

戦時下における大衆芸能に関する考察

相原 進

はじめに

本稿は、立命館大学国際平和ミュージアムにて開催された「戦争と芸能展」の展示解説の作成によって得られた成果をもとに書かれたという側面を持っている。そのため、各芸能分野の歴史的展開の記述に関しては、戦前・戦後の状況を踏まえつつも、特に15年戦争当時の大衆芸能分野の状況に関する記述が中心となる。また、本稿における戦時下の芸能に関する理論的考察の部分は、「戦争と芸能」というテーマ設定の意義を確認するための覚書としての側面が強いことをあらかじめ断っておく。

本稿は大きく分けて2つのことを目的としている。

まず1つは、戦時下における大衆芸能の諸分野における状況を記述することである。本稿では大衆芸能の中から、特に浪曲・落語・漫才、慰問団として結成された「わらわし隊」を取り挙げることにする。そしてそれらの芸能が、戦前から戦時下に向かう際にどのような形で戦争に関わっていったのか、また、戦時下においてどのような経緯をたどったのかということを書くとともに、戦後、それらの芸能にはどのような変化があったのかということもあわせて記述する。

もう1つの目的は、それらの記述を通して戦時下における国家権力と文化との関わりについての考察を試みることである。戦時下において芸能は国家権力による統制を受け、戦争のために利用されたという側面を見て取ることは確かに可能である。しかし各芸能分野そのものや、それらに関わった者たちが進んで国家権力に迎合していった側面を無視することもできない。つまり、各芸能分野の動向を考察するにあたっては「強制」と「自発性」という2つの側面からの分析が必要となるのである。

各芸能分野の動向を把握するとともに重要なことは、それらの受け手であった人々と国家権力との関わりを分析することである。戦時下における戦意高揚に関して日本ファシズムの先行研究から指摘できることは、それが確固たる理論体系や思想体系を持たず感情

的な標語などによって行なわれたということ、そしてそれを行なうための秩序的基盤が生活に根ざした位置にあったということである。これらの点において、国家と個々人とが直結することによって成立し、かつ確固たる思想体系や理論体系を持ちえた欧州ファシズムと日本ファシズムとの決定的な差異が存在すると思われる。そしてこれらのことから、芸能もまた人々の心性や生活に根ざしたものであるがゆえに戦意高揚に果たした役割が大きかったということを確認しておきたい。

なお、この研究は決して各芸能分野がさまざまな形を取りつつも権力に取り込まれていった事実自体の批判を目的としていないということを示すために、以下の2つの点を特に強調したい。まずは戦時と芸能に関する研究を行なうことが「権力と文化」という問題を考える上で意味を持つということである。ここでいう権力とは、戦時下のように国家権力のみを指すものではなく、文化産業やマス・コミュニケーションなどの広義の権力を含むものである。そしてもう1つは、ふたたび権力が文化に対し過剰に関わろうとするとき、このような研究がかつての戦時下における過ちをふたたび繰り返さないための道標にもなりうるとともに、文化の受け手である人々に対して一定の批判力を与える可能性を持ちうるということである。それらの意義において、「戦争と芸能」というテーマは現代的な問題意識にもとづいた研究であるということを示すために、戦後から現代に至る芸能についての若干の考察も合わせて行なうことにする。

1 「戦争と芸能」を考察するための理論的諸前提

戦時下における芸能の諸相の記述に先立ち、まずは「戦争と芸能」というテーマ設定に関して理論的に考察してみたい。本章では先行研究として丸山真男の「超国家主義の論理と心理」(1946)、神島二郎の『近代日本の精神構造』(1961)、鶴見俊輔の「転向研究の方法」(1961)における考察を手がかりに日本ファシズムが持つ特徴の概観を示し、なぜ芸能が国民の戦

意高揚に対し大きな効果を持ちうるのか、また、なぜ戦時下において芸能は戦局に迎合するような様相を呈したのかということが問題となる。

日本ファシズムに関する論考はさまざまであるが、本稿では特に思想体系と秩序基盤に注目することによって問題の所在を明らかにしたい。

1.1 日本ファシズムと思想体系

まず日本ファシズムの特徴として挙げておきたいことは、日本ファシズムにおいては欧州のファシズムが持ったような確固たる理論体系や思想体系が見られなかったということである。このことに関して丸山は以下のように指摘している。

概念的組織をもたず、「八紘為宇」とか「天業恢弘」とかいったいわば叫喚的なスローガンの形で現れているために、真面目に取り上げるに値しないように考えられるからである。例えばナチスドイツがともかく「我が闘争」や「二十世紀の神話」の如き世界観的体系を持っていたのに比べて、この点はたしかに著しい対照をなしている。しかし我が国家主義にそのような公権的な基礎づけが欠けていたということは、それがイデオロギーとして強力でないという事にはならない。(丸山 1946: 17-18)

ここで指摘されているとおり、日本ファシズムにおいては理論的に体系づけられた思想によってではなく感情的なスローガンなどを通じて戦意高揚が図られた。例えばその役割を担ったのが教育勅語や修身教育⁽²⁾に代表されるような教育場面におけるものであり、「欲しがりません、勝つまでは」などの標語や「八紘為宇」のようなスローガンなのであった。そして感情的な戦意高揚手段のひとつとして、芸能もまたその役割を担ったのである。

それでは、なぜ日本ファシズムは確固たる理論体系を持ちえなかったのか。丸山はその理由の所在を、日本の近代成立過程においては「公的領域」と「私的領域」の確固たる区別が存在しなかったこと、さらには国家が個人に対し価値的に中立ではなかったということから、国家の価値と国民の内面的価値とを同一化したことにあると指摘している。

日本は明治以後の近代国家の形成過程においてかつてこのような国家主義の技術的、中立的性格

を表明しようとしなかった。その結果、日本の国家主義は内容的価値の実体たることにどこまでも自己の支配根拠を置こうとした。(丸山 1946: 20)

そのため、内面的な価値判断を国家権力そのものに委ねてしまうことになり、文化領域においても国家権力の価値観がそのまま反映されてしまうということが以下のように指摘されている。

国家が「国体」に於て真善美の内容的価値を占有するところには、学問も芸術もそうした価値的実態への依存よりほかに存立しえないことは当然である。しかもその依存は決して外部的依存ではなく、むしろ内面的なそれなのだ。(丸山 1946: 22 傍点ママ)

これらの指摘から言えることは、日本ファシズムにおいては国家の価値と国民の内面的価値とが同一のものとなったということであり、また、そのことによって国家権力による戦意高揚の手段は専ら感情的な標語などによってなされたということである。そして後に述べるように、人々の感情に訴えることが容易な芸能が戦意高揚に寄与したことや芸能分野そのものが自ら進んで戦争に迎合していった理由の1つもここにあると考えても良いであろう。

1.2 日本ファシズムと秩序基盤

日本ファシズムの特徴として確固たる理論体系の不在を指摘した丸山とともに、日本ファシズムの特徴を秩序基盤に見出す神島二郎の論考も興味深い。

神島は、日本ファシズムの秩序基盤に着目し、それが行政村以前より自然発生的に成立していた村落、つまり「自然村」⁽⁴⁾と呼ばれる集落が持っていたエートスが日本ファシズム成立の秩序基盤の1つをなしたことを以下のように指摘している⁽⁵⁾。

すくなくとも主体的には、上からは武士のエートス、下からは自然村の秩序感覚という国民常識の形成があつて、これらが外来文化の摂取により内面的分解をかるうじて支えていたことである。(神島 1961: 23)

自然村の秩序⁽⁶⁾の性格から言えることは、これがまさしく国民に深く根付いた精神的秩序基盤であるという

点である。このエートスが国民の生活や意識に深く結び付き、日本ファシズムの大きな特徴の1つをなしたという点は重要である。そして日本ファシズムが生活に密着した秩序基盤を持ったことと、芸能もまた人々の生活や心情に近い位置で成立するものであることからも、戦時下において芸能が国民の戦意高揚に大きな役割を果たしえたことが考察できるであろう⁽⁸⁾。

また、先に述べたように日本ファシズムが確固たる思想的基盤を持ちえなかったことに関しても、自然村的秩序との関連から神島は以下のような指摘を行なっていることもここで付け加えておくべきであろう。

惰性として国民大に存在する秩序感覚の一致がこうして保持されたが、はっきりとこういう事実を確認した上での作爲的な組織化の試みがほとんど行なわれていない。もっとも自然村的秩序を暗黙の前提とするかぎり、作爲そのものが拒否されざるをえないであろう。(神島 1961:23-24)

これまでに概観した丸山、神島の論考を通じて言えることは、戦時下において国民に戦意高揚を促すための場は総じて国民の生活に近い位置にあり、さらにその方法は理論的に系統立てられたものではなく感情的な傾向を持ったものによって行なわれたということである。

次にこれらの日本ファシズム成立に関する理論的諸前提を踏まえた上で、「戦争と芸能」というテーマの意義を確認してみたい。

1.3 「戦争と芸能」を考える意義

これまでの論考を踏まえれば「戦争と芸能」というテーマ設定の意義を明らかにすることができるであろう。

まず先に述べたように、たとえばファシズム下のドイツならば『我が闘争』のような思想的・理論的体系を持つことができたが、日本の場合は確固たる理論体系ではなく、感情的な手法で国民の戦意高揚が図られたということに注目すべきである。つまり日本ファシズムにおいては戦意高揚の手段として確固たる理論体系よりも、非理論的・感情的なものを媒介とした戦意高揚を要したのであり、その達成のためには芸能という方法もまた、非常に大きな役割を果たしたであろうということが容易に推察できる。

そして先に述べた日本ファシズムが自然村的秩序(すなわち生活の場において成立する秩序と言っても

良いであろう)を基盤のひとつとしていたことから、生活に近く、かつ感情に訴えやすい芸能という分野もまた、国民の心情に対し大きな働きをなしえたであろうと考えられる。

これらの考察を通じて、今回の「戦争と芸能」というテーマ設定自体が戦争を考える上での契機となるとともに日本における戦時下の思想状況の特殊性や国家権力と文化という視点をも提供できるという点において、非常に意義深いものであったことが確認できるのである。

次章では戦時下における各芸能分野の歴史的展開を通じて、戦争と芸能との関連を概観する。

2 戦争と各芸能分野との関わりについて

これまで見てきたのは、戦時下の日本においては芸能が国民の戦意高揚に多大な効果を持つ可能性に関する考察である。実際に芸能が戦意高揚の効力を発揮するには、当然のことであるが芸能分野そのものや芸能に携わる人々が戦局に見合った演目や興行を行なったのかということが根本的な問題となる。

たしかに戦時下においては放送・出版等のマスメディアなども治安維持法などの法的規制を通じて国家権力による統制を受け、戦争のために利用されざるを得ない状況に追いこまれたという事実があったことは明らかである。芸能分野においても他の分野と同じく法的規制が実施され、1940年の警視庁興行取締規則によって興行者、技芸者、演出者は許可制のもとで管轄されることになった。

しかしこれだけを鑑みて、芸能が完全な国家管理のもとで戦意高揚のために利用されたとは考えがたい。そこには自ら進んで国家権力に迎合し、芸能を通じて戦意高揚に加担したという側面もあったことを無視することはできないはずであろう。つまり、戦時下における芸能の動向を考えるためには、「はじめに」でも述べたように「強制」と「自発性」⁽⁹⁾という2つの視点が必要であると考えられる。

2.1 戦争と落語

戦局への対応は東京の落語界の方が早く、1933年11月に4代目蝶花楼馬楽と一竜斎貞丈が満州慰問団のために陸軍省から派遣され、翌年2月には柳家金語楼も満州に渡っている。1936年になると東京の落語・講談組合によって、高座から愛国心を呼びかけることを目的に「愛国演芸同盟」が組織された。また、この時期には「新体制落語」や「国粹落語」の名称で

呼ばれるような、戦局に見合う新作落語も作られたのである。1938年には後にも紹介する「わらわし隊」が慰問団として結成され、落語界からは柳家金語楼がその第1陣に参加している。

この当時の時代背景を反映した落語のひとつに柳家金語楼の「兵隊落語」がある。柳家金語楼は朝鮮羅南の第73連隊に入隊しており、その体験をもとにした自作「兵隊落語」で人気を博した。しかしながらその内容は上官と部下との滑稽な掛け合いが中心であり、決して戦意高揚につながる内容ではなかった。そのため、戦局の進行とともに「兵隊落語」は禁止され、金語楼も戦意高揚のための創作落語を演じるようになっていった。そして戦局の悪化とともに、落語は「兵隊落語」のような滑稽なものから質素儉約などの国策に準じた内容を訴えかけるものへと転じていったのである。

戦争中において落語と国家権力との関係を思わせるものに、「はなし塚」の建立がある。戦時中の芸能は落語に限らずさまざまな形での弾圧や規制を受けたが、その中でも「笑い」を中心とする演目が多い落語はもっとも風当たりが強くなることが予想された。そのため、弾圧を受ける前に先手をとる形で、戦局に見合わない演目を自粛することを決定したのである。ここで禁演が決定した演目は遊郭を題材にした花柳、郭話、酒などに関わる53本であり、それらの演目を葬るという意味で「はなし塚」を1941年10月に東京浅草の本法寺に建立している。このような経緯をもって、落語は弾圧の難を避けたのである。

なお、「はなし塚」の建立は「自発性」にもとづく戦局への迎合と見られる向きもあるが、終戦後まもなくの1946年9月、この塚の前で禁演落語復活祭が行なわれていることからわかるように、これは当時の弾圧の結果であったと考えても良いであろう。

2.2 戦争と漫才・話芸

戦時下においてももっとも強く戦争の影響を受けたジャンルが漫才であった。戦局の中にあっては「笑い」そのものが規制を受け、この時期の漫才は苦難の時代を過ごすこととなった。当時、漫才の台本は厳しい検閲を受け、それを通過した演目のみが警察官立会いのもとでのみ上演されることが可能とされた。しかも戦争が深まるにつれて寄席や劇場や演芸場に対する検閲と監視がさらに厳しさを増し、やがては軍隊の憲兵までもが私服で見回りに来るようになったのである。

しかし戦時下の漫才は、ただ単に弾圧を受けたとい

うだけでは収まりきらない部分もある。この当てもっとも有名であったコンビのひとつが「ミス・ワカナ、玉松一郎」であり、彼らの演目は戦時下の影響を色濃く反映している。例えばその演目の1つ、『全国婦人大会』は全国の国防婦人会が一堂に会したという場面設定で演じられる。その内容は玉松一郎の司会でミス・ワカナが全国各地の婦人会の代表という設定で、ミス・ワカナが広島弁から名古屋弁、博多弁から京都弁、東北弁から東京弁と喋りこなしていくというものであった。演目自体の面白さもさることながら、ミス・ワカナの方言の使いこなしの見事さは他の演者には真似のできないものであった。その他にも『わらわし隊』という演目があるが、これも戦局を色濃く反映した内容である。これも演目自体の面白さとともに、ミス・ワカナが得意とした声帯模写や各地の方言の喋りこなしや男女の声帯の使い分けが盛り込まれており、全体として非常に完成度の高いものとなっている。なお、戦後間もない1946年にミス・ワカナが急逝したため、結果的にミス・ワカナと玉松一郎のコンビは戦時色をもっとも反映した演目を行っていた時期が全盛期となったのである。

一方、漫談や話芸などといった俗に「色物芸」と呼ばれた芸能分野も弾圧を被ったが、ただ単に弾圧を受けたというだけではなかった。漫談・粹曲のように演じる内容が台本に固定されてしまうことのない話芸では、さりげない冗談と見せかけて戦局を風刺するような抵抗をすることも時にはあった。また、それとは反対に何でもないことがひっかかって当局から規制を受けることもあった。しかしながら、「声帯模写」で名を馳せた古川緑波（ロッパ）や「三味線漫談」の柳家三亀松も「わらわし隊」に参加していることからわかるように、色物芸もまた戦争に巻き込まれていったのである。

2.3 戦争と浪曲

浪曲の場合、15年戦争開戦以前からも戦時色の濃い演目を口演していたため、戦時下において規制を受けた落語や漫才とは若干事情を異にしている。確かに統制の手は浪曲にも及び、内閣情報局による浪曲家への統制が行なわれたのみではなく、情報局や大政翼賛会の意向によって、浪曲が戦意高揚の手段として利用されたという事実はある。しかしそれ以前からも軍事色の強い演目が口演されており、例えば京山若丸や東家楽燕といった浪曲家によって大正期から口演され続けている『乃木伝』は、そのような演目の代表的なも

の1つである。

開戦によって浪曲はさらに戦局に迎合したものになり、戦時中には「愛国浪曲」という名称で呼ばれる演目が頻繁に口演された。1940年頃になると、ラジオで放送される演目には「愛国浪曲」が氾濫するようになり、1941年には軍部、情報局、浪曲家、および文芸人らによって「浪曲向上会」が結成され、浪曲の原作の提供、口演や慰問団の組織などの活動をも行なうようになったのである。

さらに1943年12月には、寿々木米若らによって結成された総和会が浅草待乳山聖天の境内に明治から昭和までの530余人の物故浪曲家の慰霊塔として「浪曲相輪塔」を建立した。「声曲報国」と刻まれた建碑由来には、物故浪曲家を慰霊するとともに浪曲が戦意高揚を果たすべきであるという趣旨が示されており、その中には「敵必滅の闘魂」「戦力高揚に寄与」などの言葉が見受けられ、この時代に浪曲の置かれた状況を鑑みることができる。なお、この塔は空襲によってところどころを爆破されたが今日も現存している。

このように浪曲は戦争に自ら進んで迎合して行ったのであるが、戦後になると「愛国浪曲」もほとんど演じられなくなり、さらには戦前・戦時中に浪曲が自ら戦局に迎合して行ったことを批判し、戦後の浪曲は政治に役立つようにすべきだと主張する「浪曲論争」が勃発することとなった。しかしその浪曲論争自体の性格が知識人層を中心とする政治色の先行したものであり、実際の浪曲愛好家や浪曲そのものを置き去りにした内容となったために、論争自体も不毛なものに終わってしまったのである。

2.4 わらわし隊

戦時中、演芸による慰問はさまざまな形で行なわれていた。その中でも吉本興業は慰問団派遣の時期も早く、1931年の満州事変後の時点でエンタツ・アチャコらの慰問団を満州に派遣している。そしてその後、日中全面戦争になると本格的に芸能慰問団が戦地に派遣されるようになったのである。

そのような慰問団の典型でかつ大規模であったものが、大阪朝日新聞が主催し吉本興業の協力によって作られた慰問団「わらわし隊」である。この「わらわし隊」という名称は、当時吉本興業文芸部にいた長沖一が日本軍の航空隊の「荒鷲」をもじって名付づけたものである。「わらわし隊」の第1陣は1938年1月に日本を出発し、華北と華中に分かれて慰問公演を行なった。華北方面には花菱アチャコ、柳家金語楼、柳家三亀松

らが、華中には横山エンタツ、杉浦エノスケ、石田一松、ミス・ワカナ、玉松一郎らが参加している。「わらわし隊」の第1陣は2月に帰国したが、その後、第2陣、第3陣の取り組みもなされた。

2.5 戦争と芸能との関わりの中で

戦争と各芸能分野との関わりを概観してきたが、総じて言えることは、どの芸能分野においてもただ単に弾圧を受けただけではなく、それぞれが何らかの形によって戦局に迎合する側面も見られたということである。

先に述べた「強制」と「自発性」という2つの側面から考えると、落語や漫才の場合は全体的に国家権力からの「強制」を受けることによって変容を余儀なくされた面が多いが、落語における「新体制落語」や「国粹落語」、漫才における「ミス・ワカナ、玉松一郎」の演目に見られるように、随所に「自発性」の側面も鑑みることができるであろう。それらに対し、浪曲の場合は「自発性」の側面が明らかに強いと考えて良いであろう。しかし俗に日本人の気質を言う際に「浪花節的」という表現をとることがあるように、当時の浪曲は国民の心情や気質を色濃く反映する性質を持ったものであったことを踏まえれば、戦局への「自発性」を伴った迎合は必然的な結果であったとも思われる。

以上のように、各芸能分野それぞれにおいては国家権力から受ける「強制」と、芸能分野そのものが戦局に迎合する「自発性」のあり方は、各芸能分野において違った様相を呈していたことがわかる。それらのあり方には批判すべき点もあるかもしれない。しかし戦時下において、芸能分野に限らず文化的な諸活動は、戦争が作り出したマス・ヒステリー状態から逃れることができなかったということも事実なのである。そのような視点に立てば、ただ単にこれらの事実を批判するのではなく「文化のあり方」という現代的な問題を考えるためのきっかけとすることこそが重要ではないかと思われる。

3 芸能と文化の今後

これまでは「戦争と芸能」というテーマで戦時下における大衆芸能の概観を示してきた。ここでは戦後から高度成長期に至るまでの流れの一端を示しながら、「戦争と芸能」、さらには「権力と文化」について若干の考察を試みたい。

3.1 高度経済成長と漫才

戦後の芸能が果たして戦時中の反省を踏まえた発展を遂げているのか。浪曲論争で盛んに論じられたような「政治のために役立つ芸能」という主張は現代から見ればやや勇み足の感はあるが、それでも戦後の芸能が民主的・平和的な発展を遂げたのかという問題を考察することも重要であると考えられる。

例えば高度経済成長期のいわゆる「ホンネ漫才」においては、戦後の芸能が抱えた問題の一端を鑑みることができよう。かつて戦時中の芸能が時代を色濃く反映したのと同じく、高度経済成長期の芸能もまた時代の暗部を反映するものとなった。この時期はマンザイ・ブームの時期とも重なり、その中で登場したのがいわゆる「ホンネ漫才」と呼ばれるものであった。しかしこの笑いの性質は強者が弱者を笑う「笑い」であったという問題を、木津川計は以下のように指摘している。

強いものの論理がまかり通る時代をコピーしてみせたブームのチャンピオンたちは、それゆえに時代の非人間性を告発することもなく、逆に増幅することによって、アンチ・ヒューマンな笑いを大量生産したのである。(木津川 1986:99)

このような芸能の暴力化という事態が高度成長期には見受けられたのである。戦時下のように芸能が国家権力の価値観と直結することはなくなったが、時代の変化とともに新たな問題が発生してきていると指摘できるであろう。

3.2 新たな権力と文化

「戦争と芸能」というテーマからさらに広げて「権力と文化⁽¹¹⁾」という視座に立てば、そこには新たな問題が生じていると指摘できるのではなからうか。

そこでまず考えられることは、文化そのもののあり方に関する問題である。確かに、戦後においては戦時下のような形で国家権力そのものが芸能や文化に関与して行くことはなかった。しかし、国家権力に代わって文化産業が新たな権力として出現してきたということが指摘できるであろう。そのような中で、文化の商業主義化という問題が新たに生じてきているのである⁽¹²⁾。

もう1つはその受け手としての大衆の問題である。先に示したような暴力的な文化や商業主義化された文化が出現したとしても、その受け手が批判的な視点に

立つことができればその危機は解消されるはずである。しかし今日においては、文化の受け手としての大衆は、ただ文化を享受するためのだけの受動的存在となってきたのではないかという問題を指摘することもできるであろう。

おわりに

本稿では日本ファシズムの理論的考察と、各芸能分野の歴史的展開を概観することによって「戦争と芸能」というテーマに関する考察を行ってきた。そして若干ではあるが、戦後の芸能に見られた新たな問題の指摘を行なっている。

戦時下においては文化の一分野としての芸能が国家権力と関わったこと、そしてそれを受け入れるための土壌が日本ファシズムの秩序基盤そのものにあったことを指摘した。日本ファシズムに関する記述や各芸能分野の動向に関しては、本稿では概観を示したにとどまっていると言えよう。そのため、本格的な研究のためにはさらなる詳細な記述とともに、方法論的な深化を要することになるのは明らかであろう。しかし本稿の中で指摘したような戦時下における芸能に見られた諸問題だけを考えてみても、それらはすでに過去のものであると割り切ることはできないはずである。たしかに戦後民主化とともに国民の意識は変わったと考えられるが、それが戦前の意識的・秩序的基盤を刷新するような完全な変革であったとは考えられない。そのため、再びファシズム化する可能性を完全否定することもまたできないのである。

さらに「権力と文化」という問題も戦時下に限った問題ではないと言えるであろう。戦後においても形を変えた権力が文化に関与することもあれば、文化自体が再び暴力的なものになる可能性もある。また、その受け手としての国民が、文化をただ享受するだけの存在となりうることも重要な問題なのである。

戦争を再び繰り返さないためにも、個々人が自律した存在であるとともに自由・友愛といった民主主義の理念を忘れないという課題は、今後もさらに普遍的なものとして存在しつづけるのである。今回平和ミュージアムにて行なわれた「戦争と芸能展」をはじめとするさまざまな企画は、戦争や平和に対する問題意識を喚起し、さらには戦争をはじめとした「権力と文化」を考察するための契機となるであろう。そのためにも、拙稿が及ばずながらその役割の一端を果たすことができればと望む次第である。

《注》

- 1 本稿は丸山真男、神島二郎の見解を軸に論考を行なっているため、両氏が用いた「日本ファシズム」という用語をそのまま援用することにした。日本ファシズムの詳細や欧州ファシズムとの差異に関しては両氏の論考を参照。
- 2 修身教育に関しては、神島が「私は修身教育のあのバラバラな徳目の詰めこみ主義に大きな効果を認めることはできない」（神島 1961：23）として、その体系の一貫性のなさを指摘している。
- 3 戦時下における標語に関しては、木津川計、1988、『生活文化の視座』日本生活協同組合連合会を参照。
- 4 「自然村」という発想は鈴木榮太郎によるものである。神島は自然村の理論的諸前提を援用しつつ、日本ファシズムの秩序基盤に関する論考を行なっている。
- 5 神島は自然村的秩序を本来的な自然村としての<第一のムラ>と都市において成立した擬制村としての<第二のムラ>に分類した上で、日本ファシズムの成立における秩序基盤の分析を行なっている。以下にその見解の一端を引用する。「私はファシズム化の究明を天皇制における権力正当化の特質を再検討することから始め、秩序感覚と経済的基盤とのずれという事実に着目した。そこでは秩序感覚が、結果的に見れば、経済的基盤から巧みに分離して保持され、そのかぎりでは資本主義化による経済的基礎の分解からの影響をクッションし、そのクッションの実体がほかならぬ<第二のムラ>であった。だからといって、経済的基礎の分解が秩序感覚に影響しないわけではない。<第一のムラ>における経済的基礎の分解はこれを<第二のムラ>化するとともに秩序感覚の分極化を決定的にする。それにもかかわらずその危機の克服は<第二のムラビト>の指導に誘導される」（神島 1961：40）
- 6 神島は、自然村的秩序に関して<第一のムラ>と<第二のムラ>との根本的な部分についての同一性を以下のような形で述べている。「擬制村は、すでに述べたように、基本的には自然村とその性格をおなじくするから、自然村において指摘したことは、ほぼここにも妥当すると考えられる。しかし、擬制村の連帯感が典型的に過去の記憶に依存することでもわかるように、自然村における統合の保証が共同の生活様式＝習俗に密着していたのにたいして、擬制村においては、自然村のそれと同じ系統に属すべき要素がいちじるしく観念化されている」（神島 1961：58-59）本稿の本文中ではわかりやすさの都合上、一括して「自然村的秩序」という言葉を用いるようにしているのは以上のような理由による。
- 7 なぜ芸能が生活に近い位置で成立するのか、ごく簡単にはあるが示しておくことにする。鶴見俊輔は『限界芸術論』において、「限界芸術」「大衆芸術」「純粹芸術」という分類を提示している。これらは観客と芸術家（芸能ならば演

者）の専門化の度合いによる分類に基づくものであり、本稿で扱う大衆芸能分野は「大衆芸術」に分類されることになるであろう。鶴見は大衆芸術を以下のように定義している。「大衆芸術は、これもまた専門的芸術家によって作られるはするが、制作過程はむしろ企業家と専門的芸術家の合作の形をとり、その享受者としては大衆を持つ」（鶴見 1999：14-15）

つまり大衆芸術とは、専門化された芸術家と専門化されていない観客によって成立するものなのである。さらに「芸術」とは何なのかということに関しては、ジンメルによる以下の論考が有効であると考えられる。「芸術は、それ自体に役立ち、それによっていわばふたたび創造されるものだけを、生活から取り出すわけである。しかも、芸術はこれらの形式の中でこうした作用をし、そしてこの中で芸術がいわば成り立つけれども、これらの形式を創造したのは生活の諸要求と活気なのであった」（ジンメル 1966：79-80）鶴見の論考と合わせれば、生活を源泉として成立するのが「芸術」なのであり、その中でも享受者の専門化を要しないのが大衆芸能であると考えて差し支えないであろう。

芸能という概念をこのような視座に立って再確認することにより、なぜ日本の戦時下において芸能が国民の戦意高揚に効果を持ちうるのかという問題の所在がより一層明らかになるとともに、「戦争と芸能」というテーマの意義も明らかにされてくるであろうと考える。

- 8 神島は自然村的秩序が持つ特徴のひとつとして「神道主義」の存在を指摘している。その中で「共同体の情動的統合の機能」（神島 1961：25）として祭りを挙げているが、祭りも大衆芸能もハレの場であるという観点に立てば「戦争と芸能」というテーマ設定がさらに明確化されるであろう。しかしそのためには慰問団の実態的研究を要すると考えられるため、本稿では「注」に留めておくことにする。
- 9 この「強制」と「自発性」という発想は、鶴見俊輔の「転向研究の方法」に従ったものである。『共同研究・転向』は戦時下における転向、つまり「権力によって強制されたためにおこる思想の変化」（鶴見 1961：7）についての研究である。「転向研究の方法」によれば、「転向」という現象には「現実におこる転向の例は、つねに自発性の側面と、被強制性の側面とをもっている」とされている。芸能分野の動向を探るために、個人史研究のための概念という趣が強い「転向」概念を応用することが可能かという疑問に関しては、「転向」という言葉を本来のマルクス主義からの思想転換という意味から拡大して「強制」と「自発性」を見るための契機と考えれば問題はないはずである。それは以下の記述からも裏付けられると筆者は考える。「まず現在までの「転向」の慣用例をうけいれ、それにたいして私たちが新しい慣用例をつくってゆくことによって、ゆっく

- りと「転向」という言葉の実際の意味をかえてゆくようにしたい」(鶴見 1961:4)
- 10 戦後の笑いに関しては、柳田國男が戦後まもなく見られ始めた笑いの状況を次のように批判している。「人に勝手に有合わせのをかしいことを、笑つて暮さしめようとして居るのである。有合わせといふことは時勢といふも同じで、さういつもいつも上品なものばかりが、其邊に轉がつて居るとは限らない。(中略)終には今日の如くどうすることも出来ぬものを笑ひ、又は弱つて怒ることもならぬ人々を、搜して笑つてやろうといふ卑劣な後輩が出て来るのである。」(柳田 1947:320) 強者が弱者を笑うということの萌芽は戦後の段階でもすでにあり、高度経済成長期において顕在化したものと思われる。
- 11 現在の日本においては戦時下のような形で国家権力と文化が関与することはない。しかし、文化の中にナショナリズムやジェンダーといった問題を見出す視点がカルチュラルスタディーズをはじめとする諸研究によって指摘されている。詳しくは、ターナー著/溝上他訳, 1999, 『カルチュラルスタディーズ入門』作品社を参照。
- 12 筆者は文化と商業が結びつくこと自体を批判するものではない。しかし文化産業の権力化やそれに伴う文化の侵食、さらに受動的な大衆に関しては問題意識を持つ。文化産業や大衆に関しては、アドルノ, ホルクハイマー著/徳永恂訳, 1990, 『啓蒙の弁証法』岩波書店の中の「文化産業—大衆欺瞞としての啓蒙」を参照。

〔文献〕

- アドルノ, ホルクハイマー著/徳永恂訳, 1990, 『啓蒙の弁証法』岩波書店
- 尾崎秀樹, 1987, 「戦時下の大衆芸能—浪曲と落語を軸に—」『国文学解釈と鑑賞』52(3):152-157
- 上方芸能編集部, 1973, 「冬の時代の「笑い」」『上方芸能』上方落語を聞く会(28):23-49
- 神島二郎, 1961, 『近代日本の精神構造』岩波書店

- 木津川計, 1979, 「戦後“浪曲論争”にみる浪曲の位相 未解決の論争が今日に持ちこず課題」『上方芸能』上方芸能編集部(61):13-19
- 木津川計, 1986, 『上方の笑い 漫才と落語』講談社
- 木津川計, 1988, 『生活文化の視座』日本生活協同組合連合会
- 小島貞二編, 1979, 『落語三百年 昭和の巻』毎日新聞社
- 澤田隆治, 1996, 『上方芸能列伝』文藝春秋(もとは1993年発行、文庫化されるにあたり加筆されたものを資料として用いた)
- ジンメル著/阿閉吉男訳, 1966, 『社会学の根本問題』社会思想社
- 竹中功, 1992, 『わらわしたい 竹中版・正調よしもと林正之助伝』河出書房新社
- ターナー著/溝上他訳, 1999, 『カルチュラルスタディーズ入門』作品社
- 鶴見俊輔, 1961, 「転向研究の方法」(収録: 鶴見俊輔, 1975, 『鶴見俊輔著作集 第二巻』筑摩書房)
- 鶴見俊輔, 1999, 『限界芸術論』筑摩書房
- 鶴見俊輔, 2000, 『太夫才蔵伝』平凡社
- 日外アソシエーツ編集部編, 1998, 『芸能人物事典』紀伊國屋書店
- 丸山真男, 1946, 「超国家主義の論理と心理」(収録: 丸山真男, 1995, 『丸山真男集 第三巻』岩波書店)
- 真鍋昌賢, 2000, 「旅する主人公と失われた国家—乃木伝の運命にみる浪曲の「戦後」」『上方芸能』上方芸能編集部(136):13-15
- 三田純市, 1993, 『昭和上方笑芸史』學藝書林
- 南博他編, 1981a, 『芸双書1 いろどる—色物の世界』白水社
- 南博他編, 1981b, 『芸双書7 うなる—浪花節の世界』白水社
- 柳田國男, 1947, 「不幸なる藝術」(収録: 柳田國男, 1968, 『柳田國男集 第七巻』筑摩書房)
- 唯二郎, 1999, 『実録 浪曲史』東峰書房
- (筆者 立命館大学大学院社会科学研究所院生)