

関東大震災と流行歌

『船頭小唄』をめぐる大正期日本の政治・文化変容

遠藤 薫

1. はじめに―東日本大震災と「歌」

■「ふるさと」のうた

2011年3月11日に東日本を襲った大地震と津波、そして原発事故によって被災された方々は、家族を失い、住み馴れた家や町を離れざるを得ないなど、それまで思いもしなかった厳しい生活を強いられることになった。震災後三ヶ月弱たって、筆者は被災地を訪れた。そのとき印象に刻まれたことの一つが、被災地で災害エフエムを立ちあげ、奮闘しておられた方の感慨だった「歌の力ってすごいと思いました。当初は安否情報ばかり流していたのですが、しばらくすると合間に音楽を流すようになりました。すると「いやされる」と大きな反響があったのです。「土地の民謡ですか？」と筆者がたずねると、「いや、童謡ですね。『故郷』とか・、仮説住宅なんかで聴くと、胸にしみますよね」という答えが返ってきました。

たしかに、『故郷』は、震災の特集番組などでもしばしば流され、人々の共感をそそった。

だが、『故郷』あるいは同じような文部省唱歌が「生まれ育った土地」で歌われることに対して、かすかな違和感を感じずにはいられなかった。

なぜなら、文部省唱歌は、特定の土地に根づいた歌ではない。文部省唱歌は、「日本」という国民国家形成の過程で、特定の「土地」ではなく、「日本」という抽象的な空間のノスタルジーを表現するべく、国家の命によって創作された「歌」だからである。

『故郷』は、長野県出身の国文学者・高野辰之（1876～1947）によって作詞され、1914年に尋常小学校唱歌として発表された。

現代でもよく知られたその歌詞（表1）を読めば、そこに描かれている風景や思いは、場所も時間もきわめて一般化された、抽象度の高い図柄であることがわかる。しかも、この歌を歌う者は、「志を果たす」ために「故郷」を遠く離れて生きる「都市人」である。東日本大震災で改めて浮き彫りになった、日本における「中央」と「地方」のねじれた関係をまさに形成してきた心性——「故郷喪失者」たちの心情がそこには歌われているのである。

にもかかわらず、被災した人々（とくに宮城、岩手の沿岸部の方々）——現

表1 『故郷』の歌詞

<p>一 兎追いし 彼の山 小鮒釣りし 彼の川 夢は今も 巡りて 忘れ難き故郷</p>	<p>二 如何にいます 父母 恙無しや 友がき 雨に風に つけても 思ひ出づる 故郷</p>	<p>三 志を 果たして いつの日にか 帰らん 山は 高き 故郷 水は 清き 故郷</p>
---	--	---

在も「故郷」に残って生活を続けている人々が、そのような「故郷喪失者」たちの歌を、「わが郷土のうた」として口ずさむのか。この疑問に潜む近代日本の文化変容のダイナミズムを考察するのが、本稿の目的である。

2. 関東大震災の焼け跡で

■報道としての「うた」

東日本大震災のおよそ90年前、1923年9月1日相模湾を震源とするマグニチュード7.9の関東大地震が発生し、東京は壊滅状態となった。死者・行方不明者は10万を超えた。

震災直後に発行された『大阪朝日新聞関東大震災記事集』は、次のように書き出している。

大正十二年九月一日午前十一時五十八分、突如として起こった関東方面の大地震は、帝都を中心として横浜以南三浦半島全部、相模灘の沿岸藤沢、平塚、小田原より伊豆半島の熱海、伊東、北して箱根、山北、御殿場、沼津方面に及び、東は房総半島の西部沿岸地区、北は甲府方面に至る広大なる区域に惨害を与え、海嘯と劫火これに伴い忽ちにして幾十百万の建築物を倒し、更に幾十百万の人命を害い、又更に幾十億の財宝を焼き、通信交通機関を壊滅に帰せしめた。蓋し有史以来の大天災。いかに最大級の文字を以てするも、此の戦慄すべき懐愴なる光栄を髣髴せしめることはできぬ。唯斯る非常時には人間も人間以上の強さを以て一大集団を作り、暴虐なる自然に対して勇敢に戦いを挑み、大混乱の只中より直ちに秩序を整え、壊滅より復興の若き芽生えを育むことを忘れぬ力を有っている。(p.3)

一方、この惨状は、「うた」としても歌われた。たとえば、以下に示すのは、この時期活躍していた「演歌師」の添田さつき生（一九〇二～一九八〇）が作り、唄った「関東大震災の歌」である。

『関東大震災の歌』

時それ大正十二年 九月一日正午時 突然起る大地震 神の怒りか竜神の 何に恐る、戦きか 大地揺るぎ
て家毀ち 河原の崩れ落つる音 電柱さけて物凄く 潰れし家の中にも 呻きの声や叫ぶ声 文化の都一
瞬に 修羅の巷と化しにけり 火の手は起るこゝかしこ 狂える風に煽られて 乱る、焰火の柱 天に沖す
る黒煙り 老若男女分ちなく 右往左往に逃げまどふ 満都の人の狼狽は 実（げ）に一幅の地獄絵よ 悪
魔の火の手は凄まじく 官省、帝劇、警視庁 三越、白木、松坂屋 枢要の街をなめて行く

（後略）

（添田『演歌の明治大正史』…283）

現代の感覚からすると、これは「歌」というよりも前記の「報道記事」に近く感じられる。しかし、まだ新聞などのマスメディアが今日のようにわれわれの日常世界を覆い尽くしていない当時であつては、街頭で演歌師たちによって大衆のために歌われる「歌」は、ニュース報道の役割も担っていた。（遠藤…2012など参照）。街頭の演歌師たちは、何かことがあれば、それを「歌」に作り、街頭で歌い、その歌を小冊子にしたものを売って



図1 京橋の第一相互ビルディング屋上より見た日本橋及神田方面の惨状(1923年9月15日)
http://ja.wikipedia.org/wiki/ファイル:Desolution_of_Nihonbashi_and_Kanda_after_Kanto_Earthquake.jpg

生計を立てていた。当時の「歌」は、報道メディアとしての役割も担っていたのである。

*二〇一二年七月、筆者が石巻に調査に伺ったとき、「復興まつり」で演じられていた地元の漫談師の漫談のネタも時事が中心であった。

■風刺・諧謔としての「うた」

とはいえ、大衆のための「歌」は多面的であり、融通無碍である。おなじ添田さつき生がつくった「復興節」は、大震災後の困窮を、諧謔の笑いで表現した、陽気な曲調の歌である。

『復興節』

家は焼けても	江戸っ子の	意気は消えない	見ておくれ	アラマ	オヤマ
忽ち並んだ	バラックに	夜は寝ながら	お月さま眺めて	エーゾ	エーゾ
帝都復興	エーゾ	エーゾ			
田舎の父さん	火事見舞	やって来て上野のやまで	ビックリ腰抜かし	アラマ	
オヤマ					

こいつはたまげた・・・

焼けたか焼けねえのか どちらを向いても 屋根ばかり

帝都復興 エーズ エーズ

（後略）

当時、こうした歌は「演歌」あるいは「書生節」と呼ばれ、それを人びとに向けて歌ったのは「演歌師」あるいは「演歌者」と呼ばれた人びとであった。彼らは、大道芸人のように、街頭に立って、こうした歌を歌い、「歌本」などと呼ばれる小冊子を買っていた。人々は彼らの歌を街で聞き、また、歌本を片手に自分で口ずさんだりした。明治から大正初期、市井の「流行歌」は主に彼らによって媒介されていた。

■『地震小唄』と『船頭小唄』

「演歌」には演歌師自身が作詞・作曲したオリジナル曲もあったが、「ノンキ節」のようなスタンダード演歌の替え歌、あるいは「演歌」以外の「うた」の替え歌も多かった。たとえば、関東大震災後に歌われた「地震小唄」もその一つである。

地震小唄（作詞 添田唾蟬坊^①）

おれは東京の焼け出され 同じお前も焼け出され

どうせ二人は家もない 何もたない焼け出され

焼け出されてもねえお前 生きたいところに何変わる

おれもお前もさすらいの 旅で苦勞して生きようよ

武蔵野の原照らしてる 昔ながらのお月さん

わたしやこれからさすらいの 旅で苦勞して暮らすのよ

『地震小唄』のもと歌は、野口雨情が作詞し、中山晋平が作曲した『船頭小唄』で、震災当時、大流行していた。多くの市井の人びとがこの歌を口ずさんでいた。テレビもラジオもない当時、『船頭小唄』を歌い広め、人びとの耳に届けたのも演歌師たちだった。

『船頭小唄』（大正十年『新作小唄』所収 作曲中山晋平）

己は河原の 枯れ芒

同じお前も枯れ芒

どうせ二人は この世では

花の咲かない 枯れ芒

死ぬも生きるも ねえお前

水の流れに 何變ろ

己もお前も 利根川の

船の船頭で 暮さうよ

枯れた眞菰に 照らして

潮來出島の お月さん

わたしやこれから 利根川の

船の船頭で 暮すのよ

映画評論家の岩崎昶は、その著書の中で、「関東大震災を思い出すたびに、この流行歌の悲しげなメロディーが私の耳に聞こえてくる。この二つはそれほどピッタリと結びついたものだった」（岩崎 1961: 41）

「船頭小唄」に関するこのような語りは、一つの定型をなしている³⁾。が、当時の人びとにとっての「船頭小唄」は、必ずしもそうしたモノクロの哀調の中に押し込められるだけのものではなく、万華鏡のような多面性をもっていたかもしれない。

3. 読売瓦版から船頭小唄まで——「演歌」のうたい手はどのように変化したか

■読売瓦版と新聞紙

先にも述べたように、街頭の演歌師たちは報道メディアの役割も果たしていた。その原型は、江戸期の瓦版売り（当時は、「瓦版」というより「読売（よみうり）」という呼称が一般的だった。本稿でも、以下、「読売」の呼称を用いる）である。

「読売」は、江戸期に、天災や火事、市井のゴシップなどを刷り物にして、街頭で売ることを商売にしていた。彼らにはしばしば客寄せのために、音曲にのせて唄いながら瓦版を売った。

明治になり、江戸期よりは情報統制もゆるめられた。読売たちは時事に関する情報を刷り、売るようになった。一方、海外から「新聞（ニュース）」の概念が入ってきて、「読売」とは異なる西欧近代的文脈にもとづく「新聞」が発行されるようになった。

「読売」と「新聞」は異なる文脈から発生したとはいえ、リアルな「明治」の環境の中では、「新聞」もまた「読売」的に（つまり音曲とともに街頭で売られたり、配達されたりという形式で）売られる場面が多々あったという。

■自由民権運動と壮士節

一方、薩長を中心とした明治政府の藩閥政治に異を唱え、自由民権を訴える人びとも、集会場に人を集めたり、街頭でのアジテーションを積極的に行った。

街頭でのアジテーションの形式は、やはり、伝統的な「読売」の形式と似通っていた。

明治10年12月27日付けで内務卿・大久保利通が東京警視本署あてて出した通告には、政治的集会の取締とともに、「東京諸新聞紙読売之者近来猥りに事跡を付会揚言して売歩行く者有り。之不都合に付き適宜取締可致事」〔警視庁権限類抄〕明治26年3月〕と指示されている。

このような中で、大衆にアピールしやすいコミュニケーション手段として「歌」が用いられた。自由民権運動の活動家たちの歌は、「演（説）歌」と呼ばれた、そしてその歌い手たちの属性から、しばしば「壮士節」とも呼ばれた。

明治大正期に「演歌師」となった添田唾蟬坊（1872—1944）は、自伝『唾蟬坊流生記』で、「壮士節」との出会いを次のように語っている…

その頃、大瀧町の谷川亭にかかった浪花節は、後に桃中軒雲右衛門になった小繁、その弟の繁吉などであった。私は吉川小繁が好きで、喜んでこれを聴いた。

或る夜、又小繁を聴こうかと思つて、大瀧町の通りにさしかかると、異様な風俗の三人の男が、何やらしきりに嘯鳴っているのだ。人は黒山のようにであった。私はその群衆の中へ割り込んで行った。

編笠を阿弥陀に冠り、白い兵児帯をぐるぐる巻いた若者が、手に手に太いステッキを持って、交る交る喋ったり歌ったりする。その時は、始まってもう余程経っていたらしい。一人の、演説口調の元気のいい声の切れるのを待っていたように、次の男が、

「マア、此の歌を聞きたまえ。」

と言った。三人声を揃えてうたい出した。それが、

「悲憤慷慨亜細亜の前途を観察すれば、」

といううたい出しなのだ。私は驚いた。そして、耳をすました。

悲憤慷慨亜細亜の前途を観察すれば

文運月に進み行き 武運盛んな日本も

治外法権撤去せず 税権回復まだならず

(中略)

英吉利仏蘭西独逸露西亜 敵を選ばず打据えて

旭の輝く日章の 国旗をヒマラヤ山頭に

翻したら大愉快 愉快ぢや愉快ぢや

(殿江醉卿作)

こうして三人の男は、所謂亜細亜の大勢を、うたい且つ論じ立てるのであった。私の驚きは昂奮に変わった。興味となった。そして男たちは印刷物を売るのであった。これが壮士節と云われるものだった。

添田唾蟬坊『唾蟬坊流生記』…39―41

この出会いから「壮士節」の歌い手となった添田唾蟬坊は、その後、演歌師たちのまとめ役のようになっていく。ただし、興味深いのは、添田は確かに壮士節の政治性にある程度共鳴はしたのだろうが、それ以上に、「音楽で食べていく」ことに惹かれたように見えることだ。彼は、上の文章のすぐ後で、次のように書いている…

そして、間もなく、青年倶楽部から歌の小冊子を取り寄せて、うたい流して歩く自分自身を、横須賀の町の小路々々に見出したのであった。

当時原価四厘の歌本を、壮士達は一銭五厘で売っていた。私はそれを二銭に売った。街頭に立つ危懼がやがて深甚な興味となった。売れ行きは素敵によかったのだ。幾日かの後、私は「壮士節」の中に据わる私自身の、確信を得た。

添田唾蟬坊『唾蟬坊流生記』…45

「売れ行きは素敵によかった」。この言い方から、彼のなかに、音楽ビジネスへの関心があったことがうかがわれる。そしてそれは、自由民権運動からは逸脱した志向性でもあった。

■自由民権運動からフリーター職業へ

このような唾蟬坊の「逸脱」は、「演歌」がその後進んだ方向と同期している。

倉田（1979＝206…92）は、明治20年代後半から「街頭の読売に「書生節」という名が与えられるようになった」と述べている。それは、「演歌」の担い手の変化と、それに伴う「演歌」の社会的位置づけの変化をも表していた。

1904年（明治37年）に発行された『東京自活苦学案内』（森泉南・著、東華堂発行）という本がある。この本は、立身出世を夢見て地方から上京し、苦学している若者たちに生計の道を教える、「アルバイト案内」のような本である。当時、この種の本が大量に発行されていた⁴。その中に「書生演歌（欣舞節）」という職業紹介の項がある…

神田小川町辺にて毎夜毎夜節面白く欣舞ふしを歌う書生の収入を記さんに、一夜に売る部数を30部と仮定せばその売上代金卅銭。原価はもし自己の出版ならば一部僅かに三厘位にて出来得れども、他の出版を受け売りする時は一枚に付き五厘位の割合なれば三十部にてその純益三十銭位なれば、一ヶ月積算すれば九円の収入を得るなり。然れども降雨の時は丸潰れとなれば、その時は神田本郷区辺の下宿屋町を歌いつつ流し歩くも、さのみ収入も無ければ必ず積算通りの収入有るや否やは計り難し。最も新聞紙の如く必ず其の日に売り尽くさずとも翌日に至るも差支えなきなり。併し同じ場所にて同じ文句をのみ演じ居る時は、耳に慣れば、

終には書いてなきに至るべく依りて時々方向を変え、間断なく縁日を廻る様にせざるべからず。併しながらこの業務は常に大声を発すること故、咽喉を痛めぬ様注意すべし。尤も声自慢の人は無暗に得意がりて大声を発し居る者に就き、之を尋ぬるに是れ即ち文句の勇壮なるに増して繰返しの妙なると、声の好きに惚れて美人に顔を覗きこまれ、時には海老茶式部まで後に廻りて窃に私にも一冊頂戴など云うが如き愉快もあればなり云々と自負も亦た甚だしと云うべきなり。当時苦学社はこの版元をなせば書生等は多く此処にて仕入れ夜分より出稼を為し居れるも余り好景気ならざる模様なり。

森泉 1904…64—5

すなわち、この記述から、学生街で歌を歌い、その歌本を売ることが、苦学生たちが収入を得る手段となっていたことがわかる。その収益は不安定ではあるが、一方で恋愛めいた楽しみを得ることもできる、と森泉は紹介している。

歌手たちは自由民権運動の壮士たちに比べると、かなり違ってきていることがわかる。政治活動家と云うより、現代のストリート・ミュージシャンに近い風情といえようか。

さらに、藤井衛が1916年に書いた『東京に於ける就職と其成功…一名・金儲の秘訣』という本では、項のタイトルが「ヴァイオリン弾き及書生演歌」となっており、書生演歌がヴァイオリンを楽器として採用し始めたことがわかる。

大正期の社会学者・権田保之助も、次のように報告している…

今では可成り盛んで、東京を中心としては約三百人で、大阪、九州は東京都少しく趣を異にするが、東京以外で3000人位あると云う。

東京の三百人というのも何時も移動がある。それは季節の時で述べる様な原因からと、亦一時転職したものが、演歌界の景氣の時には舞い戻つて来るというのがあるからである。

以前は、三味に合わせたのが、只歌丈けとなり、近來の様なバイオリンを用うる様になつたのは四十一年頃で、一般に地方等では音楽の先生と云わるる人達もバイオリンなるものを知らなかつた時代だと云う。人々はオタマジャクシに糸のあるよい音(ね)の出るものと感心したのも不思議ではない。

(権田1923…179—180)

4. 「船頭小唄」と大正期芸術運動——「流行唄」をつくつたのは誰か

■大正期芸術運動とビジネスとしての「演歌」

ただし、添田唾蟬房のような演歌師たちもいた。彼らは、壮士演歌と書生演歌の中間のようなタイプといえるかもしれない。いいかえれば、壮士演歌が政治を第一とし、書生演歌が学業のためのアルバイトであるのに対して、添田は、「音楽」を第一とし、それをビジネスとして成立させようとしていたともいえる。

そのために、添田は一方で、1918年(大正7年)に演歌組合親交会を創設し、演歌師たちの権利を訴えるとともに、雑誌『演歌』を発行して、技能向上や情報交換の場とした。

また一方では、演歌師たちの生計の手段である「歌本」が、海賊版の横行によって正当な利益を上げられなくなっている事態に抗議の声をあげている。当時、印刷技術の発展に伴い、歌本の海賊版を大量生産する業者が現れていたようだ。

添田は演歌師たちの歌う「替え歌」の著作権についても意識しており、自身が作詞した『地震小唄』や『貧乏小唄』、『隠亡小唄』などは、元歌をつくった野口雨情の了解を得ていたと述べている。

枯れすすきの「船頭小唄」の作者野口雨情もかねて演歌の同感者で、演歌者の組合青年親交会のできたのを大変よろこんでくれていた。そして「演歌家諸君は出来得る限り（止むを得ないことでしようが）芸術的価値のある歌詞を唄って下さるよう私はいつも希望しています」とその作は進んで提供されたし、作替も快諾してくれていた。演歌には下劣きわまるものも一方に行われたので、そういう事情もよく知っていて、それを一概にやっつけることをせず、むしろ同情の眼をもって見ていたのは、雨情も民衆の詩人であったからか。時雨音羽後援会（時雨音羽の作詞家としての出発を励ます会で、中山晋平のピアノで、藤原義江が「出船の港」「鉾をおさめて」を初演奏した）で、自作の即興詩を無伴奏で「デカデカデンデンデカデカデン」と体をふりながらうたって喝采を博していた野口雨情の姿が眼にうかんでくる。

それにしても「船頭小唄」の旋律は悲しいものであった。そしてあの大震災が来た。まったく枯れすすきであった。

（添田 1955=2008…218）

■野口雨情と「民謡」

「船頭小唄」は、そもそも、詩人の野口雨情が、大正八年に発表した詩（大正十年に刊行された彼の詩集『新作小唄』に収録）に中山晋平が曲をつけたものである、雨情の詩は「枯れすすき」という題であったが、中山晋平が楽曲のタイトルを『船頭小唄』としたという。

野口雨情は、大正期の児童文学運動のなかで、『金の船／金の星』『コドモノクニ』などの児童雑誌を中心に、「青い眼の人形」や「赤い靴」など、今も歌い継がれる童謡を数多く発表していた（遠藤2009など参照）。これらの詩は、楽譜と共に発表され、声に出して「歌われる」ことが前提であった。中山晋平は、本居長世と共に、野口雨情とコンビを組んだ作品を多く残している。例えば、「あの町この町」「シャボン玉」などである。

野口雨情は、童謡運動とともに、民謡運動にも力を注いでいた。この時期の民謡運動とは、各地に残る「土地の歌」を採集し、また「郷土に対する愛」を表現する歌を創作することを旨とするものであった。雨情は、「民謡」について、次のように述べている…

「民謡は民族が有する唯一の郷土詩である。郷土詩を無視して民謡の存在はない。民謡は草土の詩人によつてうたわれる、純情芸術である。」（野口雨情『雨情民謡百篇』新潮社、一九二四）

「全国至る所の田園は日一日と軽佻浮薄な物質的文明の潮流に浸されて、幾十年或は幾百年となく口から口へ唄ひ伝えて来た、地方地方の人情や習慣や往時の色彩を偲ばすべき質朴な情趣に富んだ俚謡童謡は次第次第に減びて、趣味も情味もない昨今の流行唄が盛んに唄はれるやうになった。」（『東北地方の俚謡』『定本

野口雨情 補遺（p.63）

雨情は、「趣味も情味もない昨今の流行唄」に対抗するものとして、「民謡」の採集と新たな創作の運動を起こした。彼はまた、「民謡は大人の童謡」とも言っている。しかし、その雨情の「民謡」がまさに「流行唄」となっていたのは歴史の皮肉だろうか。それともまさにそれこそが「民謡」の本質なのだろうか、雨情自身、こうも語っている。「民謡や小唄は大衆の詩である。高踏的な作風のみが詩の境地ではなく、大衆の動き、時の流れの中に、無盡の詩境がある」（野口雨情『波浮の港』ビクター出版社、1929）。

■中山晋平とヨナ抜き音階

中山晋平は、野口雨情の詩に曲をつけて、数々の人気曲を世に送り出した。そのジャンルは、童謡、民謡、小唄など広い範囲にわたっていた。

中山晋平が最初に作曲家として認められたのは、「カチューシャの唄」によるとされる。「カチューシャの歌」は、1914年（大正3年）、劇団芸術座の第3回公演『復活』（原作トルストイ）の劇中歌として発表された。作詞は島村抱月・相馬御風、『復活』の主演女優である松井須磨子が歌った。

「ゴンドラの歌」も、1915年（大正4年）に芸術座第5回公演『その前夜』の劇中歌として発表された中山晋平の作曲曲である。作詞は吉井勇、松井須磨子らが歌って大流行した。「ゴンドラの唄」もヨナ抜き長音階でつくられた。

「カチューシャの唄」や「ゴンドラの唄」もヨナ抜き長音階により哀切な気分を醸し出している。しかし、「船頭小唄」では、ヨナ抜き短音階を用いることにより、さらに哀切さが増している。

ヨナ抜き音階は、日本の伝統的音階で一般的な音階である。したがって、この音階を使った楽曲は、日本人の耳なじみやすい。明治以降に導入された西洋音楽理論とヨナ抜き音階を混交させた楽曲は、西洋音楽（グロバル文化）を日本化（ローカライズ）し、受容しやすくしたといえる。

ただし、ヨナ抜き音階は、日本だけに固有の音階ではなく、東アジアはもとより、スコットランドやラテンアメリカでも伝統的に使われてきた音階である。この点を考えれば、十九世紀以降今日まで正統と考えられてきた「西洋音楽」の自明性について、改めて検討する必要がある。ただし、その議論は別稿に譲る。

5. 複製技術の時代と『船頭小唄』

■レコード産業と『船頭小唄』

さて、ここまで、『船頭小唄』を関東大震災時に流行した歌として扱ってきた。

しかし、実際には、「船頭小唄」は、関東大震災が起こる前から日本全国で大流行していた。そしてその流行を担っていたのは演歌師たちであった。

だが、その背後でもう一つの変化が、起こりつつあった。

当時レコード産業がまさに勃興しつつあった。1877年、エジソンが「フォノグラフ」を発明、1887年

にはベルリーナが「グラモフォン」を發明して、市場化が急速に進んだ。音声の複製技術が楽曲の大衆商品化を可能にした。

日本でも1903年（明治36年）、銀座の天賞堂がレコードの販売を開始した。それに三光堂などが続いた。これに対して、1907年（明治40年）外国資本の「日米蓄音機（コロンビア）」が設立された。

1912年（明治45年）には、唾蟬坊もファンだった桃中軒雲右衛門のレコードが三光堂から発売された。「赤垣源藏徳利の別れ」「南部坂後室雪の別れ」「大石生立」「村上喜剣」「正宗孝子伝」が収録された。

大正期に入ると、書生節の歌い手たちも続々、レコードデビューした。

書生節を含む流行の発信源が急速に「レコード」という複製技術への移行を開始したのである。

とくにこの変化を時代に明確に刻印したのが、「カチューシャの唄」の大流行だった。先にも書いたように、「カチューシャの唄」は、島村抱月・相馬御風が作詞し、中山晋平が作曲し、島村抱月が主宰する芸術座の舞台劇『復活』の劇中歌として、松井須磨子によって歌われた。初演は1914年（大正3年）3月であった。当初は「トルストイ原作」という点で学生層にアピールするものであったが、上演後は、「カチューシャの唄」が爆発的な人気を得たという。

「カチューシャの唄」はレコードに吹き込まれ、当時としては驚異的な2万枚という売上を記録した。

しかし、当然のことながら、この時代にレコードプレーヤー（蓄音機）を所有している家庭は少なかった。唄は、書生演歌師たちの歌声に載って広がっていった。それと同時に、島村抱月のマーケティング戦略も多いに寄与したと倉田は指摘している。

島村抱月は、行くさきざきで初日の前に文芸後援会を開く。そこで理想とする演劇論を説くかたわら、レコードによって観客を洗脳した。長野の文芸講演会では、信濃毎日新聞の記者も聴衆のなかに交じっていた。

「カチューシャの唄」を蓄音機で聴かされる。流石は舞台監督の如才ないものと、飛んだ所で随喜の涙が溢れた。…（後略）（三年五月二十九日）

芸術座はどの都市においてもこのパターンを用いた結果、観客のあこがれは「心臓が止まるほど」の興奮と化し、いつも大入りとなる。松井須磨子が日本一の大スターになったのは、ひとえにレコードの力だといっても過言ではなからう。

倉田…97—9

こうして、レコードという複製技術が、「流行」をも爆発的に増殖させる触媒であることが明らかになっていった。

「カチューシャの唄」と同様、「ゴンドラの唄」（吉井勇作詞・中山晋平作曲、1915年）、「さすらいの唄」（北原白秋作詞・中山晋平作曲、1918年）もまた、同じパターンで大ヒットとなった。複製技術は、「流行」発生装置となったのだった。

表2 「船頭小唄」のレコード⁽⁶⁾

発売年月	会社名	分類	吹込者
1922	帝国蓄音機		中山歌子
1922.9	帝国蓄音機	流行唄	鳥取春陽
1922.9	オリエント	書生節	田辺正行
1922.11	オリエント	流行唄	豆千代
1922.11	日東	書生節	高橋銀声
1922.12	日東	小唄	菊之助
1922.12	酒井公声堂	流行唄	山村とよ子
1923.1	東京蓄音機	書生節	渋谷白涙

■鳥取春陽と『船頭小唄』

これらの後を追って、『船頭小唄／枯れすすき』の流行も起きたのだった。

『船頭小唄』のレコードは、表2に示すように何種類も発売された。

この歌を作曲した中山晋平によれば、「楽譜を市場に出したのが大正八年、流行の絶頂期が大正十一年」だったという。

ということとは、「カチューシャの唄」が、劇場からレコードを経て街頭の演歌師たちに伝わっていったの逆で、街頭の演歌師たちからレコードを経て流行していったといえるかもしれない。

なかでも当時人気が高かったのは、鳥取春陽による「船頭小唄」であった。

鳥取春陽は、ヒコーキレコード（帝国蓄音機）、オリエントレコード、TOKYO RECORD（東京蓄音器株式会社）などいくつもの会社から、「船頭小唄」を出している。

鳥取春陽（本名・貫一）は、明治33年（1900年）刈屋村（現在の宮古市刈屋）北山に生まれた。11歳のときに家業の製糸工場が倒産し、14歳のとき学業半ばで東京へ出奔する。上京後演歌師となり添田^{そえだ}あぜんぼう（そえだあぜんぼう）の強い影響を受けた。17歳から作曲も手がけるようになり、「浮草の旅」（シーハイルの歌）、「失恋の唄」などを作曲した。

■映画産業と『船頭小唄』

「船頭小唄」の大流行をさらに後押ししたのは、やはり当時誕生間もない映像の複製技術としての「映画」で

あった。

1893年、エジソンがキネトスコープを、リュミエール兄弟がシネマトグラフを一般公開した。1902年には、ストーリーをもった初の映画『月世界旅行』（メリエス監督、フランス）が制作された。

日本では、1903年に吉沢商店が浅草に開いた「電気館」が最初の映画館だとされる。1908年に初の本格劇映画『本能寺合戦』が作られ、1910年には『忠臣蔵』が作られた。いずれも牧野省三の監督作品である。その後、1917年に製作された『大尉の娘』（井上正夫監督）では、クローズアップや移動技法、カットバックといった映画独自の技法が導入された。1920年代に入ると、「映画」という言葉とともに、一般の娯楽として浸透するようになった。

そうしたなかで、大流行していた「船頭小唄」の映画化を図ったのが、歌舞伎を本業としていた松竹が設立した松竹キネマだった。松竹キネマは、トーキー映画『船頭小唄』（伊藤大輔・脚本、池田義信・監督）を製作し、1923年一月八日に麻布の松竹館で封切った。この映画は、未曾有の大ヒットとなった。映画評論家の岩崎昶によれば、

この映画で、岩田祐吉の相手役を演じた栗島すみ子は、まだ女形さえ残っていた当時の映画界で、竹久夢二の絵からぬけでたようなほっそりとういういい美しさを

表3 「カチューシャの唄」と「船頭小唄」の流行のプロセス

	カチューシャの唄	船頭小唄
出発点	島村抱月の新劇運動	野口雨情の新民謡運動
最初の歌い手	松井須磨子	民謡歌手（演歌師を含む）
	レコード化	レコード化
	レコード演奏付き講演会	映画の主題歌（歌うのは女性歌手）
最終的な歌い手	学生たち 街頭演歌師	庶民 街頭演歌師

もつて、大衆を魅惑し熱狂させた。彼女は日本ではじめてのスタートなり、その後しばらくの間、日本の民衆の恋人であつたほどである。（岩崎・41）

『船頭小唄』を「小唄映画」とよんだのは正しい。それは映画としてのおもしろさや筋立ての変化で人をひきつけたのではなく、そこで歌われる流行歌でひきつけたのである。そこで「歌われる」と私は書いたが、映画はまだトーキーではない。サイレントの画面や字幕に歌詞が文字で―ときには楽譜も―あらわれる。すると舞台の横手やスクリーンのかけから、街の歌姫がなやましいソプラノで主題歌をうたうわけである。歌う弁士、というわけである。（岩崎・41）

「カチューシャの唄」と「船頭小唄」は、興味深い対照をなしている。両者とも、複製技術を媒介に、二重の増殖プロセスを構成している。それが、大流行につながっている。ただし、『カチューシャの唄』は増殖の第2段階において講演会という対面コミュニケーションをひきたてる複製技術（レコード）という配置であるのに対し、『船頭小唄』の増殖の第2段階のプロセスは、複製技術（映画）をひきたてる対面パフォーマンス（女性歌手のライブ）という配置である。もつとも、この後、映画はトーキーへと移行し、複製技術は自己完結化の方向へ向かう。

■「小唄」「小唄映画」とは何か

ここで「小唄」というジャンルについて少し確認しておこう。「小唄」という名称から、われわれは江戸時代の花柳界を想起しがちである。しかし、実際には、「小唄」というジャンルが生まれたのは明治に入ってからであり、しかも、以下に示すように、「小唄」という言葉に当時の人びとが付与したのは、「新しい」イメージであったのかもしれない。

詩人の川路柳虹（1888～1959）は1915年（大正4年）にフランスの象徴主義詩人ヴェルレーヌ詩集を翻訳、出版している。そこには、「忘れたる小唄」という一群の詩編も収められている。そのなかには、有名な「ちまたに雨の降る如く・・・」といった詩編も含まれている。「忘れられた小唄」の原題は「Ariettes oubliées」で、直訳すれば、「忘れられたアリエッタ」である。「アリエッタ」とは、「器楽伴奏つきで唄われるメロディアスな小曲」である。

このような「小唄」という言葉の使い方からは、「日本古来の楽曲」というイメージよりも、「お洒落な現代風流行歌」のイメージがうかがわれる。詩人の高村光太郎も次のように書いている。

小唄類が多く都会神経の洗練を経た作家によって作られるのは当然だ。もともと時花唄^⑤であるから当世人の心の機微を敏捷に見てとる才能がいる。時々刻々も停滞しない活社会の流れと欲望とを見ぬく能力がいる。言葉の先端性を知る才能がいる。出過ぎても遅れても、出過ぎず遅れずでもいけない。少し先へ出ていなくてはいけない。殆ど自身が音楽家でなくてははいけない。スタイルの魅力を拈出する才気がなくてはいけない。

あくぬけなくてはいけない。数えて来ると限りもない才能がいる。

現行の日本の小唄類はその作曲と共に甚だしく野暮で、所謂シツクな妙味が薄い。しつツこくて田舎ぼくて、意気がなく、渋味がなく、野蠻で幼稚だとしか感ぜられないのが多い。何だかなんだか変なのよでは話にならない。しかし小唄の方は、童謡や民謡と違って才能次第のものであるから一番早くいい作家が出るかもしれない。

高村 1 9 4 1 . . 1 4 4 | 1 4 5

「小唄」は、いわば、江戸花柳界の「粹」とヨーロッパ的な「小粋さ」を合わせた呼称だったといえよう。「小唄」と同様、「小唄映画」もまた、むしろ現代的なファッションをまとうていたようだ。笹川（2003）は、「小唄映画とは、男女の恋愛を中心にテンポよく組立てるハリウッド的話法を取り入れつつ、叙情的な風景をつなぎ合わせて全体を散文的に構成するという新派映画の話法をも活かす、言い換えれば、革新性と保守性の入り混じった新しい「映画劇」であった」と指摘している

6. 『船頭小唄』から『籠の鳥』へ―関東大震災後の日本社会

■「籠の鳥」

『船頭小唄』の大き当たりによって、「小唄映画」というジャンル（小唄を主題歌とし、それを核としてつくられた映画）が生まれることとなった。岩崎は次のように書いている。

はたして、小唄映画は続出し、いずれもヒットをつづけた。その代表的なものが帝キネの芦屋映画『籠の鳥』（一九二四年）であった。原作松屋春翠、脚色佃血秋、監督松本英一というスタッフが、わずか四日半、一五〇〇円の費用で製作したこの映画は、『船頭小唄』の上を越す空前の当たりで、浅草では五週連続、各地とも興行記録を破り、制作費の一〇〇倍以上という一七万円の純益を上げた。そしてこれに主演した沢蘭子は栗島につぐ人気女優にのしあがった。（岩崎…42）

『籠の鳥』の主題歌も、『籠の鳥』という歌曲（小唄）だった。

『籠の鳥』 千野かおる・作詞、鳥取春陽・作曲

遭いたさ見たさに 怖さを忘れ 暗い夜道を 只ひとり

遭いに来たのに 何故出て遭わぬ 僕の呼ぶ声 忘れたか
 あなたの呼ぶ声 わすれはせぬが 出るに出入れぬ 籠の鳥

（後略）

菊池によれば、「このうたは洋楽的手法を用いることで演歌から艶歌への橋渡し役をはたした。と同時に小唄映画の主題歌としてもかなりのヒットを記録した。そして、倒産寸前の映画会社を立て直したのである。《籠の鳥》が映画化され封切られたのは大正十三年八月十四日、大阪千日前の芦辺劇場で封切られた。流行歌を映画化した小唄映画は『船頭小唄』が最初だが、映画『籠の鳥』は、それをしのぐヒットを記録した。」（菊池…54）
 小唄映画は1930年頃に最盛期を迎え、数多くの作品が製作された。

複数の映画会社の競作となった『波浮の港』（1929年、野口雨情・作詞、中山晋平・作曲）や、『祇園小唄』（1930年、長田幹彦・作詞、佐々紅華・作曲）のようなヒット作も生まれた。

しかし、「小唄映画は多くの場合、開巻と同時に、物語の舞台となる土地（祇園、嵐山、波浮、城ヶ島など）の映像に歌詞が重なり、それに合わせて歌手（のちにはレコード）が歌を歌う（中略）という要件を満たせばよい」（加藤2006…234）ために、「全国の観光地、温泉地で宣伝用の小唄がつぎつぎとつくられ、それをもとにしばしば映画が作られた。したがって小唄映画の今ひとつの特徴は、それがしばしば「ご当地映画」的側面を持っていることである（小唄はしばしば「ご当地ソング」となる）」（加藤2006…234）との批判を受けることになる。

しかし、小唄や小唄映画の「ご当地」化について、これを衰退と見ることもできるが、反対にむしろ積極的に考える視点もある。例えば、溝尾（1998=2011）は、うたを地域活性化の起爆剤とすることを提案している。

ご当地「小唄」をそもそも積極的につくりだした野口雨情らによる「新民謡運動」も、「芸術」という言葉をつかいつつも、それはむしろ、明治～昭和初期の国際化の潮流のなかで、グローバル化世界に改めてローカルな地域（郷土）を位置づけようとするグローカリゼーションの運動であり、時には端的に地域活性化運動でもあったのことに注意する必要がある。

■ 啞蟬坊の終焉

演歌の発展に尽力し、また『船頭小唄』の流行や、その替え歌による社会批評にさまざまな貢献をした添田啞蟬坊は、しかし、レコードを吹き込むことはほぼなかった。

「十三年には例の識者の響を買った「籠の鳥」が流行り「ストトン節」が流行った。さつき生は「ストトン」でバラック生活をうたった。「籠の鳥」の映画が当たりをするや、小唄映画の全盛時代が来た。ストトン、水藻の花、恋慕小唄、ノンキ節、皆映画に用いられた。小唄の映画化はその内に、逆に映画の主題歌時代を招くことになった。一方、安来節時代であった。「馬賊の歌」「朝鮮警備の歌」に大陸問題の徴を窺わせて、大正は終わるのであった。」

大正から昭和へと元号が変わるとともに、社会と歌の関係が新たな段階に入って行ったことを匂わせつつ、この後、唾蟬坊は演歌の世界からの引退を宣言する。

大正十四年四月、唾蟬坊は、住み馴れた下谷山伏町から、遠い桐生に山居する。その後も文章をまとめたりなどはするが、自身で新しく演歌をつくることはなく、四国、九州、中国筋などを遍路として巡礼する。

唾蟬坊の自伝的著書『唾蟬坊流生記』の最後の章「帰って」には、次のように綴られている…

五年の遍路から、私は東京に戻って来た。

一そして今、屑屋の倉庫の二階から、新しい世の相を見た。

私はもう死ぬかと思った。死んでもよかった。だが、死ななかつた。死にそうもない。生きる道が無限に続いていくように思える。

明るい希望の世界が展げていくようである。

添田 1941…377

1930年（昭和五年）、石田一松の頼みで「生活戦線異状あり」（佐々木すぐる作曲）をつくったのが最後とされる。それはこんな風な一節を含む。

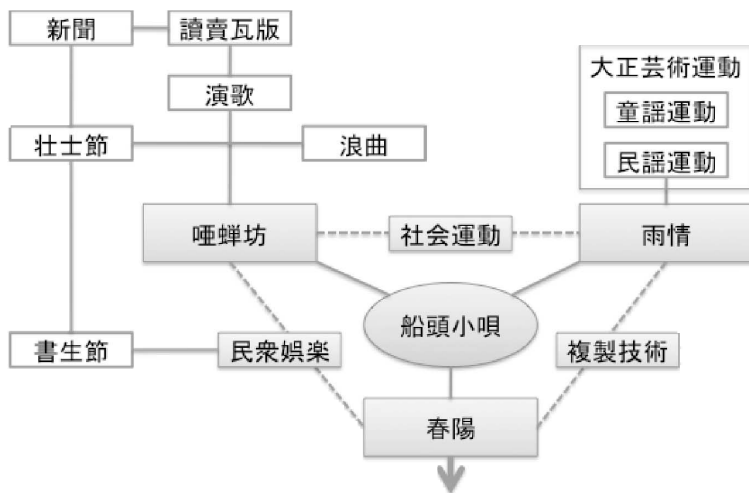


図2 『船頭小唄』と社会変容

アメリカニズムが根を張って 物価は高くなるばかり
 人間は安くなるばかり ヨワツタネ
 生活戦線異状あり

「生活戦線異状あり」は、当時世界的に大きな評価を受けた、レマルクの小説『西部戦線異状なし』¹⁰⁾をもじったものであった。

1944年(昭和19年)2月、唾蟬坊は「屑屋の倉庫の二階」で亡くなった。

過渡期の人物であった添田唾蟬坊は、近代的大衆文化の創出に大きくかわりつつも、その表現においては、あくまでも「身体性」あるいは「一回性というアウラ」にこだわりつづけたのかもしれない。

一方、唾蟬坊がかつてその芸に憧れていた桃中軒雲右衛門は、浪曲を寄席芸から近代的大衆文芸に替え、またレコードによって莫大な利益を得たとされるが、関東大

震災より早く、1916年（大正五年）、あっけなく生涯を閉じていた。

また他方、唾蟬坊に憧れ、演歌師としていち早く『船頭小唄』をレコードに吹き込み、関東大震災後は大阪に移住してレコード会社の専属歌手となり、さらに次世代の楽曲作曲に才能を開かせた鳥取春陽も、昭和六年、三十一歳で生涯を閉じた。

大正という時代は、新しい大衆文化を一気に開花させると同時に、その変容のスピードも速かった。

7. おわりに

自然災害は、その社会に潜在している脆弱性を白日の下に曝す。

このたびの東日本大震災でもそうであるし、約百年前の関東大震災もそうであった。

関東大震災は、明治大正期と昭和初期とをわかつ分水嶺のような地点にある。

この時期を画期として、明治期からの自由民権運動と社会運動は沈滞化し、反対に、複製技術の展開とともに、民衆娯楽あるいは大衆消費の時代が始まった。

その分岐の様相が、『船頭小唄』という歌曲を取り巻く状況、『船頭小唄』に深く関わった人々の生き様に象徴的に現れたといえるだろう。そして、この時期を境に『船頭小唄』を口ずさんだ無数の人びとによって社会は大きく変化していったのである。

〈参考文献〉

- 遠藤薫、2000、『電子社会論―電子的想像力のリアリティと社会変容』実教出版
- 遠藤薫、2009、『聖なる消費とグローバリゼーション』勁草書房
- 遠藤薫、2009、『メタ複製技術時代の文化と政治』勁草書房
- 遠藤薫、2010、『三層モラルコンフリクトとオルトエリート』勁草書房
- 遠藤薫、2010、『日本近世における聖なる熱狂と社会変動』勁草書房
- 遠藤薫、2012、『モダニズムの逆説』『法学会雑誌』47巻2号
- 遠藤薫・編著、2012、『グローバリゼーションと都市変容』世界思想社
- 遠藤薫、2012(予)、『問メディア社会のジャーナリズム』東京電機大学出版局
- 福地桜痴、1895、『懐往事談』民友社
- 藤井衛・編 1916 『東京に於ける就職と其成功…一名・金儲の秘訣』雄文館
- 権田保之助 1923 『社会研究 娯楽業者の群』実業之日本社
- Groemer, Gerald [1995] 『幕末のはやり唄―口説節と都々逸節の新研究』、名著出版
- 細川周平、2005、『小唄映画の文化史』『日文研ニュースレター』No.59, p.5
- 兵藤裕己、2000=2009、『声』の国民国家―浪花節が創る日本近代』講談社学術文庫
- 岩崎昶、1961、『映画史』東洋経済新報社
- 上山敬三、1965、『日本の流行歌―歌でつづる大正・昭和』早川書房

- 加藤幹郎、2006、『映画館と観客の文化史』中公新書
- 川路柳虹訳 1915『ヴェルレーヌ詩抄』白日社
- 菊池清磨「1998・10・28」『近代日本流行歌の父 中山晋平伝』、郷土出版社、松本。
- 菊池清磨「2007」『さすらいのメロデー―鳥取春陽伝―日本流行歌史の一断面・演歌とジャズを駆け抜けた男』、郁朋社、東京。
- 高護、2011、『歌謡曲―時代を彩った歌たち』岩波新書
- 倉田喜弘 1979『2006、『日本レコード文化史』岩波書店
- 倉田喜弘 1980、『明治大正の民衆娯楽』岩波書店
- 倉田喜弘 2001、『「はやり歌」の考古学―開国から戦後復興まで』文藝春秋
- 見田宗介、1978、『近代日本の心情の歴史…流行歌の社会心理史』講談社学術文庫
- みつとみ俊郎「1987」『メロディ日本人論』、新潮選書、東京。
- 溝尾良隆「1998」『2011』『ご当地ソング、風景百年史』、原書房、東京。
- 森本敏克 1975『音盤歌謡史―歌と映画とレコードと』白川書院
- 森泉南 1904『東京自活苦学案内』東華堂
- 永嶺重敏「2010・9・1」『流行歌の誕生―「カチューシャの唄」とその時代』、吉川弘文館
- 長尾直 1974『流行歌のイデオロギー』世界思想社
- 大西秀紀、2002、『流行歌「三朝小唄」について』『立命館大学紀要 アート・リサーチ』2号

- 大西秀紀、2003、「映画主題歌「祇園小唄」考」『立命館大学紀要 アート・リサーチ』3号
- 笹川慶子、2003、「小唄映画に関する基礎調査明治末期から昭和初期を中心に」『早稲田大学 演劇研究センター紀要』2003年3月号、p.175-196
- 添田唾蟬坊、1941、『添田唾蟬坊流生記』那古野書房
- 添田唾蟬坊・知道「1982・11」『演歌の明治大正史（添田唾蟬坊・知道著作集4）』、刀水書房、東京
- 添田知道「1994」『演歌師の生活』、雄山閣、東京
- 添田知道（小沢昭一 解説・唄）「1955（朝日新聞社）、2008・4・30」『流行り唄五十年―唾蟬坊は歌う』、朝日新聞出版、東京
- 高村光太郎 1941『美について』道統社
- 富田美香、2002、「場」への回帰―『三朝小唄』という装置―『立命館大学紀要 アート・リサーチ』2号
- 上野昂志 1979||1989「古賀政男」利根川裕・他「1978―9||1989」『人物昭和史』、ちくま文庫、443―479.
- 輪島裕介 2008「演歌」の誕生」東谷護・編『拡散する音楽文化をどう捉えるか』勁草書房
- 輪島裕介「2010・10・20」『創られた「日本の心」神話―「演歌」をめぐる戦後大衆音楽史』、光文社新書、東京
- 渡辺裕「2002」『日本文化 モダン・ラブソディ』、春秋社、東京

山折哲雄 1994 「演歌と日本文化」小島美子・藤井知昭（編）『日本の音の文化』第一書房

（1） 添田1955520088…222

（2） ラジオの放送開始は1925年3月22日。

（3） その後、昭和30年代にも、森繁久弥が『船頭小唄』を歌って大ヒットさせた。また、1974年には、『船頭小唄』を下敷きにした『昭和枯れすき』もヒットした。いずれも、退廃的な哀調にみちている。

（4） 遠藤2011など参照。

（5） 倉田…77

（6） 倉田…93

（7） 読賣新聞 昭和四年六月二日

（8） 倉田…138などを参照

（9） 引用者注…はやりうた

（10） 原題はIm Westen nichts Neues。1929年発表の反戦小説。世界的なベストセラーとなった。日本でも、1929年、秦豊吉の訳により、中央公論社から出版された。1980年には、アメリカで、リユー・エアーズ主演、ルイス・マイルストーン監督で映画化された。1930年第3回アカデミー賞作品賞、監督賞受賞。1930年、日本でも映画が公開され、大ヒットとなった。