OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	さすらう大陸歌謡 ：≪北帰行≫をめぐる音楽文化史
Author(s)	張, 佳能
Citation	阪大音楽学報. 2021, 18, p. 1-41
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/98482
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

さすらう大陸歌謡

——《北帰行》をめぐる音楽文化史——

張　　佳能

はじめに

昭和三六年（1961）の流行歌として知られる《北帰行（ほっきこう）》は、流行歌と学生歌という異なる受容の形態を可能にした異色の音楽作品であり、原曲は昭和一六年（1941）の旧満洲の旅順高等学校（以下、旅高）で歌われていた学生歌である。青年の感傷的な心情が漂う《北帰行》は、旅高一期生の宇田博が退学処分を受けて親元に帰るという自身の境遇を綴った歌で、敗戦による閉校まで生徒たちに愛唱され、その後旅高生が引揚げを経て新制大学に入ったこともあり、戦後初期でも一部の関係者の間で口伝されていた。ところが昭和三〇年代になると、折からの「登山ブーム」に乗って山唄として《北帰行》の替唄が作られ、「旅の歌」と呼ばれる替唄は登山者を中心に広がっていき、多くの若者が集まった「歌声喫茶」の愛唱歌となった。昭和三六年（1961）、ボニー・ジャックスが吹き込んだ《旅の歌》のレコードが発売された直後、原作者の宇田博が名乗り出たことで、替唄の販売中止とともに元唄に基づいた歌詞による再吹込みが行われ、現在では一般的に「原曲」だと認知されている小林旭版《北帰行》が生まれた。《北帰行》はこうした二十年の月日を経て、浮世離れした学生歌から大衆向けの流行歌となったのだ。

そして《北帰行》は、歌詞の変更の過程でその満洲出自が隠され、「大陸の北」が「列島の北」に読み替えられたことによって、「北日本に帰る」歌として多くの聴衆に受け止められてきた。折しも流行歌の「北」イメージが外地から内地へと転回しつつあったこの時期は、集団就職や「六〇年安保」に重なり、「民謡復古」や「寮歌リバイバル」といった戦後の音楽現象と絡み合いつつ、《北帰行》は元来の文脈から切り離されて繰り返し解釈／再解釈されてきた。さらに、多岐にわたるそれらの諸言説の中には時代、国境、ジャンルを越えた複数の文脈が存在しており、替唄文化、「うたごえ」、歌謡リバイバル、著作権問題、映画とレコード産業からも大きな影響を受けている。その結果、《北帰行》を取り囲む音楽文化はその後の歌謡史の中で雑多な「北帰行」言説を生み出した。これらの文脈を前提として総合的に考察しなければ、《北帰行》の音楽史における位置付けが見えにくくなり、最終的に恣意

的な結論につながりかねない。

このように大戦を跨いで外地から内地へ「移入」された《北帰行》は、大陸歌謡を貫戦史の文脈から見直すに当たって、絶好の研究対象であると考えられる。[1] 本稿では先行する言説を踏まえつつ、音楽文化にまつわる諸文脈から、「音楽作品」としての《北帰行》の受容と変遷への考察を通して、大陸歌謡の貫戦的考察の可能性を提示する。具体的な構成としては、第一章では学生歌としての《北帰行》の創作経緯と初期の受容、第二章では《北帰行》の諸像、とりわけ複製技術時代の受容について焦点を当てる。さらに、第三章ではこれまでの《北帰行》をめぐる諸言説を取り上げ、そのいくつかの典型について分析を行う。《北帰行》はこれまで、戦時中の寮歌が戦後の歌声喫茶から発掘されて流行歌になった、という単純な言説の中で語られてきたが、本稿では同時代の文脈に立ち戻り、《北帰行》のリバイバルが複数の流れが交錯した結果であることを実証的に考察する。

1．「北」へ帰る

1－1．満洲体験としての「北帰行」

明治に始まった高等学校制度（以下、旧制高校）は、「バンカラ」や「寮歌」といった独特のエリート文化で知られている。旧制高校生たちは全寮制の男性共同社会を結成し、自由を謳歌する学校生活を送ることができたとされるが、戦時中の昭和一五年（1940）に関東州で設置された旅順高等学校は、内地の校風と違い厳しい校則が設けられた。宇田博は旅高一期生の寮歌を作った秀才ではあるが、すでに建国大学を放校された経験を持ち、もともと集団生活に向かない性格の宇田にとってその厳しい校則は耐えられないものだった。[2] そんな宇田の旅高放校につながったのは、町の洋品屋の娘との付き合いだった。

> 私が新京にあった建国大学を退学させられて、旅順高校にはいったのは、昭和十五年の春だった。［中略］学校の空気は私の期待していたようなものではなかった。［中略］学校は寮での私生活にも干渉してきた。酒もタバコもダメ、本はどんな本を読んでいるか。気分を晴らすために、私はよく旧市街まで出て行った。［中略］この町には私にとって、さらに甘酸っぱい思い出がつきまとう。学校から歩いて七～八分のところにこぎれいな洋品店があって、そこに目の大きなきれいな娘がいた。年は十九で私より

1　本稿は大陸歌謡の「大陸」を地理概念ではなく、かつての中国にあたる歴史的呼称として用いる。また、例外は避けがたいが、ここでは便宜的に大陸歌謡を「大陸を舞台とする、あるいは大陸をイメージとする流行歌」とする。大陸歌謡の「貫戦史」については、拙稿（張 2020）を参照。

2　建国大学の放校について、宇田が夜に「寮を抜け出し、学校の馬を引き出して繁華街に酒を飲みに行ったところを、舎監に見つかった」ことで、「建国大学教授をしていた父親も辞表を出して、親子ともども追放」の羽目になった（「北帰行」わが青春、『朝日新聞』1982.9.8）。集団生活に向かない性格のことは、晩年の自著『大連・旅順はいま』でも語っている。

一つ上だった。私はこの娘に惚れてハンカチを買いによく通った。そしてとうとうその娘を外につれ出すことに成功した。大連に映画をいっしょに見に行ってそのままホテルに泊まり、学校に帰らなかったこともある。このデートは半年ぐらいつづいたが、水師営で会っているところを英語教師に見つかり、生徒課長に告げ口されて即座に退学をいい渡された。(『サンデー毎日』1971.1 特集「あゝこの切ない大陸への望郷」)[3]

恋愛禁止の校則を破り、またもや学校を追放された宇田は、親元に帰らざるを得なくなったが、旅順を立つ前にホテルで滞在していた間に、抑圧的な学校生活に対する鬱憤と放校された後の失意を一編の詩に綴った。親がいる奉天(瀋陽)は、方角的に旅順の北にあるため、「北帰行」という題名を付けたと、後年取材を受ける際に宇田は繰り返し語っていた。[4]

教育者のおやじ(当時、奉天農業大学長)に合わせる顔がなく、ひとまず、持ちものを売り払って市内のホテルへ行ったんです。そのころ、逍遥歌も必要だと言うことで書きかけていた、例の歌をそこでまとめあげたわけです。うっ屈したものの上に、退学という新たなショックが加わり、北の奉天へ帰らざるを得なくなって、ああいう詩になった。([歌のあるばむ]北帰行、『読売新聞』1982.11.28)
[以下、特に断りがない限り、下線や傍点はすべて筆者によるもの]

旅順高を退学になった宇田はさすがに参った。「親父は建国大学の教授をしていたが、前の退学事件で退職。家に帰るにも帰れない。ここ(旅順高)を追い出されたら、露天商でもやって生きていくしかないと思い、旅順で布団などを売ってねばっていた。それも一カ月ぐらいで底をつき、ホレた女と涙の別れで奉天の家に帰り、一人で生きていくから東京までの旅費をくれといって上京した」旅順から奉天への方角が北にあたるため、歌の題名が決まった。(歌謡(うた)・いま・昔=北帰行、『毎日新聞』1983.6.7)

旧制高校の逍遥歌は「散策の際に口ずさむもので、たいてい気楽な、浪漫的な歌詞を持って

3 ただ、その娘は婚約者がいる身で、一方宇田も人妻と性的関係を持っていた。詳細は宇田(1992)を参照。
4 宇田は一貫して地理上の方角から題名をつけたと語っていたが、「北帰行」という題名は漢詩を意識している可能性がある。そもそも漢詩の素養が高い旧制高校生たちにとって、「○○行」から楽府/新楽府の「羅敷行」「飲酒行」「兵車行」を連想することは容易であろう(この場合「行」は「ゆく」ではなく「うた」の意)。戦後、宇田の「高校の後輩」と名乗る読者が『朝日新聞』に「『北帰行』は、『北帰のうた(行)』の意味だと思う。『北に帰り行く』の趣旨で使うのは、誤用ではないか」と指摘を寄せたこともある(朝日新聞 1994.7.2「北帰行(赤えんぴつ)」)。また、南北朝時代の細川頼之『海南行』の「行」が「ゆく」と「うた」の両方を掛けていることから、断定できないものの宇田博がそれを踏まえた可能性はある(富山大学の大野圭介先生のご教示)。仮に「北帰行」という題名にかかるような意図があったら、「北へ帰る」という行為の前景化に寄与したに違いない(詳細は後述)。ただ『朝日新聞』は先の指摘を受けて宇田に連絡したところ、「旧制旅順高校を退学処分になり、(旅順より北にある)奉天の家に帰って行く時に作った」という返事があったという。「ゆく」の意味が込められていないと断言していないようだが、亡くなる(1995 年)直前にまで従来の説明を崩していなかった。

いる」（細川 2020a：268）。[5] ここで注目したいのは、「北帰行」という言葉は「北」という目的地に帰るのではなく、「北」という方角へ帰ることである。奉天が旅順より北であることは事実だが、そもそも満洲が日本の北にあたり、奉天が満洲の南にあるため、日本から見れば宇田はすでに「北」にあり、満洲から見れば宇田は「南」の内部移動に過ぎない。《北帰行》の場合、旅順という座標を前提としているから、奉天が「北」になるのだ。本来、奉天と地理的にさほど変わりがなく、同じ北国の地である旅順がこの文脈ではじめて奉天と区別されうる（事実、《北帰行》の「北」を旅順と勘違いする人もいた。第三章を参照）。厳密な文法的な使い分けを踏まえてやや言葉遊び的な言い方をすれば、「北帰行」は「北に帰る」（北という地点に帰る）のではなく、「北へ帰る」（北という方角へ向かう）という歌なのだ。この「北へ帰る」が戦後に紆余曲折を経て「北に帰る」と理解／誤解された経緯については、第二章で改めて取り上げたい。

１－２．初期の伝承

《北帰行》の初期の伝承について、ほとんどは戦後関係者たちの回想から推測するしかない。戦後の流行歌版の歌詞に対する変更を絡めて論じる必要もあるが、本節はひとまず戦前における伝承に焦点を当てる。

宇田は旅順を去った後に、奉天からすぐ内地に戻ったものの、《北帰行》は旅高の逍遥歌として、敗戦までの数年間伝承されていた。出来立ての歌詞が、宇田が同期の親友・小牧勇蔵氏に送った『若きゲーテ研究』（木村謹治）という本に残っている（図１）。これは戦後、宇田の原作権を証明する決め手となった。歌詞の傍らに、「旅高ヲ去ルニ及ビテ宇田博兄ニ受ク」と「彼は一人寂しくも去りぬ。而も雄々しく。唯彼の健康と前途の幸を祈る」の二文がある。

① 窓は夜露に濡れて／都既に遠のく／北へ帰へる旅人一人／涙流れてやまず
② 我身入るるに狭き／国を去らむとすれば／せめて名残の花の小枝／つきぬのぞみの色ぞ
③ 富も名誉も恋も／遠き憧れの日の／あはきのぞみはかなき思／栄光我を去りぬ
④ 建大一高旅高／追われ闇を旅行く／汲めど酔はぬ怨みの苦杯／嗟嘆干すに由なし
⑤ 一人黙して行かん／何をか又語るべき／さらば祖国我が同胞よ／明日は異郷の旅路

二段縦書きなので、①④②⑤③という順番で読むことも可能だが、③よりも⑤で締めるほうが自然であろう。[6] ところが、宇田が戦後に旅高同窓会に提供した「オリジナル歌詞」は①④③②⑤という順番になっており、⑤で締めているものの、小牧が記録した歌詞の並び方か

5　戦後の『日本寮歌集』に収録された逍遥歌「二七〇曲のうち四三曲が三拍子系で、すべて叙情調である」（細川 2020a：284）。ただ《北帰行》が「書きかけていた」逍遥歌の旋律を流用した可能性がある以上、そもそも「哀愁」として捉われがちな「三拍子」がどこまでその学校を去るという「失意」を表しているか、判断が難しい。
6　①④②⑤③という順番で読む例として、管見の限りは右遠（1997）だけである。

らはどう読んでもこのような順番にならない（もし①の次に④の歌詞が来るとすれば、最終的に①④②⑤③という順番になるはずだ）。おそらく宇田がその後歌詞を修正していたことが原因だろう。詳細な修正経緯は不明だが、一部の事実から推測できる。

まず、戦後初期の東京大学では、「建大一高旅高／逐はれ闇を旅ゆく／酌めど酔はぬ涙の苦杯／栄光我を去りゆく」のような、④と③の歌詞が混淆されたバージョンがあったという。[7] その頃に「栄光」という表現がまだ残っていたことがわかるが、戦後の寮歌集等に掲載された「公式」歌詞で「栄光」が「恩愛」に変わった。のちに宇田が旅高同窓会に提供した歌詞にも「恩愛」と書いてあり、また「恩愛」を「おんない」と戦前の古い発音で歌ってほしいと語っていた。

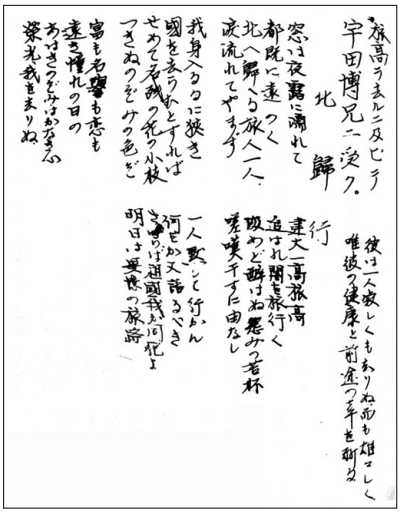

図１　『若きゲーテ研究』に書かれた歌詞

> 生前、宇田氏は「口伝の寮歌の旋律に少々変化が加わることは気にしない。しかし、３節の恩愛（おんない）を「おんあい」と変えることと、５節の「さらば祖国」以下の歌詞を「愛しき人よ、明日は何処の町か」と変えることはやめて欲しい」と語っていた。（ことのは会 2015：320）

もちろん、歌詞修正を経て発売された流行歌版《北帰行》（1961）が「恩愛」となっていたことから、その際に行われた修正が「オリジナル歌詞」に還流したことは考えられなくもないが、「恩愛」という硬い響きの言葉は当時ではすでに日常的に使われていなかったため、やはり 1961 年までの間に宇田が自ら「栄光」を「恩愛」に改めた可能性が高い。その他、②の「のぞみの色ぞ」が「未練の色か」に、⑤の「同胞」が「ふるさと」に変わっているが、前者は③の「あはきのぞみ」との重複を避けるための修正かと思われる。後者の「ふるさと」が流行歌版の中で「いとしき人」に変わったことについて宇田が否定的な意見を述べたことからすれば、「恩愛」と同じく彼自身による改筆かと推測できる。もっとも、④の歌詞が暗すぎて宇田は後年自ら削り、①③②⑤という順番にした。

一方、『若きゲーテ研究』に歌詞を記録した小牧氏は後年、次のように語った。

7　高島俊男「お言葉ですが…310 回」（『週刊文春』2001.10.11、pp. 114–115）。掲載時点ではすでに五十年近くも過ぎており、あくまで高島氏の回想によるものである。

> 宇田博君は、旅高入校当時、小生と同じく十三号室・寮のカイコ棚の二階に隣りあわせにいた仲である。（中略）昭和十六年春、旅高を去る日、彼は、私に、木村謹二（ママ）著「若きゲーテ研究」なる部厚い高価なる本を記念として残してくれた。私は、彼といわゆる「北帰行」を口づさみ乍らこの本に涙ながらに歌詞を書いた。（向陽会 1980：162）

小牧が本を受け取ったのは宇田が旅順を立つ日なので、歌詞を書いたのはその時であろう。その日のことを、宇田は後年に次のように述懐した。

> 十六年の五月である。私が旅順を去る日、数十人の同級生がバスターミナルまで送ってくれた。私へのせめてものはなむけのつもりか、だれもゲートルを巻いていなかった。アカシアとニレの若葉がみずみずしく日に光っていた。だれからともなく、私が作詞作曲した『北帰行』をうたいだした。[《北帰行》歌詞の一番、省略。]（『サンデー毎日』1971.1 特集「あゝこの切ない大陸への望郷」）

当日宇田を見送った同期のひとりだった、元関西電力社長の小林庄一郎（当時、「阿部」氏）は、宇田が「ガリ版で刷ったような歌詞を持ち出して、みんな一緒に歌ってくれというんですよ。それで、彼を真ん中にして、円陣を組んで歌ったことを覚えています。当時の印象では、何か賛美歌のような感じがして、のちにあれほど流行するとは思いませんでした」と回想した[8]。果たして聴くだけで《北帰行》の歌詞を正確に記録することはできただろうか。むしろ、小牧がガリ版印刷の歌詞を筆録した可能性が高いと思われる。したがって、小牧の書き写した歌詞は、最初期の《北帰行》と見なしてもいいのではないかと考えられる。宇田は生活に追われて旅順を去ることを余儀なくされたため、それ以上の推敲を行う余裕がなかったことを窺わせる貴重な資料と言えよう。ガリ版印刷の歌詞を配っていることから、宇田が意識的に旅高生に《北帰行》を贈ったことがわかるが、楽譜を残した記録は見当たらない。にもかかわらず、その後はほぼ旋律のずれがなく伝承されていたことは、旧制高校生や新制大学生の音感による側面もあろう。[9]

その後、旅高が廃校になるまでの数年間、逍遥歌として作られた《北帰行》が生徒に愛唱

8　［歌のあるばむ］北帰行、『読売新聞』1982.11.28。明言されていないが、小林は作り立ての《北帰行》をその場で初めて知っただろう。『朝日新聞』の取材でも当日のことを回想したが、「あのころ不まじめ派の大将が宇田で、帝人の前川［滋郎］がまじめ派、私はずぼらだが、まじめ派の方でした」と語っており、宇田が「不まじめ派」だったことを明かした（「北帰行」わが青春、『朝日新聞』1982.9.8）。余談だが、《北帰行》はともかく、三拍子系の多い旧制高校の逍遥歌で「賛美歌」の影響を受けていた作品（例えば《琵琶湖周航の歌》）は確かにあった。細川（2020a：283–285）を参照。

9　宇田を見送った町田良治はその別離の時について、旅館で宇田が「荷物をまとめる時にですね、“実は俺、歌を作ったんだよ。何か俺のことを思い出してくれる時があったら、この歌を歌ってくれよ”と言うんですね……。じゃあ一緒に練習しようじゃないかということになりまして……。その、当時はあまり楽譜の書ける者がいなかったもんですから、そらで皆で覚えていった訳ですけど、三、四回ほど皆で一緒に歌いまして、“これでわかったな、覚えたな”と、解散したんですね」（NHK1999：160）と回想した。

され、戦後から現在に至るまで《北帰行》を「旅高の寮歌」とする向き（またそれに対する否定の声）がある。この齟齬は「寮歌」に対する定義の違い（狭義の「寮歌祭のための作品」か、それとも広義の「寮で歌われた作品」か）によるものであり、わざわざ議論するほどの問題ではないが、「寮歌」は1960年代からのリバイバルを経て、いわゆる「創られた伝統」の側面が絡んでいるため、《北帰行》を「寮歌」として位置付けることは往々にしてある種の価値判断が込められている。この点については後述（2-3）するが、一期生の寮歌を作った宇田はその頃、「逍遥歌も必要だと言うことで書きかけていた、例の歌を」旅館で《北帰行》として仕上げたと証言しており、宇田が亡くなった直後に出版された自著でも「逍遥歌として歌われた」と一貫している。

1－3．元唄なき替唄：《旅の歌》

戦後となって、《北帰行》も旅高生によって内地に持ち帰られ、一部の大学関係者の間で歌われていたと思われる。口伝の中では歌詞のずれが生じたが、最終的に替唄も現れた。最初の替唄は確認できないが、取材で宇田は次のように回想した。

> 「僕が再び、この歌と出会ったのは、映画会社に勤めていた戦後の二十六年ごろだ。出張先の関西で大学生が歩きながら歌っていた。確かめたところ、自分たちボート部の歌だと言うんですよ。うれしかったです。」やがて、作者不詳のまま、旅の歌だとか、山の歌だとかいわれて、歌詞もまちまちにはやりだした。が、宇田さんは歌の文句のように“黙して語らず”にきた。（『読売新聞』1982.11.28［歌のあるばむ］北帰行）

昭和二六年（1951）の時点ではすでに関西某大学のボート部の歌になっていたことから、まだ内輪ではあるが、敗戦後まもない間に《北帰行》は替唄の形で伝承されはじめたことが窺える。記事でも触れられているように、《北帰行》はやがて異なるバージョンの替唄で流行り出した。とりわけ《旅の歌》と名付けられる替唄は、昭和三〇年代の「登山ブーム」に乗って、大学以外では詠み人知らずの山唄として広く愛唱されていた。当時は特需景気で経済的に豊かになりはじめたが娯楽が少なかったので、若い人を中心に登山が人気を博していた（「三人寄れば山岳会」という言葉もこの時期に誕生）。そのなかで大学の山岳部や卒業生の集う山岳会が旋律を流用して替唄を作ったと推測できる。登山の歌に「北帰行」云々だと訳がわからないので、この替唄に「旅の歌」や「旅人の歌」などの別名が付けられた。ところが、替唄は世の中に知られた曲のメロディーを流用するのが一般的だが、元唄の《北帰行》が世間的に知られていなかったため、《旅の歌》は《北帰行》という出自が判明するまでに「詠み人知らずの山唄」として認識されていたと思われる。

昭和三〇年代、音楽を大衆に提供する場として「○○酒場」や「○○喫茶」が盛んになり、

その中で合唱ブーム（歌による連帯）の時流に乗って、「うたごえ運動」[10] の選曲姿勢に概ね同調した「うたごえ喫茶／酒場」が誕生したが、独り歩きの《旅の歌》も歌声喫茶 [11] のレパートリーに取り入れられた。当時の歌声喫茶が発行した歌詞集には山唄が夥しい数で入っており、山小屋風の歌声喫茶も存在していた。歌声喫茶「灯（ともしび）」を通してこの詠み人知らずの作品がキングレコードに発掘され、昭和三六年（1961）にボニー・ジャックスによって吹き込まれた（7.31 発売）。レコードによるとこの作者不詳の歌詞は次のとおりである。[12]

《北帰行（旅の歌）》
作詩・作曲　不詳／磯部俶　編曲

きょうも静かに　暮れて　ヒユッテに　ともしびともる
いろり囲み　思い果てなし　あしたは　いずこの峰か

あわれ　はかなき旅よ　人は　みな旅人か
何を嘆き　何をかいたむ　あこがれの　峰越えて [13]

夢は　昔にかえり　えにし　山川をなし
そぞろひとり　うきねの旅路　あしたは　いずこの峰ぞ

気になるのはやはり題名の「北帰行（旅の歌）」であろう。上記の歌詞から「北帰行」という題名を思いつくことは不可能であるし、「旅の歌」は括弧付きの副題になっている。最初に作った人がこのように題名をつけたか、歌声喫茶の客（旧制高校か東大の関係者）が《旅の歌》の原作題名は「北帰行」であることを明かしたか、裏付けできる資料が見当たらない。いずれにしても、「あしたはいずこの峰か」は原作の「明日は異郷の旅路」、「何をかいたむ」は原作の「何をか又語るべき」（戦後の「寮歌」と流行歌版歌詞に「か」が抜けている）を意識していると思われ、《旅の歌》は替唄の替唄ではなく原作の替唄であろう。それはともかく、口伝の替唄を容認していた宇田も、レコードの発売を放任することがなかった。

キング・レコードがポニー・ジャックスで吹きこんだ「北帰行」の発売をめぐって、

10　「うたごえ運動」の最近の研究については河西秀哉『うたごえの戦後史』（人文書院、2016）を参照。「うたごえ運動」のレパートリーには反戦歌や民謡などのほかに山唄もあるものの、《旅の歌》が歌われたかどうかは不明である。
11　「歌声喫茶」という表記に統一されたのは後年のことだが、以下では便宜的に「歌声喫茶」を用いる。歌声喫茶の嚆矢とされる店「灯（ともしび）」について、創立メンバーの水野里矢の娘である丸山明日果の『歌声喫茶「灯」の青春』（集英社、2001）を参照。
12　この歌は「灯」から発掘されたが、同時期に他の店でも歌われていた。確認できた限り、歌声喫茶の「カチューシャ」が発行する歌詞本にも同じ歌詞が掲載されている。
13　音源では「峰“を”越えて」のように聴こえる。

作者の宇田博氏（東京放送報道部員）が原作に忠実でないという理由で発売中止を申し入れ、その成り行きが注目されていたが、このほど宇田氏とキングの首脳部が話し合った結果、キング側はそのプレスを中止、宇田氏の原作をもとに改めて吹きこみ直しすることで円満解決した。（『読売新聞』1961.9.8「北帰行」問題が解決）

このように、《旅の歌》のレコードは世に出て程なく発売中止になった。宇田がどこまで歌詞の修正に関わったかについては、また後で触れるが、報道にある「円満解決」という結論は、事実とは異なるようだ。「宇田氏の原作をもとに改めて吹きこみ直し」ということは、「原作をそのまま吹込み」ではない。

《北帰行》の出自が判明され、替唄の吹込みができなくなったにもかかわらず、「北帰行＝山の唄」というイメージは消えなかった。例えば出自が判明されてからまもなくポリドールから発行されたLPレコード『山のうたごえ』（LPJ-45）には、当時の流行りの山唄が収録されているが、案の定《北帰行》も入っている（図２）。[14] 替唄ならまだしも、収録された音源は、「山」とは何も関係ない元唄の歌詞で歌われている。しかもジャケットの解説文に《北帰行》の出自がはっきりと記されている。

［前略］…旅順高校でうたわれていたのが五年程たって学校が解散になり、それぞれ本国学校に持ち帰りうたわれていた。又宇田氏が引き揚げてかって(ママ)の、一高今日の東大教養学部に転校、その寮の壁に書き残し、それが今日迄伝えられ学生達の間で愛されうたわれて来たものである。一部の間では山岳部歌として詩を変えてうたわれているところもあるが、このレコードでは男声コーラスをバックに、バリトンソロによりひょうひょうとした味を実に良く出し、若き日の想い出をゆさぶるように静かに切々とうたっている。

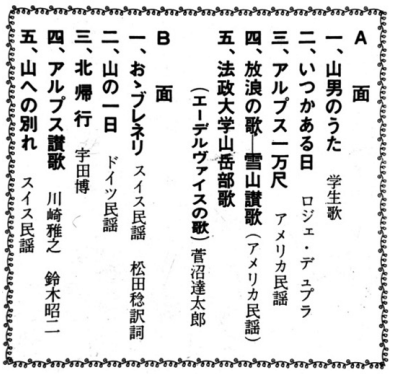
A面
一、山男のうた　学生歌
二、いつかある日　ロジェ・デュプラ
三、アルプス一万尺　アメリカ民謡
四、放浪の歌―雪山讃歌（アメリカ民謡）
五、法政大学山岳部歌
（エーデルヴァイスの歌）菅沼達太郎
B面
一、おゝブレネリ　スイス民謡　松田稔訳詞
二、山の一日　ドイツ民謡
三、北帰行　宇田博
四、アルプス讃歌　川崎雅之　鈴木昭二
五、山への別れ　スイス民謡

図２　『山のうたごえ』収録曲目

（解説＝浜名政昭）

「若き日の想い出」云々は多少の誇張があるかもしれないが、少なくとも1961年時点では《旅

14　レコード本体に発行の年月日は未掲載だが、番号「LPJ-45」の前後のレコードと照らし合わせてみた。赤木圭一郎『さらばトニー』（LPJ-38）は1961年（月不詳）、『第十六回芸術祭参加作品　法竹』（LPJ-49）は1961年12月、『コーヒー・ルンバ　西田佐知子ヒット曲集』（LPJ-64）は1962年1月だったことから、『山のうたごえ』は1961年の暮れに発売されたと思われる。

の歌》は「最近の歌」ではないようだ。しかし、ややドラマチックな逸話はさておき、内容をよく吟味すると実に曖昧な言い方をしており、下線を引いている文章から、音源が元唄か替唄かは判然としない（実際宇田博の承諾がなければ替唄の吹込みは不可能だろう）。もう一例を挙げる。《北帰行》の出自が判明してそれほど月日が経っていない 1962 年 4 月に出版された、土橋茂子が編著した『山のうたごえ』に《旅の歌》が収録されており、楽譜と替唄の歌詞をそのまま掲載している（「宇田博曲」表記あり）。「上野の音楽学校」を出た茂子氏は、「北帰行といわれるこの歌は、何か日本人にしっくりする気分があって万人に愛されているのでしょう」と一言を綴った。[15] こちらもやや回りくどい表現で「替唄」を避けているように見える（この本は他所で普通に「替歌」という言葉を使っている）。先の LP 解説文と同じように、どこか愛唱してきた《旅の歌》が替唄であることについて言葉を濁しているように感じられる。「山を愛する自分たちの歌」として、《旅の歌》をオリジナル曲と思い込んだ彼らには、時系列的にあとから出てきた山とは関係ない《北帰行》への違和感／距離感があったと思われる。[16] 次章（2-3）で論じるように、立場こそ違うが、これは《北帰行》を「自分たちの青春が宿る学生歌」として巷でうたわれる流行歌《北帰行》に複雑な思いを抱える旧制高校関係者と感情的に通底している。そして、口伝にもかかわらず《北帰行》が二十年間ほぼ旋律のずれがなく伝承されていた [17] ことには、高等教育まで受けており、さらに教養主義の志向で共通する山岳愛好者（新制大学生）と旧制高校生の音感が大きく寄与したのではないかと、憶測でありながら指摘しておく。一方、替唄の歌詞にある「哀れ儚き旅」や「漫ろひとり浮寝の旅路」など、元唄の世界観を引き継いでいるように見えるが、ここでは感傷的な暗さの微塵もなく、むしろ山に向かう憧れや旅愁が漂っている。このしばらく続いていた《北帰行》の山唄イメージは、おそらく 1970 年代「戦後第一次」登山ブームが下火になるとともに忘れ去られたと思われる。[18]

---

15 『山のうたごえ』（山と渓谷社）pp. 104–105。《北帰行》の楽譜はハ長調に書き直されている。本の最後には「彼女は上野の音楽学校を出て木下保氏の優秀な門下でありながら、山男のまったく五線譜的でない歌も、ニッコリ聞いてくれるキャリアの広さを持っている」という、「五線譜（的）」に傾倒する時代の雰囲気が漂う著者紹介がある。なお、本が出版されるまでには最低でも数ヶ月を要するので、土橋茂子が本を編著している間にその出自が判明された可能性が高い。

16 筆者が挙げた二例はその違和感をはっきりとは表明していないが、当時の登山愛好者が後年綴ったブログ記事「旅の歌」（2011.1.27 掲載）に「この曲の原曲は旧制旅順高等学校の愛唱歌らしいですが、広く一般にしられるようになったのは 61 年に小林旭さんが歌って大ヒットしたためです。僕を含め当時山登りをしていた人は［中略］この歌詞とは違う「北帰行」に多少の違和感を持ちます」という証言が見受けられる。（ブログ「今日の一曲」、https://ameblo.jp/nonkig3/entry-12488271194.html、2021.4.5 最終閲覧）

17 戦前の旅高にせよ、戦後の歌声喫茶にせよ、ボニー・ジャックスの《旅の歌》レコードが出た時点まででは、《北帰行》の「正しい楽譜」を知るものは宇田博以外ひとりもいなかったはずであろう。後述する同じく二十年間口伝されていた《北上夜曲》は、歌声喫茶での歌唱による採譜と原作の旋律との違いが明らかであった。

18 1963 年に出版された『全音歌謡全集（12）』（全音楽譜出版社）に《北帰行》の楽譜（旧制中高生の憧れでもあったハーモニカ用と思われる数字譜も併記されている）と歌詞が収録されているが、特に説明もなく「旅の唄」という副題が付いている（p. 334）。また、1966 年に歌声喫茶関係者が出版した『たのしいコーラス　山旅歌集』（渡辺公平・矢沢保編著、社会思想社）に《旅の歌―北帰行による―》（「作詞者不詳」表記あり）が収録されている（p. 173）。

2．「北」に帰る

2－1．北上川の初恋

《旅の歌》のレコード化によって《北帰行》の原作権が明らかになったが、実は《北帰行》の「発見」に先んじて歌声喫茶の詠み人知らず作品として注目を集めた《北上夜曲》という歌があった。数ヶ月後に《北上夜曲》に次ぐかのように話題となった《北帰行》は「第二の北上夜曲」と呼ばれていたように、この《北上夜曲》は《北帰行》とは直接関係がないにもかかわらず、発見までの経緯や受容層においては多くの類似点がみられるため、少し触れておく必要がある。

《北上夜曲》は《北帰行》と同じく昭和一六年（1941）に、（大陸の東北ならぬ）列島の東北の二人の少年によって作られた。「二人の少年の一人は、盛岡の岩手師範の二部に学ぶ菊地規、郷土の先輩石川啄木や宮沢賢治にあこがれる多感な文学少年である。もう一人は同じ県の種市町の生まれで青森県八戸中学校生徒の安藤睦夫、ギターとアコーディオンが得意の音楽少年である。」（上山 1965：135）菊地がふるさと岩手の北上川を哀愁の詩に綴り、安藤が曲をつけた。題名は最終的に当世流行の大陸歌謡《蘇州夜曲》に倣って《北上夜曲》とした。そして学校で愛唱され、戦時下にもかかわらず、卒業や進学した生徒たちの口伝のなかでさらに広がって、戦後は、東北の集団就職者が集まる歌声喫茶でいつしか、詠み人知らずの《北上川の初恋》としてリクエスト率の一番高い曲となった。「この歌が東京で唄われだしたのは五、六年前、新宿のうたごえ酒場やうたごえ喫茶からで、古くさいけど親しみやすいメロディが大衆の共感を呼び「北上川の初恋」というタイトルで作者不明として歌曲集に取上げられた。」（『読切倶楽部』1961.7「歌謡界裏話　北上夜曲三つの争い」）記事の「五、六年前」はちょうど歌声喫茶が誕生したばかりの頃であったので、すでに集団就職者の間では流行っていたかもしれない。ただ歌声喫茶で愛唱されたとは言え、この歌の流行は口伝の域から出ていない。転機となったのはやはり複製技術のレコードである。

> レコード界には、依然としてリバイバル旋風[19]が吹きまくっているが、そうした無気力を打ち破るかのように、いきなりクローズ・アップされたのが“北上夜曲”。またの名を“北上川の初恋”という、よみ人しらずの清らな歌である。このよみ人知（ママ）らずということは、初めはさして重要なことではなかったが、盛岡地方で口伝てに歌われていたという歌の歴史と同様に、歌う側にしてみれば、関心をよぶに価いしなかったからだ。ところが、都内の“うたごえ喫茶”で、この歌がリクエストのトップを占め

19　当時の古い戦前の流行歌や詠み人知らずの曲を再発掘するという「歌謡リバイバル」は次節で取り上げる。

> るようになりだした去年の暮れあたりから、俄然この“よみ人しらず”ということが、伝説めいた噂を呼び、その歌の人気に拍車をかけたのである。［中略］まず眼をつけたのは、サンキョー・レコードである。そして、早速作曲家の富永三郎氏を“うたごえ喫茶”に通わせ、採譜してソノシート『うたごえ』(1)“北上川の初恋”を発売したのは去年の暮れのことであった。勿論、原作者不明のままであったことはいうまでもない。(『週刊漫画サンデー』1961.6.3「映画三社の“北上川”合戦」)

先の『読切倶楽部』記事も同じく、「新宿の「歌声喫茶」や「歌声酒場」で圧倒的にリクエストの多い「北上川の初恋」にまず目をつけたのが「サンキョー・ソノシート」で、録音第一号として一月二十二日に発売された」と音盤化の経緯を説明した。サンキョー・レコードが発行した『うたごえ 1 集』によって《北上川の初恋》の流行は加速したが、「週刊誌（サンデー毎日）に違った歌詩がのったことから、作者が名乗り出て、「北上夜曲」の全貌が初めてわかった」（上山 1965：136）。その後、原作者のお墨付きのオリジナル《北上夜曲》がレコード各社から発売され、一時競作ブームを引き起こした末、さらに映画化をめぐって映画三社（大映、日活、新東宝）が競って北上川ロケを繰り広げ、戦後の歌謡リバイバルブームはここで頂点に至った。

興味深いのは、引用文にも述べられているように、リバイバルの文脈の中で「詠み人知らず」はむしろ普通であり、聴く側／歌う側もさほど関心を持っていなかったことだ。前掲『読切倶楽部』によると『週刊読売』では《北上夜曲》が「脚光をあびる民謡」として取り上げられたことから、当時《北上夜曲》を「民謡」として認識する向きがあったことが窺える。「詠み人知らず」の歌に作者を意識することは通常ないし、作者と名乗るものもいないはずだった。ところが、「詠み人知らず」の《北上川の初恋》に正真正銘の作詩者と作曲者が存在しており、その二人が週刊誌に投書の形で名乗り出て、歌詞の違いを指摘することに、衝撃が走ったのは想像に難くない。実際、サンキョー・レコードの『うたごえ 4 集』（1961.7）の編集後記「第二の北上川は…」（編集部Ｙ氏）は、第一集の《北上川の初恋》が報道によって世間的に流行したことに触れ、次のように述べた。

> この歌は、いつ、だれからともなく広く歌われていました。実は、私も三年前、東大音感（うたごえサークル）の追い出しコンパの席で、この歌をききました。彼は、（盛岡一高の出身の学生でしたが）故郷を想ってか、恋人を思ってか、しみじみとこの歌を唄いました。こうして、盛岡から就職や、進学やで上京した人が、人から人へ伝えられて、「うたごえ喫茶」のトップ・プログラムになっています。苦心の末、私達がこれを正しい楽譜にのせて第一集を出しましたところ、時を同じくして、二十年前の作詞者と作曲者が、週刊誌への投書という劇的な方法で明らかになりました。

そもそも詠み人知らずの伝承歌にどうやって「正しい」楽譜をつけるかという問題はさておき、この五線譜による権威づけは近代の「民謡正調化」に通底している。[20] ソノシート『うたごえ』の制作に携わった人物に富永三郎や山本直純といった音楽大学作曲科の出身者がいること自体が興味深い。ここで言う《北上夜曲》原作者の「週刊誌への投書という劇的な方法」は、詠み人知らずの歌に原作者が名乗り出たことを指しているか、それとも「正調」（正しい楽譜）のつもりで世に送り出したものが瞬く間に「本物」ではないと明かされたことに対する衝撃の表れか、知る由もないが、編集後記は次のように締めくくった。

> みなさんのまわりにも、第二、第三の「北上川」が歌われているのではないでしょうか。そういう歌を、全国の仲間に伝えてあげられたら、どんなにすばらしいことでしょう。編集室では、みなさんのお便りを待ちながら、今日も仕事を進めています。

まるで《北帰行》の「発見」を予言したかのようだ。その後ソノシート『うたごえ６集』(1961.9)に《旅人の歌》（歌詞は《旅の歌》と同じ）が収録され、さらにその直後に宇田博が名乗り出て、奇しくも同じく昭和一六年（1941）の作品で昭和三六年（1961）に再発見され、まさに「第二の北上夜曲」で再び話題が集められた。ただ《北帰行》の「発見」への眼差しは当時の文脈からすれば、空前の反響を呼び起こした《北上夜曲》の延長線上にあったし、「北上川ブーム」を超えることもなかった。一方、《北上夜曲》が東北の少年が作り東北で口伝され、さらに東北出身者の間で流行するという単純明快な受容ルートであったことと比べて、《北帰行》は時代、国境、ジャンルの越境を遂げ、紆余曲折を経て再発見に至り、その後も様々な文脈で異なる言説を形成するという複雑さが目立つ。

２－２．複製技術時代の《北帰行》

《北帰行》が歌声喫茶から発掘されたのは事実だが、「ヒット曲は歌声喫茶から」[21]というような言説だけではその音楽史、あるいは戦後大衆文化史における意味を見逃しかねない。とりわけ昭和三〇年代の歌謡リバイバルブーム[22]と、それと密接に関わりながら地方色に富んだ映画スターとしての地位を確立した小林旭の存在は無視できない。現在のわれわれの目に「偶然」のように見える「発掘」は、実はその頃ではさほど珍しいことでもなく、《北帰行》のような詠み人知らずの音楽はいろんなところから再発見された。その中のひとつは同じく戦中に大陸で作られ、復員兵によって内地へもたらされ、戦後初期の高知で歌い継がれてい

20　実際富永三郎が採譜した《北上川の初恋》には原作の旋律と異なる箇所がみられる。
21　長田暁二『昭和歌謡：流行歌からみえてくる昭和の世相』（敬文社、2017）、pp. 116–119
22　ブームの原因は後でも触れるが、背景としてあげられるのは、例えば当時では洋楽の衝撃に対して「日本的な音楽」を再評価する動きがあり、また戦中戦後生まれの世代が音楽消費の主体になりつつあったことも大きく関わっていただろう。

た作者不詳の《南国節》である。

1950 年代初頭、高知在住で民謡の保存に携わっていた作曲家の武政英策が採譜・補作し、歌詞の「中支」や「露営」など戦時中を連想させるような言葉を書き直して「新民謡」と銘打ち、丘京子による吹込みで《南国土佐を後にして》（M−1670）と題して発表された。これが 1955 年の鈴木三重子による吹込み（C−3844）になると「流行歌」と表記されるようになったが、いずれもさほどの反響がなかった。ところが 1958 年、ジャズ歌手のペギー葉山が黎明期のテレビでこの歌をうたって好評を博したことから、翌年にペギー葉山盤（C−1716）が発売されヒット曲となった。[23] こうして《南国節》は集団就職の波に乗って、もともと大陸（西）に赴いた兵隊たちの歌（♪中支へ来てから幾歳(いくとせ)ぞ…）だったのが歌詞の修正によってその出自が隠され、故郷を去って都（東）に就職する人々の応援歌（♪都へ来てから幾歳ぞ…）として受容されうるようになった。そしてこのペギー葉山盤が火をつけ、古い歌が歌謡界で注目を集めて次々と発掘されていった。[24]

> こういった昔の歌のリバイバル（復活）は、昨年ごろからレコード界の底流をなしてきたもので、ペギー葉山が歌った「南国土佐を後にして」の大ヒット、そしてこれにつづくものとして各社が競作し…［中略］だから平尾の「ミヨちゃん」小林の「ダンチョネ節」がヒットする素地は、十分あったものとみられている。（『読売新聞』1960.6.27 夕刊「ヒットするむかしの歌」）

> ことしの流行歌に「復古調」ブームをつくりだしたのはコロムビアだが、すでに三十万枚近くも売って各レコード会社を通じて最高のヒットとなった「ズンドコ節」を歌った小林旭、ことしの秋の最高ヒットとなった「雨に咲く花」の井上ひろしの二人のヒット・メーカーにまたまた昔の歌を歌わせている。（『読売新聞』1960.11.7 夕刊「レコード界は“復古調”合戦」）

《南国節》は広い意味で「大陸歌謡」として捉えうるが、本論の主旨から逸れるので別稿で取り上げたい。ここで重要なのは、当時タイアップが盛んに行われた歌謡映画の一作として

23 「ペギー葉山はジャズ、ポップス歌手としてデビューした。昭和三十四年［筆者注：三十三年の誤り］十一月に、NHK 高知放送局の開局を記念して、人気番組「歌の広場」が高知で開かれることになり、彼女が出演することになった。が、「どうせ高知にくるんなら高知の歌を」と指名されたのが「南国土佐を後にして」だった。［中略］半年後にはレコードも出て、大ヒット。以来、ペギーといえば南国土佐。」（心にしみた故郷の歌　ペギー節で全国ヒット、『朝日新聞』夕刊 1982.7.3）「昭和三十三年、高知の NHK テレビ開局記念に譜面をもらったペギーは、「こんなの歌えないわ」と逃げまわった。横文字で売り出しているのに、民謡のイメージではファンの失望をかう。「おまけのつもり」でのぞんだ「歌の広場」の生放送。「なーんごく、とさをあとにして」と歌い出すと、ざわついていた会場が水を打ったようになり、当時では珍しい手拍子がわく。やがて場内が火だるまみたいに熱くなった。ペギーは鳥肌がたったのを覚えている。「当たったのかな」。半年後にレコード化、ミリオンセラーの記録をつくった。」（新人国記 83（477）高知県、『朝日新聞』夕刊 1983.3.26）

24 詳論できないが、この現象には当時の「ロカビリー旋風」への対抗心が背景にあり、また井上ひろしのようなロカビリー系の歌手のレコード向けのレパートリーとして積極的に活用された、というような側面もあろう。

制作された日活映画『南国土佐を後にして』(1959)[25] のヒットにより、小林旭の地方色溢れるスターというイメージが確立し、都会的な石原裕次郎とは対比されるかのように、その後民謡リバイバルとの連動によるシリーズ映画の大量生産に繋がったことである。映画『南国土佐を後にして』自体は隙間だらけの筋立てで、ヒットした理由はおそらく《南国土佐を後にして》の大流行と総天然色のペギー葉山を見たいという欲望にあったのだろう。しかし、この映画のヒットにより、小林旭が正義を守る流れ者というようなキャラクターに合うことを発見した日活は、さっそく小林のために「南国」路線を踏襲する「渡り鳥」シリーズの企画を練り上げた。「渡り鳥」シリーズも映画としてあくまで『シェーン』(1953) の焼き直しだが、このシリーズは (のちの「流れ者」シリーズも) 当時のリバイバルブームと連動して、小林旭が行き先の土地の民謡などをうたうのが定番となった。流れ者シリーズで歌われた《さすらい》の「原曲は詠み人知らずの兵隊愛唱歌『ギロハの浜辺』と呼ばれるもので、植内要という青年が採譜したものを西沢爽と狛林［正一］が補作・改作した」ことに注目した大瀧詠一は、「『南国土佐』『ダンチョネ』『ズンドコ』『さすらい』と、いずれも兵隊愛唱歌」と指摘し、「この『さすらい』の成功が『北帰行』『流浪の旅』『馬賊の唄』と続く大陸歌謡風路線を作った」と位置付けている (大滝 2002：166-167)。

大滝詠一の描いた「アキラ節の世界」を道標にして考えてみれば、歌謡リバイバルにより詠み人知らずの歌が次々と再発見されるブームから派生した、「アキラ節」の民謡から「大陸歌謡風／大陸浪人調」への転向という流れが辿り着いたのは、まさに小林旭版《北帰行》だった。[26] 当時「渡り鳥」シリーズは数ヶ月一本の速さで公開され、作中の歌の調達に次第に頭を抱えたのは、ディレクターの馬渕玄三である。そして馬渕は曲探しに歌声喫茶に行ったところ、《北帰行》と出逢い、うたごえ喫茶の中でも「人気のある叙情歌風の歌は、小林旭の男っぽさとイメージと声質すべてに噛み合うと確信した」(NHK1999:154)。馬渕は《旅の歌》を聴いていなかったかもしれないが、仮に聴いたとしても、小林旭のために曲を探すという意図から、「渡り鳥」のイメージに合わないこの山唄がそもそも候補に上がってこないことは予想がつく。

学生たちからさらに一般の人々の心をとらえたこの歌は、いつしか作者不詳として

25 「日活がはじめてこの映画化をきめた時にはこれまでの“歌謡もの”程度で、改題して白黒の予定だったが、ウナギのぼりの歌の人気におどろいて題名もそのままにカラー作品として…［中略］監督が言う「本格的歌謡映画」にするという。」(「南国土佐」を映画化　ペギー葉山も大役、『読売新聞』夕刊 1959.7.17)

26 小林旭が後年に自身の流れを追って次のように語った。「ちょうどその頃、映画の“渡り鳥シリーズ”が始まってまもなくですけど、うまいこと馬淵さんが作って下さる歌と、それから映画がいろいろな地方を材料にしているという要素とが噛み合って、各地の代表的な民謡を旭節 (あきらぶし) にアレンジして、調子の良い軽快なメロディーが次から次と出たんですね。けれども、“渡り鳥〜”っていうのは、何となくアメリカ映画“シェーン”を基調にしてスタートしただけに、西部劇っていう狙いで、常に広い荒野を旅するさすらい人……。そんなロマンめいたものが欲しいなと……。なんかもう一つ自分にはまってくるものが無いなぁという感じを持ち始めていた。そんな時期と『北帰行』がちょうどぶつかったというのかな。まあ若かったせいもあるんですが、それ以上のことを深く追求しないで、ただ自分がジョン・ウェインか、それこそアラン・ラッドにでもなったような気分で『北帰行』を歌っていた。」(NHK1999：164-165)

> 「うたごえ喫茶」でも歌われるようになった。[27] その歌に馬淵(ママ)弦三より一足早く目をつけた者がいた。そして先にボニー・ジャックスがレコーディングしていたのを、その時まだ馬淵は知らなかった。馬淵もまた、小林旭の歌として『北帰行』の制作に入ろうとしていたある日、ボニー・ジャックスのレコード『旅の唄』が発売された。それは、作者不詳のまま広まって行くにつれ、タイトルも歌詞もいつのまにか変わっていた『北帰行』であった。「先にやられてしまったか！」と一瞬落胆した馬淵だが、正々堂々、歌い手で勝負だと思い直した矢先、ボニー・ジャックスのレコードが突然、発売中止となった。作者不詳のままレコード化されていることを弟から知らされた宇田博が、名乗り出たためである。（中略）馬淵弦三は、その事実を知り、間髪を入れず宇田博のもとを訪ねた。そして、『北帰行』を小林旭の歌でレコード化する許可を正式に受け、また、元歌が五番まであるのを縮めてもらう、堅い部分を柔らかく表現しなおしてもらうなど、若干の手直しもお願いした。（NHK1999：162-163）

《旅の歌》をレコード吹込みに持ちかけたキングレコードの長田暁二は先に《北帰行》を〈発見〉し、あとからの馬渕に逆に先を越された悔しさを語った[28]が、当時すでにボニー・ジャックスが山唄を吹込み、グループ自体も山との関係が深い合唱ブームの流れにあったため、《北帰行》よりも《旅の歌》のほうが選ばれるのは自然なこととも言えよう。それはともかく、歌声喫茶でうたわれる歌詞は、五番までの「完全版」であるかどうかはわからないが、流行歌版より比較的に原作に近いと思われる。あくまで推論だが、《北帰行》の歌詞を直さずにそのまま「渡り鳥」シリーズに入れるのは無理であるため、宇田博が名乗り出たから本人に手直ししてもらうことになったものの、作者不詳のままだったとしてもおそらく「馬渕修正案」が存在するはずだ。第一章で触れたように、宇田博が後年に流行歌版の歌詞に不満を漏らしたことから、幻（？）の「馬渕修正案」が一部反映されている可能性は否定できない。満洲出自を示唆する歌詞を削ることは宇田が許可したとしても、「わがふるさとよ」から「いとしき人よ」に変更したことで明らかに「女性の存在」を示唆することは、同性社会の「寮

27　良い曲をみつけたという馬渕の誘いで「昼間に二人でぶらぶらお茶を飲みに行って聴いた」（p. 152）とあったが、馬渕と小林がどの歌声喫茶に行ったかは、明言されていない。番組取材の時に二人が行ったのは新宿の「カチューシャ」だった。ただこの回想はそもそも疑わしい。馬渕はいざ知らず、多忙なスケジュールに追われ、かつ顔が全国的に知られる日活の大スターだった小林旭が、わざわざひとつの詠み人知らずの歌を聴くために歌声喫茶に行く（かつ騒動を起こさずに済む）ことは非常に考えにくい。

28　ボニー・ジャックスと同じく男声コーラスグループの「ダークダックス」の喜早哲氏によると、当時キングレコードのディレクターをしていた長田暁二が歌声喫茶で《旅の歌》に目をつけて、ボニー・ジャックスに吹き込ませた。「その時点では作者不詳であったが、発売してすぐ、著作権侵害ということで発売禁止。原作者宇田博が、弟さんからレコードであの歌が出ていると聞いて日本著作権協会へ名のり出たのであった。ボニー・ジャックスのほうは、どこかの山岳部が作った歌だということで吹き込んだのだが、原作とは全然違う替歌だった。そこで長田ディレクターが詫びを入れて、吹込みなおしをした」が、その間に小林旭版が先に発売され大ヒットを記録した。「最初に見つけた長田ディレクターは地だんだを踏んで悔しかったという後日談がある」という（喜早哲『日本の抒情歌』、誠文堂新光社、1983、pp. 68-69）。

歌」にとっては一種のタブーであるがゆえに、宇田はそれを望んでいないはずである。[29]

いずれにせよ、この修正された歌詞は複製技術を通して、世間で最も親しまれてきた「決定版」となっていった。このような小林旭のイメージに合わせたような「修正」を経て、満洲出自が消去された《北帰行》の「北」はどこなのか、主人公はなぜ北へ流れていくのか、すべてが曖昧のままになってしまい、その反面、《北帰行》がここで初めて「北日本へ帰る」と受け止められうるようになったのだ。高度経済成長期の集団就職で、東北の若者が大量に東京方面に流入したことを背景として、若者たちが「北」への郷愁を題材とする流行歌が現れる時期だった。昭和三〇年代前半の三橋美智也《リンゴ村から》(1956)などの望郷調と地続きでありながら、三〇年代後半になると、「北」を前面に出す流行歌が量産されていく。「北」が流行歌の世界で「帰るべき故郷」として再構築されたのは、まさにこの時期である。昭和三〇年代前半、《北上夜曲》や《北帰行》が詠み人知らずのままで流行り、後半の「北」望郷歌の量産を経て「望郷＝北」というイメージが定着したと思われるが、「田舎／故郷＝東北」という図式の背後には、東京一極集中のレコード産業が大きく寄与していただろう。《北帰行》の「流行歌化」前後を大まかに描いてみると、レコード歌謡の文脈ではすでに有力な主題だった東北への望郷が、流行歌とは一線を画した匿名性を志向する歌声喫茶のなかに入り込み、それがさらにレコード会社にフィードバックされる、というような展開であった。いわば昭和三〇年代はそれまでの時代とは異なりつつ、「望郷」という一つの連続性があったと言えよう。そして昭和三〇年代の流行歌における「北」イメージの外地から内地への転回は第三章でまた詳しく触れるが、「北」イメージが「漂泊(さすらい)の地」(小沢昭一の曰く「さすらい北指向」)から「懐かしい故郷」に変わったことによって、「北への回帰」という戦前流行歌にはない志向／指向が生まれた。《北帰行》の「北への回帰」は宇田博の個人的な体験が偶然に戦後のニーズに応えた結果であり、その代わりに満洲出自と旧制高校が明示される「二番」の歌詞は消去しなければならなくなった。次節で触れる旧制高校関係者の「二番」へのこだわりと流行歌を愛好する人の「二番」への無関心は、土俵が全く違うそれぞれの文脈からの当然の成り行きであろう。

《北帰行》は程なく映画化され、『渡り鳥北へ帰る』と題して 1962 年に公開された。「南国」を後にして「北」へ帰るという列島縦断浪漫(?)があったかどうかはわからないが、「渡り鳥」シリーズの最終作として作られた。ただ小林旭はこの類いの映画をしばらく演じ続けていたため、「最終」といってもさほど現実味がない。しかし映画の舞台が北海道だったことは実に興味深い。戦後の任侠映画における北海道は、実は満洲をはじめとする「流れ者の外地」のイメージを引き継いでいたことから、東北ではなく北海道をロケ地に設定したこと

29 原歌詞にある「富も名誉も恋も」という表現は、人間の営みや欲望を表す抽象的な概念としか機能していない。寮歌における〈ジェンダー〉については細川周平「友ようれひの手をとらん―寮歌と同性社会性」(北川純子(編)『鳴り響く〈性〉：日本のポピュラー音楽とジェンダー』、勁草書房、1999、pp. 108–134)を参照。

は《北帰行》の元来のイメージに近い。[30]《北帰行》の「旅人」は北に帰るのではなく、《北帰行》の「北」は「さらば祖国」や「明日は異郷の旅路」という歌詞が示すように、「漂泊（さすらい）の地」として戦前の「北」流行歌と本質的に変わらない機能を果たしていたのだ。そういう意味では、『渡り鳥北へ帰る』の中で小林旭は一旦「北」（函館）に帰ったが、ラストシーンで「いとしき人」（浅丘ルリ子）と別れて青函連絡船に乗り、再び放浪の旅に出たという流れは、《北帰行》の世界観をよく捉えていると言えよう。一方、映画では《北帰行》の歌唱と演奏がずれるという、実に不可解な問題が起きている。劇中の《北帰行》を聴かせるシーンで、小林旭はギターで弾き語っているが、伴奏付きの吹き替え音声であった。「♪窓は夜露に濡れて…」から始まる一番では歌唱と伴奏が合っているものの、二番の「♪夢は虚しく消えて…」になると、小林がなぜか一拍先に歌い出し、背景の伴奏が相変わらず譜面通りに進んでいくという、最後の三番までずれたままの音源が映画に挿入されたという異常とも言えるシーンだった。[31] この「拍子が取れない」《北帰行》に宇田は特に抗議をしなかったようだが、映画の設定に関して大きな不満を抱えていた。著作権資料協会の月刊『コピライト』（1963.9）によると、《北帰行》を「主題歌として製作された日活映画「渡り鳥北へ帰る」は、作詞・作曲者の名誉ないし名誉感情を侵害するとして」、宇田博が日活に対し「謝罪広告と損害賠償請求」の訴訟を起こした。この訴訟は最終的に当事者双方の代理人の話し合った結果により和解で判決に至らずに済んだが、業界に新たな懸念をもたらした。『コピライト』はこの件について、「この“北帰行”事件は、名誉権侵害を請求の理由にしていたので、表面的には著作権と関係がないが、実は著作物使用上の新らしく且つ重要な問題を内容に含んでいる」として、詳細な解説を載せた。[32]

> 原告の主張は、二段構えになっていたが、そのうち著作権に関係のあるのは、「孤愁と清純」を象徴する“北帰行”の曲を、「麻薬や血腥い乱闘」の本件映画に使用されることは原告の名誉感情を傷つけるものであり、その使用について「日本音楽著作権協会の承諾を得たとするも、それは何等違法性を阻却するものではない。」という部分である。この主張により、協会の使用許諾はどの範囲の効力をもつものか、という

30　一作目の舞台が函館だったため、ただそのまま設定を流用したに過ぎないかもしれないが、「北海道＝流れ者」の構図が一作目から確立したとも言えよう。

31　「娯楽映画」とは言え、通常ならこのような拍が「迷走」する音源をそのまま映画に使用することはあり得ない。ある意味では当時の日活の量産スケジュールが質の低下をもたらしたことのあらわれであろう。しかしそれより問題なのは、音楽の「プロ」のはずの小林や奏者たちが、なぜこのような「混乱／渾沌」を起こしたのかである。当時のレコーディングは歌い手と演奏の楽隊が集まって録音するのが一般的だったため、後期編集で音源が何らかのミスでずれてしまうというような可能性は考えにくい。推測するならば、このやや変則な歌詞が三拍子のリズムに乗りにくかったのかもしれない。実は、《北帰行》のような逍遥歌に限らず、かつての流行歌には「七五調」の歌詞（例えば《琵琶湖周航の歌》「われはうみのこ／さすらいの…♪」）が主流であったが、《北帰行》は珍しく「三七」で構成されている。そこで小林旭が歌いやすさを求めて無意識（？）に一拍先に二番に入ってしまうという「事故」が起きたのではないか、という可能性がある。この推測が成立するならば、宇田博が「（《北帰行》の前に他の逍遥歌を）書きかけていた」という証言と合わせて、《北帰行》が「曲先」という可能性も現実味を帯びてくる。

32　「解決した“北帰行”事件　原告側、無条件で訴訟取り下げ」、『コピライト』（1963.9）、p. 3

> 問題が提起されたわけである。ことばをかえて詳しくいえば、使用者が協会の許諾をえて管理楽曲を使用した場合にもなお、その作曲者は使用者に対して、使用の場所や方法が作曲者の名誉感情を害するという理由で、法律上の責任を問うことができるかという問題である。もしこれが肯定されるとすると、使用者たるものは、協会と著作者の双方の許諾を二重にうけない限り、つねにいつ謝罪広告や損害賠償を請求されるかも知れないという不安な立場におかれることになる。それはもはや、一映画会社の問題ではなく、全使用者ないし全音楽著作権界の問題である、といえよう。

もし宇田が訴訟に勝ったら、これから音楽を使用する業界はたとえ日本音楽著作権協会の許諾を得たとしても、つねに原作者の感情を忖度しなければならない、という厄介な先例になりかねない。このような懸念を強く意識した日活側は「二度とこういう事件が起こらないよう判決をうける考えで訴訟を進めた」ものの、結局「未解決的解決」によって曖昧に終わった。裁判にならなかったために判例集からこの件の関連文書を入手できないが、宇田が基本的に《北帰行》に対する解釈に関して開放的な態度を取ったにもかかわらず、自ら《北帰行》を「孤愁と清純」の象徴と主張することは極めて異例である。これは映画中で《北帰行》の創作者が麻薬中毒者として描かれたことに対する反発か、それとも旧制高校生としての矜持なのかはわからないが、次節の《北帰行》を特定の解釈に規定するという「正調論」でまた改めて触れたい。[33]

２－３.《北帰行》の「正調」？

《北帰行》の「正調」について議論する前に、そもそも「正調」とは何か、という厄介な問題がある。近代の「民謡」保存運動における「正調」論、そしてその延長線上にあった戦後の「寮歌正調論」については、渡辺裕がすでに詳細に論じている。「音楽作品のような場合には、作品が「モノ」として保存されるわけではないから、演奏者や再生のためのメディアといったものの介在が常に必要となる。「本来の姿」を定めること自体がそもそも不可能であるし、可能な限り作曲当時の演奏法に近づけても、今度はそもそも現代に生きるわれわれにとって、現代的な感性をすべて排除し、当時の演奏法に戻すことが果たして「本来」なのか、というような疑問が出てくることにもなる。」（渡辺 2013：64）詠み人知らずの作品に特定の歌詞を決め、さらに楽譜をつけて旋律を固定させるという作業を経て生み出された

33　もう一点はやや深読みになるが、宇田が TBS 報道部の職員である以上、彼が日活に対して訴訟を起こすことは、外部から見ればあたかもテレビ局側が映画業界に裁判を持ちかけたように捉えられる。今は無き「五社協定」によって映画業界に対して弱い立場に置かれたテレビ局側は、この時点（1960 年代初頭）ではすでに映画業界に反発／挑戦できるような立場になったと言えよう（さもなければ、宇田の行為は映画業界と対峙したくない上層部に止められるはずだった）。また、日活側が裁判に臨む覚悟なのに、宇田は訴訟を取り下げたのも、かかる先例を作ってしまったら、最終的にテレビ側にも不利益をもたらす可能性があるとして否応なく諦めた、とも考えられる。さらに、ラジオ東京入社の前に宇田が映画会社で勤めていたことも考慮すべき事柄であろう。もっとも、『コピライト』は立場的に著作権の問題をクローズ・アップしたが、この訴訟は全体的に見ればやはり「名誉毀損」の問題である。

「正調」は、現在では「創られた伝統」として批判的に再考されつつある。「これまでのオーセンティシティをめぐる議論は、「本来の姿」を「ある」もののレベルで一義的に定位しようとするあまり、暗黙のうちに特定の価値観に絡めとられてしまい、文化全体の多元的なありかた、多様な要素の位置関係、それらの間に働く力学といったものを見失ってきたように思われる。」（渡辺 2013：66）渡辺が指摘したように、バンカラや放歌高吟というステレオタイプの寮歌イメージにははまらない、多様なスタイルが戦前に存在していたにもかかわらず、戦後では「放歌高吟」的なイメージが過剰に前面に出てくる（渡辺 2013：71–78）。《北帰行》の場合、「正調」論は「寮歌」の文脈で提起されることがほとんどだが、そうではない側面もある。なぜなら《北帰行》は第一章で述べたように「寮歌」として作られた音楽ではないため、ほかの寮歌と同じように最初から「公式の歌詞」があったわけではない。旋律は記譜がないためどのように変化したかはわからないが、歌詞は宇田が旅高を去った後の数年の間、旅高の内部でも大きなずれをはらんでいた。旅高五回生の右遠俊郎（うどおとしお）は、小林旭版《北帰行》の流行に複雑な心境を抱え、次のように回想した。

> 口から口へひそかに伝えられて来た「北帰行」が、今やマス・メディアに乗って大道を横行しているのだ。喜ぶべきことかどうか、私は戸惑った。たしかに「北帰行」の名は生き返り、普及した。けれども、演歌として再生することは、その実を失うことでもあった。しかも、困ったことには、小林旭は大いに張り切って、情熱込めて軽薄に歌っているのだ。その絶唱は、感心するほど俗の極みであった。その漂泊の感情にしても、暗い時代に対する抵抗も、自由を求めて得られぬ無念も、包み込んではいなかった。ただ「さすらい」を事にして、漂泊の専門家として、稼ぎ渡っている風情であった。歌詞も一番から五番まであったのが、三番までに縮められ、一番だけ元のままだが、あとは見るも無残に改変されていた。私は宇田博がなぜこの改変に同意したのか分からなかった。「北帰行」は所詮彼にとって、若い日の気まぐれな手遊びにすぎなかったのか、それとも、俗化した形でも大衆の唇に乗るのがましだと思ったのか、いずれにしても私には納得がゆかなかった。［中略］正調「北帰行」の曲と詞が同窓会誌に発表された。それを見て私は驚いた。曲はいざ知らず、歌詞は、私の記憶しているものと大分違うのである。なにしろ古いことなので、彼も手許に資料はなく、記憶を手繰って書いたのだろうが、記憶違いがあるように思われた。が、記憶違いなら仕方ないとしても、私をがっかりさせたのは、宇田博の記憶のなかに、誰の補正とも知れない俗流の歌詞が、その一部にせよすでに忍び込んでいる、と知ったことである。

右遠の所感はかなり激烈な論調に見えるが、旅高生を中心とする旧制高校関係者の間ではこれ以上に過激な論調も見受けられる。また、右遠は《北帰行》「寮歌」論者ではないが、流

行歌版への嫌悪感がはっきりしている。右遠は戦争末期に旅高に入学し、寮歌のような類型化されたものより、個人の心情を謳うものを好み、その寮歌への不満から逍遥歌《北帰行》への愛着が大きかった。流行歌版の歌詞変更と小林旭の歌唱に批判を下す右遠は、その時点で自分がすでに宇田のオリジナル版と「大分違う」歌詞で《北帰行》を愛唱していたことを知らなかった。ただそれより問題なのは、旅高生がすべて「暗い時代に対する抵抗」と「自由を求めても得られぬ無念」を込めて《北帰行》を歌っていたかはわからないが、この流行歌版への嫌悪感は果たして歌詞の変更や小林の歌唱にあったのか、ということである。右遠と他の旅高関係者は、もともと旧制高校というエリート文化の育ちで、さらに戦後のリバイバルを経て「寮歌」が一種の神聖性を獲得し、その眼差しが流行歌へ向かう際に、自然と「俗の極み」や「俗流の歌詞」に不満を抱くだろう。のちに東大出身で旧制高校との縁が深い、流行歌手の加藤登紀子が「寮歌」を吹き込もうとした際でさえも反発の声が出たぐらいだというのに、「漂泊の専門家」である小林旭が堂々と「寮歌」の歌詞を「無残」に変えて「軽薄に」歌うことは、旧制高校関係者にとっていかに不愉快なものかは想像に難くない。[34] そして気になるのは、「誰の補正とも知らない俗流の歌詞、その一部にせよすでに忍び込んでいる」という右遠の説明である。本稿が検討したように、流行歌版の歌詞には第三者による修正の痕跡が窺えるが、《北帰行》のレコードは終始「作詞・作曲＝宇田博」としか表記されておらず、流行歌の歌詞は原作者の直々の修正だというのが一般的な認識だった。にもかかわらず宇田とは付き合いのない右遠はなぜはっきり、「誰の補正とも知らない」云々と断言しているだろうか。さらなる調査を要するが、もしかすると、旅高生の内部ではこの「事実」が知られていたかもしれない。

旅高生たちの「正調」論は、右遠が言及した旅高の同窓会誌に掲載されている。なかでも六回生の倉内一郎による感想がとりわけ刺激的である。

> ［前略］…圧迫を受けて来た人間が始めて自由を獲得した時の歓喜の声として、寮生の感情が最高潮に達した瞬間に誰からともなく歌われ始め、コーラスになって行った歌として「寮歌中の寮歌」として称讃されてしかるべきだ、と考える。［中略］すなわち、「北帰行」はエレジーとしてペーソスをくすぐる流行歌ではない、ということである。これを人に聞かせた場合、若し聴衆に「流行歌、演歌、歌謡曲」の類として受取られたら、それは歌い方としては失敗である。（向陽会 1980：161）

34　筆者の手元にある LP『加藤登紀子 日本寮歌集』（ポリドール、1972、MR9117/8）のあとがきには、「…現実にその歴史の中にいらっしゃった諸先輩にとって、一部言い伝え方に疑問があると存じます。こればかりは残念ながらお詫びする以外に何も申し上げられません。後は、加藤登紀子が一生懸命にその詩の重さを理解し、心をこめて歌った結果をご理解賜わらん事をお願いする次第です」という、当時の反発的な雰囲気が如実に伝わってくるような文言がある。

倉内はさらに文末に「寮歌祭などで我々が歌うことについて極めて好意的に了解を与えているが」、宇田博が亡くなって発生しうる著作権問題について、《北帰行》を「歌うことは原作者への讃歌の合唱でもあり自由への讃歌であり、我々の心の歌のハーモニーなのである。いかなる権力も、いかなる悪霊もこれを阻止することができようか」と締め括った。倉内のような入学時にすでに《北帰行》が歌われて久しく、さらに「作者のエピソードも甘い夢の如く語り継がれた」というような経験者は、流行歌への反発が強い一方、現実の原作者への関心がそれほどなかったように思われる。だが、これらの正調論について、宇田博は特に何もコメントしていない。宇田がそのようなことにこだわるならば、そもそも《北帰行》の流行歌版は生まれないだろうし、『読売新聞』（1982.11.28）の取材で正調論を問われた際にも微笑んで「作者の手を離れた以上すべて正調です」と開放的な姿勢を示していた。さらにいえば、《北帰行》がなければ、その経歴と性格から、ただの「旧制高校の落ちこぼれ」であったかもしれない宇田博は、実際の行状とはかけ離れた、ある種の理想的な旧制高校生として想像される場合もあった。その場合に問題となるのは、流行歌版では削除された二番の歌詞だった。

例えば高島俊男は後年に流行歌版《北帰行》を初めて知った後に、「これは昭和十年代の学生歌で、戦後わたしども大学にはいったころにもまだうたわれていた。当時は知らなかったが作詞作曲したのは宇田博というかた(ママ)なのだそうである」と連載の中で語った。[35] 高島が東大に入った頃は 1950 年代末、その頃学外ではすでに替唄が歌われていたが、学内では「詠み人知らず」でありつつ元唄が口伝されていたことが窺える。そして高島は流行歌版にない「かんじ(ママ)んの二番」（高島が覚えた「二番」は「建大 一高 旅高／逐はれ 闇を旅ゆく／酌めど酔はぬ 涙の苦杯／栄光 我を去りゆく」）を挙げて、「放校の理由ははっきり言っていないが、当然マルクス主義の思想なり運動なりに関わることであると、われわれは理解していた。」また「われわれの理解と大差ない」として、「特高に追跡されて地下を潜行して行く若者の暗い怨念」という読者便りを紹介した。高島たちの理解は「建大・一高・旅高」という一節の歌詞から想像を膨らませたもので、もちろん事実とは異なっている。宇田博は学校の集団生活に縛られたくない性格で、とりわけ旅高放校の直接的な原因は女性関係で、この処分自体が妥当かどうかは別問題だが高島たちが想像したような思想主義や運動とは程遠い。視点を変えてみると、この一節の歌詞が果たして「かんじん」なのか、むしろ余計に作品への理解を特定の方向に誤って導いていった、とも言えるのではないか（宇田は後年自らこれを削ったが）。それはともかく、歌詞の「二番をとばしている」流行歌版は「どういう人物のどういう状況をうたったものだか、得体の知れぬものになっている。学生、放校、満洲、と言う基本要素がきれいに消されている」と高島は指摘したが、裏返しにすると、これら共

35　前掲「お言葉ですが…310 回」

有し得ない前提を消すことによって初めて《北帰行》が万人向けになり得たと言えよう。《北帰行》が戦後の大衆の間で長らく愛唱されてきた所以は、まさにこの「二番」の不在にある（この意味において「二番」は確かに「かんじん」である）。久世（1997：124）によると、高島は他誌で掲載された誤った宇田博の経歴（詳細は次章で述べる）が旧制高校関連の「二番」と辻褄が合わないから宇田の原作権を疑うほど、この二番を大事にしている（実際彼の覚えた二番はすでに原作と異なっているが）。なお、中村幸生も「正調『北帰行』」（2004）という文章のなかで、「…先輩の宇田博が退学処分を食らった。理由は知らされなかった。後に彼は退学の理由を聞かれて、「今の言葉のデートに当たる事をしただけですよ」と答えている。恋愛を口実に自由主義的な生徒を追放したのであろう」と、宇田の証言があるにもかかわらず、「学校に抑圧された自由主義的な生徒」像を描き続けている。[36]《北帰行》を「抵抗する孤高な生徒」のこととして想像を膨らませて我が身に重ねて愛唱してきた多くの旧制高校関係者にとっては、のちに宇田の集団生活に向かない性格や女性関係による退校処分を承知しつつも、その不都合な事実を「女性関係を口実に自由主義の生徒を追放する」というような言説で回避しなければならなかったのだろう。

なお、ほとんど注目されてこなかったが、《北帰行》の出自が判明した後に、その歌声喫茶における位置付けはどのように変化したか、少し触れてみたい。当時の歌声喫茶では自主印刷の歌詞本があり、筆者の手元にある歌声喫茶「灯」の歌詞集『灯歌集』は初期の版本だが、《北帰行》が掲載されている。[37] この『灯歌集』（全五冊）の第五集に収録された流行歌《北帰行》の歌詞の最後に、「原作は東大寮歌集に収められている。別に「旅の歌」として山の歌詞もある」という一文がある。ここの「東大寮歌集」は時期的に考えれば、おそらく昭和四二年（1967）に向陵駒場同窓会によって刊行された『寮歌集』であろう。[38] ただ「東大寮歌集」を実際手に取って見れば、《北帰行》は「寮歌」ではなく、あくまで付録の中で各旧制高校の寮歌と一緒に入っており、かつ末席にあることから、《北帰行》は「東大寮歌」と認識されていないことが窺える。

36　東京大学追分寮の『寮生文集』（ウェブ掲載）に収録（http://www16.ocn.ne.jp/~oiwake/miscellany002.html）＊当サイトは現在アクセス不能、2008 年 2 月 8 日の保存分による。なお、当該『寮生文集』の存在は富山大学の大野圭介先生のご教示による。

37　丸山明日果『歌声喫茶「灯」の青春』に紹介された歌詞集の表紙デザインや《北上夜曲》が収録されていないことに合致するので、初期のバージョンと推定できる。発行日の記載が見当たらないが、1961 年以降は間違いないだろう。元福岡大学大学院研究生の椿大也君が提供した他の三つの同バージョンの『灯歌集』（いずれも 1959 年以降と推定）には《北帰行》が収録されていないことも確認できた。

38　昭和四二年版の前に昭和三一年（1956）版があったが、1960 年代では品切れで入手困難だった。なお、昭和四二年以前の版本は未見なので、《北帰行》が収録されているかどうかは不明である。

3.「北」を変える

3－1.「さらば祖国」をめぐって

宇田が親から旅費をもらって「祖国」に帰ったという後日談はさておき、《北帰行》にある「さらば祖国」という一文は、先述のように「内地を捨てて放浪の旅に出る」という戦前の「北」イメージとは本質的に変わらない。旅高生の大多数を占める内地からの生徒にとって「満洲」は「異郷」であり、「さらば祖国」に対してさほど違和感がなかったと思われる。これが戦争末期になると、新たな文脈で捉えられていたようだ。旅高生の小野由可理は生徒たちが次々と召集され戦地に行き、「兵隊になったら死ぬんだ、皆死ぬものだと思っていたから悲愴感とか死の恐怖といったものは感じなかった」ことを、「今は黙して行かん／何をまた語るべき／さらば祖国わがふるさとよ／あすは異郷の旅路」と重ねたかのように回想していた。[39] ところが、戦後になって流行歌で《北帰行》を聴いた人にとっては、その出自を知っている人ならまだしも、知らない人には「さらば祖国」がほとんど何の現実味もない言葉と化してしまう。「都」を去って「北」へ帰ることをなぜ「さらば祖国」だと言うのか？社会学者の見田宗介は『近代日本の心情の歴史』でこの「矛盾」を「原点をひたす無常感」と解釈している。

> 都を去って北へ帰ることがなぜ、「さらば祖国」なのであろうか。ソビエトにでも亡命しようとするのであろうか。祖国を去って北へ「帰る」ということは、いったいどういうことなのだろう。―このように一見明白な主題の矛盾にもかかわらず、この歌は一つの画然として統一的な心情の雰囲気をもって、ある世代、ある社会層の内奥に訴えるものをもっていた。その秘密はどこにあるのか。都をすてて故郷に帰るというような歌はそれ以前にもあった。しかしこの歌には、なつかしい故郷、あたたかい父母のふところに帰るという感覚はなくて、都を「去る」人の失意だけがうたわれている。
>
> これまでの日本の流行歌における漂泊感の典型的な源泉は、前にものべてきたように、出征兵士のばあいをのぞけば、故郷の村に準拠をおきながら、都の生活を「旅の空」と感じとる近代化日本の出郷者の群れであった。このような人びとにとって、都を去って北へ帰る心情は、文字どおり原点復帰の道程であって、「さらば祖国」の心情とはぜったいに同居しえない。このような出郷者の世代にとっては、この歌の論理の矛盾はそのまま、心情の異和感（ママ）として残るだろう。
>
> ふるさとの村がもはや人生の原点としての意味を失って、準拠集団がいったん都会

39　小野由可理「北帰行、そして旅順」（『自由と正義』1998.11、pp. 8－10）。ただ小野があげている歌詞は戦後の修正版なので、この回想もどこまで当時の状況を反映しうるのか、断言が難しい。

> に移行した局面においてはじめて、その都会を去ることと「祖国を去る」ことは心情的に等価なものとなる。彼にはもはや、いつでもあたたかく迎えてくれる安住の地としての「ふるさと」はない。都はすでに、彼にとって否応なしに「一所懸命の地」となっている。そうであればこそ、そのような「都」を去っていく心情の極限化された表現は「さらば祖国」でありうるのである。このような世代、このような社会層にとってこそ、この歌は心情的に一貫した雰囲気をもって内奥に訴えるものをもっている。それは一見明白な論理的な矛盾によってかえって、現代の日本人の心情の原点喪失の状況を明確に表現している。（見田 1967：227–229、傍点は原文）

見田は《北帰行》の「大陸出自」を（少なくとも当時）知らないまま、自らの社会考察と照らし合わせて、「さらば祖国」という矛盾のように見える一節を辻褄が合うように思弁的な解釈を編み出した。しかし、仮に《北帰行》の受容分析にある程度の有効性があるとしても、あくまで特定の層の一部の人の「内奥」からそのような「心情」が捉えうるに過ぎない。その場合の有効性は言うまでもないが、《北帰行》という音楽作品に依拠するものではなく、あらかじめ見田の社会分析によって強く支えられているのだ。見田がここで述べた見解は《北帰行》によって初めて導かれた結論ではなく、むしろかかる観察にたまたま《北帰行》の「さらば祖国」という恰好の一文／材料があるから、かえって既存の考えを補強する役割を見田が見出したと言えよう。[40]

したがって、所論の是非はさておき、見田の分析は《北帰行》に対する直接な検討ではないし、直ちに《北帰行》自体に還元できるようなものでもない。にもかかわらず、かかる言説が再生産され続けてきた。例えば日本の音楽学者による本格的なポピュラー音楽研究が始まる以前から、「社会派」音楽評論家として活躍した伊藤強は、「戦後世代の芸能史」を描く著書で見田説を引用して次のように述べた。

> この歌は、当時隆盛だったうたごえ喫茶で大流行した。そこに集まっていた若者たちの多くは、世の中を改革する意欲を持っており、言うところの“ノンポリ”ではなかった。それにもかかわらず、彼らはこの歌を愛唱した。ここにも一見矛盾がある。その矛盾は、どのように解決すべきなのか。乱暴に言ってしまえば、うたごえ喫茶に集まるのは立場、建て前であって、「北帰行」をうたうのは、自分でも気付かない本音であった。このようにして歌は、意識するしないにかかわらず、人の本質を射抜いてしまう

40　本書の数年後に見田が発表した「まなざしの地獄―都市社会学への試論」（『展望』1973.5、pp. 98–119＝単行本『まなざしの地獄：尽きなく生きることの社会学』、河出書房新社、2008）でも触れられているように、「北」出身のN・Nは「日本脱出」を繰り返し試みた。一見すれば「準拠集団」の「さらば祖国」的な行動は確かに存在したと言えるが、《北帰行》という音楽作品は果たしてこのような「心情」の代弁になりうるものだろうか。

ものである。[41]

また、赤坂憲雄の「北」を描いた（とされる）流行歌を対象とした著書は《北帰行》を取り上げる際に、見田説を次のように評価した。

> この歌が戦前の外地を舞台に誕生したという基本的な事実を、見田はおそらく知らなかった。そのうえで、これはたいへん傑出した解釈でありえている。思えば、この歌の出自にまつわる秘密などまるで知らずに、昭和三十年代の若者たちはこの歌にみずからの心情を託して、歌い継いでいたのであった。見田の解釈はそこに届いている。[42]

「ありえている」というやや曖昧な表現だが、若者がどのような心情を託し、見田の解釈がどこに届いているかについて、特に述べられていない。一方、伊藤は《北帰行》の受容に関わるのが集団就職という側面だけではないことに気づきながらも、最終的に「乱暴」な建前と本音論でその「矛盾」を片付けた。元を正せば、この歌詞はおそらく宇田博の原作権を尊重するためにそのまま吹き込まれたため、違和感の有無とは関係なく、聴衆側は「否応なしに」この歌詞を受け入れなければならなくなったのだ。戦後大衆音楽の回路から見れば、作品自体もまた歌謡界のリバイバルブームの中の一つに過ぎなかった。「さらば祖国」という一節は「まなざしの地獄」に苦しむ集団就職者の心情の発露ではなく、たまたま流行歌の世界に入り込んできた「時代外れ」の歌詞ではないだろうか。[43]

もちろん、《北帰行》の受容を社会的な事例から読み解くことは可能だし、「社会派」の分析がまったく間違っていると言いたいわけではない。問題なのは、《北帰行》の受容には複数の文脈が存在しているという現実が議論の前提になっていないことである。とりわけ「音楽」の文脈において、替唄、うたごえ、復古調、著作権、映画、レコード産業などの影響はすでに述べてきた。当時では、若者の間で「歌を通じて連帯を強める」という行為は普遍的に存在していたし、《北帰行》（および同時代の多くの流行歌）の愛唱は本質的にこのニーズに呼応した事例の一つであり、必ずしも特定の社会現象と連動するわけでなく、あるいは歌詞に当てはまるような「心情」によるものではない。「社会派」の分析は流行歌をあくまでも「素材」として扱うため、特定の視点や文脈からの検討しかなく、その結果として、《北

41 『それはリンゴの唄から始まった：戦後世代の芸能史』、駸々堂出版、1984、p. 101。興味深いことに、2016 年に電子書籍（編集工房球）として増補再版された際に、副題が「昭和歌謡史 1945〜1989」に改められた。初版当時になかった「昭和歌謡」という概念が使われている。

42 『北のはやり歌』、筑摩書房、2013、pp. 67-68

43 もっとも、《北帰行》の「さらば祖国」自体は流行歌から来た可能性がある。1940 年に公開された映画『暁に祈る』（大陸ロケ）及びその同名主題歌が大ヒットし、そのヒットの真っ只中に《北帰行》を創作した宇田博は《暁に祈る》の「さらば祖国よ」という歌詞の影響を受けたかもしれない。その亜流として、例えば加納ひろし《三郎蛍》（詞・星桂三、曲・徳久広司）の「さらば祖国よ愛しき人々よ」というような歌詞がみられる（この《北帰行》の歌詞への明らかな踏襲は作曲者の徳久広司の意向が反映されているかどうかはわからないが、徳久と《北帰行》の関係については後述）。

帰行》の受容の全体像が見えなくなる。そもそも《北帰行》を愛唱する人々にとって、物理的にせよ精神的にせよ、去るべき「祖国」を持つ必要がないし、その一節によって歌の全体／内奥にあらわれる哀愁が擾乱されることもない。《北帰行》が流行る当時にはまだ子供だった歴史学者の山室信一は後年、次のように述懐している。

> 小林旭が歌う、この「北帰行」をラジオで覚えたのは、小学校低学年の頃であった。［中略］しかし、歌の終わりに「さらば祖国いとしき人よ　明日はいずこの町か」とある部分は当時の私にとって戸惑いを覚えるものだった。なぜなら、私にはこの夜汽車は東京という都を離れて東北なり、北海道なりへ帰るものというイメージがあり、その汽車で祖国、日本から去るというのは自分の地理感覚からすれば理解できないことだったのである。その疑問がやや解けた気がしたのは、小学校卒業記念として父に買ってもらった個人用のレコード・プレーヤーのために、小遣いで初めて買ったのが「日本寮歌集」のソノシートであり、そこに「北帰行」が旅順高校寮歌として収められていたからであった。[44]

それで山室はようやく「旅順高校という学校が海外にあったことを知り、「さらば祖国」という一句に納得がいった」が、さらに次のような回想が続く。

> それから十数年を経て、「北帰行」が元 TBS 常務宇田博氏が昭和十六年旅順高校を退学処分になった時に作った歌であり、退学処分の理由が女性とデートしたためであること、そしてその相手の女性が戦後も残留して中国人の妻となり、日本に里帰りした折に「宇田さんがかわいそうだから付き合っただけで、好きだったわけじゃなかった」と宇田氏と笑って語り合う機会があったことなどを新聞記事で知った。私が抱いてきた失意、落魄、流離の歌というイメージは大きく崩れた。しかし、かえってそこに空回りを伴いながらも発散する感情を持て余し気味な多感な人の青春がくっきりと刻まれているように感じられて、いっそう惜別の歌として好きになったのである。[45]

これまで《北帰行》の「失意、落魄、流離の歌」という漠然としたイメージに共感してきた山室は、《北帰行》の背後にある宇田博の生々しい実話を知って衝撃を受けた。言い換えれば、《北帰行》の「さらば祖国」に「異和感」が残るか否か、内地の歌であろうか外地の歌であろうか、といったことにかかわらず、単純に「失意、落魄、流離の歌」として聴取・共

44　山室信一「北帰行―あるいは帰郷の痛みについて」（『中央公論文芸特集』1994 年冬季号）、p. 310
45　同上、pp. 310–311

感することが可能であることが、この体験談から垣間見えるではないか。[46] もっとも、「さらば祖国」という一節を理屈で分析しようとする行為は聴取体験に即していない。というのは、《北帰行》を単なる「北日本に帰る」望郷歌として聴いていた人はおそらく大勢いたと思われる。[47] そのことを示唆する回想は枚挙にいとまがないが、例えば鴨下信一は次のように証言した。

> 小林旭はじめ多くの歌手が競って唱ったこの歌は、戻れば傷ついた身心を癒してくれる北が日本に存在することを確信させた（本当は戦中に作られたこの曲の北は満州だが、皆東北・北海道のことだと思っていた）。（鴨下 2008：208）

久間十義（ひさまじゅうぎ）は次のように語っている。

> 私は北海道の出身。北へ向かう帰省列車に乗り込んだ自分の経験からすれば、『北帰行』と帰省との組み合わせはいかにも自然に感じられて、私は長い間この歌を、てっきり北海道に帰る人々の歌だと思い込んでいたのである。（『日本経済新聞』1995.12.25 夕刊「北帰行―作家久間十義氏」）

阿久悠も《北帰行》と東北（上野駅）について触れていた。

> ぼくは、西日本の生まれ育ちであるから、上野駅に特別の感慨はない。ここが故郷につながっているという思いももちろんない。第一、ぼくは故郷意識が希薄な人間である。皆無といってもいい。それなのに、長距離列車が発着するホームを熱心に見ているといった行動をとったのは、「北帰行」に歌われている青年の感傷を、疑似体験していたのだと思う。（『朝日新聞』1997.12.2「胸痛くなる青年の感傷」）

東北が地理的な実態ではなく歴史的、社会的に「最果て」のイメージを背負わされており、そして「困窮／傷心の地」である東北イメージは戦後の流行歌を含め様々のマスメディアによって広がり定着していったと論じた山本陽史は、次のように《北帰行》を説明した。

> …旅順高校の寮歌に準ずる歌とされてきたが、戦後 15 年以上が過ぎてからあらため

46　山室が最終的に自分なりの理解で「いっそう惜別の歌として好きになった」ということも、創作経緯を前提としない限り歌だけでは得られない聴取体験とも言えよう。

47　そもそも具体的な文脈と関係なく受容した人もいる。例えば大島みち子の河野実宛の書簡で、「北帰行の歌、すっかりおぼえました。淋しい時、いつも歌っています。よけい淋しくなるけど、心が静かになります。」（『愛と死をみつめて』、大和書房、2006＝1963、p. 19）

て歌謡曲として発売され、ヒットしたものである。本来は趣旨の異なる歌であるが、歌詞が高度成長期の気分に適合したのであろう。[48]

「高度成長期の気分」はおそらく東北出身者の多い集団就職を指していると思われる。集団就職と《北帰行》との関わりは後でまた触れるが、上記の如く集団就職の文脈から《北帰行》が解釈された一方で、次節で論じるように、「六〇年安保」との関わりから捉える向きも見受けられる。

３－２.「歌は世につれ」たのか

《北帰行》と「六〇年安保」について、実は小林旭本人によるやや不可思議な証言がある。インタビューを受けた小林は次のエピソードに言及した。

> ―［赤木圭一郎から］どんな話をされたか覚えていますか。
> 安保反対で、国会前で女子学生が亡くなったでしょう。赤木が「かわいそうですね」と話かけてきたことがあった。俺は政治の話は世界が違うことだから、なるべくしないように避けていたんだ。その後、俺が歌ってヒットした「北帰行」が学生たちの愛唱歌で、女子学生を送るときにも歌われたというので、いやおうなく俺も少しは責任を感じたこともあるよ。(『朝日新聞』2016.1.7 夕刊「わたしの半生 俳優・歌手、小林旭(４)」)

赤木が話しかけてきたことは事実であろうが、小林のレコードは「女子学生」(樺美智子)の死後一年以上になってから初めて出たため、その時点で小林版が歌われたはずがない。たとえ樺美智子の追悼式で《北帰行》が歌われたとしても、それは流行歌ではなく学生歌のバージョンであろう。もっとも、《北帰行》を「発見」した馬渕玄三は、次のような考えを示していた。

> ［昔の歌の復活という］傾向について「ダンチョネ節」の製作者コロムビアの馬淵(ママ)ディレクターは「当分この現象は続くと思う。先月ごろから新安保をめぐって大衆の政治的関心が強まってきている。そういうときだからアメリカ製のジャズやそれをもとにしたジャズ調流行歌が全く売れなくなってしまうのは当然で、メロディーもより日本的なものが好まれるのは当然だ。“ミヨちゃん”や“ダンチョネ節”がうけるのもこういう社会情勢の反映であり、秋ごろまでは昔の歌の復活がますますさかんになって

48　山本陽史「なぜ傷ついた日本人は北へ向かうのか―メディアが形成した東北日本のイメージと東日本大震災」(『東アジアにおけるトランスナショナルな文化の伝播・交流』、国立台湾大学出版中心、2016) pp. 116-117

いくだろう」と語っている。（『読売新聞』1960.6.27 夕刊「ヒットするむかしの歌」）

馬渕の発言はどこまでレコード会社側の考えだったかはさておき、リバイバル・ブームを安保の文脈で捉えていることから、その後「発見」された《北帰行》も馬渕の「反アメリカ／安保」という漠然とした図式にあったかもしれない。「安保反対＝ジャズ調反対」はもちろん飛躍した考え方だが、当時のうたごえ運動や歌声喫茶におけるロシア民謡の隆盛には確かに「アメリカ製流行歌」への対抗心があり、歌声喫茶での《北帰行》の流行もそれとの連続で捉えられることがあった。

> （昭和）三十一年、砂川で全学連と機動隊が衝突した。流血のただ中で、一女学生が口ずさんだ「赤とんぼ」が学生たちの大合唱に広がった、という話は有名だが、この女学生もまた「灯」に通いつめていた一人だったという。[49]［中略］歌も変わり、人も変わった。初期の砂川闘争から六十年安保にかけては、ロシア民謡に人気が集まった。安保以後は「母さんの歌」「惜別の歌」などが安保の敗北感に打ちひしがれた学生に歌われた。それまで、世間で知られていなかった「北帰行」「北上夜曲」が「灯」で歌われているうち、ブームを起こした。（朝日 1977.10.9「ざ折の時代　灯　求めて」）

「安保だからこそ」とまで明言されていないが、阿久悠は次のように述べた。

> 安保の嵐が過ぎた次の年、つまり、昭和三十六年になって、「北帰行」とか「北上夜曲」「惜別の歌」などが流行し始める。古典的な叙情歌である。前年までラジカルに吹いていた風がピタリとやみ、見渡すと荒野にひとりという感慨の青年たちの、胸を慰めるものがあったのかもしれない。突然なつかしい風景に出あったような気持ちにさえなって、それらの歌を聴いた。（朝日 1997.12.2「胸痛くなる青年の感傷」）

この集団就職（引用前出）と安保闘争を混同／混淆した視点から《北帰行》を捉えている点について、見田（1967：226）も「昭和三十六年、「安保」の昂揚の屈折のあとに歌ごえ（ママ）酒場からうたわれはじめた」と時雨音羽の説明を踏襲している。[50] また、安保後の「政治的な虚脱状態の中での小市民の挫折感」を論じる『日本流行歌史』は「安保の翌年［中略］「北帰行」や「北上夜曲」「川は流れる」などの哀調をおびたメロディが静かにブームを呼んでいく」と、

49　《赤とんぼ》の戦後における受容・解釈について、栫大也の秀逸な考察「「赤とんぼ」は戦後の空に翔ぶ―史実と「物語」の間」（『歴史地理教育』、2021.7、pp. 114–119）を参照。

50　見田（1967）は主に時雨音羽の『日本歌謡集―明治・大正・昭和の流行歌』（社会思想社、1963）をもとに分析を行った。時雨は《北帰行》について「歌ごえ酒場から、流行った歌で、ひろく歌われた」（p. 239）と短く説明した。

《北帰行》と《北上夜曲》を同じ文脈で捉えている。[51]

この類いの言説は探せばいくらでも出てくるが、これらはいわゆる「歌は世につれ」という考え方（「世相論」や「素朴反映論」）のもとで派生したものではないかと思われる。あたかも「六〇年安保」の象徴かのように語られてきた西田佐知子《アカシアの雨がやむとき》（1960.4）をめぐる言説の創出はその典型的な例である（詳しくは輪島（2010）を参照）。本稿が論じてきたように、レコード発売の背景に替唄による広がり、歌声喫茶での愛唱、小林旭の人気と日活映画の影響力などの諸要素が絡んでいる。《北帰行》の流行の下地はすでに十分できており、安保闘争があってもなくてもヒットすることが予想できる。安保の敗北感を重ねて《北帰行》を聴く／歌う青年がいるとしても、安保の挫折を反映したから流行ったというような結論に持っていく根拠にはならない。[52] 興味深いことに、この「安保反映説」は旅高生の間でもそれなりに受容されていた。右遠俊郎は次のように回想している。

> 戦後十六年経って、つまりは「六〇年安保」の翌年、私はにわかに、巷のあちこちで「北帰行」が歌われ出しているのを耳にした。俳優の小林旭がレコードに吹き込み、世に大いに流行しているのである。「安保」後の世相の、主流としては「高度成長」、一部には「挫折ムード」、そのちぐはぐな絡み合いのなかに生れ出たリバイバル・ソング、その一曲としてである。（右遠 1997：5）

そもそも《北帰行》と安保闘争の関係性が不明瞭で、かつその流行の背後には重層的な文脈が存在しており、このような捉え方は複雑な音楽受容を単純化している。右遠はあくまで「北帰行の愛唱者」であり、「北帰行の研究家」ではないので、あえてこのように指摘する必要はないかもしれないが、《北帰行》のリバイバルを「安保挫折」と結びつけるというような認識を持つ知識人はおそらく彼ひとりだけではないだろう。もうひとりの旅高出身者である吉村曉も、関係性はやや不明瞭であるが安保の文脈で《北帰行》の話を取り上げた。

> 日米安全保障条約の改定をめぐって国論が二分し、国会周辺が連日のデモ行進にゆれていた頃だったから、昭和三十五年（一九六〇年）のことだったと思う。当時私は新聞記者として農林省の記者クラブに詰め、新しく出来た農業基本法やヨーロッパのEEC の動きによって、日本の農業や農民の生活がどう変化してゆくのかを取材していた。ある日、昼食後の息抜きに碁を打っている他社の若い記者の背後から、ぼんやりと盤面を眺めている時だった。その記者が碁石を手のひらで鳴らしながら鼻唄をうたうのを聞いて不思議な思いがした。“北帰行”ではないか。彼の年齢には旅高出身

51　古茂田信男ほか『日本流行歌史〈戦後編〉』、社会思想社、1980、p. 47
52　この歌を愛唱した多くの地方出身の上京者は、そもそも都会の政治に関心を示さなかった。

者は一人もいないのである。彼の肩をたたいて、思わず尋ねた。

「君、その歌、どこで覚えたの？」「え？何の歌？」聞かれた方が驚いたようだった。彼は無意識に声を出しただけで、自分が何をうたったのかを忘れていた。[《北帰行》歌詞の一番、省略。] 私が改めてメロディをなぞると、ああそれですか、と今度は彼の方がけげんな顔をした。「山小屋で覚えたのかなあ、みんなうたっていますよ。この歌に何か？」「何があるわけでもないんだが―」

私はその歌が母校のものであることや、大まかな由来について説明した。それから一か月ほどたって、ある新聞に詠み人知らずだった“北帰行”の作者がわかったという小さなコラム記事が出た。そのコラムによると作者の宇田博氏は、放送会社に勤めているということだった。戦後の“北帰行”の消息を自分の耳でとらえながら徒らに懐かしむだけで、それを記事にするという作業に気のつかなかったことを、私はひそかに恥じた。[53]

まず「昭和三十五年」は明らかに記憶の間違いで、『農業基本法』の公布と《北帰行》の音盤化はいずれも昭和三六年のことである。「安保反映説」の影響で記憶にずれが生じたかもしれないが、ここで興味深いのは「山小屋で覚えた」という証言である。なにしろその記者はあくまで「鼻唄」を歌っているだけで、吉村は文章の間に《北帰行》の歌詞を書き込んだが、「メロディをなぞる」ことで向こうがわかったというのは、必ずしも歌詞による結果とは限らないし、「彼の方がけげんな顔をした」のは、メロディは一緒だが別歌だったということに驚いたと読めなくもない（そもそもオリジナル曲を覚えたならば、「二番の歌詞」から旅高という出自がわかるはずである）。『農業基本法』の公布は六月、ボニー・ジャックス盤は七月、レコード会社が名乗り出た宇田博と和解したのは九月、小林旭盤は十月だったため、「一か月ほどたって、ある新聞に詠み人知らずだった“北帰行”の作者がわかった」という記述が正しければ、吉村氏が回想したのはおそらく六月以降から九月（《北帰行》騒動の収束）までの間の「ある日」であろう。[54] その時点ではまだ小林盤が出回っておらず、あの若い記者が山小屋で覚えて口ずさんでいたのは、むしろ《旅の歌》だった可能性が高い。なお、吉村は晩年の宇田博に《北帰行》の「異郷」と「故郷」は具体的にどこを指しているかという「しつこい質問」をした。宇田にとって「故郷＝内地」「異郷＝満洲」だが、満洲に生まれて育った吉村にとっては逆である。吉村は、満洲が「異郷」であれば、旅順を去ることは「さらば祖国」とは言えないのではないかと宇田にたたみかけたところ、宇田は当時「イスタンブールに行こうと思った」、「ここでの『国』も『祖国』も『ふるさと』も、内地

53　吉村暁『少年たちの満洲』、自由社、1992、pp. 17–19
54　一般論として、具体的な年に関する記憶は前後に揺れやすいが、「一年」という長い間を「一ヶ月」と誤記する可能性は低いと考えられる。

と満洲を含めたものであり、『異郷』はイスタンブールへの旅路なんだよ」という驚きの発言で応じた。晩年の宇田が思いつきで答えたに過ぎないかもしれないが、いずれにしても《北帰行》の「北」は「帰るべき」ふるさとではないことをここで再確認できた。[55]

3－3.「北」イメージの転回と交錯

第一章で引用した『サンデー毎日』の特集「あゝこの切ない大陸への望郷」は、宇田博の回想談に「『北帰行』の果てに〈旅順〉」という見出しをつけている。確かに《北帰行》は旅高の愛唱歌だったが、旅順は宇田の「北帰行」の起点であり、「果て」とは偏に言いがたい（どちらかと言えば行き先の〈奉天〉が「果て」）。このやや不可解な見出しは編集者か取材者がつけたものだろうが、おそらく見出しをつけた者は、《北帰行》の「北」＝「日本の北」という世間の認識を念頭において、《北帰行》の果ては東北でもなければ北海道でもない、そもそも「列島の北」ではなくかつて外地である「大陸の北」だったことを提示したいのではないか。そこで「旅順」という当時ではまだ大陸のにおいがする地名が漠然と「果て」というイメージ喚起のキーワードとして機能していた。[56] 興味深いのは、久世光彦はかつて《北帰行》の創作経緯を知らないまま、旅順を《北帰行》の「果て」と大きく勘違いした。

> この歌を聴いていると、どこにもそう書いてあるわけではないが、東京を後にして、東北とか、北海道にある故郷へ帰ろうとしている男の姿が目に浮かぶが、実際はそうではなかった。この歌を作ったとき、宇田博は旧制旅順高校の二年生で、休暇か何かで東京の実家へ戻っていたのが、学校のある町へ帰る歌なのである。つまり、遼東半島の南端、大連西南の旅順が、この歌の《北》なのだった。（中略）この歌のタイトルは、正しく言えば「西北帰行」になるのかもしれない。（久世 1997：119–120）

久世はおそらく、《北帰行》が宇田博という旅高生が戦時中に作った唄だったことを知っている。そこから、「さらば祖国」一文の影響かどうかはわからないが、「東京から旅順へ」という空想（？）の「北帰行」に思い至った。もちろん事実とは異なるし、実家から学校に戻ることでなぜそんな失意に満ちる歌詞になるかも説明できないが、一応久世の中では辻褄の合うような想像だろう。ところがこの勘違いにすぐ疑問の声が上がった。戦後初期の東大ですでに作者不詳になった《北帰行》を覚えた高島俊男は、久世が紹介した流行歌版《北帰行》に「かんじんの二番」（「建大 一高 旅高／逐はれ 闇を旅ゆく／酌めど酔はぬ 涙の苦杯／栄光 我を去りゆく」）がないことを久世に伝えた上で、もし久世の言う「東京から旅順へ」と

55 『少年たちの満洲』、p. 27–28
56 外地知らず、渡満経験がなくても、文部省唱歌《水師営の会見》などで「旅順」という地名に慣れ親しんだ人は当時ではまだ数多くいただろう。

いう「宇田博の経歴」が本当であれば、「二番」の歌詞との間に矛盾が生じるため、宇田が原作者かどうかは疑わしい、という旨の手紙を送った。指摘を受けて久世は「手元の資料を調べ直してみたら、このころ作者の宇田博の家は、満州の奉天にあり、旅順高校を放校になって旅順から見て北、つまり奉天へ帰ろうという歌なのである」と訂正を出し、さらに宇田への疑いについて「この人が実作者であることは間違いない。実は、私は宇田さんを知っている。この人は私が東京放送にいたころの上司だった」と釈明した（久世 1997：122–124）。久世は、高島の言う「ような二番があるかどうかは、ちょっと置いて」おくと軽く流したことから、「二番」と宇田博の実際の経歴が合致すると断りつつもさほど関心がないように思われる。学生歌から受容した人と流行歌から受容した人との間、旧制高校が登場する「二番」への温度差が窺わせて興味深い。

宇田が TBS 時代の上司だったとは言え、おそらく個人的な付き合いはなかろうが、久世は自らの思いも寄らぬところで《北帰行》と関わっていた。1970 年代、久世が手がけた人気ドラマシリーズ『寺内貫太郎一家』（脚本：向田邦子）に小林亜星が主役として出演した折に、小林は久世と向田に自分の弟子である徳久広司の音楽的才能を紹介した。[57] 田勢康弘によると、《北帰行》がヒットした頃に小学生だった徳久は《北帰行》に度肝を抜かれて、「こういう歌を作る作曲家になりたい」と上京して小林亜星に弟子入りした。そして小林がプロデューサーの久世に徳久を紹介したのをきっかけに、久世から「何か歌ってくれ」というチャンスを得た徳久は自作を何曲か歌った。その時、《北帰行》を意識して作られた《北へ帰ろう》が久世の心を捉えて、『寺内貫太郎一家』の挿入歌として採用され人気を博し、「この歌がなければいまの自分はありません」と徳久は述懐した。「佐賀生まれの徳久は「北の方へ行ったことがなかったので」北へ帰ろうという歌ができた」。[58] 田勢は、流行歌の「北」イメージが「ずっと昔からそうだったわけではない。演歌で北へ帰るのが定番になったのは私が調べた限り 50 年ほど前からだ」と指摘し、《北帰行》のほかに数曲の「北」流行歌を取り上げ、演歌の「北へ帰る」志向を大まかに描いた。[59] もっとも現代の「演歌」はそもそも「50 年ほど前」に誕生したもので、かかる言い方に少し違和感があるものの、いわゆる「昭和歌謡」や「演歌·歌謡曲」における北日本のイメージは確かに戦後に作られたものだった。しかし、「北」イメージなら戦前からずっとあったし、《北帰行》自体も戦前の歌である。流行歌における「北」イメージは往々にして単純な文脈で語られがちだが、そもそも「北」イメージは複数あり、長い歌謡史の中で変容と交錯も起きていた。大雑把ではあるが、具体的な言葉でまとめると、「北」イメージには「流離（さすらい）・憧憬（あこがれ）」（戦前）と「古里（ふるさと）・郷愁（ノスタルジー）」（戦後）という二つの大きな異なる表象が存在しており、この二つの表象がさらなる混淆を経てパターン化

57　田勢康弘「かくして演歌は「北」へ向かう」（『ザ・ファクタ』14(11)、2019.11、pp. 52–53）
58　私見では、「北」に郷愁を抱くはずのない徳久は《北帰行》を戦前からの「さすらいの北」として受け止めていたに過ぎず、戦後の「ふるさとの北」で捉えるべきではない。
59　田勢は「北」を意識させた最初の歌謡曲は《北帰行》であることを「定説」として挙げた。

され、「北」は一種の「負の感情／暗い心情」を背負うようになった。《北帰行》の特殊性は、戦前の「さすらい北指向」[60]の文脈で作られたのに、戦後の「北のふるさと」の時代背景で回収されていくことだった。

レコード産業が誕生した大正時代から昭和戦前期にかけて、「北は満洲、南は南洋」という海外進出が背景にあり、流行歌の世界では「南」にしろ「北」にしろ、エキゾチックな「外地」が描かれることが圧倒的に多い。「北支」や「満洲」などの大陸歌謡もそうだが、具体的な地名が出てこない「北」流行歌は、明るいマドロス歌謡で男性的な冒険精神を表す「北海もの」と、流れ者のさすらいや暗い心情を描く「北国もの」がほとんどだった。「北」は果てしなき海、極寒の国境、さすらいの地、流れ者の行先、いずれにしても「北」は「帰るべきところ」ではなく、むしろ故郷／祖国を捨てて流れていく場所だった。戦前の「北」は「帰るべき故郷」というより「未知に溢れる場所」だった。歌詞に「故郷」が出てくるとしても、それは「北の故郷へ」ではなく「故郷から北へ」という動きを示すことが多かった。帝国日本の海外進出が背景にあることは言うまでもないが、戦前のレコードで日本の「北」を探してみたら、「北海道」は依然として「開拓」のイメージが強く（この外地同然のイメージは戦後しばらくの間まで続いていた）、「東北」についてはほとんど民謡の録音で、そもそも満蒙移民の国策に東北は積極的だった。[61] 鴨下信一は《さすらいの唄》（1917）や《流浪の旅》（1922）など大正期の流行歌から当時の「南北のイメージは日本ではなく、外国、それも近接した外国だった」ことに触れ、「敗戦で海外領土を失うと十年間、昭和二十年代には南も北もかき消すごとく歌の世界から消えた」（鴨下 2008:208）と、流行歌における「北」イメージの地政学的変遷を説明した。しかし「北」が外地から内地へと転回（縮小？）したことの影響は大きかったが、「さすらい北指向」を根本的に変えるきっかけではなかった。この戦前の「北」イメージは昭和二〇年代に入っても残存し、岡晴夫《さすらひの北の町》（1951）や尾崎幸江《北海の歌姫》（1954）など、ヒット曲はないにせよ探せば戦前宛らの「北」流行歌が次々と出てくる。敗戦とはいえ、作り手やレコード産業自体は旧態依然だったし、大衆の音楽趣味も一夜にしていきなり変わったわけではない。昭和三〇年代までこの類いの歌は、少なくとも外地経験者の間でまだそれなりの受容があっただろう。この「さすらいの北」に変化をもたらしたのは、昭和三〇年代の「ふるさとの北」の登場であった。

昭和三〇年代に入ると、歌謡界の世代交代が活発になり、戦中戦後生まれの若者も徐々に大衆音楽の消費者になっていった。若い世代が巻き起こしたロカビリー旋風、また特需景気

60 「…日本の流行歌の、“さすらい北指向”はいったいいつごろ始まったのでしょうか。なんとなく流行歌の歴史をさかのぼってみますと、大正六年の歌にあります。北原白秋作詞、中山晋平作曲、その名もズバリ「さすらいの唄」。」（小沢昭一『小沢昭一的流行歌・昭和のこころ』、新潮社、2000、p. 114）さすらう場所としての「北」はもちろんこの歌から始まったわけではないが（そもそもこの「北」イメージは流行歌が作り出したものではない）、さすが「放浪芸」に心酔した小沢昭一だけであって、戦後の「ふるさと」に惑わされずに「さすらい」の特徴に明確に焦点を当てた。

61 国会図書館の「歴史的音源」データベースによる調査結果。戦前のすべてのレコードを所蔵しているわけではないが、ある程度の典型性を示すには充分であろう。

に伴う民謡をはじめとするリバイバルブームなど、音楽シーンの変化により従来の「北」流行歌が人気を失っていたのと同時に、三橋美智也らの「望郷調」の流行が「北」望郷歌の下地を整えた。三十年代の前半は《リンゴ村から》など、なんとなく田舎の故郷を思い出す／懐かしむ流行歌がすでに広く受容されていたが、「北に帰りたい」という特定の願望に関しては、同時代のレコード産業はまだはっきりと打ち出していなかった。その当時、東北の集団就職者が集まる東京を中心に、《北上夜曲》という二〇年前に作られた詠み人知らずの曲が歌声喫茶で一番の人気を誇ったことが何よりも象徴的である。この「北に帰りたい」欲望が蔓延している時点で「北に帰る」歌はまだ生まれていなかったことを考慮すれば、三六年に《北帰行》が世に出て瞬く間に大ヒットしたことは容易に理解できる。しかし先述のように、「北への望郷歌」という先入観ではなく創作当時の文脈で《北帰行》を見つめ直すと、「北へ帰る」というのは宇田博の偶然な個人体験であり、全体のモチーフは戦前の「北」流行歌と大差はない。「北へ帰る」と言いつつも「旅人」であり、「闇をさすらう」、「さらば祖国わがふるさとよ」、「明日は異郷の旅路」など、いずれも戦前の「北」流行歌に見慣れた表象／表現であり、「北へ帰る」はあくまで一種の通過儀礼に過ぎず、《北帰行》の主人公は故郷に帰るのではなく、故郷を捨ててさすらう旅人だったことは明白である。[62] だが「北へ帰る」という、原作ではそれほど重要ではない点（奉天が旅順の北にあることから「北帰行」と題名がつく）が時代の変化によって大きな意味を成し、流行歌《北帰行》を「望郷歌」と変貌させたのだ。流行歌における「北」に外地から内地への転回が求められる昭和三〇年代、「渡り鳥」とアキラのイメージに合う曲を探す馬渕やそもそも山唄／替唄を吹き込んだボニー・ジャックスは集団就職者の望郷を念頭に置いたわけではなく、《北帰行》は一連の偶然を経てさらに満洲の記憶がかき消された形で流行歌となり、噴出しようとする「北に帰りたい」という欲望とぶつかり、そこで大ヒットを放ったと言えよう。したがって《北帰行》に「ふるさと」はないものの、そのヒットが「北に帰りたい」という欲望／志向を顕在化させた点から、確かに戦後の流行歌における「北へ帰る」という系譜の起点として位置づけられうる。その後、《南国土佐を後にして》のような「南」の望郷歌を抑えて、「北」の望郷歌の大量生産時代が到来し、[63] 戦前からの「漂泊（さすらい）の地としての北」と戦後にできた「故郷としての北」は異なる文脈にあるにもかかわらず、「北へ」という「最大公約数」のもとで混淆が進み、この二つの流れが最初に交錯して人気を博した《北帰行》から、「北へ」という志向／指向

62　これについて旅高生の生駒一徹も次のように述懐した。「“北へ帰る旅人ひとり”と言う表現がありますね。宇田君のその後の住まいは奉天（瀋陽）に、北になりますけれども、歌の中の“北”は地理的･物理的なものにとらわれず、遥かなるものへの祈り、憧れ……そういったものとわたしは受け止めています」（NHK1999：161）。

63　「南」は望郷に向かないというような言説は散見されるが、「北」が望郷の題材に選ばれたのはレコード会社が集中する東日本（東京）中心的な行為であることを忘れてはいけない。明治時代からの「南」への憧れや「南島幻想」は長山靖生「なぜ「南」は懐かしいのか？」（『偽史冒険世界―カルト本の百年』、筑摩書房、2001）を参照。

が戦後の音楽文化の中で定着していった。[64]

一方、ここでは詳論できないものの、阿久悠が作り出した《北の宿から》や《津軽海峡冬景色》のような「恋に破れた女」の傷心旅という「新感覚」の流行歌と、「北へ帰りたい」の望郷歌が現在では混同されがちだが、その単なる延長線ではないと考えられる。まず「女ひとり（旅）」が日常的な風景になった時代でなければ、このような歌は生まれない。阿久悠はこの志向に「女ひとり（旅）」という新しい時代の表象を載せて、集団（大陸の流れ者、集団就職者）の視点から描かれてきた「北」イメージを巧妙に個人の内面的心情の表現に流用した。阿久悠にとって「北」を描くことはもはや目的ではなく、単に失意を表現する「お決まり」の場所として機能させたに過ぎない。当初《津軽海峡冬景色》に対して現地から寄せられた「あまりに暗い」というような疑問の声は、この歌に宿っている「新感覚」を逆説的に表している。[65] 複数の流れが交錯してきた「北」流行歌が、「北へ」という表層的な志向に集約され、さらにその志向を前提とする言説によって「解釈」されてきた。一つの発想が売れたら二番煎じが作られ、レコード会社が繰り返し焼き直すうちに「定型」となり、そのモチーフの定着（刷り込まれ）によって他の可能性が排除されるという、複製技術による大量生産と消費がイメージの生成に大きく介入していることは、「北」イメージを語るには避けて通れない現実である。

> 「北の宿から」は、都はるみのために初めて書いた詞である。もっとも、その時、元気のいい個性を活かそうと思って「野郎」というのを書いたのだが、これはボツになった。それでイメージを急転回させての「北の宿」なのである。未練、セーター、北の宿、汽車の音、涙唄、寝化粧などと、ちょっと気恥ずかしくなるほどの演歌の道具立てで、さてと考えた末、主人公だけはいささかの性根を持たせたいと思った。（阿久 1999：209）

> ［《津軽海峡冬景色》歌詞の二番］くもったガラス、手で拭いた丸い視界、彼方の風景、これに心情を重ね合わせた動きのある一景として気に入っている。（中略）十二曲もの作品を作り、ようやく彼女［石川さゆり］に似合い、しかも、時代を匂わす歌が出来たのである。当初は手探りであったが、出来てみると、これしかないことは初めからわかっていたような気がしたものである。ところで、このうたの正式表示は「津

64 この点において、「東北望郷の歌」ではなく「東北の歌」である《北上夜曲》はこの二つの流れにいずれも属していないように思える。青年の普遍的な感傷に過ぎないが、東北の少年が作ったこの歌は他者の「北」イメージに染められていない。

65 「青森県の経済人が「あまりに暗い歌で青森のイメージが」といぶかるほどだった…」（田勢康弘「かくして演歌は「北」へ向かう」、前掲）。当たり前のことだが、東北生まれ育ちの人は通常、「東北」を暗い感情が溢れる土地として考えていないはずであろう。そのステレオタイプ化によって一部の東北出身者がそれを踏襲することがあるにせよ、「暗い東北」はあくまで他者によって描かれたイメージである。

> 軽海峡・冬景色」と“・”が入っている。もちろん、ぼくが入れたのだが、その魂胆は何であったのか、どうもよく思い出せないのである。今は、「津軽海峡冬景色」と一つの言葉にした方がずっといいと思っている。津軽海峡の冬景色という意味ではなく、津軽海峡冬景色という象徴語であるのだから、・は不要である。もしかしたら、春景色も冬景色も書くつもりであったのだろうか。（阿久 1999：215–216）

作詞家本人の語りをどこまで受け取って良いかは置いといて、少なくとも「新感覚をさがして」意図的な「作り」や「手探り」が阿久悠にあったことは疑う余地はないだろう。「演歌の道具立て」を逆手に取り、旧来の「北」イメージを新しい心情と重ね合わせたこれらの作品には、「地理としての北」ではなく「心情としての北」とでも言うべきものが描かれており、そして阿久の言うように、「津軽海峡」であっても「春景色」もありうるし、そもそも「恋に破れた女の傷心旅」という《津軽海峡冬景色》のモチーフがのちに日本の東西南北を（地名パレードで）描く「ご当地ソング」系の演歌のなかで繰り返されてきたように、「北」はこの類いの作品にとってはそれほど決定的な要素ではない。[66]

《津軽海峡冬景色》と同じ年、集団就職が終わった 1977 年に発表された《北国の春》でもすでに指摘されたように、「北」はもはや現実に帰る必要がある場所ではなくなり、「望郷の念がそれほど切実ではない」（鴨下 2008：208）。環境破壊などで「下町」や「田舎」が再評価された時代に、「古き良き日本の田舎的な風景と暖かい家庭像」が凝縮された抽象的な「北国」は、特に出身地を問わずに感情移入できるのがヒットの一つの決め手であったろう。もっとも、「ふるさとが北にある」というような考えは、仮に現実ではなく「心のふるさと」だとしても、東日本（東京）中心的な発想であることは否めない。それにもかかわらずこの考えが全国的に受容されたのは、まさに地域指向の喪失を経て、内実を伴わない抽象的な「北」―創られた日本の「心のふるさと」―が完成されたからである。

結びに代えて――「歌は世にもつれ」

「歌は世につれ、世は歌につれ」というかつての流行歌研究で繰り返し使われてきたお決まり文句に対して、「歌は世にもつれ」を提起した音楽学者の細川周平氏は次のように述べた。

66　実際《津軽海峡冬景色》が発売された年に、同じく阿久悠作詞・三木たかし作曲・石川さゆり歌唱の「二番煎じ」《能登半島》と「三番煎じ」《暖流》もヒットした。翌年に阿久作詞で「西へ流れてゆく女」を描く藤圭子《京都から博多まで》も人気を博した。ほとんど知られていないと思われるが、阿久は《おんな北帰行》（八代亜紀のセンチュリーレコード時代の EP 盤《日本海》（1983、7AC0014）のＢ面曲）という歌を書いたものの特に反響がなかった。なお余談だが、世代的に歌謡曲に馴染みの深い吉田拓郎はかつてラジオ番組で、《北の宿から》の歌い出し「あなた、変わりはないですか」を口ずさみつつも題名を「北帰行」と言い間違える（すぐ訂正したが）ことがあった（ニッポン放送『坂崎幸之助と吉田拓郎のオールナイトニッポン Gold』第四回、2009.12.21）。

> 流行歌史はたいてい「歌は世につれ世は歌につれ」を標語に掲げ、歌詞と世相を結び、ところどころ歌手や作詞・作曲者の逸話を交える年代記のかたちをとってきた。素朴な反映論で、歌と世はいかようにも対応がつき、恣意的な記述に終わりがちだ。（中略）世も歌も多数の糸が絡まっていて、「つれ」るほど単純ではなく「もつれ」ていることをいろいろな場面で見ていきたい。歌は世にもつれ世は歌にもつれ。（細川 2020c：10、傍点は原文）

巷で「歌謡曲が映し出す昭和の世相」の類いの本が氾濫していることを考えると、まさに的を射た指摘である。ここで「昭和歌謡史」云々の議論をする余裕はないが、《北帰行》に限れば、これまでの言説には世相論のほか、回想、逸話、自分史、体験談といった、実に様々な「北帰行」が存在している。これらの言説が《北帰行》の継承と流行に大きく寄与したのは間違いないとして、「音楽作品」としての《北帰行》自体は置き去られ、とりわけ音楽史や音楽文化の視点からの言及はほとんどみられない。長い間繰り返し語られてきたにもかかわらず、《北帰行》が雑多な言説に包まれて、作品自体はどこか空中に浮いているように思えてならない。

もちろん、「音楽作品」を様々な文脈から切り離して「純粋な音楽」として語ることは不可能であるが、繰り返し「非音楽」の文脈で語られがちな《北帰行》の音楽史に沿った考察も必要だと考えられる。本稿は世相論／心情論の超克を念頭に置き、なるべく各時代の文脈に立ち返って《北帰行》が辿ってきた軌跡を追い、戦後の大衆音楽の回路と《北帰行》をめぐる諸言説に対する分析を通して、作品自体とそこに注がれた眼差しの変遷を明らかにしようとした。《北帰行》の考察で浮き彫りになってきた従来の流行歌研究の問題点については、稿を改めて取り上げたい。

[謝辞]

本研究は JSPS 科研費　JP20J10662 の助成を受けたものです。

[文献一覧]

阿久悠（1999）『愛すべき名歌たち―私的歌謡曲史』岩波文庫
宇田博（1990）『落陽の市街図―青春への北帰行』六法出版社
宇田博（1992）『大連・旅順はいま』六法出版社
宇田博（1996）『片道航路』六法出版社
宇田博（2006）『日付のない日記―北帰行の源流を辿って』情報文化社

右遠俊郎（1997）『海を渡った蝶』新日本出版社
NHK 土曜特集「そして歌は誕生した」番組制作班（1999）『そして歌は誕生した―名曲のかげに秘められた物語』PHP 研究所
大滝詠一（2002）「アキラ節の世界」『小林旭読本　歌う大スターの伝説』キネマ旬報社、pp. 146-183
上山敬三（1965）『日本の流行歌：歌でつづる大正・昭和』早川書房
鴨下信一（2008）「昭和のことば　第 11 回「北」」『文藝春秋』86（４）、p. 208
久世光彦（1997）『みんな夢の中　マイ・ラスト・ソング２』文藝春秋
向陽会（1980）『官立旅順高等学校創立四十年史』（旅順高等学校同窓会編集発行）
向陵駒場同窓会（1967）『寮歌集（抜萃）』
向陵駒場同窓会（1968）『寮歌集』
ことのは会（2015）『全国旧制高等学校寮歌名曲選』春秋社
張佳能（2020）「誰かリルを知らないか―「上海リル」をめぐる音楽史的考察」『ポピュラー音楽研究』24 号、pp. 85-100
細川周平（2020）『近代日本の音楽百年（全四巻）』岩波書店　※引用巻号はａ，ｂ，ｃ，ｄで区分
毎日新聞学芸部（1999）『歌謡（うた）・いま・昔』音楽之友社
見田宗介（1967）『近代日本の心情の歴史：流行歌の社会心理史』講談社
輪島裕介（2010）「《東京行進曲》《こんにちは赤ちゃん》《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）『別冊「本」ラチオ　SPECIAL ISSUE　思想としての音楽』講談社、pp. 310-347
輪島裕介（2012）「三橋美智也とうたごえ運動―昭和三〇年代における「民謡」の地位」細川周平（編著）『民謡からみた世界音楽：うたの地脈を探る』ミネルヴァ書房、pp. 385-399
渡辺裕（2013）『サウンドとメディアの文化資源学：境界線上の音楽』春秋社

A Study on the Musical and Cultural history of *Hokkiko* in Transwar Japan

ZHANG, Canon

Hokkiko（Return to the North）, composed as a student song（1941）by Uda Hiroshi in Manchuria, became revived as a popular song（1961）in postwar Japan. Most previous studies have claimed that *Hokkiko*, generally considered to be the first song about "Return to the North", was orally transmitted by students in postwar period and became a favorite song in the Utagoe Coffeehouse（coffeehouses for customers to sing together）where the song was "discovered" by record companies. This paper, however, will discuss *Hokkiko* in the wider contexts of musical and cultural history, to argue that the revival of *Hokkiko* had resulted from complex music circuits（such as the parody culture, or the rediscovery of wartime songs）in the early postwar period（ca.1950s～1960s）, rather than just a result of its popularity in the Utagoe Coffeehouse. After the 1960s, discourses surrounding *Hokkiko* were divided into multifaceted interpretations：that it was a song of homesickness surrounding the Shudanshushoku（a rural-to-city, group employment during Japan's high economic miracle period）, or that the song expressed the political disillusionment of the Anpo Struggle in different contexts. By verifying some typical discourses and focusing instead on the transition of the geographical image of the "North" in Japanese popular music, I will discuss how and why *Hokkiko*, a student song about personal experiences in Manchuria, became re-constructed as a song that reflected the Japanese society in the 1960s. By considering *Hokkiko*, this paper finally attempts to rethink Tairiku Songs in the context of transwar Japan, and presents a new perspective on the study of the Tairiku Songs genre.