九州大学学術情報リポジトリ
Kyushu University Institutional Repository

コピーとオリジナルの観点から見た美空ひばりと占領期の歌謡映画

嶋田，洋一郎
九州大学大学院比較社会文化学府文化表象講座

https://doi.org/10.15017/17108

出版情報：比較社会文化. 16, pp.7-23, 2010-03-20. Graduate School of Social and Cultural Studies, Kyushu University
バージョン：
権利関係：

『比較社会文化』第16巻（2010）7～23頁
Bulletin of the Graduate School of Social and Cultural Studies, Kyushu University
vol.16（2010）, pp. 7～23

論 文

コピーとオリジナルの観点から見た美空ひばりと占領期の歌謡映画

Misora Hibari and musical movies in the occupation period;
the relationship between the copy and the original

2009年11月8日受付，2009年12月6日受理

嶋 田 洋一郎
Yoichiro SHIMADA

論文要旨

美空ひばりの歌手としての誕生期は、第二次大戦後の占領期すなわち1945年9月から1952年4月までの時期と重なっている。誕生期のひばりにおいて特徴的なのは、占領期の歌謡映画で他人のオリジナル曲を歌っており、しかもそれが「真似ていながら、真似ではない」と評されていることである。そこにはヨーロッパの芸術論においてずっと議論されてきたコピーとオリジナルの問題が見てとれる。本稿で明らかにしようとするのは、この問題が誕生期の美空ひばりにあっては相互補完的にひばりの歌それ自体に関わる固有のものではないかということである。

第一章では誕生期のひばりにおける大人びた歌の上手さと少女という外見との不均衡から生じる異様さについて検証する。第二章では占領期の歌謡映画における美空ひばりの歌の独自性が、ひばりの歌の上手さとの関連から論じられる。第三章では誕生期のひばりにおけるコピーとオリジナルの問題が考察される。そこではコピーという概念の根源にあるミメーシスの概念にも言及される。いずれの章においても美空ひばりの歌を取り巻くさまざまな文化史的文脈あるいは人脈を考慮しながら論述することに力点が置かれる。

キーワード：コピーとオリジナル、歌謡映画

「どの国民の歌も、その国民に固有の感情、衝動、物の見方についての最良の証人であり、その国民の思考および知覚方法の真の注釈、それも当の国民自身の喜ばしい口元からの注釈なのだ。[1]」（J. G. ヘルダー『人類史哲学考』第八巻第四章）

はじめに

戦後日本を代表する歌手の一人である美空ひばり（1937-89）についての言説は、没後20年の2009年においても止むことがない[2]。戦後40年以上も芸能活動を行った美空ひばりは今なお「歌謡界の女王[3]」あるいは「日本歌謡曲史上最大のスタア[4]」と呼ばれるが、こうした一種のレッテル付けは、40年を超えるひばりの多様な活動の全体像を覆い隠しかねない。

美空ひばりが本名・加藤和枝と芸名・美空ひばりの中間形態のような美空和枝として芸能界にデビューしたのは、敗戦直後の1946年9月、横浜・磯子の映画館「アテネ劇場」という舞台においてであった[5]。その後ひばりはミュージカル風の映画『踊る竜宮城』（1949年8月）において映画デビューを果たし、挿入歌「河童ブギウギ」（1949年8月）という自らのオリジナル曲によりレコード歌手としてデビューする[6]。したがって美空ひばりの実質的なデビューは、オリジナル曲を持つレコード歌手としてではなく、当時のヒット曲をコピーする物真似歌手として、まず舞台においてであった。

ただ現在のところデビュー時の舞台での映像は残っておらず、また出演した最初の映画『のど自慢狂時代』（1949年3月）についても、ひばりが笠置シヅ子の「セコハン娘」（1947年11月）を歌ったとされる場面のフィルムの存在は確認されていない。したがってデビュー当時の美空ひばりの歌について考察するうえで必要となるのは、美空ひばり

の姿と声が最初に確認できる『新東京音頭・びっくり五人男』(1949年6月。以下、本稿では『びっくり五人男』と略記) 以後の映画に基づいて、ひばりが歌う場面を検証することである[7]。

問題の所在

しかしながら、これらの映画に関する考察は、近年ひばり映画の重要性が強調されているにもかかわらず[8]、『青空天使』(1950年5月)以外ほとんど行われていない[9]。また戦後の歌謡研究に大きな足跡を残した平岡正明の『美空ひばりの芸術』(NESCO、1990年) も映画『憧れのハワイ航路』(1950年4月)との関連から初期のひばりを扱っているが、この映画で歌われる「ひばりの花売娘」(1951年2月) には言及していない。そもそも映画の中で歌謡曲が重要な役割を果たす映画は、後述するように歌謡映画と呼ばれるが、特にデビュー前後のひばりの出演する歌謡映画の特徴は、ひばりが自分のオリジナル曲を歌うだけでなく他人のオリジナル曲を模倣すなわちコピーしている点にある。しかも当時のひばりに関する記述の中には「真似ていながら、真似ではない[10]」といった矛盾する表現が見られ、そこからは美空ひばりの歌が他人の歌のたんなる模倣ではなかったことが読みとれる。

なるほど1960年代後半以降に台頭するいわゆるシンガーソングライターは別として、現在の歌謡界でもデビュー曲が大ヒットした歌手は、特に初めてアルバムを作るに際して自分のオリジナル曲が少ないため、カヴァーという形で他人のオリジナル曲を歌う場合が少なくない[11]。ただそうした場合でも順調にヒットが重なれば自分のオリジナル曲だけでアルバムを構成することが可能となり、他人のオリジナル曲を歌うことも次第になくなるのが通例であろう。美空ひばりもまた「悲しき口笛」(1949年9月)、「東京キッド」(1950年7月)、「越後獅子の唄」(1950年12月) というふうに自分のオリジナルがヒットするにつれて、他人のオリジナルを歌うことはほとんどなくなる。それゆえ歌謡界におけるコピーとオリジナルという問題は、歌手のデビュー前後の時期に特有の一回的なものであるともいえよう。しかしデビュー時の美空ひばりにおいて特徴的なのは、ひばりがレコードデビュー後も映画の中で他人のオリジナル曲を歌っていることである。

美空ひばりにあっては、歌手としての誕生期が占領期、すなわちGHQが東京に置かれた1945年9月2日から対日講和条約が発効する1952年4月28日までと重なっている。ただし本稿では、ひばりが本名の加藤和枝から「美空和枝」という名を経て「美空ひばり」を名乗る1947年10月から、「ひばりの花売娘」のレコードが発売される1951年の2月までに考察の期間を限定したうえで、この時期の美空ひばりを「誕生期の美空ひばり」と呼ぶことにしたい[12]。この時期はまた歌謡映画が多く作られた時期であり、その意味でも本稿は考察の対象と時期の点で、近年注目されている占領期の大衆文化に関する研究とも関連している[13]。

これらの事情をふまえたうえで本稿が明らかにしようとするのは次のこと、すなわち前述の「真似ていながら、真似ではない」という言葉に示されるコピーとオリジナルの問題が、美空ひばりにあっては二項対立的なものでも、デビュー前後の一回的なものでもなく、相互補完的にひばりの歌それ自体に関わる固有のものではないかということである。

本稿が、レコードを中心とした従来の美空ひばり研究とは異なり[14]、考察の対象を、誕生期の美空ひばりの声が記録されているもう一つの媒体である映画に限定するのは次の理由による。すなわち『びっくり五人男』などDVD化された6本の映画で見聞きできる美空ひばりの歌声は計40分、曲数にして23曲に達するのに対して、レコードはデビュー曲の「河童ブギウギ」から「東京キッド」およびそのB面の「浮世船路」に至るまで計10曲、分数に換算すると約30分にとどまるからである。このように誕生期の美空ひばりの歌声は、未復刻の映画も加えれば明らかにレコードよりも映画のほうに多く残されている。言い換えれば、これらの映画における美空ひばりの歌声というのは、いわば人文学研究における一次資料に相当するものであり、したがって映画を顧慮しない美空ひばり研究は不十分なものと言わざるをえないであろう。

方法論的諸前提

上述のように本稿は誕生期の美空ひばりについて彼女の出演した映画を中心に考察するが、映画あるいは音楽が文字資料でない以上、そこには従来の人文学における研究方法とは異なる方法論上の困難が予想される。まず映画については、本稿の中心があくまでも美空ひばりの歌にあるため、映画史や映画独自の文法あるいは監督論や俳優論に重点を置く映画研究の方法は適用できない。また歌という点では純粋な楽曲分析が必要とされようが、もとより筆者が音楽の専門家でないこともあり、この視点からのアプローチは論を進めるうえで最低必要限なものにとどまらざるをえない。その一方で美空ひばりの歌には歌詞が存在する以上、歌詞の分析も不可欠となる。こうした文字テクストの分析には文学研究の方法が適用可能であるが、歌詞分析だけに終始すると、映画や音楽との関連が見えなくなってしまう。

そこで本稿では近年のポピュラー音楽研究における方法

に手がかりを求めたい。東谷護によれば[15]、まずポピュラー音楽研究で考察の対象となるのは、本稿で扱う映画やレコードに見られるように「主に二〇世紀以降、すなわち複製技術の発展によって、大量配給が可能であり、商品化された音楽」である。そのさい重要なのは、楽曲をめぐる環境や歴史に目を向けることであって、「芸術音楽のようにそれだけで完結されているとする音楽の自律性（オートノミー）という思想に立脚した研究方法」ではない[16]。すなわち必要とされるのは、楽曲を、それが生産され受容された種々の文脈から孤立させるのではなく、これらの文脈の中に置き戻して考察することであるといえよう。またポピュラー音楽研究においては「ポピュラー」という語の原義に返って(popular＜populus)、楽曲を創り出し、演奏し、聴く「人々」の存在に目を向けることも不可欠である[17]。本稿においても、誕生期の美空ひばりの映画と歌をめぐる監督や作曲家など、さまざまな人間の動きが重要な位置を占めることになろう。

以下においては、第一章でまず本稿の基本概念となるコピーとオリジナルについて近代ヨーロッパにおける芸術論との関連から説明したうえで、占領期の歌謡界および歌謡映画について概観するとともに誕生期の美空ひばりに関する種々の伝記的記述を検討する。考察の中心となる伝記的記述は、映画でひばりの姿や歌声が実際に確認できる以前の時期についてのものであるが、そこでは、ひばりの大人びた歌の上手さと少女という外見との不均衡が主題となっている。

続く第二章では誕生期の美空ひばりの姿と声が最初に確認できる映画『びっくり五人男』を中心に、映画の中で他人のオリジナル曲をコピーするひばりを中心に考察を加える。具体的には、ひばりによるコピーをそのオリジナルと比較対照することによって、映画におけるひばりの歌の独自性を前述の「歌の上手さ」との関連から明らかにする。また「河童ブギウギ」や「悲しき口笛」といった美空ひばり自身のオリジナル曲については、映画とレコードにおける歌の違いなどが検証される。

そして最後の第三章では映画『憧れのハワイ航路』を中心に、そこで初めて歌われる「ひばりの花売娘」というオリジナル曲の成立の経緯を歌謡曲における花売娘の系譜の中に辿りながら、誕生期の美空ひばりにおけるコピーとオリジナルの問題を歌謡史的な側面から考察する。そこではコピーと、その根源にあるミメーシスの概念にも言及されることになろう。いずれの章においても近年のポピュラー音楽研究の視座を意識しながら、ひばりの歌だけを孤立させず、歌を取り巻くさまざまな文化史的な関連あるいは人脈を考慮しながら論述することに力点が置かれる。

第一章　占領期の歌謡界と誕生期の美空ひばり

1　近代ヨーロッパにおけるコピーとオリジナルの問題

通例コピーとオリジナルという二つの概念は二項対立的な概念として、すなわちコピーはオリジナルの物真似あるいは模倣を、オリジナルは、コピーされる原作を意味する概念として使用されることが多いと思われる。したがってコピーという言葉には、たとえばコピー商品の横行といった表現に見られるように、本物に対する偽物という否定的側面が常につきまとっている。しかしながら模倣という意味でのコピーが芸術の分野で否定的に見られるようになるのは17世紀のフランスに起こった「新旧論争」以後の近代ヨーロッパにおいてのことであり、それ以前は、古代ギリシアの彫刻作品といった絶対的な規範を模倣することに重きが置かれていた[18]。

こうした模倣に力点を置く立場は「新旧論争」を契機として新たな様相を呈するに至る。すなわち芸術の創造に際して、それまで絶対的な規範とされてきた古典古代芸術の模倣を重視する立場と、近代人としての独創性を重視して作品をいわば自分自身の内部から創造する立場が対立する。人々は芸術家を旧約聖書の神、すなわち『創世記』冒頭に見られるように無からすべてを創造したとされる神に次ぐ、あるいは神と同等の創造者と見なすものとして解釈するようになる。そして模倣すなわちコピーが否定されるなかで、あたかも神の如く自分自身だけの力で創造を行う芸術家は天才と呼ばれ、創造された作品ともども絶対的な規範と見なされるに至り、オリジナルという語も作品のみならず独創的な才能を有する芸術家自身とも関連づけられる[19]。

しかしこの議論に深く関わった18世紀ドイツの思想家ヘルダーによれば、そもそも神でない人間にとって無からの創造は不可能であり、したがって創造とはつねに創作者の眼前にある模範との関係にならざるをえない。ヘルダーはこれについて「コピーするオリジナル」(kopierendes Original[20]) という形で答えようとする。この一見矛盾する表現が意味するのは、過去の伝統をいっさい拒否して自分自身の内面からのみ創造を行うのではなく、過去の伝統といかに自分なりの方法で取り組むかということであり、そこにこそ作者の独創性が存在しうるということである。それゆえヘルダーの言う「コピーするオリジナル」とは、芸術において模倣を創造に不可欠な要素と考える人間、すなわち伝統を自分なりに改変しながら継承するような人間である。そしてこのような人間こそがヘルダーにとっては独創的な人間であった。

たしかに芸術のどの分野においても模倣から始まることは何も珍しいことではない。しかしこうした模倣段階は近

代の芸術家においてはいわば見えざる起源であって、歌手においても自分のオリジナル曲が発売される以前の修業過程が表面に出ることはまずない。美空ひばりにあって興味深いのは、このような起源が映像化されて残っているという点であろう。それゆえ本稿冒頭で言及した「真似ていながら、真似ではない」という誕生期の美空ひばりについて与えられる撞着語法的な表現は、先輩歌手たちをいかに模倣するかという点に歌手・美空ひばりの独創性があったことを示したものともいえる。ただし「美空ひばりは、はじめから天才であった[21]」といった表現のように、ひばりに現在もなお与えられる「天才」という表現は、多分に無からの創造を想起させるニュアンスを含んでいる。その意味で美空ひばりをめぐる言説は、映画とレコードという二十世紀以後の複製技術の時代にありながら、今なおコピーとオリジナルを対立させるロマン主義的な天才観の文脈においてなされているといえよう。

2　占領期の歌謡界と歌謡映画

占領期における歌手の活動の場は戦前と同じく舞台と映画とレコードであった。しかもこれらの場における芸能活動は、敗戦直後の混乱や物資窮乏の状況にあったとはいえ、むしろ盛んであったといえる。まず、誕生期の美空ひばりの活動地であった横浜と東京について見るならば、占領に伴って日本人立入禁止のいわゆるオフ・リミットの空間が出現する。一つは進駐軍キャンプに置かれたクラブであり、もう一つは東京宝塚劇場を接収して作ったアーニー・パイル劇場である[22]。すなわち占領期の横浜や東京では進駐軍向けと日本人向けの二つの舞台空間が存在していた。後者の代表的なものとしては有楽町の日本劇場（通称：日劇）と浅草の国際劇場が挙げられる。劇場のプログラムはショー（実演）と映画の二本立てが多かったが、誕生期のひばりが実際に出演したとされる舞台は、野毛にあった横浜国際劇場と浅草の国際劇場である。

他方、占領期の日本映画はGHQの下部組織であるCIE（民間情報教育局）とCDD（民間検閲支隊）による検閲が義務づけられていた[23]。こうした中で歌謡映画と呼ばれる映画も数多く作られるが、映画というジャンル全体の中での位置づけは決して高いものではなく、あくまでも「メイン作品の付録[24]」すなわちB級映画と見なされてきた。そもそも歌謡映画とは「歌謡曲がヒットして映画化された作品、また映画主題歌とともに映画がヒットした作品[25]」を意味し、歌手が映画の中でその題名となったヒット曲を歌うことが原則となっている。ただ、ヒット曲と映画の結びつき方はさまざまであり、両者の題名が一致していなくても映画のたんなる挿入歌としてヒット曲が歌われる場合もあれば、歌謡映画と呼ばれない映画にあっても『酔いどれ天使』（1948年4月）における「ジャングル・ブギー」（笠置シヅ子、1948年12月）の黒澤明や『偽れる盛装』（1951年1月）における「祇園ブギ」（池眞理子、1950年11月）の吉村公三郎のように監督自身がこうした挿入歌の作詞を手がける場合もある。なお以下、本稿で言及される映画は何らかの形で歌謡曲が重要な役割を果たしていることから、すべて歌謡映画として扱われる。

次に占領期における歌謡曲レコードについて見ると、この時期のヒット曲としては「リンゴの唄」（1946年1月）や「青い山脈」（1949年3月）のような明るい曲調のもの、「湯の町エレジー」のように暗い感じのもの、そして戦争の影を強く宿す「星の流れに」（1947年10月）や「長崎の鐘」（1949年7月）などが挙げられる[26]。これらはいずれも占領期に発売されたものであるが、ここで注意しなければならないのは、戦禍を被り新譜レコードの生産が思うようにできなかったレコード会社が同時にまた「誰か故郷を想わざる」（1940年1月）や「湖畔の宿」（1940年6月）といった戦前のヒット曲を再発売していたことであろう。このことが重要なのは、占領期の歌謡界や舞台や映画がまったくの無から出発したのではなく、戦争を生き延びた芸能人が占領期の芸能活動に大きな影響を与えていたからである。これは誕生期の美空ひばりの芸能活動にも顕著に見られる。

とはいえ、戦争を生き延びた芸能人たちの活動がいかに大きな影響を与えたからといっても戦争による人材の大きな喪失は明らかであり、占領期はそれゆえ同時にまた新たな人材の供給が切に求められている時期でもあった。なかでもレコード会社の専属流行歌手という職業は、戦後の困窮にあえぎ一攫千金を夢見る者たちにとって老若男女を問わず最も人気のあるものの一つであったと想像される。なるほど戦前の1930年代にも流行歌の隆盛に伴って歌手ブームは存在したが[27]、占領期の歌手ブームは生活の困窮という経済的側面に加え、1946年1月19日にNHKによって放送が開始された「のど自慢素人音楽会」とレコード会社の行う新人コンテストによって戦前とは異なる様相を呈していた。

レコード会社の中ではコロムビアが占領期においてもレコード盤の生産数では他社を圧倒しており[28]、自らも専属歌手獲得に向けて新人コンテストを主催している。ちなみに雑誌『軽音楽』（第二巻第二号、1947年7月、10頁）に掲載された終戦後第二回目の「コロムビア新人テスト報告」によれば、応募者総数は約1500人で、第二次選考には100人、第三次選考には26人が残り、これらの者については課題曲と随意曲各一曲によるテストと採用予定者のテスト盤吹込みが行われ、「これを試聴の上、採用者を決定する事になって居るが、このうち、若干の人は直ちにコロムビアABCの手で実演舞台へ立ち、他の多くの人々は三ヶ月乃至六ヶ月

の教育を受けてから、憧れのコロムビア・レコード専属歌手としてデビューすることになる」とされる。ここから読みとれるのは、専属歌手への道がいかに困難なものであったかということと、わずか12才で新人コンテストも経ずにコロムビア専属歌手となった美空ひばりが当時いかに並外れた存在であったかということであろう。

3　誕生期の美空ひばりの歌と声に関する伝記的記述

ひばりは占領期の1946年９月に芸能界にデビューするが、ここではまず終戦前の幼いひばりが芸能上のどのような「教養[29]」を身につけていたのかを見ておきたい。ひばりの芸能上の自己形成に関する伝記的記述から明らかになるのは、父・増吉からの直接的な影響と、ひばりの聴いた種々のレコードからのいわば間接的な影響である。「熱狂的な浪曲のファン」であった増吉はまた歌謡曲の大ファンで、ひばりが増吉から口うつしに教えられたものとしては藤山一郎の「影を慕いて」（1932年２月）、東海林太郎の「野崎小唄」（1935年10月）、淡谷のり子の「別れのブルース」（1937年７月）があり、これに川田晴久のギター浪曲が加わる。

しかしその一方では母・喜美枝の側からの影響も無視できない。大下英治（前掲書、11頁）によれば、喜美枝の母・シサは多くのレコードを持っており、その中には浪曲の寿々木米若、天中軒雲月、三門博、さらには藤山一郎の「影を慕いて」のレコードもあった。ひばりがよく唄った三門博の「唄入り観音経」（1939年８月）は、シサの買ったレコードで覚えたとされる[30]。さらに『ひばり自伝』（草思社、1971年、15頁）では、幼いひばりが何度もすり切れるまで聴いたレコードとして塩まさるの「九段の母」（1939年４月）、ディック・ミネの「人生の並木道」（1937年１月）、美ち奴の「軍国の母」（1937年８月）、田端義夫の「大利根月夜」（1939年11月）が挙げられている。

ここで何よりも注目すべきは、音楽を身につける過程におけるレコードの役割であろう。なぜならレコードは従来の方法すなわち日本の伝統芸能における口承、あるいは西洋音楽における楽譜によらない「別の形の聴覚的な伝承[31]」を可能にするからである。言い換えれば、音楽の伝承あるいは学習は、伝統芸能における家元制度や西洋音楽における音楽学校という規範的な制度によらなくても可能になったということである。しかも複製可能なレコードは、教育を受けるに際して経済的負担の大きい伝統的な制度と異なり、これを手にする者の誰もがどこでも繰り返して聴くことができるため、プロの音楽家になる道も、特にポピュラー音楽の分野ではレコードのコピーすなわち模倣から始めることが可能になる。それゆえ幼いひばりがレコードを何度もすり切れるまで聴いたということは、まさにレコードという媒体の持つ反復性や経済性と一致している。

一連の伝記的記述によると、ひばりはまだ６才の1943年に横須賀海兵隊に召集された父・増吉の壮行会で「九段の母」を歌ったのをはじめ、他の壮行会や軍需工場の慰問では永田絃次郎・長門美保の「出征兵士を送る歌」（1939年12月）、松原操・飯田ふさ江の「兵隊さんよありがとう」（1939年２月）、そして年齢にふさわしく童謡の「かもめの水平さん」（1937年９月）や「お山の杉の子」（1944年11月）も歌ったとされるが、その背景には当然これらの曲のレコードがあったと想像される。さらに興味深いのは、ひばりは聴いた曲を直ちに覚えて歌ったとされることであり、なるほどこうした記述にはロマン主義的な天才観が見え隠れはするものの、そこからはひばりの耳と記憶のよさが見てとれよう。

続いて以下では誕生期のひばりの芸能活動を年代順に追いながら、伝記的記述に現れるこの時期のひばりの歌と声の特性について考えてみたい。1946年９月に９才の美空ひばりは横浜・磯子の映画館「アテネ劇場」で美空和枝という芸名で初舞台を踏み、ディック・ミネの「旅姿三人男」（1938年８月）を歌う。この時点でのひばりは、まだ自分のオリジナル曲を持たない物真似歌手であった。その一ヵ月後のひばりの歌について竹中（前掲書、24-25頁）は「あるジャーナリストの証言」として次のように記している。

「横浜市の主催で、市民芸能コンクールが開かれた。そこへ、加藤和枝という女の子が登場した。赤いワンピースで下駄をはいていた。『東京ブギウギ』を歌った。当時のブギの女王といわれた笠置シヅ子そっくりの身ぶりで、やんやの喝采をあびた。本人（笠置）よりもうまい。節はそっくり取っている。だが、何ともいえぬ哀感がある。フィーリング（情感）がちがう。真似ていながら、真似ではない。」

大下（前掲書、50頁）によれば、ひばりが歌った曲は「東京ブギウギ」ではなく小夜福子の「小雨の丘」（1940年7月）であった。しかし歌の題名は何であれ、竹中の記述で見逃せないのは「本人（笠置）よりもうまい。節はそっくり取っている。だが、何ともいえぬ哀感がある。フィーリング（情感）がちがう。真似ていながら、真似ではない」という箇所であろう。ここには「河童ブギウギ」でデビューする以前の美空ひばりの歌に関する二つの特性が記されている。一つは「節はそっくり取って」いながら、つまり「真似ていながら」、しかし「フィーリング（情感）がちがう」つまり「真似ではない」という点であり、もう一つは歌に「何ともいえぬ哀感がある」という点である。前者の「真似ていながら、真似ではない」という表現は、ひばりの歌がオリジナルのたんなるコピーではなく、ひばり独自のものであったことをうかがわせる。また後者の「哀感」という表現は、ひばりの声の質に関わっていると考えられる。

同じ1946年には先に見たようにNHK「のど自慢素人音

楽会」の放送が開始されるが、ひばりはその年の12月に予選審査会に出場し、「リンゴの唄」を歌っている。再び大下（53-61頁）によれば、ひばりには合格の鐘も不合格の鐘も鳴らず、三番の歌詞を歌い出したところで歌がアナウンサーによって制止される。その理由は、ひばりのような子どもが大人の歌をうたうのは好ましくないということと、ひばりの歌が子どもにしては上手すぎるということであった。しかもそのときのひばりは「小さなくせに、まるで大人の着るような、裾の長い、真赤なドレスを着ていた」。ちなみに合格の条件は「素直で、感じがよくなくてはいけない」ということであり、「リズム、音程はもちろんたいせつだが、物真似や、臭みがあったり、気障（きざ）なのは不合格」とされた。

ここにもまた大人と子どもという二つの異なる世界があり、それらは歌の世界では大人は歌謡曲、子どもは童謡という形で厳然と区別されていた様子が見てとれる。したがってひばりのように子どもが大人の歌を、しかも「真赤なドレスを着て」歌うということはNHKの審査基準からすれば論外であった。ただここで注意しなければならないのは、これはいわば外的な基準であって、ひばりの歌それ自体についての評価は、「子どもにしては上手すぎる」と述べられるだけで具体的には行われていないということである。

それでは「のど自慢」における歌についての基準とはどのようなものだったのだろうか。これについては、当時の歌謡界を席捲しつつあった作曲家・服部良一が「のど自慢素人音楽会並びに新人歌手応募　虎の巻」と題する文章の中で、不合格になる例として「東海林太郎の赤城の子守唄、霧島昇・松原操の愛染かつら、藤山一郎の丘を越えて等々、をレコードそっくりの作り声で得意げに歌ったりする人々」を挙げ、さらに「声帯模写になっては審査の余地はない」と述べている[32]。すなわち「のど自慢」ではレコードを媒介とした学習によるオリジナルの完全なコピーであってはならず、歌唱者が原曲を自分なりにどのように創意工夫して真似るかという点が重要なのであり、ヘルダーに倣って言えば「コピーするオリジナル」が求められるということであろう。

「のど自慢」でのひばりの歌はこうした基準から外れていたとは考えにくい。それゆえ鐘が鳴らなかったのは、最初からこうした基準が適用されなかったからであろう。ひばりは翌1947年の4月に横浜の桜木町で行われた「市民のど自慢大会」にも出場しようとしている。大下（61-64頁）によれば、遅刻したひばりは大会では歌えなかったが、審査員として来ていた作曲家・古賀政男の前で古賀のヒット曲「悲しき竹笛」（1946年6月）を伴奏なしで歌った。そして古賀はひばりに「きみは、のど自慢の段階じゃない。もう、りっぱにできあがっている。勉強もなにもない」と言ったとされる。すなわち古賀にとってひばりはコピーではなく、すでに一個のオリジナルであった。これはひばりに関する天才神話の創出ともいうべき言述であるが、一連の伝記的記述においてこの種の賛辞は決して少なくない。

翌1948年5月にひばりは横浜国際劇場に出演し、小唄勝太郎の前座として笠置シヅ子の「セコハン娘」を歌い、10月には同じ劇場で笠置本人と共演している[33]。その時ひばりは再び笠置の「セコハン娘」を歌おうとしたが、創唱者本人と同じ舞台で同じ曲は困るということで、ひばりは菊池章子の「星の流れに」を歌ったとされる。この時のひばりについて「セコハン娘」の作曲者・服部良一は、「かれんな少女が低音で歌う〈こんな女に誰がした…〉は、好奇心をもつ観衆にはうけた[34]」と書き記している。

この服部の言葉は二つの点で興味深い。一つは、当時11才のひばりが「低音で歌う」という点である。すなわち、普通は変声期にさしかかる頃とはいえ、当時のひばりの小柄な体格からすると子どもらしい高い声が出てもいいはずであるが、小さな女の子が低い声で歌うというのは見る者・聴く者に異様な感じを与えたものと思われる。また娯楽雑誌『平凡』1951年7月号では当時の人気アナウンサー・藤倉修一による記事「マイク豆スタァを訪ねて」の中で、ひばりには「声変りはない」（161頁）ことが述べられており、さらには「ひばりちゃんはウクレレを持ち出して、“ミネソタの唄”等を低い声でうたっている」と記されている。これらの記述からは、年齢の割には声が低いという点が当時のひばりの歌声の特異性として認識されていたことが分かる。そして先の服部の記述に戻れば、「星の流れに」を歌うひばりのもう一つの興味深い点、すなわち「好奇心をもつ観衆にはうけた」という点も、子どもが大人の世界を、それも「星の流れに」という曲によって夜の女の世界を低音で歌うことと結びついていたと考えられる。

さて1948年5月にひばりは、戦前から浅草でコミックバンド「あきれた・ぼういず」のリーダーとして活躍していた川田晴久と横浜国際劇場で知り合い、この川田の紹介で映画監督の斎藤寅次郎とも面識を得る。翌1949年3月封切の『のど自慢狂時代』制作に際して歌のうまい子役を探していた斎藤は、これにひばりを出演させる。映画デビュー作となったこの作品でひばりは笠置シヅ子の「セコハン娘」を歌ったとされるが、前述したように現在この場面のフィルムの存在は確認されていない。しかしいずれにせよ斎藤はこの映画で「美空ひばりを発見した[35]」ことによって戦後日本の歌謡史にもその名をとどめることになる。その経緯を斎藤は次のように語っている。

「彼女の撮影は一日、ワンカットだけでした。はじめに、

どんな歌をうたうのか、やってもらったところ、笠置シヅ子の「セコハン娘」をうたった。笠置の歌はひどく陽気にはなるが、セコハンの哀しさといった感じは出ていない。しかし美空ひばりがうたうと、なんともいえない哀れがある。ホロッとするものを出す。一〇歳かそこらの女の子が感じを出すのですから、異様な感じがしましたね。」(竹中、75頁)。

斎藤の言う「異様な感じ」は先の服部良一の「好奇心をもつ観衆にはうけた」という言葉と共通するが、これについては斉藤の『びっくり五人男』でひばりと共演する古川ロッパが映画制作中の1949年の3月24日付日記に残している言葉、すなわち「美空ひばりといふ笠置の真似して歌ふ十二歳の少女、まことに鮮かであり、気味わるし[36]」という言葉が目を引く。ここでもまた正と負のイメージが同居していることが見てとれよう。それはつまり12才の少女が大人の歌を、それも本人よりも上手く歌うことに対する感嘆の念と、ひばりが見せる子どもの外見と大人びた歌の不均衡から生じる違和感は拭い去れないということである。しかしながらコピーとオリジナルという観点からは、ロッパの文章と同時期のことについて書かれた美空ひばり自身の次の文章がとりわけ興味深い。

「私には悲しい願いが一つありました。それはたびたび申上げたように“自分の歌”を持っていないということです。いつまでたっても「ものまね」でいることが悲しく、辛いのでした。私にぶっつけられる批評は、全部「ものまね」だとか「げてもの」とかいう言葉でした。(中略)この「びっくり五人男」には、私と同じ年ごろの童謡歌手の女の子が四人出演されましたが[37]、どの人もまるっきり私と違う声帯で、可愛い童謡を歌っていらっしゃるのです。私はつくづく自分の声帯にイヤ気がさして来ましたが、持って生れたものはどうにもなりません。やっぱり、この声では、大人の歌をうたうよりほか仕方がない。でも、人のまねではなく、自分のものがうたいたい、そんな無理をいって母を困らせたものです。[38]」

この文章で注目すべきは、子どものひばりが大人の歌を「ものまね」する理由として、同年齢の童謡歌手と違う「自分の声帯」に言及していることであろう。つまり大人のような声帯を持つ子どものひばりが大人の歌を真似することによって「げてもの」のような異様さが生み出され、それがまた観客の人気を呼んだということであり、まさにこうした二律背反的な点に誕生期のひばりの特異性があったと考えられる。同じ1949年の8月には同じく斎藤寅次郎が監督し、笠置と並ぶ当時の大人気歌手・岡晴夫が主演する映画『男の涙』が封切られる。興味深いことに、その約二ヶ月前に行われた本読みの場に美空ひばり親子が姿を現し、ひばりが岡晴夫のヒット曲を歌っていた可能性がある。当時の岡が所属していたキングレコードの文芸部長・清水瀧治はそのときの様子をこう書いている。

「少女はやがて席の中央に進み出て、流行歌を歌い出した。「上海の花売り娘」「東京の花売り娘」「港シャンソン」といった具合に、岡晴夫のヒットソングを次々と歌うのである。ところが達者というかこましゃくれているというか、岡晴夫の節廻しもそっくりに、とうてい十一歳の子供と思えないような大人っぽい歌い方をするのだ。これには一同唖然として開いた口がふさがらなかった。[39]」

ちなみに1949年の8月では、ひばりは「十一歳」ではなく12才であるが、ここでも「岡晴夫の節廻しもそっくりに」と「十一歳の子供と思えないような大人っぽい歌い方」という表現が目を引く。前者はひばりによる物真似の特徴を、後者は子どもらしくない大人っぽさを示したもので、肯定的な要素と否定的な要素が同居していることが誕生期のひばりの特徴として語られている。これと同じ頃に美空ひばりは斉藤監督の『おどろき一家』(1949年12月・筆者未見)に出演しているが、その制作中に共演者の古川ロッパがひばりに言及しており、そこにも、「美空ひばりが余興に来て、歌ふ。ませた、イヤな子だが、セコハン娘など哀愁もあり、中々いゝ[40]」というふうに愛憎半ばするような表現が見られる。この引用の最後の部分は、同じ「セコハン娘」について言及した斉藤寅次郎の「なんともいえない哀れ」という表現とも響き合っている。

以上、誕生期のひばりの歌と声についての言説をコピーとオリジナルという観点から見てきたが、子どもと大人という観点も含めて二項対立に見えるようなものが美空ひばりの中では一体となっていることによって異様な印象がもたらされていたといえよう。しかし誕生期の美空ひばりをスターダムに押し上げたのは、はたして本当にこうした異様さだけだったのだろうか。以下ではその実体を検証すべく、当時の美空ひばりの姿や声が実際に確認される映画を中心に再度コピーとオリジナルという観点から考察を続けることにしたい。

第二章　他人のオリジナル曲を歌う美空ひばり

1　『びっくり五人男』

『のど自慢狂時代』に美空ひばりの歌う姿が求められない現在において、その姿と声を最初に見せてくれる映画は同じく斎藤監督の『びっくり五人男』(音楽・鈴木静一)で

ある。この映画でまず注目すべきは、ひばり演じる花売娘「おか・ひばり」が街頭で自動車にはねられ意識を失い、横山エンタツ演じる苦学生によって病院に運ばれ、一命をとりとめるという冒頭の場面であろう。なぜならそこには1947年にまだ9才のひばりが四国巡業の際に高知県の大杉村で経験した生死に関わる大事故の記憶が自伝的に再現されているからである。ちなみにこの年は、ひばりの芸名が「美空和枝」から「美空ひばり」へと変わっただけではなく、彼女がこの事故を経験することによって歌い手として生きる決意を固めた年と考えられる[41]。その事故とは、この年の4月28日に巡業で移動中のバスがトラックと衝突し、その瞬間ひばりは意識を失ったが、すんでのところで息を吹き返したというものである。それはいわば死からの再生であった。『のど自慢狂時代』以来ひばりを多く起用し、撮影の合間にもいろいろと話をしたであろう斎藤の念頭には、この事故のことがあったと推測される。

さて『びっくり五人男』の中でひばりは挿入歌として四つの曲を歌っている。最初の曲は戦前に松平晃が歌ったルンバ調の明るい曲「小鳥売の歌」(1939年10月)(作詞・サトウハチロー、作編曲・服部良一)の替歌であり、後半部分はロッパとの二重唱になっている。すなわち現在聞くことのできる美空ひばりの最初の歌声は、戦前の服部メロディーを歌ったものということになる。この曲に聞かれる美空ひばりの声は、後の「柔」(1964年11月)や「人生一路」(1970年1月)などに聞かれる大人の野太い声でもなく、他方ひばりと同世代で当時「とんがり帽子」(1947年8月)などによって絶大な人気を誇った童謡歌手・川田正子(1934-2006)の、はきはきと歌う大きな高目の声とも違う控え目で低目の声である。

誕生期のひばりに見られる歌声の特異性は、変声期という観点から、この川田正子の場合と比較するといっそう際立つ。すなわち川田は変声期を理由に1947年8月に13才で童謡歌手を引退すると同時に本格的に声楽を勉強することによって大人の童謡歌手として再出発したのに対し[42]、ひばりは少女時代の音域をずっと維持することによって少女の流行歌手としての側面を保ちつづけたといえる。

実際この時期のひばりの声が12才の少女にしては低いという点については、クラシックからポピュラーまで多くの歌手の声帯を診察した音声言語医学者の米山文明が「幻の診察記—美空ひばり[43]」において検証している。米山は少女時代のひばりの歌声をレコードに基づいて分析し、ひばりの低音域が「年齢的平均よりかなり低い」ことを指摘するとともに[44]、「少女時代の美空ひばりの声は成人後の声に比べれば完全とはいえないまでも、変声後の声に近い音色と私には思えた」と書いている。この点で「小鳥売の歌」のひばりの歌声は、先の伝記的記述の項で見たように、たしかに普通の子どもにしては異様なものであり、それも映画では実際の年齢よりも小さく見える美空ひばりから発せられるため、ますます異様な感じを与える。

しかし「小鳥売の歌」の歌い方に目を向けると、そこではオリジナルのメロディーが声量は控え目ながら非常に丁寧かつ伸びやかに歌われている。そして後半部分はロッパの明るい声ともうまく調和しており、そこからはむしろきわめて自然な印象を受ける。また松平晃のオリジナルではリズムがボンゴなどの打楽器によって激しく打ち出されているのに対し、ひばりの歌う場面ではチェレスタ風に弾かれるピアノの単純な伴奏が中心である。その結果、リズムよりもメロディーが前面に出ており、それがひばりの自然な歌い方をいっそう強調している。そしてこの点こそが誕生期のひばりにおける歌の上手さの実体であると思われるが、これについては次章で詳述する。

このように、現存するひばり最初の歌声は『びっくり五人男』におけるロッパとの場面におけるものである。そこで歌われる「小鳥売の歌」の歌詞はオリジナルにおける「♪お買いなさいな〜。かわいい小鳥〜」ではなく「♪歌いましょうか〜。楽しい歌を〜」に変えられている。そこには歌をうたうこと自体の楽しさが表現されており、これは同じく斎藤が監督した『東京五人男』(1945年12月)において、ロッパが敗戦直後の東京の焼け跡という何も無い空間で、しかも自分の家も洪水によって流され[45]、ただ一つ残ったドラム缶の風呂の中で「♪お殿さまでも、おいらでも、風呂に入るときゃ、みな裸〜」と民主主義を讃えつつ、「♪歌のひとつも浮かれ出る〜」とうたう歌の喜びと共通するものといえよう。

『びっくり五人男』の同じ場面で歌われる二番目の曲は「♪さびし私は一人きり。いつでもいつでも一人きり。あたしの父さんはどこにいるのかなあ〜」と始まる短調の哀しげな曲である。この曲では、低目のひばりの声は曲の悲しい内容とも重なりあって独特の哀愁を帯びて聞こえてくる。この点では先の伝記的記述の項で見たように、ひばりが歌う「セコハン娘」について述べた斉藤寅次郎の言葉と一致している。

しかし占領期の歌謡映画において何といっても注目すべきは、誕生期のひばりが歌う笠置シヅ子と岡晴夫であろう。この『びっくり五人男』でもひばりは笠置の「ジャングル・ブギー」の替歌と岡の「憧れのハワイ航路」を歌っている。歌謡史的に見ると1948年は「東京ブギウギ」や「ジャングル・ブギー」をはじめとする一連のブギものを歌う笠置シヅ子と、「憧れのハワイ航路」を歌う岡晴夫の二人の人気が、アメリカをキーワードとして頂点に達していた時期である。ちなみに笠置と岡がリアルタイムでこれらの曲を歌う姿は、「ジャングル・ブギー」は黒澤明の『酔いどれ天使』

で、「憧れのハワイ航路」はいずれも斎藤寅次郎の『男の涙』と『憧れのハワイ航路』において見ることができる。これら創唱者とひばりを比較対照することによって誕生期のひばりのコピーとしての独自性も明らかになろう。

ひばりは『びっくり五人男』で「ジャングル・ブギー」を川田晴久のギター伴奏で歌っているが、そこは12才で、しかも小柄なひばりのことでもあり、笠置の持つ大人の雰囲気や迫力はとても出せない。笠置は『酔いどれ天使』のキャバレー（小編成のバンドを持つダンスホール）の場面で「ジャングル・ブギー」を歌っており、戦後に一大ブームを起した笠置シヅ子のブギウギの迫力や臨場感は、笠置の歌だけでなくその大きな身ぶりを目にして初めて理解されるものである。

一方のひばりでは、終戦直後でまだ食料に恵まれなかった子どもに合うように歌詞が「♪ウワーオ、ワオ、ワオー。私は子どもだ。小さい子どもだ。喰い気はすごいぞ。ウワーオ、ワンサカ、ワンサカ、食べたい～」というふうに変えられている。したがってここでの美空ひばりは笠置シヅ子の「ジャングル・ブギー」を詞と曲の両方を完全にコピーしているわけではない。ただ興味深いのは、ひばりの歌がここでもまた子どもにしては低く哀感を帯びた声によって、ひばり独自のものとなっていることである。いずれにせよ『のど自慢狂時代』において同じ笠置シヅ子の「セコハン娘」を歌う美空ひばりの映像が残されていないとすれば、この「ジャングル・ブギー」の替歌を歌うひばりの映像が、「ベビー笠置[46]」と呼ばれた誕生期のひばりの姿を示す貴重な資料といえよう。

その意味では『びっくり五人男』で12歳のひばりが歌う岡晴夫の「憧れのハワイ航路」も最初の１番だけであるが貴重な映像といえる。ここでのひばりは岡の曲を歌詞もそのまま伸びやかな声で、しかも歌全体を崩すことなく丁寧に歌っている。ただ、ひばりが岡の曲をどのようにして、つまり楽譜を通じて、あるいはレコードを通じて覚えたのかは明らかではないが、前章で見たように後者の可能性が高いと思われる。さらに注目すべきことに、この映画でひばりは花売娘「おか・ひばり」として登場しているが、それは岡晴夫の「上海の花売娘」（1939年３月）など一連の花売娘ものを連想させる。このことが歌謡史的に重要なのは、次章で見るように岡の花売娘ものが、ひばりによって継承されるからである。

2　『踊る龍宮城』

美空ひばりが歌手としてレコードデビューするのは『びっくり五人男』の一ヵ月後の1949年７月に発売された「河童ブギウギ」によってである。これは翌８月封切の映画『踊る龍宮城』（監督・佐々木康）の挿入歌であるが、映画は龍宮伝説をもとに松竹歌劇団による踊りと当時流行の歌をあしらった歌謡映画であり、これに大辻司郎、岸井明、森川信といった役者を加えることによって喜劇的な色彩も出している。歌という点からは、霧島昇、奈良光枝、並木路子、池眞理子、鶴田六郎といった当時のコロムビアにおける一線級の歌手が中心であり、それぞれが主題歌や挿入歌をうたう。

これに対して「河童ブギの少女」という役名で出演する美空ひばりは挿入歌の「河童ブギウギ」を歌っているが、大人の女性たちが歌った後に登場して歌うひばりはあくまでも端役にすぎない。また音楽的にもこの曲は当時大流行であった笠置シヅ子のブギウギ路線を踏襲したものであり、ひばり独自のものとはいえない。実際「河童ブギウギ」の最後における〈ギャーッ〉というひばりの叫び声は笠置の「ジャングル・ブギー」の中に聴き取れるものである。歌全体も低い地声が中心であり、前述の「小鳥売の歌」で示された素直で伸びやかな声ではない。その意味で「河童ブギウギ」は美空ひばりのレコード化された最初のオリジナル曲でありながら笠置の表面的な模倣にとどまり、コピーするオリジナルにはなりえていない。またレコードに吹き込まれた「河童ブギウギ」における音の強弱の付け方にも不自然なところがあり、これまで舞台での実演が中心であったひばりは、レコーディング時のマイクの使い方にまだ習熟していなかったのではないかと思われる。

「河童ブギウギ」の歌詞について見れば、映画では「♪水をジャブジャブジャジャブジャブー」とか「♪キュウリをポリポリポリポリ～」というように、レコードでは聴かれない歌詞が出てくる。つまり現在聴くことのできる「河童ブギウギ」には映画とレコードの二つのヴァージョンがあり、両方とも美空ひばり研究においては一次資料として不可欠なものである。このことは後の「悲しき口笛」や「ひばりの花売娘」についてもいえる。

またブギウギという点で注目すべきは、ひばりが「河童ブギウギ」でデビューした年の４月に同じコロムビアから越路吹雪（1924-80）が宝塚のレビュー『ブギウギ巴里』の同名主題歌で歌手デビューしていることであろう。ひばりも越路もブギを歌っているのは当時いかに笠置の歌うブギの人気が凄かったかを物語っているが、「河童ブギウギ」のひばりが「ベビー笠置」の水準に留まっていたのに対して、越路はブギの方向をアメリカから「巴里」に向けることによって自らの歩む道をすでに示している。

3　『あきれた娘たち』と『悲しき口笛』

美空ひばりに関する従来の伝記的記述では『踊る龍宮城』のすぐ後に映画『悲しき口笛』（監督・家城巳代治、1949年10月24日）に言及されるが、ひばりはその前に再び斎藤監

督の『あきれた娘たち』(1949年10月11日)に末娘の泉山十三子(とみこ)役で出演している。ここでのひばりは、あまりの子沢山と貧困のために里子に出される少女役を演じており、挿入歌として二曲の題不明の曲を歌っている。なかでも母親の臨終場面で歌われる短調の曲には感情過多な面も見られるが、少女にしては低いひばりの声には何ともいえない哀感が漂っている。しかし歌謡史的に見てこの映画で何よりも重要なのは、戦前から岡晴夫とのコンビで一連の花売娘ものをヒットさせていた作曲家の上原げんとが音楽を担当していることであろう。すなわち後に「ひばりの花売娘」など一連のヒット曲をひばりに提供する上原は、『のど自慢狂時代』や『びっくり五人男』における斉藤と同様に『あきれた娘たち』において美空ひばりの歌声を発見したといえる。

『あきれた娘たち』からわずか二週間後に封切られる美空ひばり最初の主演映画『悲しき口笛』で、ひばりは戦争で兄と生き別れになった浮浪児ミツコの役を演じている。それにしてもこの浮浪児姿を見るかぎり、当時のひばりの身体はとても12歳の女の子とは思えないほど小さくて貧弱である。映画ではほかに老バイオリン弾きとその娘、ミツコを支える港湾労働者、港に巣食う密輸団が登場し、ミツコの歌う「悲しき口笛」が導きの糸となって兄と妹の再会が果たされる。

「悲しき口笛」は、ミツコが映画の最後に有名な燕尾服姿で歌う場面の前に、二つの場面で歌われる。一つは映画の冒頭から4分ほどのところでミツコが薄汚れた浮浪児の姿で「♪いつかまた逢う〜」と低く悲しげに歌いだす場面であり、もう一つは老バイオリン弾きの家で今度はワンピースにエプロン姿で、やはり同じく「♪いつかまた逢う〜」と口ずさむ場面の二箇所である。どちらの場面でも戦争で生き別れになった兄との再会がイメージされているが、この歌詞はレコードでは2番の歌詞であることが注目されよう。実際また「悲しき口笛」が燕尾服姿でキャバレーの舞台で歌われる有名な場面でも、舞台上での進行に合わせてレコードとは異なる順で歌われている。すなわちキャバレーという夜の世界に合わせるかのように、まず「♪夜のグラスの〜」というレコードでは3番の歌詞から始まり、そして次に「♪丘のホテルの〜」という1番の歌詞が続き、最後に「♪いつかまた逢う〜」という2番の歌詞がくる。そしてこの順序で歌い終えた後に、生き別れた兄と再会する場面が置かれている。したがって「河童ブギウギ」の場合と同じく「悲しき口笛」にもレコードとは別のヴァージョンがあるということになり、これもまた美空ひばりの声の変遷を辿るうえで欠かせない一次資料といえよう。

このように映画『悲しき口笛』では、戦争で生き別れた兄との再会というテーマに即して、「♪いつかまた逢う〜」という歌詞が繰り返し歌われる。それゆえ封切時に映画を見た人々は、もちろん美空ひばりのシルクハットに燕尾服という男装スタイルに視覚的に惹きつけられたものの、聴覚的には大きく戦争のイメージを喚起させられたものと想像される。またレコードの「悲しき口笛」の売上げは四十五万枚を超え、それまでの戦後最大のヒット曲であった近江俊郎の「湯の町エレジー」を破るが、それには映画『悲しき口笛』の与えた影響が大きかったと思われる。ただしレコードの「悲しき口笛」では「河童ブギウギ」の場合と同じく、強弱の付け方について、特に3番後半の「♪ドラのひびきに〜」の部分で強く歌う際に音が割れるような感じになっており、この時点のひばりが自分の歌声をまだ完全に意のままにできていないことが分かる[47]。

さらにひばりはこの映画で主題歌「悲しき口笛」のほかに、挿入歌として「ブギにうかれて[48]」の1番を二つの場面で計二回と、同じ1949年2月に高峰三枝子主演の同名の映画主題歌として発売された「別れのタンゴ」の3番も歌っている。なかでも「別れのタンゴ」は、大人の恋の世界を妖艶な声で歌う高峰に対して、ワンピースにエプロン姿の12才のひばりが歌うと、外見は子どもでありながら声は低く大人びていることからいかにもアンバランスな印象を受ける。しかし中音部から高音部への移行[49]はきわめて自然であり、こうした歌い方が前章で見たように「真似ていながら、真似ではない」という撞着語法的な表現を導き出す原因となっていると考えられる。

第三章　『憧れのハワイ航路』と「ひばりの花売娘」

1　「花売娘」の系譜

『悲しき口笛』の後の美空ひばりの映画というと、すぐ『東京キッド』(1950年5月)が想起されがちであるが、それはあくまでもひばりが主演した映画の場合であり、実際はこの二つの主演映画の間にも十本ほどの映画に顔を出している。それらの中で歌謡史的に最も注目に値するのは斉藤監督の映画『憧れのハワイ航路』(1950年5月)であろう。1947年にコロムビアからキングに移籍した作曲家・江口夜詩が岡晴夫と組んで生み出したヒット曲「憧れのハワイ航路」をもとに作られたこの映画は、岡の扮する岡田という主人公が、生き別れになってハワイに住んでいる自分の父に会いにいくという筋で、この主人公のほかに古川ロッパ演じる絵描きで岡田の友人と、その恋人でパン屋の娘、それに絵描きと岡田を下宿させている小料理屋の夫婦(夫を演じるのは花菱アチャコ)、そして人形創りと花売りで生計をたてる姉妹(妹で花売娘の役が美空ひばり)が登場する。

この映画で興味深いのは、なるほど主人公は岡晴夫であ

るが、実際に歌われる曲数は岡が3曲であるのに対して、ひばりには7曲（「ひばりの花売娘」の繰り返しも含めると8曲）も割当てられていることである[50]。ひばりがこの映画で最初に歌う曲は、後年大ヒットした「ひばりの花売娘」であるが、そもそも「ひばりの花売娘」のレコードは映画『憧れのハワイ航路』の封切られた1950年4月1日にはまだ録音も発売もされていない。これは後述するように作曲者・上原げんとがこの時点ではまだキングレコードに所属していたためと考えられる。したがって映画のクレジットにも「ひばりの花売娘」というタイトルは見られない。しかしいずれにせよこの映画においては美空ひばり自身が「ひばりの花売娘」をレコード発売に先立って、それもレコードとは歌詞も節付けも異なるヴァージョンで歌う姿が見られるのである。

先にも述べたように上原は岡晴夫とのコンビで一連の花売り娘ものをヒットさせているが、ここで当時のポピュラー音楽における花売娘の系譜を確認しておこう。まず「ひばりの花売娘」に使われているルンバのリズムについて見ると、1928年にキューバのピアニスト、モイセス・シモンズの「南京豆売り」でルンバが物売りの音楽に使われる。1930年にはこの「南京豆売り」のレコードがアメリカで記録的なベストセラーになり、ルンバ・ブームを巻き起こす。前述の『びっくり五人男』でひばりの歌う「小鳥売の歌」もこの系譜に属する[51]。

次にルンバ以外について見ると、1931年にはチャップリンの映画『街の灯』に盲目の花売娘が登場し、その音楽にスペインの歌手ラケル・メレの歌うタンゴ調の曲“La Violetera”が使用される。この曲は1934年頃に二世ジャズ・シンガー川畑文子によってフロリダ・アルゼンチン・タンゴ・バンドの伴奏とともに「花売娘」という邦題でカヴァー（詞・森岩雄）される。同じく1934年にはドイツで活躍した音楽家・喜志康一も「花売娘」と題された歌曲の楽譜を出版している。ちなみに喜志の「花売娘」は菊や女郎花が出てくる和風のものである。また映画や音楽以外では1940年2月に堀口大學の翻訳短編集『花賣り娘』が刊行されていることも注目されよう。同年11月には新装版も出ているこの翻訳は、14人の作家の短編小説、随筆、箴言を集めたアンソロジーで、表題はフランスの詩人レイモン・ラディゲによる同名の作品に由来する。このように1930年代後半からは日本でも花売娘が一種の流行になっていたことがうかがえる。

こうした状況の中で日本の歌謡界においても花売娘が登場する。すなわち日本軍による中国大陸侵攻に合わせて「大陸もの」と呼ばれる歌謡曲が生み出されるが[52]、これらの中でひときわ異彩を放っているのが作曲・上原げんと、歌・岡晴夫のコンビによる一連の花売娘ものである。まず1939年5月には「上海の花売娘」（作詞・川俣栄一）が、そして翌1940年1月には「広東の花売娘」（作詞・佐藤惣之助）、同じく5月には「南京の花売娘」（作詞・佐藤惣之助）が発表される。これらに描かれる中国人の花売娘は、いずれもこれらの都市を訪れる日本人の主人公に「♪やさしい瞳」で「♪花を召しませ」と、あるいは「♪少しおぼえた日本語」で「♪貴方ありがと　お花はいかが」と呼びかける若い従順な娘である。そこには戦争につきまとう悲惨な状況はまったく見られず、日本人から見て都合のいいエキゾチックな形象が羅列されている。音楽面でも軽快で、はずむようなリズムと明るい曲調、それに十六分音符を多用した細かい節回しを持つこれらの曲は、岡の伸びのある高音を生かして巧みに歌われている。

これらの花売娘ものと誕生期のひばりとの関連で何よりも重要なのは、敗戦から一年もたたない1946年6月に上原と岡のコンビによる「東京の花売娘」（作詞・佐々詩生）が発売され、花売娘ものが再び脚光をあびたことであろう。というのも、この占領期当初に大ヒットした「東京の花売娘」は歌詞に「♪花を召しませ、召しませ花を～」という戦前からの花売娘ものの決まり文句を残しながら舞台を中国大陸から占領下の東京に移しただけで、花売娘が中国人から日本人に変わっても、その視線は「♪粋なジャンバーのアメリカ兵」という占領者に向けられているからである。それゆえ花売娘をめぐる植民地的な視線は相変わらず保持されているといえる。また音楽面でも「東京の花売娘」はアメリカ由来のブギウギのリズムをいち早く取り入れている。

2　「ひばりの花売娘」

こうして占領期においても花売娘人気が続く中で、1950年4月に映画『憧れのハワイ航路』に上原げんと作曲の「ひばりの花売娘」（作詞・藤浦洸）は登場する。まず歌詞は「♪花を召しませ～」という花売娘ものの定型で始まり、内容もひばりの扮する花売り娘が「♪愛の紅ばら　恋の花」と歌う恋の歌となっている。これは恋の歌という点では、先にふれたラケル・メレの歌うタンゴ調の曲“La Violetera”を1934年頃に二世ジャズ・シンガー川畑文子が日本語でカヴァーしたもの、すなわち「♪紫のスミレは二人の愛の花～」という歌詞と重なっている。したがって「ひばりの花売娘」は上原げんと・岡晴夫コンビによる植民地的色彩の濃い一連の花売娘ものとは異なり、いわば恋愛という花売娘の原点に立ち戻っているものと考えられる。また音楽的にも「ひばりの花売娘」はルンバのリズムを採用することにより、物売り歌の原点ともいうべき「南京豆売り」に立ち帰っている。ひばり自身も、高目の声を中心に軽やかにこのルンバ調の曲を歌いこなしており、それ以前の「河童

ブギウギ」の低めの声とも「悲しき口笛」の暗い感じとも異なり、その哀愁を帯びた声とともに独特の明るさを醸し出している。このように「ひばりの花売娘」は、詩・曲・歌において花売娘という原作を改変しながら継承するという点でまさにコピーするオリジナルであるといえよう。

他方レコードの「ひばりの花売娘」は映画『父恋し』（1951年3月、監督・瑞穂春海）の主題歌「私は街の子」のB面として翌1951年2月に発売される。しかしこのことが後に誤解を生む原因となる。すなわち「ひばりの花売娘」は映画『父恋し』と結びつけられ、その結果ほとんどの文献あるいは放送番組で映画『父恋し』の主題歌として紹介されてきたために、この曲と映画『憧れのハワイ航路』に見られる美空ひばりと斎藤寅次郎および岡晴夫との関連が見失われてしまったのである。この曲と映画『憧れのハワイ航路』との関連が正しく指摘されるようになったのは、ようやく最近の文献においてである[53]。

どうしてこのようなことになってしまったのか。それには二つの理由が考えられる。一つは、発売されたSP盤において『父恋し』の主題歌でA面の「私は街の子」に「ひばりの花売娘」がB面としてカップリングされたことである。そしてもう一つの理由は、この結果「ひばりの花売娘」を映画『父恋し』の主題歌であると考えた人は、映画『父恋し』を実際に見ていなかったのであろうということである。事実この映画では「ひばりの花売娘」はまったく歌われない[54]。ただ、こうした誤解が生まれるにはそれなりの要因があった。すなわち前述のように作曲者の上原げんとが映画『憧れのハワイ航路』の封切られた時点ではまだキングの専属であったため、コロムビア所属の美空ひばりのために「ひばりの花売娘」をレコード化できなかったのである。上原はその後『憧れのハワイ航路』封切から七ヵ月後の1950年11月にコロムビアに移籍し、「ひばりの花売娘」は翌1951年2月に発売される。

さらにこの曲に関して注目すべきは『憧れのハワイ航路』ではレコード・ヴァージョンと歌詞や節付けの異なる「ひばりの花売娘」が二度も歌われている点であろう。特に最初に歌われる場面は印象的である。というのも、ひばり扮する花売娘がアチャコの小料理屋で男性客に「おじちゃん、花買ってちょうだいな」と言っても一本も売れなかったのが、この曲を歌い出した途端に嘘のように花が売れ出すからである。もちろんこれは斎藤寅次郎ならではの演出であるが、ひばりの歌の力をこれほどまで的確に視覚化した監督は斎藤のほかにないであろう。二度目に「ひばりの花売娘」が歌われるキャバレーの場面でも、ひばりが歌い出すと花が飛ぶように売れる。ちなみに1951年11月封切のひばり主演の映画『あの丘越えて』（監督・瑞穂春海）でも、ひばりが花を売りながらルンバ調の挿入歌「街に灯がとぼる頃」を歌い始めると急に花が売れ出すが、これは明らかに斎藤の演出を踏襲したものと考えられる。

『憧れのハワイ航路』でひばりの歌う他の曲も、「河童ブギウギ」の異形な感じや「悲しき口笛」の暗い感じとは異なり、声が軽く伸びやかに広がっている。なかでも歌という点で興味深いのは、小畑実のヒット曲「薔薇を召しませ」（1949年6月）が歌われる場面と、そこでの花菱アチャコの演技であろう[55]。最初は正座して静かにひばりの歌を聞いていたアチャコは、歌に惹かれて立ち上がり、ついには踊り出してしまう。ここでも斎藤によって美空ひばりの歌の力が巧みに視覚化されている。

こうして斎藤寅次郎は『憧れのハワイ航路』において美空ひばりを歌の主役のように扱う。この映画でひばりは、当時のヒット曲としてさらに田端義夫の「玄海ブルース」（1949年11月）の1番を伸びのある声で実に丁寧に歌っているほか、題不明の曲を三つほど歌っている。これら題不明の三曲のうち、岡晴夫のギター伴奏で「♪風に吹かれて消えちゃった～」と始まる明るいスウィング調の歌は、翌1951年11月封切の映画『のど自慢三羽烏』（監督・渡辺邦男、音楽・上原げんと）において澤村晶子の演じる主人公が恋人のための料理を作りながら「♪窓の外から口笛を～」と口ずさむメロディーとして登場し、二年後の1953年4月に藤浦洸・上原げんとという「ひばりの花売娘」と同じコンビによって詩と曲に手が加えられ、美空ひばりの歌う「私の誕生日」としてレコード化される[56]。

映画『憧れのハワイ航路』はその題名が示すように、あくまでも岡晴夫を主人公としたものである。しかし全篇を通して得られるのは、これは美空ひばりの歌を中心とした歌謡映画ではないかという印象である。岡晴夫との関係について言えば、なるほど『憧れのハワイ航路』でひばりは岡のヒット曲は歌っていないが、岡の専売特許とも言える花売娘ものを伸びやかに、かつ丁寧に歌うことによって、この映画で自分のオリジナル曲「憧れのハワイ航路」を少々歌い崩すところのある岡晴夫を、歌への忠実さという点ではるかに超えている感じを与える。

3　『東京キッド』

1950年の美空ひばりで注目すべきは同じく斎藤寅次郎の手になる映画『東京キッド』であろう[57]。そこには至るところに趣向が凝らされていて、見る者を本当に飽きさせることがない。この映画でもひばりは「湯の町エレジー」や「トンコ節」（1949年1月）といった当時のヒット曲を歌っており、なかでも「湯の町エレジー」は技巧を凝らした古賀政男の難曲だが、ここでのひばりは1番だけとはいえ、いとも軽々と自然に歌いこなしている[58]。また川田晴久と歌う「トンコ節」も、まったく物真似であることを意識させな

いくらいの自然な歌いぶりを示している。そのため、当時のコロムビアレコードの文芸部長であった伊藤正憲によれば、『東京キッド』が封切られると、お客は創唱者・久保幸江の「トンコ節」ではなく、ひばりの「トンコ節」をくれと言ってレコード店に来たとされる[59]。

『東京キッド』では、ひばり最初のヒット曲「悲しき口笛」がひばり自身によって歌われる場面がある。そこでは川田晴久がギターで「悲しき口笛」のイントロを弾くと、ひばりが画面に登場する前に、ひばりの歌声だけが聞こえてくる。ここでの斎藤の演出は、ひばりの歌声だけに観客の注意を集中させることに向けられている。『東京キッド』のもう一つの見どころは、占い師に扮したエノケンこと榎本健一が歌を聞くと踊り出すという場面である。こうした場面は二箇所ほどあるが、二度目の場面では、ひばりの歌う「悲しき口笛」に合わせて踊り出し、最後は二階の部屋の窓から下に落っこちてしまうことになる。『東京キッド』におけるエノケンの踊りと先にふれた『憧れのハワイ航路』におけるアチャコの踊りを比べてみるだけでも面白いのだが、重要なのは、どちらも美空ひばりの歌の力によって踊り出すということであろう。言い換えれば、当時の観客は映画の中に美空ひばりの卓越した歌声を見にきていたのである。

4　コピーとミメーシス

『びっくり五人男』以来ほとんど一貫して見られる誕生期のひばりの丁寧な歌い方、すなわちオリジナルを忠実にコピーする歌い方は、歌の表面的な要素を模倣しているのではなく、その歌が表現しようとするものを忠実に模倣しようとしていると言えよう。そこであらためて注目されるのが、プラトンやアリストテレス以来ヨーロッパの芸術論においてコピーあるいは模倣の根幹にあるミメーシスの概念である。以下、アリストテレスの『詩学』の岩波文庫版（松本仁助・岡道男訳、1997年）に付された注釈（114-115頁）によれば、プラトンは、「再現」とも訳されるこの概念を文芸について用いるときに、芸術的模倣、模写によってつくられた感覚像は物事の本質（真実）をあらわすことができないと考えたのに対して、アリストテレスはミメーシスという語をより積極的な意味で使用している。つまり詩におけるミメーシスの本義は、事物が模写、模倣されているかどうかという点だけではなく、普遍的なこと、起こる可能性のあること、そうあるべきことを語り、描く点にもあるとされる。

すなわち、やや拡大解釈気味ではあるが、ここでの詩を誕生期の美空ひばりの歌声に置き換えてみると、ひばりにおける笠置シヅ子や岡晴夫のコピーは、その身振りや歌い方を表面的に模倣しているのではなく、原曲が表現しようとする精神を再現しようとしているように思われる。そしてその瞬間にミメーシスの対象としての歌においては、他人の歌と自分の歌という区別は消え失せる。こうして美空ひばりは、自分の歌であれ他人の歌であれ、その精神をコピーすなわち再現するオリジナルとなっているのではないだろうか。この点で興味深いのは、誕生期のひばりによってコピーの対象とされた笠置シヅ子と岡晴夫の歌を前述の古川ロッパが1949年6月24日の日記で次のように痛烈に批判していることである。

「今の世の観客層の低下は、ひどいもので、アロハシャツのアンちゃんとパンパンガールが、観客層の大部分になってゐる。だから上品なもの、中位なもの皆人気なく、下品なものゝみ栄えてゐる。笠置シヅ子然り、岡晴夫然り（彼の歌、低俗にして、きくにたえない）。同じ歌手では、品のよくなった藤山一郎・二葉あき子皆人気を落してゐる。[60]」

ここでのロッパは藤山一郎や二葉あき子に見られるような原曲に忠実な歌い方を重視すると同時に、返す刀で笠置と岡の歌を批判している。すなわちそれは「東京ブギウギ」や「ジャングル・ブギー」を叫ぶようにして歌う笠置シヅ子であり、「憧れのハワイ航路」におけるように明るく伸びる声だけが目立つ岡晴夫であったろう。ちなみに笠置と岡の名誉のために言っておくならば、両者とも歌手としての技巧においては1930年代後半から40年代前半にかけて一つの頂点を迎えていたと考えられる[61]。

『びっくり五人男』でロッパが誕生期のひばりと共演するのは、まさにこの批判が書かれた時期である。なるほど、先に見たようにロッパも誕生期のひばりについては全面的に肯定していたわけではない。しかしロッパもひばりの歌の上手さは認めており、それはわれわれも映画の画面から確認することができる。そしてその上手さとは、原曲のリズムを勝手に崩したりせずに、ひたすら原曲の表現しようとする精神を求め、それを忠実に再現する能力であったといえよう。

おわりに

『東京キッド』以後の美空ひばりは、もちろんそれまでと同じく多くの映画に出演するが、人気の高まりとともに『とんぼ返り道中』（1951年1月）や前述の『父恋し』のように自ら主演することが多くなる。それとともに「越後獅子の歌」や「私は街の子」「ひばりの花売娘」といった自らのオリジナル曲もヒットを重ねる。こうして美空ひばりは今日のわれわれが普通に考えるような歌手、つまり他人の

曲をコピーする歌手ではなく自分のオリジナル曲を歌う歌手という姿で現われることになる。ひばり自身も「河童ブギウギ」のレコード以降1960年代に二葉あき子の「恋の曼珠紗華」(1948年７月)など他人のヒット曲をリヴァイヴァルという形でカヴァーするまでは一貫して自分のオリジナル曲だけを歌い、他人が自分のヒット曲をカヴァーすることも認めなかった。しかしながら占領期の美空ひばりの歌は、こうした形式上のカヴァーすなわちコピーとオリジナルの区別を超えているように聴こえる。なぜなら、先にふれたミメーシスの視点を援用するならば、ひばりは自分のオリジナル曲を歌うときにも、つねにその曲の精神を再現すべく原作に忠実かつ丁寧に歌っていると思われるからである。

いずれにしても戦前から現在にまで至る長い歌謡曲の歴史の中で、誕生期の美空ひばりほど歌謡曲におけるコピーとオリジナルの創造的な関係を、実際に映像という形で見せてくれる歌手は存在しないといえる。そしてひばりの歌の力は、第二章で言及された「異様さ」と第三章で確認された「上手さ」と相俟って、その後さまざまな人々を惹きつけることになる。音楽的には誕生期のひばりに曲を作った万城目正や上原げんとをはじめ、服部良一、原六朗、米山正夫、木下忠司、古賀政男、高木東六、黛敏郎、山田耕筰、船村徹、遠藤実などが挙げられる。

しかし何といっても美空ひばりは映画や舞台など興行的に見ると傑出した存在であり、それを目がけて有象無象の人々が押し寄せてきたことは言うまでもない。実際1951年５月には「美空ひばり後援会」の発足が発表され、６月には、それまでひばりの実質的なマネージャーであった福島通人が川田晴久らと「新芸術プロダクション」を設立し、７月には後援会機関紙「ひばり」が創刊される。そして占領期の終わる1952年４月28日に美空ひばりはそれまで女人禁制であった歌舞伎座の檜舞台を女性として初めて踏むに至るのであるが、占領期末期における美空ひばりについての考察は今後の課題となろう。

1　Johann Gottfried Herder: Sämmtliche Werke. Bd. 13. Hg. von Bernhard Suphan, Berlin 1887, pp. 329-330. なお本稿は、筆者が以前から取組んでいるヘルダー研究の応用の試みである。

2　2009年だけでも新井恵美子『美空ひばり　神がくれた三曲』北辰堂出版、想田正『美空ひばりという生き方』青弓社、および齋藤愼爾『ひばり伝　蒼穹流謫』講談社、の３点が刊行されている。ただ、「ひばり本」だけでも「四百余冊はある」(齋藤、前掲書、362頁)とされる美空ひばり研究を概観するための書誌や研究報告はまだ存在しない。

3　朝日新聞朝刊、be on Saturday、2009年10月24日。

4　齋藤、前掲書、帯。

5　以下、美空ひばりに関する伝記的記述は主として竹中労(2005)『完本　美空ひばり』(筑摩書房)および大下英治(2001)『美空ひばり　不死鳥伝説』(廣済堂)による。

6　以下、本稿においては映画の題名を『　』で、歌の題名を「　」で示す。また(　)内の年・月は映画の封切時期あるいはレコードの発売時期を示す。

7　なお本稿で考察の対象となるひばり映画は『びっくり五人男』などDVD化された６本に限られる。

8　齋藤、前掲書、216頁。

9　この映画(筆者未見)については、太田米男(2003)「美空ひばりの映画『青空天使』(1950年)について」(「芸術」(大阪芸術大学)26号、144-158頁)および鈴木義昭(2005)「“幻の映画”が再認識させた「戦後」　美空ひばりと斎藤寅次郎監督が描いた“原点”」上・下(「望星」Vol.36/5、57-63頁、同36/6、58-63頁)に詳しい内容紹介があるが、ひばりの歌声についての言及はない。

10　竹中、前掲書、25頁。

11　日本の歌謡界におけるカヴァーの問題については、言葉の意味の変遷も含めて詳細な研究が必要である。

12　「ひばりの花売娘」から占領期の終りまでの時期については、ひばりの専属興行事務所や個人後援会の設立など、ひばりを取り巻く環境が大きく変わるため、別個の考察を必要とする。

13　これについては、山本武利編(2008-9)『占領期雑誌資料大系　大衆文化編』(全五巻、岩波書店)を参照。

14　誕生期のひばりを主としてレコードに基づいて考察した論考としては、『季刊ノイズ』２号「特集・美空ひばり」(ミュージック・マガジン社、1989年)に掲載された次の2点がある。平岡正明「登場時のひばりを論ず」(31-39頁)および田中勝則「開かれた歌謡歌手としての美空ひばり」(56-67頁)。

15　東谷護編(2003)『ポピュラー音楽へのまなざし　売る・読む・楽しむ』勁草書房、ⅰ-ⅲ頁。

16　方法論についての詳しい議論は、同書所収の増田聡の論考「ポピュラー音楽研究と音楽学はどう関わるか」を参照。

17　「ポピュラー」という語とポピュラー音楽の複雑な関係については、同じく同書の山田晴通の論考「ポピュラー音楽の複雑性」を参照。

18　この問題をめぐる歴史的経緯については『西洋思想大事典』(平凡社)における「ミメーシス」および「天才」の項目を参照。

19　オリジナルを絶対視するこうしたロマン主義的芸術観

に疑義が呈せられるのは、周知のようにベンヤミンの『複製技術時代における芸術作品』(1936年)以降のことである。

20　Johann Gottfried Herder: Sämmtliche Werke. Bd.2. Hg. von Bernhard Suphan, Berlin 1877, p.162.

21　長門竜也・原信夫(2009)『シャープス＆フラッツ物語』小学館、159頁。

22　これらの場での音楽活動については、東谷護（2005）『進駐軍クラブから歌謡曲へ』みすず書房、および森達也（2008）「アーニー・パイル劇場とその周辺」(山本武利編『占領期雑誌資料大系　大衆文化編１』岩波書店、第６章）を参照。

23　占領期の日本映画については、四方田犬彦(2000)『日本映画史』集英社、125-136頁、および佐藤忠男（2006）『日本映画史　増補版』第二巻、岩波書店、159-232頁を参照。

24　想田、前掲書、162頁。ちなみに前述の佐藤忠男『日本映画史　増補版』の事項索引にも歌謡映画という項目はない。

25　岡田喜一郎(2009)『昭和歌謡映画館　ひばり、裕次郎とその時代』中央公論新社、5頁。なお歌謡映画に関する文献としては、岡のものに加えて佐々木淳　他編(1999)『ニッポン歌謡映画デラックス　唄えば天国　天の巻・地の巻』(全二冊、メディアファクトリー)があるが、「戦後の作品だけでもざっと二〇〇本以上はある」(岡田、前掲書、403頁)とされるその全貌はまだ明らかにされていない。

26　占領期の歌謡界全体の状況については、菊池清麿（2008）「「リンゴの唄」と戦後の気分」(山本武利編、注22での前掲書、第２章）を参照。

27　これについては、細川周平「西洋音楽の日本化・大衆化　46　流行歌手」(『ミュージック・マガジン』1993年１月号、122-127頁）を参照。

28　『流行音楽雑誌　ミュジックライフ』(新興音楽出版社)第６号、1946年12月、32頁所載の「業界ニュース」には、「現在の各社の製造能力はコロムビア五十万枚、テイチク十五万枚、キング十万枚というところで、ポリドールとビクターはこれよりずっと低位である」と書かれている。

29　竹中、前掲書、21頁。

30　占領期の1950年７月13日にひばりがプライベートに川田晴久の伴奏で唄ったこの曲の録音が橋本治(2003)『川田晴久と美空ひばりアメリカ公演』(中央公論新社)の特別付録CDに収録されており、また映画『とんぼ返り道中』(1951年１月)でもひばりはこの曲を歌っている。ちなみにこの曲の昭和期における影響については、兵頭裕己（2000）『「声」の国民国家・日本』日本放送出版協会、226-229頁を参照。

31　細川周平（1990）『レコードの美学』勁草書房、66頁。

32　『軽音楽』第一巻第一号、軽音楽社、1946年、23頁。

33　ひばりの自伝『虹の唄』(大日本雄弁会講談社、1957年、34頁）には、このときの楽屋で両者が一緒に写っている写真が掲載されている。

34　服部良一（1993）『ぼくの音楽人生』近代文芸社、250頁。

35　斎藤寅次郎（2005）『日本の喜劇王　斎藤寅次郎自伝』清流出版、150頁。

36　滝大作・監修(2007)『古川ロッパ　昭和日記〈戦後篇〉』(新装版)、晶文社、436頁。

37　この場面は、復刻されたDVD版には見られない。

38　美空ひばり、前掲書、54-56頁。

39　清水瀧冶(1957)『レコード会社』東京ライフ社、192-193頁。

40　古川ロッパ、前掲書、11月２日付、509頁。

41　これについては、ほとんどのひばり文献において詳細に語られている。

42　この間の経緯については、川田正子(2001)『童謡は心のふるさと』東京新聞出版局、第６章「引退と声楽家への道」を参照。

43　米山文明（1998）『声と日本人』平凡社、318-326頁。

44　米山によれば、この時期のひばりの声域は下限がａ（ラ）またはｇ（ソ）まで使っており、これは大人のソプラノ歌手の平均下限より二～三音低いとされる。

45　暴風雨によるこの洪水場面は特撮担当の円谷英二によるものであるが、それは後の『ゴジラ』(1954年11月）における大戸島の暴風雨の場面を髣髴とさせる。

46　美空ひばり、前掲書、33頁。

47　私見では、ひばりがレコードにおいて自分の声を音程の確かさや音の強弱の点で完全にコントロールできるようになるのは「越後獅子の歌」(1950年12月）においてである。

48　レコードでは「悲しき口笛」のＢ面として池眞理子が歌っている。

49　これは米山の前掲書、320頁によれば「声区の変換（地声と裏声の転換)」と呼ばれる。

50　岡の曲数が少ないのは、同じく斎藤の監督で岡が主演した『男の涙』で岡のオリジナル曲ばかり12曲が歌われていることとも関係していると思われる。

51　ルンバの日本における受容については、細川周平「西洋音楽の日本化・大衆化　38　ルンバ」(『ミュージック・マガジン』1992年５月号、156-162頁を参照。

52　これについては、細川周平「西洋音楽の日本化・大衆

化　42　大陸」(『ミュージック・マガジン』1992年9月号、152-157頁）を参照。

53　東奥日報社編(2007)『あおもり　はやり歌　人もよう』東奥日報社、115頁、および岡田、前掲書、95頁。

54　映画で実際に歌われるのは「私は街の子」と「父に捧ぐる歌」(1952年2月）である。

55　この場面の写真は『美空ひばり映画コレクション』(キネマ旬報別冊　8/14号、1994年）の43頁に掲載されているが、キャプションが誤って「のど自慢狂時代」となっている。

56　1953年の1月に全音楽譜出版社から発売された楽譜の標題が「私の誕生日」ではなく「ひばりの誕生日」となっていることは、成立史的にこれら二つの曲の類似性を物語っていて興味深い。

57　この映画は題名からも明らかなように、貧困のために子が親に捨てられという点でチャップリンの『キッド』を下敷きにしている。

58　創唱者・近江俊郎が「湯の町エレジー」を歌う姿は、映画『影を慕いて』(1949年12月）において見られる。

59　伊藤正憲（1971)『レコードと共に四十五年 ― 私のアルバム』、私家版、187頁。

60　古川ロッパ、前掲書、468頁。

61　笠置については、細川周平(2005)「笠置シヅ子のスウィングする声」、井波律子・井上章一編、『表現における越境と混淆』、国際日本文化研究センター共同報告、17-36頁を、また岡については先の「ひばりの花売娘」の項を参照。

Abstract

Yoichiro SHIMADA

Misora Hibari (1937-89), one of Japan's best-known singers in the postwar years, began singing in 1949, when she was only 12 years old. She appeared in film for the first time at age 12. The first period of her musical activities overlaps with the occupation period from September 1945 to April 1952. Hibari sings songs of other established singers in many Japanese musical movies. Her performances fostered her reputation as one who doesn't imitate others, even as she imitates others. This apparently paradoxical reputation raises the problem of the copy and the original that has been much discussed in the theory of art in Europe.

This paper attempts to show that the relation between the copy and the original in Hibari is not a dichotomous one, but one of complementarity. The first chapter examines disparities between the adult singing of Hibari and her girlish appearance in films; the second chapter discusses the characteristic elements of Hibari's singing in musical movies; and the third chapter considers the issue of copy and original in relation to the concept of mimesis that lies at the root of this problem.