

都はるみと阿久悠の演歌ルネサンス

筑波大学人文社会系 平山朝治

『歴史文化研究』第三号、二〇一六年

はじめに都はるみありき	1
一 『ざんげの値打ちもない』(阿久悠作詞 村井邦彦作曲 北原ミレイ歌)	10
二 『別れの旅』(阿久悠作詞 猪俣公章作曲 藤圭子歌)	13
三 『北の宿から』(阿久悠作詞 小林亜星作曲 都はるみ歌)	14
四 『津軽海峡・冬景色』(阿久悠作詞 三木たかし作曲 石川さゆり歌)	17
おわりに	19

はじめに都はるみありき

演歌は日本音楽の長い伝統に連なり、日本の心を歌うものだという事は、今日では常識と化しているが、もともと演歌とは明治時代の自由民権運動において生まれた演説歌であり、最初のヒット演歌は川上音二郎の『オッペケペー節』だ。しかし同じ「演歌」という言葉で呼ばれても今日の演歌に至る連続的な系譜は描けない。今日の演歌のはじまりは何で、誰が最初の演歌歌手なのだろうか。

五木寛之が『小説現代』一九六六年一二月号に発表した小説「艶歌」のなかで描かれた、「生きてることの哀しみを心の底にたたえ」、『人生子守唄』を「独特の節回し」で唄う「小柄で、平凡な十六、七の娘」眉京子⁽¹⁾というフィクションの演歌歌手が演歌（五木は艶歌あるいは怨歌という表記を好む）の発端であり、「演歌の星を背負った宿命の少女!! 黒いベルベットに純白のギター!!」のキャッチフレーズで、流しの浪曲師の娘・藤圭子（公称十七、実際は十八歳）がシングル『新宿の女』（一九六九年九月発売、週間最高九位、累計売り上げ三七・四万枚⁽²⁾）でデビューし、五木が絶賛したことで、演歌が現実の歌謡曲ジャンルとして一九七〇年に社会的に認知されたという説⁽³⁾が話題を呼んでいる。

⁽¹⁾ 五木寛之 [一九八七] 『艶歌・海峡物語 新装版』講談社、五三頁。

⁽²⁾ 一九六八年以降のシングルと一九七〇年以降のアルバムのチャート順位、売上枚数は、『SINGLE CHART-BOOK COMPLETE EDITION 1968-2010』オリコン・エンターテインメント、二〇一二年、『ALBUM CHART-BOOK COMPLETE EDITION 1970-2005』同、二〇〇六年、『オリコン年鑑 各年版（～二〇〇九）』同、『ORICON エンタメ・マーケット白書 各年版（二〇〇九～）』同、による。

⁽³⁾ 輪島裕介 [二〇一〇] 『創られた「日本の心」神話——「演歌」をめぐる戦後大衆音楽史』光文社新書、「第一〇章 藤圭子と『エンカ』の受肉」。輪島説のもとになったのは、藤圭子人気で一九七〇年ころから「演歌」というジャンルが区分けされたという、有田芳生 [一九九七]

しかし、小説が現実の演歌に先行し、虚構の眉京子が現実の藤圭子を産み出したと単純には言えないようだ。まず、一九六八年五月に公開された舛田利雄監督の映画『艶歌——わが命の歌』で水前寺清子が眉京子（本名真弓京子）役を演じて主題歌『艶歌』（二〇枚目のシングル、一九六八年六月、一八位、九・九万枚）を歌っており、Kiyoko と Kyōko という音の類似もあって清子＝京子という風に世の中に受け取られることを狙っていたと思われる。輪島 [二〇一〇] はこの映画に触れつつも「水前寺清子が『艶歌の竜』の楽曲を歌う少女歌手として登場し、劇中歌《艶歌》を歌っているほか、カメオ出演で当時のクラウン専属歌手が勢揃いしています」（二四六頁）と述べるにとどめ、水前寺が眉役であることは明示しておらず、そのことと相即して眉と藤圭子との結びつきが過度に強調されているようだ。水前寺は一九四五年生まれで小説「艶歌」が発表されたときすでに立派な成人であり、役柄と現実のギャップを埋められないという難があった⁽⁴⁾。『艶歌』の歌詞も体制内で少しでも上をめざそうとする男を描いているようで、五木の描く少女歌手と結びつける解釈⁽⁵⁾ はかなり強引だと私は感じる。眉役に扮した水前寺が眉の受肉をめざしていたにもかかわらず、それに対する支持が広がらなかったおかげで、藤が眉になぞらえられたのだろう。

また、眉京子を五木が考えつくきっかけとなった現実の少女歌手がいたならば、現実が小説に先行し、眉のモデルとなった現実の少女歌手がはじめての演（艶）歌歌手だということになる。ラジオ放送やレコード以前からみられた従来の演歌の担い手は、演歌師と呼ばれ、作詞・作曲・歌唱の役割分担に基づいて製作され、レコード会社が発売する演歌やそれを歌う演歌歌手と旧来の演歌や演歌師との間には大きな断絶があり、誰が最初にその断絶を越えたかが問題なのだ。その最有力候補として都はるみを吟味してみよう。「浪曲調の小節をきかせ」「低く唸るような歌声」（五木 [一九八七] 五三、五六頁）の眉京子と同様、浪曲的な唸りと小節で売り、ミリオンセラーとなった三枚目のシングル『アンコ椿は恋の花』（一九六四年一〇月）で一六歳にしてその年の新人賞を獲得したというように、眉京子の歌唱法と年齢は都はるみをモデルとしている可能性がある。

五木の「艶歌」は日本の土着的な文化を肯定的にとらえる反近代・反西洋的潮流に属するが、このような日本文化論は一九六四年一〇月に世界初の高速鉄道・東海道新幹線が開通し、東京オリンピックが行われるとともに日本人が自信を回復して以降一九八三年まで

『歌屋 都はるみ』講談社文庫（初出は講談社、一九九四年）一四五頁の説だろう。しかし、都はるみは藤圭子がデビューする前にアルバム『演歌ひとすじ 都はるみ大いに歌う』（一九六九年六月）を出していたのだから、演歌というジャンルの発祥は都はるみにある。

- (4) 以下、ミュージシャンないしアーティストの履歴や逸話は、とくに断らない限り、公式ウェブサイトや Wikipedia で公表されていることや、私が聞いたり読んだりし、鮮明かつ正確に記憶していると自分では思っているような、各種メディアの信頼しうると思われる情報による。
- (5) 菊地史彦 [二〇一四] 「和製ポップスから『艶歌』へ」『WEBRONZA』 二〇一四年二月二二日配信 (<http://webronza.asahi.com/culture/articles/2014020800002.html> 二〇一六年五月一七日閲覧) にみられる。

を特色づけるものである⁽⁶⁾。都はるみは一九六四年三月にデビューして同年一〇月発売の『アンコ椿は恋の花』でブレイクし、一九八四年に一旦引退しており、歌手としての前半生はこのような日本文化論の盛衰と完全にシンクロしている。

五木は唸りについて「その当時、他にそういう歌い方をした人っていましたか？」と都に尋ね、都が弘田三枝子を挙げたにもかかわらず、五木は「他の人にない歌い方」と言っている⁽⁷⁾のは、ポップスの弘田はともかく和風の歌謡曲において都はるみの唸りが画期的だと五木は評価していたことを示しており、その点からも、唸りに関して都はるみが眉京子のモデルであることは確かだろう。

小説「艶歌」では、「アアンアアンアアンなどという ^{こぶし}小節」(五木 [一九八七] 四五頁)がとりあげられているが、これは『アンコ椿は恋の花』で都はるみが、歌詞表記としては単に「あゝ」とあるところを ^{アアアンアアアアア}ミソドレミソミと歌うことを受けているとみることができる。

この歌はヨナ抜き長音階で、『アンコ椿は恋の花』というタイトルとあいまって、一見明るい恋の歌のような印象を与えるが、一番で「片便り」、二番で「すゝり泣き」、三番では「十六の 長い黒髪 ブツリ切って」と出家すら匂わしている。作曲家の市川昭介は都はるみをあずかる際に「思い切りのいい歌い方をするはるみに熱いものを感じていたが、全体的な声のトーンに暗さがあることがどうしても気にかかった」ため、「これからのレッスンで明るい響きを入れていこう」と考えており⁽⁸⁾、暗い歌詞でもあえて明るいメロディーをつけることになったのだろう。

さらに、四枚目のシングル『さすらい小鳩』(一九六五年一月、ヨナ抜き長音階)では、「私は十七 さすらい小鳩 悲しい 悲しい 身の上を わかってくれるは 花ばかり」「あの町 この村 訪ねて百里 別れて逢えない お母さん」、次のシングル『巡礼小鳩』(同年三月、ヨナ抜き短音階)でも同じ設定で八十八ヶ所を巡るというように、実年齢と同じ、諸国流浪の悲しい少女の身の上を歌っており、眉京子、さらには「十五 十六 十七と 私の人生 暗かった」云々と身の上話をする『圭子の夢は夜開く』(一九七〇年四月、一位、七六・五万枚)はこのころの都はるみを継承したものだ。

都自身の身の上は、彼女が歌手になることを母は強く望み、父は強く反対し、歌手になる前に父は家出し、なった後は母と東京で暮らし、父は京都の家を守るというように、彼女の歌の才能が家族をバラバラにしてしまった(五木・都 [二〇〇三] 八六～九四頁)。自分の歌を嫌って別居している父を慕う気持ちを重ねながら、去って行った恋人や生き別れの母の歌を唄っていたと思われる。

一枚目のシングル『涙の連絡船』(一九六五年一〇月、一五五万枚⁽⁹⁾、短調、大部分はヨナ抜き短音階)で悲しい歌を唄い、ベストアルバム『都はるみ 魅力のすべて』(一九

⁽⁶⁾ 青木保 [一九九〇] 『「日本文化論」の変容』中央公論社、のいう第三期「肯定的特殊性の認識」。

もともと、五木も都も「特殊性」認識にとどまっていなかったが、七三年ころから演歌の日本的特殊性の強調が主流となってゆき、後述するように都は『北の宿から』でそれに対抗した。

⁽⁷⁾ 五木寛之・都はるみ [二〇〇三] 『長い旅の始まり』東京書籍、七一～二頁。

⁽⁸⁾ 有田芳生 [一九九七] 『歌屋 都はるみ』講談社文庫(初出は講談社、一九九四年)、一一七頁。

⁽⁹⁾ 都はるみ [一九九〇] 「現代の肖像」『AERA』三月二七日号、五四頁。

六八年一一月)の解説で栗田晴雄が「この歌は最近の演歌調歌謡曲の金字塔として燦然と輝いています。」と述べているように、「生きてることの哀しみを心の底にたたえ」て歌う十六、七の初期都はるみの代表作となった。小説「艶歌」が発表される半年前に出ていた一五枚目のシングル『潮来子守唄』(一九六六年五月)も眉京子の『人生子守唄』のもとだろう。

さらに、京都市出身に因んでつけられた芸名「都はるみ」と「まゆ京子」とを比べると、「は」と「ま」、「る」と「ゆ」は五十音表の隣同士で、「都」と「京」も「京都」の隣同士である。前者の姓名を入れ替え、隣のひらがなと漢字に変えると、「まゆみ京」となる。さらに女性名の最後によく使われる「み(美)」を姓から除き、その代わりに「子」を名に加えると、「まゆ京子」になる。都の芸名は京はるみになるはずだったが、SKDの新人の芸名として使われることがわかって都はるみに変更し、映画『艶歌』では眉の本名は真弓京子である。このような対応が両者の間にあり、眉京子は都はるみないし当初案京はるみから作られたに違いない。

五木寛之と都はるみの作家・歌手生活四〇周年対談では、「日本の庶民というか大衆というか、そういう人たちが心のなかでやっぱりこういう歌を聞きたいと思っている歌は、初期のはるみさんの歌にあったと思います。……演歌の世界というけれども、演歌というのはそんなにむかしからあるんじゃないかと。」と五木が語ると、都は「そう、『艶歌』というふうに(笑)」と答え、五木「ぼく自身、今置かれている日本の演歌の世界というものに対しては、すごく大きな違和感をおぼえていますけれども、むしろ、はるみさんがデビューしたころの歌謡曲の世界のほうが、新しかったような気がするんですよ。新鮮だったというか。」都「いろんな試みを市川昭介先生なり、作曲家、作詞家のかたたちがしていた。歌手を素材にして。いまはパターンが決まっちゃってるから。今の子は可哀想ですね。」と続く(五木・都[二〇〇三]八五~六頁)。このように、「艶歌」の眉京子のモデルが初期の都はるみで、彼女がデビューし演歌がはじまったころは極めて自由だったという共通理解がこの二人にはあるようだ。都はるみの明るさと対称的な暗さが眉京子については強調されているが、それも当時の演歌(艶歌)の柔軟性のあらわれであり、五木は都をもとに、浪曲的な唸りと小節こぶしは似せ、唸りの音域を低くするなど明暗は対照的に眉京子を構想したのでらう。

このように、眉京子のモデルとなった最初の演(艶)歌歌手は都はるみである。藤圭子のデビューより先に都はアルバム『演歌ひとすじ 都はるみ大いに歌う』(一九六九年六月)を出し、強烈な唸りではじまる四〇枚目のシングル『惚れちゃったんだヨ』がその翌月シングルカットされ、オリコンでは三万二千枚だが、有田[一九九七]一三九頁によれば九〇万枚の大ヒットになって、記念にはじめてヨーロッパを旅した。以上のように、都は五木の小説「艶歌」に先立ってデビュー以来演歌の旗手として実績を積み、世界を視野に入れていると、そのころから宣伝していた。他方、水前寺清子はポップス歌手になるはずだったにもかかわらず、扇片手に袴姿で売っていた畠山みどりの代打として彼女が唄う予定だった曲で急遽デビューし、眉京子役に抜擢されたが、年齢や得意とする歌の傾向がかなり眉とズレていた。これらの結果、五木の小説(眉)と現実(都や水前寺)との溝が拡大していった。しかし、五木自身は、眉の暗いイメージのほか、都の明るさや水前寺の元気よさも含めて、艶歌をとらえていたのではなかろうか。

日本クラウンは水前寺と北島三郎がお互いに相手のヒット曲をカバーしたアルバム『これが艶歌だ サブちゃんとチータ、歌の相合傘』(一九六九年七月)を都の『演歌ひとすじ』の直後に発売した。これによって水前寺の二〇枚目のシングル『艶歌』が最初の艶歌なのではなく、デビュー曲『涙を抱いた渡り鳥』も艶歌であり、さらに北島は艶歌の先輩だと言いたいようだ。

五木の小説やその映画化を背景に、都はるみの日本コロムビアと水前寺の日本クラウンがそれぞれ演歌と艶歌を掲げて競い合うことで、演歌ないし艶歌が流行歌ないし歌謡曲のジャンルとして確立したが、『アンコ椿は恋の花』『涙の連絡船』のミリオンヒットで知られる都と比べて水前寺は明らかに知名度が低いので、ミリオンヒット曲数で都に遜色のない北島と組んだのだろう。また、水前寺は一九六四年一〇月デビューなので、同年三月デビューの都が『演歌ひとすじ』だと表明したのに張り合うためには、都よりも先にデビューした人と結んで演(艶)歌の本家争いをするしかないが、一九六二年六月デビューの北島はその条件を満たしている。

一九六三年九月に、日本コロムビアの常務兼レコード事業部長だった辣腕プロデューサーの伊藤正憲、同社美空ひばり担当ディレクターの馬淵玄三や北島三郎らが独立して日本クラウンを創業し、翌年三月に都はるみがコロムビアからデビューし、水前寺もコロムビアからデビューするはずだった。しかし、クラウン移籍をとりやめてコロムビアに残った畠山みどりがクラウンで歌う予定だった有田めぐむ(=星野哲郎)作詞・いづみゆたか(=市川昭介)作曲『袴を履いた渡り鳥』を、急遽『涙を抱いた渡り鳥』と改題し、水前寺はクラウンに移籍して一九六四年一〇月一五日に同曲でデビューし、それを作詞した星野はクラウンに移籍するので都には作詞しないと断っていたにもかかわらず、市川に連れられて訪れた都の歌を聴いてすぐに『アンコ椿は恋の花』を作詞し、市川もそれに曲をつけて同年一〇月五日にコロムビアから発売されて大ヒットした⁽¹⁰⁾という経緯もあり、演歌・艶歌のいわば本家争いは両社のメンツを賭けたものだっただろう。五木はクラウン設立の際専属の作詞家となっていたため、コロムビアのプリンセス都はるみと眉京子の関係には一切触れず、隠れ都はるみファンになるしかなかったと思われる。

北島が一九六四年一二月に出したシングル『あばよ東京』のB面は「艶歌船」なので、確かに水前寺『艶歌』の先輩と表面的には言えるが、『アンコ椿は恋の花』より後に発売されているだけでなく、「艶歌船」が五木の少女艶歌歌手の着想に影響を与えたとは考えがた

⁽¹⁰⁾ 合田道人 [二〇〇四]『怪物番組 紅白歌合戦の真実』幻冬舎、三一～二頁、有田 [一九九七] 一一九～二二頁。『涙を抱いた渡り鳥』を作曲した市川がいづみゆたかを名乗ったのはコロムビア専属のため別名義にしたからであり、クラウンに移籍する予定の星野がコロムビアで最後に都に作詞すれば、市川の作曲した『涙を抱いた渡り鳥』を水前寺が歌ってクラウンから出すことをコロムビアは黙認するといったような暗黙の取引があったのかもしれない。さらに推測すれば、市川も畠山みどりと共にクラウンに移る予定だったが、コロムビアが都はるみを彼に託すことでそれを阻止しようとし、市川もその気になったので、市川と畠山のクラウン移籍は取り止めとなり、その代わりにコロムビアからなかなかデビューできないでいた水前寺が星野とともにクラウンに移って畠山のために用意されていた曲でデビューするという、五人を巻き込んだコロムビアとクラウンの妥協があったのかもしれない。それらの可能性を想定できるほど、都と水前寺をめぐるコロムビアとクラウンの関係は最初からデリケートなものだった。

い。『これが艶歌だ』で最も古い北島の歌はミリオンセラー『兄弟仁義』（一九六五年四月）で、都の最初のミリオンセラー『アンコ椿は恋の花』よりあとのものだ。北島の事実上のデビュー曲であるミリオンセラー『なみだ船』（一九六二年六月）は日本コロムビア発売なので、ここまで遡って日本コロムビアと張り合うことはできなかったと思われ、水前寺は北島と組んでも劣勢を挽回できなかったとみられる。

RCA／日本ビクターが眉京子のイメージを露骨に利用して売った藤圭子のデビュー時のキャッチフレーズも「艶歌」ではなく「演歌」を採用し、ビクターが藤、青江三奈、森進一、前川清を演歌の四大スターとして大々的に売ったため「演歌」が一般的な呼称になったようだ。輪島〔二〇一〇〕は説く（二八四頁）が、日本コロムビアの都はるみが藤圭子より先に『演歌ひとすじ』で「演歌」を採用したことは無視できない。日本コロムビアは、五木や日本クラウンが使う「艶歌」を採用するのは我慢ならなかっただろうし、そうすれば都が五木の枠組みに拘束されてしまうのもよくないため、「演歌」を採用したのだろう。他方、藤やビクターは「艶歌」を使うと水前寺が眉役を演じて『艶歌』を歌っていたことを想起させ、藤こそが眉京子の受肉であると思わせにくくなるという、都や日本コロムビアとは全く異なる理由で「演歌」を使うことにしたのだろう。

水前寺の元気な歌は応援歌の意味の「援歌」だと、『三百六十五歩のマーチ』（一九六八年十一月、一二位、二九・三万枚）を作詞した星野哲郎は説き、暗い艶歌を五木自身「怨歌」とも呼ぶ。しかし、「演歌」が一般化したため「艶歌」は廃れ、「援歌」や「怨歌」は「演歌」の部分集合となった。

藤圭子を現代演歌のはじまりとする輪島〔二〇一〇〕説の元ネタは、藤の人気で一九七〇年ころから「演歌」というジャンルが分けられたという、有田〔一九九七〕（五九、一四五頁）の説だろう。しかし、都はるみは藤圭子がデビューする前に『演歌ひとすじ 都はるみ大いに歌う』を出していたのだから、演歌という歌謡曲のなかのジャンルの発祥も都はるみにある。都の『演歌ひとすじ』という前提なくして、無名の新人歌手である藤が「演歌の星」を名乗ることもできなかったと思われる。都はるみは眉京子のモデルであるとともに演歌というジャンルの創始者でもある。

都の『演歌ひとすじ』は、デビュー以来彼女が出したオリジナル曲をすべて演歌に括り入れるような意味合いが濃厚なタイトルであり、一四曲中二曲のタイトルが「……のブルース」である。後述するように彼女はブルース、ハワイアンやグループサウンズ色の濃い、今の基準ではどう聴いても演歌と呼べないものを六〇年代に少なからず出していた。大正時代には浅草で上演されたオペラの名曲が訳詞や替え歌で巷に広まって蕎麦屋の出前が「風の中の、羽根のように」（ヴェルディ作曲『リゴレット』「女心の歌」）などと口ずさむような演歌になり⁽¹¹⁾、ヘンリ・クレイ・ワーク作曲『ジョージア行進曲』に演歌師の添田知道が詞をつけた『パイノパイノパイ（東京節）』も今日まで知られているように、洋楽も演歌になっており、『演歌ひとすじ』もそれをふまえた命名であろう。

⁽¹¹⁾ 添田知道〔一九八二〕『添田啞蟬坊・添田知道著作集4 演歌の明治大正史』刀水書房（初出は岩波新書、一九六三年）、二二八頁。

翌一九七〇年の大坂万博では縄文土器の美を見出した岡本太郎による太陽の塔がシンボルとされたように、日本の土着的な基層文化と世界中の様々な文化の出会いがそのころの日本の芸術における重要なテーマであり、東京オリンピックと同時にブレイクした都はるみは、大阪万博とともに、太陽の塔の如き歌姫として演歌ひとすじを唱えたと言えるだろう。

現代演歌に洋楽調の曲を含ませるのは都だけではなく、藤の場合、浪曲系の伝統芸能に属す両親の影響のため、浪曲的な発声や節回しを取り入れているが、洋装で白いギター弾き語りというスタイルで売り出し、二枚目のシングル『女のブルース』（一九七〇年二月、一位、七四・八万枚）は実際にブルース色が濃い曲だった。藤は、ギターを弾き、グループサウンズの追っかけをするなど、洋楽を好んでいた。

五木自身、藤を紹介し、ブームに火をつけた新聞記事「艶歌と援歌と怨歌」⁽¹²⁾のなかで藤に「ダミアの『暗い日曜日』や、グレコの『ブラマント通り』を歌わせてみたいと思った」と述べていた。『暗い日曜日』はダミアがフランス語で歌ったものが有名なのでシャンソンと誤解されがちだが、原曲はハンガリーで一九三三年に発表された、自殺者の出る曲だ。『ブラマント通り』は実存主義哲学者サルトルが作詞した曲で、グレコは実存主義の女王と称えられた。

RCA/日本ビクターの藤は、五木の反近代主義的な思想を積極的に取り込み、六〇年安保以降の新左翼思想と密接に結びついた。すなわち、藤圭子の両親にも典型的にみられるような日本社会の底辺の人々の土着の心性にブルースと通じるものを見出し、和製ブルースとして演歌を打ち立て、日本の新左翼的革命の旗印にしようといった過激な発想を利用して売った。「万国のプロレタリアートよ、団結せよ！」というマルクス主義的スローガンに従って、和製ブルースはアメリカ黒人のブルースのみならず、世界中の底辺の人々の哀しみや社会に対する怨みを歌う民衆歌謡と一体のものだった。

当時ビクターが売り出した演歌の四大スターのうち、藤は浪曲風の唸りを含んだ歌唱だが、青江、森、前川はいずれもジャズやR&Bの歌唱法で、曲調も和風とは言い難かったように、洋楽色が強くてもアウトロー的・悪所（酒色を提供する盛り場）的なものを取りあげれば演歌と呼ばれていた（輪島 [二〇一〇] 二八九頁）。「演歌」という言葉は、一九七〇年ころには藤圭子ブームとともに抑圧された民衆の怨嗟を歌うという新左翼的な意味で使われがちになり、流行歌ないし歌謡曲のなかでそういう意味づけに親和的と思われる曲を一括りにまとめて「演歌」と呼ぶことが多かった。

隠れ都はるみファンの五木本人も含めて、多くの新左翼系論客たちは、眉京子役を演じた水前寺も眉京子の典拠である都も軽視あるいは無視し、イデオロギー的な親和性ゆえにもっぱら藤を持ち上げたのであり、それは新左翼による歴史の改竄を伴う演歌乗っ取りであり、輪島 [二〇一〇] はそのような改竄・乗っ取りを隠蔽・正当化した。

都はるみには左翼思想的背景などみじんもなく、彼女自身、同世代の学園紛争に当時は強い違和感を抱いていたと述べている（都はるみ [一九九〇]）。都はるみを基軸として演歌の歴史を描くならば、水前寺との相合傘で北島まで遡らせるのは日本クラウンの仕掛け

⁽¹²⁾ 五木寛之 [一九七〇] 「艶歌と援歌と怨歌」（『毎日新聞日曜版』一九七〇年六月七日、『ゴキブリの歌』文庫版など複数あり、に収録）。

たトリックであり、五木の小説「艶歌」やその藤圭子への影響は傍流における一過性のエピソードにすぎないだろう。

都はるみは、母が身に付けさせようとした浪曲師あがりの漫才師タイヘイ夢路の唸りを会得できなかったため、ポップスの女と謳われた弘田三枝子のような歌手をめざして『子供ぢゃないの』（一九六一年）の唸りをまね⁽¹³⁾、『アンコ椿は恋の花』で唸り節と小節が話題を呼んで新人賞をとった際も時代の先端の音を追いかけているつもりだったし、『涙の連絡船』の情景としてはサンフランシスコを思い浮かべて歌った（都 [一九九〇]）。「汽笛が」の繰り返しにはレコードの針が進まなくなったような滑稽さがあつたり、「忘れられない私が馬鹿ね」のように自嘲気味だったり、未練の情念をナルシスティックに美化する従来の日本の未練の歌とは異なるので、日本国内ではなくサンフランシスコを思い浮かべて歌ったのかもしれない。

このあたりの都の個性を五木は的確にとらえて、「たとえば情緒たっぷりの歌ってあるじゃありませんか。でも、あなたがうたっていると、べっとり湿った、いわゆる情緒綿綿たる感じじゃなくて、不思議に乾いて、明るい感じになったりする。声質もそうだと思うし、語尾がフラットしない歌い手なんですよ。心なしかシャープするんだよね。それはつまり、音階の上半分でうたっているって、ぼくはいつも感じていたのです。マイナーコードの歌をじっとりうたうと、ものすごく陰気に、情けなく聞こえるところを、はるみさんがうたっていると、陽気とは言わないけれども、吹っ切れた感じでね。たとえば『涙の連絡船』って、もうタイトルからして湿っぽいし、歌詞にしてもそう。にもかかわらず、あなたがうたっていると、情けない湿っぽい歌には聞こえないという、そういうところがありました」（五木・都 [二〇〇三] 八三頁）と述べている。これは、小説の中で高円寺竜三が「極端に音程がうわずる」ような録音を「いまのは良かった。それで行こう。」とした（五木 [一九八七] 三九頁）のを想起させる評価である。古賀政男以降の歌謡曲でさかんに使われたヨナ抜きなどの和風五音音階は洋楽の影響を強く受けて平均律や自然音階へのあてはめが支配的になったが、艶歌の音程はそれらよりうわずったほうがよいと、五木は都の歌唱をもとに理解しているようだ。

『アンコ椿は恋の花』以来、都の歌には港や海や船の曲が多く、海外・世界とつながる空間的広がりがある。これにはおそらく東京オリンピックの影響があるだろう。彼女の港や船の歌は、プッチーニのオペラ『蝶々夫人』（一九〇四年、ミラノ・スカラ座で初演）の系譜に位置付けることもできるだろう。

そもそも、デビュー曲のタイトル『困ることヨ』は日本語にない表現だという理由で彼女はNHKのオーディションを落とされ、その年の紅白に出場できなかった（合田 [二〇〇四] 二六頁）。外国人の日本語表現を詞にしたらしいことは、ジャケット写真のイラストに黒髪の子と金髪らしい女が描かれていることであらわれている。東京オリンピックとともに日本人と外国人の恋愛や外国人の日本語学習が盛んになることを先取りしていたと思われる。

⁽¹³⁾ 有田 [一九九七] 一〇五頁、都はるみ [二〇〇六] 『メッセージ』樹立社、一一五頁（初出は『朝日ジャーナル』一九八七年一月一八日号）。

このように、都はるみの演歌は西洋文化や洋楽と親和的で、実際に二三枚目のシングル『待ち呆け港』（一九六七年三月）のB面「涙の伝言板」はブルース、二六枚目のシングル『恋と涙の渡り鳥』（一九六七年五月）のB面「ハワイの思い出」はハワイアンでいずれもA面より受け（『都はるみ 魅力のすべて』解説文）、二〇歳記念アルバム『思い出に咲く花』（一九六八年二月）に収録された「フレンド東京」や三六枚目のシングル『涙のバラ』（一九六八年七月、六七位、六千枚）は唸り節を効かせたグループサウンズ風と、多様な曲調をこなしている。これら作曲した市川昭介は、『アンコ椿は恋の花』がヒットしていたころ、自分はまずハワイアン、つぎにクラシックをやったが、音楽は何でも好きで、「民謡も浪曲も、新内も好きだね」「それが都はるみで出来る気がする。」とお好み焼き屋で彼女に語っていた⁽¹⁴⁾。そして都はポップスの名曲をカバーしたアルバム『恋の奴隷』を一九六九年一月に発売した。

都自身や日本コロムビアには彼女こそ演歌ひとすじの本家本元だという自負があり、洋楽調の曲も含めて演歌ひとすじなのだから、演歌とは外に開かれた柔軟なものなのだろう。『都はるみ 魅力のすべて』解説文には「古今東西を問わず——といたらちょっとおおげさですが、とにかくよく歌を聴き、聴くとすぐに覚えます。都はるみ一人いれば、そのへんの歌謡曲番組のリハーサルはすんでしまうのではないかと思います。／その上、いい音楽と、そうでない音楽との見分け方が実にきびしい。」とあり、さまざまなジャンルからよいものを貪欲に取り込むという彼女自身の姿勢こそが、演歌ひとすじなのだとすることがよくわかる。

都はるみは『演歌ひとすじ』（一九六九年六月 ALS-5095）を出して以降、『演歌ひとすじ 第2集』（一九七〇年九月 ALS-5134）、『演歌ひとすじ 私の心の赤い馬車』（一九七三年一二月、ACE-7006）、『演歌ひとすじ 女の四季』（一九七四年一〇月 ACE-7006）『演歌ひとすじ』（一九七五年八月 ACE-7115）、『演歌ひとすじ 北の宿から／ただひとり』（一九七六年六月 AP-7049）、『演歌ひとすじ 九十九里はたそがれて』（一九七八年五月 AX-7169）とオリジナルアルバム『演歌ひとすじ』シリーズを出しており、自分こそが演歌ルネサンスのはじまりで、本来の意味での演歌を担ってきたという自負がある。

都はるみの演歌は、和風ではないものを排除せず、ブルースなど民衆の怨嗟を歌う海外の音楽に限らず、さまざまな領域の音楽を取り込むようなものであり、演歌を反近代主義新左翼的なものと見る立場とも、それを伝統的な日本の心を歌うものとする今日の常識的な立場とも異なる。しかし、彼女は孤立していたわけではなく、一九七〇年代の流行歌ないし歌謡曲のメインストリームのなかで確固たる位置を占めていたように思われる。すなわち、都はるみ、藤圭子、森昌子、石川さゆりといった、演歌を唄うとされる歌手にも、森山加代子、尾崎紀世彦、沢田研二、岩崎宏美、ピンク・レディーといった、洋楽の影響の強い楽曲を唄うとされる歌手にも詞を書いて大ヒットさせた阿久悠には、都の演歌と近い広がりがある。彼の詞の世界は、演歌と他のジャンルとの間で分裂しているわけではなく、彼の思想は一貫しており、時代を先導する役割を果たしてきた。

⁽¹⁴⁾ 中上健次 [一九九二] 『天の歌——小説 都はるみ』中公文庫（毎日新聞社、一九八五年）、一六八頁。

阿久が作詞した最初の大ヒット曲は、森山が唄う『白い蝶のサンバ』（一九七〇年一月、一位、四七・五万枚）で、早口言葉を使って「情緒や情念をふっ飛ばして、もっと乾いた世界を構築してもいいということで、ぼくは、安心して大胆さと面白さに取り組んだのである」⁽¹⁵⁾と述べている。ウェットな情緒や情念を唄うという、のちに演歌の典型とされるようになる歌と対極にある曲を作って彼は作詞家としての名声を確立したのである。そんな彼が作詞した演歌はどのようなものなのか、具体的に検討してみよう。

一 『ざんげの値打ちもない』（阿久悠作詞 村井邦彦作曲 北原ミレイ歌）

『ざんげの値打ちもない』（一九七〇年一〇月、一四位、一九・八万枚）は、性格のよい不良少女がついに堪忍袋の緒を切らして悪に立ち向かうというパターンの映画『ずべ公番長』シリーズ第四作のタイトルと主題歌に採用された。その『第一作 夢は夜ひらく』（一九七〇年九月）では藤圭子が出演して主題歌を歌い、『第四作 ざんげの値打ちもない』では北原ミレイが同様にしたように、底辺の人間の恨みを晴らす犯罪＝革命という文脈で『ざんげの値打ちもない』も受け取られることが多かった。

北原はナイトクラブで歌いながらジャズやカンツォーネを学んで歌手をめざしているところを見出され、デビュー曲『ざんげの値打ちもない』も洋楽の歌唱法、そのメロディーも和風の五音音階ではなく洋乐的短音階であったから、今の基準ではどう聴いても演歌に当たらない。しかし、北原の歌う『ざんげの値打ちもない』は、アウトロー・悪所を描いた『ずべ公番長』映画の主題歌としてはまさしく当時の典型的な演歌であった⁽¹⁶⁾。

（一番、二番省略）

あれは八月暑い夜 すねて十九を越えた頃
細いナイフを光らせて 憎い男を待っていた
愛というのじゃないけれど 私は棄てられつらかった

あれは何月風の夜 とうに^{はたち}二十歳も過ぎた頃
鉄の格子の空を見て 月の姿がさみしくて
愛というのじゃないけれど 私は誰かがほしかった

そしてこうして暗い夜 ^{とし}年齢も忘れた今日のこと
街にゆらゆら灯りつき みんな祈りをする時に
ざんげの値打ちもないけれど 私は話してみたかった

ゴシック体の四番は、レコーディングの際に長すぎるという理由で削除された。四番がないと、十九歳を超えた、すなわち二〇歳になった直後の殺人のため何年間かの懲役刑に

⁽¹⁵⁾ 阿久悠 [一九九九] 『愛すべき名歌たち——私的歌謡曲史』岩波新書、一四八頁。

⁽¹⁶⁾ 以下、引用歌詞は改行を適宜省略したことがある。

服した後で出所した主人公の女性が、夜の祈りのときに過去の犯罪についてざんげの値打ちもないと断りつつ話したという、タイトルの意味する文脈が見えにくくなり、『ずべ公番長』シリーズのようにアウトローの犯罪・暴力を賛美していると誤解されがちになる。とりわけ、「細いナイフを光らせて」が突出して目立ち、その結果が隠されたため、藤演歌と同様、反体制的な暴力志向と結びつけて受け取られがちになったと思われる。

しかし、この主人公は、自らの犯罪をざんげの値打ちもない愚行だと後悔しているというのが、本来の意味であろう。詞を書く際に阿久がイメージしていたのは「教会へとつづく石畳の坂道でよろめいている黒いベールの女の姿で、風景としてはポルトガルあたりが近く、従って、頭の中で鳴っているメロディーもファッドであった。／しかし、村井邦彦が作曲して北原ミレイが歌い、人の心をとらえたものはポルトガルの教会ではなく、三畳間のアパートと裸電球とラーメンの丼であったことは疑いようもない。」(阿久[一九九九]一五五頁) 信者であることを象徴するベール⁽¹⁷⁾を被った、教会に向かう女という阿久のイメージは、アウトローや悪所の肯定とは正反対である。

捨てた男を憎んで殺すのは、捨てられた女の未練のひとつのあらわれであり、悲劇を帰結するような未練をいかに断ち切るかという問題をこの詞は本来扱っていたと思われる。

ウェットで断ち切り難い人間関係が日本社会の伝統的特質であるとされることが多く⁽¹⁸⁾、それをあらわす心理を肯定・美化する未練の流行歌は大正末に現れて一九五二～八年に異常に増加しており、「巨大組織の時代への社会機構の再編成があらあらしく進行」したことを反映している⁽¹⁹⁾。高度成長とともに人々は伝統的な紐帯を失って巨大組織に組み込まれてゆくが、その巨大組織のなかで伝統的な紐帯が再生産されて、日本的な組織と呼ばれるものが形成されてゆく時代に、未練の流行歌は社会を安定化する役割を担ったのであり、悲劇を生み出す未練を断ち切るという阿久が打ち出した方向性が時代を導くヒット曲になるということは、高度成長期には社会を安定化してきたウェットな人間関係の弊害を、七〇年代になるとしだいに多くの人々が自覚するようになってきたということであろう。

未練とは母子一体性の回復を志向するような「甘え」⁽²⁰⁾のあらわれであり、ざんげすれば許されるというのは神や仏が無限に赦して救うという「甘え」的信仰であろう。未練を断ち切ってきたり別れることができるということと、ざんげの値打ちもないと神や仏へ

⁽¹⁷⁾ 一九八三年の改訂前、教会法一二六二条二項は、とりわけ聖餐台に近づく際、女性のベール着用を義務付けていた。『ざんげの値打ちもない』が作られた一九七〇年は改訂前教会法に従って理解しなければならない。

⁽¹⁸⁾ たとえば、F・L・K・シュー、作田・浜口訳 [一九七一]『比較文明社会論——クラン・カスト・クラブ・家元』培風館は、血縁と契約の折衷として日本の組織の編成・運用原理を「縁約の原理 kintract principle」と呼び、一度関係が形成されると血縁関係と同様終生続くとした。

⁽¹⁹⁾ 見田宗介 [一九七八]『近代日本の心情の歴史——流行歌の社会心理史』講談社学術文庫、五九、一一六～二二頁。

⁽²⁰⁾ 土井健郎 [一九七一]『「甘え」の構造』弘文堂。

の「甘え」から距離を置こうとすることは、通じ合うようにも思われる。『歎異抄』の「地獄は一定すみかぞかし」を連想させるところがあるように、私は感じる。

日本では伝統的に「いき」⁽²¹⁾と呼ばれてきたような価値の再評価が、男女関係における刃傷沙汰を回避するためにも、高い宗教性にも必要であり、高度成長を達成して先進国の仲間入りをした日本社会にとっても不可欠なものだという認識を、阿久はいかほどか持っていたようにも思われる。

演歌ではないが、阿久悠が作詞して尾崎紀世彦が歌った『また逢う日まで』（一九七一年三月、一位、九五・六万枚、一九七一年日本レコード大賞）は、『ざんげの値打ちもない』のような惨劇を生み出さない別れを歌ったものと言うことができる。

この作品は、先に曲が作られ、それに阿久が詞をつけたが、その経緯は次のようなものであった。まず、エアコンのCM用に筒美京平が作曲し、やなせたかしが詞をつけたが、スポンサー側が採用しなかった。次に、阿久が安保に挫折した青年の孤独をテーマに『ひとりの悲しみ』という詞をつけてズー・ニー・ヴーが歌ったが売れず、分かりやすい歌詞を力強く歌えば売れると考えた村上司が尾崎に歌わせるよう阿久に改作を説得し、阿久は別れをテーマに書き換えて大ヒットした。

一九六〇年代末の先進諸国で高まった、若い世代の騒乱は、貧しく虐げられた底辺の人々の反乱というマルクス主義の革命論と当初は結びつき、藤演歌流行もその例であったが、戦後生まれで戦中や戦後初期の飢餓や死の恐怖を知らず、高度成長によってもたらされた物質的な豊かさを自明の前提として育った世代の精神的な欲求不満のあらわれとみるべきである⁽²²⁾。阿久は、高度成長やテレビの普及とともに広まり、人々をそれに向かって駆り立てるような「幸福」は、精神の充実ではないと感じ、「自分の心の中に眠っている不幸のかげり、自分の心の中でくすぶっている怨みの正体」を描こうとして『ざんげの値打ちもない』を書いた、と述べている⁽²³⁾ので、若い世代が本当に求めているものを、マルクス主義にとらわれない立場からの確に捉えていたとも言える。

阿久は、この作品を日本の歌謡曲の歴史のなかで画期的なものと自負していたようであり、次のように論じている。「さて、日本の歌謡曲の別れというものを分析してみると、ぼくのいう「切り捨て、などというものはほど遠いものであることがわかる。／形から説明すると、別れる男と女は 対^{むか}い合い、顔を付き合わせているのである。その間に未練と憎悪と愚痴がとびかい、涙がそれを情緒づけるのである。離れてゆくときも、双方一歩ずつ後退してゆくのであって、けっして、くるりとふり向き、なんてことはあり得ない。最初のころと同様に、未練、憎悪、愚痴をキャッチボールしながら、やがて、霞で見えなくなるまで後退しつづけるのだ。／それにくらべて、ぼくが、『また逢う日まで』や『さようならをもう一度』⁽²⁴⁾で試みたのは、男女背中合わせに立ち、合図によって、お互いが逆方向へ歩き出す別れなのだ。未練も憎悪も愚痴も間にはなく、相手の顔さえ見えない。それ

⁽²¹⁾ 九鬼周造 [一九三〇] 『「いき」の構造』岩波書店。

⁽²²⁾ R・イングルハート、三宅他訳 [一九七八] 『静かなる革命』、東洋経済新報社。

⁽²³⁾ 阿久悠 [一九七三] 『36歳・青年 時にはざんげの値打ちもある』講談社、九頁。

⁽²⁴⁾ 阿久作詞・川口真作曲・尾崎唄、一九七一年七月、二位、四四・四万枚（引用者注）。

は、愛情があったとか、なかったとかの問題でなく、きちんと解決をつけたきのうに向かってさよならをいうことで、これは、やはり“出直し、”と呼ぶのが正しいかもしれない。」
(阿久 [一九七三] 二三頁)

別れに関する阿久の思想は、「父の異動で中学卒業までに七回転居して四回学校を替わった。母はそのつど『仲よくしなさい。けど、つらくない程度に仲よくしなさい』と言った。どうせまたみんなと別れて行くのだから……。⁽²⁵⁾」という少年期～思春期の経験に根ざすもののようである。

『ひとりの悲しみ』は、政治的闘争に挫折した若者の歌であるから、「細いナイフを光らせて」が暴力革命との連想関係で受け取られていたことの延長上にこの歌を聴いた人にとって、別れとは恋人との別れにとどまらず、マルクス主義的な暴力革命路線からの別れ、“出直し、”でもあっただろう。『ひとりの悲しみ』では、孤独を感じながらもなお別れられず、二人の未来を期待する心理が描かれているが、両方の詞を時間軸上に置くと、『また逢う日まで』は、それでは駄目だと別れる決意をしたようにみえる。

二 『別れの旅』(阿久悠作詞 猪俣公章作曲 藤圭子歌)

『別れの旅』(一九七二年五月、一四位、一九・六万枚)で、藤圭子は前年尾崎が歌ったような別れを歌っている。

(省略)

終着駅の改札ぬけて
それからあとは 他人になるという
二年ありがとう しあわせでした
後見ないで生きて行くでしょう

阿久は未練を外在的に批判するのではなく、未練にからめとられながらも、それでは駄目だと自覚し、そのために何かをすることを重視しており、おそらく自分が未練を克服した体験に基づいているのだろう。その何かが、『また逢う日まで』では「二人でドアを閉めて 二人で名前消して」であり、ここでは二人で旅に出て、終着駅の改札をぬけて別れるというもので、いずれも二人が共に行う儀式である。

『別れの旅』を歌うことは、藤の内面に何をもたらしたのだろうか？ 阿久は次のように述べている。「この『別れの旅』を歌っている最中に、藤圭子が離婚した。事実がフィクションのあとを追ってきて同じになったのである。／離婚を予測してつくったのではないかと、当時、さまざまにかんぐられたが、これは、まったくの邪推であり、迷惑なことだとしかしいようがない。／むしろ、ぼくのほうとしては、せっかく好評だったこの歌を、身につまされるからという理由で、いかなる機会にも歌わず、レパートリーからも削除する藤圭子のほうが問題なのである。彼女は、確か、身の上話とともにスターになったのでは

⁽²⁵⁾ 阿久悠「無口な父の“通訳係、”」木村隆編 [二〇一三]『母よ』新潮文庫、一九頁。

なかったか、そう思うのである。」(阿久 [一九七三] 一八～九頁)

その後、阿久は再び藤のシングル曲を作詞することはなかった。阿久との関係でも藤は一過性のエピソードだった。

三 『北の宿から』(阿久悠作詞 小林亜星作曲 都はるみ歌)

一九六八～七二年ころ、一九四八年生まれで団塊の世代の都はるみ、一九五一年生まれの藤圭子、一九五二年生まれの小柳ルミ子と、演歌の主たる担い手が目まぐるしく交代して演歌の意味も流動的だったが、彼女らはみな当時二〇歳前後(大学生と同世代)の若者であるから、演歌は若者の歌だという通念が揺らぐことはなかった。藤を持ち上げた新左翼が凋落し、彼女の人気も落ちてはなお、都、小柳や、アイドルの森昌子、石川さゆり等、団塊の世代以下の若者の歌として演歌が存続する可能性は、七三年前半ころまで存在した。

ところが、一九二四年生まれの大物歌手春日八郎(キングレコード)が一九七三年一月に行ったりサイタル『演歌とは何だろう』(ライブLP、CD、カセットあり)で芸術祭大賞を受賞した(輪島 [二〇一〇] 二九八～三〇〇頁)ことが象徴するように、一九七三年後半には演歌とは大正末～昭和の和風歌謡曲のジャンル名であるという理解が大勢を占めるようになって、演歌は年配世代にいわば乗っ取られた。この乗っ取りは、北島・水前寺の相合傘で都より古くから演(艶)歌というジャンルがあったかのように見せかけたトリックをさらに大規模化したものだ。

一九七三年は、森昌子・桜田淳子・山口百恵の花の中三トリオによってアイドルブームが本格化し、かぐや姫の大ヒット曲『神田川』(一九七三年九月、一位、八六・六万枚)やユーミン(荒井由実)のファーストアルバム『ひこうき雲』(一九七三年十一月、九位、二五・九万枚)で、ニューミュージックも陣容を整えてきた時期であり、このころの春日らによる演歌乗っ取りは、新興のアイドルやニューミュージックに対抗して団塊より上の世代のオールドミュージックの権威を守ろうという意図を伴うものであろう。

団塊の世代が演歌歌手の最年長であり続けていたとすると、都が藤や小柳に匹敵する大ヒットを出せば彼女は演歌の内容を決める主導権を回復することができたと思われ、以下で見るようにニューミュージックと演歌は隣接し、相互浸透して行ったと思われるが、しかし、はるかに年上の大先輩たちが自分たちこそ演歌の本流だとにわかに主張しはじめたため、都はそのような年配世代の演歌乗っ取りと戦わなければならなくなった。学園紛争では批判的傍観者だった都はるみはここにきて年配世代の権威との戦いの最前線に立ったのだ。

未練の流行歌が大増殖しはじめた一九五二年にデビューした春日は、それを典型とするような、見田 [一九七八] のいう「悲しみの〈真珠化〉」を演歌の定義や本質的特徴とみていることが、リサイタル『演歌とは何だろう』における「人間の不幸な状態をそのまま歌にしたのが演歌である」「私たちは演歌を唄って自分の心をなぐさめればそれでいいんです。私たちは演歌を聴いて共感を覚えればそれだけでいいんです。」というナレーションからわかる。そこで春日の定義する演歌の劈頭を飾るのは野口雨情作詞・中山晋平作曲『船頭小唄』(一九二三年、原題『枯れ^{すすき}芒』一九二一年)であり、見田が未練の歌の初例とする野口雨情作詞・鳥取春陽作曲『すたれもの』(一九二四年)の情趣は『船頭小唄』と通底している。

他方、五木は、自由民権運動の政治宣伝である川上音二郎の『オッペケペー節』(一八八九年)

に発し、社会風刺・世相戯評をバックボーンとし、「時代の風潮にも、体制にも屈することなく、庶民大衆の情念をうたう反骨のようなもの」のある明治大正演歌の最後に位置するのが『枯れ芒』であるとしている（五木・都〔二〇〇三〕二五六～七頁）。そのような演歌の特徴が『すたれもの』以降の悲しみの〈真珠化〉においては失われたが、都はるみとともに復活したと五木が見ていることは、次の引用からもわかる。

「日本の歌謡曲、演歌というものは淋しくて情けなくてテンポがないと思っていたのに、いやー、都はるみの歌は面白いよねって、みんな思っていたから。」「日本の庶民というか大衆というか、そういう人たちが心のなかでやっぱりこういう歌を聞きたいと思っている歌は、初期のはるみさんの歌にあったと思います。」（五木・都〔二〇〇三〕八三、八五頁）春日が演歌のはじまりとした『船頭小唄』は五木にとって明治大正演歌の終わりであり、都はるみの登場は演歌ルネサンスで、それに刺激されて小説「艶歌」を書いたということになる。

春日が演歌を未練の美的昇華、悲しみの〈真珠化〉という昭和歌謡曲の主流と再定義したのに対して、そのような五〇～六〇年代流行歌のメインストリームに真っ向から異を唱えたのが阿久悠であり、彼が作詞した『北の宿から』（一九七五年一二月、一位、一四三・五万枚、日本レコード大賞）は春日の定義する演歌への批判であったと言えよう。

『北の宿から』は、企画の段階で都はるみ自身が、「古い演歌調や中途半端に現代風の都はるみ像から脱皮したいと強硬に言いだし」、かぐや姫の『神田川』のような歌が時代にマッチしていると思って、イントロ、歌い始めの歌詞「アナタ」、編曲から歌い方まで『神田川』に似せた（都〔一九九〇〕五六頁）。『神田川』作詞の喜多條忠は一九四七年生まれ、作曲の南こうせつは一九四九年生まれと、いずれも都同様団塊の世代であり、彼らの間には同世代特有の共感があるのだろう。

ニューミュージックを構成する流れのひとつ（ユーミンのいう「四畳半フォーク」⁽²⁶⁾）の代表作となった『神田川』シングル化の制作会議で「おまえらの目は節穴か！これは歴史に残る名曲になるんだぞ。もしこれを出さなけりゃ、クラウン一生の恥になる！」と発言し、世に出した馬淵玄三⁽²⁷⁾は、五木の小説に登場する艶歌の竜こと高円寺竜三のモデルになった人物で、演歌の生き神とされ、会議ではみな彼がシングル化を握りつぶすと思っていた。五木の描く艶歌の竜と馬淵にはかなりのギャップがあり、五木のせいで演歌の製作にしか携わらない状態に陥ったと馬淵は苦言を呈していた（輪島〔二〇一〇〕二三三頁）。『神田川』は馬淵が演歌の竜というお仕着せのイメージを脱ぎ捨てる意味を持っていたと思われる。その『神田川』をモデルに都は『北の宿から』に取り組んだのである。『神田川』は演歌とニューミュージックの関係を再考する際に決定的に重要な作品である。

都は、ニューミュージックの名曲をカバーしたアルバム『新しき装い』（一九七六年五月）を発売したことからもわかるように、彼女はニューミュージックと隣接し、相互浸透する若者演歌として『北の宿から』を歌っていたのだ。

⁽²⁶⁾ 松任谷由実〔一九八四〕『ルージュの伝言』角川文庫、九～一〇頁。

⁽²⁷⁾ 本橋信宏〔二〇一〇〕「名曲神田川にまつわるエピソードを探る」『60年代 郷愁の東京』主婦の友社、六四頁。

あなた変わりはないですか
日ごと寒さがつのります
着てはもらえぬセーターを
寒さこらえて編んでます
女ごろの 未練でしょう
あなた恋しい 北の宿

(二番省略)

あなた死んでもいいですか
胸がしんしん泣いてます
窓にうつして寝化粧を
しても心は晴れません
女ごろの 未練でしょう
あなた恋しい 北の宿

「女心の未練でしょうか」と、最後に「か」をつけて歌う人が多いが、阿久によれば、演歌の常識では当然あるはずの「か」を抜くことで捨てきれない未練をいくらか嫌がっていることをあらわし、「着てはもらえぬセーター」を編むのも別れの儀式で、「あなた死んでもいいですか」は「いくらか自嘲気味のひとり芝居ぐらい」のつもりだったが、男性の受け取り方は、別れたあともセーターを編むいじらしい女性と、自殺を仄めかして脅す怖い女性とに分かれ、演歌撲滅運動を唱導した淡谷のりこは、別れてしまった男のセーターをまだ編んでいるなんてみっともないと酷評した、というように、自ら歩こうとする性根のある女性という阿久の意図通りの受け止め方はあまりなかったようだ(阿久[一九九九]二〇八～一〇頁)。多くの人は従来通りの未練の歌として『北の宿から』を受け止めてしまい、潔い別れの詞を書くという阿久の試みに気づく人は稀だったことになる。

『また逢う日まで』『別れの旅』がいわばふたり芝居であったのに対して、『北の宿から』のひとり芝居においては、見る自分と、演じ、見られる自分との分裂が強く意識されることになり、そのため、未練に苦しむ自分を外から眺め、自嘲することも可能になる。従来の未練の歌においては未練の情念に自ら酔い痴れ、そのナルシスティックな快感に溺れて、未練を突き放して見ることもできなくなっていたのとは大きな違いがある。この自嘲は「ざんげの値打ちもない」という表現に連なっているようにも思われる。また、関沢新一作詞の『涙の連絡船』や同作詞の一七枚目のシングル『さよなら列車』(一九六六年六月)は、未練を自嘲して潔く思い切ろうとするようなニュアンスのある作品なので、都にとっても『北の宿から』の詞は唐突なものではなかっただろう。

冒頭のメロディー「ミドレミラシドシラ」は、ショパンのピアノ協奏曲第一番第一楽章の副主題と同じであり、小林亜星は『オーケストラがやってきた』で中村紘子が演奏した際、それをヒントに『北の宿から』を作曲したと述べた(http://detail.chiebukuro.yahoo.co.jp/qa/question_detail/q12128847157 二〇一六年四月三〇日閲覧)。ショパンのコンチェルト第一番は、ウィーンに旅立つ彼が故郷ワルシャワで開いた

告別演奏会で初演され、未来に賭ける気持ちが込められているのであり、別れと未来への旅立ちを象徴するメロディーとして『北の宿から』でも使われたのであろう。

未練を断ち切ろうとする阿久流別れの詞を、『神田川』を手本にし、ピアノの詩人ショパンに由来するメロディーに乗せて、松本隆が創始してニューミュージックに広まった「ですます調」で歌い、北の宿としてはショパンが協奏曲第一番を初演したワルシャワのホテルこそが最も相応しいにもかかわらず、日本の心の典型である未練を東北か北海道の宿でナルシスティックに唄う古い演歌調だと多くの人に受け止められたのである。都はるみが斬新な野心作を歌っても春日八郎が再定義したような意味での演歌の枠に押し込めて聞いてしまうような風潮が支配的だったことになる。そういう硬直的な意味での演歌を巡って賛成派と反対派が火花を散らしている状況に風穴を開け、演歌の意味を変えてゆくことは至難であり、都が一九八四年に一時引退したのはそのような風潮に絶望したからではなかろうか。

デビュー五〇周年記念シングル『ありがとう おかげさん』（二〇一三年一〇月）は、都の強い希望で筒美京平が作曲し、誰が聴いても春日的な意味での演歌には聞こえない作品に仕上がりと、都は次のようにコメントした。「ず〜っと筒美さんは憧れの存在だったんです。ようやく念願がかないました。きたやまさんにもすてきな歌詞を書いていただいて、文句の付けようがない曲です！」

(<http://www.zakzak.co.jp/entertainment/ent-news/news/20131129/enn1311291207010-n1.htm> 二〇一六年五月六日閲覧)

四 『津軽海峡・冬景色』（阿久悠作詞 三木たかし作曲 石川さゆり歌）

大勢としてはさきに述べたように受け止められたうえで『北の宿から』が大ヒットしたことは、阿久にとって必ずしも喜ばしいことではなく、演歌と呼ばれるジャンルにおいて自分の言いたいことを誤解の余地なく表現し、それを説得的に唄うことのできる、人々の先入見に染まっていない新鮮な歌手を求めるようになったと思われる。おそらくそのような時期である、一九七六年四月に、彼は石川さゆりにはじめてシングルA面曲『十九の純情』（三木たかし作曲、四三位、五・一万枚）を書き、それ以来、三木の作曲とのコンビで継続して石川のシングル曲を担当するようになった。そして、同年一月には、阿久・三木が全曲作詞・作曲編曲して、一年一二月それぞれに一曲ずつ充てたアルバム『花供養 365日恋模様』がリリースされた。その最後、一二月の曲をシングルカットしたのが、石川の代表曲となった『津軽海峡・冬景色』（一九七七年一月、四位、七二・七万枚、石川初のベストテン入り、自己最高売上）である。

石川の第一次ブレイクは、七枚目のシングル『ちいさな秘密』（一九七五年三月、三〇位、九・二万枚）と八枚目『あなたの私』（一九七五年七月、一九位、一四・七万枚）のころであり、当時テレビで都はるみのものまねで受け、都本人と共演もしている。石川のデビュー時のキャッチフレーズはコロムビア・プリンセスであり、コロムビアは当初から石川を都の継承者と位置付けていたようだ。石川は祖母から昔の歌を聞き覚え、フジテレビの「ち

びっこ歌謡大会」で祖母の十八番だった『船頭小唄』を歌って優勝、デビューした⁽²⁸⁾。このように、祖母直伝の明治大正演歌を幼時より身につけていた石川は、都に続く演歌ルネサンスの担い手と期待されていたものと思われる。このような都と石川の関係も背景としたものまねがなければ、『北の宿から』の大ヒットを受けて石川にも阿久の詞を唄わせようという企画が現れて通ることはなく、『北の宿から』の姉妹曲として『津軽海峡・冬景色』が作られることもなかったのではないかと思われる。

上野発の 夜行列車 おりた時から
青森駅は 雪の中
北へ帰る 人の群れは 誰も無口で
海鳴りだけを きいている
私もひとり 連絡船に乗り
こごえそうな 鷗みつめ 泣いていました
ああ 津軽海峡 冬景色

(二番省略)

さよならあなた 私は帰ります
風のが 胸をゆする 泣けとばかりに
ああ 津軽海峡 冬景色

音階の面では、『津軽海峡・冬景色』は段階的に五音音階から七音音階へと変化しているとみることができる(コード進行は音階論にとって副次的なので無視し、音程は原調で記す)。ミミミミファミララララシラドドドシラミは、ミファラシドの都節音階、レミファミレドシシシレドシ(シレドシラ)は、都節音階にレが加わり、四度下のラで区切りとなるので、ラが主音のイ短調のメロディーであると分かる。

ララシラファミレミはイ短調を引き継ぐが、ミラシドシラシドシ、ドドドドシラドドドドシラシシシシラファミでは再びレが現れなくなって都節音階となり、ミファミドシシドレドシシドシソ#ラでは最高音にレが現れ、最後の最後に「冬景色」のシドシソ#ラで残された音ソ#が現れて、イ短調の和声的短音階であることがはっきりする。最初の都節の部分が「上野発」からはじまるのも洒落ている。

イ短調で北国情緒に富んだ名曲といえば、まずグリーグのピアノ協奏曲が挙げられるだろう。その第一楽章第一主題の後半ミファシラシbミファミラシドシレソ#ラドシ(二度目の末尾はシではなくソ#)は、シbをシとすれば、レが登場するまでは都節音階で、まずミからトラからの相似音列を繰り返し、それにレ、続いてソ#が加えられるというように、「津軽海峡・冬景色」と基本構造が同じであり、これを本曲として作曲されたのではないかとも思える。有名なピアノ協奏曲と似たメロディーがあるという点でも、『津軽海峡・

⁽²⁸⁾ 石川さゆり「何でもかなえてくれる『魔法使い』」、木村編 [二〇一三] 四三頁。

冬景色』は『北の宿から』の姉妹曲だ。

歌詞の多くは六六七七五で、五七調や七五調と大きく異なっているように、伝統的な日本の心を表すような音やリズムとは言い難い。作・編曲の三木たかしによると、七五調のタイトル『津軽海峡・冬景色』とそれを歌の最後に持ってくるという阿久案のもとで曲を先に作ることになり、「まず歌のメロディーよりも『タダダダーン』という激しいイントロが始めにできたのです。冬の津軽海峡の海の荒さ、寒さや凍るような感じ、もの哀しさを表現しました」⁽²⁹⁾と述べている。「タダダダーン」は言うまでもなくベートーヴェンの交響曲第五番『運命』に由来し、『運命』同様、同音三連を多用する曲となり、運命の動機に乗せて阿久は六音節句を多用したのである。次のシングル『能登半島』（一九七七年五月、七位、四二・五万枚）『暖流』（同年九月、一位、二九・二万枚）も阿久作詞・三木作曲で、同音三連や六音節句を引き継いでおり、これらは旅情三部作と呼ばれているが、『運命』三部作とも言える。『運命』を踏まえていることから、演歌の常識とは正反対に、過酷な運命に直面しても前向きに生きようとする三部作であると言えることができるだろう。

ウォルター・マーフィー & ビッグ・アップル・バンドによって『運命』のディスコ版(A Fifth of Beethoven)が一九七六年六月にリリースされて全米（ビルボード）週間一位、年間一〇位を獲得しており、三木が『津軽海峡・冬景色』のイントロに運命の動機を使った際には原曲だけでなくその影響も受けていたと思われ、ディスコ風アレンジも可能な曲であろう。

おわりに

一九二四年生まれの春日八郎など錚々たるベテラン歌手たちの歌まで含めて昭和の和風歌謡曲イコール演歌だとする定義が一九七三年秋ころから権威を持つようになると、同世代の若者に支持されるアイドルと演歌は両立しがたくなっていったようだ。森昌子の人気落ち、デビューしてしばらくの間石川さゆりが低迷したのはそのことを示していたと思われ、石川が『津軽海峡・冬景色』でブレイクしたのは、演歌の常識を打ち破るという、『北の宿から』で阿久と都が試みたがあまり理解されなかった方向性を明瞭に示したからだろう。

一九七〇年代後半以降において、阿久と松本隆が、都はるみ、太田裕美、石川さゆり、岩崎宏美に書く詞にはシンクロニシティや複雑な影響関係がみられ、一九八一年から松本は松田聖子にも作詞するようになり、八〇年代半ばまで彼らの作詞する曲を唄う彼女たち（団塊の世代の都は除く）によってアイドルの本流が形成されることになる（詳しくは別稿で論じる）。演歌を唄う石川はそのなかではやや異色で、アイドルとしては傍流とも言えそうだが、彼女の真価は、森昌子に続くアイドル演歌歌手として出発したあと、演歌とアイドルとが両立困難になっても演歌を唄うアイドルであることをやめなかったおかげで発揮されたように思われる。

ニューミュージックとアイドルの境界が崩れ始めたのは、松本隆作詞、筒美京平作曲、

⁽²⁹⁾ 三木たかし [二〇〇五]「インタビュー」『LIBRA』第五卷第九号、一二頁
(http://www.toben.or.jp/message/libra/pdf/2005_09/libra0509_p12_p13.pdf)。

太田裕美歌『木綿のハンカチーフ』大ヒットであり、『北の宿から』と同じ一九七五年一月にシングルカットが発売されている。また、阿木耀子作詞、宇崎竜童作曲、山口百恵歌『横須賀ストーリー』（一九七六年六月、一位、六六・一万枚）には演歌色がみられる⁽³⁰⁾。五木の小説「艶歌」一〇周年にあたる一九七六～七年は、ニューミュージック、アイドルと演歌の境界が大きくゆらいだ時期として特色づけることができ、『津軽海峡・冬景色』はその頂点に位置付けることができるだろう。

石川さゆりも都はるみ同様、幅広いジャンルの曲を歌いこなせるような歌唱力があり、ものまね芸では世良公則&ツイストのロックナンバー『あんたのバラード』（一九七七年一月、六位、四三・五万枚）で度肝を抜かせたこともある。そして、最近話題になった一一八枚目のシングル『ちゃんと言わなきゃ愛さない』（二〇一五年一〇月、つくも作詞、大野雄二作曲、ルパン3世エンディングテーマ曲）に至るまで、常識的理解によれば演歌とは呼び難い曲を洋楽的な歌唱法で歌ったシングルA面曲やB面曲を出し、それによって演歌の常識を揺るがし、引っ掻き回しつづけた⁽³¹⁾。

『石川さゆり音楽会 2001 秋～日本歌謡の源流を綴る』は、「演歌のはじまりと言われる」オッペケペで幕を開け、大正の歌三曲『カチューシャの唄』『籠の鳥』と『船頭小唄』が続き、その直後のMCで玉置宏は、『船頭小唄』を作曲した「中山晋平さんたちによって、西洋音楽を採り入れた新しい流行歌が誕生しました」と述べて、『船頭小唄』を日本人固有の心を歌う演歌の劈頭に置く春日八郎の『演歌とは何だろう』の説を真っ向から否定して、芸術祭優秀賞を受賞した。

このように、一九七三年秋以降権威を持ってきた年配世代による乗っ取りを是正すれば、一〇歳違いの都はるみと石川さゆりが演歌歌手の基軸をなしており、都演歌は『北の宿から』で団塊の世代を中心とするニューミュージックと一体化して、都はその世代の遅れて来たアイドルとみなすことができるだろう。一九四六年生まれの中上健次や一九五二年生まれの有田芳生の都はるみ論⁽³²⁾は、この世代にとってのアイドルと彼女を位置づけているように思われる。

⁽³⁰⁾ 平山朝治 [二〇一六] 「ポストモダン社会経済におけるアイドルの芸術性と宗教性」『筑波大学経済学論集』第六八号、二〇～一頁。

⁽³¹⁾ 網羅的にチェックしたわけではないが、どう聴いても私には常識的な意味での演歌とは思えないシングル曲としては、三枚目『おもいで』（一九七四年一月）、四枚目『いつでも初恋』（同年四月）、一五枚目『津軽海峡・冬景色』のB面「野の花のように」、二〇枚目『火の国へ』（一九七八年七月）のB面「奇跡があるのなら」、二一枚目『流水』とそのB面「風の都」（一九七八年一月）、二二枚目『春一輪』とそのB面「風よつたえて」（一九七九年三月）、四八枚目『さよならの翼』とそのB面「風祭」（一九八八年二月）、五五枚目『ウィスキーがお好きでしょ』とそのB面「あやまらなくていいの」（一九九一年二月）などがある（ゴシック体は阿久作詞）。「風」のつくタイトルの多さは松本隆の詞を連想させ、典型的な演歌の湿っぽさと対照的である。

⁽³²⁾ 中上健次 [一九八五] 『都はるみに捧げる——芸能原論』朝日出版社、同 [一九九二]、有田 [一九九四]。

アイドルは、同世代の身近な仲間としての親しみがある存在である(平山[二〇一六])。したがって、ファンとともに年齢を重ねるが、若い頃のヒット曲とともに青春時代の気持ちをずっと忘れさせないような存在であり、都はるみが一六歳でデビューしたころアイドルはまだ存在しなかったが、彼女のヒット曲とともに青春を過ごした団塊の世代のアイドルとなりえるのだ。私は都より一〇歳年下の森昌子、石川さゆりや岩崎宏美と同じ一九五八年生まれだが、アイドル第一号の森が『スター誕生!』で『涙の連絡船』を歌って初代グランドチャンピオンとなり、作詞を担当した阿久悠が『涙の連絡船』そのままを歌うには一三歳の森は幼すぎると考えて、淡い初恋のせんせいとの連絡船の別れを描いた『せんせい』(一九七二年七月、三位、五一・四万枚)でデビューした⁽³³⁾ように、都はるみなくしてアイドル第一号森昌子はなく、初期の都はるみは演歌歌手第一号であるとともにアイドルの卵だとも思う。

⁽³³⁾ 阿久悠 [二〇〇七] 『夢を食った男たち——「スター誕生」と歌謡曲黄金の70年代』文春文庫、六五～七二頁。