

忌野清志郎論

——『カバース』と『コブラの悩み』を巡って——

小林 愛 明

はじめに

本論では忌野清志郎（1951-2009）率いるRCサクセションのアルバム、『カバース』（1988）と『コブラの悩み』（1988）を取り上げ、反核・反原発に対する当時の忌野の戦略を彼の「ユーモア」観を軸に考察し、これらの作品を狭く理解する従来の批評を覆したい。

最初に『カバース』に関して述べる。このアルバムはRCサクセションが1988年に発表したアルバムで、1986年のチェルノブイリ原子力発電所事故をきっかけに国内の原発問題に危機意識を覚えた忌野を中心に創作された。全曲がボブ・ディラン（Bob Dylan, 1941-）の「風に吹かれて」からジョン・レノン（John Winston Ono Lennon, 1940-80）の「イマジン」といった海外の曲で構成され、忌野によって「替え歌」とも言うべき独自の訳詞がつけられている。このアルバムは1988年8月6日の広島平和記念日に東芝EMIから発売される予定だった。だが、収録曲の「ラヴ・ミー・テンダー」と「サマータイム・ブルース」で原発の問題が歌われており、結果、原子炉サプライヤーであった親会社の東芝から圧力がかかって発売中止となった。

これに怒った忌野は、「素晴らしすぎて出せないっていうんだったら、それを新聞に出してくれ」と訴え、「素晴らしすぎて発売できません」という奇妙な新聞広告とともに発売中止が発表された。最終的に『カバース』は「反核ロック」というレッテル張りをされる。だが、本作の発売を望むファンの声が高まり、朝日新聞、日経新聞、読売新聞が大きく扱ったことで、8月15日の終戦記念日にRCサクセションが以前に所属していたキティレコードから発売された。このように話題をさらった『カバース』は、最終的にシングル・アルバム通じてRCサクセション初で唯一のオリコンチャート1位を獲得している。（神山 171；近藤 54；服部 106；三田 82）

『カバース』に対する従来の批評

次に『カバース』に対する従来の批評を概観したい。この時期の忌野の再評価は、彼の死後、即座にはじまった。例えば、近藤は「今から見ると、とりたてて騒ぐほどの歌詞ではなく、むしろ、ボブ・ディランやローリング・ストーンズの強引すぎるカバーっぷりのほうがよほど過激で、そちらの方こそ論ずるに足るアルバムだった」（54）と述べているし、鳥井も「訳詞ではなく、全くの替え歌となっているのがミソである。清志郎は原曲の歌詞など殆ど無視して、反原発、環境問題、反戦・・・といったシビリアなテーマで社会へ怒りや疑問符を投げつけ [略]、彼なりにロック本来

が持っていた批評精神を取り戻そうとした」(「忌野清志郎」 75)と指摘している。

だが残念なことに、忌野の死後に『COVERS』以降の作品が深く聴かれた形跡はほとんど見当たらない。むしろ理解が一層悪化しているのが現状である。このことは批評を年代順に追ってみるとよく分かる。例えば、鳥井は2006年の段階で「清志郎独自の日本語訳の殆どは原曲とは全く関係のない」ものとし、「エルヴィスの『ラブ・ミー・テンダー』や〔略〕エディ・コ克蘭の曲『サマータイム・ブルース』が、モロに原発反対のメッセージ・ソング」になっていると指摘する(「出てきたときからひねくれ者」 59)。また、渋谷は2009年の段階で「なぜこのタイミングで反戦、反核というテーマでアルバムを作ったのか」と自問しつつ、「清志郎はこのとき、明らかに苛立っていた。当時の日本社会、日本のロックに対してもそうだろう。しかし同時に〔略〕当時のRCサクセションや自分に対しても苛立っていたのだと思う。それは、この『COVERS』の訳詩が当時のRCのオリジナル音楽よりも格段に素直でわかりやすい直接的な言葉で綴られていることによく表れている」(60)と論じている。両者とも原曲と「替え歌」の関係性が持つ重層性を無視したまま、『COVERS』期の歌詞を率直な表現として理解していることが分かる。

こうした無理解が顕著なのは爆笑問題の太田光(1965-)である。太田は2014年にNHKで放送された『ラストデイズ 忌野清志郎×太田光』の書籍化である『ラストデイズ 忌野清志郎——太田光と巡るCOVERSの日々』で次のように語っている。

清志郎さんを『COVERS』へ向かわせた何かがあったのかなって。僕はやっぱり不思議なんですよ。〔略〕爆笑問題っていうのは、いじめや原発みたいなものをネタにするところからはじまりましたから。そこから始まって、やっていくうちに、あ、こういうストレートな表現では世の中に出せないなっていうことにだんだん気がついていって、それを奥に置くに引っ込めて、みんなが何も問題なく笑えたりすることのほうがすげえじゃんってことになっていくわけですよ。それが芸だろって。二十何年やってきて、どんどんストレートな表現から、表現っていうのはストレートな部分を隠して、で、人に浸透させることが腕だろ？っていうところによくやく来たんですけど〔略〕。でも清志郎さんは俺とは逆だと思うんですよ。あんなに言葉の幅を持っている人が、何でこんなストレートなことをやっちゃうの？俺にとってみたら、それ簡単なんじゃないの？っていうところなんです。だって、活動家になってもしょうがないじゃんって。(106-107)

先述の者たちと同じく、太田にとっても『カバーズ』の歌詞は「ストレート」な表現であり、結果、「暗喩や比喻や、そんなこと言ってられない」、「そんな時代の空気が清志郎さんに野暮なことをやらせた」と断じる(107)。このように、彼らにとって『カバーズ』期の忌野は権威に対して異議申し立てをする「活動家」に等しき存在だ。勿論、これと反対の意見もある。例えば、山崎は「彼(忌野)の言葉には攻撃性のカケラもない。世間やシステムを批判するときも〔略〕表情は嬉々とし物腰は飄々とし、生身の人間に対して攻撃になったりはしない。〔略〕彼が個人に人格攻撃をしかけたことがあったとすれば、それは〔略〕自分に対してだけだった」と述べ、『カバーズ』の政治性を極力排除する(『ロックで独立する方法』9)。どちらにせよ、忌野を一つの型に押し込めて

理解するという点では共通している。

その一方で首肯すべき意見があるのも事実だ。例えば坂本龍一（1952-）は「（忌野は）考えてないからズバズバツと言っちゃうじゃないですか。まあ反核にしてもなんにしても。もちろん正しいこと、みんなが言いたくても言えないことを反射神経で言っちゃって。でも言い方がすごいシャイじゃないですか（笑）」（195）と述べているし、奥田民生（1965-）は『『COVERS』の時は[略]、レコード会社やFM局とケンカしてるのでも、実は怒ってないんじゃないか？と思わせるでしょう、清志郎さんだね。まあ怒ってるんだけど、何か平和じゃん？殺伐としないというか」、「たぶん基本的にふざけてるんですよ（笑）。ユーモアのない人は駄目でしょう」（144-45）と語っている。坂本や奥田は自身がアーティストだから、あえて同業者の歌詞に解釈を施すような野暮を避けるのだろう。だが、問題なのは、忌野を理解している人たちが反核・反原発の姿勢の裏にある彼の「ユーモア」に関して口を閉ざす一方、太田に代表されるような無理解が世間に広まっていることにある。なぜ忌野は深刻な主題に「ユーモア」を滲ませたのか。この点を理解することが鍵になるはずだ。以下、『カバーズ』と『コブラの悩み』の歌詞を考察することによって、核問題に関する当時の忌野の戦略を明らかにしたい。

「ラヴ・ミー・テンダー」の考察

最初に『カバーズ』に収録された「ラヴ・ミー・テンダー」を考察する。この曲はエルヴィス・プレスリー（Elvis Aron Presley, 1935-77）の“Love Me Tender”を「替え歌」にしたものだ。原曲は「私」から「あなた」への純粋なラブソングだ。だが、忌野は歌詞を大胆に書き換えた。第二連を引用する。

放射能はいらねえ 牛乳を飲みてえ
何 やってんだー 税金かえせ
目を覚ましな
たくみな言葉で 一般庶民を
だまそうとしても
ほんの少しバレてる その黒い腹（3）

インタビューで語っているように、当時、忌野は広瀬隆の『危険な話—チェルノブイリと日本の運命』（1987）から大きな影響を受けた（『あの頃、忌野清志郎と』135）。この本の中で、広瀬は放射能による食物（特に牛乳）の汚染や、原発の安全を訴える東芝や三菱重工の偽善性を告発し、税金の使われ方にも疑問を呈している（130, 285）。この連はその影響が直接うかがえる箇所だ。

第三連、第四連は以下のようにになっている。

何 やってんだー 偉そうに
世界の真中で
OH, MY DARLING, I LOVE YOU

「核はいらない」ってうたったんだ

それとも原子力発電所と
核兵器は同じものなのかい？
発電所では核兵器も
つくる事ができるのかな？
まさか まさか そんなひどいこと
してるワケじゃないよね
灰色のベールのそのなかで
またそんなことしてるのかな？

第一連で、忌野は「ラヴ・ミー・テンダー」は「反原発の歌」ではなく「反核の歌」と主張する。曲を聴き直したリスナーは、「ラヴ・ミー・テンダー」では確かに「反原発」が歌われていないことを確認するだろう。そして、もしその人が単純であれば、「反原発」が理由で発売禁止になった事態に憤るはずだ。だが、忌野は続けて『核はいらない』ってうたったんだと念押しする。シンプルに記された「核」はより包括的に、つまり原爆と原発の両方の「核」を含むことになる。続けて忌野は「原子力発電所と／核兵器は同じものなのかい？」、「発電所では核兵器も／つくる事ができるのかな？」と問う。答えは勿論イエスだ。

第三連、第四連は以下の通りである。

君はLove Me Tenderを聴いたかい？
僕のイカれた替え歌さ
あんなに小さな声でうたったのに
みんなに聴こえちゃったみたい
誤解 誤解しないで
彼女へのLOVE SONGなのに
「反原発ロック」なんて
そんな音楽があるとは
しらなかった

ただの「ロック」じゃないか
なんかヘンだな
レコード会社も新聞も
テレビも雑誌もFMも
バカみたい
Uh～なにを騒いでたの？

第三連の「彼女へのLOVE SONGなのに」という行に注目したい。上述したように、忌野の「ラ

「ヴ・ミー・テンダー」は国ないしは原発メーカーへの批判であるのと同時にラブソングである。だが多くの場合、人々は批判の面だけを取り上げて、忌野を「活動家」のごとく位置づけた。結果、「反原発ロック」というジャンルを捏造し、このカテゴリーにアルバム全体を閉じ込めた。発売中止の是非に関する議論も、反原発か否かを巡って「騒いでた」に過ぎず、忌野にとっては実に「バカみたい」な話なのだ。

従って、第四連では批判の矛先が国や原発メーカーだけでなく、「新聞」、「テレビ」、「雑誌」、「FM」といったマスメディアにも向けられることになる。この点に関して、忌野は『生卵』で言論の自由の問題をからめつつ次のように語っている。

我々の目的っていうのは別にEMIを責めたりすることじゃないですから。それにこの日本ではね、独立したレコード会社なんてないんだし、みんな大手電機メーカーの子会社にしか過ぎないわけでしょ、メジャーになればなるほど。[略] ここで東芝やめて他のところへ行ってもね、結局そうすると東芝はああいうことして悪い会社だったと。RCはそこを抜けて今度またいい会社に行ったんだみたいな図式で事件が全部終わっちゃうような気がしたんですよ、うん。ワタシとしてはまだ、誰が圧力をかけてきたのかさ、どこからの力なのかさ、そいつはどういうヤツらなのか全然まだわからないから、そこで東芝と切れちゃうとこのことはまったく闇のなかに葬られちゃうわけなんですよ。いくらまあ、新聞だとかテレビだとかジャーナリストだとかがあれだけ騒いでくれたけどさ、でもそいつが誰だかまでは調べてくれないし。

（「子供のおもちゃ」 124）

この時点で、忌野が批判しているのが国家や原発メーカーではないことが分かる。あえて名指ししていないが、彼が問題視するのは、実は言論の自由をよく考えもしないまま騒ぎ立てるメディアやそれに振り回される民衆だ。森が指摘しているように、日本では70年代後半以降に「放送禁止用語」の概念がマスメディアに広まり、差別用語などが問題となって曲が規制の対象になるという傾向が主流となった。だが、放送禁止の根拠として持ち出されるのは、民放連が1959年に発足した「要注意歌謡曲指定制度」であり、これは各放送局が独自に判断する際のガイドラインでしかなかった。また、1988年には制度の実効性自体が消滅している。つまり、放送禁止や発売禁止を巡って責められるべきは、「巨大な共同幻想」の中で判断を放棄してきたマスメディアと、メディアを享受する一般の人々なのだ。（24, 66, 69, 80, 81）

この点を考慮すれば、忌野が「君はLOVE ME TENDERを聴いたか？」の歌詞を切り詰めて収録し、かつ宿敵の東芝EMIからアルバムを発売した理由を以下のようにまとめることが出来るだろう。①再び発売禁止になる事態を避けるべく、あえて「反原発」などのキーワードを排除した、②もう一度東芝EMIから出すことによって、発売中止の事実を逆説的に強調し、事件が忘却されることを防いだ、③忌野自身が「全部聞きたい人はコンサートに来てください」と語るように（「子供のおもちゃ」 136）、規制のかかりにくいライブで聴衆と直接コミュニケーションを持とうとした、以上の三点である。結果、この曲を完全版で聴いたリスナーは自分自身の判断を迫られることになる。忌野の相手は常にリスナーなのだ。

忌野清志郎の「ユーモア」に関して

ここまで忌野の「ラヴ・ミー・テンダー」と「君はLOVE ME TENDERを聴いたか？」を分析した。次は彼の「ユーモア」観に関して考察する。

忌野の「ラヴ・ミー・テンダー」を聴いて最初に惹きつけられるのは、その強引な「替え歌」っぷりだ。忌野が原曲の“Love me tender”を「何 言ってんだー」と書きかえたことに関して、水越は「清志郎ならではの訳詞に思わず笑い、その後に続くメッセージに深く引き込まれる」（199）と述べる。また、宝泉は「“おセンチ”な方向へ走りすぎないためのブレーキ機能」を果たし、「自慰的なセンチメンタリズムに陥ること」（33）を防いでいると指摘する。

だが、忌野の「ユーモア」は、単に笑えるものを指すのではなく、また、「自慰的なセンチメンタリズム」を避ける以上の意味を持つ。忌野は自著『瀕死の双六問屋』で次のように語っている。

いったい、いつからユーモアが通じなくなってしまったんだろう？ キツイ言葉の辛辣な言い回し、イギリス人や江戸っ子や大阪人みたいなそんなユーモアがもう通用しなくなってしまったようだ。教育の問題かも知れない。わかりやすいだけのテレビの影響かも知れない。無能な政治のせいかもしれない。[略] でも、ユーモアが通じない、誰も笑わないってことは、意味が通じないってことだろ？ 何か言うと誰かを狂わせたり怒らせたりしてしまいそうで怖い気もする。何も言わないでベンチャーズみたいなカッコいいインスト・バンドでもやるかな？ YMOとか・・・・・・おっと、こんな事を言っているとまた誰かが頭にきちゃったりするんだろうな。[略] 放送局から出入り禁止になったり、レコード会社から発売中止にされたり、30年ほどの間にいろいろ経験した。[略] 俺の人生っていったい何なんだ？ 誰か教えてくれ。ユーモアを知ってしまった俺の罪なのか！？ ヘルマン・ヘッセも書いている。ユーモアが大切なんだ。ユーモアのわからない人間が戦争を始めるんだってね。（209-10）

忌野の「ユーモア」がヘルマン・ヘッセ（Hermann Karl Hesse, 1877-1962）に影響されたことが分かる。ヘッセに関して、忌野は『生卵』でも次のように語っている。

ヘルマン・ヘッセの『ガラス玉遊戯』を読んで、それには二重人格で悩んでる男が出てくるわけよ。でも、結局そいつは二重人格を追及していくと二重人格は振り子の点の如く二百重人格くらいになるんだってことを発見したんだ・・・と書いてあってね。そうかと思って。例えば同じことを言われても嬉しかったり、頭にきたりとかさ。それを受け取る時の人格が振り子のように・・・感情の起伏ともいうんですけどね [略]・・・その影響かなと思うんですよね。（「地球に堕ちてきた・・・」19）

忌野は『ガラス玉遊戯』（1943）に影響を受けたと語っているが、これは記憶違いで、実際に影響を受けたのは『荒野のおおかみ』（1927）だろう。『荒野のおおかみ』には中年の主人公ハリーが登場する。彼は妻を亡くし、子もなく、自分の反戦論をこき下ろす新聞記事を目にして失意に沈む文筆家である。同時に、市民生活に溶け込もうとする軟弱な自己と、文明化の果てに破壊をもたらそうとする市民社会に懐疑を突きつける「おおかみ」的な自己との間で板挟みになって悩む人物だ。

ヘッセは、そのようなハリーの気質を「振り子」のイメージに託して次のように語る。「ハリーは二つの本質からではなく、百、千の本質から成り立っている。彼の生活は〔略〕、本能と精神とか、聖者と放蕩者とかいうような二つの極のあいだだけではなく、数千の、無数の極みの組み合わせのあいだを、振り子のように揺れているのである。」（89-90）

物語の途中、ハリーはアブノーマルなセックスや、マリファナ、LSDなどを体験する。その中で、敬愛するモーツァルトの音楽がラジオで垂れ流しされる現代に対してさらに幻滅を感じる。こうした失意への対処法が「ユーモア」だ。登場人物の一人であるパブロは、ハリーに向かって次のように語る。「あなたは〔略〕笑うことを学ばねばなりません。さて、すべて高級なユーモアは、自分自身をもはや真剣にとらないことから始まるのです。」（280）また、モーツァルト自身も登場し、「人生ののろわれたラジオ音楽を聞くことを学ばねばならない。その背後にある精神をあがめなければならない。その中から騒ぎを笑うことを学ばねばならない」（344）といってハリーを諭す。名村が指摘するように、『荒野のおおかみ』における「ユーモア」は、分裂の危機に瀕したハリーに「弾力的宥和的逃げ道」を提供する、「狭量な自分を対象化する高度な精神活動」なのだ（148-52, 193）。

このように、忌野の「ユーモア」は「おかしみ」だけを指すのではない。彼はロックを「ラヴ・ソングとか、社会派とか」、「全部含まれてもいいもんだと思う」と語る（「THE TIMERS」 59-60）。つまり、彼にとってのロックは、西洋の「四体液説」（Humorism）に通じる全人格的な要素を表現するための器なのだ。また、忌野は「当時のヒーローはみんな二重人格なんだよ、月光仮面にしろさ」と述べ、続けて「当事者でありながらその風景を見てる、そういう人になりたい」と語っている（「地球に堕ちてきた・・・」 19, 23）。このように、彼の正義感は複雑な内面性を保持しつつ、さらにそうした自己を客観視する姿勢に結びついている。故に、彼は当時のメディアやファンを以下のように批判することになる。

新聞記事とか読んでも深みがないからねえ、文に。ホントに情けない。よく字が書けると思うよ、アイツら。恥ずかしげもなく。ソー、軽薄ですよ、それになんか文章って正義の味方になるのがすごい簡単みたいでさあ。ファンからの手紙もワープロも打って大作みたいのが随分来たけどさ、なんかそういう感じがしたなあ、オレは。すごいラクみたいね。正義の味方になんのは。（「子供のおもちゃ」 125）

忌野は『コブラの悩み』に収録した「軽薄なジャーナリスト」の中で「軽薄な国民にはなりたくない」、「軽薄なジャーナリズムにのるくらいなら／軽薄なヒロイズムに踊らされるくらいなら／そんな目にあうくらいならあの発電所の中で眠りたい」と歌う。忌野にとって、メディアや国民が「軽薄なヒロイズム」を振りかざすことは原発以上の悪なのだ。また、アルバムのタイトルに触れつつ、「コブラが悩んでる姿って想像できない。コブラのようなものでも悩みがあるんだっていうところをさ、出したいんだよ。コブラでさえ悩むんだから、アイツも悩むんだなって、少しは思ってほしいなって気持ちがある」（今井 192）と語るように、この時期の忌野の活動は、発売中止に怒りつつも、物事を単純に理解するリスナーに自身のもどかしさを伝え、言論論の自由に関して再考を促

すために向けられていたのだ。

これを踏まえれば、『カバーズ』における忌野の戦略が見えてくる。まず、偽善性を避けるために、忌野は客観的な自己批判を曲中に散りばめている。例えば、Bob Dylanの“Blowin' in the Wind”の「替え歌」である「風に吹かれて」において、忌野は歌詞の一部を現代化しつつ次のように歌う。

いつまで追っかけられたら 静かに眠れるの？

どれだけTVが歌えば 自由になれるの？

いつまでニュースを見てたら 平和な日が来るの？ (2)

「どれだけTVが歌えば 自由になれるの？」という行は、例えばビートルズの“All You Need Is Love”やレノンの“Give Peace a Chance”を、日本であれば忌野の親友であった泉谷しげる(1948-)の「戦争小唄」などを想起させる。だが、これは自己批判をも含むのである。『カバーズ』を発売する直前、忌野は『MARVY』(1988)で「SHELTER OF LOVE〜ツル・ツル〜」という曲を発表し、ライブやTVで演奏した。歌詞の一部を以下に引用する。

すべり出すREAR 君へのTHE LONG WAY

ハンドルとられる 降りしきるHIGH WAY

いくらぼくのマシンが良くてもダメさBABY

放射能の雨 降りしきるHIGH WAY

AH AH ぼくをシェルターの中に

入れて 入れておくれよ

AH AH 君のシェルターの中に

入れて 入れておくれよ

RCサクセションの代表曲「雨あがりの夜空に」と同じく、車に性的なイメージを重ねつつ「放射能」という政治性を取り込んでいる。忌野は「こういう内容の歌を歌ったら、リスナーたちがどんな反応をするかなっていう、探りを入れた」と語り、結果ファンが「原子力発電に関する情報を送ってくれたり、広瀬隆さんが書いている本を教えてくれたり、そんな広がり」になったと回想する(「友情より作品である」120)。音楽で政治的な問題を扱うことに手ごたえを感じたようだ。だが、『カバーズ』期の「ユーモア」と比較すると、この曲はいかにも脆弱だ。内容は実に単純で、「放射能の雨」を避けるために愛の「シェルター」が必要であること、そうしなければスリップを起こし、放射能で頭が「ツル ツル」に禿げるということだ。ここには先述の多重性が見られなし、肝心のユーモアも安易である。恐らくこの曲を放送した時、忌野は歌詞の非力さに限界を感じたはずだ。

一方で、「ラヴ・ミー・テンダー」はより複雑な構造を見せる。冒頭の「何 言ってんだー ふざけんじゃねえー」という行は原曲の“tender”との駄洒落以上のものを含む。つまり、忌野はふざけている自分をも対象化し、「ふざけんじゃねえー」と笑ってみせるのだ。「LOVE ME TENDER, LOVE ME TRUE」に対する「だまされちゃいけねえ」という応答も、正義を謳う忌

野をも疑え、ものは自分で考えろ、という聴き手へのメッセージだろう。

上記を考慮すれば、忌野が過去の曲をカバーした理由も分かる。『カバーズ』はボブ・ディランの「風に吹かれて」を二曲目に置き、ジョン・レノンの「イマジン」で終わる。原曲の「風に吹かれて」はもともと奴隷売買の苦しみを歌った黒人聖歌の“No More Auction Block”が下敷きになっている。ディランは公民権運動時代にこれを歌い、差別問題や世界大戦を批判した。「答えは風の中に吹いている」(“The answer is blowin' in the wind”)という歌詞は、答えは目には見えないが、探せばきっと身近にあるはずだ、というメッセージだ。だが、忌野は「その答えは風の中さ／風が知っているだけさ」に変えている。「風」「だけ」が知っているために、そこに人間が介入する余地があるようには見えない。また、忌野は原曲にない「したがって」を差し挟んで上記のリフレインに繋げている。「したがって」は「前に述べた事柄の順当な結果として後の事柄につなぐ語」(広辞苑)だ。だが、歌詞では何も起こらず、「風が知っているだけさ」が繰り返されて終わる。黒人奴隷問題から現代までに状況はむしろ悪化していると言いたいのだ。こうした現状を突き付けられたリスナーは、自分で「答え」を探すことになる。

最後に置かれた「イマジン」もこれに呼応する。広く知られているように、レノンはオノ・ヨーコ(1933-)の『グレイプフルーツ』の一節、「想像して、千の太陽が一度にのぼるところを」(18)に触発されて「イマジン」を書いた。忌野はレノンの精神を引き継ぎ、「社会主義」、「資本主義」、「偉い人」、「貧しい人」、「派閥」といった社会的矛盾や問題の解決も「みんながそう思えば／簡単なことさ」、それは「夢かもしれない」が、「夢を見てる」ことが重要だと訴える。つまり、リスナーに「イマジン」し続けることの重要性を訴えてアルバムを閉じるのだ。ここには「活動家」のごとき正義の押し売りは一切ないのである。

おわりに

恐らく、この時期の忌野を最も理解していたのは元INUのボーカリストであった町田康(1962-)だろう。町田は忌野の著作『瀕死の双六問屋』の解説で次のように述べている。

[略] ロッカーが、「世間体を気に [略] するよりは自分の感知・感得するところに忠実に生きようぜ、オウオウオウオウエイエイエイ」と歌うと、そうだそうだ、異議なし、と人々は喝采するのである。

しかしここで注意しなければならぬのは、それが無垢な心から発せられる叫びであって、絶対に、ならないということで、例えば、王様は裸だ、と叫んだ子供は偉い、ってことになっているが、はっきりいって王様は裸であるなんてことは実はみんな知ってる。ただ権力者もしくは上司である王様に気を遣って、「うわっ、すごいですよ、王様。さすがは王様だ」などとお追従をいっていただけなのだ。だというのに、そんなことを叫ぶガキというのは大人からみれば野暮の骨頂、実に白けることなのであり、自分だけが子供という或る意味、安全な立場から、関係ねえぜ、ぶっ殺すというのは、そいつが実際に子供であった場合は無意味だし、子供

のふりをしている大人であれば馬鹿かカマトトである。

つまりだからロッカーは、「わはは、こんなことを言ったら王様にどつきまわされるな。やはりやめておいた方が無難だな。しかし、ちょっと面白いから言ってみるか。うわっ。言ってしまった」という逡巡・屈折、苦み、悲しみのごときを心の裡にいつも蔵しているべきなのである [略]。(264-265)

町田は『文藝別冊』でも次のように述べている。「まったく愛し合っていないことを知っているから、愛し合っているか、と問う。反戦と叫ぶことの無意味。反核と呼ぶことの滑稽。そのことを熟知しつつ、ラブソングの形をとり、人間の形をとり歌う」、「あなたの政治的な身振りは韜晦であったことを訳知り顔の山師はまったく知らないまま、あなたを利用して若者を誤った、危険な道へ誘い込んでニヤニヤしている」(「まったく愛し合っていない」 211-212)。町田らしい独特な文体だが、物事を単純に理解する現代の風潮と、忌野のユーモア観の両方を見事に捉えている。だが、続けて町田は「私はそれを知りつつ、家族か娼妓以外の者にそのことを告げない」(212)と語って、坂本や奥田と同じく口を閉ざす。その一方で、忌野に対する無理解が進んでいるのが現状だ。故に忌野を代弁すべく、野暮を承知で筆を取った次第である。

参考文献

- 浅野純編、『忌野清志郎——永遠のバンド・マン』、東京、ミュージック・マガジン、2009年。
 アラン・シリトー、『長距離走者の孤独』、丸谷オ一訳、東京、新潮社、1973年。
 RCサクセション、『カバーズ』、ユニバーサルミュージック、1988年。
 ---、『コブラの悩み』、東芝EMI、1988年。
 ---、『MARVY』、東芝EMI、1988年。
 泉谷しげる・加奈崎芳太郎、『ぼくの好きなキョシロー』、東京、WAVE出版、2009年。
 市村友一編、『AERA ROCK HARD!』、東京、朝日新聞社、2006年。
 井手貢夫、『ヘルマン・ヘッセ研究——第一次大戦終了まで——』、東京、三修社、1972年。
 今井智子、『Dreams to Remember——清志郎が教えてくれたこと』、東京、飛鳥新社、2009年。
 忌野清志郎、『忌野清志郎——NEW YORK CITY MIND』、東京、シンコー・ミュージック、1984年。
 ---、『忌野旅日記』、東京、新潮社、1993年。
 ---、『エリーゼのために——忌野清志郎詩集』、東京、KADOKAWA、2014年。
 ---、『おとうさんの絵』、東京、マガジンハウス、2003年。
 ---、『君が僕を知ってる』、東京、洋泉社、2003年。
 ---、「君はLOVE ME TENDERを聴いたか?」、『YouTube』、
https://www.youtube.com/watch?v=EsaJ84w9_a0。
 ---、「子供のおもちゃ 1989」、『生卵』、ロックン・ロール研究所編、河出書房新社、1995年、123-37頁。
 ---、『サイクリング・ブルース』、東京、小学館、2006年。
 ---、「THE TIMERS——日本語とロックの長いつきあい」、『ROCK JET Vol. 68』、藤竹俊也・半田悠子編、シンコーミュージック・エンタテイメント、2017年、54-65頁。
 ---、『十年ゴム消し』、東京、河出書房新社、2000年。
 ---、「地球に堕ちてきた・・・」、『生卵』、ロックン・ロール研究所編、河出書房新社、1995年、6-24頁。
 ---、『ネズミに捧ぐ詩』、東京、KADOKAWA、2014年。
 ---、『瀕死の双六問屋』、東京、小学館、2007年。
 ---・小林和生・中井戸麗一、『日々の泡立ち——真説RCサクセション』、東京、ロッキング・オン、1991年。
 ---、『ブーアの森』、東京、TOKYO FM出版、2002年。
 ---、「友情より作品である 1988-1」、『生卵』、ロックン・ロール研究所編、河出書房新社、1995年、118-20頁。
 ---、『ロックで独立する方法』、東京、太田出版、2009年。
 NHK「ラストデイズ」取材班編、『ラストデイズ 忌野清志郎——太田光と巡るCOVERSの日々』、東京、パルコ、2015年。

『静岡英和学院大学・静岡英和学院大学短期大学部 紀要第16号』

- 奥田民生、「僕にとって清志郎さんは天から授かった声を持つ精密で最強のヴォーカリスト」、『文藝別冊 [総特集] 忌野清志郎 デビュー40周年記念号』、西口徹編、河出書房新社、2010年、140-45頁。
- 小田倉智編、『TV Bros.』、東京、東京ニュース通信社、2009年。
- 編、『TV Bros. 臨時増刊号』、東京、東京ニュース通信社、2009年。
- オノ・ヨーコ、『グレープフルーツ・ジュース』、南風椎訳、東京、講談社、1998年。
- 片岡たまき、『あの頃、忌野清志郎と』、東京、宝島社、2014年。
- 川崎徹、『会話のつづき——ロックンローラーへの弔辞』、東京、講談社、2011年。
- 神山典士、『忌野清志郎が聴こえる——愛しあってるかい』、東京、アスコム、2010年。
- 兒玉弘樹・竹内陽香編、『NO MUSIC, NO LIFE. YEAR BOOK 2016——音楽と人 2016年3月号増刊』、東京、音楽と人、2016年。
- 近藤康太郎、「ボスの“お騒がせ”事件簿」、『忌野清志郎——永遠のバンド・マン』、浅野純編、ミュージック・マガジン、2009年、52-57頁。
- 坂本龍一、「特別インタビュー」、『ROCKIN' ON JAPAN 特別号 忌野清志郎1951-2009』、山崎洋一郎編、ロッキング・オン、2009年、190-99頁。
- 佐古純一郎、『ヘルマン・ヘッセの文学』、東京、朝文社、1992年。
- 渋谷陽一、「反戦反核を掲げたアルバム『COVERS』インタビュー」、『ROCKIN' ON JAPAN 特別号 忌野清志郎1951-2009』、山崎洋一郎編、ロッキング・オン、2009年、58-89頁。
- 新村出編、『広辞苑 第六版』、東京、岩波書店、2008年。
- 住吉暢彦編、『Amplifier Book Vol.1 1987年の忌野清志郎』、東京、三栄書房、2017年。
- 第三書館編集部編、『忌（いまわ）——忌野清志郎は生きている！』、東京、第三書館、2009年。
- 編、『忌（いまわ）2——忌野清志郎は死なない！』、東京、第三書館、2009年。
- 編、『忌（いまわ）3——忌野清志郎はよみがえる！』、東京、第三書館、2010年。
- 高橋健二、『ヘルマン・ヘッセ——危機の詩人——』、東京、新潮社、1974年。
- 高橋修編、『ミュージック・マガジン』、東京、ミュージック・マガジン、2008年。
- 田中裕、『ヘルマン・ヘッセ——人生の深き味わい』、東京、KKベストセラーズ、1997年。
- 鳥井賀句、「忌野清志郎作品ガイド」、『忌野清志郎——永遠のバンド・マン』、浅野純編、ミュージック・マガジン、2009年、65-94頁。
- 、「出てきたときからひねくれ者で、今じゃパンクなおじさんで」、『音楽誌が書かないJポップ批評45』、晝間琢磨ほか編、宝島社、2006年、58-59頁。
- トレーシー＝リー・マクギナス＝ケリー、『Bad Cat バッドキャット』、忌野清志郎訳、東京、ブロンズ新社、2003年。
- 仲井戸麗一、『だんだんわかった』、東京、角川書店、1995年。
- 、『ロックの感受性』、東京、リットーミュージック、2016年。
- 名村忠、『ヘルマン・ヘッセの二極性——愛と自由への求道者』、東京、文芸社、2016年。
- 西口徹編、『文藝別冊 [総特集] 忌野清志郎 デビュー40周年記念号』、東京、河出書房新社、2010年。
- 長谷川博一編、『Mr. OUTSIDE——わたしがロックをえがく時』、東京、大栄教育システム（株）出版部、1991年。
- 服部翔太、『さらば清志郎——ロッカー・忌野清志郎の思い出』、東京、コアラブックス、2009年。
- 平井康嗣編、『週刊金曜日』、東京、金曜日、2014年。
- 晝間琢磨ほか編、『音楽誌が書かないJポップ批評45』、東京、宝島社、2006年。
- 広瀬隆、『危険な話——チェルノブイリと日本の運命——』、東京、新潮社、1989年。
- 藤田康雄編、『週刊現代』、東京、講談社、2012年。
- 藤竹俊也・半田悠子編、『ROCK JET Vol. 68』、東京、シンコーミュージック・エンタテイメント、2017年。
- ・半田悠子編、『ROCK JET Vol. 70』、東京、シンコーミュージック・エンタテイメント、2017年。
- フランツ・バウマー著、『ヘルマン・ヘッセ』、高橋勝義訳、東京、土曜美術社出版販売、2007年。
- ヘルマン・ヘッセ著、『クヌルプ』、高橋健二訳、東京、新潮社、2007年。
- 、『荒野のおおかみ』、高橋健二訳、東京、新潮社、1971年。
- 、『シッダールタ』、東京、岡田朝雄訳、草思社、2014年。
- 、『車輪の下で』、東京、松永美穂訳、光文社、1971年。
- 、『デミアン』、高橋健二訳、東京、新潮社、1951年。
- 、『ヘッセ I I』、高橋健二訳、東京、新潮社、1968年。
- 宝泉薫、「清志郎の歌と人生のセンチメンタリズム」、『音楽誌が書かないJポップ批評45』、晝間琢磨ほか編、宝島社、2006年、32-33頁。
- 町田康、解説、『瀕死の双六問屋』、忌野清志郎著、小学館、2007年、264-67頁。
- 、「まったく愛し合っていない」、『文藝別冊 [総特集] 忌野清志郎 デビュー40周年記念号』、西口徹編、河出書房

- 新社、2010年、211-212頁。水越真紀、「RCサクセション～忌野清志郎の歩み／アルバム・ディスコグラフィ」、『愛しあってるかい DELUXE EDITION RCサクセション』、山崎浩一・武居義隆編、宝島社、2009年、189-206頁。
- 三田格、「『カバーズ』というユーモアを、俺はいつ取り戻せばいいんだい?」、『音楽誌が書かないJポップ批評45』、晝間琢磨ほか編、宝島社、2006年、82-83頁。
- ほか編、『RCサクセション——遊びじゃないんだっ』、東京、マガジンハウス、1990年。
- 宮内宏子ほか編、『忌野清志郎の世界』、東京、ぴあ株式会社、2009年。
- 森達也、『放送禁止歌』、東京、光文社、2003年。
- 山崎浩一、前書き、『ロックで独立する方法』、忌野清志郎著、太田出版、2009年、2-10頁。
- ・武居義隆編、『愛しあってるかい DELUXE EDITION RCサクセション』、東京、宝島社、2009年。
- 山崎洋一郎編、『ROCKIN' ON JAPAN 特別号 忌野清志郎1951-2009』、東京、ロッキング・オン、2009年。
- 山下修一編、『本人 vol. 10』、東京、太田出版、2009年。
- 吉田広統編、『日経エンタテインメント!』、東京、日経BP社、2009年。
- 連野城太郎、『GOTTA! 忌野清志郎』、東京、角川書店、1989年。
- ロックン・ロール研究所編、『生卵』、東京、河出書房新社、1995年。

