

“湘南”論

衣を畳む（想／地層／記憶）：第4性_0_1

堀家 敬嗣*

What is SHONAN : 4. 0. 1

HORIKE Yoshitsugu*

(Received September 29, 2023)

4. 0. 1 そこにはただ〈風〉が吹いているだけ

4. 0. 1. 0

ザ・フォーク・クルセダーズの解散とともに端田宣彦(1945-2017)が結成したはしだのりひことシューベルツは、彼自身が作曲したデビュー曲〈風〉(1969)をさっそくヒットさせている¹。ここで、〔人は誰もただ一人旅に出〕た以上、もれなく彼らの〔誰もふるさとを振り返る〕ものと盟友の北山修(1946)が綴った歌詞の言葉は、〔プラタナスの枯葉〕の〔散る音〕をもってこれらの〔人〕に〔帰っておいでよ〕と誘う声音と惑わせながら、しかしたとえこれに応じて〔誰も〕が〔振り返って〕みたところで、〔そこにはただ風が吹いているだけ〕だと虚無的に冷笑してみせる。

たとえば〔人生につまず〕き〔夢やふれ〕たときに、それまで自らが歩んできた〔冬の道〕を〔振り返る〕こと、仮にそれが〔何かを求め〕た仕草であるならば、これが予期しているもの、それは、〔人生〕や〔夢〕をめぐる被った致命的な傷、その痛みに対する、〔ふるさと〕の語に集約される甘美な過去への没入による施療にほかならない。〔プラタナスの枯葉〕の乾いた〔散る音〕に〔帰っておいでよ〕の声音を聞く空耳のうちには、自己の知覚、自己の身体が馴致されてきた土壌や地縁に浸って穏やかな安寧に溺れ、これを慰撫としたい〔人〕の情緒が反映されているわけだ。こうした癒しを期待する懐古的な志向とは、すなわち郷愁である。そしてこの郷愁を、望郷の念を、都会の〔風〕は冷淡に露見させるのである。

したがって、そこで「声をふるわせて唄うはしだのりひこ独特の歌唱が、(…) 足元を風が吹き抜けていくよ

うな、こころぼそい、さむざむとした雰囲気を作り出している」²ことを指摘した藤井淑禎(1950-)が、にもかかわらず「もはや、ふるさとは、ただ風が吹くばかりで、すべてが変わり果て、待つ者としていない」³と歌詞の言葉を敷衍するとき、ここではそうした論調を強辯とみずにはいられない。というのも、〔風〕は、あくまでも都会の〔冬の道〕を〔吹〕き抜けていくがゆえに〔プラタナスの枯葉〕をいまそこここに〔散〕らせ、〔舞〕わせるのであって、これが都会での出来事であることの蓋然性は、そうして〔枯葉〕を落とす樹種からおおよそ想定しうるはずである。日本に自生しない外来種の〔プラタナス〕は、〔ふるさと〕の〔風〕に〔枯葉〕を〔舞〕わせるにはいかにも場ちがいなのである。

4. 0. 1. 1

明治維新ののち、近代国家たる日本の首都にふさわしく東京の街並みをかたちづくるべく、一定の都市計画のもと街路樹も整備されてきた。その当初、「東京市従来の道路樹は(明治十三年頃以降)楊樹を以て第一の行路樹とし次は櫻、槭樹の類」⁴であったが、このように「明治初期より中期に亘り植付られた並木は或は枯損して植継がれてはあつたが逐次衰頹の状を呈し、或ものは反つて都市の美観を損するに至つたこと」⁵に加え、「東京市内道路ノ延長ハ将来(…)漸次増加スベキハ天然ノ勢ナリ」⁶とする認識もあいまって、あらためて「明治四十年三月、(…)東京市行道樹の改良按の提出」⁷がなされている。このとき「元來行道ノ並樹トシテハ之ニ適應スベキ性質ヲ有スル樹種ノ選擇ハ勿論、大サニ一定形状ノ整一等」⁸の必要から、「植栽スベキ樹木ノ種類並ニ本數等ニ就テハ各樹種ノ本來ノ性質、苗木養成ノ難易、或ハ

* 山口大学国際総合科学部, horike@yamaguchi-u.ac.jp

生長ノ關係等ヲ參酌シ⁹た結果として、「プラタナス（籐懸木）一五、〇〇〇本¹⁰をはじめ「リ、オデンドロン（百合木）（…）ポプラー類（…）公孫樹¹¹」などが提案された。

実際、その「明治四十年三月には（…）籐懸木、百合木、公孫樹の試植が行はれ¹²ている。これらのうち「籐懸木及百合木は何れも世界的に有名な街路用樹であつて、我國には明治初期に輸入以來僅かに日黒林業試験場、新宿御苑及日比谷公園、植物園等に見本的に植栽せられたるに過ぎなかつた¹³」ところを、「林業試験場より、苗木の分譲を受けて芝櫻榎田本郷町交又點附近（…）の道路の兩側へ拾數本植付けた¹⁴」ものが、まさしく「我が國市街地道路並木としては最初の試であつた¹⁵」ことが記録されている。

しかもこれらの街路樹も不幸にして「偶々、大震火災に因り其の過半數を灰燼に歸した¹⁶」ために、これを機会とした「帝都復興事業は、都市施設の各部門に亘り飛躍的な發展と充實を來し、就中街路の築造は路網構成に或は規矩に、舊來の面目を一新¹⁷した。そしてこの「復興街路の築造に當つては、主要幹線の相交又すると共に四列式の並木とされた¹⁸」もの、やはりここでも「並木の樹種は、事業期間の短時日なりし事及び事業區域の大部分が經濟地域である關係上、其の大半は籐懸木とニセアカシア等の成長速かな且つ都市的條件に抵抗力の強大な種類が選ばれ¹⁹」ることになる。こうして、「帝都復興の特別都市計畫事業²⁰」が提起した街地のかたちは、実現するごとに「更生東京の感を深め²¹」ていったのである。

はしだのりひことシューベルツによる〈風〉のほか、そのような籐懸木の歌謡曲の歌詞への用例としては、たとえば加山雄三（1937-）のもとから独立してまもないザ・ランチャーズに水島哲（1929-2015）が提供した〈真冬の帰り道〉（1967）があった。〈風〉の場合と同様に〔プラタナスの枯れ葉〕が〔ひらひらこぼれてい〕るそこでは、〔あなたの肩先〕のこの〔寒そな枯葉〕は、〔真冬の帰り道〕にもかかわらず〔心でもえて〕いる〔切ないぼくの胸〕との対比のなか、もっぱら一人称的な精神性における温熱感と二人称的な身体性における寒冷感のあいだの切断の描写に始終する。だからこそ、〔あなたがいつの日か おとなにな〕ったときに〔わかってほしい〕と願う〔ぼく〕とは、そうして断面を露呈させるいまの彼と彼女のあいだの乖離が、その未来においてやがて解消されることを期待するものであるだろう。

〈真冬の帰り道〉には、しかし旅の感覚はおおよそ認められない。いわばそれは、日常の延長線上を〔このままだこまでも 歩いてい〕けば、いずれ平行線もどこかで交わるものと人生を楽観できるような、きわめて穏便で

幸福な生活の態度を前提にしている。ここには過去への執着も望郷の念も必要ない。そしてこのことは、喜多嶋修（1949-）をはじめザ・ランチャーズの面々の属性に連関しているように考えられる。

慶應義塾大学での松任谷正隆（1951-）の同級生であり、彼とともに荒井由実（1954-）の舞台を演奏で支えていた平野肇（1951-）の述懐を借りれば、そのころ「日本各地の秀才が都会へでてきて下宿やアパート暮らしをしながら大学へ通う。と、そこには東京モンの内部進学者がいて、幼稚舎や中学や高校からのグループが形成されている。それが僕たちである。僕たちは大学に入ったときにすでに友だちがたくさんいるけれど、上京組はなかなか友だちができない²²。それゆえに、彼ら「地方から東京の大学にきた男たち²³」が味わう「郷里を離れて暮らす孤独感や疎外感、東京出身の学生にはあまり縁がなかった²⁴」という。

加山雄三が「母方の従兄弟である喜多嶋瑛、修兄弟とその仲間と結成した新生ランチャーズ²⁵」もまた、大学への内部進学者でないとはいえ、そうした地方出身者の孤独感や疎外感とは無縁の、東京近郊の裕福な家庭環境に育った子弟たちの人脈をとおして構成されていた。茅ヶ崎に生まれた喜多嶋修は、いったん「一家で東京都大田区糎谷に引っ越し²⁶」たものの、「中等部2年生の時、一家は再び茅ヶ崎に戻り、修は藤沢市鶴沼にある湘南学園（…）に編入。3年に進級した（…）この時期に年齢の離れた従兄弟であり、スター俳優として活躍していた加山雄三とギターを通じて交流が深まり、（…）加山のベンチャーズ・スタイルのバック・バンド結成構想へと繋がって²⁷」ったのち、加山の母校でもある「慶應大学商学部に入學した修は、ランチャーズの“ビートルズ化”を図り、加山からランチャーズ独立の許可を得る。さっそく大学のクラスメイト渡辺有三をスカウトし、（…）ランチャーズを再編成。（…）加山雄三と同じ東芝音楽工業（当時）よりレコード・デビュー²⁸」している。

これら学生と籐懸木の紐帯については、関東大地震の被災の記憶がさほど昔のこととも思えなかつただろう時期に、灰田勝彦（1911-1982）の歌唱による〈籐懸の徑〉（1942）がすでに取材していた。“籐懸の徑”は、かつて灰田が在籍していた立教大学の構内にいまもって実在し、そこには灰田の筆で佐伯孝夫（1902-1981）の歌詞を刻んだ歌碑も建立されている。〔通いなれた〕この〔学舎の街〕で〔友と語〕って歩いた〔籐懸の徑〕の日々に〔夢はかえる〕と綴られた文言が、ここではいかにも懐古的に響くとはいえ、それは楽曲が発表された当代のあまりに難儀な時局のせいであるとともに、まさしく〔通いなれた〕この〔学舎の街〕、この〔籐懸の徑〕こそが、学生としてここに集った人びとにとって〔夢〕と〔かえる〕

べき故郷となるからにちがいない。

戦時という局面の悲愴さからはほど遠いものの、山上路夫(1936-)がGAROのために書いた〈学生街の喫茶店〉(1972)の歌詞でも、樹種の限定されない〔街路樹〕からは〔道に枯葉が〕なんら〔音もたてずに舞っていた〕。〔あの時〕に〔学生でにぎやかなこの店〕の〔窓の外〕に映ったそうした光景も、〔時は流れた〕いま、〈鈴懸の徑〉の一変奏として聴くことができる。要するに、学生街では「都市に住まうこと、学習すること、研究することが、いわば三位一体をなしている。(…)「生活」が「教育」や「研究」と融合して三位一体をなしており、そのことが大学を、単なる専門教育や研究開発だけの場ではなく、全人的な人格形成の場にしてい」²⁹たわけだ。

実際、すでに「関東大震災で罹災したため一九二〇年代に神田から国立に移転した一橋大学は、国立の街全体を学園都市化していったのだし、東急電鉄からの寄付で慶應大学日吉キャンパスが形成されたのも、同じ二〇年代末のことである。(…)同じように戦前期、東京西郊では、東京女子大学、成蹊高等学校(後の成蹊大学)、成城高等学校(後の成城大学)などを中心にした都市形成も始まっており、(…)国立や成城、吉祥寺などは大学との関係で街が発展した数少ない成功例」³⁰となろう。

そのうえで、「たしかに、一九四五の焼け野原の東京では、(…)延々と広がる焼け野原は、その何もない風景のなかに、過去からの解放、つまり大日本帝国の専制やその帝都としての東京の呪縛からの解放を予感させていた。大学はまだ都市のハイカルチャーの中心の位置を占めていたし、多くの大学の周りで学生街が健在だった。敗戦直後の東京では、東大を中心に上野・本郷から湯島・小石川までを文教地区化し、同じように早稲田、慶應の三田、東工大の大岡山、日大や明治などの神田の周辺にそれぞれ大学街を形成することで、様々なタイプの大学街からなる文化首都を構想することが空想物語ではなかった」³¹のである。

そうして日常のごとく親しんだ大学の構内や市街の〔真冬の帰り道〕を、〔プラタナスの枯れ葉〕に降られながら〔このままどこまでも歩いてい〕きたいと望む〈真冬の帰り道〉の〔ぼく〕は、〈鈴懸の徑〉における時局的な悲愴さばかりか、地方出身者が東京で抱くあの孤独感や疎外感とも無縁だ。要するに、いまだ彼はどこにも旅立っておらず、それにとまなう疲弊や困難に遭遇していないように思われるのである。

4. 0. 1. 2

はしだのりひことシューベルツの〈風〉が屹立させるのは、ひとまずはこの孤独感、この疎外感であるかもし

れない。〔人生〕や〔夢〕のために〔ただ一人〕きり〔ふるさと〕を出立した〔人〕の〔誰も〕が、その〔旅〕の途中、〔冬の道で〕不意に〔プラタナスの散る音に振り返〕らずにはいられないとき、〔そこにはただ風が吹いているだけ〕だと嘯く北山修の歌詞は、この〔旅〕の〔ちょっとさみし〕い側面に焦点化している。この限りにおいて、〔ただ一人旅に出〕ることとは、結局のところ〔そこにはただ風が吹いているだけ〕だという無情を確認するための行為であり、したがって〔旅に出〕ることと〔風が吹いている〕ことはほとんど同義となる。

しかもこの歌詞は、単に〔ふるさと〕をあとに〔ただ一人〕きり〔旅に出〕た〔人〕のみを孤独感や疎外感に正対させるわけではない。そうではなく、ここではすべての〔人は誰も〕が〔旅に出〕ること、そしてその〔誰も〕がいずれ〔ふるさとを振り返〕ること、さらにこのとき〔そこにはただ風が吹いているだけ〕であることが謳われる。つまるところ、大仰な〔人生〕の蹉跌や〔夢〕の挫折などとなんらたがわず、たとえばささやかな〔恋をした切なさ〕を知る過程でさえも、当の〔人〕にとっては波瀾万丈の〔旅〕となりうる。もちろんこれは、〔恋をした切なさ〕を知るために〔ふるさと〕をあとに出立する行為へと集約されるものではない。あくまでも〔恋をした切なさ〕を知ることそれ自体、〔恋〕をすることそれ自体が、たとえどれほどささやかな心の機微であれ彼にとってのひとつの〔旅〕なのである。

この意味において、ザ・ランチャーズの〈真冬の帰り道〉の〔ぼく〕もまた、彼に固有の道行きの途中に存しているわけだ。〔真冬の帰り道〕に〔あなた〕を〔どこまで送ろうか〕と迷い、〔大好きだけど〕もそうとは〔言い出せ〕なくて〔くちびるかむだけ〕の彼が、ここでもやはり〔切ないぼくの胸〕のうちを悟ったその瞬間、それと自覚しないまますでに彼は〈風〉にいう〔旅〕のさなかであって、〔ふるさとを振り返〕り、一陣の〔風〕に〔吹〕かれるばかりだ。

いつも友人たちと、〔あなた〕とことあるごとに歩いてきたこの〔道〕で、迷い、発話を逡巡し、言葉を失い、口唇を嚙むよりほかない〔ぼく〕は、いままぎれもなく孤独である。〔あなたの肩先〕で〔ひらひらこぼれてい〕る〔寒そな〕この〔プラタナスの枯れ葉〕と、〔心でもえて〕いる〔切ないぼくの胸〕、そうした二人称的な身体性と一人称的な精神性のあいだの切断に、それらが共有する断面として彼の〔くちびる〕はある。〔くちびる〕、それは「人体のうちで、絶えず自分自身と触れあっている特殊な部分である」³²。つまり「神経機能の分化・発達が進んでいないより原始的な器官である唇の場合、上唇と下唇のどちらが触れどちらが触れられているかを判別することは不可能そのものだと思う。そこでは

自己が自己と触れあっている」³³。

自己の唇が自己の唇を喰む。私の唇はなにものかの唇を喰み、私の唇はなにものかの唇に喰まれる。それは私が私になり、私が私ではなくなる瞬間である。〔ぼく〕はこのとき、いわば最初の“他者”として、“外部”として自己と対峙している。「自身でありつつしかも同時に他者と化」³⁴すこの瞬間とは、「触れることと触れられることとの対立が廃棄された中性的空間に身を吊りながら、触れる自分の唇と触れられる自分の唇との両方を、同時に、自分のものならざる非人称的な無数の唇へと脱皮させ（…）自己の縁を越えて他なる多へと暴力的に溢れ出す真に生成的＝生産的な事件」³⁵なのであり、これがすなわち〈風〉にいう〔旅〕なのである。

〈真冬の帰り道〉の〔枯れ葉〕にせよ〈風〉の〔枯葉〕にせよ、それが〔プラタナス〕のものとして扱われていることは、このような文脈のもと着目しておく意義のある事実だろう。というのも、〔枯れ葉〕あるいは〔枯葉〕の語頭の無声による口蓋破裂音は、喉もとから発せられた呼気が開かれた唇を通過し、指示対象の乾きかすれた存在性をめぐる脆弱な軽微さをよく実現しているが、これに先行する〔プラタナス〕の語頭の無声による両唇破裂音では、「ついでに離れる唇の動きのままましく濡れた感触のうちに、自己が他者と化す瞬間への真に倒錯的な予兆が一瞬閃き」³⁶、その呼気が自己の関を越えて、たとえば〈風〉における〔風〕と通底する契機たりうるからである。

要するに、〈風〉の場合にしたがえば、〔振り返〕た〔人〕の〔誰も〕がもれなく〔そこ〕で目撃することになる〔風〕とは、自己であり“他者”でもあるところのなにもなさ、虚無、すなわち“外部”なのである。「この場所のない場所そのもの（…）ユートピアという語の文学的な感触を嫌うならば、それをロラン・バルトにならって「アトポス」と呼んでもよい。あるいはもっと愚直に、それを宮沢賢治のように「ほんたうの幸福」と呼んだってかまわない。本来言葉によって名づけられぬ領野のことなのだから、仮りの名称は何でもよいのである。問題は、〈今・ここ〉からは絶対的に隔てられた、始源でもあり究極でもあるようなこの不可能な純白の場所への夢想を、まさしく今・この具体的な現場において過剰な強度で生きぬくということである」³⁷。〔ただ一人旅に出〕た〔誰も〕が、〔枯葉〕や〔風〕が共有する、やはり無声による口蓋破裂音から分節される〔帰っておいでよ〕の空耳を聞き、どうしても〔振り返〕らずにはいないあの〔ふるさと〕とは、おそらくこれのことにちがいない。

〈風〉は、そこに「吹き渡る風に、ふるさとの変貌ぶりを象徴させようとした」³⁸のではない。〔ふるさと〕の

語の響きに素朴な田舎のぬるく湿った地縁的な安寧を期待するそうした観点は、それにともなってこの語の不響に耳を塞ぎ、その機能不全に失望する態度をあらかじめ孕んでしまう。しかしながら、虚無、純白の場所、すなわち“外部”としての〔ふるさと〕とは、そもそも素朴な田舎のぬるく湿った地縁的な安寧を担保するものではない。〔プラタナスの枯葉〕を〔吹〕き〔散〕らしていく〔風〕は、一見したところ、素朴な田舎の地縁的な安寧から〔人〕を離脱させる都会の厳粛な冷徹さを、いわば肌を切るような東京の空気の乾いた鋭利さを象るかに思えて、実のところ、都会の片隅に、街角に、〔冬の道〕に、この鋭利さをもってにわかには裂け目を穿ち、不可能な〔ふるさと〕のかたちを、その不可能性それ自体を突如としてそこに出来させる。

この限りにおいて、〔あなたの肩先〕の〔プラタナスの枯れ葉〕に〔寒〕さを感じた〈真冬の帰り道〉の〔ぼく〕が、この〔真冬の帰り道〕で迷い、発話を逡巡し、言葉を失い、口唇を嚙むとき、まぎれもなく彼は自身に固有の旅に出立しつつあったものとみなしてかまわず、いずれその途上で彼もまた〔ふるさと〕と邂逅するかもしれない。「迷子になって途方に暮れるとき、道は、風や光や石や土や匂いといった官能性を帯びた物質的印象の総体として立ち現われ、人の眼前にぬうっと迫ってくる。いたたまれないような不安と焦慮で立ちつくしながら、あるいはあてもないままやたらと急ぎ足になりながら、（…）迷いつづけることによって、身を境界の〈外〉に置くことによるべない不安に耐えつづけることによって、（…）歩きながら崩壊への予感にうっとりとならんと戦いつづけるという不安な喜び」³⁹を知ること。

それゆえ、仮に〔あなたがいつの日か おとなにな〕るまで彼が〔このままだこまでも 歩いてい〕ったとしても、きっと〔ぼく〕と〔あなた〕の平行線はどこで交わるわけではなく、〔わかってほしい〕とする〔ぼく〕の願いは、そうしていま断面を露呈させている〔あなた〕とのあいだの乖離が、その未来においてまるで解消されないうまま、どこまでも着地点を先延ばしにし、その瞬間の到来を宙吊りするものであるだろう。

4. 0. 1. 3

伊藤銀次（1950-）が自作自演した〈幸せにさよなら〉（1976）には、〔思い出したくない〕ほど〔苦しい恋〕の着地点となってその瞬間が到来する。確かにその到来は〔つらいけれど〕、そして〔淋しいけれど〕、かつて〔君と二人歩いた〕あの〔並木道〕さえもう〔冬枯れたまま〕、ただそこを冷たい〔北風がふき抜け〕ていくばかりのいま、〔君〕とのことはすべて〔忘れよう〕と〔僕〕

は決意する。ここで彼は、それを〔昔の事〕と諦め、〔想い出〕に変換しようとしているのではない。そうではなく、〔二人〕や〔並木〕における平行性のもと、〔君〕をめぐる〔昔の事〕に、すべての〔想い出にさよなら〕しようとしているのだ。このとき〔冬枯れたまま〕の〔並木道〕、これが〔ポプラ〕のそれである以上、たとえ〈真冬の帰り道〉や〈風〉の〔プラタナス〕とは樹種を異にしている、語頭の無声による両唇破裂音に加え〔プラタナス〕における語頭の二音韻までがそこに系列化しているのだから、これを〈真冬の帰り道〉の後日譚とみなす誘惑に駆られずにはいられない。

〈幸せにさよなら〉は、伊藤銀次の、大瀧詠一（1948-2013）および山下達郎（1953-）との協働によるアルバム盤《Niagara TRIANGLE VOL.1》（1976）をとおして発表され、まもなく彼らの歌声の共演をもってナイアガラ・トライアングル名義でシングル盤としても発売された。その録音では、平野肇も「福生にある大瀧詠一のスタジオへいったのを憶えている。（…）銀次のゲストとして」⁴⁰彼はドラムスを叩いた。

この協働を企画のうえ統括した大瀧は、伊藤が「なんとなく加山雄三さんの“お嫁においで”みたいな曲調でやってみようかな、って感じで作り始めて、（…）そのデモを（…）「こんなんできちゃったんです」って聞かせ」⁴¹たところ、これを「いい曲じゃないか（…）じゃあ加山さんのスタッフにも会うからちょっと話してやろうか」⁴²と仲介の労を惜しまず、実際に加山の周辺に持参したという。これには、大瀧自身も「ちょうどその頃ナイアガラ・レーベルを立ち上げる話が進んでいて、当初は東芝でやる予定だった」⁴³ことから、加山が所属していた件のレコード会社で「連日（…）打ち合わせをしてた」⁴⁴らしい実情が関与している。ただし「加山雄三さんや坂本九さんをイメージして作」⁴⁵られたこの楽曲は、「当時の加山さんは歌手モードじゃなくて、俳優モードの時期だった」⁴⁶ためか、その歌声で吹き込まれる機会を逸していたものを、大瀧による企画盤が収録曲としたのである。

加えて、伊藤銀次による「鼻歌みたいに軽くポップスを作ってみようと思ってできた“幸せにさよなら”の流れにある曲」⁴⁷であり、翌年に彼がはじめて単独の名義で発表することになった〈風になれるなら〉（1977）についても、大瀧詠一は正鵠を射て「〔風になれるなら〕とかいう加山雄三ライン」⁴⁸としてこれを処遇している。

なお、重ねて大瀧に依拠するところでは、「加山雄三&ランチャーズからワイルド・ワンズに流れているフォーク・ロックのラインがあって、それがカレッジ・ポップス」⁴⁹だと認識されている。「それでまた不思議なことに、カレッジ・ポップスってなぜか慶応タイプなの

ね。やっぱり、加山雄三のイメージなのかなー？加山雄三の前に石原裕次郎がいて、うーん、やっぱりイメージだな。湘南、茅ヶ崎、ヨットってのがピッタリだもんね。（…）学生サン、て感じがするかしらないかがポイント。（…）ワイルド・ワンズの流れを追うと、ガロ、チューリップ、オフコースってことになるんだろうね。（…）これらのグループは、フォーク・ロックというよりカレッジ・ポップスの流れなんじゃないですかね」⁵⁰。

大瀧がこのように加山雄三を端緒に系譜をなぞってみせた“カレッジ・ポップス”とは、まさしく大学の、学生街の住人が、そうした若く恵まれた住人たちを聴衆としながら、彼らすなわち自らのために自作自演ではじめた大衆音楽の一潮流である。ここに列挙された誰もが東芝音楽工業ないし東芝EMIから音盤を流通させていた演者たちだったとはいえ、唯一、かつてそうした学生街の住人でもあった村井邦彦（1945-）を誘って川添象郎（1941-）が興した独立レーベルのマッシュルームが原盤を制作し、「コロムビアレコードから発売された大野真澄、堀内護、日高富明の三名で結成したグループ・ガロ」⁵¹だけが、その〈学生街の喫茶店〉の詞曲をともに職業作家から提供されていた事実もあいまって例外となる。

“カレッジ・ポップス”は、日本の大衆音楽において一時代を画した領域もしくは表現様式を曖昧に定義するわけでは必ずしもない。実際に、フォー・セインツによる〈小さな日記〉（1968）のシングル盤のジャケットには、「若者の唄！カレッジ・ポップス！」の惹句が「東芝音楽工業株式会社」の銘およびその「EXPRESS」レーベルの商標と同じ爽やかな水色で印字され、そのかたわらには、サイケデリック調の字体で歪む「COLLEGE POPS」の語句を盾型の枠に配して図案化された紋章が掲げられている。これ以前に、万里村れい（1945-）がザ・タイム・セラーズをしたがえて歌唱した〈今日も夢みる〉（1968）では「若い人の唄！カレッジ・ポップス！」と表記されていたが、外資系のレーベル「Capitol」の商標への配慮ゆえか、そこにこの紋章はない。モダン・フォーク・フェローズの〈さよならは云わないで〉（1969）では「若者の唄！カレッジ・ポップス！」、谷村新司（1948-2023）のザ・ロック・キャンディーズによる〈あなたの世界〉（1969）では「若者の唄！カレッジ・ポップス！」と印字され、「COLLEGE POPS」の紋章に並置された惹句は微細な表記の推移をとまなわながら次第に簡略化へと収斂していく。

はしだのりひことシューベルツが〈風〉につづいて発表した〈さすらい人の子守唄〉（1969）では、その紋章が当の惹句をとまなわなまま印刷されているものの、先行する〈風〉については紋章もなく、もっぱらこれが

「シューベルツの第一弾!!」であることを声高に謳うばかりだ。それでもなお、たとえば〈さよならは云わないで〉のジャケット見開きに記載された「若者のうた! / カレッジポップス・シリーズ」の「既発売レコード一覧表」には、件の盾型の紋章のもと東芝音楽工業がこの時点で自社の販売網に乗せた該当音盤を告知しているなかに、〈風〉はもちろん、ザ・フォーク・クルセダーズの〈悲しくてやりきれない〉(1968)までが登録されている。

また、やはりこの一覧表に含まれるザ・リガニーズによる〈海は恋してる〉(1968)のジャケットが掲げる紋章は、サイケデリック調の歪んだ字体による「COLLEGE・POPS」の語句を、盾型ではなく円型に配置した図案が採用されている。このことは、戦後に豊かな身上に生まれた非職業的な演者たちが自作自演で文字どおり音楽を楽しむその素人臭に、同世代の聴衆への訴求の相応の効果を感じとり、この新規性を投資すべき商機ととらえていち早く着手した当該のレコード会社のめざとい姿勢が、商品として完全に煮つまりきららないままの見切り発車だったことを示唆する。そしてここには、「カレッジ・ポップス」の旗印のもとにこれを専売特許としたい彼らのたくましい思惑が透けてみえる。

そうまでして彼らの商魂が投機とすべきと判断した新規性、それは、かねて「望郷・帰郷のものがたり」⁵²を商材に玄人然としてきた既存の音楽産業への懐疑であり、そうした保守的な表現の虚構性がけっして回収しえなかった共鳴の芽吹きである。「明治期に始まった都市と地方との人的交流や、大正期にさしかかる頃から本格化した、農村から都市部への人口流出の動きが(…)ピークを迎えるのは、いうまでもなく、昭和三〇年代から四〇年代にかけての、いわゆる高度経済成長の時代である。(…)望郷・帰郷のものがたりの全盛期も、やはりその時代に求められなくてはならないはずだ」⁵³。「カレッジ・ポップス」は、これに反旗を翻したのである。

4. 0. 1. 4

実際、「高度経済成長は、石油コンビナートが並ぶ臨海工業地域を造成し、日本農村から大量の労働者を都市へ供給した。(…)その現象は、歌謡曲流行の大きな構造変換をもたらした。つまり、戦前の都会(モダニズム)への「憧れ」から、戦後の高度経済成長期には「故郷への郷愁」へと心情のシンボルが変化したのである」⁵⁴。いわばそれは、「土の魂が色濃く滲む地方の時代である。情念の色が濃く望郷、故郷、猥雑な路地裏の哀調の調べ、哀しみに溺れ酒に己の慰めを求める場がテーマになる」⁵⁵なか、「昭和三〇年、キングは年末特別臨時発売で故郷・望郷を祖型にし、在所を共通に背負った歌

手の夢のカップリング企画を打ち上げていた。春日八郎と三橋美智也のカップリングレコードのそれである。この二人は都会から「ふるさと」を思う望郷(春日)と故郷の農村風景(三橋)という違いがあるとはいえ、昭和三〇年代の演歌系歌謡曲を代表する歌手」⁵⁶となっている。

ここで企画されたうち、春日八郎(1924-1991)に提供された「《別れの一本杉》(…)はキングの望郷演歌路線を確立させた」⁵⁷。というのも、同一の主題のもと同一の盤面を表裏で共有しながら、「民謡を基調とした農村型の「ふるさと演歌」で売り出した(…)三橋美智也は「ふるさと演歌」でありながら、下層都市型の望郷をテーマにしていなかった。(…)三橋美智也の歌はあくまでも農村の中にあるもの、自然や土と共に生きる健康的な農村定住者の歌」⁵⁸だったからである。なるほど、〔村はずれ〕で〔あの娘と別れ〕て〔東京へ着いた〕のち〔あの涙〕を〔思い出〕さずにはいられない〈別れの一本杉〉(1955)の〔この俺〕に対して、たとえば別の機会に三橋美智也(1930-1996)が吹き込んだ〈達者でナ〉(1960)において〔町へ行く〕のは〔栗毛〕の〔お前〕の側であり、〔わらにまみれ〕た〔俺〕はこれを〔達者でナ〕と見送るばかりだ。

要するに、「春日八郎は都会から故郷を美しく回想する望郷を歌ったが、三橋美智也は農村の風景を自然、素朴に現実の「ふるさと」を歌った」⁵⁹のである。それでもなお、その「登場によって望郷演歌が本格的に昭和流行歌において確立することになった」⁶⁰とされる春日の場合であれ、あるいは「自然・素朴・鈍重な三橋美智也のパーソナリティーとその歌声は「ふるさと」への幻想と美化を図式化し」⁶¹たとされる三橋の場合であれ、彼らの歌謡に「土の香り豊かな農村の風景と故郷への感情が審美化されていた」⁶²ことは疑いない。

つまり「レコード歌謡の「日本化」、あるいは「地方化」や「農村化」といったほうが適切かもしれませんが、その端緒となるのが春日八郎(…)、三橋美智也(…)、島倉千代子(…)などに代表される「田舎調流行歌」」⁶³なのである。基本的にはこれらは「都会に出る者と故郷に残る者の別離を前提とした感情的な紐帯、つまり「望郷」によって規定されており」⁶⁴、たとえそれが〈達者でナ〉でみられるように〔栗毛〕の駒とその飼育者である人間との別離と設定され、しかも家畜の側が〔町へ行く〕境遇になろうとも、この感情的な紐帯は確実に機能している。ただしこの状況のもとに、いまなお〔わらにまみれ〕つづけているだろう〔俺〕による望郷の対象とは、〔栗毛〕の〔お前〕と〔ともに走った〕あの〔丘の道〕や〔月の河原〕といった空間ではけっしてない。なぜなら、いまだ彼はそれらを喪失してなどいないからである。

そうではなく、このとき彼が懐かしみ、惜しみ、〔忘れ〕えないもの、それは、〔お前〕とともに〔丘の道〕や〔月の河原〕ですごした日々、すでに失われた〔お前〕との時間、そうした過去の〔思い出〕の光景にほかならない。

春日八郎や三橋美智也が望郷を謳った高度経済成長のころ、地方から都市へと流入し、都市で不足していた労働力を担ったのは、やはり若年層の人びとだった。「大都会の企業は多くの若年労働者を必要とした。だが都市圏では高校進学率も高まり、思うように中学卒の労働者を確保できなかった」⁶⁵からである。このため、そうした企業は地方の自治体に対して集団求人を実施し、これに応じて「各県は新卒者をまとめて就職先に送り届けるために、国鉄と交渉した」⁶⁶。いわばそれは、「就職を希望する新規学卒者の地方から都会への計画輸送」⁶⁷であり、そうして運行された「集団就職者用の臨時列車(…)これを集団就職列車という」⁶⁸。そして「集団就職というのは、一般的には昭和三十年代から昭和四十年代にかけて、各地方の中学卒の少年少女が集団就職列車に乗って、関西(阪神)、中京、関東などの大都市圏に就職したことを指」⁶⁹するのである。

さらにこれら「一般に集団就職者と言われるのは、日本の高度経済成長を支えた金の卵として呼称されている」⁷⁰。もちろん彼ら彼女らのなかには、「必ずしも中学卒だけでなく、高校卒業者も含まれてい」⁷¹ただろうし、また「集団就職を語るには東北地方から来た人が定番になっている。東北地方は寒さのため生活が苦しいという印象があるが、じつは集団就職は戦後日本の全国的な現象だった」⁷²。たとえば「九州の集団就職の歴史は、東北地方と時期をほぼ同じくしている。(…)鹿児島県は、昭和二十六年に始まり、当時は一般の急行列車の車両にまとまって乗っていたが、三十一年から集団就職列車が走るようになった。この形態は昭和四十九年頃まで続いた」⁷³。そうした彼ら彼女らの就職先での待遇は、だがけっして手厚いものばかりとは限られなかった。「中には非合法的な斡旋もあり、就職して過酷な労働条件に苦しみ、離職する人も多かった」⁷⁴うえに、「賃金や労働条件の悪い会社ほど、地方出身の就職者を歓迎した。寮に入れ、親元からも遠いので、逃げ出すおそれがないという判断からであ」⁷⁵ったという。

なるほど、井沢八郎(1937-2007)の〈あゝ上野駅〉(1964)にあっても、〔くじけちゃならない〕と自らを叱咤しなければならないほどに〔俺ら〕の〔お店の仕事は辛い〕。その〔自転車〕での〔配達〕業務の〔帰り〕に、〔上野〕に〔入る列車〕に〔故郷の香り〕を嗅ぎ、〔国なまり〕を〔聞き〕、ふと〔母の笑顔〕を思う〔俺ら〕の望郷のときに、彼の衝動を抑圧し、彼の渴望をいつとき潤わせ、〔胸〕に抱えた〔でっかい夢〕まで彼を押し戻す

もの、それは、〔俺ら〕が〔ゆられて着〕き、そのことさえもすでに〔思い出〕としてしまうこの〔駅〕の〔なつかしさ〕の仕業であり、まさしくここでの表現が、東北地方や北陸地方からつながる〔就職列車〕のこの終着点を、それらの地方の発端となる玄関口たる〔故郷〕のとば口として、またそれらの地方の出身者にとっての紐帯の端緒、いわば〔心〕の線路の始発点として機能させることに大きく貢献しただろうことは想像にかたくない。

〔俺ら〕の〔でっかい夢〕とは、このような苦境のもとで〔人生〕を諦めないために、きわめて制約された条件下で抱かずにはいられなかった希望、すなわち立身出世の物語である。いまの自分ではない自分、今日の自分ではない自分。都会で〔始まった〕ばかりの〔人生〕に〔くじけ〕ることなく、数多の苦難を克服したその向こうに、依然として訪れようとしなないそれはきっとある。それなくしてはおそらくこの〔人生〕をまっとうすることができないようななにごとかを、さらにはそれを達成する自分のかたちを〔夢〕と描くこと。橋幸夫(1943-)と吉永小百合(1945-)が合唱した〈いつでも夢を〉(1962)における〔あの娘〕の〔歌声〕も、坂本九(1941-1985)が歌唱した〈見上げてごらん夜の星を〉(1963)における〔星〕や〈明日があるさ〉(1963)における〔明日〕も、そうして〔夢〕みることを優しく促してくれる希望の耀いにちがいない。

もし仮に、「集団就職の一番のイメージは、何といっても中学を卒業したばかりの少年少女たちが集団就職列車に乗って旅立つ光景」⁷⁶だったとして、彼ら彼女らは、こうした夢を叶えるために都会への旅に赴いたのではない。その旅に赴いてしまったからこそ、彼ら彼女らには叶えるための夢が必要となったのである。実際に、ある「集団就職列車に乗ってその様子を撮影したカメラマン(…)には自分がかつて出征した経験と重なって胸が痛んだという」⁷⁷。この限りにおいて、〔あの娘〕の〔歌声〕や〔星〕や〔明日〕が〔若い僕〕らに抱くべく論ずる〔夢〕とは、旅立ちによって強迫観念のごとく刷り込まれたたよすがであったわけだ。

けれど、いつまで待ってみても今日は今日のまま、明日になればまた別の今日が同じ顔で待っている。このように希望を先送りしながら毎日が繰り返されるうちに、いつのまにか高度経済成長は収束し、日米安全保障条約の自動的な延長とともに学生運動も急速に頓挫してしまう。たとえ「大都市圏に住む人たちは、自宅から工場に通えたので集団就職は存在しなかった。(…)そのため条件のよい求人先は大都会の中学生に提示され」⁷⁸てきたにしても、このような状況のもとではすでに功利は相対的である。

上級学校への進学率も上昇するなか、集団就職列車は

次第に数を減らし、金の卵たちの姿も消えていく。「つまり六〇年代の歌謡からいえば当然、都市と田舎をめぐるテーマというのは壊れて、都会のエロ的な幻影性みたいなものが強く現れてくるんだけど、そこには自己表出が出てくる」⁷⁹。そしてこころの旅がはじまる。

【註】

- ¹ この楽曲は、すでにザ・フォーク・クルセダーズ時代に、メンバーが台風で足止めをくった宇和島の旅館で作られ、その解散コンサートで歌われている。つまり北山修によるこの歌詞は、「作詞家ではなくてメンバーとして書かれている」。きたやまおさむ+富沢一誠、『「こころの旅」を歌いながら 音楽と深層心理学のめぐりあい』, 言視舎, 2021, pp.40-42. を参照のこと。
- ² 藤井淑禎, 『望郷歌謡曲考 高度成長の谷間で』, NTT出版, 1997, pp.144-145.
- ³ 同書, p.145.
- ⁴ 東京市, 『東京市道路誌』, 東京市, 1939, p.456. (『国立国会図書館デジタルコレクション』所収, <https://dl.ndl.go.jp/pid/1263490/1/286>)
- ⁵ 同上。
- ⁶ 同書, p.458. (<https://dl.ndl.go.jp/pid/1263490/1/287>)
- ⁷ 同上。
- ⁸ 同上。
- ⁹ 同書, p.459. (<https://dl.ndl.go.jp/pid/1263490/1/287>)
- ¹⁰ 同上。
- ¹¹ 同上。
- ¹² 同書, p.462. (<https://dl.ndl.go.jp/pid/1263490/1/289>)
- ¹³ 同上。
- ¹⁴ 同上。
- ¹⁵ 同上。
- ¹⁶ 同書, p.473. (<https://dl.ndl.go.jp/pid/1263490/1/294>)
- ¹⁷ 同上。
- ¹⁸ 同書, p.474. (<https://dl.ndl.go.jp/pid/1263490/1/295>)
- ¹⁹ 同上。
- ²⁰ 同書, p.473. (<https://dl.ndl.go.jp/pid/1263490/1/294>)
- ²¹ 同上。
- ²² 平野肇, 『僕の音楽物語 1972-2011 名もなきミュージシャンの手帳が語る日本ポップス興亡史』, 祥伝社, 2011, p.77.
- ²³ 同書, p.76.
- ²⁴ 同書, p.77.
- ²⁵ 加山雄三, 『湘南讃歌』, 神奈川新聞社, 2007, p.82.
- ²⁶ 中村俊夫, 「海を渡った喜多嶋修の足跡」, 『はくらの茅ヶ崎物語 日本のポップス創世記 茅ヶ崎サウンド・ヒストリー』所収, 釈順正／編, シンコーミュージック・エンタテイメント, 2019, p.113.
- ²⁷ 同上。
- ²⁸ 同書, p.115.
- ²⁹ 吉見俊哉, 『東京復興ならず 文化首都構想の挫折と戦後日本』, 中央公論新社 (中公新書), 2021, p.76.
- ³⁰ 同書, pp.118-120.
- ³¹ 同書, p.281.
- ³² 松浦寿輝, 『口唇論 記号と官能のトポス』, 青土社, 1985, p.50.
- ³³ 同書, p.51.
- ³⁴ 同書, p.53.
- ³⁵ 同書, pp.53-54.
- ³⁶ 同書, p.53.
- ³⁷ 同書, p.83.
- ³⁸ 藤井, 前掲書, p.144.
- ³⁹ 松浦寿輝, 『スローモーション』, 思潮社, 1987, p.270.
- ⁴⁰ 平野, 前掲書, p.175.
- ⁴¹ 伊藤銀次, 『伊藤銀次 自伝 MY LIFE, POP LIFE』, シンコーミュージック・エンタテイメント, 2018, p.86.
- ⁴² 同書, pp.86-87.
- ⁴³ 同上。
- ⁴⁴ 同書, p.87.
- ⁴⁵ 同上。
- ⁴⁶ 同上。
- ⁴⁷ 同書, p.106.
- ⁴⁸ 大瀧詠一, 『大瀧詠一 Writing & Talking』, 白夜書房, 2015, p.739.
- ⁴⁹ 同書, p.361.
- ⁵⁰ 同上。
- ⁵¹ 川添象郎, 『象の記憶 日本のポップ音楽で世界に衝撃を与えたプロデューサー』, DU BOOKS, 2022, pp.200-201.
- ⁵² 藤井, 前掲書, p.4.
- ⁵³ 同書, pp.4-5.
- ⁵⁴ 菊池清磨, 『昭和演歌の歴史 その群像と時代』, アルファベータブックス, 2016, p.274.
- ⁵⁵ 同上。
- ⁵⁶ 同書, pp.270-271.
- ⁵⁷ 同書, p.270.
- ⁵⁸ 同書, p.275.
- ⁵⁹ 同書, p.277.
- ⁶⁰ 同書, p.272.
- ⁶¹ 同書, p.277.
- ⁶² 同書, p.275.
- ⁶³ 輪島裕介, 『創られた「日本の心」神話 「演歌」をめぐる戦後大衆音楽史』, 光文社 (光文社新書), 2010,

p.77.

⁶⁴ 同上。

⁶⁵ 澤宮優, 『集団就職－高度経済成長を支えた金の卵たち』, 弦書房, 2017, p.9.

⁶⁶ 同上。

⁶⁷ 同上。

⁶⁸ 同上。

⁶⁹ 同上。

⁷⁰ 同書, p.10.

⁷¹ 同書, p.11.

⁷² 同書, p.17.

⁷³ 同書, p.20.

⁷⁴ 同書, p.13.

⁷⁵ 同書, p.18.

⁷⁶ 同書, p.22.

⁷⁷ 同上。

⁷⁸ 同書, p.18.

⁷⁹ 笠井潔+竹田青嗣, 「ポスト・ロマンのアルチザンたち ユーミン・陽水・みゆき・サザン」, 『ポスト歌謡曲の構造』所収, 足立里見／編, 五月社, 1986, p.22.