

【討論】

〈井上貴子〉只今のホプキンスさんのご発表は、レコード業界がより広い購買層を獲得するための一つの流れとして、モダンなもの、西洋的なものばかりを強調したような作品よりも、「芸者ポップ」のような作品のほうがレコードの売れ行きがいいというお話だと思います。レコードを売ろうと思うならば、当然のことながらその当時の社会状況を調査し、その状況をじっくり把握する必要があります。そういう社会と、レコード業界の思惑との間のつながりに関して、私には、まだはっきりと全体像を把握できていないところがあります。しかし、私は従来から音楽をジェンダーの視点から考えてきました。特にインドの、日本で言えば「芸者」や「遊女」のような存在について何本か論文を書いてきた立場から、ジェンダーの側面に限ってお話をしたいと思うのです。

まず、ヨーロッパ的な価値観が、日本に、あるいは非西洋社会に入ってきたときに、女性の立場や役割がどのように理解され直し、とらえ直されるかということが非常に重要になってくると思うわけです。ヨーロッパ的な女性観というものは二つに分裂していて、一つは、フェミニスト的な運動、女性の地位向上運動に邁進するような強い女性を生み出す基盤となった家父長的な社会のなかで主婦としての役割をより強調するような考え方です。それとは逆に、娼婦的な、男を惑わす存在としての女性、つまり、日本でいえば、芸者により近い女性です。非西洋社会の従来への価値の中に、ヨーロッパ的な価値観が入ってきたときに、おそらく芸者であろうが、インドの遊女のような存在であろうが、非常に低俗で悪いもの、社会悪というように非難されたわけです。日本では、明治期から既に女性の地位向上運動とか、そうした女性の役割のとらえ直しとかが起っており、芸者はずっとそのターゲットになってきました。現実的に、長唄の歌詞であるとか、芸者のやっている芸であるとか、わいせつであるとか低俗であるというようなコメントが新聞記事として掲載されたり、娼妓、芸妓を取り締まる法律が実際に施行されたりしました。そういう状況の中で芸者はだんだん底辺に位置付けられていったと思います。

そういう立場になった人たちが、もう一度どのように社会と折り合いをつけながら生きていくかということを考えたときに、いくつかの選択肢が考えられます。一つは、家父長的な価値観の中での主婦としての役割を果たすべく自分をつくり直すことでしょう。それから、自分たちが培ってきた芸を芸術家として立て直すという流れがもう一つあると思います。このように、女性自身の考え方は社会状況に応じて変化していったと思いますが、その当時

の日本人の男性の多くは、おそらくヨーロッパ的な強い女性のイメージを備えた女性よりも、芸者のような立場の女性のほうに親近感をもったことでしよう。以上の点から、その当時のレコード業界は、自分たちにとって都合のいい女性像を、「芸者ポップ」というような形で構築し直していったと考えることもできます。そういうふうにとらえ直すと、私は何か違うものが見えてくるのではないかと考えました。

あともう一つは、当時は、おそらく女性が公的な、パブリックな場でパフォーマンスを行うことは、特別な立場にいる女性たちにだけ許されたことであって、それ以外の人々にはできないことだった。しかし、東京音楽学校で音楽を学んで中山晋平の作品のような新しい歌曲を歌う女性歌手のように、西洋という回路を通ることによって、音楽やパフォーマンスの業界に進出していく女性が誕生します。けれども当然のことながら、圧倒的多数は、公的な場でのパフォーマンスは特定の女性の領域であり、そういう女性は、わざわざ低俗なもののみなしていたことでしょう。こうした二つの動き、つまり、西洋という回路を通ることによって女性の地位の向上に呼応するような動きをリードする女性と、芸者のように従来から音楽や舞踊などを任ってきた女性が同じパブリックな場で同じように競争することになる。こうして、もう一度芸術家として自分自身を立て直そうという動きとの相乗効果が従来のジェンダー関係に変化をもたらすきっかけになったかもしれません。当時は、もちろんレコード会社の中での決定権は男性にあるので、男性に都合のよい女性像が一方的につくられていったというイメージはあるかもしれませんが。しかし、芸をやっている女性たちに戻してみると、そういう二つの動きが、ある意味では業界自体の力関係に風穴を開けるきっかけにはなったのではないかと考えております。

〈D. ホプキンス〉もちろん、レコード業界の中で女性ボーカルのものは全部芸者ではないのです。とにかく今日のトピックは「芸者ポップのジャンルはどこから来たの?」とか、「なぜ現れたの?」だけに絞ったのです。もちろん1930年代にはいろいろあります。

〈細川周平〉芸者遊びは中流以上だと言われたけれども、それは場所によりまして、メ治が出ている吉原、葎町は高くつきますけれども、だんだん低い場所も——洲崎とか、東京でも安いところがあるわけです。料亭から飲み屋があるのと同じで、比較的 low income の人々でも月に一度ぐらい女遊びに行くことは可能だったと思います。だから、今の高級なイメージとはちょっと違うと僕は思っています。

永井荷風にしても『墨東綺譚』の中では、芸者といっても、もっと末の貧乏人のほうの、ほとんど売春一本の女性も扱っていて、なかなか幅があるの

です。とくに彼の場合、三味線ができる芸者を好む一方で、そうしたはずっぱな貧乏芸者も好きだという、かなり特異な趣味の持ち主でした。永井荷風と芸者のことは、今日の発表を聞いてもう少し僕自身も考えなければいけない。ほかの小説も読まなくてはいけないと思いました。

芸者について、井上さんはかなり今どきの解釈をされておりました。はたして「芸術家としての誇り」ということを本人たちが考えていたかどうかは、僕は少し疑問があります。それから「風穴を開ける」、確かに昨日までの収入の100倍もお金が、一部の芸者ポップアーティストには入ったわけですから、その意味では風穴を開けたのかもかもしれません。それがはたして女性の地位向上や近代化にどのくらい寄与したのかどうか、私は少し疑問に思います。それは大きな問題ではないかもしれません。

その点で一つ興味深いエピソードは、昭和11年ぐらいに、ポール・フォールというフランスの詩人が、救貧チャリティーをする。西条八十だったか、慈善のチャリティーショーの企画を出して、朝日新聞社が持ち上げて大コンサートをやることになったのです。ところが音楽学校出の歌手は、「勝太郎」という当時一番の人気の歌手と競演するのを拒んだわけです、「芸者ごとくできるものか」と。最終的には和解したと思いますが。音楽学校出の人たちは、同じ舞台には立ちたくないというのが本音にありました。そこがおそらく井上さんの今回の発言や、デヴィッドさんが話してくれたことの階級の差、西洋化とジェンダーの問題、内と外の問題が非常に鮮明に出たスキャンダルではないかなと思いました。

〈廣井榮子〉ホブキンズ先生がいろいろなことに興味がおありだというのがすごくよく分かりました。ありがとうございます。私自身は、「娘義太夫」と「芸者」の研究の両方をやっております。最後のほうでお触れになった霞町の「二三吉」の件ですけれども、芸者歌手としてたくさんのレコードを発売した、レコード産業のドル箱の一人でもあったと思うのです。彼女がはたしてどういう考えを持って録音に参加していたかということは、残念ながら言説研究の上では確認することができません。それと彼女の娘がいたのですけれども、そちらからのインタビューも今は集めることができない状況なのです。ただ、芸者がレコードの中でどういうふうイメージ化されていったかは、かなり丹念にレコードの音楽を聴いてみなければなりません。一口に芸者イメージと言っても、セックス産業の片棒を担いでいる芸者、かなり高いレベルの音楽芸能を提供できる一人の芸術家としての芸者など、いろいろなイメージがあるにせよ、芸者というものはどうしても性風俗との関係からとらえられがちなのです。

先ほどの二三吉に関して言いますと、彼女の声は他の芸者と声の高い低い

という音域だけの差ではなくて、これは日本人が聴いたときの聴き方かもしれませんが、かなり他の芸者よりは声の質が硬質なのです。今、楽譜にしてその質をお見せすることはとても不可能なのですけれども。こういうタイプの、どちらかといえば男をだますという、みんなの持っている芸者イメージを担ったかたちでの芸者の採用だったということであれば、もしかすると二三吉はちょっと違うのではないかなという気持で、最近だいぶ聴き込んでおります。ですから、確かに吉原メ治が大変声が低かったというのは、古い時代の録音ですし、技術的にもあまり発達していない時代の録音を聴いたりすると、そういう音域の差はあるのですけれども、もう少し違ったイメージをレコードの中からくみ取る必要もあるのではないかということ、少しお話ししておきたいと思いました。

〈ホプキンズ〉二三吉だけではなく、芸者ポップ時代に入ると、「勝太郎」「市丸」「音丸」は全部声が高いのです。録音の技術だけではないと思います。三味線の音は変わりません。アコースティック録音と電気録音の理由だと思わないのです。どうしてそれが、レコード会社が出したい芸者の声か、それは僕には答えられないのです。

〈細川〉僕はダジャレで「コロコロ転がるコロラトゥーラ (coloratura)」と言っているのですが、非常に記号的にゆらゆら揺れるような高い声で歌うわけです。嫌いな人からは、高くて上っ面をいって、勝太郎の歌は良くないという批判もあるわけです。多分それは古くからの芸者の声に慣れた人からすると、ああいうのは人工的に聴こえたのだらうと思います。そういういろいろな評価の違い、少なくとも批評などでは一部読むことができます。高いのが好きになった原因とかを廣井さんにお聞きしたいのですけれども。

〈ホプキンズ〉伝統的なレパートリーには「小唄」「端唄」「新内」ばかりではなくて、「長唄」もあるでしょう。多分、長唄のイメージは低い声でしょう。〈廣井〉女性が長唄をうたう声は低いというイメージは、必ずしも定着していなかったように思います。ただ、先ほど細川さんの、勝太郎のイメージというのは、芸者の声のイメージとしてちょっと違っていたというお話を今聞いたのですけれども。先ほど、二三吉は硬質の、ちょっと硬いタイプの声ではないかと伺いましたが、一つは硬い声であるということと、もう一つ音楽的に言うとビブラートがかかっていない声なのです。そうすると、バックのアレンジなり、楽器編成みたいなものが逆に浮き上がってくる。個性がやや控えめになる分、伴奏の部分が浮き上がってくるという、逆の効果ももしかしてあったのではないか。まだ、これだけの枚数を聴いたからこう言えるとは断言できないのですけれども、もう少しほかの芸者の声のイメージも検討してみたいとは思っております。

〈細川〉勝太郎の声はビブラートが非常に強いと思いますか。

〈廣井〉勝太郎を今イメージとしてすぐに思い出すことができないのですが、さほど強くなかった気もするのです。まだ勝太郎そのものをたくさん聴き込んでいないから。もしかしたら、帰って聴いてみると印象が違って来るかもしれません。

〈細川〉最近のある研究で、レコーディングができてからバイオリンのビブラートが非常に増えたということ、ある音楽学者が分析しております。1920年代のヨーロッパのバイオリニスト何人かを録音から聴いて、それはレコーディングの影響が多いとその人は結論しているのです。ひょっとしたら、そうした超絶技巧なほうに走るのは、案外レコードを聴く、集中的なものを見ないで蓄音機と3分間向き合うという聴き方と関係しているのかな。これは仮説というか、思い付きなのですが、デヴィッドさんのように聴き込んでいる人にそういうところを今度教わりたいと思います。

〈ホプキンス〉確かに原盤を探さないとできない研究だと思います。再発の曲は非常に制限された数になっているから、毎月骨董市を回らないとこの研究はできない。だから、考古学みたいなものになるのです。もちろん考古学と全く同じように、あるものがあるまま残っていないのです。あるものだけで想像するのは、間違うことがよく表れるのです。確定はできない、断定できない。