

雑誌メディアにおける〈情況〉と〈運動〉、 〈他者性〉をめぐる問題

—— 『ニューミュージック・マガジン』 1970-1974年 ——

山 崎 隆 広

“Situation,” “Movement” and “Otherness”
in Magazines—*New Music Magazine* 1970-1974

Takahiro YAMAZAKI

キーワード：出版メディア、音楽誌、アメリカ、〈他者性〉、サブカルチャー

1. 「覆刻」された創刊号—1970年代初期の出版をめぐる情況

世の中には何十年もつづいている雑誌がザラにある。たった5年やそこいらで、5年5年と騒ぎたてるのがオトナ気ないことは、わかってるつもりだ。なのに、5周年記念号で創刊号の覆刻なんてことを考えたのは、もちろんひとつには創刊号が早く売り切れて読者から再刊の要望がしばしば寄せられたのに応える意味もあるけれど、第一には、このへんでマガジン創刊の原点にたちもどり、もう一度やり直すというか再出発というか、そんな気持で今後のマガジンを作るきっかけにしたいと考えたからである。5年という伝統が惰性となって、知らず知らずのうちに初心を忘れ、漫然とページを埋めるような雑誌作りに流れるのがこわかったのである¹。

1969(昭和44)年4月に音楽評論家中村とうようを編集長として創刊された月刊誌『ニューミュージック・マガジン』(以下『NMM』)は、1974年4月号をもって満5周年を迎える。狂乱インフレと不況の直撃によって高度経済成長終焉の年と呼ばれたこの年、出版界もまた前年から続く用紙不足とオイルショックの打撃を受け、印刷、製本その他の資材面の調達コストは大幅に上昇、戦後かつてない危機感が業界を覆っていた²。このコストインフレは書籍、雑誌ともに定価の大幅な上昇を招いたが、資材価格の高騰による品不足がかえって市場の飢餓感を呼び、結果として販売金額ベースでの売上は一時的には前年から大きくアップすることとなった。しかし、そのような好況感も上半期までのことで、同年下半期になると省資源、消費抑制政策が本格化して不況ムードが高まっていく。11月には老舗の三省堂が会社更生法の適用申請を行うなど、暗いニュースが相次いでいた³。

そもそも、日本の戦後の出版成長はいつ始まったのか。1956年、初めての出版社系週刊誌である『週刊新潮』の創刊をひとつのエポックとするとされる日本の高度出版成長⁴は、1970年代の初めから半ばにかけてのこの時期、重要な局面を迎えつつあった。1960年代は、雑誌というメディアが人々、特に若者達に理想的なライフスタイル像を提供しえた戦後最初の時代だった。代表的存在は日本で初めての若い男性向け週刊誌として創刊された『平凡パンチ』(1964年創刊)で、文化、風俗にまつわる情報とともに、VANに代表されるアイビールックなどのファッション情報を積極的に紹介し、若者向け男性用化粧品の普及など新たな生活消費材の大衆化に大きな影響を及ぼして、一時代を画し

ていた。また、1960年代から'70年代にかけては『ミセス』、『マダム』、『ハイファッション』など女性ファッション誌も多く創刊され、雑誌メディアは大衆消費社会の発達と歩みをともしていく。モノを消費することによって自己を表現する、逆に言えばモノの消費を通じてしか自己を表現出来ないという現代的な自己実現の在り方は、1960年代末から1970年代半ばにかけてのこの時期、確かなものになっていったといっている。

そして、この時代は出版界のみならず日本のポピュラー音楽産業にとっても変容と拡大の時期であったが⁵、創刊当初は64頁に過ぎなかった音楽誌『NMM』も、オイルショック期の深刻な用紙不足やコスト高などの問題を乗り越え、時代と共に大きく成長を遂げていく。資材コストの高騰や狂乱インフレによって中小出版社が疲弊し、大手出版社による寡占化が進む中、新興の小規模出版社が出版する『NMM』の誌面は、広告や特集頁の充実を含めて大きく拡大し、'74年4月号の総頁数は228頁にまで達していた⁶。

そして、創刊から5年の記念号において、『NMM』は創刊号の誌面を広告頁を含む全頁をそのまま複製して掲載、販売するという試みを行う。冒頭の引用は、この企画に編集長の中村が寄せた「創刊号を5年めにもう一度お届けします」と題するエッセイからの一文である。人を喰ったようなこの「覆刻」企画は新刊の雑誌の特集企画の一部ということで行われたわけだが、自誌の創刊誌面をそっくりそのまま複製して世に出すというトリッキーな振る舞いは、読者や広告主のことを考えれば、常識的には当時も今もほとんど例を見ない型破りな試みだったといえるだろう。

この号に限らず、『NMM』は時折このような回顧的企画を行って雑誌の在り方を自問するような振る舞いを見せるのだが、そもそもあくまで雑誌制作の実務を担当し、裏方的な役割を演じるべきとされることの多い編集者が、このように商業誌の誌面構成の前面に立って自らの考えを開陳する、すなわち書き手と編集者がほぼ同じ役割を果たすというのは、近年、特に商業誌においてはあまり一般的なことではない。雑誌の発行者あるいは編集者が記名式で自らの主張を誌面で述べるというスタイルは、明らかに『NMM』が登場する以前の1960年代から'70年代頃にかけて盛んに刊行されていた個人の同人誌＝リトルマガジンの手法の流れを汲んでいた⁷。例えば、『NMM』の3年後に創刊されることになる競合誌『ロッキング・オン』などはさらにその手法を推し進め、読者からの投稿を誌面の中心に据えて雑誌を作っていくことになるのだが⁸、上記の中村のエッセイは、たとえ雑誌が危機を乗り越え、商業誌として軌道に乗りつつあったとしても、出発点である雑誌の基本姿勢は維持するという態度表明の一種ともいえよう。

『NMM』がこのような試みを企画した背景には、上述したようなこの時期の社会、文化、メディア環境の変容の大きさ、急速さがある。メジャーとマイナー、商業主義と非商業主義といったそれまでは自明であった境界線が揺らぎ始めたこと。「限定文化界」と「大量文化界」をつなぐ新たな「中間文化界」の拡大⁹。1960年代末から'70年代半ばという、雑誌メディアが今よりもずっと大きな影響力を持ち、そして非商業主義的なスタイルを持ったリトルマガジンが最後の輝きを放ちながら徐々にそのプレゼンスを失っていったと考えられる時代に、『NMM』は何を問題として、それらとどのように向き合っていたのか。

本稿では、1969年4月の創刊からおよそ5年間の『NMM』の誌面に着目し、同誌が置かれていた当時の社会状況やメディア環境、抱えていた問題系などを通じて、1960年代末から1970年代半ばの文化状況を考察することを試みる。『NMM』の誌面から、彼らの抗いと同調の姿勢について考えていきたい。

2. 『ニューミュージック・マガジン』をめぐる〈情況〉

初期の『NMM』は最新の洋楽情報を紹介する音楽誌だった。ただ、紹介といっても華やかなグラフィックページでミュージシャンをアイドルのようにきらびやかに飾り立てるといことはほとんどなく、英米を中心とした国外のミュージシャンの動向や新譜のレビューをテキスト情報によって実直に伝え、評するということが雑誌の基本コンセプトとしていた。商業誌としても順調に成長を続けていた『NMM』だが、創刊からの誌面を読んでいくと、その基本的な構成には大きな変化はなく、特に雑誌が本格的に軌道に乗り始めた1970年頃からは、毎号ほぼ忠実に同じ台割（誌面構成）を維持し続けていることが分かる¹⁰。

当時の日本には、「黒船」とも称された CBS ソニーのような新たな外資系企業が台頭し、また「日本洋楽」¹¹と呼ばれる日本独自の洋楽盤が数多く発売された。それまでは限定的なマーケットに過ぎなかった洋楽というジャンルの裾野が広く拡大していったことは『NMM』には追い風であり、英米のポピュラー音楽情報の紹介を旨としていた初期『NMM』の方向性は時代の流れにうまく合致したわけだが、『NMM』が広範囲の読者に支持を集めた理由はもちろんそれだけではなく、類誌とは異なるユニークな編集方針にあった。特に'70年代半ばまでの『NMM』に顕著なやり方だったのが、ポピュラー音楽を〈情況〉とともに捉えるという手法である。

『NMM』の特徴は、音楽誌といいながら政治、文化、社会の問題に直接コミットするような話題を積極的に取り上げるところにあった。1970年1月から1974年4月までの「特集」で取り上げられたトピックをまとめると文末別表のようになるが、さらにそれらのトピックを内容別に分類すると、下のように整理することが出来る。

1. ロックイベント
2. 日本語とロック
3. メディア批判
4. 日本のロック／フォークの在り方

いずれも編集長の中村をはじめとするスタッフや常連の寄稿者達が抱える問題意識、すなわち当時の日本のポピュラー音楽およびそれを取り巻く問題が表出したと思われるもので、それぞれのトピックは互いにリンクしあいながら、時には何ヶ月、何年にもわたって同様のテーマが複数の論者達によって論じられている。以下、本稿では、1と2に関する特集記事に着目して分析を進めていきたい。

2-1. ロックイベント——〈情況〉との関わり

「ロックイベント」については1970年から1971年にかけて複数回の特集で検証されているが、マイケル・ウォドレー監督によるドキュメンタリー映画『ウッドストック』の日本公開を間近に控えた1970年7月号では、「ウッドストック・ネーション」という特集を組んで、ロックフェスティバルがもたらす幻想が批判的に論じられている。特集の冒頭「ウッドストックを考える」と題された中村の文章では以下のようにある。

……片方に醜い戦争があるだけに、それとまるで別の世界で行われたかのようなウッドストックの美しい出来ごとが、あまりのすがすがしき、ほのぼののさのゆえに、どうも信じられないのである。(……) ヒッピーもロックも反体制もラヴもピースもウッドストックも、みんなみんな資本主義の精巧な機構の中に組み込まれるのが、アメリカというものだとすれば、ウッドストック・ネーションの理想主義的な愛と平和の旗印も、色あせてみえる。ウッドストック神話は、

すでに内部から風化現象を起こしつつあるのではないだろうか¹²。

『NMM』が創刊された1969年は、8月にはアメリカでウッドストック・フェスティバル（ニューヨーク）、12月にはオルタモント・フリーコンサート（サンフランシスコ）と、大がかりな入場無料のロックフェスティバルが相次いだ1年である。日本でもウッドストックより一足早く中津川フォークジャンボリー（1969年から1971年、3回にわたって開催）のような大規模な屋外イベントが行われるなど、新しい時代の自由を言祝い、ハプニングを伴う大規模なフェスティバルの開催は、同時多発的な世界の潮流でもあった。

ロックフェスティバルを何らかの政治性とともにつまえることは当時のごく自然なことであったが、フォークやロックミュージックの商業性を否定する若者達の声、例えばロックフェスティバルは無料であるべきという主張に、他の寄稿者達とともに雑誌を通じて疑義を呈したのが、若者を主な読者とする音楽誌編集長の中村であった¹³。1970年11月号でも、アメリカのフリー・コンサートをめぐる動きに、「軍需産業かレジャー産業ぐらいにしか将来の活路を見出すことができない、アメリカ資本主義の行きづまり」と「小児病的に先鋭化したイッピー」の対立を見て、まさにロックフェスティバルとは「社会改革への建設的な動きが見出せない、爆発寸前のアメリカ」の象徴なのだとして中村は断じる¹⁴。「社会の矛盾の噴出が、フリー・コンサートを要求する形でしか出てこないのでは、フェスティバルは不毛の荒野と化してしまうだろう。そこにパッド・ヴァイブレーションしか成立しないのは当然だ¹⁵」として、1969年の若者達の幻想を厳しく批判したのだった。

若者向けの音楽誌でありながら若者達が主張する野放図な「自由」を厳しく指弾したわけだが、このように同11月号の特集「ロックイベント—1970夏」では、ニューヨーク、サンフランシスコ、富士、東京、京都、中津川などその年の内外の数多くのロックフェスティバルや、同年大阪で開催された万博をも著名な書き手達に批判的に論じさせながら、中村は「スジの通らないフリー・コンサート」に容赦ない非難を浴びせて特集を総括した。これらの記事から見えてくるのは、一時的な熱狂や流行ではなく、ポピュラー音楽を〈情況〉との関わりによって論じていこうとする視座である。実際、当時の『NMM』の記事中には〈情況〉という言葉が頻繁に登場する。

同時期の日本のジャズ文化を分析したマイク・モラスキーは、アメリカ人にとってのジャズは〈自国の文化〉であると同時にアメリカを最も代表する音楽であると捉えられているのに対し、日本ではジャズはアメリカを代表する音楽でありながらも、あくまで〈他者の音楽〉と捉えられている点が重要と指摘する¹⁶。ここでモラスキーがいうジャズを、フェスティバルあるいはロックと言い換えて理解することは容易だろう。モラスキーに従えば、戦後、日本の聴衆がジャズに代表されるポピュラー音楽と向き合う際には、常に〈他者〉の存在を意識せざるをえない。様式や文化的背景は異なるとはいえ、中村そして同時代の人々にとっては、ロックミュージックやフェスティバルはまず〈他者の音楽〉であり、だからこそ、まずは異物として捉えるところから思考を立ち上げなければならない存在だった。

モラスキーは、『NMM』にも度々寄稿していた作家の五木寛之が小説中で示していた、「ブルースの本¹⁷の本当のフィーリングや、ジャズのスウィング感などが、アメリカ黒人の文化生活に密着しているものであるならば、我々日本人は、それを単に物まねにならない形で、はたして身につけることが可能だろうか」（傍点引用者）という命題に言及する。モラスキーによれば「このような悩みは、けっして〈ジャズ〉や〈アメリカ〉や〈戦後〉に始まったもので」はなく、「広い意味では、明治時代以降の日本の欧米文化の享受に共通しているし、現在においても、たとえばヒップホップの音楽文化に没頭する日本の若者たちが常時直面する問題にも共通する」¹⁷ものである。1960年代から'70年代初期にかけて、ジャズが日本の大学生や若いインテリ、文化人達に広く普及し、〈観念〉として捉え

られる傾向が強くなったこと、そしてそれを政治的ないしは芸術的な〈行動〉と結び付けて考える表現者が増えたことをモラスキーは指摘するが、それはジャズだけではなく、1950年代半ばに生まれ、その後'60年代末から'70年代にかけて急速に大衆化していったロックやフェスティバルなどポピュラー音楽文化全般についても同様に言えることであった。そもそもジャズ評論家として知られていた中村にとって、音楽文化を〈他者性〉や〈行動〉と結び付けて考えることはごく当然のことであったのである。

2-2. 日本語とロック〈他者〉をめぐる争い

そして、『NMM』の〈情況〉に対する言及の中でも最も広く知られるのが、1971年5月号に掲載された「日本のロック情況はどこまで来たか」と題された特集である。これは、日本語の歌詞を初めてロックミュージックの旋律に乗せて曲にすることに成功したと（誤って）記憶されているロックバンドはっぴいえんどと、ロックは英語で歌われるべきと主張する内田裕也らのミュージシャンによるロックと日本語の在り方をめぐる『NMM』誌上における原理主義的な論争と認識されているもので、一般的には「日本語ロック論争」として知られているものである。正確を期せば、この「論争」は『NMM』において初めて展開されたわけではなく、『NMM』とほぼ時期を同じくして創刊された『新宿プレイマップ』¹⁸の1970年10月号に掲載された「喧論戦シリーズ②『ニューロック』」における座談に端を発したものである。座談会の出席者は内田裕也（フラワー・トラベリン・バンド）、鈴木ヒロミツ（モップス）、大滝詠一（はっぴいえんど）らのミュージシャンと『新宿プレイマップ』にこの座談会の企画を持ち込んだ中山久民、そして『NMM』にも度々寄稿していたジャズ評論家の相倉久人が司会を務めていた。少々長くなるが、彼らが何を問題としていたのかを推し量る手がかりとなるやり取りなので、下記に引用する。

大滝 ボクはついこの間までGSみたいな事をやってたけど、去年の夏くらいから日本のロックについて考えているんです。つまり日本の中に外国のロックを持ち込んでも何となく馴染めないという原因は、言葉の問題が一つにはあると思うわけです。そこで日本語でロックをやってみたわけなんです。（中略）

久民 ボクなんか見てて思うのは、使う言葉が日本語でありながらビートは向うのまんまということの不具合のようなもの。つまり、日本の歌というのは、やっぱり浪曲なんですよ。知らず知らずのうちに身につけちゃってる。（中略）もう一度、日本語の体系とリズム、日本人の体質という点を考えてもいいんじゃないかと思うけど、裕也さんなんかどうですか。

内田 前に日本語でやった時があるんですよ。やっぱり歌う方としては“のらない”というんですよね。ボクは夢が大きいのかもかもしれないけど、独立した時からロックは世界にコミュニケーション出来るものと思ってたからエキスパート（引用者註：「エクスポート」の誤りか）を狙っていたし、それに今度アメリカでやらないかという話があって向うへ行くんですけどその時にボクは変に日本民族というのを強調しなくてもいいと思うんですよね。別に着物を着ていく必要もないし、世界は一つだと思うから、着物着たけりゃ着てもいいし。だから、もし日本語で唄うより、英語で唄って言葉が判らなくても“のって”説得できれば、その方がいいと思いますね。（中略）でも、大滝君達が日本語でやるというのなら成功してほしいと思う。

鈴木 そりゃ日本語でやれば日本語の方がいいさ、でも現実には日本語じゃ波にのらないね。日本語って母音が多いんだよな、だから“オレはお前が好きなんだ”なんて叫んでも“何

言ってる”なんてシラケちゃう(笑)。(中略)

相倉 ボクはニューロックが登場した時点が面白いと思うんだ。その前に反戦フォークの流行った時期があった。でも、そういう言葉による伝達ではもうダメなんだ、つまり戦争反対という言葉にメロディーをくっつけただけで考えを理解させるというオブチズムが崩壊した後でニューロックというのが出てきた。だから内田さんの言う事はその通りだと思うし、大滝君が日本語でやるという事は、日本人に歌はあるのかという基本的でかつ深遠なテーマにもかかわりあっちゃうわけで非常に面白い試みだと思う¹⁹。

図式的に整理すれば、当時の日本において外国語(英語)でロックをプレイすることに「馴染めな」さを感じ、その違和感を克服する為に日本語の歌詞をのせてロックを歌おうという大滝と、「母音が多」く、本来的には「浪曲」をルーツに持つ日本語の歌をロックのビートにのせて歌うことはどうしても「のらない」と主張する他の4名による「論争」である。

「論争」と呼ぶには穏当な座談のようにも見えるが²⁰、興味深いのは、主張する表現の方法に違いこそあれ、参加者達が皆ロックを〈他者の音楽〉と前提し、それに対して日本の音楽家達はいかに対処すべきかという点に議論が終始していることである。そして、日本人にとって基本的に〈他者の音楽〉であった従来のフォーク/ロックの表現、つまり政治的メッセージを単純にサウンドにのせて歌うようなやり方ではもはやコミュニケーションとしては不十分であり、そういった従来のポピュラー音楽の「オブチズムの崩壊」を受けて登場したニューロック²¹に新たな可能性を見るという相倉の発言は、まさに創刊当初の『NMM』の雑誌コンセプトに通じるものである。増田聡が指摘するように、「この論争の本質は『ロックにおける日本語詞の是非をめぐる争い』というよりも、『日本においてロックとは何か』をこの時期、改めて定義し、構築したこと」(増田 2006:118) だといえる。それは換言すれば、「日本にとって〈他者〉とは何か」を問い直す試みであった。

この〈他者の音楽〉をめぐる「論争」は、サブカルチャー好きの大学生や若いインテリ、文化人達の間で反響を呼び、およそ半年後の『NMM』1971年5月号に舞台を移して継続されることになる。「日本のロック状況はどこまで来たか」と名付けられた特集²²では、和田昌樹、征木高司による東京キッドブラザース、PYGなどのグループの最新のライブレポートに続いて、2つの座談会(cross talk)が掲載されている。参加者は第1部が『プレイマップ』の座談会にも参加していた内田裕也と大滝詠一のほか、福田一郎(音楽評論家)、ミックシー・カーティス(ミュージシャン)、松本隆(ミュージシャン/はっぴいえんど)、折田育造(音楽ディレクター)、中村とうよう、小倉エージ(『NMM』)といった面々である。

座談会全体としては、座談会掲載の前月号に『NMM』誌上で発表された『NMM』が選ぶ1971年「日本のロック賞」をはっぴいえんどのデビューアルバム『はっぴいえんど』が受賞したことに、カーティスが「もうすばらしい。ヤキモチでカッカしてるんだ。音楽家として優秀だし、曲も気がきいてて、粹だね。録音もいいし。日本語で全部やったのがゴキゲンなわけ」と激賞し、それに対して、「音のバランスが悪い」などと揶揄しつつも「日本語もロックのリズムに乗るということを証明してくれたことだけでもすごく大きい」と条件付きで高く評価する福田、また「ボブ・ディランのように陰影のある言葉を音楽にのせて歌うところまでは行って」おらず、「ぼくのぼあいは、インターナショナルに成功したいという気持が大きいので、やっぱり英語でやりたい」として「はっぴいえんどのレコード聞いてちょっと疲れました」と発言する折田、そしてそこに『プレイマップ』での座談会の際には「大滝君達が日本語でやるというのなら成功してほしいと思う」とエールを贈っていた英語詞ロック派の内田が、日本語詞によるフォークサウンドを旨とする独立レーベルURC(アングラ・レコード・クラブ)からレコードデビューしたはっぴいえんどに対して前年の岡林信康(同

じく URC 所属) に続いて『NMM』が賞を授与したことに異議を唱え、座談会にポレミックな空気感を与える、というグラデーションの付いた構図になっている。

座談会第1部は、「歌詞の意味を完全に理解して歌わない限りまったく説得力が出ない」のだから、日本人ミュージシャンが単に英語詞で歌っても意味がないと主張するカーティスが「誰もお前が一生懸命やってないなんて、いってやしないんだよ」と言って、「音楽的にも岡林なんて、そこらへんにいるアマチュアと変えないと思うけどな」と憤る内田をなだめつつ、日本語でフォークを歌う岡林信康を高く評価して全体の議論をリードするといった展開で進んでいく。『新宿プレイマップ』の座談会時に比べると日本語ロック擁護派の声が優勢に感じられるが、「論争」に何か結論めいた指針が出ることはない。

座談会第2部はメンバーが入れ替わり、TBS ラジオの番組内容を文字起こしする形で掲載されている。メンバーは第1部の福田、カーティス、内田に鈴木ヒロミツ、井上堯之(PYG)が加わる。頻出するのは「オリジナリティ」というワードである。抜粋して引用する。

鈴木 (…) ぼくたちも今度5月5日にLPも出るけど、オリジナルのね、だけど作詞作曲したからってオリジナルじゃないと思うわけですよ。向うの曲やってたって、モップスがやってるな、ということがわかればそれがオリジナリティだと思うわけですよ。(中略)

井上 (…) こないだ週刊誌でも福田先生にそういわれましたけど、主体性がないと——。それをわれわれはよく知ってるわけです。実際問題、コンサートをやって、むこうの曲をそのままコピーしたり、オリジナルをやっても今のオリジナルを、ロックかと聞かれたら、困るわけです。ハッキリいってね。じゃあ、ロックとは何か、音楽とは何かという定義になってくると、人に感情を伝えるための手段にしたいというのがぼくの考え方です。(中略)

ミッキー (…) で、オリジナリティ、オリジナリティって、ぼくら、盛んに言ってるけど、決して、自分で曲を作ってやるという意味だけじゃないの。さっき鈴木くんがいったけど、結局、聞いてもらって、ア、これはモップスだな、とわかってくれる。これがオリジナリティだと。ぼくはこれに100パーセント大賛成。(中略)

福田 8月の初めとか、終りとかに大フェスティバルをやるとかいう噂が今年も出てる。それが実現しちゃったら、もう日本のロックはなくなる、ブームよさようなら、になっちゃうという意見もあるけど、どう思いますか。

内田 それはね、地球対宇宙の戦争みたいなものになりつつあると思うのね。もっと、ある意味のプロテストも必要だし、しっかりした自分のイデオロギー、自分の音楽がないと、それで終わっちゃうんじゃないかな。

一読しただけでは一体何がそれほど問題なのか、英米のロックをライブでコピーすることの是非が何故これほど繰り返し言及されなければならないのか、にわかに分かりづらいが²³、一連の議論において最終的に問題とされているのは、そもそもロックは英語詞で歌われるべきなのか、日本語詞はロックのリズムにのるのか、といった原理主義的、審美的な問題や、日本語やロックのメロディの構造についてではなく、「ニューロック」と呼ばれる新しいポピュラー音楽の潮流を日本でいかに受容し、昇華させていくかという文化論的な問題意識であることに気づく。頻出する「オリジナリティ」とは大滝のいう「土着」と同様、外来のロックミュージックをいかに血肉化していくかということに向けられた関心を示したものと見えるが、日本人が英語詞にせよ日本語詞にせよ、ロックミュージックという〈他者〉に関わる仕方をめぐる議論であることが読み取れる。

増田も指摘するように、この「論争」はそれまでの日本の芸能界的なものを嫌悪し、そこから英米(的と思われる)対抗文化的価値への脱出を目指した内田裕也と、ロックも日本の「土着的」で「オリジナリティ」がある(と思われる)価値観に再構築出来るとするはっぴいえんどの違いが表出されたものであるが、これを一般で言われるように「日本語ロック論争」と単純に称してしまうことは、1970年代の日本のロックとその周辺のサブカルチャーが抱えていた諸問題を英語か日本語かという言語選択の問題に矮小化してしまうことにつながってしまう(増田 2006:137)。すなわち、ここでも問題とされているのは、ニューロックやフォークというポピュラー音楽の日本における〈他者性〉についてなのである。

その後、さらなる議論の広がりや結論らしきものも見出せぬまま収束していつてしまったと見なされている「日本語ロック論争」だが、『NMM』はちょうど1年後の1972年5月号において「日本のロック史を再検討する」と題した特集を企画し、再び日本のロック状況について論じることを試みる。

特集のはじめには、日本でロカビリーが流行し、それが後のGSに接続されていく1950年代末から'60年代はじめにかけての時代について、「岸信介が政権を握り、勤務評定反対闘争の激化の中で道徳教育を義務教育にとり入れることを強行、皇太子「御成婚」が国民の目を奪っている間に安保条約の改定調印への準備を着々と進めていた時期。一方では三橋美智也、春日八郎、三波春夫、島倉千代子の日本調歌謡曲が全盛を誇っていた時期に、プレスリーの出現をいち早く日本の情況(傍点引用者)の中へ導入したロカビリー歌手たちと、親や教師や警官の力をあわせての妨害をもハネのけてテネシーや日劇に集ったティーンたちの、ロックを求めるひたむきな気持を“商業主義に踊らされていた”として簡単に切り捨てることができるだろうか」という中村とうようの巻頭文が記されている。映画『暴力教室』とその主題歌であるビル・ヘイリーの『ロック・アラウンド・ザ・クロック』が公開された1955年——既述の通り、日本の出版界が高度成長を迎えた時期でもある——から、その後のプレスリー登場、ロカビリーの流行、ビートルズ来日やGSの流行、アート・ロック(ニューロック)なる言葉の登場など、『NMM』が創刊された1969年までのおよそ15年のポピュラー音楽文化を社会との相関において示した本特集の「日本ロック史年表」は、いまま史料的価値の高いものであるが、1955年を世界的なロック史の起点とする考え方は、その後サブカルチャーにまつわる文化史を論じる上でも共通した史観として定着している。現代に続くサブカルチャー論の基礎を提示した、重要な企画であったといえよう²⁴。

本特集は、「年表」のほか、ロカビリーからエレキ、GSそして1960年代末から1972年のニューロックへと続く戦後のポピュラー音楽の変遷を生きた福田一郎、ミッキー・カーティス、加藤和彦(ミュージシャン)と司会の中村とうようによる座談会(「色気」があったロカビリー・スターたち)、ミュージシャン内田裕也による時代の回顧録(「ベースはつねにロックンロール」)、『NMM』の編集者であった北中正和による1960年代フォークブームについての分析(「フォークブームが起ってきたころ」)、そして音楽評論家・木崎義二による1955年から'70年代初めに到るまでの日本のロック史分析(「ファンがにぎるロックの生命」)などで構成されている。

木崎の論考²⁵によれば、1970年代当時のニューロックは「長髪」と「ヒッピー」から生まれ、十数年前のロックすなわちロカビリーやエレキ、GSなどは映画『暴力教室』や「太陽族」から生まれた。つまり、連続と続いているように見えるロック史には同時に非連続性も存在するのだという。ロカビリーで始まった1950年代の日本のロック・レコードだが、まだまだ洋楽としての市場はごく小さなもので、アメリカでミリオン・ヒットしたレコードでも「千の台になるとレコード会社の洋楽担当者はよろこんでいた」ような状況であった。ステージ上のロカビリー、ロック歌手達は、アメリカで生まれた原曲を英語詞のまま、あるいは日本語詞にして歌っていた。当時のファン達は、「エル

ヴィスたちに抱く夢を代用品の国産歌手にすりかえ、ロックン・ロールのもつ烈しいサウンドに狂気(原文ママ)していた」。木崎の言葉を借りれば、1950年代の日本には、「ロックン・ロール歌手は生まれたが、日本にロックン・ロールは生まれなかった」。言い換えれば、〈他者〉を歌う者は現れたが、〈他者〉は生まれることはなかった。

1960年前後になると、従来の歌謡曲に新風を吹き込む作曲家も現れてはきたが、依然「日本のロック」は生まれず、プロデューサーのなり手もいなかった。木崎は、1962年当時、友人の音楽プロデューサー楊華森が語っていた言葉を紹介する。「冗談じゃないぜ。いくら一生懸命プロモートしても、売上げの半分以上は外国にもっていかれちゃうんだからな。だったら、日本で作ったほうが儲るぜ」。つまり、〈他者〉に憧れ、欲望しながらも、〈他者〉になることは叶わず、また〈他者〉になろうとしても残酷に搾取されてしまうのだから、それならばいっそ自分達で〈他者〉を演じてしまおうというのが、1950年代から'60年代にかけての日本のポピュラー音楽界の現実だった。

そういった情況は改善されつつあるとしながらも、1972年のロック情況は「活気をおびてる、とはいえない」と木崎はいう。日本のロックの17年の歩みは、短いながらも「屈折の多い長い長い旅でもあり」、「日本にロックが根をおろすまで、ぼくらはあと何年待てばいいのだろうか」として、木崎は論考を締め括る。

果たして、日本ではロックはあくまで〈他者〉のものであり、それはいつまで経っても定着しない外部のままなのだろうか。木崎の論考もまた、戦後の日本のポピュラー音楽の分析から日本における〈他者性〉を論じようとしたものといえるが、それに対して、同じ号に掲載されている北中の「フォークブームが起ってきたころ」²⁶は、ニューロックの登場に先んじて中村が日本でも積極的な紹介者の役割を担っていたフォークの分析を通じて、日本のポピュラー音楽と〈運動〉との関わりに言及した論考である。

北中によれば、日本にフォークソングが紹介された時、最初にそれを受け入れ、吸収しようとしたのは都市の高校生、大学生達である。戦後生まれの子供達(団塊の世代)が大学に入学し始める1960年代中頃、「大学＝中産階級の子弟が学ぶところ」といったイメージは崩れた。そしてその時代、金持ちの子弟達が資金援助をして、いくつもの文化イベントが主催されていた。そういった市民的企画者集団が催すイベントのやり方は、北中と深い交流のあった風都市²⁷の石浦信三の言によれば、「学生運動なんかの政治集会とかナントカ集会とかの延長上にあ」った。「それは、企画にたずさわる人間が政治的、思想的な意味合いをもっているかどうかではなくて、プランニングから人集めの方法まで、彼らの行動のスタイルが、それまでの政治運動がつくりあげてきたような行動のスタイルを踏襲しながらやってるから」そうなるのだという。つまり、戦後の若者向けポピュラー音楽の多くは、GSやエレキなどをのぞいて、政治的な〈運動〉とともにあった。何に対する〈運動〉なのかといえば、一言でいえばそれはやはり〈アメリカ〉という〈他者〉をめぐる〈運動〉であろう。

さらに北中は、日本におけるフォークやロックミュージック、すなわち非クラシック音楽の普及と変遷を考える上で、戦後の「うたごえ運動」の歩みと労音のような鑑賞団体²⁸の存在を挙げる。それによると、当時のうたごえ運動のサークルが開いた自主コンサートなどの開催方法は、学生フォークの連中がやるコンサートの方法と全く同じであり、例えばあるサークルが徹夜で議論したことといえば「『ケ・セラ・セラ』というような歌は健康的で文化的な歌かどうか、われわれはうたうべきか否か」といったことだったらしく、こういった点は後に関西フォーク²⁹の中でプロテスト・ソング云々といった議論が行われたことを想起させると述べている。

北中は、1960年代末に関西フォークが登場する以前の状況を見ると、大阪労音がフェニックス・シンガーズなどのフォークグループを積極的に招聘していること、大阪労音に「フォークソング愛好会」が生まれ(1967年)、尻石(高石)友也が飛び入りで歌を歌っていることなどもあわせて指摘し

ている。当時の大阪労音の関係者には、後に高石事務所や URC の社長を務める秦政明、『NMM』創刊にも深く関わった田川律などがおり、彼らがうたごえ運動を経験することを通じて、『健康で文化的な歌』におそらく何らかの意味で疑問符をつきつけて来た人たちである」ことも、単なる偶然とは思えないと北中はいう。つまり、戦後間もなくから始まるうたごえ運動の影響を受けた「健康で文化的な」キャンパス・フォークやカレッジ・フォークではなく、新たに志向すべきはより知的で批評的な文脈で歌われるニューロックのような曲であるということ。すなわち1960年代末から'70年代初頭にかけて『NMM』が仕掛けていた「論争」には、内容的には日本におけるポピュラー音楽の〈他者〉をめぐる問題があり、一方対外的には当時の左派イデオロギーの動揺によって混乱をきわめる状態にあった思想状況から新たな〈情況〉を作り出すという〈運動〉の問題があり、その両方が絡み合い、深く関わっていたのである³⁰。

3. 〈他者〉の変容——〈シンボル〉から〈システム〉へ

1960年代末、それまでのエレキやGS、歌謡曲とは異なるメッセージや新たなレコーディングの表現技術を取り入れたニューロックの新たな潮流は、日本では URC に代表される関西フォークのような社会的メッセージを前面に出した表現と合流し、当時の若者達を中心にポピュラー音楽の聴取環境に新たな地平を開いていった。同時期に創刊された『NMM』もその潮流の中にあっただとっていい。だが、そういった動きは長くは続かなかった。1970年代になると、社会に対する重く、批判的なメッセージを含んだ楽曲よりも、聴衆はより個人の問題と向き合い、内省的であってもより洗練された楽曲の方を求めた³¹。ポピュラー音楽産業の売上は大幅に拡大したが、そこから政治的メッセージやイデオロギー色は薄まり、CM とタイアップした商業主義的な体制が確立され、音楽もそのシステムの一部となっていく³²。

『NMM』は、前述の「日本語ロック論争」から半年後の1972年11月号の特集「まがり角にきた日本のロック」³³ において、拡大していく音楽マーケットの活況と反比例するかのごとく、暗く重いミュージシャン達の原稿を並べている。特集は内田裕也と中村とうようの公開往復書簡で始まる。

「この3か月ほど、僕は自分が苦しんだ時期は、これまでにありません」と書簡の中で内田は中村に語るが、そこにはわずか半年前の特集で氣勢を上げていたミュージシャンの面影は薄い。自身がプロデュースするフラワー・トラベリン・バンドのカナダでの活動から帰国したもの、バンドの運営や家庭問題などでひどく疲弊したと内田は言う。「この5年間に僕は芸能人と呼ばれるものから脱出しようとしていました。事実中途半パですが、色んな事をしたつもりです。ある時は、自分でも調子よいと思う事もありました。でも必死に人間としての何かを求めていたつもり」なのだが、「急進的だった人々も、今はクールに、経済的な事を割り切っています」と、その挫折感が感傷的なトーンで繰り返される。

それに対し、年長の中村が気落ちした内田を励ましながら、「ぼくもマガジンをやっていて、ロックとロック・ファンたちにたいする愛情や責任感みたいな純粋なものと、おもしろい雑誌だネと言って人からほめられたいという気持とが、ついごちゃ混ぜになってしまっているのに気づくことがある」と語り、「そして、とにかく雑誌を出しつづけて行くには、純粋な気持だけでもエエカッコシだけでもダメで、冷静な計算も幾分かは必要だと思う。こういっちゃうとミもフタもないし、若い読者の反発をくうかもしれないけど、やはりそのへんのバランスを取って行くことはどうしても必要なんです」と心情を吐露する。創刊から3年あまりを経た『NMM』誌上で、中村が「オトナのバランス」を語ったのはおそらくこれが初めてのことであった。新たな音楽の胎動を通して社会の〈情況〉と〈運動〉を語るリトルマガジンのエートスをもった音楽批評誌として創刊された『NMM』は、

幾度かの経済的危機を乗り越えて商業的には着実に成長を遂げてきた。社会の〈情況〉もそれに対する〈運動〉も当初の目標からすれば停滞しているが、ポピュラー音楽市場も自誌の売上げも伸びている。音楽業界がよりシステムティックに整備されていく中で、来日する音楽家の数も、手に入るレコードの数も大幅に増加した。必ずしも望んでいたわけではないが、望ましくもない目の前の〈情況〉に、のるか、そるか。そのどちらかというわけではなく、間を取るのがまさに中村のいう「バランス」であり、スタッフを抱えて商業誌を運営して行くとはそういうことだといった意味のことを、中村は「オトナ」の意見として内田に述べる³⁴。

ここで中村がいう如何に「オトナ」になるかという問題は、如何に我々が〈他者性〉を受け入れていくかという問題に等しい。1969年に創刊された『NMM』は、社会の〈運動〉と〈情況〉を雑誌制作に反映させながら、オイルショックも乗り越え、ビジネス的には順調に成長を遂げた。社会変革の夢はほぼ挫折とともに終わったが、その後は如何に「オトナ」になるかという判断を迫られた。それは、如何に〈他者性〉を受け入れるかというレベルの問題でもあった。その迷いに対するひとつの意思を表したのが、すなわち1974年に特集された冒頭の〈覆刻〉企画だったのではないか。

1974年、いまや〈他者〉が外部としてシンボル化して捉えられるのではなく、自らの内部にシステム化されていこうという時代(吉見 1997: 160-161)が目前に迫っていた。アメリカ西海岸の文化、ファッション情報を最先端の情報として全面的にフィーチャーする雑誌『popeye』が創刊されるのは、2年後の1976年のことである。

註

- 1 『ニューミュージック・マガジン』1974年4月号、26頁。
- 2 1973年の後半辺りから出版界を取り巻く環境は急速に悪化する。紙の原料となる原木の世界的な不足、夏の異常渇水による用紙事情の悪化、中東戦争による石油輸出規制など、主に出版界を取り巻く外的要因がその背景にあった。
- 3 なお、この時期の出版界の状況を発行部数から返品部数を差し引いた実売部数で測ると、1973年は書籍44,436万部+雑誌173,056万部=合計217,492万部、1974年は書籍47,325万部+雑誌178,751万部=合計226,076万部と、前年比約4パーセントの伸びに過ぎないが、実売金額ベースでは書籍、雑誌の合計で1973年の68,287,803万円から1974年は86,512,778万円と、約27パーセントの伸びを示している。これは当時の異常なインフレ率を示すものである。
- 4 1956年、出版社にとって広告収入(入り広)が他の媒体に広告を出す金額(出し広)を初めて上回った。それ以来、広告収入あつての雑誌経営というスタイルが定着していく(吉田 2012: 9-38)。そして後述するように、1955、56年はロックンロールが誕生したと見なされる年でもあり、日本のみならず世界のポピュラー音楽史においても非常に重要な時期である。つまり、出版メディアにおいても音楽メディアにおいてもその成長、サブカルチャーの大衆化が一斉に進んだ時代である。この同時進行は単なる年代的な符号に止まらないものと筆者は考える。
- 5 若者の大学進学率の上昇や全共闘運動など社会運動の高揚と退潮という社会的な変動要因が、CBSソニーに代表される外資系レコード会社の本格的な日本市場への参入と重なる。同様に出版界においても独ベルテルスマン社のブッククラブ構想などが発覚し、出版、音楽メディア界の両方にドラスティックな地殻変動が起きていた。詳しくは拙論『『ニューミュージック・マガジン』の1969年』『群馬県立女子大学紀要第36号』を参照。
- 6 1969年4月の創刊号では表2、表3、表4を除いた雑誌内広告頁総数は3頁。表2は日本ビクター社のデューク・エリントン、バディー・マイルス、テンプテーションズとシュープリームの3枚のアルバムとキングレコード社によるジョン・メイオールの3枚のアルバムの広告、表3は楽器メーカー・エルク社の器材広告、表4はヤマハによるフォークギターの広告によって構成されている。それに対し、1974年4月号では、雑誌内に占める広告頁は全頁広告が48頁、1段広告が2頁にまで達する。広

告主はレコード会社（新譜紹介）やレコード販売店が中心である。表2はキングレコード社によるアル・グリーンやサンディ・デニーの新譜紹介、表3はトリオレコード社のブルース関連のレコード、表4はオデオンレコード社のピンク・フロイドの新譜の広告である。内容的には英米のミュージシャン関連の広告が殆どであり、国内のミュージシャンの新譜にまつわる広告は見られない。

- 7 『NMM』や『ロッキング・オン』などの雑誌が参照していた先行誌としては、商業誌では『話の特集』、非商業誌では吉本隆明が主宰する言論同人誌『試行』などが挙げられる。桂秀実が主張するように、こういった雑誌のスタイルが効力を失っていったのが1960年代末から'70年代の半ばのことであると考えられるが、『試行』などのリトルマガジンと『NMM』との関連性については別稿で詳しく論じたい。
- 8 例えば『ロッキング・オン』立ち上げ時の初期メンバーの一人であった橘川幸夫は、後に独立し、1978年、全て読者からの投稿によって構成される雑誌『ポンプ』を創刊した。
- 9 竹内ほか編『日本の論壇雑誌——教養メディアの盛衰』序論1-13頁。
- 10 巻頭で「今月のニューミュージック」としてミュージシャン達の動向を短く伝え、その後にその月の「特集」が1、2本、その次に中村やゲストによる「座談会」、中村の見聞きコラム「とうようズ・トーク」、そして評者が100点満点で新譜をレビューする「今月のレコード」。頁数は増えても創刊時から変わらぬ構成が雑誌に安定感を与えていたように見える。
- 11 海外で発売されたミュージシャンのアルバムに独自の邦題やライナーノーツをつけ、日本のレコード会社の担当ディレクターが国内市場向けのプロモーションを施した洋楽群をこう呼んだ。それ以前は海外で発表された曲群から日本受けしそうな曲を選び直して発売するという「日本盤」が中心であった。また、1960年代後半からはそれまでのシングル盤ではなくLP（アルバム）単位での音楽聴取が一般化してきたことも、日本洋楽の伸びを後押しした。現地盤とそのまま同じの「輸入盤」が市場で一般化するのには、円高が進む1980年代半ば以降のことである。
- 12 『ニューミュージック・マガジン』1970年7月号、15頁。
- 13 同号には映画『ウッドストック』の配給会社からの映画の広告も入っているが、この点に関して、記事と広告の中立性は保たれているように見える。『NMM』自身も屋内型のフェスティバル「日本ロック・フェスティバル」を主催するなど、当時の日本でもロックイベントは盛んに行われていたが、身勝手な「自由」を主張する大衆と、ただ利潤を上げることを目的に商業化されていくフェスティバルの両方の在り方に対して、『NMM』は早い時期から警鐘を鳴らしていたわけである。
- 14 『ニューミュージック・マガジン』1970年11月号、41頁。
- 15 前掲書、41-42頁。
- 16 モラスキー『戦後日本のジャズ文化』53-188頁。
- 17 前掲書132頁。
- 18 1969年6月（クレジット表記は1969年7月号）に本間健彦を編集長として創刊された。
- 19 『新宿プレイマップ』1970年10月号、20-22頁。なお引用文は、本間『60年代新宿アナザー・ストーリー』の復刻版より使用した。
- 20 多勢に無勢にも見えるやり取りにおいて、大滝詠一はこう弁明する。「ボクは別にプロテストのために日本語でやってるんじゃないんです。何か、日本でロックをやるからには、それをいかに土着させるか長い目で見ようというのが出発点なんです。ボクだって、ロックをやるのに日本という国は向いていないと思う。だから、ロックを全世界的にしようという事で始めるんだったらアメリカでもどこでも、ロックが日常生活の中に入り込んでいよう所へ行けばいい。全世界的にやるんならその方が早いんじゃないですか。でも、日本でやるというのなら、日本の聴衆を相手にしなくちゃならないわけで、そこに日本語という問題が出てくるんです。でも、日本日本と言うからといってボクらは国粋主義者でも何でもないので誤解しないで下さい（笑）」（『新宿プレイマップ』1970年10月号）。ここには本質主義的な立場からロックを捉えようとする内田達に対し、文化論的立場からロックを捉える大滝との立場の違いが見て取れる。
- 21 1960年代末頃から、既存のスターシステムやヒットチャート狙いのやり方に則らず、楽曲に自分達自身のメッセージを乗せた作品を発表するミュージシャン（シンガーソングライター）が増えた。素

朴なメッセージ表現に頼らず、音楽的ギミックを凝らしたロックミュージックが多く登場したが、それらが総称して「ニューロック」と呼ばれた。ヒットソングを連ねるのではなく、例えば1967年発表のビートルズの『サージェント・ペパーズ・ロンリーハーツ・クラブ・バンド』のように、アルバム全体を通してひとつのコンセプトを提示するような新たなスタイルを持った作品が代表的である。

- 22 『ニューミュージック・マガジン』1971年5月号、16-27頁。
- 23 当時、日本の殆どのバンドが自作の曲のレパートリーをそれほど持たなかったにもかかわらず、一日に何回もステージをこなさなければならないという状況に置かれていた為、ライブで海外の曲をコピーして演奏することは当たり前のことだった。
- 24 『ニューミュージック・マガジン』1972年5月号26-69頁。
- 25 前掲書、64-69頁。
- 26 前掲書、60-63頁。
- 27 はっぴいえんどのマネジメント事務所。
- 28 「労音」とは勤労者音楽協議会の略で、なかでも大阪を拠点とする大阪労音の活動が最大にして嚆矢である。1955年、共産党は六全協（日本共産党第6回全国協議会）において、それまでの武装闘争路線の「極左冒険主義」を改め、平和的な穏健主義に党の方針を変更することを決定した。また戦後間もない時期から始まった「うたごえ運動」は、暴力ではなく平和的な連帯によって人々の連帯を志向するという共産党の方針を象徴するものであり、1960年代から'70年代頃は英米の洋楽の影響の下にあるポピュラー音楽を敵視する傾向が強かった。そういった左派イデオロギーの変容の影響を大きく受けていると考えられるうたごえ運動を共産党の「日和見主義」と結び付け、それゆえうたごえ運動で歌われるような伝統的な左翼系音楽を嫌う若者達が新しいニューロックに向かうことは、ごく自然な構図だった。労音の活動をめぐる詳細は長崎励朗『「つながり」の戦後文化誌——労音、そして宝塚、万博』を参照。
- 29 その中心的な存在が、岡林信康やはっぴいえんどのアルバムを輩出したURCだった。
- 30 長崎は、その設立の経緯から見て『NMM』やURCは労音の「落とし子」であると論じる（長崎2013：167-201）。誌面の構成などを細かく見て行けば他にもいくつもの別の影響が指摘出来るのだが、『NMM』誕生に労音の存在が影響を及ぼしていたことは確かであるように思われる。
- 31 「都会では自殺する若者が増えている／今朝来た新聞の片隅に書いていた／だけれども問題は今日の雨 傘がない／いかなくちゃ 君に会いにいかなくちゃ」と歌った井上陽水の「傘がない」は、1972年に発売されたデビューアルバム『断絶』に収録されていた。政治を論じることに疲れ、自身の存在に虚無感を覚える若者達の姿を内省的に歌ったこの曲は、時代の変わり目を示す曲として象徴的に取り上げられることが多い。それまで向き合っていた社会や政治といった〈他者〉の問題は背景に退き、雨の中恋人に会いに行く為の傘がないことに悩む〈自己〉の問題が前景化する。翌年発売された井上の3枚目のアルバム『氷の世界』は戦後初のミリオンセラーを記録する。
- 32 『NMM』が高く評価した岡林信康は1971年頃から自身が追求する音楽と聴衆の求めるものとのギャップに苦しんで失踪を繰り返し、はっぴいえんどは1972年発表のサードアルバム『HAPPY END』を最後に解散する。メンバーの大瀧詠一はCMソングの世界に進出し、松本隆は1970年代半ば以降、作詞家としてニューミュージックのミュージシャン達に歌詞を提供するようになる。'60年代の後半に関西フォーク系のバックグラウンドをもとにデビューしたミュージシャン達の多くが、それまでとは別の方向に活路を見出していった。
- 33 『ニューミュージック・マガジン』1972年11月号、88-104頁。
- 34 この二人の書簡に続くエディ藩（ゴールデン・カップス）の「カップスの解散とその後」、成毛滋「行きづまった日本でのロック活動」でも、『NMM』の常連であったミュージシャン達が日本の音楽界の現状に対する悲観的な嘆きを語っている。特に成毛の批判は激烈で、洋楽をそのままコピーしているような日本のバンドは単なる「代用品」に過ぎず、レッド・ツェッペリンのような「本物」のミュージシャンが海外からやってくるようになればそういった日本のミュージシャンなどは用済みになる、日本人には決定的にロックのリズム感が欠けているが、海外のミュージシャンをコピーする必要があると自分がいうのは、まず外側からでもそれを真似て精神を学び取るべきという意味なのだ、という。

ニューロック黎明期の同志ともいえるミュージシャン仲間達が批判しあう姿は、さしずめ同時代の「内ゲバ」の様相を呈していた。

参考文献

- 大塚英志 2001 『「彼女たち」の連合赤軍——サブカルチャーと戦後民主主義』角川文庫。
- 小熊英二 2002 『〈民主〉と〈愛国〉戦後日本のナショナリズムと公共性』新曜社。
- 2009 『1968〈上〉若者たちの叛乱とその背景』新曜社。
- 2009 『1968〈下〉叛乱の終焉とその遺産』新曜社。
- 鹿島 茂 2009 『吉本隆明1968』平凡社新書。
- 北中正和編 2004 『風都市伝説——1970年代の街とロックの記憶から』音楽出版社。
- 出版ニュース社編 2002 『出版データブック 改訂版 1945→2000』出版ニュース社。
- 絃 秀実 2003 『革命的な、あまりに革命的な——「1968年の革命」史論』作品社。
- 2008 『吉本隆明の時代』作品社。
- 田家秀樹 2011 『70年代ノート——時代と音楽、あの頃の僕ら』毎日新聞社。
- 竹内 洋・佐藤卓己・稲垣恭子 [編] 2014 『日本の論壇雑誌——教養メディアの盛衰』創元社。
- 竹内 洋 2003 『教養主義の没落——変わりゆくエリート学生文化』中公新書。
- 2005 『丸山眞男の時代——大学・知識人・ジャーナリズム』中公新書。
- 田村紀雄 1992 『日本のリトルマガジン——小雑誌の戦後思想史』出版ニュース社。
- 長崎励朗 2013 『「つながり」の戦後文化誌——労音、そして宝塚、万博』河出書房新社。
- 中村とうよう 1986 『大衆音楽の真実』ミュージック・マガジン。
- 1999 『ポピュラー音楽の世紀』岩波新書。
- 西部 邁 1986 『六〇年安保——センチメンタル・ジャーニー』文藝春秋。
- 萩原健太 2015 『70年代シティポップクロニクル』Pヴァイン。
- 本間健彦 2013 『60年代新宿アナザー・ストーリー——タウン誌『新宿プレイマップ』極私的フィールド・ノート』社会評論社。
- 毎日新聞社編 1999 『毎日ムックシリーズ 20世紀の記憶 連合赤軍“狼”たちの時代 1969-1975』毎日新聞社。
- 前田祥丈、平原康司編著 1993 『60年代フォークの時代——日本のフォーク&ロック・ヒストリー1』シンコー・ミュージック。
- 1993 『ニューミュージックの時代——日本のフォーク&ロック・ヒストリー2』シンコー・ミュージック。
- 増田 聡 2005 『その音楽の〈作者〉とは誰か——リミックス・産業・著作権』みすず書房。
- 2006 『聴衆をつくる——音楽批評の解体文法』青土社。
- 宮入恭平 2008 『ライブハウス文化論』青弓社。
- 村上一郎著／竹内洋解説 2013 『岩波茂雄と出版文化——近代日本の教養主義』講談社学術文庫。
- 毛利嘉孝 2012 『増補 ポピュラー音楽と資本主義』せりか書房。
- モラスキー、マイク 2005 『戦後日本のジャズ文化——映画・文学・アングラ』青土社。
- 吉田則昭・岡田章子編 2012 『雑誌メディアの文化——史変貌する戦後パラダイム』森話社。
- 吉見俊哉 1997 『アメリカナイゼーションと文化の政治学』（岩波講座現代社会学1『現代社会の社会学』）岩波書店。
- 和久井光司 2008 『『at 武道館』をつくった男——ディレクター野中と洋楽ロック黄金時代』アルテスパブリッシング。
- Bourdagh, Michael 2012 *Sayonara Amerika, Sayonara Nippon: A Geopolitical Prehistory of J-Pop*. New York: Columbia University Press. =2012 奥田祐士訳『さよならアメリカ、さよならニッポン——戦後、日本人はどのようにして独自のポピュラー音楽を成立させたか』白夜書房。
- Frith, Simon 1983 *Sound Effects: Youth, leisure, and the politics of rock'n roll*. London: Constable. =1991 細川周平訳『サウンドの力——若者・余暇・ロックの政治学』晶文社。

Wenner, Jann 1971 *Lennon Remembers-The Rolling Stone Interviews*. San Francisco: Straight Arrow Books. =1974 片岡義男・三木卓訳『回想するジョン・レノン』草思社。
 Gitlin, Todd 1987 *The Sixties: Years of Hope, Days of Rage*. New York, Bantam Books. = 1993 匹田三良、向井俊二訳『60年代アメリカ—希望と怒りの日々』彩流社。

『ニューミュージック・マガジン』1970年1月号～1974年4月号特集一覧

		特集1	特集2
1970	1	ドラッグと現代の狂気	日本版「ヘアー」の問題点をつく
	2	ドラッグの彼方に	ローリングストーンズを考える
	3	カム・トゥゲザー—みんな一緒に	
	4	ロック1969-1970 (第1回ニューミュージック・マガジン) レコード賞発表	
	5	《音楽の国》の四人—ザ・ビートルズ	
	6	ロックとジャズの接点	
	7	ウッドストック・ネーション	
	8	「ウッドストック」と「富士オデッセイ」のあいだ	
	9	70年代のポップスをつくるシンガー=ソングライターたち	ニュー・シネマの中のロック
	10	躍動するブラック・ミュージック	
	11	ロック・イベント—1970夏	
	12	「若さの国」カナダのロック	
1971	1	特別レポート：裸のローリング・ストーンズ	
	2	来日するブラッド・スエット・アンド・ティアーズ	
	3	B・B・キングとブルースの問題	
	4	ロック・エンサイクロペディア	第2回ニューミュージック・マガジン・レコード賞発表
	5	(日本のロック状況はどこまで来たか)	アメリカ南部の風土と音楽
	6	イギリスのロックをさぐる	
	7	(ロックン・ロールのUS・ネイヴィー) 米軍基地のロック	
	8	ぼくら自身のものでしたのロック	
	9	ラジオ放送を考える	
	10	ロック・イベント—1971夏	
	11	ロックのコミュニケーション	
	12	ぼくらにとっての伝統の問題	
1972	1	人間にとって音楽とは何か	ジョン・レノンとオノ・ヨーコ
	2	バングラ・デシュ・コンサート	
	3	ロックンロール・アンド・トイデイ	座談会「今月のレコード」を考える
	4	第3回ニューミュージック・マガジン・レコード賞発表	
	5	日本のロック史を再検討する	
	6	プリティッシュ・ロックを考える	
	7	(人類は生きのびられるか)	
	8	ストーンズ72	マウンテンを考える
	9	マザーズとその息子たち	(連載=ロック研究セミナー第1回)
	10	カントリー・サウンドの現時点	(ロック・イベント72の問題点/ロックの苦難の時期—1969～1971)
	11	T・レックス、デヴィッド・ボウイ、ルー・リードたちのグラマラスな世界	まがり角にきた日本のロック/ハード・ロックのニュー・パワー
	12	ロックはニューオーリンズを目ざす	
1973	1	絵で知るローリング・ストーンズ大事典	いらっしゃい! ジェームス・テラー
	2	魔女にひかれる現代のロック	幻のグループ、ヴェルヴェット・アンダーグラウンドとアンディ・ウォーホル
	3	女にとってのロック	ロックのなかの“ポップ的”なるもの—アメリカン・ロックの変貌をさぐる
	4	(私の選んだ1972ベスト・アルバム)	(新・ロックアルバム100選)
	5	ソウル・ミュージックとブラックの美学	よみがえった不死鳥ザ・バーズ
	6	いまアメリカはどうなっているか	グラム・ロックを総括する
	7	日本のロック界の新しい動き	ジェフ・ベック vs ハンブル・パイ
	8	マスコミのタブーをつく	アメリカの「ウソ」に挑む本当のアメリカ人たち—アメリカ・インディアンとの闘いぶり
	9	内田裕也のアメリカ・イギリス特別取材	アマチュア・ロック・バンドは花ざかり
	10	内田裕也のアメリカ・イギリス特別取材2	レオン・ラッセルよ、お前は何者だ?
	11	内田裕也のアメリカ・イギリス特別取材3	懸賞小説佳作発表
	12	ウソをつくのも芸術のうち?—アリス・クーパー・インタビュー	
1974	1	SOUL MUSIC NOW	1月に来日するアーティスト
	2	日本人の土着のうた	私の選んだ1973ベスト・アルバム
	3	決定版レガエのすべて—ジャマイカのそよ風に遊んでみよう	徹底的に見て廻ったアメリカ・ブルース界の実状
	4	創刊号・覆刻版	ロックの全レコード・リスト '73.4-'74.3