
戦後日本のポピュラー音楽をどう捉えるか

——本物志向と「記憶」を手がかりとして——

東谷護 愛知県立芸術大学音楽学部教授 (音楽学)

はじめに

ポピュラー音楽の特色の一つに、特定の時代性を反映させた流行現象という側面がある。この歴史的流行現象のなかには、超時代的に永続性を獲得した文化実践へと昇華するものもあれば、たんなる流行現象の域を出ないものもある。ジャンル史だけに目を注ぐと、その時々々の流行現象とジャンル内での動きしか描くことが出来なくなってしまうが、「時代」を超えても生き残った楽曲等の背景やそれらを支えるシステムに着目することによって、文化的な広がりのあるポピュラー音楽史の記述が可能になる。

本稿では、これらを念頭に戦後日本ポピュラー音楽史の構築の一助として、歌謡曲とアメリカから受容したジャンルとの間に生じた真正性 (authenticity) とメディアとポピュラー音楽との関係を考察したい。

1. アメリカとの関係から考える

戦後日本のポピュラー音楽は、主にアメリカから多様なジャンルを受容し、それらをローカライズさせて発展してきた。戦後まもなくならば、占領期 (1945-1952年)における進駐軍クラブでの音楽実践が、戦後日本のポピュラー音楽形成に多大な影響を与えた¹。進駐軍クラブでの音楽実践を経験したバンドマン、歌手そして仲介業者らは、占領期終結にともなって、歌謡曲関連の音楽活動、とりわけテレビ関係へ移行する者が多かった(東谷 2005a)。ここでは、歌謡曲とアメリカから受容したジャンルとの間に生じた真正性について考察したい。

或るジャンルにおいて「本物」が何であるのかという議論は絶えない。これは制作側にとっても聴衆側にとっても、真正性を語る者たちはいる。たとえば、進駐軍クラブ出身のバンドマンで歌謡曲と結びついた者たちの中には、本物志向ではないと指摘された者たちもいた(東谷 2005a: 137)。これと似た議論

はロックやフォークソングにもある(Touya1998)。それらの後に受容したヒップホップにも、アメリカ的なものを「本物」とする立場と、そうでないものを「本物」とする立場との間に論争がおり、日本国内で何がヒップホップにとっての本物であるのかという言説もある(安田 2003)。

ここにあげた、ジャズ、ロック、フォークソング、ヒップホップといったジャンルに共通するものはいずれも「アメリカ」から受容したということである。その時々によって主な受容媒体は違うにせよ、ヒップホップを除けば受容に際して米軍基地の存在は大きい。戦後のジャズならば進駐軍クラブでの音楽実践が受容の窓口として大きな役割を担った。ロックとフォークソングについてはラジオ、レコードといったメディアの果たした役割も大きかったが、沖縄の事例にみられるように、基地を媒介してベトナム戦争に対する反戦運動や反体制運動と結びついたものもあった²。いずれにせよ、本家であるアメリカでのロックなりフォークソングなりのイデオロギー的なものも含めた在り方をいかに正確に日本で受容できるのか、といった点が重要だった。だからこそ、日本でもロックもフォークソングも反体制の象徴として捉えられたのである。

これらと多少事情が異なるのがヒップホップの受容である。ヒップホップはニューヨークのサウスブロンクスなどの低賃金所得層地区を中心に発生した反骨精神旺盛な表現形態とされているが、日本ではテレビ等のマス・メディアを通してそのファッションなどのスタイル面の受容が先行し、後追いでアメリカでの歴史を追うという作業が行われた(安田 2003)。ここでは在日米軍基地との関わりは他と比べて弱い。

戦後日本のポピュラー音楽史において、ジャズ、ロック、フォークソング、ヒップホップというジャンルは無視することが出来ない。これらを受容した際に、「本物」的とされるアメリカの模倣に力を注いだ者たちと、日本独自のスタイルを作ろうとする者たちがいた。日本独自のスタイルを作ろうとする者たちは、自分たちのオリジナルなものを作ろうとした。たとえば、歌詞を日本語にすること、作曲も編曲も自分たちの手で行うこと、すなわちオリジナルの制作を目指した。しかしながら、オリジナルといえども演奏や楽曲のスタイル面においてジャンルの逸脱することはほとんどなかった。

これらと対照的なものとしてジャンルのみれば、歌謡曲(後の J-POP)が

存在する。歌謡曲を定義しようとするのが難しいため、「その時々」に流行った歌」程度に解釈しておくといいたい³。歌謡曲は「その時々」に流行しているジャンルのスタイルを取り入れる傾向がある⁴。ジャズならばビッグ・バンドという形態を、ロックならばリズムや楽器（とくにエレクトリック・ギター）を、フォークソングならばフォーク調という言葉に表われているような弾き語りのスタイルを、ヒップホップならばその特徴であるラップ、リズムやサンプリングなどの手法を、というようにだ。

戦後日本のポピュラー音楽に限ってみれば、アメリカなるもの全てを受容したのではない。イデオロギー的な側面に関してみれば、日本という特定の文脈で受容される場合には、それらは変容していく。ロックやフォークにおいては日本でのジャンルとしての確立がされればされるほど、本場としてアメリカを崇拜する傾向は徐々に薄れていき、それらのスタイル面だけが特色として前面に押し出された。さらに日本独自の発展をしたジャンルである歌謡曲やJ-POPになると、受容の時点ですでにイデオロギー色は無視されてきたといえよう。一瞥すると、アメリカ的な思想だけを削除して受容することはアメリカに対するアンチ・テーゼと思えるが、実際にはそのようなことを考えていたとは言い難い。

興味深いことに日本語でオリジナル曲を制作した者たちと、それらを支持するファンの中には、歌謡曲やJ-POPを敵視したり、偽物として扱ったりする者たちがいる。もちろん輸入元のアメリカにこそ「本物」があるとして、それらを崇める者たちにとっては、いずれもが偽物であることは言うまでもない。このような何が「本物」であるのかという議論によって、歌謡曲やJ-POPはポピュラー音楽のジャンル間において低級なものとして位置づけられてしまうこともある。このような戦後日本のポピュラー音楽における真正性の構造を作り出したのは、作り手側だけではなく、これらを受け止める聞き手側もその一端を担っている。米軍基地の外、すなわち日本人の立ち入りを禁じたオフリミットの外へ出たポピュラー音楽は、ラジオ、テレビ、レコードなどを通じて多くの日本人のもとに届けられた。それらを支持する人々がいたからこそ、日本のポピュラー音楽文化は成熟したのである。人々が、「本物はアメリカだ」といった真正性云々という議論を展開しだしたら、究極のところ日本のポピュラー音

楽は偽物ばかりになってしまう。

フォークソングの場合をみても、ベトナム反戦運動や1970年安保闘争と結びついたフォークソングはその支持構造が時代とともに変化した。当初の高校生や大学生はそれぞれ成長し、大学生になったり社会人となったりした。70年安保闘争も終わりを迎えると一部のスター歌手のファンは、ベトナム反戦運動も70年安保闘争も実体験のない高校生や大学生で占められ、さらには同時期のフォークソングを支持する人たちは、イデオロギー的なものよりもその楽曲のスタイルや日常生活を綴った歌詞に共感を覚えた。わずか数年の間に社会状況が変化し、フォークソングのイメージが定着する前に支持構造の変化がおこったため、そのブームから20年以上の時を経てフォークソングの代表的な歌や歌手などをテレビ番組で視聴者に投票させたとき、その上位には反戦運動や学生運動とは結びつかない歌手や楽曲で占められていた(東谷1995)。

このように戦後日本におけるポピュラー音楽文化において大きな影響を与えたアメリカのポピュラー音楽の真正性は、送り手側だけでなく受け手側である聴衆によって生み出されたものとみなす必要がある。もちろん、アメリカという「本物」を追い求めている者たちが存在していることも忘れてはならない。だが、どちらがより「本物」であるのか、などといった力学を論じることよりも、真正性は人々の間で常に更新されていくものであり、とりわけ戦後日本のポピュラー音楽文化においてはアメリカの影響を色濃く受けているが、必ずしもアメリカの音楽に真正性があるわけではない、ということを確認しておくことの方が重要である。

2. メディアのなかの記憶

2-1. 時代の表象

前節では、アメリカのポピュラー音楽が日本というローカルな文脈において、複数の真正性を形成してきた経緯を概観した。そこで確認されたのは、受容されたポピュラー音楽というテキストに対して、受け手が様々な意味を付与することであった。テキストへの意味付けは必ずしも個人によって違うとは限らない。むしろ、共有できるもの、一般性を持たせるものがテキストに対して意味付けされることがある。戦後日本のポピュラー音楽の場合、メディア、とり

わけテレビを通して受容者に届くことが多かったため、或るテキストに対して、それを共有できる人々の数は計り知れない。或るテキストに対して、多くの人に何かしら一定の共通した意味が存在しているということは、そのテキストが時代を表象する代表例として、彼らがそのような認識することにつながる、といえよう。

或るテキストを共有するためには、程度の差はあれ、世代的なものも重要な要素となってくる。ポピュラー音楽に関してみれば、或る時代に流行った楽曲や歌手などであると、個人の好みにかかわらず、多くの人に比較的共有されやすい。だが、それらは年月を経ることによって淘汰されていく。

1991年に《ラブ・ストーリーは突然に》でミリオンセラーを記録して話題となり、還暦過ぎてなお、アルバムの売り上げがオリコンチャートの10位内に入ることの多い小田和正を例にあげてみよう。彼とほぼ同世代の人気歌手である、井上陽水、吉田拓郎、松任谷由実、中島みゆき、等を同列にしたとき、彼らより遙かに若い世代の者たちにとっては「(昔の)フォークの人」というような括りかたをするであろう。それに対して、彼らの登場した頃を知っている世代、とりわけフォークソングのファンにとっては、「彼はフォークじゃない。ニューミュージックだ。」「彼らを同列に並べるのは疑問だ」と息巻く人もいることだろう。この差こそが、分化していたものを時間とともに、「昔、流行っていた」というキーワードでまとめられていくものなのである。もちろん、そこには、忘れ去られていく人や楽曲があることはいうまでもないことである。

ここで写真を例にしてみたい。無名の、或る家族の写真を、その家族のことを何一つ知らない人が見たとしよう。全く知らない家族の写真なのだから、何かを思い出すというよりも、何かを発見しようとその写真を見入るか、何らの興味を持たないかのどちらかになるのではないだろうか。だが、その写真に写っている背景に自分のよく利用している駅の名前があったならば、「あれ、ここにお店があったはずなのに、この写真にはないなあ。いったいつ撮った写真なのだろう。」と熱心に写真を見るのではないだろうか。

これが家族の写真ではなく、戦争などの記録写真であったならば、写真を見る側も最初から見方が違ってくるだろう。見る側も、記録するために撮影されたものだと意識して写真を見ることだろう。

これに対してポピュラー音楽の場合はどうなのだろうか。ポピュラー音楽は、後世に残す記録を意図して楽曲が作られているとは考えにくい。そうであるにもかかわらず、当時の音を耳にしたり、あるいはテレビで見たり聴いたりした時に、われわれは「あの頃」を思い出す。

これは、かつてあった景色と同じ働きをしているといえよう。景色が蘇ることは、写真や映像などによって意識的にとどめておくことや、そうでなくても写真や映像などに記録されていなければ、それぞれの記憶を呼び覚ますしか方法はない。だが、ポピュラー音楽は、音そのものが鳴り響けばよいだけのことである。何よりも着目したいのは、ポピュラー音楽は商品という側面が前面に押し出されるため、最初からレコードなりCDなりに録音されていることが多い点である。だからこそ、「時代」を超えても再現されやすいのである。この点においては、複製技術の発展がもたらした影響は計り知れないほど大きい。それは「歴史」に対する認識のあり方にも影響を及ぼした、といえよう。

2-2. 映像との結びつきによって作り出される新たな正典

歴史は文字テキストによって具体化される。文字テキストは他のテキストよりも圧倒的に特権化された営みであり制度であり、客観性の装いをも獲得してきた（阿部・小関 1999: 10）。だが、複製技術の発展が、文字テキストのみならず、様々なテキストの持つ可能性を開いた。20世紀は、映像とともに語られることが多い。人々の記憶を映像が呼び覚ますこともあれば、映像が時代を語り、歴史の正史を意味付けることもあろう。映像は音と結び付くことがある。この音に流行り歌が付随されることはよくあることだ。その当時流行っていたポピュラー音楽を映像とともに流すことによって、全体として、このような時代だったと描くことができよう。

たとえば、《リンゴの歌》は1945年10月にGHQ検閲第一号の映画として封切られた『そよかぜ』の主題歌としてではなく、戦後の焼け野原、闇市の映像とともに流れる曲という印象を持つ人の方が多いだろう。戦後を描いたドキュメンタリー番組などでは、終戦後の映像とともに《リンゴの歌》が繰り返し流されているのだから、「《リンゴの歌》、イコール、終戦直後の日本を象徴するもの」という認識をわれわれが共有することは至極当然なことだ。だが、

はたして終戦直後はそのような単純に図式化できるような状況だったのであるか。

大学入学で上京するまで淡路島で暮らしていた、数多くのヒット曲を世に送り出した作詞家の阿久悠は次のような疑問を投げかけている。

終戦、敗戦、復興のシンボルとして「リンゴの歌」が存在したことは否定しません。しかし、これは、私の体験、私の記憶ですが、歌と自由に馴染むということでは、《リンゴの歌》以前に他のものがあったのではないかということです。(阿久 1999a: 18-19)

さらに阿久は自身の終戦後の体験を次のように語る。

あの頃〔昭和 21 年〕、淡路島は他にくらべると豊かな島で、食糧事情がいいということも条件になっていたのでしょう。町にある芝居小屋には、レビュー、剣戟、演劇の一行が毎日のように訪れ、私たち少年も、生まれて初めて経験するエンターテインメントの面白さに、夢中になっていました。

GHQ の指令により、映画でのチャンバラが禁じられていたため、かつて相当に名のあった時代劇スターも一座を組んでやって来ていたのです。そして、ジャンルが何であれ、必ずとっていいほど、歌謡曲一流行歌でしたが一幕を構成し、これが多いにウケていたのです。(阿久 1999a: 21-22)

同じ時期に阿久と似たような経験をした者もいれば、まったく違う体験をした者もいたことだろう。彼らは、あくまで個人の体験を振り返っているだけに過ぎないのかもしれない。だが、彼らと時と場所を同じにした人たちがいたことを忘れてはならない。淡路島の少年少女たちが、極めて限られた特殊な経験をしたのだと言い切るには無理がありすぎる。

このような現実と照らし合わせてみると、《リンゴの歌》が終戦間もない当時の日本を象徴する楽曲だとは必ずしも言えない。だが、《リンゴの歌》は「終

戦直後の時代のシンボル」として多くの人々に受け入れられている。機会のあるたびに、テレビが繰り返し映像を流すことによって、《リンゴの歌》は終戦直後と結びつくもの、すなわち、終戦直後という時代を表象するものとして多くの人に共有されるものとなった。映像を送る側の操作によって、新たな正典 (canon) が作られたのである。

阿久の体験は個人史として彼の個別経験に帰属していくものである。もちろん、彼の個人史が終戦直後を表象する《リンゴの歌》によって否定されるものではない。むしろ、違う角度から改めて考察を試みるのが求められよう。

2-3. 過去を読み返すという視点

歴史は過去と現在の絶えざる対話だ (Carr 1961) という E. H. カーの指摘は何も歴史学の世界にとどまるものでもなければ、今日において彼の主張が錆びついたものとなってしまったわけではない。

ポピュラー音楽でみれば、カバーは比較的わかりやすい例といえよう。カバーとは、既に過去のものとなってしまったヒット曲を、アレンジなどを加えて現在という立場から歌ってみる行為といえよう。或る歌手が自分の過去の楽曲をアレンジを変えて歌う、セルフカバーもこれと同じことである。

過去との対話は、作り手側が戦略的に行うこともある。たとえば、メアリー・J. ブライジの《Everything》(1997年)では、歌い出しのメロディーは全米のヒットチャートにも登場したことのある《Sukiyaki》(《上を向いて歩こう》1961年)である。《Everything》は歌詞も違うし、クレジットもされていないのだが、《上を向いて歩こう》を知っている人ならば誰が聴いても明らかにわかる作りになっている。この例などよりも、もっと手のこんだ作り手側の戦略は、ヒップホップの特徴となっているサンプリングにみとれる。

Kick The Can Crew の《クリスマス・イブ Rap》(2001年)はタイトルはもちろん楽曲そのものから山下達郎の《クリスマス・イブ》(1986年)を聞き手に容易に連想させるし、実際の楽曲もはっきりと山下達郎の《クリスマス・イブ》とわかる箇所が随所に登場する作り方がされている。他にも米米クラブの《浪漫飛行》(1987年)をベースに作ったシーモネーター & DJ TAKI-SHIT の《浪漫ストリーム》(2002年)にも同様のことがいえる。

ヒップホップで多用されるサンプリングは、現在という位置からの過去との対話である、といえよう。もちろんそれは、作り手側のみならず、それらを享受する受け手側、聞き手にとっても、過去との対話をしている、ということだ。

興味深いことに、ヒップホップをはじめとしたアーティストと自称する者たちの間で「リスペクトする」という表現が頻繁に使われるという。そのような彼らの言葉を借りれば、彼らの作り出すテキストは紛れもなく、過去に、歴史に、記憶に「リスペクト」しているのである。さらには、メディアの発達がこのような制作に多大な影響を及ぼしたことを確認しておきたい。

おわりに

本稿では、アメリカなるものの存在とメディアのもつ機能について言及してきた。ポピュラー音楽に限らず、戦後日本に関わることを考察対象とする際には、アメリカとの関係とテレビをはじめとしたメディアとの関係に着目することは肝要である。ポピュラー文化において、マクドナルド、ディズニーランド、コカ・コーラといったアメリカ文化の象徴ともいえるものが、われわれの日常生活に浸透していることを改めて指摘するまでもないだろう。ポピュラー音楽においても、アメリカ発のジャンルを受容し、日本風に発展させてきた。この発展させていくなかで、当初持っていたイデオロギー的なものは切り捨てていくのだが、その一方で、アメリカが「本物」だという思考も根強く残っている。こうしたアメリカナイゼーションの波のなかで、どのようにポピュラー音楽は受容時から変遷したのか、あるいはどのようにイデオロギーを捨てることができたのか、などを視野にいれるとよいだろう。なお、戦前のアメリカ化と戦後のアメリカ化との間に分断がみられることも忘れてはならない。

終戦後は今日ほどメディアは発達していなかった。テレビの本放送が始まるのも 1953 年に入ってからであった。戦後日本のポピュラー音楽の発展はテレビの歴史と重なるといってもよいだろう。既に検討してきたように録音、再生という複製メディアがもたらす機能には、情報の蓄積という側面もある。情報の蓄積はわれわれの記憶の手助けをしてくれるという点においてメディアを視野に入れる際には重要な論点となるだろう。

本稿では、戦後日本ポピュラー音楽史を記述する際に、各音楽ジャンルに特

化した個別史が見落とすであろう視座として、アメリカとの関係と、メディアのなかでのポピュラー音楽に焦点をあて考察した。より多角的な視点から戦後日本ポピュラー音楽史の構築を目指したい。

付記

本稿は東谷（2005b）を改稿したものである。

注

¹詳細は、東谷（2005a）を参照されたい。

²詳細は、沖縄国際大学文学部社会学科石原ゼミナール（編）『戦後コザにおける民衆生活と音楽文化』（榕樹社、1994年）を参照されたい。

³歌謡曲という語は、NHKが放送（ラジオ）するとき、流行小唄などと呼ばれていた名称を使うことを不適当と考え、放送にふさわしい言葉として作った造語である。考案者は、新民謡の作家である町田佳声によるものと言われている。いずれにしてもこの語の指し示す概念は、その後も曖昧に用いられてしまったため、歌謡曲の定義をすることは難しい。

⁴リズムに着目して歌謡曲を長いスパンで論じた、輪島裕介『踊る昭和歌謡ーリズムからみる昭和歌謡』（NHK出版新書、2015年）を参照されたい。

参考文献

阿部安成・小関隆（編）1999『記憶のかたち——コメモレイションの文化史』柏書房。

阿久悠 1999『歌謡曲って何だろう』（NHK人間講座テキスト）日本放送出版協会。

東谷護 1995『日本におけるフォークソングの展開—社会史的側面より—』JASPMワーキング・ペーパー・シリーズNo. 3, 日本ポピュラー音楽学会。

東谷護 2005a『進駐軍クラブから歌謡曲へ——戦後日本ポピュラー音楽の黎明期』みすず書房。

—— 2005b『戦後日本ポピュラー音楽史の構築へむけて—真正性とメディアを手がかりに—』三井徹（監修）『ポピュラー音楽とアカデミズム』: 183-200, 音楽之友社。

安田昌弘 2003『ポピュラー音楽にみるグローバルとローカルの結節点』, 東谷護（編著）『ポピュラー音楽へのまなざし』: 80-101, 勁草書房。

矢沢寛 1994『流行歌 気まぐれ50年史』大月書店。

Carr, E.H. 1961 *What is History?*, London: Macmillan.

Touya, Mamoru. 1988 "Changes in conceptions of the 'authenticity' of Japanese folksongs: A case study of Toru Kasagi", Mitsui, Toru(ed.) *Popular Music: Intercultural Interpretations*: 332-336, The Conference Committee for the 9th Conference of IASPM (The International Association for the Study of Popular Music).