

アーノルド・ウェスカーの『根っこ』から読み解くフォークリヴァイヴァルへの希求

廣 瀬 絵 美

1. はじめに

アーノルド・ウェスカー (Arnold Wesker, 1932–2016) は、1950 年代後半から 60 年代に登場した「ニューウェーブ (the New Wave)」と呼ばれる社会派劇作家の一人である。1958 年から 1960 年に執筆された代表的な三部作『大麦入りのチキンスープ』(*Chicken Soup with Barley*) 『根っこ』(*Roots*) 『僕はエルサレムのことを話しているのだ』(*I'm talking about Jerusalem*) では、1936 年から 50 年代後半までのカーン家の人びと、特にウェスカーの母親をモデルにしていると言われるセアラとその息子ロニーの物語を通して、彼らが志した社会主義という理想への模索とその信念の喪失を描いている。

本研究で扱う『根っこ』は、ロニーの恋人ビーティーを主人公とし、彼との出会いと破局を通して、成長するまでの物語である。ロンドンからノーフォークの農村地帯に里帰りしたビーティーは、ロニーの社会主義思想を代弁し、両親に説明しようとするが、うまく意思疎通ができない。婚約者となるロニーを両親に紹介するために田舎に戻ったビーティーであったが、最終的にロニーは現れず、ビーティーとの別れを告げる一枚の手紙が届く。今まで追い求めていた社会主義に挫折したローニーは、新しい人生を作り出し、後世に伝えようとする考えは全く無意味で、ロマンティックなものにすぎなかったと悟る (150)。ロニーに突き放されたビーティーは、彼とわかりあえなかった自分を責めるが、そこから覚醒し、ついに自分の言葉

で語り始めるようになる。「農民の家に生まれていながら、私には根っこがない。町の人と同じ——あの無意味な群衆と同じ」(154)。

ビーティーの指す「根っこ」とは「自分がどこから来たのか、自分を育ててくれるもの、そして自分の存在に誇りを感じさせるもの」(126)をいう。つまり、自分たちが何なのか、どこから来たのかというルーツを理解し、それを生きる証として肯定していく努力を人びとは失っている。なぜ人びとは惰性的に生きるようになってしまったのか。ビーティーは、一つの答えを導き出す。すなわち、アメリカ型の大量消費社会と大衆文化の浸透が、人びとを個性のない、無意味な群衆へと変えさせてしまったのだ。

安物の流行歌手や大衆向けの小説家、映画製作者に、婦人雑誌、日曜新聞に、劇画の恋愛物——やってくるのはそんなもの。そんなものだったら、何も努力しなくてもいいものね。いつでも手に入る。彼らは言っているわ。「金はどこにあるか俺らはわかっている。労働者は金を持っているから、奴らが欲しいものを与えてやれ。奴らがくだらない流行歌や、映画スターをお望みなら、いくらでも与えてやれ。やさしい言葉がほしいなら、そうしてやれ。三流品が欲しいなら、それをあてがってやれ。奴らにとって不足がなければ大丈夫だろう。それ以上求めはしないのだから。」こういう悪どい商業主義に私たちは毒されちゃっている、なのに全然それに気づかない。(156)¹

このビーティーの語りはウェスカー自身の声を代弁している。ウェスカーは、1960年の講演「ねえ、母さん、やるだけの価値があるのだろうか?」(“O Mother Is It Worth It?”)のなかで、「みなさんがなにか胸躍らせるようなものを発見したら、それを歌につくって歌う事です。芝居に組立てる事です。物語をつくる事です。それがつまり芸術というものです——一種の人間讃歌です」(*Fears* 14)と述べている。しかし、イギリスの労働組合と労働党はそれを無視し、「自分たち自身の仲間のなかに民衆文化」(*Fears* 14)を見出そうとさえしない態度にウェスカーは苦言を呈している。本来そこ

にあるはずのルーツを取り戻すには、人びとが自らの経験や感情を表現できるような芸術的創造の場を創り出そうとする積極的なアクションが重要になる。宮美美子が指摘するように、ピーティーの目覚めは、「現実の場にどのように具体化されていくのか」(7)、物語のなかでは示されていない。これは、ウェスカーが1960年代初め、労働者階級の人びとに文化を伝えるため、センター42と呼ばれる運動を起こすことにより、具現化されることになる。

センター42は、イギリスの至る所で芸術フェスティバルを開き、芝居、音楽、美術を多くの人びとに伝え、芸術コミュニティの場を創り出そうとした文化運動である。この実験的な試みは、最終的に財政難になり挫折してしまうが、ロンドンに集中していた芸術活動を地方にまで波及させたという点では評価できるだろう。

このように、『根っこ』は、センター42が起動する前に執筆され、三部作のなかでも特にウェスカーの文化への視座と展望が色濃く反映された作品であるといえる。特に『根っこ』は音楽に関する描写がとても鮮明である。第二幕では、フォークソングが劇中に使用されており、ウェスカーの民衆音楽への関心の高さと当時勃興していたイギリスのフォークリヴァイヴァルと呼ばれる文化運動の盛り上がりを感じ取ることができる。フォークリヴァイヴァルは、1950年代から60年代にかけて、急激な戦後の社会変化の中で生成・発展した民謡復興運動である。イギリスでは、LPレコードのリリースやラジオ、テレビといったマスメディア媒体やフォーククラブやワークショップといった定期的なイベントを介して、バラッドとよばれる物語歌やフォークソングを広く人びとに波及しようとした。²

ウェスカーは、この文化運動に共感し、センター42に音楽部門をつくり、地方を巡回するフェスティバルでは、フォークソングのコンサートを開いた。このように、フォークソングは、ウェスカーのオルタナティブな社会主義のヴィジョンを形成する重要な文化の一つであった。本稿では、『根っこ』のテキストにおける音楽の描き方とそれを聴く登場人物たちの態

度や言動に着目することにより、ウェスカーの考える音楽文化と社会の関係性を分析する。

2. ポップ・ソングの表象

『根っこ』が描く1950年代後半のイギリスでは、どのような音楽が聴かれていたのだろうか？ 1954年にリリースされたビル・ヘイリー (Bill Haley, 1925–81) のロック・アラウンド・ザ・クロック (*Rock Around the Clock*) が、映画『暴力教室』 (*Blackboard Jungle*, 1956年公開) のオープニングに使用されたことを皮切りに、アメリカのロックンロールがイギリスに渡り、エルヴィス・プレスリー (Elvis Presley, 1935–77)、リトル・リチャード (Little Richard, 1932–2002)、バディ・ホリー (Buddy Holly, 1936–59) の音楽が若者の間で爆発的な人気を博した。この影響を受け、イギリス国内でも、クリフ・リチャード (Cliff Richard, 1940–) やトミー・ステイル (Tommy Steel, 1936–) といったアメリカのロックンロールを継承した国民的ロックスターが誕生する。ロックンロールの他にも、アメリカの歌手コニー・フランシス (Connie Francis, 1938–) が歌う甘い感傷的なポップ・ソングも、同様に人気が高く、『根っこ』の中で言及される音楽は、このタイプの音楽である。

1958年のイギリスでは、アメリカの音楽を模倣するスタイルが支配的であったが、アメリカの影響にとらわれない音楽創作の試みがなされるようになる。アメリカのジャズやブルース、フォークソングをルーツとし、安価な楽器屋洗濯板などの身近な物を手作りした楽器を使って演奏した「スキッフル」 (skiffle) が、ロニー・ドネガン (Lonnie Donegan, 1931–2002) による *Rock Island Line* の大ヒットを機に、イギリスの若者の心を掴み、1956年から57年に一時的な大ブームとなった。スキッフルの勢いが終焉を迎えると、一部の若者は、フォークリヴァイヴアルに流れ、そこの運動の主導者であったA. L. ロイド (A. L. Lloyd, 1908–82) やイワン・マッコール (Ewan MacColl, 1915–89)、ジョン・ヘステッド (John Hasted, 1921–

2002) らが主催する、パブの一部のスペースやコーヒーハウスを借りて行われたフォーククラブに赴き、バラッドやフォークソングを学ぶようになった。ロス・コール (Ross Cole) によると、「若いボヘミアン風のフォークソング愛好者たちの集団は、ニューレフトや核撤廃運動との関わりから、頻繁にロンドンのフォーククラブやパーティザンのようなソーホーのコーヒークラブに繰り出した」(355)。

さらに、1950年代後半には、旧植民地であった西インド諸島のトリニダードから、多くの人達が移民としてイギリスに渡り、カリブソと呼ばれる音楽をもたらした。1957年のソーホーを週刊誌 *Sketch* はこう記している。「すべての街角に音楽があった——スキッフル、カリブソ、ギターの弾く音にあわせて踊るスペインの少女」(“Soho” 104)。このように、イギリスの音楽シーンにおける1958年は、アメリカ化への同化とそれに反抗する動きが対抗しあいつつ共存していたダイナミックな時代であったと言えるだろう。だが、それはロンドンに限定されており、『根っこ』の舞台であるノーフォーク州の田園地帯では、都会とは音楽事情が異なっていた。

『根っこ』の第一幕では、「水道も電気もガスも引かれていない地方のあばら屋」(70) から舞台がはじまっており、ビーティーの姉、ジェニー・ビールスが流して洗い物をしながら、最近のポップ・ソングを歌っている。家事労働する主婦から無意識に口ずさむポップ・ソングは、昔ながらの不便な田舎の生活と都市の暮らしの対比をなしており、いずれ田舎に消費社会の波が到来する予兆を示している。ウェスカーは、ビーティーを除く家族を次のように説明している。

この劇全体を通じて、登場人物の誰にも強い生命力の兆しは見えない。ビーティーの感情の突発性だけは例外である。彼らは、決まりきった田舎の習慣を続けている。一日がやってきて、夜には寝て、常に冬、春、秋、そして夏がくる。何も彼らを驚かすものはない。(93)

「強い生命力」(intense living)は、生きることの根っこを形成している。人びとは、日々の生活に従属的であるが故に、生きる喜びを失い、全てのことに無関心になっている様子が描かれている。登場人物の口から歌われるポップ・ソングは、批判精神のない、中身が空っぽになってしまっている大衆を象徴している。

第二幕第一場では、音楽の好みをめぐって、ビーティーと母親が対立する。母親は、架空のシンガー、ジミー・サムソンが歌う流行りのポピュラーソング「青空の下で君を待とうよ」(“I’ll wait for you in the heavens blue”)を気に入っているが、母親は歌の歌詞を暗記できていない。ビーティーは、この歌は「感傷的でくだらない」(119)と一蹴しながら、歌詞を一部暗唱する。

I’ll wait for you in the heavens blue
 As my arms are waiting now
 Please come to me and I’ll be true
 My love shall not turn sour.
 I hunger, I hunger, I cannot wait longer,
 My love shall not turn sour. (119)

(青空の下で、君を待っている / 今抱きしめたいと腕を広げて。 / 早く僕のところに来ておくれ。僕は裏切らない。 / 僕の愛が冷めることはない。君を待ち、待ちこがれ、もうこれ以上待てない。 / 僕の愛が冷めることはない。)

ビーティーは、この歌詞は、どういう意味があるのか、どのような気持ちになるのか、あるいは、感動し、美しいと思うか問いただす。以下は、本文からの引用である。

ブライアント夫人：ふつうにいい曲じゃないかい。

ビーティー：これを聴いて、良い気分になったりする？

ブライアント夫人：おバカな娘だね。下痢じゃあるまいし。

ビーティー：母さんと話すと頭がおかしくなりそう。

ブライアント夫人：それにね、あたし、このメロディーが好きなのさ。

歌詞なんてどうでもいい。

ビーティー：わかったわよ、じゃあメロディーね。あのメロディーは、母さんにとって、どうなの？ お腹に響いたり、心臓が鼓動を打ったり、情熱でクラクラ頭が回ったりすることある？ そう、情熱よ、母さん、それが何か知っているでしょう？ 三流品の歌に情熱なんて見つけれられないでしょう。無理よ、できるわけない。(119)

ビーティーは、音楽とは、人に生きる喜びや情熱を感じさせるものでなければならぬと力説する。しかし、母親はジュニーと同様に音楽を聴く行為を真剣に考えておらず、ただの暇つぶし程度として音楽を捉えている。

ポップ・ソングが人間にもたらすと考えられるネガティブな要素は、既にフランクフルト学派の思想家テオドル・アドルノ (Theodor Adorno, 1903-69) が指摘している。アドルノは、ポピュラー音楽を聴く人間は、「規格化」(standardization) によって容易く欺かれるとし、「興行主たちによってだけでなく、音楽そのものに内在する性質によって、自由でリベラルな社会における個人の理想とは全く相容れない、機械的反応の仕組みのなかに仕向けられてしまう」(22) と指摘している。ここでアドルノが言及するポピュラー音楽は、アメリカ型大量社会がうみだしたポップ・ソングのジャンルと並列している。予め音楽的形式が設定されている規格化された音楽は、聴き手に複雑な思考を必要とさせず、自発的・自律的思考から遠ざけてしまう。つまり、芸術音楽では、細かな構成を意識して音楽を創り出す作曲家とそれを理解できる聴衆との共有関係が成り立つが、ポピュラー音楽では、「共有関係というよりはむしろ生産者と消費者とは操作関係」(上利 23) に陥っているというのがアドルノの考えである。

『根っこ』では、ポップ・ソングを受容する登場人物たちは、音楽の内容や意味を深く考えようとせず、努力や集中力から回避させられている。ウェ

スカーは、暇つぶしとして音楽をただ消費する聴き手の態度は、生きることへの希望や情熱を失っている人びと同じであると考えている。すなわち、アメリカ型大量消費社会は、均質的・受動的・没个性的な大衆を生み出してしまっている。

一方、その反動として、家族愛・隣人愛に重きを置く労働者階級の伝統的な暮らしぶりへのノスタルジアが一部の人びとの間で強くなっていく。カルチュラル・スタディーズの創始者であるリチャード・ホガート (Richard Hoggart, 1918–2014) は『読み書きの効用』(*The Use of Literacy*) のなかで、労働者階級の若者が、ミルクバーで「ジュークボックス」から流れるアメリカの歌謡曲を聴き、アメリカ風の帽子をかぶり、ドレープ・スーツを着こなし、ハンフリー・ホガート風の振る舞いをする姿を注意深く描写し、「アメリカ的生活だと思い込んでいるいくつかの単純な要素からできている神話の世界に住んでいる」(197) と解釈している。ここで重要なことは、ホガートは、アメリカという国と創られた神話としてのアメリカ、すなわちアメリカナイゼーション (Americanization) という概念との間で明瞭な区別をしている。ジェネビエーブ・アブラバネル (Genevieve Abravanel) が「ホガートは、アメリカ人の生きた経験ではなく、アメリカナイゼーションにいたる大衆文化のプロセスこそが、脅威を与えるのだということ」を明確にしている」(129) と論じているように、アメリカナイゼーションが労働者階級の暮らし方を変え、精神的退廃をもたらしてしまうと危惧していた。

『読み書きの効用』のなかで展開される議論は、ニューレフトの政治思想を源流としている。ニューレフトとは、1956年のハンガリー動乱によるソ連の軍事介入やエジプトのスエズ運河国有化に反撃したイギリス政府の対応に幻滅した共産党員が離脱し、第三の道としての社会主義を求めて結成した政治運動である。レイモンド・ウィリアムズ (Raymond Williams, 1921–88)、E. P. トムスン (E. P. Thompson, 1924–93)、スチュアート・ホール (Stuart Hall, 1932–2014) ら知識人が関与したニューレフトは、経

済中心の既存のマルクス主義とは異なり、「文化」への高い関心と現在の社会変化への注目という特色があった(チュン 53)。

ホールは、1960年の『ニューレフト・レビュー』創刊の目的を「自分たちの時代や生き方への、何かしら直接的な感覚を社会主義運動に与えること」(1)であると明言している。この「直接的な感覚」は、まさにウェスカーの戯曲の特徴として挙げられる。ニューレフトの思想に共感していたウェスカーは、商業主義的・画一的な大衆文化の受容こそが、生きることを真剣に考えるビーティーと全てのことに無関心な家族の間に広がるコミュニケーションの分断を引き起こしていると考えた。つまり、文化とは自分たちの時代や生き方を本来反映させるべきであるにもかかわらず、大衆文化は「直接的な感覚」を麻痺させてしまっている。「私たちは三流品を欲しがっている、そうよ！」(156)と憤るビーティーの叫びは、大量生産によって作られた安価な商品が、人びとの精神を困憊させ、生きる気力や喜びを失わせてしまった現状を示唆している。商業主的なポップソングは、ホガートの言葉を借りるならば、空っぽな「綿菓子のような」(168)世界を誘う歌として『根っこ』のなかで描いているとすると、その対極にあるのは、フォークソングであった。

3. 産業フォークソング

先述したホガートの思想と類似して、ロンドンを中心に盛り上がったフォークリヴァイヴァルは、イギリス社会におけるアメリカナイズーションに対する反発がその文化運動の根源にある。A. L. ロイドは、インタビューのなかで、以下のように答えている。

まるで賄賂金かのように、エンターテインメント産業が与えるものを、ただひたすら受動的に受け取るではなく、むしろ、それとは離れて、人びとによって広く使えるような歌の形式を探し求めること、それが我々の望みです。(Gregory)

ロイドは、アドルノの思想と同じように、ポピュラーソングが、聴き手を受け身の消費者に成り下がることに危機感を感じていた。そこには音楽の作り手との音楽を介した共有関係を見出すことができない。アメリカナイズーションの動きを止めることはできないが、人びとが共有できるオルタナティブなものを創りだし、世の中に発信していくことこそが、音楽文化の発展にとって重要であるとロイドは考えていた。そのオルタナティブなものこそが、世代を超えて伝承されてきたフォークソングであり、人びとに創造力と自発性を与えることができる可能性を備えていた。

フォークリヴァイヴァルに傾倒した多くの若者は、先述したスキッフルを通し、フォークソングを知った。スキッフルの元歌は、アメリカのフォークソングからきているのだが、そのルーツを辿ると、イギリスの古くからのフォークソングやバラッドが源流としてある。イギリスのフォークシンガーのフランキー・アームストロング (Frankie Armstrong) は、スキッフルからフォークソングを知り、歌を通して、「感情や考えを伝えることを学んだ」(16)という。「恋愛、内輪もめ、労働、苦しみ、夢を見ること、希望を持つこと」(16)をテーマとする歌は、その歴史や背景について全く知らなかったにもかかわらず、「私の中の何かが… 自由や愛情を求める叫びによって、呼び覚まされた」(16)と回想している。アームストロングが語るフォークソングの歌詞やメロディーから呼び起こされた内なる豊かな感情や心の高鳴りは、まさに『根っこ』のビーティーやロニーが求める音楽的経験と重なる。彼らは、都市の草の根的なフォークリヴァイヴァルの活動に触れ、感銘を受けた若者たちでもある。

『根っこ』では、彼らのフォークシーンへの傾倒が垣間見られる情景が描かれている。ビーティーは、スポンジケーキを作りながら、「炭鉱主と炭鉱夫の女房」(“The Coal Owner and the Pitman’s Wife”) と呼ばれるフォークソングを口ずさむ。以下はその歌からの抜粋である。

Oh a dialogue I'll sing as true as me life,
Between a coal owner and a poor pitman's wife
As she was a-walking along the highway
She met a coal owner and to him did say
Derry down, down, down Derry down.

(さあ、これから歌うのは、我が人生と同じくらい、真の物語。/ 炭鉱主と貧乏な炭鉱夫の女房のお話です。/ 女房が街道を歩いていたら、炭坑主とばったり会いました。/ そこで女房は言いました「デリ・ダウン・ダウン・ダウン・デリ・ダウン」)

Good morning Lord Firedamp the good woman said
I'll do you no harm sir so don't be afraid
If you'd been where I'd been for most of my life
You wouldn't turn pale at a poor pitman's wife
Singing down, down, down Derry down. (118-19)

(おはようございます、坑主さま。善良な女房は言いました。/ 悪いことはいたしませんから、どうぞ怖がらないで。/ もし私が人生の大半を過ごしたところに、あなたがいたならば、貧しい炭鉱夫の女房の顔みて青ざめていないでしょうに。/ ダウン、ダウン、ダウン、デリ・ダウンと歌いながら)

ビーティーは、この歌を「炭鉱夫の歌」(A coalmining song) であると母親に説明する。『根っこ』では、歌の一部しか取り上げられていないが、その後の物語は、非常に機知に富んでいる。女房は、地獄から戻ってきたのだと炭鉱主に話す。どのようにして地獄から戻ってきたのかと炭鉱夫は女房に聞き出すと、女房は、悪魔たちは、貧しい民を地獄の外に出し、卑しい金持ちに場所をあげていると説明する。地獄の悪魔は想像以上に残酷だと聞かされ、慌てる炭鉱主に、女房は炭鉱主のもとで不当に働く炭鉱夫たちに、正当な賃金を払うように約束すれば、地獄からは逃れられると助言する。炭鉱主は、女房の条件を飲み、賃金の引き上げに同意する。

炭鉱歌「炭鉱主と炭鉱夫の女房」は、A. L. ロイドが1952年に編纂・刊

行した『来たれ、全ての大胆なる坑夫たちよ』(*Come All Ye Bold Miners*)に収録された歌である。同書には炭鉱労働者の労働歌や恋愛、余暇、高山災害、ストライキを扱った約67曲の炭鉱歌を含んでいる。ロイドによると、この炭鉱歌は、イギリスの北東部ダラムのショットン・ムーアと呼ばれる村に住んでいた炭鉱夫ウィリアム・ホーンズビー(William Hornsby)によって創作されたと言われている(*Come* 137)。ロイドは、この歌の起源を、ダラムで起こった1844年のストライキに由来すると指摘している(*Come* 137)。このストライキでは、35000人から40000人もの炭鉱夫が参加し、20週間もの間、貧困と飢餓に耐えた。『根っこ』では、この炭鉱歌のなかにそもそもあった連帯の精神は失われ、歴史的背景を知らないピーティーは、ただ心地よく家事をしながら、この歌を口ずさんでいる。

ロイ・パーマー(Roy Palmer)によると、「炭鉱主と炭鉱夫の女房」は、パフォーマンスの質を上げるために、ロイドによって、歌詞に部分的な変更を加えている。ここのロイドの伝統歌のアプローチとして議論される点として、バラッドやフォークソングをより現代の人びとに歌いやすいかたちに直したということ、そして長い年月をとおして不完全なかたちになってしまったバラッドやフォークソングに新たな手を加えることで、より美的で情感に訴えるものに仕上げようとした意図があげられる。ウェスカーがロイドのフォークソングの改作についてどれ程理解していたかは不明だが、「炭鉱主と炭鉱夫の女房」に、ポップ・ソングとは異なる人間味あふれる歌詞とメロディーに深く感銘を受けたのだろう。おそらく、ウェスカーは、ロイドの炭鉱歌謡集を読んだか、あるいは、1957年にフォークソングを専門とするレコード・レーベル Topic からリリースされたイワン・マッコールのアルバム *Shuttle and Cage: Industrial Ballads* に収録された「炭鉱主と炭鉱夫の女房」を聴いた可能性は十分に高い。

「炭鉱主と炭鉱夫の女房」が示すように、戦後のフォークリヴァイヴァルの試みの一つに、田園に残るフォークソングだけではなく、今まであまり光が当てられてこなかった「産業フォークソング」(Industrial Folk Song)

と呼ばれるジャンルにも目を向け、広く波及させようとしたことが挙げられる。19世紀後半から20世紀初めに勃興したイングランドのフォークリヴァイヴァルでは、都市化・産業化により、田園に残るフォークソングが消滅してしまうだろうという危機感のもと、収集家たちによって、フォークソングやバラッドの収集が熱心に行われた。つまり、この収集家にとってフォークソングとは、産業革命以前の農村社会を想起させる過去の産物であった。だからこそフォークソングが完全に失われるまえに記録し保存するという活動こそが重要であった。

それに対しロイドは、フォークソングとは農村地域に限られたものではないとして、一世代前のフォークソング収集家の見解に異議を唱えている。

フォークソングや詩の創造は、100年前（つまり19世紀半ば）、あるいはそれ以前に、産業労働者の手や口にはば全面的に受け渡された。農村地帯での歌のパフォーマンスは、かつてのように力強くなくとも未だに続いているが、実質的には1850年代までには村のなかで新しい歌が創られることはなくなった。産業地帯ではそうではない。炭鉱労働者、その他の労働者たちは彼らの歌を創り続けていたのである。
(*Folk Song* 319)

人びと田舎から都市に移動したとき、彼らは自分たちの歌を創るという伝統的な習慣も自分の身体とともに持ち出した。ロイドの見方にたてば、フォークソングとは、社会や経済のダイナミックな動きに対して変容を遂げるものであり、歌の中身が変わったとしても、人かが歌を表現し創るという営みには必ず連続性が見出せるものであった。ロイドは、「産業フォークソング」を「労働者たちの直接的な経験によって創られた土着的 (*vernacular*) な歌の一種」であり、「彼ら自身の関心事や望み」(*Folk Song* 317)を表現している歌であると定義している。つまり、「産業フォークソング」とは、労働者たちが自分たちの経験や生活、感情や葛藤を歌にして自発的に表現し創り出していくプロセスそのものでもあった。それは彼らが労働

者階級としての階級アイデンティティを創出するのに歌が重要な意味を持ったことにつながる。

このようなロイドの思想はニューレフトの歴史家 E.P. トムスの『イングランド労働者階級の形成』(1963)に影響を受けており、トムスによる階級についての以下の規定に依拠している。

人びとが(継承されたものであれ、共有されたものであれ)経験を同じくする結果、自分たちの利害のアイデンティティを、自分たち同士で、また自分たちの利害とは異なる(通常は敵対する)利害を持つ他の人びとと対抗するかたちで感じとってはっきりと表明する時に、階級は生じる。(9-10)

ロイドはトムスの階級規定をフォークソングに応用し、フォークソングとは「労働者の共通経験から生じ、自分たちの利害やアイデンティティを表明するものであり、それは通常、彼らの雇用主の利害とは対立しているものである」(*Folk Song* 179)と議論を展開している。階級意識とは、共通の経験の結果として創りだされたという思想は、ウェスカーの考えるルーツに置き換えることが可能なのではないか。ルーツとは家族や家系といった単元的なものではなく、ビーティーの言葉を借りるのならば、「いろんな事柄が起こって、いろんな事が発見された、人びとは考え続け、改善し、発明したりした」(154)。すなわち、人びとの経験の総体であるという。しかし、大衆は、総体的な経験の一部であるにもかかわらず、その事実に関心であろうとしている。

ウェスカーが、ビーティーに「産業フォークソング」を歌わせる設定にしたことは、単なる偶然ではなく、その背景や思想に十分に共感したからだろう。ウェスカーは、先述した 1956 年のハンガリー動乱によるソ連の軍事介入に幻滅し、第三の社会主義を追求するニューレフトに政治的信条を置いていた。「産業フォークソング」は、既存のマルクス主義の枠組みだ

けでは説明できない、労働者が自発的に歌を創作・表現し、共同体内あるいはもっと広い社会に訴えかけようとする政治的・文化的磁力を内在している。

4. フォークソングが見据える未来と課題

『根っこ』では、フォークソングの音楽性をもつ人を巻き込んでいこうとするダイナミックな力を、ウェスカーが求める社会主義の一つの形として示すシーンがある。第二幕の終わりに、ビーティーは、母親にフランス人作曲家ジョルジュ・ビゼー (Georges Bizet, 1838–75) による『アルルの女組曲』(*L'Arlésienne Suite*) のレコードをかける。

ビーティー：さあ、聴いて。これは簡単な音楽。何も高尚なもんじゃない。ただど生気が溢れているわ。それがあの人の言う社会主義っていうものなのね。「いいかい」って、あの人はいう。「社会主義っていうのは、年中、喋っているものじゃない。生活すること、歌うこと、踊ることなんだ、自分の身のまわりに起こっていることに興味を持つことなんだ、人びとと世界について気にかけることなんだ。」(135)

そして、ビーティーは、母親を踊りに誘う。ビーティーは、「コザックの踊りと水兵のホーンパイプ・ダンス」(135)を混ぜたような自己流の踊りを始める。気持ちが高ぶるビーティーは、手拍子をうち、踊り続ける。その姿をみて、しかめっ面をしていた母親は微笑み、手拍子をうち始める。この場面では、劇中を通して、終始、分かり合えないビーティーと母親が、音楽を介して、一つになる瞬間である。『アルルの女組曲』は、クラシック音楽でありながら、第一組曲の前奏曲には、フランスのプロヴァンス地方のフォークソングに基づいて作曲されており、劇中に流れるのは、まさにそのメロディー部分にあたる。フォークソングの韻律がもたらす一体性と人びとを引きつける磁力に、ウェスカーが考える第三の道としての社会主義のヴィジョンを投影することができるだろう。

しかし、ビーティーと母親が共感し合うのは、このシーンのみであり、二人は理解し合うことはない。『根っこ』のなかで、ウェスカーが最終的に問題とするのは、田舎にすむ人びとに十分な豊かな文化の土壌が培われていないことである。フォークソングに無関心な登場人物の描写から示されるように、もともと地方にはフォークソングが実際に歌われていたが、戦後、一部の歌い手をのぞいて、もはや民謡は、生活の一部ではなくなってしまった。自分たちの仲間のなかに「民衆文化」を見出そうとしないこと、「仲間の老人たちの死とともに、歌や民謡の豊かな宝庫が消えてしまうこと」(Fears 18)にウェスカーは嘆いていた。『根っこ』が執筆された1958年の時点では、フォークリヴァイヴァルは稼働していたものの、その活動はロンドンの中に集中しており、地方にまでは波及していなかった。それは、フォークソングに対するビーティーと母親の温度差から明らかに読み取ることができる。

物語はビーティーの目覚めによる独白で終わるが、ウェスカーは、この目覚めを何らかの具現的な形にしていく必要性があった。その結果が、冒頭で触れたセンター42である。その目的は、短い労働時間と余暇を与えられた労働者階級の人びとに「共同体の生活における芸術の重要性」(Trade Union Congress 435)を伝えるためであった。労働組合の支援を得たのち、ウェリンバラ、ブリストル、ヘイズ、レスター、バーミンガム、ノッティンガムの6都市でフェスティバルを開催した。各フェスティバルは1週間続き、音楽部門では、フォークソングのコンサートやパブでのフォークソングのイベントが行われ、伝統歌を人びとに伝える機会を設けた。小野二郎によると、フォーク・ソングコンサートが出し物の中でもっとも人気があったという(340)。

ブリストルのインディペンデント・レーベルをセイディスク・レコーズ(Saydisc Records)を創設したゲフ・ルセーナ(Gef Lucena)は、センター42がブリストルに来たことは、地方のフォーククラブシーンを活性化させたと回想している(Been 130)。センター42は、それぞれの地域の歌い手

を結びつけ、歌のレパートリーやスタイルを共有し合うコミュニティーを創りだした。センター 42 自体は財政難で失敗するが、フォークリヴァイヴァルの観点からすると、地方の波及性という点で、実りの多い文化運動であったことがわかる。

このように、『根っこ』は、文化という側面から社会主義を根本的に問い直した作品であり、音楽はそのヴィジョンの核心の一部を成している。ウェスカーは BBC のラジオ番組 *Desert Island Discs* に 2006 年に出演したとき、共産党員の家族との生活について質問され、寝室からこっそり抜け出し、両親と仲間たちが、話し合い、議論し、歌を歌いあっていた光景を眺めたことを回想している（“Arnold”）。ウェスカーにとって、音楽とは、人間らしさへの讃歌であり、これこそが社会主義の根本的な美德であった。『根っこ』から読み取れる音楽と社会の密接な関係性、さらにフォークソングの社会的・文化的役割を紐解くことにより、ウェスカーの社会主義へのヴィジョンやセンター 42 の実践的な活動に、新たな知見を与えることができるだろう。

（謝辞：本研究は JSPS 科研費 22K13075 の助成を受けたものです。）

注

1 『根っこ』の翻訳は全て執筆者によるものだが、木村光一訳による翻訳も一部参考にしていく。

2 イギリス・アメリカのフォークリヴァイヴァルについては Mitchel Brocken (2003)、Brita Sweers (2009)、Ronald D. Cohen and Rachel Clare Donaldson (2014) を参照。

3 *Rock Island Line* の歌は、もともと囚人によって歌われた労働歌であった。この歌は 1934 年にアメリカの民俗学者ジョン・ローマックス (John Lomax, 1867–1948) によって録音された。その歌をトレイン・ソングとしてアレンジしたのが、フォーク・ブルースシンガーのレッド・ベリー (Lead Belly, 1888–1949) であった。詳しくは Billy Bragg (2017) を参照。

4 この時代の代表的なフォークソング収集家セシル・シャープ (Cecil Sharp, 1859–1924) は、*English Folk-Song: Some Conclusions* (1907) のなかで、フォークソングを「コモン・ピープル (Common People)」の歌であるとし、それは具体的には「農夫 (peasant)」を想定していた (2–3)。従って、田園の消失とともに、「10 年

たたないうちにイギリスのフォークソングは消滅してしまうだろう」(120)と予想していた。

参考文献

- Abravanel, Genevieve. *Americanizing Britain: The Rise of Modernism in the Age of the Entertainment Empire*. Oxford UP, 2012.
- Adorno, T. W. “On Popular Music.” *Studies in Philosophy and Social Science*, vol. 9, 1941, pp. 17–48.
- Armstrong, Frankie. *As Far as the Eye Can Sing: An Autobiography*. Women’s Press, 1992.
- “Arnold Wesker.” *Desert Island Discs*. BBC4, 22 Dec. 2006.
- Bean, J. P. *Singing from the Floor: A History of British Folk Clubs*. Faber & Faber, 2014.
- Bragg, Billy. *Roots, Radicals and Rockers: How Skiffle Changed the World*. Faber & Faber, 2017.
- Brocken, Michael. *The British Folk Revival: 1944–2002*. Ashgate, 2003.
- Cohen, Ronald D. and Rachel Clare Donaldson. *Roots of the Revival: American & British Folk Music in the 1950s*, U of Illinois P, 2014.
- Cole, Ross. “Industrial Balladry, and the Politics of Realism in Cold War Britain.” *Journal of Musicology*, vol. 34, no. 3, 2017, pp. 354–90.
- Gregory, Mark. “A. L. Lloyd Interviewed, 1970: Folk Songs, Industrial Songs, the Folk Revival and Other Music.” *The Oral History of the National Library of Australia*, 20 Sep. 1970, <https://www.mustrad.org.uk/articles/lloyd.html>.
- Hall, Stuart. “Editorial.” *New Left Review*, vol.1, no.1, 1960, pp. 1–3.
- Lloyd, A. L. *Come All Ye Bold Miners*. Lawrence & Wishart, 1952.
- . *Folk Song in England*. Lawrence & Wishart, 1967.
- Palmer, Roy. “A. L. Lloyd and Industrial Song.” *Singer, Song and Scholar*, edited by Ian Russell, Sheffield Academic P, 1986, pp. 125–45.
- Sharp, Cecil. *English Folk-Song: Some Conclusions*. Simpkin, 1907.
- “Soho En Fete” *Sketch*, July 31, 1957, p. 104.
- Sweers, Britta. *Electronic Folk: The Changing Face of English Traditional Music*. Oxford UP, 2005.
- Trade Union Congress, *Report of Proceedings at the 92nd Annual Trades Union Congress*. Authority of the Congress and the General Council, 1960.
- Wesker, Arnold. “Roots” *Play 1: The Wesker Trilogy*. Methuen, 2001.
- . *Fears of Fragmentation*. Cape, 1970.
- 上利博規「アドルノのポピュラー音楽批判の限界——音楽文化の組み替えのために」『人文論集』52巻1号、2001年7月31日、17–37頁。
- ウェスカー、アーノルド「根っこ」『ウェスカー全作品1』木村光一訳、晶文社、1961年。

小野二郎「芸術運動とユートピア」『ユートピアの構想 小野二郎著作集 3』晶文社、1986 年。

チュン、リー『イギリスのニューレフト：カルチュラル・スタディーズの源流』彩流社、1999 年。

トムスン、P・エドワード『イングランド労働者階級の形成』市橋秀夫・芳賀健一訳、青弓社、2003 年。

ホガート、リチャード『読み書きの効用』香内三郎訳、2003 年。

宮芙美子「反体制作家の模索——アーノルド・ウェスカー評伝」『現代演劇』7 号、英潮社、1997 年。

