法政大学学術機関リポジトリ
HOSEI UNIVERSITY REPOSITORY

PDF issue: 2026-11-25

演歌を巡る「固定観念」についての考察 ： 『昭和演歌の歴史　その群像と時代』を中心例に

黄, 逸雋

(出版者 / Publisher)
法政大学大学院
(雑誌名 / Journal or Publication Title)
大学院紀要 = Bulletin of graduate studies
(巻 / Volume)
82
(開始ページ / Start Page)
59
(終了ページ / End Page)
71
(発行年 / Year)
2019-03-31
(URL)
https://doi.org/10.15002/00022128

演歌を巡る「固定観念」についての考察
―『昭和演歌の歴史　その群像と時代』を中心例に―

人文科学研究科　日本文学専攻
国際日本学インスティテュート
博士後期課程2年　黄　逸雋

はじめに

演歌が日本ポピュラーソングの一ジャンルとして定着し、また「日本調」や歌唱法におけるコブシなど「演歌的」な特徴が定まってきたのは、1970年代以降である。しばしば「伝統的」と語られている演歌は、実はまだ「伝統」といえるほどの長い歳月を経ていない。にもかかわらず、演歌を「伝統的」な歌と見なし、「日本人の心」として擁護する声は消えることなく存在し続けている。

本論文では、まず日本ポピュラーソングにおけるジャンル分けの状況について総観し、そして現代演歌の発明者である五木寛之の小説「艶歌」[1]（1966）以降の「演歌」における流れを説明する。当時のテレビ業界における「演歌像」についての調査を通じて、「演歌の星」藤圭子のデビュー前後及び1970年代前半における演歌の実態をよりはっきりさせることを試みる。それらの事情を確認したうえ、2016年に出版された菊池清麿の著書『昭和演歌の歴史　その群像と時代』における記述を中心例に分析し、演歌を巡る典型的な「固定観念」について考察していく。

なお、本論文では、引用文中の数字表記は、すべて半角算用数字に統一する。

日本ポピュラーソングにおけるジャンル分け

まず確認しておかなければならないのは、日本ポピュラーソング史において終始存在するジャンル分けの曖昧さである。「J-POP」は平成以降の「若者向け」の音楽、「歌謡曲」は昭和時代を代表するやや古い「大人向け」の歌、「演歌」は「歌謡曲」の中の日本色を強く帯びるいわゆる「日本調」の歌、というような分け方は、現在でこそ一般的だが、「歌謡曲」も「演歌」も、その定義が定まったことはかつて一度もないとさえいえる。

「歌謡曲」の場合、1930年代に「退廃的」や「不健康」と批判された「流行歌」の代わりに用いられるようになった言葉だが、「歌謡曲」と「流行歌」との区別は明白にされておらず、いつの時代においても同じような意味合いで混用されているのである。また、現在「歌謡曲」がしばしば日本独有のポピュラー音楽ジャンル用語として用いられているのに対して、単純に「ポピュラーソング」を意味する言葉として、日本以外の国の歌を指す用例もみられる[2]。そのほか、「ポピュラー」や「ポップス」と同じように総括的な意味で使われることが多い一方、場合によっては、西洋寄りの「ポピュラー」や「ポップス」よりやや日本的な意味合いが与えられたり[3]、洋楽と対比されたりするのである[4]。「歌謡曲」が「昭和時代の日本レコード歌謡全般」を表すという認識は、あくまで比較的主流であって、絶対的ではない。

「歌謡曲」をキーワードに昭和時代（特に戦後）の日本ポピュラーソング史を語る書籍は様々あるが、「演歌」が「歌謡曲」と同じように総括的な言葉として一時的に使われる現象は各時期に存在した、ということが確認できる。例えば、社会学者である小川博司のまとめによれば、1960年代半ばごろにおいて、「従来の歌謡曲はしだいに「演歌」と呼ばれるようにな

---

[1] 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、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。

[2] 「メイ・スウィートさん＝ミャンマーの歌手」『毎日新聞』1990.10.04（東京朝刊）、「肴は本場のフラメンコ」『エコノミスト』1991.07.16（第69巻　第31号　通巻2965号）、「「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』1992.09.25（東京夕刊）などの新聞記事において確認できる。

[3] 「騒々しい歌謡曲－まさに鳴りっぱなし」『毎日新聞』1957.01.23（東京朝刊）における「歌謡曲」についての記述では、「和洋折衷」という特徴を読み取ることができる。

[4] 例えば、「7月－ポップス聞きもの」『毎日新聞』1973.06.22（東京別刷）、「ことしの歌謡界－新人不作で終わりそう」『毎日新聞』1973.10.20（東京夕刊）などの記事においては、「歌謡曲」と「フォーク」を区別させるような表現が確認できる。

った」（小川 1999 : 213）という時期がある。後述するように、実際 1960～1970 年代においては、はっきりとした「演歌像」が広く世間に知れ渡ったとは断言できないが、漠然ながらある範囲の歌を指す言葉としての用例は確かにその時期に存在した[5]。また、音楽評論家・画家である斎藤茂によれば、2000 年前後の業界は、「非ポップス系の大衆歌謡をすべて“演歌”の呼び名で片づけている」（斎藤 2000 : 291）という状況にあったそうだ。

「演歌」が総括的な言葉として使われる現象、あるいは「演歌＝歌謡曲」、「演歌は歌謡曲の主流だった」というような考え方に対して、「歌謡曲」こそ昭和時代の日本ポピュラー音楽文化の代名詞である、と主張する多くの人たちは批判的な態度を示している[6]。しかし、「歌謡曲」が言葉として作られてから、長期間にわたって色々な意味で曖昧に使用されてきた経緯を考えると、「歌謡曲」と「演歌」との区別を強く意識しているその人たちの観点には、昭和時代の日本ポピュラー音楽における「歌謡曲」の「権威」の正当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ような一面があるようにも思える。ただ、ジャンルとして認識されつつある 1970 年代前後の「演歌像」とは違い、「日本的」や「伝統的」などのレッテルが貼られ、更に酒や男や女や港などといった歌詞内容のステレオタイプがあまりにも目立つ現在の「演歌像」を考えれば、そうでない「歌謡曲」を愛する人たちが「演歌」を批判するのも極自然なことである。

「歌謡曲」や「演歌」のほか、もう一つ知名度のある昭和時代のジャンル名「ニューミュージック」に関しても、定義が終始曖昧である状況はさほど変わらない。「ニューミュージック」は一般的にロックやフォークの延長線にあるとされているが、1970 年代にジャンル用語として作られた以降、その前身だった「ロック」や「フォーク」、更に「ニューロック」や「ニューフォーク」や「フォーク・ロック」などの形容も頻繁に「ニューミュージック」に属する歌手に使われているのである[7]。実際、それらの区別ははっきりされておらず、「ニューミュージック」の定義を説明するのも非常に困難と思われる。

要するに、現在定義が定着しているかどうかは別として、（昭和時代以降の）日本ポピュラーソングにおける多くのジャンル用語は、上述のような曖昧さを持っている（あるいは持っていた）のである。より客観的に日本のポピュラーソング史を俯瞰するためには、そのことを把握しておく必要がある。

小説「艶歌」以降の「演歌」実態及び「エンカ」に関する議論

演歌のジャンル化において、五木寛之の小説「艶歌」（1966）及びそれ以降の一連のエッセーが絶大な影響を与えていたことは広く認められている。特に 1970 年に発表された歌手藤圭子に関する評論は、「演歌（艶歌）」という言葉の認知度を高め、いわば演歌のジャンル化のきっかけを作り出したのである。

1966 年の小説「艶歌」において、「艶歌」は、大衆の「怨念悲傷」を歌う「奴隷の韻律」などと形容され、意図的に悪俗的、土着的なものとして表現されていた。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のも可能である。なお、「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[8]、小説全体においては「艶歌」という表記がほとんどである。

小説「艶歌」が発表された後、同年の 1966 年に、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 1973 : 342）五木寛之は、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、それとは反対な「艶歌」は、内容よりも曲の美しさや詞の巧みさに重点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 1973 : 343）というのである。また、当時の五木寛之の考えでは、北島三郎や春日八郎の歌は「演歌」ではなく、「艶歌」と呼ぶべきだそうだ。解釈自体が曖昧にせよ、現代演歌の発明者とも呼ばれている五木寛之は、明治・大正時代の「演歌」と「艶歌」を区別させていたことがわかる。

また、1970 年の「艶歌と援歌と怨歌」という文章では、五木寛之は「艶歌」と「怨歌」について以下のように述べている。

---

[5] 「演歌ひとすじ“他流試合”も」『毎日新聞』1969.06.16（東京夕刊）という記事のように、「演歌」の知名度がまだそれほど高くなかったと思われる時期において、都はるみの持ち歌を大雑把に「演歌」で括る用例があった。「心情調から劇画調まで、藤圭子以後も繁盛する演歌」『毎日新聞』1971.03.15（東京夕刊）では、「ストーリー演歌」、「劇画演歌」、「状況演歌」といったように、「演歌」という言葉は意味不明のまま使われていた。

[6] 代表的な書籍を挙げると、昭和時代の日本音楽業界に携わっていた作詞家なかにし礼の『歌謡曲から「昭和」を読む』（2011 年、NHK 出版）などがある。

[7] 例えば、「ポピュラー : アリス、タイで難民支援コンサート」『毎日新聞』1980.06.17（東京夕刊）、「アリス、北京公演」『毎日新聞』1981.08.24（東京朝刊）などの記事において、「ニューミュージック」と分類されることの多いアリスは「フォーク・グループ」や「フォーク・ロック・グループ」と呼ばれていたのである。

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

＜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。

＜艶歌＞のチャンピオンは、さしずめつい先ごろまで青江三奈であり、北島三郎であった。両者の＜艶歌＞歌手たるゆえんは、人生の怨念をそのまま歌わず、一種艶なる雰囲気に転じてしまうところにある。（五木 2013a : 143）

抽象的な言葉で表現されている「怨念を艶なる雰囲気に転じる」というような歌い方が、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」（五木 2013a：145）現象に不満を表している。

ちなみに、「援歌」とは作詞家星野哲郎が提唱した演歌論の代表であり、現在の演歌界でも「応援歌」は宣伝文句として頻繁に使われている。水前寺清子の持ち歌が「援歌」の代表とされているが、そのデビュー曲《涙を抱いた渡り鳥》（1964）や代表曲《三百六十五歩のマーチ》（1968）を作詞したのは、その「援歌」の提唱者星野哲郎である。また、五木寛之は「援歌」と「怨歌」とを対立させているが、五木寛之に「艶歌」のチャンピオンとして挙げられた北島三郎の《なみだ船》（1962）や《兄弟仁義》（1965）など多くの代表作を作詞したのも、その星野哲郎である。

それはさておき、「艶歌と援歌と怨歌」では、五木寛之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 2013a : 148）と賛辞を並べている。その後、五木寛之に「太鼓判を押された」藤圭子は爆発的なブームを引き起こし、十五・六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[9]、「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。

一方、五木寛之による「怨歌」説のイメージを強く帯びた「演歌」が藤圭子という歌手に乗せられて世間に広がりつつあった 1970 年当時には、実は様々な「エンカ論」が繰り広げられていたことが確認できるのである。例えば、政治運動家・映画評論家である松田政男は、「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）と主張し、五木寛之と同じように「援歌」を批判している。そのうえ、松田政男は「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）と考えているが、現在すでに確立している「望郷演歌」と矛盾しているのは明らかである。「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白な事実である。

また、写真評論家・編集者である西井一夫は、藤圭子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[10]西井一夫の文章では、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）。

1970 年当時に存在した様々な「エンカ論」をみてもわかるように、小説「艶歌」以降、「エンカ」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、「エンカ」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。「エンカ論」の違いによっては、現在の演歌像とかなり矛盾するような特徴が当時の「演歌（エンカ）」に与えられる場合もある。

藤圭子デビュー前後の「演歌像」と東京 12 チャンネルの「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、石坂まさをの回顧に

[9] 藤圭子が 1971 年に書いた自伝『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、石坂まさをの著書『きずな』（1999、文藝春秋）などでも記録されている。

[10] 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。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）。

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（石坂 1999 : 136-138）。当時の東京 12 チャンネルが「演歌」の話題性を認めていたことが窺われる。

1969 年という時点では、五木寛之の小説「艶歌」による影響はすでにある程度広まったと思われる。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[11]、1968 年 11 月 22 日金曜日の番組表には、「新」という記号のついた「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、石坂まさをが「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、いずれも現在では演歌歌手と呼ばれている。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考えられているのは確かである。代表曲の年代から考えれば、「何年か前のヒット曲を持っている」というのが、以上の出演歌手たちにおける共通点といえそうである。特に 1969 年に出演した田端義夫は、主に昭和 20 年代（1945～1954）前後に活躍しており、1969 年の時点ではすでに 10 年以上前の歌手といえなくもない。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）といったヒット曲を考えると、少なくともすべての出演歌手を安易に「少し前の人気歌手」と決め込むのは適切ではないだろう。

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の一人であり、《有楽町で逢いましょう》（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」の制作側の持つ「演歌観」は、圧倒的に五木寛之の「艶歌論」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》が発売されたわずか 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」はすでになくなっていた。つまり、「演歌一本勝負」の放送時期は、実に 1 年も続かなかったのである。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、現在演歌歌手として考えられている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」などの歌謡番組が東京 12 チャンネルで放送され、「演歌一本勝負」に出演したことのある水前寺清子の名が後者の出演者リストにおいて確認できる。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ったが、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ると、1971 年に藤圭子という歌手がすでに話題性を完全に失ったとは考えにくい。また、周知のように、その後の 1972 年～1973 年には、宮史郎とぴんからトリオの《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ていた。それによって、「演歌」は大いに注目を

[11] 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）に載せられてい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、「想い出の東京 12 チャンネル。」（http://www.geocities.jp/jotx12ch/）というウェブサイトにおいては、1969 年 4 月 13 日金曜日のテレビ番組表（http://www.geocities.jp/jotx12ch/tx444w.html）が確認できる。

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「演歌一本勝負」を終わらせたのは不思議である。石坂まさをの語る当時における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。

現に、都はるみにまつわる報道や記録も、藤圭子ブーム前後において「演歌」が一時的な話題でしかなかったことを裏付けている。1964年にデビューした都はるみは、よく同時期にデビューした北島三郎（1962年デビュー）や水前寺清子（1964年デビュー）と一緒に、1960年代の「演歌」に大きく影響を与えた重要人物として位置づけられている。代表的な記述を挙げると、演歌愛好者の視点では、「「大人の歌」側からの逆襲として北島三郎、都はるみらが華々しく登場し、彼らを中心に「演歌」のジャンルが固まった」（演歌ルネサンスの会2008 : 209）と考えることができる。評論家・元新聞記者である雑喉潤は、「演歌」がすでに一ジャンルとして定着した1980年代という時点で、「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）と述べている。演歌に含まれるポピュラーソングの時期を1960年代（あるいはそれよりも前の時代）に広げようとする場合、都はるみという歌手の存在が非常に大きいといえそうである。

しかしながら、1969年に「演歌ひとすじ」[12]と報道されたことがあるものの、都はるみは「（演歌という言葉は）デビューした時にはなかった」[13]と公言している。1960年代に「演歌」が言葉として一部の人に知られていたかもしれないが、ポピュラーソングの歌い手である歌手にまで浸透しなかったことが窺われる。そのうえ、1990年までの都はるみの人生を綴ったノンフィクション小説では、以下のような内容が書かれている。「かつては、“演歌”という固定した概念はなかった。（中略）デビューしたころは、流行歌手といわれていたはるみも、いつからか“演歌”歌手といわれ、その“演歌”という枠にとじこめられ、せばめられた世界で歌うようになっていた」（大下1991 : 251）。それに加え、同書では、1974年に行われた都はるみのリサイタル「艶歌・我が心の故郷」についての詳細が記録されている。このリサイタルは、当時の新聞においても取り上げられ、「艶（演）歌」、「心の故郷」、そして「和服（着物）」が報道のキーワードとして読み取れる[14]。しかし、実際歌われた32曲の内、民謡、歌謡浪曲、他の歌手のヒット曲のほか、英語の歌もあったという（大下1991 : 158）。1974年という時点では、1966年以降の五木寛之の「艶歌論」、1970年の藤圭子の「怨歌」、更に1972年～1973年の「ド演歌」の影響を受けながらも、「演歌像」がすでにレコード業界において確立された存在であるとは断言できないのである。

ポピュラーソングとしての演歌の源は明治・大正時代の「演歌」なのか

音楽評論家・歴史家として日本のポピュラー音楽史に関連する多くの書籍を著してきた菊池清麿は、2016年に出版された『昭和演歌の歴史　その群像と時代』において、演歌を昭和時代の歌と規定しながらも、その源は明治・大正時代に誕生した「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）と主張している。

ポピュラーソングとしての演歌と明治・大正時代の「演歌」との繋がりを探し出すことは必ずしも不可能ではない。しかし、前述したように、ポピュラーソングとしての演歌のジャンル化にきっかけを作ったのは、五木寛之による1966年の小説「艶歌」と藤圭子や「怨歌」に関連する1970年のエッセーである。しかも、厳密にいえば、それ以降のかなりの間においても、「演歌」は一ジャンルとしての絶対的な知名度を獲得できずにいたのである。明治・大正時代に誕生した言葉として、「演歌」は小説「艶歌」以前に全く知られていなかったわけではないだろうが、特定の歌を指すジャンルとして認知されたわけではないと考えるべきだろう。むしろ、語源が明治・大正時代にまで遡ることは、ポピュラーソングとしての演歌をあたかも「過去から続いてきた長い歴史を持つ音楽」であるかのようにみせるための好都合な口実を作ってしまった、とさえ思える。

明治・大正時代の「演歌」が誕生し、更に歌本を売るための職業としての演歌師が現れる前後における「演歌」の流れについて、評論家・庶民文化研究家である加太こうじは、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。

---

[12] 「演歌ひとすじ“他流試合”も」『毎日新聞』1969.06.16（東京夕刊）
[13] 「徹子の部屋」2014年9月16日放送
[14] 「都はるみ来月リサイタル―「艶歌我が心の故郷」」『毎日新聞』1974.09.11（東京夕刊）

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。

明治末期からは、歌本が売り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、女学生堕落の歌や、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、にぎやかしにメロディーをたどって鳴らす者が多かった。

（中略）

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、下線引用者）

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」がポピュラーソングの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わかる。更に、演歌師たちは流行っている歌なら何でも歌うという特徴を持っており、決して「日本的」なものに拘っていたわけではない、ということも重要である。

音楽学者輪島裕介がすでに2010年に指摘したように、「明治・大正時代期演歌は、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」（輪島2010：16）である。現代演歌との共通点を見つけられるとしても、現代演歌のジャンル化のきっかけでない限り、それ以前のはやり唄・流行歌・歌謡曲を「「演歌」である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。

まして、現在の視点で、戦前の歌手上原敏を「演歌系歌手」と決め込んだうえ、明治・大正時代の演歌師の草分けとされている添田唖蟬坊と結び付け、両者が同じく1944年に亡くなったことについて、「二人の死は明治壮士演歌からの昭和流行歌新時代の一形態といえる戦前の演歌系歌謡曲（レコード歌謡）のおよそ60年間の流行り唄、演歌史というねりを見せた時代相の終焉である」（菊池2016：235）などとしみじみ語るのは、奇妙とさえ感じられる。

演歌の「スタンダード」は「日本調」ではなかった

実際昭和時代のレコード業界に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）と表しているように、現在では演歌は大抵「日本調」として捉えられている。菊池清麿の場合、「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）といったような端的な形容さえ、演歌に与えられているのである。

しかし、現在定着した「演歌像」とは別に、五木寛之の「艶歌論」と藤圭子ブームが演歌のジャンル化に大きな影響を与えたと考える場合、演歌の「スタンダード」は、実は「日本調」ではなかったのである。

まず藤圭子の持ち歌についてだが、石坂まさをの著書を読む限り、藤圭子の初期の歌を作詞した[15]石坂まさをは、基本的には作詞家という立場で「演歌を書く」ことを目指していたのである。藤圭子のデビュー曲《新宿の女》を作曲したのも石坂まさをだが、実際の作曲経緯は、子供用のおもちゃピアノをいじる時に青山ミチの《叱らないで》（1968）の冒頭部分「ソミレドソミレド」を逆の順番に弾いてみたところでメロディーを思いついたのである（石坂1999：124）。作詞家として演歌を書いていた石坂まさをが実際どれほど五木寛之の「艶歌論」に影響されたかは判断できないが[16]、単なる話題を作るために、

[15] 《新宿の女》の歌詞はみずの稔との共作である。

[16] 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、五木寛之が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）。

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。「演歌」という言葉を知っていたとはいえ、石坂まさをが特に音楽的に「日本調」などに拘ったとは考えにくい。また、藤圭子の最も有名な代表曲《圭子の夢は夜ひらく》（1970）に関しては、元歌である園まりの《夢は夜ひらく》（1966）は、「「日本製の洋楽」としての「ムード路線」に属するもの」（輪島 2010：139）であり、いわゆる「日本調」ではない。藤圭子のほか、1970 年前後にヒット曲を飛ばしていた青江三奈、森進一、内山田洋とクール・ファイブも、現在では当時の「演歌歌手」の代表とみなされている。しかし、藤圭子以外の三人の歌唱法は「ジャズやR&B に基づいており、曲調は四者とも「和製ブルース」から「都会調」の流れを汲むもの」（輪島 2010：289）である。前述したように、1970 年前後において「演歌像」が定まったことはない。そのうえ、一般世間とはいわず、業界においてさえ、「演歌」がジャンルとして確立したかどうかも、断言しにくいところがある。現代演歌の「形成期」といえそうな 1970 年前後に流行った藤圭子などの歌手の歌を、最初の演歌の「スタンダード」と考えるならば、現代演歌の「元祖」は、日本の伝統音楽でもなければ明治・大正時代の「演歌」でもなく、むしろ「和製ブルース」や「ムード歌謡」系の洋風ものなのである。

ジャンル定着後の例を挙げれば、現在若者の間でも一定の認知度を保っている石川さゆりの代表曲《天城越え》（1986）も「日本調」ではない。作曲の経緯について、作曲者弦哲也は、「詞を見ながら、（中略）いつの間にか（中略）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」[17]というふうに回顧している。いわゆる「日本調」が現代演歌における絶対的な定義基準ではないことは明白であり、少なくとも音楽的に演歌を語る場合、安易に「日本調」とまとめるのは不適切であり、まして「非西洋的」などと決めつけることは端的に間違っている。

他方、菊池清麿は、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、「日本的」に拘る傾向が非常に強いが、「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。例えば、《船頭小唄》（1923 年レコード化）については、菊池清麿は以下のように述べている。「たとえ西洋音楽の作曲技法によってその形式が洋楽であっても、邦楽的な技巧表現や俗謡に眠る日本的肌合いが強く感じられると、一般的に認識されている「演歌」（艶歌）ということになるのである」（菊池 2016：29-30）。《船頭小唄》が西洋音楽に基づいていることを否定できないと理解するも、抽象的な表現で「日本的」にみせるように工夫しているのである。一方、テレサ・テンの《時の流れに身をまかせ》（1986）を明確に「演歌」の例として挙げていながら、「新鮮なポップス演歌」（菊池 2016：366）と評価し、森進一の《冬のリヴィエラ》（1982）に関しても、ニューミュージックの影響を受けた「ニュー演歌」（菊池 2016：366）として積極的に捉えている。

1980 年代前後に演歌としてヒットした曲の一部は、「古臭い」というレッテルを貼られた演歌がフォークなどの影響を受け、時代に応じての変化をみせた事例として理解することができる。有名な例を挙げると、例えば森進一の《襟裳岬》（1974）や山本譲二の《みちのくひとり旅》（1980）は、前者は「演歌に吹きつけたフォークの風」（NHK 土曜特集「そして歌は誕生した」番組制作班 1999：110）の象徴とされ、後者は「フォークのにおいを持った新しい演歌」（奥山 1995：238）と評価されている。テレサ・テンの持ち歌を「演歌の新たな潮流を形成する作品」（高 2011：202）として位置づける意見もある。いわば、1980 年代前後の演歌に新鮮な要素が流れ込んでいたことは、どちらかというと普遍的な考え方といえる。それに加え、演歌の定義自体も曖昧であり、故に《時の流れに身をまかせ》や《冬のリヴィエラ》を演歌として認識することに問題があるわけではない。しかし、「猥雑」（菊池 2016：214、249、284、337）を演歌の特徴として幾度も強調し、更に「泥臭く」（菊池 2016：337）「下層」「怨念」「不幸」「闇」「貧困」（菊池 2016：386）といったような言葉で演歌を形容したうえで、それらの言葉のイメージとほとんど関連性を見い出せないような歌を演歌として評価するのは極めて不合理に感じられる。

菊池清麿の演歌観にみられるこのような矛盾は、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。「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」であると信じ込むことを諦めようとしない。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。

巨大化されすぎた古賀政男という存在

数々の名曲を生んだ作曲家古賀政男（1904-1978）は、日本のポピュラー音楽史における「巨匠」として位置づけられてい

[17] 「昭和偉人伝スペシャル　#70「吉岡治」」2016 年 11 月 16 日放送

る。古賀政男による「古賀メロディー」は、しばしば演歌のスタンダードとして語られており、特にいわゆる「哀愁を帯びた日本調」は、「日本的」な演歌と結び付きやすい。現在の演歌界においては、「「古賀メロディ」が「演歌歌手」の必修科目であり、「古賀メロディ集」を発表することが一流歌手の証明のようになっている」（輪島 2010 : 162）一面もみられる。更に、かつて『影を慕いて』（1968）という古賀政男作品のカバー・アルバムで爆発的なヒットを飛ばした森進一は、「古賀メロディー」は「日本の演歌、歌謡曲の原点」であると述べている[18]。森進一のそのカバー・アルバムが発売された 1968 年という時点において、「演歌像」が定まったこともなければ、強く「日本調」と結び付けられたこともないことは先述した通りである。それゆえ、安易に「古賀メロディー」を演歌ないし歌謡曲の原点とする考え方は適切ではない。しかし、代表的な演歌歌手もそう認識しているように、演歌における「古賀メロディー」の絶対的な地位は揺るがないといえそうである。

しかし、「古賀メロディー」（特にその中の「日本調」）が「演歌」で括られることがすでに一般的になっている現状とは裏腹に、古賀政男が強く「演歌」を意識したことは、基本的にはないと推測できる。晩年に書いた『歌はわが友わが心』[19]（1977）、そして死後に出版された『自伝　わが心の歌』[20]（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いといえる。古賀政男の著書においては、「演歌」という言葉の存在感は極めて薄く、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るのは、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「明治の艶歌調」[21]であり、それは明治・大正時代の演歌師（艶歌師）たちの歌い方を指している可能性が高いと思われる。古賀政男自身の意思とは関係なく、「古賀メロディー」が古賀政男の死後にひとり歩きしたことは明白である。

また、古賀政男による演歌ないし歌謡曲の「定義」として、以下のような言葉が業界に携わっていた人々によって語られている。まず、昭和時代の日本ポピュラーソング史に圧倒的な存在感を示した作詞家阿久悠は、「怨からの脱出　私の歌謡曲作法」という文章で以下のように述べている。「古賀政男は、「流行歌とはしょせん、うらみとつらみとそねみ」だと言ったと残されている」（阿久 1999 : 208）。阿久悠の記述に関しては、阿久悠の人生と作詞について研究した明治大学吉田悦志教授は、古賀政男のその言葉の「出典は明らかではない」（吉田 2017 : 147）と述べている。そのほか、古賀政男の門下生だった作曲家猪俣公章の回顧によれば、古賀政男は「演歌とは、恨み、つらみの表現」、というような発言をよくしていたそうだ[22]（猪俣 1993 : 93-94）。古賀政男が自身の著書であまり「演歌」を意識していないことを考えると、古賀政男が果たして本当に「演歌」について語っていたかどうかは疑問に思えてくる。

なお、以上のような古賀政男の「発言」を連想させるような記述は、古賀政男の著書になかったわけではない。ただ、著書においては、古賀政男はあくまで「歌謡曲には、たしかに、うらみつらみの歌が多い」[23]という感想を述べ、そして「うらみつらみの歌が多い」理由について自身の考え方を書いたに過ぎない。そのうえ、晩年の古賀政男は、自分の作品において悲しい曲が多いことについて「反省」し、明るい作品の創作に力を入れるべきとも述べている[24]。少なくとも、以上のような著書における古賀政男自身の記述を考慮に入れると、「演歌はうらみ、つらみ」などといった古賀政男による「名言」の広がりは、聞き手の捉え方次第で古賀政男の本意が過度に解釈されてしまった結果である可能性が高いように思える。

ともあれ、古賀政男という存在が演歌の世界で巨大化されすぎたことは確かなのだろう。古賀政男自身の意志と関係のないような巨大化は、菊池清麿の著書において非常に顕著である。菊池清麿は、あたかも、古賀政男が意図的に演歌の流れに参加し、「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。

森進一のカバー・アルバム『影を慕いて』については、菊池清麿は以下のように述べている。「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》（1931、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）。あたかも、森進一のカバー・アルバム『影を慕いて』の企画・

---

[18] 「昭和の巨星スペシャル　作曲家古賀政男」2015 年 10 月 11 日放送
[19] 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。
[20] 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。
[21] 注釈 20 参照、234 頁
[22] ほかにも、岡野弁の著書において、古賀政男が「演歌の本質はうらみ、つらみにある」と発言したことが言及されているのである（岡野 1988 : 250）。
[23] 注釈 20 参照、227 頁
[24] 注釈 19 参照、187 頁

製作とヒットに古賀政男の意思が強く関係しているかのように語っているが、はっきりい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」の名作を歌わせようと考えたのは、古賀政男ではなく、猪俣公章である。当時の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、初めての企画アルバム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のである。一方、専属制度が通常だった当時、コロンビアの専属だった古賀政男の作品をライバル会社の企画でオリジナル歌手以外の歌い手に歌わせるのは非常識なことであり、当然古賀政男も最初は躊躇せずにその提案を断ったのである。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ンビア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、カバー・アルバム『影を慕いて』の成立は偶然ともいえる。もちろん、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てしまう可能性もあるだろうが、いずれにせよ、菊池清麿の記述にかなりの誇張が存在することは明白である。

更に、菊池清麿は森進一の『影を慕いて』以降の古賀政男について以下のように述べている。「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、古賀は唖然とした。そして、困惑し苛立ちを覚えたのである」（菊池 2016 : 317）。菊池清麿による客観性の欠いた記述には、その「古賀政男像」の信憑性を疑わせるものがあるのはいうまでもない。

森進一のカバー・アルバム『影を慕いて』の作成経緯や影響などについて、輪島裕介はすでに 2010 年に詳細な指摘をしていた（輪島 2010 : 161-166）。にもかかわらず、その後に菊池清麿は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」のひとり歩きは、今もなお続いているようだ。

演歌は主流だったのか

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。（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」（菊池 2016 : 274）ていた。

> 遠藤実と船村徹の登場（中略）はまさに演歌系歌謡曲の盛隆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）
> （下線引用者）

そして、明確に「演歌＝歌謡曲」を洋風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）演歌系歌謡曲の盛隆となり、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）

以上の引用文をみてもはっきりわかるように、菊池清麿の考えでは、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「洋楽傾向を持つもの」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曲を飛ばしていた。これらの歌手はどれも現在では演歌歌手と呼ばれているが、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。また、菊池清麿は演歌を洋風的な歌と対立させたうえで、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歌をヒットさせていたことや、美空ひばりの《真赤な太陽》（1967）などが「洋楽傾向を持つ」グループサウンズの影響を強く受けたことについては、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、という認識が主流になっている今[25]、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。「日本の歌謡曲は、そのスタートから西洋音楽の影響下で生まれた、モダンで「アチャラカ」なものだった。つまり、“もともとポップスだった”」（なかにし 2009：107）のである。ポピュラーソングとしての演歌もあくまでその下位ジャンルの一つとして考えるべきなのである。

ただし、前述したように、日本ポピュラーソングにおけるジャンル用語には曖昧さが終始存在するため、菊池清麿のように、「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付けておけば、「演歌は歌謡曲の主流であった」ないし「演歌＝歌謡曲」の虚像は成立するようにみえてしまうのである。

《川の流れのように》は演歌の挽歌だったのか

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」という章を書き加え、「昭和演歌の挽歌――川の流れのように」という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「女王」[26]として位置づけられている以上、美空ひばり生前最後のシングル《川の流れのように》（1989 年シングル化）を昭和時代のポピュラーソング（歌謡曲）ないし演歌の終わりと結び付けるのは、極自然なことといえるかもしれない。しかし、強調しておくべきなのは、《川の流れのように》とそれまでの美空ひばりの楽曲との間にある程度の隔たりが存在することである。

《川の流れのように》を収めたアルバム『不死鳥パートⅡ』[27]（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づいた美空ひばりは、新しいアルバムのターゲットを 30 代に設定したのである。それが当時「ポップス系の働き盛り」だった秋元康たちが起用された理由の一つと考えられる（小西 2001：10-11）。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、《川の流れのように》の曲調は古臭く感じられず、歌詞内容もいわゆる演歌の暗さとはかけ離れており、その人生を語るスケールの大きさで評価されることが多い。

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」[28]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ると思われる歌」であり、入選曲において童謡や唱歌が中心である（見崎 2009：77-78）。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」「健全的」な歌の代表でもあるのだ。

以上のことを確認したうえ、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ているかを確かめてみよう。

---

[25] 「J-POP」が定着したと思われる 1990 年代以降、NHK・FM のラジオ番組「ひるのワイド歌謡曲」に関する記事では、「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。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、ロックなどが挙げられている。放送業界において、洋風的な歌も「歌謡曲」に含まれるという考え方が一般的といえる。

[26] 一般的に「演歌の女王」というイメージが強いが、美空ひばりは随時最先端の流行音楽要素を持ち歌に取り込もうとする歌手であり、そのレパートリーの広さは、現在の演歌における特徴の乏しさとは対照的である。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」と決め込むのは妥当ではない。

[27] 美空ひばり公式ウェブサイト（http://www.misorahibari.com/）で公開されているアルバム名は『川の流れのように～不死鳥パートⅡ～』である。

[28] 実際は 101 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」（菊池 2016：375）ている。「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、感情を感じさせ」（菊池 2016：382）ている。菊池清麿が強調している「（美空ひばりの）演歌」の特徴は、「健康的」「健全的」とは全く反対なものなのである。

美空ひばりの早期の持ち歌における雰囲気や歌唱法は、後に定着した「演歌的」な曲のそれとは異なっている[29]。菊池清麿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感情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非常に不適切である。

藤山一郎に代表される歌手が演歌歌手と呼ばれている違和感

「演歌歌手」美空ひばりを称賛している一方、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、美しく溌剌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力、感情を感じさせ、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感情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）

演歌の擁護者菊池清麿が藤山一郎にそこまで強烈な反感を抱いていることは、むしろ藤山一郎が現在一般的に演歌歌手として認識されていることを裏付けていると思われる。藤山一郎を演歌歌手に分類することを可能にしたのは、「古い」という特徴が演歌に付けられるようになったからである。藤山一郎と同様に、「演歌嫌い」で有名な「ブルースの女王」こと淡谷のり子が演歌歌手と呼ばれるのも、古い歌手たちの歌が「懐メロ」として「古い」演歌に吸収されたからである。藤山一郎の洋楽出身と「健康的」な歌声は、演歌を「退嬰」「猥雑」「下層」「不幸」「闇」といった特徴と結び付けたうえで語るには都合がよくないのか、菊池清麿は藤山一郎に対してその極端ともいえる嫌悪感を露わにしている。一方、菊池清麿の観点と藤山一郎という人物のエピソードを合わせてみれば、演歌そのものにおける矛盾が浮き彫りになってくるのである。

「紅白歌合戦」に第 1 回（1951 年 1 月 3 日）から 8 回連続出場した藤山一郎は、第 9 回（1958 年 12 月 31 日）よりオーケストラの指揮者として参加するようになった[30]。第 8 回（1957 年 12 月 31 日）「紅白歌合戦」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・中期・後期、新人、といった分け方を縦軸とし、歌謡曲―正調・日本調・演歌・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ような基準であった。第 8 回に出場した時の藤山一郎は、「戦前派」「歌謡曲―正調」に分類されたのである（池井 1997 : 190-191）。ポピュラーソングとしての演歌の定着時期を考えると、ここでの「演歌」は演歌師（艶歌師）の歌を指す可能性が高いと思われるが、NHK による出場歌手の分類基準は、当時一部の人に知られていた「演歌」が「日本調」と区別されており、更に藤山一郎のような歌手が「演歌」と結び付けられていなかったことを証明している。

また、歌手としての藤山一郎の性質が菊池清麿の強調する「演歌像」とかなりかけ離れているのも事実である。藤山一郎は、「歌謡曲の堕落に疑問を感じ、（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」（池井 1997 : 202）を追求していた。藤山一郎が歌に対して持っていた価値観については、ここでは評価しないが、演歌の擁護者が、いわゆる日本庶民・民衆の心情を代表する「退嬰」「猥雑」「土着的」「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、同じく日本人に愛される藤山一郎などの歌手による「懐メロ」や美空ひばりの《川の流れのように》のような「健全的」な歌も「日本の心の歌」である演歌として語られていることには、

[29] 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法であるコブシも回していなかった。
[30] それ以降完全に歌手として出場しなくなったわけではない。

大きな矛盾が生じてしまう。それは、「古き良き日本の伝統」という言葉の陰に隠れている、演歌という日本ポピュラー音楽ジャンルにおける矛盾の片鱗を感じさせるものである。

おわりに

本論文で述べてきた菊池清麿の著書『昭和演歌の歴史　その群像と時代』にみられる演歌の「固定観念」は、あくまで一部でしかない。ほかにも、1970 年代における演歌の多彩さを証明するために小柳ルミ子の《わたしの城下町》（1971）を「アイドル演歌」（菊池 2016 : 335）として肯定しながら、「演歌とアイドル歌謡は融合することはなかった」[31]（菊池 2016 : 348）と主張したり、矛盾しているような観点は、実に枚挙に暇がないといえる。

また、全書のエピローグでは、ひたすら「猥雑」など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のである。

> 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。いくらジャンル化以前の古い名曲たちを演歌の範囲に入れ、「日本人の心」や「日本の伝統」などの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、実際製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歌詞内容の時代錯誤さとの間に存在するずれは埋められないのである。

菊池清麿は、音楽評論家・歴史家として、中山晋平、古賀政男、服部良一などの作曲家や、東海林太郎や佐藤千夜子などの歌手について数多くの書籍を著してきた。特に『日本流行歌変遷史』[32]における観点は、日本ポピュラーソング史に関する多くの書籍でも参考にされており、いわば、菊池清麿は（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、その菊池清麿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」は未だに根強いといえそうである。

ちなみに、自分たちの主張する「日本的」な土着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だろうか、演歌の擁護者には、現在の若者にも「演歌の心」が宿していることを証明しようとする傾向もみられる。

「路上ライブで歌う若者（中略）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』におけるエピローグの最後に以上のように述べている。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」（演歌ルネサンスの会 2008 : 217）であると考えているという。現代に誕生した演歌を「日本人の心」と高らかに叫びながら、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。

いずれにせよ、「古き良き日本の伝統的」な特徴を頑固に守り、類似するパターンを繰り返し量産している演歌界の現状に変化が起きない限り、演歌における矛盾が消えることはないだろう。「日本人の心」という虚像がいつまで持続できるのだろうか。矛盾に満ちているその演歌の行く未来を観察していきたい。

参考文献

NHK 土曜特集「そして歌は誕生した」番組制作班（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
阿久悠（1999）「怨からの脱出　私の歌謡曲作法」青木保ほか編『近代日本文化論 5　都市文化』岩波書店、189-210 頁
池井優（1997）『藤山一郎とその時代』新潮社
石坂まさを（1999）『きずな』文藝春秋
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 年）
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

[31] 森昌子がアイドルだったことは有名である。石川さゆりもデビューした頃にはアイドル路線の歌手だった。それほど広まらなかったが、1990 年代前後には、「演ドル（アイドル演歌）」という、演歌とアイドルとを合わせた造語も作られたのである。

[32] 菊池清麿（2008）『日本流行歌変遷史』論創社

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
演歌ルネサンスの会（2008）『演歌は不滅だ』ソニー・マガジンズ
大下英治（1991）『小説・都はるみ　炎のごとく』徳間書店
岡野弁（1988）『演歌源流・考―日韓大衆歌謡の相異と相似』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
奥山弘（1995）『「艶歌の竜」と歌謡群像』三一書房
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 年）
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
高護（2011）『歌謡曲――時代を彩った歌たち』岩波書店
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）
小西良太郎（2001）『女たちの流行歌』扶桑社
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
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
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
平尾昌晃（2013）『昭和歌謡 1945～1989　歌謡曲黄金期のラブソングと日本人』廣済堂出版
藤圭子（1971）『演歌の星／藤　圭子物語』ルック社
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』彩流社
吉田悦志（2017）『阿久悠　詞と人生』明治大学出版会
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