

「道頓堀ジャズ」から「ドドンパ」へ：貫戦期大阪の歌と踊り

輪島 裕介（大阪大学）

【要旨】

本稿では、20 世紀前半の大阪を中心とする関西地域における、実演を中心として複合的に形成された大衆娯楽文化とその特徴について、敗戦を挟んだ 2 つの事例に即して検討する。以して、近世以来の町人文化の伝統が厚く、近代以降は工業都市・貿易都市としての性格をも持つ大阪という場所に注目することで、通念的な（つまり東京中心かつ西洋音楽中心かつレコード中心の）近代日本音楽史の見方を批判的に乗り越えるための視座を獲得することを目指す。

まず、1920 年代から 30 年代のいわゆる「大大阪時代」に形成された和洋折衷的な摩登文化を、当地出身の作曲家で、戦中・戦後には中華圏でも活動した服部良一が提起した「道頓堀ジャズ」という語をキーワードに検討する。

次に、1960 年前後に、大阪のナイトクラブで自然発生的に形成された「ドドンパ」と称されるダンス・リズムについて検討する。これは、フィリピンの音楽家やダンサーが持ち込んだ、「オフ・ビート・チャチャ」と呼ばれる音楽／ダンス様式が変形し、土着化したものである。「オフ・ビート・チャチャ」自体、アフロ・キューバ由来のダンス音楽が、冷戦下のアメリカ覇権を背景にアジア・太平洋圏で変形したものだった。

2 つの事例を通じて、大阪（あるいは「阪神間」と略される大阪-神戸間）において形成された独自の雑種的な都市の娯楽文化は、単なる西洋文化の輸入と模倣ではなく、一方では近代以前からの地場の文化的連続性に基づくものであり、他方、「帝国」の時代と「冷戦」の時代にまたがるアジア・太平洋圏の地政学的広がりの中で位置づけられるべきものでもあると論じる。

キーワード：大阪、服部良一、ジャズ、ドドンパ、フィリピン人パフォーマー

序

本稿では、一九二〇年代～三〇年代の「道頓堀ジャズ」と、一九六〇年前後に巻き起こったダンス・リズム「ドドンパ」の流行という、大阪を舞台とする二つの事例を素描する。それは単に、首都・東京に対する「地方」としての大阪の本質主義的な文化的特殊性を強調する対抗的ローカリズムの主張ではない。むしろ、近世以来の町人（商人）文化の中心地であり、近代以降は、工業都市及び国際的な港湾都市として繁栄した大阪という都市の「近代」の経験に注目することで、従来の近代日本音楽史の多くが有してきた偏向を克服することを目指すものである。その偏向とは、まずは近代日本音楽史を「洋楽受容史」と捉える発想であり、次いでその一変種とも考えられるレコード中心の大衆音楽観である（輪島 2021）。そしてその双方は、半ば必然的に、首都及び「帝都」として官僚機構の中心であり、一九二〇年代末以降、寡占的なレコード産業の中心となる東京を単一の中心とする見方を招来する。そうした見方に対して根本的に挑戦するための糸口を、大阪という都市のなかに見出そうとするのが本論考の目論見である。

1. 「大阪のヴァナキュラー音楽」への理論的序奏

近代日本の音楽文化史への関心は、もっぱら「洋楽受容史」という形で、潜在的には一九八〇年代後半から注目され始め、概ね一九九〇年代以降、日本のアカデミックな音楽学のなかで大きな潮流となっていく（ゴチェフスキ 1998）。そこでは、公教育における音楽（「唱歌」科）教育の制度設計と、そのための指導者育成機関である「音楽取調掛」とその後進の「東京音楽学校」（現在の東京芸術大学音楽学部）の活動を中心に研究が進展してきた。

いうまでもなく、開国による西洋音楽の大規模な流入以前にも、日本に住む人々は当然、歌い、楽器を鳴らし、踊り、それを聴いたり見たりして楽しんでいたし、少なくとも二〇世紀半ば過ぎまで（見方によっては現在に至るまで）小唄、端唄、民謡、浪花節など、西洋音楽の支配的な影響の元にはさまざまな芸能が広く支持されていた。というよりも、開国から現在までの約一五〇年のなかで、日本社会に住む人々の大多数が、西洋音楽を基盤とする音楽を主に享受するような状況は、どれだけ長く見積もっても半分（太平洋戦争中のラジオの普及と戦後の放送音楽の全国・全階層への浸透）といえる。大衆音楽研究の立場からいえば、一九六〇年代前半に、それまで庶民的な支持を広く集めていた浪花節が急激に衰退し、流行歌においても、いわゆる「芸者歌手」による小唄・端唄と結びつく「日本調」が衰退することは、近世以来の三味線を伴う歌や語りの連続性

が途絶えたことを示しているかもしれない。逆に言えば、それまでは、日本社会に住む人々の間に、近世以来の趣味が歴然と存在していたということでもある（輪島 2021）。とすれば、ごく一部の文部官僚や音楽学校関係者、及び都市のエリート層を中心としていた西洋（芸術）音楽の熱心な受容者および啓蒙者の歴史と、近代日本で実践された歌や楽器の演奏や踊りの総体としての音楽史を半ば同一視することの問題は一見明らかである。しかし他方では、洋楽受容史が教える最も基本的な知見として、日本語の「音楽」という観念自体が、近代国家の正統性と結びつく西洋芸術音楽のありかたを規範として一九世紀末以降に定着した翻訳語であり、「歌舞音曲」と侮蔑的な含意を込めて総称される在来の実践（その多くは遊里や芝居小屋や寄席といった「悪所」と結びつく）との連続をむしろ積極的に切断する含意を持っていた、ということがある。とするならば、「音楽（史）」という用語を採用した時点で西洋音楽の規範性を逃れることはできない、ということになるのだろうか？

翻って、本稿では、近代日本の音楽文化を、西洋芸術音楽の啓蒙普及を中心的な動力とする「洋楽受容史」として捉える立場に挑戦し、むしろ在来の「歌舞音曲」の文脈の中に、外来の要素が接ぎ木されてゆく過程として描くことを試みる。しかしながら、「邦楽」や「日本音楽」をめぐる言説でしばしばなされてきたように、このカテゴリーを「西洋音楽」と根本的に異なるものとして、つまり「日本にある音楽のうち、洋楽流入以前から存在していたものだけを邦楽とみなす」というような仕方で対比的に規定したり、特定の音楽的特徴（典型的には音階）のうちに固有の「民族性」や「伝統」を見出すことはしない。そうした、「日本音楽」と「西洋音楽」の本質主義的差異を前提とする見方では、「西洋音楽の支配」という物語の前に屈服するか、それを妄想的かつ同語反復的に（「日本人」だから「日本音楽」は重要だ、といったように）否認するか、といった袋小路に入り込んでしまう。そうではなく、本稿では、娯楽と社交、そしてそれをとりまく産業や制度の連続性という社会的文脈に注目し、他地域、とりわけアジア・太平洋圏との共通性や相互作用を重視する。本稿で取り上げる事例はもちろん、「洋楽受容」の枠組でも解釈可能な事例である。しかしだからこそ、それを「在来の歌舞音曲の近代の変容」として描くことで、比喩的にいえば、近代日本音楽史の「図」と「地」を反転させることを目論んでいる。

こうした視点に立つとき、経済的・文化的に東京と拮抗し、ある面では凌駕していた歴史を持つ大阪という場所への注目は、半ば必然的なものといえる。近世以来、官僚機構の中心であった東京（江戸）に対して、大阪（大坂）は、「天下の台所」と形容される、経済的な中心地であった。富裕な商人が後援者となって、文楽をはじめとする各種の芸事が隆盛し、寄席や芝居小屋が多く作られた。幕府官僚である武家の論理ではこれらの

「遊び」は慎むべきものだったが、衍示的消費による富の社会的還元は商人の道徳に適うものだった。さらに近代以後は、それに工業都市と港湾都市としての性格が付加される。それによって、近隣あるいは植民地を含む周縁的な地域からの多くの移民が流入した。沖縄、台湾、朝鮮などの旧植民地からの移民も多く、可視的なマイノリティ共同体を形成することもあった。つまり、大阪は、典型的に「近代的」な都市であり、それゆえ本稿での大阪への注目は、「中心」対「周縁」という含意に基づく「都会」対「地方」や、しばしばそれと重ね合わされる「常に変化する近代」対「不変の伝統」といった二項図式に基づいたものではない、ということを強調しておきたい¹。大阪の、人とモノと資本が大きく流動する近代都市としての性格に注目することで、それらの流動を抑え込み管理しようとする官僚機構の中核である帝都・東京とはしばしば異なる（ないし対立する）非西洋地域の近代経験を見出したい。大阪からの視点の近代日本音楽史は、多分に観念化された「西洋」との関係に限定された一国史的な「洋楽受容史」に留まらず、近似する条件を有する都市、とりわけ植民地港湾都市との差異と共通性に関する比較可能性にむけてわれわれの思考を導くものであると考えている。

ここで、植民地港湾都市に言及したのは、本稿の理論的な参照先と関わっている。アメリカ研究者のマイケル・デニングは、著書 *Noise Uprising: The Audiopolitics of a World Music Revolution* において、一九二〇年代後半、電気録音の導入が触媒となって、世界の植民地港湾都市において世界同時多発的に「ヴァナキュラー音楽 vernacular musics」が勃興したと主張している (Denning 2015)。リオデジャネイロのサンバ、ブエノスアイレスのタンゴ、ハバナのソン、セビージャのフラメンコ、ホノルルのフラ、ジャカルタのクロンチョン、ヨハネスブルグのマラビなどと並んで、上海の「時代曲」もその一部をなす。これらは従来、覇権国家となったアメリカの大衆文化に影響された、いわゆる「ジャズ・エイジ」が生んだ商業音楽とみなされる傾向があったが、そうではなく、ニューオーリンズにおけるジャズの形成と歴史的条件を共有するものであり、つまり、ジャズもその一部に含む「音の世界革命」の成果であった、とデニングは強調する。つまり、植民地港湾都市の人と物と資本の流動と混交が、新たな娯楽的音楽スタイルを生み、それが電気録音によって固定されることで模倣と反復が可能な様式として定着し、レコードというモノとして持ち運び可能となることで、近隣地域や、同様の港湾都市を介して他地域でも受容され影響力をもつようになった、というのである。

¹ 近代大阪の音楽文化に注目した論文集として *Music, Modernity and locality in Prewar Japan: Osaka and Beyond* (De Ferranti and Tokita 2016) があるが、近代以降に形成された大衆音楽への言及はきわめて限定的である。

「ヴァナキュラー音楽」という語を用いるのは、「ポピュラー音楽」の商業主義的な含意を避けるとともに、ラテン語の権威に挑戦する各世俗語の勃興というヨーロッパの歴史的出来事との類似を強調するためでもある (Denning 2015 第二章)。デニングは、上記の音楽群を、ラテン語に相当する、「帝国の音」としての西洋芸術音楽とそれを取り巻く諸規範への抵抗として、彼の言う「耳の脱植民地化」(Denning2015 第5章)の徴候として捉える。「帝国の音」の影響を否認するのではなく、あるいは「帝国の音」の単なる「劣化版」として蔑視するのでもなく、抜き難く「帝国の音」の影響を受けながらも混成的に形成された日常的、世俗的な実践が、電気録音レコード(活版印刷に類比される)に媒介されて独自の語彙や文法や価値意識や担い手となる社会集団を獲得し、歴史的条件を共有する他地域の同種の表現とも比較可能な固有の表現形態として独立する過程に注目する。つまり上述の電気録音レコードを介したサンバやタンゴや時代曲といった諸音楽の勃興を、活版印刷技術に媒介された世俗語の台頭がもたらした近代ヨーロッパ世界の「革命」に匹敵する一大変化として捉えようとするのである。

電気録音の発明という技術的契機と一九二〇年代後半という歴史的契機に集中的に焦点を絞り、「植民地港湾都市」の文化的創造性に注目するデニングの議論は、おそらく意図的に枝葉末節を切り落とすことで、世界諸地域での多様な音楽スタイルの勃興という事件の世界同時性をある程度うまく説明していると考えられ、私自身、一九世紀西洋芸術音楽の規範性に基づく「帝国の音」の覇権に挑戦する植民地港湾都市の「ヴァナキュラーな音」というデニングの基本的な見立てに深く共感している。ただし、「帝国と植民地」という枠組では零れ落ちる事例はもちろん多い。ようやく一九世紀後半に国際秩序に参入し、わずか数十年で植民地帝国へと急激に変貌したものの、文化的あるいは人種的には明らかに周縁化された「非西洋(非白人)」に属する日本の例はそのうちの重要なひとつであると考えられる。政治的には疑いなく「帝国」でありながら、「帝国の音」としての19世紀西洋芸術音楽の強力な影響を、日本はむしろ受け取る側であり、その点では様々なヴァナキュラー音楽を生んだ植民地港湾都市群と同じ条件を共有しているからである。「非西洋(あるいは非白人)の近代帝国」という両義性は、音楽に限らず日本の文化的同一性に関わる知的な言説(及びそうした言説と相互に影響しあうエリート的な実践)に通底するものだが、音楽に即して乱暴に図式化すれば、従来の洋楽受容史が、覇権的な「帝国の音」にいかにも同一化しようとしてきたか、その価値を内面化してきたか、という問題構成のもとで記述される傾向が強かったのに対して、本稿では、むしろ在来の文脈を強調し、東アジアの港湾都市としての大阪を拠点に、「帝国の音」に抗する「ヴァナキュラーな音」の痕跡を探り出し、その残響を聞き取ることを目指す。

2. 道頓堀ジャズ

大阪は一九世紀末から既に近代的な工業都市及び港湾都市としての性格を備えはじめていたが、一九二三年の関東大震災で東京が甚大な被害を受けたことで、作家や芸術家、あるいはそうした人々を主な顧客とする芸能者やサービス業従事者たちが多く東京から大阪に移住し、さらに一九二五年に周辺地域を統合することで、大阪市は人口及び経済規模においては日本最大の都市となり、いわゆる「大大阪時代」が出現した。こうした背景のもと、一九二〇年代の大阪には、カフェやダンスホールや映画館や劇場において、雑多な娯楽文化が花開いた。

「道頓堀ジャズ」とは、近世以来、劇場街として栄えた大阪ミナミの繁華街の中心を流れる道頓堀川を、ジャズ発祥の地と目されるニューオーリンズを流れるミシシッピ川になぞらえた表現である。有名な作曲家の服部良一（1907-1993）が、自伝『ぼくの音楽人生』冒頭で、自身の音楽性を育んだ当時の大阪の音楽文化を特徴づけて用いた言葉であり、必ずしも同時代的に用いられていたわけではない。自伝冒頭で、「道頓堀周辺を、ニューオーリンズのようなと思った一時期がある。大正の末のことだ」（服部 1982, 7）と書き出すものの、すぐにアメリカでのジャズの発祥についての蘊蓄が続く筆致²や、「エピソードでつづる和製ジャズ・ソング史」という副題からもうかがえるように、この自伝では、あくまでもアメリカのジャズを「本場」と捉える視点が明確に示されている。実際、服部は、近代日本の大衆音楽史のなかでは、当時「ジャズ」と総称された欧米風の大衆音楽語法をいち早く日本に導入した作曲家と目される。特に、敗戦直後の一九四七年に笠置シズ子が歌った「東京ブギウギ」にはじまる一連の「ブギウギ」が大流行したことで、戦後占領期の「アメリカ化」を体現する作曲家と考えられることも多い。しかし、本稿では、一九二〇年代から三〇年代初頭の大阪のヴァナキュラー文化を特徴づけるものとして「道頓堀ジャズ」という用語をあえて拡大解釈したい。つまり、これを「アメリカのジャズの大阪版」とするのではなく、デニングが述べるように「ジャズ・エイジ」の産物と（誤って）みなされることの多い世界各地の新興ヴァナキュラー音楽群に連なる可能性を潜在的にもつ、非西洋地域の同時代性を体現する文化的表現として捉えてみたい。

一九〇七年に大阪で生まれた服部良一の音楽キャリアは、一九二〇年代から三〇年代初

² 自伝全体を通じて、アメリカのジャズ史についての言及や、この種の自伝では異例なほど詳細な日本のジャズ界に関わる固有名詞の列挙などの点で、謝辞の中に名前が挙げられている戦前日本ジャズ研究の第一人者、瀬川昌久の影響が大きく見られる。もしかすると、「道頓堀ジャズ」という用語自体、服部自身よりも瀬川の発案である可能性も否定できない。しかし、日本ジャズ史の圧倒的な先駆者であり第一人者である瀬川の用語であるとしても、その重要性は増しこそすれ、いささかも減じられない。

頭の大阪の娯楽文化の隆盛を背景として形成された。当時の大阪という都市の文化的・経済的生態系があっちはじめて、貧しく学歴にも恵まれない出自の服部が、当時としては最高度の音楽的技能を獲得できた、ということだ。その点において、同時代の他の洋楽系の職業音楽家（いわゆるクラシックとポピュラーを問わず）の大部分が、多くは東京で専門的な音楽教育を受けるか、または中学以上の学校で音楽趣味に没頭するだけの余裕がある出自をもっていたのとは大きく異なっている。

まず彼の経歴を概観する。服部良一は一九〇七年に大阪で生まれ、小学校卒業後、家が貧しかったため進学せず、丁稚奉公をしていた。両親は小唄、端唄を好み、父は浪曲「義士銘々伝」、母は河内音頭や江州音頭を得意としていた、という。姉は三味線や小唄を習っていたといい、服部の西洋音楽との接点は小学校の唱歌科に限定されていた（服部 1982, 20）。これは当時の都市の庶民層の典型的な音楽趣味といえるだろう。

服部は一九二三年に、道頓堀のうなぎ料理店、出雲屋が設立した「出雲屋少年音楽隊」に入隊する。「少年音楽隊」という形態は、軍楽隊出身者や外国航路で演奏していた音楽家が指導に当たることが多く、管楽器と打楽器を中心とした軍楽系の西洋音楽の普及において大きな役割を果たした。百貨店が組織することが多かったが、料理店に音楽隊が設けられるのは珍しい。服部の入隊理由は、唱歌が得意であったことと、給料を得ながら夜学に通うことができるためだったといい、実際一九二四年には大阪実践商業学校を卒業している。同隊は、当時珍しかった多人数のサクソフォン・セクションを売り物とし、服部も当初のオーボエからこの楽器に転向している。「サクソホン・バンド楽譜などはまったくなかった時代である。ぼくは自分の工夫で『かっぽれ』や『安来節』などをバンドカラーに合わせて編曲し、演奏したものである。これが大変に受けた。それで、ぼくは初めて音楽の創作面の面白さを知」ったとしている（服部 1982, 47）。既存の日本の曲の編曲から彼の創作が始まっていることは興味深い。近代日本における「かっぽれ」の特異な地位については竹内有一の研究がある（竹内 2012）。島根県の民俗的な歌謡・舞踊の「安来節」（どじょうすくい）は、現在まで漫才を中心に大きな勢力を誇る吉本興業が寄席に導入して人気を博し、同社の勢力拡大を促した演目である。

一九二五年に出雲屋少年音楽隊が解散すると、同年に開局した日本放送協会大阪放送局（JOBK）のオーケストラに移籍し、そのかわら、ダンスホールのサクソ奏者として活動する。オーケストラの音楽監督だった亡命ユダヤ人でウクライナ出身の音楽教師エマヌエル・メッテルに管弦楽法や作曲を師事している。長く関西の西洋芸術音楽界に君臨する指揮者の朝比奈隆は当時、同じくメッテルが指導する京都帝国大学学生で、彼も個人指導を受けていた。服部は、メッテルに学んだリムスキー＝コルサコフ由来の音楽技法を仲間のバンドマンにも教え、また、大阪のタイヘイレコードで編曲者を務めるこ

とで大衆的な文脈に還元している。このころ、フィリピン人音楽家と「リョウイチ・ハットリ・アンド・ヒズ・マニラ・レッド・ハット・ストンパス」というバンドを組んで、「思い切り自分の編曲をためした」（服部 1982, 72）という。ジャズの特徴である即興演奏を日本に持ち込んだのは、大阪のフィリピン人音楽家たちだった。服部は「フィリピン人は楽譜には弱いけど、音感と演奏テクニックはすばらしい。彼らは、日本のジャズメンの育ての親と言える一面を持っていた」（同）としている。

一九三三年に東京に拠点を移し、ダンスホールや、大阪本社のニッソーレコードが新たに構えた東京スタジオで活動する。この時期、日本民謡のジャズ風編曲を多く録音している。当初はレコードのヒットには恵まれなかったが、一九三六年に、外資系の日本コロムビアに入社し、一九三七年に淡谷のり子が歌った「別れのブルース」が当時日本の影響下にあった大連などの「外地」で人気を呼んだことから、人気作曲家としての地歩を確立する。そのかわり、松竹楽劇団の音楽監督として、笠置シズ子とコンビを組み、ジャズ色の強いパフォーマンスを行った。笠置は、大阪松竹歌劇団のスターから東京に拠点を移したばかりで、服部の経歴と重なるところが多い。笠置の経歴については砂古口（2010）詳しい。さらに、東宝系の映画音楽でも活躍する。当時、レコード、映画、舞台上、それぞれ別の会社と契約して仕事をする、という例はきわめて稀だった。李香蘭が主演した映画『支那の夜』挿入歌の「蘇州夜曲」はよく知られており、特に2000年代以降、多くのカバー版を生み、日本の名曲としての地位を高めた（ただし映画製作のきっかけとなった流行歌「支那の夜」は服部の作品ではない）。日米開戦後は軍属として中国大陸に滞在し、敗戦を上海で迎えている。上海での活動については、上田（2003）に詳しい。

敗戦後は前述のように再び笠置シズ子と組んだ「ブギウギ」で大成功を収めている。この時期は、松竹ではなく東宝系の日本劇場（日劇）を舞台公演の活動の中心としている。

「銀座カンカン娘」や「青い山脈」といった、よく知られた映画主題歌も手掛けている。このころ、特定のレコード会社と専属契約を結ぶ当時の業界慣習から逸脱して、コロムビアとビクターという大手二社で作曲を行っている。一九五〇年代後半以降は、勃興期の香港映画にかかわり、『野玫瑰之戀』（1960）や『香江花月夜』（1967、邦題『香港ノクターン』）などの映画音楽を担当し、大きな成功を収めている。晩年には、日本作曲家協会会長、日本音楽著作権協会会長などを歴任しながら、オーケストラのための交響詩の作曲に注力している。一九九三年に没し、没後、国民栄誉賞が授与されている。

服部の活動は、「芸術」音楽と「娯楽」音楽の境界を越え、また、実演とレコードと映画と放送をまたぎ越し、時に国境を超えており、日本の同時代の他の作曲家たちとは一線を画している。というのは、一九三〇年代以降の大衆向けの「流行歌」のソングライ

ターは、一九二六年に立て続けに日本市場に参入した外資系レコード会社（ポリドール、コロムビア、ビクター）と、それに追随したキング（大手出版社の大日本雄弁会講談社が親会社）と関西企業のテイチクによる市場寡占のもとで強固な専属契約を結んでおり、大規模なオーケストレーションを伴う劇音楽やコンサート音楽の作曲を行うことは稀で、そのための訓練を積む機会もその必要もなかった。「高尚な」音楽を演奏していると自負する音楽学校出の人々は、流行歌を見下すのが常態であったが、そもそも唱歌科教員育成を所期の目的とする東京音楽学校に作曲科が設けられたのは一九三一年に入ってからであり、それ以前に作・編曲に関する公的な専門教育は存在していなかった。つまり、メッテルに師事した服部は、当時の日本で考えうる最高度の作曲技法を身に付けていながら、官立アカデミズムの規範から自由な立場で活動することができた。前述のデニングは「ヴァナキュラー音楽」の形成の重要な条件として、口承的伝統に依拠する「耳の音楽家」と西洋近代音楽の訓練を受けた「譜面を読む音楽家」の邂逅による新たな音楽的リテラシーの獲得を挙げるが、メッテルに教えを受けながら、フィリピン人音楽家と共演し、シンフォニーオーケストラとダンスホールを掛け持ちする服部の経歴はその条件に見事に合致する。

ただしそれは、単に服部という個人の「天才」に由来するだけでなく、大阪の大衆娯楽の異種混濁性を背景にはじめて花開いたものである。「道頓堀ジャズ」は、「本場」をある種の権威とみなしたうえで、学校や軍隊や雑誌や放送などの権威的な制度に媒介された体系的な摸倣によって文化の移植がなされる場合とは異なり、あくまでも地場の娯楽文化との連続性に基づいている。服部の自伝では、先に引いた道頓堀周辺をニューオーリンズになぞらえる書き出しと、それに続く一九世紀末のニューオーリンズのジャズについての説明ののち、「同じように、大正末のミナミと呼ばれる大阪道頓堀周辺の歓楽街の、酒場やダンスホールや街角にジャズが満ち溢れていた」とし、花柳界との連続を示唆する。

ミシシッピー川をジャズ・バンドを載せて上り下りしたという絢爛たるショーボートこそなかったが、道頓堀川に浮かんだ粋な屋形船で熱演するジャズ・バンドの姿はみられた。

『河合ダンス』（日本バレーの草分けである河合幸七郎が主宰）という芸者のジャズ・バンドまでが絶大な人気を博していた。若くて美しい芸者衆が、杉田良三という大阪ジャズの先駆者の指導よろしきを得て、三味線をサクソフーンやクラリネット、シロフォンなどに持ち替え、待合やパーティーでジャズを演奏し、合わせてアクロバットやタップダンスを披露して大正デモクラシーの華と謳われたものだ。中でも、駒菊という絶世の美

女がいて、その姿は今でもぼくの臉に焼きついている。(服部 1982, 8-9)

娯楽文化全般における花柳界の影響の大きさは、日本文化史上の常識と言えるものだが、「音楽取調掛」に始まる文部官僚主導による西洋由来の「音楽」の普及の営みが、花柳界や悪所と結びつく三味線を伴う音曲の排斥と常に表裏一体であったことに鑑みると対照的な描写といえる。なお、ミナミの待合の経営者河合幸七郎による「河合ダンス」設立は関東大震災前年の一九二二年であり、「道頓堀ジャズ」が震災によって生まれたわけではないことを示している。設立の背景には宝塚少女歌劇の人氣があったと考えられるが、少女が洋風の歌と舞踊を演じる、という点では共通するものの、宝塚歌劇の創始者、小林一三が少女歌劇の「学校」としての性格を強調することで花柳界との切断を図ったのとは対照的である。むしろ宝塚=阪急が、東京のパターナルな官僚機構に通じる啓蒙教化の理念に基づいて創始した少女歌劇は、単なる新奇な芸態として既存の興行の文脈に即して受容されている。

宝塚がヨーロッパに範を取り郊外の間層の聴衆相手に紹介した新たな演目が、盛り場の既存の興行の文脈に引き寄せられて受容される傾向は、服部が「道頓堀ジャズ」の「最高潮」として言及する「道頓堀行進曲」(一九二八)にも見いだせる。

ぼくは、日本ジャズ史上でも特記されるべきこの時代の大阪ジャズを『道頓堀ジャズ』と心のなかで命名し、ぼく自身その渦中にあった当時の熱気を今もなつかしんでいる。

その最高潮は『道頓堀行進曲』が道頓堀の映画と歌劇の殿堂・松竹座で上演された昭和三年(一九二八年)の初夏だったと思う。(服部 1982, 12)

「道頓堀行進曲」は、興行会社・松竹が経営する映画館チェーン「松竹座」のうち、神戸京都、大阪の劇場で、外国映画の上映の幕間に演じられた同題の「レビュー」の主題歌だった。自伝では初夏とされているが、上演は一月である。大阪松竹座は、松竹が近世以来の代表的な劇場である「道頓堀五座」のすべての経営権を掌握したのち、道頓堀の劇場街の新たな顔として建設した大阪初の西洋式劇場建築である。「レビュー」という形式及び呼称は、一九二七年に宝塚少女歌劇の「モン・パリ」が大成功したことで急激に広まっていった。1時間以上の公演全体を歌と踊りと寸劇で構成した「モン・パリ」とは異なり、「道頓堀行進曲」は映画の幕間の小芝居であり、「レビュー」という言葉が一人歩きして流行していたことをうかがわせる。その前年に駆け落ち事件を起こして話題になっていた女優の岡田嘉子が、カフェの女給から公爵夫人に収まるが元の恋人と事件を起こすが、すべては夢だった、という筋書きで、前年のゴシップを明らかに想起さ

せる役柄を演じている。歌詞の二番では「酔ってくだまきゃあばずれ女 澄まし顔すりゃカフェの女王」という露骨な文句も入っており、かなり扇情的な（当時の流行語で言う「エロ」な）内容だった。自伝によれば「岡田嘉子は芝居がはねると、あちこちのカフェに特別出演しては（略）歌い、ときには客との大合唱になって浪花っ子を湧かせたものである」（服部 1982, 13）という。

宝塚の「モン・パリ」の主題歌はフランスのレビュー主題歌に日本語詞を付したものであったが、「道頓堀行進曲」は関係者によるオリジナル曲だった。大阪松竹楽劇部（大阪松竹歌劇団の前身）のピアニスト塩尻精八が作曲し、同じく座付き作家の日比繁次郎が作詞した。同時期の松竹楽劇部のレビュー主題歌「桜咲く国」もオリジナル曲で、その後長く親しまれるスタンダードとなってゆく。浅草オペラにせよ宝塚歌劇にせよ、あるいはダンスホールやカフェのジャズ演奏にせよ、基本的には外国曲が中心（浅草オペラでは「コロッケの歌」などの国産楽曲も少数ある）だったこととは対照的である。後に服部と笠置がコンビを組んだ東京の松竹楽劇団でも「ラッパと娘」などの国産楽曲を用いていることを考え合わせると、洋風の国産楽曲の創作が、近世以来の興行の流れを汲む松竹系の舞台で盛んに行われたことは示唆的だ。日本の「洋楽」文化にジャンルを問わず通底する「本場」の真正性への執着と、それゆえに国内の実践を低く見る態度や、そうした価値意識を内面化したことによる創作への躊躇や懊悩がほとんどみられない。

「道頓堀行進曲」の流行には服部自身は直接関わっていないが（カフェやダンスホールで演奏したことはもちろんあっただろう）、一九三四年に、彼が編曲し松島詩子が歌った新録音がニッソーレコードから発売されている。なお、同曲は、流行直後にいくつかの地元のレコード会社から発売されている。多くは、歌詞の独占権をもったニッソーレコードから発売されているが、松竹座の関連楽団が他社で録音したものもある。粗っぽく混沌とした一九二八年の録音と比較すると、1934年の服部編曲版は技術的な洗練が際立つが、（主観的な印象ではあるが）とりすましたところやこれみよがしなところはなく、楽曲の基本的な親しみやすさは保持されている。戦後になってからも、三人組の音曲漫才「フラワーショウ」のテーマソングとして、また少女漫才師の海原千里・万里によるカバーなどを通じて、狭義の音楽よりむしろ演芸の文脈で親しまれている。このことも「道頓堀ジャズ」の間口の広さを感じさせる。

「道頓堀行進曲」が生まれた一九二八年は、しかし電気録音の技術を携えて東京に進出した外資系レコード会社によって、レコード会社主導の大衆向け新作歌謡（現在まで大衆音楽市場の主流となるレコード歌謡）の制作が本格化する年でもあった。アメリカの定型的ポピュラーソングの形式（ティン・パン・アレイと呼ばれる）に基づく楽曲に日本語詞を付した「青空」と「アラビアの唄」の大流行により、「ジャズ・ソング」（和

製英語)と呼ばれる曲種が定着する。それを雛形とする国産楽曲は、ほどなく「流行歌」として分類されることになる。そのようなレコード化を前提とした新作歌謡の最初の例が、明らかに「道頓堀行進曲」の成功にあやかった「東京行進曲」(一九二九年、作詞・西條八十、作曲・中山晋平)であったことは皮肉である。前述のように、東京に進出した外資系レコード会社は、歌手のみならず作詞家、作曲家、演奏家に至るまでレコード会社と専属契約を結ぶ強固な垂直統合システムを確立し、それによって、舞台やダンスホールや映画とレコードの間の相互関係は著しく衰退した。服部は次のように述懐している。

ラジオやレコード産業が未成熟のころは、ダンスホールがジャズメンの最高の仕事場であった。従って最高のジャズがダンスホールにあった。だが、昭和十年代に入ると、実力者の多くはレコード会社の専属楽団や、映画会社の音付けオーケストラに引っぱられ、スタジオ仕事に専念するようになる。ジャズは、ある意味では、衰弱したといえる。

この趨勢に反発し、大会社の拘束をきらう個性派や一匹狼は、むしろ、スタジオ仕事の誘惑のない外地や地方都市へ転身して、思う存分に腕をふるうこととなる。(服部1982, 157)

この言葉は、服部自身の中国大陸での活動や、戦後の香港映画での活躍の理由を説明してもいるだろう。

外資系レコード会社が持ち込んだ、専属契約で音楽家を囲い込む大規模な大衆歌謡制作方式は、巷で流行っている歌を拾い上げ、技術的に単純な機械録音を用いて吹き込み、比較的少数のプレス数で販売していた既存の中小レコード会社をも駆逐した。服部良一が大阪でレコードにおける活動拠点としていたタイヘイレコード(及びその系列の洋楽レーベル、クリスタルレコード)や、「道頓堀行進曲」の歌詞の独占権を有していたニッソーレコードといった大阪の代表的レコード会社は、電気録音の導入や洋楽の取り扱いなど、外資系参入後の新たな制作方式を取り入れることで比較的長く持ちこたえたが、一九三五年には合併し、一九四二年にはそれも倒産している。なお、外資の流入後に設立された大阪本社のテイチクレコードは、初めから電気録音と専属制度による新たな制作方式を前提に、当時最も人気のあったコロムビア専属作曲家の古賀政男を重役待遇で引き抜いたことをきっかけに成功している。稼ぎ頭の子古賀の離脱は、服部のコロムビア入社の一因だった。

「道頓堀ジャズ」の基盤は、花柳界、劇場、ダンスホール、飲食店(「出雲屋」やカフェー)といった、都市の盛り場を構成する、相互に関連する場での実演と、そこで生まれ

た流行をすくい上げる地場産業的なレコード会社だった。音楽的には、広く一般に共有された通俗的な日本音楽の旋律感覚を中心に、新奇で「モダン」な洋楽器の響きを付加したものだといえる。それは、西洋音楽を学習し模倣し大衆に啓蒙する、という生真面目かつ尊大な態度とは一線を画している。レコードや楽譜や理論書だけでなく、亡命ウクライナ人の音楽教師や、フィリピン人のジャズ音楽家との直接的な交流を通じて新たな音楽要素を実地に学び、それをすぐに現場で試し、仲間の音楽家と広く共有する態度が顕著にうかがわれる。

そうした、娯楽的な実演の場に基づく「道頓堀ジャズ」の創造性は、東京に進出した外資系レコード産業による録音スタジオへの囲い込みによる実演の分断によって、十分に開花する可能性を阻害されたようにもみえる。外資系参入以前に大阪で十分な能力を身に付け、成功を獲得していた服部は、そうした囲い込みに抵抗する自由を謳歌しうる稀有な例外といえるかもしれない。日米開戦直前の松竹楽劇団の再演ともいえる戦後の服部と笠置による「ブギウギ」のブームは、敗戦直後にレコード産業の支配力が相対的に弱まった時代に可能になった、「道頓堀ジャズ」育ちの両者による、実演と映画と録音が緊密に結びついた徒花だった、と考えることもできる。そして、これはさらなる検証が必要だが、日本では抑圧されたその潜在的な可能性が、戦後の香港映画で開花した、と想像することも許されるだろう。

3. ドドンパ

一九六〇年頃の大阪に、様々な点で「道頓堀ジャズ」を思わせる流行現象が現れた。それは、「ドドンパ」というダンス・リズムである。「ドドンパ」の出現は、ある集団的な文化的創造性を可能にする大阪の社会的・経済的生態系が、戦後にもある程度引き継がれていることを示し、それは翻って、「道頓堀ジャズ」が単に「帝国」の力によって支えられていたというだけではないことをも裏書きするだろう。なお、ドドンパに関する歴史記述は、拙著（輪島 2015a）に基づく。拙著では、海外のダンス・リズムの受容という文脈を強調したが、本稿では、これを「大阪」という場所から解釈し直すことを試みる。

「国産ラテン・リズム」と称されたドドンパは、実は「国産」ではなく、フィリピン産だった。アフロ・キューバ音楽のチャチャチャが、フィリピン人音楽家によって変奏された「オフビート・チャチャ」が基になっており、一九二〇年代のジャズのアドリブと同様、フィリピンの音楽家とダンサーが伝えた。「オフ・ビート・チャチャ」は香港、台湾からシンガポール、タイ、カンボジアまで、巡業するフィリピン人音楽家によって

広く流行しており、日本もその一環だった。その背景に、冷戦下の米軍基地ネットワークが存在することは言うまでもない。レコードや雑誌や放送を介した主流的なアメリカ大衆音楽の受容形態とは異なり、ナイトクラブやダンスホールにおける実演を通じて、日本に持ち込まれたのだ。

アジア全域で流行したオフ・ビート・チャチャが「ドドンパ」に変容したのは、大阪の高級ナイトクラブ「アロー」においてであった。大阪の繁華街でミナミと並ぶキタの堂山町に位置した同店は、ミナミの老舗のお茶屋、「大和屋」の若旦那が別邸を改装して一九五八年に開店したものだ。東京の高級ナイトクラブはほぼ例外なく占領軍関係者が関わっていたのに対し、「アロー」は地元の花柳界の拡張といえ、客筋も関西の財界人を中心としていた。新幹線開通前で、東京と大阪の日帰りが事実上不可能だったため、東京の文化人や京都のスタジオで撮影する映画スターもお忍びで訪れることが多かった。

「オフビート・チャチャ」と「ドドンパ」は、名前以外にも音楽的にも若干異なっている。「オフビート・チャチャ」は、オフビート（弱拍）、つまり4拍子の2拍目と4拍目を強調するチャチャチャの演奏スタイルだが、「ドドンパ」は、2拍目に極端に大きなアクセントが付き、また、ほとんどの場合8分音符を均等に演奏する「オフビート・チャチャ」に対し、ジャズと同様に1拍の前半が長く後半が短いシャッフルで演奏された。2拍目の極端なアクセントは、ダンスのステップと結びついている。フィリピン人ダンサー、ダニー&エルニーが2拍目からステップを開始するチャチャチャのステップを「アロー」で披露した。2拍目から踏み出し4拍目に細かいステップを入れて、4拍目から1拍目にかけての「チャチャチャ」というアクセントと合わせるダンスは、そもそもアフロ・キューバ系ダンス音楽としての「チャチャチャ」の語源にもなっている根本的な特徴だが、1950年代なかばの「マンボ・ブーム」以来、日本のダンス教師たちは、1拍目から足を踏み出すマンボの変形として1拍目から始めるステップを教えていた。この2拍目から足を踏み出すステップを、アローの顧客たちは模倣したがったが、2拍目から足を踏み出すことが難しかった。そのため、店のマネージャーはバンドに、「猿でもわかるぐらい」2拍目を強調して演奏するように命じた。一方のシャッフル・リズムは、店にはラテン専属バンドがおらず、ジャズ・オーケストラが演奏していたことと関わっている。つまり、ダンス音楽の演奏を必ずしも重視しない彼らは、自分たちが演奏しやすいリズムで演奏したのである。つまり、ダンスホールでの客のダンスの利便性およびバンドの制約によって独自の音楽的特徴が形成されたのである。

こうして自然発生的に形成されたドドンパは、メディアを介しても広がっていった。当時、若手放送作家として売出し中の永六輔や、女性下着デザイナーとして注目を集めて

いた鴨居羊子といった、「アロー」の常連客がジャケットのデザインやライナーノーツを手がけたLPが立て続けに録音され、大阪に本社を置くテイチクから発売された。「道頓堀行進曲」をドドンパ編曲したEPも発売された。永は東京出身だが、当時、戦後設立された左翼系の音楽鑑賞団体・大阪労音（勤労者音楽協議会）での創作ミュージカル制作にのめり込んでおり、度々大阪を訪れていた。さらに、大阪の洋酒会社寿屋（現サントリー）のテレビCMで、アローの専属歌手だったラテン歌手アイ・ジョージがドドンパを歌い踊った。

しかし、その衰退も「道頓堀行進曲」と似ていた。ビクターが企画した「東京ドドンパ娘」が流行し、同名の映画も制作された。それだけではなく、ある種のネガティブ・キャンペーンのようなかたちで、ドドンパに類似した「スクスク」や「パチャンガ」といったダンス・リズムが、「外国で流行」という触れ込みで矢継ぎ早に紹介された。あくまでも状況証拠に基づく推測だが、アメリカの主流的音楽産業を通じてその流行を継続的に輸入することを業務の核とする有力な音楽出版社や芸能プロダクションの意図が働いていた形跡が見られる。もちろん、ドドンパを主題とした日劇でのステージショウが失敗したことや（ダンスフロアでの参加型のダンスの流行は舞台での上演に翻案し難い）、ドドンパで名を挙げたアイ・ジョージが、おそらく永六輔との関係で、当時スタータスの高い舞台とされていた労音でのコンサートに活動の主力を移したことや、そもそも客が踊ってばかりで飲み物の売上が伸びないため店側がドドンパを控えた、といった複合的な条件が重なっているし、そもそも熱狂的な流行は過ぎ去るのも早いのが常ではあるが、「道頓堀行進曲」で花開いた「道頓堀ジャズ」が東京の外資系レコード会社に刈り取られたように、ドドンパもまた、主流的な音楽産業に屈したという側面もある。それでも、実演の文脈に根ざした娯楽的なダンス文化が、この時期の大阪で独自の変容を遂げ、大阪の産業や文化人の関与も相まって、全国的な流行を生み出していったことの重要性は記憶されるべきである。そしてそれが、フィリピンの音楽家とダンサーを媒介としたアジア全域の流行の一環でもあったことは、「西洋」（戦後はとりわけ「アメリカ」）を特権的な参照項とする近代日本音楽史の語り方に再考を迫るものである。

結

本稿では、第二次世界大戦を挟んだ時期に大阪で花開いた「道頓堀ジャズ」と「ドドンパ」という娯楽文化について、マイケル・デニングの「ヴァナキュラー音楽」の議論を参照して検討した。在来の芸能や興行や旦那芸の文脈に規定された、実演に基づく諸特徴に注目することで、現在の日本において支配的な「洋楽受容史」の語り方に挑戦す

ることを試みた。それは、「日本」と「西洋」を本質主義的に対立させる発想（それはしばしば「アジア」の軽視も付随する）、音楽をもっぱら「音」（及び楽譜や録音物といったその記録）に還元する思考に対する挑戦をも含んでいる。今回の事例とその分析において、その挑戦が成功したかはおぼつかない。鼻屑目に見積もっても挑戦者の判定負けといったところかもしれない。しかし、「音楽」や「演芸」や「舞踊」や「演劇」といった通念的な区別を越えて、実演の場を構成するさまざまな文脈や制度や価値意識を複合的に検討してゆくための糸口は示しえたと信じている。

参考文献

De Ferranti, Hugh and Alison Tokita, *Music, Modernity and locality in Prewar Japan: Osaka and Beyond*, Routledge, 2016

Denning, Michael. *Noise Uprising: The Audiopolitics of a World Musical Revolution*, Verso, 2015

ヘルマン・ゴチェフスキ「日本における洋楽受容研究」、『東洋音楽研究』63号、131-141頁、1998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

砂古口早苗、『ブギの女王・笠置シヅ子：心ズキズキワクワクああしんど』、現代書館、2010年

上田賢一『上海ブギウギ 1945：服部良一の冒険』、音楽之友社、2003年

輪島裕介『踊る昭和歌謡：リズムからみる大衆音楽』、NHK出版新書、2015年

—— 「音盤と身体：近代日本の音楽と歌舞音曲」、『身体の大衆文化：描く・着る・歌う』283-318頁、角川書店、2021年