

“湘南”論

衣を畳む（想／地層／記憶）：第4性_1_1

堀家 敬嗣*

What is SHONAN : 4.1.1

HORIKE Yoshitsugu

(Received September 27, 2024)

東京の記号的な表面からの逃走には、日本の近代化とともに整備されてきた交通網として二種類の媒体と二方向の指針が想定される。自動車道と鉄道とを媒体に、そこでは遠心力にもとづく逸脱の諸線と求心力にもとづく回帰の諸線が指針となろう。自動車道については、国道1号線や東名高速自動車道のように一方向的な逃走のための逸脱の諸線がある。鉄道については、JR東海道線や東海道新幹線がそれに相当する。鉄道における回帰の諸線は、“湘南”では、中長距離路線網間の欠損を補完し中継する江ノ島電鉄など小規模な路線が東京との回遊性を担保する。自動車道ならば、かつて湘南有料道路と称された国道134号線が江ノ島電鉄と同等の機能を担う。鈴木茂の〈TOKYO・ハーバー・ライン〉が首都高速湾岸線を経由して逃走する限りにおいて、その行方には“湘南”があり、これはいずれ〔TOKYO〕が〔東京〕へと再帰する回遊性の旅となる。では、今度は松本隆が“湘南”の側を表題に謳った楽曲のなかで、逃走の、回帰の諸線はどのように描かれるのか。ここではそれを、太田裕美の〈湘南アフタヌーン〉と加山雄三の〈湘南ひき潮〉をめぐって論じる。

4.1.1 〈湘南ひき潮〉砂の中のサンダル

4.1.1.0

いまや東京それ自体が、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、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、ある幽霊的な都市となる。このとき、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だろう。つまり「広告＝都市とは、公的でも私的でもない第三領域を浮遊する人びとの身体を、なだらかに記号論的・物語的な空間（資本の意味空間）へと誘導し、消費社会の〈柔らかな〉支配体制を、イメージ生産装置としてのマスメディアを動員しつつ、再生産していく」¹のだから、東京の浸透とは、まぎれもなく、この都市の空疎さによる侵食を意味する。

そのうえで、肥大する東京のその都度の輪郭のうちに

成層し、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が、都市を広告的に機能させる磁場からの逃走を試みる場合、その針路を西への陸路にとるならば、日本の近代化とともに整備されてきた交通網として、そこにはおよそ二種類の媒体と二方向の指針が想定されえよう。媒体については、自動車道と鉄道が選択肢となる。さらにここに、指針をめぐる選択肢が関与する。東京の遠心力にもとづく逸脱の諸線、および東京の求心力にもとづく回帰の諸線がそれである。

たとえば自動車道としては、旧東海道をなぞる国道1号線や東名高速自動車道が代表する、最終的には九州の西南端まで到達する直線的または永続的な、いわば一方向的な逃走のための逸脱の諸線がある。鉄道としては、JR東海道線や東海道新幹線がそれに相当するだろう。

他方で、鉄道における回帰の諸線は、小田急電鉄や東急電鉄、あるいは京浜急行など、もっぱら私鉄各線が負担してきた。この意味では、それらと競合するJR横須賀線の性格は、その成立の事由の如何によらずどれほどか私鉄的であるように思われる。

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

浦賀沖への黒船の来航に端を発して近代日本の軍事拠点となっていく横須賀へは、かつて東京方面からは「陸路、街道は、現在の国道一六号線の前身の道路が通じているに過ぎなかった。道は丘陵地帯が多くて幅員も狭く、勾配はきつかった。そのため、幕末から明治時代中期にかけては陸路より海路が人的物的輸送に大きなウエートを占め」²たものの、「世界の「一等国」への仲間入り（…）を実現するには、どうしても海軍力の強化が必要であり、軍港・横須賀へ鉄道を敷」³くべく急がれた。

こうした事情のもと、「陸海軍大臣連名で東海道線と横須賀軍港及び観音崎を結ぶ鉄道の建設が（…）閣議に提出され、明治22年（1889年）6月16日に開通し」⁴ているが、この「コース設定に当たり、鉄道局は海岸線を避け、かつ山地地帯にかからぬよう意を用いた。海岸線に鉄道を敷いては万一の場合、敵の標的になる危険性が高いからであった」⁵。そしてその起点として、「当時、大船は東海道線の信号所に過ぎず駅舎ではなかった」⁶ところに停車場を設け、ここから東海道線を分岐させるかたちでようやく「横須賀線の開通した年、それまで、横須賀への主な交通手段であった、横浜―横須賀間の定期船航路が姿を消し」⁷ている。

軍事色の濃い来歴ではあれ、たとえば「昭和三年八月、横須賀線の東京―逗子間にはじめての海水浴臨時電車計七本が走っている。ついで東京鉄道局は、翌四年七月、当時としては画期的ともいえる「海の家」を逗子海岸に開設し、海水浴の大衆化、近代化に大きな役割を果たしたといわれ（…）逗子海水浴場には鉄道省経営の海の家が毎年七月十日から九月十五日までの二カ月間にわたり店開きした」⁸。海浜に近接した官営の停車場として「他の候補となっていた大磯、鎌倉との競争に際し、（…）逗子町当局が奔走して実現させた」⁹この施策は、その甲斐あって夏期の逗子駅の「昭和四年の乗降人員は前年比「六割五分増」と著しい伸び」¹⁰をもたらしたが、この盛況は、かえって民間事業者に海水浴場の「更衣所設置の出願」¹¹への参入を促すことになる。早くも数年のちには、「湘南電鉄横浜駅乗入京浜電車との連絡せしこと」¹²や「乗用車五、六人乗一台」¹³による「京浜方面より自動車を利用する者の激増」¹⁴などに押され、むしろ「前年に比し乗降人員一割三分の減少」¹⁵に転じている。

とりわけ「湘南」では、JRや大手私鉄による路線網の欠損を補完し、これらの中継する江ノ島電鉄や湘南モノレールといった小規模な路線の長閑な存在が、まさに「湘南」の、さらには「湘南」と東京のあいだの回遊性を担保していることは軽視すべきでないだろう。「江ノ電は、往路復路の鉄道接続駅として、藤沢駅・鎌倉駅を出入口にして江の島に來遊できる、「官設鉄道との接続による江の島・鎌倉観光」というこのエリアの周遊観光に特化し

て開業した路線と位置づけることができ」¹⁶。こうした長閑さこそが、途中下車による乗り換えの機会を提供し、一方向的な逃走を回遊へと転換させ、逸脱からの回避を実現する潜勢力となりえるからである。

この意味において、たとえ「大船で一たん下車して、横須賀線に乗り換える不便はあっても」¹⁷、そうした不便さそのものもまた、かつての横須賀線に私鉄的な性格を帯びさせる要因となったにちがいない。それどころか、「江ノ電の納涼電車が昭和六年七月からスタートを切り、それから三年後、海の一大イベント「鎌倉カーニバル」が久米正雄をはじめとする鎌倉文士らの発案により始ま」¹⁸ったことを考慮すれば、むしろ横須賀線の側が率先して私鉄的な性格を披瀝していたともいえる。

すでに谷崎潤一郎（1886-1965）の「ナオミが十五歳の八月、鎌倉の海邊に立つた時」¹⁹、すなわち彼女が「由比ヶ濱の海水浴場へ出かけて行」²⁰こうと「横須賀行の二等室へ乗り込んだ時から、（…）その汽車の中には逗子や鎌倉へ出かける夫人や令嬢が澤山乗り合はしてゐて、ずらりとときりばやかな列を作つてゐる」²¹たのであって、東京に暮らす彼女たちの鎌倉や逗子での余暇は、この路線の私鉄的な性格に消費されたわけだ。

自動車道については、第三京浜道路から横浜横須賀道路を経由するなど、暫定的で一時的な、いずれ遅からず東京に戻ることを前提とした逃走のための回帰の諸線が準備されている。「湘南」では、以前は湘南有料道路とみなされた一区間を中軸に、国道134号線が鉄道における江ノ島電鉄と同等の機能を担う。「昭和十三年三月（…）に、稲村ヶ崎の切り通しができて、ようやく、片瀬―鎌倉線が開通している。（…）昭和三十年、海岸線の砂丘と松林をつぶして「湘南有料道路」が由比ヶ浜（滑川）まで完成する。（…）昭和三十九年、その先、滑川―逗子区間が完成する」²²。なお、このように「片瀬―滑川、滑川―逗子間は有料区間であったが前者が昭和五十年、後者が昭和六十一年に無料」²³で開放されることになる。

4.1.1.1

片瀬は江の島への洲鼻のたもとに所在する。日本が近代化の端緒にあったころ、「日本のある役人が海水浴場を設けようと計画しているので、それに適した場所をそこで探そうと思った」²⁴エルウィン・バルツ（Erwin von BÄLZ, 1849-1913）は、しかし「江の島自体は、岩の多い浜辺であるため、あまり適当でないことがすぐわかった。これに反して、七里ガ浜と称せられる海岸地帯の、片瀬に境を接する部分は、これにおあつらえ向きである。その浜辺はすばらしく、底がよくて、岸にはじゃまものがない」²⁵と評価している。砂浜の底の具合を考慮すると、バルツのいう片瀬に境を接する部分とは、七

里ヶ浜よりはむしろ、小動岬と江の島の洲鼻とに囲われた腰越から片瀬東浜の海岸であったかもしれない。小動側の神戸川と江の島側の境川とか運ぶ砂の堆積した小さな湾ともいえるこの海浜の底は、それゆえ砂地にして遠浅で、いまなお夏ともなれば海水浴場が開設される。

彼にとって七里ヶ浜の景色は格別だった。鎌倉方面から「なだらかな丘の背を越すと——数分で七里ヶ浜の海岸に出るが、ここは、自分にとっては日本で一番美しい地点である。隣接する砂丘には草木をみない。海は激しい勢いで岸を打っている。左は、なかば松、なかばツバキ、クスノキ、シュロでおおわれた稲村ガ崎、さらにその左は三浦半島。前方の海中には煙をはく大島、右は岩礁の江の島で、やっと海面に出ている、平らな堤防によって陸地とつながっている。堤防の上方はるかかなたには、雪におおわれた雄大な富士が、誰にも侵されない威厳をもって、眼の前の海上からそびえ立」³⁶っている。

これとほとんど同じ時代に、稲村ヶ崎を越える同じ経路から、その景色の夕暮れをエミール・ギメ (Émile Étienne GUIMET, 1836-1918) も眺望している。「私たちの通る左手に、白と緑の崖がある。このうしろには、黒くて岩の多い山が遠くまで続いている。そのために今朝は横須賀が見えなかったのだ。(…) 私たちの行手には、片瀬の岬と、江ノ島の切り立った黒い二つのシルエットの間に、繊細な輪郭の火山、富士山が覆んで見えている。／富士山は、バラ色がかったグレーの色調で白雲の帯にひたっている。すでに姿を消してしまった太陽が、それをうっとりするような色で彩っている。(…) 足に波を戯れさせながら進むにつれて、夜になり、岬や島には燈火がきらめき始める」³⁷。ここでいう片瀬の岬こそが小動岬であろう。

片瀬に宿をとったギメは、その翌日、海水浴のために「砂の多い丘の上にある聖なる森を通り過ぎて、(…) 江ノ島の見える浜辺へ降りて行く」³⁸。これも小動神社の鎮守の杜をいったのだろうか。いずれにしても、江の島への「満潮のときは水の下になってしまう細長い砂の道」³⁹、すなわち洲鼻の様子を視認しつつ、それと小動岬に囲われた海岸に降りて、「涼むために急いで水に飛び込」⁴⁰んだのち、「突如、私は体じゅうを刺され、つねられ、たたかれ、焼かれるような」⁴¹痛みを覚える。「電気くらの群」⁴²に刺されてしまったのである。

やはり鎌倉からこの地に入ったジョルジュ・ブスケ (Georges Hilaire BOUSQUET, 1846-1937) も、いったん物見遊山の江の島で「北の鎌倉湾と南のオドワラ (小田原) 湾の広い景色を賞で」⁴³たのち、「カタシェ (片瀬) で夕食前に海水浴を」⁴⁴こなしている。

小田急電鉄の片瀬江ノ島駅のほか、江ノ島電鉄の江ノ島駅、湘南モノレールの湘南江の島駅が競合することも

あつて、海水浴場が開設される季節の片瀬海岸は、いまもにぎわいを欠くことがない。レナウンのCMソングとして制作された〈ワンサカ娘〉(1961) が「プールサイドに夏が来りや」と歌唱する旋律に、作詞も手がけた小林亜星 (1932-2021) が当初は「片瀬の海に夏が来りや」⁴⁵の文言を嵌め込んでおきながら、「全国区向けではない」⁴⁶との理由からこれを撤回せざるをえなかった事実は、すでにこの海辺が、局所的ではあれ、当時からきわめて濃厚な喧騒の密度を誇っていたことを示唆する。

松本隆 (1949-) が鈴木茂 (1951-) の《LAGOON》(1976) に提供した〈TOKYO・ハーバー・ライン〉の歌詞にあつては、〔東京湾〕を〔背後に〕した〔きみ〕が、さらに〔TOKYO〕それ自体が〔TOKYOを逃げて行く〕。なるほど、「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」⁴⁷。だが、この〔ハーバー・ライン〕が首都高速湾岸線の謂である限りにおいて、その行方には「湘南」が碇泊している。事務作業で忙殺される〔5時までオフィス・レディー〕が、〔月曜からは〕また辟易するような労働に埋もれる〔憂鬱色の日々〕への再帰は覚悟のうえで、ただこの週末ばかりの自由と解放を感じられる「湘南」への刹那の旅。〔ハーバー・ライン〕を介した都市からの出帆とは、だから〔TOKYO〕それ自体が〔TOKYOを逃げて行く〕ことで置き去りにされた〔東京〕へと再帰するための、回遊性の旅にほかならない。

かつて「江ノ電によって完成された湘南周遊ルートは、地図の上で湘南を目に見える形で枠づけた。トライアングルに結ばれた湘南周遊ルート」⁴⁸のもと、とうに「湘南は、地域が商品となりうる存在になっていた。人々は、湘南に来遊することで、そのブランドを消費していたと捉えることができる」⁴⁹。鉄道のみならず、いまや自動車道までが「湘南」を消費すべき商品として〔TOKYO〕のかたちに反映し、「風街」の領土のうちに組み込んでしまう。それとともに、〔東京〕では、その表面に成層する「風街」の領分が街路ごとに断片化され、おびただしい数の〔TOKYO〕へと分節化していく。

自ら率いるバンドの体裁で、Red Stripesの名義のもと発表された《SWINGY》(1978) に《青梅街道》を収録し、そこでは〔僕らの車〕で〔夜の青梅街道〕を〔とばし〕た杉真理 (1954) は、個人の名義による再デビューにあたって制作された《Song Writer》(1980) の《悲しきクラクション》では、〔君〕が〔だまって車を降り〕ていった〔悲しきMeiji street〕に〔クラクション〕を響かせる。このころ、たとえば稲垣潤一 (1953-) のシングル盤〈246:3AM〉(1982) の表題には、国道246号線の都心

部分を占める青山通りの〔午前三時〕が謳われるが、このB面となる〈ジンで朝まで〉の作曲者も杉真理だった。

そのA面の作曲者である松尾一彦（1954）が参加していたOFF COURSEの、全曲が英語詞による《Back Streets of Tokyo》（1985）には、〔the back streets of Tokyo〕で寒い師走が黄昏れるときの非現実的な浮遊感を描写した〈ENDLESS NIGHTS〉が収録されている。一見したところその歌詞は、バブル経済前夜の東京の裏通りに迷い込んだ異邦人の視点を介して綴られているかのようでいて、実際には、すべての記憶が消失して交錯する誰もが見覚えのない他人となり、なにもかも現実のこととは信じられず、それでもなお、だからこそ懐かしい〔Tokyo〕の、いつかありえたはずの可能的な光景を不意に表出させる。この印象は、当のアルバム盤のジャケットを飾るメモ書き風の地図にあって、大通りを国道246号線ならぬ“Route 642”と記入した筆致をもって補強される。それは、東京から剥離した架空の都市、もしくは東京の鏡像たる並行的な世界、要するに松本隆の“風街”の一変奏として潜在する透明な地層をめぐって、黄昏れゆく師走の冷ややかな光跡が実現した結晶化であるにちがいない。

杉真理の〔青梅街道〕や〔Meiji street〕もまた、そうした〔the back streets of Tokyo〕の一樣相である。というのも、なにしろ彼の〔青梅街道〕では、〔風の中を走〕った〔あの夜〕に〔見た街〕それ自体が〔きっと幻だったろう〕からだ。〔幻〕としての〔風〕の〔街〕につながる彼の道路は、同じく《SWINGY》に所収の〈Rock'n' Roll Woman〉にあっては、まさしく〔湘南海岸〕まで〔君〕を誘う⁴⁰。なるほど、経路はともかく、交通の媒体はここに明示されていない。にもかかわらず、終電のすぎた〔真夜中のデート〕の都度、〔いつも湘南海岸〕まで延長されるその回路を鉄道に期待することは無理であり、おのずとそれは自動車道が中介せざるをえない。

ところで、はっぴいえんどではドラムスを叩いていた松本隆は、このバンドの解散後ほどなく職業作詞家に転身し、ときに関係者に「松本くん、そんなに甘いもんじゃないよ」⁴¹とたしなめられながらも、彼が言葉を託した「アグネス・チャンや太田裕美の成功」⁴²をもとに日本の歌謡界にその地位を確立していく。しかし、2020年までに2,136曲が数えられる松本隆の作詞作品のなかで、たとえばその題名に“湘南”の語が謳われるものは、わずかに3曲のみを確認できるばかりだ⁴³。太田裕美（1955）の〈湘南アフタヌーン〉（1976）、加山雄三（1937-）の〈湘南ひき潮〉（1978）、そして石川秀美（1966-）による〈ゆ・れ・て湘南〉（1982）である。

4.1.1.2

すでに太田裕美の〈木綿のハンカチーフ〉（1975）の

舞台設定をめぐって、「都会と田舎という対比の構造を考え」⁴⁴たうえで、「具体的な地名を入れなかったのは意図してのことで、地名がないおかげで日本のどこにでもある身近で普遍的な風景を描くことに成功したと思う」⁴⁵と述懐する松本のことだから、わけでも楽曲の題名への“湘南”の援用には憂慮が多かったのだろう。だが、では逆に、なぜこの3曲に限って、松本はその題名に“湘南”の語を召喚してみせたのだろうか。

アグネス・チャン（1955-）に〈ポケットいっぱい秘密〉（1974）を提供したのとほぼ同時機に、〈心の旅〉（1973）のヒットの次を期待されて、松本隆はチューリップのために〈夏色のおもいで〉（1973）の歌詞を書き、さっそく〔すきとおった波〕の〔そっと零れおち〕ていく〔青い海〕に言及している。ここで仮に、〈心の旅〉において〔夜〕を走った〔僕〕の〔汽車〕の終着駅が、作詞を担当していた財津和夫（1948-）の〔旅立〕ちの目的地となる東京であった場合、〔きみの眼を見ると〕どうしても〔ぼく〕が〔想い出〕さずにはいない〔海〕、〔淡い青が溶け〕、それでいて〔何故か悲しくなる〕あの〔海〕は、いったい“湘南”のものだったのか。

少なくとも財津にとっては、そうではなかった。確かに「ぼくの前風景には、海がある。（…）ぼくは海の子ではなくて、海を見る子だった」⁴⁶にはちがいない。それでもなお、「玄界灘を見て、玄界灘に沈む夕日を見て育った」⁴⁷彼からすれば、あくまでも「日本海の波に洗われた玄界灘の砂の美しさが目にも心にも焼きついている。金色に輝く白っぽい、黄色い砂だ。（…）ぼくの歌のなかの砂浜は、間違いなくその砂浜」⁴⁸なのである。それゆえに、「東京にきてから、湘南の海の砂浜を見たときは、ものすごくびっくりして、何かの間違いだろうと思った。黒い砂浜は、あまりにも汚らしくて、最初はどうしてもその上を歩いたり、手にとってみることなどできなかった」⁴⁹という財津には、まして〔きみの眼を見〕ることをもって“湘南”の〔海を想い出す〕ことなど、けっしてありえようはずもない“間違い”なわけだ。

こうした観点からすれば、チューリップの楽曲において、それまで作詞や作曲のみならず主旋律の歌唱もほとんどひとりでこなす大黒柱だった財津和夫が、〈心の旅〉につづき〈夏色のおもいで〉の歌唱も姫野達也

（1952）に譲ったばかりか、そこではさらに歌詞までがその手から奪われてしまった事実は重要である。すなわち、〔淡い青が溶けて〕、それでいて〔何故か悲しくな〕らざるにはいられない〈夏色のおもいで〉のあの〔海〕に對して、そもそもこの楽曲を歌っておらず、これらの言葉を謳ってもいない財津が、彼の原風景、彼の海のありさまをそこに主張することは僭越であろう。

かつて松本隆は、はっぴいえんどの結成以前に細野晴

臣（1949）に誘われ、葉山の日陰茶屋事件に取材して吉田喜重（1933-2022）が監督した『エロス+虐殺』

（1970／ATG）に演奏を吹き込むなどした April Fool での活動の際には、松本零の名義で参加していた。そしてはっぴいえんどの解散ののち、松本が〈夏色のおもいで〉の〔青い海〕に〔見〕たもの、それは、〔すぎとおった波が〕まさに〔そっと零れおち〕ていく姿だった。

つまるところ、松本隆は、“零”の一字を〈夏色のおもいで〉の歌詞のうちに組み込むことによって、はっぴいえんどで最高潮に到達した彼の演奏家としての経歴を、まるで〔夏〕が〔翼をたたんだ〕ように頓着なく終息させたのである。だからこそ、〈夏色のおもいで〉の歌詞とは、松本零の、演奏家としての彼の墓碑銘にほかならず、その限りにおいて、まぎれもなく彼は、ここでひとりの職業作詞家の誕生を宣言してみせたことになる。

〔風〕を打叩して飛翔するための〔翼〕はいったんここで〔たたんだけど〕、そのかわり今度は言葉をもって〔風になりたい〕、墓碑としての〔青い海〕のうえを渡る〔風〕そのものに〔になりたい〕と願うこと。〈夏色のおもいで〉のあの〔海〕は、なによりもまず、そうして松本零を葬送した此岸の松本隆のもとにあるだろう。

このように職業作詞家たる決意の告白ともなった〈夏色のおもいで〉について、その仕上がりを耳にして「気に入ってくれた筒美京平」⁵⁰に誘われ、はじめて彼の仕事場である「玄関に住めるくらい立派なマンション」⁵¹に赴いた松本には、この初対面はどうにも噛み合わなかった印象に終わる。ところが筒美京平（1940-2020）の側から、あらためて「その晩「半年くらいは集中して君とやりたい」と電話が効かかって」⁵²くる。実際、筒美とのいくつかの協働をこなしたあとで、松本隆は、彼の推薦により声も顔も知らないままひとりの新人の女性歌手をめぐるプロジェクトへの加担を打診されている⁵³。

その新人が太田裕美だった。〈木綿のハンカチーフ〉で成功を収める筒美京平とのこのプロジェクトの端緒として、松本は彼女のために「曲が先行で『雨だれ』と『夕焼け』を作っ」⁵⁴ている。〈雨だれ〉（1974）は太田のデビュー曲となり、〈たんぽぽ〉（1975）をはさんで〈夕焼け〉（1975）もシングル盤として発表された。

〈夕焼け〉において、松本隆は歌詞の舞台に〔真夏が過ぎた海辺の駅〕を設定している。かつて〔私〕が〔あなた〕との〔別れ〕を迎えたとき、まさしく〔汽車は秋へと走り出し〕てしまった。ここでのそうした表現からは、いずれ彼が松田聖子（1962-）に提供する〈赤いスイートピー〉（1982）のなかで、〔春色の汽車に乗って海に連れて行ってよ〕とねだる主人公と〔あなた〕との、〔駅のベンチ〕での光景が容易に想起できよう。

「京平さんにとって、売れることが価値観の第一義」⁵⁵

であり、「京平さんは、シングルを一〇〇万売りたい人だった」⁵⁶が、もともと「アルバムのほうが効率がいいと思っていた」⁵⁷松本隆は、太田裕美のプロジェクトへの参画にあたり「シングル盤の詞の直しは理解できるからやるけど、アルバムは自由に作らせてほしい」⁵⁸との意向を表明し、その結果、「太田裕美のアルバムは全部コンセプトアルバム」⁵⁹となる。〈木綿のハンカチーフ〉もまた、当初はそうして「アルバム用に自由に作らせてもらったうちのひとつ」⁶⁰だった。ただし、詞曲の仕上がりの秀逸さに急遽シングル盤として発売されることとなったため、萩田光雄（1946-）が担当した編曲に筒美自身が手を加え、あらためて録音されている。それでも歌い手にとっては、「アルバムのほうが好き。シンプルで軽くて、爽やかで。筒美先生のアレンジはシングル用ということもあるでしょうが、派手」⁶¹に聴こえるようだ。

そんな〈木綿のハンカチーフ〉に関して、なるほど松本隆は、やはりあえて具体的な地名を援用することなく、それゆえどこにもある普遍的な風景を描いている。ここで田舎に留まった〔私〕の現在地はもちろん、〔東へと向う列車〕に乗って〔旅立〕ったという〔ぼく〕がいま〔毎日愉快地に過ごす街角〕、あの〔はなやいだ街〕にして〔都会〕の、〔木枯しのビル街〕についても、東京の気配を匂わせながらも、歌詞の言葉を介してそこに明確に着地することはけっしてない。

したがって、この楽曲の直前のシングル盤に位置づけられる〈夕焼け〉の、〔真夏が過ぎた海辺の駅〕の所在にも、具体的な地名をもって歌詞の物語の展開や登場人物の心情の解釈における任意性を制約してしまうこと、この不自由さを忌避する松本の姿勢が相応に反映されていることは疑いない。たとえ仮に、ここでの〔海辺の駅〕が、具体的な地名をともしなう個別の体験の記憶として作詞家の脳裏に屹立し、そうした光景の輪郭を無記銘のまま彼の言葉がなぞっていたとしても。

とはいえ、〈木綿のハンカチーフ〉とともに〈夕焼け〉も収録曲のひとつとなる《心か風邪をひいた日》

（1975）では、荒井由実（1954）が作曲した〈ひぐらし〉が、〔御殿場〕や〔京都〕といった具体的な地名をもって〔バス〕の経路を設定することを躊躇しない。

おそらく東名高速自動車道で定期的に運行されているものだろう、長距離路線の〔バス〕というきわめて特殊で閉鎖的な逃走の媒体は、聴き手の鼓膜がまるで秘めごとのように太田裕美の歌声と密着し、この楽曲を共有できることの優越感を供与するはずだ。その証拠に、単に〔御殿場〕や〔京都〕といった地名ばかりか、〔マクドナルドのハンバーガー〕や〔煙草はイブ〕、〔雪の白富士〕や〔三億円〕事件など、商標や事象の固有名がここには頻出する。これら歌詞の物語の展開や登場人物の

心情の解釈における任意性を制約してしまうことの不自由さを甘受しつつ、ここではあえてそれを楽曲に背負わせるときに期待できる効果、いわばたくまれた密接さの差配が検討されていることは明白である。

そのうえで、途中の〔御殿場〕を経過して〔私たち〕が〔窓に頬寄せ〕ながら〔時の流れをただようよう〕に〔景色見てる〕さなか、さしあたった終着点と思しき〔京都〕への〔鞆ひとつ〕のこの〔旅〕が、いったい〔どこまで流れてゆく〕ともおぼつかない直線的な逃走、要するに〔涯ないひぐらし〕を覚悟した逸脱であることを、松本隆は、〔生きてる事が空しい〕などと〔考え〕はじめた〔私〕に納得させるのである。

4.1.1.3

ところで、南沙織（1954）をデビューさせたCBS・ソニーの酒井政利（1935-2021）は、まずは「沖縄帰りの人から届いたその写真の中の女の子」⁶²に「潮の香り」⁶³を嗅ぎとり、また羽田空港に上京した彼女とののはじめての対面の機会でも「アーミーカラーの服が、小麦色の肌に合ってセンスのよさを感じさせた」⁶⁴がゆえに、即座に「デビューは夏がいい」⁶⁵と思いつく。そこで、芸名も含め彼女の芸能活動をめぐる諸般の核心に、「彼女のイメージから夏を設定」⁶⁶している。他方で、この方針にそって作曲に筒美京平を迎えつつ、有馬三恵子（1935-2019）が準備した〈17歳〉（1971）の歌詞の世界観など、「プロデュースに関しては、デビュー曲からしてそうであるように、私小説風な作りを一貫させていこうという考え」⁶⁷も意識されていたという。

その結果、あの〔誰もいない海〕をめぐって、歌い手の出自を前提とした「彼女の日常」⁶⁸がごく滑らかに聴き手の鼓膜に共鳴し、本土への返還をまじかに控えた南の島の砂を透かす澄んだ海として把握されたとしても、いかにもそれは無理からぬことだったように思われる。

しかしながら、実際にはここで「描かれているのは、有馬さんの故郷、山口県の富海（…）の浜辺で、有馬さんが高校生だったころの記憶と重な」⁶⁹るものだった。自らの記憶の所在を作詞家がそれと銘記していない以上、「『17才』の歌詞は沖縄をイメージしたものというより、誰にでもあてはまる海のイメージだと考えるほうがよさそう」⁷⁰あるものの、そうして「それぞれが思い描く海辺の情景として聴くことができ」⁷¹た余白のうちに、やはり多くの聴き手は沖縄の海を投射してしまったわけである。〈17歳〉が吹き込まれたシングル盤のB面には、有馬と筒美による詞曲からなる〈島の伝説〉が収録され、〔ハイビスカス〕や〔ココナツ〕のほか、とりわけ〔カナカ娘〕の語が、沖縄を日本本土よりはむしろ太平洋に浮かぶ南の島々の系列に配置してみせる。このこと

は、〔誰もいない海〕で〔私〕が〔走る水辺のまぶしき〕にどうしても沖縄の光量を認めてしまう聞き手の側の無防備な姿勢を、よりいっそう補強したにちがいない。

松本隆も、たとえば林哲司（1949）の旋律を受けて竹内まりや（1955）のためにものした〈SEPTEMBER〉

（1979）の歌詞の冒頭部分、〔芥子色のシャツ追いなから飛び乗った電車のドア〕のくだりでは、彼の脳裏には「シーンは割と具体的にあって、渋谷駅の東横線のホーム。以前、地上にあった頃のホームから歌は始まる」⁷²。そして電車を乗り継いだ〔芥子色のシャツ〕を追尾して「山手線に飛び乗ると、原宿あたりで街がイチョウで色づいている」⁷³風景がつづく。ここで〔芥子色のシャツ〕は、〔秋に変わった〕その葉色のうちに滲み、そこに沈み、〔涙が木の葉にな〕って散っていく。ただし、このような光景のいちいちが、松本の体験を律儀に踏襲し、記憶に蓄積されたかたちをそのまま維持しているわけではないだろう。唯一、この詞作において彼が発想の源泉とした記憶の輪郭とは、「芥子色のシャツは、高校時代のぼくが気に入っていたもの」⁷⁴という事実のみである。

はっぴいえんどの代表作となった〈風をあつめて〉

（1971）についても、「浜松町の世界貿易センタービルが建ったばかりの一九七〇年頃、そのすぐそばに」⁷⁵あった「近代的なビルに似合わない古い路地裏」⁷⁶の「イメージからあの詞が生まれた」⁷⁷ことを松本は述懐している。

なるほど、この限りにおいて、具体的な地名が刻まれていない太田裕美の〈夕焼け〉の歌詞についてもなお、〔真夏が過ぎた海辺の駅〕を描出しつつあった作詞家の脳裏に、特定の、したがって具体的な海辺の波音が響いていなかったとは断定できない。

こうしたなか、《12ページの詩集》（1976）は発表された。それまでは、アルバム盤を含め太田裕美の楽曲のほとんどを松本隆と筒美京平とが提供してきたが、ここでは収録された12曲のそれぞれの旋律を異なる作曲者が担当し、また作詞家の顔ぶれにも、阿木耀子（1945）や喜多條忠（1947-2021）のほか、自作自演系の荒井由実や伊勢正三（1951-）、イルカ（1950）や谷村新司

（1948-2023）が登場することになる。いわばこれは、太田裕美の歌声を素材として、それら作家たちの各々が個性を競った12篇の作品をひと頁ごとに採録し、松本や筒美に依拠したままでは表現しえない新しい地平を模索すべく、「いろんな方に書いていただくので、太田裕美の色を残そうということで」⁷⁸、この全巻の、筒美による一事例を除外したあらましを萩田光雄の編曲をもってまとめた詩華集なのである。そうした意味では、「バラエティに富んだ作家の方々に書いていただいて、でもその中で統一感のあるサウンドを作れるという、萩田さんの功績は大きいと思」⁷⁹われもする。

そのような素性のアルバム盤に収録された楽曲のひとつとして、かぐや姫の山田パンダ（1945）が山田つぐと名義で作曲した〈湘南アフタヌーン〉は吹き込まれた。

かつて〈夕焼け〉の〔真夏が過ぎた海辺の駅〕から〔汽車は秋へと走り出し〕たように、ここでも〔湘南の空〕が広がる〔浜辺〕まで主人公を運んできたのは〔汽車〕だった。この〔汽車の窓〕に、外側を〔流れゆく冬〕が〔影絵〕になって映る。おそらくそれは、この〔窓〕が南面を向いていることを示唆する。南中高度の低い

〔冬〕の太陽の傾斜が、〔流れゆく〕午後の景色の背後から逆光のうちに〔窓〕に〔影絵〕を投射する。さらにこのことは、南側に相模湾を抱いた〔湘南〕において、当の〔窓〕が〔海〕側に面していることを意味する。〔汽車の窓〕ぎわの座席を占めて〔頬杖つ〕いた彼女の顔は、きっと〔海〕の方向を望んでいる。そうして、〔窓〕に頬寄せ景色見てると／時の流れをただようよう〕だった〈ひぐらし〉と同様に、ここでもやはり、〔窓〕ぎわに固定された〔頬〕を尻目に、景色は媒体の走行する速度に溶け、時間もろとも〔流れ〕ていってしまう。

〔汽車〕から下車したうえで、自らの歩調をもつてのことなのか、彼女が〔旅人の振りして浜辺を／横切れば〕、そこは〔あなた住む町〕だ。〔浜辺〕には〔年老的漁師の人〕がいて、あたりでは〔白ペンキめくれたボートが／焦げた夏〕を〔名残らせてい〕る。

松本隆の〔ボート〕は、太田裕美からのちに松田聖子に乗り継がれ、時間を関数として、歌詞の世界観が抽象性もしくは理念性の度合いを高めるほどに可動化していく。〈ガラスの入江〉（1981）の〔小さな入江〕で主人公が〔座〕った〔砂に褪せた小舟〕は、やがて〈秘密の花園〉（1983）では〔入江の奥〕で〔小舟のロープほどい〕た〔二人〕を〔月灯り青い岬〕から出港させる。こうして〔さすらう〕さなかの〔あなた〕と〔私〕は、薬師丸ひろ子（1964）の〈Woman “Wの悲劇”より〉

（1984）において、〔オールはない〕状態で〔二人きり〕で〔流されて〕いく〔時の河を渡る船〕をその一変奏とする。いずれそれは、〔オールさえも失くしたまま〕に〔不幸の渦へと巻き込まれ〕ることも〔運命〕と諦め、〔今更後戻り〕も〔出来ない〕この〔時間の岸辺〕から〔涙に漕ぎ出〕すための〈哀しみのボート〉（1999）へと、再び松田聖子に宛てて仕立てなおされるだろう。

〔白ペンキ〕については、たとえば〈心か風邪をひいた日〉に所収の〈七つの願いごと〉に〔白いペンキの避暑地の店〕の体裁で採用されている。松本にとってはそれは、海と山とを問わず避暑の季節を糊塗する、その場しのぎの安撫で人工的な彩りの記号となる。

〔あなた〕をめぐる彼女の〔思い出〕または〔思い出〕は、それを回収した磁場としての〔昔〕から抽出され、

〔晴れあがる湘南の空〕のもと、〔海を渡って〕いまここにまで〔吹いてくる〕。きっとそれは、松本隆の風のことだ。にもかかわらず、彼女のほうから〔海を渡って〕その時間の磁場へと、〔昔〕へと、つまりは過去一般へと帰を試みるとき、彼女は、〔ひざまでの波のつめたさ〕に〔海〕へのこれ以上の介入を、もしくは〔昔〕への侵犯を阻害され、その〔空っぽな胸の透き間〕を〔波〕で充溢させることもできない。そうして彼女の〔死ぬ気〕は急激に萎み、〔消えうせる〕。空虚なまま宙吊りにされてしまった〔空っぽな胸の透き間〕からは〔思い出〕または〔思い出〕たちが零れ、〔白いかもめ〕となってそれを〔すり抜け〕ていくばかりで、もはやそこに沈没する滓もない。そうして〔白いかもめ〕は、速度に溶け、瞳に映らないまま瞬くうちに〔流れてゆく冬の影絵〕を叶える朧ろな陽光、〔白ペンキめくれたボート〕に〔焦〕げた〔夏〕の〔名残〕りの謂となる。

一方向的な〔海〕への〔死ぬ気〕の逃走を〔浜辺〕で遮り、彼女の人生からの逸脱の線を無効化した〔白ペンキめくれたボート〕とは、まさしく彼女の踵を生へと転換させ、その歩みを日常に回帰させる潜勢力である。

〔海〕から〔浜辺〕に引き上げられ、次の〔夏〕まで潮流に乗ることのないそれは、〔湘南の空〕のもとにある具体性の肌理のなか、彼女の〔死ぬ気〕の逃走を実現する媒体となることをあらかじめ放棄している。

それからほどなく、松本隆は、〈湘南ひき潮〉が収録された加山雄三の《加山雄三通り》（1978）について、その全篇の作詞者に起用されている。この決定は、加山の音楽の製作陣にとってきわめて果敢な挑戦だった。

〈君といつまでも〉（1965）をはじめ「加山のヒット曲の大半は作詞「岩谷時子」、作曲「弾厚作」、編曲「森岡賢一郎」の組み合わせ」⁸⁰で制作されてきた。のみならず、「『君といつまでも』の爆発的なヒットを受けて、次なるアルバム『ハワイの休日』と題するLP盤制作が決まった」⁸¹ときにも、「渡辺プロダクションでは、新進の女性作詞家、安井かずみと加山のコンビを考えたようだったが、加山自身が、「作詞は岩谷さんをお願いしたい」と明言した」⁸²とされる。いまでこそ「エレキギターを使った日本語の歌のパイオニア」⁸³となった加山だが、そもそもまだ「英語でしか歌ったことがないという彼に日本語で歌うことを勧めたのが彼女」⁸⁴だったからである。加山にすれば「彼女は天才」⁸⁵であり、「おまかせで（…）岩谷さんのイメージで作られる歌詞で、外れたことは一度もない。ぴったりの歌詞ばかり」⁸⁶だったのだ。

4.1.1.4

このように「岩谷先生に対して申し訳ない気持ちから当初は積極的になれなかった」⁸⁷ものの、彼女自身から「加

山雄三通り》のための寄稿文をえて「納得された後の加山さんは、松本隆さんをご自宅や船に迎え、幼少の頃の茅ヶ崎でのこと、若大将映画のロケのことなど加山さんの歴史を丁寧に伝え」⁸⁸ている。そうして「松本隆にとっては一世代上という（…）慶應大学の大先輩」⁸⁹である加山が「いろんな話をするのを彼はノートにいっぱいメモし」⁹⁰、のちの詞作に材料として反映されることになる。

そのうえで、従来は「加山の作曲法は「曲先」というメロディーを先に作って詞を後から載せる手法をとっていた」⁹¹ところを、松本が「詞を先に書き、加山が後からメロディーを付ける新たな手法」⁹²が採用された。

作詞家としての松本隆の場合、たとえば「京平さんは、最初は曲が先だったが、『木綿のハンカチーフ』以降は詞先と交互になった。お互い仕上げた曲と詞を交換して次の作品を作れば効率がいい。京平さんはそれができる人だった」⁹³。事実、すでに南沙織のプロジェクトでは、有馬と筒美とのあいだで詞曲を「それぞれ先行して書いてもらって、出来上がると交換するパターンが多かった」⁹⁴ようだ。そしてもちろん、松本隆もそれができるひとだったのである。大瀧詠一（1948-2013）が作曲家となる楽曲では、「大滝さんは、自分で歌うものに関しては曲が先だった。そうじゃないと、松本色が強く出過ぎるから、と」⁹⁵。ところが「大滝さんの曲で松田聖子や森進一に提供した歌は詞が先で、そのほうが世界が膨らむと言っていた」⁹⁶とされる。

いずれにしても、このときの取材をとおして、加山を育んだ「湘南」に松本が深く親しんだことは疑いない。

このアルバム盤のA面において、〈光進丸〉の〔俺〕は、〔江ノ島〕どころか〔三崎〕から〔大島越えて〕、〔新島〕やら〔式根〕島やら、いずれ〔三宅島〕まで、さらには〔御子元〕島から〔石廊〕崎を廻り〔遠州越えて〕、〔的矢〕の先に〔紀伊〕さえも〔未来〕のものと〔水平線の向う〕をまなざしてみせる。やがてどことも知れず〔背伸びをすればアンドロメダに／手が届く〕ような〔椰子がけの夜〕に、〔つめたい砂に寝転ぶ君〕と〔夏の星座を数える〕うち、体躯は宙に包摂され、〔銀河に身を横たえ〕て〔きらめく髪は人魚〕と喩える〈スペース・マーメイド〉での就航は、宇宙にまで到達せんとするいかにも壮大な運動を組成していることになる。

加山の操舵する船舶の名称は、ここでは光の速さで進む宇宙船の謂であるにちがいない。にもかかわらず、いったん〔夜〕ともなれば、宇宙の闇は身体を表層に浸透すべくほんの指先あたりまで降りてきて、誰もがたやすくこれを撫でることもできよう日常のうちにこの大きさを組み込む。要するに、〈光進丸〉とは、無限大にして無限小の逃走の航路を瞬時に回遊することを可能にするような、加山雄三に固有の回帰の線なのである。

〈インカの財宝〉は、いかにも加山の本業にふさわしい虚構的な壮大さを謳う。〔インカの秘宝〕に〔心〕を〔狂〕わせた〔俺〕は、〔世界一大きなダイヤ〕を〔探し、〔黄金の伝説〕を追ったすえに、いずれ〔君の愛〕こそが〔ほんとの／財宝〕だったと〔目が覚め〕るに至る。〈フィジーにおいて〉では、〔熱帯夜の浜辺〕と〔熱帯樹の葉陰〕との韻が〔きみ〕を〔最後の楽園〕に誘うのだから、「湘南」から瞬くうちに水平線の果ての宇宙に到達した航海は、ほどなく踵を返して地上に回帰したうえで、南米大陸を、そののち南太平洋の島を経由して、この音盤のB面にまでその航跡を波及させることになる。

そうしたなか、松本隆の言葉も加山雄三の声色もともなうことなく楽器演奏のみで吹き込まれた〈七里ヶ浜〉は、表題に特定の地名を刻印した理由についていっさい口を噤み、その理解を聴き手に委ねる。リヴァーブの深い得意のエレキサウンドで編まれたこの楽曲は、それゆえ表題さえなければ、ほとんど北米大陸の西海岸のものと聴かれて遜色はなく、したがって、ここで加山は、いわばザ・ベンチャーズらサーフ・ロックの産地と七里ヶ浜とのあいだで太平洋が抱いた対流を確認し、宇宙や世界のありようがその浜辺を埋める砂粒のいちいちに反映されているさまを表現しているといえる。

彼が所有する〈光進丸〉で宇宙規模の壮大な旅に就航した《加山雄三通り》は、そのB面において今度は微視的に加山の身体の周辺に合焦しはじめる。歌い手の存在性に取材した松本隆の詞作の姿勢は、加山雄三の芸名のもと俳優および歌手として活躍する彼の、あの相貌の広く認知され、私性を脱臭された公的な身体に同居しながら、そのどこかで池端直亮の本名のもと生きつづけている分身的な体臭をも、払拭しかたく喚起させる。

〈加山雄三通り〉とは、〔茅ヶ崎駅から俺んち経由海に抜ける道〕のことである。この〔生まれた場所からたぶん死ぬまでひとすじ伸びた道〕に沿って、〔カヌー〕〔トロッコ〕〔野球場〕〔鉛筆サックのロケットあそび〕〔破れズック〕〔海風〕〔潮風〕〔松林〕といった名詞群を核に、とりわけ少年期のものと思しき一定の私性が動員される。映画俳優だった上原謙（1909-1991）を父としながら、自らも役者を生業に選択した彼が、この〔道〕を〔まっすぐ今日まできつと明日もまっすぐ歩く〕ことを厭わない場合、それが彼の回帰の線であることは、もはやあらためて指摘するまでもないだろう。

かつて「若大将」の愛称で国民的な人気を博したプログラム・ピクチュアでの自らの役名に宛てて、その加山が〔My dear 田沼雄一殿〕と語りかけるとき、翻ってそこには、本名の池端直亮の立場から芸名の加山雄三を労い、また加山が池端を慰める視線を透かしみることもできるはずだ。実際に、〈When I was 20's（拝啓田沼雄一殿）〉

では、〔素顔の俺〕が自身を〔君とはまるで生き映し〕だと指摘してみせる。だが、〔素顔の俺〕とはいったい誰か。おそらく彼は、いまや加山のものとも池端のものともつかない〔青春〕たる〔When I was 20's〕のころの自分を、当時の役名を借りてひとまず〔田沼雄一〕と呼んでみたにすぎないのである。〔ニュージーランド〕や〔リオデジャネイロ〕、〔タヒチ〕や〔ローマ〕や〔ツェルマット〕など、〔世界中フィールド〕にして〔田沼雄一〕が活躍するなじみの筋立てのなか、〔アメリカン・ラグビー〕や〔スカイ・ダイビング〕、〔スキー〕や〔サーフィン〕や〔ボクシング〕など、〔スポーツ〕に興じる演技を呈した加山雄三の〔身体〕が流す〔汗〕には、彼らのうち誰の名前も記入されていない。あえていうなら、それは“若大将”のものとなるかもしれない。

“若大将”の愛称が担保すること、それは、彼の役者としての輪郭と役柄のそれとがほとんどずれなく描かれうるのみならず、私人としての輪郭までそこに重複しておよそ偏差を認めがたいという事実である。そしておそらく、彼にとっては、音楽こそがその三身分もしくは三分身に通底してこれらを一体に合致させ、束ねる潜勢力であるにちがいない。だからこそ、《加山雄三通り》全篇の作詞を松本隆に委ねるにあたって、自宅や船舶に彼を誘って自らの半生をさらける必要が加山にはあり、「松本隆さんはそれをノートに記録をしてあのアルバムは誕生し」⁹⁷たわけだ。これら三身分もしくは三分身は、そのいずれもが、それほどまでにわかちがたく互いを反芻しあうような、いわば三面鏡に映り込んだ等身大の“若大将”として、一から他への自己の反復を実現する。

このような仕方では自らの存在性について省みたあとには、彼にとって真に大切なものだけが濾過される。〈友よ、また逢おう〉と〈君にありがとう〉の歌詞には、そうした〔友〕や〔君〕に向けてあらためて親愛の情が綴られる。件の〈湘南ひき潮〉は、この知己への惜別と伴侶への感謝のあいだに配置される。A面で加山雄三の役柄を大仰に演じた“若大将”は、B面では〔茅ヶ崎駅から俺んち経由海に抜ける道〕や〔田沼雄一郎〕、〔友〕や〔湘南〕、さらに〔結婚〕の相手としての〔君〕など、慎ましやかな緊密さの系列化をもって、彼の存在性を象ることごとくを《加山雄三通り》の盤面に刻み込んでいる。それゆえに、レコード針の航跡としてこの盤の両面に掘られた音の溝そのものが、公性と私性のあいだを往来する“若大将”の回帰の諸線となるのである。

訳詞家の漣健児（1931-2005）として知られる「シンコーミュージックの専務の草野昌一さんから、作詞家になりたいという若い人がいるからチューリップの次のシングルに書かせてほしいと言われ」⁹⁸、この紹介を受けて「松本隆のプロの作詞家としての1作目、「夏色のおもい

で」（73年）のディレクター」⁹⁹となる東芝EMIの新田和長（1945）は、寺尾聰（1947）による〈ルビーの指環〉（1981）も含め、それ以降つづく松本との仕事のなかでもっとも印象深かったものとして、この《加山雄三通り》を挙げている。わけても彼にとって「印象的だったのは、茅ヶ崎の人間にとって8月はもう秋、という話。毎日熱い砂の上を歩いていると、ぬるく感じる時がある。それが8月なんだ。ひと夏をここで過ごしたあの子も東京に帰っちゃう。それが切ないんだと。そんな話」¹⁰⁰が、松本にもやはり同様に印象的だったにちがいない、〈湘南ひき潮〉の歌詞はそんな季節を背負っている。

まるで〔ひき潮〕のように、いま〔海の家〕の〔賑わい〕を〔秋風が消して行く〕なか、〔都会の少女〕である〔君〕は〔街へ行くバスに乗る〕。彼女はこの〔8月の熱い砂〕のうでで〔手に〕した〔一夏の想い出〕を、つまるところ〔色の褪せた愛を抱いて〕、ひとり〔都会〕へと回帰する。〔湘南〕にあつては単に〔一夏〕の過客にすぎない彼女は、その〔靴の跡〕ばかりを〔砂〕に〔残〕して〔湘南〕から去っていく。〔ひき潮〕や〔秋風〕や〔翳り行く陽射し〕に投影される〔淋しさ〕は、こうして〔残〕された側だけが知るわけだ。

ここで注目すべきは、〔湘南〕が、加山の男声で象られる歌詞の主人公に日々の暮らしを担保する地元であり、これに対して〔少女〕は、〔一夏〕に限りここを訪問した過客であることだ。この構図は、太田裕美の〈湘南アフタヌーン〉においても律儀に保持されているが、ただしそこでは、まったく反対の視点から〔湘南〕が位置づけられる。太田の女声で象られた歌詞の主人公が、〔汽車〕で訪問した〔湘南の空〕のもと〔旅人の振りして〕みせるとき、それはまぎれもなく〔あなた住む町〕でのことだった。要するに、いずれの場合にも、〔湘南〕は、かつて恋愛模様をものした男女のうち男性の側が生活する地元である一方で、女性の側にとってそれは過客として去来する場所であり、女性は〔湘南〕の外部として、〔湘南〕は女性の外部として存在する。

〈湘南アフタヌーン〉にせよ〈湘南ひき潮〉にせよ、松本隆の女性たちはいずれも、まさに〔湘南〕とともにあつてなお、それを〈TOKYO・ハーバー・ライン〉のいう〔TOKYO〕のかたちで反映し、“風街”の領土に組み込みながら、もっぱら〔想い出〕のうちにしかこれと邂逅しえない。彼女たちは、たとえこれに〔死ぬ気〕で対峙したところで、〔想い出〕の透過膜を介在させることなしには正視もできない〔海〕の〔つめた〕く〔冷え〕た現実の具体的な肌理をもって、どうしても〔湘南〕から疎外され、東京へと帰還するよう論される。〔湘南〕は、あくまでも彼女たちの〔想い出〕の領域を幽霊的に占めるよりほかないのである。

このことは、“湘南”が、計時に支配され労働に蕩尽する生活をめぐって、東京からの不可逆的な逸脱によってこれを解消するのではなく、循環的な回帰の権能をもっていっそうこれを円滑に作動させ、それにより東京の価値のさらなる向上をきたすために、疲弊した精神を滋養し、外傷を治癒する処方箋として効用を発揮していることを示唆する。いまや「都会人は、都会の喧騒の中の日常から一日だけでも離れて、清涼な地でリフレッシュすることが当然であり、それを贅沢なものとして排斥すべきでない。一般の都会人に対し、わずかな時間を利用したささやかなものであったとしても、都会を離れ郊外で避暑などを楽しむことに積極的な意味を与えようとしている」¹⁰¹もの、それこそが広告＝都市なのであって、ひとり“湘南”への逃走だけが周縁的な都市機能の一部として東京に消費されることを免れる道理などない。

【註】

- 1 北田暁大、『広告都市・東京 その誕生と死』，廣済堂出版，2002，p.177.
- 2 小坂宣雄，「連載・横須賀線物語 第2回 軍用鉄道第一号」，「かまくら春秋（7月号）」所収，かまくら春秋社，1988，p.24.
- 3 小坂宣雄，「連載・横須賀線物語 第3回 軍事優先で突貫工事」，「かまくら春秋（8月号）」所収，かまくら春秋社，1988，p.24.
- 4 『大船工場50年史』，大船工場50年史編纂委員会／編，東日本旅客鉄道大船工場，1997，p.3.
- 5 小坂，前掲書，p.25.
- 6 小坂宣雄，「連載・横須賀線物語 第1回 スカ線誕生」，「かまくら春秋（6月号）」所収，かまくら春秋社，1988，p.27.
- 7 島本千也，『鎌倉・都市の記憶』，私家版，1988，p.148.
- 8 小坂宣雄，「連載・横須賀線物語 第9回 鉄道と観光鎌倉」，「かまくら春秋（2月号）」所収，かまくら春秋社，1987，p.29.
- 9 本宮一男，「行楽地湘南の確立大衆化の進展と「観光」地」，『湘南の誕生』所収，「湘南の誕生」研究会／編，藤沢市教育委員会，2005，p.121.
- 10 『逗子市史 通史編 古代・中世 近世・近現代編』，逗子市史編さん委員／編，逗子市，1997，p.751.
- 11 同書，p.748.
- 12 「昭和七年 逗子駅夏の輸送概況」，『逗子市史 資料編Ⅲ 近現代』所収，逗子市史編さん委員／編，逗子市，1991，p.517.
- 13 同上。
- 14 同上。
- 15 同上。
- 16 大矢悠三子，「鉄道の開通と「湘南」イメージの形成」，『「対話と深化」の次世代女性リーダーの育成：海外研修事業編』所収，お茶の水女子大学「魅力ある大学院教育」イニシアティブ人社系事務局，2006，p.107.
- 17 島本，前掲書，p.151.
- 18 小坂，前掲書，p.30.
- 19 谷崎潤一郎，『痴人の愛』，『谷崎潤一郎全集 第十卷』所収，1924/1967，中央公論社，p.34.
- 20 同上。
- 21 同書，p.31.
- 22 島本，前掲書，p.253.
- 23 同上。
- 24 エルウィン・ベルツ，『ベルツの日記（上）』，ドク・ベルツ／編，菅沼竜太郎／訳，岩波書店（岩波文庫），1979，p.84.
- 25 同上。
- 26 同書，p.115.
- 27 エミール・ギメ，『1876 ボンジュールかながわ』，青木啓輔／訳，有隣堂（有隣新書），1977，p.128.
- 28 同書，p.140.
- 29 同上。
- 30 同上。
- 31 同書，p.141.
- 32 同書，p.142.
- 33 ジョルジュ・プスケ，『日本見聞記1 フランス人の見た明治初年の日本』，野田良之・久野桂一郎／訳，みすず書房，1977，p.141.
- 34 同上。
- 35 今井和也，『テレビCMの青春時代』，中央公論社（中公新書），1995，p.82.
- 36 同書，p.115.
- 37 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.
- 38 大矢，前掲書，p.108.
- 39 同書，p.109.
- 40 杉真理の歌詞に「具体的に「湘南」が登場するわけでもな」といって決める言説は事実誤認である。増淵敏之，『「湘南」の誕生 音楽とポップ・カルチャーが果たした役割』，リットーミュージック，2019，p.80. を参照のこと。「大磯の海水浴場の開設に貢献したベルツ」（p.251.）との言及も明らかな誤謬である。これは松本順の貢献に帰するところであって、他方でベルツが海水浴場の適地として内務省に推挙したのは片瀬ないし七里ヶ浜である。
- 41 藤田久美子，『松本隆の言葉の力』，日本コロムビア，2021，p.58.
- 42 同書，p.135.
- 43 「松本隆 作詞楽曲リスト」，『松本隆作詞活動50周年トリビュートアルバム』公式HP（<https://columbia.jp/matsumototakashij/>）所収，集英社インターナショナル（インターナショナル新書），2021.
- 44 延江浩，『松本隆 言葉の教室』，マガジンハウス，2021，p.71.
- 45 藤田，前掲書，p.27.
- 46 財津和夫，『心の旅、永遠に』，河出書房新社，1998，p.92.
- 47 同上。
- 48 同書，p.93.
- 49 同書，pp.93-94.
- 50 藤田，前掲書，p.64.
- 51 同書，p.81.
- 52 同上。
- 53 同書，pp.86-88. を参照のこと。
- 54 同書，p.87.
- 55 同書，p.82.
- 56 同書，p.99.
- 57 同上。
- 58 同書，p.87.
- 59 同上。
- 60 同上。
- 61 萩田光雄，『ヒット曲の料理人 編曲家・萩田光雄の時代』，リットーミュージック，2018，p.90.
- 62 酒井政利，『不可解な天使たち』，廣済堂出版，1985，p.148.
- 63 同上。
- 64 同上。
- 65 同上。
- 66 同上。
- 67 同書，p.149.
- 68 濱口英樹，『ヒットソングを創った男たち 歌謡曲黄金時代の仕掛人』，シンコーミュージック・エンタテイメント，2018，p.58.
- 69 永井良和，『南沙織がいたころ』，朝日新聞出版（朝日新書），

2011, p.58.

⁷⁰ 同上。

⁷¹ 同上。

⁷² 延江, 前掲書, pp.75-76.

⁷³ 同書, p.76.

⁷⁴ 同上。

⁷⁵ 藤田, 前掲書, p.69.

⁷⁶ 同上。

⁷⁷ 同上。

⁷⁸ 萩田, 前掲書, p.91.

⁷⁹ 同書, p.92.

⁸⁰ 秋順正ほか, 『ぼくらの茅ヶ崎物語 日本のポップス創世記 茅ヶ崎サウンド・ヒストリー』, 秋順正／編, シンコーミュージック・エンタテイメント, 2019, p.109.

⁸¹ 村岡恵理, 『ラストダンスは私に 岩谷時子物語』, 光文社, 2019, p.215.

⁸² 同上。

⁸³ 田家秀樹, 『風街とデラシネ 作詞家・松本隆の50年』, 角川書店, 2021, p.236.

⁸⁴ 同上。

⁸⁵ 加山雄三, 『若大将の履歴書』, 日本経済新聞出版社, 2010, p.107.

⁸⁶ 加山雄三, 『湘南讃歌』, 神奈川新聞社, 2007, p.90.

⁸⁷ 釈, 前掲書, p.109.

⁸⁸ 同上。

⁸⁹ 田家, 前掲書, p.236.

⁹⁰ 同書, p.237.

⁹¹ 釈, 前掲書, p.109.

⁹² 同上。

⁹³ 藤田, 前掲書, p.121.

⁹⁴ 濱口, 前掲書, p.148.

⁹⁵ 藤田, 前掲書, p.121.

⁹⁶ 同上。

⁹⁷ 釈, 前掲書, p.109.

⁹⁸ 田家, 前掲書, p.236.

⁹⁹ 同書, pp.235-236.

¹⁰⁰ 同書, p.237.

¹⁰¹ 本宮, 前掲書, p.114.