

大衆音楽におけるキーワードの長期的推移と恋愛観の変容

大塚明子

Changes in Some Keywords and the Concept of Love in Modern Japanese Pop Songs

Meiko Otsuka

Popular music is a kind of mirror of society. In this paper, I selected 2208 hit songs from 1928 to 1999 and showed the long-term trends of some important keywords which are related to time and place. On that basis, I analyzed the concept of love in the period before and shortly after World War II. It was generally "Love blocked by distance" seems to be a general theme of many of these songs.

1. 問題設定

「歌は世につれ、世は歌につれ」とよくいうが、日本の大衆音楽の世界は、特に平成に入る頃から大きく様変わりしたといえる。バンドブーム以降、じっくり歌詞に聞き入るといより、サウンド重視型の曲が増加した。またドラマやCMとのタイアップによるミリオンセラーが連発される一方で、老若男女誰でも知っているヒット曲というものは逆に少なくなり、年末の紅白の視聴率は長期的低落へと向かう。こうした中で歌謡曲に代わり、J-POPという言葉が定着していった。

この大きな転換を後追いするように、ここ数年、歌謡曲やJ-POPといった日本の大衆音楽を論じる出版物が増えており、静かなブームという感がある（例えば金子 [1999]・北川編 [1999]・田家 [1999]・舌津 [2002]・北中

[2003]・難波江 [2004] など)。その要因として、バブル崩壊後、個人消費が全般的に冷え込む中で、音楽産業は目立つ成長を続けていたため、マーケティング的な注目が高まったということがあるだろう（もっとも1999年以降は、CD売上も減少傾向にある）。

またこの音楽論ブームは、90年代以降のレトロスペクティブ（回顧的）な眼差しの一部という性格もある。経済大国という国家目標が最終達成され、明確な未来像が失われた時代。こうした中で、人々は急ぎ足で通り過ぎた過去をじっくり振り返ることで、現在位置を再確認しようとする。「磯野家の謎」以来定着した「謎本」のように、サザエさんやウルトラマンといった人気者たちの物語を読み解くことは、いわば足元からの戦後史の検証といえる。

近年の様々な社会意識の変容を歴史的に読み解くという同様の問題意識から、前稿（大塚 [1999]）では、90年代におけるポジティブソングの隆盛の意味を考察した。今回は、より長期的な視野から日本の大衆音楽の歌詞を分析し、そこに現れる時代意識、特に恋愛のあり方がどう変化してきたかを考察したい。

2. 分析の対象と時代区分

昭和初年に近代的なレコード会社が確立して以来、夥しい数の歌が世に送り出されてきた。前説であげた最近の音楽論の多くは、そうした中から、著者の印象に残ったヒット曲をピックアップして詳しく論じるという方法をとっている。しかし、長期的な動向を客観的に把握するためには、予め何らかの基準によって分析対象を取捨選択し、それを網羅的に分析することが必要となる。

この基準として、まず1968年以降に関しては、オリコンによるレコード売上枚数調査を用いることができる。ここでは年間シングルチャート

の50位以内という基準をおくこととしたい。

もちろん同じ年間ベスト50といっても、社会的な浸透度において一様ではない。まずオリコンの年間チャートは、前年12月～当年11月までの期間内で集計するため、10～11月に発売された曲や演歌などのロングセラーは、総売上からみて順位が低目にする傾向がある。また1980年代後半には音楽シーンが全般的に低迷しており、その底にあたる1987年度1位の「命くれぬい」の売上枚数は42.3万枚。これは1977年度なら24位当たりだし、1997年度では50位にすら入らない数字である。

基準を順位でなく、売上枚数におく方法も考えられる。だが、例えば50万枚以上のヒットに限定すると、80年代以前の対象曲がかなり少なくなるし、20万枚以上では90年代が膨大となり、年代による対象数の不均衡が大きくなる。またテレビの歌番組の視聴率なども考慮すると、レコードやCDのセールスと社会的な浸透度を単純に同一視することもできない。

以上のことから、日本の大衆音楽の長期的な動向を読みとるための一応の目安として、当該年度にもっとも売れた50曲のうち、日本語詞——一部に英語を含む場合も多いが——の歌に限定して取り上げることとしたい。洋楽など英詞のものとインストゥルメンタル曲は除外する。また2年にわたりランクインしている曲は、順位が高い年度のほうでカウントする（同一順位の場合は前年）。競作の場合は1作扱いとする。だが、同じ歌が別の歌手によってリバイバルした場合は、2曲として扱う⁽¹⁾。両A面として発売されたレコードでは、原則として1番目にクレジットされた曲のみを対象とする⁽²⁾。以上を合計すると1452曲、1年に平均約45曲となる。

次に、1967年以前については、オリコン調査のような一定の客観的基準を設定できない。

この時期の流行歌に関する先行研究をみると、もっとも厳密な方法に基づく社会心理学的な分析として、見田宗介『近代日本の心情の歴史』(1978)がある。ここで資料として取り上げられているのは、戦前の作家・時雨音羽の編による『日本歌謡集』(1963)所収の「日本歌謡年表」に掲載された497曲中、歌詞を入手できた451曲である。昭和期以降の平均をとると1年に約5曲となり、本稿でベスト50と合わせて論じるには数的な不均衡が大きい。また1964～67年の間は欠落している。

もう1つの基本文献として、古茂田信男他の編集による『日本流行歌史』上・中・下巻があり、「II歌詞編」には見田と比べ2～3倍の曲数が掲載されている。だが、ここには、民謡・童謡・労働歌など「今までの流行歌の概念では捉えきれない」が「その時代の世相を描くという点で特色のある歌」もあえて選ばれている(古茂田他[1994:3])。このため、レコードによるヒット曲に限定した本稿での1968年以降の資料とは、性格が一貫しがたいきらいがある。

以上のことから、見田が分析対象とした曲のうち、日本に近代的なレコード流行歌がほぼ確立した1928年以降のものに加えて⁽³⁾、近年の代表的レコード会社によるアンソロジー収録曲を取り上げることとする。参照したのは日本コロムビア企画の「戦前・戦後歌謡大全集」「歌謡曲黄金時代」「懐かしの青春賛歌」、ビクターの「懐古・昭和歌謡」、および「青春歌年鑑」の1960～67年版である。いずれも複数のレコード会社がヒット曲を提供しており(上記2社の他、キングレコード・東芝EMI・ポリドール・テイチク・日本クラウンなど)、重複を除くと計756曲となる。各種文献と照らしても、この時期の代表曲をほぼカバーしていると思われる。

それでも平均すると1年につき約19曲で、1968年以降と比べると少ない。キーワードの出現率(該当する曲数÷当該年度の総曲数×100)などを出す場合、母数が少ないとばらつきが大きくなりすぎる。そこで1967

年以前については、1年ごとでなく、もっと長期間で区切りを設定したい。前掲の見田(1978)は、近代日本史上の重要な転換点を考慮しつつ、7年ごとに区分している。しかし、1963年時点で分析が終わっていることもあり、本稿の対象期間とは適合しにくい。そこで1967年以前に関しては、独自の時代区分を行うこととする。

まずⅠ.として1928～1936年。1931年に満州事変が起こり、十五年戦争に突入したが、まだ国民には戦争の影が身近に自覚されていない時期である。次に日中事変を画期として、Ⅱ. 1937～45年の本格的な戦時体制期。戦争を主題とした流行歌が多く、異色の時代である。Ⅲ.に1946～54年の戦後期。Ⅳ.が1955～1959年で、高度成長期の初期。Ⅴ.は1960～63年の4年間。1960年はちょうど、後に御三家と呼ばれる橋幸夫がヒット曲を出し、いわゆる青春歌謡や和製ポップスが登場して、音楽シーンが大きく転換し始めた年に当たる。そしてⅥ.が1964～67年の4年間。1964年は、東京オリンピックという節目の年であるとともに、エレキブームが爆発した。

ここではⅠ・Ⅱ・Ⅲが9年間、Ⅳが5年間、Ⅴ・Ⅵが4年間となっており、見田と違って等間隔でないという難点がある。ただ対象となる曲数をみると、Ⅰ. 90曲、Ⅱ. 88曲、Ⅲ. 148曲、Ⅳ. 98曲、Ⅴ. 156曲、Ⅵ. 176曲となり、母数が十分に確保される。曲数をより揃えるという意味ではⅤ・Ⅵをさらに2分するほうがよいかもしれないが、そうすると時代背景と連動しづらいうえに、対象期間が不均衡となりすぎる。以上の諸点を総合的に考慮して、上記の時代区分を採用することとしたい。

まとめるならば、昭和初年～1967年の期間に関しては、見田の資料に加えて代表的なレコード会社のアンソロジー収録曲を、重要な歴史的転換に基づく独自の時代区分によって集計する。そして1968年～90年代については、オリコンの当該年度ベスト50に入った日本語詞の全曲を対象

とする。このように2群の資料の間には大きな質的断絶がある。

3. 時間と場所に関わるキーワードの長期的推移

次に、本稿での分析の方法について述べる。

代表的な先行研究である前掲の見田は、流行歌のテーマ（主題・題材）や用語の分析も試みているが、中心的な方法は「心情の方向性」を表すモチーフ分析である（見田 [1978 : 123]）。あらかじめ「義侠」「慕情」「未練」「孤独」といったいくつかの因子を設定したうえで、見田自身を含む3人の判定者が各曲に含まれる因子群を判定し、2人以上が合致した場合に採用する。彼自身も認める通り、この方法も「根幹において主観的」ではあるが（ibid. : 228）、質的データの解釈にかなりの程度まで客観性を持ち込んだ方法として評価される。

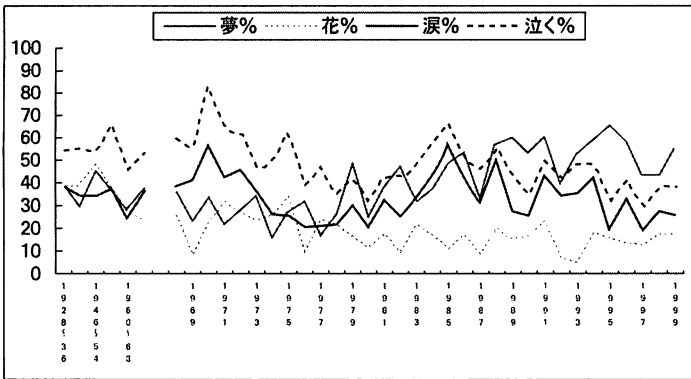
だが、本稿では、このモチーフ分析のように判定者の解釈を導入する前段階として、もう少し客観度の高いキーワード分析を行っておきたい。

これについては見田も若干ふれており、例えば流行歌の中で最も多く使われてきた名詞は「涙」、次いで「夢」だと述べている。本稿の対象に重なる時期をみると、涙の出現率は、昭和前期（1927～45年）に28.3%（99曲中28）→戦後期（1946～63年）に36.7%（98曲中36）と上昇し、特に太平ムードといわれた1961～63年には40%以上（27曲中11）にのぼるという。

これに対し、見田のリストにかなり追加した本稿の対象曲について集計すると、昭和前期（1928～45年）に36%（178曲中65）→戦後期（1946～63年）に31%（402曲中125）と逆に減少し、1961～63年では25%（125曲中32）となって、かなり差がある。最後の時期については、当時全盛だったいわゆる和製ポップスを見田が1例しか入れていないことが、違いが出た大きな要因と思われる。

本稿が対象とする2208曲について、頻出する重要キーワードと思われるものいくつかの出現率の長期的推移を示した(グラフ①)。涙には泪および英語の tear などカウントし、それに「泣く」「眼を濡らす」といった表現も加えたのが「泣く」。同じく夢には dream も加え、花というキーワードには具体的な花名が表れる場合を含む。

グラフ①



ここから読みとれるのは、見田が取り上げた1960年代前半までに関し、涙とほぼ同じ程度に夢および花の出現率が高いことである。夢は長期的に増加傾向にあり、1980年代末以降は涙を上回る。これに対し、花は1960年代頃から総じて減っている。

だが、こうした抽象的なキーワードの推移の意味はかなり複雑である。そこで本稿では、大衆音楽の長期的な変化を読み解くためのもう少し具体的な手がかりとして、時間と場所に関わるいくつかのキーワードの出現率に注目してみたい。

ここで留意しておかなければならないのは、時代が下ると共に1曲の

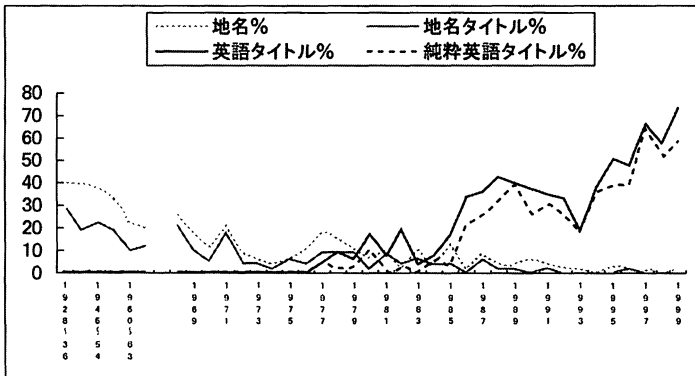
演奏時間が伸び、それに伴って歌詞も長くなる傾向があることだ。麻生香太郎の概算によれば、1曲に含まれる日本語の平均的語数（英語などは除く）は、演歌・歌謡曲で100～200文字、フォーク系で300前後、ロック系で400～800文字だという（麻生 [1997]）。すると、特にロック系が増える1990年代のJ-POP期においては、単純計算ではどのキーワードも出現率が上がる可能性が強いことになる。

もちろん、実際にはそう単純な傾向は何えない。歌詞の長文化による影響を適切に処理することは困難なので、こうした条件にも留意しつつ、以下の分析を進めていきたい。

（1）地名消失という動向

まず、タイトルに関わる長期的推移をみておこう（グラフ②）⁽⁴⁾。

グラフ②



何らかのアルファベットを含むものを英語タイトルとすると（No. 1のように数字的なものは除外）、1970年代後半に初登場し、1983年から —

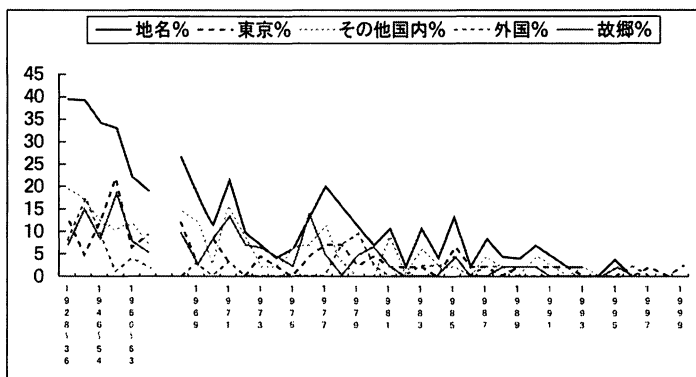
1993年の落ち込みを例外として — 長期的な急増に向かうことが分かる。その中で外国語の単語のみで構成される純粋英語タイトルも（日本語の副題があるものも除外）、少し遅れて1985年から急上昇する。J-POP という名称が定着するかなり前から、新しい動きが芽生えつつあることが読みとれよう。

日本語タイトルについては様々なキーワードが考えられるが、ここでは何らかの固有地名を含む地名タイトルに注目する。戦前から1950年代まで、このタイプの曲が常に全体の2割以上を占めていたことが分かる。1960年代は増減が激しいが、高度成長期の出口に当たる1972年以降は1割を超えることがほとんどなくなり、1990年代にはほぼ絶滅している⁽⁵⁾。また点線で示す通り、歌詞中の地名の出現率もだいたい連動して減少する。すなわち、日本の歌謡曲の歴史は、地名が消えていく流れだといえる。

I～IV期の地名登場率の高さは、映画に結びつく流行歌（主題歌や挿入歌）が多かったことから一部説明できる。アンソロジーの解説本等で確認する限り、この種の曲がI期に6割→II期に4割→III・IV期に約35%を占めていた。そしてその4割前後に、映画のストーリーと関連する地名が歌い込まれていたのだ。だが、地名の隆盛をこのことだけで解くことはできない。なぜなら日本映画の観客動員数が低落期に入った1960年代以降、主題歌などの比率が急速に低下するだけでなく、その中の地名の登場率それ自体も減るからだ。他の説明要因も必要である。

そこで地名を東京・その他の国内・外国の3つに分け、内訳の推移をみてみよう（東京とそれ以外の地名が両方含まれる場合は、東京にカウントした）。さらに故郷およびその関連語（ふるさとなど）を含む曲も加えてみた（グラフ③）。

グラフ③



地名の歌詞への出現率が35%前後の高率を保っていた戦前～1950年代に注目すると、まず外国の地名の出現率は、I期にも全体の1割弱と高いが、IIの戦時体制期に故郷というキーワードと連動しつつピークを迎える。この時期の8割は中国で、戦争の影が色濃い。III期の戦後10年にはI期とほぼ同水準を維持し、高度成長期に入ると急減していく。以後は消滅に近いが、例外として1978～79年に1度だけI期に匹敵する小さな高まりがある。

次に、東京と関連する地名（神田・銀座など）は、II期に外国と反比例するように落ち込んだ以外は、1950年代まで1割以上の高い出現率を保っている。特に高度成長期の入口に当たるIV. 1950年代後半、やはり故郷と密接に関連しつつ最大のピークを迎え、全体の4分の1弱に登場する。固有地名に加え、「都」など明らかに東京を示す単語もカウントすれば、3割近くにもなる。この時期の音楽シーンについては、多くの先行研究が、都会と農村の対比を基盤とした「ふるさと歌謡」と「都会調歌謡」の並立を指摘している（古茂田他 [1970: 144]・池田 [1985: 284-93]・

北中 [2003 : 86-92]。本稿の集計も、それを裏付けるといえよう。

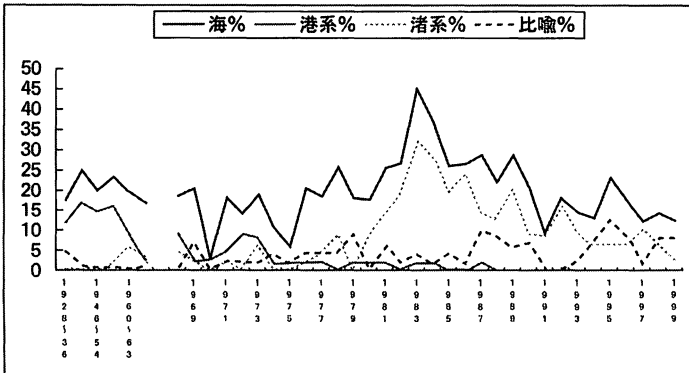
1960年代は、本稿の資料にも断絶があるため動向が読みとりにくいが、東京に関わる地名の出現率が、減少に向かっていることは間違いない。1970～80年代前半は年ごとの増減が激しいが、1980年代後半からはほぼ消失状態だ。

最後に、国内の他の地名について。1960年代以降に東京と外国が総じて減少に向かうため、1970年代以降の地名の出現率が、主にこの残余カテゴリーと連動していることが読みとれる。この中身は多様で、時代による変化も大きいので、稿を改めて論じたい。

(2) 海のイメージの転換

次に、場所の中で、海およびその関連語（波・磯・沖・潮・船など）の出現率を示した（グラフ④）。

グラフ④



ジが現れることがわかる。1年ごとの集計になる1968年以降は増減が激しいが、長期的には1970年代までほぼ同じ位の頻度を保っている。そして1980年代前半、1983年の45%という高率を中心に数年間のピークを迎え、バブル絶頂期に下降に向かう。

この長期的推移を読み解くため、海というキーワードをさらに3つの系統に分けてみよう。

第1は港系で、港や船の関連語を含むもの。長崎などの著名な港町が舞台だったり、波止場・連絡船・汽笛・銅鑼といった単語が特徴となる。ここで海は主に長距離移動の中継地という意味合いで登場する。歌の登場人物には船乗りや水商売の女性も多く、出船の汽笛を聞いて涙にくれたり、別れた人を捜して日本中の港町を渡り歩いたりする。こうした海のイメージが登場する曲は、いわゆる演歌とかなり重なる。

第2は渚系で、海が泳いだりデートのための場所、いわばリゾートとして登場する場合である。関連語としては渚のほか、水着・砂浜・ビーチ・珊瑚礁など。時代が下るに従い、舞台設定が豪華になる傾向がある。

この系統の初出は1956年の石原裕次郎「狂った果実」で⁽⁶⁾、「潮の香も匂う／岩かげに交す くち吻け」が歌われる。この点で渚系に入れたが、情景としては渚や砂浜というより磯だろう。また翌年の「錆びたナイフ」は、砂からジャックナイフを掘り出すという新鮮なイメージを打ち出す反面、磯であり、男泣きするマドロスが登場するため、港系に分類した。このように初期の裕次郎の歌には、新旧の海のイメージが混在している。そして周知の通り、その後の彼と続く日活アクションスターたちは、総じて港系の新たな可能性を開拓する方向に進んでいった。

従って、渚系の海のイメージを初めて本格的に打ち出したといえるのは、田代みどり「パイナップル・プリンセス」「ビキニ・スタイルのお嬢さん」や弘田三枝子「ヴァケイション」など、1960年代初頭の一連の和

製ポップスということになる⁽⁷⁾。純日本製の曲としては1963年のザ・ピーナッツ「恋のバカンス」が初出で、「熱い砂のうえて／裸で恋をしよう」と歌われる。次に1965年の舟木一夫「渚のお嬢さん」が、渚という単語を用いた最初の例だ。ところで当たり前のようだが、以上の諸例にも伺えるように、渚系の海のイメージは、夏という季節と密接に結びつく。これについては次節で後述しよう。

第3は、海のイメージが比喩的に用いられる場合。「思い寄せても 届かぬ恋は／つらい浮世の 片瀬波」(松山時夫『片瀬波』、1932年)とか、「僕らは夢見るあまり彷徨って／大海原で漂って」(Mr. Children『光の射す方へ』、1999年)といった例である。

グラフ④に戻ると、戦前～1950年代までは、海のイメージのほとんどが港系であることが分かる。この系統は1960年代に入ると次第に減少するが、1970年代前半まではかなり存在感をもつ。しかし、それ以降はほぼ消滅状態だ。これに対し、上述のように1960年代から本格的に登場した渚系は、1970年代前半まで港系と拮抗しつつ増減を繰り返す。そして1980年代には海のイメージの大部分を占めるようになり、1983年に全曲の3割以上に出現という高いピークを示した後、ほぼ一貫して減少している。1990年代に入る頃から増加傾向にあるのが比喩的な用法で、近年は渚系と拮抗するようになった。

言い換えれば、歌謡曲の中の海のイメージは1970年代を境に、長距離移動の中継地としての港から、リゾートとしての渚へと根底的に転換したといえる。この動向は・で述べた地名の消失と密接に連動しているだろう。実際、港系の海のイメージが表れる歌の5割以上に、長崎・横浜といった港町や島を初めとする地名が登場する。

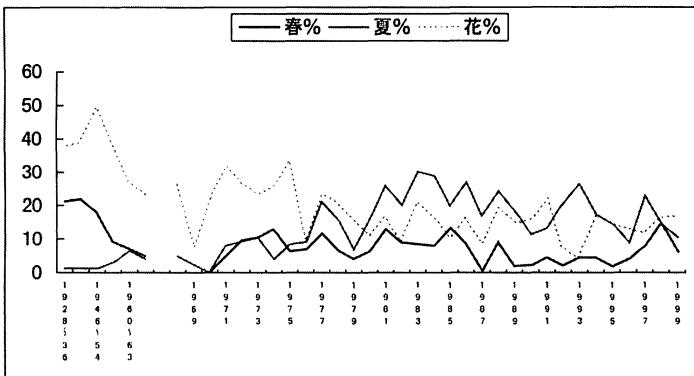
だが、こうした直接的な連関に尽きるものではない。近代化が急速に進展した明治以降、日本社会の底流をなしていた都会と農村の大きな乖

離は、高度成長期を通じて解消に向かう。そして低成長期に入った1970年代半ば以降、社会移動が相対的に減少し、都市的な生活様式が全社会的に普及する。いわば日本全体が均質な空間と化していった。こうした中で、いわば異質な空間の間を結ぶ長距離移動の象徴である港系の海のイメージは、心理的なリアリティを失っていく。また歌詞の中に固有の地名を出すことは、聞き手のいる場所とは違う素晴らしさのイメージを喚起することが困難になり、逆に共感の妨げになるのだろう。

(3) 春から夏へ、そして季節・時代・永遠…

場所と時間に関わるキーワード分析の最後に、歌詞の中に現れた季節の推移についてみておこう。春および夏という単語が直接（比喩的な用法も含め）使われている曲に加えて、明らかに暗示的な他の言葉——桜・すみれ・リラといった花、卒業式、8月など——が登場する曲を集計する（重複する場合は1つとして数える）。また時間ではないが、関連事項として花というキーワードの登場数も加えた（グラフ⑤）。

グラフ⑤



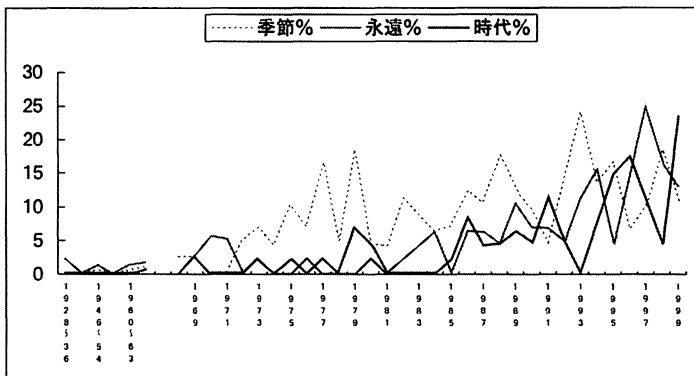
まず戦前～戦後のⅠ～Ⅲ期まで、春が全体の2割程の曲に登場し、夏より圧倒的に多いことが分かる。実は戦前の対象曲で夏という単語が登場する例は、1930年の藤本二三吉「祇園小唄」1つしかない⁽⁸⁾。しかも、これは「夢もいざよう 紅ざくら」「夏は河原の 夕涼み」「枯れた柳に 秋風が」「雪はしとしと まる窓に」と四季を歌いこんだもので、夏の歌とはいえない。もう1つ夏としてカウントしたのは、1940年の李香蘭「紅い睡蓮」で、芙蓉と睡蓮が咲いている描写から判定した。この歌でもやはり、この季節が特に重要な役割を果たしているわけではない。

高度成長期に入ると春の出現率は急低下する。反対に夏の歌が少しずつ増え始め、1960～70年代前半まで両者がほぼ並行した推移を示す。そして1970年代半ばを境に、春の歌を上回るようになり、小さな増減を繰り返しつつ、1980年代を通じて長いピークを形成する。1980年代末以降の動向は安定しないが、長期的にはゆるやかな下降傾向にもみえる。

以上をまとめると、歌謡曲の中の季節は、ちょうど1975年を境に春から夏への交替が起こり、1980年代には差が拡大した。これは、で述べた海のイメージの港系から渚系への転換と時期的にはほぼ重なる。実際、容易に想像がつくことだが、渚が登場する曲の約7割は夏の歌で、両者は不可分の関係にある。逆に、春と港系という2のキーワードの結びつきは稀薄で、1950年代までに同居例は5曲しかない。むしろ花のイメージのほうが圧倒的で、同時期の春の歌の7割に登場する。いわば戦前の流行歌が「港と花咲く春の時代」だとすると、アイドル歌謡曲の全盛期で、日本経済がバブル絶頂へと上昇しつつあった1980年代前半は、全面的に「夏の渚の恋」を謳歌する時代だった。

本節の最後に、時間に関わる他の重要なキーワードの長期的推移をみておこう（グラフ⑥）。

グラフ⑥



日本文化の伝統では季節感が重要だといわれるが、戦前の流行歌でこの単語を用いた事例は、意外なことに1つもない。初出は1952年の美空ひばり「リンゴ追分」で、「桃の花が咲きさくらが咲き、そいから早咲きの、リンゴの花ッコが咲くころは、おら達のいちばん楽しい季節」とあるように、春の歌だ。

次は10年以上間があき、1963年のザ・ピーナッツ「若い季節」でタイトルに登場する。これは「青い海に 白い波に」「若い若い季節を 歌おう」という、夏のイメージが色濃い歌だ（春と取れないこともなく、明示的な表現はないので、どちらにもカウントしていない）。さらに1967年の美空ひばり「真赤な太陽」や、1968年3位のピンキーとキラーズ「恋の季節」になると、完全に夏の歌である。こうした傾向は、戦後文化史の重要な事件となった小説「太陽の季節」の強烈な印象ぬきには考えられないだろう。1970年代以降も、季節という単語は、夏というキーワードと連動するかのようになり、1980年代にはポピュラーな用語として定着した。

季節という言葉のもう1つの特質は、時間的な移り変わりを表す役割

である。もっとも初期の例では、1966年の荒木一郎「空に星があるように」で、「すべては／終わってしまったけれど／・・・それは誰にもあるような／ただの季節の かわりめの頃」と歌われる。さらに典型的な用例は、1979年24位の松山千春「季節の中で」——これはロングセラーで、総売上では約85万枚の大ヒット——で、「めぐるめぐる季節の中で／貴方は何を見つけるだろう」と、まさに時間の象徴として用いられる。

次に、時代というキーワードについて。これは1964年の「学生時代」が初出だが、その後も「同棲時代」(1973年43位)・「青春時代」(1977年2位)など、個人の人生の一時期を意味する用法だった。しかし、1979年の沢田研二「カサブランカ・ダンディ」(26位)とピンク・レディー「ピンク・タイフーン」(44位)——揃って自己言及的タイトルであることが興味深い——あたりから、「ボギー／あんなの時代はよかった」「宇宙船が飛ぶ時代さ」というように、マクロな社会的な意味で用いられる事例が出現する。

永遠(永久・とこしえなどの語も含む)というキーワードは、戦前以来あまり頻繁には登場していない。その少ない事例では「永遠(とわ)に春見ぬ わが運命(さだめ)」(藤山一郎『影を盗いて』、1932年)のように、基本的に形容詞として用いられてきた。だが、1990年代に入って出現率が上がるとともに、「何処かにあるはずの永遠／探し続け」(SPEED『Long Way Home』)・「限りあるまたとない永遠を探して」(Mr. Children『光の射す方へ』)という1999年の2用例に典型的にみられるように、名詞としての用法が増えていく。

この時代と永遠という2つのキーワードは、夏と季節に少し遅れて、1980年代後半から長期的な上昇傾向に入っていく。これは先行した「夏の渚の恋の時代」の移ろいやすさへの反動のようにもみえる。だが、これ以上の分析には、実際に歌詞を詳細に検討し、解釈を加えることが必

要となる。本節で述べた数的な推移を念頭におきつつ、以下で実際にその作業に入ることにしよう。

4. I～III期：「港と花咲く春の時代」

以上のような様々なキーワードの長期的推移を総合すると、高度成長期に入る以前のI～III期に関しては、十五年戦争と敗戦という大事件にも関わらず、基本的に通底する時代性が読みとれる。タイトルや歌詞における地名の出現率が35%前後という高率を保ち、海のほぼ全てが港系である（全体からみても12～15%）。比喩的なものも含め、全体の4割前後に花のイメージが現れ、季節は圧倒的に春だ。1960年代以降、こうした特徴は次第に崩れていく。

以下では、日本の大衆音楽の長期的変容を探る第一歩として、その原点に当たるI～III期の具体的な分析を試みる。

(1) 「都会／農村」の乖離を基盤とする2大ジャンルの平行

この時期の大衆音楽については、先行研究の中でかなり共通する類型化がみられる。まず2大潮流として、外国調と日本調の並立を指摘する論者が多い（岡部 [198:139]・古茂田他 [1994:103] など）。後者は後の「演歌」の源流と考えられ、こうした2大ジャンルの存在について総体的印象としては首肯できる。しかし、類別の基準が明確に示されていない。そこで本稿では、歌詞中に現れる舞台設定や登場人物の属性に関わる顕著な定型を手がかりに、より客観的なジャンル設定を行いたい。

まず外国調とされる系統の中核部分として、「モンバ里」(1929年)や「蘇州夜曲」(1940年)など、外国を舞台とする「異国もの」を1ジャンルとして抽出できる。異国情緒にまで範囲を広げると、長崎や北海道を舞台にした歌も入れられよう。もう1つは、「東京行進曲」「道頓堀行進曲」

(1929年)や「東京ラブソディ」(1936年)といった一連の「都会もの」(見田 [1978] など)。戦後も「東京ブギウギ」(1948年)などのヒットがあり、IV期の佐伯孝夫・吉田正コンビの「都会調歌謡曲」へと受け継がれる。引用したタイトルからも伺えるように、両方とも地名によってかなり明確に類別できる。詳しくは後述するが、他にも根底的な共通性があり、都会－異国系という大ジャンルにまとめられる。

日本調の1典型としては、1929年の「杵掛小唄」を嚆矢とする「股旅もの」。また日本調とは限らないが、同じく後に演歌の定型となったジャンルとして、港系の海のイメージと不可分の「マドロスもの」がある。この2つも頻繁に地名が登場する。前者はほとんどが映画主題歌で、それ以外の場合も講談などでお馴染みの舞台設定を借用することが多いため。後者も有名な港町や島がしばしば登場するからである。主人公が一箇所に定住せずさすらいの境遇にあることも共通しており、漂泊系という大ジャンルに総括できる。

このヴァリエーションがサーカス団員や旅役者、後には流しのギター弾きなどが登場する系統で、「芸人もの」と名づけておく。女性の定型としては、カフェーの女給や芸者など、いわば「酒場女」と総称できる職業が多い。やくざや船乗りの場合ほど明示的ではないが、やはり不安的な境遇にある。先行研究の中で1ジャンルとして設定している例は見当たらないが、これも漂泊系の中に入れてよいだろう。また登場人物の属性は明らかでないが、「急げ幌馬車」「国境の町」(1934年)など、満州を彷彿とさせる荒野を舞台にさすらい「曠野もの」(池田 [1985])もここに入る。

都会－異国系と漂泊系という2大ジャンルの平行現象は、前節で触れた「都会／農村」の乖離にその基盤をもつといえる。戦前において、レコードによる流行歌は基本的に都市文化だった(園部 [1980: 144]・加太

[1985 : 217])。見田によれば、その中核的な享受者は「故郷の村に準拠をおきながら、都の生活を『旅の空』と感じとる近代化日本の出郷者の群れ」だった(見田 [1978 : 217])。そして彼らの過去に対する「郷愁」と未来への「あこがれ」が、「望郷—都会憧憬の組み合わせ」として現出したとされる (ibid. : 191)。

この「郷愁=望郷」と「あこがれ=都会憧憬」の表裏一体性という指摘は、後者を「都会—異国憧憬」と書き換えれば、ほぼ妥当だと考える。見田は「郷愁の歌とあこがれの歌の比率は、ほぼ同じようなカーブを描いて増減して」おり、後者は1936年頃から「都会よりもむしろ大陸への憧憬をそそのものに変化」と述べているが (ibid. : 181, 185)、このことは本稿のグラフ③でも追認される。既にみた通り、東京および外国に関わる地名は、故郷というキーワードと連動し、Ⅰ. 戦前期には両者が拮抗→Ⅱ. 戦時体制下には外国(主に中国)が優位→Ⅳ. 1950年代後半以降は東京が圧倒、という形で推移しているのだ。

この他にⅡ期に多い「戦争もの」も一大ジャンルといえるが、これは時代状況に限定され特殊性が強いため、本稿では考察の対象としない。

Ⅰ～Ⅲ期の対象曲からこれを除外すると293曲。その中でやくざ・船乗り・芸人・酒場女が登場する曲(漂泊系)と、都会や異国を表す地名および準じる語句(都・荒野など)を含む曲(都会—異国系)とを合計すると、重複を除いて145曲となり全体のちょうど半数(約49%)を占める。この残余についてもいくつかの定型——「ネエ小唄」「ハァ小唄」など——が指摘されているが、それについては後述することにして、この2大ジャンルについて詳しくみてみよう。

(2) 漂泊系

実際に歌詞の分析に入るに当たり、もっとも充実した先行研究である

見田のモチーフ分析を批判的に検討しておきたい(見田[1978])。彼は(1)で引用した「郷愁とあこがれ」に加え、全部で10対のモチーフを設定している。順序通り列挙すると：①怒り、②かなしみ(「涙」の歌が中心)、③よろこび、④慕情(自己と対等以上のものとして意識された対象にたいする、距離感をともなう愛情)(ibid.: 81)、⑤義侠(自己のうちにあるはげしい愛着や欲求を、他者ないし集団への忠誠のために、自らすすんで断念すること)(ibid.: 96)、⑥未練(もはやその保持・獲得が不可能となった対象にたいして、なおも残存している愛着)(ibid.: 114)、⑦おどけ、⑧孤独、⑨郷愁とあこがれ(過去の生活、体験に向けられた愛着/未知の生活、体験に向けられた愛着)(ibid.: 181)、⑩無常感と漂泊感。

⑩については一言での明確な定義がないため、より詳しくみておくと、無常感は「時間的な変化の意識」であり、「①自己をふくめた現実世界の時間的な変化にたいする鋭敏な感覚的認知、②その中でつねに(生成・発展しつつある事象にたいしてではなくて)、去りゆくもの、亡びゆくものにたいして注がれているカセクシス(関心投入)」の2要素からなる。これに対し、漂泊感は「空間的な変化の意識」を前提とする。両者に共通するのは「未来に対する不確定性の意識」であり、「没意志的な変化にともなうたよりなさ、はかなさ、むなしさ」、すなわち「うつろい」の感覚である(ibid.: 195-96)。

この10対のモチーフ中、①怒りは本稿の対象期間にほとんど見出されないし(ibid.: 23)、⑦おどけの歌は特殊な少数事例なので、ひとまず除外する。残りの8対についてみると、実際の分析ではかなり複合して使用されている。例えば、漂泊系の典型である股旅ものに関しては、⑤義侠・⑥未練・⑧孤独・⑨郷愁とあこがれ・⑩無常感と漂泊感の5つが充当される(ibid.: 102, 107, 210, 213)。もう少し相互の差異と関係を明確化し、整理する必要があると考える。

8対のうちもっとも中核的なのは、見田自身も認める通り (ibid.: 203)、故郷を離れた都市住民たちの心に潜在していた⑩無常感と漂泊感だろう。この基盤から過去と未来に向けた⑨郷愁とあこがれ、具体的には望郷と都会—異国憧憬が表裏一体のものとして生まれる。そして前者の典型たる漂泊系の流行歌では、「うつろい」の不安に伴う⑧孤独の意識がストレートに表出されると同時に、「涙」「泣く」というキーワードを含むことも多く、②かなしみのモチーフともかなり重なる。股旅・マドロス・芸人・曠野・酒場女ものから典型例を1つずつあげよう。

今宵出船か お名残り惜しや／・別れの小唄に／沖じゃ千鳥も 泣くぞいな (藤原義江『出船』、1928年)

泣いた別れは 忘れも出来よ／なまじ 泣かぬが命とり (川崎豊・曾我直子『番掛時次郎』、1929年)

あの娘住む町 恋しい町を／遠くはなれて テントで暮しや／・泣いちゃいけない クラリネット (松平晃『サーカスの唄』、1933年)

行方知らない さすらい暮し／・君と逢うのは いつの日ぞ (東海林太郎『国境の町』、1934年)

暗い浮世の この裏町を／・霧の深さに かくれて泣いた／夢が一つの 思い出さ (上原敏・結城道子『裏町人生』、1937年)

これらの事例に伺えるように、漂泊系の歌に描かれる恋愛は、基本的に幸福なものではありえない。典型的にみられるのは⑥未練=<もはやその保持・獲得が不可能となった対象にたいして、なおも残存している愛着>である (ibid.: 114)。

これとは別に見田は④慕情、すなわち<自己と対等以上のものとして意識された対象にたいする、距離感をともなう愛情>というモチーフを設定している (ibid.: 81)。だが、対等以上という要素の明確な判定は困難と思われるし、未練との差異も明確でない。実際、該当期間に含まれる対象曲中、未練と慕情を併せ持つとされたのが27曲で、未練のみの12曲

の倍以上にのぼる。このことから両者を区別せず、「物理的・心理的な距離によって直接的な発露をはばまれている愛情」と総括しておくほうがよいと考える (ibid. : 82)。

ところで、やくざや酒場女といった定型的人物を含まない残余6割の中にも、こうした漂泊系の特質に通底する小ジャンルが見出される。メロドラマ調の映画の主題歌や挿入歌として、そのストーリーを歌い込んだもので、地名を含む例も多い。いわば「メロドラマ系」である。代表曲はなんといっても、大ヒットした「愛染かつら」の主題歌「旅の夜風」(霧島昇・ミス・コロムビア、1938年) だろう。

花も嵐も 踏み越えて／行くが男の 生きる道／・月の比叡を 独
り行く
愛の山河 雲幾重／心ごころを 隔てても／・やがて芽をふく 春
が来る

メロドラマの特質とは、社会的な身分の違い・他者の妨害・戦争といった外的障害＝「枷」によって成就が妨げられる恋愛物語ということにある。自分ではどうにもならぬ運命に翻弄される登場人物たちは、いわば比喩的な意味で人生の漂泊者である。このため引用例にも伺えるように、やはり典型的な「距離にはばまれた愛情」となる。

(3) 演歌系と「距離にはばまれた愛情」

もう1つの大ジャンルである都会－異国系の分析に入る前に、上述の漂泊系を中核とする「演歌系」という上位ジャンルについて検討しておきたい⁽⁹⁾。

もっとも実際には、戦前にレコードによる大衆音楽は主に「流行歌」と総称され、こうした細かいジャンル名は存在しなかった。戦後になる

と、大量に流入したアメリカのジャズとの対比で、日本調の歌が「歌謡曲」と呼ばれるようになる(雑喉 [1983:30, 79-81])。さらに1960年代半ば以降、洋楽テイストを取り入れた若者向けの「日本製ポップス」が増加し、それとの差異化において現在の意味での「演歌」が初めて誕生する。⁽¹⁰⁾

このように名称の成立はかなり後だが、それでも後に結晶化するような要素、すなわち演歌的なものは、既にみた漂泊系という大ジャンルの存在からも、昭和前期の流行歌の中に潜在していたと考えるのが妥当だろう。だが、日本調と同様、演歌というジャンルも明確な定義が難しい。それでも歴史的経緯からみると、それは欧米的でなく、かつ若者向けでない、という二重の否定性をもつことが分かる。

そこで本節の対象曲から、既述した広義の漂泊系や都会一異国系でなく、後述する「若さ」に関連するキーワードも含まない曲を抽出してみると、確かに「演歌系」という名称に相応しい曲が多く得られる。有名例をいくつかあげよう。

とおいえにしの かの人に／夜毎の夢の 切なさよ (藤山 一郎『酒は涙か溜息か』、1931年)

情に死する 恋もある／義理ゆえ背く 恋もある／はかなき運命 (さだめ) うつし世の／恋の命を 誰が知ろ (淡谷のり子『私此頃憂鬱よ』、1931年)

君故に 永き人世を／霜枯れて／永遠に春見ぬ わが運命 (藤山 一郎『影を慕いて』、1932年)

あきらめましょうと 別れてみたが／なんで忘りよう 忘らりようか／命をかけた 恋じゃもの (児玉好雄『無情の夢』、1935年)

これらの歌では、やくざ・船乗りといった定型的人物が登場しないため、⑩のうち空間的な漂泊感は明確に表れていないが、時間的な無常感の色濃い。また「距離にはばまれた愛情」と、それに伴う⑧孤独や②かなしみのモチーフに関して、漂泊系と明らかに通底している。こうした

共通する特質をもち、かつ既述の二重の否定性を満たす種類の曲を、漂泊系を包摂する演歌系として総括してよいだろう。

演歌系という大ジャンルの中核に「距離にはばまれた愛情」というテーマがあるのはなぜだろうか。見田は、戦前から高度成長期前期における「距離の感覚」の重要な社会的基盤として、「大都会への人口の移動にともなう、故郷—異郷の空間的な距離の实在」と「階級的・階層的なさまざまな差別にともなう、『身分』的な距離の实在」の2つをあげている（見田 [1978 : 93]）。だが、これらは確かに要因の一部ではあっても、それだけで十分な説明にはならない。特に後者の階層的な距離に関しては、いつの時代にも存在する社会的な同類婚への志向のため、普遍的な実際問題とはなりにくいのではないか。

この「距離の感覚」の時代背景としては、見田のあげた2点より、自由な恋愛に対する国家的・文化的・社会的な抑圧のほうが重要だと考える。明治20年代に北村透谷らが欧米語の輸入語としての「恋愛」「愛」を大々的に称揚して以降、大正期には恋愛論ブームが起こり、それらが理念としては十分に定着した。しかし、戦前の天皇制国家は、自由な恋愛関係に対して抑圧的な姿勢をとり続けた。中等以上の教育では原則として男女隔離策がとられ、大衆文化に対しても厳しい検閲が行われた。例えば、日本映画のキスシーンは「猥褻」と見なされ全く許可されなかった（佐藤 [1995]）。

こうした国家方針の下で、社会的にも自由な男女交際に対する視線は厳しかった。大正期以降、職業婦人が次第に増加したが、職場恋愛も一般的にはご法度。作家の石坂洋次郎が嘆くように、戦前を通じて「一般社会の風習は、男女が自由に交際することを、快く認めるという風になって居らない」という状況だった（『主婦の友』1940年4月号）。見田の指摘するような空間的・身分的な距離がない場合でも、やはり強固な壁が存

在したのである。

戦前の流行歌に描かれる恋愛は、こうした時代背景のため、総じてリアリティが欠落している。例えば、前出の「無情の夢」と「夏の渚の恋」の初期の例である「恋の季節」（ピンキーとキラーズ、1968年3位）を比較すると、激しい恋と別れを歌うという骨格は共通している。しかし、後者には「青いシャツ着てさ 海を見てたわ」「夜明けのコーヒー ふたりで飲もうと／あの人が言った」といった具体的な描写があるのに対し、前者はきわめて抽象的だ。実際に何らかの関係を経てから別れたというより、始まる前から既に断念されている恋愛、という印象を受ける。

この演歌系に通底する「距離にはばまれた愛情」とは、現実のリアルな恋愛というより、象徴という色彩が強いのではないだろうか。実際、古賀政男は次のように語ったという。

世の中は金がすべてではないはずと思って明大に入り、アルバイトをし、汗水流して卒業してみたら、どうです、社会から与えられたのは雀の涙ほどの給料。これが歯をくいしばって大学を出た代償かと思ったら情けなくて自殺まで考えました。・・『影を慕ひて』は失恋に形を借りた私の絶望感の表現だったのです。気障ない方ですが、あれは生活苦の歌なんですよ（池田 [1985 : 84-85]、下線引用者）。

見田も大衆音楽に関して、恋愛といった「比較的詩化されやすい生活の諸領域への選択的な形象化、そしてこのような形象化への心情の仮託と投影のメカニズム」があると指摘している（見田 [1978 : 122]）。演歌系の「距離にはばまれた愛情」は、当時の都市住民が心の底に潜ませていた無常感・漂泊感と、それに伴う孤独・悲しみの具象的な象徴化として解釈できよう。

(4) 都会—異国系

以上のように演歌系の歌には、②かなしみ・⑧孤独といったマイナス要素が色濃い。これに対し、都会—異国系というもう1つの大ジャンルに対して、見田は主に③よろこびと⑨あこがれという2つのモチーフを充当しており、一見極めて異質にみえる。だが、自由な恋愛に対する様々な面での抑圧は、当然ながらここにも強い制約を及ぼしている。

そのため第1に、都会—異国系の歌でも、実は恋愛が既に失われた過去として描かれる事例が多い。別れの理由も述べられず、実際の際際に至る以前に「距離にはばまれた愛情」という印象が総じて強いのも同じである。典型例をあげよう。

君を思い日毎夜毎／悩みしあの日の頃／・・忘れな君 我らの恋 (宝塚少女歌劇団『すみれの花咲く頃』、1930年)

シナの夜よ／君待つ宵は 欄干の雨に／花も散る散る 紅も散る／
ああ 別れても 忘らりよか (渡辺はま子『シナの夜』、1938年)

他方で、演歌系と異なるのは、この愛着の対象への強いられた距離が、「はかなき運命」といった人生に対する無常感と直接的には結びつかないこと。また上記例のような花咲く異国を典型に、美しい風景を背景として歌われる場合が多いことだ。

この舞台設定のヴァリエーションと考えられるのが、並木・喫茶店など、都会を暗示するいくつかの語句である。並木のイメージは、銀座の柳(『東京行進曲』)とパリのマロニエ(田谷力三『巴里の屋根の下』、1931年)に由来するものだろう(どちらも作詞は西条八十)。固有地名はなくとも、広義の都会—異国系に入れてよいと思われる。そしておそらく「モンパ里」(1929年)の「行きこう人も いと楽しげに／恋のささやき」を原型として、2人で肩を寄せてこうした道を歩くことが、日本の風景の中でも許容される最大限の恋愛表現として次第に定型化していく。年代順に

例をあげよう。

並木の路は 遠い路／何時か別れた あの人の／帰り来る日は 何時
時である (ミス・コロムビア『並木の雨』、1934年)

それは去年のことだった／星の綺麗な宵だった／二人で歩いた思い
出の小径だよ (中野忠晴『小さな喫茶店』、1935年)

或る日の午后の ことだった／君と僕とは 寄り添って／雨の舗道
を 濡れながら／二人愉しく 歩いたね (ディック・ミネ『或る雨の午后』、
1939年)

おぼえているかい／森の小径／・・・なんにも言わずに／いつか寄せ
た／ちいさな肩だった (灰田勝彦『森の小径』、1940年)

ここにも基本的に「距離にはばまれた愛情」というテーマが通底して
いる。だが、登場する男女間の過去の空間的・心理的な距離は、演歌系
よりは近い印象がある。

他方で、第2に、都会－異国系の中には、演歌系の④慕情や⑥未練と
は対照的な「一体化と充足の局面にある直接的な愛情」(ibid. : 82)、すな
わち恋の幸福を謳う事例もある。その嚆矢は1929年の「東京行進曲」だ
が、これについては作詞の西条八十が「東京のいわゆるモダン風景の戯
画 (カリカチュア)」を意図した、というエピソードが有名である (古茂田
[1994 : 112])。華やかな都会をいわば上空から俯瞰し、複数の人物を点描
する。「あなた地下鉄 私はバスよ」という人称代名詞が出てくるが、意
味的にはカギカッコ付きの会話描写であって、歌い手と一致する「私」
が「あなた」に呼びかける対関係の歌ではない。

これ以降も、第3者 (= 作者) 的視点からの描写という構造を示す事
例は多い。例えば、時代を画した戦後の「東京ブギウギ」(1948年)も、
1番が「二人の夢のあのうた／・・・甘い恋の歌声」という恋の歌なのに
対し、2番は「君も僕も愉快な」と男同士を思わせ、人称が一定しない。
「銀座カンカン娘」(1949年)も「あの娘可愛や」と三人称だ。ジャンルの

創始曲と同様、登場人物もほとんど若い女性が占める⁽¹¹⁾。いくつか例をあげよう。

ジャズの浅草行けば／恋の踊り子 (藤山 一郎『東京ラブソディ』、1936年)
東京娘の 初恋は／燃えてほのかな シャンデリヤ／・・・いとしあ
なたに 抱かれて／紅のドレスで 踊る夜 (藤山 一郎『東京娘』、1936年)
花籠抱えて 誰を招く／アイルランドの 村娘 (ディック・ミネ『アイル
ランドの娘』、1937年)
柳の窓に ランタンゆれて／赤い鳥かご シナ娘 (渡辺はま子『シナの
夜』、1938年)
ネムの並木を 子馬のせなに／・・・隣の村へ お嫁入り (高峰三枝子『南
の花嫁さん』、1942年)

魅惑的に描写された風景の中を漂い、聞く者を招くような美しい女性たち。これらはリアルな生きた人間というより、当時の人々が憧れた、都市や異国で花開いているはずの恋の歓楽の象徴といえる。その結晶が「花売娘」のイメージだ。おそらくパリの花屋の娘が登場する「すみれの花咲く頃」を原型として造形され、岡晴夫「上海の花売娘」(1939年)の大ヒットによりシリーズ化。「ジャワのマング売り」(灰田勝彦、1942年)・「長崎のザボン売り」(小畑実、1948年)といったヴァリエーションも生み、戦後の「ひばりの花売娘」(美空ひばり、1951年)で集大成された。

火焔木 (フレイムツリー) の 木陰に／更紗のサロンを 靡かせて
／笑顔もやさしく 呼びかける乙女よ／ああジャバの マング売り
(『ジャワのマング売り』)
どこか寂しい 愁いを含む／瞳いじらし あの笑くぼ／ああ東京の
花売娘 (岡晴夫『東京の花売娘』、1946年)

まとめるならば、都会－異国系の中に現れる恋愛の多くも、既に過去のものとして語られるか、あるいは第3者の視点という構造から、やはり何らかの意味で「距離にはばまれた愛情」だといえる。そうした中で

極めて例外的なのが、1940年の「蘇州夜曲」だ（霧島昇・渡辺はま子）。これだけ全曲を引用しよう。

君がみ胸に 抱かれてきくは／夢の船唄 鳥の歌／水の蘇州の 花
散る春を／惜しむか やなぎが すすり泣く
花を浮かべて 流れる水の／明日のゆくえは 知らねども／今宵う
つした 二人の姿／消えてくれるな いつまでも
髪に飾ろうか 口づけしようか／君が手折りし 桃の花／涙ぐむよ
うな おぼろの月に／鐘がなります 寒山寺

恋人と舟に乗り、その「み胸に 抱かれて」いる女性。これは前出の「東京娘」と並び、戦前の流行歌中、男女間の明示的な物理的距離がもつとも小さい例である。「私—あなた」の対関係の歌としては唯一であり、前者と違ってダンスというアリバイもない。こうした直接的な接近は、異国ものという大枠により、予め一定の心理的距離が確保されているからこそ許容されたと思われる。

（5）青春系とジェンダーの問題

最後に、演歌系や都会—異国系には包括しきれない固有性をもつ——後者のほうにかなり類縁性もみられるが⁽¹²⁾——1ジャンルとして、若さと関連する何らかのキーワードを含み「青春系」と呼べる一群の曲がある。

この中で若い女性を主人公とする恋の歌は、「乙女ごろに よくにた花よ／・・咲いたらあげましょ あの人に」と歌う「花言葉の唄」（松平晃・伏見信子、1936年）を例外として、失われた過去を追想する「かなしみの歌」がほとんどである。これは演歌系に通底する、予め「距離にはばまれた愛情」といえよう。

逝きて返らぬ 若き日を／窓に凭れて 思い見る／夢多かりし かの
頃の／雲のかからぬ 清らかさ (関種子『窓に凭れて』、1931年)

ながす涙も 輝きみちし／あわれ十九の 春よ春／・我世さみし
と 嘆くな小鳥／春はまたくる 花も咲く (ミス・コロムビア『十九の春』、
1933年)

他方で、青春系というジャンルに含まれる他の一群には、かなしみや孤独といったモチーフと例外的に全く無縁で、純粋に明るい「よるこびの歌」の系統も見出される。その1つは、恋愛の要素を含まない、主に男性を主人公とする友情の歌。「讃えよ わが青春(はる)を／いざゆけ 遙か希望の丘を越えて」と藤山一郎が謳い上げる「丘を越えて」(1931年)が初出例だ。このタイトルは、作詞の島田芳文が、当時好評を博していた米映画「オーバー・ゼ・ヒル」を直訳してつけたものだという(古茂田他[1970:78])。確かに日本の土着的風景には、この歌のイメージにあるような「丘」はまれである。近年でも新しい住宅地が「〇が丘」などと名づけられることがあるが、この言葉に潜む異国情緒が失われていない証左と考えられる。

もっとも柳／マロニエの並木が単なる径に変わったように、流行歌の中の「遙かな希望」象徴としての丘のイメージも、次第に日本の風土に馴染むものに変容していく。

未来へ続く 屋根づたい／新雪光る あの峰こえて／ゆこよ元気で
若人よ (灰田勝彦『新雪』、1942年)

若くあかるい 歌声に／雪崩は消える 花も咲く／青い山脈 (藤山・
郎『青い山脈』、1949年)

間に敗戦という大転換をはさんでいるにも関わらず、この2曲は「純粋な若者たちが連帯し未来の希望を目指して進む」という主題において完全に一致する。もっとも後者は、この類型的な骨格に加え、「雨にぬれ

てる 焼けあとの／名も無い花も ふり仰ぐ「父も夢みた 母も見た／
旅路のはての その涯の／青い山脈」のように、当時の社会状況と歴史的
視野を暗示する点で異色である。主題歌となった映画のヒットもさる
ことながら、こうしたユニークさも戦後期を代表する名曲となった要因
だろう。

以上のような非ラブソングとは別に、純粹な青春系の「よろこびの歌」
のもう1つの系統が、若い新婚夫婦ものだ。

あなたと呼ばば／あなたと 答える／・空は青空 二人は若い (デ
リック・ミネ・星玲子『二人は若い』、1935年)

もしも月給が上がったら／ポータブルなども買しましょう／二人で
タンゴも踊れるね (林伊佐緒・新橋みどり『もしも月給が上がったら』、1937年)

姿やさしく 美しく／どこが こわいか わからない／・うちの
女房にや 髭がある (美ち奴・杉狂児『うちの女房にや髭がある』、1937年)

夜更けに聞こえる 足の音／・帰って来たかと 立ち上がる／あ
あそれなのに それなのに／ねえ・おこるのは／あたりまえでし
う (美ち奴『ああそれなのに』、1937年)

男女の自由な愛情に対する国家的・社会的な抑圧も、当然ながら正式
の夫婦には免除された。数的には少ないが、この解放区にだけは、どん
な距離にも隔てられない幸福な愛情の発露が見出される。それでも当局
により一定の制限が課されていたし⁽¹³⁾、総体的にコミカルな色彩が強い
ことも注目される。当時の社会的・文化的な制約からして、「私ーあなた」
の対関係における直接的な愛情表現は、コミック・ソングの枠という一
種の安全弁があって初めて許容されたのではないだろうか。

ところで既述の通り、戦前の流行歌に関して、いくつかの先行研究が
「ネェ小唄」や「ハァ小唄」と名づけられる小ジャンルを区分している (池
田 [1985]・古茂田他 [1995])。厳密には全て青春系に含まれるとはいいがた
いが、類縁性は強いので、ここで取り上げておきたい。池田憲一は「ネ

「ネエ小唄」を「ナンセンス歌謡の・・・日本調の変容」として捉え、「小市民的喜びを、時にはサラリーマン生活を、時には新婚カップルを対象として歌いあげた」ものと述べる(池田 [1985: 102])。例としてあげるのは、上述例の他、次のような曲だ。

ひと目見たとき 好きになったのよ／・・・今日もひとりで 泣いて
 いるのよ／ねえねえ 愛して頂戴ね (佐藤千夜子『愛して頂戴』、1929年)
 あなたのものよ こうなれば／・・・夢に見る目を いつまでも／い
 いのね いいのね 誓ってね (河原喜久恵『ザッツ・オーケー』、1930年)
 寂し恋しの 切なさに／折って畳んだ 紙鶴の／一つ一つも 思い
 出に／晴れてあなたと 新ホーム／ほんとにそうなら うれしいね (赤
 坂小梅『ほんとにそうなら』、1933年)
 あなたばかりに この胸の／熱い血潮が さわぐのよ／・・・ねえ 忘
 れちゃいやヨ 忘れないでネ (渡辺はま子『忘れちゃいやヨ』、1936年)

以上の例からも明らかな通り、「ネエ小唄」の特質は、女性が男性に熱い想いを訴えるという構造にある⁽¹¹⁾。より日本調の「ハエ小唄」も基本的に同じだ。男性から女性へという逆バージョンは全く存在しない。

こうした傾向は日本の文化的伝統に根ざすものと思われる。小谷野敦によれば、近世、特に18世紀以降の文学における恋は、ほぼ女性が男性に一方的に捧げるものとして描かれ、「男は、女が誠を見せたときのみ反応すればよいというかたち」で恋愛倫理が完成する(小谷野 [1997: 84])。こうした伝統は明治以降も受け継がれたという。戦前の日本映画では、ラブシーンをほとんど演じないタイプのスターと、ラブシーン専門の二枚目タイプとが明確に分かれていた。これは「立派な男性は恋愛しない」という儒教的思想の影響下にある、歌舞伎の「辛抱立役／二枚目」という区別を継承するものだという(佐藤 [1995])。

両者の指摘を言い換えれば、「男らしさ」と女性に対する積極的態度とは一致しがたかった、ということになる。このことは流行歌においても

確かに妥当する。青春系のうち、男性の恋の歌の代表例をみてみよう。

青い背広で 心も軽く／街へあの娘と 往こうじゃないか／・・若
い僕等の 生命 (いのち) の春よ

今夜言おうか 打ち明けようか／いっそのままで あきらめましょ
か／・・月も青春 泣きたいところ

駅で別れて 一人になって／あとは僕等の 自由な天地／涙ぐみつ
つ 朗らかに唄う／愛と恋との 一夜の哀歌 (『青い背広で』、1937年)

この主人公は結局、デート相手の女性との関係にさらなる一步を踏み込むことなく、男同士の「自由な天地」へと帰っていく。戦前の流行歌を総体的にみても、かりにここで告白する設定にしたら、その後の展開が極めて困難だっただろう。繰り返せば、自由な恋愛に対する国家的・社会的な抑圧が壁となり、ジャンルを横断して「距離にはばまれた恋愛」が通底することとなった。さらに付け加えれば、日本で伝統的に行われてきたジェンダー的要請もこの距離を必要としていたといえる。

注

- (1) 1993年21位の乙団「江ノ島」はサザンオールスターズのヒット曲をそのままメドレーでつないだもので、別の歌手によるカバーではないため、対象曲に入れないこととする。
- (2) ただし例外として、1976年12位の田中星児「オー・マリヤーナ／ビューティフル・サンデー」および1991年1位の小田和正「Oh! Yeah／ラブストーリーは突然に」の2曲だけは、2番目にクレジットされた曲を分析対象とする。前者は同年2位の洋楽の大ヒットのカバー、後者は社会現象化した人気ドラマ「東京ラブストーリー」の主題歌で、こちらの方がセールスの牽引役だったと考えられるからである。
- (3) 見田の表における年代がアンソロジーに掲載された発売年と異なる場合は、レコードによるヒットを優先するという意味で後者をとった。また1950年の「軍艦マーチ」はパチンコ屋のBGM、つまりインストゥルメンタルとしての

復活と考えられるため、集計に入れない。これ以外の191曲のうち、藤本二三吉「神楽坂」(1930年)・赤坂小梅「ゆるしてね」(1931年)・関種子「さらば上海」(1932年)の3つのみ歌詞が入手できなかった。

- (4) タイトルの表記はオリコンの記載に従った。地名では「越後獅子の唄」(1951年)や「カサプランカ・ダンディ」(1979年26位)など、明らかに歌の舞台とはなっていない場合も含め、機械的に集計した。
- (5) 地名タイトルの曲は、Mi-ke『想い出の九十九里浜』(1992年32位)とPuffy『アジアの純真』(1996年15位)の2例のみ。いずれもコミック・ソング的で、特に後者は大ヒットしたものの、音楽シーンの主流的な歌とはいえない。
- (6) 1953年の鶴田浩二「ハワイの夜」も、「月も宵から／波間に燃えて／・・君慕う ウクレレ」というように、海が恋人たちの愛の場所として描かれている。だが、これは後述する戦前以来の異国調の系統に入るもので、かなり例外的かつ過渡的なため、渚系には入れなかった。もう1つ、1961年の大橋節夫「南国の夜」が同系統の曲である。
- (7) 他に、若者が海辺を自転車で走る小坂一也「青春サイクリング」(1957年)、恋人と「仲良く二人 およいだ海」を回想する松尾和子「再会」(1960年)がある。
- (8) 本稿では対象曲から外したが、前掲の『日本流行歌史』の戦前分の歌詞編に、もう1曲だけ夏という単語を用いた例がある。1931年の「月の浜辺」で、「月影白き 波の上／ただひとり聞く 調べ／・悩ましの 夏の夜／こころなの 別れ」というように、失われた恋を海辺で回想する歌である。高度成長期以降の「夏の渚の恋」にかなり通じるものがある。作曲は古賀政男だが、各種アンソロジーに収録されておらず、見田を始めとする先行研究にもほとんど名前があげられていない。あまりヒットしなかったが、作詞が編者の1人である島田芳文のため、同書に掲載されたのだろうか。
- (9) 演歌という言葉の外延は大別して2種類ある(みつとみ[1987]他)。1つは、明治20年代に自由民権運動の壮士たちが始め、大正期の演歌師に受け継がれた歌の潮流。もう1つは現在この名称で呼ばれている歌謡曲の1ジャンルで、両者は全く別物である。本稿では後者に限定してこの用語を用いる。
- (10) 初期の用例としては、1966年夏発売の「二人の銀座」(和泉雅子・山内賢)に「ポップ演歌」というキャッチフレーズが使われていた(恩蔵[2001]:

122])). その後、1969年にデビューした藤圭子の歌を五木寛之が「怨歌」と呼んでからさらに広がり、1970年頃からレコード業界用語として定着したという(雑喉 [1983: 66-68])。]

- (11) 男性が主要な登場人物となるのは、「肩で 風切る 学生さん」を歌った「神田小唄」(二村定一、1929年)と、アルプスのミルク屋が主人公の「山の人気者」(中野忠晴とコロムビア・リズム・ボーイズ、1933年)の2例のみで、極めて例外的である。
- (12) 本文で引用した曲中、「もしも月給～」には故郷から両親を呼ぶという表現があり、「ああそれなのに」にはアドバルーンが登場するため、舞台が都市であることが分かる。また「青い背広で」には「街へ」という表現があり、「僕の青春」には異国的ニュアンスのある「ポプラ」が詠み込まれている。北中正和も、本稿でいう青春系の歌を「叙情歌」と呼び、その舞台設定が「いわゆる日本の山河では」なく、ロシア民謡の風景にも通じる欧米風のものであったことを指摘している(北中 [2003: 31])。]
- (13) 1934年の出版法改正により内務省がレコードの検閲を開始したが、その発禁第1号となったのが1935年の「のぞかれた花嫁」で、「だれも見っていない部屋なら アノ甘い接吻しない」という描写が煽情的という理由からだった(池田 [1985: 96])。夫婦でもキスの表現は許容されなかったということだろう。
- (14) 例外中の例外が、渡辺はま子「とんがらかつちゃ駄目よ」(1936年)である。戦前は一般的に御法度だった職場恋愛を堂々と主題にし、他の男性とデートしても「あなたはとんがらかつちゃ駄目よ」と女性が相手を手玉に取るという、他に類例のないユニークな曲だ。「蘇州夜曲」についても指摘したが、渡辺はま子は戦前の流行歌の限界を最大限に広げた存在といえる。

引用文献

- 麻生香太郎 1997『ブレイク進化論』、情報センター出版局
池田憲一 1985『昭和流行歌の軌跡』、白馬出版
大塚明子 1999「ポジティブソングの90年代～J-POP にみる若者の倫理～」、小坂勝昭・椎野信雄編著『テキスト社会学』、ミネルヴァ書房
—— 2002「戦前期の『主婦の友』にみる『愛』と結婚」、『文教大学女子短

期大学部紀要』、第46集。

金子修介 1999『失われた歌謡曲』、小学館

加太こうじ 1985『新版 歌の昭和史』、時事通信社

北中中和 2003『[増補] にほんのうた』、平凡社ライブラリー

古茂田信男・島田芳文・矢沢寛・横沢千秋 1994『新版 日本流行歌史(上)』、社会思想社

—— 1995『新版 日本流行歌史(中)』、社会思想社

小谷野敦 1997『〈男の恋〉の文学史』、朝日選書

見田宗介 1978『近代日本の心情の歴史』、講談社学術文庫

みつとみ俊郎 1987『メロディ日本人論』、新潮選書

難波江和英 2004『恋するJポップ～平成における恋愛のディスクール～』、冬弓舎

中河伸俊 1999「転身歌唱の近代」、北川順子編『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

恩蔵 茂 2001『ニッポンPOPの黄金時代』、KKベストセラーズ

佐藤忠男 1995『日本映画史1』、岩波書店。

園部三郎 1980『日本民衆歌謡史考』、朝日選書

田家秀樹 1999『読むJ-POP～1945-1999私的全史～』、徳間書店

雑喉 潤 1983『いつも歌謡曲があった』、新潮社

舌津智之 2002『どうにもとまらない歌謡曲～70年代のジェンダー～』、晶文社

『オリコンチャート1位ヒットソング集上 1968～1985』、クラブハウス

『オリコンチャート1位ヒットソング集下 1986～1994』、クラブハウス

『1968～1997 オリコンチャート・ブック』、オリジナル・コンフィデンス