

## モダン日本のメロドラマ的想像力と「越境」

### アルゼンチン／タンゴをめぐる言説分析

田島隼人

#### はじめに

へ皆さんタンゴの踊りは

どこの国から始まったか

御存知ですか

それは エスパーニア

それは アルゼンチナ

それは アフリカの土人の踊りから

皆さんタンゴの踊りは

どこの国から始まったのでも

ありません

それは日本の国の 古い民族舞踊です

それは日本の歌 日本の踊りです

一九五二（昭和二七）年にレコード化された「タンゴ物語」（服部良一作詞（1）・作曲、笠置シズ子唄）は、タンゴの起源を日本（丹後）と吹聴する楽曲であるが、その後半には、戦前に流行した「ポエマ」と「ラ・クンパルシータ」の旋律が引用され、「へ思い出のタンゴ」と歌われている。これらのレコードが発売されてから、それほど時が経過していかないにもかかわらず、それらが「思い出」としてノスタルジックに歌われるという事態には、もちろん、戦時統制の影響も少なからずあるだろうし、そもそも、淡谷のり子が吹き込んだ「ポエマ」（一九三五年）では当の「ポエマ」が既に「思い出の曲」として自己言及されていたわけだが、こうした諸点を差し引いても、そこからはタンゴに対する日本人の並々ならぬ思いが伝わってきはしないだろうか。ある意味、「タンゴ物語」は戦前日本においてタンゴが広く人々の心のなかに浸潤していた様子を如実に物語っているとさえ言えないだろうか。

「タンゴ」の語源に関する、一見、根も葉もない憶測も、裏を返せば、タンゴに対する日本人の親近感の表れである。鈴木三郎『タンゴに乗って…アルゼンチン夜話』（一九四九年）には「東西血の交流」が次のように説かれている。

タンゴと情熱の國、アルヘンチナ國に、私は戦前から戦後にかけてづつとかんづめになること五年。（中略）その平和境から、浦島太郎かあるいはロビンソン・クルソーのように日本に引揚げて来た。（中略）何といつてもタンゴはアルゼンチンの名物である。歌つてよし、踊つてよし、そのうるみをおびたセンチメンタルなりズムは、日本人の胸にも足にもびつたりくるのだ。（中略）そもそもタンゴの起源はといえばそれは東洋にあるのだ。（中略）タンゴは日本語の「端午」とも關係があるとの説もある。（中略）アルゼンチン・タンゴが、われわれ日本人にアッピールするもののあるのは、そこにかすかながらも東洋民族的な血、或は意識のつながりがあるからではなからうか。大げさにいえば、「東洋の呼ぶ聲」が、「東洋の招く姿」がそこに潜在しているからであらう。最近アルゼンチン一の稱あるベルグラノー放送局で「アルゼンチンを除いて、世界で一番タンゴを愛好する國民は？」と聽取者に質問を發したら解答は「日本國民」というのが斷然多數だった。（？）

「アルゼンチンを除いて、世界で一番タンゴを愛好する國民」を日本人とする答えには、「オリエントの（文化的）征服」というアルゼンチン國民の自負も少なからず含まれていると思われるが、いずれにせよ、戦前日本においてタンゴは想像以上に広く親しまれていたと考えられる。そうした当時の消費状況の一端は、一九三八（昭和一三）年に出版された『輕音楽とそのレコード』の次の記述からも窺えるだろう。



タンゴに乗って  
アルゼンチン夜話  
鈴木三郎著

鈴木三郎『タンゴに乗って…アルゼンチン夜話』（日本交通公社出版部、一九四九年）



目賀田綱美「タンゴの上品な踊り方」『モダン日本』（一九三〇年一〇月創刊号）

アルゼンチン・タンゴはロマンティックな色調によつてその存在理由を確保し、スウィング・ミュージックはリアリステイックな、直接的感覚をもつて居る事によつて現代人の心を捕へてゐると云ふ事が出来よう。傳統的にロマンティックな雰囲気を愛好した日本に、アルゼンチン音楽が愛好されるのは、むしろ當然と云ひ得るであらうが、本場アルゼンチンを除いては事實世界の他の何れの國よりも日本はアルゼンチン音楽を愛好してゐると見ていゝであらう。それはレコード會社のカタログを見ても明らかである。(3)

もっとも、森潤三郎によれば、そうした「アルゼンチン音楽」のレコードが拡充される以前の一九三三(昭和八)年当時において、既にタンゴは「普及され、常識化され」(4)ていたそうである。

さて、日本近代の文化をめぐつては既に多くの先行研究が存在するが、他方で、一般大衆がより身近に消費していたはずの「軽音楽」(5)や流行歌については依然として多くの死角が残されており、実際、タンゴともなると、日本では「音楽としてもダンスとしても、大学や学会のような公的機関ではほとんど研究されていない」(6)。また、「いわゆる一五年戦争期の音楽については、文学・美術・映画・演劇、建築やサブカルチャーを含めたその周辺領域などの芸術・芸能領域と比較して研究の立ち遅れが際立っており、まさに空白であったといつても過言ではない」(7)。本稿が特に取り上げようと思うのは、大体この時期のアルゼンチン／タンゴである。

概して、戦前期に関する従来の研究は、「通俗的な戦前暗黒史観」(8)に囚われるあまり、戦前後の断絶を強調し、その連続性を見落としてきた。これまで何度か試みられてきたタンゴ(受容)史記述も例外ではない。西村秀人は「日本におけるラテンアメリカ音楽受容史」(二〇〇五年)において「いよいよ本格的なタンゴ演奏に手が届くか、という時に日本は軍国主義に突入し、日本のタンゴ史は断絶を余儀なくされ」(9)たとしている。しかし、「敵性音楽」から外れていた



森潤三郎『獨習自在アルゼンチン・タンゴの踊り方』(朝日書房、一九三〇年)



『アルゼンチン・アルバム…カニシオンと舞曲集』(日本蓄音器商會、一九三八年)

タンゴ（「コンチネンタル・タンゴ」を含め）は、むしろ、そうした公的な統制の中でこそ、より私的な次元において広く人心を暖めてきたのではないか。

第二次大戦末期のことですが、アメリカ軍の空襲があると、いつでも（中略）ビクター社版のレコード、*Vieja guitarra*、*Sentimiento malo*、*Vieja coche*、*Apologia tanguera*を抱えて防空壕に逃込んだ。夜は音がキャッチされることを恐れる無知な人々の非難で、自分は蓄音機を毛布で包んでタンゴを聞いたものです。<sup>(10)</sup>

当時の学生にとっては、『夜のタンゴ』は青春のはけ口でもあった。彼らは、ポーラ・ネグリにシビレ、その歌詞をドイツ語でおぼえ、路上で高吟しては、軍国主義一色の世の風潮に、いささかの抵抗を試みたのだ。（中略）軍国歌謡一辺倒の戦時中も『夜のタンゴ』は脈々と生き残って、学生たちの愛唱歌となった。女の子といっしょに町を歩いているだけで憲兵になぐられたりする時代だったが、盟友国ドイツの歌をドイツ語でうたっている分には別にお咎めはなかった。（中略）コンパの席で『夜のタンゴ』をうたうのが、一種のダンディズムでもあった。<sup>(11)</sup>

「軍国主義」の時代であっても、見田宗介の言葉を借りれば、「禁圧された歌曲は、前線にあるいは『銃後』に口から口へと歌いつがれて愛唱されたし、一方軍部や情報局の手によって大々的に宣伝された歌の多く、は公式の場面でしか歌われなかったり、かえうたの方が愛唱されたりした」<sup>(12)</sup>のである。終戦直後のタンゴ・ブームも、ある意味で、こうした水面下での私的な動きの堆積こそが、その土壌を用意していたのではないだろうか。

高場将美は「日本におけるタンゴ」（一九九八年）において、戦前・戦中期「タンゴがアルゼンチンで生まれたという認識は、日本ではほとんどなかったようだ」<sup>(13)</sup>と書き記しているが、一九三八（昭和二三）年当時のレコード解説集『アルゼンチン・アルバム・カンシオンと舞曲集』（日本蓄音器商會）には「日本へ来てゐるコンビーフの鐘詰が始ど（中略）アルゼンチン國産であることを知つてる人は皆無であつても『タンゴはアルゼンチン』なる言葉は今や常識化しつゝある」<sup>(14)</sup>と明言されている。無論、ここには多少の誇張が含まれているだろうから、一字一句を信用するわけにはいかないが、移民運動が大々的に展開され、帝国の版図の拡大が積極的に行われていた当時において、

「南米のABC」の筆頭に来るアルゼンチンについて、人々が全く無教養だったとは考え難い。地理的に最も隔絶した国であるという事実は、そうした「移植民の時代」にあつては、むしろ、逆説的ではあるが、（実際にどこまで正確に理解していたかという問題とは別に）人々の好奇心を誘う好材料にさえなっていたのではないか。

ややもすれば、私たちは歴史の中の〈現在〉という一地点を絶対的な基準として〈過去〉を眺めてしまい、今日の私たちが、十分に知らないアルゼンチン／タンゴについてましてや、戦前「暗黒時代」を生きた日本人が知る由もない、といった敷衍を行つてしまいがちである。しかし、そうした見方のモードに入つてしまうと、タンゴの受容も、「初期の未熟な受容が徐々に本格的なものになってゆく過程にみえてしまう」<sup>(15)</sup>し、和製タンゴも中途半端な折衷様式や亜流として片付けられてしまうだろう。

本稿では、こうした単線的・静態的な「受容史」記述（および本質主義的な「文化」規定）を避けるため、専らタンゴ演奏の系譜に注目してきた従来の研究とは意識的に趣向を異にし、アルゼンチンという「外地」に差し向けられた同時代の大衆的な想像力との関わりの中で、アルゼンチンのタンゴを捉え返そうと思う次第である。そのような視点を取ることで、おそらく日本近代に関する一層「厚い記述」も可能になるだろう。

## 第1章 オリエンタリズムの舞台としての「大陸」

一九二三（大正一二）年に関東を襲った大地震は、「今日の私たちには想像がつきにくいのが、東京の町並みをその大火災で一掃し、古い江戸の町並みを消し去ったことで、昭和の戦災と共に、東京の町を変える大事件」<sup>(16)</sup>であった。その影響が日本社会全般にまで及んだことは言を俟たない<sup>(17)</sup>。第2章以降の議論を先取りすることになるが、同時期に中国や南米といった「大陸」へ差し向けられた「関心」<sup>(18)</sup>も、震災後、「帝都復興」の呼び声の下で進んだ「モダン」化と深く関わっていた。復興著しい東京を訪れた青年が、「日本の最高の洋画専門封切館」<sup>(19)</sup>新宿武蔵野館<sup>(20)</sup>で、「噂に聞いていた」ヴァレンチノの映画を鑑賞し、「平原の夢」に取り付かれて（劇中のオリエンタリズムの舞台だった）アルゼンチンに「雄飛」した事例は、アルゼンチン移民の総数においては少数派かもしれないが、往々にして両大戦間期の日本人の多くはハリウッド映画<sup>(21)</sup>をはじめとする欧米文化のオリエンタリズムを（日本的コンテクストに置き換えつつ）内面化するかたちで「外地」像を形成し（同時に「日本内地」を実体化し）ていたのではないだろうか<sup>(22)</sup>。

蓄音機でタンゴを聴いているとオリエントの康はむずむずと血がさわぎ、障子戸を開けると昔から見なれた路地の小便臭い板塀や瓦を買う金がないので杉皮ぶきの屋根の見える変哲もない路地の風景がブエノスアイレスの町並みのようにみえてきて、それがいつ見たのか分からぬが、自分が、牛の骨が転がり犬が一心にかじっている脇を擦り抜けて黄金を掘りにブエノスアイレスの山へ向うような気がする。

—— 中上健次「天人五衰」『千年の愉楽』

一九六八（昭和四三）年、アルゼンチンにおいて洗染業に従事してきた日本人移民の半世紀を綴った、亜国洗染クラブ『在亜日本人・洗染業五〇年の歩み』が刊行された<sup>(23)</sup>。その冒頭、「アルゼンチンと日本人」と題した（内地）の日本人向けの）アルゼンチン紹介文には次のような一節が登場する。

ラプラタ河畔のこのブエノス・アイレスは、新旧二つの港を持ち、カミニートのタンゴで名高いボカ区には、今も旅行者が訪れてはドルを置いて行きますが、面白くもない処になってしまっていますし、大体アルゼンチンタンゴは日本でレコードで聴くのが一番でしょう。

市街から旧来の「面白」さが失われてしまったというのは事実かもしれないが<sup>(24)</sup>、しかし、そこからなぜ、「アルゼンチンタンゴは日本・レ・コ・ドで聴くのが一番」という、矛盾に満ちた結論に行き着かなければならないのか<sup>(25)</sup>。そもそも、かつての日本人（在亜日本人）に限らず）にとってタンゴの「面白」さとは何だったのだろうか、あるいは彼らの想い描いた「面白」いアルゼンチンとはどのようなものだったのだろうか。

もっとも、今となっては真意は図りかねるのだが、この「アルゼンチンタンゴは日本でレコードで聴くのが一番」という言葉からは、一九

三〇年代頃<sup>(26)</sup>の日本人が、タンゴを媒介として未知の南米・アルゼンチン（あるいは「外地」）を想像していた様子が浮かんでくる。近代的なツーリズムの想像力に先導されながら、レコード・プレーヤーが再生するエキゾチック・ミュージックによって、想像上の「外地」を旅行・消費する「音響版アームチェア・トラベル」<sup>(27)</sup>の一例が、日本におけるタンゴの受容から垣間見ることができるのである。

戦前・戦中の日本では、一九三八（昭和一三）年の「上海の街角で」を嚆矢として、「チャイナ・タンゴ」「上海夜曲」「タンゴ上海」「大陸航路」「ハルビンの夜は更けて」など、中国趣味の和製タンゴが多数創作された<sup>(28)</sup>。本来、中国とタンゴの間には何らの直接的な関係もない。両者が結び付いた理由について細川周平は、タンゴだけが有する「一つで明暗両面をもったリズム」は、上海のような「国際的で享樂的なキャバレーと、頹廢的で危険な魔都の両面でイメージされる都市」を喚起する上で便利だったからだと述べている<sup>(29)</sup>。しかしながら、「一つで明暗両面をもったリズム」という細川のタンゴの規定は、必ずしも妥当ではない。一連の和製中国タンゴの成立背景には、日本近代をめぐる、より複雑で広範な問題が潜んでいるように思われる。そこでまず、西洋近代における「アルゼンチン・タンゴ」の受容と「コンチネンタル・タンゴ」の成立から考察を始めたい。

## 2. 「文明」と「野蠻」

比較音楽学的世界的権威として知られるクルト・ザックス（一八八一—一九五九年）は、『世界舞踊史』（一九三三年）の最終章で、二〇世紀を「タンゴの時代」と評して次のように書き記している。

一九一〇年の古い世界にタンゴが出現するや、舞踊熱は、ほとんど狂気に近いものを一気に広め、同じ害毒をもって、あらゆる年令のあらゆる階級の人々を襲った。人が首を振り、笑い、嘲り、そっぽを向いたにしても、この舞踊の持つ狂気は、なおかつ、腕には時計をかかさず、その頭のなかはつねに仕事や、心配事や、計算が渦巻いている機械時代の人間も、原始時代の人間と同じように、舞踊を欠かせなかったということを立証しているのである。（中略）二〇世紀は、古代以来、愛されず、実感されず、榮譽も与えられずに来た肉体を、再発見したのである。<sup>(30)</sup>

二〇世紀前半、異性間の「肉体」接触を伴うタンゴは「原始的で力に満ち、そしてエクスタティックな」<sup>(31)</sup> 舞踊としてパリを中心に大流行し<sup>(32)</sup>、文化的側面において初めて「アルゼンチン」の名が広く諸外国に知られるようになった<sup>(33)</sup>。特にルドルフ・ヴァレンチノ（一八九五—一九二六年）の出世作であるサイレント映画『黙示録の四騎士』（アメリカ／一九二一年）の冒頭に挿入されたわずか数分間のタンゴダンス・シーンは当時の観客に鮮烈な印象を与えた。映画史家のジョルジュ・サドゥール（一九〇四—一九六七年）は本作に関して次のように書き記している。

この映画は、一九二一年としてはかなり高額な総計六四万ドルの製作費がかけられ、これ見よがしの贅沢さで演出された。（中略）ヴァレンティノは、そのギリシャの若い神を思わせる整った目鼻立ち、（強い近視による）切なそうな眼差し、（チックをつけた）光沢のある黒い頭髮、その顔を細く見せている長く伸びた揉み上げ、異国情緒溢れるガウチョの衣服、最後に特に、当時、司教たちがその忠実なカトリック教徒たちに禁止したほど官能的と考えられていたダンスであるアルゼンチン・タンゴを、彼が踊るその官能的な素晴らしさによって観客を魅了したのであった。<sup>(34)</sup>

原作小説も含め本作が「旧世界」ヨーロッパと対比して描き出した「新世界」アルゼンチン「奥地」の広大なパンパ（大平原）やそこでの「冒険的で粗野な」生活ぶりは<sup>(35)</sup>、諸外国の抱くアルゼンチン像に、西洋近代の合理主義や機械文明に対置されるかたちで、パンパやガウチョ<sup>(36)</sup>の牧歌性、タンゴの「原始」性を付与することになった<sup>(37)</sup>。ヨーロッパに渡り、タンゴの普及に貢献したアルゼンチン楽士たちが、「都会音楽であるタンゴとは関係ないはずの」<sup>(38)</sup>ガウチョに半ば強制的に扮装させられたことはその一つの証左とも言える。

一九世紀後半以降、明治日本と並行するようにして近代的な国民国家の建設<sup>(39)</sup>に邁進したアルゼンチンは、イギリスを主とする先進「文明」諸国の資本投下や、イタリア・スペインなどからの大量の移民<sup>(40)</sup>の後押しを受けながら、広大なパンパの生産物をヨーロッパに供給する「欧州の穀物庫」として急速な経済発展を遂げた<sup>(41)</sup>。さらに、当初「本国」では最下層階級の「最下等な」音楽として白眼視されていたタンゴが、（皮肉なことに）ブエノスアイレスの「紳士淑女」の文化的模範に他ならなかったパリを中心に）ヨーロッパで想定外の人気を博したために、一挙に国際的な知名度を高めることになった。当時の同国経済および文化水準は欧米先進諸国に決して引けをとらないし<sup>(42)</sup>、ヨーロッパで豪遊するアルゼンチンの成功者たちのあり様から「アルゼンチン人のような金持ち」という表現が人口に膾炙するまでになっていた。

また、「タンゴの神様」カルロス・ガルデルの人気ぶりには、かの「ハリウッドの帝王」クラーク・ゲーブルも瞠目したと伝えられている。

しかしながら、当時の先進「文明」諸国の世界認識にしたがえば、アルゼンチンなど所詮、(首都ブエノスアイレスがいかに「南米のパリ」と称されるほどの壮麗な装いを見せようと) 辺境の前近代的な農牧国(「大いなる田舎」)に過ぎず、タンゴもまた「原始的」なリズムと「官能的」な「肉体」接触を特徴とする異国情緒あふれる「南の大草原の野性の情熱の踊り」(43)でしかなかった。従来、ヨーロッパにおいて発達した「コンチネンタル・タンゴ」(44)やダンス様式に関しては、ヨーロッパの慣習や嗜好に従ってアルゼンチン渡来のタンゴが単純に「現地化」したものだという、どちらかと言うと対内的な解説が多かったが(45)、両者の明らかな乖離(46)を考えれば、むしろタンゴの形式を借りながら先進「文明」諸国の対外的意識が実体化したものの、西洋近代の「外地」像(ツーリズムの想像力)が色濃く投影されたのだと捉える方が的を射ているだろう(47)。その意味において、タンゴの「グローバル化」やピアソラの「ブーム」(48)は、「北による南の収奪。植民地征服によって何世紀も続いた、そして今も続く『神秘的』『野性的』『未開的』『生の情熱』の消費」(49)に他ならない(「もう一つの南北問題」(50))。

アルゼンチンを舞台としたミュージカル映画『遙かなるアルゼンチン』(アメリカ／一九四〇年)において、『タンゴとルンバの国』(51)という歌い文句が何度も繰り返されるにもかかわらず、当のタンゴが実際に映画の中で演奏されたり踊られたりすることは一度もなく、アルゼンチンとはおそらく何らの関係もないであろう、ブラジルの女優カルメン・ミランダや黒人タップダンサーのニコラス兄弟が画面を賑わしていたのも、要するに「非西洋」的で「野性的」な雰囲気さえ醸成されていれば、欧米人(ないし西洋近代的な視線を内面化した人々)にとっては十分だったことを物語っている(52)。



『遙かなるアルゼンチン』  
(アメリカ／一九四〇年)



カウチヨによる余興  
(『遙かなるアルゼンチン』)

### 3. 「都市の雰囲気」と「都市のイメージ」

わたしの未来であり現在である

ヨーロッパで生きた年月はまぼろしであった

わたしは常にプエノスアイレスに居たのだし 居続けるであろう

——ボルヘス「場末」『プエノスアイレスの熱狂』（一九二三年）

「コンチネンタル・タンゴ」と（少なくとも日本では）総称されてきた楽曲群には、サイドの言葉を借りるならば、「ひとつの心的傾向、ひとつの系譜、ひとつの雰囲気」<sup>(53)</sup>が認められる。「ジェラシー」「情熱のタンゴ」「薔薇のタンゴ」「夜のタンゴ」といった標題が端的に示している通り、そこには（明示的であれ暗示的であれ）専ら男女の性愛に関わる同系観念群が付きまわっている<sup>(54)</sup>。しかしながら、実際の「アルゼンチン・タンゴ」の題材は、はるかに多様であり、また、その形式も内容も歴史的に変化している。さて、アルゼンチンのタンゴ専門サイト「Todo Tango」は、タンゴ・カンシオン（歌のタンゴ）の代表的な題材を次の一六項目に分類している<sup>(55)</sup>。

- ① El amor（愛）
- ② El juego（博打）
- ③ El baile y los bailarines（ダンスおよびダンサー）
- ④ La madre（母）
- ⑤ El bandoneón（バンドネオン）
- ⑥ La mala vida（ひどい生活）
- ⑦ El bar y la bebida（酒場および酒）
- ⑧ El mar y el puerto（海および港）
- ⑨ El barrio（街）

- ⑩ Las mujeres (女)
- ⑪ El carnaval (カーニバル)
- ⑫ El tango (タンゴ)
- ⑬ Los consejos (警句)
- ⑭ El turf (競馬)
- ⑮ La infancia y los pibes (幼少期および子供)
- ⑯ Varones y Compadritos (男およびならず者)

以上の一六類型からも明らかだが、タンゴは決して性愛に限らず「ポルテーニョ」(「港の人々」すなわちブエノスアイレス市民)の生活世界を幅広く映し出してきた。精神分析家の大嶋仁はこの空間を「ブエノス・アイレス的環境」と呼び、そこに生きるポルテーニョの精神構造を次のように分析している。

「ペルー人はインカの子孫、メキシコ人はマヤの末裔だが、僕らはただ港で下船しただけなんだ」とは、ポルテーニョの言い草である。この言葉には彼らが拠って立つ文化の土台の欠如が示されている。ブエノスの紳士は英国紳士を気取り、銀行や官庁の並ぶ町の中心街はロンドンにならってシテイ (City) と呼ばれる。また、女性達はバリエジエンヌに憧れ、七月九日通りと呼ばれる大通りの真ん中にはオベリスクが聳える。(中略)「私達はイギリス紳士のように振る舞い、スペイン語をナポリ訛りで話す」とは、あるポルテーニョが自嘲的に語ったことだが、文化の核がなく、脈絡の欠けた諸断片がいちおう体裁よく並ぶのが、ブエノス・アイレスの文化的特色である。(中略)土着の文化が跡形もなく消え、西欧文化の断片ばかりが散在するこの環境は、当然、精神的空白感と不安感を深刻化する。後に捨てた故国への中途半端な未練、新天地で経験した幻滅の悲哀……これらが繰り返しタンゴで歌われるのももっともである。タンゴこそはポルテーニョ的な心情の表現である。(56)

「アルゼンチン・タンゴ」にあって「コンチネンタル・タンゴ」に決定的に不足しているのは、こうしたポルテーニョ的な生活感情であり、

プエノスアイレスという生きられる都市の空気である。往々にしてタンゴは単なる形式名だと誤解されがちだが、先に挙げたタンゴ・カンシオンの一六類型の中にタンゴそれ自身が含まれていることから明らかに、それは語りかけたり唄いかけたりすることもできる擬人的存在であり、また、プエノスアイレスという都市を体现する存在でさえある。

さて、メキシコの作家カルロス・フエンテス（一九二八年―）は、プエノスアイレスを「結局のところ、決して都会だったことのない都会」と評し、その特徴を「根本的不在」と呼んでいる。

地平線の彼方まで、どこまでも百八十度見渡せる世界、果てしなく続くパンパの静けさと、途轍もない広がりを持つ大西洋の静けさ（中略）この二つが出会うのがプラタ川のほとりの街なのです。静けさのただ中でこう叫んでいます。「頼むからしゃべってくれ。お願いだから私に言葉を聞かせてくれ。」これはまさに、叙事詩マルティン・フイエロからカルロス・ガルデルのタンゴ、ホルヘ・ルイス・ボルヘスの物語に至るまで、アルゼンチン人がやってきたことです。ですからこれは、不在の上に組み立てられた言語表現であり、沈黙に答えてはいますが、不在に基づいているのです。<sup>(57)</sup>

アストル・ピアソラとの合作《エル・タンゴ》や「タンゴの歴史」〔『エバリスト・カリエゴ』などでたびたび自身のタンゴ観を披瀝している、アルゼンチンの作家ホルヘ・ルイス・ボルヘス（一八九九―一九八六年）は、牛島信明の言葉を借りれば、とかく「〈迷宮の作家〉へ綺談作家」〈形而上的な言語世界の構築者〉、該博な学殖を駆使する〈知の工匠〉等々（中略）冷徹な想像力の幻想作家としての面がクローズアップされ（中略）その形而上学のかもし出す普遍性が強調されるあまり、アルゼンチンという国名を冠することにためらいを覚えるといった雰囲気さえないでもなかった」が、むしろ「アルゼンチンの歴史的な感覚」を強く秘めた作家であり、その作品にはアルゼンチンⅡプエノスアイレスとの「本然的な、宿命的な、そして感性的な関わり合い」が認められる<sup>(58)</sup>。野谷文昭は、ボルヘスをはじめとするアルゼンチンの作家とタンゴの関係に言及しながら、次のように述べている。

作家のサバトは「タンゴ―プエノスアイレスの歌」というエッセーで「プエノスアイレス人は時が過ぎていくのを、ヨーロッパ人以上に感じとっている」と述べる。（中略）ではその感受性は一体何に起因するのかという疑問が当然生じてくる。それを解くためにはもちろ

ん社会心理学的な考察が必要なのだろうか、少なくともブエノスっ子が基本的にはヨーロッパからの移住者たちであり、多かれ少なかれ挫折を経験した人々であるということ  
は重要だろう。サバトは先ほどの言葉に続けて次のように言う。「そして、どの夢もか  
なえられることなく、死に到るのが避けられない結末だと思っている」。これは明らか  
に挫折者の鬱屈した心情である。そこから過去、失われたものに対する郷愁が生じるこ  
とになる。(39)

「アルゼンチン・タンゴ」の愛好者が一般的に「コンチネンタル・タンゴ」を好まないの  
は、必ずしも盲目的な「本場」志向などではなく、実際に両者の間に感覚的な違いを聞き分  
けてのことでもある。かつてレコード解説集『アルゼンチン・アルバム』（一九三八年）に  
おいての場實が「此のアルバムを通じて（中略）是非ブエノス・アイレスの雰囲気を知つて頂  
きたい」(40)と語っていたのも、単なる宣伝文句ではない。ゲルノート・ベームによれば、  
「都市の雰囲気」とは「そこで営まれる生活のあり方」であり、「都市の住民にとってまさに  
日常的で自明であるもの、そして地元の人が自らの生活によってたえず産みだしていくよう  
なもの」である。一方、「都市のイメージ」とは「ある都市に関してその外部でもたれてい  
る先入見の総体」である(41)。「コンチネンタル・タンゴ」にあるのは、多くの場合、オリ  
エンタリズムに彩られた、まなざされる「都市のイメージ」であり、そこからは「アルゼン  
チン・タンゴ」において知覚可能な、生きられる「都市の雰囲気」は感知されない。「コン  
チネンタル・タンゴ」の源流と言える「ジェラシー」（ヤコブ・ガデー作曲）が、ダグラス・  
フェアバンクス主演のサイレント活劇『ドン・Q』（一九二五年）の伴奏音楽として作曲  
（初演）されたという事実は(42)、「コンチネンタル・タンゴ」が当初から古典的ハリウッド映  
画流の〈外地〉像に依拠しながら、ある特定のイメージや情緒を喚起する「ムード音楽」(43)



ダグラス・フェアバンクス主演  
『ドン・Q』（一九二五年）の一場面



リタ・ヘイワース主演  
『ギルダ』（一九四六年）の一場面

的性格を多分に有していたことを如実に物語っている。この点にこそ、両者における「タンゴの精神」<sup>(64)</sup>の本源的な相違も認められるのである。

植民地生まれの西洋人を指す「クリオージョ child」(スペイン語)という言葉には「外地育ち」という差別的な意味が込められている。実際、大航海時代以降、植民地に渡った男女には、犯罪者や売春婦など「内地」では負の烙印を捺された者が少なくなかった。「内地人」からすれば「クリオージョ」とはそうしたヤマ師の末裔に他ならなかったのである<sup>(65)</sup>。

セックス・シンボルとしてのリタ・ハイワースの人気を決定付けたフィルム・ノワール『ギルダ』(アメリカ/一九四六年)の舞台上ブエノスアイレスが選ばれたのも、ナチの残党をはじめ多種多様の「逃避行」者が「流れ着い」たり、男女が激しい(それこそ「ラテン的な」<sup>(66)</sup>)愛憎劇を繰り広げたりする場、いわば一種の「悪所」として、アルゼンチンとその首都ブエノスアイレスが国際的に認知されてきたことを物語っている。むろん、日本も例外ではない。雑誌『モダン日本』(一九三〇年一月月号)に掲載された読み切り小説「異國ごろつき物語」(加保譚)には、

彼は『商賣をし』た。ヨオロッパからアメリカを股に掛けて、ロンドン、リスボンヌ、モンテヴェデオ、ベノスアイレス、リオデジャネイロと。此等の國々の警察は彼を識つてゐる、来たと見れば彼を放逐する。

とある。こうした記述が大衆雑誌(それも「異國ごろつき物語」という標題の文章)のなかで見られるという事実は、社会的にそうした「ベノスアイレス」像や南米像が共有されていた可能性を示唆している。実際、そうした固定観念は現在まで連綿と受



加保譚「異國ごろつき物語」  
『モダン日本』(一九三〇年十二月号)



横尾忠則『世界の果てまで  
つれてって』(一九九四年)

け継がれてきた。これまで日本では、タンゴやアルゼンチンを扱った小説が複数発表されているが、それらもまた、殺人を犯してアルゼンチンに「逃亡」した父親をめぐるミステリー（大石直紀『オブリビオン…忘却』）や、アルゼンチンで「失踪」した友人をめぐるファンタジー（高橋克彦『バンドネオンの豹』）なのだ。

アルゼンチン／ブエノスアイレスをめぐる、このようないかにも「ラテン的な」小説世界ないし映画世界を担保しているものは、私たち（「内地人」の〈外側〉としてのアルゼンチン像に他ならない。ヨーロッパ（そして日本）で創作されるタンゴが「コンチネンタル・タンゴ」として「アルゼンチン・タンゴ」から峻別されてきた理由は、それが「本場」アルゼンチン／ブエノスアイレス以外で創作されたという事実にあるのではなく、また、必ずしも使用楽器や編成といった外見上の違いにあるのでもなく、むしろ、それが「『我々の土地―野蛮人の土地』式の心象地理」<sup>(67)</sup> ないし「観光のままざし」<sup>(68)</sup> をほとんど無自覚に孕んでしまっている点にあると言えないだろうか。

## 第2章 日本における『黙示録の四騎士』

### 1. ヴァレンチノが誘った「平原の夢」

ヴァレンチノが主演した「超特作」映画『黙示録の四騎士』（全一卷）は、米国メトロ社で発生したフィルム盗難事件が物議を醸す中、一九三二（大正一一）年五月一二日、「問題の大映畫」の惹句のもと、ついに日本でも封切られた<sup>(70)</sup>。封切り直前の『キネマ旬報』には次のように謳われている。

〆国を出る時や涙が出たが 今じゃパンパの大地主

秋の牡鹿の鳴く頃にや 黄金、波打つ五万町

――大正から昭和にかけて存在したとされる小唄<sup>(69)</sup>

製作に六個月と百萬弗以上とを費やし、四五萬呎のネガティーヴと一萬二千五百人の俳優と、一四臺のカメラと、一五人の撮影監督助手

を使つたと云ふのも萬更法螺では無いらしい。(中略) 壮大真に魂を驚かせる物語が展開されて行く。米國映畫界の興行上記録破りの大映畫であるから上映の上は定めし我國でも大騒ぎと成らう。(1)

『黙示録の四騎士』が大戦前夜の不穏な「旧世界」(ヨーロッパ)と対比して描き出した冒頭の「新世界」(アルゼンチン)は、当時まだ日本では十分には知られていなかった南米アルゼンチンに関するイメージ形成の重要な一契機となった。一九二七(昭和二)年、香川県善通寺の砲兵隊を除隊した一人の日本人青年(宇野悟郎)が、単身、横浜港を出帆し、アルゼンチンへ渡っている。後年、彼はその経緯について次のように述べている。

実はこの映画こそは、私をして将来アルゼンチンに行く決心をさせ、はからずも運命を牧場経営に向かわせることになったのである。ついでながら、この映画のテーマは奇しくも、アルゼンチンのパンパを舞台にしたもので、バレンチノの演ずる主役、ガウチヨのあの幅広いフェルト帽、首に巻いた白いハンカチ、腰に銀貨を縫いつけた幅広い革バンドの服装、名手バレンチノが踊るタンゴの魅力にあふれていた。私はすっかり心を打たれて、映画が終わった後も二階の座席に座ったまま一人想いにふけていた。そしてそのとき、ああ俺も一度は出来るなら武蔵野館の銀幕にでてみたい、あのバレンチノのようにと願った。(2)

正確には『黙示録の四騎士』のテーマも、主要舞台も、決して「アルゼンチンのパンパ」ではない。しかし、当時の映画批評には、

戦争の場面が大仕掛の割合に戦争らしい實感を出す事の出来なかつたのは惜しい事と思ふ。如何にも活動寫眞らしかつた。(中略) 概して戦争の始る迄の方があらゆる點で良く、後半は、原作も脚色も監督としてのイングラム氏の出来榮えも落ちて居たと思ふ。(中略) 評者は残念乍ら米國に於て此の作品に與へた賞讃を全的に肯定する事は出来ない。(3)



アルゼンチンの宇野夫妻  
(宇野悟郎『アルゼンチン移民私史』)

「など」とあり、本作の真骨頂とも言える、作品後半の専ら「欧州戦争を背景とした譚り」と映像が当時の日本人には「賞讃」というほどの圧倒的な感動をもたらすことはできず、むしろ作品冒頭に短時間挿入されたパンパやガウチヨ、タンゴダンスの映像、あるいは俳優陣の「演技的方面」の方にこそ、関心が寄せられたことが示唆される。公開時の様子について淀川長治（一九〇九—一九九八年）は次のように回想している。

日本にタンゴを、いちはやく大衆に紹介したのはまさしくルドルフ・ヴァレンチノだった。（中略）大正一年あたりから、アメリカにみならってダンス・ホールが日本にも登場しはじめてきた。それでワルツとフォクストロットのリズムと足さばきがようやく当時の摩登・ボーイと摩登・ガールのあいだに流行し、ダンスが上流階級の一部のおたのしみからすこしづつ一般にひろまってきた。このときに『黙示録の四騎士』がタンゴなるものを教えたのである。タンゴという名を知ったのも、ほとんどの一般人はこの映画ではじめて知ったといってもよからう。そしてこの映画でヴァレンチノがガウチヨのスタイルで、白いスペイン・シヨウルをまとったビートル・ドミンゲスと踊ったタンゴは、目がくらむくらいに美しく見えた。ダンス・ファンは連日つめかけて画面のステップをあたまたまの中で吸いこいたうえ、映画館のおもての看板のタンゴのステップ構図をノートに書き写していた。しかし、その映画館まえを通る一般のオヤジやオフレオや工場のアンちゃんたちは、「タンゴでなんや」と看板を見上げて首をかしげていたのであった。<sup>14</sup>

当時の観客にタンゴを「紹介」した、ヴァレンチノの「目がくらむくらいに美しく見えた」ダンス・シーンは、しかし、出口丈人も指摘する通り、全篇からすればほんの「一瞬」でしかなく、「しかも酒場の全景で、ヴァレンチノの姿は小さく写っているだけ」であった。それにもかかわらず、この「一瞬」のシーンが大きな反響を呼び、淀川が回想するように、モガ・モボがステップを確認するためにわざわざ「連日つめかける」というような事態まで招いたのは、出口によれば、サイレント時代の観客が「映像が氾濫する現在よりも一つの映像に対してはるかに敏感な一面



ルドルフ・ヴァレンチノとビートル・ドミンゲス（『黙示録の四騎士』）

があつた」からである<sup>(75)</sup>。なるほどたしかに、サイレント時代とトーキー以降では、映画のあり方も観客の感受性も相当に異なつていたことは、半世紀以上前に鑑賞した映画を回想する人々が、(無論、プロマイドなどが出回つていたこともあるだろうが)登場人物のコスチュームの細部を鮮明に記憶しているあたりからも少なからず読み取れる。しかし、それだけでは日本における『黙示録の四騎士』の受容の特殊性を十分に説明したことにはならないだろう。封切直前の『女性』(一九二二年五月号)には「濃厚になつて來たダンス氣分」(朝輝記太留)と題し、次のような記事がある。

世界大戦の終結以來、我が國の文化的生活に順應すべき諸般の問題が漸次進展して行くことは、一般社會を改造する見地から實に悦ばしいことで、外形からの整頓も、内容の充實も、共に先進國に劣らないだけに一日も速やかに進めたいものである。其中所謂ダンスに就いて觀察すると、先づ活動寫眞のフィルムの上に顯はるゝもの、最大多數は、歐米から輸入されるもので、これを鑑賞する日本人も追々に了解も出來たし、又其目肥えたと同時に、益々異つたものを多く見やうと考へて居るやうである。(中略)以上の如く、社會の各方面にダンス氣分が濃厚になつて來た影響が、學校に於ての體育教育としても逐次飲んで迎えられるゝやうになつたことは、最近十數年前の我が教育界のそれに比して隔生の感が起らざるを得ない。

「ダンス」と「をどり」の問題については次節で扱うが、「社會の各方面にダンス氣分が濃厚になつて來」て、人々が「益々異つたものを多く見やうと考へて居る」ちよつどその時に、ヴァレンチノのタンゴダンスが「活動寫眞のフィルムの上に顯は」れたのである。そして、本來、第一次世界大戦におけるヨーロッパの戦禍をヨハネ黙示録の預言になぞらえながら、「戦争と平和の争闘史」という深遠かつ長大な宗教的ヴィジョンを提示していた『黙示録の四騎士』は<sup>(76)</sup>、日本においては「賞讃」とは異なる次元で反響を呼ぶことになつたのである。淀川は次のようにも回想している。

「モクシロクノシキシテ何じやろベエ」と思った。するとこれは、空の上の死の神と病氣の神と戦争の神と火の神が馬で走り去ると、地上はそのとおりの不幸に見舞われるというのが、『黙示録の四騎士』。しかしそんなことよりも、今や売り出しの美男天下第一のヴァレンチノが、アルゼンチン・タンゴを、タンゴの名手のピアドレス・ドミンゲスと踊ることのほうだが、この映画の呼び込みとなつた。<sup>(77)</sup>

ヨハネ黙示録に登場する四騎士のエピソードは、アルブレヒト・デューラーの出世作である図版本『黙示録』（一四九八年）の、「バトスフォルメル」<sup>(78)</sup>を用いた迫真的な図像を通して西洋圏では鮮烈に記憶付けられていたが<sup>(79)</sup>、こうした予備知識も終末観も共有せず、また、戦禍に直面することもなかった大多数の日本人にとって、本作に込められた宗教的・文学的意味は必ずしも容易に消化できるものではなかったし、また無条件に感情移入できるものではなかった<sup>(80)</sup>。本作封切り直後の『キネマ旬報』の寄書欄には、さっそく次のような感想が約一頁にもわたって掲載されているが、いかにも歯切りの悪い印象を受ける。



デューラー「四人の騎者」  
『黙示録』（一四九八年）

なにしろ永遠に、映畫史上を彩るべき大作であるとの事でもあり、（中略）より正しい、より確實な批評——それは私達には、到底求められない事かは知らぬが——を得たいの老婆心から（中略）極めて率直な筆を取つて見る。私は「黙示録の四騎士」を云々しやふとする者があつたなら、先づその前に、原作者であるところのヴィンセント・ベラスコ・イバネスが「四騎士」を通じて、何を云はふかとしてゐるかを、静かに洞察するのが、第一の急務であらふと思ふのだが（中略）私は原作、いや邦譯をすら讀んでは居らない。それでイバネスを是非するのは、烏澁の沙汰であるかも知れないが、しかし四騎士に現はれたイバネスの思想は、私の眼にして誤りなくんば「社會は協力だ」と叫んでいるのではないかと思ふ。<sup>(81)</sup>

その後、同誌の寄書欄にはさらに辛辣な意見が寄せられている。

多くの期待を集めた『黙示録の四騎士』（中略）等々は藝術的映畫劇としての價値を附するを疑はずにはゐられない。強ひて求むるなら一二の俳優の藝風を僅かに認めるだけである。米國に數本の連續映畫を亂作する餘裕と時間があるならば、それを以て一本の魂こめた藝術的映畫を作成してほしい。<sup>(82)</sup>

また、ある読者は一九二二年中「私に深い印象を與へて呉れた」作品として二〇本（「第一級作品」と「第二級作品」それぞれ十本ずつ）を挙げているが、『黙示録の四騎士』は「第一級作品」ではなく「第二級作品」に選ばれている<sup>(85)</sup>。

要するに「黙示録という、キリスト教の要素の多分に濃厚なこの映画に対し、第一次大戦の影響が欧米ほど直接的に大きくない日本における評価・うけとめ方は、欧米とはかなり異なるものがあつた」<sup>(84)</sup>のである。当時の日本人が注目していたのは、（標題でもある）四騎士の襲来<sup>(85)</sup>や（破格の巨費が投じられた）戦闘の場面などではなく、むしろヴァレンチノのエキゾチズム<sup>(86)</sup>に媒介された、未知の国アルゼンチン（「新世界」）の新奇な風俗<sup>(87)</sup>（バンパやガウチヨの衣装、タンゴダンス）だつた<sup>(88)</sup>。その一つの証左とも言えようか、封切りから二年後、『植民』（一九二四年二月号）誌上に掲載された植民コント「ベノスアイレスの灯」（礪川有瀬）には、アルゼンチンに「雄飛」した日本人青年に関して、「れいによつてれいの如く『草原に牛を追ふ』壮快なガウチヨを夢見た若者」という設定が見られるのである。一九二四年以前に日本人が「草原に牛を追ふ」ガウチヨを見たのは、地理書や植民映画（活動写真）を除けば、おそらく『黙示録の四騎士』以外に存在しない<sup>(89)</sup>。さらに、ガウチヨを撮影した植民映画（活動写真）も一九二四年の時点ではまだ上映されていなかったと推測でき<sup>(90)</sup>、他ならぬ『黙示録の四騎士』（のヴァレンチノ）が、こうした『草原に牛を追ふ』壮快なガウチヨイメージの源泉だつたと考えられる。さて、石川友紀は『日本移民の地理学的研究』（一九二七年）のなかでアルゼンチン移民に関して、

アルゼンチン移民は南米への日本移民のなかで際立つた特色を持っているが、その第一の理由は契約移民が全くなく、自由移民がそのすべてであつたことに由来する。（中略）移民の動機について見ると、「呼寄せ」「海外への雄飛」「出稼ぎ」「海外への憧れ」がほぼ同程度に多かつた。特に「海外への雄飛」「海外への憧れ」が、他二国移民よりもはるかに比率として高かつた。（中略）このように、アルゼンチンへの移民は、周囲の影響より



バラック建築時代（一九二〇年代）の新宿武蔵野館（ヴァレンチノ出演作の看板が掲げられている）

も個人の意志が優先した場合が多かったと言えるのである。(9)

と述べているが、このように契約移民が全くない(国家から渡航費が一切支給されない)アルゼンチンへの移民には、それだけ(他の移民地に勝るとも劣らない)「魅力」が存在していなければならなかったはずである。もっとも、本作の影響力をアルゼンチンへの実地的な移民数へと矮小化しない方がよい(その場合、宇野氏の事例は少数派として片付けられてしまっただろう)。ここで着目すべきなのは、本作で描かれた「新世界」としてのアルゼンチンが多くの日本の観客の目に「新鮮」に、「魅力」的に映ったという点である。ヴァレンチノを媒介として「新世界」の「魅力」を「紹介」した『黙示録の四騎士』(およびヴァレンチノの後続作品群)は、日本人の〈外地〉像形成(ひいては移民史)において、たとえ間接的であれ、一定の役割を果たしたと考えられる。

## 2. 「をどり」の文化と「ダンス」の文化

今日、ダンスは「芸術」や「スポーツ」の一種として広く市民権を得ているが、移入当初は、それは文字通りの異文化だった。一九三〇(昭和五)年に出版された坪内士行『ダンス通』が「ダンスとは何ぞ」という問題から出発し、「ダンス」という言葉の意味や定義、さらには日本の舞踊との比較に多くの紙幅を割いているのは、この時点でも依然としてダンスが自明のものではなかったことを示している。無論、それまで日本に全く踊りがなかったというわけではなく、坪内も述べる通り、ダンスを「宇宙のリズムをもとにする運動」ないし「リズムカルな動作」と広義に捉える限り、「何處の國でも、いつの時代でも」ダンスは存在してきた。しかし、「處變れば品變り、時代移れば風情も移る」で、交通や、氣候や、歴史に於いて、ほゞ同一の空気を吸つてゐた西洋人と、離れ孤島とも云ふべき日本に引籠もつて、西洋文明とは何千年間没交渉であつた吾々とは、少くとも今までは、随分かけ離れた思想風俗習慣を持つて來た」のであり、そこに「日本舞踊とダンスとの相違」が認められるのである。

この相違に関して坪内は、「諸外國の舞踊には、男女が共に手を携えて踊るものが多いに反して、日本のは、舞臺でのものは別として、男女が手を取ると云ふ事さへ稀であり、まして相擁して踊ると云ふ事は、酒宴其他の席での亂舞を除いては、殆ど絶対になかつた」と言及している。公衆の面前における異性間の身体接触は日本人の伝統的な規範意識からすると相当に逸脱的なものであったのである。もちろん、それ



熱い血」「南米の血」を享けた「憂鬱な性慾的な」「魔術的なリズム」などと紹介している<sup>(94)</sup>。

同様に玉置貞吉はタンゴ（「タンゴ・ミロンガ」）を「ガウチョウ（Gauchos）の歌俗俗歌」と紹介し、「旋律は粗野なタンゴ獨特の歌調」だと解説している<sup>(95)</sup>。パリから「本場」のタンゴダンス（フランス様式）とレコードを持ち帰った目賀田綱美（一八九六一九六九年）もまた、「タンゴ・アルフェンチー」について、「摩訶不思議なる音響」「猟奇的なリズム」「南米の深森に薫る蘭花の如く余りにフラスチディアス」などと形容している<sup>(96)</sup>。

『黙示録の四騎士』にとどまらず、再びタンゴを踊った『血と砂』はもちろん、ヴァレンチノが主演した後続の「オリエント」映画群もまた、舞台こそ異なれど、こうした煽情的なタンゴ・イメージの形成・強化に一役買っていたと言える。森潤三郎は『獨習自在 アルゼンチン・タンゴの踊り方』（一九三〇年）のなかで、「嘗てロドルフ、ヴァレンチノが映畫上に演じて全國の青少年の熱血を涌かしめ」た音楽／ダンスは「タンゴ、アルフェンチノ」とは「全然別物」である<sup>(97)</sup>と「注意」しているが、こうした「注意」書きの存在自体、逆説的にヴァレンチノの影響力の大きさを物語っている。面白いことに、一九三六（昭和一一）年に出版された楽譜集『アルゼンチン・タンゴ曲集』（東京音楽書院）の表紙には、ヴァレンチノ映画を踏襲するかたちで、ガウチョと女性が抱擁し、今にも接吻を交わそうというシーンが描かれている。こうした「アルゼンチン・タンゴ」のイメージは、それこそ森が「真正」の「アルゼンチン・タンゴ」とは「全然別物」とみなした、ヴァレンチノ流の「互に瞳を打守り乍ら（中略）情熱のあらん限りを、臆面もなく動作に流露する踊り方」<sup>(98)</sup>に他ならない。

既に述べた通り、日本人の大多数はヴァレンチノを介してタンゴを想起していた。レミ・エスはタンゴ受容における視覚の問題について次のように言及している。

ダンサーの体験と観客の知覚の間には断絶がある。（中略）ダンサーたちが「分析的欲び」、



ルドルフ・ヴァレンチノ主演『血と砂』広告  
（『キネマ旬報』一九二三年一月一日付号）



『アルゼンチン・タンゴ曲集』表紙  
（東京音楽書院、一九三六年）

技術的な遊びに浸っている一方で、自分で踊らない人たちは、息も止まらなばかりに憤慨している。ダンスホールで、場末で、肉体が絡まりあい、男女が示し合わせたようにびったりと呼吸をそろえて踊る前代未聞の光景を眼にするのだから、それも無理からぬことである。「淫売の踊り」だ！ と言いつ出す者すらいた。(中略) 観客は、ダンサーの二人とは違って、差異(と、かつてないほど複雑なテクニク)の経験を生きているわけではないが、そのかわりに、発明と創造に熱中するカップルという新たな存在の「視覚的与件」を生きており、それを知覚するときエロティシズムを感じるのである。(99)

従来の日本のタンゴ研究は、ヴァレンチノ(という「視覚的与件」の影響について必ずしも深く論じてこなかったが、サイレント映画というメロドラマ的な記号世界において「オリエンタルなもの」を一身に体現していた「ヴァレンチノ」という偶像<sup>スター</sup>とともにタンゴが(専ら視覚的に)記憶付けられたという事実は、やはり、その後の日本におけるタンゴの展開を考えていく上で看過できない問題だと言える。

加藤兵次郎に続き日本のダンス人として二番目にブエノスアイレスを訪れ、戦前戦後を通じタンゴの研究・普及に尽力した「タンゴ界の開拓者」高橋忠雄が、一九五二(昭和二七)年当時、タンゴを「民族音楽」と規定していたという事実は、ある意味で象徴的である。

私達はタンゴを一つの民族音楽として調べてみると大變に面白い色々なことを見出すことができる。アルゼンチンの國民性、又アルゼンチン人が、スペイン語を使用し、スペイン系の人が多いのに、文化面ではフランスの影響を強く受けており、他方、千古の歴史を持つ、インディオの流れを今日に残していることが、タンゴの曲の上に、現れているのである。又アフリカの黒人のリズムも入っている。タンゴの音楽的構成や、歴史を調べることは南米大陸の歴史、文化、又は民族學を研究することにもなるので、この點も非常に有意義なことを考えるのである。(100)

言うまでもなく、アルゼンチンはラテンアメリカ随一の白人国家であり、とうの昔に「インディオは、アメリカ合衆国におけると同様、邪魔になる『自然』の一部として殺戮され」<sup>(101)</sup>ている。「千古の歴史」や「インディオの流れ」といったアルゼンチン／タンゴ観は、あくまで「文明」人が創造した「自然」イメージでしかないのである。

### 第3章 移殖民運動と南米大陸

#### 1. 「知られざる國々」の「拓開」——移殖民の「倫理的根拠」

地理学者の志賀重昂（一八六三—一九二七年）<sup>(10)</sup>は『知られざる國々』（一九二六年）において、日本国及び国民の懸案事項（日本に是より以上の大問題ありや）として、①人口問題（「日本の人口の處分如何」）、②石油資源問題（「日本の石油政策如何」）、③人種対立問題（「世界的關ヶ原に於ける日本の向背如何」）の三点を挙げ、最後に「日本國民生存の根柢」を次のように説いている。

佛者も云ふ、三界不安なれば成佛し得ずと、日本國民は衣食住の三界に不安で

ある、如何ぞ大文明を成就し得べけんや。衣食住の不安を去らしめんとするは國民をして知られざる國々を拓開……公明正大なる方法に依り……せしむるに在る、而して其の第一の方法は知られざる國々の事情を知るに在る、即ち參考の萬一に供せんものと是れ此書ある所以。

移殖民の「公明正大なる方法」について志賀はここでは明言していないが、当時すでに「文明の給附」や「野蠻人」の啓蒙・教化という「倫理的根拠」が案出され<sup>(10)</sup>、広く支持されていたことは言を俟たない。「知られざる國々」の「拓開」による「大文明の成就」という志賀の言葉の背後には、「文明」対「自然」という基本構図が隠れていることは、『日本風景論』（一八九四年）をはじめとする志賀の一連の著作を挙げなくても、明らかであろう。もっとも、これは何も志賀に限った問題ではない。

折口信夫（一八八七—一九五三年）は、日本人の世界認識の祖型として、①「われ・これ・ここ」の確定概念によって、経験と事実の文脈から類推を拡張することができる（他国・他郷）（「ひとぐに・ひとの國」と、②「た（誰）・いつ・なに」の不定代名詞の系列に属し、超経



守屋荒美雄『動的世界大地理』（一九一四年）より

験・空想・憧憬の要素を含む〈異国・異郷〉（「何その國・知らぬ國」）を挙げている（「三元様の世界観」）<sup>104</sup>。前者が利益・役割関係によって把握され、より事実認知的で客観的な判断・行為枠を提供する、自国と等質的に見られる「外国」であるのに対し、後者は「のすたるちい」と「えきぞちしずむ」によって把握され、より非合理的な情緒の投射枠となる、自国と等質的に考えられない「外国」である。事実認知に基づく現実の交渉の相手は〈他国〉であるが、現実であっても空想の要素が入り込む場合には〈異国〉である。

近代日本が科学という「光」によって「外国」に対する「関心」を精緻化する可能性を得た一方で、〈他国〉ではなくむしろ〈異国〉の出現に直面したのは、その「関心」の根底に言うなれば「觀光のまなざし」を宿していたからではなかったのか。

## 2. 「海外宣傳」と「修飾ナキ解剖」

へうるわしい国 うたの国よ アルゼンチナ

月のささやく 星のまたたくアルゼンチナ

どんなお方も 一度きたなら忘れられない

とても素敵な とても愉快なアルゼンチナ

——「美わしのアルゼンチナ」（一九四一年）<sup>105</sup>

関東を襲った大地震から約半年、雑誌『植民』（一九二四年四月号）の巻頭には、帝都復興事業と移殖民事業が重ね合わせられながら、日本国民の「奮起」が次のように謳われている。

再生を疑はれた焦土の中にも、一點春の装ひが芽ぐまれた。（中略）廢墟のやうな、冬枯れの幕地のやうな帝都も、春の訪れと共に生氣躍動し（中略）焼け土の中に、酷烈な寒風を凌ぎ、灰色の冬と戦つて來た人々の面上にも、一陽來復の喜色が溢れてゐる。貴重なる試練を経た同胞よ、更らにその體驗を有意義ならしむる爲め、確固たる信念の下に、海外發展の大旗幟を目指して進まねばならぬ。今や、我國の移殖民事業は過渡期にある。咫尺を辨へぬ暗黒の中にさまよつてゐる。だが、この暗黒も限りなく續くべきではない、暗黒悲痛の冬

枯れを打ち破つて、躰ては駭蕩たる春日を仰ぐべく、われ等は大きい奮起すべきである。

同一九二四（大正一三）年、北米における黄禍論の昂揚と排日運動の激化はついに排日移民法の制定に至り、その結果、日本の移民論は北米以外の「大陸」へと必然的に「関心」を移していった。さっそく翌一九二五（大正一四）年の『中央公論』には次のような意見が寄せられている。

海外移住を奨励するに當り現地球上には開きて以て人類の用に供し得べき土地は尚頗る多いのであるが我が同胞の移住地としては北米合衆國中加州の右に出づるものは恐くは少なからう。（中略）然しながら如何にせん彼の國に於ける排日運動は頗る激烈にして（中略）是に於て乎我民族の發展地としては只僅かに亞細亞大陸の東北部と南亞米利加あるのみである。（10）

一般向けの南米案内書の出版が活発化したのは、ちょうどこの時期である。一九二六（大正一五）年に刊行された大島喜一『南米の大農牧國アルゼンチン』（日本植民學校）は、おそらく著者自身も述べる通り、日本における最初の一般向けアルゼンチン案内書だったと考えられる。同書は比較的好評を博したようで、一九三一（昭和六）年には改めて『南米アルゼンチン』（植民社）が刊行されている。その序文で大島は次のように謳っている。

壯途を抱く元氣な者は、くよくよせずに斷然思ひ切つて海外に出る事だ。決して狭い日本だけが世界ではないのだから。世界は未だぐ廣い。働いてもくく喰つて行けないといふ馬鹿氣切つた話は、新しい世界には絶対に無いから安心して往ける。（中略）今日、我國では南米と言へばブラジル、ブラジルといへば南米といふ連想を持つ程、ブラジルは廣く知られる様になつた。然しブラジルは決して南米のすべてではない。ブラジル以外に邦人發展の余地が無いなどと思つたら大變な誤りだ。殊にその隣國アルゼンチンの如きは頗る有望な邦人の發展地なのである。（中略）希望に燃ゆる人々は



芝原耕平『我等のアルゼンチン』（一九二八年）

往くがい。そして後から續く邦人の先達となつて貰ひ度い。又海外到るところに於て諸君の男らしい善い感化を興へて貰ひ度い。

同類の渡航案内書が相次いで出版される傍ら、アルゼンチン在住の平川末友は、日本で流布している海外像が現実と大幅に食い違っていることを憂慮し、筆を執り始めていた。一九三三（昭和八）年に完成した『亞爾然丁ノ富源ト其ノ利用開拓』下巻序文で平川は次のようにその胸の内を語っている。

世ノ所謂ユル海外宣傳者ナル者ハ其ノ眞義ノ那邊ニ在ルヤモ究メズシテ常ニ誇張的ニ或ハ架空的ニ報導スルモノガアルガ其ノ結果ヤ如何ニ、之レ著者ノ最モ恐ル、處ノモノデアル。是レ宣傳スルモノハ一人ナリト雖之レヲ聞キ或ハ觀ルモノハ甚ダ多人數ニ亘リテ恰カモ傳染病ノ如キ累ヲ社會ニ及ボスニ至ル事ガ往々實現セララルカラデアル。

同序文中、平川は「營利的殖民會社等」が喧伝する海外像が「甚ダシキ損害ト醫スベカラザル苦痛ヲ社會及ビ人民ニ及ボシテ救フベカラザル悲劇ヲ現出」してきたと述べた上で、「海外ニ轉ジテ一身一家ノ運命ヲ他國ニ築カント欲スルモノ」は「海外ノ眞情」を知らなければならず、そのためには、「無責任ナル言辭」や「虚偽ナル報導」を安易に信用せず、「海外ノ他國ニ於ケル先住者ノ眞實ナル發表ト當路ノ責任アル調査」を待たなければならぬと説く。しかし、そのような実地調査・参与觀察に基づいた正確な海外資料は「母國」には非常に少なく、「殊ニ南米ノ夫レニ關スル研究書類ニ乏シキハ現在南米熱ノ勃興シツ、アリト云フ日本ノ現状ニ對シテ不可思議ニ堪ヘ又者ガ在ル、豈ンヤ當亞爾然丁國ノ夫レニ於イテオヤ、斯クノ如ク當亞爾然丁國ノ眞情ハ吾ガ母國ニ何等紹介サレタ事ナク寧ロ皮見ノ觀察ニノミ依ルモノガ多イ様デアル」と嘆息している。同国で十数年間、農牧に従事してきた平川にとって、アルゼンチンは「諸士ノ推意サル、ガ如キ亞爾然丁國ニモ非ラズ又夢ノ如キ天國ニモ非ズ又枯木ニ黄金吹クト言ハル、死ノ國ノ川邊デモ無ク寧ロ流汗ト努力ノ堆積ニ依ル最モ生氣アル國」であり、そうしたアルゼンチンの実情を「營利ヲ目的トセズ農業政策上ノ見地ヨリ殖民ヲ成サシメント欲スル團體ヤ各自ガ自由ニ移住シテ己ガ運命ノ開拓ヲ成サント



「アルゼンチンは両手を擴げて渡航者待つて居る」  
（我等のアルゼンチン）再版を告げる広告

スル人々」に「最モ正確ニ最モ真劍ニ」伝えるために、平川は「自分ノ半生ノ名譽及ビ生活ノ安定モ放棄シテ本書ノ完備ヲ人生行路ノ煩苦ニ立チツ、遂行シタ」と述べる。しかし、平川の「何等ノ修飾ヲ有シ無イ」それゆえ「何等ノ興味ヲ文體上表現シ能ハザル」記述は、本人も認める通り、「實ニ無味乾燥ナル字句ニ依リ充タサレ讀ム者ヲシテ啞然タラシムル」ものに違ひなく、「一擧千金ノ夢尚ホ醒メ果テザル人々ヤ勞無クシテ萬金ノ富ヲ築カントスル人々」からは「惡魔ノ出現」とされた。実際、平川は本書完成までの数年間に「世人風評ハ如何ナリシカ自分ノ耳ヲ塞ガシムル事」が往々にしてあったと告白している。

「海外ノ真情」を可能な限り正確に伝えたいという平川の願ひとは裏腹に、「母國」では「修飾ナキ解剖」よりも「夢ノ如キ天国」を連想させる記述の方が持て囃されていた。しかし、急速に展開する資本主義経済に対応する、安価な労働力として動員された日本人たちは、結局「移民の宣伝文句にみられるのとはうらはらに（中略）彼等が当初に想像したよりもはるかに厳しい」<sup>(17)</sup>生活を余儀なくされたのである。既に一九四二（昭和一七）年当時、次のように言い放つ者もいた。

タンゴやジャズやコクテールやダンサーに浮かれてゐたんでは、碌な研究は出来まい。（中略）所詮、ラテン・アメリカはヤンキーの經濟的、政治的勢力圏だ。そんな處へ、現在以上に深入りするのは愚だと言ふ結論に達した。勢動移民なんかを送るのは以ての外だと言ふ斷定に到達した。（中略）要するに中南米に於ける日本移民は、鎖國令發布後の、東亞に於ける日本移民と同じ運命を辿つて寂滅するであらうと思ふ。犠牲の多い線香花火的存在にしか過ぎなかつた譯だ。要はその犠牲を無駄にせず、それから得た苦い體驗と辛い蹉跌を基礎に、大東亞共榮圏の建設に一路邁進すべきである。<sup>(18)</sup>

### 第3章 メロドラマ的想像力の舞台としての「大陸」

細川周平は『日本のジャズ』をめぐって（二〇〇七年）において、テイラー・アトキンスの議論に依拠しながら、ジャズの伝播における「正統化の戦略」の一要素として「各地のアメリカ觀」を挙げている<sup>(19)</sup>。これまでの章において日本（および欧米）におけるアルゼンチン觀やアルゼンチン表象について紙幅を割いてきたのは、いわば「日本的タンゴ」（および「コンチネンタル・タンゴ」）に関する議論に入るための前哨戦でもあった。

さて以下では、一九三九（昭和一四）年に発表された「チャイナ・タンゴ」（服部良一作曲、藤浦洗作詞、中野忠晴唄）について考察する。「チャイナ・タンゴ」は『服部良一ヒットメロディ・アルバム』（一九四八年）において全六二曲中五番目に掲載されており、いわゆる服部メロディのなかでも特に戦前日本人が親しんだ楽曲の一つと考えられる。同曲は戦後も（歌詞の一部が訂正されつつ）霧島昇の唄でリバイバル・ヒットしている。「外地」を題材とした戦前戦中の楽曲の多くがその差別的・植民地主義的な表現・内容ゆえに、今日、演奏や放送を忌避されているのとは対照的に、同曲が戦前戦後を通じて比較的長く愛唱・愛聴され続けたのは（近年もNHKラジオ深夜便でしばしば流れている）、そうした汚点さえ湮滅しうる強力なリリズムを同曲が湛えていたからではなからうか。では、そうした同曲の「魅力」はいったいどこから生まれてくるのだろうか。

「チャイナ・タンゴ」（一九三九年） 歌詞

1	チャイナ・タンゴ 夢の唄	2	チャイナ・タンゴ 夜の唄
	紅の提灯 ゆらゆらと		深い夜空に しっぽりと
	風に揺れ 唄に揺れ		霧に濡れ 唄に濡れ
	揺れて暮れゆく 支那の街		蘇州通いの ジャンク船
	チャイナ・タウン 月の夜		チャイナ・タウン 月の夜
	チャイナ・タンゴ 夢ほのぼのと		チャイナ・タンゴ 夢ほのぼのと
	チャルメラも 消えてゆき		街角の 紅の窓
	遠い赤い灯 青い灯も		青い翡翠の 玉ゆれて
	姑娘の 前髪 <small>クイミン</small>		姑娘の 前髪 <small>クイミン</small>
	やるせなくなく 夜は更ける		影もたのしく 夜は更ける

※オリジナル音源（日本コロムビア 302024）の間  
き取りのほか、『服部良一ヒットメロディ・アルバム』（全音楽譜出版社、一九四八年）とCD『オルケスタ・フォンテ…幻の歌謡タンゴ』（コロムビアミュージックエンターテインメント、二〇〇六年）  
ライナーノーツの表記を参考にした。なお、原詞の  
「支那の街」という箇所は、戦後、「夢の街」に変更  
されている。

## 1. 「チャイナ・タンゴ」と「大陸の夢」

アヘン戦争（一八四〇—一八四二年）以降、中国は度重なる不平等条約により列強の国内侵出を許したが、特に「さまざまな文化のつぼとしての創造的な都市文化が形成されていった」<sup>(10)</sup> 上海は「魔都」として内外において特権的な地位を占めるようになり、列強のオリエンタリズムの恰好の舞台となっていた。

一九三〇年代のハリウッド映画には上海を題材としたものが少なくない。その端緒とされるのが『上海特急』（ジョゼフ・フォン・スタンバーグ監督、一九三二年）だが、同作でマレーネ・デイトリッヒが演じた類廃的な高級娼婦「上海リリー」は、その後のハリウッド映画における「中国」表象の原型となり、様々な模倣作品を生み出すに至った。かつて日本において創作された中国趣味の「軽音楽」も、こうしたハリウッド映画の中国表象と決して無縁ではない。たとえば、戦後、『上海帰りのリル』（島耕二監督、一九五一年）の挿入歌としてヒットした和製タンゴ「上海帰りのリル」（渡久地政信作曲、東條寿三郎作詞）も、『フットライト・パレード』（ロイド・ベーンコン監督、一九三三年）の劇中劇「上海リル」を流用したものであり<sup>(11)</sup>、また、「上海リル」という人物造形の源流も先に述べた「上海リリー」に求められるのである<sup>(12)</sup>。

中国をめぐる一連のオリエンタリズムの系譜のなかに「チャイナ・タンゴ」（一九三九年）を据えてみれば、冒頭に銅鑼の音を挿入してみせるステレオタイプの発想や、「姑娘」<sup>(13)</sup> に向けられた植民地主義的・帝国主義的な視線など、問題点も散見される。日中戦争下に発表された同曲は、「大衆」的なタンゴ・リズムを動員して「進出の抒情」<sup>(14)</sup> を醸成している点では、「時局に逆行する」<sup>(15)</sup> どころか、戦時歌謡や「国民歌」と通底していたとさえ言える。実際、服部良一は、「李香蘭のために一所懸命作った」<sup>(16)</sup> という「蘇州夜曲」（西条八



マレーネ・デイトリッヒの上海リリー（『上海特急』）



ルビー・キラーの上海リル（『フットライト・パレード』）

十作詞)をはじめ、大陸ムードに便乗した楽曲を多数創作しており、「チャイナ・タンゴ」もそうした作品の一つに数えることができる。

もっとも、見田宗介の言葉を借りれば、「大衆芸術の、表現の型のマンネリズムの指摘は前提にすぎないのであり、真に困難な課題はかえってこのマンネリズムの背後にある、時代の心情の深みをどこまで掘り起こすことができるかというてんにある」<sup>(17)</sup>。見田によれば、流行歌が歌う形象そのものは多かれ少なかれ現実離れたものであり、また、「型」にはまったものであるが、そうした幻想的な象徴の中には、幾百万の民衆の無限に多様な「心情のひだ」が仮託され投げ入れられている。この「心情のひだ」を丹念に汲み取っていくことで、初めて「私自身もそこに参与する無数の無名の人びとの一回かぎりの人生の、確執や幻想や打算や愛や献身のひしめく総体」<sup>(18)</sup>としての「歴史」も浮かび上がってくるのである。

「チャイナ・タンゴ」を通して、そうした「歴史」を浮かび上がらせようとするならば、オリエンタリズムの舞台としての「大陸」とは別の、もう一つの「大陸」に注目しなければならない。「チャイナ・タンゴ」に仮託され投げ入れられたであろう当時の民衆一人一人の無限に多様な「心情のひだ」そのものを直接的に扱うことは非常に困難であるが、もう一つの「大陸」、そしてそこに暮く「確執や幻想や打算や愛や献身」に言及することで間接的にはあれ「歴史」の片鱗を示すことは可能だと思われる。残りの二節では、オリエンタリズム論とはまた別の観点から、日本近代と外地の関係について素描し、「チャイナ・タンゴ」の「魅力」に迫ろうと思う。

## 2. 「大陸の花嫁」

何しろそこは反対側の国だった。(中略) 実際、天と地、生と死、上と下、右と左を反対側のことで考えれば、ここで右だというものは向うで左でありここで上と考える物は下の事であるとなり、すべて、地球が丸いということを考えれば上だ下だと考える理由は何もない事になる。

—— 中上健次「ラブラタ綺譚」『千年の愉楽』

明治末から大正期にかけて、女性解放運動や各種の論争を通じ、「従来の因襲な習慣」から脱した、より「自由」で「健全」で「幸福」な「新しき生活」をめぐる議論が活発化し、「久しい間（中略）單に家庭の置物として認められ、只だ夫の附屬物として据えつけて居た」女性たちが「自分の生活といふ事を本當に見詰め眞に自覺し」始めた<sup>(19)</sup>。そのような女性たちにとって（無論、男性にとっても）「移動は日本という閉じられた境域を脱出し、既成の価値観を相対化していく重要な契機」<sup>(20)</sup>だった。明治末の「女子海外渡航案内」『ムラサキ』一九〇七年四月号）は次のような一文で始まっている。

女子の職業の範圍は近來次第に廣まつて來ましたが、男子の事業が追々に海外に發展するに伴ひ、女子の雄飛すべき新天地も亦五州到る處に存するやうになりました。

女性の社会進出を背景に、明治以降、従来「雌伏」させられてきた女性の「雄飛」が積極的に説かれるようになる。そこには男性一般の「立身出世」（出稼ぎ移民）とはまた別の文脈が形成されていた。「解放」を求める女性たちにとって「海外」は「新しき生活」の舞台であり、自己実現の場でもあったのだ。

もっとも、近代女性の「越境」（移住）の多くは花嫁移民（ないし呼寄せ移民）として実践された。棚原健次は花嫁移民の誘因を「一つには外国というあこがれであり、夢に見る外国の華麗さ」<sup>(21)</sup>としているが、では、当時の日本女性が「外国」に対して抱いていた「あこがれ」とは、もう少し具体的にはどのようなものだったのだろうか。

近代の「越境」家族に関して、古久保さくらは、満州へ開拓移民の妻として渡航していった女性たち（「拓土の妻」「大陸の花嫁」）を対象に鋭い指摘をしている。古久保によれば、一九三〇年代の（移民家族をめぐる）言説空間において、「内地」の因襲から解放された、「夫婦の情愛に包まれた」真の理想の農村家族（核家族）が実現できるところとして、「大陸」像が形成・演出されていたという。男性移民が「農村の貧困の中で土地をもちたいという願望」を一定の共鳴基盤としていたのに対し、農村女性たちは「別天地」における「夫婦の情愛を紐帯とするという家族の物語」に「魅力」を感じていたのであり、それが従来「あこがれ」という抽象的表現によって説明されてきた女性移民の動



女子  
ムラサキ  
第三巻第四號

明治十年四月二日發行

女子海外渡航案内

女子の職業の範圍は近來次第に廣まつて來ましたが、男子の事業が追々に海外に發展するに伴ひ、女子の雄飛すべき新天地も亦五州到る處に存するやうになりました。

「あこがれ」といふ願望を一定の共鳴基盤としていたのに対し、農村女性たちは「別天地」における「夫婦の情愛を紐帯とするという家族の物語」に「魅力」を感じていたのであり、それが従来「あこがれ」といふ抽象的表現によって説明されてきた女性移民の動

機の大部分だったのではないかというのである<sup>(12)</sup>。

「越境」現象の理解には移植民地別の詳細な分析が必要であることは言うまでもないが、一方で「外地」へ差し向けられた（多くの場合、メロドラマ的な）想像力（ないし「あこがれ」）それ自体においては、諸外国間の差異はそれほど重要な問題とはならない<sup>(13)</sup>。「物語」の成立条件さえ整っていれば、ある意味、「新生活」の舞台はどこでもよいのである。したがって、「大陸の花嫁」という「物語」は決して満州固有のものではなく、「外地」全体に敷衍可能なのだと言える。また、このような観念に立つことで、「勢力圏」と「非勢力圏」に分断され、「長いあいだ互いに乖離し、交流しあうことはきわめて稀であった」移民研究<sup>(14)</sup>の間に橋渡しをすることも可能になると思われる。

### 3. 「未知の國」に見出された「新生活」

何人と結婚す可き乎。（中略）われくのもとめてゐる女は何處にありや。われわれの探しもとめてゐる男は何處にありや。男も女も、彼等の女と男とを探しもとめてゐる。或るものは未知の國を夢見るの樂しさをもつて。

——室伏高信「何人と結婚す可き乎」『女性』（一九二八年二月号）

一九三〇（昭和五）年、雑誌『植民』に掲載された植民漫画「一九三〇年を生きるもの」（遊佐誠）には、理想の結婚相手が見つからないため南米に渡った男女（夏子と冬夫）が、農園内で出会い、結婚し、新生活を始める様子が全六場面で描かれている。夏子は、女性を「カナリヤか、ステッキ位にしか、考へてゐない」男性や「マルで風を喰つた風船玉の様にすぐ飛び上る」モボに愛想を尽かし、「私の胃袋は、海外の空気を吸ひたがつてゐるし、内から湧く力は、私を働かせずに置きません」と両親に告げて、単身、「南米とやら」へ渡ってしまう。一方、冬夫は、「地面へ踵をつけて歩く人で、ダンスも出来て、笑へて、泣けて、怒れる人」を探して「毎晩、足が棒になる程、銀座を歩」くが、「爪先で歩いてゐるから、軽快で良いなと思ふと、小指で押しもぶつ仆れる人」や「地面を踏みしめて歩いてゐるから、こりあシメたと思ふと氷の様な人」しか見当たらないため、「海外飛躍の希望に燃えて」日本を飛び出してしまふ。こうして二人は南米で出会い、意気投

合し、協働生活への第一歩を踏み出すのである。

こうした余りに予定調和的な物語は、今でこそ真実味に欠けるが、その当時においては一定の訴求力を有していたのではないだろうか。それは移民会社が一方的に振り撒いた誇大広告というわけでも、また、『植民』といった限られた言説空間においてのみ生起・流通した「物語」というわけでも、必ずしもなかったのではないか。当時の「日本内地」に関する言説からこれを捉え返してみよう。同時期の『中央公論』（一九二五年六月号）には当時の社会状況が次のように「分析」してある。

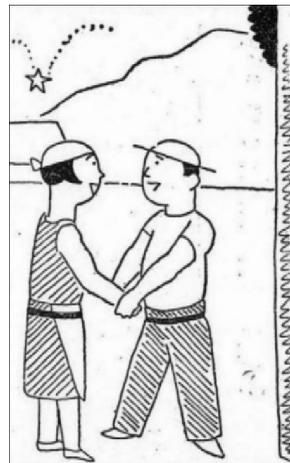
現代人は、あまりに急激な文明の爛熟と、あまりに眩しい文明の光射に逢つて（中略）

あまりに奮闘的な、慢性的緊張の生活（中略）狂人のような苦闘生活を營んで居る。

（中略）張りきつた苦闘の生活は、そこに弛緩の方式として、どうしても何等かの享樂を求めざるを得ない。（中略）現代に生み出して居る享樂機能の構成が、すべて、アメリカ式に、けばけばしく、騒々しく、野卑で、残忍で、排他的で、性的で、挑発的で、また自我的であることは止み得ない。（12）

あるいは同時期の『女性』（一九二六年一月号）には「モダンボーイズは女性の敵か味方か」という特集が組まれている。大方の意見によれば、「モダンボーイズ」は「力強い男性としての牽引力」や「生きる力」に欠けており「頼り無い」。「現代の窮屈な教育や、社会制度、窒息しきうな家庭に在つて、自由に、もつと明るい、生き甲斐ある、生々とした愉快な人生を送りたくも、その為めの実行力は割り合ひ薄く、「どうにもならない下らなさや暗さには、そつとして面をそむけて過ぎる逃避者」である。「どんな場合にも、身をもつてあたると云つたことを、モダンボーイズはあらゆる場合にしない」から、結局、「女性も捨て身な一本氣な情熱は持たれない」。

以上の二つの記事はほんの一例にすぎないが、こうした当時の言説を俯瞰してみると、「一九三〇年を生きるもの」が（その意味深な標題もさることながら）決して気まぐれに描かれた漫画でないことが分かる。短いながらも冬夫と夏子の言葉を通して描かれる理想の配偶者像・家庭像は、当時の日本社会の道徳意識の縮図とも考えられる。



遊佐誠「一九三〇年を生きるもの」  
最終場面「植民」一九三〇年七月号

南米や中国といった「大陸」へ差し向けられた当時の想像力は、必ずしもオリエンタリズムや楽園幻想といった言葉だけで片付けることのできる問題ではなく、「近代」あるいは「モダン」という、「制度と生活条件のめまぐるしい変転」の時代において、人々が「まえの時代の経験から切れたところで、ひとりひとり手さぐりしながら（中略）それぞれの力量と方向性に適合した愛のかたちを選択し設計」<sup>125</sup>しようとする動きと緊密な関係にあった。そうした視角から「チャイナ・タンゴ」を捉え直す時、初めて同曲の「魅力」の内実が明らかになるのではないか。

## おわりに

明治以降、断続的に実践されていた近代の移植民が大衆化を遂げたのは、モダン文化が開花した大正末頃であった。関東大震災（一九二三年）、北米での排日移民法制定（一九二四年）といった事件が相次ぐ中、「南米の大宝库」を、知られざる「未開」の国々を、「大勇猛心」をもって「拓開」することが各方面で鼓吹され、世間一般が従来以上に「海外」への、「大陸」への「関心」を高めていた。『黙示録の四騎士』をはじめ、同時期に上映されていた古典的ハリウッド映画群は、そうした日本人の「大勇猛心」や「観光のまなざし」の強化に深く関わっていたのである。一九三〇（昭和五）年の『モダン日本』創刊は、日本の「近代」がそのようにして新しい階梯を上り始めたことを告げる、一つの象徴的な出来事でもあった。

「大陸」ブームの中、発表された「チャイナ・タンゴ」は、こうした日本近代のオリエンタリズムおよび「拓殖」の問題と深く関わっているが、他方で、そこにはまた決して一枚岩ではない「大陸」像の存在も認めなければならない。文字にすると他愛もない歌詞や、紋切り型のメロディの背後には、幾百万の人間の「心情のひだ」が蠢いている。「チャイナ・タンゴ」が生まれてきた「歴史」的必然性と、同曲が担った「歴史」的意味を明らかにするためには、そこに仮託され投げ入れられたであろう一つ一つの心情を何とかして拾い上げていかなければならない。肝心のこの点に関して、本稿では簡単に言及するにとどまったが、オリエンタリズムの舞台としての「大陸」と、メロドラマ的想像力の舞台としての「大陸」、この二つの「大陸」が交差するところで「チャイナ・タンゴ」の「魅力」が成立し、そしてそこにこそ日本の「近代」が試みた「越境」の可能性と限界が見え隠れしているのではないか、というのが筆者の現段階における見解（解釈）であり、また問題提起でもある。

註

- (1) 作詞者としてクレジットされている「村雨まさを」は服部良一本人である。
- (2) 鈴木、一九四九・二、六一七
- (3) 唐端ほか、一九三八・二八四
- (4) 森、一九三三・五
- (5) 唐端勝ほか「軽音楽とそのレコード」(三省堂、一九三八年)の序文では「軽音楽」が「気軽に聴けて肩が凝らず、胃散の御厄介にもならず、楽しい音楽」、「軽佻な音楽といふのでなしに、一日の仕事の疲れを休め、明日の新しい勤務に備へる慰安の音楽、頭を鎮め、身體を憩はせる楽しい音楽、家庭の團欒に用ゐる音楽」と定義されている。
- (6) 相良、二〇〇八・二
- (7) 戸ノ下、二〇〇八・九
- (8) 佐藤、二〇〇一・二二六
- (9) 西村、二〇〇五・六五
- (10) 『アルゼンチン日本人移民史』第二卷「戦後編」(在亜日系団体連合会、二〇〇六年)三九七頁
- (11) 永田、一九八七・八八―八九
- (12) 見田、一九六七・一一
- (13) 高場、一九九八・二五七
- (14) 的場、一九三八・一八
- (15) 渡辺、二〇〇六・三四
- (16) 新宿歴史博物館編『キネマの楽しみ・新宿武蔵野館の黄金時代』(新宿区教育委員会、一九九二年)八頁
- (17) 「関東の大震災は東京市街の様相を全面的に改革する契機となり、又伝統的な陋習を後退させ、新しい文化を導入するキッカケとなった。そしてアメリカ映画はその重要な影響を与える役割を果たしたのである。女性は多くの職場に進出すると、活動的な髪型、洋装が好まれる結果となり、アメリカ映画にその流行を学んだ。映画は正に文化の泉であった。その頃のアメリカはハリウッド全盛期で、贅沢なセットと衣装で夢の様な美男美女がラプシードを演じていた。日本は混沌とした貧しさの中であって、こうした映画を見て人々は恍惚としていたが、又新しい人生の指針を得たことも多かったのである」(「横溝、一九九二・五三―五四」。このように震災は「アメリカナイゼーション」(ないし「シヴイリゼーション」)の一大契機として、単なる自然災害以上の社会的・文化的な影響力を有していた「御厨、一九九七・四九―七四・吉見、一九九九・二二―一四・北田(晩大)、二〇〇二・一三三―一三七・戸ノ下、二〇〇八・二三三)。なお、震災に伴う新宿の変容とそれに対する同時代人の反応に関しては、南博編『近代庶民生活誌』第二卷「盛り場・裏街」を参照せよ。

(18) サイド、一九八六（一九七八）…二二

(19) 野口、一九九二…二二

(20) 当時、「最尖端」を行っていた「映画の殿堂」武蔵野館は、北田晁大によれば、「映画というメディアを弁士やシンタの『声』から解放し、『スクリーン』内「出来事」を再現し表象する視覚装置として捉える純映画劇運動的な理念を、形象化・物質化していた」。武蔵野館に限らず、それまで一館ごとに独自の特色を持っていた映画館は、震災後の「モダン」化の流れの中で徐々に「ライブ・パフォーマンス」性を失い、「観客の身体を馴致する訓練装置」へと変質していったのである。

(21) 震災による洋画ストックの消失と日本映画界の製作能力減退は、ハリウッド映画の流入を加速させる結果となった。「石川（弘義、一九八一…一四六）一九三二（昭和七）年当時、菅見恒夫（一九〇八一—一九五八年）は次のように言い放っている。「アメリカを除いて、映畫はあり得なかつたし、これから先き、又あり得ない筈である。極言するならば、アメリカなしに、今日の如き映畫の隆盛はあり得ないのではないかとさへ思へるのだ」<sup>1)</sup> 菅見、一九三五…四。なお、朝日新聞中央調査会「地方娯楽調査資料」は、一九四一（昭和一六）年当時、全国各地の民衆が最も関心を寄せていた娯楽を映画と報告している。

(22) 『昭和時代』は、新聞、雑誌、放送、映画、レコードといったマス・メディアの発達・拡大を通じ、文化や情報が大量に複製され、大衆化される、<sup>2)</sup> 大衆化社会を現出させた。こうしたマスコミ、大衆文化が日本の植民地獲得戦争と、その植民地への移民、移住を側面からバックアップしたことは明白である。（中略）『外地』に対する情報や認識は（中略）もっぱらマス・メディアを通じて日本の国民（少国民も含めて）にもたらされたのであり、そうした『外地』（中略）に対する認識が、また日本帝国主義の植民地政策を推進させる「声なき声」となったのである。「川村（湊、一九九三…五八）」。

(23) 「在亜日本人」という言葉には「近代」が刻み込んだ「国民」意識の痕跡が見て取れる。アルゼンチン移民一世たちは、同国に半世紀ちかく暮らしているが、依然として自らを「在亜」の「日本人」と規定する（内／外）意識を持ち続けていたのである。なお、こうした一世移民たちの態度は「日本人」意識の希薄な日系二世・三世たちとの世代間葛藤を招く結果にもなった。この点に関しては比嘉（二〇〇二）や頂（一九九七）を参照せよ。ちなみに、二〇〇一年一〇月、アルゼンチンの日系団体の強い要請を受けて「のど自慢・イン・アルゼンチン」が開催された。早朝から会場前に行列する「オリエンタル」（日本人）の熱気に満たされた姿に、現地テレビ局は「この人たちは、どうして並んでいるのでしょうか。何かいいものをもらえるのでしょうか」と驚きを露わにし、「建国以来」の事件として伝えた。実際、ブラジル（日系人一三〇万人）で出場希望者が七〇〇人だったのに対し、アルゼンチン（日系人三万人）では出場申し込みが三〇通もあったという（岸田鉄也「タンゴの国に響いた『のど自慢』」、『潮』五一四号、二〇〇一年一二月、二七二—二八〇頁）。この温度差には「アルゼンチンのような白人社会の中では日本人は目立ったマイノリティ」「小那覇、一九九八…二一九」だったことも関係しているだろう。

(24) 一九四一（昭和一六）年にアルゼンチンを訪れた白倉八郎氏によれば、当時、ブエノスアイレスは「あらゆる意味で日本人に親しまれ、言はばあこがれの都」であり、「アルゼンチンと言えばブエノスアイレス、ブエノスアイレスと言えばタンゴとベルモットとそうしてセニョリーターの街と考へ」られていたというが、九年後の一九五〇（昭和二五）年に再訪したときには「かつての旅行者にとつて面白かつたアルゼンチン」は姿を消し、「敵敵日本の現状でも想像もつかない位真面目なつ、ましい国になつて居」て、「タンゴの街に既にタンゴがなくなつた様に感じた」という「白倉、一九五〇…一七三—一七九」。

- (25) 実際、ペロン失脚（一九五五年）以降の政治・経済情勢の急変やロックに代表される外来音楽の台頭によってタンゴ界は沈滞傾向にあった。しかし、一九六八年にブエノスアイレスで上演されていたオペリタ《ブエノスアイレスのマリア》（アストル・ピアソラ作曲、オラシオ・フェレル作曲）には「音楽家・記者・批評家・詩人などあらゆる分野の人が、多大な関心をもって（中略）かけつけ（中略）ブラジルからは、ボサノヴァ時代を創ったバーデン・パウエル、ヴィニシウス・デ・モラエス、オスカール・カストロ・ネヴィスなどが、わざわざやってきた」という。同公演は興行的に「失敗」しているため、引例としては必ずしも適当ではない面もあるが、それでもピアソラとフェレルがその「作者の言葉」のなかでブエノスアイレスを「私たちの自然環境」と呼んでいる点は注目に値するだろう。「ポルターニョ」（ブエノスアイレスっ子）たち、あるいは少なくともピアソラとフェレルは「在亜」の「日本人」の目には「面白くもない処」としか映らなかつたブエノスアイレスの現代風景のなかにも「タンゴ性」を見出しえたのである。だからこそ、本作の主人公である「マリアの周辺にはバジャドル（大草原の即興歌手）」とビート族が、精神分析医と下町のお兄ちゃんが、共存することができる」のである（CD『ブエノスアイレスのマリア』VIC60201ライナーノーツを参照）。なお、『中南米音楽（臨時増刊）…タンゴのすべて』（一九七一年一月号）は「タンゴ・スターへ六つの質問」と題し、当時現役だったタンゴ・スター三十三人に「あなたはタンゴの現況を、どう思いますか？」という質問を發しているが、概ね「とても良い」と回答している。
- (26) 日本におけるタンゴのレコード輸入は、一九二八（昭和三年）に始まり（日本ビクター・レコード会社から発売されたオルケスタ・ティピカ・ビクトル演奏の本格的なアルゼンチン・タンゴ教曲だったという）、特に「一九三七年、ビクター、コロムビアから『アルゼンチン・タンゴ・ダンス・アルバム』という豪華なケース入りのレコードがあいついでリリースされ、以降毎月各社からタンゴのレコードが次々とリリースされた」。戦時下も「アメリカン・ジャズなどが排撃をくらうなかで、ドイツ系のいわゆるコンティネンタル・タンゴとアルゼンチン・タンゴは比較的安泰」で、「一九四三年まではアルゼンチン・タンゴ、ヨーロッパ・タンゴの新譜は新聞の広告欄を飾った。桜井潔、淡谷のり子らのタンゴのレコードも無事発売され続けた」という「蟹江、一九九九・三四―三九・大岩ほか、一九六五・三六―四〇」。このように、一九三〇年代（半ばから一九四〇年代はじめ）の日本の「軽音楽」界およびレコード界におけるタンゴの地位は決して低くはなかつた。
- (27) 藤森、一九九七・六八―六九
- (28) なお、これらの楽曲はハリウッド映画の「上海」表象に多くの影響を受けている。ハリウッド映画および日本映画における「上海」の表象の形成と変遷に関しては劉（二〇〇四）を参照せよ。
- (29) 細川（周平）、一九九二・一五二―一五三
- (30) ザックス、一九七二（一九三三）・一五一―一五六
- (31) ザックス、前掲書・五一―四
- (32) ザックス（前掲書）によれば、ヨーロッパにおける一連の「非西洋」舞踊の流行は、内閉化と規格化の一途を辿る近代「ヨーロッパに欠如していたもの」を取り戻そうとする動き（輸血）だという。なお、マルセル・ブルーストが『失われた時を求めて』において「小説冒頭の予定調和の世界に流動化を促す触媒」としてタンゴを登場させている点からもタンゴの「流行」ぶりは窺える。これに関しては芳野（二〇〇八）を参照せよ。
- (33) 「欧州で最勢を得たのは大戦の前後であるが、初めはタンゴ・アルゼンチノとして（中略）知られ、遂にタンゴといふ名前で落ち着いたのである」（秦豊吉『社交ダンス』『中央公論』一九二八年九月号）
- (34) サドウール、一九九九・一三―四

(35) 昭和初期に日本で翻訳・刊行されたイバニエスの原作小説『黙示録の四騎士』の「はしがき」(中山鏡夫)に「アルヘンティナー奥地の冒険的で粗野な生活」「大自然の繪畫の描寫の巧みさ」といった解説がみられる。

(36) 「ガウチョ」という言葉は、一八世紀末頃、当時のパンパの牧畜経済社会の周縁的な人々を指す差別的な用語として誕生したが、一九世紀後半以降、有刺鉄線の普及や鉄道網の拡大、移民労働力の大量移入等に伴い、「開いのないだっぴろい大地を渡り歩く自由な生を謳歌するといった」ガウチョ(的な生き方)が消滅すると、民衆の懐古の対象となり、肯定的な意味を付与され、さらに、近代な国民国家の建設過程において、「アルゼンチン共和国」の「伝統文化」や「土着文化」を表象するものとして積極的に利用されるようになった。「林、二〇〇〇…三三—四一」。このように、諸外国のアルゼンチン像は、必ずしも一方的・恣意的に形成されたのではなく、近代アルゼンチンの自己像と相互に関わっていた。

(37) 一九二三年に「ゴールド・クリム・ミネルヴァの宣伝のために、ガウチョの衣装を着たヴァレンティノーが、週給三千ドルと引換えに群集の中から選ばれた一人の若い娘と每晚タンゴを踊る巡業」が組織され、シカゴを皮切りに、イギリス、フランス、イタリアとヨーロッパ各地を周遊した「サドゥール、一九九九…一三七」。スクリーンを飛び出した、こうした巡業もタンゴのステレオタイプ化を助長していったらう。

(38) 高場、一九八七…二七。「フランス人のタンゴ楽団までアルゼンチンから衣装をとり寄せて着こんだりした」ともいう「加年松、一九九八…一〇六」。なお、フランス留学を控えたアストル・ピアソラは次のように抱負を語っている。「私はフランス人の知らないタンゴを普及に行くのです。彼等はアルゼンチンの音楽を全然見誤っている。それは無責任なわが国の楽団のリーダー達が俗受け本位だったからです。オルケスタに関しては、ヨーロッパではわれわれのタンゴは、タンゴの威信を意識したような代表者乃至は宣伝者乃至は宣伝者いまままで有つてをりません。わが国の渡欧楽団は常に欧州大陸の人々にカーニバルのスペクタクル(呼び物)を与えてきたのですね。ガウチョ(アルゼンチンの牧童)の服装に身を飾つた音楽家が、最も美しい郷土の姿を最も低俗な姿に於て見せて、客入りばかりを狙うのです。ガウチョと云うものは何にもたとえがたい尊敬すべき人物ですが、タンゴとは何の関連もない。ガウチョにはガウチョ自身の音楽的表現があるのです。そしてタンゴは本質的に都会のものです。それはブエノス・アイレスという都会のアルマ(魂)の縮図であり、その都会にテーマを拾うのであつて、バムバ(草原)にそれを求める理由は存在しません。実際タンゴが国境を越えて広がっていると言つても、それは虚構にしか過ぎないのです」(『中米音楽』一九五五年二月号、八—九頁)。ちなみに、一九六〇年代に海外公演を行った日本のタンゴ楽団がキモノの着用を強要されたという話もある。タンゴ歌手・阿保郁夫はアメリカ・テキサス州での公演時に、「アルゼンチンに住んでいる日本人二世」という設定で、「日本語をあまり話さないでくれとか言われ」た上、「キモノを着てアルゼンチン国旗を持って入場行進させられた」と証言している。なお、当時、海外で発売された阿保や藤沢風子のレコード・ジャケットも、異国情緒を強調し、それぞれ「タンゴとは関係ないはずの」キモノや龍や金閣寺が氾濫している(阿保&野口、一九八七:八六—八七;Sawano、一九九五:一七六)。

(39) アルゼンチンの近代化過程に関しては今井(一九八五)や佐野(一九九八)等を参照せよ。なお、博物学者ハドソン(一八四一—一九二三年)の自伝『はるか南国とおい昔』(一九一八年)には彼が少年時代(一九世紀中頃)に見たブエノスアイレスの様子が次のように綴られている。「ブエノス・アイレスは、今でこそ、南アメリカきつての、一番富裕な、一番人口の多い、ヨーロッパ風になった都会ですが、その当時には、どんなものだったか、遠い過去の姿をちらととらえた、次の印象記が多少は示してくれるでしょう…」。

(40) アルベルティに代表される当時(国家建設期)の政治思想家たちは、社会的ターウイニズムや古典派経済学の影響下、ヨーロッパ先進諸国の「資質のよい移民」を大量に受け入れることで「ラテンアメリカに根強く残存する労働蔑視感、怠惰・浪費の習慣」を払拭し、短期間に急速な国力の拡大(「文明」化)をはかろうとしていた(今井、一九八五:一八一—二)。

(41) ヨーロッパ帝国主義による原料・食糧基地化が、戦後ラテンアメリカ世界の経済的・政治的混乱の一因となったことは言を俟たない。もっとも、「外国資本の導入とモノカルチャー経済構造の形成は必ずしも欧米先進諸国から強制されたものではない。ラテンアメリカ側のこの時代の指導者たちは、一九世紀の自由主義経済理論に沿った国際分業論を支持していた。広大な土地と豊かな資源をもち、人口の少ないラテンアメリカ諸国にとっては、比較生産優位説に基づいて一次産品の輸出に特化するこそ経済繁栄の道であると信じられていた。この時期のラテンアメリカ諸国は外国資本を誘致するため宣伝を積極的に行ない、免税措置を設け、収益を上げるためのさまざまな優遇措置を提供した」(「国本、一九九二・一七三―一七四」)。なお、近代アルゼンチンにおける鉄道の意味についてはニコラス・トゥオッツォ監督『今夜、列車は走る』(アルゼンチン／二〇〇四年)が示唆に富む。日露戦争以来、アルゼンチンと友好関係にあった日本も、同国の国力を評価し、両国関係の重要性を認識していた。当時の外交資料には「今日の『アルゼンチン』は南米大陸に於きましては最も文化の進歩した國であり、國際間でも『ラテンアメリカ』諸國の内最も重要視されて居る國である」、「南米に覇を唱へて何かにつけ『ラテンアメリカ』諸國を『リード』するだけの力を持っている」などと同国が紹介されている(「白井、一九三八・渥美、一九三八」)。ただし、日本が「二等國」(大國)であるのに対し、アルゼンチンは「二等國」(中國)以下という序列意識も存在していた(「横山、一九二四・九六一―一〇二」)。『南米事情』(一九三二年)によれば、当時の「日本人は南米人に接すると誰でも優越感を感じ、「土人」の血の混じった『教育が低く(中略)往々にしてボンヤリ』している「南米人」には「指導」が必要だと考えていた(「千葉、一九三二・一七五」)。日亜関係史についてはムニョス(一九九八)等を参照せよ。

(42) 高場、一九八七・二五

(43) 「コンチネタル・タンゴ」の語源は判明していない。「コンチネタル・タンゴ」といっても、これは日本だけの区別で外国ではタンゴはタンゴ、本場ものとかヨーロッパものとか分けることはしていません。もっともタンゴの生まれたアルヘンティナ(アルゼンチン)やウルグアイでは、ヨーロッパの楽団のレコードはほとんど知られていません。また逆にヨーロッパでは(少なくとも今日では)本場のタンゴのレコードは売られていないようです。両方を公平に聴いているのは、わが日本だけ、といつてよさそうですね(「高場、一九七一・四二」)。『コンチネタル・タンゴ』という言葉は日本語だといっていた人がいたが、確かに欧米でTANGO CONTINENTALという言葉は存在していなかった。日本のレコード会社が考えた名前だと極言する人もいる。それはともかく、アルゼンチン・タンゴ以外のタンゴを広義にとらえて今日ではそう呼ばれている。(中略)『ヨーロッパ・タンゴ』と呼ばれていた時代(昭和前期)が長かったが、ドイツのバルナバス・フォン・ゲッツィイ楽団のレコードが多くリリースされた一九三〇年代後半から、この言葉が用いられたようである(「蟹江、一九九九a・三三三」)。なお、「コンチネタル・タンゴ」の名門として現在も存続するマランド楽団は「Tango Orchestra」を自称し、「コンチネタル・タンゴ」の楽曲が多数を占めるアルバムにも「Tango Classics」と銘打っている(マランド楽団『タンゴ・クラシックス』BMG、二〇〇五年)。

(44) たとえば、「ヨーロッパに渡ったタンゴは、特にドイツやフランスでは彼等が本来から有するメロデックなものを加えて、ここにアルゼンチン・タンゴのリズムカルなものとの対照的に、コンチネタル・タンゴのメロデカルな甘さが加えられました」(『早大タンゴ五周年誌』、オルケスタ・デ・タンゴ・ワセダ、一九五七年、三二頁)。

(45) たとえば、同じ「タンゴ」を標題としたパトリス・ルコント監督『タンゴ』(フランス／一九九二年)とカルロス・サウラ監督『タンゴ』(スペイン／アルゼンチン／一九九八年)における「タンゴ」の意味を比較せよ。また、ドキュメンタリー映画『タンゴ・イン・ブエノスアイレス…擁抱』(アルゼンチン／二〇〇三年)では、多くのダンサーおよびミュージシャンが実演者の立場から両者の違いに執拗に言及している。



- (62) Jacob Gade's *Tango Lalousie* <<http://www.tangojalousie.com/>> (二〇〇八年一月二二日)
- (63) サイレント映画と伴奏音楽の問題に関しては渡辺(一九九七)も参照せよ。
- (64) 大岩ほか、一九六五・四八
- (65) 西、一九九一・五二六
- (66) 余談だが、『冬のソナタ』に代表される「純愛」ドラマのブームが過ぎ去った今(二〇〇八年)、ラテンアメリカ諸国で製作されるテレビシリーズが「熱愛」ドラマとして日本で人気を集めているという。
- (67) サイド、一九八六(一九七八)・五四
- (68) アーリ、一九九五(一九九〇)
- (69) 『アルゼンチン日本人移民史：第一巻「戦前編」』(在亜日系団体連合会、二〇〇二年) 六九頁
- (70) 浅草の大活系千代田館と松竹系帝國館で封切られ、大活・松竹両社と提携していた新宿武蔵野館では翌週一九日から上映された(新宿歴史博物館編『キネマの楽しみ』巻末資料四)。武蔵野館ではその後、一九二四(大正一三)年八月と二月に本作が再映されている(各一週間興行)。
- (71) 「各社近著映畫紹介」『キネマ旬報』第九九号(一九二三年五月一日) 四頁
- (72) 宇野、一九八〇・一三六―一三七 宇野氏が新宿武蔵野館で『黙示録の四騎士』を鑑賞したのは一九二四年再映時と思われる。なお、アメリカの「超特作」サイレント映画には、『シヴィリゼーション』(一九一七年)以降、伴奏譜が添えられていたという「横溝、一九九二・七二」。しかし、本作専用の伴奏譜が存在したのか、日本上映時に当該シーンでどのような伴奏が行われたのかは不詳である。一九二二(大正一一)年二月一七日の武蔵野管弦楽団(武蔵野館のオーケストラ)の演奏記録にはビゼー《カルメン》の記載があり、タンゴの代わりにハバネラが転用された可能性も考えられる。ちなみに一九二四(大正一三)年八月八日の「武蔵野週報」によれば、武蔵野館における本作再映時の「説明」すなわち弁士は高村秀嶺・藤浪無鳴で、「伴奏曲目選定」は長谷川秋甫だった模様である(師岡・横溝、一九八三・二七)。
- (73) 「主要映畫批評」『キネマ旬報』第一〇一号(一九二二年六月一日) 九一―一〇頁
- (74) 淀川、一九八七・二二―二三
- (75) 出口、二〇〇四・五〇―五三
- (76) 『Motion Picture Classic』誌(一九二二年三月号)の同映画紹介記事には：“Putting Ibanez on the Screen”という見出しが付いており、何よりもまずイバニェス文学の視覚的再現である点が強調されている。
- (77) 淀川、一九九五・二二―二九 なお、淀川は別の箇所でも次のようにも回想している。「町のオッサンはこのタンゴのシーンを見て、こりゃタンゴのダンスか。二つのタンゴが一本の串にくっついてるとるタンゴ踊りかと言って看板を見上げておりました」(淀川、一九九一・二九―三〇)。
- (78) 「パストフォルメルPathosformal」とは、近代イコノロジーの祖として知られるアビ・ヴァールブルク(一八六六―一九二九年)が創出した概念であり、「古代に由来する、情念の定型表現、つまり勝利の高揚感や敗北の無力感、あるいは思考に沈むさいの憂鬱感などを表わす身振りの定型表現」を指す。これに関しては加藤(二〇〇三)を参照せよ。
- (79) 「デューラーが創り出した画像の規範化は、のちの挿絵画家の誰もがその感化を免れないある決定的な作用をもった」[アンツェレフスキー、一九八二・一九四]。「デューラーの黙示録は、先例とは根本的に異なるものとなってあり、以後五百年近く黙示録的表象を決定する範例として作用してきたこ

とは異論はないであろう」「下村、一九九七・一五五」。

(80) 『黙示録』は、ヨハネがエクスタシーの状態で見たとヴィジョンの記録であるから、そこに語られていることは、通常の自然の法則の制約を受けない、現実とは別な次元で展開しており、幻想という要素をもつ。その内容は、とどまるところなき激しさに満ち、象徴が象徴と、幻視が幻視と重なり合っており、類のない独特な文学の世界を展開している。従って読者は、テキストのヴィジョンを追体験することはもとより、語られた事件を理解することすら容易でない。「勝」、一九六一・三六六。

(81) 大貫春三郎『黙示録の四騎士』印象記『キネマ旬報』第一〇一号(一九三二年六月一日)一四一―一五頁

(82) 水上博水『映畫劇の本質』『キネマ旬報』第一二二号(一九三三年一月一日)二四頁

(83) 小岩優『凍夜回想』『キネマ旬報』第二二二号(一九三三年一月一日)二五頁

(84) 師岡・横溝、一九八三・四九

(85) 山口昌男は「最近『黙示録の四騎士』を見ていた時、四騎士の現れる場で、龍の頭が煙を出して現れたら、ゲラゲラ(日本人)観客が笑い出したことを挙げ、ああいう日常現実を黙示録の現実でとり込もうとする作品で、空間のつなぎめでああいう龍で表現するのが約束事になっている世界では、ああいったトリックに物としての抵抗を感じなくてすむでしょう」と嘆息している。「ヨーロッパ中世の舞台では、地上界と地獄の境界、つまり入口は、龍の口になって」おり、「ああいった龍頭は、日常生活の現実を攪乱して、グロテスクなものを媒介して、別の現実へと精神の主軸を転位させる仕掛けみたいなのだとすることが、絵画その他の媒体によって知られているという状態」が(西洋圏には)あった。「それを、トリックの幼稚さという形でしか捉えられないのは、技術文明の造形の貧しさについての自覚を欠く行為」でもある。「山口(昌男)、一九八六・二二一―二四」。いずれにせよ、西洋圏における暗黙の了解事項が日本においては決して自明のものではなかったのである。

(86) 当時の日本の観衆がヴァレンチノに見出していた「魅力」は、帰山教正(一八九三―一九六四年)の次のような言葉からも窺い知れる。「彼の眼は神經質な少年のやうに清く澄んだ水のやうなものとは違つて、重い甘い熱情的なものである。口唇は引しまつた處があるけれども鈍い重みと情熱がある。恰もベティ・ブライスを男にしたやうに、すべてが情熱的である。けれども彼は力強い、活撥な男性的動作と勇氣とを持つて居た。(中略)ヴァレンチノは顔の美しいと云ふよりも寧ろ、立派な肉體の持主、男らしい強さの持主であり而も魅惑の持主であつた(後略)」「帰山、一九二八・一一五―一一七」。なお、ヴァレンチノは女性観客だけのセックス・シンボルではなかった。小倉浩一郎『世界映画風俗史』(一九三二年)には、男性観客にとつての「男の魅力」が次のように書き記されている。「女性間のみではない。(中略)我々同性として一種の魅力を感じる事に變りはない。(中略)最大にして最高おそらく空前絶後の世界的憧憬を得たのは、かの故ルドルフ・ヴァレンチノだつた。彼は『黙示録の四騎士』を振り出しにその出世作『シーク』に至り完全に世界女性渴仰の的となつた。彼の情熱的になるほう腫、唇、魅力のある容貌容姿。(中略)更に彼の演ずるラヴ・シートのパツシヨネットにして、あく迄氣分を高潮させる事は『血と砂』『ポーケル』『情熱の悪鬼』『熱砂の舞』『コブラ』『荒鷲』等を見て明らかで、往時一部の男性ファンは餘りにも女性間の寵児たりしヴァレンチノを、生殖器つらだなど悪口したものだつた。彼が死んでしまつた今、あれから幾多の新らしい美男俳優は現れたが、ヴァレンチノ程の絶對の人氣を得た者は一人もなく、又今後と云へど無いであらう」(小倉、一九三二・一五三―一五五)。

(87) 哲学者の戸坂潤(一九〇〇―一九四五年)は映画の「面白さ」と「大衆性」について「二人の観衆」の立場から次のように述べている。「風物や風俗を見ることが映画の第一条件なのである。(中略)映画に於けるエキソティシズム(実写的なる又材料上の)は吾々を著しく満足させるものの一つで(中略)地球の地方々々の風俗(人情風俗と熟すのを注意せよ)を見ることは、まことに嬉しいことである(後略)」「戸坂、二〇〇一(一九三六)・

四一—四二。なお、ここで戸坂の言う「風俗」とは「被服や建築や動作や顔つき」などを指している。

(88) 欧米において本作の価値は第一に「大戦」の描写に認められていた(邦訳された原作小説『黙示録の四騎士』の「はしがき」には、「パイブルに次いで世界的に廣く讀まれたと云はれ来た少くとも北アメリカ合衆國の輿論を參戦に傾かせるに至つた一つの要素ともなつたとまで或る批評家をして云はしめたこの小説はその敘事的な雄渾なそして波瀾に富んだ構想の點から見て眞の『大戦』小説であつてアンリ・バルビュースの「砲火」よりもぐつと感情の籠つた作だ」とある)。もちろん、日本に限らず、欧米においてもヴァレンチノのタンゴダンス・シーンは大きな「呼び込み」となつていた。

「一九一九年以來、観客は戦争という題材、特に(愛國的な)題材に飽きており、この映画—原則的にはそうであつた—も、ヴァレンチーノの出演がなかったらかなり重大な失敗を味わたたかもしれない」(サドゥール、一九九九(一九四五—一九七五)・一三四)。しかし、米國では映画化以前に既に原作小説が一五〇版を重ねるほど愛読されていたのに対し、日本ではこうした文学的受容を経由してはなかつたのである。

(89) ダグラス・フェアバンクス主演『ガウチョウ』の製作は一九二七年である(新宿武蔵野館では一九二八年一月に上映された)。なお、『アルゼンチン情話』の製作は一九二四年である(武蔵野館では一九二六年五月に上映された)。

(90) 大島喜一『南米アルゼンチン』(植民社、一九三二年)の巻末には、彼が現地撮影したフィルム『南北兩米の活動寫眞』(全二卷)の広告が掲載されているが、そこには「從來我國にある南米の映畫は、ブラジルのコーヒー耕地に限られてゐるが、當フィルムは(中略)南米全体に亘つてゐる」と謳われている。また、内容に関して「太陽牛頭より出で、牛尾に入るアルゼンチンのパムパの平原」という記載が見られるから、おそらくガウチョも撮影されていたと思われる。なお、この種の植民映画は「教育參考殊に地理教授の資料」として「學習院、内務省、各大學、中、小學校及軍隊等」において使用されていたようである。

(91) 石川(友紀)、一九九七・五八〇—五八一

(92) 『人文地學講話』(一九二四年)ではガウチョが「半開」以下の「天然民族」と紹介されている。「今では世界に全く開けて居ない民族はない。(中略)之に反して、文明の度の低いものはいくらもある。之を人類の出現した當時の状態に似て居るものとの考へから天然民族と稱へて居る。(中略)蓋し彼等は人類の如何なる者であることすら知らない者である。(中略)人類南米のパンバス平原に棲む、牧民(中略)はまだ半開以下の状態に在る」(横山、一九二四・六四—七〇)。

(93) なお、ここで問題としているのは、タンゴというジャンル全体に(その内的差異・多様性を抹消するかたちで)「原始的」「野性的」イメージが一方的に付与されたという点であり、「アルゼンチン・タンゴ」において(題材の一つとして)パンバやガウチョが歌われることが全くないなどというわけではない(むしろ、ガウチョやパンバは、近代アルゼンチンにおける国民統合の一シンボルとして、タンゴのなかに積極的に歌い込まれてきた)。

(94) 秦豊吉「社交ダンス」『中央公論』(一九二八年九月号)

(95) 玉置、一九三三・九四—九六

(96) 目賀田綱美「タンゴの上品な踊り方」『モダン日本』(一九三〇年一〇月創刊号)

(97) 森、一九三〇・八一—九、ただし、森が「正しい」かどうかは、本論の扱うところではない。

(98) 森、一九三〇・一八

(99) エス、一九九八(一九九六)・三三八—四〇

(100) 高橋忠雄「民族音楽について」『早大タンゴ五周年誌』(オルケスタ・デ・タンゴ・ワセダ、一九五七年)五六頁

- (101) 山本、一九六〇・一一〇
- (102) 三宅雪嶺ら政教社同人と雑誌『日本人』を創刊し、国粹主義を鼓吹した人物としても知られている。
- (103) 松岡、一九二二・一七―二二・永井(柳太郎)、一九二二・五一
- (104) 折口、一九五五(一九一九)・四
- (105) 映画『遥かなるアルゼンチン』(アメリカ/一九四〇年) 主題歌の日本語バージョン(原六郎訳詞、服部良一編曲、笠置シズ子唄)。映画は日本未公開。
- (106) 高岡熊雄『ブラジル移民論』『中央公論』(一九二五年一月号)
- (107) 大野、一九六九・三〇
- (108) 千田、一九四二・二一三、二六四
- (109) 細川(周平)、二〇〇七・四五―四五二
- (110) 劉、二〇〇四・iii-v
- (111) もっとも、「上海帰りのリル」は「上海リル」の単なる焼き直しではない。NHKラジオ「尋ね人」の傍ら、「リル」はまだ逢えない大事な人の代名詞となつて戦後の町を流れていた一のである。「新井、一九九九・一七四―一七七」。
- (112) 劉、二〇〇四・一八三―一八九
- (113) 一九三八(昭和一三)年、山口淑子が李香蘭の芸名で満州映画協会(満映)製作『蜜月快車』の主役としてスクリーン・デビューした。以降、「東宝の大陸三部作」(『白蘭の歌』『支那の夜』『熱砂の誓い』)を通じて、「リコラン」は「姑娘」の典型として日本人の心に深く刻み込まれていった「牧野、二〇〇一・一〇三―一四」。「日中戦争の時期、李香蘭以外に日本でポピュラリティーを持った中国人女優はほとんどいなかった。(中略)日本人にとつてすべては李香蘭に集約されていたのだ」[門間、二〇〇一・二二二―二二二]。
- (114) 池田(浩士)、一九九七・二〇〇
- (115) 塩澤、一九九一・九六
- (116) 山口・藤原、一九八七・一四四
- (117) 見田、一九六七・八
- (118) 見田、一九六七・九
- (119) 武者小路房子「新しき生活へ」『婦人畫報』(一九二二年四月号)
- (120) 北田幸恵「解説」『アンソロジー 女と異郷』(ゆまに書房、二〇〇一年)
- (121) 棚原、一九八〇・一三
- (122) 古久保、二〇〇三・一六二―一六三
- (123) 栗原、一九八二・一七六―一八一
- (124) 坂口、二〇〇七・二四四
- (125) 千葉龜雄『苦悶』と『享楽』…心理的方面と社会的方面から觀たる」『中央公論』(一九二五年六月号)
- (126) 見田、一九六六・九一―一〇

## 参考文献

- アルベルト松本、二〇〇五、『アルゼンチンを知るための五十四章』、明石書店
- 渥美育郎、一九三八、『アルゼンチンの概要』、亞爾然丁國領事館
- 阿保郁夫・野口久光、一九八七、『タンゴに捧げるぼくたちのオマージュ』、ダンスマガジン別冊『タンゴ…情熱のメランコリー』、新書館、八二―八七頁
- 新井恵美子、一九九九、『哀しい歌たち…戦争と歌の記憶』、マガジンハウス
- 飯島耕一、一九八六、『ラブラタの空』、『鳩の薄闇…日本の詩／オクタビオ・パス／写真』、みすず書房、一三三―一六三頁
- 池田憲一、一九八五、『昭和流行歌の軌跡』、白馬出版
- 池田浩士、一九九七、『日本人はなぜ強くて偉いか？』…進出の抒情と自覚』、『海外進出文学』論・序説』、インパクト出版会、一〇〇―一二九頁
- 井沢実、一九七二、『パンパの偉業ならず』、『ラテン・アメリカの日本人』、日本国際問題研究所、一九八―二〇二頁
- 石川友紀、一九九七、『日本移民の地理学的研究』、榕樹書林
- 、二〇〇五、『沖繩県における出移民の歴史及び出移民要因論』、琉球大学移民研究センター編『移民研究』第一号（二〇〇五年三月）、一一―三〇頁
- 石川浩司、一九九八、『日本のタンゴ文化は特殊なのか？…日本のタンゴ愛好家の嗜好とその形成過程についての考察』、日本タンゴ・アカデミー編『タンゲ  
アンド・エン・ハボン』第一号（一九九八年一月）、一八―二五頁
- 、二〇〇一、『タンゴの歴史』、青土社
- 石川弘義、一九八一、『娯楽の戦前史』、東京書籍
- 石黒定美、一九一（出版年不明）、『植民論』、早稲田大学出版部
- 石森秀三、一九八九、『旅から旅行へ』、『現代日本における伝統と変容』、日本人と遊び』、ドメス出版、九二―一二二頁
- 伊藤るり、二〇〇六、『一九二〇～三〇年沖繩における『モダンガール』という問い…植民地的近代と女性のモビリティをめぐって』、お茶の水女子大学ジェ  
ンダー研究センター『ジェンダー研究』第九号（二〇〇六年三月）、一一―一八頁
- 今井圭子、一九八五、『アルゼンチン鉄道史研究…鉄道と農牧産品輸出経済』、アジア経済研究所
- 岩下俊作、一九九七、『一九四九』、『バンドネオンの歌』、『岩下俊作選集第三巻』、北九州都市協会
- 牛島信明、一九八〇、『一九七五』、『もつひとりのボルヘス…もしくはフワン・ダールマン』、鼓直編『ラテンアメリカ文学叢書13…ボルヘスを読む』、国書刊  
行会
- 白井健、一九三八、『小麦とタンゴの国…アルゼンチンの話』（国際文化事業、パンフレット第四輯）、外務省文化事業部
- 宇野悟郎、一九八〇、『名優バレンチノが誘った平原の夢』、『アルゼンチン移民私史…パンパ平原をガウチョが往く』、イーストウエストパブリケーションズ、  
一三〇―一三八頁
- 大石直紀、二〇〇六、『オプリビオン…忘却』、角川書店

- 大岩祥浩・島崎長次郎・中島栄司、一九六五、『タンゴ入門』、音楽之友社
- 大岩祥浩、一九九九、『改訂版』アルゼンチン・タンゴ・アーティストとそのレコード』、ミュージック・マガジン
- 大野盛雄、一九六九、『移民と文化』、大野盛雄編『ラテン的日本人・ブラジル二世の発言』、日本放送出版協会、九一三八頁
- 奥村安太郎、一九二二、『南米に對する我が國民の無識』、『南米移民研究』、弘文堂書房、三六一三九頁
- 小倉浩一郎、一九三二、『世界映画風俗史』、『風俗資料刊行会(牧野守監修)『最尖端民衆娯楽映画文献資料集』第一四卷、ゆまに書房、二〇〇六年)
- 大島喜一、一九三二、『南米アルゼンチン』、植民社
- 大嶋仁、一九九〇、『精神分析の都・ブエノス・アイレス幻視』、福武書店
- 大場正明、一九九七、『アメリカ映画、サバビビアの幸福』、『エスクアア日本版別冊CINE-BOOK第一卷』映画で見つけるインテリア(一九九七年六月)、二二七―一三二頁
- 大原美範、一九七四、『アルゼンチン…経済と投資環境』、『アジア経済研究所  
落合一泰、二〇〇七、『情報資本主義と近代観光』、『アラウンド・ザ・ワールド』から『エキゾチック・ジャパン』へ』、山下晋司編『観光文化学』、新曜社、三〇―三五頁
- 折口信夫、一九五五、『一九一九』、『娘が国へ・常世へ…異郷意識の起伏』、『折口信夫全集(第二卷)』、中央公論社、三一―一五頁
- ――、一九五六、『一九二六』、『異郷意識の進展』、『折口信夫全集(第二〇卷)』、中央公論社、八五―一九三頁
- 帰山教正、一九二八、『映画の性的魅惑』、文久社書房(牧野守監修『最尖端民衆娯楽映画文献資料集(第九卷)』、ゆまに書房、二〇〇六年)
- 勝国興、一九六一、『デューラーの黙示録について』、『美学会編』、『美学』第一二卷第三号(一九六一年二月)、三六一―三九頁
- 加藤哲弘、二〇〇三、『(パトスフォルメル)とその受容をめぐって』、『アビ・ヴァールブルク(加藤哲弘訳)』、『アビ・ヴァールブルク著作集5』、『デューラーの  
古代性とスキファノイア宮の国際的占星術』、ありな書房、一五七―二〇二頁
- 蟹江丈夫、一九九九a、『コンチネンタル・タンゴ』、岩岡吾郎編『タンゴ：世紀を越えて』、『音楽之友社』、三三三頁
- ――、一九九九b、『日本にタンゴが渡来してから今日まで』、『日本タンゴ発展史』、タンゴ・エン・ハボン』、岩岡吾郎編『タンゴ：世紀を越えて』、『音楽  
之友社』、三四―四一頁
- 加年松城至、一九九八、『タンゴ・グラフィティ』、マリア&カルロス・リパローラ編『加年松城至訳』、『新編やさしいアルゼンチン・タンゴの踊り方』、『音楽  
之友社』、九三―一三四頁
- ――、一九八七、『不測の美学』、『タンゴ七〇年』、『新劇』四一〇号(一九八七年五月)、白水社、八八―九一頁
- 加茂正雄、一九九三、『アルゼンチン視察談』、『日本エネルギー学会編』、『燃料協會誌』第一二卷第一二六号(一九九三年三月)、二四七―二六一頁
- 香山滋、一九九三、『一九五三』、『ラ・クンパルシタ』、『香山滋全集 第六卷』、三一―一書房
- 唐端勝・野川香文・青木正、一九三三、『輕音楽とそのレコード』、三省堂
- 川村湊、一九九三、『大衆オリエンタリズムとアジア認識』、『近代日本と植民地7 文化のなかの植民地』、岩波書店、一〇七―一三六頁
- 北田暁大、二〇〇二、『誘惑する声』、『映画(館)の誘惑』、『戦前日本映画における声の編成』、『近代日本の文化史6』、『拡大するモダンティ』、岩波書店
- 北田幸恵、二〇〇一、『解説』、『原ひろ子監修』、『女性のみた近代25』、『アンソロジー 女と異郷』、ゆまに書房

- 国本伊代、一九九二、『概説ラテンアメリカ史』、新評論  
 倉田喜弘、一九七九、『日本レコード文化史』、東京書籍  
 栗原彬、一九八二、『日本人の外国像と世界像』、『歴史とアイデンティティ…近代日本の心理』歴史研究、新曜社、一七一―二〇〇頁  
 高坂、二〇〇二、『二つの近代』の痕跡…一九三〇年代における『国際観光』の展開を中心に、吉見俊哉編『一九三〇年代のメディアと身体』、青弓社、一  
 二七一―一六四頁  
 小森陽一、一九九七、『保護』という名の支配…植民地主義のポキャブラリー、小森陽一ほか編『メディア・表象・イデオロギー…明治三〇年代の文化研  
 究』、小沢書店、三一九―三三四頁  
 今野敏彦・藤崎康夫、一九八四、『移民史Ⅰ…南米編』、新泉社  
 坂口満宏、二〇〇七、『新しい移民史研究にむけて』、『日系人の経験と国際移動…在外日本人・移民の近現代史』、二三九―二六二頁  
 相良英明、二〇〇八、『異文化融合と伝播の典型としてのタンゴ』、鶴見大学比較文化研究所『比較文化研究』第一〇号（二〇〇八年三月）、一―二二頁  
 佐藤卓己、二〇〇一、『出版パブルのなかのファシズム…戦時雑誌の公共性』、坪井秀人編『偏見というまなざし…近代日本の感性』、青弓社、一二五―一五  
 〇頁  
 佐野誠、一九九八、『開発のレギュラシオン…負の奇跡・クリオージョ資本主義』、新潟大学経済学  
 塩澤実信、一九九一、『昭和のすたるじい流行歌』、第三文明社  
 志賀重昂、二〇〇四、『一九一―』、『南米に対する管見（南米移民は絶望なり）』、拓殖大学創立百年史編纂室編『南米論』、拓殖大学、一一―一四頁  
 、『一九一』、『世界山水図説』、富山房  
 、『一九四三』、『一九二』、『知られざる國々』、土方定一編『知られざる國々』、日本評論社、八一―二六七頁  
 芝原耕平、一九二八、『我等のアルゼンチン』、日本植民通信社  
 下村耕史、一九九七、『デューラーの木版画連作『ヨハネ黙示録』の研究…伝統の継承と変形について』、『アルブレヒト・デューラーの芸術』、中央公論美術  
 出版、一五五―一九二頁  
 白倉八郎、一九五一、『一九五〇』、『アルゼンチン…タンゴの街にタンゴなし』、『北中南米紀行』、丸永株式会社調査課、七三―七九頁  
 白幡洋三郎、一九九六、『旅行ノススメ』、中央公論社  
 杉幸二、一九三七、『アルゼンチン・タンゴを中心として』、『アルゼンチンアルバム…カンシオンと舞曲集』、日本蓄音器商會、二五―二九頁  
 鈴木三郎、一九四九、『タンゴに乗って…アルゼンチン夜話』、日本交通公社出版部  
 鈴木孝壽、一九九九、『ラテンアメリカ探訪一〇カ国…豊穡と貧困の世界』、新評論  
 瀬川昌久、一九八三、『ジャズで踊って…舶来音楽芸能史』、サイマル出版会  
 千田平一、一九四二、『中南米をゆく』、第一書房  
 高田公理、一九九一、『日本人庶民の海外体験とその諸類型』、『現代日本文化における伝統と変容七…日本人にとっての外国』、ドメス出版、五四―七四頁  
 高場将美、一九七一、『コンチネンタル・タンゴのレコードから』、『中南米音楽（臨時増刊）…タンゴのすべて』二〇二号（一九七一年一月）、中南米音楽、  
 四二―四七頁

一九八七、「ブエノスアイレス・パリ・東京・タンゴ変遷」、ダンスマガジン別冊『タンゴ…情熱のメランコリー』、新書館、二五―二八頁  
一九九八、「日本におけるタンゴ」、日本アルゼンチン交流史編集委員会編『日本アルゼンチン交流史…はるかな友と一〇〇年』、日本アルゼンチン  
ン修好一〇〇周年記念事業組織委員会、二五六―二七一頁

二〇〇七、「タンゴ・ダンスの『あ』のイメージは映画から」、『知ってるようで知らないラテン音楽おもしろ雑学事典』、ヤマハミュージックメディア  
ア、八〇―八七頁

高橋克彦、一九九六、「一九八七」、『バンドネオンの豹(ジャガー)』、講談社

高橋忠雄、一九五四、「タンゴの演奏団体と歌手…ラテン・アメリカ音楽を含む」、河野隆次ほか『ジャズ・タンゴ・シャンソン』、婦人画報社

高橋晴子、二〇〇七、「年表 近代日本の身装文化」、三元社

田中彰、一九九九、「近代日本の内と外」、吉川弘文館

柳原健次、一九八〇、「移民の心理学的研究…特にペルー、アルゼンチン、沖繩系移民を中心に」、沖繩国際大学文学部紀要社会科学科篇第八卷第一号、一一―  
八頁

玉置眞吉、一九三三、『社交ダンスに必要なダンス音楽の聴き方』、音楽世界社

千葉三郎、一九三二、「南米事情」、拓務省拓務局・文部省實業學務局編『最近の海外移住地』、明文堂、一六一―一九〇頁

頂健一郎、一九九七、「アルゼンチンにおける日系人の戦時と戦後」、移民研究会編『戦争と日本人移民』、東洋書林、二六八―二八四頁

坪内士行、一九三〇、『ダンス通』、四六書院

寺田寅彦、一九三三、『蓄音機』、岩波書店、四〇七―四三〇頁

東郷實、一九三五、『植民政策と民族心理』、岩波書店

戸坂潤、二〇〇一、「一九三三」、「映画の写実的特性と風俗性及び大衆性」、「思想と風俗」、平凡社、三四―四八頁

戸ノ下達也、二〇〇八、「音楽を動員せよ…統制と娯楽の十五年戦争」、青弓社

永井良和、一九八七、『ダンスホールの百年』、多田道太郎編『流行の風俗学』、世界思想社、二八五―三〇四頁

一九九一、『社交ダンスと日本人』、晶文社

一九九四、「にっぽんダンス物語…「交際術」の輸入者たち」、リプロボート

永井柳太郎、一九二二、「植民ノ目的」、「植民原論」、巖松堂書店、四一―五六頁

永田文夫、一九八七、「スクリーンを彩ったタンゴ映画から」、ダンスマガジン別冊『タンゴ…情熱のメランコリー』、新書館、八八―九二頁

中上健次、一九九五、「天人五衰」「ラブラタ綺譚」、『中上健次全集5』、集英社

長野太郎、二〇〇五、「国民教育とフォークロア…アルゼンチンにおける全国民俗調査(一九二二)をめぐって」、清泉女子大学紀要第五三卷(二〇〇五年一

二月)、一〇一―一二〇頁

仲摩照久、一九三〇、『世界地理風俗体系 第二卷…南アメリカ(上)』、新光社

中村とうよう、一九九九、『ポピュラー音楽の世紀』、岩波書店

西成彦、一九九九、『クレオール事始』、紀伊國屋書店

西村秀人、一九九四、『現代ラテンアメリカにおける民衆文化の意味…アルゼンチン・タンゴを中心としたポピュラー音楽論の試み』、上智大学イペロアメリカ研究所

——、二〇〇二、『ポピュラー音楽と国際移動』、小倉充夫・加納弘勝編『講座社会学16…国際社会』、東京大学出版会、二二二—二四二頁

——、二〇〇五、『日本におけるラテンアメリカ音楽受容史』、『アジア遊学』第七六号（二〇〇五年六月）、勉誠出版、六三—七四頁

野口久光、一九九二、『あゝ、想い出の武蔵野館！』、新宿歴史博物館編『キネマの楽しみ…新宿武蔵野館の黄金時代』、新宿区教育委員会、一〇—二二頁

野田良治、一九二七、『世界之大寶庫』、新南米、博文館

野谷文昭、一九九四、『ラテンにキスせよ…「南」のリズムを読む』、自由国民社

菅見恒夫、一九三五、『アメリカ映画の獨自性』、『現代映画論』、西東書林、三一—五頁（牧野守監修『日本映画論言説体系』第二期…映画のモダニズム期19』、ゆまに書房、二〇〇四年）

長谷川興三治、一九二六、『太平洋を圍繞する諸洲の地理』、博文館

服部教一、一九二八、『日本の將來』、日本植民學校

林みどり、二〇〇〇、『「国民文化」再考—一八世紀末から今日までのガウチョの表象を手がかりに』、『日本IIアルゼンチン修好百年記念論文集』、京都外国語大学イスパニア語学科、二二—四一頁

原毅彦、二〇〇二、『征服のタンゴ』、東琢磨編『カリブ・ラテンアメリカ…音の地図』、音楽之友社、八三—八四頁

——、二〇〇〇、『ラスト・タンゴ・イン・アルゼンチン』、西川長夫・原毅彦編『ラテンアメリカからの問いかけ…ラス・カサス、植民地支配からグローバリゼーションまで』、人文書院、二八九—二九五頁

比嘉マルセーロ、二〇〇二、『アルゼンチンにおける『日本人』の諸相について…日本への『出稼ぎ』移住と移民の子孫のアイデンティティ志向の変遷を中心に』、『ラテンアメリカの日系人…国家とエスニシティ』、慶應大学出版会、二四九—二九七頁

——、二〇〇六、長谷川寿美訳『日本人を祖先とするアルゼンチン人の日本への移住』、レイン・リョウ・ヒラバヤシほか編『日系人とグローバリゼーション…北米、南米、日本』、人文書院、三九四—四一六頁

平川末友、一九三三、『海外拓殖事業調査資料第十三輯…亜爾然丁ノ富源下其ノ利用開拓下巻』、拓務省拓務局

藤本秀朗、二〇〇七、『増殖するベルソナ』、名古屋大学出版会

藤崎康夫、一九九七、『日本人移民3』、中南米、日本図書センター

藤田緑、一九九四、『探険と殖民…明治期日本におけるアフリカ像』、東北大学『国際文化研究科論集』第二卷（一九九四年一月）、一九—三三頁

藤森清、一九九七、『明治三十五年…ツォリズムの想像力』、小森陽一ほか編『メディア・表象・イデオロギー…明治三十年代の文化研究』、小沢書店、五〇—七〇頁

古久保さくら、二〇〇三、『近代家族』としての満州農業移民家族像…『大陸の花嫁』をめぐる言説から』、大日方純夫編『日本家族史論集13』、民族・戦争と家族』、吉川弘文館

と家族』、吉川弘文館

船松伸男、一九九一、『タンゴ…歴史とバンドネオン』、東方出版

船松伸男、一九九一、『タンゴ…歴史とバンドネオン』、東方出版

細川周平、一九九二、「西洋音楽の日本化・大衆化」35 タンゴ、『ミュージック・マガジン』第二四卷第三号（一九九二年三月）、一四八―一五三頁

——、一九九三、「路地」は南米へ続く…『千年の愉楽』試論、『ユリイカ』第二五卷第三号（一九九三年三月）、青土社、九八―一〇三頁

——、二〇〇七、『日本のジャズ』をめぐって、『国際日本文化研究センター編』『日本研究』第三五卷（二〇〇七年五月）、四五―一四六七頁

細川幸夫、一九八四、『対訳・註解 永遠のタンゴ』、大学書林

堀内敬三、二〇〇三、『音楽五十年史』、鱒書房

牧野守、二〇〇一、『魅惑の姑娘スター李香蘭の転生…甘粕正彦と岩崎昶、そして川喜多長政』、四方田大彦編『李香蘭と東アジア』、東京大学出版会、一

〇三―一三六頁

増田義郎、二〇〇三、『ブエノスアイレス…ガデルとボルヘスの町』、荒このみ編『七つの都市の物語』、N T T出版、一七三―二〇二頁

松岡正男、一九三二、「植民運動の倫理的根拠」、『植民新論』、巖松堂書店、一七―二二頁

松下マルタ、一九九一、牛田千鶴・松下洋訳『ブエノスアイレス…南米のバリからラテンアメリカ型首都へ』、国本伊予・乗浩子編『ラテンアメリカ…都市

と社会』、新評論

——、一九九五、松下洋・西村秀人訳『アルゼンチン文化の諸相』、中川文雄・三田千代子編『ラテンアメリカ…人と社会』、新評論

的場實、一九三七、「タンゴの都ブエノス・アイレス」、『アルゼンチンアルバム…カンシオンと舞曲集』、日本蓄音器商會、一七―二四頁

満川龜太郎、二〇〇四、「一九三二」、「南米大観」、拓殖大学創立百年史編纂室編『南米論』、拓殖大学、一五―三〇頁

三浦雅士、一九八七、「タンゴ…男の踊り」、『新劇』四一〇号（一九八七年五月）、白水社、八四―八七頁

御厨貴、一九九六、「関東大震災が造り出した昭和の東京」、『二〇世紀の日本10 東京…首都は国家を超えるか』、読売新聞社、四九―七四頁

見田宗介・見田暎子、一九六六、『恋愛・結婚・家庭論』、徳間書店

見田宗介、一九六七、『近代日本の心情の歴史…流行歌の社会心理』、講談社

南島宏、二〇〇五、「誰が横尾さんに『ブエノスアイレス』と言わせたか」、『横尾忠則…熊本・ブエノスアイレス化計画』、熊本市現代美術館、三〇―三五頁

南博、一九八四、『近代庶民生活誌…第二卷…盛り場・裏街』、三二書房

三輪公忠、一九八〇、「日本にとっての一九三〇年代…その精神史上の特質」、三輪公忠編『日本の一九三〇年代…国の内と外から』、彩光社、五一―二二頁

日賀田匡夫、一九九九、「アルゼンチン・タンゴの導入」、日賀田タンス・勝海舟の孫・日賀田綱美が拓いたもう一つのダンス史』、モタン出版、一〇二―一

一九頁

森潤三郎、一九三〇、『獨習自在 アルゼンチン・タンゴの踊り方』、朝日書房

——、一九三三、『亜爾然丁風舞踏』、朝日書房

——、一九三七、『民族藝術としてのアルゼンチン音楽』、『アルゼンチンアルバム…カンシオンと舞曲集』、日本蓄音器商會、一一―一六頁

守屋荒美雄、一九一四、『動的世界大地理』、六盟館

師岡一光・横溝良夫、一九八三、『永遠の青春ルドルフ・ヴァレンチノ…彼の劇的な生涯とその作品』、無声映画研究会

門間貴志、二〇〇一、「中華偶像の変遷…李香蘭からヴィヴィアン・スーまで」、四方田大彦編『李香蘭と東アジア』、東京大学出版会、一三二―二五四頁

柳田国男、一九六四「一九二七」a、「旅行の進歩及び退歩」、『定本柳田国男集』第二五卷、筑摩書房、一〇九―一二〇頁

山口昌男、一九八四「一九二四」b、「旅行と歴史」、『定本柳田国男集』第二五卷、筑摩書房、一二一―一三五頁

山口淑子・藤原作弥、一九八七、『スクリーンの中の文化英雄たち』、潮出版社

山室信一、二〇〇六a、「空間認識の視角と空間の生産」、山室信一編『空間形成と世界認識』（岩波講座『帝国』日本の学知）第八卷、岩波書店、一一―

八頁

、二〇〇六b、「国民帝国・日本の形成と空間知」、山室信一編『空間形成と世界認識』（岩波講座『帝国』日本の学知）第八卷、岩波書店、一九―

七六頁

山本進、一九六〇、『中南米』、岩波書店

横溝良夫、一九九二、『新宿武蔵野館』、新宿歴史博物館編『キネマの楽しみ～新宿武蔵野館の黄金時代』、新宿区教育委員会、四七―七四頁

横山又次郎、一九二四、『人文地理學講話』、早稲田大学出版部

芳野まい、二〇〇八、「一九一三年のタンゴ・ブルーストにおける『流行』の問題」、学習院大学文学部編『研究年報』第五四輯（二〇〇八年三月）、一五―

一七〇頁

吉見俊哉、二〇〇七、『観光の誕生』、山下晋司編『観光文化学』、新曜社、八一―一三頁

、一九九九、「グローバル化と文化研究の視座・アメリカナイゼーション再考」、『メディア空間の変容と多文化社会』、パルテノン多摩、七一―二六頁

淀川長治、一九八七、『ヴァレンチノのタンゴのステップが日本へ』、ダンスマガジン別冊『タンゴ…情熱のメランコリー』、新書館、二二―二四頁

、一九九五、「タンゴ・ムードの人生ドラマ」、『映画が教えてくれた大切なこと』、TBSブリタニカ、二二―二二頁

、一九九九、『淀川長治…多くの映画百物語』、平凡社

米山裕、二〇〇七、『環太平洋地域における日本人の移動性を再発見する』、『日系人の経験と国際移動…在外日本人・移民の近現代史』、九―一三頁

劉文兵、二〇〇四、『映画のなかの上海…表象としての都市・女性・プロバガンダ』、慶應義塾大学出版会

輪島裕介、二〇〇五、『クラシック音楽の語られ方…ハインツ・癒シ・J回帰』、渡辺裕・増田聡ほか『クラシック音楽の政治学』、一七五―二二一頁

、二〇〇一、『音楽のグローバルイゼーションと『ローカル』なエージェンシー』、『ワールド・ミュージック』研究の動向と展望』、東京大学大学院

人文社会科学系研究科・文学部美学芸術学研究室編『美学芸術学研究』第二〇卷（二〇〇二年三月）、一九三―二二五頁

渡辺裕、一九九七、『音楽機械劇場』、新書館

、二〇〇六、『レコード・メディアと『語り』の近代』、『映画説明』レコードとその周辺』、東京大学大学院人文社会科学系研究科・文学部美学芸術学研

究室編『美学芸術学研究』第二四卷（二〇〇六年三月）、三四―六五頁

、二〇〇七a、『考える耳…記憶の場…批評の眼』、春秋社

、二〇〇七b、『民謡の旅の誕生』…松川二郎にみる昭和初期の『民謡』表象』、東京大学大学院人文社会科学系研究科・文学部美学芸術学研究室編

『美学芸術学研究』第二五卷（二〇〇七年三月）、一三五―一七八頁

アーリ、ジョン、一九九五「一九九〇」、加太宏邦訳『観光のまなざし…現代社会におけるレジャーと旅行』、法政大学出版局

——、『二〇〇三』一九九五、吉原直樹・大澤善信監訳『場所を消費する』、法政大学出版局  
アンツェレフスキー、フェディア、一九八二、前川誠郎・勝國興訳『デューラー…人と作品』、岩波書店  
イバニエス、ビセンテ・ブラスコ、一九三三、中山鏡夫訳『世界名作文庫四二八 黙示録の四騎士 前篇』、春陽堂  
エス、レミ、一九九八『一九九六』、尾河直哉訳『タンゴへの招待』、白水社  
クリフォード、ジェイムズ&マーカス、ジョージ、一九九六『一九八六』、春日直樹ほか訳『文化を書く』、紀伊國屋書店  
サイード、エドワード、一九八六『一九七八』、今沢紀子訳『オリエンタリズム』、平凡社  
ザックス、クルト、一九七二『一九三三』、『二〇世紀タンゴの時代』、小倉重夫訳『世界舞踊史』、音楽之友社、五一―五二頁  
サドウル、ジョルジュ、一九九二『一九四五―七五』、丸尾定訳『世界映画全史11 無声映画芸術の成熟』、ハリウッドの確立一九一九―一九一九、国書刊  
行会

——、『一九八〇』一九四八―一九七二、丸尾定訳『世界映画史1』〔第二版〕、みすず書房  
シャモワゾー、パトリック&コンフィアン、ラファエル、一九九五『一九九二』、西谷修訳『クレオールとは何か』、平凡社  
ハドソン、W・E、一九七五『一九一八』、寿岳しづ訳『はるかな国とおい昔』、岩波書店  
ブーアスティン、ダニエル、一九六四『一九六二』、星野郁美・後藤和彦訳『幻影の時代』、東京創元社  
フエンテス、カルロス、二〇〇〇『一九九〇』、立林良一訳『時間の偶有性』、澁澤龍彦ほか著『ボルヘスの世界』、国書刊行会、一六七―一八二頁  
ブルックス、ピーター、二〇〇二『一九七六』、四方田犬彦・木村慧子訳『メロドラマ的想像力』、産業図書  
ベーム、ゲルノート、二〇〇五、井村彰ほか訳『感覚学としての美学』、勁草書房  
——、『二〇〇六』梶谷真司ほか訳『雰囲気の美学』、新しい現象学の挑戦』、晃洋書房  
ムニョス、ホセ・R・サンチス、一九九八、高畑敏男監訳『アルゼンチンと日本』、友好関係史』、日本貿易振興会  
Savigliano, Marta E. 一九九五『Tango and the political economy of passion』、Boulder&Oxford: Westview Press.

## その他の刊行物

亜国洗染クラブ、一九六八、『在亜日本人…洗染業五〇年の歩み』  
移民研究会、二〇〇八、『日本の移民研究…動向と文献目録1』、明治初期―一九九二年九月、明石書店  
——、『二〇〇八』、『日本の移民研究…動向と文献目録2』、一九九二年10月―二〇〇五年九月、明石書店  
熊本市現代美術館、二〇〇五、『横尾忠則…熊本・ブエノスアイレス化計画』  
在亜日系団体連合会、二〇〇二、『アルゼンチン日本人移民史』、第一巻『戦前編』  
——、『二〇〇六』、『アルゼンチン日本人移民史』、第二巻『戦後編』

新宿歴史博物館、一九九二、『キネマの楽しみ…新宿武蔵野館の黄金時代』

全音楽譜出版社、一九四八、『服部良一ヒットメロディ・アルバム』

拓務省拓務局、一九三二、『ブラジル移住者通信集』

中国新聞社、一九九二、『移民…中国新聞創刊一〇〇周年記念企画』

中南米音楽、一九七一、『中南米音楽（臨時増刊）…タンゴのすべて』二〇二号（一九七一年一月）

————、一九九八、『タンゴ名曲事典』

東京音楽書院、一九三六、『アルゼンチンタンゴ曲集』

日本アルゼンチン修好一〇〇周年記念事業組織委員会、一九九八、『日本アルゼンチン交流史…はるかな友と二〇〇年』

日本蓄音器商會、一九三七、『アルゼンチンアルバム…カンシオンと舞曲集』

フィルムアート社、一九九四、『松田集編』帝都封切館…戦前映画プログラム・コレクション』

## 主な映画作品（年代順）

レックス・イングラム監督『黙示録の四騎士』（アメリカ／一九二一年）

アーヴィング・カミングス監督『遙かなるアルゼンチン』（アメリカ／一九四〇年）

チャールズ・ヴィダー監督『ギルダ』（アメリカ／一九四六年）

パトリス・ルコント監督『タンゴ』（フランス／一九九二年）

カルロス・サウラ監督『タンゴ』（スペイン∥アルゼンチン／一九九八年）

ダニエル・リヴァス監督『タンゴ・イン・ブエノスアイレス…抱擁』（アルゼンチン／二〇〇三年）

ダニエル・ブルマン監督『僕と未来とブエノスアイレス』（アルゼンチン∥フランス∥イタリア∥スペイン／二〇〇三年）

ニコラス・トゥオット監督『今夜、列車は走る』（アルゼンチン／二〇〇四年）