

月例研究発表要旨

第 229 回 2006 年 5 月 24 日

「トニ・モリソンの『ジャズ』の語りの
アフリカ系アメリカ性と地理表象につ
いて」

早坂 静

小説『ジャズ』(1992)において、トニ・モリソンは物語行為のポジティブな機能と、それが果たされる際に求められる倫理的態度を提示している。本報告では、それらがいかなるものかを考察した上で、それらがどのように、本小説の語りの構成、語り手の特徴、都市空間の表象を通して表現されているのかを検討した。

初めに、モリソンが見出す、物語行為のポジティブな機能とはいかなるものかを考察した。モリソンは、小説中に描き出すアフリカ系アメリカ人の直面する人種差別による暴力や搾取などのトラウマ的出来事を、“unspeakable things”と表現している。彼女はこういった言葉にするに難い事柄を、複雑かつ精緻な文体を通して小説の中に語り出している。悲しみや喜びといった直接的な体験を、一つの理解可能な出来事として分節化し、それを自己の経験として受容可能なものとするところに、彼女は物語の優れた機能を見て取っているのではなかろうか。彼女は、人種差別に由来するアフリカ系アメリカ人の、言葉にするに難い恐怖や悲しみの記憶の断片を、小説の形で物語ることを通して、受容可能なものにしようとしていると思われる。

次に、モリソンの提起する、物語行為のポジティブな機能が遂行されるのに必要な倫理的態度とはいかなるものかを検討した。そして、彼女がこれらを表現するために、いかなる語りの構成を採っているのかを観察した。その上で、彼女は本小説では、アフリカ系アメリカ人の容易に言葉にすることができない、トラウマティックな経験を物語る上で必要となる倫理と、それが備わった場合に発揮される物語行為の機能を、彼らの口承文化やブルース・ジャズといった音楽形式に通底する美学に基づいた、多声的で即興的な語りを通して表現しているのではないかということを論証した。

モリソンの提示する、物語を語る際に求められる倫理とはいかなるものか。それは、喩えてみれば「死者の声」ともいえる「物語られざる出来事」の痕跡を取捨選択した上で物語ろうとする際、語り手は自らの解釈のフィルターについて自覚するべきであり、「死者の声」に真摯に向き合うために、それを解釈する過程で変形させてしまう可能性に対して絶えず批判的眼差しを向けるべきである、という姿勢ではないだろうか。語り手は「物語られざる出来事」の痕跡を発掘しつつ構成する際には、自らの語りに再帰的に耳を傾けて批判的再構成を行う必要があり、語り手のみならず聞き手として働かなければいけないといえる。このように自ら語り手のみならず聞き手として、「物語られざる出来事」を能動的に再構成する批判的対話の過程にこそ、「物語を語る基本的な態度」はあるはずである。こうして、「物語られざる出来事」は「声高に」

物語るべきものではなく、慎重な批判的対話を通して、「声低く」物語られるべきなのである。

モリソンの小説『ジャズ』においては、こうした物語を語るための倫理の重要性が提起されているように思われる。モリソンは「言葉にし尽くすことのできないもの」の存在に留意して、それを尊重している作家であるため、彼女の小説は大きなひとつの物語から成ることはなく、小さな多くの断片的な物語群から構成される。これらの物語群の中には単一の物語の中だけでは語り尽くされることのない存在や出来事が含まれる。そして、それらはそれぞれの断片的な物語の間隙に存在し、読者が解釈し意味づける必要があるものとなっている。特に本小説では、全体の語りの構成はジャズのパフォーマンスのようとなって、中心的な語り手の語りを中断させるようにして、登場人物たちがソロ（独白）のパートを受け持つかたちとなっている。彼らは自分自身の声で、過去の記憶や、小説中の現在に至るまでの経緯について語るのである。登場人物たちと語り手は、自分たち自身の声で語る互いの物語を耳にし、対話のような形で相互に影響を受け合いながら、即興的に新しい物語を語り紡ぐのである。ここに、批判的対話に基づく物語行為を通じた、登場人物たちの自己の健全性の回復が描かれている。このように、モリソンは小説『ジャズ』の多声的で相互に対話的に影響し合う、即興的な物語群からなる語りの形式を通して、アフリカ系アメリカ人の「物語られざる経験」について語る上で、重要であると思われる倫理的態度と、物語行為のポジティブな機能とを表現している。

最後に、上記において確認した、自己の

健全性の回復を可能にする、物語のポジティブな機能と、それが発揮される際に求められる倫理とが、本小説の都市空間の表象の中にいかに象徴的に表現されているのかを観察した。都市空間が人間関係のダイナミクスが展開される場であるとすれば、そこは物語行為の実践を象徴的に示す場として見ることができる。そこで、物語を語る姿勢についての本小説の語り手の価値観が変化するに従って、語り手が認識する都市の様相も変化することになる過程を観察した。

本小説冒頭部分においては、近代的な都市の時間と空間の下では、語り手や登場人物の物語行為がポジティブなかたちで成立し難いとする描写があり、それについて例説した。小説の初めの部分においては、本小説の語り手は、近代都市空間の中で獲得されるパノラマ的な視点を誇っている。そして、それは語り手と登場人物との距離を、象徴的に示している。すなわち、語り手は権威的で超然とした視点に基づいて、「声高に」主な登場人物トレース夫妻の物語を語り上げようとする。ここにおいては、語り手の物語がしばしば独善に陥る様子が、前景化されている。この単独の視点による声高な物語の語り方は、上記に確認したように、アフリカ系アメリカ人のトラウマについて物語る上では適切ではなく、真摯なものとはいえないのではないだろうか。以上の近代都市的なアイデンティティと、語り手の物語に臨む姿勢との平行性について、具体的な小説の引用例の分析を通して検証した。

『ジャズ』の語り手は物語の冒頭部分では、権威的で超然とした視点を誇り、登場人物たちの物語を「声高に」語っていた。

しかし、小説中盤に至ると、それぞれの登場人物たちのモノローグが中心的な語り手の語りを遮ることになる。彼ら自身の声で記憶を語るのを、この語り手は耳にし、また、彼らが互いの声にインスピレーションを受けて問題を解決していく様子を、目にするのである。ここに至り、語り手は自分の単一の視点に基づく物語に限界を感じるようになる。そのようにして、語り手は自分の語りの優越性を否定し、自らの物語も他の登場人物たちの語る物語との関係の中で成立するものであることを受け入れるようになる。言うなれば、ここで語り手は物語行為のポジティブな機能と、それが発揮される際に必要な物語行為の基づくべき倫理について、認識するのである。その後、語り手の捉える都市の風景も、彼女の物語に臨む姿勢とともに変化する。そして、この語り手の認識を象徴的に表すのが、小説後半部分の都市の表象である。彼女が新しくニューヨークの都市空間に見出すことになるのは、アフリカ系アメリカ人の伝統文化の多声性と即興性の美学を引き継いでいるストリート・ミュージシャンの音楽であり、また、ある家庭生活の中でのささやかな会話、「声低く」囁きあわれる物語を通じた登場人物たちの自己の健全性の回復の様子なのである。

第 230 回 2006 年 7 月 26 日

「英国選挙法改正と男性性」

井川ちとせ

本発表においては、男であることを選挙権付与の前提とした 19 世紀英国の選挙法に焦点を当て、男であることがつねに再定

義を迫られる不安定な概念であることを示した。英国で 1918 年に 31 歳以上の女に選挙権が拡大されたことはよく知られた史実だが、19 世紀において、男であることは選挙権獲得の必要条件ではあっても十分条件ではなかった。1900 年になっても、総選挙の選挙人名簿に載ったのは全成人男性の 58% 程度である。

第一次選挙法改正以前、議会の役割は個人の財産の保護にあると考えられ、したがって有権者とは財産保有者を意味した。大陸でフランス革命が起これと、英国では自然権の概念が危険視されるようになり、選挙法改正推進派の議員ですら、全成人男性に選挙権を拡大することを躊躇し、家族を養っている「まっとうな」男こそ選挙権に値すると主張し始める。ブルジョワ階級にある程度の政治権力を分与せねばならないのは、地主階級にとってはすでに自明のことであり、問題は既存の権力構造を維持するために、ブルジョワ階級の勢力をいかに抑えるかという点にあった。この目標を達成するため、グレーのホイッグ内閣は 1832 年、都市選挙区において最低年 10 ポンドの家賃を支払っている戸主に選挙権を拡大し、工業地帯へ議席を配分する改正案を提示した。ただしこの第一次改正は、ホイッグ議員の意図に反し、職人や熟練工の一部にも選挙権を付与する結果となった。また使用人や下宿人、親と暮らしている成人の息子は、資格不適合となり、成人男性の 80% は選挙権を付与されずに終わる。さらに注目すべきは、第一次改正において初めて、有権者は「男のみ (Male Persons only)」と明言された点である。

中産階級は、「道徳的に墮落した」貴族階級に対する優越を示すため、家族を養う父

であることを市民の美德としていっそう強調するようになる。しかしこのような美德は労働者階級の男にも共有され得るものである。実際には、多くの労働者や中産階級の暮らしは、有給／無給、仕事／家庭という二項対立とは無縁であったにもかかわらず、男を一家の唯一の稼ぎ手とするモデルは、政策決定者のみならず、市民権の拡大を要求するチャーチストらによっても利用された。財産保有者の財産を保護することが議会の役割であるとしたら、財産を持たない労働者階級には市民権を主張する権利はないが、チャーチストは労働力そのものが財産であるとのロジックを用いて権利を主張した。その論理的帰結は、女も男も労働に従事している限り等しく選挙権を付与されるということになるはずだが、チャーチストは、財産としての労働を、熟練の技術による労働、すなわち男の労働と定義づけた。女の熟練工も存在し、他方で男の熟練労働者が全男性労働人口に占める割合はかなり低かったにもかかわらず、チャーチストは女を運動と職場から排除し、労働者の家族を中産階級の理想の形に近づけようとする一方で、節操のない無法者と見なされていた未熟練労働者と距離を置くようになる。とはいえ、改革運動に携わる者の多くが独身の下宿人であったり、妻子があっても一戸を構えるだけの余裕がなく別の家族と同居している場合も多かったりしたため、下宿人に選挙権を拡大すべきだと主張する向きもあった。

1864年、「精神的・肉体的欠陥があったり政治的脅威となるためにその資格がないと思われる者を除くすべての人／男(every man)は、道徳的見地から、選挙権を得るに値する」と宣言したとき、グラッ

ドストンは男子普通選挙権を唱導していたのではない。1866年に第二次選挙法改正案においてグラッドストンが提案したのは、都市選挙区の7ポンド戸主にまで選挙権を拡大するというものだった。7ポンドとは、これを下回ると選挙民の過半数が労働者階級になるというラインであるから、「道徳上の権利」を主張する権利は「一年あたりの家賃」次第であったということになる。

1867年、(ホイッグではなく)ディズレーリの保守党政権下で、都市選挙区の戸主すべてと年10ポンドの家賃を支払っている下宿人に選挙権が拡大され、ほかに居住資格として1年継続して同じ住居に暮らしていることが求められた。これにより35%から40%の都市労働者に選挙権が付与される。ディズレーリの改革の背後には、労働者階級の男を体制内化することで、前年の「ハイパーク暴動」で示されたような力を大英帝国の安寧維持のために動員できるとの考えがあった。理想的な男性像は、理性と教育を重んじるリベラルな観点から、身体と力を重視する保守的な見方を反映するものへと移行する。

多くの中産階級の知識人は、無教養で子だくさんの労働者階級の男が選挙権を獲得する一方で、教育を受け専門職に従事する男がたまたま独身で下宿人の身であるという理由でその権利を剝奪されるような事態を危惧した。彼らは、結婚を先延ばしにしたり永遠に諦めたりするには道徳的な自制を必要し、独身であることは選挙権に値する美德であると訴えた。他方で、独身者は結婚生活において自分の欲望を犠牲にするだけの自制がないのだと考える者もあった。

第三次改正(1885-85)によって新たに下層中産階級と労働者階級に選挙権が付与さ

れると、これらの有権者をいかに国政に取り込み、既存の政党の構造に同化させ、実際に投票させるか、ということが新たな問題として浮上する。地方の党組織は、労働者階級の有権者を結集させるために、1860年代初頭から全国に広まっていた労働者階級のクラブを利用した。さらにクラブよりもはるかに徹底した劇場型あるいは観戦スポーツ型の選挙運営が導入される。

1867年の段階では子だくさんであることを非難された労働者階級の男は、戦時においてはその再生産能力を評価される。他方で、エリート層の間には、労働者階級の男がその力をフリーガニズムや階級闘争へと向けるのではないかという懸念がしだいに強まっていく。選挙法改正をめぐる議論においては、父親であるという条件が常に争点となったが、帝国は主に独身の男または単身の男によって担われたと言える。歴史家ジョン・トッシュに従えば、植民地での職業は、役人であれ軍人であれ商人であれ宣教師であれ、女との絆に縛られずに義務と利益に傾注するものであったからだ。

第一次選挙法改正以降、有権者は“male persons only”と明文化されてきたにもかかわらず、そのmale personsの定義そのものが常に論争的となり、その論争によって男のなかの階層化がいつそう進んでいった。「男らしさ」の概念はつねに社会的に構築され、その根拠の曖昧さゆえにイデオロギーとして強力に作動し得たと言える。

第231回 2006年10月28日

「フロイトを翻訳」雑感

藤野 寛

(1) 2006年、生誕150年を記念して岩波書店から『フロイト全集』の刊行が開始された。その翻訳に関わる過程で私を捕えたのは、日本におけるフロイト受容は一体どうなっているのか、という問いだった。フロイトによって創始された精神分析学は、一方で、知識人であれば既に誰一人知らぬところのない常識、知的共有財産と化しており、状況は「フロイト以降」、いかにフロイトを乗り越えるかという局面に移っているかに見える。しかし他方で、今回の全集の編集委員・翻訳スタッフを眺めてみると、フロイトの専門研究者と呼べる人が半数にはるかに満たない、という驚くべき事態に遭遇する。そう思ってふり返ってみるに、そもそもドイツ語原典から翻訳された日本語『フロイト全集』はこれまで存在しなかったものであり、今回のものが史上最初のそれであることに気づかされる。英語版からの重訳を少なからず含むことが、既存のフロイトの翻訳に深刻な欠陥をもたらしていることは容易に指摘できてしまう（典型的にはTriebの訳語）。そこからして、日本のフロイト受容はかなり薄っぺらく、「ポスト・フロイト」の議論へと前のめりになっているわりには、いかにも弱い足場の上に立つものでしかなかったのではないかと、という危惧の念を抱かずにはいられなくなる。

(2) フロイトは、精神分析学の科学としての完成をめざして、常に自らの教説を

修正する用意を示す科学者だったが、しかし他方で、弟子や同志に対しては彼の理論をまるごと受け入れるよう求めて妥協を知らない厳格な指導者だった。その事実、一介のフロイト翻訳者にすぎない私を悩ましい状況に追い込む。自分は本当に「フロイトの徒」と言えるのか。単なるフロイト愛好家にすぎない者がフロイトを翻訳することなど許されるのか、という自問に襲われて。もし私が、フロイトの思想の核心部分と呼ぶべきところを認めず、部分的つまみ食いという形でしかフロイトを受け入れていないのであれば、私はフロイトに対する背信者であるにもかかわらず彼を翻訳している、ということになりはしないか。

フロイトによる精神分析は科学か、それとも思想か（かつて『思想の科学』という名の雑誌が存在したが）。今回の全集はフロイトを「現代思想の源流」として位置づけているのだが、しかし、フロイトを自らの思想表現のためにつまみ食的に利用する、という姿勢は、容認されるものではあるまい。

(3) 今回私は、社会心理学におけるフロイトの代表作『集団心理学と自我分析』の翻訳を担当したのだが、短期間の内に、この著作に言及する二つの誤った発言を耳目にすることになった。

その一。ある学会発表において「この著作のタイトルはむしろ大衆心理、あるいは群衆心理と訳すべきものである」との見解が表明された。これは、一見もっともな反応であるが、しかし、フロイトのテキストを読みさえすれば、それが誤解であることはたちまち一目瞭然となる。なぜなら、この書でフロイトが問題にしている集団とは、教会と軍隊が代表例として挙げられている

(第五章のタイトルだ) ことからわかるように、一定の組織性と持続性を備えた集団なのであって、自然発生的に生まれ熱狂し陶醉する人の群れといったものでは決してないのだから。フロイトが注目を促すのは、そのような組織・集団において見られる指導者との縦の関係に見られる心理なのであり、そこから彼は、エディプス・コンプレクスというお得意の方向に議論を展開してゆく。

その二。上野千鶴子氏はその論考「脱アイデンティティの理論」(『脱アイデンティティ』勁草書房、2005年)の中で「対象充当というこなれの悪い訳語を与えられたリビドー・カセクシスと、それに並ぶ重要な概念である同一化に対して、それぞれ「持ちたい欲望」と「なりたい欲望」という卓抜な表現を与えたのは、社会学者の作田啓一である」と書いておられる(10-11頁)。これはしかし、明らかな間違いである。この卓抜な表現はフロイト自身に由来するものなのだから(『集団心理学と自我分析』第七章)。ここでも、上野氏はこの古典的著作を読むことなくそれに言及するという、一番目の発表者と同じ過ちを犯しておられる。

しかし、それ以上に、深刻な問題は、「アイデンティティ」概念をめぐる氏の誤解である。氏は、エリクソンがフロイトの「自我」概念を、ある意味で脱本質化した、と言われる(同書、9頁)のだが、フロイトが「アイデンティティの発達」あるいは確立について、それが到達すべき良きものであるかのように論じた、と考えることはできない。それはむしろ、エリクソンがフロイトに読み込んだ議論なのであって、その議論を上野氏もエリクソンにならってフロイ

トになすりつけておられるのだ。

ここには、日本のフロイト受容に共通する安易さが見て取れないだろうか。フロイトは常に「ポスト・フロイト」(エリクソンやラカン!)の側から論じられるのであり、そこでは往々にして「ポスト・フロイト」的に歪められたフロイト像を撃ってフロイトを一丁上がりにしたかのように振舞う、という陥穽が認められる。フロイトを読まずに論じることがはしない、というごく初歩的なところから始め直すこと——それが必要とされているのではないだろうか。

第232回 2006年12月20日
「ユートピアから地獄の平等へ」

横張 誠

第一部 ボエームの居住空間

ランボーの作品に「最高塔の歌」と題する詩篇がある。パリで共同生活を送ったヴェルレーヌとの訣別を余儀なくされた事情が読みとれるが、なぜこの題名なのか理解しがたい。それは、19世紀フランスで、ボエームと呼ばれる者たちの生活のイメージが定着し、ステレオタイプ化していた状況から説明できそうである。

文学・芸術におけるボエームの表現は、極度な貧困を強調した悲惨主義かカリカチュアのどちらかで、この二極化は今日も続いている。プッチーニの『ボエーム』は前者に入る。

ボエームの起源は、ネルヴァルやゲーティエを中心に1830年代初頭に生まれ、二年弱続いた若い過激ロマン派のグループ「小セナクル」にある。反ブルジョワ・反現代を旗印としたこの集団は、解散の約

三年後に他の仲間を加えて短期間復活し、1840年代前半にはアンリ・ミュルジェールらがこれを模倣する。その間、この種の若者たちは、ジブシーを意味する「ボエミアン」、ついで「ボエーム」の名で呼ばれ始め、ミュルジェールの小説『ボエーム暮らし情景』が連載(1845年開始)され、これが脚色されて舞台にのせられると(1849年)大評判になり、「ボエーム」の紋切り型のイメージが広範に根付くこととなった。しかも「ボエーム」の名称は怪しげに振舞う人物一般に適用される傾向を示し、マルクスは一時これをルンペンプロレタリアートの同義語として用い、さらにルイ＝ナポレオンのクーデタに加担した者たちにまで用法を広げている。

一般には、ボエームは、風変わりな、反ブルジョワの作家・詩人志望の青年や、駆け出しの芸術家として理解され、その住まいは、きまって、天井が傾斜した屋根裏のアトリエとして描かれるようになる。こうして屋根裏部屋は、次第にボエーム暮らしの^{メトニミー}の換喩となった。ボードレールの詩では、詩人の住処は当然のごとく屋根裏部屋に設定され、『悪の華』の詩篇「風景」や散文詩「窓」では、同様に屋根裏に暮らす芸術家や貧しい者たちへの共感が語られ、散文詩「益体もないガラス屋」では逆に屋根裏暮らしの人物が下の街路を廻って商売するガラス屋を虐待し、売り物のガラスを粉々にする。横の関係では共感と連帯が、縦の関係では敵対が生まれるといったふうだ。

建物に高さ規制のあるパリでは、たいいてい七階が屋根裏部屋になっている。古い街路に面した間口の狭い建物の屋根裏部屋は、高い塔のてっぺんにあるかに見える。ランボーの詩の題名は、そのような屋根裏部屋

を指しており、さらにボエーム暮らし、つまり駆け出しの詩人としてヴェルレーヌと共に送ったバリの生活の換喩メトロミーになっていることがわかる。

第二部 地獄の平等

「益体もないガラス屋」のほかに、ボードレールには「貧民を殴り倒そう」という不可解な散文詩がある。ユートピア社会主義や社会改革の本をしばらく部屋で読み耽っていた人物が、久しぶりに外出して、路上で出会った乞食を殴り倒し、次いで反撃を受けて叩きのめされ、やっとその段になって自分たちは平等になったと主張して、財布の中身を分けるという話である。二つの散文詩の差は、「益体もないガラス屋」が弱者に対する暴力で終わっているのに対し、「貧民を殴り倒そう」では最終的に暴力の交換を通じて平等が実現する（という見解が示される）点にある。ボードレールにおけるこのような暴力は、ロマン主義から受け継いだその主要素のひとつ、メランコリーの一発現と思われる。ボードレールは五年弱の間に、二月革命、第二共和政、第二帝政の成立という政治的激動を経験して、人を孤独に向かわせ、行動と連帯を阻害するメランコリーに疑問を感じるようになるが、やっと1860年ごろ、メランコリーに再び積極的な要因を見出すに至る。「火箭」の総題のもとに書き留めた断章のひとつで彼は、メランコリーが美の不可欠の要素であることを確認し、ミルトンの『失楽園』のサタンにこの条件を満たしたダンディの姿を認め、ダンディズムとメランコリーの間に緊密なつながりのあることを理解した経緯を伝えている。ボードレールのダンディズムが、服装のみならず精神面に重点を

置くことに留意すれば、彼は、『失楽園』第二部冒頭で、神に反逆して配下の天使たちとともに地獄に堕ちたサタンが、地獄でこそ団結、忠誠、合意が実現すると主張しているところに注目して、そのような結論に達したものと推測される。

「貧民を殴り倒そう」は、平等が、地獄のような境遇にある者同士、つまり弱者間でしか実現し得ないことを示唆し、かつて二月革命を機に提唱された生ぬるい偽善的な平等主義に、別の連帯の思想を対置しているのである。ここに、ボードレールにおけるメランコリーの弁証法の、いわば止揚が読みとれる。それ以前の段階ではメランコリーがどう理解されたていたのかを、参照事項として提示したのが「益体もないガラス屋」なのだ。

第233回 2007年1月24日

「20世紀初頭における

中国の女性と北京の演劇界」

吉川良和

中国は文字大国である。甲骨、金石、木簡・竹簡、絹織物と紙が発明される前から、文字はこれらに書かれ、今日でもそれらの多くの文書を読むことができる。それは、「四書五経」や『老子』などの「諸子百家」はみな紙の出現する前に竹簡などに著されたが、四大文明の他の地域と違って、遠古の甲骨文字から現在まで一つの文字体系を維持して来たからだ。その上に、『漢書・藝文志』にはすでに二千年前の図書目録が載せられ、これ以後も各時代、図書の目録を記録する習慣があったから、書籍の伝承を論ずる書誌学が生まれた。文字は時空を

越えた遠隔伝達の重要な利器であるから、公の契約や経書などを青銅器や石碑に刻んで後世にそのまま伝えようとし、また個人的な書簡を木簡などに書き遠くまで送ることができた。だが、中国で文字が大きな力を発揮したのは、中央政府の通達を地方の役人に伝えて、中央の意思を全国に知らせる中央集権の統治に利用してきたことであろう。役人は漢字を習得し、書き言葉（「文言」という）が読み書きできたからこそ、統治者の仲間に入れた。そこで、後世は科挙という試験によって皇帝を支える官僚集団を選抜し、この「文言」といわれる書き言葉を操る一部の人間のみが揺るぎない統治層を形成したのである。

漢字は純粹の音標文字ではない。その意を表す部首だけでも250近くある。ローマ字に比べて遥かに厄介である。自分の発音している音声と書く文字は基本的には結びついておらず、あまたある漢字は一つ別個に覚えなければならない。その上に、文言は古典という架空の時限の言い回し（文法と慣用語）によって成り立っていて、世界の誰もしゃべっていない言語で意思の疎通をするのである。これはゼロから学ばねば習得できない。文字より先に存在していた音声の言語は、もちろん形声文字に反映されてもいるが、中国の文言は日常の口語と、文法も異なっている。しかし、わが国で中国文化といえば、この文言で書かれた「中国古典」こそが中国文化の精華と見なされてきた。古来わが国で親しまれた中国の四書五経、詩文や歴史書はみな文章語によって書かれたものである。

20世紀に入って、話し言葉に近い「白話小説」がにわかに研究者の注目を浴びたが、20世紀初頭の北京でも識字率が3割以下

と記されている中国で、魯迅のいう「文字を相手にしなかった」という民衆は、結局のところ、音声の言語しか持てなかったのである。非識字者の民衆は、つねに被統治者であった。では、民衆は文化を持っていなかったかといえば、そうではない。彼らは立派に「非文字文化」を持ち、それを育て、「文字文化」に多大な影響を与え続けてきたのである。非文字文化のジャンルの一つに伝統芸能があり、民衆は語り物や演劇によって、文字を通さずとも、人生や歴史を知り、倫理観を具えて伝統文化を継承してきた。民衆は非文字文化の享受者であると同時に、なによりも伝承者であった。中国では古来この芸能の伝承者を一貫して蔑視するという強い偏見があった。被統治者である民衆の最下層に、被差別民としての芸人がいた。彼らの多くは中国男性として生まれたからには誰しもが有していた科挙受験の資格を生来剥奪されていたのである。

しかし、20世紀に入って、民衆啓蒙が提唱されたとき、役者が社会教育の教師たれという主張が出てきた。民衆教化を唱えていた知識人は日本の明治維新をまねて、新聞による啓蒙を考えたが、識字率のあまりの低さに目を付けたのが、文字を通さない演劇であった。当時、北京では毎日2000人以上の人々が劇場にきて芝居を観ていた（富裕層は主に個人の邸宅や会館・大料亭の舞台で観ていた）。芝居は中国人にとって最大、最高の娯楽であり、他に比べるものがなかった。芝居には、歌あり、器楽あり、演技があり、アクロバットがあり、語りがあって、すべての娯楽の要素を具えていた。こうした多くの観客（民衆）を毎日集める演劇は、それを通して啓蒙すれば、娯楽とともに新しい文明、知識を授けられ

る。知識人たちはこう考えたが、当時の伝統演劇は北京が天子のお膝元で検閲も厳しいこともあり、一番人気の京劇などでは現代物をほとんど演じなかった。それに対して、民衆劇に近かったこの地方の「梆子劇」は、特殊な舞台言葉も使わず、聞いて解りやすい日常語を話していたこともあり、現代物をやる条件が備わっていた。

こうした状況下、北京で初めての近代啓蒙劇『惠興女士伝』が1906年春に上演された。当時の北京では「夜劇・女性の入場・女優の出演」という三大禁令があったので、惠興女士を演じたのは梆子劇の「おやま」田際雲であった。彼は京劇役者と異なり保守的でなく、改革派で果敢に現代物をやった。この惠興というのは、杭州で女学校を設立した女性である。それまで外へ学習に行く習慣のなかった女子への教育が官民で盛んに提唱されていた頃であった。しかし資金が続かず、杭州の地方政府に懇願したものの受け入れられなかったのが、彼女はついに自害した。このニュースは上海に伝わり、やがて北京で追悼会をやった。すぐに、田際雲によって劇化されて、「義務戯(慈善公演)」として上演された。田際雲は公演の全収益を杭州に送り、惠興女士の女学校はそれで存続できた。こうした義務戯は禁令が緩く、この公演でも女性客が入場し、しかも夜の公演が許された。その後、女学校の設立資金を募金するために、梆子劇おやまの崔靈芝も女学校を建設する女性に扮し、その意義を劇中で訴える義務戯を数度上演している。

翌年、江南の水害被害者を救済する義務戯が行われた。今度は、北京の娼妓が演じたのである。これが近代北京で初めて上演された女優劇である。当時の女優は娼妓を

兼ねるものが多かったが、彼女たちは四段階あった最高位の娼妓で、上海、天津などの海港妓館を巡回し、高官名士を相手にしていたから、最新のニュースや思想に明るかった。かつ一般男性も持ち合わせない詩文を書く能力を有し、書道にも堪能な才女もいた。激動の社会で没落した上流家庭の女子も多かったが、役者同様、娼妓の身分は最下層であった。彼女たちは自分達の名誉を守るために、最下層の娼妓も社会のためになるのだという気概を見せたかったといっている。だが、娼妓義務戯は一日だけで、以後の申請は当局によって却下された。ところが、その後で、北京外国人居留地に女優劇がサーカスなどの見せ物に混入して登場し、ついに北京に外国公地とはいえ、禁止されていた女優劇の「公演」を北京民衆が観る機会を得ることになる。しかし、女優に対する執拗な嫌がらせ妨害にあって、やがて消えてしまう。

1912年、民国になって、女優の出演は法律上許された。だが、女性客が男性とは別の階段から二階にだけ入場できたように、男優と共演できたのは一年だけで、翌年一月から、「男女優は別個の劇場で公演すべし」という禁令が下った。人数不足の女優は突如窮地に立つが、女優劇が珍しかった北京では、稚拙な女優の芸であっても、好奇心から多くの客が入って、男優劇場は案に相違してすっかり客を取られてしまう。女優の方は窮状のため、やむなくそれまでの伝統演劇の規範を破らざるを得なかった。批判は出たが、新しい民国の客、とりわけ女性客はそれまでの規範に疎かったので、京劇の格式に拘泥しなかった。そこで、女優劇は自分が女性であることから、自然に現代女性を演じられる強みを活かし、現代

物に挑んで客の好評を博した。かくて、旧劇に対する飽きと、旧劇界のスター不足で女優劇は爆発的な人気を得ることになる。

百年前の1907年、上海で中国初めての新劇が演じられた。それは社会に警鐘を鳴らす内容で、知識人たちはこうした社会派の新作を期待していた。しかし、北京では田際雲ら椰子劇の役者が伝統演劇のスタイルで演ずるだけで、新劇は発展しなかった。どうしても伝統演劇の演唱、音楽付きでないと、客は満足しなかったのである。そうした中で、京劇界からも名おやまの梅蘭芳が、二十歳そこそこで、新時代の要請から現代物をやった。だが、彼は自分で現代物に限界を感じ、結局社会派の演劇は女優に委ねられることになる。北京の民衆は20世紀の新しい文明を女優劇から感得し、そのために女優劇場に足しげく通った。しかし、女優たちは本来娼妓を兼ねていたということもあり、特に人気の美麗な女優は、権勢者によって呼び出され蹂躪され、あるいは妾になることを強要されて、承諾しても、拒否しても、舞台から去らざるを得なくなった。こうした状況下で、当時の女優は生活のために様々な侮蔑と蹂躪を受けながらも、芸に精進し、客観的には民衆教育の一端を担ったのである。

女優劇が果たした演劇史的な意義は、このほかに、それまでの北京における「芝居を聴く（演唱偏重）」から「芝居（女優）を観る（演技重視）」に移行させたこと。さらに、女優劇が本来余儀なく行ったことではあるが、あらゆる面で旧規範の打破をしたことで、一時の「特例」が女優劇によって徐々に「恒例化」し、男優はそうした観客の舞台に対する意識の変化の上に、近代の新しい伝統演劇スタイルを大胆に試行でき、

大きな成果を上げたこと。それに加えて、解禁により劇場に入ってきた女性客の嗜好が舞台を大いに変化させ、封建道徳に圧迫されたり、それに立ち向う女性を主人公とする芝居が注目され発展したことだろう。

これまでの北京における伝統演劇史の研究が、こうした20世紀初頭の女性の動向を無視して論じられているのは、恐らく梅蘭芳などの成就のみが正当化されていて、当時の稚拙な女優劇など取るに足らないといった偏見によって、歴史の波濤に埋没させたからであろう。この当時、『安重根刺伊藤』という新劇が上演されていた。劇中「有名なる英雄あり。無名なる英雄あり。無名なるものは時の勢いを造り、有名なるものは時の勢いこれを造る」という台詞がある。上述のような20世紀初頭の北京の女性達が果たした役割について語られることは稀だが、これこそ「時の勢いを造った無名の英雄」と言えるのではないだろうか。

附記：非常勤時代を加えて27年間、語学研究室に所属する各先生方から多大な御示教を蒙った。また、助手の方々に様々お世話を戴いたことに、改めて鳴謝の意を表したい。

第234回 2007年2月21日

「『螢の光』の成立と変奏」

櫻井雅人

代表的な卒業式歌として知られている「螢（の光）」（稲垣千穎作詞）は1881年（実際に出版されたのは翌年）の『小学唱歌集・初編』に載った。歌詞を見ても明らかのように、卒業に関する歌ではあるが、卒業式歌として作られたものではなかった

(また、当時は現在のような卒業式も行われていない)。この曲の直接の出典を『讚美歌并楽譜』(1882)とする説があるが、この説にはいくつかの疑問点がある。原曲はスコットランド歌謡の“Auld Lang Syne”であり、その歌詞はロバート・バーンズの作とされることが多いが、広く歌われている1番の歌詞は伝承版に基づいており、バーンズのオリジナルではない。内容は酒を酌み交わしながら古くからの友情を永続させようというもので、別れの歌ではない(英米では新年の曲として賑やかに歌われる)。歌詞・曲ともに先行する版が各種あり、バーンズがジョージ・トムソン編『スコットランド音楽博物館』に提供したヴァージョンには現行版とはまったく異なる旋律が付けられていた。現行版は、バーンズの死後にジョージ・トムソン編の歌集(1799)でも

ともに別々であった歌詞と曲とが組み合わされてからのことである。この曲は様々な替え歌(賛美歌・応援歌など)に利用され、各国語で歌われている。これらは旋律のみが共通して、歌詞・演奏スタイル・コンテキスト・機能などは異なっていることが多い。「閉店の音楽」や「出航の曲」としての機能は卒業式歌からではなく、別れの曲としての機能から由来すると思われる。演奏は映画『哀愁』挿入版の「別れのワルツ」が一般的であり、歌詞は付かない(つまり、厳密に言うところには“Auld Lang Syne”の変奏であって、「蛍の光」ではない)。なお、卒業式歌および閉店の曲としての機能は原曲にはなく、日本独自のようである。以上、主なるいくつかの楽譜を紹介し、関連する曲および各種の演奏をお聞きいただきながら報告した。