

不可視化する‘場所’

——望郷，慕情，日本的‘孤独’——

菅 康 弘

待てど暮らせど来ぬ人を
宵待草のやるせなさ
今宵は月も出ぬそうな

暮れて河原に星一つ
宵待草の花が散る
更けては風も泣くそうな

竹久夢二の「宵待草」である。1912年に雑誌『少女』（時事新報社）発表され、翌年三行詩として絵入り小唄集「どんたく」（実業之日本社）に掲載されたこの詩は、1917年多忠亮により曲が付けられ、同年5月12日、第2回「芸術座音楽会」（牛込藝術倶楽部）で初公演された。翌18年には「セノオ楽譜」（セノオ音楽出版社）の一編として夢二の表紙画で出版され、たちまち日本中に広がり多くの人の心を捉えて口ずさまれ、後々まで歌いつがれる曲となった。

「ひとり」、「寂しく」、「待つ」というモチーフはこの唄ばかりではない。

人をまつ身はつらいもの
またれてあるはなほつらし
されどまたれもまちなせず
ひとりある身はなんとせう

この「ひとり」も彼の作品である。

大正期大衆文化の申し子ともいえる竹久夢二であるが、「宵待草」ではストーリーテラーは誰かを待っているのに対し、「ひとり」では誰も待っていない。だが、常に待っており、待たれているし、しかし「ひとりある身」でしかない。「待つ」という行為の目的語がそもそも喪失しているのだ。ただ、彼が誰を待っていたのかはここでは問わない。あくまでアナロジーにすぎないかもしれないからだ。しかし、大正期の都市文化において、それまでの、諷刺、批判、ひやかしといった外向きの心情モチーフにとって替わるように、「孤独」というモチーフが流行歌に唄われる心情の主

流に登場するようになってからは（見田 1967=1978 155）、夢二の詩や雑誌絵に表現された‘孤独’が、「待つ—待たれる」という行為や「待つ」対象の有無とは切り離され、爛熟した大正モダニズムの影として都市大衆の心情に共鳴板として大衆文化の中で定立していたこと、すなわち‘孤独’が確かな社会的現実であったことを物語っている。

大正期におけるこうしたモチーフは夢二ばかりではない。

二人デ居タレドマダ淋シ
一人ニナッタラナホ淋シ
シンジツ二人ハ遺瀬無シ
シンジツ一人ハ堪ヘガタシ

北原白秋が1914年、29歳で発表した詩集『白金之独楽』の一編「他ト我」である。「一人」だけでなく「二人」でも寂しく所在がなく、居場所がない。ここには夢二のような叙情性や感傷性はもはやなく、人間における根源的な寂しさがダイレクトに語られている。

夢二にしる白秋にしる、「孤独」というモチーフはさまざまな作品において永遠のテーマであるといつてよい。そしてこれらの詩は‘孤独’しかなく、そこに‘居場所’のなさは語られても、‘場所’は一切ない……。

本稿では近代日本の民衆を支配した「時代の気分」の中で、流行歌や文学を題材に、「孤独」という心情モチーフ、およびこのモチーフと密接に関連する望郷や慕情のモチーフから近代から現代に至る‘場所’をめぐる諸相と変遷の一端を解題したい。

1. 人の移動と‘孤独’の誕生

表現行為のプロフェッショナルはともかく、都市に生きる一般的な大衆たちの‘孤独’とは何だったのだろうか。「民衆が自らそれを口ずさみ、能動的に参与」でき、それゆえ時代の民衆の支配的な情緒ないし「気

分」と濃密な関係にある唯一といってもよい大衆芸術(見田 1967=1978 10), 流行歌を分析した見田宗介によれば, 孤独をモチーフとした最初の流行歌は, 大正6年の「さすらいの唄」という。資料1がその歌詞である。作詞は先に引いた「他ト我」と同じ北原白秋である。見田はこの唄の第3節, 「人はつめたし 我が身はいとし」という句に着目し, 以下のように述べる。

日本の伝統的な発想のうちにあるアレゴリーの辞典のなかで, 旅は人生の記号であった。そして一人旅は孤独な人生の記号なのである。昭和初年の股旅小唄にみられる孤独も, 群衆のなかの心の孤独を, 「旅の空」の身の孤独へと具象化して投射したものであった。大正期以後, 農村人口の大規模な流入による大都市の形成という社会的背景のもとで, ふるさとを離れて暮らさざるを得ない都会の街頭にたたずんだ者の, まずは抱く感懐こそは, 「人はつめたしわが身はいとし」ではなかったろうか。日本の多くの民衆にとって「都市の空気は自由の空気」であるよりもま先に, まずそれは「孤独の空気」であったのである。(見田 1967=1978 157)

日本的な心情パターンとして「孤独」の受け皿として「旅」があり, 動くことと「孤独」は容易に結びつくものであった。そしてこうした「孤独」のあり方の背景には地方から大都市への膨大な人口移動があり, その点が都市の特性をマックス・ウェーバーが説いた市民社会的「自由」よりも「孤独の空気」と感じる日本の心情を形成したのである。だから, 近代日本の民衆にとっては, 「動く」ことは解放を意味するというより, 「孤独」と密接に連動していたのである。

資料1 「さすらいの唄」

行こか戻ろか 北極光の下を
露西亜は北国 果てしらず
西は夕焼 東は夜明
鐘が鳴ります 空中に

泣くにゃ明るし 急げば暗し
遠い灯も チラチラと
とまれ幌馬車 やすめよ黒馬よ
明日(あす)の旅路が ないじゃなし

燃ゆる思いを 荒野にさらし
馬は氷の上を踏む
人はつめたし 我が身はいとし
町の酒場は まだ遠し

わたしゃ水草 風吹くままに
流れ流れて 果てしらず
昼は旅して 夜(よ)は夜で踊り
末はいずくで 果てるやら

(松井須磨子, 北原白秋詞・中山晋平曲, 1917)

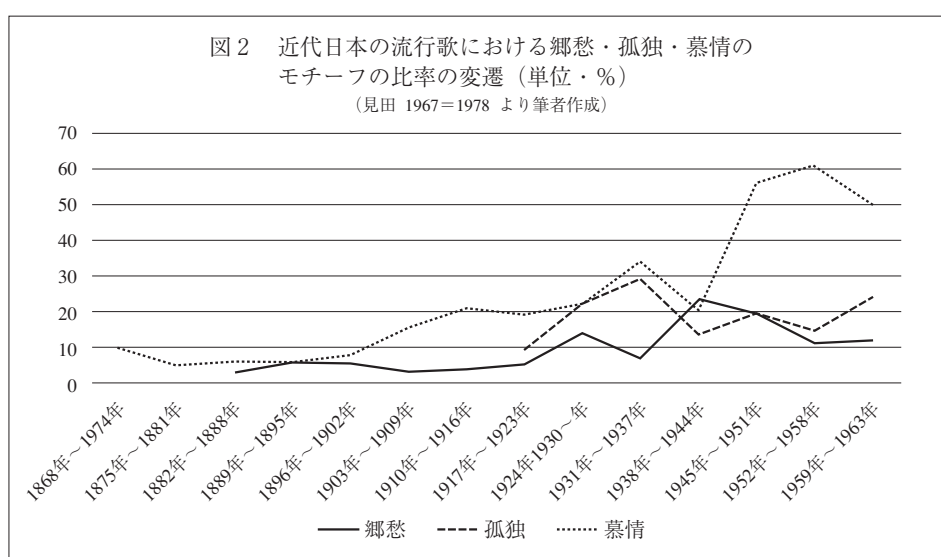
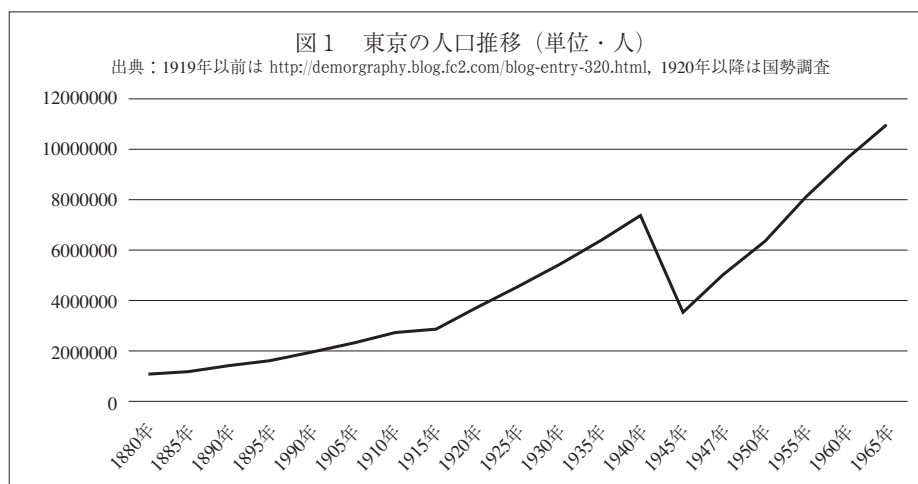
移動の中で一都市と故郷, そして「孤独」

巻末の表をみれば一目瞭然であるが, 流行歌に表現されるモチーフは大正期以降劇的に変化している。明治期の流行歌における心情のモチーフは, 「批判」 「諷刺」 「怒り」 「うらみ」 「おどけ」 「喜び」 「希望」 「覇気」 「ひやかし」といった比較的ポジティブで外向的, 外攻のモチーフが中心であったのに対し, 大正期以降は「慕情」 「あきらめ・未練」 「孤独」 「閉塞感」 「郷愁」 「憧れ」 「漂泊感・無常感」といった内向的な心情モチーフが主体となっている。この流れは, 戦時中に一時的に変化するものの, 戦後の混乱期を経て, 見田が分析の対象とした高度経済成長期前半まで一貫して続いている(見田 1967=1978 236-37)。

流行歌の心情モチーフが大きく変化した大正期, そして続く戦前期の昭和は都市への大規模な人口移動の時代でもあった。そしてこの民衆の移動こそが流行歌において表現されたモチーフが変化する契機となったといつてよい。この時期大都市に雨後の筍のように誕生した同じ地方出身者の集まりである同郷会・郷友会を分析した成田龍一は「都市空間は長らく『故郷』の空間との関係性でとらえられてきた」(成田 1998 27)とするが, 近代日本において都市への人口の大量移動が始まって以降, 「都市」と「故郷」とは常に連動する表象であり続けたといつてよい。「動く」ことをめぐる「場所」と「孤独」は, 故郷という「場所」, 「郷愁」・「望郷」と都市空間をめぐる「孤独」であった。

流行歌における孤独のモチーフは, 図2に示された通り, 夢二や白秋の詩, 「さすらいの唄」と同じく大正期に登場する。そして図1にある東京の人口推移と照らし合わせてみればわかるように, 大正から昭和に至る時代に顕著になり始めた大都市への人口集中期と対応している。そして, 「孤独」という心情モチーフの登場に先立ち, 「郷愁」は, 市制・町村制の公布(1888年), 大日本帝国憲法の発布(1889年)などにみられるように日本が近代国家・国民国家としての完成をみる1880年代, すなわち都市への人口移動が本格的に始まろうとする時期に流行歌に滑り込んでくる。

成田によれば, さまざまなメディアなどで「故郷」が盛んに語られる時期は国民国家・日本の節目とも合致し, 最初の故郷言説の流行期こそがこの時代, すなわち国民国家の完成期であった。二度目の流行期は戦前の都市への人口集中期である1930年代, 成田によれば都市文化の爛熟・自律の中で国民国家の再編が盛んに叫ばれた時期である。そして, 故郷言説の第三の流行期が, 戦前を上回るかつてない勢いで人々が都市に



移動した高度経済成長期、1960年代の後半～70年代前半であり、成田のまとめによればそれは消費文化の本格的な誕生・隆盛と同時に国民国家が終焉を迎える時代である（成田 1998 23）。

もちろん故郷言説の流行期は民衆の口ずさむ数々の唄もこの流行の影響を受ける。1880年代は最初の民謡流行期であり、昭和の初期は民謡の隆盛をみた第2の時期である（見田 1967=1978 174）¹⁾。

このように国民国家の成立、都市への人口移動、故郷言説の流行は密接にリンクしており、成田が語るように、都市空間と「故郷」空間が一定の関係性を有する限り、故郷への語りと都市への語りは相互に強い連関性を有していると考えてよい。そしてこの点はなにより、人々が移動という経験を経ることにより、新たに誕生した国民国家の〈中心〉=都と、遠くから想い、語り、唄うという心的営為を通し誕生したもう一つの〈中心〉=故郷という、関係性のなかで構築される表象としての二つの〈中心〉が人々の心に定立した過程で

ある。そして都市に移動した民の心の中の二つの〈中心〉をめぐる揺らぎと、語り、唄うといった実践、状況と折り合い付けをし、状況を飼い慣らすアイデンティティ・ポリティックスを通し「孤独」が誕生したのである。

‘孤独’の位置と諸相

見田によれば、都市と故郷をめぐる孤独には四つの相が指摘される。近代日本において最初に現れたのは「故郷を離れた孤独」であり、この孤独と表裏一体をなす「都市に身を置く孤独」である。そして、「故郷」を語り唄う地方出身者たちを横目で見ると、都市ネイティブたちの「故郷を持たない、故郷を喪失した（と考える）孤独」であり、最後に戦後の成長局面に誕生する「故郷に取り残されているという孤独」である（見田 1967=1978 155-173）。

そこでまず、同じコインの表裏である「故郷を離れている」という第一の孤独と、自由の空気を凌駕する

「都市に身を置く」第二の孤独とを都市への移動と絡めてみてみよう。‘場所’と結びつくこの二つの孤独の相は近代日本の流行歌の定番であった。図2と末尾の表にあるように、見田によれば、近代日本の流行歌における孤独のモチーフの比率は、調査対象にした全年代(1868年から1963年)では10.4%と特段に高いものではないが、最初に現れた1917年から1923年の大正期に9.5%、そして大正末期から昭和初期(1924年～1930年)に22.2%、次の7年間(1931年～1937年)には29.5%と、流行歌の主要モチーフになる。また戦後では、13.3%(1945年～1951年)、14.3%(1952年～1958年)、23.5%(1959年～1963年)と再び上昇する。

先にみたように、近代日本の民衆にとり、都市は自由と解放の空気である以上に、‘孤独’の場であり、都市に展開される恋愛やさまざまな対人関係をめぐる‘孤独’も、故郷を離れた‘孤独’が醸成母体となっている。見田によれば、日本の流行歌にみる‘孤独’とは、「自我と自我との本質的な断絶性をはじめから前提とする」関係性から生じるものとは異なり、むしろ「人と人とはかならず分かり合えるはずだという根深い信念が根底にあり、それが裏切られたとき生まれる」ものである(見田 1967=1978 160)。

したがって、流行歌に表現される‘孤独’には人と人との乖離があるのは当然だが、同時にそこには口ずさむ人々、特に都市に移動した地方出身者同士の‘つながり’の契機も含まれている。こうした日本的‘孤独’に内在する相反するベクトルを考慮し、見田は、見知らぬ者しかいない大都会での「一人一人が切り離されアドホックな関係を生きることの孤独」と同時に、「群衆のなかの孤独そのものが連帯の唯一の契機となる」(見田 1967=1978 162)点を、近代日本の流行歌にあらわれた‘孤独’の相として重視する。

ではなぜ、‘孤独’が連帯の契機となりうるのか。「私も独り、あなたも独り」という共通点だけで‘つながり’が生じるわけではない。そこには日本的な向都離村の特徴的な内実が潜在的な影響をもたらしている。

2. 美しき‘孤独’

近代化にともなう日本における都市への人口集中は、明治国家成立期の1880年代から始まり、大正から昭和の初期、1920年代から30年代にかけピークを迎える。当時、大都市への移動の主体となったのは地方の農家

の娘や次・三男の若者であった。日本全国から大都市へやってきた若者たちは、工場労働者として、商店の店員として、カフェの女給として、故郷を遠く離れた、見知らぬ人々ばかりの地を集ったのである。

こうした出身地が異なる若者たちの唯一の共通点は、故郷から離れ‘ひとり’であるという一点であった。かれらの離郷について見田は以下のように述べる。

故郷の村をあとにした労働者の群れが都会に集中してくることは、資本主義社会成立期の普遍的な現象であって、けっして日本独自ではない。にもかかわらず、日本の流行歌において、望郷のモチーフが、質的にも量的にもかくも大きな比重を占めるのはなぜか。それはおそらく、「出稼ぎ型」労働と無関係ではなかっただろう。日本の労働者は、エンクロージャー等々によって、根こそぎ家郷を追われてきた字義通りの無産の民とも異なり、ふるさとを決然と見すてた出郷者のグループともちがいが、家計の補助と「口べらし」位の意味で都会に働き口をもとめる、農家の娘や次・三男であった。年々都会に流れこんでくる日本の若い男女たちは、その大部分が、ふるさとを追われて来たのでもなく、ふるさとを見すてて来たのでもなく、ふるさとの駅を送られて来たのであった。彼らはけっして、100パーセントの家郷喪失者(ハイマートロス)ではなかった。そこに彼らの孤独やかなしみの、二重の意味での甘さがあった。すなわち、彼らの郷愁の、したがってまた日本の望郷の歌の、うつくしさと安易さがあった。(見田 1967=1978 184-185)

見田によれば、日本的な離郷の特徴は「ふるさとの駅を送られて」都会へと出てきた点にある。「決然とふるさとを見すてて」の出郷はともかく、見田の語る日本的離郷の特徴は、離郷といえば「ふるさとを追われて」出て行く離郷²⁾を真っ先に連想させる一般的・伝統的イメージとは微妙に異なっている。

絶対的離郷への仮託

ただ、日本における「ふるさとを追われる」離郷イメージは伝統的に根強いものがあるのも事実である。離郷をモチーフとする作品はこれまで多々存在してきたが、その中でも代表的なものが松本清張の『砂の器』(1961年・光文社)である。

この作品は何度も映像化されてきたが、その中でも特に有名なのが、1974年に封切られた野村芳太郎監督による作品である(脚本は橋本忍・山田洋次、主演は丹波哲郎、森田健作、加藤剛)。この映画は多くの日本人の記憶に刻み込まれており、1989年に実施された「大アンケートによる日本映画ベスト150」(文藝春秋)では第13位、配給収入は7億円でこの年の邦画配給収

入3位であった。そして毎日映画コンクール大賞・脚本賞・監督賞および音楽賞（芥川也寸志・菅野光亮）、キネマ旬報賞脚本賞、ゴールデンアロー賞作品賞、ゴールデングロス賞特別賞など、多くの映画賞を受賞している。また、74年の映画化以外でも、1962年にTBSが一度テレビ放映しているが、映画以降も、1977年（フジテレビ）、1991年（テレビ朝日）、2004年（TBS）、2011年（テレビ朝日）、2019年（フジテレビ）と何度なく新たな番組が放映されている（Wikipedia「砂の器」）。

ストーリーの詳細は割愛するが、この作品は基本的には東京・蒲田の操車場で起こった殺人事件を老刑事と若い刑事が追う物語である。事件に至る伏線として、故郷の村を離れざるをえなかった³⁾父と子の当て所ない放浪、鳥根県・亀嵩での別れ、空襲のどさくさを利用して東京で功成名を遂げた息子の、過去への、故郷への回想と呪詛が基層低音となっている。そこには「ふるさとを追われて来た」絶対的離郷とその後の放浪の旅が父子の絆を深める一方で、息子の父への想いが故郷への想いとパラレルになっていくシーンがクライマックスの演奏会シーンと重ね合わせて描かれている。

ただし、このまとめ方はあくまで1974年封切りの映画以降のことである。松本清張の原作はもともと1960年5月から約9ヶ月読売新聞で連載されたものである。原作ではミステリーの王道に倣い、殺人のトリックや隠蔽工作、手がかりを追う過程で発見される方言の偏在が主たる焦点となっている。そして犯人へと至る最後の段階で犯行に至る動機が徐々に解明されるが、原作の小説では犯人の動機に関しては逮捕へと至るプロセスとして比較的淡々と描かれているに過ぎない。だが、映像化された作品ではこの動機部分が大幅に拡大して描かれ、ドラマの重要モチーフとして浮上している。

もちろんここで原作との相違を問題にしても意味はない。『砂の器』が何度も映画化・ドラマ化されてきたという事実が社会的に重要なのである⁴⁾。「ふるさとを決然と見すてた」出郷でもなく、「ふるさとを追われた」絶対的離郷でもない、「ふるさとの駅を送られて」都会へと出てきた圧倒的な数の日本的な、甘美な離郷者たちに、なぜ『砂の器』のような絶対的離郷のドラマが人気を博し涙を誘ってきたのだろうか。もちろん「悲劇」というドラマにおいては欠かせない要素があるのだろうが、おそらくそこにあるのは共感であり、同情だろう。共感と同情とは紙一重である。共感の背後には同情があり、同情には一定程度の共感が

ある。要するに日本人にとり「絶対的離郷」と「甘美な離郷」とは距離的に近いのである。そしてこの二つの離郷の距離の近さは、日本的離郷・甘美な離郷が内包する現実と幻想に由来するといつてよい。

第一次世界大戦後の日本は都市文化・大衆文化の華やかな展開の裏に経済的にはダメージの連続であった。大戦後の戦後恐慌以降、1923年の関東大震災で東京が大きな被害を受け日本経済が麻痺状態に陥った震災恐慌、戦後恐慌・震災恐慌による経済界の打撃、震災手形の処理の不手際などによる金融恐慌、世界恐慌に端を発し、物価の下落、輸出の減少、正貨である金の流出などが招いた昭和恐慌と、都市文化の爛熟とは裏腹に、日本経済、特に農村は疲弊していた。

こうした中、「ふるさとの駅を送られて」出てきた日本の離郷者は「ふるさとを決然と見すてた」出郷者でもなく、絶対的離郷者、すなわち「100パーセントの家郷喪失者」でもない。「そこに彼らの孤独やかなしみの、二重の意味での甘さ」があると見田は語るが、特に戦前の場合、「ふるさとの駅を送られて」出てきた地方の農山村の若者たちの帰郷は極めて困難か、事実上絶たれていたと考えてよい。

そもそも「ふるさとの駅を送られて」とはどのようなものか。それは送り出す者たちが帰ってくることを期待し、同時に送り出される者はいつの日にか帰ることを期待しているということだろう。しかし、たとえ見田がいうように家計の補助と「口べらし」と認識されていたとしても、戦前の農村の実情と底辺労働に明け暮れる都市生活の現状を考えれば、現実には帰郷はおいそれとはかなわぬことだっただろう。だがそれでも、かれらは帰ることを期待し、期待されていた。こうした現実と期待との乖離の中で、帰郷を期待しつつも、そして帰れない罪責感⁵⁾を埋めるべく、ドラマや唄に表現された絶対的離郷に自己を仮託せざるをえなかったのであり、現実の甘美であるがゆえに微妙な離郷よりも、ドラマの絶対的離郷は悲しくも、はっきりと「美しい」離郷と感じられたからだろう。

〈真珠化〉という唄い

私がアメリカに来たのは、この国では道路は黄金が敷き詰められていると聞いたからだ。しかし、この国に来て3つのことを知った。

一つは、道路には黄金は敷き詰められていないこと。

二つは、そもそも道路は舗装されていないこと。

そして三つは、道路を補修するのは私に課せられた役目だということです。

あるイタリア移民の手紙、NHK スペシャル

「映像の世紀」(2006)より

都市への憧憬や夢と都市に生きる現実、この乖離はマスメディアの発達や情報化の進展とは無縁の時代にはごくありふれた生の光景だっただろう。資料2は冒頭の「宵待草」や「さすらいの唄」と同じ1917年にヒットした「女給の唄」である。また資料3および4は場所と歌詞をかえた同じ曲である。いずれの唄も赤という色(赤い口紅、赤く咲く、赤い灯火、真っ赤な色)やネオン・ライトや銀紗などに都市の華やぎが象徴される一方で、「なみだ」雨や「涙花」、雨や露や化粧といった言葉に託されているように、都市の生のもう一つの局面、アドホックな生・生に対する無常感が表現されている。

もちろん同じような比喩的フレーズは「宵待草」にも見いだせる。タイトルの花名自体が儂さの象徴である。マツヨイグサは夏鮮やかな花卉をつけて咲きながらも、「月」と同じく、夕方に開き翌朝には散ってしまう、河原や荒れ地に咲く花である。ここでもまた花と同様、「散る」「つゆ」「風」が都市の華やぎがかりそめであることを象徴している。では、当然といえば当然だが、流行歌における数々の比喩の意味とは何なのだろうか。

夢二の「ひとり」や白秋の「他ト我」とこれまであげた資料1～4の唄とを比較してみよう。「時代の民衆に、受動的に享受されるばかりではなく、民衆がみずからそれを口ずさみ……、能動的に参与」しそれぞ

資料2 「女給の唄」

わたしゃ夜さく 酒場の花よ 赤い口紅 銀紗の
たもと
ネオン・ライトで 浮かれて踊り さめてさみし
い 涙花

わたしゃ悲しい 酒場の花よ 夜は乙女よ 昼間
は母よ
むかしかくした 涙のたもと 更けて重いは 露
じゃない

弱い女を だまして棄てて それがはかない 男
の手柄
女いとしや ただ締めて 辛い浮き世に 赤く咲
く

雨が降る降る 今夜も雨が 更けてさみしい 銀
座の街に
涙落ちても 恋しいむかし 惚べ惚べと 雨が降
る

(羽衣歌子、西条八十詞・塩尻精八曲、1917)

資料3 「道頓堀行進曲」

赤い灯青い灯 道頓堀の
川面にあつまる恋の灯に
なんでカフェーが忘らりよか

酔うてくだまきゃ あばずれ女
澄ました顔すりゃカフェーの女王
道頓堀が忘らりよか

好きなあの人もう来る時分
ナフキンたもよ唄いましょうよ
あ、なつかしの道頓堀よ

(日比繁次郎詞・塩尻精八曲、1929)

資料4 「浅草行進曲」

恋の灯かがやく 真赤な色に
胸のエプロン どう染まる
花の浅草 なみだ雨

妾ゃカフェーの 渦巻くけむに
泣いて笑うて 仇なさけ
恋の浅草 なみだ雨

化粧直して 誰知らさねど
今宵一夜の 命なら
夢の浅草 なみだ雨

(多蛾谷素一詞・塩尻精八曲、1929)

れの想いを容易に仮託できる流行歌と、一編の詩である「ひとり」や「他ト我」とでは、大衆の心をとらえることと、独自に自己を語る純文学的表現とで異なるのは当然だろう。しかしその点を加味しても、これら二つの詩は流行歌に唄われる‘孤独’に比べ、綴られた言葉があまりにも生々しく、‘孤独’が絶対的過ぎるのである。誰かを待つのではなく、目的語を欠いたままだひたすら待つだけの‘孤独’、すなわち‘孤独’のみが自律した姿は、「ふるさとの駅を送られて」出てきた甘美な離郷者には、無縁の、意識下に沈潜させておきたいシチュエーションだろうし、「二人デ居タレドマダ淋シ」といった「自我と自我との本質的な断絶をはじめから前提とする」断絶のパトスと、「シンジツ一人ハ堪ヘガタシ」というあまりに正直なモノローグは大衆にとってはあまりに赤裸々である。対し、流行歌の‘孤独’はつらく儂い現実ながら「美しい」。そしてこうした流行歌の宿命ともいえる「美しき唄い」という点を、見田は〈真珠化〉と名づけている。

真珠貝が体内につきささるものを、粘液で丸くおおってしまうように、日本人は心の傷みを、美によって包ん

で対象化する。悲しみの原因をとり除こうとするよりもさきに、悲しみを悲しみのままに、美によって価値づけようとする、このような心のはたらきを、ここでは仮に、悲しみの〈真珠化〉とよぼう。(見田 1967=1978 59)

「悲しみを悲しみのままに、美によって価値づけようとする、……心のはたらき」とは、別の角度からいうなら「感情をまぎらわしたり忘れていたりするために歌う」のではなく「むしろ正反対にこれらの感情をいっそう深め、純粋化し極限化し対象化することによって、不安の深淵の底をたしかめ、心の動揺を収束する機能」である。そしてこうした「不幸の〈真珠化〉の作用をとおして、幸福価値の次元の負い目を美的な価値の次元のプラスに転化する」(見田 1967=1978 155)。1868年から1963年までの流行歌を分析した見田はこれこそが「日本の民衆の自己超越の様式である」と結論づける⁶⁾。

流行歌において「故郷を離れた孤独」=「都市に身を置く孤独」はこうした〈真珠化〉により美に転化する。「なみだ雨」(資料4)や「涙花」(資料2)といったかなしみの比喩、「酒場の花」(資料2)といった都市下層の生の比喩を用いて自己の生き様を〈真珠化〉する営みを、見田は「自己超越の様式」とみなす一方で、「イメージのうちに対象化するせいっぱいのナルシズム」とし、「心の傷口を蜜のようにおおいやしてくれる」作用とそれなりには意義を認めはする。が、同時にそれは「自分の悲しみの美しさに恍惚と酔いしれている日本の青春」と、やや高踏的な目線で評価づけられる。

しかし〈真珠化〉は単なる癒やしでもなく、酔いしれるだけの心的作用ばかりではなかった。そこには「ふるさとの駅を送られて」出てきた日本的向都離村の背後にある現実と、それを中和せねばならない「美しさ」が要請されていた。

都市生活の現実とプラティーク

故郷があるから故郷を語り唄うのではない。何度も何度も繰り返される語りや唄いが〈故郷〉を構成するのである(拙稿 2009)。松田素二はその著書『都市を飼い慣らすーアフリカの都市人類学』において以下のように語る。

望郷の語りに現れるイェンゴ(故郷)は…決して事実ではない。……村は実際、油断のならないところなのだ。……一方、「都市は生の仮の姿」と語ったからといって、彼らが始終裏切りや不信に満ちた都市の生を営んでいる

わけでもない。(松田 1996 264)

それは、

「ナイロビライフは仮の生、村の生こそ真実」という語りは、今世紀になってアフリカ人の生活世界にもたらされた出稼ぎ賃労働の経験のなかで、彼らが編み出した巧妙な生活思想の反映であった。この語りを呪文のように唱えることによって、彼らは出稼ぎ先で次々と出現する外来の価値、制度やモノにもみくちやにされても、自分を見失わずにすんだ(松田 1996 267)

からである。アフリカの出稼ぎ民にとり、「苦難と混乱の都市生活」と「安定と調和の農村生活」という二項対立は「美と醜をセットした美しき仮象」として都市への移住者の戦略的な象徴実践の産物となる。したがって、この二項対立は象徴的な実践であるがゆえに、かれらにとって現実でもあり幻でもあり、ある意味、この境界性に位置することは都市に生きる民衆のブリコラージュといってよい。そしてそれはアフリカの民ばかりのことではない。

日本でも同様に、「心は故郷に」という言説は「身は都会に」という含意とセットである。国民国家がある程度の完成をみて以降、人々が都市へと向かい初めてから、国家の中心である〈都〉と自己のアイデンティティの置き場所としての〈故郷〉という二つの中心が世界観の中に定立した。そしてこの二項対立は、文化における二項対立の宿命として不均等な二項対立である。それは政治経済的には「都>故郷」であっても意味的には「都<故郷」であり、「都市=冷-故郷=暖」という不均等二分法を形成する。それは、望郷の語りの中からイェンゴ(故郷)を創り出したアフリカの出稼ぎ民と同様、自己のオーセンティシティは故郷にあり、都市の生はかりそめの自己という「都=偽-故郷=真」を意味していた。

近代国家の成立とともに誕生した都市と故郷をめぐる二項対立は、人類史の中で連綿と続く田園回帰言説・都市否定言説に被さる形で、都市を偽りの場所とし故郷を本源の場所とする。こうした意識は、先に見田が解説した三つのパターンの向都離村からみた場合、決然と故郷を見捨て戻らないことを前提とした出郷者には本来は無縁のものである⁷⁾。また故郷を追われ戻れないという意識に苛まれている絶対的離郷者にもリアリティのない手の届かぬ言説である。この二項対立、そして「真の自己は故郷に残してある」という「美しき仮象」は「ふるさとの駅を送られて」出てきた若き

資料5 「ふるさとのなをししよう」

砂山に さわぐ潮風
 かつお舟 はいる浜辺の
 夕焼けが 海をいろどる
 きみの知らない ほくのふるさと
 ふるさとの なをししよう

鳴る花火 ならぶ夜店に
 緑日の まちのともしび
 下町の 夜が匂うよ
 きみが生まれた きみのふるさと
 ふるさとの なをししよう

今頃は 丘の畑に
 桃の実が 赤くなるころ
 遠い日の 夢の数々
 僕は知りたい きみのふるさと
 ふるさとの なをししよう

北原謙二, 伊野上のぼる詞・
 キダ・タロー曲, 1965)

民衆の都市生活を送る上でのアイデンティティ・ポリティックのささやかな根幹となり、故郷を語り唄うという営為を通し、都市を生きるプラティークとなる。換言すれば、日本的離郷、甘美な離郷にこそ、場所が‘場所’として実在するのである。

ただ、語りや唄いの実践は個人的営為ではない。「ふるさとの駅を送られて」都市に働きに出て下層の生活を送る民衆が、流行歌を口ずさむことで「人はつめたしわが身はいとし」と自己の不幸やかなしみを〈真珠化〉し「美」へと昇華させ、「身は都会に、心は故郷に」といった言説を徐々に内面化する。そして都会で出会う異なる地域の出身者たちが、お互いに「故郷がある」ことを前提に‘望郷’のモチーフを共有・再確認し(資料5)、同時に、「人と人とはかならず分かり合えるはずだ」という根深い信念(見田 1967=1978 160)のもと、故郷を離れた‘孤独’や‘さみしさ’や、「それが現実の対人関係の中でうらぎられたときの傷み」である‘慕情’とその破綻による‘かなしみ’や‘さみしさ’、そして‘ひとり’を共有しながら、「人と人とはそれぞれの孤独において結び」つき、「孤独そのものが連帯の唯一の契機」となるのである(見田 1967=1978 162)。

3. 不可視化する‘場所’

— ‘慕情’ と ‘孤独’ の自律

‘孤独’や‘儂さ’、‘かなしみ’を美によって価値づける流行歌における〈真珠化〉、そして都市と故郷

をめぐる二項対立にのっとり、都市を偽りの場とし眼前の生を仮の姿とする一方、故郷をオーセンティシティ、「真の自己」が存在する場とする「美しき仮象」は、「ふるさとの駅を送られて」出てきた近代日本の民衆が自己の世界に‘場所’を定立させる生活実践であったといつてよい。

‘望郷’ と ‘慕情’

先述したように、見田の分析では‘孤独’を唄うということは「コミュニケーションの断絶をいたむ」(見田 1967=1978 158) ことであるが、こうした「心が通じあわないことへの、……断念のパスは……自我と自我との本質的な断絶性をはじめから前提とする市民社会的な関係からは生まれない」。むしろ、人と人とはかならず分かり合えるはずだという根深い信念が根底にあり、それが裏切られたとき生まれるものである(見田 1967=1978 160)。こうした「コミュニケーションの断絶をいたむ」絶望感や不幸が最も感じられるのが恋愛であり、流行歌の中でも定番といえる‘慕情’のモチーフだろう。

ちなみに恋愛をテーマとする唄は明治期から存在するが、図1に示されるように恋愛が流行歌の主流を占めるようになったのは、見田の集計では、‘孤独’と同様、やはり大正期以降のことである。その後戦時中に一時減るが、戦後は流行歌のモチーフの中でかなりの比率を占めるようになる。ただ、恋愛をテーマとする唄が必ずしも‘慕情’をモチーフとするわけではない。明治の前半は主として遊里を背景とした恋愛「あそび」が主流であり、‘慕情’そのものをメインとするものは少ない。見田によれば‘慕情’とは「自己と対等以上のものとして意識された他者にたいする、距離感をともなう愛情」であり、「物理的・心理的な距離によって直接の発露をはばまれている愛情」である。したがって、親が子供に対するような保護的な愛情や、常に一定の距離が保たれている粹人の「あそび」とも異なる(見田 1967=1978 80-82)。

‘慕情’の胎盤となる距離の感覚には社会的にみて二つある。一つは大都市への人口移動にともなう「故郷-異郷」の空間的な距離の実在であり、もう一つは階級的・階層的な「身分」的な距離の実在である(見田 1967=1978 93)。後者の距離も流行歌やドラマの中には多々現れるが、本稿では空間的な距離を扱っている。戦前の都市集中期である1920年代から30年代は故郷言説が多くのメディアで展開された時代であったが、流行歌でも都市移住者たちが遠く離れた故郷を慕

い、故郷にいる恋人を想い、都市の孤独を唄う時代であった。戦後の高度経済成長期はかつてないほどの大量の人口が都市へと流れ込んだが、この時代になると一転して、富の蓄積・階層上昇の機会に恵まれた大都市にいる恋人へ、うらやましさをともなって想う「故郷に取り残された孤独」が唄われる時代へと変貌したのである。

このように見田が近代日本の心情の歴史を探るべく流行歌を分析の対象とした明治元年から昭和38年は、‘孤独’においても‘慕情’においても、ベクトルは異なるものの、都市と故郷との間の心理的往還が語られ唄われた時代であった。だが、都市と故郷という‘場所’に依拠していた‘慕情’は、日本の流行歌の宿命ともいえる〈真珠化〉の過程において、その‘場所’性を次第に消失させていったのも事実である。

「私には故郷がない」

1933年、すでに多くの新住民を迎えていた東京において、小林秀雄は「故郷を失った文學」において、列車からみる風景に対し「故郷を思い出させる風景」と、自分とはまったく異なる印象を述べる友人との違いを意識しながら、「自分には故郷がない」と述懐している（小林 1933 369）。彼は東京生まれの東京育ちである。

もちろん小林とて生地＝故郷がないわけではない。想い、語り、唄うという営為を通し構成され、多くの人々に共有された心的表象として〈故郷〉がないだけであることはいうまでもない。1914年に文部省唱歌として発表された「故郷」（高野辰之詞、岡野貞一曲）のような風景や、帰り‘たい’欲求と、帰る‘べき’規範とが合一した、強い意味性を有する、聖地としての故郷（拙稿 2009）を欠いているだけなのである。

ただ、戦前からじわじわと増えていた大都市生まれの大都市育ちの人口は、国全体の人口の急増にともない、戦後は無視できない程度の割合を占めるようになる。だが「故郷がない」一群の人々は、「故郷」を語り唄い合うグループや集団を傍観しながら、世に溢れる故郷言説やパターン化された表象としての「故郷」に知らず知らずにとらわれていた。それは翻って、語れる「故郷」を喪失していること、そして「故郷」の強い聖地性から「故郷はもたねばならないもの」と呪縛され、「故郷」を持たないという負い目を無意識に背負っていた。

ただ、「故郷を離れた孤独」には絶対的肯定としての聖地、〈故郷〉の存在があり、この‘孤独’と連動

する「都市に身を置く孤独」には仮象として否定される〈都市〉がある。この連動する二つの‘孤独’は、〈故郷〉や〈都市〉という「存在」を前提にした肯定と否定、もう少しはっきりいうなら、「ふるさとの駅を送られて」出てきた民衆の「存在」に寄りかかった「甘さ」がある。対し、「故郷がない」という‘孤独’には肯定するなり否定する「存在」はもともとから欠けており、それは「不在」と「喪失」に彩られる‘孤独’なのである。しかし、「存在」に寄りかかった「甘さ」を有する、「存在」を前提にした肯定なり否定にしる、「故郷がない」という‘孤独’を形成する「不在」と「喪失」にしる、形やベクトルこそ異なれ、どちらも‘場所’が措定された強い感情であることには違いはない。

しかし、1914年に発表された文部省唱歌「故郷」に始まり、地方から多くの人々が都市に流れ込み、大衆の心に‘都市的孤独’が形づくられた大正から昭和初期、「望郷」と‘孤独’、‘慕情’をひたすら美しく唄った数々の〈真珠化〉された曲がつくれ口ずさまれていたこと、そして巷間に流布する「故郷」言説から疎外された（と感ずる）社会層が増加していたことなどが相まって、大都市圏の変化と語りや唄いに内在する独特の作用が、人々の意識に実在した‘場所’から輪郭を曖昧にさせ意味を脱色させていった。

‘慕情’と‘孤独’の自律

「ふるさとの駅を送られて」出てきた若者たちには、見知らぬ者しかいない大都会⁸⁾で「一人一人が切り離され日々アドホックな関係を生きることの孤独」を感じながらも、「帰る故郷」、「語るべき故郷」を共有しながら唄う数々の歌があった。対し、大都市には「故郷」を共有できない層もいた。そこには「帰る＝語る故郷」はなく、ただただ「都市に身を置く孤独」のみが共有された状況が唄い込まれる。だが、資料6「アカシアの雨がやむ時」などの唄ではこの共有すら不在である。

この曲は「悲しみの真珠化の極致」と見田が語るように、おそらく彼は〈真珠化〉という発想をこの唄からえたとと思われる。ただ先に引用したように「そこには、自分の悲しみの美しさに恍惚と酔いしれている日本の青春がある」と、斜に構えたスタンスをとっている。確かに〈真珠化〉という心的作用は、口ずさむ民衆の一時の「酔い」かもしれない。ただ評価はともかく、〈真珠化〉という過程は「心の傷みを、美によって包んで対象化する」という特質上、「心が通じあわ

資料6 「アカシアの雨がやむとき」

アカシアの雨にうたれて このまま死んでしまいたい
 夜が明ける 日がのぼる 朝の光のその中で
 冷たくなった わたしを見つけて
 あの人は
 涙を流して くれるでしょうか

アカシアの雨に泣いてる 切ない胸はわかるまい
 思い出の ペンダント 白い真珠のこの肌で
 淋しく今日も あたためてるのに
 あの人は
 冷たい瞳をして 何処かへ消えた

アカシアの雨が止む時 青空さして鳩がとぶ
 むらさきの 羽の色 それはベンチの片隅で
 冷たくなった わたしのぬけがら
 あの人を

さがして遙かに 飛び立つ影よ

(西田佐知子, 水木かおる詞・
 藤原秀行曲, 1960)

資料7 「東京砂漠」

空が哭いてる 煤け汚されて ひとはやさしさを
 どこに棄ててきたの
 だけどわたしは 好きよこの都会が 肩を寄せあ
 える あなた……あなたがいる
 あなたの傍で ああ 暮らせるならば つらくは
 ないわ この東京砂漠
 あなたがいれば ああ うつむかないで 歩いて
 行ける この東京砂漠

ビルの谷間の 川は流れない ひとの波だけが
 黒く流れて行く
 あなた……あなたに めぐり逢うまでは そうよ
 この都会を 逃げていきたかった
 あなたの愛に ああ つかまりながら しあわせ
 なよ この東京砂漠
 あなたがいれば ああ あなたがいれば 陽はま
 た昇る この東京砂漠*

* (以下, リフレイン)

(内山田洋とクール・ファイブ,
 内山田洋詞・吉田 旺曲, 1976)

ないこと」がもたらす「孤独」や「慕情」のシーンが主体となる。そしてこの心的プロセスが感情の純粋化、極限化という形での単純化である限り、「望郷—慕情—孤独」という心情モチーフのセットにおいて、まず「望郷」「郷愁」が脱落する。また「都市」という側面からみても、「ベンチ」という都会の公園を示唆するフレーズだけで、この曲には「故郷」はもとより「都市」もない。しかもここに表現されている「孤独」は、都市に身を置く「孤独」と「故郷がない」という「孤独」という二相とは隔たり、単に「ひとり」という「孤独」であること、そして「孤独」の共有による連帯の契機すら失われているという意味で、二重の「孤独」なのである。そして「都市」も「故郷」もないという「場所」の喪失という点で、1960年に発表されたこの曲は高度経済成長期以降の流行歌における場所性を先取りしていたともいえる。

遠ざかる「場所」

資料7と8は、1970年代に流行った曲である。いずれの曲も都市は否定されるべき「場所」として描かれている。「東京砂漠」では不安定な「慕情」を確認し、「ふたり」の関係を手触りあるものにするため「都市」への強烈な否定は必須のものとなっている。だから「あなたがいれば 歩いていける この東京砂漠」ではなく、「ふたり」で歩くために、都市で生き抜くために、東京は「砂漠」でなければならない。また「二人の世界」でも「冷たい風の街」は、それこそ

資料8 「二人の世界」

つめたい風の街でほくは君と会った
 生きてることを空の広さを ほくは君と共に知った

二人の世界があるから だから明日にかけらんだ
 二人の世界があるから だから明日にかけらんだ

夜の闇の中でもほくは君が見える
 声をかき消す風の中でも ほくは君の声を聞く

二人の世界があるから だから強く生きるんだ
 二人の世界があるから だから強く生きるんだ*

* (以下, リフレイン)

(あおい輝彦, 山田太一詞・木下忠司曲, 1971)

「ふたり」というミニマムな暖かい世界をきわだたせる必須のアイテムである。いずれの曲も「都市=無味乾燥な、冷たい場所」と強く意味づけられる一方で、伝統的な「都市—故郷」は「都市—ふたり」という二項対立に置換され、「故郷」は剥落する。

一方、資料9と10も同じ1970年代の曲である。いずれも「望郷」「郷愁」という心情モチーフを主体とするものであり、「祭り」「せせらぎ」「小川」「緑」「野苺」「杏」「囲炉裏」「白樺」「雪どけ」「せせらぎ」「丸木橋」「山吹」「朝霧」「水車小屋」「わらべ唄」など、「故郷」の叙景をめぐる定番の言葉が羅列されている。こうしたクリッシェは、1914年の文部省唱歌を皮切りに、多くの唱歌や童謡、そして1940年に大ヒット

資料9 「ふるさと」(五木ひろし)

祭りも近いと汽笛は呼ぶが 洗いざらしのGパン
一つ
白い花咲く故郷 が 日暮れりゃ恋しくなるばかり

小川のせせらぎ 帰りの道で 妹ととりあった
赤い野苺
緑の谷間 ならかに 仔馬は集い 鳥はなく
あゝ誰にも 故郷がある 故郷がある

お嫁にゆかずに あなたのことを 待っています
と 優しい便り
隣の村では いまごろは 杏の花の まっさかり

赤いネオンの 空見上げれば 月の光が はるかに
遠い
風に吹かれりゃ しみじみと 想い出します 囲
炉裏ばた
あゝ誰にも 故郷がある 故郷がある
(五木ひろし, 山口洋子詞・平尾昌晃曲, 1973)

資料10 「北国の春」(千昌夫)

白樺 青空 南風
こぶし咲くあの丘 北国のああ北国の春
季節が都会ではわからないだと
届いたおふくろの 小さな包み
あの故郷へ 帰ろかな 帰ろかな

雪どけ せせらぎ 丸木橋
落葉松の芽がふく 北国のああ北国の春
好きだとおたがいに 言い出せないまま
別れてもう五年 あのこはどうしてる
あの故郷へ 帰ろかな 帰ろかな

山吹 朝霧 水車小屋
わらべ唄聞こえる 北国のああ北国の春
あにきもおやじ似で 無口なふたりが
たまには酒でも 飲んでるだろうか
あの故郷へ 帰ろかな 帰ろかな
(千昌夫, いではく詞・遠藤実曲, 1977)

トした「誰か故郷を想わざる」(霧島昇, 西条八十詞・古賀政男曲)などの多くの流行歌におけるものと時代が変わってもさほど変わらない。

先に引いた成田龍一は、同郷会の発行する機関誌の分析から、「同郷会における風景の描写は、厳密な意味における『風景の発見』にもとづく描写ではない。……あまりに典型的であり、固有名を交換すれば、どここの風景でもよい記述となっている。美辞麗句や決まり文句の多用は……『風景』=『故郷の風景』という概念を綴ってみせた……。『故郷』の風景が、それを描

く者の眼前に実在するのではなく、概念として書き出す=構成してみせる」(成田 1998 83)と結論づけたが、語りの世界以上に唄いの世界では、〈真珠化〉という特質上、クリッシュェはより限定されている。つまり、戦争を挟んで数十年の時を経ても見田が語った「時代の気分」はさほどの変化を見せていないということである。もちろん、こうした決まり文句や決まり切った語り口は「都市」であろうと「故郷」であろうと同じである。考え方によっては、こうしたクリッシュェや紋切り型の語り口というのは「場所」が乖離していく最初の一步でもある。なぜなら、〈真珠化〉という固定化・純粋化は、いくら‘孤独’や‘慕情’と密接に結びついているとはいえ、現実の場所がクリッシュェの中に封じ込められるという意味で‘場所’を捨象するプロセスとなるからである。

ちなみに、1960年代後半から70年代にかけては、成田がまとめた故郷言説の第三の流行期であるが、成田が総括するように本格的な消費文化の誕生・隆盛の中で「故郷」がフェードアウトしていく時代であった。だから、五木ひろし「ふるさと」にしても千昌夫「北国の春」にしてもこうした故郷言説の流行の一現象であり、同時にこれらの唄は故郷ソングとしては最後の一灯だったと考えるのが妥当だろう。

また流行歌における‘場所’は1970年代までは「ご当地ソング」という形で観光の文脈でも続いている。ただ、「ふるさと」も「北国の春」も、都市へ移り住んだ第二世代、第三世代のような都市圏生まれの都市圏育ちにとっては、1971年以来手を変え品を変えてメディアを賑わせた「Discover Japan」キャンペーンに乗った「商品としてのノスタルジア」の一環だった。そして「商品としての故郷」ばかりでなく、東京・大阪といった大都市に加え、神戸、横浜、長崎、函館といった新たな街も流行歌の世界に登場するように、高度経済成長がもたらした消費社会ではご当地ソングとして「都市」もまた旅情の対象として商品化されたが、ご当地ソングもまた80年代に入ると下火になる。「故郷」を唄う曲も演歌の世界で細々と残っているくらいにマイナー化し、商品でありながらも‘場所’と密接に関連していた‘旅’のモチーフも流行歌の中では衰退していくのである。

4. 結びにかえて

本稿はまだ端緒についたばかりに過ぎない。現代の‘場所’(有無も含め)を探るための近代日本の‘場所’

のラフスケッチである。

大正期、都市大衆に人気を博した夢二の「宵待草」しても、すでに「場所」は見出せない。ただ「場所」は単独では定立しにくい宿命をもつ。常に「慕情」や「孤独」、'あこがれ'や'漂泊感'といった他の心情モチーフとの組み合わせで流行歌に登場していた。「望郷」「郷愁」のモチーフも同様で、資料5「ふるさとのなをしをしよう」のように「故郷」のみがメインモチーフの唄は意外に少ない。もちろん、それでも人が都市へと移動を始めてからの流行歌には「故郷」が重要モチーフであったことは否めない。「身は都に、心は故郷に」という近代民衆のアイデンティティ・ポリティクスを支えた言説は、こうした「場所」との結びつきが不可欠であった。「真の私」を「故郷」に仮託し、眼前の現実たる都市に生きる自己をかりそめのものとする折合いづけや飼い慣らし、巧みに「真珠化」された唄いや、異なる故郷をもつ他者とのコミュニケーションや「つながり」のための決まり文句や固定化された語り⁹⁾には、「故郷と都市」という「場所」はどうしても必須となる。なぜなら、もしこうした「場所」が失われたとき、〈真珠化〉の土台は失われ、「真の私」も「かりそめの私」もその存立根拠を失い、無に帰してしまうからであり、「場所」というフィルターなり緩衝地帯抜きに、「自己」や「自己」を取り巻く現実にまともな直面せざるをえなくなるからである。

しかし、「民衆がみずからそれを口ずさみ（あるいは放歌し斉唱し）、能動的に参与する」唯一の大衆芸術である流行歌から「場所」は不可視化しつつある。見田が析出した「慕情」、'あきらめ・未練'、'孤独'、'閉塞感'、'郷愁'、'憧れ'、'漂泊感・無常感'といった心情モチーフは「場所」をその培養、醸成の器としてきたが、これらのモチーフは、大正期にそれまでの流行歌を形づくってきた心情モチーフの多くが衰退したように、前世紀の遺物として消失していくのだろうか。それとも「場所」ではなく新たな何かか「自己」を仮託する地平になっていくのだろうか。本稿はこうした「自己」と「場所」をめぐるプロブレマティークのためのささやかな試論である。

注

- 1) この時期の民謡ブームの内実は、従来から各地域にある土着型の民謡に加え、プロの作詞家・作曲家の手により新たに創られた新民謡も含めてのものである。もちろん新民謡の作り手は大都市在住の作家たちであり、必ずしもその土地の記憶があるとか、旅の経験が

あるというわけではない。

- 2) ここでは岩本(1994)や成田(1998)に倣い、可能性を求めて生地を離れる(それが故郷を見捨てたものでも、いつの日か帰ることを想定したもので)移動を「出郷」とし、帰る可能性が一切絶たれた移動を「(絶対的)離郷」と定義する。見田は独自に抽出した「ふるさとの駅を送られて」出て行く移動については言葉を当てていないが、本稿ではこの移動を「日本的離郷」、または見田の記述に従い「甘美な離郷」と呼んでおく。
- 3) 離郷の理由は、1974年の映画では父のハンセン氏病だが、その後のテレビ版では、精神疾患(1977年)、犯罪を犯し遍路として逃亡(1991年)、村八分により妻を見殺しにされたことによる大量の放火・殺人(2004年)、冤罪による村人からの疑惑の眼(2011年)、やむを得ず犯してしまった殺人(2019年)と時代に合わせ変化している。
- 4) ただ、視聴率の変遷をみると時代が下がるほどに低下しているのも事実である。2004年版では11話平均の視聴率は19.6%、最高視聴率26.3%であったが、2011年版では前編は16.6%、後編は13.1%、2019年版では11.1%と低下している。
- 5) 戦後、特に高度経済成長期以降は帰郷をめぐる罪責感「帰れない」というモチーフから「帰りたい」というモチーフが潜在的に忍び込む。この点は次稿に譲りたい。
- 6) もちろんこうした様式は、「孤独」という心情モチーフが登場する大正期から高度経済成長期の前半までであり、大正以前や、成田龍一が故郷言説が流行した第3の時期、1970年代以降でもない。
- 7) もっとも出郷者グループが故郷を自己の本源とする語りをまったくしないわけではない。特に成功者の場合、「故郷に錦を飾った。その源は故郷にある」といった自伝的語りをする場合もある。
- 8) 大正から昭和にかけ大都市で結成された同郷会のメンバーは、男性の名士や比較的裕福な層に限定されていた。したがって、都市の下層労働を担う村の中間層以下の若者たちは同郷会からは疎外されていた(成田1998)。
- 9) 成田も説くように、類型的な語彙、汎用的な故郷描写や風景描写は、抽象化されている分、異なる地域の出身者同士での相互確認がしやすくイメージ共有がなされやすいし、個人それぞれが自由にイメージを託しやすい(成田1998:83)。

引用文献

- 岩本由輝, 1994, 「故郷・異郷・離郷」, 『岩波講座日本通史18 近代3』, 岩波書店
 小林秀雄, 1933, 「故郷を失った文学」, 『小林秀雄全集 第2巻 Xへの手紙』, 新潮社
 松田素二, 1996, 『都市を飼い慣らす—アフリカの都市人類学』, 河出書房新社
 松本清張, 1961, 『砂の器』, 光文社(新潮文庫, 1973)
 見田宗介, 1967, 『近代日本の心情の歴史』, 講談社(文

庫版，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)，本稿では文庫版を使用
成田龍一，1998，『「故郷」という物語—都市空間の歴史学』，吉川弘文館

菅 康弘，2009，「‘場所’への愛着—語り，唄う，固着と乖離—」，『甲南大学紀要』文学編146号（2009年度），1-20頁

流行歌における心情モチーフの比率の消長 (各7年期における)

見田宗介, 1967 = 1978, 『近代日本の心情の歴史—流行歌の社会心理史—』, 講談社

	a.	b.	c.	d.	e.	f.	g.	h.	i.	j.	k.	l.	m.	n.	o.	p.	q.	r.	s.	t.	u.	
曲数	33	30	40	15	26	34	40	91	44	25	38	34	109	18	15	37	62	47	15	37	22	81
明治元年(1868)～明治7年(1874)	6.1	12.1		6.1	6.1	3.0	57.6	6.1	6.1	3.0	9.1	6.1	6.1	6.1	12.1							
明治8年(1875)～明治14年(1881)	10.0	25.0			5.0		70.0		5.0	10.0	5.0	5.0		5.0	15.0							
明治15年(1882)～明治21年(1888)	20.6	11.8	11.8	2.9	5.9	2.9	32.4	2.9	11.8	23.5	11.8	5.9		2.9	2.9				2.9			
明治22年(1889)～明治28年(1895)	19.4	11.1	13.9	2.8	8.3		19.4	25.0		25.0	16.7	5.6	2.8	2.8	2.8	2.8		2.8	5.6	5.6	5.6	5.6
明治29年(1896)～明治35年(1902)	5.3	2.6	2.6				18.4	15.8		7.9	5.3	7.9			13.2	7.9		5.3	5.3	5.3	5.3	7.9
明治36年(1903)～明治42年(1909)	18.8	28.1	12.5	28.1	9.4	21.9	15.6	3.1		6.3	3.1	15.6		3.1	21.9	21.9		15.6	3.1			18.8
明治43年(1910)～大正5年(1916)	3.4	20.7	3.4	6.9	20.7	13.8	31.0				3.4	20.7			24.1	6.9			3.4			17.2
大正6年(1917)～大正12年(1923)	9.5	19.0			19.0	23.8	19.0	4.8		4.8		19.0			9.5		9.5	9.5	4.8	4.8	4.8	23.8
大正13年(1924)～昭和5年(1930)		2.8		5.6	2.8	8.3	11.1	11.1		5.6	2.8	22.2	2.8	2.8	8.3	16.7	22.2		13.9	5.6	5.6	22.2
昭和6年(1931)～昭和12年(1937)				4.5	6.8	11.4	2.3	18.2	9.1	4.5	13.7	34.1	4.5	4.5		18.2	29.5	6.8	6.8	4.5	4.5	40.9
昭和13年(1938)～昭和19年(1944)				6.7	3.3	3.3	6.7	10.0	16.7	13.3	16.7	20.0	3.3			20.0	13.3	3.3	23.3	16.7	16.7	36.7
昭和20年(1945)～昭和26年(1951)	2.8			2.8	8.3	2.8	8.3	11.1	8.3	8.3	2.8	55.6	2.8	2.8	2.8	22.2	19.4	2.8	19.4	11.1	11.1	19.4
昭和27年(1952)～昭和33年(1958)				10.7	10.7	10.7	3.6	3.6	7.1	3.6	7.1	60.7	7.1		7.1	50.0	14.3	3.6	10.7	7.1	7.1	28.6
昭和34年(1959)～昭和38年(1963)		5.9		2.9	2.9	14.7	11.8	11.8	11.8	2.9	8.8	50.0	11.8	5.9	2.9	23.5	23.5	2.9	11.8	5.9	5.9	23.5
実数	451	30	40	15	26	34	40	91	44	25	38	34	109	18	15	37	62	47	15	37	22	81
%	6.7	8.9	3.3	3.3	5.8	7.5	8.9	20.2	9.8	5.5	8.4	7.5	24.2	4.0	3.3	8.2	13.7	10.4	3.3	8.2	4.9	18.0