

関西フォークを支えた作家たち

——ジャック・プレヴェールとシャンソンがもたらしたもの——

一、有馬敲の転機

一九六〇年代後半からの関西のフォーク・シーンは、高石友也、岡林信康、高田渡などのフォーク・シンガーを生んだ。この動きは一般に関西フォークと呼ばれているが、この背後に知識人、文化人たちのサポートがあったことはそれほど知られていない。その一人であった詩人片桐ユズルの動向については、拙論「片桐ユズルと若者たちの（へた）フォーク・ゲリラの登場」（『人文学』二〇二〇年一月）で考察した通りなので、本稿では、他の作家たちの関わりについて整理しておくこととする。対象とするのは、有馬敲、中山容、今江祥智、上野瞭、村田拓、小野十三郎だ。

有馬敲は、一九三二年に京都府南桑田郡吉川村（現亀岡市吉川町）に生まれている。中学入学後の有馬は、長兄の本棚から夏目漱石の小説や海外の古典文学作品を取り出して読むようになり、やがて創作を始めるようになった。一

関西フォークを支えた作家たち

九四八年の同志社大学予科入学後には同人詩誌を創刊、一九五〇年の同教養学部入学後には同志社大学文学研究会を創設し、以後京都で活発な文学活動を展開した。この時期の多くの文学青年と同様に、ジャン・ポール・サルトルの実存主義や花田清輝の前衛芸術論に影響されてもいる。一九五二年には、文学研究会を通じて、後の児童文学作家今江祥智や、後の作詞家保富康午を知った。大学卒業後は京都銀行に就職して詩作を続け、一九五七年一月にはコスモス社から詩集『変形』を、一九五九年六月には書肆ユリイカから詩集『薄明の壁』を刊行している⁽¹⁾。

一九六〇年代後半に、関西のフォーク・シンガーたちが有馬の詩をフォーク・ソングにしていくケースが見られるが、有馬の詩に音楽性やリズムが見え始め、リフレインが目立つようになるのは、一九六二年二月に大野新、河野仁昭らと詩誌『ノッポとチビ』を創刊した頃からである。例えば、「掘りかえして」「機械」という詩を見てみよう。

掘りかえして／舗装をしておした／掘りかえして／水道管をうめた／掘りかえして／ガス管をとりかえた／掘りかえして／電線に土をかぶせた／掘りかえして／下水道をつくった／掘りかえして／地下鉄工事をした／掘りかえして／泥んこの道にした

(「掘りかえして」)

機械は字を書いた／機械は計算した／機械は複写した／機械は声をおくった

機械は機械をつくった／機械は機械をつくった／機械は機械をつくる機械をつくり／機械の機械を動かした／機械の機械の機械／機械はひとを不具にした／機械はひとを殺した／機械の機械の機械の機械

(「機械」)

これら『ノッポとチビ』に掲載された詩の多くは、詩集『贗金づくり』⁶³(思潮社 一九六三年七月)に収められている。「掘りかえして」は、その語のリフレインを軸にし、地面を掘りかえした後に行う作業が次々と並置されて

ていった末に「泥んこの道」という原初的な姿に立ち戻るといふ構造だ。高度経済成長に伴って急速に都市開発が進んでいく当時の風景を、発展ではなく循環として捉えるところにアイロニーが發揮されている。同様に「機械」も、あらゆる事物の機械化の中で「ひと」が抑圧されている様を「機械」という語の積み重ねの中で表そうとしている。「機械の機械の機械の機械」とは「ひと」が存在しなくても自律的に循環している世界を表しているように見える。

リフレインの中にアイロニーを滲ませる有馬の詩は、同時期の谷川俊太郎の詩を思わせるが、この二人が対談した「歌にいたる詩」(『うたうたうた フォーク・リポート』一九七〇年六〜七月)を見ると、有馬の『贗金づくり '63』の表現は、谷川が一九六二年一月から『週刊朝日』に連載し、後に『落首九十九』(朝日新聞社 一九六四年九月)に収録された詩群の刺激を受けたところがあるらしい。一九六〇年代に入ってから有馬は、戦後詩が自明のものとしていた活字文化を問い直し、音楽性やリズムを詩句のリフレインの中で表そうとし、谷川の場合は、ジャック・プレヴェールに強く影響されていたところから⁽²⁾、一九五〇年代後半のシャンソン・ブームの中で現代詩とシャンソンの接続を試みようとしていたことがあった。詩と歌やメロディとの関係、ルフラン(リフレイン)の効果については⁽³⁾、その際に谷川が直面していた課題であったと考えられる。

しかし一九五〇年代後半の時点の有馬は、詩人たちのシャンソンへの接近に懐疑的であった。一九五八年一月三日や二月一〇日に記された有馬のメモを見ると、詩人たちがシャンソンや詩劇、ミュージカルに接近していく状況に對して嫌悪感を寄せている他、一九五九年に記されたメモ帳には、日本の詩人たちがプレヴェールら海外詩の形式や詩句を模倣することも批判的に記している⁽⁴⁾。有馬のメモには批判対象である詩人の名前こそ記されていないが、当時、シャンソンや詩劇に現代詩を開いていこうとしていたのが谷川俊太郎らであった。

とするならば、一九六〇年代に入ってから有馬の詩に見られる変化は、谷川の『落首九十九』からの刺激によるものだけではなく、この時期に有馬が二人の子どもの父親となり、〈わらべうた〉や替歌に関心をもち始めたことも関係しているであろう。あるいは、当時の観念的で難解な現代詩への対抗意識もあつたようだ。有馬はこの替歌への関心から鶴見俊輔と意気投合し、一九六三年四月に思想の科学研究会に入会している⁽⁵⁾。

鶴見俊輔の替歌に対する関心は、「流行歌」(『日本の大衆芸術』社会思想社 一九六二年一二月)や、『限界芸術論』(勁草書房 一九六七年一〇月)などに見える。思想の科学研究会とその会員を中心に組織された大衆芸術研究会が一九六三年二月二日に開催した「日本の替歌大会」では、鶴見は「替歌の思想的意義」というタイトルで講演を行い⁽⁶⁾、有馬はこの大会に資料を提供したという⁽⁷⁾。一九六五年一月二日には、鶴見が勤務する同志社大学のジャーナリズム講座で替歌についての研究会が開催され、鶴見と有馬、山本明が講師を務めた。このことを報じた新聞記事「替えうた考現学」(『京都新聞』一九六五年二月一日)には、替歌が社会風刺、エログロ、ナンセンスの三種に分類できるという有馬の考えが紹介された上で、替歌には「生活感情と結びついた批判精神」が織り込まれ、「作詞者が不明確であるのも大衆の歌と呼ばれる一因」であると有馬の談話が掲載されている。有馬の替歌に対する認識は、「替え歌論」「ラッパ節」の場合(『現代詩』一九六四年九月)を見れば明らかだ。

こんにち、替え歌といえは、形式的には元歌の歌詞へのこじつけに終り、内容的には低俗で非芸術的であるという先入観から、あまり問題にされないようであるが、それらはたぶんナンセンスな滑稽歌とか、わいせつなエロ歌を念頭においているからであろう。しかし、たとえば現在愛唱されているわが国の民謡はほとんどが替え歌であり、それだからといって民謡を無視するわけにはいかないはずである。(中略) わが国の民謡は時代の変遷

にもなつて曲調も歌詞もたえず変化しており、元歌とみなされるのはある時代にひろくうたわれて代表歌になつた場合である。そのため民謡は一歌詞一曲節で固定化した芸術的歌曲と根本的にことなり、元歌とか替え歌とか区別する歌詞もほとんどが替え歌であるとみなされる。

この時期の有馬には、自らの詩がフォーク・ソングと接続されていく発想はない。引用した「替え歌論」「ラツパ節」の場合」は、ようやく日本国内において一部にフォーク・ソングが知られ始めていた頃の記述である。にもかかわらず、この有馬の替え歌論は、アメリカにおけるフォーク・ソングの性質そのものを言い表している。もともとフォーク・ソングは民謡とほぼ同義であるのだから当然ではあるのだが、元歌や替え歌であるという区別がそもそも存在しないとところに生まれているのが、民衆の歌、つまり人々が歌うフォーク・ソングや民謡、替え歌であり、鶴見の言う限界芸術なのだ。

鶴見は早くから敗戦後の状況を民衆の視点から捉えようとしており、替え歌に対する関心もその延長上に生じたものであった。一方、有馬の場合は、〈わらべうた〉や替え歌への関心が高まってから民衆の存在が見出されていったように考えられる。ただ、有馬の〈わらべうた〉や替え歌への関心も、単に有馬の個人的な問題意識や環境の変化によるものだけではなく、やはり戦後民主主義と高度経済成長期の中で生じた民衆やその土俗性に対する評価が間接的に影響しているであろう。六〇年代末の学園紛争等に見られる政治と民衆との関係が、社会を風刺し、権力をあてこする替え歌や春歌の評価につながっているのだ。有馬はそれを伝統として価値づけるのではなく、あらゆる民謡が替え歌であることをふまえ、その発想を創作の中に取り入れていった。その成果が一九六三年一月に私家版で刊行した『新編わらべうた』である。

この詩集は古くから伝わるわらべうた五〇編のパロディで成り立っているが、『贗金づくり』⁶³に収録された詩編と同時並行でこれらの〈わらべうた〉が書き進められていたことは重要だ。この有馬のこの〈わらべうた〉は、言うまでもなく口承で伝えられた節による言語表現であると同時に、それをパロディ化したという点で替歌でもあるからだ。しかし、その内容は、『新編わらべうた』とは言え、子どもを読者として想定しているとは言い難い。いくつか取り上げてみよう。

さくら さくら／野山も 里も 見わたすかぎり／広告ばかり お客をさそう／さくら さくら 花ざかり
〔xくら〕

ほう ほう 蛍こい／あっちの水は 放射能／そっちの水は 農薬／ほう ほう 蛍こい（「ほうほう蛍こい」）
前者の「さくら」とは、もちろん植物のそれではなく、故意に商品を称賛することでその購入を間接的に促すことを指すのであろうが、そうした「広告ばかり」の消費社会を「さくら」の歌曲を土台にしながらパロディ化しているところにこの詩の特徴がある。後者の「ほうほう蛍こい」も、戦後に問題化されていた農薬や放射能汚染を映し出す詩で、蛍が生きていることのできないこの国の自然を皮肉っている。いずれも内容はシンプルなアイロニーなのだが、こうした表現を〈わらべうた〉を借り、そのメロディを想起させながら展開しているところに批評性があると言えるであろう。

こうした『新編わらべうた』や『贗金づくり』⁶³に見られる社会に対するアイロニカルな批判は、初期のフォーク・ソングの中でもプロテスト・ソングの表現と結びつきやすい。もともと〈わらべうた〉のメロディを内在した「xくら」や「ほうほう蛍こい」のような『新編わらべうた』収録の詩は言うまでもなく、先に挙げた「掘りかえし

て「機械」に見られるようなリフレインも歌詞に転化しやすい。さらには、『新編わらべうた』は、へわらべうたのパロディであり、替歌でもある。有馬の詩とフォーク・ソングが出会うのはまだ数年先のことだが、ここにもその親和性は認められる。

二、有馬敲とフォーク・ソング

一九六五年に入って有馬が『ノッポとチビ』から遠ざかり始めた頃、かねてから有馬と交流のあった片桐ユズルが東京から神戸に移住してきた。これを機に新たな詩誌が企画され、有馬、片桐に加え、秋山基夫、福中都生子、山村信男を同人とする『ゲリラ』が一月に創刊された。『ゲリラ』の誌面には、例えば、シャンソンやフォーク・ソングの歌詞として想定された福中の詩や、片桐ユズルによるビート詩、フォーク・ソングの翻訳、有馬のへわらべうた、例のリフレインの多い詩などが掲載されている。有馬がフォーク・ソングに関心を持ち始めるのは、この『ゲリラ』を刊行し始めてからのことであった。ここに、有馬の詩に内在していた音楽性がフォーク・ソングという形式と結びつくことになるのである。

一九六七年七月に京都の高雄で最初のフォーク・キャンプが開催されているが、有馬が参加したのは、一九六八年八月に京都の宝寺で開催された三回目のキャンプであったという。有馬が中山容（矢ヶ崎庄司）と顔を合わせたのはこのときが初めてであったようだ⁽⁸⁾。片桐ユズルは、一九五九年から六〇年にかけてフルブライト留学生として渡米したときに既に中山と知り合っており、その後、中山は片桐らの刊行していた詩誌『POETRY』にビート詩論やビー

ト詩の翻訳を寄稿するようになった。東京で高校の英語教師をしていた中山が平安女学院短期大学に勤務するため京都に移住したのは一九六九年四月のことで、その後『ゲリラ』の活動にもかかわらずようになる。中山は、片桐と共にビート詩やフォーク・ソングの翻訳に努め、『ポプ・ディラン全詩集』（晶文社 一九七四年三月）も刊行するに至った。これは、日本で初めてディランの詩を体系的に翻訳した書物であった。

『ゲリラ』の同人たちは関西の若いフォーク・シンガーたちとの交流を深め、一九六九年六月一日に京都の喫茶店「明窓」で最初の「詩朗読とフォークソングの会」を、同年一〇月五日には同じく「わびすけ」で二回目の会を開催した。二回目の会合の様子を伝えた『ゲリラ』一九六九年一月号の記事「はなしことばへの挑戦 第2回詩朗読会レポート」には、参加者として中川イサト、金延幸子、高田渡、岩井宏の名も見える。第三回フォーク・キャンプで知り合つて以来、特に有馬と高田は親しく接しており、一九六九年五月に岩井、中山を交え、フォークのミニコミ誌『ぼとこいあ』も刊行した。『ぼとこいあ』の集まりは他のフォーク・シンガーも加えて何度かライブも行ったようだ⁽⁹⁾。

当時の有馬のノートにはしばしば高田の名前が登場しており、一九六九年一月九日の記述には、有馬が当時好んでいたジャック・プレヴェールの作詞によるシャンソンのレコードを高田が探してきて聴かせる記述も見られる。同年の有馬のノートには、大阪文学学校で行うプレヴェールについての講義計画が記され、高田が同年暮れに自費出版した詩集『個人的理由』にも、高田が好きな詩人の一人としてプレヴェールの名前が挙がっていた⁽¹⁰⁾。プレヴェールへの関心は、当時の有馬と高田に共有されたものだったのである。この点から、一九五〇年代末のプレヴェールに対する有馬の態度が、この一〇年の間に大きく変化したことが見て取れる。

一九六〇年代後半における片桐ユズルら詩人たちのフォーク・ソングへの接近は、ビート詩に対する関心にさかのぼることができるが、ビート詩が日本で紹介され始めた一九五〇年代後半は、前述したように、プレヴェールに影響された一部の詩人たちが現代詩とシャンソンとの接続を試みようとした時期でもあった。ビート詩人のローレンス・ファアリングテイが、ビート詩人たちと同じ反体制的態度をプレヴェールの表現に感じ取り、その詩集 *Paroles* を英訳していたという事実をふまえれば¹⁴⁾、ビート詩はプレヴェールの詩とも間接的に親和性を持つと考えられることもできよう。つまり関西フォークには、ビート詩とプレヴェールの詩という参照軸が存在するということだ。先述したミニコミ誌『ぼとこいあ』も、プレヴェールの *Paroles* というフランス語の意味にある合言葉（あいことば）を逆に読んだものだった。

プレヴェールへの関心や『ぼとこいあ』の活動を通じて有馬と親しくしていた高田は、その詩をフォーク・ソングにもした。高田が京都で暮らしていた一九七〇年前後には、シングルリリースの「転身」（URC一九六九年六月）、アルバム『いあいさこ』（King 一九七一年六月）収録の「年輪・歯車」「値上げ」の三曲がある。『鷹金つくり』¹⁵⁾に収められている「転身」は、職場の組合書記長を務めた人物が会社の重役へと転身していく様を皮肉った詩であり、高田はこの詩をもとに軽快な曲を作った。「年輪・歯車」は、有馬の詩「年輪」と山之口貌の詩「歯車」を合体した曲、「値上げ」は有馬の詩「変化」がもとになっている。確かに「年輪」「変化」は音楽的な詩であるとは言える。

ふと かれに出会って／ふと キスされて／ふと かれが好きになって／ふと すばらしいとおもって
ふと ほほ笑んで／ふと 大きな声をあげて／ふと 未来を誓って／ふと 美しい生活をはじめて

ふと 子どもに見とれて／ふと かれの変化に気づいて／ふと 裏切られたことをしって／ふと 涙をながして
ふと ひとりぼっちになって／ふと 身寄りをたずねて／ふと 顔のしわを見つめて／ふと 眼を閉じて

〔年輪〕

値上げはぜんぜんかんがえぬ／年内値上げはかんがえぬ／とうぶん値上げはありえない／極力値上げはおさえた
い／今のところ値上げは見送りたい／すぐには値上げをみとめない／値上げがあるとしても今ではない／なるべ
く値上げはさけない／値上げせざるをえないという声もあるが／値上げするかどうか検討中である／値上げもさ
けられないもしれぬが／値上げは時期尚早である／値上げの時期はかんがえたい／値上げをみとめたわけではな
い／すぐには値上げしたくない／値上げには消極的であるが／年内に値上げもやむをえぬ／近く値上げもやむを
えぬ／値上げもやむをえぬ／値上げにふみきろう

〔変化〕

「年輪」「変化」を収めた有馬の『くりかえし』（葦書房 一九七一年五月）は、そのタイトル通りリフレインを基調とした詩群によって構成されており、先に取り上げた「掘りかえして」「機械」の技法をさらに展開した詩集である。「年輪」は全てのフレーズが副詞「ふと」で始まり、接続助詞「て」で終えられているが、それは、「Auto」のtoという音とaという音の繰り返しによってこの詩が構造化されているということだ。その構造の中で一人の女性のやや悲哀を帯びた「年輪」が語られているのである。最終行「ふと 眼を閉じて」という表現は、女性が人生を振り返っている様を表しているとも、死を迎えようとしている様とも解釈できるが、いずれにしても、「眼を閉じて」という詩句は、「眼を閉じる」とは異なって、行為が持続していく印象を与え、その行為の行方を読者の想像に委ねるような形で詩が閉じられていることになる。こうした平易な語の使用と、その音の反復によって語られる一人の女性

の「年輪」は、女性の社会的地位を批評的に映し出しているとも言えよう。

「変化」も、全ての行に「値上げ」という語が含まれており、その文末の語の音は、*h*、*h*、*h*、*h*のおよそ三パターンだ。あるいは、「えぬ」「ない」「たい」「あるが」「である」のおよそ五パターンの表現で成立しているとも言える。そのような音と表現が使い分けられながら、当初全く考えられていなかった値上げが徐々に現実のものとなっていくプロセスを描いているのである。次第に強くなっていく言い訳じみた語りは、まさに値上げの口実をアイロニカルに風刺していると言えよう。そして、「値上げにふみきろう」という最終行だけが、それまでの音や表現を切り離すかのようにやや異なるものとなって、値上げを行う意志への「変化」としてこの詩をまとめ上げている。

フォーク・ソングは、いくつかのコードによって作られたメロディを数度繰り返すことによって構成されているため、類似したフレーズのリフレインを備え、脚韻を踏んでいる「年輪」や「変化」は確かに曲にしやすい。しかもその詩の内容は、一人の人生の悲哀を物静かに語ったり、値上げという事象を通じてユーモラスに社会を風刺したりするものだ。こうした内容は、フォーク・ソングが得意とするものであり、とりわけ高田は、有馬の詩に限らず、このような類いの詩を好んで歌にしていた。日常的に交流のあった有馬の詩を高田がフォーク・ソングにしたのは当然の成り行きであっただろう。

有馬の〈わらべうた〉に関西の若いフォーク・シンガーたちが注目したのも、同様の理由からだ。有馬は、『新編わらべうた』以降も、『ぼくのしるし』（ゲリラの会 一九六六年一〇月）、『わたしのげんまん』（ゲリラの会 一九六七年一〇月）、『はあとうとうとう』（京都フォークソング連盟 一九六九年六月）など、創作わらべうたの詩集を刊行しており、これらに収録されている詩をフォーク・ソングにしたアルバム『ぼくのしるし わらべうた

24』(URC一九七〇年三月)も制作されている。有馬の詩はもともと〈わらべうた〉として作られたものなので、ことは遊びや例の音楽性に支えられた子ども向けの平易な詩が多いのだが、中にはそれを逸脱するものもある。このアルバムにおいて、稗島千江ときくちさよこの二人が異なるバージョンのメロディを用意した「うたれた しか」を見てみよう。

うたれた しかが／やまから にげてきた／うしろかたあし びっこをひいて／さかやの うらごやへ／にげこんだ

うたれた しかは／ちいさくなっていた／うしろかたあし かばってすわり／かこんだ りょうしへ／つのむけた

うたれた しかは／ついに いけどられた／うしろかたあし まっかにそめて／つなにしばらくは／なっていた
(「うたれた しか」)

これは、猟師に片脚を撃たれ、山を逃れた一匹の鹿が生け捕られる悲哀を語った詩であり、人間によって生命を奪われていく生物の姿は、子どもにもそれだけで訴えかけてくるものがあるだろう。しかし、おそらくそのような解釈はこの詩の表面しか読み取っていないようにも思われる。当時の社会状況を考えれば、この詩がベトナム戦争を背景としたものであるようにも考えられるからだ。おそらく、この「うたれた しか」には、南ベトナム解放民族戦線の兵士の姿が重ね合わされているのであるだろう。ゲリラ戦を得意とした南ベトナム解放民族戦線の兵士が米兵の狙撃によって傷を負って山間部を離れ、近代的な装備のアメリカ兵に囲まれながらもなお抗戦の態度を示し、捕虜となっていく姿が「うたれた しか」であるとも言える。

アルバム『ぼくおのしるし わらべうた24』には、「うたれた しか」の他にも、「あかんとバイ」（「あかとばい」や「くわばら」のように当時の世界情勢をユーモラスに皮肉る曲が収められている。あるいは、アジア太平洋戦争の記憶と、それによってアメリカ統治下に置かれたままである沖縄に触れた「むかしばなし」という曲も政治色が濃い。つまり、フォーク・シンガーたちは、音やフレーズの反復によって構成される有馬の詩の表現面にのみ注目していたわけではなく、プロテスト・ソングにも通ずるその意味内容をも掘り取っていたのである。子どもにも伝わるような平易な語の選択によって作られた〈わらべうた〉は、民衆に伝達される要素も備えている。それ故にフォーク・シンガーたちは有馬の詩に注目したのである。有馬も〈わらべうた〉とフォーク・ソングとの関係について以下のうに述べている。

元来、わらべうたは人事を諷した寓意的、比喩的な性格をもつ歌であったことをおもえば、現代のわらべうたが、時事的なことばをおきかえたり挿入したりして、ときにはメロディー自体がアレンジされることも当然といえるかもしれない。／その意味では伝統的なわらべうたは、わが国のフォークソングとして考えなおされるべきであり、（中略）子どもの独自性を生かして、時代や場所に応じ、現代風によりがえらせる必要があるとわたしはおもふ。

（「現代っ子とわらべうた」『京都新聞』一九六八年五月五日）

「人事を諷した寓意的、比喩的な性格」を持つ〈わらべうた〉を、民衆が歌詞を変化させながら歌い継いできた〈うた〉、「フォークソング」として有馬は捉えようとしている。そして、その詩を実際にアメリカ風のフォーク・ソングにしたのが、フォークに親しんでいた当時の若者たちだったのである。右の有馬の認識に沿えば、メロディーをアレンジする一つの形態こそが若者たちのフォーク・ソングであったということになる。

有馬の詩がフォーク・ソングになったのは、先述した一九六七年七月開催の第一回フォーク・キャンプにおいて当時大阪の女子短大生であった森国純恵が有馬の「ぼくのしるし」に曲をつけたのが最初であるようで、その後も、森国はライブやラジオでこの曲を歌ったそうだ。森国は、アルバム『ぼくのしるし わらべうた24』が制作される前に「うたれた しか」をフォーク・ソング化していた人物でもある⁶²。同年一月開催の第二回フォーク・キャンプでは、高石友也とフォーク・キャンパーズが、有馬の詩集『贖金つくり』⁶³に収録されていた詩「小エビキュリアン」を土台として「誰かがどこかで」というフォーク・ソングを作り、この曲は翌年二月にユニオンレコードからシングルリリースもされている⁶⁴。前述したように、有馬がキャンプに参加するのは第三回目からだが、その後自らの詩が頻繁にフォーク・ソングとなっていく過程の中で、有馬の詩もまた制作されていたのである。有馬の詩に内在する音楽性とは、こうした状況の中で備わって来た側面もあるろう。

三、今江祥智と上野瞭

有馬の〈わらべうた〉に対する関心は、京都の児童文学者たちと接触する機会を増やしていった。その一人に今江祥智がいる。今江は一九三二年に大阪に生まれ、前述したように有馬と今江は同志社大学在学中に知り合っている。一九五〇年代後半から童話を書き始めた今江は、一九六〇年一月に理論社から『山のむこうは青い海だった』を刊行、一九六六年二月に実業之日本社から刊行した『海の日曜日』でサンケイ児童出版文化賞と児童福祉文化奨励賞を受賞した。一九六八年の春に聖母女学院短期大学専任講師に迎え入れられ、再び京都に住むことになった今江と有

馬は以後度々行動を共にしている¹⁴⁾。有馬のノートによると、今江と久しぶりに再会したのは一九六八年五月一日のことで、今江や中川正文、花岡大学、上野瞭らと数人で集まり、児童文学雑誌創刊の企画について話し合っている¹⁵⁾。その後、有馬の影響からか、今江や上野は、フォークの集会にも頻繁に顔を出すようになった。ちなみに、先述したアルバム『ぼくのしるし わらべうた24』に参加している稗島千江は、当時今江と夫婦関係にあった。

もともと今江は、ジャック・ブレヴェールの詩や、それを歌うイヴ・モンタンを愛していたので、そのような詩と音楽との関係からフォーク・ソングにも関心を抱いたのであろう。今江の「詩と音楽の握手 ジャック・ブレヴェールとイヴ・モンタンの場合」(『作家』一九五九年三月)に見られるように、一九五〇年代後半の一部の詩人たちと同様、今江もまた、詩が一定の質を保ちながらシャンソンという歌として多くの受け手を持つ可能性に期待していた人物の一人であった。そして、その延長上にフォーク・ソングが見出されていったのである。今江が『うたうたうた フォーク・レポート』(一九六九年三月)に寄せた「歌の誕生」には、高石友也や岡林信康、高田渡らの関西フォークについて以下のような記述がある。

こうした歌がいわゆる流行歌と根本的にちがうのは、歌によって何かを訴えるという点であり、したがって、歌の文句をかきせることであることはいまでもありません。いわゆる流行歌の方が、歌詞を伴奏もごっちゃにして一つのムードをかきたてているだけなのに較べると雲泥の差です。そして、高田渡、岡林信康、高石友也、中川五郎、フォーク・キャンパーズ、ジ・アップルズ、という一群の歌い手たちは、すぐれたゲリラの群れのように、適確にこうした新しい歌をひろめてきました。わたしも連中の一撃きに、してやられた一人ですが、いまではわたしは、こうしたゲリラの群れの周辺をかけまわる宣伝隊の一人になっています。

今江もやはり関西のフォーク・ソングを流行歌とは異なるものとして認識しており、プロテスト・ソングの要素が強いことや、その歌詞に注目している。さらに、日本各地に出向いて多くの人々の前でプロテスト・ソングを歌う、その攻撃的な批評性を「ゲリラ」に喩えていることも、この時代の「ゲリラ」という語に対する価値観や行動に対する評価軸が表れていて興味深い。

その一方で、今江は関西フォークの弱点もいち早く突いていた。今江は、高石や岡林の歌は高く評価するものの、その「背後にいる予備軍の弱さ」がフォーク集会を退屈にして「この玉石混交が、フォークの聴き手の数とはばが増すことにブレイキをかけている」とし、「予備軍」が「未熟なまま舞台で歌っているという、一種の甘えが、わたしにはしんどいのです」とも言う。さらには、「日本版のフォーク・シンガーたちが、すでに、ぎゆずめのスケジュールに自分を押しこんで——新しい世界を作ったゆかための時間を失くしている」ことに触れ、今江が高く評価するジョン・バエズやドノヴァンの最新アルバムのような表現を創り出すことが困難になっている状況を危惧している。

関西のフォーク・ソングは、鶴見俊輔の限界芸術論を背景とした片桐ユズルの理論によってリードされていく側面があるが、非専門家によってつくられ、非専門家に享受される「限界芸術」としてのフォークは、今江が指摘するような未熟さを常に抱え持っていることは確かだ。その一方で、関西フォークを「流行歌と根本的にちがう」として捉える今江が指摘する未熟さとは、実は鶴見の言う「大衆芸術」としての流行歌に対する評価基準が作用しているように見える。たとえそうであるにせよ、「予備軍」の「甘え」が「しんどい」と言われれば、それは、フォークという限界芸術を、非専門家の享受者である今江が受け止めかねていることを表してもいよう。そうなれば、それは限界芸術として成立していないという事態を示していることにもなる。そしてこれを限界芸術としての関西フォーク

に対する今江の認識不足として捉えることも可能だ。

当時の片桐と今江は親しく交流しており、片桐はそのころ今江の家をよく訪れていたという。今江は高石友也を評価し、イヴ・モンタンのレコードを片桐によく聴かせていたそうだ。片桐は関西フォークに対する今江のスタンスを以下のように回想している。

フォークソングの運動の趣旨からいえば、プロでないふつうのひとが自分たち自身の手でできる表現方法を獲得したということにぼくは興奮していたので、中川五郎とか西尾志真子とかを好きになってほしかったが、彼は高石ひとりだけしかほめなかった。そういう傾向を同志社大学の山本メイ先生は「イマエの一流主義」と呼んでいた¹⁶⁾。

西尾志真子は中川五郎の高校の同級生で¹⁷⁾、アルバム『ぼくのしるし わらべうた24』に参加したシンガーの一人でもある。山本明は、先述した同志社大学のジャーナリズム講座における替歌の研究会で、鶴見や有馬と共に講師を務めた社会学者だ。右の片桐の回想によれば、今江は限界芸術として関西フォークを受け入れていたわけではなかったようだが、前述したように、それが「流行歌と根本的にちがう」ことは認識してはいる。関西フォークを、鶴見の言う「限界芸術」でも「大衆芸術」でもない(うた)として捉えていくその感性が、「イマエの一流主義」と呼ばれるものになろうか。

関西フォークをめぐるこの重要な論点とは別に今江が指摘したもう一つの問題、関西のフォーク・シンガーたちの多忙なスケジュールについては、実際にこの半年後に表面化することになった。当時のシンガーたちは、フォーク集会だけでなく、国内の勤労者音楽協議会(労音)の例会で連日のように歌っており、その終了後には主催者側との合

評会も行われていた。そのようなタイトなスケジュールがシンガーたちを疲弊させ、一九六九年九月に岡林信康は大阪労音の例会をボイコットして数か月間姿をくらましていた。今江は、失踪中の岡林に向けた「手紙一つ」（『うたうたうた フォーク・リポート』一九六九年二月）という記事を掲載して身を案じた。岡林や高田渡らもしばしば今江の世話になっていたらしく、高田渡の自費出版詩集『個人的理由』には、今江夫妻に対する謝辞が見られる。

今江の作品『水と光とそしてわたし』（岩波書店 一九七四年三月）の末尾には、岡林を思わせるフォーク・シンガーも登場する。山林の鳥獣保護に努める作中人物の男性が、カー・ラジオにスイッチを入れると、「やっぱりイエス・キリストはんは、もつと根本的な、まあ、いうてみたら、ほかの動物や植物とのかかわりあいの中で人間を考えるべきやとか、ま、そんなほうけたことばかりいうてはったんとちゃうやるか」という声と、「土とみどりと動くものと／水と光と、そしてわたし／いまはじめて彼らを知り／いまはじめて わたしを知る」という歌詞の曲が聞こえてくるという場面だ。作中の男性は、このフォーク・シンガーが口にする「ほうけた」という表現を彼の「てれ」と知り、この歌詞の意味を反芻している。この歌詞は岡林の曲「申し訳ないが気分がいい」の一節であり、今江の作品のタイトルはこの曲の歌詞から採られているというわけだ。

この曲が、岡林のシングル「俺らいちぬけた」のB面として発売された一九七一年七月、岡林は、都市での生活に嫌気がさし、農村での生活に関心を持ち始めていた。片桐やその弟中尾ハジメが紹介するアメリカのヒッピー文化やコミュニケーション運動に影響され、その中で再評価されていたヴィルヘルム・ライヒの思想を実践しようとしていたのである。それは、岡林の「イエスはヒッピーだった」（『思想の科学』一九七一年六月）という記事に示されており、『水と光とそしてわたし』に描かれているフォーク・シンガーのキリスト観は、この記事の内容と同じものとなっている。

る。とすると、この作品の登場人物たちや今江の自然に対する態度は、岡林のそれと重なり合うものであるということにもなる。

今江と同じく、上野瞭も関西のフォーク・ソングに関心を持っていた児童文学者の一人であった。特に、高石友也、岡林信康、中川五郎の三人に注目していたらしく、三人の共著である『フォークは未来をひらく 民衆がつくる民衆のうた』（社会新報 一九六九年五月）も、上野の発案であったらしい¹⁸。当時の有馬のノートにも、フォークのライブに足を運び、今江宅で岡林らと交流する上野の姿が綴られている¹⁹。一九七一年七月にURCからシングル・リリースされた加川良の代表曲「教訓Ⅰ」の歌詞が、上野瞭「ちよつと変わった人生論」（三一書房 一九六七年七月）の一節から作られたことは一部に知られているが、上野の回想録『日本のプー横丁』（光村図書 一九八五年一二月）によれば、加川は、あるボランテニア活動のパンフレットに記されていたその一節をたまたま目にし、「教訓Ⅰ」を作ったのだそうだ。以下は、『ちよつと変わった人生論』に記された「教訓その一」の冒頭である。

命ハ一ツ。人生ハ一回。ダカラ、セメテ、ダマシタリ、ダマサレタリシテ、コノ命、ステナイヨウニシヨウ。アワテルト、ツイ、フラフラトシテ、オ国ノタメーナドトイワレルト、ポイント、ソノ一ツキリノイノチヲ、ソマツニ投ゲダスヤツモデテクルガ、考エテモミタマエ。オ国ハ、オレタチガ死ンデモ、ノコリマス。少ナクトモ、ズットアトマデ、ノコリマス。

加川はこうした表現を土台にしながら「教訓Ⅰ」を作詞し、それを自らが作詞した曲としてリリースした。『日本のプー横丁』の記述によると、加川はそのことを上野に直接謝罪し、その後上野はこの曲の著作権者となったというが、上野は加川からの謝罪があるまでこの曲を知ることなく、加川の無断借用も気に留めなかったようだ。こうし

た上野の態度も、加川を知る前から関西フォークに関心を持っていたところから生まれたものなのかもしれない。

そもそも上野の『ちよつと変わった人生論』は高校生向けに書かれたもので、「教訓その一」はその中の「戦争について」という章に記されたものであった。上野は、個人の人生が国家の都合によって翻弄され、その暴力に晒されていく様を戦争中の記憶から掘り起こして高校生に語ろうとしたのである。加川の「教訓Ⅰ」は、そのエッセンスをフォーク・ソング化したものであるとも言える。

片桐ユズル、中山容、有馬敲、今江祥智、上野瞭はいずれも一九三〇年前後の生まれで、その少年期を戦時下で過ごした。彼らの少年期の記憶は、戦後民主主義の中で国家や戦争に対する批評性に転化し、個々の表現の中に表出していくことになる。それ故に、ベトナム戦争下における若者たちのプロテスト・ソング、フォーク・ソングの表現と響き合うことになるのである。加川の「教訓Ⅰ」はその一例に過ぎない。

四、小野十三郎と村田拓

一九六〇年代後半から見え始める関西フォークの動きは、大阪文学学校にも影響を与えている。大阪文学学校は一九五四年三月に開講された「大阪詩の教室」から発展的に生まれたもので、同年七月に開校した。前年一月に東京に開校した新日本文学会による日本文学学校を参考に開校の準備が進められた経緯があるため、両校は親和的な関係にある。大阪文学学校の初代校長は小野十三郎で、一九五五年の就任から一九九一年に名誉校長に昇任するまで校長を務めた²⁰。一九〇三年に大阪に生まれた小野は、上京して詩誌『赤と黒』等でアナキスト詩人として活動した

後、一九三三年から大阪で生活していた。小野は、戦後関西詩壇の中心人物として詩人たちを牽引する存在であった。

その小野が戦後書き進めていったものに、『詩論＋続詩論＋想像力』（思潮社 一九六二年九月）がある。小野は、「詩論」において、戦時下に利用された韻律や短歌的抒情を否定するところを現代詩の出発点として捉え、「続詩論」において、その「歌と逆に歌に」という考え方をさらに展開していた。「歌と逆に歌に」とは、韻律や短歌的抒情によつて担保された歌とは異なる意味での「歌」を詩の中で捉えようとするもので、それらを弁証法的に乗り越えることが小野の現代詩の課題だったのである。そして、小野がその好例として挙げていたのがやはりジャック・プレヴェールの詩であった。小野は「続詩論」の中で以下のように述べている。

プレヴェールの詩法の今日的な到達には、生な生活詩人などは云うまでもなく、ひもつきの革命的御用詩人らの窺知することができない、或は窺知し得ても、それを階級的脱落としてしか評価しようとせぬさまざまな実験や方法探求のプロセスがある。それがレジスタンス下の人間状況の中で一つの急角度の屈折を示したことは想像されるが、彼の場合、なんと云つてもシュールリアリズムを通過してきたということが大きな意味を持っていると私は思う。プレヴェールがこの時代に獲得したところの、外部現実の怪奇なまでに急迫した投映を人間の深層心理の内部において読みとる力、意識下の世界と意識上の世界との複雑なかみあいの中で、必ずしも解放的ではない人間の生命の無惨なあがきを感じた愛に満ちた鋭い洞察力は、時代の変転を経て、そのままに人間感情の機微を正確にとらえ得る技術として鍛えられ、シュールリアリズムの方法と現実の進展との相互関係にのつびきならぬ必然性がうすれた今日に至つても、それはこの詩人にとっては、前途に明るい見通しを持つ働らく大衆の世

界と精神をも、やさしく単純な魅力あるスタイルでもって歌うことのできる技術として残ったのである。

小野によれば、シュールレアリスムを経過したプレヴェールの詩がフランスの大衆に共有されている状況は、まさしく安易な抒情性が否定された上に成立した詩が「歌」として現出している事例であったのである。それは、必ずしもプレヴェールの詩がシャンソンという形で大衆に広まったことを指すのではなく、プレヴェールの詩自体に小野の言う「歌」が既にして認められるということである。小野は、「歌」を、「読者が生活の日常的な次元において持っている感性の秩序が、詩という構築の内部へくぐるやたちまち強い震動をおこし、その震動によって、感性の秩序に一種の変化が生じる状態」に喩えてもいる。

この小野による「歌と逆に歌に」という詩論は、大阪文学学校の関係者や関西の詩人たちがフォーク・ソングを受け入れる理論的枠組みとして働いていたように考えられる。例えば大阪文学学校の生徒であった村田拓が、学校の機関誌『新文学』第二号（一九六三年一月）の特集「うたう詩の運動」に寄せた「流行歌と現代詩のリズム」で評価しているのは、プレヴェールらの詩を歌ったイヴ・モンタンのシャンソンであった。村田は、そこにユーモアとしての批評と詩のリズムを見出すわけだが、この評価軸の背景に、小野が「詩論」の中で述べていた「リズムは批評であり生活である」という考え方や、例の「歌とは逆に歌に」という弁証法的論理があることは、村田が自己言及している通りである。

流行歌と現代詩を小野の詩論の中で捉えたこの村田拓という人物は、その後関西フォークの広がりには大きな役割を果たすこととなった。村田は一九三〇年京都生まれ、やはり片桐ユズルや有馬敲らと同世代だ。関西学院大学大学院を修了後、大阪文学学校に入学し、卒業後は学校のチューターや実作指導もするなど学校の運営に携わっていた。大

阪の新森小路教会で牧師をしながら執筆活動をしており、大阪文学学校内の「小説グループ」の中心人物でもあった²²⁾。この村田と高石友也が出会うのが一九六六年のことである。

立教大学に在学していた高石が大阪にやって来たのは一九六六年四月、釜ヶ崎での日雇い労働や屋台のラーメン屋などをやってその日暮らしをしていた高石は、夏頃からフォーク・ソングを歌い始めた。その頃の高石は大阪のYMC Aに出入りしており、その六甲キャンプで村田と高石は初めて会っている。村田は、その年の一〇月に開催された第二回「フォーク・フォーク・フォーク」というイベントに参加し、高石が「ベトナムの空」（日高義作詞・作曲）を歌うのを聴いて、高石に対する思いを強くしたそうだ²³⁾。村田は、箱根の国道一号線を車で走りながらベトナム戦争を想起する小説「箱根の国道一号線」を『新文学』（一九六五年六月）に掲載し、一九六六年五月に開催された大阪文学学校の第一回文学集会で「ベトナムと私」というグループ集会を運営しており、高石の歌うこの歌もその問題意識の中で捉えていたように推察される²⁴⁾。

関西フォークにかかわった多くの文学者が高石友也を高く評価したように、この現象を当初リードしていたのが高石であったことは間違いない。粗野なイメージと素人っぽさを身にまといながら登場した当時の高石のインパクトは非常に大きかったようだ。村田と同じく第二回「フォーク・フォーク・フォーク」に登場したプロモーターの秦政明も、やはり高石に魅せられ、直後に高石をプロモートするための事務所を設立するに至っている。村田は、後に高石の後援会の会長を務め、高石夫妻の媒酌人も務めたほどであった²⁵⁾。

村田は、高石との出会いを通じてフォーク・ソングの可能性を見出し、一九六七年七月から開催され始めたフォーク・キャンプや、一九六八年一月から新森小路教会で開催され始めたフォーク・スクールに力を尽くした。一九六九

年一月に秦が設立したアングラ・レコード・クラブ（URC）の会員募集では、監修者として谷川俊太郎、片桐ユズル、小野十三郎、鶴見俊輔らと共に名を連ね、同年同月にURCの関連会社アート音楽出版社が創刊した『うたうたうた フォーク・リポート』（後『季刊フォークリポート』）にも何度か文章を掲載している。

村田のフォーク・ソング認識は、ビート詩やポエトリー・リーディングの延長上にフォーク・ソングを位置づけ、鶴見俊輔の限界芸術論を背景とした片桐ユズルのフォーク・ソング論と比べると、いたってシンプルであり、一般的ですらある。高石友也、岡林信康、中川五郎による著書『フォークは未来をひらく 民衆がつくる民衆のうた』（前掲）に寄せた村田の序文によると、村田は、権力体制がもたらす疎外や抑圧から主体を確立する「民衆自身の歌による自己表現」としてフォークを捉えていたことが分かる。古くから歌い継がれてきた民謡との連続性を持ちながら、一九五〇年代後半からの公民権運動の中でそれが新たな意味を帯びるようになるそのプロセスを、権力に対する民衆の主體的な表現としてマルクス主義的に捉えていたのが村田であった。

この時期に発表された村田の評論「文学の本質としての「非暴力抵抗」」（『新文学』一九六八年九月一〇月）では、沖縄文学を論じた前半部で「非暴力のもつ愛と憎しみとの野蠻さわまりない逆説、苛酷なばかりのそのぶつかりあり」にさらされてきた農民たちの表現の結晶として琉球王国時代の女性歌人恩納ナビ（ナビ）の歌を評価し、マーティン・ルーサー・キングの非暴力直接行動を論じた後半部では、「文学は、非武装の権力なき民衆の自己認識であり、自己表現でなければならない」と定義している。これらを参照すると、村田は、沖縄に伝えられる恩納ナビ（ナビ）の歌にフォークを重ね合わせ、非暴力の逆説を乗り越える自己表現としてそれを捉えようとしていたとも言える。

一九六〇年代後半に村田が前述のような活動をし、大阪文学学校に片桐ユズルらも関わり始めたためか、学校内に

もフォーク・ソングが浸透していった。この時期の大阪文学学校は年一回の文学集会を開催しているが、その一企画として高石友也や中川五郎らがフォーク・ソングを披露することもあった。高石は文学学校の講師も務めており、当時構想されていた文学学校会館の建設を実現するために、一九七〇年一月三〇日に大阪のサンケイホールで、翌年二月二日に京都公会館でコンサートを行っている。この二回のコンサートでは小野十三郎らも詩の朗読を行った。片桐をはじめ、この時期にフォークに関心を持っていた有馬敲、中山容、今江祥智、上野瞭は、いずれも文学学校の講師を務めている。一九七〇年四月には大阪の姉妹校として京都文学学校も開校しており、フォークを発信する場も広がった。

大阪文学学校の校長小野十三郎も、フォークに対する村田の尽力や、ビート詩とポエトリー・リーディングの延長上にフォークを捉える片桐の発想に惹かれるところがあったのか、フォークに若干の関心を示している。小野が村田や片桐と共にURCの監修者として名を連ねたことは前述した通りだ。もともと小野は、片桐や有馬による詩誌『ゲリラ』が創刊された際に、この詩誌の同人たちに「地域や居住をこえた詩人の結びつき」（『関西詩界 この一年』『毎日新聞』大阪版夕刊 一九六五年十二月二〇日）を見ており、早い段階でその存在に注目していた。その片桐や有馬と小野が直接ディスカッションを交わした記録が残っている。

一九六七年九月六日、片桐と小野は、倉橋健一、大西咲子、中野忠和、青井鞠子、富田隆、奥田博保、今橋亜紀子と交えて、大阪文学学校で座談会「詩は文字による芸術ではないこと」（『新文学』一九六八年二月）を行った。片桐はこの座談会の中で、マーシャル・マクルーハンのメディア論を背景に、電子メディアが発達していく状況において詩が活字として読まれるものから音声として聴かれるものへと変化していることをふまえ、音声としての詩、あるいは

は詩を朗読する意義を訴えている。

この座談会の様子を見ると、片桐のその主張を周囲が冷静に受け止めているような印象で、小野も「自分の詩をみんなの前でよむ、あるいは人が読むのを聞いているとなんかコソバゆくなってくるんだ」と述べている。ただし、片桐の主張に耳を傾けようとしている小野の様子もうかがえ、小野が、当時広まっていたベトナム反戦歌「死んだ男の残したものは」（谷川俊太郎作詞・武満徹作曲）を「おれもよくうたう」と話していることも興味深い。この曲も、高石友也がライブ等でよく歌っていた曲であった。

この座談会では詩を朗読することを恥ずかしいと語っていた小野であったが、先に述べたように、文学学校会館の建設を実現するために行われた高石友也のコンサートでは朗読を実践した。その後一九七一年一月二四日に行われた「有馬敲、犬塚昭夫、小野十三郎、片桐ユズル、福中都生子による座談会「詩とうたと」（『前夜祭』一九七一年七月）では、小野はその際の恥ずかしさに言及しているものの、原稿通りに読むのではなく、朗読にアドリブが必要であることに触れている。こうした様子からは、朗読の実践を通じて小野の朗読に対する考えも多少変わっていったことがうかがえる。また、小野は、五七調のリズムの枠にありながら字余りや字足らずで表していく現代歌人たちよりも、「無名で、フォークソングをつくっている人」の歌詞が「へたな奴でもフレッシュユだ」とも述べており、フォークの歌詞に対して一定の理解も示している。

この座談会では、有馬が小野の『詩論＋続詩論＋想像力』に賛同しながら、字余り、字足らずが珍しくない現代短歌の表現を再考し、その表現と「うた」、つまりフォーク・ソングとの接続を提唱しているが、小野は有馬の考えに歩み寄ることはない。つまり小野は、そのような現代歌人よりも、「フォークソングをつくっている人」の方が「フ

「レッシュュ」だというのである。ここには現代短歌と〈うた〉との接続をめぐる二人のスタンスの違いが表れている。

しかし重要なのは、この二人に共通しているのが、詩と「歌」、あるいは〈うた〉との関係においてプレヴェールを評価している点だ。小野が若者たちのフォーク・ソングに期待を寄せていたとするならば、それが、「歌と逆に歌に」という小野の詩論を実現する様式であり、日常的な感性の秩序を異化する可能性を持つものとして捉えられていたからであろう。小野がフォークに感じた「レッシュュ」な「歌詞」とは、そのような意味を含んでもいるのである。

こうしてみると、一九六〇年代後半からの現代詩とフォーク・ソングとの交錯は、そこから一〇年ほどさかのぼったところに表れていたプレヴェールの詩とシャンソンとの関係に立ち戻ることができよう。シャンソンやフォークは、難解になり、自閉してしまった現代詩を外部に開く回路であったのだ。プレヴェールの影響を受け、シャンソンと現代詩とを接続しようとした谷川俊太郎がフォーク・シンガーの小室等と交流し、友部正人を高く評価することや⁶⁶、プレヴェールの詞を歌っていたイヴ・モンタンのファンである今江祥智が関西フォークを支持したこと、シャンソン等を通じてプレヴェールの詩が民衆に広まっていく様に「歌と逆に歌に」という詩論の実践例を見た小野十三郎がフォークに関心を示していたことは、全て通底しているのである。有馬敲の場合は、その詩の音楽性がフォーク・ソングと結びついた後に、その認識を見出していく順序になろう。

一九六〇年代後半からの日本のフォーク・ソングは、ブラザース・フォア、キングストン・トリオらの影響を受けたカレッジ・フォークや、公民権運動におけるジョン・バエズ、ボブ・ディランらの影響によるプロテスト・ソ

グの形態がクローズアップされやすいが、現代詩との接点においては、フォークを受容する前提として、プレヴェールの詩とシャンソンとの関係が存在していることも忘れてはならない。

注

- (1) 有馬敲の経歴については、有馬敲『有馬敲集第二十四巻 自筆年譜』（未踏社 二〇一二年二月）を参照した。
- (2) 谷川俊太郎「ほれた弱み」（『ユリイカ』一九五九年八月）参照。
- (3) 谷川俊太郎「シャンソンについて」（『詩の教室 第1』（飯塚書店 一九五七年三月）参照。
- (4) 有馬敲『有馬敲集第十一巻 霧の国のゲリラ』（未踏社 二〇〇八年五月）参照。
- (5) 有馬敲『有馬敲集第十一巻 霧の国のゲリラ』（前掲）、有馬敲・上村多恵子・正木美津子「夜話・京都戦後詩私史」（『座談 詩と青春と歌』未踏社 一九七九年一月）参照。
- (6) 佃実夫「日本の替歌大会・報告」（『思想の科学』一九六四年二月）参照。
- (7) 有馬敲『有馬敲集第二十四巻 自筆年譜』（前掲）を参照。
- (8) 「夜話・京都戦後詩私史」（『座談 詩と青春と歌』前掲）参照。
- (9) 有馬敲「京都、一九六八年」（『CDジャーナルムック 高田渡読本』音楽出版社 二〇〇七年五月）、高田渡『バーボン・ストリート・ブルース』（ちくま文庫 二〇〇八年四月）参照。
- (10) 有馬敲『有馬敲集第十二巻 フォークの季節』（未踏社 二〇〇八年一〇月）参照。
- (11) Jacques Prévert, translated and introduced by Lawrence Ferlinghetti *Selections from Paroles* Penguin, 1965. 片桐ユズル・中山容訳「解説」（『フーリンゲティ詩集』思潮社 一九六八年八月）参照。
- (12) 有馬敲『有馬敲集第二十四巻 自筆年譜』（前掲）を参照。
- (13) 有馬敲「京都、一九六八年」（『CDジャーナルムック 高田渡読本』（前掲）参照。
- (14) 今江祥智の経歴については、「年譜」（『今江祥智の本 第7巻 月報22』理論社 一九八一年一二月）を参照した。

- (15) 有馬敲『有馬敲集第十二巻 フォークの季節』(前掲) 参照。
- (16) 片桐ユズル「今江さんのことなど」(『今江祥智の本 第22巻 月報12』理論社 一九八一年一月) 参照。
- (17) 片桐ユズル・中山容・秦政明編CD版『関西フォークの歴史 1966-1974 (1)』(AVEX MARKETING 二〇〇六年)のブックレット参照。
- (18) 上野瞭『日本のブー横丁』(光村図書 一九八五年二月) 参照。
- (19) 有馬敲『有馬敲集第十二巻 フォークの季節』(前掲) 参照。
- (20) 大阪文学協会理事會編『いま、文学の森へ 大阪文学学校の五〇年』(大阪文学学校・葦書房 二〇〇四年三月) 参照。
- (21) 村田拓の経歴は、第六回大阪文学学校賞評論部門入賞時の「受賞の言葉」(『新文学』一九六九年六月)に記された略歴や、高石ともや、山口光朔、村田拓による鼎談「アメリカが自由の国か?」(『月刊キリスト』一九七〇年十一月)に掲載された略歴による。当時の大阪文学学校における村田の動向については、大阪文学協会理事會編『いま、文学の森へ 大阪文学学校の五〇年』(前掲)を参照した。
- (22) フォーク・キャンプ監修『フォークは未来をひらく 民衆がつくる民衆のうた』(社会新報 一九六九年五月) 参照。
- (23) 本章における大阪文学学校の動きや村田拓の動向については、大阪文学学校の機関誌『新文学』や大阪文学協会理事會編『いま、文学の森へ 大阪文学学校の五〇年』(前掲)を参照している。
- (24) フォーク・キャンプ監修『フォークは未来をひらく 民衆がつくる民衆のうた』(前掲) 参照。
- (25) 小倉エージ『URCレコードの歴史』(『URCレコード読本』シンコーミュージック・エンターテイメント 二〇二〇年八月) 参照。
- (26) 「谷川俊太郎が語るフォーク詩の世界」(『AERA in FOLK』朝日新聞社 二〇〇六年四月) 参照。

