

寮歌の「戦後史」

— 日本寮歌祭と北大恵迪寮におけるその伝承の文化資源学的考察 —

渡 辺 裕

はじめに

私事だが、私は昨年末より文化資源学専攻というところの所属になった。「文化資源」という語は、東大で二〇〇〇年に専攻を設けるにあたって使われたのが最初であり、いまだ厳密な定義がなされているわけでもないから、概念として十分に成熟したものとは言い難いのだが、文化の保存と活用、それをめぐる制度や社会的基盤といった新たな問題系を確立しつつある。そしてそのことはまた、美や芸術、作品やその解釈、作者と鑑賞者の関係といった古くからの問題系の上にとって展開されてきた芸術研究にも様々な形で揺さぶりをかける結果をもたらしている。

「文化資源」という概念は、「芸術作品」や「文化財」といった、特定の価値観やイデオロギーを帯びてしまっている語をあえて排し、そこからできるだけ距離をとった価値中立的なものとして考え出された概念である。従来の芸術研究がともすると、芸術の概念やそのあり方の特権化し、芸術の世界の外側にあるものとの差異化をはかったり、その関連を断ち切るような方向でものを考えがちであったのに対し、あえてそういう既存の枠組みをとりはずし、両者の等質性やつながりに目を向けようというのが、その基本的スタンスであるとも言える。そのような視点をとることで、従来、「芸術」の枠から排

除されていたものに光が当たるといえるだけでなく、「芸術」という概念で括るといふこと自体のはらんでいた問題や、その背後にあるイデオロギーが明らかになるといふ効能がある。

とりわけそのような観点を通して、作品が伝承されるしかたや、そこにおけるオーセンティシティのあり方といった問題を考え直してみるならば、今われわれが前提としている「芸術作品」や「文化財」の伝承や保存のモデルがいかにかに一面的なものであるかがわかる。ともすると、価値あるものをオーセンティックな本来の形のまま保存する、という命題が一人歩きし、後世の受容や伝承を軽視したオリジナル主義が無反省的に是認されるようなことになりがちであった。

だが現実には、「本来の形」なるものがそれ自体として、どこかに宙に浮いたように存在しているわけではない。同じ対象に対しても様々な表象の仕方、捉え方があり、それらが時には手を組んだり、時には対立したりすることを通して、それぞれの時代や集団の文化は形作られてきた。対象を「芸術作品」と捉えるのも「文化財」と捉えるのも、そういう多様な捉え方の一つにほかならず、そのあり方や位置づけもコンテクストとともに変化する。「本来の形」というわれわれの表象も、そうした様々な捉え方が交錯する中から、その力学の産物として生まれ、変容し、文化の全体的な配置の中でその位置を無限に変え続けるものなのであり、それ自体、歴史性をもっている。「芸術作品」、「文化財」といった概念には、それを絶対化し、一元化してしまう傾きがある。あえて文化資源という、そういう束縛から自由な概念で括ってみることは、そこで見失われていた文化全体の多元的なあり方、多様な要素の位置関係、それらの間に働く力学といったものに目を向け、その中で伝承や保存をめぐる問題系をあらためて構築し直すことを意味する。暗黙のうちに特定の価値観、判断基準に沿って無反省的に是認されていた「オーセンティシティ」の概念や「保存」という活動のあり方自体が歴史化され、これまで暗黙のうちに排除されていた要素や可能性を含めて多元的・複線的に捉え直すことを可能にすること、そのことにこそ「文化資源」といふ概念の存在意義がある。

もちろんそうはいっても、最初に述べたように、この概念自体、いまだ十分な検討を経ているわけではないし、問題がな

いわけでもない。また、どのようなものであれ、概念というものはそもそも一度使われれば、一定の価値観やイデオロギーを帯びるのが必然であり、すべての束縛から自由になってその成り立ち自体からして説明し尽くすなどということは夢物語にすぎないことも事実である。ここはむしろ、伝承や保存をめぐる問題系に関して、ここで述べたような問題がはっきりみえてくるような具体的な事例を対象として、問題のポイントをはっきりさせた上で、しかる後にそれらを吸収する概念として、ここでとりあえず措定した「文化資源」という語が本当に適切かどうか、残る問題はなんなのかということであらためて問い直すという順序で考える方が得策だろう。

ここではそのために寮歌という事例を取り上げて考えてみることにしたい。戦前の旧制高校などで歌われた、あの寮歌である。寮歌ときいて、多くの方が思い出されるのは、「寮歌祭」などという催し物で、いい歳をした紳士が制帽をかぶって舞台上に整列し、だみ声を張り上げて歌っている光景だろう。まずはその光景を思い浮かべてほしい。もっとも、旧制高校が廃止されて五十年以上たち、同窓会の高齢化が進んだため、一九六一年から続けられていた全国規模の「日本寮歌祭」は二〇〇〇年の第四十回を最後に終わってしまったから、今の若い世代はそういう光景を思い浮かべることもはやできないかもしれないのだが。

そういう光景を前にして、われわれはその価値や保存についてどのように考えるべきだろうか。「芸術作品」や「文化財」という枠組みで考える限り、これらの価値が掬い取られることはまずない。そこでの既成の価値観をとりあえず取り払い、見捨てられていた対象を俎上にのせることができるようになるだけでも、まずは「文化資源」という概念の効用というべきであろう。だがそれだけではすまない。たとえば「日本寮歌祭」で収録された映像がここにあるとしよう。われわれが思わず「これぞ、寮歌」と感じるようなこの映像は本当に寮歌の「本来の形」なのだろうか。われわれはそれが「日本寮歌祭」での収録映像であるという事実を重要視せずに透明化させてしまうか、あるいは逆に、日本寮歌振興会という由緒ある団体が与えてくれる保証書のようなものとして考えてきたところがある。だが後にみるように、そのこと自体をあらためて問題

化させる視点をとることによって、眼前の光景には全く違った光が当てられ、寮歌のあり方の多様な側面や、その背後に働く様々な要因がみえてくることになるのである。

1 旧制高校と寮歌

寮歌とは何か。日本では明治になって西洋の学校制度が導入され、西洋音楽の教育も推し進められたが、その過程で、校歌、寮歌など、学校で歌う独特の音楽ジャンルが生み出された。校歌は、それぞれの学校が制定する公的なもので、卒業式など、儀式の時に歌われるのが常であったのに対し、寮歌は、旧制高等学校など学生の多くが寮生活を営む学校で、入寮している学生が毎年自分たちで歌を作り、記念祭や運動競技の応援などの機会に歌い継いできたものである。旧制高校は第二次大戦後の学制改革で消滅し、毎年寮歌が新たに作られるという伝統はなくなったが、二千曲以上の寮歌が残されている。

旧制高校は、一言で言うなら、帝国大学などのトップクラスの大学へ進学する一握りのエリート学生が集まる学校であった。後に取り上げる日本寮歌祭に出演している卒業生の中にも政界や財界の頂点で活躍したような人が数多く含まれている。旧制高校は、将来、国の中核を担うことを約束されたそれらの人々が、しかし未だ社会の荒波からは保護された空間で、青春のひとときを思う存分謳歌した、そんな場所であった。彼らは一方では、とりわけドイツ文化に傾倒し、ショーペンハウアーやニーチェなどに由来する難しい言葉を振り回して教養人ぶりを発揮しつつ、他方で乞食のような汚い服装で街頭に練り出しては羽目をはずした行動をくりかえすなど、「蚕カラ」と呼ばれる、粗野な風体や言動を誇りにする独特のライフスタイルを身につけていた。寮歌の歌い出しに「アインス、ツヴァイ、ドライ」というドイツ語のかけ声をつかっていることは前者の反映であり、太鼓を打ち鳴らし、旗を振りながら歌う、放歌高吟風の、およそ西洋的な芸術歌曲の歌い方とは対照的なスタイルは後者の反映である。そして市民たちも、将来自分たちの国を担ってくれるであろう学生たちには一目置いて

おり、酔った学生が店のショウウィンドウを壊したり看板を持ち去ったりしても、青春の一こまと温かく見守るのが常であった。第二次大戦後に旧制高校が消えたのは、日本の近代化を牽引することのできる一握りのエリートの養成に重きをおく戦前の教育のあり方が否定され、日本の教育政策が大衆普遍教育を目指す路線へと転換した、そのことの結果でもあった。その意味では、寮歌のあのスタイルはかつての日本の近代化のありようを今に伝えるものであり、いわば「無形近代化遺産」としての価値をもつとみることもできるだろう。

寮歌というものの全体的なあり方については、細川周平がすでに鋭い総括を行っている（細川一九九九）。ここでは旧制高校生という、国の将来を背負って立つ、きわめて特権的な社会的位置を占める集団のあり方が、しばしば歌詞の国粹主義的な内容や、世俗を離れて高みから社会を見下ろすような視点につながっていることや、そこにみられる独特の連帯意識が男子学生だけからなる純粋な集団というあり方と結びついていることなどが指摘されている。過剰に男性らしさを誇張するような、寮の文化の蚤カラ風のあり方や、寮歌の放歌高吟風のスタイルもまた、そこで形成される独特の共同体意識や友情のあり方との関連で説明されている。

ここでの旧制高校や寮の文化の位置づけ方は基本的にはその通りであるし、寮歌といえは蚤カラ、放歌高吟というのも全体とすればその通りなのだが、事態はそれほど単純なのだろうか。戦前の寮歌には実は、ステレオタイプな寮歌イメージにはまらない、かなり多様なスタイルの曲がある。作られたときにはさぞかし斬新に響いたであろうと思われるものもあり、当時の旧制高校生の西洋音楽のレベルの高さを感じさせられる。浦和高校の《武蔵が原》を作曲した諸井三郎など、後に作曲家として活躍する人の手がけたものもいくつもある。叙情的なスタイルのものもいろいろあり、三高の《琵琶湖周航の歌》、旅順高校の《北帰行》など、戦後にヒット曲になったものもあつたりする。もともと寮歌にあつたはずのそういう多様性が背後に退き、「放歌高吟」的なイメージばかりが過剰に前面に出てしまったのではないだろうか。そうであるとするならば、われわれはそのようなイメージが形成されてくる過程を解明し、そこでどのような力学が働いたのかをきちんと見

極める必要がある。それによって、寮歌がどのように伝承され、その歌い方がどのように変化してきたのかということに關しても、これまでになかった見方が可能になるだろう。そのことはまた、文化の伝承や保存のあり方を考える上でも新たな視界を開いてくれるのではないだろうか。

2 日本寮歌祭の四十年 — 寮歌の「保存」？

2・1 日本寮歌祭の「路線論争」と放歌高吟イメージの前景化

すでに述べたように、寮歌といえば、多くの人がまず思い起こすのは日本寮歌祭の情景であろう。考えてみれば、消滅してからもう五十年以上たったしまった旧制高校の寮歌が「現役」で歌われている現場をみた体験のある人などほとんどいないはずだし、そもそも寮歌というもの自体、公開の場でその学校に關わりのない多数の聴衆に向けて歌われるような曲ではない。にもかかわらず、比較的最近まで、旧制高校に直接關わりのない多くの人が寮歌に親しんでいた事実を考えれば、この日本寮歌祭の貢献がいかに大きかったかがわかるだろう。しかしよく考えてみると、そのような状態はかなり特殊な要素を孕んでいる。

一握りの超エリートという特殊な人々だけのものであった旧制高校の寮歌がこれだけ広く世の中に知られるようになったというのも、日本寮歌祭の様子がテレビや新聞などのメディアを通して広く人々に伝えられたことの結果である。日本寮歌祭振興会で委員長として日本寮歌祭のとりまとめ役を長いことつとめていた神津康雄が書いた『青春の譜—日本寮歌祭三十年の歩み』には初期の日本寮歌祭の裏話などがいろいろ書かれていて興味深いのだが、これをみると、寮歌の存在がこれだけ広まったのも、その主体が一握りの超エリートだったがゆえのことであったということであらためて感じさせられる。

日本寮歌祭の様子は、新聞記事やテレビニュースに加え、第四回から第十回まで、毎年NHKが特別番組として放映し、第十一回からはフジテレビに引き継がれた。第七回の後には、クラウンレコードから「日本寮歌全集」というタイトルの三枚組のレコードが出されているし、第九回には日本寮歌祭自体の実況録音盤が作られるなど、多くのメディアがその普及の手助けをした。もちろん、消えてしまったこのユニークな学校とその集団のあり方が、多くの人々の関心を引きつけるテーマとなったこともあるが、エリートたる彼らのもっていた社会的な力の大きさがそれを可能にしたことも無視できない。政界にも財界にも多くの旧制高校出身者がいたこの時代には、マスコミ自体にもいろいろな関係者がいたし、援助や協力を申し出る財界人もたくさんいたから、レコードを出すことも、テレビ番組を作ること、今考えるよりもはるかに容易であった。

日本寮歌祭のプログラム冊子に掲載されている顧問の一覧表をみると、元首相の福田赳夫、中曽根康弘を筆頭に、政財界の大物が綺羅星のごとくに並んでおり、あらためて旧制高校出身者が政財界を動かしていたことを思わせる。その中には東宝の副社長であった馬淵威夫の名もあり、その依頼で旧制高校をテーマにしたテレビドラマが作られたという事実をみるにつけても、寮歌に対する世間的な認知度が高まっていったこと自体が特権的な現象であったことを実感させられる。日本寮歌振興会はしばらくの間、旧制高校復活運動に取り組み、当時の坂田道太文部大臣に直談判に行ったりもしているのであるが、これまた文部官僚であった村尾次郎（静岡高校出身）が寮歌仲間にしたからこそ実現したことであった。その宴会では村尾の裸踊りまで飛び出したという話も伝わっている。この復活運動は結局不首尾に終わり、その後、日本寮歌振興会は旧制高校文化の保存事業に力を注ぐことになる。全八巻、五千ページ以上に及ぶ膨大な『旧制高校全書』の出版、旧制高校記念館の設立といった事業が行われ、広く紹介されていることもまた、彼らがそういう社会的な力を持ち、また自身で言説を作り出してゆくことのできるインテリであったことを抜きにしては考えられない。その意味では、今なおわれわれの旧制高校に対する理解やイメージは、それらの影響下にあると言っても過言ではない。

寮歌のあり方やそれに対するわれわれの理解の仕方もまた、そのようにして形作られたものであり、そのことに由来する偏りをもっている可能性がある。日本寮歌祭が開始されたのは一九六一年であり、学制改革によって旧制高校が消滅してすでに十年以上が経過していた。日本寮歌振興会は一種の保存会であり、その後、旧制高校の復活運動に乗り出すことからわかるように、旧制高校の文化を復活ないしは保存するという目的で活動を行っていたから、そこには寮歌だけでなく、旧制高校の文化やそれを支えていた社会に対するノスタルジックな視線が満ちていた。寮歌はもともと学校単位で、せいぜい対校戦のときに歌う程度のものであったから、全国規模で各学校が一堂に会して寮歌を歌い、それについての情報交換をして、認識を共有するなどという機会はそもそももなかった。寮歌の統一的なイメージは、極端に言えば、日本寮歌祭が開始されることによってはじめて形作られたのであり、最初からノスタルジックな視線と結びついていた。当然、その後新たに卒業生が増えることはないから、今では一番若い卒業生でも八十歳近くになっている。こうして、大昔の学生が年甲斐もなく学帽をかぶって勢揃いする情景がノスタルジックな寮歌イメージをますます増幅し続けてきたのである。

こういう中で形作られた寮歌のイメージは、寮歌のもつ多様な側面のうち、蛭カラ風な側面ばかりが前面に出たものになっていった。旧制高校が蛭カラの気風に満ちており、寮歌が放歌高吟のような歌い方をされたことは確かだが、それがすべてであったわけではない。しかし、寮の文化に対するノスタルジックな視線が強まる中で、そのような面ばかりが過剰に強調されることになり、太鼓のリズムに合わせてだみ声で放歌高吟するスタイルが寮歌の「定番」になっていった。そのことは、寮歌祭の折に各校が歌うレパートリーの選択にもはっきり現れている。そこで取り上げられるレパートリーは著しく偏っており、叙情的な寮歌や音楽的に洗練された寮歌が寮歌祭の時の演目として取り上げられることは少なかった。二拍子系でビョーンコ節と呼ばれる付点リズムのものばかりがもっぱら取り上げられ、人々の寮歌イメージをますます固定的なものにしていったのである。

こういう流れがいかにして形作られていったかを象徴的に示す出来事がある。実を言うと、寮歌祭は当初からそのような

方向性をもって企画されたわけではなかった。一九六一年の第一回の出演団体をみると、旧制高校は三高、台北高と北大予科だけであり、東京大学コルアカデミー、立教大学グリーククラブをはじめとする現役大学生による合唱団が大半である。中には女子美術大学、文化服装学院など、寮歌とどうつながるのか首をひねるような学校も混じっている。寮歌の伝統がそのまま新制大学に流れ込み、そのレパートリーとして機能していたところもあるうし、歌い方も含め、ふつうの合唱曲として認識される側面をもっていたのである。最初にこの寮歌祭を企画した中心人物は呉泰次郎という東京音楽学校出身の作曲家であった。第二回の報告書に呉は次のように書いている。

「私は、三十五年間音楽会を経営してきた楽壇のエキスパートで、年一回の寮歌祭の運営は事務的には実に容易であります。内容的には大変困難なことですので多くの方々のご協力を仰ぐことになりました。日本寮歌祭は時流の然らしむところ、旧制高校の寮歌祭の如き印象を世に与え、新制大学や女子大の存在は消失しているかに見受けられます。：あくまで当会としては、旧制高校と新制大学の寮歌の交換という線をとり、中庸の道を脱しないようにつとめています。」

(神津 一九九〇、三二)

呉は、音楽家として寮歌のすばらしさを認識し、それを世に広めたいという動機から日本寮歌振興会を立ち上げ、日本寮歌祭を開催したのだが、旧制高校の同窓会のようなものではなく、むしろ今の若い学生たちがそれらを自分たちの普通のレパートリーとして歌い継いでゆける場を準備するのが彼の目的だった。ところがその存在を知った旧制高校のOBたちが大挙して乗り込み、悪く言えば乗っ取ってしまう恰好になったのである。この動きは一種の「路線論争」に発展し、その結果、最終的には呉はほとんど追われるようにして退任し、それ以後、寮歌祭は完全に旧制高校のOBが全国的に集って古き良き時代の自分たちの文化をアピールする場となる。「蛭カラ・放歌高吟」路線がことさら前面に出てくるようになるのは、こうした流れの結果であった。

さらに言うなら、寮歌は必ずしも旧制高校固有のものというわけではない。専門学校などでも、寮がある限りにおいて、

寮歌のある学校は他にもいろいろあった。それにもかかわらず、社会的なステータスも手伝って、旧制高校出身者が寮歌祭のイニシアチブをにぎってゆく過程で、「寮歌＝旧制高校＝蛭カラ」という図式が強固になっていった。

「放歌高吟」スタイルはたしかに、かつての寮の文化を特徴付けるものではあったが、そこには単なる復元や保存以上の「伝統の創出」的な要素もいろいろ含まれていた。神津は母校山形高が第二回の日本寮歌祭にはじめて出場するにあたって準備をした日々の回想を綴っているが、「対校試合的な様相を帯びてきているので、どうせやるなら紋付、袴に朴歯をそろえて他校を圧倒しようではないか」と申し合わせ、映画会社の大映にいる知り合いに頼んで、大映調布撮影所の衣装部屋からそれに一番似合う紋付き、羽織、袴を借りてきたという話が出てくる。学生時代の服装や道具などが失われていけば、借りてこなければならなくなるのは当然としても、卒業生の年代も相当の幅に渡っており、皆の在学時の慣習や体験がすべて同じであったわけもないから、このような中で過度に一元化された「それらしい」スタイルが作り上げられたという側面があることは否めない。卒業から相当年月が経過している上に、古き良き時代へのノスタルジーがからめば、頭の中で増幅された記憶が混ざり込んでも不思議はない。まして、はっきりとした形で残されるわけではない歌い方のようなことになってくれば、寮歌祭という場ができあがってはじめて、自覚的に構築される部分が相当に多くなることは容易に想像がつく。今われわれの思い浮かべる寮歌の表象は、その保存が寮歌祭というノスタルジックな場にゆだねられる中で事後的に形成された部分が大きい。そして寮歌のもつ多様な側面のうち、その方向性に適合しない部分は消されてゆくことになったのである。

2・2 寮歌レコードと放歌高吟スタイル — 「芸術」としての寮歌？

しかしそうは言っても、日本寮歌祭に関わる人々のもっていた寮歌のあり方に関するビジョンは必ずしも一枚岩的であったわけではない。むしろ呉と神津らの確執はそこにある多様性の一端を示したにすぎず、すべてが「放歌高吟」的な寮歌表

象一色に染まったわけでもない。長年にわたって日本寮歌祭を取り仕切ってきた神津自身からして、その寮歌観には多様な側面が共存している。日本寮歌祭と平行して『日本寮歌大全集』などのレコードが制作されたことはすでに述べたが、日本寮歌振興会では、実はOBの歌ったものだけでなく、プロ歌手に歌わせた「お墨付き」のLPをいくつか出している。一九七二年にはシンガーソングライターの加藤登紀子の歌った「加藤登紀子・日本寮歌集」がポリドールから、一九八〇年には男声コーラスグループのボニージャックスによる「日本寮歌集」がビクターから出ており、いずれも「日本寮歌振興会監修・推薦」として神津が序文を寄せている。

加藤がこのレコードを録音するようになった経緯は、「寮歌祭と旧制高校」と題された座談会での加藤と神津らの発言で詳らかにされているが（日本寮歌振興会二〇〇〇、三三―一六一）、それによれば、その前年の一九七一年に『琵琶湖周航の歌』をヒットさせた実績と、寮歌祭の常任委員をやっていた加藤の父の幸四郎が、自分の娘を推薦したという経緯があったようである。常任委員会では意見が二分し、「女に寮歌を歌わせるなんてとんでもない」、「楽隊付きなんてとんでもない」といった意見も出たようだが、曲折の末、当初の「日本寮歌祭寮歌集」というタイトルを「加藤登紀子寮歌集」に変更するということでOKになったらしい。さすがに加藤の選曲らしく、『ああ玉杯に』、『紅萌ゆる』などの定番曲とならんで、『月見草』（二高）、『楠の葉末』（七高）などの叙情的な曲が多く含まれており、寮歌祭の放歌高吟的な空気とは違う寮歌の側面を見事に照らし出している。だがこのことは、彼らの考える寮歌の「正統」なあり方がどのようなものであったのかというのをいろいろ考えさせてくれる。

彼らは、「正統」な歌い方に非常にこだわった。録音の時には各校の委員が交代でレコーディングに立ち会っているいろいろな注文をつけていたという。神津は『ああ玉杯』の録音の時に、加藤が「剣と筆とをとり持ちて」という歌詞の「と」を歌いにくいからという理由で省略したいというので許可したところが、委員会が「それは委員長の特権だ。日本の歴史を汚すものだ」として否決され、録音した二十曲全部を認めないということになってしまい、しかたがないのもう一度ポリドール

まで来てもらって録音し直したというエピソードを紹介している（日本寮歌振興会二〇〇〇、四七）。

他方で、加藤は同じ座談会の中で、『琵琶湖周航の歌』の録音後、三高の卒業生たちからクレームがつき、正しい歌い方を教えてやるからと呼びつけられた時の話を紹介しているが、それによると、皆で大合唱したら全員がばらばらで、「おれのが正しい」、「あっちのは聴くな」などといういろいろな言われたあげく、殴り合いまではじまったというから（日本寮歌振興会二〇〇〇、四八）、同じ寮歌であっても実は相当に多様なイメージが煮詰められないまま並存していたことが窺える。

また、加藤やポニージャックスのような、ふだん自分たちが歌っている放歌高吟調のものとは正反対の、洗練されたオーケストラの伴奏による情緒豊かな歌い方が、反対の声もあつたとはいえ、最終的に日本寮歌振興会の「お墨付き」という形で世に出ていること自体、彼らが「本来」のあり方と考えるものが、決して一つの方向に収斂するものではないことを示している。これに関連して神津は、ポニージャックスの録音の経緯について語る際にもしろいことを書いている。

「本格的な寮歌のレコードというのは、日本の民族音楽としての寮歌を、歌曲としての位置づけでレコード化しておくきたいということである。太鼓とドラ声の叱咤だけを伴奏とする寮歌は、音楽とは認められない。本式のオーケストラによる伴奏で音楽的に美しく歌ってもらえば、立派な歌曲として通用することは「加藤登紀子・日本寮歌集」で証明済みなので、今度は男声合唱による本格的な寮歌を、格調高いオーケストラの伴奏でレコードに記録しておくべきだと考えたのである。」（神津一九九〇、六四）

先に引用した座談会でも、後藤田正晴（元官房長官、水戸高卒）の「寮歌は音楽に入りますか」という質問に答えて、神津が「加藤さんが音楽にしてくれたんです。後藤田先生、音楽じゃない寮歌を音楽にしてくれたんです」と答えるくだけたところがあるが、どうやら神津は自分たちのふだん歌っている放歌高吟調は音楽や芸術であるとは考えておらず、しかし芸術としても十分に通用するものであるからそれをプロの音楽家にきちんと歌ってもらって残したいと考えていたように思われる。神津は呉と対立し、放歌高吟的な寮歌表象を前面に出していたようにみえるが、寮歌を今の大学の合唱団のレパートリーと

して機能させたいと考えていた呉の寮歌観に共通する要素を彼もまたもっていた。神津自身の中でも、想定されている寮歌の「本来」のあり方は決して一つではないのである。

一見したところ、日本寮歌祭は戦前の寮歌に象徴されるエリートたちの蛮カラ文化を忠実に伝承し、保存する装置にみえるのだが、このようにみえてみると、それは寮歌をめぐる多様な表象が渦巻く場であったことがわかる。その力学の中で、放歌高吟的な寮歌表象が前面に出ることになるわけだが、それとても決して一枚岩的なものではなく、複数の多様なベクトルのおりなす力学の中で現れ出てきた一局面にすぎず、「芸術」としてその価値をもつというあり方と共存しているのである。だから、一見消えたかにもえる他のベクトルもまた相変わらず残り続け、時として予想外の活動を生み出す力として働くことになるのである。文化の伝承や保存の問題を考える際には、そのような多様性をつねに認識しておくことが重要であり、芸術作品や文化財のオーセンティシティにしばしば出てきやすい、何か一つの定まった形や方向性のみをオーセンティックと考えて他を斥けるような発想を捨てることが求められるのである。

3 北大恵迪寮と寮歌の「戦後」(1) — 寮歌の「生きた伝統」？

3・1 寮歌の「戦後様式」

次に、北海道大学の恵迪寮という寮の事例を取り上げよう。この寮は、今でも折にふれて昔の寮歌が歌われるだけでなく、何と、毎年一曲新たに寮歌が作られるという形で、寮歌の生きた伝統が今も続いている。

戦前の恵迪寮は厳密に言う旧制高校の寮ではなく、北海道帝国大学の予科の寮であった。北大の予科は学制改革に伴って北海道大学の教養部が変わったが、学校自体が消滅してしまった他の旧制高校の寮とは違い、そのまま教養部の寮という

形に移行したことが、寮歌など、寮の様々な伝統を生きたままその後の時代に伝えることになったのである。旧制高校にあたる課程を「予科」の形でもっていた大学は他にもあったが、他の台北帝大、京城帝大の予科は当然のことながら、戦後、大学もろとも消滅してしまっただから、北大のようなケースはたまたま生じた稀有な例であった。

もちろん、恵迪寮は生きた現実の中で、現実の学生が日々を送る寮として機能しているわけであるから、時代の流れや社会の変化の中で変容してゆくことは当然であり、旧制高校時代の慣習がそのまま保存されるわけではない。その意味では、失われてしまった過去へのノスタルジーにひたり、その文化の「保存」を志向してきた寮歌祭とは一見対蹠的な位置にあるようにみえるのだが、寮歌祭も決して「保存」一辺倒ではなかったように、恵迪寮の場合にも事態は決して単純ではない。そこでどのような力学がはたらいていたのかを明らかにし、そこでの保存と伝承のあり方を具体的にみてみることにしよう。

戦後の恵迪寮の寮歌をめぐる動きを逐一時代を追って描き出す余裕はないが、大きく言えば、戦前の全寮制の時代、しかも限られたエリートたちが集うことによって得られていた独特の雰囲気やそれに対する愛着が徐々に失われ、変容を余儀なくされていった過程と捉えることができるだろう。また、数多くの行事が目白押しに並び、朝から晩まで皆が共同で何かやっているようなライフスタイルが嫌われ、相部屋ではなく個室を求めたり、薄汚くゴミの散らかった状態が嫌われ、アメニティを追求するような動きが前面に出てくるといった傾向は、北大だけの話ではなく、戦後の日本社会に生きる人々の間に共通にあった変化でもある。さらに後に述べるように、恵迪寮には一九九四年から女子学生が入寮するようになり、男だけの共同体であるがゆえに成り立っていた、全裸ストームなどのマッチョな風習の多くが失われた。そのような動きも、男女差別が問題化され、それを是正する方向で動いてきた最近の社会全体のありようの反映であるといえるだろう。そういう中で寮歌もまた変容をこうむるのは当然といえば当然のことである。

しかしながら、ここでの動きをよくみてみるならば、古き良き寮の文化が失われた、ないしは変質を被ったというようなストーリーには回収できない要素がいろいろ絡み合っていることがわかる。その歴史は、そういう様々な要素の絡み合いの

中で寮の「伝統」がたえず刷新されつつ、新たな形で立ち上げられてきた歴史とみた方がよい。たしかに、北大予科の元の組織が比較的转变を受けられない形で温存されたことは大きな要因であるが、それだけではなく、「伝統」を新たな形で認識させ、アクチュアルな形で機能させる力がいろいろな形で働き続けてきたのであり、そのことは寮歌のあり方の中にもはっきり現れている。

たとえば、一九五三年の寮歌《手をとって美しき国を》をみてみよう。この曲は一見してわかるように、この時代に大きな広がりをもせた、うたごえ運動でよく歌われたタイプの曲である。歌詞にあらわれる「倒れたる友の姿を忘るまじ」、「祖国の山河に新しき緑の息吹が」、「たくましく若き鼓動が美しき歌声に和し、平和なる国を築く」といった言い回しは、《原爆許すまじ》(木下航二作曲)、《祖国の山河に》(芥川也寸志作曲)などのうたごえ運動の代表曲を彷彿とさせるものである。うたごえ運動が全国を覆った「戦後民主主義」的な音楽文化の空気が寮歌にも浸透したことは間違いない。だが、このような歌が、それでもなお「寮歌」であり続ける必要があったのだろうか。

細川周平が述べているように、国を担う超エリートたちの集う場であった戦前の旧制高校には時として国粹主義的な空気がみなぎり、寮歌にもしばしばその手の歌詞が登場していた。戦後になると、「蛮カラ文化」は、否定すべきそういう古い体質と結びつくものとして、しばしば批判の対象となった。寮内でも、寮の古い体質を改革し、新しい時代にあった形にしてゆく動きが起る。当時の寮委員長の日誌には次のような一節がみえる。

「確かに現在は、この伝統を誇る恵迪寮の過渡期だ。そしてまた、我々は全任期を通して古きものと新しいものと立派な、そして丈夫な橋渡しとならねばならぬ。伝統といわれるものには、確かに良いものはある。しかし、完全に新大の寮となった現在の恵迪寮において寮雨あり、高吟あり、しかも嘗ての人間としての暖かみなく、何かに渴き、盗難あり、ベッセルあり―どうしてこの現状を肯定し得よう。」(恵迪寮寮史編纂委員会 一九八七、四四七)

この時期の寮は、食糧事情の悪化などもあり、ダブルエッセン(二人分の食事を食べてしまうこと)が横行するなど、風

紀の乱れがかなり顕著だったようである。かつてであれば、蛭カラ的一幕と笑ってすまされたであろうこれらのことに、寮委員会は積極的に対策をうち、寮雨の禁止、ダブルエッセンが発覚した者の退寮処分といった方針を次々と決めていく。寮歌に関しても、古い寮歌を否定する動きが一部に現れている。一九五二年一月の開寮コンパでは、ここ数年続いていた、最後に寮歌《時潮の波》を歌う慣習が中止された。当時の会計部長の日誌には以下のように書かれている。

「《時潮の波》を歌わなかったことは、新委員の、何か新しいものをとというあがきの一つの現れであるが、何か縮まりの悪いものを感じた。古いものを否定し、伝統を否定することによって新しいものは生まれにくい。新しいものが生じれば古いものは自然に消えてゆくのである。古い伝統の上に一步でも新しいものを加えるという事は、如何に難しい事であろうか。恵迪寮は今や、古い器には入りきれない。あたらしい器を作ることが我々の大きな任務である。」（恵迪寮 寮史編纂委員会 一九八七、四五〇）

一九五一年の寮歌《新たな天地》の作詞者であった長尾久司は、自作をめぐる回想記の中で、蛭カラが「時代に逆行する」と批判される空気が強まったこの時期の状況について語り、「昭和二五、二六年頃は、例のイールズ事件を契機としたように思想研究などが急激に台頭した頃と記憶しており、あの古色蒼然とした恵迪寮も永い伝統のカラーを破ろうとする陣痛の時期にあったと考えられます。……このような変化、改革を痛切に感じていた頃、寮歌制定の話が一部の廃止論をおさえて出されたわけで、私の場合、大げさに言えば、憤りと義務感におされた形でいきなり「新たな天地」のテーマが頭に浮かんだのでした」と述べている（山口 一九七四、二九九）。

一部の廃止論というのは、この時期、「例えば寮歌否定の動きがあったようにそれまでの旧制高校的、パンカラ的寮文化を否定しようとする性格があったとも言われている」（恵迪寮寮史編纂委員会 一九八七、四七〇）、「寮改革派」と呼ばれる寮生たちの動きを指している。イールズ事件というのは、GHQの民間情報教育局顧問であったW・C・イールズが各大学で、共産主義的思想をもつ教員は教育に不適當であり、排斥すべきだ、という趣旨の講演をしてまわろうとしたことが大

問題になり、北大でも、一九五〇年五月に講演が行われたが、当初約束された自由討論の場が設けられないことに反発した学生との間で紛糾し、騒動となった事件である。恵迪寮自体は、この問題に関しては不干涉という立場であったが、そういう動きにシンパシーをもった学生がかなりいたようである。

「続く一九五二年には、「住民票焼き払い事件」なる事件が起こっている。この時期に成立した住民登録法が若者の徴兵のための準備段階なのではないかという見方が広がり、反対運動が盛り上がっていた。恵迪寮も反対を決議し、全員の住民票をグラウンドで焼き捨てる行動を行った。その後、住民票の強奪を行った活動家が寮内に逃げ込み、警察が寮に立ち入ろうとしたために、深夜の寮生大会で「寮の自治」についての議論が行われたという話もある。この年の寮歌《永遠の水の広がり》は、作詞者の村上啓司によれば、そのような状況をふまえて、一番の歌詞は米ソを中心とした国際関係をオホーツクの海の姿に託したもの、二番の歌詞は原爆を経て再軍備へ向かう国内情勢を考えたものだという（山口一九七四、三〇四）。一九五三年の、うたごえ運動のレパートリーに限りなく近い寮歌《手をとって美しき国を》も、このようなコンテクストの中で生まれてきたのである。

社会全体に広がっていたこのような空気が恵迪寮をも覆っており、それが寮歌の中にも反映されている状況が明らかになったが、これがなぜ、国家主義体質との結びつきを批判されていた戦前からの寮の伝統を解体し、その象徴である寮歌も廃止するとうような方向に行かなかったのだろうか。そのことを考える上で最大のポイントになるのが、「住民票焼き払い事件」にも関連して出てきた「寮の自治」という問題である。

旧制高校の寮を特徴づける一つのポイントは「寮の自治」ということであった。旧制高校の寮はもちろん学校の管理下にあるものだったが、その運営の主導権は基本的に学生の手にあった。規則を制定したり学生を処分したりするのも、すべて学生が組織する寮の委員会であり、学校側が口出しをすることはできないのが普通だった（もちろん、そういう干渉があり、大騒動に発展したような例もいろいろある）。

たしかに寮生たちは、旧制高校時代の寮文化には体質が古く、改革が必要な部分も多いと感じていたようだが、他方でこの時期、政治的な関心事が前面に出てくるにつれて、この旧制高校伝来の「寮の自治」がクローズアップされるようになった。細川が指摘しているように、戦前の「寮の自治」は、浮き世から距離を置き、寮をいわば疑似国家の理想モデルとして表象する中で位置づけられていたのだが、この原則が、いわば寮生たちの自由な政治活動を保障するロジックとして流用されたのである。先に引用した、寮の改革を訴える委員長の日誌の文章も「自治寮―この反動化しつつある現状に於いて如何にして寮の自治を守り、寮の文化を高揚せしめるか、如何にして新しい寮たらしめるか」とはじまっている（恵迪寮寮史編纂委員会 一九八七、四四七）。寮が特定の政治活動自体に主体的に関わることはなく、むしろ中立不干渉を貫く局面が多かったが、少なくともこの寮の自治を犯す動きに対しては、寮生たちは結束して闘った。

新制大学としての北大が形を整えはじめたこの時期は、大学側が寮の管理のイニシアチブを握るべく、様々な形で上から圧力をかける動きが表面化した時期でもあった。一九五三年二月一七日には、学生部から「学寮規則改正草案」なるものが届けられた。その内容は不詳だが、寮生大会は、この草案を全面撤回させるべく決議し、大学本部に向けてデモ行進を行っている（恵迪寮寮史編纂委員会 一九八七、四五九）。このときには、その検討に寮生も参加できる形を整えることで一件落着するのだが、この問題はその後、とりわけ入寮者の選考を行う権利をめぐる対立の問題を中心に、長いこと火種として残り続けることになる。いずれにしても、そういう中で寮の「伝統」は守られるべきものとして位置づけられることとなった。寮歌やさまざまな「蛭カラ」文化が、時代遅れとされ、改革を求められていた一方で、むしろ根本的なところでは寮の文化を守ろうという方向のベクトルが強く作用した大きな要因はそこにあったとみることができる。旧来の寮歌とは正反対ともいえる、うたごえ運動的な傾きをもつ新しい時代の歌が寮歌の伝統の上に位置づけられていった背景には、そのような状況があった。時代遅れとみえるような古いタイプの寮歌と、新たな時代に合わせて作られたものが、微妙にきしみあいながら、しかし共存することによって寮歌の「伝統」を展開させてゆくという状況がこのようにして形作られたのである。

しかしこの「寮の自治」の問題は、その後さらに深刻な形で恵迪寮の文化に影を落としてゆく。というのも、一九三一年に建てられた恵迪寮の建物（現在は「北海道開拓の村」に保存）の老朽化にともなう建て替え問題が浮上したからである。文部省が一九六二年に発表した「新寮十ヶ年計画」で、十年以内に全国の大学の寮を新寮に建て替えるという方針が示され、この問題は一気に表面化した。文部省には、この機会に、学生運動の巢窟となっている寮の自治を形骸化させる思惑があり、寮の管理のイニシアチブをめぐって、大学の学生部と寮生の間で熾烈な闘争が始まることになった。入寮者の選考問題についてはすでに述べたが、その他、個室化や寮食堂の廃止、光熱費の自己負担等、寮の学内での位置づけや、そこでの寮生の生活様式を根本から揺るがすような方向性が打ち出され、新恵迪寮が完成するまでの二十年にわたって長期戦が繰り広げられることになったのである。

興味深いのは、あたかも戦前の寮の文化を守って引き継がれてきたかのように思われている「伝統行事」の多くが、実はこの時期に「創出」されているということである。たとえば、恵迪寮祭の際に行われる、俗に赤フンパレードと呼ばれるパレードがある。寮生たちが赤フン姿で札幌の街に練り出し、大通公園などでストームをかけるもので、今の寮生の書く文章の中では「伝統行事」の代表に挙げられていたりするのだが（《恵迪》第六号二〇〇六、八四）、実はそれほど古いものではない。その原型となった仮装パレードは一九五四年にさかのぼるが、それが突如赤フン行列に変化したのは一九七〇年前後のことらしい（青春の北大恵迪寮編集委員会一九九一、一三四―一三五）。

一九六八年にあるグループが仮装の一つとして越中ふんどしで登場したらしいが、一九七〇年の写真を見ると、完全に「赤フン化」しているということであるから、この間に変わったらしい。寮史にはそれに直接関わる記述はないが、言うまでもなくこの時期は、大学紛争の嵐が最も強く吹き荒れた時期であった。恵迪寮は直接に特定のセクトと関わる活動を展開

したわけではないが、新寮問題は間違いなくその最大のテーマの一つとなった。一九六七年には、大学側と恵迪寮側でそれぞれ別々に入寮学生の選考を行う事態が発生、七〇年に大学側が譲歩し、とりあえずの決着をみるまでの間が、この選考をめぐる紛争が最も激化した時期であった。赤フンパレードがはじまったのはそのような時期だったのである。

一方、これまた現役の寮生にとっては最大の「伝統行事」である「ジャンプ大会」（要するに寮の窓からいろいろな仮装をして飛び降りてその奇抜さを競うコンテストである）も、実は一九六〇年代後半にはじまったものである。発想者の一人である長野章（一九六五年入寮）によれば、「これらは暇と稚氣にまかせてやったこと」（青春の北大恵迪寮編集委員会一九九一、一一八）だそうだが、これが一気に有名になったのは、NHKの番組でこれが全国放映された一九七八年のことであつた。そのときに番組ディレクターに應對した山本牧（一九七四年入寮）によれば、由来をたずねられ、「さあ、十年も昔からあつたでしょうか」と答えると「札幌農学校以来の伝統行事」を期待していたディレクターに不満げな顔をされたそうだが、これが「伝統化」を推し進める機会となつたことは間違いない。山本は次のように書いている。

「当時は新寮問題大詰めでもあつた。集会場機能としての食堂存続と、自主入寮選考、そして個室化が焦点だつた。部屋が区切られ、寮生がばらばらに管理されれば、単なる「珍奇な風習の残る国営安アパート」になる、という危機感が強かつた。

個室化により、自治組織の基盤だつた大部屋（部屋サークル制度）が失われることを懸念して、棟、階単位のまとまりをつくろうとした。寮祭前の階上・階下会議の発足や水泳大会での棟対抗リレー新設など、顔しか知らない奴と話ができる、いい機会だつた…

行事の新設、改造は、形ばかりとなりゆく自治制度を何とか生き返らせようとする、心臓マッサージのようなものだつた。「三年経てば伝統」という言い方は、寮内保守主義への冷やかしと、外部の懐古趣味への反発との両方の意味が込められていた」（青春の北大恵迪寮編集委員会一九九一、一三八）

このようにみると、今日あたかも、戦前からの伝統であるかのように思われているこれらの「蚤カラ」風行事がこの時期に相次いではじまる背景には、自分たちの寮の基盤が危うくなっている中で結束を確認するとともに、自分たちのはぐくんでいる文化の空気を、自分たちが取り仕切る形で何とか維持し、伝承してゆこうとする意図があったことが理解できるだろう。しかし他方で、これらももちろん古くからの「伝統」でないことを彼らはよく知っていた。それはあくまでも今の自分たちの志向であり関心事であったわけだが、消えゆく古き良き時代の文化を惜しむ人々の隙にうまく入り込み、あたかも「伝統」であるかのように位置づけさせることに成功したということができるかもしれない。

寮歌についても、この時期から、ある種の「伝統返り」的な傾向が顕著になってくる。一九七九年の《うす紅の》など、典型的なピョンコ節スタイルのものがかなりの頻度で登場し、その傾向は一九九八年の《生命萌え出で》など、最近にいたるまで続いている。たしかに、一九七四年の寮歌《北の都は》にはじまり、この後数年にわたって、フォークソング・ブームを背景に、ギターのコードネームがはいったものが出てくるような面もある。一九六七年の寮歌《芳香漂う》の作曲者、名田正信は自作について「ギターをボロンボロンやっているうちにできた」と言っているが、その名田もまた、最近の寮歌も多くが明治以来の類型的な寮歌のタイプであることに触れた上で、次のように述べる。

「寮歌は昔の大学の美しくロマンチックな風物や風俗にあまりに強く結びついていて、それを離れたら寮歌ではなくなってしまうところがあるわけだね。このことは、寮歌が当時の学生生活にとってはっきりとした意味や機能を持っていた証拠ではあるけれど、それだけに今の学生生活には入り込めないものになってしまふという…。昔は今と違ってロマンチズムが成り立つ余地が多かったんだねえ。だから、フォークやロックやジャズにいかれている現代っ子には、寮歌は骨董品みたいなもので、要するに“なつメロ”以外の何物でもなくて、これから創って楽しむ歌ではないんだなあ。いずれにしても、恵迪の寮歌の伝統はその建物と一緒に消えかかっているわけだけでも、寮歌を歌えば美しい大学で過ごした学生時代の生きた体験が彷彿としてくるような、寮歌をこよなく愛している人達は、それをどう思うだろう。この

へんで恵迪寮寮歌の歩んだ半世紀の永い歴史を総括してみることは、よいことだよね。」(山口 一九七四、三四八)。

ジャンプ大会の総括をした山本の言とはまたニュアンスは違うが、その底流には共通したある種の回顧モードがあること、そしてその背景に、いよいよ深刻になっていく寮の建て替え問題があることが窺えよう。そこでは寮歌は、もはや新たな未来に向けて発展してゆくものとしてではなく、消えゆく過去の「伝統」として表象されているが、それを思い切り信じ、肯定しているというよりは、そこにある種の距離感のようなものが介在している。そういう微妙な距離を保ちつつ、しかし寮歌はその後の時代も作り続けられる。

恵迪寮は一九八三年に建て替えが完了し、鉄筋コンクリート造の新寮がスタートした。新入寮生の選考をめぐる大学の側と寮生との主導権争いはその後も長いこと続いた。予科の伝統をひく教養部の寮であった恵迪寮は他の複数の寮と統合・再編成され、全学の寮の一つとして再スタートを切ることになった。完全個室化や寮食堂の廃止など、旧来の恵迪寮のあり方を根本的に変えるような変更も多く、ある意味では恵迪寮は名前こそかつてと同じであるが、もはや実体は完全に別物になったともいえるほどである。一九九四年には女子学生の入寮もはじまり、旧制高校の流れを引くマッチョな蛮カラ文化の世界からは想像もつかないような時代を迎えたと言っても良い。周囲の環境も変わった。札幌市民からも一目置かれる存在であった北大生、恵迪寮生に対するまなざしも変わり、赤ファンパレードも、微笑ましく見守られるどころか、市民から苦情がくるようになったという。

しかし、そういう中でも寮歌の伝統はほとんど切れ目なく続いているし、赤ファンパレードやジャンプ大会も「伝統行事」として継承されている。男女が一緒に輪になって《都ぞ弥生》を歌う光景は、昔を知るものにとっては大いに違和感のあるところだろうが、二〇〇五年には女子学生の作曲した寮歌がはじめて入選するなど、このような「伝統」が確実に変化しながらも続いている。必ずしも、時代の流れの中で昔の文化が薄まったり姿を消したりするというのではなく、逆に新たな「伝統の創出」が行われるなど、様々なベクトルを孕みつつ流動しているのである。だが、われわれが「伝統」と呼んでいる

るものは何でもそのような形で動いていてのではないか。そういう中での「伝承」のあり方にはいったいどのようなメカニズムがはたらかいているのか、また、その「保存」についてどう考えたらよいのか。伝承のあり方に関わるさらに具体的な問題を取り上げて検討してみよう。

4 北大恵迪寮と寮歌の「戦後」(2) — 《都ぞ弥生》の歌い方の伝承

4・1 「一息二文字」スタイルと「作曲者の意図」

北大恵迪寮の寮歌で最もよく知られているのが《都ぞ弥生》である。全国の寮歌の中でも、一高の《ああ玉杯に》、三高の《紅萌ゆる》などと並ぶ、代表的な寮歌としての地位を占めてきた。全国寮歌集などのレコードやCDがこの曲を含んでいないことはまず考えられないし、カラオケのレパートリーにもはいつているから、このタイトルだけでメロディを思い浮かべることもできる方も多いだろう。それだけにまた、いろいろな歌い方がされてきた曲であるともいえ、そのオーセンティックな歌い方とはいったい何なのかと考えてみると、曲の伝承のあり方をめぐる面白い問題がみえてくる。

《都ぞ弥生》は横山芳介の作詞、赤木顕次の作曲で一九二二(明治四五)年に創られたものだが、実は戦前から長いこと、「一息二文字」などと呼ばれる、全曲歌うと一時間近くもかかるような遅いテンポで歌われてきた歴史をもっている。小篠守正(一九四四年卒)の回想によれば、「入学当時、出迎えにきてくれた先輩が駅前広場で歓迎のために歌ってくれた「正調」(?)は超スローテンポ(俗に一息二文字とか四文字とか言われるもので、一番を歌うだけでも十分近くかかる)」であり、「私たちは歌詞も曲もさっぱりわからず、ただ呆然と破帽長髪の先輩たちを見つめるだけだった」(「スローテンポの《都ぞ弥生》」、日本寮歌振興会二〇〇〇、一八四)。

それから二十年以上たった一九六六年入寮の吉田努も次のように書いているところを見ると、この歌い方は相当長いこと伝承され続けていたらしい。

「寮で聞いた、例のスローテンポの「都ぞ弥生」は、恰も、御詠歌か、将又、御経の如き感を受け、何か妙な荘厳さ(?)さえ感じて、聞き入ったものでした。

昔の先輩諸兄の時代から比べると、今では、その歌い方も、いろいろな違いがあると思います。それは、「正調」とか、「本調」とか、言われておりますが、いわゆる合唱団が、正確なテンポで歌うのとは別に、一息二文字とか一息四文字という様に、非常にスローテンポな歌い方です。

一息二文字の「都ぞ弥生」をやると、五番まで歌って一時間ほどもかかります。これを、コンパの時などにやると大変なもので、「さあ終るぞ」と言って「都ぞ弥生」に入ってから、一時間もかかっては、店の人もたまらないでしょう。途中で、トイレに行く者が現われたり、どこまで歌ったかわからなくなり、同じところを二度続けて歌って気がつかなくなったりという調子で大変です。」(「一息二文字」、山口一九七四、六八—九)

この歌い方をいつ誰がどのようににはじめたかということはわかっていない。寮生たちの間にはその起源に関する「民間伝承」がいろいろあったらしい。吉田は、「二次大戦の折、学徒出陣する学友を見送る際、戦争に対する怒りを込め、わざとゆっくり歩いて、寮から駅まで歩く間に、丁度五番まで歌い終えて見送った時からそうなたとも聞いております。又、一説には、大正年間か昭和の初め、柔道部の全盛時代に、柔道部の連中が：試合の結果に気を良くして、寮の風呂の中で、のんびりとスローテンポで歌ったのが初めである、などとも聞いております。」と書いているが、その他にも、「寮まで七丁余はなれた札幌駅に友達を送り、もしくは更に遠い街、時によるとそれから更にその位隔てた狸小路辺でコンパをして、高ぶった感情を寮歌に託し、夜空に高い北極星を仰ぎながら、ゆっくりと歩をすすめるとちよūd、寮の玄関で(もしくは駅付近で)終るようなテンポにされたのだという。」(高倉新一郎『都ぞ弥生』をめぐって、山口一九七四、五六)、「それは北

海道の雄大な自然の景観の中でカランコロンと朴鹵を鳴らして歩くうちに自然に生じたテンポであると説明してくれた先輩もあった。」(宍戸昌夫「《都ぞ弥生》のこと」、旧制高等学校資料保存会 一九九六、二七一)など、いろいろな説明があるようだが、どれも定かではない。また、この歌い方は他の高校にも広まったようで、浦和高校出身の柏瀬清一郎は次のように書いている。

「だが昭和七、八年から、異常な歌い方が始まった。北大予科「都ぞ弥生」の「み」の一語(一音)を五秒以上延ばして歌う。この歌い方が南下して裏日本は新潟高と富山高は影響を受けたが金沢(四高)はわずかな影響で終わり、表日本は二高、水戸高、浦和高と席捲したが東京までは侵入せず、桜草咲く荒川の堤でストップ。

私が昭和一六年、浦高の「武原寮」に入寮した晩、先輩たちの声をききこの世に何が起こったかと驚いた。寮歌「武蔵が原の末遠く」は、テンポは、正確には「む」から「く」まで二・一・五秒である。ところが、「む」の字だけで約十秒、うなる、いや、自己陶醉する。

超スロー・テンポの犯人、それは北大予科生だったようだ。だが誰が「犯人」だったか寮歌祭関係者の知識を総動員してもさだかではない。」(「寮歌の美学」、あんそろじい旧制高校編纂委員会 一九九一、二八〇—二八〇—)

一九三七年卒業の相上譲一は一九六二年に神戸恵迪会に参加した先輩の体験を引用しつつ、「寮歌を一緒に歌ったところ、六十代の人のテンポが随分速く、五十代とこれよりあとの人のテンポがおそくてうまくあわなかった」ところから、テンポが遅くなったのはおおよそ大正末年くらいではないかと推測しているが(「これが北大寮歌だ」、山口 一九七四、八〇)、そこまで特定できないまでも、かなり古くから長い期間にわたって受け継がれた歌い方であることは間違いない。

一方で、恵迪寮で作っている寮歌集を調べてみると、一九四三年の改版に際して、四分音符で九〇—一〇〇という相当に速いメトロノーム記号が加えられているという事実が明らかになる。作曲者である赤木の回想には、戦争に入る直前頃に「どうか作曲家の初めの感動を、もう一度はっきりと曲譜に書いてください」という依頼があり、赤木は紹介された音楽の

先生の協力を得て、楽譜を起し直し、北大に送ったという話が出てくる（「北大寮歌の思い出」、山口一九七四、一一三）。そのことを考え合わせると、この一九四三年の改版の際には、作曲家自身があらためて送った楽譜をもとに修正が行われた可能性が高い。このような形で作曲者の書いた「原典」に沿った形で作品を伝承しようとする動きと、それとは全く正反対の超スローテンポで歌おうとする動きとが並行しながら進んでいたことになる。ちなみに、今日ではこの超スローテンポの歌い方は姿を消しているが、それでも実際には七〇―七五前後で歌われていることが多く、作者が指定したとされる九〇―一〇〇というテンポで歌われることはほとんどない（一九九〇年の改版以後の寮歌集には「メトロノームの表示は赤木氏によるものではあるが、七〇が適当であろう」という注記がつけられている）。

このような状況を考える際、われわれはともすると、二分法的な発想に陥りがちである。一方の極にあるのは、作者の意図に即した歌い方こそ本来のものだとする考え方であり、それによれば、恵迪寮で長いこと続けられてきた「一息二文字」は、作者の意図に反する非本来的な歌い方ということになるだろう。他方で、クラシック音楽の作品観や演奏観を色濃く反映したこのような考え方とは逆に、この種の「愛唱歌」的レパートリーは人々の間で歌い継がれる間に形を変えてゆくのが常であり、そのようなものにまで作曲者の意図なるものを金科玉条のようにかかげるのは筋違いだとする考え方もあろう。「一息二文字」の《都ぞ弥生》が恵迪寮に集う人々に印象深い記憶として刻み込まれ、そのアイデンティティ意識を作り上げてきた歴史を考えるならば、むしろこういう歌い方こそある種のオーセンシティをもつという考え方もありえよう。同窓生の多くがこの歌い方を「正調」とか「本調」などの名前で呼んでいるということは、そのことを示しているともみることがもできるかもしれない。このような正反対の考え方の対立を前にして、この曲のオーセンシティについての語りは暗礁にのりあげることになる。

しかしながら、この問題はこうした二分法では決してうまく片付かない。そもそもこういう捉え方自体、われわれが「芸術作品」や「文化財」という概念に毒され、その固定観念をベースにものを考えている結果なのではなからうか。そういう

固定観念をはずしてみると、この曲のオーセンティシティに関する違う見方が可能になるのではないだろうか。

まず指摘しておくべきなのは、この曲の歌い方はたしかに時代の中で変わってきているにしても、それぞれの時代にオーセンティックな歌い方が一つに定まり、それが単線的に変化してきたという表象で考えるのは誤りだということである。恵迪寮で聞いた先輩の歌う超スローテンポにショックを受けたことを綴った吉田の体験には続きがある。入学宣誓式で交響楽団の奏でた「都ぞ弥生」が、彼が初めて正式に聞いた「都ぞ弥生」だったのであり、そのときには彼は「むしろ爽やかなものさを感じた」のに対し、それと寮でかかされた「一息二文字」との落差にショックを受けたというのが実際のところであった。吉田はさらに、入寮勧誘のために入学宣誓式の会場で寮歌を歌っていた折、隣に陣取っていた合唱団と一緒に、「都ぞ弥生」を歌おうということになり、何ともチグハグに終わってしまったという体験談を紹介している。「合唱団は合唱団で「君らは、楽譜通りでない」と言い、我々は我々で、「その都ぞ弥生には心がない」と言い、大笑いした」というのである（山口一九七四、六八一―九）。ここから窺えるのは、二つの歌い方が併存し、どちらもそれなりのステータスを保っていた状況である。その場合、どちらか一方がオーセンティックで、他方がそうではないという関係ではない。先にも引用した相上が、「作曲当初の速いテンポを正調と呼び、大正末年から以後四〇年歌いつがれ、その調子をなつかしみその様に歌うべきものと考えて居られる大多数の同志諸兄の支持するおそいテンポのものを本調と名付けることを提案します」と述べているように、その根柢にあるのは両者をどちらもオーセンティックと考えるような感覚である。この両者は、一つの時代で、また一人の人間の中で共存しうるのである。

この種の話は、民俗芸能の伝承のようなケースでは一般的な話である。足立重和は、郡上踊りに参加する人々の意識を取り上げた論文の中で、祭りの際に、郡上踊りの今の踊り方と歴史考証によって復元された踊り方の双方が行われているにもかかわらず、そこに参加している人々は、相互の関係を問題化しようとする意識をそもそも全くもっていないかのような状況であったことを報告している（足立二〇〇〇）。オーセンティックなものとしてそれを二律背反的に表象しようとする

する見方はおそらく、われわれが暗黙のうちに表象している「芸術作品」、「文化財」といった概念のありようの産物である。寮歌の伝承のあり方やその保存といった問題はそのような考え方でうまく捉えられない。だがそうであるからといって、この問題を「芸術作品」や「文化財」とは縁のない別の問題として片付けてしまえるほど、問題は単純ではない。

4・2 「一息二文字」スタイルの消滅と日本寮歌祭

寮で伝承されていたこの「一息二文字」の《都ぞ弥生》の歌い方は今では行われていない。その変化はどうして起こったのだろうか。作者の書いた楽譜にはやいテンポ指示があることを知りながら、長いこと大手を振ってまかり通っていたあの歌い方が急に問題化され、議論の対象になった背景には何かがあったのだろうか。

そのきっかけは日本寮歌祭への参加であったらしい。六戸昌夫（一九三九年卒）によれば次の通りである。「時代によって歌いかたが少しずつ変わっていくので、いつからその遅いテンポになったかは詳らかではない。幾たびかそのテンポについて侃々諤々と論ぜられてきたが、日本寮歌祭が開催されるようになって、正しい歌い方、作られた当時の原曲に従って歌おうという意見が樋口桜五先輩から出された。樋口先輩は作詞、作曲者ともに寮で親しくされていて当時の経緯を語り自分の歌い方が正調であると主張され、以来そのテンポを採用している。」（旧制高等学校資料保存会 一九九六、二七二）

また、小篠守正（一九四四年卒）は第一回の「日本寮歌祭」ではまだゆっくりとしたテンポで歌われたことを報告している。「日本寮歌祭で「都ぞ弥生」が現在ののようなテンポで歌われるようになったのは第四回あたりからで、それは「都ぞ弥生」の原作者と同期で、作者本人から直々に指導を受けた先輩の主張によるものである。日本寮歌祭では今のよう歌い方をここ三五年ほど続けて、すっかりこれが定着したように思われる」（日本寮歌振興会 二〇〇〇、一八四）。

当の樋口（一九一七年卒）自身が書いているところによれば、

「自分らはいつもこの歌を赤木オルガンの直伝どおりのテンポで唱う。ところが戦中から戦後にかけては、極めて緩徐な逍遙歌風に唱われており、初期のころ寮歌祭のリハーサルでいつも問題になった。元来、寮歌というものは原曲が長調であろうと短調であろうと、難しい旋律はいつか歌い易く単純化され、いわゆる愛唱歌に変わってゆき、寮歌オンチという面白い言葉のとおり、だれでもが和声に関係なく自分ののどに一番よい調子で、ソレツという掛声につれて、青春を歌う、それでいいのだと思う。

しかし「都ぞ弥生」だけは別だ。この歌がラジオもテレビもない口伝えの時代に、日本の三大寮歌にランクされたのは、全く横山、赤木の実力で、私たちは寮歌祭を通じてこれを正しく伝承する義務と責任があると考えている。従って、小集や風呂場のソロは別にして、寮歌祭など公式な場合はあくまで原曲者の遺志通り唱うべきだ、というのが悲願である。」(《都ぞ弥生》のころ、山口 一九七四、三七)

ここで樋口は、一九七二年十月八日に日本武道館で開催された「学制百年記念・青少年のつどい」が偶然その機会となり、神津委員長から、次代をになう若人の前でホンモノの寮歌を力いっぱい唱ってほしい、とのお達しがあり、それを受けてわれわれは「都ぞ弥生」を太鼓、手拍子なし、赤木原曲通り九〇のテンポでマエストウゾに唱いつつ肅然と退場した」と書いている。現実についてから「一息二文字」が排除されたかに関してはそれぞれの証言に差があり、確定することは難しそうだが、正しいテンポ、歌い方を後世に伝えるために、寮歌祭等の外向けの行事の際にそのような歌い方をしようになったという認識はすべてに共通している。そのような方向性が生まれてくる上で、一九六一年の日本寮歌祭の開始が大きな要因となったことは間違いない。中でも日本寮歌祭の第四回あたりから現在のようなテンポで唄われるようになったとする小篠の証言は、日本寮歌祭が路線論争の末、このあたりから急速に「保存」への志向を強めていったことも符合している。

もっとも、この種のテンポをめぐる議論自体は日本寮歌祭がスタートしてはじめて起こったというわけではない。北大の創立八十周年にあたる一九五七年、OBたちの尽力で北大構内に《都ぞ弥生》の歌碑が完成し、九月にその除幕式が行われ

た際、作曲者の赤木頭次も招待され、その際に恵迪寮で寮生たちに歌い方の指導を行っている。その際に赤木は、寮歌は歩くテンポ（一分間一〇〇—一二〇）で歌うのが適当であるとし、学生があまりおそくなることをいましめたという話が伝わっており、しばしば作曲家自身によるオーセンティックな歌い方が認識されるようになったきっかけであるかのように語られている。

たしかに、歌碑の完成と披露もまた寮歌を寮の外の人々の視線にさらす機会であることは間違いない、その意味では寮歌祭と共通する方向の動きを生じさせる場として機能したということも大いにありそうなことなのだが、旧恵迪寮が取り壊されるのを機会に作られ、一九八六年に刊行された旧寮生による文集『恵迪の青春』に掲載されている高井宗宏の「正調『都ぞ弥生』をめぐる」と題された論考をみると、ここにはなかなか微妙な問題が含まれていたことがわかる。

高井はちょうどこの歌碑完成の時期の寮生だったが、彼はこの時に、恵迪寮周辺で「正調騒動」と呼ばれる出来事があったことについて述べている。高井は、歌碑完成を前に読売新聞の取材を受け、作曲者の赤木が、「歌譜が違っているため、この機会に寮歌を訂正し、正調《都ぞ弥生》を指導される」との情報を得て、「寮で継承されている寮歌が間違っているとは何事だ」と仰天し、半年にわたって真実解明に奔走したという（恵迪寮同窓会文集編集委員会編 一九八六、三九六）。赤木から「正調」とされる譜面を入手するとともに、これまでの寮歌集に掲載された譜面などいくつかのものを先輩諸氏に送り、正調譜はどれかという意見を求めたりもしたという。赤木からは彼が新たに合唱団に歌わせたテープが届き、寮生たちはそれを試聴した結果などもふまえ、「これはNHK歌謡の聞きすぎ、寮歌は決してこんな譜面でない」という結論に達したという。NHK歌謡というのは、この時期、『都ぞ弥生』が編曲された形でラジオなどで放送され、それを寮生が俗悪にすぎるとして馬鹿にしていた経緯があり、彼らの感覚からすると、北大を離れて久しい赤木はすっかりそれに毒されてしまい「正調」を見失ってしまったように思えたということである。

高井の述べるところでは、そういう中、歌碑完成式典参加のために赤木が北大を訪れたのを機に、複数の「正調」楽譜を

比較検討する会を催し、赤木も同席したのだが、彼は現在寮で歌われている寮歌集の楽譜による演奏を聞いて「これが正調だ。私の譜面は思い出しながら書いたので間違ったものだ。寮だけは正しく曲の調子を伝えてくれて感謝したい」と述べたという。後年、「赤木氏が恵迪寮に赴き、正調都ぞ弥生の譜面を訂正し、歌唱指導した」とされる記事が多く出るが、真実はこのように平穏なものだったと高井は言うのである。同様の内容は、一九六二年に《恵迪》復刊第七号に掲載された石川舜の「赤木頭次さん大いに語る―故人を偲んで」という記事（《恵迪》復刊第七号 一九六二、七〇―七七）にも書かれているから、事実としては間違いなからう。

注意しなければならぬのは、ここでの「正調」論争で問題になっているのが実は、スローテンポの歌い方の是非に関するものではなかったということである。実は大正五年に出版された恵迪寮の最初の寮歌集以来、《都ぞ弥生》の楽譜はいろいろ形をかえてきた。昭和一八年の出版に際して赤木に問い合わせた成果が反映され、メトロノーム記号が付け加えられたということにはすでに触れたが、その他にも、発刊当初は数字譜であったものが昭和一二年にはじめて五線譜表記に変わり、赤木の校訂を経た後にもさらに何回か変更が加えられるなど、テンポだけでなく細部の音の動きや拍子の表記など、相当数のヴァリエーションがあったのである。「正調」をめぐるこのときの議論で問題になったことのほとんどはそれらの違いだったのであり、スローテンポか否かという議論がなされた形跡はない。今日の目から見ればどうみてもそのオーセンシティティが問題になりそうな、「一息二文字」というこの異様な歌い方は、「正調」のあり方が問われ、作曲家自らが登場する局面になっても、そのオーセンシティティを疑われることにはならず、その後もなお、寮ではある種のオーセンシティティを疑われることなく継承されていった。高井は、この時期の《都ぞ弥生》には「普通テンポと一息二文字とも言うスローテンポ、それにNHK歌謡調があ」ったが、NHK歌謡調は前述したように寮生には蔑視されており、あとの二つは、歌う頻度においてほぼ半々であったと述べており（恵迪寮同窓会文集編集委員会編 一九八六、三九五）、そのことは、この時点では複数のオーセンシティティ感覚があり、そのどちらが真の正調かと問う発想自体がそもそもなかったという前節での認識と符

合すると言えるだろう。歌碑完成式典の折に赤木が歌唱指導を行い、スローテンポの歌い方を戒めたという言い伝えは、寮歌祭などの機会を通して支配的になった、その後のオーセンシティティ感覚の目から事後的に形作られたものであったとみることができよう。

もう一つ興味深いのは、作曲者の赤木自身もっていたこのあたりの感覚がどのようなものであったかということである。言うまでもなく赤木は、西洋音楽の専門的な訓練を受けた人間ではなく、五線譜のリテラシーに関する高度な能力をもっていただけではない。作品ができたときにも、この曲はあまりに乱暴だから東京の音楽学校に送って仕上げてもらったかどうかと同僚に忠告されたらしいが、どうせ送ればきれいに直されてしまい、曲の感動は混濁してつまらなくなってしまうだろうと考え、そのまま出してしまった、作曲が整頓されていなかったためにまちな歌い方が生まれ、伝えられている楽譜も支離滅裂になってしまったと、後に語っている（恵迪寮同窓会文集編集委員会編 一九八六、三九六）。戦時下に、寮歌集の編纂委員会から依頼を受け、九〇〜一〇〇というメトロノーム表示がはいるもを作ったと思われる校閲楽譜を送った際にも、非常にピアノに堪能という小学校の音楽の先生を紹介してもらい、その人に楽譜を書いてもらったという事実だけでも、彼が西洋音楽的な作品概念をふまえ、楽譜をベースにこの曲のオーセンシティティを表象していたとは考えづらい。高井の報告する、赤木を招いての「正調」検討会の様子から推察すると、赤木は五線譜に定着させた自作をオーセンシティティの基準にしていたわけではないようである。明治四五五年の最初の作曲のときを別にすると、赤木は、昭和一四、五年頃、寮歌委員会から校閲の要求があった時と、この歌碑完成式典で北大に招かれた時の少なくとも二回、自らの手で《都ぞ弥生》の楽譜を公にしたことになるわけだが、いずれの場合にも最初に作成した「原典」やそれに手を加えたものを出すのではなく、そのたびごとに自分の頭の中にある曲を、専門家と相談しながら楽譜に起こして提出している。そういう中で、しばらくその世界を離れているうちに、彼の自作に対する表象自体が「NHK歌謡調」の影響を受けるといふようなことも起こっているわけである。そこにある「原典」やオーセンシティティの表象が、われわれが西洋音楽の楽譜モデルで考えるよ

うなものとは非常に違ったものになっていることは当然のことであろう。

検討会で作曲者の赤木を前にした学生の態度にもなかなか興味深いところがある。高井の伝えるところでは、赤木は基本的に、自分が新たに持ち込んだ楽譜を撤回し、当時使われていた寮歌集の楽譜を「正調」とすることに同意したのだが、一個所だけ、「光れる北を」の「北を」が「ラファラ」となっているのを「ファララ」とした方が作曲時の感激が出るので、訂正してほしいとこだわって主張したようである。それに対し、寮生たちは、できるだけ多くの先輩たちに確認した結果、自分たちはずっと「ラファラ」と歌い伝えてきたことはたしかであるし、赤木の書いた楽譜も含め、どの楽譜もそのようになっているという理由でその訂正を認めなかったというのである（恵迪寮同窓会文集編集委員会編一九八六、四〇九）。赤木が楽譜という根拠とは別に「作曲時の感激」をもちだしていること、そして寮生たちが作曲者を前にしてその希望とは異なる歌い方の正統性を主張することもまた、この寮歌の場で機能している「オーセンシティ」のあり方が、楽譜をベースにした西洋音楽のそれと異なっているかを見事に示しているといえるだろう。

やや話がそれだが、高井の詳細な証言から明らかになったように、作曲家自身を前にしてあらためて「正調」のあり方を検討しようとする、この場においても、「一息二文字」の歌い方が問題にされることはなく、この歌い方と「普通」のテンポの歌い方が共存している状況が続いたことは間違いない。そして、楽譜にメトロノーム表示を書き込んだとされる作曲家自身からして、そのような状況に全く頓着している様子が無いということは注目されてしかるべきであろう。作曲家も含め、寮歌を歌う人々は、両者をどちらもそれなりのオーセンシティをもった曲として歌い分けていた。それはあえていえば、寮の行事やそでの生活と結びついた形で認識されるものとしての寮歌と、音楽として、楽曲として認識されるものとしての寮歌という両面性と言ってもよいだろう。日本寮歌祭のような機会がめぐってくるまでは、そういう形で両者を対照させ、どちらがオーセンティックであるかを判断するというシチュエーション自体が存在しなかったということなのである。もっとも、そうはいっても、日本寮歌祭のような機会がその両面性を二者択一的に一元化したというものでもない。この

両面性には、日本寮歌振興会で「保存」を担ってきた神津康雄の中にあつた両面性に通じる要素がみられるように思われるからである。赤木の知己であり、その立場から日本寮歌祭で楽譜通りのテンポで歌うことを主張した樋口が、一方で寮歌が愛唱され、歌い継がれる間に変わるものであることを積極的に認めつつ、他方でとりわけ公的な外向けのコンテキストにおいては楽譜に指示されたテンポに即して歌うべきことを主張する議論の中で、『都ぞ弥生』のいわば音楽的・芸術的価値に言及していることは興味深い。それは、神津がレコード化することによって寮歌が「音楽」となり「芸術」となるということとを主張したロジックと、局面こそ違え、明らかに共通しているように思われる。

たしかに、寮歌祭のような行事が行われ、寮歌の存在や価値が全国的に認識されるようになってゆく中で、芸術性や作者の意図という、西洋近代的な作品概念の落とし子のような発想が入り込んできたことは間違いない。それは、北大の中で寮の存廃などをめぐる動きの中で生じた「保存」への志向などとも微妙にからまりあいながら、恵迪寮での戦後の寮歌の伝承を確実に西洋音楽的な作品のそれに近づけてゆくことになった。だがそのことと「一息二文字」の消失とを結びつけてただちに、そのあり方が西洋的な作品概念に一元化されたというように理解するとしたら、それもまた現実を捉え損なっているということになるだろう。そもそもこの両者の伝承を互いに排他的であるかのように捉える表象そのものが、著しく現実を歪めたものなのである。「一息二文字」の消失によって消えたかみえた、音楽としてではなく寮の行事や生活と結びついた形で認識される寮歌のオーセンティシティ感覚は、どっこい今でも生きているのである。

二〇〇七年にNHKの『新日本紀行ふたたび』で放映された、今の寮生が『都ぞ弥生』を歌っている映像をみると、後半の各節の最後の音譜を異様に長く延ばす歌い方が確認できる。この歌い方は、これまでの寮歌祭での映像や録音、一九七五年の同じく寮で撮影された映像等のいずれにもみることができないもので、「一息二文字」同様、新たな寮の伝統が誕生したということもできるだろう。当然のことながら、この歌い方は楽譜にも作者の発言にも根拠があるわけではないし、誰かがおもしろがって始めたものであるかもしれないが、ジャンプ大会同様、三年も続けば昔からの「伝統」として認識される

ことにもなる。こうした「突然変異」が可能になるのはまさに、楽譜に書かれた音楽のオーセンティシティとは別種のオーセンティシティが今もなお生き生きと機能しているがゆえのことなのであり、それがどのような文化観やロジックに支えられ、どのようなメカニズムによってオーセンティシティを獲得し、また変容してゆくのかということを引きちんと捉えることが文化研究には求められているのである。

5 おわりに

文化の多様性や相対性が当然のこととして論じられるようになった今、あらゆる音楽を西洋的な意味での「芸術」とみなし、それ以外の価値を認めないような西洋中心主義的なもの見方をする人はもはやいないだろう。葬送儀礼のための音楽、放し飼いでいる羊を呼び集めるための音楽など、世の中には西洋的な「芸術」の概念では捉えられない音楽が山ほどある、というより、西洋の近代という特殊な時代を除けば、大半の「音楽」はそういうものだ、ということとは、今では誰も知っている。だが今度はその両者があたかも相互排他的な二項対立であるかのように考えてしまい、双方のあり方が相互作用を及ぼしながら並存するとか、一方のあり方が他方との関係性のうちで生起するといった事態をなかなか想定できなくなっているのではないだろうか。だが、本論で明らかにした寮歌のあり方は、まさにそのような形で、寮の行事や生活に関わるものとしてのあり方と、「芸術作品」としてのあり方とが、様々な外的状況との関わりでその関係性を変えながら並存しているような状況であった。そういう中で曲のオーセンティックなあり方もまた、複数の表象を並存させつつ、それらがまた歴史の中で相互に関係をかえながら限りなく変化し続けている。こういう状況をみれば、われわれがあたかも自明のこのように思っている「芸術」としてのあり方も、それ自体自立しているわけではなく、その多様なあり方が交錯する中の、パラメータの一つとして、こうした関係性全体のうちにおいてはじめて成り立っているものとして捉えることが必要であること

がわかるだろう。「文化資源」という概念は、単に「芸術作品」や「文化財」という概念でくくることができる。多様なあり方を包括するというだけでなく、それらが歴史の中で、また諸文化の関わり合いの中で生成変容するさまを、その背景やメカニズムにまで立ち返って捉えてゆく際の、またとりわけその保存や伝承のあり方を考える際の有効な概念となるのである。

芸術作品や文化財は、一方ではその価値を損なうことなく保存することを求められ、しかし他方ではそれらを時代の変化に合わせて生かしてゆくことを求められるという二律背反的な要求に苛まれてきた。しかし、この「保存」と「活用」の問題がアポリア的のみえたのは、そこでの見方が一面的に過ぎ、複数のあり方が並存しつつ変化してゆくあり方をうまく捉えられなかったからではないだろうか。「保存」と「活用」という問題は、固定した形で保存された「モノ」が別の仕方でも活用される、というモデルで考えるべきではなく、それぞれの局面でのコンテクストや時代の流れの中で変化する人々の要求や欲望に応じて、そのたびごとにいろいろな側面を引き出されて形をとるようになる、そういう多様な活動のある面をわれわれは保存と呼び、別の面を活用と呼んでいる、というように捉えるべきだろう。「芸術作品」や「文化財」という概念は、対象を固定したモノとして扱う志向が強いために、この連続性を捉え損なってきた。「文化資源」という概念は、不定型な対象が、使う側の利害や関心と相関的に、価値をもつものとして現れ出てくる、こうした事態を言い表す上で好都合な概念であるように思われる。

「芸術作品」や「文化財」の発想に毒されたわれわれはつい、唯一の正しい歌い方を復元することこそが「保存」の正しいあり方であるという固定観念にとらわれてしまいがちだが、寮歌のような例は、それがこの現実の伝承の場で機能しているオーセンティシティの感覚といかに乖離しているかを嫌というほど感じさせてくれる。様々な人々が様々な価値観を背景にしてこの曲と触れ、それぞれの局面で様々なあり方を生み出してきた、そのような歴史のダイナミズムの全体を捉えてゆこうとする際に、「文化資源」という言葉は一つの有効な切り口を提供してくれるように思われる。

文献

足立重和二〇〇〇、「伝統文化の説明…郡上おどりの保存をめぐる」、片桐新自編『歴史的環境の社会学』、新曜社、一三二—一五四ページ

あんそろじい旧制高校編纂委員会編一九九一、『あんそろじい旧制高校第一巻 われ人生の朝ぼらけ…自由と自治の学園』、国書刊行会

《恵迪》復刊第七号 一九六二、北海道大学恵迪寮

《恵迪》第六号 二〇〇六、恵迪寮同窓会

恵迪寮同窓会文集編集委員会編一九八六、『恵迪の青春…エルムの樹蔭で』、恵迪寮同窓会

恵迪寮寮史編纂委員会編一九八七、『恵迪寮史 第二巻』、北海道大学恵迪寮

旧制高等学校資料保存会編一九九六、『日本寮歌大全』、国書刊行会

神津康雄一九九〇、『青春の譜…日本寮歌祭三十年の歩み』、国書刊行会

青春の北大恵迪寮編集委員会編一九九一、『青春の北大恵迪寮…写真で綴る百十有余年』、恵迪寮同窓会

日本寮歌振興会編二〇〇〇、『日本寮歌祭四十年史』、国書刊行会

細川周平一九九九、「友ようれひの手をとらん…寮歌と同性社会性」、北川純子編『鳴り響く性…日本のポピュラー音楽とジェンダー』、

勁草書房、一〇八—一三四ページ

山口哲夫編一九七四、『都ぞ弥生』、東京エルム会寮歌委員会

寮歌集

寮歌集、北海道帝国大学恵迪寮、一九三〇

恵迪寮寮歌集（改訂版）、北海道帝国大学恵迪寮、一九四一

恵迪寮寮歌集（改訂版）、北海道帝国大学恵迪寮、一九四三

北海道大学恵迪寮寮歌集、北海道大学恵迪寮、一九六三

平成二年度 恵迪寮寮歌集、北海道大学恵迪寮、一九九〇

平成十三年度 恵迪寮寮歌集、北海道大学恵迪寮、二〇〇二