



Osaka Gakuin University Repository

Title	関西フォークの思想的―考察―岡林信康とボブ・ディランの比較を通して― A Philosophically Analyzing of “Kansai Folk” Movement (1969-1971) – Under The Comparison of Nobuyasu Okabayashi and Bob Dylan –
Author(s)	森田 健司 (Kenji Morita)
Citation	大阪学院大学 経済論集 (THE OSAKA GAKUIN REVIEW OF ECONOMICS), 第 26 巻第 2 号 : 67-105
Issue Date	2012.12.31
Resource Type	ARTICLE/ 論説
Resource Version	
URL	
Right	
Additional Information	

関西フォークの思想的一考察 －岡林信康とボブ・ディランの比較を通して－

森田 健司

要 旨

1960年代の後半、日本に反体制的思想を持つフォーク・シンガーの一群が出現した。拠点が大阪や京都であったことから、彼らは関西フォークと呼ばれる。物質面では日々豊かになる日本の中で、彼らは、社会の様々な矛盾を指摘し、声なき弱者たちの代弁者として、フォーク・ソングを歌い続けた。彼らの曲は、市民運動や学生運動の中で歌われることも多かった。この関西フォーク・ムーブメントは、全日本フォーク・ジャンボリーが開催された1969年から1971年に最も大きな盛り上がりを見せたものである。

関西フォークには才気溢れる多くのミュージシャンが存在したが、本論考では、当時群を抜く人気を博していた岡林信康に焦点を当てたい。彼は「日本のボブ・ディラン」とも呼ばれ、鋭い批評眼と溢れる情念で、プロテスト・ソングの名作を数多く世に送り出した。本家ボブ・ディランや、岡林の師匠格といえる高石友也との比較も交えながら、彼の歌が社会思想的にどのような意味を持っていたのか、考察を試みたい。そして最後には、1971年以降、彼が直截的なプロテスト・ソングを作らなくなった理由と意味も、検討するつもりである。

キーワード：社会思想、ポピュラー文化、フォーク・ミュージック

JEL分類番号：N00; Z13.

1. モダン・フォークの誕生とプロテスト・ソング

戦後史において1960年代というディケイドが、他のそれらから頭一つ抜きん出た特権性を獲得していることに関しては、もはや言を俟たない。これは何も、日本に限った話ではなかろう。多くの西側諸国において、同年代は一つの画期となっている¹⁾。しかしながら、決定的敗戦を経験し、それから約15年しか経過せずして1960年代に突入した日本は、この10年間、他の、特に旧連合国とは、大いに意味合いの異なる時間を過ごしたといえるはずである。

これは、1960年代に生起した事象を幾つか並べるだけでも、納得されるころであろう。日本の1960年代を政治経済的観点から眺めてみると、1960年の新安保条約の自然成立、1961年に実質経済成長率が14.5%を記録したこと、1964年のOECD加盟、1968年にGNP 1,428億ドルで西ドイツを抜き、アメリカに次いで世界第2位になったこと、などが目に付く。大衆消費社会的観点からは、1960年には500万であったテレビ受信契約数が、1962年には1,000万を超え、その5年後の1967年には2,000万を超えたことや、1965年に大学生の数が100万人を突破したこと、1966年の人口1億人突破、1967年に自動車保有台数が1,000万台を超えたこと、辺りが重要であろう。更に、文化的観点から捉えるならば、1964年の東京オリンピック開催や海外旅行の自由化、1966年のビートルズ来日、1969年の反体制フォーク・ミュージックの流行、などが挙げられようか。もちろん、これらの出来事は相互に強く影響を与え合って生じたのであり、決して項目毎に独立したものではない。しかしなお、これを眺めるだけでも、日本の

1) 最近の歴史学や哲学、及びその周辺では、特に「1968年」という年に注目することが多い。しかし、単独の1年をクローズ・アップして、世界の変化を一律に議論することは、ジャーナリスティックな興味を掻き立てることはあっても、往々にして学問的な精緻さを犠牲にしたものとなろう。私見では、「1968年」論の多くは、同年5月10日に起こった、いわゆるパリ五月革命を、十分な説得力を持たない理由で以って、重視し過ぎている傾向があるように思われる。

1960年代があらゆる側面において、おそらく他のどの国のそれよりも激しい変転に満ちた時代であったことは、十分に解されよう。

濃厚な日本の1960年代は、当然海外の諸状況からも大いに影響を受けている。特に、上記のように日々更新される環境の下で育まれた、若者の文化や思想についてはその傾向が強いといつてよい。記憶や経験の蓄積が乏しいがために、若者にとって新規の事象は、年配者にとってのそれとは比較にならないほど重みを持つ。1960年代に、主にアメリカから次々と輸入されたライフ・スタイルは、日本の若者にとって一つの理想となり、それを追求する生き様こそが、唯一正当なものと思込ませる力を秘めていた。三浦展は、「アメリカの夢」を追い続けていた1960年代の日本について、次のように描出している。

戦後、貧しさの底にあった日本は、1950年代のアメリカという人類史上においても最も「豊かな社会」を見せつけられ、そこに、自分たちの生活からはまったく想像もつかない豊富な物資があり、やさしそうな父親と美しい母親と明るい子供たちの姿があることに愕然とした。そしてそこには、彼らが住む白い郊外の家があった²⁾。

豊かな物質に囲まれた生活への羨望は、そこで育まれた文化や思想への憧憬にも繋がる。ゆえにこそ、洗練された「白い郊外の家」で生活するアメリカの人々のファッションや趣味嗜好に至るまで、日本の若者は模倣することを希求したのであろう。1960年代後半の日本で、若者の生活におけるBGMの一つとして流行したフォーク・ミュージックも、発火点にはアメリカへの憧憬が存した。

本論考は、この1960年代の後半から1970年代初め頃に、日本で大いに聴かれ

2) 三浦展『「家族」と「幸福」の戦後史』（講談社・1999年）、p.124。

たフォーク・ミュージック、先の表現でいえば反体制フォーク・ミュージックの様態を整理、記述し、それを哲学的に考察することを試みるものである。ただし、これは音楽論ではなく、飽くまで思想論であり、より限定的には社会思想史学における試論である。よって、先にも挙げたような、当時の日本と世界の様々な状況を踏まえ、それとフォーク・ミュージックの関係を探り、またアーティスト間の影響関係なども適宜参照しつつ、根底にある精神性を捉えることを目標としたい。

まずは、当時の日本におけるフォーク・ミュージックを歴史的事実から整理したいところではあるが、その前に本場であるアメリカにおいて、当時ポピュラー音楽がどのような状況にあり、それがどのようにして生成したのか、大まかに振り返っておきたい。これを理解しておかなくては、圧倒的にアメリカン・フォークの影響下にあった日本のフォーク・ミュージックの本性を探ることは到底叶わないがゆえ、である。

19世紀の終わり頃に生まれ、戦後も長らくアメリカのポピュラー音楽シーンの中核を担っていたのは、いわゆるティン・パン・アレーのポップスである。これは、音楽的にはジャズを基礎に、ビッグ・バンドをバックにして歌い上げられた商業音楽であり、決してハード過ぎず、老若男女分け隔てなく受容されることを狙ったものであった。作詞・作曲は、当該曲のシンガーやプレイヤーによることは稀で、通常は外注である。プロフェッショナルな作詞家は、アルコールや政治に関するもの、及び過度に性的な内容を慎重に避けた上で、主に恋愛についての詞を提供した。プロフェッショナルな作曲家は、プレイヤーから切り離されているがゆえに、客観的に時代を眺め、それに合う安定したクオリティの楽曲を提供し続けた。このティン・パン・アレーのポップスと、セールの意味で拮抗することになる音楽ジャンルが、白人音楽であったカントリー&ウェスタンと、黒人音楽であったブルースを両親として、1954年に産声を上げたロックンロールである。

ロックンロールは、結果として対象年齢が絞られた、主にティーンエイジャー向けの音楽であった。若いリスナーが望むままに、ロックンロールはビートを強調したダンス音楽として成長し、ティン・パン・アレーのポップスでは禁忌とされていた内容も、躊躇いなく歌詞に取り込んでいった。ブリティッシュ・インヴェイジョンの頃からは、ロックンロールはロックと名を改め、更なる表現の自由度を獲得し始める。しかし、どれほど表現の自由を確保しようと、外すことのできない大きな制限があった。利潤第一主義こそが、それである。ロックは、ティン・パン・アレーのポップス同様、大前提として「売れる」音楽を志向していた。建前として自由が担保されていても、結果的に、アートとしては大きな足枷を嵌められていたといえよう。この限界を自覚した若者たちから大いに支持されることになるのが、フォーク・ミュージックであった。

ロックンロールがティーンエイジャーの心を捉え音楽界の主流に躍り出る一方で、商業音楽（ほぼポピュラー音楽全般）に対してアンチテーゼ的な主張をなし、自分たちこそがアメリカの良心を代表する存在だと主張する音楽シーンが存在した。それは、ニューヨークのグリニッチ・ヴィレッジ周辺に集ったフォークーたちが作り上げたフォーク・シーンであった³⁾。

ここに引いた福屋利信(1951年～)による整理は、簡にして要を得ている。商業主義が、表現的な限界に直結することを理解した若者たちの多くは、フォーク・ミュージックに自らの居場所を求め始める。売れる音楽に走る必要がないために、フォーク・ミュージックにタブーはないようにみえたからである。アメリカにおいて、ポピュラー音楽としてフォーク・ミュージックが登場するの

3) 福屋利信『ロックンロールからロックへ その文化変容の軌跡』(近代文藝社・2012年)、p.199。

は、キングストン・トリオが1958年にリリースした「トム・ドゥーリー」(“Tom Dooley”)によってであった。この「トム・ドゥーリー」以降、多くの人に単なる民謡としてしか認識されていなかったフォーク・ミュージックが、プロフェッショナルなミュージシャンの手によって次々とポピュラー音楽化され、いわゆるモダン・フォーク・ムーヴメントが起こることとなるのである。

1960年代初頭、アメリカの若者たちが注目したのは、このモダン・フォーク・ムーヴメントの中から現れた人々、具体的にはウディ・ガスリー(1912～1967年)に連なる歌手や、1950年代にウィバーズのメンバーとして活躍したピート・シーガー(1919年～)をリスペクトする、プロテスト・ソングの歌手たちであった。ガスリー直系のランブリン・ジャック・エリオット(1931年～)や、ヴィレッジ・フォークの顔役であったデイヴ・ヴァン・ロンク(1936～2002年)、新進気鋭のジョーン・バエズ(1941年～)らが、モダン・フォーク・ムーヴメントの中心となり、フェスティバルから、日々のコーヒー・ハウスのステージに至るまで、様々な時間と場所において、若者たちに「アメリカの良心」を披露した。そして、このシーンの中で頭角を現したのが、ポピュラー音楽を超えて、20世紀の世界の在り様に多大な影響を与えた、ボブ・ディラン(1941年～)である。1960年代後半の日本フォーク・ミュージックも、このディランを抜きにして語ることはできない。

日本に上陸し、生育した1960年代後半のフォーク・ミュージックの姿勢について、日本近代文学を専門とするマイケル・ボーダッシュ(1961年～)は、次のように述べる。

フォークは当初、ロカビリーであれ、「エレキ」であれ、グループ・サウンドであれ、ポピュラーなロックンロールに対立するものとしてみずからを規定した。フォーク好きの立場からすると、ロックンロールはフォークが否定する、ありとあらゆる勢力を代表していたのだ——それは商業的で、アメリ

カ的で、まがい物で、考えなしだった。一九六七年ごろ、グループ・サウンズとフォーク両方のファンでいるのは、実質的に不可能だった⁴⁾。

フォーク・ミュージックはアメリカで生まれ、アメリカを深く愛しながらも、同時にアメリカを強く批判しようとする。それが極めてアメリカ的であり、「血統」ではなく、「自由と平等」という近代的な「理念」によって支えられた国の音楽らしいといえた。後に詳述するように、1950年代の栄華に憧れた日本の若者の一部は、1960年代も後半になると大量消費文化に潜む矛盾に少しずつ気づき始める。その気分に適したのが、商業主義を否定し、表現におけるタブーを完全に払拭した、プロテスト・ソング中心のフォーク・ミュージックであった。それがまたアメリカ産であったのは、少しばかり皮肉なものではある⁵⁾。

2. 岡林信康と関西フォーク・ムーヴメント

1960年代後半の日本フォーク・シーンを眺めたとき、一人の圧倒的な存在感を持ったアーティストが目に入る。いわゆる関西フォークの牽引者となった、岡林信康(1946年～)である。彼は当時、「フォークの神様」や「フォークの教祖」、そして「日本のボブ・ディラン」と呼ばれたが、これらの異名は決して大袈裟ではない。その理由を明らかにするために、まずは、岡林信康の半生と、関西フォークとの関係を概観してみたい⁶⁾。

4) Michael Bourdahs, *Sayonara Amerika, Sayonara Nippon: A Geopolitical Prehistory of J-POP*, Columbia University Press, 2012. マイケル・ボータッシュ『さよならアメリカ、さよならニッポン 戦後、日本人はどのようにして独自のポピュラー音楽を成立させたか』(白夜書房・2012年)、p. 226。

5) この点に関しては、後にみるように、関西フォークのアーティストの一部は極めて自覚的であった。

6) 岡林信康の人生を記述するに際しては、主に次の三書を参考とした。岡林信康『岡林、信康を語る』(ディスクユニオン・2011年)、『岡林信康読本』(音楽出版社・2010年)、岡林信康『伝説 岡林信康 増補改訂新装版』(白夜書房・2009年)。

第二次大戦が終結した翌年の、昭和21年7月22日、岡林は滋賀県の近江八幡市で誕生した。父親は、元々新潟で農業をしていたが、滋賀に移り住み、岡林が誕生する頃には牧師として生活していた。実家であるプロテスタント教会で育ち、ウィリアム・メレル・ヴォーリズ(1880～1964年)の設計したミッション・スクールに通っていた彼は、幼少時より「赤線をいっぱい引いて⁷⁾」聖書を読んでいたという。聖書同様、教会音楽にも親しんでおり、当時の平均的日本人とは相当掛け離れた環境で育ったことが窺える。本人も、当時の自分を思い返して、こう発言している。

そういう中で賛美歌で育って、近江兄弟社、ヴォーリズの視点で日本を見るという育ち方をした。言わば俺はアメリカ人なわけ。バックにはヴォーリズがいる。町の人と接するとき、俺は外国人として接してたような気がするな⁸⁾。

岡林が初めてギターを手にしたのは、大学浪人をしていた頃というから、おそらく1963年か1964年頃であろう。当初は、加山雄三(1937年～)などの曲を真似て弾いていたが、本格的にギターに没入するのは、彼の実質的師匠となる高石友也⁹⁾(1941年～)を生で観てからである。なお、高石の初ステージは1966年9月であり、岡林が生で観た高石のコンサートは、同年か、あるいは翌年の早い段階だと推察される。高石は、日本で初めてプロテスト・ソング中心のフォーク・ミュージックを歌ったアーティストであり、彼以前に、意識的に社会的メッセージを歌詞に込めて歌うフォーク・ミュージシャンはいなかった。岡林は、高石のプロテスト・ソングに相当な衝撃を受け、それ以降、曲作りにも精を出し始める。また、当時の高石が立教大学の学生で、かつ釜ヶ崎で肉体労働

7) 前掲『岡林、信康を語る』、p.16。

8) 同書、p.22。

9) 現在のアーティスト名表記は、「高石ともや」である。

に勤んでいたことを知り、同志社大学に籍を置き、頻繁に東京の山谷に行きつつ、過酷な労働に身を投じていた自分と共通するものを感じ取ったという。岡林のミュージシャンとしての出発点に、高石という孤高の存在があったことは、間違いないだろう。

なお、当時は高石のようなフォーク・ミュージックの他に、カレッジ・フォークなどと呼ばれた、主に恋愛の曲中心で、メロディを第一義としたフォーク・ミュージックも存在した。こちらは、主に東京を拠点としていたようである。このカレッジ・フォークの最初のヒットが、マイク眞木の「バラが咲いた」（1966年4月5日リリース）であった。浜口庫之助（1917～1990年）の筆によるこの曲は、親しみやすいメロディと『星の王子さま』から着想を得た優しい歌詞で大ヒットを記録したが、アメリカのプロテスト・ソングの精神を受け継いだ高石らのフォーク・ミュージックとは、アコースティック・ギターの弾き語りを中心としていた点以外、殆ど共通するものが見当たらないものである。

このカレッジ・フォークと、高石らのフォーク、すなわち後に関西フォークと呼ばれるようになるものとの違いについては、1969年3月に高石や岡林が出演したイベント「フォークのつどい」を観た、一高校生の回想が明確に説明してくれる。

この時、「今までオレのやってたのはフォークじゃあない！」と、今までの気持ちにハッキリ踏ん切りがついた。それまでやってきたものは、確かにメロディがよくて歌声がきれい、ハーモニーが巧みである、というところは確かにあったが、詞が直接何かを訴えてくるなどということはまずありえなかった。唄をなぞるそうした楽しさはあったにしても、そこに何かが欠けていた。その欠けていたものが、自分の気持ちを素直に唄に乗せて伝えるということだったのである¹⁰⁾。

10) なぎら健彦『日本フォーク私的大全』（筑摩書房・1999年）、p. 25。

この言葉の主は、後にフォーク・ミュージシャンとして名を上げる、なぎら健壺(1952年～)である。当時の彼は、カレッジ・フォーク的ニュアンスの強い音楽に熱中していたという。岡林は、高石との出会い以前にフォーク・ミュージックにのめり込んだ経験がなかったが、既にカレッジ・フォークに造詣の深かったなぎらからしても、高石スタイルの関西フォークは驚き以外何物でもなかったということであろう。そして、なぎらの言葉からは、関西フォークの最大の魅力とは、「自分の気持ちを素直に唄に乗せて伝える」ことにあり、音楽的なクオリティ以上に、メッセージ性が重視されていたことが解される。

もちろん、これは単純に詞が曲に優先されるということではない。詞を曲に乗せた際に、自分の気持ちを発露したそれを聴衆に届けることが、作曲の上、そして演奏の上でも、何より意識されていたということである。自身の発信したメッセージが、聴衆に元の意味のままに、到達するという保証はどこにもない。しかし、そのようなコミュニケーションの困難さを十分考慮するにしても、メッセージの発信と伝達を強く意識した音楽と、それを余り考えない音楽とでは、聴衆の受ける印象は決定的に違ったものとなる。

2008年のインタビューで、高石は「フォークと、ニューミュージックの違い」を問われて、次のように答えているが、これは彼が創始した関西フォークの特徴を極めて短く表現した言葉として、秀逸である。

叙事詩と叙情詩の違いです。僕らは叙事詩が歌える、つまり社会的なことが歌えるというのでフォークを始めました。ボブ・ディランがアメリカの歴史を語り、社会の矛盾を淡々と歌ったように¹¹⁾。

実際に社会で起きた出来事を歌えるフォーク・ミュージックに、岡林は惹か

11) 毎日新聞社編『1968年に日本と世界で起こったこと』(毎日新聞社・2009年)、p.155。

れ、それをを探究し、1967年11月、高石の前座として初めてのステージに上がったのである。会場は、滋賀県草津市のキリスト教会礼拝堂であった¹²⁾。この時点の岡林は、もちろんのこと、まだ音楽で生活していた訳ではない。彼が事務所所属になるのは、翌年の3月に「あんぐら音楽祭」に出演し、それに対してメディアが極めて高い評価を下しての後のことである。

ステージでは関西、東京問わず、大喝采を浴びていた岡林は、1968年5月にレコード・デビューすることが決まる。レコード会社は、メジャーのビクターである。デビュー・シングルは、A面に「くそくらえ節」、B面に「山谷ブルース」を収録するもので、話が進められていた。しかし、その途中で「くそくらえ節」のタイトルが不適切と判断され、「ほんじゃまあおじゃまします」とタイトルが変更される。そして更に、発売の直前になって、歌の内容自体が問題であるとされ、発売自体が中止に追い込まれてしまうのである。ミュージシャン岡林の受難は、ここから始まった。なお、「くそくらえ節」はコミカルなプロテスト・ソングであり、10番まである歌詞では、順番に「学校の先生、まじめなおやじさん、会社の社長はん、政治家のシェンシェイ、聖なる宗教家、政府のお偉方、ソ連のお偉方、アメリカのお偉方、自衛隊のお偉方、右翼の親玉」が批判の対象にされている。

岡林がようやく初のレコードをリリースするのが、先の発売中止から4ヶ月後の1968年9月のこと。A面に「山谷ブルース」、B面に「友よ」を収録したシングルであった。その後、高石音楽事務所を親会社とするURC（アングラ・レコード・クラブ）に移籍し、1stフルレンス・アルバム『私を断罪せよ』（1969年8月1日リリース）を発表する。URCは、岡林やフォーク・クルセダーズのように、メジャーでレコードを発売中止とされたミュージシャンも集う、日本初のインディ・レーベルとなった。『私を断罪せよ』は、フィデル・

12) 前掲『岡林、信康を語る』、pp.26-27。

カストロ(1926年～)が法廷で放った有名なフレーズ、「私を断罪せよ。それは問題ではない。歴史はわたしに無罪を宣告するだろう」から採られている¹³⁾。このアルバムは、同じ1969年に創刊された日本初の本格的ポピュラー音楽評論誌『ニューミュージック・マガジン』において、「第一回日本のロック賞金賞」に輝くこととなる。

外部からは、ミュージシャンとしての活動が順風満帆と思われた同年9月、岡林は既に決まっていた3ヶ月分のスケジュールを投げ捨てて、蒸発してしまう。その理由は、彼がコンサート回りで受けた、極度のストレスにあった。岡林は、当時のフォーク・ムーヴメントと、コンサート会場に関して、次のように説明している。

当時関西のフォーク・ムーヴメントを支えていた人たちって、左翼がかった人が多くてね。政治意識に目覚めたキリスト教会の牧師さんとか、大学教授とか文化人とか、労働組合の活動家とか、そういった人たちに支えられていたんだ。歌う場所も主に労音っていう、いわば左翼政党の下部組織の鑑賞団体。今は衰退したけど、あの頃はどの町にもひとつずつ労音があってね。その労音をまわっていくのがコンサート活動のメイン¹⁴⁾。

岡林は、労音でのライブ終了後、決まって主催者が旅館にまでやって来たこと、彼らによって深夜まで討論会が繰り広げられたことを、苦々しく回想している¹⁵⁾。そして同年末、師匠同然であった高石も、音楽活動の休止を宣言するのである。高石本人は、フォーク・ミュージックまでもが商業主義に墮してしまっただから、とその理由を説明する。

13) 同書、pp. 34-35。

14) 同書、p. 36。

15) 同書、p. 37。

六〇年代後半は個人で歌を作って世界と切り結ぶことができた、まれな時代でした。その後はみんな売れなきゃいけないからレコード会社という企業、組織に走った。呼び名もニューミュージックに変わり、ヒットソングを歌うようになりました。自分らしく歌えたら、それだけでいいという価値観は六九年で終わり¹⁶⁾。

失踪騒ぎによって結果的に労音と縁が切れた岡林は、1st 当時からあったロック志向をより一層強め、はっぴいえんどを率いた新機軸の2nd『見るまゑに跳べ』を1970年6月に、ややレイド・バックした雰囲気が出た歌詞内容にもよく合う、柳田ヒログループをバックに付けた3rd『俺らいちぬけた』を1971年8月にリリースする。岡林が関西フォークと縁があったのは、この3rd までといてよい。それは、音楽と環境、両面からの話である。

1971年には、関西フォークの一大行事であった全日本フォーク・ジャンボリーが終了し、関西フォークのみならず、日本のフォーク・ミュージック全体が、かつてとは違うものへと大きく変質しようとしていた。歴史学的に表現するならば、日本のフォークにとっての1960年代は、1969年ではなく、1971年に終了したとできようか。関西フォークは、明らかに日本の1960年代後半という、特殊な状況の下で一大ブームとなったものであり、これが規定した反体制フォーク・ミュージックは、1971年を以って、日本から殆ど姿を消すのである。それに歩調を合わせるように、岡林は同年、再び音楽の世界から姿を消し、今度は本格的に農村に移住してしまうのであった¹⁷⁾。

16) 前掲『1968年に日本と世界で起こったこと』、pp. 154-155。

17) 1973年にソニーから4th『金色のライオン』をリリースするが、暫くの間、ライブをはじめ、人前に入る仕事は殆ど行わなくなる。

3. 「日本のボブ・ディラン」とボブ・ディラン

1960年代の後半から1970年代初頭に至るまで、圧倒的な存在感を発揮した関西フォークは、既に触れたように、アメリカのモダン・フォーク・ムーブメントの中でも、プロテスト・ソングを中心に歌うミュージシャンたちに刺激を受けて姿を成した。そして、そういったミュージシャンの中でも、最も大きな影響力を発揮したのが、誰あろうボブ・ディランである。本国のモダン・フォーク・シーンにおいても、ディランの登場は一つの事件であった。ただし、その事件は、彼のプロ・デビューと同時に起きたものではない。ディランが本当の意味で「登場」するのは、2nd『フリーホイーリン・ボブ・ディラン』（“The Freewheelin’ Bob Dylan”・1963年5月27日リリース）を世に問うたときなのである。

ディランの2ndが真に衝撃的であったのは、何よりもまずそのメッセージ性の高さのためである。同時代の様々な社会問題を取り上げ、それらの核心を聴衆に知らしめ、そして各々の頭で考えさせる。1962年発表の1stアルバムにはみられなかった、プロテスト精神を詰め込んだ曲群に、アメリカのフォーク・シーンは熱狂するのであった。しかし、彼の曲は彼自身によって広められたというよりも、他の多くのミュージシャンたちがカバーすることによって、それが達成されたと考えてよかろう¹⁸⁾。

セールスを考慮してのことか、日本でディラン本人のレコードが発売されるのは、決して早いものではなかった。かつては岡林信康と同じURCに所属し、今はディランの訳詞家としても知られるフォーク・ミュージシャンの中川五郎（1949年～）は、当時のことについて次のように証言している。

18) 評論家やミュージシャンからは絶大な評価を受けた『フリーホイーリン・ボブ・ディラン』であるが、チャート・アクションでは、全米22位、全英11位が最高であった。

ボブ・ディランが紹介されるのが、日本ではすごくいびつな感じだったというか。今でこそデビュー・アルバムから順番に迎えられるし、そういうふうには聴けるんだけど、当時、日本盤は途中から出たんですね。僕が初めて手に入れたボブ・ディランのアルバムも、たぶん『プリンギング・イット・オール・バック・ホーム』と『タイムズ・ゼイ・アー・ア・チェンジン』を混ぜたようなもので¹⁹⁾。

ここで言及されているのは、おそらく1965年12月か、1966年3月に発売された日本編集盤のことであろう。当時の日本は、誰でも輸入盤を容易に入手できる状況になく、レコードの日本発売は、極めて大きな意味を持っていた。

ディランの単独のLPに関しては、1965年12月発売の『ボブ・ディラン』²⁰⁾が初の日本盤となるものであり、本国アメリカとは違い、相当長い間ディランの音源は入手が難しかったことが窺える。なお、アルバムではなく曲単位で見ると、ディランの曲が初めて日本で発売されたのは、1964年4月である。オムニバス盤『オールスター・フーテナニー』に、たった一曲ではあるが、彼の「風に吹かれて」(“Blowin’ in the Wind”)が収録されたのであった。この時点で、ディランは3rd『時代は変る』(“The Times They Are A-Changin’”・1964年2月10日リリース)まで発表しており、米日の「ディラン時差」は相当開いていたことがわかる。

上のような状況を知るならば、ディランに強い影響を受けた関西フォークが、1966年以降に始動した理由が解されよう。ムーヴメントが生起するためには、アーティストの登場のみならず、受け手たる聴衆の成熟も必要条件となる。もちろん、ムーヴメントの背景には、後に詳述するように、音楽的なもの以外の

19) 『レコードコレクターズ 2012年10月号』(ミュージックマガジン・2012年)、p.71。

20) ディランの1stと同名であるが、内容は全く異なる日本独自の編集盤である。なお、ジャケットは3rdアルバムのものを流用している。

要素も必要となる。しかし、関西フォークが成立するには、何といても、ディランを聴いている人々の存在が必須であった。初期の岡林信康が、「日本のボブ・ディラン」と呼び讃えられたことは、1967～1968年頃には日本でディランの名が十分に知れ渡っており、かつ彼の音楽の性質が解されていたことを証明するものであろう。

ちなみに、「日本のボブ・ディラン」岡林が、ディラン本人の音楽に直接触れたのは、意外に遅い。岡林本人によると、それは彼が音楽活動を始めた後だという。その記憶が正しければ、1967年11月以降ということになる。

ディランのことはまったく知らなかったけど、友達がボブ・ディランっていう歌手がいて、反戦運動の旗手みたいに、シンボルみたいにさせられたけど、ロックに変わって、プーイング浴びて、苦労したんだっていう話をしてくれた。それで、どこかのコンサートで俺がノーギャラで歌ってやったとき、ギャラの変わりにディランの『グレートテスト・ヒッツ』、あれをくれた²¹⁾。

次に掲げる「表1：米日フォーク年表」は、ディランと関西フォークを比較対照するために作成したものである。基本的に、個々のアーティストによるデビュー盤とフルレンス・アルバム、及び重要と思われるイベントなどを中心にまとめている。関西フォークの項目には、高石と岡林に加え、関西フォークの重要アーティスト、フォーク・クルセダーズ、五つの赤い風船、高田渡(1949～2005年)、遠藤賢司(1947年～)、中川五郎らの作品に関しても、デビュー盤とフルレンス・アルバム、そして歴史的に重要な作品を記載しておいた。

21) 前掲『岡林、信康を語る』、p. 35。

【表1：米日フォーク年表²²⁾】

	ボブ・ディラン関連	関西（及び日本）フォーク関連
1962	3月 『ボブ・ディラン』（1st）	
1963	5月 『フリーホイーリン・ボブ・ディラン』（2nd） 7月 ニューポート・フォーク・フェスティヴァルに参加 8月 ワシントン大行進	10月 ビート・シーガー来日
1964	2月 『時代は変わる』（3rd） 7月 ニューポート・フォーク・フェスティヴァルに参加 8月 『アナザー・サイド・オブ・ボブ・ディラン』（4th）	4月 『オールスター・フーテナニー』（ディラン「風に吹かれて」収録） 6月 PPM（ピーター・ポール＆マリー）来日
1965	3月 『プリンギング・イット・オール・バック・ホーム』（5th） 7月 ニューポート・フォーク・フェスティヴァルに参加（エレキ化で騒動に） 8月 『追憶のハイウェイ61』（6th）	8月 フォーク・クルセダーズ結成 12月 『ボブ・ディラン』（日本編集盤）
1966	5月 『ブロード・オン・ブロード』（7th） 7月 バイク事故	3月 『ボブ・ディラン Vol.2』（日本編集盤） 4月 マイク眞木「バラが咲いた」 9月 高石友也初ステージ 12月 高石友也「かごの鳥のブルース」
1967	3月 『グレイテスト・ヒット』 12月 『ジョン・ウェズリー・ハーディング』（8th）	1月 PPM／ジョーン・バエズ来日 5月 アーロ・ガスリー来日 5月 ニューポート・フォーク・フェスティヴァル・イン・ジャパン 7月 第1回関西フォークキャンプ

22) 本年表作成に当たっては、主に次の書籍を参考にした。黒沢進『日本フォーク紀 コンプリート』（シンコーミュージック・2009年）、前掲『日本フォーク私的大全』、『レコード・コレクターズ増刊 ボブ・ディラン・ディスク・ガイド』（株式会社ミュージック・マガジン・2010年）。

		<p>8月 高石友也『想い出の赤いヤッケ』(1st)</p> <p>10月 ビート・シーガー来日</p> <p>10月 フォーク・クルセダーズ『ハレンチ』</p> <p>11月 第2回関西フォークキャンプ</p> <p>11月 岡林信康初ステージ</p> <p>12月 ザ・フォーク・クルセダーズ「帰って来たヨッパライ」</p>
1968		<p>1月 第1回フォーク・スクール</p> <p>2月 第2回フォーク・スクール(岡林信康が初参加)</p> <p>3月 あんぐら音楽会</p> <p>5月 高石友也『受験生ブルース』(2nd)</p> <p>5月 岡林信康「ほんじゃまあおじゃまします」発売中止</p> <p>7月 フォーク・クルセダーズ『紀元貳阡年』</p> <p>8月 第3回関西フォークキャンプ(岡林信康が初参加)</p> <p>9月 岡林信康「山谷ブルース」</p> <p>10月 フォーク・クルセダーズ解散</p>
1969	<p>4月 『ナッシュヴィル・スカイライン』(9th)</p> <p>8月 ウッドストック・フェスティバル開催(ディラン不参加)</p>	<p>1月 遠藤賢司「ほんとかよ」</p> <p>2月 ベ平連「フォーク・ゲリラ」集会を開始(新宿駅西口地下)</p> <p>2月 『高田渡／五つの赤い風船』</p> <p>3月～4月 あんぐら音楽祭</p> <p>4月 『ニューミュージック・マガジン』創刊</p> <p>4月 『六文銭／中川五郎』</p> <p>4月 高田渡「大ダイジェスト版 三億円強奪事件の唄」</p> <p>5月 高石友也『坊や大きくならないで』(3rd)</p> <p>6月 『休みの国／岡林信康リサイタル』</p> <p>8月 岡林信康『わたしを断罪せよ』(1st)</p>

		8月 五つの赤い風船『おとぎばなし』 8月 名古屋フォークキャンプ 8月 第1回全日本フォーク・ジャンボリー 8月 第4回関西フォークキャンプ 9月 岡林信康が失踪（翌年4月復帰） 10月 高田渡『汽車が田舎を通るそのとき』 11月 中川五郎『終り はじまる』 12月 高石ともや音楽活動一時休止
1970	6月 『セルフ・ポートレート』（10th） 6月 プリンストン大学から名誉博士号 10月 『新しい夜明け』（11th） 11月 著作『タランチュラ』	2月 五つの赤い風船『巫OLK脱出計画』 4月 遠藤賢司『niyago』 6月 岡林信康『見るまえに跳べ』（2nd） 7月 岡林信康『岡林信康の世界』 8月 第2回全日本フォーク・ジャンボリー 8月 第5回関西フォークキャンプ
1971	11月 『グレイテスト・ヒット第2集』	2月 岡林信康『岡林信康コンサート』 6月 岡林信康『岡林信康の世界 第2集』 6月 高田渡『ごあいさつ』 7月 五つの赤い風船『New Sky』 7月 五つの赤い風船『Flight』 8月 岡林信康『俺らいちぬけた』（3rd） 8月 第3回全日本フォーク・ジャンボリー 11月 遠藤賢司『満足できるかな』 11月 岡林信康『岡林信康自作自演コンサート 狂い咲き』

高石の1st『思い出の赤いヤッケ』（1967年8月15日リリース）が関西フォークのアルバムとしては最も早い時期に発表されたものであり、同じく1967年に出たフォーク・クルセダーズの1stは、飽くまで自主制作盤で、広く流通した

ものではない。しかし、ここに収録されていた「帰ってきたヨッパライ」と「イムジン河」が関西のラジオで繰り返しプレイされ、これによって彼らのプロ・デビューが実現し、関西フォークの知名度が高まったことは、日本ポピュラー音楽史の常識となっている。ヒット・メーカーのフォーク・クルセダーズを抱え込んだURCは、徐々に関西に集結し始めていた、尖ったフォーク・ミュージシャンと次々に契約を交わし、関西フォークの牙城となっていくのである。

このムーヴメントの中で姿を現した岡林は、先にも述べた通り、関西フォークを飛び越えて、「フォークの神様」とまで呼ばれることになる。では、数多いフォーク・ミュージシャンたちの中で、なぜ岡林はその他を圧倒する存在となり得たのであろうか。その秘密の一端を知るために、彼の1stアルバムの歌詞内容を検証してみたい。比較対象となるのは、ディランがプロテスト・ソングに目覚めた2nd、そして高石の1stである。

【表2：歌詞の内容比較1（ディラン2nd・岡林1st・高石1st）】

	ボブ・ディラン	岡林信康	高石友也
社会変革	1 (7.6%)	3 (30%)	2 (15.3%)
自由	1 (7.6%)	1 (10%)	1 (7.6%)
戦争・核兵器	4 (30.7%)	2 (20%)	4 (30.7%)
差別	3 (23.0%)	1 (10%)	0 (0%)
労働・貧困	0 (0%)	4 (40%)	3 (23.0%)
恋愛	4 (30.7%)	1 (10%)	4 (30.7%)
自然・望郷	0 (0%)	0 (0%)	1 (7.6%)
オリジナル曲	11 (84.6%)	6 (60%)	0 (0%)
収録曲	13 (100%)	10 (100%)	13 (100%)

上の「表2：歌詞の内容比較1（ディラン2nd・岡林1st・高石1st）」は、彼らのアルバムに収録されている曲の中で、「社会変革」、「自由」、「戦争・核兵器」、「差別」、「労働・貧困」、「恋愛」、「自然・望郷」の7つのテーマに該当する歌詞を持つものを数え、その比率を調べたものである。加えて、完全自作曲の数も掲載しておいた。

歌詞の中に上記テーマに該当する箇所があるか否かは、可能な限り字義通り、表面的に眺めた上で判断した。難解なダブル・ミーニングを理解したり、過度の深読みをしたりしなければ、当該のテーマを持つと判じられない楽曲は、基本的にカウントしていない。また、一曲内において、上記項目の複数に該当するものは、重複して数えている²³⁾。7つのテーマに関しては、上記3アーティスト、及び同時代の類似アーティストの歌詞を眺めた上で、頻出していたものを選んだ。完全に主観を排除し切ったものとはならないが、この比較対照の作業によって明らかになることは大きいと思われる。

以上のことを踏まえた上で、先の表をみてみたい。ディランの2ndにおいては、意外と思われるかも知れないが、「社会変革」を直接取り扱った曲は、冒頭の「風に吹かれて」一曲のみである。この曲は、9つの社会問題を取り上げ、その解決時期を問い掛けつつも、結局はそれを確かに知り得ることはできないとするものであるが、そういった問題の「解決時期」、つまり、「変革時期」を語るものであるため、明らかに「社会変革」に関して歌ったものといえる。他のプロテスト・ソングは、「戦争の親玉」（“Masters of War”）のように、戦争を手引きする権力者たちを非難するものや、「オックスフォード・タウン」（“Oxford Town”）のように、人種差別に関する事件を歌っているものであり、「社会変革」を抽象的かつ、直接的に訴えるものはない。

23) 例えば、ディランの「風に吹かれて」は、「社会変革」、「自由」、「戦争・核兵器」、「差別」の四項目に該当する。

これに対し、岡林の1stは、「今日をこえて」、「それで自由になったのかい」、「友よ」の3曲が、「社会変革」について歌っており、収録曲の実に30%から、この内容がみてとれる。例えば、「それで自由になったのかい」では、「俺達が欲しいのは」「新しい世界」と、明確に「社会変革」を歌っている。「夜明けが近い」と歌う「友よ」は、「社会変革」の時期が間近であると主張するものであった。そして、この「社会変革」を歌う曲は、別の表現をすれば、「良心ある」人々の連帯を促すものであり、結果として市民運動や学生運動の「テーマ・ソング」になり得るのである。

事実、岡林の「友よ」は、1969年2月から始まった、ベ平連（ベトナムに平和を！市民連合）による「フォーク・ゲリラ」集会でも歌われたという²⁴⁾。同じように、ディランの「風に吹かれて」が、1963年8月のワシントン大行進でデモ隊に歌われたことは、余りにも有名なエピソードであろう。ただし、共に「社会変革」をテーマに持つ歌とはいえ、この二曲はかなり性質が違う。例えば、「友よ」における友と、「風に吹かれて」に現れる友は、同じ友でも全く意味が異なっている。前者は、懸案の社会問題が解決され、新しい世界が訪れるとき、すなわち「夜明け」が近いものであると「励まされる友」であり、後者は、9つの社会問題の解決時期が一体いつになるかわからない、すなわち、風に舞うものだという「頼りない答えを告げられる友」である。「良心ある」人々の連帯を促す作用が強いのは、圧倒的に前者であろう。

また、ディランの2ndには「労働・貧困」を描いた曲はないが、岡林の1stには4曲も収録されている。これにカウントしたのは、移動労働者を歌った「ランプリング・ボーイ」、出稼ぎに行った父親を想う娘の気持ちを綴った「お父帰れや」、そして肉体労働者の鎮魂歌ともいべき岡林の代表曲「山谷ブルース」、1960年代後半の消費文化を皮肉った「それで自由になったのかい」

24) 前掲『日本フォーク私的大全』、p. 308。

である。収録曲10曲中、4曲が「労働・貧困」に関する歌であったことが、岡林周辺に「左翼がかった人」を集わせる原因になったともいえよう。「左翼がかった人」とは、単純に社会主義者や共産主義者のみを指すものではない。岡林のいう「新しい世界」を、自らの力で以って築き上げようとする人間理性の信奉者、ハイエクの用語を借りれば「設計主義者」全般を指す。なお、後にみるように、1960年代に市民運動や学生運動が高まり、そして1970年代以降それらが退潮したことで、核家族化が進展し、団地やニュータウンの造成ブームが起きたこととは、深いところで関連を持っているように思われる。

「差別」の項目に関しては、ディランの23%が、岡林の10%を倍以上、上回っているが、ここで描かれている「差別」は、米日の文化的土壌の違いを反映して、大きく異なるものとなっている。ディランは専ら人種差別に関して歌い、岡林は部落差別を取り上げている。日本のポピュラー音楽史で最大の放送禁止歌（正しくは、要注意歌謡曲²⁵⁾ともいわれる「手紙」は、岡林自身によると「部落問題研究所発行の『わたしゃそれでも生きてきた』という本に収められていた中島一子さんの遺書から作詞し曲をつけた」²⁶⁾ものである。彼は、アルバムには収録されていないものの、代表曲の一つとされる「チューリップのアップリケ」（1969年3月リリース）でも、同和問題に触れている。このことを知るだけでも、岡林が単にディランをコピーしたアーティストではなかったことが理解できよう。

最後に、関西フォークの内部における比較も短く考察しておきたい。岡林、高石ともに重点を置いていたと思われるのが、「戦争・核兵器」の問題である。一部であっても、これを歌った曲が、岡林の1stには「モズが枯れ木で」と「戦争の親玉」（ディランのカヴァー）の2曲、高石の1stには「冷たい雨」、

25) 詳細は、森達也『放送禁止歌』（光文社・2003年）を参照。

26) 岡林信康『私を断罪せよ』LP（URC・1969年）ジャケット記載の本人解説。

「死んだ女の子」、「死んだ男の残したものは」の3曲が収録されている。ベトナム反戦運動の高まりも受けてのものと思われるが、それに加えて、当時の日本にまだ敗戦の記憶が濃厚に残存していたことが、彼ら二人に「戦争・核兵器」を取り上げさせる原因となったとも想像できる。ディランの「戦争の親玉」は、既にみたように戦争を企てる権力者たちを非難するものだが、岡林、高石の他の4曲は、いずれも焦点が「傷付いた人々」に定められている²⁷⁾。

岡林と高石の差異で注目しておきたいのは、高石には「自然・望郷」をテーマとした曲があり、岡林にはそれが存しないことである。たった1曲ではあるが、この「思い出の赤いヤッケ」は、アルバム冒頭に置かれたタイトル曲であり、それが高石の作品のトーンを決定してしまっている。高石は、自らの故郷である北海道の地を連想させる歌詞を持つ曲を初めに据えたことで、アルバム全体にプライベート感を塗り込んでしまったのであった²⁸⁾。それに対し、岡林は、敢えて自身の個人的歴史を作品に投影せず、それによって、当時の若者たちが抵抗なく共有できる歌集に仕上げている。高石ではなく、岡林が関西フォークの圧倒的カリスマになり得た秘密は、ここにも見付けることができよう。

4. 岡林のプロテスト・ソングとその信奉者

高石友也は、疑念を入れる余地もなく、関西フォーク、つまり社会問題を中心的な題材としたフォークを、日本で創始した人物と断言してよい。しかし、これは必ずしも一般的に認知されていないが、彼の持ち歌の中で、オリジナル曲は驚くほど少ない。1stに関しては、彼のオリジナル曲は、たったの1曲も

27) ただし、「戦争の親玉」を含め、ここに挙げた岡林、高石の5曲は、全てカバー曲である。

28) ちなみに、「思い出の赤いヤッケ」のメインとなる内容は、「恋愛」(失恋)であるが、それに北の地の思い出が緊密に絡められ、「自然・望郷」の歌ともなっている。

収録されていないのである。ボブ・ディランに影響を受けた関西フォークのミュージシャンたちが、多くの場合、自作自演に拘りをみせたことを思うと、これは極めて意外と受け取られる事実であろう。なお、岡林信康の1stでは、オリジナル曲の割合が60%あった。こういった条件からも、岡林に高石以上の若者の支持が集まった理由が窺える。

しかし、大きな支持を集めたという理由で以って、高石が岡林にアーティストとして劣っていたと結論付けることはできない。過去の曲の発見や選定、及び引用という行為が重要視されるフォーク・ミュージックの本性を深く知るならば、自作曲が少ないことが、すなわちアーティストとしての力量の低さを意味しないことは、すぐに了解できるはずである。ただし、自身が発したいメッセージの総量は、明らかに岡林の方が多かったといわなくてはならない。

彼ら二人と同じ時期から活動を始め、初期には「自衛隊に入ろう」などのトピカル・ソングで注目された高田渡は、1960年代後半の日本フォーク・ミュージックに関して、このような回想を残している。

当時、日本で流行っていたフォークソングは、岡林信康や高石友也の歌に代表されるように、自分の言い分をストレートに表現する反権力の歌、いわゆるプロテストソングがほとんどであった。しかし僕の歌は、反権力という点で根っこは同じでも、主義主張を正面からぶつけるのではなく、遠回しに表現するタイプのものが多かった²⁹⁾。

おそらく、当時の若者たちも、高田と同じような印象で岡林と高石をみていたことであろう。つまり、二人とも、オリジナルか否かに拘わらず、持ち歌の歌詞は似たような性格のものだと思われていたのではないかと、ということであ

29) 高田渡『バーボン・ストリート・ブルース』（筑摩書房・2008年）、p.19。

る。しかし、よくよく調べてみると、二者には大きな違いが見付かる。彼らはともに、全盛期に出したアルバムの数は3枚であるが、岡林はアルバムによって歌詞の性質が変化し、高石にはそれが殆どないことである。岡林は、初めの2枚でプロテスト・シンガーの側面を強力に打ち出すが、全日本フォーク・ジャンボリーが終了する1971年にリリースした3rdでは、尖った社会的メッセージを引っ込めてしまう。これはボブ・ディランの軌跡にも近いもので、ディランはわかりやすいプロテスト・ソングを作ることを3rdで止めて、岡林同様、次のアルバムでは社会問題を取り上げる仕事を放棄しているのである。

このことを確認するためにも、ディランと岡林のプロテスト期のアルバム2枚、高石の3枚に収録された曲の歌詞を、先ほどと同じくテーマ毎にカウントしてみた。次に掲載する「表3：歌詞の内容比較2（ディラン2nd & 3rd・岡林1st & 2nd・高石1st～3rd）」が、その結果である。高石が1st以来、殆ど歌詞の性質を変化させていないことは、この表からもある程度は理解できるはずである³⁰⁾。

高石の2ndと3rdには、1曲ずつオリジナル曲が収録されている。2ndのコミック・ソング「あるおっさん云いはった」、3rdの「北の国へ」がそれであるが、後者は「自然・望郷」をテーマに持つ曲であり、彼のこのテーマへの拘りがみてとれる。これに対し、ディランも岡林も、一般的な意味でのプロテスト・ソングを収録している上の2枚のアルバムには、「自然・望郷」の曲を全く入れていない。

30) 本来は、アルバム毎の集計、及び（プロテスト期）トータルの集計を掲げるべきであったが、紙幅の関係から、トータルのみここに掲載した。なお、高石はアルバム毎にみても、大きな歌詞のメッセージの変化は確認できなかったことを付言しておきたい。

【表3：歌詞の内容比較2（ディラン2nd & 3rd・岡林1st & 2nd・高石1st～3rd）³¹⁾】

	ボブ・ディラン	岡林信康	高石友也
社会変革	2 (8.3%)	6 (28.5%)	7 (17.5%)
自由	1 (4.1%)	3 (14.2%)	1 (2.5%)
戦争・核兵器	5 (20.8%)	2 (9.5%)	11 (27.5%)
差別	5 (20.8%)	1 (4.7%)	1 (2.5%)
労働・貧困	3 (12.5%)	4 (19.0%)	8 (20.0%)
恋愛	5 (20.8%)	2 (9.5%)	8 (20.0%)
自然・望郷	0 (0%)	0 (0%)	3 (7.5%)
オリジナル曲	21 (87.5%)	12 (57.1%)	2 (5.0%)
収録曲	24 (100%)	21 (100%)	40 (100%)

プロテスト期全体でみた場合、ディランと岡林の違いとして第一に注目したのは、岡林に「社会変革」を歌ったものが6曲もあることである。ディランは、2ndには「時代は変わる」のみしか、これに該当する曲は収めていないが、岡林の2ndには「自由への長い旅」、「私たちの望むものは」、そして再演「今日をこえて」と、3曲見付けることができる。これらは全て、かなり抽象的に社会の変革時期が近い、あるいは近くあるべきであると歌っており、若者たちに自ら立ち上がる力を与える性格を持っている。そして、市民運動や学生運動のテーマ曲になり得るのも、1st収録の3曲同様である。

今回、「社会変革」の歌として集計しているのは、抽象的に「社会、あるいは世界が変わる」に相当する内容を持つものに限定した。これには重要な理由があり、曖昧に社会や世界の変革を語るものこそが、今も触れた、様々な運動

31) 複数のアルバムに収録されている同一曲もあるが、敢えて複数回収録したことの重要性を考えて、重複してカウントすることとした。なお、重複している曲は、ディランはなし、岡林は「今日をこえて」、高石は1stと2ndの「想い出の赤いヤッケ」である。

を行いたい人々や、その性向を持つ人々の待望する歌であるがゆえ、である。具体的に「戦争・核兵器」を取り上げた歌は、運動といっても、反戦運動にのみしか「使えない」であろう。「差別」についても同様で、そのような曲は、人種差別や部落差別撤廃という、個々別々の運動でしか利用できない。しかし、曖昧に「社会、あるいは世界が変わる」ということを歌った場合、それは実に多くの人々に受容される可能性を持つ。そして危険なのは、自身のプライベートな問題ですら、社会問題に拘り替えてしまう一群にも、これらの曲は強い魅力を持つことである。

岡林の2ndは、1st以上に世間の思う「プロテスト・シンガー」のイメージに適合する曲が多く収録されている。正面切って「社会変革」を歌った曲以外にも、明らかに反権力をテーマにした曲が、「おまわりさんに捧げる唄」、「性と文化の革命」、「NHKに捧げる歌」、「ロールオーバー庫之助」³²⁾など、4曲も存在するのである。これらの反権力ソングは、「社会変革」の3曲ほどの訴求力はないにせよ、鬱憤の溜まった若者たちには大歓迎で受け入れられたことであろう。

既にみた通り、2nd発表時は労音との関係が切れていた岡林であるが、依然として、社会を自らの力で変え、「新しい世界」を作りたいと希求する若者たちが、ファンの大勢を占めていた。そのことは岡林本人も重々承知しており、この状況に対する葛藤を綴った曲が、第2回全日本フォーク・ジャンボリーの記録映画の主題歌、そして映画自体のタイトルにもなった「だからここに来た」(1970年10月リリース)である。これは2ndにも3rdにも入っていないが、岡林の思想を知る上で重要な歌詞を持つ曲といえよう。

32) この「庫之助」は浜口庫之助のことであり、浜口は先にも取り上げた「バラが咲いた」の作詞・作曲者でもある。なお、「ロールオーバー庫之助」の作詞・作曲者は、ジャックスの早川義夫(1947年～)であり、彼は「見るまえに跳べ」のディレクターも務めている。

岐阜県中津川市で1969年から1971年まで、計3回開催された全日本フォーク・ジャンボリーは、関西フォークを語る上で欠かすことのできないイベントである。第1回は1969年8月9日に開催され、参加者2,500人を集めた。規模は比べようもないが、アメリカのウッドストック・フェスティバル（1969年8月15～17日）よりも早く行われた、大規模な野外音楽イベントである。第2回は1970年8月8日～9日開催で参加人数は8,000人、第3回は8月7日～9日開催で、参加人数は25,000人であった³³⁾。記録映画『だからここに来た』を観ると、参加者のファッションなどからも、このイベントと当時のフォークが、世界的に流行したヒッピー文化とも強い結び付きを持っていたことが確認できる。

ヒッピーをはじめとして、1960年代後半に力を持った、若者文化の特徴を一言でいい表すならば、それは「カウンター」となるであろう。カウンター・カルチャーのカウンター、つまり対抗、反対である。「ラヴ&ピース」という彼らの理念は、積極的で建設的なものというよりは、反戦、反科学、反理性、反西洋文明など、既存の価値観への否定の帰結であろう。個々の事柄に関して精査することなく、まずは敵対するという姿勢は、多くの場合、未熟な反抗心と、素朴な設計主義に基づくものであった。岡林の慧眼は、この未熟な反抗心が、自身のプロテスト・ソングと共鳴することの危険性を十分に見抜いていたと思われる。「だからここに来た」の歌詞は、「家、会社、学校」から逃げ出て、「自由」を求めてここ（全日本フォーク・ジャンボリー）に来た、という内容から始まる。そして、ここには「いやな奴」はいない、ともいう。岡林の舌鋒が冴えるのは、この後である。「いやな奴が本当にいなくなる」状況が到来すると、「何をしたいのかわからなく」なり、「誰かによりかかりたくなる」と

33) 全日本フォーク・ジャンボリーのデータに関しては、『だからここに来た！全日本フォーク・ジャンボリーの記録』DVD（ポニーキャニオン・2010年）付属のブックレット参照。

いうのである。しかし、「あんたの主人はあんたしかいない」と、最後に警告するのであった。これを聴いた、全日本フォーク・ジャンボリー参加者は果たして、何を思ったであろうか。

岡林が「だからここで来た」で放つメッセージは、自分の信奉者たちが、カウンターという姿勢によって、自己のアイデンティティを保っていることを指弾するものといえた。間違った事柄に反対の声を上げるのは、決して批判されるべきことではない。しかし、その間違いを粉碎した後に、代替物をどのようにして作るのだろうか。「ラヴ&ピース」のヒッピーが持っていた素朴な設計主義が、全く話にならなかったのは、その衰退が驚くほど急激であったことから窺えよう。「あんたの主人はあんたしかいない」と断言した岡林は、この言葉が自分に跳ね返ってくることも承知していたはずである。よって、3rd『俺らいちぬけた』における変転は、この時点で予見されたことであった。そしてこれは、一足先に、ディランが1964年から1966年にかけて経験したことと驚くほど似ているのである。

5. 関西フォークの墓標「俺らいちぬけた」

関西フォークは1971年を以って急速に衰退していくが、これは市民運動や学生運動の退潮とも時期を同じくしている。このことはおそらく、偶然の一致ではなからう。関西フォークは、様々な政治運動と無意識裡に手を繋ぎ合っていた。それは、例えばベ平連のフォーク・ゲリラのように、主催者が明らかなのだけではない。高田渡は、当時のフォーク・ミュージックに関して、このようなことも記している。

言いすぎかも知れないが、学生運動のただ中にいた人たちは、ある意味で自分たちの都合のいいようにフォークソングを利用していたのではないかとい

う気がする。それが利用できないとなると、手のひらを返してこっぴどく叩く。自分たちはなにも創造しようとしなくせに、それはズルイだろうという気持ちが僕にはあった³⁴⁾。

1960年代末の喧騒に続く、1970年代初頭の日本は、一体どういう状況にあったのであろうか。政治経済的観点からは、1972年の日中国交正常化と沖縄本土復帰、大衆消費社会的観点からは、1970年に自動販売機が100万台を突破したことや、1971年のTシャツとGパンの爆発的流行、そして文化的観点からは、1972年に冬季オリンピックが札幌で開催されたこと、などがピック・アップできよう。そして、政治運動絡みでは、1970年に赤軍派学生9人によって、よど号がハイジャックされた事件や、同年の三島由紀夫の割腹自殺、1972年の浅間山荘事件などが目に付く。1960年代終わりに活発化した市民運動や学生運動の結末が、よど号ハイジャック事件や浅間山荘事件だった訳では、もちろんない。しかし、1970年代の初頭は、熱かった1960年代から一転して、政治的無関心が世の中を覆い始める。「シラケ世代」などの呼称も、1970年代初頭から中頃にかけて使われたものである。ヒッピー的な、逃避と否定の政治思想と入れ替わりに登場したのは、脱政治化の極みともいえるべき、消費によって自己実現を目指す思想であった。

全日本フォーク・ジャンボリー最後の年、岡林信康は『俺らいちぬけた』(1971年8月1日リリース)という、意味深げなタイトルを付けた3rdアルバムを発表している。なお、「俺ら」は一人称複数ではなく、「オイラ」と読んで一人称単数を指す。この「俺らいちぬけた」から想起されるのは、ボブ・ディランの4thアルバム『アナザー・サイド・オブ・ボブ・ディラン』(“Another Side of Bob Dylan”・1964年8月8日リリース)収録の「悲しきベイブ」(“It

34) 前掲『バーボン・ストリート・ブルース』、pp. 122-123。

Ain't Me Babe”）における「君が探しているのは、僕じゃない」というフレーズである。間違いなく、これは岡林の「時代の代弁者から下りる」という宣言であると、多くの人には受け止められたであろう。

事実、岡林の3rdは関西フォーク界において、一つの事件であった。それは、収録曲の歌詞を確認すれば、すぐさま理解できる場所である。次の「表4：歌詞の内容比較3（ディラン4th・岡林3rd）」は、岡林の3rdと、ディランのプロテスト期の終わりを告げる4thの、内容比較である。

【表4：歌詞の内容比較3（ディラン4th・岡林3rd）】

	ボブ・ディラン	岡林信康
社会変革	0 (0%)	0 (0%)
自由	1 (9.0%)	1 (10%)
戦争・核兵器	0 (0%)	0 (0%)
差別	0 (0%)	0 (0%)
労働・貧困	0 (0%)	0 (0%)
恋愛	6 (54.5%)	1 (10%)
自然・望郷	0 (0%)	6 (60%)
オリジナル曲	11 (100%)	8 (80%)
収録曲	11 (100%)	10 (100%)

共に、少なくとも歌詞の表面上からは、見事なまでの変転が窺える。ディランは、収録曲の半数以上に「恋愛」の内容を込め、岡林は収録曲の6割以上に「自然・望郷」に関する言葉を散りばめた。ディランは、過去2枚のアルバムでも、2割が「恋愛」にまつわる曲であったが、岡林には「自然・望郷」の曲が、これまで全くなかった。岡林本人も、このアルバムのテーマを「人と自然」³⁵⁾

35) 前掲『岡林、信康を語る』、p.66。

と語っており、この路線は極めて自覚的であったことがわかる。

しかし、何故に世代の代弁者として崇められた岡林が、プロテスト・ソングを捨てて、「自然・望郷」の歌に走ったのであろうか。彼が2ndに収録された代表曲「私たちの望むものは」に関して語った言葉は、これを知るための鍵となるように思われる。

政治的な意味合いで捉えられた歌ではないけどね。むしろヒッピー・ムーブメント、日本にそんなものがあつたのかどうかは知らんが、いろんなものに見切りをつけて放り出してしまうっていう、俺にとってはそういう歌だった。フォークをやめてロックで行くぞ、田舎も出るぞって。しかし大変なのはそこからだったわけ。東京もまた脱出することになったんだから³⁶⁾。

これは、岡林本人も、かつては否定と逃避の中にいたこと告白する言葉になっている。しかし、1stと2ndの真摯な内容を見る限り、それは正しくないように思われる。彼は、ただアメリカのモダン・フォークをなぞった人ではない。ディランら、プロテスト・シンガーの精神を継承して、自らの周囲にある矛盾を指摘し、歌の力で正そうとした人物であった。ディランが人種差別を歌い、それを評価されているから、自分も同じことを歌おうなどとした人間ではない。当時において（そして現在においても）、実にセンシティブで、しかも根の深い部落問題を取り上げ、人々の感性に届くように歌い、叫んだのであった。

関西フォークには、アメリカのフォーク・ミュージックのコピーを拒絶し、独自性を発揮したアーティストが少なからず存在した。例えば高田渡は、初期のトピカル・ソングから、徐々に明治・大正期の演歌³⁷⁾へ、そして日本の現代

36) 同書、p.71。

37) 演説の歌であり、通常いわれる演歌（意味的には、艶歌という記述の方が適切である）ではない。前掲『バーボン・ストリート・ブルース』、pp.32-34参照。

詩に関心を移行させ、唯一無二のフォーク・ミュージックを作り上げた。岡林も、初期から自らの置かれた文化的文脈を意識し続けていた一人である。初期の名曲「がいこつの唄」(1969年8月リリース)には、講談の前口上のようなユーモラスなイントロが付属していたし、代表曲「山谷ブルース」は、まるで演歌のような節回しであった³⁸⁾。

しかしながら、ルーツに自覚的にみえた岡林が、それでもアルバムのテーマを「人と自然」に振り切ったことから、彼の中に、従来通りでは解決できない深刻な問題意識が生まれたことを推察させる。そして、それはおそらく、「設計主義の陥穽」を自覚したこと、ではなかろうか。「田舎は地縁、血縁が網の目のように張り巡らされた窮屈な世界」³⁹⁾であるが、そこから脱して「理念としての東京」に自らの精神を据えたと、一つ理解できることがある。なお、「理念としての東京」は、東京以外でも構わない。戦後日本の大都市全ては、小さな東京であり、「理念としての東京」を孕むものといってよい。この「理念としての東京」には、つまり、歴史が決定的に脱落しているのである。「近代化って要するに西洋化だろ」⁴⁰⁾ということに気付き、「理念としての東京」はゼロから、つまり更地から作られた西洋のイミテーションでしかないと理解した岡林は、「地縁、血縁が網の目のように張り巡らされた窮屈な世界」を単純に否定することではなく、それを引き受けた上でしか、次の段階に進めないことを悟ったのであろう。

これは実は、アメリカでディランの描いた軌跡と相似形を為している。彼は、4thを「恋愛」を中心テーマとしたアルバムに仕上げ、その後、複雑な言葉の

38) この演歌は、一般にいわれるところの演歌(つまり艶歌)である。ただし、本人は賛美歌のメロディにこれと近いものがあると伝え聞き、こちらを「山谷ブルース」のルーツと捉えている。前掲『岡林、信康を語る』、p.18参照。

39) 同書、p.55。

40) 同書、p.92。

海の中から本質的なプロテストを再開するが、1966年のバイク事故以降、歌詞というよりも音楽性の面において「自然・望郷」へ傾倒し、9th『ナッシュヴィル・スカイライン』（“Nashville Skyline”・1969年4月9日リリース）では、遂にカントリー&ウェスタン化してしまう。歴史の否定ではなく、それを飲み込んだ上でしか真の創作は為され得ないことを、ディランは理解していたのであろう。ゆえに、その後の彼は、カントリー&ウェスタンに留まることなく、それを内に抱え込みながら、独自の音楽を探求する旅に出るのである。

岡林の変転は、プライベートな領域の問題解決のために行われたものでないことにも、注意を要する。彼は常に時代の動向を読み取り、それに反応する、繊細にして高度な感受性を備えていた。1960年代後半以降、日本に住む人々のライフ・スタイルは、一気に変化する。例えば、1966年に3Cが「カラーテレビ、カー、クーラー」となるなど、物質的にいうならば、この時期から飛躍的に豊かさが増した。1967年には核家族という呼び名が一般化するが、これは従来の大家族が、形式的にも価値観的にも崩壊したことを意味しよう。日本住宅公団が供給した住宅戸数は、1965年から1970年までで約335,000戸、1971年から1975年までで約284,000戸であり⁴¹⁾、核家族の「容れ物」は、都市部周辺に次々と完成しつつあった⁴²⁾。大衆消費社会の進展は、すなわち都市化であり、「理念としての東京」化である。

この背景を知ると、岡林の3rdは、この時代の流れに対し、大きな異議申し立てをするものであったと解すことができる。そして、ここで気が付くのは、やはり岡林は3rdにあってもプロテストの精神を忘れていなかったということである。以前と異なるのは、もはや「カウンター」以上に、積極的な価値の提

41) 国土交通省住宅局監修『住宅・建築ハンドブック 2003』（社団法人日本住宅協会・2003年）参照。

42) この団地建設ラッシュに続くのは、「白い郊外の家」を連ねたニュータウンの造成である。

示の比率の方が、高まっていることといえよう。それは、「自らの原風景を受け入れた上でしか、人は誠実に生きてはいけない」というメッセージとなって、聴く者の耳に届くのである。高石友也が初期から「自然・望郷」をテーマとして携えて活動していたことの重みも、岡林の変転を通して理解することが可能となろう。

岡林は、3rdにおいて「自由」をテーマに持つ曲を1つだけ披露している。アルバム・タイトルにも選ばれた「俺らいちぬけた」がその曲であるが、この歌詞における「自由」の意味の変化は、岡林の生き急いだ1969年から1971年を見事に表しているのである。歌詞の一番で「義理と人情の蟻地獄」を「いちぬけ」、「自由」を獲得した主人公は、二番で都会という「ニヒリズムの無人島」を「いちぬけ」、そして「花や鳥の中に」自分自身を見付け、もう一度「自由を」獲得するのである。これは、バーリンの自由の定義でいうならば、「～からの自由」、つまり消極的自由から、「～への」自由、すなわち積極的自由への変化となろう。

田園や農業を受容し、そこを拠点とした人生を選択することが、万人にとっての積極的自由を意味する訳ではない。しかし、少なくとも岡林はここで、敵対する存在を一切必要とせず、自律／自立することに成功したといえよう⁴³⁾。日本の若者たちが、政治性を漂白され、「設計」された団地やニュータウンにおいて、存在の空虚さを専ら消費によって埋める時代は、もう目前に迫っていた。関西フォークの到達点である「俺らいちぬけた」は、同時にその必然的終焉をも、牧歌的なメロディに乗せ飄々と告げたのである⁴⁴⁾。

43) 岡林は4th以降、演歌（艶歌）を経て、日本独自のリズムを前面に押し出した「エンヤトット」に辿り着くが、この過ぎるほどの誠実さは、2ndから3rdへの変転から一貫しているものである。

44) なお、この曲のアレンジが露骨にカントリー&ウェスタン風なのは、岡林一流の皮肉のようにも響く。

【参考文献】

- ・ Michael Bourdachs, *Sayonara Amerika, Sayonara Nippon: A Geopolitical Prehistory of J-POP*, Columbia University Press, 2012. マイケル・ボーダッシュ『さよならアメリカ、さよならニッポン 戦後、日本人はどのようにして独自のポピュラー音楽を成立させたか』（白夜書房・2012年）
- ・ Bob Dylan, *Chronicles Volume One*, Simon & Schuster, Inc., 2004. ボブ・ディラン著、菅野ヘッケル訳『ボブ・ディラン自伝』（ソフトバンククリエイティブ・2005年）。
- ・ Bob Dylan, *Lyrics 1962-2001*, Simon & Schuster UK Ltd, 2006. ボブ・ディラン著、中川五郎訳『ボブ・ディラン全詩集 1962-2001』（ソフトバンククリエイティブ・2005年）。
- ・ Jonathan Cott, *Bob Dylan: The Essential Interviews*, Wenner Books, 2006. 『ボブ・ディラン全年代インタビュー集』（インフォレスト株式会社・2010年）。
- ・ Andy Gill, *Classic Bob Dylan 1962-69: My Back Pages*, Carlton Books Limited, 1998. アンディ・ギル著、五十嵐正訳『歌が時代を変えた10年／ボブ・ディランの60年代』（シンコーミュージック・2001年）。
- ・ Lawrence J. Epstein, *Poritical Folk Music in America from It's Origin to Bob Dylan*, Mcfarland & Company, Inc., 2010.
- ・ 福屋利信『ロックンロールからロックへ その文化変容の軌跡』（近代文藝社・2012年）。
- ・ Michael Gray, *The Bob Dylan Encyclopedia-Updated and Revised Edition*, The Continuum International Publishing Group Inc, 2008.
- ・ Woody Guthrie, *Bound for Glory*, E. P. Dutton & Co., Inc., 1943. ウディ・ガスリー著、中村稔・吉田廸子訳『ギターをとって弦をはれ』（晶文社・1975年）。
- ・ John Herdman, *Voice without Restraint: Bob Dylan's Lyrics and Their Background*, Paul Harris Publishing, 1982. ジョン・ハードマン著、三浦久訳『ボブ・ディラン 詩の研究』（株式会社CBS・ソニー出版・1983年）。
- ・ Clinton Heylin, *Bob Dylan 'Stolen Moments', 'Wanted Man'* Publications, 1988. クリントン・ヘイリン著、菅野ヘッケル訳『ボブ・ディラン大百科』（株式会社CBS・ソニー出版・1990）。
- ・ Clenora Hudson-Weems, *Emmett Till: The Sacrificial Lamb of the Civil Rights Movement*, Bedford Publishers, 1994 (3rd Revised Edition: New Foreword by James Stewart, 2000).
- ・ 岩崎崚・上野千鶴子・北田暁大・小森陽一・成田龍一編著『戦後日本スタディーズ 2』（紀伊國屋書店・2009年）。
- ・ 小阪修平『思想としての全共闘世代』（筑摩書房・2006年）。
- ・ 黒沢進『日本フォーク紀 コンプリート』（シンコーミュージック・2009年）。

- ・ Dorian Lynskey, *33 Revolutions Per Minute-A History of Protest Songs, From Billie Holiday to Green Day*, Harper Collins Publishers, 2011.
- ・ 毎日新聞社編『1968年に日本と世界で起こったこと』(毎日新聞社・2009年)。
- ・ Mike Marqusee, *Wicked Messenger, Bob Dylan and the 1960's*, Seven Stories Press, 2005.
- ・ 三浦展『「家族」と「幸福」の戦後史』(講談社・1999年)。
- ・ 森達也『放送禁止歌』(光文社・2003年)。
- ・ 森田健司「社会思想としてのプロテスト・ソング 1960年代のポップ・ディランと公民権運動」、『大阪学院大学経済論集 第26巻第1号』(大阪学院大学・2012年)所収。
- ・ なぎら健彦『日本フォーク私的大全』(筑摩書房・1999年)。
- ・ 日本マラマッド協会編『アメリカの対抗文化 1960年代で知るアメリカ全土の地殻変動』(大阪教育図書・1995年)。
- ・ 岡林信康『伝説 岡林信康 増補改訂新装版』(白夜書房・2009年)。
- ・ 岡林信康『岡林、信康を語る』(ディスクユニオン・2011年)。
- ・ 奥村直彦『ヴォーリズ評伝 日本で隣人愛を実践したアメリカ人』(港の人・2005年)。
- ・ 太田睦『ポップ・ディランの転向は、なぜ事件だったのか』(論創社・2011年)。
- ・ 桜井哲夫『思想としての60年代』(筑摩書房・1993年)。
- ・ 産経新聞取材班『総括せよ！さらば革命的世代 40年前、キャンパスで何があったか』(産経新聞出版・2009年)。
- ・ 菅野ヘッケル監修『ポップ・ディラン読本』(音楽出版社・2012年)。
- ・ 高田渡『バーボン・ストリート・ブルース』(筑摩書房・2008年)。
- ・ 富永茂樹編『転回点を求めて 1960年代の研究』(世界思想社・2009年)。
- ・ 伴野準一『全学連と全共闘』(平凡社・2010年)。
- ・ 若林幹夫『郊外の社会学 現代を生きる形』(筑摩書房・2007年)。
- ・ Immanuel Wallerstein, *Geopolitics and Geoculture: Essays on the Changing World-System*, Cambridge University Press, 1991. イマニユエル・ウォーラーステイン著、丸山勝訳『ポスト・アメリカ 世界システムにおける地政学と地政文化』(藤原書店・1991年)。
- ・ Dick Weissman, *Talkin' 'bout a Revolution, Music and Social Change in America*, Back Beat Books, 2010.
- ・ 吉見俊哉『ポスト戦後社会』(岩波書店・2009年)。
- ・ 『現代思想 5月臨時増刊号 総特集ポップ・ディラン』(青土社・2010年)。
- ・ 『レコード・コレクターズ増刊 ポップ・ディラン・ディスク・ガイド』(株式会社ミュージック・マガジン・2010年)。
- ・ 『岡林信康読本』(音楽出版社・2010年)。

**A Philosophically Analyzing of “Kansai Folk” Movement
(1969-1971)
－ Under The Comparison of
Nobuyasu Okabayashi and Bob Dylan －**

Kenji Morita

ABSTRACT

In the latter half of the 1960s, many folk singers with anti-establishment thought appeared in Japan. They lived in Osaka or Kyoto, so they were called “Kansai Folk” singers. They pointed out various social contradiction and acted as the spokesmen of the weak in Japan which became rich on the economic side. Their songs were often sung in the demonstrations of the citizen’s group and student group. “All-Japan Folk Jamboree” was held three times (in 1969, 1970 and 1971), and as for that period the “Kansai Folk” was so popular and supported by many young people.

There were many talented musicians there, but in this thesis, we want to research the most attractive one, Nobuyasu Okabayashi. He was called “Japanese Bob Dylan” because he wrote a lot of great protest songs. Through the comparison of Bob Dylan, Tomoya Takaishi and Okabayashi, we discuss what kind of social meaning is in Okabayashi’s songs. And we try to know the reason why Okabayashi stopped writing protest songs after 1971.

Keywords : social thought; intellectual history; popular culture; folk music.

JEL Classification Numbers : N00; Z13.