

土地の記憶を歌う、ということ

——文学状況としての流行歌／歌謡曲における〈東京〉

碓井雄一

本稿では「レコード歌謡」を中心とした流行歌／歌謡曲を文学状況と捉え考察の対象とする。この際、広瀬正浩「昭和文学と音楽」における具体的論点提示が参考になる。へ1

歌詞を分析するへ2 文学作品における音楽の取り入れられ方を分析するへ3 以下六項目に及ぶ提示の許、研究の蓄積が整理される。広瀬氏の論点提示と研究史整理を踏まえた水川敬章「歌謡曲」も同様に、今後の流行歌／歌謡曲研究における要点整理とそこからの提言が多く必読である。

取り上げるのは東京という土地の記憶が歌い込まれた流行歌／歌謡曲である。固より東京を主題とした楽曲は枚挙に暇がないが、紙幅の都合上、選定は恣意的・限定的にならざるを得ない。そのことを明記しておく。所謂「ご当地ソング」の把握ではなく、その楽曲を文学状況として捉えた場合、東京という地名を記号性として捉え得るもの、同時代文学作品と表現の親和性が高いもの、等の視点から採り論述して行き

たい。

※

大正期から昭和初期にかけての所謂ヴァイオリン演歌中、最も知られているのが「東京節」(さつき生詞／編曲)である。演歌成立経緯については研究の蓄積があるが、詳細に検討する余裕はない。周知の通りヴァイオリン演歌には即興的・社会諷刺的性格が顕著であり、巷間、演歌師によって歌われ流行して行く。

東京の中枢は丸の内 日比谷公園両議院

いきな構への帝劇に いかめし館は警視庁

諸官省ズラリ馬場先門 海上ビルディング東京駅

ポッポと出る汽車どこへ行く

ラメチャンタラギットンチョンチョンデ パイノパイノパイ

パリコトバナナデ フライフライフライ(※)

東京で繁華な浅草は 雷門、仲見世、浅草寺

鳩ポツポ豆うるお婆さん 活動、十二階、花屋敷

すし、おこし、牛、天ぶら なんだとこん畜生でお巡りさん

スリに乞食にカツパラヒ

(※)

東京にも裏には裏がある 鳥も通はぬ島といふが

おてんとさまも影見せぬ 暗くて臭くて穴のよな

犬の小屋かと思つたら どういたしまして人間が

住んでをります生きてます

衛生論も体面論も パイノパイノパイ

パリコトバナナデ フライフライフライ

さつき生は演歌師の添田知道である。一九一八年当時の回想として、

いやでも目についたのは警視庁である。赤煉瓦の重厚なもので、いかにも怖い小父さんのすむ館の感じで、誇張すれば鬼の顔に見えもした。それにひきかえて、次の帝國劇場は、白壁で瀟洒な感じだから、この美女と野獣の對象が、妙におもしろかった。それを過ぎると(略)、広場の突きあたりに中央ステーションが横長く見えた、(略、改行)その左前に、日本に最初のビルディングなるものが建った。これが海上ビル。(略、改行)考える

うちに、堀端風景がうかんできて、それでまず一つ作った。するとこれが東京の中央だということから、東京風物誌にしてやるうかとなって、浅草を次に作り、隅田川向うの工業地帯をやり、

という本楽曲の成立経緯を伝えている。両空間の対比に注目する。先ず丸の内が前近代的な土地の記憶を消去した空間として歌われる。明治三十九年の発起人総会の結果、帝國劇場の創立委員長には、当時男爵だった渡沢栄一氏が推されて決まり、委員には福沢捨次郎、莊田平五郎、福沢桃介、日比翁助、田中常德、手塚猛昌、西野恵之助らの諸氏が選ばれた」と正史が伝えるように、当時の有力な財界人が集結して設立された帝劇は「帝國の劇場」なのであり、この点から考えれば「いきな構へ」とは浅草的な雑食性に基づく洗練の形容ではあり得ない。剥き出しの権力表象である警視庁の「鬼の顔」に対する「いきな構へ」なのである。「ズラリ」と並ぶ諸官省の威容は固より、海上ビルディングにせよ大資本の象徴に他ならない。「ポツポと出る汽車どこへ行く」、どこへ行くにせよ、東京駅を出発する汽車は帝都・東京から「下る」のみである。そしてこの駅は皇居と相対して存在する。そうであるとするれば、丸の内は「東京の中核」という以上に、帝都の中核として意識されているという指摘が可能である。公権力的空間であり生活空間ではない。

一方の浅草は「繁華」な土地の代表として歌われる訳であ

るが、繁華であると同時に生活空間としても歌われている。聖／俗の境界を意味する筈の雷門が〈おこし〉を呼び寄せてしまふ、その歌われ方が面白い。端的に言えば、繁華な土地の付属物として浅草寺が存在する、という逆説が本楽曲では成立しているのだ。⁽¹⁰⁾ここで江戸川乱歩「押絵と旅する男」〔『新青年』29・6〕における、〈戦争の油絵が、一方の壁にずらっとかけ並べて〉ある〈陰気な石の段々〉を上り詰め頂上に辿り着き、〈見晴らしの廊下〉から〈見渡すと、東京中の屋根がごみみたいに〉見下ろせる、という語りを念頭に置きたい。要するに、ここにあるのは闘争の果てに得られた権力としての視線だということである。見下ろす視線の獲得、名所として意識されると同時に権力装置としても意識されていた凌雲閣・浅草十二階は、歌詞の上で〈活動〉と花屋敷に挟み込まれ、名所という享樂的性格が前景化する形で権力装置の性格は消去される。そして周知の通り、浅草十二階は一九二三年九月、関東大震災発生により倒壊・消滅するのである。更に注目すべきは〈なんだとこん畜生〉という〈お巡りさん〉の発語である。〈なんだと〉は応酬の言葉であり、対等に渡り合う庶民の存在が実体的に受け入れられているのだ。榑沢健は「凌雲閣から見えない浅草」において、

凌雲閣から浅草は見えない。というよりも、見せない。

前近代の見世物がひしめく悪所浅草は、俯瞰と眺望のまなざしを許さない。見るものと見られるものとの非対称

で固定的な関係性を認めない。(略)パノラマという特権的な近代のまなざしを、「押絵」という名の迷宮に誘い、下界に引きずり降ろし、あざ笑う。「押絵と旅する男」は、浅草に渦巻くカーニバル的世界を讚える物語だ。と論じて刺戟的である。⁽¹¹⁾機能として無機質的に歌われる日比谷に對し、〈スリに乞食にカツパラヒ〉までも受け入れられる、いわば生命体としての浅草の歌われ方、その世界観は類例に事欠かない。例えば高村光太郎「米久の晩餐」〔『明星』22・1〕における、

むしろこの世の機動力に斯かる盲目の一要素を与へたもの深い心を感じ、
又随所に目にふれる純美な人情の一小景に涙ぐみ、

老いたる女中頭の世相に澄み切つた言葉づくなの挨拶に
まで

抱かれるやうな又抱くやうな愛をおくり、

この群衆の一員として心からの熱情をかけかまひの無い
彼等の頭上に浴びせかけ、

不思議な深淵の力を心に育みながら静かに座を起つた。

という表現の活力を掲げておく。作詞者のみならず、本楽曲を受け入れていた聴衆の多くは、浅草的な空間を優位に置いていたと読むべきだろう。

問題は引用上の第三聯である。添田は〈隅田川向うの工業地帯〉と述べているが、本楽曲が作られた一九一八年、東京

市一五区制時点で隅田川向うの工業地帯と考え得るのは本所
区・深川区の二地域である。重要なことは〈川向う〉が極め
て差別的な視線に晒されていることである。貧民街以外の地
帯とは見られないのである。歌詞に鑑みて〈工業地帯〉とは
後年の添田の、いわば善意の醜化表現であろう。夢野久作は
「街頭から見た新東京の裏面」(『九州日報』24・10(12))に
おいて、添田の所謂〈川向う〉につき、

江戸ッ子の本場で商売をしくじった連中の逃げ込み処で
あった。(略)「川向う」という言葉と「絶望」という言
葉とは、場合によっては同じような意味に使われている
位であった。極端に意味を強めて云えば、「川向う」は
「生きた江戸ッ子の墓場」であった。(略、改行)面白い
統計は、東京市内に於ける犯罪者の捕まった場所と、犯
罪者の住所である。(略)捕まった場所は亀井戸が最も
多く、その次が浅草付近で、その次が外神田から巢鴨と
いう順序である。又犯罪人が住んでいる場所は、第一番
が矢張り亀井戸で、その次が南千住、巢鴨、浅草という
順で、(略、改行)このような地名が醜業婦と貧民窟の
名所として知られていることは云う迄もない。

と述べている。関東大震災以前・以後の違いはあるが同時代
証言と捉えておく。差別的視線・居住地域の固定化という現
実的な土地の不幸を共通認知として両者が伝える訳であるが、
時間を隔てて、李政美「京成線」(李政美詞／曲、オフィス

とんがらし97・9)をここで見ておきたい。

重くよどんだ川の水に 四両の短い影映しながら
今日も走るよ京成線

低い鉄橋のその下には 埋もれたままの悲しみ眠る

エヘイヨ エヘイヨ

灰色の煙吐き出す車 高くそびえ立つ高速道路の下

くぐり抜けてく京成線

川向こうから吹く風は なつかしい匂い運んでくる

エヘイヨ エヘイヨ

顔も知らないハルモニ、ハラボジ いくつものアリラン峠越

えて

辿り着いたこの町

京成線に乗って帰ろう この町もまたふるさと

〈埋もれたままの悲しみ〉が静かに暴くのは、関東大震災
発生時の在日朝鮮人虐殺の事実である。李は〈濟州島生まれ
の両親のもと、6人兄弟の末っ子として東京・葛飾で生ま
れ〉ている。従って〈川向こう〉とは西接する現墨田区曳舟
地域一帯を指す。〈低い鉄橋〉が京成押上線荒川・四ツ木駅
間の陸橋以外ではあり得ないからである。隅田川の〈川向こ
う〉であることに変わりはない。ここに曹仁承の、

火が燃えてくるから四ツ木橋を渡って 一日の晩は同胞一

四名でかたまっておった。女の人も二人いた。(改行)
そこへ消防団が四人きて、縄で俺たちをじゅずつなぎに
結わえて言うのよ。「俺たちは行くけど縄を切ったら殺
す」って。じっとしていたら夜八時ごろ、向かいの荒川
駅のほうの土手が騒がしい。まさかそれが朝鮮人を殺し
ているのだとは思ひもなかった。(改行)翌日の五時
ごろ、また消防が四人来て、寺島警察に行くために四ツ
木橋を渡った。そこへ三人連れてこられて、その三人が
普通の人が袋だたきにされて殺されているのを、私たち
は横目にして橋を渡ったのよ。(略、改行)橋は死体で
いっぱいだった。土手にも、薪の山があるようにあちこ
ち死体が積んであった。(。)

という切実な証言を置いてみればよい。(悲しみ)とは正反
対に〈なつかしい〉と形容される〈匂い〉とは、差別的視線
に晒されながらも団結して暮らす朝鮮人居住地域の土地の記
憶である。第三聯〈いくつものアリラン峠越えて〉の表現に
は耐え忍んで来た苦難の日々が暗示されているだろう。〈重
くよんだ〉〈短い影〉〈悲しみ〉と、起点として凄惨な土地
の記憶を伝えながらも、第三聯において〈この町もまたふる
さと〉と、自身が安住する土地として積極的に位置付けられ
る。第一聯の負の記憶から反転する第二聯の追慕、そこから
漸層的に提示される第三聯の、〈辿り着いた〉安寧。不自然
を感じさせない構成に注目したい。「文学の力」とも言うべ

き精神性を直截に伝えて見事な詩表現だと私は受け取る。李
は私宛メール(19・9・17付)において、〈毎年9月第1週
目の土曜日に、京成線の線路と並行してかかっている木根川
橋のたもとで追悼式が行われていますが、今年も9月7日の
追悼式で京成線を歌いました〉と記している。〈埋もれたま
まの悲しみ〉は、李を通じて声を取り戻す。良心として土地
の記憶が伝え続けられているのだ。東京の明のみならず、私
達が受け止め続けるべき暗の記憶を伝える楽曲として、「東
京節」と「京成線」の両楽曲は価値を持ち続けるであろう。

※

佐藤千代子歌唱でレコード発売、流行歌となった「東京行
進曲」(西條八十詞／中山晋平曲、ビクター29・6)も言及
されることが多い楽曲である。

昔恋しい銀座の柳 仇な年増を誰が知る

ジャズで踊ってリキュールで更けて

明けりヤダンサーの涙雨

恋の丸ビルあの窓あたり 泣いて文書く人もある

ラッシュアワーに拾った薔薇を

せめてあの娘の思い出に

ひろい東京恋ゆえ狭い 粹な浅草忍び逢い

あなた地下鉄わたしはバスよ

恋のストップままならぬ

シネマ見ましょかお茶飲みましょか いっそ小田急で逃げま

しょうか

かわる新宿あの武蔵野の

月もデパートの屋根に出る

問題はこの楽曲の文字通りの流行が、流行歌にまつわる〈卑俗なニュアンス〉を招き寄せた点にある。鍵語は〈恋〉であるが、〈仇な年増〉〈ダンサーの涙雨〉〈泣いて文書く人〉〈忍び逢い〉〈逃げましょか〉等、清新とは程遠い類廃のイメージが重ねられるばかりなのである。都市風俗を記号として積極的に取り入れることが流行の要因であり、以後量産される流行歌において、より卑俗なもの、より俗情を刺激するものへと表現が傾く一線が出現することは必然である。

このことについては作詞者の西條八十が、〈ジャズを踊ったり、リキユールを飲み交した二人も、歓楽は一夜にして終つて翌朝は別離の涙であるといふ、刹那的享楽を諷刺した〉〈生れてはじめて、当てようとして思ひきり調子を下して書いた〉という証言を残している。¹⁸ 続けて藤山一郎「東京ラプソディ」(門田ゆたか詞/古賀政男曲、テイチク36・7)を見る。

花咲き花散る宵も 銀座の柳の下で

待つは君ひとり 君ひとり 逢えば行くティールーム

恋し都 恋の都 夢のパラダイスよ花の東京

現に夢見る君よ 神田は想い出の街

いまもこの胸に この胸に ニコライの鐘も鳴る

恋し都 恋の都 夢のパラダイスよ花の東京

明けても暮れても歌う ジャズの浅草行けば

恋の踊り子の 踊り子の ほくろさえ忘れぬ

恋し都 恋の都 夢のパラダイスよ花の東京

夜更けにひととき寄せて なまめく新宿駅の

あの娘はダンサーか ダンサーか 気にかかるあの指輪

恋し都 恋の都 夢のパラダイスよ花の東京

〈恋〉を鍵語とすることは「東京行進曲」と同様である。

類廃、端的に糜爛を予兆する表現の強度は見られる通りだ。

〈踊り子〉の〈ほくろさえ忘れぬ〉、〈ダンサー〉の〈気にか

かかるあの指輪〉、商品的な性のリアリティが暗示される。

藤井淑偵が〈戦後において、この「東京ラプソディ」の系譜

を引くものの代表格〉と評するの¹⁹が三浦沈一「東京の人」

(佐伯孝夫詞/吉田正曲、ビクター56・3)である。ここで

見ておきたい。

並木の雨のトレモロを テラスの椅子ででききながら

銀座むすめよなに想う

洩らす吐息に うるむ青い灯

しのび泣く 恋に泣く 東京の人

夜霧の日比谷ゆく人も 隅田の流れ見る人も

恋に身を灼くシルエット

君は新宿 僕は浅草

しのび泣く 恋に泣く 東京の人

都のすがた店々は 変れどつきぬ恋の唄

月の渋谷よ池袋

花は今日咲き 明日もかおるよ

しのび泣く 恋に泣く 東京の人

見られる通りの〈恋〉の系譜であるが、二点を「東京行進曲」「東京ラブソディ」からの深化として指摘しておく。先ず、各聯の状況設定が夜に統一されている点である。「東京ラブソディ」の場合、神田は唯一（ニコライの鐘も鳴る）土地として想起されていた。「東京の人」ではどの地名も「夜の場所」として焦点化され、全てが恋を演じる場所として歌われる。夜の恋、即ち性愛の表象である。商品化された性の暗示は引き継ぎつつ、〈夜霧の日比谷ゆく人〉や〈隅田の流れ見る人〉に商品化されない性、いわば露骨な性愛イメージを指摘することも可能であろう。次に、渋谷・池袋が新興の繁華街として登場する点である。日比谷を除き、私たちが抱く繁華街のイメージは、大東亜戦争敗戦から一〇年程しか経

過していないこの時期に形成されていた訳である。

ここで戦前期の主要流行歌手に、長唄・端唄等の基礎を身に付けた、所謂「芸者歌手」の一群があることを想起しなければならぬ。赤坂小梅／市丸／小唄勝太郎／新橋喜代三／藤本二三吉／美ち奴、等である。一方、佐藤も藤山も東京音楽学校の卒業生であり、声楽の基礎を身に付けた歌手であった。両者のみならず昭和戦前期を代表する流行歌手の多く、渋谷のり子／伊藤久男／霧島昇／松平晃／渡辺はま子、と思いつくままに例示した全員が音楽学校出身者であり、逸することのできない東海林太郎も声楽家・下八川圭祐に師事している。私が言いたいのは、昭和戦前期流行歌を流行歌たらしめた聴衆は、内容においては記号的都市風俗の猥雑を憧憬として求めつつ、歌唱においてはいわば格調正調を求めているのではないか、ということである。前者の精神性が次掲「東京音頭」の大流行、続く「さくら音頭」競作合戦、日本各地で行われた「新民謡」創出運動の流行、延いて敗戦後、輪島祐介が〈盛り場〉や〈悪所〉（それは基本的には成人男性と「玄人」の女性の領域である）と結びつけられてきたレコード歌謡と指摘するように、固定的なイメージが成立し、肯定的に受容され続ける日本的に情感的な「いわゆる演歌」を用意し、後者の精神性が、格調高く戦意を昂揚する国民歌謡・戦時歌謡の潮流を形成して行く点が重要である。勝太郎／三島一声「東京音頭」（西條八十詞／中山晋平曲、ピ

クター33・7)を見てみよう。

ハア 東京よいとこチヨイト日の本照らす ヨイヨイ

君が御稜威は 君が御稜威は天照らす サテ

ヤートナソレヨイヨイヨイ ヤートナソレヨイヨイヨイ

ハア おらが丸の内チヨイト東京の波止場 ヨイヨイ

雁と燕の 雁と燕の上り下り サテ

ヤートナソレヨイヨイヨイ ヤートナソレヨイヨイヨイ

ハア 君と臣とのチヨイト千歳の契り ヨイヨイ

結ぶ都の 結ぶ都の二重橋 サテ

ヤートナソレヨイヨイヨイ ヤートナソレヨイヨイヨイ

ハア 花になるならチヨイト九段の桜 ヨイヨイ

大和心の 大和心のいろに咲く サテ

ヤートナソレヨイヨイヨイ ヤートナソレヨイヨイヨイ

驕りなく楽天的な受容がなされたのであろう。作詞者の西條が〈東京ばかりでなく、昭和九年、十年の二夏かけて日本全国を震撼し〉と回想するように、本楽曲は爆発的に流行し、現在も人口に膾炙する。敢えて省略されることの多い聯の引用である。第一聯、東京と〈御稜威〉即ち天皇陵が等価に扱えられる。中心性の表象である。第二聯、丸の内が〈東京の波止場〉であり〈雁と燕の上り下り〉が反復される場所である以上、点描されているのは東京駅に集う人々以外ではない。

先述の通り、人々は「地方」から東京へ上り、東京から「地方」へ下る。次聯、〈君と臣〉との〈千歳の契り〉を結ぶものが二重橋とされるが、この橋を〈臣〉が渡ることはない。架橋ではなくいわば断橋であり、暗示されるのは一方向的関係性なのである。次聯に至っては決定的だ。意志的にへなる〈花として扱われるのが〈九段の桜〉なのである。従って〈大和心のいろに咲く〉ことは「散る」ことに他ならない。この聯では戦死が奨励されているのだ。以上から次の指摘が可能である。先ず強調されるのが、東京の帝都記号的な中心性と帝室存在の東京における中心性である。ここから発展的に帝国主義的・軍国主義的な要請が招き入れられる。重要なことは二点である。先ず本楽曲がレコードによって均質に普及したこと、つまり聴衆の無限的・反復的増大が可能であったことである。次に歌手が芸者歌手の代表的存在・小唄勝太郎と人気民謡歌手・三島一声であったことである。情感的であり、本来的な性格が盆踊り用の楽曲であることから、体感的な受容の実態が推定できるだろう。私は先に驕りなく楽天的な受容がなされたと述べたが、同時に、帝都／帝国／軍国の表象が如上の形で広く（障るところなく）伝播したという事実、「文学の力」に対する畏怖を逆説的に再認識せざるを得ないのである。

※

敗戦後、東京を主題的に扱う流行歌が群出するが、ある傾向を指摘できる。「無根拠な希望」と評すべき心情が明示されることである。灰田勝彦「東京の屋根の下」(佐伯孝夫詞／服部良一曲、ビクター48・12)、続けて美空ひばり「東京キッド」(藤浦洸詞／万城目正曲、コロムビア50・9)第一聯・第二聯を引用する。

東京の屋根の下に住む 若い僕等はしあわせもの
日比谷は恋のプロムナード 上野は花のアベック
なんにもなくてもよい 口笛吹いてゆこうよ

希望の街 憧れの都 二人の夢の東京
東京の屋根の下に住む 若い僕等はしあわせもの
銀座は宵のセレナーデ 新宿は夜のタンゴ
なんにもなくてもよい 青い月の光に

ギターをひき 甘い恋の唄 二人の夢の東京
東京の屋根の下に住む 若い僕等はしあわせもの
浅草夢のパラダイス 映画にレビューにブギウギ
なつかし江戸の名残 神田 日本橋
キャピタル東京 世界の憧れ 楽しい夢の東京

歌も楽しや東京キッド いきでおしゃれでほがらかに

右のポケットにや夢がある 左のポケットにやチュウインガム
空を見たけりやビルの屋根 もぐりたくなりやマンホール
歌も楽しや東京キッド 泣くも笑うものんびりと
金はひとつもなくても フランス香水チョコレート
空を見たけりやビルの屋根 もぐりたくなりやマンホール

敗戦後三年から五年の経過、衝撃が強く残る焦土からの復興途上であるにも関わらず、誇らしく表明される無根拠な希望である。この楽天性を私は好ましく受け取る。「東京の屋根の下」における地名の記号性の大半は戦前期流行歌と同質であるが、興味深い変質は日比谷丸の内の表象である。〈恋のプロムナード〉として焦点化されるのは日比谷公園であろう。「東京節」との対比で捉える。日比谷という地名を持つ、公権力的空間イメージは捨象されているのだ。更に興味深いのは、〈恋〉が謳われながら恋の名の許になされるのが〈プロムナード〉即ち散歩であることだ。「東京行進曲」「東京ラプソディ」、後発ではあるが「東京の人」で指摘した頹廢的な性をここに認めることは困難だろう。前景化するの健全な向日性である。そして、へなんにもなくてもよい〈金はひとつもなくても〉と同様の心情が歌われる。〈夢の東京〉の再建が前向きに志向されていると見るべきである。志向は無根拠であるがゆえに、つまり現実的な蹉跌を想定し得ないがゆえに、逆説的に現実的な希望として立ち現れ、現実的な

活力を与えるという次第である。発表当時この清新に触れ得た聴衆の心情に想到したい。

高度経済成長という形で、時代は敗戦からの復興を現実的に果たしつつある。希望がある相で具体的に見通されるようになった訳である。守屋浩「僕は泣いちっち」(浜口庫之助詞／曲、コロムビア59・10)と井沢八郎「あゝ上野駅」(関口義明詞／荒井英一曲、東芝64・4)につき考える。両楽曲は東京という土地を享樂的な相からではなく、いわば地方からの東京の相对化という視点から取り上げている。

僕の恋人東京へ行っちっち

僕の氣持を知りながら

なんでなんでなんで どうしてどうしてどうして

東京がそんなにいいんだらう

僕は泣いちっち横向いて泣いちっち 淋しい夜はいやだよ

僕も行こう あの娘の住んでる東京へ

祭の太鼓がテンテケテンと鳴っちっち

みんな浮き浮き踊るのに

なんでなんでなんで どうしてどうしてどうして

僕だけションボリみそっかす

涙がホロリひとりで出っちっち お祭なんかいやだよ

僕は思う 遠い東京のことばかり

上りの急行がシュッシュュラシュッと行っちっち

いやな噂をふりまいて

せめてせめてせめて 遠い遠い東京の

空に飛んでけちぎれ雲

汽笛がなっちっち遠くでなっちっち 夜汽車の笛はいやだよ

早く行こう あの娘の住んでる東京へ

どこかに故郷の香りをのせて 入る列車のなつかしさ

上野は俺らの心の駅だ

くじけちゃならない人生が あの日ここから始まった

就職列車にゆられて着いた 遠いあの夜を思い出す

上野は俺らの心の駅だ

配達帰りの自転車を とめて聞いている国なまり

ホームの時計を見つめていたら 母の笑顔になってきた

上野は俺らの心の駅だ

お店の仕事は辛いけど 胸にやっかい夢がある

藤井淑偵は「僕は泣いちっち」へ早く行こう あの娘の住んでる東京への歌詞に、(せかされるような、浮き足立ったムード)を感じているが同意しない。(僕)において東京は呪詛の対象以外ではあり得ないのではないか。(僕の氣持を知りながら)も東京に行ってしまった(恋人)の無計画性が、(どうして)東京がそんなにいいんだらうと批判される。恋人が東京を定住地として扱んだことが明示されるが、

〈僕〉は地縁の桎梏を断ち切れないうる。〈お祭なんかいやだよ〉と漏らしながらもお祭の現場に赴いていることからそれは明らかである。そこから〈僕〉は〈せめて遠い遠い東京の／空に飛んでけちぎれ雲〉と思いを託さざるを得ないのである。〈僕〉は〈ちぎれ雲〉にはなれないのだ。〈遠い遠い東京〉の表現には空間的・心理的隔たりが示されている。東京は〈あの娘の住んでる〉という記号性を与えられるばかりなのである。〈僕〉は〈僕も行く〉〈早く行く〉と無限に繰り返すであろう。呪詛の対象とする所以である。

「あゝ上野駅」においては、積極的出郷者が故郷との紐帯を確認する場所として上野駅が扱われる。〈配達帰りの自転車をとめて聞いている国なまり〉の表現と石川啄木〈ふるさとの訛なつかし／停車場の人ごみの中に／それを聴きにゆく〉との表現・心情の共通は明瞭である。東京駅の機能とは異なり、主に東日本からの出郷者⇨東京での定住を希望する人々が集団的にあり、上野駅はその人々を最初に迎える場所として機能するのである。地方出身者が作る、いわば「田舎」の代表としての東京という土地の記憶を本楽曲は端的に伝えている。遑って、ここに例えば小林秀雄の〈東京に生れた東京人といふものを見附けるよりも、實際何処に生れたのでもない都会人といふ抽象人の顔の方が見附けやすい〉（「故郷を失つた文学」、『文藝春秋』33・5）や、谷崎潤一郎の〈東北と云ふ所は東京と云ふ恐ろしく立派な玄関を持つてゐるだけで、

いや、或は玄関にばかり費用をかけた過ぎたために、西部日本に比べると財力も文化も劣つてゐるのだ。さうして東京はその貧しい東北のたった一つの大都会なのだ〉（「東京をおもふ」、『中央公論』34・1〜4）等の表現が想起されなければならぬ。

経済的成功を求めて人々が集う土地としての東京が、結果的に経済的悲劇を生み出す場所となることは論を俟たない。岡林信康「山谷ブルース」（岡林信康詞／曲、ビクター68・9）は今日の問題を大きく切実に抱えている。

今日の仕事はつらかった あとは焼酎をあおるだけ

どうせ どうせ山谷のドヤ住い

ほかにやることありやしねえ

一人酒場で飲む酒に 帰らぬ昔がなつかしい

泣いて 泣いてみたってなんになる

いまじゃ山谷がふるさとよ

工事終ればそれっきり おほらい箱の俺たちさ

いいさ いいさ山谷の立ちん坊

世間うらんでなんになる

人は山谷を悪くいう だけど俺たちいなくなりゃ

ビルも ビルも道路もできやしねえ

だれもわかっちゃくれねえか

だけど俺たち泣かないぜ 働く俺たちの世の中が

きつと きつとくるさそのうちに
その日にゃ泣こうぜうれし泣き

経済成長により新たに出現した差別を剔抉する表現の迫力は比類がない。〈どうせ山谷のドヤ住い〉〈おほらい箱の俺たち〉〈いいさ山谷の立ちん坊〉等、先ず示されるのが〈俺〉の諦念である。〈ドヤ住い〉であり〈いまじゃ山谷がふるさとよ〉と表白する〈俺〉は、従って本来の〈ふるさと〉との関係から絶たれている。山谷への定住が明示されるのだ。東京に限ることではないが、都市空間に特徴的な被差別者の居住地域の限定という、繰り返される土地の記憶を本楽曲は正確に伝えている。〈ビルも道路も〉、東京の都市形成・経済成長の象徴物（東京を表面的に彩るもの）は〈俺たち〉の手に成るものであるにも関わらず、〈人は山谷を悪くいふ〉のである。差別的視線の固定化を伝える。重要なことは、経済的悲劇が齎す切実な諸問題は現在に通底するということである。換言すれば、岡林の詩想は現在にとって切実な意味を持つということである。そして第五聯に至り表現は反転する。〈そのうち〉と不確実性として見通されるものであるにせよ、山谷労働者の人間性の奪回が夢想される。理不尽に背負わされる、絶対的不正義に抗する希望がなされるのである。岡林はこの時期、〈うちのお父ちゃん 暗いうちから遅うまで／毎日クツを トントン叩いてはる〉の歌詞を持つ「チュー

リップのアップリケ」（ビクター69・3）、〈部落に生れたそのことの／どが悪い なにがちがう〉の歌詞を持つ「手紙」（URC 69・8）等、直截的な表現を以て絶対悪としての差別を告発する楽曲を発表しているが、得難く良心的な表現者と評すべきである。ここで、高田渡「銭がなけりゃ」（高田渡詞／曲、キング71・6）との表現の対照を確認しておこう。

北から南からいろんな人が毎日家をはなれ

夜汽車にゆられはるばると東京までくるといふ

田んぼからはい出飯場を流れ 豊作を夢見て来たが

ドッコイ！そうは問屋がおろさない

お役人が立ちふさがって言うことにゃ

わかってるだろうが 来年は勝負なんだよ……!?

銭がなけりゃ君！ 銭がなけりゃ 帰った方が身の為さ

アンタの故郷へ

東京はいい所さ 眺めるなら申し分なし

住むなら青山に決まってるさ 銭があればネ！

デズラデズラをどう使おうとそりゃアンタの勝手さ

だけど妻子恋しさに

酒びたりなんてなもっての他だよ

まして一般人（？）と一緒に付き合いたいのなら

そうだよ！ 今いる所が一番いいのさ

オレのこと聞いてりゃ ますますさ!?

お役人だってテレビでもいってたよ!

銭がなけりや君! 銭がなけりや 帰った方が身の為さ

アンタの故郷へ

東京はいい所さ 眺めるなら申し分なし

住むなら青山に決まってるさ 銭があればネ!

岡林が正面から全力で現状に否を突きつけるのに対し、
〈銭〉が至上価値として機能する土地、〈お役人〉が支配階級として〈立ちふさがる〉土地、〈一般人〉と労働者階級が厳しく区別される土地、そのような東京という土地の記憶を、いかにも高田的な表現の軽さを以て伝えている。但、強靱な批判精神と訴えかける現状は同様であり、両者の良心の共通は明らかである。最後にもう一例、例外的に大阪という土地の記憶の、一つの相が刻み込まれた楽曲を見ておきたい。「山谷ブルース」と同時期に発表された三音英次「釜ヶ崎人情」(もず唱平詞/三山敏曲、ティチク68・3)である。

立ちん坊人生味なもの 通天閣さえ立ちん坊さ

だれに遠慮がいるじゃなし じんわり待って出直そう

ここは天国 ここは天国 釜ヶ崎

身の上話にオチがつき ここまで落ちたというけれど

根性まる出しまる裸 義理も人情もドヤもある

ここは天国 ここは天国 釜ヶ崎

命があったら死にはせぬ あくせくせんでものんびりと
七分五厘で生きられる 人はスラムというけれど

ここは天国 ここは天国 釜ヶ崎

見られる通り、「寄せ場」を歌う点では二楽曲と同様であるが、詩想の違いもまた見られる通りである。寄せ場は〈天国〉、即ち理想郷として確定される。明示されるのは例えば「山谷ブルース」での幾分不透明な未来展望とは異なる、現狀是認と緩やかな連帯である。〈味なもの〉とされる以上「立ちん坊人生」は延々と続いて行くばかりであるが、〈じんわり待って出直〉すこともまた見通されている。この是認の持つメッセージ性が齎す衝迫は、実は強いのではないか。〈命があったら死にはせぬ〉〈七分五厘で生きられる〉等の表現の、いわば開き直りの迫力も同様である。東京が捨て難く抱える否認と、大阪が持ち続ける矜持としての是認、如上の対比が可能であろう。同種の相を歌いながらも託された精神性は相違する、そのような、土地の記憶の表れ方が面白い。本楽曲への問い直しを含めなお詳細に、〈大阪〉が持つ土地の記憶を歌う、ということについての考察は、今後の課題として別稿の用意が必要である。

【注】

(1) 輪島裕介「《東京行進曲》《こんにちば赤ちゃん》《アカ

- シアの雨がやむとき》——日本レコード歌謡言説史序説」(片山杜秀編『思想としての音楽』講談社、10・11)における用語。この論考は流行歌／歌謡曲の史的緊張関係の整理、流行歌をめぐる言説の精緻な検証等、多くの示唆を持つ。
- (2) 昭和文学会『昭和文学研究』65、12・9。「研究動向」の稿。

- (3) 昭和文学会『昭和文学研究』77、18・9。同前。

- (4) 演歌師として活躍した桜井敏雄は音源『ザ・ヴァイオリン演歌』(ソニー、92・10)を遺しているが、同盤には曲間に桜井／なごら健彦の対話が収められ、貴重な証言に充ちている。「東京節」歌詞引用は添田知道『演歌の明治大正史』(若波書店、63・10)に拠る。

- (5) 演歌の即興性につき注(4)添田書では、第一次世界大戦終結後、東京市主催の平和祝賀会を受けて添田が作詞した「平和節」、〈稼いでも稼いでも足りないに／物価はいよいよ高くなる／ものは高うても子息はできる／できるその子も營養不良／いやにシナビて青白く／あこがッン出て目がくぼみ／だんだん人相がわるくなる／ラメチャンタラギッチョンチョンデパイノパイノパイノ〜〉が紹介されている(『東京節』と同調)。

- (6) 添田知道『演歌師の生活』(雄山閣出版、67・9)。

- (7) 帝劇史編纂委員会編『帝劇の五十年』(東宝、66・9)。

- (8) このことについても注(4)添田書から、〈丸の内は、明治には三菱ヶ原といわれ、草むらに女が殺されていたのが巷の話題になったほどのさびしさ。そこに三菱が一号館から六号まで洋館を建てたことで、そこを三菱村といわれた。そんな発祥から、やがてビル街になるのだが、その大ビルのトッ

プである海上ビルが聳えたのが大正七年である」という記述を掲げておきたい。

- (9) 東京駅の記号性につき吉見俊哉は、T・フジタニ／成田龍一との鼎談「記憶」と「忘却」が帝都を創出する」(石井慎二編『帝都東京』宝島社、95・4)において、「大正三年(一九一四)にできた東京駅は、帝都、皇居、天皇の身体を中心にして全国を見渡しコントロールしていくような帝国の空間システムとダイレクトに結びついて」といると指摘している。

- (10) 今和次郎編『新版大東京案内』(中央公論社、29・12)「浅草」の項で〈観音さま〉は、〈六区の繁昌につれて庇を貸して母家をとられた形〉と形容されている。

- (11) 引用は編者明記なし『江戸川乱歩全集』六(講談社、79・4)に拠る。浅草十二階の持つ思想的意味につき、細馬宏通『浅草十二階——搭の眺めと〈近代〉のまなざし』(靑土社、01・6)、佐藤健二『浅草公園 凌雲閣十二階——失われた〈高さ〉の歴史社会学』(弘文堂、16・2)等が示唆に富む。就中、細馬氏書第一章「啄木の凌雲閣」は、石川啄木の文学表現における〈高みからのまなざしの発見と、それが引き起こす不安〉を精緻に論じて刺戟的である。

- (12) 上田学／金井景子／榎健／津久井隆／能地克宜／広岡祐編『浅草文芸ハンドブック』(勉誠出版、16・5)

- (13) 引用は編者明記なし『高村光太郎全集』一(筑摩書房、94・10増補版)に拠る。

- (14) 引用は編者明記なし『夢野久作全集』二(筑摩書房、92・6)に拠る。

- (15) 引用は李政美ホームページ『李政美の世界』(97・5開設

「李政美プロフィール」に拠る。

(16) 関東大震災時に虐殺された朝鮮人の遺骨を発掘して追悼する会編『風よ鳳仙花の歌をはこべ』(教育資料出版会、92・7)

(17) 「流行歌」という概括語につき、なかにし礼は『歌謡曲から「昭和」を読む』(NHK出版、11・12)において、(歌謡曲とは何よりも流行歌のことである。すなわち「ヒット(流行)をねらって売り出される商業的な歌曲」だ)と明快に定義している。注(1)論考における輪島氏の、「歌謡曲」という用語についてのレコード会社製の「流行歌」という呼称に代えて放送で用いた新語」という指摘を尊重しつつ、昭和歌謡曲の有力な表現者として大きな足跡を残すなかにし氏の言も重く受け止めたい。氏はまた、昭和の終焉が即ち(歌謡曲の終焉)であるとも述べている。

(18) 『あの夢この歌——唄の自叙伝より』(イヴニングスター社、48・3)

(19) 『望郷歌謡曲考——高度成長の谷間で』(N T T出版、97・3)。藤井氏は「歌謡曲の中の〈故郷〉」(編著『故郷の喪失と再生』青弓社、00・5)においても、歌詞の精緻な読み込みから望郷歌の系譜を論じている。

(20) 服部良一は近藤日出造/玉川一郎との鼎談「『荒城の月』をブギで歌えば」(噂発行所「噂」2の4、72・4)において、(流行歌は四畳半的なものがなければいけないんだ。藤山一郎は、ベーターベンの「九番」をうたえるくせにポリリウムをちゃんと押えてうたうところがニクイ)と発言している。また輪島祐介『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、10・10)においては、レコー

ド歌謡黎明期からの歌手につき性格によって分類、演歌をめぐる(ありがちな誤解を解く)ことを旨に丁寧な論述がなされている。

(21) 刑部芳則「東京音頭の創出と影響——音頭のメディア効果」(日本大学商学部『商学研究』31、15・3)は「東京音頭」成立経緯からその後の「さくら音頭合戦」や、全国的規模で拡散する音頭の展開を精緻に論じて示唆に富む。

(22) 注(1)輪島論文。

(23) 例えば西條は注(18)書において、(おもしろいことは、わたしがその(引用者注、「東京音頭」発売の)年だったか、その翌年だったか、鬼怒川温泉の山水閣といふ宿に逗留して、一晩中、頭上の大広間で団体が踊る「東京音頭」のため、眠られなかつたことがある)と回想している。

(24) 注(18)西條書。

(25) 注(19)藤井書。

(26) 引用は『一握の砂』(東雲堂書店、10・12)に拠る。「あゝ上野駅」と啄木短歌との共通については注(19)藤井書においても指摘されている。

(27) 小林「故郷を失った文学」の引用は江藤淳/大岡昇平/中村光夫編『小林秀雄全集』三(新潮社、68・1)に、谷崎「東京をおもふ」の引用は明里千章/千葉俊二/細江光編『谷崎潤一郎全集』一七(中央公論新社、15・9)に拠る。

(28) 原口剛は『叫びの都市——寄せ場、釜ヶ崎、流動的下層労働者』(洛北出版、16・9)において、釜ヶ崎に生きる労働者たちによって度々(寄せ場)が(寄り場)と言い換えられてきた事実を紹介し、(この言い換えによって、労働者を「寄せ集めた空間」という釜ヶ崎の認識は反転される。釜ヶ

崎は、労働者がみずから寄り集まるべき場所となるのだ。日雇労働者は労働力商品としての刻印を振り払い、そこに群れとしての相貌が現れる」と指摘している。「釜ヶ崎人情」の考察に当る際にもこの視点は有効である。原口氏はまた「騒乱のまち、釜ヶ崎」(編著『釜ヶ崎のスヌメ』洛北出版、11・10)においては、一九六一年八月以来度々繰り返される暴動の歴史を整理し、労働者の土地としての釜ヶ崎が置かれてくる過酷な状況に対する注意を促している。

歌詞引用は原則として浅野純編『全音楽謡曲大全集』①②④(全音楽譜出版社、各巻表紙・奥付等に刊行年月の記載なし)に拠る。同全集への収載はあるが歌詞略の勝太郎／三島一声「東京音頭」は『青春歌年鑑 戦前編①』(ビクター、08・1)に、収載のない高田渡「銭がなけりゃ」はアルバム『ごあいさつ』原盤復刻版(キング、17・9)に、収載のない李政美「京成線」はアルバム『わたしはうたう』(オフィスとんがらし、97・9)に拠る。全楽曲につき行分け・文字空け等の修正を施す(聯の最終行を一字下げとし聯の区切りを示す、等)。聯の省略は注記しない。音源の題名・歌手／作詞／作曲者・発行所・発行年月については、福田俊二・加藤正義編『昭和流行歌総覧(戦前・戦中編)』(柘植書房、94・4)、加藤編『同戦後編』(柘植書房新社、01・10)に拠る。引用文献・楽曲等の発行年は西暦略記に統一する。