

笠置シズ子と大阪

輪島裕介（大阪大学）

【要旨】

笠置シズ子は、一般に、敗戦とアメリカ文化への憧れを体現する歌手として考えられている。1947年の「東京ブギウギ」を皮切りに、「買い物ブギ」など、1940年代にアメリカで流行したブギウギのリズムを取り入れた楽曲を立て続けに流行させ、「ブギの女王」と呼ばれた。一方、激しい踊りや身振り、あるいは派手な衣装や化粧が、当時「パンパン」と呼ばれた占領軍将兵を主な顧客とする街頭の娼婦との共通性を連想させ、それらの女性の多くと同じく、乳飲み子を育てるシングルマザーでもあった。

しかし、1927年に大阪の松竹少女歌劇に入団し、スターとなった後、1938年に東京で設立された松竹楽劇団に移籍し上京した笠置シズ子は、そのレパートリーのほとんどを作曲した服部良一と同様、1920年代から30年代の大阪の和洋折衷的で複合的な娯楽文化の申し子として考えるべきだ、と主張したい。レコードより舞台や映画を重視する姿勢や、1950年代後半に歌手引退後、典型的な（「コテコテの」）大阪弁を強調する映画の脇役喜劇女優、コミカルなCMタレントに転じていることなど、彼女の経歴を通じて、「グローカル」な都市としての大阪の芸能の多様性と複合性について、そこにおける女性芸能者の地位や職業意識にも注目して考察したい。

キーワード：笠置シズ子、ブギウギ、大阪、パンパン

序

本発表では、戦前には「スキングの女王」、戦後には「ブギの女王」と謳われた歌手・俳優の笠置シズ子について検討する。特に、彼女の戦前のキャリアに注目し、彼女の楽曲のほとんどを手掛けた作曲家の服部良一の影響と、一九二〇年代の大阪（関西）で勃興した娯楽的な上演文化が一九三〇年代末の東京に移植される過程を重視する。なお、彼女は一九五七年に歌手としての活動を停止し、俳優に転向した際に「シズ子」から「シヅ子」へと表記を改めている。後年の復刻 CD や伝記などでは「シヅ子」表記が一般的だが、本稿で検討するのはもっぱら「シズ子」と表記されていた時代であるため、本稿では「シズ子」と表記する。

舞台上で活躍する演者の歌が、レコードでも人気を博す、というあり方は、世界的にはむしろ常套的なものといえる。しかし、日本においては、一九二〇年代末に形成されたレコード会社専属制度が障壁となって、必ずしも一般的にはならなかった。笠置と服部が、なぜ、舞台と録音の境界を超えた成功をおさめることができたのかについて、特にそれが可能となった産業的条件に注目して検討する。

笠置シズ子とは誰か

現在、笠置シズ子は、「戦後」と「焼け跡」のアイコンとして記憶されている。一九八五年に彼女が死去したときの新聞記事の見出しは「焼け跡に明るいうるリズム」「暗い世相吹き飛ばす」（四月一日朝日新聞）、「戦後世相へリズムのパンチ」（同日読売新聞）

「焼け跡にブギウギ」（同日毎日新聞）というもので、朝日と読売では、「ブギの女王」という形容が、彼女の名前の上に冠されている。

たしかに、彼女の人氣が最高潮に達したのは、一九四七年発表の「東京ブギウギ」以降の一連の「ブギ」によってである。そのうちの一つ、「ジャングル・ブギー」は、黒澤明監督映画『酔いどれ天使』の劇中歌として企画され、黒澤自身が作詞したことでも知られる。ナイトクラブの演奏シーンで咆哮する笠置の姿は、本作でデビューした三船敏郎が、木暮実千代と荒々しくジルバ（ジターバグ）を踊る姿と並んで、物語のプロットにおいては占領下の退廃を否定的に象徴する場面でありながら、暴力的なまでに鮮烈な解放感を与える。

また、「焼け跡」との観念連合は、笠置が活躍した東京・有楽町の劇場街にも多く存在していた、当時「パンパン」と呼ばれた街娼の女性たちから熱烈な支持を集めていたこととも関わっているかもしれない。その背景には、彼女自身が「東京ブギウギ」の発表直前に、吉本興業の御曹司・吉本エイスケと恋に落ちるも出産直前にエイスケが病死し、「未婚の母」として乳児を育てながら舞台に立っていた、という境遇に対する共感があっただろう。

さらに、「戦後」を象徴する歌手として記憶される美空ひばりが、笠置の人気絶頂期にその物真似をする「ブギウギこども」として登場したことも、笠置と「焼け跡」を結びつける要因として考えられる。

しかし、ここでは、笠置シズ子と、彼女のレパートリーのほとんどすべての作曲と編曲（外国曲の大胆な翻案を含む）を手掛けた服部良一という二人が、1920年代後半から30年代前半にかけて、大阪市が人口においても工業出荷額においても東京市を上回っていたいわゆる「大大阪時代」の大阪でキャリアを開始したことに注目する。宝塚少女歌劇の試験不合格と松竹楽劇部（後の大阪松竹歌劇団）入門、笠置と服部のコンビが誕生した戦前の松竹楽劇団、戦中の吉本興業の御曹司との密かな恋愛、戦後の東宝系の劇場（日劇、有楽座）でのブギの大流行、といった一連の出来事を、関西系の興行会社が主導した、折衷的かつ娯楽的な新種の上演文化の東京進出という文脈において捉え、その特徴について検討する。そのことは、大衆音楽史をもっぱらレコード会社内で制作が完結する「流行歌」のみに注目して捉える通念を批判し、「演じられるもの」の重要性について再考することにもつながるだろう。

宝塚と松竹の少女歌劇

笠置シズ子（本名・亀井静子）は1914年8月25日に、四国の香川県大川郡相生村（現在の東かがわ市）で生まれた。村の素封家の息子と同家で家事見習いをしていた娘との間に非嫡出子として生まれた。同時期に出産のために帰郷していた、大阪在住の亀井うめに引き取られ、うめが出産した正雄とともに生後すぐに大阪に移る。実父はほどなく病死したという。この出生の経緯は、「東京ブギウギ」のヒットから約1年後の1948年9月に出版された自伝『歌う自画像』のなかで、後の吉本エイスケとの悲恋と出産のエピソードと重ね合わせるような仕方で語られている。

養家は元々米や薪炭を扱う商家だったが銭湯に転業し、その後、福島、十三、中津など大阪市内を転々とする。彼女が最初に習った芸事は日本舞踊だった。自伝によると、相生村で同時期に生まれた亀井うめの実子・正雄が病死した後、「あんたも身体が弱いよってな、誰に頼らずとも、おのが腕で身すぎ世すぎして行ける芸を持ったほうがええなあ」と考えた養母によって、「正雄の四十九日がすんだころ」踊りの師匠のもとに連れていかれたという。師匠になにか踊ってみせるよういきなり言われたところ、銭湯の客の「芸妓あがりの大工のおかみさん」にかねて教わっていた「宵や町」[原文ママ、長唄の「宵は待ち」か]を踊って、「仲々、手筋がよろしいな」と褒められている（笠置 1948, 10-11）。小学校では「唱歌も得意」だったが、「映画やお芝居に連れて行かれた記憶はありませんが、一体に芸ごとが好きで、よく客の脱衣場を舞台にいつも歌ったり踊ったりしていた」という。「界限の評判となり」「小屋掛けの浪花節芝居に懇望されて子役に出たこともあった」という（笠置 1948, 42）。

このように、彼女と養母にとって芸事はまず「見すぎ世すぎ」のためのものであったこと、その最初の実演の場が、様々な人々が日常的に行き来する大都市の銭湯という場であったことは興味深い。当時の大都市庶民にとって、日常的に馴染みのある芸態や芸事に対する考え方を典型的に示すものとも読める。さらに想像をたくましくすれば、出身地も生業も異なる人々が行き交う銭湯という場で、さまざまな歌や芸の交換が起こっていた可能性もある。特に、ちょうどこの時期に沖縄系移住者のコミュニティの中心となった大正区・南恩加島で小学校卒業を挟む時期を過ごし、そこでなんらかの音楽的な交流が起こっていたら、という妄想を禁じえない。

1927 年、小学校を卒業すると松竹楽劇部に入団している。この経緯は自伝では以下のように記される。「近所の人達に宝塚歌劇の話を知ると早速その気にな」った母に勧められて、「私はそんなもの見たこともなかったのですが母に言われるまま」試験を受ける。試験は「難なく突破」したものの、「最後の体格検査でハネられ」、「家へ帰っても落第したとはいわず「うち、あんなとこ、好かんさかいやめてきてしもた。おすましで、気取り屋で性に合わんわ」とトボけた」という（笠置 1948, 43-44）。しかし、「南地の花街の知り合い」の求めで「下地ッ子」に出されそうな気配を察し、「芸妓はどうも気が進みませんでした」ということで、「宝塚に対抗する松竹歌劇が心齋橋々畔の松竹座を本城にしているのを、ふっと思い出し」、松竹楽劇部の楽屋に乗り込み、音楽部長の松本四郎に入門を直訴する。曰く、「わては宝塚でハネられたのが残念だんね。こうなったら意地でも、道頓堀で一人前になってなんぼ身体がちっちゃうても芸に変わりはないとこを見せてやろう思いまんね。どんなことでも辛棒しますさかい、先生、どうかお願い申します」。ちなみに彼女は「それまで千日前や道頓堀には母に連れられて二度しか行ったことがな」かったという。なお、砂古口早苗による伝記では微妙に記述が異なり、不合格となり「阪急電車で大阪に戻り、トボトボと家に帰ったら、“近所のおばはん”が「道頓堀に宝塚みたいのやってまっせ」と教えてくれた。静子はすぐその足で道頓堀の松竹座へ向かい、松竹楽劇部の事務所に駆け込んだ」となっている（砂古口 2009, 23）。

もちろんスターの自伝が事実のとおりであると考えする必要はないが、東宝系の日劇や有楽座を活動の中心としていた 1948 年の時点で、「宝塚的なもの」とは対極の存在として自身を位置づけていることは興味深い。ちなみに笠置の 1 才年下の東京松竹歌劇団の大スター、水の江瀧子も松竹と宝塚の違いを次のように端的に述べている。「松竹と宝塚では、演し物から何から全然違っていましたね。あちらは割といところのお嬢さんが月謝払って宝塚の学校へ行って、それから舞台に出てたし、こちらは最初から給料もらって職業としてやりましたからね。芸の質は正反対だったんです」（水の江 2004, 42）。

周知のように、宝塚音楽学校の「卒業生」のみによって構成される少女歌劇自体

が、所属団員を音楽学校卒業後も「生徒」と呼び学年階梯を遵守するなど、学校を模したシステムで運用されている。社会学者の周東美材は近著『「未熟さ」の系譜』（2022）において、演者の幼さや未熟さを積極的な魅力として愛好する嗜好が、現代に至るまで脈々と継承されていることを明らかにし、その起点のひとつとして宝塚少女歌劇を置いた。周東は、少女の「未熟さ」の偏重は、西洋をモデルにした核家族的な近代家庭における「子ども」の理想化という規範と結びつくものであり、また、「高級」なものとされた西洋文化を先駆的に輸入する窓口であるがゆえにその不完全さや稚拙さがむしろ肯定的に評価されてきたと示唆する。つまり「大人」たる西洋近代への従属と保護のもとで、大人を模倣し学習する「子ども」（とりわけ労働からも生殖からも遠ざけられた「純粹」な存在として理想化された「少女」）としての近代日本、という見立てといえる。この指摘自体は慧眼といえるが、同じ少女歌劇でも、松竹についてはこの「西洋化の尖兵」としての「少女」という見立ては単純に適用できないのではないか。宝塚＝阪急のように歌舞伎改良による「新国民劇」樹立の第一歩として少女歌劇を位置づけるとともに、沿線住民である新中間層の新しい生活スタイルの啓蒙を通じた商品化を行うのではなく、在来の劇場経営に基づき、歌舞伎も浪花節も映画も等しく興行種目として扱う松竹が運営する松竹少女歌劇は、近い年齢の少女によって構成されながらも、宝塚の「良家の子女」イメージと結びつく「未熟さの系譜」からは逸脱するものとして、笠置や水の江のような都市の庶民層の少女によって、自覚的な職業意識を伴って演じられていたといえるのではないか。そしてそれは、宝塚のように、新たな中間層の文化生活への夢を掻き立て啓蒙するために、目指すべき西洋の芸術を不完全に模倣するのではなく、眼の前の観客の趣味に応え満足させるための娯楽として演じられた。水の江瀧子の断髪による「男装の麗人」という、事後的に見れば少女歌劇という芸態における最大の発明が、宝塚ではなく松竹から生まれていることは示唆的だ。音楽についていえば、「すみれの花咲く頃」「おお宝塚」「モンパリ」といった宝塚歌劇の歴史的な有名曲がすべて、外国曲に日本語詩を付けたもの（ある程度元の詩に忠実なものも、「おお宝塚」のように全く無関係なものもある）であるのに対し、松竹歌劇団の象徴と言える「桜咲く国」（1930）や、それに先立って大流行した松竹座レビューの劇中歌「道頓堀行進曲」（1928）が詩・曲とも劇団内で作られたものであることも興味深い。少女歌劇という芸態を、西洋近代文化の「未熟な模倣」としてではなく、在来の、近世以来の「成熟した」歌舞音曲や見世物の感覚のなかに、新奇な外来要素を見様見真似で取り入れたものとして再考することが可能であり必要であると考ええる。

松竹楽劇団

松竹楽劇部入団後、「三笠静子」という芸名を与えられた亀井静子は、数年の下積

みを経て、入団五年目の「春のおどり」で道化師の扮装でコミックソングを歌い頭角を現す。1934年には、楽劇部は「大阪松竹少女歌劇団」と改称し、前年に竣工した大阪劇場（大劇）に拠点を移す。その第一回記念公演「カイエ・ダムール」では、主題歌「恋のステップ」を歌っており、すでに幹部格となっていた。同曲は、日本コロムビアから発売され、彼女の初録音となった。作曲の「服部ヘンリー」は服部良一の変名である。当時服部は上京間もない時期で、レコード会社としてはニッソーレコード東京スタジオの専属だったため、変名を用いたものと思われる。この時点では、服部との間に個人的な交流はなかったようだ。翌年、大正天皇の子・涼宮が三笠宮を名乗ったことから、「笠置シズ子」と芸名を改めている。

大阪松竹少女歌劇団での成功を承けて、1938年、笠置は松竹が新たに取得した東京の帝国劇場を本拠地として設立された松竹楽劇団に移籍する。これは、1936年に設立された東宝系の日本劇場を拠点とする日劇ダンシングチームに対抗した、男女混合のレビュー団で、洋画上映の合間のアトラクションという位置づけだった。そこで笠置は副指揮者（当初の指揮者・紙恭輔の退任後、正指揮者となる）に迎え入れられた服部良一と出会っている。

服部の自伝に書かれた二人の出会いのシーンは、笠置についての文章では必ずといっていいほど常套的に引用される。少々長くなるが原文で紹介する。

この混成チームの花形は、大阪の歌姫、笠置シズ子ということであった。大変な前宣伝である。

（略）

ぼくは、どんな素晴らしいプリマドンナかと期待に胸をふくらませた。

「あ、笠置くんが来ました。音楽の打ち合わせをしましょう」

担当者の声に、ぼくは、ごった返す稽古場のほうを見た。

薬びんをぶらさげ、トラホーム病みのように目をショボショボさせた小柄な女性がやってくる。裏町の子守女か出前持ちの女の子のようだ。まさか、これが大スターとも思えないので、ぼくはあらぬ方向へ期待の視線を泳がせていた。ところが、

「笠置シズ子です。よろしゅう頼んまっせ」

と目の前にきた、鉢巻で髪を引き詰めた下がりまゆのショボショボ目が挨拶する。

ぼくは驚き、すっかりまごついてしまった。

その夜遅く始まった舞台稽古では、思わず目を見張った。

『クイン・イザベラ』のジャズ・リズムにのって、タラッタ、と舞台の袖から出てきた女の子は、昼間のトラホーム病みの子とは全く別人だった。三センチほどもある長い付けまつ毛の下の目はパッチリ輝き、ぼくが棒をふるオーケスト

ラにびたりと乗って、

「オドッレ、踊ッレ」

と掛け声を入れながら、激しく歌い踊る。その動きの派手さとスイング感は、他の少女歌劇出身の女の子たちとは別格の感で、なるほど、これが世間で騒いでいた歌手かと、納得した。

その日から、紙恭輔は秋月恵美子のタップのファン、ぼくは笠置シズ子の付けまつ毛のファン、とはっきり分かれた。

ファンのぼくは、その後、『ラッパと娘』（村雨まさを詞）『センチメンタルダイナ』（野川香文詞）『ホット・チャイナ』（服部竜太郎詞）など、彼女のためのオリジナル曲を次々に書いた。

松竹楽劇団の公演は、回を重ねるごとにジャーナリスト仲間でも評判になった。南部慶之助、双葉十三郎、野口久光といったうるさ方が笠置シズ子にぞっこん参ってしまい、SKDの女王・水の江瀧子の外遊中は笠置シズ子が帝都の人気を一人でさらった感があった。（服部 1982、172-174）

服部は、ステージ外の彼女の庶民性と、舞台上の輝きの対比を、「付けまつ毛」を象徴とすることで強調している。服部が、笠置の「ファン」であると自称しているのも興味深い。アメリカのジャズに知悉した「うるさ方」の笠置への賞賛については、細川周平（2020）が詳細に論じているためここでは詳細に立ち入らないが、服部良一の作・編曲によるオリジナル楽曲によって、彼女が「スキングの女王」と称せられるに至ったことは改めて確認しておきたい。つまり、この戴冠は、アメリカを「本場」とするジャズを「正しく」紹介し歌ったことによってなされたのではない、ということである。

「スキングの女王」笠置の楽曲は、当時のレコード流行歌あるいは日本制作の「ジャズ・ソング」とも大きく異なる形式を持っていた。同じ旋律が異なる歌詞で2, 3回繰り返され前奏・間奏・後奏が加わる有節歌曲の形式ではなく、短い楽句が様々な変奏され、スキヤットを交えながら、楽器の独奏者やバンド全体と呼びかけと応答（コール&レスポンス）を繰り返しながら即興的に盛り上げてゆく。これは、舞台上演を前提とするショーナンバーに適した構成であり、レコード流行歌の定型から大きく逸脱している。流行歌、つまり、レコード会社が独占的に制作する大衆歌謡のフォーマットは、20世紀初頭に確立するアメリカの主流的ポピュラーソング（ニューヨークの音楽出版社が並ぶ通りの通称から「ティン・パン・アレイ」と呼ばれる）に基づき、詞・曲の分業と、音楽要素の単純な反復による作曲の効率化を旨とする。前奏、間奏、後奏の間に、同じ旋律を異なる歌詞で2回ないし3回繰り返す、という定型は、制作過程の規格化と関わって成立した。アメリカにおいてもとりわけ日本の場合は七五調の歌詞が最初に作られ、それに別の作曲家が旋律を付けるか

たちで制作されるのが一般的だった。それに対して松竹楽劇団で笠置のために服部が書き下ろした代表的な楽曲である「ラッパの娘」は、服部良一自身の作詞によるものである。旋律に先立って書かれる歌詞として「バドジズデジドダ」というスキヤットを思いつくことは、職業的な作詞家にはできないだろう。必ずしも言語的な意味を優先しないオノマトペを含めて言葉と旋律がぴったり合った歌と、器楽の独奏者やバンドとの絶妙な掛け合いを通じて、単純な反復を避けながら似た楽句を変奏しながら積み重ね、時間の進行につれて畳み掛けるように勢いを増してゆく構成は、たとえば浪花節や河内音頭など実演を前提とした演目では特に珍しいものではない。むしろ、これらの庶民的な口頭性に基づく表現に相通じる当意即妙で融通無礙なパフォーマンスを、最新流行のスウィング音楽を用いて、「レビュー」という新奇な上演形式に落とし込んだことが笠置と服部の特徴といえる。実際、笠置は自伝の中で、服部と自身の関係を、「人形遣いと人形、浄瑠璃の太夫と三味線のように切っても切れない間柄」と文楽に喩えてもいる。

「地声」で歌う

服部良一が笠置シズ子のパフォーマンスに及ぼした重要な影響として、彼女の発声法を矯正したことがある。つまり、少女歌劇でも規範となっていた西洋芸術音楽に由来するベルカント唱法ではなく、日常的な話し声に近い「地声」で歌うよう指導したのだ。そもそも笠置は、幼少時から日本舞踊を習っていたが、西洋式の声楽を正式に習得したことはなかった。少女歌劇時代に、「いくら上手になっても踊りでは私は世に出られないと見切りをつけ」、意図的に声楽に転向しているが、井上喜久子に「手ほどきだけして貰った程度で、殆んど独学」だった。「だから発声法は悪いし、ただ無茶苦茶にカン高い声を出していたから、年中声をつぶして咽喉にホウタイを巻いていました」という（笠置 1948、50）。それに対して服部は、「この高い私の声を殺させ、「地声で歌え」としきりに勧め」たという。それは、「スキングは地声でなければいけないという先生の持論を試めず試験台」として、「マキシヌ・サリバン或いはマーサー・レイ張りのスキング歌手」に仕立てるためだったとする（笠置 1948、51）。続けて、「もちろんこれは日本にだけ通じる話で、外国ではどんな系統の歌も地声では歌っていませんが、日本人の体力とか生活水準とか舞台機構などから割り出した筆法で、そのお筆先きをなぞってきた私はその意味で日本的なジャズ歌手というべきでしょう」と述べ、「地声」による発声を「日本的なジャズ」と結びつけている。実際のところ、「外国」を西洋に限っても、ベルカント唱法は大会場で声を響かせるための特殊技術として発達したものであり、それ以外の発声で歌われるものは当然多く存在する。西洋芸術音楽の規範的な発声法から外れる多様なヴァンキュラーな歌唱法は、とりわけ 1920 年代以降、ラジオ技術や、それを応用したマイ

クロフォンを用いたレコード録音を通じて、広く認められてゆく。大人数のスウィング・バンドを伴奏にソロ歌手が歌う、というパフォーマンス形態自体、増幅技術によって初めて可能になるものであり、「スウィングは地声でなければならない」という服部の感覚は、そうした技術的な革新に基づく演奏スタイルや聴衆の感受性の変化を確実にとらえている。とはいえ、ベルカントを「普遍的な」歌唱法とする考え方は、しばしば音声学的な根拠も伴って、戦後に至っても根強く残った。笠置と並んで服部良一楽曲を多く歌った歌手・淡谷のり子も、西洋芸術音楽の発声法を基準として戦後、笠置をしばしば批判している。淡谷は後年、「演歌」を痛罵したことでも知られ、東洋音楽学校出身の彼女にとって、ベルカントと西洋芸術音楽が一貫して絶対的な規範だったことがわかる。

この「地声」は、西洋芸術音楽の単純な模倣、もしくはその規範に準じたいわば廉価版西洋歌曲としての「流行歌」と、「スウィングの女王」笠置を差異化するものだったようだ。自伝に推薦の辞を寄せている旗一兵（砂古口は彼を自伝のゴーストライターであるとしている）は、笠置の「地声」に触れた後、「見せて聞かせる歌手」として「コンサート形式の歌手や流行歌手」と区別して捉える。

途方もない声を出すが、彼女はレコードやラヂオでは本領がわからない。あくまで「見せて聞かせる歌手」である。「見せる」ことのうまさは少女時代から踊りを習っていたのと松竹歌劇の経験がモノをいっている。これだけでなく、秩序がうるさく芸熱心揃いの大阪松竹にいたことは、その後の彼女の芸道に大きなプラスとなっているようだ。

これからの彼女は如何に進むべきか。歌そのものだけの魅力に立っている人ではないのだから、コンサート形式の歌手や流行歌手のコースは避くべきであろう。ボードビリアンとして多彩な行動圏を維持していた方がよい。（笠置 1948、146－147）

服部も、地声の導入にふれて「その意味で彼女は非常に日本的な歌手といえよう」とし、「彼女はスタンダード [ママ] な歌手の系列で評価は出来ない。極端に言うと天中軒雲月（[伊丹秀子と] 名前が変ったそうだが）ミス・ワカナの系列に入る人かもしれない」（笠置 1948、154）と述べ、次のように続ける。

馬鹿気た声で歌っていると、その筋のオーソリティは「あれは浪花節だよ」と極め付けて流飲 [ママ] を下げるかも知れないが、浪花節で結構、私はさんざん彼女に浪曲ジャズを歌わしたこともある。笠置くんはそんな、洒落たところで洒落た人たちだけに洒落た歌を聞かせるたぐいの人ではない。あくまでゴミゴミ

した街の中で、大衆の灯となって歌う陋巷の歌い女である。そこに彼女の生命があり、魅力がある。(笠置 1948、154－155)

ここで服部は、侮蔑的な比喻としての「浪花節」を越えて、具体的に、浪曲師の二代目天中軒雲月（伊丹秀子）や戦前に一世を風靡した漫才師のミス・ワカナの名を挙げて、笠置をそうした女性演者の流れに位置づけ、「東京ブギウギ」を「現代の浪花節」とさえ呼んでいる。

旗と服部の発言は、ブギウギ人氣がまだ登り調子の途中であった 1948 年時点でのものであり、それでも松竹楽劇団発足から 10 年弱経っている。彼らの論調に、日米開戦後の「日本回帰」言説の影響を見出すことも不可能ではないが、逆に、戦中の記憶を単純に無視して敗戦後のアメリカ文化の流入を寿ぐことも容易にできた時代にあえてこうした発言がなされていることを重視したい。笠置自身も、戦中の経験に触れて、「私はどちらかといえば都会的な歌手なので流行歌で売り出した人ほど地方の工場から慰問の注文もなく、戦争中에서도やっぱり劇場へ出る方が多かったように思います」(笠置 1948、88) としている。少なくとも、笠置とその近傍にいた人々は、戦前以来の都市における上演文化の文脈で、浪花節や漫才との連続において、また、ラジオやレコードとは区別されるものとして笠置のパフォーマンスを位置づけているのだ。

松竹・東宝・吉本興業

「スキングの女王」笠置シズ子が活躍した舞台は、単に同時代のアメリカ文化の影響を反映したものではないが、客体化された「伝統」や「古典」とも異なる。彼女の芸は、やや抽象的にいえば、近世以来のヴァナキュラー文化の連続性の中で培われてきた芸能の蓄積に、1930 年代のアメリカの大衆文化が接ぎ木されたものといえる。そしてそれが開花しえた直接の産業的な背景は、1920 年代に隆盛した宝塚（阪急）、松竹、吉本興業を軸とする関西の都市的な興行文化であり、その東京進出である。

笠置が大阪松竹少女歌劇から東京の松竹楽劇団に移ったのは、松竹が帝劇を傘下に収めたためであった。松竹楽劇団は、小林一三が東京で劇場を経営するきっかけとなった日本劇場のダンシングチームに対抗したものだった。1935 年に東宝が日劇の経営に乗り出す前年、1934 年には、吉本興業の東京支社を任されていた林弘高（吉本せいのおの末弟）が、アメリカのヴァラエティ劇団、マーカス・ショーを招聘し日劇での公演を成功させている（小谷 2017）。東宝と吉本は、映画製作や映画館での実演などでは一種の提携関係にあった。その影響下に、1935 年に浅草で開場した東京花月劇場で歌と踊りを中心とする「吉本ショウ」が開始される。1936 年には、阪神間の

ダンスホールで腕を磨き、慶應予科を経てニューヨークに遊学したダンサー、中川三郎と、東宝との競争の末破格の条件で1年契約を結び、「吉本ショウ」の目玉となる。翌1937年には、広沢虎造の節回しをジャズコーラスで演じる川田義雄を中心とする「あきれたぼういず」が人気を博し、洋風の音曲漫才であり「ボーイズ」という芸態の創始者となる。中川は、吉本との1年契約の終了後、松竹楽劇団の設立に参加している。あきれたぼういずは1938年にビクターからレコードを発売しており、笠置が1939年にコロムビアと契約している背景には、あきれたぼういずの成功によって新たな舞台パフォーマンスのレコード化の流れが生まれていたことが考えられる。

鉄道経営の発想に基づき、有楽町の東京宝塚劇場、日本劇場、有楽座を中心に、阪急百貨店も含め、街全体をデザインしようとする東宝と、既存の劇場を次々買収し、歌舞伎を中心に据えてありとあらゆる芸態を扱う松竹、そして、旧来の寄席の落語中心の格式をにこだわらず、漫才や安来節、音頭など、ヴァナキュラーな芸態を積極的に寄席芸能化する吉本という3つの関西勢力が、1930年代半ばの東京でしのぎを削り、その過程で最新の舶来品である「ジャズ」と「レビュー」が新奇な見世物として注目を集めた。そうした一連の動きの中で笠置シズ子のパフォーマンスは理解されるべきである。

結

戦後、日劇や有楽座という東宝系の舞台で、松竹楽劇団の先達である日劇ダンシングチームを従えて公演する傍ら、浅草オペラ以来の東京喜劇の流れを汲むエノケン一座とも積極的に共演し、映画にも出演していることは、1930年代の折衷的な上演文化の再演として捉えるべきだろう。これまでの新旧の批評家や研究者によって重視されてきたアメリカ音楽の影響は決定的に目立つ要素ではあっても、アメリカ音楽をいち早く、また、より本格的に日本に紹介した歌手としてのみ捉えること、つまり服部が述べた「洒落たところで洒落た人たちだけに洒落た歌を聞かせるたぐいの人」と考えることは一面的であるように思える。むしろ、大阪の庶民的な環境で身についた踊りや言葉や節の感覚に基づいて、それに新奇な要素としてスキングやブギの意匠をまとうせたものが、笠置と服部のパフォーマンスの核心であるように思える。比喩的にいえば、ジャズやスキングやブギは、彼女の舞台上のペルソナにおいて決定的に重要な要素でありながら、単なる装飾品のひとつであり、着脱可能な「つけまつげ」のようなものだったのかもしれない。

参考文献

- 笠置シズ子、『歌う自画像：私のブギウギ伝記』、北斗出版社、1948 年
- 砂古口早苗、『ブギの女王・笠置シズ子：心ズキズキワクワクああしんど』、現代書館、2009 年
- 周東美材、『「未熟さ」の系譜：宝塚からジャニーズまで』、新潮社、2022 年
- 瀬川昌久、『増補決定版 ジャズで踊って：舶来音楽芸能史』、清流出版、2005 年
- 竹中功（監修）、小谷洋介（著）、『吉本興業をキラキラにした男：林弘高物語』、ロングセラーズ、2017 年
- 服部良一、『ぼくの音楽人生：エピソードでつづる和製ジャズソング史』、中央文芸社、1982 年
- 細川周平、『近代日本の音楽百年 第4巻 ジャズの時代』、岩波書店、2020 年
- 水の江瀧子、『ひまわり婆っちゃん』、日本図書センター、2004 年

本稿は JSPS 科研費 22K00136 の成果の一部である。

笠置 SHIZU 子與大阪

輪島裕介（大阪大學）

【摘要】

一般認為，笠置 SHIZU 子是位體現敗戰與對美國文化之憧憬的歌手。1947 年「東京 Boogie Woogie」之後，又陸續有「購物 Boogie」等，導入 1940 年代美國流行 Boogie Woogie 節奏的樂曲流行一時，被譽為「Boogie 女王」。其激烈的舞蹈和動作，以及誇張華麗的服裝跟化妝，讓人聯想到其與當時以占領軍官兵為主要顧客的街頭賣春婦「Pom Pom」之共通性，她跟多數這些女性一樣，同時也是還在養育嬰兒的單親媽媽。

但是筆者在此想要提出，1927 年進入大阪松竹少女歌劇、成為明星後，1938 年轉籍至設立於東京的松竹樂劇團而來到東京的笠置 SHIZU 子，與幾乎創作她大部分作品的作曲家服部良一一樣，皆可說是 1920 年代到 30 年代大阪和洋折衷式複合娛樂文化下的產物。本文企圖透過她比起唱片更重視舞台或電影的態度，以及 1950 年代後半自歌手生涯引退後擔任強調典型（「濃厚」）大阪腔之電影喜劇女配角、喜劇廣告明星等經歷，關注大阪「全球化在地都市」之藝能多樣性和複合性，以及女性藝能表演者於其中之地位和職業意識。

關鍵詞：笠置 SHIZU 子、Boogie Woogie、大阪、Pom Pom

序

本論文將針對在戰前素有「Swing 女王」稱號、戰後更被譽為「Boogie 女王」的歌手兼演員——笠置 SHIZU 子，進行探討。筆者尤其關注她在戰前的事業表現，並聚焦於幾乎一手包辦她所有樂曲的作曲家服部良一帶來之影響，以及興起於 1920 年代大阪（關西）的娛樂性劇場文化，移植到 1930 年代末期的東京之過程。另外，她在 1957 年暫停歌手身分的演出活動、轉型為演員時，也一併將其藝名的表記文字「SHIZU 子」（シズ子）改為「SHIDU 子」（シヅ子），雖然在她之後的復刻版 CD 及傳記等中，其表記文字一般皆採用「SHIDU 子」，但由於本文所探討的是其僅表記為「SHIZU 子」的時代，因此本文統一表記為「SHIZU 子」。

活躍於舞台的演員，其所演唱之歌曲在發行為唱片後，通常也會大受歡迎——此可謂是全球共通的現象，然而該現象在日本卻不尋常。這是因為，1920 年代末期所形成的唱片公司專屬制度，往往會造成阻礙。本文將分析在此背景下，笠置與服部是如何成功超脫舞台與錄音的限制；尤其將著眼於是什麼樣的產業性條件，使這份成果得以可能。

一、笠置 SHIZU 子是誰？

現在，笠置 SHIZU 子以「戰後」與「焦土廢墟」世代的指標性人物形象深植人心。她在 1985 年過世時，各大新聞標題稱其為「焦土廢墟中的一段明快旋律」、「驅散灰暗世道的低迷氛圍」（《朝日新聞》4 月 1 日）；「為戰後世態帶來響亮有力的旋律」（《讀賣新聞》同日）；「焦土廢墟中的 Boogie Woogie」（《每日新聞》同日）。《朝日》與《讀賣》更在她的名字前，冠上「Boogie 女王」的形容。

確實，她的全盛時期是因 1947 年推出「東京 Boogie Woogie」後的一系列「Boogie」作品而起，其中「Jungle Boogie」不僅是黑澤明執導電影《酩酊天使》的插曲，這首歌的另一知名亮點是由黑澤親自填詞。在夜總會演奏場景中，笠置咆哮的姿態，與以本部作品出道的三船敏郎隨木暮實千代跳起的激烈 Jitterbug 舞姿相映成趣。在電影劇情中，這幕場面雖然具有批判同盟國軍事占領下的頹敗日本的象徵意義，他們的表現卻為電影賦予了幾近暴力的強烈奔放氣息。

此外，笠置之所以與「焦土廢墟」產生意念連結，其中一個原因，是在她所活躍的東京有樂町劇場街上，眾多棲身於此處的街頭賣春婦「Pom Pom」，對她的熱烈支持。她們或許是對笠置的境遇產生共鳴——她在發表「東京 Boogie Woogie」前夕與吉本興業的創辦人子吉本穎右相戀，對方卻在她臨盆前病逝，於是她以「未婚母親」的身分，一邊獨自育兒，一邊持續在舞台上演出。

更有甚者，以象徵「戰後」的歌手形象深植人心的美空雲雀，是在笠置的全盛時期以模仿她的「Boogie Woogie 童星」身分起家。這也是笠置與「焦土廢墟」產生連結的

一大要因。

然而，於此筆者希望聚焦於笠置 SHIZU 子，以及幾乎一手包辦她的劇目的作曲及編曲工作的服部良一，從 1920 年代後半到 1930 年代前半——正值大阪市無論於人口或工業出口額方面都勝過東京的「大大阪時代」，這兩人在大阪展開了事業。筆者欲將笠置參與寶塚少女歌劇考試不合格、進入松竹樂劇部（後為大阪松竹歌劇團）、戰前在松竹樂劇團中與服部成為搭檔、她在戰爭時期與吉本興業創辦人之子的祕密戀情，以及戰後在東寶系劇場（日劇、有樂座）掀起的 Boogie 熱潮……等一連串事件，放在由關西系演出公司所主導的折衷兼娛樂式新型劇場文化進軍東京的脈絡下，分析其特徵。藉由這樣的研究視角，或許也能對當今在探討大眾音樂史時，普遍僅將研究對象局限於在唱片公司內完成製作的「流行歌」之現象予以批判，並重新思考「被演出的事物」的重要性。

二、寶塚與松竹的少女歌劇

1914 年 8 月 25 日，笠置 SHIZU 子（本名龜井靜子）生於四國的香川縣大川郡相生村（現在的東香川市）。她是在村裡大財主之子及同戶年輕女傭私通下誕生的非婚生子女。她被同時期因孕返鄉、居住在大阪的龜井梅收養。龜井梅產下正雄後，也一併帶著剛出生的她移居大阪。據說她的生父沒多久即因病過世。她在「東京 Boogie Woogie」爆紅約一年後，於 1948 年 9 月出版自傳《歌唱的自畫像》（歌う自画像），娓娓道來自己的出身。自傳中描述這段身世的口吻，似乎也重疊了其後她與吉本穎右從苦戀到生產的過程。

龜井家原為白米與柴火商，後來轉為經營大眾澡堂，其後不斷在大阪市內輾轉遷移，曾待過福島、十三、中津等地。笠置學習的第一項技藝是日本舞。根據自傳所述，龜井梅於同時期在相生村產下的兒子正雄病逝後，作為養母的她，認為笠置「也是身體孱弱，最好能學會一套足以獨立謀生的技藝」，因此在「正雄的四十九天法事結束後」，她帶著笠置前去造訪日本舞師父。當師父要笠置跳段舞來看看時，她跳起了一位大眾澡堂客人——「曾當過藝妓，現為木匠之妻」——曾教過她的〈宵や町〉（夜晚為等待之時。引自原文，應為長歌〈宵は待ち〉〔等到入夜〕），結果被稱讚「相當有天份」（笠置 1948：10-11）。據說她國小時期「擅長歌唱」，「雖然記憶中似乎不曾被帶去電影院及戲院，但對於才藝表演還是極為熱衷，總是把大眾澡堂的客人更衣室當作舞台，又唱又跳。」「在鄰里之間頗受好評。」「曾經受到臨時搭臺的浪花節戲盛情邀約，出演兒童角色」（笠置 1948：42）。由此可見，對於她及養母而言，技藝原本就是種「謀生」工具；而她初嘗表演滋味的場所，是各種人潮在日常中來去匯流的都市澡堂場景，這一點誠然饒富興味。對此我們也可以解讀出，對於當時居住大城市的庶民而言，這種日常熟悉的表演形態，以及自娛自樂的技藝表演，實為典型的思維方式。若再進一步想像，我們更可以推測：在澡堂這種出身背景、生活形態皆不同的人們交會之處，各式各

樣的歌曲及技藝之間也可能得以交換。尤其這段時期，她在以沖繩移民社群為中心的大正區南恩加島度過了含國小畢業在內的時光，對此筆者不禁大膽想像，當時或許也產生了某種音樂上的交流。

1927 年，她在國小畢業後進入松竹樂劇部。關於這段經歷，自傳中可見以下記敘：養母「聽了鄰居們對寶塚歌劇的談話後，對此相當關切」，希望笠置參與考試。「我雖然不曾看過她們的演出，但還是按照母親的吩咐」接受考試，結果雖然「輕鬆通過」考試，最後卻「因為身高、體重不合標準而落選」。「回家後我對落選一事隻字不提，只胡亂捏造說：『我不喜歡那種地方，所以決定放棄了。那裡又做作又裝腔作勢，和我合不來。』」（笠置 1948：43-44）。然而，在「南地花街一位熟人」的請託下，笠置察覺自己恐將被送去藝伎身邊當見習生。出於「無論如何都不願意成為藝伎」的想法，此時她「忽然想起了足以與寶塚分庭抗禮的松竹歌劇，其據點就設置於心齋橋橋畔的松竹座」。於是她闖入松竹樂劇部後台，直接請求音樂部長松本四郎：「我很遺憾自己被寶塚拒絕，為了爭這口氣，我不惜一切代價也想在道頓堀出人頭地；我想讓大家見識到，就算個頭較矮，但先天的體格條件並不會影響技藝表現。無論多辛苦，我都願意承受，所以拜託師父，請讓我加入松竹。」附帶一提，在此之前，她「只跟著母親去過兩次千日前及道頓堀」。不過，砂古口早苗所著的傳記中，對於此段經歷的記敘略有微妙差異：她在落選後「搭乘阪急電車回大阪，意志消沉地到家後，一位『鄰居阿姨』建議她：『道頓堀也有個類似寶塚的劇團，不妨試試。』於是靜子立即奔向道頓堀松竹座，衝進松竹樂劇部的事務所。」（砂古口 2009：23）

當然，我們無須認定明星的自傳就等同於事實，但當時正值以東寶系日劇及有樂座為藝文活動核心的 1948 年，在此時間點上，她卻將自身定位於「寶塚」的對立面，實在令人玩味。此外，比笠置小一歲的東京松竹歌劇團大明星水之江瀧子，也曾對於松竹和寶塚的差異提出明確看法：「無論從劇目或從任何角度來看，松竹與寶塚都完全不同。寶塚通常是由出身良好的小姐付錢上寶塚的學校，之後才能登上舞台；我們則是一開始就採取支薪的職業形式。兩者的藝術性質完全相反。」（水之江 2004：42）誠如周知，寶塚少女歌劇本身僅由其音樂學校的「畢業生」所組成，其營運模式亦大量仿效學校制度，例如該劇團團員從在畢業後也依然被稱為「學生」，且必須遵守學姐學妹制等等。社會學者周東美材在近作《「不成熟」的系譜》（「未熟さ」の系譜，2022）中指出，觀眾將演員的稚嫩及生澀表現視為正向魅力的喜好，是種從過去到現代一脈相承的鑑賞品味，而其起點之一正是寶塚少女歌劇。周東認為，對於少女的「不成熟」表現之偏愛，可連結到以西洋為模範的核心家庭式近代家庭中，對於「孩童」的理想化之規範，且這同時也是率先引進西洋文化這種被視為「高級」文化的窗口，因此其所呈現的那份不完整性及稚嫩，反而會受到肯定的評價。換言之，西洋近代可比喻為「大人」般的存在，而在大人的支配及保護下，近代日本則形同模仿、學習大人的「孩童」（特指其作為一種排除於勞動及生殖行為之外的「純粹」的存在、理想化的「少女」形象）。該見解本身可說極具慧眼，然而筆者認為，雖然同樣是少女歌劇，松竹似乎就無法輕

易適用於這套「作為『西洋化前鋒』的『少女』」的比喻。相較於寶塚（即阪急）將少女歌劇定位為建立改良自歌舞伎的「新國民劇」的第一步，同時透過啟蒙「新中間階層」（也就是阪急電鐵沿線居民）嶄新的生活方式，以此進行商品化行為，松竹有別於此，是基於傳統的劇場經營方式，將旗下所營運的松竹少女歌劇視為等同於歌舞伎、浪花節及電影的演出類別。雖然同樣由年齡相仿的少女所組成，松竹卻可說是超脫了與寶塚「良家女子」形象相結合的「不成熟的系譜」，藉由像笠置及水之江這樣的都市庶民階層的少女，秉持著有自覺的職業意識來進行演出。此外，這樣的演出並不像寶塚那般，為了激發新中間階層對於文化生活的憧憬，而對其視為楷模的西洋藝術進行不完整的模仿；松竹的少女歌劇，是以滿足眼前觀眾喜好為目的的娛樂作品。筆者欲指出，水之江瀧子以斷髮造型演出的「男裝麗人」，如今看來可說是少女歌劇最偉大的發明——且這項發明並非出自於寶塚，而是松竹。若以音樂而論，〈香堇花開時〉（すみれの花咲く頃）、〈啊啊寶塚〉（おお宝塚）、〈Mon Paris 我的巴黎〉（モンパリ）等寶塚歌劇的歷史名曲，都是由外國歌曲填上日文歌詞而成（其中部分作品歌詞盡量忠實保留原意，但也有像〈啊啊寶塚〉般與原曲毫無關聯的作品）；相對之下，堪稱為松竹歌劇團象徵的〈櫻花盛開之國〉（桜咲く国、1930），以及在此之前即蔚為流行的松竹座輕演劇（Revue）之劇中歌曲〈道頓堀行進曲〉（1928），詞曲皆由劇團所作，這一點委實饒有興味。對此，筆者認為有可能、亦有必要對少女歌劇這樣的藝術形態予以重新思索——少女歌劇或許並非是對於西洋近代文化的「不成熟模仿」，而是在日本傳統的近世以來的「成熟」歌舞音曲及娛樂展演的風格當中，再加入對於新奇的外來元素自然仿效而成的產物。

三、松竹樂劇團

本名龜井靜子的她，在進入松竹樂劇部後被取了藝名「三笠靜子」。累積了數年的幕後經驗後，她終於在入團第五年嶄露頭角，於「春之舞」中，以道化師扮相演唱滑稽歌曲。1934 年，樂劇部改名為「大阪松竹少女歌劇團」，將據點移至於前年完工的大阪劇場（大劇）。她在第一屆紀念公演「愛之手帖」中，演唱主題曲〈戀愛的舞步〉（恋のステップ），此時她已升格為幹部階層。這首歌由日本古倫美亞唱片公司發行，也是她的首次錄音。作曲者「服部 HENRY」乃是服部良一的化名。之所以採用化名，可能是因為當時服部才剛來到東京，與唱片公司 Nitto Records 東京錄音室簽有專屬合約。此時笠置與服部之間應尚未出現任何私下交流。隔年，大正天皇之子涼宮起名三笠宮，她於是將藝名改為「笠置 SHIZU 子」。

有鑒於大阪松竹少女歌劇團的成功，1938 年，笠置轉籍至由松竹取得東京帝國劇場的經營權後、以此為本部據點所設立的松竹樂劇團。松竹樂劇團是男女混合的輕演劇團，旨在與成立於 1936 年、以東寶系日本劇場為據點的日劇 Dancing Team 抗衡，其定位為西洋電影上映中場的特別娛樂節目。這正是笠置與受聘出任副指揮（在時任指

揮紙恭輔退任後，升任為正指揮）服部良一相遇的契機。

每一篇談論笠置的文章當中，都勢必會引用服部在自傳中所寫到的兩人相遇場景。以下雖然篇幅稍長，請容筆者介紹原文如下。

據說這支混合歌舞團中最具代表性的主要成員，即是大阪歌姬——笠置 SHIZU 子。這可真是了不起的預告宣傳。

（略）

當時我滿懷期待地猜想：究竟這位首席女伶會有多優秀呢？

「啊！笠置小姐來了，樂團請準備好合奏！」

遠方傳來負責人的聲音，我的視線投向混亂擁擠的排練場。

眼前冒出一位拎著藥罐的瘦小女子，雙眼像染上砂眼般眨巴眨巴。那副模樣簡直像陋巷裡的侍女或送貨的店員。我當然不認為她就是那位大明星，於是滿心期盼地盯向另一邊。沒想到這位女子走到我面前，她的頭髮以頭巾束緊，頂著一對八字眉及眨巴眨巴的雙眼，向我打招呼：

「我是笠置 SHIZU 子，多多指教啦！」

我嚇了一跳，頓時不知所措。

想不到那天晚上，當我一看到排練開始後的景況，更是驚嘆不已。

伴隨著〈皇后伊莎貝拉〉的爵士節奏，從舞台側面一躍而出的女子，簡直與白天那位宛如染上砂眼的女孩判若兩人。在長達三公分的假睫毛之下，是一雙炯炯有神的明眸。在我的指揮下，她精準地搭配管弦樂團的旋律，一邊喊聲：「跳呀，跳起來呀！」一邊激烈地歌舞。那華麗的動作與韻律感，與其他少女歌劇出身的女孩都截然不同。我瞬間明白，原來這正是轟動世間的歌手魅力。

那天之後，我和紙恭輔之間形成一道分明的壁壘：他著迷於秋月惠美子的踢踏舞，我則愛上笠置 SHIZU 子的假睫毛。

身為粉絲，在那之後我接連為她寫了〈喇叭與女孩〉（ラッパと娘、村雨 MASAWO 作詞）、〈Sentimental Dyna〉（センチメンタルダイナ、野川香文作詞）、〈Hot China〉（ホット・チャイナ、服部龍太郎作詞）等多首原創歌曲。

隨著演出次數增加，松竹樂劇團在記者之間也逐漸獲得好評。就連南部慶之助、雙葉十三郎、野口久光這些挑剔鬼，都拜倒於笠置 SHIZU 子的魅力下。在 SKD 女王——水之江瀧子出國旅行期間，整座東京的注目似乎都被笠置 SHIZU 子一人所獨占。（服部 1982：172-174）

如上文所示，服部透過「假睫毛」這項象徵，來強化對比她在舞台下的庶民性，以及舞台上的耀眼表現。另一值得注目之處，在於服部自稱為笠置的「粉絲」。針對熟稔美國爵士文化的「挑剔鬼」給予笠置的讚賞，細川周平（2020）已有詳細論述，本文不

再贅述。然而筆者在此欲重新釐清，她是透過服部作曲及編曲的原創歌曲，方得以一路奪得「Swing 女王」的稱號。換言之，這意味著她之所以獲得此封號，並非是因為「正確地」介紹並演唱了以美國為「發源地」的爵士樂。

「Swing 女王」笠置的歌曲形式，與當時的唱片流行歌或日本編製之「爵士歌曲」大相逕庭。並非採用「同樣旋律搭配不同歌詞，重複兩、三次，並加上前奏、間奏、尾奏」的有節形式歌曲，而是由較短樂句加以各種變奏，同時交雜擬聲吟唱（Scat），以及樂器獨奏與樂團合奏的問答與對唱（Call and Response），即興性地提振興奮感。這種歌曲形式，是適用於以舞台演出為前提的表演曲目之結構，已大幅超脫於唱片流行歌的固定形式。流行歌——也就是由唱片公司所獨占製作的大眾歌謠之模式，是奠基於在 20 世紀初期確立的美國主流流行音樂（又稱為「錫盤街」〔Tin Pan Alley〕，取自於紐約音樂出版社聚集地之通稱），主張作詞及作曲應各司其職，以及藉由單純重複音樂要素的方式來提高作曲效率。在前奏、間奏、尾奏之間，會重複二至三次不同歌詞的相同旋律——這種格式的形成，與製作過程的規格化息息相關。不僅美國如此，日本尤其普遍傾向採用「先有七五調的歌詞，再請其他作曲者創作旋律」的製作方式。相對於此，服部在松竹樂劇團中為笠置所寫下的代表性歌曲「喇叭與女孩」，卻是由服部良一本人親自作詞。以先有歌詞、再有旋律的形式而言，職業作詞家恐怕就無法想出「BADOZIZU DEZIDODA」這樣的擬聲吟唱。在這樣的歌曲中，歌詞本身並不以文字意義為第一優先，其中也涵括了擬聲語及擬態語，但都與旋律完美貼合，再加上樂手獨奏與樂團合奏之間巧妙的交互應答，藉此跳脫單純重複的樂句，而是加以變奏、不斷堆疊，歌曲氣勢亦隨著時間進行而持續升高——這樣的結構，在浪花節及河內音頭等以現場演出為前提的劇目中並不罕見。毋寧說，笠置與服部的特徵，正是能將這種奠基於庶民式口語性的表現，透過最巧妙融洽的方式予以演出，並搭配最新流行的 Swing 音樂，結合新奇的「歌舞秀」形式。事實上，笠置也曾在自傳中，以日本文樂比喻自己與服部之間的關係：「我們的關係，就像是人偶操控師與人偶、淨琉璃的太夫與三味線一般，分也分不開。」

四、以「自然嗓音」歌唱

服部良一為笠置 SHIZU 子的表演所帶來的重要影響之一，即是矯正她的發聲方法。具體來說，即是指導她以接近日常對話的「自然嗓音」來歌唱，而非使用源自西洋藝術音樂、少女歌劇亦引以為規範的美聲唱法。笠置原本就自幼學習日本舞，從未正式學過西洋式聲樂。據說她在少女歌劇時代意識到，「無論技藝再怎麼嫻熟，自己都無法在舞蹈的世界中闖出名聲，因此決心放棄」，意圖轉向聲樂領域，但她「僅向井上喜久子學了一點入門程度，其餘幾乎自學」。她自述：「所以我的發聲法相當拙劣，只會一味高扯嗓門，因此老是把嗓子喊啞，咽喉處一年到頭纏著繃帶。」（笠置 1948：50）。對此，服部積極地勸誡她「別再使用高亢嗓音歌唱，而是改用自己的『自然嗓音』。」這是因

為，服部一貫主張 Swing 必須由自然嗓音進行演唱，為了「驗證其理論」，他期望能將笠置培養為「類似馬斯尼·沙利文（Maxine Sullivan）或瑪莎·蕾伊（Martha Raye）的 Swing 歌手」（笠置 1948：51）。接著她自述：「當然，這套理論僅在日本成立，畢竟國外無論哪種體系的歌曲，都不會使用自然嗓音歌唱。但以日本人的體力、生活水準及舞台構造等眾多因素為前提下推導而成的表現風格而言，遵循著這套風格的我，在這層意義上可說是日本式的爵士歌手吧。」可見她將「自然嗓音」的發聲方法，連結至「日本式的爵士」。事實上，就算將她所謂的「國外」局限於西洋，美聲唱法畢竟是一種為了在大會場演出時，使其聲音迴響而發展出來的特殊技巧，除此之外當然還有許多以其他發聲法來歌唱的表演形式。當時——特別是在 1920 年代後，排除於西洋藝術音樂所規範之發聲法外的各地本土通俗歌唱法，透過應用收音技術及麥克風的唱片錄音方式，開始受到廣泛認同。在多人的 Swing 樂團伴奏下，由獨唱歌手進行演唱的演出形態，也因為增幅技術的進步而開始得以可能，因此服部所主張的「Swing 就該以自然嗓音來歌唱」，確實可理解為以這些技術革新為基礎而形成的演奏風格，以及聽眾感受性的變化。話雖如此，這種將美聲唱法視為「普遍」歌唱法的觀點，經常以音韻學理論作為佐證，直到戰後仍屹立不搖。與笠置同為演唱多首服部良一作品的歌手——淡谷 NORI 子，在戰後也以西洋藝術音樂的發聲法為準則，屢次批判笠置；她在幾年後痛斥「演歌」的言論，亦廣為人知。由此可知，對畢業於東洋音樂學校的淡谷而言，美聲唱法與西洋藝術音樂始終是絕對的規範。

這樣的「自然嗓音」，可說是在對西洋藝術音樂進行單純模仿、或以其為絕對規範的所謂廉價版西洋歌曲之「流行歌」，以及「Swing 女王」笠置之間，形成差異性的關鍵因素。為笠置自傳撰寫推薦文的旗一兵（砂古口認為他是自傳的代筆者），在聽過笠置的「自然嗓音」後，將她歸類為有別於「音樂會形式之歌手及流行歌手」的「『現場展演型』的歌手」。

雖然歌聲相當動人，但在唱片及廣播中卻無法感受到這份實力，說到底，她就是一位「『現場展演型』的歌手」。她的展演表現之所以如此精彩，都要歸功於從少女時代開始學習舞蹈，以及她在松竹歌劇所累積的經驗。不僅如此，大阪松竹的嚴謹規範，以及團員間努力精進技藝的環境風氣，相信也為她之後的演藝之路帶來莫大益處。接下來，她該如何前進呢？她畢竟不是那種光憑歌聲就散發十足魅力的人，最好避免踏上音樂會形式之歌手及流行歌手的道路，只要繼續維持輕演劇的喜劇演員多采多姿的生活圈就好。（笠置 1948：146-147）

關於自己將「自然嗓音」引進笠置表演中的後續影響，服部也認為「在這層意義上，她可說是一位非常日本式的歌手」、「她無法被放在一般標準的歌手行列中予以評價。極端一點來說，她可能更適合與天中軒雲月（其後似乎改名為〔伊丹秀子〕）、Miss Wakana 放在一起」（笠置 1948：154）。接下來，他更表示：

當她用那荒誕的聲音唱起歌時，熟知歌謠類別的權威人士或許都會恍然大悟，直接斷定：「這根本就是浪花節嘛！」事實上浪花節的確是很好的形容，我確實也曾大力鼓吹她演唱浪曲爵士樂。畢竟，笠置小姐本來就不是那種在高尚的地方，專為高尚人士演唱高尚歌曲的人。真要說的話，她是置身於髒亂街道上的一盞大眾明燈、一位在陋巷中歌唱的女伶。她的生命力與魅力，都在那裡。（笠置 1948：154-155）

此處服部突破了作為貶低性譬喻的「浪花節」，並具體舉出浪曲師二代目天中軒雲月（伊丹秀子），以及在戰前風靡一世的漫才師 Miss Wakana，將笠置定位為同類型的女性表演者，甚至將「東京 Boogie Woogie」稱為「現代浪花節」。

旗與服部發表上述言論的時間點，皆落在 Boogie Woogie 風潮剛開始盛行的 1948 年，而當時松竹樂劇團已成立近十年。從他們的論調中，固然能窺見美日開戰後興起之「日本回歸」論的影響，但此處筆者想要強調的是，反過來說，當時正處於普遍容易單純地忽視戰爭記憶、樂見戰敗後美國文化傳入的時代，他們卻仍敢於提出這樣的言論。對於戰爭下的經歷，笠置自身亦表示：「非選擇不可的話，我更像是一位都會型歌手，因此無法像以流行歌聞名的歌手那樣，獲得大筆來自在地工廠的『慰問訂單』；即便在戰爭時期，我覺得自己還是更傾向出入劇場。」（笠置 1948：88）。由此可知，至少對笠置與其周遭人士來說，在戰前以來的都市中劇場文化之脈絡下，她的表演是被定位於承接浪花節與漫才的領域，也是一種有別於收音及錄音的產物。

五、松竹、東寶、吉本興業

「Swing 女王」笠置 SHIZU 子所活躍的舞台，並不單純只是反映出同時代的美國文化影響，同時也迥異於被客體化的「傳統」及「古典」。抽象而言，她的技藝可說是一種在近世以來的通俗文化的連續性中培養而成的藝能積累上，進一步嫁接了 1930 年代的美國大眾文化之產物。並且，使上述得以開花結果的直接的產業性背景，即是以興盛於 1920 年代的寶塚（阪急）、松竹、吉本興業為主軸的關西都市性演出文化，以及其進軍東京的現象。

笠置之所以從大阪松竹少女歌劇轉籍至東京的松竹樂劇團，是因為松竹將帝劇納入旗下。松竹樂劇團，是與小林一三在東京的劇場經營事業為契機所成立之日本劇場的 Dancing Team，相互抗衡之劇團。在東寶於 1935 年展開日劇經營的前一年，1934 年，受任於吉本興業東京分社的林弘高（吉本 SEI 的么弟），招聘了美國的綜藝表演團 Marcus Show 來日劇公演，結果大獲成功（小谷 2017）。東寶與吉本之間，在電影製作及電影院中場演出等面向上，都處於一種提攜關係。在此影響下，以歌舞為中心的「吉本秀」，就在 1935 年於淺草開幕之東京花月劇場中正式開演。1936 年，吉本與東寶競相爭取曾

在阪神間地區舞廳精進舞藝、就讀慶應預科後前往紐約留學的舞者中川三郎，最後他以破格的條件與吉本簽下一年合約，成為「吉本秀」的焦點人物。隔年 1937 年，將廣澤虎造的曲調透過爵士和聲方式來進行演出的川田義雄，其所領軍的「Akireta Boys」大受歡迎，形成一種西式的音曲漫才（演奏樂器加上歌曲、滑稽的對話），也是「Boys」這種藝術形態的創始者。中川結束與吉本之間的一年合約後，參與創立松竹樂劇團。1938 年，Akireta Boys 在日本勝利公司（JVC）發行唱片，而笠置於 1939 年與古倫美亞簽約。在此背景下，應可推測：Akireta Boy 的成功，催生出將舞台演出唱片化的嶄新趨勢。

東寶奠基於鐵道營運的發想，以有樂町的東京寶塚劇場、日本劇場、有樂座為核心，企圖全面規畫含阪急百貨店在內之街區新貌；松竹接連收購既存的劇場，以堅守歌舞伎之核心地位為原則來看待所有藝術形態；吉本則是不拘泥於傳統曲藝場中多以落語為中心的形式，而是積極將漫才、安來節、音頭等通俗藝態予以表演藝術化——這三大關西勢力，在 1930 年代中期的東京展開激烈競爭。在此過程中，各種最新的外來文化如「爵士樂」與「歌舞秀」，作為一種新奇的娛樂表演形式而備受矚目。在理解笠置 SHIZU 子的表演時，勢必也得將此一連串的變遷納入視野中。

結語

戰後，笠置在日劇及有樂座等東寶系舞台上，引領松竹樂劇團的前輩——日劇 Dancing Team 展開公演的同時，也積極地與汲取了淺草歌劇以來的東京喜劇潮流的榎本健一共同表演，更參與了電影演出。關於她的種種動向，我們可以理解為 1930 年代的折衷式劇場文化的重演。至今為止的新舊評論者及研究者傾向著重於美國音樂的影響，而這一點固然是決定性的顯著要素，然而筆者認為，若僅將其視為最早、且相對正式地將美國音樂介紹給日本的歌手——換言之，即是「在高尚的地方，專為高尚人士演唱高尚歌曲的人」——那麼就如同服部所述，這樣的理解或許過於片面。毋寧說，笠置與服部的演出核心，實為奠基於在大阪的庶民式環境下習得的舞蹈、語言及曲調的風格，並結合 Swing 及 Boogie 等作為新奇元素的構想。打個比方，爵士樂、Swing 及 Boogie，雖然都是其舞台形象中的重要元素，卻也可能是一種單純的裝飾品，像是可脫卸的「假睫毛」一般。

引用書目

- 笠置シズ子。1948。《歌う自画像：私のブギウギ伝記》。京都：北斗出版社。
- 砂古口早苗。2009。《ブギの女王・笠置シズ子：心ズキズキワクワクあしんど》。東京：現代書館。
- 周東美材。2022。《「未熟さ」の系譜：宝塚からジャニーズまで》。東京：新潮社。
- 瀬川昌久。2005。《増補決定版 ジャズで踊って：舶来音楽芸能史》。東京：清流出版。
- 竹中功監修，小谷洋介著。2017。《吉本興業をキラキラにした男：林弘高物語》。東京：ロングセラーズ。
- 服部良一。1982。《ぼくの音楽人生：エピソードでつづる和製ジャズソング史》。東京：中央文芸社。
- 細川周平。2020。《近代日本の音楽百年 第4巻 ジャズの時代》。東京：岩波書店。
- 水の江瀧子。2004。《ひまわり婆っちゃん》。東京：日本図書センター。

本文為 JSPS 科研 22K00136 之成果的一部份。