

# 演歌の時代

——日本フォークソング史試論——

棚 田 輝 嘉

## 1. はじめに

伊藤強は戦後の流行歌を論じた『それはリンゴの唄から始まった』<sup>1)</sup>の「第三章 メッセージとしての五線譜」の冒頭で、次のように述べている。

日本人が歌によって、何かを主張しようとしたのは、いつごろからだったろう。それは明治初年、自由民権運動や、普選実施のための運動のなかであらわれた“壮士演歌”に源流を求めることができるだろう。当時、演歌師たちは、その時代の政治的主張を歌に託した。それは、気宇壮大な演説よりも、歌という形式をとるほうが、庶民には理解しやすいということと、演説であると官憲の弾圧を受けやすく、歌であれば、比較的見過ごされやすかったからであった。添田啞蟬坊が作ったいくつかの歌には、一九八〇年代の現在でも、そのまま通用するものがある。

ここでの「演歌」は、現代の歌謡曲における「演歌／艶歌」との関連で語られているわけではもちろん、ない。「第三章」は「日曜娯楽版」という小見出しから始まり、以下「連帯としてのうたごえ運動」「労音の設立」「フォークソングの登場」「高石友也の出現」「中津川フォークジャンボリー」「『帰って来たヨッパライ』の大流行」「ニューミュージックの登場」と続いていく。つまり、伊藤は「何かを主張しよう」とする歌の流れとして、明治の演歌から「うたごえ運動」「労音」そして「フォークソング」、具体的に言えば1960年代後半から70年代初頭までの、メッセージソングとしての関西フォークを措定しようとしているのである。

ところで、現代において「演歌／艶歌」は、オジサン・オバサンが愛好する、前時代的な歌詞によって情緒たっぷりに歌われる退屈な歌謡曲というイメージが定着しているように思われる。J-POP と呼ばれる若者歌謡以外の歌謡曲、

それが「演歌／艶歌」である。しかし、「演歌」が本来自由民権運動と結びついたメッセージソングであったことを想起するとき、日本文化における歌の伝統の中に「演歌」という概念で継承されるべきものを見定めておく必要があるように思われる。つまり、歌のジャンル名としての「演歌」と、時代を超えて流れ続けた歌の精神としての「演歌」とを、区別しつつ検討してみる必要があるように思われるのである。

本稿ではこうした観点から、まず、明治以来の「演歌」（以下、演歌、とのみ記す）と、現代歌謡曲における「演歌／艶歌」（以下、〈演歌〉と記す）との関連について検討する。次いで、メッセージソングとしての「演歌」という概念に注目して、その精神の流れを関西フォークの中に見いだすことで、日本のフォークソングの意味について検討することにした。

## 2. 演歌と〈演歌〉

演歌と〈演歌〉、これら二つはどのように異なり、また、どのように同じなのであろうか。同じ「エンカ」という音を持ちながら、現代においては全く別物と言ってもよい演歌と〈演歌〉が、語や意味においてどのように繋がっているのか、実は明らかではない。例えば『広辞苑』第三版<sup>2)</sup>で「エンカ」をひいてみると、「演歌・艶歌」という項目が立てられ次のように説明されている。

①明治・大正時代の流行歌で、演歌師が独特の節まわしで歌ったもの。自由民権運動の壮士たちが演説のかわりに歌った壮士節に始まったが、のちには政治から離れて主題も人情物に移り、大道演芸化して艶歌と称するようになった。

②現代歌謡曲の一種。日本的メロディーとこぶしのきいた唱法が特色。

「艶歌」の説明や、「こぶしのきいた唱法」を〈演歌〉の条件にしているところなどは正確ではないが、限られた字数で説明しなければならない辞書というものの制約があるのでやむを得ないことであろう。むしろ問題なのは、二つの項目に分けて立項されることにより「エンカ」が二つの概念に分離されていることである。実際には上記①の「エンカ」と無関係に突然②の「エンカ」が現れたわけではない。「エンカ」という音において地続きのまま演歌から〈演歌〉へと変貌を遂げたはずなのである。こうした点について、まず手元にある辞典類によって演歌・〈演歌〉の扱われ方を確認しておきたい。（「なし」は立項されていないもの。丸数字は立項の順番を示す。）

発行年	辞典名	演歌	〈演歌〉
1943. 4	『明解国語辞典』三省堂	なし	なし(18版 <sup>3)</sup> 51.1による)
1949. 3	『言林』全国書房	①	なし(8版 53.3による)
1952. 6	『新編国語辞典』国書刊行会	なし	なし(3版 52.6による)
1953. 5	『学生の新国語辞典』清水書院	なし	なし(74版 55.3による)
1954. 11	『卓上辞典』至誠書院	なし	なし
1955. 2	『辞鑿』(第五版)河野書店	なし	なし
1960. 9	『国語辞典』旺文社	なし	なし
1961. 3	『角川国語辞典』(改訂版)角川書店	①	なし(81版 64.1による)
1962. 3	『新選国語辞典』(改訂版)小学館	なし	なし(14版 64.4による)
1967. 1	『新国語辞典』三省堂	なし	なし
1973. 12	『角川国語中辞典』角川書店	①	②
1975. 3	『新明解国語辞典』(第二版)三省堂	①	なし(11刷 87.2による)
1981. 1	『角川新国語辞典』角川書店	①	②
1981. 12	『国語大辞典』小学館	①	②
1997. 11	『現代新国語辞典』(改訂版)学習研究社	①	②(3版 02.4による)
2000. 11	『岩波国語辞典』(第6版)	①	②
2003. 12	『明鏡国語辞典』大修館	②	①(3刷 05.4による)

自由民権運動以来存在している演歌であるが、辞典に立項されたのは、それほど古くはないようである。大ざっぱに言えば1970年代以降ようやく演歌は認知されたと言えそうである。別稿<sup>4)</sup>で〈演歌〉という概念が、1960年代のフォークソングというジャンルの登場と共に、概念化されて括り出された歌のジャンルであると述べたが、上記はそれを物語っているように思われる。言い換えれば〈演歌〉の登場によって演歌が意識されることになったということである。これをさらに確認するために、『広辞苑』および小学館の『日本国語大辞典』の各版における「エンカ」の扱われ方を眺めておくことにしたい。

『広辞苑』 岩波書店		演歌	〈演歌〉
第一版	1955. 5	なし	なし(11刷 63.1による)
第二版	1969. 5	①	なし
補訂版第二版	1976. 12	①	なし(第二版と同内容)
第三版	1983. 12	①	②(第二版と異なる)
第四版	1991. 11	①	②(第三版と同内容)
第五版	1998. 11	①	②(第三版と同内容)

『日本国語大辞典』 小学館

第一版	1973. 5	①	なし
第二版	2001. 2	①	②

やはり70年代から80年代にかけて、演歌は〈演歌〉と共に、認識されはじめたようである。流行語は立項されにくいという上記の辞典の性質を勘案した上で、さらに詳しく見てゆけば、おそらく70年代の〈演歌〉の登場が歴史的用語としての演歌を立項させ、その後の〈演歌〉の語の定着によって、〈演歌〉もまた遅ればせながら立項されるという手続きがとられたのであろう。

さらに、『現代用語の基礎知識』『イミダス』『知恵蔵』の、いわゆる現代用語関連の辞典における扱いを示す。

『現代用語の基礎知識』（調査対象：1954年版～2006年版まで）

1954年版～1978年版まで	なし
1979年版～1983年版まで	あり(a)
1984年版～1989年版まで	あり (aと別内容) (b)
1990年版～	なし

『イミダス』（調査対象：1987年版～2006年版）

1987・1988年版	あり(c)
1989年版～	なし

『知恵蔵』（調査対象：1990年版～2006年版）

1990年版～2000年版まで	あり(d)
2001年版	特別ページ
2002年版～	なし

上記の(a)～(d)の説明内容を以下に示す。

- (a) もとは、明治中期から大正時代にかけて、演歌師が街頭で人を集め主にバイオリンの弾き語り形式で歌い、庶民大衆に歌われるようになった通俗歌曲のことであったが、現在では歌謡曲のなかで、民謡や浪曲に根ざした発声、節まわしで歌われる新旧歌曲を指す。明治時代の演歌は自由民権運動に共鳴する壮士が演説に代えてその主義主張を歌ったもので、壮士節ともいった。「ダイナマイト節」「改良節」「やっつける節」など多くの演歌が大衆にも歌われたが、それらは政治批判や世相風刺がこめられていた。大正時代になると本来の政治性が稀薄となり、恋や情緒的な内容の曲も多くなり、しばらくは艶歌と呼ばれた。一九三〇年代には流行歌、歌謡曲などの新しい大衆歌曲の一ジャンル、スタイルとなり、再び艶歌を演歌というようになったのは漢字制限のためもあったようだ。
- (b) 明治一〇年代に盛り上がった自由民権運動のなかで、川上音二郎などの

壮士が政治的主張を広めるために歌い始めたのが、もともとの演歌で、演説の演に歌という字をくっつけた言葉。日露戦争のころ、バイオリンを弾いて演歌を歌いながら街頭で小冊子などを売る人を演歌師と言うようになったが、だんだん政治的な要素を失って、酒場などを回って商売する流しも演歌師と呼び、そういうところで愛唱される純日本調の歌謡を演歌調と呼んだ。内容が変わり演説と無関係となったことから「艶歌」という書き方もされている。

- (c) 明治初期の自由民権運動で川上音二郎らが政治主張をオッペケペー節という独特の節回しで歌った。これが演歌（演説歌）とよばれ、その後演歌師による“流しの歌”という形で明治・大正期に引き継がれ、その内容も政治的なものから人情物に移っていった。現在では演歌と言えば歌謡曲系のものを指す。演歌には明治以前からのお座敷ものの流れをくむ純日本調の演歌と、昭和初期にアメリカから入ってきたブルースの影響で生まれた、いわゆる歌謡ブルースの流れとがあり、前者を着物演歌、後者をネオン演歌と分けてよぶ場合もある。演歌は独特のこぶしと日本的メロディーをもつ湿っぽい歌だといわれることもあるが、現在では長調で書かれる作品もかなり多く、一つの音楽形式として規定することは難しい。作られた当時はポップスとして扱われたものが、時代がたつにつれて日本的なものとして消化され、演歌扱いされるケースも多い。
- (d) 作曲家・中山晋平や古賀政男らの曲に代表される、日本的と感じられる曲調（＝スタイル）の歌謡曲と、歌い手の歌唱スタイル（浪花節や民謡などに、シャンソンやジャズなどの舶来音楽の持っていたモダニズムが色あせ、日本語の音韻に支配された歌謡こぶしや力みなどが混在し異形化したものまでも含め）を指す。艶歌、怨歌という文字が当てられる場合もある。

上記のすべてが〈演歌〉について言及しているのは、最も古いものでも『現代用語の基礎知識』の1979年版であるから当然だといえよう。また、年に違いはあるが、現在、いずれの用語集にも立項されていないのは、すでに意味が定着し「現代用語」としては相応しくないという判断によるものであろう。ちなみに『知恵蔵』2001年版の「特別ページ」とは「若者と流行」という特集ページに「演歌の復権」という一項が立てられたものである。つまり、01年の時点で演歌は「復権」を遂げるべき古い歌ジャンルであると認識されていたことを物語っている。

本題に戻れば、演歌はいつどのように〈演歌〉へと変わったのか。(a)では「一九三〇年代には流行歌、歌謡曲などの新しい大衆歌曲の一ジャンル、スタ

イルとな」ったとあり、(b)では時代を明確にしていないが、「だんだん政治的な要素を失って、酒場などを回って商売する流しも演歌師と呼び、そういうところで愛唱される純日本調の歌謡を演歌調と呼んだ」と述べ、(c)では「昭和初期にアメリカから入ってきたブルースの影響で生まれた」「ネオン演歌」があるといい、(d)では、明治からの演歌には言及せず「作曲家・中山晋平や古賀政男らの曲に代表される、日本的と感じられる曲調の歌謡曲」と述べている。こうした説明の違いは、そのまま演歌・〈演歌〉の関係の曖昧さを物語るが、一方で上記の説明は基本的に間違っているわけでもないのである。では、〈演歌〉とは何か。

演歌師たちは本来、街頭で歌を歌い（始めはアカペラで、明治40年代からはバイオリンなどを用いつつ）、歌詞（歌本）を売ることによって生計を立てていた。演歌がしばしば「読売り」、つまり新聞に喩えられるのは、自由民権運動崩壊後の演歌師たちが、社会の様々なニュースを歌詞にして歌ったからであり、また大衆が歌詞を新聞代わりに購入するということが行われていたからでもある。もちろんゴシップ系ばかりではなく、政治風刺・社会問題なども歌詞に取り上げられる。演歌師たちは歌を聞かせることを商売にしているのではなく、歌詞という言葉＝主義主張を売っているのだという、ニュース屋あるいは警世家としての職業意識や誇りを持っていた。廓内を歌って歩いていた演歌師に、二階からおひねりが投げ与えられたときに、「物乞いではない」とねじ込んだという有名なエピソードがあるが、こうした話は演歌師たちの矜持を物語るものである。だからこそ、金儲けだけが目的の、風紀を乱す演歌師たちが現れた大正時代には、清水頼治郎・安田俊三らが添田啞蟬坊を仰いで正統派演歌師の団体「演歌組合青年親交会」（1918.5）を作るのである。しかしこうした演歌師たちの活動も、昭和初年代に国産のレコードが大量に作られるようになり、しかもその主要部分が「歌謡曲」によって占められるようになることで一変する。この頃には、演歌師の領袖ともいべき啞蟬坊は引退同然であり<sup>5)</sup>、息子の添田知道（演歌師としては、さつき。以下、知道を使用する）もまた、文筆業に専念するようになっていた。こうした時期の1926年に演歌師倉持愚禪の主催する「東京青年倶楽部」に入会し正式な演歌師となった金子潔を追ってみると、昭和以降の演歌師たちの動向を想像することができる。以下、金子の自伝『演歌流生記』<sup>6)</sup>にしたがって、演歌のあとを辿ってみる。

大正末期から昭和初めにかけての演歌は、もう多分に軟化していましたが、それでもまだ幾分かは、明治壮士演歌の精神と気骨をとどめ、大学へ通い政治を論ずる硬骨漢や革命的思想の人達も、少数ながら残ってしまし

た。

しかし思想弾圧は峻烈を極め、かてて加えて、流行歌はレコード産業の発達により、大資本の力で流行らせられる歌を、否応なく歌わざるを得なくなっていました。

レコードによるヒット歌謡曲は全国一斉に流行し、それを歌わねば商売にならない……。

艶歌化の傾向は、加速度的になっていったのです。(最近のフォークマスコミ化にちょっと似ていますネ……イヤまったく同じかな) ……

レコードを媒介とする「歌謡曲」は、オーケストラなどの伴奏を伴った楽曲であり、メロディーもまた重要であったのに対し、演歌は歌詞という言葉こそが命だった。そうして時代は単調なメロディーの演歌を選ばなかったのである。演歌師達が街頭で歌を歌い続けようとするれば、結果的に、演歌ではなく流行歌を歌うことを強られる。しかも、

演歌師が一番困ったのはこの頃(昭和初年代：引用者注)からレコード屋の店頭で、ヒット歌謡の歌詞を、宣伝の為に<sup>ただ</sup>無料でいくらでもくれた事です。これでは、歌だけは聞いても、歌本を買おうと云う人は段々減ってきます。

という事態になり、

明治・大正の演歌師はプライドも高く、気骨もあり、勉強もよくしたようです。

歌っていても、世直しの理想に燃えていた為でしょうか……。

昭和に入ってから演歌は、完全に職業化し、生活の為の演歌でしたので、大分様相は変って来たんです。歌そのものが産業化され、大資本の利益の為に作られ、歌わされると云う時代、加えて、不況失業……演歌師も生きる為、変わらざるを得なかったのでしょう。

と、バイオリンなどで伴奏しつつ流行歌を歌う人たちを演歌師と呼ぶようになるのである。今西栄造は「昭和三年に私が小学校へ入学したときは、まだときどきみかけた夜店の演歌師も、昭和六年ごろの夜店では、もうまったく見ることができなかつた。明治二〇年、反政府の壮士運動にはじまった街頭演歌師の時代はここで終わった」、「大正演歌が忘れられて時代の彼方へ遠のくと、これにつづく昭和流行歌の世界で、なんとか自立していける演歌師はもうほとんどいなかった。(中略)そして、一般の演歌師の舞台は、昭和四、五年以後、街頭を離れて、カフェーやバーで客のリクエストに応じるだけのものになった。歌声は街頭から消えた。』<sup>7)</sup>と述べている。しかもそこで歌われる流行歌は、当

時全盛を誇っていた中山晋平のヨナ抜きの流行歌や後に古賀メロディーと呼ばれることになる古賀政男などの曲であった。現在、〈演歌〉につきものの「ヨナ抜き音階」「純日本風のメロディー」という説明は、この時代に作り出された曲のイメージを指すものに他ならない。それはかつての演歌とは異なるものだったが、演歌師が歌うことで演歌とも認識されることになった歌なのである。そういう意味で演歌と〈演歌〉とは昭和初年代の流行歌を仲立ちとして繋がってくることになる。

金子はレコード会社からレコード歌手としてデビューもするが結局うまくいかず、街頭の演歌師として東京だけでなく全国を放浪しつつ、縁日・カフェ・廓流しなどをして糊口を凌ぐことになる。こうした生活は、戦後の1963年、彼の弟子達が親睦会「青年楽友会」を結成し、生活の資を得る事が出来るようになり現役を退くまで続けられるが、この弟子達は、「演歌師」の弟子であり、同時に、夜の酒場などで客の求めに応じて歌いまた伴奏する「流し」とも呼ばれる人たちだった。彼らが戦前の「流行歌」を弾き・歌い、また時に演歌を歌う事のなかに、演歌の伝統は残され続けていたのである。金子は「ギターを肩から掛けて『えー今晚は……社長さん一曲如何で……』と、酒場専門に廻る現代艶歌」と言っているが、「エンカ」の音を温存しつつ、内実は変貌を遂げていたのである。それは言い換えれば、戦後においては演歌と歌謡曲とがほぼ同じ位相でイメージされていた時期があるということでもある。

後に〈演歌〉の大御所と呼ばれることになる北島三郎が「ブンガチャ節」でデビューするのが、1963年。彼が渋谷で流しをしていたことはよく知られているが、「ブンガチャ節」は、渋谷の流しの間で流行っていた「キュキュキュ節」を船村徹が採譜・編曲し、星野哲郎が作詞したものである<sup>8)</sup>。「キュキュキュー」という囃し詞が卑猥だという理由で放送禁止（要注意歌謡曲指定）になるのだが、この囃し部分を歌っているのは北島の流しの仲間達であった。また、採譜・編曲した船村徹も戦前の演歌師石田幸松の口利きで流しをしていた時期がある。「ブンガチャ節」に続く二曲目の「なみだ船」によって、北島は第四回日本レコード大賞新人賞を受けるが、作詞・作曲は「ブンガチャ節」と同じ、星野・船村コンビであった。「ブンガチャ節」と異なり、「なみだ船」は明らかに〈演歌〉に分類される歌だが、この歌に北島・船村という二人の「流し」が関連していたことは注目されてよい。戦前の著名な作曲家上原げんともまた流しをしていたが、流しという生業の中で生まれつつあった、歌謡曲でも演歌でもあるような曲調こそが、後の〈演歌〉に繋がってくるのである。

この時代の「エンカ」が、どの程度の意味と使用の広がりを持っていたのか、



残念ながら詳らかにすることはできなかった。ただ、別稿で<sup>9)</sup>「演歌のディナーミック」<sup>10)</sup>において小泉文夫が「歌謡曲という用語より演歌という用語の方を、歌を語る基本概念として用いている」と述べたが、歌謡曲より演歌を歌の基本概念と感じる世代が1970年代頃までは存在したのではなかろうか。小泉は1927年、つまり昭和2年生まれ。日本最初の歌謡曲の流行歌といわれる「波布の港」(野口雨情詞、中山晋平曲)の発売が昭和3年4月(ビクター)。彼はまさに歌謡曲と共に成長してきたわけだが、演歌以後の歌謡曲世代にとって、演歌と歌謡曲は同じものと感じられていたことを物語っているように思われる。また、1932(昭和7)年生まれの五木寛之が「演歌の竜」と呼ばれる「高円寺竜三」を描いた「艶歌」という小説を発表したのが1966年12月号の『小説現代』、この小説で意識されているのは〈演歌〉である。演歌ではなく〈演歌〉を描くという意識があって、艶歌という文字が使われたと言われているが、ここで語られている「艶歌」は、現在の〈演歌〉とはやや異なるようである。作中で、「艶歌とは怨歌だ。演歌をも含めて、庶民の口に出せない怨念悲傷を、艶なる詩曲に転じて歌う。転じるところに何かがある。泣くかわりに歌うのだ。」と竜三に言わせ、密かな艶歌ファンとも言うべきライバルの露木にも「キザな言い方をすればだな、艶歌は、未組織のプロレタリアートのインターなんだよ。組織の中にいる人間でも、心情的に孤独な奴は、艶歌に惹かれる。ありゃあ、孤立無援の人間の歌だ。言うなれば日本人のブルースといえるかもしれん。」と言わせている。「インター」とはもちろん「インターナショナル」、労働者の団結歌である。一方、同様に五木が歌の制作現場を舞台にして書いた1968年1月の小説「涙の河をふり返れ」<sup>11)</sup>では、「最初の導入部を聞いただけで、どんな歌か私にはわかった。港、かもめ、霧笛、かあさん、別れ、涙、そしてどうせわたしは、と結ぶ典型的な歌謡曲にちがいない。」という主人公の語りがある。「歌謡曲」だという「港、かもめ、霧笛、かあさん、別れ、涙、そしてどうせわたしは、と結ぶ」歌のほうこそが、現在における〈演歌〉のイメージに相応しいことは確かであろう。それは言い換えれば、五木の時代の「エンカ」が、演歌のもつ社会性を温存しつつ、曲調として流行歌化したものであったことを意味するのであり、またこの時点で〈演歌〉はむしろ「歌謡曲」と呼ばれる側にあったということを示している。

さらに、『歌のニュー・イヤーズ・ヒット』という『明星』の1967年3月号の付録を眺めてみたい。この年はグループサウンズの全盛期であり、また「'67年歌謡曲の新しい傾向」として「自作自演ソング」が特集されており、若者の自己表現とも言うべき歌が登場し始めた時期でもあった。この本の「自作・自

演ブームがやってきた！」というコラムで福田一郎が「演歌の衰退なども（自作・自演：引用者注）ブームを伸ばす好材料になった。もちろん日本の歌謡曲から演歌は消えまい。しかし年々影がうすくなるのは火を見るよりあきらかだと思ふ。ただ、今の自作・自演の段階では人の心を打ついいメロディーが少ないので折角の良い傾向もたんなるブームとして終わり、日本の歌謡界のためにはマイナスになるのでは……という心配もある。」と述べている。「人の心を打ついいメロディー」が「演歌」の本質だと述べているわけだが、この曖昧な物言いがそのまま〈日本人の心の歌〉という〈演歌〉の売り文句に通底するものであることは確かだろう。また、同書の「新曲コーナー」で使用されている「演歌」の用例を拾ってみると次のようになる。

○桂京子さんが、パンチ演歌『しっかりしてよ』を吹き込みました。文字どおり、テンポも速く、歯切れのよいリズムで、近ごろ女性化したといわれる男性たちに、「ねえ、しっかりしてよ、あたしたち心細くなっちゃうわ」と、肩でもドヤしつける気分で歌っています。（東芝）

○17才、高校2年生の秋美子ちゃんが、独特の小ぶしをきかせて『石狩の鐘』を吹き込みました。スケールの大きな純情調演歌で、彼女のしっかりした歌唱法が、あぶなげなくきかれます。（ポリドール）

○『女のためいき』が80万枚を突破した森進一さんですが、こんど、はじめてともいうべき演歌を吹き込みました。

『女の波止場』がそれで、彼独特のかすれた声が、せつない女ごころを、みごとに歌いあげています。（ビクター）

○B面の『こぼれ酒』は、彼（大木英夫：引用者注）の本領発揮ともいうべき演歌調。夜の酒場で聞けば、ホロっとなって、もう一杯と言いたくなるようなムードです。（ミノルフォン）

ここで語られている「演歌」のイメージは、現在の〈演歌〉とはやはり異なっているようである。「パンチ演歌」「純情調演歌」という惹句を可能にしているのは、「演歌」概念の幅の広さであろう。現在でも「パンチ歌謡曲」「純情調歌謡曲」ならば（パンチ・純情調という語の古さは問わないことにして）違和を感じることはなさそうだが、「演歌」の場合には据わりの悪さを感じる。それはつまり、「歌謡曲」という語の概念の方が広いからであり、それを「○歌謡曲」と限定することは不思議ではないのに対し、「演歌」は現在では〈演歌〉として固定されたイメージがあって、それをさらに限定することに対する違和があるからであろう。ところが一方では、「女のためいき」は「演歌」ではないのに対し、「女の波止場」は「演歌」であるという、現代人には

おそらくできない判断、つまり時代が直感的に持っていた「演歌」感覚のようなものがあったようにも見える。結局は「夜の酒場で聞けば、ホロっとなって、もう一杯と言いたくなるようなムード」という演歌に繋がる風俗的な伝統が、一つのイメージとなって、直感的に「演歌」なるものが意識されていたのがこの時代だったということではなからうか。

これまで述べてきた事柄は、「エンカ」が、時代の流れの中で、演歌師から流しへ、演歌から流行歌そして〈演歌〉へと、変化してきたことを物語っている。そうして、

藤圭子の登場である。大仰に言うと、人々はこの少女の歌と姿に、時代の怨みめいたものを重ねたのである。「怨歌」という言葉がさかんに使われるようになった。

エンカは演歌であり、艶歌であり、水前寺清子が歌う元気の出る歌は援歌と呼んだが、いつもピンスポットの中の藤圭子の歌は、まさに怨歌という言葉がピッタリとはまった。背景が黒、つまり闇なのである。

という時代がやってくる<sup>12)</sup>。

藤圭子の登場は1970年、彼女の暗いイメージは石坂まさをのプロデュースによる戦略的な虚像だったことはよく知られているが、藤圭子の登場によって、「演歌」は〈演歌〉のイメージを鮮明にするのである。それは、それまでであった「〇〇演歌」と名づけられる演歌の残滓を一掃して、まさに〈演歌〉の時代の開幕を告げるものであったと言ってよい。黒岩康は「七〇年代〈演歌〉の軌跡」<sup>13)</sup>で「七〇年代、〈演歌〉は、ついに六〇年代後半隆盛を極めた〈演歌〉＝〈裏町歌謡〉の質、ボルテージを継承することができなかった」、「森進一、青江三奈、クールファイブ、藤圭子と続いたこの〈裏町歌謡〉の系譜は、藤圭子を最後に七〇年以降、ついにその継承者を一人も持つことはなかったのである」、「七〇年、〈演歌〉は滅んだ。少なくとも『噂の女』で頂点を極めた〈裏町歌謡〉は、七一年一月藤圭子のうたった『さいはての女』を最後に滅んだのだ」と述べている。本稿の「開幕」と黒岩の「滅び」とは相反するように聞こえるかも知れないが、実は同じことを述べている。つまり藤圭子によって、それまで辛うじて残っていた演歌が、〈演歌〉に変わってしまったのだ、ということである。ここにはもはや演歌の精神は存在していない。一方このとき、演歌は関西フォークと共にあって、しかも全盛を迎えていた。

### 3. 演歌の時代

園部三郎は1968年に出版された『日本の詩歌 別巻 日本歌唱集』の「おわりに」<sup>14)</sup>で次のように述べている。

今日でも、マスコミが生産する流行歌の主流は、中山晋平の亜流の作風によって占められ、大衆が愛するという理由で、大同小異の曲調を大量生産して、その上にあぐらをかいているのである。(中略)このような状況の中からは、当然ある種の反逆が起る。いわゆるグループ・サウンズの出現も、単に道徳的な立場だけから、青少年の墮落退廃ときめつけるのは軽率である。フォーク・クルセダーズの「帰って来たヨッパライ」、さらに大阪の歌手高石友也の「受験生ブルース」など、かつての明治の演歌師精神の近代的再生ともいえる野心的なグループも顔を出しはじめている。

園部は「帰って来たヨッパライ」や「受験生ブルース」の中に、演歌に通じる風刺精神を見いだしているのだと思われるが、こうした〈アングラ・コミック・ソング〉的な側面だけが「明治の演歌師精神の近代的再生」なのではない。関西フォークの多くは、当時の社会問題や政治状況を見据えたプロテストソングであった。例えば「ある日まじめな労働者 息子を呼んでこう言った 仕事の事だけ考えて 毎日セッセと働いてチョーダイ くそくらえったら死んじまえ くそくらえたら死んじまえ 文句も言わずにセッセと働く 機械の部分品」という岡林信康の「クソクラエ節」(1968)、「日本の平和を守るためにゃ 鉄砲やロケットがいりますよ アメリカさんにも手伝ってもらい 悪いソ連や中国をやっつけましょ」と歌う高田渡の「自衛隊に入ろう」(1969)、「命はひとつ人生は1回 だから命をすてないようにね あわてるとついふらふらと 御国のためなのと言われるとね」という加川良の「教訓」<sup>15)</sup>(1971)など、枚挙に暇がない。

中心地の一つであった京都のほんやら洞に集った若者たちである片桐ユズル・中村哲・中山容の出した『ほんやら洞の詩人たち——自前の文化をもとめて』では、関西フォークについて以下のように説明してる<sup>16)</sup>。

「フォークはおれたちのものだ」というのが関西フォークソング運動のはじまったころのスローガンだった。運動初期の理論的支えは、三橋一夫『フォーク・ソング——アメリカの抵抗の歌の歴史』(新日本出版社 一九六七年)。いわゆる関西フォークソング運動は、高石友也の出現とともに一挙に結集しはじめ、フォーク・クルセダーズと高石を中心に一九六七年

に第一回フォーク・キャンプをひらいた。一般民衆はベトナム戦争に強い反対の気持ちをもちながら、マス・メディアには相手にされなかったが、それがフォークソングに表現を見出した。中川五郎、岡林信康、高田渡、五つの赤い風船そのほか大勢のシンガーがあらわれ、自主制作レーベルURCレコードをもち、マスコミにもものるようになったが、一九六九年夏の新宿西口フォークゲリラ弾圧と、一九七一年冬の『フォークリポート』わいせつ容疑で押収などは運動にとって痛かった。

こうした歌が生まれた背景には、当時の日本の社会的な状況がある。60年安保以後、1965年の日韓条約反対闘争、各大学での授業料値上げ反対闘争、成田空港闘争と学生運動は激しさを増しつつあり、また、高度経済成長により引き起こされた水俣病・イタイイタイ病などの公害に対する抗議運動、ベトナム反戦運動、70年安保問題など、若者達もまた社会問題に無関心ではいられなかった。若者が連帯することで社会を変えていこうという機運が高まり、歌を手段としてメッセージを伝えるという「現代演歌」が登場するのである。ただ、これらの登場に直接影響を与えたのは、演歌ではなくアメリカにおけるフォークソング・ムーブメントであった。

1930年代に始まるアメリカでのフォークソング・リバイバル運動は、50年代になってピート・シーガーらにより、フォークソング・ムーブメントへと変化してゆく。この運動と50年から60年代にかけての社会状況、具体的には公民権運動やベトナム反戦運動などとフォークソングが結びつくことで、フォークソングはメッセージソングへと変貌を遂げてゆく。その代表的な存在がボブ・ディランであったことは言うまでもない。特に1963年のニューポート・フォーク・フェスティバルによって彼はフォークの決定的なスターとなる。また、同年の8月28日には人種差別撤廃・雇用拡大を要求して「ワシントン大行進」が20万人の参加者によって行われ、ディランも参加し、彼の「風に吹かれて」が行進のテーマソングとして歌われている<sup>17)</sup>。日本のフォークソングは、こうした動きを数年遅れでなぞった運動だったとも言えるのである。例えば、当時関西で開かれていたフォーク・キャンプの中から自然発生的に生まれたフォークキャンパーズというグループが「プレイボーイ・プレイガール」<sup>18)</sup>という替え歌を歌っている。「ハイ！プレイボーイ・プレイガール 勝手なまねするな」という一番から始まり「ベトナム特需の社長さん ポロモウケするな」、「日本の島だよアメリカさん 沖縄返せ」、「脱線つづきの国鉄さん 値上げはやめる」、「黄色い声のP・T・A 口ばしつっこむな」、「選挙違反の市長さん 勝手なまねするな」、「強行採決自民党 勝手なまねするな」、「インチキ首相佐藤さん

勝手なまねするな」、「どうして俺たち人間どうし 差別をするの」と順番に歌ってゆくのであるが、この元歌はボブ・ディランの作詞作曲の「Playboys and Playgirls」である。「Oh, ye playboys and playgirls Ain't a-gonna run my world」から始まり、「You fallout shelter sellers」「You insane tongues of war talk」、「You red baiters and race haters」などを次々に批判してゆくもので、歌詞は毎回変わっていったようである。この歌がどのような形で日本に伝えられたのかははっきりはしないが、1963年のニューポート・ブロードサイド（ニューポート・フォーク・フェスティバル63）でボブ・ディランとピート・シーガーと一緒に歌っており、そのレコードがアメリカでは1964年に出されているから、おそらくそれによるものである<sup>19</sup>。「ブロードサイド」については、宇田和弘が次のように解説している<sup>20</sup>。

“ブロードサイド”とは、16世紀のイギリスの吟遊詩人たちが、さまざまな社会事件を扱った物語歌（バラッド）を歌う際、その歌詞を印刷したものを売るようになったことに端を発し、ひいてはそうした語り歌を指すようになったものだ。日本で言えば“瓦版”に相当するかも知れない。つまりブロードサイドとは、ニュース的、時事・社会的テーマを持った歌を意味している。

その“ブロードサイド”が、フォーク・ムーヴメントの渦中、60年代のアメリカに復活する。1962年2月、アグネス・“シス”・カニンガムが「ブロードサイド」誌を創刊。わずか35セントで売られたこの質素な冊子には、当時のアメリカ社会で起こったさまざまな新しい歌が、次々と歌詞と楽譜つきで紹介されていった。トロピカル・ソング、プロテスト・ソングと呼ばれたこれらの歌は、フォーク・リヴァイヴァルのムーブメント自体が、いかに当時の社会運動と関わっていたかを端的に示し、同時に歌手のメッセージを歌に込めるといふ、こんにちの音楽シーンで、ごくあたり前に行なわれていることの先駆でもあった。

社会の様々な出来事を歌い、その歌詞を印刷し販売するというイギリスのブロードサイドから、プロテスト・ソングの歌詞・楽譜の歌本を売ったというアメリカの「ブロードサイド誌」まで、そこにあるのは社会や時事を、歌を通して語り批判することであるが、歌詞を歌本として販売するという方法は日本の演歌を連想させるものである。つまりフォークムーブメントの影響を受けることで、近くて遠くにあった日本の演歌と関西フォークとは、その形態や精神において結びつくことになったのである。街頭で人を集めて歌われた明治以来の演歌、フェスティバル形式で歌われたアメリカのプロテスト・ソング、そうし

てフォーク・キャンプと呼ばれる集会で歌われた関西フォーク、ここにあるのはレコードなどの媒体を通さずに、直接呼びかけるという方法であった。また、関西フォークにおいても、片桐ユズルの謄写版印刷による月刊新聞『かわら版』、高石音楽事務所の『フォーク・レポート』などが、歌詞を掲載・紹介する役割を担っていた。矢沢保は「ニューミュージックと若者たち」<sup>21)</sup>で関西フォーク（論文中では「アングラ・フォーク」と呼んでいる）について「この二人（高石友也・岡林信康：引用者注）の登場によって、アングラ・フォーク・ブームは画期的なものとなった。それはいうまでもなく、彼らが歌でもって政治批判・社会風刺をやり、自分たちの歌は民衆の歌であると主張し、フォーク運動は反体制の運動だということを前面にかかげたからであった」、「フォークが流行歌の世界にあらわれたことによって、明治の啞蟬坊や戦後の三木鶏郎などによって進められた社会批判、社会風刺の精神は再び流行歌の世界に蘇ることになった。それは新しい価値観をもった新しい若者たちの歌、広い意味での思想性をもった歌であった」と指摘している。日本のフォークソングが「社会」と渡り合い始めたとき、フォークは演歌精神の後継者として、音楽シーンに姿を現し、同時に存在価値を持つことになったのである。

しかし、こうした思想的な側面だけで、フォークと演歌は結びついていたわけではない。関西フォークの若者たちは、意識的に啞蟬坊などの演歌を取り入れ、歌ってもいたのである。例えば1966年9月、大阪・土佐堀のYMCAで開かれた「第4回フォーク・ソング愛好会」に飛び入りした尻石友也（後の高石友也）が「ノンキ節」を歌ったという発言がある<sup>22)</sup>。「ノンキ節」は1918年頃、啞蟬坊によって作詞作曲された演歌で、「学校の先生はえらいもんじゃさうな えらいからなんでも教へるさうな 教へりゃ生徒は無邪気なもので それもさうかと思ふげな ア、ノンキだね」<sup>23)</sup>といった歌詞で歌われたものである。なかには「成金といふ火事ドロの幻燈など見せて 貧乏学校の先生が 正直に働らきゃみなこの通り 成功するんだと教へてる ア、ノンキだね」といった、先に引いた岡林の「クソクラエ節」に通じるような歌詞もある。

また、1971年に出された加川良のLPレコード『教訓』<sup>24)</sup>には明治30年代後半に歌われ始めた「あきらめ節」が入っており、歌詞カードには「詞 啞蟬坊 高田渡」とある。「地主 金持は わがままもので 役人なんぞは いばるもの こんな浮世へ 生まれてきたが わが身の不運と あきらめる」という1番から始まり、以下「あきらめなされよ あきらめなされ あきらめなさるが 無事であろう 私じゃ自由の動物だから あきらめきれぬと あきらめる」と7番までの歌詞がある。本稿の冒頭で「添田啞蟬坊が作ったいくつかの

歌には、一九八〇年代の現在でも、そのまま通用するものがある」という伊藤の発言を引いておいたが、少なくとも1970年代には確かに通用していたのである。

さらに高田渡は1971年の第三回全日本フォークジャンボリーにおいても、自作の「自転車に乗って」のマクラ部分で神長瞭月によって明治42年に作られたとされる「ハイカラ節」（「ハイカラソング」「自転車節」）を歌っている。この歌にも、様々な歌詞があるが、高田が歌っているのは<sup>25)</sup>

チリリンチリリンとやって来るは  
 自転車乗りの時間借り  
 曲乗りなんぞと生意気に  
 両の手はなした洒落男  
 あっちへ行っちゃ危ないよ  
 こっちへ行っちゃ危ないよ  
 それ危ないと言ってる間に転がり落っこった

というものである。この歌詞は1963年に出版された、添田知道著『演歌の明治大正史』に収載されている「ハイカラ節」とほぼ同じ歌詞<sup>26)</sup>であり、また先に挙げた「あきらめ節」も高田の新作と思われる部分以外は同内容であり、同書を踏まえていることは間違いないと思われる。高田渡は、

ピート・シーガーのレコードを聴いて、いいなあと思った。どんな内容なのかにも興味が湧いた。でも英語で歌うのではなく、日本語でやれないかと思った。『自衛隊に入ろう』はシーガーの歌をヒントにしています。それから添田啞蟬坊のものなんかも歌いました。労働歌とは違う人間の生活に根ざしたものを歌いたかった

と語っている<sup>27)</sup>。関西フォークの若者が、音楽を通した政治批判の道を求めるうちに、演歌を発見したということであろうか。いやむしろ、1960年代は、添田知道による演歌復活の時代だったといった方がいいかもしれない。先ほどの『演歌の明治大正史』が岩波新書という〈流布本〉の形態をとっていることが、まずそれを示している。さらに、添田は1966年6月には光文社から、同じく新書版（KAPPA BOOKS）で『日本春歌考』を出版している。従来「ばれ（破礼・破連）歌」「猥歌」と呼ばれた歌について、性を抜きにしては成り立たない人間の営みに対する歌を「猥歌というのが気にいらぬ」として

庶民の交情歌、は恋歌、愛歌、情歌、あるいはエロ歌などと、これまでいろいろな言い方があった。性にかかわる歌というなら「性歌」とよぶこともできる。理解のためには、いっそそのほうがはっきりするだろう。が、



性歌ではまた、冷たく、なにやら学術用語めく気もするので、私はこれを「春歌」と呼んでみたい。性の科学もあるのだが、これはまず「人間の歌」だからである。

と「春歌」と名づけて、庶民の生活の底流をなしてきた歌々を検討するのである。この本の影響は大きく、翌1967年2月には大島渚監督による映画「日本春歌考」が封切られている。映画の内容と添田の本は無関係だが、原作者の一人に添田が挙げられるのは「春歌」という言葉の命名者だからである。こうした庶民に視点を定めていくものの見方がフォークソング・ムーブメントであった。フォークソングの本意は「民謡」であり、庶民の歌に他ならない。全日本フォークジャンボリーにも、民謡を歌うグループが参加している。1970年の第二回には、長野県伊那市からやってきた田楽座（信濃民俗芸能研究所田楽座）が「よせばやし」などを演奏し、村岡実とニューディメンショングループが民謡「追分」をアレンジして演奏し、チェコスロバキアスルク舞踊合唱団が「ジプシーの音楽」などを演奏している。71年の第三回では山本和彦とマイペースが秋田民謡「秋田竹刀打ち唄」などを演奏している<sup>28)</sup>。この他、赤い鳥の「竹田の子守唄」など、アメリカのフォーク・リバイバルつまり民謡見直し運動と、日本のフォークソング運動における民謡再評価の動きとは、庶民文化に対する共通のまなざしを持つものであり、その延長線上に「春歌」もまた位置づけられるのである。例えば、初期の関西フォークの全国への発信元となったのは、URC（アングラ・レコード・クラブ）による、レコードの会員制通信販売であった。従来のレコード会社からは出すことのできない歌を自ら出すことが目的であり、いわゆる発禁歌なども含まれる。このURCのリストの中には、春歌も混じっていたという。実物を確認することはできなかったが、1970年に竹中労が次のように記している<sup>29)</sup>。

“禁歌”を音で実際にききたいむきには、URCレコード『日本禁歌集』（LP 50分）をおすすめしたい。すでに、第一巻の『桜川ぴん助・江戸づくし』、第二巻の『博多炎海波まくら』、第三巻『沖縄春歌集・海のチンボーラー』が出ている。会員頒布のシステムをとっているので、本誌編集部あて現金書留二千元（一巻について）を添え、お申しこみください。

こうした、春歌までも含みこんだ一連の運動、つまり政治によって忘れられ、虐げられ、時にタブーとされてきた〈庶民性〉全体に対する見直し、それをフォークソングを仲立ちとして再発見し、また、連帯の歌としていこうという運動が関西フォークと呼ばれるものであったとすることができるのである。

### 3. おわりに

1982年7月に出版された刀水書房版『啞蟬坊流生記』<sup>30)</sup>の解説「啞蟬坊とその思想」の冒頭で荒瀬豊は「添田啞蟬坊は、はやりうたの世界に立ちつづけて、演歌という思想表現を大成したシンガー・ソングライターである。」と述べている。82年という時代を考慮すれば「シンガー・ソングライター」とは、この時代ニューミュージックと呼ばれ始めていたフォークソングの歌手たちを指す。つまり荒瀬はフォークシンガーたちに啞蟬坊に通底するものを見ていたということである。本稿においてこれまで述べてきたことは、シンガーソングライター、つまり自ら作詞作曲し歌うという、戦後文化の中で再生した歌のありかたの意味を論じることであり、またそうした〈自作自演〉を生み出す土壤に演歌の精神を見出すことであった。先に引いた金子潔の『演歌流生記』は、冒頭から約三分の一までが1975年にフォークソング全国協議会の機関誌『民衆の歌』に「<sup>(ママ)</sup>えんか覚え書き」という題で連載されたものであるという。その「序」で金子は「熱湯を注がれても出て来ます。『フォークとえんか』に、私は同じ土壤に芽ぶくスギナを思います。」と述べている。また同書末尾近くで

一九六〇年後半頃から、アメリカのフォークソングが若者達の間で盛んになりましたが、プロテストソング本来の意味が失われて来た事への憂いから、学生を中心とした青年達の新しい民衆の歌の、創作演奏活動が盛りあがって来ました。第二の歌声運動です。

各地でのフォーク大会にゲストとしてよく招かれ、明治・大正の啞蟬坊節を歌いました。

若者のフォークと昔の演歌、妙な取り合わせと思われるでしょうが、もともとフォークソングと自由民権演歌とは、反骨・民衆の不満怒りを唄うと云う、原点において同根なんです。

とも述べている。演歌師が民衆の抵抗の歌として関西フォークの中にあたたかな演歌の可能性を見出していたことを語っているのである。さらに金子はフォーク大会で「アメリカ黒人労働者の歌『橋を作ったのはこの俺だ』(1962)」をみんなが歌うのを聞き、「何としても覚えて歌いたく、夏休みで帰省中の娘が知って居たので、採譜して覚え、以後いつでもどこでも、持ち歌にして唄っています。すばらしい歌です。みなさん唄いましょう。」と記して、歌詞を掲載している。演歌師の面目躍如と言うところであるが、金子が明治以来の演歌だけを演歌と呼ぶのではなく、民衆の抵抗歌全てを演歌と意識していることは重

要である。この歌は例えば1968年1月12日に大阪サンケイ・ホールで行ったコンサートで歌っている高石友也の歌を聞くことができるが<sup>31)</sup>、おそらく広く歌われたのであろう。フォークシンガーが演歌を、また、演歌師がフォークを歌うという繋がりには、演歌がフォークとして再生したことを象徴的に物語っている。

しかし関西フォークの時代は長くは続かなかった。先に(2節)「艶歌化の傾向は、加速度的になっていったのです。(最近のフォークマスコミ化にちょっと似ていますネ……イヤまったく同じかな)……」という金子の発言を引いておいたが、歌の大衆化は、レコードの時代にあっては歌の無力化とあまり違わない。街頭演歌がレコードの登場によって駆逐されたように、フォーク・キャンプやURCによる通販といった手段で〈街頭〉に立っていたフォークシンガーたちもまた、レコードの売り手として、より耳に心地よく響く歌を作るようになってゆく。関西フォークは四畳半フォーク・抒情派フォークと呼ばれながら、ニューミュージックへと変貌を遂げる。本稿の冒頭で引いた遠藤は「巨大な敵がいなくなったら、その時はどうするか。新しく巨大な敵をどこかに発見するのか。日本のフォークは、そこまでの力は持っていなかった。安保体制が確立し、六〇年から七〇年、そして八〇年と“アンポ・ハンタイ”の運動がそのエネルギーを減衰させ、ベトナムもまたテーマでなくなったときフォークがニューミュージックと呼ばれるかたちになったのは、むしろ必然とってよかったかもしれない。」<sup>32)</sup>と述べている。しかし、関西フォークの時代から40年近くを経た現在においてなお、フォークの潔癖さにこだわり、ニューミュージックをフォークと認めない立場がある。それは関西フォークがたんなる若者の歌ではなく、遠く明治から引き継いできた民衆歌という演歌だったからである。演歌師が、思想を持ち政治や社会を批判するという〈硬派〉であることをやめて、世態人情の情的な側面に傾斜し軟化したときにそれを「艶歌」と呼んで区別したように、関西フォークは「カッレヅジフォーク」や「ニューミュージック」とは異なる位相にあるものとして、今なお区別され論じられる存在でもあるのである。

## 注

1) 1984.6 駸々堂出版

2) 1983.12 岩波書店

3) 「版」とは基本的には版の組み直し、すなわち改版による新たな「版」を指す。

後述する『広辞苑』や『日本国語大辞典』などは、版を改めた時点で「版」と呼

び、同じ版による刷り増しを「刷」としている。もちろん「刷」の場合でも多少の手直しは入るようであるが、「刷」の場合には「同版」と見なすのが普通である。ただ、出版社によっては「刷」の代わりに「版」を使うことがあり、以下の( )内の「版」はいずれも「刷」にあたるものであり、例えば「18版」とは「初版18刷」ということを意味している。

- 4) 「フォークソングという『歴史』(上)」『実践國文學』第六十九号 2006.3 実践国文学会
- 5) 添田知道は「音楽史から見た啞蟬坊」(添田啞蟬坊『流行歌・明治大正史』1933.11 春秋社 1982.9 刀水書房版による)で、「この(ノンキ節：引用者注)あとの啞蟬坊の作品には、音楽上の新しい展開はない。大正七年をもって、音楽史上の啞蟬坊の時代は終わったのである。」と述べている。
- 6) 1987.1 新日本出版社
- 7) 『演歌に生きた男たち——その栄光と挫折の時代』1980.6 文一総合出版
- 8) 船村徹『私の履歴書 歌は心でうたうもの』2002.9 日本経済新聞社 による
- 9) 同4
- 10) 『時代の気分、歌の気分』1981.3 講談社
- 11) 『オール讀物』
- 12) 阿久悠『愛すべき名歌たち —私的昭和歌謡曲史—』1999.7 岩波新書
- 13) 『現代の眼』1980年5月号
- 14) 1968.11 中央公論社
- 15) なぎら健彦によって「教訓Ⅱ」が作られ、のちに「教訓1 (またはⅠ)」と呼ばれるようになる。
- 16) 1979.8 晶文社
- 17) 前田祥丈・平原康司編著『60年代フォークの時代』1993.3 シンコー・ミュージック刊 による
- 18) 歌詞は、1969.8の第4回関西フォークキャンプ版による
- 19) 同17によると1963年から、日本でヴァンガード・フォークソング・シリーズというレコードのシリーズが出されており、「ニューポート・フォーク・フェスティバル」も第1集、第2集が出されているということであるから、この第3集も出されたのではなかろうか。また、1963年にピート・シーガーが来日しているから、これと関係しているかもしれない。
- 20) 「ライナー・ノーツ」宇田和弘 2006.7 (『Newport Broadside The Newport Folk Festival1963』1964Vanguard Records, 2005Ace Records Ltd)
- 21) 園部三郎・矢沢保・繁下和雄『日本の流行歌——その魅力と流行のしくみ——』1980.6 大月書店

- 22) 同17による
- 23) 添田知道『演歌の明治大正史』1963.10 岩波新書 による
- 24) 1971.3~4録音(1980.7 URCレコード、SOUNDS MARKETING SYSTEM版による)
- 25) 聴き取ったものに適宜漢字・カタカナをあててある。
- 26) 添田とでは「危ないよ→ヒョーロヒョロ」、「落っこった→落ちた」という違いがある。
- 27) 朝日新聞学芸部編『戦後芸能史物語』1987.12 朝日新聞社 による
- 28) 『自然と音楽の48時間 '70年全日本フォークジャンボリー実況録音』King Record1990 及び、『自然と文化の72時間 '71全日本フォークジャンボリー・オリジナル実況版』キングレコード 1971 による
- 29) 「ニッポン禁歌考・序説 上」『愛苑』1970.5・6合併号
- 30) 添田啞蟬坊・知道著作集 1
- 31) 『受験生ブルース 高石友也 フォーク・アルバム 第2集(+4) 第2回・高石友也リサイタル実況より』ビクターエンタテインメント 2006.1 に収録されている
- 32) 同1

(たなだ てるよし・実践女子大学教授)