

第二章 潮流を捉える

私が雑誌「中央公論」から、「婦人公論」の編集長になった昭和三十三年、三島由紀夫さんから「渡邊美佐さんが面白い仕事をしている。対談をしたい」とご提案があり、ロカビリー・ブームのさなかに実現しました。タイトルの『薔薇とロカビリーアン』は、三島さんの作品『薔薇と海賊』をもじって私が考えました。この前、美佐さんが「あの対談で私ははじめてお料理屋に連れてもらったの。なんというお店だったかしら」と言われたけれど、虎の門の福田家です。紀尾井町の福田家は川端康成さんのご鼻屑でしたが、虎の門のほうは谷崎潤一郎さんがお好きで、よく泊まったりなさった店です。

三島さんは新人の才能を見抜く名人で、野坂昭如さんや深沢七郎さんに注目したのも三島さんです。同じような眼で美佐さんの才能も評価なさっていたのです。当時、もうひとり新人発掘に熱心な人がいて、それが大宅壮一さんでした。私は美佐さんを大宅さんにもご紹介しました。三島さん、大宅さんは正反対の人でしたが、美佐さんはどちらともながくお付き合いをつづけておられたようで、これは美佐さんや晋さんの知的な広がりを示すものでしょう。

綺麗で頭がよくて、それを可愛らしさで包み隠しているという印象でしたが、なさったことは新しい大衆音楽の路線を切り開くという大変なお仕事でした。昭和三〇年代のはじめは文学や絵画など、どのジャンルも戦前になかったような新しい領域に夢中で挑戦していた時代ですが、美佐さんと晋さんも、そんななかの大きな成功者です。とくに美佐さんは、日本女子大の同期生がわが社の社員だったり社員の夫人だったりで、ご縁は深かったです。

嶋中鵬二（故人 元・中央公論社代表取締役会長）

ジャズとポピュラー

シックス・ジョーズ時代から渡辺プロダクション草創期にかけて、晋と美佐が他のマネージャーともっとも異なっていたのは、情報重視の姿勢だった。二人の交際好きと情報蒐集は一体のものである。どんな小さな情報の断片だろうと、その背景をさぐり、他の情報と関連させ、自分たちのビジネスのやり方をチェックする。夜を徹して語り合うことも珍しくなかった。

情報を聴き流すのではなく、具体的に理解すること。その作業の繰り返しによって、晋と美佐の生来のカンのよさは、いつそう磨きをかけられた。

とくに留意したのは、大衆音楽状況の動向であった。日本が欧米の大衆音楽を輸入したのは第一次大戦（一九一四―一八年）が契機となったが、第二次大戦によって、それらは敵性音楽となってしまう、情報はいっさい途絶した。戦後、進駐軍の需要を前に取りあえず「ジャズ」が復活したが、大衆の嗜好はめまぐるしく変化する。そのなかには、どう考えてもジャズと呼べないようなものもあった。

晋と美佐は、ポピュラー音楽という市場メカニズムを通じて生動する大きな音楽分野があり、ジャズはそのひとつのジャンルに過ぎないのだ、と理解した。一九世紀と二〇世紀の境で、アフリカ音楽とヨーロッパ音楽が遭遇して、アメリカにジャズが生まれた。三〇年代にジャズは社交ダンスとセットになって、ビッグ・バンド全盛期を迎え、ポピュラー音楽の主流になった。そのスタイルを日本人が学んでいる最中に戦争になった。

その戦中の一九四三（昭和一八）年、アメリカ音楽家連盟はレコード会社に対し、ミュージシャンにも録音使用料を支払うべきだと主張し、二年間のストライキを打った。名の通ったビッグ・バンドの録音は不可能になり、レコード会社は止むなくバンドのかわりに

コーラスを使い、ビッグ・バンドのボーカリストにバラードを歌わせた。ビング・クロスビー、フランク・シナトラ、ディック・ヘイムズなどが一躍スターとなり、これらビッグ・バンドを逃げ出したバンド・シンガーたちによって、狭義の「ポピュラー・ソング」という分野ができた。WVTRで流される曲の背景が、だんだんわかってきた。ビッグ・バンドの「スウィング時代」は、ストの敗北後コンボ・バンドによる「バップ」が主流となり、「フリー・ジャズ」に流れてゆく。日本のバンドもこれをコピーし、ジャズはいささか難解なものになりつつあった。晋は、この難解さがいまのジャズ人気下降の原因だともみている。

いっぽう、ジャズの黒人民族的側面を色濃く持つ「ブルース」が、南部、北部の大都市で電気楽器を用い、激しいビートの「リズム&ブルース」へ発展していた。リズム&ブルースの周辺には、「ドゥーワップ」という黒人コーラスのスタイル、「ヒルビリー」と呼ばれるイギリス系南部人のスタイルがあり、さらにカウボーイ・ソングやポピュラー・ソングの要素をも取り込んで、「カントリー&ウエスタン」と総称されていた。そこから「ロカビリー」が生まれ、それよりもっと北部のポピュラー・ソングに接近した「ロックンロール」が出てきた。

現在では、このような音楽知識の整理は文献も豊富にあつて容易だが、五〇年代半ばには断片的な情報しか入手できなかった。これより少しあと、日劇で「ウエスタン・カーニバル」上演が決定したとき、美佐は報知新聞音楽担当の八巻明彦記者に取材を依頼した。「わかった。だけど、そのウエスタン・カーニバルってなんだい？」と、八巻が訊ねた。

美佐は、リズム&ブルースから説明をはじめたが、八巻は「ブルースとか、カウボーイ・ソングなんて単語が耳にはいるだけで、正直なところ、さっぱりわからなかった。なんとか知識として理解できたのはジャズまでだったよ。そのとき、美佐はしぶん勉強してるんだなと思った」と語っている。断片的情報を独特のカンで、ひとつの知識に総合していたことの傍証になるだろう。

二人の情報蒐集は、WVTR (FEN) を経て現・AMN) の聴取と、キャンプ内の娯楽動向の観察、そして溜まり場での議論や雑談が主要な手段だった。とくに溜まり場での談話が勉強になった。深夜には会員制クラブの易俗科(新橋)や鬼族院(赤坂)に流れてゆく。そこでは石原慎太郎、北条誠、阿木翁助たち作家や写真家の秋山庄太郎、大竹省二といった文化人との付き合いもできた。ミュージシャン仲間とはまた違う視点からの話が新鮮に響いた。かれらは痛飲したあけく渡邊家にまで足を伸ばすこともあった。この深夜の溜まり場に、六〇年四月以降、川添浩史、梶子夫妻が麻布に開店したレストラン・キャンティが加わるのである。

晋と美佐のディスカッションはつづく。

「問題は、このロカビリーとロックンロールじゃないかしら。エルビス・プレスリーなんて大スターが出ちゃったし、日本のジャズ喫茶もこっちのほうに傾いているし……」と、美佐はいう。「ジャズか、ポピュラーかを選択というわけか。もともとジャズだってポピュラーなのに、あまり難しくなっちゃったから、こんなことになるんだ」。それは晋の、ジャズ・プレイヤーとしての苦い感情でもあった。

そして、実際問題として渡辺プロダクションは、ジャズ・バンドのマネージメントをやる会社であった。しかし、大衆音楽の流れはジャズから逸れはじめている。晋と美佐は、そのジャズに、私財はもちろん借財まで投資していたが、たやすく回収できる当てはなかった。

有限会社渡辺プロダクション

一九五七（昭和三二）年六月一九日、晋と美佐は有限会社渡辺プロダクションを設立した。商法上は株式会社と大差ないが、人的会社の合名会社と物的会社の株式会社の中間的形態で、営業状態をいちいち公告する必要がない。五〇名以下の企業規模なら、むしろ小回りのきくメリットがあった。晋と美佐は、この法人設立を手掛かりとして、いよいよプロダクション業務の組織化に着手した。

本社所在地は東京都港区麻布霞町八番地（二年後に港区芝汐留三番地に移転する）。資本金は一〇〇万円で、これを一〇〇口に分ち、一口一万円の出資金は晋四〇口、美佐三〇口、曲直瀬翠（曲直瀬姉妹の三女）三〇口で賄った。営業目的は、

- 一、楽団の経営
- 二、芸能の斡旋
- 三、常設、仮設興行の経営
- 四、前各号に附帯する一切の業務

となつてゐる。晋は代表取締役社長、美佐は取締役総支配人。この有限会社発足から間もない真夏、晋はプロダクション所属のジャズ・バンドのリーダーたちを軽井沢に集めて、「大衆音楽の今後」を徹底的に論議した。中村八大、白木秀雄、平岡精二、ジョージ川口、ハナ肇などのメンバーである。当時のジャズ界を代表する大物揃いで、しかもジャズには一家言ある論客ばかりだった。白熱の論議は延々とつづいた。

晋としては、ジャズの灯はもちろん守つてゆきたい。だが、そのためにジャズが大衆から浮き上がってしまったてはならない。理想は高く掲げても、大衆の支持が得られなくては、

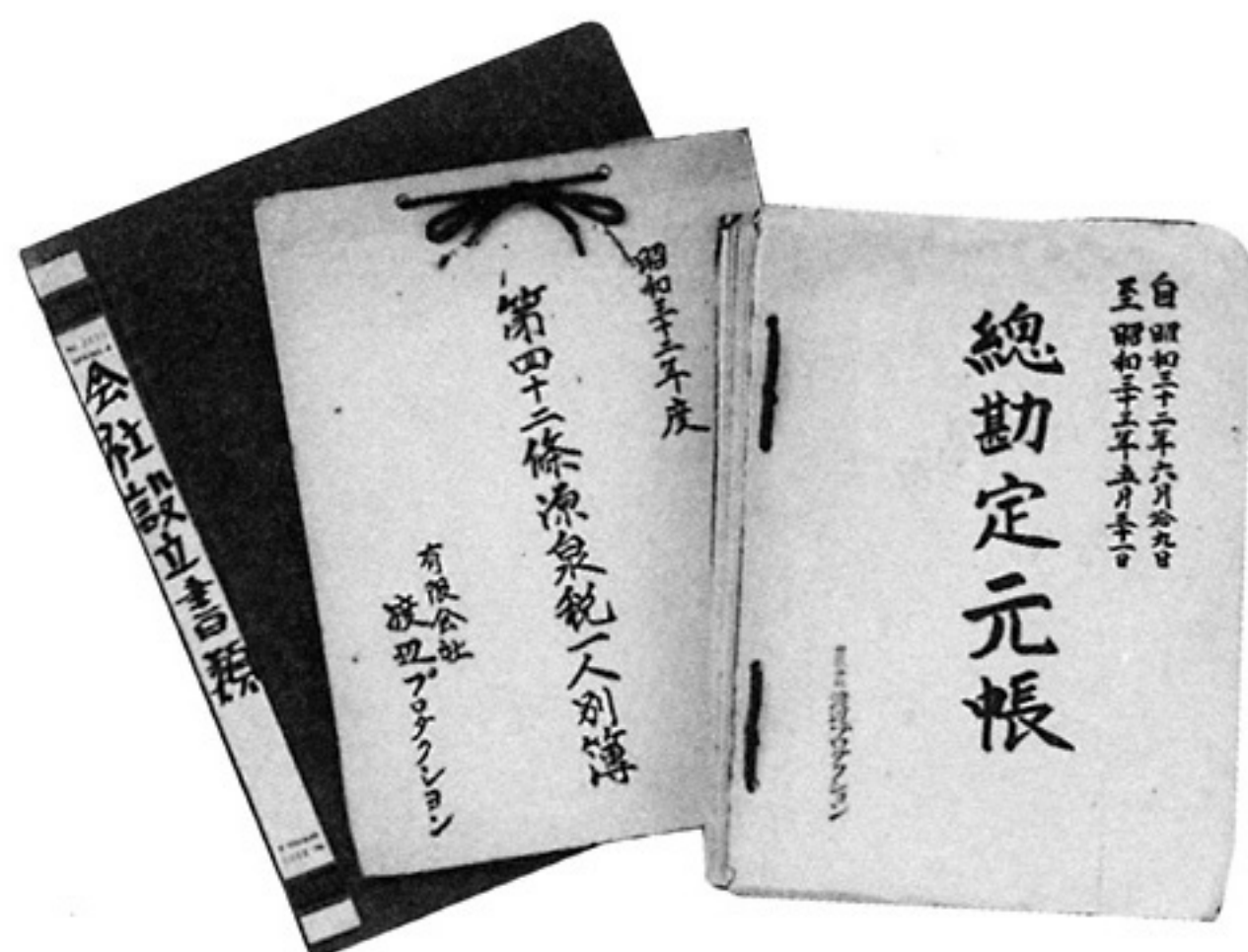
その理想に手が届かないだろう。しかし、ここに集まっているのはみんな晋を庇護者として信頼している。自分から大衆化路線を強制するわけにはゆかなかつた。

渡辺プロダクションのジャズ路線については、明確な結論がでなかつた。長時間の議論に疲れた一同の眼に、ホテル近くの旧軽ゴルフ・コースの青さが沁みだ。「気分転換に、あの耳掻きの親玉を振りまわしてみるか」。誰ともなく言い出して、ぞろぞろコースに出掛けた。ゴルフ経験者はひとりもない。もちろん道具もない。一同は裸足になって、借り物のクラブを振つたという（夕刊フジ連載、渡辺晋『人間グリーン』）。主目的のミーティングは不調に終わったが、付録ともいへば無法ゴルフの記憶が、四年後になって渡辺プロダクションの「軽井沢コンペ」として生かされるのである。

晋が、ジャズメンたちに「もう少し、大衆ファンを考えてもらいたい」と願つたのには、顕著になりつつあつた仕事環境の変化にも原因がある。

戦後の娯楽産業を強力にリードしたのは映画である。映画館の焼失、CIE（進駐軍民間情報教育部）の検閲、尖鋭化した労働争議などの難関をくぐり抜けて、映画界はカラー化、シネスコ化と大作主義に転じてゆく。五二年にアメリカ映画の統制配給を行つていたセントラル・モーション・ピクチャー・エクステンジの解体後、洋画の上映も戦前を上回るようになった。東宝の小林一三が直営一〇〇館主義という巨大な構想を掲げたのは、映画・興行の確かな手応えを物語つてゐる。五四年、日本映画製作者協会発足。翌年、社団法人日本映画連合会設立。五七年の正月は、各地の興行街が戦後最高の人出を記録し、その翌年にNHKのテレビ契約台数は一〇〇万台を突破した。

映画の好況に乗つて、松竹の浅草・国際劇場、東宝の有楽町・日本劇場のアトラクションも盛大になった。ともにダンシング・チームの『大踊り』『春の踊り』『夏の踊り』『秋



初期有渡辺プロの書類

の踊り」をメインに、その前後にジャズ・ショーや歌謡ショーなど、いわゆる「ゲスト・ショー」を組んだ。これがジャズメンや流行歌手にとって、至上の檯舞台となっていた。晋と美佐、そして渡辺プロダクションは、国際、日劇に強固な人脈を持った。キャンプの灯りが消えたあと、国際や日劇などの大ステージ劇場が最高の仕事場であり、ここで成功するためには、ショー・ビジネスに精通し、それに徹しきらねばならなかった。

終戦の年の暮に発行された月刊誌「平凡」は、当初、文芸誌としてスタートしたが、日本映画の代表的スター原節子を表紙にした途端、あつという間に売り切れてしまった。以後、「平凡」は画期的な芸能誌を目指して大躍進する。雑誌の一部に芸能記事を載せるのではない。岩堀喜之助社長（一九一〇—八二）、清水達夫編集長（一九一三—九二）という名コンビが狙ったのは、雑誌そのものを、いわば印刷された新しい芸能形態に化することであり、みごとに成功したのである。

五四年に平凡出版へ入社した木滑良久（現・マガジンハウス会長）は、グラビアに「夢のベスト・コンボ」を企画し、晋に協力を依頼した。当時、映画スター中心路線で一〇〇万部を超える大雑誌になっていた「平凡」でも、ジャズ・ミュージシャンを取り上げることはたいへん稀なことであった。「なるほど！これは雑誌でなきゃ実現できないね」。すっかり大衆の心をつかんだ娯楽雑誌に記事が載る。それ自体、晋の考えるジャズの大衆化にとって絶好のチャンスでもあったのだ。晋は快く引き受けて、夢のメンバーに声をかけ、集めてくれた。いずれも売れっ子バンドの花形プレイヤー揃いだ。それぞれ仕事を終え、新宿の撮影現場に全員が顔を合わせたのは真夜中になった。しかし、無人の客席では雰囲気が出ない。木滑たちは必死になってタバコを次から次へとふかし、その煙をステージに漂わせた。

日劇や国際のアトラクションは、どんなに大掛かりになっても、あくまで映画の添えものにすぎなかった。けれども、観客の反応から大衆音楽が市場拡大に向かっているのは実感できた。問題はその潮流に、ジャズがうまく乗ることだった。晋と美佐の努力はこの点にかかっていたのである。

しかも、日劇、国際はいわばハレの空間であって、日常の職場ではない。ジャズメンが普段プレーするのはジャズ・クラブないしジャズ喫茶で、東京でいえば「テネシー」「ブルー・シャトウ」「不二屋ミュージック・サロン」などが著名な存在だった。「テネシー」のスタートは五三年九月、いソノテルヲ、大橋巨泉、福田一郎らが専属司会者で、シックス・ジョーズ、シックス・レモンズ、ホット・ペッパーズ、リズム・エース、秋吉敏子ら多彩なメンバーが出演した。

「不二屋ミュージック・サロン」は五八年に、大橋巨泉をプロデューサーに起用し、はじめなジャズをやるために開店した。「テネシー」と「ミュージック・サロン」発足までの間が、ジャズメンや晋たちのもっとも揺れ動いた時期に重なるわけだし、有限会社渡辺プロダクションもまた、その動揺のさなかに発足したことになる。

「はじめなジャズ」を標榜した「ミュージック・サロン」開店の同じ年の暮、銀座にロックとポップスをメインに組んだジャズ喫茶「ACB」（あしべ）がオープンし、やがて新宿、池袋にもチェーン店をひらく。

いっぽう「はじめ派」は、六三年開店のシャンソン喫茶「銀巴里」の金曜昼、六四年開店の「ジャズ・ギヤラリー8」（銀座、のちに駒込）とつづき、以後、「ピット・イン」「タロー」（新宿）、「シーサーズ」（赤坂）、「5スポット」（自由が丘）、「オズカー」（渋谷）、「ナル」（御茶の水）、「ダウン・ビート」（横浜）などを拠点に、それぞれのジャズの理想を追うのである。



ACB（新宿）



ACB（銀座）



浅草国際のジャズ・ショー（1956年4月）

C & W から ロックン・ロール へ

銀座「テネシー」は、正統なジャズ喫茶の流れで、それが時代の鼓動につれて、ジャズ以外の音楽も採り入れるようになった。「ブルー・シャトウ」「美松」（銀座）、「ブルー・スター」（神田）、チェーン展開する「ACB」、「ラ・セーヌ」（新宿）、「ドラム」（池袋）なども、ジャズにこだわらず、時代の変化に注目していた。銀座と新宿のACB、ラ・セーヌがジャズからロカビリーに重点を移す変り目に、ここによく出演していたのがクレージー・キャッツである。

その時代とは端的に言えば、一九五五（昭和三〇）年に発表され、芥川賞を獲得するやたちまち若者たちを熱狂のブームに巻き込んだ、石原慎太郎の『太陽の季節』に象徴される。新旧世代の対立がこの作品を挟んで、文壇から高校生まで鮮明に浮き上がった。西欧近代が濃厚に持ち、日本近代がごく淡泊にしか持つことを許されなかった自己実現の欲求を、どう評価するかが対立点であった。それは価値観から風俗に至る広い範囲にわたり、戦後カルチャー・ショックの第一号になったといっている。

五六年度の『経済白書』は、「もはや戦後ではない」と謳ったが、確かに戦前の生活レベルに立ち戻るための「戦後復興期」は終わり、新しい戦後への第一歩が踏み出されていたのだ。その強烈な第一弾が石原慎太郎によって放たれたのである。と同時に、特定の事象をときには誇大に増幅する社会的装置（マスコミ）が、この頃には整備していたことも、併せて理解しておく必要がある。

ラジオの世帯普及率は飽和点に達し、五三年からはテレビが登場した。その受信契約件数は圧倒的な比率で伸びている。さらに週刊誌の創刊ラッシュが加わり、新聞紙面の内容も、全国紙平均で硬派記事三〇・五％に対して軟派記事二二・二％、娯楽記事一三・九％

と、大衆紙的な要素が強まってきた。この延長上に五九年から本格化するマンガ雑誌の隆昌が用意される。

これらマスコミがさまざまなブームを生んだ。太陽族、フラフープ、ダッコちゃん、六本木族、大衆音楽の分野では、マンボ、カリプソ、そしてロカビリーのブームだ。朝日新聞芸部編の『戦後芸能史物語』は、そのロカビリー・ブーム直前の状況を、つぎのように記述している。「昭和三〇年にアメリカ映画『暴力教室』の主題歌となったビル・ヘイリーとヒズ・コメッツの『ロック・アラウンド・ザ・クロック』は、もともと性行為を示すジャズメンの隠語だった「ロックンロール」という言葉を（音楽用語として）一般化した。映画は日本でも上映され、上映禁止まで起こったが、三一年、エルビス・プレスリーの『ハートブレイク・ホテル』でロックンロールは表舞台に躍り出ることになる」。

ここに、当時のロックンロールに対する社会的評価が示されているし、それを考慮に入れると、日劇のロカビリー・カーニバルが『ウェスタン・カーニバル』とネーミングされた由来も推察できる。

『戦後芸能史物語』は、さきの文章につづけて書く。「いつの時代にも、新しいものを最初にかぎつけるのは若い女性だ」として、湯川れい子と渡邊美佐を挙げるのだ。湯川はプレスリーを米軍放送ではじめてきき、「歌詞もわからないのにやけに恥ずかしかった。生々しくてセクシーで」と感じ、美佐は「東京のジャズ喫茶でロカビリーが人気を集め始めているのを見て、ブームの匂いをかぎとった。次はこれ！」と感じていた。

コンボ・ジャズと同様に、カントリー&ウェスタンのバンドも、米軍キャンプのリクエストからはじまっている。ハワイアンから転向した「ウェスタン・メロディアンズ」が最初で、「ウェスタン・ランブラーズ」がづづいた。チェックのシャツにスカーフ、テンガロンハットをかぶったカウボーイ・スタイルが、C & Wのいわばユニホームだった。彼ら



ヨット上の石原慎太郎・裕次郎兄弟
(提供/マガジンハウス)

が日本人相手にはじめて演奏したのは、四九年の第四回スィング・コンサート（読売ホール）である。

「スィング・コンサート」の直前、学習院文化祭のなかからアマチュア第一号として、「チャック・ワゴン・ボーイズ」が名乗りを挙げた。やがて日本テレビで活躍する井原高忠は、そのオリジナル・メンバーだったが、人気の的になったのは黒田美治である。この成功をみて学生間にアマチュア・バンドがつきつぎに結成され、離合集散を繰り返す。

井原の手記（『ミュージックライフ別冊ウエスタンの友』新興音楽出版社）に従っていえば、『テネシー・ワルツ』『ボタンとりボン』によって黒田美治が、『ハートブレイク・ホテル』『十六トン』によって小坂一也がスターになった。日本コロムビアのL盤、日本ビクターのS盤が、洋楽ポピュラー・ファンをつかまえていた時期に重なる。キャンプ・ビジネスの後退とともに、C&Wも日本人相手のジャズ喫茶を仕事場とする。

日劇や国際に比べると、ジャズ喫茶そのものがマイナーだったかもしれないが、そのジャズ喫茶でもジャズ・バンドに対置すると、C&Wバンドはマイナーな印象があった。五八年当時の銀座ABCBの出演料をみても、C&Wバンドはジャズ・バンドの半分以下である。ギャラの面で一流ジャズ・バンドに肩を並べたC&Wバンドは、「オールスターズ・ワゴン」が最初だったと思われる。もちろんロカビリー・ブーム以後のことだ。

五三年、米ナッシュビルの「グラッド・オール・オーブリー」を見習って、日本のC&Wバンドが一堂に会する「第一回ウエスタン・カーニバル」が有楽町のヴィデオ・ホールで行われた。そんな動きのなかで、米軍基地で活躍する在日アメリカ人によるC&Wバンド「ドリフターズ」がロックン・ロールを導入した。これが日本人たちのバンドに大きな影響を与え、小さなホールやジャズ喫茶でファンの熱狂的な支持を集めていた。

美佐が「次はこれ」と感じとったもの。そのロカビリーは、このような経過で日本に定

着したのだった。

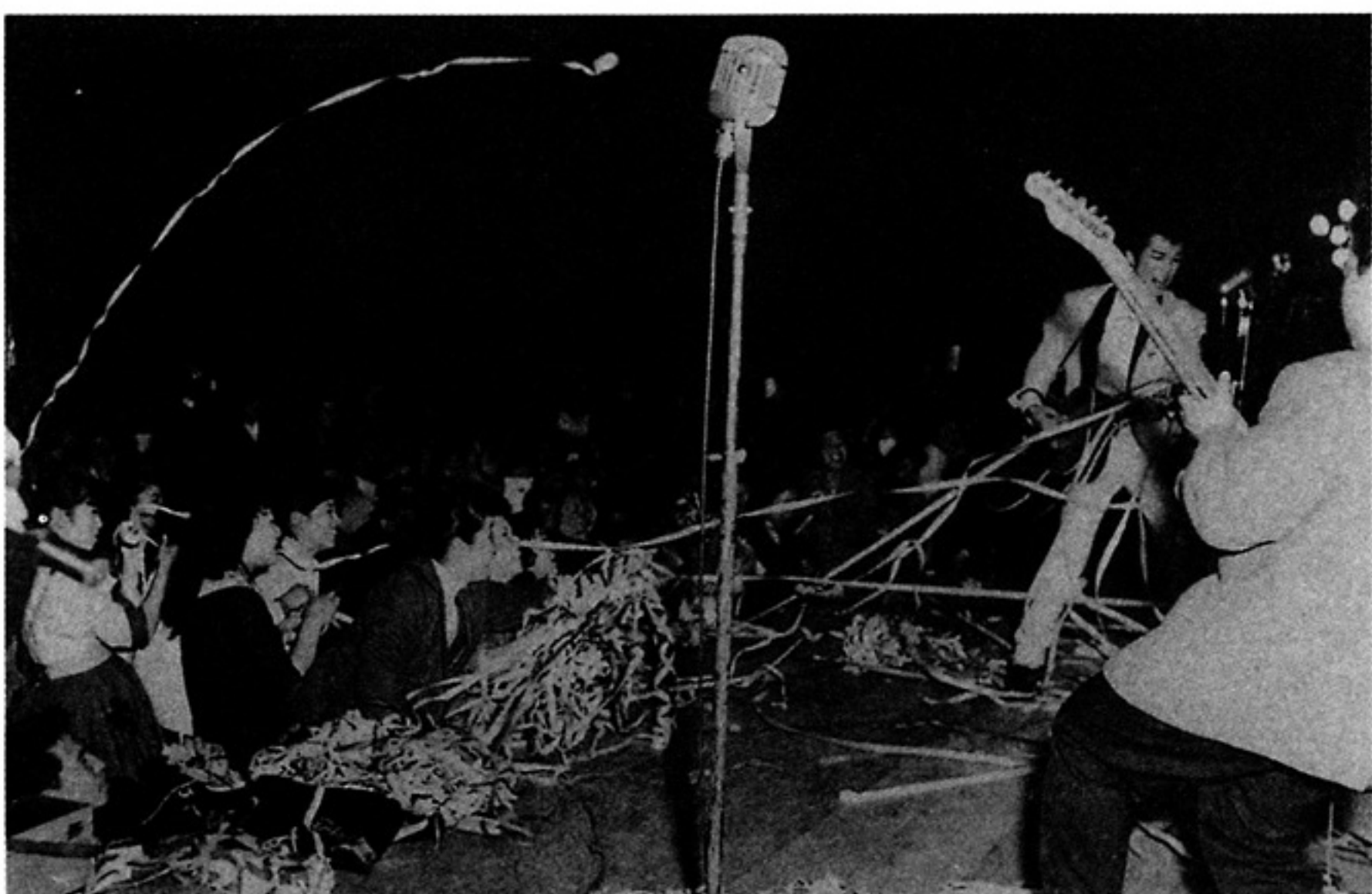
日劇「ウエスタン・カーニバル」

日劇の第一回「ウエスタン・カーニバル」は、一九五八（昭和三三）年二月八日から一週上演された。サブ・タイトルに「ロッカビリー・ショウ」と謳ってあった。岩波書店の『日本文化総合年表』では、これを美術・演劇・音楽欄ではなく政治・社会欄に収載して、カッコで「この頃、ロカビリー流行」と補足している。ひとつのショーの上演が、音楽の領域をはるかに超えて、社会に大きな衝撃を与えたのである。その衝撃力と正比例して、これを仕掛けた渡辺プロダクションの存在も、ひろく知られるようになった。では、日劇の「ウエスタン・カーニバル」はどんなものであり、どんな反響を呼び、どんな影響を残したのか。いろいろな角度から記録しておく。

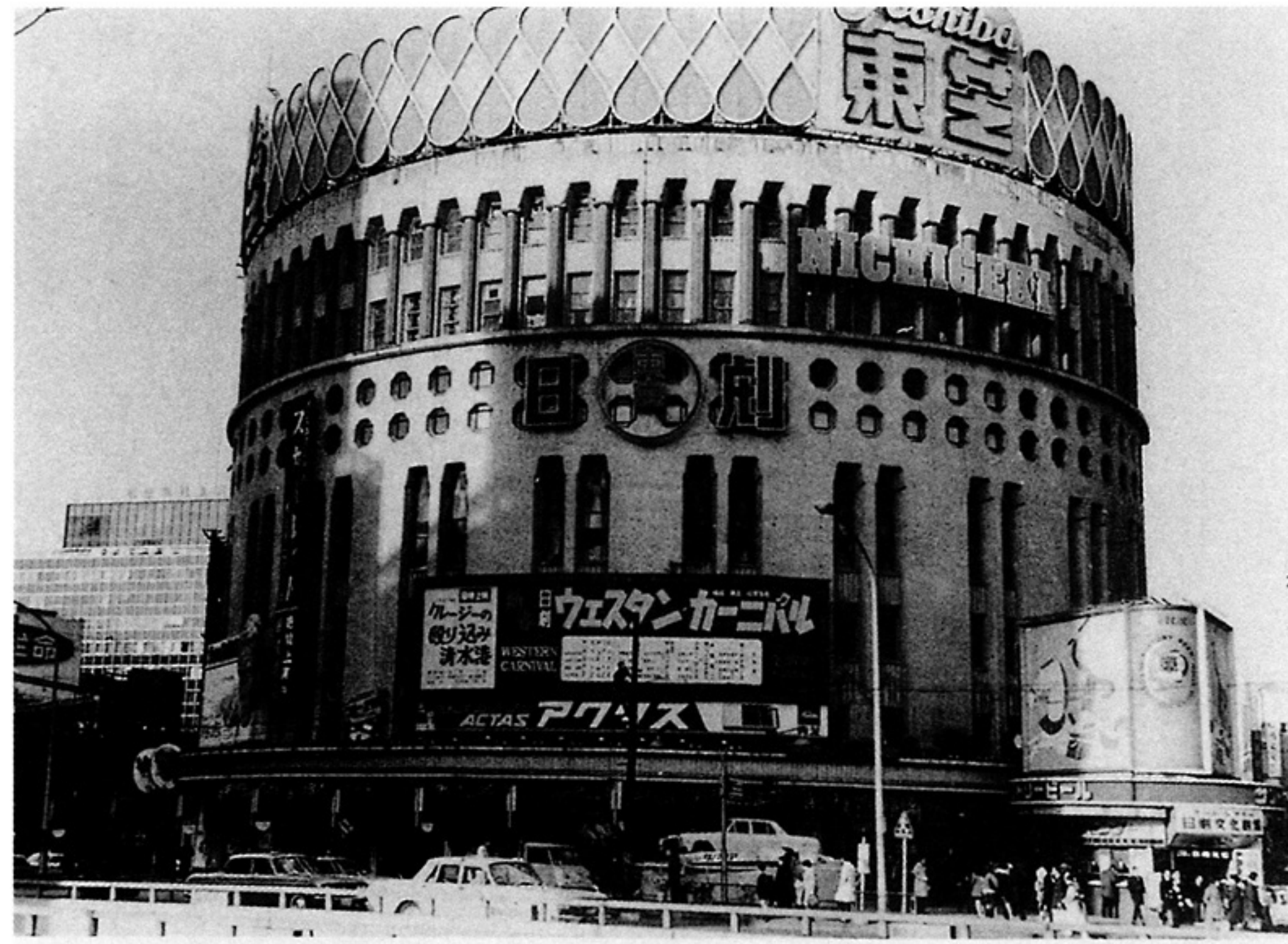
まず、日劇の情景から。読売新聞政治記者だった戸川猪佐武は、『戦後風俗史』（雪華社）のなかで、つぎのように書く。

初日——幕をあげた日劇は、腰を抜かすほどおどろいた。日劇の周囲には一五、六歳のロー・ティーン族——このときからロー・ティーンという言葉がはやりだした——が幾重にも列を作り、ステージに近いところは、文字どおり立錐の余地もないほどの混雑で、エプロン・ステージにかぶりついて、バンドのリズムにあわせて足ぶみをしているものもあった。

一人ずつ歌手が登場すると、彼女たちは口ぐちに名前を叫び、ハンカチをふる。歌手は足をふるわせて、ヒザを曲げる。体を二つに折る。思いきり飛びあがる。しゃがみこんで



日劇ウエスタン・カーニバル①
（提供/マガジハウス）



日劇ウェスタン・カーニバル②
(提供/マガジンハウス)



日劇ウェスタン・カーニバル③
(提供/マガジンハウス)

髪をかきむしる。ひぎまづく。ついには寝てしまふ始末だ。騒ぎのクライマックスに達したロー・ティーン族は、花束を投げる、バクチク(クラッカーのこと)をならす、紙吹雪をまく、テープをなげる、もはや、歌声もギターも狂ったようにたたきまくるドラムさえも聞こえない。場内は、彼女たちの気ちがいじみたけたたましい声のるつぽだった。

歌手たちは投げキスをしたり、ウイソクをしたりのサービスを忘れない。興奮した少女の一人は、ステージに踊り上がって歌手の首にだきついてキスをする。日劇の係員がとびだして少女たちをひきずりおろした。

テープがなくなると、彼女たちはトイレット・ペーパーをもってきてなげつけた。ついに歌手たちを客席へひきずりおろして、もみくちゃにする。ワイシャツも上着も破け、商売用のギターまでこわれるありさまだ。

このように書かれた熱狂ぶりの対象となった出演者は、寺本圭一とスウィング・ウエスト(リーダーは堀威夫、現・ホリ・プロ会長)、ミッキー・カーチスとクレイジー・ウエスト、山下敬二郎とウエスタン・キャラバン、平尾昌章(現・作曲家)とオールスターズ・ワゴン、岡田朝光、関口悦郎、水谷良重、中島そのみ、朝比奈愛子。それに日劇ダンシング・チームを加えて六十余名の大世帯。構成・演出は山本紫朗である。その裏方の証言を引用してみる。

繰り返すが、当時の日劇はショー・ビジネスのメッカだ。千秋楽の映画とショーが終わると、すぐ翌日の初日に向けて舞台稽古がはじまる。第一回るとき、美佐はその舞台稽古のスケジュールを押さえておくのを忘れていた。あわてて出演者たちに連絡し、ジャズ喫茶の仕事が終わった深夜一二時ごろ全員を日劇の楽屋に集めた。

それから舞台稽古したんです。みんなを大階段の上に並べたらね、ブルブルふるえちゃったの。こんな大きなところに出られるんですかって言うわけ。(中略) いや大丈夫だね、大丈夫だ、って言うって、そこでいろいろやったんですよ。そうしたら夜中……明け方ですね、五時か六時ごろ。丸の内署から電話がかかってきて、あんたとは一体何してんだって言うわけですよ。何してんだって何ですか、って言ったらね、おもて見たかって言うんです。いやまだ見てません。ちよつとおもてに行つてごらん。何だと思つて行つてみたら、大変な人なんです。若い女の子がいっぱいいるんですよ。キャーキャー言つてる。こりゃ大変だ。丸の内署は、こんな交通妨害になるから早く開けて入れてくださいって言うわけ。(中略) それで開けたらワーストに入って来ちゃってね。九時ごろ開けたんですよ。普通一時に開けるのをね。開けたらもうキャーキャーキャー。そしたら美佐さんがこいつは面白い、何か作戦はないかって、テープ作戦やろうってことになって、みんな歌手に親衛隊がいるわけでしょ。それにテープを抛らせようじゃないか、って言うんで、浅草橋のテープの問屋へ行つて、こんなに買って来たんですよ。(中略) それまでは、テープなんか撒いたのはいんですよ。真ん中にシンがあるでしょう。あれぶつかる目やられるからね、シンだけ抜いて、みんなに分けた(テレビ朝日『徹子の部屋』における山本紫朗の回想。和田誠『ビギン・ザ・ビギン』(文藝春秋社)に所載)。

これを美佐の側からみると、つぎのようになる。

「いよいよ、ロカビリーの登場。幕があがり始めた途端、低いモーターのようなどよめきが、急ピッチで高音に変わった。さあ大変、文字通り館内を揺るがすばかりの大喚声、大嬌声である。その中を大階段から、トップを切つて山下敬二郎たちが堂々と降りてくる。

数時間前とはうって変わった貫祿。満面に笑みをたたえ客席に手をふる。そのたびに黄色い声がとび、七色の紙テープが客席から飛んだ。大成成功だね。紫朗さんが握手しながら言った。いつ来ていたのか、後ろに主人がいた。不覚にも私は涙をこぼしていた」(週刊朝日「六七年九月一日号、渡邊美佐『ナベ・プロ奮戦記』)。

前日、美佐から取材を依頼されていた報知新聞の八巻明彦は、「この寒いなかを、美佐が汗かきながらきたんだから」と、手ぶらで日劇に出掛けた。いつもと雰囲気がるで違う。とつさに事故かデモでもあったのかと疑ったが、そうでもないらしい。日劇の玄関にまわつて、これがフアンのパニックだとわかった。八巻はすぐ電話に飛びついた。社のデスクに電話してカメラマンの派遣を要請する。「こりゃ、事件だよ」と八巻は怒鳴つた。翌日の報知はトップの紙面を、この熱狂ぶりの組み写真で飾つた。

音楽からはみ出して、日劇「ウェスタン・カーニバル」は社会的事件になったのだ。

つぎに、この「ウェスタン・カーニバル」にまで至る経緯をみておこう。「ウェスタン・カーニバル」の前年、渡辺プロダクションは寺本圭一とスウィングウエストを契約アーティストに加えている。ウェスタンをビジネスとして扱いはじめていた。一〇月に新宿コマ劇場の『コマは回る』というジャズ・ショーに出演させたが、これという反応はなかった。その直後の十一月、曲直瀬信子が「お姉ちゃん、ビートのきいたカッコいい歌手がいるから」と、美佐をジャズ喫茶に誘つた。それが山下敬二郎。当時の喜劇スター柳家金語楼の子息だった。曲直瀬四姉妹の上三人はジャズから仕事に入ったが、信子はウェスタン・キヤラバンのアシスタント・マネージャーだった。山下はこのバンドのシンガーである。

手早くいえば、信子は美佐に山下を売り込んだ。大劇場に強い人脈を持つ美佐に売り込



「ナベ・プロ奮戦記」



打合せ中の山本紫朗氏と渡邊夫妻

み、山下をワゴンマスターズの小坂一也のようなビッグ・スターに育てたかった。そのとき美佐は、山下のファンの熱狂ぶりにロカビリーの大きな可能性を感じとった。翌日から美佐のジャズ喫茶まわりがはじまった。

このロカビリー・バンドを結集して、都内大劇場のステージに乗せれば絶対に盛り上がるに違いない。バンドを超えた新しい音楽ムーヴメントを世間にアピールしようという作戦。美佐は日を置かず国際劇場に打診し、話が不調に終わると日劇に相談した。その窓口になったのが、日劇担当のプロデューサーをしていた伊藤康介である。しかし、ショウ・ビジネスのメッカ日劇の壁は厚かった。美佐はお百度を踏むことになる。その熱心さに伊藤も降参、東宝の舞台と映画のプロデューサーをしていた山本紫朗の援護も得て、本社に掛け合せて承諾を得た。「会社に話したら、ニッパチ（二月と八月）はどうせ客が入んないから何やってもいいよ、って言うんでやり出したんです」（山本紫朗）。

年末には、山本と美佐、信子が都内のジャズ喫茶をまわり、出演者リストの作成にかかった。「テネシー」では、美佐がママから「日劇に出してやるから、なんて、若い子たちを煽ってどうしようっていうの」と、詰め寄られたこともある。

確かにジャズ喫茶の若い人気者にとつて、日劇は望外の檜舞台だった。三人がピックアップしたメンバーに声をかけると、はじめは半信半疑の表情になったという。それほど破天荒の企画だったともいえる。狙ったメンバーは出演を承諾した。ロカビリアンたちにとっては、夢かと思えただろう。リハーサルで晴れの日劇の舞台にあがって、身体がブルブル震えたというのは誇張ではない。そして、本番を迎えると見違えるように堂々としていたのも、ロカビリアンならではの度胸と態度を物語っている。

この間、晋は「おれは現役のジャズ・プレイヤーだから、表に出るわけにはゆかない」と、この企画を美佐に一任していた。しかし裏では、押さえるところは抜きなく押さえ

ていた。山本紫朗が「海のものとも山のものともわからない素人を、日劇の舞台に出すのははじめてだな」とぼやくと、「だから可能性もあるんじゃないの」と、山本の不安を笑顔でくるむようにした。

日劇の近くで山本に行き逢ったりすると、「あれ、順調にいつてる」と声をかける。そのくせ山本のほうから構成上のアイデアを打診すると、「面白いとは思うけれど、なまじジャズをやってるからよくわからない。美佐にきいてくれ」と答える。ジャズ・プレイヤーとして、ロカビリーとの距離を適度に演出しながら、しかし、渡辺プロダクションのリーダーとしては、ひそかにこの日劇公演に勝負を賭けていた。

事実、ジャズ喫茶の状況を見て、晋と美佐にはある程度の成算はあった。各所に散在しているロカビリーの火種をかき集めたら、世間の耳目を惹き寄せる炬火になるだろう。五と五を足せば一〇になる。いわば足し算の成果は見込んでいたが、結果は五に五を掛けて二五という答えがでた（初日九五〇〇人、一週累計四万五〇〇〇人）。足し算を掛け算に持つて行くこと。晋と美佐が「ウェスタン・カーニバル」の経験から得た最大の財産は、この方法論を実感として学んだことだった。

「ウェスタン・カーニバル」がロカビリー旋風を呼び、マスコミを巻き込む形の社会現象にまでふくれあがった核心には、ハイ・ティーン、ロー・ティーンの突出した風俗生態があった。それは世の大人たちを震撼させた、とわかっていい。この点について、「婦人公論」（五八年六月号）が三島由紀夫と美佐の対談を企画、五月七日に実現した（安藤武論「三島由紀夫日録」未知谷刊）。戦後派作家の鬼才らしく、三島は明快に語っている。

渡辺 いつか三島さんはロカビリーを非常にセクシーだとおっしゃっていると聞いたんで



ロカビリー喫茶まわり（中央が妹・信子）



ロカビリー喫茶
（『週刊朝日』（1967年）より）

すけど、どんなセクシー。

三島 集団的な性的興奮というものは、あまり見るチャンスがないからね。ああいう女の子の一種の集団性ヒステリーみたいなもので、ぜんぜん性衝動からやっているのだと思うのだけれども。『セ・シ・ボン』が色っぽすぎるというのは、みんなお客はいろいろな連想をしてニヤニヤ。そんなセクシーなんだ。こんどのはそういう意味じゃなくて、お客が極端に言うのと、歌手と集団的に性行為をしているような興奮をちよつと感じさせるんだね。それは一種のフィクションかもしれないけれども、それが面白かったんだ。なにかセクシーだということに対して非常に憤慨しているの。

渡邊 私、別に憤慨していないけれども、セクシーというのは、『セ・シ・ボン』から受ける感じとはぜんぜん別で、私たちだってクシャクシャするときがあるわね。そうすると山の上にあがってワツとか怒鳴りたいという気持ちがあるじゃない。そういうのと同じようにうさばらし的なもの、それをセックスの発散というのかなと思つて。

三島 たとえば高等学校ならば、昔は寮歌を歌うでしょう。マントを着て夜中の道を寮歌を歌いながら通る。あれだって一種の性的気ばらしだと思つたのですね。

渡邊 三島さんのボクシング：（笑い）。

三島 またはじまった（笑い）。

「ウェスタン・カーニバル」は八巻の言つたように、確かに事件であつた。そして事件であるからには、それらしい真相があちこちで語られる。前節でみたように、ロカビリーはC&Wから数えて、日本でも十数年の経緯を持つていた。

その間に催し事も持たれたし、計画も立てられた。が、それを一気にメジャーな次元に引き上げ、社会的な事件に仕立てたのは渡辺プロダクションであつた。第一に、ロカビリーを客観的に見る立場にあつたこと、第二に、日劇のステージを確保したことが重要なポイントになった。第三に、観客の大入りをみて満足するのではなく、社会的なインパクトを強くする方向に持つていった瞬時の判断力も指摘できるだろう。時の利が、地の利が、渡辺プロダクションにはあつた。

ロカビリー・ブームの渦中で

第一回日劇「ウェスタン・カーニバル」の画期的な大成功を受けて、ロカビリー旋風は吹き荒れた。翌三月は新宿コマ劇場、四月は再び新宿コマと大阪・北野劇場で「ロカビリー大会」を開催。いずれも東宝系の大劇場で、構成・演出は山本紫朗であつた。

少女ファンの「阿鼻叫喚」は、どの劇場でも変わらなかつた。コマ劇場の公演にはテレビ・カメラがはいって、その情景を全国の茶の間に流した。渡辺プロダクションは、日劇初演のようにファンが客席によじのぼったり、歌手を客席に引きおろすような騒ぎを、プダウン管に流してもらいたくなかつた。世間の風当たりを憂慮したのである。「事件」は一度でよかつた。

演出の山本は、ひとつのアイデアをひねり出した。舞台の客席寄りの端に一五〇個にのぼる花の植木鉢を隙間なく並べたのだ。舞台の飾りにもなるし、舞台と客席の仕切りにもなる。しかし、幕が開くとたちまちファンがステージに上がってきた。山本と美佐は顔を見合わせた。「花はどこに行っちゃったんだい」。一回目の公演が終わって駆けつけてみたら、植木鉢はひとつ残らず舞台の下に置かれていた。

テレビは容赦なく舞台上の「ワーワーキャーキャー」を撮り、それは全国の茶の間に流れた。三月九日、午後三時から五時まで、KRTテレビ（現・TBS）が中継したのである。美佐が危惧したとおり、PTA筋を中心に「良識」を標榜する人たちから、反発の声があがった。ロカビリアンは「不良少年」、熱狂するファンは「非行少女」というわけだった。以後、二年間にわたって、テレビはロカビリーを閉め出すのだが、美佐は一五〇個の植木鉢が、ひとつとして持ち帰られたり、砕かれたりしていないのを確認していた。「非行少女」たちは花を愛する若者たちだった。この中継を、三島由紀夫は鎌倉の川端康成宅で川端夫妻と一緒にみている。PTAの反応を示した痕跡は見当たらない。

渡辺プロは、社会的事件となったロカビリー・ブームを、ビジネスとして恒常化させる手を打った。なによりも劇場側にロカビリーを信頼させねばならない。この間の消息を知らせる二通の契約書がある。ともに新宿コマと渡辺プロの間に交わされたもので、三月八日（九日）のロカビリー上演契約は、新宿コマが劇場を渡辺プロに「貸館」するとし、公演についての一切の責任は渡辺プロが全面的に負うと明記している。それが翌四月三〜六日のロカビリー上演契約では、新宿コマが劇場を「提供」するとなり、新宿コマは公演の最低保証額を約束、それを超えた収入については両方で折半取得すると大幅に変更されている。僅か一カ月の間に、新宿コマは渡辺プロに全幅の信頼を置くようになったのである。

日劇「ウェスタン・カーニバル」も間を置かず上演された。五月に第二回、八月に第三回、一二月に第四回とつづく。大踊りの間に行われる「ゲスト・ショー」の、それはメイソンとなった。第二回で井上ひろし、水原弘、守屋浩が、第三回で坂本九が、第四回で釜范ヒロシ、田代みどり、それぞれ日劇デビューを飾っている。和田誠『ビギン・ザ・ビギン』は、和田が伯父・山本紫朗の仕事を縦系に、ショー・ビジネスのメッカ日劇の熱気を横系に織り上げた色彩豊かな日本ショー・ビジネスのタペストリーである。「ウェスタ

ン・カーニバル」は第一二章に当てられており、貴重な記録として残されている。

一九五八（昭和三十三年）を、渡辺プロダクションはロカビリー・ブームとともに成長した。その象徴が、美佐につけられた「マダム・ロカビリー」というネーミングだろう。美佐には不本意な命名だった。しかし、美佐がムキになればなるほど、「マダム・ロカビリー」と「ナベプロ」の知名度は高くなった。キャッチフレーズが一人歩きをはじめたのである。

ついでに言えば、晋は社員たちに対して「渡辺プロダクション」と正称を使うよう躰けた。その略称が「渡辺プロ」で、これは場合によって認められたが、「ナベプロ」と自ら呼ぶことはきびしく禁じた。このことを断っておいた上で、本書では以下、略称を使用させていただく。

ロカビリー・ブームはしかし、これを仕掛けた渡辺プロにすぐ利益をもたらしたわけではない。五八年六月一日から同年一月三〇日までの決算報告には、当期損失金として一〇一万円が計上されている。前期利益金二二万円を食い潰しての一〇一万円である。晋と美佐はそれぞれ実父の渡邊泰から四五万円、曲直瀬正雄から三五万円を借りてやりくりしている。

だが、晋と美佐はこの決算にはすこしも動じなかった。「この投資は間違いなく回収できる」と読んでいた。彼らはすでに経営の長期計画と短期計画を区別していた。そして、長期計画の基礎になる新しい開発商品の性格を探り当ててもいた。それはポピュラー・ミュージックだった。

ロカビリー・ブームの渦中であって、彼らはその熱気に巻き込まれることなく、ロカビリーを成立させた本流のポピュラー・ミュージックを見詰めていたのだ。アメリカン・ドリムとしてのポピュラー・ミュージック。しかし、アメリカン・ポップスのコピーに終



マダム・ロカビリーといわれた頃

わらない日本の大衆音楽。

たとえば、日劇の第一回の「ウェスタン・カーニバル」から七カ月後の九月、渡辺プロは産経ホールで「なんじゃもん座」の公演をしている。これはミッキー・カーチスを座長格に、水原弘、井上ひろしなど人気ロカビリアンを揃え、スイングウェスト、パラダイスキングのバンドも出演したバラエティ・ショーである。第一部がマゲ物コメディで、第二部がショー。構成・演出には山本紫朗が当たった。

「これからは演技力も必要になるわよ」と美佐が檄を飛ばし、落語にのめり込んでいたミッキーが「そりゃそうだ。ロカビリーだけじゃ先が知れてる」と賛成して、座組みがはじまった。たった一日の公演のために、二週間の稽古をした。上大崎の渡邊邸の二階がその稽古場になった。東宝から女優を四名借りて、稽古の最終段階では家の外から室内に照明を当てた。近所の人たちが驚いて二階を見上げていた、という。美佐はテレビ関係者を招待して、産経ホールを満員にしたが、渡辺プロは五五万円の赤字を出している。しかし、このときの招待がテレビから締め出されていたロカビリアンを、お茶の間のブラウン管に登場させるきっかけとなる。ミッキー・カーチス、ジェリー藤尾、坂本九……演技派ロカビリアンの役者としてのテレビ出演である。

後年、美佐は「渡辺プロダクションはビジネスをやるところ。ビジネスと商売は違うという意識があって、どんどん投資していた」と回顧している。

投資はロカビリーに限ったことではない。やはり五八年の一〇月、渡辺プロは『日本のジャズ』と銘打った公演を産経ホールで行っている。シャープ&フラッツ、松本英彦、ジョージ川口、武満徹、海老原啓一郎、鈴木章治とペギー葉山、旗照夫が出演している。タイトルどおり日本のオリジナル・ジャズをつくろうという狙いで、三島由紀夫、石原慎太郎、谷川俊太郎、岩谷時子、山口洋子が作詞を提供した。

九六年二月二日に死去し、改めて日本の生んだ国際的前衛作曲家として武満の偉大さが再評価されているが、当時の武満は総合芸術運動を標榜した「実験工房」に拠点を置く異色の新人にすぎなかった。ジョージ川口や松本英彦の出演料五〇〇〇円に対して、武満のそれは三〇〇〇円と記録されているが、新人としては丁重な扱いを受けていたことがわかる。

武満のほかにも、谷川、岩谷、山口と後年、詩人あるいは作詞家として名をなすに至る新人が起用されているのも注目される。きわめて意欲的公演であったが、収支は七五万円の赤字になっている。

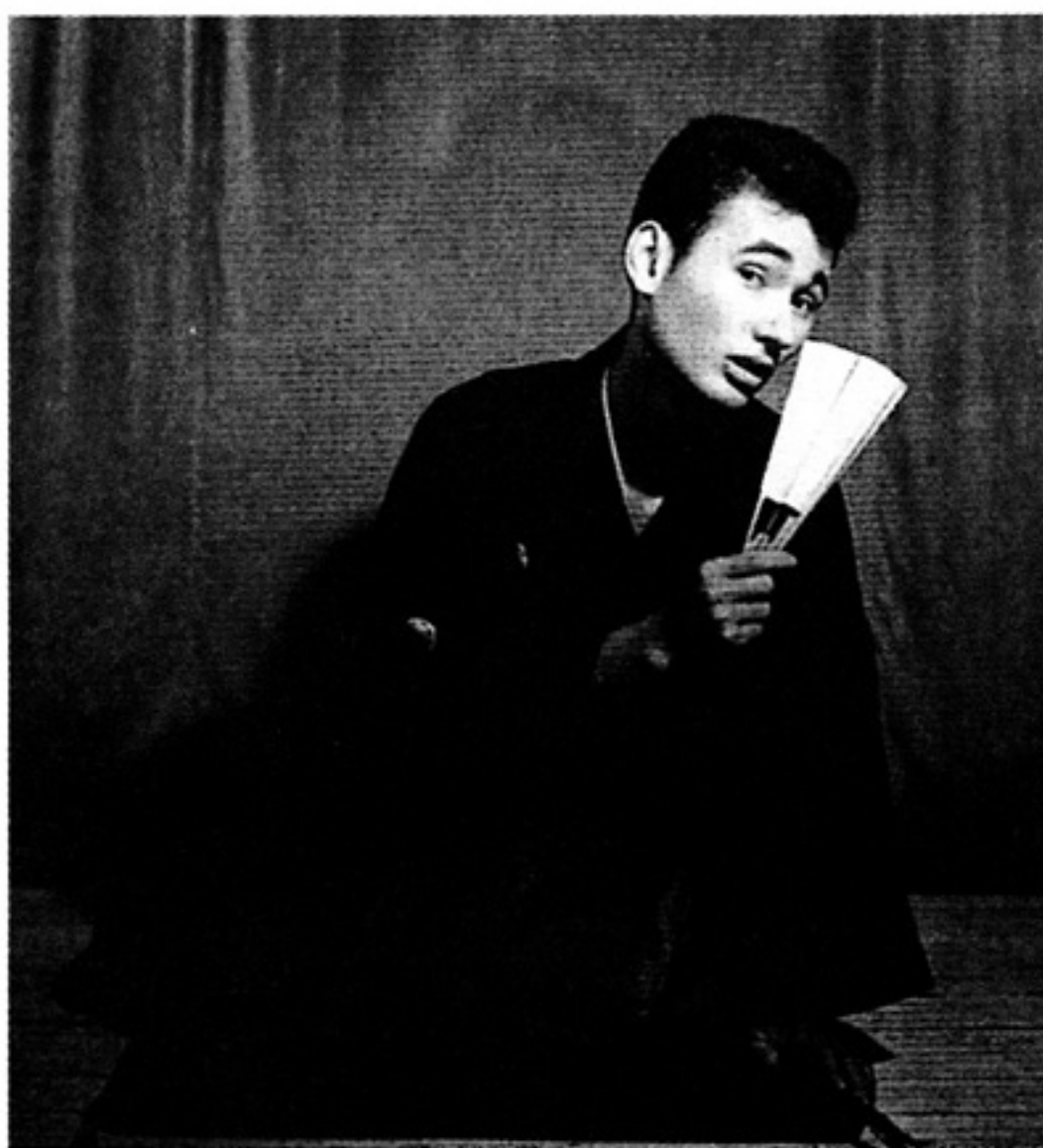
「なんじゃもん座」や『日本のジャズ』の試みは、晋と美佐が大衆音楽の未来に抱いていた夢の一部分を、時代に先駆けて見せたものといえるだろう。

日劇で第三回「ウェスタン・カーニバル」が上演されている頃、晋は、その夢の具体的な端緒となる素材を名古屋で発見した。

最初の発掘

ドラマターのジミー竹内が晋の耳許で囁いた。「名古屋にいい双生児の姉妹がいますよ」。晋は、シックス・ジョーズの松宮庄一郎を伴って、すぐ出掛けていった。彼女らの出演は夜だが、昼すぎには名古屋に着き、旅館にはいった。テレビが甲子園の高校野球を中継していた。「時間つぶしにもってこいだな」と見入っているうち、晋は軒をかいて寝てしまった。

その夜、ヘルナンドというレストランで二人は伊藤シスターズの歌をきいた。日出代、月子は外見こそごく普通の高校生姉妹だったが、歌にはいると途端に生き生きとはじけた。



「なんじゃもん座」公演（ミッキーの高座）
（提供／ミッキー・カーチス）



ウェスタン・カーニバルの出演者たち

「磨きをかけたなら、もっとよくなるな」と、晋は満足気だった。東京に帰ると、美佐に伊藤姉妹の存在を告げ、「ちょっと見てきたらどうだ」と言った。

戦後、名古屋を中心に活躍していた谷村一というジャズ・ドラマーがいた。やがて名古屋に「ザンビ」というレストランを開店、大浦郁夫トリオに生演奏をさせる。伊藤姉妹は西陵商業高校に進学した一九五六（昭和三一）年から、そのバンドで歌っていた。谷村と大浦がレッスンをつけ、たまたま谷村と親交のあったジミー竹内がこれを聴き、晋に耳打ちした……。そんな背景も頭に入れて、美佐は名古屋へ向かった。

晋や美佐が伊藤シスターズを聴いたヘルナンドは、ザンビにいたコックが独立してはじめた店で、姉妹の後見役が谷村であることには変わりない。美佐は姉妹の真面目な唱法のなかに、ずば抜けたパンチとフィーリングが秘められているのに気づいた。改めて晋のプロらしい耳に感じいりながら、「これは、ロカビリー旋風のなかで一服の清涼剤になる」と確信した。

シヨ一のあと、姉妹をテーブルに呼んでもらうと、美佐が何者であるかを知って、二人はたちまち緊張した。しかし、ジャズ・バンドのマネージャーからキャリアをはじめた美佐と、ジャズメンの谷村や大浦にレッスンを受けた姉妹は、音楽的には同じバックグラウンドに立っていた。「東京に出て勉強してみない？」と誘いをかけた美佐は、一万円をテーブルに置いて店を出た。東京に出てくるときの汽車賃のつもりだった。

当然、谷村とも話し合った。その過程で、姉妹を渡邊夫妻の家に引き取り、社会人としての常識や礼儀を習得させ、渡辺プロのミュージシャンにレッスンをつけさせる。十分に仕上がらないうちはデビューさせないという、やがて渡辺プロのタレント育成法の基本となる線が出てきた。谷村の顔に安堵の表情が浮んだ。伊藤姉妹は五六年一月に上京、渡邊家の二階に一室を与えられる。

姉妹のレッスンに当たったのは、シックス・ジョーズのピアニスト宮川泰である。姉妹のメリハリの利いた可能性を大成させるには、宮川の華麗な音楽センスが最適だと考えたのだ。宮川はバンドの仕事が終わると、渡邊邸にきてレッスンを始める。とうぜん深夜になる。熱がはいると一〇時間に及ぶこともあったらしい。

社会人としての躰は美佐が担当した。祖母にきびしく躰けられた記憶が役にたった。多勢の来客に対しても、姉妹に応待させる。礼儀作法の実地教育になった。

晋は病的なまでの犬嫌いで、自分では子犬一匹も追い払えない。

「それがこともあろうに、上京した二人はスピッツを飼っていたのである。私は、いつ主人のカンシャクが爆発するかハラハラした。スピッツは居間だろうが、食堂だろうがお構いなしに動き回る。そばにくるたびに、主人は青くなって腰を浮かす。しかし、一度だつておれは犬がきらいなんだ」と、二人の前では言わなかった。歌の練習に明け暮れる彼女たちには友達もいない。ツイヌぐらいガマンしてやろう。なにもオレをとって食うわけじゃない」と、精一杯の主人の努力なのだ。スピッツから逃げるその格好はおかしかったが、心情を思えば、涙の出るほどうれしかった（『ナベ・プロ奮戦記』）。

この何気なく晋の日常にふれた個所は、じつに美しい。伝記を読む醍醐味は、こんなところにある。そして、渡邊夫妻のタレントに接する姿勢の、原型ともいべきものがここに提示されている。

五八年九月、渡邊晋はシックス・ジョーズのベーシストを引退した。『秋の日劇ジャズ・フェスティバル』がその現役引退公演となった。社長業務に専念するためだったが、これはジャズ・プレイヤーの「現役」を辞めたという意思表示であって、実際にはその後もプレイング・コーチ的な立場で演奏活動はつづけた。

日劇の引退公演以前にも、地方では晋の「引退公演」と銘うったコンサートが、なんど



渡邊家に寄宿したザ・ピーナッツ



デビュー前のザ・ピーナッツ（左端は宮川泰氏）
（提供/シンコー・ミュージック）



美佐と伊藤シスターズ

か行われている。客の入りはよかった。ジャズメンとしての血の騒ぎが、未練のほうに振れなかった筈はないが、それを抑えて晋は、シックス・ジョーズの後継リーダーに松宮庄一郎を据えた。

以後、シックス・ジョーズは渡辺プロ専属歌手のバック・バンドとして、地味ではあるが重要な活動をつづける(六七年一〇月まで)。都合のつく限り晋もこれに加わった。白木秀雄や平岡精二のクインテット、中村八大のトリオに、ポピュラー・シンガーのバック・バンドをさせるわけにゆかなかった。ジャズの灯は守る。そのために、晋とシックス・ジョーズは敢えて貧乏籤を引いたのか、とも思えるが、晋は黙して語らなかつた。

しかし、この晋の無口さと、ロカビリー旋風の華々しい演出ぶりと、マスコミの狂騒とが、渡辺プロの内部にジャズ派とロカビリー派の、微妙な心情の行き違いを生じさせたのは事実である。五五年のプロ草創時代から、専務としてやってきた山田通男が、「ウエストン・カーニバル」直後の二月末日に退社した。

「ウエストン・カーニバル」のときは、三信ビルの本務所で留守番をしていた。守屋浩がスイング・ウエストの交通費をください、なんて事務所に顔を出していたっけ。ぼくは単純にジャズをやりたいかった。渡辺プロをやめてから山田プロダクションをつくった。晋さんは温かく送り出してくれた」と、山田はいう。笈田敏夫とジョージ川口は、円満に山田プロへ移籍した。

渡辺プロが最後まで契約を続行したジャズ・バンドは、(ハナ肇とクレージー・キャッツやフル・バンドを除くと)白木秀雄クインテットと平岡精二クインテットである。彼らは七〇年まで在籍した。ジャズ派の最初の分離から数えて、じつに一二年間に及ぶ。

晋と美佐は五八年夏から、品川区上大崎中丸四四番地の一に突貫工事で新宅を建設した。延べ四八坪五合(二六〇・〇五平方メートル)。一階に四室、二階に三室、屋根裏二

室に広縁や水回りを加えた。外来者を迎え入れることに重点を置いた設計であった。ここにジャズメンが集まった。仕事の前、仕事の後、そして暇な連中。彼らは呑み喰い、麻雀やカードに興じ、なかには風呂呂に入りに来る者さえもいた。秋吉敏子の最初の夫チャーリー・マリアーノ(アルト・サクソ)は、すっかり麻雀に取り憑かれて、美佐と敏子が歓談している眼の前でさんざんに負けた。「外国の人なんだから手加減してあげたら」と美佐が言っても、ジャズメンたちはチャーリーをカモにした。そんな梁山泊のような風景のなかから、渡辺貞夫、日野皓正、世良譲など、ジャズ一筋の道を歩んだ俊才が羽搏いていた。渡邊夫妻のジャズに対する思い入れを象徴するような情景である。

新しいマネージャー像

一九五七(昭和三二)年七月、渡辺プロはスターダスターズのマネージャーをしていた福田吉太郎を会計担当として入社させ、翌年には、松下治夫、他五名を採用した。松下は京都のジャズ喫茶「ベラミ」に在籍して、シックス・ジョーズ時代から晋の仕事を手伝い、やがて渡辺プロの関西における活動を仕切り、やがて上京したのである。

この松下の場合をみてもわかるように、当時、渡辺プロの活動は役員と社員だけが担っていたのではなく、幾多の社外協力者がいた。クラブやジャズ喫茶のスタッフ、タレントのマネージャーなどの余力を利用して、活動範囲を広げたともいえるだろうが、基本的には晋と美佐の「人材好き」が大きく働いていたと思われる。

渡辺プロの急速な活動範囲の拡大と活動種目の多様化に伴って、夫妻の「人材好き」も対象が変動する。地域的な展開、経理面の合理化、スケジュール編成の緻密化。つぎつぎに浮上してくるテーマに対応した人材スカウトが行われた。そのなかでもっとも重視すべ

きは、マネージャーの質的向上と、その役割意識の変化だろう。

タレントの付き人的マネージャーから、タレントと対等なビジネス管理者としてのマネージャー、そしてタレントを育成し展開させるプロデューサー的マネージャーへ。そのいわば試行錯誤が五七年から六〇年にかけてであり、六一年の大学新卒者の採用へと繋がってゆくのである。

そんな晋と美佐のマネージャーぶり、マネージャー意識の在り方を、映画監督の井上梅次は興味深く観察していた。井上は五二年に新東宝から監督デビューし、時代の半歩先を行く新しいセンスでの映画作りを得意とし、これまでにないハリウッド映画の匂いのする歌謡映画をジャンルとして確立させていた。雪村いづみ『娘十六ジャズ祭』や『東京シンデレラ娘』を撮ったとき、井上は曲直瀬美佐の助力を得た。シックス・ジョーズを出演させ、晋にセリフを渡したものの、NGの連発で泣いたこともある。

井上は、日本の映画界では珍しくビジネスの機微がわかる監督だった。その点で晋、美佐と気が合ったのかもしれない。曲直瀬家にもよく出入りした。

当時、美佐さん一家は、お父さん、お母さん、妹さんまでがバンドのマネージャーであった。

「あのバンド貸してね。ツェー万でどう？」

「Gマンはもらわなくちゃ」

「まけてよ」

「何よ、母親に値切る気？」

「ケチー！」

「ケチはあなたよ」

夫婦、母娘で取引する姿を見ているうちに、ストーリーが浮かび上がってきた。そして美佐さんの家にナベ晋さんが住んでいた関係（上大崎の新居が完成するまで）を取り入れて、『嵐を呼ぶ男』のストーリーが完成したのである。つまりあの映画の石原裕次郎（一九三四―八七）の役はナベ晋さん、北原三枝は美佐さんがモデルなのである（井上梅次『映画嵐を呼ぶ男』のモデル）。

井上の日活移籍は五五年。『嵐を呼ぶ男』は五八年の正月映画として、五七年一二月二九日から公開された。興収三億五六〇〇万円の大ヒットになった。テイチクの主題歌レコードが公開に間に合わず、日活ではソノシート四〇万枚をプレスし、映画館の売店で売りにくした。井上の作詞、大森盛太郎の作曲で、主演の裕次郎が歌った。ちなみに映画冒頭で銀座の夜の生態を歌うのは平尾昌章。井上と美佐がジャズ喫茶をまわって、決めた人選である。これは大橋巨泉が作詞した。

日劇「ウエスタン・カーニバル」は、この『嵐を呼ぶ男』の翌月に公演されたことになり、裕次郎が太陽族スターからタフ・ガイに転進し、驚異のブームを映画界に起こしている最中に、「ウエスタン・カーニバル」の大旋風が重なり、映画のモデルと、ロカビリーの仕掛け人が同一人物だとわかってきた。美佐がマスコミに注目されたのも無理はない。映画で、美佐がモデルになったヒロインは、付き人的なマネージャーなどではなく、クライマックスのドラマ合戦を企画するような、プロデューサー的マネージャーだった。井上梅次は俊敏にそこを見抜いていたが、世間が井上のように美佐を見ていたとは言えない。「カッコいい女性マネージャーがいるものだな」といったくらいだが、一般的な受容だったのではない。そして、晋と美佐にスカウトされた人たちのすべてが、夫妻の理想としていた新しいマネージャー像を理解していたわけでもない。



「嵐を呼ぶ男」スチール
(提供/日活)

五八年の暮には、渡辺プロの資金繰りもぐっと楽になっていた。しかし、二人はそこに安住するつもりはなかった。付き人的マネージャーの世界に満足する気はない。企画を練り、プロデュースしてゆく充実感をこそ、渡辺プロの基底に据えなければならぬ。晋と美佐は、有限会社渡辺プロダクションを、株式会社渡辺プロダクションに発展させようと考えた。当然、資金も拡張する必要があるだろう。「来年を、その新しいスターの年にしよう」。そして、従来のマネージメント・ビジネスを、もういちど検討してみた。

そこからしか、渡辺プロダクションの新しい戦略は導き出せないと考えたからである。

トータル・マネージメント

日本大衆音楽の世界で、マネージャーの元祖といわれるのは東海林太郎を扱っていた榊原道雄（晩年、日本音楽事業者協会専務理事）である。東海林は一九三四（昭和九）年に『赤城の子守唄』を出し、戦前としては驚異的な五〇万枚を売り上げて大スターになったが、その前に早大を卒業して満鉄に入社、鉄嶺の満鉄図書館長をつとめたというインテリ歌手だった。榊原マネージャーに格別の苦勞はなく、榊原は温厚な紳士として人びとから敬愛された。

戦後は、四大マネージャーの時代がつづいた。灰田勝彦、菊地章子、あきれたポイズらをマネージメントした伊藤健三郎。渡辺はま子、トニー谷、獅子てんや・わんやらを育てた山崎房美。笠置シズ子、服部良一らを持っていた山内義富。そして全盛期の小畑実を手掛けた田中弘明である。これらベテラン・マネージャーの扱うスターが複合して出演するショーの構成者などは、誰をトリにするかで、散々な目に会ったという。「ウチの先生

がいちばんだ」ということを、絶えず世間に知らせるのがマネージャーに問われる第一の手腕だった。

第二は、興行師との交渉である。興行師は北海道から沖縄まで、地方単位にテリトリーを持っている。全国規模では吉本興業の林正之助、日本ドリーム観光の松尾国三、日新プロダクションの永田貞雄が「ビッグ・スリー」といわれ、地方では北海道の本間興行、東北・千葉の小政興行、東海の浜松座、静岡演芸、名古屋の鶴飼興行、関西の神戸興行、関西芸能、九州の舟木興行といったところが、当時の有名な存在だった。彼らからどれだけ有利な条件を引き出すかが、マネージャーの評価にかかわってくる。

田中弘明は、小畑を興行師に渡す前に、必ず公演場所の客席数を調査した。客席数×入場料で満員になったときの興収がわかる。田中はその八〇%を基準に興行師と交渉した。天引きした二〇%は公演の宣伝費に使う。こんな方式で、田中は小畑の公演をいつも満員にしていた。ここにも「ウチの先生がいちばん」の原則が貫徹されている。

渡辺プロが出現する以前のマネージャーは、大スターの「番頭さん」であった。その大スター一代かぎり。彼の取り分を少しでも良くし、その取り分のなかから給料をもらう。複数のスターを持つと、マネージメント事務所ができるけれど、マネージャーの給与システムは変わらない。主体はあくまでスターの側にあった。

日本ビクター文芸部ディレクターの永野恒男が、文芸部芸能課長になったのは五五年一月のことだった。所属するタレントは三浦洸一と新人の榎本美佐江だけ。ビクターのスター・クラスには大物マネージャーがついていて、取りつく島がなかった。やりくり算段しているうちに、日本ビクターは五七年に、芸能課をビクター芸能株式会社として独立させた。永野は代表取締役就任したが、先行きに確固とした見通しは立たない。その頃、永野はしばしば渡辺プロの名前を聞いた。「マネージメント事務所とプロダクションはどう



執務室の渡辺夫妻

違うのか?」。こんな疑問を抱えて、永野は晋に接近した。

音楽業界で「プロダクション」という呼称は、戦後でもかなり目新しかった。もともとはハリウッドの映画プロデューサーが、一般の投資家を募って作品をつくる場合の、一時的な製作会社のことである。映画草創期は、このような群小プロダクションの生き残り競争と違ってよく、日本にも飛び火してマキノ・プロをはじめ、阪妻プロ、千恵蔵プロ、右太衛門プロなどが生まれた。戦後には、メジャー映画会社にレッド・バードが吹き荒れ、契約を破棄されたり解雇された人たちが独立プロに集った。

日本のポピュラー音楽界では、五三年にジョンソン基地を辞めた永島達司が、ナンシー梅木、笈田敏夫のマネージメント事務所として新々プロダクションを設立したのが最古のケースだろう。永島は五年、元キャノン機関憲兵のアロンゾ・B・シヤタック、ダン・ソーパーと三人でSNプロダクションをつくり、進駐軍関係の興行を行う一方で、新々プロを和栄プロダクションと改称(五七年)し、平尾昌章のマネージャーもするようになる。和栄プロは間もなく共同企画(キョードー東京の前身)となって外国人タレント招聘の最手となるから、永島個人はマネージャーとプロモーターの間を揺れ動いていたのではない。その点、晋と美佐は迷うことなくマネージャーとして渡辺プロを設立し、夫妻独自のマネージャー業務に対する定義を確立していった。

五七年から五八年にかけて、晋がもつとも永野に強調したことは、「トータル・マネージメントの必要性」についてであった。これからの歌手活動はレコードだけでは足りない。ラジオもあるし、テレビも盛んになるだろう。大きな収入源になる興行も、形態はますます多様化する。そういう芸能環境の変化に対応するためには、それによく適合しうるタレントを育成しなければならない。プロダクションは、トータル・マネージメントを遂行する

ための独立した組織なのだ、と。芸能部の仕事を、自身の歌手を使ったレコードの宣伝業務だと考えていた永野は、晋の話をきいて目から鱗がおちる思いだった、と回想する。

五〇年代の後半、日本の大衆音楽状況はレコード産業に頼っているだけでは、もはや大きな発展は望めなくなっていた。終戦時、やっと五〇〇店だけが焼失をまぬがれたレコード店は、五九年で一六七〇店まで回復したにすぎない。戦前の三六年に、レコード生産枚数は最高の二九六八万枚を記録していたのに、五九年のそれは二四〇〇万枚(SP、一七センチ四五回転盤、二五・三〇センチ三三三三回転盤の総計)と、戦前の域には達していない。主力レコードだったSPの素材シラックは、外国からの輸入に頼るしかなかったが、外貨割当の制限があり、自由に入手できない。レコード生産が資材や外貨の制約から脱出するのは、SPがLPに切り替わり、レジン(LP素材)の国産化が軌道に乗り、貿易外貨送金の自由化が実施される六〇年以降である。それ以前、パッケージ・メディアとしてのレコードは、量的にほとんど威力を欠いていた。

『社団法人日本レコード協会五十年史』は、「日本のレコード産業は五年遅れて、戦後から脱出した」と述べている。五六年度経済白書は「もはや戦後ではない」と宣言したものの、レコード産業はいろんな統計をみて、それより五年遅れてから戦後状態を脱け出た、というのである。その間、レコード・メーカーは増資や資本の系列化、外国原盤の確保、そしてSPからLP、四五回転シングルへの切り替えに奔走していた。

レコードの量的絶対不足を社会的に補完したのは、五一年からの民間ラジオ放送の発足である。放送局にとっても、レコードの放送は番組制作費の面で大きなメリットがあった。しかし電波媒体の社会的影響という観点から、俗悪歌謡曲が世の強い指弾を浴びる。『トンコ節』『貴方本当に凄いわね』『芸者ワルツ』などが狙上にあがり、五二年にレコー

レコード・テープ等の生産量の推移① (単位：千枚)

西暦	SP	17センチ	25・30センチ	総合計
		45回転	33回転	
'43~'45 (18~20)	<不明>			
1946 (21)	3,420			
1947 (22)	8,847			
1948 (23)	11,962			
1949 (24)	16,860			
1950 (25)	11,828			
1951 (26)	14,904			
1952 (27)	17,806			
1953 (28)	19,357		52	19,409
1954 (29)	15,896	455	209	16,560
1955 (30)	12,781	1,172	547	14,500
1956 (31)	11,540	2,379	1,019	14,938
1957 (32)	9,877	3,889	1,821	15,587

(資料/日本レコード協会)

ド協会は「レコード製作基準」を制定する。同年、文化放送も「娯楽番組取扱細則」を内規して、俗悪歌謡曲の締め出しを図った。

これが、従来之歌謡曲制作の方向転換を促した。美空ひばり、江利チエミ、雪村いづみの三人娘は、彼女らの年齢に合わせて企画を立てるかぎり、レコード会社にとっては安全牌であった。際どいお座敷ソングなどに走る恐れがない。その上、ひばりはオール・ラウンドの歌手だったし、チエミといづみはキャンプで鍛えあげたポピュラー・シンガー。外国曲のカバー・バージョンなら素材に困ることはない。

良い音楽を安く提供する目的で、四九年から発足した音楽鑑賞団体（音協、労音、民音）も、当然のように俗悪歌謡曲を敬遠していた。

つまり、こういうことなのだ。日本の一般経済は五五年から本格的な再建に立ち向ったが、レコード産業の本格的再建はそれから五年遅れた。経済再建の進捗とともに社会的構造は変化し、嗜好風俗も急変する。音楽にも新しい嗜好が生まれ、新しい需要が生まれていた。しかし、レコード産業はそれに全面的に応えることができなかった。

音楽情報の主要な送り手であるレコード産業の、五年間にも及ぶ需要と供給の大きなアンバランスを、晋と美佐はほぼ正確に見抜いていた。さまざまな波頭の下にある潮流の方向を見極めた。こんど設立する株式会社渡辺プロダクションは、その潮流に乗らなければならない。ロカビリー・ブームは、大きなアンバランスの隙間のなかで、時代の気分と音楽の流れ、そしてそれを探し出すとする欲求のすべてが、晋と美佐の方向性と合致して、勢いに乗ることができた。こんどは、そこにどんな組織を構築し、どんなシステムを導入し、運営してゆくかが問題なのだ。