

表象としての《夕暮れ》

第1章：《夕暮れ》のアイドルー a

堀家敬嗣

What is represented by the word « yugure/dusk » in lyrics of Japanese popular music
chapter 1-a

Yoshitsugu HORIKE

(Received September 25, 2009)

1-1. 《夕暮れ》について

1-1-1. 《夕暮れ》の歌謡曲

1980年代初頭、《夕暮れ》の語をタイトルに掲げる二つの楽曲が発表された。そのいずれもが、いわゆる女性アイドルの歌唱による歌謡曲であった¹。1981年12月1日に発売された伊藤つかさの「夕暮れ物語」と、1983年10月5日に発売された堀ちえみの「夕暮れ気分」がそれだ。1967年2月21日生まれの伊藤は、1981年9月1日に「少女人形」でデビューし、「夕暮れ物語」は彼女の2枚目のシングル・レコードに相当する。伊藤の生誕の当日にようやく人生で最初の1週間を終えたばかりだった1967年2月15日生まれの堀は、伊藤のデビューから半年後、1982年3月21日に「潮風の少女」でデビューする。それから1年半を経て発表された「夕暮れ気分」は、彼女の8枚目のシングル・レコードとなる。

ところで、タイトルに《夕暮れ》の語を含むシングル・レコードは、実はさほど多くはないようだ²。まして同じ年齢の二人の女性アイドルが、およそ2年にも満たない期間に相次いでそれを発表するという事態は、かなり特異なものと考えて差し支えないだろう。そうした事態にあっては、とりわけ後続曲は先行曲の二番煎じの印象を与えかねず、ましてそれらの歌手の年恰好やマス・メディアへの露出の次第、いわば商品としてのイメージが似かよっている場合には、楽曲とともに彼女たち自身の存在性もまた、聴衆であり消費者である受け手に混同される恐れがある。いずれも《少女》の語をタイトルに含む楽曲をもってデビューした伊藤と堀とが、ここで再び《夕暮れ》の語をめぐって女性アイドルとしての自らの存在性を賭けること。この論稿を動機づけているのは、楽曲ないしシングル・レコードという商品の、あるいはむしろアイドル歌手という商品の流通に資するイメージ戦略上の都合からすれば、むしろ回避すべきこの特異な事態が、にもかかわらずこうして実現してしまったことに対する単純な驚きである。ただしそれは、単純ゆえの強度を備えてもいる。したがって、ここでは絶えずひとつの問いが反芻され続けるだろう。すなわち、いったいなぜこうした特異な事態が起きてしまったのか。もちろん、先行者たる伊藤の側からすれば、この事態についていかなる責任を負うものでもない。だからより正確には、以下のように問いなおす必要がある。伊藤の「夕暮れ物語」が発表されてから2年にも満たない時機に、なぜ堀の「夕暮れ気分」が発表されたのか。

結局のところそこにもまた、楽曲ないしシングル・レコードという商品の、あるいはむしろアイドル歌手という商品の流通に資するイメージ戦略上の都合を超えるような障目すべき理由など、おそらくないだろう。実際、一方の当事者である歌手自ら、のちに「「夕暮れ気分」はだいぶ前からストックされてた曲なんですよ」³と述懐している。それがどれほどのあいだ未発表のまま温存されていたのか、それについては彼女の証言にないが、少なくとも堀の「夕暮れ気分」が慎重に時機を選んで8枚目のシングル・レコードとして発表されたことは明らかである⁴。彼女のスタッフは、おそらくは先行曲である伊藤の「夕暮れ物語」の残響が減衰していく具合を探りながらもなお、それまで堀が積み上げてきた、さらにそれから積み上げていこうとするアイドル歌手としての履歴を考慮し、これを商品として世間に送出するのに最適の時機を判断したのだろう⁵。こうした事態が招来しうる利益と不利益とを勘案したうえで、わずかでも利益に優れるとみなされたときには、そうした事態をあえて回避すべく努める義務はレコード会社にはない。だからここでは、新たに別の問いかたを試みるべきかもしれない。つまり、なぜあの時機に、《夕暮れ》の語をタイトルに掲げるあれらの楽曲が発表されなければならなかったのか。あるいは、それらの楽曲において、さらにこれを歌唱する彼女たちにとって、《夕暮れ》の語が意味するものはなにか。要するに、なぜそれは《夕暮れ》だったのか。

1-1-2. 秋は《夕暮れ》

ここではまず、これら二つの楽曲が、ともに秋に発表されたという事実に注目してみたい。

なるほど、10月5日付の堀ちえみの「夕暮れ気分」が秋のさなかの発売であるのに対して、12月1日付の伊藤つかさの「夕暮れ物語」は、すでに晩秋と形容することさえいくぶんか憚られる、いわば初冬の発売である。だが、それらはあくまでもシングル・レコードが発売された日付にすぎない。当時の歌謡曲については、そうした発売日に先駆けて、とりわけラジオのヒット・チャート番組をとおして楽曲の一部または全部があらかじめ紹介されていたほか、たとえば毎年10月1日から始まる「赤い羽根共同募金のCMソング」⁶に採用された「夕暮れ気分」のように、CMやテレビドラマ、映画のタイ・アップ曲としてシングル・レコードの発売に先行して集中的にマス・メディアに露出し、その発売とともにこれが売り上げチャートの上位に順序づけられる機運をあらかじめ煽ることもあった⁷。つまり当時の主要なアイドル歌手によって歌唱される最新曲は、基本的にはシングル・レコードの発売日に先んじてなんらかのかたちで発表されていることが通常であった。こうした事情を考慮する限りにおいて、伊藤の「夕暮れ物語」を晩秋に発表されたものと認めることにさほど無理はないだろう。

では、なぜそれらは秋という季節に合わせて発表されたのか。それは、《夕暮れ》の語には常に秋の気配がつきまとうからである。もちろん、その日の気象次第で、春夏秋冬の四季の如何を問わず《夕暮れ》は訪れうる。にもかかわらず、《夕暮れ》の語には秋の気配がつきまとうて已まない。伊藤の「夕暮れ物語」の作詞者である安井かずみも、堀の「夕暮れ気分」の作詞者である諸星冬子も、いわばこの気配を言葉に置き換えることで歌手の存在性の醸成に与し、そのイメージ戦略に貢献しているわけだ。

ところで、この気配を敏感に察知した最初の知性のひとりが、おそらくは清少納言である。あるいはむしろ、彼女が「秋は、夕暮」⁸と記したとき、《夕暮れ》の語は秋の気配から不可分となり、以来およそ千年もの長きにわたってこれがつきまとうことになったのかもしれない。いずれにしても、『枕草子』には「秋は、夕暮」と記され、「夕暮は、秋」とは記されなかった。

そこに彼女の卓才がある。なるほど、その日の気象次第で、春夏秋冬の四季の如何を問わず《夕暮れ》は訪れうる。こうした、一年をつうじて出会うことが可能な無数の《夕暮れ》のなかで、わけても秋のそれが素晴らしい、彼女はそういつているのではない。「夕暮は、秋」ではなく、「秋は、夕暮」であること。秋をめぐるさまざまな事象のなかで、《夕暮れ》こそがもっとも適切にこの季節を表象し、それゆえこの季節を代弁するのにもっともふさわしい決定的な要素である、彼女はそう指摘してみせたのだ。併せてそこに描写される《夕暮れ》の光景がたとえどれほど陳腐なものであろうと、《夕暮れ》という事象のうちに秋という季節の性質を、いわば秋性を看取した彼女の卓見はなんら色褪せることがない⁹。

だが、それにしても、清少納言が《夕暮れ》一般のうちに看取した秋という季節の性質すなわち秋性とは、いったいどのようなものなのだろうか。明けては暮れる一日を、やはり明けては暮れる一年になぞらえるとき、それは容易に理解されるはずである。現在の一点が一瞬のうちに更新され、過去に回収されるとともに未来を侵食していく不可逆的な、直線的な時間の流れにあって、にもかかわらず朝昼夕夜が周期的に反復される日々と同様に、周期的に春夏秋冬として反復される季節。昼と夜のあいだで、昼から夜に向かって一日が暮れていくように、夏から冬に向かって暮れていく一年。一年における秋とは、まさしく一日における《夕暮れ》にほかならない¹⁰。「秋は、夕暮」の簡潔にして端正な一句をもって『枕草子』の作家が示唆したのは、この等質性なのである。

1-1-3. 《少女》から《夕暮れ》へ

伊藤つかさと堀ちえみとは、いずれも《少女》の語をタイトルに含む楽曲をもってデビューしている。「少女人形」と「潮風の少女」とがそれである。そして伊藤が「少女人形」の次のシングル・レコードとして「夕暮れ物語」を発表したその一方で、とりわけ堀の場合には、「音楽的には上品で淡いトーンで統一されていて、それも“少女”のはかないイメージをさらに強調¹¹する「真夏の少女」が、次に発表されることになる。これら2曲のあいだに発売された彼女のファースト・アルバムのタイトルが『少女』であることをみても、「同時にたくさんのアイドルがデビューした（…）その中で差別化する意味で、ちえみちゃんのもっている品のよさとか、健気さ、はかなさみたいなものをうまく出すためのコンセプト作りから（…）出てきたキーワードが“少女”¹²」だとするレコード会社のイメージ戦略は、徹頭徹尾、露骨なまでに一貫している。

それでもなお、やがて《少女》の行方には《夕暮れ》が広がる。《少女》から《夕暮れ》へと至るまでに要した時間の厚みに相違こそあれ、伊藤と堀とはともに同じ軌跡を歩む。にもかかわらず、伊藤の背後を追うかのような堀の歩みは、いずれ直面せずにはいられない《夕暮れ》にあえて遅延するがごとく、その軌跡をより緩やかになぞっているかのようにも思われる。はたして、このように《少女》の行方に広がり、彼女たちの到達を待ちうける《夕暮れ》とはなにか。

さしあたって想起しておくべきなのは、《夕暮れ》が昼と夜のあいだの闕、その境界であることだ。そしてここでもまた、明けては暮れる一日を、しかし今度はひとたび明ければもっぱら直線的に暮れていくばかりの人生に、彼女たちのかけがえのない一生になぞらえるならば、その正体を推察することは困難ではない。すなわち、昼間を子供の時刻、夜間を大人の時刻とみなす限りにおいて、その闕となる《夕暮れ》とは、まさしく子供から大人へと一日が変容し

つつある汽水域にほかならない。

そればかりではない。暮れていく日と暮れていく年とを照合させるとき、昼から夜へと移行するはざかいの時刻である《夕暮れ》は、夏から冬へと移行するはざかいの季節、すなわち秋という性質を孕んでいた。暑気の残滓とともに彼岸を過ごし、あとはただ冬至に向けて急かされるように陽の沈み日が暮れるのが早くなるこの季節は、当の楽曲を歌唱する伊藤や堀のような年ごろの少年少女が、たとえば学校帰りに《夕暮れ》と出会う機会の増える季節でもある。次第に冷える空気は徐々に澄みわたり、濁りのない鮮明さで色彩を変容させる果てなき《夕暮れ》に包まれ、子供でも大人でもない思春期の、いまだ情緒の定まらない彼ら彼女らが光の分子となってそこに溶けていくこと。

《少女》の行方に広がる《夕暮れ》とは、だから子供から大人へと、女の子から女の人へと変容しつつある思春期の彼女たちの、人生における秋性の隠喩であるだろう。なるほど、人の一生における《夕暮れ》とは、死という漆黒の闇夜が差し迫った、人生の最晩年を形容するためにこそふさわしい言葉であるようにも思われる。そこでは乳児から老人に至る人生の変遷に滑らかな連続性が前提されている。だが、おそらくそうではない。ここで《夕暮れ》を迎え、漆黒の闇夜へと連れ去られるのは、まさしく《少女》なのである。《夕暮れ》は、《少女》にとっての漆黒の闇夜を、要するに死を準備し、あるいは少なくとも、ひとりの女性における《少女》期の、その《少女》性の死を宣告する最後の煌きなのである¹³。《少女》としてデビューした伊藤や堀にとって、子供から大人へと転生するために不可避の通過儀礼、それが《夕暮れ》なのである。

では、《少女》の行方に広がる《夕暮れ》が、他方で男の子から男の人への変容を表現する要素として男性アイドルによって歌われないのはなぜか。それは、なによりもまず、昼の光から夜の闇へと不断に変容していく《夕暮れ》の景色の一期一会の美しさに、愛らしい子供から美しい大人へと変貌するさなかにある女性アイドルの容姿を率直に反映させようとしているからであろう。そればかりではない。昼間すなわち子供の時期の終焉を告げる《夕暮れ》のころとは、後戻りのできない、取り返しのつかない瞬間ごとの変容について覚えるいたたまれない喪失感や、にもかかわらず、なすすべもなくただ呆然とその変容の全体に包まれ、これに身を委ねるよりほかないことの無力感、さらには夜の闇すなわち大人の時期を迎えることに対する底のない恐怖感といった、いくつもの消極的な感傷が複合的に象る一種の憂いを纏った、きわめて情緒的な時間帯であることも、彼らを《夕暮れ》から遠ざける原因となろう。要するに、《夕暮れ》の空間的な属性と時間的な属性は、商品としての男性アイドル歌手に対して期待される存在性とは相容れないものなのである。

ところが、ある一定の女性アイドル歌手について、ある一定の瞬間に限ってのみ、そうした《夕暮れ》の属性が、彼女たちに期待される存在性と一致することがある。あるいはむしろ、かつて《少女》と呼ばれた一定の女性アイドル歌手は、ある一定の瞬間において《夕暮れ》の属性にふさわしい存在性へと生成する。彼女たちの作詞家は、その楽曲の歌い手がそうした瞬間を迎えたことを、もしくはそうした《夕暮れ》が彼女のなかに訪れつつあることを感知し、この語を歌詞の言葉のうちに、ないしシングル・レコードとして発表される楽曲のタイトルのうちに組み込む。《少女》から《夕暮れ》へ。女性アイドルとしての彼女たちが生きたのは、そうした生成変化なのである。「夕暮れ物語」を収録した伊藤のセカンド・アルバムが『さよなら、こんにちは』と名づけられていたことは、こうした観点からすればいかにも興味深い。堀に比してはるかに性急に《少女》から《夕暮れ》までの距離を駆け抜けた伊藤は、彼女の実

生活における中学校卒業の時機に合わせて発表されたこの名盤において、自身のうちで希薄化していく子供性に「さよなら」を、濃密化してくる大人性に「こんにちは」を告げる。

1-2. アイドルについて

1-2-1. 1982年デビュー組

したがって、伊藤つかさの「夕暮れ物語」や堀ちえみの「夕暮れ気分」が秋という季節に発表されたことは正当であり、それについてもはやなんの疑念も抱くところがない。これらを単に、「アイドル成長のプロセスが商品化されはじめた」¹⁴ ひとつの類型とみなすこともできる。

その一方で、堀と同じ1982年にデビューした新人のなかにもうひとり、やはり《少女》および《夕暮れ》の語をそれぞれシングル・レコードのタイトルに含めて歌唱した女性アイドル歌手がいる。「少女A」および「トワイライト～夕暮れ便り～」の中森明菜である。しかしながら、《少女》の語を含む前者は彼女の2枚目のシングル・レコードであること、また後者については、《夕暮れ》の語が主タイトルに重複しつつ副タイトルとして従属することの無用な冗長さを考慮すれば、《少女》から《夕暮れ》へとつながるそこでの紐帯はいかにも細く、彼女に対して見積られる《少女》性および《夕暮れ》性はあまりにも脆弱である。しかも「アイドル歌手・中森明菜の最大特徴は「路線」が存在しないことである。(…)初期は来生姉弟による乙女チックなバラードと売野雅勇作詞によるツッパリソングを交互にリリースしてきたが、これは「少女の二面性」の提示であった」¹⁵。つまり中森の楽曲においては、通時的に継起するというよりもむしろ共時的に並行する《少女》や《夕暮れ》の語には、伊藤や堀の楽曲におけるそれとは別の仕方でも機能することが期待され、そこでは彼女たちのものとは異質な《少女》像や《夕暮れ》像が提示されているわけだ¹⁶。

ところで、「この年は有力な新人が多数出て、(…)「82年組」と呼ばれるようになった」¹⁷。あるいはそれは、「女性アイドル黄金時代」を象徴する「82年デビュー組」¹⁸とも称されるが、いずれにしても、1982年がとりわけ女性アイドル歌手の当たり年となった理由として、おもに以下の3点が挙げられる¹⁹。

まず第一に、彼女たちに先立って1980年にデビューしていた松田聖子が、以来およそ1年のあいだに女性アイドルとして不動の地位を確立し、彼女たちにとって目標とすべきひとつの明確な雛型となっていたこと。いずれ追いつき追い越すべき先発者の背中をまずはしかと見据えたうえで、その巧みな走行姿勢に倣いつつ足を踏み出してみるほうが、見定まらない行方を手探りで模索しながら無駄に試行錯誤を繰り返すよりも、ことをなすにははるかに効率的であるにちがいない。それと同時に、女性アイドルの聖像としての彼女はまた、後発者たちにとっての零度記号ともなった。「だから82年にデビューした新人たちは、みな最初は松田聖子のコピーだった」²⁰。彼女を中心に、そこからの偏差の分布として、のちの女性アイドルたちの存在性は規定されることになった。

そして第二に、1979年10月に放送が開始されたTBS制作のドラマ『3年B組金八先生』において、生徒役を演じて一躍爆発的な人気を博した“たのきんトリオ”から、田原俊彦が1980年にすでに歌手デビューしていたこと。その危うい歌唱力にもかかわらず、対抗馬の松田聖子をおさえて日本レコード大賞最優秀新人賞を獲得するなど、田原は前評判どおりの活躍を示した。したがって、彼と同じジャニーズ事務所に所属し、彼と同等以上の熱狂を集める近藤真彦のデビューがその翌年度の賞レースに向けて準備されていたことは、もはや誰もが容易に予見

できた。まして田原のもの以下の歌唱力など前提しようもないだろうから、各レコード会社およびタレント事務所が、自社の有望な金の卵を近藤の対抗馬としてデビューさせることをためらったとしても無理はない。かくして、「1980年と1982年には生まれた81年は、新人アイドルは不作」²¹となった。実際、1981年の新人賞レースは、前年12月にデビューした近藤の独壇場であった。加えて、次にジャニーズ事務所がデビューさせるはずの、残る野村義男は、先の二人に比較すればかなり支持基盤が貧弱だと目されていた。

最後に、松田や田原、近藤らの活躍によって、テレビ番組におけるアイドル歌手自体の露出の機会が絶対的に増加したこと。「それまでの歌番組ではアイドルは最初のほうで歌い、最後は演歌の大物で締めるというのが基本パターンだった。(…)しかし、順位をつけ、下位から発表していく<ザ・ベストテン>においては、そもそも演歌勢がランキングすることも難しかったが、たとえ出演できたとしても下位がやっとだった。その結果、演歌の大物歌手が先に歌い、その後アイドルが登場するようになった。演歌の大物歌手はアイドルの前座になったのだ」²²。それだけではない。1970年代終盤の日本のポピュラー音楽界を彩ったニューミュージックの歌手たちは、とりわけ週ごとに楽曲に序列をつける『ザ・ベストテン』のような歌番組への出演を拒否する傾向にあった。「それはフォークの半商業主義的な幻想をよみがえらせる一方、時と場合によっては出演拒否がニュース価値を生み、宣伝効果を持つことも明らかに」²³した。彼らの姿が不在となるなか、今後のランク・インを期待されるゲストとして、そうした番組において前倒しで紹介されることにさえ、アイドル歌手たちは積極的だった。週ごとの楽曲の順位は、もっぱら出演者の出番の順序のうちに体现されるものである以上、番組への出演を拒否する歌手の楽曲がどれほど上位にランク・インしたところで、その存在はまさになきに等しい。

週ごとのランキングは、こうして歌手のテレビ画面への露出の有無をもって失効し、結果的にアイドル歌手の存在性が前景化することになった。1980年代に入り、日本のポピュラー音楽界における地勢図は、鮮やかなアイドル色へと一挙に塗りかえられようとしていた。テレビというメディアが推進したのは、歌曲の本質であるはずの歌手の歌唱力から、その外観すなわち容姿への商品価値の転倒であった。歌唱力に秀でたニューミュージックの歌手たちがテレビ画面への容姿の露呈を拒む限りにおいて、そこから歌声そのものが満足に流れる機会をはやほとんどなく、彼らの名前がいずれランキングから疎外されてしまうことは不可避であった。

1-2-2. 新人賞レース

機は熟し、「たのきんトリオ」を冠したテレビ番組に彼らの妹分としてレギュラー出演していた松本伊代が、1981年10月21日に「センチメンタル・ジャーニー」で歌手デビューする。伊藤つかさのデビューからわずか2ヵ月後のことである。当時の歌謡界にとって、TBSが制作する『輝く！日本レコード大賞』や、それ以外の民放各社が持ち回りで放送する『輝け！日本歌謡大賞』などにおいて、その年のヒット曲に対して贈られる各賞に選出されることは、NHKの『紅白歌合戦』への出場とともに、一年間の活動を総括する栄誉となっていた。それら各賞のうち、とりわけその年にデビューした新人に与えられる新人賞に向けて、レコード会社およびタレント事務所は心血を注いだ²⁴。彼ら彼女らは金の卵だからである。松本のように、年末が差し迫った時期にデビューした場合、すでに終盤にさしかかっているその年の新人賞レー

スには間に合わないため、当時は10月以降にデビューした新人を翌年デビューの新人として扱うことが慣例となっていた。

逆に、伊藤の場合のように、新人賞レースへの参入を考慮すれば夏以降のデビューは明らかに不利となる。にもかかわらず、レコード会社が彼女の「少女人形」を9月に発売することを躊躇しなかったとすれば、そこには新人賞レースへの参入を犠牲にしても優先されるべき事情があったとみなすほかない。おそらくそれは、歌手デビュー以前からすでに伊藤がアイドルとして世間に認知されていたことと無縁ではない。そのきっかけとなったのは、TBS系列のテレビドラマ『3年B組金八先生』の第2シリーズへの出演である。「金八」第2シリーズで、教室の中央最前列に座る少女が回を重ねるごとに注目を集めた。(…)当人も周囲も予想しなかった視聴者人気を得てブレイク²⁵した伊藤だったが、1980年10月から放送が開始されたこのシリーズは翌年3月には終了し、テレビ画面への定期的な露出の機会を彼女から剥奪する。それから半年後の歌手デビューは、このドラマにおける彼女の存在性が色褪せないうちに、“赤木近子”の役名で流布されたイメージを楽曲に援用するために、早急に決定された日どりでもあるだろう。

加えて、賞レースへの参入には、デビューしてほでない新人歌手を権威づけ、アイドルとして世間に認知させ、楽曲の売り上げを伸ばし、金の卵から孵化する雛の商品価値を高める機能がある。ところが伊藤の場合、そうした機能をあてにしなくとも、『3年B組金八先生』への出演をとおしてすでに権威づけられ、アイドルとして認知されている。というのも、中学校を舞台にしたこのドラマの「視聴者の中心層である中学生はアイドルファンの中心層でもあり、リアリティのある物語を演じる同世代の俳優に親近感を持った。番組終了後も出演者と若い視聴者の関係は、そのままアイドルとファンの関係にシフトしていった²⁶」からである。この限りにおいて、彼女の歌手デビューはあらかじめ成功が確約されたものであった。

それでもなお、彼女のデビューの経緯には負の側面もあった。それは、アイドルとしての伊藤の存在性が、ドラマにおいて彼女が演じた役柄のイメージに拘泥され、それと同一化し続けることをかつての視聴者たちに潜在的に期待されてしまうことである。彼女にとって、それはいわばアイドルとしての賞味期限の問題でもあった。ドラマの放送が終了しているいま、役柄のイメージは衰退していく一方だ。しかしこれを脱ぎ捨て、かつての視聴者たちの期待を裏切ることは、彼らのアイドルたり続けることの放棄を意味しかねないからである。そしておそらく、レコードの制作者の側も彼らの期待をむしろ積極的に摂取し、それに呼応するように、教室の中央最前列に座っていた彼女の役柄のイメージを文字どおり前面に押し出す。事実、白い夏のセーラー服姿でデビュー・シングル「少女人形」やファースト・アルバム『つかさ』のジャケット面に写る彼女の様子は、かつてのドラマの視聴者たる同世代の中高生に親近感を持たせて已まない。してみると、伊藤が、堀ちえみに比してはるかに性急に《少女》から《夕暮れ》までの距離を駆け抜けざるをえなかったのは、テレビドラマで彼女が演じた役柄の磁力が次第に希薄化し、やがて失効することを懸念した制作者たちによる、およそ商業主義的な配慮であったにちがいない。

ともあれ、松本伊代の歌手デビューをもって1982年の新人賞レースは開始された。堀ちえみが、小泉今日子が、石川秀美が、早見優が、そして中森明葉がそれを追った。三田寛子も、川田あつ子も、北原佐和子もいた。しかしジャニーズ事務所がこの年にデビューさせたのは、『3年B組金八先生』第2シリーズのあとを受けて1981年4月に放送が開始された『2年B組金八先生』を舞台に、先の“たのきんトリオ”を鋳型として再生産された3人組、シブガキ隊だっ

た。支持基盤が貧弱だと目された野村義男の登場を見込んでいた各レコード会社およびタレント事務所の思惑はずれ、いよいよ混沌さを増したこの年の新人賞レースは、だがまたしてもジャニーズ事務所のものとなった²⁷。

1-2-3. 風船の色

ところで、伊藤つかさが歌唱する「少女人形」の語り手である〈わたし〉は、〈みんな〉から〈人形〉にたとえられると同時に、〈白い風船〉にもたとえられていた。堀ちえみのファースト・アルバムである『少女』のジャケット写真は、「白い風船をいっぱいふくらまして浮かべた中で」²⁸撮影された。つまりそこでの白い風船は、伊藤や堀の《少女》性を表象するひとつの記号にほかならない。まさしくその無垢さ、無邪気さ、穢れなさといった謂となろうこの風船の色は、だが《夕暮れ》に彩られるとき、おそらく赤に染まるはずである。

浅田美代子のデビュー曲となる「赤い風船」は、1973年4月21日に発売された。1956年2月15日生まれ浅田は、当時17歳であり、白い風船に象られた伊藤や堀のような《少女》性は、彼女のなかではすでにどれほどか希薄化していたことだろう。実際、「夕暮れ物語」が発売された時点での伊藤の年齢は15歳にも満ちていない。彼女よりも緩慢に《少女》の季節を過ごし、《夕暮れ》の季節に遅延したはずの堀さえ、「夕暮れ気分」が発売された時点で、17歳を迎えるにはまだ半年の猶予があった。要するに、もはや白い風船の似合わない年恰好の浅田は、《少女》の語を冠して歌手デビューする資格を欠いていたわけだ。したがって、その先に広がる《夕暮れ》の語を直接的に楽曲のタイトルに含めることもまた、そこでは慎ましく忌避されることになる。

1973年2月14日からTBS系列で放送が開始されるテレビドラマ『時間ですよ』第3シリーズのオーディションに合格したことが、そのまま浅田の芸能界へのデビューにつながった。その2ヵ月後に発売された「赤い風船」は、“相馬ミヨコ”の役名で登場する住み込みのお手伝いの役柄の彼女が、そのドラマの劇中歌として歌唱する声をもって、あらかじめお茶の間に浸透していた²⁹。おそらくそうした事情も、秋の気配がつきまとう《夕暮れ》の語をこの楽曲がタイトルに謳っていない理由のひとつであろう。さらにはこうした経緯から、伊藤のデビュー曲より以上に、「赤い風船」のうちにはテレビドラマのなかで浅田が担っていた役柄のイメージが反映されているだろうし、あるいは逆に、この楽曲の側からもその役柄のありように影響を及ぼさずにはいなかっただろう。のみならず、この楽曲を歌唱する当のアイドル歌手としての彼女自身の存在性までが、楽曲と役柄の両者に対してそれぞれ相互的に関与してくるわけだから、そこでのイメージの制御はいよいよ複雑なものとなる。

それは、かつて映画が果たした役割を今度はテレビが請け負うことになる契機でもあった。「当時TBSのディレクターの久世光彦君なんかかね、「時間ですよ」の隣りのミヨちゃんとか隣りのマリちゃんを創っていく。これがバカ当りし(…)、怒濤のごとくテレビとジョイントっという形ができあがっていく」³⁰。ひとりのアイドル歌手としての浅田の存在性について、こうしてテレビが伝播したイメージへの依存の度合いはいかにも高く、そこから「赤い風船」のみを掬い上げることはおよそ困難である。

それでもやはり、ここでは「赤い風船」を《夕暮れ》に染まった《少女》性とみなすことを躊躇すべきではない。のちに詳しく検証するように、まぎれもなくそれは《少女》の《夕暮れ》を歌っているからであり、そうしてこれは伊藤や堀の歩みを導く一条の轍となった。ただし、

伊藤のように中学校を舞台とした学園ドラマではなく、家族で営まれる銭湯を舞台とした家庭ドラマに出演していた浅田による、「赤い風船」における《夕暮れ》とは、たとえ当時の彼女の実際の年齢が高校生に相当するとしても、もはや学校帰りの《少女》によってではなく、彼女が住み込みで働く銭湯の屋根から、仕事を終えた夕涼みの景色として見られたものであるかもしれない。

いずれにしても、浅田の「赤い風船」は、《夕暮れ》にふさわしい季節に発表されたものではなかった。にもかかわらず、少なくとも放送が終了する秋口の9月5日まで、半年以上の長きにわたってドラマのなかでその歌声は聴かれた。さらにこの楽曲をもって新人賞レースに参入した浅田は、それが本格化する秋から年末にわたって、《少女》の《夕暮れ》を歌い続けたのである³⁰。

1-3. 歌謡曲について

1-3-1. 歌謡曲の主体と客体

歌謡曲は自然に発生するわけではない。それは人為的な生産物であるうえに、楽譜の販売が着想されて以降、いまや商業的な製品でもある。したがって、そこにはこれを生産する側とそれを消費する側がある。あるいは、それがひとつの表現である以上、そこにはその表現を送出する主体とこれを受容する客体がいる。

さしあたって歌謡曲の客体を規定することは、さほど困難ではない。レコードやラジオ、テレビや雑誌といったマス・メディアを介在させ、送り手から受け手へと伝播される歌謡曲にとっては、そもそもそれは顔の見えない不特定多数の人びと、要するに匿名の大衆として以外には想定しえないからである。「特定のアイドルそのものに関心がないけれど、いま何が流行しているのかは気になる人」が数千万人の単位でいた。いわゆる、一般大衆総体である。そこにまで歌が届くのが、ヒット曲だった。(…)1980年代前半までは、各家庭に「茶の間」がまだかろうじてあり、日本に総体としての一般大衆が存在した。歌謡曲は、その総体と直結していた³²。そして「一人一人が念仏をうなるようにくちざきで、聞こえないけど、恐ろしいほどの大合唱になったとき」³³、歌謡曲は時代の空気となる。

とりわけアイドル歌手による楽曲の場合、ここにいくらかの、しかしながら極端な限定が加えられる。いうまでもなくそれは、性別および年齢をめぐるものである。性別に関しては、男性アイドルの消費者は女性であり、女性アイドルの消費者は男性であることがもつぱらであるだろう。また、年齢に関しては、さまざまな事例について微細な相違は考慮しうるものの、たとえば「デビュー以来、山口百恵を支えていたファンは、彼女と同年代から5歳前後上までの世代、1950年代後半に生まれた男性だった」³⁴ように、基本的には10代後半が訴求対象の核心となるだろう。「一般論として、女性アイドル歌手のファン層は、デビュー当時においては、上は当人よりも三歳から五歳上、下は当人から三歳くらい下までの男性である」³⁵。そしてそこで考慮しうる相違の微細さは、アイドル自身の年齢など、むしろ当のアイドル歌手に認められ、また求められる存在性の如何を証し立てているはずだ。消費者をめぐる性別および年齢に関するこうした限定を可能にするのは、彼ら彼女ら匿名の人びとが、メディアが流通させるアイドル像を「擬似的恋愛の対象」³⁶とみなしているからにほかならない。

この限りにおいて、経済活動としての楽曲の送り手すなわち生産者たちの職務の内容もまた、どれほどか明確になる。そこには顔は見えないが、けれど性別や年齢には一定程度の偏りのあ

る多数の人びとがいて、ひとつの市場を形成している。なるほど多数ではあるが、それを形成するおおよその人数さえ把握されている。生産者たちは、10万人から100万人規模の見えない消費者の顔色や動向を探りながら、移り気なその嗜好を狙って次の商品の生産に反映させようとするだろう。シングル・レコードの売り上げ枚数で計量されるヒット・チャートは、その楽曲を受けとる客体がまさしくアイドルという商品の消費者であることの指標となる。そこではすでに、「レコードを買う行為」が、「音楽を聴く」ためではなく、その歌手に対する「支持の表明」行為になった³⁷のである。

だが、歌謡曲の主体とは誰か。それを規定することは、客体の場合に比べてはるかに困難である。この困難は、歌謡曲が芸術家個人の単なる表現物にとどまらない複合的な事象であることに由来する。歌謡曲を生産する存在、あるいは、それを商品として企画し、表現として創出し、製品として送出する主体。

もっとも狭義となる規定は、楽曲の歌い手その人を唯一の主体とみなす場合である。なるほど、彼ないし彼女なくしては、そもそもその楽曲自体が聴衆の耳に届くことはないのだから、歌謡曲において歌い手が誰にも増して重要な主体であることは疑いない。それでもなお、「歌謡曲というシステムは、歌手が中心にいて、作詞家、作曲家、編曲家、そしてバックの演奏者といった芸術家たちがそれを囲む。そして、すべての才能がその「歌手のため」に傾注され、曲が生まれる³⁸。そのうえ、こうした才能が実際に傾注されるより以前に、周到なイメージ戦略のもと来たるべき楽曲の行方を方向づけるレコード会社のプロデューサーや、タレント事務所のディレクターといった制作スタッフが存在する。歌謡曲が、複数の芸術家群の協働による表現物の範疇を超えて、「総資本と総大衆と直結している³⁹」壮大な経済活動のうねりのなかにある商業的な製品たりうるのは、彼らの存在が、まさに風を読み流れを掴む指揮者の役割を果たすからにちがいない。歌謡曲とは多声的であり、その主体として最も広義となる規定は、こうした関与者をすべて含んだ場合である。

1-3-2. 商品としてのアイドル歌手

少なくとも1980年代においては、アイドル歌手とはまぎれもなくひとつの商品であった。とはいえ、彼ないし彼女自身が直接的に売買の対象となったわけではもちろんない。彼女彼女らが経済的な流通の渦中で発散したのは、いわば自らの存在性をめぐるイメージである。アイドル歌手の売りもの、それは、そこで聴かせる歌声であり、そこで視せる容姿であり、そのために彼女彼女らがそこに拘束される時間であった。これら歌声や容姿が纏うイメージは、ラジオやテレビ、雑誌といったマス・メディアを介して市場に投入された。とりわけ、テレビCMへの出演は、もっぱらマス・メディアによって流布された商品としてのイメージを自ら頼る彼女彼女らの存在性が、それとは別の商品の存在性を優れて補強する良質のイメージとなって肯定的に援用され、そこに正の評価を付与する機能を見込まれた結果にほかならない。かくして、それは当のアイドル歌手の存在性における商業的な価値の確立を保証する。

そればかりではない。レコードやCD、ビデオソフトやレーザーディスク、写真集や単行本といった、パッケージ形態のさまざまな製品をとおして、アイドル歌手の存在性をめぐるイメージはより重点的かつ集約的に投企され、利潤もまたより効率的に回収された。というのも、無数の存在性をめぐる多様なイメージが組み込まれるマス・メディアに露出する場合は異なり、こうしたパッケージ形態の製品においては、当のアイドル歌手の存在性にあっても、より焦点

化されたイメージだけが盤面や画面や紙面を占有できるからである。

したがって、マス・メディアへの露出が彼ら彼女らのイメージの浸透と存在性の認知を浅くとも広く促すその一方で、パッケージ形態の製品については、それらが狭くとも深く促されることは当然である。アイドル歌手という商品の流通に資するイメージ戦略は、だからこれら両者に関して均一の仕方を企むべきものではなかったはずである。してみると、マス・メディアの視聴者ないし読者となる態度の曖昧な一般大衆と、パッケージ形態の商品の購買者である熱狂的な支援者とのあいだで、ひとりのアイドル歌手の存在性をめぐるイメージが乖離し、翻って存在性までが異質のものとなったとしても、およそ驚くにはあたらない。

なるほど、アイドル歌手とはひとつの商品である。けれどこの商品は、彼ら彼女らの存在性をめぐってマス・メディアが流布し、またパッケージ形態の商品をつうじて焦点化された、いくつもの、もしくはいくつものイメージの複合体である。より正確には、むしろひとつの流動的な、多面的なイメージであるかもしれない。そしてその存在性は、こうした公的なイメージと、彼ら彼女らの私的な素質との隔たりのうちに、いわば不在の中心として想定しうるだろう。それゆえに、「本人のもっている素材」⁴⁰を模索しつつ周到に吟味されたマス・メディアへの露出とパッケージ形態の製品の提示をもって、アイドル歌手という商品の流通に資するイメージ浸透のための思惑が、要するに「制作者側の狙い」⁴¹が政治的に収斂する一点、そこがアイドル歌手の存在ないし不在の場処となる。

こうした観点からすれば、新譜として発表される楽曲は、マス・メディアの視聴者ないし読者となる態度の曖昧な一般大衆と、パッケージ形態の商品の購買者である熱狂的な支援者とのあいだで、乖離しがちなひとりのアイドル歌手の存在性をめぐるイメージの形成において共有することの可能な、きわめて重要な因数となる。「そのスターに合わせられた曲、つまり音域や、雰囲気合った曲が作られ、そのスターが、あたかも普通の女の娘であるかのような日常のありふれた出来事をベースにした歌詞がつくられる」⁴²なか、一般大衆はこれをラジオやテレビで視聴し、熱狂的な支持者はシングル・レコードとして購入する。それは一般大衆を熱狂的な支持者へと転向させる契機となり、計上されるその販売の数値は、件のアイドル歌手のイメージの浸透と存在性の認知の度合いを測る指標となる。

だからこそ、複数の芸術家群による協働作業が経済活動のうねりのうちに巻き込まれ、「2ヵ月半とか3ヵ月に1枚シングル出してた」⁴³状況にあっては、その才能が効果的に傾注されるべき行方を方向づけるために、共通認識としての適切な指針の設定が肝要である。たとえば「ちえみちゃんのもっている品のよさとか、健気さ、はかなさみたいなものをうまく出すためのコンセプト作りから入ったのを憶えています。そこで出てきたキーワードが“少女”なんです」⁴⁴と顧みられるとき、この述懐は、それが言葉のかたちで提起されるものであることを示唆する。少なくともそこでは、歌手デビューを控えたひとりの新人の存在性をめぐって、彼女の私的な素質を端的に標榜するひとつの語が、来たるべきアイドル像の中核に設定される。やがてここでは、「デビュー曲が決定して、その後の衣装ひとつにしても、どういう衣装にするかってホリプロの方で会議してた」⁴⁵というように視覚的な側面から、あるいは「ちえみちゃんに関して僕らが考えた隠れキーワードが“ソーダ水のような”だったんです。淡くてフレッシュで——っていうね。そして、“ソーダ水のような”ギターを弾くのは鈴木茂さんしかいない、ということで茂さんにアルバムも含めてアレンジをお願いしました」⁴⁶というように聴覚的な側面から、新しいアイドルのイメージが膨らまされていく。

つまりところ、「この歌手のため、この歌手に歌わせるために、詞や曲が書かれ、アレンジ

が施され、衣装が準備され、ふりがつけられる。こうして「イメージ」がつくられ⁴⁷る。それでもなお、新譜として発表される楽曲の制作にあたって、これに関与する人びとに対して言葉のかたちで提起される指針をもっとも直接的に、そしておそらくはもっとも具体的に実現するもの、それは、当の楽曲の歌詞であるだろう。なぜなら、歌詞は、そうした指針と同一の媒体による詳細な描写をもって、自らの中核に折り込まれた抽象的なイメージの襞を展開し、これが組み立てる虚構的な世界のうちにアイドル歌手の存在性を息づかせていくからである。ここではまた、設定された指針それ自体をそのまま無媒介的に組み込むことも、きわめて容易に、かつ自然に達成される。

1-3-3. アイドル歌手の楽曲における歌詞

してみると、「まして最初の頃は、歌詞とか何回も変わるんですよ。歌詞の一語一句、スタッフで会議をして、たぶんこれはこうした方がいいとかいうのがあったんでしょね。後に、この部分だけ歌い直してくれる？、なんてことが何度もありました⁴⁸とする堀ちえみの証言は、歌謡曲の歌詞が、設定された指針を無媒介的に組み込むことさえ可能な、それと同一の媒体からなるがゆえに、語の選択と配列の次第に、むしろいつそうの慎重が期されていた事実を明かしている。このように、アイドル歌手が歌唱する楽曲における歌詞とは、商品としての彼女ら彼女らの流通に資するイメージ浸透のために、さまざまな意思や欲望があいまって重層的に決定されたひとつの結果である。のみならず、アイドル歌手という商品の流通に資するイメージ浸透のための思惑が政治的に収斂する一点に、まさに彼女ら彼女らの存在と不在の場処があるその限りにおいて、アイドル歌手の歌唱による楽曲に宛てがわれる歌詞もやはり、きわめて政治的にかたちづけられた言説であるとひとまずはいえる。

従来、歌謡曲は、陳腐で均一の貧しいイメージを世間に敷衍させるばかりの低俗な流行歌として蔑まれてきた⁴⁹。だから「歌謡曲を正面からクリティークの対象にする事は、ほとんど行われてこなかった⁵⁰。それを蔑んだのは批評の側ばかりではない。とりわけその歌詞について、「作詞家が「歌詞」という表記を嫌うのは、「詞」は「詩」より劣ったものだ」とみなしているからである。「詞」は「詩」になりたいのになれない。単独では「詩」になれず、曲に依存しているのが「詞」なのだ、と思われている⁵¹。

しかしながら、歌謡曲ほど多くの人口に膾炙される言語表現の実践がほかにあるだろうか⁵²。「歌自体は何ら変哲もないつまらないものでも、その時代に生きた人間たちの、その歌をくちずさんだ人間たちの無数の影を、その歌がひきずっているのである。(…)大衆の歌への思い入れがあるから、その時代を象徴する歌がズッシリ心にしみるのである⁵³。口遊まれ、流行した時代の雰囲気の色濃く反映し、あるいは逆にそうした雰囲気の醸造に加担もしてきた歌謡曲は、時間の推移とともに強まる懐古感の芳香をもって聴くものの記憶を浸食し、いずれ不意に口もとに甦って彼らを陶醉させ、ときとして彼らの人生の片隅を占領し、その日常生活に悦びを与え続ける。そうして人びとの血となり肉となって生きられるような、これほど幸福な言語表現の実践がほかにあるだろうか。なにがしかの歌謡曲にひとたび耳を貸し、にもかかわらずそこに思い描かれるイメージがなお陳腐で均一の貧しいものであるとすれば、それは、これを聴くものの人生こそがなにより陳腐で均一の貧しいものであるからにちがいない。出来事としての歌謡曲の豊かさとは、それを聴くわたしたちの人生の豊かさそのものなのである。

そこで聴かれる「音楽と言葉という、次元が異なる二つのものから成り立っている⁵⁴」歌謡

曲とは、ひとつの楽曲を構成する詞と曲が不可逆的な時間の流れに沿って不可分の状態に融合した「一体のもの」としての音楽⁵⁵であり、そのとき聴き手には「音楽の意味」としか言いようのない何か伝わっているはず⁵⁶である。あるいはむしろ、ここでは当の楽曲そのものがひとつの時間の流れとして、これが聴かれる状況と一体となって生きられる。

それでもなお、歌謡曲は、これが抛って立つ時代の外部でも体験されうる。そうした時間の潮流に囲われるときには、ともすれば悪戯に郷愁を誘うだけの反動的な契機に終始するかもしれない歌謡曲は、けれどひとたびその背景にある歴史的な文脈から離脱して体験されるならば、かつて生きられたそれとはまったく異形の相貌をわたしたちに見せることだろう。このような、絶えず発見され、更新されるべき歌謡曲の魅力とは、いわばその記号としての豊かさのうちにある。そして歌謡曲が自らを出来事としての豊かさへと開くのもまた、この記号としての豊かさなのである。

この論稿は、記号としての歌謡曲を構成するもっとも基本的な因子のひとつである歌詞について、それ自体を一定の自律的な記号とみなして分析の俎上に乗せ、それが表象しうるイメージの可能的なかたちを考察するものである。すなわちこれは、そこに重層的に堆積しているであろう、広義における歌謡曲の主体のさまざまな意図を汲み上げ、歌詞という結果が招来された歴史的な背景の復元を遡及的に試みるものではない。そうした主体の思惑の彼岸でイメージの生成を不断に遂行していくとき、歌詞の言葉は、まぎれもなく自律的な記号となる。そこでのイメージとは、もはや歌詞の言葉を単に図像的に再現するものではない。それは語を単位とした閉ざされた集合としての連辞と範列の結果たる歌詞の言葉が、しかし同時に開かれたものとして、あらかじめ思い描いた輪郭から逸脱し、想定されたかたちを超えた別の何かへと生成する運動である。静的なイメージが言葉によって参照されるに任せるのではなく、言葉が機能し、もしくは脱臼する混沌のただなかで動的なイメージの生成を生きること。それゆえここでは歌詞は起点であって、結果ではない。

1 「こんにちでは「歌謡曲」というと、「演歌」と同義語になっているが、70年代までは、日本の流行歌は全て歌謡曲であり、そのなかに演歌もあればムード歌謡と呼ばれるものや、和製ポップスと呼ばれるもの、そしてアイドルものと、さまざまなジャンルの総合体として存在した。極端に言えば、日本でプロの歌手によって歌われる歌で、民謡とクラシック音楽とジャズとシャンソンでないものは、全て歌謡曲だった。(…)あくまで歌謡曲の枠組の中でありながら、感情を垂れ流すのではなく、歌を完成された物語にしようとして戦ったのが、70年代の阿久悠だった。(…)松本隆は1974年のアグネス・チャンの《ポケットいっぱいの秘密》で歌謡曲で最初の成功を勝ち取り、(…)その一方で、歌謡曲の世界に進んだことで、松本はロックミュージシャンたちから「裏切り者」呼ばわりされた。宇崎竜童も同じように批判された。(…)彼らはそれぞれの方法で歌謡曲を変革しようとしていた。それが、日本音楽の中核であり頂点だったからだ。歌謡曲が変わらなければ、日本の音楽は変わらない。(…)総資本と総大衆と直結している歌謡曲が変わるとき、日本の音楽は変わる」(中川右介、『松田聖子と中森明菜』、幻冬舎(幻冬舎新書)、2007、pp.152-155.)。しかし1974年の松本隆によれば、「歌謡曲といえば、一昔前にぼくらが思い描いたのはマイナーを基調にした艶歌だった」(松本隆、『風街詩人』、新潮社(新潮文庫)、1975/1986、p.110.)という。

- 2 たとえば、インターネット上で邦楽の歌詞検索サービスを提供している「Uta-Net」(<http://www.uta-net.com/>)で《夕暮れ》の語をタイトルに含む楽曲を検索すると、50曲が検出された(2009.9.14.現在)。ただしそこでは、伊藤や堀の時代以前の楽曲がほとんど見当たらないように、データベース化されている楽曲は新しいものが中心であること、他方で松田聖子の「九月の夕暮れ」のようなアルバム収録曲も登録されていることなど、留意すべき点は多く、ここで検出される件数についてはあくまで目安の域を出ないだろう。また、ポータル・サイト「goo」の歌詞情報検索ページ(<http://music.goo.ne.jp/lyric/index.html>)では、49曲が検出された(2009.9.14.現在)。しかしここでもやはり同様の課題が残る。
- 3 『82-87ぼくらのベスト 堀ちえみ CD-BOX』付属ブックレット, ポニーキャニオン, 2002, p.23.
- 4 「夕暮れ気分」と同じ諸星冬子の作詞、天野滋の作曲、堀ちえみの歌唱による楽曲は、これ以外には1982年5月21日発売のアルバム『少女』に収録された「愛・だけどロンリネス」、1983年3月21日発売のアルバム『心の扉〜ちえみ Myself〜』に収録された「名前を呼んで」および「ちえみ Myself」の3曲しかない。したがって、それらと同じ時機の、遅くとも堀のデビューから1年後には、すでに「夕暮れ気分」が準備されていた可能性はある。
- 5 当時堀ちえみを担当するポニーキャニオンのプロデューサーだった渡辺有三は、「夕暮れ気分」について以下のように述懐している。「次のステップに行く前に1曲こういうのがあってもいいんじゃないか、ってことで出した曲ですね。この頃って、2ヵ月半とか3ヵ月に1枚シングル出してたんですよ。だから、今の曲が発売する前に次の曲を編成会議にかけないと間に合わない。今の曲の反応がわからないうちにね。しかも、曲の発注はさらに2ヵ月ぐらい前にやるわけだから、次の展開の前にひとつこういう曲を挟むっていうのは実務的にも必要なことだったんですよ」(同書, p.100.)。
- 6 同書, p.23.
- 7 伊藤の「夕暮れ物語」もまた、伊藤自身が出演したTBS系ドラマ『鞍馬天狗』の挿入歌として使用されているが、ただしこのドラマはシングル・レコードの発売日より遅い12月13日から放送が開始された。つまりここでは、テレビドラマの側が、シングル・レコードの売り上げの勢いにあやかるともくろんだわけである。
- 8 清少納言, 『新版枕草子上巻』, 石田穰二/訳注, 角川書店(角川文庫), 1979, p.15.
- 9 『枕草子』の成立については、たとえば「作者個人としての述作ではなく、女房清少納言としての述作と考えるべき」(p.421.)だとする見解もある。しかしこうした論者さえ、「作者清少納言にとって、中宮定子の存在の持つ意味は決定的に重い」(p.439.)としても、「たしかに『枕草子』は清少納言個人の才能に支えられているものである」(p.439.)ことを認めないわけにはかないだろう。石田穰二, 「解説」, 『新版枕草子上巻』所収, pp.401-445.を参照のこと。
- 10 この図式を世紀の単位で捉えるとき、たとえば伊藤の「夕暮れ物語」や堀の「夕暮れ気分」からちょうど世紀をひとつ遡った1880年代、すなわち「一般的に受け入れられている文化史の時代区分で言えば「世紀末」という概念とほぼ重なり合うこの時期が、西欧の自己意識にとっては「凋落」と「夕暮」の色合いに染め上げられた時代であったという事実と、決して無関係ではないだろう」(松浦寿輝, 『平面論』, 岩波書店, 1994, p.73.)。
- 11 『82-87ぼくらのベスト 堀ちえみ CD-BOX』付属ブックレット, p.98.
- 12 同上.

- 13 いわばそれは、「マラルメの詩文におけるような「秋」や「黄昏」の主題」（松浦，前掲書，p.74.）の通俗に矮小化された廉価版であるかもしれない。
- 14 北中正和，『[増補]にほんのうた 戦後歌謡曲史』，平凡社，2003，p.236.
- 15 馬飼野元宏，「中森明菜 あらゆる世界を歌に昇華する80年代歌謡曲の歌姫」，『歌謡曲 名曲名盤ガイド1980's』所収，ウルトラ・ヴァイヴ，2006，p.63.
- 16 たとえば「少女A」については、「この曲で、中森明菜の「ツッパリ」イメージが確立された。（…）当時は校内暴力が社会問題化しており、少年Aや少女Aが新聞紙上によく登場していた。それを短絡的に解釈したのが、NHKだった。「犯罪的で内容が挑発的すぎる」との理由でこの曲を放送しないことに決めた。（…）しかし、たしかにこの曲には犯罪のムードが漂っていた。曲やアレンジにも責任はあるだろうが、無表情に歌う中森明菜そのものに、犯罪的・挑発的イメージがあった」（中川，前掲書，pp.195-196.）。
- 17 同書，p.168.
- 18 高護，「華やかな'82年組アイドル黄金時代」，『歌謡曲 名曲名盤ガイド1980's』所収，p.53.
- 19 「1982年に「デビューしたての新人」として、松田聖子の前に現れたのが、中森明菜であり、小泉今日子であり、堀ちえみであり、石川秀美であり、早見優であり、三田寛子であり、松本伊代であった——世に言う「82年組」である」（中川，前掲書，p.166.）。
- 20 同書，p.195.
- 21 同書，p.162.
- 22 同書，p.48.
- 23 北中，前掲書，p.184.
- 24 新人の売り出しをめぐる心血の投入の次第については、たとえば1980年に同一のレコード会社・タレント事務所からデビューした二人の新人、中山圭子と松田聖子をめぐる売り出しの顛末などが参考になる。中川，前掲書，pp.53-101.を参照のこと。
- 25 馬飼野元宏，「伊藤つかさ『つかさ』」，『歌謡曲 名曲名盤ガイド1980's』所収，p.38.
- 26 馬飼野元宏，「3年B組金八先生」，『歌謡曲 名曲名盤ガイド1980's』所収，p.40.
- 27 この年の日本レコード大賞では、最優秀新人賞となったシブがき隊のほか、新人賞に松本伊代、早見優、石川秀美、堀ちえみが選出された一方で、小泉今日子と中森明菜は選から漏れた。
- 28 『82-87ぼくらのベスト 堀ちえみ CD-BOX』付属ブックレット，p.9.
- 29 加藤義彦，『「時間ですよ」を作った男——久世光彦のドラマ世界』，双葉社，2007，pp.38-91.を参照のこと。
- 30 加藤康一+伊藤強，「時代と寝なくなった歌手たち」，『ポスト歌謡曲の構造』所収，足立里見／編，五月社，1986，p.227.
- 31 浅田の「赤い風船」は、1973年の第10位となるレコード売り上げを記録し、その年の新人の楽曲では最大のヒットとなった。浅田はこの楽曲で第15回日本レコード大賞の新人賞を受賞した。
- 32 中川，前掲書，p.190.
- 33 松本，前掲書，p.116.
- 34 中川，前掲書，p.40.
- 35 同書，pp.88-89.
- 36 同書，p.89.

- 37 同書, p.211.
- 38 同書, p.223.
- 39 同書, p.155.
- 40 『82-87ぼくらのベスト 堀ちえみ CD-BOX』 付属ブックレット, p.103.
- 41 同書, p.98.
- 42 松本, 前掲書, p.112.
- 43 『82-87ぼくらのベスト 堀ちえみ CD-BOX』 付属ブックレット, p.100.
- 44 同書, p.98.
- 45 同書, p.91.
- 46 同書, p.98.
- 47 小沼純一, 『発端は、中森明菜』, 実務教育出版, 2008, p.71.
- 48 『82-87ぼくらのベスト 堀ちえみ CD-BOX』 付属ブックレット, p.91.
- 49 たとえば山下邦彦は、松任谷由実の音楽が「歌謡曲」の紋切り型から隔たるその距離の如何をもって、彼女の楽曲の各々に優劣の評価を与えている。「ここには松任谷正隆の好きな「明るさと暗さ」がある。しかも、露骨に、あからさまに。これが「ユーミン独自」なものだとしたら、僕はユーミンの音楽に感動することはなかった。だって、こんなの歌謡曲と同じだから。(…)「時のカンツォーネ」(29-8)は、原田知世のために書いた「歌謡曲」である「時をかける少女」(15-10)の詞を使った別バージョンとして書かれた曲だった。しかし、「時のカンツォーネ」は、「時をかける少女」よりもずっと「歌謡曲」だ。まさにこれこそ、この曲の収録されている『スユアの波』(アルバム29)の「絶不調」を象徴する曲だ(山下邦彦, 『甦れ! ユーミン——「シャングリラ」の悲劇とポップスの死』, 太田出版, 2003, pp.108-109.)。
- 50 足立里見, 「あとがき」, 『ポスト歌謡曲の構造』所収, p.236.
- 51 見崎鉄, 『阿久悠神話解体 歌謡曲の日本語』, 彩流社, 2009, p.20.
- 52 “はっぴいえんど”のドラマーから歌謡曲の作詞家へと転身して間もない松本隆は、「今僕たちを取り巻く歌の“平凡”さ」と題したエッセイのなかで、いささか自虐的にはあれ、しかしそうした陳腐さや平凡さのうちに歌謡曲の新たな可能性を創出していく覚悟を表明している。松本, 前掲書, pp.109-117. を参照のこと。
- 53 同書, p.115.
- 54 見崎鉄, 『Jポップの日本語——歌詞論——』, 彩流社, 2002, p.17.
- 55 山下, 前掲書, p.13.
- 56 同上.