

法政大学学術機関リポジトリ

HOSEI UNIVERSITY REPOSITORY

PDF issue: 2025-03-12

「演歌・歌謡曲」にみる日本ポピュラー・ソング文化に関する考察：ジャンル変遷史を中心に

黄, 逸雋 / HUANG, Yijun

(開始ページ / Start Page)

1

(終了ページ / End Page)

298

(発行年 / Year)

2023-03-24

(学位授与番号 / Degree Number)

32675甲第560号

(学位授与年月日 / Date of Granted)

2023-03-24

(学位名 / Degree Name)

博士(学術)

(学位授与機関 / Degree Grantor)

法政大学 (Hosei University)

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00026678>

法政大学審査学位論文

「演歌・歌謡曲」にみる日本ポピュラー・ソング文化に関する考察
—ジャンル変遷史を中心に—

黄 逸雋

「演歌・歌謡曲」にみる日本ポピュラー・ソング文化に関する考察

—ジャンル変遷史を中心に—

目次

序章 演歌と歌謡曲に代表される日本ポピュラー・ソングのジャンルに対する疑問.....	1
第一章 日本レコード歌謡における諸事情.....	9
1-1 (ヨナ抜き) 五音音階.....	9
1-1-1 ヨナ抜き長音階と律音階.....	10
1-1-2 ヨナ抜き短音階と都節音階.....	12
1-1-3 ニロ抜き短音階(民謡音階).....	14
1-2 コブシ.....	16
1-3 明治・大正時代の演歌からレコード歌謡まで.....	18
1-3-1 演説の歌としての「演歌」.....	18
1-3-2 演歌の衰退と消滅.....	20
1-3-3 演歌師が歌っていた歌.....	22
1-4 レコード歌謡前後の流行歌事情.....	25
1-4-1 中山晋平.....	25
1-4-2 西洋的なメロディーの流行.....	27
第二章 「歌謡曲」の用例にみる日本ポピュラー・ソング史.....	30
2-1 昭和時代における総括的なジャンル用語総観.....	30
2-1-1 「歌謡曲」の由来.....	30
2-1-2 「歌謡曲」と「流行歌」.....	32
2-1-3 「ポピュラー」とは.....	33
2-1-4 「歌謡曲」は日本独自のジャンルだったのか.....	34
2-2 「歌謡曲」の用例変遷.....	35
2-2-1 1950~1960年代.....	35
2-2-2 1970年代.....	37
2-2-3 1980年代.....	39
2-2-4 1990年代前半.....	41
2-3 一時期「歌謡曲」と区別されたジャンルの数々.....	43

2-3-1	1960年前後の「ジャズ」と「ロカビリー」	43
2-3-2	1966年～1975年の「グループ・サウンズ」と「フォーク」	45
2-3-3	1976年以降～平成までの「ニューミュージック」	47
2-4	「歌謡曲」の用例変遷まとめ	50
2-4-1	主観に基づく日本ポピュラー・ソングのジャンル分け	50
2-4-2	日本のポピュラー音楽ジャンル用語における曖昧な混用	51
2-4-3	日本特有のポピュラー・ソングジャンル現象	54
第三章	昭和時代における「演歌像」の変遷史	58
3-1	1945年～1965年	58
3-1-1	1945年～1960年総括	58
3-1-2	1961年～1965年総括	60
3-1-3	クラウンレコード	61
3-1-4	その他の使い方	62
3-1-5	1945年～1965年まとめ 「〇〇調」といった歌手分類の基準	63
3-1-6	星野哲郎	67
3-2	1966年～1975年	68
3-2-1	1966年～1975年総括	68
3-2-2	森進一と青江三奈	70
3-2-3	五木寛之による小説「艶歌」と「艶（怨）歌論」	73
3-2-4	藤圭子	76
3-2-5	藤圭子デビュー前後の「演歌像」と「演歌一本勝負」	78
3-2-6	話題となった「エン歌」	81
3-2-7	《女のみち》と《なみだの操》	85
3-2-8	春日八郎	87
3-2-9	1966年～1975年まとめ 「女」が重要基準となる「演歌」	89
3-3	1976年以降	91
3-3-1	1976年～1987年総括	91
3-3-2	カラオケブーム以降（1978年前後～1980年代末）	93
3-3-3	「演歌像」の確立によって生じるズレ	96
3-3-4	韓国演歌	99

3-3-5	古賀政男と「古賀メロディー」	103
3-3-6	歌手の服装からみた「演歌像」の変化	107
3-3-7	「演歌像」の変遷史まとめ 「演歌」が主流と成り得なかった理由	110
第四章	演歌世界のモチーフ考	115
4-1	歌にみる「演歌像」	115
4-1-1	代表的な演歌モチーフ	116
4-1-2	歌手もの	119
4-1-3	漁師もの	120
4-1-4	演歌と地名	121
4-1-5	演歌についての形容	124
4-1-6	演歌における歌唱特徴	127
4-1-7	「男歌」における変化	128
4-1-8	本節添付資料	130
4-2	演歌における「愛の形」	139
4-2-1	ジェンダー化された演歌	139
4-2-2	ジェンダー交差歌唱——男性歌手に演じられる「女」	141
4-2-3	男性歌手による「女歌」に代表される演歌の演出	146
4-2-4	恋愛以外のものに生きようとする「男」	149
4-2-5	男との恋愛にしか生きようとしない「女」	151
4-2-6	伝統的・日本的な夫婦像を褒め称える「幸せ演歌」	153
4-2-7	《さざんかの宿》と不倫もの	155
4-2-8	「女」の作り手及びその受容	157
4-2-9	本節添付資料1	162
4-2-10	本節添付資料2	163
第五章	平成以降の「演歌・歌謡曲」	165
5-1	「演歌・歌謡曲」に関する平成以降の話題	165
5-1-1	堀内孝雄と《恋唄綴り》	165
5-1-2	「中高年向け」の代表《孫》	167
5-1-3	氷川きよしの出現	168
5-1-4	関ジャニ∞の「演歌」と「演歌男子。」	171

5-1-5	ジェロと《海雪》	173
5-1-6	「演歌は国境を越えた」説.....	175
5-1-7	ギャル演歌	177
5-1-8	ボーカロイド演歌	179
5-1-9	ビジュアル系演歌歌手.....	182
5-1-10	五木ひろしと「歌う！SHOW 学校」	183
5-2	現在の「演歌・歌謡曲」	185
5-2-1	演歌系作品	186
5-2-2	歌謡曲系作品	199
5-2-3	演歌と歌謡曲の中間に位置する作品.....	202
5-2-4	現在の基準まとめ 編集部による定義付けにみる固定観念.....	203
5-2-5	本節添付資料 1	206
5-2-6	本節添付資料 2	223
5-3	カラオケで歌われている「演歌・歌謡曲」	257
5-3-1	《天城越え》と《津軽海峡・冬景色》	257
5-3-2	カラオケで愛唱される「懐メロ」としての「演歌・歌謡曲」	261
5-3-3	カラオケ喫茶で「演歌・歌謡曲」を歌う中高年愛好者の実態.....	264
5-3-4	本節添付資料	268
5-4	演歌を巡る「固定観念」	273
5-4-1	「古賀政男」という虚像.....	273
5-4-2	「主流」である「演歌」	275
5-4-3	(昭和) 演歌の「挽歌」《川の流れのように》	277
5-4-4	藤山一郎に対する嫌悪.....	278
5-4-5	矛盾に満ちた「日本人の心」	279
5-4-6	「演歌・歌謡曲を応援する国会議員の会」と固定観念の現状.....	282
終章	「演歌・歌謡曲」の行く末.....	284
	謝辞	290
	参考文献.....	291

序章 演歌と歌謡曲に代表される日本ポピュラー・ソングのジャンルに対する疑問

平成以降、日本ポピュラー音楽市場では「J-POP」¹という新しいジャンルが確立し、昭和時代の和製レコード歌謡において代表的なジャンルとされる「演歌」は、「演歌・歌謡曲」に括られるようになった。現在、「演歌」と「歌謡曲」は同等なものではないという認識が一般的であると思われ、いわゆる「日本的」なヨナ抜き五音音階に基づき、コブシなどの歌唱特徴が際立つ、暗く泥臭く古臭い歌が演歌であり、それ以外の歌が歌謡曲である、という考え方が普遍的であるといえる。少なくとも、現在の基準では、「演歌・歌謡曲」に括られる曲でも、秋元順子の《愛のままに…》(2008)や坂本冬美がカバーした《また君に恋してる》(2009)が演歌として考えられることはほとんどないだろう。また、かつて存在した昭和時代の代表的なジャンル「ニューミュージック」に属した谷村新司や堀内孝雄は、現在は雑把に「演歌・歌謡曲」というジャンルに分類され、発表している曲は基本的に「歌謡曲」として位置づけられている。主にクラシカル・クロスオーバーの分野で活動している秋川雅史の《千の風になって》(2006)も、カラオケランキングなどでは「演歌・歌謡曲」部門にランクインしている²。「大人向け」や「中高年向け」のイメージは常に強調されているが、一つのジャンルに合併されていながらも、「歌謡曲」は個性の強い「演歌」とは区別され、非常に広い範囲の歌を含むジャンルとして定着しているといえる。

昭和時代の日本ポピュラー・ソング史に関する書籍においては、「歌謡曲」がキーワードとして登場する頻度が非常に高い。音楽評論家³だけでなく、レコード歌謡業界に実際携わっていた音楽プロデューサー⁴、作詞家や作曲家⁵、そして歌手⁶まで、当時の経験者たちは、こぞって「歌謡曲」こそが昭和時代の日本ポピュラー音楽文化の代名詞であると主張している。また、その経験者たちは、しばしば「歌謡曲」と「演歌」との区別を強く意識

¹ 一般的な音楽ジャンルとは異なり、「J-POP」は自然発生した音楽ジャンルではない。先に「J-POP」という言葉定義し、それに既存の楽曲を当てはめるところから発展してきたとされている。

² JOYSOUND 2012年 年間カラオケランキング発表！ | JOYSOUND.com https://www.joysound.com/web/s/ka/raoke/contents/annual_ranking/2012 (2021年2月2日確認)

³ 雑喉潤 (1983) 『いつも歌謡曲があった一百年の日本人の歌』新潮社、阿子島たけし (2005) 『歌謡曲はどこへ行く？—流行歌と人々の暮らし・昭和二〇～四〇年代』つくばね舎、高護 (2011) 『歌謡曲——時代を彩った歌たち』岩波書店

⁴ 斎藤茂 (2000) 『歌謡曲だよ！人生は 』『平凡』編集長の昭和流行歌覚え書』マガジンハウス

⁵ 阿久悠 (2004) 『歌謡曲の時代 歌もよう人もよう』新潮社、なかにし礼 (2011) 『歌謡曲から「昭和」を読む』NHK出版、平尾昌晃 (2013) 『昭和歌謡 1945～1989 歌謡曲黄金時代のラブソングと日本人』廣済堂出版

⁶ 五木ひろし (2013) 『昭和歌謡黄金時代』KKベストセラーズ

し、「演歌＝歌謡曲」や「演歌は歌謡曲の主流」というような考え方に対して批判的な態度を見せている。

音楽評論家である高護の著書『歌謡曲——時代を彩った歌たち』(2011)が「歌謡曲」をキーワードに展開される昭和時代の日本ポピュラー・ソング史の代表である。歴史的背景の他、歌詞、メロディーや編曲、歌唱など、歌の構成要素についての分析も行った高は、歌謡曲を「日本に生まれたひとつの音楽ジャンル」(高 2011 : はじめに i)として捉えている。全書の内容は昭和3年(1928)辺りのSPレコード時代から始まり、J-POPが新ジャンルとして浮上する1990年代前後の話で終わる。2010年代という時点に立った上で歌謡曲の歴史を俯瞰する高の考えでは、演歌を含め、戦前の洋楽カバー、1960年代のグループ・サウンズ(GS)、1970年代のニューミュージックなど、各時期の代表的なジャンルは全て「歌謡曲」の一部である。同書には「演歌」に関する節(高 2011 : 78-99)もあるが、現在一般的に演歌に分類される歌が取り上げられ、同種類の歌ならジャンル成立以前の歌も演歌に歴史的に関わった曲として見なされている。

作詞家として実際業界に携わったなかにし礼の観点では、「昭和という時代と併走し、時代を映してきた」(なかにし 2011 : 11)歌謡曲は、「初めから終わりまで特殊昭和的現象だった」(なかにし 2011 : 17)。なかにしによる昭和ポピュラー・ソング史では、ポップス、アイドル、演歌、グループ・サウンズ、ニューミュージックなどは、例外なく「豊穡」な「歌謡曲」の世界に属している(なかにし 2011 : 168)。また、なかにしは一部の曲の曲調に軽く触れることもあるが、「歌謡曲の一部である」(なかにし 2011 : 8)演歌に関しては、「日本調」(なかにし 2011 : 8、122、132)という比較的曖昧な基準で定義している。更になかにしは、「日本の心」という言葉で粉飾された「演歌」を擁護し、それが「歌謡曲」の本流であるかのように振舞う行為に対して強く批判している(なかにし 2011 : 132-133)。

現在「演歌歌手」として認識されることが多い五木ひろしは、昭和時代に「花開いた」(五木ひろし 2013 : 4)歌謡曲を「包括的」(五木ひろし 2013 : 7)なものとして捉えており、演歌やポップスなどは、幅広い「歌謡曲」を「細かくジャンル分けした」産物であると考えている(五木ひろし 2013 : 7)。「演歌は歌謡曲のひとつのジャンルであって、演歌イコール歌謡曲ではない」(五木ひろし 2013 : 86)と強調した五木は、著書で「古賀メロディー」、ブルース、グループ・サウンズなどに焦点を当てている(五木ひろし 2013 : 112-127、129-134、184-187)一方、「演歌」をキーワードとしてピックアップすることや、演歌に分類できる歌を歴史的に紐付けることを意図的に避けているように感じられる。

昭和時代における代表的な芸能雑誌『平凡』の編集長を務めたことがある音楽評論家の斎藤茂は、「歌謡曲のネーミングに限りない愛着とこだわりを抱」き、「非ポップス系の大衆歌謡をすべて“演歌”の呼び名で片づけ」ることに対して違和感を覚え、「演歌は歌謡曲の一ジャンルでしかない」と主張している（斎藤 2000 : 291）。

「歌謡曲」について語る以上の経験者たちの言論には、昭和時代の日本ポピュラー音楽における「歌謡曲」の権威性を証明するために、「歌謡曲」というジャンル用語を力説する一面があるようにも思えるが、現在「歌謡曲」という言葉が一般的に「昭和時代に流行した日本のポピュラー・ソングの総称」として使われているのは事実である。また、「演歌・歌謡曲」というジャンルの実態やそれに対する世間の一般認識を考慮に入れば、以上の経験者たちによる「歌謡曲」の定義は必ずしも間違いではない。その上、しばしば「日本人の心の歌」などとされ、あたかも代表的な日本音楽であるかのように謳われている「演歌」だが、メロディー・歌詞内容・編曲スタイル・歌唱特徴といったあらゆる面でのステレオタイプが極端に際立っている現状は否めない。かつて日本人の心を打ってきた様々な名曲や懐メロを代表することは、現在の「演歌」ではほぼ不可能である。そのため、そうでない「歌謡曲」を愛する人たちが「歌謡曲」を擁護し、「演歌」を批判するのは極自然なことであるといえる。

現在の一般認識のように、「歌謡曲」が昭和時代の日本ポピュラー・ソング全般を含むジャンルであると考えた場合、「日本的」とされる演歌や、或いは「洋風」なフォークやロック、そしてニューミュージックなど、少なくとも昭和時代に作られた和製レコード歌謡は、自然とその範囲に入る。しかし一方、その雑食性が非常に高い「歌謡曲」を「洋楽的」なものと同対立させるような考え方も実際に存在する。

近代や昭和時代の日本ポピュラー音楽文化に関する人物評伝・伝記と歴史書を多く執筆しながら、「日本人の心である演歌」に執着する菊池清麿の主張がその代表である。菊池の考えでは、演歌が主流だった「歌謡曲」は「洋楽的」な要素を排除するジャンルであり、当時の「グループ・サウンズ」や「ニューミュージック」などのジャンルとは区別されていた（菊池 2016 : 324-325）。昭和時代のレコード業界に実際携わっていた作詞家なかにし礼が「演歌」を「歌謡曲の一部である日本調」（なかにし 2011 : 8）と定義しているのに対し、菊池の場合、「昭和の歌謡曲を代表する「日本のこころの歌＝演歌」という新たな音楽歌謡文化（西洋音楽の消滅）」（菊池 2016 : 325、下線引用者）といったような極端な形容さえ、演歌には与えられているのである。そのほか、菊池は演歌を昭和時代の歌と規定し

ているが、その源は明治・大正時代に誕生した「演説の歌」である「演歌」に遡ると考え、「決して明治大正演歌は断絶していなかった」（菊池 2016 : 248）と断言している。

言うまでもないが、「歌謡曲」を「(昭和時代の) 日本レコード歌謡全般」ではなく、洋楽的な音楽と対比させる「日本的」なジャンルとして定義付ける観点は、現在では強い違和感を生んでしまう。しかし、以上のような矛盾する見方が同時に存在することは、「演歌」や「歌謡曲」に代表される昭和和製レコード歌謡ジャンルの成立や、それらのジャンルが辿ってきた歴史的経緯に疑問を感じさせるものである。「演歌」や「歌謡曲」、そしてそれ以前にあった「流行歌」或いは「はやりうた」など、これらの名称（ジャンル用語）が長期に渡って混用されているのは事実である。しかし、「流行歌」と「歌謡曲」が現在でも総合的なジャンル用語として使用されるのに対し、個性があまりにも際立つ「演歌」がそれらの代わりとして定着しなかったのは周知の通りである。

また、菊池に代表される演歌の擁護者は、往々にして演歌を「日本人の心」や「日本の伝統」と結び付けた上で語りがちである。擁護者たちの観点では、演歌は「日本の伝統を踏まえたうえで作られた大人の歌」（演歌ルネサンスの会 2008 : 120）であり、日本人の血の中には「演歌的遺伝子が残されている」（演歌ルネサンスの会 2008 : 207）という。

「NHK のど自慢」の司会を担当した経験を持つ元 NHK アナウンサーの吉川精一は、演歌に関する自身の著書に「演歌民族論」という副題を付けたことが物語るように、演歌の旋律は「日本人の民族的な基本旋律」（吉川 1992 : 8）であると考えている。「演歌の楽理的な分析をできる立場」ではないと認めている吉川は、「「ヨナぬき旋律」こそ演歌の主旋律だ」（吉川 1992 : 10）と述べていながら、現在一般的に「歌謡曲」に分類される堀内孝雄の《恋唄綴り》（1990）を演歌として認識している。その理由については、「日本の伝統演歌の旋律であるヨナぬき音階ではない。しかし、だからといって演歌でないということにはならない」（吉川 1992 : 13）といった、やや矛盾したような言葉で説明している。

「演歌・人情・にっぽんの心」という題名の新聞連載⁷を執筆し、NHK 教育テレビで演歌と美空ひばりについて語ったこともある（輪島 2010 : 10）宗教学者の山折哲雄は、「演歌」を「日本人」や「美空ひばり」などといったありふれたキーワード（山折 2001）のほか、日本の「歌」における「短歌」や「叙情の伝統」とも関連付けて論じている（山折 2006）。

⁷ 「演歌・人情・にっぽんの心」『京都新聞』1999年11月5日～2001年3月9日（夕刊）

演歌を批判する歌謡曲の愛好者にせよ、演歌を称賛する演歌の擁護者にせよ、演歌における音楽的な定義や特徴について具体的に説明した上で論点を述べる者は少ない。演歌の歴史を巡る真相は、常に主観的な言葉による記述に見え隠れしている気がしてならない。

民族文化のレベルで「日本人の心」とされる演歌は作為的に創りあげられたものであると音楽学者の輪島裕介は指摘している。演歌が「音楽産業の中で一つのジャンルとみなされてゆく過程と、それが「真正な日本文化」として高い評価を得てゆく過程」における「知的・言説的な操作」を解明することを目指した（輪島 2010 : 15）輪島は、技術・産業・制度・思想論など多くの角度から演歌のジャンル化について詳しく考察を行った。輪島は知識人たちによる演歌に関する記述を数多く引用しているが、その一方、演歌が当時のレコード業界に携わる関係者やポピュラー・ソングの消費者である一般人の間でどのように扱われていたかについては、それほど重きを置いていないように思われる。

また、現在の演歌のメロディー構成において圧倒的な重要性を持つ「ヨナ抜き五音音階」が実際どのように演歌のジャンル化と関係していたかを究明しようとする人はほとんどいない。演歌の擁護者の代表である菊池清麿は、自身が「昭和演歌の挽歌」（菊池 2016 : 381）として位置づける《川の流れるように》（1989）の歌手である美空ひばりへの賞賛や、演歌のジャンル成立以前に古賀政男による「古賀メロディー」をヒットさせた藤山一郎への嫌悪を熱く語っているものの、歌手の持ち歌自体に関する分析は行っていない。民族論レベルで演歌について論じる吉川精一は、客観的な基準ではなく「哀しみ」（吉川 1992 : 8）という抽象的な概念を演歌の判断基準としている。演歌が「日本人の心」にされていった歴史と仕組みを紐解こうとした輪島裕介は、「ヨナ抜き五音音階」は「現在の「演歌」の最も主要な旋律的特徴」（輪島 2010 : 62）であると述べているが、演歌のジャンル化に関わった歌、或いはジャンル化が進んでいる時期に演歌との関わりを持たされた歌の音階など、歌自体の性質について言及する内容は比較的少ない。

歌謡曲の構造を音楽的に分析した音楽学者の小泉文夫は、「ヨナ抜き五音音階」を演歌のメロディーにおける重要な基準に規定した上で演歌の特徴や変化などについて論じた（小泉 1984）。具体的な曲の音階を視野に入れた研究の代表例ではあるが、あくまでジャンル化以降の視点に基づき、その時点で一般的に演歌に分類される歌しか取り上げていないのが不十分な点である。

現在知られている「演歌的」な特徴が定着し、且つ「歌謡曲」が総括的なジャンル用語として浸透した後の時代に立った経験者たちによる「歌謡曲」や「演歌」に関する様々な観点を目にした筆者は、以下のような疑問を抱いた。

「歌謡曲」は、果たして「洋乐的」なものを排除するような「排他性」を持っているのか、或いは持っていたのだろうか。言葉として誕生した当初から今日まで、終始「日本レコード歌謡全般（日本ポピュラー・ソング全般）」を指す用語として使われてきたのだろうか。「演歌」はどのように明治・大正時代の演説の歌からレコード歌謡の一ジャンルへと変身を遂げたのだろうか。レコード歌謡時代以降の「演歌」には各時期にどのような意味合いが与えられ、ジャンル化以前にある程度知られていたと思われる「艶（演）歌調」とはどのようなものだったのだろうか。また、それがどのように今日の「演歌像」に変遷してきたのだろうか。よく演歌のメロディー特徴と結び付けられる「ヨナ抜き五音音階」は演歌のジャンル化以前にどのように位置づけられ、またどのように演歌のジャンル化に関っていたのだろうか。J-POPの浮上によって、「歌謡曲」と「演歌」の定義や意味合いはどのように変化していたのだろうか。どれも似ているように聞こえる演歌の新曲と、しばしば「演歌の女王」こと美空ひばりの名曲として語られる《川の流れるように》を耳にする時に覚える違和感の正体は一体何だろうか。

以上のような疑問を解き明かす試みとして、本論文では各分野の先行研究を踏まえ、第一章では「（ヨナ抜き）五音音階」⁸の成立過程についてまとめる。現在の演歌メロディーにおいて「演歌的」な特徴を構築する最も重要な要素である以上、「（ヨナ抜き）五音音階」は演歌のジャンル変遷史を語る上では避けては通らない概念である。起源だけでなく、「日本的」とされる根拠はどこにあるのか、「伝統的」な部分は存在するのか、どのように日本のレコード歌謡を媒介に広がったのかなど、本論文における論述を展開するにあたって、まずこれらの知識を把握しておかなければならない。また、「ヨナ抜き五音音階」で構築される歌とそうでない歌が歴史的にどのように扱われていたのか、「歌謡曲」や「演歌」とどのように関係していったかを解明する意味でも必要不可欠である。「（ヨナ抜き）五音音階」のほかには、コブシといわれる歌唱法の由来、現代演歌の語源である明治・大正時代の「演

⁸ 「ヨナ抜き五音音階」と比べれば数は少く、また実際日本の商業的なポピュラー・ソングで用いられ始めた時期も遅いが、「ニロ抜き短音階＝民謡音階」も現在の演歌メロディーにみられる五音音階の一つである。

歌」から「歌謡曲」が名称として誕生した1932年前後までの状況について総観し、「歌謡曲」と「演歌」の歴史を紐解くための基礎的な事情を大まかに理解する。

第二章と第三章は、それぞれ「歌謡曲」と「演歌」がJ-POP以前に辿ってきた歴史的経緯について詳しく検討する。そのいきさつを明らかにすることにあたって、本論文では主に『毎日新聞』⁹及び昭和時代における代表的な芸能雑誌『週刊平凡』¹⁰を中心に調査し、一般大衆に向けた新聞記事だけでなく、芸能界、そして音楽業界の報道や宣伝に焦点を当てて考察していく。

『毎日新聞』は現存する日刊紙で最も歴史のある新聞であり、比較的中立な新聞であるとされている。取材力のほか、一般的な人々が興味を持つようなことを取り上げているところが評価されており¹¹、芸能界についての報道も積極的に行われていたと思われる。

戦後すぐに創刊された『平凡（月刊）』（1945年10月～1987年12月）は芸能雑誌の先駆であるといえるが、早期の記事内容が比較的薄かったこともあり、本論文では、月刊よりもタイムリーで話題性のある内容を扱っていたと考えられる『週刊平凡』を取り上げる。

『平凡』のほかには、同じく昭和時代において人気を誇っていた代表的な芸能雑誌として、『明星』（現『Myojo 明星』、1952年8月～）が挙げられる。『週刊平凡』の創刊は『週刊明星』（1958年7月27日～1991年12月26日）より遅かったが、それだけに芸能雑誌という市場が拡大し、月刊のみでは満たされない読者ニーズが確立した状況が推測できる。

また、平成以降に終刊した『週刊明星』や現在でも刊行されている月刊『明星』とは違い、昭和の終わりに近い頃に休刊した『週刊平凡』の内容は、J-POPの浮上や平成以降の「J-POP」／「演歌・歌謡曲」というジャンル分けの定着による影響をあまり受けていないことが想定できる。『週刊平凡』に記録されていた文字を手掛かりに、「昭和時代」と結

⁹ 『毎日新聞』データベースの検索機能を利用し、「歌謡曲」というキーワードでヒットした記事を研究対象とする。「J-POP」という用語は1980年代末に誕生し、1993年頃から一つのジャンルとなっていったとされているが、本論文では便宜的にJ-POPが1990年代前半に定着したと見なし、1995年までにヒットした記事を整理した。なお、紙面の画像データしか残っていない場合、「歌謡曲」がタイトル（分類）で用いられる記事のみがヒットした。本文中で使われる場合はヒットしないため、今回の研究対象としない。本論文では、記事タイトルや本文中の数字は全て半角算用数字に統一し、曲名を表す記号は二重山括弧に統一する。

¹⁰ 1959年5月14日～1987年10月6日。一時期『週刊Heibon』と誌名変更した時期がある。本論文では、便宜的に表紙に印刷されている日付けを出版日とし、合併号の場合は、より古い日付けを出版日とする。なお、週刊が創刊される前（1945年～1958年）の事情は、国立国会図書館に所蔵されている月刊『平凡』についての調査に基づく。

¹¹ 【メディアポ】【比較してみた】各新聞社「社説」の特徴まとめ <https://www.homemate-research.com/bc185/tvlog/173/>（2022年6月26日確認）

び付けられることの多い歌謡曲や演歌のジャンル変遷史をより客観的に俯瞰することが期待できるだろう。

『週刊平凡』においては、随時の関連報道や人物インタビュー、レコード会社の広告や宣伝、記者や音楽評論家による座談会のみならず、歌手から作詞家や作曲家まで、当時のレコード歌謡業界関係者の証言なども多く記録されている。また、雑誌の存続期間中、歌手の人気投票、新人歌手・作詞家・作曲家の発掘コンテスト、特定歌手の新曲一般応募などを数多く主催し、都はるみや五木ひろしのような“歌うミス・ミスター平凡”コンクール出身の「演歌歌手」を世に送り出した。『週刊平凡』は確実に昭和時代の日本レコード歌謡史ないし演歌史に関わっていた芸能雑誌であるといえる。当時の新聞記事や芸能雑誌に記録された文字情報を通じて、その時代ごとにおける「歌謡曲」や「演歌」の変遷史を浮き彫りにするのが本論文における最大の目的である。

第四章では、歌詞内容に着目し、「演歌」という歌の世界が実際どのように描かれているかについて検討する。歌にみる「演歌像」と演歌世界における「愛の形」について具体的に論じることで、歌の内容という意味での演歌の実態を究明することを試みる。

第五章では、平成以降の事情や話題を整理し、「演歌・歌謡曲」業界における最近の流れや、商業的に作られている歌とその受容の現状について検証する。更に、ジャンルの成り立ちから近況まで総合的に把握した上で改めて演歌を巡る「固定観念」を見直し、客観的・歴史的な事実と照らし合わせながら、矛盾点をいくつかさらけ出して考察する。論文全体を通じて、最終的には、「演歌・歌謡曲」にみる日本ポピュラー・ソングの歴史的流れをよりはっきりさせ、また「日本の文化」という視野でより客観的に捉えることを目指している。

1-1-1 ヨナ抜き長音階と律音階

ヨナ抜き五音音階は現在の「演歌的」なメロディー作りにおいて極めて重要な基準となる要素だが、伝統的に存在する古い日本音階ではなく、明治以降に西洋音楽の影響の元で「きわめて近代的な意識に基づいて生みだされた和洋折衷の産物」（輪島 2010 : 63）である。

明治以降、西洋音楽に基づいた音楽教育が日本で始められた。文部省が 1879 年に設立した「音楽取調掛」の研究により、短調を避け、長調を中心にしようとする意図の元で、西洋の長音階によるものを多く収録した『小学唱歌集』（初編 1881 年）が誕生した。それによって西洋音楽の音感が日本の学校教育に持ち込まれたわけだが、西洋音階の感覚にまだ馴染みのない当時の日本人は、西洋音階による歌を正確に歌えず、「うたいなまり」が生じる。これは一般の日本人ばかりにみられる現象ではなく、日本でいち早く西洋音楽に触れ、訓練を受けた軍楽隊においてさえ普遍的だったのである。たとえ指の位置で覚えられる楽器で西洋長音階の曲を正しく演奏できても、いざ歌唱となると、耳に頼ってきた感覚ではファやシを正確に歌えず、音がずれてしまう。つまり、新しく入ってきた西洋音楽が従来の音楽感覚とぶつかることによってヨナ抜き長音階への「うたいなまり」が発生し、結果的に生まれたのがヨナ抜き長音階である（繁下 1980a : 14-21）。なお、繁下による譜例と説明は完全に正確なものではないが、本論文では問題視しないことにする。

『小学唱歌集』が学校の音楽教育で用いられるようになり、当然そのようなヨナ抜き長音階への「うたいなまり」現象が頻繁に起きていた。そのことに気付いた「音楽取調掛」の掛長伊沢修二は新たに『小学唱歌』（全 6 巻）を編集し、西洋音階から導入するのではなく、従来の日本的な音感に近いものから徐々に西洋音階へと慣れさせることを試みた。第 1 巻では日本人による作品のみが取り上げられたが、結果として歌いにくいファやシのないヨナ抜き長音階の作品が増え、それ以降ヨナ抜き長音階が徐々に浸透していった（繁下 1980a : 24-25）。

このようにして生まれた「ド・レ・ミ・ソ・ラ」という和洋折衷のヨナ抜き長音階だが、実は日本特有の音階ではない。音階構成だけを見れば、ヨーロッパのスコットランド音階や中国古来の五音音階（＝平安時代以降の日本で使われる「呂音階」、以下は便宜的に「呂音階」とする）と全く一緒の形をしており、今や日本人に馴染みの深い《蛍の光》や《故

郷の空》などのスコットランド民謡もその音階構成に当たる。「骨組みそのものが西洋的な要素を持ってい」るが、「同じような構造のものは、意外と西洋音楽そのもののなかにたくさんある」(小泉 1984 : 79)。

しかし、日本における早期のヨナ抜き長音階作品は、西洋的なそれとは異なる特徴がみられる。その原因は、当時の日本人の音階感覚が律音階 (= 律の五音音階、以下は便宜的に「律音階」とする) のほうに馴染んでいたことにある。

譜 2 ヨナ抜き長音階と律音階 (律の五音音階)



古代中国の五音音階「五声」に由来した呂音階は、確かに古くから日本に伝わった音階である。平安時代には、日本人は既に音階を大きく「呂」(中国系の基本形)と「律」(「呂」の日本風の変形)に分類していた(小泉 1977 : 273)。

一方、日本の雅楽では律音階の方が一般的であり、俗謡などでも呂音階ではなく律音階が用いられていた。そのため、西洋の長音階においてドとソが重要な役割を担うのに対し、日本的なヨナ抜き長音階では、律音階の感覚の現れるレとソがメロディーの核になることが多い(繁下 1980a : 22)。西洋長音階の主音であるドは当時の日本人にとっては安定感を欠くものであり、したがって最終的に形式上ドで終わるが、他のフレーズではレが中心となるような歌が多かった。つまり、日本でのヨナ抜き長音階は、「律のテトラコルド¹²と長音階の折衷型」(繁下 1984 : 218)音階である。他方、西洋の長音階と同じくソが重要な音であるため、「律のテトラコルドの核音¹³であるレやソを中心に旋律が展開していても、洋楽的にみて、それほど不自然には感じられない旋律ができる」(繁下 1984 : 217-218) ところもある。

¹² 音楽理論において「4つの音による音列」を指す用語である「テトラコルド (= テトラコード)」とは別物である。繁下の解説で用いられる、小泉が打ち出した概念では、「テトラ」は「4度」の枠を指している。音階論で完全4度の分割の仕方であり、1音のみ間に入ること、4種のテトラコードが生じる。

¹³ 「日本のあらゆる伝統的な旋律には、音高が安定した核になる音と、その周辺で揺れ動く音とがあり、この核になる音を「核音」という。議論の余地があるが、西洋音楽の主音に比べ、「核音はもっと支配力が強い、というのが繁下の持論である(繁下 1984 : 206)。

それ以降、ヨナ抜き長音階が誕生した当初の唱歌や軍歌にみられる強い日本色は次第に薄れていったと思われ、日本人は西洋的なヨナ抜き長音階にも徐々に慣れていき、やがて中国古来の呂音階と同じ形をしているこの音階による《北国の春》(1977)などの日本産メロディーを中国やアジア諸国に広めることになる。2006年、日本文化庁と日本PTA全国協議会が「日本の歌百選」¹⁴を発表した。これは、「日本の伝統文化として次世代に残したい歌」という基準で行われたアンケート結果による選曲であるが、スコットランド民謡《蛍の光》が選定されていることは、西洋的なヨナ抜き長音階のその曲が現在既に「日本の歌」、「日本の伝統文化」として定着したことを表している(奥中2014:5)。

1-1-2 ヨナ抜き短音階と都節音階

「四七抜き長音階が定着したときに、その下降性がさらに強まって短調化して、四七抜き短音階とな」る(繁下1984:223)。

西洋の長音階による歌にみられるヨナ抜き長音階への「うたいなまり」と同じように、似たような現象は短音階の歌にも起きていた。繁下の説明によれば、フランス人音楽家ルー(シャルル・エドゥアール・ガブリエル・ルルー=Charles Edouard Gabriel Leroux)による、西洋短音階の洋式軍歌第一号《抜刀隊》(1885)が《ノルマントン号沈没の歌》(1887)として歌われた時には、旋律が江戸時代からの日本俗謡の基本音階である都節音階へ変化していき、ヨナ抜き短音階的な歌に変質させられていった(繁下1980a:26)。その後、《抜刀隊》は更に演歌師の教祖とされる添田啞蟬坊によって《ラッパ節》(1903¹⁵)となるが、《ラッパ節》のメロディーも原型から程遠いものである。一般民衆が「西洋音階では歌えず、自然に原曲とは違った日本の陰音階になってしま」うことに気付いた添田啞蟬坊が、「庶民階級の味方」として、庶民にも歌いやすいような歌にしたことが理由として考えられる(長田2003:19)。

¹⁴ 実際は101曲。

¹⁵ 当時の曲の年代詳細についてだが、作られた年と流行した年は必ずしも一致していない。また、先行研究や楽譜集での情報によっては異なる年代表記になっていることも多い。本論文での表記は、筆者が収集した資料の中で一番早い年にしているが、実際とは一定のズレが想定されることを予め断っておく。

譜3 ヨナ抜き短音階と都節音階



西洋の短音階においてラとミが安定性を持っているのに対し、都節音階による三味線音楽や箏曲などの旋律は、ミとシを中心に作られている。そのため、都節音階の感覚が反映される折衷型のヨナ抜き短音階による曲では、主音であるラは西洋短音階のように重要な働きをすることがない。代わりにミやシが核音となることが多く、それによって西洋短音階の曲にはないような独特な旋律が生まれてくる（繁下 1980a : 39-40）。

また、ヨナ抜き五音音階という形を取っているが、実際には、「ヨ」に当たるレが現れることは当初から珍しくないようだ。その理由について、繁下和雄は以下のように分析している。都節音階の「主音のミの音へ向かう時、シドミというようにドを経過するのではなく、ドがミにひきつけられてレの音になってしまい、シレミという形になるからである。それだけミの音の安定性が強固なもの」である（繁下 1980a : 40）。

なお、現在の演歌においても「ヨナ抜き短音階+レ」という音階構成がかなりの普遍性を持っているが、レの現れる部分が下屬和音に当たる場合が圧倒的に多く、機能和声の観点で分析することもできる。

大正以降、ヨナ抜き五音音階は中山晋平による作品で新しい産業であるレコード歌謡に入っていく、一時期の主流となる。ヨナ抜き五音音階によるレコード歌謡作品はしばしば涙や哀愁といった消極的・厭世的・退廃的なイメージと結び付けられるが、繁下の指摘では、暗い響きに感じられるのは、歌詞内容もさることながら、音階そのものが持っている不安定さによる影響も無視できない。「四七抜き長音階では律のテトラコルドを骨格とするが、その核音は洋楽としての主音の位置を占められず、伝統的な感覚からすれば不安定な音を主音とせざるをえない。四七抜き短音階でもこのことは同じである。この不安定さをおしきるかのように、和音で強引に終止する。不安定さを力でおしきるのは、それだけでどこかもの悲しく響いてくる」（繁下 1984 : 226）。

西洋音楽の影響の元での「妥協」で新しく生まれたヨナ抜き五音音階は、結果的には「伝統的な音感をみなぎらせながらも、終止は洋楽風に主音で終わるという中途半端な構造」（繁下 1984 : 224）になった。「音階の構造そのものはあまり伝統的ではない」ため、「五

音階という意味では伝統的ではあるが、「伝統との結びつきという意味では、本当は薄い」一面も持っている（小泉 1984 : 69）。しかしながら、違う視点で考えてみると、日本文化自体は古くから様々な外来要素を吸収しずつ、自国文化に融合することで成り立っているものであり、伝統的であるかどうかはさておき、「(和洋) 折衷」である時点で、既に「日本的」といえるかもしれない。

1-1-3 ニロ抜き短音階（民謡音階）

明治以降の和洋折衷産物であるヨナ抜き五音音階より遥かに古くから存在し、本当の意味で伝統的といえる日本音階がニロ抜き短音階（民謡音階）である。ヨナ抜き五音音階の命名原理と類似点を持っているが、ニロ抜き（「二六抜き」とも表記される）短音階は西洋の七音短音階にある2番目のシ（＝ニ）と6番目のファ（＝ロ）を抜いた音階（ラ・ド・レ・ミ・ソ）である。

譜4 ニロ抜き短音階

The image shows two musical staves on a treble clef. The first staff is labeled '自然的短音階' (Natural short scale) and shows a scale of seven notes: C, D, E, F, G, A, B. Below the notes are the numbers 一 through 七, and the syllables ラ, シ, ド, レ, ミ, ファ, ソ. The second staff is labeled 'ニロ抜き短音階' (Two-note-removed short scale) and shows a scale of five notes: C, D, E, G, A. Below the notes are the syllables ラ, ド, レ, ミ, ソ.

ニロ抜き短音階は「大昔から（中略）いちばん重要な、本当の主流の音階」（小泉 1984 : 21）であり、「日本のいちばんの骨」（小泉 1984 : 22）といえる音階である。

しかし、ヨナ抜き五音音階とは異なり、レコード歌謡以降、「二六抜き短音階は歌謡曲の枠に入らず、民謡あるいは「ご当地ソング」的な新民謡という形の中で生き続けた」（繁下 1984 : 230）。三橋美智也のような民謡出身の歌手が「民謡調」としてレコード歌謡界に進出するも、歌自体においてはニロ抜き短音階を用いたものは非常に少ない。「日本の演歌・歌謡曲は、追分様式・唱法はとりいれたが、日本民謡の音階を生かす工夫をしてこなかった」（菊池 2008 : 294-295）と菊池清麿は指摘するが、「この音階はあまりにも日常的であ

るために、歌謡曲の世界では、まさに民謡らしい節まわしの場合だけに限られ」るのが当時の状況だった（繁下 1984 : 227）。

そのようなニロ抜き短音階の運用が徐々にレコード歌謡で目立ち始めたのは、むしろ西洋ポピュラー・ソングによる影響が大きく広まった後である。

「四七抜き音階」は、日本古来の民謡の音感からするとまだまだ不安定で、そのため民謡的な音感と直接ドッキングでき、自然的短音階とも融合できるような音階——（中略）「二六抜き音階」の出現の可能性が、流行歌の世界には残されていた。（繁下 1984 : 204）

海外のポップスの影響で、自然的短音階の曲が多くなってきた。この音階ではミソラ等民謡のテトラコルドを含む旋律が、和声的にも安定した形で作れる。つまり二つの核音が、そのまま西洋音階の主音と属音になりうるため、これまで以上の安定感が得られるのである。そのため、民謡音階と同じ形の二六抜き音階が歌謡曲の中に位置を占めてきたわけである。（繁下 1984 : 226）

他方、ニロ抜き短音階は朝鮮半島、ポリネシア、モンゴル、トルコなどの音楽にも存在する音階であり（小泉 1984 : 21-22）、その意味では「日本的」であると同時に「国際的」でもある。

和洋折衷のヨナ抜き五音音階と比べ、ニロ抜き短音階は「あまり伝統くさくなく、さらりとした感じで、なおかつ核音構造としても安定し、また国際的な音感とも共通する」特徴があり（繁下 1984 : 227）、更に「伝統的なものをこわさずに、西洋のハーモニーと結びつけることができる」（小泉 1984 : 83）性質を持っている。以上のようなことから、小泉文夫は生前、可能性の多いニロ抜き短音階に大きな期待を寄せながら、ヨナ抜き五音音階は「一種の過渡的なもの」であると考え、決して今後成長するものではないと予言したことがある（小泉 1984 : 19）。

1-2 コブシ

前節ではレコード歌謡における五音音階の事情をまとめてきたが、次には、現在の演歌において非常に突出している歌唱特徴であるコブシについてみていこう。

コブシ、または小節、こぶし、節回し、歌いまわし、ユリなどとも呼ばれる歌唱特徴は、一言でいえば譜面の音符では書き表せないような、変化に富む装飾音的な歌唱であり、歌手のそれぞれの個性を発揮する要素である。一般的には民謡や浪曲にみられるものが一番広く認知されていると思われるが、特徴によって更に細かく分類すれば、ほかに江戸時代の三味線音楽以降の俗謡などにおけるコブシが挙げられる。

このようなコブシは「日本の伝統的な歌唱法で、古くは雅楽や仏教の声明にもみられる」（繁下 1980a : 44）もので、西洋的な発声とは明確に区別されるものである。

邦楽的歌唱法として特別の伝統的な一つの技巧が（中略）邦楽でいうところの「ユリ」（俗にはコブシ）という特殊の歌唱技巧である。（中略）これは声そのものをふるわせるのではなくて、ふしまわしに待殊の装飾的变化をあたえる方法だ（中略）。そしてこれは、日本音曲の大部分、清元、長唄、謡曲などの歌詞の語尾にある母音に主としてこの変化があたえられる。（中略）そのままのばさずに、（中略）ゆり動かすようにする方法などがそれであって、洋楽的発声法にはない方法である。

この「ユリ」の歌唱法が、どのように変化してきたかを歴史的に（中略）ごくおおざっぱに言えば、これはすでに室町以前からあったもので、明治時代まで伝わった平曲あるいは声明、また（中略）能楽（謡曲）の唱法にもみられるものである。しかしこれらの楽曲の歌唱法にみられる「ユリ」と、現存する邦楽の歌唱法の「ユリ」とはかなりちがったものである。というのは、この「ユリ」の歌唱法は徳川時代に、庶民音楽としての三味線音楽が発達したときに、いわゆる艶物語という名において、人間感情の表現が拡大されることによって本来の「ユリ」がいつそう官能的な性格をもつにいたっているとおもわれるからである。とくに三味線音楽の庶民化が、江戸を中心にした花柳の地にあったということから、その頹廢性は人工的な表現を求め、過去の伝統的な音楽の「ユリ」とは全くちがったものになったようである。（園部 1973 : 248-249）

他方、コブシという歌唱法の発展は、古くから存在する五音音階の感覚とも緊密な関連があると考えられる。西洋の七音音階の世界では、音階の中にある音の高さは一つずつ決められている。その一個一個の音を上下させずに正確に歌い、高さの決められた二つの音の間にあるような音を使わないのが一般的である。それが西洋音楽においてハーモニーが発達した理由であり、また逆にいえば、ハーモニーのためには、一つ一つの音を動かさずに正しく歌わなければならない。それに対して、東アジアなど五音音階の感覚の強い地域では、音の数が少ない分、決まった枠の音程（テトラコルド）の中に一個しかない中間音を自由に上下させることが可能である。そのため、日本の歌唱は、いかに変化を加え、感情や気分に合わせて巧みに表現するほうに特化してきた（小泉 1984：10-11）。「核音さえ動かさなければ、その上下にある音をいろいろ変化させて歌っても、あまり不自然にならず、その分、唱者の自由な節まわしが展開できる」（繁下 1984：208-209）。十人十色のコブシは五音音階の世界での歌唱妙味であるといえる。

このように大衆文化の中で古くから発展してきたコブシは、西洋音楽教育が全面的に普及する以前の日本庶民の歌唱においても普遍的にみられる特徴である。例えば、明治・大正時代の代表的な演歌師である神長瞭月が作詞した《ばらの歌（薔薇の唄）》（1915）という歌がある。当時の演歌師は既存のメロディーに歌詞を作る形で歌を広めることが多いが、《ばらの歌》のベースとなる原曲はアメリカ民謡《リパブリック讃歌（The Battle Hymn of the Republic）》で、#ソ音のある西洋短調の曲である。大正初期のオリエンタリズムと思われる音源¹⁶では、原型からかけ離れたメロディーとなっており、先述したヨナ抜き五音音階への「うたいなまり」現象が顕著に現れている。それだけでなく、所々にコブシという歌唱特徴が感じられ、当時五音音階感覚の強い日本一般庶民は西洋的なメロディーを正確に歌えず、また自然とコブシを入れるような歌唱をしていたことを証明している。

このような当時の日本庶民の歌唱事情は、ヨナ抜き五音音階の曲が流行る原因の一つとして考えられる。「五つの音の間で小節が揺れているだけで、これなら音楽的訓練の少ない人でも楽に歌える」。その理由もあって、「大衆的な歌のレコードは音の少ない歌をずっと作ってきた」というのが加太こうじの分析である（岡野 1988：188-189）。コブシの回る「このよううたいかたが、たやすくできる歌が概して流行するというのも、あたえられる楽

¹⁶ 書生節 ばらの歌 楓谷・静代 - YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=FZmQVlkVuR4> (2021年2月13日確認) 盤面には「書生節」と書いてある。書生は明治・大正時代の演歌の担い手である。

曲の性質と、民衆の間に長くつちかわれ、また潜在している伝統的な歌唱法とが一致するためである」(園部 1973 : 249)。

やや脱線するが、音楽評論家の中村とうようの選曲と解説による『世界こぶしめぐり』¹⁷という CD がある。パッケージの裏面には「世界の大衆歌謡のキメ手、コブシの魅力」、「古今東西の歌い手たちの絶妙な節回し」といった紹介文が書かれている。日本、韓国、中国などのアジア諸国だけでなく、インド、トルコ、アフリカ、ヨーロッパといった幅広い地域の歌手の歌声を収録している。選曲基準は別として、日本的なコブシとの共通点を感じさせるような歌唱は、他の国々の音楽にも発見できるといえそうである。

1-3 明治・大正時代の演歌からレコード歌謡まで

1-3-1 演説の歌としての「演歌」

レコード歌謡以降の音楽ジャンルである現代演歌の語源は明治・大正時代に遡る。それは、明治時代の自由民権運動(1874~1890)において政府への批判を歌に託した一種の流行歌であり、政治的な主張を含めた「演説の歌」がその起源とされている。

大変革を伴う明治時代の中にいる当時の若者たちは、時代の合言葉である自由民権を歌い上げていた。当初、自由民権思想を推進していた若者たちは壮士と自称し、集会を開き、自らの主張を広める演説を行っていた。しかし後に政府による言論の弾圧に直面し、壮士たちは主義主張を述べる場所を失ってしまう。そこで「窮余の一策」として生まれたのが、小唄や講談の形式を取ってみようという発想に基づいた壮士芝居、新講談である。ところがこれも抑圧されることになり、結果として生まれたのが、硬い演説よりも大衆の耳に入りやすい「演説の歌」即ち演歌である。演歌は江戸時代の瓦版と似たような形を取っており、演歌壮士たちは主張に節を付けて歌い、それを記した「ビラ本」を売りさばっていた。屋内での演説と比べ、屋外で行われる演歌は通りかかった人々を取り込み、大道芸人的な性質をある程度帯びてくる(岡野 1988 : 138-140、繁下 1980a : 27)。

自由民権運動が終わるにつれて、演歌は次第に政治的な働きを失い、その内容も政治批判から社会風刺に変わる。それ以降、壮士はだんだん芸人に近づいていき、後に時節の事

¹⁷ 『世界こぶしめぐり』(1995) 選曲・解説・デザイン=中村とうよう 有限会社オーディブック

件や流行風俗を題材とした演歌を口伝えで広めながら、歌詞を記した歌本を売ることが生業とする演歌師が一種の職業として現れる（輪島 2010 : 52）。

他方、輪島裕介の整理によると、自由民権運動と演歌との関係は、実は明らかではないところがある。現在知られている明治・大正時代の演歌の様子は、当時の演歌師添田啞蟬坊・添田知道（＝添田さつき）親子の著作による部分が多いが、しかしその演歌師の草分けである添田啞蟬坊は自由民権運動を経験していないようだ¹⁸。同書では、演説の歌から流しの艶歌師への変遷という明治・大正時代の演歌に対する一般認識は、「創建神話」とも形容されている（輪島 2010 : 56）。

また面白いことに、浪曲の要素がしばしば現在の演歌と結び付けられるのに対し、当時の演歌はむしろ浪曲とは対立させられたのである。日清戦争（1894～1895）以降、浪曲師桃中軒雲右衛門の登場によって武士道を鼓吹する浪曲が「軍国思想の教化宣伝の提灯持ち」として一大ブームとなっていた中、「民権思想普及の武器となった演歌の威力をみせつけられてきた政治家たちは、民衆娯楽として定着した浪花節をその対抗として後援し」ていた（繁下 1980a : 32-33）。つまり、当時の演歌は立場からして浪曲の反対側にあるものだった。

ともあれ、当初の演歌に含まれるメッセージは、政治や権力に対する批判、外国崇拝に対する諷刺、愛国心の高揚や覚醒が主な主題で、時事的な話題と絡んで作詞された（岡野 1988 : 140-141）。また、「演歌」といっても、初めは七五調の文句を声高に読みあげる風のものであり、節づけされて歌らしくなっていくのはもっとあとのことである。初期の「演歌」は、このことを反映して、まず大衆に呼びかけるがごとく、声高にうたい始めるものが多かった（繁下 1980a : 27-28）。「この時代の若者は、自分たちの思いを文章で表現することができても、音楽として訴えるすべを知らなかった。かりに音楽的要素が必要だとわかっていたとしても、誰一人として曲は作れなかったのである」（倉田 2002 : 34）。

壮士演歌界にスターとして登場してきたのが、落語家に師事した経歴を持つ川上音二郎である。川上音二郎の作詞による《オッペケペー節》（1889）は、「上流社会やインテリ市民の盲目的欧米化を痛烈に皮肉った歌詞」（長田 2003 : 24）で人気を博し、後に 1900 年に日本人初のレコードへの吹き込み音源ともなった。《オッペケペー節》はメロディーのない

¹⁸ 添田啞蟬坊（1872～1944） 自由民権運動（一般的には 1874～1890 とされている） 輪島によれば、添田啞蟬坊が演歌活動の世界に入ったのは明治 20（1887）年代以後であり、自由民権運動の経験はない（輪島 2010 : 54）。

作品であり、「音楽性は低い」（岡野 1988 : 142）。「作曲のできる能力のある人間が少なかったという事情」もあり、「音楽的な歌として論じる以前の対象」である《オッペケペー節》は「“演歌の創成期”の実態」（岡野 1988 : 145）の象徴である。

川上音二郎のやや堅苦しい作品と比べ、より気軽な歌を作ったのが、《ラッパ節（喇叭節）》（1903）の作者添田啞蟬坊である（長田 2003 : 24）。演歌師の草分けとされる添田啞蟬坊は後に《あゝわからない》（1906）や《増税節（ゼーゼー節）》（1907）などの作品を残していくことになるが、演歌には「政治、権力者の不正、社会不安、圧政や戦争の抗議を込めたもの」（長田 2003 : 25）が多く含まれていた。

1907年、神長瞭月によってバイオリンが初めての伴奏楽器として演歌師の実演に導入される（長田 2003 : 25）。一方、「全くの素人がチューニング（音合わせ）もろくに出来ないで弾くので、（中略）『鋸の目立て』などと悪口をいわれた」。バイオリンを片手に「楽譜にこだわらずに歌」う、という演歌師の歌は「明治末期の新風俗になった」（長田 2003 : 29）。

西洋短音階の《抜刀隊》のメロディーを原型とする《ラッパ節》と同じように、当時の演歌では軍歌や唱歌など既存の曲の旋律をそのまま借用するのが一般的だった。ヨーロッパ長音階の小学唱歌のメロディーを借用し、歌詞で英語を多く使う《ハイカラソング》（1908）などの歌も演歌師によって作られ、そして流行した（長田 2003 : 30）。他の例を挙げると、例えば添田知道による《東京節（パイのパイのパイ）》（1919）はアメリカの作曲家ヘンリー・クレイ・ワーク（Henry Clay Work）が作曲したヨナ抜き長音階の《ジョージア行進曲（Marching Through Georgia）》をベースにしている。題材が自由自在だった演歌は「西洋と日本の風俗が入り交じった当時のもの珍しい様子」（長田 2003 : 30）をありありと物語っている。その意味では、「演歌師の演歌は、洋楽を自分たちなりにとり入れた形」であり、「音楽的には明治演歌は、いわば洋楽を自然に日本人なまりで受け入れた形」であるという小島美子の指摘（岡野 1988 : 172）は的を射ているといえる。

1-3-2 演歌の衰退と消滅

関東大震災（1923）辺り以降、本来の演歌にある批判精神や政治性・諷刺性が次第に薄れていく。盛り場や花柳界では、理屈的な歌よりも情緒の世界が好まれ、大道芸人に転じた演歌師たちはそのような歌を歌うことで人気を博していた。演説という意味は失われて

いき、政治的思想を広める壮士は書生に変わり、演歌が艶歌¹⁹と書き替えられるようになる（長田 2003 : 25）。「演歌」の政治性が希薄になり、演歌歌手たちの多くは、流行歌を売り歩く大道芸人化していった。これが後にギターをもって盛り場を流し歩く演歌師の元祖となった。演歌壮士が演歌師へと変質し、流行歌の宣伝屋となっていったことによって彼らは軍歌、唱歌と同じヨナ抜き音階の歌をうたい広める役割をになっていったのである」（繁下 1980a : 29）。

《籠の鳥》（1922）《復興節》（1923）《ストロン節》（1924）《月は無情》（1924）辺りの作品が「演歌師による流行歌として流行した最後の唄になった。演歌師の作り出す大衆歌謡には限界が感じられ、演歌は大正期と共に消えていこうとしていた」（長田 2003 : 73）。

そのほか、演歌の衰退と消滅はレコード産業の出現による影響が非常に大きい。

巷にあって、時宜に適った庶民的な歌謡を作り、歌い広め、流行らせるものであった演歌を衰退に押しやったのは、昭和初年のレコード歌謡の成立である。圧倒的な物量と速度で流行を作り出すレコード会社に対して、基本的に口伝えで歌い広めてゆく演歌師のやり方は時代遅れとなる。

さらに、レコード会社が歌詞と楽譜を印刷したビラを宣伝媒体として無料でばら撒くようになると、演歌師の「飯のタネ」であった歌本の販売も困難になる。

かくして、新しい歌（文句）を作って広める、という演歌師とその生業としての演歌の機能は衰退し、演歌師は遊里や盛り場で客の求めに応じて演奏する「流し」の芸人として細々と生き残ってゆく。その過程で、「演歌（師）」は「艶歌（師）」とも当て字されるようになり、「演説」という起源は忘れ去られてゆく。（輪島 2010 : 52-53）

演歌師は昭和初年に完全に日本中から姿を消した。その一部は流しの歌うたいになって後年まで演歌調をのこすが、多くはうたうことをやめた。また、演歌師のどく

¹⁹ 「演歌」という表記が「艶歌」に変化する理由に関しては、「政治的な「演説」が、夜の巷の「艶っぽい」雰囲気が変わっていった」（輪島 2014 : 96）というように理解することができる。当初、二つの名称は大方「演説の演歌師」と「流しの艶歌師」という意味合いで使い分けられていたと考えられるが、「艶」と「演」は常に混用されたり、また区別されたりしていた。演歌が一レコード歌謡ジャンルとして認識されるようになった後でも、異なる解釈によっては「演歌」と「艶歌」を強く区別させる見方がしばしばみられる。「艶」が常用漢字に入っていないため、ジャンル名表記は次第に「演歌」に定着してきた、という説が一般的である。

に人気のあった者や、特殊な才能を持っていた者は、レコード会社に関係があったから、電蓄出現後もレコード関係にとどまる者もあった。(加太 1973 : 37、下線引用者)

「演歌調」は本論文第三章の論述におけるキーワードとなるが、明治・大正時代の演歌をレコード歌謡までに繋げる代表的な人物として、添田啞蟬坊から強く影響を受けたとされる演歌師鳥取春陽が挙げられる。《籠の鳥》の作曲者として知られている鳥取春陽は、実際レコードを吹き込んだこともあり、1926年にはオリエントレコードの専属となる。昭和時代の代表的な作曲家の一人である服部良一は、かつて「春陽は演歌と歌謡曲の橋渡し」という評価を残したことがある²⁰。鳥取春陽のような実際演歌師の経験を持つ人がレコード歌謡業界に入り、また歴史的に演歌師と関連する流しの艶歌師が職業として残ることが、明治・大正時代の演歌が絶滅した後にも「演歌（艶歌）」が言葉として生き延びる理由であると考えられる。ただし、後述するように、「演歌」がレコード歌謡の一ジャンルとして認知されるようになっていくのは少なくとも1960年代以降のことであり、昭和初期の時点では、その認知度は非常に限られていたと思われる。

1-3-3 演歌師が歌っていた歌

草分け的演歌師添田啞蟬坊の息子である添田知道（＝添田さつき）による『演歌の明治大正史』（1963）では、「演歌される」という表現が用いられている。具体的にいうと、「多くが演歌され、流行歌となった」という記述である（岡野 1988 : 122）。「演歌される」というのは長田暁二の著書にもある表現であり、添田知道の《ストン節》（1924）についての内容で言及されている。後に広く受け入れられることになるが、軽快で調子のいい《ストン節》は《船頭小唄》（1923）のような哀調が好まれる時期にはあまりいい評判が得られず、一時期「演歌されることもなく隅の方に押しやられていた」（長田 2003 : 72）という文である。「（歌が）演歌師の口伝えによって流行る」という意味が容易に読み取れ、当時における演歌師の役割を平易に説明している。

「演歌師が（中略）バイオリンの弾き語りで通俗歌謡を歌っては人集めをし、四六判の歌詞集を売りつける商売に化していった。結果的には、この商売が大衆歌謡のレコードも

²⁰ 「演歌師・鳥取春陽一故郷岩手の資料館に記念室」『毎日新聞』1979年6月5日（東京夕刊）

放送もない時代に、歌を流行らせるメディアの主流になった」(長田 2003 : 25)。この恩恵で大ヒットになったのが、鎌倉女学校(現・鎌倉女学院)の教師が作詞した《七里ヶ浜の哀歌(真白き富士の根)》(1910)であり、演歌師が作った《金色夜叉の歌》(1917)であり、中山晋平が作曲した《船頭小唄》であった(長田 2003 : 25)。《七里ヶ浜の哀歌》の原曲はアメリカ人ジェレマイア・インガルス(Jeremiah Ingalls²¹)によるヨナ抜き長音階の作品だが、演歌師が広めていく内に、短調に姿を変えることもあったという(長田 2003 : 34)。

また、当時の演歌師は、歌を流行らせるばかりではなく、流行っている歌ならどのようなものでも歌っていたのである。オペラ及び西洋音楽の大衆化に大きな役割を果たした浅草オペラ(1917~1923)の全盛期頃に流行った《恋はやさしい野辺の花》も歌っていたとされている(野ばら社編集部 1998a : 285)。《恋はやさしい野辺の花》はオーストリアの作曲家フランツ・フォン・スッペ(Franz von Suppé)による西洋的な長音階(+1箇所#ソ)の作品であり、前述した西洋人によるヨナ抜き長音階の作品よりも遥かに西洋的な歌である。勿論、一部の演歌師が結果的にメロディー通りに歌えていなかった状況も想定できるが、それはあくまで当時の音楽感覚の限界による影響であり、西洋的なメロディーを意識的に排除しようとしたと解釈するのは不適切である。

明治・大正時代の演歌からレコード歌謡までの流れや演歌師の事情に関して、加太こうじは1969年に「流行歌百年」という文章で客観的と思われる概説を述べている。

演歌師は明治中期から日本人の流行歌の源泉になった。いわば人間レコードとでもいうべき存在である。演歌師が作詞した歌のほかにも、俗曲、民謡(当時は俚謡)、軍歌、日本歌曲、唱歌、外国の歌、のちに浅草オペラがさかんになるとオペラのアリアなどもうたった。

また、演歌調といわれる調子もできた。それは、第一に、うたうことを本格的に習った者が少なかったから、自己流にうたいくずすということである。次に、演歌は街路や広場などの群衆がいる野天でうたうものだから、そういうところでもよくきこえるような、太い低い声でうたった。それは露天商が口上をいう声とほぼ同質である。すなわち、演歌調とは素人っぽい音程でうたう低い太い声の歌を指す。

²¹ 当初作曲者名は「ガードン」として伝えられていた。

明治末期からは、歌本が売やすいようにバイオリンを伴奏に使う演歌師があらわれた。そのころには、演説代わりの歌という面はその大半をうしない、女学生墮落の歌や、心中事件の歌などがうたわれるようになった。それに対して、演歌を艶歌とよぶ者があらわれた。大正にはいると、(中略)演歌師にバイオリンは付き物になったが、まともに演奏できる者は少なくて、ただ、にぎやかにメロディーをたどって鳴らす者が多かった。

(中略)

演歌は大正中期から徐々にすたれはじめた。それでも、大正末までは命脈をたもつが、昭和3年(1928、引用者注)にレコードの電気吹込が日本でおこなわれ、電気蓄音機が出現すると、演歌はまったく消滅してしまう。(加太 1973 : 19-21)

同文は、昭和40年代(1965~1974)前半についての総括的な内容で終わるが、「演歌」という言葉がポピュラー・ソング(レコード歌謡)のジャンルとして言及されることは全くない。1969年という時点において、「演歌」がジャンルとして認知されたことは、少なくとも庶民文化に詳しい学者に知られるほど一般的ではなかったことが窺われる。更に、繰り返しになるが、演歌師たちは流行っている歌ならどのようなものでも歌う(歌おうとする)という特徴を持っており、決して限定されるメロディーや歌詞モチーフに拘っていたわけではない、ということも非常に重要である。

「歌による演説」を意味する明治・大正期演歌は、社会批判と風刺を旨とする一種の「語り芸」であり、昭和初期に成立するレコード会社によって企画された流行歌とは別物である(輪島 2010 : 16)。明治・大正時代の演歌を歌う壮士→演歌師→流しとしての艶歌師→一部の流し経験者が歌手デビューを果し、後に演歌歌手として認知されるようになる、という歴史的な流れがある程度見つけられるとしても、それは当然、現代演歌が音楽的な特徴や歌の内容においてまで明治・大正時代にある特定の作品に遡ることを意味していない。現代演歌のジャンル化のきっかけでない限り、それ以前の演歌・はやり唄・流行歌・歌謡曲を「演歌」と規定した上で歌謡史を描くことは、歴史的には錯誤(輪島 2010 : 47)なのである。

むしろ、語源が明治・大正時代に遡ることが、現代演歌を「あたかも過去から続いてきた長い歴史を持つもの」であるかのように粉飾するための都合の良い口実を作った、とさえ

感じられる。言い換えれば、明治・大正時代の演歌における変遷によって、現代演歌に「伝統的」や「古き良き日本」などのレッテルがより容易に貼られたといえるかもしれない。

1-4 レコード歌謡前後の流行歌事情

1-4-1 中山晋平

「唱歌あるいは軍歌としてヨナ抜き長音階の音感が定着したところに登場したのが、歌謡曲の元祖ともいうべき作曲家中山晋平である」（繁下 1980a : 35）。東京音楽学校（現・東京芸術大学音楽学部）本科を卒業した中山晋平は、大正後期から数多くの童謡、そして音頭や小唄などの「新民謡」を発表し、「歌謡曲というジャンルの原型」を確立させた（宮坂 1987 : 16）。

中山晋平による「レコード流行歌のヒット第一号」（長田 2003 : 46-47）は、トルストイ（レフ・ニコラエヴィチ・トルストイ=Lev Nikolayevich Tolstoy）の翻訳劇『復活』の劇中歌《カチューシャの唄》²²（1914）である。「演歌師がバイオリンに乗せて、全国に広めた」（長田 2003 : 47）《カチューシャの唄》は、ヨナ抜き五音音階とユリ²³を基に「西洋音楽の手法を採り入れた創作大衆歌謡（流行歌）の第一弾」（長田 2003 : 46）であり、「日本の新しい民衆の歌」（加太 1973 : 24）を象徴する作品である。《カチューシャの唄》について、一時期は最も新しい音楽評論家として知られていた兼常清佐は「日本にもシューベルトの歌曲におとらぬ歌ができた」と感激したという（加太 1973 : 24）。それ以来、中山晋平は《ゴンドラの歌》（1916）など芸術座上演作品の劇中歌を次々と作曲し、「新しい流行歌の第一人者となっていった」（繁下 1980a : 38）。

一方、中山晋平が作曲した一連の劇中歌では、ヨナ抜き五音音階、特にヨナ抜き長音階に基づいたものが多いが、ほとんどの曲には五音音階からはみ出る音が1箇所現れたりする。つまり完全にヨナ抜き五音音階でできている作品は少なかったのである。残されている当時の舞台写真を見ても分かるように、それらの舞台演劇は西洋風のものである。音楽教育歴を持つ中山晋平が作品により西洋的な要素を加えるために、変化や味として他の音

²² 当初のレコード題名は《復活唱歌》。

²³ ただし、この曲にみられるユリは「いわゆる小ぶしといわれるこまかい節まわしではなく、ユリの原型の形をしている。この形の旋律は、西洋音楽でも装飾としてけっこうみられるもので（中略）、唱歌をより俗謡に近づけながら、それとは少し距離をおき、西洋音楽的にまとめあげた」（繁下 1980a : 37-38）のである。

も入れようとするのは不思議なことではない。しかし西洋的な音楽感覚がまだ完全に浸透していなかった当時では、西洋的なメロディーはやはり歌いにくいものだったのだろう。それが五音音階からはみ出る音があっても1箇所や2箇所に留まっていた理由として考えられる。

《カチューシャの唄》の歌唱者松井須磨子は伝統的な歌舞音曲に親しんできた家庭で育ったため、当初与えられた歌を覚えるのに苦労したという。伝説となった「歌の下手さ加減」も、「西洋風の発声や旋律が入ってきていた分、歌いづらかったに過ぎなかった」のだろうが、それだけ中山晋平による作品は「これまでに無かった歌」なのである(和田 2010:85)。

実際当時の音源を聞いてみると、《カチューシャの唄》²⁴の「せ・め・て・あ・わ・ゆ・一・き(ソ・ラ・#ソ・ラ・レ・ド・ラ・ソ)」にある#ソはあまり歌えていなかったのが確認できる。それに比べ、『生ける屍』の劇中歌《今度生まれたら》²⁵(1917)では、最後の「のっ・て・か・え・ろ(ソ・ソ・ラ・シ・ド)」にあるシは正確に歌えていた。また、『カルメン』の劇中歌《煙草のめのめ》(1918)だが、複数の人による歌唱音源²⁶では、最後のフレーズ「いっ・さ・い・がっ・さ・い・み・な・け・む・り(ド・ミ・ファ・ラ・ソ・ミ・レ・レ・ソ・ソ・ド)」にあるファは歌えておらず、ソになっていたのが分かる。中山晋平による劇中歌には、当時なりに西洋的な音楽に近寄ろうと模索する作曲家の試みと、まだ西洋的な音楽感覚に慣れていく過程の途中にある日本大衆の音楽実態がみられる。それらの作品を、加太こうじは「大衆的な西欧調メロディー」(加太 1973:29)という言葉で的確に形容している。

それに対し、完全にヨナ抜き五音音階で作られたのが、ヨナ抜き短音階の「決定打」(繁下 1980a:40)となった《船頭小唄》(1921年創作、1923レコード化)である。日本歌謡映画の走りである同名の無声映画『船頭小唄』(1923)が上映された当時、雇われた演歌師が女優栗島すみ子の口の動きに合わせて歌っていたことで広がっていた。「不況にあえぐ世相や人心にマッチ」したことが流行の理由とされている(長田 2003:70)。

²⁴ 復活唱歌(カチューシャの唄) ~松井須磨子~ - YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=TiMpE83f8GM&t=60s> (2021年2月13日確認)

²⁵ 今度生まれたら。 わしゃ好なは 芸術座劇(生ける屍) - YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=QbYixeSsqD4> (2021年2月13日確認) 《今度生まれたら》に当たる部分は後半にある。

²⁶ カルメン 煙草のめのめの歌 - YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=aWjgQWhqc1U> (2021年2月13日確認)

《船頭小唄》以前に広く伝わった似たような音階で作られた歌として、《美しき天然》(1902)が挙げられる。しかし園部三郎による指摘のように、「外国調のスロー・ワルツであった上に、途中で一部転調されているために、全体としてハイカラな感じが強」いところがある(岡野 1988 : 181)。また、《美しき天然》では、日本的な感覚では終止音に当たるシの後に、洋楽の終止形のラで強引に終わらせているため、「日本人には終止の感じに聞こえなくされ、まだ続きそうに聞こえる」(繁下 1980a : 42) 不自然さがある。それに対し、中山晋平は自然にラに向かって終止するように作曲し、ヨナ抜き短音階の中にみられる都節音階の感覚と、西洋音楽に基づく作曲法を巧みに融合させたのである。そのほか、「最初のテーマをくり返す AA'BA' という西洋の唱歌形式のスタイルをふんでおり、そこにも西洋音楽との接点が見られる」(繁下 1980a : 42)。つまり、「西洋と日本の中間を彼がめざしていたように、旋律は日本的だがリズムや形式に西洋音楽を加えて新しさを出している」(繁下 1980a : 43)。

中山晋平による《船頭小唄》はそれ以前の劇中歌と共に後の流行歌やレコード歌謡に大きな影響を与えていくことになるが、暗く厭世的な哀調や完全なヨナ抜き短音階という音階構成から、《船頭小唄》を演歌ないし歌謡曲の先駆、原点とする観点が多くの書籍で散見される。しかし、《船頭小唄》はヨナ抜き短音階そのものの起源でも、日本のレコード歌謡の先駆けでもなく、まして 1960 年代以降に演歌がジャンル化していくきっかけでもない。「ヒットには演歌師たちの力も大きかった」(宮坂 1987 : 76) が、勿論演歌師が最初に流行らせた歌だったわけでもない。「《船頭小唄》＝演歌のルーツ」という見方は、あくまでジャンルが完全に定着した後の時点に立ち、演歌を「ヨナ抜き五音音階」や「日本的な哀調」と規定した上で、日本のレコード歌謡の歴史に存在する一番古いヒット曲を探し当てた結果でしかないのだろう。その意味では、「伝統的」な歌謡曲ないし演歌のルーツをその歌に遡ろうとするのは、客観性を欠いた考え方であると思われる。

1-4-2 西洋的なメロディーの流行

中山晋平による劇中歌や《船頭小唄》が流行した頃は、浅草オペラ(1917～1923)がブームを引き起こした時期と重なる。先述した《恋はやさしい野辺の花》のほかには、《コロツケの唄》(1917)も浅草オペラから出た代表的なヒット曲である。ヨーロッパ留学経験のあ

る益田太郎冠者²⁷による《コロッケの唄》は、浅草オペラで上演されたオペレッタ『カフェーの夜』の中で歌われたことで話題を呼び、「たちまち流行歌になって街を流れ、全国を風靡した」（長田 2003 : 54）。長音階（+1 箇所#ソ）という音階構成の《コロッケの唄》は、コロッケが日本庶民の食卓で親しまれ始めた社会状況を反映する明るくコミカルな歌であり、西洋的なメロディーも当時の日本大衆に受け入れられていた証拠である。

関東大震災以降、「贅沢品等ノ輸入税ニ関スル法律」（1924）の発令により、贅沢品と見なされた蓄音機やレコードには高額な関税が課され、洋盤は入手困難になる。その対策として、日本レコード会社は輸入盤販売を辞めることにし、代わりに原盤を輸入して国内でプレスすることで販売価格を下げることに成功した。それによって一般大衆にも洋盤がたやすく入手できるようになり、外国産流行歌＝ジャズ・ソング²⁸がたちまち都会を中心に流行し始めた。その後、ジャズ・ソングの日本語訳詞カバー盤が次々と吹き込まれ、売り出されていた。日本語カバーの歌手の中には、《私の青空》（1928）や《アラビヤの唄》（1928）をヒットさせた二村定一のような浅草オペラ経験者もいた。電気吹き込みの開始や電蓄の発達のカフェー（音楽喫茶）の全盛期を招き、ジャズやジャズ・テンポはダンス・ホールと共に人気を得ていた（長田 2003 : 76-77）。

それがおよそ 1926 年～1930 年の事情であり、現代演歌メロディーにおいて大御所的な存在とされる作曲家古賀政男による作品が 1931 年から世に出る前の話である。1930 年代以降にも、外国産ポピュラー・ソングの日本語カバーは盛んに行われ、ディック・ミネの《ダイナ》（1934）、東海林太郎の《谷間のともしび》（1934）、淡谷のり子の《ポエマ》（1935）などがヒットしていた。

日本における現代洋楽の受容は本論文の主題を超えるため詳しく検討しないが、少なくとも大正時代から、ヨナ抜き五音音階に基づいた日本産の作品と西洋的なメロディーは既に共存していた。昭和時代でいえば、ジャズ・ソング＝外国産ポピュラー・ソングも戦前から日本人歌手に歌われていた。日本レコード会社の日本人専属作家の作品、或いは完全に日本産の歌を歌謡曲と規定した場合、西洋由来のメロディーのカバー作品は勿論歌謡曲

²⁷ 作詞・編曲。外国由来で作者不詳説もある。

²⁸ 当時の日本での「ジャズ・ソング」は現在の意味でのジャズではなく、単純にアメリカや西洋由来のポピュラー・ソング一般を指し、舶来ソングの総称として使われていた。西洋諸国の音楽分類では、「ジャズ」は特徴が厳密に決められたサブジャンルだが、日本における「ジャズ」の概念は曖昧で適当であり、多くの場合はあくまで主観的に「ジャズ風」としか認識されていなかった。そして恐らくそのような現象は他のジャンルに対する認識にもみられる。

の範疇外であり、ヨナ抜き五音音階に基づく作品は当然歌謡曲の主流や「伝統的」な歌謡曲と成り得る。一方、歌の聴き手という視点から全体的に見渡せば、日本大衆の音楽嗜好はかなり早い時期から多元化し始めたといえる。客観的にいえば、昔の音楽感覚に合致するような歌も好まれ、同時に西洋寄りの歌も好まれる、もしくは周期的に交互に流行る、というのが実際の状況だったのだろう。1960年代以降、演歌のジャンル化が進むにつれて、よく三橋美智也や三波春夫、北島三郎といった戦後に活躍する歌手の歌を代表としながら、かつて主流だった（とされる）「伝統的」な歌謡曲ないし演歌を一概に中高向けであると決めつける考え方が現れてくる。三橋美智也や三波春夫はジャンル化以前の歌手だが、それが後々演歌像の定着と共に広まり、一般的にも認められるような「定説」となっていく。しかし、以上のような大正時代から昭和時代戦前までの事情は、その漠然とした「定説」を根本から揺るがすものであると思われる。

第二章 「歌謡曲」の用例にみる日本ポピュラー・ソング史

2-1 昭和時代における総括的なジャンル用語総観

2-1-1 「歌謡曲」の由来

まず「歌謡曲」という言葉の由来についてだが、それは1932年辺り、「当時NHKに在籍していた町田嘉章（佳声）が逓信省の意向を受けて考案したもので、これが一般化するのには昭和10年代（1935～1944、引用者注）以降のこと、当時は流行歌²⁹という呼び方が殆んどであった」（池田1985：68）。

「歌謡曲」という用語の創造意図は、元々「流行歌」との対比意識に由来している。具体的にいえば、「流行歌を放送する際、「レコード流行歌の潮流に乗らないよう、また広告宣伝に利用されないよう注意し、果して流行するかどうかわからない歌を流行歌と銘打って放送すること」（日本放送協会『日本放送史』日本放送出版協会）を避けるための放送用語として歌謡曲という名称が誕生したのである」（繁下1980a：45）。「歌謡曲」という名称がまだなかった頃には、レコード会社が発売する歌は概ね「映画主題歌」や「流行歌」などで分類されていた（加太1973：47）。

溝尾良隆は「ご当地ソング」の研究にあたって、『流行り唄の誕生』³⁰、『流行歌三代物語』³¹、『大衆文化事典』³²などを参照した上で、「比較的新しい言葉」（溝尾2011：228）である「歌謡曲」や、それまでの「流行歌」や「はやり唄」との関係について以下のようにまとめている。

昭和初期からレコードとラジオの登場により、意識的に流行らせるうたが流行歌と呼ばれ、それ以前にはやったのをはやり唄と称していた。しかし、流行歌が爆発的な人気を集めていくなかで、流行歌の退廃的な歌詞に眉をひそめる人たちも現われ、明るい健康的なホームソングとして昭和11年（1936、引用者注）に国民歌謡が生まれた。

²⁹ ここでは「はやりうた」と読む。

³⁰ 朝倉喬司（1989）『流行り唄の誕生 漂泊芸能民の記憶と近代』青弓社

³¹ 高橋掬太郎（1956）『流行歌三代物語』学風書院

³² 石川弘義ほか編（1991）『大衆文化事典』弘文堂

これが歌謡曲であり、この国民歌謡は国家的支援のもとに全国に広まった。一方、それまでの流行歌の人气が下火となってからは、流行歌は歌謡曲の中に包含されてしまった。

伊藤強は歌謡曲を、「当初から概念として曖昧であり、レコード会社も歌謡曲と流行歌との区別をしていない」、「最初は総括的な言葉として案出されながら、いわゆる大衆歌謡のなかの、ある限定されたタイプをさすようになった」、「戦後、欧米色の強いものをポップスと称して、日本的な味を強く残す演歌との中間に歌謡曲は位置する」と定義づけている（歌謡曲、『大衆文化事典』弘文堂）。（溝尾 2011 : 228-229）

また、輪島裕介は「歌謡曲」の由来や「流行歌」との関係について以下のように述べている。

昭和 11 年（1936、引用者注）に日本放送協会委嘱の新作歌曲を放送する番組、『国民歌謡』が開始されますが、これは不道德かつ俗悪なレコード歌謡（流行歌）に対抗して、健全で家庭的かつ芸術的に格調の高い音楽を、放送を通じて普及させようとする意図もありました（中略）。

そもそも「歌謡曲」という呼称自体、レコード歌謡を放送するにあたって「流行歌」の卑俗な含意を嫌った日本放送協会が使い始めたものです。（輪島 2010 : 28）

以上の概論に共通しているのは、「歌謡曲」という言葉が作られる前には「流行歌」が用いられ、そして「歌謡曲」には低俗と批判された「流行歌」と対比させる「健康的な歌」という意味合いが含まれていた、という二点である。雑喉潤は 1983 年という時点で「流行歌→歌謡曲→演歌」という呼び名のうつりかわりが、昭和 50 余年の歌謡界の変遷を、端的に反映しているように見える」（雑喉 1983 : 30）と述べていたが、現在の意味合いは別として、日本におけるレコード歌謡全般を指す名称として、「流行歌」、「歌謡曲」、「演歌」が前後して使われてきたといえそうである。

他方、繁下和雄の指摘によれば、「流行歌」と区別させた上で作られた当初の「歌謡曲」の誕生経緯は、「放送開始まもない JOAK（社団法人東京放送局=NHK の前身、引用者注）の見識を示しているが」、1970 年代末になると「放送局が音楽出版社という著作権会社まで

設けて歌謡曲の製造販売に意欲を燃やしているという変質ぶり」を見せることになる（繁下 1980a : 45）。「流行歌」と区別させる当初の意味は完全に失われていったのである。

また、2000 年という時点に立った貴地久好と高橋秀樹の意見をまとめると、日本のポピュラー・ソングにおけるジャンルの分類法は「J-POP」という新しいジャンルの誕生を境に二つに分かれる。J-POP 以前の、「歌謡曲＝日本のポピュラー・ソング（レコード歌謡）全体＝演歌＋演歌以外の歌³³」という図式は、J-POP の誕生と確立によって「日本のポピュラー・ソング全体＝歌謡曲＋J-POP」に変わった。つまり、かつて「日本のレコード歌謡全体」を意味する「歌謡曲」は、呼称を変えないまま、一つの下位ジャンルになったのである（貴地、高橋 2000 : 12-13）。「演歌」が重要な位置を占めていたとされるのは、恐らく平成以降に定着した「演歌・歌謡曲」というジャンル名による影響も大きいだが、これは「歌謡曲」に対する現在の一般的な認識であるといえる。

2-1-2 「歌謡曲」と「流行歌」

「歌謡曲」が「流行歌」の対抗語として作られた以降も、両者の併用は続いていた。結果的に「歌謡曲」が「流行歌」の代わりに「退廃的な歌」として批判的になることもしばしばあった³⁴。そしてほとんどの場合、両者には同じような意味合いが与えられていると考えられる。全体的にみれば、「歌謡曲」の使用頻度は「流行歌」のそれより高いが、両者が同じ記事で同時に登場することもあり³⁵、区別させた上で解釈するのは非常に困難であると思われる。実際、今回の研究対象においては、両者の併用は 1995 年までに確認できる。つまり昭和時代には、「歌謡曲」は完全に「流行歌」に代わるほどの「公式言葉」になっていた、とは言いきれないところがある。そのため、「流行歌が歌謡曲と呼ばれるようになった³⁶、「いつの間にか、（中略）流行歌と呼ばれなくなってきた」³⁷といったような考え方は、厳密に言えば必ずしも正しいわけではない。

³³ 必ずしも正確な解釈ではないが、ここでの「演歌以外の歌」は、「ポップス」として捉えられることが多い。

³⁴ 「歌謡曲 新しい歌を！」『平凡』1953 年 6 月号 226 頁

³⁵ 「芸能界のこの 18 年」『週刊平凡』1964 年 1 月 9 日 131-143 頁

³⁶ 「[この日この時] 1932.2.3 藤山一郎、ラジオ・デビュー」『毎日新聞』1994 年 2 月 3 日（東京夕刊）

³⁷ 「いま、演歌は…ダサくなくなった 異端の「夜桜お七」ヒット」『毎日新聞』1994 年 11 月 4 日（東京夕刊）

「歌謡曲」や「流行歌」は主に総括的なジャンル用語として用いられていた。例えば、「流行歌」や「歌謡曲」が懐かしい古い歌、現在でいう「懐メロ」に近い意味を指す場合³⁸もあれば、「歌は世につれ、世は歌につれ」という常套文句と合わせ、明治・大正・昭和時代の歌をひっくるめて「歌謡曲」として捉える用例³⁹もみられ、日本人による和製レコード全体を表す意味では現在の概念に類似しているといえる。

2-1-3 「ポピュラー」とは

昭和時代、中でも1980年以前の新聞記事で使われていた「ポピュラー」とは、外国（主に欧米）製のポピュラー音楽のことを指していると理解して差し支えないだろう。1972年の記事では、外来演奏家の演奏曲目（広く知られているベートーベンやショパンの、現在では「クラシック」と認識されている作品）を「ポピュラー名曲」と称する例⁴⁰や、楽器演奏家による歌唱なしの音楽を「ポピュラー」と呼ぶ例⁴¹もあった。1972年以降、外国歌手の来日公演に関する報道が多くなっていく中、「〇〇月のポピュラー」というコーナーは時々「〇〇月の外来ポピュラー」になり、また「ポピュラー」が「ポップス」に変わる場合も稀にある。他方、日本作詞家・作曲家小椋佳が「ポピュラー音楽界の“大物”」⁴²と称されたり、「ポピュラー・リサイタル」を紹介するコーナー⁴³に三波春夫や野口五郎のリサイタル情報が入ったりするように、「ポピュラー」は必ずしも外国の音楽にしか使われていなかったわけではない。

1984年辺りから、「ポピュラー」というコーナーの代わりに、「海外ロータリー」がより頻繁に使用されるようになり、範囲もポピュラー音楽から娯楽全般に広がり、映画、バレエ、オペラなどに関する報道もこのコーナーに入っていた。また、欧米中心であることに変わりはないが、日本アーティストの海外進出や、中国などの外国の娯楽事情についての記事も増え、欧米だけではなくなったのである。

³⁸ 「座談会「のど自慢を語る」」『平凡』1948年12月号34-39頁、「広告 ディック・ミネ懐かしの歌声（流行歌篇）」『週刊平凡』1959年8月12日48頁

³⁹ 「広告 全音歌謡曲全集」『週刊平凡』1965年12月2日66頁

⁴⁰ 「ポピュラー名曲が多すぎない？」『毎日新聞』1972年11月7日（東京夕刊）

⁴¹ 「モーリア・サウンド人気の秘密—当人に聞く」『毎日新聞』1972年12月9日（東京夕刊）

⁴² 「「小椋佳の世界」—最初で最後のTVコンサート」『毎日新聞』1976年9月18日（東京夕刊）

⁴³ 「秋のポピュラー」『毎日新聞』1976年10月22日（東京夕刊）

2-1-4 「歌謡曲」は日本独自のジャンルだったのか

1980年以前の「ポピュラー」が洋楽ポピュラー・ソングだったとすれば、洋楽の日本語カバーは「歌謡曲」だったのか、それとも「ポピュラー」だったのだろうか。

1966年の記事では、「和製ポップス」が「外国盤ポピュラー」と対比されており、初期に洋楽の日本語カバーを歌っていた園まりは「ポピュラーからオリジナルに転じ」と形容された⁴⁴。しかし、1973年の記事では、アメリカのバンドであるザ・ベンチャーズ（The Ventures）による作品の日本語カバーは「歌謡曲」と称される⁴⁵。逆に、日本の歌謡曲に英語の詞を付けて歌う場合は「イングリッシュ歌謡曲」⁴⁶と呼ばれたりする。更に、1980年以前の記事において1件の用例しか確認できていないが、外国音楽を紹介する記事⁴⁷では、「伝統的なブルース唱法で新作歌謡曲を歌う歌手やグループも出現した。ソウル・ボーカルとよばれるものがそれである」と書かれており、日本以外の国で作られた非日本語の歌も「歌謡曲」と成り得る。

1980年代以降の記事において、日本以外の国のポピュラー・ソングを「歌謡曲」と称する用例はいくつも確認できており、主な例としては、韓国⁴⁸、香港⁴⁹、ミャンマー⁵⁰、スペイン⁵¹、ベトナム⁵²、中国（大陸）⁵³などが挙げられる。それぞれの記事で使われる「歌謡曲」は、いずれも「ポピュラー・ソング」を意味しており、そして最も典型的な例は、「アジアの歌謡曲」⁵⁴といえるだろう。

他方、1965年辺りまでの『週刊平凡』では、インドネシア人グサン・マルトハルトノ（Gesang Martohartono）が作曲した《ブンガワン・ソロ（Bengawan Solo）》（1940）が各社の競演で発売されることが1948年の「今年の歌謡曲」というコーナーで報道されたり⁵⁵、

⁴⁴ 「66の足跡＝歌謡曲」『毎日新聞』1966年12月19日（東京夕刊）

⁴⁵ 「米のザ・ベンチャーズが歌謡曲で稼ぐ」『毎日新聞』1973年7月23日（東京夕刊）

⁴⁶ 「英語の歌謡曲大当たり」『毎日新聞』1979年3月3日（東京夕刊）

⁴⁷ 「黒人ブルースの魅力」『毎日新聞』1975年3月6日（東京夕刊）

⁴⁸ 「韓国歌謡曲ブーム滝沢秀樹」『毎日新聞』1984年7月2日（東京夕刊）、「日韓の宝、桂さんの歌声」『毎日新聞』1994年3月17日（東京夕刊）

⁴⁹ 「[[漂う民] 第8部・日本からの帰還／7 美しき誤解」『毎日新聞』1990年8月1日（東京朝刊）、「[[モンゴル夏] /3 カラオケとビールと」『毎日新聞』1992年8月1日（東京朝刊）

⁵⁰ 「メイ・スウィートさん＝ミャンマーの歌手」『毎日新聞』1990年10月4日（東京朝刊）

⁵¹ 「肴は本場のフラメンコ」『エコノミスト』1991年7月16日（第69巻第31号、通巻2965号）

⁵² 「[[アジアフォーカス・福岡映画祭'92] から いまベトナム映画は」『毎日新聞』1992年9月25日（東京夕刊）

⁵³ 「艾敬さん／6 性格 しんの強さを内に秘め」『毎日新聞』1995年11月15日（大阪夕刊）

⁵⁴ 「こだわり…こまわり…特色生かし——街のFM ラジオ、開局ラッシュ」『毎日新聞』1995年1月4日（東京夕刊）

⁵⁵ 「歌謡曲評判記」『平凡』1948年12月号36-39頁

アメリカ人アル・ホフマン (Al Hoffman) が作曲した《ビブデ・バビデ・ブー⁵⁶ (=ビビディ・ボビディ・ブー⁵⁷=ビビディ・バビディ・ブー⁵⁸=Bibbidi-Bobbidi-Boo)》(1948) の日本語カバー (江利チエミ、1952) が「お好み歌謡曲」で紹介される⁵⁹など、和洋を問わず、日本で発売され、日本歌手によるレコードを「歌謡曲」として考える用例も存在した。ベルギー人サルヴァートル・アダモ (Salvatore Adamo) が作曲した《サン・トワ・マミー (Sans toi ma mie)》(1962) の日本語カバー (越路吹雪、1964) も、レコード売れ行きランキングでは「歌謡曲」として扱われていた⁶⁰。「流行歌」に関しては、「世界的にいうポピュラー・ソング」という意味で使われることもあった⁶¹。

『週刊平凡』において、「歌謡曲」と「流行歌」との混用は1965年以降にも続くが、「流行歌」と比べて「歌謡曲」がより一般的なジャンル用語になっていき、またほとんどの場合は日本産レコード歌謡に限定されるようになる。

2-2 「歌謡曲」の用例変遷

2-2-1 1950～1960年代

『毎日新聞』のデータベースにおいて、「歌謡曲」というキーワードでヒットした最古の記事は1951年のものである。1950年代の『毎日新聞』では、「レコード」というコーナーが設けられ、日本レコード会社による新譜全般の紹介や批評などが主な内容である。

例えば1951年の記事⁶²では、新譜全般の低調と類似化が批判され、《青春を呼ぶ歌》で久しぶりに「流行歌調」を存分に出した藤山一郎が称賛されていた。同年の他記事⁶³では、新譜作品の二番煎じ現象についての批判が行われ、これらの記事では、「歌謡曲」と「流行歌」は同じように扱われている。

⁵⁶ 当時の『平凡』での表記。

⁵⁷ 江利チエミによるシングル盤での表記。

⁵⁸ 一般的な表記。

⁵⁹ 「歌のプレゼント お好み歌謡曲」『平凡』1952年7月号38頁

⁶⁰ 「レコード売れゆきベストテン」『週刊平凡』1965年4月15日82頁

⁶¹ 「世界の流行歌」『平凡』1952年12月号112-113頁

⁶² 「2月の歌謡曲 藤山ひとり出色」『毎日新聞』1951年2月2日(東京朝刊)

⁶³ 「5月の歌謡曲」『毎日新聞』1951年4月27日(東京朝刊)

1955年の「7月の歌謡曲盤の案内」⁶⁴というような紹介記事のように、「歌謡曲」は基本的に「日本で作られるレコード歌謡全般」を指す言葉として読み取れるが、1つ例外がある。「歌謡曲とジャズ大会」⁶⁵というイベントの開催情報に関する1954年の記事では、出演歌手は「ジャズ」（富樫貞子一人のみ）と「歌謡曲」（藤代京子、青木はるみ、三浦洗一、服部富子、ビクター・ニューオーケストラ）で分類されている。ただし、1年後の1955年の「ジャズと歌謡曲大会」⁶⁶では、「ジャズ」と「歌謡曲」という歌手の分け方はなくなっていた。

1957年の記事⁶⁷では、以下のような内容が書かれている。「最近また歌謡曲に対する非難が強くてきている。（中略）「俗悪できくにたえない」というきめつけた非難から「悲しい歌が多すぎる。もっと健康的で明かるい歌をつくれぬものか」という現実的な意見まで、その批判はさまざまである」。また、歌謡曲がラジオ各局で氾濫しており、「あらゆるマス・コミを通じて日夜、大量に大衆にむかって流れている」というのが当時の状況だったようだ。「日本のムード音楽」という項目では、「ちかごろ洋楽ファンの間にムード・ミュージックが流行しているが、歌謡曲は洋楽をうけいれかねている人たちにとって、その代用品みたいな役割をしているといえる」という指摘がある。ここでは、「歌謡曲」は「和洋折衷」の性質を持っていながらも、「和」に偏っていると考えられていたといえそうである。

同年の他記事⁶⁸では、ラジオから流れる「歌謡曲」は「子供に聞かせたくない」「低俗」で「下品」なものとして批判されている。俗悪な「流行歌」に対抗するために作られた新しい「歌謡曲」も批判からは逃れられなかったようだ。

更に、1959年の記事⁶⁹では、「歌謡曲のはんらんは新しいファンを作り出す」とされ、「若い人に歌謡曲ファンが多い」という記述がみられ、当時の「歌謡曲」の指す範囲は極めて広いといえる。

1960年代には、「歌謡曲」の「不健全さ」と「千編一律」現象を指摘する記事は相変わらず散見される。そして「歌謡曲」の内に含まれるような歌の例としては、小唄もの⁷⁰、

⁶⁴ 「7月の歌謡曲盤の案内」『毎日新聞』1955年7月4日（東京夕刊）

⁶⁵ 「歌謡曲とジャズ大会」『毎日新聞』1954年7月24日（東京朝刊）

⁶⁶ 「ジャズと歌謡曲大会」『毎日新聞』1955年11月20日（東京朝刊）

⁶⁷ 「騒々しい歌謡曲—まさに鳴りっぱなし」『毎日新聞』1957年1月23日（東京朝刊）

⁶⁸ 「低俗歌謡曲—リスト作り民放連で監視」『毎日新聞』1957年3月30日（東京朝刊）

⁶⁹ 「番組診断—相変わらず根強い歌謡曲」『毎日新聞』1959年10月21日（東京朝刊）

⁷⁰ 「小唄歌謡曲はなぜヒットする」『毎日新聞』1965年5月12日（東京夕刊）

フォーク・ソングの流行から影響を受けた「フォークがかった」歌や「ロマン・フォークの味」がする歌⁷¹、浪曲調の歌⁷²などが挙げられる。

2-2-2 1970年代

1970年代に入り、『毎日新聞』データベースの検索でヒットした記事の数が急増する。「歌謡曲」が大々的に取り上げられるようになったからではなく、1971年まで使われていた「芸術・芸能 音楽」という分類が1972年から「芸術・芸能 音楽 ポピュラー・歌謡曲」に変更されたからである。この分類方法は、過去の紙面がデジタル化される時に考えられたものであると思われ、実際「歌謡曲」という言葉が使われる記事の数は非常に少なく、大半の記事は当時の「ポピュラー」、即ち洋楽に関する内容である。

なお、新聞記事のデジタル化が最初に行われる時期だが、日本の主な新聞、通信、出版、印刷会社など51社が出資するデータベース会社「エレクトロニック・ライブラリー」が正式に発足したのは1986年のことである⁷³。『毎日新聞』のデータベースにおいては、1987年以前の記事は紙面の画像データとして残されているが、それ以降の記事は文字そのものもデジタル化されるようになった。上記のような分類方法は1980年代後半の紙面デジタル化に伴って生まれたと思われるが、文字データのデジタル化が実現されるにつれて、その分類はなくなる。

いずれにせよ、「ポピュラー・歌謡曲」という分類方法は、1980年代後半という時点において、「歌謡曲」が「日本レコード歌謡全般」を意味しているという認識が、少なくとも主流だったことを反映しているといえる。

1972年の記事⁷⁴では、その年に話題性のあった女性歌手について、「ポップス調歌手の台頭がめざましく、演歌は少なくなった」という記述があり、当時次第に一つのジャンルとして見なされるようになりつつある「演歌」が取り上げられていた。しかし、それぞれの

⁷¹ 「66の足跡＝歌謡曲」『毎日新聞』1966年12月19日（東京夕刊）

⁷² 「「本因坊」を歌謡曲に」『毎日新聞』1968年6月6日（東京夕刊）

⁷³ 「新聞ニュースなど伝送サービスするデータベース会社「EL」発足」『毎日新聞』1986年12月9日（東京朝刊）

⁷⁴ 「総括！72年歌謡界」『毎日新聞』1972年11月17日（東京夕刊）

ジャンルに該当する具体的な歌手名⁷⁵や曲名が挙げられていないため、当時の「演歌」における基準については判断できない。ただし、同記事で「演歌」が「ポップス調」や「フォーク」などと同じように一つの下位ジャンルとして扱われていたことは確かである。1973年の記事⁷⁶では、「もっぱらステージは着物」の千葉紘子の《折鶴》は「日本人の郷愁に訴えるメロディー」や「純日本調」と形容されているが、ここでは「演歌」という言葉は現れていない。藤圭子が「演歌の星を背負った宿命の少女」というキャッチフレーズでデビューし（1969）、《圭子の夢は夜ひらく》（1970、メロディー的にはいわゆる「日本調」の歌ではないが）をヒットさせた後の1973年には、「演歌」が一つのジャンルとして認識されつつも、「日本調の歌＝演歌」というような考え方は、まだそれほど広がっていなかったといえそうである。

それまでの事情と同じように、1970年代においても、多くの場合、「歌謡曲」は「日本レコード歌謡全般」を指している。「日本レコード大賞」と「紅白歌合戦」が放送される時間帯に「日本中が歌謡曲にうつつをぬかしている」⁷⁷という記述や、「紅白歌合戦」を「年末の歌謡曲狂騒曲」⁷⁸と形容する報道のように、テレビの歌番組で歌われているのが「歌謡曲」であり、懐メロであろうと新譜であろうと、「歌謡曲」の範疇である。美空ひばりを「演歌の女王」と称する記事⁷⁹がある一方、同年の他記事⁸⁰では、美空ひばりの公演曲目は「オール歌謡曲」で括られている。「ポップスと演歌のミックス」⁸¹のような作品を歌う韓国籍歌手李成愛が「演歌の源流を探る」というサブタイトルの付いたLPで話題を呼び、それを「代表的な日本の演歌、古賀メロディーの“ルーツ”は、韓国ではないか、という問いかけ」⁸²であると解釈する考え方もあるが、古賀政男の死去に関する報道や追悼文では、使われているのは基本的に「歌謡曲」や「歌謡界」である⁸³。1978年の追悼記事⁸⁴では、古賀政男の作品は「“西欧化”進む風俗を先取り」した「都会風の歌」として評価され、「古

⁷⁵ その一文の前後で挙げられているのは、小柳ルミ子、天地真理、南沙織、欧陽菲菲、藤圭子、山本リンダ、渚ゆう子、和田アキ子、朱里エイコ、麻丘めぐみ、森昌子である。どの歌手がどのジャンルに属するかは言及されていない。

⁷⁶ 「千葉紘子、日本調で売出し中」『毎日新聞』1973年2月10日（東京夕刊）

⁷⁷ 「歌謡曲界はお祭りさわぎ—ふえる一方の歌謡祭」『毎日新聞』1974年12月25日（東京夕刊）

⁷⁸ 「年の瀬・歌謡狂騒曲」『毎日新聞』1978年12月29日（東京朝刊）

⁷⁹ 「岡林信康、演歌に挑戦—5年ぶり全国縦断公演」『毎日新聞』1976年3月24日（東京夕刊）

⁸⁰ 「美空ひばり芸能生活30年記念公演」『毎日新聞』1976年11月12日（東京夕刊）

⁸¹ 「大会を顧みて」『毎日新聞』1977年6月22日（東京夕刊）

⁸² 「レコード大賞、し烈な事前運動」『毎日新聞』1977年11月12日（東京夕刊）

⁸³ 「古賀政男死去」『毎日新聞』1978年7月26日（東京朝刊）、「追悼」『毎日新聞』1978年7月27日（東京夕刊）

⁸⁴ 「追悼」『毎日新聞』1978年7月27日（東京夕刊）

賀メロディー」における「日本的」以外の一面が注目されている。また、「演歌」の定義によつては議論する余地があるが、同記事では、中山晋平の作品は「日本の演歌、はやり歌の伝統を引き継いで、それを歌謡曲に格上げした」とされている。

以上の用例に対し、微妙に「歌謡曲」に属したり、「歌謡曲」と区別されたりしていたのが「フォーク」である。例えば、日本国内のフォーク・グループであるガロの歌についてだが、「フォークといっても、ちょっと違った歌謡曲っぽいフォークだ」⁸⁵と形容される一方、記事内容の直後に載せられたレコード売上ベスト・テンでは、ガロの作品は「歌謡曲」に分類されていた。歌詞の分析研究を紹介する記事⁸⁶では、「フォーク・ソング」は「歌謡曲」と区別されており、また歌謡界の一年や半年を振り返る記事では、「フォーク」は「演歌」と同じように「歌謡曲」の下位ジャンルとして見なされていた⁸⁷。そのほか、ガロなどの「フォーク系グループ」の歌を「いずれもかつてのフォークに歌謡曲やロックをミックスした新ポップス」と形容する記事⁸⁸も確認できる。テレビの歌番組で歌われる歌が「歌謡曲」であるという基準で判断すれば、「フォーク」やその延長線上にあるとされる「ニューミュージック」の歌手たちがテレビ出演を拒否していたことも、それらのジャンルが「歌謡曲」と区別される原因の一つであるといえるかもしれない。

この時期において「歌謡曲」と区別されるようなジャンル例を挙げると、「ポップスにも歌謡曲にも属さない」ニューミュージック(=ロック+フォーク+R&B)⁸⁹、「ロック、フォーク、歌謡曲の味をミックスしたポップス」⁹⁰などがあり、「歌謡曲に似たモダンな音頭」は、「ポップス歌謡」とは対比されたりしていた⁹¹。つまり、主流ではないが、「歌謡曲≠日本で作られるレコード歌謡全般」の用例も同時期に存在していた。

2-2-3 1980年代

1980年代になると、記事本文中において実際「歌謡曲」が使われる場合はますます少なくなっていく。そうした中、「歌謡曲」を他のジャンルと区別させるような用例が増えてい

⁸⁵ 「7月ーポップス聞きもの」『毎日新聞』1973年6月22日（東京別刷）

⁸⁶ 「流行歌詞の分析ー社会心理学会で研究発表」『毎日新聞』1978年9月16日（東京朝刊）

⁸⁷ 「スター作り白熱ースタッフ10余人、総がかり」『毎日新聞』1975年12月21日（東京朝刊）、「歌謡界上半期の新人」『毎日新聞』1977年7月6日（東京夕刊）

⁸⁸ 「ことしの歌謡界ー新人不作で終わりそう」『毎日新聞』1973年10月20日（東京夕刊）

⁸⁹ 「ニュー・ミュージックの旗手たち」『毎日新聞』1976年6月7日（東京夕刊）

⁹⁰ 「ポピュラー・ソング・コンテストーグランプリに円広志」『毎日新聞』1978年10月9日（東京夕刊）

⁹¹ 「「渋谷の歌」きまるー一般から応募、選定」『毎日新聞』1978年10月12日（東京朝刊）

く。主なジャンル例は以下の通りである。「ニューミュージック」⁹²、「ロック」と「ニューミュージック」⁹³、「ロック」⁹⁴、そして「演歌」と「マーチ」と「ポップス」と「クラシック」⁹⁵などである。

一方、1970年代と同じように、年末の「日本レコード大賞」や「紅白歌合戦」などの話題に関する記事において、「歌謡曲」はしばしばキーワードとして登場しており、両者に代表されるテレビ歌番組は「大みそかの歌謡曲フィーバー仕掛け人」⁹⁶として位置づけられていた。なお、同記事では、「演歌」と「ポップス」は「歌謡曲」の（代表的な）下位ジャンルとして読み取れる。

他方、1980年代の記事にはある特徴がみられる。日本レコード歌謡全般に関する報道において、「歌謡曲」と「ポピュラー」、もしくは「歌謡界」と「ポピュラー界」との併用・混用が目立つようになったことである⁹⁷。更に、1981年の音楽業界事情を総観する年末記事⁹⁸では、「今年のポピュラー、歌謡曲に“顔”があるかどうかを判断しながら、大みそかのレコード大賞、紅白歌合戦をどうぞ……」という記述があり、「ポピュラー」と「歌謡曲」を合わせた形で日本レコード歌謡全般を表している。また、洋楽の現状などについて言及する場合、1980年以前に多く使用された「ポピュラー」の代わりに、「洋楽」や「洋楽ポピュラー」を用いる場合が散見される⁹⁹。

興味深いジャンルの分け方としては、1981年の上半期における「歌謡曲界」の事情をまとめる記事¹⁰⁰で用いられた分類方法が代表的である。同記事では、「演歌やグループを除くと、ほとんどアイドル」と述べられており、ここでは「歌謡曲＝演歌＋グループ＋アイドル」という図式が提示されている。その「グループ」については、「グループはロックあり、コーラスあり、ヘビー・メタルあり」という説明が付け加えられ、時々「歌謡曲」と区別される「ロック」は、大雑把に「グループ」に分類されている。

⁹² 「ニューミュージック歌手の移籍ーアリス、松山千春は独立」『毎日新聞』1980年3月12日（東京夕刊）

⁹³ 「日比谷野外音楽堂で大ロック・コンサート」『毎日新聞』1980年5月11日（東京朝刊）、「パイオニアが絵の出るコンパクトディスクを初の商品化」『毎日新聞』1987年5月12日（東京朝刊）

⁹⁴ 「CD貸し出しで業界と図書館が不協和音」『毎日新聞』1987年7月23日（東京朝刊）

⁹⁵ 「パチンコには、やっぱり「軍艦マーチ」 5人に1人支持」『毎日新聞』1989年9月19日（東京朝刊）

⁹⁶ 「なにか変だぞ歌謡界」『毎日新聞』1982年12月29日（東京朝刊）

⁹⁷ 「“異変” 続くポピュラー界」『毎日新聞』1981年2月25日（東京夕刊）、「84ポピュラー・歌謡曲」『毎日新聞』1984年12月22日（東京夕刊）、「85ポピュラー歌謡曲回顧」『毎日新聞』1985年12月27日（東京夕刊）

⁹⁸ 「'81大衆音楽界」『毎日新聞』1981年12月27日（東京朝刊）

⁹⁹ 「ポピュラー界に欧州勢巻き返し」『毎日新聞』1981年4月21日（東京夕刊）、「洋楽ポピュラー界」『毎日新聞』1981年8月18日（東京夕刊）

¹⁰⁰ 「歌謡曲界上半期」『毎日新聞』1981年6月10日（東京夕刊）

そのほか、1980年代という時点では、日本のポピュラー歌手の海外進出に関する報道においては、「歌謡曲」は基本的に言及されていない。現在「歌謡曲」に属すると考えられているさだまさしの中国公演は、あくまで「中国でのポピュラー・コンサート」であり¹⁰¹、更に、演歌の大御所である北島三郎のシリア、中国公演についての記事では、「歌謡曲」も「演歌」も登場しないのである¹⁰²。

2-2-4 1990年代前半

「J-POP」という造語の認知度が広まっていく中、1990年代前半の記事で「歌謡曲」と区別されるジャンルの例を挙げると、「アイドル」¹⁰³、「ロック」¹⁰⁴、「叙情歌」¹⁰⁵、「ジャズ」と「民謡」と「軍歌」と「ハバネラ」¹⁰⁶、「童謡」と「ロック」¹⁰⁷、「演歌」と「ポピュラー」¹⁰⁸、「(戦時中の) ジャズ」¹⁰⁹、「フォーク」¹¹⁰、「ポップス」¹¹¹、「(オペラの) スタンダード」と「ポップス」¹¹²、「ポピュラー」¹¹³、「ロック」と「ポップス」¹¹⁴、「童謡」と「ジャズ」と「シャンソン」と「ハワイアン」と「ニューロック」¹¹⁵、「ニューミュージック

¹⁰¹ 「さだまさし、中国を語る」『毎日新聞』1980年10月20日（東京夕刊）

¹⁰² 「海外ロータリー」『毎日新聞』1985年4月20日（東京夕刊）、「北島三郎、北京で歌手生活25周年公演」『毎日新聞』1986年10月6日（東京朝刊）

¹⁰³ 「西恵理子さん＝シャンソン・コンクール全国大会で優勝」『毎日新聞』1990年7月2日（東京朝刊）

¹⁰⁴ 「「ソニー神話」が復活する ソフトの世界的エンターテインメント企業へ」『エコノミスト』1990年7月17日（第68巻第30号、通巻2909号）、「小林暢子さん＝第46回全国学生英語弁論大会で優勝」『毎日新聞』1992年7月20日（東京朝刊）

¹⁰⁵ 「ソプラノの鮫島有美子さん デビュー5周年記念で金盤のCD発売」『毎日新聞』1990年11月16日（東京夕刊）

¹⁰⁶ 「ちあきなおみ 歌入り芝居に挑戦」『毎日新聞』1991年11月18日（東京朝刊）

¹⁰⁷ 「やすらぎ ロックバンド「トラヤ帽子店」 子供に元気もらっちゃう」『毎日新聞』1992年1月10日（東京夕刊）

¹⁰⁸ 「ポピュラー好きは40代まで、50代からはクラシック派」『毎日新聞』1992年2月21日（東京朝刊）

¹⁰⁹ 「きらめく星座くこまつ座> 戦前のおかしな世相を風刺」『毎日新聞』1992年2月26日（東京夕刊）

¹¹⁰ 「CMソング・今どうして…ニューナツメロ／上 70年代の曲続々」『毎日新聞』1992年6月18日（東京朝刊）

¹¹¹ 「いま、若い歌人が競って「恋愛歌」 虚構でも恋のロマンに身を託し」『毎日新聞』1992年8月13日（東京夕刊）、「桃井かおりさん<女優>/1 まだまだおちゃめでなくちゃ」『毎日新聞』1994年6月27日（東京夕刊）

¹¹² 「中島啓江 前向きな骨太パワー」『毎日新聞』1993年3月7日（東京朝刊）

¹¹³ 「なかにし礼さん<作家・演出家>/1 鎌倉芸術館をプロデュース」『毎日新聞』1993年8月16日（東京夕刊）

¹¹⁴ 「重複障害者でつくる「正秋バンド」、障害者雇用促進大会にゲスト出演」『毎日新聞』1993年9月27日（東京朝刊）

¹¹⁵ 「テレビの音楽番組は多様に＝会社員・池田孝蔵 51」『毎日新聞』1994年4月13日（東京朝刊）

ク」と「ポップス」と「ロック」¹¹⁶などがある。1990年代以前と比べ、「歌謡曲」と区別される「ジャンル」は実に多様である。下位ジャンルとして考えられていた「演歌」と「ポピュラー」、更に現在の考えでは「ポピュラー」とほぼ同義語である「ポップス」も時々「歌謡曲」とは別物として位置づけられていたようだ。また、「ロック、ポップスから、歌謡曲、演歌、民謡、古典芸能に至るまで、日本の音楽すべて」¹¹⁷、「演歌、歌謡曲、ポップス、ロック、ジャズとあらゆるポピュラー音楽」¹¹⁸のように、「戦後、欧米色の強いものをポップスと称して、日本的な味を強く残す演歌との中間に歌謡曲は位置する」という伊藤強による定義の裏付けと成り得る用例も確認できる。

先述したように、そもそも「歌謡曲」という言葉は、「ポピュラー」や「ポップス」と同じような意味合いで使われる場合も多々あり、しかも必ずしも日本限定だったわけではない。言い換えれば、世界的範囲で現代西洋ポピュラー音楽技術に基づいた「ポピュラー音楽全般」を表す語としても使用されていたのである。日本のレコード歌謡も勿論西洋レコード技術の元で誕生したものであり、「歌謡曲」もまた、世界中の音楽が欧米中心の洋楽ポピュラーに大きく影響されている時代に生まれたのである。そのため、「歌謡曲」だけをやや「洋乐的」な意味合いを帯びる「ポピュラー」や「ポップス」と区別させるような考え方自体、妥当ではないのだろう。ただし、「J-POP」という造語の浮上によって、ジャンル分けにおける混乱がより一層深まっていたという1990年代前後の状況も想像できる。それを反映する最も典型的な事例は、日本ポピュラー・ソング業界における権威的な音楽賞「日本レコード大賞」が1990年から1993年までの3年間に使用した「歌謡曲・演歌部門」と「ポップス・ロック部門」という部門分けである。アイドルやニューミュージックなど、かつて「若者向け」とされていたジャンルを含む「歌謡曲」を、平成以降の「若者向け」のポップスやロックとを区別させるという当時の風潮が窺われる。

しかし、それで「歌謡曲」が「大人向け」のジャンルとして定着したかということ、そうではない。それを証明しているのは、1991年の記事¹¹⁹にみられる記述である。この記事では、「歌謡曲」は「(日本の)ポピュラー・ソング全般」を指しており、当時の「歌謡曲の

¹¹⁶ 「夫婦げんかの時にふさわしい音楽は？」『毎日新聞』1995年5月18日（東京夕刊）、「生活とお好み音楽主婦アンケート 起床はクラシック、家事は歌謡曲」『毎日新聞』1995年6月15日（大阪朝刊）

¹¹⁷ 「「売り」はCD並みの高音質 通信衛星を使ったPCM音声放送、15日に第一陣」『毎日新聞』1992年6月12日（東京朝刊）

¹¹⁸ 「村上“ポンタ”秀一 参加レコード1万枚余」『毎日新聞』1994年6月2日（東京夕刊）

¹¹⁹ 「「大衆」は死なず、逆襲に出た？ 歌謡曲の相次ぐミリオンセラー」『毎日新聞』1991年5月30日（東京夕刊）

世界」におけるミリオンセラーの続出現象が報道されている。1990年に「日本レコード大賞」の「ポップス・ロック部門」で受賞した《おどるポンポコリン》は、ここでは「歌謡曲の世界」の中の作品なのである。なお、それと似たような用例や「ポピュラー」との併用は、同時期の他記事においても確認できる¹²⁰。

参考として、この時期のNHK・FMのラジオ番組「ひるのワイド歌謡曲」に関する記事を確認したところ、「歌謡曲」が総括的な言葉として使われていたことが判明した。その下位ジャンルとしては、「シャンソン」、「カンツォーネ」、「演歌」、「フォーク」、「ポップス」、「アイドル」、「グループ・サウンズ」、「ニューミュージック」、「ロカビリー」、「ロック」などが関連記事で挙げられている。

2-3 一時期「歌謡曲」と区別されたジャンルの数々

2-3-1 1960年前後の「ジャズ」と「ロカビリー」

様々なジャンルが一時期「歌謡曲」と区別されたことは、『週刊平凡』においては、なお顕著である。

1954年前後、当時「ジャズ」として考えられていた楽曲群が注目を浴びるにつれて、「歌謡曲」と「ジャズ」とを区別させるような表現が散見されるようになる。

ジャズ・ソング＝外国産ポピュラー・ソングのカバーは戦前にまで遡るが、「歌謡曲」と「流行歌」が混用されている1953年の記事¹²¹では、ジャズの流行により、ジャズ歌手がレコード界へ進出することや、日本のレコード歌手全般がアメリカ産のポピュラー・ソングを歌う現象が言及された。ここでは、「ジャズ」に関する話はまだ「歌謡曲」の範疇に入っていたといえそうである。しかし、1954年辺りを境に、「歌謡曲」を「ジャズ」と区別させる表現が一般的になる¹²²。ただし、当時のジャズには日本語訳詞で歌われるものだけでなく、英語の歌詞で歌われる場合も多かったことは付け加えておかなければならない。

¹²⁰ 「大当たり「ポンポコリン」 ユーミンも全記録更新中」『毎日新聞』1990年12月22日（東京夕刊）、「新潮流は「リバイバル」」『毎日新聞』1993年1月20日（東京夕刊）

¹²¹ 「歌謡曲 ヒット盤総決算 去年の流行歌のヒット盤」『平凡』1953年3月号122頁

¹²² 「ひばりのジャズ」『平凡』1954年6月号240頁、「1955年度ジャズと歌謡曲のオール歌手人気投票発表！」『平凡』1955年3月号120-121頁、「お好み座談会 ジャズと歌謡曲のヒットパレード」『平凡』1955年3月号198-205頁、等

一時期に「歌謡曲」と区別されたもう一つのジャンルは「ロカビリー」¹²³である。ロカビリーの人気者とされた平尾昌章(=平尾昌晃)が当時にヒットさせた歌は、「歌謡曲」の範疇外と考えられていた¹²⁴。《黒い花びら》(1959)も当時は「ロッカバラード調」の歌とされ、女子高生からの人気を得ていた歌手水原弘は、「ロカビリー歌手」や「ロカビリアン」と呼ばれていた¹²⁵。これは、現在《黒い花びら》が度々歌謡曲番組などで時代を代表する名曲として位置づけられているのとは対照的である。また、当時のロカビリーはジャズ喫茶ともよく結び付けられ、そのためか、《黒い花びら》に代表されるロカビリーのヒットは、「歌謡(曲)界」ではなく、「ジャズ界」の事情として報道されていた¹²⁶。

一方、ロカビリーのブームが下火になるにつれて、日本レコード歌謡史における過去のヒット曲という意味で、《黒い花びら》は「歌謡曲」として語られるようになる¹²⁷。

《黒い花びら》は自然的短音階(+1 箇所#ソで瞬間的和声的短音階)の曲であり、その意味では、ヨナ抜き五音音階構成のいわゆる「伝統的」な歌謡曲とは異なっている。他方、戦後のヒット曲第1号《リンゴの唄》(1945)から《東京ブギウギ》(1948)や《銀座カンカン娘》(1949)まで、ヨナ抜き五音音階を超えるような曲は既に多くヒットしていた。日本レコード会社の専属作家によるこれらの作品が歌謡曲の範囲外とされていたとは考えにくい。また、《黒い花びら》は1959年第1回「日本レコード大賞」の大賞受賞曲である。当時の日本作曲家協会会長古賀政男や副会長服部良一らの主導によって発足したばかりの頃では知名度の非常に低いものだったが、当初の大賞の選考対象は「歌謡曲」と「童謡」であった¹²⁸(長田 2003: 154)。周知のように、「日本レコード大賞」はその後権威的な音楽賞に発展していくが、大賞受賞曲という記録が残っていることで、《黒い花びら》が「歌謡曲」であることが権威的な音楽賞に認められたことになる。

¹²³ ロカビリー (rockabilly) 或いはロッカビリー (Rock-A-Billy) は、ロックンロール音楽の最も初期のスタイルの一つであり、1950年代初頭のアメリカ(特に南部)が発祥地とされている。

¹²⁴ 「流行歌に転向?」『平凡』1958年7月号189頁

¹²⁵ 「“黒い花びら”で爆発した人気歌手 水原弘という男」『週刊平凡』1959年10月7日20-21頁、「《黒い花びら》ブームをまき散らした男 中村八大の魅力」『週刊平凡』1959年12月2日22-23頁

¹²⁶ 「1960年のジャズ・メンたち」『週刊平凡』1960年1月13日81-85頁、「いまジャズ界はモメている!」『週刊平凡』1961年4月12日30-35頁

¹²⁷ 「芸能界のこの十八年」『週刊平凡』1964年1月9日131-143頁

¹²⁸ 対象が「歌謡曲」と「童謡」だったことはレコード大賞に関する後の報道でも言及されていた(「レコード大賞受賞!! スタッフの前でワッと泣きだした梓みちよ」『週刊平凡』1963年12月19日30-33頁)。

2-3-2 1966年～1975年の「グループ・サウンズ」と「フォーク」

1960年前後にブームだった「ロカビリー」と似たような経緯を辿っていたのが、1960年代後半の「グループ・サウンズ」¹²⁹である。ブーム中では、現在歌謡曲として考えられている《ブルー・シャトウ》(1967)をヒットさせたジャッキー吉川とブルー・コメッツをはじめ、ザ・スパイダース、ザ・タイガースなどのグループ・サウンズの歌は、「歌謡曲」ではなく「ポピュラー」に分類されていた。

当時の「レコード売り上げベストテン」は、「ポピュラー」と「歌謡曲」に分けられており、洋楽も「ポピュラー」に含まれていた。つまり、グループ・サウンズの歌は、ビートルズ(The Beatles)などの海外ポピュラー・ソングのヒット曲と同じランキングで並べられていた¹³⁰のである。《ブルー・シャトウ》を「歌謡曲」ではなく、「ポピュラー」として語る記事¹³¹がみられ、「グループ・サウンズ」の事情は「和製ポップス界」に属し¹³²、また当時の歌番組のディレクターの考えでも、「グループ・サウンズ」と「歌謡曲」は全く異なるジャンルであった¹³³。しかし、ブームが過ぎると、今度ジャッキー吉川とブルー・コメッツはレコード会社のLP広告などで「歌謡曲」に分類され、洋楽の「ポピュラー」とは区別されるようになる¹³⁴。

《ブルー・シャトウ》は「伝統的なヨナ抜き短音階の童謡調のメロディー」(塩澤2011:276)であるという見方も稀に見かけるが、作曲者井上忠夫による「洋楽ポップス/ロックのリズム、サウンドと日本風メロディーの融合を試みた実験作」¹³⁵として語られることもある。しかし、ヨナ抜き短音階で構成される非常に短いフレーズはあるものの、実際は自然的短音階+和声的短音階であり、途中長音階への転調もみられ、日本的なメロディーとして考えにくいのである。

¹²⁹ 和製英語 Group Sounds=GS。電気楽器を中心に数人で編成される、演奏及び歌唱を行うグループを表すジャンルである。一般的には1960年代後半にジャズ喫茶などで活動したロック・グループを指している。ベンチャーズ(The Ventures)やビートルズ(The Beatles)などの海外ロック・グループからの影響を受けたとされている。

¹³⁰ 「レコード売り上げベストテン」『週刊平凡』1967年9月28日95頁、「レコード売り上げベストテン」『週刊平凡』1968年6月20日62頁、「レコード売り上げベストテン」『週刊平凡』1969年2月6日118頁、等

¹³¹ 「NO.1は《小指の思い出》と《ブルーシャトウ》」『週刊平凡』1967年11月23日92頁

¹³² 「ザ・スパイダースの極秘プライバシー情報」『週刊平凡』1967年9月21日52-56頁

¹³³ 「村田・三波がついに共演」『週刊平凡』1968年1月4日60-62頁

¹³⁴ 「広告」『週刊平凡』1971年12月9日54-55頁

¹³⁵ GS史上空前の大ヒットでレコード大賞獲得！ジャッキー吉川とブルー・コメッツ「ブルー・シャトウ」 | 大人のMusic Calendar | 大人のミュージックカレンダー <http://music-calendar.jp/2016031501> (2021年2月26日確認)

いずれにせよ、1967年第9回「日本レコード大賞」の大賞受賞曲に選ばれたことにより、《ブルー・シャトウ》もまた先述した《黒い花びら》と同じように、結果として権威的音楽賞から「当年度の歌謡曲の代表である」というお墨付きを得たことになる。

他方、1960年代後半の「レコード売り上げベストテン」における「ポピュラー」と「歌謡曲」の定義基準自体は、実はあやふやなところがある。例えば黛ジュンの《夕月》(1968)が「歌謡曲」、ピンキーとキラーズの《恋の季節》(1968)が「ポピュラー」に属する時¹³⁶もあれば、その真逆の場合¹³⁷もあり、しかも異なった二つの分類例が両方とも複数確認できる。また、同時期に専ら「ポピュラー」として考えられていたグループ・サウンズのバンドであるザ・ランチャーズの《真冬の帰り道》(1967)が「歌謡曲」の売り上げランキングで登場したこともあり¹³⁸、歌におけるジャンル分類は実に混乱を極めていたといえる。

その後、編集側がこのような分類の不適切さに気付いたのか、1970年からのランキングでは「ポピュラー」と「歌謡曲」が合併され、ランキング名も「レコード売り上げベスト20」に変更される¹³⁹。しかし、それ以降も紛らわしいジャンル分類現象は消えることなく続く。グループ・サウンズのブームが下火になるにつれて、「歌謡曲」との比較対象は次第に「グループ・サウンズ」から「フォーク」に移っていく。

当時フォーク歌手として報道されることの多い森山良子が自ら「歌謡曲調の曲」と述べたこともあるが¹⁴⁰、《禁じられた恋》(1969)は、新谷のり子の《フランシーヌの場合》(1969)と同様に「フォーク」として位置づけられるケース¹⁴¹もあれば、前者が「歌謡曲」、後者が「ポピュラー」に分類される場合¹⁴²もある。また、森山良子の《まごころ》(1969)が「ポピュラー」に括られると同時に、「歌謡曲」に分類される千賀かほるの《真夜中のギター》(1969)が「いまはやりのフォーク調歌謡曲」と定義付けられる¹⁴³ように、ここに来ては「歌謡曲」と「フォーク」における境界線を特定するのは不可能に近い。

¹³⁶ 「レコード売り上げベストテン」『週刊平凡』1968年10月10日74頁、「レコード売り上げベスト・テン」『週刊平凡』1968年10月17日66頁

¹³⁷ 「レコード売り上げベスト・テン」『週刊平凡』1968年10月31日62頁、「レコード売り上げベスト・テン」『週刊平凡』1968年11月7日72頁

¹³⁸ 「レコード売り上げベストテン」『週刊平凡』1968年2月8日95頁

¹³⁹ 「レコード売り上げベスト20」『週刊平凡』1970年2月19日68頁

¹⁴⁰ 「売れっ子に10問10答 森山良子」『週刊平凡』1969年7月17日117頁

¹⁴¹ 「みんなで歌おう！フォーク・ソングフェスティバル」『週刊平凡』1969年8月21日107-113頁

¹⁴² 「レコード売り上げベストテン」『週刊平凡』1969年8月28日128頁

¹⁴³ 「私の推薦盤」『週刊平凡』1969年9月25日126頁

更に1970年以降、当時に活躍していた「ニューフォーク」と呼ばれる歌を「歌謡曲」と明確に区別させる報道¹⁴⁴が散見される一方、「諷刺とユーモアを失って、歌謡曲化した最近のフォーク」という音楽評論家の観点のように、音楽的な特徴とはほぼ無関係な基準で「歌謡曲」と「フォーク」を定義する記述¹⁴⁵も確認できる。

2-3-3 1976年以降～平成までの「ニューミュージック」

「フォーク」が話題呼んでから暫く年月が経ち、新しいジャンル用語の創造を好む日本のジャーナリストたちはまた「ニューミュージック」という言葉を考え出した。「ニューミュージック」は一般的に「日本のフォークとロックの総称」や「フォーク」と「ロック」の延長線であると認識されているが、1976年の報道¹⁴⁶では、当時の音楽評論家は「ニューミュージック」の誕生経緯について以下のように振り返っている。

’70年を境にして“フォークソング”が“フォーク”になった。それから拓郎（吉田拓郎、引用者注）が登場した。以後かぐや姫や井上陽水、泉谷しげるが浮上してフォークが大きく成長した。あまり数が多いのでわれわれは10くらいのグループに分けて呼んでいた。あまりマスコミに登場しないのを“シコシコ派フォーク”とか“生活派フォーク”というように。ところがめんどくさくなって、’75年ごろから日本のフォークとロックをまとめて、“ニューミュージック”と呼ぶようにした。

日本のジャーナリズムがとにかく定義付け好きである一面の窺える回顧だが、それが実際の状況だったのだろう。また、その音楽評論家は「ニューミュージックと歌謡曲の境目がむずかしい。どう定義するか、最終的には感じにたよるしかない」とも語っており、当時の「歌謡曲」は既に多くの要素を吸収し、ヨナ抜き五音音階が主流とされた頃からだいぶ姿を変えていたといえる。

一方、先述した「ジャズ」や「ロカビリー」、「グループ・サウンズ」、そして「フォーク」など一時的にブームとなった諸ジャンルと同様に、注目を浴びている間には、「ニュー

¹⁴⁴ 「ことしの夏はニューフォークでなくちゃ」『週刊平凡』1971年7月1日20-21頁、「NEW FOLK ブームの男たち!」『週刊平凡』1972年7月6日113-119頁

¹⁴⁵ 「73年、歌謡界にこんな動乱が起こる?!」『週刊平凡』1973年1月11日57-61頁

¹⁴⁶ 「ニューミュージックのスターたちのプライベート」『週刊平凡』1976年3月25日60-65頁

ミュージック」を「歌謡曲」と区別させようとする意向も強くみられる。そして多くの場合、「ニューミュージック」は同時に「歌謡曲」と「ポップス」と比較されていた¹⁴⁷。また1980年には、「いま、ニューミュージック」というコラムが新設される¹⁴⁸のに対し、一昔前まで日本産レコード歌謡の事情をも報道していた「ポップス」に関するコラムは、海外ポピュラー・ソングの情報を扱うようになる。

1978年の記事¹⁴⁹では、「ニューミュージック」は歌謡曲の世界に「流れ込んできた」新しいスタイルとして位置づけられていた。「歌謡曲でもない、ポップスでもない」という曖昧な定義基準の通り、音楽的に分類することの困難さを認識したためか、記事の執筆者は以下のような10つの角度を用いて「ニューミュージック」と「歌謡曲」との違いを分析した。

- 1 服装（ステージでもジーパンを着用する）
- 2 マネージャーの仕事の伝達（マネージャーの管理よりも本人の意思が重要である）
- 3 芸能界でのヤクザの介入などに関しては平気で警察を呼ぶ。
- 4 テレビに対する考え方（歌謡番組で1曲だけ歌ったところで、自分たちの歌を分かってもらえないと考えている）
- 5 驚異的な数のコンサート
- 6 コンサート料金の安さ
- 7 歌作り（必ずシンガー・ソングライターである） 「作詞家、作曲家、歌手と分業システムになっている従来の歌謡界とはここで明確に一線を画している」。
- 8 歌詞 古い歌謡曲の世界に比べ、描かれる男女像が比較的新しく、「若向き」である。
- 9 テレビなどのメディアで取り上げられることが少ない分、事件が起きた時には抹殺されることを免れる。
- 10 テレビ出演を拒否し、コンサートを中心に活動するため、シングル盤よりLP盤を重視する。

歌詞を除いて、他の9つの基準はいずれも歌自体の性質とあまり関係しないのが一目瞭然である。それだけ当時のジャンル分類が主観によるところが大きかったことが窺われる。

¹⁴⁷ 「吉田拓郎が週2日の禁酒を誓った！」『週刊平凡』1980年7月31日46頁、「新生バーヤンだけど、ちょっと残念ケインズ 堀内孝雄&ケインズ」『週刊平凡』1984年5月18日52-53頁

¹⁴⁸ 「吉田拓郎が週2日の禁酒を誓った！」『週刊平凡』1980年7月31日46頁

¹⁴⁹ 「ニューミュージック徹底研究」『週刊平凡』1978年5月4日46-51頁

同記事では、森進一の《襟裳岬》(1974) や布施明の《シクラメンのかほり》(1975) が「ニューミュージックが歌謡界への進出」の代表例と見なされ、音楽的に「歌謡曲」と区別させるのがますます困難になるわけだ。

また、ここではアイドルも全般的に「歌謡曲」に属すると認識され、15歳までが「(アイドルなどを含む) 歌謡曲世代」、30歳までが「ニューミュージック世代」というように、聴衆の年齢層での分類基準も提示されていた。当時ではカラオケブームの影響もあり、それ以上の年齢層はレコードを買わない「演歌、カラオケ世代」とされていた。

無論、年齢層による大雑把な分け方では片付けられないような歌はいつの時代でも存在する。上述した1978年の記事では、「同棲という新しい男と女の愛の形」を描いた南こうせつとかぐや姫の《神田川》(1973) は、「歌謡曲」とは異なる「若向き」の「ニューミュージック」の代表曲として位置づけられている。一方、1973年発売当初では、「白髪の老人」もその歌を好んで聴いていたそうある¹⁵⁰。「昔のバイオリン片手にうたってた大道演歌師の歌みたい」、というのがその老人の感想であり、そこには、いつの間にか「定説」となっていた諸ジャンルにおける固定観念について考えさせるものがある。

他方、1982年には、廃盤になった過去のレコードを専門的に取り扱う店が話題となっていた。「歌謡曲オンリー」が魅力として紹介され、店の「目玉」は一昔前の「GS、旧御三家とか旧3人娘の時代のもの」である¹⁵¹。一時期には「歌謡曲」と強く区別されていた「グループ・サウンズ」だが、1982年という時点では、「歌謡曲」の範囲内であるという認識は一般的に浸透していったことが窺える。

その「グループ・サウンズ」と同じように、後に「ニューミュージック」がジャンルとして消滅し、結果として「歌謡曲」に吸収されるようになったのは周知の通りである。ただし、ジャンル消滅後に引き続き活動する歌手に関しては、昭和時代の「歌謡曲」の名称を継承した「演歌・歌謡曲」に分類されるのと、新しく作られる「J-POP」に分類されるのと、両方の場合がある。前者の代表がアリスのメンバー谷村新司や堀内孝雄であり、後者の代表が桑田佳祐を筆頭とするサザンオールスターズである。

¹⁵⁰ 「レコード店は語る 香川県高松市 タマルレコード店」『週刊平凡』1973年11月15日152頁

¹⁵¹ 「廃盤歌謡曲が高値で取り引きされています！」『週刊平凡』1982年7月29日53-57頁

2-4 「歌謡曲」の用例変遷まとめ

以上の事例で分かるように、現在でこそ「歌謡曲」は昭和時代の日本ポピュラー・ソング（レコード歌謡）の一般的な名称として認識されているが、「J-POP」と「演歌・歌謡曲」というジャンルの分け方が平成以降定着するまでの間、「歌謡曲」の定義は終始定まっておらず、記事や報道ごとに異なった意味合いが与えられていた。

「歌謡曲」は、(ある時点までの)日本レコード歌謡全体だったり、世界範囲における西洋由来のポピュラー・ソング全般でもあったり、グループ・サウンズやニューミュージックと区別されるジャンルであったり、(ある時点で)若者よりも中高年の愛好者の多いレコード歌謡だったり、専属制度で制作される日本レコード歌謡だったり、実に広い範囲での用例が存在した。

また、全体的に見渡せば、一時的にブームとなる種類の歌を表す新ジャンルがブーム中に「歌謡曲」と区別され(ただし和製レコード歌謡全般の事情について触れられる場合、「歌謡曲」に含まれることが多い)、ブームが下火になれば過去のジャンルとして「歌謡曲」に括られるようになる、という傾向が顕著にみられる。その経緯を辿っていたのは、1960年前後の「ロカビリー」であり、1960年代の「グループ・サウンズ」であり、1970年代以降の「ニューミュージック」である。

そして、それら一時的なジャンルに属する歌がブーム中に成功を収めた名曲となる場合、「歌謡曲」を対象にした「日本レコード大賞」などの権威的な歌謡賞で認められることによって、最終的には新しい形式の歌として「歌謡曲」に吸収される形になる。その意味では、「歌謡曲」は、常に「古い」、「伝統的」、「日本的」などの特徴が強調される保守的な「演歌」とは異なっているといえる。

2-4-1 主観に基づく日本ポピュラー・ソングのジャンル分け

昭和歌謡史に存在した数々のジャンルは、音楽的な特徴という客観的な基準で分けられていたわけではなく、むしろ常に主観に頼っていたのである。ジャンル化以降の視点に立ってみれば、かつての分類がいかにか大雑把だったかが浮き彫りになってくる。ロカビリー全盛期を歌手として経験し、後に作曲家・作詞家として音楽業界に携わっていた平尾昌晃は、「グループ・サウンズ」の分類について以下のように指摘している。

当時のすべてのバンドをGSと言うには無理があったように思える。

たとえば、ビートルズ来日以前から活躍していたジャッキー吉川とブルー・コメッツやザ・スパイダーズと、フォーク・グループだったザ・ワイルドワンズとはその求める音楽性がちがうので、いっしょにはできないはずだが、そのあとに次々と生まれたザ・タイガースやザ・テンプターズまでもひっくるめてのGSだったのだから。(平尾 2013 : 103-104)

実際、1981年前後、一時期『週刊平凡』で音楽コラムを執筆した在日アメリカ人スタン・ゴールドは、当時既に日本のポピュラー音楽におけるジャンル分けの不合理さに気付いていた。「ニューミュージック」の概念について検討したコラム記事¹⁵²では、日本ポピュラー・ソングが大まかに「演歌」、「流行歌」、「ニューミュージック」といった3つのジャンルに分類されるという当時の状況を踏まえた上、「このジャンル分けがきわめてあいまい」とであると指摘した。音楽的特徴で考えれば、「ニューミュージック」の「ニュー」は“ニュー”ではなく“オールド”だった」というのである。

そのほか、異なるジャンルに分けられていた歌手が実は同じ系統だったり、逆に同じジャンルの場合でも違うカテゴリーにするべきであることについても触れた。「アイドル」の松田聖子や「ニューミュージック」の大橋純子、そして「流行歌」の小柳ルミ子は共に「ポップス系」に分類することができるが、同じく「ニューミュージック」に属する歌手でも吉田拓郎やアリス、八神純子などは「ソフトロック系」で括るべきであると述べていた。

つまり、現在の視点で見渡せば、かつて一時期注目の的となった様々な日本音楽ジャンルにおける定義基準は、音楽的な特徴によらない場合が非常に多い。日本の音楽ジャーナリズムは、常に現時点の話題中心である曲群を主観的な基準で一つのジャンル（用語）で括ろうとしていたのである。

2-4-2 日本のポピュラー音楽ジャンル用語における曖昧な混用

シャンソン、バラード、ロック、ジャズ、モダン・ジャズ調、フォーク、R&B、ソウル、カントリー・ウエスタンなど通常のジャンル名から、「ロック風ウエスタン調」、「ニュー

¹⁵² 「スタン・ゴールド教授のニッポン音楽事情 和製音楽用語“ニューミュージック”って何を意味するの？」『週刊平凡』1981年3月5日62頁

ロック」、「ニューフォーク」、「フォーク・ロック調」、「フォーク系ブルース」、「ジャズとロックの融合」などのような曖昧な形容、更に「ファンキー・ミュージック」¹⁵³のような不思議な造語まで、日本のジャーナリズムは実に定義付け好き、分類好きである。

後述するように、明確な演歌像は1970年代後半から始まるカラオケブームによって本格的に定着することになるが、その前後に存在した演歌に関連する曖昧な表現だけを挙げても、当時「新語」だった「ソウル演歌」¹⁵⁴、チャゲ&飛鳥(=CHAGE and ASKA)の《ひとり咲き》(1979)に対して用いられた「演歌ロック」¹⁵⁵、「ポップス演歌調」¹⁵⁶、「演歌でもなく、ニューミュージックでもない」¹⁵⁷、「ポップスふう演歌」¹⁵⁸などといったように、多様な形容がみられるのである。要するに、適切なジャンル名が見つからない場合、無理やりにでも何らかの形容を付け加えて、とにかく「ジャンル」で括るのが大事なようだ。

また、ジャンルにおける曖昧な混用現象は、実は「歌謡曲」に限らずに起きていた。現在ニューミュージックに分類されることの多いアリスは、「ニューミュージック」が既に広く知られていると思われる1980年代に、「フォーク・グループ」¹⁵⁹、「フォーク・ロック・グループ」¹⁶⁰とも呼ばれており、日本ジャーナリズムにおける音楽分類自体があやふやである。ただし、この二つの用例はアリスの海外出演情報で使われたものであり、執筆者が意識的に日本国内で知られている和製ジャンル用語を避け、国際的に通じる名称を選択した可能性も考えられる。

その上、あるジャンル名称が定着してから暫く経つと、飽き性の日本ジャーナリストたちはまた新しいジャンル名を作りたがる。前述した「ニューロック」や「ニューフォーク」のような無難な形容や、現在かなりの知名度を持つ「ニューミュージック」以外にも、新しいジャンル名が常に作られていた。グループ・サウンズの全盛時が去ってからニュー

¹⁵³ 「米、西海岸のポップス」『毎日新聞』1974年10月12日、東京夕刊)という記事で使われた言葉である。アメリカのポピュラー音楽に影響されていた日本のポップス界では、「ファンキー・ミュージック」が「いまはやり」だったそうだが、同記事では、「現地では「ファンキー」なる言葉は一切使われておらず、日本のレコード会社お得意の和製キャッチフレーズ」であると書かれている。つまり、「ファンキー・ミュージック」は英語から来たジャンル用語ではないのである。なお、「ファンキー・ミュージック」で有名なのは、アメリカのバンドであるワイルド・チェリー(Wild Cherry)の曲《プレイ・ザット・ファンキー・ミュージック(Play That Funky Music)》(1976)である。

¹⁵⁴ 「ラブ・スマイル アフロ・ヘアの秘密」『週刊平凡』1975年2月20日133頁

¹⁵⁵ 「ポプコン九州大会」『毎日新聞』1979年4月21日(東京夕刊)

¹⁵⁶ 「内海美幸デビュー・キャンペーン」『毎日新聞』1979年6月20日(東京夕刊)

¹⁵⁷ 「80年代のサウンダーテクノ・ポップ・グループ次々誕生」『毎日新聞』1980年1月30日(東京夕刊)

¹⁵⁸ 「歌謡界も夏枯れかー競作ブーム続く」『毎日新聞』1983年8月1日(東京夕刊)

¹⁵⁹ 「ポピュラー：アリス、タイで難民支援コンサート」『毎日新聞』1980年6月17日(東京夕刊)

¹⁶⁰ 「アリス、北京公演」『毎日新聞』1981年8月24日(東京朝刊)

ミュージックが確立するまでの間には、南こうせつとかぐや姫は「ニューグループ」¹⁶¹と呼ばれたり、「第2のG・Sブーム」到来の象徴¹⁶²とされたりもした。1980年には、「GS復活」が噂される中、「80年代のGSブーム」の代名詞として「“ニューグル”なる新造語」が作り出され¹⁶³、また1984年には、「ニューGS」¹⁶⁴が話題として報道されていた。「ニューミュージック」の新鮮さが薄れていった1981年には、新たに台頭してきた音楽を括る「シャワリング・ポップ・ミュージック」¹⁶⁵というジャンル用語も一時期存在した。

平成以降の事情に関しては、ニューミュージックから演歌に転身したと公言しながら、曲風や歌唱法が現在定着している演歌の特徴からかけ離れている堀内孝雄（アリスのメンバー）に関連する報道を試みに調べてみた。あまり「演歌的」でない堀内孝雄の作品を「演歌」と呼ぶにはためらいを感じるのか、ジャーナリストたちは、その路線を「新世代歌謡曲」¹⁶⁶と称したり、「中高年向け」の演歌と結び付けるためには「ニューアダルト・ミュージック」¹⁶⁷という新しいジャンル名称を作ったりもしていた。「ニューアダルト・ミュージック」の定義として、「演歌と歌謡曲の間に位置する」¹⁶⁸という説明が用いられた。周知の通り、「ニューアダルト・ミュージック」がジャンルとして定着することはなかった。そのほか、筆者の知る限りでは、演歌に関する造語の例を挙げると、例えば「演ドル」¹⁶⁹や「ギャル演歌」¹⁷⁰が一時期存在した。以上のようなジャンル名称はいずれも一時期の用語に過ぎず、話題性はあったかもしれないが、広く浸透するまでには至らなかった。

要するに、日本のポピュラー・ソングにおいて様々な造語が各時期に新しいジャンル名称として現れ、その中の大半は定着することなく消えていき、残りの一部は一般的に認知されるようになっていく。しかしながら、たとえ認知度がかなり高くなった場合でも、新しいジャンルを表すその造語は、往々にして概念が定まらないまま使われていき、更にジャンルとして定着した後でも、意味が曖昧なままであるという状態は基本的に変わらない。

¹⁶¹ 「冬にきたえるニューグループ」『週刊平凡』1973年12月13日103-109頁

¹⁶² 「ゴーゴー突っ走れ！ ’74年にかける各界のホープたち」『週刊平凡』1974年1月10日19-29頁

¹⁶³ 「むかしのヒット曲を再吹き込み」『週刊平凡』1980年10月16日44頁

¹⁶⁴ 「優勝しなかったのが幸いした『サリー』」『週刊平凡』1984年10月12日137頁

¹⁶⁵ 「ニューミュージックのつぎは実力派ボーカリストの時代！」『週刊平凡』1981年9月10日120-121頁

¹⁶⁶ 「ジャズ&邦盤 キース・ジャレット・トリオ他」『毎日新聞』1994年5月11日（東京夕刊）

¹⁶⁷ 「いま、演歌は…ダサくなくなった 異端の「夜桜お七」ヒット」『毎日新聞』1994年11月4日（東京夕刊）

¹⁶⁸ 「細江真由子 新曲のキャンペーンに頑張る /北海道」『毎日新聞』1995年5月20日（地方版/北海道）

¹⁶⁹ 「演ドル＝アイドル演歌」は演歌とアイドルとを合わせた造語であり、「エンドル」とも表記される。

¹⁷⁰ 第五章（5-1-7）で詳しく検討するが、「ギャル演歌」は関西学院大学社会学准教授の鈴木謙介が名付けたジャンルであり、加藤ミリヤや西野カナに代表された女性歌手の歌を指している。「報われない恋」や「待つ女」などの特徴が演歌に共通しているといわれている。

その上、ジャンル定着後、或いはその後のさらなる新ジャンル造語が生まれて、初めて明確な定義基準や特徴が色々付け加えられるようになることも普遍的である。昭和の「歌謡曲」しかり、若者たちの音楽代表であった「ニューミュージック」しかり、「中高年向け」の「日本の心」とされる「演歌」しかり、恐らく平成以降の「J-POP」もしかり、なのである。日本のポピュラー・ソングにおけるジャンル用語は、そのような循環を繰り返しているといえそうである。日本のポピュラー・ソング史をより客観的に俯瞰するためには、そのことを把握しておく必要がある。

「J-POP」という名称が古くなって飽きられた時には、またどのような新しい造語が登場してくるのか、興味深いところである。

2-4-3 日本特有のポピュラー・ソングジャンル現象

商業的に作られる音楽のジャンル用語は学術的な定義や分類とは異なる一面を持っているものの、様々なジャンル用語が各時期に誕生し、業界におけるホットな話題として語られ、やがてその一部が定着して各々の時代の代表的な音楽ジャンルとして見なされていくのは、日本特有の現象として捉えることもできるように思われる。筆者の母国である中国のポピュラー音楽事情と比較してみれば、日本音楽市場におけるその特徴がより浮き彫りになってくる。

北京現代音楽学院の教材としても使われている中国流行音楽史に関する書籍¹⁷¹を参考に「華語音楽」（中国ポピュラー音楽）の歴史を俯瞰すると、大きくは「上海時代曲」¹⁷²、「香港流行音楽」、「台湾流行音楽」、「内地流行音楽」（大陸ポピュラー音楽）に分けることができる（尤 2015：はじめに 2）。ポピュラー音楽産業が前後して発展を遂げた地域による分類法だが、特定の時代に存在した「上海時代曲」を除き、「香港流行音楽」、「台湾流行音楽」、或いは両方が合わさった形である「港台流行音楽」、そして「内地流行音楽」は現在でも一

¹⁷¹ 尤静波（2015）李罡編『中国流行音楽簡史（中国ポピュラー音楽略史）』上海音楽出版社 本論文における引用やまとめは筆者の日本語訳による。

¹⁷² 「時代曲」は一時的に存在した名称であり、現在では歴史的な意味合いを含まれている場合が多い。中国におけるポピュラー音楽は 1920 年代の上海から始まったとされている（尤 2015：本文 1）が、初期の中国ポピュラー・ソングは「時代曲」と呼ばれたことがあり、「上海時代曲」は特に当時の上海で繁盛した中国ポピュラー・ソングを指している（尤 2015：本文 65）。中国ポピュラー音楽産業の発展や新しい外来音楽の影響に伴い、「時代曲」は徐々に廃れはじめ、1960 年代末に衰退し（尤 2015：本文 162）、やがて過去のものとなる。

般的に認知されている名称であり、代表的な分け方として広い範囲で使われている。ほかには、歌唱される言語による括り方があり、「国語歌曲」（標準語ソング）や、香港で多く作られる「粵語歌曲」（広東語ソング）（尤 2015：本文 140）などがそうである。

1970年代末の改革開放政策によってようやく再び産業として軌道に乗りはじめた（尤 2015：本文 319）大陸のポピュラー音楽市場に大きな影響を与えることになる「港台流行音楽」においては、日本産ポピュラー・ソングのカバー曲が多く、中には中国ポピュラー音楽市場における名曲として定着する例もある。例えば、沢田研二の《時の過ぎゆくままに》（1975）のメロディーは、中国では香港の名曲¹⁷³として知られており、筆者自身も、それが懐古的な香港名曲として香港料理店で流れるのを実際に体験したことがある。しかし、日本の音楽市場に数多く存在したジャンル名称からの影響は薄いと思われ、東アジアの音楽市場に共通する「アイドル」文化を意味する「偶像」以外には、少なくとも主流の中国音楽市場で認められる地位を得るほど浸透することはなかった。

日本で使われた総括的なジャンル名称「流行歌」（「はやりうた」或いは「りゅうこうか」）や「歌謡曲」は、歴史的には「日本産の日本語レコード歌謡」という意味合いを与えられることが多く、それと区別された外国産洋楽ポピュラー・ソング全般を表す名称として、「ジャズ・ソング」（音楽的な特徴が厳密に定められたジャンルとしての「ジャズ」ではない）や「ポピュラー」などが使われていた。それに対し、中国語における「流行音楽」という名称は元々英語の「Popular Music」の意識から来ており、最初から「欧米からの舶来品」というニュアンスが含まれていた（尤 2015：本文 1）。歌唱がある歌としての「ポピュラー・ソング」に該当する名称は「流行歌曲」（尤 2015：本文 1）であり、また「Popular」の別の意識として、「通俗」も一時的に使われていた（尤 2015：本文 343）。

「中国産」を意識した上で外国産と区別させる総括的な名称が基本的に存在しないのと同じように、中国では、外来音楽ジャンルの外国語名称を翻訳した訳語をそのまま使うのが普通であると考えられる。「爵士」（音訳）=Jazz=ジャズ、「搖滾」（意訳）=Rock and Roll=ロック（ロックンロール）、「藍調」（意訳）／「布魯斯」（音訳）=Blues=ブルース、といったジャンル名称が定着しており、比較的新しいジャンル名称の訳語としては、「“新世紀”

¹⁷³ 一番有名なのは鐘鎮涛による広東語カバー《讓一切隨風》（全て風に任せよう）である。

音楽」(意識)(尤 2015 : 本文 380) =New Age¹⁷⁴が挙げられる。中国のジャズは「中国爵士」(尤 2015 : 本文 72) であり、中国のロックは「中国摇滚」(尤 2015 : 本文 350) である。

また、外来音楽の影響で新たに誕生した中国産ポピュラー・ソングは、一般的には「○○風格的流行音楽／流行歌曲」(○○風のポピュラー音楽／ポピュラー・ソング) などと称されている。例えば、アメリカ発祥のジャズが上海経由で中国に入った影響の元で生まれた、ジャズ要素を取り入れた新しい形式の中国産の歌は、「爵士風格的流行音楽」(ジャズ風のポピュラー音楽)(尤 2015 : 本文 5) として語られる場合がある。それと同様に、民間音楽のスタイルを継承した「民族風格」、西洋音楽の影響を強く受けた「西洋風格」(尤 2015 : 本文 74-75) などの括り方も存在し、中国的な要素を取り入れた現代ポピュラー・ソングは「中国風」(尤 2015 : 本文 315) と呼ばれたりする。ただし、場合によっては、曲が売り出される時期に明確に用いられた言葉(宣伝文句)ではなく、現時点において過去の特定の歌について語る時に使う名称であるという意味合いが強いことを付け加えておく。

ビートルズ(The Beatles)に代表される音楽グループが流行っていたバンドブーム時期当時、日本では「グループ・サウンズ」(Group Sounds=GS)という和製英語が作られたのに対し、中国では「バンド」をそのまま意味する「楽隊」(尤 2015 : 本文 159)でその形式を表すのが一般的である。

他方、中国ポピュラー音楽の歴史において特定の内容を歌う歌をある言葉で括る現象が全くなかったわけではない。しかし、それは日本のようにレコード会社が宣伝文句として広め、ジャーナリストや知識人も積極的に話題にして討論するようなものではなく、あくまで歌の聴衆である一般人の間で用いられていた一面が強い。例えば、一時期には、男女の恋愛を描く歌は「家庭愛情歌曲」と呼ばれたことがある(尤 2015 : 本文 9-10)が、現在一般的に知られるような名称ではない。

上述のように、中国のポピュラー音楽市場においては、外来音楽の影響を受けた新しい中国産ポピュラー・ソングを表す新語を作る習慣は基本的にはないといえる。目下流行っている歌を何かしらの新しい名称で括って宣伝したり売り出したり、そして後にそれが時代を代表する音楽形式として語られるようになるという、各時期に目立つジャンル用語が存在する日本音楽市場にみられるような現象はないと断言していいだろう。

¹⁷⁴ 日本では一般的に「癒し系音楽」として認識されている。

日本において、一時期洋楽を一纏めにし、本来の意味とかけ離れた「ジャズ」で括る風潮や、漠然とした一定の特徴を満たした歌手の作品を大雑把に一つのジャンルに分類する傾向が各時期に存在したのは歴史的な事実である。そのような日本音楽市場の事情を、外来文化の日本化事例として解釈することも可能であるかもしれない。だが、歌自体の性質とは無関係な基準で定義付けるという意味では、やはり日本人の曖昧気質が具現化されたものとして理解したほうが適切であるようにも思える。中国ポピュラー音楽市場の状況に加え、前文で言及した、日本で音楽コラムを執筆するほどの知識を持つ在日アメリカ人が、当時の日本ポピュラー音楽におけるジャンル分けを不思議に感じていたこと(2-4-1)も考慮に入れば、定義が主観的で曖昧なポピュラー・ソングのジャンルの数々の存在は、やはり日本特有の現象として捉えるべきだろう。また、そのような日本ポピュラー・ソング市場のジャンル事情は、目を引く新しい言葉を好み、話題性のあるものや流行りに惹かれるという、日本人に多くみられる性格の一面を反映しているといえるかもしれない。

第三章 昭和時代における「演歌像」の変遷史

第一章で述べたように、明治・大正時代の「演説の歌」に起源する演歌だが、それ以降、成立当初の政治性や後の諷刺性が徐々に失われていき、より大衆的な流行歌となる。演歌師による自作自演の演歌がレコード産業の出現によって消滅した後、演歌と共にあらゆる歌を広めていた演歌師の一部は流しの艶歌師になって明治・大正時代の演歌に繋がる「艶（演）歌調」を残し、「艶（演）歌」は言葉として生き延びる。レコード歌謡以降、知名度が非常に限られていたその「艶（演）歌」が、一体どのようにして今日一般的に知られる演歌への変身を遂げてきたのだろうか。それを究明するのが本章の目的である。

3-1 1945年～1965年

3-1-1 1945年～1960年総括

本論文の調査対象では、1960年以前の「艶歌」は、酒場などで客のリクエストに応じて歌を歌う職業である「流し」を表す「艶歌師」という言葉の一部として使われる場合がほとんどであり、しかも流しの経験を持つ歌手岡晴夫に集中している¹⁷⁵。流しに関する報道では、「艶歌師」が必ずしもキーワードとして登場しなかったことを考えれば、この時期の「艶歌師」におけるイメージは岡晴夫と強く結び付けられていたといえる。岡晴夫は1951年に《波止場艶歌》という曲を吹き込んだことがあり¹⁷⁶、それは、明治・大正時代の「演説の歌」としての「演歌」と区別されたレコード歌謡において、「艶（演）歌」が単独で用いられる極めて早期の例といえる。岡晴夫の歌には軽快な雰囲気を持つものが多く、現在定着した暗さや泥臭さといった演歌のイメージとはかなりかけ離れており、輪島裕介のいう「豪放磊落で気楽な流れもの」（輪島2010:107）として位置づけることができるだろう。また、《波止場艶歌》自体はヨナ抜き長音階の作品ではあるが、自ら「むかしから親しまれてきた正調艶歌節をついでやっていきたい」と語ったことのある¹⁷⁷艶歌師岡晴夫の代表曲

¹⁷⁵ 「私の半自叙傳 岡晴夫」『平凡』1948年12月号46-49頁、「岡晴夫人情噺」『平凡』1949年3月号18-21頁、等

¹⁷⁶ 「松竹映画「地獄の血闘」主題歌《波止場艶歌》」『平凡』1951年4月号24頁

¹⁷⁷ 「岡晴夫のカムバックをめぐる友情秘話」『週刊平凡』1962年4月19日46-49頁

《国境の春》(1939)《上海の花売娘》(1939)《憧れのハワイ航路》(1948)などは、厳密に
いえば完全に五音音階でできている曲ではない。《国境の春》は「ヨナ抜き短音階+レ」で
構成されており、ヨナ抜き長音階の《憧れのハワイ航路》と《上海の花売娘》には、共に
シが1箇所用いられている。後述(5-2-1)するように、「ヨナ抜き短音階+レ」という音
階構成は現在の演歌においても普遍的ではあるが、ヨナ抜き長音階の演歌に他の音が使わ
れるケースは極めて稀であり(筆者が分析した対象においては全く見当たらない)、たとえ
経過音に過ぎないにしてもシが現れるのは非常に珍しいケースといえる。更に《東京の花
売娘》(1946)となると、長音階(+1箇所#ラ)という音階構成のその曲は、もはや完全
に五音音階の範囲を超えている。当時の日本レコード歌謡全体においても長音階の作品は
非常に少なかったとされるが、艶(演)歌師と繋がる「艶(演)歌調」歌手は確実に日本
人による西洋的なメロディーで当時の日本人の心を掴んだことになるわけである。また、
民謡的や浪曲的な歌唱と比べれば弱く感じられるが、軽めのコブシを用いた庶民的な歌い
方は、五音音階以外の歌にも運用できることを岡晴夫は証明したのである。岡晴夫の歌唱
にはクラシック音楽教育歴を持つ音楽学校出身の歌手とは異なる「大衆性」(長田 2003 :
110)があり、「颯爽とした明るいイメージ」(長田 2003 : 134)が魅力である。ヨナ抜き五
音音階や「日本調」を演歌ないし歌謡曲の重要基準とする場合、岡晴夫の持ち歌のジャン
ル帰属は要検討事項となる。

1960年以前には、「艶歌調」の用例が3件確認できる。1951年の記事¹⁷⁸では、クラシッ
ク音楽やセミクラの歌曲の流行が報道され、「艶歌調」は「セミクラ」と区別されていた。
しかし、《イヨマンテの夜》(1949)と《白い花の咲く頃》(1950)が「セミクラ」の例とし
て挙げられたのに対し、「艶歌調」に該当する曲名が言及されなかったため、定義付けるの
は非常に難しい。1955年の記事¹⁷⁹では、《さすらいの旅路》《黄色いリボン》《女豹の地図》
《駅馬車は西へ》《懐しのトランペット》などの曲をヒットさせた久慈あさみについて、「艶
歌調、お座敷ソング、ウエスタン調、なんでも器用に歌って本職の流行歌手そのこのけの
大活躍をした」と書かれているが、どの曲がどの分類に入るかまでは触れられなかった。
そして興味深いのは、当時21歳のアメリカ水兵チャールズ・E・ケッチムが《口笛が吹け
るかい》《俺は泣きたい》といった「艶歌調流行歌二曲を吹込んだ」と報道されたことであ

¹⁷⁸ 「セミ・クラシックと艶歌調の流行」『平凡』1951年6月号168頁

¹⁷⁹ 「唄う映画スタア評判記」『平凡』1955年3月号171-175頁

る¹⁸⁰。音源は確認できていないが¹⁸¹、作曲者の中野忠晴は、服部良一と共にアメリカのポピュラー・ソングを戦前期の日本に広めた人物とされ、ジャズ・コーラス・グループのメンバーとして歌手活動をしていた。

3-1-2 1961年～1965年総括

1961年には、《さいはての唄》でデビューした柳うた子について「艶歌調の曲が得意」と形容する報道があった¹⁸²。ユーチューブで公開されている音源¹⁸³には、「星野哲郎改詞、船村徹採譜」という紹介部分が入っている。曲のタイトルには「アリューション小唄」という情報が付け加えられており、それが当時の巷で流行っていた作者不詳の歌に基づいた作品であると推測できる。ヨナ抜き長音階でできている曲だが、採譜者船村徹には流しとしての経験があり、また巷で流行っている歌という点では、何でも歌う流しの艶歌師の歌とも非常に親和性がある。

1962年には、同じく流しとしての経歴を持つ北島三郎がデビューし、はっきりと「第二の岡晴夫出現」というキャッチフレーズで売り出された¹⁸⁴。その後、1964年には、北島三郎が次年度に予想される「艶歌調ブーム」の先端を切る人物として報道され¹⁸⁵、また1965年には、「演歌が得意」な新人歌手が“女北島三郎”をめざしている」と宣伝された¹⁸⁶ように、艶歌師岡晴夫における「艶（演）歌的」な要素は、北島三郎によって継承されていたといえそうである。

他方、1963年辺りまで専ら「浪曲調」と報道されていた¹⁸⁷畠山みどりも、1964年から「艶（演）歌調」と形容されるようになり、更に後にデビューした水前寺清子、都はるみ、大月

¹⁸⁰ 「3秒タイム」『週刊平凡』1959年8月19日21頁

¹⁸¹ ユーチューブには中野忠晴による1935年の《口笛が吹けるかい》という音源（中野 忠晴・コロムビアリズムボーイズ - 口笛が吹けるかい - YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=S5NXT1Y3qTo> 2021年3月6日確認）がある。レコードの盤面には「ジャズ ソング」、「コロムビア リズムボーイズ」と書いてある。作曲者名は「エキセルソン」と表記されていて、1959年に報道された同名の曲とは無関係である可能性がある。

¹⁸² 「レコード大賞決定の内幕」『週刊平凡』1961年12月27日28-31頁

¹⁸³ さいはての唄（アリューション小唄）柳 うた子 - YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=p00bJVrzS60> (2020年11月6日確認)

¹⁸⁴ 「民放から締め出された《ブンチャカ節》」『週刊平凡』1962年7月5日43頁

¹⁸⁵ 「破れ障子の青春」『週刊平凡』1964年12月17日102-105頁

¹⁸⁶ 「新人サロン 女北島三郎 クラウン 千代川八千代」『週刊平凡』1965年4月29日83頁

¹⁸⁷ 「スターのプライバシー拝見 畠山みどり ただいまプロマイド配布中」『週刊平凡』1963年2月21日54-57頁、「畠山みどりの“女度胸の一本勝負”」『週刊平凡』1963年5月9日42-45頁、等

みやこといった新人「艶（演）歌調」歌手の目標や売出し方針における「艶（演）歌調」の模倣対象として位置づけられるようになる¹⁸⁸。畠山みどりを「艶（演）歌調」で形容する現象が現れていたのに対し、浪曲出身の三波春夫や村田英雄が「艶（演）歌調」と呼ばれた事例があまり見当たらない。浪曲背景を持たない畠山みどりの持ち歌はあくまで「浪曲風」にパッケージされたに過ぎないことが認知されていたからかもしれない。その後、畠山みどりと同様に、持ち歌をヒットさせた都はるみも「艶（演）歌調」の代表となり、しばしば「おとこ都はるみ」のような宣伝文句が新人歌手につけられていた¹⁸⁹。また、明らかに都はるみの唸りを思わせるような歌い方を用いた《素敵な彼氏》（1965）でデビューした森本和子は、「パンチ」と「演歌調」に長けた新人歌手として宣伝された¹⁹⁰。《素敵な彼氏》では、銀座・渋谷・新宿が物語の舞台として登場し、「ABCDEFGF 素敵な彼氏」というような歌詞が歌われ、都会の若い女性の恋愛を描く洒落た曲である。ソは使われていないが、五音音階的な感覚の薄いこの曲には短音階的な動きが多くみられ、自然的短音階として考えるべきである。「ヨナ抜き」ならず「ナ抜き」である《素敵な彼氏》は、メロディー的にも現在の演歌とは合致していない。当時「艶（演）歌調」をセールスポイントにする歌手たちの歌は、内容や形式においては非常に自由だったといえる。

3-1-3 クラウンレコード

この時期に「艶（演）歌」ではなく「艶（演）歌調」という使い方がほとんどだったのに対し、1963年9月に日本コロムビアレコードから独立した人たちが立ち上げたクラウンレコードの広告では、最初から明示的に「演歌」が使用されていた。輪島裕介は「北島三郎と水前寺清子を擁し、五木（五木寛之、引用者注）の小説のモデルともなったクラウンレコードは、1960年代末まで一貫して「艶歌」と表記していた（輪島2010：285）と述べているが、少なくとも『週刊平凡』に載せられたクラウンレコードの広告では、「艶歌」ではなく「演歌」が用いられたのである。その最初の例が「演歌に新風を送る」とされた水前寺清子のデビュー曲《涙を抱いた渡り鳥》（1964）である¹⁹¹。

¹⁸⁸ 「新人コーナー 和服姿の現代っ子<クラウン>水前寺清子」『週刊平凡』1964年11月26日46頁、「女性歌手ブームが来るか」『週刊平凡』1964年12月3日117-121頁、「期待される新人歌手」『週刊平凡』1965年3月25日113-118頁、等

¹⁸⁹ 「新人サロン おとこ都はるみ 美杉敏」『週刊平凡』1965年9月23日89頁

¹⁹⁰ 「新人コーナー 強烈なパンチが強み 森本和子」『週刊平凡』1965年11月11日89頁

¹⁹¹ 「広告 演歌に新風を送る 水前寺清子デビュー曲」『週刊平凡』1964年12月24日57頁

一方、それとほぼ同時に、1964年12月13日の「来年は演歌ブーム？ トップ切るのはだれ？」という新聞記事では、「哀調をおびた演歌」や「演歌調」は「浪曲調」と区別されていた（輪島 2010：171-173）。それまで「演歌」が単独で用いられる例は極稀だったが、この用例は、「浪曲調」という制作方針で生まれた曲をヒットさせた畠山みどりや、畠山みどりのような路線としての「艶（演）歌調」で売り出された水前寺清子¹⁹²とは対照を成している。なお、「演歌に新風を送る」という宣伝文句は、その後も「渋いノドで男の根性を歌う」一節太郎の《浪曲子守唄》（1963）や、「明るく若さを歌う」山田太郎の《北風吹いても》（1965）といった正反対のイメージを持つ歌に使われた¹⁹³。

他方、1965年の記事では、同じくクラウンレコードからデビューした美樹克彦による「ロック演歌」《俺の涙は俺がふく》と《六番のロック》は、「若い女の子のあいだで大ウケにウケている」と報道された¹⁹⁴。編曲においてサックスとドラムが目立つこの二曲のメロディーも五音音階ではなく自然的短音階として考えるべきであり、現在の演歌における一般認識と全く異なっているのは明らかである。水前寺清子の《涙を抱いた渡り鳥》や一節太郎の《浪曲子守唄》が現在の基準でも演歌の代表曲とされるのは確かだが、美樹克彦の事例を考えると、当時クラウンレコードが力を入れていた「演歌」は、特定の形式や内容が定められたジャンルではなかったといえる。

3-1-4 その他の使い方

そのほか、主流ではないが、股旅¹⁹⁵もの（ヤクザもの）を「艶歌調」と解釈できる記事¹⁹⁶、そして「艶歌もの」を「股旅もの」と区別させる記事¹⁹⁷が同時に存在し、更に、「艶歌調」を一種の編曲スタイルとして読み取れる記述¹⁹⁸も確認できる。また、作曲家船村徹を「演歌では第一人者」として位置づける報道¹⁹⁹のように、現在の演歌像に通じる用例もある。

¹⁹² 水前寺清子のデビュー曲《涙を抱いた渡り鳥》は、元々は畠山みどりのために作られた作品であり、《袴を履いた渡り鳥》が原題だった。

¹⁹³ 「広告 演歌に新風を送る（クラウン）」『週刊平凡』1965年3月25日99頁

¹⁹⁴ 「ロック演歌で売り出せ！ 美樹克彦」『週刊平凡』1965年9月23日8頁

¹⁹⁵ 博徒（ばくと）ともいう。股旅者とは諸国を股にかけて旅をして歩く人であり、服装の特徴としては、三度笠、合羽、草鞋などが挙げられる。股旅ものにおいては、任侠や義理人情がよく用いられるテーマである。

¹⁹⁶ 「芸能界 スポーツ界 ことし話題を完全スクープする！」『週刊平凡』1963年1月10日41-48頁

¹⁹⁷ 「歳末特別座談会 ことし話題になったスターたちの言い分」『週刊平凡』1963年12月26日109-115頁

¹⁹⁸ 「そろって童謡吹き込みーコロムビアのトップ歌手5人ー」『週刊平凡』1961年5月24日37頁

¹⁹⁹ 「新人サロン “哀愁”と“泣き”を勉強した 青葉純子」『週刊平凡』1965年9月16日89頁

ともあれ、「艶（演）歌調」を「歌謡曲」や「流行歌」の内に含まれるものとして捉える用例がほとんどである。

1962年の「第14回コロムビア全国歌謡コンクール課題曲歌詞大募集」²⁰⁰では、日本最古のレコード会社という立場での曲分類と解釈が提示されていた。応募規定では、「ポピュラー・ジャズ調」、「艶歌調（いわゆる流行歌、現代もの、時代ものをといません）」、「民謡調（日本の民謡を歌詞の中にとり入れたもの）」、「日本調（演奏に三味線などの邦楽器を使うもの）」、「ホーム・ソング調（ラジオ歌謡のようにほのぼのとした歌）」、「コミック調（“スーダラ節”のように愉快的な調子のもので）」といった6つの種類に分けられ、「艶歌調」が「流行歌」と同一視されながらも、「民謡調」や「日本調」とは区別されていた。流行っている歌が「流行歌」であり、流行っている歌なら何でも歌う「艶歌師」による歌が「艶歌調」とであると定義するならば、コロムビアレコードによるこの分類は妥当といえよう。

3-1-5 1945年～1965年まとめ 「〇〇調」といった歌手分類の基準

前述したように、1960年までの「艶（演）歌調」には、岡晴夫に代表される流しとしての艶歌師との結び付きが強く感じられる。1960年代前半、「艶（演）歌調」に関する報道で一番多く言及されたのは、畠山みどり、北島三郎（流し経験者）、水前寺清子、都はるみといった歌手であり、艶歌師という要素は薄れていく。そして頻繁に用いられたのは、「パンチの効いた」というような歌唱に対する形容である。また、これらの歌手の代表曲においては、明るく前向きな主題が突出している。

この時期の「艶（演）歌調」は、歌の形式や内容よりも、むしろ歌手の「歌い方」として解釈したほうが適切に思われる。各記事に「艶（演）歌調」とされた歌手たちの歌唱においては、いずれもコブシや唸りなどといった個性的な歌唱特徴が目立ち、またどちらかといえば西洋的な発声とは違うような歌い方をしている。そして、コブシを回していながらも、民謡出身や浪曲出身の歌手たちの訓練されたそれに比べれば、遥かに素人的で庶民的である。「艶（演）歌調」と艶歌師との結び付きを考えれば、艶歌師に専門的な音楽教育を受けた人が少なかったという点においては一致しており、また加太こうじが1969年に提

²⁰⁰ 「第14回コロムビア全国歌謡コンクール課題曲歌詞大募集」『週刊平凡』1962年10月4日81頁

示した、「自己流にうたいくずす（中略）素人っぽい音程でうたう（中略）歌」（加太 1973 : 20）という定義にも通じるところがある。

実際、1960年代前後に存在した各種の「〇〇調」（民謡調、浪曲調、艶（演）歌調、都会調など）は、歌の音楽特徴に基づいた分類であったとは考えにくい。その最たる例が「民謡調」の三橋美智也である。

三橋美智也は「民謡に由来する歌唱技法を初めて直接的にレコード歌謡に取り入れた男性歌手」（輪島 2010 : 78）であり、誰もが認める「民謡調」の第一人者である。人気歌手の仲間入りを実現させた初のヒット曲《おんな船頭唄》（1955）からの代表作をみると、ヨナ抜き長音階では《ご機嫌さんよ達者かね》（1955）や《あの娘が泣いてる波止場》（1955）、ヨナ抜き短音階では《おんな船頭唄》《リンゴ村から》（1956）《哀愁列車》（1956）などが挙げられ、やはり主流とされるヨナ抜き五音音階の作品が多い。当時のレコード歌謡全体において非常に少なかった民謡音階（＝ニロ抜き短音階）は《達者でナ》（1960）ぐらいである。また、あたかも日本的で古色蒼然とした歌のように感じさせる《古城》（1959）だが、一部「ヨナ抜き短音階+レ」でできている一方、実は自然的短音階のソも和声的短音階の#ソも1箇所ずつ使われているのだ。ほかには《星屑の街》（1962）など、ヨナ抜き長音階中心でありながら、サビ部分に集中的なシが現れるような曲を歌っており、五音音階からはみ出る曲もヒットさせている。つまり、三橋美智也が「民謡調」となり得たのは、作品自体が民謡的だからではなく、その決定的な理由は、やはり民謡出身であること、そして民謡的な発声、高音や細かいコブシといった歌唱特徴である。

逆に、「浪曲+童謡」という明確な制作方針（奥山 1995 : 121）で生まれ、畠山みどりのイメージ作りに決定的な影響を与えた「浪曲調」のデビュー曲《恋は神代の昔から》（1962）は、音階構成でいえば実は民謡音階（＝ニロ抜き短音階）である。一方、畠山みどりも、そして《恋は神代の昔から》も、決して「民謡調」とは呼ばれなかった。

ほかには、「都会調」の代表歌手として、吉田正が作曲した作品をヒットさせたフランク永井が挙げられる。ジャズ（＝外国産ポピュラー・ソング）出身のフランク永井の歌で一番有名なのは和声的短音階（+1箇所#レ）の《有楽町で逢いましょう》（1958）だが、ヨナ抜き長音階の《霧子のタンゴ》（1962）も歌っている。また、吉田正の作品ではないが、《夜霧に消えたチャコ》（1959）のような「ヨナ抜き短音階+レ」の持ち歌もある。しかし、フランク永井が「日本調」や「艶（演）歌調」を歌う、というような報道や宣伝はやはり見当たらないのである。

更に、第8回「紅白歌合戦」(1957年12月31日)が行われた当時、NHK側は以下のような基準で出場歌手を決めていたという。戦前派、戦中派、戦後派前期、戦後派中期、戦後派後期、新人、といった分け方を縦軸とし、歌謡曲—正調、歌謡曲—日本調、歌謡曲—演歌、歌謡曲—和製ポップス、ポップス、ジャズ、シャンソン、タンゴ、ウェスタン、フォーク、その他、といった分類法を横軸とする基準であった。日本産レコード歌謡全体を意味すると思われる同じ歌謡曲でも、「正調」「日本調」「演歌」「和製ポップス」といった4つの分類に分けることができるわけだ。東京音楽学校を首席で卒業した経歴を持つ藤山一郎は、「戦前派」「歌謡曲—正調」に分類されたのである(池井1997:190-191)。

詳細な該当歌手リストは入手できていないが、NHK側によるこの「歌謡曲」の分類基準を、曲の音楽的要素や内容ではなく、先述したように歌手の歌い方や音楽的バックグラウンドで考えてみることも可能であると思われる。つまり、藤山一郎のような、当時専門的な(西洋)音楽教育歴のあるクラシック出身の歌手(ほかには日本初のレコード歌手といわれる佐藤千代子や「ブルースの女王」淡谷のり子などが代表)が「正調」であるならば、「日本調」を従来の日本大衆芸能音楽出身歌手(例えば小唄や端歌などの俗謡を歌う芸者=小唄勝太郎や音丸、民謡=三橋美智也、浪曲=三波春夫)、「演歌」を明治・大正時代の「演歌」に繋がる、特別な音楽背景を持たない艶歌師や一般大衆の庶民的な歌い方をする歌手、そして「和製ポップス」を西洋ポピュラー・ソングを歌う経歴を持つ歌手やその影響が強く出ているような歌手、といったように解釈することもできるだろう。実際、フランク永井や三波春夫が言及されながら、芸者出身の市丸のみが「日本調」の代表とされる記事²⁰¹も存在した。いずれにせよ、NHK側による出場歌手の分類基準は、当時の「艶(演)歌」は専門的な音楽教育を受けたプロの歌と異なっていたことを裏付けるものである。

以上の考察のように、当時頻繁に用いられた「〇〇調」などの分類基準においては、歌そのものの性質よりも、むしろ歌手の音楽的バックグラウンド、宣伝イメージや雰囲気による影響力のほうが圧倒的に強かったと考えられる。勿論、レコード歌謡に対して行われる専門的な音楽分析がまだ少なかったという時代背景を考慮に入れる必要もあり、たとえ音楽ジャーナリストや音楽評論家でも、音楽的な分析ができる人は恐らくそれほどいなかったのだろう。また、ヨナ抜き五音音階がレコード歌謡ないし歌謡曲の主流だったのであれば、同じくレコード歌謡を歌う異なる歌手を主観的な「〇〇調」で位置づけるのも非

²⁰¹ 「“前唄さん”という名の流行歌手」『週刊平凡』1959年7月15日62-65頁

常に合理的である。「古賀メロディー」の早期代表作《丘を越えて》(1931、ヨナ抜き長音階)、或いは哀調の《酒は涙か溜息か》(1931)や《影を慕いて》(1932、二曲共「ヨナ抜き短音階+レ」)をヒットさせた藤山一郎だが、ヨナ抜き五音音階のレコード歌謡の歌い手でありながらも、決して「日本調」や「艶(演)歌調」と呼ばれなかったのはそのためであるといえる。もし「艶(演)歌調」が「主流だった(とされる)ヨナ抜き五音音階の歌謡曲」を意味するものだったなら、先述したヨナ抜き五音音階の曲を持ち歌(たとえ一部にせよ)とする歌手たちをそれぞれ「正調」「民謡調」「浪曲調」「都会調」などで括り、「主流」の「艶(演)歌調」と区別させる必要もなかったのだろう。

なお、以上のような「〇〇調」と比べ、「日本調」に関しては、より幅の広い意味で使われていた印象を受ける。(ヨナ抜き)五音音階などのメロディー的な要素²⁰²ばかりでなく、歌い方²⁰³であったり、歌手のイメージや音楽背景²⁰⁴であったり、和楽器²⁰⁵や和服²⁰⁶との結び付きであったりと、用例によってはより多くの角度からの解釈が可能である。

要するに、ジャンル化以前の「艶(演)歌調」は、多くの場合は、コブシを用いた、素人的且つ庶民的な歌い方を指す言葉として読み取れるのである。また、明るい雰囲気を持つものがほとんどであり、暗くドロドロした陰湿さが感じられないところも重要である。

そのほか、1965年に出版されたルポライター・評論家の竹中労による『美空ひばり』では、「演歌」は落語、都々逸や講談と並んで、庶民による「大衆芸術」の一つとして位置づけられていた(竹中 2005 : 249)。それは明らかに明治・大正時代の「演歌」を指していると思われる。竹中が美空ひばりを明確に現代演歌と結び付けるような記述を用いたのは関連記事が書かれた1989年であり(竹中 2005 : 328)、美空ひばりの逝去後である。芸能界の事情に詳しい評論家がかの女王美空ひばりについて論じる著書ですらあまり「艶(演)歌」について言及しなかったのだから、1960年代当時レコード歌謡を指す「艶(演)歌」という言葉が普遍的ではなかったことが窺われる。

²⁰² 「さあ唄いましょう テネシーワルツ」『平凡』1952年6月号164頁

²⁰³ 「新人採点簿 本物の素質 古都清乃」『週刊平凡』1965年10月28日26-27頁

²⁰⁴ 「“前唄さん”という名の流行歌手」『週刊平凡』1959年7月15日62-65頁

²⁰⁵ 「フランク永井・三橋美智也 新春の対決」『週刊平凡』1960年1月6日37頁

²⁰⁶ 「新人コーナー 来年一月国際・大劇に出演 古都清乃(ビクター)」『週刊平凡』1965年12月23日89頁

3-1-6 星野哲郎

もう一つ注目しなければならないのは、当時頻繁に代表的な「艶（演）歌調」とされた畠山みどり、北島三郎、水前寺清子、都はるみは、いずれも作詞家星野哲郎による作品で人気歌手になったことである²⁰⁷。星野は「応援歌」としての「援歌」の提唱者であり、手掛けたこれらの歌手の代表曲も、勿論「応援歌」のような内容がほとんどである。その「援歌」は、現在しばしば聞く「人生の応援歌」という売り文句の元祖といえるだろう。

星野によれば、彼が「人生の応援歌」を唱え出したのは畠山みどりの「街道シリーズ」²⁰⁸のあたりからである（星野 1990 : 149）。水前寺清子については、「元祖「援歌」」（星野 1990 : 165）とも述べている。また、著書においては、「演歌」ではなく、「えん歌」や、「えん（艶・演・援）歌」といった表記を使っていた（星野 1990 : 150、170）。

星野の回想が事実であれば、「援歌論」（1962～1963）は五木寛之の小説「艶歌」（1966）やそれに基づいた「艶（怨）歌論」よりも早い時期に存在したことになる。「エン歌」が話題を呼んでいた 1970 年辺り、五木寛之がエッセーで「ここにあるのは、＜艶歌＞でも＜援歌＞でもない。これは正真正銘の＜怨歌＞である」（五木寛之 2013a : 147）や、「口先だけの＜援歌＞より、この＜怨歌＞の息苦しさが好きなのだ」（五木寛之 2013a : 148）といった記述のように、明らかに「援歌」を意識した上で、それを自分の提唱する「艶歌」や「怨歌」と対比させたのもうなずける。

1979 年に発行された星野哲郎作品集は『遠歌縁歌援歌』というタイトルになっており、中には更に「塩歌」、「炎歌」、「艶歌」といった分類が加えられたそうだ。「遠歌」は遠くにある青春や故郷を思うもの、「塩歌」は海の歌、「炎歌」は出逢いによって生じる物語、「援歌」は文字通りの応援歌、「縁歌」は人と人との絆、「艶歌」は盛り場に咲く恋、といった分類方法であり、「演歌」はそれらの総称であるという（雑喉 1983 : 67-68）。星野はほかに「園歌」という当て方を考え出したこともある（佐藤健 2001 : 230）ようだが、それについての解釈は見つかっていない。あくまで作詞という視点での解釈ではあるが、星野が積極的に他の字を使い、「怨歌」という表記を意図的に避けようとしたのは確かである。

²⁰⁷ 都はるみの場合はデビュー曲ではなく《アンコ椿は恋の花》（1964）。

²⁰⁸ 《出世街道》（1962）《人生街道》（1963）

ともあれ、「援歌」の提唱者星野哲郎は先述したクラウンレコードの設立における早期中心メンバーの一人でもあり、クラウンレコードが当時の所属歌手を「演歌」という言葉で宣伝したのは自然な流れであるといえる。

3-2 1966年～1975年

3-2-1 1966年～1975年総括

「艶（演）歌」が徐々に一つのジャンル用語として考えられるようになりつつあった中、「艶（演）歌調」と「艶（演）歌」が混用されるようになる。

1965年までに主に都はるみや水前寺清子などの歌手のような歌い方を指すと思われる「艶（演）歌調」の用例²⁰⁹はこの時期に引き続き確認できる。中でも、「パンチのきいた演歌調の声」、「演歌独特の発声」、「演歌をうたうには声量がいる」²¹⁰、「絶叫型、ないしは演歌調歌手」²¹¹といったように、明確に歌唱特徴に言及する記述が散見される。

それと同時に、現在の基準では演歌歌手に分類しにくい園まりを北島三郎、都はるみ、そして美空ひばりと一緒に「演歌」で括るという、「純愛路線」や「フォーク路線」と対比させながらも、総括的な意味を持つ「歌謡曲」に類似する1966年の用例²¹²があった。「演歌の星」藤圭子がデビューしたのは1969年である。つまり、この記事が書かれた時点では、園まりの《夢は夜ひらく》(1966)をカバーした《圭子の夢は夜ひらく》(1970)が「演歌」としてヒットすることによる影響はまだ受けていない。

また、作曲家吉田正の作品について「演歌」が言及される記事が現れる。現在、橋幸夫のデビュー曲《潮来笠》(1960)は演歌として認識されることが多く、吉田正自身も、1967年にそれが「純然たる演歌」と発言したことがある²¹³。しかし、《花の演歌師》(小高林太郎、1966)は「吉田正氏が10年ぶりに作曲したという演歌」とされたり²¹⁴、《敗けてたまるか》(冠二郎、1968)は「演歌を作曲したのはわずかに数えるほどしかな」かった吉田正

²⁰⁹ 「新人コーナー “砲丸投げで優勝”のパンチ娘 秋美子（ポリドール）」『週刊平凡』1966年1月27日 89頁

²¹⁰ 「北海道から来た…歌手志願の少女（十勝花子）」『週刊平凡』1966年3月3日 110-114頁

²¹¹ 「“あれはテープがうたっているのよ”」『週刊平凡』1966年10月27日 98-100頁

²¹² 「レコード大賞はこうして決まった！」『週刊平凡』1966年12月15日 28-31頁

²¹³ 「橋幸夫が7年目の大勝負！」『週刊平凡』1967年4月27日 36-39頁

²¹⁴ 「新車にゴキゲン」『週刊平凡』1966年2月3日 88-89頁

が《落葉しぐれ》(三浦洗一、1953)を手掛けて以来「13年ぶりに作曲した演歌」とされた²¹⁵ように、メロディーにおける「演歌的」な特徴は漠然としか規定されておらず、現在のように定まっていなかったといえそうである。なお、《花の演歌師》と《敗けてたまるか》の楽譜や音源は入手できていないが、《潮来笠》と《落葉しぐれ》は共にヨナ抜き長音階の作品である。ただし、《潮来笠》では曲全体において16分音符が多く使われており、《落葉しぐれ》ではほかにファが2箇所現れていて、多少五音音階からはみ出ている。どちらも現在のヨナ抜き長音階の演歌にはほとんどみない特徴である。

当時「艶(演)歌」として宣伝された歌の中では、現在における演歌像と通じる作品もあり、その代表が三船和子の《他人船》(1965)である²¹⁶。宣伝にある「異色」という形容は興味深いが、流しの艶歌師の経験を持つ作曲家遠藤実による作品、完全にヨナ抜き短音階でできているメロディー、七五調中心の歌詞、未練という主題や惨めで暗い雰囲気、ギターを和声楽器ではなく旋律楽器として使い、歌唱部分にトレモロ奏法の琴/箏(或いは大正琴²¹⁷)を多く用いる編曲、歌唱における執拗なコブシやビブラートなど、これらの要素は、いずれも典型的な演歌の特徴である。それだけでなく、歌詞が段落ごとに、演歌でよく使われるモチーフを二つ合わせた言葉で終わり、またその言葉がそのまま歌のタイトルになるというのも、現在の演歌では頻りにみられるパターンである。合計仮名5つ分の場合が多いが、比較的有名な演歌では、三沢あけみの《わかれ酒》(1979)、坂本冬美の《祝い酒》(1988)、藤あや子の《こころ酒》(1992)、伍代夏子の《忍ぶ雨》(1990)などがそうであり、最近の歌では、市川由紀乃の《はぐれ花》(2017)、天童よしみの《きずな橋》(2018)、鏡五郎の《みれん船》(2018)、小桜舞子の《他人傘》(2018)などが例として挙げられる。

そのほか、1件しか確認できなかったが、現在ではよく使われる「ふるさと演歌」という形容があった²¹⁸。

他方、当時では、レコード会社によって、「艶(演)歌」には異なる意味合いが与えられていたと考えられる。コロムビアレコードは「“五大演歌”のキャッチフレーズで、美空ひばり、村田英雄、舟木一夫、都はるみ、加賀城みゆきを強力に売りまくる方針」を取り²¹⁹、

²¹⁵ 「重荷を背負った冠二郎」『週刊平凡』1968年8月22日86頁

²¹⁶ 「広告 三船和子が唄う異色演歌！」『週刊平凡』1966年3月17日19頁

²¹⁷ 伝統的な琴/箏と大正琴との区別は楽器学的に極めて重要だが、編曲においては基本的に同じ機能を果たすため、本論文では便宜的に同じカテゴリーの楽器として扱うことにする。また、安価な上に演奏が容易であることが、現在の編曲において大正琴やその電子音がより多く使われている理由であると推測できる。

²¹⁸ 「広告 ふるさと演歌の決定盤」『週刊平凡』1968年9月19日54頁

²¹⁹ 「“女の意地”で対決する水前寺清子と都はるみ」『週刊平凡』1967年9月14日54-58頁

春日八郎と三橋美智也を抱えていたキングレコードは、両者に「昭和の艶歌」における「不朽の名曲」を吹き込ませていた²²⁰。他の歌手たちにおいて現在の基準でいう演歌のイメージが強いのは確かだが、舟木一夫に関しては、一番の代表曲《高校三年生》(1963)は「日本的」な五音音階ではなく和声的短音階でできており、また青春感に満ちた健康的且つ健全的な歌詞内容も、現在の演歌からは程遠いものであるといえる。演歌に通じる要素は、コブシという歌唱特徴ぐらいである。コロムビアレコードとキングレコードが「艶(演)歌」をそれまでの「歌謡曲」のような総括的な言葉として捉えていたのに対し、日本ビクターは、当時注目を浴びていた青江三奈、森進一、内山田洋とクール・ファイブ、そして藤圭子を「演歌の4大スター」として宣伝していた²²¹。

3-2-2 森進一と青江三奈

この時期の演歌史におけるキーパーソンは、紛れもなく1966年にデビューした森進一である。

五木寛之の小説「艶歌」(1966年10月)が発表される前、当時「若い女性をしびれさせてい」た森進一のデビュー曲《女のためいき》(1966年6月)には、既に「“絶叫演歌”というすごいキャッチ・フレーズ」が付けられていた²²²。《女のためいき》がリリースされる前後の「艶(演)歌調」に「パンチの効いた」や「絶叫型」といった形容がよく使われていた意味では、インパクトのある森進一の歌声は「絶叫演歌」として宣伝できるものであると考えられる。

森進一以降、歌詞において主人公が「女」であることを強調し、「やさぐれた夜の女」を主題とし、そして明らかに森進一の力強い絶叫のような「泣き節」、溜め息の混じる喘ぐような官能的な歌唱を模倣し、意図的にハスキーボイスを出そうとする歌が急増する²²³。それに伴い、「艶(演)歌」として売り出された新人歌手の作品を明確に森進一のような歌と宣伝する場合も多くなる²²⁴。レコード販売店側が「さいきんの演歌の新人はみな、森進一

²²⁰ 「ニューディスク」『週刊平凡』1971年5月20日55頁

²²¹ 「広告 日本ビクターが贈る 演歌の祭典」『週刊平凡』1970年7月2日184頁

²²² 「レコードが売れてます」『週刊平凡』1966年9月1日119-123頁

²²³ 《おんな道》(浜真二=浜圭介、1968)《忘れないわ》(伊藤愛子、1969)《泣く女》(青山ミチ、1969)《いのちの女》(伊吹二郎、1969)《女のまごころ》(胡浜三郎=森進伍、1970)等々

²²⁴ 「青山ミチが泣き節でカムバック 森進一ブームのおかげで“女”になれた？」『週刊平凡』1969年2月13日57頁

のうたいっぷりにそっくり」と評した²²⁵ほどだから、森進一の歌が当時のレコード業界にもたらしたインパクトがいかに強烈だったかは言うまでもない。

更に、森進一以降に男性歌手による「女歌」が明らかに際立っていった²²⁶のも無視できない。森進一の《女のためいき》は、「男性歌手の歌う女歌という当時としては型破りな楽曲」（高 2011：97）とされることもあるが、実は、日本レコード歌謡においては、男性歌手による「女歌」の先駆は森進一ではなかったのである。少なくとも1964年には、バーブ佐竹が《女心の唄》をヒットさせ、「女性の圧倒的な人気」を得ていた²²⁷。男に騙され、捨てられながらも未練を断ち切れずにいる「女」、そして「夜」「酒」「泣く」など、歌の内容としては極めて「演歌的」な作品であるといえ、また曲調においても、森進一や青江三奈らのヒット曲に類似している。ヒットした当時に度々報道されたが、《女心の唄》が「艶（演）歌調」や「艶（演）歌」と結び付けられる記述は見当たらない。しかし、森進一による「女歌」が「艶（演）歌」として広まった後、バーブ佐竹は「“艶歌”の主流をなしている」歌手の一人として位置づけられるようになり²²⁸、「演歌」として売り出された新人歌手に「“第二のバーブ佐竹”を目ざす」というような宣伝文句が使われるようになる²²⁹。《女心の唄》がヒットした当時の「艶（演）歌調」が主にコブシなどの歌唱特徴の目立つ歌手の歌に用いられていた事情を考えれば、これは決して不思議なことではないが、森進一が男性歌手による「女歌」と「演歌」との結び付きに絶大な影響力をもたらしたことに疑いの余地はない。更にいえば、森進一らの歌の影響で「やさぐれた女」というモチーフがレコード歌謡において突出し、「艶（演）歌」としてヒットしたことが、「女歌」を「演歌的」な曲であると認識することを可能にしたのだ。

なお、1960年代以前には、三橋美智也の《おんな船頭唄》（1955）が男性歌手による「女歌」として挙げられ、森進一のデビュー曲よりおよそ10年早い。ただし、《おんな船頭唄》は元々女性歌手西村つた江のために作られた作品であり、当初レコード会社の発売会議では、男性歌手である三橋美智也に歌わせることは反対されていた（長田 2003：152）。その点では、明確に男性歌手に「女歌」を歌わせようとして（猪俣 1993：86）誕生した森進一

²²⁵ 「レコード店は語る 福岡市・天神町『文化堂』『週刊平凡』1970年6月25日54頁

²²⁶ 《女の川》（沖一郎、1969）《博多ブルース》（平浩二、1970）《あなたの女》（池城志、1970）《女のいのち》（胡浜三郎、1970）等々

²²⁷ 「おしゃべりジャーナル バーブ佐竹 “女ごころ”をうたう男」『週刊平凡』1965年7月8日66-69頁

²²⁸ 「歌のふるさとへ 美川憲一」『週刊平凡』1968年7月11日148-149頁

²²⁹ 「今週のニュー・ボイス 弓一矢《恋やつれ》」『週刊平凡』1970年12月24日55頁

の《女のためいき》とは一線を画している。また、《おんな船頭唄》が歌謡曲史や演歌史に関する書籍などで森進一の歌ほど男性歌手による「女歌」として大々的に言及されないことは、それがジャンル定着後の視点でも「演歌」に大きな影響を与えたものとして見なされていない証拠であるといえる。

他方、同じく「演歌の4大スター」に属すし、森進一と共に「ためいき路線」で売り出された青江三奈（1966年6月）に関しては、森進一ほど強く「艶（演）歌」と結び付けられなかったような印象を受ける。デビュー前、青江三奈はクラブでジャズやシャンソンなどを歌っており、森進一はキャバレーでバンドボーイとして歌っていた（輪島 2010:149）。青江三奈と森進一について、輪島裕介は「両者の音楽的バックグラウンド」は「基本的に洋楽であり」（輪島 2010:149）、そして歌唱法は「ジャズや R&B に基づいて」いる（輪島 2010:289）と指摘しているが、実際、青江三奈と森進一のヒット曲が「艶（演）歌」として定着する前には、歌謡番組の一般視聴者の考えでも、両者は「ハスキー・ボイス」として水前寺清子の「演歌調」と区別されていた²³⁰のである。

そのほか、青江三奈の代表的なヒット曲《伊勢佐木町ブルース》（1968）は基本的に自然的短音階という音階構成だが、旋律的短音階と和声的短音階を部分的に含んでいる上、ブルーノート（bミ）を使ったジャズ的な彩りもみられる。要するにいわゆる「日本調」のヨナ抜き五音音階という枠を大幅に超えた作品である。作詞者川内康範は「単なる作詞家というより一種のプロデューサーのような形で青江の売り出しに関わっていた」（輪島 2010:150）人物であり²³¹、森進一にも多くの曲を提供していた。後に「エン歌」が話題として討論的となっていく中、その川内も1971年に「演歌は日本人の歌だ」、「欧米流のリズムに乗って調子よく唄うというわけにはいかない」、「ジャズ歌手上りの者が演歌をこなせない」といったような言論を残した（輪島 2010:280-281）。「演歌の4大スター」の一人である青江三奈の事情と照らし合わせれば、矛盾にまみれているのは一目瞭然であり、それだけ当時語られていた「演歌」は主観に基づく抽象的・観念的なものなのである。

そして結果として、主観的な演歌概念における混乱は、森進一は浄瑠璃の豊後節から派生した江戸時代の新内節の発声法を受け継いでいる（小泉 1984:35）、「演歌調」＝「浪曲調」＝「艶歌」の代表の一人である森進一の歌唱法は「浪曲につながるものである」（園部

²³⁰ 「“負けるが勝ち”だった」『週刊平凡』1967年10月12日92頁

²³¹ 青江三奈という芸名自体も川内康範の小説「恍惚」（1967）で登場するヒロインの名前に由来している。

1973 : 279-280) といった見解を導かせたと思われる。洋風的なイメージがある洒落た都会的な歌だったブルース歌謡は森進一や青江三奈のハスキーボイスによって「泥くさい演歌」になった(菊池 2008 : 192) というのが菊池清麿の意見である。これも、明らかに西洋的な要素の多い曲を「日本的」な「演歌」に繋げようとする意図を持って初めて得られる結論に過ぎず、完全にジャンルが定着した後の視点での解釈であるといえる。

3-2-3 五木寛之による小説「艶歌」と「艶(怨)歌論」

演歌のジャンル化において、五木寛之の小説「艶歌」²³² (1966) 及び一連のエッセーが大きな影響を与えたことは広く認められている。小説の登場人物「艶歌の竜」のモデルとして知られているディレクター馬淵玄三が後に、小説「艶歌」の影響で「艶歌の竜」という呼び名が自分に付けられ、「結局、演歌の制作にしか携わらない状態になった」と呟く(奥山 1995 : 216) ほどである。演歌像が既に定着したと思われる 1983 年に発行された「日本レコード大賞 25 年史」では、当時の音楽評論家は「演歌・艶歌・怨歌・援歌などという一連の言葉が出てきたのは、藤圭子のデビューと同時に、五木寛之のエッセイの影響」によるものであると振り返っている(奥山 1995 : 226)。演歌のジャンル化における五木寛之の影響力は公認されているといえる。

小説「艶歌」では、「艶歌」は意図的に悪俗的、土着的なものとして表現され、肯定された。そして、小説の中で描かれた「艶歌」は、「西洋音楽の価値体系とは相容れない」(輪島 2010 : 232) 一面を持っていると解釈することも可能である。五木は、大衆の「怨念悲傷」(五木寛之 2013b : 31) を歌う「奴隷の韻律」(五木寛之 2013b : 55) などの表現で「艶歌」を形容しており、また登場する流したちにはヤクザ²³³のような雰囲気強く感じられる。「艶歌の竜」についての人物記事では「艶歌とは怨歌だ」という言葉が用いられたが²³⁴、小説全体においては「艶歌」という表記がほとんどである。「艶歌とは怨歌だ。演歌をも含

²³² 本論文で参照しているのは 2013 年に出版された文庫本『怨歌の誕生』(双葉社) である。小説「艶歌」を含め、演歌(艶歌)や藤圭子に関連するその他の小説やエッセーなど、そして文庫化の際に五木寛之自身が書いた後書きが収録されている。

²³³ 輪島裕介による『朝日新聞』のデータベースに基づいた調査では、演歌ジャンル化以前の「演歌師」は主に犯罪・事件報道に用いられていたという結果が得られた。そして書籍などで「艶」が主流だったのに対して、『朝日新聞』の記事では主に「演」が使われていた(輪島 2010 : 169-170)。同時期の『毎日新聞』も大体同じ状況を示しており、流しの艶(演)歌師は確かにヤクザ的なイメージと結び付けられていたといえる。なお、『毎日新聞』においては、「演歌師」と「艶歌師」という両方の表記があり、1957 年を期に「演歌師」に統一した。

²³⁴ 「怨歌」という表記の初出というべき例) である(輪島 2010 : 240)。

めて、庶民の口に出せない怨念悲傷を、艶なる詩曲に転じて歌う」(五木寛之 2013b : 30-31) というのは小説「艶歌」の中にある演歌に関する名句だが、概念としては非常に主観的で曖昧である。

小説「艶歌」が発表された後、同年の1966年には、五木寛之は「艶歌」と「演歌」の概念や区別について、「艶歌ノート考」という文章で自分の考えを述べていた。「艶歌と、演歌のちがいは何だろう、と頭をひねった」(五木寛之 1973 : 342) 五木は、明治・大正時代に流行っていた主張を表すための演説の歌に由来している「演歌」は、曲や詞よりも内容を重視する歌であり、それとは逆の「艶歌」は、内容よりも曲の美しさや詞の巧みさに重きを置く歌であると説明した。「演歌は音楽的に貧しく、艶歌は内容が空疎である」(五木寛之 1973 : 343) というのである。解釈自体が曖昧であるにせよ、現代演歌という概念の「発明者」(輪島 2010 : 220) である五木寛之は、明治・大正時代の「演歌」と「艶歌」を区別させていたことが分かる。

また、1970年の「艶歌と援歌と怨歌」という文章では、五木は「艶歌」と「怨歌」について以下のように述べている。「<艶歌>とは<怨歌>である、と書いたが、両者は必ずしも同じたぐいの歌ではない」。そして青江三奈など特定の歌手が「艶歌歌手」と呼べる理由は、「人生の怨念をそのまま歌わず、一種艶なる雰囲気転じてしまうところにある」(五木寛之 2013a : 143) という。抽象的な言葉で表現された「怨念を艶なる雰囲気に転じる」歌い方が具体的にどのようなものであるかを解釈するのは極めて難しいと思われるが、「怨歌」を提唱した五木寛之は、「援歌」に対して批判的な態度を見せ、「非常にすぐれた<艶歌>の歌い手が、大スターになり、NHKの紅白歌合戦に出るようになって<援歌>のほうに傾斜してくる」現象に不満を表している(五木寛之 2013a : 145)。

そして同文では、五木は藤圭子の歌を大いに取り上げ、明示的に「怨歌」と形容し、「口先だけの<援歌>より、この<怨歌>の息苦しさが好きなのだ」(五木寛之 2013a : 148) と賛辞を寄せたのである。その後、五木に太鼓判を押された「怨歌」のスタンダード藤圭子は爆発的なブームを引き起こし、15、16歳の少年少女から中高年までの幅広い世代から人気を博していき²³⁵、「五木寛之が提示した「艶歌」の理念は、「演歌の星」藤圭子によって受肉し」(輪島 2010 : 261)、広まっていったのである。

²³⁵ 1971年に出版された藤圭子の自伝『演歌の星／藤圭子物語』(ルック社)では、その幅広い世代の支持者からのファンレターの一部が載せられている。当時の熱狂的な藤圭子ブームの有り様は、石坂まさの著書『きずな』(1999、文藝春秋)などでも記録されている。

「怨歌」における「怨」については、五木は「下層からはいあがってきた人間の、凝縮した怨念」（五木寛之 2013b : 241）とも説明しているが、藤圭子の歌にみられる「怨」は大衆のそれであるとは解釈しにくく、明らかに「女の怨念」に集中しているといえる。大衆の「怨念」が藤圭子という女性歌手と結び付けられたことは、「怨念」が専ら「女の怨念」として体現されるという森進一以降の「演歌像」を更に固めたと思われる。なお、五木自身は「怨歌」より「艶歌」という表記のほうを好んでおり、後に「「怨歌」という言葉だけがひとり歩きして、さまざまに引用された」と述懐し、自分は当時藤圭子への称賛というより、むしろ藤圭子の歌は長く続かないという予感を書いたに過ぎない、とも強調している（五木寛之 2013b : 283）。五木はかつて藤圭子に対して「あなたには苦労した人のもつ独特の明るさがある」と、「怨」とは反対の評価を与えたことがある²³⁶。五木の意志とは別に、「怨歌」という言葉が独り歩きしたことは事実であるといえそうだ。いずれにせよ、「怨」という特徴が演歌に付けられることにあたって、五木寛之の「艶（怨）歌論」が絶対的な影響をもたらしたことは否定できない。

他方、作詞家星野哲郎が提唱した「援歌」と対比させながら「怨歌」について述べる五木の言葉から、1970年という時点において、「援歌」という説が既に知られていたことが窺われる。星野が「援歌」を提唱し始めたのはおよそ1962年～1963年辺りのことだが、1966年以後に五木の「怨歌論」への対抗論として自身の「援歌論」をより強調するようになった可能性もある。ともあれ、「怨歌」のイメージが「演歌の星」こと藤圭子の人気に乗せられて世間に広がる以前、つまり演歌がジャンル化のきっかけを得た1970年代前後、「援歌」の存在が確認できるのは事実である。言い換えれば、演歌が五木寛之の影響で徐々にジャンル化していくという「公認ルート」の傍ら、星野哲郎によるもう一つの発展ルートもみられる。星野が作詞した曲をヒットさせた北島三郎、都はるみなどを「中心に「演歌」のジャンルが固まった」（演歌ルネサンスの会 2008 : 209）、「都はるみの出現は、歌謡曲を一気に演歌に結びつける何ものかをつけ加えた」（雑喉 1983 : 31）、といったジャンル定着以降の視野に基づいた見方が存在するのも不思議ではない。ただし、五木寛之の「艶（怨）歌論」にせよ、星野哲郎の「援歌論」にせよ、どちらも既にあった言葉に対する解釈であることは見過ごせない。

²³⁶ 「“演歌の星”と五木寛之氏がテレビ出演」『毎日新聞』1970年7月21日（東京夕刊）

1965年に出版された楽譜集『艶歌ヒット歌謡集』の表紙人物は、ギターを抱えた北島三郎である。艶歌＝流しである艶歌師たちの歌が当時の流行現象であったことが分かる（輪島 2010:176）。北島三郎に代表される流し出身の歌手が脚光を浴びるようになるにつれて、流しの歌としての「艶（演）歌」の知名度も上がっていったと想定できる。しかし、流しはどのような歌でも歌う職業であり、そして「艶（演）歌」という言葉自体は明治・大正時代からの流れもある程度引き継いでいる。極論をいえば、当時の「艶（演）歌」をどのように解釈しようと、説が成り立たないことはない。要するに、五木寛之も星野哲郎も、自分の立場で一部の歌を取り上げ、それぞれの都合での艶（演）歌論を提唱していたに過ぎない、というように理解することもできる。そして両者による全く異なる艶（演）歌論が結果的に「演歌」という一つのジャンルに合流したことにより、前向きな人生や故郷などの「陽」と陰鬱な涙や怨みなどの「陰」といった正反対の要素の共存、つまり演歌世界における二極化を招いたといえる。

ちなみに、五木寛之は1970年当時に「援歌」と「艶（怨）歌」とを対立させていたが、《なみだ船》（1962）や《兄弟仁義》（1965）などといった星野哲郎の作詞による代表曲の多い北島三郎については、「<艶歌>のチャンピオン」（五木寛之 2013a:143）であると述べたことがある。

後述するように、影響力が非常に大きかったと公認されている五木寛之の「艶（怨）歌論」は、実際演歌像を定着させるほど決定的な要因だったわけではない。しかしながら、小説「艶歌」が「艶（演）歌」という名称の知名度を高め、更に藤圭子に関する評論が「エン歌」に関する様々な討論の発端となったことは否めない事実である。言葉の発信者である五木寛之が演歌のジャンル化のきっかけを作り出したのは確かであるといえる。

3-2-4 藤圭子

1969年、藤圭子が「演歌の星を背負った宿命の少女」というキャッチフレーズで売り出された。流しとしての経歴が強調され、流し時代に「北島三郎や水前寺清子の演歌を好んでうたっていた」ことが宣伝された²³⁷。流しの「艶（演）歌師」という意味での「艶（演）歌」と、森進一らの路線で確立されつつある「艶（演）歌」を持ち合わせ、確実のヒット

²³⁷ 「ニュー・ボイス 死ぬまで演歌をうたいたい 藤圭子」『週刊平凡』1969年10月9日71頁

で「“演歌の女王”といわれ」た²³⁸藤圭子は、両方の特徴を融合した歌手という意味では重要な人物として考えられる。しかし、曲調や歌詞内容、そして歌い方からすれば、藤圭子は完全に森進一や青江三奈のような路線の延長線にある歌手であるといえる。同時期に放送された当時のテレビ番組「サブちゃんの演歌大勝負」と「圭子の演歌の星」は、北島三郎などに代表される1966年以前の「艶（演）歌調」と、森進一などの歌手を契機に誕生した「艶（演）歌」という二つの基準の共存を反映していると思われる。

一方、藤圭子のリサイタルやLPでは、「演歌」は特定の歌ではなく、むしろ「懐メロ」をも含んだ、より範疇の広い言葉として使われていたのである。「藤圭子演歌を歌う」と題したリサイタルの実況録音盤には、現在演歌として考えにくい《銀座カンカン娘》（高峰秀子、1949）が収録され²³⁹、「演歌のだいごみを聞かせるのがねらい」だった²⁴⁰テレビ番組「圭子の演歌の星」でも、《二人は若い》（ディック・ミネ／星玲子、1935）などの懐メロが歌われていた²⁴¹。

更に、「藤圭子が切々と歌い上げる演歌のすべて」、「これが日本人の心魂　これが日本人の恋情　これが日本人のブルース」と宣伝されたLP『演歌全集 藤圭子』には、しばしば森進一と対比され、「ポピュラー調」とされた²⁴²布施明の《霧の摩周湖》（1966）も入っているのである²⁴³。LP『新宿の女／演歌の星・藤圭子のすべて』には、《星の流れに》（菊池章子、1947）が「有名なヒット演歌」として収録された²⁴⁴が、恐らく「やさぐれた女」という基準で選ばれたところもあるのだろう²⁴⁵。それに加え、森進一や藤圭子などの歌手の影響により、「和製ブルース」という意味での「演歌」の概念がこの時期に広まり、「酒場演歌／人生演歌／ブルース演歌／波止場演歌」を取り上げた森進一のLPには、西洋音楽出身に誇りを持ち、晩年に「演歌絶滅のために運動したいくらい」²⁴⁶と公言するほどの歌謡曲・演歌嫌いである有名な淡谷のり子の《雨のブルース》（1938）が収録されていた²⁴⁷。その

²³⁸ 「司会も始める 藤圭子」『週刊平凡』1970年9月17日128頁

²³⁹ 「ニューディスク LP『歌いつがれて25年“藤圭子演歌を歌う”』」『週刊平凡』1970年11月12日51頁

²⁴⁰ 「司会も始める 藤圭子」『週刊平凡』1970年9月17日128頁

²⁴¹ 『圭子の演歌の星』『週刊平凡』1970年12月17日129頁

²⁴² 「布施明・森進一の景気のいい夏休み」『週刊平凡』1967年7月27日8-9頁

²⁴³ 「広告 演歌全集 藤圭子」『週刊平凡』1973年12月20日188頁

²⁴⁴ 「告知板 藤圭子」『週刊平凡』1970年2月12日68頁

²⁴⁵ それ以前に「艶（演）歌」と結び付けられた歌手が《星の流れに》を歌う例は、管見では『週刊平凡』において見当たらない。その後、《星の流れに》は青江三奈と森進一のLPにも収録された。

²⁴⁶ 「淡谷のり子、82歳のコンサート 現役を保つひけつは発声とオシャレ」1989年8月15日『朝日新聞』（夕刊）

²⁴⁷ 「広告 『森進一 32曲』」『週刊平凡』1971年12月23日180頁

後、「不況時代には、同じ演歌でも、もの憂い感じのブルース調がはやる」という記述がみられる 1974 年の記事²⁴⁸では、淡谷のり子の《別れのブルース》(1937) がその代表例として取り上げられた。《星の流れに》はヨナ抜き長音階の作品だが、《雨のブルース》は和声的短音階+自然的短音階という音階構成であり、一部ヨナ抜き短音階の《別れのブルース》は和声的短音階の第 1 小節から始まり、また途中で自然的短音階のソが経過音として現れる。その上、東洋音楽学校(現・東京音楽大学)でクラシック音楽を学んだ淡谷のり子の発声法や歌唱も勿論西洋寄りである。つまり《雨のブルース》と《別れのブルース》は、コブシなどを用いた日本庶民的な歌唱という基準での「艶(演)歌調」からも、ヨナ抜き五音音階や「日本調」という基準での「艶(演)歌」からもはみ出ているわけである。森進一や藤圭子といった《〇〇のブルース》を代表曲とする一連の歌手が現れる前なら、考えられない基準であるといえよう。

ちなみに「日本的」な演歌を極端に嫌悪していた淡谷のり子だったが、演歌メロディーのルーツとされることの多い古賀政男の作品に対しては、むしろ好意的であった。1969 年に出版された自伝では、「あのギターにからむ哀切な調子が心に沁むものがあった」(淡谷 1997: 86) と語っていた。そこには、「古賀メロディー」がジャンル確立後に作為的に演歌にされていった不合理さが垣間見えるのではないだろうか。また、「男に捨てられて泣くような女は嫌い。だから演歌は嫌い」²⁴⁹という本人の発言が演歌嫌いの理由として伝えられているが、その言葉もまた、演歌と「女」が次第に強く結び付けられるようになっていった歴史的経緯を象徴しているように思われる。

3-2-5 藤圭子デビュー前後の「演歌像」と「演歌一本勝負」

藤圭子のデビュー曲《新宿の女》(1969) が発売される 2 ヶ月ほど前、藤圭子のマネージャーであり、《新宿の女》の作詞・作曲者でもある石坂まさをは、宣伝のために藤圭子をテレビ局に売り込もうとしていた。そして東京 12 チャンネル(現・テレビ東京)の受付で突如「演歌のわかるプロデューサーを紹介してください」と言ったそうである。更に、石坂の回顧によれば、1969 年当時の東京 12 チャンネルでは「演歌一本勝負」という番組が

²⁴⁸ 「ことしの歌謡界はこうなる！」『週刊平凡』1974 年 1 月 10 日 166-170 頁

²⁴⁹ 「歌手・淡谷のり子さん(惜別)」『朝日新聞』1999 年 10 月 28 日(夕刊)

放送されており、しかも「大物演歌歌手ばかりが登場する」ような「局の看板番組」であったという（石坂 1999 : 136-138）。

1969年という時点では、五木寛之の小説「艶歌」による影響は既にある程度広まっていたと思われる。では、当時のテレビ局は、どのような歌を「演歌」として視聴者に聴かせていたのだろうか。また、テレビ番組の制作側が考えていた「演歌像」には、果たして五木寛之の「艶歌論」が反映されていたのだろうか。

『朝日新聞』記事データベースにて当時の東京 12 チャンネルのテレビ番組表を検索した結果²⁵⁰、1968年11月22日金曜日の番組表には、「新」という記号の付いた「演歌一本勝負」が確認できた。「演歌一本勝負」はこの日に新しい番組として放送され始めたと推測できる。つまり、石坂まさなが「演歌一本勝負」を重要な「演歌」番組として考えていた1969年には、番組自体はまだそれほど続いていなかったことになる。実際放送された曲名は番組表に載せられていないが、「これが演歌だ！」を副題にした第1回の「演歌一本勝負」には、北島三郎、森進一、水前寺清子、都はるみ、千昌夫が出演した。その後の「演歌一本勝負」に出演した歌手を挙げると、1968年には村田英雄、水原弘、美川憲一、こまどり姉妹、青江三奈など、1969年には美空ひばり、北島三郎、水前寺清子、都はるみ、田端義夫、畠山みどりなどが出演し、出演歌手の多くが現在演歌歌手として位置づけられているのは確かである。一昔前のヒット曲を持つ懐メロ歌手であることが、以上の多くの出演歌手における共通点である。ただし、水原弘の《君こそわが命》(1967)、青江三奈の《伊勢佐木町ブルース》(1968)、水前寺清子の《三百六十五歩のマーチ》(1968)といったヒット曲の年代を考えれば、やはりここでの「演歌」は、懐メロばかりでなく、当時の話題歌手の曲をも対象としていたといえるだろう。

そして注目すべきなのは、1968年12月20日に放送された「演歌一本勝負」の出演者の中にフランク永井がいることである。この日の副題は「涙の大都会」であるが、フランク永井は戦後米軍キャンプ出身の歌手であり、和声的短音階の《有楽町で逢いましょう》

²⁵⁰ 具体的には、「テレビ」と「ラジオ」という二つのキーワードで1970年代前後の『朝日新聞』（東京）に載せられたテレビ番組表を検索した。1968年12月24日までには、テレビ番組表は日曜日以外の夕刊の「テレビ・ラジオ面」というコーナーに載せられていたが、それ以降、コーナー名は「ラジオ・テレビ放送番組・解説」に変わり、毎月の1日と最終日の内容のみがデータベースでヒットした。1971年1月3日より、コーナー名は「テレビ・ラジオ面」に戻り、毎日（日曜日は朝刊のみ）のテレビ番組表が確認できる。そのほか、「思い出の東京12チャンネル。」(<https://geolog.mydns.jp/www.geocities.jp/jotx12ch/> 2022年7月20日確認)というウェブサイトで公開されている過去のテレビ番組表においては、1969年4月13日日曜日に放送された「演歌一本勝負」の情報が確認できる（東京12チャンネル番組表。昭和44年4月 <https://geolog.mydns.jp/www.geocities.jp/jotx12ch/tx444w.html> 2022年7月20日確認）。

(1957)などに代表された「都会調」の歌は、「基本的にジャズやラテンなどの洋楽が演奏される高級ナイトクラブで歌われても違和感のない、洋風の日本語歌謡である」(輪島2010:85-86)。それに加え、フランク永井の歌声は魅力的な低音として有名だが、その歌唱を五木寛之の「艶(怨)歌論」で強調される悪俗的・土着的・非西洋的な特徴と結び付けるのは非常に無理があるように思える。小説「艶歌」が発表された後、また藤圭子の「怨歌」が世間に広がる前には、東京12チャンネルの「看板番組」であった「演歌一本勝負」の制作側にみられる「演歌観」は、圧倒的に五木寛之の「艶(怨)歌論」に左右されたわけではないようである。

他方、今回入手できたテレビ番組表の資料は限られているが、1969年9月25日に藤圭子のデビュー曲《新宿の女》が発売された僅か1ヶ月後、1969年10月31日金曜日の東京12チャンネル番組表においては、「演歌一本勝負」は既になくなっていった。つまり、「演歌一本勝負」の放送期間は、実に1年も続かなかつたのである。近いような形の歌番組として、その日に放送された「スター歌謡アルバム」が挙げられる。中尾ミエや和田アキ子のほか、春日八郎も出演した。また、1970年のテレビ番組表は一部しか入手できなかったが、1970年には、1月31日土曜日の「歌謡曲だよ人生は」、2月1日日曜日の「歌謡スポット」などの歌番組が東京12チャンネルで放送された。1971年1月上旬における一週間全曜日のテレビ番組表を確かめたところ、東京12チャンネルにおいて「演歌」と冠する番組名は存在せず、唯一の類似番組は、1971年1月3日日曜日に放送された「歌うスタジオワイド笑」である。舟木一夫、森進一、和田アキ子、布施明などが出演した。

「演歌の星」藤圭子のブームはそれほど長く続かなかつたが、1972年の《京都から博多まで》がそれなりにヒットしたことを考慮に入れば、1971年に藤圭子という歌手が既に話題性を完全に失ったとは考えにくい。また、その後の1972年～1973年には、宮史郎とピンからトリオの《女のみち》(1972)や殿さまキングスの《なみだの操》(1973)が爆発的なヒットを飛ばし、様々なマスコミで「ド演歌」として取り上げられるようになる。それによって、「演歌」は大いに注目を集めたはずである。仮に、「演歌の星」藤圭子がデビューした1969年から「ド演歌」が脚光を浴びた1972年～1973年の間、「演歌」が終始一定の話題性を保っていたのであれば、東京12チャンネルが1971年以前に「看板番組」の「演歌一本勝負」を終わらせたのは不思議に思われる。藤圭子の初期の歌を作詞した²⁵¹石坂ま

²⁵¹ 《新宿の女》の歌詞はみずの稔との共作である。

さをが実際どれほど五木寛之の「艶（怨）歌論」に影響されたかは断言できない²⁵²が、単なる話題作りのために、まだそれほど広く知られていなかった「演歌」を利用した可能性もなくはない。また、石坂が語る当時の業界の様子にどれほどの客観性があるかは別として、大胆に推測してみれば、五木寛之の小説「艶歌」が発表された後にせよ、藤圭子の「怨歌」が注目された後にせよ、「演歌」そのものの話題性は極一時的なものだったに過ぎず、知名度もそれほど高くはなかったのではないだろうか。もしかすると、《女のみち》や《なみだの操》が「ド演歌」としてヒットを飛ばすことがなかったとしたら、「演歌」は現在のように「日本の心」を代表するジャンルにまで発展することはなく、そのまま忘れ去られていったのではないだろうか。

3-2-6 話題となった「エン歌」

小説「艶歌」（1966）以降、森進一などの歌手の歌が「艶（演）歌」として知名度を高め、話題となる度、「エン歌」の定義を問うような記事が現れる。1968年の記事²⁵³では、水前寺清子の歌が「演歌」、美空ひばりの歌が「艶歌」、森進一の歌が「怨歌」と解釈され、異なるタイプの歌手を「エン歌」で括るために違う当て字が使われた。同じく1968年に、「この秋の歌謡界は演歌ブームといわれる」と報道されたが、当時の人気歌手森進一、千昌夫、黒木憲は、「演歌とは？」という質問に対し、それぞれ「人間の人生に対する憎しみ、苦しみを歌ったもの」、「ふるさとへの郷愁の歌」、「日本人にとって忘れることのできない心の歌」と抽象的な言葉を並べて答えた。そのインタビューでは、森進一は「僕の歌は艶歌ではなく、怨歌といえる」とも述べていた²⁵⁴。1969年の記事²⁵⁵では、テレビ番組で流しがり上げられていた現象が言及され、その原因は、「“演歌時代”を迎え、戦前からの演歌の伝統（？）を街頭でうたいながら、かなり純粋なかたちでうけついできた、流しの実力がみとめられてきた」こととされたが、執筆者自身も「演歌」に関して断言できないような記述である。また、後述するように、少なくとも1966年辺りから「艶（演）歌」と結び付けられていたにもかかわらず、春日八郎が1973年に「演歌とは何だろう」と題し

²⁵² 石坂まさをは、五木寛之の小説をモデルに藤圭子をプロデュースしたと述べたこともあるそうだが、五木が1970年に発表した藤圭子についてのエッセーに関しては、「思わぬところから反響があった」といい、実際どうだったかは定かではないといえる（輪島2010：258）。

²⁵³ 「ちゃんがーブルース 森進一のせつないひとりぐらし」『週刊平凡』1968年6月27日21-23頁

²⁵⁴ 「でっかい収穫 森進一・千昌夫・黒木憲」『週刊平凡』1968年10月10日14-15頁

²⁵⁵ 「浜っ子姉妹の遠州浜松の流し」『週刊平凡』1969年3月6日138-142頁

たりサイタルを開催したように、「エン歌」が定義の定まらないまま「話題の種」として用いられていたのは明白な事実である。

「演歌の星」藤圭子の歌が「艶歌」という理念を提示した五木寛之に「怨歌」として評価された1970年当時、様々な「エン歌論」が繰り広げられていた。「演歌、艶歌、怨歌——どう表記してみても、エンカはエンカである。ただし、援歌とだけはどうしても書きたくない」（松田2013：151）というような、五木寛之と同じく「援歌」を批判する立場に立つ意見もあれば、「エンカとは、決して、望郷の歌、故郷を恋うる歌ではない」（松田2013：152）という、現在既に確立した「望郷演歌」と矛盾する解釈もある。「援歌」にしても、「望郷の歌」にしても、むしろ現在の演歌においては、「古き良き日本的」な部分を担う意味では不可欠な要素であるといえる。現在の演歌の様子がジャンル化のきっかけを得た頃のそれと全く異なっているのは明らかである。

また、西井一夫は藤圭子や「エン歌」について以下のように述べている。「彼女のうたうものは主に〈演歌〉と呼ばれる種類のものだ。それは〈艶歌〉とも〈怨歌〉ともいわれる。ちなみに紹介すると〈援歌=応援歌〉（最近、水前寺清子がうたっているものなど）とか〈円歌〉（人を丸くつなぐ歌）というのものもある」（西井2013：161-162）。「援歌」や「円歌」に対して批判的な態度を見せてはいないが、明らかに五木寛之の影響を受けたと思われる²⁵⁶西井の文章では、藤圭子の歌は「〈艶歌〉〈怨歌〉あたりの感じ」がするような歌であると表現され、森進一や青江三奈も「艶歌」歌手として考えられていた（西井2013：162-163）。

ほかには、《北国の春》（1977）の作曲者遠藤実は、「人とのふれあいを大切にする心の歌」という意味では「縁歌」がいいと考えていたという（長田2003：24）。

五木寛之や星野哲郎に代表された様々な「エン歌論」の提唱者が「エン歌」の「ネーミングでもめている」状況を目にした上で、作詞家阿久悠は、1973年に「宴歌」としての「エン歌論」を提示した。昔の日本人にはしらふで歌う習慣があまりなかったため、酒の力を借り、酔っている状態にでもならないと、とても人前では歌えないと阿久は考えていた。「しらふで、大声で歌えば気違いだと思われ、泥酔して歌えば、ごきげんねとほほえまれる。まったく悲しき習性といわなければならない。だから、かつての日本の歌は、すべて、エン歌、宴歌なのである」（阿久1973：229-230）。昭和時代のレコード歌謡において絶対的

²⁵⁶ 西井一夫は「艶歌は未組織プロレタリアートのインター」という観点を引用している（西井2013：162）。それは五木寛之の小説「艶歌」で用いられた言葉である（五木2013b：69）。

な存在感を示した阿久悠による「宴歌論」が書かれたエッセー集の出版日は1973年4月16日であり、ちょうど殿さまキングスが《なみだの操》(1973年11月5日)という「ド演歌」で驚異的なヒットを飛ばす寸前である。果たしてそれ以後の演歌が阿久のいう「宴歌」の範囲に入れるかどうかは断言できないが、その「宴歌」の歴史は明らかに演歌のそれを遙かに超えている。とはいえ、その解釈自体はなかなか面白いものであり、後に宗教学者・評論家の山折哲雄からの共感を得ている(山折 2001: 20-21)。なお、「宴歌」という当て方を最初に考え出したのは阿久悠ではない。少なくとも、1970年には《青春ヤスタ節》(なべおさみ)の宣伝文句として使われた²⁵⁷。

他方、「エン歌」が注目を集めるようになるにつれて、現在や当時の主流的な「演歌像」とかけ離れていながらも、「演歌」として宣伝される歌手や歌の存在が際立ってくる。例えば、アイドル的な要素の強かったにしきのあきら(=錦野旦)には、少なくとも1970年第12回「日本レコード大賞」の最優秀新人賞を受賞したデビュー曲《もう恋なのか》(1970)から4枚目のシングル《熱い涙》(1971)辺りまで「ソニー演歌の騎士」というキャッチコピーが用いられていた²⁵⁸。特に《熱い涙》に関しては、現在の基準では西郷輝彦の代表曲と同じように「青春歌謡」として認識されるはずである。ほかには、「ヨーロッパふうともいえる艶歌調歌手」という、現在では考えられないような用例²⁵⁹が確認できる。これら今では不思議に思われるような例と同様に、ちあきなおみの《喝采》(1972)や《劇場》(1973)も「ドラマ演歌」として宣伝されたことがある²⁶⁰。つまり、(現在の基準では「歌謡曲」に分類される)様々な歌が「次の流行に乗った(乗せられた)」(輪島 2010: 287)という意味で、当時脚光を浴びていた「エン歌」と成り得たのである。そのような意味では、「ムードコーラス」に代表される「ムード歌謡」が、「艶(演)歌」と区別されながらも²⁶¹、同時期に「演歌コーラス」²⁶²、「ムード演歌」²⁶³、「ムードコーラス艶歌」²⁶⁴などと宣伝さ

²⁵⁷ 「広告 なべおさみが放つギンギン宴歌!」『週刊平凡』1970年5月21日64頁

²⁵⁸ 「広告 ソニー演歌の騎士」『週刊平凡』1970年5月21日64頁、「広告 ソニー演歌の騎士 にしきのあきら」『週刊平凡』1971年2月4日178-179頁、「広告 ソニー演歌の騎士 にしきのあきら 《熱い涙》」『週刊平凡』1971年6月24日119頁 騎士は「ナイト」と読む。

²⁵⁹ 「ニューボイス 宮村哲也 《恋するとき、愛するとき》」『週刊平凡』1971年9月23日138頁

²⁶⁰ 「WEEKLY NEWS FLASH」『週刊平凡』1973年3月8日209頁

²⁶¹ 「歌は世につれ、世は歌につれ クラウン歌手 由美かおる」『週刊平凡』1968年7月4日24頁、「レコード店は語る 佐賀市『高柳楽器店』」『週刊平凡』1970年12月3日51頁

²⁶² 「下積み十年 ロス・インディオス」『週刊平凡』1968年12月19日117-119頁

²⁶³ 「広告 新しい魅力がいっぱいの東京ロマンチカが放つムード演歌の決定盤!」『週刊平凡』1969年2月27日18頁

²⁶⁴ 「広告 アポロン ミュージックテープ 12月情報」『週刊平凡』1970年12月17日176-177頁

れ、やがで「艶（演）歌」としてヒットできたことで、（一時期）演歌の下位ジャンルとなったのも不思議ではない。上述した 1970 年前後に存在した様々な「エン歌論」をみても分かるように、小説「艶歌」以降、「エン歌」は議論の話題になるほどの知名度を持つようになったが、「エン歌」が一体どのような歌であるかは、全く定まっていなかったのである。「エン歌論」の違いによっては、現在の演歌像と矛盾するような特徴が当時の「演歌（エン歌）」に与えられる場合もある。当時の「艶（演）歌」は、明確なジャンル用語というより、むしろただのキャッチコピー用語、宣伝用語として捉えたほうが適切なのかもしれない。

実際、森進一（1966 年 6 月デビュー）や青江三奈（1966 年 6 月デビュー）以前には、既に 1965 年 2 月にデビューした望月浩による《君にしびれて》（1966 年 1 月）が「エレキ演歌」というキャッチコピーで宣伝された²⁶⁵。この用例は、専ら「古い」「日本的」「伝統的」「非西洋的」と語られ、若者の間に流行る欧米発祥の新しい音楽形式やサウンドと対立させられる後の演歌とは、極めて対照的である。コブシという歌唱特徴ははっきりと感じられるが、青春感に溢れる恋愛という主題、エレキギターやドラムの音が際立つテンポの速い編曲、自然的短音階（+1 箇所 # ソで瞬間的和声的短音階）という音階構成など、現在の基準では「演歌的」といえる要素はあまりにも薄い。もし当時爆発的なヒットとなったのが森進一などの歌ではなく、この「エレキ演歌」だとしたら、恐らくその後の演歌もだいぶ違った様子を見せていたことだろう。ともあれ、「エン」に当てる漢字がたまたま多く存在することが、明治・大正時代の「演歌」を語源とする「エン歌」を話題の種として利用するのに好都合だったことは確かである。

非常に興味深い記事として、1969 年の「ザ・タイガースに演歌を」²⁶⁶を紹介しておきたい。これは、明治チョコレートの歌募集にあたって発表されたものであり、要するに、グループ・サウンズとして人気だったザ・タイガースに「演歌（調）」を歌わせようと音楽関係者たちが企画していたわけである。ザ・タイガースのメンバーたちは、「演歌」は自分とは無関係であり、「演歌」を歌いたくない、若者として「演歌」を聞いても何も感じない、というような発言をするが、当時新進作詞家として人気を博したなかにし礼は、「当人たちは気がつかないが《忘れかけた子守唄》（1968、なかにし礼作詞、引用者注）なんかエンカですよ。新しいエンカをタイガースは創造したらいいんだ。演歌調のチョコレートの CM

²⁶⁵ 「広告 新春に放つ！エレキ演歌 NO 1」『週刊平凡』1966 年 2 月 3 日 17 頁 「エレキ演歌 No.1」はシングルジャケットにも印刷されている。

²⁶⁶ 「ザ・タイガースに演歌を」『週刊平凡』1969 年 2 月 27 日 146-147 頁

なんてのもあったっていいし」と語っている。なかには、昭和歌謡史に関する自身の著書において演歌に対して非常に批判的であり、「演歌は歌謡曲の本流ではな」く（なかにし 2011 : 132）、演歌が「歌謡曲の本流であったことはかつて一度もなく、その後にもない」（なかにし 2011 : 133）と強く主張している。なかにしによる過去と現在の観点は著しい対照を成しており、当時多彩だった「エン歌像」と現在の「演歌像」とは全く異なっていることを如実に反映している。

3-2-7 《女のみち》と《なみだの操》

森進一の歌が男性歌手による「女歌」としての「演歌」の開幕を告げるものであるならば、それを更に確固なものにしたのは間違いなく宮史郎とぴんからトリオの《女のみち》（1972）と殿さまキングスの《なみだの操》（1973）だろう。特にこの二曲は、演歌の歴代売り上げでは堂々と1位と2位にランクインし²⁶⁷、いわば演歌の世界において商業的に頂点を極めた作品なのである。それだけでなく、「ド演歌」という用例も、管見では《女のみち》に関する報道が最初である²⁶⁸。

時折暗い「怨み」のオーラが強く付き纏う森進一らの「女歌」とは違い、《女のみち》と《なみだの操》においては、「すぎる」「あげる」「ささげる」などのキーワードが目立ち、過剰な自己犠牲的精神を持ち、男に対して絶対的に服従する受動的な弱々しい「女」が描かれている。殿さまキングスは当時の新曲発表イベントで「女の操を守る」というスローガンを掲げていたが²⁶⁹、「守る」という言葉を使った時点で、男の願望を歌に託したことを自ら明かしているようなものである。この二曲における「女」があまりにも時代錯誤であることはレコード歌謡史を論じる男性の著者たちにもしばしば指摘されるが、当時では、OL や子供、主婦たちが宮史郎とぴんからトリオのサイン会に殺到したこと²⁷⁰や、熱心な主婦ファンが小学生の娘を連れて殿さまキングスの応援に駆けつけたこと²⁷¹が報道され、「男の願望」という視点だけで《女のみち》と《なみだの操》のヒット理由を片付けるのは不十分なようだ。

²⁶⁷ 歴代演歌売り上げ枚数ランキング | 年代流行 <http://nendai-ryuukou.com/article/016.html> (2020年11月6日確認)

²⁶⁸ 『『ぴんからトリオ』が突如、レコード売り上げ第一位に！』『週刊平凡』1972年11月16日51-53頁

²⁶⁹ 「殿さまキングスが、露天風呂で新曲発表」『週刊平凡』1973年10月25日179頁

²⁷⁰ 『『ぴんからトリオ』が突如、レコード売り上げ第一位に！』『週刊平凡』1972年11月16日51-53頁

²⁷¹ 「男の操にかけて解散しません！！」『週刊平凡』1974年7月11日24-25頁

「ド演歌」が、「こういう泥臭さが演歌だ」という一般イメージを物まねの対象とし、どこかでパロディにしていた」ことにより、「どことなくユーモラスな感じが生まれていた」（太田 2013 : 161）と太田省一は分析する。見方によっては、中年男性が現実離れした「女心」を恥ずかしげもなく切々と歌い上げ、歌という架空の世界で男の願望を臆面もなく訴えることが、かえって滑稽さのようなものを生み出したように感じられるのかもしれない。

なお、殿さまキングスが「ぴんからトリオの人気にあやかり、“西のぴんから、東の殿キン”という売り出し文句」で宣伝され²⁷²、また、《なみだの操》を買い求める時に曲名を《女の操》と間違える客が多かった、というレコード販売店側の証言²⁷³が複数確認できるように、《なみだの操》の流行りは、《女のみち》のヒットに便乗したところが大きかったことも無視できない。

ともあれ、歌を本職としない人²⁷⁴の演出によって完成された《女のみち》と《なみだの操》だが、演歌のジャンル確立時期に「ド演歌」としてヒットしたため、時代錯誤的な「女」はまさしく「演歌的」である、というイメージの広がりへの決定打となったといえる。これらの「ド演歌」がそれ以降の演歌におけるモチーフに莫大な影響を与えることになるのは言うまでもないだろう。特に《なみだの操》に関しては、「あなたの決して お邪魔はしないから」、「お別れするより 死にたいわ」、「棄てられたあと 暮らしてゆけない」、「私に悪いところが あるのなら 教えてきっと 直すから」、「泣かずに待ちます いつまでも」²⁷⁵といったように、そこで描かれている卑屈な「女」にみられる時代錯誤的な特徴は実に並外れである。その上、主人公の性質の根源は明確に「女だから」という理由で片付けられており、男の幻想で構築される「女のさが」は、《女のみち》のそれよりも遥かに突出している。

森進一の「女歌」には、「燃えて身をやく」（《港町ブルース》、1969）のような「情念」があり、そのインパクトのある歌唱によって表現される強烈な「怨念」がある。青江三奈の歌には、女性主人公が自ら自身の欲望を主張する一面がみられる（《恍惚のブルース》、1966）。

²⁷² 『殿さまキングス』の知られざる一面『週刊平凡』1973年3月29日148-150頁

²⁷³ 「レコード店は語る 群馬県高崎市 サカキ」『週刊平凡』1974年4月4日141頁、「レコード店は語る 茨城県日立市 ヒタチレコード店」『週刊平凡』1974年5月16日135頁

²⁷⁴ 宮史郎とぴんからトリオと殿さまキングスの本職は音曲漫才トリオとコミックバンドである。なお、音曲漫才はメンバーが何かしらの楽器を演奏しながらその時期に流行っている歌の替え歌を交えて進行する演芸であり、その意味では、宮史郎とぴんからトリオはあらゆる流行歌を歌う「演歌師」とは親和性があるといえる。

²⁷⁵ 本論文で引用している歌詞は、歌詞サイトなどで公開されているものを参照しているが、サイトによって歌詞の表記が一部異なる場合があることを断っておく。

更に、藤圭子の歌には、「昨日マー坊 今日トミー 明日はジョージかケン坊か」(《圭子の夢は夜ひらく》、1970)という不特定多数の人を恋愛相手にしていると思わせる描写がある。やさぐれた「女」ではあるが、現在の演歌に量産される低姿勢で一途な「女」とは明らかに異なる性質を持っているといえる。この意味では、「ド演歌」の《なみだの操》は現代演歌史における、男の妄想が無遠慮に投影された卑屈で従順な「女」の発端として位置づけることができるのかもしれない。

3-2-8 春日八郎

ほかに目立つのは、ジャンル成立以前の「大物歌手」に使われる用例がこの時期に増えたことであり、中でも特に春日八郎に集中している²⁷⁶。しかも、三橋美智也、三波春夫、村田英雄など、現在の基準では演歌のイメージが春日八郎よりも遥かに強い歌手たちが言及されながら、なぜか春日八郎に「艶（演）歌調」や「艶（演）歌」が使われる例²⁷⁷も複数確認できる。コブシなどが感じられても、民謡や浪曲出身の歌手と区別されるそれまでの「艶（演）歌調」にみられる「庶民的な歌唱」という意味合いを考えれば、似たような特徴を持っている春日八郎は「艶（演）歌調」に分類できる歌手であるといえる。そのため、三橋美智也らではなく春日八郎を「艶（演）歌調」と形容する用例は合理的であると考えられる。

1968年第10回「日本レコード大賞」では、春日八郎は「艶歌の心をうたいつづけた」という理由で特別賞を受賞した²⁷⁸。1972年には、LP『歌謡生活 20周年記念 春日八郎艶歌のころ』が発売され、「艶歌とともに20年、春日八郎歌う'72」と題したリサイタルが行われた。リサイタルの様子は「ファミリースペシャル『演歌！艶歌！援歌！』」という番組で放送され、青江三奈、ちあきなおみ、布施明がゲストとして登場していた²⁷⁹。1973年

²⁷⁶ 「歌謡界の第三勢力 若い歌声」『週刊平凡』1966年6月9日 117-123頁、「『紅白歌合戦』を3倍に楽しむための参考書」『週刊平凡』1966年12月8日 32-36頁

²⁷⁷ 「司会者玉置宏のキャッチフレーズ名言集」『週刊平凡』1967年1月12日 56-58頁、「NHK『紅白歌合戦』の新しい顔 落ちた顔 見どころ聞きどころ」『週刊平凡』1967年12月7日 26-29頁

²⁷⁸ 「レコード大賞受賞決定の瞬間！」『週刊平凡』1968年12月26日 40-45頁 同様に特別賞を受賞した島倉千代子の受賞理由は「叙情歌謡を一筋にうたいつづけた」ことだった。

²⁷⁹ 「今週のTV番組ガイド 音楽」『週刊平凡』1972年7月6日 148頁

には、「大正、昭和の代表的演歌」を収録した LP『春日八郎演歌百選』で第 15 回「日本レコード大賞」企画賞を受賞した²⁸⁰。

要するに、春日八郎（を擁したキングレコード）は当時積極的に「艶（演）歌」を宣伝に取り入れようとしていた。しかも、それは権威的なレコード歌謡番組にも認められていたのである。ただし、それぞれの用例にある「艶（演）歌」の意味合いは別として、確実に演歌のジャンル化に関わっていながらも明らかにイメージの異なる森進一や藤圭子らの事例を考えると、春日八郎を大雑把にこの時期における代表的な「艶（演）歌歌手」とであると決めつけるよりも、単純にある種のレコード歌謡である「艶（演）歌」も歌った歌手として位置づけるほうが妥当だろう。

春日八郎の代表曲をしてみると、ヨナ抜き長音階では《お富さん》（1954）、そしてヨナ抜き短音階では《別れの一本杉》（1955）があり、1960 年代以前の春日八郎の持ち歌にも当時のレコード歌謡において普遍的なヨナ抜き五音音階が多いと考えられる。一方、《お富さん》では、付点 8 分音符と 16 分音符が交互に繰り返されることで軽快な雰囲気が醸し出され、また《別れの一本杉》では 16 分音符が多く、32 分音符まで 3 箇所使われており、これらのような細かい変化のみられる曲作りは、いずれも現在の演歌作品ではほとんど見当たらない手法である。また、《ロザリオの島》（1964）のような自然的短音階の作品も実際に吹き込んでいた。

現在では、春日八郎が演歌歌手の第一人者であるという説もある。「演歌歌手の第一人者」という言葉は、2010 年に発売されたアルバム『春日八郎 昭和歌謡を歌う』の宣伝文句としても使われた²⁸¹。その春日八郎については、「当時の「流行歌」に取って代わり「演歌」という分野を拓いた人物といわれ」、《別れの一本杉》などのヒット曲が「「故郷歌謡」という新天地を築いた点には、異論はあるまい」という記述があり²⁸²、望郷ものを歌う早期の代表歌手であるといえるかもしれない。しかし、戦後から活躍する春日八郎（「春日八郎」としてのデビュー年は 1952 年）以前には、岡晴夫（1939 年デビュー）などの「艶（演）歌調」歌手は既に存在していた上、この時期の春日八郎にみられる「演歌像」は、同時期に併存した多くの「演歌像」の中の一つでしかない。更に、東洋音楽学校という音楽教育

²⁸⁰ 「広告 春日八郎演歌百選」『週刊平凡』1974 年 1 月 10 日 30 頁

²⁸¹ 春日八郎 昭和歌謡を歌う (CD)：商品カテゴリー | 春日八郎 | CD/DVD/Blu-ray/レコード/グッズの通販サイト【コロムビアミュージックショップ】 <https://shop.columbia.jp/shop/g/D7393/> (2021 年 3 月 2 日確認)

²⁸² 春日八郎/偉人伝/会津への夢街道 <http://www.aizue.net/siryoku/kasuga8rou.html> (2021 年 3 月 2 日確認)

歴も、演歌史に関わっていた同時期の歌手たちとは異なる点である²⁸³。つまり、春日八郎は初めて明確に「演歌」という言葉を積極的に宣伝文句として掲げる歌手ではあったかもしれないが、演歌歌手の第一人者であると決め付けるのは適切ではないだろう。

3-2-9 1966年～1975年まとめ 「女」が重要基準となる「演歌」

1966年～1975年の「艶（演）歌」に関しては、主に

- 1 北島三郎、水前寺清子、都はるみなどの歌手の持つ個性のある歌い方に使われるそれまでの「艶（演）歌調」
- 2 森進一や藤圭子らの歌手を契機に生まれた和製ブルース系の「艶（演）歌」と、「やさぐれた夜の女」の延長線にあると考えられる「女歌」としての「ド演歌」
- 3 「懐メロ」など、それまでの和製レコード歌謡をも含む総括的なジャンル用語
- 4 「エン歌」の話題性に便乗する多様性に富んだ曲（現在では演歌ではなく歌謡曲として認識されるであろうもの）

といった4つの路線にまとめることができ、そしてこれらは同時に進行していた。

レコード歌謡としての演歌の歴史において、この時期に一番影響力があったのは2番の使い方であり、中でも、「やさぐれた女」→男の願望を体現する、場合によっては官能的な「女」が「艶（演）歌」と結び付けられるようになったのは非常に大きかったと思われる。つまり、性的に連想させる、男にとって都合のいい「女」が「演歌的」な要素である、という考え方が成立する土壌は、この時期に作り上げられたのである。

作曲者平尾昌晃が「大人の童謡」という制作路線で書いた「童謡的なメロディ」（平尾2013：161）である小柳ルミ子の《わたしの城下町》（1971）がヒットした当時、その曲について「「演歌」の評言が用いられてい」（輪島2010：299）ようだ。しかしながら、筆者が調べた限りでは、『週刊平凡』においては、《わたしの城下町》を明確に「艶（演）歌」と結び付ける記事や宣伝は見当たらない²⁸⁴。恐らくそれは、同時期に「艶（演）歌」とし

²⁸³ 春日八郎が歌手を夢見るきっかけは、クラシック音楽出身の歌手藤山一郎への憧れだったという（春日八郎/偉人伝/会津への夢街道 <http://www.aizuc.net/siryu/kasuga&rou.html> 2021年3月2日確認）。

²⁸⁴ 発売されてからおよそ3年後の1974年の「全国の歌謡ファンが選んだ“なつメロ”ベスト30」には、《わたしの城下町》が7位にランクインしている。記事では「日本人がひきつけられるメロディーと歌詞、つまりそれは演歌だ。リクエスト上位を占めているのはほとんど演歌である」という比較的曖昧な記述が書かれているほか、五音音階という意味での演歌の基準が作曲家高木東六によって提示されている（「全国の歌謡ファンが選んだ“なつメロ”ベスト30」『週刊平凡』1974年1月24日148-150頁）。

でヒットしていた「夜の女」を描く一連の曲と比べ、清純さに満ちた歌詞内容があまりにも「健康的」だったからだろう。

「放送禁止になるくらいの作品を書くことで、テレビ番組とそれに迎合しているスターたちにアンチテーゼを突きつけ」ようとした（なかにし 2011 : 170）なかにし礼は、1978年に《時には娼婦のように》（黒沢年男＝黒沢年雄）という曲を作った。歌詞においては性的に連想させる極めて露骨な描写が用いられているが、全歌詞における最後の一行「お前の愛する彼が 疲れて眠りつくまで」を読む限り、歌の内容が男性目線によるものであることは間違いないようだ。創作意図はどうであれ、なかにしにはこの曲が「演歌的」であるという意識は全くない。曲の生みの親として、「事実としてもいわゆる演歌的要素はこれっぽっちもない」とも述べている。ところが、シンガーソングライターの吉田拓郎から「ずいぶんと演歌ですね」という感想を受け、この曲が他人に「演歌に聞こえてしまう」ことに、なかにし自身も驚いていたようである（なかにし 2011 : 160）。一方、そのような考えを持つのは吉田拓郎に限ったことではない。事実、当時発売された『'79 ヒット歌謡年鑑』の宣伝広告では、《時には娼婦のように》は「ポップス歌謡編」と区別される「演歌編」に分類されたのである²⁸⁵。自然的短音階という音階構成、七五調に拘らない歌詞、コブシやビブラートなどがない歌唱、ドラムの目立つ編曲など、「女」に対する男の願望が全面的に出ている点を除いてしまえば、確かに演歌的といえる要素は「これっぽっちもない」のである。それでも「演歌的」に感じさせることがあるのは、森進一辺りの影響以降に「性的に連想させる女＝演歌的」という認識がかなりの普遍性を持っていることの証明である。また、1979年前後という時点では、場合によっては音楽的な要素よりもむしろ歌詞内容における「女」の比重が「演歌」の基準において大きかったことが窺える。裏を返せば、従来の「艶（演）歌調」におけるコブシなどの歌唱特徴、そして演歌像が本格的に定着した後には極めて重要視されるヨナ抜き五音音階といった基準を満たさない歌でも、「女」という歌詞内容さえあれば「演歌的」な曲と成り得る。これも、1966年～1975年という期間中の影響無しでは考えられないようなことだろう。

また、1966年以前に「艶（演）歌調」や「艶（演）歌」と形容された歌手の持ち歌に明るい雰囲気を感じられる曲が多いことを考えれば、演歌像に「暗さ」や「惨めさ」といったイメージを加えた意味でも、この時期は演歌史において極めて重要だったといえる。

²⁸⁵ 「広告 '79 ヒット歌謡年鑑」『週刊平凡』1978年12月7日 83頁

3-3 1976年以降

3-3-1 1976年～1987年総括

1975年以降の記事では、「艶歌」と「艶（演）歌調」の用例は稀にしか確認できないため、以下は「演歌」という表記で論を展開していく。

それまでにもあった用例としては、まず春日八郎がそれ以降も「演歌」を積極的に用いた²⁸⁶ことが挙げられる。

次に、「演歌」を「女」と結び付ける用例が増えてくる。「女心のかなしみをしみじみとうたいあげる演歌の新星」²⁸⁷というような宣伝がみられるようになった。更に、1981年第23回「日本レコード大賞」のゴールデン・アイドル賞を受賞した柏原芳恵（＝柏原よしえ）は、「女の人の立場とか生き方とか」が歌詞に描かれているという理由で、「私の歌って、演歌だと思う」と発言したことがある²⁸⁸。1966年～1975年の演歌史の影響を受け、一般的に他ジャンルに分類される歌の内容が「演歌的」とであるとされる場合、いつも「女」の存在感が強く関係するのである。

この時期以前の「演歌」との繋がりを分かりやすく示す事例として、音楽評論家と芸能記者による座談会を記録した「戦後30年ヒットソング秘話」²⁸⁹という1977年の記事が挙げられる。出席者たちは、「《女のみち》と《なみだの操》という“ど演歌”が爆発的なヒット」となり、「続いて八代亜紀や中条きよしが出て、演歌の再確認みたいな気がする」と語り、「《女のみち》と《なみだの操》が「演歌」というジャンルの形成に莫大な影響を与えたことを裏付けている。ちなみに、八代亜紀が演歌の代表とされたのに対し、小柳ルミ子は「ポスト島倉（島倉千代子、引用者注）で叙情歌謡」として位置づけられた。演歌の定義基準が清純さとかげ離れた「女」に左右されるという当時の業界風潮が窺われる。

ほかに目立ってくるのは、「ド演歌」とされる曲における変化である。それまで《女のみち》と《なみだの操》に用いられた「ド演歌」だったが、「なにしろド演歌もド演歌。ベン

²⁸⁶ 「広告 春日八郎ギター演歌をうたう」『週刊平凡』1978年5月4日26頁

²⁸⁷ 「大鵬親方が名付け親の鵬たけし」『週刊平凡』1976年6月24日122-123頁

²⁸⁸ 「潮風に誘われて…」『週刊平凡』1985年5月3日64-65頁

²⁸⁹ 「戦後30年ヒットソング秘話」『週刊平凡』1977年1月15日252-257頁

ベンベンという三味線」の伴奏が際立つ曲²⁹⁰や、故郷を主題とする歌²⁹¹に使われるようになり、つまり、より「古き良き日本的」というイメージに移っていった一面がみられる。

更に、明治・大正時代の「演歌」が取り上げられ、「“バイオリン演歌の創始者”とも“流行歌レコード吹き込みの始祖”ともいわれる」神長瞭月の歌が「古きよき時代の」「大道演歌師」による「基本演歌」として発売された²⁹²。演歌師神長瞭月が作った社会諷刺を含めた軽快な「演歌」《スカラー・ソング》や《アイドントノウ (=アイ・ドント・ノー)》²⁹³、演歌師が歌って広めたであろう流行歌《コロッケの唄》(1917)などが収録された。曲の性質からして、1976年当時のレコード歌謡としての「演歌」とは別物として考えるべきだが、これも「演歌」が話題として注目を浴びていた中で誕生した企画であるといえよう。

そのほか、バンド・男性アイドルグループのずうとるびが若者向けのテレビ音楽番組「レッツゴーヤング」の「演歌小節教室」のコーナーでダニエル・ブーン (Daniel Boone) の《ビューティフル・サンデー (Beautiful Sunday)》(1972)を「演歌調にアレンジしてうたってみせる」²⁹⁴や、「プライベートではアメリカンロックが大好き」な内藤やす子が「どこか演歌的なこぶしの世界を感じさせる女」²⁹⁵であるといった報道のように、旋律や内容よりも編曲や歌い方の特徴に重点を置く「演歌」の用例が確認できる。1978年には、はたけんじによる《演歌ペッパー警部》と《演歌 SOS》が発売された。これは、1976年にヒットしたピンク・レディーの《ペッパー警部》と《S・O・S》を音頭風に編曲し、コブシを入れながら歌うものであるが²⁹⁶、次第に定着しつつある「演歌的」な歌い方を端的に反映するものであるといえる。

余談だが、ちあきなおみは森昌子の《立待岬》(1982)をカバーしたことがある²⁹⁷。森昌子の持ち歌が演歌であるかどうかは、デビュー曲《せんせい》(1972)から報道や宣伝ごとに異なり、また各時期に存在した演歌の定義基準によっても左右される。ともあれ、《立待岬》の編曲を大幅に変え、更に全く「演歌的」でない歌い方を用いたことで、あたかも西

²⁹⁰ 「“44歳の新人歌手”川崎敬三がト演歌に挑戦！」『週刊平凡』1977年7月14日143-145頁

²⁹¹ 「パンチで聴かずじょっぱり演歌。おイモで育った石上久美子」『週刊平凡』1987年2月20日57頁

²⁹² 「2枚組LPになった演歌の元祖」『週刊平凡』1976年6月10日152-153頁

²⁹³ 《スカラー・ソング》は神長瞭月が作詞した替え歌であり、元歌は《箱根八里》(1901)とされている。神長瞭月の作詞・作曲による《残月一声》(1907)や《ハイカラ節》(1908)の年代から推測すれば、《スカラー・ソング》や《アイドントノウ》も1910年前後の歌であると想定できる。

²⁹⁴ 「演歌に挑戦の若手歌手」『週刊平凡』1976年12月2日119頁

²⁹⁵ 「27歳の女・村田有美が“子宮”をうたう」『週刊平凡』1985年2月22日124頁

²⁹⁶ はたけんじは三波春夫のモノマネを得意とするタレントであり、この二曲の歌唱も非常に三波春夫に類似している。

²⁹⁷ CDコレクション『ちあきなおみの世界～うたくらべ～』(全10巻)の『第6巻 自我』に収録されている。

洋的な歌のように感じられるちあきなおみのバージョンを聞いて、それが演歌だと思う人は恐らく誰一人いないだろう。同じくちあきなおみによる歌だが、LP『港が見える丘』（1985）を当時聴いた池田憲一も、「そこには原曲の匂いは殆んどない」と感じ、「演歌という極めて感覚的なよび方の詞曲の傾向も、編曲を変え唱法を変えることで随分と違った印象を受ける」（池田 1985 : 350）と述べている。要するに、いつの時代においても定義基準が非常に主観的・観念的である演歌だが、場合によっては、メロディーや歌詞よりも、編曲や歌い方のほうが、現在の演歌像の形成において強い影響力を持つのである。

3-3-2 カラオケブーム以降（1978 年前後～1980 年代末）

歴史的にみれば、演歌像はカラオケブーム²⁹⁸を境目に大きく変わる。むしろ、現在のよな演歌像が本格的に定着したのは、完全にカラオケブーム以降であるといえる。

1977 年という時点で、現在では演歌に分類できそうもないダウン・タウン・ブギウギ・バンドの歌について、「あきらかに演歌なのである」と評し、「ダウン・タウン演歌」と定義しながら、「きちんとした概念規定のないままに、演歌という言葉をつかうのは多少気がひけるけれど」という芸能記者による記述²⁹⁹が確認できる。現在の演歌とかけ離れたものが「演歌」と呼ばれる現象は、その時においてまだ存在したのである。

また、カラオケブームによる影響が本格的に反映される前では、「演歌像」が完全に定着しなかったためか、「演歌」で売り出された歌手の新曲企画も比較的自由だったといえる。森進一の《襟裳岬》（1974）は「演歌」と「フォーク」の融合作品として有名であるが、1978 年には、ベルギー人サルヴァートル・アダモ（Salvatore Adamo）が作曲した《甘ったれ》を発表した。発売前の関連記事では、森進一は「演歌には決められた形式があるわけではな」と発言し、更に、日本人の心情を歌ったものが演歌であれば、時代と共に変わる日本人の心情を歌う演歌に新たな曲が生まれても当然である、とも語っていた³⁰⁰。これらの事例にみられる演歌像は、形が明確に決められている現在の古臭い「日本的」な演歌とは明らかに異なっている。

²⁹⁸ 一般社団法人全国カラオケ事業者協会が制作した「カラオケ歴史年表」（カラオケ歴史年表 <http://karaoke.or.jp/03nenpyo/> 2020 年 11 月 6 日確認）によれば、1977 年には社交場へのカラオケ普及が急速に広がり、そして 1980 年には社交場においてカラオケ採点機ブームが起こった。本論文では、便宜的にカラオケブームの境目を 1978 年前後とする。

²⁹⁹ 「まぎれもない演歌の息吹が満ちあふれる！」『週刊平凡』1977 年 3 月 3 日 132 頁

³⁰⁰ 「森進一が緊急発言「あと 3 年は絶対結婚しない！！」」『週刊平凡』1977 年 12 月 15 日 36-38 頁

一方、カラオケブーム以降、「演歌」が「カラオケで歌う歌」となったこととあいまって、その歌詞や曲調、歌唱技法の均質化が進行していき、「1979年（中略）あたりからの「演歌」のヒットは、（中略）歌詞も旋律も伴奏も反動的といえるほどに古臭く、またそれぞれ似通っているものとなっていく（輪島 2010 : 312）。

《〇〇酒》といった同じような主題を歌う曲が同時期に大量に現れ、しかも明確に「演歌」現象として討論される³⁰¹のは、それ以前にはなかったことである。その上、「一体、日本の演歌って何んでしょう」と問いかけながらも「演歌・カラオケファン」に向けてアピールする宣伝広告³⁰²や、自分の歌は「カラオケ愛好家に喜ばれるためにと、音域をせまく使い、のめり込まないようにうたっている」という、「演歌」をヒットさせた歌手の証言³⁰³のように、多様な歌に用いられた「演歌」がパターン化したのは、明らかにカラオケブームの影響によるものである。

「演歌」におけるこのような変化は、他ジャンルの歌手にも気付かれたのである。1979年の「演歌 vs ニューミュージック誌上対決」³⁰⁴という記事では、堀内孝雄と山田パンダは、ニューミュージックの代表として以下のように語っている。「いまの演歌は歌の内容があまりにもドロドロしすぎていて、「酒場で酒を飲んでないと歌にならないような感じがして、あれはおかしい」。「昔の演歌には好きな歌がいっぱいあったが、「最近の演歌のテーマをせばめすぎていて冒険をしなくなり」、「歌の内容も完全に生活から遊離したワンパターンもの」になっている。「演歌はもっと幅広い世界がうたえると思う」。つまり、「演歌」を「懐メロを含むレコード歌謡」や「（過去の）レコード歌謡の主流」として定義する場合、あまりにも類型化が目立つ当時の「演歌」は強い違和感を生むのである。「演歌」に対して批判的でない人々にまで嫌悪感を抱かせたのは、ほかでもなく、このカラオケブームによるパターン化がもたらした明確な演歌像の定着であるといえよう。

カラオケブームによる「演歌」の類型化を分かりやすく具現したのは、この時期に作られた一連のパロディー作品である。その代表が、平野雅昭の《演歌チャンチャカチャン》（1977）、そしてとんねるずの《雨の西麻布》（1985）と《歌謡曲》（1986）である。《演歌チャンチャカチャン》は、当時代表的な「演歌」作品として認識されていたであろう一連

³⁰¹ 「なぜ、いま酒の歌が流行するのか!? “演歌考現学”」『週刊平凡』1979年10月4日 51-55頁

³⁰² 「広告 ヒット名演歌があなたの十八番に！」『週刊平凡』1981年1月15日 132-133頁

³⁰³ 「マイライブラリー 川中美幸」『週刊平凡』1981年5月7日 153頁

³⁰⁴ 「演歌 vs ニューミュージック誌上対決」『週刊平凡』1979年10月18日 158-162頁

の曲の一部だけを引き抜き、それぞれオリジナル歌手の歌い方をまねしながら、「チャーンカラッチャンチャンチャン」というフレーズを間に挟んで繋いだ歌である。特に《なみだの操》をベースに各曲の歌詞を繋ぎ合わせた「変態性・なみだの操」という部分は、その命名通り、《なみだの操》に象徴される、男の願望や妄想が投影された「女歌」がいかにも「演歌」において突出していたかを如実に語っている。《雨の西麻布》と《歌謡曲》では、女や男や酒や涙や未練などといった常套文句、そして当時多かったテーマである不倫を思わせる「大人の物語」が歌われ、更に「一人でも多くの方に この曲を聴いて頂こうと全国の銭湯をキャンペーンで廻っています」、「根性だったら負けません 紅白をねらいます」といった《雨の西麻布》の曲中セリフに関しては、もはやパターン化した「演歌」を皮肉るようなものであるとしか思えない。太田省一の言葉を借りていえば、まさに、《女のみち》と《なみだの操》といった「ド演歌」で始まった、パロディとしての「演歌の物まね」が、カラオケブームによって「大衆化していったのである」（太田 2013 : 161）。なお、太田に「歌謡曲のパロディ」として位置づけられた《歌謡曲》には、「曲の途中でGS風の歌い方になったり、演歌風のこぶしが入ったりと、歌謡曲の歴史を参照した遊びが盛り込まれていた」（太田 2013 : 281）一面がみられ、「ここでは演歌もムード歌謡もいっしょくた」（金子 1999 : 233）であり、カラオケブームによって固まった狭義的な「演歌像」からはみ出るところもある。

その上、それまでの『週刊平凡』ではほとんどレコード歌謡全般に関するコーナーに属していた「演歌」の事情が、「演歌」と題した独立したコラム³⁰⁵で報道されるようになったのもこの時期であり、演歌が特徴の目立つジャンルとして本格的に定着し、どんどん狭い世界に閉じ込められるようになっていったのである。

そして、「古臭い」などのイメージが過度に強調されたためか、1980年には、「日本の演歌は桃山時代以前、門付け歌だったんだ」というような音楽評論家による奇妙な記述³⁰⁶さえ現れてくるのである。また、《春霞恋絵巻》（1986）の歌手石川秀美について「いきなりド演歌歌手に変身」と形容する報道³⁰⁷がみられ、恐らく「女心」のほかに、「絵巻」や「金欄緞子」といった古風な歌詞が判断基準となったのだろう。

³⁰⁵ 「演歌ホットトピックス」『週刊平凡』1985年7月19日102-103頁、「演歌ホットアングル」『週刊平凡』1985年10月11日102-103頁

³⁰⁶ 「“ハッピー演歌”か“哀愁演歌”か 五木ひろし vs 八代亜紀」『週刊平凡』1980年10月30日44-51頁

³⁰⁷ 「早く大人になりたい秀美」『週刊平凡』1986年3月14日56頁

小泉文夫は1981年という時点で、当時一般的に演歌に分類される五木ひろしの《よこはま・たそがれ》(1971)や美川憲一の《さそり座の女》(1972)はヨナ抜き五音音階ではなく西洋的な音階構成であり、またカラオケブーム前後にヒットした小林幸子の《おもいで酒》(1979)や八代亜紀の《舟唄》(1979)なども完全なヨナ抜き五音音階ではないことに気付いた。それに対し、小泉はヨナ抜き五音音階でなくなっている「演歌の音階はだんだん変わりつつあって、(中略)演歌愛好家の中年のお父さんたちの間にも西洋音楽の影響が入り込んでいる」と結論づけた(小泉1984:155-156)。それは、かえってカラオケブームによって本格的に定着し、世間一般に浸透した「演歌像」が極端に範囲の狭まれたものであることをありありと反映していると思われる。ジャンル化以前の艶(演)歌調歌手岡晴夫や、後に演歌に括られるようになる民謡調の三橋美智也などが既に1940年代・1950年代にヨナ抜き五音音階からはみ出る曲を歌っていたことや、1970年前後に一時期様々な歌が「演歌」として売り出されていたことが完全に忘れ去られていた。

3-3-3 「演歌像」の確立によって生じるズレ

カラオケブームの影響により、「演歌的」とされる曲調(ヨナ抜き五音音階)、歌詞内容(七五調と様々なステレオタイプ要素)、編曲スタイル(旋律的ギターが際立つアレンジ)、歌唱方法(コブシと幅のあるビブラート)といった特徴が固まっていき、現在のイメージに近い「演歌像」が次第に定着した。それによって、一昔前に「演歌」と呼ばれていた曲とのズレが目立っていき、作曲家、音楽評論家、歌手などによる「演歌」に対する疑問や不満の発言が散見されるようになる。

1981年に行われた作曲家やシンガーソングライターによる座談会³⁰⁸では、曾根幸明が作曲した《夢は夜ひらく》(園まり、1966)が「フォークソングが演歌で大ヒット」した事例として扱われていた。演歌を作るようになったきっかけを聞かれ、「ジャズ畑」だった曾根は、「あの曲は、ぼくはフォークソングのつもりで書いたんだよ。ところが演歌として売れたために、ぼくは演歌の作曲家になってしまったんだ」と自分の作品が演歌にされた経緯を回顧する。

³⁰⁸ 「ヒット曲はいつどこで作られる？」『週刊平凡』1981年4月2日136-141頁

《夢は夜ひらく》は「演歌の星」藤圭子の最も知られている代表曲《圭子の夢は夜ひらく》(1970)の原曲だが、音階構成でいえば自然的短音階でできている。勿論五音音階は各時代の演歌における決定的な判断基準ではなく、日本のレコード歌謡全般においても、五音音階というメロディー構成は珍しい要素ではない。ともあれ、現在の演歌においてヨナ抜き五音音階が圧倒的に多い状況を考えれば、《夢は夜ひらく》が典型的な演歌メロディーでないことは事実である。

また、演歌歌手として認識されることの多い五木ひろしについて、音楽評論家伊藤強は1977年と1979年にそれぞれ以下のように指摘している。

五木ひろしは演歌歌手だという。そのことに、べつに異論はない。だが“演歌”にこだわらないでほしいのである。(中略) 演歌が売れない、新しい演歌の歌手が育たないという。それはおそらく、作る側、育てる側が、“演歌”という言葉にこだわりすぎているせいではあるまいか。もっと自由に、もっと広くテーマや素材を求めてほしい³⁰⁹。

むしろ五木の唱法は、演歌のそれではない。《よこはま・たそがれ》(1971、引用者注)を聞きながら、そう思った。あの歌は、演歌という気持ちにこだわらずに、サラリとうたい流しての成功だったのだ³¹⁰。

《よこはま・たそがれ》は自然的短音階という音階構成であり、ヨナ抜き五音音階の作品ではない。現在の歌唱とは別に、当初の音源ではコブシなどという従来の演歌調にみられる歌唱特徴はほとんどなく、歌声のインパクトという点では森進一や藤圭子の重苦しさにも遥かに及ばない。更に未練などといった「女」の要素もかなり薄く、主人公はあくまで淡々と別れを語っているように感じられる。その意味では、《よこはま・たそがれ》が「演歌」として宣伝されたのは、むしろ「エン歌」の話題性に便乗したところが大きいようにも思える。カラオケブームの影響以降、五木ひろしはまさに現在の演歌像と合致する《長良川艶歌》(1984、完全なヨナ抜き短音階、際立つコブシ、七五調の歌詞、「女歌」的な内容、旋律的ギターが用いられた編曲)も歌うことになる。持ち歌を「演歌」としてヒット

³⁰⁹ 「“演歌”にこだわらないでほしい…」『週刊平凡』1977年11月17日132頁

³¹⁰ 「“演歌”を超え、思いきった実験をしてみても…」『週刊平凡』1979年5月31日146頁

させた実績があるため、めぼしいヒットのなかなか出ないカラオケブーム以降の演歌界では「重宝」されるようになり、結果的には「演歌歌手らしく」させられていった感じが拭えない。

五木ひろし自身は、2013年に出版された昭和時代の日本ポピュラー・ソングに関する著書『昭和歌謡黄金時代』だけでなく、当時のインタビューなどでも、度々演歌などのジャンル分けに疑問を抱くような態度を示していた。1976年には、「演歌だとかなんだとかっていうのは、聞く人がそう思うだけで、あまりこだわる必要がない」と発言し³¹¹、1980年には、「演歌は大人の歌で、ニューミュージックがヤングの歌という分類には賛成できない」³¹²と述べていた。

「演歌歌手」にされていった歌手の視点から見た「演歌像」の変遷は、1985年の対談記事³¹³に記録されている。日本ビクターの「演歌の4大スター」に属した森進一と前川清（内山田洋とクール・ファイブのメインボーカル）は、その対談で以下のように話し合っている。「オレたちは、歌謡曲・流行歌でデビューしたのに、いつのまにか演歌になっただろう」と森進一が問いかければ、「オレもムード歌謡グループとしてデビューした。いま演歌。(笑)」と前川清がその疑問に賛同する。1977年には「演歌には決められた形式があるわけではな」と発言した³¹⁴森進一だったが、1985年の状況になればそのようなことも言えなくなり、「ポップスの歌手は演歌をうたえないとか、演歌の歌手はポップスをうたえないとかいうのはおかしいよね。両方うたえなきゃプロの歌手じゃないよ」と、気が付けば「演歌」という窮屈な枠に閉じ込められていることを感慨深く語るのみである。「流行歌」や「歌謡曲」と同じく、総括的なジャンル用語としての「演歌」の用例も各時期に確認できるが、カラオケブームによる「演歌像」の本格的定着は、「演歌」がそれらの代わりになることを困難にしたと考えられる。「演歌」に対する疑問が浮上してきたのに対し、「流行歌」や「歌謡曲」には同じようなことがあまり起きなかったのもそのためだろう。

実際、「演歌」をヒットさせた歌手としてあそこまで注目の的となっていた森進一が、カラオケブーム以降に定着した「演歌像」を代表できるかという点、そうではないのである。森進一について、阿久悠と和田誠によるインタビューを記録した1985年の書籍では、以下

³¹¹ 「おしゃべりジャーナル 五木ひろし 小節をきかせた僕の歌に外人はどんな反応を見せるかな」『週刊平凡』1976年8月5日72-76頁

³¹² 「新春SPECIAL 対談 五木ひろし vs 小林幸子」『週刊平凡』1980年1月17日113-120頁

³¹³ 「演歌BIG3—歌、人生、夢をおおいに語る」『週刊平凡』1985年8月9日50-55頁

³¹⁴ 「森進一が緊急発言「あと3年は絶対結婚しない！！」」『週刊平凡』1977年12月15日36-38頁

のような討論が行われた。森進一は「ジャンルを分ければはっきり演歌な」のだが、「歌そのものはそれほど演歌的でない」という和田の考えに対し、昭和時代のレコード歌謡に大きく影響を与えた作詞家阿久悠は、「演歌じゃない」と賛成の意見を述べ、「演歌歌手のわりには小節も回」らないと指摘し、「不思議な歌手」であると評価している（阿久、和田：1985、138-139）。事実、現在の基準では、森進一らの新曲は演歌ではなく、むしろ「歌謡曲的」な作品とされることが多い³¹⁵。演歌のジャンル形成期に大きな存在感を示していた森進一にみられた漠然とした「演歌像」と、その後に確立した「演歌像」との間に存在するズレは確かなものである。1970年前後に「演歌」で売り出され、成功を収めた代表的な歌は、1980年前後によく特徴が定着した「演歌」の概念とは、既に合致しなくなっているのである。

ただし、以上のような歌手の歌が確実に「演歌」としてヒットしたこともあり、それらの歌手による「演歌的」でない曲を「演歌」と定義する現象は完全になくなったわけではない。稀な例ではあるが、例えば前川清の場合、アメリカの歌手ニール・セダカ(Neil Sedaka)の《きみこそすべて (You Mean Everything to Me)》(1960)をカバーした《恋さぐり夢さぐり》(1984)も「ド演歌」と形容されたことがある³¹⁶。

3-3-4 韓国演歌

1977年、韓国人歌手李成愛の《カスマブゲ》が日本でヒットした。それを機に、「韓国からの演歌大使」李成愛は、「海峡を越えて流れる演歌ごころが胸にしむ」³¹⁷という《納沙布岬》(1977)を発表し、また、1977年第19回「日本レコード大賞」の企画賞を受賞したLP『熱唱！李成愛／演歌の源流を探る』は注目を集め、その歌は「日本の歌謡曲よりもずっと泥臭く、演歌そのものであるところが聞く人の心を打」つと評価された³¹⁸。日本で最初に成功を収めた韓国人歌手といわれている李成愛は、このようにして後の「韓国演歌ブーム」や「日本演歌韓国由來說」に関する議論のきっかけを作った。なお、「演歌の源流を探

³¹⁵ 例えば、「演歌・歌謡曲」の専門雑誌『月刊ソングブック』（日本アマチュア歌謡連盟（NAK））では、森進一の《恋せよ乙女》(2019)は「ポップス調歌謡曲」として位置づけられている（2019年7月号41頁）。同じく、前川清の《ステキで悲しい》(2019)や五木ひろしの《麗しきボサノヴァ》(2019)も、極めて「歌謡曲度」の高い曲として考えられている（2019年7月号41頁、2019年8月号36頁）。なお、三曲とも五音階でできている作品ではない。

³¹⁶ 「60年代のロックを演歌に変えた前川」『週刊平凡』1984年10月12日136頁

³¹⁷ 「広告 韓国からの演歌大使 李成愛」『週刊平凡』1977年7月7日28頁

³¹⁸ 「来日をひかえた李成愛に嬉しい知らせ…」『週刊平凡』1977年5月5日128頁

る」というキャッチコピーを考え出した岡野弁は、それはあくまで「探る」という意味であって、後に独り歩きし、マスコミの報道などで「演歌の源流は韓国だ」というようにされていくのは不本意だった旨を著書で述べている（岡野 1988 : 12）。ともあれ、それによって演歌ないし「韓国演歌」が注目されるようになったのは確かである。

1983年、《釜山港へ帰れ》(1972)がオリジナル歌手趙容弼の来日と日本歌手によるカバー競作³¹⁹で話題を呼んでいた。関連報道には「日本の演歌の源流は韓国にあるといわれている」という記述がみられ、日本の演歌ないし歌謡曲との共通性が討論され、また当時の趙容弼も話題性に乗じて「日本の演歌」を収録したLP『日本を歌う』を発表した³²⁰。ネット検索で入手したジャケット写真を見る限り、一部典型的な演歌のほか、西洋的な音階で構成される《酒場にて》(江利チエミ、1974)《氷雨》(佳山明生、1977)《冬のリヴィエラ》(森進一、1982)が収録されている。また、一般的に演歌のイメージが強い収録曲《舟唄》(八代亜紀、1979)も、部分的な自然的短音階と和声的短音階や、数多くの16分音符といった「非演歌的」な要素を含んでいる。

多くの韓国歌手が日本で活動していた1985年当時、一部韓国産のポピュラー・ソングが日本のカラオケで歌われていたこともあり、李成愛と趙容弼以降の第2次韓国演歌ブームなどと騒がれていた³²¹。その後、日本演歌と「韓国演歌(トロット、韓国歌謡)」との類似性や「日本演歌韓国由來說」は度々関連報道で言及され、『週刊平凡』が休刊する頃まで続いていた³²²。

韓国音楽関係者の述懐によれば、日本統治時代の朝鮮(1910~1945)でのポピュラー・ソングは、1930年前後に日本レコード資本の進出によって発生したものである(岡野 1988 : 304)。当時日本で発売されるレコード歌謡は、朝鮮でもほぼ同じ時期に発売されていた。日本語盤の主な購買層は朝鮮で暮らす日本人だったわけだが、朝鮮人向けのレコード商品として、朝鮮人歌手に同じ曲を吹き込ませた朝鮮語盤が積極的に制作され、朝鮮で発売されていた(岡野 1988 : 25-26)。そして中山晋平や古賀政男など日本人作家による(ヨ

³¹⁹ 渥美二郎バージョンが一番有名である。

³²⁰ 「日本でこんなにボクの歌《釜山港へ帰れ》が売れているとは思わなかった」『週刊平凡』1983年12月8日 27-29頁

³²¹ 「韓国演歌ブームがやってきた!」『週刊平凡』1985年4月12日 36-39頁、「桂銀淑が里帰りのソウルで語った日本歌謡界事情」『週刊平凡』1985年12月27日 104-105頁、等

³²² 「歌手生命をかけた演歌で。韓国 No.1 歌手・羅勳児」『週刊平凡』1986年12月5日 56頁、「吉幾三タマゲタ! ? 《雪國》に“疑惑”騒動!」『週刊平凡』1987年3月27日 28-30頁、「韓国歌謡界最新事情」『週刊平凡』1987年5月1日 107-109頁

ナ抜き五音音階に基づいた) 旋律は朝鮮語盤レコードを通じて広まっていき、早期の朝鮮人作家の曲作りにも大きな影響を与えていた(岡野 1988 : 28、305)。解放後、そのような「日本的」歌謡曲や「日本風歌謡」は「倭色歌謡」、更に 1960 年代には軽侮の意味合いを込めた「ポンチャク歌謡」と呼ばれ、一時期には放送・発売禁止の対象になっていた(岡野 1988 : 92、305)。それらの呼称自体、日本レコードからの影響を反映しているのは言うまでもない。

また、日韓両国民族の音楽感覚という角度で考えてみれば、日本のわらべうたや民謡における一番基本的なテトラコルド、そして都節音階のテトラコルドは共に朝鮮音楽にも存在するものである(小泉 1977 : 12-13)。つまり、韓国人と日本人の音楽感覚には元から共通点があるわけで、同じ系統のメロディーが両国の民衆に受け入れられるのは不思議なことではない。古賀政男が少年時代に朝鮮で暮らしていたことはしばしば「日本演歌韓国由来説」の根拠とされるが、古賀政男による一部の作品が「日本調」ヨナ抜き五音音階の名作として認知されているとはいえ、ヨナ抜き五音音階そのものの成立は古賀政男によるものではないし、「古賀メロディー」が演歌のジャンル化に決定的な影響を与えたわけでもない。韓国レコード歌謡の成立事情や日本における演歌のジャンル化歴史も考慮に入れなければならないわけで、安易に「日本の演歌の源流は韓国にある」と断言するのは勿論適切ではない。「演歌(中略)が日本の歌の「源流」であり、そのルーツが朝鮮半島にあるなどと考えるのは、実に短絡的な話」であり、「「演歌＝朝鮮半島起源＝日本人の歌＝日本の心」といった見方(中略)は歌謡曲の本質や豊かな可能性を痩せ細らせてしまう一つの迷信のようなもの」である(なかにし 2009 : 9-10)。

他方、李成愛の歌や趙容弼の《釜山港へ帰れ》が日本で受容された「韓国演歌」の代表曲とされる³²³のに対し、それらを特定の曲や歌手と対比させながら、本格的な韓国演歌の概念について論議する記事が複数確認できる。例えば、《みなと恋唄》(1985)を歌った羅勲児は第2次韓国演歌「ブームの頂点に立つナンバーワン候補」、「韓国を代表する演歌歌手」として宣伝されたが、同記事では、羅勲児は趙容弼について、「彼はポップス歌手、日本でいうアイドルのジャンルに入」と発言し、「演歌歌手の私とは道が違う」と述べていた³²⁴。他の記事でも、羅勲児は「韓国演歌界の第一人者」、「唯一無二の演歌の星」として

³²³ 「韓国歌謡界最新事情」『週刊平凡』1987年5月1日 107-109頁

³²⁴ 「韓国演歌ブームがやってきた!」『週刊平凡』1985年4月12日 36-39頁

「韓国演歌」と日本演歌との区別について語るが、韓国において趙容弼が「ロックを主体にした“アイドル歌手”的存在」であることが強調されていた³²⁵。それに加え、当時「韓国の音楽事情に詳しい」とされた作詞家三佳令二は、いわゆる「韓国演歌」の中でも「ニューミュージックっぽい歌が多い」ことを指摘し、《虚空(허공)》(1986)を歌った趙容弼は、まさに「正真正銘の演歌をうたった」と評価している³²⁶。要するに、李成愛の歌や趙容弼の《釜山港へ帰れ》は「韓国演歌」として高い知名度を持っているが、《みなと恋唄》や《虚空》こそ本格的な「韓国演歌」とであるとされていた。

音階構成からみれば、李成愛の《カスマプゲ》は、基本的にはヨナ抜き短音階でできているが、ほかに一部のレと1箇所>#ソが使われている。《納沙布岬》のほうは、ヨナ抜き長音階→平行短調への転調+長音階→ヨナ抜き長音階という構成である。趙容弼の《釜山港へ帰れ》は自然的短音階(+平行長調への瞬間的転調)でできており、五音音階に基づいた曲ではない。

それに比べ、羅勳児の《みなと恋唄》と趙容弼の《虚空》は完全にヨナ抜き長音階でできており、典型的な演歌メロディー構成であるといえる。特に《虚空》に関しては、旋律的ギターがイントロや歌詞の区切りに頻繁に用いられるような編曲は、明らかにカラオケブームを境にパターン化した演歌における、一部の「古賀メロディー」からの影響を強く受けた要素を連想させるものである。また、未練や相手を待つというような歌詞内容³²⁷も非常に「演歌的」であるといえ、カラオケブーム以降に固定化された「演歌像」とは十分合致している。《虚空》を「正真正銘の演歌」とする1987年の記事では、「韓国演歌」という言葉自体は、日本の「歌謡曲」のようにより広い範疇の歌を指しているように思われるが、そこで提示された本格的な演歌の概念は、カラオケブーム以降の「演歌像」に対する、1980年代後半の世間一般認識の広がりを反映するものである。

なお、比較的軽めではあるが、当時よく報道されたこれらの「韓国演歌」にはコブシやビブラートが普遍的に用いられ、歌唱特徴においては日本演歌ないし歌謡曲と共通点を持っているといえる。

³²⁵ 「羅勳児が初めて語った「韓国演歌と日本演歌はここが違う」！」『週刊平凡』1987年3月6日112-114頁

³²⁶ 「韓国歌謡界最新事情」『週刊平凡』1987年5月1日107-109頁

³²⁷ 韓国語歌詞の日本語訳はブログ記事「【今月の歌】 趙容弼(チョー・ヨンピル) ① - 虚空(ホゴン) / 想いで迷子 / ほか | 朝鮮半島を見れば日本がわかる! 한반도를 보면 일본이 보인다!」(<https://ameblo.jp/asianrally/entry-11342954416.html> 2020年11月6日確認)を参照している。

3-3-5 古賀政男と「古賀メロディー」

数々の名曲を生んだ古賀政男による「古賀メロディー」は、現在では演歌と結び付けられることが非常に多い。いわゆる「哀愁を帯びた日本調」は、しばしば「日本的」な演歌のスタンダードとして考えられている。演歌歌手たちは積極的に「古賀メロディー」に挑戦し、また現在の演歌においては「古賀メロディー」に起源すると思われる旋律的ギターをベースにする編曲は極めて普遍的であり、演歌における「古賀メロディー」の絶対的な地位が窺われる。

日本レコード歌謡において、古賀政男の巨匠としての功績は確かなものである。また、古賀政男の作品は、1939年にアメリカのNBCラジオで全世界に向けて放送されたことがあり³²⁸、アメリカの著名作曲家パーシー・フェイス（Percy Faith）が1960年来日した時にも、「日本で知っているポピュラーの作曲家はコガだけ」という発言を残した³²⁹。古賀政男の作品は、確実に海外へと広がった日本産ポピュラー音楽なのである。

一方、「古賀メロディー」が「演歌」で括られることが既に一般的になっている現状とは裏腹に、晩年に執筆した自伝『歌はわが友わが心』³³⁰（1977）、そして死後に出版された『自伝 わが心の歌』³³¹（1982）を参考に判断すれば、古賀政男には、自分の作品を「演歌」と結び付ける意図は全くなかったといえる。古賀政男が日本ポピュラー・ソングや自分が作曲した歌について語る時に用いたのは、いつでも「歌謡曲」なのである。『自伝 わが心の歌』において1箇所のみ「艶歌」について言及したが、原文は「浪曲調」や「民謡調」と区別された「明治の艶歌調の歌謡曲」（古賀2001：234）である。それは明治・大正時代の演歌に繋がる演歌師（艶歌師）たちの歌や歌い方を指している可能性が高いと思われ、また古賀政男は「艶歌調」を「歌謡曲」の中の一種として考えていたのが分かる。

古賀政男は「初期の作品において、西洋的な（中略）音階を好んで用いていた」（藍川2002：137）。古賀政男の作品には、「哀愁と感傷に満ちた歌謡曲の古典」もあれば、「軽妙明朗な曲」もあり、古賀政男は「何でもつくりやすかった」作曲家である（なかにし2011：

³²⁸ 放送されたのは《男の純情》（1936）《酒は涙か溜息か》（1931）《丘を越えて》（1931）《緑の月》（1937）《あそれなのに》（1936）といった5曲である。曲は新しくアレンジされ、英語の歌詞で歌われていた。

³²⁹ 「突然の来日で固い握手を交したご二人 “パーシーフェイス” プラス “古賀政男”」『週刊平凡』1960年5月25日、37頁

³³⁰ 本論文で参照しているのは、1999年に出版された『古賀政男 歌はわが友わが心』（日本図書センター）である。

³³¹ 本論文で参照しているのは、2001年に出版された『自伝 わが心の歌』（展望社）である。

111-112)。戦時中に戦争を讃えるような軍歌も書いてしまったが、戦後の作品からは、「戦前にはよく見られたハイカラな雰囲気は鳴りをひそめ、(中略)沈潜していくような内向的な歌の世界が表れて」いった(なかにし 2011: 113)。様々な曲を作り出した古賀政男は、晩年に曲風がやや保守的になり、いわゆる「日本調」に近づいていったのである。

しかしながら、音楽制作に関しては、古賀政男は決して「日本調」などに拘るような保守的な人ではないということを強調しておかなければならない。かつての関連記事などに残された本人の発言がそれを証明している。1965年の記事では、「わたしも若いころはハイカラがって、ジャズも、ハワイアンもやりました。(中略)いま、エレキをどうこういってますけど、けっこうだと思いますよ。ここから発展して新しいものが生まれてきますよ。わたしはけっして若い人のやるものを否定しません」と発言し³³²、更に晩年の自伝(1977)では、レコード歌謡界の大御所として以下のように語っている。

小さなカラになど閉じこもらずに、世界をめざして音楽を創造すべきなのだ。音楽の移り変わりは激しい。私の作った《柔》(1964)や《悲しい酒》(1966)のヒットの一方で、日本にはエレキブームが起こり、のちにフォークやロックも登場した。支持する人が少ないのは仕方ないにしても攻撃するだけでは何も生まれない。音楽を作ろうとする若い人の意欲が大切なのだ。昭和の初期に、流行歌を作り、さんざん批判されてきた私の、それが実感である。(古賀 1999: 154、曲の発売年は引用者による)

古賀政男が当時類型化しつつあった「演歌」を意識したかどうかは断言できないが、まるでそのような「演歌」の将来に対する忠告のような記述である。そして、古賀政男が逝去した後、一部の「古賀メロディー」は生みの親の意思とは関係なく作為的に「演歌」にされていくのである。

生前、古賀政男の名を冠する賞では、広い範囲で作品を募集していた。1971年の「古賀新人作曲賞」は、「大衆歌謡(歌謡曲、ポピュラー、ホームソング、その他)」を募集対象とし³³³、1974年の「古賀新人作曲賞」の応募要項には、「歌謡曲、ポピュラー、フォーク

³³² 「おしゃべりジャーナル 古賀政男 《影を慕いて》から《柔》まで」『週刊平凡』1965年12月23日 62-65頁

³³³ 「広告 古賀新人作曲賞『作詞・作曲』大募集」『週刊平凡』1971年5月13日 137頁

ソング、なんでもけっこう」と書いてあり³³⁴、1976年の「古賀賞」は、「歌謡曲全般（歌謡曲、ポピュラー、フォーク、その他）」を募集していた³³⁵。これは、古賀政男の逝去後に新設された「古賀政男記念賞」³³⁶や「古賀政男記念音楽大賞」（1980～1989）が、ジャンル化以降に演歌に分類されることのある歌手の持ち歌しか対象としないこととは極めて対照的である。

古賀政男の逝去当時を経験した楠本憲吉は、その時の様子を以下のように振り返っている。

ところで「古賀メロディ」とは一体何なのだろう。私はこの言葉がいつごろから使われ出したのか知らないが、古賀氏が亡くなって急に聞くようになった気もするし、かなり前から使われていたようにも思う。いずれにしろ、今回のテレビ、ラジオの追悼番組などで頻繁に使われるようになったことは事実だ。

（中略）

しかし、この「古賀メロディ」なる言葉は、よく聞いてみると、古賀政男の作曲した曲はすべて「古賀メロディ」かというともうそうではないらしいのである。

たとえ名曲と呼ばれるものでも《赤い靴のタンゴ》（1950）や《ピレネエの山の男》（1955）は古賀メロディとしてはほとんど登場しないし、ましてや《うちの女房にや髭がある》（1936）《ああそれなのに》（1936）《トンコ節》（1949）《こんなベッピン見たことない》（1953）等々、一世を風靡したような曲でも「古賀メロディ」とは一般に認知してもらえないでいる。

このたびの追悼番組も、都合のつくものはすべて見たり聞いたりしたが、ナレーターのしんみりした語りで紹介されるファーストナンバーは例外なく《影を慕いて》（1932）《酒は涙か溜息か》（1931）《青春日記》（1937）のうちのどれかであり、しかもこの三曲は「古賀メロディ」の代表作だと紹介していた。（楠本 1978：38、曲の発売年は引用者による）

³³⁴ 「広告 第4回『古賀新人作曲賞』74年度作曲大募集！『週刊平凡』1974年1月24日57頁

³³⁵ 「広告 第9回「古賀賞」作曲大募集！『週刊平凡』1976年1月22日153頁

³³⁶ 「美空ひばり、五木ひろし、森進一が歌謡界の総裁に…！』『週刊平凡』1978年12月14日27-31頁 美空ひばり、五木ひろし、森進一が受賞した。

『週刊平凡』における「古賀メロディー（古賀メロディ）」の早期用例としては、「メロディーに憑かれた男 還暦祝いで泣いた／古賀政男」という 1964 年の記事³³⁷が挙げられる。「大衆に愛され親しまれながら幾度かの戦渦をのりこえて脈々と息づいてきた（中略）“古賀メロディ”はその時代の世相を素直に反映し」、「楽しくなつかしく昭和時代の歌謡界をリードしつづけているのだ」と書かれており、決して「哀愁」や「日本調」などの要素に焦点が当てられたわけではない。しかし、古賀政男の逝去後、哀愁を帯びた一部の作品が「古賀メロディー」として大々的に取り上げられ、更に本人の意思とは無関係に、「演歌の真髓」として位置づけられるようになる³³⁸。つまり、「古賀メロディー」と「演歌」との結び付きは、完全にレコード歌謡業界関係者の意図、そしてメディアやジャーナリズムの情報操作による産物である。その意味では、なかにし礼による以下の論述は、極めて説得力を持っているといえる。

フリー作家との勝負に敗れ（中略）た元専属作家たち（中略）が向かったのは「演歌」の世界だった。そして、「演歌は日本の心」と謳うことによって、自らの居場所を確保しようとした。だが、「演歌」という名は伝統的に存在してきたものではない。私が歌謡界に入った昭和 39 年（1964 年、引用者注）ころには、演歌という呼び名自体が一般的ではなかった。彼らが演歌と呼ぶ歌は、私たちが「日本調」といっている歌のことで、それならば歌謡曲の一部として始めからあった。それは、彼らが“演歌の祖”と仰ぐ古賀政男が、その幅広い音楽の世界の一部に「日本調の歌」をもっていたのと同様だ。

（中略）

古賀政男はワルツもタンゴも書けたし、軽妙で明朗な歌も、もちろん軍歌も書けた。ところが、そのエピゴーネンとでもいうべき作家たちは、戦後、服部良一らの活躍を横目に見ながら、内向的な日本情緒や重心の低い土着の歌に沈潜していった古賀政男の一面だけを引き継ごうとした。そして、「演歌」と呼ぶそれらの歌が歌謡曲の本流であるかのようにふるまったのだ。（なかにし 2011：132-133）

³³⁷ 「メロディーに憑かれた男 還暦祝いで泣いた／古賀政男」『週刊平凡』1964年12月24日14-19頁

³³⁸ 「歌謡曲“スタンダード・ナンバー”のルーツを探る」『週刊平凡』1978年12月14日44-49頁

いずれにせよ、「演歌」にされていった「古賀メロディー」が古賀政男の死後に独り歩きしてしまったことは明白である。にもかかわらず、「昭和演歌の源流となり、歌謡界の頂点に君臨する」（菊池 2016 : 300）というような表現を古賀政男や「古賀メロディー」に用いるように、演歌の擁護者は今でもなお「古賀政男」という虚像を創り上げようとしている。演歌における古賀政男の「伝説」と「古賀メロディー」の独り歩きは止まる気配がないようだ。

楠本憲吉は、「古賀メロディはどんなに哀愁を帯びていても、暗さが無いし陰気な感じを受けないのである」（楠本 1978 : 39）と述べており、これについては筆者も同意見である。「古賀メロディー」がカラオケブーム以降にあまりにも古臭く泥臭くなってしまった「演歌」と結び付けられることには、むしろ強烈な違和感を覚える。古賀政男自身の考えや生前の状況と、古賀政男の死後に演歌を擁護する人々の行為を合わせてみれば、「古賀メロディー」は、「演歌」の権威性を保つために、また「演歌」を「伝統的」「日本的」な「古い」様式の中に閉じ込めるために、都合よく利用されたときえいえる。その結果、古賀メロディーにおける多様さは、逆に客観的に評価されていないように思えてならない。

3-3-6 歌手の服装からみた「演歌像」の変化

伍代夏子が演歌歌手に転向したことを「歌謡曲をワンピースで」歌う状態から「着物になった」と形容する³³⁹ように、現在では、「古き良き日本」の歌である「伝統的」な演歌が和服姿の歌手たちによって演出されるのは当たり前のように認識されている。筆者が実際体験した石川さゆりのコンサートでは、本人から洋服姿よりも和服姿のほうが観客に求められているという発言を聞いたことがある。それだけ和服というイメージが現在の演歌と強く結び付けられているのだ。

ところで、演歌歌手たちは一体いつから和服を着るようになったのだろうか。ここでは男性演歌歌手の代表北島三郎と五木ひろし、そして長年演歌・歌謡曲カラオケランキングにおいて1位と2位³⁴⁰を維持し、「紅白歌合戦」でも度々歌われる《津軽海峡・冬景色》(1977)

³³⁹ テレビ番組「ザ・インタビュー ～トップランナーの肖像～」2015年6月14日放送

³⁴⁰ JOYSOUND 年間カラオケランキング 2012年～2020年による。

と《天城越え》(1986)の歌い手、女性演歌歌手石川さゆりのジャケット写真³⁴¹、ステージや番組での演出服装に着目し、その答えを探ることにする。

1962年に歌手デビューした北島三郎が初めて本格的な日本的衣装でジャケット撮影を行ったシングルは《三郎太鼓》(1964)である³⁴²。あれから今まで数多く発売されたシングルジャケット写真において、和服と洋服の割合はおよそ半々ぐらいで、特に和服に拘る傾向はなかったように思われる。デュエット相手の女性歌手が着物姿である場合でも、和服を選ぶとは限らない³⁴³。最近の新曲でもその流れは続いており、《にっぽんの歌》(2018)や《令和音頭》(2019)のような「日本色」を全面的に強調するような歌以外は、ほとんどスーツ姿である。名曲《与作》(1978)や《風雪ながれ旅》(1980)、更にあの《まつり》(1984)まで、発売当初のジャケット写真は洋服姿だったのである。現在ステージなどでこれらの曲(特に《与作》と《風雪ながれ旅》)を歌う度に、必ずといえるほど和服で登場するのは対照的である。ちなみに、発売当初のジャケット写真が和服姿であった《兄弟仁義》(1965)と《函館の女》(1965)を歌う時には、個人的には逆にスーツ姿のほうが多いような印象を受ける。

同じく大量のシングルを発売している五木ひろし(1971年デビュー³⁴⁴)の場合では、洋服姿が圧倒的に多い。「演歌の名曲」として知られているような持ち歌でも、和服姿のジャケット写真は非常に少ない。番組やステージで積極的に「和の心」などを強調し、常に着流し姿で歌っている《長良川艶歌》(1984)もやはり、発売当初のジャケット写真は洋服姿である。アルバム(2000年以後の情報のみが公開されている)を確認したところ、『艶歌—高瀬舟—』(2006)、『江戸の夕映え～日本の「粋」と「情」を歌う～』(2009)、そして股旅シリーズの『股旅～雪の渡り鳥』(2001)と『股旅～旅笠道中・旅鴉』(2010年)において、日本的な雰囲気を目立たせるためか、和服が選ばれている³⁴⁵。シングルでは、北島三

³⁴¹ それぞれのオフィシャルサイトを参照している。 作品紹介 | 北島音楽事務所 <http://www.kitajima-music.co.jp/release/?acode=sabu> (2021年3月2日確認)、ディスコグラフィ 2010～ | 五木ひろし公式サイト <https://www.itsuki-hiroshi.co.jp/discography2010> (2021年3月2日確認)、石川さゆり | 作品集 | シングル <http://www.ishikawasayuri.com/discography/single/index.html> (2021年3月2日確認)

³⁴² 発売時期が2ヶ月早い《やん衆かもめ》(1964)のジャケット写真も和服姿であるが、服装に関しては襟の部分しか映っていないため、和服姿という印象が比較的薄い。

³⁴³ 島津亜矢とのデュエット《掌》(2016)、藤あや子とのデュエット《夫婦綴り》(2016)のジャケットを参照。

³⁴⁴ 「五木ひろし」としてデビューする以前には、「松山まさる」(1965～1966)、「一条英一」(1967～1968)、「三谷謙」(1969)といった名義でシングルを出していた。

³⁴⁵ 『股旅～雪の渡り鳥』と『股旅～旅笠道中・旅鴉』のジャケットは本人の写真ではなく、股旅というテーマを表現するイラストである。

郎と同じように、《江戸の手毬唄》(2008) や《春夏秋冬・夢まつり》(2020) など、内容において「日本色」の強い歌では和服姿を意図的に選択する傾向がみられる。

北島三郎と五木ひろしが現在積極的に和服姿で歌っている歌にはある共通点がみられる。それは曲の伴奏において和楽器の存在感が極めて強いことである。そしてその特徴はしばしば歌の紹介などでも「日本的」な要素として言及されている。《与作》では尺八、《風雪ながれ旅》では尺八と津軽三味線、《まつり》では太鼓や笛、《長良川艶歌》では琴／箏がそれぞれ非常に目立つ形で編曲に取り入れられている。その上、更に歌手の和服姿で「和」の印象が強められ、いかにも「古き良き日本」を象徴するような曲として演出されているのである。

他方、北島三郎と五木ひろしに比べ、石川さゆりのジャケット写真にみられる服装の変遷は、演歌像の定着時期及びその後に演歌が「古き良き日本的」なジャンルとされていった過程をより顕著に表している。

1973年に《かくれんぼ》でデビューした石川さゆりだが、最初はどちらかといえばアイドル路線の歌手だった。代表曲《津軽海峡・冬景色》(1977)のジャケット写真も洋服姿になっており、ヒットした当時の歌番組ではドレス姿で歌っていた。シングルにおける初の着物姿ジャケットは《ふたり傘》(1985)であり、その時点から着物姿が次第に増えていき、現在では作品自体の特徴を問わず、ほとんど着物姿になっている。ステージやテレビ番組においても特定の曲以外では、ほぼ洋服で登場しない印象を受ける。つまり、明らかに演歌から程遠い曲を歌う時には時々洋服で、「演歌の名曲」や自身の持ち歌を歌う時には大体着物で、というのが基本的な方針である。これは演歌像が完全に定着した後に演歌歌手としてデビューした(或いは明確に演歌に路線変更した)坂本冬美、藤あや子、伍代夏子、香西かおりなどの女性歌手にも当てはまる現象である。「演歌＝日本的＝着物」という女性演歌歌手のイメージは一般的に浸透していると考えて差し支えないだろう。

上述した「和」の要素を強調する北島三郎と五木ひろしの代表曲の発売時期と、石川さゆりのジャケット写真が洋服姿から和服姿に移り変わり始めた時期は、カラオケブームの時期と重なる《与作》を除いて全て1980年以降である。演歌像が本格的に定着した時期と合致しているところは見過ごせない。この頃の演歌に強い影響をもたらしたのは、1981年にスタートした演歌中心番組「NHK 歌謡ホール」である。「NHK 歌謡ホール」を紹介する関連記事では、「演歌」は、「古くから日本人に親しまれてきた」「スタンダード」として捉えなおされており、またこの番組の誕生によって、「現在の「演歌」シーンにおける最

高の晴舞台（あるいは業界の生命線）といえる地上波全国放送の『のど自慢』『歌謡ホール（現在は『歌謡コンサート』³⁴⁶）』『紅白歌合戦』の密接な関係」が確立された（輪島 2010 : 309）。そして「都会生まれの人々があこがれる絵空事の自然の風景」³⁴⁷、「ステレオタイプな「日本の原風景」を描いた「現実味に乏しい民話調のファンタジー」である《与作》は、当時の「みなさまのNHK」の理念と「演歌」の結合を体現する楽曲」（輪島 2010 : 310）ともいえる歌である。言い換えれば、「演歌」における服装変遷、或いは和服で「演歌」をより日本的、伝統的に演出しようとする行為の背後には、NHKが「演歌は古くから歌われてきた日本の伝統である」という概念を一般的に広めようとする行動があったのである。

普段演歌に関心を持たない人々にとって、演歌に対する印象が「紅白歌合戦」などの番組に左右されるのは言うまでもない。NHKがどのような曲を演歌として人々に聴かせるかは、演歌界にとっても肝心なことであるといえる。いずれにせよ、演歌を日本的・伝統的な歌として大衆に見せようとするNHK側の行動は、ジャンル化のきっかけを得た時期において都会的で洋風的でもあった「演歌」に、「古き良き日本」などの言葉をより簡単に付けられる土壌を作り上げたと考えることができる。

3-3-7 「演歌像」の変遷史まとめ 「演歌」が主流と成り得なかった理由

日本レコード歌謡史における「演歌像」の変遷史を論じてきた本章では、主に以下のような結論を得た。

1965年までの「艶（演）歌調」は、流しとしての艶歌師との結び付きが強く、素人的且つ庶民的な歌い方としての意味が読み取れる。「艶（演）歌調」歌手の代表岡晴夫は、その軽快で明るい歌声で主流とされるヨナ抜き五音音階を超えるような歌もヒットさせていた。1960年代以降、「艶（演）歌調」はよく北島三郎（流し出身）、水前寺清子、都はるみといった歌手に使われ、流しのイメージは次第に薄れていき、歌唱におけるコブシなどの個性的な特徴が強調されていた。「演歌」を積極的に宣伝文句に取り入れていたクラウンレコードは、ヨナ抜き五音音階以外の作品も「演歌」として発売していた。森進一がデビューする1966年前後になると、「艶（演）歌調」に「パンチの効いた」「絶叫型」などの形容が用いられるケースが増えていく。

³⁴⁶ 2016年に「うたコン」に改名し、「演歌・歌謡曲」中心ではなくなった。

³⁴⁷ 「尺八で歌謡曲：聞き書き・村岡実／8 北島三郎「与作」『毎日新聞』2008年3月26日（地方版／宮崎）

1970年代前後、森進一や藤圭子らのヒット曲、そして五木寛之の小説「艶歌」と「艶(怨)歌論」の影響によって「艶(演)歌」が注目を集め、現代演歌はジャンル化のきっかけを得る。その後、話題となった「エン歌」を巡って様々な論議が行われていた。また、森進一や藤圭子らの代表曲の延長線にある「女歌」としての「ド演歌」は、「女」と「演歌」との結び付きに大きな影響を与え、「女」が重要基準となる「演歌」の概念を固めた。それと同時に、「演歌像」が定まらない内、「演歌」の話題性に便乗した様々な歌が「演歌」として宣伝され、「演歌」と成り得た。それ以降、「演歌」は度々討論の的となり、異なる「演歌」基準が併存していた。

1970年代後半から始まったカラオケブーム以降、明確に「演歌」として発売される歌におけるパターン化が際立ち、現在のイメージに近い「演歌像」が本格的に定着し、「演歌」は狭い枠に閉じ込められるようになる。類型化した「演歌」とそれまで多様だった「演歌」との差が目立ち、「演歌は進化をあきらめ、演歌らしい演歌を追求することになり、「どんだんド演歌へと回帰していく」(金子 1999 : 212)。ジャンル定着後の視点に立ててみれば、カラオケブーム前後にヒットしたあまり「演歌的」でない「演歌」は、「演歌」が「古い」ジャンルでありながら随時新しいものを吸収しつつ、それなりに進化していた事例として解釈することができる。元々旋律や歌詞内容が「演歌的」でない歌も「演歌」と呼ばれていたことは忘れられていった。

カラオケブーム以前、定義が定まっていなくても話題性を持つ観念的な「演歌」は、実は毎年のように「ブーム」や「復活」が予言(期待)されていたのである³⁴⁸。ただし、先述したように、それはあくまで話題であって、その時代時代に確たる「演歌像」が存在したことを意味していないことを強調しておかなければならない。その最たる例が『週刊平凡』の編集部とクラウンレコードが1971年に共催した「'71 演歌日本一“王座”決定戦」である。それは新人歌手の発掘を目的とするコンテストだが、募集にあたって発表された課題曲のリストには、青春歌謡の歌い手として有名な西郷輝彦の《情熱》(1970)や《真夏のあらし》(1970)などの歌も含まれていた³⁴⁹。どちらも現在の基準では演歌から程遠い作

³⁴⁸ 「'67 歌謡界のホープ 10 人」『週刊平凡』1967年1月19日 102-106 頁、「デビュー前から後援会 演歌の“ホープ” 早瀬一也」『週刊平凡』1968年10月3日 127 頁、「ヒットメーカー座談会 ことしは演歌のブームが来る!」『週刊平凡』1971年2月25日 148-149 頁、「73年、歌謡界にこんな動乱が起こる?!」『週刊平凡』1973年1月11日 57-61 頁、「歌謡界 夏のホット情報」『週刊平凡』1973年8月2日 54-61 頁、「ことしの歌謡界はこうなる!」『週刊平凡』1974年1月10日 166-170 頁、等

³⁴⁹ 「'71 演歌日本一“王座”決定戦 新人歌手大募集!」『週刊平凡』1971年2月11日 153 頁

品である。課題曲、「もしくはクラウンレコードのなかから曲を選ぶ」というのが応募要項であり、少なくとも創立翌年の1964年から「演歌」に力を入れてきたにもかかわらず、クラウンレコードにみられる「演歌」に対する認識は、1970年代に入っても漠然としたものであった。更に、コンテスト開催の宣伝を兼ねて、作曲家古賀政男や遠藤実、作詞家石本美由起などの「ヒットメーカー」を集めた座談会が行われた。「演歌のブーム」が予言される中、ヒットメーカーたちは「演歌」の定義について意見を交わし、「演歌とはなんだという問題」が座談会のテーマとなった。そして討論の結果、山本リンダの《こまっちゃうナ》(1966)も演歌といえる作品である、という結論に至った³⁵⁰。現在、古賀政男、遠藤実、石本美由起はいずれも演歌界の巨匠作家として知られているが、レコード歌謡制作に実際携わっていた影響力のある作曲家・作詞家ですら「演歌」に関して断言できずにいたのだから、現在一般的に認知されている「演歌像」が確立した時期は、本当は非常に遅かったのである。

要するに、1970年前後から1970年代末のカラオケブーム以前までの間には、多くの場合、「演歌」はあくまで人々の目を引くための「話の種」として使われていたに過ぎない。それがたとえ「日本人の心」³⁵¹であっても、或いはかつて隆盛を極めた「主流」³⁵²であっても、はたまた「従来の紅白歌合戦における(全ての)トリ」³⁵³であっても、実質的には話題作りでしかなかった一面がある。「演歌」に明確な定義が与えられていなかったことに変わりはなく、そしてどの言説でも論理的に考察すれば矛盾点をはっきりと見えてくるのである。言い換えれば、ある時点に立って過去の歌をひっくり返して「演歌」とし、それがあたかも主流であったかのように演出する風潮が常にみられるが、その一方で、カラオケブームの影響で「演歌」として売り出される歌におけるステレオタイプが著しく突出していく。それが結果的に、主流として演出される漠然とした主観的・観念的・広義的な「演歌」と、特徴が極端に限定されるカラオケブーム以降の「演歌」とのズレを生むことになる。

³⁵⁰ 「ヒットメーカー座談会 ことしは演歌のブームが来る！」『週刊平凡』1971年2月25日148-149頁

³⁵¹ 「「NHKに造反か」と噂された鶴田浩二のいい分」『週刊平凡』1971年12月23日156-157頁、「みせかけでは義理も人情も通じない 北島三郎」『週刊平凡』1973年2月1日116-117頁、「演歌とは何かを歌手総出演で『ドキュメンタリーショー演歌我が心の歌』」『週刊平凡』1976年3月11日135頁

³⁵² 「夏からはじまる珍しい《演歌大賞》」『週刊平凡』1975年5月22日105頁、「芸能界の“キング”と“クイーン”はだれか？」『週刊平凡』1975年6月12日60-65頁

³⁵³ 「NHK『紅白歌合戦』全出場メンバー11月19日正式発表」『週刊平凡』1975年11月20日35-38頁、「今年の『紅白』のトリは誰？」『週刊平凡』1977年12月22日33-37頁

カラオケブームの影響が広がりつつあった中、「演歌」として発売された曲が珍しく注目を集めれば「演歌不滅」、「演歌復活」などと騒がれていたが³⁵⁴、古臭く泥臭い「演歌像」が本格的に定着してしまっただけで、ついには「復活」できなかつたといえる。

そしてカラオケブーム以降、特にめぼしいヒット曲が出なくても、「紅白歌合戦」においては、「中高年向け」の演歌のための席は常に確保されてきた。1981年には、「好きな歌手」というアンケートを事前に取りながらも、「若年層にしか受けていない」という理由でイモ欽トリオ（《ハイスクールララバイ》）を落選させ、「若年層からも支持されていたとは考えにくい」村田英雄や三波春夫を出場させたり（合田 2012：142）、また 1986年には、「若者たちに挑戦状を叩きつけるかのように、まるで意識的な排除か？と勘ぐりたくなるほどにアイドルやニューミュージック系の歌手をことごとく落選させ」、「まさに実力派「紅白」にふさわしいメンバー」を出場させたり（合田 2004：182）、「紅白歌合戦」において「中高年向け」の演歌の権威性を守る態度が存在したことは否めない。和服を身に纏う歌手が熱唱する「古い」演歌は、権威的な日本音楽番組「紅白歌合戦」を通じて日本音楽事情を知る外国人の目にも、あたかも「伝統的」、「日本的」な歌であるかのように映ってしまうことになるだろう。

そこまで歴史を持たない演歌だが、先述したように、「艶（演）歌調」や「艶（演）歌」は最初から曲調や歌の内容を規定する用語ではなく、むしろ歌手のそれぞれの個性的なコブシ（節回し）などの歌唱特徴に比重が置かれる一面を持っている。岡晴夫のような軽快な歌い方もあれば、都はるみのような独特な唸りもあり、「ロック演歌」の歌い手美樹克彦のような軽めのコブシもある。現在では演歌として認識されない作品もあるが、少なくとも森進一辺り（1966年デビュー）以前に「艶（演）歌調」や「艶（演）歌」と呼ばれていた歌においては、その歌唱特徴が当てはまるケースは非常に多い。その意味では、歌い方一つでどのような歌でも「演歌」になることが可能である。また 1966年以降も、実に様々な歌が「演歌」として売り出され、「演歌」としてヒットできた。そのため、「演歌」を色々な曲を含んだジャンルとして見なすのも特に問題があるわけではない。しかし、現状を考えれば、曲調の類型化や歌詞内容の時代錯誤感があまりにも際立つ現在の演歌が、かつて「演歌」と呼ばれていた多彩な曲群を代表することには無理があり、まして昭和時代の日本

³⁵⁴ 「やはり演歌は不滅だった！長い低迷を抜けていま再び春が…」『週刊平凡』1979年3月8日 40-46頁、「遠藤実 演歌の心は日本人の心」『週刊平凡』1979年3月29日 171-175頁、「ベテラン勢は正念場、苦節組には浮上の機会が…」『週刊平凡』1980年1月17日 56頁

レコード歌謡の数々の主流や象徴になるのはほぼ不可能である。それが「演歌」が総括的なジャンル用語としての「歌謡曲」の代わりに成り得なかった理由であり、「歌謡曲」を擁護する経験者たちが「演歌」を批判する原因である。

「J-POP」の成立以降、曲のスタイルが限定されない「歌謡曲」の下位ジャンルだった「アイドル」が分離された上、「演歌・歌謡曲」という曖昧な括り方の定着によって、「歌謡曲」とも明確に区別される「演歌」の特徴は更に確固たるものとなったといえる。

他方、1980年代前後には、演歌はカラオケブームによって類型化しながらも商業的に大量に作られ、またスナックや宴会で設置されたカラオケ機を通じて一般人に多く歌われ、カラオケボックスが台頭するまで主流の地位を保っていた。商業音楽ジャンルとしての演歌が歴史的に一番流行っていたともいえるこの時期は、日本が経済的に好調の波に乗っていた時期と重なる。かつて不況の時代に流行ると予想されたこともあったが、好景気だった時代に一番の流行りを見せた演歌においては、暗く悲しく陰湿な内容がほとんどであることは周知の通りである。生活が裕福になってきているにもかかわらず、当時の日本人はなぜ酒席の余興で悲観的な歌を求めていたのだろうか。それは、豊かになりつつも激しく変化する時代の流れにどこかついていけずにいた人々が、自分ではない誰かを気軽に演じることを可能にした画期的な発明であるカラオケを利用し、現実とかけ離れた架空の幻想的な世界に入り、悲劇の主人公の気分浸って懐古的な気持ちを味わうことで、欲求を満たそうとしていたからなのかもしれない。

第四章 演歌世界のモチーフ考

「演歌」が昭和時代にどのような変化を経て、どのように現在一般的に知られている特徴の定まった「演歌」への変遷を遂げてきたのかをはっきりさせたところで、本章では、「演歌」という世界のモチーフについて考察する。

4-1 歌にみる「演歌像」

「演歌」が実際どのように歌の世界で描かれているかを究明するために、筆者は 2017 年に「演歌」という言葉が登場する作品の歌詞内容についての整理や分析を試みた。

演歌は現在でも中高年愛好者がカラオケで歌うものとしての性質が強く、むしろ中高年愛好者にカラオケ喫茶やカラオケ教室で歌わせるために制作されている一面もある。また歴史的には、カラオケ産業の出現と普及によって流行り、一時的に「繁盛」を見せたのも事実である。カラオケと緊密に繋がるそのような演歌の歌詞世界について考察する手掛かりとして、通信カラオケ JOYSOUND の検索機能を利用して研究対象の選定を行うことにした。通信カラオケの黎明期（1992 年 10 月）に最初の機種が発売された JOYSOUND は、DAM が台頭する（1994 年 4 月発売）まで通信カラオケのシェア 1 位を保っていた通信カラオケであり、カラオケで歌われる曲の歌詞に関しては、バラバラに存在する多くの非公式の歌詞検索サイトと比べれば権威性が高いと思われる。また、現在 JOYSOUND と DAM はカラオケ市場を二分しているといえるが、DAM は全体の配信曲数が比較的少なく、また特定のジャンルやマイナー楽曲には若干弱いとされている。本論文で用いた検索方法でヒットした曲数においても JOYSOUND のほうが明らかに DAM に勝っているため、JOYSOUND での検索結果に基づいて考察を行うことにした。

2017 年 9 月時点、JOYSOUND 公式ホームページ³⁵⁵において、キーワード「演歌」を「歌詞の一部」という条件で検索した結果、合計 438 曲がヒットした。その内、異なる歌手による歌唱やアレンジを変えたバージョンの重複作品が 23 曲あり、実際の曲目数は 415 曲と

³⁵⁵ カラオケ・うたスキ・歌詞検索 | JOYSOUND.com <https://www.joysound.com/web/> (2017 年 10 月 1 日確認)
本論文中の歌詞表記は、全て JOYSOUND 公式ホームページでの情報に準ずる。

なる。歌手やレコード会社の公式ページ、ORICON NEWS サイト³⁵⁶、音楽情報サービスネットワーク「Music Forest」³⁵⁷などを利用し、更に JOYSOUND に登録されている楽曲情報を合わせて調べた結果、415 曲の内、371 曲の発売年代が確認できた。年代確認済みの作品を具体的にみても、1960 年代が 1 曲、1970 年代が 11 曲、1980 年代が 45 曲、1990 年代が 89 曲、2000 年代が 140 曲、2010 年代が 85 曲という状況になる。歌詞で「演歌」が言及される作品は、1960 年代には稀にしかなく、また明らかに 1980 年代以降に増えていったことが分かる。これは、演歌が 1970 年前後からジャンル化し始め、そして 1980 年前後のカラオケブームによって本格的に定着した事情とは完全に一致している。大半がジャンル化以降の歌であることもあり、演歌が一ジャンルとして存在すると想定した歌の世界における「演歌像」を考察するには適切であると考えられる。

筆者による主観的な判断ではあるが、「演歌・歌謡曲」に分類することが非常に困難と思われる作品は 43 曲ある。それ以外には、いわゆる「演歌的」な作品や、或いは典型的な演歌ではないが、歌手や曲の雰囲気などを考えれば歌謡曲に分類して差し支えないような作品は 372 曲あり、ここでは便宜的にこれらの歌を「演歌・歌謡曲系作品」とし、今回の研究対象とする³⁵⁸。

4-1-1 代表的な演歌モチーフ

今回取り上げた作品の内、「演歌」が明治・大正時代の「演説の歌」として描かれているのは 1 曲のみである (171)。いくつかの歌で登場する「演歌師」は全て「流し」という職業を指しており、明治・大正時代の演歌とは無関係である。

統計の結果、演歌・歌謡曲系作品において最も多く登場するモチーフは「酒」であることが判明した。「酒」という言葉が明示的に使われていないが、明らかに「酒」を連想させる「熱燗」や「水割り」、「飲む／呑む」や「酔う」という描写（比喩は除く）、「グラス」や「盃」などの容器、「酒場」や「居酒屋」といった酒を飲む場所も計算に入れれば、「酒」に関連する表現の存在が確認できる歌は 215 曲もあり、372 曲の内約 58% を占めている。つまり、半分以上の作品において「演歌」と「酒」は緊密に繋がっていることになる。中

³⁵⁶ オリコンニュース | ORICON NEWS <http://www.oricon.co.jp/> (2017 年 10 月 1 日確認)

³⁵⁷ Music Forest | 音楽情報サービスネットワーク <https://www.minc.gr.jp/db/index.html> (2017 年 10 月 1 日確認)

³⁵⁸ 分析にあたっては、その直後に該当曲の番号を付ける。曲の詳細情報は本節末の添付資料「曲目一覧」(4-1-8)にて参照可能。

には、「手酌酒 歌をうたえば 演歌節」(036)、「好きな同志が(中略)酒を酌む 酒にまかせて(中略)演歌を唄」う(187)、「ひとり酒 手酌酒 演歌を聞きながら」(210)、「酒のつまみは 演歌節」(377)など、「演歌」を聴き、または歌う行動が「酒」と直接結び付けられる描写が散見される。《演歌酒》という同名の作品だけでも、今回の調査結果では6曲もヒットした(058～063)。「演歌」は酒場などの場所で、酒を飲みながら聴き、歌うという、常に(日本)酒に似合うものとして描かれている。

「酒」という要素以外に主に用いられるモチーフ(キーワード)は、下表の通りである。一部のキーワードの統計基準を説明すれば、「夢」は目標や願いを指す抽象的なもの(睡眠状態でみる生理現象ではない)であり、「夜」と「雨」は比喩ではなく、自然情景の描写に限られる。「北」に関しては、曲において「北」が歌の主な舞台である、もしくは比重を大きく占める場合は計算に入れるが、全体において存在感が薄く、或いは同時に「南」など他の場所や地名が前後に並べられる場合は除く。「大阪」という項目では、地名「大阪」や大阪を指す「河内」や「浪花」以外、大阪の名所が登場する曲も計算に入れる。

表1 演歌・歌謡曲系作品(372曲)で主に用いられるモチーフ(キーワード)一覧

キーワード	1960年代	1970年代	1980年代	1990年代	2000年代	2010年代	未確認	合計	割合
酒関連	0	7	25	50	69	43	21	215	57.8%
夢	1	2	16	40	60	37	22	178	47.8%
涙(なみだ、泪)	0	5	20	36	37	39	17	154	41.4%
心(こころ)	0	5	21	30	45	37	16	154	41.4%
夜	0	8	19	38	45	24	15	149	40.1%
女(おんな)	0	3	16	34	43	24	11	131	35.2%
男(おとこ)	1	4	17	23	39	28	18	130	34.9%
花(比喩)	1	1	10	20	41	19	18	110	29.6%
人生	1	2	5	18	32	22	17	97	26.1%
苦勞	0	3	7	15	22	14	13	74	19.9%
雨	0	3	9	19	19	13	10	73	19.6%
故郷(ふるさと)	0	1	4	8	33	15	12	73	19.6%
人情(人の情け)	1	1	1	9	13	17	9	51	13.7%
未練(みれん)	0	0	8	12	18	9	1	48	12.9%
寂(淋しい、淋しさ)	0	4	3	13	8	11	8	47	12.6%
雪	0	1	3	12	17	4	7	44	11.8%
旅	1	2	6	8	5	11	8	41	11.0%
春	0	1	4	8	10	9	6	38	10.2%
港(みなと)	0	0	5	10	11	7	4	37	9.9%
船(舟)	0	2	6	7	12	4	5	36	9.7%
大阪(河内、浪花)	0	1	5	13	9	6	1	35	9.4%
死	0	2	9	9	5	3	5	33	8.9%
耐える	0	1	2	7	11	6	5	32	8.6%
坂	0	1	5	4	11	7	4	32	8.6%

キーワード	1960年代	1970年代	1980年代	1990年代	2000年代	2010年代	未確認	合計	割合
ネオン	0	0	4	8	8	7	4	31	8.3%
一筋（ひとすじ）	0	2	1	6	13	5	4	31	8.3%
暖簾（のれん）	0	1	1	5	14	5	4	30	8.1%
寒（さむい、寒さ）	0	2	0	5	9	10	3	29	7.8%
北	1	1	0	7	8	4	5	26	7.0%
悲（哀しい、悲しさ）	0	1	4	6	7	2	4	24	6.5%
意地	1	1	2	2	9	4	4	23	6.2%
冬	0	1	3	7	4	4	3	22	5.9%
昭和	0	0	0	3	9	9	1	22	5.9%
愚痴（ぐち）	0	0	1	6	8	4	2	21	5.6%
義理	1	0	2	0	7	7	3	20	5.4%

ジャンルを問わず、「涙」、「心」や「花」などは、ポピュラー音楽全体において頻繁に使われるモチーフであると考えられるが、「女」や「男」といった言葉の突出は、やはり登場人物の性別を強く意識させるという「演歌」の特徴を反映しているといえる。

それまではほとんどなかったが、1990年代から増加したキーワードは「寒」、「北」、「昭和」であり、2000年代から増えたのは「義理」である。「寒」や「北」といった今や非常に「演歌的」といえそうなモチーフは、どうやら最初から「演歌」と強く結び付けられていたわけではないようだ。

他方、「義理」に関する変化は、ちょうど股旅ものが2000年代まで断絶していた状況と合致している。「義理」を代表的な題材とする股旅もの（ヤクザもの）は、かつて1930年代と1960年代に流行っていた。1930年代の代表作として、東海林太郎の《赤城の子守唄》（1934）や《旅笠道中》（1935）、上原敏の《妻恋道中》（1937）や《流転》（1937）、田端義夫の《大根月夜》（1939）などが挙げられる。戦前の不況や不穏な社会情勢によって日々不安な暮らしを強いられていた人々は、「実際に反社会的、反国家的になることはできないが、社会的規範からは自由になりたい、という心情を股旅姿のヒーローに仮託したのである」（池田 1985：128）。また、映画主題歌としてヤクザ映画（仁侠映画）の流行りに乗ったところもあるが、1960年代に関しては、橋幸夫の《潮来笠》（1960）が話題を呼んでいたことも股旅ものの流行に重要な影響をもたらしたと考えられる。1930年代と1960年代は、歴史的にはそれぞれ第一次、第二次股旅もの黄金時代として位置づけられる時代である（五木ひろし 2013：160）。「演歌」がジャンル化のきっかけを得たのは1970年代前後であり、そのため、股旅ものによくみられる「義理」などがその時点の「演歌」とそれほど繋がっていなかったのもうなずける。では、なぜ2000年代以降に「義理」と「演歌」が明

らかに結び付けられるようになったのだろうか。2000年のデビュー曲《箱根八里の半次郎》でブレイクした氷川きよしによる影響は無視できない。「平成の股旅野郎」というキャッチフレーズでヒットを飛ばした氷川きよしは、股旅ものという主題と「演歌」との繋がりをより緊密なものにしたといえる。それによって、股旅もので頻繁に登場する「義理」もより多くの演歌関連作品で使われるようになったと考えられる。

上述したモチーフ以外、一覧表で表記されていないキーワードとしては、「止り木（止まり木）」、「路地裏」、「心意気（こころ意気）」、「根性」、「流し（演歌師）」、「カラオケ」、「ギター」、「祭（祭り）」などが挙げられる。数が更に少なくなるが、「浪曲（浪花節）」、「有線」、「時代遅れ」、「溜息」、「コブシ（こぶし、小節）」、「儂い」、「曇（みぞれ）」、「三味線（撥、太棹）」、「音頭」、「鷗（カモメ、かもめ）」、「太鼓」、「恨む（怨む）」、「我慢（がまん）」なども「演歌」と関連する要素として用いられている。

そのほか、単独に「演歌」ではなく、「演歌節（演歌ぶし）」という表現が使われている作品は53曲（14.2%）ある。作詞者たちが歌詞を作る際に七五調という形式に拘っての結果だと思われ、深く考える必要はないだろう。

4-1-2 歌手もの

ありふれた演歌のテーマとして、人生、恋愛、望郷などがよく連想されるが、今回の研究対象においては、「歌手もの」という主題が極めて際立っている。歌手を目指し、声を鍛えるような描写や歌い手としての心情、そして聴衆に対する感謝の言葉など、主人公が歌手であると思わせる作品は76曲あり、372曲の内の約2割を占めている。更に、北島三郎の《三郎太鼓》（216）、天童よしみの《天童節だよお客さん》（290）、長山洋子の《洋子のズンドコ節》（423）といったように、歌手の名前の一部や愛称を曲名に入れる作品も数多くある。

「演歌」という言葉が明確に歌詞に含まれているため、ほとんどの場合、歌の主人公が自身を「演歌歌手」として考えていることは間違いないだろう。主人公の性別を問わず、これらの歌手ものに共通してみられる最大の特徴は、極端な前向きさや明るさである。また、その明るさをより強調するためか、《孝ちゃん ONDO》（191）《たつえの河内音頭》（277）《ひろ子音頭》（343）《ゆかりの幸せ音頭》（409）といった曲名が示しているように、ノリのいい音頭ものに乗せられることも少なくない。「演歌一筋」や演歌に命を懸けるような表

現が頻繁にみられ、演歌歌手であることに対しての誇りが強く感じられ、演歌を選ぶ人生は称賛すべき生き方として描かれている。男性歌手の場合、「晴れ姿 人生一代… 男花」(248)、「明日に咲く花 男花」(011)、「夢追う男は 強気で生きろ 命いっぱい 血を燃やせ」(050)、「命を賭けた 晴れ舞台 俺の人生 演歌みち」(146)、「演歌戦場 勝たねばならぬ 全身全霊 精進一途 必ずつかむぞ 夢は取り」(418)といったように、一般的に評価される前向きな「男らしさ」や「男性性」が全面的に押し出されている。女性歌手の場合でも、「ご最真に 声も千両の 晴れ舞台」(057)や、「女の夢を 咲かす 咲かす 舞台の演歌節」(173)のように、非常にポジティブな雰囲気意図的に作り出されている。周知のように、一般的な演歌作品において、「女」たちは常に男に依存し、(男との)恋愛だけに命を懸けるような時代錯誤的な存在として描かれている。それとは対照的に、演歌歌手の人生を歌う作品となると、「恋に命を 賭けるより きいてください 心意気」(048)、「どんな小さな 舞台にだって 生命かけます」(316)、「歌にひとすじ 女を賭けた」(329)といったように、ほとんどポジティブな性格を与えられることのない「女」たちは、なぜか一気に積極的になるのだ。どこか厭世気味でネガティブな雰囲気の漂う演歌作品が多い中、過剰ともいえそうなポジティブ性を強調する歌手もの世界においては、演歌は聴けば「心晴れ」で「元気も出る」ような歌(024)であり、演歌歌手が誇りを持って「笑顔千両で」届ける「愛と希望の」歌(191)であり、「元気印の」歌(226)なのである。

4-1-3 漁師もの

数がそれほど多いわけではないが、もう一つ特徴のあるテーマは「漁師もの」である。漁師という職業だけでなく、和田青児の《演歌海道》(050)のように、演歌歌手の人生を漁師のそれに喩え、漁師もののように描く作品もあり、演歌関連作品において、漁師を主人公とするものは一つのモデルになっている。それは現在の演歌にもみられる主題であり、最近の歌ではモンゲンの《北海じゃんじゃん節》(2019)や一条貫太の《やんちゃ船》(2019)などが例として挙げられる。

多くの場合、歌で登場する漁師が「男」であることが明示的に書かれており、漁師生活の厳しさや荒れる海に挑む気概、称賛すべき生き方や「男らしさ」が表現されている。また、「親父ゆずりの 塩から声で 歌う恋唄 こがれ唄」(086)、「親父ゆずりの 自慢の喉

で 演歌ひと節 聞かせてやろか 明日も大漁 大漁舟歌だ」(179)のように、漁師たちは代々歌好きであるかのように描かれており、そして「帰り潮路は 演歌が似合う 俺と唄およ ヨイショ 男の漁場」(136)、「海の男が くじけた時は 演歌がいちばん こころにしみる」(148)、「沖の真っ赤な 漁火に ひとつ聞かそか 演歌ぶし」(275)、「さいはて港の 漁師らは 演歌が似合いな 荒武者だ」(428)といったように、歌好きである漁師たちは、なぜか演歌を好み、船の上でも帰りの道でも演歌を聴き、演歌を歌うのである。

漁師ものの名曲といえば、鳥羽一郎の《兄弟船》(1982)や北島三郎の《北の漁場》(1986)がまず連想されるだろう。どちらも1980年以降、つまり演歌というジャンルが定着した後に発売された曲である。今回の研究対象にみられる漁師ものの内、年代が確認できていない作品は2曲あるが(136、186)、それ以外の曲は全て1990年代以降にリリースされた作品である。中でも、「一人デッキで星空眺め 唄う漁師の鳥羽演歌」(186)のように、鳥羽一郎を指すであろう「鳥羽」が直接演歌における漁師ものを表す語として使われており、1980年代にヒットした鳥羽一郎の代表曲がそれ以降の「演歌」と「漁師」との結び付きに大きな影響を与えたのは確かだろう。しかしながら、裏を返せば、専ら海に生きる「働く日本の男」を描く「漁師もの」というモチーフもまた、演歌が次第に「古き良き日本的」なものにされていく時期に新しく加えられた要素であり、演歌における典型的なテーマとして確立したのは割と最近のことなのである、ともいえそうだ。

4-1-4 演歌と地名

主に用いられるモチーフ(キーワード)の統計一覧表(表1)で示されているように、演歌・歌謡曲系作品では、他の地域や地名と比べ、とりわけ「大阪」の出現度が圧倒的に高い。演歌に関わる地名に絞って整理すると、概ね下表のようになる。

表2 演歌・歌謡曲系作品で登場する主な地名

地名	曲目番号 (キーワード)	
大阪府	064 (浪花)、088 (大阪)、101 (大阪)、102 (大阪、水かけ不動)、103 (大阪)、104 (道頓堀、周防町、梅田、御堂筋)、105 (御堂筋、心齋橋、新世界、通天閣、四天王寺)、106 (千日前、法善寺、水掛不動、八百八橋、北新地、曾根崎、新世界、通天閣、ジャンジャン横町)、107 (御堂筋、法善寺、水かけ不動、北新地)、172 (河内、浪花、通天閣)、173 (生駒山、河内)、174 (河内)、188 (大阪)、208 (新地)、248 (通天閣、道頓堀)、253 (浪速)、261 (新地)、277 (河内)、282 (大阪、通天閣)、290 (河内)、293 (道頓堀)、297 (道頓堀)、301 (八百八橋、北の新地、淀屋橋、宗右衛門町、道頓堀、戎橋、法善寺)、302 (難波)、303 (北の新地、水掛不動)、304 (曾根崎新地、道頓堀)、305 (浪花)、306 (八百八橋、ジャンジャン横丁、通天閣)、307 (浪花)、318 (曾根崎)、369 (曾根崎、大淀川)、388 (浪花)、421 (河内)、426 (浪花)、427 (大阪)	
大阪府以外の関西・近畿地方	奈良県	277 (生駒、葛城、二上山、金剛山)
	兵庫県	188 (神戸)、337 (北野坂、東門、三の宮)、390 (神戸)
	和歌山県	176 (高野の山、紀州路、和歌浦、那智、大和街道)
青森県	061 (津軽)、074 (津軽海峡)、080 (八戸、南部)、098 (津軽)、228 (下北大間崎)、243 (津軽)、283 (津軽、竜飛岬、お岩木山、恐れ山、仏ヶ浦)、285 (津軽)、358 (津軽)、364 (南部)、385 (津軽)、386 (奥羽山脈)、418 (津軽)	
青森県以外の東北地方	岩手県	080 (南部)、364 (江刺、南部)、386 (陸前高田、岩手山)、390 (釜石)
	秋田県	386 (由利本荘)
	その他	364 (北上川)、390 (三陸海岸)
北海道	168 (ハコダテ、石狩、小樽、ススキノ、旭川、釧路、帯広、苫小牧)、179 (利尻富士、宗谷の岬、稚内)、180 (釧路、帯広、小樽、函館、留萌、札幌)、208 (すすきの)、263 (すすきの)、315 (「道産子」)、318 (札幌、すすきの、函館)、390 (函館)、427 (すすきの、札幌)、428 (羅臼、知床)	
九州	074 (福岡、小倉、九州)、185 (玄海、関門海峡)、188 (博多)、318 (福岡)、358 (鹿児島)、390 (鹿児島)、427 (博多、東中州、福岡)	

「大阪」に次いで多く登場する地名は、青森県に代表される東北地方や北海道である。青森県に関しては、「津軽」という名称が一番多く使われている。他の東北地方よりも明らかに青森県が多く取り上げられている理由は、「本州の最北端、最果て、辺境の地」という地理的位置にあると考えられる。つまり、青森県は「海を越えてさらに北へ旅をする最後の決意をする場所」(溝尾 2011 : 36) として相応しいところである。

溝尾良隆が『全音歌謡曲大全集 1～9』に基づいて統計した結果、歌謡曲の世界においては、北海道は戦前まで歌の登場地域の対象ではなかったことが判明した。交通不便という歴史的な事情もあり、北海道が本州の人々にとって比較的身近な存在となったのは、北海道への交通条件が改善された 1960 年代に入ってからのことである。それを反映するかのよう、1961 年以降、北海道の各地が歌謡曲で取り上げられるようになったのである(溝尾

2011 : 31-32)。「地域では、札幌と函館が圧倒的に多く、小樽、釧路が続く。人口の多い、旭川、帯広、北見の内陸部の都市のうたがなく、函館、小樽、釧路の港町が選ばれているのと対照を示す」(溝尾 2011 : 33)。筆者の統計でも同じような傾向がみられ、溝尾の言葉を借りれば、要するに歌の世界では「港町」が「有利」である(溝尾 2011 : 33)。

また、一つの地方の中に存在する数多くの場所名が登場する場合(106、168 など)もあれば、歌の物語が全国各地の複数の地方を巡って展開される場合(074、427、430 など)もある。歌の主人公はそれぞれの場所に恋愛や望郷などの気持ちを託したり、また人生を重ねたりするが、これも演歌における典型的なパターンの一つであるといえる。

ところで、今回筆者が取り上げた曲で最も多く登場している「大阪」は、一体どのような描かれているのだろうか。歌謡曲を対象に統計を取った溝尾による「戦後うた多数都道府県ベスト10」では、東京都が1位、北海道が2位、大阪府が3位という結果が示されている(溝尾 2011 : 60)が、演歌との結び付きでいえば、どうやら大阪のほうがより「演歌的」と考えられているようだ。

溝尾の分析によれば、1955年以降、近畿地方が歌で登場する幕は、大阪を舞台とする曲によって開けられた。「その後は、急ピッチにふえ続け、大阪はいつも元気で、東京に殴り込みをかける」(溝尾 2011 : 88)。そして、歌の中での大阪は、近代的な都市のイメージではなく、むしろ「人間」に比重を置かれている。「人生に疲れきった人たちや恋に敗れて、恨みつらみを酒でごまかす」といった暗いうたの多い東京に対し、大阪の歌では人間の「温かみ」が強調されているのである(溝尾 2011 : 91-92)。

大阪人は一般的に人情が厚いとされるが、今回の研究対象となった演歌・歌謡曲系作品においても似たようなイメージが作られているといえる。「浪速の人情に 支えられ」る主人公(253)もいれば、「浪花の風が 人情が 胸に今夜も しみる」と感じる主人公(064)もいる。ネガティブなテーマを表現する曲も勿論あるが、「人情のある」大阪は、度々「演歌(の)町」や「演歌が流れるところ」と形容され、演歌の似合う好ましい場所として描かれている。道頓堀には「演歌いろした 灯」(304)があり、新世界や通天閣、ジャンジャン横町で「心にしみじみ」するような演歌が流れていれば(106)、北新地の店では恋人同士のような二人が演歌を歌っている(261)。歌の世界において、このような大阪の町は、まさに「演歌が流れる 情けの街」(282)であり、大阪出身の演歌歌手も、思わず「浪花ともあれ あゝ演歌だよ」(305)と高らかに歌うのである。

そのほか、これら大抵「大阪」を褒め称えるような作品で多くみられる興味深い描写がもう一つある。それは歌の主人公の「東京」に対する態度である。「演歌町」である大阪に辿り着くまでさすらい続けた男性主人公は、「花の都の 東京は 俺にゃ冷たい 都会だった」と呟き(088)、「演歌なおんな」である大阪出身の女性主人公は、演歌におけるネガティブな「女」という典型的なパターンを繰り返しているながら、「東京の女にゃ 負けん負けんわ つくしてみせる」という「気概」を見せる(102)。ただし、このような態度を示す歌の主人公は「大阪にいる人」に限られているわけではない。群馬県に流れた女性主人公もまた、「花の東京で 失くしたゆめを やっと群馬で みつけた」と語り(354)、「演歌に相応しい」地方にいる人々は、ともすれば東京に対してやや批判的な態度を取るようだ。勿論東京も演歌と結び付けられる場所であり、今回の研究対象となった曲でも、思い人を尋ねるために東京の各地を回る女性主人公(014)や、東京の各地で演歌を歌っている流しの男性主人公(170)がいる。実際、ジャンル化のきっかけを得た時期に「演歌」として売り出された作品においても都会的なものが圧倒的に多いが、それでも「冷たい」東京よりも「人情が厚い」大阪を「演歌的」な場所として認識する傾向がより普遍的であるといえそうだ。

4-1-5 演歌についての形容

「演歌」と結び付けられるモチーフやテーマについて整理してきたが、演歌そのものは具体的にどのような歌として描かれているのだろうか。372曲の内、「演歌」に関する様々な形容がみられるが、主に以下のようないくつかのパターンにまとめることができる。

演歌は、酒場やスナックなど酒を飲む店で流れるものであり(331)、主人公が一人で、或いは店のママや他の客と一緒にカラオケを利用して歌うものである(140、261、279、309、330、357、389)。そのような演歌は「居酒屋演歌」(032)や「カラオケ演歌」(193)とも呼ばれる。

演歌は流したちが歌っているものであり(141、168、184、298、326)、流したちが演歌を歌う時に伴奏楽器として弾いているのはいつもギターである(141、239、326)。そのような演歌は、「流し演歌」(299)ともいう。

演歌は有線(ラジオ放送)で聴く歌(020、140、170)であり、「有線演歌」(021)ともいわれる。

演歌はよく昭和時代の歌として懐かしまれている。「昭和（の）演歌」（165、237、241、242）は、「昭和の頑固」（128）を歌っており、そして昭和生まれの人たちは、それを好んで聴くという（287）。昭和時代を象徴する演歌は、時々「昭和の人恋演歌」（005）や「人肌演歌」（338）と呼ばれる。

演歌は古いものとして考えられている。「古い演歌」（134、258）、「むかし演歌」（177）、「昔の演歌」（208）、「昔流行った 演歌節」（318）、「古びた演歌」（334）、「懐い演歌」（424）といった形容が確認できる。

演歌は流行りの歌でもある。「流行の うた」（140）、「演歌の 流行歌」（147）、「流行の演歌」（178）、「流行歌 人生演歌」（198）、「人生は はやり唄だよ 演歌だよ」（273）といった描写がある。その5曲の内、3曲の年代が確認できており、1970年代が2曲、2000年代が1曲である。つまり、演歌は時代を越えて流行っているかのように描かれている。他方、「流行の唄よりも むかし演歌が好きなのよ 古い女」（177）というような表現もみられ、実際の状況はどうであれ、どうやら演歌関連作品において、演歌が流行りの歌なのか、それとも昔の歌なのかは、特に決められていないようだ。

「浪速の演歌」（107）、「浪花演歌」（297）、「浪花えんか」（301）といったように、地名として最も多く登場する「大阪」で流れている演歌は、一括りで「浪花演歌」と呼ばれる。

演歌はしばしば（地方にある）故郷と結び付けられている。「故郷（の）演歌」（040、218）、「故郷も 今じゃ演歌の中だけか」（123）、「故郷偲んだ演歌節」（204）、「津軽のふるさとあの演歌節」（243）、「海の匂いの ふるさと演歌」（328）、「お国なまりの演歌」（406）などの表現が用いられている。実際、故郷演歌は既に代表的な演歌のテーマとして定着しており、「古き良き日本的」なイメージを担う重要な主題であると考えられる。

そして「演歌」のイメージが悲観的に描かれている場合が非常に多い。主にみられる形容として、「淋しい（淋しげな）」演歌（069、140、162、259、388）、「哀しい（悲しい、哀しげな）」演歌（017、270、397、398）、「涙（の）演歌」（157、337、341、391、411）、悲恋を思わせる「別れ演歌」（019、358）が挙げられる。ほかにも、「しめっぽい」演歌（039）、「みれん演歌」（143）、「やけのやんぱち 演歌ぶし」（233）、「曲がり苦ねった 演歌」（325）、「心細い 演歌」（431）などがあり、これらの例において「やけくそ」にも似たようなネガティブな雰囲気は極めて強いといえる。

一方、ポジティブな描写もある。先ほど述べた陰湿な暗さとは対照的に、「演歌の心には愛がぁ」り（012）、演歌は希望に満ちた「幸せ」な歌（389）にも成り得る。更に、演歌は

時折和楽器や歴史の長い要素と結び付けられ、いわゆる「日本的」、「伝統的」なイメージを与えられている。演歌は「笛と太鼓に 三味の音添えて」歌われたり (329)、また岩手県の盛岡さんさ踊りという祭りで歌われたりする (386)。三味線は「演歌三味線」(065) となり、「演歌修業」を目指す主人公はなぜか太棹を抱いて津軽を出る (418)。高知県民謡、そして群馬県や栃木県の俗謡はそれぞれ「よさこい演歌節」(025)、「演歌八木節」(354) という形で表される。最も極端な形容では、「演歌は 浪花節」(404) となり、共通点があるにしても別々で考えるべき演歌と浪曲は、いとも簡単に同一視されているのである。

上述したポジティブな描き方と類似しているのは、よく分からないがとりあえず演歌だ、というようなパターンの描写である。「日本人なら 演歌でしょう」(096)、「演歌だよ (中略) 演歌だね (中略) 人生は 演歌だね」(159)、「日本人だね 演歌だね」(312) といった形容が典型的である。極め付けの例は、「アンアンしなけりゃ 意味がない」という多少意味不明瞭な言葉がひたすら繰り返される曲の中で登場する「日本の心は 演歌の心さ」(027) という一文である。

また、苦勞をかける人とさせられる人が「演歌みたいな 似た者どうし」(353) とされ、世話を焼く側と焼かせる側が互いに「あなたも演歌ね おまえこそ」(413) という言葉を交わす。これは、1980年以降に現れるいわゆる「夫婦演歌」による影響の産物として解釈することができる。

以上のようなパターンがみられる用例以外、奇妙とさえいえる使い方も多様に存在する。例えば「演歌のように」、「演歌みたいな」というような描写が用いられているが、その「演歌的」なものの特徴を特定するのは非常に困難に思われる。ただ「寄り添いながら」暮らす二人 (090) も、「逢えば振られた 話ばかり」する二人 (091) も、「演歌みたいな ふたり」と成り得る。「演歌みたい」、「演歌のような」別れ (092、319、403) はどのような別れなのか、「演歌みたいに」啼く海猫 (393) はどのような鳴き声をするのか、「演歌する」(379) という動詞は何を指しているのか、それぞれの歌詞から言葉としての意味は読み取れず、今のところでは、これらの謎を解き明かすのはほとんど不可能に近いだろう。その上、「演歌」が品詞を変えられるという不思議な用例もいくつか存在する。「演歌する」という動詞の使用例としては、「演歌してるね」(344)、「演歌しますか」(379)、「演歌しすぎだね」(420) があり、「演歌なおんな」(102) という形容動詞としての使い方も確認できる。演歌という概念における抽象的・主観的・観念的な一面が窺われる用例であるといえよう。

4-1-6 演歌における歌唱特徴

一般的に認識されている演歌の歌唱特徴といえば、コブシ、ビブラートなどが挙げられるが、今回の研究対象においては、最も際立つのは「唸り」である。一番多くみられるのは、「演歌を歌う」という表現の代わりに、「演歌を唸る」が使われる例である(096、110、170、185、332、340、359、386、426)。歌手ものの内、「この声かかれても 唸ります」(315)というような演歌歌手としての態度が示されている。歌い方についての形容ではないが、アニメのキャラクター・ソングでありながら、明らかに演歌の雰囲気似せられた(「ヨナ抜き短音階+レ」で構成されるメロディー、旋律的ギターが目立つ編曲、コブシが感じられる歌い方、七五調中心の歌詞、「〇〇の女」というタイトル、村田英雄の《王将》にある「吹けば飛ぶよな 将棋の駒に」を彷彿させる「吹けば飛ぶよな 幸福に」という歌い出しなど)作品においても、演歌を「うたって憂さ晴らし 唸る伴奏 心も揺れて」(321)という描写が用いられている。また、「アンアン…アン」、「アアアアン」、「アンアンアンアー」などのような、「唸り」を連想させる声の表現も極めて目立っている(027、051、057、060、065、074、251、277、313)。演歌のジャンル化に大きな影響をもたらした五木寛之の小説「艶歌」において、「艶歌」の歌唱特徴は「アアンアアンなどという小節」(五木寛之 2013b : 55)で表されたりするが、物語の後半に登場するママの会の代表は、そのような歌唱を「浪花節みたいに唸る」(五木寛之 2013b : 75) 俗悪的な歌い方としている。先ほど挙げた表現も、「唸り」のような歌唱を表している可能性が高いのだろう。

他方、コブシに関しては、「こぶしを廻した恋」を歌う演歌(077)、「故郷のかあさん 演歌が十八番 いつも背中で 聞いてたこぶし」(096)、「小節千両の演歌節」(120)、「しつこいコブシ」(149)、「声高らかに こぶし聞かせて」(185)といった表現が確認できる。更に、歌い方が唸りとコブシを合わせた形で描かれる場合もあり、「入魂演歌 心をゆさぶる 小節がうなる」(418)、「アンアアアー こぶしきかせて 唸りを入れて」(421)といった例がそうである。そのほか、1 曲のみであるが、スナックで演歌を歌う男性主人公の歌唱特徴として、「ビブラート」が言及されている(149)。

後述(5-2-1)するように、現在の演歌において唸りという歌唱特徴はコブシやビブラートほど普遍的ではない。唸りを自らの個性としている極一部の歌手を除けば、主に「男らしさ」などを強調する作品においてみられる。ともあれ、「演歌は唸るものである」という印象はやはり強いようだ。ただし、先ほど挙げた唸りが描写される曲においては、ポジティ

ブな主題がほとんどであり、前述したような明るさを全面的に押し出す歌手ものも多い。演歌における唸りのイメージは、五木寛之が小説「艶歌」で描いた大衆の「怨念」などのような「暗さ」とは必ずしも結び付けられていない、ということだけは確かである。

また、今回の研究対象となった作品では唸りとコブシほど頻繁に言及されてはいないが、ビブラートも現在の演歌において非常に際立つ歌唱特徴である。アイドルグループ AKB48 のメンバーだった岩佐美咲は、「DAM チャンネル」³⁵⁹という番組のインタビューで、演歌歌手になってからビブラートが鍛えられるようになった、というような発言をしたことがあり、ビブラートは既に演歌の歌唱特徴として定着しているといえる。長い年月をかけて歌手生活を続けてきた一部の高齢演歌歌手の歌唱においては、ビブラートが過剰なほどまでに強調されたりしている現状も、それを反映しているように思える。

4-1-7 「男歌」における変化

今回の調査において、「男歌」に関する新たな発見が二つあった。

まずは、「演歌」の認知度がまだ限られていたと思われる 1964 年という時期に、デビュー 3 年目の北島三郎は、既に「演歌」と「男性性」が直接結び付けられる《三郎太鼓》(216) をリリースしていることである。「演歌」に力を入れていたクラウンレコードが発売した、流しの艶(演) 歌師出身の北島三郎の持ち歌に「演歌」が強調されるのは不思議なことではないが、「男すて身の 夢かけた 演歌一代 歌の旅」という、いわゆる「男らしさ」を謳歌するような「北島三郎らしい」といえる内容である。「演歌界の頂点に立つ男」と評価される北島三郎の曲においては、年代経過ごとに男女の恋愛を主題とする歌が激減し、ますます「古き良き日本」を象徴する「男性的」な一面が主要テーマになっていく傾向がみられる(吉川 1992 : 30-31)。一方、その「男性性」の源は 1960 年代にまで遡ることができる。極一部であったにせよ、北島三郎の早期作品にある「男性性」の強い「男歌」は、現在他の男性演歌歌手たちが大御所大先輩の背中を追いかけるように高らかに「男歌」を歌う土壌を作り出したといえるかもしれない。

³⁵⁹ DAM チャンネル(ダムチャンネル、DAM CHANNEL)は、通信カラオケ DAM の曲間に放送される音楽情報番組であり、カラオケ機器 DAM が設置されているカラオケルームで視聴できる。岩佐美咲がビブラートに関して発言する映像は 2016 年 5 月 15 日より一時的に放送されたもので、現在は公開されていない。

そして次に際立つのは、2000年代以降に増えたネガティブな「男歌」である。1980年代前後にヒットした八代亜紀の《舟唄》(1979)は、別れた女性相手を忘れられずにいる男性を主人公とする珍しい「新型演歌」とされ、その意味では当時一時的に進化を見せていた演歌の代表作として位置づけることができる(金子1999:207)。しかし、それでも「女歌」のような極端な暗さや惨めさはなく、あくまでややネガティブな内容でしかなかったといえる。1980年代以降、カラオケブームを経た演歌は「退化」の一途を辿り、男尊女卑の観念を全面的に反映するような時代錯誤的な「女歌」と共に、その価値観では称賛すべきとされる「男性性」を讃える「男歌」がより普遍的になる。そのような中、2000年代以降の「男歌」では、極めてネガティブな男性主人公も描かれるようになる。

「酒は未練の 誘い水 (中略) 男の心 古い演歌が また泣かす」や「淋しさが 夜に 紛れて この胸濡らす」(134)、「惚れた女に 想いが募り グッところらえて 心で泣いて (中略) 男未練の なみだ酒」(135)、「ああ せつないよ ああ 逢いたいよ」や「淋しくて ああ 逢いたくて 遠い夜空に 呼んでみる あの娘今頃 何処の町 (中略) 男未練の ああ 子守歌」(139)、「酒はお前を 恋しがり 面影相手に 飲み明かす」や「お前と呼べない 遠いひと 二度とは逢えない 遠いひと」(242)、「あの日 貴女を追っていた 男の胸に浮かんで消える 今はもう 会えるすべない 遠い人」や「あれから 貴女 探してた 男の心 こわれて悔いる」(258)、「いつかいつかと 言いながら 未練の 酒に また溺れてる」(435)といった例のように、登場人物の性別が「男」であると強調されているにもかかわらず、一部の「男歌」においては、男性主人公は未練を断ち切れず、失恋の悲しみから立ち直ることのできないまま嘆いているのである。

更に、2016年にリリースされた《男の手酌酒》(131)という比較的最近の作品では、「抱けば何より 罪つくり ましてや明日ある 女だもの」、「しょせん一緒にや なれませんか あゝなれませんか」のように、男性主人公の口調においてもいわゆる「男らしさ」は薄められ、ここではある程度「男性性」が抜けていると考えられる。カップリング曲ではあるが、歌い手は近年「紅白歌合戦」への出場を果たした山内惠介であり、つまり注目を集めている演歌系歌手の作品である。山内惠介の持ち歌自体は演歌というより歌謡曲的な作品が圧倒的に多く、また歌手自身のイメージもあり、「男らしさ」が薄い点では特別なケースとして考えるべきである。しかしいずれにせよ、上述の歌の出現は、高らかに謳歌される、称賛すべきような「男性性」には、実際ついていけず、弱音を吐きたいという願望を密かに抱く一部の中老年男性の心情を映し出しているといえるのかもしれない。

4-1-8 本節添付資料

曲目一覧³⁶⁰

番号《タイトル》 歌手 発売年

- 001 《哀愁》 村田英雄／春日八郎／三橋美智也 2001
- 002 《愛の町…秦野》 田城ひばり 2005
- 003 《愛待ち酒場》 小沢ゆかり 1994
- 004 《あいみ日和》 小笠原あいみ 2012
- 005 《哀恋》 キム・ヨンジャ 1992
- 006 《あおり酒》 小山博 2009
- 007 《赤城山麓》 北野悠二 2005
- 008 《赤ちょうちんの詩（うた）》 真帆花ゆり 1998
- 009 《紫陽花ばなし》 石川さゆり 1985
- 010 《あすなろ坂》 山口さわ美 2006
- 011 《明日に咲く花（ニューバージョン）》 岡田央 2003
- 012 《明日も夢見て》 和田青児 2011
- 013 【非】《あっけにとられた時のうた》 たま 1996
- 014 《あなた尋ねて》 翠明 2006
- 015 《あなたと乾杯》 島津悦子 2014
- 016 《雨じゃんじゃん》 香田晋 1991
- 017 《雨の止まり木》 野中彩央里 1998
- 018 《雨の西麻布》 とんねるず 1985
- 019 《雨の港》 大川栄策 1986
- 020 《雨みれん》 千原早希 2000
- 021 《雨夜》 宝愛 2009
- 022 《アメリカを愛した女》 河島英五 1991
- 023 《綾子 ONDO～夢を着飾る蝶になれ》 夏木綾子 2007
- 024 《綾子とサンバ》 夏木綾子 1999
- 025 《綾子のよさこい演歌》 夏木綾子 2013
- 026 《ありがとう～愛の歌》 林京子 2014
- 027 《アンアンしなけりゃ意味がない》 長保有紀 2001
- 028 《アンタ》 叶純子 2006
- 029 《あんたと》 しいの乙吉 2013
- 030 【非】《アンテナ》 フラワーカンパニーズ 2013
- 031 《生きる》 山本譲二 2003
- 032 《居酒屋演歌》 七瀬けい子 2003
- 033 《居酒屋「みなと」》 竹川美子 2015
- 034 《一番船》 成田理恵 2000
- 035 【非】《It's Only Rock'n Roll 集会のテーマ（のれのれ Rock'n Roll）》 横浜銀蠅 1982
- 036 《一本気》 北島三郎 2008
- 037 【非】《WE GOT MUSIC》 前田亘輝 1990
- 038 【非】《We love music》 ケツメイシ 2008
- 039 《うそつき》 香田晋 1996
- 040 《歌車》 松山強 ?
- 041 《歌は妙薬心の薬》 立神真知子 2012
- 042 《演歌家の女将》 三浦京子&ハニーシックス 2008

³⁶⁰ 検索でヒットした合計 438 曲の作品を曲名順に並べ、001～438 までの番号を付けた。作品のタイトルと歌手名は全て JOYSOUND 公式ホームページでの表記に準ずる。同曲の場合、年代が確認できた一番早い作品の発売年のみ表記し、カバー曲の場合、確認できたオリジナル作品の発売年を表記する。

・【非】＝非演歌・歌謡曲系作品 ・【同〇〇】＝〇〇番の作品とは同曲

- 043 《裏町さかば》 大川正人 2012
044 《うれしい酒だよ》 高橋一枝 1997
045 【非】《M.O.C.》 電気グルーヴ 1991
046 《演歌一輪》 西川ひとみ 2016
047 《演歌一輪》 二美仁 1990
048 《演歌売ります》 大橋民子 2001
049 《演歌男の勝負》 美幌ただし 1989
050 《演歌海道》 和田青児 2006
051 《演歌街道》 泉ゆかり 2000
052 《演歌街道》 歌川二三子 1986
053 《演歌街道おんな旅》 山脇いずみ 2011
054 《演歌川》 西美樹夫 2002
055 《演歌兄弟》 北島三郎／鳥羽一郎 2002
056 《演歌坂》 長田光治 1994
057 《演歌桜》 島津亜矢 1999
058 《演歌酒》 井元正浩 1995
059 《演歌酒》 大高平造 ?
060 《演歌酒》 笠原みほ 2007
061 《演歌酒》 川島一成 2001
062 《演歌酒》 天童よしみ 1988
063 《演歌酒》 大間辰 ?
064 《演歌じゃないか》 祭小春 2012
065 《演歌三味線》 我妻さよ子 1990
066 《演歌人生》 岬勝己 ?
067 《演歌人生》 西原智恵子 ?
068 《演歌人生》 桂舞子 ?
069 《演歌人生》 冠二郎 1986
070 《演歌人生ど真ん中》 我妻陽子 2001
071 《演歌太鼓》 竹内真理 1990
072 《演歌でワッショイ!》 谷本知美 2013
073 《演歌道中》 林田政春 ?
074 《演歌道中 旅がらす》 山内恵介 2016
075 【同 076】《演歌なんか歌えない》 歌恋 (カレン)
076 《演歌なんか歌えない》 山崎ともみ (山崎友見) 1998
077 《演歌なんて歌えない》 シブがき隊 1987
078 《演歌にもなりやしない》 北原由紀 1998
079 《演歌はいいね》 岩本公水 2002
080 《演歌八戸》 ゆめ寿 (ひさし) 2007
081 《演歌花》 つくばあさ子 2005
082 《演歌花》 眞紀ゆり 2007
083 《演歌ひとすじ》 久保紳 1999
084 《演歌ひとすじ》 奈良崎正明 2002
085 《演歌ぶし》 大杉八郎 1997
086 《演歌船》 鳥羽一郎 1990
087 《演歌町》 大川栄策 1975
088 《演歌町だよ大阪は》 松山研二 1992
089 《演歌みたいな女です》 長峰令奈 2004
090 《演歌みたいな人生だけど》 水沢明美 2004
091 《演歌みたいな夜ですね》 三田明 2015
092 《演歌みたいな別れでも》 梅沢富美男 1983
093 《演歌道》 岩本崇男 2000
094 《演歌みち》 松原のぶえ 1985
095 《演歌道》 神山淳 2014
096 《演歌娘 21》 大沢桃子 2001

- 097 《演歌夢街道》 美山京子 2009
 098 《演歌夢つづり》 おかよさん 2005
 099 《演歌竜 一独眼竜・伊達政宗一》 林利志信 ?
 100 《エンヤラ親娘》 花木優 2004
 101 《大阪雨やどり》 川崎修二 2013
 102 《大阪かたぎ》 三門忠司 2001
 103 《大阪すつきゃねん》 春菜美保 2014
 104 《大阪の女》 島谷ひとみ 1999
 105 《大阪バッテリー》 アツコとイチロー 2013
 106 《大阪パラダイス》 玉緒&中川家 2006
 107 《大阪ロマン》 聖ゆう 2012
 108 《大崎慕情》 加美二郎 ?
 109 《大宮雨情》 杜たかし 2001
 110 《大物》 祭小春 1986
 111 《お母さん》 浜崎千恵子 2008
 112 《おかね》 鼠先輩 2009
 113 《お酒呑みたいの》 つくばあさ子 2007
 114 《お酒はグイット》 夏希ひとみ 2007
 115 《お酒をダブルで》 石川さゆり 1993
 116 《おしどり街道夫婦（めおと）花》 久恒秀廣 2012
 117 《鴛流し唄》 美城旭 1989
 118 《おしどり港》 橘ゆうじ 2015
 119 《小樽絶唱》 清水博正 2016
 120 《お手を拝借！》 米倉ますみ 2004
 121 《男詩》 山本譲二 1985
 122 《男・演歌節》 深沢広志 ?
 123 《男酒》 鳥羽一郎 2005
 124 《おとこ人生ど真中》 大船わたる 1995
 125 《男なら》 松原のぶえ 1988
 126 《男の灯り》 柳生たかし 2009
 127 《男の漁火》 北里のり子 2005
 128 《男の演歌一魂の叫び一》 横内じゅん 2012
 129 《おとこの海道》 和田青児 2007
 130 《男の心情》 高杉とみお ?
 131 《男の手酌酒》 山内恵介 2016
 132 《男の舞台》 双葉あきら ?
 133 《男の道のり》 遠藤茂弘 2016
 134 《男の未練》 青戸健 2013
 135 《男の未練酒》 小川竜也 2012
 136 《男の漁場》 林田政春 ?
 137 《男は演歌だね》 おおい大輔 2002
 138 《男華》 段田男 1987
 139 《男未練の子守歌》 後藤隆 2012
 140 《お店ばなし》 増位山太志郎 1978
 141 《思い出のひと》 渥美二郎 1983
 142 【同 288】《思い出のポエム》 遠藤さと美
 143 《面影みれん》 北見恭子 2007
 144 《父娘鷹（おやこだか）》 歌川二三子 1995
 145 《俺が天下の脳ビタくん》 冠二郎 1999
 146 《俺の人生》 向林利明 2011
 147 《俺の道》 鏡五郎 2004?（年代未確認とする）
 148 《俺の漁歌》 大城バネサ 2015
 149 《俺は演歌が大嫌い?》 藤岡藤巻 2006
 150 《お・ん・な》 神野美伽 2009

- 151 《女一代演歌節》 生駒尚子 2011
152 《女盛りの演歌節》 未来 AASA ?
153 《おんな次郎長旅がらす》 美里すすむ ?
154 《女の演歌道》 加賀城美鈴 2004
155 《おんなの償い》 伊集院一郎 2000
156 【同 155】《おんなの償い》 湊知子 ?
157 《女の止まり木》 黒川真一朗 2015
158 《おんなの独言》 大原心次 ?
159 《Oh! 演歌だよ》 水前寺清子 1996
160 【非】《会員番号の唄》 おニャン子クラブ 1986
161 《海峡港》 中村時子 ?
162 《風の子守唄》 五木ひろし 1977
163 【同 162】《風の子守唄 —アルバム「ひろしとギタープレミアム ～ここに真実の詩(うた)がある～」より—》 五木ひろし
164 【同 162】《風の子守唄 (ニューバージョン)》 五木ひろし
165 《桂川恋歌》 松本恵美子 2016
166 《鷗屋(かもめ)の大将(おやじ)》 中西りえ 2013
167 《歌謡曲》 とんねるず 1986
168 《カラオケ流し》 三ツ橋けんじ 1983
169 【同 168】《カラオケ流し》 蒼彦太
170 《カラオケ渡り鳥》 元正浩 2004
171 《川上音二郎》 品川聖次 ?
172 《河内》 歌川二三子 1999
173 《河内女の演歌節》 未来 AASA 1998
174 《河内人情》 秋岡秀治 1997
175 《聞いて下さい私の人生》 藤圭子 1976
176 《紀州路演歌旅》 真山みき 1997
177 《季節はずれの花だけど》 橋耕滋 ?
178 《北に生まれたその女は》 北川大介 2002
179 《北の命綱》 南吾郎 2008
180 《北の女の演歌節》 中村明 2016
181 《北の大将》 星川真理 2008
182 《兄弟演歌》 橋五郎 1999? (年代未確認とする)
183 《兄弟演歌師》 青木ひろあき 2012
184 《霧の出船》 五木ひろし 1973
185 《玄海演歌節》 峰小雪 ?
186 《喧嘩船》 大川原はじめ ?
187 《恋唄酒場》 佐藤盛輝 2012
188 《恋すずめ》 千晶 ?
189 【非】《恋なんて》 RYOEI 2010
190 《恋のみれん酒》 水紀美春 2015
191 《孝ちゃん ONDO》 背味孝太郎 2012
192 《故郷(こきょう)の祭り》 金子のぼる 2007
193 《ここへおいでよ》 石原裕次郎 1978
194 《心からありがとう》 かんばひかる 2010
195 《こだま》 華月和子 2002
196 《コップ酒》 竹内誠 ?
197 《この人生に》 泉ちどり 2014
198 《ごひいきに》 和氣ようこ ?
199 【非】《呼節》 MCU, アルファ 2001
200 【非】《これってホメことば?》 ことばおじさんとアナウンサーズ 2006
201 【非】《Go Girl ～恋のヴィクトリー～》 モーニング娘。 2003
202 【同 204】《酒場人情》 加東竜次
203 【同 204】《酒場人情》 ビートきよし

- 204 《酒場人情》 長尾健司 2004
 205 【同 204】《酒場人情》 沖中俊明
 206 《酒場の流れ星》 豊田三枝子 2015
 207 《酒場物語》 城明 ？
 208 《盛り場流れ唄》 八代亜紀 1998
 209 《酒ごころ》 山川豊 1982
 210 《酒よ》 吉幾三 1988
 211 【同 210】《酒よ》 坂本冬美
 212 【同 210】《酒よ》 島津亜矢
 213 【同 210】《酒よ》 川中美幸
 214 【同 210】《酒よ〈アルバムヴァージョン〉》 吉幾三
 215 《酒ワルツ》 原たかし 1993
 216 《三郎太鼓》 北島三郎 1964
 217 《幸の花》 松吉幸子 ？
 218 《幸福はぐれ鳥》 絃呂しのぶ 2015
 219 【非】《J3 のテーマ》 J3 2006
 220 【非】《しからば!!!》 PAPA B 2007
 221 《しぐれ雨》 加山裕花 1997
 222 《時代屋の恋》 堀内孝雄 2001
 223 《下町夫婦橋》 山本愛 1998
 224 《実年行進曲》 ハナ肇／谷啓／植木等／クレイジー・キャッツ 1986
 225 《思慕酒》 水田かおり 2014
 226 《しのぶの唄祭り》 音羽しのぶ 2005
 227 《渋谷ものがたり》 新沼謙治 1990
 228 《下北漁歌》 細川たかし 2004
 229 【非】《Japanese Pride》 WANIMA 2015
 230 《三味線流し》 ネオントリオ 2014
 231 【非】《写楽クン音頭》 伊倉一恵 1991
 232 《じゃり道人生》 井上克美 2002
 233 《出世払い》 天草二郎 2005
 234 【非】《純音楽の道》 遠藤賢司 2002
 235 《情炎三つの物語》 泉ちどり 2009
 236 《焼酎の唄》 平岡チカ 2010
 237 《昭和生まれの心演歌》 奈良崎正明 2007
 238 《昭和流れ星》 小笠原あいみ 2014
 239 《昭和名残り唄》 青戸健 2011
 240 《昭和の女》 瀬川瑛子 1993
 241 《昭和挽歌》 鎌田たけお 2008
 242 《昭和挽歌》 木原たけし 2000
 243 《じょんから女道》 川村めいこ ？
 244 【非】《新・会員番号の唄》 おニャン子クラブ 1986
 245 【非】《JINGLE JAM #04》 MELLOW YELLOW 2001
 246 《新宿三百六十五夜》 キラーカン 2007
 247 【非】《新・新会員番号の唄》 おニャン子クラブ 1987
 248 《人生一代男花》 鏡五郎 1992
 249 《人生演歌》 三木てつや 2005
 250 《人生演歌（うた）灯り》 井上わこ 1987
 251 《人生演歌だネ》 小田代直子 2014
 252 《人生演歌節》 森久美子 2010
 253 《人生演歌 ～私の行く道》 遥ゆき 2002
 254 《人生街道》 水木大介 1998
 255 《人生七坂》 立樹みか 2002
 256 《人生に乾杯》 葡萄園玉助 2005
 257 《人生ふたりづれ》 岡ゆうじ 2006

- 258 《人生やり直しができるなら》 呑娘。 2010
- 259 《人生夜汽車》 神野美伽 1990
- 260 【同 259】《人生夜汽車 ～スタジオライブバージョン～》 神野美伽
- 261 《新地の雨》 藤圭子／桂三枝 1989
- 262 【非】《スカパー デ ムーチュ（個人対抗早口ことば合戦!）》 スカイパーフェク TV! テレビCM ソング ?
- 263 《すすきのロマン》 長谷川桂子 1998
- 264 【非】《スラッシュ禅問答》 筋肉少女帯 1992
- 265 《青春 よいしょ こらしょ どっこいしょ》 よかにせどん・蘭・浩輔 2015
- 266 《小夜曲～セレナーデ～》 天童よしみ 2010
- 267 【非】《船上の音楽団 遊 turing Heartbeat》 遊助 2010
- 268 【非】【同 267】《船上の音楽団 遊 turing Heartbeat (Live ver.)》 遊助
- 269 【非】《その男、東京につき》 般若 2006
- 270 《それなりに青い鳥》 村上幸子 1985
- 271 【非】《ソング オブ ザ ヒル》 スチャダラパー 2006
- 272 《そんなもんだぜ》 逢川まさき 2016
- 273 《大演歌》 大川栄策 1973
- 274 【非】《ダイナマイトカウントダウン》 Pas de deux 1999
- 275 《大漁まつり》 さくらまや 2008
- 276 《たこやき日和～夫婦屋台～》 山口ひろみ&大江裕 2015
- 277 《たつえの河内音頭》 金田たつえ 1976
- 278 【非】《DA.BE.SA》 NORTH END × AYUMI 1995
- 279 《団塊自慢》 大門三郎 2006
- 280 《チャンチャラ》 チャン・ユンジョン 2005? ※韓国語原曲 2005 (原曲の年代とする)
- 281 【非】《ちょっとしたヒガミ》 RHYMESTER 1993
- 282 《通天閣》 吉幾三 1999
- 283 《津軽》 下北二郎 2002
- 284 【同 283】《津軽海峡》 下北二郎
- 285 《津軽の女房》 日雨ゆかり 2011
- 286 《月夜だね》 川中美幸 1989
- 287 《月夜舟》 瀬川瑛子 2009
- 288 《つむぎ詩(うた)》 遠藤さと美 2005
- 289 《天地・夫婦夢》 照屋豊子 ?
- 290 《天童節だよお客さん》 天童よしみ 2008
- 291 《天の蛍》 五木ひろし 1991
- 292 《東京流転笠》 大川栄策 1986
- 293 《道頓堀セレナーデ》 真木柚布子 (真木由布子) 1999
- 294 【非】《ドッカン～人生最大の衝撃》 菅野美穂 1995
- 295 《どっこい演歌は生きている》 三笠優子 2003
- 296 【非】《どんだけファンファーレ》 泉こなた (平野綾) 2007
- 297 《道頓堀しぐれ》 愛めぐみ 2002
- 298 《流し唄》 島倉千代子 1974
- 299 《泣き虫かもめ》 桜ひとみ 2009
- 300 《なごみ小路で…》 横内じゅん 2015
- 301 《浪花えんか》 小峰あずさ 2002
- 302 《難波女の演歌やねん》 西山ひと美 1987
- 303 《浪花恋のれん》 野々村あい 2008
- 304 《浪花仁義》 浪川久 1985
- 305 《浪花ともあれ演歌だよ》 中村美律子 1991
- 306 《浪花の歌姫》 叶麗子 2009
- 307 《浪花の演歌師》 南吾郎 2015
- 308 《涙たどれば》 石上久美子 2012
- 309 《涙 涙のカラオケボックス》 忍者 1992
- 310 【非】《なんだったつけの歌》 爆チュー問題 2001

- 311 【非】《なんですか これは》 米米 CLUB 1988
- 312 《日本人だね演歌だね》 水前寺清子 2009
- 313 《日本列島おとこ旅》 鏡五郎 2006? (年代未確認とする)
- 314 《日本全国カラオケ音頭》 余炉頭弥兵 2003
- 315 《日本全国元気節》 さくらまや 2010
- 316 《日本列島華舞台》 竹川美子 2003
- 317 《人情酒場》 渡辺要 2011
- 318 《人情酒場》 原田ヒロシ 2005
- 319 《濡れおんな》 宮史郎 1992
- 320 【非】《ヌードと愛情》 VANILLA 1995
- 321 《猫実の女》 マーラー (高乃麗) 1993? ※アニメ『ああっ女神さまっ』OVA (1993~1994)のキャラクター・ソング (曲の年代をアニメの発表開始時期とする)
- 322 《残り火燃やして》 森津夜子 1987
- 323 《能登風》 大塚文雄 2012
- 324 《馬鹿は死ななきゃなおらない ~昭和石松伝~》 木村友衛 1986
- 325 《はぐれギター》 免坂明 ?
- 326 《初雪の宿》 木下淳子 1991
- 327 《波止場通りなみだ町》 森昌子 1980
- 328 《花の宴》 藤野とし恵 2006
- 329 《花の演歌節》 条かおり 2006
- 330 《花のれん》 沢木ひろし 2005
- 331 《花舞い酒場》 会田くみ子 ?
- 332 《浜っ娘一代》 坂本冬美 1990
- 333 《バラ色人生に乾杯》 椿恒輝 2002
- 334 《原宿棧橋》 さやま友香/安部譲二 1984
- 335 《春椿》 涌井良子 ?
- 336 【非】《パンピナッ!》 Prizmy☆ 2013
- 337 《東門ブルース》 ヒマナシ4 1988
- 338 《人肌演歌》 天童大 2011
- 339 《独酌酒》 水田かおり 2008
- 340 《ひとり旅》 天童よしみ 1976 ※オリジナル歌手は佐良直美
- 341 《ひとり花》 長保有紀 1998
- 342 《ピョン太郎旅がらす》 飛鳥とも美 2013
- 343 《ひろ子音頭》 内藤ひろ子 2007
- 344 《ヒロ美》 小谷未来 1995
- 345 【非】《B級映画のように》 伊勢正三 1994
- 346 【非】《P-DAD》 BENNIE K 2002
- 347 【非】《FUNK FUJIYAMA NOW ~多少無理矢理企画~》 米米 CLUB 2006
- 348 《風雪男一代》 佐藤敏雄 2004
- 349 《風雪桜》 北野まち子 2009
- 350 《風雪三十年》 赤須京子 2008
- 351 《深仲酒》 水沢明美 1994
- 352 【同 353】《ふたり坂》 山田進 ?
- 353 《ふたり坂》 南海剛 1993
- 354 《二人のチンチロリン》 太郎と花子 1992
- 355 《プチトリアノン新宿》 大澤敏雄 2009
- 356 《文香の渡り鳥仁義》 佐野文香 2004
- 357 《ふるさと酒場》 美松弘二 1987
- 358 《ふるさと酒場》 新屋京子 2000
- 359 《ふるさと酒場》 山本愛 ?
- 360 《国分町 (ぶんちょう) すずめ》 春乃うらら 2000
- 361 《ブンブンビート阿波踊り》 M.C.チータ 1995
- 362 《望郷ごころ》 北原さとし 2015
- 363 《望郷ながれ節》 奈良崎正明 2014

- 364 《望郷めおと節》 菅野福江 ?
 365 【同 369】《放されて》 内田あかり
 366 【同 369】《放されて》 神野美伽
 367 【同 369】《放されて》 ニック・ニューサ
 368 【同 369】《放されて》 門倉有希
 369 《放（ほか）されて》 木下結子 1984
 370 【同 369】《放されて'04》 木下結子
 371 【非】《ボトル二本とチョコレート》 BEGIN 2002
 372 《炎》 冠二郎 1992
 373 《惚の字傘》 長保有紀 1993
 374 《惚れ化粧》 真木ことみ 1998
 375 【非】《WHY! ～THE ZONA'S SONG～》 怪人ゾナー 1999
 376 《本当の年など言えません》 おかよさん 2005
 377 《毎度みなさまおなじみの》 島津亜矢 2011
 378 《マザー ～おかん～》 たくみ稜 2009
 379 《街の灯》 川中美幸 2009
 380 《待つ女》 伍代夏子 1989
 381 《祭り囃子》 氷川きよし 2008
 382 《真夜中に聴いた歌》 大西ユカリと新世界 2004
 383 【非】《マーフィーの法則》 嘉門達夫 1994
 384 《美子の三味線ドンパン》 竹川美子 2006
 385 《路しるべ》 伊藤みどり ?
 386 《みちのく演歌》 佐野でこ 2015
 387 《みったん音頭》 石川みつい 2008
 388 《夜恋物語》 藤本健太郎 1992
 389 《水戸の女》 関あや子&とみ十三 2005
 390 《港が見える街》 柳柴帆 2012
 391 《みなと恋唄》 羅勲児（ナフナ） 1985
 392 【同 393】《港情話》 島梨花
 393 《港情話》 沖宮子 1992
 394 《港のものがたり》 藤香里 ?
 395 《港町哀愁》 光岡亮 2007
 396 《港町演歌》 水紀さおり 1999
 397 《未練酒》 沖田真早美（まさみ） 2009
 398 《みれん花》 中川由唯 2009
 399 《めおと暦》 島津悦子 2012
 400 《夫婦月夜》 水沢明美 1997
 401 《夫婦節》 南城さおり ?
 402 《メリケン波止場》 鳥羽一郎 2006
 403 《もいちど港町》 港京持郎 1997
 404 《元三節》 茅根元三 2010
 405 《屋台人情》 福崎早苗・泉詔苑・高木京子・二階堂健 ?
 406 《山霧の町》 葉山としき 2003
 407 《雄大の夢扉》 うえち雄大 ?
 408 《夕映えの郷》 末次恵子 2001
 409 《ゆかりの幸せ音頭》 松本ゆかり ?
 410 《雪ふりやまず》 城之内早苗 1990
 411 《湯布院情話》 芦屋雁之助 1985
 412 《夢おいかけて》 大城バネサ 2011
 413 《夢追い坂》 金田たつえ／財津一郎 1994
 414 《夢街道》 青山祐太 2010
 415 《夢と女～女の中の女です～》 小野和子 2012
 416 《人生八分 酒八分》 川本一市 2010
 417 《夢ひとすじ》 北川裕二 1992

- 418 《夢舞台》 山口真一 2013
419 《夢酔い酒》 原田幸美 1997
420 《夢酔い人》 細川たかし 1994
421 《夢を抱いてる演歌鳥》 小泉智 1999
422 《酔いぐれすずめ》 大川栄策 1993
423 《洋子のズンドコ節》 長山洋子 1998
424 《横丁酒場》 杜たかし 2007
425 【非】《ヨシ子さん》 桑田佳祐 2016
426 《よしみ仁義》 天童よしみ 1997
427 《夜の恋の物語》 増位山太志郎／長沢薫 1982
428 《羅臼の男》 鳥羽一郎 1993
429 【非】《リサイクルのうた》 ゆっぴ 2007
430 《流星》 中島みゆき 1994
431 《流氷》 石川さゆり 1978
432 《麗人抄》 島津亜矢 2011
433 《露地裏》 鏡五郎 1993
434 《露地裏・酒の川》 池田輝郎 2016
435 《路地酒場》 原秀巳 2007
436 【非】《ロックン仁義》 ザ・タイマーズ 1989
437 【非】《ワカホレ (Get Busy)》 DABO 2003
438 《別れて愛して》 山川豊 ?

4-2 演歌における「愛の形」

4-2-1 ジェンダー化された演歌

アメリカの人類学者ヤノ（Christine Reiko Yano）は、1995年に行った日本演歌に関する研究で以下のように指摘している。「演歌では、女／男の二分法に基づくジェンダー、および、それど結びつけられた性的な要素（セクシュアリティ）もまた、そうしたさまざまなレベルでの型を通じて表現される。もっと端的に言えば、演歌の型のかかなりの部分が、きわめてジェンダー化された表現様式なのである」（中河 1999：241）。的確な見解ではないだろうか。実際、演歌の世界では、大抵の作品は基本的に「男歌」か「女歌」といった二種類に分けられており、またそれが演歌に対する世間一般のイメージでもあるのだろう。勿論日本語の特徴により、時として一人称だけでもある程度語り手の性別を判断できるが、「男」や「女」という言葉で性別を強調する現象は、演歌においては非常に顕著である。現在でも、歌謡曲系の作品では明確な「女（おんな）」よりも女性の口調によくみられる一人称や語尾が比較的頻繁に使われているのに対し、演歌系の曲では「女（おんな）」で登場人物の性別を過度に目立たせるケースが圧倒的に多い。

ところで、歌詞において登場人物の性別を強く意識させる現象が際立つようになったのはいつ頃のことだろうか。

レコード歌謡を対象にした南博による1950年の研究³⁶¹では、対象曲61曲の内、「男という言葉は14例あったが「女」はわずか6例」（南 1973：131）しかなく、また代名詞では、一人称や二人称よりも不定代名詞の「誰」が一番多く使われるという結果が得られた（南 1973：132）。当時のレコード歌謡（少なくとも話題となるほどのヒット曲）において、登場人物の性別、特に「女」を強調することが普遍的ではなかったことが窺える。小谷野敦によれば、1965年頃までには「恋愛歌謡曲」があまり多くななく、「そもそもこの当時の一般大衆（中略）にとって、素人の男女が惚れたの別れたのとやること自体、不健全に思えた」ことがその理由である（小谷野 2005：319）。

ジャンル化以前の楽曲でありながら、現在では演歌として認識されているいくつかの作品をみてみよう。1960年代前後、春日八郎の《別れの一本杉》（1955）、三橋美智也の《哀

³⁶¹ 南は1945年～1948年間に各レコード会社の最高売り上げを記録した歌、そして1948年～1949年間にNHKのヒット・パレードで3回以上歌われた歌から研究対象を選出した。

愁列車》(1956)、美空ひばりの《哀愁波止場》(1960)と《悲しい酒》(1966)、都はるみの《涙の連絡船》(1965)などがヒットした。ヨナ抜き五音階に基づいたこれらの歌はいずれも演歌の名曲として位置づけられている。そして男性歌手による二曲は「男歌」に分類でき、女性歌手による三曲は、一般的に「女歌」とされることが多いのだろう。ところが、実際どの曲にも「男」や「女」という言葉は現れていないのである。「俺」と「あの娘」が書かれているため、《別れの一本杉》が男女の歌であることは確かである。一方、《哀愁列車》では、「俺」という一人称を用いる語り手が相手のことを「君」と呼んでいることしか読み取れず、相手の性別は漠然としか表されていない。《哀愁波止場》と《悲しい酒》の主要人物は「私」と「あの人」であり、《涙の連絡船》の主人公は帰らない人を忘れずに待つ「私」である。女性歌手による三曲は、ある意味では非常に「女歌的」であるといえるが、それはあくまで主人公個人の性質や事情であり、「女」のさがとして描かれているわけではない。ジャンル化以降の演歌ほど登場人物が「女」であることを全面的に強調していなかったのは明らかである。

一方、1970年前後になると、以上のような状況は大きく変わる。南博の研究で示された1950年の統計と比較するために、佃実夫は1973年に当時のレコード歌謡110曲³⁶²を取り上げて分析した。その結果、「セックス時代到来」を象徴するかのようになり、レコード歌謡の世界において「恋愛謳歌」という風潮を反映した歌が明らかに増えたことが判明した。恋愛というテーマが目立ってきたことに伴い、一人称と二人称の使用頻度が高くなり、「愛」「恋」「男」「女」の用例が圧倒的に多くなった(佃1973:170)。また、対象曲の数はおよそ二倍になるが、南による1950年の統計数値と比較すると、「夜」が27から97に、「男」が14から31に、「女」が6から61に増えた(佃1973:171)。キーワードとして「夜」が突出し、「男」に比べて「女」の増加がより顕著にみられるわけだ。それについて、佃は「男」と「女」の関係がつつしみを失ないつつある社会風潮を流行歌も反映している(佃1973:174)と結論づけている。それ以降にジャンルとして確立していく演歌におけるジェンダー化を可能にした土壌は、このような状況によって作られたといえる。

第三章で述べたように、森進一辺りから官能的な「女歌」が急増し、1970年前後のレコード歌謡では、「恋愛」のイメージが著しく官能的・頹廢的・破滅的なほうへ傾斜を強めていった(輪島2010:151)といえる。一方、1970年代以降、「下演歌」として宣伝された《女

³⁶² 楽譜集、各レコード会社が公開した売り上げ枚数やテレビ放映の頻度を参考にした選曲である。

のみち》や《なみだの操》の影響により、森進一や藤圭子らの歌にみられる怨念のオーラを纏う「女」は、次第に過剰な自己犠牲的精神を持つ従順で弱々しい受動的な「女」へと変わっていき、男の願望を描く「女歌」と演歌との結び付きが更に強固なものとなった。演歌がジャンル化のきっかけを得た時期に多かった強い怨念や情念を持つ「女」が影を潜め、男に服従する一途で卑屈な「女」がより普遍的になる。1980年前後のカラオケブームによるジャンル形式の定着と共に、男との恋愛関係における「女」の惨めさや未練といった内容は最も典型的な演歌の主題として確立し、今日までに至る。このような歴史的経緯を辿ってきた演歌における「女歌」が著しくジェンダー化されたものであるのは言うまでもない。

「男歌」におけるジェンダー化現象は、一貫して「男性性」を全面的に押し出している大御所北島三郎の持ち歌に顕著にみられる。ジャンル化以前の《兄弟仁義》(1965)から、ジャンル定着後の名曲《まつり》(1984)や《北の漁場》(1986)、更に最近の《男松》(2018)まで、「男」という言葉が確認できる曲は数知れず、歌の主人公が「男」であることが強調されていることに疑いの余地はない。しかも、以上の4曲にはいずれも恋愛相手が存在せず、もしくは《兄弟仁義》のように、「恋の出てくる すきがない」という男同士の絆のために(女性との)恋愛を除外する、といった傾向がみられる。

要するに、演歌は登場人物の性別を強く意識させるジャンルである。そして歌のタイトルや歌詞内容において意図的に「男」や「女」という言葉を用いるという、いささか過度に性別を強調する風潮は、ジャンル確立以降により強くなったといえる。その結果、「男歌」か「女歌」という二分法が演歌の世界で浸透し、ジェンダー化された演歌における愛の形も、基本的にはそれに基づいた異性愛に限られている、といっても過言ではないのだろう。

4-2-2 ジェンダー交差歌唱——男性歌手に演じられる「女」

上述したように、レコード歌謡全体において「男」や「女」が目立つようになったのは1970年前後である。特に歌の主人公が「女」であることを強調する風潮は、この時期から盛んになったといえる。1970年前後は、演歌がジャンル化のきっかけを得て、一話題として関心を集めていた時期でもある。当時「演歌」としてヒットした「女歌」が、それ以降の演歌におけるモチーフに影響を与えることになるのは言うまでもない。そして何より注

目すべきなのは、この時期の代表的な「女歌」の多くが男性歌手によって表現されていることである。

それらの歌で男性歌手によって表現された「女」は、大きく二つの種類に分けることができる。一つは男との恋に破れたり、または強く執着したりする「女」であり、そのような「女」の激しい情念には、時折「怨み」にも似た暗いオーラが付き纏う。もう一つのパターンは、自我がないといえるほど過剰な自己犠牲的精神を持つ受動的な「女」である。男に対して無条件に従順であり、何もかも相手に捧げ尽くし、どのようにされても相手のことを悪く思わずに愛し続け、報われることを望まずにひたすら耐えて待つ人物像が典型的である。前者の代表は森進一の《女のためいき》であり、そして殿さまキングスの《なみだの操》は、後者において右に出るもののない「傑作」である。

有線放送から火がついた森進一の《女のためいき》に関して、「男の客は「ゲテモノだ」と酷評するのが多かったけど、ホステスや女性客にはモテていたという（猪俣 1993 : 89）。「ぼってりした下唇と、ハスキーな声に、大人の女の心をつかむセックスアピールがあった」（猪俣 1993 : 89）というのが、森進一に「女歌」を歌わせようとした作曲者猪俣公章の分析である。

男性歌手が失恋の「女歌」を歌う当時の風潮について、阿子島たけしと橋本治は、それぞれ以下のような意見を述べている。「女権が強くなり男権が弱くなって男歌のテーマが見つげにくくなった」状況が森進一辺りの男性歌手が「女歌」を歌う傾向を促した（阿子島 2005 : 211）というのが阿子島の分析である。橋本の観点によれば、「女の立場から見た失恋の歌」を男性歌手が歌い始めたのは、「男が男のまま失恋の事態を歌うくらいなら、いっそ女の立場に立った方がまだ」という考えがあったからだという。「それくらい、男には「失恋」というシチュエーションで、自分の力量のなさを認めるのがつらい」（橋本 1997 : 203）らしい。二人の意見に共通しているのは、男性歌手による「女歌」が、ある意味では男性の現実逃避による産物だといえることである。男の願望を露骨に表現するような内容は、歴史的に見渡しても時代錯誤だったといえる。

一方、その時代の流れにあえて逆らうように「輝かしく」登場したのが、「ド演歌」として歴史に名を残した宮史郎とぴんからトリオの《女のみち》と殿さまキングスの《なみだの操》である。この二曲は、演歌の歴代売り上げにおいてそれぞれ1位と2位にランクインしている商業的に頂点を極めた「名曲演歌」である。また《女のみち》は、1972年と1973

年の邦楽ヒット曲ランキング³⁶³の1位を2年連続で獲得し、《なみだの操》のほうは、1974年の1位だった。つまり、当時のレコード歌謡全体においても大きな存在感を放った作品である。

《女のみち》と《なみだの操》の爆発的なヒットは、「アイドル歌謡全盛の時代に同時進行し」ていた。「ベストテン番組でもアイドルがポップ歌謡を歌っていると、突然異分子のように、ぴんからトリオや殿さまキングスが現れ、コブシを回して空気を白けさせ、スタジオに残っていても違和感が拭い去れないという現象が見られた」（金子 1999 : 162）。いわばとてつもない「異類」だったのである。

「この演歌世界においてはセックスは決定的な意味を持ち、女はセックスしたら全人格を相手の男にゆだね、「捧げ尽くす」のである」（金子 1999 : 163）と金子修介は分析している。「社会が選んで進んでいっている方向と、男の本心との間には大きなズレがあるということの証明のような大ヒットであった」（阿久 1999 : 184）というのが阿久悠の批評である。二人の考えは要点を的確に突いているといえるだろう。

では、なぜそのような「異類」があれほどヒットできたのだろうか。その理由について、二人はまた鋭い指摘をしている。「「性」が捧げたりあげたりするものであって欲しい、という願望がどこかの誰かになれば、このように連続ヒットは続かなかったであろう。「性」の価値観が大きく揺らいでいた時期」に、男性たちはそれによる「不安感を解消するため、道化たちに演歌という形式で、「性」は簡単に手に入るような商品ではなく、全人格的なものなのだ、ということを書いてもらった」（金子 1999 : 163）。「たてまえ的には、女性の時代とか、女の自立と言っているながら、（中略）自立などを主張しない女——女性とは言わない——の歌の方がよかったのであろう」。当時のバーやスナックは「圧倒的に男性天国であつて、「有線放送で流される曲も（中略）男性のひそかな夢に訴えるようなものが多かった」のである（阿久 1999a : 184）。

つまり、これらの曲に代表された男性歌手の歌う「女歌」は、「女心」などと称されても、あくまで男視線での幻想でしかない。また、ジャンルとしての「演歌」の定義基準自体がまだ定まっていなかったとはいえ、当時、「演歌＝日本人の心」論は既に現れていた³⁶⁴。それに対し、誰もそれらの「女歌」が「下演歌」であることを疑わないのも興味深い話であ

³⁶³ 1970年代 邦楽ヒット曲 ランキング | 年代流行 <https://nendai-ryuukou.com/1970/song.html> (2021年3月12日確認)

³⁶⁴ 少なくとも1969年には既に存在した（輪島 2010 : 272-273）。

る。少なくとも、演歌を「日本人の心」として擁護する人の間では、「日本の演歌がこんなものに代表されてたまるか」などの抵抗感を示すような言論は見当たらない。

中年男性が現実離れした「女心」を恥ずかしげもなく切々と歌い上げ、演歌という架空の世界で男の願望を無遠慮に訴えることについて、金子修介は更に以下のような角度で解釈している。

道化が演歌で発言することにより、逆にこれを真面目に考えなくても済む、という結果をもたらした。心のどこかで思っていることを、演歌という形で言ってもらったので、「古い人たちはそう言っているけど違うだろ、セックスなんて捧げるものじゃないだろ」と簡単に反問、その代わりに、じゃあどういものなんだ、という明確な回答も考えずに済ませることが出来た。否定すれば、それ以上考えなくて済んだ。もともと無意識の不安感なのだから。(中略)日本人は真面目に考えることを回避したのだった。演歌というキク薬を使って……。 (金子 1999 : 164)

なお、《女のみち》は当時のホステスを中心とした女性たちの支持も得ていた。舌津智之の分析によれば、《女のみち》における歌詞内容は極めて「多義的」であり、保守的な考えとフェミニスト的な視点によって、全く正反対の解釈が可能である (舌津 2002 : 107-111)。主人公は、自分を「捧げた」対象である男性に振られてもなおその人だけを愛し続ける一途な「女」として解釈できる一方、「こんな下らないものが女のみちだと言うのなら、男の人に恋するなんてバカげたこと、もうご免被りたいわ」という、自嘲気味でありながら開き直る女性としても読み取れる (舌津 2002 : 108)。要するに、「あなただけ」に「捧げた」という言葉に引きずられ、この歌を性差別ソングだと思いなすのはいささか早計である (舌津 2002 : 111) という。歌詞を「多義的」にする意図が歌の作り手にあったかどうかは不明だが、舌津の観点には一理ある。というのは、歌詞における最後の段落には、「きつとつかむわ 幸せを」と書いてあり、つまり主人公は未来への希望を失っていないからである。《女のみち》は、ただただ (男との) 恋に悲しみ苦しむネガティブな「女」を表現する歌と区別して考える必要があるかもしれない。

いずれにせよ、演歌のジャンル化が進んでいた時期に「女歌」におけるイメージが主に男性歌手の演出によって作られたのは明白な事実である。「男に捨てられた」暗い「女」にせよ、男に対して献身的に捧げ尽くす「女」にせよ、ある意味では男好みの「女」、或いは

男にとって非常に都合のいい「女」であるといえる。ジャンル確立後、これら男性によって演じられた「女」の特徴が融合された「女性像」は、男性演歌歌手のみならず、女性演歌歌手のメイン主題にもなっていた。ただし、後述するように、両者を比較すれば、女性歌手の歌う「女歌」の内容は、保守的な表現において男性歌手の歌うそれよりやや程度が弱いか、もしくは男の願望をそこまで露骨に表さない場合もある。

他方、「女歌」が男性歌手に頻繁に歌われているのに対し、女性歌手が「男歌」を歌うケースはそれほど多くない。「男歌」を歌う女性歌手の代表は水前寺清子である。美空ひばりや畠山みどりも「男歌」を上手に歌いこなすが、歌の内容における「男性性」という意味では水前寺清子に劣っている。というのは、水前寺清子の持ち歌においては「男」を執拗に強調する傾向が特に顕著にみられるからである。代表作《いっぽんどっこの唄》(1966)では「男なら(〇〇するべき)」といった内容が3回復唱され、ほかにも「男が笑う」という描写が1箇所ある。《大勝負》(1970)となると、「男は(〇〇するべき)」という内容は実に1曲中に6回も繰り返されており、その上、「男を決める」という表現で「男性性」を更に増幅させる。「おれ」という一人称を使いながらも1箇所のみ「男」としての行動を歌う畠山みどりの《出世街道》(1962)や、一般的に「男歌」として認識されながらも「男」や「俺」などの言葉が現れず、「恋の涙を 嘔みしめる」という主人公の弱気な一面も表現する美空ひばりの《柔》(1964)との差は歴然である。そのほか、三人ともジャンル成立以前の歌手であることも重要である。現在活躍している女性演歌歌手の内、神野美伽や坂本冬美も「男歌」に長けているが、最近ではむしろ「女歌」的な作品をより多くリリースしている。また服装の角度からみれば、男性用の着流しで「男歌」を歌う水前寺清子とは違い、畠山みどりは袴姿であり、坂本冬美になると女性用の着物に変わる。演歌界において、水前寺清子のような「男装麗人」は、非常に珍しい存在であるといえる。

レパートリーのスタイルや歌手としての雰囲気はそれぞれ違うが、以上のような女性歌手による「男歌」の内容は、例外なくいわゆる「男らしさ」を非常に強めた形で表現するものである。中河伸俊の見方を借りてまとめれば、女性演歌歌手による「男歌」の歌詞では、「男の“道”、つまり評価されるべき生き方が打ち出される」。それに対し、男性演歌歌手による「女歌」では、「受動的なスタンスで恋心と失恋の傷が歌われ、そしてしばしば“堅気ではない”水商売系統の女性が主人公になる」。「演歌系の男うたに恋の歌がないわけではないのに」、女性歌手が歌う「男歌」では、「恋愛が中心的なテーマにならない」のである(中河1999:252-253)。

4-2-3 男性歌手による「女歌」に代表される演歌の演出

「女歌」の代表である《女のみち》と、《女のみち》の流行りに便乗した《なみだの操》が「ド演歌」としてヒットしたことで、その後の演歌史と演歌像の形成に大きな影響を及ぼしたことは先述した通りである。一方、「「あなただけ」に「捧げた」という言葉に引きずられ」、歌詞が多義的な《女のみち》を「性差別ソングだと思いなすのはいささか早計である」（舌津 2002 : 111）と舌津智之は主張する。歌に対する感想は聞き手それぞれの主観的な感覚に左右されるところが大きい、実は他の角度からも《女のみち》と《なみだの操》との区別について考えることができる。というのは、歌の演出においては、両者の間には明確な違いが存在するからだ。

歌唱映像³⁶⁵を元に判断すれば、宮史郎とぴんからトリオのリードボーカルだった宮史郎が切々と《女のみち》を歌い上げる時には、いつも眉間にシワを寄せて憂いのある顔を作り、切なそうな、また時々辛そうな表情を浮かべている。この意味では、歌詞で描かれる「女心」の悲しさをイメージ通りに表現しているといえる。ちなみに、筆者が参考にしたある音楽番組の映像において、途中で映った男性の観客がご機嫌に口ずさんでいたのに対し、女性の観客が無表情だったのが印象的だった³⁶⁶。

また、ユーチューブで公開されている他の歌番組の映像³⁶⁷では、宮史郎による本人の発言が残されている。歌詞の具体的な内容についての質問に対してはお茶を濁したが、宮史郎は《女のみち》の創作当時について以下のように回顧した。「きつとつかむわ 幸せを」という歌詞を「男三人で歌っても面白くない」上、売れるかどうか不明瞭だったため、《女のみち》を出すには「女心に置き換えて歌わないといけない」のが当時の状況だったようだ。「自分の力量のなさを認めるのがつらい」男にとっては、「いっそ女の立場に立った方がましだ」という橋本治の見解（橋本 1997 : 203）は一理あるといえそうだ。

³⁶⁵ 女のみち 宮史郎とぴんからトリオ - YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=LgXuIQFzU68> (映像初出「きらめく日本の歌声」1979年12月31日放送、2022年7月28日確認)、BXHBR722 女のみち② ぴんから兄弟 (1972) 191115 vL HD - YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=I97RsyW3lFo> (2022年7月28日確認)

³⁶⁶ 女のみち 宮史郎とぴんからトリオ - YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=LgXuIQFzU68> (2022年7月28日確認)

³⁶⁷ 爆笑 女のみちができるまで 宮史郎 ぴんからトリオ - YouTube https://www.youtube.com/watch?v=waylh3MA_d4 (2022年7月28日確認)

それに比べ、《なみだの操》の演出には大幅に誇張した部分が際立っている。「男性に捨てられた女性の絶望感と未練」を表現する《女のみち》と《なみだの操》を、男性歌手が「だみ声でこぶしを多用してねちっこく歌う」ことで、「どことなくユーモラスな感じが生まれていた」（太田 2013 : 160-161）と太田省一は分析する。お笑い番組に出演していたコミックバンド時代に誇張したモノマネで笑いを博したことは想定できるが、歌の表現者がコミックバンド出身であるとはいえ、《なみだの操》における「女心」がコミカルなものであるとは考えにくいように思われる。なぜかといえば、殿さまキングスのメインボーカルだった宮路オサムによる意図的な演出を、聞き手を笑わせるような喜劇的な顔・動き・仕草として受け止めるのは非常に難しいところがあるからだ。

同じく歌唱映像³⁶⁸を参照すれば、《なみだの操》の歌唱中、宮路オサムは常にわざとらしい笑顔を作り、かなり大げさな表情で歌っているのが確認できる。その嬉々とした笑顔を、風刺的とも解釈できる自嘲気味な笑みとして受け取るには無理があり、むしろ男の願望を公に謳い上げることを実現させた喜びにも思えてくる。特に、まるで魂の叫びでもあるかのように「女だから」と熱唱するところには苦しそうな顔になる瞬間もあるが、歌い終わったその後には、一変して清々しい笑みに変わるのが非常に印象的である。観客への商売的な笑顔として理解することも不可能ではないだろう。しかし、歌の内容と歌唱中の一連の大げさな作り顔を踏まえた上では、その笑顔はもはや大声で主張できないような感情を思う存分歌にぶちまけられたことでできたスッキリした表情としか思えない。

グループ・サウンズの全盛期に結成した当初、外観的にいわゆるイケメンとかけ離れていることを自覚した殿さまキングスは、イケメンの多いグループ・サウンズを諦め、代わりに「GS 風コミックバンドの線を重ねた」という³⁶⁹。その殿さまキングスが「古い演歌」に逃げ込んだ結果として誕生した《なみだの操》には、モテない男のヤケクソである一面が存在することは否めようがないのだろう。

《女のみち》を世に送り出した宮史郎とびんからトリオには「女心」を借りて男である自身の中にある弱みを控えめに表現したところがあるというのなら、殿さまキングスは間違いなく歌という空想の世界を盾に男の願望と妄想を堂々と吐き出したといえる。

³⁶⁸ 殿様キングス「なみだの操」 - YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=8eazEPk5Wko> (2022年7月28日確認)、殿様キングス「涙の操」1974年 - YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=0df6gFsAM3k> (2022年7月28日確認)

³⁶⁹ 『殿さまキングス』の知られざる一面『週刊平凡』1973年3月29日148-150頁

聞き手によっては、男性歌手による「女歌」がユーモラスに感じることもあり得るかもしれない。ただし、少なくとも筆者が観てきた歌番組などでは、「ド演歌」として爆発的にヒットした《女のみち》と《なみだの操》が笑いを誘うような喜劇的な歌として紹介されることは基本的にはない。大抵の場合、これらの歌はあくまで時代を代表する名曲として捉えられており、時代錯誤的な歌詞内容や具体的なヒット理由については、ほとんど深く探られることはない。また、番組上のお笑いの構成を除き、歌自体で収録現場にいる観客全体を笑いに包むことはあまりないという印象を個人的に受ける。

旋律（音階）・編曲・内容・歌唱などの面で現在の演歌の基準を満たした「女歌」を主な持ち歌としてリリースしている男性演歌歌手の代表として、角川博が挙げられる。近年のシングル《おんなの灯り》（2017）《女のなみだ》（2018）《博多川ブルース》（2019）のプロモーション・ビデオ³⁷⁰を確認したところ、基本的にはしみじみ歌う歌手本人の映像と、歌の情景に合わせた女性役者による芝居で構成されている。《女のなみだ》では比較的ノリノリで歌っているところもあるが、三曲とも時々憂いの表情を浮かべて「女心」を表現する角川博の姿が確認できる。女性役者が映る場面では、苦そうに酒を飲む仕草、酒場、着物など「演歌的」な要素が演出されている。《なみだの操》にみられる、男の願望を剥き出しにした誇張的な表現は鳴りを潜め、また女性役者が「女心」を与えられた歌の主人公を演じることで、演出の面においてはジェンダー交差感が多少薄められているといえそうだ。

なお、個人的な印象ではあるが、「女歌」を含め、演歌では一般的に歌詞内容を超えた誇張的な演出表現は頻繁に用いられるものではない。演歌に特化した代表的なテレビ番組としては、演歌像が本格的に定着するカラオケブーム時期から約22年間続いた「演歌の花道」³⁷¹が挙げられる。筆者が実際観た一部の再放送とレギュラー放送終了後に新たに作られた特番を参考に判断すれば、歌手たちは基本的に歌詞の世界を忠実に演じているといえる。主人公の表現者である歌手の性別を問わず、「女歌」ともなれば、歌詞内容に従って悲しそうな顔を浮かべて、「女心」を噛みしめるかのようにしみじみ歌うのが普通である。演歌の世界に合わせた、意図的に作られた哀愁の漂う暗い雰囲気の中で、歌の主人公と化した歌

³⁷⁰ 【プロモーションビデオ】角川博／おんなの灯り - YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=sKQX1TTzYVs> (2022年7月28日確認)、【プロモーションビデオ】角川博／女のなみだ - YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=wvOEDhAMS7M> (2022年7月28日確認)、【プロモーションビデオ】角川博『博多川ブルース』 - YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=GXQ3DVwzoFE> (2022年7月28日確認)

³⁷¹ 1978年10月1日から2000年9月24日までテレビ東京（開始当初は東京12チャンネル）で放送されていた演歌専門の音楽番組である。レギュラー放送終了後、2003年4月には特別番組として復活し、また2007年から2018年まで毎年1月3日に特別番組として放送されていた。

手たちは空を虚ろに眺めたり、誰もいないところで酒をちびちび飲んだり、寂しそうに嘆いたりするなどの演出が印象に残る。また、筆者が実際体験した歌手のコンサートや視聴した他の歌番組でも、歌手たちは服装・表情・仕草などで歌の主人公を忠実に演じることによって感じられる。現実離れした架空の世界であるとはいえ、演歌作品が一般的に歌詞通りに演出されているのは間違いないだろう。その意味でも、演歌の歴史に名を刻んだ名作でありながら、一風変わった演出が用いられた《なみだの操》は、大きなインパクトをもたらすような歌として位置づけることができる。

4-2-4 恋愛以外のものに生きようとする「男」

歴代演歌売り上げ枚数ランキングにランクインしている 50 曲の発売年を確かめたところ、1966 年以前の作品はなく、1966 年～1970 年間に発売されたものも僅か数曲しかないことが分かった。そして半分以上が 1980 年前後のカラオケブーム期間中か、それ以降の作品である。その点では演歌像の変遷史と合致している。公式データであるという確証はないが、知られている演歌の名作が多く含まれているのは確かである。また、音楽的には現在の演歌の基準を満たしていない「非演歌的」な歌、すなわち歌謡曲として考えるべきものもある一方、歴史的に話題だった演歌との関連を持たされた曲であるのは間違いない。カラオケブーム前後の作品が多いこともあり、内容的には演歌の「型」として認識して差し支えないだろう。

50 曲中 43 曲という圧倒的な割合を占めている恋愛関連の作品の内、個人的な判断では「女歌」と「男歌」の割合は 31 対 7 である³⁷²。「女歌」と比べて数が少ないが、演歌の「男歌」における主人公には、好きな相手との別れを選ぶ傾向がみられる。

ジャンル定着以前の作品だが、千昌夫の《星影のワルツ》(1966) では、主人公は相手のことを今でも「死ぬほどに」好いていながら、「つらい」別れを選ぶ。別れなければならないのは、相手のためだからであるという。相手の意志は読み取れないが、とりあえず以下のような二つの解釈が考えられる。一つは、相手が別れを切り出し、それを受け入れざるを得なかった主人公は、「仕方がない」と思い、それが相手のためでもありと自分に言い聞かせる。そして未練を断ち切れずに相手の幸せを「遠くで祈」るのである。もう一つは、

³⁷² 具体的な分析は本節末の添付資料「売り上げトップ 50 演歌作品内容分類一覧」(4-2-10)にて参照可能。

主人公は自分の事情で相手との別れを決め、この別れは「君のため」だと相手に言い聞かせ、別れる責任は自分にはないことを主張する。そして「今でも好きだ 死ぬほどに」、「遠くで祈ろう 幸せを」といい、優しい人物像を演じ続ける。「冷たい心じゃ ないんだよ」という弁解の言葉として読み取れる内容を考えれば、恐らく後者である可能性が高いように思えるが、いずれにせよ、これは何かの事情によって結果的に叶わなかった恋である。

似たようなパターンを繰り返しているのは、山本譲二の《みちのくひとり旅》(1980)である。しかし《星影のワルツ》と異なっているのは、カラオケブーム前後に作られたこの曲における別れが相手の決断としては読み取れず、主人公の意思によるものだと感じられる点である。相手が主人公に「すが」り、立ち去る主人公の後ろで「かなしい声」を発することを考えれば、少なくとも相手はこの別れを頑なに拒否しているはずだ。そして、「遠くなるほど いとしさつのも めれんがつのるだけ」という主人公の心情から断言できるのは、主人公も実は未だに相手を愛しているということである。それでもなお、相手が自分にとっての「最後の女」であると心に決めた主人公にみられる旅立つ決意に迷いはない。この男性主人公は、愛し合っている相手よりも何か大切なものを求めるために、辛さや悲しみを振り切って「つめたく別れ」ることにしたようにも思われる。

そのほか、竜鉄也の《奥飛驒慕情》(1980)では、相手と別れたことは明示的に表現されていないが、「情けの淵に 咲いたとて 運命悲しい 流れ花 未練残した 盃に 面影ゆれて また浮かぶ」という描写をみれば、相手を恋しく思いながらも一緒にはなれなかったという主人公の現状が読み取れる。松村和子の《帰ってこいよ》(1980)は、東京に出た「あの娘」に帰ってほしいと思っている主人公の心情を描くものであり、かつての恋が叶う見込みはない。ただし、《帰ってこいよ》の曲調は非常に明るく、未練や悲しさといった雰囲気は極めて薄い。

以上の4曲の男性主人公に共通しているのは、諦めざるを得ない相手に惚れ、相手と一緒になれずにいる状態で、相手を恋しく思っている、という点である。なお、「女歌」に多い「(男との) 恋に命を懸ける」というような行動は一切みられず、日々を暮らしていながら時々過去の相手を思い出す、と考えたほうが適切だろう。

残りの3曲、牧村三枝子の《みちづれ》(1978)、五木ひろしの《おまえとふたり》(1979)、そして川中美幸の《ふたり酒》(1980)は、共に女性と思われる相手と(これから)一緒に歩いていくことを決めた男性像を描写している。一方、相手である人物には苦勞しているイメージがあり、後に増えていくいわゆる夫婦ものとして位置づけられる。

以上の分析のように、「女歌」と比べて数の少ない恋愛関連の「男歌」における主人公は、「恋に命を懸ける」ような人物であるとはとてもいえない。また、しばしば「男の演歌の魂の真髓を見せる」（菊池 2008 : 280）「日本の演歌界の頂点に立つ男」（吉川 1992 : 31）とされている「男性性」の強い北島三郎の持ち歌を考えると、（女性との）恋愛は、「男歌」においてはマイナーなテーマであるといえる。高らかに歌われている「男歌」は、やはり自然や故郷や人生や生き方や義理人情や男同士の友情といった、「古き良き日本」を象徴する理想的なものを描く歌である。演歌の「男歌」で登場する「男」は、専ら（女性との）恋愛以外のものに生きようとしている、と解釈することができる。少なくとも、（女性との）恋愛を「命を懸ける」に値するものとして考えてはいない。

4-2-5 男との恋愛にしか生きようとしない「女」

歴代演歌売り上げ枚数ランキングに入っている 31 曲の「女歌」の内、一般的に歌謡曲として認識されている秋元順子の《愛のままで…》（2008）を除けば、男に捨てられ、或いは男と別れたネガティブな「女」を描く曲が圧倒的に多い。それ以外の場合でも、ほとんどが男をひたすら待っている「女」、もしくは叶わぬ恋を夢見る「女」の悲恋歌となり、「女歌」の主題は終始（男との）恋愛から離れていない。

相手に捧げた自分が「いけない」と思う「女」（《女のみち》、1972）。相手のために「女の操」を「守り通し」、「決して」相手の「お邪魔はしない」と誓い、「私に悪いところがあるのなら 教えてきっと 直すから」とすがり、「お別れするより 死にたいわ」と考え、相手との恋愛関係が自分にとっての全てであると認識し、惨めといえるほど自尊心のない「女」（《なみだの操》、1973）。相手に捨てられた後、「死ぬまで一緒と 信じてた」馬鹿な自分を責める「女」（《夢追い酒》、1978）。不倫関係に陥り、「せめて朝まで 腕の中 夢を見させて くれますか」と願う「女」（《さざんかの宿》、1982）。男に騙され、「あなたにあげた 夜をかえして」と悔やんで涙を流し、「明日はいらない 今夜が欲しい」と一瞬の「愛」を欲しがる「女」（《港町ブルース》、1969）。「たとえ死んでもいいわ あなたのためなら 幸福な女だと 世間は言うでしょう」と虚しい慰めを自分に言い聞かせ、「夫婦」という幻想に浸りながら「悲しく身をひいた」自虐的な「女」（《夫婦鏡》、1974）。相手が「わるい人だと 知っていながら」、「大切な 純情を」「あげてしまった」馬鹿な自分を嘆く「女」（《心のこり》、1975）。相手に捨てられた後でも「未練ごころ消せ」ず、相手を忘れるために酒

場に入り浸る「女」(《氷雨》、1977)。相手がいつか別れの言葉を切り出すことを予感していながらも、度々「抱かれる」ことを許す「女」(《心凍らせて》、1992)。相手に「やさしく抱かれた」ら、そのまま相手の妻になれると思込み、相手と別れるくらいなら「このまま死にたい」と考え、自分の馬鹿さに苦しむ「女」(《よせばいいのに》、1979)。旅をしている相手と一夜限りの逢瀬で「肌を寄せ」、翌日に来る別れに悲しみ、泣かされる「女」(《長良川艶歌》、1984)。

これらの歌に登場する主人公は、常にいわゆる「悪い男」に片思いを抱き続け、一夜限りの情けでも惚れてしまい、不倫関係であっても本気になり、(官能的・性的な)「愛」を求め、その「愛」のために命まで捧げられる。更に、騙され捨てられても相手を恨まず、逆に「いけない」、「馬鹿な」自分を責めてしまう。面白いことに(これも作品をここまで並べて初めて気付いたことだが)、以上のような悲惨とすらいえる「女」は、例外なく男性歌手によって演じられているのである。

では女性歌手による「女歌」はどうだろうか。いくら辛くても「耐えてゆけ」と思い、結局恋が叶わなかったからか、「淋しさ 忘れるように」、また思い出を捨てるために酒を飲む「女」(《こころ酒》、1992)。「せめても一度 抱きしめて」と願い、「ひとりじゃさみしい 眠れない」というか弱い「女」(《とまり木》、1980)。或いは、過去に付き合っていた馬鹿な相手たちに未練がないと断言しながら、忘れられずにいる暗い「女」(《圭子の夢は夜ひらく》、1970)。相手に抱かれないと思いつつ、自分を辛く寂しくさせた相手を「許せない」と恨む「女」(《流恋草》、1991)。雨の日に相手に来てほしいと望み、一人で静かに待っているように見える「女」(《雨の慕情》、1980)。

先ほど挙げた男性歌手による「女歌」にみられる描写と比べれば、女性歌手の歌う「女歌」においては、自虐的な自己犠牲的精神や諦観以外のものも多少表現されているといえる。過去を断ち切ろうとする、自分を捨てた相手を許せずに恨む、自分ではなく相手のことを「馬鹿」だと断言するなど、これらの人物像は、ある意味では、自分の全てを無条件に相手に捧げ、一筋に相手を愛し尽くすという男性歌手に演じられる「女」とはやや異なる性質を持っている。性的に連想させる描写がある場合でも、男性歌手が歌うものほど露骨ではないように思える。また悲恋ではあるが、男性歌手が歌うもののように悲しさや惨めさを極端にまで追求してはいない。ただし、例外がないわけではない。都はるみの《大阪しぐれ》(1980)がそうである。「ひとりで生きてくなんて 出来ない」や、「こんなわたしで いいならあげる なにかも」、そして「尽くし足りない わたしが悪い」と思って

いるその主人公にみられる時代錯誤的な性質は、男性歌手に演じられている「女」のそれに勝るとも劣らないといえよう。

いずれにせよ、どの「女歌」においても（男性）相手の存在が確認できるのは明らかである。現在の「女歌」も一貫してこのような路線を受け継いでいる。これは、「男歌」において女性を除外する「男」の生き方や、男同士の友情や絆などがよく描かれる状況とは極めて対照的である。演歌における「女歌」で登場する「女」たちの人生には、（男との）恋愛以外の可能性は与えられていない。稀にあるとしても、《岸壁の母》（1972）や《花街の母》（1973）といった母もののように、尽くす対象が男性から、男性との関係の産物である子供に変わるだけである。

4-2-6 伝統的・日本的な夫婦像を褒め称える「幸せ演歌」

ジャンル化が進み、「古き良き日本」といったイメージが強調される中、伝統的な日本夫婦像にみられる献身的に夫を支え尽くす「良妻賢母」も演歌で登場する女性像として加えられるようになり、そのような夫婦関係を謳歌する夫婦もの＝「幸せ演歌」という分野が確立される。その影響により、「「若者＝ポップス・フォーク・ロック＝恋愛結婚＋婚外の多様な恋愛＋婚外の多様な性」対「中高年層＝演歌＝見合い結婚＋夫婦愛＋婚外の色恋」といった対立図式が成立する」（小川 1999：231-232）。

一方、「家族を守る夫婦愛讃歌」（小川 1999：231）が演歌として現れたのは、実は比較的最近のことであり、一つのモチーフとして目立つようになったのは、1980年代に入ってからのことである。演歌における夫婦ものは、1930年前後から1970年前後までの「レコード歌謡における「色恋」が、主に「プロ」の女性との「婚外交渉」を意味していたのとは著しい対照をなす（輪島 2010：315）。つまり、演歌としての夫婦ものは「不倫」というテーマより遥かに遅い時期に現れたばかりでなく、演歌像の定着時期と重なる1980年前後から頻繁に作られるようになったのである。第三章で言及したように、1980年代前後という時期は、NHKが演歌を「古き良き日本の歌」として大衆に見せようとし始めた時期でもある。大胆に推測すれば、演歌としての夫婦ものが1980年代に急増したのは、もしかするとその理念に合わせるための産物であったのかもしれない。何せ、不倫という類のテーマより、夫婦関係を謳歌したほうが、よほど「古き良き日本的」であるといえるからだ。

ところで、「幸せ演歌」とも称される夫婦ものが、果たしてどのような「幸せ」を描いているのだろうか。「幸せ演歌=夫婦もの」をセールスポイントにしている幸せ演歌の「元祖」（小西 2001 : 200）歌手は川中美幸であり、その「明るい「幸せ演歌」³⁷³の代表曲として考えられているのは《ふたり酒》（1980）と《二輪草》（1998）である。

《ふたり酒》は男性目線での夫婦ものであり、厳密に言えば「男歌」に属している。また曲の発売時期からすれば、その後の「幸せ演歌」に影響を与えた作品であるといえる。「生きてゆくのが つらい日は おまえと酒が あればいい」と、語り手である男性は酒好きだが、一応妻がその男性の心の支えにはなっているようだ。「苦労ばかり かけるけど 黙ってついて 来てくれる」と、主人公の妻は、いわゆる理想的な「良妻」である。長年文句を言わずにひたすら夫の面倒を見てきたことは容易に想像できる。妻の犠牲に甘んじている夫は、最後に「おまえにゃきつと しあわせを」という口だけの約束をする。つまりその主人公は、自分が妻に苦労ばかりかけてきたことを自覚してはいるものの、現実では、苦労に耐えてきた妻には未だに幸せを与えられずにいるといえそうだ。明るく振る舞っているのは夫のほうであり、長い月日の中で苦労を重ねてきたのは存在感の薄い妻である。第三者の視点から客観的にみて、この物語において、何が幸せなのか、またそれが誰にとっての幸せなのか、もはや言うまでもないだろう。平成以降の《二輪草》において、語り手の性別は男女両方として読み取れるが、一方的に苦労する妻の印象は薄められ、支え合っている二人の主人公が描かれている。常に明るく振る舞い、笑顔で「幸せ演歌」を表現するその川中美幸だが、持ち歌の内容とは裏腹に、本人が夫の犯罪に巻き込まれて苦労を余儀なく強いられた（小西 2001 : 187-196）のは皮肉な話である。

《ふたり酒》以後、1982年には、三船和子の《だんな様》が「家族演歌」としてヒットした。夫を「だんな様」と敬い、影で支え尽くす献身的な妻の決意表明のようなその歌の主人公は、まさに古き良き「良妻賢母」の模範といえる人物だろう。当時では、「主婦たちに熱烈な支持を得」ていた（長田 2003 : 224）という。

《ふたり酒》や《だんな様》に代表された「一夫一婦制と夫唱婦隨のイデオロギーを高らかに称揚する」楽曲は、「実際には「婦」が歌う」ものだったが（輪島 2010 : 314-315）、最近では、鳥羽一郎の《北海夫婦唄》（2016）や山本譲二の《ふたりで一つの人生を》（2016）

³⁷³ 「けじめの年の歌姫たち：30周年の川中美幸 さらに大衆の中へ」『毎日新聞』2006年8月22日（東京夕刊）

のように、男性演歌歌手も夫婦ものを持ち歌のテーマにしている。2010年代の《ふたりで一つの人生を》の内容は基本的に1980年代の《ふたり酒》を踏襲しており、涙を噛みしめて悲しみに耐え忍ぶ妻が描かれている。一方、語り手である夫にはその妻を幸せにするために何かをしようという意欲は感じられず、「何があっても 守りたい」という陳腐な決まり文句で責任を逃れようとしているだけである。《ふたり酒》における夫による「おまえにやきっと しあわせを」に似たそのセリフは、筆者に言わせれば全く実のない言葉でしかない。

要するに、少なくとも現在の視点に立ってみれば、男尊女卑観が強く反映される伝統的・日本的な夫婦像を褒め称えるような「幸せ演歌」で描かれる「幸せ」は、実に疑わしいものにみえてくる。或いは、歌の制作側は、「古き良き日本」の象徴である演歌を通じて、伝統的・日本的な夫婦関係という称賛すべき夫婦像を人々に植え付けようとしているのかもしれない。

4-2-7 《さざんかの宿》と不倫もの

ところが、少なくとも現在の「演歌・歌謡曲」カラオケランキングでは、以上のような夫婦関係を賛美する「幸せ演歌」はそれほど歌われていない³⁷⁴。即ち、「演歌・歌謡曲」の重要ターゲットと見なされる中高年カラオケ愛好者の共鳴を強く得た代表的な「カラオケ演歌」ではない。まるで夫婦謳歌の反動でもあるかのように多く歌われているのは、不倫の名曲《さざんかの宿》(1982)である。JOYSOUNDが発表した「演歌／歌謡曲」部門の年間カラオケランキングをみると、2012年から2020年までの間、《さざんかの宿》の順位は19位→20位→15位→12位→9位→9位→9位→8位→6位と徐々に上位に登ってきている。DAMの2020年年間演歌ランキングでも、圧倒的な知名度を持つ石川さゆりの《津軽海峡・冬景色》と《天城越え》に次いで堂々の3位である。「演歌・歌謡曲」を歌うカラオケ利用者数が大きく変動していたとは考えにくい状況の中、《さざんかの宿》の歌唱数はむしろ増えてきていると推測できる。

³⁷⁴ JOYSOUND年間カラオケランキング2012年～2020年ではランク外。DAM2020年年間演歌ランキングでは、《二輪草》デュエットバージョンが29位、シングルバージョンが36位、《ふたり酒》が59位、《だんな様》が77位にランクインしている。カラオケランキングの詳細は第五章第3節末の添付資料「「演歌・歌謡曲」カラオケランキング」(5-3-4)にて参照可能。

「大人の恋愛」ともいわれている不倫という題材は、何も演歌特有のものではない。実際、それは江戸時代以来の男女の色恋を表現する俗謡などにおいてもみられる主題である。ただし、昔の不倫ものは、概ね既婚の男性と外の女性との関係に限られている（なかにし 2011 : 68-69）。男女のどちらかが、或いは両方とも家庭を持っている可能性さえあるような現代の歌とは異なっている。

他方、《さざんかの宿》は不倫に陥る「女」を描く一般的な「女歌」とは明らかに一線を画している特徴がある。というのは、《さざんかの宿》における不倫は男女両方の視点から解釈できるからだ。そこには、現在でも量産される、悲しく身を引き、涙に暮れるような「女」（《他人傘》小桜舞子、2018）も、運命を嘆き、自分ばかりを責めるような自虐的な「女」（《罪の川》若原りょう、2019）もいない。

《さざんかの宿》は「男歌」だろうか、それとも「女歌」だろうか。本節末の添付資料「売り上げトップ 50 演歌作品内容分類一覧」では、便宜的にそれを「女歌」と認識される可能性の高い曲として見なしている。しかしよく考えてみれば、そうとは言いきれないのである。

「くもりガラスを 手でふいて」というのが最初の一行だが、ガラスを拭いたのはどちらだろうか。判断できない。歌詞では「あなた明日が 見えますか」と続く。これは語り手のセリフだろうか。それとも語り手が相手からその言葉を聞いているのだろうか。また、「愛しても愛しても ああ 他人の妻」と書かれているが、それは一体「いくら相手を愛しても、所詮私は他人の妻」という意味なのか、それとも「いくら相手を愛しても、所詮相手は他人の妻」という意味なのだろうか。残りの歌詞においても、以上のような疑問が生じる。歌詞の三段落目では「尽くす」というやや「女性的」な表現が用いられているが、男性が女性に尽くすのも勿論可能なわけで、尽くしているのは女性のほうであるとは限らない。その上、主人公がどの立場にいるかも断言できない。

作詞者吉岡治の解釈によれば、ガラスを拭いたのは男性のほうである。「あなた明日が見えますか」というのは、不倫相手の女性がその男性主人公に覚悟を迫るセリフだという。だとすれば、《さざんかの宿》は「男歌」であるということになり、したがってここで「たじろぎひるむのはむしろ男のほう」である（吉川 1992 : 29）。

一方、上述したように、《さざんかの宿》を「女歌」として認識することも可能である。つまり、歌の聞き手の性別とは関係なく、それぞれ自身の感覚によって、《さざんかの宿》

は共感を引き起こす「等身大」の歌と成り得る。要するに、男女問わず感情移入できるような歌詞内容である。《さざんかの宿》がそれほどヒットできた理由もそこにあるのだろう。

また、第五章で後述(5-3-2)するが、近年「演歌／歌謡曲」カラオケランキングで上位をキープしている作品においては、《さざんかの宿》は、実は意外と数少ない完全なヨナ抜き五音音階(《さざんかの宿》の場合はヨナ抜き短音階)による歌である。カラオケブーム前後に制作されただけあって、旋律的ギターが目立つ編曲も非常に「演歌的」である。つまり、作品自体が極めて「演歌的」であり、且つ実際中高年愛好者に愛唱されているという珍しいケースである。そこで歌われているのは、古き良き日本的な情景でもなければ伝統的な日本夫婦像や家庭観でもなく、しばしば主婦層からの非難的となる婚姻外関係への憧れである。《さざんかの宿》が演歌の名曲となり、また長期間に渡ってカラオケで愛唱されていることを考えると、婚姻という「桎梏」に縛られている中高年は多いといえそうである。少なくとも、演歌愛好者とされる中高年の人々が抱いている婚姻以外の関係への憧憬、もしくは願望のようなものが、この名曲への愛着に多少反映されているのではないだろうか。

4-2-8 「女」の作り手及びその受容

上述したように、演歌の世界では、(女性との)恋愛以外のものに生きようとする「男」と、(男性との)恋愛にしか生きようとしなない「女」といった、「男歌」と「女歌」における二極化現象が顕著にみられる。男性主人公が心一筋に求めているのは、いつも「夢」であり、人生の「道」である。それに対し、(男性との)恋愛以外のものを求めようとしなない女性主人公にとって、常に相手が全てである。別れによって相手が自分から離れていくことで、未来への希望さえ見失い、それがしばしば「死」への衝動に繋がり、「女」のさがとして描かれる。それでもなお自虐的に待つのが「演歌的な女」であり、男に依存する受動的な「女」たちは恋愛以外の生きる道を全く知らない。いわゆる「ご当地ソング」では、自然と故郷に人生や気概を託すのが「男歌」であり、失恋の思いを託すのが「女歌」である。演歌の「女歌」において(男との)恋愛以外のテーマは、本章の第1節で述べた「演歌歌手としての人生」を除けば基本的には許されない。

「演歌のテーマに二極分解現象が起きている。女性演歌は「不倫」、男性演歌は「自然、人生、仕事」といったところだ」(吉川 1992 : 32)というのが平成初年の状況に関する吉

川精一の見方である。正確に言えば、「女歌」は（男との）恋愛にもがき苦しむか、婚姻関係で夫に尽くすことの「幸せ」を嘔みしめるか、演歌歌手としての人生を誇りに感じるかのどれかであり、「男歌」は「恋愛、友情、自然、人生、仕事」等々なのである。このように二極化された男女を描く演歌の世界では、たまに未練を断ち切れずに弱音を吐くような男性はいても、男に隷属せずに自立（しようと）する女性はいないのである。

レパートリーのほとんどがいわゆる「女歌」である伍代夏子は演歌を「演じる歌」として捉えており、演歌を通じて「いろんな女性を演じたい」と表明している³⁷⁵。理由としては、女性には「いろんな人生がある」ことが挙げられている。伍代夏子によるこの発言の裏には、自分の持ち歌の内容が「女」という枠の中に限定されていること以外、演歌における女性像が現実離れしていることも暗示されているように思われる。また、女性の「いろんな人生」を演じているはずの伍代夏子を、同インタビュー番組のナレーションが「実らぬ恋の女心を歌うこと 30 年」という一括りで紹介するのは興味深い。現在の演歌における「女歌」に対する世間の一般認識が窺われる。

ところで、演歌の中で描かれた女性像は、一体（当時の）女性を代表できるのだろうか。答えは否である。

当時の経験者として、金子修介は次のように述べている。「僕は演歌のメロディは受け入れられるが、この歌詞世界が実感として理解出来ない。だいたいそんな女は見たことがない」（金子 1999 : 163）。そして、「ぼくは演歌の中に登場し、そして愛されている女が、どこか非日常の感じがして不満であった」（阿久 2004 : 213）というのが長年歌謡界に携わっていた阿久悠の実感である。つまり、演歌の世界の中にある「女」は、現在はおろか、当時にさえ現実性のない女性像だったといえる。

現実性のない「女」がひたすら量産される演歌について、菊池清麿は以下のような指摘をしている。「歌詞が旧態依然で新鮮さに欠けてい」る演歌が「若い女性の共感を得ることは非常に難し」い（菊池 2008 : 264）。「あまりにも時代錯誤的」な内容には、「作り手の男性の願望が（中略）投影されてい」るのである（菊池 2008 : 289）。

演歌の世界で作られている「女」が時代錯誤的であることには、演歌の制作に携わる男性作家たちは既に気付いている。名曲《天城越え》の作詞者吉岡治は以下の発言をしたことがあるという。「今どき、待ったり、耐えたりする女性はいないかもしれない。だから、

³⁷⁵ テレビ番組「ザ・インタビュー ～トップランナーの肖像～」2015年6月14日放送

男はそんな女性に永遠に憧れ、追い求めるのである」(吉川 1992 : 164)。また、数多くの「女歌」を書いた吉幾三は、演歌系番組のインタビューで創作の心情について以下のように吐露している。「こういう女」は、「今はいないだろうな」。「女心って分かるんですかって分かるわけないね」と冗談めいた口調で語り、自作における女性主人公は「(想像というより)理想」であり、「自分に都合のいい(女)」であると本音を打ち明けた³⁷⁶。

以上のような証言は、曲の作り手の考えとして非常に示唆的である。つまり、演歌における「女歌」は現実的ではないということを、制作側にいる人たちは既に意識している。知っていながら、あえてそのような「女歌」を量産しているのである。ほとんど男性作家によって作られ、時々男性歌手たちも切々と歌う「女歌」は、男性による、男性のための妄想の産物である、といえなくもないだろう。女性が強くなり、男性と対等な立場を求め始めたことを好ましく思わない一部の男性たちが、「演歌」という「古き良き日本」を象徴する「伝統的」な現代音楽ジャンルを借りて、女性が男性に捧げ尽くし、(男との)関係で悲しみ苦しむことを想像しながら、かつて存在した(かもしれない)理想的な「女性像」を思い描くことで自己満足に浸っている、と結論づけることはできないだろうか。この意味では、比較的多様な人物像を描く現在の歌謡曲系作品と比べて明らかに「女」と結び付けられ過ぎた一面を持っている演歌は、阿久悠が以前「歌謡曲」について指摘した「変わって行くことを承知で守ろうとしている、「男の最後の聖地」(阿久悠(1999b : 93)というイメージに符合するといえよう。

しかしながら、当時を生きた男性にすら「理解できない」と思わせた「女歌」は、女性から支持されていたのもまた事実である。先述したように、森進一の歌や《女のみち》はホステスなどの女性たちの共感を得ていた。また第三章で触れたように、《なみだの操》がヒットした当時、殿さまキングスの支持層には、小学生の娘を連れて応援に駆けつけるような熱心な主婦ファンも実際にいた。音楽的には「非演歌的」な要素(部分的な自然的短音階と和声的短音階、多くの3連音符)を含んでいるが、古い「女」を描いた《北の宿から》(1975)も、ヒットしてから暫く経った1977年に行われた調査では、「おおかたの予想に反して」、男性よりも女性の愛好者が多かったという結果が得られた(樽川 1979 : 182)。実際一部の女性も時代錯誤的な「女」に惹かれていたことになるわけだ。

³⁷⁶ テレビ番組「宮本隆治の歌謡ポップス☆一番星～演歌・歌謡曲情報バラエティ～ #93 吉幾三」2016年7月11日放送

歌謡曲の中にある「女」と現実の女性像との間に存在する大きなズレを感じた作詞家阿久悠は、「女」ではなく「女性」を目指すことを自らの「作詞家憲法」³⁷⁷に加えていた。「男の最後の聖地」としての歌謡曲の古い枠を破るべく、より現実と合致する「颯爽と」「大股で風を切って歩く女性」を作品に登場させることで、女性たちからの支持も得られるだろうと考えていた（阿久 1999b : 93-94）。そのような意図で作られた歌も所詮「女性へのロマンチックな幻想」でしかなく、「男に依存する古い「女らしさ」から、女が自立する時代の新しい「女らしさ」に変えられてはいるが、こういうとき女ならこうするものだという規範化の息苦しさは変わっていない」（見崎 2009 : 66）と見崎鉄は指摘する。しかし、それでも阿久悠の作品には、「悲しかろうと辛かろうと苦しかろうと、決して男に泣きすがることのない屹立する「女性」像」（吉田 2017 : 92）がみられた。一方、阿久悠のその狙いとは裏腹に、自立する女性を描こうとして書いた歌は拍手喝采を浴びるどころか、「意外なことに女性客に不評で、「女ってもっと悲しいものだ」と云われた時には、いささかのショックを覚えた」のだという（阿久 1999b : 94）。

周りに現れてくる新時代の女性を目にして、男に順服する従来 of 女性像を「美德」とする一部の女性もまた、「性」の価値観の揺らぎに困惑していたのかもしれない。男に隷属せずに自立するような新しい女性へと脱皮できずにいる彼女たちは、結果的には男尊女卑の観念を強く体現するような「古い」歌の擁護者となったといえそうである。

いずれにせよ、既存の中高年演歌愛好者は別として、若者たちに不人気な演歌の「衰退」が時折一部の人に叫ばれる現在、男の願望と妄想を詰め込んだ時代遅れの「女歌」を広く受け入れさせるのは至難の業だろう。

時代の流れを反映するかのように、一時期「演歌・歌謡曲番組の代表番組である限り、このジャンルを大切に守り育てていく使命もある」（演歌ルネサンスの会 2008 : 51）とされていたNHKの「歌謡コンサート」は、2016年に「うたコン」に改名した。「演歌・歌謡曲」中心ではなくなり、「幅広い世代」の視聴者をターゲットとする³⁷⁸番組へと変身した後、元殿さまキングスのボーカルだった宮路オサムを登場させ、日本全国の視聴者に向けてあの「ド演歌」の名曲《なみだの操》を熱唱させれば³⁷⁹、場を白けさせ、一部の視聴者の矚意を買うことは免れないのだろう。

³⁷⁷ 全15箇条。女性像に関するものは第6条に当たる（阿久 1999b : 66-68）。

³⁷⁸ うたコン - NHK <http://www4.nhk.or.jp/utacon/>（2022年7月28日確認）

³⁷⁹ テレビ番組「うたコン「熱唱対決！歌の二枚目 VS.三枚目」」2016年9月27日放送

他方、カラオケ喫茶などで演歌を歌う中高年女性愛好者の場合、時代錯誤的な「女心」に共感するというより、婚姻外の恋愛気分を味わうために他の中高年男性愛好者の「興味を惹こうとし」てあえて自ら「女歌」を歌う場合がある（トン 2019 : 5）。男に隷属しない生き方を知らない一部の中高年女性愛好者は、婚姻関係から離れたところでも自発的に「男好みの女」を演じることを選び、結局違った形で男に依存しようとしているというのは、過ぎた解釈だろうか。

なお、現在でも 12 歳の少女が中高年演歌愛好者の指導の元で《なみだの操》を歌う映像³⁸⁰がネット上で公開されたりするように、それを演歌の名曲として若い世代に引き継がせる意図が依然として存在しているのは確かである。あまりにも現実離れしている「ド演歌」に関して「日本人は真面目に考えることを回避した」（金子 1999 : 164）という金子修介の観点に共感させられた事例でもあるが、これらの時代錯誤的な「女歌」の地位が今後どのように変化していくかは、まだ定かではないようだ。

³⁸⁰ 2 回目です！「なみだの操」殿様キングス Cover : 東あき Aki Azuma 12age 練習風景より 歌詞付 1973 年発売 謎の歌唱指導者ガイド付き 最後までお楽しみください。 - YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=qlZriCA4l6c> (2020 年 1 月 31 日公開、2022 年 7 月 28 日確認)

4-2-9 本節添付資料 1

歴代演歌売り上げ枚数ランキング

順位	CD タイトル	歌手	発売日	売上枚数(万枚)
1	《女のみち》	宮史郎とぴんからトリオ	1972/05/10	325.6
2	《なみだの操》	殿さまキングス	1973/11/05	197.3
3	《夢追い酒》	渥美二郎	1978/02/25	182.0
4	《星影のワルツ》	千昌夫	1966/03/24	170.8
5	《うそ》	中条きよし	1974/01/25	154.1
6	《奥飛騨慕情》	竜鉄也	1980/06/25	148.5
7	《北の宿から》	都はるみ	1975/12/01	143.5
8	《おもいで酒》	小林幸子	1979/01/25	138.3
9	《北国の春》	千昌夫	1977/04/05	130.9
10	《さざんかの宿》	大川栄策	1982/08/01	120.9
11	《大阪しぐれ》	都はるみ	1980/02/01	114.6
12	《孫》	大泉逸郎	1999/04/21	112.9
13	《港町ブルース》	森進一	1969/04/15	106.8
14	《矢切の渡し》	細川たかし	1983/02/21	102.5
15	《昭和枯れすすき》	さくらと一郎	1974/07/21	100.2
16	《みちづれ》	牧村三枝子	1978/10/21	98.4
17	《岸壁の母》	二葉百合子	1972/02/05	96.0
18	《昔の名前で出ています》	小林旭	1975/01/25	95.3
19	《おまえとふたり》	五木ひろし	1979/10/01	91.7
20	《おやじの海》	村木賢吉	1979/02/25	91.3
21	《みちのくひとり旅》	山本譲二	1980/08/05	89.3
22	《女のねがい》	宮史郎とぴんからトリオ	1972/12/25	84.8
23	《夫婦鏡》	殿さまキングス	1974/05/25	83.9
24	《こころ酒》	藤あや子	1992/09/01	81.1
25	《心のこり》	細川たかし	1975/04/01	80.1
26	《娘よ》	芦屋雁之助	1984/02/01	79.8
27	《氷雨》	佳山明生	1982/07/21	79.4
28	《北酒場》	細川たかし	1982/03/21	77.5
29	《花街の母》	金田たつえ	1973/05/10	76.7
30	《圭子の夢は夜ひらく》	藤圭子	1970/04/25	76.5
31	《心凍らせて》	高山巖	1992/08/26	75.8
32	《女のブルース》	藤圭子	1970/02/05	74.8
33	《長崎は今日も雨だった》	内山田洋とクール・ファイブ	1969/02/01	72.8
34	《津軽海峡・冬景色》	石川さゆり	1977/01/01	72.7
35	《よせばいいのに》	敏いとうとハッピー&ブルー	1979/06/21	70.4
36	《浪花恋しぐれ》	都はるみ/岡千秋	1983/05/21	70.3
37	《逢わずに愛して》	内山田洋とクール・ファイブ	1969/12/05	69.9
38	《命くれない》	瀬川瑛子	1986/03/21	69.2
39	《恋唄綴り》	堀内孝雄	1990/04/25	69.0
40	《帰ってこいよ》	松村和子	1980/04/21	68.3
41	《ふたり酒》	川中美幸	1980/03/25	68.1
42	《愛のままで…》	秋元順子	2008/01/23	67.9
43	《むらさき雨情》	藤あや子	1993/04/01	67.5
44	《箱根八里の半次郎》	氷川きよし	2000/02/02	67.3
45	《長良川艶歌》	五木ひろし	1984/04/21	67.1
46	《よこはま・たそがれ》	五木ひろし	1971/03/01	64.2

順位	CDタイトル	歌手	発売日	売上枚数(万枚)
47	《流恋草》	香西かおり	1991/03/25	63.8
48	《なみだ恋》	八代亜紀	1973/02/05	60.0
49	《とまり木》	小林幸子	1980/01/01	58.2
50	《雨の慕情》	八代亜紀	1980/04/25	56.9

出典

歴代演歌売り上げ枚数ランキング | 年代流行 <http://nendai-ryuukou.com/article/016.html> (2021年2月2日確認)

4-2-10 本節添付資料2

売り上げトップ50 演歌作品内容分類一覧 (各分類売り上げ順位順)

分類(曲数)	曲名	判断基準
「女歌」(16)	《女のみち》	タイトル、一人称で展開される歌詞
	《なみだの掬》	「女だから」
	《うそ》	相手に語り手以外の「女」ができたこと、「花嫁衣裳」
	《北の宿から》	「女心」
	《港町ブルース》	「女心」
	《昔の名前で出ています》	語尾「わ」、「流れ女」
	《女のねがい》	タイトル、一人称で展開される歌詞
	《夫婦鏡》	語り手が自分のことを「女」と称していること
	《こころ酒》	語り手が自分のことを「女」と称していること
	《氷雨》	語り手が自分のことを「女」と称していること
	《圭子の夢は夜ひらく》	「圭子の」、相手の名前が男性名であること
	《心凍らせて》	語り手が「男」である相手に「抱かれる」こと
	《女のブルース》	語り手が自分のことを「女」と称していること
	《よせばいいのに》	語り手が「女に生まれて来た」こと
	《むらさき雨情》	語り手が自分のことを「女」と称していること
「女歌」と認識される可能性の高い曲(15)	《とまり木》	語り手が自分のことを「女」と称していること
	《夢追い酒》	語り手が相手に捨てられ、「おまえ」と呼ばれたこと
	《おもいで酒》	相手と別れた語り手が涙を流し、未練を断ち切れずにいること、小指を噛むこと
	《さざんかの宿》	語り手と思われる人物が丁寧語を使い、朝まで相手の「腕の中」にいることを望み、また相手に尽くすこと
	《大阪しぐれ》	語り手が相手に「つくし」、相手に自分を「あげる」こと
	《心のこり》	語り手が自分の「純情」を相手に「あげてしまった」こと
	《長崎は今日も雨だった》	語尾「の」
	《津軽海峡・冬景色》	語り手が丁寧語を使っていること
	《逢わずに愛して》	語尾「わ」
	《命くれない》	語り手が相手に「おまえ」と呼ばれ、相手がいれば「なにもいらない」と思うこと
	《恋唄綴り》	語り手が相手に抱いてほしいと思うこと
	《愛のままで…》	語り手が丁寧語を使っていること
	《長良川艶歌》	語り手が相手にすがりたいと思い、相手に泣かされたこと
	《よこはま・たそがれ》	語尾「ね」 ※第三者的な視点で語る「女」と「男」
	《流恋草》	語り手が丁寧語を使い、相手に抱いてほしいと思うこと
《雨の慕情》	語り手が自分の手料理を相手に味見させたいと思うこと	

分類（曲数）	曲名	判断基準
「男歌」(5)	《みちづれ》	一人称「俺」
	《おまえとふたり》	一人称「俺」、相手が自らを「女」と称していること
	《みちのくひとり旅》	一人称「俺」、相手が「女」であること
	《帰ってこいよ》	相手のことが「あの娘」と書かれること、「おふくろ」、「嫁」
	《ふたり酒》	一人称「俺」
「男歌」と認識される可能性の高い曲 (2)	《星影のワルツ》	二人称「君」
	《奥飛騨慕情》	二人称「君」、語り手が相手を「ネオン花」に例えること
男女を同時に描く作品 (3)	《矢切の渡し》	駆け落ちという内容
	《昭和枯れすすき》	男性歌手と女性歌手による掛け合い歌であること
	《浪花恋しぐれ》	二人の主人公が「夫婦」であること
第三者的な視点によるもの (1)	《北酒場》	歌詞が北酒場での男女を物語っていること
語り手の性別が読み取れないもの (1)	《なみだ恋》	主人公の性別を断言できるような表現は特にない。
その他 (7)	《北国の春》《孫》 《岸壁の母》《おやじの海》 《娘よ》《花街の母》 《箱根八里の半次郎》	恋愛関連の歌ではない。

第五章 平成以降の「演歌・歌謡曲」

5-1 「演歌・歌謡曲」に関する平成以降の話題

5-1-1 堀内孝雄と《恋唄綴り》

新しいジャンル用語「J-POP」の浮上によって、過去に存在した下位ジャンルは次第に消滅し、ニューミュージックに代表される一部のジャンルは「演歌・歌謡曲」に吸収されるようになった。かつてニューミュージックに属し、平成以降に演歌への転身を公表した歌手がいる。アリスのメンバー堀内孝雄である。

堀内孝雄による平成以降のヒット曲といえば、1990年第32回「日本レコード大賞」の「歌謡曲・演歌」部門で大賞を受賞した《恋唄綴り》(1990)が一番有名である。第二章で触れた(2-4-2)が、元々ニューミュージックに分類された堀内孝雄の作品を取り上げ、「演歌」や「歌謡曲」で定義しようとする新聞記事は少なくとも1994年～1995年前後に確認できる。堀内孝雄本人が演歌への転身に関して発言した具体的な時期は定かではないが、《恋唄綴り》を発表する前後、もしくはマスコミで「演歌・歌謡曲」として討論されるようになった後といった二つの可能性が考えられる。いずれにせよ、J-POPの確立前後という、従来のジャンル概念が揺れ動いた時期だったことは間違いないだろう。

「この歌は大人の情感がたっぷりと歌い込められながら従来の演歌としても聴けた。だが、サウンドがロックサウンドで構成され、演歌の伝統的性格(中略)と内容(中略)の保守性が生み出す通俗性・低俗性・民衆的性格がなくなっていた」(菊池2008:278-279)というのが菊池清磨の評価である。「演歌に聴けた」理由は、恐らくいかにも「演歌らしい」歌詞内容にあるだろう。女性の口調に多い語尾「の」を除けば、主人公の性別に関する明確な表現はない。しかし、恋愛の悲しさや寂しさという主題、涙を流して(酒を)飲む行為、更に「あんた どこにいるの」、「あんた 抱かれないよ」などの描写を加えれば、これら演歌においてありふれた要素が、《恋唄綴り》の雰囲気や「演歌的女歌」らしくしたのだ。

一方、音楽性においては、《恋唄綴り》は全く「演歌的」な歌ではない。内容的には確かに「大人の」な匂いが漂っているといえ、堀内孝雄が以前リリースした《君のひとみは10000ボルト》(1978)などの曲との差は歴然である。しかし、平成以降の堀内孝雄の作品におけ

る曲調や歌唱法には大きな変化がみられず、基本的にニューミュージック時代のスタイルを保っている。《恋唄綴り》に関しては、自然的短音階（+1 箇所#ソで瞬間的和声的短音階）、多く用いられる3連音符、存在感のあるエレキギター・ドラム・バイオリン、旋律的ギターのない編曲、コブシが感じられない歌唱など、現在の基準で考えれば、これらはいずれも「非演歌的」な要素である。

《恋唄綴り》は演歌であると、堀内孝雄自身が断言したことがあるようだ。本人からその証言を聞いた吉川精一は1992年という時点で《恋唄綴り》をはじめ、《青春でそうろう》（1990）《さよならだけの人生に》（1991）《恋文》（1991）といった堀内孝雄の曲を「すべて演歌だ」と考えている（吉川 1992：13）。最近では、堀内孝雄は空き家という社会現象を描いた《空蟬の家》（2016）や、《みんな少年だった》（2018）などのような過去（昭和時代）を偲ぶ作品をリリースしている。ニューミュージック時代のアリスの曲と比較すれば、作品の主題が変わってきたのは事実である。ただしその変化は、あくまで歌手自身が年齢を重ねていくことで生じる創作方向の転換として理解すべきだろう。ともあれ、平成以降の堀内孝雄の作品には、普通の「若者向け」ではなく、やや古い「大人の」な題材を取り上げる傾向がみられる。

ジャンル概念が不安定だった平成初年に、「大人の」な題材を基準にした上で堀内孝雄の作品を「演歌」として分類するのは、論理的には可能である。実際、堀内孝雄のような歌手の歌は、「ニュー演歌」として位置づけられる（阿子島 2005：168）こともある。しかしながら、「ニュー演歌」が呼称として定着することはなかった。「演歌」や「歌謡曲」といったジャンル概念の変動期に乗じて「大人の」な「演歌」に寄ろうとした堀内孝雄の意思とは裏腹に、現在堀内孝雄の作品は、完全に「歌謡曲」として見なされている³⁸¹。

堀内孝雄の作品が演歌に成り得なかった理由について、制定委員として長い間「日本レコード大賞」に関わっていた相倉久人は以下のように回顧している。

今、平成になって起こってることって、簡単に言っちゃうとジャンル崩壊なわけですよ。そのときに、ジャンルを守りたがる人たちがいる。いちばん典型的だと思ったのがね、歌謡曲界の堀内孝雄の扱い方なんです。堀内孝雄自身が、もう俺は演歌でい

³⁸¹ 《空蟬の家》と《みんな少年だった》は二曲とも非常に「歌謡曲度」の高い作品とされている（『月刊ソングブック』日本アマチュア歌謡連盟（NAK）2016年5月号36頁、2018年9月号47頁）。

きたいって言いだした時期があるんですよ。そのときに、歌謡曲の世界はそれを排除しようとした。あれは違う、アリスはフォークだと。要するに、商売の領域を侵されるのが嫌なんです。本当はそういう人を抱え込んで、あれも演歌だと言ってたほうが商売的には良かったのに、ジャンルを立てて守ろうとしたんだよね。ところが、その間に、フォークにしてもニューミュージックにしても、マスに向かってどんどん歌ってるわけでしょ。その過程で、気がつかないうちに表現の日本化がどんどん進んだ。だから、それに侵略されて、演歌の世界がぐっと狭くなってしまった。(相倉、松村 2016 : 278-279)

なお、本来歌唱においてコブシを基本的に回さない堀内孝雄だったが、近年音楽番組などで《恋唄綴り》を歌う際には、それに類似したものが時々感じられる。ユーチューブで公開されている 2016 年の歌唱映像³⁸²でも明らかのように、リリース当初の歌唱と比べ、歌詞段落の最後にある「あんた 逢いたいよ」のところでは、「あんた あい〜〜〜³⁸³たいよ」のように、「あ」に唸りを入れたり、また「い」の音を上下させたり、伸ばしたりするようになったのである。僅かではあるが、歌唱では演歌に近寄せる一面を見せているといえそうだ。

5-1-2 「中高年向け」の代表《孫》

平成以降の「演歌＝中高年向けの日本調」というイメージを決定づけたのが、1999 年に発売された大泉逸郎の《孫》である。当時 57 歳という異例の高齢デビュー、完全なヨナ抜き短音階、際立つコブシやビブラートといった歌唱特徴ばかりでなく、更にカラオケブームの影響によって定着した、旋律的ギターやトレモロ演奏の琴／箏をベースにした基本編曲スタイルを継承した上、琴／箏・尺八・打楽器など多くの和楽器を取り入れたのも無視できない。また、《孫》の編曲における和楽器は非常に目立っており、イントロ～歌唱～間奏～アウトロまで終始圧倒的な存在感を放っている。メロディーや編曲から、歌手のイメージや歌唱まで、あらゆる面で「伝統的」「日本的」な歌として演出されている。

³⁸² 4560 SC ♪ 恋唄綴り ☆ 堀内孝雄 ◇ ③ 161207 - YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=nzTo92mAULM> (2021 年 3 月 21 日確認)

³⁸³ 本論文では、歌唱の分析にあたってビブラートや上下する音を表す記号として「〜」を使う。

そして何よりもそれまでの歌と異なっているのは、主人公が語る「孫」への思いという歌詞内容そのものである。というのは、その主題自体、従来の日本レコード歌謡やポピュラー・ソングには基本的にみられないからだ。試しに『日本のうた 第3集～第5集』³⁸⁴に収録されている戦後～昭和末年まで（1946～1988）の作品を確かめたところ、合計 827 曲の内、《孫》に類似するような内容の歌は実に 1 曲もない。親密な関係を描く歌では、《切手のないおくりもの》（ペギー葉山、1975）のような、「年老いた」相手の存在が確認できる作品は稀にしかない。ほかには、両親への思い、親子や兄弟姉妹間の絆を描写する歌や、カラオケブーム以降では夫婦ものが数多く作られていたが、祖父母世代としての主人公目線は存在しなかったのである。大泉逸郎の《孫》は、「若者向け」の音楽とは明確に対立した意味での「演歌」イメージの確立に決定的な影響をもたらしたといえる。

平成以降、ニューミュージックからの合流を拒否し、1980 年前後のカラオケブームによって定着した演歌の「基準」を守り、「日本的」なヨナ抜き五音音階や従来の「型」に拘り、更に「中高年向け」の内容が明らかに突出してきたことも考えれば、若者が演歌から離れたというより、演歌界が自ら演歌を若者から引き離したと解釈したほうが適切なのかもしれない。

5-1-3 氷川きよしの出現

「酒・港・不倫・理想の異性など様式化した絵空事の演歌世界は大人には飽きられ、若者にはソッポを向かれてしまい、CD などの売り上げシェアが（中略）凋落した時、救世主のように現れたのが」、「演歌界のアイドル」氷川きよしである（長田 2003 : 268）。2000 年にデビューした氷川きよしは、演歌に大きな活力を与えたとされ、現在でも演歌界において人気を有している代表的な歌手である。

演歌というジャンルが完全に定着した後に「演歌歌手」としてデビューした氷川きよしは、間違いなく「はじめから演歌歌手である」（なかにし 2011 : 8）。しかしその氷川きよしは、典型的な演歌歌手であるとはいえない。「従来の演歌歌手のイメージではな」い（菊

³⁸⁴ このシリーズには、俗謡、明治・大正時代の演歌、流行歌、昭和以降の軍歌、洋楽の日本語カバー、演歌・歌謡曲、アイドル歌謡、童謡、CM ソング、アニメ主題歌、ニューミュージック、平成以降の J-POP など、時代ごとに流行ったあらゆるジャンルの歌が収録されている。

池 2008 : 299) 氷川きよしが演歌界において「異類」であったことは、いくつかの角度から説明できる。

まずデビュー曲《箱根八里の半次郎》(2000) についてだが、股旅ものがヒットしたのは、恐らく何十年ぶりだったのことである。1960年代における第二次股旅もの黄金時代が去ってから、股旅ものというテーマはほぼ断絶していた。1970年前後にジャンル化のきっかけを得た以降、「演歌」として売り出されたためほしい股旅ものはほとんど見かけない。氷川きよしデビューした2000年は、1960年代から30年以上も経っている。かつて、マンボ、エルヴィス・アーロン・プレスリー (Elvis Aron Presley)、ロカビリーが前後して一世を風靡し、「いよいよ音楽の世界から「股旅」という名跡が消えるかと誰もが思った」(阿久 2000 : 225) 時代に、橋幸夫が股旅ものでヒットを飛ばしたが、氷川きよしも似たような状況であったといえよう。橋幸夫と氷川きよしによる股旅もののヒット現象は、「古臭い素材はしばしばリサイクルされる」(輪島 2010 : 91) ことを意味していると認識するべきだが、それでも氷川きよしは「演歌界に新風を巻き起こした」³⁸⁵という高い評価を得た。股旅ものは決して新しい題材ではないが、ますますパターン化していった演歌作品の中に置かれた氷川きよしの股旅ものは、斬新に感じられたのだろう。2021年3月という時点で『朝日新聞』と『毎日新聞』のデータベースで「股旅」+「演歌」というキーワードで検索したところ、9割近くの関連記事は2000年以後のものであった³⁸⁶。その上、2000年における最初の報道では、両社とも氷川きよしを取り上げている。『朝日新聞』では、最新の記事が氷川きよしへのインタビュー³⁸⁷であり、『毎日新聞』では、比較的最近のものとしてやはり氷川きよしに関する報道³⁸⁸が確認できる。氷川きよしの出現が股旅ものと演歌との繋がりをより緊密なものにしたことに疑いの余地はない。むしろ、現在でも演歌系作品において股旅ものが頻繁に作られている現状は、氷川きよしの影響無しでは考えられないだろう。

次に、当時の演歌界では、氷川きよしのようなキャラクターを持つ人は、歌手としては演歌に向いていないとされていた。デビューする前に芸能事務所を回っていた氷川きよしは、行く先々で断られ続けていたという。当時の業界では、「男の演歌歌手は売れない」

³⁸⁵ テレビ番組「泣いた！笑った！こころ歌「氷川きよし」」2015年4月29日放送

³⁸⁶ 『朝日新聞』総計36件、その内5件が2000年以前のもの。『毎日新聞』総計33件、その内4件が2000年以前のもの。

³⁸⁷ 「氷川きよしインタビュー 「息抜きはお料理ですね」」『週刊朝日』2019年7月12日

³⁸⁸ 「楽庫・見聞録：氷川きよし20周年コンサートほか」『毎日新聞』2019年12月21日（東京夕刊）

という認識が普遍的だったからである³⁸⁹。坂本冬美、伍代夏子、香西かおり、藤あや子、長山洋子など、1990年前後に演歌界に進出する女性演歌歌手の存在が目立っていたのは確かである。また、「演歌の花道」などの代表的な番組での演出のように、演歌は専ら男女を巡る暗く陰湿な悲恋物語を描くものとして強調されてきたと思われる。氷川きよしにみられる少年のような若々しさと明るさは、当時の演歌界における雰囲気とは相容れないものでもあった。

氷川きよしにおけるもう一つの特徴は、持ち歌の幅広さである。懐古的な和の世界を表現した《白雲の城》(2003)、異国情緒を感じさせるノリのいい《虹色のバイヨン》(2010)、感情豊かな愛を描いた《櫻》(2012)など、氷川きよしのレパートリーは、「古臭い」演歌とは一線を画しているといえるほど豊富多彩である。たとえ完全なヨナ抜き短音階の《きよしのズンドコ節》(2002)でも、編曲や歌詞内容の工夫によって賑やかな雰囲気が醸し出され、「軽快なリズムで若者の淡い恋心を歌った」³⁹⁰受け入れられやすい曲となっている。ヨナ抜き短音階の演歌作品において普遍的な陰湿さを覆した作品であるといえるのではないだろうか。持ち歌に「女歌」がほとんどないのも多くの男性演歌歌手と異なる点である。現在ではアニメの主題歌（《限界突破×サバイバー》、2017）なども歌っており、「演歌」という狭い枠には収まらない「演歌歌手」である。恋に破れて日本の各地を訪れる「女」という一つの路線しかないように思える「ご当地ソングの女王」水森かおりとは著しい対照を成している。

そのほか、氷川きよしが大量の女性支持者を集めることに成功したのも演歌界における大きな変化だったのだろう。ジャンル化のきっかけに影響を与えた五木寛之の小説「艶歌」では、「艶歌」は家庭主婦と思われる女性（ママの会）と対立させられていた。しかし今では、「主婦を中心とする中高年女性の支持なくして「演歌」は存続し得ないものになっている」（輪島 2010 : 314）とさえいえる。氷川きよしの人気はまさにそれを象徴している。

氷川きよしにおける最も際立つ個性は、私見ではフレッシュ感に満ちた明るさである。氷川きよしの代表曲とその歌声には、常に気軽さや陽気さを感じさせるものがある。昭和から平成に移った頃からの演歌は、まるでJ-POPとの違いを宣言するかのよう、暗さや

³⁸⁹ テレビ番組「泣いた！笑った！こころ歌「氷川きよし」」2015年4月29日放送

³⁹⁰ テレビ番組「泣いた！笑った！こころ歌「氷川きよし」」2015年4月29日放送

泥臭さや陰湿さを極端に強められてきた。氷川きよしは、そのような演歌に一時的に明るいイメージを加えた人物であるといえるかもしれない。

話は逸れるが、2016年、「演歌界のプリンス」として平成以降の演歌界を盛り上げてきた氷川きよしは自身の持ち歌における初めての「女歌」である《みれん心》をリリースした。完全なヨナ抜き長音階というメロディー構成、旋律的ギターやアコーディオンが目立つ編曲、七五調の歌詞、「女心」という内容、《みれん心》はあらゆる面で現在の演歌の基準に符合する歌である。明るく楽天的な雰囲気を持ち主である氷川きよしは歌番組で真剣そうな表情を作って「いやですね ばかですね」という「女心」を歌っているのを目にして、何とも奇妙な気分を味わったものだが、その《みれん心》は2016年度の「日本作詩大賞」にノミネートされた演歌界の代表的な新曲でもあった。日本作詩家協会の主催で行われている「日本作詩大賞」は、現在「演歌・歌謡曲」における唯一の賞レースとして位置づけられている。つまり、「みんなあげたの 捧げたの」と嘆く時代錯誤的な「女」を描く《みれん心》は、2016年という時点での「演歌・歌謡曲」を代表する「優秀」な作品として、業界の権威的な賞に太鼓判を押されたことになる。審査が業界外の審査員に左右される状況³⁹¹では、大賞には選ばれなかったという順当な結果にはなったが、人気を背負わされる代表的な歌手に強調させてまで演歌における「女歌」の地位・権威性・正統性を維持させようとする意図が感じられるのは否めない。

5-1-4 関ジャニ∞の「演歌」と「演歌男子。」

2004年、「演歌」で売り出されたジャニーズグループ関ジャニ∞のデビュー曲《浪花いろは節》は、オリコンチャート平成初の演歌1位を取った曲としてマスコミに大々的に取り上げられていた。当時、関ジャニ∞の持ち歌は「ロック調演歌」と呼ばれ、グループのメンバーたちは「僕らの歌はどれもジャンルが定かではない。でも、自分たちなりの演歌だと思う」と発言し、演歌を歌っていることを否定しなかった³⁹²。《浪花いろは節》のメインメロディーはヨナ抜き長音階³⁹³だが、いろは歌をラップで歌ったり、編曲で太鼓など

³⁹¹ 2016年第49回「日本作詩大賞」の審査員を担当したのは、羽田圭介（芥川賞作家）、宮崎美子（女優）、齋藤孝（教育学者）、中江有里（女優・作家）、岡千秋（作曲家）、酒井政利（審査委員長・音楽プロデューサー）である。なお、その年の大賞受賞曲は堀内孝雄の《空蟬の家》である。

³⁹² 「関ジャニ∞：初アルバム、ロック調演歌で売れ行き好調」『毎日新聞』2006年4月27日（東京夕刊）

³⁹³ ヨナ抜き短音階とは違い、ヨナ抜き長音階は、外国のメロディーばかりでなく、演歌・歌謡曲、ニューミュージック、J-POPなど、日本ポピュラー・ソングのあらゆるジャンルの歌にみられる。

の和楽器を目立たせたり、音楽番組ではメンバーが和服姿で登場したり、いわば「日本風」に演出された作品である。歌詞では大阪の雰囲気強調され、賑やかな祭りのものとして考えて差し支えない。また、「あの人も===³⁹⁴この人も」のように、歌唱ではコブシに類似した部分の確認でき、歌唱特徴という点では多少演歌に寄せようとしたといえそうだ。

現在の基準では勿論演歌や歌謡曲とは無縁の関ジャニ∞だが、それ以降も暫く持ち歌を「演歌・歌謡曲」というジャンルで発売していた。そのため、「中華風」の《関風ファイティング》(2006)をはじめ、《無責任ヒーロー》(2008)や《急☆上☆Show!!》(2009)などといった当時の歌は、「演歌・歌謡曲」の作品として日本音楽市場の売り上げ記録に残ることになった。現在、関ジャニ∞の一部の歌は「演歌・歌謡曲」で発売されたものとして平成時代の演歌・歌謡曲売り上げランキング³⁹⁵にランクインしており、明らかに場違いな「異彩」を放っている。

他方、歌謡ポップスチャンネル³⁹⁶では、「演歌男子。」(2014～)という番組が放送されている。この「演歌・歌謡界で活躍する若手イケメン歌手のトークバラエティ番組」³⁹⁷には、松原健之、純烈、はやぶさ、川上大輔などの歌手やグループが常連として出演していた。彼らの持ち歌の雰囲気は、演歌のイメージからかけ離れており、歌唱においてもコブシはほぼ感じられない。正確には演歌ではなく歌謡曲に分類されているだろうが、「演歌」と冠する番組への出場は別に怪訝に思われていないようだ。

以上のような事例のように、作品自体が「演歌的」であるかどうかは別として、いわゆる「イケメン男子」が「演歌」を歌えば注目を集められるという考え、或いは「イケメン男子」に「演歌」を歌わせてみるという発想は、恐らく2000年以降の氷川きよしの成功という前例の影響によるものだろう。要するに、話題になりそう(売れそう)であれば、「演歌」という言葉は宣伝文句や売り物として意図的に選ばれることがある、ということである。

現状を考えれば、これらの歌手による「演歌」が定着した演歌像を覆すことには至らなかった。しかし、「ジャンルとしての「演歌」の消長に関わりなく、日本の文化的表現を特徴づけるものとしてこの先も残存しそう」である(輪島 2010: 347)という輪島裕介の予

³⁹⁴ 本論文では、歌唱の分析にあたってコブシを表す記号として「=」を使う。

³⁹⁵ 『月刊ソングブック』日本アマチュア歌謡連盟(NAK)2019年6月号17頁

³⁹⁶ 前身「パイオニアカラオケチャンネル」(1996年開局)、2006年に「歌謡ポップスチャンネル」に改名。セールスポイントの一つはテレビ放送の少ない演歌・歌謡曲の番組を積極的に放送することである。

³⁹⁷ 演歌男子。公式サイト | 歌謡ポップスチャンネル <http://www.kayopops.jp/enkaboy/> (2021年3月18日確認)

測を証明するような事例ではある。言い換えれば、広義的な「演歌」という言葉は、狭義的な「演歌」作品の特徴とは無関係に、使い手の都合や狙いによって意味が自由自在に変えられる。そして多くの場合、「日本的な音楽」という、民族精神を強調する意味では一般的に好ましいとされるニュアンスが与えられている。

5-1-5 ジェロと《海雪》

2008年にデビューしたアメリカ出身のジェロは、「史上初の黒人演歌歌手」として注目を浴び、当時では「低迷する演歌界に來た黒船」³⁹⁸として報道された。

小堺正記によれば、ジェロのデビュー曲《海雪》(2008)における成功の鍵は「“演歌らしくない”演歌」という曲の性質にある。小堺の観点では、演歌が「衰退」したのは、「カラオケで歌いやすい曲」を目指すという普遍的な制作路線の影響で、「歌いやすいが魅力に乏しい曲」が氾濫していたからである。それが「素人が歌うには難しい、プロならではの歌」を歌ったジェロがヒットを飛ばすことに成功した理由でもある(小堺2011:78)。「わずかに数小節の間に、音域は上から下まで大きな幅で激しく動く。リズムも小刻みで演歌でほとんど見られない16分音符が多用され、息継ぎはきわめて難しい。まさに「プロの歌」である(小堺2011:80)。それらの特徴が《海雪》の魅力を作り出したという。

あまり七五調に拘らず、そして「AAA」ではなく「ABAB B」という段落形式を取った歌詞、自然的短音階+和声的短音階(+1箇所#ファ)という音階構成、大量の16分音符、エレキギター・ベース・ピアノを主役とする編曲など、これらの特徴はいずれも「非演歌的」である。ジェロを「こぶしの利いた演歌を、だぶ付いた服に斜めかぶりのキャップというヒップホップ風いでたちで見事に歌い上げる」と形容する報道³⁹⁹もあったが、実際ジェロの歌唱においてコブシは感じられない。一般的な演歌系作品と比べればビブラートも弱い。強いていえば、尺八を編曲に取り入れたところが「日本的」な飾り付けといえる要素である。「ジェロが出現した時、若者たちはすんなりと演歌を受け入れたではないか(演歌ルネサンスの会2008:5)と積極的に捉える意見もあるが、《海雪》が受け入れられたのは、何よりもまず耳に伝わる音楽としての音が「演歌的」ではないからだ。

³⁹⁸ 「低迷する演歌会に來た黒船、JERO 驚異の“日本通”『週刊朝日』2008年3月7日

³⁹⁹ 「知りたい! : 黒人演歌歌手・ジェロさん 和の心“黒船”の美声『毎日新聞』2008年3月13日(東京夕刊)

曲調も歌唱も「演歌らしくない」とすれば、ジェロの歌における「演歌的」な要素は一体どこにあるのだろうか。答えは歌詞内容である。登場人物の性別に関する明示的な表現はないが、作詞者秋元康の解説によれば、《海雪》の歌詞で使われているのは「女ことば」である（小堺 2011：82-83）。恋に破れた後に日本のどこかを訪ねるといのは演歌の「女歌」にみられる典型的なパターンだが、出雲崎を訪れた主人公は叶わぬ恋にもがき苦しみ、あまつさえ自殺を考え、誰かに殺されることを望んでしまう。「いっそ この私 身を投げましようか?」、「いっそ この私 殺してください」と、架空の世界とはいえ、成就できない恋愛で死への衝動に駆られた主人公における暗さや惨めさが露骨に強調されているのは明らかである。つまり、《海雪》の主人公は非常に「演歌的」な「女」として読み取れる。

ジェロ本人は、「演歌は、日本が築き上げた素晴らしい文化」であると考え、『演歌を聴くのはダサイ』と思っている若い方にも、なんとかして演歌をもっと聴いて欲しいと思っていた（小堺 2011：171）ようだ。一方、歌詞以外のあらゆる面で「粹」を破ろうとした《海雪》が果たして本当に「演歌」として演歌界に迎え入れられたかという点、そうではない。「演歌歌手と呼ばれながら演歌ファンにとってはややトリッキーな作品が多く、いまひとつ馴染みがない印象があった」⁴⁰⁰というのが2017年時点で「演歌・歌謡曲」を専門的に取り扱う雑誌にみられるジェロに対する評価である。堀内孝雄の作品と同じように、《海雪》が結局演歌として認められなかったのが現実である。2018年に歌手活動の無期限休止を表明する前、ジェロは「デビュー以来初めての本格演歌」⁴⁰¹《うぬぼれ》（2016）や「正統派演歌」⁴⁰²《ひとり舟》（2017）をリリースした。《うぬぼれ》（「ヨナ抜き短音階+レ」+1箇所ソで瞬間的自然的短音階）は「男」に騙され、ひたすら泣く、待つ、「バカ」だと自分を責める典型的な「女」を描写しており、泣く、寒いなどのキーワードが際立つ《ひとり舟》（完全なヨナ抜き長音階）は孤独に陥り、希望を見出せない主人公を歌った厭世的な曲である。演歌の世界に合致する内容、七五調中心の歌詞、旋律的ギターやアコーディオンなど「演歌的」な編曲、そして《海雪》の歌唱に比べれば明らかに目立つようになったコブシ、「演歌歌手」としてデビューしたジェロもまた「演歌歌手らしく」させられていったと考えられる。しかし、現時点では《海雪》以上の話題を作るには至っていない。

400 『月刊ソングブック』日本アマチュア歌謡連盟（NAK）2017年6月号51頁

401 『月刊ソングブック』日本アマチュア歌謡連盟（NAK）2016年6月号38頁

402 『月刊ソングブック』日本アマチュア歌謡連盟（NAK）2017年6月号51頁

歌詞内容の枠は破れなかったにせよ、音楽的には「非演歌的」な要素を演歌の世界に取り入れようとしたジェロの行動は失敗に終わったといえる。

5-1-6 「演歌は国境を越えた」説

音楽情報誌『ミュージック・マガジン』の編集者久保太郎がジェロについて「演歌や歌謡曲」に「本来あった国際性を思い出させてくれた」と称賛し⁴⁰³、ジェロを巡る小堺正記の著書が堂々と『演歌は国境を越えた』と題したように、《海雪》をヒットさせたジェロはいかにも「演歌が日本文化として世界へと発信した」ことの象徴であるかのように積極的に評価されていた。アメリカ人であるジェロが幼い頃から日本の演歌に親しみ、やがて演歌歌手を目指すようになったことを考えれば、確かに演歌は日本という国境を越えたかのようにみえる。しかし、このような積極的な捉え方は妥当ではない。というのは、ジェロが演歌を聴くようになったきっかけは、演歌自身の広まりによるものではないからだ。母方の祖母が日本人であることこそが最大の要因なのである。子供ながら「横浜出身で日本人の祖母を喜ばせようと歌った演歌」⁴⁰⁴に対して、成長した後にも興味を失っていなかったと理解すべきである。

2015年、エドアルドが初のブラジル人演歌歌手としてデビューした。歌の形式で新しさを追求したジェロの《海雪》とは異なり、エドアルドのデビュー曲《母きずな》は現在の演歌イメージに符合する作品である。冒頭と終わりには1箇所ずつで瞬間的自然的短音階が構成されるが、基本的には「ヨナ抜き短音階+レ」でできている。七五調中心の歌詞、子供のために長年貧しさに耐えて苦労を重ねた母親への思いという主題、旋律的ギターやトレモロ演奏の琴／箏をベースにした編曲、コブシとビブラート、各要素において「演歌的」な特徴がみられる。他方、エドアルドがブラジル人でありながら演歌に触れる機会を得たのは、やはり異国における日本演歌の受容とは無関係である。日本人二世の義母によって育てられた経験⁴⁰⁵がなければ、演歌を聴く行為に繋がることはなかったのだろう。

ブラジルやハワイなどで行われているカラオケ大会では、日本語を全く理解できない日系人の子供も演歌を歌っているようだ。日本の演歌愛好者はしばしばその現象を積極的に

⁴⁰³ 「知りたい！：黒人演歌歌手・ジェロさん 和の心“黒船”の美声」『毎日新聞』2008年3月13日（東京夕刊）

⁴⁰⁴ 「ジェロさん 演歌歌手デビューした」『朝日新聞』2008年2月22日（朝刊）

⁴⁰⁵ エドアルド - TOWER RECORDS ONLINE <https://tower.jp/artist/2445414/エドアルド> (2021年3月18日確認)

捉え、異国で暮らすその子供たちにとって演歌は日本発祥の「外国の魅力的な曲」であると結論づけている。その上、「しかも、彼らは日本の若者たちよりも、ずっと小さい頃から、ずっとたくさん演歌を聴いて育っている」（演歌ルネサンスの会 2008 : 124）と、日本の若者が演歌に無関心な現状を齒がゆく思っている。しかし、もはや日本語を母語としない日系人の子供が演歌を歌う理由に関して、演歌が「外国の魅力的な曲」だからという大まかな解釈は端的に間違っている。

ブラジル日系人の子供がカラオケ大会などで日本の歌を歌う現象について、実際ブラジルで現地調査を行った細川周平は鋭い指摘をしている。カラオケ大会での選曲には、子供自身の嗜好よりも「親の好みがかなり影響する」。「子ども自身にはただ大人がほめてくれるから、きれいな服を着られるから、という以外に歌う動機はない。もしブラジルの曲を歌ってほめられるなら、それを歌うだろう」（細川 1995 : 202）。日系人は、「『日本の情操教育』の一環として」子供たちに日本の歌を歌わせている。「自分も同じ歌の世界にいます」、日本の歌は「良き日本を代表するものと考えられた」（細川 1995 : 200-201）。

更に、子供たちに演歌をよく歌わせるのは、歌によって「先祖伝来の価値観や気持」といった「精神も伝えられると親が信じているからだ」（細川 1995 : 210）。親が通わせる歌謡教室の教師たちは、日本語で書かれる歌詞の説明を通じて「日本人の美德」や「日本の四季のすばらしさ」を子供に伝えようとしている（細川 1995 : 202）。しかし、「その期待に反して、子どもは歌詞を覚えても言葉は覚えなし、精神も引き継がない。ただそれを見守る大人の間にもそのような錯覚が生まれるだけだ」（細川 1995 : 210）。結果的には、「子どもたちは演歌を外国語として歌い、大人は母語として聴く」が、「両者の間には見かけ以上に大きな溝がある」（細川 1995 : 209）。演歌は、「『古きよき日本』を思い出すよすが」（細川 1995 : 214）として現地の日系人の子供や高齢者に歌われており、ここでの「演歌」は、かつての母国に対する愛着や憧憬に似た感情を喚起させ、民族性や懐かしさまで呼び起こさせるノスタルジーの象徴、懐古的なシンボルのような存在でしかない。また、現地の日系人が認識している「演歌」は、大方「懐メロ」と同等なようなものであると推測できる。現在の基準を満たした「演歌的」な要素を兼ね備えた演歌とは必ずしも一致しないのだろう。

現地ブラジルへ赴く前に、細川周平は「『サンバ演歌』のような『掘り出しもの』」を期待していた（細川 1995 : 217）が、調査の結果、「ブラジル社会のなかで、日本の歌はほと

んど共同体の外に出なかった」(細川 1995 : 10) ことが判明した。ハワイにおける演歌の受容も恐らく似たような状況であろう。

他方、台湾でも日本の演歌は長年に渡って一定の人気を保っている。「台湾演歌秀(台湾演歌ショー)」というテレビ番組が放送され、日本の演歌や歌謡曲は数多くカバーされている。中国大陆の標準語とは異なる閩南語⁴⁰⁶が用いられることもあり、そこには大陸への対抗意識があるのかもしれない。ともあれ、約 50 年間(1895~1945)の日本統治時代を経た台湾が歴史的に日本からの影響を受けたのは周知の通りである。また第三章で言及したように、韓国でも日本の演歌は受け入れられているが、台湾と同じく日本統治時代を経験したほか、日本人と近い音楽感覚が根付いていることも無視できない。台湾人によるオリジナルの「台湾演歌」も実際制作されているようだが、「韓国演歌=トロット」と同じように、日本の「演歌」から離れた以後には独自の発展を遂げていたと考えられる。その場合、「台湾演歌」や「韓国演歌」における「演歌」の意味は、むしろ現在多様な曲を含む「歌謡曲」に近いものになると思われ、それぞれのジャンル変遷は日本における「演歌」の発展ルートとは異なっていることが想定できる。今後詳細な研究が期待される。

いずれにせよ、ブラジルやハワイ、或いは台湾や韓国、これらの国や地域で日本の演歌がある程度普及しているのは、日系人という基礎、もしくは直接日本に影響された歴史的な経緯があるからだ。演歌が日本発祥の「外国の魅力的な曲」だから、という単純な理由で片付けるのはとても不十分である。ジェロやエドアルドのケースがあるものの、「演歌は日本という国境を越えたのか」という問いに関しては、簡単には答えられないのである。

5-1-7 ギャル演歌

一般的には広がっていないようだが、「ギャル演歌」という言葉も存在する。関西学院大学社会学准教授の鈴木謙介が 2010 年代に名付けたジャンルであり、加藤ミリヤや西野カナに代表された女性歌手の歌を指している。明らかに J-POP という新しいジャンルが誕生し、「時代遅れ」の「演歌・歌謡曲」と区別されるようになった後に活躍し始めた J-POP 歌手の歌は、何故鈴木に「演歌的」であると思わせたのだろうか。

⁴⁰⁶ 台湾では「閩南(びんなん)語」ではなく「台湾語」や「台語」と呼ばれることが多い。

その理由について、鈴木はジャンルの命名者として以下のように説明している。「歌詞のシチュエーションはさまざまだが、『内向的で依存心が強くウジウジしているけど、本当は素直になりたい。でもそれが叶わないからがんばって一人でも前向きに生きるんだ』というパターンが多い。男性に対して『嫌われたくない』『こんな自分が嫌い』と言いながら、『いつまでも思っただけで待っています』というのは、演歌のフォーマット」である。また、明確な定義基準として、以下の3つの要素が挙げられている。

- 1 恋愛に関する苦い経験を歌う
- 2 語りは一人称で、後悔など内省的な感情が主題
- 3 そうした経験を乗り越え、自立・成長する決意を語る

そのギャル演歌の特徴をまとめたものとして、「報われない恋」や「待つ女」という言葉が用いられている。そのほか、「演歌的な歌詞そのものがウケているというわけではない。「辛い恋愛」「待ってしまう女」という状況設定は同じでも、ギャル演歌と演歌の歌詞の違いは、“そんな恋愛も、成長への糧。すべては私が成長するためのストーリー”というポジティブさにある」という指摘もある⁴⁰⁷。

つまり、加藤ミリヤや西野カナの歌を「演歌的」と考えると考える根拠は、音楽的に演歌に類似していることではなく、歌詞内容が「演歌的」であることだ。その上、それらの歌が「演歌的」とされるのは、歌詞が「報われない恋」をする「待つ女」を描いているからであって、演歌に貼られ続けてきた「古き良き日本の伝統」というレッテルは、ここでは忘れられている。更に、ギャル演歌と呼ばれた作品の歌詞において、実際語り手と相手の性別が明示されるものは少なく、演歌のように異性愛のみに限定された「男歌」か「女歌」という二分法では片付けられない。言い換えれば、ギャル演歌に関して、聞き手の考え方によっては異なる解釈も可能である。勿論「どうせ女だから」などのような描写も見当たらないわけで、勝手に「報われない恋」をする「待つ女」の歌であると決め込むのはいささか不適切だろう。ただし、定義者鈴木謙介やマスコミ報道側にみられるギャル演歌に対するこのような態度は、間違いなく「演歌における女性像＝報われない恋をする待つ女」という一般的なイメージの浸透を証明している。1966年～1975年という期間の中の演歌変遷史の影響で生まれた、「女」と関連するような歌詞内容さえあれば「演歌的」な歌と成り

⁴⁰⁷ 「ギャル演歌、切ない岐路 着うた不振・元気な「アゲ歌」へ」『朝日新聞』2012年7月18日（朝刊）、「報われない恋」「待つ女」—ギャルがケータイで聴きまくる“演歌”とは？ - 日経トレンドイネット <http://trendy.nikkeibp.co.jp/article/column/20101111/1033607/> (2016年10月5日確認)

得る基準は、1970年代から今日まで続いているといえる。「日本人の心」という仮装では隠しきれない、「女」と結び付けられ過ぎた一面がみられるねじれた演歌像が、「ギャル演歌」という発想を可能にしたのである。

他方、西野カナがアルバムで友情や郷土愛など幅広いテーマに挑戦する姿勢を「脱ギャル演歌」と形容する興味深い記事⁴⁰⁸がある。同記事では、女同士の友情、故郷への思い、そして恋愛への応援を主題とした作品が取り上げられ、それらの曲を歌う西野カナは、「ギャル演歌の枠内にとどまらない」とされている。故郷や応援歌、一見「古き良き日本的」な演歌に通じていて、演歌と呼ばれても違和感のなさそうな主題だが、なぜかギャル演歌という範疇の中には入れないようだ。そして女同士の友情が同じような扱いをされるのも、演歌において男同士の友情というテーマが普遍的に存在しているのとは対照的である。極端な解釈をしてしまえば、まるで女性歌手が報われない恋愛関係において相手を待つような「女」を歌わなければ、それは演歌とは呼べない、とでも主張するような内容である。

5-1-8 ボーカロイド演歌

「ボーカロイド演歌」とは、音声合成技術製品「VOCALOID シリーズを用いて歌唱させた演歌、または演歌調の楽曲」⁴⁰⁹のことである。動画共有サイトニコニコ動画⁴¹⁰では、「ボカロ演歌」と省略される場合が多い。

若者向け、二次元中心といったイメージの強いボーカロイドが演歌と結び付けられること自体は不思議に感じられるかもしれないが、その現象を手掛かりに、「演歌離れ」とされる若者の目に映る演歌の姿も多少掴めるのではないだろうか。ここでは、ニコニコ動画で「ボカロ演歌」＋「オリジナル曲」というキーワードで検索し、再生数が最も多い5曲の内、一番最近にできた歌《冬紅葉》⁴¹¹（再生数第4位、2014年12月26日投稿、2021年3月時点再生数3万3千以上）、そして再生数において圧倒的な差を付けて1位を維持した《ぱ

⁴⁰⁸ 「脱ギャル演歌、友情・故郷歌う 西野カナ新作「切なさだけでなく」『朝日新聞』2012年11月5日（夕刊）

⁴⁰⁹ ボカロ演歌とは（ボカロエンカとは） [単語記事] - ニコニコ大百科 <http://dic.nicovideo.jp/a/ボカロ演歌> (2021年3月14日確認)

⁴¹⁰ ニコニコ動画 https://www.nicovideo.jp/video_top (2021年3月14日確認)

⁴¹¹ 【オリジナルボカロ演歌】冬紅葉【V4エンジン+ぽかりす+MMDPV】 - ニコニコ動画 <http://www.nicovideo.jp/watch/sm25192985> (2021年3月18日確認)

んつのうた》⁴¹²（2008年8月8日投稿、2021年3月時点再生数31万以上）を例として取り上げる。

《冬紅葉》についてだが、まず曲の内容を確認しておこう。来ない思い人を待つ主人公は寂しげに酒を飲みながら「忍び泣き」、「募る未練」に身を焦がされて眠れずにいる。「吹き荒ぶ北風」の中、雪の舞う銀世界は「身を切る」ようで、やさぐれた心が「切々と愛を求め」ても、ただ一人で冬木立を眺める主人公は、「今更正しく生きたいなんて ちゃんちゃらおかしい話でしょうか」と嘆く。主人公の性別は明確に表現されていないが、内容としては演歌の「女歌」にみられる一貫したパターンとはさほど変わらない。冬、雪、酒、恋、未練、慕情、泣く、これら既に演歌で散々使われてきたモチーフにより、そのいかにも「演歌らしい」雰囲気が作り上げられたわけだ。

そしてコメントに注目したところ、「演歌だ」、「素晴らしい演歌だった」、「演歌いいね」、「ガチ演歌」、「演歌ファンになりそう」、「演歌に精通している」など、演歌に言及するものが所々書き入れられている。「演歌というかムード歌謡というか」というコメントに対し、「どう聴いても演歌。知ったかぶってないでムード歌謡でググってこいよ」という反論がみられ、これらのコメントを見る限り、動画視聴者の中には、少なくともこの歌が演歌であることを疑う人はほとんどいない。しかも、どちらかといえばこの曲を「いい演歌」として捉えている。また、「演歌の花道」、「徳さん⁴¹³ならどんなナレーションするかね」などのコメントは、「演歌番組で観るもの」としての演歌の一般的イメージを表していると思われる。

更に、「いいねえ このコブシ」、「ちゃんとコブシ効いてるぜ」といったコメントも確認できる。人間的でない声で歌われているこの曲には、演歌にみられるコブシの存在感は極めて薄く、個人的にはむしろ全く感じられないが、それはさほど重要ではない。ここで大事なのは、若者が多いと思われる動画視聴者にとって、「演歌とはコブシの入る歌である」ということである。

そのほか、「石川さゆりっばい」、「天城越えだよね」、「着物モデル使えばよかったのに」などのコメントがあるのも非常に興味深い。視聴者それぞれの主観的な考えによるところ

⁴¹² 【VOCALOID 大宴会】 ばんつのうた 【オリジナル曲】 - ニコニコ動画 <http://www.nicovideo.jp/watch/sm4217141> (2016年9月24日確認)

⁴¹³ 「徳光和夫の名曲につぼん」などの演歌・歌謡曲番組のナレーターを担当する徳光和夫のことを指していると思われる。

が大きいだろうが、「演歌とは、紅白歌合戦で着物を身に纏った歌手（特に石川さゆり）に歌われている曲である」という認識が広く浸透しているといえそうだ。前奏はヨナ抜き短音階だが、歌唱メロディーは自然的短音階（+1 箇所#ソで瞬間的和声的短音階）という音階構成である。《冬紅葉》の場合、歌そのものの性質よりも、歌詞内容や「ボーカロイド演歌」として作られたことが視聴者たちに「演歌的」に思わせた要素である。

「演歌的」な世界観を表現した《冬紅葉》に比べ、《ぱんつのうた》は VOCALOID キャラクターたちの下着を歌詞の中心内容とする歌である。再生中に流れる大量のコメントを確認したところ、十中八九が歌の面白さについてのものであり、《冬紅葉》において「演歌だ」と感心を示すようなコメントが目立っているのは対照的である。視聴者たちはこの歌をナンセンスなコミック・ソングとして認識しているだろう。それは同時に「この歌は演歌ではないと反論する人はいない」ということも意味しているが、少なくとも《ぱんつのうた》においては、「この曲は（いい）演歌である」ことは作品の特徴として注目されていない。

一方、内容という要素を除けば、《ぱんつのうた》は、実は《冬紅葉》よりも遥かに「演歌的」な曲である。ヨナ抜き短音階（+1 箇所レ）で構成されるメロディー、七五調の多い歌詞、前奏・間奏・歌詞の区切りで旋律的ギターが使われる編曲、いずれもカラオケブームによって定着した演歌像と合致している。更に、イントロにある七五調中心のナレーションに注目してみれば、冒頭の「こんなボカロに誰がした？」は菊池章子の《星の流れに》（1947）にある名句「こんな女に誰がした」を彷彿させるものであり、締めくくりの「儂い望みに明日を託して 鏡音レンが歌います 《ぱんつのうた》」は、歌番組で演出される典型的な演歌イメージを連想させる。《ぱんつのうた》の作者は、まさに演歌の特徴を熟知しているといえる。

ボーカロイド演歌として作られた《冬紅葉》と《ぱんつのうた》は、世間一般、或いは演歌に無関心とされる若者が持っている演歌に対する認識を端的に反映していると思われる。一つは、内容やイメージという意味での演歌像であり、「紅白歌合戦」で見かける着物姿の女性演歌歌手（石川さゆり）が歌う失恋や未練の歌である。もう一つは、形式という意味での演歌像であり、ヨナ抜き五音音階や七五調への拘り、決められた編曲スタイル、歌番組におけるステレオタイプ化したナレーション演出などによって構築されている。

ともあれ、ボーカロイド演歌の事例は、若者は必ずしも「演歌的」な要素に対して抵抗感を覚えるとは限らないことを証明している、と理解することはできないだろうか。

5-1-9 ビジュアル系演歌歌手

2015年、演歌界ではある異色の歌手が現れた。「ビジュアル系演歌歌手」最上川司である。ビジュアル系ロック・バンドTHE MICRO HEAD 4N'S（マイクロヘッドフォonz）のドラマーである一方、演歌歌手としてソロデビューし、一時期話題を呼んだ人物である。「日本発世界初 ビジュアル系演歌歌手」⁴¹⁴という宣伝文句が用いられ、歌う様子は「ド派手な和服姿でこぶしを回す」⁴¹⁵と形容されている。出身地の山形県を流れる最上川から芸名を取ったことも「演歌歌手らしい」行動である。方言の言葉を取り入れ、故郷や両親への想いを綴った自作のデビュー曲《まつぼいよ》⁴¹⁶は、「本格望郷演歌」⁴¹⁷という高い評価を得ている。ここでは、「望郷もの＝（ド）演歌＝日本の心」、そして「コブシを利かせる歌い方＝演歌的な歌唱」という図式が見て取れる。

《まつぼいよ》はヨナ抜き五音音階ではなく、「ニロ抜き短音階（＝民謡音階）＋シ」できている。一部七五調の歌詞は「AB AB B」という演歌系作品では比較的珍しい段落形式を取っている。編曲では、琴／箏・三味線・打楽器などの和楽器で「和」の雰囲気を作り出す一方、エレキギター・ドラムをベースにしている上、テンポが速く、若者の感覚でも受け入れられやすいアレンジとなっている。コブシ・ビブラート・唸りなどの歌唱特徴も確認できるが、さらりとした最上川司の歌唱には、一般的な演歌系作品に多いドロドロした執拗さはない。そのほか、カバー曲を中心としたアルバム『奥の唄道』（2015）では、演歌の名曲に改めて斬新なアレンジを加えている。それは《北酒場》（細川たかし、1982）のカバーに顕著にみられ、現代的な編曲によって原曲とは全く異なる雰囲気の歌に変身したのである。更に、『奥の唄道』には《まつぼいよ》の英語版まで収録されており、ロック・バンドのメンバーとしての感覚に基づいた新しい解釈が最上川司流演歌の特徴であるといえる。

他方、デビュー曲ほど注目を集めることはなかったが、《まつぼいよ》の初回盤に収録された《デジタル慕情》は新しい演歌として非常に面白い作品である。三味線・琴／箏とエ

⁴¹⁴ THE MICRO HEAD 4N'S | 日本発世界初 ビジュアル系演歌歌手 TSUKASA インタビュー | ヴィジュアル系ポータルサイト「ViSULOG」 <http://v-kei.jp/news/?newsId=1118> (2021年3月18日確認)

⁴¹⁵ 「こぶしド派手に、古里歌う ビジュアル系演歌歌手・最上川司」『朝日新聞』2015年6月27日（夕刊）

⁴¹⁶ 「まつぼい」は東北地方の方言で、「まぶしい、愛しい」を意味している。

⁴¹⁷ 「歌謡ルネサンス：古さが限りなく新しい／ビジュアル系演歌登場＝専門編集委員・川崎浩」『毎日新聞』2015年8月24日（東京夕刊）

レキギター・ドラムによって「和」と「洋」が現代的な感覚で融合された《デジタル慕情》は、同じく「ニロ抜き短音階+シ」という音階構成である。「〇〇慕情」という、演歌においてありふれたタイトルを用いながら、「スマホ片手に生きる 顔の見えぬコミュニケーション」、「リアルと虚像の狭間で揺れ動く」、「指先ひとつで繋がっているけど」といったように、スマートフォンが普及した現代社会に生きる人間の様子をありありと描いている。それは、「流行歌」としての性質を捨てた現在の「古臭い」演歌では想定し得ない内容である。演歌における既存の形を一部保ちながら、自分なりの表現を模索する一例だが、社会現象を歌に取り入れる発想は本来の「演歌」にあった特徴であることを付け加えておく。

今後、最上川司のような「新しい演歌」が保守的な演歌界に影響を与えることになっていくかどうかは断言できないが、いずれにせよ、最上川司の出現が演歌の固定観念や可能性について考えさせられるものであったことは否めないだろう。

5-1-10 五木ひろしと「歌う！SHOW 学校」

「アメリカには ジャズがあり フランスには シャンソンがあり 日本には 艶歌がある 私は日本人だ 日本の歌 艶歌⁴¹⁸を愛し 永遠に唄い続ける」⁴¹⁹（北島 1988 : 226）と誇らしげに語っているのは、演歌界の大御所北島三郎である。デビューした当初では恋愛を主題とした歌を多くリリースしていたが、現在の作品では「日本的」なヨナ抜き五音音階に拘る上、故郷や人生や「男」を歌う「古き良き日本的」な演歌をひたすら追求している。「現代日本の演歌界の頂点に立つ男のテーマが、もはや男と女の恋の物語ではな」く、「一連の「女」シリーズ（中略）などのヒット曲で描かれた男と女の恋のドラマはまったく消えてしまっているの」である（吉川 1992 : 31）。「日本人の価値観、なかでも男の生き方」⁴²⁰を歌い続け、「演歌ひとすじ六十余年」⁴²¹の北島三郎とは対照的に、代表的な演歌歌手でありながらも「演歌」という枠を窮屈に感じているのが五木ひろしである。その五木ひろしが演歌に対して持っている「反感」にも似た感情は、本人による以下の言葉に凝縮

⁴¹⁸ 北島三郎は積極的に「艶歌」という表記を選んでいる。

⁴¹⁹ 演歌が肯定的に捉えられている書籍では大御所の名言として紹介されることもある（演歌ルネサンスの会 2008 : 205-206）。

⁴²⁰ 「特集ワイド：続報真相 北島三郎さん「紅白」引退へ 日本人が失った「歌」『毎日新聞』2013年12月27日（東京夕刊） 「北島さんと同じ年で政界きってのファンを自任する衆院議員」の亀井静香による評価である。

⁴²¹ 北島三郎 | 北島音楽事務所 <http://www.kitajima-music.co.jp/sabu/>（2023年1月20日確認）

されている。「残念なことに、歌謡曲を「演歌」と呼ぶことで、結果としてもともと歌謡曲の持っていた、あるいは先輩たちが営々と築いてきた豊穡な土壌が痩せ、ゆったりとした川幅が狭くなってしまいう結果を招いてしま」った（五木ひろし 2013 : 106）。このような批判的な態度を見せるのは、「演歌一筋」をモットーとし、演歌を「古き良き日本の伝統」として熱心に擁護する歌手では、とても考えられない話である。ただし、これはあくまで五木ひろしが自身の著書で強調している主張であって、演歌に関するテレビ番組となれば、そのような言葉は恐らく躊躇なく口に出せるようなものではないだろう。

2016年から一時期NHK⁴²²で放送された「歌う！SHOW 学校」（2016年4月9日～2018年3月31日）という音楽バラエティ番組がある。「歌謡曲しか教えないという世にも珍しい学校」⁴²³がテーマであり、演歌・歌謡曲とJ-POPの歌手やお笑い芸人を「生徒役」として招き、多様な歌の世界を視聴者に紹介する番組である。中心人物の「先生役」を担当したのが五木ひろしである。ある放送⁴²⁴では、トニー・ベネット（Tony Bennett）の《思い出のサンフランシスコ（I Left My Heart in San Francisco）》（1962）が外国語の名曲として取り上げられ、原曲と違った表現という課題がゲスト歌手に与えられる。「生徒」の一人である丘みどりは五木ひろし「先生」の指導の下でその曲を「演歌風（演歌調）」に歌うことに挑戦した。具体的な方法は、歌唱においてコブシを大量に入れることである。また、番組恒例の発声練習コーナーでは、山内恵介は時々意図的にコブシを入れて観客の笑いを誘う。五木ひろし「先生」に「発声練習にコブシはいらない」と叱られては、「僕は演歌が大好きです」と弁解してその行動の理由を説明する。古今・和洋・ジャンルを問わないこの番組では、「コブシを回す歌い方＝演歌風の（演歌的な）歌唱」という歌手の立場からの考え方が読み取れる。そして「演歌」をジャンルというより、歌唱の表現方法の一つとして扱うこともでき、いかなる歌でも「演歌的」に歌えるという本来の「演歌調」に近い概念がここで提示されている。「演歌歌手」五木ひろしが視聴者に伝えようとしたのは、「演歌がいい」ということではなく、「演歌を含んだ様々ないい歌がある」ということだろう。演歌に対してあまり露骨に批判できない立場にいる五木ひろしが見せた、せめてもの抵抗だったといえるかもしれない。

⁴²² NHK 総合テレビジョンとNHK ラジオ第1放送にて放送されていた。

⁴²³ 五木先生の 歌う！SHOW 学校 -NHK <http://www4.nhk.or.jp/utashow/>（2016年9月20日確認）

⁴²⁴ テレビ番組「歌う！SHOW 学校「埼玉県羽生市」」2016年4月9日放送

「古き良き日本的」な演歌の歌い手でありながら演歌に執着しないのは五木ひろしに限ったことではない。ポップス系の曲を積極的に歌う坂本冬美、洋楽のカバー・アルバムをリリースしている前川清や香西かおり、個人のコンサートではそれぞれシャンソンとジャズ・ブルースを重視している美川憲一と八代亜紀など、演歌に拘ろうとしない歌手は少なくない。特に、前川清、美川憲一、そして八代亜紀といった三人は、多様な作品を含んだ「演歌」が今日まで変遷してきた時期を実際に経験した歌手である。建前では、「演歌に無関心な若者に少しでも興味を持たせるための行動」としてアピールすることができる。しかし、公言しなかったにせよ、多かれ少なかれ演歌の現状に疑問を抱いているのが本音だろう。それを反映するものとして、アイドル歌手から演歌歌手に転身した長山洋子による以下の発言は極めて象徴的である。

約 30 年間演歌歌手として活動してきた長山洋子だが、普段は洋楽を好んで聴いているという。仕事と私生活との間に存在するこのような「ギャップ」について、本人は次のように説明している。「演歌に縛られ過ぎてて窮屈に感じる時も」「定期的にあり、「(せめて)聴く音楽は」「ジャンル問わずに」「好きなものを思い切り聴きたい」。また、自由な歌い方に憧れている、という旨の発言もしていた⁴²⁵。

演歌歌手たち自身を感じていることは、「古き良き日本の伝統」といった言葉の陰に隠れている演歌の矛盾を映し出す鏡である。演歌界は、演歌を担う演歌歌手たちまでもが窮屈に感じてしまうほど保守的になり過ぎている、といっても過言ではないのかもしれない。

5-2 現在の「演歌・歌謡曲」

「歌謡曲・演歌&カラオケ愛好者のための雑誌」⁴²⁶である『月刊ソングブック』では、中高年カラオケ愛好者と想定される読者に向けて、毎月の新譜を「SB 歌謡マニュアル」というコーナーで紹介している。出版側日本アマチュア歌謡連盟（NAK）は「日本アマチュア歌謡祭」というカラオケコンテストを毎年主催し、各地の支部では数多くの関連イベントを開催しているばかりでなく、2015 年に第 66 回「紅白歌合戦」への初出場を果たした

⁴²⁵ テレビ番組「宮本隆治の歌謡ポップス☆一番星～演歌・歌謡曲情報バラエティ～ #92 長山洋子」2016 年 6 月 27 日放送

⁴²⁶ 月刊ソングブック | NAK 日本アマチュア歌謡連盟 <http://www.hsag.co.jp/nak/member/index.html> (2023 年 1 月 20 日確認)

三山ひろしを含めた NAK 出身⁴²⁷の演歌歌手を世に送り出している。NAK は中高年愛好者が「カラオケ（喫茶）で歌う歌」としてのジャンルである「演歌・歌謡曲」に実際に大きく関わっているといえる。

現在の「演歌・歌謡曲」の実態を把握するため、筆者は NAK による 2019 年度の『月刊ソングブック』で掲載された曲の内、2018 年 11 月～2019 年 12 月に発売された合計 277 曲を取り上げ、詳細な分析を行った。『月刊ソングブック』の紹介ページでは、曲に対して 10 個の星が付けられ、曲調における「演歌度」と「歌謡曲度」がそれぞれ黒星と白星で示され、編集側の判断によって作品がどれほど「演歌的」、「歌謡曲的」であるかが目安として提示されている。非常に「演歌的」な曲もあれば、極めて「歌謡曲的」な曲もあるわけである。277 曲の内、「演歌度 100%」の 151 曲を「演歌系作品」とし、「歌謡曲度 100%」の 74 曲を「歌謡曲系作品」とし、それ以外の 52 曲を「演歌と歌謡曲の中間に位置する作品」とし、大きく 3 つのグループに分けた上で分析表⁴²⁸を作成した。中間に位置する曲に関しては、「演歌度 70%歌謡曲度 30%」を「演歌寄り」、「演歌度 50%歌謡曲度 50%」を「中間」、「演歌度 30%歌謡曲度 70%」を「歌謡曲寄り」として位置づけて、統計表に反映させる。

5-2-1 演歌系作品

雑誌編集側が提示する「演歌度」と「歌謡曲度」はあくまで「曲調」という基準に基づくものだが、分析の結果、音階構成、歌詞形式や内容、編曲、歌唱などあらゆる面において突出している「演歌的」な要素が判明した。簡単にいえば、演歌系作品は基本的に規定の「演歌的」な要素の組み合わせである。

①メロディーの音階構成

音階構成からみれば、五音音階が圧倒的に多いのが一目瞭然である。その内、ヨナ抜き短音階が 76 曲 (50.3%)、ヨナ抜き長音階が 52 曲 (34.4%)、ニロ抜き短音階が 10 曲 (6.6%) がある。「日本調」とされるヨナ抜き五音音階、中でもヨナ抜き短音階が演歌系において最も普遍的である。

⁴²⁷ 『月刊ソングブック』日本アマチュア歌謡連盟 (NAK) 2020 年 1 月号 19 頁

⁴²⁸ 本節末の添付資料 1 「2018 年末～2019 年末「演歌・歌謡曲」分析表」(5-2-5) にて参照可能。

ヨナ抜き短音階の場合、部分的にレ(=ヨ)が使われるケースが散見され、特に下屬和音の部分に現れることが多い。和音関係でみるレの出現頻度は「下屬和音>主和音>属七和音>その他(稀)」となる。極一部の歌では、1箇所ソや#ソで瞬間的自然的短音階か和声的短音階が構築されるが、全体的にはヨナ抜き短音階の感覚が強い。ニロ抜き短音階では、部分的にシ(=ニ)が使われる場合がある。一方、ヨナ抜き長音階の演歌系作品において他の音が用いられるケースは見当たらない。西洋音楽や他ジャンルにも多いこの音階に関しては、「完全なヨナ抜き長音階」を追求する傾向が顕著にみられる。

全体的にみれば五音音階ではない作品は13曲(8.6%)あるが、一部ヨナ抜き短音階や一部ニロ抜き短音階、或いはヨナ抜き短音階やニロ抜き短音階のフレーズが各所にある歌が8曲あり、厳密に言えば五音音階の感覚がない歌は僅か5曲(3.3%)しかない。その5曲はいずれも自然的短音階に基づく作品であり、西洋的な全音階的長音階の歌は全くないことが分かる。

②歌詞

形式においては、七五調への拘りが強いほか、「AAA」という三段落の形が目立っている。

内容に関しては、第四章で論じた演歌世界のモチーフとほぼ合致している。海に囲まれる日本の演歌では、岬・舟・港・波止場・海岸が登場舞台として描かれ、また明確なジェンダー化表現が確認できる作品が大半を占めており、タイトルだけでも《男(おとこ)の〇〇》や《女(おんな)〇〇》がそれぞれ数曲ある。恋に命を懸けがちな「女」は、悲恋を経験しては未練を断ち切れずに日本のどこかを訪ね、不倫に陥ってはもがき苦しみ、悲しげに運命を嘆く。故郷を思い出しても、それは暗く惨めな感情に繋がる(《おんな望郷歌》)。「女」が稀に恋愛に無関心で前向きに振る舞う場合は、決まって「演歌歌手」としての人生を選び、そして誇る(《女一代 演歌船》)。それに対し、「男」は心意気や男同士の絆を謳歌し、日本の景色を眺めれば人生観を語り、望郷の思いを馳せる。たまには、悲観的な情緒を嘔みしめ(《酒と流浪》)、別れた相手を忘れずに未練に浸ってみる(《未練なんだぜ》)。

「男」を主人公とする夫婦ものは常にポジティブ感に溢れており、「女」は自己主張せずにひたすら苦勞に耐えて夫を支え尽くす。「女」を「泣かせる」のが「男」の恋愛の仕方であり(《お祭り野郎》)、「男」にとっては「器量」、「度胸や喧嘩」、そして「女」にとっては

「色気」、「愛嬌」が重要だという（《とんぼり流し》《祭りだ！和っしょい》）。男尊女卑観や性（差）による固定観念は実に様々な演歌系作品に反映されているのだ。

女性歌手の持ち歌では、恋愛要素が薄く、人生観や両親への思いを主題とする歌も一部あるが、その場合、大抵「女」などのジェンダー化表現はなく、主人公の性別は比較的漠然としている（《懐郷》《凜》）。

③編曲

編曲において最も際立っているのは、いわゆる「古賀メロディー」にみられるような旋律的ギター（アコースティック・ギター）である。旋律的ギターの伴奏を含まない曲は極めて少ない。

次いで目立つ楽器はアコーディオンだが、基本的には緩やかで単純なメロディーで演奏され、変化が乏しく、時折幅のあるビブラートが伴う。蛇腹や左手伴奏ボタン部の音質は感じられず、右手鍵盤部のみが使用されていると思われ、音の高さによっては鍵盤ハーモニカやハーモニカに類似する音になる。和声楽器としての特徴は現れておらず、一般的に知られている典型的なアコーディオン演奏ではないといえる。ヨナ抜き短音階の曲では、そのような演奏方法によって「陰」の雰囲気や陰湿さが著しく強化される。美空ひばりの「《悲しい酒》タイプの（中略）女ごろの“酒演歌”」⁴²⁹である《雨降り酒》の編曲では、旋律的ギターとアコーディオン以外に目立つ楽器はほとんどなく、「演歌的」な編曲要素を端的に表している。

そのほか、「和」や「日本色」を強めるためか、和楽器を取り入れる編曲は非常に普遍的であり、中で最も頻繁に使用されるのは琴／箏（或いは大正琴）である。主に歌唱部分以外に用いられる旋律的ギターやアコーディオンとは違い、琴／箏の場合、トレモロ演奏で歌唱部分に使われるのが圧倒的に多い。また、よくバイオリンなどの楽器とユニゾンで演奏されるため、存在感は比較的薄いといえる。《加賀友禅の女》や《長良川舟唄》のように「和」を強調し、（明らかに大正琴ではなく伝統的な）琴／箏の存在感を際立たせる作品も一部あるが、全体的にみれば、琴／箏は旋律的ギターとアコーディオンほど突出していない。琴／箏以外には、尺八と（津軽）三味線が一番多く使われている。

⁴²⁹ 『月刊ソングブック』日本アマチュア歌謡連盟（NAK）2019年8月号40頁

結論をいえば、前奏・間奏・歌詞の区切りに旋律的ギターと右手側のみのアコーディオン伴奏を付け、そして歌唱部分にトレモロ演奏の琴／箏を各所に重ねれば、典型的な演歌編曲になる。後は曲によってトランペットやサックスなどを味付けとしてどこかに加えることを考慮するくらいで、ベースとなる基本の形はさほど変わらない。

また、「旋律的ギター＋トレモロ演奏の琴／箏＋アコーディオン」という組み合わせで構築される編曲スタイルの由来は、やはり 1980 年前後のカラオケブームに遡ると考えられる。カラオケブーム前後の一部の代表的な演歌作品における編曲は下表の通りである。

表3 カラオケブーム前後の演歌編曲

曲名（歌手）	発売年	ギター（旋）	琴／箏（ト）	アコ	和楽器
《北国の春》（千昌夫）	1977	○（エレキ）	○	○	×
《夢追い酒》（渥美二郎）	1978	○（エレキ）	○	×	×
《みちづれ》（牧村三枝子）	1978	○	○	○	×
《おまえとふたり》（五木ひろし）	1979	○	×	×	大正琴
《大阪しぐれ》（都はるみ）	1980	○	○	×	×
《ふたり酒》（川中美幸）	1980	○	○	×	×
《奥飛騨慕情》（竜鉄也）	1980	○	○	○	大正琴
《さざんかの宿》（大川栄策）	1982	○	×	×	×
《浪花恋しぐれ》（都はるみ／岡千秋）	1983	○	○	○	三味線

- ・ギター（旋）＝旋律的ギター
- ・琴／箏（ト）＝トレモロ演奏の琴／箏（或いは大正琴）
- ・アコ＝アコーディオン
- ・和楽器＝トレモロ演奏の琴／箏以外に目立つ和楽器

上表のように、カラオケブーム前後の演歌において旋律的ギターとトレモロ演奏の琴／箏の使用が多くみられ、アコーディオンも一部の曲で確認できる。そしてもう一つ注目しておかなければならないのが、当時の和楽器の取り込み状況である。現在尺八や（津軽）三味線が普遍的に用いられているのとは対照的に、当時の演歌においては和楽器の存在感が今ほど強くなかった⁴³⁰ことが分かる。つまり、現在の典型的な演歌編曲スタイルは、ある意味ではカラオケブームの影響によって定着した基本パターンを継承した上、伝統的・日本的な要素を加えた結果であるといえる。むしろ、カラオケブーム以前のレコード歌謡の中から現在の「演歌的」な編曲に符合する歌を見つけ出すのが極めて困難だと思われる。

⁴³⁰ 《浪花恋しぐれ》の編曲にみられる三味線は現在の演歌に多い典型的な津軽三味線演奏ではないといえる。

演歌の源流とされることの多い「古賀メロディー」でいえば、藤山一郎の《酒は涙か溜息か》(1931)《影を慕いて》(1932)《青春日記》(1937)、美空ひばりの《悲しい酒》(1966)ではアコーディオンがなく、また現在の演歌とは違い、ギター伴奏が歌唱の部分にも多く用いられていた。村田英雄の《人生劇場》(1959)では、目立つ旋律的ギターがない上、大正琴が使われながらもトレモロ演奏は感じられない。そのほか、「古賀メロディーにおいては、主旋律がヨナ抜き短音階であっても、楽器パートはほとんどの場合、和声短音階か旋律短音階で作曲されている」(藍川 2002 : 139)。この点においても、イントロのメロディーにヨナ抜き五音音階が普遍的にみられる現在の演歌とは一線を画している。

1960年代に作詞家星野哲郎の「援歌」路線で売り出された島山みどりの《恋は神代の昔から》(1962)、北島三郎の《なみだ船》(1962)、都はるみの《アンコ椿は恋の花》(1964)、水前寺清子の《涙を抱いた渡り鳥》(1964)では、ギターを際立たせるような編曲がみられず、またトレモロ演奏の琴／箏も使われていなかった。アコーディオンの使用はほとんどなく、取り入れられた場合でも注意しなければ聞き逃してしまう程度である(《なみだ船》)。

演歌がジャンル化のきっかけを得た1970年前後の「和製ブルース」の編曲が洋風的で都会的であることは言うまでもないが、1970年代の「ド演歌」《女のみち》(1972)や《なみだの操》(1973)においても、歌詞の区切りに頻繁に使われるような旋律的ギターがない上、アコーディオンとトレモロ演奏の琴／箏も感じられない。

要するに、編曲における「演歌的」な要素の確立は、比較的最近である1980年代前後のカラオケブーム以降のことであるといえる。

④歌唱

コブシとビブラートはほぼ全ての曲において確認でき、演歌系作品の歌唱ではもはや必要不可欠な歌唱法であるといっても過言ではない。また、年配の歌手ほど過剰にビブラートを効かせる傾向がみられる。強烈な「唸り節」をセールスポイントにする歌(《海峡冬つばめ》)や、自身の持ち歌において唸りを多用する歌手の歌(《凜》)を除けば、唸り(タメ)は全体的に少ない。ラ行の巻き舌音は、「男」を強調する歌で用いられることが多い。

⑤演歌系作品類似メロディー

今回の分析を通じて、以上の「演歌的」な特徴が浮き彫りになったと共に、演歌系作品では類似メロディーが頻繁に使われることが明らかになった。部分的なフレーズの旋律の

紋切り型が突出している上、その酷似するメロディーが異なる歌の同じ歌詞位置で使用されることも珍しくない⁴³¹。

譜 A-1 《出世街道旅がらす》 歌詞段落 2 行目 (2/4) の終わり



階名 ラ ラ ソ ド ラ ソ ミ レ ド
 歌詞 な み - - だ を こ え = = = て ~ ~ ~

譜 A-2 《浮草善哉》 歌詞段落 2 行目 (2/5) の終わり



階名 ラ ラ ソ ド ラ ソ ミ レ ド
 歌詞 み ら ~ ~ ~ れ - た = = = ら ~ ~ ~

譜 A-3 《鳳仙花》 歌詞段落 2 行目 (2/5) の終わり



階名 ラ ソ ド ラ ソ ミ レ ド
 歌詞 わ ら - - っ て = = = た ~ ~ ~

譜 A-4 《木曾の雨》 歌詞段落 2 行目 (2/6) の終わり



階名 ラ ソ ド ラ ソ ミ レ ド
 歌詞 し ら - せ = = = ま = = = す

⁴³¹ 類似メロディーの詳細は本節末の添付資料 2「演歌系類似メロディー」(5-2-6)にて参照可能。

譜 A-5 《夕風橋～ゆうなぎばし～》 歌詞段落 2 行目 (2/6) の終わり



階名 ラ ソ ド ラ ソ ミ レ ド
 歌詞 つ い~~~~ て==== き==== た~~~~

譜 A-6 《あなたの恋桜》 歌詞段落 2 行目 (2/6) の終わり



階名 ラ ソ ド ラ ソ ミ レ ド
 歌詞 こ い~~~~ の==== は==== な~~~~

歌詞段落 2 行目の終わりに多くみられる類似メロディーA では、旋律の動きがほぼ変わらないばかりでなく、譜 A-5 と譜 A-6 にあるフレーズとなると、各音符の長さまで全く一緒である。

譜 B-1 《夕月の花》 歌詞段落最後の 1 行 (7/7) の終わり



階名 ミ ミ レ ド ラ ソ ラ ド
 歌詞 ゆ う づ~~ き== の は=== な~~~~

譜 B-2 《半分のれん》 歌詞段落最後の 1 行 (8/8) の終わり



階名 ミ ミ レ ド ラ ソ ラ ド
 歌詞 は ん=== ぶ~~ ん== の~~ れ~~ ん~~~~

譜 B-4 《木曾の雨》 歌詞段落最後の1行 (6/6) の終わり



階名 ミ ミ レ ド ラ ソ ソ ラ ド
歌詞 み れ ん〜〜の き そ の あ===め〜〜

譜 B-5 《俺でいいのか》 歌詞段落最後の1行 (5/5) の終わり



階名 ミ ミ レ ド ラ ソ ラ ド ド
歌詞 お ま==え〜〜 の え - が=== お〜〜

同じくヨナ抜き長音階だが、歌詞段落最後の部分に当たる類似メロディーBでは、譜 B-1と譜 B-2、そして譜 B-4 と譜 B-5 にみられるフレーズは、完全に同じ形をしている。

譜 H-3 《こころの心杖》 歌詞段落2行目 (2/6) の終わり



階名 ド ミ ラ ファ ミ ド シ ラ
歌詞 ふ る〜〜 い - き=== ず〜〜

譜 H-4 《月草の宿》 歌詞段落2行目 (2/7) の終わり



階名 ド ミ ラ ファ ミ ド シ ラ
歌詞 い ず〜〜 し=== ぐ=== れ〜〜

譜 H-5 《夢白夜》 歌詞段落最後の1行 (6/6) の終わり



階名 ド ミ ラ ファ ミ ド シ ラ
 歌詞 ゆ め〜〜 びや== く==== や〜〜

譜 H-6 《春の蟬》 歌詞段落最後の1行 (6/6) の終わり



階名 ファ ミ ラ ファ ミ ド シ ラ
 歌詞 は== る〜〜 の==== せ==== み〜〜

ヨナ抜き短音階の場合、歌詞段落2行目の終わりや歌詞段落最後の1行の終わりに多く用いられる類似メロディーHでは、譜 H-3～譜 H-6 にあるフレーズは最初の音符を除けば一緒である。

譜 I-17 《暗夜の恋》 歌詞段落2行目 (2/6)



階名 ラ シ シ シ シラドシ ラ ファラ ファミ
 歌詞 こ ゆ び で〜〜すくって かん で み る〜〜

譜 I-18 《女春秋夢しぐれ》 歌詞段落2行目 (2/6)



階名 ラ シ シ シシラドシ ララファラ ファミ
 歌詞 しょうぎ〜〜ひとーすじ〜〜しあーんが==お〜〜

類似メロディーIでは、譜 I-17 と譜 I-18 のように、同じ歌詞位置にある長めのフレーズであるにもかかわらず、旋律の動きはほとんど変わっていない。これは大泉逸郎の《孫》にもあるようなメロディーで、そして同じく歌詞段落の2行目に当たる。

譜5 《孫》 歌詞段落2行目 (2/5)

作詞：荒木良治 作曲・歌：大泉逸郎

階名	ラ	シ	シ	シ	ラ	シ	ド	シ	ラ	ファ	ラ	ファ	ミ
歌詞	ま	ご	と	い	う	な	の	た	か	ら	も	の	

本文では一部の譜例のみを載せたが、演歌系作品では、七五調で構成される歌詞段落の同じ位置に、酷似する旋律のフレーズが使われる現象が顕著に現れている。その結果、《女一代 演歌船》のように、複数の類似メロディーが同じ歌にみられる（譜 I-8、譜 L-2、譜 M-1、譜 P-3、譜 W-1）ケースも珍しくない。

また、旋律だけでなく、歌唱にみられるコブシやビブラートの箇所も基本的に決められているのが一目瞭然である。最後の文字（モーラ）は決まってビブラートを付けて伸ばし、その直前の文字（モーラ）はコブシを効かせて歌う。5文字（モーラ）で構成されるフレーズの場合、更に2番目の文字（モーラ）にビブラートを付け、3番目の文字（モーラ）にコブシを入れることも多い。つまり、5文字（モーラ）で区切る／終わることの多い七五調の演歌では、「○ ○（～～）○（===）○===○～～」が典型的な歌唱になる。

現在の演歌がどれも似ているように聞こえるのではなく、実際に酷似している場合も確実に存在するのである。

⑥「非演歌的」な要素を含む演歌系作品

明らかに「非演歌的」な要素を含みながらも「演歌度」が高いとされる一部の「例外」曲は、主に以下のようないくつかのパターンにまとめることができる。

1 「演歌的」なテーマを主題とし、且つ歌手が有名な「演歌歌手」である場合

例えば、「男」の人生を歌う鳥羽一郎の《十国峠》（ニロ抜き短音階+シ）では、「非演歌的」な16分音符と3連音符が多く使われている。歌詞形式は「AAA」ではなく「ABAB B」

である。尺八や打楽器といった和楽器が取り入れられたとはいえ、伴奏においてはエレキギターが目立ち、旋律的ギターやアコーディオンは感じられない。市川由紀乃による非五音階の《雪恋華》(自然的短音階)では、全体的に16分音符が大量に現れる上、「ABAB B」という段落形式を取っている歌詞は他の演歌系作品と比べてずば抜けて長い。旋律的ギターやアコーディオンが使われておらず、代わりにエレキギターや二胡などが存在感を放つ編曲も「演歌的」ではない。《雪恋華》は「女」の情念を描いており、内容的には演歌の世界観と合致する。2016年に「紅白歌合戦」への出場を果たす前には、市川由紀乃の《命咲かせて》(2015)は演歌寄りの中間曲(演歌度70%歌謡曲度30%)として位置づけられていた⁴³²。《命咲かせて》は「ヨナ抜き短音階+レ」でできているばかりでなく、歌詞形式や編曲においても《雪恋華》より遥かに「演歌的」である。近年持ち歌をヒットさせ、「演歌歌手」としてある程度知名度を高めた以降、市川由紀乃の歌はより「演歌的」に聞こえるようになったようだ。男同士の絆を謳歌する《兄弟連歌》は、内容とメロディーの音階を除けば、歌詞形式や編曲が共に「非演歌的」であり、コブシも比較的少ない。しかし、大御所北島三郎を筆頭とする北島音楽事務所所属の歌手二人が「北島兄弟」という名義でリリースしたことが、その曲の「演歌度」を高めたのだろう。

2 作曲者が演歌界で有名である場合

自然的短音階(+ #ド、#ソ)の《雫の花》の作曲者影山時則は、長山洋子や大川栄策などの歌手に曲を提供している人物である。自然的短音階(+ 並行長調への転調)の《知床挽歌》の作曲者蔦将包は、大御所船村徹の息子である。自然的短音階の《能取岬》の作曲者岡千秋は、数々の演歌を作曲した有名な作曲家である。

3 類似メロディーを複数含む場合

二曲ともヨナ抜き短音階を部分的に含んでいるが、「ヨナ抜き短音階+和声的短音階」の《ごめんよ麗子》においては類似メロディーKとT(譜K-3、譜T-3)がみられ、自然的短音階(ヨナ抜き短音階のブレーズが各所にあり)の《夢白夜》においては類似メロディーHとI(譜H-5、譜I-11)が確認できる。

4 似たような雰囲気を持つ過去の名曲が存在する場合

⁴³² 『月刊ソングブック』日本アマチュア歌謡連盟(NAK)2015年5月号36頁

「ヨナ抜き短音階（+レ）＋自然的短音階（+1 箇所#ソ）」の《冷たい雨》は、「韓国歌謡の《釜山港へ帰れ》を彷彿とさせる」⁴³³作品である。自然的短音階の《人生に乾杯》は、同作曲者による舟木一夫の《高校三年生》を連想させる⁴³⁴曲調である。また、歌手千昌夫が有名な演歌歌手であることが1番目のパターンと重なり、作曲者遠藤実が影響力のある作曲家であることが2番目に符合する。

5 「和」の要素が強い場合

歌詞において七五調の割合が低く、「AA」の段落形式を取った《祭りだ！和っしょい》は、エレキギター・ドラム・トランペットなどが目立つ「演歌的」でない編曲となっている。その意味では聞き手に与える印象は大きく変わると思われるが、日本を謳歌する祭りのなものであるという主題と和楽器（打楽器）が放つ存在感が、それらの要素の代わりに「演歌度」を高める効果を発揮したかもしれない。似た事例として、ほかに《華ロック》が挙げられる。

⑦その他

現在の演歌系作品では、過去の演歌と比べてコブシやビブラートといった歌唱特徴が強められてきた傾向がみられる。例えば、《鳳仙花》の場合、カバー歌手小沢あきことオリジナル歌手島倉千代子の歌唱⁴³⁵を比較すれば、以下のようなになる。

譜6 《鳳仙花》歌い出し部分歌唱比較



階名	ミ	ミ	ミ	ミ	レ	レ	ミ	レ	ド	ラ
小沢歌唱	や〜	っ	ば〜	り〜	〜	き〜	よ	う==		に〜
島倉歌唱1	や	っ	ば	り		き	よ	う==		に〜
島倉歌唱2	や=(?)	っ	ば	り		き	よ=(?)	う==		に〜
島倉歌唱3	や=	っ	ば	り		き	よ	う==		に

⁴³³ 『月刊ソングブック』日本アマチュア歌謡連盟 (NAK) 2019年12月号45頁

⁴³⁴ 『月刊ソングブック』日本アマチュア歌謡連盟 (NAK) 2019年10月号64頁

⁴³⁵ 島倉歌唱1 レコーディング音源 (『歌手生活40周年 愛・歌・心 島倉千代子大全集(23)』、2014)

島倉歌唱2 歌番組本人歌唱音源① (島倉千代子 鳳仙花 1981年 - YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=PVvLv5DyUGw> 2021年1月28日確認)

島倉歌唱3 歌番組本人歌唱音源② (島倉千代子 鳳仙花 1981年 - YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=n5K9KLFp43o> 2021年1月28日確認)

島倉千代子のビブラートが非常に弱いのに対し、小沢あきこがそれを強調しているのが明らかである。

また、他の曲群と比べて、コブシの位置が一般的でない代表例として、美川憲一の《愛染橋を渡ります》が挙げられる。

譜7 《愛染橋を渡ります》にみる歌唱

作詞：麻こよみ 作曲：木村竜蔵 歌：美川憲一



階名 ファ ラ シ ラ ラ ファ ミ
歌詞 か く す - よ - に~~~~



階名 ド ド シ ラ シ ラ ラ ファ ミ
歌詞 ま ぶ た~~を と - じ - て~~~



階名 ミ ファ ラ シ ド シ ラ
歌詞 わ た~~~り ま - す~~~

1 番目の譜例にある「よ」と「に」の間や、2 番目の譜例にある「と」と「じ」、「じ」と「て」の間、そして3 番目の譜例にある「ま」と「す」の間には、普通なら現れるはずのコブシが感じられない。ジャンル定着以前にデビューした美川憲一（1965 年デビュー）は「演歌的」な歌を長年歌ってきた歌手ではない。その「演歌的」ではない歌い方や代表曲を考えれば、美川憲一もまたジャンル定着後に「演歌歌手らしく」させられていった歌手の一人であるといえそうだ。

他方、現在の「ド演歌」は、もはや当初のように中年男性歌手によって演出される「女歌」を指すことがない。「ド演歌」と呼ぶにふさわしいのは、やはり恋愛を描かず、いかに

も「古き良き日本的」な要素を詰め込んだ《風雲太鼓》⁴³⁶のような歌でなければならないようだ。

5-2-2 歌謡曲系作品

①メロディーの音階構成

演歌系に比べ、現在の歌謡曲系作品では、五音音階に基づくものは極めて少ない。ヨナ抜き長音階やニロ抜き短音階の歌もそれぞれ数曲あるが、その場合、音階以外の面において「非演歌的」な特徴が突出することが多い。例えば、ヨナ抜き長音階の《愛のうた》の場合、歌詞における七五調の割合が比較的 low、女性歌手が歌う演歌系には少ないポジティブな人生ものを主題としている。編曲においては旋律的ギターやアコーディオンがなく、コブシといった「演歌的」な歌唱特徴もみられない。ニロ抜き短音階の《たそがれ坂の二日月》は内容的には演歌系に近く、また秋元順子にしては珍しくコブシが感じられる歌である。しかし、旋律的ギターが用いられながらもテンポが速く、そしてアコーディオンに関しては、蛇腹や左手伴奏ボタンによる音をはっきりと聞き取ることができる。つまり、演歌系とは明らかに異なる演奏法が使われており、「洋楽器」としての特徴が強く出ている。それに加え、演歌色が薄いという秋元順子の歌手イメージの影響もあるだろう。

そのほか、完全なヨナ抜き長音階を追求する演歌系とは違い、歌謡曲系では「ヨナ抜き長音階+シ」という音階構成の作品が複数確認できる。ヨナ抜き短音階に関しては、歌謡曲系ではほとんど見当たらず、たとえフレーズがある場合でも極めて短いものになる。

②歌詞

演歌系と比べ、歌謡曲系作品では、歌詞における七五調への拘りが弱まり、七五調の割合が低い歌（30%）から高い歌（100%）まで様々なケースがある。歌詞の段落形式も非常に自由であり、演歌系のような「AAA」や J-POP にも多い「AB AB B」から、「A」や「A A BA BA」まで色々なパターンがみられ、歌詞創作の面において決められた形式は特にないといえる。

⁴³⁶ 『月刊ソングブック』日本アマチュア歌謡連盟（NAK）2019年12月号51頁

また、明確なジェンダー化表現が少なくなり、代わりに女性の口調に多い語尾などが使われる歌が増加し、演歌系では基本的に見かけない一人称「僕」を使うような主人公も作品で登場する（《最北シネマ》《たんぽぽだけの花屋》）。

歌謡曲系のテーマは多様性に富んでおり、ジェンダー化表現や性（差）による固定観念が目立つ「演歌的」な内容もあるが、大人のな世界、青春歌謡的な恋愛、中高年の日常生活や心情の代弁、福祉活動に対する思いなど様々な主題がみられ、演歌系のように「枠」や「型」に囚われていないのが一目瞭然である。

そのほか、昔の歌謡曲と比べ、現在の「演歌・歌謡曲」において明らかに中高年ないし高齢者をターゲットとする主題が増えてきたのが注目すべき点である。熟年夫婦や、配偶者と思われる相手を亡くした主人公など、平成以前にはないようなテーマが歌われている。しかし、演歌系と歌謡曲系との間には決定的な違いが存在する。というのは、抽象的な演歌系に比べ、歌謡曲系で登場する中高年の主人公がより写実的であるからだ。演歌の世界では、中高年人物を描く歌は基本的に夫婦ものに限定されている。「女」は専ら献身的に夫に尽くす意欲を示し、「男」は妻に支えられながら人生や「男」の夢などについて語るという「理想的」な夫婦像がほとんどである。それに対し、歌謡曲系では、昔の相手との電話でのやり取りを具体的に描く《鳴らない電話》や、薬を飲んだかどうかを時々忘れ、子供とは話が合わない状況を細かく表現する《もの忘れ》などがある。同じ「中高年向け」でも、現在では歌謡曲のほうが比較的現実性があるといえる。

③編曲

演歌系に普遍的な旋律的ギターやアコーディオンの使用が激減し、その代わりに、エレキギター・ドラム・和声的ギターなど現代的なポピュラー・ソングに多い楽器が目立ち、更に演歌系ではほとんど使われることのないピアノを取り入れる歌が数多くみられるのも特徴的である。

歌謡曲系では、編曲において確認できる琴／箏は全てトレモロ演奏のみで使われている。また、演歌系と比べれば、歌謡曲系ではドラムなどの楽器の存在感が全体的に強いため、琴／箏の音は認識しにくく、琴／箏を和楽器として際立たせる編曲ではないといえる。

アコーディオンに関しては、歌謡曲系にみられるケースの多くは一般的な演奏であり、テンポの速いメロディーが多い上、蛇腹や左手伴奏ボタンを併用する和声的な使い方が目

立っている。変化に富む典型的な西洋アコーディオン演奏であるといえ、使用楽器の判断においては非常に分かりやすい。

④歌唱

演歌系の歌でしばしば耳にする唸り（タメ）とラ行の巻き舌音がほぼ消え、目立つようなコブシもなくなる。一部の歌では、コブシに類似する歌唱が感じられるが、演歌系に多い執拗なものではなく、極めて弱いか、注意を払わなければ聞き逃す程度のものがほとんどである。ビブラートは全体的に弱くなるが、幅のあるものが確認できる歌も数曲ある。

演歌系と比べて明らかに際立つのが、一般的なポピュラー・ソングにも多いハーモニーである。均質化してきたとはいえ、歌手の個性が反映されるコブシの重視による限界が一番大きな理由として考えられる。演歌系では、ハーモニーは基本的に論外であるといっても過言ではないだろう。

今回の分析対象においては、ハーモニーが部分的に取り入れられた演歌系作品は2曲しかない。男性歌手二人によるデュエット《お祭り野郎》（ヨナ抜き長音階）では、最後の5文字（モーラ）フレーズのみハーモニーが使われている。高音部を歌う歌手のコブシを妨げないようにするためか、低音部を担当する歌手は意図的にコブシを抑えているように感じられる。また、同曲では二人による同じメロディーの斉唱部分が多く、そのためか、他の演歌系と比べれば明らかにコブシの現れる箇所が少ない。ハーモニーはないが、同じく男性歌手二人によるデュエット《兄弟連歌》においてもやはりコブシの数が少ない。

女性三人による「史上初」の「ハーモニーで演歌を歌う“本格派演歌ガールズグループ”」⁴³⁷水雲-MIZMO-の《泣いちゃえ渡り鳥》には、五音音階以外の音が入っているハーモニー部分がある。ハーモニーを担当する二人は「西洋的」に感じさせる緩やかな歌い方をしており、メインボーカルによるコブシやビブラートの目立つ「演歌的」な歌唱とは区別されている。

そのようなハーモニーが極めて珍しい演歌系とは異なり、歌謡曲系では、単独歌唱でも歌手本人によるハーモニーを取り入れる歌がしばしば見かける。そして演歌系のように

⁴³⁷ プロフィール / 水雲-MIZMO-- 徳間ジャパン https://www.tkma.co.jp/enka_profile/MIZMO.html (2021年3月20日確認)

ハーモニーを楽譜で示すことはなく、普遍的なアレンジ手法や味付けとして認識されているといえる。

5-2-3 演歌と歌謡曲の中間に位置する作品

中間の歌は、基本的には文字通りに「演歌的」や「歌謡曲的」な特徴をそれぞれ一部持っている作品であると認識して差し支えない。他方、先述した「演歌的」な要素を多く兼ね備えながら、中間の歌として位置づけられている曲がある。それらの歌を「歌謡曲化」した「非演歌的」な要素は一体何だろうか。

歌詞形式を除けば基本的に「演歌的」である《浜防風》には、「16分音符を効果的に使った歌謡曲の要素」⁴³⁸が入っている。歌詞における七五調の割合が比較的低いという点以外、《春な女》もかなり「演歌的」な要素を満たしている作品である。しかし、エレキギターや和声的ギターが目立つ上、編曲の工夫によってリズムカルな雰囲気が醸し出され、それに伴って曲の「演歌度」が下がる。

更に興味深いのは、演歌がジャンル化のきっかけを得た1970年前後に発売された一連の「和製ブルース」を彷彿させる歌は、現在では「演歌度」のやや低い中間曲として見なされていることである。「演歌ブルース」⁴³⁹《天文館の夜》、同歌手による《夢路の宿》、そして「ご当地演歌ブルース」⁴⁴⁰《博多川ブルース》は、共に完全なヨナ抜き五音音階、「AAA」という段落形式の七五調歌詞、「演歌的」な内容と歌唱、といった条件を揃えている。また、三曲の編曲はどれも1970年前後の代表的な「和製ブルース」に類似している。つまり、「旋律的ギター＋トレモロ演奏の琴／箏＋アコーディオン」という基本編曲スタイルを取らない、楽器編成において「西洋色」が比較的強いアレンジ、そして「和製ブルース」を構成させる3連音符を譜面で大量に使うことは、現在では歌の「演歌度」を下げる要素と成り得るのだ。以上の三曲に比べ、エレキギターではなくアコースティック・ギターによる旋律的ギターが目立つ《夜桜ブルース》は、編曲の面ではより「演歌的」であるといえそうだが、やはり3連音符が多く使われる洋風的な「和製ブルース」の性質が、その歌をやや

438 『月刊ソングブック』日本アマチュア歌謡連盟 (NAK) 2019年2月号 59頁

439 『月刊ソングブック』日本アマチュア歌謡連盟 (NAK) 2019年10月号 68頁

440 『月刊ソングブック』日本アマチュア歌謡連盟 (NAK) 2019年9月号 61頁

「歌謡曲化」したようだ。五音音階構成ではないが、「《圭子の夢は夜ひらく》風な演歌ブルース」⁴⁴¹《宿命》も、演歌系ではなく中間曲として認識されている。

5-2-4 現在の基準まとめ 編集部による定義付けにみる固定観念

現在の演歌には、(ヨナ抜き)五音音階という「日本調」やかつての「演歌調」にもみられるコブシばかりでなく、七五調や歌詞の段落形式から、決められた主題とモチーフ、更に1980年前後のカラオケブーム以降に次第に定着した編曲スタイルまで、既成の「枠」や「型」に対する強い執着があらゆる面で著しく反映されている。昭和時代の日本レコード歌謡全体で探そうとしても、その基準に完全に符合する曲は恐らくほんの一握りしかないのだろう。「現在の「演歌」のサウンドは、1980年代後半以降、明らかに逆行している」(輪島 2010: 313)という輪島裕介の見解は正しいといえる。音楽プロデューサー・音楽評論家の小西良太郎による指摘通り、演歌界全体は「カラオケ愛好家に喜んでもらうための、覚えやすく歌いやすい歌を作って商売の安定を目指す」ことを優先的に考えている。その結果、「類型化」が突出し、「パターンが決まり、狭い需要の中で、自然に作家も歌手も個性がなくなってい」った(演歌ルネサンスの会 2008: 189-190)。

それに対し、歴史的には「歌謡曲」の重要基準とされることもあったヨナ抜き五音音階は、現在の歌謡曲では必要条件ではない。また、歌謡曲では、ヨナ抜き長音階やニロ抜き短音階に基づく作品はあるが、演歌において圧倒的に多いヨナ抜き短音階が「歌謡曲的」とされることはない。歌によっては「大人の」なイメージが強調されることもあるが、拘るような明確な「枠」が基本的に存在しない現在の歌謡曲には、様々な歌が含まれている。そのため、一部の歌謡曲作品において「大人の」な内容が読み取れるという点を除けば、J-POPとの境はもはや極めて曖昧であるといえる。

他方、「演歌・歌謡曲」を専門的に取り扱う雑誌の編集側による判断や定義付けには、ある固定観念が顕著にみられる。それは作品を過度に「男歌」や「女歌」として認識しようとする思考である。

毎月の「SB 歌謡マニュアル」における最初の新譜一覧ページでは、「○○演歌」や「○○歌謡」といったような各曲についての簡易的な定義付けが載せられている。歌詞だけ読

⁴⁴¹ 『月刊ソングブック』日本アマチュア歌謡連盟 (NAK) 2019年8月号47頁

めば関連内容が読み取れない場合でも、編集部側はとりわけ「〇〇男ごころ演歌／歌謡」「〇〇女ごころ演歌／歌謡」という、第四章で論じたような「男歌」か「女歌」という二分法で解釈しがちである。

例えば《唇スカーレット》では、「君」という二人称しか書かれておらず、登場人物の性別に関する明確な表現はない。歌の内容だけでなく、歌手のイメージにおいてもいわゆる「男性性」が非常に薄い。紹介一覧では「男の恋歌」⁴⁴²とされている。「女歌的」な内容ではあるが、語り手による丁寧語や「あなた」「あんた」といった二人称を除いてジェンダー化表現があまりない⁴⁴³《あなた雨》《雨のたずね人》《宿命》は共に「女ごころ演歌」か「女ごころ歌謡」⁴⁴⁴として定義される。第三者的な視点で3組の夫婦を語る《女春秋夢しぐれ》は一覧ページでは「夫婦演歌」として位置づけられながらも、具体的な紹介文では「オーソドックスな女ごころ演歌」になる⁴⁴⁵。

更に、明確な表現がない場合でも作品を不倫ものとして解釈する傾向がみられる。女性の口調に多い語尾「の」や「美人」という描写があるものの、《酒供養～縁歌バージョン～》は、相手に対して「あいつ」という言葉を使う主人公が振られた後に陽気に酒を飲んでいるという内容の歌である。ほかに「演歌的」な「型」を連想させるような内容は特にみられないはずだが、編集部側は「不倫の恋に破れた女の“ヤケ酒ソング”」⁴⁴⁶であると決めつける。悲恋をテーマとする《月草の宿》における別れは、男性主人公ではなく、女性相手によって切り出されたと思われる。「待つて欲しい」と言葉を掛けるも断られた主人公は、別れた後に相手を忘れられず、その相手への思いに耽る。「不倫」と読み取れる決定的な要素はないが、編集部側は「伊豆」「宿」とくれば不倫演歌の常套句」と認識し、その歌を「典型的な不倫演歌」⁴⁴⁷として捉える。

編集部側は無意識の内にそのような先入観に囚われているのかもしれないが、その先入観には、演歌におけるジェンダー化様式の突出がありありと映し出されているといえる。

なお、雑誌の編集部側が「演歌度」と「歌謡曲度」という比較的曖昧な基準を提示しているのに対し、業界関係者や歌手の間では、「演歌」と「歌謡曲」をはっきり分けて考えるの

442 『月刊ソングブック』日本アマチュア歌謡連盟（NAK）2019年3月号41頁

443 《雨のたずね人》には女性の口調に多い語尾「の」がある。

444 『月刊ソングブック』日本アマチュア歌謡連盟（NAK）2019年8月号36頁

445 『月刊ソングブック』日本アマチュア歌謡連盟（NAK）2019年7月号41頁、46頁

446 『月刊ソングブック』日本アマチュア歌謡連盟（NAK）2019年3月号57頁

447 『月刊ソングブック』日本アマチュア歌謡連盟（NAK）2019年3月号60頁

が普通である。歌手・作詞者・作曲者・事務所側のスタッフへのインタビュー内容を取り入れる新曲紹介コーナーの記事では、「演歌」と「歌謡曲」との区別を強く意識した上での発言⁴⁴⁸が散見される。歌について明確に「演歌」⁴⁴⁹或いは「歌謡曲」⁴⁵⁰と断言する場合もあれば、「演歌ではなく、歌謡曲」⁴⁵¹、「演歌ではないので、こぶしは入れず」⁴⁵²など、両者を対比させたりする見方も多くみられる。現在の業界内では「演歌」と「歌謡曲」を完全に別物として扱うのが一般的であり、非常に「歌謡曲的」な作品を何かしらの宣伝文句を付けて「演歌」としてアピールする風潮は基本的に存在しないといえる。ジャンルの概念が揺れ動く時代に誕生した美空ひばりの《川の流れのように》や、一昔前に一時期の話題作りに成功したジェロの《海雪》などのような「歌謡曲的」な歌が今後「演歌」として売り出された上でヒットする可能性は極めて低いと思われる。

⁴⁴⁸ 「4 作目にして初めての演歌 本人たつての希望で実現」『月刊ソングブック』日本アマチュア歌謡連盟 (NAK) 2019 年 4 月号 24 頁、「演歌、ポップス調。どちらがお好み? カップリング違いの 2 タイプが同時発売」『月刊ソングブック』日本アマチュア歌謡連盟 (NAK) 2020 年 3 月号 35 頁、「悲恋の演歌をしつとりと唄い上げる カップリングはノリのいい 浪花もの男うた」『月刊ソングブック』日本アマチュア歌謡連盟 (NAK) 2020 年 5 月号 77 頁、等

⁴⁴⁹ 「岡千秋氏が紡ぐ骨太演歌 歌詞は初めての水木れいじ氏」『月刊ソングブック』日本アマチュア歌謡連盟 (NAK) 2020 年 2 月号 26 頁、等

⁴⁵⁰ 「スマッシュヒットとなった 前作に続け! 躍動感あふれるサウンドが魅力的」『月刊ソングブック』日本アマチュア歌謡連盟 (NAK) 2020 年 2 月号 29 頁、等

⁴⁵¹ 「移籍シングル第 3 弾は 《越冬つばめ》の作家陣によるもの」『月刊ソングブック』日本アマチュア歌謡連盟 (NAK) 2020 年 2 月号 31 頁

⁴⁵² 「初めての鈴木淳作品 淡々と唄うことで より切なさが前に出る歌」『月刊ソングブック』日本アマチュア歌謡連盟 (NAK) 2020 年 8 月号 14 頁

5-2-5 本節添付資料 1

2018 年末～2019 年末「演歌・歌謡曲」分析表

表記説明

1 メロディーの音階構成

- ・ ヨナ長＝ヨナ抜き長音階 ヨナ短＝ヨナ抜き短音階
ニロ短＝ニロ抜き短音階 非五＝非五音音階
自然短＝自然的短音階 和声短＝和声的短音階
 - ・ レ (○下) レが現れる場合がある (一部が下屬和音)
 - ・ レ (◎下) レが現れる場合がある (全てが下屬和音)
 - ・ 譜面上 五音音階以外の音が譜面上確認できるが、実際の歌唱においてはその音に聞こえない場合がある。
- ・ ※16 16 分音符が集中的に使われている箇所がある。歌詞の 1 文字 (モーラ) に対して 1 個分の 16 分音符が使われる場合のみ計算する。
- ・ ※3 連 3 連音符が多く使われている。

2 歌詞形式

- ・ 同じ形式の段落を同じアルファベットで表す。
- ・ 他の段落から独立した極めて短い歌詞が曲の冒頭や終わりで歌われたり繰り返されたりする場合は表記しない。
- ・ 形がほとんど同じであり、部分的にのみ異なる場合や、段落の一部が独立して繰り返される場合は「'」を付けて区別させる。
例：A と A'

3 歌詞における七五調の割合の計算基準

- ・ 四捨五入 あくまで目安
- ・ 最初の完全段落分のみが計算対象
例：
「AAA」→最初の A
「ABAB B」「A BA BAA'」「A' BA BAA」など→最初の A と最初の B
「ABABC B」→最初の AB と C
※100%七五調の場合でも、段落によって部分的に文字数 (モーラ数) が異なることがある。
- ・ 計算対象外
他の段落から独立した極めて短い歌詞が曲の冒頭や終わりで歌われたり繰り返されたりする場合は計算しない。
セリフ、掛け声、連続する「アア アアアア」や「エーエー」などは計算しない。
- ・ 合併して七五調となる場合は七五調として計算する。
例：
「ねえ ねえ あなた」→7
「いいの ひとりで」→7
- ・ 七五調に区切れる場合は分けて七五調として計算する。
例：
「いますぐ逢いたくて」→4 (いますぐ) +5 (あいたくて)
「星になる夜は」→5 (ほしになる) +3 (よるは)
「ふるさとは日毎に」→5 (ふるさとは) +4 (ひごとに)
- ・ 10 文字 (10 モーラ) 分以上の文は、七五調に分けられなくても区切って計算する。
例：
「恋の色はスカーレット」→6 (恋の色は) +6 (スカーレット)、計 2 文
- ・ 短い英文、英単語などは 1 文として計算する。
例：
「Cry Cry Cry 涙が出ちゃうわ」→2 文

「滲む街角 Loneliness」→2 文

「グラス片手に口ずさむ You're my destiny」→7 (グラス片手に) +5 (口ずさむ) +英文 1 文、計 3 文

4 編曲に目立つ主な楽器

・統計基準

①基本的にはイントロ、1 コーラス目、2 コーラス目までの間奏を元に判断する。

②はっきりと感じられる楽器伴奏のみ表に反映させる。現代音楽において特に普遍的なドラム、和声的ギター、バイオリンなどは、全体的に非常に際立つ場合のみ統計に入れる。

③和楽器に関しては、目立つ程度を問わず、極めて聞き取りづらい場合や判断しにくい場合を除き、基本的に全て表に反映させる。

・ギター (旋) = 旋律的ギター

和声楽器ではなく旋律楽器として使われるアコースティック・ギター伴奏。

・ギター (旋) -○ (三)

旋律的ギターのほか、明らかに津軽三味線の演奏を模倣するようなギターの伴奏部分がある。

・ギター (旋) -△エ

使用楽器はエレキギターだが、使い方としては旋律的ギターと非常に類似している。また、音自体もアンプでエレキギターの存在感を大幅に強めるような音ではなく、電気楽器としての雰囲気比較的弱い。

・ギター (旋) -○複

コードが使用されていると思われ、複数の弦を交互して緩やかに鳴らすような演奏。旋律的ギターと和声的ギターの間位置する伴奏といえる。

・アコ=アコーディオン

右手側のみが用いられていると思われる編曲。緩やかで単調なメロディーの演奏がほとんどである。

・アコ-○洋

蛇腹や左手伴奏ボタンの使用が明らかに感じられ、洋楽器としてのアコーディオンの特徴が顕著に現れているところがある。

・ギター (和) = 和声的ギター

コードを使い、同時に複数の弦を鳴らし、或いは連続して交互に鳴らすアコースティック・ギター編曲。

・琴=琴/箏

5 歌唱特徴

・基本的に 1 コーラス目を元に判断する。オリジナル音源が確認できない場合は、ユーチューブなどでの本人歌唱映像を参考にする。

・? 非常に弱い (感覚によっては認識されない可能性のあるものも含む)

・△ 弱い

・○ 目立つ

・◎ 非常に強い

・コブシ-△?

変化の細かい一般的なコブシではない。フレーズにある最後の音を譜面上のままではなく、単純に長く伸ばし、緩やかに上下にずらすような歌い方。例えばソである箇所を「ソ→ラ→ソ」、ドである箇所を「ド→シ→ド」のように歌う。

①演歌系作品 (151 曲) 分析一覧表

曲名 (歌手)	メロディーの音階構成	歌詞				編曲に目立つ主な楽器				歌唱特徴				
		七五調	歌詞形式	ジェンダー化表現	ジェンダー交差	主題、キーワード	ギター(旋)	アコ	和楽器	他	コブシ	ビブラート	唸り(タメ)	ラ行巻き舌音
《ああ人生峠》(木原たけし)	ヨナ長	92%	AAA	○男 (一人称「俺」)		人生 主人公を長く支えた「女房」	○	○	琴		◎	○		○
《哀愁峠》(二見颯一)	ヨナ長	93%	AAA	△男 (「あの娘」)		望郷、悲恋、日本地名 (高千穂、日向、鹿川) 故郷にいる好きな人に思いを告げられなかった主人公	○		打楽器、琴		◎	○		△
《愛染橋を渡ります》(美川憲一)	ヨナ短+レ (◎下)	60%	AAA	△女 (「口紅ひいて」)	△	悲恋、どこかを訪ねる (柳河岸) 先に逝った相手を偲ぶ主人公	○	○	尺八、琴、琵琶		△	○		
《アイヤ子守唄》(福田こうへい)	ヨナ長	67%	ABAB B			望郷、人生、日本地名 (津軽、岩木山)、三味線要素 (太棹、三味) 恋愛要素はない	○	○	三味線、尺八		◎	○		
《茜色の恋》(中澤卓也)	ヨナ長	69%	AAA	△男 (おさげ髪の「あのこ」)		望郷、悲恋 相手との思い出を大事にする主人公、暗い雰囲気ははい	○	○	琴		○	○		
《明日坂》(藤ちあき)	ヨナ短+レ	64%	AAA	△女 (語尾「のね」)		恋愛、夫婦ものの 相手に「ついて行く」主人公	○	○	琴		◎	◎		
《明日の虹》(青戸健)	ヨナ長	100%	AAA	○男 (「おとこ」)		人生 (辛抱)、望郷 「七十歳過ぎて」と高齢者を想定	○	○	尺八、琴		○	○		
《あなた雨》(大木あつし)	ヨナ短+レ (◎下)	85%	AAA		△	悲恋、未練 相手に「何もかも あげた」主人公 「女歌」的な内容	○	○			△	○		
《あなたの恋桜》(三本木智子)	ヨナ長	71%	AAA	△女 (語尾「なの」)		恋愛 「わたしを 守ってね」と願い、「あなただけ一人が 頼りなの」という主人公	○	△弱	琴		○	○		
《雨、あがる》(城山みつぎ)	ヨナ長	58%	AAA	○女 (「女」)		人生観 (苦勞に耐える、恋愛要素はない)、華やかな暮らしを望めないことやネガティブ	○	○	琴		○	○		○
《雨のたずね人》(島悦子)	ヨナ短	62%	AAA	△女 (語尾「の」)		悲恋、未練 相手に捨てられ、どこかを訪ねる (北の町) 「ばかです」と自嘲する主人公	○	○			○	○		
《雨降り酒》(松原のぶえ)	ヨナ短+レ (○下)	73%	AAA	○女 (「おんな」)		悲恋、未練、人生 辛さ、泣く、溜息とネガティブ	○	○		和声的ギター	○	◎		
《暗夜の恋》(上杉香緒里)	ヨナ短+レ (◎下)	69%	AAA	○女 (「男」に捨てられた「女」)		悲恋、未練 別れの理由も言わずに消えた相手	○	○	琴		?	○		
《漁火街道》(椎名佐千子)	ヨナ短+レ (○下)	55%	AAA			悲恋、未練、どこかを訪ねる (越前海岸、呼鳥門) 「すべてが嘘ですか」と問いかける主人公	○	○	琴、打楽器	サクソ	○	○		
《一番星》(天童よしみ)	ヨナ長	92%	AAA			人生観 負けず、挫けない覚悟とポジティブ、恋愛要素はない	○		打楽器	トランペット	○	○		△
《一世一代》(池田輝郎)	ヨナ短+レ (○下)	91%	AAA	○男 (「男」、一人称「俺」)		人生、日本地名 (薩摩富士) 勝負、意地、義理、人情	○	○	尺八、琴	トランペット	◎	○		○
《浮草善哉》(熊谷ひろみ)	ヨナ長	80%	AAA	△女 (語尾「の」)		夫婦ものの 相手と苦勞を分けて生き、相手に一生を預けたという主人公	○	○	琴		○	○		
《税》(蒼彦太)	ヨナ短+レ (◎下)	92%	AAA	○男 (一人称「おれ」)		人生 主人公を「支えてくれる」相手 意地、気強く生きたいとポジティブ	○		尺八、打楽器、琴	エレキ	◎	◎		◎
《王手!》(杜このみ)	ヨナ長	100%	AAA			将棋に生きる人生観	○	○	琴	トランペット	○	○		
《男川》(福田こうへい)	ヨナ長	91%	AAA	○男 (「男」)		人生、望郷 義理、人情、我慢、意地	○		尺八、打楽器、琴		◎	◎		
《男の足跡》(三門忠司)	ヨナ短+レ	42%	AAA	○男 (「男」)		人生 「男」の「道」、恋愛要素はない	△エ	○	大正琴		◎	○		△
《男の庵》(鳥羽一郎)	ヨナ短+レ	83%	AAA	○男 (「女」に惚れた「男」)		人生 (ネガティブ)、悲恋、未練	○	○	琴		○	○		○

曲名 (歌手)	メロディーの音階構成	歌詞				編曲に目立つ主な楽器				歌唱特徴				
		七五調	歌詞形式	ジェンダー化表現	ジェンダー交差	主題、キーワード	ギター(旋)	アコ	和楽器	他	コブシ	ビブラート	唸り(タメ)	ラ行巻き舌音
《おとこの純情》 (辰巳ゆうと)	ヨナ短	75%	AAA	○男 (「おとこ」)		悲恋、人生 失恋は「世の中あるある」といい、前向きな主人公		○	琴	エレキ	○	○		
《男の風雪》(鏡五郎)	ヨナ短+レ (○下)	100%	AAA	○男 (「女」を思う「男」)		人生、恋愛、どこかを訪ねる (佐渡、弥彦)、三味線要素 (三味線)	○	○	三味線、尺八、琴	エレキ	◎	○	○	○
《男の名刺》(秋岡秀治)	ヨナ短+レ (◎下) + 譜面上1箇所ソ※16	83%	AAA	○男 (「男」)		人生、夫婦ものの、相手への思い	○	○	琴		○	◎	○	◎
《尾曳の渡し》(森山愛子)	ヨナ短+レ (◎下)	69%	AAA			恋愛、どこかを訪ねる (城沼、尾曳) 逃げる相手と主人公、相手に「すがりつく」主人公	○	○	琴		◎	◎		○
《お祭り野郎》 (彦と涼一座)	ヨナ長	83%	AAA	○男 (「女」を惚れさせる「男」)		人生、恋愛観 「女」を「泣かせる 酔わせる 惚れさせる」のが「男」の恋愛の仕方だという			笛、打楽器、琴	トランペット	○	○	?	○
《想い出の路》 (井上由美子)	ヨナ長	92%	AAA			恋愛、どこかを訪ねる (神社) かつての相手を偲ぶ主人公	○	○	琴、笛		△	△		
《おもいかげ》(和田青児)	ヨナ短+レ (○下)	100%	AAA	○男 (一人称「俺」)		悲恋、未練 恋が叶わなかったのは「世間が 離し」たからという	○	○	琴	クラリネット	○	◎		
《親不孝》(六本木ヒロシ)	ヨナ短+レ (◎下)、和声短+平行長調への転調	73%	AAA	○男 (一人称「俺」)		亡き母への懺悔		○	琴	エレキ	△	○	△	
《俺でいいのか》 (坂本冬美)	ヨナ長	100%	AAA	○男 (一人称「俺」、「男」)	○	恋愛 主人公のためなら「死ねる」、「ついていく」という相手	○	○	尺八、琴		○	○		○
《俺の花》(松尾雄史)	ヨナ短	92%	AAA	○男 (一人称「俺」)		悲恋、未練	○	△弱	琴、打楽器		○	○		◎
《音戸の恋唄》(成世昌平)	ヨナ長	77%	AAA	○女 (「おんな」)	○	悲恋、日本地名 (音戸、瀬戸) 都会に行った相手を思う地方の主人公	○		尺八、琴	ピアノ	○	◎		
《女一代 演歌船》 (松前ひろ子)	ヨナ短+レ (◎下)	92%	AAA	○女 (「女」)		人生 演歌を歌う人生を海に行く漁船に例える内容、前向きな心意気、恋愛要素はない	○	○	笛、琴		◎	◎		
《女春秋夢しぐれ》 (水田かおり)	ヨナ短+レ (◎下)	85%	AAA	○夫を支える「女」たち		第三者の視点で語る坂田三吉と小春、桂春団治とお浜、駒方茂兵衛とお葛の話 夫のために苦勞する妻たち	○	○	大正琴、三味線、笛		○	○		○
《おんな泣き港》 (永井みゆき)	ヨナ短	71%	AAA	○女 (「おんな」)		悲恋、未練、どこかを訪ねる (大分、別府、由布岳、瀬戸内、明石、房総、館山)			琴、打楽器	エレキ	△	○	?	
《女の源氏物語》 (森若里子)	ヨナ短+レ (◎下)	62%	AAA	○女 (「女」)		恋愛 ひたすら相手を待つ主人公 空しさ、悔しさ、辛さ、やるせなさ とネガティブ	○少		琴、打楽器、琵琶		○	○		
《おんな望郷歌》 (夏木綾子)	ヨナ短+レ (◎下)	63%	AAA	○女 (「おんな」)		望郷、人生 日本地名 (十三湊、津軽)、三味線要素 (破れ三味線、撥泣く、かじかむ)、辛さ、運命、恨みと惨めでネガティブ	○少	△弱	尺八、三味線	エレキ	○	○		
《懐郷》(大沢桃子)	ニロ短+シ※16	59%	ABABB			望郷、両親への思い	○少	○	三味線、笛、琴	エレキ	△	△		
《海峡なみだ雪》 (秋山涼子)	ヨナ短+レ (○下)	77%	AAA	△女 (語尾「ね」、「わ」)		悲恋、どこかを訪ねる (小樽、敦賀) 「ばかね ばかだわ」と自嘲する主人公	○	○	大正琴、打楽器		○	○		
《海峡冬つばめ》 (西川ひとみ)	ヨナ短+レ (○下)	92%	AAA	○女 (「女」)		悲恋、「馬鹿よね」と自嘲し、「あなた無しでは 死んだも同じ」と嘆き、「ただ待つばかり」という主人公	○	○	琴	サックス	○	◎	◎	
《加賀友禅の女》 (葵かを里)	ヨナ短+レ (○下)	92%	AAA	○女 (「おんな」)		悲恋、未練、どこかを訪ねる (金沢、浅野川) 運命、泣く、涙とネガティブ	○		笛、琴、打楽器		◎	◎		

曲名 (歌手)	メロディーの音階構成	歌詞				編曲に目立つ主な楽器				歌唱特徴				
		七五調	歌詞形式	ジェンダー化表現	ジェンダー交差	主題、キーワード	ギター(旋)	アコ	和楽器	他	コブシ	ビブラート	唸り(タメ)	ラ行巻き舌音
《風花港》(服部浩子)	ヨナ短+レ (◎下)	92%	AAA	○女 (「おんな」)		悲恋、未練 相手に捨てられた主人公 「死ぬまで待つのも おんなだと」いう	○	○	琴	クラリネット	◎	◎		
《風の尾道》(多岐川舞子)	ヨナ短+レ (○下) ※16	62%	AAA	△女 (語尾「わ」、「のよ」)		悲恋、未練、どこかを訪ねる (尾道) 相手を待っていた主人公	○	○	琴、打楽器	クラリネット	○	◎		
《片恋川》(真咲よう子)	ヨナ短+レ (○下) (+1箇所ソ)	83%	AAA	○女 (「おんな」)		悲恋、未練、どこかを訪ねる (ある川) 恋に命を懸けた主人公	○		笛、琴		○	○		
《桂浜哀歌》(水田竜子)	ヨナ短+レ (◎下)	85%	AAA	○女 (「男」を待っている「女」)		悲恋、どこかを訪ねる (桂浜、五色の浜、はりまや橋) 相手を待っている主人公	○	○	笛、打楽器、琴		○	○		
《紙の鶴》(丘みどり)	ヨナ長	79%	AAA	○女 (「女」)		恋愛 「ひとり淋しい 冬の夜 一緒に泣きます」とややネガティブ	○	○	琴、尺八、打楽器		○	○		
《木曾の雨》(夏木綾子)	ヨナ長	79%	AAA			悲恋、未練、どこかを訪ねる (木曾、馬籠宿)	○	○	笛、琴		○	○		○
《兄弟連歌》(北島兄弟)	ヨナ長	55%	ABABB	○男 (「男」)		人生、兄弟の絆、望郷 「男同士」、「男勝負」、恋愛要素はない	○			エレキ、ドラム、和声的ギター	△	○		
《京の恋唄》(金田たつえ)	ヨナ短+レ (◎下)	100%	AAA	△女 (語尾「わ」、「の」)		恋愛、日本地名 (京都) 泣きながら相手に甘える主人公	○	○	琴、笛、打楽器		◎	◎		
《京の夜嵐》(水沢明美)	ヨナ短	82%	AAA			悲恋、不倫もの的、日本地名 (京都、若狭、鯖街道) 「一夜の幸せ」を求め、相手を待つ主人公	○		笛、琴		○	○		
《銀次郎 旅がらす》(彩青)	ヨナ長	100%	AAA	○男 (一人称「俺ら」、「あの娘」)		股旅もの、どこかを訪ねる (津軽海峡)	○	○	三味線、尺八	トランペット	◎	○		
《串本おんな節》(高橋キヨ子)	ヨナ長	64%	AAA	○女 (「おんな」)		望郷、悲恋、日本地名 (串本、潮岬、橋杭岩)	○		尺八、三味線、琴		◎	◎		
《恋瀬川》(こおり健太)	ヨナ短	100%	AAA	○女 (「女」)	○	悲恋、不倫もの的	○	○	琴		◎	○		
《恋散らしの雨》(真木ことも)	ヨナ短+レ (○下) ※16	71%	AAA			悲恋 相手にすがろうとし、他の人は愛せないという主人公	○	○	琴		○	○		
《恋つばめ》(真咲よう子)	ヨナ長	93%	AAA	△女 (語尾「わ」、「の」)		恋愛 相手のためなら辛くても耐える、相手を支え、相手に一途な主人公	○		琴		△	○		
《恋の川》(中村仁美)	ヨナ短+レ (○下)	90%	AAA	△女 (語尾「の」)		悲恋、未練 「あなたは わたしの命」といい、相手に縋る主人公	○	○	琴		○	○		
《恋はひといろ》(田川寿美)	ヨナ短+レ (◎下)	63%	AAA	○女 (「男」に恋する「女」)		悲恋 尽くす「一途な女」、自分を騙した相手を忘れられず、「ばかね」と自嘲する主人公	○	○	琴		○	○		
《恋待ち夜雨》(城之内早苗)	ヨナ長	85%	AAA	○女 (「男」に恋する「女」)		悲恋、未練 「駄目ね」、「馬鹿ね」と自嘲し、相手が自分以外の誰かと暮らすことに苦しむ主人公	○	○	琴	エレキ、サククス	△	○		
《恋紅葉》(恋川いろは)	ヨナ短+レ (○下)	83%	AAA	△女 (「抱かれる」)		悲恋、未練 相手に捨てられた主人公 冷たい仕打ちをされても相手を忘れられず、より返せるなら命尽きてもいいという	○	○	琴		△	△		
《こころの心杖》(松島進一郎)	ヨナ短	91%	AAA	○男 (一人称「俺」)		熟年夫婦もの的、人生 「五十路」と中高年を想定 「俺を信じて ついてこい」と主導的な主人公	○	○	尺八、琴		△	○		○
《この世にひとつ 愛の花》(千葉一夫)	ヨナ短+レ (◎下)	93%	AAA	○男 (一人称「おれ」)		熟年夫婦もの的 主人公を黙って支える相手	○	○	琴		○	○		◎

曲名 (歌手)	メロディーの音階構成	歌詞				編曲に目立つ主な楽器				歌唱特徴				
		七五調	歌詞形式	ジェンダー化表現	ジェンダー交差	主題、キーワード	ギター(旋)	アコ	和楽器	他	コブシ	ビブラート	唸り(タメ)	ラ行巻き舌音
《ごめんよ麗子》 (増位山太志郎)	ヨナ短、一部下調への転調+和声短	60%	AAA	△男(相手が「女」)		悲恋、未練 主人公に尽くした相手	○	○	琴		○	○		
《こんな私でいいのなら》 (岡田しのぶ)	ヨナ長	85%	AAA	○女(「女」)		恋愛 「私の一生 あなたにあげる」という主人公、「女のしあわせは尽くすこと」だという	○	○			○	○		
《最終出船》(山口ひろみ)	ヨナ短+レ(○下) (+#ソで瞬間的和声短)	91%	AAA			悲恋、未練 相手に捨てられた主人公	○	○	琴		◎	◎		
《桜前線》(北見恭子)	ヨナ長	92%	AAA			人生、悲恋、望郷	○		笛、琴		○	◎		○
《酒と流浪》(桂竜士)	ヨナ短	85%	AAA	○男(「女」と別れた「男」)		人生、望郷 別れた相手や昔の友、亡き母を偲ぶ主人公 旅に疲れる、寂しさとネガティブ	○	○	琴		○	◎		◎
《さみだれ》(冠二郎)	ヨナ長	100%	AAA	○男(一人称「俺」、 「あの女」)		悲恋、未練 主人公に「つくした」相手	○	○	琴		○	○		
《三年椿》(竹川美子)	ヨナ短+レ(◎下)	92%	AAA	○女(「女」)		悲恋、どこかを訪ねる(故郷)	○	○	琴	クラリネット	○	○		
《潮鳴り岬》(藤野とし恵)	ヨナ抜き気味な自然短+平行長調への転調、 ヨナ短※16	83%	AAA	○女(「女」)		悲恋、不倫もの 相手のために身を引く主人公、どこかを訪ねる(岬)	○	○	琴		○	○		
《雫の花》(温優)	自然短(+ #ド、#ソ)	78%	ABAB B	○女(「女」)		恋愛 「女は一人していると もろくなる」「弱くなる」という	○		琴	サクソ、エレキ		◎		○
《十国峠》(鳥羽一郎)	ニロ短+シ※16、3連	94%	ABAB B	○男(一人称「俺」、 相手が「女」)		人生、どこかを訪ねる(箱根、信濃、遠州など) 覚悟 「追わずに待つといった女」がいる			尺八、打楽器	エレキ	◎	○		?
《偲び酒》(五島つばき)	ヨナ長	60%	AAA	○女(「おんな」)		悲恋、未練	△エ	○	琴、打楽器		△?	○		
《下北ひとり》(可愛ゆみ)	ヨナ短+レ(◎下) (+1箇所#ソ)	75%	AAA			悲恋、未練、どこかを訪ねる(下北、野辺地、大湊、下風呂)	○	○	琴		○	○		
《出世街道旅がらす》 (朝花美穂)	ヨナ長	89%	AAA	○男(一人称「俺」、 「男」)	○	股旅もの、「男」の度胸 「ちよいとご法度 色恋沙汰は」と恋愛排除	○		三味線、笛、 琴		◎	○	◎	◎
《笑売繁昌》(川中美幸)	ヨナ長	82%	AAA	○女(一人称「うち」、 「嫁」)		人生、恋愛 相手のために健気に頑張る主人公	○	○	三味線、 打楽器、琴		○	◎		?
《知床挽歌》(走裕介)	自然短+並行長調への 転調※16	64%	AAA	○男(「髭づら」)		失くした相手への思い、日本地名(知床) 「揺り椅子」と高齢者を連想させる	○	○	琴、打楽器		○	○		
《人生に乾杯》(千昌夫)	自然短	50%	AAA	○男(「オジン」、 「おれ達」)		人生 「人生見かけや 年令じゃない」と中高年を想定		○	大正琴		△	△		
《すずらん食堂》 (真木ことみ)	ヨナ短+レ(◎下) ※ 16	73%	AAA	○女(「おんな」)		悲恋、どこかを訪ねる(「最果てあたり」)	○	○			○	○		
《須磨の雨》(瀬口侑希)	ヨナ短※16	75%	AAA	○女(「女」)		悲恋、未練、どこかを訪ねる(明石海峡大橋、須磨) 相手を待つ主人公	○		笛	クラリネット	○	○		
《瀬戸内ぐらし》 (島津悦子)	ヨナ長	82%	AAA	○女(「女」)		恋愛、日本地名(瀬戸内、倉敷、尾道、笠戸島) 相手に尽くし、ついていきたいという主人公	○	○	琴		○	○		
《大丈夫》(氷川きよし)	ニロ短+シ	85%	AAA			第三者的な視点で語る世の中、恋、人生(ポジティブ)				トランペット、 ドラム、エレキ	◎	○		○

曲名 (歌手)	メロディーの音階構成	歌詞				編曲に目立つ主な楽器				歌唱特徴				
		七五調	歌詞形式	ジェンダー化表現	ジェンダー交差	主題、キーワード	ギター(旋)	アコ	和楽器	他	コブシ	ビブラート	唸り(タメ)	ラ行巻き舌音
《只見線恋歌》 (奥山えいじ)	ヨナ短	77%	AAA	△女(語尾「よ」、「の」)	△	悲恋、どこかを訪ねる(会津、只見線、若葉) 今はいない相手を偲ぶ主人公	○	○	琴	サクソ	○	○		
《他人傘》(小桜舞子)	ヨナ短+レ(○下) (+#ソで瞬間的和声短) ※16	92%	AAA	△女(語尾「わ」)		悲恋、未練、不倫もの「身を退く」、「あの女と どうか暮らして 併せに」と低姿勢な主人公	○	○	琴		○	○		
《樽太鼓》(依伝次郎)	ニロ短+シ	70%	AAA	○男(一人称「俺」)		人生 「歳を重ねりゃ 重ねた分の 夢があるのさ」と中高年を想定できる内容			笛、打楽器	エレキ、トランペット	△	○	△	
《散らず花》(西方裕之)	ヨナ短+レ(○下)	80%	AAA	○女(「男」に惚れる「女」)	○	悲恋、未練、不倫もの 泣く、運命、儚さとネガティブ	○	○	琴	クラリネット	◎	○		○
《津軽酒》(千葉げん太)	ニロ短+シ	100%	AAA	○男(「男」)		人生、日本地名(津軽) 人情、我慢、恋愛要素はない			三味線、尺八	エレキ、ドラム	○	◎	○	
《津軽の風笛》 (水城なつみ)	ヨナ短+レ	100%	AAA			望郷、恋、日本地名(津軽) 故郷にいる相手を思う主人公、「夢まで泣かず」とネガティブ	○		尺八、笛、琴		○	○		
《月草の宿》(黒川真一朗)	ヨナ短+レ	91%	AAA	○男(一人称「俺」、「女」と別れた)		悲恋、未練、どこかを訪ねる(伊豆、天城) 相手に待って欲しかった主人公	○		琴	クラリネット	○	○		
《罪の川》(若原りょう)	ヨナ短	69%	AAA	○女(「女」)	○	悲恋、未練、不倫もの 「ぼかでした」と自嘲、別れても相手の「女」であるという主人公	○	○	琴		○	○	?	?
《冷たい雨》(チョン・テフ)	ヨナ短+レ(◎下)、自然短(+1箇所#ソ)	44%	ABABB	○男(一人称「俺」)		悲恋、未練				エレキ、ドレム	○	○	○	
《燈台灯り》(三丘翔太)	ヨナ短	73%	AAA	○男(「男」)		悲恋、未練、他人の妻となった相手を思う主人公	○	○	琴		◎	○	?	
《遠い花》(出光仁美)	ヨナ長	93%	AAA			恋愛 「明日がみえない ふたりにも」とややネガティブ	○	○	琴、打楽器		△	○		△
《通り雨》(石原詢子)	ヨナ短+レ(◎下)	62%	AAA	○女(「女」)		悲恋、未練 「女は 淋しいね 女は せつないね」と嘆く主人公	○	○	琴		○	○		
《泥だらけの勲章》 (木川尚紀)	ヨナ短+レ(○下) ※16	72%	ABABB	○男(「男」)		人生 「男」の心意気、恋愛要素はない		○速	琴	エレキ、トランペット	○	○	?	○
《とんぼり流し》(渡辺要)	ヨナ長	85%	AAA	○第三者的な視点で語る「男」と「女」		人生 「男器量に 女は色気 歌は演歌の 七五調」という 義理、根性	○	○	琴、打楽器		○	◎		◎
《泣いちゃえ渡り鳥》 (水雲-MIZMO-)	ヨナ長(ハーモニー部分+ファ、#ファ、ソ、シ) ※16	82%	AAA	○女(「女」)		恋愛、どこかを訪ねる(上州) 惚れたヤクザを追いかける主人公、股旅ものの女性版	○		三味線		○	○		
《長良川舟唄》(鏡五郎)	ヨナ短	83%	AAA	○女(「男」に恋する「女」)	○	悲恋、日本地名(長良川) 「ふたりが燃えた 夢一夜、帯を解く描写などやや官能的	○	○	琴		◎	◎		○
《涙川》(大月みやこ)	ヨナ短+レ(◎下)	82%	AAA	○女(「女」)		悲恋、相手に尽くした主人公	○	○	琴	エレキ	○	◎		
《涙の鏡》(竹村こずえ)	ヨナ短+レ(◎下) ※16	86%	AAA	△女(「化粧を落とす」)		悲恋、未練 「ぼかでした」と自嘲し、「今でも愛を 待ちわびる」主人公	○		琴	サクソ	○	○		
《残り火海峡おんな唄》 (石橋美彩)	ニロ短+シ ※16	82%	AAA	○女(「おんな」)		悲恋、未練 「一夜の情に」「おんな千日 すがって生きる」主人公			三味線	エレキ、トランペット	○	◎		
《能取岬》(岩本公水)	自然短	85%	AAA			悲恋、未練、どこかを訪ねる(能取岬)	○	○	琴	クラリネット	○	◎		?
《萩しぐれ》(原田悠里)	ヨナ短+レ(◎下)	92%	AAA	△女(語尾「ね」)		悲恋、未練、どこかを訪ねる(萩、指月山、鍵曲、藍場川)	○少	○	琴	和声的ギター	△	○		

曲名(歌手)	メロディーの音階構成	歌詞				編曲に目立つ主な楽器				歌唱特徴				
		七五調	歌詞形式	ジェンダー化表現	ジェンダー交差	主題、キーワード	ギター(旋)	アコ	和楽器	他	コブシ	ビブラート	唸り(タメ)	ラ行巻き舌音
《葉桜しぐれ》 (沖田真早美)	ヨナ長	83%	AAA	○女(「男」と別れた「女」)		悲恋、未練	○	○	琴、打楽器		○	○		
《波止場》(西方裕之)	ヨナ短+レ(○下)	100%	AAA	○男(「おんな」と別れた「男」)		悲恋、未練 「男の夢」を求めて相手と別れた主人公、それでも主人公を待つという相手	○	○	琴		○	○		○
《花は苦勞の風に咲く》 (杜このみ)	ヨナ長	100%	AAA	△女(語尾「のよ」)		人生観 苦勞に耐える、恋愛要素はない	○	○	琴、笛		◎	○		
《華ロック》(知里)	ニロ短+シ	91%	AAA	△女(恋の相手が「男」)		恋愛、祭的なもの			笛、打楽器	トランペット、エレキ	△	○	○	
《ハマナス海峡》(島あきの)	ヨナ長	92%	AAA			悲恋、どこかを訪ねる(ハマナス海峡) 相手を待っている主人公	○		琴、打楽器		○	○		
《春が咲く》(真木柚布子)	ヨナ長	79%	AAA	○女(「男の道」を行く相手)		夫婦もの(明示的に「夫婦」) 相手に「尽くし足りない」主人公	○	○	琴、笛		○	○		
《春の蟬》(若山かずさ)	ヨナ短+レ(○下)	83%	AAA	○女(「女」)		悲恋 心の闇、命を絞る、寂しさ、咽び泣くとネガティブ	○		打楽器	クラリネット	○	○		
《半分のれん》(川中美幸)	ヨナ長※16	94%	ABAB B			恋愛 客に恋心を抱く居酒屋の経営者	○	○	琴		○	◎		
《風雲太鼓》(桜井くみ子)	ヨナ長	100%	AAA			人生観 耐える、我慢、恋愛要素はない	○		尺八、打楽器		◎	○	○	○
《ふたり道》(藤あや子)	ヨナ長	100%	AAA	○女(「女」)		恋愛、夫婦ものの 相手に尽くしていくという主人公	○	○	琴、打楽器		○	○		
《冬嵐》(細川たかし)	ヨナ短+レ(◎下)	91%	AAA	○女(「女」)	○	悲恋、未練、日本地名(竜飛岬)、三味線要素(三味線、糸、撥) 「春はいつくる」、「血も凍る」とネガティブ	○	○	三味線、尺八、琴	トランペット	◎	○		
《芙蓉の花のように》 (大泉逸郎)	ヨナ短+レ(◎下)	90%	AAA	○男(「女房」がいる)		人生、熟年夫婦もの 幸せ、明日とポジティブ	○	○	琴		○	○		
《故郷への道》(北島三郎)	ヨナ長	100%	AAA	○男(一人称「俺」)		望郷、人生観、母への思い 夢、幸せ、「前を向け」とポジティブ、恋愛要素はない	○	○	尺八、琴		◎	◎		
《紅の橋》(平田京子) ※一部音源のみ	ヨナ短+レ(◎下)	80%	AAA	△女(「紅をさす」)		悲恋、不倫もの	○		琴、打楽器		○	○		
《望郷山河》(三山ひろし)	ヨナ長	85%	AAA	○男(一人称「俺」、「男」)		望郷、人生 「男」の心意気とポジティブ、恋愛要素はない	○		尺八、琴		○	◎	?	○
《望郷雪国》(千葉げん太)	ヨナ長	62%	AAA	△男(「おふくろ」、「兄弟」)		望郷 母親と兄弟との温かい思い出を懐かしむ主人公	○	○	琴	ホルン	○	◎		○
《鳳仙花》(小沢あきこ)	ヨナ長	73%	AAA	△女(語尾「のよ」、「の」)		恋愛 相手に尽くしたい主人公 ※島倉千代子《鳳仙花》のカバー	○		琴		○	○		
《螢火哀歌》(岡ゆう子)	自然短+一部平行長調への転調、ヨナ短	71%	AAA	○女(「女」)		悲恋、未練、不倫もの	○	○	琴		○	◎		
《北海じゃんじゃん節》 (モンゲン)	ヨナ短+レ(◎下)	88%	ABAB B	○男(一人称「俺」、「男」)		漁師もの、人生 度胸 自分のために都会暮らしを捨てた相手が「俺のもの」だという主人公				エレキ、ドラム、トランペット	○	○	◎	
《前に...》(北島三郎)	ヨナ長	55%	AAA			人生 前に進む心意気	○	○	尺八、琴		○	◎	○	
《祭りだ!和っしょい》 (松川未樹)	ニロ短※16	53%	AA	○第三者の視点で語る「男」と「女」		日本を謳歌する祭的なもの 「男」は度胸や喧嘩、「女」は愛嬌だという		△弱	打楽器	エレキ、ドラム、トランペット	○	○		○

曲名 (歌手)	メロディーの音階構成	歌詞				編曲に目立つ主な楽器				歌唱特徴				
		七五調	歌詞形式	ジェンダー化表現	ジェンダー交差	主題、キーワード	ギター(旋)	アコ	和楽器	他	コブシ	ビブラート	唸り(タメ)	ラ行巻き舌音
《乱れ月》(角川博)	ヨナ短+レ (○下)	79%	AAA	○女(「男」に恋する「女」)	○	悲恋、未練、官能的 「死にたい」「自分をいじめて」「知らない男に身を任す」と自虐的で自暴自棄な主人公	○	○	琴、琵琶		○	◎		
《人生》(吉幾三)	ヨナ長※16	85%	AAA	○男(「男」)		人生観 「男の人生」	○	△弱	尺八、琴		○	○		
《みちのく恋唄》(水城なつみ)	ニロ短+シ	85%	AAA			悲恋、日本地名(南部) 諦めきれない主人公 泣く、待つ	○	○	笛、琴		◎	○		
《みちのく恋桜》(津吹みゆ)	自然短(ニロ短的なフレーズが各所あり)	79%	AAA	○女(「女」)		恋愛、望郷、日本地名(会津、喜多方) 「ならぬことはならぬのですね」とややネガティブ	○		尺八、琴	エレキ	△	△		
《みちのく望郷歌》(門松みゆき)	ニロ短	93%	AAA	○女(「女」)		悲恋、望郷 東京で耐えて頑張り、故郷には帰らないという主人公	○	△弱	尺八、三味線		◎	◎	○	○
《みなかみの宿》(北川裕二)	ヨナ短+レ (◎下)	70%	AAA	○女(「男」に溺れる「女」)	○	悲恋、不倫ものの、日本地名(みなかみ、谷川岳、月夜野、笹笛橋) 相手がすべてだという主人公	△エ	○	琴		○	○		○
《みれんという名の港町》(上野さゆり)	ヨナ短+レ (○下)	83%	AAA	○女(「女」)		悲恋、未練、どこかを訪ねる(瀬戸内)	○	○	琴		○	○		
《未練なんだぜ》(大川栄策)	ヨナ短+レ (◎下)	100%	AAA	○男(「かの女」を偲ぶ「男」)		悲恋、未練	○	○	琴	和声的ギター	○	○		
《未練の出船》(越川裕子)	ヨナ短+レ (◎下)	82%	AAA	○女(「女」)		悲恋、未練	○	○	琴	クラリネット	○	○		○
《夫婦鶴》(松前ひろ子)	ヨナ長	92%	AAA	○女(「女」)		夫婦もの(明示的に「夫婦」) 「女の命」「女のすべて」を相手に預けた主人公 耐える	○	○	琴、打楽器		○	◎		○
《もういちど江ノ島》(三代沙也可)	ヨナ短+レ (○下)(+一部ソ)	73%	AAA	○女(「女」)		悲恋、未練、どこかを訪ねる(江ノ島、富士、稚児ヶ淵)	○		大正琴、打楽器、笛		○	○		
《最上の船頭》(氷川きよし)	ヨナ長※16	92%	AAA			第三者の視点で語る、駆け落ちする恋人同士(お千と弥助)の恋物語	○	○	打楽器、琴		○	◎		◎
《やっど咲いたよなあ》(山田太郎)	ヨナ短+レ (◎下)	85%	AAA	○男(一人称「俺」)		夫婦もの(明示的に「夫婦」) 「一歩下がり 影となり ついてきた」と低姿勢な相手	○	○	琴		○	◎		
《やんちゃ船》(一条貫太)	ヨナ短+レ (◎下)	93%	AAA	○男(「男」)		人生、漁師もの 「男」の人生や心意気を謳歌し、「恋もおあずけ」と恋愛排除	○		笛、打楽器	トランペット	○	◎	○	◎
《夕霧の宿》(福島はじめ)	ヨナ短	73%	AAA		△	悲恋、不倫ものの 「女歌」的な内容	○		琴	クラリネット	○	○	?	○
《夕月の花》(清水たま希)	ヨナ長	73%	AAA	△女(語尾「の」)		夫婦もの 相手についていく主人公	○	○	笛		△	△		
《夕月波止場》(美里里美)	ヨナ短	58%	AAA	△女(語尾「わ」)		悲恋、未練 「忘れて下さい 私のことは」と低姿勢な主人公	○	○	笛、打楽器		◎	○		
《夕風橋〜ゆうなぎばし〜》(浜博也)	ヨナ長	69%	AAA			熟年夫婦もの、どこかを訪ねる(夕風橋)	○	○	琴		△	○		
《雪ノ花》(大川栄策)	ヨナ短+レ (○下)	90%	AAA		△	恋愛、不倫ものの 「夢一夜」、乱れる髪、漏らす吐息と官能的 「女歌」的な内容	△エ	○	琴、笛、打楽器		○	○		
《雪恋華》(市川由紀乃)	自然短※16	79%	AB AB B	○女(「女」)		悲恋、未練、「女」の情念 追われて逃げる相手と主人公			琴	エレキ、トランペット、二胡	△	○		

曲名（歌手）	メロディーの音階構成	歌詞					編曲に目立つ主な楽器				歌唱特徴			
		七五調	歌詞形式	ジェンダー化表現	ジェンダー交差	主題、キーワード	ギター（旋）	アコ	和楽器	他	コブシ	ビブラート	唸り（タメ）	ラ行巻き舌音
《雪割り酒》（羽山みずき）	ヨナ短+レ	77%	AAA	○女（「嫁ぐ」のを夢見る）		悲恋 他人の幸せを見る度に辛くなり、相手を待っている主人公	○	○	琴		○	○		
《湯の町情話》（金田たつえ）	ヨナ短+レ（◎下）※16	100%	AAA	○女（「おんな」）		恋愛、不倫ものの、官能的 「わたしあなたの お魚」といい、「この手を 離しちゃいやよ」と願う主人公	○	○	笛、琴、打楽器		◎	◎		
《夢白夜》（小芝陽子）	自然短（ヨナ短フレーズが各所にあり）※16	62%	AAA	△女（「抱かれたら」、「化粧」）		悲恋、不倫ものの 朝には帰る相手を見送る主人公	○			バイオリン、チェンバロ	○	○		
《凜》（島津亜矢）	ヨナ長	83%	AAA			人生観 耐える、恋愛要素はない	○	○	琴		○	◎	◎	
《令和音頭》（北島三郎）	ヨナ長	92%	AAAA			日本的な要素を詰め込んだ、明るく日本を謳歌する祭りのなもの	○	○	打楽器、琴	エレキ音頭的な編曲	○	◎		？
《恋々津軽》（北野まち子）	ニロ短（+ファ、シ）+平行長調への転調	91%	AAA			望郷、人生、日本地名（津軽、お岩木山）、三味線要素（三味、パチさばき）	○（三）	○	尺八、琴		○	○		
《わずれ酒》（中村美律子）	ヨナ長	85%	AAA	○女（「男」に惚れた「女」）		悲恋、未練 涙、傷、「女」の辛さとネガティブ	○	○	琴、笛		◎	◎		◎

②歌謡曲系作品（74曲）分析一覧表

曲名（歌手）	メロディーの音階構成	歌詞				編曲に目立つ主な楽器						歌唱特徴					
		七五調	歌詞形式	ジェンダー化表現	ジェンダー交差	主題、キーワード	ギター(旋)	アコ	エレキ	ドラム	ギター(和)	ピアノ	他	コブシ	ビブラート	唸り(タメ)	ラ行巻き舌音
《Danceの後は》 (有森なつか)	非五(ヨナ短フレージあり)	48%	ABABB	△女(語尾「わ」、「口紅」、やや第三者的な視点で語る「男」と「女」)		恋愛 「大人」と強調、今を楽しもうとする主人公		○洋	○			○	サククス		?		
《TOKYO迷子》 (藤井香愛)	非五(ヨナ短フレージあり)※3連	65%	ABABB	△女(語尾「わ」)		恋愛、日本地名(東京) 相手に会いたがっている寂しげな主人公			○	○			ベース		△		
《愛の一滴》(杉良太郎)	非五(ヨナ長フレージあり)※16	52%	A			スケールの大きい愛 福祉活動の思いを込めた歌				○		○	交響乐的な編曲	△	◎		
《愛のうた》(鈴木和華)	ヨナ長	61%	AAA			人生 「何度でも前を向き 歩ける」とポジティブ				○		○			△		
《愛は一期一会》 (北原ミレイ)	非五	50%	AA	△女(語尾「わ」、「の」)		人生、愛 相手となら未来を「生きて行ける」という主人公			○	○		○	ホルン	?	◎		
《愛は彼方に》(藤みゆき)	非五	72%	ABABB	△女(語尾「わ」)		悲恋、過去への回顧 別れを淡々と語る主人公			○			○	サククス		○		
《愛よりも深く》 (ハン・ジナ)	非五※16	57%	ABABB	△女(語尾「の」)		恋愛 別れることを恐れる悲観的な主人公		○	○		○	○	琴	?	△		
《愛をありがとう》 (一条聖矢)	非五※3連	38%	ABABB			恋愛、相手への感謝		○	○		○	○	トランペット	?	○		
《あなたがすべて〜Only Love〜》(門倉有希)	非五※16	53%	ABABB	△女(「抱かれて」)		恋愛 相手が全てだという主人公 心が痛い、悲しくなると悲観的			○少	○		○		?	△		
《雨音》(まつぎき幸介)	一部ヨナ長※16	68%	ABABB	○男(「男」)		人生、過去の悲恋 古い、酒場、酒			○			○	ハーモニカ	?	○		
《いのちの愛》(麗珠)	非五	75%	ABABB	○女(「女」)		恋愛 相手に「すべてあげ」るという主人公			○	○	○	○	琴、電子楽器	?	△		
《いのちのことは》 (あすか美生)	非五(ヨナ長フレージあり)	65%	ABABC B	△女(語尾「の」)		愛、人生 光、嬉しさ、明日と前向き					○	○			?		
《浮雲》(星みさ)	非五(ヨナ長フレージあり)※16	45%	ABABAA	△女(語尾「ね」、「わ」)		悲恋 「いつかきっといいことが どこかでまってる」とややポジティブ	○				○	○			○		
《うぬぼれて》 (山口かおる)	非五	74%	ABABB	△女(語尾「の」、第三者的な視点で語る「男」と「女」)		悲恋 「おバカさん」と自嘲する主人公	○	○	○		○	○	琴、サククス		?		
《裏切りの花》 (西山ひとみ)	非五※16	82%	ABABB	○女(「男」に恋する「女」)		恋愛 相手を「死ぬほど 傷つけたい」という主人公		○洋			○				○		
《麗しきボサノヴァ》 (五木ひろし)	非五	36%	ABABB	○男(「女」に恋する「男」)		恋愛、日本地名(銀座)、やや官能的 夜の世界で出会う男女			○			○	トランペット	?	○		
《噂のふたり》(竹島宏)	非五	47%	AABABA			恋愛 恋に落ちた主人公			○	○	○	○	サククス		△		
《驛-EKI-》(チェウニ)	非五(ヨナ長フレージあり)	77%	ABABB	△女(語尾「の」)		人生 孤独で悲観的な主人公					○	○	ヴァイオリン		○		
《大阪恋時雨》 (天童よしみ)	非五(ヨナ長フレージあり)※3連	52%	ABB	○女(一人称「うち」)		悲恋 虚しさ、涙とネガティブ			○		○	○	トランペット		△		
《おかんの呼ぶ声》 (円広志)	非五※16	66%	ABABB	○男(一人称「俺」)		母への思い 「子育てだけが 生きがかった」という主人公の母親			○		○	○			△		

曲名 (歌手)	メロディーの音階構成	歌詞				編曲に目立つ主な楽器						歌唱特徴					
		七五調	歌詞形式	ジェンダー化表現	ジェンダー交差	主題、キーワード	ギター(旋)	アコ	エレキ	ドラム	ギター(和)	ピアノ	他	コブシ	ビブラート	唸り(タメ)	ラ行巻き舌音
《男がひとり飲む酒は》 (小田純平)	一部ヨナ長※16	63%	AAA	○男(「男」)		人生、昔の恋 「昭和の 流行歌」が沁みるという主人公		○	○		○		琴、サクセス		△		?
《風のプレリユード》 (栗原薫)	非五※16	54%	ABAB B	△女(語尾「のよ」、「わ」)		過去の悲恋 過去は捨てても相手を忘れられない主人公					○		クラリネット、チェンバロ		○		
《北の駅舎》(藤原浩)	非五(ヨナ長フレーズあり)※3連	62%	ABAB B	○女(「女」)	○	悲恋 相手が好きでも別れを選んだ主人公	△エ						琴、トランペット		△		
《唇スカーレット》 (山内恵介)	非五	47%	AAA			恋愛 恋に夢中する主人公			○	○			トランペット	?	○		
《グラスの花》 (まっさき幸介)	一部「ヨナ短+レ」※16	64%	AAA	△女(一人称「あたし」)	△	恋愛 長い間離れた相手と再会し、将来を約束する主人公	○	○			○	○	琴		○		
《ケ・セラ・セラ〜魔法の言葉》(北山みつき)	非五	48%	ABAB B	△女(語尾「わ」)		恋愛、人生 明日に向かって相手と生きていく主人公	○	○洋			○	○			△		
《恋樹氷》(花咲ゆき美)	非五※16	100%	AAA	△女(語尾「の」)		悲恋、どこかを訪ねる(「北のさいはて」) 恋に「全てをあげた」主人公					○		フルート	?	○		
《恋せよ乙女》(森進一)	一部ヨナ長	65%	ABAB B	○女(「男」に恋する「女」)	○	恋愛 恋に夢中し、相手が全てだという主人公				○			サクセス、トランペット	?	?		
《恋の終わり三軒茶屋》 (岩佐美咲)	非五	42%	ABAB B	△女(語尾「わ」、「の」)		悲恋、日本地名(三軒茶屋、世田谷) 次第に一人に慣れていく主人公				○	○		サクセス	?	?		
《恋ひととせ》(山口瑠美)	非五(ヨナ長フレーズあり)※16	81%	ABAB B			悲恋 身を引き、幸せだったと自分に言い聞かせる主人公	○				○	○	笛				
《恋微熱 JIN JIN JIN》 (工藤あやの)	非五※3連	58%	ABA BAAA	△女(語尾「わ」)		恋愛 悲しい、涙とややネガティブ			○	○	○	○		?	?		
《恋ものがたり〜ラブハート〜》(小川竜也)	非五※3連	67%	ABABAB B	○男(「男」)		恋愛 踊り明かす、ワインなど夜の世界の要素				○		○	サクセス ジャズ的な編曲		◎		
《これからの人生》 (原大輔)	非五	48%	ABAB B			人生、過去の恋 酒、淋しさ、時代遅れとややネガティブ	○	○	○少		○		大正琴		△		
《再会の街》(KANA)	非五	38%	ABAB B	△女(語尾「の」、相手は現在自分の代わりに「女」というと想像)		悲恋 昔の相手と再会し、相手への思いを諦められない主人公					○		電子楽器		?		
《最北シネマ》(松原健之)	非五	75%	ABAB B	△男(一人称「僕」)		恋愛、日本地名(利尻、稚内) 望み、奇跡とポジティブ					○		フルート、チェンバロ	?	?		
《雑魚》(たくみ稜)	ニロ短+シ	64%	ABAB B	△男(「ない」を「ねえ」という)		人生 自嘲しながらも人生を諦めていない主人公			○	○			トランペット	?	?	?	
《散歩道》(三丘翔太)	前4段落 非五 第5段落 ヨナ長	89%	AAAAA	○男(孫が「じーじ」と呼ぶ)		相手との思い出 相手が逝ったと思わせる内容、高齢者の主人公		○			○	○		○	○		
《倅の隠れ場所》 (北川大介)	非五	62%	ABAB B	△男(「口紅」を使う相手)		恋愛 辛い過去のある「恋人」を慰める主人公	○		○				琴、サクセス	?	△		
《幸せの花》(林るり子)	一部「ヨナ長+シ」	75%	ABAB B	△女(語尾「わ」)		人生 歌に生きる主人公 感謝、幸せとポジティブ	△弱	○				○	琴、フルート	?	○		

曲名 (歌手)	メロディーの音階構成	歌詞				編曲に目立つ主な楽器						歌唱特徴					
		七五調	歌詞形式	ジェンダー化表現	ジェンダー交差	主題、キーワード	ギター(旋)	アコ	エレキ	ドラム	ギター(和)	ピアノ	他	コブシ	ビブラート	唸り(タメ)	ラ行巻き舌音
《静かに、愛がとび立つわ》(伊藤咲子)	非五	44%	ABBA'	△女(語尾「わ」)		恋愛 愛は消えると語る悲観的な主人公		○洋				○			○		
《好きだから》(アド)	非五(ヨナ長フレーズあり)※16	72%	ABABB	△女(語尾「の」、相手が「男」)		恋愛 相手を「守りたい」という主人公			○	○		○					
《ステキで悲しい》(前川清)	非五※3連	46%	ABABAA'A	△女(語尾「わ」、「の」)	△	悲恋 「軽くなった ころ」とややポジティブ			○	○		○	トランペット	?	○		
《青春の忘れもの》(小金沢昇司)	ヨナ長+1 箇所シ※16	75%	ABABABB	○男(「男」)		人生 「早く逝った 親友」がいる主人公	○	○			○	○	琴、サクソ	?	◎		
《ソナチネ》(ケイ潤子)	非五※16	46%	AA	○女(語尾「わ」、「男と女」)		恋愛 約束したが結局来なかった相手、結末に「いつかどこかで 逢いましょう」とネガティブ要素は薄め						○	ハーブ、バイオリン		◎		
《そやけど》(浅田あつこ)	非五※16	46%	ABABB	○女(一人称「ウチ」)		悲恋、日本地名(大阪)				○	○		琴、フルート	?	△		
《たそがれ坂の二日月》(秋元順子)	二口短	96%	ABABB'	△女(語尾「わよ」、第三者的な視点で語る「男」と「女」)		悲恋、やや不倫もの 別れた後も相手を気に掛ける主人公	○	○洋	○				大正琴、トランペット	△	△		
《たんぼぼだけの花屋》(クミコ)	非五※16	73%	AA	△男(一人称「僕」)	△	第三者の視点で語る失恋 「いつかは花になる」とポジティブ				○	○	○	バイオリン		?		
《つよがり》(長保有紀)	ヨナ長+1 箇所シ※3連	67%	AAA	○女(「男」に恋する「女」)		悲恋、不倫もの 相手に捨てられた主人公 「不憫な女」、惨め、辛さとネガティブ			○少	○	○	○	サクソ	△	○		◎
《東京メロドラマ》(Kenjiro)	非五	70%	ABABB	△女(語尾「のね」、第三者的な視点で語る「男」と「女」)	△	悲恋、未練、日本地名(東京) 理由を言わずに離れていった相手	○少	○	○		○		琴、サクソ				
《ときどき悪女》(朝比奈あきこ)	非五	54%	ABABB	○女(「悪女」)		恋愛、別れ、不倫もの 「大人」と強調		○	○				サクソ		?		
《ドライな貴方を飲みほして》(KANA)	非五※16 ※転調が多い	48%	ABABB	△女(語尾「の」)		恋愛 恋に夢中する主人公 夜の世界の雰囲気強い					○		電子楽器		?		
《泣かせてトーキョー》(ファン・カヒ)	非五(ヨナ短フレーズあり)	58%	ABABABB	△女(「抱かれて」)		悲恋、日本地名(東京、青山通り) 泣く、恨むとネガティブ				○	○		ベース		○		
《嘆き》(遥みち子) ※一部音源のみ	非五※3連	57%	ABABB			悲恋 「快樂だけを求めた」主人公、肌、吐息、熱い口づけと官能的	○	○			○	○	琴、サクソ		◎		
《鳴らない電話》(内田あかり)	非五※16	69%	ABABB	△女(語尾「わ」、「の」)		悲恋 昔の相手が逝ったと思わせる内容、相手を忘れずにいる主人公 悔いはないとネガティブ要素は薄め					○	○	サクソ		○		
《二度目の青春》(五十川ゆき)	一部ヨナ長※16	58%	ABABB	△女(語尾「ね」)		悲恋 涙を流しながらも相手との思い出を大事にする主人公				○		○	琴、サクソ	?	?		
《温もり》(すがわら歌織)	非五※3連	52%	ABABB	△女(語尾「の」、「のよ」)		恋愛 相手との未来を願う主人公		○少		○		○			○		
《ぬけがら》(山口みさと)	非五	72%	ABABB	○女(「女」)		悲恋、未練 相手に捨てられ、泣き続け、「バカね」と自嘲する主人公		○洋		○	○	○	ベース		?		
《半歌～愛しき人～》(小田純平)	非五※16	76%	AAA			人生、愛した人への思い 憂い、酔う、溜息、涙などのネガティブ要素	○					○	ハーモニカ		○		

曲名 (歌手)	メロディーの音階構成	歌詞				編曲に目立つ主な楽器						歌唱特徴					
		七五調	歌詞形式	ジェンダー化表現	ジェンダー交差	主題、キーワード	ギター(旋)	アコ	エレキ	ドラム	ギター(和)	ピアノ	他	コブシ	ビブラート	唸り(タメ)	ラ行巻き舌音
《一粒種》(あけ美)	ヨナ長+シ※16	63%	ABAB B	○女(息子が「お袋」と呼ぶ)		息子を育て、亡くなったと思われる相手との思い出を回顧する主人公	○				○			?	○		
《ひとりにしない》(寺本圭佑)	非五(ヨナ短的なフレーズあり)	69%	AAA			恋愛 二人で生きていくことを決意する主人公	○	○				サククス	△	△			
《冬すずめ》(松嶋麻未)	ヨナ長+シ※16	59%	ABAB B	○女(「女」)		悲恋 「別れを選んだ」が、酒にむせながら泣く主人公			○		○	ハーブ		△			
《プラットホームの人々》(加納ひろし)	非五(ヨナ短的なフレーズあり)	58%	ABAB B	○(第三者的な視点で語る「女」と「男」)		恋愛、過去への回顧、人生 悲しみや不幸はあっても希望を抱く主人公	○		○	○	○	琴	?	?			
《星になるまで》(湯原昌幸)	非五※16、3連	45%	ABAB B	○男(「男」)		人生 高齢者を想定できる内容 相手に感謝を言えず、生き様、死に様を求める「古い男」			○	○	○		?	○			
《本気でいくから》(レーモンド松屋)	非五	32%	A'BA BAA	○女(「男」に恋する「女」)	○	恋愛 相手に全てを「ささげ」、恋に命を懸けるという主人公			○	○		トランペット	?	△			
《満ち潮》(川野夏美)	非五	30%	ABAB B	△女(語尾「の」)		悲恋、どこかを訪ねる(朝来帰) 淡々と失恋を語る主人公			○			琴、電子楽器	?	○			
《もう一度…》(リン・ユミ)	非五	68%	ABAB B	○女(「女」)		悲恋 相手ともう一度巡り逢えるなら「死んでもいい」という主人公						琴、電子楽器		○			
《もの忘れ》(新田晃也)	非五※16	63%	AAA	○男(一人称「俺」、「女」に惚れた)		人生、昔の悲恋 複数の子供と話が合わないという高齢者の主人公	○				○	○	琴、ハーモニカ	?	△		
《雪に咲く》(みずき舞)	非五※16	57%	ABAB B	○女(「女」)		亡き母への思い	○				○	バイオリン	△	○			
《雪の蝶々》(大木綾子)	非五※3連	76%	ABAB B	○女(「女」)		悲恋、未練、どこかを訪ねる(信濃路、善光寺、旭山)				○	○		?	?			
《夢の振り子》(竹島宏)	非五	58%	ABA BAA			人生 「夜はかならず明ける」とやや前向き	○		○	○	○	チェンバロ		?			
《夢のまつりのあとで—初秋—》(高森有紀)	非五	50%	ABAB B			悲恋 過ぎ去った恋と海沿いの様子を淡々と語る主人公				○	○	フルート、バイオリン		○			
《夜明けのバス》(一星あや乃)	非五※16	76%	ABAB B	○女(「女」)		恋愛 相手との約束を信じながらも不安を抱く主人公	○				○	トランペット、フルート	?	?			
《ヨコハマ・ヘンリー》(おかゆ)	非五	43%	ABAB B	△女(語尾「わ」)		昔の恋、日本地名(伊勢佐木、本牧、横浜) 「大人の恋」と強調、最終的に帰国して戻らかった外国人の相手			○	○		トランペット、サククス	?				
《落日に揺れて》(高城ゆり)	非五※3連	70%	ABAB B	○女(「女」)		悲恋 相手に騙され、別れを決めても「縋りつきたい」という主人公	○	○	○			チェンバロ	?	△			

③演歌と歌謡曲の中間に位置する作品（52曲）分析一覧表

曲名（歌手）	編集部による位置づけ	メロディーの音階構成	歌詞					編曲に目立つ主な楽器					歌唱特徴			
			七五調	歌詞形式	ジェンダー化表現	ジェンダー交差	主題、キーワード	ギター（旋）	アコ	エレキ	ギター（和）	他	コブシ	ビブラート	唸り（タメ）	ラ行巻き舌音
《哀恋橋》（青山ひかる）	演歌寄り	非五※16	83%	ABAB B	△女（語尾「よ」）	△	恋、逃げる相手と主人公 「明日も知れない 道行き」とネガティブ			○	○	二胡、ピアノ	△	△		
《大阪花吹雪》（工藤あやの）	演歌寄り	ニロ短+シ	95%	ABAB B	○女（「男」と別れた「女」）		悲恋、日本地名（大阪、北新地、淀屋橋、道頓堀） 「きれいさっぱり」とややポジティブ			○		トランペット、ドラム	△	?		
《女の恋ざんげ》（入山アキ子）	演歌寄り	非五（ファ抜き短音階）	81%	ABAB B	○女（「女」）		悲恋、不倫もの 「身をけずって 尽くし」、恋に「命を懸けた」主人公	○		○	○	琵琶、打楽器（和）、笛、大正琴	○	?	?	
《おんな風林火山～ニューバージョン～》（清水まり子）	演歌寄り	ニロ短+シ	77%	ABAB B	○女（「おんな」）		望郷、人生 恋愛要素は薄いが「愛する人には ひとすじに」という一行がある			○		三味線、尺八、打楽器（和） 琴、ドラム、トランペット	?	△	◎	
《北のウミネコ》（キム・ヨンジャ）	演歌寄り	非五（ヨナ短フレーズあり）※16	75%	AAA	○女（「おんな」）		悲恋、未練、どこかを訪ねる（蕪島） 憎い、嘘、切ない、醜いとネガティブ	○少		○		琴	?	○		
《高遠 さくら路》（水森かおり）	演歌寄り	非五※16	67%	AAA			悲恋、どこかを訪ねる（高遠） 「全てを賭けた」恋だったという	○		○	○			△		
《夏雪草》（中野さおり）	演歌寄り	ヨナ短	67%	AAA	△女（語尾「ね」）		恋愛 低姿勢な主人公、「夢を持たない」「恋には咲けない」とネガティブ	○	○			琴	△	△		
《初恋の詩集》（三代沙也可）	演歌寄り	一部「ヨナ短+レ」※3連	59%	AAA			悲恋、未練、望郷（ネガティブ） 一人で旅をしている主人公	○	○	○弱			△	○		
《浜防風》（山崎ていじ）	演歌寄り	ヨナ長※16	65%	ABAB B	○男（一人称「俺」）		人生、悲恋、未練 孤独、寂しさ、悲しみとネガティブ	○		○	○	琴、トランペット	?	△	○	
《春立ちぬ》（西尾夕紀）	演歌寄り	一部「ヨナ短+レ」	62%	AAA	○女（「女房」）		恋愛 店を畳んで故郷に帰った主人公が相手に送る手紙の内容 二人が結ばれる結末	○			○	琴、バイオリン、チェンバロ	?	△		
《ひとり珠洲岬》（中西りえ）	演歌寄り	非五※16	76%	AAA	△女（語尾「の」）		悲恋、未練、どこかを訪ねる（奥能登、珠洲岬） 「わざと自分を いじめる」と自虐的			○	○	ドラム、サクソ		△		
《冬の月》（神野美伽）	演歌寄り	非五	73%	AAA	○女（「女」）		悲恋、不倫もの 熱い吐息、燃える夜と官能的	○	○洋			琴、クラリネット、ピアノ、ヴァイオリン	?	?		
《最上川愛歌》（天音さとみ）	演歌寄り	非五※16	92%	AAA			悲恋、不倫もの、どこかを訪ねる（最上川） この恋に「すべて捨てても かまわない」という主人公	○		○		琴、打楽器（和）	△	△		
《雪雀》（渚ひろみ）	演歌寄り	非五※16	89%	ABAB B	△女（自分とは違う「女」を憎む）		悲恋 来ない相手に騙される主人公			○	○	琴、打楽器（和）、ドラム		△		
《夜の雨》（秋岡秀治）	演歌寄り	非五※3連	67%	ABAB B	○男（一人称「俺」、 「男」）		悲恋、未練 遠くへ行く相手を見送る主人公	○	○洋			琴、ピアノ	?	◎	△	◎
《令和夢追い太鼓》（松阪ゆうき）	演歌寄り	一部ニロ短	100%	AAA	○男（一人称「俺」、 「男」）		人生、恋愛 「男度胸」			○		琴、打楽器（和）、ドラム、トランペット	?	△	○	?
《いさりび鉄道》（浅田あつこ）	中間	非五（ヨナ短フレーズあり）※3連	69%	AAA	○女（「男」に恋する「女」）		悲恋、どこかを訪ねる（木古内、道南、津軽海峡、上磯、函館） 別れても相手を愛している主人公	○	○	○		クラリネット、チェンバロ	?	○		
《河童》（石川さゆり）	中間	ニロ短+シ	75%	ABAB B	○女（「女房」）		悲恋 「夫婦」として結ばれても相手に逝かれた主人公、北島三郎の《なみだ船》を歌う漁師たち			○		ドラム	○	△	△	○

曲名(歌手)	編集部による位置づけ	メロディーの音階構成	歌詞					編曲に目立つ主な楽器					歌唱特徴			
			七五調	歌詞形式	ジェンダー化表現	ジェンダー交差	主題、キーワード	ギター(旋)	アコ	エレキ	ギター(和)	他	コブシ	ピブラート	唸り(タメ)	ラ行巻き舌音
《悲しい女になりきって》(大石まどか)	中間	非五(ヨナ短フレージあり)※16	86%	AAA	○女(「男」に恋する「女」)		悲恋 悲しみ、嘘、痛みとネガティブ	○	○	○		琴	△	○		
《さんざし恋歌》(村木弾)	中間	一部「ヨナ短+レ」※3連	88%	ABAB B	○男(一人称「俺」)		悲恋 相手は「待つことで」主人公を愛したという			○		トランペット、ホルン、ドラム	?	○		?
《月観月》(金沢明子)	中間	非五	92%	AAA	○女(「女」)		悲恋、未練、どこかを訪ねる(安房) 「流鏝馬」など古風な歌詞					琴、二胡、ピアノ	?	○		
《天文館の夜》(野村美菜)	中間	ヨナ短※3連	80%	AAA	○女(「女」)		悲恋、日本地名(天文館) 「明日をなくした」とネガティブ	△	エ			琴、トランペット、トロンボーン、ドラム	○	○		
《闇の月影》(男石宜隆)	中間	非五※3連	47%	ABAB B	○女(「女」)	○	悲恋 ひたすら相手を待つ主人公	○	○	○	○	琵琶、笛、打楽器(和)、ドラム	?	○		
《野付半島》(井上由美子)	中間	非五※3連	83%	ABAB B			悲恋、どこかを訪ねる(野付半島) 「生きてく理由さえ 見つからない」という主人公	○		○		琴、サクソ		△		
《博多川ブルース》(角川博)	中間	ヨナ長※3連	92%	AAA		△	悲恋、未練、日本地名(天神、博多川) 「女歌」的な内容(未練、寂しさ、涙)	△	エ			琴、トランペット	△	○		?
《春な女》(おおい大輔)	中間	ヨナ短+レ	47%	AAA	○男(「女」に恋する「男」)		恋愛 低姿勢な相手に命をかけてもいいという主人公、諦観が感じられるややネガティブな人生観	○		○	○		△	○		◎
《人は旅人》(山本譲二)	中間	非五(ニロ短的なフレージあり)※3連	57%	AAA	○男(「女」に恋する「男」)		人生 「好きな女の笑顔 思い浮かべ」ながら旅する主人公、「男」の人生を強調			○	○	ドラム、トランペット	△	△	○	◎
《秘恋》(モンゲン)	中間	非五※3連	53%	ABAB B	○女(「女心」)	○	悲恋、不倫もの 別れを決めても別れられない主人公		○	○		チェンバロ、ドラム	?	○	○	
《愛のワルツ》(神野美伽)	歌謡曲寄り	非五	67%	AAA	○女(「女」)		恋愛 「ごめんなさいね こんな私で」とやや低姿勢な主人公			○	○	琴		?		
《青い瞳の舞妓さん》(川野夏美)	歌謡曲寄り	ヨナ長+シ	74%	AAA			第三者の視点で語る西洋人舞妓の恋心、日本地名(鴨川、清水寺)				○	琴、トロンボーン	?	△		
《暁》(伍代夏子)	歌謡曲寄り	ニロ短※16	87%	ABAB B			人生 先へ進むと前向きな心境			○	○	琴、トランペット、ドラム	△	○		
《良いことばかりじゃないけれど》(谷龍介)	歌謡曲寄り	一部ヨナ長	64%	AAA			ポジティブな人生観 「みんなで 生きてゆく」			○		サクソ、トランペット		△		
《大人の童話》(はやしみりい)	歌謡曲寄り	ヨナ短+レ	40%	ABAB B	○女(「女性」)		悲恋 大人の恋愛であることを強調、女性主人公から別れを切り出す	○	○	洋		琴、ピアノ		△		?
《片貝海岸》(朝倉由美子)	歌謡曲寄り	ヨナ長+シ	92%	AAA	△女(語尾「ね」)		恋愛、望郷、どこかを訪ねる(「九条九里浜」、片貝海岸) 幸せ、明日と前向き	○	複			フルート		○		
《北のさすらい》(藤原浩)	歌謡曲寄り	非五	77%	AAA	○男(一人称「俺」、相手が「女」)		悲恋、未練、どこかを訪ねる(小樽、留萌、稚内) 相手は「身を引いた」女だった	○	○			琴、フルート	?	○		○
《北の旅路》(永井裕子)	歌謡曲寄り	非五※3連	78%	ABAB B			悲恋、未練、どこかを訪ねる(北) 「生きてくことを やめたいくらい」とネガティブ	○				ピアノ、サクソ		○		
《口紅模様》(香西かおり)	歌謡曲寄り	非五※16	63%	ABAB B	△女(「口紅」、語尾「わ」)		悲恋、未練、人生 「違った生き方 あったでしょうか」と自分に問いかける主人公			○	○	ドラム	?	○		

曲名 (歌手)	編集部による位置づけ	メロディーの音階構成	歌詞					編曲に目立つ主な楽器					歌唱特徴			
			七五調	歌詞形式	ジェンダー化表現	ジェンダー交差	主題、キーワード	ギター(旋)	アコ	エレキ	ギター(和)	他	コブシ	ビブラート	唸り(タメ)	ラ行巻き舌音
《神戸の女》(岩出和也)	歌謡曲寄り	非五	93%	AAA	○女(「男」に身を任せる「女」)	○	悲恋、未練、日本地名(神戸) 相手を忘れるために他の「男」に身をあずけ、それでも待つ主人公	○	○洋	○		大正琴	?	○		
《酒供養〜縁歌バージョン〜》(石川さゆり)	歌謡曲寄り	ニロ短	63%	ABABB			恋愛 失恋の気持ちを酔いに任せて陽気に振る舞う主人公			○		ドラム、トランペット、サクセス	○	?	△	
《宿命》(清水節子)	歌謡曲寄り	非五※3連	70%	ABABC			恋愛、悲恋 相手が亡くなったと思わせる内容	○	○			バイオリン		○		
《三陸海岸》(新川めぐみ)	歌謡曲寄り	非五※16	92%	AAA	○女(「女」)		悲恋、未練、どこかを訪ねる(三陸海岸) 今でも相手だけを愛している主人公			○	○	琵琶、ピアノ、ドラム		○		
《新宿・恋ほたる》(半田浩二)	歌謡曲寄り	非五(ヨナ短フレーズあり)	59%	AAA	△女(「ドレス」、 「抱かれて」)	△	悲恋 日本地名(新宿) 「女歌」的な内容(「嘘に遊ばれ」、夜に泣く主人公)			○		電子楽器		△		
《せめてもう一度》(大月みやこ)	歌謡曲寄り	非五※16	67%	ABABB	○女(「女」)		悲恋、未練 「あなたを困らせないから」と低姿勢な主人公			○	○	クラリネット、チェンバロ		○		
《東京発釧路便》(夏川あさみ)	歌謡曲寄り	非五※3連	70%	ABABB	○女(「女」)		悲恋、どこかを訪ねる(阿寒湖、釧路港) 「明日へ羽ばたくの」とややポジティブ	○		○	○	琴、ドラム	?	△		
《永遠にサランヘヨ》(マク・ジュニオン)	歌謡曲寄り	非五(ファ抜き短音階)	52%	ABABB	○男(一人称「おれ」)		望郷、両親への懺悔			○		ドラム		○	?	?
《七尾線》(塩乃華織)	歌謡曲寄り	非五(ヨナ短のフレーズあり)※3連	73%	ABABB	○女(「女」)		悲恋、未練、どこかを訪ねる(七尾線、津幡) 相手に捨てられた主人公	○		○		琴、クラリネット	△	○		
《離さない 離さない》(新浜レオン)	歌謡曲寄り	非五	63%	AA	△男(一人称「僕」)		恋愛(ポジティブ) 青春感が強く、相手に対して「あなた」という二人称を使う主人公			○		トランペット、ドラム		△		
《不滅の愛》(北岡ひろし)	歌謡曲寄り	非五※3連	38%	AA	△女(語尾「の、わ」)	△	恋愛 長い間に相手と共に生きてきた主人公	○		○		琴、ピアノ、ドラム	△	◎		
《みだれ舞い》(入山アキ子)	歌謡曲寄り	非五	89%	ABABB	○女(「女」)		恋愛(ややネガティブ) 「悪い女」という割には低姿勢な主人公			○		トランペット、ドラム、ピアノ		?		
《やめとくれ!!》(北川裕二)	歌謡曲寄り	一部ヨナ長※3連	50%	ABABB	○女(「女心」)	○	悲恋 「私なら心配いらない」とややポジティブ			○		サクセス、ピアノ	△	?	○	?
《夢路の宿》(野村美菜)	歌謡曲寄り	ヨナ短※3連	100%	AAA			悲恋、どこかを訪ねる(思案橋、丸山、出島、見返り柳) 切なさ、運命、悲しみとネガティブ	△エ				琴、サクセス、トランペット、トロンボーン、ドラム、ピアノ(ジャズ的な楽器編成)	○	○		
《夜桜ブルース》(長山洋子)	歌謡曲寄り	ヨナ長※3連	69%	AAA	○女(一人称「うち」)		悲恋、どこかを訪ねる(祇園、白川、八坂神社) 相手に捨てられ、「馬鹿ね」と自嘲する主人公	○		○		琴、トランペット、ドラム	△	○		

5-2-6 本節添付資料2

演歌系類似メロディー

表記説明

- ・比較しやすくするために元の楽譜を相対音高でシャープ・フラットののないハ長調／イ短調に書き換えている。
- ・楽譜は『月刊ソングブック』での表記に準じているが、実際の歌唱とはズレがある場合がある。
- ・歌詞位置の表記 該当歌詞がある行／一つの段落の総行数
- ・歌唱特徴としてのコブシとビブラートが用いられる部分は以下の表記で表す。記号の数はあくまで表記位置の都合によるものであり、強弱程度とは関係ない。
・ = コブシ ・ ~ ビブラート

演歌系類似メロディーA (ヨナ抜き長音階) 全て歌詞段落2行目の終わりに当たる

譜 A-1 《出世街道旅がらす》作詞：原文彦 作曲：宮下健治 歌：朝花美穂

歌詞段落2行目 (2/4) の終わり

階名 ラ ラ ソ ド ラ ソ ミ レ ド

歌詞 な み - - だ を こ え = = = て ~ ~ ~

譜 A-2 《浮草善哉》作詞：木下龍太郎 作曲：宮下健治 歌：熊谷ひろみ

歌詞段落2行目 (2/5) の終わり

階名 ラ ラ ソ ド ラ ソ ミ レ ド

歌詞 み ら ~ ~ ~ れ - た = = = ら ~ ~ ~

譜 A-3 《鳳仙花》作詞：吉岡治 作曲：市川昭介 歌：小沢あきこ

歌詞段落 2 行目 (2/5) の終わり ※オリジナル歌手島倉千代子



譜名 ラ ソ ド ラ ソ ミ レ ド
歌詞 わ ら - - っ て==== た~~~~

譜 A-4 《木曾の雨》作詞：瀬戸内かおる 作曲：岸本健介 歌：夏木綾子

歌詞段落 2 行目 (2/6) の終わり



譜名 ラ ソ ド ラ ソ ミ レ ド
歌詞 し ら - せ==== ま==== す

譜 A-5 《夕風橋~ゆうなぎばし~》作詞：鮫島琉星 作曲：大谷明裕 歌：浜博也

歌詞段落 2 行目 (2/6) の終わり



譜名 ラ ソ ド ラ ソ ミ レ ド
歌詞 つ い~~~~ て==== き==== た~~~~

譜 A-6 《あなたの恋桜》作詞・作曲：秋浩二 歌：三本木智子

歌詞段落 2 行目 (2/6) の終わり



譜名 ラ ソ ド ラ ソ ミ レ ド
歌詞 こ い~~~~ の==== は==== な~~~~

演歌系類似メロディーB（ヨナ抜き長音階） 全て歌詞段落最後の部分に当たる

譜 B-1 《夕月の花》作詞：坂口照幸 作曲：聖川湧 歌：清水たま希

歌詞段落最後の1行（7/7）の終わり



階名 ミ ミ レ ド ラ ソ ラ ド
歌詞 ゆ う づ～～ き==の は=== な～～

譜 B-2 《半分のれん》作詞：岸かいせい 作曲：左峰捨比古 歌：川中美幸

歌詞段落最後の1行（8/8）の終わり



階名 ミ ミ レ ド ラ ソ ラ ド
歌詞 は ん===ぶ～～ ん==の～～れ～～ ん～～

譜 B-3 《遠い花》作詞：さいとう大三 作曲：水森英夫 歌：出光仁美

歌詞段落最後の1行（8/8）



階名 ミ レ ド ラ ソ ラ ド
歌詞 と== お==== い は - な～～

譜 B-4 《木曾の雨》作詞：瀬戸内かおる 作曲：岸本健介 歌：夏木綾子

歌詞段落最後の1行（6/6）の終わり



階名 ミ ミ レ ド ラ ソ ソ ラ ド
歌詞 み れ ん～～～の き そ の あ====め～～

譜 B-5 《俺でいいのか》作詞：吉田旺 作曲：徳久広司 歌：坂本冬美

歌詞段落最後の1行 (5/5) の終わり

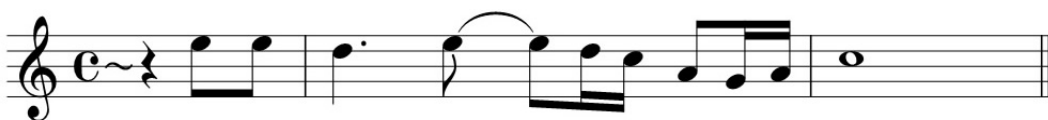


階名 ミ ミ レ ド ラ ソ ラ ド ド

歌詞 お ま==え~~の え - が=== お~~~

譜 B-6 《瀬戸内ぐらし》作詞：かず翼 作曲：徳久広司 歌：島津悦子

歌詞段落最後の1行 (6/6) の終わり



階名 ミ ミ レ ミ レド ラ ソ ラ ド

歌詞 せ と う~~ち~~ ぐ~~ら==== し~~~

演歌系類似メロディーC (ヨナ抜き長音階) 全て歌詞段落4行目の終わりに当たる

譜 C-1 《思い出の路》作詞：円香乃 作曲：水森英夫 歌：井上由美子

歌詞段落4行目 (4/6) の終わり



階名 ミ レ ド レ ミ レ

歌詞 な ら ぶ~~も==== じ~~~

譜 C-2 《明日の虹》作詞：原文彦 作曲・歌：青戸健

歌詞段落4行目 (4/6) の終わり



階名 ミ レ ド レ ド レ ミ レ

歌詞 き り ふ - - だ==== さ~~~

演歌系類似メロディーD (ヨナ抜き長音階) 全て歌詞段落の4行目の終わりに当たる

譜 D-1 《俺でいいのか》作詞：吉田旺 作曲：徳久広司 歌：坂本冬美

歌詞段落4行目(4/5)の終わり



階名 レ ド ラ ド ラ ラ ソ

歌詞 さ し だ す じゃ の め〜〜

譜 D-2 《わすれ酒》作詞：下地亜記子 作曲：岡千秋 歌：中村美律子

歌詞段落4行目(4/5)の終わり



階名 レ ド ラ ド ラ ソ

歌詞 あ の え - が===お〜〜

演歌系類似メロディーE (ヨナ抜き長音階) 全て歌詞段落の5行目の終わりに当たる

譜 E-1 《雨、あがる》作詞：坂口照幸 作曲：徳久広司 歌：城山みつき

歌詞段落5行目(5/6)の終わり



階名 レ ミ レ ド ラ ラ ソ

歌詞 な さ け で か え===す〜〜

譜 E-2 《花は苦勞の風に咲く》作詞：坂口照幸 作曲：岡千秋 歌：杜このみ

歌詞段落5行目(5/6)の終わり



階名 レ ド ミ レ ド ラ ラ ソ

歌詞 と き - を=== ま=== つ〜〜

演歌系類似メロディーF (ヨナ抜き長音階)

譜 F-1 《瀬戸内ぐらし》作詞：かず翼 作曲：徳久広司 歌：島津悦子

歌詞段落 4 行目 (4/6)



階名 ソ ミ ソ ラ ド ミ レ
歌詞 ど～～こ ま ー で==== も～～

譜 F-2 《最上の船頭》作詞：松岡弘一 作曲：水森英夫 歌：氷川きよし

歌詞段落 3 行目 (3/7) の始め (※1 行目はセリフ)



階名 ミ ソ ラ ド レ ミ レ
歌詞 さ み だ れ は や====い～～

譜 F-3 《とんぼり流し》作詞：たきのえいじ 作曲：すがあきら 歌：渡辺要

歌詞段落 5 行目 (5/6) の終わり



階名 ミ ミ ソ ラ ド レ ミ レ
歌詞 と ん ぼ り な が====し～～

演歌系類似メロディーG (ヨナ抜き長音階)

譜 G-1 《想い出の路》作詞：円香乃 作曲：水森英夫 歌：井上由美子

歌詞段落 2 行目 (2/6) の終わり



階名 ラ ソ ミ レ ソ ミ レ ド
歌詞 ね が ー い ー ご====と～～

譜 G-2 《銀次郎 旅がらす》作詞：高田ひろお 作曲：四方章人 歌：彩青
 歌詞段落最後の1行 (5/5) の終わり



階名 ラ ソ ミ レ ソ ミ レ ド
 歌詞 ぎ====ん==== じ - ろ==== う~~~~

演歌系類似メロディーH (ヨナ抜き短音階)

譜 H-1 《燈台灯り》作詞：麻こよみ 作曲：水森英夫 歌：三丘翔太
 歌詞段落2行目 (2/5) の終わり



階名 ファ ミ ラ ファ ミ ド シ ラ
 歌詞 お そ - す====ぎ==== た~~~~

譜 H-2 《雪ノ花》作詞：たかたかし 作曲：筑紫竜平 歌：大川栄策
 歌詞段落最後の1行 (5/5) の終わり



階名 ファ ミ ラ ファ ミ ド シ ラ
 歌詞 ゆ - き - の====は==== な~~~~

譜 H-3 《こころの心杖》作詞：柴田ちくどう 作曲：宮下健治 歌：松島進一郎
 歌詞段落2行目 (2/6) の終わり



階名 ド ミ ラ ファ ミ ド シ ラ
 歌詞 ふ る~~~~ い - き==== ず~~~~

譜 H-4 《月草の宿》作詞：菅麻貴子 作曲：水森英夫 歌：黒川真一郎

歌詞段落 2 行目 (2/7) の終わり



階名 ド ミ ラ ファ ミ ド シ ラ
歌詞 い ず〜〜 し==== ぐ==== れ〜〜

譜 H-5 《夢白夜》作詞：伊藤美和 作曲：宮下健治 歌：小芝陽子

歌詞段落最後の 1 行 (6/6) の終わり



階名 ド ミ ラ ファ ミ ド シ ラ
歌詞 ゆ め〜〜 びや==== く==== や〜〜

譜 H-6 《春の蟬》作詞：菅麻貴子 作曲：水森英夫 歌：若山かずさ

歌詞段落最後の 1 行 (6/6) の終わり



階名 ファ ミ ラ ファ ミ ド シ ラ
歌詞 は== る〜〜 の==== せ==== み〜〜

譜 H-7 《夕月波止場》作詞：麻こよみ 作曲：水森英夫 歌：美里里美

歌詞段落最後の 1 行 (5/5) の終わり



階名 ファ ミ ラ ファ ミ ド シ ラ
歌詞 ゆ== う - づ き==は と====ば〜〜

譜 H-8 《他人傘》作詞：仁井谷俊也 作曲：岡千秋 歌：小桜舞子

歌詞段落最後の1行(6/6)の終わり



階名 ファ ミ ミ ラ ファ ミ ド シ ラ

歌詞 た に - - ん=== が=== さ~~~

譜 H-9 《潮鳴り岬》作詞：麻こよみ 作曲：岡千秋 歌：藤野とし恵

歌詞段落最後の1行(6/6)の終わり



階名 ファ ファ ミ ラ ファ ミ ド シ ラ

歌詞 し お な~~~り み=== さ=== き~~~

譜 H-10 《尾曳の渡し》作詞：麻こよみ 作曲：水森英夫 歌：森山愛子

歌詞段落最後の1行(6/6)の終わり



階名 ファ ファ ミ ラ ファ ミ ド シ ラ

歌詞 お び き の~~わ=== た=== し~~~

譜 H-11 《津軽の風笛》作詞：万城たかし 作曲：宮下健治 歌：水城なつみ

歌詞段落2行目(2/8)の終わり



階名 ミ ミ ファ ラ ファ ミ ド シ ラ

歌詞 み え~~~ - る で しょう==か~~~

譜 H-12 《夕月波止場》作詞：麻こよみ 作曲：水森英夫 歌：美里里美

歌詞段落 2 行目 (2/5) の終わり



階名 ミ ファ ラ ファ ミ ド シ ラ
歌詞 み～～お - く る～～わ た===し～～

譜 H-13 《一世一代》作詞：坂口照幸 作曲：水森英夫 歌：池田輝郎

歌詞段落 2 行目 (2/6) の終わり



階名 ミ ファ ラ ファ ミ ド シ ラ
歌詞 む か - い～～～ か=== ぜ～～～

譜 H-14 《加賀友禅の女》作詞：原文彦 作曲：宮下健治 歌：葵かを里

歌詞段落最後の 1 行 (6/6) の終わり



階名 ミ ミ ラ ファ ミ ド シ ラ
歌詞 か な - ざ わ==の よ===る～～

譜 H-15 《通り雨》作詞：冬弓ちひろ 作曲：岡千秋 歌：石原詢子

歌詞段落 3 行目 (3/6) の終わり



階名 ラ ファ ラ ミ ファ ミ ド シ ラ
歌詞 と お～～～ り - - あ=== め～～

演歌系類似メロディーI (ヨナ抜き短音階)

譜 I-1 《男の風雪》作詞：久仁京介 作曲：山崎剛昭 歌：鏡五郎

歌詞段落 2 行目 (2/6) の終わり



階名 シ ラ ド シ ラ ラ ファ ミ
歌詞 た〜び - ゆ〜〜 け=== ば〜〜

譜 I-2 《京の夜嵐》作詞：もず唱平 作曲：三山敏 歌：水沢明美

歌詞段落 1 行目 (1/6) の終わり



階名 シ ラ ド シ ラ ラ ファ ミ
歌詞 あ れ - じ=== ま=== い〜〜

譜 I-3 《津軽の風笛》作詞：万城たかし 作曲：宮下健治 歌：水城なつみ

歌詞段落 1 行目 (1/8) の終わり



階名 シ ラ ド シ ラ ラ ファ ミ
歌詞 い ざ - よ==い づ き==は〜〜

譜 I-4 《やっとなあ》作詞：波たかし 作曲：岡千秋 歌：山田太郎

歌詞段落 5 行目 (5/6) の終わり



階名 シ ラ ド シ ラ ラ ファ ミ
歌詞 い う〜〜 も - の=== さ〜〜

譜 I-5 《明日坂》作詞：高橋直人 作曲：佐田みさき 歌：藤ちあき

歌詞段落 5 行目 (5/6) の終わり



階名 シ ラ ド シ ラ ファ ファ ミ
歌詞 ま わ====り====み==== ち~~~~

譜 I-6 《一世一代》作詞：坂口照幸 作曲：水森英夫 歌：池田輝郎

歌詞段落 1 行目 (1/6) の終わり



階名 シ ラ ド シ ラ ファ ファ ミ
歌詞 お~~お - な み こ な==み~~~

譜 I-7 《波止場》作詞・作曲：筑紫竜平 歌：西方裕之

歌詞段落 5 行目 (5/6) の終わり



階名 シ ラ ド シ ラ ファ ミ
歌詞 お ん な~~せ つ な===い~~~

譜 I-8 《女一代 演歌船》作詞：結木瞳 作曲：中村典正 歌：松前ひろ子

歌詞段落 1 行目 (1/6) の終わり



階名 シ ラ ド シ ラ ファ ミ
歌詞 あ ら - う====み====に~~~

譜 I-9 《須磨の雨》作詞：麻こよみ 作曲：水森英夫 歌：瀬口侑希

歌詞段落 5 行目 (5/6) の終わり



階名 シ ラ ド シ ラ ラ シ ラ ファ ミ

歌詞 ひ が ー と==== も==== る~~~

譜 I-10 《燈台灯り》作詞：麻こよみ 作曲：水森英夫 歌：三丘翔太

歌詞段落 3 行目 (3/5) の終わり



階名 ド シ ラ ド シ ラ ラ シ ラ ファ ミ

歌詞 と====お~~~ い====ひ==== と~~~

譜 I-11 《夢白夜》作詞：伊藤美和 作曲：宮下健治 歌：小芝陽子

歌詞段落 3 行目 (3/6) の始め



階名 シ シ ド シ ラ ド シ ラ ラ ファ ミ

歌詞 ひ~~と ー ー に~~~ い え な==== い~~~

譜 I-12 《桂浜哀歌》作詞：森田いづみ 作曲：宮下健治 歌：水田竜子

歌詞段落 1 行目 (1/7) の終わり



階名 シ ラ ド シ ラ ファ ファ ラ ファ ミ

歌詞 ま け ー ん~~~き も==== ヨ~~~

譜 I-13 《芙蓉の花のように》作詞：楨桜子 作曲・歌：大泉逸郎

歌詞段落 1 行目 (1/5) の終わり



階名 ド ド シ ラ シ ラ ファ ミ ファ ミ
歌詞 ま ぶ た に ~ ~ う - - か = = = = ぶ ~ ~ ~

譜 I-14 《おんな泣き港》作詞：麻こよみ 作曲：徳久広司 歌：永井みゆき

歌詞段落最後の 1 行 (7/7) の始め



階名 ド ド シ ラ シ ラ ファ ミ
歌詞 な み だ = = で ~ ~ ~ た た ず = = む

譜 I-15 《恋瀬川》作詞：坂口照幸 作曲：田尾将実 歌：こおり健太

歌詞段落 1 行目 (1/6) の終わり



階名 ミ ド シ ラ シ ラ ファ ミ ファ ミ
歌詞 ゆ き ど け = = み = = = ず = = = = に ~ ~ ~

譜 I-16 《恋紅葉》作詞：麻こよみ 作曲：岡千秋 歌：恋川いろは

歌詞段落 1 行目 (1/6) の終わり



階名 ド シ ラ ファ シ ラ ファ ミ
歌詞 と ぎ れ ~ ~ て - き え = = て ~ ~ ~

譜 I-17 《暗夜の恋》作詞：城岡れい 作曲：徳久広司 歌：上杉香緒里

歌詞段落 2 行目 (2/6)



階名 ラ シ シ シ シラドシ ラ ファラ ファミ
歌詞 こ ゆ び で〜〜すくって か ん で み る〜〜

譜 I-18 《女春秋夢しぐれ》作詞：高橋直人 作曲：宮下健治 歌：水田かおり

歌詞段落 2 行目 (2/6)



階名 ラ シ シ シシラドシ ラ ラファラ ファミ
歌詞 し ょ う ぎ〜〜ひと - す じ〜〜し あ - ん が==お〜〜

演歌系類似メロディーJ (ヨナ抜き短音階) 全て歌詞段落最後の部分に当たる

譜 J-1 《須磨の雨》作詞：麻こよみ 作曲：水森英夫 歌：瀬口侑希

歌詞段落最後の 1 行 (6/6) の終わり



階名 ド シ ラ ファミ ファラ
歌詞 す ま==の あ〜〜 め〜〜

譜 J-2 《この世にひとつ 愛の花》作詞：たかたかし 作曲：弦哲也 歌：千葉一夫

歌詞段落最後の 1 行 (7/7) の終わり



階名 ド シ ラ ファミ ファラ
歌詞 あ い==の は〜〜 な〜〜

譜 J-3 《罪の川》作詞：麻こよみ 作曲：田尾将実 歌：若原りょう

歌詞段落最後の1行 (7/7) の終わり



階名 ド シ ラ ファ ミ ファ ラ

歌詞 つ み〜==の か - わ〜〜

譜 J-4 《漁火街道》作詞：麻こよみ 作曲：岡千秋 歌：椎名佐千子

歌詞段落最後の1行 (5/5) の終わり



階名 ド シ ラ ミ ファ ミ ファ ラ ラ

歌詞 な み=== ば か - - - り〜〜

譜 J-5 《燈台灯り》作詞：麻こよみ 作曲：水森英夫 歌：三丘翔太

歌詞段落最後の1行 (5/5) の終わり



階名 ド ド シ ラ ファ ミ ファ ラ ラ

歌詞 と う だ い あ=== か - り〜〜

譜 J-6 《乱れ月》作詞：田久保真見 作曲：岡千秋 歌：角川博

歌詞段落最後の1行 (7/7) の終わり



階名 ド シ ラ ミ ファ ミ ファ ラ ラ

歌詞 み だ===れ〜〜づ==== き〜〜

譜 J-7 《酒と流浪》作詞：滝川夏 作曲：宮下健治 歌：桂竜士

歌詞段落最後の1行(6/6)の終わり



階名 ド シ ラ ファ ミ ファ ミ ファ ラ

歌詞 ま と==== い====つ~~~~ く~~~~

譜 J-8 《おもかげ》作詞・作曲：星つかさ 歌：和田青児

歌詞段落最後の1行(5/5)の終わり



階名 ド ミ ド シ ラ ファ ミ ファ ラ

歌詞 も う~~~~ い~~~~ち==== ど~~~~

譜 J-9 《こころの心杖》作詞：柴田ちくどう 作曲：宮下健治

歌：松島進一郎 歌詞段落最後の1行(6/6)



階名 ド ミ ド シ ラ ファ ミ ファ ラ

歌詞 つ い~~~~ て - こ - - い~~~~

譜 J-10 《桂浜哀歌》作詞：森田いづみ 作曲：宮下健治 歌：水田竜子

歌詞段落最後の1行(7/7)の終わり



階名 ラ シ ド シ ラ ファ ミ ファ ラ

歌詞 ひ と - が====い==== る~~~~

譜 J-11 《最終出船》作詞：麻こよみ 作曲：岡千秋 歌：山口ひろみ

歌詞段落最後の1行(6/6)の終わり



階名 シ シ ド シ ラ ファ ミ ファ ラ
歌詞 さ い - しゅ う====で ふ====ね~~~~

譜 J-12 《片恋川》作詞：大久保與志雄 作曲：椿拓也 歌：真咲よう子

歌詞段落最後の1行(6/6)の終わり



階名 シ シ ド シ ラ ファ ミ ファ ラ
歌詞 か た - こ い~~~~が わ~~~==よ~~~~

譜 J-13 《あなた雨》作詞：麻こよみ 作曲：田尾将実 歌：大木あつし

歌詞段落最後の1行(6/6)の終わり



階名 シ シ シ ラ ファ ミ ファ ラ
歌詞 あ な た を つ~~れ~~~ て~~~

演歌系類似メロディーK (ヨナ抜き短音階)

譜 K-1 《長良川舟唄》作詞：久仁京介 作曲：山崎剛昭 歌：鏡五郎

歌詞段落2行目(2/6)の終わり



階名 ド シ ド ミ ファ ミ ド シ ラ
歌詞 さ さ====め~~~~ ゆ - き~~~~

譜 K-2 《明日坂》 作詞：高橋直人 作曲：佐田みさき 歌：藤ちあき

歌詞段落 2 行目 (2/6) の終わり

階名 ド シ ド ミ ファ ミ ド シ ラ
歌詞 こ え ー て ー ー き==== た~~~~

譜 K-3 《ごめんよ麗子》 作詞：麻こよみ 作曲：徳久広司 歌：増位山太志郎

歌詞段落 2 行目 (2/5) の終わり

階名 ド シ ミ ファ ミ ド シ ラ
歌詞 お も~~~~ い==== だ==== す~~~~

譜 K-4 《北海じゃんじゃん節》 作詞：朝比奈京仔 作曲：徳久広司 歌：モンゲン

歌詞段落最後の 1 行 (9/9) の終わり

階名 シ ミ ファ ミ ド シ ラ
歌詞 お と こ ー ぶ==== し~~~~

譜 K-5 《男の風雪》 作詞：久仁京介 作曲：山崎剛昭 歌：鏡五郎

歌詞段落 3 行目 (3/6) の終わり

階名 ド シ ド ミ ファ ミ ド シ ラ
歌詞 か====ぜ==== と ー ー ゆ==== き~~~~

譜 K-6 《北海じゃんじゃん節》作詞：朝比奈京仔 作曲：徳久広司 歌：モンゲン

歌詞段落 4 行目 (4/9) の始め



階名 ド ド ド ミ ファ ミ ド シ ラ
歌詞 と~~~~ し~~~~も や ま い - も~~~~

譜 K-7 《涙の鏡》作詞：麻こよみ 作曲：徳久広司 歌：竹村こずえ

歌詞段落 2 行目 (2/7) の終わり



階名 シ ラ シ ド ミ ファ ミ ド シ ラ
歌詞 だ - き~~~~ し - - め=== る~~~~

譜 K-8 《風花港》作詞：石原信一 作曲：徳久広司 歌：服部浩子

歌詞段落 2 行目 (2/6) の終わり



階名 シ ラ シ ド ミ ファ ミ ド シ ラ
歌詞 じゃ - ま~~~~ で~~~~~ す=== か~~~~

譜 K-9 《この世にひとつ 愛の花》作詞：たかたかし 作曲：弦哲也 歌：千葉一夫

歌詞段落 2 行目 (2/7) の終わり



階名 ラ シ ド ミ ファ ミ ド シ ラ
歌詞 よ か ぜ~~ に な=== い=== た~~~~

演歌系類似メロディーL (ヨナ抜き短音階)

譜 L-1 《おんな望郷歌》作詞：瀬戸内かおる 作曲：岸本健介 歌：夏木綾子

歌詞段落 5 行目 (5/7) の終わり

階名 レ ミ ファ シ ラ ファ ミ
歌詞 ば ち が - な==== く~~~~ ※レ 下屬和音

譜 L-2 《女一代 演歌船》作詞：結木瞳 作曲：中村典正 歌：松前ひろ子

歌詞段落 4 行目 (4/6) の終わり

階名 レ ミ ファ シ ラ ファ ミ
歌詞 う た の - は==== な~~~~ ※レ 下屬和音

譜 L-3 《片恋川》作詞：大久保與志雄 作曲：椿拓也 歌：真咲よう子

歌詞段落 5 行目 (5/6) の終わり

階名 レ ミ ファ ラ シ ラ ファ ミ
歌詞 た ち き る~~~~ た め==== に~~~~ ※レ 下屬和音

譜 L-4 《長良川舟唄》作詞：久仁京介 作曲：山崎剛昭 歌：鏡五郎

歌詞段落 4 行目 (4/6) の終わり

階名 ファ ミ ファ シ ラ ファ ミ
歌詞 こ わ れ る な ん て

譜 L-5 《漁火街道》作詞：麻こよみ 作曲：岡千秋 歌：椎名佐千子

歌詞段落 4 行目 (4/5) の終わり



階名 ファ ミ ファ シ ラ ファ ミ
歌詞 あ と お い か け====て~~~~

譜 L-6 《みなかみの宿》作詞：かず翼 作曲：弦哲也 歌：北川裕二

歌詞段落 1 行目 (1/5) の終わり



階名 ファ ミ レ ミ ファ シ ラ ファ ミ
歌詞 ふ く か~~~~ぜ よ - り==== も~~~~
※レ 下屬和音

演歌系類似メロディーM (ヨナ抜き短音階) 全て歌詞段落 2 行目の終わりに当たる

譜 M-1 《女一代 演歌船》作詞：結木瞳 作曲：中村典正 歌：松前ひろ子

歌詞段落 2 行目 (2/6) の終わり



階名 ラ ファ ミ ド ミ ド シ ラ
歌詞 し ょ う==== ぶ~~~~ す==== る~~~~

譜 M-2 《みなかみの宿》作詞：かず翼 作曲：弦哲也 歌：北川裕二

歌詞段落 2 行目 (2/5) の終わり



階名 ラ ファ ミ ド ミ ド シ ラ
歌詞 お く==== り - か==== ぜ~~~~

譜 M-3 《只見線恋歌》作詞：榎桜子 作曲：聖川湧 歌：奥山えいじ
 歌詞段落 2 行目 (2/6) の終わり

階名 ラ ラ ファ ミ ド ミ ド シ ラ
 歌詞 て ん~しゅ も か - す=== む~~~

譜 M-4 《酒と流浪》作詞：滝川夏 作曲：宮下健治 歌：桂竜士
 歌詞段落 2 行目 (2/6) の終わり

階名 ファ ミ ド ミ ド シ ラ
 歌詞 よ え ば - い~~~~ い~~~~

演歌系類似メロディーN (ヨナ抜き短音階)

譜 N-1 《三年椿》作詞：松井由利夫 作曲：叶弦大 歌：竹川美子
 歌詞段落最後の 1 行 (6/6) の始め

階名 ミ ファ ミ ラ シ ド ミ
 歌詞 や さ し す ぎ る~~わ~~~

譜 N-2 《男の名刺》作詞：麻こよみ 作曲：岡千秋 歌：秋岡秀治
 歌詞段落最後の 1 行 (6/6) の始め

階名 ミ ファ ファ ミ ラ シ ド ミ
 歌詞 さ け く み~~~か わ - す~~~

譜 N-3 《春の蟬》作詞：菅麻貴子 作曲：水森英夫 歌：若山かずさ

歌詞段落最後の1行(6/6)の始め



階名 ファ ファ ミ ラ シ ド ミ
歌詞 こ が れ〜〜 な き す る〜〜

譜 N-4 《海峡なみだ雪》作詞：円香乃 作曲：松井義久 歌：秋山涼子

歌詞段落最後の1行(6/6)の始め



階名 ラ ファ ミ ラ シ ド ミ
歌詞 ゆ め〜〜を み さ せ〜〜て〜〜

譜 N-5 《最終出船》作詞：麻こよみ 作曲：岡千秋 歌：山口ひろみ

歌詞段落最後の1行(6/6)の始め



階名 ミ ファミラシ ド シラシド ミ
歌詞 き - - て き - ひ と - こ - え

譜 N-6 《下北ひとり》作詞：鈴木紀代 作曲：西つよし 歌：可愛ゆみ

歌詞段落5行目(5/6)



階名 ミ ファミ ラララシ ド シラシド ミ
歌詞 に く さ - い と し さ〜〜せ つ - な さ の

演歌系類似メロディー①（ヨナ抜き短音階）

譜 O-1 《三年椿》作詞：松井由利夫 作曲：叶弦大

歌詞段落最後の1行（6/6）の終わり

階名 シ ラ シ ド ミ ド シ ラ
歌詞 ふ〜〜る - さ と み さ==き〜〜

譜 O-2 《みれんという名の港町》作詞：水木れいじ 作曲：森山慎也 歌：上野さゆり

歌詞段落4行目（4/6）の終わり

階名 シ ラ シ ミ ド シ ラ
歌詞 た〜〜ず ね〜〜て き た===の〜〜

譜 O-3 《未練なんだぜ》作詞：たかたかし 作曲：筑紫竜平 歌：大川栄策

歌詞段落最後の1行（5/5）の終わり

階名 ラ シ ド ミ ド シ ラ
歌詞 あ お〜〜 る==さ - け〜〜

譜 O-4 《雪割り酒》作詞：喜多條忠 作曲：聖川湧 歌：羽山みずき

歌詞段落最後の1行（6/6）の終わり

階名 シ ド ミ ミ ド シ ラ
歌詞 ゆ〜〜き わ り ざ け== よ==〜〜

譜 O-5 《女の源氏物語》作詞：東逸平 作曲：伊藤雪彦 歌：森若里子

歌詞段落最後の1行(6/6)の終わり



階名 シ シ ド ミ ミ ド シ ラ
歌詞 お ぼ ろ づ き よ で==す~~~

演歌系類似メロディーP (ヨナ抜き短音階)

譜 P-1 《燈台灯り》作詞：麻こよみ 作曲：水森英夫 歌：三丘翔太

歌詞段落1行目(1/5)の終わり



階名 シ シ シ ド シ ラ ファ ミ
歌詞 わ ら っ て~~お===く===れ~~~

譜 P-2 《北海じゃんじゃん節》作詞：朝比奈京仔 作曲：徳久広司 歌：モンゲン

歌詞段落4行目(4/9)の終わり



階名 シ シ シ ド シ ラ ファ ファ ミ
歌詞 ど こ ふ く か - ぜ==== の~~~

譜 P-3 《女一代 演歌船》作詞：結木瞳 作曲：中村典正 歌：松前ひろ子

歌詞段落最後の1行(6/6)の始め



階名 ド シ ラ シ ラ ファ ミ
歌詞 お~~ん な~~~ い ち だ==い~~~

譜 P-4 《夕霧の宿》作詞：麻こよみ 作曲：徳久広司 歌：福島はじめ

歌詞段落 1 行目 (1/5) の終わり



階名 ド ド ド シ ラ シ ラ ファ ミ ファ ミ
歌詞 か な し〜い さ==== だ==== め〜〜

譜 P-5 《男の風雪》作詞：久仁京介 作曲：山崎剛昭 歌：鏡五郎

歌詞段落最後の 1 行 (6/6) の始め



階名 ド ド ド シ ミ ド シ ラ ファ ミ
歌詞 す〜〜き==ま - か ぜ ふ==== く〜〜

譜 P-6 《女春秋夢しぐれ》作詞：高橋直人 作曲：宮下健治 歌：水田かおり

歌詞段落最後の 1 行 (6/6) の始め



階名 ド シ ド ミ ミ ド ド シ ラ ファ ミ
歌詞 さ さ - え〜〜る こ は - る==== の〜〜

演歌系類似メロディーQ (ヨナ抜き短音階)

譜 Q-1 《最終出船》作詞：麻こよみ 作曲：岡千秋 歌：山口ひろみ

歌詞段落 2 行目 (2/6) の終わり



階名 ド シ ミ ド シ ド シ ラ
歌詞 は と - ば み==== ち

譜 Q-2 《俺の花》 作詞：菅麻貴子 作曲：水森英夫 歌：松尾雄史

歌詞段落 2 行目 (2/6) の終わり



階名 ド シド ミド ミド シラ
歌詞 ち〜〜 っ た - - こ==== い〜〜

譜 Q-3 《女春秋夢しぐれ》 作詞：高橋直人 作曲：宮下健治 歌：水田かおり

歌詞段落最後の 1 行 (6/6) の終わ



階名 シ シド ミド シラ シラ
歌詞 こ こ〜〜 ろ〜〜い - - き====

譜 Q-4 《片恋川》 作詞：大久保與志雄 作曲：椿拓也 歌：真咲よう子

歌詞段落 2 行目 (2/6) の終わり



階名 シ ミド シド シラ
歌詞 こ の か〜〜わ==== 〜〜〜

譜 Q-5 《春の蟬》 作詞：菅麻貴子 作曲：水森英夫 歌：若山かずさ

歌詞段落 2 行目 (2/6) の終わり



階名 ミ シ ミド シラ シラ
歌詞 み〜〜 か〜〜 づ〜〜き==== は〜〜

演歌系類似メロディーR (ヨナ抜き短音階)

譜 R-1 《男の足跡》作詞：坂口照幸 作曲：宮下健治 歌：三門忠司

歌詞段落 5 行目 (5/6) の終わり

階名 ファ ミ ド シ ラ ド シ

歌詞 ほ め て - や - れ〜〜

譜 R-2 《海峡なみだ雪》作詞：円香乃 作曲：松井義久 歌：秋山涼子

歌詞段落 5 行目 (5/6) の終わり

階名 ファ ミ ド ミ ド シ ラ ド シ

歌詞 お - た〜〜 る==== ま==== で〜〜

譜 R-3 《下北ひとり》作詞：鈴木紀代 作曲：西つよし 歌：可愛ゆみ

歌詞段落 4 行目 (4/6) の終わり

階名 ミ ド シ ラ ド シ

歌詞 つ い - て く====る〜〜

譜 R-4 《雨のたずね人》作詞：麻こよみ 作曲：三島大輔 歌：島悦子

歌詞段落 5 行目 (5/6) の始め

階名 ド ド ミ ド シ ラ ド シ

歌詞 の〜〜こ - し た〜ま ま====で〜〜

演歌系類似メロディーS (ヨナ抜き短音階) 全て歌詞段落最後の部分に当たる

譜 S-1 《夕霧の宿》作詞：麻こよみ 作曲：徳久広司 歌：福島はじめ

歌詞段落最後の1行 (5/5) の終わり



階名 ド ド ミ ラ シ ラ シ ド シ ラ

歌詞 ゆ〜〜う ぎ〜〜り の==== や==== ど〜〜

譜 S-2 《京の夜嵐》作詞：もず唱平 作曲：三山敏 歌：水沢明美

歌詞段落最後の1行 (6/6)



階名 ド ド ミ ラ シ ラ シ ド シ ラ

歌詞 ゆ び お〜〜り ま==== っ==== た〜〜

譜 S-3 《おとこの純情》作詞：久仁京介 作曲：徳久広司 歌：辰巳ゆうと

歌詞段落最後の1行 (6/6) の終わり



階名 ド ミ ラ シ ド シ ラ

歌詞 い き - に〜〜 な==== る〜〜

演歌系類似メロディーT (ヨナ抜き短音階)

譜 T-1 《恋の川》作詞：原文彦 作曲：中村典正 歌：中村仁美

歌詞段落4行目 (4/5) の終わり



階名 ファ ラ シ ラ ファファ ミ

歌詞 も〜〜と め て し ま==== う〜〜

譜 T-2 《男の足跡》作詞：坂口照幸 作曲：宮下健治 歌：三門忠司

歌詞段落 5 行目 (5/6) の始め



階名 ファラララ シラファミ
歌詞 すこしは~~~~じぶんを

譜 T-3 《ごめんよ麗子》作詞：麻こよみ 作曲：徳久広司 歌：増位山太志郎

歌詞段落 1 行目 (1/5) の終わり



階名 ファララララシラファミファミ
歌詞 そぼふるよ====る====は~~~~

演歌系類似メロディーU (ヨナ抜き短音階) 全て歌詞段落 4 行目の終わりに当たる

譜 U-1 《只見線恋歌》作詞：榎桜子 作曲：聖川湧 歌：奥山えいじ

歌詞段落 4 行目 (4/6) の終わり



階名 ドシラシドシ
歌詞 た~~だみ~~せ====ん~~~

U-2 《恋瀬川》作詞：坂口照幸 作曲：田尾将実

歌詞段落 4 行目 (4/6) の終わり



階名 ドドドシラシドシ
歌詞 に~~てま====す====ね~~~

演歌系類似メロディーV (ヨナ抜き短音階)

譜 V-1 《最終出船》作詞：麻こよみ 作曲：岡千秋 歌：山口ひろみ

歌詞段落 4 行目 (4/6)

階名 ファ ミ ラ シ ド シ
歌詞 い かな〜い=== で〜〜

譜 V-2 《おんな泣き港》作詞：麻こよみ 作曲：徳久広司

歌詞段落 6 行目 (6/7)

階名 ド ミ ファ ミ ラ シ ド シ
歌詞 わ かれ の - わ け - を〜〜

演歌系類似メロディーW (ヨナ抜き短音階)

譜 W-1 《女一代 演歌船》作詞：結木瞳 作曲：中村典正 歌：松前ひろ子

歌詞段落 3 行目 (3/6) の終わり

階名 ファ ミ ド ミ ド シ ラ シ
歌詞 く ろ=== う - く=== ぶ〜〜

譜 W-2 《酒と流浪》作詞：滝川夏 作曲：宮下健治 歌：桂竜士

歌詞段落最後の 1 行 (6/6) の始め

階名 ファ ミ ド ミ ド シ ラ シ
歌詞 さ び==し さ - ば か り〜〜

演歌系類似メロディーX (ヨナ抜き短音階)

譜 X-1 《海峡なみだ雪》作詞：円香乃 作曲：松井義久 歌：秋山涼子

歌詞段落2行目 (2/6) の終わり

階名 ファ ミ ラ シ ミ ド シ ラ

歌詞 ふ~~ね~~~ に - の=== る~~~

譜 X-2 《下北ひとり》作詞：鈴木紀代 作曲：西つよし 歌：可愛ゆみ

歌詞段落最後の1行 (6/6) の終わり

階名 ミ ファ ミ ラ シ ミ ド シ ラ

歌詞 し も き た ひ~~~と=== り~~~

演歌系類似メロディーY (ヨナ抜き短音階)

譜 Y-1 《長良川舟唄》作詞：久仁京介 作曲：山崎剛昭 歌：鏡五郎

歌詞段落最後の1行 (6/6) の始め

階名 ラ ド シ ラ シ ド ミ ミ ファ ミ

歌詞 ふ~~な う~~~た~~~ き こ え==る

譜 Y-2 《酒と流浪》作詞：滝川夏 作曲：宮下健治 歌：桂竜士

歌詞段落5行目 (5/6)

階名 ラ ラ ラ ド シ ラ シ ド ミ ド ミ ファ ミ

歌詞 お と こ~~~ ひ と - り の さ か ず き==は~~~

演歌系類似メロディーZ (ヨナ抜き短音階)

譜 Z-1 《月草の宿》作詞：菅麻貴子 作曲：水森英夫 歌：黒川真一郎

歌詞段落 4 行目 (4/7)



階名 ファ ミ ラ ド シ ラ シ

歌詞 さ〜い ご の よ〜る と〜

譜 Z-2 《男の足跡》作詞：坂口照幸 作曲：宮下健治 歌：三門忠司

歌詞段落 3 行目 (3/6) の終わり



階名 ファ ファ ミ ラ ラ ド シ ラ シ シ

歌詞 あ〜あ - して - い れ〜〜 ば〜〜

5-3 カラオケで歌われている「演歌・歌謡曲」

「演歌・歌謡曲」というジャンルを専門的に取り扱う『月刊ソングブック』が「歌謡曲・演歌&カラオケ愛好者のための雑誌」という宣伝文句を掲げ、掲載新譜に歌唱指導についての助言などを提示するように、現在の「演歌・歌謡曲」は基本的に「中高年愛好者がカラオケ（喫茶）で歌うもの」として制作されている。「演歌・歌謡曲」で発売されるシングルには、歌詞・楽譜・歌唱指導が記される歌詞カードが一般的に付録として付けられることも、その現状を裏付けている。では、現在のカラオケでは一体どのような「演歌・歌謡曲」が（中高年愛好者の）愛唱歌として歌われているのだろうか。

5-3-1 《天城越え》と《津軽海峡・冬景色》

JOYSOUND が公開している「演歌／歌謡曲」部門カラオケ年間ランキングをみても分かるように、2012 年から 2020 年までの間、年間ランキングに大きな変動はない。一方、9 年間全てランクインしている曲の順位が大体多少の上下を繰り返しているのに対し、不動の 1 位と 2 位を維持しているのが、石川さゆりの《天城越え》(1986) と《津軽海峡・冬景色》(1977) である。DAM が発表した 2020 年年間演歌ランキングにおいても、その状況は変わらない⁴⁵³。この二曲の歌唱数が、他の歌のそれを遥かに上回っている証だろう。

《天城越え》と《津軽海峡・冬景色》がこれほど頻繁に歌われている原因の一つとして、NHK が 2007 年度からの「紅白歌合戦」で石川さゆりにこの二曲を繰り返し歌わせていることが挙げられる。2022 年第 73 回「紅白歌合戦」放送後という時点では、《天城越え》と《津軽海峡・冬景色》はそれぞれ合計 13 回、12 回歌われ、歌唱数では「異例」の多さであるといえる。権威的な音楽番組での演出によって、演歌の名曲としての地位が確立され、またそれによって石川さゆりのイメージが決定づけられた。

他方、歌唱力や肺活量が要求される《天城越え》の性質や、《津軽海峡・冬景色》におけるテンポの速さを考慮に入れば、中高年愛好者の力のみで二曲における不動の人気を築けたとは考えにくい。「紅白歌合戦」の影響で、演歌愛好者以外の人々、特に演歌に無関心とされる若者も時々ノリで歌っていると認識したほうが妥当だろう。しかし、「紅白効果」

⁴⁵³ カラオケランキングの詳細は本節末の添付資料「「演歌・歌謡曲」カラオケランキング」(5-3-4) にて参照可能。

だけでは理由としては不十分である。というのは、二曲はどちらも現在の基準では「非演歌的」な要素を含んでいるからだ。

まずメロディーについてだが、二曲ともいわゆる「日本調」ではない。《天城越え》の作曲者弦哲也は、作曲経緯を以下のように振り返っている。「和の、演歌のオーソドックスなものでもいいはず」だが、「そういう（日本調の）メロディーを書き始めても」「どこかに違和感があった。「詞を見ながら」、「いつの間にか」「どんどんメロディーが勝手にヨーロッパのほう（に）向いてしまっている」という「不思議な体験」をしたという⁴⁵⁴。作曲者本人の証言通り、《天城越え》はヨナ抜き五音音階ではなく自然的短音階（ファ抜き短音階）でできている曲であり、その上16分音符が多く使われている。《津軽海峡・冬景色》の場合、基本的には「ヨナ抜き短音階+レ」に基づいた歌として考えることができるが、ヨナ抜き短音階にしてはレの数が比較的多く、また終わりのフレーズでは、1箇所のみによって瞬間的和声的短音階が構築される。それだけでなく、曲全体に大量の3連音符が用いられている。そのほか、先述した演歌における重要基準の一つである編曲スタイルと合わせてみれば、エレキギター、サックス・ドラムがそれぞれ目立つ二曲のアレンジがどれも「演歌的」でないのは明らかである。つまり、この二曲は「日本調」を嫌悪する人や「古臭い」演歌に関心を持たない人にとっても受け入れられやすく、聴きやすい歌であるわけだ。輪島裕介は石川さゆりを「カラオケ以降の「演歌」イメージを最も理想的に体現している」歌手として位置づけている（輪島 2010 : 313-314）が、実際一般的に知られている石川さゆりの代表曲は、カラオケブーム中の演歌の代表作やブーム以降に定着した典型的な演歌のスタイルと比べれば、むしろ「歌謡曲寄り」、「非演歌的」である。

そしてもう一つ重要な理由は歌詞にある。《天城越え》は歌唱の難易度の高さと逆にカラオケでの人気を集めた（金子 1999 : 212、輪島 2010 : 314）というのは有名な話だが、演歌にしては歌詞内容が「個性的」な曲である。なぜかといえば、「暗く、弱々しく、未練がましく、自虐的で卑屈、受動的で低姿勢、ひたすら耐えて待つ」といった時代錯誤的な性格が、未だに絶えず演歌で登場する「女」に与えられているからだ。「誰かに盗られる くらいなら あなたを 殺していいですか」という主人公による明確な意思を表す一行は、現在においてもインパクトの強いものであり、量産される「女歌」の歌詞と比べれば相当目立つ表現である。

⁴⁵⁴ テレビ番組「昭和偉人伝 スペシャル #70「吉岡治」」2016年11月16日放送

《天城越え》が誕生する前の制作当時、作詞者吉岡治は既に「通常のね、演歌のパターンはもう嫌だ。歌の現場もそうだし、演歌そのものの形態が一つのパターン化してしまっていてつまらない」と感じていたという（NHK 土曜特集「そして歌は誕生した」番組制作班 1999：18）。そして、「石川さゆりの「良妻賢母」というイメージは、今の時代においてはある意味で死語になりつつある」と気付いた吉岡治は、「もっと現実的な女性像」を求め、それまでの石川さゆりのイメージを「打ち砕きたい」と考えていたそう（NHK 土曜特集「そして歌は誕生した」番組制作班 1999：15）。このような制作意思の元で生まれた《天城越え》は、「石川さゆりと同世代の女性の共感を得た」とされ、「今の時代にふさわしい」という高い評価を得ている（NHK 土曜特集「そして歌は誕生した」番組制作班 1999：24）。恋愛や情念という枠を超えてはいないが、「ただの優しい女」の代わりに「凄味のある艶っぽさ」（NHK 土曜特集「そして歌は誕生した」番組制作班 1999：18）を含んだ強さを描き出したという点だけでも、一般的な演歌とは明確に一線を画しているといえる。吉岡治による解釈では、不倫と三角関係をテーマとした《天城越え》は、実は「不倫の現場に踏み込んだ妻の歌」⁴⁵⁵だという。作詞家たちが如何に演歌で不倫という主題を描こうとしているかが窺われる証言であるが、それ以外の解釈もできると思われる。たとえ不倫ものとして捉えた場合でも、そこには、自己主張せずにとただだもがき苦しみ、悲しく身を引くような惨めな「女」はいない。

《津軽海峡・冬景色》についても同じことがいえる。「最近では水森かおりが手当たり次第に日本各地を歌っている」「が、どこも「恋に破れた女がひとり訪れる」ためにだけ存在する書割めいた観光地にすぎず、基本的に《北の宿から》《津軽海峡冬景色》の焼き直しにすぎない（輪島 2010：306）と輪島裕介は指摘している。しかしながら、《津軽海峡・冬景色》を水森かおりの持ち歌や《北の宿から》と一緒にするのは不適切である。その理由は、《津軽海峡・冬景色》に対する解釈は「恋に破れた女の歌」以外の可能性はない、とは断言できないことにある。第一、《津軽海峡・冬景色》の歌詞において「女」などのジェンダー化用語で主人公の性別を強調する表現はまずない。主人公は丁寧語を使っているが、女性の口調に多い語尾すら見当たらない。主人公が「あなた」と呼んでいる存在も、「恋愛関係で別れた男性相手」とは明示されていない。歌詞からはっきり読み取れるのは、主人公はある大切と思われる存在（人物）から離れていく決意をした、ということだけである。

⁴⁵⁵ テレビ番組「昭和偉人伝 スペシャル #70「吉岡治」」2016年11月16日放送

つまり、「あなた」を「別れた恋愛相手」以外のものに置き換えておけば、多くの角度からの解釈が可能になる。どのように解釈するかは聞き手の想像に委ねており、その意味では非常に感情移入しやすい歌であるといえる。たとえ男女の恋であると決めつけた場合でも、主人公が相手から離れていくことは、明らかに自分の意志で決めたように感じられる。そして、「あなた」に当たる存在への未練は全くないとは言いきれないが、《津軽海峡・冬景色》における別れは、主人公が「あなた」以外の何かを求めるための行動として読み取れる。演歌の通常パターンにみられる受動的に「捨てられる女」とは根本的に異なっている。

それに比べ、水森かおりの歌では「女」や「愛」などの直接的な表現がよく用いられている。代表的な例を挙げれば、《東尋坊》(2002)《五能線》(2005)《熊野古道》(2006)《安芸の宮島》(2009)などがあり、これらの持ち歌の歌詞においては例外なく「女(おんな)」というジェンダー化表現が確認できる。更に《東尋坊》の場合になると、「男と女」と明示的に書かれており、「男女の恋」以外の角度からの解釈はほぼ不可能である。セーターを編む古い「女」を描いた《北の宿から》の主人公は一般的に「男性にとっていじらしい女性」として認識されている⁴⁵⁶(阿久 2004 : 215) だろうが、「女心の未練」という言葉がある以上、解釈の可能性は極めて限られていると思われる。

要するに、メロディーや編曲においても、そして内容においても、《天城越え》と《津軽海峡・冬景色》は典型的な演歌ではない。その上、この二曲に関しては、少なくとも当時の音源における石川さゆりの歌唱ではコブシやビブラートといった要素も非常に薄い。現在一般的に「演歌」に分類されるのは、他でもなく「名曲」であるからだ。「演歌」でありながら演歌愛好者以外の人々にも違和感なく聴けるところが、二曲が広く歌われている最も大きな理由ではないだろうか。

他方、第三章(3-3-6)で少し言及したように、ヒットした当時、《津軽海峡・冬景色》は元々ドレスなどの洋服姿で演出されていた。しかし、1980年代以降に「伝統的」「日本的」といったイメージが意図的に作り上げられるにつれて、《津軽海峡・冬景色》も次第に「日本色」を帯びてくるようになり、「日本的」に粉飾されていく。その極め付けといえる

⁴⁵⁶ 作詞者阿久悠は《北の宿から》の受容について以下のように述べている。「この歌に関しては多くの誤解がある。この女性のことを男は一般的にいじらしいと考えているが、そこが違っている。いじらしい前提があるので編みかけのセーターも自分のものとヤニ下がるが、とんでもない話なのである。ぼくのつもりでは、この女性は相当の性根の持ち主で、セーターにしたところで、編み上げてケリをつけたかっただけに過ぎない。完成したら、ポイと誰かに上げる。ぼくはそう思っていた。」阿久悠は世間一般の理解と全く違った見方をしているが、「いじらしいと誤解されたために売れたのであろう」と、《北の宿から》が「誤解」によってヒットしたことを認めている(阿久 2004 : 215)。

事例が、2015年の年末に放送された第66回「紅白歌合戦」での演出である。沢山の津軽三味線演奏者をバックに登場した着物姿の石川さゆりが津軽三味線の合奏後に歌い出す《津軽海峡・冬景色》は、あたかも「純和風」の日本名曲であるかのように仮装されている。「和」のイメージがあまりなかった過去が、「日本的」な演出によって忘れ去られていたのである。

現在の基準では「演歌的」でない過去のヒット曲をより「演歌的」なイメージに合わせるためか、或いは少しでも「伝統的」「日本的」に見せるためか、いずれにせよ、石川さゆりの代表曲にみられる変化は、演歌が意図的に「伝統的」「日本的」なジャンルにされていった歴史的経緯を裏付けるものである。

5-3-2 カラオケで愛唱される「懐メロ」としての「演歌・歌謡曲」

《天城越え》と《津軽海峡・冬景色》が長年1位と2位を維持しているのと同じように、2012年～2020年の「演歌・歌謡曲」カラオケランキングでは、大きな変動はみられない。JOYSOUNDが公開しているランキングは1位～20位のデータだが、9年間全てランクインしている歌が11曲ある。つまり、ランキング内の半分以上の曲に入れ替わりがないことになる。9年間中4回以上ランクインした曲の音階構成は下表の通りである。

表4 「演歌・歌謡曲」カラオケランキング（2012～2020）ランクイン回数上位作品音階一覧

曲名（歌手）	メロディーの音階構成	回数	ランクイン年	順位
《天城越え》（石川さゆり）	自然的短音階（ファ抜き短音階）※16	9	2012～2020	1 1 1 1 1 1 2 1 2
《津軽海峡・冬景色》 （石川さゆり）	ヨナ抜き短音階＋レ（＋1箇所＃ソで瞬間的和声的短音階）※3連	9	2012～2020	2 2 2 2 2 2 1 2 1
《つぐない》（テレサ・テン）	和声的短音階（＋＃ド、＃レ）	9	2012～2020	4 3 4 3 3 3 5 4 5
《酒よ》（吉幾三）	自然的短音階	9	2012～2020	5 7 5 4 4 4 3 3 3
《愛燦燦》（美空ひばり）	長音階（＋＃ファ）※3連	9	2012～2020	7 14 11 13 10 7 10 9 9
《北の旅人》（石原裕次郎）	自然的短音階 （ヨナ抜き短音階のフレーズあり）	9	2012～2020	8 10 7 5 5 5 6 8
《川の流れるように》 （美空ひばり）	長音階（＋＃ド）	9	2012～2020	10 12 10 10 6 6 8 7 7
《居酒屋》 （五木ひろし／木の実ナナ）	自然的短音階（最後のハーモニー部分は和声的短音階＋＃ファ）	9	2012～2020	11 11 9 8 7 8 7 10 12
《北空港》（浜圭介／桂銀淑）	自然的短音階＋和声的短音階	9	2012～2020	13 15 12 9 12 11 11 13 13
《みだれ髪》（美空ひばり）	自然的短音階	9	2012～2020	16 19 18 14 13 10 13 12 19
《さざんかの宿》（大川栄策）	ヨナ抜き短音階	9	2012～2020	19 20 15 12 9 9 8 6
《また君に恋してる》 （坂本冬美）	自然的短音階	8	2012～2019	3 4 8 7 8 12 15 19

曲名（歌手）	メロディーの音階構成	回数	ランクイン年	順位
《ふたりの大阪》 （都はるみ／宮崎雅）	自然的短音階 +和声的短音階（+♯レ）	8	2012～2019	18 17 17 11 18 16 16 15
《時の流れに身をまかせ》 （テレサ・テン）	一部ヨナ抜き長音階 （サビ部分は長音階）	6	2012～2014 2018～2020	6 5 6 4 5 4
《北国の春》（千昌夫）	ヨナ抜き長音階	6	2015～2020	20 20 15 12 11 10
《兄弟船》（鳥羽一郎）	ヨナ抜き短音階+レ （+1 箇所ソで瞬間的自然的短音階）	5	2015 2017～2020	16 18 19 17 16
《銀座の恋の物語》 （石原裕次郎／牧村旬子）	和声的短音階（+♯レ）	5	2016～2020	19 14 18 16 18
《愛のままて…》（秋元順子）	自然的短音階（+♯レ、♭シ）	4	2012～2015	12 16 13 15
《夜明けのブルース》 （五木ひろし）	自然的短音階+和声的短音階	4	2012～2015	14 6 16 18
《南部蟬しぐれ》 （福田こうへい）	ヨナ抜き短音階+レ	4	2013～2016	8 3 6 15
《宗右衛門町ブルース》 （平和勝次とダークホース）	ヨナ抜き長音階※3 連	4	2017～2020	20 14 14 14

- ・2012 年年間ランキングより出現順（+順位順）
- ・※16=16 分音符が集中的に使われている箇所がある
- ・※3 連=3 連音符が多く使われている

上表で示されているように、近年愛唱歌として定着している「演歌・歌謡曲」の作品においては、「日本調」とされるヨナ抜き五音音階の歌はむしろ少数派である。9年間全てランクインしている11曲の内、完全なヨナ抜き五音音階でできている歌は実に1曲（《さざんかの宿》）しかない。言い換えれば、現在の演歌の基準を満たした曲は少ないのである。

ジャンル成立以降に代表的な「演歌歌手」として位置づけられるようになった美空ひばりが平成元年（1989）に逝去したことは、しばしば（昭和時代の）演歌の終焉の象徴として語られている。しかし、長年「女王」としてレコード歌謡界に君臨した美空ひばりのレパートリーにおける驚異的な幅広さは、新しい流行要素を随時吸収する日本レコード歌謡そのものの変遷史を如実に映し出すものであり、現在の「演歌」という狭い枠にはとても収められない。それを象徴するように、愛唱される晩年の代表曲《愛燦燦》（1986）《みだれ髪》（1987）《川の流れのように》（1989）は三曲とも西洋的な音階に基づいている。その上、《愛燦燦》と《川の流れのように》は、共に演歌系ではまず見かけない西洋的な全音階的長音階という音階構成であり、「日本調」からは程遠いメロディーである。自然的短音階の《みだれ髪》の作詞者と作曲者は、演歌界の大御所とされる作詞家星野哲郎と作曲家船村徹である。しかしその《みだれ髪》でさえ、現在の演歌系作品と比べれば比較的「演歌度」の低いものとなる。既成の「枠」への拘りが現在の演歌において著しく反映されているが、かつての大御所は変化を頑なに拒否するような保守的な態度を取っていたわけでは

ないようだ。カラオケで「演歌・歌謡曲」を歌っている愛好者においては、現在の演歌メロディーにおける最も重要な基準である「日本調」ヨナ抜き五音音階への嗜好は、実はそれほど強くないのである。

他方、近年の「演歌・歌謡曲」カラオケランキングでは、懐メロ化という傾向が顕著にみられる。2000年代の代表的なヒット曲である秋元順子の《愛のままで…》(2008)は2016年以降にランク外となり、長く歌われてきた坂本冬美の《また君に恋してる》(2009)も順位が徐々に下がり、2020年にはランキングから姿を消した。2010年代に発売された歌では、五木ひろしの《夜明けのブルース》(2012)や福田こうへいの《南部蝉しぐれ》(2012)が一時期愛唱されていた。「自然的短音階+和声的短音階」の《夜明けのブルース》は「歌謡曲的」な作品であり、夜の男女を巡る「大人の」な恋愛物語を描いている。「ヨナ抜き短音階+レ」の《南部蝉しぐれ》は故郷への思いを込めた人生観を語る歌で、音階・歌詞内容・編曲・歌唱など全ての条件を満たした極めて「演歌的」な曲である。しかし、歌の性質とは関係なく、どちらも愛唱歌として定着するには至らず、それぞれ4年間のランクインしか保つことができなかった。《南部蝉しぐれ》のヒットの余韻が冷めない内、福田こうへいの次のシングル《峠越え》(2014)が同年のランキングに現れる。しかし、すぐに飽きられ、次年度にはランキングから消えた。

2016年前後、三山ひろし、山内恵介、市川由紀乃らが「演歌歌手」として「紅白歌合戦」への出場を果たした。その話題性や「紅白効果」の影響により、2016年と2017年には「演歌・歌謡曲」で発売された新曲が3曲ずつ同年にランクインするケースが現れるものの、例外なく次の年になると消えてなくなる。2018年以降、1曲のみ新曲がランクインする現象は3年間続くが、順位が低い上、今のところ次年度に残ることはない。

他の傾向としては、千昌夫の《北国の春》(1977)と舟木一夫の《高校三年生》(1963)が近年上位にまで登ってきたことが挙げられる。《北国の春》は2015年に20位という下位で現れ、その後ランクインをキープしながら徐々に順位を上げてきた。2018年に現れた《高校三年生》は2019年に一度姿を消すが、その次の2020年には返り咲く。2020年、二曲はそれぞれ10位と11位にランクインし、懐メロの人气が根強いことに疑いの余地はない。

DAMによる2020年年間演歌ランキングも同じ様子を呈しており、100曲の内、2010年以降の歌は僅か8曲しかなく、基本的には懐メロ色となっている。カラオケで歌われている「演歌・歌謡曲」は、完全に懐メロ化したといえる。

「現在の「演歌」シーンはカラオケによって辛うじて支えられているといっても過言ではない」（輪島 2010 : 315）。商売の安定を求め、既存の中老年カラオケ愛好者の確保を目指し、カラオケ教室やカラオケ（喫茶）で歌わせるための曲作りは、演歌界における基本的な制作方針であるといえる。筆者も実際体験した演歌歌手の新曲キャンペーン・イベントで「カラオケ演歌」という宣伝文句を耳にしたことがある。しかし、カラオケありきの制作方針とは裏腹に、量産される演歌の新曲がその重要ターゲットである中老年カラオケ愛好者にすら背を向けられているのが現状である。

5-3-3 カラオケ喫茶で「演歌・歌謡曲」を歌う中老年愛好者の実態

大川栄策の《さざんかの宿》が完全なヨナ抜き五音音階でできているというランキングでは珍しいケースでありながらも長く愛唱され、更に順位が徐々に上がってきているように、中老年愛好者がカラオケ（喫茶）で好んで歌う「演歌・歌謡曲」には、不倫ものやそれに類似する「大人の」恋愛テーマを歌う曲が多い。《つぐない》の主人公は不倫相手と別れた人物であると読み取ることも可能であり、《夜明けのブルース》は「秘密に出来るの誰にも言わずに」「後ろ髪引く別れ口づけ」といった不倫を連想させる内容を含んでいる。それ以外には、《居酒屋》《北空港》《ふたりの大阪》《銀座の恋の物語》といった男女デュエットも目立っている。玉袋筋太郎は、《居酒屋》《北空港》《ふたりの大阪》は三曲とも「男の夢を託した歌」であり、「スナックのママに似合う歌」と指摘し、中でも《ふたりの大阪》は「大阪に単身赴任していた男の不倫ソング」として捉えることができるという（佐藤裕美 2014 : 136）。《ふたりの大阪》を「男の不倫ソング」として定義しながら、それを大雑把に「男の夢」と称する玉袋の発言には興味深いところがある。ともあれ、以上に挙げた4曲のデュエット愛唱歌は、共に多少「大人の」な雰囲気を漂わせる男女の歌である。

他方、「男と女の駆け引きの歌」である《居酒屋》が最も多く歌われている理由は歌詞にあると考えられる。玉袋の分析通り、阿久悠の描く「最後まで強気を崩さない」女性主人公によって、この物語における男女は「お互いが上になったり下になったり、終始反転し」（佐藤裕美 2014 : 134-135）、二人の主人公は基本的に対等な立場を保っている。「ちょっと悪い女に振り回されたい。日本の男が憧れる物語」（佐藤裕美 2014 : 135）というのが佐藤裕美による位置づけである。

では、「演歌・歌謡曲」の重要ターゲットである中高年愛好者たちはなぜそのような歌を好むのだろうか。その理由は、2013年と2016年にそれぞれ東京と大阪にあるカラオケ喫茶に通う中高年常連客の実態を観察し、聞き取りを行ったベニー・トン（Benny Tong）の調査で判明した。一言でいえば、それは（婚姻外の）恋愛刺激への追求と憧憬である。

共に健在な配偶者と同居しながら、カラオケ喫茶内で互いに「彼女」と「彼氏」と呼び合う中高年男性と女性がいる（トン2019：8）。見合い結婚で妻と結ばれた男性は、40年以上家庭を支えてくれた妻に対して感謝の気持ちを抱く一方、自分にとって妻は「空気みたいな」存在であると語る。妻は生活の面では必要不可欠であるが、「感情的や身体的な刺激」との繋がりを提供しないため、その男性にとっては「恋愛における情緒的な刺激の意欲」を満たす存在にはならない（トン2019：10）。女性の場合、常に夫や家庭に対する不満を強く抱えているが、離婚や家出を考えないその女性は、カラオケ喫茶で「彼氏」をすることで「楽しい「遊び」の恋を夢見」る（トン2019：11）。

共に配偶者を亡くした別の中高年男女二人は、カラオケ喫茶でかつての配偶者が好きだった曲をよく歌いながら、互いに惹かれ合い、恋愛の気分を味わう。カラオケ喫茶で歌われる「演歌・歌謡曲」は、「亡くなった配偶者と結婚生活の恋愛の記憶を呼び起こすツールでありながらも、（中略）恋の潤滑油でもある」（トン2016a：3-4）。

更に、他の中高年女性たちは以下のように証言している。カラオケ教室に通い、カラオケ（喫茶）で歌うのは、家にいても退屈だからである。夫と共に暮しながらも基本的に別々で行動する女性は、夫とは「ずっと一緒におりたくはないねん」といい、カラオケを老後を楽しむ趣味として捉えている。中高年女性のカラオケ愛好者には、「カラオケを通じて「家の奥さん」から離れた社会的な位置を求める」欲求がみられる（トン2016b：17）。

中高年カラオケ愛好者においては、「男性の場合は定年退職になり、女性の場合は子供が成人になって自分の家庭も築いた」というケースが多い。子供の巣立ちと夫の在宅時間の増加に伴い、「「大黒柱」と「専業主婦」に基づいたジェンダーのアイデンティティと関係性」における安定性が崩れ、「夫婦関係の在り方も改めて問われ」る（トン2019：7）。そのような状況が、一部の中高年がカラオケ（喫茶）を恋愛体験の拠点に置き、大人のラブソングや不倫ものを好んで歌う現象に繋がったのである。

他方、中高年がカラオケで専ら「演歌・歌謡曲」を「好む」現象については、別の角度からの解釈も可能である。カラオケ教室に通うある中高年は以下のように語っている。「一番好きな歌？あまりないね。レッスンの曲を次々と覚えてるから…」（トン2016b：12）。

中高年たちが自身の嗜好で歌を選んでいるというより、あくまで「先生が指定した課題曲」を練習し、歌っている（トン 2016b : 13）に過ぎない一面がみられる。更に、カラオケ喫茶の常連客による以下の証言には考えさせられるものがある。「まあ誰もいないときだったら《My Way》（＝「マイ・ウェイ」、フランク・シナトラ＝Frank Sinatra、1969、引用者注）とか《思い出のサンフランシスコ》（＝「I Left My Heart in San Francisco」、トニー・ベネット＝Tony Bennett、1962、引用者注）を歌うけど、他の人がいるとき歌のチョイスをその場に合わせるよ…こういう歌聞いてもしょうがないから、ド演歌とかを歌う。そこにいるとき迷惑はかけない」（トン 2016b : 9）。また、カラオケ喫茶のオーナーはこのように語る。「若者なんでこういう店に来ないのって？こういうところにすれば演歌とか演歌ポップスになっちゃうから来ないよ。たまに若い人来てても若い歌を歌ってたら、「場違いから」とか言ってるから」（トン 2016b : 9）。中高年がカラオケ（喫茶）で専ら「演歌・歌謡曲」を歌っている現象の背後には、「演歌・歌謡曲＝中高年向け」という固定観念によって生まれた暗黙のルール・同調圧力の影響が存在するのも無視できないのだ。

また、愛唱される懐メロとしての「演歌・歌謡曲」と現在の「演歌・歌謡曲」との差が示しているように、中高年愛好者の愛唱歌においては、「伝統」や「日本の心」などといったナショナリスティックなテーマより、個人史のおよび社会史的な要素のほうが目立っている（トン 2019 : 2）。中高年愛好者はカラオケ（喫茶）で同世代の人と人生経験を「共有」（トン 2016a : 1）することで、「新しい人間関係と社会的なつながり、特に感情的・性的な交流を作り上げ」ている（トン 2019 : 2）。中高年のカラオケ嗜好を左右するのは、「古き良き日本」に対する「純粋なノスタルジア」ではない（トン 2019 : 12）のだ。

そのほか、現状として、ジャンルを担う歌手と中高年愛好者との間には一定の温度差が存在すると考えられる。2018年、筆者は「演歌・歌謡曲」のジャンルで活躍する歌手が様々な曲を歌う生放送のラジオ番組「きらめき歌謡ライブ」⁴⁵⁷の公開収録に参加する機会を得た。「歌は人生の友」という司会の言葉で始まったその日の番組の前半では、出演した男性歌手は、男性演歌歌手に多いスーツ姿で登場し、基本的に直立不動のスタイルで福山雅治のヒット曲を歌った。そして、着物姿で「演歌歌手」という立場を強調した女性歌手は、DREAMS COME TRUE や浜崎あゆみの代表曲を歌った。J-POP に分類される曲を歌い上げ

⁴⁵⁷ NHK ラジオ第1放送で2005年3月30日から2019年3月20日まで放送されていた。

た「演歌・歌謡曲」畑の歌手たちに対し、司会は「チャレンジ」という好意的な評価を寄せていた。

一方、滅多に与えられないJ-POPを歌う機会を噛みしめるかのように熱唱する歌手たちとは対照的に、ほとんどが中高年である応援者たちは明らかにリアクションが薄いのが印象的だった。番組の後半では、歌手たちは当時の新曲を歌ったが、応援者たちは前半と打って変わって応援うちわを掲げたり、リズムに合わせて体を動かしたり、比較的ノリノリだった印象である。たとえ過去の時代に流行った名曲でなくても、「演歌・歌謡曲」の新曲は、J-POPにあまり馴染んでいないであろう中高年の応援者たちにとっては親近感のある歌であるといえそうだ。

生放送の現場にいた筆者の目に映ったのは、そのような他ジャンルの歌への憧れを密かに抱くと思わせる歌手と、イメージ通りの予定調和的な歌しか求めない中高年愛好者の姿である。中高年愛好者にとっては、「演歌・歌謡曲」は「中高年日本人」が好んで然るべき歌を象徴するシンボルであり、自分たちが属する「日本の演歌・歌謡曲を愛する中高年日本人」という特定の集団の帰属意識を固めることで得られる安心感を保つためのツールであるように思えた。

5-3-4 本節添付資料

「演歌・歌謡曲」カラオケランキング

①JOYSOUND「演歌／歌謡曲」部門カラオケ年間ランキング（2012～2020）

2012年	2013年	2014年
1《天城越え》(石川さゆり、1986)	1《天城越え》	1《天城越え》
2《津軽海峡・冬景色》(石川さゆり、1977)	2《津軽海峡・冬景色》	2《津軽海峡・冬景色》
3《また君に恋してる》(坂本冬美、2009)	3《つぐない》	3《南部蟬しぐれ》
4《つぐない》(テレサ・テン、1984)	4《また君に恋してる》	4《つぐない》
5《酒よ》(吉幾三、1989)	5《時の流れに身をまかせ》	5《酒よ》
6《時の流れに身をまかせ》(テレサ・テン、1986)	6《夜明けのブルース》	6《時の流れに身をまかせ》
7《愛燦燦》(美空ひばり、1986)	7《酒よ》	7《北の旅人》
8《北の旅人》(石原裕次郎、1987)	8《南部蟬しぐれ》(福田こうへい、2012)	8《また君に恋してる》
9《千の風になって》(秋川雅史、2006)	9《酒のやど》(香西かおり、2012)	9《居酒屋》
10《川の流れるように》(美空ひばり、1989)	10《北の旅人》	10《川の流れるように》
11《居酒屋》(五木ひろし／木の実ナナ、1982)	11《居酒屋》	11《愛燦燦》
12《愛のままで…》(秋元順子、2008)	12《川の流れるように》	12《北空港》
13《北空港》(浜圭介／桂銀淑、1987)	13《千の風になって》	13《愛のままで…》
14《夜明けのブルース》(五木ひろし、2012)	14《愛燦燦》	14《峠越え》(福田こうへい、2014)
15《珍島物語》(天童よしみ、1996)	15《北空港》	15《さざんかの宿》
16《みだれ髪》(美空ひばり、1987)	16《愛のままで…》	16《夜明けのブルース》
17《酒と泪と男と女》(河島英五、1976)	17《ふたりの大阪》	17《ふたりの大阪》
18《ふたりの大阪》(都はるみ／宮崎雅、1981)	18《酒と泪と男と女》	18《みだれ髪》
19《さざんかの宿》(大川栄策、1982)	19《みだれ髪》	19《珍島物語》
20《ノラ》(門倉有希、1998)	20《さざんかの宿》	20《ノラ》

2015年	2016年	2017年
1 《天城越え》	1 《天城越え》	1 《天城越え》
2 《津軽海峡・冬景色》	2 《津軽海峡・冬景色》	2 《津軽海峡・冬景色》
3 《つぐない》	3 《つぐない》	3 《つぐない》
4 《酒よ》	4 《酒よ》	4 《酒よ》
5 《北の旅人》	5 《北の旅人》	5 《北の旅人》
6 《南部蟬しぐれ》	6 《川の流れるように》	6 《川の流れるように》
7 《また君に恋してる》	7 《居酒屋》	7 《愛燦燦》
8 《居酒屋》	8 《また君に恋してる》	8 《居酒屋》
9 《北空港》	9 《さざんかの宿》	9 《さざんかの宿》
10 《川の流れるように》	10 《愛燦燦》	10 《みだれ髪》
11 《ふたりの大阪》	11 《お岩木山》(三山ひろし、 2015)	11 《北空港》
12 《さざんかの宿》	12 《北空港》	12 《また君に恋してる》
13 《愛燦燦》	13 《みだれ髪》	13 《はぐれ花》(市川由紀乃、 2017)
14 《みだれ髪》	14 《四万十川》(三山ひろし、 2016)	14 《銀座の恋の物語》
15 《愛のままで…》	15 《南部蟬しぐれ》	15 《北国の春》
16 《兄弟船》(鳥羽一郎、1982)	16 《女のあかり》(天童よしみ、 2016)	16 《ふたりの大阪》
17 《ああ…あんた川》(石川さゆり、 2015)	17 《越後水原》(水森かおり、 2016)	17 《夕月おけさ》(天童よしみ、 2017)
18 《夜明けのブルース》	18 《ふたりの大阪》	18 《兄弟船》
19 《珍島物語》	19 《銀座の恋の物語》(石原裕次 郎/牧村旬子、1961)	19 《肱川あらし》(伍代夏子、 2017)
20 《北国の春》(千昌夫、1977)	20 《北国の春》	20 《宗右衛門町ブルース》(平和 勝次とダークホース、1972)

2018年	2019年	2020年
1 《津軽海峡・冬景色》	1 《天城越え》	1 《津軽海峡・冬景色》
2 《天城越え》	2 《津軽海峡・冬景色》	2 《天城越え》
3 《酒よ》	3 《酒よ》	3 《酒よ》
4 《時の流れに身をまかせ》	4 《つぐない》	4 《時の流れに身をまかせ》
5 《つぐない》	5 《時の流れに身をまかせ》	5 《つぐない》
6 《北の旅人》	6 《北の旅人》	6 《さざんかの宿》
7 《居酒屋》	7 《川の流れるように》	7 《川の流れるように》
8 《川の流れるように》	8 《さざんかの宿》	8 《北の旅人》
9 《さざんかの宿》	9 《愛燦燦》	9 《愛燦燦》
10 《愛燦燦》	10 《居酒屋》	10 《北国の春》
11 《北空港》	11 《北国の春》	11 《高校三年生》
12 《北国の春》	12 《みだれ髪》	12 《居酒屋》
13 《みだれ髪》	13 《北空港》	13 《北空港》
14 《宗右衛門町ブルース》	14 《宗右衛門町ブルース》	14 《宗右衛門町ブルース》
15 《また君に恋してる》	15 《ふたりの大阪》	15 《くちなしの花》(渡哲也、 1973)
16 《ふたりの大阪》	16 《銀座の恋の物語》	16 《兄弟船》
17 《水に咲く花・支笏湖へ》(水 森かおり、2018)	17 《兄弟船》	17 《俺でいいのか》(坂本冬美、 2019)
18 《銀座の恋の物語》	18 《紙の鶴》(丘みどり、2019)	18 《銀座の恋の物語》
19 《兄弟船》	19 《また君に恋してる》	19 《みだれ髪》
20 《高校三年生》(舟木一夫、 1963)	20 《別れの予感》(テレサ・テン、 1987)	20 《雪國》(吉幾三、1986)

※太字は2010年以降の曲

出典一覧

JOYSOUND 2012年 年間カラオケランキング発表！ | JOYSOUND.com

https://www.joysound.com/web/s/karaoke/contents/annual_ranking/2012 (2021年2月2日確認)

2013年 JOYSOUND 年間ランキング | JOYSOUND.com

https://www.joysound.com/web/s/karaoke/contents/annual_ranking/2013 (2021年2月2日確認)

2014年 JOYSOUND 年間ランキング | JOYSOUND.com

https://www.joysound.com/web/s/karaoke/contents/annual_ranking/2014 (2021年2月2日確認)

2015年 JOYSOUND カラオケ年間ランキング | JOYSOUND.com

https://www.joysound.com/web/s/karaoke/contents/annual_ranking/2015 (2021年2月2日確認)

2016年 JOYSOUND カラオケ年間ランキング | JOYSOUND.com

https://www.joysound.com/web/s/karaoke/contents/annual_ranking/2016 (2021年2月2日確認)

2017年 JOYSOUND カラオケ年間ランキング | JOYSOUND.com

https://www.joysound.com/web/s/karaoke/contents/annual_ranking/2017 (2021年2月2日確認)

2018年 JOYSOUND カラオケ年間ランキング | JOYSOUND.com

https://www.joysound.com/web/s/karaoke/contents/annual_ranking/2018 (2021年2月2日確認)

2019年 JOYSOUND カラオケ年間ランキング | JOYSOUND.com

https://www.joysound.com/web/s/karaoke/contents/annual_ranking/2019 (2021年2月2日確認)

2020年 JOYSOUND カラオケ年間ランキング | JOYSOUND.com

https://www.joysound.com/web/s/karaoke/contents/annual_ranking/2020 (2021年2月2日確認)

②DAM2020 年年間演歌ランキング (更新日付 2021 年 1 月 1 日)

1 《津軽海峡・冬景色》	38 《雨の御堂筋》(欧陽菲菲、1971) ※オリジナルはアメリカバンドのザ・ベンチャーズ (The Ventures) が日本で発売した《雨の御堂筋》(STRANGER IN MIDOOSUJI)》	69 《細雪》(五木ひろし、1983)
2 《天城越え》	39 《リンゴの唄》(並木路子、1945)	70 《古城》(三橋美智也、1959)
3 《さざんかの宿》	40 《雪椿》(小林幸子、1987)	71 《王将》(村田英雄、1961)
4 《酒よ》	41 《大阪しぐれ》(都はるみ、1980)	72 《小樽のひとよ》(鶴岡雅義と東京ロマンチカ、1967)
5 《北国の春》	42 《三百六十五歩のマーチ》(水前寺清子、1968)	73 《きよしのズンドコ節》(氷川きよし、2002)
6 《青い山脈》(藤山一郎/奈良光枝、1949)	43 《別れの予感》	74 《舟唄》(八代亜紀、1979)
7 《北の旅人》	44 《東京のバスガール》(初代コロムビア・ローズ、1957)	75 《まつり》(北島三郎、1984)
8 《川の流れるように》	45 《夢芝居》(梅沢富美男、1982)	76 《夜明けのブルース》
9 《時の流れに身をまかせ》	46 《珍島物語》	77 《だんな様》(三船和子、1982)
10 《つぐない》	47 《愛人》(テレサ・テン、1985)	78 《岸壁の母》(二葉百合子、1972) ※オリジナル歌手は菊池章子(1954)
11 《ラヴ・イズ・オーヴァー》(欧陽菲菲、1979)	48 《大阪ラブソディー》(海原千里・万里、1976)	79 《時のしおり》(上沼恵美子、2019)
12 《俺でいいのか》	49 《ブルー・ライト・ヨコハマ》(いしだあゆみ、1968)	80 《あゝ上野駅》(井沢八郎、1964)
13 《愛燦燦》	50 《じょんから女節》(長山洋子、2003)	81 《長崎の鐘》(藤山一郎、1949)
14 《高原列車は行く》(岡本敦郎、1954)	51 《お富さん》(春日八郎、1954)	82 《すきま風》(杉良太郎、1976)
15 《みだれ髪》	52 《二人でお酒を》(梓みちよ、1974)	83 《北酒場》(細川たかし、1982)
16 《兄弟船》	53 《柔》(美空ひばり、1964)	84 《みちづれ》(牧村三枝子、1978)
17 《宗右衛門町ブルース》	54 《いつでも夢を》(橋幸夫/吉永小百合、1962)	85 《旅姿三人男》(ディック・ミネ、1939)
18 《高校三年生》	55 《人生いろいろ》(島倉千代子、1987)	86 《お祭りマンボ》(美空ひばり、1952)
19 《星影のワルツ》(千昌夫、1966)	56 《河内おとこ節》(中村美律子、1989)	87 《月がとっても青いから》(菅原都々子、1955)
20 《くちなしの花》	57 《流恋草》(香西かおり、1991)	88 《今夜は離さない》(橋幸夫/安倍里蕐子、1983)
21 《居酒屋》	58 《五島恋椿》(丘みどり、2020)	89 《哀愁列車》(三橋美智也、1956)
22 《銀座の恋の物語》	59 《ふたり酒》(川中美幸、1980)	90 《涙川》(大月みやこ、2019)
23 《北空港》	60 《矢切の渡し》(細川たかし、1983) ※オリジナル歌手はちあきなおみ(1976)	91 《お座敷小唄》(松尾和子・和田弘とマヒナスターズ、1964)
24 《雪國》	61 《空港》(テレサ・テン、1974)	92 《吾亦紅》(すぎもとまさと、2007)
25 《憧れのハワイ航路》(岡晴夫、1948)	62 《また君に恋してる》	93 《みちのくひとり旅》(山本譲二、1980)
26 《ふたりの大阪》	63 《おまえに》(フランク永井、1977)	94 《酔歌》(吉幾三、1990)
27 《北の漁場》(北島三郎、1986)	64 《アメリカ橋》(山川豊、1998)	95 《悲しい酒》(美空ひばり、1966)
28 《赤いハンカチ》(石原裕次郎、1962)	65 《命くれない》(瀬川瑛子、1986)	96 《港町十三番地》(美空ひばり、1957)
29 《二輪草》(川中美幸/弦哲也、1998) ※36 位のデュエット版	66 《しぐれ舟》(岩本公水、2020)	97 《南国土佐を後にして》(ペギー葉山、1959)
30 《夢追い酒》(渥美二郎、1978)	67 《長崎は今日も雨だった》(内山田洋とクール・ファイブ、1969)	98 《北のおんな町》(三山ひろし、2020)
31 《奥飛騨慕情》(竜鉄也、1980)	68 《夜霧よ今夜も有難う》(石原裕次郎、1967)	99 《ラブユー東京》(黒沢明とロス・プリモス、1966)
32 《長良川艶歌》(五木ひろし、1984)		100 《無法松の一生<度胸千両入り>》(村田英雄、1958)
33 《ノラ》		
34 《昔の名前で出ています》(小林旭、1975)		
35 《南部蟬しぐれ》		
36 《二輪草》(川中美幸、1998)		
37 《好きになった人》(都はるみ、1968)		

※太字は 2010 年以降の曲

出典

カラオケランキング (DAM・演歌・年間) | カラオケ曲検索の DAM CHANNEL
<https://www.clubdam.com/app/dam/ranking/enka-year.html> (2021年2月2日確認)

5-4 演歌を巡る「固定観念」

ここまでの論述では、「日本調」とされるヨナ抜き五音音階の成立過程や演歌の語源が誕生した明治・大正時代の事情について総観し、「歌謡曲」にみる日本のポピュラー音楽ジャンル用語の実態を確かめ、そして今日一般的に認知される「演歌像」が確立するまでの歴史的経緯を検証して、「演歌・歌謡曲」の現状について詳しく検討した。これらの事実を把握した上、本論文の冒頭で引用した菊池清麿の言論にみられる強い違和感を生む「固定観念」を見直してみれば、「日本の伝統」や「日本人の心」として擁護される「演歌」における矛盾がより一層浮き彫りになってくる。

5-4-1 「古賀政男」という虚像

古賀政男の作品と一部の「古賀メロディー」が本人の逝去後に意図的に「演歌」にされていったことは第三章(3-3-5)で述べた通りである。端的に間違っているが、「古賀メロディー」は現在でもしばしば演歌ないし歌謡曲の原点として認識され、古賀政男という存在が演歌の世界で巨大化されたことは明白な事実である。演歌における「古賀政男」という虚像の巨大化は、菊池清麿の著書『昭和演歌の歴史 その群像と時代』(2016)に顕著にみられる。菊池は、あたかも古賀政男本人が意図的に演歌の流れに関わり、「古賀メロディー」を演歌と結び付けようとしていたかのように、演歌の歴史について語っているのである。

森進一はかつて古賀政男による作品のカバー曲を収録したLP『影を慕いて』(1968)で爆発的なヒットを飛ばしたことがある。そのLPが発売された1968年という時点は演歌がジャンル化のきっかけを得たばかりの時期であり、明確な演歌像が定まったこともなければ、強く「日本調」などと結び付けられたこともなかったことは本論文で繰り返し強調してきた。他方、その『影を慕いて』について、菊池は以下のように論じている。「古賀政男は森進一の高音の悪声(官能的なハスキーヴォイス)と歌唱力に最も関心をしめした作曲家である。この声と歌唱で《影を慕いて》(1932、引用者注)を歌わせれば、古賀は己の音楽ワールドから完全に藤山一郎(クラシックの格調と家庭歌謡の健全な明るさ)を消せると思った」(菊池 2016: 314-315)。「泣き」と「絶叫」を織り交ぜた《影を慕いて》を絶唱させ、古賀自身が昭和演歌の頂点に完全に立つことを考えたのである」(菊池 2016: 317)。

まるで森進一のLP『影を慕いて』の企画・制作とヒットに古賀政男の意思が強く関係していたかのように語っているが、はっきり言えばこれは完全な捏造話である。

そもそも、森進一に《影を慕いて》に代表される「古賀メロディー」を歌わせようと考えたのは、古賀政男ではなく、森進一のデビュー曲《女のためいき》の作曲者猪俣公章である。当時の日本ビクターのディレクターは、最初は作曲家佐々木俊一の作品を取り上げようとしていた。しかし、初めての企画LPで確実なヒットを目指すために、森進一の歌唱レッスンを担当していた猪俣公章は、より話題を呼べる古賀政男の作品を提案した。一方、専属制度が通常だった当時、コロムビアレコードの専属だった古賀政男の作品をライバル会社の企画で起用し、オリジナル歌手以外の歌手に歌わせるのは非常識であった。そのため、古賀政男も当然最初は躊躇せずにその提案を断った。その後企画が実現できたのは、その時期の古賀政男がちょうどコロムビアレコードとの契約期間終了後の契約空白期間にいたからである（猪俣 1993 : 126-130）。いわばLP『影を慕いて』は偶然の産物である。勿論、古賀政男が森進一を歌手として認め、関心を持っていなければ、一度断った企画はそのまま忘れることになっていたのだろう。ともあれ、菊池の記述に相当な誇張が存在することは明らかである。

また、藤山一郎が早期の「古賀メロディー」をヒットさせた当時、古賀政男は藤山一郎に対して大きな期待を抱いていた。藤山一郎が後に古賀政男のいるコロムビアレコードではなく、日本ビクターと契約したことによって、二人の共同制作ができなくなるわけだが、古賀政男は藤山一郎にコロムビアレコードと契約させられなかったことを「悔まれた」（古賀 2001 : 121-122）。「新鮮に聞こえた」藤山一郎の歌唱については、「歯切れのよい軽快な感じを出すことに成功した」と評価した上、藤山一郎は「新しい時代にふさわしいセンスの持主であった」という賛辞を寄せた（古賀 2001 : 106）。古賀政男が《影を慕いて》の歌唱者である藤山一郎を認めていたのは揺るぎない事実であり、菊池が語る「歴史」との差異は一目瞭然である。

森進一のLP『影を慕いて』以降の古賀政男の「心情」について、菊池は更に以下のように述べる。「一般の「なつめろ」愛好家からも戦前、戦後の古賀メロディーを彩ったオリジナル歌手が現役の演歌歌手に対抗する形での要望も高まると云う皮肉な結果に、古賀は唾然とした。そして、困惑し苛立ちを覚えたのである」（菊池 2016 : 317）。古賀政男本人の態度を意図的に無視し、作為的に事実を歪曲した菊池による客観性を欠いた記述には、その「古賀政男像」の信憑性を疑わせるものがあるのは言うまでもない。

森進一の LP『影を慕いて』の作成経緯や影響について、輪島裕介は既に 2010 年に詳細な指摘をした（輪島 2010：161-166）。にもかかわらず、菊池清麿はその後に以上のような主観的な表現に満ちた主張を並べ、「昭和演歌の源流となり、歌謡界の頂点に君臨する」（菊池 2016：300）「古賀政男」という虚像を創り上げようとしている。演歌における古賀政男の「伝説」と「古賀メロディー」の独り歩きは、今もなお続いているようだ。

5-4-2 「主流」である「演歌」

菊池清麿の著書においては、「演歌は歌謡曲の主流であった」ないし「演歌＝歌謡曲」といったような観点が散見される。

演歌系歌謡は（中略）昭和 30 年代（1955～1964、引用者注）の歌謡曲の主流となり、（中略）昭和演歌の時代へと日本流行歌は変貌して行った。（菊池 2016：214-215）

日本調の演歌系歌謡曲が（中略）いよいよ真正の日本流行歌として王座に就く時代を迎えようとしているのである。（菊池 2016：264）

「演歌系歌謡曲は昭和 30 年代（1955～1964、引用者注）に復活し隆盛への時代を迎えた。歌謡曲＝演歌への展望を獲得したのだ。歌謡界は演歌を基本にし」ていた（菊池 2016：274）。

遠藤実と船村徹の登場（中略）はまさに演歌系歌謡曲の隆盛の時代の到来を告げることを意味し、日本の歌謡界は演歌系路線が明確となったのである。（菊池 2016：283）
（以上下線引用者）

そして、明確に「演歌＝歌謡曲」を西洋的な歌と区別させるような記述は、以下の例に代表される。

こうして、戦前から昭和 20 年（1945、引用者注）までの歌は西洋音楽とは無縁な古くさい演歌という定義にカテゴリー化されることになり、歌謡曲＝演歌、いわゆる昭

和演歌が確立した。つまり、昭和30年代(1955～1964、引用者注)から(中略)演歌系歌謡曲の隆盛となり、昭和40年代(1965～1974、引用者注)の「日本のこころの歌、歌謡曲＝演歌」が成立したのである。そして、洋楽傾向をもつものは60年代(ここでは1960年代を指していると思われる、引用者注)のGS、ポップス歌謡、70年代のアイドル歌謡、商業フォークからニューミュージックという新たな音楽ジャンルが創られていったのである。(菊池2016:325、下線引用者)

以上の引用文のように、菊池の考えでは、グループ・サウンズやポップス歌謡、アイドル歌謡、フォークなど「洋楽傾向をもつもの」は、当時の「歌謡曲＝演歌」の範囲には入らない。

昭和30年代(1955～1964)前後には、美空ひばり、島倉千代子、春日八郎、三橋美智也、北島三郎、都はるみなどがヒットを飛ばしていた。上記の歌手はいずれも現在では「演歌歌手」と呼ばれることがあるが、当時ジャンルとしての演歌が存在しなかったことは前述した通りである。他方、菊池は演歌を西洋的な歌と対立させた上で、演歌が当時において主流であったと述べているが、同じ時期にフランク永井などが洋風的な「都会調」をヒットさせたことや、美空ひばりの《真赤な太陽》(1967)が「洋楽傾向をもつ」グループ・サウンズの影響を強く受けたことについては、前後の文脈ではあまり触れていない。

「歌謡曲」が昭和時代の日本ポピュラー・ソング全般を意味するという認識が主流となった今、菊池清麿の観点には違和感を強く感じさせるものがある。現時点では、ポピュラー・ソングとしての演歌はあくまで(J-POP以前の)歌謡曲の下位ジャンルか、歌謡曲とは異なる形式の歌として考えるべきなのである。

ただし、第二章で検証したように、日本ポピュラー・ソングにおけるジャンル用語に曖昧さが終始存在するのは事実である。そのため、菊池のように「歌謡曲」を「日本レコード歌謡全般」ではなく、洋楽的な音楽と対比させる「日本的」な要素の強いジャンルとして都合よく定義しておけば、「演歌は歌謡曲の主流であった」ないし「演歌＝歌謡曲」といった言説も成立するようにみえてしまうのである。

5-4-3 (昭和) 演歌の「挽歌」《川の流れのように》

菊池清麿は「80年代——演歌の変容と終焉」という章の後に、「昭和演歌と美空ひばり」という部分を書き加え、「昭和演歌の挽歌——川の流れのように」と題した一節をエピローグ以外の内容の結末部分にした。美空ひばりの死（平成元年＝1989）は、よく昭和時代の日本ポピュラー・ソング史の幕引きの象徴として語られている。数々の名曲をヒットさせた美空ひばりが長年「女王」として位置づけられてきた以上、生涯最後のシングル《川の流れのように》（1989）を昭和時代の日本ポピュラー・ソング（歌謡曲）ないし演歌の終わりと結び付けるのは、極自然なことであるといえるかもしれない。しかし、強調しておかなければならないのは、美空ひばりの持ち歌を「演歌」という枠に収めるのは不可能であるということだ。「歌謡曲の女王」ではなく、「演歌の女王」というイメージが一般的に強いが、美空ひばりは絶えず最先端の流行音楽要素を自身の持ち歌に取り込む歌手であり、リバイバル・ブームが来れば懐古的な作品も好んで歌う。そのレパートリーの多様さは、現在の演歌にみられる特徴の乏しさとは著しい対照を成している。少なくとも、演歌を「日本調」などと規定する場合、美空ひばりを安易に「演歌の女王」とであると決め込むのは妥当ではない。

そして、《川の流れのように》とそれまでの美空ひばりの持ち歌との間にもある程度の隔たりが存在する。《川の流れのように》を収録したアルバム『川の流れのように～不死鳥パートⅡ～』（1988）の企画テーマは、美空ひばりの「これから」である。当時、30代が自分のファン層から欠落していることに気付いた美空ひばりは、新しいアルバムのターゲットをその世代に設定したという。それが当時「ポップス系の働き盛り」の30代だった秋元康たちが作家として起用された理由の一つである（小西 2001：10）。また、作曲家平尾昌晃は、「いまもし美空ひばりがデビューするとしたら、どんな曲がいいか」を基本コンセプトとするその「大胆な」アルバム企画について、以下のように述べている。「僕に言わせれば、「怖いもの知らず」の企画だった。（中略）美空ひばりさんは、時代を敏感に感じる人だったし、（中略）どこかで、若い人の企画を期待し、喜んでいたにちがいない」（平尾 2013：266-267）。実際、西洋的な長音階に基づいた《川の流れのように》の曲調は全く古臭く感じられず、歌詞内容もいわゆる演歌の暗さや陰湿さとはかけ離れている。

他方、《川の流れのように》は2006年に日本文化庁と日本PTA全国協議会が主催した「日本の歌百選」に選ばれている。「日本の歌百選」の選曲基準は、「家族で歌うのに適してい

と思われる歌」であり、入選曲において童謡や唱歌が中心である（見崎 2009：77）。つまり、《川の流れのように》は昭和時代の日本ポピュラー・ソングの代表曲であると同時に、まさに「健康的」「健全」な歌の代表でもある。

以上の事情を確認した上、次に菊池清麿が「演歌歌手」美空ひばりについてどのような表現を用いたかを確かめてみよう。

「歌謡曲＝演歌」の「表現者である歌手は（中略）美空ひばりをメソッドにし、その範型の枠組みにおいて媚態的な退嬰哀調趣味を個性とし」ている（菊池 2016：375）。「美空ひばりが歌う猥雑・雑多な裏町の俗謡、流行り唄のほうが生命力、情感を感じさせ」る（菊池 2016：382）。菊池が強調している「（美空ひばりの）演歌」の特徴は、「健康的」「健全」とは全く正反対のものであるといえる。

美空ひばりの早期の持ち歌における雰囲気や歌唱は、後の「演歌的」な曲にみられるものとは異なっている⁴⁵⁸。菊池はそれを認識しているように思われるが、「退嬰」や「猥雑」などを「（美空ひばりの）演歌」の特徴として力説しながら、《川の流れのように》を演歌の挽歌と見なし、美空ひばりの死が「演歌という大衆の暗い情感の語りに支配された戦後・歌謡曲の終焉」（菊池 2016：383）の象徴であると考えるのは極めて不適切であると言わざるを得ない。

5-4-4 藤山一郎に対する嫌悪

「演歌歌手」美空ひばりを称賛する一方、早期の「古賀メロディー」の代表作をヒットさせた藤山一郎に対して、菊池清麿は露骨に批判的な態度を示している。その嫌悪ともいえるほどの反感は、以下の言葉に凝縮されている。

演歌ファンにとって、高度な音楽技術の優秀性をもって、美しく淫刺と爽やかに歌唱する藤山一郎のクラシック系歌謡曲はあまりにも空虚であり、人間味に欠けた論理と知識の残骸に過ぎないのである。（中略）天上の理性の声よりも、もっと地上の闇からの呻きのような情念演歌が求められるのだ。藤山一郎の洗練されたモダンな都市空間の讃歌よりも、美空ひばりが歌う猥雑・雑多な裏町の俗謡、流行り唄のほうが生命

⁴⁵⁸ 具体的にいうと、初期の持ち歌には洋風的なものが多く、また現在の演歌における典型的な歌唱特徴であるコブシも回していなかった。

力、情感を感じさせ、感受性豊かなのである。だが、その美空ひばりが、演歌ファンから見れば情感に欠ける無機質な藤山一郎の歌唱芸術を尊敬していたことは、日本の近代流行歌のパラドクスである。(菊池 2016 : 381-382、下線引用者)

藤山一郎の洋楽(クラシック)出身と「演歌的」でない歌声は、「古賀メロディー」を演歌の「源流」と規定し、演歌を「日本的」「退嬰」「猥雑」「下層」「不幸」「闇」といった特徴と結び付けた上で語るには都合がよくないのか、演歌の擁護者である菊池は藤山一郎に対して極端ともいえるほどの嫌悪感を露わにしている。

藤山一郎は生前、「歌謡曲の墮落に疑問を感じ、(中略)正しい歌、皆で歌える歌の普及に努め」(池井 1997 : 9)、「健康で楽しく明るい歌、家庭で誰でもが大きな声で歌える歌」を追求していたという(池井 1997 : 202)。藤山一郎にみられる歌に対する価値観の是非については、ここでは検討しないが、歌手としての藤山一郎の性質が菊池の強調する「演歌像」とかけ離れているのは事実である。

演歌の擁護者が、いわゆる日本庶民・民衆の心情を象徴する「退嬰」や「猥雑」、「土着的」な「泥臭さ」などを「日本的」な「演歌」の特徴として力説している時、藤山一郎に代表されるクラシック出身の歌手による懐メロや美空ひばりの《川の流れるように》のような「健全的」な歌も同じく日本人に愛され、そしてしばしば「演歌」として語られていることには、大きな矛盾が生じてしまう。それは、「日本人の心」という使い古された決まり文句の陰に隠れている、演歌という日本ポピュラー音楽ジャンルそのものの矛盾の片鱗を覗かせるものである。

5-4-5 矛盾に満ちた「日本人の心」

全書のエピローグでは、ひたすら「猥雑」などといった特徴を強調してきた菊池清麿は、それまでの態度を一変させ、突如以下のように「古き良き日本的」な演歌を褒め称える。

演歌には、心を豊かにする素朴で純粋な風光明媚な日本の自然、それと一体化した生活空間、風土、情景も存在する。悠久の歴史が育んできた原始的郷愁や抒情を感じさせる日本という風景があったのだ。(菊池 2016 : 387)

この豹変ぶりは、むしろ現在の演歌像における最も典型的な矛盾を反映しているように思える。いくらジャンル成立以前の名曲の数々を「演歌」の範囲に入れ、「日本人の心」や「日本の伝統」といった言葉で「演歌」を美化しようとしたところで、美化された「演歌像」と、実際制作されている演歌作品においてあまりにも際立つ曲調のパターン化や時代錯誤的な歌詞内容との間に存在するズレは埋められないのである。

菊池清麿は伝記作家として、中山晋平、古賀政男、服部良一などの作曲家、東海林太郎や佐藤千夜子などの歌手について数多くの著作を執筆してきた。特に著書『日本流行歌変遷史』(2008)は、日本ポピュラー・ソング史に関する多くの書籍で参考にされ、本論文でもその中から一部の言説を引用した。菊池は(昭和時代の)日本ポピュラー・ソング史に詳しい人物であるはずだ。しかし、その菊池の持つ演歌観に数多くの誤りが存在することを考えれば、演歌を巡る様々な「固定観念」が未だに根強いといえそうである⁴⁵⁹。

更に、自分たちの主張する「日本人の心」の象徴である土着的な泥臭さや古臭さが現在の若者に受け入れられない負け惜しみなのか、演歌の擁護者には、現在の若者にも「演歌の心」が宿っていることを証明しようとする傾向がみられる。

「今日、駅の周辺など雑踏の空間の中、路上ライブで歌う若者が増えている。(中略)その歌声に魅かれ人は集まり聴き、それぞれに感情移入しながら心で唱和する。これが日本の演歌ではなかろうか」(菊池 2016 : 388)と、菊池清麿は『昭和演歌の歴史 その群像と時代』のエピローグの最後で述べている。他方、テイチクレコードのプロデューサー・作詞家である松下章一は、「日本人が、その心情を自分で歌ったら、どうしても演歌的になる。

(中略)コブクロの《蕾》(2007、引用者注)なんて、あれは魂は完全に演歌」であると考えているという(演歌ルネサンスの会 2008 : 217)。現代に誕生した演歌を「日本人の心」と擁護しながら、現代に生きる若い日本人の心に合わせるような工夫を試みなければ、現在の若者に「演歌の心」を求めるのは非常に無理があるように思われる。

菊池清麿の演歌観にみられる様々な矛盾は、演歌をあくまで「日本的」な歌として褒め称える演歌の擁護者にある程度共通しているといえるかもしれない。演歌がどれほど日本人の心情に符合し、どれほど日本精神や日本情緒を表しているかについて熱弁する時には、

⁴⁵⁹ 菊池清麿ほどではないが、塩澤実信の著書『昭和の流行歌物語』(2011、展望社)も例として挙げられる。「演歌」の伝統性や正統性を証明するためか、ジャンル成立以前の作品を「演歌」で括った上でレコード歌謡史を語る傾向がみられるほか、西洋的な音階で構成される《ブルー・シャトウ》(1967)を「伝統的なヨナ抜き短音階」の成功例として評価している(塩澤 2011 : 276)。

「日本的」に強く拘る傾向が顕著にみられる。しかし一方、主観的・概念的に語られている「演歌」の正統性を成立させようとする時には、その「日本的」云々への拘りを都合よく忘れてしまうこともしばしばある。「日本的」ではないことを心底理解しているにもかかわらず、それでも演歌が完全に「日本的」なものであると信じ込むことを諦めようとしなない。また、演歌が「日本的」であることを証明するために、飽きもせずに筋の通らない理論を提唱し続けているのである。

菊池清麿による主観まみれの言論は演歌を巡る「固定観念」の極端な例に過ぎないが、「演歌」を含め、日本のポピュラー音楽ジャンル（用語）が歴史的に歌自体の音楽的要素を触れられずに観念的・概念的に語られる傾向が一般的に存在したことは事実である。それが結果的に、時代ごとの「演歌像」にみられる大きなズレと、「演歌」に関する支離滅裂な観点の数々を生み出したのである。

筆者は本論文の冒頭で「演歌の女王」というレッテルを貼られた美空ひばりの代表曲である《川の流れのように》を耳にする時に違和感を覚えると述べた。ここまで論じてきた通り、その違和感は、聞き手に与える第一印象を左右するメロディーの構造がそもそも一般的な演歌とは根本的に異なっていることに由来する。メロディーだけでなく、歌詞形式・内容、編曲、歌唱など、現在の基準では、《川の流れのように》は実にあらゆる面において「非演歌的」な作品であり、つまり完全なる「歌謡曲」である。演歌の女王、美空ひばり、西洋的な音階で構成される《川の流れのように》、昭和の歌謡曲（或いは演歌）の終焉、それらがしばしば疑問視されることなく「ヨナ抜き五音音階」を重要基準とする「日本的」・「伝統的」な「日本調」である演歌と結び付けられ、演歌に関する常套文句と化していることは、演歌が常に抽象的・主観的・観念的に語られてきたことの最たる象徴である。そのような矛盾に満ちた演歌もまた、「真面目に考えることを回避」（金子 1999 : 164）したがる日本人が創り上げた文化の代表であるといえるかもしれない。

5-4-6 「演歌・歌謡曲を応援する国会議員の会」と固定観念の現状

2016年3月、「演歌復活」を図り、若者の「演歌離れ」を食い止めることを目的とする「演歌・歌謡曲を応援する国会議員の会」が超党派の国会議員によって設立された⁴⁶⁰。「日本の伝統文化の演歌を絶やすな！」と大々的に打ち出した記事によれば、国会内で開かれた発起人会合では、演歌や歌謡曲は「日本で生まれ、発展した文化」として捉えられている。元農林水産副大臣は、演歌・歌謡曲は「日本の国民的な文化である」と発言し、歌手の杉良太郎は、若者が演歌・歌謡曲を支持しない現状に対して、「日本の良い伝統が忘れ去られようとしている」と「危機感」を表したという。

一方、「演歌復活」⁴⁶¹、「演歌守る」や「演歌離れ」を食い止める⁴⁶²といったスローガンを掲げて闘志を燃やす国会議員を余所に、「演歌＝日本の伝統」という主張に対する疑問の声が上がっていた⁴⁶³ようだ。ネット上の掲示板⁴⁶⁴では、意味が分からない、税金の無駄使い、税金を使ってまで守る必要がない、演歌は時代の曲であって文化ではない、といったような反対意見が数多く書き込まれている。反論の影響を受けた結果なのか、現状からすれば「演歌・歌謡曲を応援する国会議員の会」は設立後にめぼしい活動をしてきたとはいいいにくい。

「演歌・歌謡曲を応援する国会議員の会」が批判を受けた最大の原因は、演歌を日本の伝統として擁護しようとしたことではなく、むしろ政治と絡ませたことにあると思われる。一音楽ジャンルとしての演歌は、一般的にはより気軽に考えられていると思われ、歌における定義や音楽的な特徴が必ずしも実際に広く認識されているとは限らない。いずれにせよ、各時期の「演歌像」とは別に、現在定着した演歌の形式には伝統的といえる要素が存在するのは確かである。何を目的に、また今の演歌にみられるどのような要素を「伝統」

⁴⁶⁰ 日本の伝統文化の演歌を絶やすな！ 超党派「演歌議連」発足へ - 産経ニュース <http://www.sankei.com/politics/news/160302/pli1603020033-n1.html> (2016年3月17日確認)、

演歌・歌謡曲の発展を/超党派の国会議員の会設立 http://www.jcp.or.jp/akahata/aik15/2016-03-24/2016032414_01_1.html (2016年3月17日確認)

⁴⁶¹ 「演歌復活へ、国会議員の力を貸してくれない——? 「応援する」議連、初会合」『朝日新聞』2016年3月24日(朝刊)、演歌復活、政治家とタッグ 瀬川瑛子さん「お力貸して」: 朝日新聞デジタル <http://www.asahi.com/articles/ASJ3R521ZJ3RUTFK00H.html> (2016年7月20日確認)

⁴⁶² 「演歌守る」議連、杉さま一肌脱ぐ」『朝日新聞』2016年3月3日(朝刊)

⁴⁶³ 「演歌」って「日本の伝統文化」だったっけ? 「国会議員連盟」発足にネットで疑問の声: J-CAST ニュース【全文表示】 <https://www.j-cast.com/2016/03/03260327.html?p=all> (2016年7月20日確認)

⁴⁶⁴ 演歌・歌謡曲を応援する国会議員の会 - あなたはどう思う? - とくっち.com https://www.toku-chi.com/pages/bbs/topic_detail.htm?id=7693386 (2016年7月20日確認)

として守ろうとするかはさておき、演歌が日本の伝統であると公に掲げる「演歌・歌謡曲を応援する国会議員の会」のような事例は、一定数の人がその考えを諦めきれていないことを裏付けている。また、どのような立場で観点を述べていようと、経験者が（昭和時代の）日本ポピュラー・ソングの歴史を俯瞰する場合、或いは音楽的特徴や歌詞内容などの「型」という基準で日本の音楽ジャンルについて語る場合、演歌が「日本的」「伝統的」であるかどうかを強く意識する傾向がみられるのも事実である。

他方、「演歌＝日本の伝統」や「演歌＝日本人の心」といった固定観念が圧倒的に支持されてはいないにせよ、曲の性質とは関係のない、ざっくりとしたキャッチコピーや宣伝文句、或いは馴染みのある昔ながらの決まり文句としての性質は依然として強いといえそうである。「演歌・歌謡曲」を専門的に取り扱う雑誌『月刊ソングブック』の新曲紹介記事では、「古き良き演歌のスタイル」⁴⁶⁵、「令和の時代に古き良き昭和演歌を花咲かせたい」⁴⁶⁶といった記述がみられ、演歌のジャンル化にはそれほど関わらなかった古賀政男は「演歌の大家」⁴⁶⁷として位置づけられている。大泉逸郎は「人生演歌を唄い、世の中に“日本のこころ”を発信してきた」とされ、そして「親父、お袋、輩たち、そして女房」など、いかにも時代遅れで古臭そうな内容を描いた《芙蓉の花のように》(2019) がその代表例として挙げられた⁴⁶⁸。一般向けの新聞記事⁴⁶⁹でも、「日本のこころのうたミュージアム・船村徹記念館」が取り上げられ、「演歌は日本人の血液」という言葉が「演歌界の大御所」である船村徹の生前メッセージとして紹介されている。使い古された象徴的な文句が当たり前のように入れられる現象は消えておらず、演歌を巡る固定観念を根本的に覆すのは容易なことではないようだ。

⁴⁶⁵ 「哀愁漂う旋律に 色艶をひと刷毛—— 和田が唄う、偲ぶ演歌の決定盤」『月刊ソングブック』日本アマチュア歌謡連盟 (NAK) 2019年2月号26頁

⁴⁶⁶ 「令和の世の中に、響かせる 昭和の古き良き演歌」『月刊ソングブック』日本アマチュア歌謡連盟 (NAK) 2019年8月号31頁

⁴⁶⁷ 「大川の真骨頂 泣きの声が存分に堪能できる 女ごころ演歌が完成」『月刊ソングブック』日本アマチュア歌謡連盟 (NAK) 2020年1月号18頁

⁴⁶⁸ 「これまで元気に 生きてくることができた おまえに感謝、周りに感謝、自分に感謝 労りの心を持って唄う曲」『月刊ソングブック』日本アマチュア歌謡連盟 (NAK) 2020年6月号22頁

⁴⁶⁹ 「(まちの記憶) 今市 栃木県日光市」『朝日新聞』2021年6月7日(夕刊)

終章 「演歌・歌謡曲」の行く末

ジャンル用語としての「演歌」と「歌謡曲」は、共に新しいジャンルが現れる度に概念が揺れ動くという歴史的経緯を辿ってきた。現在一般的に認知される「演歌・歌謡曲」のイメージが広く浸透したのは、平成以降の J-POP という新たなジャンルの確立に伴う副産物である。

多義的な解釈が実在する一方、強い保守的な性質を持たない「歌謡曲」は、かつての流行最前線だった様々なジャンルを吸収した上、「昭和時代に流行した日本のポピュラー・ソングの総称」として、また J-POP と区別された懐古的な歌として人々に受け入れられた。それに対し、1970 年前後にジャンル化のきっかけを得た新しい「演歌」は、ひたすら「日本的」「伝統的」に粉飾され、「日本人の心」として擁護され続けてきた。その結果、西洋音楽の影響の元で誕生した和洋折衷のヨナ抜き五音音階ばかりでなく、1980 年前後のカラオケブーム前後に普遍的にみられる編曲スタイルから、ジャンル確立後に類型化した歌詞形式・内容・歌唱特徴まで、あらゆる面において「枠」や「型」への執着が著しく反映される「古臭い」歌として定着してきた。本論文での論述の通り、明治・大正時代の演歌師はどのような歌でも歌おうとしたし、「演歌調」と呼ばれた歌には様々な作品があり、1970 年前後には話題性に便乗した多様なレコード歌謡が「演歌」として売り出された。また、最新の「外来リズム」や流行音楽要素をその都度取り入れるのは、一時期話題性が高かった「演歌」だけでなく、日本レコード歌謡全体にみられる特徴である。1960 年代後半のグループ・サウンズのブーム中、《真赤な太陽》(1967) を発表した美空ひばりのほか、「都はるみ《フレンド東京》(1968)《涙のバラ》(1968)、島倉千代子《愛のさざなみ》(1968)、こまどり姉妹《恋の風車》(1969) など、現在では「演歌」とみなされる大物歌手もこぞってエレキ/GS を取り込んだ楽曲を吹き込んでおり、「大御所」の船村徹も、(中略)サイケ⁴⁷⁰調の《スナッキーで躍ろう》(1968)のような歌を作ったことがある(輪島 2010: 125、曲の発売年は引用者による)。

平成以降、「演歌的」な「型」からかけ離れた歌が「演歌」として宣伝されるケースがしばしばあったものの、いずれも決められた演歌の様式を破り、演歌像を覆すには至らなかった。

⁴⁷⁰ 「サイケデリック・ミュージック」を指していると思われる。

た。形が基本的に「カラオケ演歌」に限定される特徴の乏しい現在の演歌は、ジャンル成立以前のレコード歌謡はおろか、かつて明確に「演歌」としてヒットした曲群すら代表しているとはいえない。幅広いスタイルを含む総括的な「歌謡曲」の意味が浸透した今、「演歌＝歌謡曲の主流」というような主張は強い違和感を生む。「歌謡曲全体の歴史と流れをみれば、それを「演歌」という呼称でひとくくりにするのはいかにも無理がある（五木ひろし 2013 : 105) のだ。

「演歌、演歌と声高に叫んで、何か日本人の原点みたいなものを売りものにするより、反対にニューミュージックやポップスと交流してこそ、本当に大衆に愛される、新しい演歌が育つのではないか」（雑喉潤 1983 : 44) という見方は、雑喉潤が 1983 年という時点に立って書いたものである。平成以降の演歌界は、演歌は若者には理解されない「中高年向け」の歌であると決め込みながら、変化を極端に拒否し、実際の歴史が短い「古い」「伝統的」な様式を頑なに守ろうとしてきた。にもかかわらず、ステレオタイプが突出する演歌に耳を傾ける若者が極端に減少すれば、「若者が古き良き日本の伝統を忘れようとしている」と深刻そうに社会に呼びかけ、演歌が「衰退」した責任を「日本の伝統を忘れようとしている」若者に背負わせようとするのである。かつて様々な歌が「演歌調」や「演歌」に含まれた歴史的経緯を考えれば、流行と変化を拒絶し、演歌の「伝統的」な部分を守ろうとする行為自体、「演歌的」ではないとさえいえる。保守的な風潮が蔓延している現在の演歌界で制作されている演歌は、若者どころか、「演歌・歌謡曲」を愛唱する中高年カラオケ愛好者の共感を呼ぶことも困難である。演歌界の現状からすれば、1983 年から 40 年ほど経った今でも、雑喉潤によるその一言は、痛烈な指摘として成立するように思われる。

近年、コブクロの小渕健太郎による石川さゆりの《春夏秋冬》(2017)、いきものがかりの水野良樹による前川清の《ステキで悲しい》(2019)、サザンオールスターズの桑田圭佑による坂本冬美の《ブッダのように私は死んだ》(2020) など、J-POP 作家とのコラボレーション事例が増えてきた。しかし、これらの歌が「演歌」として認識される可能性は極めて低いと思われる。既存の中高年カラオケ演歌愛好者だけでも確保するためにやむを得ず変化や革新を放棄することを強られる一面がある一方、仮に型を破ろうとする革新的な作家が現れるとしても、既に確立した「演歌的」な要素は薄れてしまい、演歌ではなくなる。それが現在の演歌が陥っているジレンマであり、演歌の地位が未だに権威的な日本音楽番組などに守られているとはいえ、そのジレンマを突破するのは至難の業だろう。

「日本の歌百選」には、《リンゴの唄》(1945)《上を向いて歩こう》(1961)《高校三年生》(1963)《いい日旅立ち》(1978)などといった、現在の基準では「歌謡曲」に該当する作品が日本人に愛される歌、親子で長く歌い継いでほしい歌として選ばれている。美空ひばりの《川の流れのように》(1989)は辛うじて「演歌歌手」の歌として入選曲のリストに現れるが、ほかに「日本人の心の歌」とされる演歌の姿は見当たらない。一部の歌謡曲や秋元康の作詞による《川の流れのように》が「日本の歌百選」に入っているのに対し、数多くのヒット曲を世に送り出した作詞家阿久悠は、それに選ばれるような歌を残せなかった。それについて、見崎鉄は以下のような鋭い指摘をしている。

阿久悠よりずっと若く演歌の実績も少ない秋元の歌詞が「日本の歌百選」として残り、ひばりの代表曲となってしまうのは皮肉である。おニャン子クラブなど軽薄なイメージの強い秋元康という名前と美空ひばりという名前の重さにどう折り合いをつけていいのかとまどう人も多いのではないだろうか。阿久悠も演歌のヒット曲をいくつも残したが、演歌に歌われる日本人の心や民族精神はそんなにありがたい奥深いものではなく、ピンク・レディーやおニャン子クラブといった軽佻浮薄だと思われているものを生み出したのと同じ手法で、簡単に作り出してしまうものなのだ。(見崎 2009 : 78、下線引用者)

男尊女卑観や性(差)による固定観念を臆面もなく表現する二極化された「女歌」と「男歌」にせよ、美化された仮想的な「古き良き日本」にせよ、演歌の世界で歌われているのは、現実性を伴わない空想的なものであり、それがまた「日本人の心」という抽象的・主観的・観念的な概念によって様々な矛盾を生み出す。「きちんとネクタイをしめた演歌歌手が荒海で漁をする男を歌ったり、豪華絢爛の衣装の女性歌手が暗い酒場の片隅で涙する女を歌うように、演歌の歌詞と歌手のパフォーマンスとのくいちがいは、歌詞が描く模像と現実との落差」(見崎 2009 : 122)をそのまま反映しているようにも思える。

最後になるが、筆者なりに「演歌・歌謡曲」というジャンルの未来についての予想を試みる。中高年歌手が歌う、中高年の心境を代弁する内容に特化したジャンルとしては、今後も存続していくと思われる。歌謡曲では比較的多様な歌が制作されているという現状を考えれば、「中高年向け」という内容以外の面では、徐々に J-POP と融合していく可能性がある。

一方、その時代錯誤的な個性が存在する限り、現代音楽の産物でありながら「流行歌」としての性質を捨てた演歌は、更に多くの人に毛嫌いされるようになっていくのだろう。古いものがリバイバルされるという流行のサイクルで考えると、現在の演歌系作品において圧倒的に主流であるヨナ抜き五音音階、特に他ジャンルでは基本的に使われないヨナ抜き短音階がいつかまた注目される日が来ないとも限らない。しかし、男尊女卑の観念が溢れ出るような自己犠牲的な「女」や、現実性を伴わない仮想的な「日本像」が果たしてどれほど現代に生きる人々の共感を呼べるかは、また疑問の残るところである。「国際経験のある歌手は決して言葉がわからなければ私の歌はわからないとはいわない。しかし言葉の意味のわかる人とそうでない人とでは歌の印象（感銘）の質が異なること、これもまた決定的な事実だ」（細川 1995 : 208）。或いは、金子修介が述べたように、「潰しても潰しても湧き上がってくる魑魅魍魎のごとき存在」（金子 1999 : 212）である演歌が、《なみだの操》や《孫》のように、まさにその時代錯誤的な性質が故に、未来のある時点で思いがけないところでまた爆発的なヒットを飛ばすのも不可能ではないのかもしれない。ただし、仮にそのようなケースが現れた場合、その時に源とされるのは、現在の演歌なのか、演歌というジャンルの成立以前に存在した歌謡曲やレコード歌謡なのか、似たような音階がみられる国や地域の歌なのかは、未知の部分が多い。

最近では、平成以降に演歌界の人気を背負わされてきた氷川きよしが大幅にイメージチェンジし、波紋を呼んだ。周りに「演歌は歌いたくない」と本音をこぼし、更に演歌との決別を宣言したい本人の意向に反対する事務所との攻防を数年間続けた⁴⁷¹という氷川きよしは、「演歌界のプリンスから脱却した」⁴⁷²とも報道され、関連のネット記事では、「ファンの夢を壊す」⁴⁷³、「ファン離れがやばい」⁴⁷⁴などと揶揄されている。また、ニュース記事⁴⁷⁵のコメントには、氷川きよしを演歌歌手として応援してきた演歌愛好者が大きなショッ

⁴⁷¹ 氷川きよし「演歌は歌いたくない」事務所との攻防 | 週刊文春 電子版 <https://headtopics.com/jp/277032402912365628305-23356411> (2022年1月11日公開、2022年7月24日確認)

⁴⁷² 活動休止目前の氷川きよし「芸名に縛られない」 恩人との別れから10年目の決意 (NEWS ポストセブン) - Yahoo! ニュース <https://news.yahoo.co.jp/articles/37f7a4ba07957e42dcc875a4e6e761f2a94d3967> (2022年7月15日配信、2022年7月24日確認)

⁴⁷³ 氷川きよし「ファンの夢を壊すんじゃ…」 “演歌界のプリンス”の葛藤 | anan ニュース - マガジンハウス <https://ananweb.jp/news/292574/> (2020年6月6日公開、2022年7月24日確認)

⁴⁷⁴ 氷川きよしのファン離れがやばい! 人気低迷の理由は方向性転換のやりすぎ? デビュー当時から歴史を確認! | 芸能 Summary <https://nanasepn.com/artist/hikawa-kiyoshi/36418/> (2022年1月26日更新、2022年7月24日確認)

⁴⁷⁵ 氷川きよし 豪華ドレスに客席沸く - Yahoo! ニュース <https://news.yahoo.co.jp/pickup/6433497> (2022年7月23日配信、2022年7月24日確認)

クを受け、長年の応援の証であるグッズを処分し、氷川きよしが見せた変化を受け入れられずにいる、といった証言も確認できる。そのほか、ファンのためにも「演歌はやりたくなかった」という発言は控えるべきだった、もう氷川きよしとして演歌を歌いたくないのかな、といったような感想や推測が飛び交っている。

一方、そのイメージチェンジと共に増えてきた配信限定曲やアニメ主題歌を除き、中高年の演歌・歌謡曲愛好者をターゲットに発売される氷川きよしのシングルにおいては、近年ではいかにも演歌らしい歌がA面曲になることが多いが、一昔前では、《虹色のバイオン》(2010)《情熱のマリアッチ》(2011)《櫻》(2012)《満天の瞳》(2013)など、演歌としては考えにくい作品もA面曲としてリリースしていた。つまり、選曲が比較的自由的なコンサートなどを考慮せずに自身の持ち歌だけに限定した場合でも、氷川きよしは「演歌的」でない曲を数多く歌ってきた。一般向けの歌番組のみならず、主にファン向けのコンサートやキャンペーン・イベントなど、あらゆる場面で特に力を入れてアピールするのがシングルのA面曲であり、氷川きよしを応援してきた演歌愛好者も勿論それらの曲を実際に耳にしていたわけである。にもかかわらず、演歌愛好者は「演歌界のプリンス」としてパッケージされてきた氷川きよしの路線変更に失望せずにはいられないようだ。

氷川きよしは以前から自身のコンサートで奇抜な衣装を身に纏うことが多く、そのため、外見的な変化が、愛好者が見せた反応の唯一の要因であるとは断言できない。曲自体の性質を無視した曖昧な基準で演歌について語る風潮と同じように、氷川きよしに幻滅する演歌愛好者の事例もまた、物事の中身や真実を深く考えず、主観的・観念的な印象による思い込みで決めつける傾向を強く感じさせるものである。いずれにせよ、現在でも演歌の新曲をリリースしているとはいえ、長い間「演歌」という枷に縛られてきた反動とも捉えられそうな氷川きよしの変貌ぶりは、極めて象徴的な事例であると思われる。吹っ切れたかのようにイメージチェンジを敢行する氷川きよしといい、著書で歌謡曲への愛着を語る五木ひろしといい、他ジャンル作家とのコラボレーションを積極的に求める石川さゆりといい、名を背負わされる代表的な歌手にすら距離を置かれる歴史の短い演歌は、今後も「衰退」の一途を辿っていきそうだ。

「日本人の心」や「日本の伝統的な歌」という虚像がいつまで持続できるのだろうか。それとも「衰退」していく末には、歴史のある「本当の伝統」として確立する日が来るのだろうか。その演歌の行く未来を注視していきたい。

本論文においては、1960年代以降の歴史的経緯に関する内容には輪島裕介の著書にある論点を参照した部分もあるが、先行研究であまり行われなかった、各時期に「演歌」との関わりを持たされた曲自体の音階分析をはじめ、歌手や作曲家などのレコード業界当事者による当時の発言の検証、カラオケブーム以降の事情についての考察、更に現在の作品や業界の現状についての詳細な検討ができた点においては、有意義な研究成果が得られたといえる。そのほか、本論文は主にジャンルの成立や歴史的経緯に焦点を当てたが、産業構造、制作システム、文化論からの視点を欠いているのは認めざるを得ない事実であり、研究の余地がまだ多く残っている。これらの角度からの考究については、また今後の課題とする。

謝辞

本論文の執筆にあたり、指導教員であるスティーヴン・G・ネルソン教授に終始ご指導ご鞭撻を賜り、心より感謝申し上げます。また、チューターである四谷晴子氏には大変有用なコメントを頂戴し、参考にさせていただきました。指導教員並びにチューターのご協力を持ちまして、本論文が完成いたしましたこと、感謝の念にたえません。この場を借りて、心から御礼を申し上げます。

参考文献

日本語書籍

- NHK 土曜特集「そして歌は誕生した」番組制作班編（1999）『そして歌は誕生した 名曲のかげに秘められた物語』PHP 研究所
- 藍川由美（2002）『「演歌」のススメ』文藝春秋
- 相倉久人、松村洋（2016）『相倉久人にきく昭和歌謡史』アルテスパブリッシング
- 青木保ほか編（1999）『都市文化 近代日本文化論 5』岩波書店
- 赤坂憲雄（2013）『北のはやり歌』筑摩書房
- 赤塚行雄、阿久悠、小泉文夫ほか（1980）『流行歌——情念の化学』講談社
- 阿久悠（1973）『36歳・青年 時にはざんげの値打ちもある』講談社
- 阿久悠（1999a）『愛すべき名歌たち—私的歌謡曲史—』岩波書店
- 阿久悠（1999b）『NHK 人間講座 1999 7月～9月期 歌謡曲って何だろう』日本放送出版協会
- 阿久悠（2000）『文楽 歌謡曲春夏秋冬』河出書房新社
- 阿久悠（2004）『歌謡曲の時代 歌もよう人もよう』新潮社
- 阿久悠、和田誠（1985）『A面B面 作詞・レコード・日本人』文藝春秋
- 阿子島たけし（2005）『歌謡曲はどこへ行く？—流行歌と人々の暮らし・昭和二〇～四〇年代』つくばね舎
- 新井恵美子（2004）『女たちの歌 時代を映す「地上の星」の肖像』光文社
- 淡谷のり子（1997）『淡谷のり子 「わが放浪記」』日本図書センター（初版1969）
- 池井優（1997）『藤山一郎とその時代』新潮社
- 池田憲一（1985）『昭和流行歌の軌跡』白馬出版
- 石坂まさを（1999）『きずな』文藝春秋
- 五木ひろし（1975）『涙と笑顔』講談社
- 五木ひろし（2013）『昭和歌謡黄金時代』KK ベストセラーズ
- 五木寛之（1973）「艶歌ノート考」加太こうじ、佃実夫編『流行歌の秘密』文和書房、342-346頁 ※初出大阪労音機関紙「新音楽」（1966）
- 五木寛之（2007）『わが人生の歌がたり 昭和の哀歓』角川書店

- 五木寛之（2013a）「艶歌と援歌と怨歌」阿部晴政編『KAWADE 夢ムック 文藝別冊 〔総特集〕藤圭子』河出書房新社、142-148 頁 ※初出「毎日新聞日曜版」1970 年 6 月 7 日
- 五木寛之（2013b）『怨歌の誕生』双葉社
- 猪俣公章（1993）『酒と演歌と男と女』講談社
- 今西英造（2001）『演歌に生きた男たち その栄光と挫折の時代』中央公論新社
- 永六輔、矢崎泰久（2006）『上を向いて歌おう——昭和歌謡の自分史』飛鳥新社
- 演歌ルネサンスの会（2008）『演歌は不滅だ』ソニー・マガジズ
- 遠藤実（2007）『涙の川を渉るとき』日本経済新聞出版社
- 太田省一（2013）『紅白歌合戦と日本人』（筑摩書房）
- 太田美穂編（2017）『文藝別冊 KAWADE 夢ムック 阿久悠 <没後十年> 時代と格闘した昭和歌謡界の巨星』河出書房新社
- 岡野弁（1988）『演歌源流・考』學藝書林
- 小川博司（1999）「歌謡曲の中の男と女」北川純子編『鳴り響く<性> 日本のポピュラー音楽とジェンダー』勁草書房、211-236 頁
- 奥中康人（2014）『和洋折衷音楽史』春秋社
- 奥山弘（1995）『「艶歌の竜」と歌謡群像』三一書房
- 長田暁二（2003）『歌でつづる 20 世紀～あの歌が流れていた頃』ヤマハミュージックメディア
- 加太こうじ（1973）「流行歌百年」加太こうじ、佃実夫編『流行歌の秘密』文和書房、9-62 頁 ※初出『街の芸術論』（1969）
- 金子修介（1999）『失われた歌謡曲』小学館
- 菊池清麿（2008）『日本流行歌変遷史』論創社
- 菊池清麿（2016）『昭和演歌の歴史 その群像と時代』アルファベータブックス
- 貴地久好、高橋秀樹（2000）『歌謡曲は、死なない。』青弓社
- 北島三郎（1988）『道 吾が道…歌の道・人の道』こだま出版
- 北中正和（1995）『にほんのうた 戦後歌謡曲史』新潮社
- 楠本憲吉（1978）「日本人と古賀メロディー」柏木秀夫編『古賀政男（昭和の日本のこころ）わが歌は永遠に』平凡出版、38-39 頁
- 倉田喜弘（2002）『近代歌謡の軌跡』山川出版社
- 小泉文夫（1977）『日本の音』青土社

- 小泉文夫（1984）『歌謡曲の構造』冬樹社
- 小泉文夫、多田道太郎、井上ひさしほか（1978）『歌は世につれ——シンポジウム 今日の大衆と音楽』講談社
- 小泉文夫、野田一夫ほか（1981）『歌・時代・日本人——変、不変の複眼的考察——』講談社
- 小泉文夫、真鍋新三ほか（1984）『ヒット曲、ヒット歌手をつくる。』講談社
- 高護（2011）『歌謡曲——時代を彩った歌たち』岩波書店
- 合田道人（2004）『怪物番組 紅白歌合戦の真実』幻冬舎
- 合田道人（2012）『紅白歌合戦の舞台裏』全音楽譜出版社
- 合田道人（2018）『詞と曲に隠された物語 昭和歌謡の謎』祥伝社
- 古賀政男（1999）『古賀政男 「歌はわが友わが心」』日本図書センター（初版 1977）
- 古賀政男（2001）『自伝 わが心の歌』展望社（初版 1982）
- 小堺正記（2011）『演歌は国境を越えた——黒人歌手ジェロ 家族三代の物語』岩波書店
- 小西良太郎（1993）『海鳴りの詩』集英社
- 小西良太郎（2001）『女たちの流行歌』扶桑社
- 小谷野敦（2005）『恋愛の昭和史』文藝春秋
- 近藤勝重（2018）『昭和歌謡は終わらない』幻冬舎
- 斎藤茂（2000）『歌謡曲だよ！人生は 『平凡』編集長の昭和流行歌覚え書』マガジンハウス
- 雑喉潤（1983）『いつも歌謡曲があった—百年の日本人の歌—』新潮社
- 佐藤健（2001）『演歌・艶歌・援歌 わたしの生き方 星野哲郎』毎日新聞社
- 佐藤裕美（2014）「誰が歌っているのか？「居酒屋」総合ランキング二位のワケ」JASRAC 創立 75 周年記念事業実行委員会『うたのチカラ JASRAC リアルカウントと日本の音楽の未来』集英社、132-137 頁 ※玉袋筋太郎へのインタビューに基づいた内容
- 塩澤実信（1991）『昭和のすたるじい流行歌 佐藤千夜子から美空ひばりへ』第三文明社
- 塩澤実信（2011）『昭和の流行歌物語』展望社
- 繁下和雄（1980a）「演歌——その音とうたい方——」園部三郎、矢沢保、繁下和雄『日本の流行歌 その魅力と流行のしくみ』大月書店、7-57 頁
- 繁下和雄（1980b）「静から動へ——子どもの歌——」園部三郎、矢沢保、繁下和雄『日本の流行歌 その魅力と流行のしくみ』大月書店、97-122 頁

- 繁下和雄（1984）「解説」小泉文夫『歌謡曲の構造』冬樹社、201-233 頁
- 重松清（2012）『星をつくった男 阿久悠と、その時代』講談社
- 新藤謙（1998）『美空ひばりとニッポン人』晩聲社
- 舌津智之（2002）『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
- 副田義也（1979）「歌謡における地理的移動・試論——「津軽海峡冬景色」」副田義也編『現代歌謡の社会学』日本工業新聞社、210-225 頁
- 園部三郎（1973）「現代流行歌曲について」加太こうじ、佃実夫編『流行歌の秘密』文和書房、240-287 頁 ※前半初出『夢とおもかげ』（1950）、後半初出雑誌『放送文化』（1969年12月号）
- 園部三郎（1980）「日本人と音感覚について」園部三郎、矢沢保、繁下和雄『日本の流行歌 その魅力と流行のしくみ』大月書店、175-211 頁 ※園部が同書制作中に逝去したため、一部の内容は生前に発表した文章に基づいて編集されたものとなる。
- 田家秀樹（2004）『読む J-POP 1945-2004』朝日新聞社（単行本 1999）
- 竹中労（2005）『完本 美空ひばり』筑摩書房（初版『美空ひばり』1965、増補版『増補・美空ひばり』1989）
- 田辺明雄（1981）『日本の歌謡曲』講談社
- 樽川典子（1979）「女の論理・女の表現——「北の宿から」」副田義也編『現代歌謡の社会学』日本工業新聞社、179-196 頁
- 佃実夫（1973）「愛して愛して 愛しちゃったのよ——『夢とおもかげ』以降——」加太こうじ、佃実夫編『流行歌の秘密』文和書房、153-177 頁
- 戸ノ下達也編（2016）『＜戦後＞の音楽文化』青弓社
- 富岡多恵子（1972）『歌・言葉・日本人』草思社
- 中河伸俊（1999）「転身歌唱の近代——流行歌のクロス＝ジェンダード・パフォーマンスを考える」北川純子編『鳴り響く＜性＞ 日本のポピュラー音楽とジェンダー』勁草書房、237-270 頁
- なかにし礼（2009）『NHK 知る楽 探究この世界 2009年8-9月 不滅の歌謡曲』NHK 出版
- なかにし礼（2011）『歌謡曲から「昭和」を読む』NHK 出版
- 中村とうよう（1999）『ニッポンに歌が流れる』ミュージック マガジン
- 中山久民編（2015）『日本歌謡ポップス史 最後の証言』白夜書房

- 西井一夫（2013）「怨歌の誕生」阿部晴政編『KAWADE 夢ムック 文藝別冊 [総特集] 藤圭子』河出書房新社、158-166 頁 ※初出「毎日グラフ」1970年7月26日
- 橋本治（1997）『『赤いハンカチ』 荻原四朗作詞／上原賢六作曲』天沢退二郎編『日本の名随筆 別巻 82 演歌』作品社、194-205 頁
- 橋本五郎、いではく、長田暁二編（2014）『不滅の遠藤実』藤原書店
- 平尾昌晃（2013）『昭和歌謡 1945～1989 歌謡曲黄金時代のラブソングと日本人』廣済堂出版
- 平岡正明（1996）『三波春夫という永久革命』作品社
- 藤圭子（1971）『演歌の星／藤圭子物語』ルック社
- 藤井淑禎（1997）『望郷歌謡曲考 高度成長の谷間で』NTT出版
- 船村徹（1992）『演歌巡礼』博美館出版（初版 1983）
- 星野哲郎（1990）『紙の舟——わが詞 わが友 わが人生——』マガジンハウス
- 星野哲郎（2012）『歌、いとしきものよ』岩波書店
- 細川周平（1995）『サンバの国に演歌は流れる』中央公論社
- 牧園清子（1979）「現代世間考——「昭和枯れすすき」」副田義也編『現代歌謡の社会学』日本工業新聞社、148-163 頁
- 松田政男（2013）「藤圭子の思想」阿部晴政編『KAWADE 夢ムック 文藝別冊 [総特集] 藤圭子』河出書房新社、151-152 頁 ※初出「サンデー毎日増刊」1970年8月7日
- 見崎鉄（2009）『阿久悠神話解体 歌謡曲の日本語』彩流社
- 溝尾良隆（2011）『ご当地ソング、風景百年史』原書房
- 美空ひばり（1990）『川の流れるように』集英社
- 美空ひばり（2012）『美空ひばり 「虹の唄」』日本図書センター（初版 1957）
- 見田宗介（1978）『近代日本の心情の歴史』講談社
- 三波春夫（1993）『三波春夫でございます』講談社
- 三波春夫（2001）『歌藝の天地 歌謡曲の源流を辿る』PHP 研究所
- 南博（1973）「日本の流行歌」加太こうじ、佃実夫編『流行歌の秘密』文和書房、116-152 頁 ※前半初出雑誌「思想の科学」（1950年2号）、後半初出雑誌「潮」（1968年3月号）
- 三波美夕紀（2016）『昭和の歌藝人 三波春夫——戦争・抑留・貧困・五輪・万博』さくら舎
- 三橋美智也（1983）『ミッチーの人生演歌』翼書院

- 宮入恭平 (2015) 『J-POP 文化論』 彩流社
- 宮坂勝彦編 (1987) 『信州人物風土記・近代を拓く 第一期全二十二巻 第十七巻 ころ
に残る大衆の歌を／中山晋平』 銀河書房
- 森彰英 (1979) 『なぜ演歌なのか』 啓明書房
- 矢沢寛 (1994) 『流行歌 気まぐれ 50 年史』 大月書店
- 安智史編 (2011) 『コレクション・モダン都市文化 第 75 巻 歌謡曲』 ゆまに書房
- 山折哲雄 (2001) 『美空ひばりと日本人<増補版>』 現代書館 (初版『演歌と日本人——「美
空ひばり」の世界を通して日本人の心性と感性を探る』 1984)
- 山折哲雄 (2006) 『「歌」の精神史』 中央公論新社
- 山口敬司 (2002) 『夢追い人生 水前寺清子物語』 海鳥社
- 吉川精一 (1992) 『哀しみは日本人 演歌民族論』 音楽之友社
- 吉田悦志 (2017) 『阿久悠 詞と人生』 明治大学出版会
- 吉武輝子 (2003) 『別れのブルース 淡谷のり子——歌うために生きた 92 年』 小学館 (初
版 1989)
- 吉野健三 (1978) 『歌謡曲』 晩聲社
- 読売新聞社文化部 (1997a) 『この歌 この歌手 (上)』 社会思想社
- 読売新聞社文化部 (1997b) 『この歌 この歌手 (下)』 社会思想社
- 輪島裕介 (2010) 『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
- 輪島裕介 (2014) 「演歌は日本人の心の故郷か」 JASRAC 創立 75 周年記念事業実行委員会
『うたのチカラ JASRAC リアルカウントと日本の音楽の未来』 集英社、94-104 頁
- 和田登 (2010) 『唄の旅人 中山晋平』 岩波書店

中国語書籍

- 尤静波 (2015) 李罡編 『中国流行音楽簡史 (中国ポピュラー音楽略史)』 上海音楽出版社

研究資料

ベニー・トン (Benny Tong) (2016a) 「音楽を通して理解する老後生活 ―高齢文化の一環としてのカラオケ喫茶・スナック・教室―」 公開 Word 研究資料 (<https://www.academia.edu/28195291/> 2021年3月21日確認) ※本論文中の引用箇所表記されるページ数は Word ファイルのページ数に当たる。

ベニー・トン (Benny Tong) (2016b) 「音楽を通して考える老後生活 ―カラオケ喫茶・教室における日常的実践」 日本ポピュラー音楽学会 2016年第4回関西地区例会 (2016年12月17日) 発表 PPT 資料 (<https://www.academia.edu/31006391/> 2021年3月21日確認) ※本論文中の引用箇所表記されるページ数は PPT ファイルのスライド枚数に当たる。スライド及びノートペインにあるメモ内容を参照している。

ベニー・トン (Benny Tong) (2019) 「演歌・歌謡曲のカラオケ実践におけるジェンダーの再検討」 第31回日本ポピュラー音楽学会年次大会個人研究発表 (2019年12月7日) 発表 PPT 資料 (<https://www.researchgate.net/publication/338547480> 2021年3月21日確認) ※本論文中の引用箇所表記されるページ数は PPT ファイルのスライド枚数に当たる。スライド及びノートペインにあるメモ内容を参照している。

楽譜集

- 野ばら社編集部編 (1998a) 『日本のうた 第1集 明治・大正』 野ばら社
野ばら社編集部編 (1998b) 『日本のうた 第2集 昭和 (一)』 野ばら社
野ばら社編集部編 (1998c) 『日本のうた 第3集 昭和 (二) 21～40年』 野ばら社
野ばら社編集部編 (1998d) 『日本のうた 第4集 昭和 (三) 40～53年』 野ばら社
野ばら社編集部編 (1998e) 『日本のうた 第5集 昭和 (四) 53～63年』 野ばら社
野ばら社編集部編 (1999) 『日本のうた 第6集 平成1～7年』 野ばら社
野ばら社編集部編 (2001) 『日本のうた 第7集 平成8～12年』 野ばら社
野ばら社編集部編 (2004) 『日本のうた 第8集 (補遺) 昭和初～2000年』 野ばら社
松山祐士編 (2013) 『演歌名曲大全集』 ドレミ楽譜出版社

雑誌

『月刊ソングブック』日本アマチュア歌謡連盟（NAK）2015年5月号、10月号、11月号（第33巻5号、10号、11号、通巻387号、392号、393号）、2016年5月号、6月号（第34巻5号、6号、通巻399号、400号）、2017年2月号、6月号（第35巻2号、6号、通巻408号、412号）、2018年9月号（第36巻9号、通巻427号）、2019年1月号～12月号（第37巻1号～12号、通巻431号～442号）、2020年1月号、2月号、3月号、5月号、6月号、8月号（第38巻1号、2号、3号、5号、6号、8号、通巻443号、444号、445号、447号、448号、450号）