

終章

Davis (1979=1990) は現代社会のノスタルジア現象について、「マスメディアによって大幅に宣伝されるだけでなく、集合的ノスタルジアの対象そのものがもともと、ほど遠からぬ過去にメディアによって創造されたもの」であるということ述べている。〔Davis (1979=1990 : p.175)〕そしてそうである以上、現代のノスタルジアは「特異で私的で個人的なニュアンスのいくぶんかを剥奪」され、「ノスタルジアの記憶の集合的な財源の同質性がある程度まで高められることを運命づけ」られている。〔Davis (1979=1990 : p.184)〕

この指摘は、まさに昭和 40 年代 (1965~1974 年) の「なつメロ」ブームにも当てはまっている。この時期の「なつメロ」ブームでノスタルジアの対象となったのは、昭和初期以降の流行歌及び歌手であった。大正時代以前における流行歌は、巷で人々の間に歌い継がれることによって流行り出すという性質を持っており、レコードに吹き込まれるのも、既に巷で流行っていたものが対象であった。故に、「カチューシャの唄」や中山晋平節のように全国的に流行ったものもあるものの、むしろそれらは例外で、1つの歌が全国レベルで流行するという事は少なかった。

この状況が昭和に入ってから一変する。外国資本化したレコード会社が自ら流行歌を企画して、意図的に“流行歌”を流行させるようになったのである。その“流行歌”は、レコード会社専属の決まった歌い手がレコードに吹き込むようになった。ここに到って、流行歌は「メディアによって創造され」るものとなり、これらは全国レベルで流行するようになった。こうした流行歌及び歌手をノスタルジアの対象とした昭和 40 年代 (1965~1974 年) の「なつメロ」ブームは、北海道の人にとっても沖縄の人にとっても、「ノスタルジアの記憶の集合的な財源」は同質的なものであったし、ブーム自体が、テレビなどのマスメディアによって喚起・促進されたものであった。

昭和 40 年代 (1965~1974 年) の「なつメロ」ブームの特徴としては、第一に、歌以上に往年の歌手にスポットを当てたものであり、往年の歌手の再評価・権威づけがその過程で行われていった。これは、昭和 20 年代~30 年代 (1945~1964 年) の「なつメロ」が、歌だけを取り出してきたという点とは対照的であった。第二に、これは昭和 20 年代~30 年代 (1945~1964 年) の「なつメロ」にも共通していることであるが、これらがノスタルジアの対象となると同時に、レトロの対象でもあったということである。芹沢 (1987→1990) は、ノスタルジアとレトロは共に過去志向という点では同じであるが、ノスタルジアの対象が意識化された体験的な生の時間であるのに対して、レトロの対象は、無意識的な幼児期や生まれる以前の非体験的な過去であるとする考え方があることを紹介している。これを参考にすると、「なつメロ」は、戦争を体験した世代からはノスタルジアとして受け入れられ、戦争を体験していない世代からはレトロとして受け入れられたということが言える。そして、昭和 40 年代 (1965~1974 年) の「なつメロ」ブームの後半期においては、《「な

つメロ」である／ない》のバイナリー・コードが氾濫していき、若者にとっても、新たにノスタルジアとしての「なつメロ」が創出されていった。

今後の課題としては、まず時代背景を元としたメディア分析を行うことである。NHKが戦後以来刊行している『放送文化』、『文研月報』、『NHK 放送文化研究所年報』には、テレビやラジオを中心とした、それぞれの同時代から見たメディア分析を行った記事が多彩であり、社会学的な観点からも豊富な示唆が得られるものと見られる。今回この論文では、それらの記事をほとんど活用できなかったのが残念である。

また、「なつメロ」と「演歌」の関連性を追究することもテーマとしたい。「演歌」という言葉の語源は、明治時代の壮士演歌にまでさかのぼるが、現在よく使われる意味である、歌謡曲のうちヨナ抜き音階や小節を用いたものとしての「演歌」という語が用いられるようになったのは、「なつメロ」という語と同じ、昭和 40 (1965) 年前後のことである。(107) 以下、簡単に現時点で考えていることを述べたい。

論者は、「なつメロ」と「演歌」には深いつながりがあると考えている。第一に、「なつメロ」にしても「演歌」にしても、「日本人の心のふるさと」という捉えられ方がされている。(108) 第二に、どちらも中高年層をターゲットにしている。(109) 第三に、「なつメロ」と「演歌」を混合する言説が生じてくる。

第三の点に関しては、例えば以下の記事が印象的である。

演歌は、おとこ涙の酒場の歌

北島 やっぱり演歌というと、古賀政男先生の『人生の並木路』『男の純情』『影を慕いて』を、ボクは筆頭にあげたいネ。どんな若い人でも、この演歌の名曲は知ってるし、歌えるんじゃないかな。(中略)

古賀 ハッハッハ。まあ、歌は素直に自分の心を表現すればリッチなものだ。それだけでいいんだ。(中略)

自分で作曲したなかで、どれかひとつを選べといわれたら、そうですネ……。『人生劇場』かな。

星野 新宿の飲み屋に行って酔っぱらうと、私もどなるんですよ。『ゴンドラの歌』から始めて、『旅の夜風』『旅姿三人男』(中略)

演歌・艶歌・怨歌・縁歌・猿歌……

古賀 ぼくにとって演歌は、ぼくの生活の御詠歌なの。なんともありがたいこの世の歌です。

歌は世につれというけれど、私がこしらえているのは、もとをただせば、明治期の書生さんが歌った書生節ですよ。さらにそのもとをただせば、清元か長唄、あるいは

義太夫か浪花節かもしれない。

(「作曲家古賀政男 作詞家星野哲郎 歌手北島三郎が選んだ名曲集！ 男なら歌え！こ

のやくざ^{うた}演歌」、『プレイボーイ』昭和 50 (1975) 年 7 月 15 日号)

この記事においては、戦前のものも戦後のものも区別せずに「演歌」とひとくくりにして扱われている。歌謡曲のうちヨナ抜き音階や小節を用いたものとしての「演歌」という語が用いられるようになったのが昭和 40(1965)年前後からであるということを見ると、奇異に感じられなくもない。ここにおいては、「演歌」の語源である明治時代の壮士演歌や大正時代の書生節、さらに、昭和初期にヨナ抜き音階を歌謡曲の世界に定着させたことで知られる「古賀メロディー」が、「演歌」の元祖として扱われていったと言える。「なつメロ」と「演歌」が混合されていったことは、「なつかしの歌声」や「帰ってきた歌謡曲」といった「なつメロ」番組の後発に当たる番組が、「演歌」番組に変容していったということからも伺える。(110)

とは言え、高木東六や淡谷のり子の他、「なつメロ愛好会」の会員の中には、「なつメロ」が嫌いではなくとも、「演歌」を毛嫌いする人々が存在する点も興味深い。(111) これは、牧田 (1978)・高木 (1967)・小泉 (1984) を参考にすると、「演歌」が歌詞・音階・歌唱法において、浪曲や邦楽の影響を受けていることに由来すると思われる。1-1 で見たように、浪曲や邦楽を支持していたのは、昭和 40 年代 (1965~1974 年) の「なつメロ」ブームを享受した中高年層よりも上の世代である。一方、「演歌」を毛嫌いする層は、昭和初期以降の、西洋音楽の訓練を積んだ歌手の歌唱を支持する層でもある。これらの人々は、古賀政男作曲の「人生劇場」を例にとると、浪曲出身の村田英雄が戦後歌ったものよりも、音楽学校出身の楠木繁夫が戦前に歌った歌唱を好むのである。(112) ここには、「日本古来の旋律を支持する大正時代以前の層」→「西洋音楽の旋律を支持する昭和初期~昭和 20 年代 (1945~1954 年) の層」→「『演歌』という形で再び日本古来の旋律を支持する昭和 30 年代 (1955~1964 年) 以降の層」という構図が見えてくる。