

井野瀬 久美惠著

## 『大英帝国はミュージック

ホールから』

佐久間 亮

本書は、ミュージック・ホールという「娯楽の殿堂」の生成から衰退までの多岐にわたる局面を、ホール内で繰り広げられるパノラマを見るかのごとく、一気に読み通させるものである。対象にふさわしいこのような軽快な文章を、要約することで損なう恐れがあるが、以下、あえて要約を試みたいと思う。本書の構成は以下のとおりである。

はじめに

第一部 物語はロンドンにはじまった

第一章 ミュージック・ホール誕生

第二章 ミュージック・ホールの変遷

第三章 新しい音楽の誕生

第四章 新しい観客の登場

第二部 ミュージック・ホールの中の大英帝国

第五章 帝国を売る男たち

第六章 気晴らしの帝国

第七章 大英帝国にミュージック・ホールを

第八章 ロンドンからハリウッドへ

まず、一、二章ではミュージック・ホールという器が生まれ、九〇年代に全盛期に至る経緯が展開される。ミュージック・ホールは一八五二年、「ミュージック・ホールの父」と呼ばれたチャールズ・モートンが、ロンドンのランベスに「カンタベリー」というミュージック・ホールを開いたことから始まる。この五二年は、都市の娯楽としてのミュージック・ホールの発生期として、非常に象徴的な年であった。それは、この年が、万国博覧会が開かれ、人口調査の結果世界で初めて都市人口が農村人口を上回っていることが判明した年の翌年にあたっていたからであるが、この時代がミュージック・ホールと名の付く娯楽施設の発生期となったのは理由がある。そこには三〇年代から四〇年代にかけてのチャーターティスト運動に代表される急進的な労働運動が影を落として、前身であるフリー・アンド・イーजीやサルーン・シアターといった、パブがらみの娯楽施設から名目的にはあれ縁を切ろうとする経営者側の戦略があったのである。このように多分に便宜上の施設であったミュージック・ホールをパブとは明確に異なる施設として発展させたのがチャールズ・モートンその人であった。パブと区別される独立した立派な建物、業界紙への広告掲載、積極的なプロ歌手の起用、スター制度の導入等々に見られる通りである。

しかし、ロンドンのミュージック・ホールという新しいビジネ

スも、この業界の過当競争、七八年の「首都圏の取り締まり、並びに建築物規制法補足」、さらにロンドン州議会の攻撃等が原因で七〇年代に全般的な不振をかこつことになる。ミュージック・ホール熱がロンドンで九〇年代以降復活するまで、北部工業地帯でミュージック・ホールを發展させたオズワルド・ストールとエドワード・モスらの「モス・エンパイア」の活動を經由しなければならぬ。モスらの成功の理由は、主にミュージック・ホールをヴァラエティ・シアター化したこと、ミドル・クラスのモットーであるレスベクタブリティの導入を図つたことに求められる。ことに、後者は、ミュージック・ホールがヴィクトリア社会で認知されるための必須条件だったのであり、その成果は国王ジョージ五世を迎えた御前興行に象徴される。

ここまでは、ミュージック・ホールという器の形成の検討が主であったのに対して、以下ではその中身、すなわち三章では音楽・演し物の変遷、四章では客層の変化が辿られる。ミュージック・ホールにおける音楽の変化は六〇年代前後に明確化する。つまり、それまでの湿っぽい「貧民のジャーナリズム」とも言うべきブロードサイド・バラッドの世界から、ドライな笑いを誘う流行歌への変化である。これらの歌を作曲したのは下層中産階級出身のG・W・ハントやA・リーらであり、七〇年代には彼らが作曲した、都会の洒落者を気取つた男を笑いの対象として歌う「ライオン・コミックス」というジャンルが、ミュージック・ホールが生みだした音楽として大流行する。ここで、筆者はこれらの歌に社会風刺が欠如していたこと、とくにジュントルマン批判という側面が皆無である点を強調、ミュージック・ホール時代とそれ以

前の時代の労働者の自己表現方法の相違を示唆する。しかし、ジョージ・レイボーンらを一躍スターダムに押し上げたこのジャンルも八〇年代以降衰退へと向かい、以降愛国的な歌と、労働者の日常を歌ううたが主流となっていく。その背景には八〇年代中ごろから始まった、ホール側によるレスベクタブリティ健全さの追求と、飲酒や猥雑さと切り離せない「ライオン・コミックス」との粗吾があった。

七〇年代は、中流階級の間にも娯楽を積極的に享受しようとする傾向が見えはじめた時期である。この内、中流階級の間層層以上がいわゆる「劇場派」を形成したのに対して、「ミュージック・ホール派」を形成したのは、労働者上層とは異なる独自の気質を持つ下層中産階級と、「労働貴族」と呼ばれる熟練職人、さらに労働者の中間層的存在である工場労働者達であった。ここで筆者は、ホールにおけるパニク事故の犠牲者の分析から、客層がその地域の産業構造を反映するという意味で、労働者の娯楽施設として定着していたこと、また、ミュージック・ホールが家族ぐるみの社交場として機能していたこと等を明らかにしている。そして、七〇年代以降の好不況は、実質賃金を上昇させ、少なくとも「労働貴族」を始めとする「ミュージック・ホール派」に産業革命の恩恵が施された時期であったと著者は見る。この時期に花開いた消費生活の最たるものが、ミュージック・ホールだったのであり、「イギリスの労働者は、革命よりもミュージック・ホールを選んだのだ！」といういささか大胆な主張がここでされている。

しかしながら、七〇年代以降ミュージック・ホールはイギリス

労働者文化の再編成の核としての役割以上のものを担っていくこととなる。それは「大英帝国を宣伝するメディア」としての機能であり、第五章の「帝国を売る男たち」ではミュージック・ホルのこの側面が検討される。七〇年代は第二世代、つまり農村にもはや帰属意識のない「都会人」が誕生した時代でもある。ミュージック・ホールはこの「都会人」達の仲間意識醸成の場となるわけであるが、それは「ライオン・コミックス」にとって代わる、いわゆるジongo・ソングと呼ばれる愛国的なうたを通じて、露土戦争期には反ロシア感情が喚起され、ディズレイリの政策への支持（グラッドストーンの不人気）が表明され、さらには、この仲間意識が「お国意識」、さらには大英帝国への帰属感へと押し上げられていく場でもあったのである。そのことは、「ブリタニア」とその「息子たち」という本国と植民地との関係の描き方、「自由のシンボル」としての大英帝国「像」、「英語族」としての一体感等に見られるとおりである。このように必ずしも現実とマッチしてはいなかったとはいえ、労働者にとって非日常である帝国を日常の局面へと降ろして行くことによって、ミュージック・ホールは労働者の帝国像、「お国意識」を左右したのである。しかし、第二次ボア戦争前後に、この「お国意識」はこれまでとは幾分異なる様相を呈しはじめる。愛国心、愛「帝国」心を歌ったジongo・ソングはボア戦争以降急速に人気を失っていき、かわって、普通の兵士や水夫やその家族の姿を歌うたが主流となることによつて、大英帝国が抽象的なレベルから、より身近なところで聴衆と結び付いていくことになったのである。すなわち、著者言うところのジongo・ソングの「個への下降」という事態であり、ミ

ーミック・ホールには、いわゆるジongoイズム「感情的対外強硬主義」とは異なる、素朴な「お国への愛着」が残ることになった。そして、ジongo・ソングが育んだ「お国意識」は、八〇年代からヴァラエティ・シアターへと変貌を遂げつつあったミュージック・ホールが、ヴァラエティという形で大英帝国を表現することによつて受け継がれていくことになる。すなわち、「気晴らし」の帝国としてのミュージック・ホールであり、観客は世界を征した大英帝国の一員であることを楽しむことが出来たのである。六章後半では、大英帝国の多様な在り方を表現するヴァラエティ芸人（植民地出身者を数多く含む）について、一次史料を駆使して詳細にかつ生き生きと論じられる。

ところで、一九世紀末は、植民地出身の芸人の「輸入」のみならず、この「気晴らしの帝国」自体が、ロンドンから自治植民地へと「輸出」され始める時期でもある。七章では、着々と進められた、ロンドンを中心とするミュージック・ホールのネットワークづくりに関する話が、主にオーストラリアと南アフリカの例に即して展開される。ミュージック・ホールのこの側面に関しては本国イギリスでも、殆ど先行研究がなく、本書のオリジナリティの最たる所でもある。もちろん、ミュージック・ホールを移植し得たのはイギリス社会の延長、すなわち、イギリス人移民を大量に抱えた、言葉の通じる帝国都市という限られた空間内であったが。しかし、この限られた空間内でもミュージック・ホールは「愛大英帝国心」という「お国意識」を育んだのである。

同時期にミュージック・ホールは同じ英語圏であるアメリカへと進出し、そこでも成功を勝ち得た。もちろん、それはオースト

ラリアや南アフリカの場合のような、「気晴らしの帝国」としての上陸ではなかったが。しかし、二〇世紀に入って間もなく、両者の力関係は逆転する。すなわち、英語という言語的壁を容易に乗り越える映画というアメリカ産のメディアが大英帝国領内、そしてついにはイギリス本国をも席捲することになるのである。ミュージック・ホールは、帝国の支配者であるイギリス人にとつてのみの「気晴らしの帝国」だったのであり、それがミュージック・ホールの限界でもあったのである。ロンドンのランベスに発して、大英帝国へと広がりを見せたミュージック・ホールも、第一次大戦後の「バックス・ブリタニカ」から「バックス・アメリカーナ」への転換を文化面で象徴するように、一九二〇年代にその姿を消していくのである。

以上が本書の要約である。大英帝国の文化的ヘゲモニーの象徴として、ミュージック・ホールが自治植民地へと輸出され、機能する様子までが詳細にかつ生き生きと描写されており、そのスケールの大きさと、本国でも殆ど研究されていないこの面を展開しえたことが本書の最大の魅力であろう。また国内のミュージック・ホール熱に関する記述も、抽象的な労働者文化論の域にとどまらず、世紀末のロンドンの世相が如実に映し出されてもいる。しかし、ここで二つほど疑問点を書き付けておくことにしたい。一点目は、ミュージック・ホールの観客の主体についてである。ミュージック・ホールが「労働者のための娯楽施設」である事を著者は所与の前提としているが、それはどのようなレベルでそう言えるのだろうか。著者が描くのは、ヴィクトリア社会で認知を受ける為にレスベクタビリティと、労働者以外の「階級がもちこ

まれ」（七七ページ）ることによって繁栄することになったミュージック・ホールの姿である。この繁栄は「下品さ、猥雑さ」といったレスベクタビリティと相入れない労働者色を、むしろ薄めることでもたらされたということになるのではないか。なぜなら、二〇世紀に至るまで、レスベクタビリティを志向する、モスらのミュージック・ホールと「ミュージック・ホールを労働者だけのものだ」と考え「猥雑さと気まませを売り物にする」ミュージック・ホールとが共存していた（九〇ページ、また二五二ページの分類も）のだから。換言すれば、「労働者の娯楽施設であるミュージック・ホール」とレスベクタビリティとの間の「矛盾と葛藤」（七七ページ）がいつ、どの様な形で解消されたのかという事でもある。その点に関する説明がなければ、ヴィクトリア社会で認知される為に「健全化」していったミュージック・ホールが、同時に労働者文化の再編成の核でありえたという主張は説得力を欠く事になりはしまいか。

また、労働者が「革命ではなくミュージック・ホールを選んだ」という大胆な主張（レトリックを含むかもしれないが）にも疑問の余地があろう。というのは、レスベクタビリティを旨とするミュージック・ホールの観客に成り得た者、すなわち「ミュージック・ホール派」は、下層中産階級と労働者の上層（労働貴族）および中間層の工場労働者であるが、ミュージック・ホールがロンドンで繁栄する九〇年代、イギリス労働運動の急進化（社会主義の復活）を担ったのは、これよりも貧しい、恐らくはミュージック・ホールに行けなかった階層であるのだから。すなわち、「ミュージック・ホール派」を形成したのは、労働者の

内の限られた層にすぎないのであり、ミュージック・ホールという限られた空間を、労働者全体の政治意識を規定するものと見るのは疑問である。

さらに、「労働者のための娯楽施設」であるミュージック・ホールが「せめて下の労働者階級との一線だけは守りたいと願う」（一六三ページ、他一一一ページ等）下層中産階級の顧客をも引き付けたのは何故なのだろうか。逆に、ミュージック・ホールの流行歌がこの下層中産階級出身者の作曲家、作詞家によって生みだされ、労働者階級の間で人気を博したのは何故なのだろうか。これらの事実、ミュージック・ホールの多面性を示すものではないか。

疑問の二点目は、本書後半（五・六章）のキイ概念である「お国意識」についてである。著者は、ホブソン以来の、ジソゴ学、すなわちミュージック・ホールとジソゴイズムⅡ「自国を愛する気持ち」が他国への憎しみや他国の人びとをやっつけたいという強い願望に形を変えた歪んだ愛国心（二五二ページ）を結びつけようとする研究、あるいは「ミュージック・ホール大衆操作説」（二五二ページ）に対して、この幾分素朴な響きのある「お国意識」という概念を対置する。すなわち、七〇年代以降流行したジソゴ・ソングを通じて、これまで労働者にとって遠い存在であった大英帝国への帰属感Ⅱ「お国意識」が醸成されたが、それはアカデミズムⅡジソゴ学者のいうような、強硬外交政策あるいは盲目的愛国主義一辺倒でなかったものであり、世紀末のボーア戦争期にジソゴ・ソングが「個へと下降」することによって、「ミュージック・ホールには、攻撃性抜き素朴な、お国への愛着が残っ

た」（二八〇ページ）とされるのである。以降、この「お国意識」はミュージック・ホールのヴァラエティ・シアター化を通じて「イギリス人であることの快感」へと形を変えていくとされる。

こうした著者の理解の背景には、操作された「歪んだ愛国主義」と「素朴なお国意識」という二分法があるように思われる。著者は、ミュージック・ホールと帝国、あるいは「民衆文化」と帝国との関係についての近年の見直し作業について紹介している（八・九ページ）、こうしたJ・マッケンジーらによる研究が切り開きつつあるのは、この二つの帝国観の中間の領域であるように思われる。すなわち、ここでは「民衆帝国主義」という概念を、七〇年代以降、イギリスの対外戦争勝利の度に見られる民衆の排外主義的興奮Ⅱ「歪んだ愛国主義」に限定せず、労働者による素朴な帝国観の共有をむしろイギリスの帝国主義政策を支える一要因として、捉え直そうとしているのである。その際、著者が批判の対象としたホブソンあるいは、近年のL・セネリックらの見解、すなわち労働者の世論操作の道具としてのミュージック・ホールという見解はつとに乗り越えられてもいる。すなわち、労働者（民衆）が主体となった「純粋な民衆文化」と、労働者に提供され、外部からコントロールされる「大衆文化」という二分法は退けられ、より多面的な諸階級の「相互作用の場」としての民衆文化という考え方が示されている。このような視角を採ることによって、ミュージック・ホールのイギリスの帝国主義政策にとって持った意味が明らかになってくるのではなからうか。ミュージック・ホール内で実感される「イギリス人であることの快感」Ⅱ「お国意識」は、イギリスの帝国主義支配という現実の中に位

置づけられる時、著者の捉えたような「素材」なものでは有り得ないのである。これは、換言すれば、ミュージック・ホールが外から、すなわち、植民地の側からどう見えたであろうか、という問題にもなろう。

最後は無いものねだりになってしまった。多々あるであろう評者の誤読・誤解に関しては、著者の御寛容を乞うのみである。

(四六版 四一九頁 一九九〇年 朝日選書 一三〇〇円)  
(京都大学文学部助手)