

# “湘南”論

## 衣を畳む（想／地層／記憶）：第4性\_0\_2

堀家 敬嗣\*

What is SHONAN : 4. 0. 2

HORIKE Yoshitsugu\*

(Received September 29, 2023)

### 4. 0. 2 〈心の旅〉がはじまる

#### 4. 0. 2. 0

上條恒彦(1940-)が六文銭の演奏をえて発表したたびだち〈出発の歌-失なわれた時を求めて-〉(1971)は、〔乾いた空〕や〔化石の街〕、〔時計の森〕に空疎な空間性を、〔愛の形〕の〔壊れた時〕、〔自由な日々〕も〔失われた時〕に空虚な時間性を象らせながら、〔銀河の向こうに〕、〔宇宙に〕、〔未来に〕、〔さあ、今こそ〔飛んでゆけ〕と、ほかでもない〔お前〕を唆してみせた。

もはやここにはなにもない。故郷と都会の境界も、地方と都市の区分も、それどころかこれらの紐帯たる鉄路さえない。〔残されたもの〕はただ〔出発の歌〕、すなわちこのたびだち〈出発の歌-失なわれた時を求めて-〉の歌声それだけだ。この歌声が、かつて〔いつでも夢を〕きっと〔お持ちなさいな〕と〔言ってい〕た〔あの娘〕の〔歌声〕とは響きを異にすることは明白だ。こんな「不毛と呼ばれる時代だからこそ、勇気をもって力強く、宇宙や未来に向かって出発とう」というこの歌詞<sup>1)</sup>にあっては、〔出発〕することに理由も目的もない。おぼつかない夢の実現を待つのではなく、ここでは旅立つことそのもの、たったそればかりが希望となるだろう。

はしだのりひことシューベルツの〈風〉は、歌謡のこうした存立平面を、〔旅〕の零度を参照したのである。その〔風〕は、すべてを無に帰し、純白に還す。〔誰もただ一人〕きりであるよりほかない〔旅〕の過程で不意に〔振り返る〕こと、それは、〔人は誰も〕ここでは自己であり“他者”でもあるようななにもなさ、虚無、要するに“外部”との、その都度の邂逅を担保し、結局のところ〔人は誰もただ一人〕きりのよるべなき过客であ

ることを覚悟させる行為となる。そして〔ただ風〕だけが〔吹いている〕その光景のうちに、この〔旅〕には理由も目的もないことがあらためて確認されるだろう。〔振り返る〕ごとといったん白紙化される〔旅〕に、その存立平面に、〔人は誰も〕が強度としての〔人生〕をようやく刻んでいく。

端田宣彦が今度のはしだのりひことクライマックスの名義で発表した〈花嫁〉(1971)でも、やはり主人公は旅立つ。「それまで駆け落ちをテーマにした歌は、演歌しかなかった(…)ところが、「花嫁」は、暗いはずの駆け落ちを新しい旅立ちとしてとらえ、爽やかで前向きな歌にしてしまった<sup>2)</sup>。またしても北山修に言葉が委ねられたその旅立ちも、ただしここでは〔夜汽車にのって〕履行される〔海辺の街〕までの長途となるはずだ。〔ふるさとに丘に咲いていた〕思い出を〔小さなカバンにつめ〕てきたものの、この長旅にあっていずれそれらが萎れ、退色することは不可避である。〔何もかも捨て〕ることで完遂され、〔なにがあっても〕けっして〔帰れない〕がゆえに一方通行のこの旅は、〔振り返らずただ一人一歩ずつ〕の〔人生〕を説いた〈風〉に流れる空気をおよそ共有し、件の〔夜汽車〕のなかにもその〔風が吹〕き込んでいる。

旅の途中にあって、いかなる苦難に遭遇したとしても〔ふるさと〕への帰還という選択肢を排除し、郷愁を断ち切ってまでひたすら前進しようと試みるこうした姿勢は、高度経済成長期に金の卵たちの志を励まし、下支えしてきた、いわゆる望郷を謳うあれらの歌謡曲とは確実に一線を画する。たとえば〈花嫁〉の場合、「その頃から、親の意向が決定的だった縁組みという従来の慣習に対し、あくまで本人の恋愛感情を結婚の成立要件とする考えが、にわかには市民権を獲得し出した<sup>3)</sup>実情を反映するよう

\* 山口大学国際総合科学部, horike@yamaguchi-u.ac.jp

に、すでに彼ら彼女らは、集団の一員として家族を扶養するためでも社会を維持するためでもなく、きわめて個人的な動機のもと、もっぱら自分自身の欲望のためにこそ旅立とうとしている。

#### 4. 0. 2. 1

このような、いわばわがままにして「[独りよがり]の時代」<sup>4</sup>に、チューリップの〈心の旅〉(1973)が「明日の今頃」には「汽車の中」にあるはずの「旅立つ僕の心」を吐露するとき、ここで作詞を担当した財津和夫(1948-)は、「明日」の先にどのような夢を描き、どこに宛てて「僕」を「旅立」たせようとしていたのか。

仮に、そこでの「僕」が財津自身とほとんど等身大の登場人物だったとすれば、おそらくそれは東京への「旅」であるにはちがいない。というのも、かつて「なんとなくの浪人中だった」<sup>5</sup>ある日、財津は、「確か兄貴に借りた」<sup>6</sup>という「東京までの交通費」<sup>7</sup>、その「お金とチケットとを握りしめて、東京行きの夜行列車に乗っ」<sup>8</sup>ているからである。ただし、ここで彼の掌中にあったもの、それは、鉄道の乗車券ではなく、「ビートルズの武道館での公演のチケット」<sup>9</sup>だった。

そうして上京する鉄路での道中、車両の硬質の揺れとともに「ビートルズに会えるという興奮に目がさめてばかりいた」<sup>10</sup>と述懐する財津和夫にとって、彼らの実際の演奏を耳にし、目のあたりにする機会をえられた武道館での体験が、チューリップ結成の礎となったことは想像にかたくない。事実、財津は、「音楽で男に涙を流させるビートルズとは、なんてすごいだろう、音楽にはこんな力があるのだ、と興奮と感激で、ふたたび夜行列車に乗り(…)ほくもバンドをやりたい、と切実に思うようになった」<sup>11</sup>のである。

ところで、ここで泣いているのは財津本人ではない。それは、このときたまたま会場で財津の隣席にいわせた「ほくと同世代の男の子」<sup>12</sup>であって、なによりもまず財津は、彼の「なんともいえないかっこいい男の子の服装があることに、ひどく驚」<sup>13</sup>いてしまう。そして「どこからかハンカチを取り出して、それを振り回しながら(…)叫んでいる」<sup>14</sup>さまとともに、ついには感きわまって「手放して泣いている。感動で涙を流している。ビートルズのために泣いている」<sup>15</sup>彼の、自制的な「九州男児の(…)ほくのやり方のなかにはなかった」<sup>16</sup>率直な態度の表明に、むしろ「東京ってすごい! こういう男の子がいるんだ、と言葉を失って(…)絶句、驚愕、呆然」<sup>17</sup>とせずにはいられない。

福岡に戻ってしばらくのち、「大学でも、将来の就職のことなど一切考えたことがなかった」<sup>18</sup>財津和夫は

チューリップを結成する。このころ「博多に「照和」というライブハウスがあり、そこに出演すると、(…)ステージに立つ喜びをかみしめ、いつかチューリップは、花の東京に出ていくぞ、とその日を夢み」<sup>19</sup>ながら、財津は音楽活動に励む。「これが、もしも東京、少なくとも首都圏出身なら、家があるのだから寝るところには困らないし、食事も家でできるし、音楽で食えないとなったら、友人・知人を頼」<sup>20</sup>ることもできる。それでもなお、もしくはそれだからこそ、ザ・ビートルズのような音楽を演奏することはもちろんだが、それによって「花の東京」で成功することを、かつての金の卵のごとく、とはいえあくまでも自分自身の欲望として、彼は「明日」のその先に思い描いたわけだ。

坂崎幸之助(1954)が評して「財津さんというと、「東京への憧れとコンプレックス」みたいな話題がよく出るのが、僕から見ると、それを内に秘めた闘志にして、あくまで表は飄々としているイメージのほうが強い」<sup>21</sup>と綴るとき、「心の旅」において「夜」を走る「僕」の「汽車」は、その目的地を掲示していないにもかかわらず、この「旅立」ちがまぎれもなく東京をめざしたものであることを得心させる。

なるほど、なにもチューリップの「汽車」の到着を待つまでもなく、首都となった東京は不断に最尖鋭の刺激にあふれ、絶えず最先端の流行を煽るような新規性の陳列窓としてすでに機能してきた。たとえば佐藤千夜子(1897-1968)が歌唱した〈東京行進曲〉(1929)にあって、西條八十(1892-1970)による歌詞は、関東大震災による壊滅的な打撃から早くも復興した新しい「東京」について、当代きっての都会の先駆的な文化や風俗を織り込んでみせた。「銀座の柳」も「仇年増」も「あの武蔵野」もみんな「昔」のこととしながら、「捨つたばら」、「いきな浅草」、「地下鉄」、「お茶のみませうか」、「小田急」、「變る新宿」などがこの都市のいまを象るなか、とりわけ「ジャズ」や「リキユル」をはじめ、「ダンサァ」、「丸ビル」、「ラッシュアワー」、「バス」、「ストップ」、「シネマ」、「デパート」といった、英語を主要とした外来語のカタカナ表記をもって、まさしくその目新しさが陳列されている。

ここでの表現がいかに記号的であるとすれば、それは、こうした語句のいちいちに含意された個別的な歴史性、要するにそれらが保持する内容や中身が、ここではほとんど有機的に作用しておらず、善悪の彼岸でむしろその失調を前提に歌詞の言葉として綴られているように思われるからである。そしてこのことは、当代きっての都会の先駆的な文化や風俗を象ったはずのこれらの語句が、大衆音楽の歌詞として人口に膾炙するにともなって陳腐化し、古びてしまう境遇を甘受せざるをえないこと

を示唆する。つまるところ、それらの語句が表現しているもの、それは、そのいちいちが含意する個別的な歴史性などではけっしてなく、それらの陳列をとおしてかたちづくられる首都の先進性、その新規性それ自体なのである。

換言すれば、最先端の流行を発信する東京の魅力は、こうした記号の羅列とその更新をもって担保され、表現されていく。そこに歴史的な深みによる摩擦などむしろ邪魔なのであって、ほとんど厚みのない極限までのこの薄っぺらさこそが、去りゆく流行と来たるべき流行のあいだの滑らかにして速やかな交替を滞りなく達成させるだろう。事実、当初はここに「長い髪して マルクスボーイ」<sup>22</sup>さえも登場し、「赤い月」<sup>23</sup>を「抱える」<sup>24</sup>予定だったという。さすがにこの「ツー・コーラスめのマルクスボーイという言葉、時勢に気を使ったビクターが難色を示した」<sup>25</sup>ことから、「小田急」による逃避行の件が代置され、不健全にして頹廢的な風潮を助長することにもなる。いずれにしても、そのような先進性、新規性を担保できる限りにおいて、任意のこれらはいつでも別の語句と交換のうえ更新可能でなければならないのである。

服部良一（1907-1993）の“ブルース”の旋律を借りながら、淡谷のり子（1907-1999）の〈東京ブルース〉（1939）において、「アパート」、「ネオン」、「パラソル」、「エレベーター」、「プラネタリウム」、「フランス人形」などの語句への置換をとおして西條八十はこれらの刷新を踏っている。ただし「ラッシュアワー」だけは消化しきれず残存しているほか、〈東京行進曲〉では「お茶のみませうか」と誘ってみせたところがここでは「喫茶店」と「紅茶」を介して詳述され、また不穏にして挑発的だったかつての状況の設定も、時勢を考慮してか全体的にごく穏便な印象を保持する。実際に、「三味線堀」だの「紹刺しする夜」だのといった復古的な響きのなか、「南極 十字星」を「仰」いだ「船路」を「二人で夢見」て南進が謳歌される。

終戦を迎えてなお、およそ事情はたがわない。単に当代の流行を陳列する語句のみならず、今度は作り手や歌い手をもまるごと刷新しながら、歌謡曲は東京の先進性や新規性を担保し、表現していく。服部良一と淡谷のり子が確立した“ブルース”を敷衍しつつ、フランク永井（1932-2008）の歌唱が吉田正（1921-1998）を作曲に、〈鈴懸の徑〉（1942）の佐伯孝夫（1902-1981）を作詞に迎えて発表された一連のシングル曲は、その妖しい艶で聴くものを魅惑してみせた。たとえば、「ビル」、「ティー・ルーム」、「ブルース」、「ホーム」、「デパート」、「映画」<sup>シネマ</sup>、「ロードショー」といった語句が配列された〈有楽町で逢いましょう〉（1957）の歌詞については、かつての西

條八十のものほとんど同一の作法をもってこれが綴られていることは否定のしようもない。そのうえで、〈東京行進曲〉や〈東京ブルース〉では浅草に位置していた首都の中心的な繁華街を標榜する地名の座が、ここでは「有楽町」のもとへと移譲される。

この楽曲に限らず、やはりフランク・永井の名義による〈東京午前三時〉（1957）では、「ドレス」、「ナイト・クラブ」、「サキソホン」、「アスファルト」、「キャデラック」、「テイル・ランプ」が、宮川哲夫（1922-1974）が作詞した〈夜霧のオ二国道〉（1957）では、「ネオン」、「バック・ミラー」、「ヘッド・ライト」、「ハンドル」、「サイン・ボード」が、これらの楽曲のうちに舶来の薫香をくゆらせている。「佐伯孝夫、宮川哲夫、両者とも都会調の旗手だった」<sup>26</sup>ことに加え、ここで「都会調流行歌」において最も新鮮な要素として注目されたのは、フランク永井の低音歌唱<sup>27</sup>であり、それが「当時の人々には非常に「バタくさい」ものと受け取られ、民謡調の三橋の「田舎っぽさ」と常に対比され」<sup>28</sup>たことも、その楽曲にいっそう舶来の薫香を加味する要因のひとつとなるだろう。換言するなら、このように「低音-ジャズ（洋楽）調-都会的」と「高音-民謡調-地方的」という対が広く浸透していた<sup>29</sup>ことが、佐伯や宮川による歌詞におけるカタカナ表記での外来語の使用をことさら促進させた側面もあるかもしれない。

いずれにしても、彼らの協働にとっての本懐とは、こうした舶来の薫香を漂わせるなか、東京のいまのありさまを、夜の輝きと都市の湿気、そして道路網によるその拡散をもって抽出することにあった。「青い灯」が光り、「白い夜霧」に「濡れ」て、その「裏路」を舶来の自動車が消えていく〈東京午前三時〉。そうして「光」や「灯り」とともに「国道」を走る自動車のなかで、「ネオンの海」に吞まれず「浮かぶ」あの「泪」の「想い出」に、「泣かぬつもり」の「彼をも「濡らす」もの、それもまた、〈夜霧のオ二国道〉の「夜霧」の仕業だ。

昼間の相貌それ以上に、いたるところ眩く照明の焚かれた都市の妖しい夜景は、この不眠の、不夜の煌びやかで華やかな輝きによって、自身を地方の素朴な情景と明瞭に隔絶する。加えて、都市に降る雨、都市を包む霧といった湿気の粒子がこれらの光を艶やかに反射し、夜の闇に放って増幅させる。「第二国道とは、東京・大阪間をむすぶ国道一号線の、五反田・横浜間のこと」<sup>30</sup>だが、そのような舞台装置のあつらえのもと疾駆する自動車の速度は、やがて、首都を起点に地方に向けて放射状に敷設されはじめたこれら国道を經由して、そうした人工の光源を各地へと分配していく。「夜霧の第二国道」は、マイカー・ブームを先駆けるような歌<sup>31</sup>として、まさしく高度経済成長を最先端で牽引する質であり力の表現

となる。

#### 4. 0. 2. 2

いうまでもなく、フランク永井の楽曲が表現した都市の質や力は、三橋美智也の楽曲が表現する田舎のかたちや春日八郎の楽曲が表現する郷愁のかたちと相互補完的である。「つまり、「田舎調」と「都会調」は、どちらも農村から都市への人口流入を背景に、急激に変化しつつある「田舎」と「都会」の関係を主題としているという点で、同じコインの表裏をなすもの」<sup>32</sup>にほかならなかった。

にもかかわらず、いまや高度経済成長期における国土の交通網の整備は、都市のみならず地方の経済をも相応に豊かにしたばかりか、都市と地方のあいだの時間的な距離を一挙に縮減させた。なるほど、かつて「懐かしさや郷愁の感覚は、何十年という時間を経たのちに初めて生まれるものだった。ところが、都会というのは、幸か不幸か、世界の移り行きが速く、(…)日本の都会化・現代化は、抒情を生成するのに要する時間を短くし」<sup>33</sup>てしまう。以前ならば人生を、一生を賭すことをもって緩やかに、けれど着実に醸成された故郷への感情や感傷は、彼ら彼女ら「田舎から都会に出てきた人」あるいは「田舎から都会に憧れる人」の視線に媒介された、ファンタジーとしての「都会」<sup>34</sup>像、それゆえ到達することも獲得することもけっしてないその不可能な魅惑と表裏一体だったがゆえに、都市と地方との時間的な距離がつづまり、地方の様相も都会の風体を装っていくなか、次第に脆弱化し、希薄化していくことは不可避である。

ザ・ビートルズの武道館公演を舞台に、人生の路程からすればほんの一瞬すれちがったにすぎないひとりの男子、この名前も知らない同年代の少年の存在性が財津和夫によるチューリップ結成の動機となったことは、彼にとっての東京が、カタカナ表記に頼る外来語の羅列をもって薄っぺらな表層を象り、そのじつ壮大にして茫漠とした抽象的ななものかではもはやなく、きわめてささやかな、だがそのぶん具体的な強度として出来たことを意味する。

こうした観点からすれば、財津と同じく九州地方を発って上京したとはいえ、〈大都会〉(1979)のクリスタルキングや〈とんぼ〉(1988)の長渕剛(1956-)は、都市と地方のあいだの古い図式的な関係性に依然として囚われつつ、望郷の物語の延命に貢献していることも指摘できよう。

〔裏切りの言葉に故郷を離れ〕た〈大都会〉の〔俺〕は、〔見知らぬ街〕、〔裏切りの街〕、〔この都会〕で、〔わずかな望みを求め〕て〔さすらう〕。〔これも運命〕と嘯

く彼がここで〔不安〕をともないつつ〔期待〕するもの、それは、〔灯〕や〔愛〕や〔光〕であり、いずれ〔明日〕の〔朝焼け〕に〔輝く陽〕へと集約されるような、〔今日と違うはずの明日〕である。また、〈とんぼ〉の〔俺〕は、〔この街〕を〔花の都“大東京”〕と〔憧れ〕、その〔ケツの座りの悪い都会〕に〔東京のパカヤロー〕となじってみせる。これに焦がれて〔北へ北へ向かった〕過去と、ここで〔苦い砂を噛〕み、〔逃れられない闇の中〕にある現在、そして〔明日からまた冬の風が横つつらを吹き抜けて行く〕未来を語りながら、〔半端な俺〕は〔どこへ〕赴くべきともその行方は知れない。

なるほど、〈大都会〉の場合であれ〈とんぼ〉の場合であれ、いずれの〔俺〕もすでに、かつての金の卵たちのように家族や社会といった集団を構成する一員としてではなく、あくまでも個人的な事情のもとにこの巨大な都市に到達した。それでもなお、〔俺〕たちは、それぞれの仕方で故郷を背負いながら、逃走先として〔この都会〕を彷徨し、対決相手として〔花の都“大東京”〕に挑んでみせる。〈大都会〉の〔俺〕のそこで〔生きてゆく〕さま、〈とんぼ〉の〔俺〕のそこを〔生きぬく〕さま、しかしそれらを一顧だにしない巨大なこの都市の尊大な威圧感、あるいはむしろ首都のこの〔寒〕さのうちには、必要以上に地方を矮小化したうえで、対比的な図式のうちにその親密な安寧さを懐古する〔俺〕たちの卑屈が透けてみえる。

逃走するでも対決するでもなく、かといってももちろん金の卵としてでさえなく、おそらくは単に新しい生活様式に対する憧れのために、〔東へと向う列車で〕この〔はなやいだ街〕へと〔旅立〕ったのは、太田裕美(1955-)が歌唱した〈木綿のハンカチーフ〉(1975)の〔ほく〕である。〔都会〕で〔流行り〕の事物に囲まれながら〔毎日愉快地に過ご〕している〔見間違ふような スーツ着たほく〕は、そうして次第に〔都会の絵の具〕をもって〔染ま〕りつつ、確かに〔変わってく〕のだろう。「通常理解に従うと、「木綿のハンカチーフ」という歌は、都会の色に染まっていく男と、田舎の純真な女、という対比の構図を示すことになる」<sup>35</sup>わけだ。

だが、ここで〔ハンカチーフ〕とともに、〔指輪〕だの〔ダイヤ〕だの、〔くち紅〕だの〔スーツ〕だのと羅列された物品目は、いかに〔流行り〕の商材であれ、かつて東京について謳われた最前線の文化や風俗をなぞる憧れの対象ではないはずだ。いまやそうした品々は、たとえば〔写真〕がそうであったように、〔東〕からの〔列車〕で〔私〕がひとり残された西の駅にも容易に配達されうるからである。つまり、もはや〔都会〕には〔私〕を魅了するほど特別に〔欲しいものはない〕。そしてこの限りにおいて、それらの物品目をとおして提示される

もの、それは、すでに都市と地方のあいだの対比などではけっしてない。ここにあるのは、都市と地方との二項対立ではなく、〔木枯しのビル街〕で生きることと〔草にねころ〕んで生きることのあいだの対比、要するに異なるふたつの生活様式のあいだの体質的な選択なのである。

なによりもまず、これらの物品目は、〔ぼく〕と〔私〕が各々の人生において自らこの生活様式のいずれかを選択すべき時機にあり、つまりは〔指輪〕だの〔ダイヤ〕だの、〔くち紅〕だの〔スーツ〕だので着飾って齟齬のない、その選択の適齢期であろうことを示唆している。それと同時に、これらに〔似合うはず〕の〔ぼく〕や〔私〕の成熟の程度を問うものであるかもしれない。

しかしながら、そうした物品で装う資格を備え、これにふさわしい成熟を達成していたとして、そのうえで〔指輪〕だの〔ダイヤ〕だの、〔くち紅〕だの〔スーツ〕だのを纏うことの可否については、あくまでも〔ぼく〕や〔私〕の主體的な選択に委ねられている。結局のところそれは、〔木枯しのビル街〕で〔毎日愉快地 過ごす〕ことができる〔ぼく〕と、〔草にねころ〕んでいる〔あなたが好き〕な〔私〕との、生活様式をめぐる倫理的な価値観、あるいはむしろ審美的な気風や生理的な肌感覚の相違にもとづく。

ここで作詞を担当した松本隆(1949-)は、〔私〕にとってのそれを植物質をもって象ってみせる。〔私〕とは、〔草〕であり〔木綿〕に共鳴する質なのである。彼女が〔最後に〕〔贈りもの〕として〔ねだ〕った〔ハンカチーフ〕は、〔都会の絵の具に〕は〔染ま〕っていない無垢な生成りの視覚性や、番手の低い不均質な糸で織られた素朴な肌理の触覚性にもまして、まさしくこれが〔木綿〕であることそれ自体が重要である。事実、彼女が〔都会〕の〔僕〕を、〔毎日愉快地 過ご〕している〔街角〕の彼の姿を容認できないとすれば、それは、〔ビル街〕の側が〔木枯し〕をもって彼女の植物質を否定しているからにちがいない。

しかもここでは、もはや〔都会〕は輝きもしない。〔指輪〕も〔星〕も〔ダイヤ〕も、〔海〕の射光も〔真珠〕の艶も〔くち紅〕の光沢さえも、すべては言葉の位相で鉱物的に結晶化し、〔木枯しのビル街〕の〔街角〕を〔きらめ〕かせることはけっしてない。ただほんの一瞬、わずかに〔私〕の瞳を潤わせる〔涙〕ばかりが、〔木綿のハンカチーフ〕の毛羽に吸収され、しかしこれもたちどころに輝きをなくしてしまう。

その続篇ともなろう〈赤いハイヒール〉(1976)は、やはり筒美京平(1940-2020)が作曲している。その歌詞にあって、松本隆は〈木綿のハンカチーフ〉での〔ぼく〕と〔私〕の立場を転倒させ、今度は〔私〕が〔東京駅〕に到着する。〔そばかす〕や〔おさげ〕が純朴だっ

た彼女は、〔胸ポケットにふくらむ夢〕を抱えて、すべてに先んじて〔赤いハイヒール〕を〔買っ〕ている。やがて彼女の爪には〔マニキュア〕が塗られ、その〔指〕は〔タイプライター〕に置かれることになるが、ただしそこで文字盤を〔ひとつ打つたび〕に彼女は〔夢なくし〕て、上京生活が順調とはいかないことが〔うちあけ〕られる。

彼女が惹かれていたもの、おそらくそれは、革や爪や文字において個別性の刻印となる凹凸を糊塗し、〔ハイヒール〕や〔マニキュア〕、〔タイプライター〕の見映えをよくした表面の艶やかな平滑さだった。いわば「この、都会的洗練に憧れる女性の(抑圧された)欲望は、「木綿」に続く太田裕美の「赤いハイヒール」(七六)においてくっきりと回帰する」<sup>36</sup>。個別性の刻印を埋め、削り、研磨して導かれる艶やかな平滑さとしての都会的な洗練に迎合するように、彼女は、自身の発話において個別性を証言する雄弁な一要素たる〔故郷なまり〕を隠すべく、あえて〔無口〕とならずにはいない。

けれどそうして彼女が実際に生活をはじめた都会もまた、日常化した彼女の暮らしの規模を鑑みればおびただしい数の〔石ころだらけ〕の巨大な街なのであって、ほどなくこれに躓いた〔赤いハイヒール〕の〔かかと〕は〔とれ〕、彼女の〔澄んだ瞳〕の平滑さまでが〔何処に消えた〕のか曇ってしまう。そんな〔私〕を、ここでは〔ぼく〕が、〔故郷〕に、〔ふるさと〕に〔帰ろう〕と誘う。〔緑の草原〕で〔裸足になろう〕と彼女を誘うのである。

不整地の〔草原〕の地面でその都度の凸凹にしたがって裸の足裏を随時なじませること。〔二人の愛〕でさえ、無秩序に〔曲がりくねった〕まま〔私〕と〔ぼく〕を待っている。〔東京〕にあっても〔故郷〕にあっても、人生もしくは〔青春〕とは、まぎれもなくこのような吃りの系列化なのである。

谷山浩子(1956-)が同様の状況を設定した自作曲〈カントリーガール〉(1980)の歌詞では、〔万華鏡〕や〔七色プリズム〕に加えて〔化粧〕の単語こそが、個別性を表面的に覆って糊塗する〔都会〕の洗練としての艶やかな平滑さを端的に参照する。そしてこの艶やかな平滑さに憧れるあまり、訛りを、吃りを恐れて口を噤んだところで、〔きみのほほえみ〕に浸透した〔草原のにおい〕がそこから払拭されることは困難をきわめる。

#### 4. 0. 2. 3

かつてのように家族との絆や社会との契約に拘泥しない、個人の欲望にもとづく東京への人口の流入は、そのぶん都会での暮らしに憧れた彼ら彼女らにおける失望の機会を多くする。

都心の〔神田川〕を〔窓の下〕にみる〔小さな下宿〕での生活について、その慎ましさを〔三畳一間〕で、これに似つかわしくない贅沢を〔クレパス〕の〔二十四色〕で表現し、〔若かったあの頃〕と回顧したかぐや姫の〈神田川〉(1973)は、喜多条忠(1947-2021)による作詞だった。彼らが発表したものの、イルカ(1950-)が歌唱する音盤でより広く知られた〈なごり雪〉(1974)は、かぐや姫の一人だった伊勢正三(1951-)が詞曲をとともに担当している。〔幼ない君〕の、〔ほく〕との〔東京〕での生活、この〔ふざけ過ぎた 季節のあとで〕、いつのまにか〔大人にな〕り、〔きれいになった〕彼女は、都会の〔ホーム〕から〔汽車〕で〔去っ〕ていく。その行方は明示されないものの、この楽曲が〈神田川〉の〔貴方〕と〔私〕のあと始末のように聴かれる瞬間、彼女には帰郷の旅程が唆されることは不可避である。

さだまさし(1952-)の<sup>ディスタンス</sup>では、〔都会の電車の中〕の〔僕〕は、〔君の住む故郷〕に〔もうそろそろ帰ろう帰らなくちゃいけない〕ころだと〔思いはじめてい〕る。というのも、〔僕はもう〕必要とあらば〔「嘘」なんて言葉〕が〔飲み込める〕までに〔変〕わってしまったからだ。それでもなお、それはけっして〔都会〕のせいではない。〔都会〕が〔人を変えて〕いくのではなく、〔人が街を変えてゆく〕のである。そうした〔街〕の変容に加担せずにはいない〔僕〕の変容は、ただまだ〔僕〕の同一性を、すなわち〔僕が僕でいる〕ための輪郭をかるうじて維持している。

この同一性は、〔僕〕にとっての〔君〕の同一性をも担保する。〔僕〕は、〔まだ「愛」や「夢」や「希望」〕といった〔懐かしい言葉を 笑いはしないだろう〕と勝手に期待するかたちで、〔君が君でいる〕ことを〔君〕に〔押しつけている〕わけだ。したがって、ここでは〔故郷〕もまた、〔僕〕にとっての同一性をあてにされ、彼の〔懐かしい〕あの〔故郷〕のままでありつづけなければならない。「故郷を出てきたからこそ、故郷は懐かしいもの、失ったもの、しかしできればいつまでも失いたくないものとして心の中に浮かぶ」<sup>37</sup>のであり、こうして〔僕〕は、文字どおり望郷するのである。

〔驛舎〕(1981)は、〔東京〕を〔汽車〕で発った〈なごり雪〉の〔君〕や、〔都会の電車の中〕にあって〔もうそろそろ〕あの〔故郷〕に〔帰らなくちゃいけない〕などと考えていた<sup>ディスタンス</sup>の〔僕〕を、〔故郷〕の〔驛舎〕で待っている。〔ホーム〕に到着した〔列車のタラップを降り〕るとき、〈赤いハイヒール〉の〔私〕が〔東京駅〕で口を噤んで隠した〔故郷なまり〕、〈あゝ上野駅〉(1964)の〔俺ら〕が〔心の駅〕たる〔上野〕で耳にした〔国なまり〕、あれらと通底する〔故郷訛りのアナウンス〕で彼ら彼女らもたちまち〔包み込〕まれ、やがて〔改札口

を抜け〕て〔驛舎を出る途に〕は、〔故郷〕に帰還した誰もがまずはこの〔懐しい言葉〕から〔思い出〕していくよう説諭されもする。

〔驛舎〕にあっては、〔故郷〕と〔都会〕との対置は〔言葉〕によって固定される。〔故郷〕の〔ホーム〕で降車できた乗客たちは〔故郷訛りのアナウンス〕で迎えられ、この玄関口から安寧の土地に再び足を踏み入れるまでには、自身も〔懐しい言葉〕で喋ることを覚悟しないわけにはいかない。この土地の〔懐し〕さに安息するための通行手形、それがこの土地の〔言葉〕なのである。それと同時に、ここでの〔懐しい言葉〕の調子は、<sup>ディスタンス</sup>〈距離〉における〔都会〕ではもはや不可能な〔「愛」や「夢」や「希望」〕といった〔懐かしい言葉〕の響きと共鳴する。

その一方で、〔都会でのことは誰も知らない〕以上、ここではそれについて〔話す事もいらない〕。なるほど、ほんとうに〔君〕の〔都会でのこと〕を〔誰も知らない〕のかどうかは疑わしい。それでもやはり、少なくとも〔君〕がこれを〔話す事〕をせず、もっぱら〈赤いハイヒール〉の〔私〕のように、ただし彼女とは反対の方向性のもと〔都会でのこと〕に〔口〕を噤んで〔泣きはらした目〕を示すそれだけで、〔僕〕は、〔故郷〕は、なにも〔知らない〕ふりで〔君をもう許して〕くれる。そして彼女が〔懐しい言葉〕のために〔口を開〕くやいなや、“他者”もしくは“外部”との対峙たる〔都会でのこと〕は清算され、その〔苦しみが全て嘘に戻〕ってしまうだろう。

孤独の旅を終結させて〔故郷〕の〔春〕へと通じる〔改札口〕とは、まさに彼女の〔口〕そのものにほかならない。この口唇が濾過し、〔改札口〕から吐出されえた〔懐しい言葉〕は、〔ホーム〕の〔ざわめきの中〕に〔都会でのこと〕の残滓を忘れていく。〔時計をかすめて飛〕んでいる〔季節の間ではぐれた小鳥〕はこの残滓を象り、たとえば〈なごり雪〉の場合には、いうまでもなく〔季節はずれの雪〕、〔ホーム〕に〔落ちてはとけ〕た名残りの〔雪〕がこれに相当する。

もちろん、このように望郷のすえ帰郷をはたしたのもいれば、都市に、首都に、東京に係留されつづけるものもいるはずだ。彼ら彼女らは、いわば「自分の生まれ育った地域から遠く離れて暮らす「故郷喪失者」である」<sup>38</sup>。それは「まず都市への人口流入がもたらす現象である。(…)都市への大量の人口流入という問題を解決するために進められた郊外化は、都市化以上に「故郷喪失者」を大量に生んだ。なぜなら、もともと都市に住んでいた人間までもが郊外に移住したからである」<sup>39</sup>。

だが、そればかりではない。「ほくは〈町〉も〈市〉も嫌いで、それは語感に機能的なイメージを感じてしまうからだろうが、〈都市〉と〈街〉はほくの数少ない語彙のなかでも最も好きな言葉なのである」<sup>40</sup>と披瀝す

る松本隆は、実際に「東京で、港区で、青山で生まれて、ファッションについて努力したことがない。(…)流行というものをそんなに意識しなくてもある程度満たされてた。それはだから、「土地の霊」だよ。青山とか原宿とか渋谷とかしか知らない」<sup>41</sup>とも吐露している。そんな彼の故郷でさえ、東京オリンピックのための開発にからみ「中学時代に都市計画とやらで生家がアスファルト道路の下に塗りこめられてしまう」<sup>42</sup>うえに、引越した先は「霞町という不気味な名の街で、そこには汚い映画館が在り、(…)そして映画館がとりこわされ、首都高速が威圧するような巨大な影を街におとすようになり、都電の線路はいつのまにかはずされて(…)もっと鮮やかに生家のあったあたりはその貌を失っていた。(…)路地は姿かたちもなく、近所の友だちも散り散りになり、もはやぼくの家など、その舗装道路のどのへんにあったのかも見当がつかない有様」<sup>43</sup>を呈する。

松本隆は、そのようにして「幼年時代を証明する一切の手がかりを喪失してしまったわけだ」<sup>44</sup>。いまや「そこには一本の木も、ひとかけらの石も残っていない。薄汚れたセンター・ラインが横たわっているだけ」<sup>45</sup>である。この限りにおいて、「たとえば、僕が六〇年代に地方都市から上京して、原宿なんかに行ったら、やっぱり戸惑うし、あせると思うんだ。で、一所懸命、雑誌かなんかで情報を集めて、それなりの努力をすと思う。それに費やす時間って、相当すごい。そういう時間を排除できたのは、アドバンテージだった」<sup>46</sup>と出自を評価する彼さえもなお、故郷を喪失したひとりなのであって、事実、「自分のそういう喪失性」<sup>47</sup>をめぐって、谷川俊太郎(1931-)を対話の相手に、「ぼくは生まれながらにして故郷喪失者だと以前に書いたことがあるんですね。(…)故郷のようなものは初めから喪失しているんですね」<sup>48</sup>と自己の認識を表明している。

やがて松本は、「現在見慣れてしまった霞町の街景に、幼年時代の異邦の感じ、つまり見知らぬ街を視ようとしたし、逆に今では見知らぬ風景と化した青山に見慣れた風景を幻視しようとした。そしてその逆説的な二つの試みが、丁度交錯する点、それを希求し、描こうとした」<sup>49</sup>。要するに、「都市へのぼくの希求の遠心的作用と求心的なそれとは、互に矛盾しながらも交錯する一点があって、それは都市への愛着、あるいは嫌悪などの感情が同時に共振するような瞬間である」<sup>50</sup>が、このような「街によって消去されたぼくの記憶と寸分狂いない〈街〉を何かの上に投影すること」<sup>51</sup>によって、たとえば歌詞の言葉による映写をもって歌謡曲に出来る都市的な空間／時間こそが、松本のいう「〈もうひとつの街〉である〈風街〉」<sup>52</sup>なのである。

松本隆の記憶の風景と東京の現況とを交錯させ、合

焦するための媒体たる歌謡曲と、これを存立平面としてそこに結像する“風街”。はっぴいえんどの名義のもとすでに《風街ろまん》(1971)を発表していた松本は、〈ルビーの指環〉(1981)では〔くもり硝子の向うは風の街〕にはじまる歌詞を「僕の最大の賛辞」<sup>53</sup>として寺尾聰(1947-)に贈り、さらに「自分の十六歳を語る」<sup>54</sup>べく執筆した小説『微熱少年』(1985)の主人公にもその所在を告白させている。「生徒手帳の住所欄に、ぼくは一言、風街と書きこんで、内ポケットに入れていた。新学期が始まった日、地図帳を広げて、青山と渋谷と麻布を赤鉛筆で結び、囲まれた三角形を風街と名付けた。それはぼくの頭の中だけに存在する架空の街だった。(…)風街の見えない境界線はいつも移動していた」<sup>55</sup>。

こうして“風街”が召喚されずにいられないほど東京は変容してきたのだし、現在もいっそう変容することを止めない。結局のところ、東京それ自身が、そこに生育したものであれ、そこに流入してきたものであれ、いまここに棲む誰もが故郷を喪失せずにはいられず、それゆえ各々で描きつづける固有の“風街”の住人として以外には存在しようもないような、そしてこうした無数の匿名的な“風街”の息づかいこそがその全貌であるような、いわば幽霊的な都市なのかもしれない。たとえば「私は東京の原風景の喪失を嘆くが、私自身が東京に流入してきた大きな集団の一員であり、その集団が住むために農地がアパートになり、良好な住宅地がマンションになったのである。私もまた東京を「風の街」にしてきた一員なのだ。だとしたら私は今および今後の東京の風景に対して何かを言う資格があるのか」<sup>56</sup>。

#### 4. 0. 2. 4

ところで、「遅くとも一九七〇年代半ば以降、都市の「文化」の問題は(…)「広告」的な問いとなった。そしてこの「広告」的な都市の文化空間は、遠からず渋谷の公園通りだけでなく、原宿から青山、六本木といった青山通り沿いの諸空間、いくつかの東京湾岸地区などに広がっていく」<sup>57</sup>。まるで松本隆があらかじめこのことを幻視し、そうした東京のありようを予見していたかのようになり、ここで“広告”の概念のもとに調合される都市の文化の様相は、“風街”の輪郭をきわめて律儀になぞったうえで、これを中枢にして成層する浮薄な欲望の記号的な表面となるだろう。「広告は、そこにいる人が「広告である」と認知しないような形で、あるいは「広告である」とか「広告でない」が判別しがたいようなあり方で、都市空間に〈隠れ〉ている。広告は不可視のまま、幽霊のように都市空間にとりついているのだ」<sup>58</sup>。

もし仮に、「広告＝都市とは、地理学的なモノである

と同時に、言説によって社会的に構成されたイメージ空間（コト的空間）でもあった」<sup>59</sup>とすれば、歌謡曲の旋律を借りて謳われる東京のかたちもまた、その限りにおいて、この都市の広告として、もしくは広告された都市として社会に流通し、浸透していくにちがいない。実際に、「フランクだって「有楽町で逢いましょう」、これ流通産業資本のメッセージ・ソングでしょ。そっから始まって、「夜霧の第二国道」は風俗の表面、第二国道ができたのは凄いことだったわけだから。「夜霧に消えたチャコ」で羽田空港とかさ、社会の現象の表層を撫でてっさ」<sup>60</sup>。

都市を広告的な記号として有効に機能させる磁場の増殖は、肥大する東京の空疎さ、その空白、すなわちこの都市の実体のなさ、これらのその都度の描線のうちに反映される。それは浸透による侵食である。

はっぴいえんどの末弟である鈴木茂（1951-）の《LAGOON》（1976）のために松本隆が提供した〈TOKYO・ハーバー・ライン〉の歌詞にあって、〔東京湾〕を〔背後に〕した〔きみ〕が〔TOKYOを逃げて行く〕とき、この逃走はまぎれもなく〔ハーバー・ライン〕を経由して実現される。〔5時までオフィス・レディー〕の彼女には、〔月曜からは〕また〔憂鬱色の日々〕がはじまる。ならば帰京を前提にせめて週末だけでも、と、彼女を含め誰も彼も、〔赤いオープンカー〕で、〔黒いダグラス〕で、最初の区間の供用が開始されてほどんど首都高速湾岸線を頼りに〔みんなTOKYOを逃げて行く〕。このように、「松本隆の詩は、はっぴいえんどの頃から、都市からの出帆を夢みており、そこには常に水の気配がある。この曲も「風をあつめて」「さよならアメリカ、さよならニッポン」を継承するかのように東京からの脱出を描いている」<sup>61</sup>。

おそらくこれは、故郷を喪失して〔東京〕に、あるいはむしろ〔TOKYO〕に棲息しながら、“風街”に成層して浮薄な欲望を扇情するその記号的な表面に疲弊した生活者たちの、都市を広告的に機能させる磁場からの一時的な逃走であるにちがいない。事務作業で忙殺される労働に埋もれた〔憂鬱色の日々〕に辟易しつつ、それでもそうした日常に再帰することは覚悟のうえで、もしくは再帰するそのためにこそ、擬似的な自由と解放が許された貴重な時間に都市からの離脱を試みるべく、誰もが刹那の旅へと自動車を走らせる。

たとえば当時、荒井由実（1954）の「ガラス細工のような音楽と、華麗で派手なステージとファッションは、きびしい現実から逃避できる10代～20代の若い女性層の夢そのものだった」<sup>62</sup>として、〈TOKYO・ハーバー・ライン〉の〔きみ〕もまた、ほんの週末ばかりは荒井の音楽が奏でる世界の住人のように夢に生きるべく、日常に

集積した瑣末なわずらわしさからの逃避を企図するのである。「ちょっとしたドライブとして心地よい範囲の安全な行き先（リゾート）を目指し、音楽と戯れ、そしてまた、市街地を舞台にした消費生活へと戻って」<sup>63</sup>くこと。あらかじめ帰京ありきの差配ではあっても、そうした磁場から遊離した行方に期待されるものとは、疲労した身体をいたわり、磨耗した精神を癒し、硬直した生活をくつろがせる回復の機会であり、わずかながら休息と滋養と余暇に費やされうる快適な空間／時間である。

なるほど、「当時の世の中の流れというか、音楽の流行はどちらかと言うと『LAGOON』のようなレイドバックした音楽だった」<sup>64</sup>ことに加え、ここでやはり「忘れてはいけませんが、ヴォーカル曲すべてを作詞した松本隆の存在だ。歌詞自体はリゾートを前面に押し出しているわけではなく、東京、横浜、スペインと舞台も様々。それがトロピカル風味のサウンドと咽々としたヴォーカルで表現することによって、ファンタジックで書き割りの世界に変換している」<sup>65</sup>。まるで演劇や映画の舞台装置のごとく虚構的にして奇妙に現実的な、都市の機能を万全に作動させる保養地の補完性の効用。

したがって、結局はこれも、浮薄な欲望を扇情する記号の系列化をその表面に成層させた“風街”の領分にある。ここでの松本と鈴木との協働にあっては、音盤の響きも芝居の背景音楽のごとく配慮され、疲労や磨耗や硬直から都市の棲息者を、その潜勢力を回復させるように「ジャズやボサノバ、ラテンなどのテイストを取り込んだソフト&メロウなサウンドメイクが印象的だ。いわゆるリゾートミュージックの先駆けとなった1枚といえるだろう」<sup>66</sup>。

なぜなら、「都会っぽい雰囲気・おしゃれっぽい雰囲気・大人っぽい雰囲気などを醸しだすためのツールとして（…）車で・リゾートで・トレンドスポットで、他者とのコミュニケーションの場面を彩るために——またそこで特定の自己イメージを提示するために——特定の音楽が（…）「現実の享受の場所」に結びつくかたちで、〈シーンメイキング〉な享受のされ方をしている」<sup>67</sup>からである。そしてこうした受容の仕方を担保するもの、それは、まぎれもなく「音楽に独特な機能である。それは、「音が現実場に満ちる」というメディアの物理的な特性から来ている。すなわち音楽はその物理的特性ゆえに、直接的にコミュニケーション環境を構成してしまう」<sup>68</sup>わけだ。

この限りにおいて、〔ハーバー・ライン〕を経由して〔TOKYO〕を脱出した〔きみ〕が〔赤いオープンカー〕でめざした目的地、それは、さしあたり“湘南”でなければならない。実際に、〈TOKYO・ハーバー・ライン〉を収録した《LAGOON》の最終曲である〈8分音符の詩〉



では、演奏が録音された「ハワイの現地で（…）みんなが海に行き遊んでる時に、ひとりで部屋にこもって（…）一応、“加山雄三さんの「君といつまでも」みたいなバラードが作りたいな」と思っ<sup>69</sup>た鈴木茂の旋律が展開される。ここに「もしきみに逢えなかったら」と松本隆が嵌め込んだ仮定は、「今ごろ背広を着てたはずさ」の文句に回収されることによって、同じころ彼が太田裕美に提供した〈木綿のハンカチーフ〉における「スーツ着たはく」を想起させる。つまりそれは、故郷を喪失した都市の棲息者としての「はく」にありえたもうひとつの姿を示唆する〈木綿のハンカチーフ〉の変奏となる。

このように、松本隆と鈴木茂の協働は、「ハーバー・ライン」を經由して「TOKYO」を脱出したその行方に、「背広を着」る必要のない状況として、ほかでもない“湘南”を準備している。にもかかわらず、こうした逃走の諸線は、いまやそれが描かれるごとにむしろ広告的な磁場の増殖を招来し、東京の空疎さ、その空白、すなわちこの都市の実体のなさをいよいよ肥大させることに貢献する。「広告＝都市化とは、（…）都市空間がそこを歩く人びとのアイデンティティ装置として機能するようになった事態のことを指す」<sup>70</sup>。“湘南”もまた、「ハーバー・ライン」を介していずれ「TOKYO」のかたちに反映され、やがて“風街”の領土に組み込まれることは不可避だ。

これら収録曲について、鈴木茂が自ら「構成が複雑で、コードの種類も、テンションも、音数も多い。言ってみれば、少しオシャレな大人のサウンドだね」<sup>71</sup>と解説してみせる《LAGOON》の場合などもその嚆矢の一例としつつ、「ユーミンのような都会派のオシャレな歌が広まる」<sup>72</sup>につれ、これら「オシャレな音楽がオシャレな場所（TOKIOや湘南）を発見してい」<sup>73</sup>く。

そうして「東京」は「TOKYO」となる。（…）多くの日本人にとって、東京は「TOKYO」である以前に、まず「東京」、つまり日本の首都として想像されていたはずである。ところが九〇年代末以降、そのような東京の経験は、日本社会自体においても失われて<sup>74</sup>しまう。歌謡曲は、そうした社会における実感を待つまでもなく、イエロー・マジック・オーケストラの演奏による〈テクノポリス〉（1979）や、沢田研二（1954）の歌唱によるあの「スーパー・シティ」、〈TOKIO〉（1980）の登場において、すでにこのことを予言していた。

事実、〈TOKYO・ハーバー・ライン〉での松本の作法が、かつて〈東京行進曲〉や〈東京ブルース〉が首都を象ってみせたあの仕業とおよそたがうことなく、とりわけ〈東京午前三時〉や〈夜霧のオ二国道〉が提起した都市をめぐる主題系を相応に尊重しつつ継承し、そのぶん歌詞の言葉に記号的な表面張力を漲らせるなか、「赤いスポーツカー」や「黒いダグラス」が、「ムーン・ビー

ム」や「FEN」、〔旧いコール・ポーター〕や〔オフィス・レディー〕が、そしてなにより「TOKYO」それ自身が、「ハーバー・ライン」をたどって「TOKYOを逃げて行く」。その行方には、いま“湘南”が碇泊している。

## 【註】

<sup>1</sup> 長田暁二、『昭和歌謡 流行歌からみえてくる昭和の世相』、敬文舎、2017、p.153.

<sup>2</sup> きたやまおさむ+富沢一誠、『「こころの旅」を歌いながら 音楽と深層心理学のめぐりあい』、言視舎、2021、p.52.

<sup>3</sup> 舌津智之、『どうにもとまらない歌謡曲 七〇年代のジェンダー』、晶文社、2002、p.19.

<sup>4</sup> 村瀬学、『なぜ「丘」をうたう歌謡曲がたくさんつくられてきたのか 戦後歌謡と社会』、春秋社、2002、p.131.

<sup>5</sup> 財津和夫、『心の旅、永遠に』、河出書房新社、1998、p.38.

<sup>6</sup> 同書、p.39.

<sup>7</sup> 同上。

<sup>8</sup> 同上。

<sup>9</sup> 同書、p.38.

<sup>10</sup> 同書、p.39.

<sup>11</sup> 同書、p.41.

<sup>12</sup> 同書、p.39.

<sup>13</sup> 同書、p.40.

<sup>14</sup> 同上。

<sup>15</sup> 同書、p.41.

<sup>16</sup> 同上。

<sup>17</sup> 同書、p.40.

<sup>18</sup> 同書、p.49v

<sup>19</sup> 同書、p.56.

<sup>20</sup> 同書、p.58.

<sup>21</sup> 坂崎幸之助、「メッセージ」、同書所収、p.163.

<sup>22</sup> 飯塚恒雄、『カナリア戦史〈日本のポップス100年の戦い〉』、愛育社、1998、p.93.

<sup>23</sup> 同上。

<sup>24</sup> 同上。

<sup>25</sup> 同上。

<sup>26</sup> 辻由美、『街のサンドイッチマンー作詞家宮川哲夫の夢』、筑摩書房、2005、p.104.

<sup>27</sup> 輪島裕介、『創られた「日本の心」神話「演歌」をめぐる戦後大衆音楽史』、光文社（光文社新書）、2010、p.86.

<sup>28</sup> 同書、pp.86-87.

<sup>29</sup> 同書、p.87.

- <sup>30</sup> 辻, 前掲書, p.106.
- <sup>31</sup> 同書, p.105.
- <sup>32</sup> 輪島, 前掲書, p.85.
- <sup>33</sup> 舌津, 前掲書, pp.251-252.
- <sup>34</sup> 輪島, 前掲書, p.84.
- <sup>35</sup> 舌津, 前掲書, p.215.
- <sup>36</sup> 同書, p.216.
- <sup>37</sup> 三浦展, 『新東京風景論 進化する都市、衰退する都市』, NHK出版, 2014, p.179.
- <sup>38</sup> 三浦展, 『「家族」と「幸福」の戦後史—郊外の夢と現実』, 講談社 (講談社現代新書), 1999, p.163.
- <sup>39</sup> 同上。
- <sup>40</sup> 松本隆, 『風街詩人』, 新潮社 (新潮文庫), 1986, p.122.
- <sup>41</sup> 山下賢二, 『喫茶店で松本隆さんから聞いたこと』, 夏葉社, 2021, pp.86-87.
- <sup>42</sup> 松本, 前掲書, p.123.
- <sup>43</sup> 同上。
- <sup>44</sup> 同上。
- <sup>45</sup> 同書, pp.123-124.
- <sup>46</sup> 山下, 前掲書, pp.87-88.
- <sup>47</sup> 松本隆, 『松本隆対談集 KAZEMACHI CAFÉ』, ぴあ, 2005, p.28.
- <sup>48</sup> 同書, pp.27-28.
- <sup>49</sup> 松本, 『風街詩人』, p.124.
- <sup>50</sup> 同書, p.120.
- <sup>51</sup> 同書, p.124.
- <sup>52</sup> 同上。
- <sup>53</sup> 佐野元春, 『ザ・ソングライターズ』, スイッチ・パブリッシング, 2022, p.76.
- <sup>54</sup> 松本隆, 『微熱少年』, 新潮社, 1985, p.205.
- <sup>55</sup> 同書, p.71.
- <sup>56</sup> 三浦, 『新東京風景論 進化する都市、衰退する都市』, p.111.
- <sup>57</sup> 吉見俊哉, 『東京復興ならず 文化首都構想の挫折と戦後日本』, 中央公論新社 (中公新書), 2021, p.240.
- <sup>58</sup> 北田暁大, 『広告都市・東京 その誕生と死』, 廣済堂出版, 2002, pp.23-24.
- <sup>59</sup> 同書, p.76.
- <sup>60</sup> 加東康一+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.206.
- <sup>61</sup> 細馬宏通, 「そのまちいずこ」, 「東京人 (4月号)」no.438所収, 都市出版, 2021, p.61.
- <sup>62</sup> 長田, 前掲書, p.167.
- <sup>63</sup> 柴崎祐二, 『シティポップとは何か』, 河出書房新社, 2022, p.55.
- <sup>64</sup> 鈴木茂, 「鈴木茂、名作『LAGOON』とギター・ソ  
ロについて考える。』, 「Guitar Magazine (9月号)」No.507所収, リットーミュージック, 2020, p.33.
- <sup>65</sup> 栗本斉, 『「シティポップの基本」がこの100枚でわかる』, 星海社 (星海社新書), 2022, p.23.
- <sup>66</sup> 鈴木茂, 「80年代にしか作れない音楽があったのかもしれない」, 「昭和40年男 (2月号)」vol.23所収, クレタパブリッシング, 2014, p.17.
- <sup>67</sup> 宮台真司+石原英樹+大塚明子, 『サブカルチャー神話解体 少女・音楽・マンガ・性の30年とコミュニケーションの現在』, PARCO, 1993, p.90.
- <sup>68</sup> 宮台真司+石原英樹+大塚明子, 「サブカルチャー神話解体序説 少女マンガ・音楽・宗教から見た若者たち」, 『ポップ・コミュニケーション全書 カルトからカラオケまでニッポン「新」現象を解明する』所収, アクロス編集室/編, PARCO, 1992, pp.35-36.
- <sup>69</sup> 鈴木, 「鈴木茂、名作『LAGOON』とギター・ソロについて考える。』, p.37.
- <sup>70</sup> 北田, 前傾書, p.100.
- <sup>71</sup> 鈴木茂, 『自伝 鈴木茂のワインディング・ロード はっぴいえんど、BAND WAGONそれから』, リットーミュージック, 2016, p.200.
- <sup>72</sup> 平野肇, 『僕の音楽物語 1972-2011 名もなきミュージシャンの手帳が語る日本ポップス興亡史』, 祥伝社, 2011, p.113.
- <sup>73</sup> 宮台+石原+大塚, 『サブカルチャー神話解体 少女・音楽・マンガ・性の30年とコミュニケーションの現在』, p.96.
- <sup>74</sup> 吉見, 前掲書, p.242.