

# 演歌は「演じる歌」か？

——近代日本における大衆音楽と上演文化のミッシング・リンク

輪 島 裕 介

## 序

「演歌」という音楽ジャンルは、近現代日本の大衆歌曲（流行歌）のなかで、より日本的・伝統的なものを指すと考えられている。これは日本国内に限らず、様々な要因から歴史的に日本の大衆文化を受容し、その影響を受けてきた東アジア、東南アジアにおいても、漢字二文字での「演歌」、あるいはアルファベットでの *enka* という表記のまま用いられることが多い。そしてそれは、漢字二文字の含意から、「なんらかの物語を演じる歌」、ないし「演劇的な歌」と理解されることがある。たとえば現代音楽作曲家の吉田進は、「なるほど演歌は「歌」を「演じる」とも読めるよう

に、演劇的な音楽であり、優れた演歌にはドラマがある」（吉田…一九九五、一五頁）と述べ、歌手の伍代夏子も「演歌とは——／私にとつては「演じる歌」。／一人の女の生きざまを、ほんのわずかな声の震えや息遣いでもって演じる。それが演歌歌手として三〇年歌ってきた私の実感です」（伍代…二〇一一、一三一―一四頁）と語る。

それは、若者向けの音楽（九〇年代以降「J-POP」と総称される）が、多くの場合、より抽象的または断片的な状況設定のもとで、自己表出的な気分や衝動を歌うもの、と考えられていることと対比的に理解されうる。つまり、演歌は高齢者向けまたは古いドラマティックな歌であり、J-POPは若者向けのまたは新しい自己表出的でいわば

反ドラマ的音楽、というわけだ。

古くドラマ的な演歌から新しく反ドラマ的なJ・P・O・Pへ、という対比は、日本の大衆音楽における主流的なスタイルの変化を概略的に理解するうえである程度有用であることは否定できない。しかし、「演歌」の語義を「物語を演じる歌」と解すること、そして、そのように理解された「演歌」を、ある時代（慣習的には一九三〇年代から六〇年代）の日本大衆歌曲の典型的な様式とみなすことは、少なくとも歴史的な用語法としては正しくない。というのは、すでに筆者が別の著作で論じたように（輪島…二〇一〇）、この世紀初頭と後半では、基本的に別のものだからである。「演歌」は、十九世紀末に一種の話芸ないし口承文芸として成立し、一九三〇年ごろには外資系レコード会社主導のもとで新たな流行音楽の形式が勃興するなかでいったん衰退した。その新形式は「流行歌」という漢字三文字で呼ばれ、当時の台湾や朝鮮など帝国日本の「外地」にもその語と形式が移植された。その後、一九七〇年前後にまで下って、「流行歌」の内部で、その当時勃興しつつあった若者向けの音楽スタイルに対して古臭くなりつつあった旧来型の流行歌のスタイルを指して再び用いられるようになった。明治・大正の演歌は、昭和初期にレコード会社が作る流行歌

によって駆逐されたのだが、約四〇年後に、かつて当の演歌を駆逐した流行歌を指して、再び演歌という言葉が使われ始めたのである。そしてその形成期においても、後に再使用される過程でも、「演歌」という語には、「演じる歌」という含意は直接的にはなく、特に、後者においては、「演歌」ではなく同じ音をもつ「艶歌」という表記がしばしば意識的に用いられてもいた。

現在、台湾のレコード店や夜市で「日式演歌」として販売されているCDセットには、一九五〇年代から六〇年代の楽曲が多く含まれている。それはもちろん、その時期の日本歌謡が同時期の台湾語歌謡に大きく取り入れられていることと関係しているだろうが、しかし、それらの歌が実際に流行っていたときには、それらは「演歌」とは呼ばれていなかったのである。

事態を複雑にしているのは、一方では、一九三〇年代から六〇年代までの流行歌は、世界の他地域の大衆音楽と比較しても、演劇ないし上演文化全般との直接的な関係がむしろ希薄であった、ということであり、他方、「演歌」という言葉が用いられるようになるのと同時期に、美空ひばりや三波春夫をはじめ、かつての人気歌手のあるものは、演劇を、新たに自身の活動の大きな部分として取り入れている

き、その過程で、演歌とは「演じる歌」である、という觀念連合が生じていったと考えられる、ということである。

かかる歴史的な見通しに立つて本稿では、二つの時代の「演歌」の相異なる含意を手がかりにしながら、近代日本における大衆歌謡と大衆的な上演文化の關係について概観する。

## 一、明治・大正の演歌

一九七〇年前後に商業的な大衆歌曲（流行歌）の下位ジャンルとして再び採用される以前の「演歌」とはどのようなものだったのか。実は、その呼称の発生と用法自体に焦点を合わせた実証的な論考はいまだにないといつてよく、筆者もここでそれを行う用意はない。そのかわり、一八九〇年頃から一九二〇年代ごろまでの（日本の元号区分で言えば明治中期から大正期の）演歌が、どのようなものとして、そして誰によって語られてきたのか、ということについて概説したい。

一般に、演歌は、明治時代の反政府的な政治運動である自由民権運動に端を発するとされる。運動の中で、政治的主張を公に説く「演説」という新たな言論形態が現れる。政治的な主張を行う演説への弾圧を逃れるため、隠れ蓑と

して歌の体裁をとったものが「演説歌」つまり「演歌」である、というわけだ。十九世紀末につくられた「民権論者の涙の雨に磨き上げたる大和肝／国利民福増進して民力休養せ／もしもならなきやダイナマイトどん」（「ダイナマイトどん」一八八〇年代後半流行）、「権利幸福嫌いな人に自由湯」「党」と同音のかけことば」をば飲ませたい」（「オッペケペー節」一八九〇年頃流行）といった、直接的な政治批判や風刺を主題とするものが典型とされる。前者は「演歌壮士団」が作詞したとされ、自由民権運動の壮士と演説歌としての演歌の結びつきがうかがわれる。また、「オッペケペー節」は新派劇の創始者である川上音二郎が舞台で演じて大人気を博したが、これは、関西の落語家たちの演目として、ある程度広く行われていたものを、自由民権運動の退潮後、一時期落語家として活動していた川上が取り込んだものである。「オッペケペー節」は、新派劇の形成にかかわる上演文化の近代の変容の問題としてもきわめて興味深い（兵藤・二〇〇五）。

しかしながら、永嶺重敏の近年の実証的研究によれば（永嶺・二〇一八）、後に演歌の典型と目される「オッペケペー節」の流行当時、「演歌」という呼称が用いられた形跡はほとんどないという。また、「ダイナマイト節」も「オッ

ペケペー節」も、その流行自体は自由民権運動の退潮後である。運動の直接的な沈静化の後に、民権壮士風の意匠が巷に氾濫したという指摘もあり（木村・一九九八）、演歌とは政治運動の中から現れた反体制的なプロテスト・ソングである、という定式化は、むしろ後年に強調されていたと考えるべきである。こうしたイメージ形成を主導したのは、旺盛に執筆活動を行った演歌師の添田唾蟬坊とその子息の知道であるといえる。特に、知道が一九六〇年代前半に刊行した『演歌の明治大正史』（一九六三）や『演歌師の生活』（一九六七）は、政治的プロテスト・ソングとしての明治大正の演歌という觀念の定着に大きな役割を果たしたと考えられる。

添田唾蟬坊は、自由民権運動全盛期の直後の一八八七年に壮士演歌の世界に入り、一九〇七年に、日露戦争時に世相風刺的かつ滑稽な内容を含む「ラッパ節」が大流行した。彼は、一九一八年に設立した同業者団体である青年親交会の機関紙『演歌』（のち『民衆娯楽』と改題）において、「演歌」および、その演者としての「演歌屋」または（より高尚な響きを持つ）「演歌家」という呼称を積極的に用いたが、やがて、新聞などが用いた「演歌師」という他称が定着したようだ。彼を含む当時の演者は、川上のように舞台

で演ずるのではなく、大道で演じ、歌詞を印刷した簡易な歌本を売ることで生計を立てていた。これは、近代以前から続く「読売」と呼ばれる時事的な印刷物の実演販売や、盛り場を渡り歩いて芸を披露する「流し」や「門付け」と呼ばれる芸人と共通するものだが、「演歌」という、「演説」に由来する生硬な響きを持つ漢語を用いることで、自分たちを政治運動家の末裔である言論人と位置づけ、当時まだ蔑視の対象だった芸人たちと差異化しようとしたのではないかと考えられる。

添田親子は彼らの思想的な立場から、政治批判の歌としての演歌、というあり方を強調し、大道の演歌が娯楽的な色を強めてゆく傾向を批判する文章を多く残しており、それが後世に受け入れられてゆくのだが、彼らの議論は、当時の演者たちの実態を伝えるというよりは、自分たちの立場を正統化するものであって、歴史記述としての正確さには疑問が残る。添田父子の政治性の強調を批判した論として西沢爽の大著『日本近代歌謡史』があるが、昭和以降のレコード会社の専属作詞家である西沢の論は、膨大な一次資料に基づいてはいるが、議論の前提において、日本の歌謡は政治的な内容をもつものではなく、またもってはいけない、という逆方向の強い偏りを有しており、明治・大正

の演歌は、近世の読売や角付けと同様の大道芸にすぎない、という確信から出発している。

両者の立場を乗り越える実証的な議論を展開する用意は筆者にはないが、演歌の本質は演説歌か読売か（つまり政治か商業的娯楽か）、という問いの立て方自体を再考し、政治的主張と娯楽的要素がいかに両立していたのか、について検討する必要があると考えている。さしあたり、穩当かつ折衷的な解釈として、次のようにまとめておきたい。弊衣破帽の壮士風の装束に身を包んで、政治運動を思わせる生硬な語彙を用いて行う大道でのパフォーマンスは、明らかに近代以前とは異なる政治的主体の意識に基づいている一方で、それは感覚的な新奇さを湛えたものでもあった。それゆえ、自由民権運動のなかで現れた壮士による演説という上演の形式が、大道や寄席や劇場で行われる在来の娯楽的な芸能文化と接続し、さらにそれが明治末年から大正期、あるいは一九〇〇年代から一〇年代に、一種のコスプレのような性格も伴って職業化するなかで、時事的な内容を盛り込んだ大道のはやり歌、という意味での「演歌」が形成されたと考えることができるのではないか。

## 二、大正期の和洋折衷的実演文化

十九世紀末から二十世紀初頭に形成された演歌は、舞台で行われた川上音二郎の「オッペケペー」が当時において「演歌」と呼ばれていなかったことも考え合わせると、基本的に大道で行われるものであった。それは、一九二〇年代ごろまで、時事的な内容を取り入れた巷のはやり歌を生み出すうえで重要な役割を果たしていたことは疑いない。ただし、それは、その時代のはやり歌の大部分が演歌であったということの意味しない。声の文化という点では、囃蟬坊の「ラッパ節」と同様、日露戦後に爆発的な支持を得た浪曲が圧倒的な人気を誇っていたし（兵藤二〇〇九）、また、近世以来の寄席や芝居小屋や遊里から生まれ広まる歌も依然有力だった。さらに、一九一〇年代以降、西洋的な舞台芸術の影響下に、新たな和洋折衷の大衆歌曲があらわれてくる。

一九一四年に松井須磨子が歌った「カチューシャの唄」は、新劇運動の旗手、芸術座によるトルストイ作「復活」の挿入歌としてつくられた。主宰者の島村抱月が作詞し、彼の書生をしていた東京音楽学校出の小学校音楽教師であった中山晋平が、師に命じられてはじめて作曲を試み

た。その際の指示は、「学校唱歌でも賛美歌でもない、西洋の民謡と日本の民謡の中間」の曲であったという。同曲は、初演時から好評を博し、関西公演時に、京都のオリエン・レコードで吹き込まれ、瞬く間に大流行となった。

同曲を主題とした優れたモノグラフが『流行歌の誕生』（永嶺・二〇一〇）と題されたことからもうかがえるように、その流行は近代日本の大衆文化におけるひとつの画期であった。ただし、「流行歌」という漢字三文字の呼称が本格的に定着するのは一九三〇年代になってからであることには注意が必要だ。後述するように、一九二〇年代末に外資系レコード会社の参入にともなってレコード会社主導の大衆歌曲制作が拡大し、そのカタログ上の分類として「流行歌」が採用されるのである。それに対して、「カチューシャの唄」の場合は、明確な作者を持ち、和洋折衷的な音楽的特徴を備えた新作歌曲が、レコードに吹き込まれて、特定の録音された声を伴って、きわめて短期間のうちに広範囲に流行した、という点で、一九三〇年代以降のレコード会社主導の「流行歌」の諸特徴を先取りしている、という意味で理解されるべきである。

しかし、「カチューシャの唄」と、一九三〇年代以降の流行歌では異なる点も多い。たしかにこの歌の流行は、新た

な音声メディア文化としての流行歌の特徴を先取りしているが、他方、レコード会社の企画ではなく芝居のために作られたものであり、また、その流行はレコードがきっかけのひとつではあるにせよ、当時の普及率や価格を考えると、大道の演歌師による演唱が大きな役割を果たしていた。その意味で、上演文化の歴史的連続性と近代的再編のなかで捉えるべき側面も強く有している。また、そこでレコードは重要な役割を果たしているが、後の流行歌のように制作と流通においてレコード会社が絶対的な主導権を握っているわけではない、ということとはきわめて重要な差異である。

「カチューシャの唄」が流行したのと同じ一九一四年には、宝塚少女歌劇が結成され、一九一〇年代後半には、いわゆる「浅草オペラ」が隆盛をみる（渡辺・一九九九、杉山、中野（編）・二〇一七）。関西の郊外在住の新興中間層の教養文化を志向する前者と、江戸以来の庶民的な盛り場での都市大衆の娯楽に特化した両者の文化的な志向やターゲットとする観衆の層は必ずしも同じではないが、どちらも、西洋風の舞台装置や衣装や音楽スタイルを取り入れた和洋折衷的な音楽劇であり、また、具体的な地名を持って呼ばれる（前者は団体の固有名詞で、後者は浅草を中心に



各地に点在した同種の劇団の総称であるという違いはあるが）ことから、具体的な場所で具体的な身体を伴って行われる実演を核とする表現文化であることがうかがわれる。

もうひとつ、新たな西洋風の大衆娯楽文化という点で重要なのは、ダンスホールである（永井…一九九一）。観衆と演者が分離した公演ではなく、人々がその場に集い社交とダンスを通じて西洋由来の響きとリズムを血肉化する、という点で、西洋文化の広範な受容、あるいはより正確にはそれへのより能動的な参与において、きわめて大きな役割を果たしたと考えられる。一方で、そうした身体が不道徳なものとして管理と抑圧の対象となったことも見逃せない。

そうした場所で演奏されるダンス音楽のなかには、やがて「ジャズ」と総称されることになる軽音楽が大きな位置を占めており、音楽学校や教養主義的エリート主導の西洋芸術音楽受容とは異なる感受性を生み出していったことも重要だ。もちろん、それらの場所で演奏していた音楽家たちのある部分が、後の流行歌の形成において録音音楽家として大きな役割を果たすことはいまでもない。周知のように、台湾における最初期かつ最重要の流行歌として「跳

舞時代」があるが、これはこうしたダンスホールの新奇性と身体性が、帝国の中心を超えてかなり広範に伝播し、新しい時代（植民地的近代？）の象徴とみなされていたことを如実に示している。

ただし、当時のダンスホールでは歌および歌手は必ずしも重要ではなかったことは付言しておく。これは日本に限ったことではなく、人々はスターを見に来るのではなく踊りに来るのであり、重要なのは歌詞や旋律ではなく一定のリズムが適当な長さで続くことである。もちろん、電氣的な増幅が実演に導入される以前においては、広いダンスフロアに届くだけの人間の声の増幅が事実上不可能であったという事情もある。逆に言えば、大衆音楽文化のなかで、歌手と個別の歌に焦点が当たるようになるのは、声を増幅する技術と、それを記録し反復的な聴取を可能にするレコードの存在が決定的な役割を果たしている。録音された楽曲を切り売りするうえで、販売の焦点となる部品として「スター歌手」が産業的に量産されるようになる、とさえいえるかもしれない。

宝塚歌劇とその影響下に続々と結成された少女歌劇（そのなかで最も重要なのは大阪の松竹歌劇団である）、そして浅草オペラとその後継といえる喜劇あるいは軽演劇（エ

ノケンこと榎本健一という大スターを生み出すことになる）、そしてダンスホールは、一九三〇年代以降のレコード会社主導の「流行歌」の成立とも深くかわつてゆくことになる。しかし皮肉なことに、それが成立することによって、実演の文化と大衆歌曲は分断されてゆくことにもなるのである。

### 三、外資系レコード会社による「流行歌」の確立と専属制度

ここまで何度も触れてきたように、一九二〇年代末から三〇年代における「流行歌」の成立は日本の大衆音楽における大きな画期となった。もちろん、人々が好んで歌う「はやり歌」と呼ぶるものは常に存在し、「カチューシャの唄」のように、それ以前にもレコードが重要な役割を果たした例もある。和洋折衷的な音楽的特徴においても、一九一〇年代以降、かなりの程度連続している。しかし、その制作方法、伝播の経路と範囲と速度において、この時期の「流行歌」以前と以降では大きな違いが存在する。一言で言えば、それまでのように「はやりた歌がレコードに録音される」のではなく、「商品としてはやらせるためにレコード会社が新曲を製作する」ようになったのである。

この変化は、外資系のレコード会社の参入によってもたらされた（生明…二〇〇四、二〇一六）。一九二三年の関東大震災後、復興税制の一環として、蓄音機とレコードは奢侈品として多額の輸入関税がかけられるようになった。日本はすでに輸入レコードの大きな市場であったため、コロムビア、ビクター、ポリドールという欧米の大手レコード会社は、日本国内に法人と工場を設立し生産をはじめたのである。加えてこれらの外資系には、大きな技術的アドバンテージがあった。一九二五年に実用化されたばかりの電気録音である。従来、比較的単純な機械録音用の設備で地場産業的に行われてきた在来日本のレコード会社のほとんどは、大規模な設備投資と電気技師の技能を必要とする電気録音に転換できず、倒産または吸収合併されてゆくことになる。

外資系大手による電気録音レコードの最初期のものの中には、宝塚歌劇のレビュー主題歌「モンパリ」や、中山晋平作曲の新民謡「波浮の港」<sup>2</sup>といった、一九一〇年代以降に胚胎した新たな和洋折衷文化に由来する楽曲があったが、「流行歌」に至る新たな音楽文化を象徴するのは、「青空」と「アラビアの唄」の大成功である。この二曲は、どちらもアメリカのティン・パン・アレイ楽曲で、当時日本



放送協会の顧問であった堀内敬三が楽譜を見て興味を持ち、ラジオで放送され好評を博し、レコードに吹き込まれて、コロムビアとビクター双方で吹き込まれた。浅草オペラ出身の二村定一が歌い、伴奏は、軍楽隊やダンスホール出身のたつき上げ楽師と富裕な大学生の道楽ジャズバンドの混成メンバーだった。日本ではこの二曲は同等の人気をおさめ長くスタンダードとして知られているが、前者が世界的な大スタンダードであるのに対し、後者はアメリカでの録音の記録さえも見当たらない忘れられた楽曲である。このことは、外資系レコード会社もたらし「洋風」の音楽文化が、必ずしも単なるアメリカの追従だけではなかったことを示している。

この二曲の成功を承けて、それを模した楽曲が企画される。それらは、「ジャズ・ソング」と分類されたり、そのリズムに合ったダンスのステップである「フォックストロット」と呼ばれたりした（韓国の「トロット」もこれに由来する）。ビクターは、同様の編曲を用い二村が吹き込んだ「君恋し」や、「ジャズで踊ってリキュールで更けて」と東京の都市モダン風俗を歌い込んだ「東京行進曲」を制作した。前者は、浅草オペラ出身の作曲家、佐々紅華が既に楽譜を発表していたものの新編曲で、後者は、雑誌連載小説

の映画化に際して、トーキー映画の主題歌として企画されたが、トーキー化は実現せず、サイレント映画の中で歌詞が映し出されることになった<sup>3</sup>。「東京行進曲」の作曲は中山晋平で、作詞はフランス帰りの詩人で大学教授の西條八十だった。西条と中山は童謡運動や新民謡運動で接点があった。一方、コロムビアは、日本在住のアメリカ人ジャーナリスト、バートン・クレーンが片言の日本語と英語半々で、アメリカの学生のドリキンキング・ソングを珍妙に歌う「酒がのみたい」を吹き込んでいる。この流れは、数年後に、川畑文子を嚆矢とする日系アメリカ人歌手による英語日本語半々のジャズ曲録音の隆盛につながる。さらに、明治大学マンドリンクラブ出身の若手作曲家、古賀政男作曲で、東京音楽学校出身の藤山一郎が歌った「酒は涙かため息か」「丘を越えて」「影を慕いて」が立て続けにヒットする。明朗快活な「丘を越えて」に対して、哀調漂う短調の「酒は涙かため息か」「影を慕いて」は、いわゆる「古賀メロデー」の代表であり、後に「演歌」の聖典とみなされてゆく。ただし、発表の時点では、古賀メロデーの哀調は、「日本的」なものというより、ギターやマンドリンの南欧風の響きを伴う都会の文学青年の憂愁として捉えられていたようだ。

本プロジェクトの関心にとって重要なのは、これらの過程で、レコード会社がレコード制作に関わる全てのスタッフを自社で囲い込む、いわゆる「専属制度」が確立し、そのことが、従来不可分に存在した実演と大衆歌曲の関係を分断するように働いたことである。藤山一郎は、東京音楽学校で声楽を学んでいた増永丈夫の変名で、同校が対外的な活動を禁じていたこともあり、当初、姿を見せない覆面歌手としてデビューしている。何らかの上演的なパフォーマンスからヒット曲が生まれるのではなく、完全に声だけが切り離されてレコードとしてヒットする、という状況がはっきりと現れている。

レコードによって、音楽が実際の演奏と切り離される、という事態は、もちろん、レコードというメディアの根本的な特徴であり、日本に特有の問題ではない。しかし、日本の場合は、レコード会社が楽曲の権利を独占的に所有し、レコード会社の管理の外部での使用を厳密に禁じたため、ある楽曲が多様な実演で用いられることを通じて流行してゆく、という経路が閉ざされ、楽曲が単一のレコード歌手の音盤と同一視される傾向が強まった。

商品として流行させるために新曲を量産する、そして、その権利を確保することによって利益を得るというありか

たは、二十世紀初頭以降のアメリカの音楽産業が先駆的に行ってきたものであり、この時期に日本で起こったことは、ある意味ではその延長上にあるものだが、両者はかなり性格を異にする。アメリカの大衆音楽産業は、レコード以前、印刷楽譜が主力商品であった時代に確立しており、音楽出版社が契約ソングライターによって大量生産された楽曲を楽譜として売ると同時に、舞台や各レコード会社から楽曲の使用料を徴収することによって成り立っている。つまり、一つの楽曲がより多くの媒体で、より多くのヴァージョンを伴って実演され、録音されることが、出版社の利益に結び付くのである。一方、日本の場合は、レコード会社が音楽出版社の機能も兼ねるため、むしろ、当該レコード会社の外での使用を制限することによって、レコードによる利益を最大化しようとする方向に進んでいった。このレコード会社の専属制度は、しばしば、大物作曲家や大物歌手を中心とする、一種の家元制度的な「二門」の意識を伴って運用されていたため、同じレコード会社の所属であっても、別の一門に属する歌手による別種の録音が妨げられる場合さえあった。ある歌が、特定の歌手に独占的に帰属する「持ち歌」という慣習は、現在でも日本の大衆音楽界では強く存在するが、これは、外資系レコード

会社による独占資本主義的な専属制度と、その家元制度的な運用との共犯関係によって確立されたものであるといえる。

専属契約を結んだ作家や音楽家にとっては、安定した収入と地位が保証されるという利点があり、同時期の世界の他地域でしばしまられたように、実演を中心とする音楽家の楽曲や録音の権利がごく少額で買い取られ、実演家に還元されない、といった事態が避けられたが、その反面、ある楽曲が多様な実践の文脈を通じて流行し、定着する、という、従来のはやり歌において不可欠な過程を阻むことにもつながった。つまり、いわゆる「スタンダード・ナンバー」が構造的に生まれにくい状況が、外資系レコード会社によって作り出されたのである。

コロムビア、ビクター、ポリドールの外資三社に加え、大手出版社の講談社を親会社とするキングと、新規参入のテイチクの五社による実質的な市場寡占は、一九三〇年代前半から一九六〇年代まで続くことになる。多くのレコード歌手は、レコードに吹き込むことを専らの活動の中心都とし、映画の幕間などで数曲歌うこと（これらは「吹込」と区別されて「実演」と称された）が実際の聴衆を前にしたパフォーマンスの大半であった。いわゆる演奏会形式の

リサイタルは、特別にステータスのある、多くの場合西洋芸術音楽のトレーニングを受けているか、歌劇団出身の歌手が、特別な機会に行うだけであった。

映画館での「実演」の例が示すように、レコード会社と同時期に専属制度に基づくスタジオシステムを確立した映画産業とは一定の協力関係があった。映画主題歌がレコード発売され流行する、あるいは流行したレコードに基づいて映画が製作される、ということは、一九三〇年代からしばしばあった。しかし、レコード歌手は多くの場合、カメラ出演にとどまり、また、主演俳優がレコードを吹き込むことは比較的稀であった。たとえば、時代劇映画で有名な高田浩吉は「歌う映画スター」と称されたが、この呼称自体が、映画スターが歌うことは例外的である、という常識に基づいている。また、実演との関連でいえば、松竹楽劇団のトップスターであった笠置シズ子と、その実質的な音楽監督であった服部良一の仕事は、戦争を挟んで一九三〇―四〇年代を通じてきわめて重要であるが、産業的にはむしろ例外的な事例であるといえる。（砂古口：二〇一〇、上田：二〇〇三）。

#### 四、美空ひばりという特異点

会社ごとの専属制度に基づく音楽産業及び映画産業の基本的な構造は、十五年戦争を挟んで保持される。しかし、戦前・戦中にはおそらく考えられなかったような仕方でも、庶民的な実演の文脈から登場し、レコードと映画における大スターとなった人物が敗戦直後にあらわれる。美空ひばりである。

彼女の活動全体を概観することは本稿の範囲をはるかに越えるため、別稿を参照されたい(輪島…二〇一六)。ここで強調しておきたいのは、彼女が、敗戦直後の混乱期に、物真似の上手な素人少女として、横浜の下町から現れ、瞬く間に地域の映画館から大劇場に出演するようになり、やがて映画とレコードに進出する、という、型破りの経歴をもっていたということである。これは、彼女自身の才能の問題というよりは、素人の芸が庶民の娯楽となりうる、総動員体制から敗戦後の混乱期に通底する問題として理解すべきである。一九三七年生まれの彼女は、三歳のころから出征兵士の壮行会や工場慰問を行っており、敗戦直後に魚屋を営む父親が道楽で作った素人楽団で歌い始めている。壮行会や慰問は、当時の「厚生音楽」の思想とも合致する。

敗戦後には、急ごしらえの劇場が雨後の筍のように日本中にあらわれている。また、農村部では、青年団を中心に「やぐざ踊り」と呼ばれる、剣戟を中心とした芝居や、流行歌レコードに合わせてでたらめな舞踊を行う芸能が流行している(高木(編)…一九七八)。これは現在に至る大衆演劇の歴史を考える上でもきわめて重要な形態だ。また、ラジオ番組としてはじまった「素人のど自慢」は、放送番組の枠を越えて新たな娯楽の形態として大流行した。これらの、敗戦直後の素人芸の氾濫の背景には、旧来の娯楽産業が戦争の打撃により機能不全に陥っていたことがあるが、より積極的な要因として、戦地での慰問公演や兵士自らの演芸会の経験が反映されていると考えられる。

こうした状況を抜きに、父が作った素人楽団からスタートし、特定の団体や会社組織に所属せずに実演の経験を重ねていった美空ひばりのキャリア形成は理解できない。昭和初期から日米開戦以前であれば、レコードにせよ映画にせよ、あるいは大劇場のショーにせよ、それぞれが強力かつ排他的な垂直統合システムのなかで運営されており、いかに能力が優れていても、素人の歌自慢の少女がそこに入り込む余地はなかっただろう。

歌手としては終生日本コロムビアの専属であったひばり

だが、そのことは、当時の映画界において極めて異例の活動を可能にする要因でもあった。つまり、レコード会社の専属歌手は、映画会社の専属制度を越えて各社の映画に出演することが可能だったのである。これはおそらく、レコード歌手の映画出演が、基本的にはカメラ出演程度に留まるといふ通念が存在していたためだろう。

美空ひばりは、一九四〇年代末から五〇年代末にかけて、日活を除くすべての大手映画会社（松竹、東宝、新東宝、大映、東映）で、ほとんどの場合主役級の役を演じている。これは当時の他の映画俳優にとってはありえないことだった。一九七〇年前後に「演歌」ジャンルが成立して以降、彼女は「演歌の女王」と称されるようになるが、むしろ彼女の全盛期はそれ以前の一九五〇年代から六〇年代半ばであり、それは、当時最大の大衆娯楽であった映画のスクリーンの中で、しかも会社の壁を越えて、様々な役柄を演じ分け、それに合わせた様々な曲調の歌を歌いまくる「歌う映画スター」であつたことが最重要の要因であると考えられる。レコードと映画を跨ぎ越すこうしたありかたは、しかし、当時の産業構造において、他の歌手または俳優にはほとんど許されないことだった。

ひばりは映画とレコードのみならず、舞台公演も積極的

に行っている。彼女の最初の人気の頂点である一九五二年一月には、浅草国際劇場での正月特別公演を行っており、これは一九六五年まで続いている。この期間は、概ね彼女の全盛期と対応しているといえる。一九五二年四月には、流行歌手として初めて、また女性としても初めて、東京の歌舞伎座で公演を行っており、第一部・音楽劇「マツチ売りの少女」、第二部・舞踊「牛若丸と弁慶」、第三部・歌謡ショー「歌の花束」という、和洋折衷の演目を演じている。彼女の名曲の一つ、「お祭りマンボ」はこの公演を記念してつくられた楽曲だ。つい二、三年前まで街の素人楽団の物真似歌手だった少女が歌舞伎座の舞台を踏むことについては、当然のごとく大きな反発があり、先代団十郎は「檜舞台を削れ」と激怒したとも伝えられる。

レコード、映画、舞台を跨ぎ超えて歌い、演じ、踊った美空ひばりの活動は、当時の厳格なメディア分離と垂直統合に基づく業界慣習に鑑みれば、きわめて異例のものであった。それは、ひばり自身は瞬く間にその枠を軽々と凌駕してゆくにせよ、敗戦直後の素人芸の台頭という文脈で捉えるべき事態であり、それゆえに反復不可能（少なくともきわめて困難）なものでもあった。ただし、美空ひばりと同年生まれの江利チエミと雪村いづみは、進駐軍キャン

プのステージでキャリアを開始しており、同様にレコード、映画、舞台をまたいだ活動を行っている。これは言うまでもなく、米軍クラブにおける実演の経験によって可能になったことだろう。また、宝塚歌劇出身の越路吹雪も同様の活動を行っている。これら、どちらかといえば西洋風（アメリカ風）の演者たちの万能性については、別の機会に検討したい。

## 五、座長公演と演歌

映画産業が頂点を迎える一九五八年、ひばりは時代劇映画を得意とする東映と専属契約を結び、その後、映画の衰退がはっきりと意識される一九六〇年代半ば以降、晩年まで彼女の活動は、大都市の劇場で一か月程度の長期間にわたって行う「座長公演」と称される舞台公演に強く傾いてゆく。職人的な映画監督として評判が高かった、東映出身の沢島忠が長く舞台監督を務めた。典型的な構成は、前半が芝居、後半が歌謡ショーの二部構成で、前半では東映映画と共通するよく知られた時代劇演目が多く演じられる。人気レコード歌手が歌あり踊りあり芝居ありの舞台公演を数日間行うケースは、前述の美空ひばりの浅草国際劇場での正月公演のように既にあつたが、芝居と歌の二本立て

による大劇場での長期公演は、浪曲師から転じた春夫が先鞭をつけたとされる（三波・二〇〇一）。男性の流行歌手として初めて和装でステージに立ったと自称する彼は、シベリア抑留時に収容所で芸能活動を行い、復員後は地方巡業（ドサ回り）を行う比較的無名の浪曲師だったが、地方巡業で浪曲より流行歌の人氣が高いことに気付き、レコード歌手に転じた。浪曲調のレコード流行歌の先鞭をつけた人物とも言え、彼の成功を承けて、浪曲界でははるかにキャリアも地位もある村田英雄が流行歌に転じた。

浪曲は、二十世紀前半の日本において最も広範な大衆的人氣を得ていた声と音の芸能であり、基本的に都市のモダンな消費文化として始まったレコード流行歌とは別の文脈で確固たる地歩を築いていたが、最大のスター、広沢虎造の死去や、ラジオからテレビへの大衆メディアの移行に伴って、一九六〇年代以降衰退していった。そうした背景のもと、三波や村田といった浪曲出身歌手によって、浪曲の節回しや演目や所作が流行歌に入り込んでゆき、また実演を重視する興行システムが取り入れられていった。歌手による座長公演の定着は、こうした文脈で理解されるべき事柄である。

美空ひばり、三波春夫、村田英雄、島倉千代子、北島三



郎といった人気流行歌手は、一六〇年代後半以降、こうした座長公演を活動の中心に据えてゆく。これらの歌手の多くは、「日本調」とみなされることが多く、やがて「演歌」という新たなジャンル区分に包摂されることになる。一九七〇年代以降には、座長公演を行うことが一流の演歌歌手の条件であると考えられるようになり、また、弁天小僧や国定忠治や清水次郎長といった、浪曲や時代劇映画を通じて誰もが知っていた庶民的な時代劇のキャラクターと物語を繰り返して演じることで、「演歌」と「日本的伝統」のイメージの結合を強化する役割を果たした。演劇学者の神山彰は、「歌手芝居」という、やや軽蔑的な名称を用いながらも、これを「最後の国民演劇」と形容している（神山…二〇一四）。これらの座長公演を通じて、「演歌」とは時代劇の物語を「演じる」歌である、という含意が強まった可能性は否定できない。しかし、江利チエミのように、座長公演のフォーマットの中で西洋風のミュージカルの日本化を志向する動きもあり、座長公演という形態と日本調流行歌としての「演歌」を短絡的に関連付けることは慎まなければならない。

そもそも、大物レコード歌手たちが、座長公演の形式を通じて舞台での実演を活動の中心に据えてゆく過程と、あ

る種のレコード流行歌が「演歌」という下位区分に括られてゆく過程は、ほぼ同時代に起こっている。この両者に内在的な相関があるかどうかは、本プロジェクトの中で今後研究すべき課題であると考えているが、ここでは、筆者のこれまでの研究に基づいて「演歌」ジャンルの形成について、ごく概略的にまとめておく。

前述のように、「ジャズ・ソング」あるいは「フォックス・トロット」を雛形とする外資系レコード会社主導の流行歌は、一九三〇年代においては基本的に西洋風の都市のモダンな消費文化だったのだが、戦後、映画や放送を通じて全国的に拡大してゆく。そのなかで、戦後ののど自慢ブームややくざ踊りの流行から、農村から都市への人口移動を背景とする一九五〇年代の三橋美智也を先駆とする民謡調の節回しの導入（戦後の台語混血歌謡にも多大な影響を及ぼしている）や、前述の浪曲調を通じて、庶民のかつ日本的な音楽要素が大きく入り込んでゆく。さらに、夜の巷の「流し」（演歌師、当時は「艶歌師」という表記も多く用いられた）出身のこまどり姉妹や北島三郎もレコード流行歌に入り、また、盛り場から現れた作者不詳の戯れ歌が一九六〇年代半ばに流行し、これは当時、「民謡調」や「浪曲調」と並んで「演歌（艶歌）調」と呼ばれていた。一方、

占領軍キャンプで活動を始めた演者や、キャンプ周りの芸能人のマネージメントから始まった芸能プロダクションが一九五〇年代末以降台頭し、主にテレビと結びついて、ロックンロール（日本ではロカビリーと称された）以降のアメリカ音楽の影響をより直接的に受けた音楽が勃興する。これが、洋楽の著作権を扱ってきた出版社やレコード会社の音楽部とも結びついて、一九六〇年代後半から、より洋風（アメリカ風）で若者向けの音楽が、旧来のレコード会社専属制度の外部で台頭する。旧来型の専属制度のもとで作られる流行歌と、その外部で作られる新しいタイプの音楽の差異が際立つようになり、前者は相対的に「古臭い」ものとみなされるようになる。

しかし、その相対的な「古臭さ」を、積極的に庶民の心情のより真正な反映として読み替える、新左翼的な傾向と親和的な反体制的知識人が現れてくる。その筆頭は、美空ひばりを「民族的」な芸術家と称賛する竹中労や、孤独なアウトローがひとり口ずさむ暗く物悲しい歌という像を提示した寺山修司であり、そうした、古臭く、暗く、情念に満ちた流行歌に「艶歌」という名称を与えたのが小説家の五木寛之だった。

五木は、「演歌」と同音の「艶歌」という表記を重視す

る。これは、おそらく一九二〇年代以降、「演説の歌」から変質して夜の盛り場の「流し」となった大道の楽師たちの演唱を指して用いられるようになった表記で、一九三〇年代以降、しばしば互換的に用いられてきたが、前述のように演歌の政治的な起源を強調する添田嘸蟬坊・知道父子は、「演説歌」としての「演歌」から艶っぽい夜の巷の流し歌としての「艶歌」を、墮落として批判していた（彼らの著作が一九六〇年代前半に刊行されて、旧来型の左派的知識人の間で一定の再評価があった）。それに対して、むしろ直接的な政治的主張の「演歌」から娯乐的な「艶歌」への展開のほうが、より民衆の情念ないし（五木が好んだ表現を用いれば）「怨念」を反映している、とする、戦略的な逆説の主張であった。同時にそれは、夜の巷で（レコード会社が製作する）流行歌を歌う「流し」として細々と命脈を保っていた当時の「演歌師／艶歌師」の、大道での実演と結びついた草の根的な真正性を、レコード流行歌の中に持ち込もうとするものだったとも考えられる。

詳細な議論は拙著『創られた「日本の心」神話——「演歌」をめぐる戦後大衆音楽史』を参照していただきたいが、いづれにせよ、一九六〇年代末から、若者向けの洋風音楽とは区別される、旧来型の流行歌を指して、艶歌ないし演

歌という呼称が定着していった。当初この言葉は、明らかに反体制的・対抗文化的な文脈での「民衆的情念」という含意を帯びていたが、音楽産業の中で新興勢力と従来の勢力を区別するうえで都合がよく、また、当時の国鉄の「デイスカバー・ジャパン」キャンペーンなどとも呼応して、素朴な意味での「古き良き日本」を表象するものとしても用いられるようになってゆく。

こうした形で、一九六〇年代半ばまでに存在した流行歌の中で、より「日本的」と目される特徴をもつ歌手たちは、「演歌歌手」と呼ばれるようになり、そのなかで、浪曲師として実演の経験を持つもの（三波、村田）や、映画出演の経験が豊富なもの（ひばり、島倉、北島、舟木一夫など）が、座長公演を活動の中心に据えるようになってゆく。ただし、演歌ジャンルの形成期に現れ、重要な役割を果たした歌手たちのうち、クラブ歌手としてのステージ経験からレコードに転じた森進一、青江三奈、五木ひろし、八代亜紀といった人々は、必ずしも座長公演を活動の中心とはしていない。むしろ、演歌ジャンル形成以前に、なんらかのかたちで舞台公演や演技の経験を持っていた歌手のみが、座長公演を活動の中心に据えることができた、と考えるべきだろう。

現在でも、氷川きよしや、直近では山内惠介といった若手の演歌歌手が、座長公演を行うことがある。二〇一八年八月に山内が初の座長公演を行うことを伝えたニュースでは、「座長公演ができるというだけで、若手演歌歌手の中で山内は頭一つ二つ抜けた存在」であるとする音楽関係者の談話が掲載されている (<https://www.tokyo-sports.co.jp/entame/entertainment/1083313/>) が、現在でも、座長公演が、演歌歌手としての成功の証として位置づけられていることがわかる。しかし、これらは、いわば箔付けのための単発の企画であることが多く、ひばりや北島のように、複数の大都市での一か月連続公演を毎年行うことは難しいように思える。

近年では、声優の水樹奈々やアイドルグループAKB48の指原莉乃らも芝居と歌の二本立ての座長公演を行っている。これは、声優やアイドルの芸態が、歌と踊りと演技におけるある種の万能性を求められる（かつ、名人的に熟練していることを求められない）ものであることもかわっているだろう。こうした、万能性と、ある種の素人性の許容は、現在の大衆演劇にも通底するように思われる。

## 結

このように、「演歌」という呼称と、レコード会社主導の流行歌と、文字通り「歌手が演じる」座長公演は、きわめて錯綜した関係をもってきた。歌だろうと芝居だろうと踊りだろうと実際に「演じる」とこと不可分に結びついていた実践は、一九二〇年代末のレコード会社専属制度に基づく大衆音楽制作システムや映画のスタジオシステムによって分断されてゆく。そうしたシステムの動揺と瓦解の過程で、いわば残余のようなかたちで、レコード歌手が浪曲や時代劇映画を舞台演劇化し、音楽リサイクルと折衷した座長公演という形態が現れてくる。

座長公演は、従来の大衆音楽史からも演劇史からも看過されてきた。この背景には、歴史記述の対象を設定する視点と方法が、「音楽」と「演劇」という分野ごとに分断され、その内部で階層的な秩序が想定されてきたことの問題でもあるだろう。筆者の専門である音楽に即して言えば、「近代日本音楽史」とは多くの場合西洋芸術音楽の受容史と同義であり、江戸時代以前から存続している歌舞音楽は、その影響を直接受けていないとみなされ、その考察の対象から排除される。一方、「日本伝統音楽」の歴史的研究

は、その範疇自体が西洋近代由来の「音楽」との根本的な異質性を前提として近代以後に立ち上がったものであり、近世までの諸芸諸流派の研究としばしば同一視される。ここでは、そうした諸芸の近代以降の変容や、近代以降に人氣を得た、必ずしも西洋音楽の直接的な影響を受けていない芸能（典型的には浪曲や万歳）は考察の対象から除外される。さらに、上演文化全体の中で、音楽と演劇と演芸が別個に扱われていることの問題はいうまでもなく大きい。これは日本の文脈で言えば、上述の輸入概念としての「音楽」の問題とも相關している。つまり、従来「歌舞音楽」と（やや侮蔑の含意を伴って）総称されてきた諸々の上演文化に、西洋由来の（厳密に言えば、十九世紀後半の教養市民文化のなかでようやく思想として結晶化された）「もっぱら音のみを用いた芸術的構築物としての音楽」という概念が外挿されることによって、従来は存在していなかった（少なくとも決定的なものではなかった）境界線がもちこまれることになったのである。さらに、歴史研究とポピュラー文化研究の間にも、「暗くて深い河」があるように思われる。つまり、ポピュラー文化研究は、多くの場合メディア文化研究であり、複製技術を前提とした文化的コンテンツの制作・流通・消費を「大衆文化」と同一視して

おり、それ以前の、またはその外部の多様な実践を掬い上げるのが困難である。そこでは、大衆文化はもっぱら現代的な流行現象とみなされ、その歴史的な厚みは、単なるエピソードの集積以上のものになりにくい傾向がある。

翻って、アジア（ひいては非西洋圏）における大衆音楽と大衆演劇の共同研究を行うことの意義は、もともと性質を異にする音楽と演劇が、「ボーイ・ミーツ・ガール」よろしく出会う、というだけではないだろう。むしろ、大衆演劇でおなじみのプロットのように、「生き別れになったきょうだいが再会する」ものと考えたほうがよいように思われる。つまり、本研究プロジェクト<sup>6</sup>は、大衆的上演文化のナラティブを、遂行的に演じ直すものでもあると信じている。

## 【注】

1 日本の外で、「演歌」という呼称がどのように導入され用いられていたのかについては、個別の検討が必要だが、別稿を期したい。

2 中山は「カチューシャの唄」の成功後、芸術座の座付き作曲家となったが、島村の急逝後、芸術座がほどなく解散すると、童謡運動や新日本運動にかかわってゆき、日本初の職業的メロディ・メイ

カーとなった。新民謡はそのなかで頻繁に作られた民謡風の新作歌曲であり、近代的な国民意識と西洋音楽的なリテラシーに基づく民俗的なものの再発見ないし再発明として位置づけられる（中野・二〇一二）。

3 サイレント映画時代に、やはり歌をモチーフとし、クライマックスで歌詞が字幕に映し出され、観客が歌うことを奨励する「小唄映画」というジャンルが存在しており（笹川・2003）、この演出自体は特に珍しいものではなかった。

4 「東京行進曲」が大流行したときに、既にピクターと専属契約を結んでいた作曲家の中山晋平に対して、まだ専属契約を結んでいなかった作詞の西条八十はロイヤリティ契約ではなく、中山に比してきわめて少額の買取契約であったという。この経験から、ほどなく西条はコロムビアと専属契約を結ぶことになる。

5 服部良一は、一九二〇年代後半から、コンサート音楽、ダンスホール、レビュ、地元レコード会社のあらゆる面で十分なキャリアを大阪で積んだ後に、東京に移りレコード会社専属作曲家となった。周知のように、戦中には上海で活動し、六〇年代以降は香港映画の発展に大きく寄与することになるが、この音楽家としての万能性は、他のレコード会社専属ソングライターとは大きく異なっており、彼が実演との強い関係のなかでキャリアを形成したことがかわっているだろう。

6 本論文は、国際シンポジウム「2018 東亞大祝戯劇國際學術研討會・流行的生成與變動」（於・国立台北芸術大学、二〇一八年九

月二九、三〇日)での発表原稿に基づく。

## 参考文献(五十音順)

- 生明俊雄『ポピュラー音楽は誰が作るのか―音楽産業の政治学』二〇〇四年、東京、勁草書房
- 生明俊雄『二〇世紀日本レコード産業史―グローバル企業の進攻と市場の発展』、二〇一六年、東京、勁草書房
- 上田賢一『上海ブギウギ1945―服部良一の冒険』、二〇〇三年、東京、音楽之友社
- 神山彰『歌手芝居の命運―最後の「国民演劇」』、『商業演劇の光と影』近代日本演劇の記憶と文化2』三〇五―三四二頁、東京、森話社
- 木村直恵『〈青年〉の誕生―明治日本における政治的実践の転換』、一九九八年、東京、新曜社
- 伍代夏子『人生めぐり愛』二〇一五年、東京、ベストセラーズ
- 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しんど』二〇一〇年、東京、現代書館
- 笹川慶子『小唄映画に関する基礎調査―明治末期から昭和初期を中心に―』、『演劇研究センター紀要』早稲田大学21世紀COEプログラム・演劇の総合的研究と演劇学の確立』一七五―一九五頁、東京、早稲田大学演劇博物館演劇研究センター
- 杉山千鶴・中野正昭(編)『浅草オペラ 舞台芸術と娯楽の近代』二〇一七年、東京、森話社
- 添田知道『演歌の明治大正史』一九六三年、東京、岩波新書
- 添田知道『演歌師の生活』一九六七年、東京、雄山閣出版
- 高木護(編)『やくざ踊り 戦後の青春1』一九七八年、東京、たいまつ新書
- 永井良和『社交ダンスと日本人』一九九一年、東京、晶文社
- 中野敏男『詩歌と戦争―白秋と民衆、総力戦への「道」』二〇一二年、東京、NHKブックス
- 永嶺重敏『流行歌の誕生―「カチューシャの唄」とその時代』二〇一〇年、東京、吉川弘文館
- 永嶺重敏『オッペケペー節と明治』二〇一八年、東京、文春新書
- 兵藤裕己『演じられた近代―〈国民〉の身体とパフォーマンス』、二〇〇五年、東京、岩波書店
- 兵藤裕己『〈声〉の国民国家―浪花節が創る日本近代』二〇〇九年、東京、講談社学術文庫
- 三波春夫『歌藝の天地―歌謡曲の源流を辿る』二〇〇一年、東京、PHP文庫
- 吉田進『パリからの演歌熱愛書簡』一九九五年、東京、阪急コミュニケーションズ
- 輪島裕介『創られた「日本の心」神話―「演歌」をめぐる戦後大衆音楽史』二〇一〇年、東京、光文社新書
- (英文訳) *Creating Enka: The "Soul of Japan" in the Postwar Era*, 2018, Osaka, Public Bath Press, 中文抄訳(何東洪・訳)「演歌的誕生」  
<http://commagazine.twmedia.org/?p=1456>
- 輪島裕介『踊る昭和歌謡―リズムからみる大衆音楽』二〇一五年、東京、



京NHK出版新書

輪島裕介「美空ひばり―生きられた神話」、『ひとびとの精神史 第7  
巻 終焉する昭和―1980年代』二八一―三〇六頁、二〇一六  
年、東京、岩波書店

渡辺裕『宝塚歌劇の変容と日本近代』一九九九年、東京、新書館

（大阪大学）