

“湘南”論

衣を畳む（想／地層／記憶）：第4性_1_2

What is SHONAN : 4.1.2

堀家 敬嗣*

HORIKE Yoshitsugu

【要旨】1970年代後半に“風街”を“湘南”へと浸透させつつあった松本隆は、〈TOKYO・ハーバー・ライン〉における登場人物のありようを作詞家が自ら模倣するように、多忙をきわめた彼の1980年代前半には職務的な都市生活からの逃走として息づく暇を“湘南”に求めつつ、今度は“湘南”のうちにたとえば〔マイアミ〕を前景化させ、〔カナリアン・アイランド〕や〔リビエラ〕、〔セイシェル〕までも彼の“風街”に組み込み、潜勢力としての“風”をもってその領土を上書きしていく。とはいえ、歌謡曲の歌詞に謳われたそうした理想郷の領分は、おそらく松本のように自覚的に“風街”の住所表示を掲げないまでも、作詞家の誰もがその言葉を介して、そして歌手による歌唱をとおしてのみ実現しうるような、固有の空間および時間として、その都度、歌謡曲のうちに出来る。

【キーワード】湘南、歌謡曲、シティ・ポップ、松本隆、筒美京平

4.1.2 作詞家の“湘南”

4.1.2.0

自身で“風街”と名づけた三角地帯をなす「渋谷と青山と麻布がホームタウンだった」¹ 松本隆（1949-）は、東日本大震災後、突如として「東京の家を売り払うと、神戸に居を構え、その2年後には京都にも住まいを持ち、神戸と京都を往き来する生活を始め」² ている。それからほどなく、彼のはっぴいえんどの盟友にして、被災地の岩手県に生まれ、江刺から遠野、釜石など「色んな土地を（...）同じ県内で10才から18才までの間に6回も転校し」³ ている大瀧詠一（1948-2013）の訃報に接したころから、松本は、自作詞やその詞作法をめぐる秘密について、その一端ではあれ、あたかも遺言するかのように率直に吐露するようになった。

そして“湘南”が、やはりはっぴいえんどの盟友だった鈴木茂（1951-）に提供した〈TOKYO・ハーバー・ライン〉（1976）における〔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”の領分に組み込まれることは不可避だったという事実、さらには、なにより〔TOKYO〕それ自体が〔ハーバー・ライン〕をたどって〔TOKYOを逃げて行く〕その行方に、ほかでもない“湘南”が停泊していたという事実を、まさしく松本自身が、彼の“風街”をたどりつつ紹介するweb雑誌の連載企画のなかで示唆している。ここで松本は、葉山町の南端に隣接する秋

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

谷海岸について、「作詞の仕事がものすごく忙しかったとき、どこにも遊びに行くことができず、唯一の楽しみが夜のドライブで、この辺にフラッとくることが多かったんだ。都内からだ第三京浜と横横線で1時間ちょっとで着く。それで、海岸沿いの駐車場に車を止め、海をボーッと眺めながら、イップク、ということをよくしてた」⁴と言及している。

要するに、〈TOKYO・ハーバー・ライン〉の作詞家本人もまた、かつての自作詞〈TOKYO・ハーバー・ライン〉の登場人物さながら、都市の多忙さ、都市による生活の忙殺からの一時的な回避、すなわちそこへの回復を前提とした待避線を“湘南”に向けて敷設していたわけだ。なるほどそれは〔ハーバー・ライン〕ではないものの、〔TOKYOを逃げて行く〕にふさわしい余暇にして休暇のための回路として第三京浜および横浜横須賀道路を選択した松本は、しばしの安寧や平穩、くつろぎをここに求めることによって、まぎれもなく〈TOKYO・ハーバー・ライン〉の登場人物の思考や行動を戯画的になぞってみせる。

そのうえ、作詞家の告白は、当の「秋谷海岸もいくつかの歌の元になってい」⁵たことまで披瀝している。たとえば「吉田拓郎の『サマータイムブルースが聴こえる』(81年)もそうだし、南佳孝の『スタンダード・ナンバー』と薬師丸ひろ子の『メイン・テーマ』(84年)もそう。『スタンダード・ナンバー』と『メイン・テーマ』は、メロディーは同じで、詞がそれぞれ男目線、女目線になっているんだけど、これは、完全に秋谷海岸の駐車場に車を停めて、というイメージ」⁶なのだと言っている。

加えて松本隆は、大瀧詠一が作曲を担当した「ラッツ&スターの『Tシャツに口紅』(83年)は葉山の森戸海岸。海に向かって防波堤がまっすぐ突き出ているんだけど、それが歌の舞台になっている」⁷こと、あるいはその「向こうにある一色海岸も歌のイメージになってるんだ。大滝さんが歌った『雨のウエズデイ』(82年)」⁸、と示唆したうえで、そこから秋谷方面へと南下する葉山の町境に所在し、この海岸を眺望する「長者ヶ崎の駐車場」⁹こそが、あの〔壊れかけたワーゲン〕が止められ、〔降る雨は董色〕だった〔Wednesday〕の舞台であることを、惜しげもなく開陳する。

2020年までに2,136曲を数える松本隆の作詞作品のなかで、その題名に“湘南”の語を謳うものは、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)の、わずかに3曲のみを確認できるにすぎない¹⁰。

もちろんそのなかには、たとえば〈湘南ひき潮〉などとともに加山のアルバム盤《加山雄三通り》(1978)のために書かれた〈加山雄三通り〉のように、直接的ではないにせよ“湘南”の概念形成に關与する具体的な場所や地域を示す固有名詞を楽曲の表題に掲げたものや、たとえばここでもはっぴいえんどの盟友を頼り、細野晴臣(1947-)に作曲を委ねたChappieの〈七夕の夜、君に逢いたい〉(1999)のように、〔江ノ島〕といった地名が歌詞のうちに現われるものも少なからず含まれているにはちがいない。さらに、表題はおろか歌詞においてさえ具体的な地名やこれを推測させる記号が明示されているわけではないながら、どこか“湘南”のことが仄めかされているように感じさせる作詞作品も存在するだろう。

ところが、いまや松本隆は、“湘南”からはるか遠く隔たった海外の实在の土地を題名に謳い、

歌詞のうちに織り込んだ提供作品について、これが実際には“湘南”の景色の光量にほかならないことまでも、およそ銜いなく詳らかにしてしまう。「もうひとつ、面白いネタばらしをしてあげようか。松田聖子の『マイアミ午前5時』（83年）の舞台はどこだと思う？」¹¹。

松田聖子（1962-）の《ユートピア》（1983）に収録され、来生たかお（1950-）が作曲したこの楽曲の舞台については、「実は当初、マイアミじゃなくて鎌倉だった」¹² ことがすでに当時の関係者の口から明かされている。「鎌倉午前5時」？（...）だったんですけどちょっとイメージ違うなってことでマイアミになったんです。当初は鎌倉の海沿いの街道の.....」¹³ とする暴露は、やはり同じアルバム盤に提供された、大村雅朗（1951-1997）の作曲による〈セイシエルの夕陽〉とともに、単に《ユートピア》の全編をとおして表象される理想郷的な海外リゾートへの嗜好ばかりか、それらの歌唱をもってこの表象を纏う女性アイドルの存在性そのものをも、松本隆の言葉がいかに戦略的に差配していたか、その如何を指南する。というのも、「『セイシエルの夕陽』は最初からセイシェルでしたよ。松本隆さんが当時好きだったんで。それもあってこっちも海外にしようって感じで変えたんだと思」¹⁴ われるからである。

マイアミはいかにも遠く“湘南”から隔たっているものの、実際にはこれらはまったく無縁というわけでもない。松本隆自身も、〈ゆ・れ・て湘南〉のなかで〔海岸ロード〕を介して〔バックミラーに／映る江ノ島〕と〔湘南〕とを明確に関連づけているように、いわば“湘南”のもっとも通俗的な表徴としての江の島を挟んで、片瀬海岸の東浜および西浜を、さらには鵠沼海岸をも抱える藤沢市が、「1957年からは、片瀬・江の島海岸を「東洋のマイアミビーチ」として売り出していくことにな」¹⁵ り、1959年には「アメリカ合衆国フロリダ州マイアミビーチ市と姉妹都市提携」¹⁶ した、といった程度の紐帯は、史実としてかろうじてそこに維持されている。

確かにこれについても、海水浴場近辺への集客事業の一環で「三二年夏東洋のマイアミとして名乗りをあげ」¹⁷ た藤沢市の事情を、提携先が「アメリカ合衆国情報局を通じて、藤沢市が東洋におけるマイアミ海岸と称していることを知」¹⁸ ったという経緯から鑑みた場合、たとえば「戦後、湘南海岸が東洋のマイアミ・ビーチと呼ばれるようになると、（...）59（昭和34）年3月にはマイアミビーチ市との姉妹都市提携が市議会で決定され、藤沢は名実ともに東洋のマイアミとなった」¹⁹ とする記述などはいかにも藤沢市側の都合に大きく傾いた喧伝と考慮されるはずであり、実態としては、もっぱら藤沢市の側が一方的にそれを自称しているにすぎない。そしてそれだからこそ、いざこの姉妹都市提携が実現せんとする段階になって、藤沢市議会では、海岸周辺の環境設備について議員のひとりから「藤沢市は向うのマイアミとは余りにも似ても似つかんような状態」²⁰ であることへの懸念と、そうした状態が「緩和」²¹ や「改善」²² や「対策」²³ をもって克服されるべき提携先との隔たりであるとする認識が、ときに「恥」²⁴ という強い語気をともなって表明されたのであろう。

いずれにしても、マイアミは“湘南”から遠く隔たっている。それでもなお、作詞家の想像力とその言葉は、こうした隔たりを、距離を、齟齬を、たやすく無効化してしまう。

4.1.2.1

なるほど、あの頃の松本隆は、大滝詠一の《ALONG VACATION》（1981）に提供した〈カナリア

諸島にて〉や、大瀧の作曲により森進一（1947-）が歌唱した〈冬のリヴィエラ〉（1982）のように、海外リゾート地の名称を好んでその歌詞のうちに援用していた。それでもやはり、〔カナリアン・アイランド〕や〔リヴィエラ〕、〔マイアミ〕や〔セイシェル〕といった国際的に認知度の高い保養地は、当時の日本の歌謡曲の聴衆がどれほど手を伸ばしても容易には届くことのない、それゆえいかにも現実と乖離した、ほとんど実体なき空疎な記号にすぎず、バブル経済へと高揚していく好況的な社会の気分を先喰いするようなこれらの煽情的な名辞における用途とは、だからもっぱらその「表面的なムードは、リゾート地のラブストーリー」²⁵ の範疇に収まることを旨とする定式的なものだった。

松本自身によれば、「カナリア諸島というのは、(...) 高校のときに読んだ小川国夫の小説に出てきたのを覚えて (...) カナリア・アイランドって言葉の響きがいいなと思って記憶に残った」²⁶ ために、「実は一度も訪れないまま、想像だけでこの詞を書」²⁷ いたものだという。つまりそれは「ぼくの頭の中だけで思い描いた世界」²⁸ であって、〈カナリア諸島にて〉における〔カナリアン・アイランド〕の光景には実在するカナリア諸島の影もかたちも反映されていないことになる。のちに彼は、世紀末に実際に訪れる機会をえたカナリア諸島のうち「無事に降り立ったテネリフェは、ぼくの書いた詞の情景そのままだった」²⁹ ことに驚く。「全く同じ。あの通り。想像で書いたものと同じ風景が目の前にあった。「俺って天才かも」と思った」³⁰ とも述懐しているが、むしろこれは、その島の実際の景色が、いかにも国際的に知られた保養地として流通しているイメージの雛型であったうえに、この景色の側もいよいよそうした紋切り型のイメージを反復し、誰もが想像しうる国際的なリゾート空間のありようをそこに正確に再現していることの証左であろう。

さらに彼は、「『リヴィエラ』という地名は、やはり小川国夫の小説から拝借した」³¹ とも告白している。ただし、こちらに描写されている「船のイメージ」³² は、「渋谷の映画館、パンテオンに連れて行かれて」³³ 観た「重くて暗いテーマの映画」³⁴ のなかの「港町のホテルと娼婦、アメリカ人の船員といった断片」³⁵ と、彼の「小学校の三年か四年の時の横浜港」³⁶ の思い出とにまつわるといふ。いずれにせよ、カナリア諸島の場合と同様に、そこには実在するリヴィエラの土地柄はともないようもない。

松本隆の〔カナリアン・アイランド〕や〔リヴィエラ〕は、これらの語をもって場所の景観やその気候風土の実際を担保するものではなく、彼の歌詞の言葉のみをその存立基盤とし、そこから独自の空間性を構築していくことによって、どこにも存在しない、にもかかわらずどこにでも存在するような、いわば潜在的な遍在性を担保している。そうした意味において、これらはまぎれもなく松本の理想郷的な“風街”の一隅を占める。

〈マイアミ午前5時〉と〈セイシェルの夕陽〉は、ほかでもない《ユートピア》と名づけられたアルバム盤に収録された。「片やマイアミでの旅先での出会いが歌われ、片やセイシェルの夕陽を見ながら絵葉書を書いている一人旅の“私”。そうした旅のストーリーは、きっと当時の若い女性の理想の海外旅行だったはずだ」³⁷。なるほど、その聴き手にとってこれが理想的な旅行先であるとして、実現の困難さゆえに永遠に理想的でありつづけるという実情は、なにも経済的な事由によるばかりではないだろう。聴き手が首尾よくこの理想を旅行先として実現する機会に恵まれたとしても、そこに待つもの、それは、〈マイアミ午前5時〉の〔マイアミ〕でも、また〈セイシ

ェルの夕陽〉の〔セイシェル〕でもなく、単なるマイアミであり、単なるセイシェルであるにちがいない。潜在的な遍在性は、局所的な偏在性としてその実現を試みるやいなや、むしろその不可能性ばかりが前景化してしまう。この限りにおいて、こうした潜在的な遍在性における局所的な偏在性の不可能さこそが、当該のアルバム盤の表題をもって強調されるところとなる。

してみると、「松田聖子のアルバムの中の青春、それは日本の若者たちには手が届かなかった“映画のようなラブストーリー”であり、“私”である彼女はその体現者だったのだ」³⁸ としても、あくまでもそれは、松本隆の歌詞の言葉を歌唱する行為をとおして、その歌声をもって“私”と発話する主体となる松田聖子の存在性においてのことだ。ここで彼女の身体が体現するもの、それは、アルバム盤に収録された歌詞のなかで語られる青春、すなわち映画のような恋愛物語の主人公の姿ではなく、自らのためだけに詠えられたそれら歌詞の言葉を、自らの歌声で“私”と発話することによってその所有物として語ることでできる唯一の資格者、無二の主体としての、松田聖子という存在性である。そしてそれだからこそ彼女は、当時の日本の若者たちの羨望と憧憬、あるいはときに嫉妬と憎悪の対象となりえたのである。

したがって、〈マイアミ午前5時〉の〔マイアミ〕が「当初は鎌倉の海沿いの街道」³⁹ であろうと、もしくはこれを修正するように「「あそこだよ」／と、松本さんが指さす方向を見ると、葉山御用邸前の三叉路が。ああ、確かに！歌の通り「海辺の三叉路」がそこにはある。／「とうとう言っちゃった。これは初めてのネタばらし（笑）」⁴⁰ として作詞家本人の口から真相が言明されようと、これらの空間は、松本隆が〔マイアミ〕と綴った歌詞の言葉が理想的に構築する世界の外部に存在する。もちろん、ここではマイアミもまた、〔マイアミ〕の外部にあるよりほかない。それは松本の“風街”に所在し、彼の“湘南”とともにありながら、場合に応じて〔マイアミ〕や〔セイシェル〕と呼称され、また〔カナリア諸島〕、〔リヴィエラ〕、さらには〔江ノ島〕、〔TOKYO〕と謳われたにすぎないのである。

この作詞家における葉山御用邸前の三叉路での体験の個別性については、それゆえ歌詞の言葉をもってしては不可侵の領域として、他のなにかには置換しえない具体性それ自体、出来事の肌理そのものとして、これを彼の身体から、それが生きたその都度の瞬間的な地点から分離することできない。それでもなお、この瞬間からの時間の経過はやがてこうした体験の鮮明さを希薄化し、その瞬間には身体における知覚の諸表面と合致していたはずの、それゆえ世界の全体であったはずの出来事の肌理もまた次第にぼやけ、曖昧模糊となっていく。

他方で、このような抽象化の作用は、個別的な体験を次第に過去一般としての記憶の深みのうちに回収し、いずれそこに沈殿する澱とする。歌詞の言葉としての〔三叉路〕は、このように記憶の深みのうちに回収され澱として沈殿する、個別性を脱色され匿名化された、要するに一般化された経験を、その思い出を、誰にでも共有されうる三叉路をめぐる潜在的な遍在性のうちに焦点化し、これを抽出し、局所的な偏在性として歌唱をとおして顕在させようと試みる。ただしそのとき参照される記憶の体系は、歌声をもって攪拌された過去一般、その奥底から浮揚した澱が聴き手の個別性の領域に浸透する回路をすでに敷設しており、もはや作詞家の三叉路がここに関与する余地はない。そしてそこで吟味される出来事の肌理をめぐる夢想なり回想とは、いうまでもなく、聴き手の側にある三叉路のものとなる。

だから仮に、自らの“風街”を背負ったまま「松本さんは 2000 年代のある時期、東京の自宅とは別に鎌倉にも家を借りていたことがある。雪ノ下と小町に都合 4 年ほど住み、2010 年代初頭には江ノ島を望む片瀬海岸にも住んだ。ゆえに、湘南地区の地理にやたら詳し」⁴¹ いとしたところで、彼の“湘南”とは、そうして暮らした鎌倉や片瀬海岸のものではないはずだ。綾瀬はるか（1985-）に提供された〈マーガレット〉（2010）における〔江ノ電の線路〕とは、あくまでも松本隆の“風街”、彼の“湘南”に敷設されたそれであって、この限りにおいて聴き手がこれを共有のしようもない。

〔海辺の三叉路〕が実際にマイアミに所在するものでないことは、そもそもこれが葉山の御用邸前の三叉路を取材したものであるという作詞家自身の表明をもって、いまや疑いようもない。他方で、まがりなりにも〔マイアミ〕の語をもって措定されている以上、もはやそれは葉山のあの三叉路でさえない。この〔三叉路〕は、葉山とマイアミの隔たりのうちのどこにでも存在し、しかもどこにも存在しえない不可能な場処なのである。すでに“風街”というよりほかないこの場処は、かたちも規模も、その所在さえも変幻自在な桃源郷として屹立しはじめている。その二つ名である松本隆の“湘南”とは、もっぱら歌詞の言葉のなかでのみ存立し、出来し、機能し、だからそれを音声のうちに叶える唯一のすべである歌唱が止むやいなや、たちどころに霧消してしまうような、脆くも儂い場処なのである。換言すれば、“風街”とは、その名のもとにひとりの作詞家の言葉を集めて歌詞に綴られ、歌唱をもってのみ実現できる場処を仕立てる風=潜勢力、イメージの磁場であるかもしれない。

4.1.2.2

とはいえ、このことは、なにもこの作詞家ひとりに限ったことではないだろう。

なるほど、松本隆の場合には、自ら“風街”と名づけてまでこれと戯れつつ、そうした理想郷の領分を、その潜在的な遍在性を、ある種の主題論的な系列化を倦まず日本の大衆音楽に積極的に位置づけてきたのだから、聴き手の側がどれほど高く、深く、広く腕を伸ばしたところでけっして捉えることのできない表象の不可能性のもと、歌詞の言葉をとおして彼ら彼女らを“風街”のうちにその住人として組み込んでいく彼の詞作は、いわば確信犯的である。他方で、そのような自覚も戦略も抱くことなく素朴に、簡便に、つまるところおよそ無批判的に、〔エマニエル夫人〕だの〔ジョルジュ・サンド〕だのといった語と同じ資格で〔湘南海岸通り〕と綴ってしまう岡田奈々（1959-）の〈湘南海岸通り〉（1978）の作詞家、たかたかし（1934-）のような場合であっても、事情はいささかも変わらないだろう。彼には彼なりの“風街”が、そのような概念形成をもって体系化されないままに不可視の磁場として彼を囚え、彼による歌詞の言葉を待って潜在的に遍在しているのである。

たとえば作詞家自身が、筒美京平（1940-2020）の作曲により稲垣潤一（1953-）が歌唱した『夏のクラクション』は、僕の実験の体験やその記憶がもとになっています。すべての海沿いのカーブにはドラマが潜んでいる、とクルマ好きの僕は三浦半島を南下する国道 134 号線を佐島に向かって走りながら、ふとそう思ったんです。それが原点です」⁴² と証言するとき、その詞作の現場で売野雅勇（1951-）の脳裏に浮かんでいたもの、それは、松本隆によってやはり「いくつかの歌

の元になってい」⁴³ることが吐露された、長者ヶ崎からあの秋谷海岸あたりまでの沿岸の風景である。というのも、三浦半島を南下するに際しては、秋谷海岸を抜けるやいなや国道 134 号線で沿岸から離れ、佐島まで陸側へと入り込んでしまうからである。事実、これとは別の機会に、売野は、「あれは葉山の長者ヶ崎あたりのカーブだよ。白いクーペはフォード・サンダーバード」⁴⁴だとも証言を重ねている。

ところで、この作詞家によれば、自身が麻生麗二の名義でラッツ&スターに提供した『『め組のひと』も、僕が目にした光景を描きました。歌詞に登場する渚は、おそらく僕の記憶の中の新島です。当時、夏になると、若者がどっと押し寄せる人気のビーチで、可愛い子が多いって噂でしたが、新島って書いちゃうとリアルすぎて身も蓋もないからね、そこは隠しておかなくちゃ面白くないんだ。自分の肉体の記憶にアクセスし、取捨選択をしていく」⁴⁵のだという。ここで取捨選択された肉体の記憶について、彼は、「記憶の中に息づいている匂いとか、感触とか、色や風を思い出したときに誰でも感じる肉感的な生々しさってあるじゃない、それがポエジーにいちばん近いんだ。僕は作詞家だから言葉にするけれど、何か素敵なことや悲しいことを思い出すとき、心の中でみんなが感じる詩情は同じものだ」⁴⁶と詳述している。

売野のいうポエジーもしくは詩情は、まさしく瞬間ごとの肉感的な生々しさから抽象化され、過去一般へと回収された潜在的な遍在性の領域にある。ここで新島とは、売野個人が所管する局所的な偏在性の刻印であって、いったんこれを漂白して匿名化しないことには、売野以外の誰にも詩情の領域に触れることはできない。そうして彼は、自身の体験の身体的な固有性を隠蔽しつつ、誰のものでもかまわない肉感的な経験に宛てて言葉を取捨選択し、歌詞へと仕立てあげたわけだ。そして多かれ少なかれ、こうした詩情をあてにしないことには、大衆音楽の歌詞が聴き手に訴求する共感乏しく、多数の支持をえることは困難となろう。

歌謡曲のような大衆音楽の歌詞がときに陳腐にして凡庸であるとすれば、それは、あとう限り多くの聴き手による支持を望むがゆえに、誰もが共有し、共鳴し、共振できる詩情の最大公約数的な領域として、いかにも一般化されて抽象度の高い記憶の諸層に、あまりに安易かつ曖昧に言語的な指標を探ってしまうからである。

なるほど、松本隆の言葉もまた、こうした抽象作用を免れるものではない。しかしながら、松本の歌詞は、単に聴き手における類似した思い出を召喚し、彼ら彼女らのかつての経験をなぞるばかりでなく、歌い手によるその歌唱をもって、歌い手もろとも聴き手を“風街”に招いてその住人とし、この場処でしか体験することのできない彼ら彼女らの人生を叶えてみせる。そしてそれによって、“風街”もまた、いよいよ息づくのである。

いずれにしても、作詞家は、歌詞に地名を掲出することで楽曲のなかに“湘南”を援用することができる。つまり、作詞家による“湘南”における個人的な体験は、具体的な地名を指標として機能させることによってその思い出をこれに要約させ、歌詞の言葉を介して楽曲のうちに反映しうる。大衆音楽の歌詞に限らず、詩歌であれ小説であれ、さらには随筆であれ戯曲であれ、言語的な表現はもれなく事情を同じくするはずである。絵画やアニメーションといった視覚的な表現、とりわけ写真や映画といった、いわゆる実写的な媒体や手段においては、こうした側面はより顕著であるだろう。それらは、捕捉される対象となる“湘南”が備えた視覚的な特質に関して、言語

への変換を必要とすることなく、いわば視覚にとって無媒介的な模写ないし複写を履行しうるため、この意味において、言語よりよほど対象に密着し、酷似した指標のかたちを提示できるからである。

そうした表現の主体となる画家や写真家、映像作家らに比べれば、詩人にせよ歌人にせよ、小説家や作詞家にせよ、“湘南”のかたちを視覚的に再現するには言葉はいかにも束縛的で、その達成にも限界がある。しかしながら、そしてそれだからこそ、言語的な表現は、“湘南”が視覚に対して呈する景色とは異なる光景の描出を企み、そうした表現の各々に固有の“湘南”が出来ることになるわけだ。

その一方で、大衆音楽における作曲家の場合には、この件についてはおよそ悲観的たらざるをえない。ある楽曲について、任意の調性にもとづいた音高の時間的な配分、音程と音価の通時的な配置をもって聴覚的に固有の表現を試みる作曲家にとって、その旋律のうちに“湘南”のかたちを反映させることはいかにも難儀である。

ひとつの音は、なによりもまず音そのものとして存在する。したがって、音響的な類似性に依拠する以外の仕方をもってしては、ほかのなにかの代理として別のなにごとかを指標する機能をこれに担わせづらい。たとえそれが“湘南”で採録された音であったとしても、それは具体的な肌理としての音響的な持続であるから、よほど特徴的にして他で聞くことのない独自の音源でもない以上、その音が“湘南”の指標として理解されることはできそうにない。もちろん、受容者の属性次第では、どこのものでもかまわない海で採録された波の音を耳にして、そこに“湘南”を想起することはありうる。けれどこの場合には、この音のうちに“湘南”の含意があるわけではなく、波の音を嵌めて“湘南”が起動するような文脈があらかじめこの受容者の側に備わっていたにすぎない。波の音はあらかじめ匿名であって、そこに“湘南”の刻印があろうはずもない。まして、単なる音符の配列、その抑揚である楽曲の旋律に“湘南”について謳わせることは、作曲家にとっていかにも難題であるといえよう。

にもかかわらず、作曲家の創作活動、およびその作曲家の作品から、彼ら彼女らの個人的な体験の影響を、その心理や感情といった要素を完全に排除し尽くすこともまた、同様に難事であるにちがいない。いうまでもなく、ここでは、当該の楽曲を聴いた受け手のもとで、その旋律のうちにこの作曲家の心理や感情、あるいは“湘南”といった非音響的ななにごとかを再現しうるその如何、要するに、送り手と受け手のあいだの旋律を媒体とした伝言の精度やその可否が問われているわけではない。そうではなく、ひとりの大衆音楽の作曲家による創作活動のなかで、たとえば“湘南”の気候風土に触れたその暮らしや人生が、当人にも意識されないままに音符の配列に影響し、音高の時間的な配分を左右し、音程と音価の通時的な配置に浸透し、結果としての旋律を成立させていることは、これを聴きわけることも、その実際を検証することも不可能な位相にあってはけっして否定しえない、との謂である。

この限りにおいて、日本の近代歌謡史のなかでもっとも人口に膾炙した作曲家の、いくつかの旋律のうちに波及したかもしれない“湘南”のかたちを考慮することは、ここで必ずしも徒労とはならないだろう。

-
- ¹ 辛島いずみ, 「松本隆と歩くぼくの風街#8」 (<https://crea.bunshun.jp/articles/-/52807>), 『CREA WEB』所収, 文藝春秋, 2025, p.1.
- ² 同上。
- ³ 大瀧詠一, 『大瀧詠一 Writing & Talking』, 白夜書房, 2015, p.115.
- ⁴ 辛島いずみ, 「ゆ・れ・て湘南めぐり」松本隆と歩くぼくの風街#6」 (<https://crea.bunshun.jp/articles/-/51508>), 『CREA WEB』所収, 文藝春秋, 2024, p.4.
- ⁵ 同上。
- ⁶ 同上。
- ⁷ 同書, p.2.
- ⁸ 同上。
- ⁹ 同書, p.3.
- ¹⁰ 「松本隆 作詞楽曲リスト」 (https://columbia.jp/matsumototakashi/all_list.html), 『松本隆作詞活動 50 周年トリビュートアルバム』特設サイト所収, 日本コロムビア, 2021.
- ¹¹ 辛島, 前掲書, p.3.
- ¹² 梶田昌史+田淵浩久, 『作編曲家 大村正明の軌跡 1951-1977』, DU BOOKS, 2017, p.71.
- ¹³ 同上。
- ¹⁴ 同上。
- ¹⁵ 本宮一男, 「戦後鉄道資本の観光戦略と片瀬・江の島ー「海水浴の時代」とその終焉ー」, 『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.181.
- ¹⁶ 『藤沢ーわがまちのあゆみー』, 児玉幸多／編, 藤沢市文書館, 1983, p.466.
- ¹⁷ 『藤沢市議会史 記述編』, 地方都市行政研究会／編, 藤沢市議会, 1972, p.877.
- ¹⁸ 同書, p.878.
- ¹⁹ 『都市化と市民の現代史 (続) 藤沢市史 本編 1』, (続) 藤沢市史編さん委員会／編, 藤沢市文書館, 2011, p.79.
- ²⁰ 『藤沢市議会史 記述編』, p.879.
- ²¹ 同上。
- ²² 同上。
- ²³ 同上。
- ²⁴ 同書, p.880.
- ²⁵ 松本隆, 「『ロンバケ』はなにかのド中心を突いた、そんな作品だと思う。」, 『pen』No.515 所収, CCCメディアハウス, 2021, p.23.
- ²⁶ 延江浩, 『松本隆 言葉の教室』, マガジンハウス, 2021, p.109.
- ²⁷ 同上。
- ²⁸ 藤田久美子, 『松本隆の言葉の力』, 集英社インターナショナル (インターナショナル新書), 2021, p.154.
- ²⁹ 同書, p.157.
- ³⁰ 同上。

-
- ³¹ 同書, p.158.
- ³² 同書, p.159.
- ³³ 同書, p.158.
- ³⁴ 同上。
- ³⁵ 同書, p.159.
- ³⁶ 同上。
- ³⁷ 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.287.
- ³⁸ 同書, p.279.
- ³⁹ 同上。
- ⁴⁰ 辛島, 前掲書, p.3.
- ⁴¹ 同書, p.1.
- ⁴² 売野雅勇, 「作詞家・売野雅勇「そこは隠しておかなくちゃ面白くないんだ」『め組のひと』や『夏のクラクション』歌詞の秘密／作詞家・売野雅勇の「THE CHANGE」インタビュー#4」(<https://futabasha-change.com/articles/-/1106>), 『THE CHANGE』所収, 双葉社, 2024, p.2.
- ⁴³ 辛島, 前掲書, p.4.
- ⁴⁴ 河西啓介, 「車やバイクには物語が必要だ／白いクーペが紡ぐ物語。」(<https://ahead-magazine.com/archives/4314/>), 『ahead OVER50』4月号所収, レゾナンス, 2024.
- ⁴⁵ 売野, 前掲書, p.2.
- ⁴⁶ 同上。