

都市大衆文化の成立と 盛り場 の意味するもの

－ 映画の普及と活動弁士の役割を手掛かりとして －

柴田 庄一

1. はじめに

「都市とは何か」、そしてまた「都市はいつ誕生したのか」といった問いをめぐっては、むろん様々な解答がありうるだろう。「都市国家」なるものは、すでに古典古代のギリシャ時代にあつたとされるし、ルネッサンス盛期のイタリアにしても例外ではなかった。ローマ帝国の帝都やルイ王朝の膝下にあつたパリのみならず、江戸幕府の首府・東京や商人たちで賑わった商都・大坂においてもまた、「都市生活」が営まれていなかったなどとは到底考えられまい。とはいえ、「都市大衆文化の成立」を問うとき、事は、必ずしもさほど単純ではない。

都市は、通常、土着の住民に加え、他から移り住んだ人々との混交として成立するが、しだいに規模が拡大するにつれ、地方からのさらなる移住をも誘引する。しかしながら、都市住民に生活の糧が提供されないなら、もとより都市の存続はおぼつかない。したがって、都市の成立には、一定程度の働き場所の確保と、人を惹きつけるに足るだけの十分な魅力が備わっていることが前提となろう。こうした物質的諸条件を、機械化と産業化、それに伴う物資の大量生産を基軸とし、それまでには見られなかった大々的な規模で推し進めたものこそ、「近代化」とその圧倒的なエネルギーに他ならなかった。

とはいえ「近代化」とは何か、「近代化」の指標^{指標}を何に求めるかに関しても、すでに幾多の論議が闘わされてきたし、今もなお尽きること知らないかのようである。曰く、魔術からの解放、アニミズムやシャーマニズムからの脱却、宗教改革と政教分離、発明・発見と産業革命への応用、普遍性への志向と個人

主義の誕生、等々。むろんそれらのいずれもが、何がしか正鵠を射ているには違いないが、ここでは、近代への移行という時の流れが、必然的な結果としてもたらした「都市化」をキーワードに、「近代化」との関連をも視野に入れながら、都市大衆文化のひとつの様相とその社会的背景について検討してみたい。

2. 「近代化」と「都市化」

「近代化」のダイナミズムが、「都市化」の趨勢をもたらす要因となったについては、すでに見やすい道理であろうが、その際、ふたつの随伴現象を見落とすわけにはいかない。一つは、生産様式の変革であり、今ひとつは、社会的諸関係の組み替えという事態である。

そもそも労働とは、自然に働きかけることによって、人間にとって有用なもの（物産や資材）を生み出す営為に他ならないとしても、機械化と産業化に伴う生産様式の変化は、自然の環境条件に大きく制約されざるを得ないという農林水産業の桎梏を緩め、労働力の集約化を実現することを通して、数多くの労働者の都市への集住を可能にした。そのことはまた、地縁・血縁による紐帯の緩和ないし村（ないし共同体）社会からの離脱とも相即的であり、その結果として個人主義的心性の誕生を招来するものでもあった。都市化が即、「利害社会」（ゲゼルシャフト）の成立と比定される所以である。

とはいえ、労働のあり方が地域性を脱却し、集約性を高めるとは、その実、習熟とは無縁の単純労働を迫られると共に厳しい効率を求められるということでもあり、それゆえに自己疎外に陥る労働者もまた決して少なくはなかったと見なければならぬ。このように、必ずしも意に副わない厳しい生産労働を強いられれば強いられるほど、そこからの解放願望が強くなるのもまた当然の道理で、勢い「気晴らし」と消費が「都市大衆」の志向の対象とならざるを得なかった。すなわち親密な人間関係からの離脱が、近代特有の個人主義へとストレートに繋がると同時に、何者によっても煩わされることのない匿名性や無名性への希求をもたらしたとすれば、技能の習熟を必要としない単純労働の強制は、もう一方で、日々の鬱屈と空虚を癒し、気散じを可能とする娯楽サービスを渴望させるに至ったのである。

そうした匿名性と気散じを二つながらに可能ならしめる消費の場を、仮に「盛り場」と称するとすれば、そこには、およそ考えられるかぎり多種多様な出自や階層の人々が蝟集し、飲食や遊興を不可欠とする娯楽空間が現出するのま

た自然の勢いというべきものであった。1920年代の東京をルポした今和次郎の『新版大東京案内』(ちくま学芸文庫)は、浅草を徘徊する人士について、「銀座新宿の客と異り、ここに集るものにはセーラアパントのモボ、フラツパーのモガ姿はあまり見られず、その代りに、ハンチングの学生、前垂れの小僧さん、店員、職人、下町商人の娘さんといったところが、半数以上を占めて」おり(208ページ)、おまけに、「浅草の附属物として、悠々とその特殊な存在を主張しているものに、浮浪者と乞食の群とがある。夏場になると少なくとも、五百人の宿なしが、公園を根城として生活している」(213-214ページ)と述べている。

ここに描き出されたような無名の人々こそ、おそらくは「都市大衆」の中核部分を構成していたと目されるが、他方、各界各層の著名人にしたところで、ひとたび「盛り場」の雑踏に立ち混じれば、自ら「匿名性」を望まない者は、ほとんどいなかったものと思われる。¹⁾

実のところ、色とりどりのイルミネーションや街灯に誘われつつ、あまりの混雑に肩を擦り合わせんばかりにして徘徊し続ける「都市大衆」は、かくして、無名性と匿名性をその著しい特徴としていたものと考えられる。それにしても、たとえ群がってはいながらも、その実態として孤独な群衆が、遊里に足を運んでは芝居や見世物などの興行を楽しみ、殊更に何をするというのではなくても、漫然とした行楽目的で物見遊山に出かけたり、わざわざ人ごみに足を向けては、「銀ブラ」や「心(斎橋)ブラ」と呼ばれる逍遥をきめこむというのも、また「近代都市社会」ならではの光景であったろう。

3. 「盛り場」の類型と二面性

ところで、大量消費地としての「盛り場」を考えるに際し、忘れてならないのは、その内包する幾多の二面性に想いを致すということであろう。先に引いた今和次郎も指摘していることであるが、「盛り場」には、まず第一に銀座と浅草に代表される二つの異なる形態タイプが認められる。この二類型は、他の諸都市においても、たとえば上町と千日前・道頓堀、広小路・栄地区と大須(後に駅西の中村)との対比に表わされる通り、消費形態の差異として表象される。前者が、洋風文化の模倣としての近代性を尊び、主としてモダナイズされた買い物空間を提供していたとすれば、後者は、都市大衆のカオス的なエネルギー集積の場として、猥雑な祝祭空間を形作る基盤をなしていたと考えて差し支えない。それはまた、エスタブリッシュメントと(後に見る)「悪場所」との対比として

見ることも可能であろう。

とりわけ、後者のような「盛り場」においては、さらに聖と俗、光と陰に象徴される清濁併せ持つという両義性を見出すことができる。すなわち、「信仰空間と娯楽空間、聖と俗とが併存するところに、盛り場の、もっとも盛り場らしい特色があった」(竹内誠『江戸の盛り場・考』教育出版、33 ページ)のである。そうした二面性はまた、表の顔と裏の顔、昼の顔と夜の顔の対照として見ることも許されよう。今いちど今和次郎を引いてみれば、浅草の昼と夜は、たとえば次のような描写の内に対比されている。

昼間の浅草は、仲見世、花やしき、^{もくばかん}木馬館、公園の中などを子供連れ、家族連れで遊び廻る家族的遊覧地であり、また、観音様お詣りの信心ものや、^{のぼ}お上りさんの一団が、公園内の露店、テキ屋の前をうねり廻っている堅実にして平凡な筈の歓楽地でしかないが、一度夜となり、^ひ明るい灯の街となるや、この天地は、あやしいまでに^{はつらつ}潑刺として、活気を呈し、享樂的となる。即ち、枚挙にいとまないほどに立ち並んだ活動小屋、劇場に殺到する群衆は、雲の如く渦巻き流れる。(中略)それもその筈、ここに並ぶ活動常設館、劇場等を合せると、^{むりよ}無慮二十五六、世界の盛り場に出しても決して恥かしくはないほどだからである。)(206-208 ページ)

このような都市化と産業資本主義の進展に伴う娯楽産業の隆盛は、これより先、すでに「パリ - 十九世紀の首都」を描いたベンヤミンによって、「博覧会がくりひろげる目もあやな幻像に取り囲まれて、人間はただ気散じをしか望まない。娯楽産業は、商品の高さにまで人間を引き上げることによって、気散じをいよいよ容易にする。自己からの、また他人からの疎外を享受しながら、人間は自ら娯楽産業の術中に陥る」²⁾と批判されているところでもあるが、万国博覧会の一層の世俗形態ともいべき百貨店やスーパーマーケットのありようを考えてみれば、こうした事情は今日においても何ら異ならないことが判明する。とはいえ、20年代の東京においてすでに、パリやロンドン、ベルリンやニューヨークといった「世界の盛り場に出しても」決して引けを取らない、贅沢なまでの消費空間が、ほとんど世界的同時性をもって実現していた点は注目に値する。³⁾

4 . 両義的な盛り場としての「悪場所」

日々の日常を過酷な労働に明け暮れる都市大衆にとって、有用性の枷^{かせ}を解き放ち、消費を専^{もっぱ}らとする「盛り場」とは、言ってみれば非日常的な「ハレ」の場を意味していた。しかしながら、ハレの場は、祝祭日にせよ祭礼にせよ、一定の限られた時空にのみ出現するのが通例であるのに引き替え、「盛り場」は、ほとんど恒常的な消費空間として実在するところにその特徴を有している。すなわち、寺社の例祭が、むろん日時を特定されているのは当然であるとしても、大道芸を代表例とする縁日における見世物にしたところで、決して日常的に催されるものではありえなかった。ところが、それに反して「盛り場」は、歴史的な射程で見れば、たとえほんの束の間であろうとも、一定の恒常的な存立空間を保障され、それゆえに「ハレ」の場の世俗形態として定められた街区であったと規定しうる。そして、そこにこそ、「盛り場」のサーヴィスが内包する、正負取り混ぜての両義性が成立する根拠があると言っていい。

山口昌男は、定住民の日常性を超脱した両義性の場としての「盛り場」を捉え、文化人類学の視点から、次のように定義している。

「盛り場」は、反日常的な不吉な空間として、日常生活者の側から否定的な立場で扱われた。それは、歌舞伎や遊郭のある悪場所と並んで負の空間として考えられた。これは、日常生活の規範を越える対象に対する、生活者の側の両義的な態度を反映したものであった。(山口昌男「見世物の人類学へ」『見世物の人類学』三省堂所収、147ページ)

このように「盛り場」は、「反日常的な不吉な空間」として「日常者の側から否定的」に扱われる反面、もう一方では、もとより「日常生活の規範を越える」贅沢な消費や蕩尽を可能ならしめる「ハレ」の場として、熱く根強い羨望の的ともなりうるものであった。⁴⁾

先にも述べたように、日常性の拘束や労働の厳しさが増せば増すほど、非日常への渴望もまたいや増しに募ることになるのだとすれば、日常的価値の転倒と非日常への解放(癒しの場)を約束するかに見える「盛り場」が、侵犯と誘引力の二面性をもつものとして感じ取られたとしても何の不思議もないであろう。「日常生活の規範」に照らす時、秩序への反抗をも内包した盛り場とも同定しうる「悪場所」の特徴について、広末保もまた次のように述べている。

本来、持続してはならないものが持続しており、そのために、恣意的に関係を結ぶことも可能になるような場が、悪場所であった。聖なるもののもつ一回性が、そこでは否定され、しかも日常的な俗に転落しきることなく、いつも対岸のそこに存在するがゆえに、聖は悪の影を宿す。祭りと悪場所（芝居）のちがいについてもこのことはいえる。（『新編悪場所の発想』（ちくま学芸文庫、209 ページ）

このように、都市大衆の抱えもつ日常への反措定や秩序への反抗とも無縁ではなかった「盛り場」のありようは、必ずしも近代にのみ特有の出来事であったとは断定できまい。とはいえ、受容者としての都市大衆の規模とそのダイナミズムを思う時、ファッショリズムの台頭を目前にした 1920 年代においてこそ、都市大衆文化は、危うい緊張をはらんで大きく花開いたと見るのが許されよう。

5 . 映画の登場と複製文化

「盛り場」とは、いわば一種の自己矛盾というしかないが、本来、非日常的な「ハレの場」を日常化しようと図るものであり、恒常的な祝祭の場を現出させる基盤をなすものでもあった。こうした事情と特徴は、世紀交代期に誕生し、20 年代に隆盛を迎える映画産業にもまたそのまま当てはまる。それというのも、当時の映画館は、たかだか一時間か二時間の束の間の幻影に身を委ねるに過ぎないものであるにせよ、非日常的な祝祭空間を日常的に実現させる機会を提供する場として、都市大衆の憧れの的であり、日常と非日常を一体化した「盛り場」の要件をもっとも端的に体現した施設に他ならなかったからである。

ところで、1910 年頃から遅くとも 20 年代にかけて、かなり大規模なスケールで成立をみていた都市大衆文化の「大衆性」について語るには、ひとり受容層の存在のみならず、拡大し続ける需要に応じうる供給側の態勢についても併せて考慮しておかなければならないが、その背景として見逃してならないのは、大量生産の基礎をなす複製技術の発達と普及であろう。

むろん印刷術は、15 世紀におけるグーテンベルクによる活版印刷の発明以来、長らく複製技術の中心をなしてきたものではあったが、20 世紀に至り、報道写真の急成長やタブロイド紙の大流行等と相俟って、一気に大衆社会の裾野を拡大したことも見落せまい。

テレビこそいまだ実験放送の域を出ていなかったとはいえ、1920 年代は、ラ

ジオの普及やレコードの登場とも重なり、世界的にみても、マス・メディアが爆発的な興隆を遂げた時代である。日本においてもまた円本全集が大人気を博し、売り上げ部数を大きく伸ばしたのも昭和元年（1925年）のことであった。しかしながら、この趨勢をもっとも明瞭に示していたものこそ、複製文化なるがゆえに、大量生産・大量頒布を容易ならしめた映画興行の世界をもって嚆矢とする。とはいえ、当時の映画は、主としてトーキー映画が一般化するに至る30年代の半ばまで、音の出ない活動写真、即ち無声映画サイレントが中心であり、おまけに日本では、活動弁士が活躍した点にその特徴が見出される。⁵⁾

6. 無声映画の隆盛と活動弁士の役割

日本の映画制作は、当初、歌舞伎や新派劇など舞台芸術をそのまま記録するだけの演劇映画を専らとしていたが、やがて20年代に至って純映画劇へと展開すると、次第に独自の個性を発揮するようになっていく。そもそも演劇の上演が、その都度、舞台という現場と生身の役者を欠いては成立し得ないのに比べると、フィルムは、大量生産が可能な複製芸術として、受容層の規模の拡大を実現するとともに、同時に現場の一回性を取っ払う機能をも併せもつものであったと言える。それは、元来、ローカルな地域性を稀釈し、限られた時空を越えて一般性へと開かれる可能性をも内包していたと見ることができる。ところが、そこに弁士が介在することにより、いったんは普遍性へと開かれた筈の世界が、ふたたび地域的な共同性へと媒介されるというサイレント映画特有の興行世界が出現したとも見られよう。

ところで、活動弁士（活弁）とは、無声映画を上映するにあたり、作品と観客をつなぐ媒介者であるとともに翻案者としての機能をも積極的に果たした存在であるとされるが、当初の役割は、台本のセリフを分担して読み上げる「声色弁士」のそれに限定されていた。やがて映画の紹介と解説をも担当するようになるにつれ、時には楽団をも伴って自ら登場人物を演じる「弁士」へと進化し、遂にはスターとして大いにもてはやされるような存在にまで登りつめるに至ったようである。

無声映画鑑賞会編『活動弁士 - 無声映画と珠玉の話芸』（アーバン・コネクションズ）によれば、徳川夢声に代表される「山の手派」弁士の話芸が、「感情を抑えた淡々とした語り口」（141ページ）をその特徴としたのに対し、浅草や神田といった下町の映画館で活躍した「下町派」のスタイルの基調は、「感情を

込めて謳い上げる語り口」にこそあったとされる(125 ページ)。そうした甘美にして詠嘆的な名調子が、おそらくは満場の観客を感覚的に酔わせ、画面に引き入れるに当たって大きな役割を果たしたものと思われる。

試みに、弁士の名調子ないし名セリフとされるものをいくつか引用すると、それは、たとえば次のようなものであった。

まず、第一に前説の名調子とされるもの。

本日はお早々にご来場賜りまして、厚く御礼を申し上げます。(改行)ここもとご高覧に入れますのは、尾上松之助主演の『渋川伴五郎』全十一巻。善を勧めて悪を懲らす、豪傑・渋川伴五郎が、世に仇なす悪人ばらを向こうに回し、剣をきそって立ち上がれば、雲か風か、おなじみの胸のすく大立ち回りをたっぷり。(中略)受け持ち決まれば楽屋総出、掛け合いにて及ばずながら、お囃子、鳴り物をあしらひまして、相つとめますれば、いずれさまにも相も変わらず、熱烈なるお手拍子ご声援のうちに...(67 ページ)

開演早々、このような名口上が、観客大衆の感情移入を誘発するに際し、たちまちにして大いなる効果を発揮したであろうことは想像に難くない。

続いては、ラストシーンの名セリフ、

ああ、その思い出の春の月は、霊峰白山の雪を照らし、うたつ鏡花のとけて、流れて、^{くれない}紅の涙となりて、散りて終わりぬ。風のふき、雪ぞ降る夜の北陸に、今なお残る語り草。悲恋『瀧の白糸』の完結であります。(77 ページ)

は、大いに善男善女の紅涙を絞ったものと思われる。

今ひとつ、一世を風靡した阪妻プロの代表作『雄呂血』(1925年)の名セリフを採録しておこう。

曳かれいく者、また見送る者、人の世の運命とはいえ、何と言う矛盾した世の掟であろうか?(改行)ならず者と称する者、必ずしも真の無頼漢のみにあらず。善良高潔なる人格者と称せらるる者、必ずしも真の善人のみにあらず。善人の仮面を被り、世を欺く大偽善者、今の世にもなお数多く生息することを知れ。(41 ページ)

ところで、弁士の中には、その後、トーキー映画の普及につれて、漫談家に転向した人士が少なくなかったことにも象徴されるように、自らの話芸を生かし、興が乗れば、江戸っ子口調の啖呵や方言をもまじえてパフォーマンスを繰り広げるなど、その多くは即興をも良くしたものと想像される。それはまた、真宗の和讃や絵解きといった節談説教に代表される伝統的な話芸の系譜にも連なるものであったと見なすことができるだろう。⁶⁾

7. ファシズムの台頭と「活弁」の限界

活動弁士は、解説者にして語り手、演者にして解釈者を一身に兼ねており、一座の興行を取り仕切るショーマスターの機能をも果たすという点で、本来、啓蒙家やアジテーターの役割をも十分に担いうる位置にいた存在であった。とはいえ、実態としての弁士は、客との濃密な交流を通して観客を引き込む機能は果たしつつも、結果として国民国家主義に回収されるに至る大衆の心性を前向きに育くむことはできなかった。⁷⁾

その背景を忖度するに、むろん検閲による弾圧という事情を考慮しなければならぬとしても、おそらくは、ひとり活動弁士にそうした志向がなかったというだけにとどまらず、観客の側にもまた、祝祭的な興奮状態ユーフォリアの中で、つまるところ孤独を癒してくれる同質的な共同体的世界を希求する向きが強かったからではないかと考えられる。とりわけ、地方の故郷を後にして大都市の厳しい労働いそに勤しむようになった都市大衆は、はたして活弁を媒介者とした映画館の暗闇の中に、束の間の祝祭空間を垣間見て、しばし家郷意識を刺激されたりはしなかったであろうか。もしかしたら、彼らは、何がしか人懐かしさを抱いて「盛り場」に、そしてまた映画館へと足を運んだのかも知れないのである。⁸⁾

仮にそうであったとすると、そこに欠落していたのは、溜飲を下げたりすることで自足せず、時代の問題点を粘り強く抉り出してゆく批判的吟味の手続きとでもいうべきものであり、そのような姿勢を欠いた心性が、国民国家の一員としての同胞意識ナショナリズムを煽られつつ、時至れば国民国家主義にも容易に取り込まれることになり終わるのもまた故なきことではなかったであろう。⁹⁾

このように考えてみれば、活弁という存在は、実は、キリスト教団の共同性を前提に儀式を執り行うカトリック教会の司祭になぞらえることができるかも知れない。司祭が、その祝宴を通して、神への帰依と礼拝とを事としたように、活弁もまた、儀式性と共同性を基盤に、主として映画興行という祝祭を司る役

割を担った点に、どうやらその特徴があったように思われる。ベンヤミンが言うように、元来「映画の観客がとる姿勢は、テストの姿勢」であり、「礼拝的価値をひろげることのできない姿勢である」¹⁰⁾ 筈である。それというのも、そもそも映画という映像芸術は、本来、モンタージュ技法をその構成の基盤とするが故に、観客に対して単に画面への感情移入に終始するのではない批判的検討を迫るものでもありうるからである。ところが、皮肉なことに、そこに弁士が介在することによって、かえって正反対のものへと転化し、つまるところ映画の世界を正しく吟味しそこねる結果になったと言えるのかも知れない。

このことはまた、アドルノが、たとえば今日のテレビ番組について、その「大部分が自己満足、知的受動性、軽信を生み出す、ないしは少なくとも再生産することを目ざしており、そのため、たとえその番組の表面上の伝達内容が反全体主義的であっても、けっきょくは全体主義的信条に適合するのではないか」¹¹⁾ と疑ってかかっている点とも共通していよう。この意味で、ここでもまた、もっとも切実に必要とされるのは、映画のモンタージュ的手法が示唆する批判的吟味の姿勢であろう。

そうした試みの一つとして、たとえば、ナチス・ヒトラーの台頭するさなか、『この時代の遺産』を活かすべく格闘したエルンスト・ブロッホの例を挙げることができる。ブロッホは、20年から30年代に至るもっとも困難な時代にあつて、「困窮と心痛と不確実性」¹²⁾ といった問題性を省察するに当たり、それらを決してまがいもののヒロイズムや気散じによって糊塗するのではなく、多角的視点から執拗に抉り出す営みを通してファシズムに抗する方途を探っていたのであった。¹³⁾

ところで、ヒトラーが政権を掌握した1933年前後を境に、映画興行の分野においても、トーキー映画が本格的な普及段階に至り、日本では、活動弁士が次第にお役御免になってゆく。今一度、比喩的言辞をもって歴史の推移を眺めることが許されるなら、それは、近代化のひとつの端緒をなした16世紀の宗教改革をきっかけに、カトリック教会での儀式を排し、聖書との直接的な一対一の対話と呼びかけたプロテスタンティズムの趨勢とも対比できる出来事であったと言えるだろう。こうして、映画観客は、スクリーンの画像と一対一で向き合う必要に迫られ、映像そのものとの新しい対峙の形を求められることになったと見て差し支えない。同じことは、今日、映画館のスクリーンへの対応から各人が一人ひとりで鑑賞できるVTRやDVDへの転回の構図と重ねて考えるこ

とができるかも知れない。それにしても、このことが、受け手の主体的な対応力を新たに引き出すことになったのかどうか、さらには、いかなる「読み」の可能性を切り開くに至ったのかという疑問が浮上してくることも禁じえないが、それらはまた、別の課題としなければならない。

注

- 1) 竹内誠の『江戸の盛り場・考』（教育出版）に拠ると、浅草の浅草寺には、将軍（とりわけ 11 代家斉）までが、しばしば観音詣でに出かけたという事例が紹介されており、階級社会の典型とされる江戸時代にあつてさえ、「盛り場」の享受層の意識においては、階級差は、さほど大きな意味を持っていなかったことが窺われる。
- 2) ヴァルター・ベンヤミン（川村二郎訳）「パリ - 十九世紀の首都」『ボードレー』（晶文社）所収、16 ページ。
- 3) むろん娯楽と消費を専らとする盛り場においても、サービスを提供する労働人口が不要なわけでは決してない。とりわけ「悪場所」としての性格の強い「盛り場」には、かつて歌舞伎かぶき者や制外者を中心とした「まれ人」が住み付いたように、住所不定の遊行者や渡世人、ヤクザや外国籍の人びとが蝟集するのが常であった。1980 年代の「盛り場」をルポした渡辺英綱もまた、新宿を「不法滞留者」を含めた外国人のひとときわ多い街として活写している。（『国際都市新宿で何が起きているか』岩波ブックレット No. 345 参照）。
- 4) このことは、芸能界のアイドルが、今日なお、羨うらやみと蔑さげすみという二重の視線に晒されることも無縁ではない。
- 5) 30 年代におけるトーキーの到来によってその歴史的使命を了えるまで、映画興行の現場に日本独特の活動弁士の存在を無視することはできないが、佐藤忠男の指摘によれば、日本以外に弁士を不可欠の要素と見なしていたのは、日本の影響が及んだ韓国とタイだけであったと言う。無声映画鑑賞会編『活動弁士 - 無声映画と珠玉の話芸』（アーバン・コネクションズ）4 ページ参照。
- 6) 説経から落語や講談、浄瑠璃や浪花節など、その後の芸能への流れについては、関山和夫『説教の歴史 仏教と話芸』（白水Uブックス 1026）に詳しい。
- 7) もっとも 1929 年から 32 年にかけては、社会批判的な「傾向映画」がもてはやされたりしたこともあったが、つまるところ、一時的な流行現象にとどまった。
- 8) 『都市のドラマトゥルギー - 東京・盛り場の社会史』（弘文堂）の著者吉見俊哉が、「盛り場」としての「浅草には実際、このようにそこに集う人びとと一種の共

同性を確認させていくような機会が、様々に用意されていた」(212ページ)と指摘しているように、そもそも盛り場に足を向ける人々の多くは、そこに擬似的共同性(=都市の中の村)の回復を希求していたと見ることもできるかも知れない。

- 9) もっとも、関東大震災の直後に製作された現代劇『街の子』(1924)には、大惨事^{カストロフイ}の故にであろうか、人としての生き方を再考させる名セリフがちりばめられていた。その一節を引いておこう。「罪は罪をはらみ、悪は悪を生んで、人間のあるところ、世間の存するところ、滔々として罪悪の巷たらざるはない。(改行)かくて多くの哀れなる靈魂は喘ぎ喘ぎいたずらに生より死への一路を急ぐ。ひたすら光により闇への一路を急ぐ。けれども靈魂を悪より救い、新しき力を与うるもまた人間である。人間の愛である。大地の愛が地上の生物をはぐくむように、ただ愛のみが生命の源泉である。霧のような煤煙を通して、かわりない太陽の光が地上を照しはじめた大都会の黎明 - そしてねむれる魂の、それぞれが生きんとするものすごい力で、働き始める。(改行)たとえそれが善であっても、悪であろうとも - そして私達の物語『街の子』もそこから生れる。」(83ページ)
- 10) ヴァルター・ベンヤミン(高木・高原訳)「複製技術の時代における芸術作品」『ベンヤミン著作集 2』(晶文社)所収、25ページ。
- 11) T.W.アドルノ(平沢正夫訳)「テレビと大衆文化の諸形態」『大衆の時代』(平凡社)所収、161ページ。
- 12) エルンスト・ブロッホ(池田浩士訳)「サラリーマンと気散じ」『この時代の遺産』(ちくま学芸文庫)所収、43ページ。
- 13) そのことは、今日、またぞろ猖獗^{しょうけつ}を極める、詭弁を弄することに長けたファシスト的指導者に対抗する途でもあろう。