

<学術論文>

ポストモダンの終焉とネオ・アヴァンギャルドの時代

—表現者としての戸川純から見る日本ポピュラー音楽受容構造の転換—

小野貴史 信州大学学術研究院教育学系

キーワード：ポストモダニズム，アヴァンギャルド，ゼロ年代，サブカルチャー

1. はじめに

本論文は1980年代のニュー・ウェーブ・ミュージック流行期に大きな影響力を持っていた戸川純の近年著しいリバイバルを軸に、ゼロ年代及びポストモダン終焉後の我が国のポピュラー・ミュージック・シーンにおける受容構造の変遷を論じる目的で書かれた。

また、80年代以降に急速に発展した音楽テクノロジーとインターネット環境も含めた音楽全般をとりまくマテリアルな側面についても併せて考察した。

2. ノイズをまとった復権

ゼロ年代が終わる頃に、1979年にギターのJOJO 広重が中心となって京都で結成したノイズ・バンドの非常階段が精力的にコラボレーション・アルバムをリリースするようになった。非常階段は世界的に名高いバンドではあるものの、サウンドの過激さゆえにアヴァンギャルド／アンダーグラウンドな場で長らく活動してきた。しかし、2012年にゲストにフリージャズのベテラン・プレーヤーである坂田明（サクソ）と豊住芳三郎（ドラム）を迎えた「JAZZ 非常階段」をリリースした後、様々なゲストを迎えたコラボレーション・アルバムをリリースし続けている。アヴァンギャルドの典型のようなノイズ・バンドが年に一枚ペースでアルバムを発表し続けること自体、“軽さ”を基調としたゼロ年代の音楽文化では考えられなかった。

ノイズ・ミュージックとカテゴライズされる領域での我が国における発信は世界的に極めて積極的であり、ポール・ヘガティはその著書『ノイズ／ミュージック』で一章を丸々割いて「ジャパンノイズ」について詳細に論述している。ヘガティはノイズ・ミュージックにおいて日本的なものとは、「画一化に対する抵抗、1960年代の思想と、1970年代後期から80年代初期にかけての音楽におけるより攻撃的な態度が、極端かつ乱雑に組み合わせられたもの」と述べている（ヘガティ，2014，pp.248～9）。

そして非常階段はアイドルグループ BiS とのコラボレーションユニット BiS 階段で戸川純の『好き好き大好き』をカバーするに至った¹。オリジナルの『好き好き大好き』は1985年に戸川純のソロ名義（アルバム名も「好き好き大好き」で戸川純本人がプロデュースし

¹ 2013年6月『好き好き大好き』のMVが公開され、同7月にavex traxよりCD「BiS 階段」がリリース。

小野

ている)でアルファレコードより発売されたものだ。ポップな曲調(作曲は吉川洋一郎)、直截的で強烈な世界観と知性を併せ持つ戸川純自身による歌詞、パンキッシュなシャウトからベルカントに近いファルセットまでを頻繁に交錯させる独特な唱法、エキセントリックなMV(ミュージック・ビデオ)等々。当時は戸川純が書き、歌う、攻撃性を全面に出した歌詞は、ポップスとしては、極めて特異な存在だった。

世界でも最も尖った攻撃的ノイズ・バンドのひとつである非常階段が80年代のニュー・ウェーブ・シーンを代表するような楽曲を、アイドルグループとコラボレートしてカバーし、一般に受け入れられた現象からは、ひとつの音楽における時代/様式の転換点を見出すことができる。まさに、30年の時間を経て、戸川純は《復権》したのである。

戸川純は女優・歌手として1980年代のはじめから今に至るまで活動を続けてきたが、2004年に戸川純バンド名義でGod Mountainレーベルから「Togawa Fiction」というミニ・アルバムを発表して以降、数年に一度他のアーティストの作品に数曲ゲスト参加したり、旧作のリイシューやベスト盤をリリースする以外、戸川純名義の新しいリリースはなかった。もちろん2006年に大怪我をして未だに後遺症を抱えていることも影響しているのだろうが、80年代から90年代前半にかけての発信力は無くなっていった。そしてゼロ年代の終わり頃には、もはや戸川純の名を知らぬ若い世代も多くなっていった。

しかし、BiS 階段カバーによる『好き好き大好き』のMVが動画サイトにアップされ、関連動画のリンクを通して戸川純がほぼ30年前に制作したオリジナルのプロモーション・クリップが、戸川純のフォロワー層を、リアルタイムに知らない若い世代にまで拡大するひとつの力となったことは確実である。そのおかげで戸川純という強烈な個性の存在を知るきっかけを得たリスナー層も多いはずである。

この音楽文化シーンにおけるひとつの《再発見》に近い現象を、オリジネーターである戸川純本人はウェブ音楽情報サイト“ele-king”のインタビューで「若い女の子たちが、とか、非常階段さんが、とか、お話をいただいたとき、とにかくびっくりしました。」と述べ、「非常階段さんが、一步も譲ってないと感じ、非常階段さんとBiSさんとの対比がおもしろくて“アンバランスがとれてる”という印象でした。」と、好意的な評価を下している²。

80年代、MVという販促宣伝手段が我が国ではまだ一般的でなかった頃に、戸川純はアルバム「好き好き大好き」の中に含まれる多くの楽曲でMVを制作している³。MVという概念がまだ浸透していなかった時代に制作された映像が今、ネット全盛時代にあって、ネットを通して世界規模で視聴され、世代や国を超えて多くのフォロワーを生みつづける結果となることを、制作当時いったい誰が想像し得ただろうか。

海外の有名なフォロワーは、ジム・オルークやジョン・ゾーンなど、極めて先鋭的なミュージシャンが多い。ジム・オルークはヤプーズ(戸川純を中心として1983年に結成されたバンド)のアルバム再発売の際ライナーノートを執筆し、自らのバンドにゲストとして

² <http://www.ele-king.net/interviews/005031/> (2017年8月10日閲覧)

³ これらのクリップは戸川の具体的な画コンテをもとに、中野裕之がディレクションしたものである。

ポストモダンの終焉とネオ・アヴァンギャルドの時代

戸川純を招いている。ジョン・ゾーンはアルバム「The Classic Guide To Strategy - Volumes One & Two」⁴で戸川純へのオマージュ楽曲を収録している。『AERA』（朝日新聞出版、2016年12月26日号、pp.48～50）における特集記事で三田格が指摘するように、戸川純はむしろ海外で“客観的”な支持を得ている⁵。たとえば Wikipedia の English 版では「エキセントリックな個性と型破りなスタイルは彼女のメジャーな成功を妨げたが、彼女はアンダーグラウンド・ミュージックの世界で影響力を持ち尊敬されるミュージシャンとして生き残った⁶。」と記述されているが、日本版にない客観性で彼女のスタンスを説明している。

戸川純がメディアから距離を置き始めた1990年代末になると、《ポスト戸川純》と喧伝される歌手が数多く現れ、皮肉にも《ポスト戸川純》を探しが始まった。以降、エキセントリックな歌詞やステージ・パフォーマンスをおこなう女性歌手は総じて「戸川純の再来」と呼ばれる傾向が強くなった。しかし、戸川純が表現者としてこれまで誰の後継者と見做されてきたか。《ポスト戸川純》を探しこそ、彼女が様々なエピソードを生んだオリジナルな存在であったことを改めて認識できる現象である。

《ポスト戸川純》と呼ばれている歌手たちを聴いてみると、以下3点のファクターで「戸川純」を想起させるものがある。①奇抜なファッションと、ステージ上で放つミステリアスなオーラを演出する系統、②ステージ・アクトで過激な行動をとる系統、③歌詞に深い闇を抱えた言葉が織り込まれているもの。大まかに分ければこのような分類だが、以上の要素のみで「戸川純」という大きなカテゴリーを構築するのは、誤謬＝「早まった一般化」(Hasty generalization)の典型である。また、この《一般化》という概念は、後に論じる文化／流行を見渡す際に極めて便利な概念となる。

確かに、時代も80年代と今では違う。かつて『好き好き大好き』で歌われた「愛してるって言わなきゃ殺す」(戸川、2016、p.44)というあまりにも直截的な歌詞は、皮肉にも本人が目指していたポップ路線と真逆の方向で支持された。しかし今では、『好き好き大好き』の歌詞はかつてよりも一般的な理解を持って受け入れられているように感じる。戸川純もカルチャーニュースサイト“CINRA.NET”のインタビューで「当時よりも、自分の子どもの世代の方が私の表現を受け入れてくれている感じがします。」と述べている⁷。このようなオリジネーターである実作者本人の寛容な姿勢が、安易なエピソードを量産する現象につながったのではなかろうか。とにかく、それだけ普遍的で強烈な個性を表出していることは確かである。

そして、2014年8月に、戸川純本人と非常階段によるセルフ・カバーによって『好き好

⁴ John Zorn, 「The Classic Guide To Strategy - Volumes One & Two」, TZADIK RECORDS (1996)

⁵ アメリカの音楽ストーリーミングサイト“bandcamp”上で Patrick St. Michel による “New Directions in Japanese Metal” という特集記事が書かれ、Vampillia とのアルバムが紹介されている。

<https://daily.bandcamp.com/2017/05/18/necronomidol-japanese-metal/> (2017年5月18日 up, 2017年8月10日閲覧)

⁶ https://en.wikipedia.org/wiki/Jun_Togawa (2017年8月10日閲覧)

⁷ 特集「世間に誤解されてきた戸川純、食欲に生き抜いてきた35年を語る」

<http://www.cinra.net/interview/201612-togawajun> (2016年12月27日 up, 2017年8月10日閲覧)

き大好き』がリリースされるに至った⁸。ゼロ年代以降の戸川純のリバイバルは音楽文化的観点からも注目に値する現象である。

したがって本稿は、戸川純が表現者として活動してきた80年代から現在に至るまでの我が国の音楽を中心としたポップカルチャーの変遷を追うことで、何故、30年を経てサブカルチャーの代表のように評されていた『好き好き大好き』をはじめとする戸川純の楽曲／歌詞が再び表舞台でスポットライトを浴びるようになったのかを考察していく。

3. テクノロジー文化と音楽の消費構造の変遷

2016年春、「一般社団法人・日本レコード協会」が発表した2015年度「音楽メディアユーザー実態調査」報告書⁹がネット・ニュース記事を飾った。その報告書では無関心層と分類された「音楽にお金を支払わない・特に自分で音楽を聴かない（音楽には特段積極的な好意、関心を持たない。音楽への本当の意味での無関心派）」という層が学生～60歳代全ての回答層で2013年度の調査よりも2倍近く増えていた。その他の分類は①有料聴取層（この半年間、音楽を聴くために音楽商品を購入したり、お金を使ったりしたことがある）、②無料聴取層（この半年間では音楽にお金を使っていないが、新たに知った楽曲も聴いている）、③無料聴取層〔既知楽曲のみ〕（この半年間では音楽にお金を使っておらず、以前から知っていた楽曲しか聴いていない）、であり有料聴取層は全体の32.9%に対し無関心層は34.6%を占め、全体で最も大きな割合となっている。

西洋音楽史（ポピュラー音楽も含む立場を本稿では踏まえている）を俯瞰すると、音楽が大衆向けの「商品」として生産／消費の関係性を持つのは16世紀バロック時代以降である。たとえばイングランドの作曲家ジョン・ダウランド（1563～1626）は、当時最先端のメディアであった「印刷譜」で3巻から成るリュート伴奏歌曲集を刊行し、ヨーロッパ中で流行作曲家となった。これは15世紀中頃のヨハネス・グーテンベルクによる活版印刷技術の発明が音楽の受容供給に深く関係した結果である。こうして音楽が商品として消費されてきた400年間に、消費者の嗜好は変遷し、生産サイドもそれに合わせる形で音楽スタイルや供給方法を変化させてきたが、新たな強烈な個性とオーラをまとったオリジネーターがなかなか出現しない昨今の音楽業界では、先に触れた「似たもの探し」の現象があまりに顕著である¹⁰。歌手の大森靖子は自身が戸川純～椎名林檎路線と類型化されていることに対し、「週間アスキーPLUS」で「誰ひとり同じシンガーなんていないのに、先駆者の劣化コピーとうたわれ、レーベルにもそういう売り方をされ、数多くのシンガーが同じことの繰り返しで潰されてきたように私には思える。これはCDの売り上げが減っていることにも関係するくらい、音楽業界のとんでもないミスリードである。」と反論している¹¹。

しかしCDの売り上げ減少は一概に音楽レーベルのマーケティングの失敗とも言えない。

⁸ Hijokaidan 35th anniversary album 「咲いた花がひとつになればよい」（テイチクエンタテインメント）

⁹ <http://www.riaj.or.jp/f/pdf/report/mediauser/softuser2015.pdf>（2017年8月10日閲覧）

¹⁰ たとえばクラシック領域では「グレン・グールドの再来」という謳い文句がよく使用される。

¹¹ <http://weekly.ascii.jp/elem/000/000/179/179198/>（2013年11月7日 up, 2017年8月10日閲覧）

ポストモダンの終焉とネオ・アヴァンギャルドの時代

“無関心層”を多く生んだ理由のひとつに、インターネット化された文化とメディアの電子演算能力の著しい進歩が挙げられるのではなかろうか。スマートフォン等で統計学的に類似した音楽を自動選曲させランダム再生させるテクノロジー、ネットの動画サイトでひとつの音楽をクリックすれば、やはりアルゴリズムで関連した動画が自動的に表示されるシステム等々、やや挑発的な書き方をすれば、テクノロジーの進化は無料聴取層から、自らの意志で音楽を抽出する必要性を奪ったのである。かつては自ら音楽を探しあてて行為の報酬として、消費者は、音楽マニアの如くふるまう権利が付与されていたが、今やマニアである必要は無くなった。消費者はアーティスト名をいちいち記銘する必要がなくなり、自らの意志で好みの音楽を探す苦勞なく機械が自動抽出してくれるからである。

自らの意志による選曲でなく、受動的に与えられる音楽は、もはや無音の状況から逃れるための音響の羅列に近い。たとえ、選曲された音楽がいかにも名曲であろうと、無音の空間を満たす目的で再生される音響は、聴き手と音楽の間に「演奏と受容」という音楽聴取における双方向の構造が成立しなくなっている。従って、たとえ音楽が流れていようが、聴取サイドに音楽を聴いているという意識は希薄になる。ゆえに、“無関心層”が増加した現象とメディアの進化に因果関係があると考えている。

今やネット全盛時代に突入し、あらゆる情報を個人のパソコンやスマートフォンを介してたやすく、しかもほとんど無料で手に入れることができるようになった。YouTube等の動画サイトにアクセスさえすれば、その動画がアップロード者によって削除されない限り昼夜を問わず、お気に入りの音楽を聴くことができる。著作権の切れた楽曲であれば「国際楽譜ライブラリープロジェクト」(International Music Score Library Project, IMSLP)で膨大な楽譜がPDFでアップされている。2017年7月の時点で40万冊もの楽譜が著作権法をクリアして所蔵されており、希少なルネサンス期の写本類まで容易に閲覧できるのだ。

こうしたインターネットを含むデジタル・テクノロジーの進化と音楽文化における受容構造の変化は我々に恩恵をもたらすとともに、音楽を悪い意味で《一般化》する元凶ともなった。音楽はあまりに容易に入手できるようになり、芸術の存在事由たる《至高性》が取り払われてしまったのである。《一般化》は、進化においては《特殊化》と対義する意味で使われるが、芸術は常に《特殊化》することによってアイデンティティを保持してきた。倍音構造における物理的共鳴現象から外れて、三度音程による“ハモリ”を発明した中世ルネサンス音楽、調性におけるドミナント・モーションを発見したバロック音楽から、機能と声体系を極端に複雑化させたワーグナー、調性という概念そのものを棄却した新ウィーン楽派、さらには“発音すること”そのものを放棄したジョン・ケージ・・・音楽は常に既存の語法を《特殊化》することによって、生き延びてきたのである。

しかし音楽はテクノロジーの発展とともに《進化》してきたのであろうか。1951年、ヘルベルト・アイメルトがケルンの西ドイツ放送に国家予算を投じて世界初の電子音楽スタジオを創設した時代、エレクトロニクスはコンテンポラリー・ミュージックの救世主として輝かしい未来を約束されたかのように思われた。このエレクトロニクス・ムーブメント

小野

は即座に世界に拡散していった。エレクトロニクスは、音色の合成のみならず、人間の演奏ではリアライズするのが不可能なパッセージやリズムを忠実に再現してくれる、まさに夢のツールとしてクリエイターの目に映った。

ただ、こうしたエレクトロニクス・テクノロジーは、当初積極的に関わったクラシックと呼ばれるアカデミックな領域よりも、むしろポピュラー音楽で花開いていく。

クラシック音楽の主要なレパートリーは過去に書かれた作品であり、アコースティック楽器で完結する。むしろ、シンセサイザーによる音色合成技術は日々進歩しており、わずか1kgに満たないラップトップPCでフル・オーケストラを鳴らすことも可能となったが、それらはあくまで論理的に良くできたイミテーションであり続ける。また、クラシックにおけるリアリゼーションは楽譜というマテリアルを通したパフォーマーによって具現化される。逆に言えばパフォーマーの存在こそが作品を聴取可能なものとして提示できる全てであり、そこでクラシック音楽産業が需要と供給ともに成り立っている。ならば、生身の演奏＝パフォーマンスの地位を脅かす存在ともなりうる電子制御されたテクノロジーが入り込む余地は、商業ベースで考えるならばごく一部の実験的(≠前衛的)な同時代作品以外にはほとんどない。

反対にポピュラー・ミュージック・シーンでは、マイクロフォン、エレクトリック・ギター、エレクトリック・ベース等、楽器の音を電氣的に増幅するテクノロジーによって野外などを含む巨大なスペースに少人数のバンド形態で(つまり大編成のオーケストラによって音量を得るのではなく、電氣的アンプリファイというテクノロジーを導入することで人員コストをかけることなく)、大勢の観客へ滞りなくサウンドを聴かせることが可能となった。こうした少人数で機能するバンド形態で、1970年代以降、より多彩な音色を発音できるシンセサイザーによる電化サウンドが支配的になっていくのは半ば必然的であった。

1980年代に入ると不安定なアナログ回路のシンセサイザーに変わってデジタル方式のシンセサイザーが一般に流通し、80年代後半にはパーソナル・コンピューターで音楽を完全にリアライズできる時代に突入する。また、実際の発音源となるシンセサイザー等のハードウェア側と、演奏を制御コントロールするシーケンサーやコンピューター等のソフトウェア側をシンクロさせるMIDI (Musical Instrument Digital Interface) 規格が世界基準として統一されたのも80年代である。これらの音楽をとりまく著しいテクノロジーの発展は、ポピュラー音楽世界に大きな影響を及ぼした。

80年代はパーソナル・コンピューターがまさしく《一般家電》として市民レベルに大々的に普及した時代でもある。当然音楽文化においてパーソナル・コンピューターというデジタル・テクノロジーが大きな影響を与え始める。1970年代は国家レベルの《備品》であったコンピューター・システム上で稼働する音楽プログラミングが、一般家庭で気軽に扱えるようになった。DTM (和声英語で desktop music の略) 時代の幕開けである。コンピューターによって制御されたシンセサイザー等のデジタル楽器は、人力では不可能なフレーズもいとたやすく、かつ、正確にリアライズしてくれる。しかし、テクノロジーの進

ポストモダンの終焉とネオ・アヴァンギャルドの時代

化は音楽語法そのものの進化とは決してリンクしなかった。

むしろ DTM システム¹²とネット環境の進化は、音楽そのものの進展／変化よりも、同人音楽と呼ばれる非商業的な領域での非ライブな音楽活動を活性化させた。そして後述するボーカロイドの流行でプロ／アマチュアの線引きが希薄な同人音楽文化が頂点を迎える。音楽作品におけるリアライズをプロフェッショナルな演奏家に委ねることなく、作曲者そのものが、たとえ楽器の演奏ができなくとも、DTM の入力技術によって音楽作品を聴取可能なものとして提示することが可能となったからである。こうしたテクノロジーの劇的な進化と《一般化》の時代は、ポストモダンという思想体系が浸透しつつあった時代でもある。このポストモダン概念が、最終的に到達する地点（頂点）が「ゼロ年代」と今となっては既に「回想」される時代なのである。

4. ポストモダン／ゼロ年代の音楽

本稿の基調となるサブカルチャー領域は、現代思想を論じる上で避けて通れない側面を持っている。ポストモダンという概念はジャン＝フランソワ・リオタールが『ポスト・モダンの条件』（1989）において、画一化された判断規範＝「大きな物語」に対し、多様性を重んじたそれぞれの思考の共存こそが《知》の条件であると唱えたものだったが、このネオ・リベラリズムは歴史や伝統やジャンルやカテゴライズをも「大きな物語」と規定し、それらを棄却する方向に走ってしまった。

仲正昌樹はポストモダニズムが脱ジャンル化、脱アカデミズム化を進めた結果、ポストモダニズムという思想自体は自らを新たなアカデミズムとして特権化する必然性を失い、ハイカルチャー（＝アカデミズム）に対するサブカルチャー領域と密接に結び付いた、と分析している（仲正，2009，p.18）。反対にフレドリック・ジェームソンは先に挙げたジョン・ケージのみならず、フィリップ・グラスやテリー・ライリー（そしてスティーヴ・ライヒ）らによるミニマル・ミュージック、さらにパンクやニュー・ウェーブまでもポストモダンに属する音楽として論じている（ハル・フォスター，2003，p.199）。仲正のポストモダン＝サブカルチャー説とジェームソンの述べる、ケージやライヒなど現在ではハイカルチャーと認識されている分野までも包括する意見／言及には論理的に齟齬が生じているが、ケージやライヒ等のミニマル音楽はその出自自体がハイカルチャーに対するカウンター的意味合いを持っていたし、彼らの音楽がハイカルチャーとして分類されるのはポストモダン時代の到来以降であることも考慮に入れて考察するべきである。

これら2つの言説からも、ポストモダンがいかに脆弱な論理的基盤の上に成り立っていたかをうかがい知ることができよう。この論理的脆弱性が後にゼロ年代における、個々の

¹² 最近では WAV ファイルの加工編集も含めてデジタル・オーディオ・ワークステーション（DAW）と呼ばれる。DAW は WAV 素材を切り貼りし、視覚的に PC 画面に配置していくスタイルがメインである。このように既存音源の加工／編集を中心に DAW を駆使して楽曲を制作する作者を総称してトラックメイカー（track maker）と呼ぶことが一般に定着してきた。日本では Nujabes や banvox などが評価を受けている。これらは EDM（Electronic Dance Music）と総称されることも多い。

作品としては単純でありながらも混然とした音楽文化状況を招いてしまうのである¹³。

戸川純がゲルニカ¹⁴というユニットを結成し、アルバム「改造への躍動」をリリースしたのは1982年。翌年にはバンド形態の戸川純とヤプーズを結成し、1984年にセルフプロデュースによって「玉姫様」というアルバムをリリースした時期は、まさしくポストモダン興隆期にあたる。彼女はその直截的で過激な歌詞と驚異的な歌唱(そしてファッション)によって一躍ニュー・ウェーブの旗手として名を馳せるようになる。

ポストモダンが思想界を席卷していた時代とともに戸川純は登場した。若き日の戸川純が歌手として初めて参加したバンド「ハルメンズ」のリーダー兼ヴォーカリストだったサエキけんぞうは戸川純の音楽シーンへの登場を「戸川さんは、現れた瞬間に、傑出した才能を感じました。男では達成できない、人間感覚、存在で未来を示す、とてつもないコンセプトの持ち主だったと思いました。」と回想している(ALL About 『サエキけんぞう氏と対談』, 2008)。¹⁵

しかし、ポストモダンとは、巨匠神話の解体や音楽会のファッション化の時代でもあった。アドルノが批判した「娯楽型聴取者」がまさにポストモダンの聴衆であり、渡辺裕は『聴衆の誕生 ポスト・モダン時代の音楽文化』において、そうした聴取構造を「軽い聴取」と定義している(渡辺, 1989)。ここに戸川純という強烈な自我を放射する表現者の“受容”と“曲解”がはじまる。彼女が35年にわたって歩んだ曲解と苦悩に満ちた表現者としての道程は、そのままポストモダニズムと鏡像関係を構築する。

ポストモダンの概念は芸術世界に適用された場合、芸術の自律性さらに創作サイドのメタ物語性(前衛精神とも言えよう)が全て棄却される。さらに消費サイドと供給サイドがコンテクストを無視して混然一体となってしまう最大の弱点を有していた。そして、皮肉にも時代のコンテクストを無視せよと声高に唱えたポストモダン論者たちは、“ゼロ年代”という不毛なコンテクストを主導／構築して行くことになる。ゼロ年代の論者の多くは、ポストモダンの論法をもって、もはやアヴァンギャルドは存在し得ないという論調を支持した。たとえば自身1960年代に前衛芸術を主導した赤瀬川原平は前衛芸術について「日常への接近を繰り返すうちに、日常へ接近しすぎて、接着というよりもその中には入り込み、日常の無数のミクロの隙間から消えていった。」と“回想”している(赤瀬川, 1990, pp.25～31)。少なくとも音楽文化におけるポストモダンの終着点はゼロ年代であると言えよう。ポストモダンは結局のところ《特殊化》を拒絶して、《一般化》の名のもとに、空虚で表層的なものを数多く生み出して行った。

こうしたテクノロジーの進化とポストモダニズムのひとつの極点にゼロ年代の音楽をあ

¹³ ポール・グリフィスもポストモダン以降の西洋音楽文化を「混沌とした」ものであると論じている(グリフィス, p.309, 2017)。

¹⁴ 上野耕路(キーボード, ヴァイオリン, 作曲)と太田螢一(作詞, 美術, 衣装)にスカウトされ, 新人女優だった戸川純(ヴォーカル)が参加。即興性は皆無で, ニュー・ウェーブ・ブームの中でもゲルニカはギミックで疑似レトロなステージングであり, 音楽や歌詞もモダニズムを踏襲したクラシック音楽に近く, ひととき異彩を放っていた。

¹⁵ <https://allabout.co.jp/gm/gc/205924/all/> (2017年8月10日閲覧)

ポストモダンの終焉とネオ・アヴァンギャルドの時代

てはめてみると、ボーカロイド (VOCALOID) の一大ブームとその終息に行き着く。

ボーカロイドとはヤマハが開発したパソコン上で稼働する音声合成ソフトであり、それまでのスピーチソフトの原理を応用し、DTM 上でプリセットされた人声を合成加工し自分のパソコンで“歌わせる”ことを可能とした。いくつかのソフトがあるが、中でもクリプトン・フューチャー・メディア社による初音ミク、鏡音リン・レン、巡音ルカなどのキャラクター・シリーズが有名である¹⁶。

加えて、一般のパソコン・ユーザーがヴァーチャルなアイドル歌手 (= 虚像) をプロデュースする方法論が商業的に大ヒットし、動画投稿サイトでそれらの創作物が大量に一般公開され、なかでも人気を集めた曲はプロのバンドがカバーするという逆転現象まで起こった。増田聡は「初音ミク」人気絶頂期に、そのニーズを次のように分析している。

「自分の作品」としてソフトウェア「初音ミク」の声素材を用いるよりも、キャラクター (初音ミク) を仮構しつつ「歌わせてみたい」欲望こそが、初音ミクブームの原動力となっている現状がある。(中略) われわれは身体なき声の背後にやはり「身体」の形象を探し求め、虚構キャラクターをその位置に当てはめることに満足する。

(増田, 2008, pp.171~172)

まさに、ケンダル・ウォルトンがフィクション論で提唱した「メイクビリーフ説=ごっこ遊び」(Walton, 1990) の典型である。そしてこの儚い「人形遊び」であるボカロ・ムーヴメントは、ゼロ年代の終焉とともに、次第に陰りを見せ始めてきた。このことに関してはまさしくボカロの開発者である佐々木渉が自ら認めている(佐々木, 2016, pp.154~155)。戸川純はボカロに関して「昔は“シンセみたいな声で歌うぞ”とか思っていました、今はボカロもありますし、あんまりシンセ声みたいなのに意味を感じなくなっています」と発言をしている(「耳マン」戸川純インタビュー, 2016年12月26日)。¹⁷

戸川純はアーティストとしての強烈な表出性を保ちつつ、時代の流行を追わない姿勢を保ち続けてきたが、現在のボカロ・ユーザーが PC 上で楽しむ「声」への欲求を、自ら“演ずる”ことによって、すでに 30 年前に先駆者として具現していたのである。たとえば 1982 年に歌手としてデビューしたゲルニカのファースト・アルバム「改造への躍動」¹⁸などは、戸川純という傑出した異才が世に放たれた記念すべきデビュー・アルバムだった。その中の『カフェ・ド・サキコ』をボーカロイドによって再現させた動画が投稿されているが、創造的産物ではなく、テクノロジーを駆使してオリジナルに近づこうとするレプリカである。制作者も自らのシミュレーション技術を披歴するために、この歌いこなすことが極めて難しい曲をボーカロイドに歌わせることで PC 上で自己完結しているに過ぎない。この

¹⁶ 初代「初音ミク」は 2007 年 8 月 31 日に発売された。

¹⁷ <https://33man.jp/article/002308.html> (2017 年 8 月 10 日閲覧)

¹⁸ アルファレコードの YEN レーベルより発売され、その後も度々再プレスされ、2016 年には Sony Music Direct よりオリジナル・リマスター盤が再発売されている。

レプリカを聴けば、戸川純による非身体的唱法を演出したオリジナルがいかに先駆的であったかを知ることができる。ボーカロイドの“超「実在」的身体”（広瀬，2013，p.266）は、ネット上で生き続ける過去の動画も含む「実在」する身体を超えることなどできなかった。今ではジミ・ヘンドリックスのウッドストックにおける『アメリカ国家』の演奏や、ジェームス・ブラウンの1971年パリ・ライブ等々、ポピュラー音楽史において伝説化されているライブ映像を、ネットで鑑賞することができる時代となった。歴史を変えることはできないのと同様、彼らと代わり得るものがあるとは到底思えない。テクノロジーに頼ったレプリカやシミュレート、または安易なエピゴーネンの代替に期待を寄せるのではなく、後世に伝説的ミュージシャンとなりうる“新たなる”《個》の出現を待つしかないのだ。

もちろんアカデミックな現代音楽の世界でも、コンピューターによる合成音声の実験的創作は試みられている。その代表格が三輪眞弘であろう。彼は佐近田展康と組んでフォルマント兄弟というユニットを結成し、ポピュラー・ミュージックとは距離を置きつつ、テクノロジーと芸術の今日的問題を《声》を機軸にしながら、21世紀の《歌》を機械に歌わせることを目指している。なかでもフレディ・マーキュリーの声に革命歌『インターナショナル』を歌わせた『フレディの墓／インターナショナル』がオーストリア、リンツで開催される Prix Ars Electronica 2009 の Honorary Mention (Digital Musics 部門) を受賞したことは、もはや《前衛》たることが意味を成さなくなったゼロ年代の集大成だった。

ちなみに2017年にはやくしまるえつこの『わたしは人類』という作品が Prix Ars Electronica の科学・芸術・テクノロジーがクロスオーバーした作品部門“STARTS PRIZE”でグランプリを受賞したが、日本古来の微生物「シネココッカス」の塩基配列を組み込んだ表面的にはポップな楽曲を制作し、さらにその楽曲情報を基にDNAを人工合成してこの微生物の染色体に組み込み、楽曲と遺伝子組換え微生物そのものを展示する総合的アート作品であり、ポストモダン／ゼロ年代のスタンスより強いメッセージ性を内包している。

では、ゼロ年代に象徴される、歴史の前後関係を棄却するポストモダニズムによって、あらゆる《制度》から解放され、無重力化された世界は、なぜ長続きしなかったのだろうか。そこには“個”の主張を軽視するポストモダニズム独特の風潮と密接にリンクした、過剰に進化しすぎたテクノロジーに責任の一端があるかも知れない。

イギリスのエレクトロニクス・ミュージシャンであるスクエアプッシャーは現在の音楽とテクノロジーの関係を「市販のソフトウェアは狭い牢屋のようなもの」と辛辣に批判している。曰く「今のエレクトロニック・ミュージックは悲惨な状況だ。今のミュージシャンには選択肢が大きく分けて二つある。テクノロジーを司るか、テクノロジーに支配されるかのどちらかだ。今の多くのミュージシャンは音楽を作っているのではなく、メーカーが作った機材をデモンストレーションしているだけだ。」(AMPインタビュー，2015)¹⁹。

また池田亮司に代表される“音響派”と総称されるムーヴメントが、棄却された“アヴァンギャルド”の《代理》として機能していたことも見逃せない。音響派の多くはいかに

¹⁹ <http://archive.is/EmbzF> (2017年8月10日閲覧)

ポストモダンの終焉とネオ・アヴァンギャルドの時代

もポストモダンらしく、「音楽」という楽理構造を無力化し、電子機材から発音される「音響」が作り上げるパルスないしドローンによって“クール”に《物理的時間》を《音楽的時間》へと変質させるスタイリッシュな方法論をとっている。

一般化された創作物が、ニコニコ動画など、会員登録制の“閉じた”ネット空間の中でただひたすら再生数を競う世界を、テクノロジーではなく純粋に《音楽》創造物として聴くと、さほど音楽的魅力を感じない。または、多くの“売れ筋”楽曲に聴かれる、これ以上ないほどに《一般化》された旋律とそれを伴奏する単純極まりないコード等々に支配された音楽は、西洋音楽文化史において、対位法を極限まで推し進めたバロック様式が廃れ、18世紀に流行した旋律+伴奏によって構成される前古典派（ギャラント様式）以降最大に単純化された音楽と言っても過言ではない。そういった音楽がゼロ年代の「メジャー」を席卷していた。それらの構造やサウンドは70～90年代前半のポピュラー・ミュージックと比較しても、明らかに単純になっている。テクノロジーの進化による音楽創造の利便性と想像力は決してリンクしないことの何よりの証とも言えよう。新しい表現語法は開拓されず、あくまで既存のスタイルを踏襲しながら、先に引用したスクエアプッシャーの問題提起の通り、表面的にハードウェアの進化を語法の開拓と混同してしまっているように感じる。もちろん、そうしたゼロ年代にも、音楽創作物として繰り返し鑑賞に堪えうる名曲を真摯に創り出してきた音楽家が大勢いることも当然だが、彼ら／彼女らは《一般化》されるには程遠い状況下に甘んじていたように思える。

5. 再びアヴァンギャルドへ

ゼロ年代の音楽は、歴史や制度を棄却しファッション化された知識をまといつつ自由を手にしたポストモダンの思考によって袋小路に入り込んで行った。真実に目を向けぬ表層的解釈が主体となったポストモダンの最終点＝ゼロ年代では、戸川純が表現する世界はあまりにリアルで刺激的な世界だった。強烈な自己世界の表出はアヴァンギャルドの価値概念でこそ真正に評価／受容されるものであったし、戸川純も頑なに流行に乗ることを拒絶し続けた。80年代を席卷したテクノ／ニュー・ウェーブが90年代に入り急速に消滅して行った時も、戸川純率いるヤプーズはテクノ／ニュー・ウェーブのスタンスを守り続けた。

ポピュラー・ミュージックも含む西洋音楽シーンは、グレゴリオ聖歌から現在に至るまで、複雑化と単純化を交互に繰り返してきた。音楽学では「音楽のサイクル現象」と定義されている振幅である。柴田南雄は『音楽史と音楽論』で「ひとつの音楽様式が終焉を迎える直前、ほぼ必ず、その音楽時代の全体の作風を回顧し、とくに初期の生命力に満ちていた時代の作曲様式を集大成する作曲家が現れ、彼らとともにその時代の活力は息絶え、次の音楽時代に主導権を譲渡する。」と述べている（柴田，2004，p.159）。90年代前半期のヤプーズによる音楽様式は、まさに柴田の指摘に沿っている。

ヤプーズのアルバムをリリース順に列挙すると、「ヤプーズ計画」（1987）、「大天使のように」（1988）、「ダイヤルYを廻せ！」（1991）、「Dadada ism」（1992）、「HYS」（1995）、こ

れ以降ヤプーズは解散していないものの、1999年に「CD-Y」というミニ・アルバムを限定リリースしたのみである。

今、無重力／無個性化されたポストモダンの消費音楽は廃れ、前時代的な、ある種の自己主張の《強烈さ》を表出する音楽が再び求められる時代に突入した。たとえば、ひとつの例として2008年に結成され、ニコニコ動画への投稿から一定のファン層を獲得するに至った、神聖かまってちゃんというバンドがあるが、楽曲の独創性や炎上のアピール姿勢はともかく表現スタイルとしては、このバンドはまさしくそのような時代のニーズにマッチしたものだ。田堂都司昭は『ソーシャル化する音楽』でこのバンドについて「あまり上手いとは思えない歪んだロックンロール」と評しながらも、「観客や視聴者たちと奇妙な共犯関係を結んできた」ネット全盛時代における同時代性に着目している（田堂，2013，pp.224～227）。彼らの、技術的にはかなり拙いものの、DTMに頼らない演奏と強烈な自己主張の塊のような方向性は、ゼロ年代にはあまり取り沙汰されなかったスタイルである²⁰。

ここでアヴァンギャルドとポストモダンの関係について考察してみよう。芸術における“前衛”の持つ意味は、《制度》に対する解体行為であり、ある種の《攻撃性》と《怒り》が構成要素としての基盤を形成している。この点で、やり場のない《怒り》と《不満》を歌詞世界に書き込んだ神聖かまってちゃんが、ニコニコ動画や、ネット掲示板という閉じたネット社会からメジャーシーンに飛躍した現象は興味深い。宇野常寛や田堂都司昭らゼロ年代論者が彼らに言及していることも、時代の転換点として考察すれば頷ける。

副島輝人は「敵を失った時に前衛は亡びる」（副島，2002，p.155）と述べ、“前衛”とポストモダン時代の音楽文化との関係性を一文で言い当てている。ポストモダン時代は論争対象とされるべき《制度》が無力化し、《権威》が失墜した時代であった。

ペーター・ビュルガーはこの《制度》とアヴァンギャルドの関係性を“*Theory of the Avant-Garde*”の中で「制度としての芸術という概念は、芸術における生産と消費のメカニズム、ならびに特定の時代に支配的であり生産された作品の受容の価値基準を規定する思想に関わっている」と定義した上で、「芸術におけるアヴァンギャルド運動は、もはや自分たちに先立つ流派を否定するのではなく、制度としての芸術そのものと、消費されるべく市民社会が選択した芸術作品の流通プロセスを批判する運動である」と明確に論じている（Bürger，2011，pp.53～54）。そういった《制度》＝敵に対する攻撃性は、歴史や伝統や既存の価値観といったものに向けられてきたが、前衛の時代であった70年代が終わり、ポストモダン思想の時代に入り、芸術は敵と見做す《制度》自体が無力化され、「何でもあり」な状況下に陥った。ポストモダンの終焉とアヴァンギャルド回帰におけるひとつの転換点のデータを示そう。一般社団法人コンサートプロモーターズ協会（ACPC）が発表した『基礎調査報告書 1989～2015』²¹で、調査期間内におけるライブのコンサート市場が急速に

²⁰ 彼らの『ロックンロールは鳴り止まないっ』のMVは、過去のロック・ミュージシャンたちへの映像的オマージュとなっている。その中には、彼らがファンであると公言している戸川純も登場する。こうした過去への視座もポストモダン概念からは少し乖離している。

²¹ <http://www.acPC.or.jp/marketing/transition/>（2017年8月10日閲覧）

ポストモダンの終焉とネオ・アヴァンギャルドの時代

伸びていることが報告されている。公演数、入場者数、年間売上額ともにゼロ年代初頭から3倍近い伸びが報告されているし、みずほ銀行産業調査部による統計²²でも「音楽産業の中で唯一成長しているのがコンサート市場である」と同様の現象が報告されている。

聴衆は、ネットでヴァーチャルに音楽を享受するよりも、リアルに音楽が演奏される《場》を希求するようになった何よりの根拠である。音楽は、個人で享受するよりも共同で、ライブで享受されるエモーショナルなものへと回帰した。PCで生成・再生されるヴァーチャル空間からライブ／リアルな演奏の場へと聴き手が戻ってきたのだ。

そしてゼロ年代終わり前後に、再びアヴァンギャルドが見直されはじめた。「初音ミク」が毎年さいたまスーパーアリーナで開催されているアニメ・ソングのライブ・フェスティバル Animelo Summer Live 2009 に映像“出演”する一方で、前衛の闘士とも言うべきジャズ・ギタリスト高柳昌行の膨大な音源や映像が相次いでリリースされる現象が「反動」のように沸き起こった。2011年に東京国立近代美術館で開催された「生誕100年 岡本太郎展」をきっかけに、前衛芸術家としての彼の業績が再認識されはじめた。2015年にはサントリーホールでベルント・アロイス・ツィンマーマンの晩年の大作『ある若き詩人のためのレクイエム』が満員の聴衆を集めて日本初演され²³、秩父前衛派²⁴なるアート運動が注目されてきた。こうしたポストモダン時代に棄却された《前衛》が再び話題となる現象は、アヴァンギャルド復興、つまり《ネオ・アヴァンギャルド》時代の到来を意味している。《前衛》は今やポストモダンを《制度》＝《敵》として勢力を取り戻しつつある。

6. ネオ・アヴァンギャルドとしての戸川純

35年間にわたって、歌い、演じ、そして書き続けてきたこの稀有の表現者は、あらゆる時代を生き抜いてきた。彼女は“CINRA.NET”のインタビューで「やっぱり、80年代ってある種戦わないとやっていけない、そういう時代だった。」と回想しているが²⁵、こうした根底に流れる闘争性はまさしく70年代の《前衛》概念の残滓とも言える。戸川純は60年代文化のリバイバルに関して1996年に極めて客観的な論考を発表している。

当時（60年代）の若い人の進歩的な思想や価値観が、凄い勢いで同世代の人々の支持を得（流行った）、そうしたカルチャーは主流となり新しい体制として立派に成り立つかに見えた時期があった。

そのとたん、最早ラディカルな気分でいられなくなった、というのが、あれだけの規模の共同体意識の崩潰の、真の要因だったのではないか、と私は常々思うのだ。

（戸川，2001，pp.232～233）²⁶

²² www.mizuhobank.co.jp/Corporate/bizinfo/.../1048_03_04.pdf（2017年8月10日閲覧）

²³ 1969年にドイツで初演された1時間を要する大編成管弦楽・声楽電子音のための前衛的作品。

²⁴ 笹久保伸と青木大輔を中心に埼玉県秩父市にて2008年頃より始められたアート運動。

²⁵ <http://www.cinra.net/interview/201612-togawajun>（2017年8月10日閲覧）

²⁶ この文章は鈴木いづみの『ハートに火をつけて！だれが消す』（文遊社，1996）の解説として書かれた。

テリー・イーグルトンは《前衛》の興隆現象を「偶像破壊的気運の盛り上がり」（イーグルトン、1996、p.516）と論じているが、前衛もひとつの流行であり、ポピュラリティーの獲得によって《前衛》は《前衛》として存在し得なくなることを、戸川純は先に引用した文章の中で見事に見抜いている。

戸川純は「流行は廃れる」という前提のもと、「流行っているものには手をつけまい」²⁷という個人主義的なスタンスを自らに課して、流行というものを極めて冷静に観察してきた。ポストモダンを経てある種の普遍性を勝ち取った戸川純の表現様式は、客観性を持ちながらも、確固たる意志で自身の世界観を表現する手法であり、70年代までの爆発的／盲目的反逆の精神に貫かれたアヴァンギャルドの理念とは少し距離がある。たとえば、戸川純は1970年代～80年代前半に流行したサイケデリック・ロック路線からは一貫して距離を置いていた。彼女が歌手として世に出るきっかけとなったユニットのゲルニカが表現として目指していたものは、もっとギミックな疑似懐古風の音楽である。しかし、ポストモダンが終焉した今、新たな前衛＝ネオ・アヴァンギャルドの象徴として戸川純の再ブレイクを俯瞰すると、彼女が長きにわたって表現してきたものが見えてくる。

ネオ・アヴァンギャルドという呼称は戦後イタリアにおける視覚・造形芸術領域で少数の有識者らによって用いられてきたが、80年代からゼロ年代の終わりまで思想界を牽引したポストモダンによって“アヴァンギャルド”たること自体が棄却されたために、この語用は浸透しなかったのである²⁸。

戸川純はデビュー当時のインタビューから現在に至るまで一貫して、自分が表現する世界はポップなものを目指している、と言い続けてきた。しかし、彼女の技術と類稀なる個性が見事に融合した歌唱と、彼女の表現する歌詞世界（歌詞にとどまらず、短編小説やエッセイ、最近では短歌までも書いており、いずれも優れた言葉の感性を感じさせる）は、彼女の意図と反して、さながらアヴァンギャルドの様相を呈していたことは80年代から変わらない。繰り返すがアヴァンギャルドの理念は《一般化》との距離感であり、闘争性／論争性を基調に置いている。音楽学の領域では、ポストモダン時代に入ってなおさら“前衛”（avant-garde）と“実験”（experiment）の語用が混同されて使われている。この語用的曖昧さはすでに1962年にレナート・ポッジョーリによって「《前衛》という標語に含まれる概念の妥当な解釈は、美学概論にも美術史概説にもほとんど見当たらない」（ポッジョーリ、1988、p.35）と批判されているにも関わらず、である。“前衛”は表現技法そのものの過激さとは理論上リンクしないことにもっと注意を払わなければならない。

PC上のヴァーチャル空間で生成される架空の「人形劇」や、限りなく《一般化》された音楽は棄却され、再び時代のニーズは生々しい人間そのものの《個》の、リアルな表現を希求するようになった。その中心人物が、80年代ニュー・ウェーブ全盛時代に、あまりに

²⁷ ルーフトップ・インタビュー、<http://rooftop.cc/interview/090801165154.php>（2009年8月1日 up, 2017年8月10日閲覧）

²⁸ 大戦後から1970年代までのネオ・アヴァンギャルド概念の系譜は Benjamin. H. D. Buchloh, “Neo-Avantgarde and Culture Industry”, The MIT Press (2003) に詳しい。

ポストモダンの終焉とネオ・アヴァンギャルドの時代

も過剰な自己投影と表出性で、本人が目指していた「ポップ」であることを超越してしまった戸川純であることは紛れもない事実である。

ゼロ年代の終焉後の戸川純の再ブレイクに関係する出来事を時系列で列挙してみよう。

- ・2012年7月、岡崎京子の漫画を原作とする映画『ヘルタースケルター』（蜷川実花監督）の挿入歌に戸川純が1984年にリリースしたファースト・ソロアルバム「玉姫様」²⁹から『蛹化の女』が挿入歌として使われる。同月、Sony Music Directより戸川純のベスト・アルバム「蛹化（むし）の女～蜷川実花セレクション」がリリース。
- ・2013年8月、BiS 階段（avex trax）による『好き好き大好き』のカバー。
- ・2014年4月、Vampillia（ヴァンピリア）のコンピレーション・アルバム「the divine move」（Virgin Babylon Records）の『Lilac』でリードヴォーカルとして参加。
- ・2014年8月、「咲いた花がひとつになればよい～Hijokaidan 35th anniversary album～」(テイチク)で戸川純本人と非常階段によるセルフ・カバー『好き好き大好き』がリリース。
- ・2016年1月、非常階段とのセッション・アルバム「戸川階段」(テイチク)リリース³⁰。
- ・2016年7月、非常階段とのライブ・アルバム「戸川階段 LIVE！」(テイチク)リリース。
- ・2016年7月、『ユリイカ 2016年8月号』（青土社）誌上で新作短歌五首を発表。そのうちの一首は本阿弥書店の短歌誌『歌壇』12月号で「今年を象徴する百首」に選出される。
- ・2016年11月、『戸川純全歌詞解説集—疾風怒濤ときどき晴れ』（P ヴァイン）出版。
- ・2016年12月、戸川純 with Vampillia 名義でアルバム「わたしが鳴こうホトトギス」（Virgin Babylon Records）をリリース。オリコン 54 位にランクイン。

そして、『AERA』2016年12月26日号で「ゴッドマザー・オブ・ガリー・カルチャー」という見出しで特集が組まれるに至る。再び戸川純は、アンダーグラウンドにとどまらず、表舞台に姿を現したと言っても過言ではあるまい。以降、それまでも行ってきたライブ活動はさらに活発となり、2017年7月には日本最大級の「フジロック・フェスティバル」に戸川純 with Vampillia 名義で出演した。

もちろん2008年に3枚組ベストCD「TOGAWA LEGEND」がリリースされるなどの下地はあったが、明らかにゼロ年代の終焉とともに戸川純が再び注目されるようになった。

ゼロ年代の終わりにかけて、再び《過剰》が求められるようになった。歌詞やステージ・パフォーマンスにおける過激さ、歌い手そのもののパーソナリティ、奇抜なルックス等々・・・、そういった《過剰な》スタイルを目指す歌手は決まって戸川純と比較される嫌いがある。しかし、外縁のみを表層的に演出する女性歌手を、「戸川純の再来」と安直にカテゴライズする構図には違和感を覚える。芸術／芸能として甚だ個性的ではあるものの、果たして日本ポピュラー音楽における《過剰》・《過激》・《奇抜》のアイコンとしてのみ戸川純は存在しているのだろうか？と。戸川純は少なくともストイックな《個》の表出の結果として、エキセントリックな表現へ到達したのだ。

²⁹ 現在は Sony Music Direct よりリリースされている。

³⁰ 戸川純名義のアルバムとしては2004年にリリースされた「Togawa Fiction」以来12年ぶり。

7. 戸川純の音楽と歌詞世界

1980年代から90年代の半ばまで、戸川純は歌手、女優、作詞者、文筆等の総合的表現者として注目を集めていた。その先鋭的な表現は蜷川幸雄、浅田彰、山口昌男などアカデミズムの識者たちからも注目されていた。その影響力はかなりのものだった。しかし、ゼロ年代に入ると戸川純はメディアに登場する機会がほぼなくなっていく。もちろん彼女の周辺で起こった不幸なアクシデントも影響しているのであろうが、あれだけの発信力を持った表現者がアンダーグラウンドに身を沈め、ほぼ沈黙を続けていた。

しかし、なぜ今、戸川純がこれほどまでに支持されるのであろうか。いくつかのファクターを挙げてみよう。まず、声楽の基礎教育を受けており、ジャンルを跨げば「個性的」と評される、クラシック声楽のファルセットやベルカントを使い分ける技術を持っている驚異的な歌唱能力である。ただ技術的な上手さだけでなく、キャラクターと声質を使い分け、時に故意に音程を“外す”手法も極めて個性的であり、追従を許さないものがある。

もちろん技術面だけで歌手の価値が決まるわけではない。彼女は紛うことなきプロフェッショナルな歌手として（そして女優として）、圧倒的な存在感を常に示してきた。

次に、戸川純が歌うナンバーの多くは、カバーも含め、楽曲としてある種ポップさを有している点が支持される要因として挙げられる。ゲルニカ時代の上野耕路、ソロ時代の細野晴臣、小松世周らにはじまり、ヤプーズを結成した後はバンドによるオリジナル曲の作曲はもっぱらバンドメンバーらによるもので、戸川純による曲想のオーダーが反映されているものも多い³¹。戸川純が作詞・作曲の両方を手掛けた楽曲はさほど多くはないが、『ヒステリヤ』（「ダイヤルYを廻せ！」収録）や『いじめ』（「HYS」収録）などは今でもライブで歌われる人気のナンバーである。

また、戸川純が優れた楽曲を提供するミュージシャンに恵まれていた。なかでもヤプーズのメンバーである中原信雄による重厚でシリアスな曲想と、吉川洋一郎によるポップでキャッチーな曲想は対照的であり、ともに現在でも人気の高い曲が多い。また、メンバー合議によるアレンジの上手さも特筆すべきものがある。商品が“音楽”である以上、歌詞やパフォーマンス以上に音楽そのものに我々はもっと耳を傾けるべきだと思う。複雑さや名技性、それに強烈な言語メッセージという次元ではなく、もっと基本的な楽曲としての魅力と独立性が重要なのだ。その点で、戸川純は優れた楽曲提供者に恵まれていたことは紛れもない事実である。先に挙げた中川や吉川の他にもヤプーズのメンバーでは比賀江隆男、泉水敏郎、ライオン・メリィ、河野裕一、戸田誠司ら複数の作曲者によってそれぞれのアルバムが構成されているが、曲想がバラエティに富んでいるにも関わらず一貫したサウンド・コンセプトが感じられる仕上がりとなっている。その後も、平沢進、福岡ユタカ、coba、ホッピー神山ら錚々たるミュージシャンが戸川純が歌うことを前提に曲を提供し、最近ではVampillaの真部脩一が秀逸な楽曲を作曲している。これらの曲も戸川純と

³¹ 作品の成立背景は「TOGAWA LEGEND SELF SELECT BEST & RARE 1979-2008」、Sony Music Direct (2008)の戸川純自身によるブックレットや、『戸川純全歌詞解説集』（2016）で詳細に語られている。

ポストモダンの終焉とネオ・アヴァンギャルドの時代

いう稀代の歌手がいてこそ、輝きを放っているのではあることは言うまでもない。また、戸川純の歌詞と音楽を支える音楽的基盤も、ゲルニカやヤプーズといったテクノ／ニュー・ウェーブ系であったり、大友良英や非常階段のようなノイズ・ミュージックであったり、最新のアルバムはポストロック／ブラックメタル／実験音楽とカテゴライズされるVampilliaの全面的サポートを受けてのものであり、これら表現領域や共演する演奏媒体の選択にも彼女の音楽的前衛性を見ることができる。

戸川純の表現世界を唯一無二たらしめる3つ目のファクターは、戸川純が自ら書いた歌詞世界の個性だと言えよう。中には『肉屋のように』（「ヤプーズ計画」収録）や『少年A』（「HYS」収録）など、歌詞・曲想ともにダークでヘヴィなものもあるが、歌唱にも負けず劣らない歌詞のエモーショナルな過激さを、曲想のポップさと両立させつつ極めて高い水準で実現している。本論冒頭で取り上げた『好き好き大好き』のタイトル及び歌詞内容は、もちろんイギリスの精神科医 R. D. レインのシナリオ・ダイアログ『好き？好き？大好き？』³²から示唆されたというが（戸川，2016，pp.44～46）、戸川純が書く歌詞は、豊富な語彙と日本語としての美しさと博識な知性に裏付けされた冴えわたる論理性を伴った、ひとつの短い《物語》として成立する。

彼女は自身の書いた歌詞を、フィクションであるものどこかで現実＝個人的体験に即していることを認めている³³。2016年に出版された『戸川純全歌詞解説集—疾風怒濤ときどき晴れ』に目を通せば、彼女のパーソナルな体験／人生は、歌詞世界以上に壮絶なものであったことを知り、驚きを禁じ得ないが、それらパーソナルな経験を戸川純は純粋に歌詞世界の物語性だけで表現し、高い支持を得てきたのである。

戸川純は若い頃から自身の考えや音楽に対して一切ブレることなく、一貫して真摯に正直に説明してきた。むしろ彼女は自らの“芸”を説明することに関して饒舌ですらある。多くのインタビューに応じ、対談し、執筆もしてきた。しかし、彼女の演者としての圧倒的表現力や、独特な歌詞世界が、ポストモダン時代には極めて特異に見えたために、多くの誤解をも招いてきた。また、人間社会の深層をストレートに突くセンテンスも時として戸川純は書き綴る（たとえば「ヤプーズ計画」収録の『労働慰安唱歌』や「HYS」収録の『ヒス』など）。このような大胆な直截性を併せ持つ彼女の歌詞が、歌唱能力やミュージシャンとしての圧倒的表現力と並んでファンのみならず多くのプロフェッショナルなミュージシャンにも評価されているファクターである³⁴。

さらに別の側面を持つ歌詞を見てみよう。たとえば映画『ヘルタースケルター』の挿入

³² 原題は“Do You Love Me?”, 村上光彦訳, みすず書房(1978)。

³³ 戸川純が監督・脚本・主演を担った短編映画『いかしたベイビー』(1991年9月公開)も、原作のサキヒトミのポップな漫画を大幅にデフォルメし、戸川純の自伝的要素を濃厚に反映されたものとなっている。

³⁴ 戸川純は多くのミュージシャンと共演してきた。レコーディングにゲスト参加しているものをピックアップしただけでも、最近(復権以降)のVampillaや非常階段以前から、遠藤賢司、スターリンの遠藤ミチロウ、サエキけんぞう率いるパール兄弟、巻上公一、Coba、大友良英率いるニュー・ジャズ・アンサンブル、伊福部昭の『ゴジラ』サウンドトラック、元P-Modelの平沢進のソロ・アルバム、仙波清彦率いるはにわオールスターズ等々、ジャンルをまたいで幅広い活動歴を誇っている。

小野

歌として使われた『蛹化の女』(1984)は³⁵、情熱的で攻撃的な傾向の強い『好き好き大好き』などの歌詞と異なり、極めて内向的で硬質な文体に包まれたものである。戸川純は精神的に追い詰められるほど厳格な家庭で育てられた「長く(家庭に)閉じ込められていた10代の頃の諦めのこと」(戸川, 2016, p.10)と、この優れた歌詞の真意を明かしている。こうした動と静の洗練された二面性で、戸川純は歌詞に独特な奥行を与えている。また、戸川純の歌詞は、本人も様々な場で説明している通り、敢えて硬質な言葉を選択し、“自分語り”に至らない高い客観性とストイシズムを保持していることも注目すべき点である。

「本当に必然性を持って、それがいちばん届く、と思って書いているんですよ。逆に、シュールに感性だけで書くことは、これまで、そしてこれからも、絶対ないです。でも、そういう歌が歌いたいときは、人様に歌詞を書いてもらうよう、お願いすると思います。」

(DOMMUNE インタビュー, 2016年7月19日)³⁶

戸川純の歌詞世界は、意味として読む(聴く)限り、緻密に構成された論理性と物語性を備えた見事な“作品”である。そして、時として吟味された美しい言葉が鋭利な刃物のように屹立する。内部精神に言及することを厳しく拒絶するような「一人感」を常に深層に内包している。それは聴き手にとってあまりに重く響くこともあろう。そういった《重さ》はポストモダン/ゼロ年代ではあまり求められなかった。しかし、今、再び脚光を浴びている。これもひとつの時代の変化を物語っている事実である。

戸川純は自身が書いた歌詞について、『全歌詞解説集』(2016)で、客観性を保持するよう努めつつも、ある程度実体験や個人的考えに基づいていると繰り返し述べている。また、先に引用した“CINRA.NET”のインタビューでも自身の歌詞は「あくまで自己表現であり、自分の想いを説明すること」³⁷と強調しているが、そうした極めて個人的なスタンスながらも、彼女の歌詞は「物語」としての一貫した論理性を保ち、ギミックで時に韜晦でありながら、不思議なリアリティをもって聴き手に迫りくる表出性を有しているのだ。

そして何より彼女の歌詞には本人も「情念は歌っていない」と否定しているように、ルサンチマンな情念はなく、もっとストレートな怒りにも近い衝動が投影されている。これこそアヴァンギャルドの基本的なスタンスに近いし、ポップな楽曲(と言っても樂理的にはかなり凝ったヴォイシングとアレンジが施されており、まさにニュー・ウェーブ・ミュージックの集大成といったサウンドである)の背後に存在する、ある種の前衛性を聴衆が聴き取ることに直結しているのだ。

音楽や歌詞世界は文学作品と同じくフィクションの領域である。もっとも、音楽＝フィクションという規定は学説が現在でも分かれているが、ランガーやウォルトン、レヴィン

³⁵ 原曲はバロック時代ドイツの作曲家ヨハン・パッヘルベルの『カノン』(“Kanon und Gigue” für drei Violinen und Basso Continuo)。

³⁶ <http://www.ele-king.net/interviews/005031/index-2.php> (2017年8月10日閲覧)

³⁷ <http://www.cinra.net/interview/201612-togawajun> (2016年12月27日 up, 2017年8月10日閲覧)

ポストモダンの終焉とネオ・アヴァンギャルドの時代

ソンら先鋭的美学論者たちは音楽＝フィクション説を支持している。ウンベルト・エーコは『異世界の書』で「フィクションの約束事を受け入れることは、その物語の舞台となる可能世界を現実として認めることにほかならない。物語の可能世界こそは、絶対確実な知識から得られる唯一の宇宙であり、この世界に入り込んでいる限り、我々は非常に強い《真実》の観念を手にする。」(エーコ, 2013, p.440) と論じているが、フィクション＝可能世界と現実世界との関係で受容するならば、フィクション作品として戸川純の音楽と歌詞世界は、聴き手自身の経験値に即して《真実》の観念を強く感じ取らせるだけの力と表出性を持って、我々に訴えかけてくる。2016 年末に発売されたアルバム「わたしが鳴こうホトトギス」でも、長きにわたってあらゆる事柄と拮抗してきた戸川純そのものの声として、限りなく真実に近いフィクションをリスナーは聴き取るに違いない。ポストモダンが終焉し、70年代のようにある種健康的にアカデミズムもしくは《制度》に対して闘争を挑みかけるアヴァンギャルドではなく、得体の知れない《何か》に抗うスタイルは、ネオ・アヴァンギャルドと呼ぶに相応しい。そのアイコンとして戸川純が位置づけられるのだ。

ゼロ年代が過ぎ去り、ポストモダンも過去形で語られるようになった今、浅田彰が分析した「シラケつつノリ、ノリつつシラケる」(浅田, 1983, p.6) といった思考／享受体系そのものが崩壊した。ポストモダニズムが標榜した論理相対主義ないし価値相対主義は、音楽の流通において極限まで“軽い聴取”を推し進めたが、人々は再び音楽の背後にある意味＝物語の側面を希求しはじめたのである。そして限りなく真実ないし本音に近い側面を発信し続ける音楽が復権した。そうした時代のニーズに合致したのが、奇しくも、その強烈な個性によってアンダーグラウンド的扱いを受けながらも、己の真実をストイックにかつエモーショナルに表現し続けた戸川純なのである。

田辺明雄は「我々の想像力は我々をかりたてて、強制して、眼前の歌手に、現に歌っている歌のままの、全き一人の人間をみたと思わせる。」(田辺, 1981, p.162) と総説している。これは歌謡曲における歌い手のポジションについて、ウォルトンが提唱するところのメイクビリーフ説の破綻を示唆しているのだが、戸川純が「絶望へとひた走ってよ」(『ロリータ 108 号』) と自ら作詞し歌う時、多くのサブカルチャー系歌手が歌詞に書き、歌うような色恋沙汰を病的にデフォルメして表現しているのとは様相を大きく異にする。彼女は「娘を持つ父親に内在するエゴイズムを歌った歌」と自伝的コンセプトを説明しているのだが³⁸、彼女の『全歌詞解説集』(2016)を読めば、その歌詞コンセプトがいかにかシリアスで実体験に即したものだっかを知ることができる。つまり「一人の人間を見せる」ための表現が基盤となっているのだ。いや、彼女の歌詞は彼女自身の経験をむしろポピュラー・ミュージックとして受容される領域へ“希釈”したと言うべきかも知れない。

結論を言えば、日本のポピュラー音楽受容構造におけるアヴァンギャルド精神復権の縮図を、本稿で分析した近年の戸川純ルネサンスを通じてうかがい知ることができるのである。戸川純の再受容に見られる新しい《前衛》＝ネオ・アヴァンギャルドと、ゼロ年代終

³⁸ アルバム「ヤブーズ計画」収録、テイクエンタテインメント TECH-25316 (2012) ライナーノート。

小野

わりまでのポストモダン文化との対立構造は、これまでの音楽創造と消費の図式を批判的に見つめ直すきっかけを示唆している。彼女の歌唱、歌詞、ステージ・アクトを通して、そこに我々は30年以上にわたって闘い続けてきた稀有な表現者の《真実》の言葉を聴いているのだ。再び聴き手はポストモダン時代のような“軽い聴取”ではなく、より深い意味世界を音楽と演奏者に希求するという構造へ回帰している。

(本研究はJSPS 科研費 15K02103 の助成を受けたものです。)

文 献

- ポール・ヘガティ, 『ノイズ／ミュージック—歴史・方法・思想 ルッソロからゼロ年代まで』, 若尾裕・嶋田久美訳, みすず書房 (2014)
- 朝日新聞出版, 『AERA』 2016年12月26日号
- 戸川純, 『戸川純全歌詞解説集—疾風怒濤ときどき晴れ』, P ヴァイン (2016)
- ジャン=フランソワ・リオタール, 『ポスト・モダンの条件—知・社会・言語ゲーム』, 小林康夫訳, 水声社 (1989)
- 仲正昌樹, 『日本の現代思想—ポストモダンとは何だったのか』, 日本放送出版協会, (2009)
- ハル・フォスター編, 『ポストモダンの諸相』, 室井尚・吉岡洋訳, 勁草書房 (2003)
- ポール・グリフィス, 『文化のなかの西洋音楽史』, 小野寺肅訳, 音楽之友社 (2017)
- 渡辺裕, 『聴衆の誕生—ポスト・モダン時代の音楽文化』, 春秋社 (1989)
- 赤瀬川原平, 『千利休—無言の前衛』, 岩波新書 (1990)
- 増田聡, 「データベース, パクリ, 初音ミク」, 東浩紀, 北田暁大編『思想地図』 Vol.1, NHK ブックス別巻, 日本放送出版協会 (2008)
- Kendall Walton, “Mimesis as Make-believe”, Harvard University Press (1990)
- 佐々木渉, 『ele-king vol.18』～「初音ミクの現在・過去・未来 (後編)」, P ヴァイン (2016)
- 広瀬正浩, 『戦後日本の聴覚文化』, 青弓社 (2013)
- 柴田南雄, 『音楽史と音楽論』, 放送大学出版振興会 (2004)
- 円堂都司昭, 『ソーシャル化する音楽』, 青土社 (2013)
- 副島輝人, 『日本フリージャズ史』, 青土社 (2002)
- Peter Bürger, “Theory of the Avant-Garde”, University of Minnesota Press (2011)
- 戸川純, 『樹液すする, 私は虫の女』, ABC 出版 (2001)
- テリー・イーグルトン, 『美のイデオロギー』, 鈴木聡・藤巻明他訳, 紀伊国屋書店 (1996)
- レナート・ポッジョーリ, 『アヴァンギャルドの理論』 篠田綾子訳, 晶文社 (1988)
- スザンヌ・K・ランガー, 『感情と形式 I, II』, 大久保直幹・長田光展他訳, 太陽社 (1975)
- Jerrold Levinson, “The Pleasures of Aesthetics”, Cornell University Press (1996)
- ウンベルト・エーコ, 『異世界の書』, 三谷武司訳, 東洋書林 (2013)
- 浅田彰, 『構造とカー記号論を超えて』, 勁草書房 (1983)
- 田辺明雄, 『日本の歌謡曲』, 講談社 (1981)

(2017年 7月 4日 受付)

(2017年 9月19日 受理)