

「歌は世にもつれ」への誘い^{いぎな}

張 佳能

先日開催された細川周平氏の講座のチラシに掲載されているプロフィールは、以下の軽妙な一節で締めくくられている。

「黒船来航から終戦まで約百年間の音楽史をさまざまな切り口から研究している。特に流行歌、ジャズ、メディアの場면을重視している。標語は「歌は世にもつれ、世は歌にもつれ」。

第三巻の序章に出てくるこの「標語」をプロフィールで掲げるほど、著者は気に入っている。「歌は世につれ、世は歌につれ」の素朴反映論に終わりがちな流行歌史と一線を画したところを自負しているのだろう。言葉遊びのうまさもさることながら、一文字を入れただけで深みが一気に増し、単なる批判を軽やかに乗り越えたのも驚嘆すべきである。従来の編年体流行歌史とは対照的に、著者は常に同時代の似通った現象や人物を比較の形でその「もつれ」を論じている。「書生節（演歌）」と「レコード歌謡（流行歌）」、寮歌の継承と民謡の保存、東海林太郎と同時代の歌手… その中身については議論の余地が残るかもしれないが、この「編年体のかたちでは落ちこぼれる歌謡史の諸側面を拾い上げたい」という姿勢は、縦で書かれてきた単純な流行歌史にはない、横に無限に広がる複雑な流行歌史の可能性を提示する意味においては重要である。

著者は第三巻の序章で戦後の流行歌史回顧の波を大まかに三つに分けた。第一の波はテレビとLPレコードが普及し、明治百年にあたる一九六〇年末である。この時期には「懐メロ」ブームが起り、多くの体験談、インタビュー、歴史書などが世に送り出された。第二の波はさらに充実した複製盤を可能にしたCDが現れた一九九〇年代で、戦後世代の音楽的な趣味によるヒット曲史観への対抗が見て取れる。第三の波

は二〇一〇年代であり、ネット世代が蒐集家的見地から掘り出し物に関心を持ち、上の世代とは違う視点から歴史を掘り起こしている。「LP世代の郷愁」でも「CD世代の批評」でもないこの新しい世代は、「SPへの骨董的好奇心」があるという。著者は自身を「第二の波の末席」に据え、上の世代より紙史料を活かしているが、下の世代ほど録音物の収集に重きを置かず流行歌史の研究に挑むと述べている。「第三の波」はおそらく近年SPレコードの音源を熱心に復刻している若い蒐集家を念頭に置いているだろう。評者たちのような「YouTube世代」(?)がその範疇に入っているどうかはわからないが、動画サイトによってSPをはじめとする無尽蔵の音源が簡単に入手できることで、包括的な研究をしたがる反面、常にまだ何かの未発見の資料が残っていないか、という不安にさらされる。著者の「代表曲やジャンルから解明する」という目標設定は一見、従来の流行歌史観と同じ危うさを抱えているように思えるが、通史という体裁と分量を考慮すれば現実的な書き方であろう。

「股旅小唄」の章はまさにそれを端的に示している。著者は股旅小唄の歴史全体を俯瞰するのではなく、代表曲の《沓掛小唄》と《赤城の子守唄》に焦点を絞って、独自の「東海林太郎論」を展開してゆく方法を採用した。第一節「股旅小唄の誕生」は長谷川伸と《沓掛小唄》から股旅物の始まりを論じる。松井須磨子との対立で芸術座から脱退した澤田正二郎が新しい一座を立ち上げ、新国劇と名乗り股旅物の舞台となったことから、「芸術座は一方で晋平—須磨子の劇中歌から書生節—新民謡—晋平節へという流れ、もう一方で新国劇—剣劇—股旅映画—股旅小唄という流れを生み出した」と、《東京行進曲》と《沓掛小唄》の「親戚関係」を明かした。『キネマ旬報』の映画『沓掛時次郎』への酷評について、「もともと小唄映画全般に冷たい同誌だけに、時代物に設定を移されればなおさら認めがたかったのだろう。これは辛口批評家の言で、一般の観客は馴染みの歌がレコードで折々流れるだけで満足しただろう」と、大衆の現実に取り添う姿勢も窺える。また、著者は長谷川による歌詞を入念に分析し、そこには従来のさすらいテーマの歌には聴こえてこない「世間の重み」が表現されていると指摘した。

《沓掛小唄》によって義理と人情の板挟みなどの要素が股旅物の定番となったが、画期的な作詞とは裏腹に作編曲に精彩を欠くと結論づけた著者は、第二節「歌謡芸術家、東海林太郎」で股旅小唄の大御所を取り上げる。文学—演劇—映画—歌謡のタイアップにさらに浪曲の設定が加わり、股旅小唄という新境地を開いた《赤城の子守唄》とその歌い手の東海林太郎は、股旅小唄の歴史を語る上では避けて通れないだろう。西洋芸術音楽に憧れ、声楽志向を持ちながらも、洋楽的な発声法を崩して、音楽学校出身者と三味線伴奏の間の不協和を克服した東海林太郎の「あたりまえ」の唱法は、

専門教育なしの流行歌手の台頭のきっかけとなったという。著者は東海林太郎の「和洋合声」を高く評価している一方、《赤城の子守唄》の「やくぎ者を人の親に重ねた」という佐藤惣之助の着想の斬新さにも言及している。ほとんどの歌謡史では忘却されている佐藤惣之助に少し触れるだけでも意味があるが、この戦前の大衆歌謡に大きな功績を残した重要な作詞家のことこそ、大いに語ってほしいところだった。第三節「流転する歌謡」は、東海林太郎の大陸歌謡《国境の町》をあげ、股旅小唄の舞台が「内地」から「外地」へと書き換えられていくことに触れ、東海林太郎とは異なる上原敏の緩やかな唱法、《妻恋道中》や《流転》で股旅小唄のヒットを飛ばした作詞家の藤田まさとについて論じた。上原敏と《妻恋道中》の分析、「藤田（まさ）は若い頃プロレタリア詩をかじっていたが、渡世人を弱い立場の民衆の英雄とする歌詞で商業的に開花した」などの指摘は精彩に富んでいる。

欲張りなことを言えば、藤田まさとについてはもう少し触れてほしかった。早逝の佐藤惣之助とは逆に、戦前から股旅小唄を量産してきた藤田まさとは戦後になっても長い間活躍し続けており、とりわけ「今の世の中、右も左も真っ暗闇じゃござんせんか」という鶴田浩二の名調子で知られる、《傷だらけの人生》（昭和四五年）は戦後の股旅小唄の傑作とも言える。東海林太郎目線の股旅小唄（戦前戦中）史は著者によって論じられてきたが、藤田まさとを軸に股旅小唄の貫戦史を紐解くことも可能であろう。ともあれ、近年では映画の文脈での研究が進んだ股旅物を音楽面から捉える研究として、非常に刺激的な論考であるには違いない。

一方、裏話にはなるが、読書会の時では股旅小唄に「子守」の要素がなければならぬと錯覚(?)したメンバーがおり、渡世人風情の評者に思わぬ「盲点」を気づかせてくれた。著者は《沓掛小唄》や《赤城子守唄》を強調したあまりに、股旅物に背景知識のない読者にそのような印象を与えたのも不思議ではない（もちろんこれは著者の責任とは言いがたいが）。しかし、東海林太郎が股旅小唄を不動のジャンルとして確立させた功績があったとしても、彼ひとりの経歴や唱法が股旅小唄の歴史を代表しているわけではない。本章では上原敏が東海林太郎との対照として挙げられ、小畑実についても少し言及したが、《大利根月夜》（昭和一四年）の田端義夫が出てこないのは淋しい。また、戦後の東海林太郎の股旅物が不発に終わり、戦前歌手の復活の難しさが語られるが、股旅小唄自体は戦後各地の「やくぎ踊り」で継承されており、戦前の歌手でも岡晴夫や小畑実などは戦後になっても長い間人気を保っていた。

そして股旅小唄が一九六〇年代に「新たに演歌と呼ばれた土臭いジャンルの本流のひとつとして、着物姿のずっと若い歌手によって復活した」という本章の締めの一文は、名指しこそしていないものの、おそらく先日引退宣言をした某ベテラン歌手の

ことであろう。この「若い歌手」がヒットを飛ばすまでの間、先の「やくざ踊り」など以外にも、例えば股旅小唄《次男坊鴉》（昭和三〇年）で知られる白根一男などの新世代歌手が挙げられる。これらの現象は「股旅小唄論」というよりも「東海林太郎論」である本章の関心ではないかもしれないが、敗戦から一九六〇年代までの間における股旅小唄の変容や再受容は、「東海林太郎」というキーワード／キーパーソンだけでは捉えきれないだろう。舶来音楽の衝撃や在来の歌舞音曲との連続／断絶を重視し、「レコード歌謡／流行歌」が開花した頃を複眼的に捉える第三巻に至るまで、先に二巻の紙幅を費やした一方で、レコード歌謡（の背後にある産業体制）が戦後も長い間存続していたにもかかわらず、従来の流行歌史と同じく「終戦」を区切りとすることにも、いささかの違和感が拭えない。「注」に散らばっている「戦後」という言葉や著者自身の体験談を読みながら、その博識が本文の中で発揮しきれていないのが残念に思えてならない。

もちろん、第一巻の「寮歌」章の書き出しのように、著者の体験が前面に出るような箇所もある。

「弊衣破帽、袴に高下駄といういでたちの中高年の男性が肩を組み、太鼓に合わせて上体を右に左に揺らしながら放歌高吟、蛮声をあげる一私も平成九（一九九七）年、日比谷公会堂でその光景を間近に見て、圧倒されたことがある。」

細川氏は、「学校唱歌の通俗化」の一環である寮歌を「旧制高等学校の学生歌の総称である」と定義づけ、近代初期の高等教育と音楽史の交錯を論じた。第一節「歌う高校生」は、寮歌を細かく分類し、寮歌以前に存在した学生による俗謡や演歌の替え歌、対校試合応援での需要、そして精神性を強調する校風論の影響を指摘している。第二節「豊作の一〇年」は、楽譜が残る最初の学生作曲の寮歌が発表された一九〇〇年からの数年間に、《嗚呼玉杯に花うけて》（一高）や《紅萌ゆる》（三高）などの現在でも名高い寮歌の代表曲によって、寮歌の定型化が促されたという。詩吟との「共鳴」関係によって「土着の文芸や音曲からの連続性」が見出せるという指摘も興味深い。その論をさらに進めたのは、第三節「放歌高吟」である。西洋的な合唱とは異なり、寮歌斉唱はあくまでも坂田有三の言う「独吟の集合体」であり、声を合わせた連帯感を通じて「我ら」を感じる。著者は「吟」の実践を具体的に取り上げ、「（楽譜に書かれた）近代化に対する抵抗」と見なしている。学生たちは楽譜通りのヨナ抜き長音階に従わず、短音階化（都節化）した「歌い崩し」を正統と主張するほど「音楽化」を嫌うという特徴から、楽譜に頼らない口伝えで旋律が変わることは自然であると指摘している。著者が最後に述べたように、寮歌は戦後の旧制高校の終焉と全寮制という伝承基盤を失い、「歌だけでなく歌った場が懐かしい」という内輪で共有される独

特のノスタルジーとなった（実のところ、評者も本読書会での議論が盛り上がり欠けたことから、若い人の寮歌に対する馴染みの薄さを感じた）。

評者は旧制旅順高校の逍遙歌について論文を発表して「寮歌研究」の末席に名を連ねているが、ここでは多くを語るまい。あえて指摘するならば、初期の寮歌には「歌い崩し」の現象が見られるとしても、口伝えにもかかわらず、戦後までほとんど旋律のずれがないという作品もあるように、旧制高校生と新制大学生に共通する音感の良さが見て取れるケースには留意すべきであろう。また、「バンカラ」、「放歌高吟」、「歌い崩し」といった寮歌につきまとうキーワードは、戦後の「寮歌祭」による「正調化」や旧制高校生の郷愁によって過剰に強調される側面があることは、すでに近年の研究に指摘されている。本章は九〇年代に書かれた論文の改訂版であり、戦前の寮歌に関する文献を中心に興味深い検証を行ったが、戦後に「旧制」となってから「正統」とされるこれらのキーワードから見た戦前の「寮歌」は、結果的に戦後に創られた寮歌のイメージに沿った考察になる危うさを内包しているのではないか、というのは杞憂だろうか。著者もこうした問題を意識したのか、本章の最後に《琵琶湖周航の歌》を例にあげ、バンカラの対極としての「三拍子系の叙情」に触れている。全体の分量から見れば「おまけ」感がなくもないが、讃美歌の影響や、吉田千秋の藤村調の叙情詩を三拍子系の曲に落とし込む才能についての議論は、短くはあるものの示唆に富んだ考察であり、寮歌研究の切り口がまだまだ尽きないことを示してくれている。

以上、著者の膨大かつ巨視的な考察に圧倒され、筆がなかなか進まなかったが、個人担当の三章をまとめて感想を述べてきた。この書評集の本題―「私たちにとっての近代日本音楽史」―はいささか凡庸な気もしなくはないが、柔らかい言葉でこの漠然とした集いを鋭く捉えていると思う。しかしよく考えてみたら、本読書会の唯一の「外人」メンバーとして日本の大衆音楽を研究していなかったら、「日本音楽史」は自分にとってほとんど関係ないものであり、否応なくさまざまな「日本音楽」を聴いてきた／聴かされてきた会の諸君とは違い、「日本音楽」という概念自体すら自明ではない。かといって、「外人の目から見た細川本」みたいな逆手に取るようなスタンスで書評を執筆するのも、研究者の矜持(?)からは抵抗感がある。それでも最後に、「YouTube世代」の評者と「日本音楽」の出会いには著者の存在が大きかったことに触れておきたい。

細川周平という名前を初めて知ったのは留学の少し前、まだ音楽研究にほとんど関わっていない頃だった。たまたま YouTube で渡辺はま子が大陸歌謡を唄う映像に興味をそそられ、調べていくうちに真っ先に目についたのが著者の論文だった。来日後、この「大陸歌謡」という不思議なジャンルへの関心を抱えて、気ままにそれについて

論文（っぽいタイトルの研究ノート）を書いた。その際に参照した重要な文献の一つはやはり、「細川本」の大元となった『ミュージック・マガジン』の連載だった。その綿密な考察は、当時まだ「歌は世につれ」史観につられていた評者にはうまく消化できなかった。しかし、その論文のおかげで「トントン」拍子で話が進み、音楽学の世界へと飛び込めた。これがいま、この「トントン」史観と銘打つ巨著の「章評」を執筆している所以である。やや大げさな言い方ではあるが、評者が大衆音楽研究に辿り着くまでの長い道のりの起点は、まさに渡辺はま子の歌と細川周平の論文だったのだ。