

歌謡曲を愛でる

音楽プロデューサー 関西大学教授(聞き手)
近田 春夫 × 小川 博司

小川 今日、近田さんのお話を楽しみに、みなさまお越しいただいたことでしょう。お話をうかがう立場の私も楽しみです。私が最初に近田さんを遠くで拝見したのが1976年のつま恋⁽¹⁾での「ニュー・ミュージック・メディア」⁽²⁾です。このイベントを覚えておられますか。

近田 三枝成彰さんがプロデュースされた、ちょっとあやしいイベントでしたね。

小川 現代音楽とポップミュージックと現代美術のお祭りのようなイベントでした。草間彌生さんや内田裕也さん、高橋悠治さんも出ていて、近田春夫&ハルヲフォンをそのとき初めて拝見しま

したが、一番若く、すごく元気な面白いバンドなど思いました。

そのあと、ラジオの「オールナイトニッポン」⁽³⁾のパーソナリティをされましたね。深夜なのでちょっとつらくて毎週聴くというわけにはいかなかったのですが、すごく刺激的でした。

近田 本当ですか。ありがとうございます。

小川 夜中の3時。ずっとマシンガンのようにしゃべりながら、次々に曲をかけておられました。すでに教員をしていた私はそれをロールモデルとして真似て、現在の講義スタイルもそんな感じですよ。

さて、同じ頃『POPEYE』に「THE 歌謡曲」の連載が始まります(1984年まで)。

97年からは『週刊文春』の「考えるヒット」の連載。文春はスキャンダラスなスクープを連発するパワーだけじゃなくて、コラムの陣容がすごいのです。右ページに近田春夫の「考えるヒット」、左ページにみうらじゅんの「人生エロエロ」という、この見開きが『週刊文春』を支えています。

近田 連載コラムの執筆陣は、ほかの週刊誌より面白いかもしれません。

小川 そんな感じで20年間毎週、近田さんの「考えるヒット」を読んできているはずなのですが、今日は「近田さんといえば歌謡曲」、ロックンローラーなのに歌謡曲だというところが.....。

近田 変ですよ。



- (1) ヤマハ運営の静岡県掛川市にある滞在型リゾート地。1974(昭和49)年に開業、翌年に吉田拓郎とかぐや姫が夜を徹したコンサートを開催。70~80年代には歌手デビューの登竜門「ポピュラーソングコンテスト(ポプコン)」の会場となり、井上陽水や中島みゆきなどを輩出し、「フォークソングの聖地」として名を馳せた。老朽化のため、2016年12月に営業を終了。新たな運営会社に売却され、「つま恋」の名称のまま再スタートを切る予定。
- (2) ロック・フォーク・ジャズ・現代音楽・映像などとの融合、ジャンルの解体が目指された。1974年、軽井沢アート・フェスティバルの一貫として第1回が開催され、第2回は2年後につま恋にて行われ、計3回で終了。

- (3) ニッポン放送をキー局として日本全国で放送されているラジオの深夜放送番組。1967(昭和42)年10月開始以来つづく長寿番組で、深夜放送の代名詞的存在となっている。この番組から数多くの人気ラジオパーソナリティが生まれ、「若手芸能人の登竜門」とも呼ばれる。

■ 日本のポピュラー音楽史における歌謡曲の位置

小川 まずは、日本のポピュラー音楽史のなかで「歌謡曲」とはなんだろう、ということをお聞きします。日本のポピュラー音楽史に関しては、さまざまなことが「はっぴいえんど」⁽⁴⁾ から始まったといわれる「はっぴいえんど史観」があるのですが、近田さんはそうではない考えをお持ちのようですね。

近田 そうですね。その前に、歌謡曲をどう定義づけるのかということが大事です。まず歌謡曲は音楽なのかどうか。

小川 いきなりそこから始まりますか。

近田 結論から言えば、歌謡曲は「歌」です。つまり言葉ですね。日本では、先に言葉があってそれに節がついたものが「歌」であり、歌謡曲はまさしくこれです。

クラシックに端を発するいわゆる洋楽の本来のスタイルとは、最初に譜面があって、そこに言葉を乗せていくことだったと思うんですが、逆に、言葉が先あってそれに見合った節をつけていく作業となると、楽典的な意味での音楽の発展はなかなか難しい。歌謡曲とはそのような作業でつくられてきたものだから、本来的に流行はないのです。

例えば、演歌に新しいサウンドの演歌は必要ありません。歌謡曲も、演歌と同様、本来新しいことが必要とされていない音楽です。一方、ポップスはサウンドが一つの意匠であり、受け手側にとって新しさが重要な要素として評価の対象となる。歌謡曲にはその部分がない。ですので、二者ははっきり分けたほうがいいのではないかと思います。

歌謡曲が現在の J-POP のスタイルになった経緯を、かいつまんでお話ししましょう。歌謡曲は既にありました。そこへ戦後、アメリカの国策＝アメリカの文化がどれだけ素晴らしいかを敗戦国である日本に広めるために、アメリカのテレビ映



画やポップスが日本に大量に入ってきました。ただ、直輸入の英語のままヒットしにくいので、そこに必ず日本語の詞を乗せるようになります。入ってきたメロディに言葉を乗せる。訳詞ですね。先にメロディがあってそこに詞を乗せるという手順は、歌謡曲にはなかったものですが、このスタイルが歌謡曲のなかにもいつの間にか浸透してきたのです。

楽曲はレコーディングするときにまずバックトラック、伴奏をつくらなければなりません。先に曲さえ、「器」さえつくっておけば、歌詞はレコーディングの最後に、ぎりぎりになってから乗せてもなんとか間に合う。そういった商業的な理由が大きいのでしょう。曲ができた後から詞を乗せるほうが都合がよかったです。先に詞ができていてそれに合った曲をつくるというのは、締め切り等のことを思うと、実務としてなかなか大変ですから。

■ 歌謡曲と J-POP の違い

近田 今の J-POP は歌謡曲と何が違うのか、といえばその部分です。

歌謡曲の歴史を概観すると、現在は「歌謡曲」というものが存在していないに等しい。唯一、演歌がそれに当てはまります。演歌と J-POP とは何が違うのか。演歌の歌詞は、読むと整合性があります。すなわち、当てぶりが可能ですね。J-POP の歌詞は、まったく意味のつながらない言葉が続いたりしていますから、当てぶりは不可能なことが多い。

(4) 1969 年から 1972 年まで活動した、初の日本語ロックバンド。メンバーは細野晴臣（ボーカル・ベース・ギター・キーボード）、大瀧詠一（ボーカル・ギター）、松本隆（ドラムス・パーカッション）、鈴木茂（ギター・ボーカル）。

小川 昭和初期にレコードの新譜が毎月出始めますね。ラジオ放送も始まって、だいたい1927、28年頃から1960年頃までは歌謡曲全盛期です。その頃まではやはり詞が先ということですか。

近田 詞が先という形はもう少しあとまであったと思いますが、徐々になくなっていきました。

小川 そして重要なのは、歌謡曲は専属体制、分業体制だったということでしょうね。作詞家、作曲家はビクターや日本コロムビアといったレコード会社の専属であり、分業で先に作詞家が詞をつくって作曲家が曲をつくって、それを歌手が歌う。それは今のJ-POPとかなり違うところですね。

近田 当時は作詞家のほうが、おそらく格が上だったのではないのでしょうか。

小川 なるほど。確かに作詞家の名前はたくさん残っていますね。

近田 西條八十⁽⁵⁾らが代表的ですが、その作詞家が自分の書いた詞を、誰に曲をつけさせるかという指定をしていたのではないかと思います。

小川 その時代の歌謡曲は、西洋の影響を受けてオーケストラ伴奏があったり、ピアノ伴奏があったりしました。服部良一⁽⁶⁾さんなどは西洋音楽理論を勉強していました。

近田 ただ当時は、とにかく歌の筋がちゃんと通っていないと、歌としてレコード会社は認めなかったのではないのでしょうか。レコード会社全体が、歌というものを文学的にとらえていたような気がします。その伝統はいまだに演歌だけには残っています。

小川 私たちの大先輩の社会学者・見田宗介さんは、『近代日本の心情の歴史——流行歌の社会心理学』（講談社、1967→1978）で、1868（明治元）年から1963（昭和38）年までの流行歌を対象に、

歌詞の分析をしながら人々の心情の歴史を綴っています。ちょうど詞が先の時代であり、歌詞に人々が共感していた時代の歌謡曲をうまく分析していました。

近田 1963年というのはちょうどエレキブームが始まって、ビートルズが出てきた頃ですね。日本の事情は、海外の事情とどこか関係しています。

小川 それまでの歌謡曲は詞があって、それにメロディをつけていく感じなので、A-A-B-Aといった形式はありませんが、1961年「上を向いて歩こう」や1963年の「こんにちは赤ちゃん」はちゃんと形式があるということですね。

■ 1960年代の歌謡曲

近田 中村八大⁽⁷⁾と永六輔⁽⁸⁾のコンビは、最初から構造的に曲をつくるという意識を強くもっていたという点で、それまでの、例えば古賀政男⁽⁹⁾などのメロディ主体の曲とは大きく違っていました。中村八大は、学究的、アカデミックに音楽を解析することができて、それを実験的に自分の作品のなかに生かしながら、永六輔の歌詞と融合させ、今までにないものをつくるという意識を持っていたと思います。

その時代に成功した作曲家は、中村八大を含めジャズピアニストが多いのですが、ジャズの素養

(7) 1931（昭和6）年-1992（平成4）年。日本の作曲家、ジャズピアニスト。「上を向いて歩こう」「こんにちは赤ちゃん」「遠くへ行きたい」「明日があるさ」など、1950年代末から1960年代にかけての数々のヒット曲を作曲した。永六輔とのコンビで多くのヒット作を世に送り出したことから「六・八コンビ」と呼ばれる。大阪万博EXPO'70のテーマソング「世界の国からこんにちは」も彼の作品。

(8) 1933（昭和8）年-2016（平成28）年。ラジオ・テレビ番組の企画・演出や、ピアニストで作曲家の中村八大らと組んでの歌曲作詞、また軽妙な語り口を生かしたタレント活動など、マルチプレイヤーとして活動した。美輪明宏が「ヨイトマケの唄」、荒木一郎が「空に星があるように」を自ら作詞・作曲し歌ってヒットさせた1966年以降、作詞活動から後退し、ラジオの活動に重きをおくようになった。

(9) 1904（明治37）年-1978（昭和53）年。作曲家、ギタリスト。戦前は日本コロムビア専属で「酒は涙か溜息か」「丘を越えて」など、のちにビクターに移籍し「東京ラブソディ」、戦後は「無法松の一生」「柔」「悲しい酒」など。

(5) 1892（明治25）年-1970（昭和45）年。詩人、作詞家。作品は童謡から演歌、民謡、軍歌、歌謡曲に至るまで幅広い。戦前は「かなりあ」「肩たたき」「鞠と殿様」「東京行進曲」「蘇州夜曲」、戦後は「青い山脈」「王将」など。

(6) 1907（明治40）年-1993（平成5）年。作曲家、編曲家。また作詞家。戦前は「別れのブルース」「蘇州夜曲」「一杯のコーヒーから」「湖畔の宿」、戦後は「東京ブギウギ」「買い物ブギ」「青い山脈」「銀座カンカン娘」「山寺の和尚さん」など。

を生かすというよりはむしろ、洋楽をより平易なものにするためにそういった技術を用いた。これが「和製ポップス」です。それ以降、つくりたいものをつくるというより、マーケティングをして、こういうものなら売れるだろうということに重点が置かれるようになります。一つにはレコード会社の姿勢もあるのでしょうか。

もう一つ、時代の流れとともに押さえておくべき点があります。日本の音楽は、1950年代からアメリカンポップスの影響をずっと受けてきていました。アメリカンポップスは職業作家がつくっていたのですが、台頭してきたビートルズがつくる音楽は、よくも悪くも素人だったわけです。素人のつくった音楽は、なまじ音楽的知識があると解析のしようがなくて、それと似たようなものをつくらうとするとダサいものになってしまうか、あるいはまったくつくれないということになる。

また、コニー・フランシス⁽¹⁰⁾の訳詞をずっとしていた漣健児(さざなみ・けんじ)⁽¹¹⁾さんが言われたのですが、ビートルズになってからはとにかく日本語の歌詞が乗せられない。メロディがそれまでの滑らかなものではなくて、ビートルズが歌わないとサマにならない、非常に個人的なものである。それが主流になると、職業作家たちはそれをどう生かしているかがわからなくなってくる。試行錯誤してつくったとしても、縮小再生産にしかならない。別の角度から申せば、わかりやすい音楽ということにもなるんですがね。それが主流になって、そういうものを聴いて育った人たちが次の代になって、それ以上に平易なものをつくるようになる。J-POP ならではの伝統は、そのあた

(10) 世界各国でヒット曲がカバーされており、弘田三枝子や中尾ミエなどがカバーしヒットしたことで知られる。日本では可愛いベイビー (Pretty Little Baby)、ヴァケーション (Vacation)、ロリポップ・リップス (Lollipop Lips) など。

(11) 1960年に音楽出版業務を開始、1965年には音楽出版社として日本で初めて原盤制作を行うなど、日本の音楽出版ビジネスの先駆者である草野昌一の、訳詞家(作詞家)としてのペンネーム。訳詞は「赤鼻のトナカイ」「ステキなタイミング」「ルイジアナ・ママ」「L-O-V-E」「可愛いベイビー」など、総数は400を越える。ただし、ザ・カーナビーツの「オブラディ・オブラダ」に代表されるように、訳詞というよりは超訳と表現されるものも多い。

りに始まったのではないかと思います。

小川 作詞、作曲家の分業体制が崩れて自作自演になっていきますね。

近田 実際に商業音楽をつくってみるとわかるのですが、作曲より作詞のほうが意外と面倒くさいものです。見た目は作曲のほうが難しそうに見えますから、ちょっと自分で曲が書ける人は、詞も自分で書こうとします。しかし、専業で作詞をやってきた人の詞に比べると語彙が少ないとか、表現力がないとかでどうしても平易なものになっていきます。そして、そのどこが平易なのかをディレクターが指摘できない。昔のディレクターは文学的素養がきちんとあった人たちが多かったのですが、どちらかというと楽器中心の音楽に慣れ親しんだ人たちがディレクターになっているので、歌詞のどこがよくないかを指摘できない、という傾向がどんどん進んでいってしまいました。

聞き手も、いい詞と悪い詞の違いがそれほどわからないのです。一種の言葉の響きですから。コード進行とメロディの関係が不自然なところがあれば耳でわかるのですが、歌詞というのは意外に気にならないことがだんだんわかってきて、だから詞はなんでもいいだろう、ということに今はなっているような気がします。

小川 1960年代はじめのビートルズあたりから変わってきて、1990年前後にJ-POPという語と概念が誕生します。その30年間に歌謡曲自体が大きく変質した。この歌謡曲が凋落していくあたりの音楽を、近田さんは非常に面白がっているようにも見えるのですが....

近田 面白がっていますね。

■ 1970-1980年の歌謡曲

小川 その時期のスター作詞家としては阿久悠⁽¹²⁾さんがいて、作曲家は筒美京平⁽¹³⁾さんがいま

(12) 1937(昭和12)年-2007(平成19)年。放送作家、詩人、作詞家、小説家。作詞した曲は5,000曲以上で、ジャンルは歌謡曲、演歌、フォークソング、アニメソング、CMソングと幅広い。「また逢う日まで」「ジョニィへの伝言」「北の宿から」「時の過ぎゆくままに」「青春時代」「UFO」「津



すね。そのあたりは今の文脈でいうとどういう分析をされますか。

近田 阿久悠さんは、画面下に字幕が出なくても耳に聞き取れる言葉を使い、ちゃんと意味の伝わる歌詞を書くことにプライドをもっておられた方です。筒美京平さんはもともとジャズピアニストで、レコード会社の洋楽担当ディレクターだった頃、鈴木邦彦⁽¹⁴⁾さんらが曲を書いているのに触発されて作曲を始めます。表現者というよりは生業として売れるいい曲を書く、プロの職人で、ヒットチャート1位になることの楽しさのほうに全身全霊を傾けるという感じですね。

ちょうど日本でオリコン⁽¹⁵⁾ができたのが1967年で、それから時代がまた一つ変わります。それまでは流行歌のヒットチャートのランキング1位、2位というのはそれぞれの放送局が発表するものでしたが、オリコンは一つの権威として1位、2位を競わせ始めました。それが構造的に大きな意味をもつことになります。

軽海峡・冬景色」「雨の慕情」「宇宙戦艦ヤマト」など。

- (13) 1940 (昭和15)年-。作曲家、編曲家。1960年代後半のグループサウンズや歌謡曲、アイドル歌謡曲、J-POPと多数のヒット曲を世に出す。「ブルー・ライト・ヨコハマ」「また逢う日まで」「ロマンス」「木綿のハンカチーフ」「飛んでイスタンブール」「魅せられて」「ギンギラギンにさりげなく」など。
- (14) 1938 (昭和13)年-。作曲家、編曲家。作品に「乙女の祈り」「天使の誘惑」「長い髪の少女」「さよならは突然に」「さらば涙と言おう」など。
- (15) ヒットチャートをはじめとする音楽情報サービスなどを提供する。1967年に株式会社オリジナルコンフィデンスの社名で創業、日本で初めてのレコード売り上げランキング誌である『総合芸能市場調査』を創刊。

■ 歌謡曲は生理的快感

小川 先ほど面白がっていると云われましたが、近田さんはその都度、瞬間的にいい／悪い、好きだとおっしゃるでしょう。これはいい曲だなと思う基準はどういうところでしょうか。

近田 私が単純にいい曲だなというのは、洋楽でいえば、今までになかった、聴いたことがなかったもの／まさに今の時代を表していると思われるもの／これから未来永劫、風化することがないだろうと思われるもの、この3つの要素です。つまり、独自性、同時代性、普遍性、この3つを兼ね備えるものが私にとってのすばらしい音楽です。

ただ、日本の歌謡曲やJ-POPの場合、この3つの要素はあまり重要ではないですね。和物の場合、端的に言えば私自身の生理的快感です。

小川 近田さんの『定本 気分は歌謡曲』のなかには名言がたくさんあって、「歌謡曲は快感を大切ににするもので、歌謡曲でないものは共感を大切にするものだ」というのがあります。

近田 うまいことをいっていますね、私 (笑)。

小川 その件はジュリー (沢田研二) とショーケン (萩原健一) を対比していわれたのですが、その快感原則で歌謡曲の批評もずっと続けておられるわけですね。

近田 そうです。内容というより官能性ですね。例えば、見た瞬間に美人だから美人だと思う。家に帰ってから「よく考えたら美人だ」という美人はいないわけです。官能的というのはそんなふうに瞬間に感じるものです。歌謡曲の要素もそれが重要です。

小川 すると声もポイントになる。松田聖子をわりとほめておられますが。

近田 声という要素も大きいですね。あの人は別に、努力なんかしなくてもいいのです。あの声があるから。

小川 ビジュアルという要素はいかがですか。

近田 それも大きいでしょうね。ただ、美形だったらいいというわけでは必ずしもありません。音楽をやる人間が成功するかどうかの要素として、見てくれも大事だという程度の意味です。

■ 安全に絶望感に浸る

小川 『定本 気分は歌謡曲』の冒頭に、もう一つ面白いことが書いてありました。「歌謡曲はなぜいいか、安全に絶望感に浸ることができる」。担保されている安心感のようなものが歌謡曲にはあるのでしょうか。

近田 かつてはありましたね。

歌詞に関してですが、私が子どもの頃は学校の遠足の行き帰り、バスのなかでマイクを回して歌うとき、歌謡曲を歌うと先生にもものすごく怒られたものです。歌詞が性愛的だからですね。性愛といっても幸せなものが描かれてはいない。そういったものを聴けば、幸せな人も、疑似的に不幸な愛の世界に生きているような気持ちになれる。「安全に」というのはそういう意味です。

小川 なるほど。思い出してきました。歌謡曲というのは、内容的に望郷モノが多いですね。都市讃歌モノもペアで多い。もう一つは色恋、普通の男と女の恋愛関係ではなくて、今、性愛とおっしゃったような感じ。

近田 そうなんですよ。

小川 私の小さい頃はラジオからずっと歌謡曲が流れていて、歌謡曲を浴びて育ってきたので昭和 30 年代の歌はなんでも歌えますが、今から思うととんでもない歌詞ですね。

近田 そうですよ。性愛的なもの、やはり階級的なものが多いですね。それにも不幸な要素がある。ある階級に生まれたが故の不幸というような。そういう部分に共感する人間が多かったとい

うことでしょう。

小川 それに作詞家もほとんど男性で、男の妄想の世界というか、それが歌謡曲だった。恋愛へのかすかな憧れはあるけれども、ほとんど成就しない色恋の世界です。恋愛の歌がちゃんと歌われるようになったのは 1960 年代半ば以降、「君といつまでも」とか。あれはもう色恋ではなく、健全な恋愛です。

近田 そのあとに女の子のアイドルがたくさん出てくるようになって、千家和也⁽¹⁶⁾さんが書いたような歌詞というのは。

小川 少女の性とか。

近田 例えばあなたにあげるとか、捧げますとか、比喩的な表現で性愛的な想像力、熱情を暗黙のうちに刺激するという。

小川 けれどもあれも歌謡曲ですよ。

近田 それぐらいのことが刺激だった時代です。それが今は、普通にネット上にヘアヌードがたくさん出ているような時代ですから、そういうものはもう刺激にならない。今どどん詞が真面目になっているのは、そういうところで刺激を与える必要がないということの表れでしょう。

小川 リアルな世界との関係だと。

近田 そうなるかもしれません。

■ その頃の歌謡曲は足し算だった

小川 猥雑感といった話から、また曲のつくり方の話に戻りますが、別の表現で「歌謡曲は足し算だ」ということをおっしゃっています。

近田 それは僕がいったことですか。何をいおうと思ってそれを書いたのか、今ちょっと思い出せないのですが。

小川 外からのものを、リズムやさまざまな要素をたくさん足していった音は厚いが、引き算をしてもいいのではないかという提案をされています。

近田 洋楽に比べると、当時の歌謡曲は全部キラ

(16) 1949 年-。作詞家。主な作品は「ルパン三世のテーマ ヴォーカル版」「そして神戸」「ひと夏の経験」「赤い衝撃」「なみだの季節」「年下の男の子」「ゴッドファーザー愛のテーマ (訳詞)」など。

キラと豪華な飾りをたくさんつけていた。音楽の本質よりも、派手さのところでは豪華な気がして買う人が多いということに対して、ちょっといや味っぽくいったのではないかと思います。

その時期は、もちろん歌謡曲を面白がって聴いていましたけれども、どこまでいっても歌謡曲は洋楽の二番煎じ、三番煎じというか、志のあまり高くない亜流、聴き手に預けるのではなくてすべてをこちらが用意して、想像力一切なしでも楽しめるよう、非常にとっつきやすくつくっていた。同じトラックだったら、リズム隊だけよりはそこにゴージャスなストリングスが入り、派手なホーン・セクションも入るほうがありがたがられる、同じ値段を払うならそういう豪華なほうがいい、という発想でつくられていたのではないかと思います。

60年代のグループサウンズにしても、本来はコンボ編成の、小編成のリズム隊に歌という形でライブをやっていたわけですが、レコードではリズム隊だけではなくて、ストリングスやホーンが入って豪華なのが当たり前でした。ライブでは再現できないので、そこを引くとなんとなく寂しく思えました。

それが何に起因しているのかと想像すれば、やはり聴き手のほうに洋楽を聴くような耳で音楽を聴くという習慣が、まだ備わっていなかったことに尽きるのではないかと。「THE 歌謡曲」の連載をしていた頃は、そういうリスナーのほうが全国的に多かった時代だから、皮肉を込めてそう書いたのかなと今ちょっと思い出しました。

小川 そうなると、洋楽を聴くような耳をもったオーディエンスが、その後は増えてきたということですか。

近田 そうだと思います。それは矛盾するようですが、グループサウンズなどで演じていた人たちはみんな歌謡曲が好きというよりは、どちらかという洋楽が好きで、洋楽に憧れてこの世界に入ってきた人たちだと思うのです。たとえ売れっ子のアーティストでも、今と違ってレコード会社のほうが立場が上だったので、自分たちの意向どおりにレコーディングはできなかったのかもしれない

せん。

ただ、そういう人たちも、後からの格好つけかもしれないが「本当はこういうことをしたかったんだよな」というのを表明すると、若いリスナーたちも、彼らが好きな音楽としてアメリカやイギリスの音楽に目が向くようになります。違うものの存在を知ってから歌謡曲を聴く人が増えてきたことによって、歌謡曲のなかにもそういう変革が生まれたということではないでしょうか。

小川 歌謡曲も質的にかなり変わってきたということでしょうか。

近田 そうだと思います。それから、作り手も変わってきます。先ほどもいいましたが、もともとジャズ畑の鈴木邦彦さんや筒美京平さんは、いってみればそれほど好きではなかったポップスを聴いて、換骨奪胎というか、パクるというか、そうやってつくっていったわけですが、その後の人たちは最初からアメリカのロックやポップスが好きでそういうものをつくろうという人だったので、そのあたりの意識の違いも相当関係していると思います。

■ 1990年代以降の人物至上主義

小川 なるほど。そうこうしているうちに90年代に入るとJ-POP全盛になって、いわゆるシンガーソングライターが主流になってきますね。オーディエンスのほうもそれなりに育ってきたのかもしれませんが、詞がまずあって、それに曲をつけるという歌謡曲のあり方とは違う音楽のあり方になってきましたね。そのあたりはどうお考えですか。

近田 身も蓋もない言い方をしてしまうと、かつての状況と今を比較して最も違うところは、以前はグループサウンズにしても何にしても、一つのムーブメントが始まってから終わるまでの時間が短かったけれども、今は長いということですね。それまでは流行歌市場において、人々は「この曲がいい」というように楽曲を好んで買っていたのですが、ある時から「その人が好き」に変わっていったのです。楽曲至上主義ではなくて、人物至

上主義になっていった。

端的にいうとファンクラブの会員制というシステムが、状況を変えたのです。ファンクラブとは、超ささやかなタニマチです。私がこの人を支えている。曲のいい／悪いではなくて、発売されたらこの人のために買う。昔、音楽が好きということが基本だった時代、リスナーはいろいろなアーティストのさまざまな曲を買いましたが、今では、あるアーティストが好きという人はそのアーティストの曲は全部買うけれども、ほかのものには目もくれません。100万枚売れているアーティストでも世の中にあまり知られていない。その100万枚は、枚数としては確かに出ているかもしれませんが、聴かれ方が広がっていない100万枚です。**小川** そういう人たちでもっているわけですね。すると嗜好品という概念からすると少しずれてきてますね。

近田 ええ、嗜好品という感じじゃないですね。

小川 宗教に近い。一種のお布施としてCDを買う。

近田 宗教というよりも週刊誌購読です。例えば『少年ジャンプ』を毎号買う人は惰性で買っている部分もあると思うのです。なかには読まないマンガもあるだろうし、続きがつまらない号もあります。これは来週、絶対つまらないだろうな、でも次の週にまた買ってしまふ。それに近いのではないかと思います。

小川 近田さんのコラムがあるから買うという人もいるでしょう。

近田 それは全体のなかでそれほど強い理由ではないですね。むしろ、たいしてお金がかからない、それぐらいならまあいいか、ということじゃないですか。

シングル1枚が例えば3,000円というみんな考えてしまうと思います。けれどもシングル1枚1,000円なら、2カ月に1回ぐらいだったら、それで自分の好きな人が幸せになるなら。好きというより自分が面倒をみている気分なのです。

このビジネスがどこから集まったかというトアミュージック⁽¹⁷⁾です。アミュージックを創業した大里洋吉がもともと渡辺プロダクションにいたとき、キャ

ンディーズの解散がありました。それまでキャンディーズにはヒット曲がなく、解散するまでになんとかヒット曲をつくらうということで、解散を物語化します。とにかく彼女たちを1位にしなければ始まらないと、ファンクラブ組織を強化したのです。それで味をしめ、アミュージックをつくってからはそのやり方をさらに徹底して、ファンクラブシステムの強化を真剣にやりました。それに目をつけたのがビーイングの長戸大幸です。長戸はその部分をよりシステム化して一時代を築きあげました。その後はすべてのプロダクションが右へ倣えをした。

それらの動きを俯瞰していた秋元康が、その集大成として、選抜総選挙やじゃんけん大会などを考えついたのです。

■ ■ 新しい動きはないのか

小川 今はそのように見えるということですが、ただ、かつての音楽を復活させようという動きもあるし、あるいは楽曲をちゃんといい音で聴こうという動きもありますね。アナログレコードの復権とかハイレゾ⁽¹⁸⁾とかいって、人ではなくて楽曲、音楽そのものの快楽を味わおうという啓蒙活動もあるようですが、そのあたりはいかがでしょうか。

近田 無理だと思います。歴史は繰り返さないし、こういうことは基本的にエントロピーですから。

小川 もう一つ、演歌だけはかろうじて詞が先だ、と先ほどいわれましたが、『定本 気分は歌謡曲』では演歌はもう終わると書かれ、そのあとの対談ではそうでもないかも、と書かれています。演歌は詞が先だとすれば、それなりにリアルな生活と

(17) 大手芸能事務所であり、テレビ番組、映画製作等も展開している。1978年にサザンオールスターズがデビューして看板となる。

(18) ハイレゾとはハイレゾリューション（高解像度）のこと。ハイレゾ音源とは、スタジオで録音したマスターが持っている情報量により近い高解像度の音源（データ）のことを指す。CDよりも情報量の多いハイレゾ音源はきめ細やかな音になり、CDでは再生できない空気感と臨場感を表現することができる。

の連続感というか、なんらかの現実を反映しているものはあったと思うのですが、それももう難しいということでしょうか。

近田 この時代における演歌的状况とは何なのかという部分にフォーカスが当てられれば可能だと思いますが、今のところ、過去の演歌的景色を追っているだけの気がします。

ただ、その演歌的状况を見出すことは不可能ではないと思います。やはり今の時代にも幸せと不幸せはあるし、この時代ならではの不幸をどうすれば言葉にできるかを発見できた人には、この時代の演歌が書けると思います。ただ、本当に残念なことに阿久先生が亡くなってから、何かを訴えようと命をかけて歌詞を書いている人はいなくなってしまったので、ちょっと難しいかなという気がします。

今私が学校で教えている学生たちにも、本当に食っていくなら作詞家になったらいちばん儲かる、といつもいっているのですが、あまりピンとこないようです。

小川 1カ月前の「考えるヒット」でポスト氷川きよしについて、山内恵介の「流転の波止場」は、どういう意識で歌っているのかと問いかけておられますね。かつての股旅物のような歌詞ですが、まさか今そういうものがあると思っていませんか。

近田 今あんな景色はないですからね。あれは股旅物というよりは本来季節労働者の話です。かつて日本がまだ貧しくて、出稼ぎに出ないといけない人が数多くいたという背景があった時代というストーリーなので、その部分はまったく彼には想像できていないだろう、となんとなく思いました。

小川 それを伝統芸能のような形で歌うというのはありですね。

近田 あります。しかし、その意識は彼にはなさそうです。

小川 氷川きよしの最初の頃の股旅物はわりと伝統的な形で、それがうまかったですね。

近田 そうです。そこに特化してやっていたようです。

氷川きよしの場合は、演歌を、リアルな表現で

はなくて一つの伝統芸能として純化していくこういうものになるのだということ、突き詰めようとしていたのではないかと思います。所属する長良プロダクションの会長にはあと6、7年ぐらいたればドームでコンサートをやろうというプランがあったようですが、会長が亡くなって、その部分は会長の頭のなかになかったものだから、あとを継いだ息子さんとお嬢さんにとっては、何をやるのかということの軸足がぶれてきているかもしれません。

小川 やはり歌は、人が歌うということが面白いくらいで、楽曲があってそれをどういうスタンスで歌うかということですね。歌謡曲はかつて分業体制で、シンガーソングライターの時代になって分業はなくなったけれども、今ヒットチャートを席卷しているのがジャニーズ系、AKB系、あるいはアニソンとなると、分業体制がまた復活しているようにも見えますが…。

■ 歌謡曲のゆくえ

近田 作業的にはそうになってきていると思うのですが、作業を分担している人たちのそれぞれのプロ意識が、昔と違うのではないかと思います。より普通の仕事化しているのではないかと。アニメのセル画を描くのと同じような。どこに目が向いているかということです。より内向き、よりドメスティックな方向にいつているような気がします。

昔は、特に作曲をする人は、可能か不可能かは別として、実現できるかどうかは別として、いつの日かグラミー賞を取りたいとか、日本国内に留まらずに音楽で世界に打って出ようという意識がどこかにあったと思うのですが、今の若い作家を見ると、自分よりもより内側のほうを向いて、しかも自分より年齢が下の世代に向いての作業になっている。作業の形態は分業で昔と似ているようですが、その志はずいぶん変わってきているのではないかと思いますね。

歌手というのは生業ではなくて夢です。アニメの声優は最初から生業、アニソンというのは最初から生業です。本来、スター性を必要としないオ

タク文化です。そういう人たちに対して妙な憧れをみんながもつようになって独特に歪んだだけで、ただ、この日本独自の文化は基本的には強いものではない。強さがないから、外国に打って出たときにはどこまで行っても広がらないと思うのです。そこはずいぶん違うのではないかという気がします。

小川 活を入れたいという感じですか。

近田 そんなことはないですがね。

小川 近田さんは、自分は都会人で田舎は嫌いだとおっしゃっていますが、歌謡曲というのは都会的なんでしょうか、田舎的なんでしょうか。

近田 歌謡曲は都会的か田舎的かといえば、田舎のものではないですかね。僕は別に歌謡曲を好きなわけではない。ロックもそうです。流行歌として新しいものがこれから起こらなくても、何ら困ることはない。しかも世の中から、まちから一切歌謡曲が聞こえなくなっても何も困らない。私にとって歌謡曲は嗜好品ですね。

小川 なくなっても困らないものだけでも、あればいい気持ちになる、ということですね。ありがとうございました。

(了)



近田 春夫／ちかだ はるお ●ミュージシャン、俳優、タレント、ラジオ DJ、CM 音楽作家、作詞家、作曲家、プロデューサー、歌謡曲評論家、京都精華大学ポピュラーカルチャー学部教授と独自のスタンスで八面六臂の活躍。30 年以上前から「日本の歌謡曲が持つ音楽性」に気づき、当時の雑誌「POPEYE」に連載された「THE 歌謡曲」というコラムが伝説となる。音楽業界で直接的、間接的に影響を受けなかった人はいないといわれている。
著書は『気分は歌謡曲』（インターソング / 雄山閣出版 1979）、『考えるヒット』（文藝春秋 1998）、『定本 気分は歌謡曲』（文藝春秋 1998）、『僕の読書感想文』（国書刊行会 2008）ほか。