

ポピュラー音楽の歌詞における意味内容の変化

—音韻論とメディア論の観点から¹⁾

山崎 晶

要 旨

本稿は、第二次大戦後に欧米のポピュラー音楽が日本に根付く過程で生じた日本語の変化を、歌詞に注目して明らかにするものである。伝統的な日本歌曲は演劇などに付随し、歌詞内容が正確に伝わるのが重視された。このため、リズムが重視されるロック音楽は日本語で行う際には、言葉が正確に伝わるよりも英語の音韻に近づけることで完成した。歌詞の役割は、歌の意味を伝えることよりも、楽曲の構成要素の一部になることが重視されるようになった。

キーワード ポピュラー音楽、歌詞、歌詞分析、知的関心

0 はじめに

日本のポピュラー音楽は、日本語で歌われていることを除けば、どの国のものか判別することが難しい曲が少なくない。「無国籍」とも言えるこうした傾向は、歌詞が日本語をベースにしながら英語を混ぜ合わせて作られていることや、西欧音楽風のメロディやリズム感を損なうことなく日本語の歌詞がのせられていることに起因していると思われる。しかし一方で、楽曲が日常的な発話が有する言葉の抑揚や単語や文節の区切りから離れているため、昨今のポピュラー音楽の歌詞は聴き取ることが難しいと言われることもある。

音楽に意味を添えるものを歌詞と捉えるならば、歌詞の聴き取りが困難なポピュラー音楽は、(聴取される段階においては)歌詞内容を完全な形で聴衆に伝達することを必ずしも目的としていないといえることができるだろう。とはいえ、民謡やわらべ歌、あるいは歌謡曲は音韻とメロディが一致しており、歌唱を通じた歌詞の聴き取りが容易である。したがって、歌詞を確実に聴衆に届けることを目指さないことが、日本の

歌曲の歴史的特徴であるとは言い難い。歌詞内容に対する考え方の変化は、日本のポピュラー音楽の転機²⁾とされる1960-70年代に生じたものと思われる。

なぜ日本のポピュラー音楽は、歌詞内容の伝達をそれほど重視しなくなっていったのか。この問いを考えるにあたり、本稿は第二次大戦後に欧米風のポピュラー音楽(ロック)が日本で実践される過程で生じた歌詞の変化をつまびらかにし、メディア論の観点からの考察を行う。従来、歌詞は社会の「写し鏡」のような存在として分析されてきた(見田1967)が、作詞家や歌手、あるいは聴衆など複数の心証を検討する必要があるため、現在ではほとんど行われていない。しかし、たとえ社会状況を映し出す「鏡」とは言い難くても、歌詞はその時代を生きる人々によって作られたものであり、分析の余地は残されている。ロックを日本語で実践するにあたり、日本語や外国語の取捨選択されてきた部分を明らかにすることは、日本社会の特定の時期の言葉という「知」への向かい方の変化を見出すことになるだろう。というのも、歌曲の意味が重視されなくなる傾向は、テレビCMをはじめとする広告表現が、説明を中心に

したものからイメージを伝えるものへと移行した（小川・粟谷・葉口・小田原・小泉・増田 2005）ことにも通じるものがあるからである。これらの変化を検討することは、日本社会の情報化の進展に伴う「知」の変容を浮き彫りにする足掛かりにもなるだろう。加えて、歌詞にあらわれる言葉の変化は、言語学的な観点や、社会的観点からも興味深い。というのも、M. ヴェーバーやデュルケームの宗教研究を出すまでもなく、文化の伝播や異文化が定着する際の過程の分析は、社会学における古典的なテーマといえるからだ。

以下1章では日本音楽における歌詞および、20世紀のポピュラー音楽の特色を明らかにする。2章では日本語をポピュラー音楽に違和感なくのせるための試み、具体的には1960-80年代前後のミュージシャンの試みを概観する。続く3章ではポピュラー音楽のリズムに日本語をのせることを通して日本語に生じた変化を、同時代の他のメディア文化の動きと合わせて考察する。

1 日本の伝統的音楽文化とロック

1-1 西洋音楽受容をめぐる研究

はじめに、日本における西洋音楽の取り込みに関する研究の傾向を確認しておきたい。異国の文化が自国に根付く際には、社会や社会の成員に多様な影響を及ぼす。音楽の場合、欧米の音楽的要素を自国に取り込む過程は、長らく非欧米圏における学問的関心事の一つにあった。

日本の場合、まず小泉文夫（1958=2009）や小島美子（1976）により、西欧風の旋律が日本の音楽文化にどのように取り込まれているかが明らかにされてきた。その後、細川周平（1989）や塚原康子（1993）など多くの研究者によって、西洋音楽の受容の背景には情操教育的観点に加え、軍隊などの政策的な思惑が存在したことが指摘されている。しかし、西欧音楽のメロディやリズムに日本語の歌詞をいかにのせてきたのかについては、主要な議論の場に置かれることは少ない。むろん翻訳の現場では、歌詞の中に登場する異国の事物や感情が本国の人間に違和感なく受け入れられること、翻訳された歌詞を違和感なくメロディに添わせること

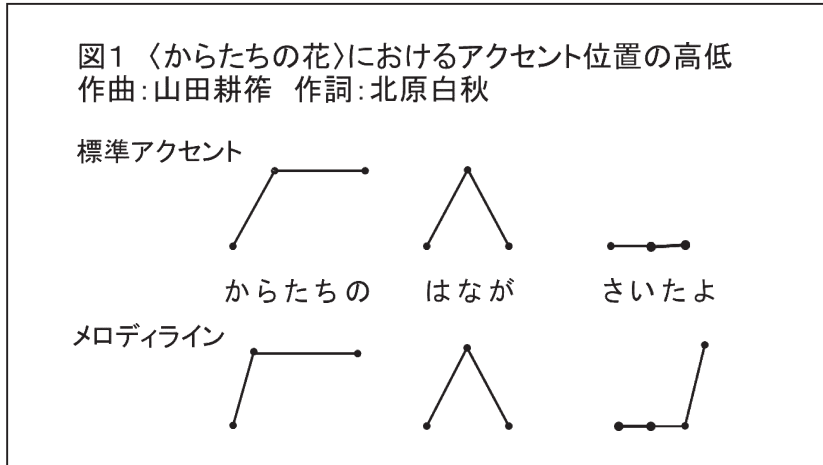
を目指して、多様な試みが行われていたことは想像に難くない。後に詳述するが、日本における西洋歌曲の翻訳は、日本語が音韻面において他国のものと異にする部分が多いため、日本語の歌詞として違和感がないように意識することもしばしば行われてきた。The Beatles の名曲〈Norwegian wood〉の日本語訳が「ノルウェイの森」となっていることが「誤訳」（厳密には「ノルウェイ産の木材」）と指摘される³⁾ことがしばしばあるように、欧米の楽曲の訳出の適切さへの疑義は無数に存在する。

1-2 日本の音楽におけるメロディと歌詞

言語体系の異なる西欧音楽を日本の音楽文化に取り込むにあたっては、言語面以外の問題をクリアする必要があった。その一つが音楽と歌詞の関係である。日本と西欧では歌曲のとらえ方が大きく異なっており、メロディと歌詞の関係のとらえ方に大きな影響を及ぼしていた。

日本の伝統音楽は、雅楽を除けば劇や物語に付随しているものが大半である。西欧音楽の交響曲のように器楽のみで演奏されるものはなく、演劇などで物語の進行を節回して伝えるものが「音楽」とみなされてきた。能楽や人形浄瑠璃において、歌い手と演じ手が共に舞台上でパフォーマンスするように、物語と歌は不可分な関係にある。このため、歌詞の意味内容を聞き取ることが重要視された。つまり日本の伝統音楽における歌とは、「語り」であったのだ。

音楽社会学者の小川博司（1988）は、日本の伝統的な音楽の特徴として以下の3点を挙げる⁴⁾。まず、伝統的な歌曲には「パターン化された音節の区切り」が存在する。こうした音節の区切りは、歌曲をはじめ短歌や俳句といった日本の伝統的な詩、今日では広告のコピーなどにもみられるもので、「七五調（七音節と五音節の組み合わせ）」・「五七調（五音節と七音節の組み合わせ）」というパターンがある。そして、「一音符に対して一音節が当てられること」、「メロディが歌詞のアクセントと一致していること」が重視されている。日本語のアクセントは、英語のそのように強勢ではなく、音が高低することで表される。このため、「箸」



と「橋」のように、アクセントの置き方（音の高低）によっては全く異なる言葉になる場合もある。言葉の正しいアクセント位置を生かすことで言葉は美しく響き、言葉の意味が正確に伝わると考えられていた。

上に挙げた特徴のうち、「一音符に一音節をあてがうこと」「メロディが言葉本来のアクセント位置に添うこと」は、西洋音楽を「輸入」し「翻訳」した際にも、また、のちに和製ポピュラー音楽が現れた際にも重視された。図1は歌曲〈からたちの花〉(1925)の標準アクセントとメロディラインを図示したものである。この曲は和製西洋音楽の最初期例の一つで、作詞を北原白秋、作曲を山田耕筰が手掛けた。山田は日本語の標準的なアクセントにメロディラインを添わせることを重視した作曲家で、「日本歌曲の父」ともいわれる。図からは「一音符に一音をあてる」こと、「日本語の標準的なアクセント位置とメロディが連動する」ことが確認できる。

もちろん日本の伝統音楽には〈追分(節)〉のように、歌手の節回し(ビブラート)に重きをおく歌曲もある。とはいえ、たとえ〈追分〉であっても節回しが行われるのは文節末の母音である。「一音符一音節」の原則は貫かれており、言葉が明確に伝わることを重んじることに変わりはない。

また「一音符一音節」は、日本語の音の構造が成り立たせているところも大きい。日本語は、

子音と母音がセットになって一音節を作り出す。また母音がわずかに五種(a,e,i,o,u)に限られるため、単調な母音ばかり残り、重たい印象が否めない。だからこそ、〈追分〉のような歌手の「こぶし回し(ビブラート)」や、楽器の残響を味わう音楽文化がある。しかし、それらはややもするとリズム感が失われて間延びしているという印象が強くなる。たとえば日本の伝統楽器である尺八と琵琶、そしてオーケストラとを共演させた武満徹の作品〈November Steps〉(1967)の初演を手掛けた指揮者小澤征爾は、尺八と琵琶の演奏者が演奏に熱中するほどひとつひとつの「間(ま)」を大切にするため、指揮者の指示から外れてテンポが遅くなり、コントロールに苦慮した⁵⁾と当時を振り返る。西欧音楽は一定の速さで演奏することや指揮者の指示に従うことが大前提にあるため、〈November Steps〉は日本と西欧のリズム感の相違を浮き彫りにする形になったのである。

1-3 20世紀のポピュラー音楽の特徴

前節では日本語および日本音楽が内容の正確な伝達や余韻などを重視しているために、西欧音楽にはなじみにくかったことが明らかになった。では、20世紀以降のポピュラー音楽の「共通語」と言っても過言ではないロックは、どのような特徴を有しているのだろうか。

1950年代にアメリカで発祥したロックは、20世紀以降のポピュラー音楽の性格を決定づけた。

ロックの音楽的特徴は、電気楽器が使用されること、四分の四拍子を元にした拍子を持つこと、特有のビート（拍）を持つことである。ビートとは、楽曲の中に規則的にあらわれる刺激（パルス）のうち、強弱をもつものを意味する。ビートはどこの国の音楽にも存在するが、西欧のポピュラー音楽のビートはドラムによって細かく刻まれるのが特徴で、とりわけ四分の四拍子の2拍目4拍目に強勢のビート（「アフタービート」）が作られる。アフタービートはリズム・アンド・ブルースなどのアフロアメリカン音楽の流れをくむものである。ワルツやマーチをはじめ白人が築いてきた音楽文化では、拍頭に強勢がくる傾向にある。だからこそアフタービートがもたらす躍動感新鮮で、新しい時代の到来を告げる音楽として広まった⁶⁾。また、強勢のアクセント位置が前後しても言葉の意味理解に大きな支障を出さないような言語構造も、ロック誕生の背景にあると言える。

以上、本章では、日本の歌曲からみた日本語の特徴を概観し、ロックをはじめとする第二次世界大戦後のポピュラー音楽とのなじみにくさについて検討してきた。これまででないようなスピードで放たれる「アフタービート」によって躍動感（groove）を生み出すロックに日本語を当てはめることは、決して容易なことではなかった。以下では、日本語がロックのリズムになじむまでの道のりを見ていきたい。

2 日本語ロックが誕生するまで

2-1 カバー曲の時代 ～アメリカ音楽の「輸入」

1950年代末から60年代半ばにかけて、欧米の曲に日本語の歌詞をつけて日本人歌手が歌う「カバーバージョン」が流行する。とはいえ、「メロディが言葉本来のアクセント位置に添うこと」「一音符に一音節を当てはめる」といった従来の日本歌曲の特性のために、歌詞の翻訳には多様な困難が伴った。当時訳詞を手掛けていた作詞家なかにし礼によると、訳詞にあたってのパターンには4つある⁷⁾。すなわち、①原詞の気分、雰囲気日本人の心に移し替えるもの、②原詞を無視して、オリジナルの詞をはめ込む方法、③原曲に詞がなくて、勝手に日本語をのせる方法、④原詞をできるだけ忠実にうつしかえる方法である。当然のことながら、各パターンが混在するケースも存在する。

どのパターンにも、相当の苦労があったことがうかがえる（たとえば自家用車で出かけることなど一部のお金持ちにしかできなかった時代における、「気軽なデートの手段としてドライブに出かける」ことの訳出など）。歌詞の翻訳であるため、音節数を大きく変えることができないということをふまえると、パターン④のように原詞を可能な限り移すことは大変な作業であるといえる。

パターン④に相当する例として、Paul Ankaの〈Diana〉（1957）のカバーバージョンと原曲の詞を比較してみよう（図2）⁸⁾。一音符一

図2 〈Diana〉の原曲と訳詞

拍子	1	2	3	4	1	2	3	4
原曲	I'm	so	young	and	You're	so	old	
例1	To		shi	ga	u	e	de	mo
例2	Kimi	wa	bo ku	yo ri	to shi	u e	to	

例1 年が上でも

例2 君は僕より年上と

音節で日本語をのせている一番(例1)は、原曲のリズム感が失われ、原曲が持つ情報量を満たすことができない。また二番(例2)のように音符を分割して音節数を増やすと、今度は原曲の弾むようなリズム感が失われる。「一音符一音節」の原則は、楽曲のノリを奪うだけでなく、1曲3分程度のポピュラー音楽にとって盛り込まれる情報を極端に減らしてしまうという二重の困難に陥っていた⁹⁾。

とはいえ、こうしたカバーバージョンは8ビートの曲調への物珍しさが目立ったので、リズム感の悪さは当時の聴衆からはあまり問題にされなかった。しかし、音楽家の間に「日本語はリズムに乗らない」という定説を成立させ、後にロックが輸入された際には日本語でロックを行うことの是非を問う「日本語ロック論争」が起こった¹⁰⁾。

2-2 日本語を英語に近づけるころみ

日本語を西欧風のメロディにのせる方法の試行錯誤に大きな転機をもたらしたのは、細野晴臣・大瀧詠一・松本隆・鈴木茂の4人によるバンド・はっぴいえんど(1970-1973)が発表した作品群である。歌詞を担当した松本隆によると、「はじめの仕事は日本語はリズムに乗らないという定説を覆すことからはじまった。(中略)日本語でロックを唄うということは、かなりテクニカルな問題だった。(中略)何を唄うか、じゃなくてどうやったら唄えるか、というのが、はっぴいえんどの指向だった。つまり方法そのものが創作に結びついていた¹¹⁾と、日本語でロックを作り出すことの困難を言葉の問題から述べるとともに、はっぴいえんどの作品が、日本語でロックをする際の試行錯誤そのものであったと語っている。

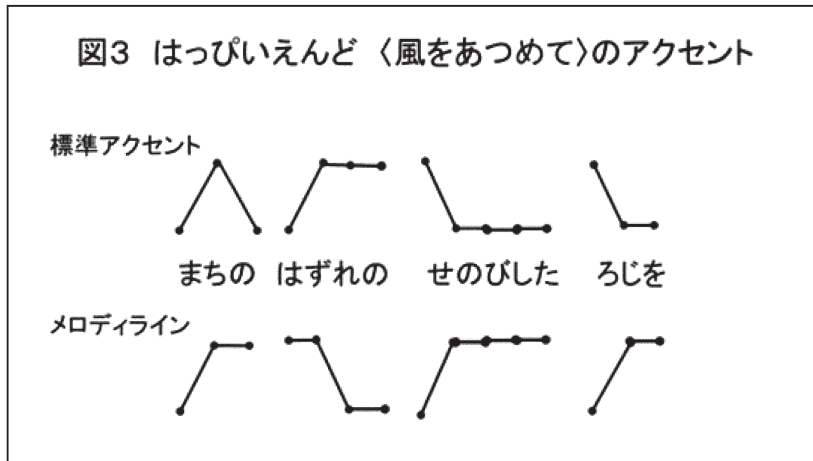
はっぴいえんどはこれまで文語体で作られることが多かった歌詞を口語体になおす、ロックのリズムに乗りやすい言葉を探すなど、日本語でロックを行う方法を探求した。とはいえ、具体的にどのような工夫を凝らしたのか、刊行されている松本の語りからは部分的にしか言及されていない。小川博司(前掲書)は、はっぴい

えんどの歌詞分析を通して「n音の多用」を指摘する¹²⁾。たとえば「見えたんです」「翔けたいんです」など、従来ならば「見えたのです」「翔けたいのです」と「の」で表現されていた言葉を、撥音である「ん(=n)」を用い、さらに一音符もあたえない子音として扱った。

音節とみなさない「n音」が用いられると、言葉にリズムがつきノリ(=groove)があらわれる。先のカバー曲における困難の原因である、日本語の母音の多さによるもたつきは、音節として数えない、すなわち「減音節」が行われることで若干解消される。「春らんまん」も一音符一音節の原則に基づくと「はるらんまん」と6音節になるが、「子音扱いのn」を用いることで「ha-ru-ran-man」と4音節になる。さらに小川(前掲書)は、長音(例として「蝶々=Cho-cho」)、拗音(例として「我武者羅に=ga-mu-sha-ra-ni」)、二重母音化(例として「いっぱい=ip-pai)など、松本の歌詞における音節数を減らす試みを指摘する。それは、日本語をローマ字表記する(=英語読みする)手順に近いともいえる。つまり松本は、英語のように聞こえる日本語の言葉を選択することで、日本語の「重さ」を解消していったといえる。言葉の減音節は、後の日本語ポピュラー音楽における作詞法の基礎となる¹³⁾。

音節を減らし、日本語を英語のように発音すると、言葉のアクセントの位置もおおのずと変化する。はっぴいえんどは歌詞のアクセントとメロディラインを一致させることにこだわらず、リズムと音(語感)と歌詞の意味によって総合的に楽曲を表現しようと試みた(図3)¹⁴⁾。その結果、メロディは歌詞から自由になった。だからといって、歌詞内容が蔑ろにされたわけではない。歌詞が標準アクセントに添わなくなった分、歌い手の声と歌詞、楽曲が三位一体となって曲を構成するようになった。

図3 はっぴいえんど 〈風をあつめて〉のアクセント



2-3 メロディに言葉をあてはめる

はっぴいえんどの言葉の扱い方をより発展させて、メロディのリズムに添わせるような作詞をはじめたのが、1978年にデビューしたバンド、サザンオールスターズ（以下サザンと略記）である。サザンの楽曲の特徴の一つは、アップテンポの曲調と早口で畳みかけるような歌詞である。また、「胸騒ぎの腰つき」（〈渚のシンドラッド〉（1978））、「会いたさメランコリー」（〈気分次第で責めないで〉（1978））など、一般的な日本語の用法に照らすと不自然な使われ方がなされている。リーダーの桑田佳祐は、作曲する際にメロディが浮かぶと同時に、まるで英語のように聞こえる「デタラメ言葉」が浮かんでくるという¹⁵⁾。彼は言葉の意味や歌詞内容よりも、メロディのノリの良さを妨げない語感（響きやリズム）を選び出すことを何よりも重視する。ゆえに、脚韻を踏むために‘Co-Direction’‘Pan-Selection’などの意味をなさない言葉を意図的に並べたり（〈来いなジヤマイカ〉（1982））、日本語の「すけべ」に近い英語‘Skip Beat’（Kuwata Band 〈Skip Beat〉（1986））を当てはめたりしている。

サザンの「デタラメ言葉」は極端な例だが、1980年代以降の日本のポピュラー音楽には、サビ（chorus）の部分に英文を用いたり、日本語の歌詞の中に英単語を織り交ぜたりするなど、日本語と英語を混ぜ合わせる事が作詞法として定着した。あわせて日本語か外国語なのか判

別できないような歌唱方法も珍しくなくなり、メロディのノリを最大限に活かすための工夫がみられるようになる。したがって、日本語をロックに融合させる手法は、約20年の試行錯誤を経て一つの型が作られたとあってよい。ただし、作詞家の小室みつ子が指摘するように「リズムとメロディの持つアクセントを壊さないために、どうしても英語を使わざるを得ない」¹⁶⁾傾向にあるため、英語に精通している者からは、言葉の選び方はもちろんの事、発音やアクセント位置に不自然なところがあると指摘されることが少なくない¹⁷⁾。

3 考察

3-1 軽くなる言葉の意味

はっぴいえんど以降、日本のポピュラー音楽では、言葉の意味よりもメロディとの整合性や楽曲の調子（ノリ）の良さが重視されるようになる。それは、言葉が持つ意味を重視しなくなったと言いかえることもできる。とりわけ1960-80年代は、日本人の歌詞に対する価値観が大きく変化した時代でもある。以下ではこの間に流行していた音楽や他の文化の状況とともに、歌詞の変化を追っていきたい。

1960年代初頭から日本では大学を中心に、アメリカのカレッジフォークがコピーされるようになる。60年代の終わりには、ザ・フォーク・クルセダーズ〈帰って来たヨッパライ〉（1967）など、自作自演のオリジナルソングが「キャン

パスフォーク」として若者の間で楽しまれるようになる。これは、従来の流行歌がプロの作詞家・作曲家によって作られていたことへの「反抗」ともいえ、当時勢いを増していた学生運動（「大人」との闘い）と連動して広く知られるようになる。作詞家が手掛けた「こなれた言葉」の歌詞よりも、少々荒くても自分たちが日常的に感じていることをシンプルなメロディにのせ、ギター一本で弾き語るミュージシャンを、若者は自分たちの代弁者とみなしていた。

上記のような「反体制」「自主独立」といった従来のポピュラー音楽シーンへのアンチテーゼを掲げて活動した筆頭に、レコードレーベルURCとそこで活動した岡林信康・高田渡・高石ともやらがいる。かれらは「外国の歌をそのまま外国語で歌うのではなくて、その意味を捉え日本語にしてうたう」「歌謡曲のようにプロの作詞家が書いた美辞麗句や空虚な言葉ではなく、自分たちの生活感を持った言葉でうたう」¹⁸⁾と宣言し、部落差別や貧困など自分が関心を持った社会的な問題を取り上げ、抗議するプロテストソングを歌った。彼らの楽曲は、たとえ8ビートのリズム感を損なっても、歌詞に登場する言葉が正確に聴衆に届くことが目指されていた。

1970年代に入ると学生運動の動きは沈静化し、連帯してよりよい社会を切り開こうと説く社会運動は自壊していく。若者は理想的な社会の実現を目指すタテマエ的な言葉に不信感を強め、より個人的な感情を表す言葉（「ホンネ」）を支持するようになる。ポピュラー音楽も社会的な悪に抗議するものから個人的な感情を歌い込むものが主流になり、社会問題への関心は影をひそめる。こうした傾向は若者に限ったことではなく、1970-80年代の日本社会は言葉が持つ理念などの「タテマエ」に対して懐疑的な姿勢を持つようになっていた。

社会が言葉へ不信を募らせる中で出てきたのが、音楽と共に映像を描くような歌詞である。さきに挙げた松本隆は「ぼくは影絵芝居のように風景に透けて見えるラブ・ソングのことを考えている」¹⁹⁾と、風景を思い浮かべて歌詞を作っていると述べる。1972年デビューの松任谷由

実も、たとえラブ・ソングを書いている、ラブ・ソングという設定を借りて日の光の具合などの状況を描きたいと述べる²⁰⁾。ゆえに、彼女の曲は、海で過去の恋人を思い出したというものであっても、「ちょっとけむった春の日にガラス越しに海を見たということを書きたかっただけ」²¹⁾と述べており、まるで映像作品のように歌詞を作っていることがうかがえる。おりしも新曲の宣伝用にプロモーションビデオを作ることが世界的に始まっており、松任谷の考えは音楽の映像化の流れとも連動していることが見て取れる。

松本と松任谷に共通するのは、自らが思い描いた情景（シチュエーション）とメロディをつなぐものとして歌詞を位置付けていることである。この場合、歌詞に込められる言葉はメロディのリズム感を阻害しないことが何よりも重視され、当て字や日常的には使用されない文語を用いることもいとわなかった。このため、「書籍を読むように著作ソフト＝レコードを愛し」²²⁾、楽曲を聴きこむような聴取姿勢が一般化する。

風景を切り取るような歌詞の作り方は、その後、現在に至るまで日本のポピュラー音楽のスタンダードな手法になる。サザンによる「デタラメ」の日本語を軸にした歌詞が斬新なものとして支持されたのは、たとえ一語一句が明確に聞き取れなくても、歌唱と伴奏と歌詞の相乗効果で楽曲を楽しむ姿勢が聴衆の間に広まっていたからといえよう。こうして日本語に西欧音楽（8ビート）をのせる試みは、歌詞を言葉の標準アクセント位置から解放すること、歌の内容を伝える手段ではなく、楽曲を成り立たせる要素の一つとみなすことで、ひとつの「型」が完成する。また、メロディの持つリズム感を壊さないために、ところどころに英語を用いる楽曲が無数に生み出されている。

以後、現在に至るまで、日本のポピュラー音楽は、歌い手の声と歌詞、楽曲が三位一体となるスタイルが維持されている。また歌声を電子的に処理することや、音声合成ソフト「VOCALOID」を用いた人間には実演不可能な速さでの歌唱に多くの支持が寄せられるのは、聴衆が歌詞を楽曲の要素の一つと捉えているこ

との表れといえよう。

3-2 細分化する関心のありよう

以上、これまでの論考で明らかになったのは、日本語によるロックの成立が、従来の日本歌曲における「ルール」を捨てて、日本語の音韻部分を英語のように扱うことで実現したということである。言語体系が異なる異国の音楽を日本語で行うにあたり、日本語の音韻部分に注目して英語に近づける試みは、歌曲を構成する要素のごく一部に関心を絞り込んで異文化を取り込んだと言いかえることができるだろう。以下では、日本人が異文化を修得する際に取ってきたスタンスの変化を、第二次世界大戦前から追うことで、異文化をはじめとする知的関心の変化を考察していきたい。

第二次世界大戦以前に西欧音楽を学んだ人の多くは、キリスト教信者であった。クリスチャンの家庭に生まれ育った者もいるが、西欧の音楽を理解するには、まず西欧のライフスタイルそのものを身に着けることを不可欠と考えて洗礼を受ける者が少なくなかったと言われる。かれらは、異文化を修得するには自らの生活そのものを変化させることが肝要と考えた。第二次世界大戦後は西欧が物理的・観念的に身近なものになり、ライフスタイルやアイデンティティから西欧化を試みることは減る。とはいえ、西欧文化はまだ日本人にはなじみにくいもので、自らの表現手段とするには、自分で何らかの体系を作って知識を獲得せざるを得なかった。日本語の英語化を試みたはっぴいえんどの出自は、その典型といえるだろう。彼らはもともと「ポップス研究会」と称した欧米の最新のポピュラー音楽を「研究」する会のメンバーであった。彼らの研究は楽曲の作りにとどまらず、研究対象とするLPにサポートミュージシャンとして名を連ねているミュージシャンが参加する他の作品を探したり、楽曲の録音が行われたスタジオ名やそこで使われた録音機材の種類を、欧米から取り寄せた資料などを基に明らかにしたりすることで、音作りを細かく分析するものであった²³⁾。先に言及した「減音節化」が、楽曲の詳細な分析、とりわけメロディと歌詞の合わせ

方の分析を重ねたうえで出てきたものであること言えるだろう。一方、その後にデビューしたサザンによる日本語をロックのリズムに乗せる方法は、体系だった知識に基づくものというよりも、むしろ感覚的な「ひらめき」によるものと見るのが妥当であろう。加えてその「ひらめき」は、メロディのノリを妨げないことに関心を絞り込んでいたからこそ得られたものであることも重要と思われる。

以後、ポピュラー音楽における日本語の扱いをめぐる試行錯誤は、歌詞の文節末尾の音韻をそろえること（「ライミング」）でノリを出すアメリカ生まれのヒップホップを日本語で実践する際に再び活発化する。日本語ヒップホップが始まった1980年代前半は、歌詞の文節末で脚韻が踏まれていることの発見や、日本語で実践するか否かの議論が行われるにとどまっていた。しかし、90年代に入るとヒップホップの実践者が増えたこともあり、日本語という言語の形態を細かに把握したうえで独自のライミングの手法を確立させようとする者があらわれる。たとえばヒップホップグループ Rhymester の宇多丸は、ヒップホップの作詞法を紹介する際に、日本語は単語の前後に言葉を添えると意味が変化する「膠着（こうちゃく）語」であるために、文節末のみ音韻をそろえるとかえって単調さが際立つことを指摘する²⁴⁾。日本語ヒップホップの実践において、言語への関心はより焦点化され、専門特化しつつあるといえる。

3-3 他のメディアの変化

先述の通り、歌詞がイメージ中心になったのは社会が歌詞にメッセージ性を求めなくなったことと関連があること、また、歌詞をビートに乗せる方法の模索が、言語を包括的に理解したうえで行われることから、特定の部分に絞り込んで行われるようになった。こうした流れはポピュラー音楽を離れた分野でも、同時代のメディア表現においては確認できることである。

たとえば、広告におけるキャッチコピーの変化は、その一つである。1950年代のコカ・コーラのコピーは「飲みましょう（英文“Drink!”が併記）」であったが、「スカッとさわやかコカ・

コーラ」(60年代)、「新世界 Big New Life」(70年代)、「アイ・フィール・コーク」(80年代後半)と、年代を追うごとにコピーが抽象化していく。最初期のコピー「飲みましょう」は、直接的なメッセージをオーディエンスに投げかけるものであるが、次第にコカ・コーラそのものや、コカ・コーラを飲む人々のイメージなど、いかようにも読み込む余地を持つものへと変化している。むろん社会における商品知識が高まるほどに、広告表現がイメージを前面に押し出した点は無視できない。しかしながら、同時期に大橋巨泉がパイロット万年筆のテレビコマーシャルで発した意味のないセリフ「みじかびのきゃぷりていとすれば すぎかきすらの はっぱふみふみ」(1969)や、タモリがラジオ番組で披露した「ハナモゲラ(初めて日本語を聞いた外国人の耳に聞こえる日本語を模したという、でたらめの言葉)」(1976)など、言葉の意味を換骨奪胎した「言葉遊び」が支持されたことを鑑みると、メッセージを媒介させるメディアとしての言葉を風刺する傾向があったといえよう。

また、テレビのクイズ番組における問いと答えの変容にも、広告コピーと類似した傾向がみられる。クイズ番組は、日本でテレビ放送が開始された当初から存在する。はじめはテレビの視聴者を番組に「自然に」参加させる目的で、ヒントを元に正解を類推させるスタイルの番組が多かった²⁵⁾。その後1960年代には、小中学校の教科書に掲載されている内容をすべて理解していれば回答可能な問題が一般的な形式になる。やがて問題は「世界の地理」や「動物」「モノの値段」など特定の分野に特化していき、1990年代にはよほどのマニアでない限りは回答できないような出題がなされる番組が出現する。テレビのクイズ番組も、設問に対して体系的かつ幅広い知識を持って回答するものから、特定のジャンルに特化した知識を問うタイプへの変化が見てとれる²⁶⁾。

このように、知識の理解・獲得において包括的・体系的であることよりも特定の部分に絞りこもうとする傾向は、音楽に限ったものではないことが確認できる。2000年代に入って顕在化したインターネットを使用した情報収集の仕方

を先取りする形で、人々の関心はより断片化されたものへと狭まりつつあった。日本のポピュラー音楽の歌詞は、おそらくそうした知の断片化と連動して変容していったものと推測することができる。

おわりに

以上、本稿では1960年以降の日本で行われたロックの取り込みの過程と、それらを成立させた社会状況について考察を行った。伝統的な日本歌曲は演劇などの物語に付随したものであったため、歌詞内容が正確に伝わるのが重視される作りになっていた。このため、リズムの強弱が明確なロックに日本語の歌詞を載せることが難しく、日本語固有の音韻構造を英語の音韻に近づけることでリズムに乗せることに成功した。ただし、英語のように日本語を「歌う」ことで、言葉の標準的なアクセントには添わなくなっていく。標準アクセントから解放された歌詞は、明確なメッセージを聴衆に届けるものではなく、楽曲と歌手の歌声に合わせてイメージを届けるものになった。

たしかに8ビートに基づいたロックの日本語への「翻訳」は、日本語を英語のように作りかえ、歌詞を歌の構成要素の一つにするということによって一定の帰結を得た。だが、それを日本語の「英語化」と結論することは早計である。むしろ言葉がもたらす情報を総合的に理解しようとする姿勢が、言葉の響きなどの感覚的なものを重視するようになった点が重要であろう。今日の日本のポピュラー音楽研究において、歌詞内容は社会状況を必ずしも映し出さないという考えが強く、研究関心の中心に置かれることは少ない。しかし、歌詞を広く「知」と捉え、楽曲における位置づけや聴衆の受け止め方の推移を考察することは現在でも意義があるものと思われる。

一方、知的関心が絞り込まれつつある状況は、目的に直結しない知識を獲得することを敬遠する傾向、すなわち「教養(主義)の崩壊・没落」の流れとも密接な関連があると考えられる。教養をめぐる議論の多くは、教養を読書によって得られるものと捉えるものが多いように見受

けられる。確かに、古典と称される書籍と対峙して修養に努めることは減っただろう。その一方、メディア体験によって私たちは多様な知を得ている。佐藤卓己はテレビが「一億総白痴化」装置であるという大宅壮一の言葉に対し、「博知化」をもたらしたと指摘する²⁷⁾。海外の野生動物の生態や、料理のコツ、スポーツ競技の採点基準など、テレビ番組は私たちに多様な「知」を提供する。それらは確かに読書を軸とした従来型の「教養」とは異なるものかもしれない。むしろ、メディア接触によって培われるもう一つの「教養」と言えよう。本稿では歌詞の作られ方を通して、関心の焦点化、すなわち「知」の断片化の一端を明らかにした。今後の課題は、そうした「知」の断片化を他のメディア文化から検討すること、さらには、断片化した「知」同士の関係がいかなるものかを明らかにすることである。

注

- 1) 本稿は、「四国学院大学・韓南大学校 日韓学術セミナー 2015」にて行われた筆者の報告「ポピュラー音楽の翻訳への道のり ～ 1950-70年代の日本のポピュラー音楽を事例に」での報告、およびそこでなされた議論を発展させたものである。
- 2) 小川博司 (2010) は、レコードや放送、広告など多様な業界との融合の中で作られ、アメリカのポピュラー音楽の要素を取り入れるようになる1960年代を、日本のポピュラー音楽史の転機と見る。
- 3) 赤井勝哉「日本における歌詞の対訳について～ヘンデルの《メサイア》の場合～」『四国学院大学・韓南大学校 2014 韓日国際学術セミナー』、2014年、26-40ページ
- 4) 小川博司『音楽する社会』勁草書房、1988年、43ページ
- 5) 小澤幹雄編『対談と写真 小澤征爾』新潮社、1982年、134ページ
- 6) 北川純子『音のうち・そと』勁草書房、1993年
- 7) なかにし礼『なかにし礼の作詞作法』毎日新聞社、1980年、233ページ
- 8) 小川『前掲書』45ページを元に筆者が図を作成
- 9) 英語と比べると日本語では1曲に盛り込める情報量が圧倒的に少ないことは、現在でも作詞家たち（とりわけ熟練の）が作詞において留意すべき点として指摘する（一例としてヤマハミュージックメディア編『作詞のための8の極意』ヤマハミュージックメディア、2014年、34ページ）
- 10) 「喧論戦シリーズ『ニューロック』」座談会『新宿プレイマップ』1970年10月号（再録：宝島編集部編『1970年大百科』JICC 出版局、1985年、84ページ）。
- 11) 松本隆『改版 風街詩人』新潮社、1975=1985年
- 12) 小川『前掲書』、57ページ
- 13) 一例として、森浩美『森浩美のカクシコウザ』ミュージッククリエイター、2004年など。
- 14) 小川『前掲書』62ページ
- 15) 桑田佳祐『ただの歌詞じゃねえかこんなもん』新潮社、1984年、175ページ
- 16) 小室みつ子『SIMPLE DREAMS』扶桑社、1994年、98ページ
- 17) 元メガデスのギタリストであり、現在は日本で活躍するアメリカ人ギタリスト、マーティ・フリードマンは英文の歌詞がネイティブスピーカーには違和感が生じると述べる。同時にその違和感こそがJポップの良さでもあると強調する（フリードマン『サムライ音楽論』日経 BP 出版センター、2009年、98ページ
- 18) 鈴木勝生『風に吹かれた神々』シンコー・ミュージック、1987年、11ページ
- 19) 松本隆『前掲書』、15ページ
- 20) 松任谷由実『ルージュの伝言』角川書店、1984年、126ページ
- 21) 松任谷『前掲書』、128ページ
- 22) サエキけんぞう『ロックとメディア社会』新泉社、2011年、88ページ
- 23) 宮沢章夫『NHK ニッポン戦後サブカルチャー史』NHK 出版、2014年91-92ページ
- 24) ヤマハミュージックエンタテインメント編『前掲書』
- 25) 石田佐恵子・小川博司 編著『クイズ文化の社会学』世界思想社、2003年
- 26) 近年のテレビ番組では、クイズ番組でなくても無数の問いかけ（たとえばCMブレイク後の展開を「この後何が起こるでしょうか？」と尋ねるもの）が行われている（黄菊英・長谷正人・太田省一『クイズ化するテレビ』青弓社、2014
- 27) 佐藤卓己『テレビ的教養』NTT 出版、2008年

ABSTRACT

Content analysis of Japanese popular music

Aki YAMASAKI

In this paper, investigated the way of adjustment Japanese language to rock music. Traditional Japanese songs were belonged to play, and therefore lyrics must listen correctly. In order to make rock music in Japanese, Japanese phoneme imitated English one. Lyrics asked no longer telling content of the song, than one of the element which formed song.

keywords popular music, lyrics, lyric analysis, inquisitiveness