

筑波大学第三学群国際総合学類

卒業論文

歌詞からみる歌謡曲  
—「阿久悠の世界」と戦後世相の変化—

2010年1月

氏名：竹谷千里  
学籍番号：200611131  
指導教員：関根久雄教授

# 目次

|                              |    |
|------------------------------|----|
| 目次 .....                     | i  |
| 第1章 序論 .....                 | 1  |
| 1. はじめに .....                | 1  |
| 2. 研究方法 .....                | 3  |
| 第2章 歌謡曲と J-POP .....         | 4  |
| 1. 戦後日本の音楽史 .....            | 4  |
| 2. 阿久悠から見る「歌謡曲」 .....        | 6  |
| (1)「阿久悠作詞家憲法」 .....          | 7  |
| (2)「歌謡曲」とは何か .....           | 20 |
| 3. 阿久悠から見る「J-POP」 .....      | 21 |
| (1)言葉が失われていくことの危機感 .....     | 22 |
| (2)「私の時代」 .....              | 23 |
| (3)人と音楽を共有できないヘッドフォン音楽 ..... | 25 |
| (4)「J-POP」とは何か .....         | 26 |
| 第3章 「歌謡曲」と「J-POP」の対立 .....   | 28 |
| 1. 「J-POP」批判の構造 .....        | 28 |
| 2. 表象される歌謡曲と J-POP .....     | 31 |
| (1)阿久悠による表象 .....            | 31 |
| (2)二項対立的な思考方法 .....          | 32 |
| (3)歌謡曲支配のテクノロジー .....        | 34 |
| (4)小括 .....                  | 35 |
| 3. 大衆からの乖離 .....             | 37 |
| 第4章 結論 .....                 | 39 |
| 注 .....                      | 43 |
| 参考文献 .....                   | 44 |
| 英文サマリー .....                 | 45 |
| 謝辞 .....                     | 46 |

## 第1章 序論

### 1. はじめに

作詞家は、社会に対して多大な影響力を持っている。彼らを選んだ言葉が一つの歌詞となり、それを日本中の人々が耳にし、口ずさむようになるからである。もちろん、人々は特定の作詞家の作品に魅力を感じて音楽を聞くのではない。有名な歌であっても、作詞家の名前が認知されていない場合も多い。しかし、歌において歌詞が果たす役割は重要である。それ故、作詞家を選んだ言葉が社会現象になるほど持て囃されたり、人々の共感を呼ぶ歌が生まれたりするのである。

その作詞家の中でも、特に 1970 年代以降の日本社会に大きな影響を与えた人物が阿久悠である。阿久悠は、1937 年 2 月 7 日、淡路島で生まれた。その年に日中戦争が始まり、国民学校 3 年生の夏に太平洋戦争が終結した。この経験から、阿久悠は、「ぼくらは、生まれながらに少国民であった」[阿久 2007b:27]と語っている。1945 年 8 月 15 日、太平洋戦争が終結し、日本は敗戦国となった。教科書を墨で塗りつぶし、昨日まで声高に叫ばれていたスローガンを『なかったこと』にさせられた」[阿久 2004:94]。一方で、戦時中聞くことができなかった流行歌を聞けるようになった。ラジオからは、流行歌や野球中継、連続放送劇などが流れ、「平和と自由の象徴のように鳴りつづけ始めた」[阿久 2007b:53]。終戦は過去を「なかったこと」にすると同時に、平和と自由を享受することができる時代をもたらしたのである。中学に進学した阿久悠は、2 年生の 3 学期に結核にかかった。半年ほど休学した後、強引に学校に復帰するが、医者からは激しないことを命じられた。体育に参加することはできないし、怒ったり、興奮したりすることも禁じられた。このことから、阿久悠は自身の活路を、文章を書くことや絵を描くことにしか見出せなくなった。高校に進学すると、学校から抜け出して映画館に入り浸るようになった。この映画好きは明治大学に進学してからも変わらなかった。就職する年、日本はなべ底景気と呼ばれる不況の只中にあった。阿久悠は、たまたま就職課で勧められた広告業界に興味を持ち、宣弘社に入社する。番組制作に関わる中で、番組中に使用する曲に詞を提供したことが、作詞の始まりであった。その後、ザ・モップスの「朝まで待てない」という曲で、正式に作詞家としてデビューを果たした。1968 年のことである。歌詞を提供した楽曲のジャンルも演歌からアイ

ドル歌謡、アニメソングやCMソングまで幅広く、それらは様々な世代に親しまれていた。1960年代から1970年代の歌謡曲の黄金期を担った歌謡界の第一人者である。彼の活動の全盛期は1970年代であった。1977年6月20日から12月5日まで、彼が作詞した作品がオリコンチャートの1位を独占するという記録も作った。しかし、1980年代に入ると彼の作詞は演歌が中心となり、ヒット曲も生まれなくなっていった。これまでに発売されたシングルの売り上げ枚数は6821万枚で、作詞家として歴代1位の売り上げである。これらの記録は未だに破られておらず、阿久悠という作詞家の作品の素晴らしさを物語っている。阿久悠が作詞活動から退いた後、日本の大衆音楽界では、アイドルブームの到来やニューミュージックの台頭など、様々なジャンルが生まれた。阿久悠が歌謡曲界の中心から退いた1980年代は、音楽を視聴する方法が多様化した時代でもある。ウォークマンやコンパクトディスクの発明は、いずれも音楽産業に大きな影響を与えた。ウォークマンのような携帯型音楽プレーヤーの発明は、場所や時間に関わらず、個人で音楽を楽しむことを可能にした。イヤフォンを装着していれば、好きな音楽だけを聞くことができるのである。コンパクトディスクは、レコードに替わる音楽記録メディアとして世界中で注目された。レコードよりも小型で耐久性があり、音質も良く、長時間に渡って記録できるからである。歌謡曲が衰退した時代は、音楽ジャンルの多様化や、視聴方法の変化が起こった時代でもあったのである。

今日、日本の大衆音楽を総称する言葉として、J-POPがある。この言葉は、1988年、日本の流行音楽の新しい呼称として作られた造語であり、「バイリンギヤル」や「帰国子女」「国際化」といった言葉がもてはやされ、多文化的アイデンティティを持つことがプラスに評価されるようになった時代背景[鳥賀陽 2005:11]の中で作られた。歌謡曲という日本語ではなく、Japanの頭文字であるJを取り、さらにポップという英語を組み合わせることで、旧来の日本的な文化から脱却し、多文化的アイデンティティを得たように感じる事ができたのである。ニューミュージックやフォークのように、歌謡曲とは一線を画した音楽の呼称として使用されたJ-POPという言葉は、次第に日本の大衆音楽全体を指す言葉として使用されるようになる。そして、この言葉の浸透と共に、歌謡曲という言葉は使われなくなっていった。

阿久悠の中で、歌謡曲とJ-POPは明確に区別されている。彼はJ-POPというジャンルに対して批判的であった。また、歌謡曲が衰退した原因を、音楽を聞く人々の変化に求めていた。そして、歌謡曲の復活を熱望していた。このような語りを読む中で、

筆者は、一般的に語られる歌謡曲と J-POP が示す音楽と、阿久悠が語るそれらとの間には、それぞれが示す音楽に隔たりがあるのではないかと感じた。歌謡曲も J-POP も、大衆音楽を総称する言葉である。それぞれに多様なジャンルを含んでおり、流行や衰退を繰り返すという点で共通である。しかし、阿久悠の中では、歌謡曲と相対するものとして J-POP があり、歌謡曲は J-POP よりも優れているかのように語られる。これらの事実から、阿久悠が彼の価値基準で判断する「歌謡曲」や「J-POP」というものが存在するのではないかと感じるようになった。そして、彼が考える「歌謡曲」と「J-POP」にはどのような違いがあるのだろうかという疑問を抱くに至った。

広告代理店や放送作家を経て作詞家となった阿久悠は、人一倍言葉へのこだわりが強かった。そして、人々が何を求めているのかという、時代のニーズを汲み取って作詞に反映させようと試みた人でもある。作詞家として活躍する傍ら、彼はプロデューサーとしての才能も発揮している。詞はエンターテインメントであると考え、様々な世界を作り上げた彼の思いは、どのような形で歌詞に現わされているのだろうか。それを明らかにすることで、阿久悠が考える「歌謡曲」の姿が見えてくるはずである。それと共に、「歌謡曲」と相対する「J-POP」とはどのようなものなのかを分析する。その上で、阿久悠「歌謡曲」がなぜ衰退したのかを明らかにすることを本稿の目的とする。

本稿ではまず、戦後における日本の流行音楽がどのように変遷していったのかを概観することで歌謡曲と J-POP について一般的な意味と用法を述べる。その後、阿久悠の発言を中心に、「歌謡曲」と「J-POP」の違いを考察する。その上で、阿久悠が考える「歌謡曲」が衰退していった理由を明らかにすることを目的とする。なお、本稿では、阿久悠が考える歌謡曲や J-POP を括弧つきで「歌謡曲」、「J-POP」と表記し、一般的に使用される歌謡曲、J-POP とは区別する。

## 2. 研究方法

文献研究を中心とする。阿久悠の作詞作品も分析対象とする。また、阿久悠氏が出演しているテレビ番組や、インタビュー等も可能な限り収集し、研究対象とする。

## 第2章 歌謡曲と J-POP

本章では、一般的な歌謡曲と J-POP が指すものと、阿久悠が考える「歌謡曲」と「J-POP」が指すものの間にはどのような違いが存在するのかを明らかにする。そのために、歌謡曲と J-POP という言葉がどのような経緯で使用されてきたかを概観した上で、それぞれの言葉の定義を行う。その後、「歌謡曲」と「J-POP」に関する阿久悠の語りを分析することで、彼が考える「歌謡曲」と「J-POP」の定義を行う。

### 1. 戦後日本の音楽史

終戦から 60 年が経過する中で、様々なジャンルの音楽が流行し、衰退してきた。それらを包括して呼称する言葉として、歌謡曲がある。戦前から使用されてきた流行歌という言葉に代わって使用されるようになった言葉である。それは、1988 年に J-POP という言葉が創り出されるまで、大衆音楽を表す言葉として広く使用されていた。歌謡曲と J-POP という言葉が指す音楽ジャンルにはどのような違いがあるのだろうか。まずは両者がどのような経緯で使用されてきたのかを明らかにした後、戦後の大衆音楽の移り変わりと合わせて定義する。

日本の大衆音楽は、戦時中、敵性音楽とされて発売できなかったジャズやブギウギ等から始まった。当時、このような音楽は流行歌と呼ばれていた。流行歌という言葉が指す音楽は、平安時代の今様(いまよう)にまで遡ることができる。江戸時代以前における流行歌とは、世間に広く流布し、人々に歌われた日本の歌を指していた。

歌謡曲という言葉が日本の大衆音楽全般を指す言葉として使われるようになったきっかけは、NHKのラジオ放送にあると言われている[鳥賀陽 2005:20]。日本の大衆音楽の中で、歌詞のあるもの全般を歌謡曲と呼ぶようにしたのである。これ以降、約 50 年に渡って、歌謡曲という言葉が日本の大衆音楽を指す言葉として使われるようになる[鳥賀陽 2005:20]。

J-POP という言葉が日本のポップス全体を指すものとして登場するのは、1988 年のことである。この言葉が誕生したのは、J-WAVE という FM ラジオ局で邦楽を放送するコーナーを作ろうとしたことが発端であった。J-WAVE は洋楽しか放送しないラジオ局であり、曲の紹介も英語で行われていた。新しく邦楽のコーナーを作るために、

「日本のポップス」を英語の語りの中で表現しなければならなかった。短く、英語で発音しやすく、J-WAVE という社名の頭文字とも重なるという点から、この名称が採用された。この言葉が使われ始めた頃は、J-WAVE の放送にのせる日本人アーティストを「感覚的に決めていった」[烏賀陽 2005:8]ようである。J-POP という言葉が J-WAVE 以外で使用されるようになったのは 1993～1996 年のことである。J-POP という名称はラジオで繰り返し使用される中でその意味を拡大し、今日では日本の大衆音楽全般を指す言葉として使われている。ラジオ以外では、1990 年に大阪で開店したタワーレコード心斎橋店が邦楽売り場に「J ポップ」の名前を付け、それ以降、雑誌の音楽コーナーなどで「J ポップ」という名称が使われるようになった[烏賀陽 2005:21-22]。そして、「1994～1995 年にかけて『J ポップ』という言葉は定義が了解され、定着した」[烏賀陽 2005:22]。

ここまで、大衆音楽を表す言葉としての歌謡曲と J-POP について述べてきたが、これらの言葉が表す音楽のジャンルに実質的な違いはあるのだろうか。この疑問を明らかにするために、歌謡曲、J-POP という言葉がそれぞれ特定の音楽ジャンルを指すのか、大衆音楽全般を指すのかを明らかにしたい。

歌謡という語が付く音楽ジャンルは、1940 年代のムード歌謡<sup>11)</sup>から 1970 年代のアイドル歌謡<sup>12)</sup>まで様々である。また、「FNS 歌謡祭」<sup>13)</sup>や「ベストヒット歌謡祭」<sup>14)</sup>、『月刊歌謡曲』<sup>15)</sup>のように、音楽番組や音楽雑誌、あるいはイベントのタイトルとしてもこの言葉が用いられてきた。これらのことから、歌謡曲とは特定の音楽ジャンルではなく、様々なジャンルを含む日本の大衆音楽全般を指す言葉であることが分かる。他方、J-POP は、日本のポップスの総称であり、日本で発表された様々なジャンルの曲がこの言葉に含まれている。音楽のジャンルは、サウンドを重視して行われるが、その視点から見ても、J-POP は様々なサウンドの音楽を含んでいる。

以上のことから、歌謡曲と J-POP という言葉は大衆音楽を総称する表現であり、その中に様々な音楽ジャンルを包括する概念であると考えられる。両者に包括される音楽ジャンルは、時代による違いはあるものの、西洋的なものの影響の中で成立した大衆音楽という点で共通である。また、歌謡曲や J-POP といった表現は、テレビ番組やラジオなどのマスメディアを中心に使用されている点でも共通する。大衆音楽を表現するための言葉が、時代と共に歌謡曲から J-POP へ移り変わったと考えることができる。これに関して烏賀陽は以下のように述べている。

「J ポップ」は何が「死ぬ」ことで新しく誕生したのだろうか。それは「邦楽」あるいは「歌謡曲」というジャンル名である。「邦楽」「歌謡曲」という言葉に取って代わることで、古くさを消毒し、新時代の音楽というイメージを打ち出した[烏賀陽 2005:20]。

歌謡曲と J-POP が言葉の変化にすぎないのならば、阿久悠の中で両者が明確に区別され、一方が批判の対象となっているのはなぜなのだろうか。阿久悠が考える「歌謡曲」と「J-POP」について考察する。

## 2. 阿久悠から見る「歌謡曲」

阿久悠はその著作の中で、「歌謡曲は時代を食って色づき、育つ。時代を腹に入れて巨大化し、妖怪化する。ぼくはそう思っている。」[阿久 2007:17]と繰り返し述べている。彼の言う「妖怪化」とは何を意味するのであろうか。

阿久悠が言う「妖怪化」を分析する前に、1970 年代の日本社会について触れる。1970 年代の日本は、高度経済成長の終焉を迎えていた。1971 年のドルショックや、2 度のオイルショックにより、経済成長も頭打ちになった。1979 年に総理府が行った国民生活に関する世論調査では、「物質的にある程度豊かになったので、これからは心の豊かさやゆとりのある生活をするに重きをおきたい」とする人々の割合（40.9%）が「まだまだ物質的な面で生活を豊かにすることに重きをおきたい」とする人々の割合（40.3%）を初めて上回った<sup>14)</sup>。三種の神器と呼ばれた白黒テレビ・洗濯機・冷蔵庫が普及し、新・三種の神器と呼ばれたカラーテレビ・クーラー・自動車がもてはやされていた時代である。経済的に豊かになったことで、人々は物質的な豊かさや便利さを手に入っていた。テレビや電話などの発達は、情報伝達の同時性をもたらした。また、1964 年の東京オリンピックに合わせて行われた東海道新幹線の開通や、全国を結ぶ高速道路網の整備によって、交通の便も格段に良くなっていた。このような「陽」の部分がある一方で、「陰」の部分も存在した。1970 年代前半は、1969 年の東京大学安田講堂占拠事件によって終結を見た学生闘争の余韻が残っていた。よど号ハイジャック事件やあさま山荘事件がその例である。1960 年代に発生した 4 大公害病も問題となっており、経済成長による明るさだけが強調できる時代ではなかった。阿久悠が作



詞家としてデビューしたのは1967年のことである。彼は、時代の「陰」と「陽」を目の当たりにしながら、作詞家として活躍していくことになった。

阿久悠は、彼自身の作品を歌謡曲に分類している。歌謡曲の作詞をする際に「他人と同じような作品は書きたくない」[阿久 2006:166]という信念を持っていた。その信念を実行するために、「阿久悠作詞家憲法」という原則を作ったのである。これは、放送作家から作詞家に転身する際に作られたものである。これは、それまで「歌謡曲らしくない」とか、「歌らしくない」と周囲から言われ、また阿久悠自身もそのように思っていた自身の作品を「具体的に理論武装する必要」[阿久 2004:160]が生じたために作ったもので、その後の作詞家生活において常に念頭に置かれていた。阿久悠作品の根幹と言うべきこの原則に従って、阿久悠が考える歌謡曲の姿、さらには歌謡曲の「妖怪化」について検証する。

#### (1)「阿久悠作詞家憲法」

##### 第1条

「美空ひばりによって完成したと思える流行歌の本道と、違う道はないものであろうか」

美空ひばりは、戦後最初の国民的スターとして活躍した歌手である。阿久悠は、彼女に対して生涯に渡り特別な意識を持っていた。「この第一条さえ深く解釈して追求すれば、あとの十四条は付則に過ぎなくなる」[阿久 2007:163]と語るほど、美空ひばりという存在、あるいは彼女によって歌われる歌への意識が強かった。阿久悠と美空ひばりは同年齢であり、そのことが、阿久悠にこれほどまでに強い意識を持たせたという[阿久 2006:210]。淡路島出身の阿久悠は、12歳の頃から東京で活躍するスターを見て、彼女の曲を聞いていた。中学時代には、国民的スターである美空ひばりに対して、自分のことを「ちりめんじゃこ」に喩えているほどである。同年齢でありながら、日本中から注目される美空ひばりに対し、自分は「ちりめんじゃこ」という、個別の名称すらない小さな魚、つまり世間からすればどうでも良い存在だと考えたのである。

中学一年の遠泳大会の時、途中でこむら返りをおこしておぼれそうになったことがあるんですが、その時なぜか唐突に思ったものでした。僕がこのまま溺れ死んでも、新聞では「少年水死」の4文字で終わってしまう。でも、もし今ひばりが

死んだら一面トップにきて、マッカーサー元帥がコメントし、吉田茂首相が弔辞を述べるのかもしれない[阿久 2007:180]。

溺れて死にそうな時に唐突に美空ひばりを思い浮かべるというのは、できすぎた話のようにも思える。しかし、阿久悠にとって美空ひばりとは、それほどまでに大きな存在だったのである。子供の頃から抱いていた美空ひばりに対する様々な感情は、彼女と同じ業界に身を置くようになってからも消えることなく、むしろ強固なものになった。

阿久悠は「他人と同じような作品は書きたくない」と繰り返し述べている。阿久悠が「この第一条を噛み砕いていうと、『美空ひばりが歌いそうにない歌』ということである」[阿久 2007:163]とも述べており、このことから、ここでいう「他人」とは、同業の作詞家というよりも、美空ひばりという完成されたアイコンを指すものと考えられる。大衆音楽の代表とも言うべき美空ひばりに対抗することのできる作品を作ること。それが、阿久悠における歌謡曲の原点なのである。

## 第2条

「日本人の情念、あるいは精神性は、『怨』と『自虐』だけなのだろうか」

流行歌は、戦後復興の中で堅実に、真面目に生きるしかなかった人々の怨み節として機能していたと阿久悠は見ている。歌謡曲の詞には、任侠や遊侠のようなアウトサイダーが主人公となるものが圧倒的に多かった。例えば、『上州鴉』や『さすらいの旅路』などである。彼は、反逆も抵抗もしない人々がアウトサイダーという存在に思いを託すためであったと分析している。流行歌は社会に対する不満の捌け口だったのである。阿久悠は子供の頃から、アウトサイダーのような「歌になる人たち」が世の中に存在していることに気付いていた。そして彼は、アウトサイダーは歌になるのに、普通に生活する人々が歌にならないのはなぜなのかという疑問を持っていた。この疑問が、歌の詞から「怨」と「自虐」を排除しようとする試みにつながっていった。

では、「怨」と「自虐」とは具体的にどのような精神性なのだろうか。阿久悠が作詞を始めた1970年代になると、日本は高度経済成長期を経験し、時代は希望に満ちていた。「怨」と「自虐」が時代の陰の部分であるならば、この頃の日本社会は陽に向けて進んでいた。人々は「怨」と「自虐」という、社会や時代の重々しさから解放さ

れつつあったのである。

日本人の精神性が何に根ざし、何故に『怨』と『自虐』なのか分からない。もしかしたら、DNAのように血の中に延々と受け継がれていく資質で、ある時、『怨』のかたちで噴出することがあるかもしれないが、日常の中ではそれを忘れる時間が生まれていることも、確かであったということである[阿久 1999:209]。

「怨」と「自虐」だけが歌である時代は終わった。阿久悠はこの2つを排除し、新しい概念を歌謡曲に取り入れることで、流行歌とは異なる新しい歌謡曲を作ろうとしたのである。

### 第3条

「そろそろ都市型の生活の中での、人間関係に目を向けてもいいのではないか」

阿久悠は、都市型生活の中での人間関係には、「愛」という言葉を使うことができると述べている。なぜだろうか。都市型生活と相對するものを村落型生活とするならば、その人間関係には「愛」という言葉を使うことができないのだろうか。

高度経済成長期以前の日本人は、一生同じ地域に住み続けるということが多く、土地に対する愛着が強かったのである。演歌には各地の名勝を題材にした歌が多いことから、望郷意識の強さをうかがうことができる。流行歌はこのような日本人の意識、すなわち、日本の風土に基づいて作られたものである。阿久悠はこの風土というものに対して、次のように述べている。

「風土」という言葉がありますが、どちらかというと日本の伝統的な歌や文芸は「風土」の「土」のほうに重心がかかっていた。それに対して僕の場合は「風」のほう。土着意識が薄いんですね[阿久 2007a:215]。

それまでの流行歌では、土地から離れることは容易ではなかった。このことが、男が都会に出て行くときに女はそれに追いつき、静かに泣くという構図を詞の中に作り出していたのである。その例として『別れの一本杉』という曲を挙げる。1955年に発表されたこの歌は、東京へ出て行く男性の視点で歌われている。1番では、村はず

れに立つ一本杉の下で「あの娘」に別れを告げる。2 番では、りんごのように赤い頬と、涙を浮かべる「あの娘」を想いだし、3 番では自身の帰郷を待ち続けているであろう「あの娘」の名前をそっと呼んでみる、という歌である。男性は、東京に来てからもずっと「あの娘」のことを想い続けているが、手紙を書くこともなく、いつ帰郷するかも分からない。別れても忘れることができない「あの娘」への思いを切々と歌った歌なのである。阿久悠が指摘する「土」重視の視点も、この曲によって説明することができる。故郷に残した女性は、男性を追いかけて東京に出てくることはない。それは、恋人という関係だけでは、生まれ育った「土」から離れることが容易ではなかったからである。男性も、その事実を承知しているから、「あの娘」に別れ告げた。阿久悠以前の歌謡曲に描かれていたのは「愛」ではなく、「別れ」もしくは「愛の終わり」である。純粹に「愛」だけに視点を向けてはいないのである。

しかし阿久悠は、歌詞の視点を「土」重視から「風」重視に変えることで、歌詞の世界を村落社会から都市社会へ移行することに成功した。その結果、村落型社会では使うことができなかった「愛」という言葉を使うことができるようになったのである。1976 年に発表された『嫁に来ないか』という作品がある。この歌は、男性が恋人にプロポーズをする歌である。1 番では公園でギターを弾きながら、2 番では部屋をきれいにかたづけながら、3 番では真夜中のスナックで水割りをなめながら、恋人に思いを馳せ、嫁に来ないか、とプロポーズするのである。1 番から 3 番まで、それぞれ場所が異なる点に、阿久悠の「風」重視の視点が表れている。「土」重視、「風」重視とは、歌詞における場面や心理状態の変化に表されているのである。また、あまりに突然「嫁に来ないか」と切り出す男性の心理には、結婚することの重圧など存在しないかのようである。時代が求めていたのは、旧社会の価値観や時代の重苦しさに縛られた別れの歌ではなかった。都市で生活し、貧困から解放された人々の新しい「愛」の歌だということを、阿久悠は感じ取っていたのである。

#### 第 4 条

「それは同時に、歌的世界と歌的人間像との決別を意味することにならないか」

第 3 条は、近代的な生活が一般化した日本社会において、そろそろ幻想の村落社会の生活から離れて、現実の都市社会に目を向けよう、という意識のもとで作られた。しかし阿久悠は、同時に、「歌とは『時代の中で変身している心を探す作業』だと思

う」[阿久 2006:96]とも述べている。「歌謡曲」には、実生活で感じる幸福や悲しみ、淋しさや怒りから解放され、いつもとは違う自分を楽しませる役割があると考えたのである。

都市型の生活と、そこで繰り広げられる人間関係は現実のものである。高度経済成長を経験し、生活水準が上昇した人々にとって、都市型の生活を送ることはもはや「憧憬」の対象ではなく、手が届くものになった。歌謡曲の原動力を「飢餓」と「憧憬」に求めた阿久悠は、「憧憬」ではなくなった都市型の生活を歌謡曲の世界に持ち込むことは、人々が「変身」したあとの姿や世界を破壊しかねないと感じたのである。そのような危機感がこの第4条に表れている。

時代が求める新しい価値観を歌的世界、歌的人間像に表すことは必要であった。歌的世界とは、歌詞が提供する架空の世界である。歌詞の中で展開されている世界は、それが現実存在する場所であっても、架空の存在である。例えば、歌詞の中に登場する「東京」は、現実の東京を指しているわけではない。人々が「東京」という言葉から想像するイメージを喚起するための、一種のメタファーなのである。歌的人間像も、歌的世界と同じように、具体的な「誰か」を指しているわけではない。たとえ歌詞の中に「わたし」という人物が登場しても、「わたし」は具体的な個人を指すものではない。「わたし」とは、歌的世界に存在する「わたし」であり、それを歌う歌手であり、歌を聴く大衆である。誰もが「わたし」になることが可能であることが、阿久悠の指摘する「変身」なのである。阿久悠は、村落型社会に縛られることなく、歌的世界や歌的人間像に人々の生活環境や価値観の変化を反映することを考えた。それと同時に、人々がその世界の中で変身することができる余地を残さなければならない。それが、歌謡曲に求められたものなのである。

第5条「個人と個人の実にささやかな出来事を描きながら、同時に、社会へのメッセージにすることは不可能か」

1971年に日本レコード大賞を受賞した『また逢う日まで』という曲がある。その当時、阿久悠には男女の別れについてある想いがあった。それは、それまでの歌謡曲に多かった、「男」が去って「女」が追いつきながら取り残されて嘆く失恋の形ばかりではないのではないか。ふたりで別れを決め、互いを恨むことなく新しい生活に歩み出すという別れもありうるのではないかという疑問である。100万枚を売る大ヒッ

トとなったこの曲でレコード大賞作詞賞を受賞した阿久悠は、「この歌が確かに新しい時代のドアを開いたのだと感じていた」[阿久 2006:135]と述べている。『また逢う日まで』は、一組の男女の別れという、個人と個人の実にささやかな出来事が描かれている。そこに、お互いを恨むことない新しい別れの形を提案することが、社会へ向けた彼のメッセージであった。

## 第6条

「『女』として描かれている流行歌を、『女性』に書き換えられないか」

阿久悠は、自身の歌に登場する「女性」たちについて、以下のように述べている。

男に抱かれながらゆらゆら揺れて他のことを考えている女性、自分から二人で暮らした部屋を出て行く女性、私は私の道を行くと背を向ける女性などの歌詞を書きながら、女のタイプもさまざまだと思っていた[阿久 2006:140]。

阿久悠が描いた「女性」像とは、それまで流行歌に描かれてきた「女」と何が違うのだろうか。「女」は、日本的な観念の中で受け継がれてきた女性像、すなわち、男性を尊重し、三歩後ろをついていく、控えめな女性、「か弱く、儂く、男に捨てられ、不幸にじっと耐える」女性像である。これを阿久悠は「女」として捉え、自身の作品に決して登場させなかった。それでは、阿久悠が自身の作品で目指した「女性」とはどのようなものであろうか。

1973年に『ジョニィへの伝言』という曲が発表された。主人公の「女性」とジョニィの2人は、一緒に街を出て行こうと約束した。しかし待ち合わせの場所にジョニィは来ない。バス停横の喫茶店で2時間彼を待った「女性」は、ジョニィへの伝言を残して颯爽と去って行く、という歌である。阿久悠は「この『女性』は二時間は誠意として待つ。けれど、それから先は私の自由にさせてもらいますと見切りをつけている」[阿久 2006:127]と解説している。自分の人生は自分で決める。男に捨てられ、不幸にじっと耐えるのではなく、新しい人生に力強く歩き出す。それが、阿久悠の描く「女性」である。男に追従する「女」の時代は終わった。今の時代、つまり女性の社会進出がある程度認められるようになった1970年代に求められるのは、自分の決心を大事にする、自立した「女性」であるということを、阿久悠は感じていたのである。

## 第7条

「電信の整備、交通機関の発達、自動車社会、住宅の洋風化、食生活の変化、生活様式の近代化と、情緒はどういう関わりを持つだろうか」

生活環境の変化によって、人々の情緒にも変化がもたらされたはずである、と阿久悠は考えた。近代化以前には存在しなかった新しい行為や心情を歌詞にしようとしたのである。1973年に『恋のダイヤル 6700』という曲が発表された。卒業式の前日、主人公の男の子が好きな女の子に電話で告白するという歌である。この曲が作られたのは、「電話がまだ家庭に一台あったかどうかという時代、しかも、ご近所の人の役にも立とうと玄関の下駄箱の上などに置かれていた昭和四十年代」[阿久 2007d:44-45]である。「つまり、電話をとるのは彼女ではなく、ほぼ間違いなく彼女のママという設定」[高澤 2009:94]なのである。主人公が、指のふるえをおさえつつダイヤルを回すのは、このような背景があったからである。電話という、新しく生活に加わった道具を取り入れることによって、そこにある時代背景や心理状態を表したのである。

## 第8条

「人間の表情、しぐさ、習癖は不変であろうか。時代によって、全くしなくなったものもあるのではないか」

表情やしぐさ、習癖は不変ではないと阿久悠は考えていた。それは、高度経済成長を経て、人々の生活様式が劇的に変化したことにも影響を受けている。阿久悠は、歌謡曲には「イメージを共有するための装置として『情緒の定番』というものがあつた」[阿久 2007a:213]と述べている。つまり、「波がしぶいてカモメが飛べばそれだけで悲しいー悲しいといわなくても悲しい、そういう約束事で成り立っている強みが歌謡曲にはある」[阿久 2007a:213]という。しかし、この「情緒の定番」は、時代の変化と無関係ではない。彼は、「一人一人が個別の情報を持ち、多様な生き方を始めると、みんなが共有する合言葉だとか、定番のくくりとかいうものは成立しにくくなってしまふ」[阿久 2007a:213]と述べている。

阿久悠は、この「情緒の定番」の変化の一つに、彼の好きな映画である『旅情』<sup>(7)</sup>における、駅のプラットフォームでの別れの場面を挙げている。

汽車の窓から身を乗り出して手を振る女と、思い出の花を手にはプラットフォームを駆けてくる男。この感動的な別れのシーンは、列車の窓が開閉できたから演じられたので、新幹線のように窓が開かない列車では成立しません。(中略)窓の開かない列車は、プラットフォームでの別れの感傷をきれいさっぱり消し去ってしまいました[阿久 2007a:213-214]。

プラットフォームでの「情緒の定番」が失われたことによって、このような「情緒の定番」を用いた歌を書くことができなくなった。阿久悠は、その変化を読み取ることが時代を映し出すことであると考えた。彼が詞を書くときに心がけたのは、「『気がつかなかった情感』とでもいうべきもの」[阿久 2007a:214]と述べている。「定番ではないけれども、なんとなく見過ごしてきたものが歌の情景として歌われることで、『ああ、それだったんだ』と思えるものを見つけ出すこと」[阿久 2007a:214]を意味する。このようにして彼は、移り変わる「情緒の定番」を捉えようとしたのである。

## 第9条

「歌手をかたりべの役から、ドラマの主人公に役替えすることも必要ではないか」

歌手・作曲家・作詞家がそれぞれに仕事を分担して曲を作っていた時代において、歌手の役割は歌うことであった。作詞家が作った詞を、作曲家が作った旋律にのせて語ることが歌手に求められたのである。ここでの主人公とは、かたりべによって語られる物語、つまり歌である。歌手は、主人公である歌をかたる役割を任されているだけであって、主人公ではない。阿久悠は、歌手を単なるかたりべではなく、ドラマの主人公として仕立て上げることを提案したのである。それは、自身が作詞家だけではなく、プロデューサーという立場を兼ねていたことにも関連している。阿久悠は、作詞家になる前は広告代理店に勤務していた。その中で培った「企業化採算性調査」(feasibility study)能力は、プロデューサーとしても遺憾なく発揮されている[高澤 2009:184]。高澤は、「阿久悠という作詞家は、歌の市場化のための、この採算性の算盤をはじける類い稀な才能に恵まれていた。それに基づき、あるヴィジョンを特定のタレントに担わせ、プロジェクトとして立ち上げ、メディアに仕掛ける」[高澤 2009:184]と述べ、プロデューサーとしての阿久悠の能力を高く評価している。

阿久悠によってドラマの主人公となった歌手に、ピンクレディーがいる。ピンクレ



ディーは、阿久悠が審査員を務めた「スター誕生」というテレビ番組からデビューした女性デュオである。ピンクレディーのデビューに際して阿久悠は、「非日常という以外に、大してイメージもなかったのだが、とにかく決定的な路線を確立しないと勝負にならないから、企画は委せてほしいと言った」[阿久 2007c:207]という。「あの娘たちが売れるとするなら、これは「裏切り」だな、人の予測を上手に快適に裏切ることが勝負だな」[阿久 2007c:207]と感じ、完成したデビュー曲が「ペッパー警部」であった。その曲は、当時の正統派アイドルとは真逆のイメージを持ち、「猥褻と思える振りまでついていた」[阿久 2007c:222]が、レコード会社の予想に反して大ヒットとなった。その後も、阿久悠はピンクレディーの歌に透明人間や UFO、モンスターなどを登場させ、作曲家である都倉俊一と組んでの、「非日常性のエンターテインメント路線」[阿久 2007c:208]を繰り広げていった。ピンクレディーは、単なるかたりべではない。透明人間や UFO やモンスターが登場する歌を、振り付きで歌い踊るエンターテイナーなのである。それは「非日常性のエンターテインメント」というヴィジョンを世間に提供するためのプロジェクトであり、阿久悠が考える歌謡曲の担い手として作り上げられたドラマの主人公であった。

#### 第 10 条

「それは、歌手のアップですべてが表現されるのではなく、歌手もまた大きな空間の中に入れ込む手法で、そこまでのイメージを要求してもいいのではないか」

第 10 条には、第 9 条に表されたドラマの主人公というイメージを実現するためにはどのような手法が必要であるかが書かれている。テレビで歌番組を放送するようになったことで、ラジオとは異なる視覚的なアピールをすることが可能になった。このことは、歌手に特定のイメージを持たせることを容易にした。声だけではなく、歌うときの表情や衣裳、動き、舞台装置までが歌手を表現する道具として使われるようになったのである。「大きな空間」という阿久悠の言葉は、彼が作り上げるイメージの世界を指している。阿久悠が、大衆に抱かせたい歌手へのイメージである。ピンクレディーの場合で言うなら、阿久悠が作り上げたピンクレディーのイメージとは、彼の言葉を借りれば「非日常性のエンターテインメント」ということになる。

ここで、「歌手もまた」と阿久悠が書いていることに注目したい。「歌手も」という言葉には、歌手のほかにも大きな空間の中に入れ込まなければならないものがある

ということを示している。それは、曲自体である。「歌謡曲」の世界は、旋律・歌詞・歌手が一体となって作られるからである。阿久悠は、歌手をかたりべではなく、ドラマの主人公にすることを旨したのである。しかしそれは、曲をおろそかにすることではない。阿久悠は、歌は時代を反映しなければならないと常に感じていたし、それこそが歌謡曲であると考えていた。だからこそ、歌手と同じように曲も大きな空間に入れ込まなければならないとしているのである。歌手をドラマの主人公にするためには、歌詞・旋律・歌手が大衆に与えるイメージを統一する必要があった。

ピンクレディーに提供した歌詞には、透明人間やモンスターのような非日常的な言葉が多く登場する。振り付けや衣裳も、それまでのアイドルとは全く異なるものになった。それまでのアイドルのイメージの定番だった清純さや可愛らしさが一掃され、奇抜さや大胆さが押し出された。阿久悠は、テレビという道具を使って、視覚的にも、聴覚的にも、人々が抱くべき歌手のイメージを作り出したのである。これによって、ピンク・レディーは「非日常性のエンターテインメント」世界を生きる主人公になり、彼女達の歌や踊りは、それを表現するための手段となったのである。

## 第11条

「『どうせ』と『しょせん』を排しても、歌は成立するのではないか」

これは、第2条を具体的に歌詞に反映させるための条項である。「怨」と「自虐」を表す言葉を使わないことで、そこから解放された詞を作ろうとしたのである。流行歌の巨匠であった古賀政男が、「流行歌とはしょせん、うらみつらみとそねみ」だと言った。ゆえに、阿久悠は自身の詞において、「怒りや嘆きを締めくくる『どうせ』と『しょせん』という傍観を、動機にすまいと思った」[阿久 2007e:128]のである。周囲からはこれを排除したら歌にならないと言われたという。それほどまでに、「どうせ」と「しょせん」は日本の大衆音楽において重要な役割を果たしていたのである。

「目に見える時代は明るさを求めていた。しかし、歌にはまだ、暗さと重さが情念や情緒のかたちで取り着き、引き戻そうとしていた」[阿久 2007e:128-129]のである。歌は時代を語るものである。阿久悠は、「怨」や「自虐」を表す「どうせ」と「しょせん」を排除しても歌は成立すると考え、それを実行したのである。

## 第12条

「七・五調の他にも、音楽的快感を感じさせる言葉があるのではなかろうか」

日本の伝統的な音数律に七五調や五七調がある。和歌などに代表されるように、平安時代から使用されてきた歴史があり、日本人が無意識に安心する音数律である。阿久悠は、そこからの脱却を図ったのである。その例として、『白い蝶のサンバ』という曲が挙げられる。この曲は、歌詞よりも曲が先に作られた。細かい符割の曲で、その通りに言葉をつけることで、それまでになかった音数律が作られたのである。四・四・四・五／四・二・四・五／四・三・五というものである。阿久悠は、「できあがってみれば、これはもう当時としては神業とっていい会心の出来」[阿久 2007a:217]であったと述べている。

### 第13条

「歌にならないものは何もない。たとえば一遍の小説、一本の映画、一回の演説、一周の遊園地、これと同じボリュームを四分間に盛ることも可能ではないか」

「ひとつの歌詞の中で大河ドラマだって作れるのではないか」[阿久 2006:175]。阿久悠は、歌謡曲についてこのような考えを述べている。大河ドラマといえば、NHKが制作している連続ドラマの通称である。阿久悠は、1年間に渡って放送される連続ドラマと同じボリュームを、4分間の歌謡曲に盛ることを実現しようとしたのである。歌詞の中には、過去・現在・未来という時間軸や、景色や心情など、様々な要素を盛り込むことができる。阿久悠は、このことに「自分がこれから踏みいっていかうと思う歌謡曲の世界の豊かな可能性」[阿久 2006:175]を感じていた。一遍の小説、一本の映画、一回の演説、一周の遊園地が持つ様々な要素を、切り取ってつなぎ合わせることで、4分間という制限の中でそれらと同じボリュームを持たせようとしたのである。

『津軽海峡・冬景色』という曲には、この意識が強く表れている。阿久悠は、「それまでの日本の歌は、映像でいえば、主人公の女がいきなりアップで登場して、一人語りをはじめるようなものが圧倒的に多かった。これに対して、僕の歌は景色入れ込みの引いたカメラから入って、風景の中に立つ主人公の大きさを決め、彼や彼女がいる状況を出していくものが多い。最初からすべて意識してそのように作ったわけではないのだが、気がつけば映画的な手法で作り込んでいた」[阿久 2006:221]と述べている。『津軽海峡・冬景色』は、最初の2行の歌詞で上野駅から青森駅へと場面転換する。それから、海鳴りを聞く無口な人々が登場する。カモメを見つめて泣く「私」が

登場するのは、その更に後である。主人公の「私」がクローズアップされた次の行では、津軽海峡の全景へと場面転換する。映画的な手法を用いて歌詞を書くことによって、劇的な場面転換や主人公が置かれた状況、主人公の心情など、様々な要素を盛り込むことが可能になったのである。阿久悠が映画的と考える自身の作詞方法は、4 分間という制限の中に、小説や映画と同じボリュームを盛ることを可能にしたのである。

#### 第 14 条

「時代というものは、見えるようで見えない。しかし、時代に正対していると、その時代特有のものが何であるか、見えるのではなかろうか」

阿久悠は、見えるようで見えない時代というものを見ようとした。それは、歌謡曲は時代と共に存在する歌であると彼が考えていたからである。時代に正対するとは、どのようなことであろうか。まず、「時代は見えない」ということに関して、阿久悠は次のように述べている。

それはちょうど、人間の体の中に「健康」という部分がないのと同じことである。

他のものをもって、「健康」の存在や不在を証明する。それが血液であったり、尿であったりする[阿久 2005:322]。

つまり、時代そのものには目に見える形はないが、その時々を象徴するもの・出来事があり、それらを集合することによって時代を象ることができるというのである。人々の記憶に残るようなもの・出来事は、時代を象徴しようとして発生するわけではない。しかし、「それらが出現するにはそれなりの環境があったということで、これに思いを馳せると、『あの頃』と『今この時』が読めるのである」[阿久 2005:322]と阿久悠は述べている。無作為的に、あるいは作為的に発生するもの・出来事は、阿久悠の言葉でいう「血液」や「尿」を検査した際に表れる数値の変化である。「血液」や「尿」の検査結果が変化するには、病気や生活習慣の乱れなど、それなりの原因がある。しかしこれらの変化は、検査をしない限り容易に分かるものではない。ゆえに、時代の「健康」の度合いは、絶え間なく変化していても、「血液」や「尿」を検査しなければ「見える」ことはないのである。

時代と正対するということは、時代を知ることである。「健康を知るために血液や

尿を検査する。時代を知るために、時代の欠伸や時代の徒花と云われかねない種類の小物を検証する」[阿久 2005:323-324]と述べる。小物でなければならない理由は、「ぼくの体内にドカンと居座ろうとする思想や学問の親玉を、絶対に信じない。なぜなら、これらの大玉は、内なる支配者になろうとするから」[阿久 2005:323]であった。思想や学問を信じることは、幼少期からのトラウマでもあった。思想や学問の代わりに、その時々にはしか存在しない小物を検証するのである。小物という存在に対して阿久悠は、「ある時代の中で誕生し、存在し、繁殖したものは、多くは瞬間的情熱であるものが多く、突然変異的性格を持っている。ぼくはそれを愛し、それを重大と考えている」[阿久 2005:323]と述べている。阿久悠にとって、時代を見るということは、突然変異的性格を持った時代の小物を検証することであり、そうすることによって、見えるようで見えない時代というものを見ようとしたのである。

#### 第 15 条

「歌は時代とのキャッチボール。時代の中の隠れた飢餓に命中することが、ヒットではなかろうか」

この言葉にある時代とは、歌謡曲を聴く人々でもある。阿久悠は、歌謡曲の原動力は、人々の「心の中の飢えているものと、その飢えゆえに憧れるもの」[阿久 2007a:184]であると考えていた。阿久悠の「飢餓と憧憬」という発言は、「喉から手が出るほど欲しいもの」という言葉に置き換えることができるかもしれない。それを探し出し、歌詞にするのである。阿久悠は、作曲家である小林亜星との対談の中で、ヒット曲の誕生に対して次のように語っている。

その時代にその歌が気持ちよく流れるには理由があったはずで、何か寒々しく飢えた気持ちに対して、あなたの欲しいものはこれではないですかと楽天的に示してみせるのが歌謡曲なんです。昭和 20 年代は、その「飢餓と憧憬」の図式が最も端的に現れた時代だったと思いますね[阿久 2007a:184]。

この阿久悠の発言に対して、小林亜星は以下のように語っている。

確かに『憧れのハワイ航路』<sup>9)</sup>なんてタイトルからしてそのままだし、『東京ブ

ギウギ』<sup>9)</sup>、『銀座カンカン娘』<sup>10)</sup>も、その地名にまぶしさを感じつつ憧れた当時の人々の思いがよくつたわってくる[阿久 2007a:184]。

心の飢えは、大衆に共通のものである。それゆえ、それぞれの時代で飢えの対象は変化する。昭和 20 年代における大衆の「飢餓と憧憬」の対象は、常夏の島ハワイであり、東京であり、銀座であった。阿久悠が作詞家として活躍した 1970 年代における大衆の「飢餓と憧憬」の対象は何か。このことに関して阿久悠は、「社会が整備され、生活がよくなってくると『飢餓』は精神的、個人的になり、見えにくくなってきます」[阿久 2007a:186]と述べている。1970 年代に阿久悠が見出した「飢餓と憧憬」とは、「怨」と「自虐」からの脱却であり、都市型の生活であり、自立した「女性」であった。

ここで注目すべき点は、単なる飢餓ではなく、「隠れた」飢餓となっている点である。阿久悠は、人々が求めるものは、日常生活では意識しないほどの小さな欲求や感覚であると考えていた。意識することはないが、心の飢餓は確実に存在しているという思いが、「隠れた」という言葉に表れているのである。阿久悠は、「『いわれてみて初めてわかりました』とか、『私も実はそうだった』という、死角に入った心のうめき、寒さ」[阿久 2006:103]が、時代の中の隠れた飢餓であると語っている。そして、「送り手がいかに意欲的であり、情熱的であっても、リアクションがない限り何の価値もない」[阿久 2006:102]とも語っている。自身が提示した時代の中の隠れた飢餓に対して、人々からのリアクションがなければ何の価値もないと考えていたのである。時代の中の隠れた飢餓を作品にすることは、人々のリアクションを得ることで、自身の作品に価値を見出すことにもつながっていたのである。

## (2)「歌謡曲」とは何か

以上が、「阿久悠作詞家憲法」の分析である。阿久悠自身も述べているように、第 1 条が最も重視されていることは明らかである。美空ひばりとは異なる世界観を持った詞を作ることが、作詞活動の出発点であり、終着点でもあった。第 2 条から第 13 条までは、互いに補足し合いながら、第 1 条を具体的に実践するための指標となっていた。それでは、この「阿久悠作詞家憲法」から導き出される歌謡曲の姿とはどのようなものであろうか。

阿久悠は、歌謡曲の詞を書いていると言いつつも、他の作詞家とは違うものを作っているという自負があった。その意識は、第2条、第3条、第7条のように、それまでになかったものを取り入れる必要性を強く感じ、実践している点から窺うことができる。また、「他人と同じような作品を書きたくない」[阿久 2006:166]という発言や、「『歌謡曲らしくない』『歌らしくない』が僕の個性」[阿久 2006:172]という発言からも読み取ることができる。阿久悠の作品は、歌謡曲でありながら、歌謡曲ではないということである。つまり、一般的な歌謡曲という言葉が指す音楽と、阿久悠が使う歌謡曲という言葉が指す音楽は、完全に一致するわけではないのである。

阿久悠が目指した「歌謡曲」とは、「演歌でもなく、西洋風のポップスでもない戦後日本歌謡」[高澤 2009:21]であった。阿久悠以前に作られた歌謡曲は、「日本の村落共同体が都市化の波にさらされる一時代前」[高澤 2009:24]の風景や精神性に基づいていた。それに対し、阿久悠は、村落共同体中心の日本社会ではない、「高度経済成長後の作詞家」[高澤 2009:24]であった。歌は時代と共にあるべきだと常に語っていた阿久悠が目指したのは、戦後の復興の中で生まれた怨み節としての歌謡曲ではない。高度経済成長期を経て、戦後から脱却した大衆の変化を捉えた、新しい「歌謡曲」なのである。それは、「陽」に向かって進む社会の変容や、電信・交通の発達を受けて生まれた新しい価値観を反映した歌である。阿久悠が考える新しい価値観とは、「怨」と「自虐」からの脱却であり、「女性」であり、都市型の生活である。阿久悠以前の歌謡曲の歌詞の世界は、時代の変容から後れていた。その後れを是正したのが阿久悠であり、彼による新しい「歌謡曲」なのである。

### 3. 阿久悠から見る「J-POP」

阿久悠は、J-POP に対して批判的である。その理由は、J-POP が作り出す歌詞の世界が、「歌謡曲」とは対極の位置にあると阿久悠は考えているからである。実は、阿久悠の様々な著書の中で、J-POP という言葉はほとんど使われていない。彼が使用するのは、「今の歌」とか、「最近の音楽事情」という言葉である。また、歌謡曲は「俗説では、昭和の終わりとともに、平成の始まりと同時に消えた」[阿久 2006:14]とされていることから、この俗説に基づくならば、歌謡曲の時代は1989年で終わったことになる。阿久悠が様々な大衆音楽批判を展開したのは、彼が作詞活動から引退した1980年代以降のことである。特に、2000年代以降に書かれた著書では必ずと言っていいほ

ど大衆音楽批判が行われている。この事実から、阿久悠が指す「今の歌」とは J-POP であることは間違いない。本稿では、阿久悠の語りにおける J-POP を、括弧付きで「J-POP」と表記することで、一般的な意味で使用される J-POP と区別することとする。「J-POP」は、「歌謡曲」と対立する音楽として阿久悠から批判されている。阿久悠は、自身が作詞家としての全盛期を終えてから登場した「J-POP」に対して、どのような批判を行っているのかを分析する。それによって、彼が考える「歌謡曲」の対極としての「J-POP」の姿を検証する。

#### (1)言葉が失われていくことの危機感

「J-POP」に対して、「歌の言葉が流れていて、右の耳と左の耳の距離しか滞まっていなかったからだと思う。とにかく、スーッと流れるのだ。快も不快も含めて、ひっかかるものが少ないと思える」[阿久 2007e:120]と語っている。日本人の日本語力が低下している、日本語が崩壊しているという問題が指摘されるようになって久しい。阿久悠自身も、日本語が崩壊することによって日本文化も日本人も駄目になると考え、この問題に関して、様々な角度から言及している。

まず、文字の使用方法である。

同じ事を表現するのに日本語では、漢字があって、平仮名があって、片仮名があって、英語を表記する片仮名があって、さらに、英語がある。(中略)この変化が発音の変化のみでなく、深いところの言葉の意味も違うものにしてしまっている [阿久 2007e:54-55]。

それまで漢字で表記されていたものが、平仮名や片仮名で表記されることによって、言葉が持つ重みが増えていると指摘しているのである。「日本の場合は明らかに漢字が重く、英語が軽い」[阿久 2007e:55]のである。阿久悠は、言葉が軽くなっていくことによって、人々の意識まで軽くなっているのではないかと危惧していた。

次に、言葉の種類の乱れである。彼は、「日本語を使うことの誇りが年々失われている。それは発生の仕方の無知性さと、脳を通過しないかのような言葉の緩みでわかる。だらしのないのだ。意思も情緒も何もない」[阿久 2007e:73]と指摘している。さらに、「最近はおっぱいバイリンガルがもてはやされているが、それを誇るより、



親愛語、敬語、社会語の使い分けが見事に出来る方が、ずっと尊いし貴重な人材なのである」[阿久 2007e:73]と述べ、相手や状況によって正しく日本語を使い分けられない日本人が増えたことを危険視している。バイリンガルがもてはやされるようになったのは、1990年代のことである。学校教育においても、小学校からの英語教育の導入などが検討されるようになっていた。

阿久悠はこれに対し、「小学校の授業の多くは、国語にあてるべきであると思っている。(中略)それが心を作る」[阿久 2007e:73]と述べている。国語は、その国の人間を育てるために重要であり、それが乱れることは危険であると考えているのである。

阿久悠は、かつては人間が魅力的に見える言葉が存在していた時代があった[阿久 2006:98]というが、それがいつの時代であったかということに関しては特に言及していない。しかし、「J-POP」に対する批判の一つとして言葉の問題を挙げていることから、「歌謡曲」の時代がそれに相当することは想像できる。阿久悠は、「相手に媚びるという意味ではなく、よく思われたい、美しく感じさせたいというのが基本にあつてこそ、言葉を磨きたいという気持ちが生まれる。それが発展して文化になっていく。今はそうした言葉の基本が失われているのではないか」[阿久 2006:99]と述べている。「歌謡曲」には基本的に、磨かれた言葉があり、「J-POP」にはそれがないと感じているのである。

阿久悠が日本語の乱れや崩壊を感じる中で登場した「J-POP」は、乱れた日本語を使用しているということになる。さらに、乱れた日本語を使用する作詞家たちに対し、「言葉を知らないがために、言葉が軽んじられているのかもしれない」[阿久 2006:99]とも述べている。広告代理店や作詞家、作家など、生涯を通して言葉を中心とした職業にあった阿久悠は、日本語に対して強いこだわりがあった。そのため、自身が乱れていると感じる日本語で書かれる「J-POP」には、強い抵抗があったのである。

## (2)「私の時代」

今の歌の詞は、「私の時代」であって、主観のみのワンカメラ方式である。しかも、カメラのレンズは対象物ではなく、私に向いている。驚くべきことに、私のみが存在して、あなたもいなければ、彼も彼女も、だから、当然のことに社会も歌われていない [阿久 2007e:121]。

昭和と平成の間に歌の違いがあるとするなら、昭和が世間を語ったのに、平成では自分だけを語っているということである。それを「私の時代」と言うのかもしれないが、ぼくは、「私を超えた時代」の昭和の歌のほうが面白いし、愛する [阿久 2007d:14]。

「歌は世に連れ、世は歌に連れ」という言葉がある。古くから、歌と時代は相互に両者を反映させてきた。「あの頃のヒット曲は、今と言う現在からの距離をわかりやすい形で示してくれる物差しの役割を果たしていた。歌がもたらした世の中との距離とっていいかもしれない」[阿久 2006:87]。阿久悠は、歌のあるべき姿をこのように考えていた。だからこそ、「僕が作詞家として仕事をしていた 60 年代の後半から 80 年代の中盤くらいまでは、歌謡曲の中に時代の空気がしっかりと織り込まれていた」[阿久 2006:87]のである。阿久悠のヒット曲に、列島改造<sup>111</sup>の煽りを受けた株価急騰と連動するようにリリースされた山本リンダの「どうにもとまらない」「狂わせたいの」「狙いうち」といった曲や、UFO ブームを予感させるようなピンク・レディーの UFO 等、時代の空気がしっかりと織り込まれた曲が多いのはそのためである。ヒット曲には、「その時々<sup>112</sup>の社会の出来事や個人の思い出が連動していて、曲を聴いたとき、この歌が出たときに自分はどこで何をしていたか瞬時に蘇らせる力があつた」[阿久 2006:87]のである。

それに対し、「J-POP」は自分だけを語っている歌であると阿久悠は述べている。歌の中心は常に私であり、歌の中に時代が見えてくることもない。

歌詞の中に時代が見えることはほとんどない。歌を作る作家たちが部屋の中に閉じこもっていて、窓から外を見ていないのだと僕は思う。外の空気や温度を感じていないのではないかとも思う [阿久 2006:88]。

歌の中から私以外や時代が消えた理由について、高澤は次のように述べている。自分だけを語っている歌に「ブログという名の『極私的メディア』での、匿名の『私』による語りの氾濫を重ね合わせてみるといい。現代がいかに容易に、『私』を立ち上げることが可能な時代か想像がつくだろう。それは、『私を超えたもの』への想像力

の欠如と、おそらく不可分の関係にある」[高澤 2009:247]。阿久悠の「歌謡曲」にも、「私」が登場しないわけではない。しかし、阿久悠の「歌謡曲」に登場する「私」は、「ユーミン以降全開状態になってゆく『私』だけの世界」[高澤 2009:246]に登場する「私」とは性質が異なるのである。阿久悠が使用する「私」は、歌詞の世界の中心として存在するのではない。「『私』を全面に押し出さずに『国民』の心に訴える歌作りの基盤に立った『歌謡曲』」の世界」[高澤 2009:246]に存在するのである。

阿久悠が描く「私」は、「国民」に置き換えることが可能である。「歌謡曲」は、歌の中で聞き手が変装することを前提としている。つまり、「歌謡曲」側が聞き手に擦り寄っていくのである。しかし「J-POP」はそうではない。「J-POP」における「私」が意味するのは、正真正銘「私」自身である。だから、「私」が描き出す「私」の心理が歌われた歌に、聞き手側が擦り寄っていくという、「歌謡曲」とは正反対の現象が起こるのである。

「私」以外の視点から歌が書かれなくなったことを、阿久悠は危惧していた。それは、彼が考える歌の世界の可能性を削るものだったからである。「私の時代」、もしくは、「私のみの時代」になったことに対し、阿久悠は次のように述べている。「これはこれで、まさに現代を表しているともいえるのだが、どこか寒々しく感じる」[阿久 2007:121]。歌の世界から「私」以上の存在が消えてしまったことを認めるということは、自身の作詞に対する姿勢を否定することにもつながる。「J-POP」が「私の時代」であることも、阿久悠が「J-POP」を批判する理由の一つである。

### (3)人と音楽を共有できないヘッドフォン音楽

阿久悠は「J-POP」に対して「ヘッドフォンで聞く音楽は『聴く』にあらず、『点滴』であると危惧している。そして、『ミュージック』はあるが『ソング』はない」[阿久 2006:113]と述べ、音楽の聴かれ方の変化に対する危機感を顕にしている。なぜ、ヘッドフォンで聞く音楽は「聴く」にあらず、「点滴」なのだろうか。

阿久悠は、「歌謡曲とはいかに聞く気のない人々の耳に飛び込み、一瞬で心を惹きつけ、その音をまわりの人と共有させるかでその真価を発揮するもの」[阿久 2006:114]であると述べている。街を歩いている時に耳にしたり、友人から薦められたりして聞く「歌謡曲」は、単なる娯楽という範囲を超えている。「歌謡曲」を聞くことによって、「周りと気持ちをつなげることだってできる」[阿久 2006:114]のである。しかし、

ヘッドフォンで聞く音楽はそうではない。阿久悠は、「ヘッドフォンを耳につけ自分の好きな音楽だけで聞く、つまり、耳にバリアを張ってしまえば、歌を周りと共有できない」[阿久 2006:114]と感じているのである。

阿久悠が作詞家として活動していた 1970 年代以降、「電子メディアの急速な進化によって、音楽を聴くことの間接性、すなわちテレビやラジオ、ステレオやテープレコーダーなどを通じ、外部の音を内部に取り込む間接的なシステムに代わり、身体に直接的に音が入り込んでくることが常態化」[高澤 2009:179]していった。この変化の中で、阿久悠は音楽の伝播力にも変化が現れたと感じていた。一人ひとりが直接的に音楽を聞くようになったことで、間接的な音楽の受容機会が激減した。この変化が、阿久悠には音楽が「点滴」のように聞かれるようになったと感じられたのである。

次に、「ミュージック」はあるが「ソング」はないとはどのような意味であろうか。「点滴」のように聞かれるようになった音楽に「ソング」はないという表現から、「ソング」とは「歌謡曲」のことであることが分かる。阿久悠が考える「歌謡曲」は、街角やテレビで流れていたり、友人同士で薦め合ったりする中で、人々が互いに気持ちを共有することを可能にしていた。「これまであまり興味がなかったけれど聞いてみたら意外と良かったとか、あの歌手が好きになったとか、あの歌詞が良かったとか、ひいては、あの歌が好きなあいつは信用できそうだ」[阿久 2006:114]という状況を作り出していたのである。「ソング」は人々の内面に入り込み、影響を与える力を持っていたと阿久悠は考えていた。しかし「ミュージック」はそうではない。「ソング」が持っていた間接性や伝播力は失われた。「ミュージック」は、「その人の曲を聞きたいと思う人にしか届かない。(中略)情報が外に漏れてこなくなったのは事実だ。歌は本来あったはずの伝播力を失くしてしまった」[阿久 2006:117]のである。

他人と共有することができる「歌謡曲」を作っていた阿久悠にとって、他人と共有することができない「J-POP」は、音楽として力を持っていないように思えたのである。

#### (4) 「J-POP」とは何か

阿久悠の「J-POP」に対する様々な言及を検証すると、「J-POP」とは「歌謡曲」に対立する音楽として扱われていることが分かる。「歌謡曲」にあったものが失われた結果が「J-POP」である。何が失われたのであろうか。

その一つは、阿久悠が作詞家として活躍していた時代に存在していた言葉の美しさである。日本語が崩壊し、人々の耳に留まらない歌詞ばかりになってしまった。二つ目は、歌詞の世界における他人や社会の存在である。どの歌も、「私」ばかりに焦点を当て、それを越えた世界を見ようとしなくなってしまった。三つ目は、音楽の間接性である。ヘッドフォンで聞く音楽は、それ以前にあった音楽受容の機会を減少させ、その結果、音楽が「点滴」のようになってしまった。

阿久悠から見る「J-POP」とは、自身が「歌謡曲」のために築き上げた歌詞の世界の中心要素が失われたものである。「歌謡曲」のあるべき姿にこだわり、探求し続けた阿久悠にとって、その要素を持たない「J-POP」は、作品として物足りないものであった。阿久悠の次の世代の大衆音楽として登場した「J-POP」は、阿久悠が思い描いた大衆音楽とは全く異なるものであった。阿久悠がその変化に驚き、拒絶反応を示したのは、「歌謡曲」という世界を作り上げ、数々のヒット曲を誕生させた作詞家として当然の反応であった。

阿久悠が考える「J-POP」は、J-POP という音楽を表しているのではない。「歌謡曲」を美化し、正当化するための観念として意図的に作られた観念である。1980 年代以降、阿久悠の作品にはヒット曲が少なくなった。「私のみの時代」の始まりと言われているニューミュージックなどとの共存を経て、阿久悠のヒットと入れ替わるように J-POP が台頭してきた。「歌謡曲」とニューミュージックの共存関係は、大衆の価値観の変化を映し出している。1970 年代から 1980 年代にかけて、大衆の「私」に関する意識は、「国民」と置き換えられるものから、自分自身だけを指すものに変化した。この変化の時期に、「歌謡曲」は大衆音楽の中心から外れていったのである。1980 年代以降、大衆の心を捉えたのは J-POP であった。どのような曲であれ、ヒットするということは、大衆の心を捉えるということである。「歌は世に連れ、世は歌に連れ」た結果、J-POP が台頭したのである。しかし阿久悠は、「阿久悠作詞家憲法」とも異なり、「歌謡曲」が持っていた様々な要素が失われた J-POP を認めることができなかった。その結果、「J-POP」という、「歌謡曲」と対立する観念を作り出すことで、「歌謡曲」が衰退した理由を大衆に求めることにしたのである。

### 第3章 「歌謡曲」と「J-POP」の対立

本章では、第2章で定義された「歌謡曲」と「J-POP」の比較分析を行う。阿久悠による、「歌謡曲」や「J-POP」のような表象は、オリエンタリズムを用いて解釈することが可能である。オリエンタリズムによって解釈するために、本稿では、「歌謡曲」を西洋、「J-POP」を東洋と同等のものとして扱うことによって議論を進めていくこととする。さらに、阿久悠による「歌謡曲」対「J-POP」という対立構造を「音楽的オリエンタリズム」と称することで、「歌謡曲」が衰退した理由を明らかにする。なお、「音楽的オリエンタリズム」は言説ではなく、阿久悠の中にのみ存在する偏向した音楽観である。

#### 1. 「J-POP」批判の構造

「歌謡曲」が衰退した理由を明らかにする前に、阿久悠がどのように「J-POP」を批判したのかを明らかにする。その理由は、この「J-POP」批判が、「音楽的オリエンタリズム」の根底にあるものだからである。J-POPは何かということに関して、鳥賀陽は以下のように述べている。

Jポップとは、かつて歌謡曲、ロック、フォークなどと呼ばれたジャンルをすべて解体してシャッフルし、再構成した名称なのである。だからよく見ると現在の「Jポップ」の中には「歌謡曲系Jポップ」とか「フォーク系Jポップ」「ヒップホップ系Jポップ」とでも呼ぶべき異種の音楽が混在している[鳥賀陽 2005:20]。

つまり、日本の楽曲であれば全てJ-POPというジャンルに含むことができるのである。J-POPを構成する要素として様々な楽曲が存在するが、それらはJ-POPとはどのようなものかという疑問を解決する要素にはならない。なぜならば、J-POPに含まれる音楽は「フォーク系」、「ヒップホップ系」、「ロック系」などまとまりがないからである。共通点といえば、作曲家や作詞家、あるいは歌手のいずれかが日本人であるか、日本語を使用することである。「J-POP」という観念は、オリエンタリズムに

において西洋によって表象される東洋と同じように、「J-POP」の真実を表しているわけではない。サイード自身も、「インドやエジプトに関するあらゆる学問的知識は、総体としての政治的事実によって何らかの意味で色付けされ刻印を押され侵害されている」[Said 1993:38]と述べている。この言葉に基づくならば、「J-POP」に関するあらゆる知識は、何らかの意味で色付けされ刻印を押され侵害されていることになる。阿久悠によって指摘されている、「J-POP」において、言葉が失われていったこと、「私」が歌詞の世界の中心になったこと、人と音楽を共有できなくなったことには、どのような色づけや刻印、侵害が行われているのだろうか。

阿久悠の、「J-POP」に対する指摘は、どの程度事実とすることができるだろうか。これらに関して、阿久悠が作詞家として活躍していた1970年代と、J-POPが台頭した1990年代以降においてどのような変化があったのかを検証する。

まず、言葉が失われていったことに関しては、学力の低下にその端を見ることができる。1970年代に比べ、日本人の国語力は低下している。近年、『声に出して読みたい日本語』<sup>(4)</sup>のように、日本語に関する書籍がヒットしているという事実からも、日本人全体に、日本語の崩壊や国語力の低下に対する危機感が募っていることが分かる。国語力の低下は、語彙の減少や慣用句の意味の取り違いを招く。話し言葉が書き言葉を侵食していることも、近年の日本語において顕著である。しかし、言語は変化するものである。その時代ごとに発音や表記に変化が生じる。日本語も、古来よりそのような変化を繰り返してきた。その中で、言葉が乱れているという指摘も繰り返し行われてきたのである。阿久悠が唱える日本語の崩壊も、実は崩壊ではなく変化なのである。

次に、「私」が歌詞の世界の中心になったことに関しては、事実である。1980年代以降、「私は」「僕は」といった一人称が歌詞に登場することが圧倒的に多くなった。さらに、昨今のヒットチャートの大半は、「私とあなた」のような二者間で完結する関係の歌で占められている。このことに関して、高澤は次のような指摘をしている。

「敗戦後の日本は、(ナショナリズムと超国家主義の時代の)反動として、極端な『私』化に走り、個々人のエゴイズムを越えた普遍的な価値というものを貶める風潮を蔓延させてしまった。歌にしてもそうで、『私』以上の何かが、楽曲から伝わってることがなくなってしまったのだ[高澤 2009:242]。

第二次世界大戦に敗れたことによる、ナショナリズムや超国家主義への反動が、現在の日本社会、そこから生み出される J-POP に定着した「私」で完結する世界観をもたらしたというのである。戦後の日本は、戦時中の日本を支えてきた価値観をことごとく破壊することで発展してきた。天皇中心主義を廃し、軍隊を持たない国家となった。その結果、胸を張って国家を斉唱することさえしない国民が形成されたのである。それらは全て、「私」を超えた存在を意識する行為であり、連合国軍最高指令官総司令部（GHQ）が徹底的に排除しようとしたものなのである。阿久悠は、「声高なスローガンにも、政治闘争にも絶対的な不信感を持っていた」[阿久 2006:147-148]が、同時に「私を超えた時代」[阿久 2007d:14]の歌を作り出そうとした。GHQ が推し進めた「私」化が定着する前段階、つまりナショナリズムや「私を超えた」[阿久 2007d:14]存在が残されていたのが「歌謡曲」の時代であった。さらに、近年のメディア革新に「私」化を絡めて、高澤は次のように述べる。

パソコン、ケータイの普及、AV 機器の進化や iPod などの IT 革新……。それらを音楽の視聴環境との関係で見ると、それぞれのユーザーの極端な内向化、「私」度数の高まりというところに行き着く。それが作り手、歌い手の側にも影響し、いつしか歌の世界が、「私」に密着することになったのである[高澤 2009:243]。

音楽の視聴環境の変化も、歌の「私」化に影響しているのである。阿久悠以降の大衆音楽に特徴的な「私のみの世界」は、「私を超えた」概念の排除と、メディアの発達によってもたらされたのである。

最後に、人と音楽を共有できなくなったと阿久悠は述べているが、それは必ずしも事実と一致しない。共有できなくなったのではなく、共有するための方法や機会が変化しただけである。阿久悠は、「レコードが 100 万枚売れたら、おそらく 5 千万人くらいの人がその歌を知っていることになる」[阿久 2006:116]と述べている。さらに、「CD は書籍的な聞かれ方」[阿久 2006:117]しかされないと述べている。「書籍的な聞かれ方」とは、一冊の書籍のように、手に取って読んだ人にしか内容が伝わらないということを指している。しかし、友人同士で CD を貸し借りする光景は現代においても見ることができるので、1 枚の CD は、1 人の人間にしか届かない、という阿久悠



の発言は事実と反する。さらに近年では、マイスペース<sup>14)</sup>のように、インターネットを利用して他人と音楽を共有したり、音楽的な趣味が同じ友人を作ったりすることも可能になった。ヘッドフォンで聴く音楽は、たしかに耳にバリアを張る。音楽の間接的受容機会を減少させたことも事実である。しかし、それだけを判断基準にして他人と音楽を共有できなくなったとすることは事実と反する。したがって、阿久悠が指摘するこの問題は、「J-POP」に関する客観的な事実ではない。

以上が、阿久悠が展開する「J-POP」批判の検証である。阿久悠の「J-POP」批判を構成する要素は、必ずしも現状を反映しているわけではないことが分かる。それらの要素は、阿久悠の主観で語られている。彼によって「J-POP」に特徴的であると指摘される要素は、「歌謡曲」から「J-POP」へ移り変わるに連れて欠落したというよりは、変化したという方が自然である。時代の移り変わりと共に、歌謡曲という名称がJ-POPになったように、社会の価値観や言葉も変化したのである。それに関わらず、阿久悠は「J-POP」を批判し、「歌謡曲」の再興を夢見ている。彼の発言では、「歌謡曲」と「J-POP」が対立しているかのように描かれる。この対立が、「音楽的オリエンタリズム」である。それはどのような対立であろうか。

## 2. 表象される歌謡曲と J-POP

### (1) 阿久悠による表象

歌謡曲と J-POP はともに、日本の大衆音楽全般を指す言葉である。それに対し阿久悠は、自身が思い描く理想の音楽を指す言葉として「歌謡曲」という言葉を使用する。「歌謡曲」や、「歌謡曲」の対極に位置する「J-POP」は、阿久悠によって、特定の音楽を表象するための言葉として使用されている。それらは単に音楽を指しているわけではなく、阿久悠の大衆音楽に対するアイデンティティやイデオロギーが含まれている。そのため、これらの言葉は、単語が本来持つ意味を越えた、「歌謡曲」や「J-POP」という概念として使用されているのである。

これらの意味が異なる歌謡曲と J-POP、「歌謡曲」と「J-POP」は、オリエンタリズムに基づいて解釈することができる。「歌謡曲」と「J-POP」という概念は、本来の歌謡曲と J-POP が持つ意味を超え、阿久悠によってそれらを表象するために使用される概念だからである。サイードは、「東洋は其処として示すことのできるような単なる場所ではない。ほかならぬ西洋がまさしく其処ではないように」[Said 1993:24]と述

べている。さらに、「ほかならぬ西洋がそうであるように、東洋もまた、思想・形象・語彙の歴史と伝統とを備えた一つの観念」[Said 1993:25]であるとしている。つまり、西洋も東洋も、地理的な意味を超えた、様々な文化的要素を含む観念的なものなのである。阿久悠が考える「歌謡曲」とは、阿久悠によって作られた新しい価値観を持つ歌である。「阿久悠によって作られた」という点においてその範囲が限定されているが、そこには「阿久悠作詞家憲法」に基づく様々な要素が含まれている。美空ひばりとは違う道に代表される思想、社会の変化を反映させ新しい歌詞の世界という形象などがその例である。これらの要素は、「歌謡曲」という表象を作り出した阿久悠によって提示された観念的なものである。他方、「J-POP」にも同じことが言える。「J-POP」とは、阿久悠以降に発表された大衆音楽を指す。その要素は、「私」を中心に展開される思想、日本語の変化などである。以上のことから、「歌謡曲」や「J-POP」は、単なる音楽の呼称を超えた、観念的なものであると言うことができる。

サイドによれば、「オリエンタリズムとは、オリエントを扱うための一オリエントについて何かを述べたり、オリエントに関する見解を権威付けたり、オリエントを描写したり、教授したり、またそこに植民したり、統治したりするための一同業組合的制度」[Said 1993:21]である。阿久悠の場合、同業組合的制度と呼ぶことができるものは存在しない。したがって、「音楽的オリエンタリズム」言説ではない。阿久悠の中にのみ存在する偏向した音楽観である。阿久悠は、彼にとってのオリエント、つまり「J-POP」を扱うことに意義を見出していた。なぜならば、彼にとって「J-POP」とは「歌謡曲」とは逆の「負のイメージ」を持つものであり、「歌謡曲」によって支配し、正しい道に導くべきものだったからである。阿久悠による「音楽的オリエンタリズム」はどのように行われたのかを明らかにする。

## (2)二項対立的な思考方法

阿久悠は「歌謡曲」と「J-POP」を二項対立的に見ている。「歌謡曲」とは逆の「負のイメージ」を「J-POP」に付与することによって、「歌謡曲」と「J-POP」の差異を強調しているのである。この作業は、「美空ひばりによって完成したと思える流行歌の本道と、違う道はないものであろうか」[阿久 2007b:161]として、「歌謡曲」の定義を行ったことと類似している。自分自身以前を流行歌、以降を「J-POP」と考えることによって、阿久悠は「歌謡曲」の姿をより明確に自己規定することができたのであ

る。「J-POP」との対立によって「歌謡曲」を明確化するという作業は、「歌謡曲」が大衆音楽の中心にある間は不要であった。大衆からの支持が、そのまま「歌謡曲」の姿を規定することになったからである。大衆の支持が「J-POP」に移行してしまうと、「歌謡曲」はその存在理由を喪失した。この喪失を補完するために、「J-POP」という仮想敵を作り出し、自己規定を行ったのである。

阿久悠にとって「歌謡曲」は、「阿久悠作詞家憲法」を基本とし、彼が「時代と正対した」結果生み出された作品の集合体である。それぞれの作品にその時々の彼の思考が反映されている。つまり、「歌謡曲」とは単なる作品の集合ではなく、阿久悠自身なのである。さらに、彼の作品に登場する様々な「私」たちは、阿久悠であり、それを聴く大衆であり、「国民」である。「歌謡曲」における「私」は、置換可能な個体の集合体のように解釈することができる。ゆえに、彼の作品は優勢であり、強者であり、成熟しているのである。他方、「J-POP」の歌詞は、「阿久悠作詞家憲法」で唱えられている原則に一致しない。さらに、阿久悠が音楽に求めた要素が欠落している。それゆえ阿久悠は、「J-POP」は劣勢であり、弱者であり、未熟であると考えているのである。

本来、歌謡曲と J-POP は、日本の大衆音楽を総称する言葉である。しかしそこに、阿久悠が優劣や強弱という二項対立的要素を付与することによって、歌謡曲は「歌謡曲」化し、J-POP は「J-POP」化した。このことによって、本来形を持って存在しないはずの歌謡曲と J-POP が、阿久悠の中では形を持って存在しているかのように見えるのである。阿久悠は、J-POP の共通点として、言葉が失われたことや「私の時代」であること、人と音楽を共有できない、ということを指摘する。これらは全て、阿久悠が J-POP という大衆音楽に対して付与したイメージである。これらのイメージは、オリエンタリズムにおいて西洋が東洋に付与したイメージと同様の「負のイメージ」である。「J-POP」とは、阿久悠がつくりだした文化的構築物であり、イメージなのである。

阿久悠が「歌謡曲」と「J-POP」を二項対立的に思考することには、どのような意義があったのだろうか。阿久悠が自身の作品のあるべき姿に対して強いこだわりを持っていたことは明らかである。「阿久悠作詞家憲法」による理論武装が、その信念を物語っている。さらに、「歌謡曲」は歌謡曲という大きなカテゴリーに含まれつつも、他の作詞家の作品とは一線を画しているという自負が阿久悠にはあった。ゆえに、「他

人と同じような作品は書きたくない」ということが繰り返し述べられるのである。

阿久悠は、「J-POP」という対立軸を生み出すことによって、自身が描き出した「歌謡曲」の姿を再認識することができた。また、そのことによってさらに「J-POP」への批判を展開することが可能になった。阿久悠は、「歌謡曲」と「J-POP」を二項対立的に思考することによって、自身の作品の価値だけではなく、歌謡曲へのアイデンティティを確認していたのである。

### (3)歌謡曲支配のテクノロジー

オリエンタリズムにおける西洋と東洋の権力関係は、「歌謡曲」と「J-POP」に当てはめることができる。西洋と東洋の関係について、サイードは、「西洋と東洋のあいだの関係は、権力関係、支配関係、そしてさまざまな度合いの複雑なヘゲモニー関係にほかならない」[Said 1993:26-27]と述べている。さらに、この権力関係は「オリエントがオリエント的なものに仕立て上げられることが可能だった一つまりオリエントはそうなることを甘受した一」[Said 1993:27]ことによって成立したとしている。

「歌謡曲」と「J-POP」の場合、その関係は次のように成立する。「J-POP」は、積極的に「歌謡曲」に挑戦したり、批判したりということをしなかった。もちろん、前時代に対するアンチテーゼとして誕生した音楽が、ニューミュージックやフォークソングである。しかしその担い手達は、積極的に前時代の音楽に挑戦したわけではなかった。前時代の音楽、つまり歌謡曲に挑戦することよりも、「私」の世界を確立することに関心があったし、歌謡曲以降の大衆音楽の担い手達は、歌謡曲が作り上げてきた歌詞の世界とは別の道を模索していたのである。

それに対して、歌謡曲以降の大衆音楽、つまり J-POP を表象することに積極的だったのが阿久悠である。阿久悠は、「歌謡曲」を代表する表象者として J-POP を「J-POP」として仕立て上げた。J-POP の担い手達がそれを甘受したことにより、J-POP は「J-POP」化した。そのことによって「J-POP」は、「歌謡曲」との間に権力関係、支配関係、さまざまな度合いの複雑なヘゲモニー関係を包摂することになったのである。それは、「J-POP」に対する上位音楽としての「歌謡曲」という権力関係であり、「歌謡曲」による「J-POP」支配である。その結果、阿久悠の中に「『歌謡曲』支配のテクノロジー」が完成したのである。

この「歌謡曲」支配のテクノロジーは、阿久悠にとってどのような意義があったの

だろうか。ここで注目すべき点は、「歌謡曲」が「J-POP」、つまり阿久悠が作詞家としての絶頂期にあった時代の大衆音楽が、その時代以降の大衆音楽を支配するという点である。現実において、1970年代の歌謡曲が、1980年代や1990年代、それ以降のJ-POPを支配することはない。両者は、時代によって名称は異なるが、日本の大衆音楽という点で本質的に同じものであり、優劣は存在しないからである。しかし阿久悠にとって、「歌謡曲」は「J-POP」を支配し、導くべき存在である。「歌謡曲のない時代は不幸な時代である。歌謡曲よ目を覚ませ、餌を食え」[阿久 2007:18]という発言からは、歌謡曲再興の希望がはっきりと読み取れる。まるで、滅亡した王朝の栄光に縋り、その復活を望んでいるかのようなのである。

「歌謡曲」が「J-POP」を支配することの意義はここにある。阿久悠は「歌謡曲」が衰退してもなお、自身の作品が築いたヒットという栄光に縋り、その復活を望んでいるのである。それを正当化するために、「J-POP」に対して「歌謡曲」は優位であり、「J-POP」を支配することが許されるとしているのである。「歌謡曲」支配のテクノロジーとは、阿久悠による「歌謡曲」と「J-POP」という表象と、「歌謡曲」による「J-POP」支配を正当化するための根拠である。このテクノロジーを確立することにより、阿久悠は自身が展開する「J-POP」批判を正当化することに成功したのである。

#### (4)小括

阿久悠による「歌謡曲」と「J-POP」という表象は、オリエンタリズム的に解釈することができる。阿久悠によって、両者は二項対立的に描かれている。さらに、両者は「歌謡曲」が「J-POP」を支配する複雑なヘゲモニー関係の中にあることが分かる。

「歌謡曲」や「J-POP」という表象は、阿久悠が「歌謡曲」の優位を確認し、「J-POP」を支配するための行為なのである。

「歌謡曲」という観念は、「阿久悠作詞家憲法」に基づいて構成される。同様に、「J-POP」という観念も、阿久悠によって与えられた条件に基づいて構成されている。これらの観念は必ずしも歌謡曲とJ-POPの実際の姿を反映しているわけではない。なぜならば、「歌謡曲」と「J-POP」は、阿久悠によって作り出された特定の音楽を指す観念であり、歌謡曲とJ-POPは大衆音楽を指すジャンル名だからである。このことから、「歌謡曲」と「J-POP」という観念と、歌謡曲やJ-POPという音楽ジャンルは、

切り離された次元に存在すると言える。

ただし、この「音楽的オリエンタリズム」は、阿久悠を「歌謡曲」や「J-POP」大衆音楽全般の支配者として考えた場合にのみ成立するということに注意しなければならない。大衆音楽の支配者は大衆であり、阿久悠ではないからである。作詞家や作曲家、歌手がどれほど意欲的であろうと、大衆の心を捉えることができなければヒット曲は生まれない。その事実、阿久悠も指摘している通りである。大衆の心を捉えることができなければヒット曲は生まれないという事実を認識していながら、阿久悠が「音楽的オリエンタリズム」的偏見にはしり、「J-POP」批判を行ったのはなぜだろうか。

本来、音楽の作り手は大衆の心を捉えることが仕事である。しかし阿久悠は、「昭和の人間なら、（歌謡曲の）巨大化やら妖怪化やらを楽しめたのに、平成の人間には手に負えなくなった」[阿久 2007:14]という、音楽の作り手として矛盾する発言をしているのである。この矛盾は、自身のヒット曲が少なくなったことに対する弁解として捉えることができる。1980年代以降、阿久悠はヒット曲が少なくなっていく。阿久悠はその理由を、大衆の心を捉えることができなくなった「歌謡曲」ではなく、大衆が「歌謡曲」を楽しむことができなくなったことに求めているのである。阿久悠には、独創的で完成された作品を作っているという自負があった。そのプライドが、大衆に受け入れられないことによって傷つけられたともいえる。しかも大衆の関心は、自身の作品とは全く異なる J-POP へ移っていく。ヒットチャートの独占や、作詞家として史上最多のレコード大賞受賞回数を誇る阿久悠のプライドは、彼をその栄光に導いた大衆によって傷つけられたのである。良い作品を書いても大衆から評価されないという事態は、阿久悠の作詞家人生において初めてのことであった。その中で阿久悠は、J-POP と、それを支持する大衆への不満を募らせていくのである。

ヒット曲が少なくなっていくのと時を同じくして、阿久悠のエネルギーは小説やエッセイなどに向けられるようになっていく。その著書の中には、自伝的な作品や、自身の作品に対して解説を加えたものが数多く存在する[e.g.阿久『歌謡曲の時代一歌もよう人もよう一』]。特に、後者に対する意欲はかなり高かったようである。これらの著書の中で阿久悠は、それぞれの作品の中に「阿久悠作詞家憲法」がどのように反映されているかということや、当時そのような作品がいかにより新しい価値観を提供していたのかということを繰り返し述べている。さらに、阿久悠以降の作品、つまり

「J-POP」にはどのようなものが欠けているかということや、「J-POP」は「歌謡曲」が持つ要素を取り入れるべきであるということも述べられている。阿久悠が「歌謡曲」の至高性を述べ、「J-POP」に対する批判と警告を行うことは、大衆に対する不満の捌け口であり、ヒット曲を作ることができなくなった自身への弁解なのである。

以上のことから、阿久悠が展開する「音楽的オリエンタリズム」は、きわめて自己弁護的だと言える。

### 3. 大衆からの乖離

阿久悠による「歌謡曲」が衰退した原因は、彼が作詞の原点とした「阿久悠作詞家憲法」そのものにある。15項目にも及ぶ原則は、彼の作詞活動を支えると同時に、束縛するものとなった。この「阿久悠作詞家憲法」が作られたのは、阿久悠が本格的に作詞家になることを決意した1970年から1971年頃である。この原則に基づいた作品は、その当時としては目新しい価値観を提供することに成功していた。阿久悠が述べる「時代とのキャッチボール」[阿久 2007d:162]に成功していたのである。ゆえに、阿久悠は数々のヒット曲を生み出すことができたのである。

しかし、時代が変化すれば大衆が求めるものも変化する。1980年代中盤に迎えるバブル景気に、日本中が沸き立った。しかし1990年代初頭のバブル崩壊以降、いわゆる「失われた10年」に突入し、銀行や企業の倒産、リストラといった問題が顕在化した。また、少子高齢化や、援助交際、地域社会の崩壊といった社会問題が指摘されるようになった。

阿久悠が作詞家として活躍した1970年代に求められた価値観は、その後の日本社会にも共通するものではなかった。目覚ましい戦後復興を遂げ、発展による利益を享受していた1970年代に対し、金銭感覚を麻痺させる1980年代のバブル景気、そこから突き落とされた1990年代、「失われた10年」<sup>144</sup>から回復した2000年代は、決して明るいものではなかった。大衆が求める価値観は、経済や社会の移り変わりと共に変化した。都会的な生活は、歌詞に描かれるほど魅力的なものではなくなった。阿久悠が描いた「女性」像は、当たり前ものとなった。ここ数年で「肉食系女子」や「草食系男子」という言葉が持つ囃されているように、現代においては女性のほうが男性よりも強いと言われるまでになった。電信の整備、交通機関の発達、自動車社会、住宅の洋風化、食生活の変化、生活様式の近代化は、大衆を細分化し、他人との繋がりを

切断した。特に、ケータイやパソコンのような電子機器は「私」化を加速させた。そこには、「私を超えた存在」は必要ないのである。さらに、この発達は大衆の習癖にも大きな変化をもたらした。携帯電話が普及したことにより、『恋のダイヤル 6700』のように、電話に出る人物が誰であるか分からないことによる緊張を味わう機会はほとんどなくなった。メール文化が普及したことにより、手紙を書く機会が激減した。

「私」のみの世界を展開する歌手は、最初からかたりべではなく、自作自演ドラマの主人公である。阿久悠が徹底的に排除しようとした「どうせ」や「しょせん」という概念は、とうに消え去っている。J-POP では口語の歌詞が定着し、七・五調を意識することもほとんどない。「私」で完結する世界において、時代を見ることは必要ない。

1980 年代以降の日本における価値観の変化によって、「阿久悠作詞家憲法」はことごとく否定されてしまうのである。このことに関して高澤は、「80 年代のヒット曲で阿久悠は、それまでのように、時代を撃ち、時代の先端を切り拓きながら、歌謡曲の新世界を示し続けたわけではなかった」[高澤 2009:211]と述べている。1980 年代以降に発表された阿久悠の作品は、1970 年代に発表された作品のような目新しさがなかったのである。高澤は、1980 年代を次のように分析している。

国民生活は安定し、一億総中流ムードが広がる中、日本は達成された豊かさをもて余したまま、次にどんな目標に向けて舵を切ったらよいのか、指針を見失っていた。そうすると当然、一般生活者のニーズは見え難くもなり、読みずらくもなる。真摯なクリエイターほど、誰に向けて何を創造すれば良いのか、深刻に悩まざるをえない[高澤 2009:212]。

阿久悠によれば、「歌謡曲」の原動力は「飢餓」と「憧憬」である。さらに、「阿久悠作詞家憲法」には「飢餓」と「憧憬」の矛先ともいえる価値観が書かれている。豊かさを享受した 1980 年代の大衆にとって、阿久悠が描き出す「飢餓」と「憧憬」の対象は、もはや喉から手が出るほど欲しいものではなく、日常生活で手に入るものになってしまっていた。「阿久悠作詞家憲法」は、前時代の遺物になってしまったのである。



## 第4章 結論

阿久悠は、「阿久悠作詞家憲法」という 15 の原則に基づいて作詞を行っていた。それらは、阿久悠以前の作詞家による歌謡曲が持つ、村落型社会の価値観から脱却した、新しい歌謡曲を作るための原則であった。1970 年代、高度経済成長期を経て安定した生活を享受した大衆は、物質的な豊かさよりも心の豊かさを求めるようになっていた。阿久悠は、そのような大衆の心の動きを捉え、彼らに向けた新しい「歌謡曲」を提供したのである。彼が考える新しい価値観が反映された「歌謡曲」は、阿久悠自身ともいうべき存在である。阿久悠にとっての「歌謡曲」とは、単なる音楽を指す言葉ではなく、彼の思想が反映された観念となっている。

阿久悠が、「歌謡曲」に対抗する音楽として考えるのが「J-POP」である。阿久悠は「J-POP」に対して、言葉が失われている、「私の時代」である、人と音楽を共有できないという問題点を挙げ、批判する。しかし、これらの要素は必ずしも現実の J-POP を反映しているわけではない。これらは、阿久悠によって J-POP に付与された「負のイメージ」である。阿久悠によって貼り付けられた「負のイメージ」は、J-POP を大衆音という意味を超えた「J-POP」という観念にした。阿久悠がこのような「負のイメージ」を作り出した時期は、「歌謡曲」が大衆音楽界の中心から遠ざかり、「J-POP」が台頭した後のことである。

阿久悠は「J-POP」を「歌謡曲」と二項対立的に見ることによって、「J-POP」批判を展開し、「歌謡曲」の姿を再認識していた。また、「J-POP」に対する表象を積極的に行うことによって未熟な「J-POP」を支配し、導こうとした。阿久悠はこのように、「音楽的オリエンタリズム」的な思想を展開した。この思想はさらに、阿久悠による「歌謡曲」の衰退の原因を大衆に転嫁することにもつながった。なぜならば、新しい大衆音楽である「J-POP」を支持するのは大衆だからである。

阿久悠は、1980 年代以降の「歌謡曲」の衰退を受け入れることができなかった。その理由は 2 つある。その理由の 1 つは、1980 年代以降の日本社会の変容を、阿久悠が「異常事態」として認識したことである。阿久悠は、生活様式や社会の変化が大衆の価値観に影響を与えることを認識していたにも関わらず、1980 年代以降、「時代と正対する」ことをやめてしまった。その結果、「時代とのキャッチボール」ができなく

なり、大衆の心は彼の作品から離れていったのである。2 つ目の理由は、「阿久悠作詞家憲法」から脱却できなかったことにある。1980 年代以降の日本において、「阿久悠作詞家憲法」によって提示される世界は既に古いものになっていた。「阿久悠作詞家憲法」は、1970 年代の大衆が求めた価値観であり、それ以前にもそれ以降にも通用するものではなかったのである。それにも関わらず、阿久悠は、自身の作詞家としての原点から離脱することができなかった。彼には、「阿久悠作詞家憲法」から描き出される世界は完成された世界だという自負があった。おそらく、阿久悠は大衆の価値観の変化に気づいていないわけではない。しかし、それは変化ではなく異常事態として解釈された。なぜならば、1980 年代以降に起こった大衆の価値観の変化は、「阿久悠作詞家憲法」を否定し、「歌謡曲」を否定するものだったからである。阿久悠は、「歌は時代とのキャッチボール」[阿久 2007b:1162]だと繰り返し指摘していたにも関わらず、そのキャッチボールがうまくいかなくなる原因を自ら作り出していた。阿久悠は、1980 年代以降も「作品」というボールを投げた。しかし、それらのボールは大衆が求める価値観を含んだものではなかったのである。大衆は、阿久悠が投げたボールを返球しなくなった。その結果、自己弁護的に「音楽的オリエンタリズム」を作り出し、「歌謡曲」以降の「J-POP」を批判するという思考に陥ったのである。

1986 年に「時代おくれ」という曲が発表された。1986 年の日本は、バブル景気絶頂期であった。日本中に富が溢れ、人々が浮かれている時代に発表されるには暗い歌であった。その内容は、深酒もせず、目立たずはしゃがず、真面目に働き、家族と友人を大切にしたいと歌である。歌の最後にある、「時代おくれの 男になりたい」というフレーズには、阿久悠の心理を反映されている。

阿久悠はこの作品を、「実は時代の先を行っていた」[阿久 2006:78]と述べている。この曲は、日本が世界一の金持ちということを信じて疑わず、新しいものやおもしろいもの、贅沢なものを狂ったように追い求めていた時代の空気に疑問を持つ男もいるのではないかという視点から書かれている[阿久 2006:78]。阿久悠は、バブルに浮かれる人々が、時代の空気に疑問を持つよりも先にこの歌を発表したということで、「時代の先を行っていた」としているのである。しかし高澤は、「（『時代おくれ』は）阿久悠にしては珍しい『読み違い』ではないか」[高澤 2009:216]とし、次のように述べている。

阿久悠らしからぬ、かなりベタな歌詞だ。しかも、男の一見、謙虚そうでじつは自己本意な、居直りが鼻につく。さらに特徴的なのは、この作詞家の真骨頂である「時代への攻撃性」が、完全に影を潜めていることだ。時代の先端からの「おくれ」を、必死に取り戻そうと足掻くのではなく、肯定することで見えてくるオルタナティブな生き方[高澤 2009:218]。

この曲が、好景気の只中にある大衆にとって魅力的だったとは考えられない。事実、スタッフの受けは良くなく、「『何を辛気くさいことっているんですか』と陰でいうのもいた」[阿久 2006:81]そうである。飽きることなく上昇していこうとする大衆に釘を刺すような歌詞であり、「歌謡曲」は大衆が変身を楽しむことができる世界だという阿久悠の思想とは異なる作品になっているのである。

この曲は、発売からヒットに至るまでに若干の時差がある。その時差の間に、バブルが崩壊し、日本は「失われた 10 年」突入することになるのである。バブルの崩壊がなければ、この曲はヒットしなかったかもしれない。時代に助けられたとも言えるだろう。このヒット曲には、作詞家としての絶頂期である 1970 年代後半のような華々しさはなくなっていた。ヒットメーカーとしての阿久悠の時代は、終焉を迎えていた。常に「時代を見る」ことを大切にし、新しい価値観を持つ「歌謡曲」を発表し続けた阿久悠は、1980 年代において、「時代を見る」ことに失敗した。その原因は、阿久悠が時代の変化を「異常事態」として解釈し、時代と正対しようとしなかったことと、「阿久悠作詞家憲法」という自身の作詞活動の原点から脱却できなかったことにあった。このことが、大衆との間に更なる隔たりを作り出し、阿久悠の「歌謡曲」は衰退していった。

阿久悠の作品によって一世を風靡した、沢田研二という歌手がいる。阿久悠は沢田研二に、「みっともない青年の底知れない妖しさ」[阿久 2006:59-60]を見出し、「最後に損をすることはわかっているけれど、せめて、ここで少しはかっこつけて負けにするか。そんなやせ我慢」[阿久 2006:61-62]の世界を背負わせた。阿久悠による「音楽的オリエンタリズム」は、「男のやせ我慢」ではないだろうか。「歌謡曲」が再び大衆音楽の中心になることがないという事実は分かっているが、自分の信念は曲げられない。自身の作品を自己評価することによって、「少しはかっこつけて負けにする」やせ我慢を、阿久悠自身が演じていたのではないだろうか。

現在、日本の大衆音楽を指す言葉として一般的なのは、J-POP である。この言葉は、1990 年代中盤にその意味が定着し、歌謡曲という言葉に替わって使用されるようになった。J-POP と歌謡曲の間には、歌詞に描かれる世界に違いはあるが、それは日本社会の価値観を反映した自然な変化であり、大衆音楽という本質は変わっていない。歌謡曲という音楽自体が衰退したわけではなく、時代の流れと共に、歌謡曲という言葉が J-POP という言葉に変化したのである。しかし、阿久悠が考える「歌謡曲」はそうではない。阿久悠は、日本を代表する作詞家であり、おそらく誰よりも言葉が持つ力を信じた作詞家である。しかし 1980 年代以降は、作詞に対して自身が課した様々な制約によって大衆が求める歌を作ることができなくなってしまった。阿久悠による「歌謡曲」が衰退した理由は、歌謡曲が死んだからではない。ほかでもない阿久悠自身が、時代と正対することを忘れ、大衆が求める歌を作ることができなくなったからなのである。

## 注

- (1)第二次世界大戦後、進駐軍向けにジャズやハワイアン音楽、ラテン音楽を演奏していたバンドから派生した音楽。代表的な歌手に「有楽町で逢いましょう」のフランク永井がいる。
- (2)1970年代、アイドルの登場と共に定着した言葉。アイドルによって歌われる歌謡曲。
- (3)1974年から毎年12月の第一水曜日に放送されている音楽番組。フジテレビ制作。
- (4)2003年から毎年11月の最終木曜日に放送されている音楽番組。読売テレビ制作。
- (5)ブティック社出版の音楽雑誌。
- (6)総理府（現・内閣府）「国民生活に関する世論調査」  
（<http://www8.cao.go.jp/survey/s54/S54-05-54-01.html>）より。2009/1/17 参照。
- (7)原題 Summertime。デヴィッド・リーン監督。1955年公開の英米合作映画。
- (8)1948年発売。石本美由紀作詞、江口夜詩作曲。
- (9)1948年発売。鈴木勝作詞、服部良一作曲。
- (10)1949年発売。佐伯孝夫作詞、服部良一作曲。
- (11)田中角栄元総理大臣によって進められた政策。高速道路の整備、地方の工業化を目的とした。この政策の影響で一部の地方で地価が高騰し、社会問題にもなった。
- (12)斎藤孝著。2001年出版。150万部を超えるベストセラーとなった。
- (13)世界規模のコミュニティサイト。個人のページに音楽ファイル等をアップロードすることができ、コミュニティ会員であれば誰でも視聴できる。
- (14)バブル景気崩壊後の、1990年代中盤から2000年前半を指す。平成不況とも呼ばれ、銀行の倒産や求人率の低下など、様々な社会・経済問題が起こった。

## 参考文献

阿久悠

1999 「怨からの脱出 私の歌謡曲作法」 青木保・川本三郎・筒井清忠・御厨貴・山折哲雄編 『近代日本文化論 5 都市文化』 pp190-210、岩波書店。

2006 『「企み」の仕事術』 KK ロングセラーズ。

2007a 『阿久悠命の詩』 講談社。

2007b 『行きっぱなしの記 私の履歴書』 日経ビジネス人文庫。

2007c 『夢を食った男たち 「スター誕生」と歌謡曲黄金の 70 年代』 文春文庫。

2007d 『歌謡曲の時代—歌もよう人もよう—』 新潮社。

2007e 『清らかな厭世 言葉を失くした日本人へ』 新潮社。

見崎鉄 2009 『阿久悠神話解体 歌謡曲の日本語』 彩流社。

サイード、E. 1999 『オリエンタリズム 上』 今沢紀子訳 平凡社。（Edward Said, 1978, Orientalism. USA: Vintage Books.）

高澤秀次 2009 『ヒットメーカーの寿命 阿久悠に見る可能性と限界』 東洋経済新報社。

烏賀陽弘道 2005 『J ポップの心象風景』 文藝春秋。

## 英文サマリー

“An analysis of Kayokyoku from words :the thought of Yu Aku and the change of Japanese society after WW II ”

Songwriters have a great influence on society. Yu Aku (1937-2007) is Japanese songwriter who wrote over 5000 songs in his life. He distinguished ‘Kayokyoku’ and ‘J-POP’, even though they mean the same music of Japan. As a songwriter, what thought did he express in his works? By knowing it, we can see what ‘Kayokyoku’ is. Together with it, I will analyze ‘J-POP’, as mentioned as an opposite of ‘Kayokyoku’ by Yu Aku. Finally, I describe the reason why ‘Kayokyoku’ declined.

Yu Aku wrote “Kayokyoku” by the 15 rules he made. He thought that ‘Kayokyoku’ give new viewpoints in life to people. His works were worth because they were no longer restricted to old society’s sense of value. For example, he tried to draw new image of women who stand by themselves. Also, he tried to focus on city life and new inventions so that he could reflect those things to his works. Yu Aku took his work as an entertainment, which give people to enjoy dramas in the songs.

He criticized J-POP for 3 reasons: 1) In J-POP, there are degradation of Japanese. 2) In J-POP, most of the songs only mention ‘me or I’. 3) In J-POP, it is difficult to share same music with other people. However, these criticisms did not tell the truth of J-POP.

His perspective to see ‘Kayokyoku’ and ‘J-POP’ is similar to Orientalism, advocated by Said. He regarded ‘Kayokyoku’ as West and ‘J-POP’ as Orient, and tried to rule ‘J-POP’ as a pioneer. This representation created by Yu Aku can be called “Musical Orientalism”. However, this idea is not a discourse but a biased idea of evaluation of popular music. “Musical Orientalism” existed only in Yu Aku’s mind.

The reason why ‘Kayokyoku’ declined was that Yu Aku lost his ability to see the age and could not give songs that people demanded.

## 謝辞

本稿を執筆するにあたり、まず、数多くの助言とご指導をいただいた関根先生に感謝を申し上げたい。学類2年次の2学期からゼミに参加させていただいたことで、論文の執筆だけではなく、人類学的な考え方や、課題への切り込み方など、多くの知識を教授していただいた。このテーマを卒業論文で扱うことを許してくださり、拙い文章を査読していただいたことは何度お礼を申し上げても足りない。

ゼミにおける中間発表や、執筆中に助言をいただいたゼミ生各位にもお礼を申し上げたい。特に、ゼミにおける中間発表では、私自身の準備不足にも関わらず、数多くのコメントや質問、激励をいただいた。このゼミが、その後の執筆に際して大変な励みになった。

そして、大学に進学させてくれ、4年間様々な形で私を支えてくれた両親と家族にも感謝したい。家の中では、いつも音楽が流れていた。3歳の時にピアノを始め、吹奏楽やバンド等、多様な形で音楽と関わり続けることができたのは、いい加減に辞めれば、と言いつつも温かく見守ってくれた家族のおかげである。音楽に関わっていなければ、この論文テーマを扱うことはなかっただろう。

最後に、偉大な作詞家である、今は亡き阿久悠氏に感謝を申し上げたい。生涯において5000以上もの曲を書き、時代を彩る数々の歌を発表された阿久悠氏の功績は、言葉で言い表すことはできない。筆者が生まれたのは、阿久悠氏が作詞家として活躍していた時代から10年近く後のことであるが、幼い頃から阿久悠氏が作詞した作品に親しんでいたし、彼の「歌謡曲」観は素晴らしいものだと感じる。阿久悠氏の指摘にあるように、現代の歌は「私の時代」の歌である。いつの歌を聴いても、金太郎飴のような内容で、愛や恋について歌っている。筆者はそれを悪いことだとは思わない。愛や恋について、いつまでも歌ってられるほど、社会は安定しているということなのだろう。ただ、社会が抱える問題に異を唱えることが、音楽として成立しなくなってしまった結果、愛や恋という無難なテーマの歌詞しかなくなってしまったのだとしたら、それは惜しむべき事態である。阿久悠氏は、そのような危機感をもって、「J-POP」批判を行ったのかもしれない。

阿久悠氏の徹底的に作り込まれた作品の世界には、言葉を扱う者としての誇りが感



じられる。数多くの名曲を世に送り出し、私達を楽しませていただいたことに、敬意と感謝を表したい。亡くなられて2年以上経つが、心からご冥福をお祈りし、謝辞とする次第である。