的な要素は、余計なものと見えたようであり、師匠の石井漠はそういう意見を述べたことがある。しかし、それとは逆に、朝鮮で公演をしたときには、朝鮮人の側から、彼女の踊りのなかの民族的なものは表面的なものにすぎないという批判を受けたこともあり、日本人におもねっているという非難さえあった。つまり、一方から見れば十分に近代的でないことが、もう一方から見れば十分に民族的でないことが批判されたのである。

おそらく、崔承喜は日本という異邦にあって、こどものときから親しんできたまわりの人たちのちょっとした仕草や体の動かし方を思い出し、町に出ればいつでも見かけた男女が歌にあわせて踊る姿を思い出し、それを組み立てなおして、近代的舞踏のなかに組み込んでいったのではないだろうか。そこにあるのは、伝統の正統な継承ではなく、かすかな記憶の想起とそこからの再創造である。しかも崔承喜はそれを頭で分析するのではなく、自分の身体を通じて表現したのである。事実、崔承喜の名前を高めた演目である「エヘヤ・ノアラ」は、自分の父が酔っぱらったときに見せてくれた踊りの思い出にもとづいているという。しかし、このようなやり方は、近代主義者にも民族主義者にも十分に理解されなかったかもしれない。

崔承喜の生涯で厄介な問題は、彼女の対日協力をどう見るかということである。戦争が進むにつれて軍の圧力はますます強力になり、ついには一九四二年から彼女は日本軍の慰問公演に出かけることになる。このような「親日的」行動に対する周囲の批判は、すでに終戦直後からも投げかけられた。最近韓国で発表された『親日人名辞典』にも彼女の名前があげられている。わたしは、韓国では「親日派」（この概念は、韓国語では「日本に親しみを覚える者」というよりは、「日本の植民地支配に加担した者」という意味である）を追及するべき十分な理由があると思う。そして、崔承喜が「親日的」な行為をとったことも事実である。しかし、芸術家としての崔承喜に対する評価は、そうした政治的断罪とは別のレベルでおこなうべきであると思う。

この時代を生きた芸術家は、政治の荒波をなんとかして乗り切らなければならなかった。しかもその荒波は一方向からだけ来るものではなかった。崔承喜も例外ではない。日本で活動するときには、この朝鮮人舞踊家に対して、官憲の厳しい目がたえず光っていた。アメリカに公演旅行に行ったときには、FBI からスパイの嫌疑をかけられていた。日本軍への協力は、彼女に「親日派」のレッテルを貼る原因になった。北に渡っても、五〇年代までは「人民俳優」の称号を授与されるなど、恵まれた状況にあったが、五〇年代末に夫の安漠が失脚すると、しだいに崔承喜の地位もあやうくなり、六十年代なかばから消息がぶつりととどえた。かなり長い間、没年さえ発表されなかったほどである。

崔承喜の踊りの魅力は、いったいどこにあったのだろうか。崔承喜を称賛するひとびとがつねに口にしたのは、彼女の踊りに見られる民族性の要素であった。一九三〇年代に入ると、石井漠の「新舞踊」に代表されるモダンダンスは行き詰まりをみせていた。その背景には、古典バレエの伝統のないままに、ヨーロッパの現代舞踊を次々ととりいれざるをえなかった日本の事情があった。ちょうどそうしたときに崔承喜が登場したのである。崔承喜の踊りに見られるダイナミックな生命力は、枯渇したモダニズムを乗り越える可能性を示しているように受け取られたのではなかろうか。

わたしはふと、パリで活躍したアフリカン・アメリカンのダンサーのジョセフィン・ベイカーや、ハリウッド映画で活躍したブラジル人歌手カルメン・ミランダを思い出す。ベイカーは、パリで「アフリカ的な踊り」を演じつづけたが、彼女自身は一度もアフリカに行ることがなかった。それは彼女の肉体を通じて再創造された「アフリカ」であった。ミランダは、ブラジルでサンバを確立した功労者のひとりであるが、「ブラジルの爆弾娘」としてハリウッド映画に引き抜かれた後、あまりの疲労のために映画撮影中に心臓麻痺で死亡した。ベイカーやミランダの力強い踊りや歌は、近代社会の創り出した貧しい二項対立（精神／肉体、西洋／東洋、近代／伝統、文明／未開など）を切り崩すダイナミズムにあふれている。

わたしにとって崔承喜は、ジョセフィン・ベイカーやカルメン・ミランダとおなじように、帝国主義と植民地支配が吹き荒れる時代の真っ只中で、国境を越えていった「踊る女」のひとりなのである。崔承喜は、伝統的な朝鮮舞踏の欠点は、顔を前に上げないこととジャンプの技巧が貧弱なことだと語っていた。崔承喜は顔を上げて真正面を見ずえることと、喜ばしく跳躍することをわたしたちに教えてくれたのだ。

## 一 記憶と記録

現代の社会は、この世で起こるあらゆるものを記録しようとする。すべてのものをコンピュータのハードディスクやCDやDVDなどの媒体に記録しようとする。いつ見るのかわからないのに、テレビの番組をせっせと録画しつづける人だっている。こうしてどんどん記録は膨大になっていく。それは一人の人間ではもはや消化しきれないほどの量だ。

たしかに人間は、だいじな出来事を忘れないように、絵に描いたり文字に記したりして、記録にとどめようとしてきた。ところが、逆説的なことに、記録したとたん、それを忘れてしまうこともある。何千行もの詩行を暗誦することのできた吟遊詩人でも、読み書き能力を身に付けたとたん、その記憶力を失ってしまったという。外的な記憶媒体を手に入れば入れるほど、人間の記憶は衰弱してしまうのかもしれない。だから、あらゆることを記録しようとする意志は、近代の生んだ歪んだ欲望である。たしかに、この世の中には、記録することができず、記憶するしかない出来事がある。

数ある芸術のなかで、舞踊はまさしくそうしたものである。音楽であればCDを通してなんらかの経験を再現できるかもしれない。というより、音楽の場合は、CDは生演奏の記録ではなくなっている。いまではコンサートに一回も行かなくても、CDやインターネット配信だけで音楽を楽しむことができる。

ところが舞踊はそうはいかない。演劇にも似たところがあるが、画面で見る舞踊というのは、なんだか気の抜けたところがある。いくらテレビやコンピュータの画面を大きくしたところで、それが舞台の生身のダンサーと匹敵する大きさにはならないし、なによりも画面は二次元である。舞台の上の肉体はけっして再現できないのだ。

バレエに造詣の深い評論家三浦雅士氏はこう言っている。二十世紀初めの伝説の舞踏家ニジンスキーを見たことがある人に、現代の舞踏家バリシニコフの印象を尋ねたところ、圧倒的にバリシニコフの方が優れていると言ったそうである。たしかに二十世紀のバレエの技術の進歩は著しいものがあるのだから、これは正しいだろう。しかし、と三浦氏は言う、「にもかかわらずニジンスキーが偉大なダンサーであり、驚異的なテクニックで世界を席卷したという事実は変わりません。なぜなら、ダンサーは、舞台の上に物理的に存在しているというよりは、その場、その時の、観客の心のなか、身体の中かに存在していると言ったほうがいいからです」と（三浦、二五三一―二五四）。そして三浦氏は「舞踊の感動は厳密に一回きりのものです。その日その場にいなければ、その感動は味わえません」（一〇）と断言している。

そうであれば、ある稀有な舞踊家の舞台に接することのできたひとは、なんと幸運なのだろう。ニジンスキーやイサドラ・ダンカンの踊りを見ることのできたひとは、なんと幸せな

体験をすることができたのだろう。しかし、わたしにとってもっとも悔しいのは、崔承喜の踊りを見ることができないという事実である。

崔承喜（チェ・スンヒ）（一九一一—一九六九）は、一九三〇年代から四十年代にかけて日本で圧倒的な人気を博した朝鮮人舞踏家である。残念ながら、崔承喜の踊りを記録した映像は残っていない。しかし、彼女の舞台を見たひとが残した文章は、どれをとっても熱烈な賛美のこぼを語っている。それほど崔承喜の舞踊は、ひとびとに強い印象と感銘をあたえた。事実、崔承喜の踊りを一回でも見たひとは、崔承喜をこよなく愛しつづけた。たとえば、村山知義は、人生でもっとも感激したもののひとつに崔承喜の踊りをあげている。

川端康成もその例外ではない。川端康成は、崔承喜の公演を見た後、「朝鮮の舞姫崔承喜」という文章を発表した（八〇—八五）（注1●）。そこで川端は、ある座談会で「日本一の新進舞踊家」が話題になったとき、「私はなんの躊躇もなく、崔承喜が日本一であると答えた」という。そして、「彼女は舞台では一層大きく見える体軀を言葉として、吃り、あがき、ほとぼしるやうに語らうとするため、劇的となり、荒削りながら、強く激しいものが迫って来る。暗いやうだが、弱い嘆きではない。肉体の生活力を彼女ほど舞台に生かす舞踊家は二人と見られない」と絶賛した。さらに川端は、「崔承喜は朝鮮の舞踊をそのまま踊つてゐるわけではない。古きものを新しくし、弱まつたものを強め、滅びたものを甦らせ、自らの搜索としたところに生命がある」と、崔承喜の芸術の本質にふれる感想を述べている。

川端の崔承喜に寄せる思いは相当のものがある。西木正明氏が最近発表した評伝小説『さすらいの舞姫』の冒頭で、著者の西木氏は興味深いエピソードを紹介している。三島由紀夫が自衛隊駐屯地で自害した事件の直後、雑誌記者をしていた西木氏は、川端康成のもとを訪れ、三島についての感想を聞きだそうとした。西木氏が、あのような事件に至ったのは、三島が自分の肉体の衰えを拒否するためではなかったか、という質問をぶつけると、川端は即座に否定した。川端によれば、三島は男の身体はどうやっても女性の肉体の美には追いつけないとしきりにいい、イサドラ・ダンカンを崇拜者していたという。そんなとき川端は、「イサドラ・ダンカンもいいけれども、彼女よりもはるかに素晴らしい舞踏家がわたしたちの近くにいた。君〔三島〕はまだ若いから、あるいは気がついていなかったかも知れないがね」といって、三島をよくからかったというのである。西木氏が、その舞踏家とはいったい誰ですか、と聞くと、川端は「ちょっと待っていなさい」といって、奥に引っこんだ。そしてすぐに一枚の古いアルバムを手にしてもどってきて、こう言った。「この人だよ。崔承喜。朝鮮語ではチェ・スンヒだったかな。あなた、知らなかったでしょう」と。そのときの川端は「少しばかり勝ち誇ったような口ぶり」で「世界的文豪とも思えない、茶目っ気に富んだ邪気のない笑顔」であったという。そして、彼女はいまいくつぐらいになるのか、という西木氏の質問に、川端は「明治四十四年十一月二十四日生まれですから、もし生きていれば、現在五十九歳になったばかりだと思います」と間髪を入れず答えた。西木氏は、ノーベル賞を受賞したほどの大作家が、この忘れられた舞踏家の年齢や誕生日をすらすらとそらんじたことに驚いた。そして、さらにやりとりをしているうちに、川端はわれに返ったように表情

を引き締め、インタビューを一方的に打ち切ったという（西木。一〇一一五）。

川端はかなり気むずかしいところのあった人物のようだ。写真で見ても、その鋭い眼光には人を寄せつけない威圧感がある。しかし、その川端が、崔承喜のことになると、インタビューの本来の目的である三島のことなどそっちのけで、とたんに一介の無邪気なファンに戻ってしまい、にこにこ表情をくずしてしまうというのだから、微笑ましい。それに、よほどふだんから大事に保管していなければ、すばやく崔承喜の写真を収めたアルバムを取り出せるはずがない。そして写真を目にする川端の脳裏には、かつて何度も見た崔承喜の踊り、あのイサドラ・ダンカンよりも素晴らしいと感じた踊る肉体がまざまざと浮かんでいたにちがいない。それはわたしたちがどうしても届かない記憶である。だからわたしは、川端がうらやましくてしょうがない。

いまのわたしたちに残されているのは、崔承喜の写真や彼女の踊りを見たひとの感想の記録だけである。もちろん、崔承喜の踊りを再現することはできないが、これらの手がかりをたどって、崔承喜の踊りが残した刻印をたどることはできる。そして舞踊をとりかこむさまざまな文脈を視野に入れることで、彼女の踊りがひとびとにあたえた衝撃と意味を想像することはできる。そのことを通じて、ふとした拍子に道ですれちがうように、崔承喜と出会うことができるかもしれない。その偶然の出会いを待ち受けよう。これはもうひとつの記録を作るためではなく、経験したことのない出来事を思い出し、記憶するための方法なのである（注2●）。

## 二 舞踊家崔承喜——近代と民族のはざままで

もちろんわたしは崔承喜の踊りを見たことはない。しかし、いつからかはわからないが、残された写真や文章などから、崔承喜の踊る姿をあれこれ想像するのが、わたしのひそかな楽しみであった。いったい崔承喜の舞踏のどこにそれほどの魅力があったのだろうか。彼女の舞台を見た人がかならず口にするのは、その踊りからは生命感あふれる身体の躍動と洗練された気品が感じられるということであった。たしかに、崔承喜の踊りの写真を見ると、すがすがしく大らかな表情をたたえていることもあれば、動きに満ちたダイナミズムが感じられることもあるし、ときには妖艶ともいえるほどのエロティシズムがただよふことさえある。そしてどんなときでも独特の存在感は失われていない。

崔承喜が舞踊の世界に飛びこんだきっかけは、一九二六年に兄に連れられて日本の舞踊家石井漠の公演を見たことであった。石井漠は、一九一二年に西洋舞踊育成のために帝国劇場に招聘されたイタリア人教師ローシーの第一期生であった。その後、作曲家山田耕筰や演出家小山内薫の薫陶を受け、彼らとともに新しい演劇運動に参加する。そして一九二三年から二五年にかけてヨーロッパに渡り、とくにドイツにおける「ノイエ・ダンツ（新舞踏）」の潮流に影響を受けた。ちょうどそれは表現主義舞踊が確立されるころであった（國吉、一三二一一三五）。石井は帰国すると、ヨーロッパで身に付けた新しい表現様式をひっさげて、

朝鮮を訪れたのである。ちょうどそれは、一九一九年の「三一独立運動」の後、日本が植民地統治の方針を「文化政治」の方向に切り替えた時期に当たっていた。

新しいものが生まれるときには、いくつもの偶然が積み重なるものだ。石井獏と崔承喜の出会いにもそうしたところがある。崔承喜は石井の舞踊を見るや、石井の弟子になることを決心して、単身で日本に渡るのである。

崔承喜は舞踊にはまったくの素人だったが、石井の指導のもとでめきめきと上達し、一九二七年の朝鮮公演ではソロの舞踊を披露するまでになった。その後、一時朝鮮にもどった後、一九三三年にはふたたび石井の門下生となる。

崔承喜の名を一躍有名にしたのは、一九三四年五月におこなわれた第一回新作発表会であった。そこには川端康成をはじめとする多くの文化人がつめかけ、絶賛を博した。その後の崔承喜は破竹の勢いであり、映画に出演し、歌謡曲を録音するなど、圧倒的な人気を誇った。それだけではなく、その美貌から化粧品品の広告にひっぱりだこで、当時の雑誌には毎月のように崔承喜の写真が掲載されていたという。さらに、一九三七年から四〇年にかけては、アメリカからヨーロッパを回る公演旅行に出かけた。帰国後の一九四二年には、戦時下であるにもかかわらず、十七日間におよぶ連続公演を帝国劇場でおこない、大成功を収めた。戦争中には、日本軍の慰問旅行に協力させられたこともあったが、戦後になると、夫とともに朝鮮民主主義人民共和国に渡って民族舞踊の発展に尽くし、その地で生涯を終えた。このような経歴を見るだけで、彼女の生涯がいかに波乱万丈であったかがわかる。

たしかに崔承喜は日本の観客に受け入れられた。けれども、朝鮮人たちが崔承喜に寄せる思いは特別なものがあつた。彼らにとって崔承喜は民族の輝かしい誇りであつた。作家の金達寿はこういつている。「ともかくあの頃は神国である日本に対し、朝鮮ならびに朝鮮人というのはどうしても劣った民族である。劣等民族である。といわれもし、見られていた時代です。〔中略〕そうした中で崔承喜の存在はどれだけ救いになったか知りません。彼女が居るといっただけで、世の中もまた違って見えるのです。〔中略〕現在も、歌謡界の歌手がどうか、野球選手がどうか、いろいろ言われていますが、心情を託するということでは、その存在感が圧倒的に違います。何とか希望を見出したいと、ワラをもつかみたい心境の人々に応えたのは崔承喜一人でした。そしてまた、一人で十分でした。それだけのものを彼女は持っていたと思います」（金、一一二—一一三）（注3●）。この金達寿のことは、在日朝鮮人にとって崔承喜という舞踊家が何を意味したのかを語ってあまりあるものがある。

崔承喜を称賛するひとびとがつねに口にしたのは、彼女の踊りに見られる民族性の要素であつた。もちろん、ここには両義的な側面があつて、後に見るように、あまりに強烈な民族性が感じられたときには、当局は即座に崔承喜に警告を発した。しかし、「日本帝国の一員」としての「半島の舞姫」というエキゾティズムにとどまるかぎり、むしろそれは日本人の観客の目には新鮮な要素と写ったようである。

上にあげた経歴からわかるように、崔承喜は伝統的な朝鮮舞踊の世界から育つた舞踊家

ではない。むしろ、日本で近代的な舞踊を学ぶなかで、朝鮮の民族的表現を再発見していったのである。朝鮮の民族舞踊に対する崔承喜の情熱には真剣なものがあって、一時は、朝鮮舞踊の第一人者であった韓成俊について学んだこともある。ところが、近代主義の立場からすると、崔承喜が舞踊に取り入れようとしていた民族的な要素は、余計なものに見えたようであり、師匠の石井漠はそういう意見を述べたことがある。しかし、それとは逆に、朝鮮で公演をしたときには、朝鮮人の側から、彼女の踊りのなかの民族的なものは表面的なものにすぎないという批判を受けたこともあり、日本人におもねっているという非難さえあった。つまり、一方から見れば十分に近代的でないことが、もう一方から見れば十分に民族的でないことが批判されたのである。しかし、どうもわたしには、このどちらの批判も一面的であるような気がする。

ひとつには、民族的要素を採り入れると、なぜ近代性を否定することになると感じられるのかがわからない。そのような見方は、民族と近代を二律背反のものにとらえ、民族をひたすら前近代的あるいは反近代的な存在とみなす考え方にしばられているといえるだろう。

それでは、もう一方の見方はどうだろうか。たしかに崔承喜は、日本で日本人の踊り手石井漠から舞踊を習った。しかし石井の方向にあきたらなかった崔承喜はそこに朝鮮舞踊の要素を組み込んでいった。とはいえ、崔承喜は朝鮮で民族舞踊を習ったことがないのだから、その伝統の正統的な継承者であるとはいえないだろう。しかも崔承喜はその当時からすればかなり裕福な家庭に育ったので、土着の民俗舞踊が根づいていた民衆の世界からは遠い環境に育ったとあってよい。

おそらく、崔承喜は日本という異邦にあって、こどものときから親しんできたまわりの人たちのちょっとした仕草や体の動かし方を思い出し、町に出ればいつでも見かけた男女が歌にあわせて踊る姿を思い出し、それを組み立てなおして、近代的舞踏のなかに組み込んでいったのではないだろうか。そこにあるのは、伝統の正統な継承ではなく、かすかな記憶の想起とそこからの再創造である。しかも崔承喜はそれを頭で分析するのではなく、自分の身体を通じて表現したのである。事実、崔承喜の名前を高めた演目である「エヘヤ・ノアラ」は、自分の父が酔っぱらったときに見せてくれた踊りの思い出にもとづいているという。しかし、このようなやり方は、近代主義者にも民族主義者にも十分に理解されなかったかもしれない。このことは最後でもう一度ふれる。

崔承喜の生涯で厄介な問題は、彼女の対日協力をどう見るかということである。戦争が進むにつれて軍の圧力はますます強力になり、ついには一九四二年から彼女は日本軍の慰問公演に出かけることになる。このような「親日的」行動に対する周囲の批判は、すでに終戦直後からも投げかけられた。最近韓国で発表された『親日人名辞典』にも彼女の名前があげられている。わたしは、韓国では「親日派」（この概念は、韓国語では「日本に親しみを覚える者」というよりは、「日本の植民地支配に加担した者」という意味である）を追及するべき十分な理由があると思う。そして、崔承喜が「親日的」な行為をとったことも事実である。しかし、芸術家としての崔承喜に対する評価は、そうした政治的断罪とは別のレベルでおこ

なうべきであると思う。金賛汀氏はこう言っている。

「崔承喜が北朝鮮で失脚し粛清されたことから、北朝鮮の政治路線に同調する一部左翼系の論者には、戦時中、彼女が日本陸軍の要請を受け、中国戦線の日本軍慰問公演を数多く行った事実を取り上げ、日本の中国侵略の戦争協力者であるかのような、断罪の論理を展開する人もいた。私はそれらの記事や論文を読んだとき、どこかに権力におもねる匂いを嗅ぎ取り、いい気持ちはしなかった。人間崔承喜や近代朝鮮舞踏の創造者としての評価とは違う、何となく政治的な匂いである。波乱に満ちた人生のその時々的心情や歴史的背景を汲み取れず、行動の一部や断片的な事実関係を拾い上げるだけでは、崔承喜の全貌が理解できるものではないという印象を抱いた。」（金、一四）

わたしも同じように感じる。

この時代を生きた芸術家は、政治の荒波をなんとかして乗り切らなければならなかった。しかもその荒波は一方向からだけ来るものではなかった。崔承喜も例外ではない。日本で活動するときには、この朝鮮人舞踊家に対して、官憲の厳しい目がたえず光っていた。アメリカに公演旅行に行ったときには、FBI からスパイの嫌疑をかけられていた。日本軍への協力は、彼女に「親日派」のレッテルを貼る原因になった。北に渡っても、五〇年代までは「人民俳優」の称号を授与されるなど、恵まれた状況にあったが、五〇年代末に夫の安漢が失脚すると、しだいに崔承喜の地位もあやうくなり、六十年代なかばから消息がぶつりととどえた。かなり長い間、没年さえ発表されなかったほどである。

このように植民地支配と帝国主義に翻弄された崔承喜のことを考えると、やはり同じような運命をたどった他の女性の舞踊家や歌手のことを思い出すにはいられない。彼女たちの生涯は、崔承喜の姿を写す鏡にもなってくれると思う。それはジョセフィン・ベイカーとカルメン・ミランダである。

### 三 ジョセフィン・ベイカーとカルメン・ミランダ——「踊る女」たち

ジョセフィン・ベイカーは、一九二〇年代のパリを熱狂のうずりに落とし入れたアフリカン・アメリカンの舞踊家である（注4●）。

当時のパリは「野性」を歓迎していた。1909年からは、ディアギレフ率いるロシア・バレエ団の定期的な公演が行なわれていた。そこには、ニジンスキーという神話的な舞踊家があった。ディアギレフたちは、ことさらに「ロシア的なもの」「東洋的なもの」を演出して、聴衆のエキゾティズムを満足させた。そこには『春の祭典』のような野性的なリズムがあり、『シェヘラザード』や『サロメ』のようなエロティックな恍惚感があった。

このように、身体をさらけ出す舞踊という芸術は、野生への誘いとなった。近代の合理主義にあきたらなくなったひとびとは、舞台のうえで舞踏家が乱舞する身体の躍動を求めたのだろう。そして、そこにはかならずエキゾティズムやオリエンタリズムがつきものであった。新奇なものや非合理的なものに対する欲求がふくらんでいたのだ。

だからジェセフィン・ベイカーが自らの漆黒の肉体をさらけだして、「アフリカ的なもの」を舞台であからさまに提示したとき、パリの観客は待ち望んでいたものがやっと来たと思ったにちがいない。聴衆は、彼女の踊りの恐ろしいほどの躍動感とエロティシズムに熱狂した。ひとびとはベイカーの踊りのなかに、すでに流通していた「アフリカ」のイメージを確認すると同時に、それが眼前に現実として立ち現れたことに驚いたのである。

しかし、ジョセフィン・ベイカーはアメリカ生まれで、アフリカには一度も行ったことがなかった。言ってみれば、彼女は「アフリカン・アメリカン」としてヨーロッパで「アフリカ」を演じ続けたのである。パリの聴衆にとってみれば、彼女が「黒人」であるというだけで、「アフリカ的なもの」を表わすのに十分であった。ここにはおそるべき人種的なステレオタイプがある。

それでは、ベイカーはヨーロッパ人の好みに合わせて、偽の「アフリカ」を演じつづけていたにすぎないのだろうか。世の中に流通するステレオタイプを利用して、にせものの芸をでっちあげていたのだろうか。そうではないと思う。

ベイカーの踊りを描写した文章は、定型的な紋切型でうめつくされており、その意味でオリエンタリズムの見本市のようなありさまを呈している。それらの文章は、彼女の踊りの肉体的性、動物性、煽情性、エロティシズムをことさらに強調している。さらにそこに、「ヨーロッパ対アフリカ」という二項対立をさまざまに変換させて、精神／肉体、理性／感情、大人／子ども、人間／動物、男性／女性などの二項対立的ステレオタイプが総動員される。

ベイカーの踊りを描写するにあたって、こんな紋切型のステレオタイプが頻繁に使われたのは、彼女の踊り、というよりも身体の運動が言語によっては記述できない種類のものであったからである。つまり、舞台の上の身体と観客のあいだで空気のバイブレーションが生じ、それを通じてたちどころにわかることでも、ことばによってはどうしても描ききれないものかしさがあるからこそ、そのようなステレオタイプに頼らざるをえなかったのだろう。ここでもやはり、ベイカーの踊りを再現することはできないわけだ。

それでは、ベイカーは通俗的なオリエンタリズムのステレオタイプが押し付けられるのに抵抗したのだろうか。どうもそうではないような気がする。ベイカーは、そのような紋切型の「アフリカ」を演じ続けながら、彼女が巧みにそれを自分にしかできないパフォーマンスへと変換させていったのではないだろうか。だからベイカーの踊りを見て、そこにアフリカの伝統的な舞踏が見られないことを批判したり憤慨したりするのは、的外れである。むしろベイカーの踊りは、ヨーロッパの貧しいアフリカ認識への批評になっているといえる。

ベイカーの踊りはことばによる貧弱な形容を拒否するような「エロスの躍動」と「存在の尊厳」に貫かれていた。この二つのものがまったく矛盾しなかったところにベイカーの踊りの魅力の秘密があるように思える。そして、わたしが崔承喜の舞踏に見出したいと思うのも、おなじものであるにちがいない。

もうひとり、カルメン・ミランダ（一九〇九—一九五五）はどうだろうか。カルメン・ミランダは、三十年代にブラジルのサンバを確立させた功労者のひとりである。二九年にデビ

ューした後、三十年代にたてつけにヒットを飛ばし、ブラジルで大人気となる。その後、アメリカのプロデューサーに引き抜かれて、アメリカに活躍の場を移し、「ブラジルの爆弾娘」という異名をとって多くのハリウッド映画に出演した。カルメン・ミランダが世界的に知られるようになったのは、これらのハリウッド映画を通してである。

しかし彼女の悲劇はここからはじまった。カルメン・ミランダに求められたのは、アメリカから見た「南米」のステレオタイプをそのまま演じることであった。たとえば、ハリウッドの出演二作目として『遙かなるアルゼンチン』という映画がある。当時大人気だった女優ベティ・グレイブル—奪取彼女はアメリカ兵士たちのアイドルだった—が主人公のたわいもない映画だが、カルメン・ミランダはブラジル出身なのに、どうして「アルゼンチン」なのか、と思う人もいるだろう。この映画のなかで、カルメン・ミランダはダンスホールに出演する歌手として本人の役を演じている。だから、ブラジルから巡業に来たという解釈も成り立たないわけではないが、そういう気配もない。しかも映画の冒頭でカルメン・ミランダが歌う歌は“Down South American Way”という題名で、ただの「南アメリカ」でしかない（この映画の題名は“Down Argentine Way”であるが）。つまり、この映画を見たアメリカの観客にとって、「ブラジル」と「アルゼンチン」の違いなどどうでもいいのである。ただ「南米的な雰囲気」がそこにかもしだされていれば十分だったのだ。

このカルメン・ミランダの悲劇について、音楽評論家中村とうよう氏はこういつている。「[カルメン・ミランダは] アメリカでは低俗な娯楽映画に数多く出演し、頭の弱い南国女の役でけたたましく騒ぎ回るだけの安っぽい芸人、というイメージが強いに違いない。三九年にアメリカの興行師に引っ張られて渡米し、ハリウッドで大活躍したが、そこで押しつけられた役柄は最悪のエクゾティシズムだった。それでも期待に応えるべく懸命に努力し、強度のストレスにさいなまれ続けたあげく、スタジオのなかで発作を起こし死亡した。そんなカルメンを、われわれはアメリカ資本が押しつけたイメージによって判断してはならない。それはカルメンの真価から遠く隔たっているのだから。」（中村、六二）

ある意味で、カルメン・ミランダは、アメリカの帝国主義戦略の犠牲になったともいえる。これはけっして大げさな言いかたではない。政治学者のシンシア・エンローは、「わが心のカルメン・ミランダ」という文章のなかで、つぎのように論じている（Enloe）。一九三〇年代後半、合衆国政府は、ラテンアメリカ諸国に対して、それまでの軍事力中心の政策から、もっと「ソフトな」イメージ戦略へと移行することを迫られた。こうして、アメリカ合衆国とラテンアメリカを友好関係で結付けるための「わが隣人」政策が開始される。そしてハリウッド映画もそこに積極的に加担した。その役目は、アメリカの聴衆に向けて、ラテンアメリカの「楽園的」イメージを売り出すことであり、カルメン・ミランダはそのイメージを演じるのに適役だったというのである。

『ギャングズ・オール・ヒア』という映画のなかで、カルメン・ミランダはバナナで作った衣装やアクセサリーを身にまとい、バナナに囲まれて歌った。そのまわりには、三十名以上の女性が並び、大きな模型のバナナを一斉に上げたり下げたりする。そして最後には、カ

カルメン・ミランダの頭から無数のバナナが飛び出る仕掛けになっている。この大量の「バナナ」の山がカルメン・ミランダのイメージを決定づけた。まさに第三世界のプランテーションで大量生産されるバナナこそ、帝国主義と植民地主義を象徴する果物である。カルメン・ミランダだけではない。ジョセフィン・ベイカーが最初にパリの観客を熱狂させたのは、腰に何本ものバナナをぶらさげて踊る「野生のダンス」だった。ジョセフィン・ベイカーもカルメン・ミランダも、文字通り植民地主義に身体を縛られながら自己の表現を追及していったのである。しかし、ベイカーは勝利したが、ミランダは敗北した。故郷を離れて極度の疲労にさいなまれたミランダは、テレビの番組撮影中に心臓発作を起こして亡くなったのである。

カルメン・ミランダにとって悲劇だったのは、故郷のはずのブラジルから厳しい扱いを受けたことである（実は、彼女はポルトガルからブラジルに一歳のときに移民としてやって来たので、国籍はポルトガルらしい）。三九年にアメリカに渡った後、四十年にミランダはブラジルに一時帰国して公演するが、彼女を待ち受けていたのは、「アメリカに魂を売り渡した女」という屈辱的な非難の嵐であった。つまり、カルメン・ミランダは、アメリカでは安っぽいステレオタイプを押し付けられ、ブラジルでは「裏切り者」のレッテルを貼られ、こうして居所がなくなってしまったのだ。それでも彼女は「期待に応えようと」必死にがんばった。それは、自分を見に来るお客さんに精一杯喜んでもらいたいという純粋な気持ちだったような気がする。彼女はエゴイスティックな芸術家ではなく、みんなの心に入り込もうとした無私の芸人だった。

カルメン・ミランダがブラジルで残した最後の録音のなかに、こんな歌詞の歌がある。

みんな私がアメリカかぶれしたと言う  
お金の亡者でとても金持ちになって  
クイーカの音を聞いたら身の毛もよだつだなんて  
でもなんでそんなに私の悪口を言うの？  
私がほんとうにアメリカかぶれしたと思う？  
私はサンバの中で生まれ  
裏山に通って伝統的なバトゥカーダと夜中まで過ごしてきたのよ  
〈エウ・チ・アモ〉とは言っても〈アイ・ラヴ・ユー〉なんて絶対に言わない（注5●）

これはカルメン・ミランダが涙とともにつぶやいた悲痛なことばだ。わたしには、「親日派」批判を浴びせられたときの崔承喜の声のようにも聞こえてくる。

二〇世紀最大の哲学者であるウィトゲンシュタインは無類の映画好きだった。トリニティ・カレッジの自室での授業が終わると、へとへとになった頭脳を休めるために、よく親しい学生といっしょに映画を見に行った。ウィトゲンシュタインのお気に入りには、イギリス映画ではなく、今だったら B 級作品とでもいえるようなアメリカ映画だった。そして、彼の

お気に入りの俳優は、カルメン・ミランダとベティ・ハットンだったという（ノーマン、一六）。ベティ・ハットンが名作ミュージカル『アニーよ銃を取れ』の主演である。おそらくウィトゲンシュタインもこのミュージカルが好きだったのだろう。それでは、ウィトゲンシュタインが好きだったカルメン・ミランダの出演作は何だったのだろう。伝記の著者であるノーマン・マルコムがこの点を伝えてくれないのが残念である。いかにもマジメ人間のウィトゲンシュタインと愛嬌たっぷりのカルメン・ミランダという取り合わせは、ミスマッチで可笑しいが、何となくわかる気もする。もしかするとウィトゲンシュタインの目には、カルメン・ミランダが論理のはしごでは届かない高みで踊っているように見えたのにながいない。それは彼女の身体の躍動が生み出した高みである。

#### 四 肩の踊り

もう一度、崔承喜にもどろう。わたしにとって崔承喜は、ジョセフィン・ベイカーやカルメン・ミランダとおなじように、帝国主義と植民地支配の真っ只中で、国境を越えていった「踊る女」のひとりなのである。崔承喜は、伝統的な朝鮮舞踏の欠点は、顔を前に上げないこととジャンプの技巧が貧弱なことだと語っていた。崔承喜は顔を上げて真正面を見ずえることと、喜ばしく跳躍することをわたしたちに教えてくれたのだ。

それでは、あれほどひとびとを熱狂させた崔承喜の舞踊には、いったい何がこめられていたのだろうか。

日本にモダンダンスが輸入されたのは、一九一〇年代から二〇年代にかけてである。作曲家の山田耕筰や演出家の小山内薫は、留学先のヨーロッパで、イサドラ・ダンカンやロシア・バレエの舞台を直接見ており、その経験を日本にもちかえった。とくに山田耕筰は、多くの若い舞踊家にヨーロッパの現代舞踊の素晴らしさを熱烈に説きつづけた。そのなかから石井獏が育ってくるのは、すでに述べたとおりである。

崔承喜の賛美者に名を連ねる村山知義もまた、留学先のドイツでダンスやバレエの公演に熱中したひとりである。村山が惹かれたのは、表現主義よりはむしろ構成主義的な舞踊の方だったようだ。村山は後にプロレタリア演劇の中心となる劇作家・演出家として有名になるが、帰国して最初に発表した文章は「ダンスの本質に就いて」という舞踊論であった。村山はこの文章のなかで自らを「踊り手」といつているほどだ（國吉、一〇六一―一二）。

川端康成もまた舞踊に造詣が深かった。昭和初期に書かれた川端のエッセイを見ると、日本舞踊や近代舞踊など、さまざまな種類の舞踊会に頻繁に出かけていることがわかる。しかも、川端は現代の舞踊がどうあるべきかという問題を考えていた。崔承喜に対する的確な批評は、そうした川端の舞踊への傾倒から来るものだろう。だから、川端も村山も「植民地朝鮮から来た美貌の踊り手」に対する好奇心から崔承喜を迎えたのではない。彼らには舞踊に対する自覚的な認識があり、そのうえで、現代舞踊の流れのなかに崔承喜を位置づけられるだけの見識をもっていたといえる。

一九三〇年代に入ると、石井漠の「新舞踊」に代表されるモダンダンスは行き詰まりをみせていた。そこには、古典バレエの伝統のないままに、ヨーロッパの現代舞踊を次々ととり入れざるをえなかった日本の事情があった。ちょうどそうしたときに崔承喜が登場したのである。崔承喜の踊りに見られるダイナミックな生命力は、枯渇したモダニズムを乗り越える可能性を示しているように受け取られたのではなかろうか。事実、当時新進気鋭の舞踊評論家であった近藤孝太郎は、ヨーロッパの受け売りではない新しい現代精神の表現を舞踊に求めていたが、その近藤が熱心に見守っていた舞踊家のひとりが崔承喜であった（國吉、一六〇）。

民族的なものによってモダニズムを乗り越えるという姿勢は、ときには危険な方向に向かうことがある。それは日本主義、国粋主義、ファシズムなどの形をとることがある。崔承喜の踊りが一瞬にもせよ、そうした方向と同調したことがないわけではなかった。朴祥美氏が指摘するように、アメリカ公演のなかで崔承喜の舞踊がしだいに「アジア主義」的な方向に向かったことなどは、その一例である。

このアメリカ公演の問題は、崔承喜の理解について重要な視点を用意してくれる。舞踊が舞台芸術である以上、そこには観客との相互作用が欠かせない要素になる。だからアメリカに行けば、アメリカの観客に合わせた演出になるのはやむをえないだろう。しかし、植民地主義や帝国主義の文脈に囲まれている状況では、「見る者」と「見られる者」のあいだのオリエンタリズム的な力の作用がはたらくのである。とりわけ、被支配民族の女性の身体に対しては、あからさまな好奇と欲望の視線が向けられる。ときには、そこに失われた過去への郷愁や神秘の世界への憧れが混じりあうこともある。

驚くべきことに、崔承喜はこうしたオリエンタリズム的な視線をはっきりとはねつける態度を一貫してもっていた。崔承喜はアメリカでインタビューを受けると、自分は“**Korean dancer**”であって“**traditional Korean dancer**”ではないと常々いっていた。つまり、自分のやっているのは現代の朝鮮舞踊であり、けっして伝統舞踊ではないというのである。この点に関して崔承喜はたいへん自覚的であった。ところが、アメリカの観客が暗に要求したのは、古来から伝わる「伝統的な朝鮮舞踊」であった。そこには、「現代」を所有できるのは西洋だけであり、非西洋にあるのは「伝統舞踊」だけであるという偏見があった。アメリカ公演は最初不評であったが、その理由のひとつは、崔承喜の意図と観客の期待とのくいちがいにあった。

崔承喜の側にもアメリカの観客への配慮はあった。というのは、文化的背景がまったく違う観客に踊りを理解してもらわなければならなかったからである。そこで崔承喜は、踊りのなかに、外的動作を模倣する要素をいつもより多く取り入れた。しかし、この「模倣」の要素は、純粹芸術を目指したモダンダンスが否定してきたものである。そこで、アメリカの評論家や時評家のなかには、崔承喜の踊りの芸術性を否定する者さえ現れた。これなどは異文化接触のなかでよくある誤解の典型かもしれない。

しかし、模倣の要素のことは、よく考える必要がある。なぜなら、朝鮮の民俗舞踊のなか

で、動物のうごきや特定の人動作をまねたりする模倣的要素は、たいへん大きな役割を果たすからである（鄭、一九四—一九五）。もちろん、模倣とはいっても実際の動作をそのまままねるのではなく、なんらかの形で様式化されている。誇張したりデフォルメしたりすることもある。だからそれは単純な写実ではない。あくまで芸術的に昇華した「模倣」なのである。

この模倣的要素は、崔承喜の踊りに、ある種の娯楽性をもたらしたように思われる。わたしは崔承喜の踊りには、いい意味での娯楽性と大衆性があったのではないかと想像している。そして、崔承喜には、目の前の観客が何を望んでいるか、何を見たがっているかということを感じとる天性の勘があったような気がする。そうでなければ、あれほどの人気を博することはなかっただろう。そして、日本の植民地支配の暴力がますます強まるなかで、崔承喜がもっとも喜んでほしいと思った聴衆は、やはり朝鮮民族だったかもしれない。

崔承喜の日本での最後の公演を見たうちのひとりに中野重治がいる。後でそのことについて書いた文章のなかで、中野は、二つのことが自分を驚かせたといっている。ひとつは「彼女の踊りが変化して、西洋風の踊りから朝鮮の民族的な踊りへと移っていたこと」である。そして中野は、「西洋風の踊りをやめてあたらしく民族舞踊に乗りかえたというのではなくて、西洋風の踊りをやつてきた人として、その基礎の上に民族舞踊を取りあげた。だからそこで、朝鮮の民族舞踊はいつそう高い新しい姿を取つてあらわれていた」と的確な批評をあたえている。おそらくこれは崔承喜自身が望んでいたことにちがいない。そして、もうひとつの驚きは観客の様子であった。中野のことばを聞こう。

「第二は、それを喜ぶお客の朝鮮人たちのその喜びの大きさと深さだつた。あの、左右の肩をくつくつくつ……とゆするときの、客席の男、女、子ども、おじいさん、おばあさんたちのほとんど泣かんばかりのよろこび。その日彼らは朝鮮服を着てきていた。そのときのことは今もはつきり目に見えてくる。」（中野、二九九—三〇〇）

金賛汀氏は、この中野の文章のなかには、いくつかの「事実誤認」があると述べている。とくに、崔承喜の最後の公演があった 1944 年には、民族服の着用が厳禁されていたので、民族服を着た朝鮮人が観客にいるはずがないという（金、二一六）。それはその通りかもしれない。しかし、わたしが注目したいのは、崔承喜の踊りを見ながら左右の肩をゆする朝鮮民族の姿を中野が活写してくれていることである。この点だけ見ても、中野の朝鮮理解には深いものがあると感じられる。なぜなら、この「肩の踊り」、朝鮮語では「オッケチュム」（「オッケ」は肩、「チュム」は踊りの意味）こそ、朝鮮の民俗舞踊の本質をなす動きであるからだ。

朝鮮民俗舞踊の研究者である鄭昞浩氏はこういっている。朝鮮の民俗舞踊にはさまざまなものがあるが、そのなかに、誰もが即興で踊ることのできる「即興舞（ホトゥンチュム）」がある。これには決まった様式がないので、地域によっても踊る人によっても、さまざまな違いがあるが、そこにはひとつの共通点がある。それは「肩踊りをしながら腕を左右に揺する」動作である。鄭昞浩氏によれば、「この動きがほかでもない、韓国民俗舞踊の典型的な

踊りの動作なのである」(鄭、一三三)。この「肩踊り」は、踊りをまったく習ったことがなくても、朝鮮人なら誰でもすることのできる動作である。いわばそれは生活のなかに根づいた動きであり、リズムに合わせて自然に生まれる所作なのである。

韓国舞踊の研究者であるアメリカ人の女性が、ソウルの郊外で開かれた屋外の舞踊公演に出かけたことがある。そのとき彼女を驚かせたのは、観客の反応であった。舞台上で太鼓のリズムが小刻みに打たれると、観客のなかの老人たちが立ち上がり始めた。太鼓の音に合わせて彼らは肩を上下させて踊りはじめた。「それは多くの韓国舞踊のなかでもっともよく見られる特徴のひとつであり、韓国人はそれを『肩踊り』『オッケチュム』と呼んでいる」。すると、ひとりの女性がハンカチを取り出して、まるで伝統舞踊の『サルプリ』で長いスカーフをたなびかせるように、ハンカチをひらひらさせて踊りはじめた。舞台のうえに上がってしまい観客もいた。ひとりの老人が席にもどってきたが、それは腰を落ち着けるためではなく、仲間を誘って、舞台の上で踊るためであった (Van Zile, 4-5)。

もともと朝鮮民族は踊りと歌が大好きな民族である(わたしは、こういう言い方に本質主義の響きがあっても、一向にかまわないと思う)。その踊りはじめるときの最初の動作は、ゆらゆらと肩を揺する「オッケチュム」であった。崔承喜の舞台を見ていた朝鮮人の観客が一斉に肩を揺らす様子を、わたしは想像することができる。そして、舞台のうへの崔承喜もうれしそうに肩を揺すっていたにちがいない。わたしはこの想像のなかで、一瞬だけ崔承喜に出会えたような気がする(注6●)。

## 注

1 初出『文藝』第二卷第一号、一九三四年一月)。

2 崔承喜に関する文献がまったくないわけではない。日本語で読めるものには、先に引用した西木正明氏の小説以外に、金賛汀氏の丹念な評伝がある。また、最近では、崔承喜のアメリカ公演に焦点をあてた朴祥美氏の研究がある。韓国では、崔承喜が戦後に北に渡ったために、長い間正面から論じられることはなかったが、最近では、民族舞踊史のなかの一章を崔承喜に割いた本(성기숙 『한국전통춤 연구』, 현대과학사, 一九九九年)、専門的な舞踊研究の観点からの本(이애순 『최승희 무용예술연구』, 국학자료원, 二〇〇二年)、フェミニズムの視点からの著作(유미희 『20 세기 마지막 페미니스트 최승희』, 민속원, 二〇〇六年)など、さまざまな方向からの研究が行われている。崔承喜自身の文章と当時崔承喜の舞踊を論じたさまざまな文章を集めた本も出ている(『불꽃 : 1911-1969, 세기의 춤꾼 최승희 자서전』, 자음과 모음, 二〇〇六年)。また、一般向けの韓国舞踊史の紹介にも崔承喜がとりあげられている(이영란 『인물로 본 한국무용사』, 블루피쉬, 二〇〇九年)。さらに、英語で書かれた韓国舞踊の概説書では、そのなかの一章が崔承喜に割かれており、そこにはたいへん貴重な情報が収められている (Van Zile)。

3 初出『グラフィケーション』一九七七年七月号。

4 ジョセフィン・ベイカーについては、猪俣良樹『黒いヴィーナス ジョセフィン・ベイカー 狂瀾の1920年代、パリ』と荒このみ『歌姫あるいは闘士 ジョセフィン・ベイ

カー』という二冊の優れた本から多くを学んだ。

5 CD『カルメン・ミランダ／サンバの女王』（ライス・レコード）の田中勝則氏の解説より引用。

6 わたしは別のところで、崔承喜についてのエッセイを書いたことがある（「踊る女——崔承喜のこと」）。この論文は、そのエッセイが下敷きになっている。

## 文献表

- 荒このみ『歌姫あるいは闘士 ジョセフィン・ベイカー』講談社、二〇〇七年
- 猪俣良樹『黒いヴィーナス ジョセフィン・ベイカー 狂瀾の一九二〇年代、パリ』青土社、二〇〇六年
- イ・ヨンスク「踊る女——崔承喜のこと」、『図書』第七一九号、岩波書店（二〇〇九年一月）
- 川端康成「朝鮮の舞姫崔承喜」、『川端康成全集』第二七巻、新潮社、一九八二年、八〇—八五頁。
- 國吉和子『夢の衣装・記憶の壺—舞踊とモダニズム』新書館、二〇〇二年
- 西木正明『さすらいの舞姫——北の闇に消えた伝説のバレリーナ・崔承喜』、光文社、二〇一〇年
- 金賛汀『炎は闇の彼方に—伝説の舞姫・崔承喜』日本放送出版協会、二〇〇二年
- 鄭昞浩『韓国の民俗舞踊』白帝社、一九九三年
- 中野重治『中野重治全集』第一四巻、一九九七年、筑摩書房
- 中村とうよう『ポピュラー音楽の世紀』岩波新書、一九九九年
- 朴祥美「〈日本帝国文化〉を踊る：崔承喜のアメリカ公演（一九三七—一九四〇）とアジア主義」『思想』九七五号、岩波書店、二〇〇五年七月、一二六—一四六頁
- ノーマン・マルコム『ウィトゲンシュタイン』板坂元訳、講談社現代新書、一九七四年
- 三浦雅士『バレエ入門』新書館、二〇〇〇年
- 성기숙『한국전통춤 연구』、현대과학사、一九九九
- 이애순『최승희 무용예술연구』、국학자료원、二〇〇二
- 유미희『20세기 마지막 페미니스트 최승희』、민속원、二〇〇六
- 『불꽃 : 1911-1969, 세기의 춤꾼 최승희 자서전』、자음과 모음、二〇〇六
- 이영란『인물로 본 한국무용사』、블루피쉬、二〇〇九
- Van Zile, Judy, *Perspectives on Korean Dance*, Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2001.
- Enloe, Cynthia, *Bananas, Beaches and Bases, Making Feminist Sense of International Politics*, University of California Press, 1989.