

ブルースと日本のロック

—1960～80年代の洋楽受容に関する一考察—

Blues and Japanese Rock A Study on the Reception of Western Music from the 1950s to the 1980s

永井 純一*
Junichi NAGAI

Abstract

This paper reviews the reception of blues in Japanese rock history and discusses the unique Japanese view of rock and blues. Blues is regarded as one of the roots of rock along with country and western, folk, and skiffle. However, it would be inappropriate to apply the same picture to rock music in Japan as in the U.S. and Britain. In Japan, there was a blues boom in the 1970s that came after rock music. It was discovered in the process of pursuing "real rock".

In this analysis, Jason Toynbee's discussion of "creativity" in popular music production is instructive. Based on the literature and documents, this paper analyzes how the blues was selected from various musical fragments and incorporated into Japanese rock in each period, focusing on New-rock in the 1960s, Kansai-blues in the 1970s, and Mentai-rock in the 1980s.

キーワード：ロック, ブルース, 創造半径, 洋楽受容

I はじめに

本稿は日本のロック史におけるブルースの受容を概観し、日本特有のロック観・ブルース観について考察するものである。

ブルースがカントリー&ウェスタンやフォーク、スキッフルなどと並んでロックのルーツのひとつとして、その源流をなしていることは、多くの言説や研究によってすでに明らかにされている。ジャンルが多様化し、枝分かれして現代に至るといふ通念的なロック史は、説得力があるし、さかのぼって「すべてのロックはブルースの血を引いている」といった言説も、もっともらしく聞こえる。とはいえ、日本のロックにも英米のロックと同じ図式をあてはめることは適切なのだろうか。

いうまでもなく、日本のロックは主に英米のロックをはじめとするポピュラー音楽を参照することによって発展してきた。その一方でたとえば、それぞれの国でブルースが注目された時期をみてみると、アメリカでは50年代末のフォークリバイバルにおいて、イギリスでは60年代にロックのルーツとして注目され、日本ではロックを経由した後の70年代にブルースブームが起こっている^{註1}。こうした事実を考慮すれ

*関西国際大学社会学部

ば、日本におけるブルースとロックの関係は、英米におけるそれと同じ図式にあてはめることはできないはずである。

上記のような関心から、以下では特に1950～80年代を中心に、日本でブルースがどのように参照され演奏されたかを検討する。その分析にあたって、ジェイソン・トインビーのポピュラー音楽生産における「創造性」に関する議論を手掛かりとすることができる。以下では文献・資料をもとに、1960年代のニューロック、70年代の関西ブルース、80年代のめんたいロックを中心に、それぞれの時代においてさまざまな音楽的断片のなかから、いかにブルースが選ばれ、日本のロックに組み込まれたのかについて分析する。

II 可能態と創造半径

トインビーはピエール・ブルデューの諸概念を援用しながら、創造という語を限定的な意味で用いる。ブルデューが「芸術家の自律性は、その基礎が創造的な天才の奇蹟のなかにあるのではなくて、方法、技術、言葉など、相対的に自律的な一つの場の社会史の社会的産物のなかにある」¹⁾というのと同様に、トインビーにとってのポピュラー音楽をつくることは「表現という直感的な行動などでは全くありえず、むしろ計画と調査と決定事項がもたらした結果の継続的な監視に依拠している」。そこでの創造(作品の生産)とは「テキスト、演奏、響きのかたちをとって音楽的な差異をつくる」行為を指しており、それはロマン主義的な芸術行為ではなく、もっと小規模でおこなわれるものである²⁾。同時にミュージシャン＝創造者は精神を表現する神話化された英雄や芸術家ではなく、「すでに聴かれたものの断片を集めて組み立て直す設計者であり、組立工」³⁾のような存在として捉えられる。

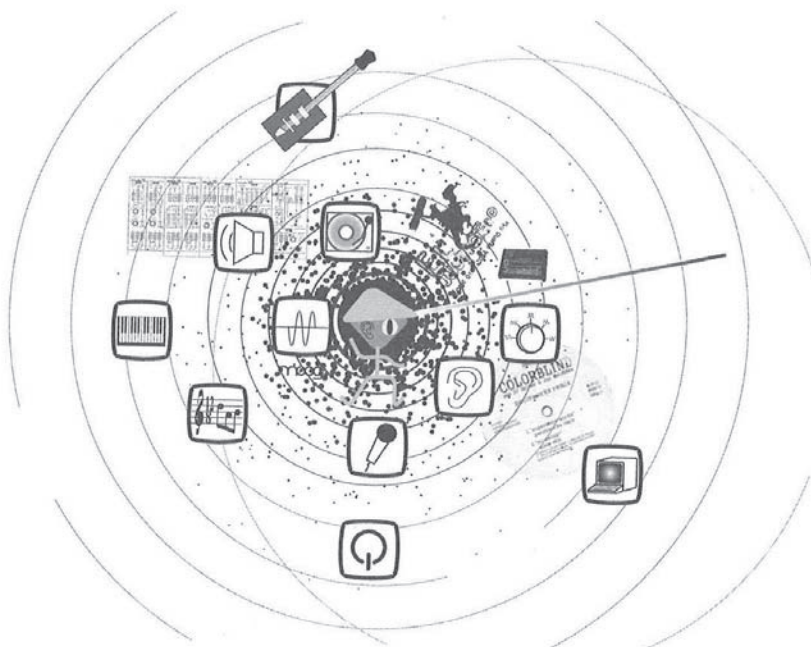
端的にいえば、ミュージシャンは手元にある素材を利用して作品を生産する職人のようなものと考えられているのである。こうした立場をとることによって、「ロックとは…。ブルースとは…。」といったポピュラー音楽批評にありがちな精神論や本質主義、またチャールズ・カイル⁴⁾のいう「モルディ・フィグ気質^{準2)}」を回避することができる。

トインビーはこの創造的動作を説明するために「創造半径」というモデルを提示している(図1参照)。まずトインビーは円形の創造的空間を想定し、その中心に創造者＝ミュージシャンを配置する。

創造半径は、この中心から、はっきりと定義できない外周部に向かって延びてゆく。この外周の内側には創造的可能態が分布している。半径に沿って中心から遠ざかれば遠ざかるほど、可能態の分布は粗くなる。外周のむこう側は不可能の領域である。つまり、可能態を聴きとることが出来ない領域である⁵⁾。

可能態とはここでは「すでに聴かれたものの断片」である。それは「第一にハビトゥス(アーティストの性向)と音楽生産場(アーティスト全てのあいだの力関係と、それぞれが取る位置が織りなすパターン)のあいだの関係性から立ち現われ、第二に作品場という術語で示してきた、実践やテキスト上の型や規則の歴史的な蓄えから立ち現われる」⁶⁾。

遠くにある可能態は聴きとることができず、近くにあるものはよく聴こえるというこのモデルは、単純だが示唆に富んでいる。創造半径は限られた数の可能態としか交差せず、「音楽制作者は、(a)彼/女のハビトゥスの知覚的な体系と(b)それが創作場と交差する地点に応じて可能態を見いだす(聴きだす)」⁷⁾。当然のことながら、よく聴こえるものがよく選択される傾向があり、「選別と組み合わせの慣習的なパターン」は中心付近において多くなるのである。



図表1 トインビーの創造半径モデル
(出典) ジェイソン・トインビー (2004)

本章の関心にあわせて議論を整理すると、論点は以下のふたつになる。

ひとつめは場の問題——作品の場（テキスト、響き、ジャンル、技術、美的戦略）と音楽生産の場（シーン、下位文化、メインストリーム、オルタナティブ、パラレルなどの各編成によって音楽制作者が占める位置の集まり）からなる複合的なもの——である。創造半径はトインビー自身が指摘するとおり共時的なモデルであり、可能態の分布状況はその都度更新される。これを採用するにあたって以下では日本のロック史のなかからブルースと関連の強いシーンを取り出し、そこでブルースがいかにか聴きだされたのかについてみていく。

もうひとつの論点は、ミュージシャンのハビトゥスに関わる問題——情報、知識、演奏技術——である。トインビーはハビトゥスが創造半径の長さや位置に影響を与えるとしているが、これに従うならばミュージシャンの文化資本の多寡は選別される可能態に影響を与える。つまりブルースが選別されるか否かは、創造半径の長さやブルースが可能態としてどの辺りに分布しているかによるところが大きいのことになり、シーンと同時にミュージシャンの持つ音楽的知識や教養、技術などを検討する必要がある。

これらをふまえたうえで日本のロックの創造半径と可能態としてのブルースについて、それぞれのシーンを検討していく。具体的には 60 年代の日本のロックの黎明期にあたるグループ・サウンズ、70 年代に起こったブルースブームとそれに続く関西ブルースシーン、80 年代以降のバンドブームに影響を与えたいロックをとりあげたい。

III カバーポップスから GS, ニューロックへ——1950～60 年代

日本のロックの源流は英米のそれと同様に、やはり 1950 年代に見出すことができる。戦前からジャズなどの洋楽は受容されていたが、それが本格化し、日本のミュージシャンによって演奏されるようになるのである。55 年にはビル・ヘイリー&ザ・コメッツの「ロック・アラウンド・ザ・クロック」がダーク・ダックスと江利チエミによってそれぞれ日本語でカバーされたのを皮切りに、ロックンロールやロカビリーが注目を集めるようになる。58 年におこなわれた第 1 回日劇ウェスタン・カーニバルには「ロカビリー3 人男」として人気を集めた平尾昌章、山下敬二郎、ミッキー・カーチスらが出演し、1 週間の公演で約 4 万人もの観客を動員した。

こうしたムーブメントのなかで重要なのは、そのレパートリーの多くが海外のヒット曲の日本語によるカバーだったということである。そしてその楽曲のほとんどはアメリカのものであったが、エルビス・プレスリーなどの白人のものが中心だった。彼らの存在は洋楽を日本に紹介する役割を担っていただけでなく、日本社会が今後目標とする「豊かな社会」を身近に感じさせるものだったのである。こうした流れはザ・ピーナッツ、弘田三枝子、中尾ミエや坂本九らの 60 年代の日本語カバー・ポップスへと引き継がれていくことになる。

60 年代に入りアメリカでいわゆるブリティッシュ・インヴェイジョンが始まると、その影響のもと、日本でもエレキギターを導入したバンドサウンドが志向されるようになった。ベンチャーズに代表されるエレキ・インスト・バンドを経由して、ビートルズが 66 年に来日するとその波は決定的なものとなる。翌 67 年にはジャッキー吉川とブルー・コメッツが「ブルー・シャトウ」をヒットさせ、ザ・タイガースやザ・テンパターズをはじめ数々のバンドがデビューした。これらのバンドはグループサウンズ（以下 GS）と呼ばれた。

GS が日本のロックにとってエポックだったのは、カバーではなくオリジナル曲のヒットを次々と生み出したことにある。ただし事態はいささか複雑ではあった。作詞・作曲をおこなっていたのはバンド自身ではなく、すぎやまこういち、筒美京平、村井邦彦、鈴木邦彦、なかにし礼、橋本淳らプロの作詞家・作曲家だったのである。こうした日本の芸能界の延長線上にあった GS の楽曲の数々は、伴奏はロック的ではあるものの、歌詞やメロディー・曲調は依然として歌謡曲然としていた。後にその「オリジナリティ」が再評価^{註3}されるものの、当事者たちはこうした状況に満足していたわけではない。ステージではこれらのヒット曲を演奏しないグループも少なくなかった。しかしながらこのフラストレーションを GS のミュージシャン達は、オリジナル曲を自作することに向けるのではなく、ビートルズやローリング・ストーンズなどの洋楽をカバーすることによって埋めていた。

当時のシーンにおいて洋楽のカバーをいかに演奏するかは、作家の手によるオリジナル曲のそれよりも重要であり、バンドの評価に直接繋がるものであった。作家の山崎洋子は当時を振り返って、「欧米の物真似ばかりでオリジナリティのないことをやってるほうが、よっぽどダサいじゃないか、といまの若者なら思うだろう。でも、それがわたしたちの世代だった。…経済先進国でもある欧米は、すべてにおいて輝いて見えた。日本的なものを捨てること、欧米に習うことこそ、最も新しいことだったのである」と語っている⁸⁾。

数ある GS バンドのなかで評価が高く「本格派」とされたゴールデン・カップスの 3 枚目のスタジオ録音アルバム『ブルース・メッセージ』（69 年）には 11 曲が収録されているが、そのうち 9 曲をカバーが占めており、こうした楽曲をカップスは卓越した演奏力で自己流に咀嚼している。メンバーのデイヴ平尾やエディ藩が早い時期に渡米を経験しており、彼らの活動拠点が米軍基地のある横浜・本牧だったことはバ

ンドにとって大きなアドバンテージとなった。米兵相手に演奏力を培ったこともさることながら、東京よりも情報が早く手に入り、量も多かったからである。また多くのバンドがイギリスのバンド（マーギー・ビートやリパプール・サウンド）を意識していたのに対し、カップスがアメリカを向いていたことも他のGSバンドとの差異として機能した。本章の関心からすると、ここで注目すべきは、これらのレパトリーにはブルースがいくらか含まれているということである。

南田勝はロックにおいて重要な「反体制」という掛け金が、当時彼らが敵対していたフォークに集約されるなか、GSやそれに続くニューロック^{注4}のミュージシャンの意識が、「ブルースやR&Bに根ざしたルーツ感覚の保持」と「英米のロック・ミュージシャンに負けない技術の習得」に向かっていたことを指摘している⁹⁾。カップスは特にその傾向が強いといえるが、このことは逆説的にGSの創造半径の狭さを明らかにしている。というのも、平尾が「なんてったって、こっちはアメリカに行って、レコードを山ほど買ってきていたからね。ポール・バター・フィールド・ブルース・バンドみたいに日本人が誰も知らないやつを、どんどんやっていたからね」¹⁰⁾と語っているようにカップスの卓越性は、演奏力を抜きにすれば、その大部分を音楽に関する知識や情報に依っているからである。情報が乏しかった当時において、彼らは「最先端の洋楽」を演奏することができたのであり、そのために卓越した存在であった。そして、そこで選ばとられたのがブルースだったのである。

しかしながら彼らが「ブルース」という時、その視座はやはり不安定なものと言わざるを得ないだろう。メンバーたちは自身の音楽を説明する際に「ブルース・ロック」と「リズム&ブルース」という語を併用している。

たしかにリズム&ブルースは今日でもロックやブルースよりも定義の難しい音楽である。ネルソン・ジョージは『リズム&ブルースの死』において、それを「音楽的な意味」と「社会経済学的な意味」のふたつの意味で用い、リズム&ブルースが「黒人起源であることを隠すために」ロックンロールと呼ばれるようになったことを指摘するが¹¹⁾、たとえばこういったニュアンスが当時の日本でどの程度正確に了解されていたのかについては議論の余地がある。当時のインタビューや雑誌記事を読むとロック、ロックンロール、ブルース、ブルース・ロック、リズム&ブルースという語が、(たとえその厳密なジャンル分けが無意味であり、実際にはかなり近いものであったとしても) 混乱したままで用いられているような印象を受けることがままある。

こうした観点からカップスのレパトリーを検討すると、そこにはサム・クックなどの黒人のリズム&ブルースと、ポール・バター・フィールド・ブルース・バンドやゼムなどの白人ブルース・ロックが入り混じっていることがわかる。加えて、これらのレパトリーが完全に彼らの意図するものではなかったことにも注意を払わなくてはならないだろう。藩が語るように、レコード会社の戦略もそこには介入していたのである。

カップスが好きなことをやらせてもらうこと conditions で、東芝レコードの発売してる洋楽を売り込むっていう、そういう事情があったんですよ。だからレコーディングになると、洋楽の担当の人たちが来て、「これとこれを入れてよ」っていう感じで。ある面、利用されちゃったっていうか。カップスのアルバムが、東芝が発売していた洋楽の宣伝媒体になっていたっていうか。¹²⁾

奇しくも彼らは、自らが望む／望まざるにかかわらず、「洋楽の紹介者」にとどまらざるを得なかったのである。また、こうした状況においては、ブルースを巡る意味的な混乱は避けられないものだったといえ

よう。

実際のカップスの演奏は曲によってリズム&ブルースのフィーリングに近いものもあるが、サウンドは全体的にロック色が強い。またブルースの曲ではシカゴ・ブルース以降にみられるようなエレクトリックで即興性の強いものが多く、演奏時間が長くなる傾向がみられる。

後のニューロックがピンク・フロイドなどのプログレッシブ志向のバンドとレッド・ツェッペリンやエリック・クラプトンに代表されるブルースをロック的に解釈したハードロック路線に二分し、さらに後にはフュージョン色を強めていくことを考えれば、ゴールデン・カップスの音楽性はその嚆矢として当時のシーンを象徴していたといえるだろう。

これらの状況を鑑みると、ここでのブルースとは、多くの場合ホワイト・ブルースあるいはブルース・ロックだと解釈の方が妥当だろう。少なくとも白人のそれを經由することによって辿りついた黒人ブルースは創造半径の外側に分布し、あまり聴きだされなかった^{注5}。そしてブルースとは、あくまでも「本物のロック」をやるための手段だったのである。

IV ブルースブームの到来——70年代(1)

GSブームの終焉と前後して、70年前後に日本におけるブルースの受容が本格的にはじまる。時系列的に考えてみても、日本ではブルースがロックを生んだのではなく、ロックを掘り下げることによってブルースへ辿りついたとみなすべきであろう。ここで日本においてブルースが受容されるようになった過程を辿ってみたい。

69年に創刊したばかりの『ニューミュージックマガジン』が第3号(6月号)で特集「ザ・ブルース」を組んだ頃から、日本国内でいかにブルースが注目されるようになった。71年にはB.B.キングが初来日を果たし、72年にドキュメント番組「黒人の魂・ブルース」がNHKで放送されるとその裾野はさらに広がりを見せた。そして74年にはロバート・ジュニア・ロック・ウッド、ジ・エイシズ、スリーピー・ジョン・エステイスとハミー・ニクソンを迎えての第1回、翌75年にはバディ・ガイらを迎えての第2回ブルース・フェスティバルがおこなわれている。さらに75年に雑誌『ザ・ブルース』を手掛け、後のインディーレーベルの先駆けとなるブルース・インターアクションズが設立されると前後して、ブルースの日本盤レコードが頻繁にリリースされるようになる。

ある種の啓蒙ともいえる一連の流れの中で重要なのは、そこではブルースを純粋な黒人音楽と捉え、紹介されるものも黒人のものに限られていた点である。それは、どちらかといえばホワイト・ブルースやブルース・ロックをめざし、どこか漠然としていたそれまでの日本のブルース観とは趣が異なるものである。こうしたメンタリティは中村とうようの「聴衆に媚びたポピュラー音楽をさんざん聞き、もっと人間の心をそのまま飾り気なしに率直に吐き出した音楽がほしくてブルースにたどりついた」という一文に集約されている¹³⁾。ブルースは「反商業性」や「魂の叫び」といった術語とともに、「媚びたポピュラー音楽」の対極に布置されたのである。

それはロックを補完するものでもあるが、同時にロックに対するオルタナティブでもあった。やはりこの時期にブルースを知ったウェスト・ロード・ブルース・バンドの永井“ホトケ”隆は、当時を振り返って次のように語っている。

「ロックのルーツはブルーズや言うけど、何やロックはブルーズからパクってるんやないか。ツェッペリンの“ユー・シック・ミー”も、クリームの“クロスロード”もみんな元は黒人が作った

もんやんか。ロックンロールもストーンズの“アラウンド・アンド・アラウンド”はチャック・ベリー，“ロング・トール・サリー”はリトル・リチャードやないか。」何か手品師のタネが明かされたような気持ちで、それまでカッコイイと思っていたロックへの気持ちが一挙に冷めてしまった。¹⁴⁾

可能態としてブルースを選びとった永井は「異文化であり、ヘヴィな状況下に生まれた音楽であるブルースを歌うことに躊躇がないわけではなかったが、当時の空っぽの自分の胸を埋め、癒してくれたのはブルースだった」と述べている¹⁵⁾。このブームによってブルースが聴きだされはじめた結果、それはロックに影響を与えるだけでなく、ブルースを専らとする幾多のブルース・バンドを生み出すことになった。

ウェスト・ロード・ブルース・バンドは70年の結成当初にはクリーム等の白人系ブルース・ロックをレパートリーにしていたが、やがてそこにB.B.キングやバディ・ガイ、エルモア・ジェイムスなどの黒人のものを加えていく。シカゴ・ブルースやモダン・ブルースなどのエレクトリックなサウンドはニューロックの延長線上にあるものとの解釈もできるが、ブルースの知識や情報が欠如していたゆえにロックに向かっていった関心を、今度はそれを獲得したことによってブルースへとむけていったのである。バンドは徐々に力をつけ72年にB.B.キング大阪公演のオープニング・アクトを務めると、さらに本格的なブルース・バンドとして展開していく。74年にはウィーピング・ハーブ・セノオ、レイジー・キム・ブルース・バンドとともに、日本で初めてとされるブルースのオムニバス・ライブアルバム『ライブ・アット・マガジン No.1/2』を、さらに翌75年には自身の1stアルバム『ブルース・パワー』を発表する。

また同年には上山正樹と有山淳司『ぼちぼちいこか』、サウス・トゥ・サウス『この熱い魂を伝えたいんや』、憂歌団『憂歌団』、76年にはウィーピング・ハーブ・セノオ『メッシン・アラウンド』など日本人によるブルース・アルバムのリリースが相次いでいる。

しかしこれらのバンドが直ちにブルース・ファンに受け入れられたわけではない。中村らの啓蒙は一定の成功をおさめたものの、それはまさにモルディ・フィグ気質に彩られたものであり、ブルース・ファンのなかには洋楽レコード・コレクターにおさまるものが少なくなかった。他方で日本人がブルースをやることは、厳しい批判にさらされたのである。そのため「日本のブルース」を普及させるべく第二の啓蒙がおこなわれなければならないが、当時のブルース雑誌にはそういった記事が散見される。ある種の強力なイデオロギーは、ブルースを日本に普及させたいっぽうで、可能態としてそれが選別されることの妨げともなったのである。

このようなレコード中心のブルース文化のなかで、ライブを中心として盛り上がりを見せたのは、その影響力が比較的ゆるやかな、地方の、とりわけ関西の音楽シーンであった。

V 関西ブルース——70年代(2)

ここで日本のロックのもうひとつの流れであるフォーク、とりわけ関西フォーク／アングラフォークとブルースの関係について触れておきたい。

60年代後半に高石ともや、岡林信康、高田渡らはプロテスト／メッセージ性の強いフォークソングで注目を集め、関西はその拠点であった。やがてこの「第1世代」は反商業主義を標榜するオーディエンスとの不協和から鳴りを潜めるようになり、70年代になると西岡恭蔵らの「第2世代」が台頭しはじめる。その拠点となった難波の喫茶店ディランにはアーティストや学生らが集まり、福岡風太らによって野外コンサート「Be-in LOVE ROCK」(70年)や「春一番」(71年～)が開かれるなど、彼らは関西に一大ムーブメントを巻き起こした。その他にも当時の大阪にはロック喫茶やジャズ喫茶がたくさんあった。京都でも

状況は似たようなものであり、とくに70年以降は木村英輝を中心として京大西部講堂で「MOJO WEST」などのロック・コンサートが頻繁におこなわれるようになり、村八分などのロックバンドが活躍した。また拾得(73年)や磔磔(74年)といった関西ブルースを語るうえで欠くことのできないライブハウスがオープンし、さらに上記の他にも「8・8ロック・ディ」(73年～82年)や拾得での「ブルース・ゴールデン・ウィーク」(74年)など若者が中心となったイベントが数多く開催されている。こうした若者文化・学生文化を土壌とするシーンのなかでフォークのブレイクスルーとしてロックの他、ブルースをはじめとするブラック・ミュージックがまなざされたのである。

フォークもまたロックと同様にブルースの影響を受けた音楽であり、ブルースはフォークファンにもなじみ深いものであった。ボブ・ディランの「ノース・カントリー・ブルース」の歌詞を替えた「受験生ブルース」の歌詞を手がけた中川五郎は当時を振り返って「当時日本でフォーク・ソングが人気を獲得していくと同時に、フォーク・ソングとは切っても切り離せない関係にあると言ってもいいブルースもまた、それまで以上に多くの人たちに聴かれ始めていた」「自分の大好きなフォークとは密接な関係にあるからと、半ば強制的に、それこそ学習するような感じで聴いていた」と述べている¹⁶⁾。

関西ブルースのなかでも全国区で最も成功したのは憂歌団であった。憂歌団が特徴的だったのは、同じブルースでもアコースティックスタイルを採用した点にある。やはり70年頃にブルースを聴きはじめての内田勘太郎は、そのきっかけを以下のように語っている。

ミュージックライフとか読んでいたら、ニューロックの人達が好きなプレイヤーいうたら、B.B. キング、アルバート・キング、エルモア・ジェイムスとかブルースの人の名前あげよんねん。クリームなんか、ブルースの曲イッパイやってたし、ほんで元の曲聴いたら元の方がエエわけや。…高3の時にはブルースどっぷりになってやな。カントリーブルースとか、そういう世界に行っとったからな。もうエレキ持つのはダサイとかそんな感じや。¹⁷⁾

フォークに慣れ親しんだ音楽ファンにとって、こうしたスタイルが受け入れやすいものだったことは想像に難くない。そして関西ブルースは、フォークと同様にカバーだけでなくオリジナル曲の制作にも積極的であった。

フォークには自分たちの言葉で自分たちの生活感を歌うというテーゼがあったが、憂歌団や上田正樹らはこれを踏襲するだけでなく、さらに発展させ自分たちにとってより身近な言葉である関西弁をたびたび歌詞に用いた。そしてブルースの歌唱法はそれらの楽曲に、(歌詞自体を重視したフォークのそれと比べて)豊かな表現力を与えた。「おそうじオバちゃん」や「当たれ! 宝くじ」^{注6)}など小市民的な悲哀を時にコミカルに歌い、「梅田からナンバまで」や「なつかしの道頓堀」^{注7)}などローカルな地名を織り込むブルース観は、先に述べたようなレコード文化を中心とするそれとは一線を画するものである。洗練された「東京」ではなく「大阪」の持つバタ臭さは、ブルースのサウンドや歌唱法との相乗効果を生み出し、関西ブルースは、地域そして生活に根差した音楽として発展したのだといえよう。それはフォーク場とブルース場の重なるところで、その創造半径を拡大していったのである。

VI めんたいロックからバンドブームへ——80年代

同じく70年前後にブルースの影響を受けた日本の音楽シーンとして、後にシーナ&ザ・ロケッツ、ザ・ブルーススターズ、ザ・モッズなどを多くのバンドを輩出し「日本のリパブル」といわれた福岡(博多)を

あげることができる。これらのバンドの多くはロックンロールやブルースを基調に、それを疾走感のあるビートに乗せたサウンドが特徴的であった。この一連のムーブメントの起源は70年に結成されたサンハウスにさかのぼることができる。

福岡は大陸に近く、博多港や板付基地の存在もあって古くから音楽が盛んであった。70年当時はフォーク喫茶「照和」から登場した井上陽水やチューリップ、海援隊らが全国的な注目を集めていたが、サンハウスは伝説のブルースマンにちなんだその名前からもわかるように、ブルースを演奏することを念頭において結成されたバンドである。ディスコとライブハウスの原初的な形態にあたるダンス・ホールで、GSや流行している曲、あるいはリクエストに応じて踊れる曲を演奏するいわゆる「ハコバン」としてキャリアをスタートさせたサンハウスは、チャック・ベリーなどのロックンロールとともにマディ・ウオーターズ、サニー・ボーイ・ウィリアムズ、エルモア・ジェイズなどのブルースをレパートリーに加えていった。ギタリストの鮎川誠はサンハウス結成前後を振り返って「俺がラッキーやったのは、ダンス・ホールがちょうど過渡期で、支配人から『あの曲やれ』とか『こんな曲はダメや』とか、口出しされんことやった。…あの頃は、自分たちのやりたい曲を、やりたいだけ演奏できた」と述べている¹⁸⁾。

こうした環境のもと、サンハウスはやがてオリジナル曲をつくるようになる。その中心となったのは鮎川とボーカリストの菊こと柴山俊之であった。小学生の時にレイ・チャールズのレコードを買い、FENに夢中になりながらライナーノーツを読みふけり、プレスリーやビートルズ、ストーンズをほぼリアルタイムで体験したという鮎川は、バンドを結成する頃には既にロックを中心としたポピュラー音楽についての造詣を評論家並に深めていた。ダンス・ホールで基礎を築いたサンハウスは、この鮎川を中心に独自にブルースを追求していく。

俺もね、最初、ギターを持ったときはブルースやら知らんやった。いいな〜って思う曲はなぜか同じ様式なわけ。レイ・チャールズの「ホッド・アイ・セイ」のはじまりのイントロ。Eで4小節上がって、また戻って。グっとくるあの音を追いかけて弾きよったら、ブルースやったんよね。

少ないレコードを掻き集めて持ち寄ってお互いの情報を吐き出しながら、ブルースというものに出会っていきよった。聴く度にいろんなイマジネーションが湧いてきてとまらんかった。¹⁹⁾

理論派であり、なおかつ優れた演奏技術と感覚を持つ鮎川の存在は、バンドが広い創造半径を獲得するために、大きな役割をはたしたといえよう。またブルースにこだわり、楽曲制作の中心に据えることによって、可能態の選別は比較的スムーズにおこることができたと考えられる。このことはサウンドだけでなく、歌詞にもいえる。ロバート・ジョンソンの「トラベリング・リバーサイド・ブルース」の一節「you can squeeze my lemon」を引用した「レモンティ」をはじめ、「ミルクのみ人形」^{注8)}などの今日では眉をひそめてしまう歌詞は、ブルースの常套句や暗喩を用いたものである。クリームやジェフ・ベック、レッド・ツェッペリンを経由するのではなく、直接ブルースを選別することによって創造されたそれらの楽曲は、ちょうど同じ頃にイギリスで台頭しはじめていた、ドクター・フィールグッドなどのパブロックに近いものであった。ブルースやリズム&ブルースの影響が色濃くビートの激しい、シンプルでストレートなそのサウンドは、日本の同時代の他のバンドと一線を画していた。

なお彼らは75年にレコードデビューし、78年に解散するのだが、メンバーチェンジを頻繁に繰り返しながらも、その活動のほとんどを福岡でおこなっている。このことは決して広くはない地方のシーンにおいて、非常に重要だったといえる。増渕敏之が指摘するように、当時の福岡のロックシーンではバンド間

のメンバー移動が頻繁に起こっており、アーティストが離合集散することによって「音楽実践に関与する人材を増加させ、ノウハウ移転やネットワーク拡散などのイノベーション」¹⁹⁾を生じさせたのである²⁰⁾。サンハウスを通じて情報や音楽の「継承」は後続の世代にもすみやかにおこなわれた。そして80年前後になると、博多周辺では「80's Factory」や「徒楽夢」（ともに79年にオープン）をはじめ次々とライブハウスが誕生し、「博多天神解放地帯」などのイベントも頻繁におこなわれるようになる。こうしたシーンの中から福岡でサンハウスの影響を受けたバンドが次々とメジャー・デビューを果たすことになる。

鮎川がサンハウス解散後に結成したシーナ&ザ・ロケッツのほか、ルースターズ（80年デビュー）、ザ・ロッカーズ（80年デビュー）、モッズ（81年デビュー）などのバンドは先述のようにめんたいロックと呼ばれ、80年代後半のバンドブームの頃にはRCサクセションやボウイらとともに日本のロックのオリジネーターとみなされるようになった。ボウイが多くのビート系バンドを生んだのに対し、めんたいロックの影響はストリート・スライダーズやレッド・ウォーリアーズなどの骨太なロックンロールバンドにみることができ。

バンドブームは日本の音楽シーンにおいてロックをメジャーなものにし、一般的に認知させるにいたった。そしてそれは意外なかたちで日本のロックの創造半径に影響を与えた。参照系が海外ではなく、国内のアーティストに集中しはじめるのだ。南田はそれを「ドメスティックな構造」と呼び、「J-POP」という言葉が流布しはじめる1995年以降に目立つようになったことを指摘している²¹⁾。

もともとめんたいロックなる名称は、東京でパンクロックの影響の下に生まれたアンダーグラウンドシーン「東京ロッカーズ」と対比されるかたちで、80年代初頭に登場している。両者の音楽性は厳密にいうと東京ロッカーズはパンク、めんたいロックはブルースを基調としているという差異があるが、やがてルースターズやシーナ&ザ・ロケッツはニューウェーブ色を強め、ザ・スターリンやアナキーとともにパンク/ニューウェーブとして括られることが多くなる。また東京ロッカーズがどちらかといえばアンダーグラウンドに留まったのに対し、ルースターズらが全国区で認知された。その結果、めんたいロックはブルースではなく、パンクの源流的な存在として参照されるようになったのである。こうした傾向はやがて90年代後半にハイ・スタンダードなどのメロコアを経由して、日本のロックがパンク色の強いものに傾倒していくなかさらに強まり、現在にいたっているといえよう。ヘヴィ・ロック寄りのディストーションを強めたギターサウンドが好まれ、スカが取り入れられる一方で、ブルースはふたたび創造半径の遠くへと追いやられてしまったのである。

VII おわりに

これまでみてきたように日本ではブルースからロックが生まれたという図式は成立しない。それはあくまでも「本物のロック」を追求する過程で発見されたのであり、日本のロックはその黎明期から英米のロックを参照し、やがてその創造半径の内に可能態としてブルースを見出したのである。

60年代に英米のバンドのコピーをすることからはじめた日本のロックがオリジナリティを獲得するのが7～80年代だとすれば、そこでブルースが果たした役割（あるいは白人から黒人のそれへの転換）は大きいといえよう。またそこで重要な役割を果たしたシーンが、音楽産業が一極集中する東京ではなく、関西や九州といった地方から出てきたことは興味深い。

そしてJ-POPの名のもとに音楽の画一化が進行するにつれ、(J-POPのアーティストに「R&B」を標榜するものが多いことを考えればいささか奇妙に映るが)ふたたびブルースは創造半径の外側へ布置されるようになった。

ただしそれは直ちに「ブルースの死」を意味するわけではないだろう。

関西ブルースが示した関西弁で歌うスタイルは、同じく関西出身でブラック・ミュージックの影響が濃いウルフルズ^{注10}や、こちらはウチナーグチを用いる沖縄のビギン^{注11}などに引き継がれている。めんたいロックはルースターズを経てザ・ミッシェルガン・エレファント^{注12}らへと引き継がれた。

いっぽう海外に目をやるとヒップホップ以降、ブルースはレゲエやフォーク、カントリー&ウェスタン、その他の民俗音楽とともにルーツミュージックのひとつとして相対化され、ベックや G.ラヴ&スペシャル・ソース、ベン・ハーバーなどによって再構築された^{注13}。

無論これらを現代のブルースであるということには、いささか強引すぎるところがあるだろう。しかし今日の音楽のなかにも、ブルース、そして関西ブルースやめんたいロックは可能態として確実に立ち現われ、そして聴きだされている。

【注】

- 注1. 日本のブルースの女王として知られる淡谷のり子は戦前の1937年に「別れのブルース」、38年に「雨のブルース」と「東京ブルース」を発表しているが、歌謡曲や演歌の文脈で使われる「ブルース」については、本章の関心の範囲外であるため扱わないこととする。
- 注2. もともとは古いジャズにしか興味を抱かない人間を揶揄するような言葉であったが、カイルはある種の偏屈なブルース・ファンに対してこの言葉を用いている。カイルによると彼らに共通する「本物のブルース歌手」についての基準は「1.年寄りであること、2.無名であること、3.由緒正しさ（伝説のブルースマンと共演したことがある）、4.農作業的環境（都会に毒されていない）」に集約される。
- 注3. 80年代から90年代にはザ・コレクターズやデキシード・ザ・エモンズなどがGSを再解釈し、ネオモッズやネオGSとし東京のライブハウスを中心に活躍した。こうした背景にある黒沢進の残した一連の仕事も忘れてはならないだろう。
- 注4. ここでは70年前後に、主に「GSの残党」によって結成されたアート志向の日本のバンドを指す。代表的なものとしてブルース・クリエイションやフラワー・トラベリン・バンドなどがあげられる。
- 注5. たとえばロバート・ジョンソンの「ウォーキン・ブルース」は、カップスのレパトリーであると同時にポール・バター・フィールド・ブルース・バンドのレパトリーでもある。
- 注6. それぞれ憂歌団『憂歌団』(75年)、『ROLLING STEADY』(79年)に収録。
- 注7. とともに上田正樹と有山淳司『ぼちぼちいこか』(75年)に収録。
- 注8. 『有頂天』(75年)収録。
- 注9. 詳しくは同論文に掲載の、サンハウスを中心としたネットワークを図示したファミリーツリーを参照。
- 注10. アルバム『KEEP ON, MOOVE ON』(2007年)に収録されたエルモア・ジェームズに捧げたブルース「あんまり小唄」は、iTunes USA ブルース・チャートで6位(2007年12月21日)を記録した。
- 注11. 本章の構成上割愛したが、沖縄音楽は「再発見」されると同時に、それを「日本のブルース」としてまなざしていた趣があることを指摘しておきたい。
- 注12. パプ・ロックの影響が強く、また一貫して「ブルース」ではなく「ブルーズ」と表記するなどのこだわりは同時代の他のバンドと一線を画していた。
- 注13. 本文では触れることができなかったが、細野晴臣や久保田真琴らが70年前後という比較的早い時期から同様の試みをしていることは非常に興味深い。またそれは、はっぴいえんどとその周辺が今日でも高い評価を受けている根拠のひとつといえるだろう。

【引用文献】

- 1) ビエール・ブルデュー『社会学の社会学』田原音和監訳、藤原書店、280頁、1991
- 2) ジェイソン・トインビー『ポピュラー音楽をつくる——ミュージシャン・創造性・制度』安田昌

- 弘訳, みすず書房, 113-4頁, 2004
- 3) 同, 25頁
 - 4) チャールズ・カイル『アーバン・ブルース』浜邦彦・高橋明史訳, ブルース・インターアクションズ, 41頁, 2000
 - 5) ジェyson・トインビー, 前掲, 124頁
 - 6) 同, 123頁
 - 7) 同, 124頁
 - 8) 山崎洋子『天使はブルースを歌う——横浜アウトサイド・ストーリー』毎日新聞社, 58頁, 1999
 - 9) 南田勝也『ロックミュージックの社会学』青弓社, 123頁, 2001
 - 10) San Ma Meng『ザ・ゴールデン・カップス——ワンモアタイム』小学館, 88頁, 2004
 - 11) ネルソン・ジョージ『リズム&ブルースの死』林田ひめじ訳, 早川書房, 28-9頁, 1990
 - 12) San, 前掲, 198頁
 - 13) 中村とうよう「僕はなぜB.B. キングを評価しないか」『ザ・ブルース』No. 10, 1974
 - 14) 永井“ホトケ”隆『ブルーズ★パラダイス』, 中央アート出版, 179頁, 1997
 - 15) 同, 7頁
 - 16) 松村雄策編『R&B コンプリートCDガイド』朝日新聞社, 78-9頁, 2004
 - 17) 憂歌団『憂歌団 DELUXE』東京, 白夜書房, 107-8頁, 1988
 - 18) 鮎川誠『60sロック自伝』東京, 音楽出版社, 181頁, 2006
 - 19) MARU『博多とロック——12人のミュージシャンに見るロックな生き方』, 書肆侃侃房, 12頁, 2006
 - 20) 増淵敏之「国内地方都市における音楽の産業化過程——福岡市の場合」日本ポピュラー音楽学会『ポピュラー音楽研究』Vol. 10 (3-21), 10頁, 2006
 - 21) 南田, 前掲, 198-202頁

【参考文献】

- 吾妻光良『ブルース飲むバカ歌うバカ [増補改訂版]』ブルース・インターアクションズ, 2006
- 大江慎也・小松崎健郎『words for a book』シンコーミュージック・エンタテイメント, 2005
- 木村英輝『MOJO WEST』第三書館, 2007
- 月刊「オンステージ」編集部編『日本ロック大系 [上] / [下]』白夜書房, 1990
- 篠原章『J-ROCK ベスト 123 1968~1996』講談社, 1996
- 宝島編集部編『日本ロック大百科・年表編 [1955~1990]』JICC 出版局, 1992
- 仲井戸麗市『ロックの感受性——ビートルズ, ブルース, そして今』平凡社, 2002
- 保坂昌光「ルーツ志向と音楽産業」, 飯野友幸編著『ブルースに囚われて——アメリカのルーツ音楽を探る』信山社, 2002
- 三井徹『黒人ブルースの現代』音楽之友社, 1977
- 安田昌弘「文化のグローバル化と実践の空間性について——京都ブルースを事例に」, 東谷護編著『ポピュラー音楽から問う——日本文化再考』せりか書房, 2014