

Title

戦後日本における「ストリップショー黄金時代」のバーレスク志向

The Orientation of the Golden Age of Japanese Striptease to Burlesque in Post-war Era

Name

泉 沙織

抄録

衣服を脱いでいく見世物であるストリップティーズは、日本では1947年に「額縁ショー」と呼ばれる活人画の展覧から始まった。以降広く「ストリップ」と呼ばれ現在まで形を変えながら続いている。本稿では、これまでの先行研究で「黄金時代」と呼ばれた初期のストリップの特徴を明らかにするとともに、当時の批評実践に着目して、ストリップを享受した男性たちのまなざしのあり方を捉えた。

「額縁ショー」が「ストリップ」と呼ばれるまでの間には、「ばあれすくショー」「リべらるショー」「デカメロンショー」などの様々な呼称があった。ストリップが「ストリップ」の呼び名を獲得してからも、度々「バーレスク」を名乗って上演され、各種メディアにおけるストリップに対する批評文の中でも、たびたび米国のバーレスクが引き合いに出されていた。

ストリップを多く報じた『内外タイムス』等の批評言説によれば、ストリップの中でも裸を見せるだけのショーは「エロショー」「ハダカショー」などと呼ばれ批判の対象であった。反対に、卑猥感のなく美しい肉體、巧みな構成と装置を用いたショーは好ましいストリップであるとされ、それこそが「バーレスク」であると理解されていた。つまり「バーレスク」という言葉が時にストリップへの高い評価を表していたのだが、観客が実際に好んだのは露骨な性表現であり、興行主も儲けるためには性表現を必要とした。

そこでストリップが「バーレスク」を名乗り「芸術」を志向することは、ストリップを見ることの後ろめたさや踊り子への哀れみを打ち消す働きがあったと考えられ、そうまでして女性身体を見ていたのは、占領によって排除された自らの男性性を確認する必要があったからである。さらに、踊り子の身体には米国のイメージが投影され、そうした表象を視線によって支配していくことは、敗戦を克服して男性性を再構築するための手段となっていたのである。

キーワード：ストリップ、バーレスク、ヌード、軽演劇

Abstract

S striptease, the performance of taking off one's clothes, was introduced to Japan in 1947 with an exhibition of tableaux vivant called "Gakubuchi (frame Show)". Since then, striptease has been widely called "strip" and has continued to the present.

This paper clarifies the characteristics of early striptease in Japan, which has been called the "golden age" of "strip" in previous studies, and focuses on the critical practices of the time that mimicked striptease as burlesque to understand the gaze of the male audiences.

According to the discourse in newspapers at that time, the stripteases that only showed nudity were subject to criticism. Besides, the shows with beautiful bodies, without obscenity, and with skillful composition and equipment were highly regarded, and they were thought to be "burlesque" especially by journalists. The word "burlesque" indicated their high regard for striptease, but what audiences liked was the explicit sexual expressions, and impresarios also needed those expressions to make a profit.

This paper points out the possibility that calling striptease "burlesque" and aiming for "art" functioned to counteract the guilt of watching striptease and the pity for the strippers, and the reason why the male audiences went so far as to look at female bodies was that they needed to confirm their masculinity, which had been eliminated by the occupation. Furthermore, images of the U.S. were projected onto the bodies of the strippers, and the domination of such representations by the male gaze seems to be a means of overcoming defeat and reconstructing one's masculinity.

Keyword: Striptease, Burlesque, Nude, Light Comedy

はじめに

衣服を脱ぎ裸体をあらわにしていく演芸のことを日本では「ストリップ」あるいは「ストリップショー」と呼ぶが、これは元々英語圏で striptease (ストリップティーズ) と呼ばれている。鶴見俊輔 (1990) が「一九二〇年代のアメリカで「ストリップティーズ」という新しい呼び名を得たのは、着ているものを一枚一枚ぬいでゆく (ストリップ) 間あいとリズムで観客をじらす (ティーズ) 芸になったからである」(鶴見, 1990, p.13) というように、すぐに服を脱いでしまうのではなく、観客をじらす表現によって身体に注目を集めるのが特徴的である。

日本におけるストリップティーズは、1947年に新宿帝都座劇場で行われた「額縁ショー」という活人画の展覧を起源とする説が最も根付いている。¹ これは歌や踊り、コントを取り合わせたバラエティショーの一部として行われ、舞台の上に置かれた額縁のなかで裸体の一部を覆った踊り子が静止したものであった。京谷啓徳によれば、「額縁ショー」上演を仕掛けたのは秦豊吉という人物で、秦は大正期に三菱合資会社社員として欧州に赴き、パリでヌードのレビューショーに刺激を受けたことから、日本でも同様に裸体のあるショーを上演したいと考えていた。秦は戦前から東京宝塚劇場支配人となるなど興行界に登場していたが、戦後に公職追放となると、検閲を掻い潜り裸体を舞台に上げる方法を模索した。そこで、戦前の厳しい検閲から GHQ の下部組織 CCD (民事検閲局) による思想検閲に切り替わり、また警視庁による取り締まりも曖昧であったことを利用し、生身の女性の裸体を用いた名画という体裁を取り「芸術」を標榜することで、日本の舞台に裸体を導入したのである (京谷, 2015, pp.216-229)。それ以降、日本におけるストリップは時代とともに形を変え今日まで続いており、現在では風営法の下におかれた性風俗の一つとしてみなされる。

ストリップを芸能史や風俗史の一角として記述する試みは、これまでに多くの人々によって行われてきた。新聞記者であった橋本与志夫や、井上ひさし、小沢昭一ら著名人による書籍は、ストリップの歴史や当時の見聞録を後世に残している。しかしながら、学術研究として日本のストリップを論じたものは決して多いとは言えない。額縁ショーや、かつてストリップが属した軽演劇の研究はある程度なされているものの、ストリップを単体で扱ったものは、以下に示す数本にとどまっている。

演劇学の分野では、橋本裕之 (2015) と後藤隆基 (2017) がストリップの研究を行なっている。橋本はストリップを芸能として捉え直そうと試み、その上演の場に注目して現代の踊り子との会話からこの職業に行き着いた経緯や仕事への向き合い方を聴取した。² ここから橋本は、ストリップは歌舞伎や能と同等の社会的評価を受けているとは言えないが、「見る／見られる」という視線が交錯する場に成立しており、踊り子の中に少なからず「芸」にまつわる意識が形作られていることを指摘している (橋本, 2015, p.264)。後藤は、占領期 (1945～1952) における小劇場や軽演劇、ストリップについて、秦豊吉と画家の東郷青児の発言を中心として考察している。東郷は元々秦と交流があったが、互いの演劇観やエロティシズムへの肯定感が一致したことから、秦から持ちかけられるかたちで共に額縁ショー『東郷青児アルバム』を上演した (後藤, pp.204-206)。後藤は昭和初期のモダニズムに見られる浅草レビューなどの女性の肉体の表象が、関東大震災後の都市文化であったことを戦後の状況と照らし合わせ、ストリップにおける女性の肉体とエロティシズムが第二次世界大戦後の都市再生の表象であったと述べた上で、東郷と秦の邂逅には、二つの戦後——第一次、第二次世界大戦後——の社会を裸体表現やエロティシズムを通して接続しうる可能性があったと指摘する。さらに後藤は、当時の多くの日本人は秦らの思惑通りにストリップを美として享受することができなかったが、ストリップや軽演劇の裸体表現は次世代の演劇やショーの「踏切板」となったことも指摘している (後藤, pp.213-214)。

Dumont & Manigot (2014) は、日本のストリップの変遷について歴史を辿りながら分析し、その特徴によっ

て時代を区分した。ストリップが登場した戦後の混乱期と、ストリップがより演劇的なものへと発展した1950年代、そして快楽を前面に押し出した1960年代の3つである (Dumont & Manigot, 2014, pp.135-136)。Dumont & Manigot は特に1950年代を「黄金時代」として扱っているが、この研究のみならず前述のような歴史書においても、とりわけ初期のストリップは「黄金時代」として称揚され、時にノスタルジーの対象とされてきた。橋本与志夫の『ヌードさん——ストリップ黄金時代』(1995)では、タイトルの通り「黄金時代」のストリップ史をまとめたものであるが、橋本は1953年の後半からストリップに翳りが見えたと記し (橋本, 1995, p.184)、テレビ時代の到来とともにストリップはそれと反比例して凋落していったとも述べている (同, p.192)。また、井上ひさしが編んだ『浅草フランス座の時間』(2001)の中で大笹吉雄は、東劇バーレスクルールの閉鎖された1954年1月までを「ストリップがもっともストリップらしかった時代」(大笹, 2001, p.125)としている。

このように、これまでに複数の文献で1947年から1953年前後の初期ストリップは「黄金時代」とされ、半ば伝説化されてきた。しかしながら、「黄金時代」とされた当時の新聞を読んでいくと、ストリップは新しい芸能として注目されつつも常に批評の対象とされ、世間からも厳しいまなざしを受けていたことがわかる。そこで本稿では、初期ストリップの歴史を振り返りながらその特徴を示し、新聞記者や批評家による言説を分析することで、初期のストリップを享受する人々の視線の様相を明らかにしたい。

1. 初期ストリップの特徴

まず初めに、1947年の「額縁ショー」以後に日本でストリップが根付いた経緯について概観してみたい。「額縁ショー」初演の数週間後に渋谷の劇場「東京フォーリーズ」でダンサーのラナ多坂が踊りの最中にポーズを決め、後ろから当時進行係をしていた田中小実昌が田坂のブラジャーを取った (橋本, 1995, p.14)。「額縁ショー」が静止していることを特徴とするのに対し、舞台上で身につけている物を取り去ったのはこれが初めてであると、のちに著述家となった田中自身も主張している (田中, 1970, pp.65-66)。その後同年の3月、日劇小劇場の「東京レビュー」で披露されたベリーダンスで全裸に近い状態まで脱いでいくパフォーマンスがなされたほか、軽演劇界ではその後も続々と舞台に裸体が登場した。この時期について橋本与志夫は「裸なしではショーも演劇も集客はおぼつかない時代」(橋本, 1995, p.28)と記しているが、この時点ではまだ「ストリップ」という呼称はなく、「額縁ショー」「ばあれすくショー」の他に「リべらるショー」や「ハイライトショー」などと呼ばれていた (同, p.32)。

1948年2月には、帝都座でドガの『踊り子』の活人画が披露された後に肉色のショーツとベール一枚で片岡マリが踊りまわったことにより、「額縁ショー」も動きを獲得し観客を驚かせた (同, p.30)。ストリップがストリップと呼ばれるようになったのはその翌月のことで、浅草常盤座の「デカメロンショー」を正邦乙彦がこう呼んだのが始まりであった (同, p.35)。

1949年12月には、日劇小劇場、ムーラン・ルージュ、浅草ロック座、新宿セントラル劇場、浅草小劇場の支配人及びプロデューサーが集まり「バーレスクショー連盟」を立ち上げている。同連盟は「いかがわしい裸の反乱や売れっ子ストリッパーの引き抜き、悪質ブローカーの排除」(同, p.64)、また「ストリップを技術的、芸術的に向上させよう」(同, p.65)、さらに時間にルーズな「ストリッパーたちに舞台人としての再教育を行う」(同, p.66)ため「バーレスク倫理規定」を制定した。³

当時のストリップの形式は、大まかに分けて二種類あったことが資料から読み取れる。一つはバラエティショーの形式で踊り子による歌、踊り、寸劇を見せるもので、もう一つは2、3本の劇を上演し、その中で裸を見せると

いうものだった（キネマ旬報，1953，p.124）。実際に当時の演目を見ていくと、より当時のストリップの構成を理解しやすくなるだろう。以下に幾つかの例を示してみよう。

新聞『内外タイムス』の記事によれば、1950年6月の浅草小劇場公演では喜劇『完全なる結婚』、バーレスク・ド・フレンチ『ベッドは夜使われる』、ストリップ『裸の博覧会』がまとめて同一の公演で行われている（内外タイムス，1950c）。また、現在の浅草東洋館にあたる浅草フランス座の第一回記念公演（1951年10月18日）は、歌舞伎ショウ『義経千本櫻』、現代劇『慾情集團』、グランド・バアレスクショウ『女の四季』の三本立てである（内外タイムス，1951d）。1952年の新宿セントラル劇場『ストリップ女地獄』のパンフレットからは、第一部としてセントラル・バーレスク『金瓶梅』、第二部にカワード・バーレスク『カサノヴァ地獄へ行く』が行われていたことがわかる（新宿セントラル劇場，1952）。『内外タイムス』の広告からも一例を拾うと、1953年浅草公園劇場のストリップゴールデンウィーク公演は、スリラー・コメディ『美女剥製』、関西キットヒットショウ『裸弁天御開帳』、パークバーレスクショウ立体バーレスク『ナイアガラの瀧壺』からなる（内外タイムス，1953）。

以上、例として1950年代初頭のストリップから別々の劇場の演目を挙げてみたが、このように多くの場合、一つの公演に二つか三つほどのショーが組み合わせてあり、新宿セントラル劇場『ストリップ女地獄』（1952）のように全体をまとめて「ストリップ」と呼びその中に「バーレスク」や「ショウ」「コメディ」「アルバム」「ヴァラエティ」「コント」などとジャンル名を付けた演目を行うものや、浅草小劇場『裸の博覧会』（1950）のように演目の一部を「ストリップ」と呼ぶものなど、構成の仕方は多様であった。

さらに、演目の中でも場面ごとに第一景、第二景とタイトルをつけていることも特徴的である。例えば、『ストリップ女地獄』の第一部『金瓶梅』は第一景「序詞」、第二景「姑娘踊る」、第三景「牡丹園」…と第十一景まで続く。また、劇として演じられる演目に男性も登場していたことは、現在の女性出演者のみで行われるストリップと異なることを、ここで言及しておきたい。さらに、初期ストリップでは上半身はスパンコールを乳首につけた状態またはトップレスになることが多かったが、下半身にはバタフライと呼んでいた布や装飾をつけており、全てを脱ぐ「全スト」は基本的に禁じられていた。

ストリップが当時どれほど人気だったかといえ、1950年の新宿セントラル劇場では、劇場の定員を400人、1日に3回公演としているところを正月には1日に3000人、日曜日は普段から2000人も観客が入ったほどの大繁盛で、その年の11月に赤字の危機に陥っても、観客は1日に平均して700～800人にまで来場していたという（真相，1950，p.39）。また、当時のストリップは性風俗というよりはあくまで芸能として考えられており、新聞でもストリップ関連の記事は芸能欄で扱われていた。

ここまでに、初期ストリップがどのようなものだったのか、その特徴を確認してきたが、そこで目につくのは「バーレスク」という言葉が度々使われていたことだ。ストリップ専門の劇場名としても、築地の「東劇バーレスク・ルーム」、銀座の「コニー・バーレスク」などがあり、当時「バーレスク」という言葉がストリップとともに認知されていたことが窺える。⁴

Dumont & Manigot (2014) は日本のストリップについて、「一般的にストリップ劇場は、1960年代にバーレスクから逸れていった。劇場はヌードパフォーマンスの性的な性質を強化し、ショーから喜劇的演目を排除した」（Dumont & Manigot, 2014, p.162, 筆者訳）と述べている。

北村紗衣 (2011) によれば、バーレスク (burlesque) とは、ストリップティーズを中心にさまざまな演芸を組み込んだパフォーマンスであり、17世紀以降に風刺的、戯作的な文芸作品のことを指す英単語として使われるようになった。19世紀には名作劇をパロディ化し、女性の色気を強調した喜劇的演目はこのように呼ばれ、以降はバーレスクといえ、ストリップティーズのことを指すようになる。1920年代より特に米国で流行の兆しを見せる

が、1970年代には批判が強まり時代遅れの芸能となっていった。1990年代以降には「ニューバーレスク」あるいは「ネオバーレスク」として復興し、ストリップティーズを軸とした雑多な芸能が展開されている。過去のバーレスクパフォーマーやハリウッドスターなどのグラマラスでノスタルジックなイメージを参照しつつも、異性愛者男性のみに偏らない多様な観客層を持つことが特徴的である（北村，pp.105-107）。

現在の日本におけるストリップとバーレスクは区別されているものの、ともにストリップティーズを中心とし、直接的な性サービスはない。一般的にニューバーレスクの潮流を汲み、乳首を覆った「ペイスティ」と呼ばれる衣裳と局部を隠す装飾を残すストリップティーズを「バーレスク」と呼び、ストリップ劇場で演じられ、全ての衣裳を脱ぐストリップティーズは「ストリップ」と呼ばれる。⁵

話題を戦後日本のバーレスクへと戻すと、日本で初めて「バーレスク」と名付けたショーを上演したのは、ジューン河戸と名乗った岡田恵吉である。岡田は、1947年10月から1952年1月を日本バーレスクの最盛期だと述べている。

日本のバーレスクは、昭和廿二年十月日劇小劇場で、新風ショウの為に上演した、秋の抱擁といふ僕のバーレスク、ショウが、第一号だ。それ以前に日本の舞台にバーレスク、ショウといふ言葉を使つた歴史は見られない。このショウで、僕が名をつけた当時の少女歌手美空ひばりが、藤尾純・伴淳三郎と共に初舞台を踏んでいる。（中略）昭和廿四年十月廿七日、これも日劇小劇場で僕がジューン河戸の名前で上演した女の宮殿を第一作に、昭和廿七年一月の女の門松を最後に日劇小劇場の閉鎖までの約五年程が日本バーレスクの最盛期だった。（岡田，1958，p.45）

ここまで示した資料の内容から、ストリップの「黄金時代」とされてきた1940年代後半から1950年代前半の時期に、日本のストリップはバーレスクを明確に意識していたと言えるだろう。そしてそのようなストリップは、バラエティーショーや演劇の中に裸体を盛り込むものであり、今日のストリップとも、ニューバーレスクとも異なる形式を持っていた。そこで次節では、「バーレスク」の語彙に着目しながら、実際に「黄金時代」のストリップを取り巻く批評言説を読み解き、当時のストリップが受けていた評価のあり方を示す。

2. バーレスクを目指すストリップ

「バーレスク」という言葉はストリップへの批評においても重要な役割を担っていた。当時の新聞記事を読んでいくと、ストリップという呼称が出来てからも、批評においてはその演目の優劣によって、さまざまな呼び名で形容されていたことがわかる。

舞台でのハダカが解禁されてから六年、単なるヌードからヌード・ダンスへ、そしてストリップ・ティーズへ、バーレスクへとひと口にストリップといわれるハダカの見世物も、この六年間一応進歩？の跡を見せ、最近は帝劇の「モルガンお雪」「マダム貞奴」と大劇場にまで進出した、⁶（内外タイムス，1951c）

上記の記事では、「単なるヌード」を下位概念として、その上位に「ヌード・ダンス」や「ストリップ・ティーズ」を位置付け、最上位の概念として「バーレスク」の語を用いている。また、以下に示す『内外タイムス』や『読売

新聞』の記事「エロ・ショウからバアレスクへ発展」は、「フロアショウ」や「エロショウ」という言葉をストリップへの低い評価を表すために用い、このようなストリップが発展したものを「バーレスク」と呼んでいる。⁷

内容もたしかに向上はしているが、出演者もフロアショウ然として来たことが目立つ、裸の踊子よりもデュエットの田村永子、斎藤政子あたりに見るコケテイツシュの方が新鮮だし強烈である、このへんにバーレスクへの方向が指示されているようだ（内外タイムス, 1949）

かつての単なるエロ・グロ時代とは異り一応本場のストリップ・テーズを見て来た人たちの演出によるために曲りなりにもバアレスクの形態をととのえて来たために卑わい感がなくなつた、（読売新聞, 1949）

評価の内容を読み解くと、例えば上記の記事では、「コケテイツシュ」で「新鮮」、「強烈である」と賞賛された踊りは裸でなくとも「バーレスクへの方向」であると理解され、バーレスクの形態は「卑猥感がな」いものだとされている。他にも以下に示す記事のように、「芸に主眼点を置いた」もので、時に上等な「装置」があり「盛沢山な出しものをウイトとヴオリュームで構成」されたもの、さらに「筋のあるようなもので、面白く楽しい」ストリップは「バーレスク」的だと賞賛された。

ハダカを主体としたストリップが芸に主眼点を置いたバーレスクの線に進んだことはなんといつても本年度最大の収穫である、（内外タイムス, 1950e）

アメリカ式バーレスクの匂が横溢している当劇場は今週も盛沢山な出しものをウイトとヴオリュームで構成（ジユン河戸）して面白いが場末の小屋の感が抜け切らないのはどうしても惜しい、ストリップは人間臭プンプンたるところが適当だといつてもアチャラカにドロ臭さをつけ加えたようなドサ味を強く出さずともいゝような気がする（内外タイムス, 1951a）

二部の「わが谷はくれない」十景以下の装置（牧敏）はバーレスクの美術として素晴らしい（内外タイムス, 1951b）

S 劇場の T 氏も「これからは筋のあるようなもので、面白く楽しいものでなければ客は呼べないでしょう、いわゆるバーレスクの線です」といっている、（内外タイムス, 1951c）

反対に評価が低く「バーレスク」の対極にあったのは、裸を見せることに終始したストリップであり、そのようなショーは「大衆的藝術性を持たない単なるハダカの賣物」、リズムに乗らない「裸の出しつばなし」、「芸がない裸を並べたただけ」のショーであると記述されている。

大衆的藝術性をもたない単なるハダカの賣物を追放すること—これがハダカ・ショウに與えられた一九五〇年の課題でもあるが、その意味で最近この種ショウの傾向がようやくアメリカ式バーレスクの本来の方向に立ち直つてきたことは大いに期待してよいわけだ（内外タイムス, 1950a）

元来のストリップはミスタンゲット、ペーカー、シュバリエ等が活躍したパリのムーラン・ルージュではバーレスクの合間にお色気をそえたのが本筋らしいが、今の東京ではセントラル、ムーラン、ロツクなど裸の出しつばなしで、リズムに乗る裸体芸術は何処へやら、専ら催淫剤の役目を果たすに過ぎない（内外タイムス、1950b）

他にストリップ「裸の博覧会」（十二曲）があるが、芸がない裸を並べたただけ、いまさらハダカの陳列ではあまりに芸がなさすぎよう、だがチェリー戸川はもつと突込めば独特の味を出せるかも知れない（内外タイムス、1950c）

このように、新聞記者たちは「芸」や「芸術」という言葉を使い裸そのものを批判する一方で、裸を用いて工夫を凝らした「バーレスク」を称揚していた。ストリップにおける「芸」の重要性を解いたのは新聞記者だけではない。当時、時代の寵児であった坂口安吾は1950年の『文藝春秋』8月号に「ストリップ罵倒」という文章を載せている。坂口は1946年に『新潮』に発表した「墮落論」や「白痴」で一躍脚光を浴びたが、作品において繰り返し「肉体」をテーマとして取り上げて扱ったことから「肉体文学」と分類されることもある（狩俣、2019、p.234）。著名人の坂口が痛切にストリップを批判したこの文章は影響力が大きく、その後もストリップにまつわる記述には坂口の批評が多く引用された。

裸體の色氣というものは藝の力によつて表現される世界で、今のストリップは藝を忘れた裸體の見世物、グロと因果物の領域に甚だしく通じやすい退屈な見世物である。（中略）女の美しさというものは、色氣、色ッぽさが全部、それできまるものである。裸體とても同じことで、生のままの裸體を舞臺へそのまま上げたつて、色ッぽさは生れやしない。脚本がうまくても、どうにもならない。舞臺の上の色ッぽさというものは、藝の力でしか表現のできないものだ。（坂口、1950、p.148）

坂口も、裸體の「色氣」に必要なのは「芸」であり、それを欠くものは「グロ」であると批判している。坂口は脚本の力に重きを置いておらず、あくまでも女性の美は「色氣」のみに宿り、生まれたままの姿を「芸」によって「グロ」から美的な「色氣」へと昇華させることが大切であると説いている。

美術史家のケネス・クラークは、裸を表す言葉の *naked* と *nude* を区別している。*naked* が「丸くちぢこまった無防備な身体」（クラーク、1956=2004、p.18）であるのに対して、*nude* は「均整のとれた、すこやかな、自信に満ちた肉体、再構成された肉体のイメージ」（同、p.18）であるとクラークはいう。

知識人たちがストリップを論じる上で「単なるハダカ」（内外タイムス、1950a）と「バーレスク」を明確に区別し続けたのは、クラークの論じる通りの意図があったことだろう。ストリップを舞台芸術たらしめるためには、踊り子の肉体を *naked* から *nude* にしなくてはならなかったのである。そして、*naked* を *nude* へと押し上げて、ストリップを「バーレスク」にするために必要なものは、ほかでもない「芸」の力であった。

「芸」によって肉体の価値を高める営みは、その時代的な背景と深く結びつく。ストリップが戦後に生まれ、「黄金時代」の終焉が占領の終了とほぼ一致していることは、偶然の産物ではないだろう。次節では、知識人がバーレスクを志向する傍らで興行主や観客がどのようにストリップを享受していたかを示し、占領期という時間軸に照らし合わせて考察を試みる。

3. 占領と肉体

前節までに、知識人らが初期ストリップを論じる際に「バーレスク」を志向していたことを述べてきたが、興行主や観客は彼らの思惑と同様にストリップを享受していたわけではない。『改造文芸』の1950年6月号には、記者が実際に劇場に赴き、そこで働く係員やさまざまな観客に話を聞いていく様子が掲載されている。

記者は新宿セントラル劇場の舞台係に話を聞くと、「そりあ美しいものをやつて行きたいとは思っていますけどもね。受けないんですよ、そういうものは。えげつない、情慾的なコントや、露骨な踊りが受けるんです。出しものによつて現金な程観客の入り違いますからね」（改造文芸，1950，p.71）という返事があった。これについて記者は「彼は、美しいものをやつて行きたいという意圖が充分舞臺に反映されない所にエロ・ショウの根本的な缺陷がある。例えば、こつた舞臺装置に金をかけるよりは、その分だけ裸をふやさうというのが、「上の人」の方だという」（同，p.71）とまとめており、劇場側の方針としてはバーレスク的な路線のために経費をつぎ込むよりは露骨な性表現や多くの裸体表現を盛り込んで観客を増やしたい意圖があったことを伝えている。

また、観客の一人として紹介された「大衆娯楽雑誌記者」を名乗る29歳の男性は、

日本的ストリップ・ショウを作り出そうとしている製作者のネライ所、非常に結構。大人の演劇として、これは非常にいゝものだ。——一口に言えば裸を見に来るんでね。美しく、セックス・バリューのある肉體さえ見せてくれればいゝんだよ——勿論、踊りはもつとうまくなつてくれなきあ困るけど、エロ・ショウの特質は矢張り性慾を感じさせる所にあるね。（同，p.73）

と述べており、観客も「大人の演劇」としてストリップの試みを評価しながらも性的アピールに富んだ肉體表現を求めていたことが示されている。

前節で示したように、単なる裸が「バーレスク」へと変貌したことを安堵した批評があったにもかかわらず、結果的に時代を下るにつれてストリップがより性的なものへと変化したのは、本当は卑猥なものが見たい、卑猥なものの方が儲かるという意識があったからに違いない。

岡田恵吉が日劇小劇場の閉鎖した1952年1月までをバーレスクの最盛期であると述べたことについては第1節で触れたが、日劇小劇場の閉鎖とその再出発に関する一つの騒動は、大衆の裸への欲求と当時謳われた「芸術」志向との拮抗について重要な示唆を与えうる。

橋本与志夫によれば、1952年1月に日劇小劇場が閉鎖したのは公職追放が解除され東宝の社長になった小林一三が「裸追放」の宣言を行なったことを発端とする。その方針はストリップに変わり高級なショーを上演する日劇ミュージックホールを新しく開場するというもので、これに多くの踊り子が反発してストライキが起こった（橋本，1995，pp.146-147）。彼女らの反発も虚しく東宝の方針通りに日劇小劇場が閉鎖され、3月に越路吹雪主演の公演を皮切りに日劇ミュージックホールが開場するも興行は失敗に終わる。ここで、当時の運営委員であった丸尾長顕は「ヌード芸術」と称して再び裸に頼ることを決め、人気ストリッパーのヒロセ元美、伊吹マリ、メリー松原にストリップを廃業して「新しいヌード芸術」に邁進するという旨の声明文を出させることになった（同，pp.159-160）。

『浅草フランス座の時間』所収の石崎勝久の談によれば、「『ハダカじゃなくてヌード』『ストリッパーでなくマヌカン』『ショーじゃなくて芸術』」（石崎，2001，p.198）というのが丸尾の「作戦」であった。つまり、結局は裸がなくては儲からず、言葉巧みに裸を「芸術」として打ち出すことで再起を図ったのである。

社会学者の笠間千浪は、アジア太平洋戦争敗戦後に連合国統治下に置かれた日本が、占領軍側の優位な男性的位置に対して「女性化した」としばしば指摘されることに対して、米国が「男性的位置」、日本が「女性的位置」に再定義されたからこそ、日本人男性は女性と同一化したのではなく、その位置から逸脱しようともがいていたのだと論じている（笠間，2012，p.228）。さらに笠間は、ストリップの始まりや当時米兵を相手にした街娼である「パンパン」表象の例をとって、占領期の文化に女性身体表象が一般社会に噴出したことについて、それが「性の解放」と誤解されてきたことを説いた上で、「敗戦のトラウマがまだ生々しい時期には、とりわけ女性身体表象を強調することによって、自らの男性性をまず確認する作業が始まった。そして、その女性身体を性的に征服する表象によって（「女性の去勢」）男性性の回復を試みたのである」（同，p.232）と述べている。ストリップは女性身体を性的な視線で征服することのできる芸能であり、ストリップを口実に女性の肉体を見ることは、米国に対し劣位に置かれた日本人がその揺らいだ男性性を再確認する行為であったと言えるだろう。そして、その視線の先で踊り子に投影されていたのもまた米国であったのではないだろうか。これは、リリー谷、サリー宮川、メリー松原など、踊り子の多くが欧米風の名前を付けられていたことや、日本人ストリッパーが金髪のかつらをつけた「金髪ストリップ」が人気を集めたという当時の傾向（Dumont & Manigot, 2014, p.154）⁸ が示唆している。このような傾向は、単なるアメリカへの憧れのみを表していたわけではないだろう。ストリップの男性観客は、占領により失われた男性性を回復させ、敗戦のトラウマを乗り越えようと米国を見つめながら女性身体にまなざしを向けていたのだ。

秦豊吉のように欧米のバーレスクやきらびやかなレビューに単純に憧れていたインテリ層もいたのであろうが、秦が活人画を用いて舞台に裸をもたらした「額縁ショウ」や、「バーレスク」的であるストリップを志向した一連の批評、「ヌード芸術」と称して再起を図った日劇ミュージックホールを例にとれば、当時の人々がストリップを通じた一つの動きとして女性の naked を nude へと「芸」の力を借りることで押し上げたのは、自らの「男性性の回復」のために裸を見ることへのエクスキューズであり、後ろめたさの正当化とも言える。『改造文芸』1950年6月号を読み返せば、観客が踊り子に対してどこか哀れみや同情の気持ちを感じていたことがわかる。例えば22歳の事務員の男性は「踊り子は可哀想。生活は苦しいんでしょねえ」（改造文芸，1950，p.81）と述べているし、田舎から来たという55歳の男性は、

（前略）踊る方は笑つてなきやいけない、こつちも見ていて氣の毒だと思つているんだからね、生活も樂ぢやないだろうし、我々がたのしむ爲のギセイ者だつていう感じなんで、それが苦しそうな顔をしていると全く見ていられないよ。“アタしは泣いているんぢやありません”と、ニッコリ笑つてくれると、こつちも安心出来るしたのしいよ、何しろ遠慮しいしい見ているんだからね（同，p.81）

と発言しており、記者は「二〇代の青年も、五〇代の老人も、ストリップショウを見ることについて何らかの形でひけめを感じているらしい」（同，p.81）とまとめる。哀れみながらもストリップを通して裸体を鑑賞するためには、「芸術」を志向していることが最も都合が良かったのである。「芸術」という言葉は、当時のストリップが抱えていたさまざまな問題や、踊り子への哀れみを都合よく隠して矮小化する。⁹ こうして、初期ストリップを取り巻く知識人、興行主、観客らのまなざしは、複雑に絡み合いながらも同様に女性身体を客体化していった。この営為は敗戦から占領といった社会的背景に回収されるものであり、ストリップは当時の世相を大いに反映した文化の一つだったと言えるだろう。

おわりに

本稿では、ストリップの歴史を振り返りながら当時の資料を読み解き、「黄金時代」と呼ばれた初期のストリップの特徴を示した上で、当時の男性たちがストリップに向けたまなざしを彼らの言説実践を通じて明らかにした。当時のストリップは、「バーレスク」的であることを強く意識しており、それは演目名などにも表されていたため観客にも認知されていた。記者や批評家たちはストリップにおける裸そのものの提示を忌避し、「芸」の力と優れた構成を持つストリップは「バーレスク」として高く評価した。しかし、そのような「芸術」志向とは裏腹に、実際に観客への受けが良かったのは露骨な性表現であり、ストリップはそうした意向に迎合していく形で変化を遂げていくことになる。ストリップを通じて大衆が見つめていたものとは、米国を投影した女性身体であり、それを見ることによって占領により排除された男性性を回復し、敗戦を乗り越えようともがいた。そしてストリップを「バーレスク」として、あるいは「芸術」として扱うことは、大衆が後ろめたさや踊り子への哀れみを感じながらも男性性を保持するために肉体を見ることを肯定する意味があったと考えられる。

しかしながら、ストリップティーズは踊り子が一方的に見られるのではなく、直接観客を見返し、アピールをすることが大きな特徴といえる。本稿を含めたこれまでのストリップ研究が残した最も大きな課題は、戦後一種の社会現象となったストリップが男性観客と男性の作り手によって形づくられたことにのみ注視され、踊り子の実践や女性観客、また観客にならなかった女性たちがどのようにストリップに向き合っていたかということについて詳細に検討してこなかったことであろう。ローラ・マルヴィの「視覚的快楽と物語映画」(1975)は、古典的ハリウッド映画を代表としてエロティックな表象につきまとうまなざしの典型的な構造——「見られる女性」と「見る男性」の二項対立——をあげた古典である。しかし、観客の多様性に鑑みていないマルヴィの論考がのちに批判的検証をなされていったように¹⁰、ストリップの観客もまた男性のみならず女性がいて、当時の各種メディアにおいて女性観客の存在がしばしば報道されていたことは、今後検討していく必要があるだろう。

ストリップをめぐる批評言説を読んでいくと、そのほとんどは男性の書き手によって書かれ、踊り子の身体は常に客体化されて描かれているが、わずかながらに踊り子の主体意識を向うことのできる文献が残されており、そのような資料の分析はストリップ研究に新たな切り口を与えることができるだろう。橋本与志夫が、「生活のため、あるいは病気の夫や戦死した亡父の遺児を養うために、戦前から正統的な踊りを続けてきた人たちが、つぎつぎとブラジャーをはずし、ストリップに転向していった」(橋本, 1995, p.53) と言うように、戦後という文脈に置かれた多くの踊り子は、生活のために裸を晒していった。しかしその一方で、ストリップに芸術性を見出していた踊り子も存在しており、それを表す発言もいくつか記録に残っている。研究者の石田美紀は、当時「芸術」という言葉が、女性たちが肉体を性的な見世物として晒さなければならない時に、周囲から言い聞かせられると共に自らに言い聞かす言葉でもあったと述べる(石田, 2015, p.171)。「芸術」という言葉が、本稿で示したようなストリップの受け手である男性観客や男性批評家のみならず踊り子たちにとっても大きな意味を持っていたのだとすれば、更なる考察の余地がある。

このような、観客間、踊り子間における意識の多層性は、今後丁寧に検証していくべき研究対象となるだろう。また、「バーレスク」を意識したストリップの演劇的特性をさらに知るためには、あえて演劇研究の定石に立ち返り、戯曲のテキスト分析を行うことで新たな知見を得られるのではないだろうか。これらを今後の課題とし、本稿を締めくくる。

¹ 日本のストリップといえばアマノウズメの裸踊りが始祖であるという話題は常に持ち出される俗説である。戦前にも芸者によってお座敷でストリップにあたる行為が行われていたり（橋本，1995，p.17）、脚線美を強調したレビューが「エロレビュー」と呼ばれて人気を得たりもしたが、公然と大人数の前で裸体を晒す戦後のストリップとは一線を画している。また、京谷啓徳によれば、1906年にも裸体活人画が日本で展示された記録は残っているが、一般に興行としてのヌード・ショウの嚆矢とされるのは、この1947年のものである（京谷，2017，p.261）。

² 初出は1989年から1993年の数本のエッセイ。

³ ちなみに、1953年には新たに都内の十二の劇場支配人が集まり「東京バーレスク劇場連盟」が結成され、倫理規定を作るため協議が行われた（同，p.213）。「東京バーレスク劇場連盟」による「バーレスクショー倫理規定」は、「バーレスク・ショウの民主化と自由を正しく活かすために」（映画倫理規程管理部，1954，p.55）制定された。第一には日本国憲法の厳守が掲げられ、猥褻表現の取り扱いのみならず、信教の自由や民主的教育制度の尊重にまで触れ込んでいる。

⁴ コニー・バーレスクは1952年7月13日開場、東劇バーレスク・ルームは同年12月31日開場（橋本，1995，p.212）。

⁵ 近年、映画『バーレスク』（2008）が公開されるなどして徐々にその名が一般に知られるようになり、日本ではその映画を由来として、ストリптиーズとは異なる色気を強調したショーダンスのことをバーレスクと呼ぶ機会が増えている。この場合のバーレスクは、ダンス教室で教えられるダンスのジャンルのうち一つとなっているほか、六本木にある「バーレスク東京」のようにセクシーな格好で歌やダンスを披露するショーパブの名前に使われている例もある。

⁶ 原文ママ。以降も句点の代わりに読点や改行を用いている資料はすべて原文のまま引用した。

⁷ キャバレーの余興として行われたショーを「フロアショー」と呼ぶ。

⁸ 久保豊は、ストリッパーの芸名が「容姿だけでなく、ステージ上のアイデンティティにおいても西洋化させるための装置だった」（久保，2019，p.243）と述べる。久保は、ジョン・ダワー（2001）がストリップを含むカストリ文化が闇市と同様に「アメリカの征服者が本当の意味ではけっして立ち入ることができない世界」（ダワー，2001，p.187）で、「日本固有のもの」であると結論づけていることを踏まえ、ストリップにおける西洋化したアイデンティティの人氣が「日本固有の」カストリ文化領域におけるエスニック・アイデンティティの生産と享受に結びついていたと述べる。ダワーは、ストリップのアメリカ的側面を指摘しつつも、カストリ文化におけるアメリカ的思考の影響が実際は微々たるもので、「アメリカ」ははっきりとしたイメージのない曖昧な存在であることが多かったと述べている（ダワー，2001，p.187）。ダワーの指摘は、アメリカ兵がストリップを楽しんでいた記録が複数あることから今後検討すべき課題であるとともに、踊り子に付与された米国的イメージについて考える上で重要な示唆を与えている。

⁹ 例えば、1950年には踊り子を困う悪質なブローカーの存在が報道されている。彼らは低賃金で踊らせたり、踊らせておいて給与を支払わなかったり、「普通のストリップ」を依頼したのちに踊る直前に全スト（全てを脱衣するストリップ）を要求したりした（内外タイムス，1950d）。他にも、6,7時間の舞台に出演したのちに2,3箇所キャバレーのショーに出演するなどして疲労した踊り子はヒロポンに頼る者が多かったことを報じる記事もある（真相，1950，p.40）。

¹⁰ 映画研究者の斉藤綾子によれば、マルヴィの「視覚的快楽と物語映画」が想定する観客が男性であることは女性観客論への注目とともに議論を呼んだ（斉藤，2010，p.261）。

参考文献一覧

- 石崎勝久、小田豊二 (2001) 「ありがとう、わが青春のストリッパー諸君！」井上ひさし編『浅草フランス座の時間』pp.193-203
文春ネスコ
- 石田美紀 (2015) 「芸術に打ち込む娘たち——占領期の高峰秀子」『ユリイカ』4月号 pp.169-177 青土社
- 大笹吉雄 (2001) 「三人のダンサーによる踊り子物語」井上ひさし編『浅草フランス座の時間』pp.99-125 文春ネスコ
- 岡田恵吉 (1958) 『女のシリ・シンフォニー』文藝出版株式会社
- 映画倫理規程管理部 (1954) 『マスコミュニケーションに於ける倫理基準施行の概況』
- 改造文芸 (1950) 「實態調査 ストリップ・ショー」『改造文芸』1950年6月号 pp.70-83 改造社
- 笠間千浪 (2012) 「占領期日本の娼婦表象——「ベビサン」と「バンパン」：男性主体を構築する媒体」笠間千浪編著『〈悪女〉と〈良女〉の身体表象』pp.199-242 青弓社
- 狩俣真奈 (2019) 「坂口安吾の戦後作品の肉体に見る〈主体のゆらぎ〉——「白痴」「魔の退屈」「戦争と一人の女」を中心に」坪井秀人編『戦後日本を読みかえる4』pp.233-268 臨川書店
- 北村紗衣 (2011) 「ニュー・バーレスク研究入門」『シアターアーツ』49号 pp.105-115 AICT 日本センター
- キネマ旬報 (1953) 「浅草バーレスク劇場の現状」76号・通巻891号 pp.124-126 キネマ旬報社
- 京谷啓徳 (2015) 「秦豊吉と額縁ショー」中野正昭編『ステージ・ショーの時代』pp.215-240 森話社
(2017) 『凱旋門と活人画の風俗史——儚きスペクタクルの力』講談社選書メチエ
- 久保豊 (2019) 「『カルメン』二部作におけるリリィ・カルメンのサヴァイヴァル」『映画とジェンダー／エスニシティ』pp.235-262、ミネルヴァ書房
- クラーク、ケネス (1956 / 1971 / 2004) 『ザ・ヌード——裸体芸術論 理想的形態の研究』高階秀爾、佐々木英也訳、ちくま学芸文庫
- 後藤隆基 (2017) 「占領期東京の小劇場・軽演劇・ストリップ」井川充雄他編『＜ヤミ市＞文化論』pp.190-221 ひつじ書房
- 斉藤綾子 (2010) 「フェミニズム映画批評の変遷と実践」竹村和子、義江明子編『思想と文化』pp.251-274、明石書店
- 坂口安吾 (1950) 「ストリップ罵倒」『文藝春秋』1950年8月号 pp.147-153 文藝春秋
- 新宿セントラル劇場 (1952) パンフレット『ストリップ女地獄』
- 真相 (1950) 「楽屋から見た全裸ショー繁昌記」『真相』12月号 pp.38-42 真相社
- 田中小実昌 (1970) 『あゝ人生ストリップ』サンケイ新聞社出版局
- ダワー、ジョン (2001) 『敗北を抱きしめて (上)』三浦陽一、高杉忠明訳、岩波書店
- 鶴見俊輔 (1990) 「バーレスクとストリップティーズ アメノウズメ伝 6」『月刊百科』pp.13-17 平凡社
- 内外タイムス (1949) 10月22日
(1950a) 1月16日
(1950b) 5月12日
(1950c) 6月6日
(1950d) 11月29日
(1950e) 12月16日
(1951a) 1月31日
(1951b) 2月9日
(1951c) 7月22日
(1951d) 10月18日
(1953) 4月30日
- 橋本与志夫 (1995) 『ヌードさん——ストリップ黄金時代』筑摩書房
- 橋本裕之 (2015) 『芸能的思考』森話社
- マルヴィ、ローラ (1975 / 1998) 「視覚的快楽と物語映画」斉藤綾子訳、岩本憲児・武田潔・斉藤綾子編『「新」映画理論集成 1』pp.126-138 フィルムアート社
- 読売新聞 (1949) 11月4日朝刊
- Dumont, É & Manigot, V (2014) Une histoire du striptease japonais, *Cipango*, 21, 133-185.