

民謡・はやり唄・流行歌-メディアとしての「うた」と社会-

メタデータ	言語: jpn 出版者: 明治大学文芸研究会 公開日: 2015-08-07 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 中江, 桂子 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10291/17359

民謡・はやり唄・流行歌

—メディアとしての「うた」と社会—

中 江 桂 子

一、限界芸術としてのうたのちから

歌は世につれ世は歌につれ、というフレーズはあまりにも有名だが、いつの世も人々の生活の傍らには歌がある。庶民の周りにあふれる歌の発達について、鶴見は次のように記述している。

歌は、人間の肉声のもつ音楽的価値を磨きかけていく方向に発展してゆくのと、言語のもつ音楽的価値をみがきあげてゆく方向に発達していくのと、二つの道筋

をとる。純粹芸術の様式としての声楽は、人間の肉声のもつ音楽的価値を引き出す仕事を主として取り組んできた。大衆芸術の一つの様式としての流行歌は、それぞれ民族がそれぞれの時代に用いた言語の音楽的価値を引き出すことに大きく力をさいてきた。この意味で、流行歌はそれぞれの時代の社会で、ぐるぐるまわる「ふしことば」という限界芸術の様式と密接な関係をもって発展してきた。¹⁾

鶴見のいう「限界芸術としての歌」とは、大衆の生活のなかで生活のリズムとともに歌われる文化である。ど

んな歌であっても、大衆によって好まれ広く歌われるためには、その歌の出自がどのようなものであれ、大衆の生活に滲む情感をそこに湛えている必要がある。労働や祭りなど人生と生活にかかわる表現を言葉遊びのように遊びながら、リズムを同調させながら、労苦を乗り越える弾みとして、歌う。その歌は、日々の労働のなかにある苦惱も悲哀も、生活に滲む情感がリズムや節まわしのなかに溶け込ませている。だからこそ、歌を唱和することを通じて人々は同じ生活文化を共感し合い、繋がりを意識するのだ。このような生活に密接にかかわる歌の力について、柳田國男は「三千年の久しきに亙って、泥と水滲を友とした日本の穀作農が、歌の力を假ること無くして尚その同じ形式を保ち得たらうといふことは、恐らくは想像の外である」とまで言い、労働歌とともに文化の様式とかかる心情をもまた伝承されてきたことを述べている。そしてこの歌が、「即時に總括的に一度に群れ（集団）を動かすだけの作用」（括弧内筆者）をもち、「なんらかの共同生存のために役立った」²³ため、これを「民謡」というのだ、という議論を展開している。生きることとは基本的に苦しみとともにあるものであり、そのなかで、歌が人びとの共通のよりどころとなることによっ

て、文化と生活がようやく保たれるという歴史の側面を、柳田は見逃していない。

小川近五郎は、大衆の生活に密着した歌のルーツとその特質を知るためには、民謡まで遡る必要があると論じている。²⁴小川によれば、民謡は元来、労作の歌や生活上の心境を述懐した歌とかが多く愛唱されていたが、そのなかのいくつかは、地方色が濃すぎたり切実感に欠けていたりして一地方民謡に終わるが、そのほかのいくつかは、地域的な限界を超えて一般大衆に共鳴を与え、結果的に大衆を牽引するような「はやり唄」として普及することになったという。小川は、「地域性に根付いていること」と「民族性のあらわしていること」との二つを民謡の特徴としているが、それは、歌が地域によって様々に異なる具体的な生活とかかわり、その支えとなることがあるためである。しかし、具体的な地域を離れてもお多くの人々の生活と心情に訴える表現は、替え歌や節回しにおけるその場の歌い手の自由な変更や展開を含みながらも、ひろく社会に共有される「はやり唄」となる。

近代日本社会が次第に発達してくるにつれ、地域のつながりを離れる都市生活者があらわれる。伝統的な地域

文化に根付いた民謡とは異なる、都市生活の貧しさや苦勞をうたいながら歩く人々があらわれる。演歌はこのような時代の中で生まれた、都市労働者にとっての民謡であり、これは必然的に、階級的な生活事情の訴えに結びつくことになる。

添田唾蟬坊の壮士節は、間接的ではあるが自由民権運動の流れをくむものであり、社会運動と結びつきながら流行した。しかし、社会運動の若い壮士たちで作られた青年倶楽部のなかには、運動のみに乱暴なゴロツキにちかい壮士も含まれていたため、庶民の情感に寄り添おうとする演歌師にとつてはジレンマがあったはずだ。

青年倶楽部の：酔郷の愉快節、欣舞節は、同じメロディ、それも悲憤慷慨の怒号調、絶叫調にゆきつく曲調に、歌詞だけを新作していくというものだった。節という言葉が武士と書いて先頭精神をあらわしたこれらの歌の初期のものは、明治十年代の終わり近くにすでに全盛となっていた。民権主張からアジア制覇へと内容を変えながら、このメロディにのせた新作は日露戦争前後までつくられつづけた。：（中略）：このような唄が演歌そのものであるような時代が異常に長くひきつづ

いていた：明治三十年代になって（当時を思い返して）唾蟬坊は、「私にとって実に陰鬱な嫌な時代だった」（と述懐している）。（括弧内は筆者による付加）。

このような陰鬱な、運動から脱皮できない空気から抜け出し、もっと自由な表現を求めた唾蟬坊は「演歌仲間の不健全な空気の中で、何とかせねばならぬと喘いでゐた少数の者が、私と歩調を合はせて、この時、芸術的精進を試みた。技芸の練磨といふ事が、はじめて真面目に考えられて来たのだ。そうした間に生まれた『むらさき節』が一世を風靡したのは、私にはむしろ当然のことだ」^①思はれたのである。演歌の黄金時代が来たのであったと、その新しい展開を喜んでゐる。「むらさき節」の後の唾蟬坊のヒット曲「まっくらけ節」^②においても、技術進歩に素朴に驚く庶民の生活感覚がうたわれた。彼のいう演歌の黄金時代とは、演歌が庶民の生活感覚や情感を湛え、かつ、そのことによって庶民が自らの人生のありかたを自覚的に感じ取る仕掛けとして「はやり唄」がある、そんな時代であったに違いない。

唾蟬坊は、いわば新しい日本近代の民謡を、個別的な地域から切り離し近代生活の庶民的生活感覚を抛り所に

しながら制作し、これを「演歌」といった。唾蟬坊は演歌を、運動や啓蒙のための手段などではなく、それ自体が歌う意味のある自律的な文化（新民謡）として、再構築したともいえよう。人々は「まっくるけ節」の軽妙な節をまわしながら、真っ黒な煙を吐きながら走る汽車という新時代の乗り物を想像し、遠い薩摩の桜島に思いを馳せて夢見る。またそれだけではなく、今生きている時代の姿を意識し、その変化を受け入れさせたり、あるいはアイロニカルに拒否したりするのだ。庶民の心性というところなどころのないものを演歌によってかたちあるものにし、庶民がみずからの生活や心の動きを自然に口にできるといふ文化。うたによって、ばらばらの庶民は同時代を感じたり、共同の心性が構築される。うたと心性との相互作用が、うたを育て、心性を構築し、さらにそのことによって、人が共同して生きていくことをする。近代社会の、このような相互作用の広がりによってより広く伝播するものが、「はやり唄」である。

二、レコード時代のはやり唄の変質

添田唾蟬坊は、そのうたが演歌と呼ばれるにせよはや

り唄と呼ばれるにせよ、庶民の中に入って庶民のうたをうたい、そうしながら全国を歌い歩いた。はやり唄とはいつても、唾蟬坊をはじめとする多くの演歌師が行った先々で、口承によって伝えられ、それが人の唇に口ずさまれ、やがて、人の速度で伝播していったのである。しかし唾蟬坊流の口承としてはやり唄は、レコードの登場によってその質を大きく変えることになる。小川は、「一般の人が『りうこうか』と音読するようになったのは、多分昭和の初め頃、しかり、流行歌の普及がレコードに依って行われるに至ってからではないかと思われる。いづれにせよ、流行歌とは、歌詞と楽曲の構成に於て、大衆の資質と融合し得る一定範囲の歌を謂う」として、レコードという近代テクノロジーの歌への関与によって、うたの内容も特質も変貌しており、それを敏感に受け止めた民衆が、これを音読みで流行歌と表現した、というのには納得のいくところである。『りうこうか』とともに、演歌師が急速に姿を消していくことになった。たとえば南博は、唾蟬坊のような口承の大衆芸能（南の言葉でいえばパーソナル芸術）は「ほんとうに民衆のものとなることができなかった。それは次にみるように、レコードのマスコミ時代が演歌のようなパーソナル

芸術の発展を中断してしまうからである^①という。南は、近代社会の「民衆」という階層が構築され、その民衆のものとしてのうたが民衆の文化として培われるようになる以前に、レコードがそれを阻んでしまった、というのである。

この南の論考を整理すると、レコードの技術がもたらした直接的な影響は以下のふたつであった。

ひとつは、演歌師ひとりひとりの芸能としての個性的なわがが、口承芸能としては伝達されやすいが、これをレコードにすると十分に伝わらない、という点である。表情や息の吐き方吸い方、アドリブの使い方なども含め、総合芸術として人々に親しまれてきた芸能が、音だけが抽出されるのである。個性的なわがの発達はその空間全体の体験として受け止められるものだが、音だけを聞く聴衆によって評価されることになる。この二つのあいだには、かなり深い世界の断絶がある。「レコード吹き込みの技術的な条件は、まずうたい手の個性的な特徴を生かすのに十分でないために、個性的なものの最大限の發揮は期待できず、むしろ個性の鈍化がおこなわれるようになる^②」という。個性的表現方法としてのうた、という側面は薄められたかたちで、レコード流のうた、ができ

あがる。芸に個性の必要とされない時代の到来ともいえるよう。

ふたつめは、うたの階層性の超越という側面である。

南によれば、一九〇九年に創立された最初のレコード企業である日米蓄音機協会は、当時人気絶頂の吉田奈良丸という浪曲師の浪曲レコードを吹き込んだ。日露戦争後の社会情勢のなかで登場したレコードが、赤穂浪士伝や浪花節といった内容を録音したことは、複雑な結果をもたらすことになった。ひとつは、民衆への武士道の鼓舞というような政策的意図があったかと思われるが、一方では浪曲師や浪花節語りの文化が支配層に接近していく、といった現象ももたらしたのである。浪曲師や演歌師は、エンターテインメントの底辺を支えていた芸能として近いが、このような芸能がレコードに録音されることによって(すなわち興行師の個性の色濃く映し出された芸能という側面を薄められることによって、ではあるが)、結果的に、レコード・蓄音機を購入することのできる中流以上の社会階層に受け入れられた。「浪花節がレコード化されるまでにすでに支配層に入っていたこと、さらにレコードとなってあらゆる階層に行きわたったことは、日本の大衆芸能がその民衆性を失っていく過程の一つで

ある」と南^⑧はいう。より正確な表現をとるとすれば、大衆芸能が民衆性を失ったというよりは、レコードが個性を薄め、その結果として階層を無化することに成功した、ということだろうと私は考える。たとえば、日本初のレコードによる流行歌といわれる一九一四年の「カチューシャの唄（松井須磨子）」は、決して民衆的なものではなく、どちらかといえば、ロシア文学や新劇、洋楽といったインテリ階層の進取的な感覚の音楽であった。しかし、これがレコードになることによって、インテリ階層やロシア文学などという枠組みには関係なく、大衆的な人気を博することになったし、松井須磨子もまた人気女優となったのだ。この歌はレコードになったからこそ、はやったのである。この場合は浪花節とは逆で、インテリ階層の文化が、階層を無化するテクノロジーにかかったために、流行歌となったといつてよい。レコードによる歌の大衆化と成功によって、芸術座に大衆が押し寄せた結果となり、そのことが演劇の芸術性の墮落と芸術座の解散へと追いやることになった、という皮肉は、大衆性と芸術性の矛盾という意味で大きな問題を残すことになった。

個人芸を薄める、というレコードの効果によって、民

衆という不特定多数でしかも多様な人びとの共通の心性はようやく結び合わされ、かたちづくられるのである。南の言葉借りるとすれば、民衆のものとしての大衆芸能の確立がここにあった。この段階になると前レコード時代の階層的な軀を超えて、新しい自由な音のミクスチャーによって大衆芸能が創出されるような時代が、あまり間をおくことなく到来する。

レコード会社ビクターの第一回発売レコードは、昭和三年（一九二七年）の野口雨情と中山晋平による『波浮の港』であったが、その翌年に同じビクターから出た西條八十と中山晋平による『東京行進曲』は、映画とのタイアップで爆発的に売れた。このころからの時代を小川は「レコード時代^⑨」といい、南は「大衆芸能が本格的にマス化していく^⑩」と述べている。

『東京行進曲』は民謡調とジャズ調をミックスした流行歌としての「大衆歌謡」が確立する最初の作品であり、日本の大衆芸能のひとつの転換点である。それはまた詩人から大衆歌謡の作詞者への専門分化の最初でもあり、意識的な流行歌制作の試みとしても画期的なものである^⑪。

芸能がマス化していくこと、すなわち、コミュニケーションテクノロジーによって増幅され大衆に向けて送られると同時に、大衆の側もまた芸能を通じて世相をうけとめ、社会への姿勢や意識を整えていく。そのような相互作用が、時代の流行歌を生み出していく。さて、うたが流行歌になると、そのことによってうたはどのようなように変わるか。このような問題について、ハヤカワは、ジャズとポピュラー・ソングを比較しながら論じた論考の中で「ポピュラーミュージックは、ジャズの持っている音楽の理念をうすめ、耳ざわりをよくし、感傷的にし、平凡にしたものである」と述べている。

ジャズを持つ音楽的まじめさと大半のポピュラー・ソングがもつ音楽的な感傷の過剰との対比は、おもしろいことに、ブルース・ソング（ブルースはジャズの着想の基本的な源である）の歌詞の、詩としてのまじめさと、大半のポピュラー・ソングの歌詞における感傷の過剰との対比に、平行している¹⁸⁾。

ブルースは、言葉を重んずるのではなく、事実を重んずる。外延的オリエンテーション¹⁹⁾にたった歌詞をもつ傾向があるが、ポピュラー・ソングは言葉が何を代

表するかということをはほとんど考えに入れず、言葉によって自分を方向づける、病的でさえある。内包的なオリエンテーション¹⁹⁾にたった歌詞をもつ傾向にある。

ハヤカワは、音楽が大衆に受け入れられるポピュラー性をもつことは、理念を薄め、感傷の過剰、そして自分の内側へ向かうメッセージ、という性格をまとうことであると論じている。さて、日本において、マス化した音楽としてのレコード時代のうたが、次第にハヤカワのいうような内容へと変化していくのだろうか。日本芸能の転換点に立ち、かつ、詩作からの離陸と音楽の大衆化とを、ともに経験してきた代表として、西條八十に接近してみることとしたい。

三、西條八十のうたの出発点

大衆芸能の転換点にいた西條八十とはいえ、八十の仕事はレコード流行歌だけに限ったことではなく、詩人としての詩作もあり、童謡の作詞、民謡の研究および新民歌の作詞など、その幅は大変広いものがある。しかし八十はその幅の広い仕事のどれをとっても一貫して、人々

の生活の中から生まれ出づる言葉や抒情に大きな関心があつたように思われてならない。

たとえば八十の仕事が最も早くからはじめられた童謡の作詞においては、彼は童謡を唱歌とは全く異なるもの、としてゐる。「唱歌が主として露骨な教訓、乃至は知識を授けるのを目的とした功利的歌謡で、従つて児童等の感情生活には何等の交渉を持たないのを遺憾とし、この欠陥を補ふに足るべき内容形式共により芸術的香気ある新唱歌を生み出さうとしたのがこの童謡運動の目的」とし、大正デモクラシーの氣運のなかで童謡なるものゝ意義が明確に存在することを主張している。すなわち童謡とは、権力との距離、そして、子供（あるいはかつて子供だった大人）の生活の中の「真剣な感動」・「生活感動」があつてこそ芸術的歌謡なのだ、という。「児童の歌ほんととする本能の解放」および「児童の清新な観察、純真な感動の尊重」こそが、八十の童謡の目的であり、自ら自覚する価値でもあつた。

民謡研究においても八十は膨大な仕事を残している。たとえばそのなかの一つ、『民謡の旅』は、昭和五年の六月末からの一か月のあいだ、大阪朝日新聞の委嘱で西日本各地にわたる民謡行脚をした際の記録である。北陸・

山陰・山陽・四国・紀州と渡り歩く民謡の記録ではあるが、ここに書かれているのはただ民謡にかんすることだけではない。それぞれの民謡の起源や歴史や謡の様々なパターンなどに加え、民謡の謡のうたわれる情景、謡う人々のありさまやその個性、声の響きの調子や唱和の様式、その響きを包む地域の自然の様子や風の流れ方、など。その観察眼は民謡を取り巻く生活文化そのものへ注意が注がれている。このとき同行した画家古家新氏は、旅の道行や訪れた各地の習俗のスケッチをしているが、民謡の旅に画家が必要であるのは八十にとつては当然のことであつただらう。結局ここで記録されているのは、その土地と民謡との関係、すなわち、その土地の生活文化と歴史の素地のうえに如何なる民謡がその情感を謡に込めることになつたのか、というまなざしである。

感動、という意味で言えば、八十自身が大眾歌謡に積極的に関心を向け始めることになつたエピソードがある。それは関東大震災に見舞われた八十が、自分の兄夫妻の消息を確かめようと月島へ向かつたときのことであつた。大混乱の中なかなか思うように進めず、夜を上野の山で過ごすことになつた夜のことである。

深夜になると人々は披露と不安と餓とで、ほとんど口をきかなくなってしまう。化石したように、座り、蹲み、横たわっていた。この避難所そのものさえないつ猛火の餌食になるか、それさえも判らなかつた。…そのなかである少年がポケットからハーモニカを取りだし吹き出そうとした。わたしは一瞬、周りの人が怒り出すのではないかと案じ、止めようとしたが、少年は吹き始めた。…(中略)…ハーモニカのメロディが晩夏の夜風にはこぼれて美しく流れ出すと、群衆は私の危惧したように怒らなかつた。おとなしく、ジッとそれに耳を澄ませている如くであつた。少年は誇りをもつて吹き続けた。…一口にいえば、それは冷厳索漠たる荒冬の天地に一脈の駘蕩たる春風が吹き入つたかのようであつた。山の群衆は、この一管のハーモニカの音によって、慰められ、心をやわらげられ、くつろぎ、絶望の裡に一点の希望を与えられた。…私は大衆のための仕事の価値をはじめてしみじみと感じた。…このときの感動が、後日ほくにレコード歌を書かせる契機となつたのであつた。

人々の人生は必ずしも楽しいことばかりではなく、生

きることをただひたすらに生きるしかない瞬間がある。そのとき、何は無くても「自分たちの生きてきた感情生活の基盤」までは決して破壊されていないことの確認ほど、人に生きる勇気を与えるものはないのではないだろうか。「民衆芸術 popular art」は『生きるための道具』として機能できる」という言葉は、ハヤカワがブルースについて述べた言葉だが、同じことを八十もこのとき感じたであらうことは確かである。

生きるための道具としての民衆芸術のために、八十が詩のなかでも童謡の詩という分野にかかわり、さらに民謡に学ぼうとしたのは当然だつたように思う。民謡や童謡といつても、受け継がれてきたものかたちを単に模倣するのではない。生活文化の中からどのように口ずさみの愛唱歌が生まれるのかを、現在進行形で理解すること。そして今まさに現在の子供たちのなかに、大衆のなかに、同時代に即した民衆芸術をつくりだす。それが彼のうたにたいする姿勢であつたといつても過言ではないだろう。

昭和二二年の『大衆歌謡のつくり方』は、八十がみずから「歌謡製作の秘訣ともいふべきものは惜みなく残らずここに書き誌した」というものである。

そこには歌謡制作のためには、およそ歌謡と名がつくもの（謡曲・浄瑠璃・民謡などのすべてを含む）を学ぶことが必要とされ、とくに古い民謡の研究は役に立つとし、自分の楽曲のなかに古民謡を模したフレーズがあることを例示している。古く歌い習わされたもののなかに「調子のいい、人の心をすぐ捉へるような文句の組み合わせ」があるもので、これに学び、現代風にアレンジしてみるのもひとつの方法であるという。言葉の音楽性を大事にするというところでは、韻によって詞につくりだされる調子や、文字数（七五調など）のリズムの問題を取り上げられている。生活者の身体にリズムが溶け込むためには大切なことだが、これは日本では古くからの伝統があるといえよう。

優れた歌謡をうむには、という問いのなかで八十は、着想の新鮮さと新しい表現、という二大条件をあげている。直近の世情にあわせたと心情の機微を詞として読み込むこと、これは欠くべからざる流行歌の核心であるので、普段の生活のなかで想像力や実感を働かせて、耳に聞いたことを書き留めておくくらの生活をする必要があると説く。このように、現在を生身で生きる詩人の観察眼と表現力を磨かなければということは、確かに大事なこ

とだとは思う。しかし逆に言えば、それ以外はほとんど、民謡の親しみやすさを現代に再現しようとする要点をまとめてあるように思われる。謡おうとする人物や背景をはっきり掴め、という八十の指摘は、要点が分かりやすい物語を効率良く伝えるためには必要なことである。これもまた、民謡が創出される現在においては必要不可欠なものである。さらに、「言葉の陰影を大切にせよ」「わかりやすい言葉で書け」「畳句の使用」「類似文句や同じ文字の繰り返し」「ナンセンスな歌詞」……といった詞を書く際のアドバイスは、いずれも民謡の中にある特徴でもある。

四、西條八十の流行歌作家としての素地

レコード時代というテクノロジーに対応した変化、前述のハヤカワの指摘について、八十の唄作りによつた反映がみられるのか、といえは、実はこれはあまりはつきりしない。少なくとも八十自身は、ハヤカワのいうようなポピュラーソングの特徴（理念を薄めること、耳触りのよいこと、感傷の過剰、内面志向）といった要素を、創作にさいして意識していた、ということとはほとんどな

かったと思われる。しかし、八十自身の流行歌創作に対する姿勢は、結果としてハヤカワのいう特徴を否定しない形で結果したのではないかと考える。

たとえば、八十はそもそも詩や言葉が指し示す「内容」と同等、あるいはそれ以上に、詩や言葉の「音楽性」に重要な意味を置いていたことは、詩人として活動していた時期の八十の作品からみても明らかである。八十は訳詩集を出しており、名訳として高い評価を得ているが、それらを見ると、当然ながらたんに日本語に訳したことには終わっていない。上村はイエーツの詩の八十訳について、「八十訳は、静かで寂しい詩風の中に熱い情緒を秘めたイエーツの抒情的世界をよく伝えている。特に終わりの一行の訳し方は旨い。イエーツ詩の特色はその音楽性にある。象徴の音楽といってもよい。しかも単純にして幽玄である。八十の訳詩にはその原詩のもつ音楽性をなんとか日本語へ移そうとした苦心のあとがある。そしてそれに成功した彼の多くの訳詩には、それを強く意識させない滑らかさとまとまりの良さがある」という。このような詩にたいする感性は、イエーツの訳詩ひとつにとどまらず、あらゆる詩、訳詩において八十の評価として共通するものであった。八十にとって、詩はいかなる

場合でも口ずさまれてこそ存在するのであり、音やリズム、あるいはそこから生まれる想像力が、直接聞く人の抒情をどれだけ溶かす力をもつか、という観点を大変重要視していた。

八十は詩や歌を、何かを伝えるための「手段」とはしない。また、ドイツ・ロマン派の代表的詩人ノヴァーリスから八十は強い影響を受けている。不可思議と神秘の世界こそ真の世界であるとするノヴァーリスは、たとえば自然ひとつを見ても、「これに対する主観の如何により悲哀の色にくもり、また歓喜の光に輝く」という想像力⁽²⁸⁾の在り方をしていたが、この感性は、八十に深い共感を与えていた。「ノヴァーリスの有名な『すべて詩的なものは童話的でなければならない』という命題は、そのまま八十の信条でもあったのではないか。日本近代の詩人の中で、この命題どおり、終始一貫、夢、メルヘン、幻想を追求してきた詩人は他にはいない⁽²⁹⁾」。八十は、童謡の詩作においても流行歌においても、具体的な経験にもとづいて実際に感動したことを唄に詠みながらも、詞にする際には、それを「象徴化」することが必要だと論じている。八十のいう「感動の象徴化⁽³⁰⁾」とは、まさに「主観の如何により悲哀の色にくもり、また歓喜の光に

輝く」という作用を述べているのだと考えても間違いないであろう。結果として、ハヤカワのいう要素のすべてに、八十は自然のうちに調和させていたのだと考えてよい。

さらにいえば、前述のような詩の才能を開花させるのに、当時の詩壇の状況があまり八十にとって都合のよいものではなかったことがある。おそらくその最大のものは、北原白秋とのライバル関係にあった、という見解を上村が示している^⑧。豊かな才能に恵まれていた二人であることは言うまでもなく、童謡や歌謡の分野でもともに仕事をしているという意味では、似かよった二人であったはずだが、だからこそか、折り合いが悪かった。『赤い鳥』の鈴木三重吉を間において対立し、やがて八十が『赤い鳥』を離れたというエピソードも残っている。詩壇のあいだのさまざまな確執を経て、また、昭和四年の『東京行進曲』の成功を経て、本格的に八十は歌謡曲作家へ道を進む。このとき、「高踏的詩人というイメージが強かった西條が大衆歌謡の世界へ大胆に進出していったことは、詩壇では大きな驚きであった」^⑨。

しかしながら、詩壇からのある意味での離脱は、結果的に八十にとって、その才をより自由に羽ばたかせるこ

とになったのかもしれない。八十は元来、純粹粋詩においても長い詩よりも短い詩を好んで作り、絶妙な旨味を見せていたが、その技巧の冴えは、三分そそこに収めねばならないレコード歌謡において生かされた。：詩壇では明治末の自由詩運動で定型詩は亡び、文語の彫琢も不要になった、それで苦心して鍛えた武器を童謡や抒情小曲や歌謡のなかで駆使したのだ^⑩。それに加えて、レコードをつうじた大衆歌謡という分野に、八十がまっ

たぐの偏見などを抱いていなかったことも大きい。八十の先達でありライバルでもあった北原白秋は、八十と同じく、大衆向けの歌謡をつくらなかったわけではなかった。しかし上村によれば、これらの仕事を「かなり低級な観客を目安においた」などという言葉にも残されているように、白秋には大衆のロマンティズムに訴えて大衆用を書くことにはたいして心理的な抵抗感があったという。この点については、西條八十の場合は、全く反対であった。前述したように、現在進行形の民衆芸術としての流行歌、という新しい使命をあきらかに感じ取っていたのが八十であった。八十が映画『東京行進曲』の主題歌を依頼されたとき、「まず現在の東京のいわゆるモダン風景の戯画を謡で書いてやろう、――そして流行させ

るには、まえの「当世銀座節」よりももっとレヴェルを下げたものになければ、というのがベンをとって机へむかったときの私の構想だった」、という。すなわち、「レヴェル」という観点が八十にも確かにあったわけである。しかしそのことは抵抗感に結びつくよりも、どこまで民衆の反応を得られるのかという実験に挑む興奮に結びついているようだった。東京のモダン風景の戯画であるだけに、このような歌の流行が風俗を乱すといった類の批判や攻撃が相当激しく展開されたが、このような非難はある程度予想されたことだったに違いない。しかしそれを八十は恐れなかったし、それどころか八十は「こうと思ったことは、他人の悪口など一切お構いなしでやり通す性だったから、気にもとめなかった」と言い、あまりにしつこい中傷にたいしては反論を用意したりして、どちらかといえば対抗心をもやしていたほどだった。「生まれてはじめて、当てようとして思いっきり調子を下ろして書いたもの」というだけに、「東京行進曲」はその後の歌謡曲史の出発点として記憶されることとなる。

五、うたの社会的意義について

「東京行進曲」のあと間もなく、日本は次第に戦時色の強い時代へと突入する。八十自身の記録によれば、戦後GHQは最も多くの軍歌の歌詞を書いたのが西條八十と佐々木信綱であったことを調べあげた、という。八十が絞首刑になるなどの噂が流れたそうだが、結局は事なきを得た。早稲田大学で教鞭をとっていた八十は、多くの学徒出陣を見送ったが、その悲痛な経験が彼らへの詩を書かせていた。

この教え子たちへの気持ちだが、ぼくに猛然と数多くの軍歌を書かせた。書かずには居られなかったのである。それがせめてかれらと一体となり、祖国にふりかかった難局に対処する道としか思えなかったのである。

詩集『戦火にうたふ』のまえがきにおいて、八十は次のようにいう。

念へばおなじ人間である。同じ日本国民である。軍服

を着てゐると居無だけの相違である。身に感ずる暑さ寒さもおなじことである。飢寒を嫌ひ、飽暖を愛することもおなじである。誰も生命を危険に曝したくはない。誰も好んで懐かしの家郷を離れ、知らぬ異邦で、血を流して戦ひたくは無い。…彼と此れを思ひ較べるとき、誰か相済まないと眩かすには居られるだろうか。誰かこの選ばれたる尊き護国の人柱の前に衷心から感謝感恩の頭を垂れずに居られるだろうか。⁽⁴⁾

この述懐をみると、八十はけっして戦争遂行派ではない。しかし、民衆の眩きを、素朴で深い正直な嘆きを、歌に詠むという八十自身の使命感が、結果的に多くの軍歌を書かせたのである。昭和一六年の『さうだ、その意気』という読売新聞社依頼の軍歌は、タイトルからして勇ましいものを期待されていたことは確かであるが、その詩の中で「本当の庶民の『民意』なのだ」と考えた内容がうたわれている。それは、『感謝』『済まない』『こんな苦勞じゃまだ足りぬ』という気持ちから庶民はやむをえず戦争に協力しているというのが八十の理解⁽⁴⁾であり、たいへん抒情的なものになっていた。作曲を担当した古賀政男は、復員兵士たちから「この歌を口ずさむと

ジーンと胸が痛くなってきましたね、みんな愛唱しましたよ」という言葉をいわれたというエピソードを記録している。これを指して、筒井はこれについて、次のようにいう。

この場合、「ジーンと胸が痛くなる」歌とは、苦痛や悲しみを共有していることを確認する歌、さらに言えば、いっそうの苦痛や悲しみへの共感から「奉恩の念」を惹起させる歌だといってよいだろう。それは当時の日本人にとっては一種の宗教家的感情に近いものである。八十はこうした形で、人々の「心の鎮め」を企図していたように思われる。⁽⁴⁾

今も多くの人によって歌い継がれる『誰か故郷を想わざる』もまた、八十が昭和一五年に発表した歌であったが、この歌は満州・シベリア・中国といった外地で盛んになつたわれ、さまざまな逆境のなかにあった兵士の支えとなつたことが伝えられている。⁽⁴⁾どんな状況の中でも、人は歌を歌うものだという八十の信念。そのうたのちからが心を動かし、その心が人を支える。苦境を耐える民衆を支える歌は、苦境そのものを支持しているわけでは

ない。戦後、戦争協力者としてリストに挙がる西條八十ではあるが、このような検討をしてみると、軍歌をつくったから戦争協力だ、とするステレオタイプのな単純な理解は、慎重である必要があるだろう。

大衆はいつの世でも唱ふ謡を要求している。どうせ優れた詩人が書かなければ、劣等な詩人が書くのである。すこしでもよい謡を与へるといふ自信をもつて書くべきである。ひとりよがりの詩よりは、多くの人に喜びを、慰めを、励ましを与へる歌謡のほうがどんなに社会的に意義があるか知れない。

要は、歌謡作家の不断の向上心に在る。大衆に伍し、大衆を慰楽つつ、その間にすこしづつでも、大衆の審美観を、道義感を、人生観を引き上げてゆく。その指導的な自信と努力が切に望ましいのである。

八十のこのような思いは、戦前・戦中・戦後を通して、変わらないものであった。この論考の冒頭でのべた「限界芸術としてのうた」のちからは、民謡から唾蟬坊や八十を経て、その時代に応じたかたちで受け継がれていると言つてよいだろう。「ぼくは流行歌、軍歌のごとき歌

謡は、もともとから芸術品ではないと考えている。だが、芸術品でなくとも、これには政治、産業などと同じく、百万人、千万人の人間を動かす力があるのだ。そういう点で、男子が一生を賭ける仕事として価値があると信じてのだ」。

そして戦後、八十はますます大衆歌謡と新民謡の作詞を精力的に続けることになった。大衆が理解でき共感できる文化の水準。それは高尚な文化人から見ると、かなり低いものではあるうが、その水準こそ最も社会を映し、人の心の深い部分に訴える大きな力をもつものであることを、八十は意識していたはずである。戦後、新しい民謡製作にいそしむ中で、八十は次のような言葉も残している。

当時の（戦前の）新民謡製作の計画は、主として観光客誘致のための、宣伝が目的で、企劃もそれに関係ある旅館組合とか三業組合とかでなされたものが多かった。併し、今後の新民謡製作の意義は別にある。すなはち、今度の敗戦、それに続く平和的文化日本の再建に当り、わたしたちはもういまこそ殺伐な軍歌や行進歌は唱ふべきではない。やはらかな、和氣藹々たる中

に、国民精神を昂揚する民謡を唱和して、相互扶助、共同一致の美風を要請すべき時代になったのと、わたしは思ふ。

ここで表明されている思いは、添田唾蟬坊から脈々と流れる大衆歌謡の精神そのものである。

戦後の高度経済成長にともなう戦後の音楽の産業化と資本主義化によって、そのような社会的使命は分かりにくい時代へとどんどん変化してきたように思われるかもしれない。しかし、音楽の産業化が進み、音楽が経済に吸収されていくなかで、それへのプロテストとして生まれた一九六〇年代以降のフォークソング・ブームは、まさに唾蟬坊や八十の精神を取り戻そうとした動きであった。限界芸術として生活のなかに溶け込む歌謡は、時代を経てまなお、一定の社会的意義をつねに担保し続けるのである。

注

- (1) 鶴見俊輔「流行歌の歴史」『鶴見俊輔著作集 四』一九七五年、筑摩書房、二五三頁。
(2) 柳田國男『民謡の今と昔』民俗芸術叢書第二卷、昭和

四年、地平社書房、一四一—一六頁。

- (3) 小川近五郎「流行歌と世相」昭和十六年、日本警察新聞社。『コレクション・モダン都市文化 第七五巻 歌謡曲』に再録。二〇一一年、ゆまに書房、四四七頁。

(4) 小川、同右論文、同右書、四五〇頁。

- (5) 「演説会だけで民権運動をつづけるよりは、演芸や歌によってその思想を普及しようとする動きが起った。：歌で民権思想を広めようとする者が演説替わりにうたう歌は、演歌といわれた。壮士節とも書生節ともいわれたが、うたい手は演歌師といわれるようになった」。加太こうじ『歌の昭和史』一九八五年、時事通信社、一一頁。
(6) 荒瀬豊「唾蟬坊とその思想」添田唾蟬坊『唾蟬坊流生記』所収、一九八二年、刀水書房、三三四—三三五頁。
(7) 添田唾蟬坊『唾蟬坊流生記』昭和五七年、刀水書房、二〇四—二〇五頁。
(8) 唾蟬坊作詞作曲のもの。第三番は、以下のような詞である。

またしても 米はあがるし子供はできる

不景気つづき 家賃にや追われる

暇は出る 家にはや妻子が泣く顔

しゃばにしているのがおそろしい おそろしい

チヨイトネ

- (9) 唾蟬坊・後藤紫雲作詞作曲のもの。一番は以下のような詞である。

箱根山 昔や背で越す駕籠で越す

今じゃねていて汽車で越す

トンネルくぐればマックロケノケ
オヤオヤマックロケノケ

- (10) 小川、前掲書、四四五頁。
- (11) 南博「大衆芸術のマス化」『南博セレクション三巻』二〇〇二年、勁草書房、一四七頁。
- (12) 南、同右論文、同右書一五五頁。
- (13) 南、同右論文、同右書一四五頁。
- (14) 南、同右論文、同右書、一五一頁。
- (15) 小川、前掲論文、前掲書、二五一頁。
- (16) 南、前掲論文、前掲書、一六三頁。
- (17) 南、前掲論文、前掲書、一六五頁。
- (18) ハヤカワ、S・I「ポピュラー・ソング対実人生」、鶴見俊輔編『大衆の時代』所収、昭和四四年、平凡社、一三九頁。
- (19) ハヤカワ、同右論文、上掲書、一四〇頁。
- (20) 西條八十「現代童謡講話」『西條八十全集一四巻』一九九三年、国書刊行会、一六頁。
- (21) 西條、同右論文、同右書、二六頁。
- (22) 西條、同右論文、同右書、一三五頁。
- (23) 西條八十「民謡の旅」『西條八十全集一四巻』一九九三年、国書刊行会、二五三―三三五頁。
- (24) 西條八十「唄の自叙伝」『西條八十全集一七巻』二〇〇七年、国書刊行会、二五―二六頁。
- (25) ハヤカワ、前掲論文、前掲書、一四九頁。
- (26) 西條八十「大衆歌謡のつくり方」『西條八十全集一四巻』一九九三年、国書刊行会、一四五頁。

(27) 西條、同右論文、同右書、一五〇頁。

(28) 上村直己『西條八十とその周辺』二〇〇三年、近代文芸社、五八頁。

(29) 上村、同右書、七七頁。

(30) 上村、同右書、七八頁。

(31) 西條八十「現代童謡講話」、前掲書、一二〇頁。

(32) 上村、前掲書、八九―九九頁に詳しい。

(33) 上村、前掲書、一〇二頁。

(34) 上村、前掲書、一一〇頁。

(35) 西條、「唄の自叙伝」、前掲書、四五頁。

(36) 西條、同右論文、同右書、五〇頁。

(37) 上村、前掲書、一〇二頁。

(38) 西條「私の履歴書」『西條八十全集一七巻』、三七二頁。

(39) 西條、同右論文、同右書、三七二頁。

(40) 西條「戦火にうたふ」、『西條八十全集四巻』、一八九頁。

(41) 筒井清忠『西條八十』二〇〇八年、中公文庫、三三―三三四頁。

(42) 筒井、同右書、三二五頁。

(43) 筒井、同右書、三二七―三二八頁。

(44) 昭和一九年の松竹映画『撃滅の歌』の挿入歌として書かれた「乙女の旅歌」について、八十は次のような述懐をしている。「空襲が本格的になってくると、急に検閲が軟化して、あまり枝葉末節にグズグズ言わなくなった。そこで、戦争の無かった日が恋しい心を秘めて、この詩謡を書いた。その代わり、第四連はキリッと結んで厭厭

色をカムフラージュして置いたよ」。西條八十『西條八十著作集九卷』、四二五頁。

(45) 西條「大衆歌謡のつくり方」、前掲書、一三六頁。

(46) 西條、同右論文、同右書、二三八頁。南博は、このよ
うな西條八十の言葉について、かなりの大言壮語だとい
う批判をする。一方で、きわめて大衆的な、ナンセンス
な歌詞や全体的な意味には無関心、といった大衆歌謡の
つくり方を説いておいて、他方では大衆の人生観を引き
上げていく、というのは、かなり矛盾があるという指摘
である。しかし、その矛盾らしきものは、八十は当然理
解していたに違いない。ただし八十は、大衆の人生観と
は意味のおおった理屈としては存在しないであろうと考
えていたのではないだろうか。南博「流行歌の問題」
『文学』岩波書店、一九五三年十一月号（『南博コレクション』
三巻）二〇〇二年、勁草書房、に再録。三〇三—三〇
四頁。

(47) 西條「私の履歴書」、前掲書、三七三頁。この言葉の
中の「芸術品」は一般的な意味でつかわれており、八十の
うたが「限界芸術」であるという本論考の立場を否定す
るものではない。

(48) 西條「大衆歌謡のつくり方」、前掲書、二四四頁。