

## 戦後日本の「ブギウギ」流行と 1970 年代における復興

輪島裕介（大阪大学）

### 【要旨】

「ブギウギ」は、一九二〇年代頃までに形成されたアメリカ黒人音楽スタイルである。元々は低音の規則的なリズムを特徴とするピアノ演奏スタイルだが、一九三〇年代末にスウィングのビッグバンドに取り入れられたことから一九四〇年代に流行した。

先の国際論壇では、このリズムを敗戦直後の日本で流行させた作曲家の服部良一と歌手の笠置シズ子について論じた。今回のシンポジウムでは、これが一九七〇年代半ば以降、主に占領期生まれの若い音楽家によって再解釈されたことに注目する。

この現象を、「ナツメロ」という当時の新語によってノスタルジックに過去の歌を受容しようとする中高年世代と、敗戦と占領によるアメリカ音楽の受容を決定的な起点とする若者世代、そうした二項図式自体に対して両義的または批判的な立場を取る一部の音楽家や批評家、といった諸傾向の接触領域として分析する。

キーワード：ブギウギ、占領期、一九七〇年代、ナツメロ

## 序

本論文では、1940年代後半から1950年代初頭にかけて一世を風靡した歌手・女優の笠置シズ子による「ブギウギ」のパフォーマンスについて概観したうえで、その記憶が1970年代半ばのポピュラー音楽の領域で再解釈される過程について検討する。彼女のパフォーマンスと服部良一による音楽が、1920年代以来の帝国日本の大都市における実演文化の成熟を背景に形成されたものであるが、1945年の敗戦以後、占領国アメリカの影響という文脈を強調しつつ、とりわけ映画というメディアを通じてより広汎に流行していった。1950年代後半にはその流行は去るが、1970年代以降、笠置の「ブギウギ」が「アメリカ化された戦後日本」の象徴として再浮上し、より通俗的・庶民的な形で流用されてゆくことに注目する。

### 1. アメリカ黒人音楽としてのブギウギ

本稿で扱う敗戦直後と1970年代の「ブギウギ」を理解する補助線として、アメリカ音楽におけるブギウギについてごく簡単に概観しておこう。アメリカ黒人音楽としてのブギウギについては一定の共通理解がある。最も単純化していえば、ブギウギとは20世紀の初頭に形成されたピアノで演奏されるダンス音楽である。一小節四拍の四拍子で、各拍ごとに二回、つまり一小節に八回 (eight to the bar、この句はしばしばブギウギ音楽を指す換喩として用いられる)、左手でピアノの低音を鳴らす反復リズムが音楽的特徴の核となり、その要素を取り入れたビッグ・バンドの音楽や、後のギターを中心とした小編成コンボの音楽もそのように呼ばれる (Silvester : 2009)。

二〇世紀初頭、ローカルな酒場やクラブでの小規模なダンス向けピアノ演奏スタイルとしてテキサスやシカゴやニューオーリンズで実践されていたブギウギが、アメリカ全体でブームとなるきっかけは、一九三八年にカーネギー・ホールで行われた「スピリチュアルからスウィングへ」と題された伝説的なコンサートだった (Waksman : 2022)。

後から見れば、この公演と、そこで注目されたブギウギは、ジャズとロックンロールの結節点であり分岐点であった。つまり、ブギウギは、この公演では、アメリカの国民的な芸術音楽として捉えられた交響的な大編成スウィング・バンドに至る「前史」のひとつとして扱われたが、一方、その独特のリズムは、新たに大衆性を得ることで、より単純でダンス向けの娯楽的アメリカ黒人音楽 (race music と称されていたものが1940年代頃から rhythm and blues と呼び替えられた) への注目を促すことになった。1950年代なかば以降、ブギウギは、リズム&ブルースが白人の若者によって流用され

ることで成立したロックンロールの起源のひとつとして位置づけられることになった。

もちろん、後者の文脈は、1940年代末から50年代初頭の日本におけるブギウギの流行において意識されることはなかったが、1970年代以降の再解釈において決定的に重要な役割を果たすことになる。

## 2. 「スウィングの女王」笠置シズ子

笠置シズ子の記憶は、「戦後」と抜き難く結びついている。

1985年に彼女が死去したときの新聞記事の見出しは「焼け跡に明るいリズム」「暗い世相吹き飛ばす」（4月1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。

しかし、2021年と2022年のシンポジウムで強調したように、笠置シズ子と作曲家の服部良一のコンビは、1920年代以来の大阪で花開いた和洋折衷的な娯楽文化の申し子といえる存在であり、1930年代半ば以降の二人の東京移住は、関西の興行資本の東京進出を背景としている。二人は1938年に、当時松竹が配給する外国映画の旗艦映画館として営業していた帝国劇場を拠点とする男女混成のレビュー団、松竹楽劇団で出会い、笠置は日米開戦直前の1939年から翌年にかけて「スウィングの女王」と称される成功を収めている。笠置と服部のコンビは、音楽的には日米開戦直前の時点でひとつの頂点を極めたと考えられる。

少なくとも、笠置のパフォーマンスと服部の作編曲の内実に関しては、戦前の「スウィング」と戦後の「ブギウギ」は明らかに連続している。しかし「スウィングの女王」と「ブギの女王」の意味合いは同じではない。戦前に笠置を支持したのは、一流劇場である帝劇に足を運ぶ習慣のある層、つまり、外国映画やレコードを通じてアメリカの主流的娯楽文化に精通していたエリート層に限られていたと考えられるのに対し、戦後では彼女の人気は、舞台にとどまらず、映画、放送、雑誌などを通じて地理的にも階層的にもきわめて幅広くなっているのである。

雑誌『東宝』一九四五年十二月号には、東宝舞踊隊（日劇ダンシングチームの戦中の名称）改め東宝舞踊団（TDA）による日劇での戦後初公演となる「ハイライト」（十一月二二日から）が告知されている。「レビューといえば、かつてジャズやダンスホールなどとともに、欧米的とか軽佻浮薄の代名詞のようにいわれ、その筋や右翼団体からことごとく虐待されてきた。それが今や終戦とともに、歌舞伎、新派の不振を尻眼に、颯爽と舞台へカムバックしてきたのである」とある。

翌月の『東宝』では、この公演は「笠置シズ子の<sup>トライアンフ</sup>凱歌であった」と評されている。

『ハイライト』に特別出演した灰田勝彦と笠置シズ子」という表題の三ページにわ

たる長い評論で、筆者の榎下金吾は映画宣伝に関わっていた人物である。

彼女は正に水に帰った魚であった。過去数年は、陸に上った河童を続けていた観があった。これは得意の「私のトランペット」などのスイングジャズが封じられていたと言う意味ばかりではない。他の軽音楽歌手と同じく「笠置シズ子と其の楽団」を組織して歌っていたことは、私は彼女の為に決して取らなかった。笠置シズ子は、レビューの中にあつてこそ、其の真価を發揮する歌手なのである。コーラスを配し、踊り子の群と共に踊り、豪華な衣装と背景に彩られ、良き演出者に指導されて、始めて其の良さが百パーセント生かされるのである。

「ブギウギ」以前の戦後の笠置が、はっきりと戦前のレビュー文化との連続性において捉えられていることがわかる。ちなみに、この公演中に、服部良一は軍属として宣撫工作に関わっていた上海から帰国している。

### 3. 「東京ブギウギ」と「ブギの女王」

妊娠中にもかかわらず 1947 年 2 月に「ジャズ・カルメン」に出演した笠置は公演後休養し、出産直前に恋人エイスケと死別する。妊娠中の出演は、東宝争議のため元々の公演予定から半年遅れたためである。恋人を失った悲嘆のなか、忘れ形見の愛児・エイ子を一人で育てる決意を固めた笠置に依頼されて服部が作った新曲が「東京ブギウギ」だった。

「センセ、たのんまっせ」

と言われて、ぼくは彼女のために、その苦境をふっとばす華やかな再起の場を作ろうと決心した。それは、敗戦の悲嘆に沈むわれわれ日本人の明日への力強い活力につながるかも知れない。

何か明るいものを、心がうきうきするものを、平和への叫び、世界へ響く歌、派手な踊り、楽しい歌……。

このような動機と発想から『東京ブギウギ』は生まれたのである。(服部：1983：221)

「東京ブギウギ」という楽曲は、シングルマザーとなった笠置の再起の決意と、社会全体の敗戦の悲嘆から復興への意志を二つながら体現するものである、という解釈枠組は、現在に至るまで一般的であり、それゆえに同曲はしばしば「戦後」のアイコンとして用いられる。

ただし、服部はブギウギのアメリカでの流行の情報を既に戦中に入手し、作品に取

り入れようとしていた。服部の自伝によると、「この<sup>エイトビート</sup>八拍の躍動するリズムは、ぼくは昭和一七年ごろ、『ビューグル・コール・ブギウギ』の楽譜を手に入れて知っていた」（服部：1983：212）という。服部は一九四三年の映画『音楽大進軍』で大谷冽子が歌った「荒城の月」でそのリズムを試し、ラジオの国際放送でも放送したという。ただし、現在残っている『音楽大進軍』での「荒城の月」はブギウギ編曲ではなく、桜井潔とその楽団によるタンゴ調の演奏だ。ブギウギ版は撮影されたが内務省検閲でカットされたという（佐藤：2023：139）。さらに敗戦直前の一九四五年初夏、李香蘭と上海交響楽団の共演で初演された十二分に及ぶ大作のシンフォニック・ジャズ「夜来香ラブソディエ」の最後の部分で用いられた。戦後の「ジャズ・カルメン」でも「トランプのコーラス」「闘牛士の歌」でこのリズムを取り入れている。服部にとっては、ブギウギは戦後占領によって流入してきたアメリカ文化というだけではなかった。

「東京ブギウギ」は当初、レコード化を前提とした流行歌として企画され、1947年9月に録音されたのち、ステージでも上演された。舞台でははじめ大阪で披露され、10月後半に東京・日劇でも上演される。有力週刊誌『サンデー毎日』が後援した横山隆一ら当時の漫画家の団体である「漫画集団」の企画「踊る漫画祭 浦島再び龍宮へ行く」という公演で、関連雑誌でも好意的に取り上げられた。続けて、1948年1月のレコード発売に合わせて東宝の正月映画『春の饗宴』で用いられ全国的に流行する。

1948年に入ると、笠置のブギウギはより幅広い人気を獲得し、戦前のレビュー文化との連続よりも、敗戦後の社会状況との関連で受容されるようになる。そのきっかけは、一九四八年四月公開の黒澤明監督映画『酔いどれ天使』で「ジャングル・ブギー」を歌うシーンが用いられたことだろう。これがデビュー作となる俳優の三船敏郎が、笠置の咆哮にあわせて、酔っ払ってほとんど暴力的に激しくジルバ（ジターバグ）を踊るシーンは鮮烈そのものだ。戦前のダンスホール文化では、ホールでの飲酒は禁じられており、ナイトクラブにおける飲酒と激しいダンスの組み合わせ自体が、占領軍将兵の慰安という戦後の文脈で初めて可能になったものだった。戦後、東宝がはじめた俳優の公開募集「東宝ニューフェイス」の第一期生であり、その意味でも「戦後」を体現する俳優である三船敏郎の危険な雰囲気と身体的な魅力も含めて受容された「ジャングル・ブギー」は、笠置のブギウギと「戦後」のイメージを接合する上できわめて大きな役割を果たした。この映画は、多くの笠置出演映画とは異なり、日本映画史上の傑作として繰り返し上映されソフト化されたことで、1950年代後半には歌と踊りから引退する笠置の全盛期の姿を人々が見る数少ない機会を提供することになる。

さらに、五月には「さくらブギウギ」、六月には「ヘイ・ヘイ・ブギー」が発売される。「さくら」という題材からして、舞台上歌われたのはもっと早かったかもしれない。

六月末には大映映画『春爛漫狸祭』が公開され、ここで笠置は、興味深いことに、戦前の「大陸」モチーフの楽曲「ホット・チャイナ」の替え歌を歌っている。同曲は、1940年9月に発売予定だったが、カップリング曲の「タリナイ・ソング」（コロムビア・リズム・ボーイズ歌唱）の歌詞が検閲に触れたため発売中止となっていた。原曲の「チャイナ、チャイナ」の連呼はここでは狸祭りにあわせて「ポンポコ、ポンポコ」あるいは「カムカム、カムカム」と歌われる。「カムカム」と狸の連想は、俗謡「証城寺の狸囃子」の節に「カムカムエブリバディ」と当てた平川唯一のラジオ英語講座（通称「カムカム英語」）を下敷きに行っているだろう。編曲は戦前のものとほぼ変わらないが、曲中で「踊るリズムはブギウギ」と歌われていることから、これが「ブギウギ」であることがはっきり示されている。日中戦争下に中国をエキゾチックに歌った楽曲が、戦後では簡単な英語フレーズを随所に散りばめたブギウギに転じているのだ。狸が満月の夜に集まって宴を催す、という日本の民俗的な伝承に取材した「狸祭り」という主題は、外国映画の輸入が制限された戦中に、一種の代用品としての性格を伴って制作された和風オペレッタ映画『狸御殿』（1939）以来定番となった。戦時中の大衆文化統制で形成された表現が、敗戦と占領という文脈のなかで再演されているのだ。とはいえ、映画の「カムカム・ブギ」をみた観客は、敗戦前に「ホット・チャイナ」の実演に接した観客とは比べ物にならないほど多かっただろう。

このころには、笠置とブギウギの決定的な観念連合が確立されたようだ。彼女のパフォーマンスや楽曲は、1930年代末のスタイルをかなり直接的に踏襲しているが、笠置の存在自体はきわめて戦後的なものと思われ、彼女が歌う陽気でリズムカルな楽曲は、戦前の「スウィングの女王」時代の曲も含めてなんでもブギウギと呼ばれるようになった。

同年九月には早くも自叙伝『歌う自画像：私のブギウギ日記』が刊行されている（笠置：2023）。これは、彼女の生い立ち、エイスケとの悲恋、忘れ形見の一人娘エイ子への愛情を中心としたもので、この後、舞台では大口を開け陽気に歌い踊り叫ぶが、楽屋では乳飲み子に母乳を与え、女手一つで愛娘を育てる健気で古風な女性、という彼女のイメージが定着する。

同書には作家の林芙美子が推薦文を寄せており、林との親交もおそらくひとつのきっかけとなって、文学や文化に関わる知的な言論の中で「戦後」を問う際にも参照されるようになる。

文芸雑誌『風雪』一九四九年二月号では、独文学者の平田次三郎が「反「戦後文学」派」というコラムを寄稿し、オスカー・ワイルドの翻訳者として知られる西村孝次の「戦後文学論」（『新小説』一九四八年十月号掲載だが未見）で笠置に言及した一節をとりあげて批判する。「ぼくはどんなきれいな天使よりも泥んこの人間が好きだ。ぼく自身が泥んこの男なのだ。笠置シヅ子を聞くと、はっとする。戦後文学の一派は、その無学と政治力をもってしてもなおかつ、ぼくのこころの腋の下をくすぐることす

らせぬ」という西村の評言を引いて、「戦後文学は、笠置シズ子を聞いて「はっとする」ような人の、「こころの腋の下をくすぐることすらせぬ」のは当然でありましょう」と揶揄する。これに対して同誌四月号では、西村孝次自身が「戦後ブギウギ派」という反論を寄稿し、「もとはといえばぼくが笠置シズ子を引き合いに出したればこそである。それがいけなかった。誰か片仮名の「進歩的な」音楽家の名を勿体ぶって出してでもおけば、ただのインテリにすぎぬ紳士あたりによるこぼれたであろうに」とあてこする。いわゆる劇評や音楽評ではなく、「肉体」や「生活」を重要な争点とする「戦後文学」のあり方全体を論じる中で、笠置が象徴的に取り上げられているのである。

このころ、笠置と、戦後現れた主に占領軍将兵相手の売春婦である「パンパン」の連想が顕在化している。一九四九年五月三〇日付『読売新聞』には、「シーちゃんしっかり」「ブギの女王と夜の女たち」と袖見出しがついた「笠置に贈る花束」という記事が掲載されている。「子供を抱えて女手一つで生活をつづけている笠置の境遇はいたく彼女らの同情を集め、笠置を日本一の歌手に育て上げようというのが彼女らの悲願」であり、笠置は、「毎日二、三十人の人たちが団体で見てくださいますが、そのお金がみんな血の出るような貴いものなので泣けてしょうがおまへん」と語っている。

パンパンと笠置の観念連合は、『人間』一九四九年九月号に掲載された南博・鶴見俊輔・加藤周一の鼎談「日本の感覚・意識について」でも強調される。両者をつなぐキーワードは「生活力」だ。社会心理学者の南は「笠置シズ子のブギウギ」は、闇屋、新興成金、パンパンなどへの肯定的な態度と共通する「生活力への崇拜」であるとする。この頃、笠置のブギウギを、戦後現れた逸脱的な若者を指す「アプレ・ゲール」という当時の流行語で形容する言説も多くあらわれている。

流行歌としてのブギウギの大ブームは、概ね 1950 年の「買物ブギー」までといえる。「買物ブギー」のレコード発売直後の 1950 年 6 月から 3 ヶ月に及ぶハワイ・アメリカ公演中に後進の台頭を許した、といった評言が当時からみられる。その後は、一般的な流行歌史においては、笠置のブギウギを模倣し「ベビー笠置」や「豆ブギ」とも呼ばれた少女歌手・美空ひばりがレコードと映画で台頭し、また占領期に米軍キャンプでキャリアを開始したバンドや江利チエミや雪村いづみのような若いジャズ歌手が日本の聴衆向けの演奏を行うようになったことから、その爆発的な人気は落ち着いたと考えられることが多い。ただし、1955 年頃までは日劇をはじめ大劇場での主演公演を頻繁に行っており、レコード録音を活動の中心とする流行歌手ではなく、実演の舞台において歌って踊るレヴェー俳優を彼女の本分と考えるならば十分な成功を維持していたといえる。そこでは、「金色夜叉」や「清水次郎長」、「お染久松」、「源氏物語」といった、当時の人々が誰でも多少なりとも知っていた古典的な題材が用いられ、多種多様な音楽性が導入されたが、笠置が歌い踊る限りはなんでも「ブギウギ」と呼

ばれた。

しかし、1955年のマンボ・ブーム以降、毎年新しい外来リズムが「ニューリズム」として紹介されるようになり、さらに1958年に日劇で開催された「ウエスタン・カーニバル」による「ロカビリー・ブーム」をきっかけに、戦後占領を起点とする音楽産業及び「芸能界」システムが確立する（戸部田：2022）。その一方で、流行歌においても、民謡や浪曲の歌唱の特徴を大きく取り入れた新しいタイプの「日本調」の流行歌が台頭する。アメリカの新しい若者音楽の直接的な影響を受けた（と考えられた）「洋楽調」と、旧来は流行歌とは別の文脈で親しまれてきたより庶民的かつ伝統的な要素を大きく取り入れた「日本調」が、流行歌（レコード会社製大衆歌謡）という範疇のなかでよりはっきり分化してゆく。服部が作曲し、笠置が舞台上で演じてきた、題材においても音楽性においてもきわめて多様な和洋折衷を基盤とするスタイルは、時代遅れとみなされるようになる。その後、服部は香港の娯楽映画の音楽制作でも活躍するようになる。笠置は、歌と踊りを止め、庶民的な大阪出身の中年女性をコミカルに演じる性格俳優に転じる。

#### 4. 1970年代における「ブギウギ」の再解釈

1970年代前半、「ブギウギ」は別の形で復興する。直接の背景は、1969年に行われた「トロント・ロックンロール・リバイバル69」と考えられる。チャック・ベリーをはじめ、1950年代のスターに再び光が当てられ、ビートルズ解散直前のジョン・レノンが出演したことで、当時のロック文化における真正性が認められた。ここでの「ブギウギ」は、服部が影響を受けた、1940年代までのアメリカの「国民的」大衆音楽に関する発展史的ナラティブのなかに位置づけられた音楽スタイルではなく、むしろ、それと対立する対抗文化としてロック音楽と、その前身であるロックンロールを構成する「起源」の一つとしてとらえられた。そして、英語圏におけるこの復古運動が日本に輸入される際に、笠置シズ子と服部良一の「ブギウギ」の記憶も、当時における現在の起点である「戦後のアメリカ化」の象徴として喚起された。そこでは、敗戦直後の日本における「ブギウギ」がそうだったように、ある程度日本独自の意味が形作られていった。

1971年に結成したサディスティック・ミカ・バンドは、1960年代末にアマチュア出身のフォーク・グループとして爆発的な成功を収めたフォーク・クルセダーズの加藤和彦が、当時の妻の福井ミカと結成したロック・バンドで、その名前がロックンロール・リバイバルの旗手といえるジョン・レノンがビートルズ解散後にオノ・ヨーコと結成したプラスチック・オノ・バンドに由来する。このことから、アメリカでのロックンロール・リバイバルの影響は明らかだ。その最初のシングルは「サイクリング・ブギ」というオリジナル楽曲で、ギターを中心とした明快なロックンロール的

な曲に、意図的に古臭い言い回しを用いた歌詞が付されている。彼らはその延長上に、服部良一楽曲のカバーアルバムを制作しようとしたが、彼らは当時東芝レコードに所属しており、コロムビアとビクターと専属契約を結んでいた服部良一の楽曲の録音は、当時のレコード会社の慣習上不可能であり、企画は頓挫したという（加藤：2013）。

1974年には、1950年代半ばに笠置と入れ替わるように登場した占領期米軍キャンプ出身の女性歌手、雪村いづみが、戦後生まれの若手ミュージシャンによるバンド、キャラメル・ママ（メンバーは松任谷正隆、鈴木茂、細野晴臣、林立夫）が伴奏した服部良一楽曲のカヴァー集『スーパー・ジェネレーション』を発表している。雪村のレコードデビュー20周年記念企画で、ブギウギ曲としては笠置の「東京ブギウギ」と「ヘイヘイブギ」に加え高峰秀子が歌った「銀座カンカン娘」が収録されている。その編曲は、アメリカ南部的な演奏スタイルをかなり忠実に模倣したもので、ブギウギの特徴的なピアノ奏法も、その一部として取り入れられている。キャラメル・ママのメンバーはそれぞれ、1970年代半ば頃から「ニューミュージック」と呼ばれるようになった日本語の自作自演によるポップ／ロック音楽家として成功したこともあり、同作は現在では、日本のポップ音楽の「名盤アルバム」の一つに数えられている。同作に収録された服部楽曲は、「蘇州夜曲」や「一杯のコーヒーから」の二曲を除いてすべて戦後の楽曲で、戦後のアメリカ文化の受容を起点とする日本大衆音楽史の3世代（服部、雪村、キャラメル・ママ）にわたる継承、という枠組が前景化している（佐藤：2020）。

さらに、1974年にはバンド名自体に「ブギウギ」を冠したダウタウン・ブギウギ・バンド（以下 DTBWB）がデビューする。同年末には未成年の喫煙を示唆する楽曲「スモーキン・ブギ」が広汎なヒットとなったことで、より庶民的な文脈で「ブギウギ」という意匠が用いられるようになる。自動車工場の工員などの現業労働者が着るツナギの作業服にサングラス、リーゼント・ヘアという特徴的な出で立ちは、当時の労働者階級の不良少年グループ、いわゆる「暴走族」の意匠を取り入れたものだ。改造した自動車やオートバイでレーシング・チームを組織して街道を走行する若者集団は、1950年代のアメリカの若者文化を模倣したものといえ、1960年代までの日本では都市部（とりわけ原宿や六本木、あるいは横浜や横須賀など、多くは米軍の占領と結びつく場所）の富裕な若者層に限られていたが、1970年代頃から郊外や地方の労働者階級の若者にも広まっていった（難波：2007）。こうした労働者階級の不良文化とロック音楽の接続は、1972年にデビューしたキャロルが爆発的な人気を博して以降、より顕著となる（大倉：2010）。キャロルがデビュー以前のビートルズの音楽性と服装を模倣し（当然その背景にはロックンロール・リバイバルがある）日本の不良少年文化に絶大な影響を与えたのに対し、DTBWBは、日本において土着化した占領期以降の「アメリカ的」文化を戦略的に流用し、テレビ出演も積極的に行って「お茶の間」の支持をも得た。こうした土着的な労働者階級の不良文化（そのステレオタイプのな

イメージ) と再接続された「ブギ」のイメージは、同時代の不良文化をモチーフとした漫画作品「ハイティーン・ブギ」や「シャコタン・ブギ」などにおいて繰り返されてゆく。

「スモーキン・ブギ」に続く彼らの最大のヒット曲「港のヨーコ・ヨコハマ・ヨコスカ」(カップリング曲は「カッコマン・ブギ」で、当初はこちらが A 面の扱いだった)は、行方を消した女性を探して港町を尋ね歩く物語で、時期は特定されていないが、基地の街である横浜と横須賀を舞台とし、歌詞では「外人相手」の売春が示唆されていることから、占領の記憶を強く喚起する。さらに、それに続くシングル曲は、笠置の「買物ブギー」の替え歌といえる「売物ブギー」だった。有閑階級の夫人が夫の汚職によって社会的地位を失い売春婦となる、という物語だ。これは当時田中角栄元首相が逮捕された「ロッキード事件」を想起させるが、戦後に上流階級から没落し退廃的な生活を送ることを余儀なくされた「斜陽族」を示唆するものでもある。

上記の大ヒット曲を収録したアルバム『続・脱どん底』には、戦前・戦後をまたいで活躍した喜劇王エノケンこと榎本健一が、占領期の 1949 年に歌ったコミックソング仕立ての反戦歌「武器ウギ」(三木鶏郎作詞作曲)をカバーした「棄てましょブギ」が収録されている。これは、歌舞伎などで知られる武蔵坊弁慶をパロディ化した「無茶坊弁慶」を主人公に、戦争と武力の放棄を謳った日本国憲法第 9 条を主題としたもので、元のタイトルは「ブギ」と「武器」をかけた駄洒落である。笠置の「買物ブギ」に比べて明らかに知名度が劣るこの曲をカバーしていることから、自身の「ブギウギ」を、日本の戦後占領期の記憶と積極的に接続しようとしていたことがうかがえる。

DTBWB のリーダー宇崎竜童は自らの音楽性を「カタカナ演歌」と自称し(宇崎: 1983)、英語圏のロック音楽の潮流に追随する、当時「ニューミュージック」と総称された自作自演系の若い音楽家たちと差異化していた。この戦略は、かなりの程度彼らに独自のものといえるが、当時の日本における大衆音楽史の認識枠組の再編成という大きな文脈とも関わっている。

1960 年代末から 70 年代初頭にかけて、昭和戦前期の流行歌を中心とする「ナツメロ(懐かしのメロディー)」というカテゴリーが成立し、それと共通する音楽的特徴を持つ流行歌が「演歌」という新たな呼称を得た。それとは対立するものとして、GS(グループ・サウンズ)やフォークといったより若者向けの自作自演音楽が、「ニューミュージック」というカテゴリーに収斂し、その意匠を産業的に流用し、「ニューミュージック」の音楽家を主要なソングライター及び伴奏者とする「アイドル」が成立する。この構図の中では、DTBWB は明らかに自作自演の「ニューミュージック」に属する存在だが、「カタカナ演歌」という自嘲めいた言い方を用いることで、過去の日本の流行歌との連続性をも強調している。宇崎は、「アイドル」出自だが「国民的」な存在感を獲得するに至った歌手山口百恵の最も重要な楽曲提供者でもあった。宇崎

にとって「ブギウギ」は、「カタカナ演歌」を体現する記号であり、当時の英語圏のリバイバル的な流行現象と、戦後日本の庶民文化の記憶を撚り合わせる媒介であったと考えられる。

## 結

敗戦直後に一世を風靡した笠置シズ子と服部良一のブギウギは、少なくとも送り手のレヴェルでは 1920 年代以来の日本の折衷的上演文化を引き継ぐものといえる。しかしそれは、敗戦後の新たなメディア環境や思潮のなかで、「戦後的」かつ「アメリカ的」な明るさや活力の象徴として意味づけられていった。ただし、それは、1950 年代末以降、より直接的に戦後占領に起源を持つ新たな文化産業の構造が確立するなかで衰退していった。しかし、1970 年代に入り、とりわけ、ロックンロール以降のポップ/ロックを愛好する戦後生まれの世代が音楽文化の中核を担うようになると、笠置の「ブギウギ」は、はじめ英語圏のロックとの連続性において再発見される。そこでは、戦後占領によるアメリカ音楽の受容の決定的な影響を重視する立場から、「ナツメロ/演歌」と対比される「日本のポップ」の原型として見出されていった。さらに、ダウタウン・ブギウギ・バンドの成功をきっかけに、敗戦以来のアメリカ文化受容の影響を受けながらも、日本において独自の形で土着化した逸脱的な庶民的若者文化を漠然と示す記号として、狭義の音楽スタイルを超えてマンガやテレビドラマなどでも「ブギウギ」が用いられるようになってゆく。

こうした多義的な解釈が可能となった背景には、アメリカにおけるブギウギ音楽自体が、ジャズ文化との連続性とロックンロール以降の若者音楽との連続性を同時に有する両面性を備えていたこと、日本の文脈では、笠置が演じるものはなんでも「ブギウギ」と呼ばれ、単なる音楽形式を越えて、敗戦後の一種の「時代精神」として受容されたことがあるだろう。従来「戦後」ともっぱら結び付けられてきた笠置のパフォーマンスを、1920 年代から 50 年代までの上演文化の中で改めて歴史化する作業は、拙著『昭和ブギウギ』（輪島：2023）において行ったが、その記憶がどのように継承され、再発見され、変容していったのか、そしてそれが、「帝国」と「占領」のそれぞれの記憶とどのように関連しているのか、についてはさらなる探求が可能であり必要である。

## 参考文献

- 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』、日本文芸社、1983年
- 難波功士『族の系譜学：ユース・サブカルチャー図の戦後史』、青弓社、2007年
- 笠置シヅ子『笠置シヅ子自伝 歌う自画像 私のブギウギ伝記』、宝島社、2023年
- 加藤和彦『エゴ：加藤和彦、加藤和彦を語る』、スペースシャワーネットワーク、2013年
- ジョニー大倉『新装増補版 キャロル夜明け前』、青志社、2010年
- 佐藤剛「スタンダードから知る日本の音楽文化史：キャラメル・ママと雪村いづみの邂逅『スーパー・ジェネレーション』」、<https://mag.mysound.jp/post/588>
- 佐藤利明『笠置シヅ子 ブギウギ伝説』、興陽館、2023年
- Silvester, Peter, J. *The Story of Boogie-Woogie: A Left Hand Like God, 2<sup>nd</sup> Edition*, Scarecrow Press, 2009
- 戸部田誠『芸能界誕生』新潮新書、2022年
- 宇崎竜童『ブギウギ 脱どん底・ストリート』、角川文庫、1983年
- 輪島裕介『昭和ブギウギ：笠置シヅ子と服部良一のリズム音曲』、NHK出版新書、2023年
- Waksman, Steve. *Live Music in America: A History from Jenny Lind to Beyoncé*, Oxford University Press, 2022

## 戰後日本的「Boogie Woogie」流行與 1970 年代的復興

輪島裕介（大阪大學）

### 【摘要】

「Boogie-Woogie」是 1920 年代左右形成的一種美國黑人音樂風格。原本是以低音且規律性為特點的鋼琴演奏風格，但在 1930 年代末期被引入搖擺樂的大樂隊中，因此在 1940 年代流行開來。

在今年的國際論壇中，已經討論了二戰後使這種音樂風格在日本流行的作曲家服部良一和歌手笠置 SHIZU 子。在本次的研討會中，將關注從 1970 年代中期以後，這種音樂風格被主要由戰後出生的年輕音樂家重新詮釋的現象。

對於這種現象，將其視為各領域的接觸、交匯點進行分析。包括通過當時「NATSUMERO(懷舊旋律)」這一新詞彙來接受過去歌曲的中老年一代，將戰敗和佔領帶來的美國音樂接納視為決定性起點的年輕一代，以及對此二元對立式趨勢本身持有雙重含義或批判立場的一些音樂家和評論家。

關鍵詞：Boogie-Woogie、佔領期、1970 年代、懷舊旋律

## 序

本文將概述在 1940 年代後半至 1950 年代初期風靡一時的歌手兼演員——笠置 SHIDU 子帶來的「Boogie Woogie」演出，並由此探討那段記憶在 1970 年代中期的流行音樂領域中被重新詮釋的過程。她的表演與服部良一所打造的音樂，是在 1920 年代以來帝國日本的大都會中舞台演出文化趨於成熟之背景下而形成的產物，但 1945 年戰敗後，占領國——美國帶來的影響之脈絡更加被強化，尤其在電影這樣的媒體推波助瀾下，引發了更為廣泛的流行風潮。1950 年代後半雖然聲勢減退，1970 年代後，笠置的「Boogie Woogie」作為一種「被美國化的戰後日本」的象徵，重新浮上檯面，被挪用為更加通俗、庶民式的形式而受到矚目。

### 一、作為美國黑人音樂的 Boogie Woogie

為了幫助各位理解本文所聚焦探討的戰敗後與 1970 年代的「Boogie Woogie」，首先來簡單概述美國音樂中的 Boogie Woogie。作為美國黑人音樂的 Boogie Woogie 具有一定的基本共識，最簡單地來說，Boogie Woogie 是在二十世紀初期所形成、由鋼琴演奏的舞蹈音樂。一個小節有四拍的四拍子，每拍各重複兩次，也就是一小節有八次（Eight to the Bar，這個詞經常被使用於指涉 Boogie Woogie 音樂的轉喻），其音樂上的主要特徵為左手以重複的節奏彈奏低音，汲取了這種元素的大爵士樂團之音樂，以及其後以吉他為中心的小型編制爵士樂團的音樂，也被冠上這樣的稱呼（Silvester：2009）。

20 世紀初期，Boogie Woogie 作為一種主要用以搭配於在地酒館及俱樂部中演出的小規模舞蹈之鋼琴演奏風格，開始出現於德州、芝加哥及紐奧良。其後風靡全美的契機，是 1938 年在卡內基大廳舉行的傳奇音樂會「從 Spiritual 到 Swing」（Waksman：2022）。

事後看來，這場演出，以及在演出中備受矚目的 Boogie Woogie，既是爵士樂與 Rock and Roll 的結點，也是分歧點。也就是說，Boogie Woogie 在這場演出中雖然是作為直至交響式大編制 Swing 樂團——這種被視為美國的國民性藝術音樂——為止的「前史」的一部分，但另一方面，其獨特的節奏重新擄獲大眾的心，因此讓更單純以舞蹈為取向的娛樂型美國黑人音樂（當時被稱為 Race Music，從 1940 年代起改稱為 Rhythm and Blues）受到關注。1950 年代中期以後，R&B 在年輕白人之間也開始風行，Rock and Roll 因此形成，而 Boogie Woogie 被定位為其起源的一部分。

當然，後者的背景脈絡，在 1940 年代末期至 50 年代初期席捲日本的 Boogie Woogie 風潮中並未被意識到，但在 1970 年代後的重新詮釋之行為中，這卻起了決定性的重要作用。

### 二、「Swing 女王」笠置 SHIDU 子

笠置 SHIDU 子的記憶，與「戰後」息息相關。

她在 1985 年過世時，新聞報導的標題各別為「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）、「為戰後世態帶來衝擊的旋律」（《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。

然而，如同曾在 2021 年與 2022 年的研討會上所強調，笠置 SHIDU 子與作曲家服部良一的合作，堪稱是 1920 年代以來興盛於大阪的和洋折衷式娛樂文化的產物。1930 年代中期以後，在關西的娛樂資本進軍東京的背景下，兩人移居東京。1938 年，兩人在松竹樂劇團相遇；該樂劇團當時以松竹所分配的外國電影的旗艦電影院形式營運之帝國劇場為據點，是一支男女混合的 Revue 團體。從日美開戰前的 1939 年起至隔年，笠置在這段期間內大放異彩，獲得「Swing 女王」的美名。笠置與服部的合作，在音樂上而言，可說是在日美開戰前夕的時間點上達到一大巔峰。

至少，以笠置的演出與服部作編曲的本質來看，戰前的「Swing」與戰後的「Boogie Woogie」明顯一脈相承。不過「Swing 女王」與「Boogie Woogie 女王」的意義並不相同。戰前，笠置的支持者主要被認定為那些習慣去一流劇場——帝國觀賞演出的階層人士，也就是局限於透過外國電影及唱片精熟美國主流娛樂文化的菁英階層；相對於此，她在戰後的魅力並不僅限於舞台，更透過電影、廣播、雜誌等媒介，大範圍橫跨地理上及階級上的隔閡。

雜誌《東寶》在 1945 年 12 月期中，刊登了東寶舞蹈隊（日劇 Dancing Team 在戰爭期間的名稱）改名東寶舞蹈團（TDA）後，即將在日本劇場（以下簡稱日劇）展開戰後首場公演「亮點」（11 月 22 日開始）的消息。文中提到，「Revue 過去往往會和爵士樂及舞廳一同被視為歐美風格或輕浮的代名詞，因此飽受政府關係者與右翼團體的激烈抨擊。如今隨著戰爭結束，並且乘著歌舞伎、新派式微，Revue 以颯爽英姿強勢回歸舞台」。

一個月後，《東寶》將這場公演評為「笠置 SHIDU 子的勝利之歌」，並以「灰田勝彥與笠置 SHIDU 子特別演出『亮點』」為標題，撰寫長達三頁的評論。撰文者榎下金吾是電影宣傳相關的業界人士。

她的表現簡直如魚得水。過去幾年來，我始終覺得她像一隻上岸後持續待在陸地上的河童，這並不單指她擅長的〈我的喇叭〉等 Swing 爵士樂受到壓抑；她和其他輕音樂歌手一樣，也組織了「笠置 SHIDU 子與其樂團」進行演出，但我為了她並不承認。笠置 SHIDU 子是一位唯有在 Revue 中才能揮灑出真正價值的歌手。在合唱團搭配下，與舞群共舞、置身於華麗服裝與多彩布景，並且接受優秀導演的指導，如此才能夠百分百發揮其優異潛力。

由此可知，在「Boogie Woogie」以前，戰後的笠置與戰前的 Revue 文化之間可說是明顯存在著連續性。附帶一提，在這場公演中，當時以軍職人員身分進行宣撫工作的服

部正好從上海回國。

### 三、「東京 Boogie Woogie」與「Boogie 女王」

1947 年 2 月，笠置在懷孕期間依然演出〈爵士卡門〉。公演後暫時休養，生產前就與情人穎右面臨死別。之所以會頂著身孕演出，是因為公演時間受東寶的勞動爭議引響，比原定計畫晚了半年。在痛失情人的悲嘆中，笠置決心獨立撫養遺腹子穎子，並委託服部作曲。服部所創作的歌曲即是〈東京 Boogie Woogie〉。

「老師，就拜託你啦！」

笠置這樣對我說。我決心為她創造出一片足以揮別困境、輝煌復出之地。這說不定也能為沉溺於戰敗悲痛中的我們日本人民帶來迎接明日的堅強活力。

我想創造某種明亮的、充滿喜悅昂揚之情的感受；對和平的呼喚、響徹世界的歌曲、華麗的舞蹈、快活的歌曲……

在這樣的動機與發想下，《東京 Boogie Woogie》就此問世。（服部：1983：221）

〈東京 Boogie Woogie〉這首歌，同時體現了笠置成為單親媽媽後的復出決心，以及整體社會從戰敗悲痛中重振復興的意志這兩種意念——這樣的詮釋論述，至今已成為普遍共識，因此這首歌也不斷被作為「戰後」的符號反覆使用。

只不過，服部早在戰爭時期就已掌握 Boogie Woogie 在美國的流行資訊，並試圖將其採納進自身作品。根據服部的自傳所述，「這種八拍的跳躍式節奏，是我在昭和 17 年左右從〈Boogie Woogie Bugle Boy〉的樂譜中得知的」（服部：1983：212）。服部在大谷冽子為 1943 年的電影《音樂大進軍》所演唱的歌曲〈荒城之月〉中，嘗試使用了這樣的節奏，歌曲甚至登上國際的廣播電台。不過，現存的《音樂大進軍》當中的〈荒城之月〉已非 Boogie Woogie 編曲，而是櫻井潔與其樂團所創作的探戈風格演奏。據說 Boogie Woogie 版雖已完成拍攝，卻在內務省檢閱制度下遭到刪除（佐藤：2023：139）。此外，它也被使用在戰敗前夕的 1945 年初夏，李香蘭與上海交響樂團共演中首演的接近 12 分鐘大作——交響爵士樂〈夜來想狂想曲〉的尾聲部分。戰後的〈爵士卡門〉也在〈撲克牌合唱〉與〈鬥牛士之歌〉中採用這樣的節奏。對於服部而言，Boogie Woogie 並非僅是因戰後占領而流傳進來的美國文化。

〈東京 Boogie Woogie〉當初的企畫是打造以唱片化為前提的流行歌曲，該曲在 1947 年 9 月完成錄音後也得以登台演出。舞台方面，首先在大阪展開表演，10 月中下旬也在東京的日劇上演。由權威週刊雜誌《SUNDAY 每日》所資助的橫山隆一等當時漫畫家組成之團體「漫畫集團」的企畫「舞動漫畫祭 浦島再次前往龍宮」之公演中，相關雜誌也熱切提及這首歌曲。接著，配合 1948 年 1 月唱片開賣，這首歌曲被收錄在東寶的正月電影《春之饗宴》當中，因此風行全國。

進入 1948 年，笠置的 Boogie Woogie 獲得更為廣大的注目。相較於戰前 Revue 文化之間的延續，她的作品與戰敗後社會狀況之間的關聯影響更深。之所以會出現這樣的現象，是因為 1948 年四月上映的黑澤明執導電影《酩酊天使》中，出現了演唱〈Jungle Boogie〉的場景。這部電影是演員三船敏郎的出道作，劇中他配合笠置的咆哮，帶著醉意、以近乎暴力的激烈姿態跳起 Jitterbug，這段場景的畫面本身極為鮮活生猛。在戰前的舞廳文化中，舞廳內飲酒是被禁止的行為，因此在夜總會中飲酒並激烈舞蹈這種組合，唯有在戰後為占領軍士兵提供慰藉這樣的背景脈絡下才可以存在。三船敏郎是戰後東寶展開的演員公開招募活動「東寶新面孔」中的第一屆成員，在這層意義上，他可說是體現了「戰後」時代意義的演員；其致命的氣場與肢體魅力影響了〈Jungle Woogie〉，對於笠置的 Boogie Woogie 與「戰後」意象的結合也發揮了極大的作用。不同於笠置出演的多數作品，這部電影作為日本電影史上的傑作而不斷播映並數位化，為觀眾提供了珍貴的機會，一睹在 1950 年代後期就從歌舞界引退的笠置在全盛時期的風采。

此外，她陸續在五月發售〈櫻花 Boogie Woogie〉、6 月發售〈Hey Hey Boogie〉。從「櫻花」這項題材來看，這首歌說不定在更早之前就已在舞台上演唱過。

6 月底，大映電影《春爛漫狸祭》上映，有趣的是笠置在片中演唱了以戰前的「大陸」為主題之樂曲〈Hot China〉的原曲改詞歌。同曲原定於 1940 年 9 月發售，卻因為收錄曲〈Tarinai Song〉（Columbia Rhythm Boys 演唱）的歌詞觸犯檢閱制度而停止販售。原曲中的「China、China」歌詞，在此處配合狸祭改為「POM POKO、POM POKO」或「KAMU KAMU、KAMU KAMU」。「KAMU KAMU」與狸貓之間的聯想，應是來自於將俗謠〈証城寺的狸貓歌〉其中一段歌詞譯為「Come Come Everybody」的平川唯一廣播英語講座（通稱「Come Come 英語」）。編曲與戰前的版本幾乎相同，但從曲中的「舞蹈節奏是 Boogie Woogie」等歌詞可以得知，此曲很明顯是「Boogie Woogie」。甲午戰爭下以異國形式歌唱中國的樂曲，到了戰後就轉變為充斥著簡單的英文短句的 Boogie Woogie。「狸祭」這項主題取材自日本的民俗傳說「狸貓會在滿月之夜相聚舉行宴會」；在限制外國電影輸入國內的戰爭期間，電影《狸御殿》（1939）這部和風 Operetta 電影的製作與發行，可說是伴隨著某種替代品的性質，在那之後「狸祭主題」成為一種經典套路。戰時大眾文化限制下所形成的表現手法，在戰敗與占領的背景脈絡下再次上演。話雖如此，觀賞過電影中〈Come Come Boogie〉的觀眾，遠遠比戰敗前親眼看過〈Hot China〉演出的觀眾要多上太多。

這段時期，笠置與 Boogie Woogie 之間決定性的意念連結似乎已然確立。她的表演和樂曲直接承襲了 1930 年代末期的風格，同時笠置本身就被視為極具戰後色彩的存在。包含戰前「Swing 女王」時代的歌曲在內，她所演唱的爽朗且富韻律感的樂曲，都無庸置疑被視為 Boogie Woogie。

早在同年九月，她推出自傳《歌唱的自畫像：我的 Boogie Woogie 日記》（笠置：2023），該書以她的生平、與穎右的悲戀、對遺腹子女兒 EI 子的母愛為中心，在這之後，她的形象定型為在舞台上張嘴快活高歌舞蹈、下了舞台後在休息室以母乳哺育孩子、一

手撫養愛女的勇敢傳統女性。

該書收錄作家林芙美子的推薦文，她與林芙美子之間的私交，或許也是她在文學與文化相關的知性論述中探討「戰後」主題時，經常被用以參考的原因之一。

文藝雜誌《風雪》1949年2月期中，德國文學家平田次三郎投稿了「反『戰後文學』派」這個專欄。他引用了以翻譯奧斯卡·王爾德聞名的西村孝次的「戰後文學論」（刊載於《新小說》1948年10月期，但未見）中提到笠置的段落，並提出批判。西村的評論為「哪怕和多麼純淨的天使相比，我永遠更偏愛滿身泥濘的人類。我本人就是個污濁的男人。乍聽到笠置SHIDU子時，我嚇了一跳。戰後文學這一流派不學無術卻又掌握政治權力，無論如何都無法撩撥我的內心半分。」平田引用了這段評論，並揶揄道：「戰後文學當然沒辦法「撩撥」那些一聽到笠置SHIDU子就「嚇一跳」的人。」對此，西村孝次在同誌四月期投書〈戰後 Boogie Woogie 派〉一文反諷：「會有這些爭端都是因為我先提到笠置SHIZU的緣故，我固然不該這麼做。當初要是裝模作樣地拋出某位片假名的『進步的』音樂家的名字，區區一介知識分子的紳士聽了想必樂極了。」這場爭論並不是所謂的劇評及音樂評論，而是在論述以「肉體」及「生活」為重要爭議焦點的「戰後文學」的整體方向時，笠置被象徵性地作為引述。

此時期，笠置與出現於戰後、主要服務占領軍士兵的賣春婦「Pom Pom」之間的聯想也逐漸顯現。1949年5月30日《讀賣新聞》刊登出標題為「為笠置獻上花束」的報導，標題下的副標題則為「小 SHI 加油」、「Boogie 女王與夜間女子」。報導指出，「笠置以獨立職業婦女之姿養育孩子、為生活奮鬥的境遇激起她們的同情；於是，支持笠置成為日本第一的歌手，就成為她們悲壯的心願」。笠置表示：「每天都會有二、三十人成群結隊看觀看，那些錢可都是她們珍貴的血汗錢，每當想到這一點，我就不禁落淚。」

在《人間》1949年9月刊載的南博、鶴見俊輔、加藤周一三人會談「關於日式感受、意識」當中，也強調了 Pom Pom 與笠置之間的意念連結。連接兩者的關鍵字是「生存能力」。社會心理學者南博指出，「笠置SHIDU子的 Boogie Woogie」對黑市、暴發戶、Pom Pom 抱持肯定態度，體現出與此相通的「對生存能力的崇拜」。這個時期，很多人將笠置的 Boogie Woogie 形容為「Après Guerre」——這是當時用來指稱戰後放縱的年輕世代的流行語。

Boogie Woogie 作為流行歌曲最為風行的全盛時期，可說截至 1950 年的〈購物 Boogie〉為止。〈購物 Boogie〉唱片發售後的 1950 年六月起，展開為期 3 個月的夏威夷、美國公演，當時有評論指出，這段時期的公演為後起之秀讓出了嶄露頭角的機會。其後，在一般大眾的流行歌歷史中，因模仿笠置的 Boogie Woogie 而被稱為「Baby 笠置」、「小 Boogie」的少女歌手——美空雲雀憑藉唱片及電影發行而初露鋒芒；此外，那些占領期間就在美軍營地展開事業的樂團及年輕爵士樂歌手如江利 CHIEMI 及雪村 IDUMI，此時也開始以日本聽眾為對象展開演奏事業，因此不少人認為笠置那爆炸性的人氣已然下滑。不過，她直到 1955 年左右為止都在日劇等大型劇場以主演身分頻繁參與演出，若考慮到她的本業畢竟不是以唱片錄音為主要活動的流行歌手，而是在舞台現場載歌載舞的 Revue 演員，

那麼她的事業可說是維持得相當成功。當時舞台上雖然採用了《金色夜叉》、《清水次郎長》、《染久松》及《源氏物語》等家喻戶曉的古典題材，增添了各式各樣的音樂性，然而只要是笠置唱跳的內容，往往一概被稱呼為「Boogie Woogie」。

不過，自從 1955 年的曼波熱潮之後，每年都會有嶄新的外來節奏以「New Rhythm」的形式被引進，此外，以 1958 年日劇舉辦「Western Carnival」所引發的「Rockabilly」熱潮為契機，以戰後占領為起點的音樂產業及「演藝界」體系就此確立（戶部田：2022）。另一方面，在流行樂的世界當中，大量吸收民謠及浪曲的歌唱特徵的新型「日本調」流行歌也已興起。（被認為）直接受到美國新潮年輕世代音樂影響的「洋樂調」，與原先和流行歌屬於不同脈絡而長期受到喜愛、融入更多庶民及傳統元素的「日本調」，在流行歌（唱片公司製作的大眾歌謠）的範疇中逐漸被明顯區分。由服部作曲、笠置在舞台演出，且在題材和音樂性方面皆以極為多樣的和洋折衷為基礎的這種風格，逐漸顯得有些過氣。在那之後，服部也活躍於香港娛樂電影的音樂製作，笠置則停止歌舞工作，轉型為以喜劇方式演繹具庶民特色、出身大阪的中年女性的性格演員。

#### 四、1970 年代中「Boogie Woogie」的重新詮釋

1970 年代前半，「Boogie Woogie」以不同的形式捲土重來。其直接的背景因素可追溯至 1969 年舉行的「多倫多 Rock and Roll 復興音樂節六九」。這場活動讓以查克·貝里為首的 1950 年代明星重拾輝煌，約翰·藍儂也在披頭四解散前參與演出，使當時搖滾文化的真實性獲得認可。此處所指的「Boogie Woogie」，並非是指服部所受到影響、被定位為 1940 年代為止美國的「國民性」大眾音樂發展史敘事中的音樂風格，而更傾向於與此相互對立、作為一種反抗文化的搖滾樂，以及構成其前身 Rock and Roll 的其中一個「起源」。此外，當這場英語文化圈中的復興運動輸入日本時，笠置 SHIDU 子與服部良一的「Boogie Woogie」的記憶，也在當時環境下被作為現在的起點「戰後的美國化」之象徵而被喚醒，從中可以窺見剛戰敗後日本的「Boogie Woogie」的樣貌，某種程度上也形塑了日本獨有的意義。

1971 年組成的 Sadistic Mika Band，是由加藤和彥與他當時的妻子福井 Mika 組成的搖滾樂團。加藤和彥是 1960 年代末期以業餘身分出道後爆紅的民謠樂團「民謠十字軍」成員。Sadistic Mika Band 這個名字的由來，取自 Rock and Roll 復興的旗手——約翰·藍儂在披頭四解散後，與小野洋子組成的 Plastic Ono Band。由此可見美國 Rock and Roll 復興的影響顯著。他們發行的首張單曲是原創歌曲〈Cycling Boogie〉，以吉他為中心、風格明快的 Rock and Roll 歌曲，歌詞刻意選擇老派的措辭。以此為延伸，他們甚至嘗試製作服部良一樂曲的翻唱專輯，不過他們當時隸屬於東芝唱片公司，以當時唱片公司的一貫作風而言，不可能獲准錄製與古倫美雅及勝利簽訂專屬合約的服部良一的歌曲，這項企畫也就宣告失敗（加藤：2013）。

1974 年，在 1950 年代中期接替笠置登場的占領期美軍營地出身之女歌手雪村 IDUMI，

發行了由戰後誕生的年輕音樂家組成的樂團 Caramel Mama（成員有松任谷正隆、鈴木茂、細野晴臣、林立夫）所伴奏的服部良一樂曲翻唱專輯《Super Generation》。雪村在唱片出道二十週年的紀念企畫中，Boogie Woogie 曲的部分除了笠置的〈東京 Boogie Woogie〉與〈Hey Hey Boogie〉之外，也收錄了高峰秀子演唱的〈銀座康康女孩〉。編曲忠實仿效了美國南方的演奏風格，也融入了一部分的 Boogie Woogie 獨具特色的鋼琴演奏方法。Caramel Mama 的成員各自在 1970 年代中期起被稱為「New Music」，成為以日文作曲演出的流行／搖滾音樂家並取得成功，該作品現在更名列日本流行音樂的「唱片名作」之一。同作收錄的服部歌曲當中，除了〈蘇州夜曲〉及〈從一杯咖啡開始〉之外，其他均為戰後歌曲，鮮明呈現出以戰後美國文化的受容為起點之日本大眾音樂史橫跨三世代（服部、雪村、Caramel Mama）繼承的結構（佐藤：2020）。

更有甚者，1974 年，在樂團名稱冠上「Boogie Woogie」的 Down Town Boogie Woogie Band（下稱 DTBWB）出道，同年年底暗示未成年吸菸的歌曲〈Smoking Boogie〉成為流行暢銷歌曲，「Boogie Woogie」這一意象開始被使用在更具庶民性的背景脈絡之下。汽車工廠工人等工地勞動者穿的連身工作服，搭配墨鏡、飛機頭這種顯眼的打扮，正是採用了當時勞動階級的不良少年集團，亦即所謂「暴走族」的形象。這群駕駛著改裝汽車和機車、在街頭組織尬車隊伍橫行霸道的年輕族群，雖說是模仿 1950 年代美國的年輕世代文化，但直到 1960 年代為止，這種文化在日本僅局限於都會區（尤其是原宿及六本木，或是橫濱及橫須賀等受美軍占領的相關場所）的富裕年輕階級，1970 年代起開始遍及郊區及在地勞動階級的年輕族群（難波：2007）。像這種勞動階級的不良文化與搖滾樂的接續，自從 1972 年出道的 Carol 博得爆炸性人氣以來就益發顯著（大倉：2010）。Carol 模仿批頭四出道前的音樂性與服裝（當然，當時還有 Rock and Roll 復興等背景因素），對日本的不良少年文化帶來極大影響。相對之下，DTBWB 策略性地挪用了占領期以後在日本已然本土化的「美式」文化，並積極參與電視演出，獲得不分男女老少的廣大觀眾的支持。這種本土的勞動階級的不良文化（其刻板印象）與再次連結的「Boogie」的形象，在以同時代不良文化為發想的漫畫作品《Highteen Boogie》及《Shakotan Boogie》等當中也重複上演。

繼〈Smoking Boogie〉之後，他們最受歡迎的暢銷曲〈港口的 Yoko、橫濱、橫須賀〉（同一張唱片收錄的另一首歌曲為〈Kakkoman Boogie〉，當時這首歌被放在 A 面），描述一則探訪港邊小鎮、尋找失蹤女性的故事，雖然沒有設定特定時期，但這首歌不僅以基地街區橫濱及橫須賀為背景，歌詞中更可見「服務外國人」等暗示賣春之處，無不強烈喚起占領的記憶。此外，接續發行的單曲〈販售 Boogie〉可說是笠置〈購物 Boogie〉的改詞歌，描述富裕階級的夫人因丈夫瀆職而喪失社會地位、淪為賣春婦的故事，令人聯想起當時前首相田中角榮遭逮捕的「洛克希德事件」，同時也暗示戰後從上流階級沒落、被迫過著頹廢生活的「斜陽族」。

收錄了上述暢銷金曲的專輯《續·脫底層》中，也收錄了〈拋棄吧 Boogie〉，該曲是從戰前活躍至戰後的喜劇天王「Enoken」榎本健一自占領期 1949 年演唱之滑稽歌曲形

式的反戰歌〈武器 Boogie〉（三木雞郎作詞作曲）的翻唱。〈拋棄吧 Boogie〉這首歌是模仿歌舞伎中知名的武藏（Musashi）坊弁慶，以「無茶（Mucha）坊弁慶」為主角，並以謳歌放棄戰爭及武力的日本國憲法第九條為主題，原曲曲名是將「Boogie」結合「武器（buki）」日文諧音的玩笑話。之所以選擇翻唱知名度遠遠不及笠置〈購物 Boogie〉的這首歌，其行為背後也反映出積極將自己的「Boogie Woogie」連結日本戰後占領期記憶的企圖。

DTBWB 團長宇崎龍童將自己的音樂性自稱為「片假名演歌」（宇崎：1983），與追隨英語文化圈的音樂潮流、在當時統稱為「New Music」的創作系年輕音樂家之間形成差異。這項策略在相當程度上固然可說是出自於他們獨特的發想，但與當時日本大眾音樂史的認識構造之重構這項大脈絡之間也有所關聯。

1960 年代末期至七〇年代初期，出現了一種以昭和戰前時期流行歌為中心的類別「懷舊老歌」，而與它擁有共同音樂性特徵的流行歌，則得到了「演歌」這個新的稱呼。相對之下，GS（Group Sounds）及民謠等以年輕族群為受眾的自彈自唱型音樂，則聚焦在「New Music」這項類別之下，並以產業化的方式挪用其意匠，將「New Music」的音樂家為主要作曲者及伴奏者的「偶像」（Idol）就此誕生。在這樣的構圖當中，DTBWB 明顯是屬於自彈自唱型的「New Music」，但從他們自嘲為「片假名演歌」的行為可以看出，他們也強調自身與過去日本流行歌之間的連續性。宇崎同時也是「偶像」出身、最終成為獲得「國民性」存在感歌手山口百惠的最重要的樂曲提供者。對宇崎而言，「Boogie Woogie」是體現「片假名演歌」的符號，也應是結合當時英語文化圈的流行復興現象，以及戰後日本庶民文化的記憶的媒介。

## 結語

戰敗後隨即風靡一世的笠置 SHIDU 子與服部良一的 Boogie Woogie，至少可說是繼承了 1920 年代以來日本的折衷上演文化。然而，在戰敗後嶄新的媒體環境及思潮當中，它更被賦予了作為象徵「戰後的」及「美國的」明亮且活力的意義。不過到了 1950 年代以後，更直接起源於戰後占領的嶄新文化產業的結構確立過程中，這種折衷性上演文化隨之式微。但進入 1970 年代，特別是在 Rock and Roll 以後、愛好流行／搖滾樂的戰後世代成為音樂文化的中堅分子時，笠置的「Boogie Woogie」，終於才在與英語文化圈的搖滾樂之間的連續性中被重新發現，其中，從重視戰後占領下美國音樂受容之決定性影響的立場來看，對比於「懷舊老歌／演歌」，笠置的「Boogie Woogie」作為「日本流行樂」原型而被發掘出來。此外，以 Down Town Boogie Band 的成功為契機，即便受到戰敗以來美國文化受容的影響，「Boogie Woogie」成為隱約展示出日本獨特的本土化脫序庶民年輕文化的符號，超越狹義的音樂風格，在漫畫集電視劇等場域也開始被使用。

像這樣多義化解讀之所以成為可能，其背景在於美國的 Boogie Woogie 音樂本身同時具有與爵士文化之間的連續性，以及與 Rock and Roll 以後的年輕族群音樂之間的連續性

這樣的兩面性；而在日本的情境下，笠置所演出的事物都一概被稱為「Boogie Woogie」，可說是超越了單純的音樂形式，被受容為一種戰敗後的「時代精神」。拙作《昭和 Boogie Woogie》（輪島：2023）已進行了一直以來始終專與「戰後」相互連結的笠置的演出，在 1920 年代至 50 年代為止的上演文化當中重新予以歷史化的作業，然而那段記憶會如何被繼承、被再次發掘、會如何變容？又要如何連結「帝國」與「占領」的各別的記憶？針對這些議題，我們可能亦有必要進行更進一步的探究。

## 引用書目

- 服部良一。1983。《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：日本文芸社。
- 難波功士。2007。《族の系譜学：ユース・サブカルチャー図の戦後史》。東京：青弓社。
- 笠置シズ子。2023。《笠置シズ子自伝 歌う自画像 私のブギウギ伝記》。東京：宝島社。
- 加藤和彦。2013。《エゴ：加藤和彦、加藤和彦を語る》。スペースシャワーネットワーク。
- ジョニー大倉。2010。《新装増補版 キャロル夜明け前》。東京：青志社。
- 佐藤剛「スタンダードから知る日本の音楽文化史：キャラメル・ママと雪村いづみの邂逅《スーパー・ジェネレーション》」、<https://mag.mysound.jp/post/588>
- 佐藤利明。2023。《笠置シズ子 ブギウギ伝説》。東京：興陽館。
- 戸部田誠。2022。《芸能界誕生》。東京：新潮新書。
- 宇崎竜。1983。《ブギウギ 脱どん底・ストリート》。東京：角川文庫。
- 輪島裕介。2023。《昭和ブギウギ：笠置シズ子と服部良一のリズム音曲》。東京：NHK出版新書。
- Silvester, Peter, J. *The Story of Boogie-Woogie: A Left Hand Like God, 2<sup>nd</sup> Edition*, Scarecrow Press, 2009
- Waksman, Steve. *Live Music in America: A History from Jenny Lind to Beyoncé*, Oxford University Press, 2022