

生活・政治・商品

—文化・社会生態としてみる草の根の相声¹—

原題：「生活、政治與商品：作為文化社会生態的草根相声」

岳永逸[※]

訳者：藤川美代子・白莉莉

要旨：文化生態学や社会生活史の視点からみれば、中華人民共和国成立以前、北京の「雑吧地（雑なるものの集まる場所）」であった天橋において芸人が生計を立てるための大道芸として人気を博した「相声（漫才）」というのは、旗人たちの余暇の生活を象徴する八角鼓に直接的な源をもつことがわかる。都で困窮した旗人たちが天橋の街角へ向かい芸を披露するようになると、八角鼓の演者の身分は素人役者から芸人へと変化していった。同時に、八角鼓の性格にも変化がみられるようになった。おどけた道化役の演技に代表されるような、自らを楽しませるものとしての性格は、人を楽しませるための見世物の相声へと転化したのである。また、演者と観客が共進化していくような関係性をもつために、見世物としての相声はその母体である八角鼓と同様、「自由学芸」とみなされるようになった。そして人民共和国が成立すると、国内各地の芸人は、人民のための文芸活動家へとその身分を変えていくことになる。元来、暮らしを立てるために、あるいは人を楽しませるためにおこなわれた大道芸としての相声は、政治のための相声へと性格を変え、主に宣伝・教化の任務を担わされるようになった。無論、人を笑わせる性格も少なからずもちあわせているが、自由学芸はもはや奴隷的学芸へとなりさがってしまった感が強い。社会や文化が単一で表面的な青少年化へ、あるいは一方的な利潤の追求へと向かうなかであって、民族文化や民俗文化を保護・発揚し、伝統や民俗社会を映しだす鏡像へと回帰しようとする動きはますます高くなりつつある。そうした動きのなかで、郭徳綱が天橋においてみせる相声の語り口を、草の根の、あるいは非主流の相声として説明することは、一体何を意味するのだろうか。それはすなわち、社会の転換期において個人主義と民族主義の間にみられる緊張関係や、「伝統的」な相声を商品に換えようと力を合わせる社会各界の努力を暗に内包しているといえる。そこで応用され、創りだされる商品化された相声は、困難をともないながらも前進の一步を踏みだしている。しかし、こうして政治や経済によって「ステイグマ化」されつづけてきた草の根の相声は、発展に向かうと同時に「死」へと向かいつつあるということもできよう。さらに、相声のもつ「味」に魅力を与えようとするイメージや言説が飛び交う

※北京師範大学文学院・民俗学人類学研究所

なかで、草の根の相声は永遠不変のものへと向かわされている。そして実際のところ、こうした奇異な過程というのは、現在の北京にある多くの無形文化遺産が近世以来共有してきた宿命でもあるのだ。

キーワード：草の根の相声、余暇、八角鼓、芸術、雑吧地、無形文化遺産

一、「雑吧地」としての天橋：草の根の相声が息づく場所

北京城の前門外にある天橋というのは、もともとは一つの橋の名称であった。これが後になってしだいにある特定の地域を指す地名へと変化し、老北京人たちが「われわれ」と「彼ら」を区別する際に働く一種の思考のための符号ともなったのであり、そこには象徴的な意味が豊富に含まれている [岳 2001]。伝えられるところによれば当時、東西に流れる川に架けられたこの橋は、龍の形をした北京城の鼻に譬えられたものだという。そして天壇や先農壇で祭祀がおこなわれる際、この橋は天子だけに通ることが許されたのである²。

金の時代に中都在置かれたころ、天橋一帯にはすでに数多くの市が立っていた。歴史は下り、土木の変の後、明朝の統治者は正陽門の外に外城と城壁を建造した。本来の目的は防衛であったが、客観的にみればこのことが外城の発展を促すことにつながったといえよう。とりわけ、北京城を南北に貫く線上の地域、すなわち天橋のある地域一帯の発展が促されることになった。清代になると、いわゆる「満漢分城別居」政策、すなわち内城にいた漢人を外城へ移し、満州族と居を分かつための政策が登場したことにより、天橋のある外城、なかでも天橋一帯の平民化・貧民化が加速した。こうして、より南の前三門（崇文門、前門、宣武門）に近いところに住む者は、その身分や地位の等級がより高いという「社会的事実 (social fact)」 [Durkheim 1999 (1982)] が成立することになった。さらに一方では、人々に娯楽の場を提供する芝居小屋などの娯楽施設や妓楼もあるというような地域的分布や等級の分化がみられるようになった。珠市口大街を境として、当時道端で大道芸をしていた芸人をも含む老北京人たちは、しばしばその北を「街北」あるいは「道北」と呼び、その南を「街南」もしくは「道南」と称していた [王 1985、魏 1986]。天橋は街南にあったために、往々にして街南の代名詞であるかのようにみなされてきた。街北が大きな劇場、大人数の劇団、花形役者、資産家、高官、高級な妓楼、老舗、気高さ、体面といったものとなげられるのに対し、街南は大道芸、小さな芝居小屋、古着屋、下等な妓楼、卑しさ、下っ端役人、醜態といったものと結びつけられてきた。こうして異なる二つの空間と、そこに入出入りする人々には異なる社会的帰属があり、両者の間には乗り越えることのできない障害が存在したのである。

清朝末期になると、汽車の駅や電車の駅などが相次いで天橋の両側に建てられ、北京城に入出入りする夥しい数の人がこの天橋を経由しなくなってきた。このことが、天橋を北京城のなかでも雑吧地の代表格たらしめたかのようなものである。というのも、街頭で労働者たちの着物のほころびを縫ってやる女性、また店舗をもたず路上で理髪をする人、娼妓、乞食、芝居役者、大道芸人、アヘンを飲ませる店、ルンペン宿、行き倒れの死体、古着屋、馬肉売りの店、

野外で茶を売る店といったものがこの天橋の地に次から次へと集まってきたからである。支配的な地位にあった儒家たちの伝統的な観念からみれば、あるいは自分には身分も体面も具わっているのだと考える「街北人」たちからすれば、騒がしくて雑然とした天橋というのは、より邪悪で淫乱、かつ穢れたところであった。しかし、街北人を代表とする他者によって蔑視の対象とされる天橋はまた、寛容かつ豊穡で、旺盛な生命力と多産なる性質をもちあわせてもいたのであり、この面においては北京城の「下半身」ともいうべき明らかな生理学的特徴を具えていた [岳 2006a]。さらに、天橋は近代の北京城が雑多なるものをしまっておくための「屋根裏部屋」、あるいはリサイクル・ショップのとしての役割をも果たしてきた [Dongyue 2003:172-207]。つまり、天橋での咀嚼と濾過を経てはじめて、数多くの古く田舎くさいものは現代的で都会的な意味を与えられ、再生可能なものへと変えられるのである。まさにその穢れていながら豊穡・多産であるという空間的性質のためだろう、官僚や文化・芸術界の仲介業者、また天橋に古くから暮らす隣近所の人といった種々のグループの人々が、まるで申し合わせでもしたかのように天橋を「民間芸人の発祥地」と呼んできた。これは、中華人民共和国成立後に限ったものではなく、今日までの間絶えることなくいわれつづけてきたことである。

民国期に入り、支配的な言説が民主や平等といったものの宣伝へ向かうと、天橋には「平民市場」という別名が与えられるようになった。しかし、実質的には、天橋が北京城においても雑吧地としての社会的属性が変わることはなかった。辛亥革命時に入ると、著名な学者であった黎錦熙が北京へやってきた。彼は中華人民共和国が建国された後になって、自らが数十年來にわたる時間のなかでほとんど天橋へ行こうとしなかった理由について、それは「天橋がとても汚くて、非衛生的であったためである」と率直な感想を述べている [黎錦熙 1951]。1990年代末になると、満州族の古老であった祁繼紅女史は当時を回想するなかで、さらに直接的な表現を用いている。すなわち、「あのころ、天橋に住めといわれたとしても、私たちはそこに住もうとはしなかった。あそこはいわば下流の地であり、芝居をする者がいたり、妓楼があったりしたので、若い女の人はそこへ行こうとはしなかったのである。そこは、ごく普通の人ならば行くことのない場所であった」と [定宜庄 1992:2]。実際、北京城が数百年にわたって「北貴南賤」、「内尊外卑」という構造をみせるなかで、「格式化」されてきた雑吧地としての天橋に対する認識は、これまでずっと老北京人の集合的記憶と歴史的心性のなかに刻み込まれてきたのである。さらに1999年になって筆者は、古くから北京に暮らしてきた人が次のように述べるのを耳にした。

かつて、内城は比較的上流の人、南は下流の人というように階層が異なっていたんだ。内城の人は皆、天橋へ行くことを蔑んでいた。あなたが天橋へ行こうとすれば、ほかの人たちはこう尋ねただろうね。「なぜ、あんのところへ行くのか?」と。あなたが天橋にいらって聞けば、ほかの人たちは「天橋には、品行方正な人など一人としていない」と思ったにちがいない。こういう考え方は昔から形づくられてきたもので、誰か特定の人を指して悪いといっているわけじゃないんだ。だが、あなたが自分は天橋に住んでいるというとき、

ほかの人からみれば、あなたはレベルの低い人だということになる。天橋に住むってことは、低階層であるってということとまったく等しいんだ³。

権力の不当な支配、歴史の蓄積、都市の建設と発展、人為的な構造物といったさまざまな要因が重なりあって、天橋は下賤で邪悪かつ不潔であるという属性がひとたび形づくられると、それが逆に、ここへ来て生計を立てる人たちがもつはずの社会的属性や階層的特徴を決定するようになる。そして、この両者が相互に強化しあうかたちで、まさに「互文」をつくりあげていくのである [Samoyault 2003 (2001)]。社会が急激に変化するようになると、雑吧地としての天橋がもつ下品で非正統的、かつ周辺化された空間的属性は、末路に追い込まれた北京内城の旗人や、プロに転向した芸人、京畿の農村から来た難民といった人々を取り込んでいった [岳永逸 2007a]。そのうち、生存にかかわる一切の面で窮地に立たされた旗人は、早い時期から天橋において大道芸を披露する芸人の主要な出所であった。そして、この動きは満州族による清政権が滅亡するとさらに激しさを増していった。そのころ、アメリカ留学から帰国して政府機関に勤めていた雷斉虹は、いささか残酷な表現を用いながら当時の満州族たちがたどった運命や、彼らの身の立て方、生存空間に起こった変化について述べている。

清帝国が滅ぼされる前の長い時間、満州族は城内の官邸で漢人とともに住んでいた。民国になって満州族は経済的に苦境に立たされ、現在では、貴族たちでさえも自分の邸宅や宝物を売りにだすようになっていく。一方、駐屯地で暮らし、困窮していた満州族たちは北京城を追われて生活するよりほかなくなった。北京城の常住人口は120万人あり、そのうち3分の1が満州族であった。現在、この40万人の満州族のうち、ごく少数の人々のみがその暮らしを維持している。つまり、ごく少数の人々のみ、その面目を保ったまま身を立てることが可能である。聞くところによれば、彼らのうち現在最も高貴な職業に就く者といえば、それは外国人に北平（北京）方言を教える者であり、毎月6～30元の銀貨を稼ぐことができるという。ある満州族たちは、街へでて芸を売り生活を立てている。満州族には、生まれながらにしてすばらしい声と、優雅な立ち振る舞いとが具わっているためだろう。こうした芸人たちが稼ぐ金は、外国人に言葉を教えるよりもはるかに多いのだが、満州族は自尊心が強すぎる嫌いがあり、彼らの多くはどれほど貧窮したとしても舞台へ上がって芸を売ろうとはしないのである。さらに、北京にいる9,000人の警察のうち、少なく見積もったとしても6,000人が満州族であった。しかし、窮乏した満州族の間で最も流行した職業といえば、人力車を引くことであった。（中略）この不幸な民族のうち、女と子どもが経験してきた苦痛というのは、男のそれよりもましてひどいものであった。（中略）美しく、うら若い数多くの女たちは妓楼で身売りのようになり、天壇附近の天橋でみられる女芸人や女講談師、女占い師の大多数を満州族が占めていた。ひどいときには、かつて権勢を振っていた家の子孫に当たる女性たちでさえも、その身を売られて漢人の情婦となるよう余議なくされることがあったのである（後略） [Jermyn 1930、雲遊客 1936b : 97、岳永逸 2007b : 271-274]。

空間を移動し、新たな時空を体得することによって、もとの生活の秩序や生活空間を抜けだしてきた人々は天橋に溶けこみあいながら、独自の符牒や隠語、生活の手段、社会ネットワーク、価値観、さらには倫理や道徳といったものを形づくるようになっていった。また、彼らの間には「われわれは『老合（雑芸をする者）』である」、あるいは「われわれはみな『喫開口飯（芝居や演芸で身を立てる者）』である」という集団的アイデンティティが存在していた。大道で見世物芸をする芸人たちの生活実践と、雑吧地としての天橋がもつ空間的な属性という両者は、互いに相容れながら、またもちつもたれつの関係で双方に効果をもたらしながら、天橋に「反構造（anti-structure）」的な「コミュニタス（communitas）」としての性格〔Turner 1969：94-165〕を与えてきたのである。

ある種の反構造的コミュニタスとしての天橋と似通った性格をもつ雑吧地というのは、近代中国における各地の大小都市に普遍的に存在してきた。たとえば、天津の三不管、瀋陽の北市場、ハルピンの道外、済南の南崗子や大観園、青島の劈材院、鄭州の老墳崗、開封の相国寺、南京の夫子廟、上海の城隍廟といった場所がその例として挙げられるだろう。こうした雑吧地も、身分や地位、体面をもたず、他者から貶められた全国各地の芸人が移動しながら芸を売り、暮らしを立てるためにたどりつく場となっていった。そして、これらの場所はいずれも、近世の相声に代表される草の根の芸術がより広く当然のものとして生存していけるような場として形づくられていったのである。

二．理念と方法：文化・社会生態における総体的研究

本論文がキーワードとしている草の根の相声というのは、近ごろメディアへの登場によって広く一般の人々に知られるところとなった主流の相声や、正統的な相声といったものと対立するものでは決してない。それと同時に、非主流の相声や、民間における相声、あるいは伝統的な相声といったものと同義語であるわけでもない。本研究のなかで用いられる草の根の相声とは、ある特定の社会構造や社会関係、観念などによって形づくられる、ある種の雑然とした動態的な文化生態のなかにあって、それ自身が一種の文化生態であるようなものを指している。さらに、草の根の相声とは適応性やさまざまな発展の可能性を秘めており、その演目がもつ内容や形式、スタイルといったものが、すでにある伝統の基礎の上に形づくられるようなものを想定している。この草の根の相声というのは、ある特定の時代背景のもとで、演者と観衆の間にみられる部分的な認識や、相互に及ぼしあう影響の結果としてみることができる。換言しよう。後に時間的变化に基づいて順次説明することになるが、大道芸としての相声や政治化されたものとしての相声、あるいは商品化されたものとしての相声はいずれも草の根の相声であるといえる。あるいは、大道芸としての相声、政治化された相声、商品化された相声というのは、草の根の相声がある特定の時代においてとってきた主要な形式なのだと言い換えることも可能である。また、草の根の相声というこの母体に寄生し、そこから発展したともいえるこうした三つの各時代に特徴的な相声は、単純な進化の関係にあるわけではない。すなわち、後の段階

において現われた相声が含まれ、前段階における相声の否定と反発というのは、まさに前段階の相声の継承を基礎としているのである。同時に、それは草の根の相声という母体から直接的な利益を受けており、そのほかのさまざまな枝葉までも影響を受けずにはいられない。草の根の相声を一本の樹木にたとえたとするならば、より地面に近い幹の下の方に当たる大道芸としての相声は、草の根の相声がもつ特性や母性をより明確に、濃厚にもちあわせているといえよう。

中華人民共和国が成立する前、相声は寄席演芸場や茶屋、小さな芝居小屋、人々の家、ラジオ局などでおこなわれたり、都市や農村において流しでおこなわれたりするなど、さまざまな形式をとっていた。また、演目の内容やスタイルの上でも、大道芸とは多かれ少なかれ区別できるものであった。しかしながら、北京の天橋や天津の三不管、済南の大観園といった都市の雑居地においては、道で芸を売ることがすなわち、近世の相声芸人たちが暮らしを立てる術となっていた。したがって、本論文で近世の相声を示すときには、大道芸としての相声という言葉を用いることにする。本論でいう近世とは、今日の相声界でも依然として著名な、「窮不怕」の名で知られる朱少文が天橋へやって来て大道で相声を披露しはじめた時期——すなわち、同治元（1862）年を起点としている⁴。狭義における近世の終わりとは、中華人民共和国が成立する時期を指している。なぜならば、この時期を境として、相声芸人全体の身分や地位、観念といったものはおしなべて質的な変化を遂げたといえるからである。なお、広義における近世とは、今日まで絶えることなくつづいている。

中華人民共和国が成立した後、相声は一躍「全国的な大道芸の一つとなり、最も影響力をもつものとしてとんとん拍子にその名を上げる芸術の一つとなった。相声は、現在知られる300余の大道芸のうち、最も人気を集めるものの一つに挙げられるまでになったのである」[趙景深1983]。このため、ここ数十年の間に、相声史や演出の手法に関する研究成果が数多く現われてきた。このほかには、著名な相声芸人の伝記や回想録も出版されてきている。総体的にみれば、前者の研究成果が重点を置いているのは相声のもつ「俗 (lore)」の側面についてであり、後者の伝記や回想録が主眼としているのは、相声のもつ「民 (folk)」の側面についてであるといえよう。しかし、「俗」としての相声に対する研究というのは「民」から乖離してしまっており、当然の結果として、相声のテキストがもつ思想的内容や、形式的な技法、創作方法といったものに対する文学批評に似た研究ばかりが現われている。そればかりでなく、相声の歴史を遡るなかで、その歴史の長さを以って中国文化の伝統における相声の正統性や合法性、あるいはその時々で相声が存在する必然性や合理性といったものを解釈しようと試みる研究もある。さらに、相声がもつ「民」の側面に重きを置く研究の視点は、これに輪をかけて偏狭であるといえてよい。すなわち、基本的にこれらの著作が目にするのは、相声の演者についてのみ、とりわけ、ある年代に人気を博した演者についてのみである。ここには、別の立場から相声の誕生を促し、それを受け入れ、またそれを創りあげていく主体としての観衆に対する視点がまったく欠けている。こうした相声の演者に関する研究のなかには、以下に挙げる二つの傾向がみられ

るようになっている。すなわち、著名な相声芸人の生活史的な自伝と、著名な相声芸人の演出手法がもつ奥深さを探るものの二種類である。20世紀の前半に生まれ、学校へ通い字を覚える機会にほとんど恵まれなかったにもかかわらず、著名な相声芸人たちの自叙伝というのは、それが自ら書いたものであるにせよ、他の人が口述筆記したものであるにせよ、ほぼ似通った方法を探っている。その方法とは、社会の変遷、なかでも旧から新への社会交替にともなって現われた思想や身分、地位などの変化を列挙していくというものである。いわゆる「大歴史」の書き方と同様に、こうした叙述が明確に示すのは、旧社会の苦しみ・邪・悪に対する新社会の楽しみ・正・善といったものである。このなかで、主人公というのは、英雄の成長にともなう絵に描いたようないくつもの苦しみを経験し、常に善人であり、時を経るごとによりいっそう善人となるような人として、すなわち名高い人物になるのが当然のなりゆきであったような人として描かれる。より簡潔に言えば、こうしたものの基本をなすのは、高い山の頂上に登って一望し、周りの山の小さきことを実感するような「振り返り」の心地よい文章である〔岳永逸 2007c: 263-270〕。一方、著名な相声芸人たちの演出に関する研究が主として注目するのは、その名人の相声にはどのような古典的な語りがあるのか、あるいは演出の手法はどのようなものであるかということに限られている。つまり、こうした研究において、その古典的な語りは一体どのように生みだされてきたのか、彼らはなぜそのようなものを創りだそうとしたのか、それらの演出は誰にみせるものなのか、誰がどのようにみるのかといった問題に対する詳細な検討は不完全なままなのである。

演者の身分や地位、観念世界、時代やコンテキストの変化についての検討を怠っているために、相声史や名高い相声芸人について研究する者の関心は演出手法のみに向かわざるを得ない。そのために、数多くの研究が文献の解釈や、解釈の解釈へとなりさがってしまっている。それは、ある世界を理解するために人について論ずることでも、人を知るために事柄について論ずることでも、また事柄を理解するために技について論ずることでもない。それはただ、根本となるものを捨て、末節にこだわっているだけにすぎない。すなわち、こうした研究はしばしば「技」という「末節」にとどまるばかりで、相声をとりまく「世界」や「人」という「根本」をまったく軽視してしまっているのである。ある特定の時代の認識体系や社会構造、社会関係、異なる集団がもつ社会的アイデンティティ、価値観、さらには相声の演者や相声に代表される「笑いの芸術」、相声をみる観衆、相声が演じられる時間と空間といったものを結びつけずにおこなわれるこうした研究には、おおよそそのところ次のような共通性がみられるとあってよい。すなわち、1) 相声は笑いと風刺の芸術であり、語りやもの真似、おどけ、謡いに関する芸術であり、社会や歴史の情景とは一切無関係のものであるとする見方。2) 相声は「その来源を古くまで遡ることが可能だが、その歴史は短いものだ」と認めることができる」という見方。3) より新しい時期の相声は、より古い時期の相声よりも優れているととらえるもの。すなわち、「発展とはよいものである」という一見すると合理的に思える一方的な認識をともなうもの。4) 名高い相声芸人は、非の打ちどころのない人徳の持ち主であるとするもの。すなわち、高名な相声

芸人になる可能性をもつ者に注目するもの。とりわけ典型的なものとしてみられるのは、次のような事例である。すなわち、相声史家は、しばしば習慣的に近世の相声の発生源を、秦の統一以前から前漢・後漢ごろの孟優や「俳優（道化役者）」にまで遡ろうとする。彼らは、語りやもの真似、おどけ、謡いなどに代表される相声の演出手法を掘りどころとしながら、歴史文献のなかから似通った記述を探しだすか、ひどいときには一つ一つの古文の各段落を行ごとに書き換えて、今日の相声に転化させるという手法をとっている〔羅榮寿 1979、侯宝林、薛宝琨、汪景寿、李万鹏 1981：83-193、同 1982、金名 1983、薛宝琨 1985a：5-38〕。

歴史を証拠づけることができるという見方について考えてみよう。多くの研究は、大道芸としての相声と旗人の生活の変化との間に関係性があることや、相声の演出手法には八角鼓の継承がみられることに意識を向けている。にもかかわらず、総体的にみれば、これらの研究は旗人の余暇の生活、とりわけ八角鼓が直接大道芸を生みだすことにつながった事態について、あるいは落ちぶれた旗人が大道芸としての相声の誕生に直接的に関わっていたことについて、さほど重視しないか、もしくはまったく否定してしまっているといつてよい。さらに、こうした研究においては、中華人民共和国成立後すべてが政治主導でおこなわれた時期や、すべてが経済主導で決定された時期において、ある種の文化生態として大道で披露される相声が「発展」しながら、それと同時に「死」へとむかわざるを得なかった宿命と、その矛盾をともなった論理とに対する認識が欠けている。侯宝林のような人たちは何度も次のように強調している。すなわち、「相声という芸術は、『八角鼓』に源を発していると断言するのは、当を得ないものである」、もしくは「『八角鼓』と相声という芸術の間に、前者から後者へという転化の関係は存在しないのだ」と〔侯宝林、薛宝琨、汪景寿、李万鹏 1981：123-127〕。相声史の研究がこうした状態にあるなかで、八角鼓と近世の相声の関係に注目するカイコネンは次のように鋭い指摘をしている。

旗人の生活から芸人が生計を立てるための技芸へという変化は、社会的には未だ高い評価を得てはいない。しかし、「清門兒」と「混門兒」という二つの伝統の結束が相声という分野を著しく豊かにしたということはまちがいない。八角鼓の伝統が、ほかの多くの面において相声に影響を与えたというのもまた、疑いようのない事実である。（中略）そのため、相声史を語るうえで最も中心的な著作である『相声遡源』が完全にこの伝統への注目を欠いているということは、まったく奇怪であるというほかない。ほかの研究をみても、多くものが満洲族の影響について認めることを拒んでいるのだ〔Kaikkonen 1990：62-63〕⁵。

こうした点について考慮してはいるものの、カイコネンは主として『曲芸』という雑誌を基本的な研究対象あるいは研究資料としてとりあげながら、中華人民共和国成立後から1980年代の相声を政治史的な角度から分析しようと試みている。とりわけカイコネンの研究が強調しているのは、イデオロギーが相声の創作や演出手法、内容、演者の観念に対して与える「統轄支配的な力」についてである。その反面、相声の演者もつ自発性や受け手の変化、演者と観衆両者の社会関係の変化について、あるいは「観る」から「聴く」という動作までの受け手の身体

実践や、その背後にある認識体系については、その程度は異なるものの、ほとんど重視していないのである。

以上の認識と研究の現状にもとづき、本研究では、主観的な説明と客観的な認識とを同様に重視しながら、ある特定の社会的文脈のなかで草の根の相声が関わってきた世の中・人・事柄といった諸々のものを合わせ、総体的な研究をすすめる。それと同時に、本研究では数多くの研究者たちが故意に軽視あるいは否定してきた近世の相声と八角鼓、旗人の余暇の生活といったものの間にみられる関係についても明らかにする。このほかに、本研究は、無意識にはあるが、次のようなことを否定してもいる。すなわち、一種の「笑いの芸術」として、大道で披露される相声そのものが形式や性格のうえでもっていた「俳優」や「参軍戯」、「滑稽劇」、「話譚話」、「隔壁戯」などとの歴史的なつながりについては認めない立場をとる⁶。しかし、大道芸としての相声と、京畿一帯に同時期に存在していた諸々の語りや謡いを含んだ曲芸、小規模な芝居、寄席演芸といった草の根の芸術との間にある相互的な影響については、本研究ではまったく否定していない。さらに、「技」の方向から相声を考察した研究はこれまでに数多く残されてきたが、本論文では大道芸としての相声が発展・変化していく際にみられるもう一つの側面に着目する。つまり、伝統社会が現代社会へと転身を遂げるなかで現われてきた価値合理性から道具的理性への変化や、それぞれの時代における演者と観衆の間の構造的関係の変化といったものが引き起こしてきた、大道芸としての相声に対する「スティグマ化」の過程がみせる不自然さについて、より重点を置いて論じるつもりである。

換言しよう。近世相声の演出手法に対する先人たちの研究を基礎としながら、本論文では主に、大きな時代背景、社会構造における相声と演者の身分、地位、生活といったものの関係性、あるいは演者と観衆との相互的な関係について注目する。すなわち、文化生態・社会生態の視点から、この150年来、草の根の相声が経てきた発展と変化について研究することを目標としている。まさに、この研究は草の根の相声をもつ文化生態・社会生態と意識についての知の考古学であり、世の中を知るために人について論じ、人を知るために事柄について論じながら、相声という「根本」を追求することを目指している。この研究が相声研究にとって新たな視点を開き、草の根の芸術や民間文化に関する研究に別の道が開かれている可能性を指摘することにつながるものと信じている。さらに適切な言い方をすれば、本研究は草の根の相声についての社会史であり、生態史であり、また心性史でもある。そしてこれは、草の根の相声についての芸術史でもなければ、技巧史でもないことを強調しておきたい。さらに、筆者はこの研究のなかで、ある種の相声の善し悪しについて論じるつもりは毛頭ない。それは、演者と観衆の関係が変動してきた長い過程のなかで変えることのできたものは「芸術の構造」であり、「芸術の価値」などではないという考えに基づいている [Elias 2006 (1991) : 46]。

本研究のなかでは、草の根の相声という「俗」を、演者と観衆という「民」へと帰着させ、「俗」と「民」のどちらをも、ある過程における能動的な主体とみなしている。日常生活の流れにおける研究というのは、いずれもある過程において互いに影響を及ぼしあっている「民」と

「俗」なのである⁷。したがって、本研究は、「草の根の相声と関わる人や社会、文化、心性、形態とまっすぐに向きあうものである。さらにいうならば、草の根の相声自体に真正面から向きあうものである」といえよう。

三．草の根の相声の伝統：自由学芸

1．八角鼓：大道芸としての相声を生みだす母体

研究者の著すさまざまな文献がたどった起源とは異なり、1930年代到北京と天津でその名を轟かせた「相声八德」のうちの一人、焦徳海は、相声の創始者とは、同治年間あるいは光緒年間に天橋で大道芸をはじめた「窮不怕」こと朱少文であるという認識をもっていた。焦徳海はまた、「相声は北京という土地に結びついたものである。相声芸人たちの話しぶりや表情はすべて北京スタイルであり、ほかの地域から来た人は、いくら見てもこれを理解することができないかもしれないのが、大変遺憾である。そのため、本業の芸人というのは、依然として当地を拠りどころとしているのである」[「相声家焦徳海訪問記」 1932]と強調してもいる。馬三立も晩年になると、「相声は清代の咸豊年間に、零落した文人の朱少文がはじめたものである」という、史実に比較的近い考え方を主張するようになった[馬 1985]。朱少文がおそらく最初に天橋へ向かい大道で相声を披露しはじめ、相声の形成と発展を大きく促すことになったのは事実だろうが、草の根の芸術としての相声を、一人の人間が創り出すということはまずあり得ない話である。焦徳海のいう「相声は北京という土地に結びついたものである」というのが、より正確な言い方だろう。大道芸としての相声を生み育て、根を広げさせてきた一つの主要な母体というのは、まさに北京城の旗人たちの余暇の生活であった。そして、その旗人たちの余暇の生活を具現化するのが、すなわち何百年にもわたって伝承されてきた「八角鼓」なのである。

人々が歌い踊りながら天下太平を謳歌していた時期、とりわけ清末になると、「余暇」というのは旗人たちの生活を表す特質となっていった。老舎は、次のように芸術化しながら、清末の旗人たちの暮歌についていくらか強調して描いている。

満洲族による清朝の最期数十年、旗人の生活というのは、漢人の供給する米を食べたり、漢人の献上する銀を消費したりするほかは、朝から晩まで、年がら年中、暮らしの芸術のために時間をつぶすものであった。上は王侯から、下は八旗に属する旗兵に至るまで、彼らはみな「二黄」や「単弦」、「太鼓」、そして流行り唄などを謡うことができた。さらに、彼らはだれでも魚や鳥、犬を飼ったり、花を植えたり、コオロギを闘わせたりするのである。彼らのなかには、すばらしく美しい文字を書いたり、山水画を描いたり、詩を詠んだりする者さえいる。最も技巧の足りない者でも、しゃれのきいた愉快な「鼓兒詞」をつくらることができるほどである。彼らにとって、退屈しのぎのものが暮らしの芸術へと変化したのだといえる[老舎 1979:270]。

当時、「アンペラ屋根」あるいは「アンペラの日除け」、「金魚鉢」、「ザクロの樹」といった活

気に満ちた住居空間は、そうした心地よさに満ちていた⁸。そこでは、「おやじ」もしくは「おじさん」、「太った犬」、「まるまるした女の子」は、相も変わらず「主人」という高みに置かれていた。茶の味を楽しみ、鳥かごを提げてぶらつき、鷹の訓練をしたり、コオロギを飼ったりするといったことは、すなわち、当時の旗人たちの生活がきわめて優雅でのびのびとしたものであったことを表している。「財を注ぎこんで面子を得る」ために群れをなして「朝山進香（名山や寺院に参拝すること）」したり、「行香走会（焼香・礼拝し、縁日を訪れること）」したりすることも、旗人たちの贅沢さやさわやかさを示しているといえよう [吳効群 2006：52-158、2007：42-61]。1930年代になるまで長らくの間、北京城の満洲族たちが結婚する際に縁談をとりもつ人のことを「仲人」などと呼ぶことはなかった。彼らは、時間や金銭、体力と気力を費やしなが、なかば義務でもあるかのように親戚や隣近所に縁談をもちこむ人のことを、「冬瓜のスープを飲む者」と呼んできた [周恩慈 1940：28]。さらには、高貴な生まれにありながら落ちぶれてしまった旗人たちですらも、自らの誇りや趣味といったものをどこまでも保ちつづけようとしていた。こうしたことから、伝統的な「楽観的文化の戯評形式」とでもいえるものが現われるようになったのである [趙園 1991：26]。

彼らは、腹が減ってしかたがなくならない限り、仕事をしようとか、職業に就こうと考えたりはしない。彼らは、すべての時間と体力、気力を花や鳥、虫、魚といったものに注ぎこむのである。一鉢の花、一羽の鳥といったものは、彼らの命であり、ときには自らの命よりも大切に重んじるべきものですらある。自らがとうもろこし粉に大豆粉を加えた雑穀粉を食べることになったとしても、ガビチョウの食事をなおざりにするわけにはいかないといって、粟に鶏卵を混ぜたものを与えることがあるほどである。さらには、本当は毎日昼すぎまで寝たいのに、ガビチョウを鳥かごに入れて散歩しなければならないといって、鶏が鳴くとすぐに起床することもある。このほかに、外食をしたり、花形役者の芝居を観たりすることも、彼らに特有の道楽である。たとえば、味の良し悪しや、歌の良し悪しといったものは、一旦彼らによって品定めされると、それが定説となる。こうしてみると、彼らは評論家であり、鑑賞家であるともいうほかない。しかし、彼らは過去を捨てきれぬまま、昔のそうした豪華な生活に後ろ髪を引かれるばかりで、何かに挑戦したり、奮闘したりすることはないのである。これこそが、典型的な北平（北京）人であり、また彼らに特有の性格なのである。そして北平の風俗習慣というのは、彼らから大きく影響を受けてきたのである [孟起 1939：131]。

「ぶらぶらして仕事をせず、遊び暮らすだら息子が多い」ためだろう、ゆっくりと漢文化のなかに吸いこまれていった八旗の子弟たちが生みだした「子弟書⁽¹⁾」も、その多くが大成功を収めた [鄭振鐸 1998：601]。こうしたことは、旗人の生活全体に流れる、目的にこだわらず、損得を計らないという「自由」なる性格を明確に現わしている。こうした暇つぶしと自由という性格はいずれも、たとえ落ちぶれたとしても、「ふつうの旗人であれば、だれでも両口兒を演じることができる」という八角鼓のなかに凝縮されている [岳永逸 2007b：274-275]。

主に満・漢という異なる二つの文化が不均衡に対話し、融合するなかで形づくられてきた八角鼓というのは、満洲族の人々が後世に残してくれた「贈り物」である⁹。『大清律例』のなかには、旗人の子弟たちは八角鼓のほかは、いかなる芝居をも稽古してはならないと明文化した規定が書かれている。そのなかでは、旗人や官吏たちが外城の寄席や芝居小屋へ出かけて芝居を観たり、歌を聴いたりすることも禁じられている。こうしたことに、心地よく、心配いらずで、有閑な生活を加えながら、八角鼓は北京城で日一日と繁栄し、その形式を多様なものにしてきたのである。これに関して梁紹壬は、その詩、『八角鼓』のなかで次のように述べている。

十棒花奴罷歌舞、新声乃有八角鼓、一木一扇一氍毹、演說無事兼子虛。虛中生實無生有、別是人間一談藪、操成北地土風音、生就東方滑稽口。有時按曲蘇昆生、有時說書柳敬亭、有時郝隆作蛮語、有時公冶通鳥声、有時双盤旋空際、公孫大娘武劍器、有時累丸擲空中、佝僂丈人承蜩功。須臾座中響弦索、引上雛兒一双玉、不習梨園旧譜声、自調菊部新翻曲。曲辺人物尽風流、燕樣身材鶯樣喉、入局先輸錢買笑、当筵又費錦纏頭。眼波眉語通消息、別有溫柔描不得、巧虐新諧倍有情、禮歌艷舞都無色。由來此戲五方同、不及京師技最工、此輩亦須官樣好、馬伶無怪客嚴公 [李家瑞編 1937: 360より引用]。

この詩で描かれる八角鼓というのは、満洲族のシャーマンの儀礼において用いられる楽器から、多種多様の語り物や寄席演芸といったものの総称へと変化したものの姿である。今日、ある小さな範囲で歌い継がれている八角鼓は、過去のものとはまったく異なった形式となっているとってよい。有閑な八角鼓の素人役者たちの活動は、文革の時期を除いて長らくの間、北京城で生き延びつづけてきており [謝磊 2007]、2006年になると、相声は「岔曲」とともに、北京の「第1回市無形文化遺産」として採択された。まさに数百年の間、北京城に存在しつづけてきた八角鼓のような語りものの伝統というのは、旗人社会の全体的な地位が急激に変化するなかで、清末から中華民国の初期にかけて天橋でみられた語り物と同様、自然と豊富で多彩なものとなっていった¹⁰。そして、20世紀に著しく名を上げた相声もまた、八角鼓の大きな影響を受けてきたのである。

嘉慶3 (1798) 年に出版された戴全徳の『潯陽詩稿』のなかには、「花柳調」と題した次のような詩が載せられている。「八角鼓、武芸が高い。三人とも声がよい。主役は鼓をたたいて弦を弾く。道化役は立っていて、もう一人が楽器を鳴らすと歌いはじめる。その節と詩は生き生きとしており、その声は乾いて初々しい。道化役は長い時間「鬪亘 (突っこみ)」をされるので、その首は腫れあがってしまう。初めて聴けば愛すべき愉快なものだと感じるだろう。しかし、八角鼓は遺憾なことに大変俗っぽいものなのである」。さらに、清末に出された小説『風月夢』のなかには、八角鼓の演出についてのより具体的な記述がみられる。

二人が舞台から下がると、ほかの三人が上がってくる。机を真ん中に置いて、大きな三味線をもった一人が中央に座る。左側には八角鼓をもった一人が立ち、もう一人は手を袖につっこんだまま右側に立っている。座っている者はまず前口上を唱え、縁起のよい言葉を発した後に、太鼓や三味線を弾きはじめる。左手の者は八角鼓を叩き、椅子に座った人

は「京腔⁽²⁾」を歌いながら多くの笑い話を語る。雑談をしながらそれに茶々を入れるのは、右手の者である。椅子に座っている人は、この茶々を入れる右手の者を何度も叩くので、観衆はこれを見てワッハッハと大笑いする。これを「鬪綆兒（突っこみ）」と呼んでいる。八角鼓は揚州ではあまり流行らないが、北京城では客を招いて宴を張る高爵者たちや大臣たちが後を絶たない。三人でいっしょに語った後、彼らが舞台を下りると、今度はまた扇を手にした一人がやってきて、かささぎのさまざまな声色を真似しはじめるのである（後略）[邦上蒙人 1883：7b-8a]。

こうした文章のなかで描かれる八角鼓の「鬪亘」や「鬪綆兒」というのは、後にプロの相声芸人たちがくり返し強調してきた相声の基本的な演出技法である。これについて夏仁虎は、『旧京瑣記』巻十「坊曲」のなかで次のように述べている。

首都において、雑技団や八角鼓団というのは、あわせて「雜耍（寄席演芸）」と呼ばれている。これにはさまざまなものが含まれる。たとえば、こま回しや甕回し芸、羽根蹴りといったものがあるが、これらはどれも比べるものがないほど優れた技を必要とする類のものである。お笑いの「窮不怕」という者が醸し出すその滑稽な様は、ほかと比べることのできないものであり、講談師の柳敬亭をも圧倒するほどである。彼は万人を惑わせるといい、その鳥の鳴き真似は百にもものぼるといわれる。彼がする鳥や動物の声真似は、それが本物なのか真似したものなのか分別ができなくなるほどである。その後、熱狂的な演劇ファンだった華子元という者は、多くの花形役者の調子を真似することに長じるようになった。その技は変化に富んで本物そっくりであるだけでなく、その欠点までもがそっくりでおかしなものなのである。

今日、依然として目にするのできる「拆唱八角鼓⁽³⁾」のうち、『小上墳』や『劈牌』という二つの語りをみてもと『中国曲芸音楽集成 北京巻』編輯委員会 1996：643-692、大道芸としての相声と八角鼓とは演出技法の上で深いつながりをもつことがわかるだろう。

相声を演じることを本業としてはいなかったものの、早くから長きにわたって全国各地をさすらい、講談でも世に名を馳せた雲遊客（連闊如）はかつて、相声は八角鼓に源をたどることができるとして次のように説明した。いわく、「八角鼓はたび重なる変化を経験しており、その結果として相声という芸術を生みだしたのである。八角鼓の八部分は、乾・坎・艮・震・巽・脱・堃・兌に分けることができる。ここから、八卦の思想によりその歌曲を八通り——すなわち、吹・打・弾・拉⁽⁴⁾・語り・真似・突っこみ・謡いに分けていることがわかる。八角鼓の鼓兒には、生・旦・浄・末・丑という5つの役がある。そのうち、最後の丑役（道化役）は舞台に出るときは毎回、突っこみ役をつかまえては笑わせるのである」と。かつて、八角鼓のなかでも有名であった道化役の張三禄は生まれつきひねくれた性格をしていたために、周囲の人々からのけ者にされていたという。彼はそのうっぷんを晴らすために大道へ繰りだし芸をはじめた。彼は、自分の芸が八角鼓であるとは決して口にしようと思わず、それは「相声」なのだといいつづけた。雲遊客は、次のように解釈している。「相という字は、芸人の顔つきのことを表す。す

なわち、これは喜怒哀楽を形容し、観る者を大笑いさせるような表情のことである。声という字は、話すときの声色を表している。つまり、愚かで馬鹿げた声をだしてみたり、耳の聞こえない人や目の見えぬ人、あるいは声のだせぬ人などを模したり、さまざまな地方の人たちの話し方を真似したりできる声を指している」と〔雲遊客 1936a：43〕。

「北京通」と呼ばれる金受申によれば、八角鼓には、鼓・柳・彩の三種類が含まれるという〔金受申 1989：283-287〕。鼓とは八角鼓である。次の柳とは小唄を指し、彩とは手品を示している。舞台上での演出は、まず「岔曲」や「単弦」、「牌子曲」、「琴腔」からはじまり、この後に八角鼓が正式に登場することになる。八角鼓における二番目の演目は「哄唄」、つづいて三人での相声がはじまる。四番目は三人の相声か、もしくは手品である。最後は「牌子曲」、すなわち「拆唱八角鼓」がくる。これは二人から三人でおこなうもので、背景のセットや小物、衣装などが必要であるが、滑稽であることこの上なく、観る者が思わず噴きだしてしまうような類のものである。

老舎もまた、相声と「京韻太鼓」、「梅花太鼓」、「単弦牌子曲」、「快書」、「蓮花落」、「北京時調」、「太平歌詞一道」といったものとを、すべて「北京という土地で生まれ、この土地で育ったものである」とみなしている〔老舎 1961、Kaikkonen 1990：9、11〕。まさに相声が「北京で生まれ、北京で育ったものである」がために、それらの古い節のなかには「北京方言が数多く含まれている」〔老舎 1959：15〕。また、相声芸人の羅榮寿は晩年になってから、「相声は、語り、真似、突っこみ、謡いという四つの声技から成っている。これはまさに、模倣曲芸ともいわれる『八角鼓』がもつ特徴である」と強調していた。さらに彼は、相声と八角鼓の間にある相違と一致について明確に指摘している〔羅榮寿 1979：89-90〕。「相声よりも相声らしい」八角鼓のさまざまな形式と演出技法について回顧するなかで、金名もまた多少のユーモアを込めてこう述べている。すなわち、北京の雑吧地、天橋に安住する相声というのは、八角鼓という「鍋のなかで一気に炒められてでて」きたものなのである、と〔金名 1983：92-93〕。

今日、郭徳綱の人気にともない相声のチケット代が高騰しつづけるなかにあって、自分の相声とは己を楽しませ、人を喜ばせるためのものであり、名誉や利益を追求するためのものでは決してないのだと自称する「清門兒」相声の伝承人は、清門兒相声と渾門兒相声の間にあるさまざまな相違についてくり返し強調している¹¹。商品化社会において、自らを清門兒相声の伝承者とみなしながら依然として伝統をかたく守り、自らの潔白を主張し、さらには道具的理性を頑なに拒んで価値合理性のほうを崇め尊んでいる人々はもちろん、文化や経済の大きな流れのなかで小さな声しか出せない「清流」たちも同様に、当時の旗人の余暇の生活について、あるいは大道芸としての相声と八角鼓の間にあるはずの根源について、声高に主張している。というのも、八角鼓の担い手には、いつの時代でも「馬も車も自分で用意し、茶も飯もほかの人のごちそうにはなろうとせず、大喜びで財を費やして顔を売ろうとして」舞台へ上がるような芸人、清門兒たちと、「食うために」あるいは破産してまでも保身に走ろうと舞台へ上がる芸人、渾門兒たちの間に区別がなされていたためである。また、こうして本質の異なる両者は、時代

の趨勢に対する順応性の強弱や、攻守の位置づけの面においても、異なる性格をもっていた。

2. 「粗野な」大道芸としての相声

旗人たちの階層が社会の底辺へと追いやられたとき、すでに身分や地位を意味するようになっており、余暇のてなぐさみとしての元来の性格を失っていた八角鼓というのは、落ちぶれた旗人たちが生計を立てるための手段となった。朱少文はこれに触れて、自らが大道で使用していた二枚の竹の板に半ば自嘲気味に次のように彫りつけている。いわく、「満腹文章窮不怕、五車史書落地貧」、「口喫千家飯、夜宿古廟堂、不作犯法事、哪怕見君王」と。失意に暮れた当時の文人たちは、朱少文に対して同病相憐れむような心もちで次のような詩を詠んでいる。すなわち、「信口恢諧一老翁、招財進宝写龍工。頻敲竹板蹲身唱、誰道斯人不怕窮？日日街頭撒白沙、不須筆墨也塗鴉。文章掃地尋常事、求得錢財為養家」と〔張次溪 1951：136〕。

八角鼓の演者の身分が高貴な旗人から各地を放浪しながら暮らす芸人へと変化したことにより、早い時期の相声芸人たちはさまざまな技芸を身につけることが求められるようになった。また、演出方法にも、「己を楽しませるもの」から「人を楽しませるもの」へ、さらには「雅なるもの」から「俗なるもの」へという転化がみられるようになった。

大道芸としての相声がもっていた基本的な技術というのは、今日「語り、真似、突っこみ、謡い」という四種類で表されるような単純なものではなかった。すなわち、その技術は前口上、「門柳兒」（「十不閑」）、「白沙撒字」、「太平歌詞」、一人でおこなう漫談、「捧」、突っこみ、三人でおこなう相声、「要錢」、「双簧」、もの真似、「数来宝」など多種にわたる。さらに、大道で相声をする芸人たちは、一人で謡うことができなかつたり、白沙を撒いて字を書くことができなかつたりすると、ほかの人たちの一座に臨時に加わって出演するときにも、「皆と同じだけのお金を稼ぐことができなくなる」のである〔侯宝林 1985：245-252、255〕。杜三宝や馬貴宝たちも同様に、次のように強調している。いわく、手で白砂を撒き、字を書きながら「太平歌詞」を謡うことをすべて一人でやってのける芸人こそ、相声のあるべき規則を真に理解した芸人といえるのである、と¹²。実際のところ、かつて謡われていた「太平歌詞」は、きわめて広範にわたる内容を含むものだった。

雍正年間から乾隆年間のころ、西征将帥は八旗軍の兵士を連れて長城の外へ向かった。毎年新年を迎えると、皆、故郷を離れたとの感が強くなる。将帥は八旗軍の子弟たちを慰めるための方法を考え、北京から歌の教師を招いて八旗軍の兵士たちに歌や踊りを教えることにした。それはたとえば、「什不閑」であるとか、「八角鼓」、「単弦」、「五音太鼓」といったものであったが、総称を「太平歌詞」といい、後にこの名が通俗化した。彼らが凱旋した後、これらはしだいに一般的なものとなり、旗人の子弟たちの多くがこれらを学ぶようになった〔信修明 1992：114〕。

こうした「切っても切れない」因縁の関係があるために、1930年代の天橋において、焦徳海と劉徳智の二人が相声をしていた場所というのは次のようなものであった。

前と両脇には三層の長腰かけが、後ろには一層の長腰かけが置かれている。一層の長腰かけの前には、演者たちの席が残してあり、そのほかには机も一つ置かれている。机の上には「錢板」や急須、白砂を入れた袋、「太平歌詞」を謡うときに用いる竹の板、拍子木、扇子などが置いてある。昔は、このほかに香盒や、長さ一尺、幅三寸、高さ二寸から三寸ほどの骨組みに鉄線をつけ、そこに点火した香を載せたものなどが置かれていた。これは、観衆が煙草の火を点けるために準備されたものだった〔侯宝林 1985：205-206〕。

演出の内容について述べる時、年寄りたちは皆、八角鼓は非常に上品なものであったと強調する。渾門兒たちを含む人々が落ちぶれて雑吧地の天橋へたどりつくまでの間、八角鼓というのは官邸や庭つきの邸宅といった私的な空間において、自分たちを楽しませるためにおこなわれていた。また、観客のなかには女性も含まれていたために、笑いの演出方法は自然と分をわきまえたものとなっていた。さらに、笑いの種も水滸伝や聊齋志異、紅樓夢といった古典文学の作品と関連づけられる類のものであった。しかし、天橋へたどりついた後、八角鼓の基本的な内容は粗野で低俗なものへと変化したのである。1929年になると、次のようなことも起こるようになった。牛静波が舞台で男女団員による雑技を披露したり、八角鼓をみせたりして生計を立てようとする一方、当時の警察は牛静波に対し、「一時的にであっても、淫乱で邪悪な台詞を混ぜることは断じて許さない」と、あえて苦言を呈したのである¹³。このように、「人間の言葉」を著しく欠いているからという理由で、早い時期に大道でおこなわれた相声というのは、女性たちがその場へ来て観ることを許しはしなかった〔王決、汪景寿、藤田香 1995：176〕。つづく1930年代には、劉徳智や郭啓儒、於俊波といった人々が天橋で相声を披露するようになった。そこはいつも、観衆であふれかえっていたが、それでも「そこで披露されるのはまったく雅なものではなく、往々にして野卑な性格をもつものであった」という〔張次溪 1951：198〕。これについては、かの老舎もかつて、こう強調したことがある。すなわち、相声芸人が天橋あるいはほかの場所で芸を披露する際、こうした場所はしばしば文化を欠いた場所であるため、そこに集まる聴衆のなかに婦女はいなかった。こうして、「彼らの口ぶりは、いささか低俗なものとなるのである」、と〔老舎 1959：14〕。

相声芸人、とりわけ中華人民共和国成立後に輝かしい名声を残した張寿臣や侯宝林、馬三立といった芸人たちは、自分たちがかつて披露した相声がもっていた「教養」について声高に主張したり、自らが相声の文明化のために費やした努力についてことさらに強調したりする。現在、年老いた芸人たちも朱少文ばかりを崇め、朱少文よりも先に相声史上の重要な位置を占めていたであろう張三禄についてはほとんど触れようとしないというのも、まさに朱少文の相声が文化的で、ユーモアたっぷり、娯楽のなかに教養を含むような性格をもっていたためである。中華人民共和国成立以前の新聞にも、朱少文の相声について、「下品ではない。風雅な場所でおこなうこともできる」とする記載がみられるほどであった〔俠公 1947〕。相声芸人たち自身によって語られ、強調されるこうしたことは、逆に下品で粗野な性格というのが、まさに大道芸としての相声が平常においてみせる一般的な在り様であることを示しているといえよう。

1948年になっても、西単遊芸社において侯宝林の相声を観た女性作家、趙清閣は依然として「それほど心地のよいものではない」との感覚を抱いたという [趙清閣 1983: 45-46]。

大道で披露される相声のもつ「粗野」な一面を強調することというのは、都市の下層階級にとっての娯楽の一つである相声が観衆に対してもつ教育の役割を否定することと同義であるわけではない。中国の伝統社会とは、いわば「ほとんどすべてが下等であり、学問を修めた者のみが上等である」とする性格の社会である。学問に対する高い評価というのは、ときには日常生活における慣習にも影響を及ぼしていた。たとえば、文字の書かれた紙が尊ばれるというように。しかし、伝統的な中国というのは、勉学を修める者のきわめて少ない社会でもあった。こうした社会では、三綱五常や倫理といった儒家文化が民間社会で伝承されるなかにあつて、口から耳へと伝えられるさまざまな地方の娯楽がとりわけ重要な役割を果たしてきた。文字による文化の伝統、すなわち「もったいぶった文語的な言い回しばかりする」ような伝統が民衆との間につくる隔たりとは異なり、口頭による文化の表現は、平易かつ通俗的であり、話し言葉によるものである。また、そこに登場する事象というのは、日常生活において見慣れたものであり、人々によく知られたもの——すなわち、民衆たちが代々口から耳へと伝えてきた、儒教的倫理を含みもつような伝説や物語といったものである。したがって、本文において「粗野」という言葉は、そこに何らかの否定的な意味合いをもたせた語として用いられているわけではない。ここでいう「粗野」とは、口頭による文化、すなわち民間文化のもつ基本的な特徴を指す中性的な用語である。具体的には、「粗野」とは、後の社会的エリートたちが長きにわたって強調してきた「文明」という語や、エリートたちの影響を受けて変化した相声芸人たちが新たなコンテキストにおいて絶えず主張し、標榜してきた「文明」という語に対する反発と、それを軌道修正したいという気持ちから出発している。「野」の趣をもつ、こうした粗野で、未熟で、飾り気のない性格というのは、草の根の文化がもつ生命力の源であり、また生活そのものがもつ本質でもある。老人たちの口から現在も聞くことができ、大道で相声を披露する芸人ならだれしもができなければならなかった「太平歌詞」をみれば、大道芸としての相声が具えていた「粗野」かつ素朴で愛すべき、生き生きとした性格の一面を理解することができるだろう。

一の字書くときは、家の梁を一つ書きましょう。

二の字書くときは、上を短く、下を長く書きましょう。

三の字書くときは、川の字を横にしたものを書きましょう。

四の字書くときは、四角を書きましょう。

五の字書くときは、反りを半分書きましょう。

六の字書くときは、点を一つ、二つ、三つ、そして長い横線を書きましょう。

七の字書くときは、鳳凰が羽を一つだけ伸ばしたものを書きましょう。

八の字書くときは、陰と陽の払いを書きましょう。

九の字書くときは、払いと撥ねを書きましょう。

十の字書くときは、真ん中に縦と横の線を書きましょう。

十の字は、払いを一つ加えて千と読む。千里はるばる京娘を送ってきた。

九の字は、点を一つ加えて丸と読む。丸薬、散薬、膏薬は王が先に口にする。

八の字は、一筆加えて公と読む。太公望は釣りをしていたときに文王に見いだされた。

七の字は、白を加えて皂と読む。田さん宅の三男の嫁は分家のときに竈神を壊してしまった。

六の字は、一筆加えて大と読む。大刀の名手、関勝の名声は高い。

五の字は、一筆加えて伍と読む。伍子胥は馬をたたいて長江を渡る。

四の字は、一筆加えて泗と読む。泗州城の済小堂。

三の字は、一筆加えて王と読む。王祥は床に伏せた母のために魚を捕って親孝行をする。

二の字は、一筆加えて土と読む。田の土を耕していた丁郎は、木の像を彫り母に報いようとした。

一の字は、一筆加えて丁と読む。丁郎が父親を捜しに行く美談はかくも有名だ。

3. 自由学芸

「自由学芸」(artes liberales)とは、「その意義が包み隠され、露わにされない一種の人間の活動様式」であり、目的的な要素には向かわない類のものである。自由学芸は、社会的機能性や仕事に制約されぬものとして存在しており、そこで受けとるべきは報酬である。自由学芸を生み出すことになる土壌とは、「余暇」と、そこでの「観想」であるといえよう。これに対して、「奴隷的学芸」(artes serviles)というのは、「ある目的が含みこまれた一種の人間の活動様式であり、その目的は、実際の仕事をとおして有用性のある効果を生み出すようなものである必要がある」。さらに、奴隷的学芸に対して支払われるべきは、「賃金」である [Pieper 1995(2003) : 55-56、77-79、110-114]。こうした点からみれば、余暇のなかで生みだされ、存在してきた八角鼓というのは、「自由学芸」であるとみなすことが可能である。そして、演者と観衆たちとの間にある共進化の関係についてみるならば、末路に立たされた人々が生計を立て、生活をしていくための方法であった大道芸としての相声もまた同様に、「自由学芸」であるといえる。

八角鼓の素人芸人たちが外で披露するものといえばたいしては、道端で歩きながら演技をする「走局」といわれるものであった。このうち、「清門兒」が演技を披露する場合、演者すなわち芸人は旗人である。この場合、主宰者と観衆も同様に旗人であり、より地位の高い旗人であることが一般的である。こうした人々というのは、八角鼓の鑑賞者であるだけでなく、八角鼓の愛好者でもあり、同時にその支持者であることが多い。長きにわたり道端で八角鼓を披露するうちに、着るもの、食らうものにも困り果てた八角鼓の素人芸人たちが「財を費やして顔を売ろうと」したり、あるいは主宰者に対して「馬も車も自分で用意し、茶も飯もほかの人のごちそうにはなろうとしない」というような事態が現われはじめた。さらに宣統年間に入ると、

八角鼓のアマチュア芸人たちが「食うために大道で芸を披露する」といった状況が、新聞紙上にもみられるようになった。たとえば、宣統元年の旧暦5月5日に出された『白話画図日報』第3版には、「芸人一食うために」という一文が載せられている。前述した朱少文や張三禄と同様、八角鼓のアマチュア芸人たちが食べるために、あるいは破産してまでも自らの名誉を守ろうとして、大道で芸を売るといった状況が、かなり早い時期すでに出現していたことがわかるだろう。それはすなわち、現在でも多くの相声芸人たちが主張するように、歴史的にみれば、清門兒と渾門兒は混じりあいながら共存していた時期もあり、また両者の間に強弱の関係がみられた時期もあったということなのである。こうして清門兒がそっくり渾門兒の位置へと転化していったことは同時に、旗人の完全なる余暇の生活が終結したことを意味してもいた。

総体的にみれば、相当長い期間にわたり支配的な地位を占めていた清門兒の八角鼓伝承者たちの目的というのは、八角鼓という語り物の芸術それ自体にあったといえるだろう。彼らは暇さえあれば語りの言葉や演出方法に磨きをかけ、雅で豊富な芸を目指そうとしていた。八角鼓とは、旗人たちの余暇の生活そのものを体現するものであり、また旗人たちの生活様式そのものでもあった。そして、八角鼓をとおして、生活や世界に対する旗人たちの観想・理解といったものは一挙に具現化されるのである。八角鼓を披露するこうした芸人にもたらされる報酬とは、すなわち「喜び」と「体面」である。ある種の「自由学芸」としての八角鼓と、演者すなわち芸人、観衆すなわち旗人との間には、観られる者と観る者という関係のみがあったとはいえない。あるときには、両者のもつ役割というのは互換的なものであり、演者が観衆に変化し、あるいは観衆が演者に変化するということもあり得た。こうしてみると、楽しみのために、あるいは趣味のために集まってくる演者と観衆というのは、二位一体のものであることがわかる。すなわち、両者は互いに互いの優れたところを研究しあい、切磋琢磨するなかで高度な技や情感といったものを身につけていくのである。ところで、天下泰平の時代には、清門兒による八角鼓が優勢あるいは支配的な位置を占めていた。そしてこのことは同時に、草の根の相声から商品化された相声へという発展の可能性が、底流あるいは弱者の側に置かれ、他人から辱めを受けるような存在でありながら食うために芸を売っていた渾門兒たちによって土深く埋められてしまったことを意味している。

楽しんで芸をする素人芸人たちとは異なり、天橋において徐々に発展してきた相声を含めた芸をおこなう演者、すなわち芸人たちにとって、雑吧地である天橋へと落ちぶれて披露することになったさまざまな語り物や謡いというのは、まったく純粋に家族を養い、口を糊することを目的としたものであった。貧窮した観衆と向かいあいながら、芸人たちは「鍋を描き⁽⁵⁾」、平らな地面から餅を掘りだすのである。窮乏した観衆よりも低く、賤しい社会的地位に置かれ、賤しい仕事に就く者とみなされながら大道で芸を売る芸人たちは、「稼いできては食うという、ゆとりのない」日々を送っていた。こうして、大道という場において、困窮した不安定な観衆たちを前に、芸人たちは肉体を虐げ、自らを辱めたり、大声を出して他人を嘲笑ったり、時代の流れに迎合したりするなど、さまざまな手段を用いて観衆の注意を引き、それを生活の糧と

するほかなかったのである〔岳永逸 2007c：106-137〕。種々の職業に就く人々が集まり、善人も悪人も入りまじった雑吧地である天橋の地でおこなわれたことで、大道芸としての相声はより「粗野」で「荒々しい」性格を帯びたものへと向かい、その内容も肉体や欲望に関するものが多くみられるようになった。しかし、観衆たちの注意を促して足を引きとめさせ、「祝儀」としての金銭を出させることを望むがために、芸人たちは芸を披露する際、観衆たちの反応にことさら注意を払うようになり、観衆とのかけ合いを重視するようにもなっていった。こうして、芸人たちは自然と、即興で何かを生み出す創造力とインスピレーションとを具えるようになり、「粗野」で「荒々しい」大道芸としての相声にも、「毎日訪れるなじみ客」がつくようになった〔岳永逸 2007d：217-218〕。こうして、大道で披露される相声はきわめて旺盛な生命力をもつことになったのである。

数多くの民間芸術が生計の維持と結びつけられ、それがあつた特定の集団にとっての生活手段として働くのと同様、大道芸としての相声も、天橋という賤しく、また一方では豊饒でもあるような社会的属性をもつ雑吧地と強く重なりあつていた。そのころ、もともとあつた生活秩序の内からはじき出され、はなから「体面」など気にせず、「天橋の奴」あるいは「ものごい」などと呼ばれていた人たち〔張笑俠 1931：2〕や、天橋で芸を売りながら生活をしてきた芸人たちというのは、基本的には偉業や名声、利益や官禄といったものからの制限を受けずにすんでいた。こうして、彼らは豊かな義侠心をもち、「義」を尊びながら気ままに暮らしていたのである〔岳永逸 2007c：188-196〕。一方、大道で披露される相声も芸人たちの生活と同様、何事にも束縛されぬまま、その時代の流行と観衆の好みに迎合しながら、観衆たちと一体になっていた。もちろん、清門兒による八角鼓の演技が大道の場から姿を消すようになると、演者と観衆の立場が入れ替わるという事態がみられることもあつた。観衆たちが望むのは、賄賂を貪り、任期を終えた役人や、失脚した軍閥、政客を罵倒したり、伝統的な価値観から外れた新たな流行について皮肉ったりすることであつた。「康熙私訪」、「劉墉與和坤鬧智」、「八臂哪吒城」、「小寡婦上墳」、「朝山進香」、「怯学」、「趕考」、「煙卷」、「売估衣」、「粥挑子」、「切糕架子」、「上寿」、「出喪」、「相面」、「耍猴」、「戲法」、「掏溝」、「義和團」、「北伐」、「女招待」、「摩登女郎」といったものはいずれも、芸人たちが芸をする際、折に触れてもちだしてくる題材であつた〔『相声套子』 1946、張次溪 1936：85-86〕。こうしたものはまさに、この時期、多彩に開花し、苦楽を味わうことになった市井の生活そのものであつた。

芸の披露される場所が変わり、演者と観衆の関係にも変化が起き、また演出方法や目的にも相当な変化がみられたにもかかわらず、「自らを楽しませる」ための八角鼓と、「人を楽しませる」ための大道芸としての相声とは、どちらも出演者と観衆との相互関係が、まるでミツバチと花の場合のように、共進化してゆくような関係を体現している。街北人（街の北部に暮らす人々）や素人芸人たちにとっては、上品で清潔な八角鼓こそ、彼らが生活するうえでの意義であり、生活の目的の在り処であつた。反対に、こうした八角鼓というのは街南人（街の南部に暮らす人々）の目からみれば、うわべだけで少しも感情の込められていないもの、あるいはき

わめてくだらないものにすぎなかった。同様に、街南人や放浪しながら芸を売る芸人たち、すなわちより低い階層に位置する人々からみれば、街角で人の注意を惹きつけ、「欲望を満たすために」あるいは「笑いのために」、「恨みを解くために」おこなわれる相声こそが、彼らの生活の本質であった。たとえそれが、街北人たちの目には、どれほど低俗で下品なもの映ったとしても。換言しよう。こうしてはっきりと異なる性格を示す二つの場所であって、同じ一点に集まる演者と観衆というのはまさに一体であり、相互に影響を及ぼしあう存在でもあるのだ。さらに、八角鼓にせよ、大道芸としての相声にせよ、それを単に演者や観衆にとっての客体として位置づけてしまうことはできない。それらは自身が能動者あるいは行為者であり、それぞれが登場する場面場面において、演者と観衆を再生しつづけているといえるのである¹⁵。わたしたちがよく知っている優雅／低俗という区別は、名誉や物欲にとらわれない性格を自負し、常に優位に置かれつづけてきた街北人たちによる、他者の文化に対する客観的な認識に基づくものであり、そこでは街南人たちによる、自らの文化に対する主観的な認識がまったく無視されてしまっている。

したがって、「粗野」で「荒々しい」大道芸としての相声というのは、「上品」で「ゆったりとした」八角鼓と同様、「自由学芸」であり、けっして「奴隸的学芸」などではあり得ないのである。もちろん、大道で披露されるものとしての相声がもつ、困窮した者が暮らしを立てるための功利的目的のほうばかりを強調してしまえば、大道芸としての相声をただの「奴隸的学芸」ととらえてしまうことにつながるだろう〔岳永逸 2007c: 255-259〕。今日になって北京市無形文化遺産に登録され、人々が真っ先に頭に思い浮かべるだろう民間芸術というのは、雑吧地・天橋においてみることのできる大道芸としての相声と同様、それ自身が豊かな大地なのであり、そこには根源性や豊穰性、可塑性といった多くの特徴を見いだすことができる。そして、生活や娯楽、教育、うっぶんの発散、嘲り、称揚、粗野、荒々しさといったものと一体になり、多元的に重なりあっている大道芸としての相声はそれ自体、これから先は政治や経済によって支配され、「スティグマ化」されるかもしれないという可能性をはらんでいるのである。反対に、大道で披露される相声と何がしかの関係性をもってさえいけば、それがどれほどスティグマ化された相声であったとしても、自らこそが伝統を伝える草の根の相声であり、自らが真正で、正統な相声であるのだと主張することもできる。後に相声が自らの正統なる祖先探しへと向かう過程において、大道芸としての相声を生みだした雑吧地・天橋は、「聖地」あるいは「伝説の地」とみなされるようになり、ある象徴性を帯びたラベルとして種々の人々によりくり返し利用され、再生産されていくのである。

4. 出発地としての北京、集合場所としての天津

アヘン戦争以降、侵略者たちのほとんどは水路を利用し、天津を経由して北京へと向かった。これは、天津における商業の発展を促すことにつながり、天津の経済力は瞬く間に北京のそれを超越してしまった。同時に、交通網の発達によって、清朝の遺臣たちや清朝に対して忠誠を

守りつづけた青年たちのなかにも、天津に仮住まいする者が多く現われるようになった。こうした「閑人」の増加と、閑人がかつてもっていた生活のムード、そしてかつての尊厳を失ったことに対する哀惜はいずれも、清朝晩期から中華民国期の天津における曲芸の興隆にとって欠かすことのできない土壌となった。こうして、動乱や天災・人災、列強の侵入、社会の階層化、都市自体の発展というさまざまな原因により、天津にも北京の天橋と同じような雑吧地、「三不管」が出来あがっていった〔周恩玉 1985、劉海岩 2003：286-297〕。生活上の必要性を考えれば、大道芸としての相声をする芸人たちが天橋と三不管という両地域を流浪しはじめたのはごく当然の成りゆきであり、これによって両地の結びつきが強められてきたとあってよい。大道芸としての相声が真に登場するようになってからまだ日が浅いことに加え、芸人たちは師弟関係を結び、芸を伝承せねばならぬという厳しい制約があったために、主に北京と天津の両地域を渡り歩きながら芸を売っていた相声芸人たちはいずれも師匠についており、自らを芸人の系譜上に位置づけることができていた〔馬三立 1985、王決、汪景寿、藤田香 1995：336-356〕。こうした師弟関係の強調や、異なる一門間の衝突といったことは今日の相声界においても公然の秘密となっている。

方言による制約と、大道で披露される相声が形づくられてきた特殊な歴史を背景としていたために、早い時期に天津の三不管を出発し、済南を経由して上海や南京などへ南下して生計を立てようとした相声の芸人が成功を収めることは、きわめて困難であった¹⁶。中華人民共和国が成立する前後の時期までの間、東北地方を除けば、相声の受け手というのは、依然として北京・天津・唐山を含む東北地方の大小の都市部や田舎の町に限られていた。交通の便がよかったために、相声の芸人たちはとりわけ三不管と天橋の間を頻繁に行き来していた。こうして相声界には、「出発地としての北京、集合場所としての天津」という言い回しが聞かれるようになった。これを、「北京は相声の発生地であり、天津は相声の根拠地である」と言いかえることも可能である〔陳 1988〕。つまり、ある相声の芸人が天橋で芸を習得し、三不管でも観衆たちからの評価を得ることができたとすれば、彼はそこではじめて真に名をあげることができるといふわけである。これとは反対に、三不管でいくらかの名声を得た芸人が後に天橋でも人気を博し、その後再び三不管へ戻ることがあれば、その芸人もより多くの観客をひきつけることができた。「相声八徳」と、その後名を成した張寿臣、馬三立、侯宝林たちというのも皆、天橋、三不管など複数の地域を渡り歩いて芸を披露していた。

今日、相声を職業としている役者たちも、「出発地としての北京、集合場所としての天津」という言葉が指すところ、すなわち相声は北京生まれのものであるということを理解している。まさにこうした歴史的な根源があるために、今日人気を博している郭徳綱は公式に非公式に、自らと三不管、天橋との縁の深さについて強調しつづけているのである。事実、郭徳綱の人気に火がつく前に彼が看板役者として名を連ねていた徳雲社もまた、北京と天津の間を行き来していた。

四. 政治化された草の根の相声：奴隸的学芸

1. 旧と新：芸人から文芸活動家へ

中華人民共和国が成立した後から改革開放へ至るまでの時期において、支配的なイデオロギーのもつ権力は封建社会や旧社会といったものから切り離されることになった。その主な方法は、経済の構築によるものではなく、社会主義運動的な「道徳理想教育」によるものであった。これによって、経済の構築をすすめるかたわらで、教育と国民の改造に眼目を置いた政治運動が尽きることなくつづけられることになった。こうして、道徳的理想、すなわち社会主義と共産主義（マルクス・レーニン主義、毛沢東思想）を本義とした新社会は、道具的理性が支配する現代社会へ向かうことなく、実質的には価値合理性が支配する伝統社会へと向かうようになり、そこでは倫理が重んじられ、道徳や理想が語られることになった [甘陽 2006: 125-130]。

新政権は、政権が民衆のもとにあるような「感恩型国家」イメージの創出に力を入れるようになっていった。土地改革の後、常にありつづけてきたモデルを利用して、新政権は「旧」社会とさまざまな関係をもっていた各集団を、それまでの苦難を訴えたり、教育を受けさせたり、批判したりするという数々の方法で改造、洗脳するという手に打ってでるようになった。古いものから「解放された」かのように印象づけることで、人々は自らが「新」社会の一部であり、それこそが喜びであり、幸福であるかのように考えるようになっていった [郭于華、孫立平 2002、郭于華 2003]。「芝居役者」が「文芸活動家」として改造されていく演劇改造運動においておこなわれた「苦難を訴えること」とは、政府が旧社会の芝居役者たちに対して施した、道徳的・政治的洗礼や素養の向上、その後の体制改革や国有化にとってきわめて重要な政策であった [張煉紅 2002]。首都の天橋で大道へ向かい、芸を披露していた芸人たちも、これと似たようなことを経験していた。すなわち、そこでは学習と教育の重要性が語られ、援助と向上、目覚めといったものが、見極めのつかない状態とともに並存していた。ここでは、かつて「下九流（低い職業に従事する者を指している言葉）」とか、「喫開口飯」と呼ばれて警察局や社会局の管理下におかれていた大道芸人たちも、強大な政治の攻勢の前にあって、人民政治協商会議委員や人民代表会代表、人民芸術家といった政治的身分や社会的地位、そして比較的安定した経済的収入などの誘惑を目の前にすることになった。時世をとらえ、新たな境遇にすぐさま順応することに長けていた芸人たちの大多数は、道徳理想教育に「内在する親和力」のもとで、政治に追従するようになり、改心して「新人」へとなり変わったのである。こうした潮流に乗って、「さすらいの芸人」たちはしだいに「俳優」、「人民のための文芸活動家」あるいは「党の宣伝部員」となり、個々人は「芸術家」、「〇〇大師」といった尊称で呼ばれるようになった。当時、自分はまったくの文盲なのに、なぜ突然、文芸活動家になってしまったのだろうといぶかしく感じる者もいたようである [岳永逸 2007d: 202-204]。こうして、政治は強力に働き、卑しい流しの芸人たちの政治的地位や社会的身分にかつてないほどの質的な変化を与え、彼らはあつという間に社会のエリート、上流階級への仲間入りを果たしたのである。そればかりか、この政治の力は改革開放後の浅はかで軽率なスター文化の登場にも直接的な影響をもたらすこ

とになった。

こうしてみると、価値合理性の支配する新社会においてみられた伝統社会の本質こそが、「党の宣伝部員」だけに新人文芸活動家としての役割を与えるよう作用したことは明らかである。党の宣伝部員というこの主役の転換は、大道芸としての相声そのものもっていた教化の役割と期せずして一致したとってよい。すなわち、認められ、尊重され、もちあげられることによって成し遂げられた解放感や感謝の心と相俟って、変化を余儀なくされた者はその変化を特別不満とも苦とも思わないという状態にあったのである。五四運動以来、社会の知識階層が民間文化や民間芸術に対して抱きつづけてきた評価と期待は、毛沢東が1942年に延安の文芸座談会において講演した際に提出された精神の徹底的な執行にまで受け継がれ、相声やその他の民間芸術が一丸となって積極的に「民族国家の構築に参与する」ようになっていった〔張士閃2007〕¹⁷。

1949年、毛沢東ら中央の指導者たちに見せるための特別公演に出演した夜、候宝林は一晩中眠りに着けないほど興奮したといい、それはまるで自分がほかの人々と同じように「解放され」、まさに主人公にでもなったような心地であったという。こうして、彼は「新生活」を送るようになり、「それぞれの時期に与えられたそれぞれの形式と任務とにもとづいて、新たな一節を書きはじめた」のである。たとえば、1949年の終わりから1950年のはじめにかけて、彼は婚姻法の宣伝に呼応するように、『婚姻と迷信』という話を創作している。その後、彼は反動的な会・道・門の取り締まりに合わせて、『一貫道』をつくった。さらに、「旧」相声のなかに「低級、下品で不健康」な、つまらないものが含まれることを認識するようになった候宝林は、老舎の支援と激励のもと、1950年の年頭に自らが発起人となって「北京相声改進小組（北京相声改良進歩小委員会）」なるものを立ちあげ、「賞賛」を主とした相声を作りだすに至ったのである〔候宝林 1985：282-299〕¹⁸。これと同様、自らを新社会における文芸活動家と標榜し、「新社会のために演出をし、新社会のために創作をする」ことを目指して1950年に党の「礼遇」を受け、それに深く感銘した馬三立も、古い相声のなかで用いられてきた『百家姓』を『新百家姓』と改めるようになった〔馬三立 1983：229-233〕。その後は、候宝林や馬三立、そして「小蘑菇」こと常宝堃らを含めた多くの相声芸人たちが「朝廷」での出張慰問公演、全国各地での慰問公演、はたまた政治宣伝のための活動などに積極的に参加するようになっていった。大道で相声を披露してきた三大芸人、すなわち張寿臣、馬三立、候宝林ら一際抜きん出た芸人たちが「帰依」したこと、演出のスピードが速まったこと、演出のための費用が安くなったこと、それに加えて帰依した後の相声芸人たちが朝鮮戦争においてアメリカに抗った北朝鮮に味方したこと、祖国の建設に際立った貢献を果たしたことなどに対する理解が深まって、相声はすぐさま政治の主流へと成りあがり、メディアにとって新たな人気商品となった。こうして、相声は「軽騎兵」となり、新中国で主流を占める数々の文芸のなかで、不動の地位を獲得するに至ったのである。

ここで特筆しておきたいのは、上では「旧」から「新」へと変化した際の全体的な態勢につ

いて述べたにすぎないということである。実際のところ、新中国が異なるレベルにおいて、異なる職業に就く芸人たちに対しておこなってきた改造やほめそやしというのは、きわめて複雑で込み入ったものであり、多様なものである。土地改革と同じように、それぞれの地域において旧芸人たちに対しておこなわれた改造には、時間的な差異だけでなく、地域による特徴がみられた。たとえば北京において、すでにすべての芸人たちは新社会における人民のための文芸活動家であるとみなされていたにもかかわらず、辺区⁽⁶⁾出身の文芸活動家と、国統区⁽⁷⁾の雑吧地出身の文芸活動家の間には依然として「人民内部の対立」があった。そのため、同じ一座のなかでも、両地域出身の文芸活動家たちの間で、便所を分けて使用するというような現象も起こるようになったのである。すなわち、後者は前者の便所を用いてはならない、というように [呉霜 1997]。さらには、反右派からはじまり、こうして解放され積極的に帰依した芸人たちも同様に、こらしめや批判、闘争の対象とされることになった。このように高いところから低いところへ、また好いところから悪いところへという劇的な変化を経験したことにより、多くの芸人たちは老舎などを含めた当時の知識エリートと同じように、ときには命をもとまうような重い代価を払わねばならなくなったのである。こうしたことがありながら、改革開放後の候宝林や馬三立など文章を書くことで自らの論を展開できる芸人たちだけでなく、20世紀後半に私の協力者ともなってくれた朱国良や朱有成、班秀蘭といったさほど有名ではない老輩芸人たちですらも、共産党や新中国、新社会に対して心の底から感謝の意を示すのである。

2. 賞賛と宣伝：政治化された相声の形成

こうして、受動的でもありながら積極的に政治と姻戚関係、盟約を結んだことにより、元来は生活様式であり、生活の現実であり、また観衆と「共進化」していくような性格をもっていた大道芸としての相声は、生活からも観衆からも離れていった。そして、大道芸としての相声は、文芸活動家が宣伝のために、あるいは政治を語るために舞台でおこなう、教化のための芸術となったのである。相声の創作や公演は、新人や新事、新気風、新生活、新社会、革命を賞賛し、旧社会や旧行為、旧観念を批判するか風刺するかしなければならなくなった。こうして、相声もっていた娯楽としての性格や生活の本質といったものは舞台裏へと退き、より副次的なものへと変化したのである。元来、風刺や隠語、滑稽、笑いといったものを主な特徴としていた相声は、「賞賛」（「旧」を批判することも、実際には「新」を称えることと同義である）を中心とするものへと転化した。そして相声は、支配的なイデオロギーを垂れ流す宣伝者として、あるいはそこから伸ばされた「手」として働くようになっていった。すなわち、相声は支配的な言説や方針、政策を伝え、演繹するための道具となったのである。当初こうして見事に成功した形式の変化と実践というのは、時がたち、状況が変わった改革開放後において、政治化された相声を苦境に陥れることになっていった。

高い地位にあった候宝林や馬三立たちと同じように、低い地位にあった王学智も自らが生存してゆくための賢明な戦略として、やや誇らしげに当時自らが最も聞き入れたのは毛主席の言

うことであったと主張している。

1956年前後だったろう、俺は相声を書いたんだ。それは、『修渠』っていう話だった。なぜかって？そのころはもうすでに合作化されていて、お天道さまにすがって飯を食べていくことはできなくなっていたんだ。俺たちも、溝を掘って灌漑しなくちゃいけなくなった。『修渠』っていう話は、俺がつくったんだけど、これがとてもよかったんだ。1958年の3月に出た『北京文芸』っていう週刊誌にも、俺のこの話が載ったほどだから。1958年になって、俺はまた『深翻土地』っていう相声と、『決心入伍』っていうオペレッタを書いた。これは、各地の新華書店でも売られたんだよ。あとは、『夜灌小麦』っていう快板⁽⁸⁾も作ったなあ。俺は5~6ぐらいの話をつくったんだけど、全部新華書店で並べられたもんだ。その後、『紅色保管接班人』という快板や、『人民公社頌』っていう相声なんかをつくった。つくりすぎたから、俺もそんなに全部を覚えてるわけじゃないんだけど。

この人生、俺はこんな態度を貫いてきたんだ。党の呼びかけがあれば、俺はその内容について話をつくる。党の呼びかけに合わせて、俺はその内容を書けばいいんだ！あのころ、俺は毛主席の言うことをちゃんと聞いていた。毛主席が水利工事を呼びかければ、俺は水利工事について話を書いたし、毛主席が田畑を深く耕せとさえ、俺は土地を耕せという作品をつくった。主席が肥料を堆積しろといえ、俺は堆肥の話を書いた。……だから、俺は作品をつくったからって批判されたことはなかったんだ。いつでも「紅五類⁽⁹⁾」としてやってきたんだから [岳永逸 2006b: 279-280]。

もともとは生計を立てるため、あるいは笑いのためにおこなわれ、粗野な性格をたっぷり具えていた芸というのは、政治性が濃厚で几帳面な、そして技巧ばかりを追求する舞台芸術、もしくは放送のための芸術へと変化していった。そこで微笑みが情を煽ぎたてることは少なくなかったが、要所要所にはまるで私塾の教師のように固く、冷淡で手厳しい顔つきが絶えず横たわっていた。このことは、相声がおこなわれる空間が室外の大道という開放的で自由な場所から、室内の舞台という閉鎖された堅苦しい場所へと向かった象徴的な変化と合致している。自由で、生活化する性格を具えた大道芸としての相声は、中華人民共和国が成立した後になって、自覚的に、あくまでも好んで「政治」という名の「緊箍呪⁽¹⁰⁾」を頭に載せるようになり、有形あるいは無形の「門」を一つ一つ増やしていったのである。「自由」な大道芸としての相声は政治に追従する「奴隸的」な学芸へと変化し、そのことが、新社会において支配的な言説が求める「俗」なるものから「雅」なるものへ、あるいは「未熟」なるものから「成熟」したものへの転換とまったく一致したのだといえる。しかし、まさしくこうした追従と転換があったために、相声は新中国において「新たな生」を獲得し、その後も生き延びることができたのである。

こうした過程において、芸人から文芸活動家へという演者の身分の変化により、演者はもはや観衆の一部、すなわち市井の人々の一員ではあり得なくなってしまった。こうした演者たちにとって、相声をすることは生活そのものではなく、職業や任務、あるいはなさねばなら

ぬ仕事となったのである。門、舞台、マイク、スクリーンといったものがつくりだす「仕切られた空間」は、大道芸としての相声もっていた生き生きとしたさまざまな演出の形式を硬化させることになった。そればかりか、こうした空間は、大道で芸を披露していた際に芸人たちが必要としていた、現場における観衆とのやりとりや、白沙撒字、「現掛¹⁹」をおこなうための相対的な素質や能力といったものを、あってもなくても変わらぬものへと変えてしまったのである。さらに、現実の時間や空間を共有することは、もはや演者と観衆が意思を疎通させ、交流するための前提ではなくなってしまった。文芸活動家たちの演技は、録音したり録画したりした後にそれを再生することが可能であり、くり返しチェックすることもできるのである。このために、大道芸としての相声が披露される現場でみられた、「相声を観る」という行為は、現在のように年寄りから子どもまで皆知り尽くした「相声を聴く」という行為へと変化していった。こうして、相声はただ聴くものであるという、現在多くの人々が考えるような誤解を招くことになったのである。そして、観て、聴くものであったはずの大道芸としての相声に集まる「観客」も、政治化された相声の「聴者」となっていった。相当長い時間、ラジオ局をとおして伝えられてきた相声は音声化され、語りとともにあったボディ・ランゲージも、大道芸の芸人たちが観衆を惹きつけるときにきわめて重視されていた視覚効果による「演技」も、もはや重要なものでなくなってしまったのである。もともと、眼と耳とではそこに置かれる重点が異なっていたものの、ラジオ放送が政治化された相声を伝達する主要な手段となってからは、観衆の耳がもつ重要性が眼のそれを大きく超越するようになり、身体による受けとり方や楽しみ方には変化が生まれるようになった。空中に反響する一種の技術音へと変質してからは、大道芸としての相声が従来もっていた「味」も必然的にあっさりとしたものへとなり変わっていった。

娯楽文化が比較的乏しかった時期にあって、政治の強力な推進も重なり、ラジオ局をとおして伝えられる政治化された新相声には空前絶後の多大な聴衆がつくようになった。実際、最も盛んなときには、聴衆たちは聴きたかろうと聴きたくなかろうと相声を聴かされるといった状況がみられた。しかし、相声改進黨がいうところの新相声はすこぶる盛況ぶりであったとする侯宝林の回想とは異なり、王学智は記憶をたどるなかで、当時の上層部は曲芸のなかで必ず新たな物語を語るよう求めてきたのだという。

1964年になると、国家によって昔の台本を使うことは許されなくなった。講談をするときには、かつての古い物語を語ることはできなくなったんだ。たとえば、『三俠剣』だとか、『小五義』なんていうのは、すべて語ってはならないといわれた。その代わりに、『平原遊撃隊』、『鉄道槍声』、『敵後武工隊』、『林海雪原』といったものだけが語るのを許されることになった。でも、こんなものは茶館にいる人たちのうちのだれも、うん、だれ一人だって聴きやしなかった。侠客小説を聴くのに慣れた人たちの、一体だれががこんな話を聴きたいっていうんだ？ 名声のとても高いだれそれという人が一人だけ、こういうのを聴いていたっけ。[岳永逸 2006b: 280]

もちろん、王学智が回想する内容というのも、当時の相声を聴きにくる人々についてほんの一部の状況を述べたものにすぎず、これがすべてであるとはいいがたい。しかし、政治化された新相声が多く聴衆を集めたか否かという点についての食いちがった叙述をみると、大道芸としての相声のような市井の人々や生活と密接に関わっていた草の根の芸術がもっていた、演者と観衆の「共進化」という本質的な特徴にも徐々に変化が生まれてきたことがわかるだろう。さらにいうならば、新中国において、相声の芸人たちは生活世界を離脱した芸術の象牙の塔、あるいは政治の象牙の塔へと潜りこんでいくよりほかに、そのなかで苦心して演技に磨きをかけながら、一方では党の要求についても考慮せねばならなかったのである。それと同時に、中華人民共和国成立以降にあって、創作はしだいに演出からかけ離れたものへとになっていった。専門の作者がつくった作品にも、むろん精彩を放つものは少なくなかった。しかし、比較的高い社会的地位や相当の収入、あるいは安定した生活を欲していたために、演出の技巧が長けていた専門芸人たちというのは、そうした作品にこめられた意義を深く理解するようになり、そこにはしだいに飛び越えることのできない障害が生まれるようになった。生活世界も、二度の大きな転換期を経る前からは大きく引き離されてしまった。こうした新たな情勢のもとにあって相声が文芸の「軽騎兵」として政治の強力な推進力のなかで全国的に伝えられるようになって、1930～40年代以来、一部の相声芸人たちが相声の文明化を図るために努力してきたのにひきつづこうと、侯宝林らのつくる相声改新小組を中心とした人々が、政治化された相声の国民化を図るようになった。そのなかで下品な台詞や「野卑な言葉」が取り除かれた相声は、まさに老若男女がともに享受することが可能な相声へと変化したのである。こうして、相声は日に日に緻密で耽美的なものへ、あるいは「雅」で「成熟したもの」へと変化を遂げていった。しかし、それと同時に、一方で相声は中身の無い、追従的でありきたりのものへとなりさがっていったのである。

大道でも芸を披露していた経歴をもつ侯宝林や馬三立といった一世代前の芸人たちも、この世を去った。相も変わらずラジオやテレビに姿を現わしている相声が終焉のときを迎えつつあるのも、避けようのないことである。こうして相声は、東北の黒土地帯から新たに拾いあげられてきた、まだいくらか粗野な「忽悠（しゃべり）⁽¹¹⁾」を残した趙本山のような人々にやむを得ず席を譲り渡す事態になっている。現在のように文化に対するセンチメントと喪失感が充満する時代において、また道具的理性によって決定される商品拝物教や拝金主義が人々の心に浸透し、大手を振って歩くような時代において、北京の人々は、かつて雑吧地でありながら一方で豊饒と多産の地でもあった天橋に対して再びそのまなざしを向けはじめている。

五. 共謀：商品としての相声

1. 人と物：民俗の再生産

改革開放以来、経済の発展や国力の増強により、中国は現代的な民族国家としての文化建設の重要性を強調しはじめ、そのことが議題に上るようにもなった。しかし、経済の発展や物質

条件の改善、生活レベルの普遍的な向上とともに、特に1990年代以降になって、拝金主義がひそかに人々の生活方式、価値観、論理道徳に影響を及ぼすようになった。こうして人々は、一方では自己の熟知した、一方ではまったく知らぬ「他者」へとなりさがっていった²⁰。グローバル規模での金融化、貨幣化と道具的理性の全面的な浸透は、社会全体を卑俗化と私欲化の傾向へと導いた。郷土中国において、農耕文明が主導的地位を占める社会というのは、人情を説き、倫理を重んじ、さらには価値合理化された「熟人社会」を追求するものである。芸術を含め、人々が創造し、かつ使用する「物」というのは、ある意味では当該集団の世界観、技芸、知識、価値、倫理、美感、付き合いの方法を示すものであり、特定の集団から切り離すことはできない。人と物との関係は人と人との関係を表しており、このときの「物」というのは、ただの「物」ではなく、感覚と感情を表す存在である。工業文明、情報文明が現代社会およびポストモダンの社会へと進むことは、道具的理性が主導し、利を重んじて義を軽くみる「技術社会」と「面識のない人々からなる社会」を意味する。この面識のない人々からなる社会において、「現代イデオロギーの中で支配的地位を占める経済観は、人と人との関係を人と物との関係として貶めることになる」[Dumont1992(1982)：39]。人々が依然として創造・使用し、交換している「物」というのは、人の感情や感覚から隔離され、結局のところ売買の対象となり、金さえあれば買えるもの、すなわち金でしか買えない商品へとなりさがっている。したがって、人と人との関係はもはや人と物との関係ではなく、人と商品の関係になっているのである。こうした物の商品化にともない、人も商品化されてゆく。こうして、技芸、技術、能力が実際にもたらすことのできる経済的な利益が、人々が何事かを追求し、活動をおこなうときに共通した基準となるのである。そして最終的には、人と人との関係は商品と商品との関係にまで転落してゆくことになるだろう。

1990年代に一定の成功を収めた経済改革も中国社会全体の卑俗化、私欲化を加速させることになった。ここまでの数十年間は政治活動が圧倒的に強勢を占め、道徳理想教育を基本的特徴としていた中国社会も、現代化の歩みをスピードアップさせ、現代社会へと躍進してゆきつつある。道具的理性が全面的に支配している社会では、芸術の基準は芸術によらず、文化の基準も文化によらず、すべて金銭的な利益によっている。速さと便利さが強調される使い捨ての消費というのは、今や大多数の人々にとって抗うことのできないものとなっている。このように皮相で、思考と深みを欠いた、けばけばしい欲求は、ある程度の欲望を満たしているが、実際には単一化された単調な「青少年文化」がこの社会の隅々まで及ぶようになってきているといえよう²¹。作家、画家、歌手など「スター」的な人物にも、しだいに若い層が現れはじめている。このような社会背景のもとで、メディアの精一杯の宣伝により「超女」、「快男」⁽¹²⁾が全国を席卷し、オークション会場では、若い画家たちによる、凡人にはとても手の届かないような価格の作品が至るところに見られるようになった。芸術資本主義は、「あらゆる毛穴から我々の血液に浸透しつつある」のである[朱其 2008]。これら「青少年化」され、元来は内容の深みや厚みを追求していたであろう音楽や絵画などの偽エリート芸術は、商品マーケットの規則に迎合

し、「最新であれば何より」という大衆の嗜好に合わせながら、親子二世代にわたる価値観のあり方や人生で追求すべきことの内容といったものを変えはじめている。メディアの主人公に成りあがった人々があつ欲望により、大小の芸術学校前は門前市へと変わり、カメラの前に立つメディア研究者も次から次へと誕生するような状態にある。

これと同時に、ロマン主義と民族主義が盛んに叫ばれた早い年代にあって、知識エリートたちから民族的な特質を継承し体現していると認識された民間芸術や草の根の文化も、政治家や知識エリート階層、主流メディアからの大きな注目を浴びている。一方には、勢い盛んな「超女」や「快男」の放送をやめさせ、急いで国学や経典、伝統の重要性を宣伝し、「百家講壇⁽¹³⁾」を開設しようとする動きがある。そのもう一方では、「春節聯歓晩会⁽¹⁴⁾」、「星光大道⁽¹⁵⁾」、原生态歌舞大賽、非物質文化遺産展演などを利用して人々の視野を満たし、「超女」、「快男」と対抗しようとする動きもみられる。実際のところ、政府筋や知識エリートたちが参与するCCTV（中国中央電視台）などの主流メディアは、文化生産の視点を伝統と民間のほうへ向けてはじめているものの、活動の展開方法からみると、春節聯歓晩会、星光大道、原生态歌舞大賽といったものは、例の「超女」や「快男」が触れまわっているような芸術資本主義と本質的には区別がなく、ただ比較的不明瞭な芸術資本主義であるといえるだけである。21世紀に入ってから、濃厚な見せかけをもった色彩豊かな「原生态」と、政府筋の専門用語としての「非物質文化遺産」という二つの言葉が社会の各階層で迅速に広まった。さまざま異なる原生态文化に対して大量の工夫を入れることでイメージアップさせて売らだしたり、さまざまなレベルの非物質文化遺産を次から次へと審査にかけ、登録したりすることというのは、いずれも慎重に吟味するだけの価値をもっている。こうしたことは、より多くの文化伝承者たちに自らが文化レベルを有しており、なおかつそれが価値をもつことを認識させることになるだろう。しかし、その一方では政府の人々や主流メディア、種々のエリートたちを軽率な動きへと走らせることにつながってしまうだろう。というのも、こうした活動も利益を追求する市場経済の基本的規則を利用して、他方のインスタント式文化や流行文化、大衆文化と対抗しようとしているにすぎないからである。その結果として「原生态」文化というのは、それがもともと部分的にもっていたはずの都市的な現代文化に対する不満や、郷土を重んじてルーツを探るといった特徴の喪失を招くことになってしまった。さらには、本来的に民族の特性を主張するはずであった「非物質文化遺産」をも、ただの形式的なもの、あるいは茶番へと転落させてしまうことになったのである。

支配的イデオロギーがある一部の「旧」く、「周縁」的なものを伝統的あるいは民族的な民間文化遺産として明確に定義した後になって、またある種の矛盾を含んだインスタント式文化を生みださなければならぬという板挟みの状況にあって、元来は雑吧地・天橋において生計を立てるために苦しんできた芸人たちや彼らの芸には、突如として新たな意味づけがなされるようになった。相声を含め、もともと民間的かつ伝統的で、中華人民共和国成立後の社会において絶えず主流メディアの舞台を占拠してきた草の根の芸術は、にわか再生能力を具えた象徴

資本へと急変していったのである。

21世紀に入り、「天然自然」の老天橋を再現しようと企んだ「華声天橋民俗文化城」が北京の朝陽区潘家園に開業した。そこには、年輩の天橋芸人たちが芸を披露した地壇廟会や厥甸廟会、龍潭湖廟会なども次々に開始されることになった。建物の取り壊された後の新天橋社区で天橋文化広場と名づけられた場所を象徴するものとしては、新たに建て直された四面鐘のほかに、「天橋八大怪」の像が挙げられる。これと同時に、天橋の区役所と管轄範囲の各居民委員会による支持を得て、「空竹」のように天橋でおこなわれてきたさまざまな民俗演出団体が次々と成立し、定期的に活動をおこなうようになった。また年輩の天橋芸人たちも相次いで学校、部隊、社区などにおいて技芸を伝授するようになっていく。こうした動きはいずれも、政府筋と一般の人々の双方がかつての天橋文化を利用したり、改造したりするために払った努力を示している。北京文化関係のホームページにおいても、天橋と天橋芸人は人目を引く場所に置かれ、相当のスペースを占めている。しかし、天橋の民俗文化を広くかつ急速に広めようとする背後にあって、元来の流動的で感情豊かな民間の叙述は定式化され、なおかつそこには、そのときどきのイメージや、イメージに合わせた現代的で審美的な情緒が付与されるようになっていく。天橋文化広場に新たに立てられた彫刻、「天橋八大怪」はこうしたことが具現化された代表的な例である〔岳永逸 2007c: 271-293〕。そこでは、かつて、大道で平らな地面から餅を掘りだすようにして芸を売り、「ロバ」の背中から落ちたこともある芸人、「賽活驢」の妻²²が、美しき女神ヴィーナスの如く優美に描かれ、北京の青い空にふくよかな乳房を立たせている。こうした描き方というのは、地元の人々からの批判を多少浴びているが、逆に若者たちや外来観光客たちの好奇心を煽りだしている。こうして天橋文化や天橋芸人たちのイメージも目の前の単純な描写により現代化され、青少年化されていくのである。

このように勢いよく発展する光景にともなって、「新人」たちは技巧や名誉、身分を獲得し、さらには自らのランクや身分の高低、格式なども追究するようになり、伝統的な弟子入りの儀式も再び北京城に姿を現わすようになった〔梁琦 2005、王岩 2006〕。天橋楽茶園で相声の演出をおこなってきた徳雲社が2006年10月29日に十周年の社慶を迎えると、相声芸人として人気に火がついて間もない郭徳綱は盛大な弟子とりの儀式を挙行し、一回だけで五人の弟子を受け入れた。また2008年に、北京大学中国語学科出身で、近年「文明的な」相声芸人として名を知られている徐亮（芸名徐徳亮）と王文林の二人がともに徳雲社を退出することを決めた際には、徐亮とその「師匠」張文順との関係がインターネットやメディアで高い注目を集めた²³。現在でも百度⁽¹⁶⁾のホームページを検索すると、張文順が「弟子を片づけた」という記事が依然として数えきれないほど出てくるだろう。目下のところしばしばおこなわれる入門の儀式について、『新京報』、『農報』、『北京青年報』といった新聞やインターネットなどさまざまなメディアが高い関心を寄せ、熱心に報道していることからみると、人々は協力しあって新たな天橋の芸人像を描きだそうとしているかのようである。

新たな文脈のもとで、ある種の象徴資本、名誉資本としての雑吧地・天橋と天橋芸人たちと

いうのは今日、それぞれの企図をもったさまざまな集団によって新たな生命を吹きこまれ、利用されながら、中国の「フォークロリズム (Folklorism)」を演じようとしている²⁴。各方面からの協力によって作りだされた天橋楽茶園のなかで演出されているもののすべてが、最も典型的な意義をもっているといえる。政府筋の関係職能部門や文化会社、経営者、芸人、観衆たちは皆、過去を求め、また支配的な言説とは異なるが、支配的な言説にも許容されるようなもう一つの思想を主張しようとして試みているかのようなのである。そして彼らは、草の根の芸術がかつてもっていた旺盛な生命力を探しだし、50～60年前、ここにあったような、穢れていながら生き生きとした感覚を探しだそうと試行錯誤しているかのようなようでもある。

2. 複調する草の根の英雄と「非主流」の相声

思想解禁後の政治化された相声の退勢、メディアの発達、大衆文化の生産といったものもつ不自然さと社会全体の「青少年化」は、郭徳綱のような芸人が新時代の都市文化において英雄となるための契機と可能性を与えることになった。伝記にあるような「後ろを振り返る」という書き方の基本的なモデルを取り入れた人気スターとしての郭徳綱は、早期の有名な革命小説における主人公の優秀な革命者を彷彿とさせるだけでなく、神秘的な「サンタクロース」の色彩をももつかのようである〔郭徳綱 2006:1, 309-319〕。若いころに大道で芸を演じていた芸人、鳳凰涅槃式が芸を学んだ経歴と同じように、郭徳綱は自分自身が若かりし日に屈辱に耐えながら、目的を成し遂げるために刻苦して自らを励ましていた経歴を強調し、「歷經寒暑、洒尽汗水、嘗尽个中滋味、復輾轉於梨園」、「工文丑、工銅錘」と表現している。同時に、わずか30才そこそこの彼は、自分は虎から生まれ変わったのだと述べたり、吉祥たる雲に乗った神様が自分を父親に渡したという怪異な話を述べたりするのである。ある者は、彼の伝記を分析して次のようにまとめている。すなわち、郭徳綱の成長というのは、「そのまま金庸の小説に取り上げられるような英雄少年のものである。そこに『理想的な結婚の成功』がないことを除くと、いきさつから場所の設定、人間関係、社会的な規則などは基本的に英雄としての運命に恵まれている」のである、と〔施愛東 2007〕。

実際のところ、郭徳綱本人は確かに相声芸人が積むべき鍛錬を積んできたといえる。芸の習得に心を込め、基礎的な知識や技能を会得することはもちろん、郭徳綱は有名になる以前にすでに徳雲社を組織して北京と天津の両地域を行ったり来たりし、数年かかって潘家園などの大道で相声をしていたのである。彼は観客と近距離に接触し、その演出は政治化された相声もつ濃厚な説教の色合いを薄め、娯楽の成分が多く取り入れられることになり、人間の欲望を顕わにした俗物的な面も多くみられた。隠語や汚い言葉などを操るなかで大道芸としての相声がかつての「俗」気を復活させたのである。このような「小我」に立脚した雰囲気は、北京と天津両地域の有閑階級に好まれただけでなく、緊張した日々を送りながらたまにリラックスを求める都市のサラリーマンたちにも受け入れられた。このように郭徳綱を代表とする、しきたりにこだわらず純粋な娯楽を追求し、粗野なものへと回帰した相声は、ある意味では政治化され

た相声を民へと回帰させたのだといえよう。したがって、彼の相声に疑問を呈する人が現われた一方で [思伽 2006]、逆に彼に期待を寄せ、それを褒め称えようとする人々もいるのである [李書磊 2006a、2006b、杜麗 2006]。

しかし興味深いのは、数多くの場所で相声を見せてきた郭徳綱が、最終的に雑吧地・天橋の天橋楽茶園で芸を披露したときにはじめてメディアからの関心を集めることになったという事実である。2005年から2006年へと移り変わる際、それまで数年間にわたって天橋楽茶園で相声を披露してきた郭徳綱は、一晚のうちにメディアのスターへとなり変わった。彼は、これまでに午後だけで9人もの記者から取材を受けたことがあるという [郭佳 2006]。2006年の春節の期間中に、鳳凰衛星テレビの中国語チャンネルをはじめとする数多くのテレビ局が、郭徳綱の芸に関して長時間にわたる番組を製作した。これらのメディアによって絶え間なくくり返される報道のおかげで、最初は潘家園で大道芸としての漫才を披露していた郭徳綱の演出場所も、かつての天橋芸人たちが経験した「登堂入室」のような変化を遂げることになった [馬三立 1983: 209、薛宝琨 1985b:187-190、岳永逸 2006c:252-254]。すなわち、明地（潘家園）から小劇場（天橋楽）へ、また大劇場（天橋劇場、嘉里中心飯店などの五星ホテル）からテレビ局へという順で変化していったのである。

当然ながら、雑吧地・天橋における郭徳綱の華々しい活躍は、天橋という雑吧地が歴史的にもってきた隠喩的な意味合いや下半身としての生理学的特徴を生かしたものでただけではなく、時勢にも恵まれていたのだといえるだろう。映像メディア、とりわけCCTVの春節聯歡晩会においては、趙本山を代表とする政治化された相声が長い期間に渡って高く評価されてきた。反対に、北京や瀋陽などのもともと相声が長い歴史をもってきた都市においては、民に近い姿勢を重視し、「劇場への回帰」を目指すクラブ式の相声がさまざまな理由によって観客動員数を確保することができなってきた [郭佳 2005]。このような時代背景のもとで、政治化された相声という主流から離れていながら、天橋楽で相声の観客動員数を集めることのできた徳雲社は、支配的な言説から認可を得ることができたのである。こうして暗黙の支持を得たところにメディアの宣伝も加わり、長年苦勞して勉学に励んだ本人たちの経歴とファンたちの応援が、スター郭徳綱をつくりあげたといえるだろう。同時にこのことは、相声の市場化と商品化をスピードアップさせることにつながったのである。

インターネットやブログ、専門書、記者によるインタビューなど、さまざまなレベルでくり返される取材と宣伝をとおしてつくりあげられる多種の言語による叙述のなかで、天橋楽を拠点として芸を披露してきた郭徳綱の相声は、にわかにはさまざまな性格と意義を与えられることになった。郭徳綱の相声は「真」あるいは「善」、「正統的」、「生粋」といった言葉で飾りたてられ、「伝統的相声」、「草の根の相声」、「非主流の相声」といった称号を与えられたのである。大活躍の郭徳綱も、突如として「伝統的な相声」を救う救世主となり、「非主流の相声」の代弁者となった。天橋から出てきたというだけで、なぜ民間であり、草の根であり、英雄となるのか。これは郭徳綱自身も予測できなかったことだろう。まさに「八角鼓」から「大道芸として

の相声」へと転化し、「大道芸としての相声」から政治化された相声へと転化してきたように、「伝統」というのはただ単に相対的な概念であり、絶えず変化しつつある動態的なプロセスのなかにあるのである。郭徳綱を代表とする相声の伝統性は、実践と絶え間ない活動の積み重ねから生まれてきたものである。このような活動の積み重ねは、ある意味では必ずしも相声を愛好せず、別の心理的な欲求をもつ観衆たち、とりわけ「網ファン」たちの欲求に迎合しているともいえる。

都市のいわゆるインスタント文化の生産者として、またイデオロギーの宣伝者として二重の役割を果たしているメディアの書き手たちによってくり返される叙述は、郭徳綱と観衆を導き、郭徳綱自身の相声の演出に対する考え方や説明を規範化させている。次々とくるカメラのレンズを前にした問答のなかで、もともと政治化された相声と比べて民間的色彩と草の根の性格を特徴とする徳雲社の相声は、自然に「伝統」とつなげられ、「真」かつ「善」かつ「正統的」なものとして高められるのであり、こうして政治化された相声と対抗するようになるのである。明らかに、硬質的で政治化された相声の背後には、単一的な文化に対する不満や、都市文化の多様性に対する追求があり、同時にすでに発達した市場経済社会において個々の日常生活がもつ苦悶とつまらなさを表している。言い換えれば、狹隘で、利益のみを求める個人主義がはびこる敏感な現代都市社会において、二重の役割を演じるメディアと郭徳綱が共謀して完成させた「真」、「善」、「正統的」であるような民間の相声、草の根の相声、草の根の英雄といった叙事的かつ隠喩的な言葉自体が、新たに登場してきた「小」市民と役人階層とのイデオロギー上の衝突の結果なのである。国家と個人がともにいくらか豊かになったとき、「青少年化」された個々の「小我」が最も求めるのは、形式上の楽しみと心地よさであり、肉体のリラックスである〔岳永逸 2008a〕。それに対して、国家という「大我」が求めるのは、民族のアイデンティティと凝集力である。したがって、「小我」の個人主義と「大我」の民族主義は互いに対立する状況が成り立ち、今日の北京という敏感な都市では、新社区の天橋が依然として昔の雑吧地・天橋の役割を果たすことになった。そこは自由な構造をもつ社会活動の場であり、依然として民間と非主流とにつながっている。というわけで、数百人が天橋楽に集まって郭徳綱の相声のチケットを買い争う状況も理解に難くないのである〔姜盾勇 2006〕。

著名人になってからの郭徳綱はメディアに迎合し、芸術家としての自由を失いつつある。かつての「相声は貧しい人の見世物である」とか、「相声は芸人の本質によるものである」といった再認識も、結局は「一方的な文化の自覚」になりさがっている²⁶。名人として、また一人の相声の代弁者として、彼は「権力の文化ネットワーク」の各要素をうまく調整しなくてはならなくなった。ひきつづき体制内の正統的な相声を挑発するのか、あるいは積極的に体制内に受け入れてもらうのか。郭徳綱は自分が主流の相声の敵ではないと公式に認めただけでなく〔郭佳 2006〕、侯耀文に弟子入りし、体制内の「中鉄説唱団」にも加入し〔崔峻 2006〕、さらには春節聯歡晩会に参加する決心をしばしば表明している〔鄭媛 2007〕。少し奇妙なのは、大きな影響力を発揮し、自分なりの芸の特色をもち、数多くのファンを有している郭徳綱が娯楽の

分野において業績が認められながら、終始「正統」な春節聯歡晩会に門前払いをされているという状態である。したがって、迎合と俯瞰という二つの態度に挟まれて、叙事学のなかでかつて強調された民と官、主流と非主流、伝統と現代といったものの境界が、再びあいまいなものになっているのだといえる。

3. 天価相声のシニフィエとシニフィアン

多くの映画スターと同じように、有名になってからの郭徳綱は即座に広告代理店が追いかける対象となり、また政治が引きこまなければならない社会エリートとなった [李天際 2006]。1,000万元もの個人収入を得た郭徳綱は、2007年のフォーブス「中国有名人トップ100」に入り、彼は郎朗や張芸謀、趙本山ら「大物」たちと肩を並べるまでになった [肖揚 2007]。日増しに高くなる名声と同様、郭徳綱に関する伝統的かつ、草の根的で、非主流の相声もさまざまな名誉と利益が競う場の象徴的な記号へと変わり、文化マーケットでも有数のブランド商品となった。そしてときには、「ポトラッチ」における料理の一品にまでなりさがったのである。2007年3月4日の春節最後の日に、郭徳綱は北京嘉里中心飯店で「天価（手の届かないほど高価な）相声」を披露したのだが、そのときの入場券は1280元から2880元の間であった²⁷。そして2007年の年末になると、郭徳綱の相声の入場券はさらに7000元まで上がったのである²⁸。

台湾の青春版歌劇である『牡丹亭』の演出方法について、社会的にはさまざまな疑問が存在したが、多くの人々の驚きと賞賛的となり、このかつての歌劇はこれからも継承されてゆくだろうと楽観的にとらえられている。これと同様に、郭徳綱が姿を現わす相声公演の入場券が叩き出す「天価」も、一時期メディアの注目を惹いた。数多くの人々はこれを相声史上の栄光であり、また中国の草の根芸術の栄光、中国文化の誇りであると評価している。原則に沿ってみると、これら天価の相声を楽しみにしている観衆たちの身分を特定することや、彼らは相声が好きなのか、あるいは郭徳綱の相声が好きなのかを見極めること、そして彼らは郭徳綱という生きた人に好意をもつのか、それとも郭徳綱の名声だけを求めているのか、といったことを判断することはきわめてむずかしいことである。前述したように、特殊な場合に限らず、郭徳綱が出演する徳雲社の相声の観衆はすでに貧しい人々ではなくなり、今日の都市におけるサラリーマンや文化的な資質をもつと自称する有閑階級へと変わっている。出稼ぎ労働者や仕事を失った工場労働者は言うにおよばず、普通の収入を得ているタクシー運転手でさえ何十元、何百元を払って郭徳綱の演出を見ることなどまれにしかなくなってしまった。当然ながら、消費者集団の根本的な変化は社会全体の移り変わり、とりわけメディアの発達とも関連しており、前にも述べたとおり、「小我」主義の自己満足の個人主義とも関係をもつと考えられる。

「相声八徳」の一人で、人気絶頂の李徳錫と同じように、最初は大道芸としての相声に頼って生計を立てていた相声芸人たちも、確かに高官屋敷の中で演出したことがあったが、しかしそれは大道で芸を披露する芸人たちが生活するための基本的な方法などではなかった。大道芸としての相声を披露する芸人たちは貧しい観衆に頼り、彼らと親密な間柄にあった。さらに、

かつての八角鼓の素人芸人たちが食うために、あるいは保身のためにたどってきた歴史を振り返ってみると、彼らは高官や貴族たち、富豪たちのために何度か相声を披露していた。彼らの身分や地位、富といったものは付随してくる程度のものであり、それはとり立てて非難するほどのものではなかった。こうしてみると、現在のメディアがみせる、「天価相声」を揶揄するような報道の仕方自体に、より深刻な社会的動機づけがあるように思われる。

これらの報道において、メディアが郭徳綱を描く際には、すでに彼が演じる相声がどのような類のものであるかを強調することはなくなり、その代わりに彼が登場する相声の入場券の金額や、売りあげの枚数ばかりに注目するようになった。言い換えれば、メディアが草の根の相声についておこなう描写、報道、世論を導いている基本的な原則は、すでに官と民のイデオロギー上の衝突から、文化経済や金銭万能主義に対する称揚へと変化している。「天価相声」の入場券の供給が需要に応じきれない状態は、ある意味においては、演者を内に含めた経営者と観衆の共有するロジックが次のようなものであるということを示している。すなわち、a) 郭徳綱は有名になったので、彼の相声の価格も高くなる。b) 価格が高いため、相声は絶対に素晴らしいものである。c) よい相声を楽しめるなら、当然高額を払うべきだ。d) 高額を支払えばよい相声を楽しめる、といったようなものである。そして、これこそ市場経済と商品交易がもつ最も軽薄な思考、すなわち、「高い物がよい物であり、よい物は絶対に高い物である」、「よい物は有名なブランドであり、ブランド商品は絶対によい物である」という考え方なのである。

これらの関係報道のなかで、郭徳綱は折に触れてこう言明している。すなわち、入場券の金額がどのように決まるのか自分も理解してはおらず、どのぐらい売れたのかも知らないし、自分はよい相声を演じることだけ考えていけばよいのだ、と。どのように説明したとしても、渦中の人物である郭徳綱には、自分と文化業者との間にある境界線をはっきり区分することができない。能動的であれ、受動的であれ、芸術資本主義時代において郭徳綱や、彼と同時代の多くの草の根芸人たちは皆、文化芸術商品市場の基本的な推進規則に従わざるを得ないのである。この規則に順応するように、草の根の、民間的かつ非主流的な現代相声も、演出者と観衆の觀念のなかでは、上品で、審美的、娯乐的で、かつ宣伝と教育をもたらすような文芸から、次第に剰余価値を有し、利益をもたらすような商品へと変わってゆく。これと同時に、この時の出演者はすでに余暇に八角鼓を演じる素人役者ではなく、大道で相声を披露する芸人でもなく、さらには命令に従って演じる政治化された人民のための文芸活動家でもない。それは、相声という商品を生産する生産者なのである。同様に、この時の観衆もすでに八角鼓を好み、素人役者と協力しあって社会の低階層が楽しむための芸能を生みだし、芸人を育てる民ではなく、教化される対象者としての大衆でもない。その代わりに、自主的に金を使って遊ぶ消費者へと変わったのである。すなわち、現在のいわゆる「非主流相声」の演出の現場で形成される芸人と観衆との関係というのは、実際には、経済学の意味での生産者－商売人と消費者－購入者の主導により決められるものである。反対に、人と商品という二元構造主導のもとにおける相声の

観念的な変化、そして演者と観衆の間の関係の質的な変化というのは、宣教と謳歌を目的とした政治化された相声が、結局のところ商品化された相声にとって代わられる運命を予言している。

表像についてみると、商品化された相声のポトラッチ式の演出は、昔の素人芸人による演出、とりわけ食べるための演出と趣が似通っている。ただし、演者の身分は完全に解放され、前者と比べると後者は名誉と財産を有しており、さらに相声が商品化されたことで演者と観衆の間には生産者と消費者との関係がはっきりと成り立っているために、前者と本質的には異なるものである。「大枚をはたいて顔を売る」という演出において、身分的な地位がほとんど似通った演者と観衆たちが顔をあわせることは、もはや名誉や利益、見返りを求めぬ余暇のものとなり、芸術そのものに対する趣味へと変化している。さらに、生計をたてるための演出における社会的な地位というものも、観衆と演者という2つの集団間にみられる、雇用者と被雇用者、あるいは世話をする者と世話をされる者、鑑賞者と被鑑賞者という関係とはまったく別のものとなった。「天価相声」というポトラッチ式の演出における観衆と演者の身分や地位というのは、「大枚をはたいて顔を売る」ための相声における両者の身分や地位と酷似している。しかし、高位に位置する者がメディアや多くの人々から崇められる対象とされるのは、その性格によるわけではない。手に届かぬほど高い「天価」のチケットが足場となり、表面的な追っかけ行為、芸術や自国の文化の精華を楽しむことの本質は、単純な売買の関係へと変わってしまうのである。しかも、かつての「金銭を浪費して顔を売る」ために芸を披露していた素人芸人たちの場合、有閑で情緒ある演出は彼らにとって日常生活そのものであったが、現在のポトラッチ式の演出になって、演出とは巨額な入場券と交換するものとなり、非日常の芸術ともいえるものになった。たとえ観衆が群像として現われるようになり、ある種の匿名的な状態におかれたとしても、青少年文化を背景にしたポトラッチの現場では、演者と観衆の身分、地位、名誉、体面といったものは、巨額の売買関係によって強調されることになる。明らかに、これはかつての素人芸人たちの演出が形づくっていた、観る者と観られる者との構造的な関係と同じ方向へ向かっているといえよう。両者が演出空間や活動のモデルという点において多くの差異をもっているにもかかわらず、である。

相声が商品化されてゆく過程において、かつて大道芸としての相声もっていた生計を立てる糧としての特徴は極度に膨張することになり、楽しむための相声は金銭を支払って消費せざるを得ない商品へと変化した。こうして、相声はたちまち、必ずしもその意義を芸術としての相声そのものにおかない、「ポトラッチ」における飾りつけのようなものとして出現する可能性が生まれたのである。「青少年化」という文化的な観念に追われて、生産者－演者と消費者－観衆とが共謀した結果、人を楽しませることを目的としながらも教化という役割を担う、商品化された相声というのも、かつての大道芸としての相声もっていた平民化・生活化という本質を外れ、現場で相声を楽しむことは本当の贅沢になったのである。相当長い期間にわたって人々の注目を集めた政治化された相声と比べると、さまざまな方面のメディアの宣伝により、

現在の相声は完全に時空の制限を乗り越え、相声の観衆の範囲を最大規模にまで拡大したといえよう。いつでもどこでも人々は相声を楽しめるようになり、テレビの画面をとおして実際に観ることもできるようになった。ごく少数の人が現場を訪れるだけで、大部分の人は家でもそれを楽しめるようになり、演者も直接観衆と顔を合わせる必要がなく、また観る者も観たくないときにはスイッチを押すだけですむようになった。したがって、かつて民間芸術を表していた大道芸としての相声は次第に商品化され、密かに画面の後ろに入り、観衆と真正面から向きあうことができなくなっている。しかし、政治化された相声と同様、商品化された相声の演者は依然として演者であり、観衆は依然として聴衆である。したがって、相声にとって、「観る」と「聴く」という二つの互いに異なる身体動作というのは、異なる性質の演者と観衆の関係を体現しているのである。そしてこのことは、自由学芸と奴隷的学芸の身体分野と身体実践の関係を示している。

4. 苦難に満ちたスタート：芸術家の芸術

政治化された相声と比べると、商品化された相声は多かれ少なかれ「観る」要素を増加させ、奴隷的であった商品化された相声もいくらかは自由学芸の要素をもつようになった。そして、多くの楽観的な人々は、現代の相声を「都会の大劇場」や「市民社会」といったマクロなテーマと結びつけるようになっている [史航 2009、張天蔚 2009、辺巍 2009]。

モーツァルトについての研究のなかで、社会、文明および人間を動的なプロセスとしてみなしている社会学者のエリアス [Elias1998 (1976)、2007 (2000) :128] は、自分が提示した理論システムを深めるために、「心理的な発生」と「社会的な発生」という二つの視点から、宮廷芸術家と自由芸術家の間で揺れた天才音楽家モーツァルトの早すぎる死の悲劇を探っている。こうした芸術家に対する社会学の研究において、エリアスは宮廷芸術家に対応する「職人の芸術 (Handwerkerkunst)」と自由芸術家に対応する「芸術家の芸術 (Künstlerkunst)」について分析している [Elias 2006 (1991) :42-53]。芸術の生産者と消費者の関係からみると、宮廷芸術家は宮廷のほかの使用人と等しく、その芸術的な創作は自らの主人に対するサービスであるため、主人と芸術家との社会的地位の関係は、芸術家自身の想像力を厳しく制限する。それと比べると、自由芸術家は見知らぬ消費者を対象に創作しており、その中間には仲介役を果たしている商人や音楽出版者らの支えが存在する。芸術家が突出した芸術表現をとおして多くの人々の共感を得られたときには、より多くの権力をもつことができるのである。

メディアによって彩り豊かに描かれる「天備相声」の「天備」はさておき、現代の商品化された相声が鑑賞される現場についてみてみると、郭徳綱を代表とする、いわゆる伝統の回帰へと向かう草の根の相声の現在の「人気」は、まさに経済が支配している現代社会において、相声の芸人たちはしだいに政治（「宮廷」）の統括支配する道具化された芸術より独立し、より高い芸術の自主性を獲得できたといえよう。「現掛」などの伝統的な演出方法や、劇場における観衆との近距離での交流への回帰は、相声が消費される現場の民主化を促すことになる。これに

加え、明確な自由売買関係により、劇場の現場において生産者—演者と消費者—観衆との間には平等な地位が確立され、さらに演者が観衆よりも高位に立つことすらあるのである。もう少し進んで考えると、広大な相声の消費者たち——とりわけ「綱ファン」と呼ばれる郭徳綱の熱狂的なファンたち——を前にして、かつての大道芸としての相声がもっていた伝統に回帰した郭徳綱と彼の所属する徳雲社は、現代の需要に応じた相声芸術にとっての主導者、代表者であるともいえよう。反対に、ある意味では、常にインターネットやブログなどのメディアをとおして観衆の反応に注目し、その余韻が色濃く残る政治化された相声と、ほかの草の根の芸術の現状に注意し、社会や市場、メディア、政治といったものに全面的に協調する郭徳綱は、独立の意識が強く、消費も個性をもつ観衆たちによって左右されているのである。

社会が前を向いて進化しているのと同じように、奴隷的で、かつ自由な商品化された相声というのは、演者、観衆双方の努力により共進化した結果であるといえよう。それは恵まれた時代の機運に乗り、今日の社会・文化生態と人々の心理に適応して生まれたものである。相声界の内部で育った郭徳綱のように旧来の語り物を重視し、それに慣れ親しんでいる演者は、長い間道具化され、支配的な地位にありつづけてきた政治化された相声の現状に対して不満を抱いている。そのために、彼は相声の演技から内容まですべてを、大道芸としての相声の伝統へ回帰させることに努めた。また彼は、現在の都市に暮らす人々がよく知っているようでまったく知らない不公平かつ不平等で、おかしな日常生活をもちだして笑いに変え、観る人たちに、普段は心の奥深くに隠れている「小我」を発見させるのである。こうして相声のなかから「我」を発見した観衆たちは、忙しいなか時間をとって現場へ出かけて消費をし、その場では無私無欲になるのである。同時に、政治の絶対的な代表者であるCCTV春節聯歡晩会が長い間にわたって郭徳綱を拒絶しつづけてきたこと、すなわち政治側による圧力を受け、また一方では鳳凰衛星テレビや北京衛星テレビを含めたメディアが支配的な言説の許す範囲で郭徳綱をもちあげることを目の当たりにして、その主人公たる郭徳綱は一度は政治化された相声と「絶交する」と決意したものの、まだ相も変わらずテレビやインターネット、ラジオ放送、出版社を利用し、自らを盛り上げる機会を狙っている。そして彼は、演出の手段として小さな劇場へと回帰し、演出の技法としては伝統的なものを引き継ぎ、演出の内容は「小我」へ注目し、現実社会の不公平さに対する悲喜交々を描きだそうとしている。こうした各方面の事柄は、郭徳綱を代表とする徳雲社の相声の草の根的な性格を強調しているのである。

こうした理由で、都市社会における個人意識の膨張に応じるかたちの商品化された相声も、現在の経済発展の大きな流れのなかで水を得た魚のように、依然として強大なイデオロギーと政治的媒介の支持する政治化された相声という土壌から、観衆たちを引き離そうとしており、大変なにぎわいをみせている。したがって、「天価相声」が生まれることもごく自然のなりゆきなのである。当然ながら、メディアの多元化や娯楽文化の多元化、個人の成長といったことによって、商品化した相声が政治化された相声と同様の膨大な数の聴衆を得ることは困難になっている。実際、現地生まれ現地育ちの草の根芸術が近ごろ経験している変化のなかで、商品化

された相声の影響と消費の範囲は依然として限られた範囲にとどまっている。興味深いことに、まさに政治化された相声というこの背景が商品化された相声の草の根的で非政治的な性格を強調し、さらには商品化された相声の限られた消費集団でさえも、政治化された相声が長い間観衆を育ててきたことと密接な関連をもっている。

現在、国家の関係管理部門は文化活動などをおこなう事業団体に対して、制度を改善する政策を実施している。その基本理念は、中華人民共和国が成立した時期に提出された各種の文芸を国有化する方針とまったく逆の方向性をもっている。現在の政府の文化管理部門の基本方針は、何十年も政府が負担してきた芸術、芸人を社会と市場に戻し、生存の道を自分たちで探しださせようとしている。もちろん、そのなかで現在繁栄している文化芸術の市場を活用することもあり、これは政府がかつて実施した文芸の管理政策や制度に対してみせる、ある種の誠実な反省であるともいえよう。政府は一方で精神文化の生産を主導し、一方では公式に非公式に、自らが過去に実施した文化管理制度を否定している。しかし、政府の主導する新型文化の生産はまだ模索の段階であり、未だ徹底されてはいない。こうして、周縁的な地帯が生みだされるのである。そして、まさにこうした周縁的なところに、もともと草の根の性格をもっていた相声や二人転⁽¹⁷⁾もあり、また「超女」、「快男」もあるのであり、こうしたものが一体となって現在の中国における「青少年化」する文化の流れをつくりだしている。そして、自らの生存の空間と合理性とを獲得しているのである。

しかし、文化を理解し、真の文化を自覚することが乏しい時代にあつて、あるいは青少年文化が人気を博す時代にあつて、そして物質、技術、形式の上ではあるようにみえながら、本当の意味での「市民社会」、「公共領域」というものがまだ形成されていない時代にあつて、さらには絶対的多数の個人が名誉を追い求め、さまざまな手段を尽くして虚栄を満足させようとしている時代にあつて、「英雄」郭徳綱は一体どこまで発展できるのか。相声と出会った郭徳綱は幸せな存在であるが、もう自由のきかない存在でもあるだろう。彼は独自の個性をもち、瀕死であるところの主流の相声芸術すなわち政治化された相声とは区別された「天橋芸人」としてつくりあげられた。そして、一つ一つの目には見えぬ手によって、都市の民間文化という名の戦車へと押しあげられ、また知らぬうちに相声を商品市場、芸術資本主義市場へともち込んだのである。さらに彼は、しばしば劇場の外、舞台の外で自ら先頭に立って趙本山、宗祖徳といった有名人たちと協力しあつたり、戦いを挑んだり、対立したりしなければならない。その結果、こうした正反対の協力関係というのは、相声などの娯楽文化や娯楽芸術を守るはずの衛兵、急先鋒としての役割は、相声というこうした娯楽芸術そのものを汚してしまうことになるのである。

エリアスにとって、社会のプロセスはさまざまなことが絡みあつた「ゲーム」のようなものであり、試合に参加する者は絶対的な権力をもち、ただ、小さな勝負事のなかに相対的な競争力を有するのみである [Elias2007 (2000) : 79-120]。ここからみえるのは、時代に恵まれて生じた商品化された相声はすでに一定の実力を持ち、優秀な演者と熱心な観衆もそろっているが、

もとより人々に楽しみをもたらすための、短さとくり返し、速さを兼ね備えた言語による芸術、すなわち相声は現代のこの社会という「ゲーム」のなかにあつて、その未来は相変わらず漠然としている。ある意味では、郭徳綱はすでに郭徳綱ではなくなり、芸術家はもう芸術家ではなくなり、芸術はもはや芸術ではなくなった。さまざまな競争が絡み合ったゲームにおいては、自由を失ったことによって時世にうまく調子をあわせてきた商品化された相声と、その演者、観衆はさまざまな要素、さまざまな心理からなる巨大なネットワークのなかの一つの結節点であるばかりではない。それは、今日、さまざまに異なる世界観を堅持し、緊張状態にあるせわしない人々が思考し、闘争する際の記号であり、道具でもあるのである。

スター郭徳綱のみがこうした不自由で苦しい立場におかれているわけではない。四川方言文化の代表的な人物として、1990年代初めに散打講談⁽¹⁸⁾を引き下げ四川各地で一世を風靡した李伯清も同様である。また、現在活躍中の小瀋陽⁽¹⁹⁾も、まさに同じような境遇を経験している。そして、CCTVに支えられて富豪となった「不倒翁」こと趙本山でさえ、ときおりCCTVを遠まわしに嘲ったり、不満を表したりすることがあるのである。民間芸術－草根芸術－原生态芸術－非物質文化遺産といった同様の事象を指す芸術は、一体どれほどの能力を兼ね備えているだろうか。それらは、どこまで、どのように発展させることができるだろうか。これらは、「両肩に道徳と正義」を背負うようにして国を治めるといふ偉業を成し遂げることができるだろうか。また、観衆と演者は、一体こうした情熱をいつまで保ちつづけることができるのだろうか。

中華人民共和国が成立したばかりの時期に、侯宝林は幸運にも相声を北京城の下半身である天橋から、北京城の上半身である中南海にまでもち込むことができた。こうした下から上への歴史的な変化とは異なり、目下のところ人気の郭徳綱は逆に相声を救うために、支配的なイデオロギーから周縁的で、民間的かつ世俗的なところへと回帰させることになった。これらはすべて、雑吧地である天橋と、天橋芸人をめぐって発生したものであるが、歴史的な背景の異なる時代において、同じようなことが起こるとすれば、だれ一人としてその微笑みをかみしめることはできないだろう。

六、「味」：草の根相声のスティグマ化と魔術化

旗人のゆったりとした優美な「八角鼓」は、近世になって大道芸としての相声を生みだした。「八角鼓」の観衆も、主に旗人という「ゆったりと大股に歩く」有閑な人々であった。相声が旗人たちの官邸から徐々に雑吧地である天橋へと移り、落ちぶれた人々の生活の糧あるいは貧しい人々の笑いの種へと変化したとき、大道における芸の披露というのは、相声が生存していくための基本的な術となった。かつての優雅で自らを楽しませるための八角鼓と比べると、大道芸としての相声は粗野で、野性味にあふれ、全体的にみれば「人を楽しませる」ものへと転化を遂げた。しかし、大道での相声は自由で、活力にあふれており、依然として八角鼓という「自由学芸」の本質を引き継いでいたといえる。「下品」な芸人と貧窮した観衆がともに協力しあうなかで、大道芸としての相声は生活そのものでもあり、またある種の生活の方法でもあ

った。そして、草の根の相声という「味」をより芳醇で濃厚なものにしたのである。

中華人民共和国が成立したばかりのころ、時代のうねりに影響され、また芸人の自覚もあって、相声は幸運にも、北京城の「下半身」、雑吧地の天橋を離れ、北京城の「上半身」、中南海にまでたどりつき、街南から街北へ移った。こうして、賞賛、政治、宣伝、教化が相声の主な役割となり、自分や他人を楽しませることは附属的な地位に移った。政治が強勢を占めるなかで、ラジオ局やテレビ局による宣伝が盛んであった時期になると、相声を聴く人々の範囲も八方へ広がった。大道芸としての相声は政治によって「スティグマ化」され、政治化された相声となった。そして、自由学芸は奴隸的学芸となった。支配的なイデオロギーの観点、あるいはその変化の結果という面からみると、大道芸としての相声は形式のうえでも名義のうえでも、「未熟」なものから「成熟」したものへ、「俗」なるものから「雅」なるものへ、また「下」から「上」へというように変化を遂げてきた。それと同時に、「相声を聴くこと」が「相声を観ること」にとって代わり、相声は技術化されて空中に反響する音へと転化した。しかし、ある種の生活の方法として大道で披露される相声としてこれをみると、こうした上から下への変化というのは、逆に別のベクトルをもつものであることがわかるだろう。すなわち、「成熟」したものから「未熟」なものへと変わったのであり、観衆は匿名的であるばかりでなく、受動的な存在でもある。まさにこうした転化のために、改革開放の後になって、人民を教化する政治運動ではなく、人々の物質的な生活を向上させる経済発展のほうが社会を主導する立場にあがると、大道で披露した経験豊かな年輩の相声芸人たちの死去もあり、新中国における主流の芸術の「軽騎兵」として、相声はやむを得ず末路に追われることとなった。しかし、中華人民共和国成立以来の数十年の歴史は、政治化された相声の成功を示している。支配的なイデオロギーの道具として、政治化された相声は長年の間、無線電波や舞台、カメラを独占し、形式のうえでは前代未聞なほど大規模な聴衆を獲得したのである。

現在の北京、天津、上海といった大都市における「民間／俗的な芸術」のにぎやかな表象からみると、目下のところ人気絶頂の郭徳綱はまるで瀕死の状態であった「主流」の相声を救いだし、相声を支配的なイデオロギーから周縁、民間、世俗の方向へと回帰させた。表面上は、草の根、民間、非主流といったメディアによる表現は、政治化された相声に対する反逆化とスティグマ化であるようにも思われる。しかし、より深い側面から分析すると、市場がグローバル化するという文脈のなかに、中国文化の「青少年化」が引き起こした社会的な焦燥感と、個人主義、民族主義という二つのイデオロギー間の緊張をみてとることができる。「高い物がよい物であり、よい物が高い物である」という経済市場のロジックを守り、政府筋とメディア、郭徳綱とその信奉者、文化業者といった人々による共謀の結果、「伝統」的な相声は金で売り買いできるもの、ときには高級な商品へとなり変わった。自由に、自主的に売買される商品化された相声は、本質的には「聴く」ものであり、政治化された相声の聴衆が明らかに受動的なのに対して、商品化された相声の消費者－聴衆は形式のうえでは自由で、自主的であり、その受動性は内に隠されてしまっている。さまざまなメディアのルートをもつ商品化された相声の観衆

は、どこにでも存在するが、また一方ではどこにも存在しないということになる。金銭によって「スティグマ化」された商品化された相声というのは、追従的なものである。また、自発的に市場へと迎合することのできる商品化された相声は賞賛と説教という性格を弱め、「俗」的な性格をもつようになった。この「俗」的性格というのは、相声を生みだすことになった八角鼓がもっていた、ゆったりとした雰囲気や情緒とはすでに異なっており、大道芸としての相声がもっていた生活化あるいは平民化という性格とも異なるものである。この「俗」的な性格は逆に、商品化された相声のなかに自由学芸の要素を潜在させることになっている。

「八角鼓」の影響を深く受けた大道芸としての相声は、政治による「スティグマ化」を経た後、再び経済による「スティグマ化」を経験している。その過程において、大道芸としての相声をつくりだす主体の一つが「観衆」から「聴衆」へ変わるといって代価を支払っている。しかし、先の二度にわたるスティグマ化はいずれも、大道芸としての相声が各時代の要求に順応し、大道芸としての相声がもっていた教化と生計を立てる術としての性格を最高にまで膨張させた必然的な結果であるといえる。言い換えれば、大道芸としての相声の進化は、社会の転換と風潮に依るときにある一つの要素によってそのほかの要素を圧制した結果であるとみることができる。それは、中国社会が倫理を説いて人情を重んじるような価値合理性の主導する伝統社会から、道具的理性の主導する現代社会へと転換した結果なのである。こうした適者生存の進化の策略は、ある種の文化・社会生態としての大道で披露される相声を最終的には自滅へと追い込むことになったのだが、草の根の相声は反対にこれによって生存することが可能になった。これも、20世紀に入って以来、伝統と草の根と関連のあった文化芸術の生産がたどってきた大衆化、卑俗化、エリート化が共有する運命を物語っているのである。

政治化された相声と比べると、演者と観衆の自主性による商品化された相声は、「民」の間へと回帰したように見える。しかし、大道芸という相声の起点へ回帰したものの、相声のもつ「味」は大きく変わった。目下のところ、中国人が「富を誇張」する雰囲気とあいまって、世界各地の免税店やブランド・ショップは中国人で込みあっている。中国の経済改革の成功に驚く一方で、中国の勃興に不安をもっていた西洋人たちも、現時点ではその認識が変わってきた。彼らにとって中国人は、未だに貧しき者なのである。というのも、彼らからみれば、中国人は物質的には豊かになったが、精神的にはまだ赤貧の状態なのだから。衣食にも困らず、ブランド品を買うこともできるようになった。しかし、「正月がつまらなくなった」、「何のおもしろみもない」「つまらない」といったことが、階層、性別、年齢にかかわらず、国民の共通した口癖になっている²⁹。これと同様、数多くの京劇ファンたちにとって、表情やテンポ、節回しなどにおいて伝統を継承しようと努力しながら、一方では新たな京劇や昆曲などを生みだそうとした結果、それらはかつての「味」を失ってしまっている。「おもしろみがない」、「つまらない」という言い方と同様、何事にも「味」という言葉をつけることが、もはや北方方言を話す地域の人々、とりわけ北京人たちが自分の生活感覚を表現する際の口癖となったのである。

1999年以来、筆者は天橋あたりで調査をしてきたのだが、李長榮のように古くからここに暮ら

してきた人々が常々口にしていたのは、「今の天橋は昔の味がなくなったね、天橋広場に建てられた『八大怪』は本当の『八大怪』じゃないでしょう。姜昆の相声が盛んになったが、侯宝林の当時の味は味わえないでしょう!」というものである。ここで語られる「味」というのは、明らかに個人、民族、国家という概念が現在のように位置づけされていない時代において、天橋という雑吧地に自然に形成された演者と観衆との共同空間であり、金がなくても演出することができ、それを見ることもでき、演者と観衆が互いに依存し、互いに包容しあうという生活形式である。さらにいえば、老人の口から出る「味」というのは、ただかつてに対する美しい思い出だけではなく、大道芸としての相声とつながっていた彼らの生活、そしてその生活から得られる感覚も含められており、にぎやかで、貧しさ、汚れ、乱雑さといったさまざまな特徴をもった雑吧地・天橋という生活空間に対するアイデンティティが感じられるのである。つまり、大道芸としての相声はただ演者のものであるわけではなく、同時に観衆のものでもある。しかし、後に時代の風潮にしたがって変わってゆく政治化された相声と商品化された相声というのは、本質的にはすでに観衆の日常生活と無関係なものへと変わっていた。

小農経済から計画経済、また計画経済から市場経済へといくつかの社会的転換を体験してきた老人たちにとって、これらの「味」は彼らの真実の体験であり、再び戻ってくることのない歴史であり、我が民族にとってもふり返ることのできないノスタルジックな深層意識である。「味」とは、歴史的な漢籍にしばしばみられる「堯舜之世」、「文武周孔」といったものに対する民間の表現であり、身体感覚を言語化して再現しようとしたものでもある。

西洋の価値観が主導する都市文明が中国で花開いたとき、昔を懐かしむ年輩者は「味」という言葉でしか感傷的な情緒を表現できず、それによって現代的で「よい」ものは点数を下げねばならなかった。文化保守主義者を含めた国民が慣れ親しんでいた考え方と表現の方法は、百年余りの歴史の変遷をたどった大道芸としての相声を「スティグマ化」とすると同時に、これとは異なる側面から、ある種の文化生態としての性格をもつ大道芸としての相声に、より美しく、はっきりとしながら実在しないような趣を与えている。これは、マックス・ウェーバーが現代文明や現代社会に対する不満を示そうとして「脱魔術化 (disenchantment)」という言葉を用いたのとはまったく異なっている。これはまさに、「脱魔術化」とは正反対の「魔術化」に対する努力と嘆息とを示している。時間が経てば経つほどその「魅力」は増し、ますます再現することが困難になる。強烈な懐かしさと深い心残りのなかにあつて、「青少年文化」に包まれたむしろくしゃした気分はますます教化されるのである。こうして、スティグマ化されるプロセスのなかで死へと向かいつつある大道芸としての相声は、「魔術化」のプロセスのなかでも永遠不変のものとなりつつある。そして、その「味」も、「あり」、「なし」の間をさまよいつづけているのである³⁰。

文化・社会生態と心理状態の角度と、演者と観衆との構造的関係から、百年余りにわたって草の根の相声が「スティグマ化」と「魔術化」という互いに逆の方向へと向かってきた過程をみてみよう。ここから、相声の伝統性とは、「過去、現在、未来という全体的な時間における一

つの『プロセス』であり、過去においてすでに凝り固まってしまった一つの『実体』などではありえない」とみなすことができるだろう [甘陽 2006: 53]。したがって、本論において説明したいのは、次のようなことである。すなわち、相声がたどってきた一つ一つの段階として、大道芸としての相声や政治家された相声、商品化された相声というのはいずれも、異なる年代の人々、とりわけ観衆と演者が関係しあいながら、それぞれが生活する具体的な時間において、相声に対して、あるいは文化・社会生態全体に対して理解し、改造し、創造することで形づくられてきたのだということである。つまり、各時代に応じて、人々が有してきた社会構造、相互関係、文明形態、生産方式、生活方式、価値観やそれらの衝突、妥協を反映するものとして、すなわちガダマーが示唆したところの「効果の歴史 (effective-history)」 [Gadamer 2004 (1986) : 396-397] として生まれたのが、大道芸としての相声、政治化された相声、商品化された相声ということになるのだ。さらには、こうした効果の歴史において各時代の機運に乗じて誕生した「英雄」も、人々の言説の対象となり、また潜在意識のなかで自己の思考を表現するための道具と記号として働くことになるのである。

同時に、本論では、単線的進化論的な思考モデルを拒否しており、歴史を断絶させ、複雑な問題を単純化するような手法をとってはいない。それとは逆に、本論が目指すのは、文化芸術の本質である。これに加え、本論では相声が時代とともに進展変化していくという個別的な事例をとりあげながら、次のようなことを説明しようと試みている。すなわち、われわれがこれまで故意に軽視し、批判してきた「旧」のなかに含まれるよい面と、われわれが褒め称え、よいものであると声高に叫んできた「新」のなかに潜む、悪く、危険な面とを指摘することを目指している。したがって、メディアによる手っとり早い描写、叙述の戦略とは一線を画し、筆者は「草の根」が時代に応じて誕生し、機運に乗じて変わってゆく栄枯盛衰のなかに内包されるところに立ち返ろうとしている。しかし筆者は、「草の根」を優雅なるもの、政府筋、エリート、主流／主体、現代といったものと対立させているわけでもない。ここでは、大道芸としての相声、政治化された相声、商品化された相声というのを、すべて草の根の相声がこれまでにとってきたさまざまな形態のうちの一つとみなし、こうした形態が通時的にみせてきた共時性、反対に共時的にみせてきた通時性についても強調している。こうした意味において、本論は草の根の相声の形態学であるといってもよいだろう。

前述したように、21世紀以来、多かれ少なかれ伝統を指向するものが、ある種の文化生態的な原生態や非物質文化遺産として、現代中国を語るうえでの主役となってきた。これらはたしかに、文化が再認識された後に自覚的に追求されてきたものであるが、依然として「文化を基礎として経済が動く」という昔ながらの路線をゆくものであり、文化と経済を保守的なものに行っている。したがって、これらは生態あるいは文化を保護するという旗印のもとに、政府機関に対して金銭を要求したり、自らの名を外部へ売ったり、あるいは年度末の活動報告のなかに業績として書き入れたりするためのものであるにすぎない。もしくは、人々はこれらを土台にして文化業者や広告代理店、開発会社を頼ったり、スターや有名人、ブランドなどを利用して観

光産業を發展させたりするのである。当然、このほかにはカルチュラル・ツーリズム、エコ・ツーリズム、ルーツ探しの旅といった言葉もみられる。經濟を發展させ、人々の生活を改善し、人々によりよい生活を送ってもらおうというスローガンのもとにあって、文化生態とか非物質遺産といったものは策略的に、生態をもつ者や文化をもつ者による反響を得ることができた。それは、ときには積極的な反響でもあるほどであった。こうして、いくらか大げさに「世へ飛びだし」、現実に対応しながら、過度な商品拝物教と自覚的に妥協することによって、原生態あるいは非物質文化遺産と称されるもともと価値合理性をもっていたはずの伝統も、文化や芸術も、「大躍進」式の大量生産とほめ殺しのなかで、飛んで火に入る夏の虫のごとく道具的理性によって編まれた巨大な網のなかへと絡めとられている。草の根の相声が新世紀に入ってから色濃く描かれてきたように、原生態や非物質文化遺産が声高に叫ばれているという事実も、ある種の文化生態の伝統が実際のところ「もうすでにその力を失っている」のだということを示している。

七. 付論：草の根の芸術、余暇、非物質文化遺産が抱える不自然さ

1. 草の根の芸術の宿命とは？

朝廷の芸術、エリート文学と草の根の芸術、民間の歌の間にみられる関係については、百年近く前、王国維がすでに明瞭に解釈している。1913年に刊行された『宋元劇曲考』のなかで、王国維は後になって中国文学史家たちがくり返し引用することになる文章を残している。すなわち、「どんな時代にも、その時代の文学がある。楚の騷、漢の賦、六代の駢語、唐の詩、宋の詞、元の曲といったものは、いずれもその時代時代の文学であるが、後世になってから継承されることはなかった」というものである〔干春松、孟艷弘編 1997：181〕。この論は百年來、中国文学史の本が参照する基本的規範となっている。言い換えれば、民間から出発した文体／文類が文人の演繹を経て奥深い境地へと達して生命力を枯らしてゆく際には、創造力があり、寂しさや束縛に甘んじない文人たちは再びその触覚を民間へと伸ばし、口頭伝承のなかから栄養を吸い取ってその時代の文学をつくりだしてゆくのである。この点については、『宋元劇曲考』が刊行される以前の『人間詞話』のなかで、王国維がすでにはっきりと見通していた。『人間詞話』の第17条、39条には次のように書かれている。

詩至唐中葉以後、殆為羔雁之具矣。故五代北宋之詩、佳者絕少、而詞則為極盛時代。即詩詞兼擅如永叔、少遊者、亦詞勝於詩遠甚。以其写之於詩者、不若写之於詞者之真也。至南宋後、詞亦為羔雁之具、而詞亦替矣。此以文学昇降之一關鍵也。

詩之三百篇、十九首、詞之五代、北宋、皆無題也。非無題也、詩詞中之意不能以題尽也。自「花庵」、「草堂」每調立題、併古人無題之詞亦為之作題、其可笑孰甚。詩詞之題目本為自然及人生。自古人誤以為美刺投贈詠史懷古之用、題目既誤、詩亦自不能佳。後人不及古人、見古名大家亦有此等作、遂遺其独到之處而專學此種、不復知詩之本意。於是豪傑之士出、不得不變其体格、如楚辭、漢之五言詩、唐、五代、北宋之詞皆是也。故此等文学皆無

題。詩有題而詩亡、詞有題而詞亡。然中材之士鮮能知此而自振拔者矣〔干春松、孟艷弘編 1997：321、327〕。

『人間詞話』の97条、98条、109条、125条はいずれも、上と同じような意味のことを示している。文化・社会生態の角度から、ここ百年余りにおける草の根の相声に対して知の考古学と形態描写をおこなってみると、文芸が進化した結果たどることになる宿命について王国維が述べたことを検証することができるだろう。チワン族の歌垣〔陸曉芹 2006〕、天橋の中幡⁽²⁰⁾〔楊静 2007〕、馬街の書会〔王詩愉 2007、馬志飛 2008〕など、相声と同様、もともと民衆生活のなかで生き生きとその輝きを放っていた芸術は、一旦、学問として奥深い境地へと達すると、権威によって規律化されたり、エリートたちによって優雅なものへと変えられたり、固定化されたりする。それは同時に、終焉の到来と質的变化をとまなう変形を意味しているのである。相声のみにとどまらず、昆曲や京劇、評劇など、もともと民間の生活のなかから発生し、今日保護の対象となり、世界遺産への登録申請が検討されている「原生态」の芸術ならばどんなものでも、死へと向かう発展と変形のプロセスをたどっているとはいえないか。筆者も以前、以下のように指摘したことがある。

元来、社会の底辺を生きる人々の生活から発しており、今日、保護の対象とされたり、世界遺産として登録を申請されたりしている民間芸術は、そのほとんどが経済市場というゲームのルールの支配下にあって、金銭というこの「見えざる手」の手招きを受け、商品化されてしまう。文化というラベルを貼りさえすれば、今日の中国経済という大きな流れにおける壮大な文化経済となるのである。この後にやってくる問題は、伝承者を含めたさまざまな人々の共謀に参加するなかで、蜂の巣をつついたように目の前の利益を求め、原生态とみなされた民間芸術を商品化することは、一体どれぐらいの間、経済効果を生みだすことができるかというものである。民間芸術－原生态芸術というのは、もともとは民間のものであり、それは民衆の生活体系を有機的に組成する一つの部分である。郷土で生まれ育ち、郷土に源をもつ市井の民間芸術は一体どこへ向かおうとしているのだろうか〔岳永逸 2008b〕。

2. 清閑な旗人と北京の非物質文化遺産

前文で触れたように、清朝における旗人の長年のゆったりとした生活は、後にそのほとんどが「芸術」の母体と称されるようになった。宮廷、王府の生活は絹製の造花、ガラス製品などの手工芸の繁栄を促しただけでなく、相撲や雑技など競技性をもつ演出の繁栄をも推し進めることになった。衣食に困らぬ旗人の生活は、彼らを「八角鼓」をはじめとする「甚様雜耍⁽²¹⁾」や「行香走会⁽²²⁾」など、金銭を浪費して体面を得るような活動に身を投じさせた。これは、文学史家を驚かせた『白雪遺音』、『霓裳統譜』などの「雅音」を後世に残すことになったのみならず、民俗学者が褒め称えるところの『百本張』などの「俗曲」を生みだすことにつながった。漢文化や、ほかの民族の文化と相互に影響を及ぼしあうなかで、清代において特権をもち、衣

食に困ることもなかった官・民の旗人たちは、いずれも今日の釉薬製造の技術や宮廷の絨毯織りの技術、生け花、ガラス、絹製の造花、玉工芸品、弓矢の製作、白紙坊太獅⁽²³⁾、妙峰山廟会、東岳廟廟会、天橋相撲、講談、漫才、単弦牌子曲、京韵太鼓、しん粉細工など国家レベルの非物質文化遺産と、杠箱会⁽²⁴⁾、西北旺少林五虎棍⁽²⁵⁾、天橋雜技、抖空竹⁽²⁶⁾など北京市レベルの非物質文化遺産を生みだし、発展させた³¹。

実際のところ、これは偶然なことではなく、歴史的な曲折でもなかった。60年ほど前には、旗人出身の老舎が、清朝末期の旗人が芸術化させた生活と情緒に対して、以下のような驚嘆を抱いていた。

彼らには、国の領土を守ったり、政権を安定させたりする能力はなくなった。しかし彼らは、鳥や魚、虫などの小さなものにまで、文化と密接な関係をもたせることができたのだ。彼らは革命の銃声を聞くとすぐに自分の家に籠ってしまったが、彼らの生活芸術というのは、書物として描かれるに値するだけの価値と趣をもっている。現在も我々が北京で目にすることができる小さなもの、たとえば、鴿鈴⁽⁷⁾、夙、かぎたばこの壺、コオロギの籠、鳥籠、兎兒爺⁽²⁸⁾などを細部までみようとする、旗人たちが小さきものに対していかに心のありったけを込めていたかが理解できるだろう [老舎 1979:270]。

また、民国元年の1月、庭園つき、高殿つきの大邸宅に生まれ、琵琶や胡弓などの楽器を操り、金魚や白鳩と戯れながら、国の運命を恨むことをせず暮らしてきた小文という夫婦がいた。彼らは、後に没落して「小羊圈」という胡同（横町）の6番地にあった小さな長屋へと移り、素人芝居をするようになって、依然として次のような心もちであったという。

彼らは昔を惜しむような感傷の情も見せず、明日のための不安も感じてはいない。今日食べる分があれば満足し、飯を食べ終わると軽く歌ったりする。彼らの歌はしだいに彼らに食べる米をもたらすようになった。こうして、彼らは何も心配することなく、少しも無理することなく、歌で生活を維持することができるようになった。彼らはきわめて大きな歴史的変化を経験しながら、赤ん坊のように何も知らぬまま生きている。彼らの無邪気さが、彼らに最大の幸福をもたらしているのである [老舎 1979:271]。

旗人に関するさまざまな分野の研究の多くは、旗人とうこうした非物質文化遺産との関係にはそれほど言及していないか、あるいは故意に見て見ぬふりをしているようである。しかし、これらの研究も次のような事実を否定することはできないだろう。すなわち、現在、北京に伝わる非物質文遺産の伝承者たちというのは、依然としてその多くが旗人の後裔であり、しかも小文夫妻のように、たとえ生活が苦しくとも、そのなかから楽しみをみつけられる、ゆったりとした気立てをもつ人々なのだとということである。

2008年9月7日、北京民間文芸家協会の於志海秘書長の案内で、筆者は韓国国立民俗博物館の崔順権研究員、金鎬傑研究員とともに、「聚元号」弓矢製作の伝承者である楊福喜、しん粉細工「面人兒」の伝承者である郎志麗、絹製の花「花爾金」の伝承者である金鉄鈴、芸術的なガラス製の葡萄である「葡萄常」の伝承者、常弘らに対してインタビューをおこなった。意外なこと

に楊福喜、郎志麗、金鉄鈴はいずれも満州族であったが、常弘は満州族ではなかった。しかし、常弘もモンゴルの正藍旗人であり、いわば四人ともすべて「在旗人」、すなわち旗に属する者であった。このように、旗人の生活と現在の北京における文化芸術との関係というのは、とりわけ研究者の注目すべき問題であると思われる。

現在になって「清門兒」相声が注目されているということは、旗人の当時の生活が有閑であったことや、大道芸としての相声と八角鼓との間にあった直接的なつながりを解き明してくれるのみではない。それは、こうした清門兒相声の伝承者たちが、道具的理性の支配する現代社会においても自らの身の潔白を保ち、世俗に染まらない精神をもちつづけていることを示しているのである。これと同様に、余暇と結びつけられるような心性というのは、こうした旗人出身であり、現在非物質文化遺産の伝承者となっている人々に共通する心理状態であるということが出来る。50才になろうとしている常弘は、誇りをもって次のように述べている。

今は、生活のリズムが速いんだけど、芸術というものはゆっくりとした仕事のなかから細かくすばらしい作品がでてくるものなんです。だから、好きでなければできないんです。今の子どもたちでは、じっと座っていることもできないでしょう。われわれがこうした技芸に携わるのは、暮らしのためではないし、生計を立てるためでもないの。退職金をもらいながら、好きことをしているだけなんです。それほど年もとっていないから、生活に心配することもないし。こんな暮らしをしてこそ、よい技芸を生み出すことができるんです³³。

自分の娘をはじめとする現在の若者たちの生活と比べるなかで、50歳過ぎの金鉄鈴ははっきりと旗人の暮らしに対する態度と、ゆったりとした生活や性格との関連を説明している。

満州人は友だちをつくるのが好きで、お客さんも大好きなんだ。鳥や虫、花、相撲とかも好きなんです。なぜかって？彼らは俸給をもらっているから、仕事をしなくても暮らしてゆける。だから、生活のために奔走して苦労しなくてすむだろう。昔はこのように暮らしていた。だから友達をつくるのが好きで、遊ぶことも好きだし、「ゆったり」と遊ぶことができたんだ。たとえば鳥やハトを飼ったり、コオロギで遊んだりしたし、書道も好きだった。これらはすべて、遊びだったよ。遊ぶということは、経済的な余裕がないといけない。俸給があるからたくさんの友だちをつくることもできるし、人にもやさしくできる。こうすればけちけちすることもなく、心の広い性格になる。そう、草原の広さぐらいの心をもっているんだ。

わたしの父親は、公私共営するようになってから、190元を稼いでいた。父はかつて芸人でもあったし、人民政治協商会議委員でもあったし、人民代表大会代表でもあった。国慶節の式典にも参加したことがあったんだ。そのとき父は、カワウソの毛皮のコートを着ていて、大変目立っていた。父は客好きだったから、家にはたくさんの友人が来ていた。食事のときはいつも、一つか二つの大きいテーブルで食べていたし、人が入ってくると、だれにでもお箸をわたして食べさせるんだ。お金は、あればあるだけ使っちゃう。生活は本

当にゆとりがあったんだ。父の先生が相撲好きで、18歳のときに近衛兵になったという。だから、うちは満州人の生活習慣を受け継ぎ、普段は儉約することも少なく、食べたり飲んだりしてみんなで楽しく過ごしていた。とりあえず、今という時を楽しく過ごそうという感じだった。

わたしは、現在の若者たちの暮らし方に反対するつもりはない。リズムが速く、プレッシャーも大きい。まるで、コンピュータみたいだ。お互いの交流も少なくなったようだ。わたし自身はこんな生き方には慣れない。我々はもう時代遅れで、現在の若者とはちがう。我々が従事している手工芸とか、手工業は国や社会のなかで、あまり一般向きじゃなくなった。うちの娘は大学を卒業したばかりだが、転職ばかりしている。われわれはそれとはちがう。一度決めた仕事は、変えたりしないで、一生やりつづけるものだ³⁴。

今日の旗人の後裔たちの表現からもわかるように、百年余りにわたる栄枯盛衰の歴史を経ても、今日におけるさまざまなレベルでの非物質文化遺産伝承者たちの基本的な生活というのは、彼らの祖先である旗人たちの有閑暮らしにきわめて相似している。したがって、研究者が注目すべきは、旗人の生活と北京の文化芸術とに関わる問題だけではない。これに加え、本論でも相声に関わる知の考古学と形態分析のところで触れているが、かつてヨゼフ・ピーパーの論じた「余暇」と「文化」、「芸術」の間にある関係についても、われわれは探求してゆくべきである。

相声のようなパフォーマンス芸術が百年近くにわたって遂げてきた変化と同じように、かつて宮廷や官邸の生活とより親密な関係にあった絹製の花、ガラスの器といった手工芸も、清朝が没した後、完全に市井のほうへと向かわされた。中華人民共和国が成立した後、かつて宮廷や官邸と密接な関係をもっていたながら、すでに落ちぶれて街角へとたどりついていた手工芸もまた、公私共営や国有化の過程を経て新たな社会システムのなかに組みこまれた。その生産品は大量の外貨をもたらす商品となったり、国際的な友好を示す贈り物や愛蔵するだけの価値をもつ芸術品となったりした。こうして、それらは、建国初期における国家の経済と人民の生活にとって、きわめて重要な地位を占めるようになっていった。改革開放以後、経済の多様化にともなって、以前大量の巧みで完璧な技芸が集中していた北京絹花工場、北京ガラス器工場、北京玉器工場、北京手工芸工場は相次いで倒産し（一説には、意識的で、明白な目的をもつ転換であったともいわれている）、従業員たちは官から再び民のほうへ、市場のほうへと向かいはじめた。そして、市場経済の波に揉まれながらも生活の道を探すようになり、多くの人々が転職した。ほんの一握りの人々だけが、もちこたえたという。郎志麗はもともと北京手工芸工場の職人であったし、金鉄鈴は北京絹花工場の職人であった。常弘は北京ガラス器工場の職人であり、楊福喜はかつて数年間タクシーの運転手をしてしたが、偶然にも先祖たちの技芸を学ぶことになった。

今日、非物質文化遺産という文脈のもとで、一時無視された技芸はまず文化、伝統、国宝として位置づけられ、道具的理性と価値合理性とを具えた象徴資本となった。これらの技芸を維

持し、新たにそれらを見つけだしてきた伝承者たちの生活状況も明らかに改善された。現在、注文された弓矢を完成させるまでに、楊福喜が費やす時間は、2年間だという。こうした文脈のなかで、時代の趨勢や伝統、エスニック・アイデンティティといったものが積み重ねられたアイデンティティをもちながら、伝承者らは無意識のうちに、記者や役所、学者などに対して、自分らが努力して維持しつづけてきた技芸を、「趣味」であるとか、「気性」であると表現している。したがって、さらに深めて検討すべき問題は次のようなことである。すなわち、数百年以上も文化の中心地でありつづけてきた北京地区において、エリート芸術と民衆芸術との間には、一体どのような相互関係があったのだろうか。こうした相互関係と、ある特定のエスニック・グループの間には、どのような関係があったのだろうか。多様なグループがさまざまに異なる時代においてもっていた生活に対する観念というのは、一体どのように混じりありながら、こうした「文化」や「芸術」と称される事象の発展に影響を及ぼしてきたのだろうか。そして、「味」を求める有閑な暮らしと、生計を立てるために奔走すること、精緻で美なる芸術という三者の間には、一体いかなる三角関係が成り立つのか。

註

1. この論文は、劉鉄梁教授が責任者を務める国家社会科学基金プロジェクト「民俗文化遺産の保護と社会発展についての研究」(05BSH030)における後期の研究成果をまとめたものである。
2. この橋の名前の由来に関する伝説は、非常に多く残されている。詳しくは岳永逸の論文[岳 2007c: 22-23]を参照されたい。
3. インフォーマントは李長栄、インタビュアーは岳永逸である。インタビューは、1999年11月6日、北京宣武区永安路においておこなわれた。
4. ここで明示しておきたいのは、同治元年とは象徴的な一時点にすぎないということである。これが今日の相声界における常識とされているため、本論文でもこの説を採用している。なお、近世相声史をより古くまで遡ろうとする侯宝林らは、この説を否定している[侯宝林、薛宝琨、汪景寿、李万鹏 1981: 101-110]。
5. 実際には、芸術分野に関する研究だけでなく、人やエスニック・グループ、文化に最大の重点を置く満洲族研究であっても、未だに認識論の側面から満洲族の文化や芸術と人々の日常生活との関係について論じるものが多い。このほかには、かつて、ある時代の流行であり、また気風でもあり、象徴でもあったこうした生活と芸術が、そのときどきの北京文化の構造や生活、芸術、北京の人々の性質に及ぼす影響について分析するものが多くある。こうした数多くの満洲族研究をみると、満洲族が日常においてもっていた活力は、まるで清朝の没落とともににわかに消え失せてしまったかのようなようである。したがって、社会の大きな変革期にあった北京の人々の生活に立脚しながら創作をすすめた老舎や張恨水の作品や穆儒丐の初期の小説である『同命鴛鴦』、『北京』、さらに近年の鄧友梅による『那五』などの文学作品には、

抜きんでた認識論的意義があるといえる。旗人文化が「未だかつて研究の視野に深く入りこんだ経験をもたず」、また文芸界の研ぎ澄まされた鑑賞の世界に深く入りこんだ経験をもたないことを鑑みて、趙園は1990年代になって老舎以来の北京独特の文学について体系的な再解釈をおこなっている〔趙園 1991〕。

6. これに対しては、金名が『相声史雑談』という著作のなかで問題の整理と分析をおこなっている。しかし、この著作は「笑いの芸術史雑談」とでも呼ぶほうがふさわしいものである。
7. ここ20年来の中国民俗学界において、民俗の本質に対する認識は、大きな転換期を迎えている。民俗学者はすでに民俗を庶民が創造し、伝承し、享受する知識であるとみなす素朴な認識を乗り越えており、新たに民俗とは農民文化や宦官文化における生活文化の側面を内に含んだ「生活文化」であるとか、「生活の側面に関する文化」であるという命題を提出するに至っている。さらには、研究者が想像する民俗とは、総体的で均質的なものであると同時に受動的でもある「民」と、受動的なものとしての「俗」であるという考えに対しては、次から次へと疑問が投げかけられている。その結果として、日常生活の流れにおいて、ある種のプロセスとしての民俗と、互いに主体性をもちうる民俗を研究するという手法が現われるようになってきている。これは、中国民俗学の学問史上、あるいは学術思想史上、非常に複雑な問題であるため、別の論文で機会を設けて述べることにする。すでに発表された研究については、劉鉄梁のもの〔劉鉄梁 2008〕を参照されたい。
8. こうした活力や心地よさというのは、今日の建築学者たちや、胡同（フートン）文化・四合院文化などを保護しようとする人々がまったく軽視してしまっているものであり、観光客たちにとっても味わうことのむずかしいものである。
9. 八角鼓の起源や変化の過程、満州族・漢人文化がそれぞれ及ぼしてきた影響について述べた研究については、王素稔〔王素稔 1981〕、伊増助〔伊増助 2004〕のものを参照されたい。
10. 李家瑞は北平（北京）地方のさまざまな俗曲について考察している。しかし、おそらく「そのほとんどが紙切れのなかから探されたものである」ためだろう、分析のなかでは俗曲のすぐ目と鼻の先にあるはずの八角鼓というこの文化的な母体がまったく重要視されていない。さらに李は、「北平にもともとあった俗曲は多くない。その大半が、ほかの省から輸入されたものである」という結論を導きだしている〔李家瑞 1933〕。
11. これについては、以下に挙げる二つのインターネット・ページを参照されたい。
http://bb.news.qq.com/a/20060520/000003_1.htm
<http://www.xiangsheng.org/bbs/dispbbs.asp?boardid=3&id=12911>
12. ここで参照しているのは、二種類のインタビューである。一つは、岳永逸がインタビュアー、杜三宝がインフォーマントとなり、2000年10月11日に、北京市宣武区先農壇町においておこなわれた。もう一つは、岳永逸がインタビュアー、馬貴宝がインフォーマントとなり、2005年8月15～17日の間に、北京市西城区西四においておこなわれた。
13. これについては、北京市檔案館所蔵の『北平特別市公安局関與撤銷報加演、征收天橋各戲

園堊書館彈圧費、改演男女雜耍、八角小戯、吉慶社改為魁慶堊社等問題的指令』、J184全宗2目録17967巻を参照している。

14. インフォーマントは馬貴宝、インタビュアーは岳永逸である。インタビューは、2005年8月15～17日の間に、北京市西城区西四においておこなわれた。
15. これは実際のところ、客体とみなされてきた「俗」と、能動的な「民」との間に長きにわたってありつづけてきた基本的な関係であるといえよう。無形文化遺産を保護しよう、あるいは優秀な伝統文化を振興しようといった現在支配的なコンテクストのなかにあつて、伝統を踏襲した郷村廟会などの民俗文化も同様に、さまざまに異なる伝承者たちを誕生させている [岳永逸 2007e]。
16. ただし、吉坪三だけは例外である。吉坪三というのは、天橋において相声や講談をおこなっていた人である。伝わるところによれば、彼の技芸はいまひとつで、三日間しか語ることができず、そのために「吉三天」という別名がつけられたのだという。こうした状況のもと、彼は上海から杭州一帯へ南下して相声を披露していた。彼は当地の方言を操ることができたため、中華民国9年、上海の「大世界」で太平歌詞を謡うことになった。彼が謡うとすぐさまその人気に火がつき、レコードまでつくられたほどであった [雲遊客 1936a : 47]。
17. ここで明らかにしておきたいのは、20世紀以降長らくの間、民間の芸術が共有してきたエリート化、革命化、イデオロギー化、政治化といった傾向に対して、西欧の研究者たちは政治のもつ強力な権力やエリート文化がもつヘゲモニー、そして民衆たちの受動性ばかりを過度に強調してきたということである。こうすることによって西欧の研究者たちは、民衆、とりわけ民間の芸人たちが中国の伝統文化のなかで絶えずもちつづけてきた人々を教化するという役割をまったく無視してしまっている。さらに彼らは、国難に直面していた時期にあつて民衆がエリートたちに対して抱いていた共通の親しみや、エリートへの積極的な関わりといったものをも軽視してしまっているのである [cf. Hoim 1991, Flath 2000, Lufkin 2001]。
18. 老舎と相声、相声芸人、相声改進小組との間にみられた関係について、あるいは賞賛形式の相声に対する助長と相声改進小組の間にあつた具体的な状況については、王決らと老舎の著作を参照されたい [王決、汪景寿、藤田香 1995 : 221-234、老舎 1982 : 185-215]。
19. 「現掛」というのは、かつての相声芸人たちが「ギャグを入れたり、不測の事態に出会ったときにアドリブを入れたりするもので、その場に合わせて臨機応変に用いられるもの」である。これは、大道で芸を披露する相声芸人たちにとって、彼らのインスピレーションや才能、技芸の高さを示す一つのバロメーターとして働いた [張立林 2005 : 102-110]。
20. 都会で暮らしている人々だけではなく、村里に暮らす人々の間にも知らず知らずのうちにこれと類似した集団的な「異化」が発生している。都市繁栄の表象と村里の分裂というのは、互いを映しだす鏡のようである。これは非常に複雑な命題である。これに関連した研究としては、LiuのものやYanのもの、董磊明のもの [Liu 2002, Yan 2003, 董磊明 2007] を参照されたい。

21. 「青少年文化」と言う言葉は、甘陽によって提示された。これは、中国の古典的な文明の「成年人文化」と相対させるかたちで、現在の中国文化がもつ特徴を分析した述語である。彼はかつて、「中国は現在、ある意味では『父親』不在の状態であるともいえる」と述べたことがある [甘陽 2007: 65-77]。したがって、本論ではこの「青少年文化」という比喩的色彩の強い言葉を借りて、現在の中国文化がもつ特徴と、集団心理、社会心理などを分析する。
22. インフォーマントは李長栄、インタビュアーは岳永逸である。このインタビューは、1999年11月6日と13日に、北京市の宣武区永安路においておこなわれた。
23. <http://ent.sina.com.cn/j/2008-09-19/16542175915.shtml>,
http://hi.baidu.com/autumn_rain/blog/item/508ab8a16e6cdb8d4610646a.htmlを参照のこと。
24. 簡単にいえば、フォークロリズムとは伝承者をも含めた第三者が民俗を利用することを指している。これについて検討したものには、河野真の研究、西村真志葉と岳永逸による研究 [河野真 2003、西村真志葉、岳永逸 2004、西村真志葉 2006、岳永逸 2007e] などがあるので、そちらを参照されたい。
25. 最近になって、郭徳綱に対する書き手たちの賛美と敬意というのは、新たな段階へと突入している。それは、郭徳綱よりも少し後に活躍しはじめた上海のスター、周立波を否定的に語ることによって実現される。こうすることにより、郭徳綱に対して皇居に暮らすにふさわしいだけの王者の風格を賦与することができるのである [cf. 史航 2009、張天蔚 2009、辺巍 2009]。
26. 民族文化を最も根本的な資質、精神として保護し、発揚しようとする文化的自覚は、全体として浮足立った社会には依然として欠けているものである。相も変わらず、一切は実用と功利から出発しており、利益のみが目指すところであり、また、ある文化の存在価値を判断する基準は、それがいかなる利益をもたらすかに置かれている。こうして、今日の文脈においては、本来ならば独立した品格をもつべき文化が政治や経済の付属物となり、貨幣資本や名誉資本となっている。こうした文脈において、今日、伝統芸術の従事者や草の根の芸術を伝承する人々の大多数は、これまでどおり、技巧など形而上の問題にばかり目を向けているのである。彼らは、弟子や伝承者がどれだけいるかで一喜一憂するのみで、広い大志や、民族文化全体に立脚して主体的に顧みることはほとんどなく、自らが従事する伝統的な芸術に対する自信もまるで欠如している。文化や芸術を道具とみなし、意識の低い自覚を、筆者は「一方的な文化的自覚」と呼んでいる [岳永逸 2008b]。
27. <http://e.yesky.com/462/3092962.shtml>を参照のこと。
28. <http://www.nen.com.cn/73748651528159232/20071218/2369451.shtml>;
<http://www.henannews.com.cn/newcnnews/40/2007-12-21/news-40-60931.shtml>を参照のこと。
29. 「何のおもしろみもない」「つまらない」といった観念に対する人類学的な説明については、Liuによるものを参照されたい [Liu 2002: 165-172]。
30. 実際のところ、これは「社会演劇」としての身近で観賞できる二人転が、「メディア景観」

としてテレビ化された二人転へ発展するまでのプロセスでもある。全国各地の人々がCCTVの春節聯歡晩会で10年間にわたって活躍する趙本山の二人転を楽しんでいるとき、東北地方の人々の多くは、驚きを感じるとともに、頭を横に振りながらため息をついているにちがいない [王傑文 2008]。

31. http://www.bjfwzwhyc.com/mbdt_Detail.asp?newsid=502&qxid=A1A;

<http://www.bjwh.gov.cn/beguest.htm>;<http://www.bjwh.gov.cn/bequest2.htm>.

32. ここで説明しておくべきは、小説全体において小文夫婦は脇役であり、小羊圈横町の隣近所ともつかず離れずの関係を保っており、その描写も多くを占めるものではないということである。冠暎荷が文若霞に対して自らは分不相応であることを示すときに次のようなことが書き連ねられている。「小文夫妻の部屋にはきわめて優雅なしつらえが施されている」、「小崔が亡くなった後に、小文夫婦はわずか3元4角のみを香典として渡した」、「小文は瑞宣に、小銃が鳴る音が2度聞こえたと伝えた」、「舞台に出ない教招弟が芝居を演じた」、「祁天佑が亡くなった後、小文は街へ出て瑞宣に電話をかけ、その死を知らせた。祁家の戸には白い紙が貼られており、小文は李四爺のために無償で働いた」というように。このほか、第二部『偷生』の最後には、小文夫妻の壮絶な死の場面が描かれている。老舎による描写はこうしたものであるが、筆者の目には、小文夫妻が実際に象徴しているのは、不安定な時代における旗人の文化と心性であるかのように映る。主人公たちが登場する場景と、舞台や小説において小文夫妻と正反対の役どころを担う人々というのは、この夫妻の心性のなかのある一つの表情を浮き立たせたもの、あるいは拡大したものにすぎないのである。

33. インフォーマントは常弘、インタビュアーは岳永逸と金鎬傑である。このインタビューは、2008年9月7日に、北京市崇文区花市社区博物館においておこなわれた。

34. インフォーマントは金鉄鈴、インタビュアーは岳永逸と金鎬傑である。このインタビューは2008年9月7日に北京市の崇文区花市社区博物館においておこなわれた。

訳者註

(1) 子弟書とは、宋元の「彈詞」の流れをくむ北方の「鼓兒詞」から派生した歌物語で、清代に盛んにおこなわれた曲芸の一種を指す。清の乾隆時代、満洲八旗の子弟たちによってはじめられた。

(2) 京腔とは、清代中期に江西省戈陽県から起こった劇の調子の一つである戈陽腔が、北京へ入ってその本来の調子を変えたものを指している。弦楽器を用いないのが特徴である。

(3) 拆唱八角鼓は、主役と道化役によっておこなわれる。物語に登場する人物の人数にあわせ、少ないもので二人、多いもので五人分の役がつけられる。三人でおこなう演目が多く、弦楽器を演奏する者も一～二人分の役を演じる。演技に際しては、道化役のみが化粧をし、この道化役を中心としてすすめられる。通常の台詞を語ったり歌ったりするのみならず、滑稽なしぐさや台詞を入れて観客を笑わせることも重要な内容の一部となっている。滑稽なしぐさ

や台詞は、その大半が物語の内容とは無関係に入れられるもので、ギャグを言って観客の笑いをとることだけを目的としている。

- (4) 中国の標準語において「弾」と「拉」はいずれも、日本語の「弾く」に相当する意味合いをもつ。弾はピアノやギター、琵琶などの弦楽器を弾くことを指すのに対し、拉はバイオリンやアコーディオンを弾くことを指すという差異がみられる。
- (5) 「鍋を描く」というのは、旧時における演出方法の一つであった。中華人民共和国成立以前、曲芸をする芸人たちの社会的な地位は非常に低かったため、芸をするための特定の場所をもたなかった人は町や村、廟近くの空き地で「鍋を描き」、芸を売るしかなかった。「鍋を描く」とは芸人たちの隠語であり、白砂を用いて空き地に直径1mほどの大きな円を描くことを指していた。この円は飯炊きの鍋を象徴しており、芸を売った金で米を買い、家族を養うという意味をもった。芸人は円の中心で芸をし、観衆は円の外でそれを見物した。
- (6) 辺区とは、第二次国共合作以前と抗日戦争中に、中国共産党の指導する革命政権が、いくつかの省にまたがる省境地帯に建てた根拠地を指す。
- (7) 上の辺区に対して、国統区とは抗日戦争と国内戦争の際の国民党政府統治地区を指す。
- (8) 快板とは、中国の北方で伝わる語りと謡いを織り混ぜた大衆芸能を指す。拍子木や竹製のカスタネットのようなものを打ち合わせて調子を取りながら早口で歌を歌うもので、形式にはこだわらず、口語で自然の韻も踏む。
- (9) 紅五類とは、毛沢東思想をしっかりと身につけたプロレタリアの最も先進的な五種類の人、すなわち労働者、農民、兵士、革命幹部、革命烈士をいう。
- (10) 『西遊記』に登場する孫悟空の頭には、「緊箍兒」（またの名を「金剛圈」と呼ばれる輪がはめられている。三蔵法師が「緊箍呪」という呪文を唱えると、この緊箍兒が収縮して孫悟空の頭は締めつけられ、彼が脱走を働くのを食い止めることができるというものである。文中において「緊箍呪」とは、人を何らかの方法で束縛する働きをするものの比喩として用いられている。
- (11) 「忽悠」とは、大風呂敷を広げる、あるいは言葉で人をだます、おしゃべりをする、の意。もとは「揺らめく、ゆらゆらする」という意味の語であったが、趙本山のコントからこの言い方が流行した。
- (12) 「超女」とは「超級女声（スーパー歌姫）」、「快男」とは「快樂男声」を省略した言葉である。「超級女声」というのは、2004年から2006年にかけて湖南衛生テレビが放送した歌好きの女性のためのオーディション番組である。第2回目の2005年は全国から15万人が応募し、決勝戦の視聴者は2億人にもおよぶといわれ、社会的なブームを巻き起こした。これの姉妹版として同じく湖南衛生テレビが放送したのが、男性をオーディションの対象とした番組、「快樂男声」であった。
- (13) 「百家講壇」とは、CCTV10チャンネルが2001年から放送を開始した番組である。これは視聴者の常識や知恵を深めることを目的としており、毎回各学術界の著名な人を講師とし

て迎え、講義形式ですすめられる。そのテーマは文化や経済、生物学や医学など多方面に及ぶ。

- (14) 「春節聯歡晚会」とは、CCTVが毎年旧暦12月大晦日の夜に新年を祝賀するものとして全国的に放送するエンターテインメント番組。「春晚」とも呼ばれ、歌やマジック、コントなどが披露される。日本の紅白歌合戦にも相当するような新年の国民的な番組である。
- (15) 「星光大道」とは、CCTVの綜芸（バラエティ）チャンネルが毎週土曜日の夜に放送するエンターテインメント番組である。この番組は大衆による大衆のための娯楽番組を目指しており、全国各地から一般の人々が出場して歌唱力を競い、週ごと、月ごと、1年ごとにチャンピオンが決められる。
- (16) 百度とは、中国最大手の検索サイトの一つである。
- (17) 二人転とは、民間芸術の一つで、女形と道化役の二人が簡単な楽器を用いて踊りながら歌うものを指す。
- (18) 散打講談とは、四川省の民間芸術家である李伯清によって1980年代につくられた新たな講談の形式を指す。その内容は日常生活に密着したもので、そのユーモアたっぷりな様子により、散打講談は四川省や重慶市などの地域で瞬く間に人気を不動のものにした。
- (19) 小瀋陽とは、本名を沈鶴という1981年生まれの新進気鋭のコント芸人を指す。無名だった2009年にCCTVの春節聯歡晚会において、その師匠である趙本山らとともにコントに出演したところ、一夜にして全国のだれもが知る人気者となったことで知られる。
- (20) 中幡とは、直立させた幟を頭や肩、腕の上など自由自在に移し変えながらさまざまな芸当をおこなう技芸を指す。
- (21) 甚様雑耍とは、漢族・満州族の鼓曲、雑技の演出を総称するもの。
- (22) 行香走会とは、明、清に流行した民間における芸の演出方法の一つを示す。神明の誕辰など特別な日に人々が自発的に踊りや雑技のグループを組織して廟宇を訪れ、神明の前で芸を披露するのが一般的であった。そこには、神明に対する誠意や豊作を願う願いなどがこめられた。
- (23) 白紙坊太獅とは、北京市宣武区白紙坊という地区に伝わる「白紙坊太獅老会」の人々によって演じられる獅子舞を指す。
- (24) 杠箱会とは、廟宇などの参詣のために組織される行列のなかで、香盒を載せた台をかついで進む人々を指す。
- (25) 五虎棍とは、曲芸の一種で、色とりどりの衣服を着た五人の男が棒をもって舞いをするものを指す。西北旺少林五虎棍とは、西北旺皇会のなかで組織される、少林寺拳法を基礎とした舞いをする人々を示している。
- (26) 抖空竹とは、唐こまを回すことを指す。ひもの両端に細い棒をしばりつけ、その棒を両手にもってあおるように回すと、うなり声をだすこまが特徴的である。
- (27) 鴿鈴とは、竹や葦でできた楽器で、ハトの形をしていることからこの名がついた。

(28) 兔兒爺とは、中秋節に月に供えたり、子どものおもちゃなどにする兔頭人身の泥人形を指す。

参考文献

- 邦上蒙人 1883『風月夢』第二冊 上海申報館傲聚珍版印。
- 辺魏 2009「『相声熱』中説相声」『文化縦横』2009年第4期 pp.54-58.
- 陳笑暇 1988「最早由京來津的相声演員」『天津文史資料選輯』第43輯 中國人民政治協商會議天津市委員會文史資料研究委員會編 天津：天津人民出版社pp.228-231.
- 崔峻 2006「郭德綱、于謙正式加盟中鉄説唱團 師徒聯袂主打相声晚會」『北京青年報』2006年3月17日c7版。
- 定宜庄 1999『最後的記憶：十六位旗人婦女的口述歷史』北京：中國廣播電視出版社。
- 黃磊明 2007「村將不村—湖北尚武村調查」、『中國鄉村研究』第五輯 黃宗智主編 福州：福建教育出版社 pp.174-202.
- 杜麗 2006「把相声婦還相声」『北京青年報』2006年1月3日D1版。
- 干春松、孟艷弘編 1997『王國維學術典集』南昌：江西人民出版社。
- 甘陽 2006『古今中西之爭』北京：生活·讀書·新知三聯書店。
—— 2007『通三統』北京：生活·讀書·新知三聯書店。
- 郭德綱 2006『郭德綱話說北京』北京：中國城市出版社。
- 郭佳 2005「相声 東北敗給低級二人轉」『北京青年報』2005年12月10日A19版。
—— 2006「郭德綱、民間相声他最火」『北京青年報』2006年1月5日C5版。
- 郭于華 2003「心靈的集體化：陝北驢村農業合作化的女性記憶」『中國社會科學』2003年第4期 pp.79-92.
- 郭于華、孫立平 2002「訴苦：農民國家概念形成的仲介機制」『中國學術』2002年第4期pp.130-157.
- 侯寶林 1985「我的自傳」『燕都芸譚』中國人民政治協商會議天津市委員會文史資料研究委員會編 北京：北京出版社 pp.161-324.
- 侯寶林、薛寶琨、汪景壽、李萬鵬 1981『相声藝術論集』哈爾濱：黑龍江人民出版社。
—— 1982『相声溯源』北京：人民文學出版社。
- 河野真 2003「Folklorism和民俗的去向」『中國民俗學會成立20周年學術研討會論文集』（打印本）中國民俗學會秘書處編 pp.80-81。
- 黎錦熙 1951「人民首都的天橋·黎序」『人民首都的天橋』張次溪 北京：修綏堂書店 pp.1-2.
- 李書磊 2006a「相声歸來」『北京青年報』2006年1月19日A6版。
—— 2006b「嚴肅的相声」『北京青年報』2006年2月16日A4版。
- 金名 1983『相声史雜談』福州：福州人民出版社。
- 金受申 1989『老北京的生活』北京：北京出版社。

- 老舍 1959「相聲語言的革新」『曲芸』1959年第9期 pp.14-15.
- 1961「三多」『北京日報』1961年4月6日第三版。
- 1979『四世同堂』天津：百花文藝出版社。
- 1982『老舍曲芸文選』北京：中國曲芸出版社。
- 李家瑞編 1933『北平俗曲略』國立中央研究院歷史言語研究所。
- 1937『北平風俗類徵』上海：商務印書館。
- 李天際 2006「郭德綱委員讓記者撲空」『北京青年報』2006年12月19日A8版。
- 梁琦 2005「傳統拜師儀式再現京城」『北京青年報』2005年9月28日A8版。
- 劉海岩 2003『空間與社會：近代天津城市演變』天津：天津社會科學院出版社。
- 劉鉄梁 2008「中國民俗學思想發展道路」『民俗研究』2008年第4期 pp.24-39.
- 婁啓勇 2006「數百人搶買郭德綱、兩道門玻璃被擠壞」、『北京青年報』2006年2月28日A9版。
- 陸曉芹 2006「鄉土中的歌唱傳統：廣西西部德靖一壯族社會的『吟詩』與『暖』」北京：北京師範大學博士學位論文。
- 羅榮壽 1979『漫才演出雜談』上海：上海文藝出版社。
- 馬三立 1983「芸海飄萍錄」『天津文史資料選輯』第23期 中國人民政治協商會議天津市委員會文史資料研究委員會編 天津：天津人民出版社 pp.196-243.
- 1985「京津漫才藝人譜系」『天津文史資料選輯』第33期 中國人民政治協商會議天津市委員會文史資料研究委員會編 天津：天津人民出版社 pp.205-215.
- 馬志飛 2008「馬街書會民間曲芸活動之社會機制研究（1979—2007）」福州：福建師範大學博士學位論文。
- 孟起 1939「蹺蹺」『北平一顧』陶亢德編 上海：宇宙風社 pp.128-135.
- 施愛東 2007「郭德綱及其傳統相聲的『真』與『善』」『清華大學學報（哲學社會科學版）』2007年第2期 pp.47-61.
- 史航 2009「自由消費時代的民間娛樂」『文化縱橫』2009年第4期 pp.32-37.
- 思伽 2006「郭德綱為甚麼不能令我發笑」『北京青年報』2006年1月26日D3版。
- 王登山 1985「劇曲藝術家李桂雲」『燕都芸譚』中國人民政治協商會議北京市委員會文史資料研究委員會編 北京：北京出版社 pp.84-160.
- 王傑文 2008『媒介景觀與社會演劇』北京傳媒大學出版社。
- 王泱、汪景壽、藤田香著 1995『中國相聲史』北京：北京燕山出版社。
- 王詩愉 2007「說唱與敬神：對馬街書會說唱藝人及『還愿戲』表演的田野調查」北京：北京師範大學修士學位論文。
- 王素稔 1981「八角鼓與單弦」『曲芸藝術論叢·第二輯』中國曲協研究部編 北京：中國曲芸出版社 pp.7-14.
- 王岩 2006「89歲婁師白昨收徒、拜師札出人意料」『北京青年報』2006年11月19日B7版。
- 魏喜奎 1986「天橋往事」『燕都』1986年第4期 pp.31-34.

- 吳霜 1997「評劇輝煌」『藝術家』1997年第2期 pp.5-17.
- 吳曉群 2006『妙峰山：北京民間社会的歷史變遷』北京：人民出版社。
- 2007『走進象徵的紫禁城：北京妙峰山民間文化考察』南寧：廣西人民出版社。
- 西村真志葉 2006「民俗学主義：日本民俗学的理論探索與實踐—『日本民俗学』『民俗学主義專号』為例」『民間文化論壇』2006年第6期 pp.58-66.
- 西村真志葉、岳永逸 2004「民俗学主義的興起、普及以及影響」『民間文化論壇』2004年第6期 pp.70-75.
- 俠公 1947「窮不怕」『民強報』1947年4月6日第二版。
- 「相聲家焦德海訪問記」1932『世界日報』1932年5月11、12日第八版。
- 「相聲套子」1946『新民報』1946年12月26日第三版。
- 肖揚 2007「2007年福布斯中國名人榜揭曉 青年鋼琴家郎朗列文藝界收入榜首」『北京青年報』2007年3月6日C3版。
- 謝磊 2007「閑暇、生計与文化：近世京城八角鼓票房的流變」北京：北京師範大學碩士學位論文。
- 信修明遺著 1992『老太監的回憶』北京燕山出版社。
- 薛宝琨 1985a『中國的相聲』北京：人民出版社。
- 1985b「天津相聲史話」『天津文史資料選輯』第33輯 中國人民政治協商會議天津市委會文史資料研究委員會編 天津：天津人民出版社 pp.187-204.
- 楊靜 2007「非物質文化遺產的保護與傳承—以天橋中幡的保護與傳承為例」北京：北京師範大學碩士學位論文。
- 伊增勛 2004「滿族与岔曲」『滿族研究』2004年第1期 pp.55-64.
- 岳永逸 2001「當代北京民眾話語中的天橋」『民俗研究』2001年第1期 pp.54-67.
- 2003「脫離與融入：近代都市社会街頭芸人身分的建構—以近代北京天橋街頭芸人為例」『民俗曲芸』142期 pp.207-272.
- 2006a「城市生理學與雜吧地的『下體』特徵：以近代北京天橋為例」『民俗曲芸』154期 pp.201-252.
- 2006b「天橋芸人及其生活—王學智先生訪談錄（續）」、収于、『北京檔案史料：2006. 2』北京市檔案館編 北京：新華出版社 pp.251-286.
- 2007a「近代都市社会的一個底辺階級：北京天橋芸人的來源、認同與記寫」『民俗研究』2007年第1期 pp.92-120.
- 2007b「現在說這些有用嗎：閔學曾先生訪談錄」『北京檔案史料：2007. 2』北京市檔案館編 北京：新華出版社 pp.201-231.
- 2007e「鄉村廟会的政治學：對華北範庄龍牌会的研究及對『民俗』認知的反思」『中國鄉村研究』第5輯 黃宗智主編 福州：福建教育出版社 pp.203-241.
- 2008a「時空體認的轉換及迷失—『自我的他性』讀後」『中國農業大學學報（社会科学版）』2008年第1期 pp.187-193.

- 2008b 「民間藝術、商品與文化自覺—當代中國民俗文化市場繁榮的反思」『民俗學研究 (korean Journal of Folk Studies)』 Vol.22(2008.6) pp.137-159.
- 雲遊客 1936a 『江湖叢談』第一集 北平：北平時言報社。
- 1936b 『江湖叢談』第三集 北平：北平時言報社。
- 張次溪 1936 『天橋一覽』北平：中華印書局。
- 1951 『人民首都的天橋』北京：修繩堂書店。
- 張立林 2005 『相聲名家張壽臣傳』北京：文化藝術出版社。
- 張煉紅 2002 「從『戲子』到『文藝工作者』：藝人改造的國家體制化」『中國學術』2002年第4期 pp.158-186.
- 張士閃 2007 「從參與民族國家建構到返鄉土語境」『文史哲』2007年第3期 pp.17-28.
- 張天蔚 2009 「江湖、民間與市民社會」『文化縱橫』2009年第4期 pp.38-41.
- 張笑俠 1931 『相聲記』北平：藝術新聞社。
- 趙景深 1983 「相聲史雜談·序」『相聲史雜談』金名著 福州：福建人民出版社 pp.1-3.
- 趙清閣 1983 『行雲散記』天津：百花文藝出版社。
- 趙園 1991 『北京：城與人』上海：上海人民出版社。
- 鄭媛 2007 「郭德綱說『我要上春晚』」『北京青年報』2007年1月13日C3版。
- 鄭振鋒 1998 『鄭振鋒全集』第七卷『中國俗文學史』石家莊：花山文藝出版社。
- 周恩慈 1940 「北平婚姻禮俗」燕京大學法學院社會學系學士畢業論文。
- 周恩玉 1985 「開放前的天津南市概況」『天津文史資料選輯』第33輯 中國人民政治協商會議天津市委員會文史資料研究委員會編 天津：天津人民出版社 pp.216-248
- 『中國曲藝音樂集成』編輯委員會、『中國曲藝音樂集成·北京卷』編輯委員會編 1996 『中國曲藝音樂集成·北京卷』北京：中國ISBN中心。
- 朱其 2008 「藝術資本主義的實驗」『讀書』2008年第2期 pp.36-46.
- DongYue, Madeleine, 2003, *RepublucBeijing: The CityandIts Histories, 1911-1937*, University of California Press.
- Dumont, Louis (杜蒙) 1992 (1982) 『階序人：卡斯特體系及其衍生現象』(*Homo Hierarchicus:The Caste System and Its Implications*) 王志明譯 台北：遠流出版事業股份有限公司。
- Durkheim, Emile (迪爾凱姆) 1999 (1982) 『社會學方法的準則』(*The Rules of Sociological Method*) 狄玉明譯 北京：商務印書館。
- Elias, Norbert (諾貝特·埃利亞斯) 1998 (1976) 『文明的進呈：文明的社會起源和心理起源的研究』(*Über den Prozeß der Zivilisation: soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*) 王佩莉譯 北京：生活·讀書·新知三聯書店。
- 2006 (1991) 『莫扎特的成敗：社會學視野下的音樂天才』(*Mozart: Zur Soziologie eines Genies*) 呂愛華譯 桂林：廣西師範大學出版社。
- 2007 (2000) 『甚麼是社會學』(*Was ist Soziologie*) 鄭義愷譯 台北：群學出版有限公司。

- Flath, James A. 2000, *Printing Culture in Rural North China*, a Ph.D. dissertation of University of British Columbia.
- Gadamer, Hans-Georg (伽達默爾) 2004 (1986) 『真理與方法』 (*Wahrheit und Methode*) 洪漢鼎譯 上海：海詠文出版社。
- Holm, David, 1991, *Art and Ideology in Revolutionary China*, Oxford: Oxford University.
- Jermyn, Lynn, 1930, *Les Mandchoux D'hier et D'aujourd'hui, La politique de P'ekin*. 轉引自吳永平「論巴迪先生近年來的『老舍研究』：老舍先生百年祭」『民族文學研究』1999年第1期 pp.28.
- Kaikkonen, Marja, 1990, *Laughable Propaganda: Modern Xiangsheng as Didactic Entertainment*, Institute of Oriental Languages of Stockholm University.
- Liu, Xin, 2002, *The Otherness of Self: A Genealogy of the Self in Contemporary China*, The University of Michigan Press.
- Lufkin Felicity Anne, 2001, *Folk Art in Modern China, 1930-1945*, a Ph.D. dissertation of the University of California, Berkeley.
- Pieper, Josef (龍瑟夫·皮珀) 2003 (1995) 『閒暇：文化的基礎』 (*Leisure, The Basis of Culture*) 劉森堯譯 台北：立緒文化。
- Samoyault, Tiphaine (蒂費納·薩莫瓦約) 2003 (2001) 『互文性研究』 (*L'intertextualité: mémoire de la littérature*) 邵煒譯 天津：天津人民出版社。
- Turner, Victor 1969 *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Chicago: Aldine Publishing Company, Chicago.
- Yan, Yunxiang, 2003, *Private Life Under Socialism: Love, Intimacy, and Family Change in a Chinese Village, 1949-1999*, Stanford: Stanford University Press.