

輪島裕介著『踊る昭和歌謡——リズムからみる大衆音楽』

武藤大祐

カルチュラル・スタディーズの勃興以後、現代の大衆文化としてのダンス（social danceないし popular dance）も活発な研究の対象となつて久しく、英語圏では、舞踊学はもちろんのこと、パフォーマンス研究、人類学、社会学、地域研究、ポピュラー音楽研究等の領域でもかなりの蓄積がある。

輪島裕介『踊る昭和歌謡——リズムからみる大衆音楽』は、そうした近年のポピュラー音楽研究者によるダンス研究の波が日本でも生まれつつある、あるいはその呼び水となることを期待させる快著といってよい。「演歌」のジャンル概念の形成過程を批判的に検証した『創られた「日本の心」神話——演歌をめぐる戦後大衆文化史』（光文社新書、2011年）でサントリー学芸賞を受けた著者の、二冊目の単著である。

冒頭で示される議論の枠組はオーソドックスなものだ。聴覚に集中して静かに「鑑賞」することを前提に作られる「芸術音楽」に対し、歌ったり踊ったり合いの手を入れたりして「参加」的に楽しむことを前提とする「大衆音楽」という区分をふまえ、とりわけ「踊る」という音楽の享受形態に焦点をあてた大衆音楽史の記述が試みられるのである。

「鑑賞／参加」というこの区分は、例えばトマス・トゥリノ『ミュージック・アズ・ソーシャルライフ——歌い踊ることをめぐる政治』（野澤・西島訳、水声社、2015）が明快に整理する通り、音楽とダンスにまたがって適用可能である。「上演」され「鑑賞」されるタイプの音楽／ダンスと、「できるだけ多くの人びとを何らかのかたちでパフォームする側に巻き込む」（トゥリノ、56頁）タイプの音楽／ダンスは、価値観や概念、形式、構造など様々な点で異なるのみならず、社会的な権力の布置に応じて、前者が「高級で真面目」、後者が「低級で娯乐的」と見なされやすい。そして旧来の学術的な研究や歴史記述が「芸術音楽／舞踊」を偏重してきた事実も、これと無関係ではないのである。そもそもポピュラー音楽研究はこうした状況に対するオルタナティブとしての性格を備え、輪島も本書でそうした姿勢を鮮明にしている。すなわち「芸術音楽」が「自らの権威を保証するための『正統な音楽史』」（10頁）を欲望するのは対照的に、『踊る昭和歌謡』の叙述はあくまでも非正統的であり、ハイブリッドであり、非本質主義

的なのである。

本書では、様々な「リズム」に対して、その「本当の姿」は何か、を問うことはしない。もちろん、特定の音楽スタイルが形成される元の文脈に繊細な注意を払う必要はあるが、他方、元の文脈を離れて、日本の諸文脈と混濁し土着化してゆく過程を（場合によってはその排斥と忘却の過程も含め）積極的に描き出したい。（107-8頁）

まず著者は、日本の近代における「娯楽としての踊る音楽」の前史として、鹿鳴館から、ジャズの移入、レコード文化やダンスホールの発達、そして戦後の米軍キャンプまでを簡潔にまとめ（第1章「ダンスホールとジャズの戦前戦後」）、その上で、次々に国外から流入して来る主にラテン系のダンス音楽が日本でどのように受容され、独特の文脈を形成していったかをたどって行く（第2章～第6章）。

なぜ「ラテン系のダンス音楽」に注目するのか。第一には、従来の戦後日本大衆音楽史がアメリカのロック、フォークなどを中心にした「アメリカ白人若者音楽の発展史的な展開」（50頁）に準拠し、結果的に「英語圏ポップ／ロックを単一の『世界の中心』」（51頁）とみなしがちであるのに対し、史観の複数化に資するからである。第二に、これは大衆音楽やそれをめぐる言説が、とかく芸術音楽とその発展史観をモデルとしてしまう傾向への応答でもある。すなわち、もとは踊る音楽として生まれたジャズやロックンロールがいつしか鑑賞のための芸術音楽へと地位を「高めて」いった歴史的過程へのオルタナティブの構築という主題である。「1950年代後半から60年代前半にかけて（すなわち昭和30年代）、日本の大衆音楽のなかで非常に大きな存在感を示していたはずの、主にラテン系の様々なダンス音楽」（50頁）の系譜の掘り起こしが繰り返り広げられるのは、こうした問題設定においてである。

戦後日本の「踊る音楽」の系譜は、米軍占領期にもたらされたマンボがブームになった1955年を嚆矢とする。これに続いて「特定の踊り方と結びついた音楽スタイルが『ニューリズム』としてほぼ毎年のように紹介されるようになる」（53頁）。その中心軸がルンバ、チャチャチャ、カリブソな

どの中南米音楽、いわゆる「ラテン音楽」なのだが、輪島はこれらがまず欧米で受容された後、あくまでもアメリカを経由して日本に紹介されるという経路の政治性に注目を促している（第2章「ニッポン『ラテン音楽』事始め」）。

米軍占領下でマンボが紹介された後、日本におけるマンボ・ブームは、ザヴィア・クガートやペレス・プラードのレコードや来日公演によって下地が整い、ラジオの洋楽番組とレコード会社のタイアップによって点火される。そして日本ビクターの発案で「ダンス講習会」が企画されるのである（78頁）。戦前から活躍するショーダンサーの中川三郎、アーニー・パイル劇場で日本で初めてマンボを踊ったとされる中山義夫らが講師となり、都内のダンスホールを巡回し、流行を絶頂へと導く。こうして「ダンスホールで新ステップとともにニューリズムを発表し、特定の楽曲を洋盤と日本語カヴァー盤をとりまぜてプロモーションしていく手法」（94頁）が確立されると、チャチャチャやロックンロールなど様々なリズムが売り出されるが、マンボに続いて成功したのはカリブソであった。起爆剤はハリー・ベラフォンテ『バナナ・ボート・ソング』と、それを凌ぐ大ヒットとなった浜村美智子の日本語カヴァー『バナナ・ボート』である（第3章「マンボ・ブームとニューリズム時代の幕開け」）。

このように整えられたニューリズムの軌道の上に、「ドドンパ」が現れる。1961年に渡辺マリ『東京ドドンパ娘』のヒットとともに大流行したものの、今日ではなかば忘れられたニューリズムであるが、その元を辿るとフィリピンで流行した「オフ・ビート・チャチャ」（オフビートを強調したチャチャチャ）に行き着く。旧スペイン植民地という点で、中南米諸国と似た文化的背景を持つフィリピンからは、日本へも戦前からミュージシャンやバンドがやって来ており、そのフィリピン由来のリズムに、親しみやすい新たな名称と、四拍目を三連符にするアレンジを加えたものが「ドドンパ」なのである。あくまでも「国産」として喧伝された点において、ドドンパは外来のダンス文化が土着化した重要な例である、と輪島は強調する。しかしながら、ドドンパの好調を受けて各レコード会社は「パチャング」「スクスク」などといった「泡沫ニューリズム」（157頁）を次々に押し出し、そうした販売競争の中でドドンパの勢いも徐々に消えてしまう（第4章「『国産』ニューリズム・ドドンパ顛末記」）。

1960年代前半にアメリカを席捲したダンス・ブームが日本にも波及し、「ツイスト」がニューリズムの一つとして流行した経緯を挟み（第5章「ツイスト上陸！『ダンス狂時代』」）、本書の叙述はさらなる「泡沫」的な事例を通覧しながらニュー

リズムという戦略そのものの終焉へと到達する。今日我々の知るそれとは似ても似つかないホーンや打楽器で飾り立てられたボサノヴァ、「パリ発」のタヒチの音楽タムレ、アメリカのR & Bの影響を受けたジャマイカの音楽がイギリスとアメリカを経由して世界に広まったスカ、といった「非正統的」なニューリズムの濫造とともに、1960年代末、一つの時代が幕を閉じる（第6章「ニューリズムの迷走・ボサノヴァ、タムレ、スカ」）。

1970年代以降、「踊る昭和歌謡」の系譜は「アイドル」に引き継がれる。アイドルが歌いながら踊る形態を取るのには、テレビという視覚メディアとの関係が大きいのが、アイドルだけでなくオーディエンスも踊るという事態は山本リンダやピンク・レディーの振付の爆発的流行とともに到来した。小学生が学校の廊下で『ベッパ―警部』の振りを踊るようになった背景には、日本におけるディスコ文化の発達があり、「音楽に合わせて踊る」という行為の一般モデルとしての『ディスコ』の存在抜きにピンク・レディーの成功は考えにくい」（227頁）と輪島は書く。またディスコに特有のダンス音楽の要素も、作曲家の筒美京平などを介して歌謡曲に流れ込んでいた（第7章「お茶の間はダンステリア」）。

昭和末期から平成初期にかけては、「ユーロビート」が日本で独特の流行を見せる。1970年代にイタリアで形成されたサウンドだが、歌謡曲に取り入れられ、荻野目洋子『ダンシング・ヒーロー』（1985年）のような大ヒットを通じて普及した。1990年代にはレコード会社のエイベックス、ディスコ（六本木ヴェルファーレ）、プロデューサーの小室哲哉、さらにカラオケボックスという新しい空間が組み合わさり、大きなブームを生む。世紀の変わり目を挟んで、単純な左右移動のステップと手振りを組み合わせて反復する「パラパラ」が流行するが、これもまたユーロビートを用いたダンスであった。輪島はこのユーロビートに、かつてのドドンパとの近似性を見る。「海外の流行スタイルが継続的なカヴァーの制作を通じて日本のメインストリームの音楽界で成功をおさめた、現在のところ最後の事例」（257頁）だからである（第8章「ユーロビートは『帰ってきたドドンパ』か」）。

以上、本書の概要を駆け足で見えてきたが、聴覚のみに集中した「純粋」な音楽なるものを仮定せず、無数の個人／社会の力が織り成す「場」としての音楽／ダンスの運動をホーリスティックに捉えようとする著者の、徹底して具体的な検証と目配りの利いた論述は読み手を刺激してやまない。とりわけローカル、ナショナル、グローバルという三重のフレームを自在にまたぎ越しながら事象の連関を取り押さえていく手法は、既知の対象に

新鮮な光をあてるのみならず、音楽／ダンスを構成する諸力のシステム（中心と周縁、支配と被支配、オリジナルとコピー）に対して異なる読みの可能性をも開いてみせており、不定形に流動する大衆文化のダイナミズムと向き合う醍醐味を味わわせてくれる。

もっとも、音楽（リズム）を軸とする以上、身体の実際の動きや、ダンスが行われる空間など、さらなる好奇心をかき立てる部分も残る。しかしそれでもなお、「サンバだろうがルンバだろうが、舞台がキューバだろうがアルゼンチンだろうがお構いなしに」いわゆる「ラテン女」の記号を演じた歌手・女優のカルメン・ミランダという存在（62頁）や、男女ベアという枠組みを放棄して「各自で勝手に踊る」スタイルをめぐっての1960年代アメリカのツイスト・ブームと1955年日本のマンボ・ブームの比較（83-5頁）、若者の逸脱行動としてのダンスの取り締まりと踊る場所の確保という今日にも連なる問題（180頁）など、文字通り「舞踊学」的な主題は豊富に詰まっている。今後、大衆音楽＝ダンスを論じる上では繰り返し参照されるべき書物といえるだろう。

（NHK出版新書、2015年2月刊行）