

大衆文化研究試論(1)「感情の構造」として の昭和歌謡

前川, 裕

(出版者 / Publisher)

法政大学言語・文化センター

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

言語と文化 / 言語と文化

(巻 / Volume)

7

(開始ページ / Start Page)

101

(終了ページ / End Page)

114

(発行年 / Year)

2010-01-30

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00005678>

大衆文化研究試論 (1)

——「感情の構造」としての昭和歌謡——

前 川 裕

文化とは何か。19世紀中葉、マシュー・アーノルドは、この古典的な問いかけに対して、『文化と無秩序』の中でいささかの揺るぎもない解答を示した。「これまでに世界で思考され、語られてきた最高のもの」(the best which has been thought and said in the world)⁽¹⁾と答えたのである。しかし、現代においては、この言葉の自明性を疑う以前に、文化という言葉自体が脱構築され、そういう問いかけもアーノルドの解答も一層輻輳的なポリフォニーを奏で、新たな意味を胚胎し始めている。そもそもアーノルドが大衆の無教養に示した侮蔑は、その後およそ1世紀を経て、レイモンド・ウィリアムズのようなカルチュラル・スタディーズの先駆者たちによって、逆説的に継承され、大衆文化という鶴の^{たづ}ような概念を出現させたのである。

ウィリアムズは、『長い革命』の中で、文化の定義には3つのカテゴリーがあることを記している。⁽²⁾ 第1のカテゴリーは、「理想」(ideal)であり、そこでは絶対的あるいは普遍的価値という観点から、人間の完成された状態やそこに至るプロセスが示されている。第2のカテゴリーは、「記録」(documentary)であり、そこでは文化とは知性と想像力によって作られたものの総体と定義づけられる。ウィリアムズの見解は、ここまではアーノルドの文化観と抵触することはなく、むしろそれを歴史的に承認しているという印象すら受ける。問題は、第3のカテゴリーである「文化の社会的定義」(the 'social' definition of culture)であるが、それは「特定の生活様式の描写」(description of a particular way of life)とも説明されている。文化とは、単に芸術や学問だけでなく、制度や日常の行動の中にも、公然とまた、暗々裏に存在する意味や価値を分析することであるという。しかし、ウィリアムズはこの第3のカテゴリーの中にさえ、伝統的な文化解釈を包括させ、それとの対比

において、きわめて控え目に新しい文化観を語り始めている。

そのような分析は、すでに触れた歴史的批評をも包括することになり、そこでは知的創造的作品が特定の伝統や社会という観点から分析される。しかし、それは同時にその他の定義を支持する者にとっては、まったく「文化」とは言えない要素の分析をも包括することになろう。つまり、生産の組織、家族の構造、さまざまな社会的関係を表現し、あるいは支配する制度の構造、そして、社会の構成員がそこを通して意思疎通をはかる特徴的な形式の分析をも包括しているのである。⁽³⁾

ウィリアムズの英文を虚心に読む限り、この第3の文化定義である「特定の生活様式の描写」に、第1および第2のカテゴリーが含まれているのは、明らかである。言い換えれば、第3の文化定義は、第1、第2のカテゴリーとプラス α によって構成されている集合であって、必ずしも先の2つの定義を排除するものではない。マルキシズムを背景とした、ニューレフトの言説で知られるウィリアムズも、21世紀の位相に置き換えて読めば、良心的な保守にさえ読めるから不思議である。それは、とにかく、ウィリアムズの言葉として有名な「感情の構造」(structure of feelings)というフレーズが、『長い革命』の中で現れるのは、同じ第1部第2節(「文化の分析」)において、このように文化を3つのカテゴリーに分けて定義したあとであることは、やはりあらためて覚えておくべきであろう。それは、フロムの言う「社会的性格」(social character)にも、ベネディクトの言う「文化の型」(pattern of culture)にも属さないという。「言わばそれらのものがそこを通して生きられた現実の体験」(the actual experience through which these were lived)であり、我々はそれに対する共通の感覚を身につけることができるというのである。個人の感覚というよりは、一定の生活様式に対して、個人が共通に感じる感じ方、感覚のコミュニティーと呼ぶべきものが意識されており、個人の感覚はあくまでも対社会、対集団という位置付けを崩してはいない。ここに、本来 feelings という言葉に不似合いな structure という言葉がなぜ使われているかが明瞭になっているはずである。ウィリアムズは、次のように書いている。

この事実を記す言葉として私に提案させていただきたいものは、「感情

の構造」という言葉である。それは「構造」という言葉が示しているように、揺るぎのない明確なものである。しかし、それは我々の活動の一番繊細で、一番感知しにくい部分で働いている。ある意味では、この「感情の構造」は一つの時代の文化である。⁽⁴⁾

「感情」というものが、一番繊細で (the most delicate) 一番感知しにくい (the least tangible) という認識は、我々の一般的了解事項の中に収まっている。だが、同時にそれが「揺るぎのない、明確なもの」(firm and definite) というのは、どういう意味か。ここで意識されているものは、やはり個人ではなく、個人の集合体である社会である。そして、そういう社会に反映される「感情の構造」こそが文化の一部だというのが、ウィリアムズの認識なのである。現代から見れば、それほど特異にも見えない見解である。だが、我々は当然、それを経時的な歴史の文脈に置き換えて眺める必要があるだろう。アーノルド以来、文化とは偉大な芸術であり、それ以外にはあり得ないという認識は、ウィリアムズらが登場する前までは、イギリスではF・R・リービスなどの保守派の伝統主義者によって引き継がれ、不動の地位を確保してきたのである。⁽⁵⁾

いや、それは文学・音楽等の芸術全般にとどまらず、もっと大きな歴史記述全般においても同じような状況があったと見るべきだろう。いわゆる、「思想史」が捉える領域が、偉大な哲学者や芸術家以外の一般庶民、いや犯罪者さえをも包括するようになったのは、それほど昔のことではない。カルロ・ギンズブルグの『チーズとうじ虫』⁽⁶⁾、ナタリー・デーヴィスの『マルタン・ゲールの帰還』⁽⁷⁾、さらには、ミッシェル・フーコーの『ピエール・リヴィエールの犯罪』⁽⁸⁾等が書かれた年代がいつのことだったか、我々はもう一度反芻して見る必要があるだろう。思想史においてさえ、その研究対象が偉大な哲学者や芸術家の著作物から、一般庶民の言動、さらには犯罪者の告白録の類にまで及ぶという現象が、どのような思想的潮流を背景に持っていたかはあまりにも複雑で一概には言い難いが、今ではすでに十分に穏当と思われるウィリアムズの言説が、単にカルチュラル・スタディーズの先駆的役割を果たしたというよりは、文化そのものの構造的転換を含んでいたと言うのは、言い過ぎであろうか。

ウィリアムズの言う「感情の構造」の指示対象が、おそらく個人の感情よりは、集団の感情の方に力点を置くものであるものということを念頭に置きつつ、日本の昭和歌謡が歴史的、文化的意味合いにおいて、大衆文化の持つさま

ざまな機能をいかに輻輳的かつポリフォニックに果たしたかを考えることは、そのままウィリアムズの言説の逆説性を投射することになる。私がここで言いたいのは、「昭和歌謡」という大衆文化の諸相を束ねる言説として、「感情の構造」が存在し得るということである。それを実証するために、私は「戦争」「禁止」「検閲」という3つの視座から、「昭和歌謡」の大衆文化としての諸相を分析してみようと考えている。

昭和10年代の前半から、太平洋戦争が終了する昭和20年にかけて、日本の歌謡曲のなかにもっとも頻繁に登場する外国の都市は、おそらく中国の「上海」であろう。「上海ブルース」(昭和14年、北村雄三作詞、大久保徳二郎作曲)、「上海帰りのリル」(昭和26年、東条寿三郎作詞、渡久地政信作曲)そして、タイトルに上海こそないが、「夜霧のブルース」(島田馨也作詞、大久保徳二郎作曲)も上海をテーマにした昭和歌謡として有名である。そして、そのことには、それなりの意味がある。そもそも当時の上海は、一般の日本人にとって、どんな意味を持っていたのか。横光利一の作品に『上海』という作品があるが、この作品はそれを考える上で象徴的な意味を持っているように思われる。主人公の参木が、上海の港に降り立ち、そこで客を待って屯する売春婦の一人と会話をする場面が、この小説の冒頭近くにある。

参木は女と竝んで坐ったまま黙ってゐた。灯を消して蝋集してゐるモーターボートの首を連ねて、鎖で縛られた棧橋の黒い足が竝んでゐた。

「煙草。」と女は云った。

参木は煙草を出した。

「毎晩ここかい。」

「ええ。」

「もうお金もないし、お國もないわ。」

「それや、困ったの。」⁽⁹⁾

この場面で参木と見知らぬ売春婦の間で取り交わされる会話が一体何語で行われているのか必ずしも分明ではない。引用部分にはないが、この少し前の部分で「あんた、急ぐの。」と女が最初は英語で参木に呼び掛けていることが明記されている。しかし、そのあとに続く引用部分の会話が何語なのか、どこにも記されていないし、この女自体についても「春婦」と書かれているだけで、

国籍の言及もない。言わば、女は匿名の記号のような存在であり、そういう存在のまま、参木の視界から、波止場に積み上げられた樽の間に消えてしまう。新感覚派の旗手として、きわめて意識的な小説の書き手であった横光が、こういうあいまいさに気付かず、無自覚なままこの作品を書き始めたとは、到底思えない。その情報の欠如は、「もうお金もないし、お國もないわ」という女の決定的で、寂寥感に満ちた科白と表裏の関係を示していて、匿名性という記号として上海という街に成立している無国籍の虚無感とも呼ぶべきものと通底しているように思われるのである。

実際、『上海』という作品の底流にあるものは、この無国籍の虚無感であり、それに対置される主人公参木の「倫理観」である。本稿は横光論でもなければ、『上海』論でもないのので、作品論への深入りは避けるが、ただこの作品が書かれた時期と、上海という都市が当時置かれていた歴史的社会的状況について、作品との関連において、少しだけ触れておきたいと思う。

『上海』が単行本として「改造社」から出版されたのは、昭和7年であるが、すでに昭和3年から6年にかけて、異なる題名ではあったが、雑誌『改造』に連載されている。一般に、大正14年(1925年)の5・30事件に取材した社会小説という評価がなされているが、実際に、この作品が発表されたのは、それから3～6年後のことで、日本と中国の関係は、すでに泥沼化の様相を呈していたのである。昭和6年に満州事変、昭和12年には日華事変が起こるが、「事変」という呼称は日本側の呼び方に過ぎず、実質的にはすでに日中戦争のただなかにあったと考えるべきだろう。国際的植民都市上海。そこには「租界」と呼ばれる特権的な外国人居留地域が存在し、地元の民衆の怒りと悲しみが渦巻き、反抗と混乱の潮が満ちあふれていたのだ。

横光は、こういう状況を、上海という街の風景とその路地の細部に至るまで、新感覚派らしい陶冶された文体で活写している。戦前は川端康成以上の才能の持ち主と評価されていた横光の評価が、戦後になって急速にしかも決定的に下落した大きな要因は、『旅愁』などを巡る日本回帰の思想や戦時中の右傾化した言説によるものであろうが、公平に言って、少なくとも『上海』を読む限り、そのような思想的偏りは見られず、むしろ客観的に、それでいながらある種の倫理的哀切を籠めて、上海の原風景が描き出されている。実は、この作品に関して、傑作という評価がある一方、作品の構成、あるいは小説の方法論という視点から、重大な欠陥も指摘されているが、それは基本的には、特に前

半に見られる、上海の街に対する新感覚風の卓越した描写とは対照的に、後半では物語の中心になる人間関係が心理主義風の内面描写によって代替されているせいであろう。

『上海』は、横光の新感覚派時代の最後の作品と言われている。ただ、厳密に言えば、この作品の後半は、すでに新感覚派的な色彩を失い、後の『機械』や『時間』につながる心理主義的な描写が中心となっている。それは上海で起こっている混乱をあくまでも客観的に捉えて描写しようという横光の小説家としての意志と、人間としての強い倫理観の葛藤とも取れる。しかし、私の考えでは、この作品の本質は、やはり世界の歴史の潮流のなかで翻弄される、上海という特殊な国際都市に対する、優れた新感覚派風の描写とそこに反映される人間の虚無感にあると思う。この虚無感が、どこから来るものか、一概には言い難いが、一つだけ確かなことは、横光が上海において起こっている歴史に対して大きな責任を担っていた日本の行動を、当時盲目的に受け入れていたわけではないということだろう。

それはともかく、横光が『上海』の中で描き出しているこういう虚無感は、昭和歌謡のいわゆる「上海もの」にも投影されている。もちろん、その哀調の曲調、あるいは四馬路（「上海ブルース」「上海帰りのリル」）や虹口（「夜霧のブルース」）など上海にまつわる特殊な語句の挿入によって、日本人の心に眠るまだ見ぬ異国の街に対するロマンティックな憧憬が反映されていることも否定できないが、同時に微弱な罪の感覚の胎動すら予感させる虚無感が胚胎されているようにも思えるのである。それは中国大陆において、日本が行っていた行動の正当性に対する疑義と言ったような明確な政治意識とは異なる、もっと直感的な庶民の把握であったのかも知れない。山口昌男は、『「挫折」の昭和史』の中で、日本で問題を起こして中国大陆に渡った甘粕正彦などの、いわゆる「大陸浪人」あるいは「満州浪人」の心象風景について、唐十郎などの作品を引き合いに出しながら、次のように述べている。

歴史上一方的に断罪されがちな甘粕の多義的で不可解な部分を、唐は神話のレベルまで昇華させ、肉体を失った宝塚と融合させる。両性具有の神話空間の中で、甘粕の満州は救済のきっかけを与えられる。この救済を実現するのは演劇という行為に他ならない。しかし、同時代において、また、白井、エノケンと通底する空間を生きることにおいて、甘粕はすでに

神話的レベルでの自己救済を、そうとは意識せずに行っていたのである。⁽¹⁰⁾

甘粕が言わゆる「甘粕事件」で軍籍を奪われてから、やがて満州に渡り、「満州映画協会」(以下、「満映」)の理事長として、中国大陆における演劇や映画の興隆に寄与したことは比較的広く知られている事実である。ここで山口が言う「多義的で不可解な部分」とは、おそらく、甘粕が人材の登用において、思想信条を超えた能力本位の公平な人事を行ったことや、「満映」の理事長としての権力を使って左翼転向者を庇護したことを示唆しているものと思われる。実際、甘粕のような確信的右翼がそのような意外な行動に出た心理的原因を、彼が日本で大杉栄や伊藤野枝や小さな子供まで虐殺したことに対する罪の現れと見る見解もあるが、角田房子は、その著書『甘粕大尉』の中で、「こういうナニワバシは甘粕には通用しない」と断言している。また、「甘粕に罪の意識があったかどうか不明である」とも述べている。⁽¹¹⁾ 角田は「満映」理事長就任以前の、満州における甘粕の確信犯的政治行動(それは関東軍への協力という以上の、主体的政治行動として描かれている。)を丹念に調べあげているから、その評言にはそれなりの説得力がある。山口がここで言う「救済」あるいは「自己救済」という意味も、甘粕の罪の意識という文脈にのせて読むには、無理がある。ただ、この数行の文の中に登場する人物のバランスが、山口の言わんとすることを自ずと物語っているように思われる。

唐十郎は、当時「紅テント」(「状況劇場」)と呼ばれた、70年代左翼前衛演劇の教祖的存在であるが、その唐は、『少女仮面』などの一連の作品で、執拗に満州における甘粕のイメージを登場させている。白井とは、将来を囑望されていた「宝塚」の若手演出家白井鐵造のことであり、このリベラルで才能豊かな演出家が軍国主義イデオロギーの検閲によって、その才能の萌芽を摘み取られていった事実山口は言及している。喜劇王として知られたエノケン(榎本健一)も、リベラル派の演劇人として同じような文脈に位置付けられている。甘粕という極右に対して、左翼、もしくはリベラル派と呼ばれる人々をほどよく配置することによって、山口がある種の政治的バランスをはかったという見方は当たらない。むしろその人物の配置にこそ、彼の主張の本質が隠れているのである。まったく異種類の人間をことごとく同化して、中和化もしくは無化をはかる空間としての満州、山口の言葉を借りれば、「昭和の神話空間としての満州」という仮説は、イデオロギーを超えた正当性を確保しているように

見える。

しかし、いささか形而上的に過ぎる山口の評言は、大衆文化という視座からは、もう少し卑俗な表現に置き換えられる必要があるだろう。公平に言って、こういう「大陸浪人」たちの意識にあったものは、日本で失ったものを取り戻そうという現世的な野心であったことは否定できない。だが、同時にそれは、本来の居所を失い、はからずも歴史の証人として、中国大陆に渡った人間の中和された虚無感の反映とも取れるのであり、広い意味での罪の意識につながるような「感情の構造」がそこに露呈しているとも言えるのである。

もちろん、虚無感というものは、「大陸浪人」たちの専売特許ではなかった。仏教の影響により、虚無というものは、もともと日本人の感情に入り込みやすいものだったと思われる。昭和歌謡の本質を「哀調」、「虚無」あるいは「無常観」と見なしたのは、『日本近代歌謡史』の著者である西沢爽である。西沢の『日本近代歌謡史』は、膨大なページ数に上る「上」「下」2冊の大著であり、今や日本の歌謡史研究にとって必要不可欠な先行研究と言えるが、昭和歌謡研究という意味では、「下」の別冊付録としてある「日本流行歌大系・略史」がもっとも重要な意味を持っている。そのなかで、西沢は「東京行進曲」（昭和4年、西条八十作詞、中山晋平作曲）、や「浅草行進曲」（昭和3年、多蛾谷素一作詞、塩尻精八作曲）を取り上げ、それが作られた時代背景について、次のように述べている。

サラリーマンは「洋服乞食」とよばれ、「蒼白きインテリ」などという言葉も流行した。

それなのに、「東京行進曲」（昭和四年）の一節「ジャズで踊って リキールで更けて……」とか、「浅草行進曲」のように「恋の灯かがやく 真赤な色に……」とか、不況にあえぐ社会の様相の一面に、刹那的享楽に、生きる苦痛を忘れようとする人々の「虚妄の世界」があったのである。⁽¹²⁾

「東京行進曲」は昭和4年、「浅草行進曲」は昭和3年に発売されているから、これは1929年の世界大恐慌の年とほぼ一致している。「恐慌」も「戦争」と同じように人々の心象風景を根源的に変化させる、いや、むしろ、無意識下に眠っていた心象風景を突発的にあぶりだすものかも知れない。だが、私が西

沢の見解を興味深く感ずるのは、当時の軍歌やいわゆる時局歌謡のヒットの原理を、この「虚無感」を基準に考えていることである。

西沢は、「日本流行歌体系・略史」の中で、「検閲」という言葉をキーワードに、当時のレコード業界の暗黒の歴史を語っている。昭和9年に内務省のレコード局に「レコード検閲室」が設けられて以来、検閲はますます厳しいものとなり、それは終戦の昭和20年まで続くのである。西沢はこの状況を総括して、「12年から20年に及ぶレコード史の概要を振り返ると、まさに悪夢が通り過ぎていた時代と思う。」⁽¹³⁾と述べている。しかし、当時の音楽関係者たちが、あまねく、そういう検閲制度に委縮し、ひたすら当局に恭順の意を表していたわけではない。こういう際、大衆の支持を絶対視する歌謡というものは、予想以上にしたたかであって、ときにへつらいと媚の微笑を浮かべながらも、当局の隙をついて、途方もない偉業を成し遂げることもあるのである。

西沢がそういう例として挙げているのは、昭和13年の「旅の夜風」(昭和13年、西条八十作詞、万城目正作曲)の大ヒットである。この歌は松竹映画「愛染かつら」の主題歌として発表されたものだが、「愛染かつら」という映画自体が、青年医師と看護師のラブロマンスをテーマとするメロドラマだったから、時局を考えれば、こんな映画が上映できたことさえ不思議と言えば、不思議である。そして、その主題歌である「旅の夜風」の「花も嵐も ふみ越えて ゆくが男の生きる道」という歌い出しの部分に、誰もが違和感を感じるはずである。西沢の指摘通り⁽¹⁴⁾、作詞者の西条八十が、検閲を意識していたのは明らかである。「情緒を享楽頹廃と言い、感傷を亡国的ときめつけていた当局」⁽¹⁴⁾の意向を西条は考慮せざるを得なかったのではないか。実際、この歌が大流行したあと、当局はさらに検閲を強めていくことになるのである。

しかし、我々は検閲というものが持つ機能についてここであらためて考える必要があるだろう。ジークモント・フロイトは、「心」というものをイド(独エス)、自我、超自我という3層からなる心的装置として假定し、快楽原則に支配された本能をイドと呼び、それを無意識の領域に指定した。一方、快楽原則に従う本能を抑圧し、検閲する機能を超自我に与え、それを無意識あるいは、前意識の領域に指定した。そして、こういったものを、現実原則に従って調整する機能を自我に与えたのである。この3層の構造の中で、検閲と抑圧(あるいは禁止)を司る超自我は、現実の政治もしくは歴史のなかで起こる検閲作用と類似の作用を持ちながら、同時にそれを脱構築し、逆説的な転移を果

たす役割を担っている。

現実世界の検閲に対して、我々は常に被害者を装う。そして、我々自身の超自我が、同時に検閲の機能を果たしていたことを忘却、あるいは意識的に無視するのである。それが戦時中の一般国民の平均的な反応だったというのは、想像に難くない。例えば、「当局」という言葉自体が、責任の所在のあやふやさを象徴的に現しているように思われる。このことは、本来、戦意を高揚させる目的で作られたはずの軍歌というものが、日本の歌謡史において、常に、検閲と禁止の対象であったという逆説と呼応している。

実際、いわゆる「当局」が自ら軍歌を作り、それを国民に歌わせるというようなことは、我々の想像ほどは起こっていなかったのではないか。軍歌が国民の歌として、歌われるためにはそれなりの客観を装った装置が必要とされたはずである。その装置としての機能を果たしたのが、大新聞による軍歌の公募だったのである。これを大新聞による戦争協力、あるいは時局への迎合として指弾するのはたやすいが、もう少し精神分析的視点で言えば、大新聞も国民も、その超自我を機能させて、当局の検閲に同化していたと考えることができるのだ。死への本能的恐怖は、「国家のため」という理想によって、検閲され、抑圧される。だが、忘れてはならないのは、それは自分自身の超自我の働きでもあるということなのだ。従って、戦争へ向かう国民の狂乱すべてが、当局の力によって生み出された仮構だったと言うことはできないだろう。しかし、軍歌の場合、国民と当局の間に作り出されたそういう装置は、時に思わぬ結果を生み出したのだ。

もちろん、西沢は、「露営の歌」（昭和12年、藪内喜一郎作詞、古関裕而作曲）と大新聞による軍歌の公募というテーマを語るとき、フロイトの精神分析学の用語など、一切、使用していない。だが、私なりの解釈を加えれば、西沢の解説は、検閲という言葉の持つ、きわめて逆説的な意味合いをポリフォニックに語っていることになる。

西沢は、軍歌「露営の歌」がいかにヒットしたかを、そのレコードの発売経緯から、説き起こしている。そもそも『毎日新聞』の懸賞募集歌として選ばれたのは、「露営の歌」ではなく、「進軍の歌」（昭和12年、本多信寿作詞、辻順治作曲）であった。この2つの歌の曲調は明らかに異なっている。「進軍の歌」は勇壮な曲調だったが、「露営の歌」は、西沢によれば、「士気高揚というより、「明日の命を誰が知ろ」という無常感（ママ）が流れていて、詩曲とも

に「戦友」の哀調を偲ばせるもので、当時の国民意識に、まさに適合した歌であった」⁽¹⁶⁾のだ。ここで、西沢が言及している「戦友」(明治38年、真下飛泉作詞、三善和気作曲)は、日露戦争の頃に作られたものだが、太平洋戦争中にその歌唱を禁止されたのは事実のようである。その理由は、西沢も言及しているように、「軍律きびしき中なれど、これが見すておかれよか」という一節が、軍規違反と解釈されたことにもよるのであろうが、何よりも戦意を喪失させるような暗く、悲しい曲調のせいと考えるべきだろう。なお、井伏鱒二は「軍歌「戦友」」というエッセイを書いていて、「戦友」が太平洋戦争中に禁止された話を、ロサンゼルスオリンピックの馬術で銀メダルを獲得した西大佐の話とともに、紹介している。⁽¹⁷⁾

西沢が「露営の歌」と「戦友」を士気高揚の歌というより、「無常感」(ママ)「哀調」という言葉で捉え、そこにこれらの歌のヒットの要因を求めていることは、重要である。それは、「東京行進曲」の虚無にも通じるものがあり、軍歌でさえも、当局が否定しようとした「情緒」や「感傷」を排除できないという逆説を見事に証明している。実際、当局がヒットさせようとした「進軍の歌」より、そのB面につけられた「露営の歌」の方が大ヒットし、そのレコード売り上げは、公称100万枚を突破したという。そして、西沢が「当時の国民意識」と言うとき、我々は再び、ウィリアムズの言う「感情の構造」という言葉を連想せざるを得ないだろう。「当時の国民意識」というものが、戦争と国家という大きな枠組みを前提にしていることは確かだが、それ以上にウィリアムズの言う、「生産の組織」「家族の構造」「制度の構造」ということとも密接に絡み合い、それらの諸制度に対する反応として、戦争に席卷されたある時代、ある世代の特徴的な「色彩」を映していることも否定できないのである。

検閲は常に禁止という概念を包括しながら、語られる。「戦友」は禁止され、「露営の歌」は禁止はされないものの、その過度に悲しい曲調のせいで、出征兵士を送る際には、歌われなくなる。一方では、一部の軍歌には替え歌が登場し、それは軍隊において公然と歌われるようになる。昭和19年の戦争末期に流行った「軍隊小唄」は、「ほんとにほんとに御苦労ね」(昭和14年、野村俊夫作詞、倉若晴生作曲)の替え歌である。だが、この歌が「いやじゃありませんか、軍隊は」で始まるからと言って、実は反戦歌であったとする見解は、すべての軍歌が士気高揚を目的とする戦争肯定歌であるという見解と同じく、素

朴に過ぎるだろう。替え歌が、アイロニーと逆説を含むことがあるのは確かだが、この歌が終戦直前の戦争末期に流行ったという事実は、西沢が昭和歌謡の本質として示唆する「哀調」「無常観」「虚無」という系譜に、この歌も広い意味で包括されることを意味している。少なくとも反戦というよりは、西沢の言う「厭戦的な哀唱」の方が適確な評言と言うべきだろう。

さて、本稿はウイリアムズの言説、特に「感情の構造」という視座で昭和歌謡を眺めたとき、いかなる分析が可能になるかを検証しようとする実験的な試みであった。ただ、その研究対象が、昭和歌謡と言いながら、背景として選んだ時期は、実際は、昭和初期から20年に至る暗黒の戦争時代であったことは、自覚的に留保されなければならないだろう。言うまでもなく、昭和とは、戦後も膨大に拡大する時空であり、そこでは歌謡のあり方も千差万別に変化を遂げたはずである。従って、戦争や検閲という言葉をキーワードに私がここで書いたことは、昭和歌謡のほんの一断面にすぎないことは認めないわけにはいかない。しかし、そういう恣意的な研究対象の選択には、私なりの意図があったことも、最後に付け加えておきたい。

繰り返しなが、そもそも、ウイリアムズの言う「感情の構造」という言葉は、おそらく個人の感情の構造という意味合いは薄く、集団的な社会的な組織の感情というものが前提とされているように思われる。つまり、生産、家族、もろもろの制度等を抱え持つ集団、もしくは社会が前提とされていて、「感情の構造」とはそこに現れる共通の感情のことを指していると考えるべきなのである。そうでなければ、ウイリアムズが文化のカテゴリーを3つにわけ、「特定の生活様式の描写」の前に、「理想」と「記録」を持ってきた意味が分からなくなってしまう。やはり、個人の感情の構造は、基本的には「理想」や「記録」のカテゴリーで語られるべきだろう。そして、戦争というものが、「特定の生活様式」の原型を凝縮的に表現するものであるなら、それを反映する歌謡の生成は、まさに大衆文化研究の垂涎的となるはずである。西沢がさりげなく語る「国民意識」は、それを自覚的、かつ政治的に表現すれば、紛れもなく「感情の構造」と同義語になることだろう。これは必ずしも国家単位の国民の感情だけでなく、私が本稿で取り上げた「大陸浪人」と呼ばれる人々、つまり政治的、歴史的な理由で、ある一定の空間に押しやられた人々の感情についても当てはまり、そういう感情の構造を分析することは、逆に、その政治的、歴史的な理由の検証にもつながって行くことだろう。

私は、レイモンド・ウィリアムズがカルチュラル・スタディーズの先駆者の一人であるという見解には、ことさら反対する理由を持たないが、カルチュラル・スタディーズが、現代では特に政治的意味を持たない大衆文化研究、あるいはアメリカ文化研究に堕してしまったという評言には、いささか抵抗を覚えるを得ない。そういう評言は、暗々裏に、ウィリアムズなどの先駆者たちが左翼イデオロギーを前提としており、カルチュラル・スタディーズあるいは大衆文化研究もそういうコンテキストで実践されなければならないという含意を感じさせるからである。ウィリアムズの背景にマルキシズムがあるのは確かだが、彼が『長い革命』の中で、表明している文化観は、そういうイデオロギーを超えた普遍的な見解であり、「生産」とか「制度」などという、レトリックとしてあるマルキシズムの語彙を取り払えば、そこに現れる相貌は、アーノルドの『文化と無秩序』に対する模範解答と呼んでもいいものである。その意味で、後の大衆文化研究が、イデオロギーや政治性を脱色したのは、ある意味では当然の、同時に健全な帰結であるのかも知れない。

要するに、私が言いたいのは、ウィリアムズの「感情の構造」という概念は、普遍的な文化観であり、それはかなり広範囲に渡る指示対象を持ちうるものであるということである。従って、さらに広い大衆文化研究の視座として機能しうるものであり、戦後以降の昭和歌謡の研究にも有効な指標を提供してくれるはずである。しかし、本稿は、大衆文化研究 (1) として終了し、戦後の昭和歌謡の展開については、また別の論稿の機会を待ちたいと思う。

〈注〉

本文中の日本語が英語文献からの引用の場合は、すべて筆者の拙訳によるので、注においては、原文のページ数のみを示してある。

- (1) Matthew Arnold, *The Works of Matthew Arnold, Culture and Anarchy: An Essay in Political and Social Criticism*. (New York: AMS Press, 1970), p. vi.
- (2) Raymond Williams, *The Long Revolution* (London: Chatto & Aindus, 1961), p.41-44).
- (3) Ibid., p.41-42.
- (4) Ibid., p.48.
- (5) アーノルドとリーヴイス主義、あるいはリーヴィス主義とウィリアムズの関係は、『カルチュラル・スタディーズ入門』（上野俊哉／毛利嘉孝，ちくま新書，2000）に詳しい。「アーノルドのように大衆に絶望するだけでなく、「文化」を維持するために教育を通じて積極的に「文化」を浸透させなければならない」とリーヴィス主義者は考えたのである。これは保守的な集団によってではなく、むしろ

リーヴィス主義左派において積極的に議論された。」(同書 21-22 頁。)ウィリアムズ自身が、このリーヴィス主義の伝統を部分的に継承していたのは間違いない。

- (6) 『チーズとうじ虫——16 世紀の一粉挽屋の世界像』(カルロ・ギンズブルグ、杉山信光訳、みすず書房、1984)。
- (7) 『マルタン・ゲールの帰還——16 世紀フランスの偽亭主事件』(ナタリー・Z・デーヴィス、成瀬駒男訳、平凡社、1985)。
- (8) 『ピエール・リヴィエールの犯罪——狂気と理性』(ミシェル・フーコー編、岸田秀ノ久米博訳、河出書房新社、1975)。
- (9) 『横光利一全集』第二巻(非凡閣、1936)「上海」4 頁。
- (10) 山口昌男『「挫折」の昭和史』(岩波書店、1995) 16 頁。
- (11) 角田房子『甘粕大尉』(中公文庫、1979) 243-244 頁。
- (12) 西沢爽『日本近代歌謡史』(桜楓社、1990) 別冊付録「日本流行歌大系・略史」7 頁。
- (13) 同上、16 頁。
- (14) 同上、14 頁。
- (15) 同上、12 頁。
- (16) 同上、12 頁。
- (17) 『井伏鱒二全集』第二十六巻(筑摩書房、1998)「軍歌「戦友」」103-111 頁。
なお、同全集二十七巻の「覚え書」にも、軍歌「戦友」という項目(543-544 頁)があり、ここでは主として、西大佐について言及されている。

(比較文学・国際文化学部教授)