

## 初期の日本のフォークソングにおける 外国曲の訳詞と替歌

山田晴通

### はじめに

日本のフォークソングは、あえて象徴的な表現をすれば、吉田拓郎（よしだたくろう）の1972年のアルバム『元気です。』以降、顕著にメジャー化していき、オリジナリティが強調されてもっぱらシンガーソングライターが活躍し、やがてニューミュージックと称されるジャンルへと流れ込んでいった（山田、2016、p.129）。今日、多くの人々がフォーク、フォークソングと言われて想起する内容は、概ね、そうしたメジャー化の流れに乗って以降の作品やアーティストたちであろう<sup>1)</sup>。

音楽ジャンル名としての「フォーク」概念は、それに先んじた時期、1960年代半ばから1970年代初頭にかけて、あるいは混乱もはらみながら日本語の中に定着していった（山田、2010）。この最初期におけるフォークソングは、カレッジ・フォーク、ないし、キャンパス・フォークと呼ばれた流れが先行し、やがてプロテスト・ソングなどの側面が強調されたアングラ・フォーク、ないし、関西フォークの流れが登場したとされる<sup>2)</sup>。

1972年以降のメジャー化していったフォークとの対比において、それに先んじた時期のフォークソングの特徴の一つとなっていたのは、アメリカ合衆国のフォークソングを紹介するという側面であった。カレッジ・フォークは英語曲を英語で歌うことが多くあったが、並行してまた、日本語への翻訳も様々な形で試みられた。同様の取り組みは、大学生アマチュア出身のフォーク・グループに限らず、既成歌手によるフォークソングへの取り組みにも見受けられた。例えば、キングストン・トリオやピーター・ポール & マリーの歌唱で知られたピート・シーガー作詞・作曲の「花はどこへ行った (Where have all the flowers gone?)」は、日本語の訳詞でも、数多くの歌手やグループによって歌われた代表的な例である<sup>3)</sup>。

アメリカ合衆国におけるフォークソングの実践においても、自作自演という側面は元々あったが、その比重は、メジャー化して以降の日本のフォークの場合のように圧倒的なものではなかった。フォーク・ミュージシャン達は、伝統的な伝承曲や他人の曲であっても積極的

に歌っていたし、ルーツミュージックの常として、自作曲であっても既存の他作品から歌詞や旋律の流用がしばしばおこなわれた。そのようなアメリカ合衆国のフォークソングに触れた日本人が一方でオリジナル作品の創作へ向かいつつ、同時に英語で歌われている曲を、あるいは英語のまま、あるいは日本語に置き換えて歌うというのは自然な実践であった。

特に、プロテスト・ソングなど、メッセージ性の高い楽曲を取り上げたアングラ・フォークの場合には、了解されやすい日本語で歌うことが重視されていた<sup>4)</sup>。歌手が聴衆を巻き込んで一緒に歌わせる、いわゆるシングアウトにおいても、日本語でおこなう方が遥かに容易であることは当然であった。本来、英語で歌われるアメリカ合衆国のフォークソング、特にプロテスト・ソングなどを日本語に翻訳して歌う行為は、メッセージを共有し、広めるという観点から重要な取り組みだったはずである。その文脈において、例えば、詩人＝翻訳家であった片桐ユズルや、もっぱら歌い手の立場に身を置いていた高石友也（高石ともや）、両者の中間的な立ち位置をとることになった中川五郎といった人々による〈訳詞〉、すなわち英語の原詞の大意を汲み取り、なおかつ歌詞として歌うことができた日本語詞が大きな意味をもった。

その一方で、英語曲の旋律によりながら、原曲の歌詞内容にとらわれず、かなり自由に内容を変えて歌ったり、そもそも全く無関係な内容の歌詞を乗せて歌うという実践も様々な形で存在していた。例えば、高田渡は、そのような実践の代表的人物であった。

本稿の課題は、いわゆるアングラ・フォーク～関西フォークを中心に、1960年代後半から1970年代初頭の日本において、アメリカ合衆国のフォークソングがどのように消化され、紹介されていたのかを、英語曲の原曲がある歌の日本語詞に注目して整理する作業をおこない、そこから、当時のフォークソングがもっていた可能性を再考することにある。以下では、まず英語曲の歌詞を翻訳して訳詞を綴る作業に取り組んだ実践の例を検討し、次いで、英語原曲の歌詞とほとんど無関係な形で日本語詞が創作された事例を見ていく。その上で、当時の日本語詞がもっていた多様な可能性について、整理をしていくこととしたい。

## I. 訳詞における原詞への忠実性

高石友也は、1960年代後半のアングラ・フォークの流れを牽引した代表的な存在であり、単に歌手としてではなく、秦政明が組織した高石音楽事務所（後の音楽舎）の顔として、シーンを構築した運動家として重要な人物であった。「関西フォーク」という表現の名付け親とされる片桐も、その流れの起点に高石の登場を置いている（粟谷，2021，pp.84-85）。アメリカ合衆国のフォークソングの日本への紹介という文脈においても、高石の役割は大きなものがあつた。

当時の高石友也のレパートリーの傾向を見るべく、試みに、1967年から1969年にかけて

高石がソロ名義でメジャー・レーベル（日本ビクター）から発表した最初の3枚のアルバムに収録された楽曲を整理してみると、訳詞による歌唱が数多く収録されていたことがわかる。第1集と第2集で重複している2曲を除いた、のべ38曲のうち、元々英語のフォークソングを日本語で歌っているものは13曲と3分の1強を占めている。13曲の内訳を見ると、トム・パクストンの作詞・作曲による楽曲が3曲と最も多く、次いでマルビナ・レイノルズとボブ・ディランが2曲ずつで、残る6曲の作者はバラバラである<sup>5)</sup>。これに英語で途中まで歌い、最後に日本語で歌っている「We Shall Overcome」や、原曲はフランス語の歌「Le déserteur」で、英語の訳「Dear Mr. President」でも知られる「拝啓大統領どの」も考慮すれば比率はさらに高まる。これは、高石が単独で作詞・作曲を手がけた楽曲が「あるおっさん云いはった」と「北の国へ」の2曲しかないこととは好対照である。[表1]

13曲のうち、松原雅彦の訳詞による「一人の手」、日高仁の訳詞による「おいで僕のベッドに」を除く11曲に高石は訳者ないし共訳者として名を連ねており、8曲が高石単独、2曲が片桐ゆずる（ママ）との共訳、1曲が中山容との共訳とされている。共訳とされている3曲は、いずれも歌詞の翻訳が先にあり、それに高石が歌唱に際して手を加えるといった形であったのだろう<sup>6)</sup>。

高石による訳詞、また高石が共訳に名を連ねた訳詞の大きな特徴は、歌う歌詞として成立していながら実はかなり原詞に忠実な、逐語訳的な訳詞になっていることが多いという点にある。例えば、「Only A Hobo」の原詞と、その片桐との共訳詞である「労務者とは云え」を比較すると、本来「放浪者」ないし「移動労働者」を意味し、現代的には「ホームレス」をも意味する「hobo」を取って「労務者」と置き換えている点、原詞では俯せに倒れている遺体が、おそらくは後段の顔が見える様子との矛盾を生じさせないために、仰向けに倒れていたことにしている点くらいしか、語られている内容に違いがない。歌詞の3番に現れる比喩的表現も取って生硬な逐語訳のように訳されている。

同様に「小さな箱」も逐語訳に近い。また、「学校で何を習ったの」も、原詞の順番を一部入れ替えてはいるものの、全体に逐語訳に近い訳詞になっている<sup>7)</sup>。また、原詞に複数のバージョンがある「お捨てメリンダ」は、主に女性の歌手が用いる歌詞（少女からの呼びかけが「daddy」ではなく「mommy」になる）に基づいて大部分が訳されているが、後半には一般的な英語詞には見られない表現などが盛り込まれ、連が一つ多くなっている<sup>8)</sup>。

しかし、高石の訳詞は、そのような忠実な直訳ばかりではない。最もはっきりしているのはトラディショナル曲の「ハッシュ・リトル・ベビィ」である。この曲の英語の歌詞は、途中から「〇〇を買ってあげよう、〇〇がダメなら△△を買ってあげよう」といった内容の繰り返し、畳み掛けになっていくのだが、高石訳はある程度まで原詞に忠実に始まりながら、途中で「名犬ラッシー」や「ゲゲゲの鬼太郎」といった言葉が登場する英語詞とは全く別物に展開し、最後の終結部は再び原詞に忠実に閉じられる。高石訳は、原詞の構図を消化した

表1 高石友也の初期ソロアルバム収録曲

思い出の赤いヤッケ/高石友也フォーク・アルバム (1967年)

- A1 思い出の赤いヤッケ 作詞：菊地平三郎, 作曲：三沢聖彦
- A2 明日は知れない 作詞：浅井二郎, 作曲：高石友也, 浅井二郎
- A3 白い傘 作詞・作曲：不詳
- A4 生きのこり 作詞：青山喬, 作曲：不詳
- A5 俺らの空は鉄板だ 作詞：すずききよし, 白井道夫, 作曲：すずききよし
- A6 かごの鳥ブルース 作詞：水島哲, 作曲：不詳
- A7 一人の手—One man's hands  
作詞：アレックス・カンフォート, 作曲：ピート・シーガー  
訳詞：松原雅彦
- B1 冷たい雨—Bitter Rain  
作詞・作曲：マルピナ・レイノルズ 訳詞：高石友也
- B2 小さな箱—Little Boxes  
作詞・作曲：マルピナ・レイノルズ 訳詞：高石友也
- B3 死んだ女の子  
作詞：ナジム・ヒクメット, 作曲：外山雄三  
訳詞：中本信幸, 服部伸六
- B4 学校で何を習ったの—What Did You Learn In School Today?  
作詞・作曲：トム・パクストン 訳詞：高石友也
- B5 死んだ男の残したものは 作詞：谷川俊太郎, 作曲：武満徹
- B6 チューインガム一つ 作詞：村井安子, 作曲：高石友也

受験生ブルース/高石友也フォーク・アルバム第2集 (1968年)

- A1 受験生ブルース 作詞：中川五郎, 作曲：高石友也
- A2 あの人の日曜日 作詞：門倉さとし, 作曲：すずききよし
- A3 お父帰れや 作詞：白井道夫, 作曲：真木淑夫
- A4 とび職ぐらし 作詞・作曲：すずききよし
- A5 のんき節 作詞・作曲：添田啞蟬坊
- A6 時代は変る—The Times They Are a-Changin'  
作詞・作曲：ボブ・ディラン 訳詞：高石友也
- A7 思い出の赤いヤッケ 作詞：菊地平三郎, 作曲：三沢聖彦
- B1 一人の手—One man's hands  
作詞：アレックス・カンフォート, 作曲：ピート・シーガー  
訳詞：松原雅彦
- B2 旅だつ人 作詞・作曲：佐々木勉
- B3 あるおっさん云いはった 作詞・作曲：高石友也
- B4 拝啓大統領どの—Le déserteur / Dear Mr. President  
作詞：ボリス・ヴィアン, ハロルド・パーク  
作曲：ボリス・ヴィアン 訳詞：高石友也
- B5 橋をつくったのはこの俺だ—I'm the Man That Builds Bridges  
作詞・作曲：トム・パクストン 訳詞：高石友也
- B6 新しい日—A New Day  
作詞・作曲：レス・ライス 訳詞：高石友也

## B7 We Shall Overcome

作詞・作曲：Z・ホートン，F・ハミルトン，G・キャラワン，  
P・シーガー 訳詞：漣健児

## 高石友也フォーク・アルバム第3集（1969年）

## A1 坊や大きくならないで

作詞・作曲：チン・コン・ソン 訳詞：浅川しげる，高石友也

## A2 お捨てメリンダ—Come Away Melinda

作詞：フラン・ミンコッフ，作曲：フレッド・ヘラーマン  
訳詞：片桐ゆずる，高石友也

## A3 竹田の子守唄 作詞・作曲：トラディショナル

## A4 ハッシュ・リトル・ベビー—Hush Little Baby

作詞・作曲：トラディショナル 訳詞：高石友也

## A5 血まみれの鳩 作詞・作曲：西岡たかし

## A6 明日なき世界—Eve Of Destruction

作詞・作曲：P・F・スローン 訳詞：高石友也

## B1 ランプリン・ボーイ—Ramblin' Boy

作詞・作曲：トム・パクストン 訳詞：中山容，高石友也

## B2 北の国へ 作詞・作曲：高石友也

## B3 労働者とは云え—Only A Hobo

作詞・作曲：ボブ・ディラン 訳詞：片桐ゆずる，高石友也

## B4 おいで僕のベッドに—Come To My Bedside, My Darlin'

作詞・作曲：エリック・アンダーソン 訳詞：日高仁

## B5 ときは流れる 作詞・作曲：大野正雄

## B6 青年は荒野をめざす 作詞：五木寛之，作曲：加藤和彦

## B7 もしも平和になったら

作詞・作曲：チン・コン・ソン 訳詞：浅川しげる，高石友也

上で、そこに同時代の日本の子どもを想定した別バージョンを盛り込んで構成されたものと見ることができる<sup>9)</sup>。文字通りの逐語訳とは異なる形ではあるが、原詞の意図を汲み上げ、日本語で歌える歌詞として成立させるという形で原詞に忠実であろうとする取り組みがそこには見て取れる。

中川五郎は、高石やボブ・ディランに影響を受けて歌い始め、高石と近い立場にいた歌手であったが、後にはもっぱら評論、翻訳などの方面へと軸足を移しつつ、歌手としても長く活動することになった<sup>10)</sup>。中川は、高石の最初期のヒット曲となったコミカルな楽曲「受験生ブルース」の作詞者であるが、これはボブ・ディランの「North Country Blues」に示唆を受けた中川が、その旋律に載せて作った歌詞に、高石が新しい旋律を付けて発表したものであった。片桐（1979）は、「North Country Blues」の冒頭の1行「Come gather round friends and I'll tell you a tale」と「受験生ブルース」の「おいで皆さん聞いてくれ」との一致を重視して、両者の連続性を強調している。しかし、それ以外の部分の歌詞に内容

初期の日本のフォークソングにおける外国曲の訳詞と替歌

が一致するところはなく、「North Country Blues」と「受験生ブルース」は、翻訳という関係にはない。中川が訳詞者となった日本語の歌詞には、忠実な逐語訳に近いものから、高石以上に大胆に原詞の意図を汲み上げ、展開させた訳詞まで、様々なものがあった。

中川にとって最初のアルバムは、URCから六文銭とのカップリングで出た『六文銭／中川五郎』（1969年）であった。このアルバムのB面には中川の曲が8曲収められ、うち3曲が訳詞による歌唱であった。なお、「主婦のブルース」は、アイルランド民謡「The Housewife's Lament」に示唆を得たとされ、その旋律に基づいているが、訳詞ではなく作詞とされているのでここでは訳詞による歌唱には数えない。[表2]

これらのうち最も逐語訳に近いのは、「腰まで泥まみれ」である。原詞にある「1942年」、「新聞を読むと」といったくだりや、細かい表現の一部は訳詞では省略されているが、全体の流れは、直訳に近い。「大尉」と訳すべき「Captain」を敢えて「隊長」と訳している点や、「the big fool」を途中まで「隊長」としているのは意図的なものであろう。また、同じ「Come To My Bedside, My Darlin'」の訳詞でも、高石らが歌った日高仁訳の歌詞<sup>11)</sup>に比べると、中川訳「恋人よベッドのそばにおいで」はより逐語訳に近い<sup>12)</sup>。

これに対して「It Isn't Nice」の訳詞とされる「カッコよくはないけれど」は、単純な翻訳ではない。両者は、座り込みやデモをしたり捕まるのは良くないと言う相手に、大義のた

表2 アルバム『六文銭／中川五郎』収録の中川五郎の曲

B1	うた 作詞：山内清，作曲：中川五郎
B2	主婦のブルース 作詞：中川五郎，原曲：アイルランド民謡
B3	恋人よベッドのそばにおいで—Come To My Bedside, My Darlin' 作詞・作曲：エリック・アンダーソン 訳詞：中川五郎
B4	カッコよくはないけれど—It Isn't Nice 作詞：マルビナ・レイノルズ 作曲：マルビナ・レイノルズ，バーバラ・デイン 訳詞：中川五郎
B5	自由についてのうた 作詞：薩川益明，作曲：中川五郎
B6	コール・タトゥー 作詞・作曲：中川五郎
B7	殺し屋のブルース 作詞：西尾志真子，中川五郎，作曲：中川五郎
B8	腰まで泥まみれ—Waist Deep in the Big Muddy 作詞・作曲：ピート・シーガー 訳詞：中川五郎

めなら構わないと反論するというストーリーの流れを共有している。しかし、歌詞が具体的に描く内容は、一対一の対応をしない。英語の原詞に盛り込まれている具体的なエピソードに言及した部分は、中川訳ではすべて省略されている<sup>13)</sup>。また、目指されている大義は、原詞では「Freedom」であるが、中川訳では「平和」となっている。原詞がアメリカ合衆国の文脈における自由への抑圧を問題としているのに対して、中川訳は世界で戦争が起こっていることを問題としている。中川訳は、原詞の問題意識を当時の日本の状況に置き換えて、ベトナム反戦といった文脈に引き寄せて作品を再構成したものである。中川がこのような創作の営為をも「訳詞」と位置付けていたのは、原作品への敬意の現れであったのだろう。

中川による「It Isn't Nice」の「訳詞」は、原曲がもつリアリティを、日本の文脈の中に置き換えて表現することを意図したものであった。その意味では、栗谷（2011, p.178）が、ボブ・ディランとピート・シーガーが共作した「Playboys and Playgirls」の旋律に中山容の歌詞を載せたザ・フォークキャンパーズの「プレイボーイ・プレイガール」<sup>14)</sup>を例に「複数の文化を混ぜ合わせる（混交、ハイブリッド）という側面やアメリカ文化のローカライズという観点からも考察することができる」と述べているのと同様の判断が「カッコよくはないけれど」にも、また見方によっては「受験生ブルース」や「主婦のブルース」にも当てはまる。

しかし、「アメリカ文化のローカライズという観点」で捉えられる訳詞の実践は、「カッコよくはないけれど」のようにメッセージのエッジが効いたものばかりではない。むしろ、原曲のメッセージが抽象化され、脱色されてしまう例が目につくように思われる。高石も取り上げていた上述の「一人の手」は、アレックス・コンフォートの詩に、ピート・シーガーが曲をつけた「One Man's Hands」が原曲であるが、原曲が具体的に言及している「prison/牢獄」, 「atomic bomb/原子爆弾」などの否定的かつ具体的な諸概念は、高石が歌った松原雅彦による訳詞ではかろうじて「鎖は断ち切れない」という言及があるものの、より一般的に広まっている本田路津子の訳詞ではまったく出てこない。松原訳も本田訳も抽象的に多数者の団結を促す内容に終始しており、原曲に見える具体的なプロテストのモチーフは伝わってこない。これは、「カッコよくはないけれど」や「プレイボーイ・プレイガール」のような実践と類似した取り組みであっても、「アメリカ文化のローカライズ」の過程で原曲のメッセージ性が脱色化されてしまう場合もあることを示している。

## II. 旋律の流用としての替歌

片桐ユズルは、英語で歌われる原曲がある旋律に日本語の歌詞を付けて歌う行為を「替歌/替え歌」という概念の中で捉え、一連の議論を展開した（栗谷, 2011:2018:2021）。その代表的な論考である「替歌こそ本質なのだ」と題された片桐（1979）の中でも言及されて

いるのが、高田渡の実践である。

高田渡の場合、気をつけておかなければならないのは、彼がしばしば既存曲を踏まえた楽曲について作曲の名義を自分自身にしているという点である<sup>15)</sup>。高田の曲は、明らかに既存の曲の旋律を流用しているような場合であっても、しばしば著作権上は高田の作曲作品として扱われてきた。ここではその当否の議論は主題ではない。高田が旋律の流用をおこなっている作品は、歌詞についても、既存曲の訳詞による歌唱ではなく、あくまでも原曲から独立した、独自の歌詞という扱いである。

高田の最初期を代表する「自衛隊に入ろう」は、マルビナ・レイノルズが作詞し、ピート・シーガーが補作詞・作曲して広めた「Andorra」の旋律で歌われている。「Andorra」と「自衛隊に入ろう」は、軍事を皮肉ったある種の反戦歌である点は共通しているが、歌詞の具体的な内容には何らの共通点もない。「Andorra」と「自衛隊に入ろう」の関係は、訳詞ないし日本語によるカバーではなく、単なる旋律の流用である。その意味では、「アムール川の流血や」や「嗚呼玉杯」といった寮歌などの例のように、既存の著名な旋律が全く異なる歌詞で様々な形で歌い継がれる場合と同じである。しかし、高田の実践の場合、流用される旋律は、聴き手が広く共有しているものではなく、知る人ぞ知るといったアメリカ合衆国のフォークソングであった。

片桐（1979）が言及している高田の「三億円強奪事件の唄」は、トラディショナルの「Jessie James」を下敷きにしているが、当然ながら歌詞の具体的な内容には何らの共通点もない。コミカルに歌われる「三億円強奪事件の唄」を聴き、その原曲が著名な強盗殺人犯であり、義賊としての一面ももっていたジェシー・ジェイムズのことを歌った歌であることに気づく者だけが、主題の共通性にニヤリとするといった趣きになっている。

ちなみに片桐（1979, pp.138-139）は、原曲「Jessie James」の旋律を流用したウディ・ガスリーの「Jesus Christ」にも言及している。そこでは、ジェシー・ジェイムズとイエスを「民衆の英雄」、「フォーク・ヒーロー」と捉えた、「似たような発想をおなじ曲でやる」実践があるとしている。その上で、これとは別に、既存の楽曲の旋律を単純に流用して全く別の曲を作る「とっぴょうしもない詞と曲をくみあわせること」をガスリーが得意としていたとも述べ、具体的に、「Wildwood Flower」を下敷きにした「Sinking of the Reuben James」と、「Goodnight Irene」を下敷きにした「Roll On Columbia」をその例として挙げている（片桐, 1979, p.139）。同様の認識は、高田も共有していたに違いない。

高田の代表曲のひとつで、山之口獮の詩を再構成した歌詞を歌う「生活の柄」は、カーター・ファミリーの「When I'm Gone」の旋律を流用しているが、歌詞の内容には何らの関連性もないし、主題の共通性もない。同じく、山之口獮の詩を再構成した「鮪に鰯」は、ジェームズ・スティーヴンスが作詞・作曲した「Frozen Logger」の旋律で歌われている。高田はこれと同じ旋律で、菅原克己の詩に基づいた「ブラザー軒」も歌っている。これまた当然



ながら、いずれの場合も、歌詞の内容にも、主題にも共通性はない。また、「風の旅」は、もともと添田啞蟬坊作詞・作曲の「風の唄」があるにも関わらず、わざわざ「Wabash Cannonball」の旋律に載せ、再構成された歌詞で歌われており、片桐（1979, p.139）も「あまりに遠いものの結びつけなので、もとの曲をおもいだすのに頭をムリにうごかさなくてはならない」と述べている。これらはいずれも日本では、原曲は一般にほとんど知られていない。

上で言及した粟谷（2011, p.178）のいう「複数の文化を混ぜ合わせる（混交、ハイブリッド）という側面やアメリカ文化のローカライズという観点から」の議論は、既成の詩を再構成した歌詞に英語曲から流用した旋律を合わせるという高田の特異な手法についても、同様に「考察することができる」だろう。高田自身は、「単に内容の善し悪しではなく、詩が自分と合わさるまで待つ」と語っていたとされる<sup>16)</sup>。しかし、既存の詩を用いておこなわれた高田の「とっぴょうしもない詞と曲をくみあわせる」「替歌」の実践は、基本的に単純な旋律の流用であり、歌詞の内容の関連性は限られているように思われる。

高田と同様の形で、既存曲から単純な旋律の流用をおこない、まったくオリジナルな歌詞を載せて歌った例として、岐阜県中津川市を拠点に長く活動している我夢土下座（カムトゥゲザー）について言及しておく。初期の我夢土下座のリーダーだった笠木透は、3回に及んだ全日本フォークジャンボリー（1969年～1971年）の組織者であったが、その後、フィールド・フォークの実践を経て自ら作り手、歌い手となっていった人物である（笠木、1983：鶴野、2017）。笠木は、中津川労音の運動を母体に1965年に「ぜんまい座」というグループを結成して、「音頭与三郎」に代表される民謡の掘り起こし、実演に取り組んだ後、このグループを1970年に改組して「我夢土下座」というグループ名でフィールド・フォークを実践した。笠木が主導権を握っていた初期の我夢土下座が出したシングル曲のひとつ「どうでもいい節」は、黒人霊歌「Go Tell It On The Mountain」の旋律に載せて独自の内容の歌詞で歌われており、強いて言えば、「mountain/山」がキーワードになっている点で一定の連想が働いているとも見なせるが、それ以上の内容の繋がりはない<sup>17)</sup>。他にも、最初期の我夢土下座は、「Deep Blue Sea」の旋律による「青い海」や、「Faded Roses」の旋律による「私に人生と言えものがあるなら」、 「When I'm Gone」の旋律による「海に向かって」といった楽曲をいずれも笠木透の作詞によって創作しており、これらは原曲の英語詞と一定の連想上の結びつきはあっても「訳詞」ではなく、より自由に独自に書かれた日本語詞となっている<sup>18)</sup>。

我夢土下座は、その後、おもに田口正和が作曲を担当するようになり、笠木作詞、田口ほか作曲のオリジナル曲を中心に活動する<sup>19)</sup>。我夢土下座は、さらにその後1979年に笠木が脱退し、田口正和を中心に活動を継続しているが、その中でも「The Water Is Wide」の旋律と細田登の歌詞による「潮騒の街」などが創作されている。「The Water Is Wide」は、

日本語では、「ふたりの小舟」、「広い河の岸辺」などの題が付けられた複数の訳詞が存在しているが、「潮騒の街」は訳詞として意図されたものではない。こうした実践は、むしろアムール調に通じるような、原曲の歌詞の内容とは無関係な、既知の旋律の流用であり、替歌といえる。

### III. 日本語詞のスペクトラム

以上で検討した日本語詞の多様性を改めて整理し、原詞への忠実性が高い訳詞と原詞とは無関係な旋律の流用とを両端に配置したスペクトラムに組み直してみると、7段階ほどの類型を見出すことができる。

A：原詞への忠実性が高い訳詞の例としては、高石の「労務者とは云え」、「小さな箱」や、中川の「腰まで泥まみれ」、「恋人よベッドのそばにおいで」が挙げられる。これらの場合、歌える歌詞とするために必要最小限に近い範囲で、一部の歌詞の省略や、単語レベルでの意図的な言い換えなどもおこなわれているが、全体的には逐語訳に近い訳詞となっている。

B：一定の範囲で忠実性が高い訳詞があり、加えて原詞の枠組みを応用した独自の日本語詞が盛り込まれている例としては、高石の「ハッシュ・リトル・ベビィ」が典型例として挙げられ、(見方によってはAとも考えられる)「お捨てメリンダ」などもこの類型と考えられる。

C：忠実性が高い訳詞はほとんどないが、原詞の枠組みを幅広く応用した独自の日本語詞が構成されている例としては、中川の「カッコよくはないけれど」や、ザ・フォークキャンパーズの「プレイボーイ・プレイガール」が挙げられる。

D：忠実性が高い訳詞はほとんどなく、原詞の枠組みを簡単に応用した独自の日本語詞が構成されている例としては、中川の「受験生ブルース」、「主婦のブルース」が挙げられる。また、松原訳、本田訳の「一人の手」、日高訳の「おいで僕のベッドに」も、この類型に入るものと考えられる。

E：原詞のモチーフは限定的に共有されているが、独自の日本語詞が構成されている例としては、高田の「自衛隊に入ろう」、「三億円強奪事件の唄」が挙げられる。

F：ごく簡単な原詞のモチーフないしキーワードは限定的に共有されているが、独自の日本語詞が構成されている例としては、我夢土下座の「どうでもいい節」、「青い海」、「私に人生と言えものがあるなら」、「海に向かって」がある。

G：原詞とは全く関係のない日本語詞が付けられた、単純な旋律の流用の例としては、高田が他人の詩に曲を合わせた「生活の柄」、「鮪に鰯」、「プラザー軒」、「風の旅」や、我夢土下座の「潮騒の街」が挙げられる。

A～Gの各段階の類型は、隣接するものとの間で、必ずしも明瞭な境界線があるわけではない。また、大別すると、A～B類型の曲は「訳詞」とされ、逆にE～G類型の曲は「訳詞」とはされない、原詞とは関係が希薄な替歌である。両者の中間に位置するC～D類型の曲は、曲によって「訳詞」とされる場合もあれば、独自の日本語詞が載せられた替歌として扱われる場合もある。ここで確認しておくべきなのは、クレジットの上で「訳詞」とされる日本語詞の中にも多様なものがあるということである。

その多様性は、歌える歌詞を紡ぐという前提で英語を日本語に置き換えていくことの困難さをどう克服するかという、訳詞者の戦略の多様性に他ならない。文化的背景の違い、文脈の違いを説明的に翻訳に盛り込むことができない状況で、また、限られた音節数の中で、英語の原詞に盛り込まれていた要素のうちかなりの部分が、訳詞には反映されないことになりがちである。それを補い、日本語の歌詞として充実させるために、原詞の枠組みを応用した日本語詞が加えられることになるのは、例えばシェイクスピアの上演用の翻訳において、原文にある言葉遊びの類を説明的に翻訳するのではなく、日本語の言葉遊びを相当量盛り込むことで代えるといった取り組みに通じるような実践であった。「労務者とは云え」から日高訳の「おいで僕のベッドに」までの幅をもった高石の実践も、「腰まで泥まみれ」から「受験生ブルース」に至る中川の実践も、歌える歌詞の翻訳と格闘した結果であった。

他方では、片桐（1979）が主張するように、ルーツミュージックの一般的性格として、フォークソングにおいても「替歌こそ本質なのだ」という指摘は正しい。高田がガスリーの実践を意識していたことは間違いない。原詞に拘束されることなく日本語の歌詞を載せることも、場合によっては原詞のモチーフないしキーワードを限定的に共有させて、緩やかな共通性を加味することも、高田にとって自然な「替歌」の実践だった。逐語的な訳詞を一方の極に置くスペクトラムの対極に配置される、まったく無関係な内容の歌詞を載せること、また、そこに連想や示唆といった緩やかな共通性を加え、敢えて対極に入る寸前の位置に踏みとどまるどころに、高田の意図的な実践はあった。そういう観点から考えると、我夢土下座の取り組みは、高田のような外連味も感じさせない、あっけらかんとした旋律の流用であり、スペクトラムの極に位置付けられるものとなっている。

## おわりに

以上、本稿は、ささやかな形で、粟谷（2011, p.178）のいう「複数の文化を混ぜ合わせる（混交、ハイブリッド）という側面やアメリカ文化のローカライズという観点から」の「考察」に向けた整理をしたものである。本稿で検討したような、おもにアメリカ合衆国で歌われていた英語の楽曲と向き合う中で成立していた、初期の日本のフォークソングの多様な可能性は、フォークのメジャー化とともに後景へと退いていった。それは、アメリカ合衆

国に代表される英語圏発の異文化としてもたらされたフォークソングが、ローカライズ～土着化、日本化されていった過程で生じたエピソードであった。

フォークのメジャー化、「四畳半フォーク」の興隆、ニューミュージックの台頭という流れの中では、著作権制度を前提としたシンガーソングライターであることがフォーク歌手たちに要求され、他人の歌を歌うこと自体が後退していった。英語の楽曲、ないし、外国曲に日本語の歌詞を載せる実践は、ほとんどのフォーク歌手にとって縁遠いものになった<sup>20)</sup>。異文化としてのアメリカ合衆国などのフォークソングが日本にもたらしたインパクトから生じた多様な可能性は、シンガーソングライターとしてのフォーク歌手たちの実践のように継承されたものもあれば、本稿で検討した様々な形態の「訳詞」～「替歌」のように継承されなかったものもあった。そのこと自体は、多様性の喪失という意味では残念なことであったとしても、むしろ検討すべきなのは、それを失わせた構造的必然性の姿であろう。何が日本的フォーク～ニューミュージックを、そのような形態のものとして作り上げたのか、という問いが問われなければならない。

さらに、こうしたフォークソングの経験の検討は、それ自体にとどまるものではない。例えば、同様にアメリカ合衆国などからもたらされた異文化由来の他の音楽文化、ロックやヒップホップなどにおいても、類似したパターンが見られたのか、あるいは、条件の違いから異なるパターンが展開したのかは、慎重な比較検討が必要であろう。

注 \_\_\_\_\_

- 1) 例えば、棚田・山内 (2011) は、そうしたメジャー化した流れを「一般フォーク」と称して、「関西フォーク」に対置させている。
- 2) 例えば、長谷川 (2014, p.22) によれば、上野 (1986, p.39) は、「カレッジ・フォーク」と「アングラ・フォーク」という対比を示しているという。また、前田・平原 (1993) の章立ては、「第二章・キャンパス・フォークからカレッジ・フォークへ」、「第三章・関西フォークの台頭」、「第四章・アングラの時代」などとなっている。また、棚田・山内 (2011, p.275) は、「カレッジ・ポップスまたはカレッジ・フォーク」と「関西フォーク」と呼称している。

なお、「カレッジ・フォーク」については、さしあたり長谷川 (2014) を参照されたい。

- 3) 「二本紘三のうた物語 花はどこへ行った」<https://duarbo.air-nifty.com/songs/2018/07/post-fa59.html> によれば、この曲は1964年以降、おおたかしの訳詞により、フォーク系の歌手だけでなく、デューク・エイセスのようなコーラス・グループ、園まり、梓みちよ、ザ・ピーナッツなどの歌謡曲系の歌手によるカバー・ポップスとしてのレコーディングが盛んにおこなわれたという。

なお、この曲は1980年代以降にも、様々な形でカバーされ、また Mr. Children や忌野清志郎のバージョンのように新たな日本語による歌詞も作られており、1960年代の反戦歌を代表する定番の楽曲として、永く評価されていることが窺われる。

- 4) 例外的に好んで英語で歌われた曲として、「We shall overcome」が挙げられる。日本語詞は

- 連健児による「勝利の日まで」が知られており、高石も英語詞とともにこれを用いて歌唱している。
- 5) ただし、レス・ライス (Les Rice) の「新しい日 (A New Day)」はもっぱらピート・シーガーの歌唱によって知られており、シーガーが作曲した「一人の手」とともにシーガー関係の楽曲も複数含まれているとみることも可能であろう。同様の事情は「小さな箱」についてもある程度当てはまる。
  - 6) 「労務者とは云え」については、片桐による訳「ホーボーとはいえ」が先行して存在し、1969年1月2日に釜ヶ崎で労務者4人が凍死したというエピソードに高石が触発されて、この形で歌うようになった、という経緯が、高石自身の言葉でライナーノートに語られている。
  - 7) バクストンの歌唱では、戦争に言及する3番に続いて、4番で政府、政治家への言及があり曲を閉じているが、高石の訳詞では3番と4番が入れ替わっており、戦争への言及で曲が閉じられている。
  - 8) 「お捨てメリンダ」の訳詞は6番までであるが、このうち1番から4番までがジュディ・コリンズなどで知られる女性の歌い手によるバージョンの英語歌詞のほぼ直訳で、同じく5番を意訳したものが訳詞の6番になっている。しかし、訳詞の5番、草木の緑に言及する内容は、原詞にはそのままでは相当するものがなく、わずかに4番の歌詞の1行に関連する内容があるのみである。これが、あまり一般的ではない英語の原詞の別バージョンがあることを示唆しているのか、結末部分について日本語の歌詞として推敲した結果なのかは判然としない。
  - 9) アメリカ合衆国で1954年から1973年まで放送されたテレビ・シリーズ『Lassie』は、1957年に『名犬ラッシー』として日本でも放映された後、1965年に『新・名犬ラッシー』として再び放送されていた。『ゲゲゲの鬼太郎』の最初のテレビ・アニメは、1968年から放送が始まった。
  - 10) 中川については、中川 (2017)、粟谷 (2018, pp.133-180) を参照。
  - 11) 日高訳による歌唱は、歌手によって曲名がばらついている。おもなところでは、高石友也は1969年6月に発表したアルバム『高石友也フォーク・アルバム第3集』に「おいで僕のベッドに」として、岡林信康は1969年8月のアルバム『わたしを断罪せよ 岡林信康フォーク・アルバム第一集』に「カム・トゥ・マイ・ベッド・サイド」としてそれぞれ収録している。また、加藤和彦は1969年10月にシングル「ぼくのそばにおいでよ」としてこの曲を発表し、12月のアルバム『ぼくのそばにおいでよ』にもタイトル曲として収録した。
  - 12) ただし、ブラザース・フォアなどの歌唱で広く知られるバージョンとは、連の入れ替えなどがあり、これが参照しているバージョンの異同のためか、意図的な再構成かは判然としない。
  - 13) 英語の原詞には、黒人へのリンチが絶えないことや、メドガー・エヴァースの暗殺 (1963年) への言及など、公民権運動の高揚を反映した内容が盛り込まれている。
  - 14) この曲は、中山容による歌詞が載せられているが、残された音源を聞く限り、実際の演奏の場面では、その時々的情勢を踏まえた即席の歌詞で歌われることも多かったようであり、細かく見ていけば無数のバージョンが存在するものと思われる。
  - 15) 他方で、高田は、ラングストン・ヒューズの詩を木島始が翻訳した「失業手当」などのように、日本語に翻訳された外国詩を歌詞として取り上げる際には、作詞者、訳詞者を適切にクレジットしている (粟谷, 2018, p.93)。また、山之口獺などの作品で典型的なように、歌唱できるようにするために原詩を大きく改変、再構成している場合でも、自ら補作詞者として名を連ね

るようなことはしていない。

- 16) 加賀龍一「ROOTS MUSIC & POEMS 高田渡の血肉となった音楽と言葉たち」タワーレコード (初出: 『bounce』275号 (2006/4/25)) <https://tower.jp/article/feature/2006/05/18/100035153/100035154/100035157>
- 17) 鶴野 (2017, p.134) は、「どうでもいい節」を「Go Tell It On The Mountain」を「意識した」ものとしているが、これは何らかの誤解であろう。イエス・キリストの生誕の状況を描写した「Go Tell It On The Mountain」の歌詞には、「どうでもいい節」の歌詞のような内容は含まれていない。「意識」を、「原文の一語一語にとらわれず、全体の意味やニュアンスをくみとって翻訳すること」(デジタル大辞泉)と理解する限り、両者は意識の関係では結ばれない。
- 18) これら3曲について、笠木自身は通常の意味での訳詞ではないことを次の様に明言している。

「はじめに『Go Tell It On The Mountain』。つづいてこの、『Deep Blue Sea』。ピート・シガー (ママ) さんの『SINGOUT』(FOLKWAYS) のレコードの中から、この素朴で、味の深いうたが気に入って、訳させてもらったもの。とはいっても、訳詩ではない。もとの歌詞の大意は…」(笠木, 1987, p.9)

「原題は『FADED ROSES』(色あせたバラ)。過ぎ去った、遠い青春をうたう、おじいさんのうたに、学生運動にあけくれた、ぼくの青春がダブって、この歌詞になった。」(笠木, 1987, p.11)

「これは、その中のひとつ「When I'm Gone」を訳させてもらったもの。元は、A・P・カーターの曲です。遠くへ行ってしまった人のことをうたっている元のうたが、海に向かって、立ちつくしている、といううたになってしまい、A・P・カーターさんは、ビックリしているに違いない。」(笠木, 1987, p.11)
- 19) 笠木が、フォークスというグループで活動していた時期に出版された楽曲集『FOLKS SONG BOOK Vol.1』の「1. わが大地のうた—我夢土下座, 風の座とともに」(笠木, 1987, pp.6-53) に収録された23曲のうち、北原白秋の詩に田口正和が曲を付けた「野茨と鳩」と宮沢賢治の詩の一部に笠木透が曲を付けた「春と修羅より」の2曲だけで、残る21曲は笠木の作詞による。その作曲のクレジットは、「アメリカ民謡」4曲、ウディ・ガスリー1曲のほかは、笠木の作詞・作曲作品が1曲、田口正和が9曲、中村俊道が2曲、佐藤久、古井実、柳田登、風の会が各1曲となっている。
- 20) こうした傾向に例外的な存在を強いて考えるなら、加藤登紀子が挙げられる。加藤は、1970年代以降にも「灰色の瞳」(1974年)、「リリー・マルレーン/テネシー・ワルツ」(1975年)、「ANAK (息子)」(1978年)、「百万本のバラ」(1986年)など、外国曲を日本語で歌った楽曲のシングルを発表し、一定のヒットとした。ただし、取り上げられている楽曲の多様性は、本稿で論じているアメリカ合衆国を中心とした英語圏という枠組みとは大きくずれている。加藤は、シンガーソングライターであり、また、数多くのフォーク系の作家と楽曲を共作しており、フォーク歌手と考えて差し支えない存在であるが、同時にその活動初期からシャンソンのシーンにも深く関わっており、そこに独自性の契機があるようにも思われる。

## 文 献

粟谷佳司 (2011): 限界芸術論からのメディア文化史 鶴見俊輔, フォーク音楽, ローカル文化.

- メディア・コミュニケーション (慶應義塾大学), 61, pp.173-182.
- 栗谷佳司 (2018): 『限界芸術論と現代文化研究』ハーベスト社, 222ps.
- 栗谷佳司 (2021): 『戦後日本の表現文化とキー・パーソン 片桐ユズルとフォークソング運動』同志社社会学研究 (同志社大学), 25, pp.83-95.
- 上野修 (1986): 『ミスターラジオが通る』実業之日本社, 224ps. [未見]
- 鶴野祐介 (2017): 『笠木透の人生と替え唄 笠木透の替え唄研究 (その5)』立命館文学 (立命館大学), 654, pp.220-205.
- 笠木透 (1983): 『わが夢のまえに頭をたれて』笠木透・安達元彦・木村快『ただうたいたいのためにうたうのではない』同時代社, pp.7-83.
- 笠木透・編 (1987): 『FOLKS SONG BOOK Vol.1』ラウラウ書房, 205ps.
- 片桐ユズル (1979): 『替歌こそ本質なのだ』片桐ユズル・中村哲・中山容・編『ほんやら洞の詩人たち』晶文社, pp.134-143. (初出: 現代詩手帖, 1974年3月号.)
- 棚田輝嘉・山内博之 (2011): 『フォークソングの形態素解析 関西フォークと一般フォークの比較』実践国文学 (実践女子大学), 80, pp.277-248.
- 中川五郎 (2017): 『ディランと出会い、歌いはじめる』編集グループSURE, 160ps.
- 長谷川倫子 (2014): 『カレッジ・フォークからCBCラジオ深夜放送ファンの集いへ: 1969年三河大島のメディア・イベントを事例として』コミュニケーション科学 (東京経済大学), 40, pp.3-25.
- 前田祥文・平原康司・編 (1993): 『60年代フォークの時代』シンコー・ミュージック, 253ps.
- 山田晴通 (2010): 『新聞記事データベースにみる音楽ジャンル名としての「フォーク」概念の定着過程』コミュニケーション科学 (東京経済大学), 32, pp.157-190.
- 山田晴通 (2016): 『ポピュラー音楽としての「フォーク」概念の複雑性を教える—「音楽史A」における授業構成—』青山スタンダード論集 (青山学院大学), 11, pp.127-140.

本稿は、筆者が代表となっている科学研究費助成事業 (学術研究助成基金助成金) 基盤研究 (C) 「マス・メディアに依存しないポピュラー音楽の伝播に関する民族誌的研究」(JSPS 科研費 JP20K00219) の成果の一部である。