

節談説教・パフォーマンス・パフォーマンスティヴィティ

——演じる／真似ることのイデオロギー性検討——

Performativity of Mock Performances:

A Consideration on Their Ideological Nature

岩田 和男*

要約 本論文は、1990年6月11日 石川県鳳至郡門前町満覚寺^{ふげし}で録音された節談説教の第20回布教大会の様子の記録CDから、小沢昭一の「挨拶」を書き起こしたものと、それに関する説明で構成される。「挨拶」で小沢は、カラオケという娯楽の流行に触れ、90年当時に大流行したその本質を「芸能人の真似をすること」、「芸能人の気分に浸ること」と喝破している。なぜ真似るのかという問いに対する小沢の答えは簡単明瞭で、「気分がいいから」であるが、本論はその問いを引き継いで、なぜ「気分がいい」のか、その理由を社会文化論の立場から説明しようとするものである。ポイントは、受け身であるはずの芸能の享受者が、演者を真似ることで芸能に参加することの社会的意味である。説明にあたって本論が参考にしたのはジェンダー論。最も注目した用語はパフォーマンスティヴィティである。引用文献はジュディス・バトラーの『ジェンダー・トラブル』、メアリ・ダグラスの『汚穢と禁忌』。

キーワード カラオケ、真似ること、娯楽、参加、パフォーマンスティヴィティ、ジェンダー、身体、同一化（アイデンティフィケーション）、アイデンティティの政治学、西洋人を真似ること、西洋化

以下に紹介するのは、11G生対象に開講された授業「リサーチ・プロジェクトⅡ」においておこなった、文字起こし作業によってテキスト化された、ある「挨拶」の全文である。作業は以下の受講生全員によって、分担を決めておこなってもらった。まとめたのは岩田である。

11G008 飯田雅也, 11G009 池尾優夏, 11G017 井嶋慶也, 11G029 井上裕貴, 11G030 今尾欣嗣, 11G033 岩野友香, 11G065 加藤嘉剛, 11G072 川口 綾, 11G081 久保卓都, 11G083 黒木 輝, 11G094 近藤拓真, 11G112 迫田泰弘, 11G134 杉山隼一, 11G164 中山秀平, 11G179 林 広大, 11G206 不破宏輔, 11G242 森 良祐, 11G246 安富直人

題材は、『小沢昭一が訪ねた能登の節談説教』（ビ

クター・エンタテインメント）で、表題からも想像がつくように、取材・構成は小沢昭一、1990年6月11日 石川県鳳至郡門前町満覚寺^{ふげし}で録音された、当寺で定期的に行われている節談説教の第20回布教大会の様子の記録CDである。

節談説教とは、CDに付録として付けられている、その道の第一人者である関山和夫による解説「満覚寺の布教大会—節談説教・能登節の魅力」にあるとおり、「浄土真宗が長い歴史の中で生産した優れた文化遺産」であり、「特異な布教法」である。要は、節をつけて仏教の教えを談じ、話に感動した者を信者化する歴史的な「説教技術」のことであって、その「ハナシの極致ともいえる」文化は芸能の原点とも言われ、であるからこそ、芸能文化にとび抜けて詳しい小沢昭一の登場となるわけである。

* 総合政策学部教授

CDの付録には、小沢昭一の『ものがたりと芸能』（白水社）からも「信仰と芸能」と題した引用があるが、それによると、「難解な仏教の言葉」を「フシに乗」せて語ることによって、言葉が聞く者の「心に沁みこんで」、言葉自体は相変わらず難解なので「よくわからな」いのだが、にもかかわらず、何か大事なことがわかったような気がして、「かえってなんだかアリガタイ……気持ちになる」というものである。

もう少し説明する。まず初めに、「讃題」と呼ばれる、仏の教えに関わる先人が残したお言葉が紹介される。それは、蓮如上人の「御文」と呼ばれる手紙の一部であったり、親鸞上人の『歎異抄』の一節であったりと様々だが、その「ゆるやかな讃題の口調から、法説、譬喩因縁談に」だんだん移っていき、適当に「笑いと涙をないまぜにしながら、見事な節まわしで」（関山）、人々を「アリガタイ……気持ちに」（小沢）させていくのである。基本的には法説であり、仏教信者が聞く話にすぎないのだが、その語り口は実に不思議で面白く、何度聞いても飽きない。浄土真宗のお坊さんの「説法」を聞いたことがある人ならある程度理解してもらえらると思うが、そのお話のうまさに節をつけると節談説教になる、といえいいだろうか。再度小沢の文章から、彼が初めて節談説教を聞いた時の感想を引く。文中にある「説教節」とは説経節の誤記で、日本の伝統的語り物芸のことである。「山椒大夫」「小栗判官」が名高い。

その時聞いた節談説教は、コトバがフシになり、フシがコトバになるというふうな、そのところが実に微妙でして、フシかなと思うとコトバになり、コトバかなと思うとフシに変わっていく。その境い目が実にゴチソウで、説教節ほどには歌い上げません。もっと素朴です。素朴であるがゆえに、かえって自然で、自由で、力がある。語りものというものの発生した経過もよく分かるような面白さです。だから節談は、語り物の揺籃期の姿をそのまま残しているもの

だと思いました。語り物の「原種」ですね。

さて、そういう節談説教に関するCDに収録された説経に混じって、本論の主題に関わる、小沢の「挨拶」と題された8分21秒の小話がある。縷々述べてきたようなCDの趣旨であるから、彼の話が説教を真似て演じられることから始まるのも、当然ありそうな、いわば想定内のことといえようが、それが芸能ごとに話が移り、カラオケの話になり、「みんな演ずる時代」になったと述懐されると、それが単に節談説教を家で演じることの薦めという、落語の下げにも似た笑い話の伏線であるとするには、あまりに多くのことを語っているように思うので、その暗示するところを考えていく。

まずは、その「挨拶」を紹介しよう。

小沢昭一 挨拶

妙法御坊の往生を遂げておわしまし候こそ
常陸の国内にこれに志おわします人の御為
目出度きことにて候らえど

なまんだぶ なまんだぶ

(拍手) …

ただいまのご讃題は、御伝書下の巻にございませす。

とまあ、申し上げれば御説教なんでございますが、あたくしは御説教が大好きでございまして、皆さんと同じでございませす。

今日も東京から、私、満覚寺のお説教の大会があると伺ったものでございませすから。

ええ、実は今日は、総理官邸に芸能人を皆呼んで、でまあ、お菓子か何か食べさせてくれて、で、ええ、土産をくれて、ええ、帰してくれると。夫婦揃って来いと、いうお招きを受けたのでございませす。

1時からでございませすから、丁度今、ああ、総理官邸においては、ええ、なんか、ああ、芸能人とか、文化人とかが、そういうのの懇談会とかい

うような、ございまして、おそらく、ええ、今日の夜のニュースなどではチラチラと出てくるのではないかと思うんでございしますがね。

それにあのお、不肖あたくし、御声が掛かって呼ばれたんでございしますが、満覚寺さんの御説教と、総理大臣の御説教とどっちがいいかなあ、ずいぶん考えたんでございしますが、ええ、これは、当お寺に参上してお説教を伺うことのほうがいい、という風に思ひましてね。それであたくし、まあこちらに。いえ、別に恩に着せてるわけでもなんでもございませぬ。ええ、こちらへ伺ったのでございまして、まあそれぐらい、ええ、お説教が好きだと、いうことを申し上げたかったのでございしますが。

あのお、芸能人も、私ども、なかなかこれで大変でございまして。このごろ、あのお、皆様ご承知の通りに、ええ、なんでもそうでございしますがね。もう、あの芸能を、ですね、見て楽しむ、というような時代ではだんだんなくなってきた。

見るよりもむしろ、ま、自分がやる、という時代なんだ、というようなことがね、ええ、言われているんでございすよ。

ですから、ほら、あのカラオケというのが大変な大流行でございしますがね。あれは、ええ、歌を歌うということもございしますが、むしろこの芸能人の気分になる。歌を歌いながら。だから、同じ歌うんでも、あのお、カラオケをやるバーなんか行きますと、スナックでもそうでございしますが、もう、一段高くなっておりまして、照明が当たって、テレビで映して、で、そのテレビに映ってるのを自分で見ながら、ですね、これ（マイク）を持って、はい、で、こうやって芸能人と同じように、ちょっと小指を上げたりなんかしてですね。で、このお、途中で息をつく時なんか、はずして

♪なんとお〜かで♪ ハ

と、はずしたりなんかするような、ですね。そんなことをやって、まあ、なんかして、芸能人のマ

ネをする、というか、芸能人の気分に浸る、というのがどうもカラオケでございましてね。あれはただ歌を歌うということではないようでございしますが（下線引用者）。

あのカラオケ、日本中もう大流行でございましてね。岡山県なんか行きますと、街道筋にズラッと、あの、コンテナという、荷物を運ぶ、国鉄のJRで運ぶ、あれの古いのを、錆びたのを、ズラッと並べて。それで、そこの中で、ですね、音が外に聞こえないようにして。ええ、一時間いくらで、ですね。街道でみなさん、その、朝のもう6時ごろから、順番待って、中に入って、カラオケやっておりますですよ。

たいへんな流行。ええ、茨城県のほうの農家では、みなさんもう、床の間全部ぶち壊して、舞台にしちゃいましてね。カラオケの。ほれで、もお、みんな朝から、もお、お米も作らなくていいとゆうことだから、米作らないで、朝からカラオケをやってる、というような、そんなふうな世の中でございまして。

皆さん方おそらく御承知ないかもしれませんが、今ね、“イカ天”というのが流行っているんでございまして。“イカ”の“天”ぷら、じゃないんでございましてね。“イカ”すバンド“天”国、というのを略して“イカ天”といひましてね。

これが、土曜日の夜になりますと、夜遅くから朝まで、ええ、この素人のバンドが、ですね、みんなエレキのバンドでございすな・・・これがみんな出てきて、ええ、テレビで競演する。

昔はあの、「素人のど自慢」というのがありましたけれども、今はもう、歌うんじゃないで、自分たちが、バンドまでやる、というのが流行っているようございまして。

原宿というところでは、もう、日曜日になりますと、みんな、あっちこっちから、大勢人が集まってくる、ですね。もう、みんな道端で芸をやる、と。みんなで。ええ、競争してやる、というような事が流行っているという風に。今は、観るということも、もちろんやりますけど、それよりも、もう

観てるだけじゃまだるっこしい！ 自分がどんどん、芸能人の真似して、どんどんやってしまう、という時代でございますから（下線引用者）。

どうぞございましょうか？ 皆さん方も…お説教を、おお、お聞きになっているだけじゃなくて、みなさんも、おうちに帰って、誰か集めて、ですね。それで、ええ、お説教をうちでおやりになったらいんじゃないか。ねっ。誰も聞き手がなかったら、自分ひとりでもいいですから、お風呂はいった時なんか、ぶつぶつぶつぶですね、お説教やると。

長いお説教は、そら、難しゅうございますよ。ここに出ている御坊さま方は、みなさまお若いときから、ああ、もうずっと長い間、この、おお、お説教のお勉強をなさった先生方ばかりでございますからね。

私ども、長いのは、やりゃしませんけれども、短い、なんかね。先ほどの、広岡先生のおやりになったのなんか、覚えやすいですが。

♪ああ、知らなんだああ、知らなんだああ♪

それだけ覚えときゃあいんですよ。ね。それで、家帰って、お風呂入ったら、

♪ああ、知らなんだああ、知らなんだああ♪

って、やれば、ですね、ええ、気分がいいんでございますよ（下線引用者）。あたくしもお風呂では、いつもやってんですよ、短い。ですから、これからは、ですね、ええ、お説教、聞くだけじゃなくて、どっか一言、覚えて、ね、それでやって、どこも覚えられない人は、もうしょうがない

♪なまんだぶ、なまんだぶ♪

と。それだけをやる、というふうに、ですね。

でも、「なまんだぶ」の前に、ちょこっと何か一言ねえ、ぜひ一つね、気に入ったお言葉を覚え

て帰って、やる、という、そういう時代じゃないかなと思いますので、みなさんもどうかね、お説教を聴く楽しみと、それから、ちょっと覚えて、やる楽しみ。二つやっていたきたいな、なんて思うんでございますが。ええ、長話はお邪魔でございます。この辺で、失礼さんに。どうも。なまんだぶ、なまんだぶ。（拍手）

「挨拶」が暗示するパフォーマンスィヴィティ

さて、この爆笑物の20年ほど前の「当世カラオケ事情」というか、「芸能事情」から、一体何を引き出したいのか、その説明に入りたい。重要と思われる三か所に下線を施しておいたので、まずはそこを拠り所に考察を進めることにしよう。第一の引用箇所をもう一度ここに引く。

芸能人のマネをする、というか、芸能人の気分に入る、というのがどうもカラオケでございましてね。あれはただ歌を歌うということではない……

小沢の述懐によると、20年ほど前に大流行した「カラオケ」とは、ただ歌を歌うことに本質はなく、「マネをする」ことにある、という。それも、ただ「真似る」のではなく、そうすることで「芸能人の気分に入る」ことに価値を見出す娯楽、というわけだ。

そこには大きな価値転換がある。次を引く。なぜなら、それは

観てるだけじゃまだるっこしい！ 自分がどんどん、芸能人の真似して、どんどんやってしまう、という時代

の到来を意味するからである。もはや芸能は、プロの芸人が発する芸を観客が受け身となって受容する一方通行の構図ではなく、観客みずからが芸に参加する時代になった、というのである。当節なら、双方向、視聴者参加型芸能、ということだ

ろうか。

なぜそんなことをするのか。小沢の答えは簡単明瞭、「気分がいい」からである。芸能史の見方をすれば、それで十分明解なのだろう。しかし、そういう芸能を受容する時代感覚を考える文脈ならば、それで「十分な答え」とは言えない。たとえば、それまで客席で身体を揺すぶりながらも、「席」という限界を越えようとはしなかった者が（60年代のポップス番組に映る客席のロックし、ロールする身体を見てほしい）、なぜ突然、彼岸にいる演奏者の「マネ」をして、芸能人のように演じたいと欲するようになったのか。それまでは、そうすることが必ずしも「気分がいい」ことではなかったかもしれないのに、どの分岐点をもってして、そうしてしまうことが気分の良いことに変貌したのか。いずれその先、コンサートに行くといえ、席を立ち、拳を振り上げ、サッカーのサポーターのごとく演奏に「参加」し、演奏者たちとともに盛り上がる空間を共有することと、その社会的意味は変容するのであるが、その行動のさきがけが、実は「気分がいい」ことにあるとするなら、私たちは、この小沢昭一の言っていることをもう少し微細に腑分けしたほうが良いように思うのである。

そして、その際のキーワードはやはり、タイトルに示したとおり、パフォーマンスティヴィティとせざるをえないだろう。議論は難しくなるが、芸を受容する身体が「聞く」役割を越えて「演じる」身体になったのだから、日本人大衆が「パフォーマンスティヴ」な身体をもつに至った社会的意味を考えないわけにはいかないのである。とりわけ、ここでのパフォーマンスティヴィティとは、その音楽受容層が、音に止まらず、音楽を享受する空間そのもののイメージをいわば反復しようとするようになるわけだから、ある意味では、20世紀モダニズムの総決算という見方も成り立つかもしれない。たかがカラオケと軽く見積もるわけにもいかないのである。そもそも「気分がいい」とは、無意識の欲望の反映そのものではないか。

パフォーマンスティヴな身体

まず考えなければならないのはもちろん、パフォーマンスティヴとはどういうことか、である。そこで、少し意外な取り合わせに聞えるかもしれないが、一世を風靡したジュディス・バトラーの『ジェンダー・トラブル』（竹村和子訳、青土社、1999年）を援用しつつ、議論を進めたい。なぜジェンダー論から引用するのか、その理由は後で詳しく説明するとして、とりあえずここでは、同書がジェンダーをパフォーマンスティヴだと言って大変評判を呼んだから、としておく。バトラーは、異性装から考えることで、男と女という明確に区分されたジェンダーが、いかに「幻であって、具象化することが不可能なものである」（247）かを明らかにした。その言わんとするところは、要するに、これこそ男らしいとか女らしいと思われる振舞いは、「実体」という名の「外見」、構築されたアイデンティティやパフォーマンスティヴな達成にすぎないのであって、人びとは、その男らしさや女らしさという「信仰モードを信じ、その信仰モードにしたがって演じるようになったという」（同）だけのことである、ということだ。

この卓見において遣われている「パフォーマンスティヴな達成」とは、男らしい／女らしい振舞いから考えると分かりやすい。というのも、実はそれは、行為者がそうするのが正しいと信じてする演技であるからだ。異性装だと、それはとりわけはっきりする。よく言われるように、男が演じる「女」はとても「女」らしいが、それは女ならざる者が、これこそ「女」と信じてする行為だからである。ここでの鍵括弧の有無は重要で、男のする「女」の演技の「女」らしさを踏まえると、女は、鍵括弧付きの「女」ならすると信じられている「信仰モード」にしたがって、「女」を演じているはずだということになるからである。だから、「パフォーマンスティヴ」という言葉は、「意味の演劇的で偶発的な構築を示唆する」（245）とバトラーは言うのだ。

ここで注目する必要があるのは「偶発的」という言葉である。それは、この種の演技がとっさの思いつきを連想させるからである。確かに、これこそ「女」という演技は、一連の行為の流れのなかでとっさに思いつくものかもしれない。熟慮の結果とは思われない。つまり、演技するのは身体なのだ。であるからこそ、バトラーは、「ジェンダーの効果は、身体の様式化をつうじて生産され、したがってそれは、身体の身ぶりや動作や多様な様式が、永続的なジェンダー自己という錯覚をつくりあげていくときの、日常的な方法と考えなければならぬ」(247)と云うのである。

もう一つのバトラーの有名な書物のタイトルをもじるわけではないが、問題は身体なのである。果せるかな彼女は、『ジェンダー・トラブル』において、その身体に関する先行研究を概括しながら、かなり細かい議論を重ねている(231-238)。筆者は、この「カラオケ」をめぐる議論の底流にはジェンダー規範の問題が関係していると考えているが、本論でそのことについてどこまで言及できるかは、それほどはっきりとわかっているわけではない。その点に関しては、どこまで説明できるか、心許ないところがあることは告白しなければならないが、本論における身体の重要性については疑えない。それまで座ってじっと聴いていたコンサートの聴衆は、なぜ席を離れてステップを踏む行為に及んだのだろうか。ただ直立不動で歌を歌っていた歌手は、なぜある日突然、踊りながら歌うことにしたのだろうか。もう、その答えは、小沢が言ったとおり、「気分がいいから」しか考えられない。頭、すなわち精神は「そうすべきでない」と言ったかもしれないのに、気分、すなわち身体が「そっちがいい！」と言ったに違いない。そういう身体の社会的機能は、いったいどういふものなのだろうか。バトラーの議論をたどってみよう。まず彼女は、フーコーがニーチェを下敷

きにして、「文化の価値基準」が「出現する」のは、「媒体」すなわちメディアとしての「身体になされる書き込みの結果」であることを確認する(231)。しかし、そのことを確認したところで、すぐに彼女は、フーコーがそういう「文化の書き込みに先立つもの」として、「物質性」という「身体のための、身体という、社会空間をもたら」しかねないものを措定していそうであることに、異を唱えている(同)。それを措定してしまつては、目指す「アイデンティティの脱構築」における政治性を唱える段になったときに、「基盤主義」すなわち本質主義的議論とは一線を画せなくなってしまうからだろう(260)。彼女の言う「表出」、すなわち、「パフォーマンスな……属性」が「結果的には……アイデンティティを構築していく」(248)としても、それは、実体化された「物質性」ではないのだ。

そこでバトラーは、メアリ・ダグラスを借りて「身体の境界は社会そのものの範囲」だとする考えを導入する。「表面とか皮膚は、あらかじめ組み込まれているタブー侵犯の両方によって、体系的に意味づけられている」というのである(232)。したがって、身体の境界、すなわちそれが身体と呼べるかどうかの境界は、「社会における覇権的なものの範囲」を形成するはずとなる(同)¹。ダグラスは言う、「汚穢は……その構造の輪郭が明確でないところでは起こりえないよう種類の脅威」であると。

汚穢を与える人間はつねに間違っている。彼は間違った状況を発展させてしまったか、あるいは単に超えるべきでない輪郭を超えてしまったのであり、この侵犯が、他の人間に危険を解き放つことになるのである。(Mary Douglas, *Purity and Danger* (London and New York: Routledge, 1966; 2002), p. 140. バトラー 233より引用)

¹ ダグラスの著書は原題が *Purity and Danger* で、それに訳者は「汚穢と禁忌」というタイトルを当てているが、「汚穢」の意でダグラスが遣っている英語は“pollution”である。

こうしてバトラーは、この「危険」とクリステヴァの「おぞましきもの（オブジェクト）」あるいは「棄却（オブジェクション）」と結びつけ、外部として放逐される「セックス／人種／セクシュアリティ」（236）から、ジェンダー・アイデンティティを画定していく道をたどるわけだが、先ほど述べた「カラオケ」問題とジェンダーが絡む気がするの、実はここなのである。

物真似をする身体

筆者が言いたいのは、アイデンティティの画定を問題とする議論とは、すべからず、ジェンダーの問題が多かれ少なかれ顔を覗かせるのではないか、ということである。だからあらゆる事柄に、私たちはジェンダーの問題を発見できるのではないか。それだけのことかと言われてしまえば、そうだとするしかないが、分類によって私たちの身辺を画定しようとする限り、問題は絶えずジェンダー問題と似た構図をとらざるを得ないのではないか、ということである²。というのも、バトラーが言うように、

内部と外部の区分と同様に、身体の境界も、アイデンティティの始原的な部分を、汚れた他者性のなかに放逐として価値転換をはかる行為によって、確立されるものである（235-36）

からである。彼女は、この付言に加えてアイリス・ヤングを援用することで、「排除と支配をつうじて《他者》……を制定することにより基礎づけられる『アイデンティティ』が、いかに嫌悪という作用によって強化されるか」を確認して、再度フーコーに戻って、法の禁止の問題、ゲイの異装から考えるジェンダー・アイデンティティの本質の話へと進んで行く。その際、最重要になる鍵概念が「パフォーマティヴ」であることは既に述べたが、

さて、ここで筆者が問題にしなければならないのは、おそらく法の禁止の問題であろう。本論が問題にする「カラオケする身体」あるいは「玄人を真似る素人の身体」とは、法によって禁止などされていないからである。事実、バトラーが戻って考察するフーコーとは『監獄の誕生』のフーコーであって、まさに囚人が問題となっているのだ。

フーコーによると、「囚人に対して」権力がおこなう「戦略」とは、「彼らの欲望を抑圧することではない」。そうではなくて、「彼らの身体に、彼らの本質や生き方や宿命として、禁止の法を意味させようとする」ことである（237）。つまり、「禁止の法は……身体化され」、「その結果、身体のうえに——身体をつうじて——法を意味づける身体が生産される」のである（238）。「法を意味づける身体」は、掟破りの身体として囚人が生きた「禁止」の例となる、ということである。だからこそ、「身体の『なかにある』と考えられている内なる精神」、たとえば「生まれながらの性悪」という比喩は、「身体のうえに書き込まれることによって意味を与えられる」わけだ（同）。

となれば問題は、「カラオケする身体」とは、「彼らの本質や生き方や宿命として、禁止の法」が意味づけられていると言えるかどうか、ということになるだろう。禁止の法とは、言うまでもなく「してはいけない」ということだから、私たちは、「カラオケ」を境界とする外部／内部を考察すれば、果たしてその身体はフーコーの言う意味での「囚人」といえるかが判断できるはずだ。

「カラオケする身体」のパフォーマンスは、これまた言うまでもなく、物真似することであるから、真似ることがそのアイデンティティの安定性を脅かすのは、演奏者・歌手／聴き手という境界であるだろう。そのうち、どちらが内でどちらが外かは、おそらく、そういうパフォーマンスがなければ、どんなアイデンティティが安定的なのか、

² 言い換えれば、分類によらない認識方法があれば、この同一化（アイデンティフィケーション）の構造上の問題は起きないことになるが、これは残念ながら、本論の関心ではない。

言い換えれば、どんなアイデンティティが脅かされているのか、それを探らないとわからない。カラオケする身体が観客、聴き手である立場を越えると困るのは、境界を安定的だと思っている側だから、演奏者・歌手の側と考える方が自然である。だが、当の演奏者や歌手、すなわちプロの側からすれば、たえず外部からやってくる者は新人であって別に珍しい存在ではないはずである。自分たちがいつものように、新人を教え諭す側の存在として、ある意味尊ばれる立場を保てさえすれば、外部が内側に侵入してくることに危機感もなければ、ましてや違和感など覚えようはずもない。聴き手にしても同様ではないか。そもそも演奏者・歌手という外部とおぼしき存在も、ひとたび演ずるのをやめれば、それすなわち聴き手になるわけだから、考えてみれば、隣の人が実は演者であることだって大いにありうるのである。

ということは、真似ることによって脅かされるアイデンティティとは、演者／聴き手の境界を護ることによって利益を得る人、すなわち興行主側というふうに考えることができるだろう。しかし、そう言うだけでは不十分であることは、たとえば、素人が演者になることをビジネス・チャンスと考える興行主だっているはずと想像することで、すぐにわかる。素人に真似られることで存在が危うくなるのは、興行の伝統的秩序によって利益をずっと受けてきた人々であるはずだからである。いわば興行に関するお墨付きを既に持っている、いつの間にか、その業界の権力の中心になることになってしまった立場の人である。したがって、「カラオケする身体」という外部を措定できそうな地平とは、その言葉の、ありふれた娯楽であることが含意するイメージからはあまりにも遠い、「反体制」という言葉との近さが問われるような場ということになるだろう。それならなるほど「囚人」と呼んでもよさそうではある。が、カラオケが犯罪でないのはあきらかであり、囚人呼ばわり

は大仰だ。

ここで私たちは、ヤングを引合いに出しながらバトラーが「セックス、セクシュアリティおよび／または肌の色による身体の否定は、最初は『放逐』であるが、つぎには『嫌悪』とな」と言っていることを思い出す必要がある(236)。「カラオケする身体」とは、もう既に「嫌悪」のレベル、権力の内側にいる人からみれば眉をくもらせて見るべきもの、苦々しく映る存在ぐらいには許容されつつあるものと考えていいのではないだろうか。

西洋人の身体を真似る

では、アイデンティティを脅かし、「放逐」されてしまうかもしれないほど危険な、物真似する身体とはいったいどういうものか。そのためには少し時代を遡って、近代に入って私たちが何を真似るようになったのかを考えることが参考になると筆者は考える。言うまでもない、答えはひとつ、西洋人である。江戸時代の習俗を改め、文明開化、西洋化という名の近代化を推し進めようとした明治政府の動きはけっして直線的ではなく、かなり複雑に推移したが、それを敢えてごく簡単にまとめてしまうならば、いずれにせよそれは、服装レベルでの西洋人の身体を真似る、であったと言ってもいいように思われる。断髪をし、西洋の服を着て、西洋の踊りを踊る、という身ぶりの真似である。もっとも、そういう西洋人を真似る動きは、日本古来の精神への復古という新しい動きを呼びこんでしまうほど、ある意味反響の大きいものであったことは、記憶されておくべきことである。ここで詳述はできないが、日本純化という宗教的な動向もその一つであろう。

つまり、西洋人の身体を真似るとは、他ならぬ「日本人」のアイデンティティを揺さぶるパフォーマンスなのである³。それは、バトラーの言葉を借りれば、「肌の色による身体の否定」であって、

³ カラオケで歌われるのが演歌であることに基づいた、この考えへの反論が予想されるが、それに対しては、いわゆる「演歌」が戦後の産物であり、「日本古来の文化」に関する大衆の創造であるとする意見を紹介しておきたい。輪島裕介「創

逆説的にも、復古的日本あるいは「日本人の純血」すなわち国粹主義を産みだす。その意味では、明治維新以降の、そういう二つの大きなマグマの衝突が、西南戦争であると言ってもいいのかもしれない。しかし、そういう、身体をめぐるイデオロギー対決はいったん終息へ向かう。和魂洋才という折衷型の新しい日本人モデル像が提示されることで、近代化の究極目標が一応の決着を見ることになるからである。それに、ここまでの身体を真似る行為は、多分に政治的かつ限定的であり、及ぼす影響が士族階級までに限られたことも大きい。江戸時代までの厳格な身分階級制度の名残りのおかげで、たとえば、既にあった新聞というマス・メディアの影響も、今とは比較にならないほど小さかったと考えられるのである。

言い換えるならば、大衆化の時代はまだ日本には到来していなかったわけだが、映画、そして昭和モダニズムの時代が来ると、今度は一気呵成に西洋人の身体を真似る方向に、少なくともイメージとしては、雪崩を打つようになる。もっとも、実際にはそれほど雪崩を打つ状況でもなく、拮抗するアイデンティティは無意識の底流において激しくせめぎ合うのであり、決着を見るには敗戦後の動きまでを視野に入れる必要があるが、19世紀と比較すると、それはやはり、ある意味雪崩現象とも言え、それに大きく貢献するのが映画というマス・メディアの登場なのである。1895年にリュミエール兄弟がシネマトグラフを、その2年前の93年にエジソンがキネトスコープを誕生させるが、それに対する日本人の反応は驚くほど早かった。96年にはキネトスコープ、97年にはシネマトグラフが日本で公開され、1903年には浅草に映画常設館が登場するなど、映画というメディアが世界に登場して10年のうちに、もう日本ではそのメディアが到達していたことになる。まるでその誕生を待っていたかのように、日本人はこのメディアに飛びつくのであるが、「飛びつく」という比

喩が当てはまる割には、実は、私たちの反応は諸手を挙げての歓迎とは言えない様相を見せている。

それは少なからず、映画の爆発的人気が日露戦争と関係があることに示唆的なように、上述の「日本人」のアイデンティティを揺さぶるパフォーマンスと深く関わっているからである。常設の映画館ができたものの、映画はあいかわらず「各地の祭礼などで、奇術や水芸や因果もの見世物などとおなじようにテント張りで興行され」ていたが、

日露戦争が始まるとこれが急に活気づく。世界各国からカメラマンが中国東北の戦場にかけて旅順その他の戦闘を撮影した。日本からも吉沢商店のカメラマンが派遣された。国家の危機存亡の戦いが行なわれているその実況を見たいという欲求が、人々を映画館の巡回上映にかけつけさせた。映画はこうして、新奇な見世物からマスコミの一部へと昇格した。(今村昌平他編『講座日本映画1 日本映画の誕生』(岩波書店、1985年)、6.)

こうして映画は人々の娯楽として定着するのだが、その始まりが、西洋人の身体を真似る方向というよりはむしろ、「日本人」のアイデンティティを確認する傾向のなかにあったことは注目しておいた方がよい。というのも、映画興行が見世物小屋と同列に置かれていたことに端なくあらわれるように、日本人の映画の受容とは、伝統的な芝居に列せられる位置づけの容認を意味しており、けっして芸術的な高みにあるものとは考えられていなかったからである。

たとえば、日本映画の近代化を進めた一人としても有名な村田実監督であるが、彼が日活の「監督の権威の確立」に尽力した経緯を紹介する依田義賢の「監督村田実」によると、黎明期の日活撮影所における監督の権威とは、「芝居興行の小屋

の主人の權威」だったそうで、「封建的な礼儀のきびしいところ」であり、「親分子分、師匠弟子」の呼称が使われていたうえに、「なにがしの組と名乗る勢力」による「暗黙の威圧」があったという。子どもの就職先として誇れるところではなかったようである。それどころか、そこは不良少年のたまり場と考えられていた。

鹿野政直は、「まっとうな職業人」のイメージからいくらか遠い「カツドウヤ」という呼び方を自らする映画関係者の存在に触れた後で、こう述べている。

「カツドウヤ」の前歴は、……常識からすればはずれの軌跡を描いている。経歴に、中退・家出・勘当などが、一つならずくっついている場合が少なくない。……その意味で彼らは、学校教育に全身を包摂されているかにみえる模範少年つまり「ヨイコ」の対極に、否応なく位置づけられる少年つまり「不良少年」と目された。「『活動写真』なんかを見にいくのはみんな不良少年ということになっていた」。映画人としては“不良”度のずいぶん少なそうな岩崎昶が、こう書いているのだからおかしいが（『映画が若かったとき』、平凡社、一九八〇）、彼らの存在自体が、教育体系のなかで、たえず不快感をよび起す刺さったトゲとなっていたのである。（『不良少年文化としての映画』（今村昌平他編『講座日本映画2 無声映画の完成』岩波書店、1986年、322-23.）

こうして、「日本人」のアイデンティティを揺さぶるほど危険な、「放逐」すべき身体が登場する。なぜ危険か。上述の映画人の不良性もさることながら、彼らが製作したり紹介したりするまさに視覚的イメージが、ある人々にとっては教科書になってしまうからである。

この経緯については本論では詳述できないので別稿に譲り、ここでは教科書とされた事例につい

てのみ述べる。山本喜久男によると、昭和に入るときにはもう、映画はファッションのための教科書であったらしい。

アメリカ映画の影響は女性の文化や風俗に及んだ。例えば昭和三年日本封切の『アメリカ美人』（一九二七）の序詞は「これは御婦人方の衣装へ献ずる映画である。時代遅れにならぬうちに大いそぎで」とあり、ファッション映画の走りであった。二〇年代のアメリカの結婚生活喜劇はソフィスティケイテッド・コメディと呼ばれたが、このソフィスティケイションの意味するものは、洗練された生活様式だけでなく、それを学んで獲得することでもあった。その学習に役立つものがさまざまな分野のマスメディアであったが、映画は視覚的であるために女性の風俗に及ぼした影響は特に強かったといえよう。（『大衆文化としての映画の成立』『日本映画の誕生 講座日本映画1』、83-84.）

アメリカ映画だけではない。間もなくすると、日本映画も教科書になるようになるし、山本が示唆しているように、雑誌という視覚メディアも「学習に役立つもの」となっていた。そして、確かにこのような視覚経験をつうじて、西洋人を真似た身体はすぐに登場するようになる。それがモガであり、モボである。

残念だが、ここで紙幅はほぼ尽きた。少し写真を紹介して締めくくるつもりだったが、思いのほか言うべきことがあるので、これについても別稿に譲ることとする。そのかわり、本論のまとめとして、真似る身体の攪乱性について簡単に私見を述べておく。既に示唆しているように、真似る身体がパロディ化し、攪乱するのは、復古的日本人というアイデンティティであるが、そのせめぎあいは実は今でもさほど変わっていないのではないだろうか。真似る身体の不良性については映画人の言葉を借りて指摘したが、面白いことに、その不良性は、ファッションに並々ならぬ関心を示す

男の子たちに往々にして与えがちな「ワル」という形容に、今でも脈々と生きているように思うのである。いじめの事例が示しているように、私たちは今でも内／外で分類することから離れられないでいる。それは全く変わっていない。そのことだけは指摘しておくべきだろう。

さらにもう一言、小沢昭一の「挨拶」にも戻っ

ておきたい。小沢は、満覚寺の聴衆に伝統的「節談説教」の真似を推奨するのだが、本論の論旨に沿って考えれば、残念ながら、20年経った今、それが全く流行っていないのは当然というべきだ。それは西洋人の真似ではないのだから、流行る筈がないのである。

Abstract: This essay starts with a completely transcribed greeting speech given by Shoichi Ozawa, which is included in the CD "Fushi-Dan Sekkyo, Story Preaching of Noto, Guided by Shoichi Ozawa" (Victor Entertainment), the 20th missionary convention recorded at the temple of Mangakuji, Monzen-machi, Fugeshi-gun, Ishikawa-ken on June 11, 1990. In the speech he shows the circumstances around "performing artists," and "what happened to karaoke performances" 20 years ago. According to his recollection, the essence of karaoke playing, about which almost all the people were crazy at that time, lies not in just singing, but in "imitating." Rather than simply "imitating," he emphasizes, karaoke is an entertainment where a performer can "immerse her/himself in the mood" which is as if s/he would be a real "professional entertainer." Ozawa says that a karaoke player puts a particularly great value on doing so.

Why do they do karaoke? Quite straightforwardly Ozawa answers, "because it feels better." The author, however, would like to ask why it does. Thus the aim of the present paper is to investigate the milieu or context in which we have rather enjoyed ourselves in such more participatory type of entertainment. Then, as indicated in the title, the keyword for consideration is nothing but performativity. The references cited are Judith Butler, *Gender Trouble* and Mary Douglas, *Purity and Danger*, and some writings from books concerning the history of Japanese films.

keywords: karaoke playing, mock performances, imitating, entertainment, participation, performativity, gender, body, identification, identity politics, imitating the Western, Westernization.

