

表現者の憂鬱

——芸術の社会的世界——

清水 学

Art and Pop : The Social Worlds of Art

Manabu SHIMIZU

要 約

本稿は、みずからを「表現者」と形容し、「身を削って作品を作る」ことをその職業としたひとりのアーティストを事例に、やむなくして追いこまれたその音楽活動の「凍結」と「解凍」のプロセスに触発されながら、大衆社会における芸術のありよう、コミュニケーションとしての芸術の本性、作品の創作と受容における諸々のジレンマ、そして現代社会における「ポップ」と「アート」の相克といった論点について、芸術社会学の観点から論じる。

議論の立脚点として採用されるのは、制度論的芸術論の社会的展開とよべる「^{アートワールド}芸術世界」論 (H. ベッカー)、またそれに内包される「職業としてのアーティスト」の観点である。ひとりの「アーティスト」がおかれた私的状況と公的状況の交点において生成した、生活史上の特異点に論拠をおきながら、これまで培われてきた文学社会学の手法を「音楽」という領野に適用してみたい。同時にそうした議論を再構築することで、ともすれば事例検証的に傾きがちな音楽社会学の研究を、ひろく一般の芸術社会学の言説になじませることがもくろまれてもいる。

前半部 (前号) では、アーティストの活動凍結へといたる過程を検証しながら、「職業」と「人生」、「表現」と「生活」など、主として作り手の側の創作上のジレンマに焦点があてられる。後半部 (今号) においては、活動再開以後の軌跡をたどりながら、アーティストとオーディエンスの「コミュニケーション」、とりわけその疎隔と共感、教育と触発について、芸術の受容的側面に焦点があてられるだろう。

キーワード：音楽社会学、ポピュラー音楽、アートワールド、職業、1980年代、角松敏生

(承前)

IV アートとポップ：職業としての「表現者」

芸術のさまざまなジャンルにおいて、永遠の課題たるべきジレンマとなっているのは、いうまでもなく「表現」と「受容」、また「形式」と「内容」のあいだに顕在化されるそれである。ところがこれらのジレンマは、「高級芸術」対「大衆（ポピュラー）芸術」という対立の図式を当然視することによって、その本質を転化され隠蔽されてきたようにうつる。すなわち、あたかも高級芸術は表現の文化、大衆芸術は受容の文化であるかのごとく、さらには芸術の本質は「高級芸術」ないし「純粹芸術」のそれと等置されるかのごとく語ることで、「退化した受容」が問題視されるようなパースペクティブが自然なものとして構成されてきた。

大衆芸術それじたいの枠内においても——たとえば「インディーズ」と「メジャー」という形式で——なお、この対立は再生産される。そしてここでもやはり、売れる／売れない、商業的／非商業的という区分が自明視される。しかしまた、ここでもそれらは本質的な区分たることはできない。たとえば「メジャー」でありながらそこに「魂」を求めることは、本来的に矛盾した企みといいきれるだろうか。

とうぜん、いかに孤高の芸術だろうと、他者から理解されることなくしてそもそも芸術たりえない。この意味で「天才」とは「他者から理解される程度 of 天才」をしか意味しえない。他方、いかに大衆的作品といえども、それが芸術であるかぎり、なんらかの質がめざされていると理解されるべきである。つまり、どこかにはならず、いい／わるいの判断基準が存在しているはずだ。それなくして、そもそも「商品価値」に関するいかなる判断も生まれえないのだから。

高級芸術と大衆芸術。芸術をめぐる言説は、いつもこれら対立の構図を前提としてきた。この対立図式のなかでしか、批評家は語るべきものをもたないかのようであった。そしてサイモン・フリスのいうとおり、それに応じて「社会学的説明」も二重の基準をもつ。すなわち「シリアス音楽」をあつかうときには「超越的価値」をめぐる語りのなかに隠蔽される「社会的諸力」を暴露せねばならず、「ポップ」をあつかうときには「社会的機能」をめぐる語りのなかで貶下されている「価値」を真剣にとらえなおさねばならない [Frith 1987]。

「社会」の影響を離れた高級芸術と、「社会」に汚染された大衆芸術。そしてそこから救い出すための、それぞれの闘い。しかしもちろん、これはひどく戯画化のすぎた図式である。じっさいには、これら区分の本質主義的な根拠などみいだせそうもない。かといってむしろ、無粋な「社会的要因」にすべてを還元し、それを語ることでなにか芸術の「秘密」を語ったかのような、あるいは芸術を「脱神秘化」することに成功したかのような得意気も、露骨に醜悪なだけである。むしろ美的本質の問いに立ちもどりながら、しかしそれを社会的環境のなかに位置づける別の方法は無いものだろうか。

1. Can't You See

リヒャルト・シュスターマンは、デューイ以来の「経験としての芸術」の観点を強調しながら、「高級」にせよ「低級」にせよ、芸術とよばれる以上そこにはなんらかの「美的経験」が含意されているはずと説いた。たんなる生産物＝作品に還元されはしないこの観点は、ひとつの社会的体験のなかに「芸術」の居場所をもとめる。だからここでは「芸術としての生」を考察することもまた可能であるはずだ [Shusterman 1992]。

これら経験としての芸術、ないし芸術としての経験は、ひとつの「社会的世界」のなかで営まれるよりほかない。芸術のためのこうした場としての社会的相互作用の水準を、社会学者ハワード・ベッカーは「^{アートワールド}芸術世界」の諸問題としてとらえなおした。アーティストをとりまく社会的世界、それをベッカーは「芸術世界」と名づけている。「作品を作っているのは、個別のアーティストというよりむしろ芸術世界であるといっても、おかしいことではない」 [Becker 1982]。

『アートワールド』においてベッカーは、アーサー・C. ダントやジョージ・ディッキーらの分析美学における「芸術の制度論」 [Danto 1964; Dickie 1971; 1975] にこの概念を借りながら、徹底して「芸術」を協働行為からなる「社会」の内部におき、そのことによって「芸術」を職業社会学の文脈にさらした。^{プロフェッショナル}(21)職業人にとって「芸術」とはなにを意味するか。このとき芸術とは、^{ワーク}働くこと、つまり生きることの問いである。そして生きることは社会のなかに存する。だからこの特異な研究は、まぎれもなくシカゴ学派伝統の「社会的世界」論の一端に位置しているのである。「私が芸術世界について述べてきたことは、それがより一般的に提示されるときには、任意の種類の世界についてもいわれうる。芸術について語る仕方は、一般化されるとき、社会や社会過程一般について語る仕方なのである」。なぜなら、「集合的行為としての芸術という議論は、社会的組織の分析への一般的アプローチを反映している」のだから。「このようにして、芸術の世界は、社会を映しだしているといつてよいだろう」 [Becker 1982]。

それじしん美学への社会学的視点の萌芽として位置づけられるダントやディッキーらの制度論的芸術論に対し、ベッカーが強調するのは芸術の「プロ」性、「専門職」性である。たとえば「アーティスト」という社会的カテゴリーの誕生、自律した「芸術」の領域の発生といった芸術社会学の主題の歴史的経緯については他にゆずるとして、ここでは「職業としてのアーティスト」という主題が重要となる。その意味で本論にとっても、たんなる「アーティストの社会史」というより、ベッカーのような職業社会学のスタンスが有効となるだろう。

すなわちベッカーにとっての「芸術世界」は、「組織」や「職業」と無縁のものではない。これが、「芸術の制度論」の陥りがちな「なんでもアート」「だれでもアーティスト」に対する、ベッカー流の回答といえる。したがって、たとえば分析美学において抽象的となえられる「美」や「芸術」の構築された「社会的基準」とは、ベッカーにとっては「職業的基準」を意味するものでなければならない。たんに無手勝流に申し立てるだけでは足りないのである。

こうしたプロフェッショナルな（暗黙の）判断基準は、とうぜん「変わる」ことができる。ベ

ッカーのいうように、「1930年代初頭には、ジャズ演奏家、評論家、マニアはみんな、電子楽器がほんものの音楽を生み出すことなどできない、ということで合意していた」[Becker 1982]。しかし周知の通り、その後状況はドラスティックに変化したわけである。

転位された「表現」と「受容」のジレンマは、とりわけ音楽という芸術分野における「文化産業」の諸問題をめぐって議論されてきた。ここで標的とされるのは「受動的消費者」たちである。悪名たかき「文化産業論」においては、とりわけ近代社会における音楽状況のなかで「商品」たらざるをえない「作品」のはらむ矛盾ないし葛藤に大きな焦点が当てられている。いわくその標準化や画一化、オーディエンスに対する麻薬的陶醉作用、新奇性のみかけとその本質的同一性、これらが断罪されることになる。

しかし対抗的にうちたてられた「オーディエンス論」においても、その反動のように、みかけの能動性しか強調されない空疎な議論に陥ってしまいがちである。それは、どんな聴取においても働く「能動性」の契機を強調しようとするあまり、後に触れるような「受動性の美学」といったものをとらえそこなうことになる。いずれにせよ「高級芸術」の受動性はこのアリバイによって棚上げされる。ところがシュスターマンによれば、高級芸術のオーディエンスこそ、教育の効果や教養の外的「注入」によって、「いやいやながら」「受動的」にそれを褒めそやしているわけである [Shusterman 1992]。「教養」の実態とは、一皮むけばそのようなものであるのかもしれない。

というより、そうした美的体験に関して「高級芸術」と「ポピュラー芸術」を区別して論じること、本質的な意味などあるのだろうか。なるほど「生の深刻な問題」と直面し、それを表現するのが高級芸術だという理解は一般的かもしれない。しかし、まさしく大衆芸術の世界においてこそ、そうした「シリアスな人生」が好んで描かれるという皮肉がある。ひとはみな「シリアス」が好きである。大衆芸術は、やたらと「死」や「悲劇」にあふれた世界だ（たとえば「ケータイ小説」の世界）。その意味では「シリアス芸術」の「シリアス」性など、しょせんはカレーのCMに利用される程度のものであるまいか。⁽²²⁾テオドール・W. アドルノが「オペラ」に関してみだしたように、高級芸術として機能しない「高級芸術」はたしかにあるのだ [Adorno 1962]。

抽象的な、話題としての「生の深刻な問題」こそ、真にポピュラーなものである。だれも「深刻な問題」の本性など、深刻に考えはしない。蓮實重彦が「〈物語〉としての〈問題〉」と論じていたのは、まさにこの問題である [蓮實 1985]。「環境問題」「少子化問題」「危機の時代」に、お気軽な「チャリティ」。ポピュラー文化ほど、これらの話題にあふれたものはないだろう。一時期のTVドラマにおけるテーマの「深刻化」にもみられたように、「軽佻浮薄」な80年代と対比される90年代は、まさしくこれら「深刻な問題」の時代だった。

結局これらの議論がしょせんは同じ穴の貉なのでないかという疑念は、ホルクハイマー＝アドルノが「退化した芸術」として否定した種類の音楽を、ナチス・ドイツもまた「頹廢芸術」とよ

び抹消しようとした（とりわけ「ジャズ」）という歴史的事実に発する。このおよそ相容れないはずの両者が、不思議なことに、ある種の音楽を同様の仕方で嫌悪していたという事実が意味するものはなにか。音楽を楽しむという経験の実践の本質に、彼らはともに触れえなかったということではないか。「楽」ということへの罪悪感と嫌悪。シュスターマンのいうとおり、「実際それは、右翼反動主義者とマルクス主義的急進主義者とが、ともに手を携え共同戦線を張るごく稀な例なのである」[Shusterman 1992]。(23)

そうした議論に通底するような、「画一的・受動的オーディエンス」対「創造的・能動的オーディエンス」という図式、音楽の「生産」対「消費」という対立図式は、はたしてその論争的外観にあたいする内実をもちあわせているか。「様式」「ジャーゴン」「イデオロム」のような問題は、単面的な観点からのみ検討されるものか。生産／再生産／消費の社会的総過程のなかでこそ、それらは検討されねばならないのでないだろうか [Negus 1996 ; Toynbee 2000]。

たとえばアドルノにとって「ジャズ」の問題、すなわち「疑似個性」の問題とは、極論すれば「アドリブ」「即興」の問題に帰する。「まるで自発的に生じるかのように出現するフレーズも、実は注意深く、機械的な正確さで覚え込まされたものである [……] この即興演奏でさえ、広範にわたって規制され、たえず反復される」[Adorno 1953]。しかしその程度のことなら、音楽にたずさわったことのあるものなら、だれしもとうに心得ている事態であるにちがいない。アドルノ当人にしたところで、それは認識していたことだろう。

「本物」の「自由」なインプロヴィゼーションがあるかどうか、それは知らない。アート・リンゼイの「下手」な即興ギターが、それじたいアヴァンギャルドな芸術表現とみなされる事態をどうとらえればよいかもわからない。ただ、むしろ「反復」「画一化」のなかにあるからこそ、ポピュラーな表現は芸術として成り立つのでないか。魅力的なりつなくして、魅力的なロック・ミュージックは考えにくい。「反復の精妙なる芸術」とピーター・キーヴィは表現した [Kivy 1993]。まさに文化産業の理論が「退屈」や「規格化」のもとに一蹴したような、映画の単調なリズム、反復、画一化による具体的な快樂の復権をとなえる長谷正人は、ホルクハイマー＝アドルノ流の議論に嫌悪を隠さない [長谷 2000]。これらの快樂は、まさしくポピュラー音楽においてこそ、その真骨頂をなしているとはいえないか。

また文化産業の理論は、「様式」と「市場」への迎合による芸術家ないし芸術作品の標準化、無個性化を批判する。しかし、ベッカーらの議論によれば、まさしく「コンヴェンション」と「社会的組織」こそが、芸術を芸術たらしめている根本だった。ベッカーは、「統合された専門家」「一匹狼」「民衆芸術家」「素朴芸術家」という「芸術世界へ向けられた四つの様態」の観点から、集合行動としての芸術を語る [Becker 1982]。これらはすべて「アーティスト」と想定された存在の、それをとりまく世界への関わり方の相違による分類でしかない。なにが「アート」でなにが「ポップ」か。それを決定しているものじたいが、そうした「コンヴェンション」の働きとなる。

さて、デューイを受け継ぐシュスターマンらのプラグマティズム美学や、分析美学における制度論、ベッカーのような芸術に対する社会学的議論は、近代的純粋性に守られた「アート性」を解体する。たしかにそれはそれでひとつの戦略である。しかしここで、あえて「ポップ」な「ラヴ・ソング」を作ることを通じて達せられる水準があることを、確認すべきときだろう。「アート」と「ポップ」の二項対立は、いまあらためて再考を余儀なくされる。

2. última viagem

活動再開後、2枚のオリジナル・アルバムと2枚の企画アルバムをリリースした角松敏生は、2000年末から2001年にかけて、凍結直後に発表されていた『角松敏生 1981～1987』（1993）の続篇となるコンピレーション・アルバム『角松敏生 1988～1993』（2000）の制作、また2001年8月22日、23日の2日間にわたる活動20周年記念ライブ『TOSHIKI KADOMATSU 20th Anniversary』によって、凍結以前の「負債」にひとつの区切りをつけようとしていた。これは、いわば過去の自分に対する「清算」の期間だった [20 AL]。ところがこのライブは、ときならぬ台風の襲来によって初日「BF 1981～1993」の中止を余儀なくされる。2日目「AF 1993～2001」のみにとどまったその公演の「リベンジ」は、2003年11月15日まで持ちこされることとなった。『20th Anniversary “Revenge”』ライブが実行されたのは、自身の手ですべてをプロデュースすることができたという彼の「真のデビュー」から数えて、じつに「20周年目」のことだった。

こうして、十分に果たされなかった「清算」の試みとその遅まきながらの「リベンジ」との、いいかえれば「デビュー20周年」と「真のデビュー20周年」とのあいだにはさまれた奇妙な宙吊りの時間のなかで、ひとつの奇跡的なアルバムが誕生しようとしていた。

角松敏生の音楽性は、みたように、もともとブラック・コンテンポラリーを中心とした西洋ダンス・ミュージックをベースに、邦楽歌謡曲のエッセンスを混合させることで成立していたものである。もっと「本物」が知りたい、「本物」になりたいという思いは、80年代、彼を「ポップ？ミュージック発祥の地アメリカ」へと駆り立てることになる [FGI]。あこがれの音を追いもとめ、手中に収めようとする旅は、角松をとさめきの街 NY へと誘った。「現地」に住み「本場」の「最先端」ミュージシャンたちとともに彼は「夢のようなセッション」をおこない、仕事をした。ひたすら「本物の音楽」にあこがれ、それを形にしていた日々。自家薬籠中のものとされた「あこがれの音」は、当時「角松サウンド」とよびうるものを築きあげていった。

こうした80年代を代表するみずからの作品群に、しかし角松は確実な達成感と同時にある種の限界を感じていたという [FGI]。行けば行くほど、セッションを重ねれば重ねるほど、また「黒人音楽」の本質を知れば知るほどに、自身にとって「本物ってなんだろう」という思いが彼をさいなむようになった。日本人として、アメリカに住んで、ブラック・ミュージックを作っている自分。「80年代にニューヨークや LA で暮らした時期があって、そこにいてそれになりたいと思っていたはずなのに逆に民族的な違いを知ることになったんですね。ぼくは日本人なん

だ。日本人のために日本のポップスをやるはずなのにアメリカにきてはくは何をやってるんだ。それで戻ってからも煮詰まっちゃって結局音楽活動を止めてしまった」[ADLIB 02/11]。

「ほしかった音は必ず自分のものにする自信がある」[ADLIB 85/12]と豪語していたとおり、80年代の角松は、あこがれのプレイヤーと共演し、海の向こうの音をジャパニーズ・ポップスの文脈でみごとに消化してみせた。それはたんなる「バカリ」ではなく、憧憬と敬意に基づく自己鍛錬としての「芸」の域に確実に達していた。しかしその器用さが逆に、可能性の蕩尽を招いてしまった側面も否定できない。凍結へと向かう過程において、彼自身のふるまいによって示されたのはそんな「苦悩」でもあった。

やがて活動を再開後、あらためて「角松クラシックス」を再生産しながら、眼の向かうさきは依然として「次の自分」だった。そんな彼に訪れたのが、偶然のきっかけから生まれたあらたな「旅」だった。

7拍子のプログレッシヴなりズムにのっちはじまる、「IZUMO」がプロローグだった。「太陽の眼差しが雲間にかかる／幾筋も差し伸べる光の中で／何かが僕に語りかけるように」(「IZUMO」)。ドキュメンタリー撮影のため訪れた出雲の地は彼にインスピレーションを与え、完成した歌はいくつかのライブで披露された。その風、その空、太陽、海。「ここと同じような場所が、まだほかにもあるはずだ」[FGI]との思いは、彼をさまざまな日本の「聖地」へと誘った。すでにかきたてられていた沖縄への興味は継続的に展開し、宮古島では沖縄の新しいミュージシャンたちと出会い、三線の響きに魅せられ、「八月踊りの島」多良間島へも渡った。北海道ではアイヌの聖地二風谷を訪れ、「流れる風や、注ぐ日の光に、出雲や沖縄の多良間島とすごく似た何か」[角松 2002]を感じとった。旭川でトンコリ奏者の OKI に会い、「はじめてニューヨークに行って HIP-HOP を現場で見たとき以上の喜びと感動」[FGI]が彼を襲う。刺激された実験精神は、映画『白い船』のサウンドトラックでさっそく実地に試された。アイヌの詩人とも触れあった。奈良の三輪山にも登った。宮崎の高千穂神社では、夜神楽の和太鼓にリズム・パターンとグルーヴの面白さを再発見した。

こうして、意図して「音楽的な旅」をはじめたわけではないにもかかわらず、目にみえない糸が、旅する先々で出会う「まだ知らない音楽」を結んでいった。今回の旅は、かつての「自分がレコードを聴いて心躍った音楽をもとめてニューヨークへ、というのとはわけが違う」[WI]。また『ALL IS VANITY』のさいに試みられた、自身の音楽的ルーツをさがすヴァーチャルな旅とも異なっている。この「日本のポップスの再探求」は、ただ「ミュージシャンとしての勤」によって導かれた「自信のない旅」である。しかしそこに彼は、自身のルーツをみる思いだった。そこには「自分がまったく聴いたことのない音」があった。

だからその意味では、『INCARNATIO』(2002)は「もっとも自信のない作品」であると角松は語る。しかしその制作過程において彼は、日に日にたしかなものとなる手応えを感じていたはずである。コンソール・パネルの前に陣どり、できあがったばかりの音源を無邪気にうれしそう

にいじりながら自作を解説する角松は、こう語っている。「今回のこのアルバムに関しては、ずうっとさかのぼって、やっぱり『INCARNATIO』って名盤だったよね、といわれる作品になったんじゃないかなっていうふうに、ぼくは確証してます」[WI]。

じっさい、そのキャリアを通じて最高度の達成を示していると称されるこの作品には、永年つちかわれてきた角松による音楽的実験のひとつの結実がみられる。皮肉にも凍結期間中に「完成」をみたという彼の音楽性は、ここにおいて開花した。「いままでに聴いたことのないあたらしいサウンド」を求める「旅」が角松にもたらしたものは、「アート」と「ポップ」、「伝統」と「革新」が火花を散らしながらみごとに共存する瞬間である。いわく、斬新な試みを多々取り入れているのだけれど、普通に聞き流そうと思えば聞き流せる。しかしよく聞けば、ループを描きながらリズムを刻んでいるのは「トンコリ」とよばれるアイヌの民族楽器である。パーカッションとして用いられているのは伝統的な和太鼓であり、ときにこれがソロを取ったりもする。

ツアー『TOKYOYO』のステージに接すれば、角松のおこなった音楽的「冒険」を一望に収めることができるだろう。⁽²⁴⁾舞台中央、天地を貫く巨大な柱に擬された一本のカーテンがその幕を開くと、鎮座している和太鼓の操り手は内藤哲郎、元鼓童のメンバーである。やや下方に見慣れぬ弦楽器を抱えているのは OKI、伝統楽器トンコリのプレイヤーだ。はさんで舞台上手にアイヌのコーラス隊、下手には下地暁とともにきらびやかな伝統衣装をまとった沖縄コーラス隊が、左右に配されている。

もちろん、いつもながらの「角松レギュラーバンド」のメンバーも健在である。中央に角松をはさみ、向かって左にはベースの青木智仁、キーボードの友成好宏と小林信吾が控え、右ではギターの浅野祥之とサックスの本田雅人（このツアーではアコースティック・ギターやときに笙をもプレイする）が堅実にサポートする。そしてドラムの沼澤尚、パーカッションの田中倫明、コンピュータ・マニピュレーション山田洋、バックグラウンド・ヴォーカルの高橋香代子・鈴木和美が加われば、フルメンバーで総勢 20 名にもならんとする大所帯となる。

ステージ終盤の無国籍ダンス・ナンバーが演奏されるころにもなると、これらの交雑は頂点に達する。雑多な諸要素が巧みに配され、編成されて、いまだ聴いたことのない独特の「グルーヴ」が紡ぎだされるさまは壮観ですらある。ときにトリッキーな変拍子に攻撃的なサウンドと歌詞、ひたすらリズムを反復しつづけるトランシーなトンコリに、和太鼓やアイヌ唱法、琉球唱法、三線。それらがみごとに、ひとつの「ポップ・ソング」を作りあげる。

もちろんアイヌと沖縄の発声は「エキゾティシズム」をかき立てるために使用されているのではなく、ただの「コーラス」にすぎない。ここでは、かつての「OKINAWA」や解凍直後の「風のあやぐ」におけるような、沖縄的要素のエキゾティックな使用法とは異なり、はるかに洗練された消化がなされている。多良間島に伝わる伝統舞踊にインスピレーションを受けた「八月踊りの島」。レゲエのビートの上に交互にかぶさるアイヌと沖縄のコーラス、和太鼓の響きに、三線とトンコリの競演がみごとな「太陽と海と月」。「踊れ島の踊り子／僕等にも教えて／世界を繋ぐり

ズム／さあもう一度思い出せ)、「歌えよさあ踊ろう／君にしかできない／全てをつなぐものは／終わりのないことだから」(「太陽と海と月」)。「角松流和製ポップス」の完成だ。

ドラムが走り、太鼓がはねる。ベースがうねり、トンコリが紡ぎ、三線がからまる。プロウするサクセスに、たなびく笙の音。北と南のコーラス＝ダンサーたちが、ともに踊り、舞い、歌う。一体となって「まるでアフリカのよう」[WI] な、どこともつかないグルーブが奏でられるとき、すなわちこれが「いままで聴いたことのない」あたらしいダンス・ミュージックの提示となる。しかしそれはまぎれもなく「ダンス・ミュージック」にはかならない。

ダンス・ミュージックはもちろん、反復されるビートを基本としている。定型的なパターンも多い、たしかに「使用」されるための音楽である。これを単調な、なんの音楽的冒険もこころざさない「画一化された音楽」の代表とみなすものも多いだろう。だがこのジャンルにおける「革新」は、にもかかわらず存在する。大滝詠一にならい「音頭もの」をダンス・ミュージックとして位置づけた「Heart Dancing」にはじまる角松の試みは、80年代後半のデジタル革命を経て、凍結期間中の AGHARTA におけるトライバルなポリリズムの実験を吸収し、この『INCARNATIO』に結実したのだった。

以前から「花見のグルーブ」[ADLIB 89/5] を指摘し、「民謡で踊れる人種」のダンス・ミュージックを展望していた角松にとって、本来「ビート感ていうのは無限」であって、ゆったりしたビートでも「十分踊れる」はずのものだった [ADLIB 89/9]。内実のない「ワールド・ミュージック」や「民族音楽」「エスノ」のブームに疑義を呈し、むしろさまざまな音楽の根底に流れる「トラディショナル・ミュージック」の意味を問いなおしていた角松のなかには、思えば当時からこの作品のための種子が胚胎されていたのだろう [ADLIB 89/9]。

『INCARNATIO』において試みられたさまざまな「伝統楽器」との共演のなかで、角松が第一に考えていたのは「使ってます感をださない」こと、すなわち「特別扱い」をしないことだった [FGI]。それが逆に「革新的」な試みを意味していた。けっして流行としての「民族音楽」「伝統音楽」への物珍しさ、目先の新奇性をきどっているわけではない。あくまで「ポップス・メーカー」として各音楽要素を平等に使用すること。それは目立たないけれど必要な部分、というより必然的であるからこそ目立たなくてよい部分だった。

「沖縄の人の声で「イヤーサッサー」って入っているんだけど、その後ろではアイヌのトンコリが鳴っているから、沖縄音楽には聞こえない。神楽太鼓がドンドコ鳴っているけれど、僕は西洋のリズムとして起用しているから、神楽っぽくもない。自分で作りながら、これはいったい何なんだ、と。今までに聴いたことのないサウンドでしたから」[角松 2002]。そう、観念的な「民族音楽」のために民族楽器を使用するのではなく、それらを西洋音楽の流儀のなかで使用すること。ここにはフィクションとしての「エキゾティシズム」を尊ぶ「ワールド・ミュージック」のイデオロギーとは正反対に位置する、角松一流の「ポップ精神」がある。それは「アイヌの人々の誇り」「沖縄の人々の誇り」を大切にしながら、にもかかわらず「角松敏生のポップスで

なければいけない」という、角松自身の強いこだわりだった [FGI]。

とりわけみごとなのは、トンコリの使用法である。いわく「トンコリしぼり」というほど制約の多いこの楽器を、自身のポップ・ミュージックの一要素としてみごとに使いこなしてみせる角松の、その研究熱心さと緻密さにはプレイヤーの OKI 自身が驚きを示し、逆にミュージシャンとしての創作意欲をかきたてられるほどだった [WI]。事情は内藤哲郎においても変わらない。「こんど共演した和太鼓の内藤哲郎君もそういます。ポップスのフィールドでこういうかたちで呼ばれるのがうれしいと。和太鼓が飛び道具としてではなく、グローヴをつくるパーカッションとして必然的に使われる。アイヌの OKI さんのトンコリもそうです。ですから“アイヌの伝統楽器を使って凄くスピリチュアルに作りました”なんて絶対死んでもいいたくない。トンコリを一つの楽器、OKI さんをあくまで同一人のミュージシャンとしてセッションしたんです」[ADLIB 02/11]。

そのためには、音楽の作り手として、「こちらの想いをデリケートに伝える努力」が必要とされた。「僕自身この『INCARNATIO』を作る以前に、それぞれの伝統音楽の地を訪ねたり、信仰や差別のことなど歴史を勉強したりしました。僕の場合は、そのミュージシャンをリスペクトした上で起用しています。90年代後半あたりから出てきた若手ミュージシャンのように、単純に「カッコいいから」「面白いから」お借りしようという発想でやっているわけではないですから」[角松 2002]。この姿勢は彼の、年長世代のミュージシャンたちへのリスペクト精神となんら変わるところはない。目先の「エスニック」な「目玉」として、特異なアーティストを「フィーチャー」するなどということは「失礼」にあたる。だからこの姿勢は「OKI さんの誇りを守ること」にもなるという [FGI]。

これを角松は、OKI ゆかりのアイヌ文化になぞらえ「交易」と表現している。OKI いわく、「アイヌは交易の民。交易をしながら異文化をとりいれて自分たちの文化にしていって。だからほくも角松さんと交易してるんです」[FGI]。「交易」とは平等かつ相互的でなければならない、と角松はいう。じっさいこのアルバムにおいて生じている事態は、奇跡的な「交易」である。もちろんそれは、たんに文化の面のみならず、ミュージシャンとしてのたがいの持ち分を交換し触発しあう、そんなミュージシャンシップの「交易」であり「教育」だったろう。

「交易」の環はさらに広がる。「角松敏生のポップスを形づくっているポップフィールドのすばらしいミュージシャンたちが、やっぱりほくのようなサウンドでは重要です。すぐれたミュージシャンたちがいるから、ほくはのっけからこのアルバムを想像できるわけです。でも、逆もあるわけです。「角松がやりたかったことはこれなのか」というふうに、みな言ってくれましたからね」[WI]。メンバー自身にとっても、個別におこなわれるレコーディング作業の現場で、その全体像を把握することは困難であったろう。だからこそ、いつもどおりにレコーディングとほぼ同じメンバーでおこなわれるツアーにおいて、OKI の証言にもあるとおりの「ああ、こういうことをやりたかったのかなあ」ということが後から腑に落ちてきもするのだ [WI]。

すべての要素が合わさって醸しだされる不思議なグルーヴ。それを支えているのは、こうした熱心な研究に基づく角松の思いだ。「今回の作品において一番ほくがいたいのは、そういう〔民族〕楽器やそういう〔伝統〕音楽をとりいれるまでに、こんだけの長い道のりがありました、こんだけ勉強しました、こんだけ人々とコミュニケーションとってきました、そこをいいたいんですね。楽しいから珍しいから、っていうことでやったんじゃないんですよ」〔FGI〕。(25)

だから「一般のポップスのようでありながら、よく聴くとすごく奥の深い、今までにないポップスができた」〔角松 2002〕。「単純にさらっと聞けちゃうんだけど、さらっとしてない」〔FGI〕。たしかにさらっと聞き流せるポップス・アルバムではある。だが聴けば聴くほど、こんな音が鳴っていたのかとあらたな認識と変容のあるアルバムである。そうした「引っかけり」あるいは「棘」「毒」こそが、また肝腎をなす要素なのだろう。この「引っかけり」こそが、角松敏生における「ポップ」と「アート」のせめぎあいであるのだから。

「でもね、それはやっぱり、僕の音楽なんです。角松敏生のサウンドなんです。日本の伝統的な楽器や声を、エフェクトとして使わないで、エレキギターやシンセサイザーと同じレベルで起用しただけでね」〔角松 2002〕。ここには角松のやりたかったことが、すべて含まれているように思われる。それは単純な「ルーツへの回帰」などといったものでは、けっしてない。高度な音楽的実験を、ポップで流麗なサウンドと耳なじみのよいメロディに包みこんで、人生のメッセージを一場のラヴ・ソングに託して表現すること。

まるで柳田國男のように日本全国を旅し、各地の習俗と音に接し、それをひとつひとつ拾い集める。しかし柳田民俗学と似て非なるところは、角松の音楽にはひとつの普遍的なポップ精神が体現されているところだ。「自分の“アイデンティティ”を感じられるポップス」、それはあらたな「日本ならではのポップス」だった。みたような 80 年代の音楽的実験とは異なる経緯によって結実しはしたが、デビュー以降追求されてきた「角松流ポップ」が自然に実を結んだだけのことでもある。

たしかに、この境地を体現するには長い道のりがあった。それは、以前から口にされていた「日本人のポップス」を実現するための試行錯誤だった。「日本風のポップス」〔ADLIB 06/1〕が、ずっと角松のスタンスだった。だから「本場」にヒップ・ホップ文化を追いもとめていったときでも、だからこそ本物のヒップ・ホップはできないことをさと、「日本風」を意識したのだった。この「日本風」こそがしかし、逆説的に日本の「オリジナリティ」でもあるというのが角松の主張だった。コピーもできないものにオリジナリティなどない。「面白いのは、はっぴいえんどの最初のコンセプトはバッファロー・スプリングフィールドだったと知って、バッファローを聴いた最初の感想は「本当だ。はっぴいえんどに似てる」というものだった〔……〕つまり寧ろ外国の音楽を取り入れて日本語で自分流の表現にしてしまったものに強いオリジナリティを感じたんですよ。だからこれも初期の角松敏生のスタンスに繋がってますよね」〔ADLIB 06/1〕というのだから。

こうして70年代の「日本語ロック」の先駆者たちは、「洋楽風」のものにあこがれ、それをなんとか自分たちで作りだそうともがいていた。角松自身もまたそうだった。その過程で、多くのものに影響され、模倣もおこなった。「欲望の三角形」(R. ジラール)や「影響の不安」(H. ブルーム)にふれるまでもなく、アーティストとして「影響関係」を自認し公言できるのは稀であり、それじたい逆に「オリジナル」なことですらある。

このような「オリジナリティ」に対するアイロニーが、逆説的に角松敏生の「職業精神」を形づくっていたといえるだろう。それはもちろん、彼を形成してきた「芸術世界」のレガシーへの、彼なりのリスペクトであり、オマージュでもあった。独特の屈折を経たオマージュ、のちにみるようにそれは「教育」の機能でもある [井上 2006]。

このような独特の距離をみれば、角松はやはり「あるがまま」のひとではないのだろう。趣味のダイビングについて語りながら、彼は「自然に〈自然〉に飛び込めるひと」と「そうじゃないひと」とを区別する。そして、自分はやはりどうしても「垣根」を作ってしまうほうの部類だ、と。その「垣根を作っていくこだわり」こそがしかし、みずからの創作を支えている根本ではないかとも彼はいう。逆に「なにも考えないで、初心者でいきなり30mも潜ってしまえるひと」とっては見えない世界がおそらくはあり、そして「むちゃくちゃこわい、不安」を乗り越えてその域に達したものだけに見える世界がある [FL]。自意識のひと角松は、そうした世界を、とりわけ解凍以後の諸々の試みにおいて表現しようとしているのではないだろうか。

凍結期間中に「死にたいから始めた」というダイビングも、「なんだ、おまえ生きたいんじゃん」を確認するだけに終わった [FL]。つねにもがき苦しむ旅を、彼はあえてつづけようとする。アルバム『あるがままに』における「あるがまま」もまた、ひとつの「うつつしみ^{インカナティオ}」だった。「あるがまま」とは「うつつしみ」でしかありえない——そのことの認識が、活動凍結の5年間のあいだになされ、やがてはぐくまれひとつの作品へと化身したのかもしれない。それほどに『INCARNATIO』は、奇跡的なアルバムである。

「新しい音」を追いもとめNYへと赴いた80年代の「旅」と、『INCARNATIO』のための新しい「旅」は、だからその本質においてなんら異なるものではない。「2002年になって初めて、本当に僕が作りたかった作品ができた。『INCARNATIO』は、まさしく80年代からずっと僕がやりたかった音楽です」[角松 2002]。それはつまり、この作業——『INCARNATIO』への道——が、彼なりの職業精神のあらわれ、すなわちライフワークであったことを意味している。とにかく生きることが、すなわち表現となるという生き方。「音楽のスタイルはどうあれ、つねに新しいものを取りいれて、そしてストレートに表現していく、っていう生きざまが角松敏生であって、音楽のスタイルが角松敏生だというふうには思ってほしくない」[WI]と、彼はいうのである。

3. How is It?

みたようにむろん「アーティスト」とはひとつの職業である。ではその「プロ意識」は、どこに由来するか。それはどこに宿っているか。また、どのような形態をとりうるのか。とりわけ大衆的な表現にたずさわるもの、「ポップ」にかかわるものにとって、そうした職業意識にはどのような形態が可能だろうか。たとえば、みずからの芸術的美意識を排し、それとまったく没交渉に、ひたすら「大衆の趣味」（しかしそれはどこにあるのか）に迎合するような作品を量産しつづけることこそ「プロ」の証であると自己規定するものにとって、この職業の意味とはいったいなんなのだろうか。

「業界人」たちに対するまとまった調査研究を知らずとも、この世界に棲息するものにとって「職業意識」がさまざまであることをみてとるのはたやすい。たとえば、ひたすら自己の価値観に基づく理想を追求し、「わかるやつだけわかればいい」、場合によっては「だれもわからなくてもかまわない」と一切妥協を示さないものは、おそらく悩まない。あるいは需要の論理の前にひたすら自己を無に帰し、ただの制作マシーンと化すもの、それでよしとするものもこれまた悩まない。「悩む」のは、「作品」と「商品」のあいだで苦悩にとられるのは、いいものを理解してもらおうと、あるいは受け入れてもらえるいいものを作ろうと、苦闘するものたちだけである。

芸術的価値／社会的価値、作品としての価値／商品としての価値、これらの二律背反がそこにはある。これはしかし、およそその職業において、コミュニケーションを通じ他者に伝えるべきなにごとかを生業としているものなら、本来だれしも直面せざるをえない問いであるはずだ。真にディープでアクチュアルな思考や経験を、いかにして伝えることができるか。身近でポピュラーな経験のなかから、いかに普遍的な洞察をつむぎだすか。音楽家であれ、画家であれ、芸人であれ、はたまた教師であれ、これはその職業上の課題であるはずだ。

ベッカーは『アウトサイダーズ』において、職業としてのミュージシャンが直面せざるをえないこうした課題に気づいていた。ある芸術生産活動にたずさわるとき、その「芸術」としての価値をとるか、それとも「商品」としての価値をとるか。「この葛藤はミュージシャンのキャリアにとって重要な問題である。個々のミュージシャンのキャリア形成は、この問題に彼がいかに反応するかにかかっている〔……〕キャリア形成のなんらかの時点で（個々の人間によってそれはまちまちだろうが）この葛藤が顕在化し、ミュージシャンは自分の望みどおりの成功と演奏の自立性の維持を両立させることが不可能であることに気づく。二つの目標が両立しないことが明らかになった時、彼は、たとえ当初の目標を捨てざることになるだろうとも、なんらかの選択を行なって次のキャリアの進路を決めなければならない」[Becker 1963]、そうベッカーはいう。

「この世界に棲息する人びとがこのジレンマにどう反応しているか」を、彼はこうまとめている。「つまり、ジャズメンは聴衆の要求を無視することによりみずからの芸術的信条に従い、コマーシャル・ミュージシャンはこれと正反対の反応を示すわけである」[Becker 1963]。しかし「ジャズ・ミュージシャン」と「コマーシャル・ミュージシャン」、「職業的成功や安定」と「自

尊心や職業的威信]、「コマーシャリズム」と「職業的信条」、これまた本当に二者択一の問題となるのだろうか。おそらく世界は、そんなふうには単純に二分化されていない。

この点で『アウトサイダーズ』において、おそらく自身の体験とともにベッカーが描きだしている「葛藤」は、いささか単純化のきらいをまぬかれない。ここにあるのは、あのなつかしい「売れない誠実なミュージシャン」の神話である。「ジャズメンは感じるままに演奏し、コマーシャル・ミュージシャンは大衆の好みに迎合する〔……〕聴衆の満足を得ると同時に芸術家としての自己の純粋さを保持することは不可能である〔……〕大きな名声をとまなう仕事とは、つまり、ミュージシャンにとって自己の芸術家としての自尊心と職業的威信とを犠牲にすることを強いる仕事なのである」[Becker 1963]。

さらにベッカーは、この特殊な職業と家族（生活）との、いまひとつのジレンマにも目を向けていた。「ダンス音楽の仕事のように逸脱的な職業生活の場合には、職業的期待と職業外からの期待とがことごとくかみあわず、その結果、ミュージシャンはさまざまな障害に直面することになる」[Becker 1963]。こうして、職業と芸術あるいは芸術と生活との複合的な二律背反のなかで、「仕事」/「生活」/「趣味」の三すくみの構図が描かれることになる。

やがて「芸術世界論」の観点を提示した段階で、ベッカーはこの問題をより複合的にとらえる方途を手にしたようにみえる。ポピュラーであれ高級であれ、「芸術」を支える凡庸な「社会的世界」こそ、それを本質的に成立させているものであるという主張に、その「芸術世界論」は立脚しているからである。ポピュラー音楽にとって、それが依存し葛藤すべき「社会的世界」とは、「オーディエンス」であり「市場」であり「業界」といったものの周辺に構築されるだろう。

5年間の活動凍結からの「復活」にさいし角松は、市場に対する以前にも増した挑戦と冒険を試みようとしていた。「40代の新人アーティスト」として彼は、「市場への挑戦」に果敢に挑んでいった。それはかつて『GOLD DIGGER』において試みられたような、音楽上の革新となんら変わることはない姿勢だった。しかし、とはいえ「新人」としていくぶん慎重になりすぎていたきらいもある。「凍結」の期間を経て「再デビュー」するために、一定のオーディエンス層を前提し、発信していく必要もあった。古くからのファンに対する配慮も、過度な音楽的冒険を控えさせた。

だからこそ、「新生・角松敏生」として「新たにトライアルするというスタイルは『存在の証明』から」[CAST 30]ということになる。「懐かしい曲ばかり演ったりすればお客はガーッと集まるけれど、そういうことばかりやっていたら、アーティストとしてどんどんしぼんで行ってしまう」[CAST 30]と、おなじみの葛藤にまたしても角松はさいなまれていた。しかしこの状況にあるていど客観的に認識し、みずからのおかれている「芸術世界」を自分なりに把握することから、彼の「挑戦」ははじまっていたのだった。「今、レコード業界も不況だから、レコード会社が無返還でお金を肩代わりするってことは昔みたいになくなりましたから。そういう意味でセーラーズを上げて行くということは、経営的にも非常に必要なことであるんですが、と同時に、自

分のアート性というものと足踏みが揃っていないとマズい……自分のアイデンティティに拘わる問題なんで、そこのバランスが凄く難しいんです [CAST 22]。

気がつけば、80年代をとともに疾走してきた同世代アーティストのなかで、いまでも現役として活躍し、ましてや新しい音に挑戦しつづけているのは、彼ひとりくらいのものであった。ただでさえ「長い年月、ある程度の支持を持たれつつ、やり続けて行くことは凄く大切なことなだけで、リアルタイム感を保つというのは本当に難しいことだと思うんです。僕の上の世代の人達を見ると〔……〕凄くコアなことに走っているか、生き残る為に少しでも枚数を稼ぐことをやっているか…そんな風に映るわけですよ」 [CAST 30]。見わたすと、「それにしてもね、80年代の中堅アーティストって本当にいなくなったよね」 [CAST 21] という状況が、音楽的荒野とともに広がっていた。それが彼の「立ち位置」だった。たしかに「とても孤独な立場」ではある。しかし、この「角松敏生の立ち位置っていうのは客観的に見ても凄く面白い」 [CAST 30] と、そのことがあらたな「挑戦」を可能にした。

「音楽シーンの状況とか、こういうところでぼくがひとりいきまいてやっていたところで、何も変わるわけでもなく、ただぼくくらいの世代のミュージシャンが、なにかこうまちがってブレイクとかしちゃったら、けっこう世の中面白くなるんじゃないかな」 [SGTT] と彼はいう。たとえばそんな冒険のひとつが、「今までの角松敏生だったらけっして使わないような言葉」を用いた『存在の証明』だった。そしてこの姿勢に示される彼の「愛と修羅」が、つぎに導いていったさきが『INCARNATIO』の音楽的旅路だった。たしかに、これは突然変異的なアルバムである。「いままでのカドマツ」に対する「裏切り」との声もささやかれた。しかしこの突然変異をうみだすための実験と手順は、角松の飽くなき研究精神によって周到に計算され、用意されてきたものだった。それは結局、「今まで聴いてくれたファンに突き付ける——「君はまだ進化し続ける気があるか？」」と [CAST 22]。

では、こうした挑戦は、芸術の社会的世界のなかでいかなる位置を占めるか。くりかえしみるように、彼の「挑戦」はけっして「音楽外」的な要素を否定しさりはない。とりわけ現在のこの国で「音楽」がおかれている状況を前にして。「“ミュージシャンは音楽以外のことに頭使うべきじゃない”って考え方も確かにあるけれど、ボクは違う。特に日本という土壌ではね。こんな文化的後進国で、音楽つくってない人から指図されるのののっかってたら絶対いいものは生まれない。こんな状況だからこそ、ミュージシャンがちゃんと考えていなけりゃね」 [ADLIB 88/10] と彼はいうのである。

凍結の期間中「裏方」として、みずからすすんで「レコード会社の社員みたいなこと」にたずさわってきた経験は、ある意味で彼の「音楽」を支えた。「営業・宣伝レベルの会議に出席して、…まあ、レコード会社のトップとの交渉とか、いわゆる政治的な部分での拘わり方っていうのをあの時 [『空と海と風と…』プロデュース時] に随分やりましたね。要するにレコードの売り方や売れ方、流通の問題、再販制度のことも含め、あの時に取り組んだんですよ。BMG ビク

ターの各地の営業所に行ったり、ディーラーさんに会ったりしてね」[CAST 14]。自分自身の作品の商品価値、それを売るために投入可能なコスト、結果として必要な戦略。「しかし、プロデューサーとしてディーラー・サイドの視点に降りるっていうのは驚きでもあります、あなたらしいですよ？」と問いかけるインタビュアーに、「まあ、少なくとも角松敏生はそうやって売れて行きましたからね」と彼は応じている [CAST 14]。

「そういう歴史を歩んできた僕がやることですから、それが基本じゃないとダメですよ。特に我々が作っているようなタイプの音楽というのは [……]」[CAST 14]。角松は以前から語っていたのだった。「ボクは音楽を自分がパフォーマンスすることだけで考えていないんだ。全体のプロデュース・ワーク、お金の問題、流通、販売、宣伝、マーケティング、ニーズの意識、ビジュアルな面まで……そういった全てを考えて自分の音楽をクリエイトしなけりゃいけない。そこまでやらないと今の日本は正しいことを伝えられないし、そこまでやらないものはつくられちゃいけないとボクは思うね」[ADLIB 88/10]。それは「本当に音楽が好きで本当にわかっている人は、やっぱり悲しいかな少数だから、そうじゃない宙に浮いてる人たちをどれだけ覚醒させていくか。そのための手段のひとつ [……]」[ADLIB 88/10] ですらありうる。

職業としての「アーティスト」。おそらく角松敏生ほどそのことに意識的なアーティストも、今この国には少ない。すでにみた「チャリティ・プロジェクト」のたくいに対する視線を眺めれば、彼がこの職業をどのような「プロ意識」のもとにとらえているか、理解することができるだろう。かつて彼は、「好きなことを仕事にしてしまうことの苦しみ」を語ったこともあった。このときすぐさまつづけて強調していたのは、それが本来だれしにも共通する問題であって、君はそんなになんの誇りももてない仕事をしているのか、というメッセージだった。

みずからの職業に対するこうしたスタンスは、凍結前ファイナル・ツアーの映像にも記録されている。伝説の「マジギレ」シーンがそれだ。アーティストとして最後のステージも終盤にさしかかり、これほど自身が愛してやまない音楽の活動を停止せざるをえない、そのやむなき事情をあらためて説明しようとする角松に、客席から挑発する声が飛ぶ。「ガタガタ言ってないで続けりゃいいんだよ」。これに対し、怒気をふくんだ身振りで応じ、憤る角松。そして、「CD 作ってライブやって、CD 作ってライブやって、CD 作ってライブやって……。簡単なことですよ。いくらでも再生産できる。拡大したってできるし、縮小したってできるし」と吐き捨てる。けれども「やっぱりベストな状態でみんなにぼくの歌を聞いてもらいたいと思うし」、そう告げる角松は、「たしかにガタガタ言ってないで続けりゃいい、って思いますけど、そういうことを言ったひとは、なにかをやめたことがないんでしょうかね」と言い放つ [FCT]。

こうして彼は、プロ精神とはなにか、職業意識とはなにかを、まさしくその身振りによってオーディエンスに伝えようとした。「それぐらい真剣にものを作ったり、ライブ・パフォーマンスにしても体力を削ってやらないと、「好きなことをやって、金をとりやがって」って言われる……そんなの腹が立つじゃないですか」[CAST 30]、と。

もちろんさきにも論じたとおり、それを「仕事」とし「職業」とすることで、「好き」なものが「嫌い」になる瞬間はある。「歌い続けることの意味」（「Desire」）、それを見失うときもある。「好きを仕事にする」ことの苦しさについてはふれたとおりだ。だから過剰なホスピタリティが落とし穴となる場合もある〔阿部 2007〕。そう、角松にとっての「プロ意識」はまた、ひとときわ際だった「ホスピタリティ」において発揮されることになる。

そのアーティストとしての「サービス精神」の旺盛ぶりは、よく知られるところだ。ツアーごとにコンセプトを立て、あらたなアレンジを試し、会場に合わせてセット・リストも入れ替え、大都市会場ともなれば大がかりなホーン・セクションが用意される。他方で、しばしば「趣味的」な単発ライブも開かれ、それがオーディエンスとのコミュニケーションにもなっている。とりわけそのライブは「長時間」に及ぶことで有名だ。初の全国ツアーとなった1984年『HEART DANCING TOUR』当時のライブ・レポートにしてすでに、その「大所帯」ぶりとともに「2時間40分」の「さりげなく、だけどとってもゴージャス」なステージの模様が報告されている〔ADLIB 84/8〕。

たびかさなるアンコールにもできるかぎり応じ、おきまりの定番ナンバーを欠かさない。ただしパフォーマンスに対する自身の納得は第一におかれる。もとよりそのライブ・サウンドのクオリティの高さには定評があるが、バラードでは着席をうながしながら、「ショー」としてのステージ構成にも気が配られる。ショート・コントを披露したかと思えば、80年代の楽曲「Girl in the Box」においてはターンテーブルをまわし、デジタル・ドラムをたたき、つづげざまにギター・ソロをとるという八面六臂の活躍ぶり。その多彩なソロは、ステージごとに趣向を変える。高音部の歌唱で安易なファルセットに逃げない、というのもまた「プロ」としての彼ならではの意地なのだろう。

角松のライブのクオリティはまた、そのサポート・メンバーにもあらわれている。自負されるとおり、音楽外の趣向よりむしろミュージシャンの人選に費用がかけられる。それが角松にとっての「サービス」を意味している。「ステージからレーザー光線が飛び交ったり、象やキリンが出てきたり、イリュージョンをしたりとか、そういうことはまったくできません。モノにお金をかけません、人にお金をかけます」〔25 AP〕と。自称「元のとれないツアー」を敢行することの意味は、こうしてすぐれたプレイヤーのすぐれた演奏（「Player's Prayer」!）をオーディエンスに披露し、教育することにある。

みのがされがちなことだが、きっちりと予定どおり公演をこなし、開演時間にもほとんど遅れることのないその「勤勉さ」は、この業界で特筆すべきであろう。そうした「勤勉さ」は、パッケージ化された商品にもあらわれる。たとえば同一の楽曲でも、シングルとアルバムではそれぞれヴァージョン違いで収録される。「オレは聴いてる人をだましたくないから全部バージョン変えてるんだ」〔ADLIB 85/12〕と彼はいう。契約上の事情で（しばしばアーティスト自身の意向に反して）発表されざるをえない「ベスト盤」「企画盤」のたぐいでも、ただの既発曲の寄せ集

めならば「そんなものは家庭でも作れる」と、かならずリテイク、リミックスなどの「ひと手間」くわえることを忘れない。やむをえないリリースでも、しばしばみずからの「企画」を積極的におしとおし、不本意の度合いを低減させる。つまりは結局、そのときどきの「ベスト」を追求する姿勢が徹底される。もちろんレコーディングにおいても、稼いだ資金は惜しげもなく次回作に投入され、あこがれのミュージシャンが惜しげもなくフィーチャーされるのである。

これらサービス精神というか、進歩精神というか、ファンのツボを心得たふるまい。これが彼の「職業人」としての「ひと手間」であり、「こだわり」であり、また「オーセンティシティ」のよりどころでもあるのだろう。ある意味でそれは、けっして「過去」にとどまらない貪欲さとあわせ、単純に「音楽が好き」であることに由来してもいよう。解凍後も「過去の遺産で食っていくアーティストにはなりたくない」と公言してはばかりらず、つねに「最新作が最高傑作」と宣言するとおりである。

「期待」に応えるその仕方は、まさに「ダンス・ミュージック」の精神でもあった。彼は「ブラック・ミュージック」ないし「ダンス・ミュージック」の本質を、こう見抜いていた。LAでルーサー・ヴァンドロスのショーに同行した時の模様を、平山雄一が書きしるしている。「途中、客席に来ていたディオヌ・ワーウィックとルーサーがデュエットする。[……]ルーサーは歌がうまい。ウォウ、ウォウといううなり声だけで聴かせてしまう。最初にそのワザが出た時は“こりゃ、うめえや”と驚いたものだ。しかし、ルーサーは何度もそのワザを出す。客も客で、その度にウケる。ギャグがくどい関西マンザイの世界だ。あきれた。だからコンサートが終わった後、“なんだ、二流の演歌ショーじゃねえか”と言ったのだ。／そしたら、角松は“だからいいんじゃない”と怒った。“それが好きじゃなきゃ、ロイクはわからないよ”と言った」[AD-LIB 84/5]。

要するにこれは「ポピュラー・ミュージック」の本質である。「ポピュラー」であるとは、なんらかの仕方で「期待」に応えるということだ。その意味では角松ほど、ステージ上でオーディエンスの期待に応えようとするミュージシャンもいない。

しかし「期待」を意識するホスピタリティは両刃の剣である。それが、みずからを追いこんでいくことも少なくない。ベッカーの事例にもあるとおり、昂じた職業精神がかえって二項対立を先鋭化し、職業内部にふくまれる葛藤を前景化させ、その継続を困難にすることもけっしてまれではないのだ。

4. Prayer

いずれにせよ「プロフェッショナル」であること、その意味を角松はたえず自身に問いかけ、またリスナーに問いただそうとした。それが「角松敏生」だった。「プロフェッショナル」にこだわり、だからこそそこでなにかを「表現」しようとした。そして、であるがゆえに「音楽産業」の世界と必然的に衝突せざるをえなかった。結果、創作不能の苦境に追い込まれ、角松敏生

は活動の「凍結」を余儀なくされたのである。

だが、みたように彼は、かならずしも「商業」と対立し、それに敗北したのではない。そもそも「作品」と「商品」が本来的に対立しているわけでもなかった。だから、他方でまた重要なことは、角松にとって「プロフェッショナル」であることと「ポップ」であることは、けっして矛盾しないばかりか、むしろ本質的に結びついてさえいるということである。むしろそうであったからこそ、彼は難局に追い込まれていったとすらいえるかもしれない。

したがって「商品」が「作品」を墮落させ、聴取を画一化し、聴衆を退化させるといった構図しか描けないところに、「文化産業論」によってこんにちの状況を理解しようとするときの難点があらわれるだろう。角松にとって「ポップ」であることは、けっして一方的に迎合し降伏することを意味しはしない。そうではない仕方でも「ポップ」であることができる、という希望を彼は追求していた。なにより「難解なものに裏付けされた親しみやすさ」こそが、角松にとっては「ポップ」の神髄である。「クオリティのあるものを作りつづけていくこと」、彼のめざすものはそれしかない。「クオリティの高いものを作って、それを聴き手に伝える、それしかないと思ってるんです」[ADLIB 88/2]。

つまりそれが「教育的」たることだ。もちろんここで「教育」とは、いわゆる「啓蒙」の思想とは異なる。「文化産業論」が結局のところ素朴な「啓蒙」しか目指せないとしたら、真に啓発的なポップ・ミュージックは「教育」をおこなう。つまり、アドルノたちが思い描いたのとは別の仕方での文化的闘争が、ここでは可能だということだ。彼らのいう「代理物」「疑似」としての大衆音楽への批判は、まるでスポーツが戦争そのものでないことへの不満のように聞こえる。ならば、それは非常に危険なことではあるまいか。

芸術の「教育的機能」については、すでに多くのものが口にしてきた。⁽²⁶⁾しかしここで「教育者としての角松敏生」は、あらためて特筆されるにあたいする。もちろんこの「教育」は、「いい音楽」や「最新の音楽」を伝えるといった、たんに音楽情動的な側面でのみおこなわれるのではない。それは、ひとつの「生きざま」を示すことと結びついている。たんに「役割モデルとしてのアーティスト」という域をこえ、それはひとりの人生の教師の姿であるともいえるだろう。じっさい、古くは『角松敏生のポップフリーク』（FM 東京）から現在の TOKYO FM でのパーソナリティ番組まで一貫して、そのトークには聴取者を啓発し啓蒙しようという意図がはっきりと感じとられる。ライブ会場で、ラジオ番組のなかで、雑誌媒体やネットコンテンツ、さまざまなメディアを通じて、そしてなによりその作品のなかで、角松敏生は、ひとりのアーティストとしてこうした教育的メッセージを發しつづけている。

「つねにアーティストとして進化して下の世代に影響を与える音楽を作らねばならない」[ADLIB 02/11] という角松の意識は、解凍以後、ことさら声高に発信されるようになった。「今ね、例えばメディアを通して売れた意味というものをきちんと自分から世の中に対して発する言語を放つ若いミュージシャンが、ほとんどいないですよ」[CAST 22] と角松はいう。「ある種、言

語をもった、ただ音楽をやっているのが好き、歌っているのが好きだけじゃなくて、そういう哲学とか言語をもったアーティストがもっと増えればいいと思う。公の場で、そういう人たちはこれは正しい、これは間違っているということを、攻撃的な姿勢を見せられるわけですから。たとえば TV とかいうメディアで、あたりさわりのないことをいって売れてるっていうだけじゃない、そういう人がどんどん、どんどん前に出てきてもらいたいと思うし」[SGTT]。

たしかに彼は活動再開直後、いたるところで語っていた。いまの世の中、かっこいい大人がいない。かっこいい歳のとりかたをしている人がいない。だからみんな若い人が、大人になることをいいことだと思わない。それにあこがれ、こんなふうになるのも悪くないなあ、と思わせられるような存在がいない。夢をもった大人がいないのに、子どもに夢もてるわけがない。だから自分は冒険しつづけ、かっこいい40代、こんな40代があるなら40になるのも悪くはないなあと思わせられるような存在でありたい。それを示しつづけることが、今の自分の役割なのだ、と。「君が怖れていた／時の彼方にさえも／広がる想いが／満ちていると感じて」(「SHIBUYA」)。「時間」をトータル・コンセプトにすえたという解凍後の第一作『TIME TUNNEL』に収められたモータウン調の楽曲には、そんな思いも込められていたのだ。

模範となるべき、ときには相談し、反抗し、良くも悪くも準拠集団となってくれる先行世代がいない。それは一定の世代に共通した問題である。だが同時に、これが角松の角松たるゆえんなのだが、返す刀で「今の若者たち」に対する牽制も忘れない。「髪の色を変えて／流行りの言葉なんて／いつの時だってあったことさ／変わりほしくない」(「SHIBUYA」)と。

文字どおり「AOR」とよばれるように、「大人」のための音楽、「大人向け」の音楽といわれるものは存在する。しかし、「大人の視点」からなされる音楽は、じつは少ないのではないか。「ロックの社会学」が教えてくれるとおおり、あらたな視点を提示する刺激的な音楽は、ほとんどいつも「若者」のためのものだった。こうして、ポピュラー音楽市場が成熟するにつれクローズ・アップされている「高齢化するオーディエンス」の問題も視野に収まる [Bennett 2006]。「80年代ブーム」を「単純に高齢化・少子化の始まり」としかみない角松にとって、「今の大人はカッコ悪い」と思っている子供達がいるようなところで、80年代の空気感なんて作れやしないですよ」[CAST 28]。だから「時をへだてたこんな現在をもう一度輝かせる／僕の歌を聴かせてあげよう」(「SHIBUYA」)。そんな「大人」の視点を提示する音楽。「大人のすごさ」を伝えられる音楽。それが今の角松の立場から、リアリティをもって提示できるコンセプトなのである。

「パロディであり、遊び」と語る『Summer 4 Rhythm』(2003)はしかし、「本気」で作られたそんな「大人」のアルバムである。「わかりやすく言えば、今の僕の知識とテクニックを持ったまま80年代にタイムスリップして、あの頃にやりたかったことをもう一度やってみよう」[WHAT'S IN? 03/8]ということだというそのコンセプトは、これをただの「企画もの」に終わらせることはなかった。

復活後の角松にとってずっと焦点化されていた、古くからのファンの慰留と新規ファンの開拓

という二つながらの課題は、実験作『INCARNATIO』においてより先鋭なものとなってファン層を二分し、その作品のクオリティに見合ったセールスをもたらすことはなかった。おりからの「80年代清算」のためのライブも、はからずも「昔のカドマツ」派を喜ばせ勢いづける結果となった。その状況に危機感を感じ、また自身「あらたな自分」を模索しつつける角松にとって、「次の手」は非常に重要なものとなった。そんななか「計算づく」で発表されたシングル「君のためにできること」は、「アルバム・アーティスト」角松敏生を初のシングル・チャートインへ導いていた。

だからこそ、新作『Summer 4 Rhythm』は「本気の遊び」でなくてはならなかった。「これは、昔から知っていた人には懐かしく、最近になって聴いた人にとってみれば非常に新鮮に響く作品でなければいけないということ。つまり、相当真面目に作らないといけないという、実は重要な作品なんです」[CAST 28]。その歌詞内容も、「80年代風」のサウンドとうらはらに、じつは「80年代の角松じゃない」。ドラムとベースによって律儀にキープされるグルーブにのって、左右のカッティング・ギターと浮遊感ある上物が「夏」の音を醸しだすなか、しかし歌われているのは「バックミラーに遠ざかる街／何もないままでいいよ」(「桃色の雲」)。あるいは、波のように寄せては返すギターのリフをバックに描かれるのは、「僕はまたここにいる／頭の中では／あの頃のことなんかどうでもいいのに」(「YU-NAGI」)という情景。「まだ僕等は波を待ち続けていた／そこにはもう何もないとわかりながら」(「波をこえて」)。そういう意味では、これは多分に意図的にちぐはぐにされたアルバムである。

あのころの「夏・海」を、一幅の絵画のなかに封じ込めようという意図すら、そこには込められているようだ。「そうじゃない／君じゃない／僕等が探しているのは／こんなに小さな箱の中じゃない」(「Make It Higher」)。「大人にとっては自分たちの立ち位置を確認し、次に向かう為のある種の振り返り。これは僕にとってもそういう作品ですよ。で、ある意味この作品を通じて、過去のファンと今のファン——時代や世代を越えた橋を架けてあげ、両方を一緒にして次の作品に行こうっていう」[CAST 28]と、角松は語る。だから彼は、自身にとっての「80年代」がいかなるものであったかを「箱」のなかに再構成し、提示してみせた。それを歴史として伝え、同時にそこから未来への芽をはぐくんでいくために。新しいファンに「昔こんなことをやっていたんだよ」と伝え、古いファンには「これはもうパロディなんだよ」と知らしめるために。

「今の時代、面白いアーティストはだれひとりいない。音楽がつまらない」[SGTT]と角松はいう。このとき彼が同様に懸念するのは、近年の「若い人達の音楽」における「エデュケーション」のなさである。そもそも「歴史」に対する知識がなければ、「パロディ」を「パロディ」として笑えない。「今、なんか、どのタイプの音楽も、増上漫になっているんじゃないかと思うことがあって。音楽ってそんなエライかよっていうのと、同時に、音楽ってそんなに軽いかよ、という気持ちがあるんですよ。音楽を音楽としてどのくらい考えているんだろう。今みんなスタイルじゃないですか、上手に歌える人もいっぱいいるし、外国人そっくりに歌う人もいる。でも、

ああいうの聴いていると疑問を感じてしまう。そういうふうには外人は歌って、どうしたいのだろう。また、それがウケてしまう。[……] 他にはないスタイルで自分はやるしかないし、僕は僕のスタイルというか、世界をもっと出していかなければいけないと思うし、そういうものが、影響力を持ちうるんじゃないかなと、それは自分の自負として感じます。今、音楽は面白くないと思うし、それを面白くするために、僕は頑張らなければいけないなと思ってます」[ADLIB 99/2]。(27)

角松敏生がそれとともに音楽的素養をはぐくんできた70年代後半から80年代初頭にかけての「R & B」(「ディスコサウンド」)ナンバーを、最大の敬意をもって自身コンピレートした企画アルバムに寄せて、語っていることに耳を傾けてみよう。

ともあれなんとか選曲にこぎつけたこれらの音はまさに名曲名演であり、今の音楽シーンがどれだけこれらの模倣であるかが伺える。(ま、僕らの世代も模倣したんだけどね。純粋な憧れとしてリスペクトしながらね。)しかしニセR & Bや根っこのない洋楽もどき音楽が、そういう歴史的情報が欠如したまま氾濫する今の日本の音楽シーンに物言いたい。80年代、確かに洋楽というジャンルが存在し、誰もがそれをポップという名の芸術として、生活に不可欠なものとして捉えていたことがあったのだ。その事実を何も知らない連中に教え、たたきつけてやりたい。そうしたうえで何が日本のための音楽なのかをもう一度考え直す時ではないだろうか。しばし、この新鮮で懐かしい音に耳を傾けて、この国の文化の行く先を見つめ直してはいかがか。

(『Toshiki Kadomatsu presents Twilight – R & B Collection』)

「自分がデビューした80年代に対するパロディとかオマージュの両方を含んだアルバム」[WHAT's IN? 03/7]であった『Summer 4 Rhythm』のように、「パロディをやるんだったら真剣にやらないと、上質なパロディは出来ない」[CAST 28]。「精神」の部分を失ってしまったなら、それはもうただの「もどき」でしかない、と角松はいう。(28)教育という名のコミュニケーション、それはたしかに特殊な形式のコミュニケーションではある。しかし、にもかかわらずそれは「屈折したオマージュ」として、コミュニケーションにおける肝要な部分を説明する。

みたように解凍以後、この種の「啓発」「教育」の意識を角松はいっそうあらわにするようになった。(29)それは「凍結」期間中に目の当たりにした、音楽の「現場」の惨状に心を痛めたがゆえだったのかもしれない。あるいは本来アーティストを育てる滋養となるべき、オーディエンスの質の低下に悲嘆にくれてのことだったのかもしれない。あるいは「歴史とかっていうものにスポットを当てない——その内容に関して深く掘り下げ大衆にエデュケーションすることを一切しないで来た」[CAST 22]、その「音楽ジャーナリズム」にも矛先は向けられている。

角松が「教育」を試みるのは、一般大衆ばかりでない。たとえば、みずから集めたバンドのメンバーに対して、年長世代のミュージシャンや海外の花形スタジオ・ミュージシャンとのセッションを積極的にセッティングしていく。「彼らじしんに勉強させる」ため。「ある種刺激のないシ

ーンの中で、変わらずに僕は彼らに対して刺激を与えるシンガーソングライターでありたいと思うから、そういう場所を提供しようと思って、非常にリスクがありましたけど、メンバーを連れて LA に行って向こうのミュージシャンとセッションをしたんですよ。普段、スタジオで呼ばれてやるのとは全然違うトライアルというものを勿論やってもらった…要するに角松敏生リズム勉強会みたいな感じを LA でやってたわけ。それは彼らにとっても、刺激になっただろうしね」[CAST 22] と、角松は語っている。またときには、現地のエンジニアやスタジオ・ミュージシャンをよびよせ、彼らの録音技術や音楽の流儀をこちら側のミュージシャン、また現場スタッフに学んでもらうこともあった。

もちろん「最新」に眼目があったわけではない。その方法論は、場合によっては、当時日本で一般的であった水準よりもはるかに「いいかげん」ですらあった。セッション・ミュージシャンとはいいながら、楽譜を読めないものも少なくはなかった。しかしこれは、まさに「精神」^{スピリット}を伝えたいがための作業だった。そこには「音楽」があった。

こうして、角松敏生が日本のポップ・ミュージックの革新に果たした役割は、目にはみえにくいが大いなるものである。『GOLD DIGGER』以降導入された数々の音楽的革新は、いまでも記念碑的意味を備えている。しかし彼はけっしてそこにとどまることはない。記念碑はあくまで記念碑であり、彼は現役のアーティストである。だからみずから革新しつづけなければならない。そのことが、その姿勢を示しつづけることこそが、まさしく「教育」なのである。

このような「教育」の場において、他のミュージシャン、またスタッフたちとの、一種の共同体が成立している。それは、まさにベッカー的な意味における「芸術の社会的世界」^{アートワールド}であるにちがいない。近年、この種の「芸術世界」における角松敏生の継承と実験は、いっそう自覚的にその先鋭と豊饒の度を増しつつある。

『存在の証明』発表後、全国をまわった『FLOW』ツアーあたりから示されはじめた「アンプラグド」への関心は、凍結以前のナンバーのリメイクをふくみながら、アコースティック・ユニットでのあらたな可能性の模索につながった。『TOKOYO』ツアーに先行し、札幌の地で披露された『FIRST GIG from INCARNATIO』において、この「アンプラグド」コーナーはすでに姿をみせている。「青木智仁プレゼンツ」と銘打たれたエクストラ・ツアー、さらには J & B のふたりと合体した「J と B と K」、はたまた最近では田中倫明の ROMANTICA と合体した形態において、こうしたユニットはさらに展開を広げている。

『Fankacoustics』(2004) もまたコンセプトチュアルな野心作である。このアルバムは純粋に音の冒険というよりも、バンド編成上の冒険からはじまった。それぞれ「Solid Side」「Elastic Side」と称されたテイストの異なる2セットの編成が、ファンク・ユニットとアコースティック(ドラムレス)・ユニットとして、「従前の角松」と「新号角松」を表現する。『Summer 4 Rhythm』に備わっていた二面性は、こうして2枚のCDによるアルバムと2セットのバンドによるツアーという変則的なフォーマットで実現された。この両ユニットによる「Solid」「Elastic」の同時並

行ツアーは、全都道府県47本にわたる反時代的な「全国ツアー」として敢行され、終盤の大都市会場では「Both Sides」として集大成された。このうち、『Summer 4 Rhythm』で「4リズムでトラックを作るということの面白さ」に目覚め、「小編成でパワーのあるものを作る」ことをもくろんでいた角松の主眼だった「Elastic Side」が『THE PAST & THEN』(2005)の企画へと連なり、キーボード3台からなる実験的ユニット「Tripod」のアイデアが生まれた。それはまさに「ドラムにこだわるひと」だからこそ、逆説的な新機軸だった。

こうして、凍結以前からあるていど固定されていた、レコーディング時やツアー時のいわゆる「レギュラー角松バンド」を解体し、組み替え、再構築していく実験は、彼にとってあらたな音楽性の刺激となった。音楽的なマンネリ化を避け、活性化させるためのメンバー交代の時期にもさしかかっていた。不慮の離別という余儀なくされた事情もそれに加わった。そしてこの一連の試みは、ツアー『Player's Prayer Returns』における大胆な「順列組み合わせ」の実験に結実することになる。⁽³⁰⁾多忙な各ミュージシャンの「スケジュール上の都合」を角松は口にするが、それでもこの実験を実行に移せる構想とパフォーマンスの能力は他に類をみない。ここに、角松敏生におけるミュージシャンシップの冒険は集大成され、このツアーをもってみずから「角松敏生第2シーズン終了」と位置づけていたのも故なしとはしない。⁽³¹⁾

おりから、活動再開当初より試みられていた沖縄ミュージシャンとの交流は、自己組織的な拡大をみせていた。『TIME TUNNEL』を契機とした下地暁との共演から宮古島のミュージシャンたちへの輪が広がり、『INCARNATIO』における有機的編入を経て、しゃかりのメンバー千秋とのデュエット・ナンバーが生まれた。25周年記念ライブや『Player's Prayer』ツアーにおけるカンナリや新良幸人、千秋、凡子の存在感をみるなら、こうした沖縄ミュージシャンたちは「第2シーズン」角松のライブにおいて不可欠の存在であったとすらいえる。もちろん『INCARNATIO』制作時における、OKI、内藤哲郎らによる刺激もいうまでもない。デビュー当初に支援を得ていた江口信夫や梶原順ら、かつてのメンバーとの再合流と、いわゆる「角松スタンダード」のレギュラー・メンバー、そしてこうしたあらたな交流によって生まれた音楽的アマルガムによって、ぜいたくな集団的音楽の実験の場が機能していた。

こうした有機的混淆の場では、角松いうところの「一国一城の主」たちが、みずから楽器を奏でることの悦びに単純に没頭する。自身ソロ・ミュージシャンまたプロデューサーとして、あるいは他のユニットやバンドでの活動に名の知られた猛者たちが、その成果をバンドにもちかえり貢献する。⁽³²⁾泣く子も黙る名プロデューサーとして活躍している人物に、一ミュージシャンとして演奏の快楽を体現させることにかけて、角松ほどすぐれた「(メタ)プロデューサー」もまた存在しない。

こうしたことすべてが、角松のプロジェクトの一部であり、教育の一環でもあった。そうした役者ぞろいの交流あってこそ、彼らを「順列組み合わせ」でツアーさせることも可能だったのであり、またさまざまな音楽の実験を企てることも可能だった。その成果は、評論家もふくめたさ

まざまなオーディエンスによって、天下一品、唯一無二と評された。現在の音楽状況のなかで、こんなライブ・クオリティを実現できるのは角松しかいないというのは、参加したミュージシャン自身の言をふくめ、衆目の一致するところである。

「実験」と「進化」によって、はじめて担保される「クオリティ」というものがある。角松敏生はみずからのあこがれだった大御所アーティストたちに対する敬意を欠かさないが、しかし同時に「ああいう王道に落ち着いて行きたくないっていうのもあるんですよね」[CAST 17]とも語る。まだまだ「達観」したくはないのだと [CAST 19]。この「まだやんちゃ」[CAST 28] で「まだまだ青い」[CAST 30] 男は、しかし「身近で一番理解してくれるのは一緒に音楽を作っているミュージシャン達」だから「孤独感は感じない」[CAST 30] と口にする。

そのような「理解」が期待されるのは、ひとえに同僚ミュージシャンたちばかりではない。クレジットに掲げられるスタッフ一人ひとりもまたそうした世界の一員であるし、そのことには角松本人も明示的に謝意を表すとおりである。そしてなにより「ポップ」というからには、芸術はオーディエンスに訴えかけるべき何ものかを有していなくてはならない。それはしかし、いかなる芸術も、それが芸術として存在するかぎりすべからく擁しているべき特性であるはずだ。なんであれ「アートワールド」が存在するものなら。

(21) その出世作『アウトサイダーズ』[Becker 1963] には、より顕著な文脈である。

(22) どうぜん逆に、「ギャグ」の世界がいかに知的洗練を要し、高度な技巧をとまなうものであるか、という議論が成立するが、これについては別の機会にゆずりたい。

(23) もちろん美学以外のいかなる理由も、この両者は共有していない。「前衛芸術」の位置づけについても異なった見解が有されているし、歴史的状況を鑑みれば、両者を平行させることじたいが不謹慎であることはあきらかだ。しかし「頹廢芸術」「頹廢音楽」の名のもとにヒトラーが位置づけようとした美学的蔑視の用語は、そのまま音楽的エリート主義の用語としても使用可能であるように思われる。そして、それじたいかなり単純化された議論のなかで「ラップの芸術」を強調し、「大衆芸術」を擁護するためにシュスターマンの選びとったのが、ステツァソニックの「Talkin' All That Jazz」(またしても「Jazz」)であったという符合もまた、興味ぶかい事実である。

(24) そのたぐいまれなステージの様子は、DVD 作品『the way to INCARNATIO』に収められている。

(25) 「活動 25 周年記念アルバム」と銘うたれた『Prayer』(2006) の制作時にも、この姿勢は変わっていない。「沖縄生まれでもないのに沖縄の文化そのものに手をつけるのは僕のすべきことではない。例えばかつてリチャード・ティーのピアノが欲しいと思ったからニューヨークへ行ったように、新良幸人の三線が欲しいから千秋の歌が欲しいから沖縄に行って、彼らに角松敏生のポップスを歌い演奏してもらおうということを僕は今度のシングルとアルバムでしている。その思いに沖縄の人たちも反応してくれるんですよ [……] そのためには沖縄の文化をちゃんと勉強しなければ、彼らに対して失礼だし自分に対して情けないと思うんですよ」[ADLIB 06/6]。

(26) この「教育」の役割そのものについては、アドルノの議論とけっして矛盾するものではない[Adorno 1963]。

(27) くしくもここで賭け金となっている街に即しているなら、まさしく「SHIBUYA」という曲は

「シブヤ系」文化へのアンチテーゼであるかのようである。90年代「シブヤ系」における「音楽オタク」ぶりが、いかに表層的で知識ひけらかしのなものであったかということと、角松における真の「オタク」ぶりの80年代性とが比較されよう。

『Prayer』制作時、角松はスティーヴ・ガッドのドラムパターン集CDから音を拾い、それをつなげてループを作りデモ・トラックを作成した。そのデモ・テープをアメリカに持ちより、このヴァーチャルな「ブレイク・ピーツ」に合わせてガッド本人に演奏してもらったという。この「人力サンプリング」の作業などは、角松の「音楽オタク」（「オタクの音楽」でなく）ぶりを示す好例であるだろう。

(28) 弟分的存在だったバンド JADOES の中心メンバー藤沢秀樹が、DANCE☆MAN として R & B スタンダード・ナンバーを日本語に「超訳」し、歌ったときの「オリジナル」へのリスペクトには、この姿勢が顕著にあらわれている。「背の高いヤツはジャマ」（「She's a Bad Mama Jama」）「ダンス部長南原」（「Boogie Wonderland」）「いつもゴールデンカラブラドール」（「Greatest Love of All」）「よくある名字斎藤」（「Play That Funky Music」）などは、いかにも秀逸なオマージュであった。これまた「角松イズム」のひとつの継承のされかたなのかもしれない。

(29) 80年代におこなわれた対談のなかで、「実はとても歴史のある」ヒップ・ホップを「一夜にして出現した」かのように扱う日本のブームを問題視する角松に、アフリカ・バンバータがよせた返答はまさしく角松自身のスタンスでもあった。すなわち、「だから、こうやってマスコミとのインタビューで、人々を“教育”しているわけさ」[ADLIB 85/9]。

(30) 「日本一」のメンバーをそろえたにもかかわらず、動員数のかんばしくなかった『Player's Prayer』の雪辱を期して敢行されたこのツアーは、ほとんど会場ごとにユニットが変更される（またそれぞれのユニットの内部でもマイナー・チェンジがある）という、きわめて変則的なツアーだった。ほぼフルスペックの「T's Gang」から、やや縮小版の「T's Land」、さらにピースを削った「T & T」、キーボード3人による「Tripod」まで、この労力の多い独創的な作業を可能にしているのは、数々のライヴのなかで自身オマージュを捧げているような「Player」ひとりひとりの能力はもちろん、刺激的で明確なコンセプトを構築し、優秀で適切な人材を発掘し、それを実行に移す角松の、「アートワールド」へのたしかな感覚である。

(31) さまざまなバンド編成上の冒険を試行しながら、07/08年にかけて異例のロングランでおこなわれた『Player's Prayer Returns』ツアーにおいて角松は、デビューしてから活動凍結までを「角松敏生シーズン1」、そして活動再開後の音楽性がひとつのピークを迎えたこのツアーをもって「角松敏生シーズン2」の終了とし、これからはじまるであろうあらたな「シーズン3」を予告したのだった。

(32) 森俊之、小林信吾は、それぞれ売れっ子プロデューサーとして名を馳せた人物であるし、浅野祥之、梶原順のギター二人は「J & B」、友成好宏、小林信吾のキーボード二人は「MaoChica」として、また「空と海と風と…」、「フォー・オブ・ア・カインド」などのさまざまなユニットも、まさに「順列組み合わせ」の様相を呈している。村上ポンタ秀一、「仕事人」数原晋などのベテランはいうまでもなく、青木智仁、沼澤尚、本田雅人ら、セッション・ミュージシャンとして引っ張りだこの人物も多い。「これだけ凄腕の、自分でもアルバムを作っちゃうような人たちがバックに徹してやることの凄さ、みたいなのが角松ブランドってということじゃないか、それをしっかり受け取って欲しいんです」[25 AP] とは角松自身の弁である。

また、その人的つながりによってもたらされる、ライヴにおけるミュージシャン相互のインタープレイの緊密度は特筆にあたいする。まさしくこれが「ミュージシャンシップ」であり、角松がライヴ・アーティストであるといわれるゆえんは、ここに存する。だからこそ、凍結ライヴとほぼ同じメンツが、解凍ライヴにおいて顔をそろえるといった事態も可能となったのであろう。

V 教育と歓待：鏡としてのオーディエンス

どんなアーティストであれ、みずからにとって「存在の証明」たる、そのオーディエンスを必要としている。「ボクは、オーディエンスに対してしか仕事をしていない」とさえ口にする角松は、同時代の他の誰よりそのありようを自覚し、またそうしたありようそのものを表現しつづけている数少ないアーティストの一人である。「マスコミのためとかは一切考えていない。もちろんボクは自分の好きなものを作るんだけど、きっとアーティストって、カルチャーとオーディエンスの間にいてなにかを表現している人なんだと思う。だからアーティストってエラかない。そのアーティストとオーディエンスの関係をクリアしておきたいから、お客さん以外のために仕事をする気はないんです」[FM STATION 88/no. 4]。

他方、オーディエンスは、さまざまな仕方でアーティストを「支え」る。CD やチケット、グッズを購入することによって経済的にはもちろん、その活動内容を音楽的に、またファン組織によって社会的に、ときには精神的に「サポート」する。まさに同じ「芸術世界」の一員として。CD や DVD、パンフレット末尾のクレジットによって示される、具体名をもった社会的支援の数々が芸術の社会的世界を構築していることと同様に、このことに自覚的でないアーティストは、およそみずからの制作活動の存在基盤に関して無知であるという理由で、その名に値しないというほかないだろう。

「芸術世界」がそれじたい「社会的世界」であるというのは、そのなかで「芸術作品」が生を享けているということの意味する。この「生」とはもちろん「社会的生」にはほかならない。⁽³³⁾だから「作品は、だれかがそれを経験するたびあらたに創造されるのと同様に、だれもそれを直接的に、あるいは直接に経験したものの描写を聞くことによって間接的にさえ、もはやふたたび経験しないとき死滅する」[Becker 1982]。これを「死」に導くことがあるのは、これまたなによりも「芸術世界のなかで、とりわけもっとも流動的な参与者であるオーディエンス」[Becker 1982] の役割である。彼らはもちろんひとつの芸術作品に「生」をもたらすことに多大に貢献するのと同時に、まさに同じ理由によってそれを「死」へとたやすく導きうる。

「芸術作品は死ぬことがありうるのだから、芸術家のなかにはその可能性に敏感で、それをのりこえる名声を欲しつつ、作品を創造する諸々の選択を行うとき、いくつかの選択肢は他と比べ死亡率が低いということを考慮に入れるものもある」[Becker 1982]。こうして、受容者候補の「ニーズ」をあらかじめ考慮に入れて、「自由な制作」にとりくむ芸術家もけっして少なくないわけである。

これらすべては、芸術世界が芸術世界として成立しうるために必然的な現象であり、そしてそれじたいは好悪の判断の彼岸に位置するというよりない。

1. Distance

23年目の「20周年」記念『revenge』ライブのステージ上で、角松敏生はこう語りかけていた。「われわれは、自分が今やりたいと思うことをどれだけの人に支持してもらえるか、というところでやっぱり生きていくわけでございまして、この感覚を失ってはたぶんやっても意味がないので、これからも過去に感謝しつつ、明日をすばらしいものにしていきたいと思いますので、そんな角松敏生に興味がある方は明日からもついてきてください。よろしくおねがいします」[BOX]。

だから「20周年」をふりかえる作業は必然的に、アーティストの20年間であると同時に、オーディエンスの20年間をふりかえることを意味する。角松は別の機会にこう語っていた。よく「…周年おめでとう」とかいうけれども、それはアーティストがめでたいのではなく、おめでたいのはお客さんである。だから、本来祝福さるべき対象はオーディエンスなのだ、と。

そのとおり「25周年」を目前にして彼はいうだろう「たくさんの聴いてくれる人たちがいたので、こうやって同じような活動をずっとしてこれたと思いますので、そんなことを考えると、いわゆるアーティストの「周年」というのは、聴いてくれる人をアーティストがお祝いすることなんじゃないかな」と。そしてオーディエンスに向かって「みなさんどうもおめでとうございます」[BOX]。さらに同じ言葉を繰り返す彼は、「25周年って、アーティストにとっては「いつまでやるんだ」という不安が先で、そんなおめでたいものではないんですね。ただ、25年やってこれたのは、ファンやスタッフという支持者がいたから。その支持者に「おめでとうございます、あなたが支持した角松敏生がまだやっていますよ」と、言いたいですね」[西日本新聞 06/08/16] という。

なるほど、さまざまな仕方で「アーティスト」は支えられている。なにより、聞くものがある、始めて語りかけるものがある、追いかけるもの、フォローするものがある、という意味で、きわめて「論理的」にオーディエンスはアーティストを支える。服従するものなくして主人は成立しえない。その意味では、従っているものこそ真の主人である。なるほど、主体 (subject) とはまた従者の意でもあった。

その意味では、オーディエンスこそがまさに「芸術世界」の「主体」である。ここでは服従するものこそが主体的となる。あるいは彼らはみずからすすんで、主体的に「服従」している。たとえばそれは、チケットを待つ、開演を待つ、アンコールを待つ、そうしたオーディエンスの姿である。そのようにして、さまざまなみえがたい要素がじつは「芸術世界」を支持しているという、そのありかたをベッカーの著作『アートワールド』は丹念に描きだしていたのだった。

ときとして受け手は、じじつとてつもない力をもつことがある。少年マンガ誌における「読者投票」の存在はよく知られている。それによって「消える」ことを余儀なくされていった、また作風の変化を余儀なくされたマンガ家たちは少なくない。たしかにマンガとは典型的に、映画や音楽と同様、さまざまな仕方で集団的に製作され、集団的に受容される、その意味でかなり「集

合的」な次元を備えたメディアである。

そして、それら「集合的受容」の受動的画一性を強調し、ことさら嘆いてみせる大衆社会論ふうの議論に対し、近年の「オーディエンス論」がその能動性や主体性を回復しようとする一方で、すっかり見落としてしまっているように思われるのは、長谷の指摘にもあるような、受け手として単純に「受動的」となる悦びであるにちがいない（[長谷 2000]）。

「純粹（高級）芸術」と「ポピュラー（低級）芸術」をともに「美的経験」へと還流させ、プラグマティズム美学の復興をもくろむシュスターマンによれば、「経験としての芸術」（芸術の根本たる「美的経験」）のなかには、「生産＝制作」のイデオロギーの外に、「服従」すること、自分をこえた何かわけのわからない他なるものにみずからを従わせること、という要素がたしかに含まれている。長谷の議論が、これまで一方的に貶下されるだけだった「反復」「画一性」「機械性」「集合性」の概念にあらたな光をあてようとするように、ここでも「受動性の契機」が喚起される。それは「創造」の局面においてさえ観察されるだろう。「この「マッチョ」な制作モデルは、芸術を受動的で非合理的な憑依として非難するプラトンの見方に対する有効な反応だったのだが、誤って不完全なものに留まっており、芸術家の証言によってはっきりと拒否されている。彼らは、創造の過程には、靈感に委ねざるを得ない要素や掌握できない事態があることを認めているのだ」[Shusterman 1992] から。

単純ななし、角松はいう。「本当にそのアーティストのことが好きならば、その展開をだまっけて受け入れる」、「好きだったら文句を言うな」と。これが本来の「ファン」としてのありかたであり、彼自身、心から愛する音楽に対してはそのようにして接してきたのだと。ファンとは、オーディエンスとは、この意味でそもそも非合理的な存在なのだった。

これはいっけん排他的な「頑固オヤジ」の言葉のようにも聞こえる。だが、たとえばひとりのアーティストが自己のキャリアにおいて新たな革新を試みようとしているとき、それをとりあえず黙って受け入れること以上に、ひたすらそれを理解しようとする以上、一人のファンにとって大いなる積極的な支持がありえようか。ひたすら受け入れる「肯定」の姿勢。これが、オーディエンスの側から示される「ホスピタリティ」の可能性でなくてなんであろう。

すでに述べたように、80年代当初からのライブにおける角松の決めぜりふは「ついてこれるヤツだけついてこい」だった。「聴きたくないヤツは聴くな」。それが、オーディエンスによって期待され、歓迎されていたことは重要である。そこには「叱咤されて喜ぶオーディエンス」がいる。そして「ホスピタリティ」の裏面としての「教育」がある。「教育」とは特異なサービスである。ときには相手の表面的意向に逆らい、訓育することによって期待に応えようというのだから。もちろんそれは、どこかしら「サディスト」の役割と類似してくる。

距離と没入。この芸術の世界に顕著な、しかしそもそもあらゆるコミュニケーション一般の問題であるようにみえる、この緊張に対する感覚を失ってしまえば、コミュニケーションの快樂などない。ところが、まさしくこの感覚が緩和してしまったのが「J」以降の時代だった。

この種の微妙な距離感覚について、角松自身も口にしている。『Time Tunnel』制作時、「あれは80年代の再構築で昔からのファンが角松敏生に求めるものとあまり変わらないものを作ろうとした。ところがそのあとで今を生きるアーティストとして方向性を示せば示すほど昔のファンとの距離が離れていくことになった」[ADLIB 02/11]。

まさに「距離化」と「同一化」の、「批評」と「投影」とのあいだの、こうしたあやういバランスが、さきにもふれたファイナル・ツアーの伝説のシーンのさいにも成立していたように思われる。「ガタガタ言っていないで続けりゃいいんだよ」という声に、「そういうことを言った人は何かをやめたことがないんでしょうかね」と言葉を返す角松は、返した刀で大衆社会におけるオーディエンスの自覚と役割にまで持論を展開する。「だって聴く方が売れてる音楽をボイコットしないじゃない」、「だから売り手に操作されるんじゃない」。「そういう自覚あるんですか」と客席に向かって投げかける。満場のオーディエンスはその言葉に深く耳を傾けていたのだった[FCT]。

「与えられるものにだれも抵抗しない」、「聴き手がボイコットしない」。これは、ほとんど大衆社会批判の啓蒙主義者の言葉のようである。現代において「音楽の復権」をとなえることは、毛利がいうように、ほとんどアドルノ的「ポピュラー音楽批判」の言説と酷似してくるよう思われる[毛利 2007]。「98年のミリオンセラー、48タイトルが意味しているのは、この時代多くの人が音楽を積極的に聴いていたということよりも、多くの人がきわめて似通った同じ音楽を聴いていたということ」であったという事実にも、敏感であらねばならない[毛利 2007]。「いずれいまの時代のような音楽の売れ方がやってくると思っていたから」[HB]と、解凍直後に角松は語っていた。事態は、この業界における表面的な多様化、隆盛とうらはらに、いっそう悪化しているようにうつる。

では、そこにはなにも「希望」はないのか。角松が投げかけた言葉は、いかなる空間に反響するのか。さきのやりとりを受けて、他のオーディエンスはさらにこう返していた。「そんなこと言ってくれるのはカドマツくらいだぞ」「もっとガタガタ言え！」[FCT]。このとき、「ステージ上から説教してくれるアーティスト」を再現してくれた角松に、多くの観客がほとんど感謝に近い表情を浮かべていた事実は、記憶にあたいする。

角松はよく、会場にいる音楽評論家にもケンカを売っていたものだった。評論家とオーディエンスをととも敵にまわし、角松はひたすら自身の音楽のためにたたかっていた。あわよくば共闘してくれるオーディエンスの存在を夢みながら。1987年の「オーン」レーベル発足にあっても、彼はその主旨をこう説明している。「人と音楽は常に一緒のものです。アーティストは自分のアートにふけてはいけません。ミュージッククリエイターは価値のあるものを大衆に向けなければ、そして教えていかなければならない、エンターテインメントのスピリチュアルな重要性をみなおさなければいけないという。つまりは、音楽は常に大衆と時代そのものとの対話であり大衆の夢を創造し生活を豊かにさせてゆく大切な慈愛の一形態であることを認識することがこのレー

バルのこれから作っていくスタイルなのです」。だから「制作、宣伝、販売に至るまである意味で反体制的な行程を打ち出すつもりです」と [『DANCING TOUR “夜明けまでやりたい”』パンフレット]。

あるインタビューのなかで、聞き手はこう口にしていて、「はっきりしているのは、賛否両論あるだろうけれども、活動をやめるだの再開するだの、お客やマスコミと喧嘩をするだのっていう、「60年代フォークじゃねえんだから」っていうアグレッシブな怒りと戸惑いを常に放出していて、「何やってんだ、この親父は…いい歳して」と思うけれど、その辺が角松敏生のファンの醍醐味なのかもしれない」[CAST 22]。だから「音楽活動をやめた」という人間の、その音楽活動を支えつづける距離がそこに保たれもするのだ。活動を凍結しても、ほとんど離れなかったファン。結果としての「非分離」[山本・鷹見 1998] がそこに維持されていた。

もちろんこの「聴きたくないヤツは聴くな」という態度は、たとえばオーディエンスの側のかつての「帰れコール」を担保している。以前はそうした批評的なオーディエンスが存在を許されていたし、そのような風景は決して珍しいものではなかった。ミュージシャンならだれしも、そういったたぐいの洗礼を浴びてきたものである。⁽³⁴⁾ だから「聴く気のない評論家は帰ってくれ」「ついてこれるヤツだけついてこい」はもちろん、「真摯な批評は受けとめる」という姿勢であるはずだ。いったい、いつのころから、曖昧な聴取が曖昧な寛大さを伴って曖昧な生産者をはぐくみはじめ、そうした曖昧な場としての音楽市場が誕生したのだろうか。

たとえば「映画館」がそうした批評の空間であった可能性について、加藤幹郎はわれわれに想起させてくれている [加藤 2006]。彼が紹介するのは、関係者向けの「試写会」の場で、不覚にも「幸せそうな麩をかいて眠って」しまった新聞記者に、席を立って怒声をあげせかける別の記者のエピソードである。加藤はこのふるまいがもつ構造上の奇妙さに注意を喚起する。すなわち、そこに本来あるべき『『眠る男』という眠い映画をつくってしまった監督を批判する映画批評家』の存在が、そこでは盲点となってしまっているという事実を。

「映画を見て、それについて語るプロのみがどう試写室という均質な空間で、肝腎の映画を批評（批判）することが忘れられている。憤然と席を立ち、麩をかく『眠る男』の肩を揺する不寛容な新聞記者は、試写室のモラルを他人に強制することは知っていても、映画作品を批評（批判）するという肝心要のことを忘れてるように思われる。試写室はしばしばそうした批評を忘れた、映画を見て宣伝するためだけの空間と化している」[加藤 2006] のだと。映画に対する加藤の「愛」が思わず口にしたこの言葉は、立場は違えどステージ上で発せられる角松の言葉とよく響きあうものである。

だが、いまの時代のオーディエンスに、はたしてそのような能動性は残っているか。角松は、だからこそ重ねて口にするのだろう。「聴きたくないヤツは聴かなくていい」と。「ついて来れないファンと仲良くしていても自分の成長はありえない」、そうはっきりと角松はいう。「だから、僕からしたら「そういうふうに使われたら迷惑なんで、聴かないで下さい」みたいに思いたくな

る人もいるわけですよ、正直言っちゃうと。また、こういう僕の態度が人を呼ぶのかもしれないけどね、聴きたくなきゃ来る的なな」[山本・鷹見 1998]。(35)

「昔の方がよかった」としかいえないファンは離れていけばよい。アーティストの「進化」についていけないオーディエンスは、他の対象を見つけるよりない。もちろんその言葉の裏には、自分はずねにあらたな挑戦をつづけ、「クオリティ」のある創作をつづけるために苦闘しつづける、という姿勢がなければならない。「音楽をやってる人のどこが尊敬すべきことなのかを、お客は非常に不明確にしかとらえていないってことなんですね。ボクは、そういうのっておかしいと思う。大手レコード会社からは「ムダなこと」っていわれそうだけど、ボクはリスナーがいまのシーンだけでは感じとれない、音楽にとってベーシックなものを提供していきたいんです」[FM Station 88/no. 18]。それが「オーディエンスに対してしか仕事をしていない」という言葉の意味である。

オーディエンスへの「教化」と「触発」。そこには、なにか受動的／能動的オーディエンスとといった単純な図式をこえたものが生まれている。また、述べたように、この受け手への「エデュケーション」は必然的に作り手の「進化」をも含意する。ポップスのなかに「革新」をもたらし、それはオーディエンスとともに「いっしょに進化」することによってしか生まれない。このとき彼は、みずからを「アーティスト」でなく「表現者」とよぶのだ。

こうして、音楽「業界」の状況に絶望し、みずから活動を凍結しながらも、じつはそこにはかすかな希望が託されていた。状況はけっしてそんなものだけではない、自分のやりかたを支持してくれる確かな層が存在しているはずだ。このことをもう一度確かめることなしに、彼はその先も継続していくことはできなかったのだ。この確認をするための、それは5年間だったのかもしれない。

活動停止のさいの心境を、彼はこうも述べていた。そのときに働いていたのは「逃避」というよりも「確認」の気持ちだったと。「だからね、「俺がやめたら、どうなるんだろう？」っていう。ファンがどう思うかというよりも、周りのことも含めて仕事のな人達がどう思うか？ 単純にどうなるのかなっていう」[CAST 18]。これこそまさに「アートワールド」への感覚であるが、この種の公的意識が、だから逆説的に彼を「凍結」へと導いてしまったのは皮肉というよりない。

2. Live ～22時までの君は

あれほど充実してみえた凍結以前の、とりわけ80年代の音楽活動も、本人からすればフラストレーションの多いものだったという。「プロデューサー角松」の目から見て、恥ずかしくない「アーティスト角松」は、90年代後半からでしかない [20 AL]。だが逆にいえばこのことは、さきの言葉どおり彼がたえず「進化」しつづけていることの証でもある。

音楽的な「進化」はむろんのこと、たしかに彼は解凍を遂げてからの一時期、ふっきれたかの

ように、あるいは自分をふっきろうとするかのように、TV 出演をいとわなくなった。なにしろ解凍のきっかけのひとつとなった長野オリンピック閉会式において、彼は意表をついた「露出」をはかったのだった。そんなふうに彼は、新しいチャレンジをいろいろと試してみたいと語りもしていたが、それはたんなる「新機軸」というのとは少し違っていたように思われる。むしろ彼は、さまざまな機会を自己の変化のために利用しようとしていた。

ここに指摘されるのは、角松敏生における機会主義である。もちろん彼が「凝り性」であり「完全主義者」であることはよく知られている。だが、同様の資質がとりざたされる山下達郎などと比較すれば、彼の特徴はむしろその「出たところまかせ」「いいかげん」「あそび」にある。「イケてないコトでも／まあいいじゃないそれでも」（「煩惱 Rolling Stone」）というわけだ。スタジオにこもって何年もレコーディングしつづけ、完全に納得のいく作品ができあがるまで発表しない、というようなことは彼の場合ない。さきだつて与えられた構想に、これからできあがるものを完全に合致させようというような姿勢も、とりあえずない。与えられた環境のなかで、できうるかぎり最高の音を手に入れようと努力する、それだけのことだ。しかしこれが、彼独特の「プロ意識」ないし「サービス精神」であるように思われる。

臨機応変、変わりゆく状況をみずからのものとし取り入れる。律儀なまでに年1作のアルバム制作ペースを守り、発表しつづける。もちろん契約履行上の「大人の事情」もあるが、そのためには「企画盤」を発表することも辞さない。ただし、かならずなにか「ひとひねり」を加え、一矢報いるのを忘れないところがまた、彼らしさでもある。

そんな角松はだからこそ、いささか古めかしくも思えるほど「LIVE」にこだわる。レコーディングの段階からライブのメンバーを考え、ライブ・パフォーマンスを想定して曲作りをすることも多いといい、じっさいライブにおいてこそ映える楽曲も少なくない。まるで生き物のように、何度もアレンジが変化し進化していく楽曲たち。レコーディング・メンバーそのままにライブを行っていけばこそその、アンサンブルの妙もある。ステージ上のソロや掛け合いの応酬、のみならずショーとして一体化されたメンバー紹介もまたみごとだ。

大ホールと同様に小規模なパフォーマンスも大切に、大規模な場でもライブ・ハウスのノリを大切に。そうしたライブという「現場」を大切に作る姿勢、そんなパフォーマンスに呼応するように「角松敏生はライブ・アーティスト」と形容されてきた。たしかにそのライブに参加したことをきっかけとして、角松敏生のファンになるものも多いようだ。よく指摘されるように、DVD 時代を迎えるまで、企画ものをのぞけばまとまったライブ・アルバムを発表していなかったことじたいが、角松の「ライブ」への思い入れを証示している。

自身たずさわった編集作業をみれば、そのことは手にとるようにわかる。「現在発表されている多くのアーティストのライブ映像作品の中には、そのアーティストを、ある意味アイドル的視点で創り上げることによって、そこに観る側の視点を集中させて、その他の映像、つまり舞台演出、共演ミュージシャンなどの良さ、ドキュメンタリー性をあまり伝ええない作品も多く存在しま

す〔……〕僕がライブ映像作品を制作するにあたって一番に大切にしたいことは、僕のコンサートに参加してくれている素晴らしいミュージシャンたち、そしてスタッフの素晴らしい仕事をしっかり観せるということなのです。そして次に、そのミュージシャンたちやスタッフと上手くコミュニケーションをしている存在としての角松敏生を感じていただくことです。その為には編集された映像がより音楽的でありドキュメンタリー性を持ったものでなければならないと考えています」[BOX]。演奏しているミュージシャンのどこに目を留めてほしいかにこだわった、ともにライブを体感している目線からの「見どころ」を心得た編集作業。そこには「記録」に残したい音楽がある。

その姿勢は、スタジオ録音アルバム制作時においてもかわらない。たとえば『Summer 4 Rhythm』において、自分たちの時代は「4リズム〔ベース、ドラム、ギター、キーボード〕だけで、ある程度完成したものが出来なければ商品にならなかった」と、この「ごまかしの利かない」4リズムにこだわり、「わざわざ生演奏のいいテイクが録れるまで何度も何度もやり直してやった結果が、この作品のポテンシャルになっている」[CAST 28]と角松は語っている。それは、自分で書いた曲を自分で演奏し、その録音したとおりに再現できるアーティストというものが、現在きわめて稀少であるという現実への異議申し立てでもあった。「レコーディングしたミュージシャンが、その責任においてライブでそのままプレイする。それは、すごく当たり前のことなんだけど、今、失われてる。プロが作るポップスはこういうものだということに、こだわりたい」[WHAT's IN? 03/8]。

25周年記念アルバム『Prayer』(2006)にともなう『Player's Prayer』ツアーのMCでも、自身を納得させるように角松はこう説いた。「前からやっている人間としましては、やはりスタジオのなかで一期一会で記録できるものを一生懸命作るということばかりをやっておりまして、最近では非常にこういうお金のかかること、ムダなことは、音楽業界的には、あまりしてはいけないというふうな風潮がありますけども、それをしないと自分の方がつぶれてしまうというか楽しくないので、今回もそういうリスクだといわれるような方法でレコーディングしましたけれども、ともかく記録するに値する貴重な作品ができたと自負しております」[PPS]。

だから彼はあくまで「生の演奏」にこだわる。そもそも「レコード」芸術というものは、「記録するに値する音楽ってところ——ライブを記録するところから始まっている」[CAST 28]のだから。「生演奏するということと生きるということが、なぜか同じ言葉」であるのは興味ぶかいと、楽曲「LIVE」を紹介するMCで語りながら、角松は「こうやってまた、みなさんと会えるかどうか」、このクオリティを保ったまま、いつまでこんなライブをつづけることができるかどうか不安だけれども、たがいに「お元気で」いるかぎり“LIVE”をつづけることができるだろう、とつづけた [BOX]。

これが、全都道府県をまわる「無謀」な「全県制覇」ツアー『Fankacoustics★Solid & ELastic TOUR～ALL OVER JAPAN もう一度……』47本を企画した理由のひとつでもある。50歳前の

自分を意識し、「まず、体力勝負であるライブを日本全国細かいところまで廻って、会いたかった人に会いに行く。見る機会のなかった人に見せてあげる」[CAST 30] と。その裏には、「44歳という遅咲きの旬だけど…今の角松は本当に面白いから、80年代から聴いていた人にも、もう一度気分を新たに聴いて欲しいとの思い」[CAST 30] があるという。「花の咲く頃逢いに行くんだ／もう一度君に打ち明けられるのなら」(「ハナノサクコロ」)。「君の街へもう一度／もう一度だけ戻りたい／全てが変わるその前に」(「もう一度…and then」)。

そのいささか時代錯誤的ですからある「生演奏」へのこだわりは、現代という時代においては逆にラジカルな価値を帯びてくる。角松敏生は解凍前夜、AGHARTA としての TV 出演のさいにも、また長野オリンピック閉会式演奏のさいにも、徹底して「生演奏を見せる」ことにこだわった。五輪閉会式、万一のアクシデントをおそれるイベント興行側からいわゆる「口パク」の要請があったのに対し、「ライブ感覚」によらなければオーディエンスたちとの交感はありえないと、角松は自己の哲学を維持した。はてして角松のパフォーマンスは大会フィナーレにふさわしい盛りあがりを演出し、結果として主催者たちの願う成功を(彼らが思い描いていたのとは異なる道筋によって)実現することとなった[NHK]。

もとより、「ステージ上が楽しんでなければ、客席も楽しいわけがない」[GB 92/3] というのが、彼の哲学だった。ましてや、いま目の前にいる人たちを熱狂させられないで、TV の前にいる人たちを喜ばせることなどではしない。そこに現場として居合わせるものたちの心を揺さぶらずに、いかにして他の人を感動させることができるのか、と彼はいう[前田・金澤 1999]。あるいはレコーディングにさいしても、「まずお客さんに出す前に、[プレイしている] ミュージシャンに気に入っていただけないといけない」[PPS] というのも同じことだ。

ライブとは孤独ないとなみであるが、それ以上に集合的次元を備えたものでもある。「非分離」の関係性を強調する角松は、ライブの場を「客に会いに行く場所」と規定する。「客の顔が見える場所」と。それは「生命線」であり、「ほくを聴いてる人たちとの対話の場」なのだ。これが音楽産業にとってはおなじみの、新作プロモーションとしてお決まりにくりひろげられるツアーが、アーティストにとって本来もつであろう意味である。「自分の CD を買って聴いてくれる、顔の見えない相手確かめに行く場所。「顔」がわかる場所。それ以上でもそれ以下でもない」[HB]。

その「オシャレ」な音楽に似つかわしくないほどの非分離の関係性を、彼は以前からこう表現しさえしていた。「フォークの連中ってステキだなと思ったんだ。彼らもお客さんもすごくあったかくて熱血的なんだよね。ほくみたいな音楽にはあまりそんな雰囲気ないんだけど、今度のツアーでは彼らに負けないように、全精力をかけて頑張ろうと決心してるんだ」[GB 84/6]。世界各国からその場集ったさまざまなアスリートやスタッフたちを、生演奏の力によって乱舞させた長野オリンピック閉会式の模様ほど、この理想にかなったものはない。「さあ WA になっておどろ」、それはまさしく本来のポテンシャルを備えた「ダンス・ミュージック」だった。

デビュー以来、角松は「ダンス・ミュージックの復興」[GB 84/12]を意識していた。この音楽の魅力は、みたように「期待どおり」の快樂にある。「ダンス・ミュージックというのは、ズーッと同じことを飽きもせずやることに意味があるわけで、聞いているヤツが飽きたとしても、こっちは知らん顔してやるというところに意味があるわけ。オレのステージ自体は、客を裏切るというよりも、まだまだ、期待に応えなくちゃいけない時期なので、はっきりいって今回のステージも見事に期待に応えますよ」[GB 86/11]と。

「だから“踊らされないぞ”と思いながら、存分に踊ってってください」[GB 86/4]。角松はそうメッセージを発する。踊る／踊らされるという現象は、ふつう思い描かれているほど単純な事態ではない。「踊らされるな」という言葉だけがひとり歩きをする現代社会において、ダンス？ミュージックの問いかける意義は大きい。あえて踊らされること、自覚的に踊ること。「踊る」ことは、けっして「無」になることでもなければ、同じことだが自足することでもない。いわば「踊らされる」ことの快樂、「踊らされる」ことの積極的意味が、その場には形成される。

ホルクハイマー＝アドルノが「画一化」と「没個性化」しかみなかった「反復」こそが、なによりダンス・ミュージックの根幹をなす（だからミニマルな現代音楽の多くは「踊れる」）。そこに「複数の反復リズムにさらされることで、社会性を可能にするモデルなきミメシス」をみてとったのは上野俊哉だった。「実際、踊ること、その熱狂と陶醉は必ずしも思考の排除を意味しない。逆にそれまで考えなかったようなことを考える契機にもなりうる」とすら、上野は指摘する [上野 2005]。

こうして「踊ること」は、かならずしも非反省的な行為でも非知的な行為でもない。そこにはもちろん、集合的次元、集合的理性の問いが隠されている。これは「主体性」なるものの本質を「踊らされない」ことに求め、「自律的」な舞踏が可能であると信じこんでいるものたちには、けっして理解できないことであるだろう。いわば「他律性」と「疎外」が、積極的意味をもつ可能性がそこにはある。

とうぜん、それにはオーディエンスの一定のレベルが要求されるだろう。たしかに角松は、オーディエンスに多くを求める。「角松のライヴは客がカッコイイといわれるとうれしい」。その「質が高い」といわれるファン層は、自身また心得ていてそれを誇りにも思っている。また「ミュージシャンズ・ミュージシャン」とも称されるように、業界内でのファンも多い。

だからこそ、古くからのファンと、あらたなファンの「入れ替え」の問題が浮上しもした。「成熟」した市場がおしなべてそうであるように、音楽業界も発達をとげ、かつて「若者」のものであった音楽がそのまま年を経るにつれ、「高齢化するオーディエンス」の問題が浮上してくる。もちろん、アーティストの高齢化もまた、それはそれで課題ではある。⁽³⁶⁾こうした「成熟」し「高齢化」するファンたちとの「一期一会」の関係を確認するべく、さきにみたように角松は『Fankacoustics』お披露目にともない、二本立てのセットで大がかりなツアーを敢行したのだった。

思えば解凍ライブの直後、角松はこんなふうには語っていた。「基本的に復活というのは、僕のコアなファンの人達のものだと思う。結局僕みたいなアーティストは、常にコアなファン層が形成されて、安定した需要と供給が成り立つタイプなんです。つまり、どうしてもコアなファンを考えないと、食っていけないアーティストですよ。だからこそ復活する、また凍結するということを一生懸命聴いてくれる僕のファンに対する、礼儀として言わなければならないんです。まあ、僕の名前ぐらいは知っている人や、僕に全然興味のない人にとっては、僕が復活しようが凍結しようが、そんなの関係ないでしょうね」[ADLIB 98/8]と。そこにはつねに、オーディエンスとの「対話」の意識があった。

この「対話」はしかし、それほど無難で安逸なものではない。それは、むしろ「挑戦」と「応酬」の場でなければならない。「聴きに來るな」は、つねにプーイングのコールを担保している。「20代のころの僕は、いつもステージの上で客席を挑発していたんですよ。「ついて来られるやつだけ、ついて来い！」ってね。僕が挑発して、それに客が燃えて、僕はまたその反応をエネルギーにしていった。ところが『存在の証明』の時期は、同じことを言ったら、30代、40代になったリスナーの反感を買った部分もある」[角松 2002]。オーディエンス自身がある意味、良くも悪くも「成熟」してしまったのだ。⁽³⁷⁾

あらたな一歩をふみだそうとするアーティストに対して、昔のままでいてほしい、「昔のカドマツはよかった」、「あのころのほうがよかった」というファンが存在する。むしろそんなファンはいらぬのだと、角松は明言する。「20年近くやってると、いままでのファン」は「思い出のなかでそのアーティストのやる音楽っていうのを求めようとしますから」と。「解凍」のプロセスを経てのち、彼はくりかえし発言していた。「でも、僕は過去の遺産で食うアーティストじゃない。まだまだそういうことはしたくない。僕は、先へ先へと進んで行く。『存在の証明』は、確かにそれ以前の僕のアルバムほどには売れなかったけれど、あのアルバムから聴くようになってくれたリスナーも間違いなくいます。／僕はそういうリスナーを大切にしていきたい。「角松敏生の今の音を聴きたい」と思うファンを大切にしてお前へ進んでいきたい。音楽を作り、発信する立場の人間として、安易な方向へ行ってはいけないのです」[角松 2002]。

「20周年」を迎え、またあらたに「デビュー当時」の感触に立ちもどって、デビュー当時と同種の「不安」を彼は抱えているという。「世の中もすごく変わってきてるんで、それにアーティストとして対応できていけるのかどうかという、ある種不安と期待が入りまじった気持ち」があると[FL]。「本当はここまで来たら20年間続けて（聴いてくれて）いるファン達っていうのをもっと中心かつ大事にして行かないと間違いなく危険なんですよ。でも敢えて僕はその道を選ばなかった——ついて来れない人と仲良くしていても自分の成長はあり得ないと。自分のミュージシャン人生——これからいつまで生きて行くのかわからないけど、釈然とした人生を送る為にも常に進化して行って、今を生きていくんだって道を、険しいですけど選ぼうとしているわけです」[CAST 28]。

そしてそんな時代だからこそ、活動再開後『FLOW』ツアーのさいに「ひさびさ」にこのセリフを発する気になったのだろう。「ひさびさに、17年ぶりぐらいに、このセリフをいわさせていただきます——“ついてこれるヤツだけ、ついてこい”」[SGTT]。デビュー当時、彼がかならずオーディエンスに向かって放っていた、あの挑発的な言辞である。

理解しなければならないのは、それがみかけの棘とはうらはらに、多分にオーディエンスへの信頼と依存とをふくんだ言葉だということだ。とある対談のなかで、角松はこう語っている。「僕は自分のツアーで“わかる奴だけついてこい”というようなことを言っていますが、それはわかる人を1人でも増やしたい、という逆説的な意味なんです。もし本当の意味で“わかる奴だけがいい、あとはほくない”となってしまうたらその行為というものは音楽の持つポテンシャルを自ら低めることになるでしょう」(『Legacy: Toshiaki Kadomatsu Presents CTI Best Collection』)。

それはだから、ともに変化していこうというメッセージである。「いくつになっても生活の環境が変わっても、角松敏生を信じて好きであるならば、一緒に変わっていこうよということを、角松敏生のファンに対してはいいたい。で、それが、ほくにとってはやめないことにつながる」[SGTT]。「やめないこと」、すなわち「いまの音楽」をやりつづけること。そのために彼は戻ってきたのだから。「どうです安らぎは? / それほどのものじゃないでしょう / でもそうです / 刺激だけじゃいつかみんな朽ち果てる」(『HOW IS IT?』)。

「わかるやつだけわかればいい」は、「変化し革新していくこと」とけっして矛盾しない。「変化していくアーティスト」を理解する「オーディエンス」の社会的存在こそが求められているのである。「自分のすそ野を広げたい。わかってくれる人だけ聴いてもらいたんだけど、そのわかってくれる人をもっと広げていきたい」[SGTT]。それは「いつも最新の音が最高のもの」[AD-LIB 88/10]という、そんなアーティストの姿である。「いままでやってきた人たち、一緒に聴いてきてくれた人たちだけがわかってくれる人たちだとは思わないし [……] ほくもリアルタイム・アーティストとして進化してるんだから、あなたたちも進化してください」[SGTT]。

結局、この変わりつづける姿勢が角松敏生においてなんら変わっていないということ。そして、変わりつづけるためには、それを支える社会的世界とともに変わりつづけるしかないこと。これを角松敏生は深く理解し、みずからの言葉でたえず説明しようと試みているのである。「80年代、僕はファン達と、「共に進化をしよう」っていうのが楽しくコミュニケーションが出来たと思うんです。だけど時間が経ち、(ファンも)結婚をし子供が出来たりして、そういう意味で進化を止めてしまう人達は、やっぱり楽しみの元っていうのを、そういう進化じゃなく、過去の良かった時代を思い起こさせてくれるファクターとしての角松敏生を求めるようになる…で、「そういう人達はほくないよ」ということなんです。『GOLD DIGGER』を出した時に、それまで“海・夏もの”で聴いていた人達が離れてしまったけど、離れた分、今度はもっと多くの人がかっついて来てくれたというような、そういう風にアーティストとして呼吸してるんだということこ

ろを見せなければいけないというのがありましたね。だから、僕自身はあの時と何ら変わってないってことなんです」[CAST 22]。

そんな彼は、自信作『Prayer』についてこう語っている。「それはまあ、ロックだ、ポップミュージックだ何だっていうのは若い人のもって見方があるからね。ただやっぱり、こういうアルバムは若い人達には絶対作れないという自負は勿論ありますよ」[CAST 34]。巷にあふれるフレーズと無批判にたわむれるのではない。かといって、いたずらに難解になるのでもない。ポップな批判精神とでもいうべきもの。これこそが、かつて今も、角松敏生の神髄だ。

問題は、いまという時代においても、そのようなスタンスをとるアーティストが生存可能な条件があるかどうか、そこにつきる。「お客さんたちに言いたいことってのは、あんたらが救えるものはまだある、ってこと」[SGTT]。しかし実験し変化しつづけるアーティストを、かわらず支援しつづけるオーディエンスとは、いかなる存在なのだろうか。⁽³⁸⁾

たとえば終演の挨拶を終え舞台袖へとひきあげてしまったアーティストを、ふたたび登場するかどうかもさだかならぬまま、不安気な顔で貪欲に手拍子をつづけるオーディエンスは、なにを期待し、なにを要求するか。その手拍子は、みずからの意志によるものなのか。「もう一度、^{アンコール}もう一度」と、彼らはたしかに口にしてるようにみえる。しかし彼らは、はたしてみずからが待ちうけているものの正体を知っているのか。あるいは「待つ」ことができるほど、じゅうぶんに彼らは「主体」であるのか。彼らはゴドーを待っているのではないと、いえるだろうか。

3. Will You Wait for Me?

こんにち多くのステージにおいて、周知のように、会場運営の制約上またアーティストや主催者側の便宜上、「アンコール」のナンバーまでふくめあらかじめステージが構成され、段取りのなされるのが慣例化している。演奏曲目のすべてとその演出が、前もって構成され明示化されている。あらかじめ主催者の側からオーディエンスに対して、なんらかの予告や演出の手はずを整えておくこともまれではない。当局に許可をえたうえでの「ゲリラ・ライブ」なるものも、その好例だろう。この「ゲリラ」性はもちろん、主催者側による「演出」の一部でしかない。さまざまな「サプライズ」による演出、「アンコール」のたぐいもまたしかりである。そもそも真の「アンコール」などというものが存在するならば、それがかつてのプロレス中継を思いおこさせる仕方で、閉演予定時間内にきっちりと収まって終了しようはずなどない。

それでも予定調和の「サプライズ」がひとを驚かせることは驚きであるし、ひとはすすんでそれに酔いしれたがる。一方に「これでもう終わりだろう」という心地よい諦念があり、他方に「もう少しこの場にいたい。もう一曲を」という果てなき貪欲が存在する。不安げな満足と疲弊した期待。この種のアンビヴァレントな「アンコール」意識は、もちろん音楽公演だけに特殊な事態ではない。

たとえば「プロレス」の公演について、香山リカは指摘している。「プロレスの試合会場に足

を運んでいつも疑念に感じるのは、なぜメインイベントが終わったあと、余韻を感じる間もなく観客は外に出されるのか、ということである」[香山 2002]。この、たしかに一方では意に反する「せき立てられるようにして、会場を出される」という感覚が、かならずしも制度的で強制的な側面ばかりでないことは、エンド・ロールの最中にそそくさと席を立つ映画館の観客の事例をみれば理解できる。香山のいう「興奮状態で宙吊りにされたまま突然、現実に戻されるといふ奇妙な感覚」は、こうした周囲の動きによっても促進されているだろう。

もうしばらくその場にとどまっていたいのに、なぜかその場を立ち去らねばならないという、得体の知れない切迫と不安がそこにはある。事情は種々のコンサートの場合でも変わらない。ただ、音楽の場合に幸運なのは、制度的に「アンコール」の余地が残されていることである。主体はみずからの自発的欲求にしたがって「もう一度」をねだることができる。

いや、はたしてそうか。この「アンコール」は、それほど自発的なものなのか。ことの厄介さは、それがまさしく「制度的」に保証されているという事態のうちにある。自発的な突発事は、それじたいプログラムの内に予定されているものである。あるいはただ、まわりが手拍子をしているから釣られて自分も合わせているという、それだけのことなのかもしれない。なんらかの集合的模倣の現象が、そこには生じているというだけのことかもしれない。

こうして「アンコール」とはそれじたい、どこまで仕掛けであり、演出であるかわからないような様相を備えたものである。われわれのだれしも興ざめると同時に苦笑した経験をもつ、あのアナウンス——「まだアンコールがありますから席に戻ってください」——によってあらわにされるのは、そうした様相である。だが、それでもしかし、本当の「ハプニング」、本当の「予定外」は存在しえないものなのか。それは、たとえば機材のアクシデントや天候の不順といった不測の事態によってしか、可能となることはないものなのだろうか。

さまざまな意味で「期待」を裏切り、「期待」と戯れるパフォーマンス。ふれたように角松敏生は、そのコンサートの上演時間の長さで有名である。通常1時間半、ひどい場合では60分にも満たずに終わることもあるこの業界のなかで、2時間、3時間は当たり前のようにパフォーマンスがつづけられる。さらには「予期されぬアンコール」（もちろん、この表現自体が矛盾をかかえている）が、まるで僥倖のように生ずることが語りぐさになっている、角松はそんなアーティストでもある。角松敏生は、まるでアンコールという「制度」にも抵抗を示しているかのようだ。そもそも6時間にも及ぶコンサートといったものは、アンコールの概念そのものを帳消しにしてしまうようにさえ思われる。

もちろん角松のステージにおいても、アンコールの「定番曲」がないというわけではない。もとより、他のアーティスト以上に制度として、ステージを盛り上げるための手段として、それは積極的に活用されている。定番バラードとならんで、「Girl in the Box」や「Take You to the Sky High」などは、そんな「アンコール用の楽曲」として定着しているものだ。

とりわけ、演奏にあわせ客席から紙飛行機が舞い踊る「Take You to the Sky High」へのMC

において、角松自身が語っている言葉に注目しよう。「マガイモノに注意しましょう！ オリジナルは、というか一番最初はぼく——というよりも、ぼくのお客様がはじめたことです。ご存じですか。ぼくがライブハウスしか回っていなかったころ、このカミソリの CM ソングになった曲をやったら、酔っ払ったお客さんが紙飛行機を飛ばしたことから、日本全国に伝播したという、伝説のお客様のネタでございます。ですから、どっかのアーティストがやってたら、「それはオレらだよ!!」と、あなたたちがいってください」[25 AP]。これこそは、自然発生的に生じてきたパフォーマンスへの、アーティストとオーディエンス双方の矜持である。

現在では、周知のように、会場設営上の理由等によってさまざまな禁止事項や制約のあるステージも多い。それでも、そんな「管理」をかいくぐって、観客たちは「自由の飛び地」[Cohen & Taylor 1976]をさがす。アーティスト自身も、音響上の理由から（しかし、これが第一の理由とならないコンサートとはいかなるものだろうか）野外やドームのコンサートは遠慮する、という姿勢で応える。他方、儀礼化した「ロック・フェス」の「成熟」したオーディエンスたちをみよ [Bennett 2006]。はたしてそこに、看板どおりの「抵抗」はあるか。彼らにみられるのは「能動性」なのか「受動性」なのか。はたまた、彼らは「主体」か「客体」か。

逸脱と自制。アーティストの側もオーディエンスの側も、一定のかけひきのなかで、計算された「ハプニング」を楽しむ。むろん、すべては想定された時間内で収まるように構成され、演目も準備されてはいるのだろう。しかしそれでも、ほんのちょっとした気分や厚意によって、付加的に生じる「あそび」は存在する。そんな「ハプニングを生むための僕なりの緻密な計算」[FM Fan 91/no. 14]を、かつて角松は口にしていたものだ。

オーディエンスにとって、それはもちろん「サービス」である。しかしみようによっては一種の「抵抗」でもある。これこそは、レジスタンスの練習^{エクササイズ}＝行使なのだ。一声「Exercise!!」の呼びかけとともに、アンコール曲「Girl in the Box」ははじまる。そこにはつねに、ホスピタリティとレジスタンスが、期待と逸脱とが、精妙な緊張関係のなかにおかれながら存在している。

同時にホスピタリティとして示されるレジスタンス。それが抵抗の身振りとして受け入れられること。これこそ、現代のさまざまなシーンにおいて失われかけている、ほとんど反時代的なまでの「スピリット」ではないのだろうか。そしてそれはまさしく「僥倖」として、一種のハプニングのようにしてしか生まれえないものではないだろうか [八木 2007]。

もちろん、それじたいがひとつの「演出」にすぎないのでないか、と疑うことはつねに可能である。しかし論じられたような、文化産業論における能動／受動の固定的観念をめぐる種々の疑念からしてみれば、あらかじめ予定されずでに演出されている制度としてのアンコールのなかから、それでもなにか偶発的なものが生成してくるということは、これまたつねに可能であるにちがいない。こうしたド・セルトー的「抵抗」の身振り [de Certeau 1980; Cohen & Taylor 1976; 上野 2005] のなかにわれわれは、抵抗を通じた歓待、あるいは歓待を通じた抵抗の精神をみる。

(33) だから、ベッカーのこの「芸術世界」論が、ダントラの制度論的芸術論などの哲学・美学的背景をもつ一方、他方でアンセルム・ストラウスらシカゴ学派の伝統である「社会的世界論」の流れのなかで提唱されてきたものであるという事実は、見落とすことができない。だからこそ、ベッカーのこの議論は「芸術の社会学」なのである。「社会的世界論」と「社会的生」また「社会的死」をめぐる議論については、片桐 [1989] 清水 [1999] などを参照。

(34) こうした光景はこんにち、ある種のスポーツ・ファン（「サポーター」）とチームやフロントとのあいだの関係に、かろうじてみてとることができるかもしれない。

(35) オーディエンスが、デビュー以来の角松敏生に一貫して期待する言葉は「文句を言うなら聴くな」「文句があるなら来るな」「聴きたくないヤツは来なくていい」である。たとえば学園祭のステージ上で発せられたこうした言辭は、まさに同じキャンパスの別のところ、たとえば古き良き教壇の上でも発せられていた言葉であったにちがいない。とうぜんそれに対しては、「帰れコール」に対応すべき「おまえの話は面白くない」もあつたはずだ。ここにあらためて浮かびあがるのは、講義等の場で寝ている聴衆を「注意」することの愚行である。加藤のいうように「眠る」ことは、なにより聴衆に与えられた権利としての「抵抗」ないし「批判」なのだから。自己へ向けられているはずの批判を、相手に対する似非道徳的非難へ転化することの愚かしさは、まさに「眠い」映画の一件と共有されているにちがいない。

(36) この点、たとえば「少女マンガ」業界の成熟は、「高齢化」した作者がかつての「学園ラブコメ」からたとえば「妊娠出産もの」へとその題材を変え、高齢化したファンのニーズに応えることができた一例であるように思われる。あるいは、かつての「おまけ」少年が、たとえば「食玩」の「大人買い」へと移行した事例などもまた別の一例だろう。

(37) 他方、新しいオーディエンスはそれはそれで「通じない人もいた」ようで、「意外とお客さんは真剣に受け取っちゃった方も多かったようで、「お客に向かって何て生意気なことを言うんだ」と思われたこともあったようです」[BOX]。もちろん、こうしたコミュニケーションの多層性を理解しない、「パロディ」も「アイロニー」もない「フラット」な新しい世代が、これからのオーディエンスとして角松の闘うべき相手となってくるのだろう。

(38) 『歌謡曲は、死なない。』の著者たちによれば、「大衆」の趣味に迎合する歌謡曲は、「いまだ歌謡曲でないもの」の「脱歌謡曲性」の価値を認める先駆的可能性を排除していない、という。そして、これを可能にするものこそオーディエンスによる「批評」の契機なのだ [貴地／高橋 2000]。

VI モア・アンコール ～もう一度…and then～

すでに予定されたプログラムを終え、公演終了を告げるアナウンスがくりかえされるなか、退出をもとめるメッセージに反発するように、かえって高まる歓声と鳴りやまぬ手拍子とに包まれながら、アーティストがふたたびステージへと戻っていくとき、客電によってあかあかと照らされた会場をみわたしながら、彼はなにを思うか。ほろ苦くこちよい疲労のなか、予定外の「モア・(モア・) アンコール」に応じるそのとき、アーティストの心中にはなにが生じているか。「この職業を選んだこと」の意味は、たとえばそんな瞬間に具現もされるのか。

1993年1月27日、22時直前。約束された終了時刻を前に、「ごめんね。10時までには終わんないと電源切られちゃうんで——2コーラス目からいきます」と、いったんは前奏をはじめたもの

の、ふと思いなおしストロークを止める。そして、「……切っていいよ。生音でやろう」。そう告げると、思い出ぶかい楽曲「Still, I'm in Love with You」の最初の Em をいまいちど、今度は PA を通さずに奏ではじめた彼の心の中に去来していたものは、いったい何だったのだろうか。そして PA 電源の切られた会場に響きわたる生ギターの音にあわせ、シングアウトする客席の歌声を身体全体で受けとめながら、彼はなにを感じていたか。

もちろん、それはただの「アンコール」にすぎない。もしかすると、それじたい予定され計画されていた、「余分の一曲」だったのかもしれない。そしてまたこの「アクシデント」といえて、彼自身のとっさの判断による、多分に演出をふくんだものだったのかもしれない。

しかしこの反復、そのつどあらたに実現される反復、いつも計画と偶然のはざまに実現されるこの反復のなかに、「アート」の精髓が宿っているのだとしたら。そこに含まれる疎隔と共感とを認識しながら、なおアーティストが応えようとする満場の手拍子の、そのなかに「アート」が宿っているとしたら。制度化されたアンコールのなかに、それでもなにか「それ以上のもの」が具現されるとしたら。

内なるアンコールの声に応え、角松敏生がその音楽活動を再開してから、はや十年。2001年8月のデビュー20周年記念イベントは、時ならぬ台風によって初日の中止をやむなくされたが、のちにきっちりとその「revenge」を果たし、さらに2006年6月には25周年記念ライブを迎え、解冻以後の活動年数は凍結以前のそれと肩を並べることになる。不本意にも2 daysの予定を1 dayに短縮することを余儀なくされたさきの20周年記念ライブは、開催中止に追い込まれた「BF」で本来演奏されるはずの演目をもふくんだ構成で4時間をこえる熱演となっていたし、25周年記念ライブにいたっては、まるまる1時間をついやした「沖縄コーナー」をふくめて6時間にも及んだのだった。

しかし、世紀のアルバム『INCARNATIO』を発表後に敢行された「リベンジ」の場に、いあわせるべき舞台監督の姿はなかった。また25周年横浜アリーナという大きな試練の場を、リハーサル直前におそった不幸により、角松はステージ上の遺影とともに迎えねばならなかった。もはやアドリブのかなわないベーシストを、角松はいつもどおりに紹介した——「He's on Bass. 青木智仁」。その翌年、今度は右腕たるギタリストを角松は失わねばならなかった。⁽³⁹⁾

こうして数々の変化したもの、また変化しないものがあった。そして多くのものごとは、いぜん変わりつづける。「変わらないものを見つけにいってくるよ」と告げ、いったんはステージを降りたアーティストは、しかし「すまない。なにも見つけられませんでした」[HB]と苦笑しながら戻ってくるほかなかった。

角松敏生は解冻以後、ことあるたびに「むしろ悩みは深まった」と口にする。さまざまなものへの執着、とりわけ生への執着。それがあかざり、ことがらはつづいていく。「それがやめないうこと」につながる。「ぼくは花を踏み前に進むだろう／〔……〕／そして花に謝ろう／ありがとう、といおう」(「かなし花」)。

ひとはなぜ、いったんはやめると決心したはずのものごとを、ふたたびはじめる気になるのか。これはまた、いまひとつの長い物語を要する主題となるにちがいない。ともあれ満場の拍手と、そしてまた「黄色い声」と「野太い声」とうながされ、置きかけたギターをふたたび手にするとき、ひとはまたなにかをやりなおすことができる。

さらなるアンコール、「いま一度」をもとめる歓声と手拍子はやまない。その「いま一度」ごとに、芸術はあらためてよみがえる。いくばくかの「社会的世界」のなかで。

——“このすばらしいミュージシャンに、もう一度大きな拍手を”

(39) 青木智仁は2006年6月12日、還らぬ人となった。浅野祥之もまた2007年4月20日、後を追うかのように旅立った。思えば角松は「ぼくというアーティストを、ライブ・アーティストとして生きながらえさせた」その人物、舞台監督の鬼塚玲二を2002年7月に失っていた。仕事上の憔悴や、それによる深酒も遠因だったという。「今を生きたい」「今、現役でがんばりたい」という気持ちと「時代が自分がやりたいもの的にないものになってしまったということ」に対しての葛藤にさいなまれていたという鬼塚の姿に、自身を重ね合わせるのか、角松は「彼の気持ちはすごくわかる」と述懐している。しかし、だからこそ今は「ライブ・パフォーマーとして、残せるだけ自分のエネルギーを「娯楽」に残していかないと」と、思いを強くする角松がそこにはいた [20 AL]。

ふりかえれば、NY期角松を支えたドラマー、ヨギ・ホートの死がふかく影を落としている。ドラムマシーンによる「打ち込み」サウンドの全盛にあって、みずからの職業の意義に失望したかのように命を落とした、たぐいまれなるドラマーのその影が。角松は、「自分がやりたい、そしてオーディエンスに対して、社会に対して、伝えたいことっていうのを、このまま変わらず伝えていくことが、まさにヨギ・ホートンに対してのミュージシャンシップなんじゃないかと思っています」、そう追悼の意を表した [PF 87/7/26]。この友人の死に寄せ、ヨギの本当の理由は明かせないとしながらも、「日本もアメリカもミュージック・ビジネスと言うものが、人のやさしさも感性も文化的価値さえも奪いはじめていることの危険さを死をもって伝えたかったのかもしれない」と「そんな音楽シーンの行く末」を案じ、「日本では、やたらブラックがなんのダンス・コンテンポラリーがなんのと騒いで、その実、歌謡曲の延長でしかない化学調味料みたいな音もてはやされているけれど、そんな体制に対して僕は次の作品で必ず一石を投じてみたい」と角松が書きつけていたのは、1987年のことだった [ADLIB 87/9]。

くしくも角松の語っていた、貴重なプレイを録音に残すという「レコード」の本来の意味によって、いまでもわれわれは彼らのプレイに触れることができる。「もう二度と具現化できないものとなってしまった」[BOX]、そんな「LIVE」をわれわれは味わうことができる。そんな「貴重な映像」だからこそ、角松は「他の映像ディレクターに任せるのではなく自分自身で一緒に演奏していたミュージシャンの気持ちになって映像を編集し、ライブを記録として残して」[BOX] いかうとしたのかもしれない。「生演奏」と「生きること」が同じ言葉であるのは面白いと語ったバラード「LIVE」が、バンド・メンバーによるリアレンジによってビート・ポップ調のミディアム・バラードとしてあらたな生命を獲得したように、「失うことから始まる言葉が／きっとあなたを救うだろう」。「生きつづけようよ／まだやり残したことが山ほどあるだろう」(「LIVE」)。芸術の社会的世界のなかで。

——こんにちの大学環境のなかで日々たたかっている、数少ないすべての教員たちへ

参考資料・文献

【参考資料】

本文中に引用された、さまざまな機会における発言、MC等は、主として以下の資料を参考にしている。
本文中引用箇所には、下記の略号を用いて典拠を指示した。

*映像資料：公式 VHS・DVD

- [FCT] 『TOSHIKI KADOMATSU 1993. 1. 27 FINAL CONCERT TOUR/ あるがままに』 vol. 1 ; vol. 2 (MARMALADE) 1993
- [FL] 『Live & Documentary/ flow』 (EXPRESS & BEANS) 2001
- [WI] 『the way to INCARNATIO』 (EXPRESS & BEANS) 2003
- [20 AL] 『TOSHIKI KADOMATSU 20th Anniversary Live/AF - 1993～2001/ 2001. 8. 23 TOKYO BIG SIGHT』 (BMG ファンハウス) 2004
- [SGBM] 『TOSHIKI KADOMATSU 2005. 3. 24/ Secret Gig/ The Elastics at Birthday in Matsue』 (BEANS) 2005
- [25 AP] 『TOSHIKI KADOMATSU 25th Anniversary Performance/ 2006. 6. 24 YOKOHAMA ARENA』 (BMG JAPAN) 2006
- [BOX] 『TOSHIKI KADOMATSU/ The Traces of 1998～2006』 (BEANS) 2007
- [PPS] 『TOSHIKI KADOMATSU Performance 2006/“Player’s Prayer” SPECIAL 2006. 12. 16 NAKANO SUNPLAZA』 (BMG JAPAN) 2008

*映像資料：TV 放映番組

- [HB] 『He is Back』 (WOWOW) 1998. 7. 23
- [SS] 『SMAP×SMAP』 (フジテレビジョン) 2000. 2. 28
- [AC] 『アコギな音楽堂』 (WOWOW) 2000. 8. 18
- [SGTT] 『WOWOW Secret Gig “FLOW” in TOKYO TOWER』 (WOWOW) 2000. 8. 18
- [FGI] 『FIRST GIG from INCARNATIO』 (WOWOW) 2002. 11. 14
- [LH] 『in LIVE HOUSE : Something We Can Do for YOU』 (Sky PerfecTV) 2003. 10. 11
- [NHK] 『夢・音楽館』 (NHK) 2004. 9. 30
- [TX] 『みゅーじん』 (TV 東京) 2008. 3. 9

*FM ラジオ放送番組

- [PF] 『FM ライトアップ・タウン 角松敏生のポップフリーク』 (FM 東京)
- [MS] 『FM ミュージック・パザール 角松敏生のマイセクション』 (FM 東京)
- [VB] 『角松敏生 Vogue’s Bar』 (FM 東京)

*書籍・雑誌記事等

- 角松敏生 [2001] 『角松敏生 81-01……』 シンコー・ミュージック、2001
- 角松敏生 [2002] 『モノローグ』 毎日新聞社、2002
- 前田祥丈・金澤寿和 [1999] 『角松敏生』 エクシード・プレス、1999
- 山本哲士・鷹見梓 [1998] 「歌と詩の表象：角松敏生インタビュー」 (『季刊 iichiko 特集：音楽の文化学 I』 no. 49, autumn 1998、所収)
- 『ADLIB』 スイングジャーナル社
- 『FM STATION』 ダイヤモンド社
- 『GB』 CBS ソニー出版 (ソニー・マガジズ)
- 『Interview File CAST』 ジョイフルタウン
- 『MUSIC CREATOR』 ドレミ楽譜出版

『WHAT's IN?』ソニー・マガジズ

『音楽専科』音楽専科社

※とりわけ金澤寿和、河合美佳、熊谷美広、棚橋和博、天辰保文、平山雄一、前田祥丈の諸氏の記事には大いに助けられた。

【参考文献】

- 明石政紀 [1995] 『第三帝国と音楽』水声社、1995
- 阿部真大 [2006] 『搾取される若者たち』集英社新書、2006
- [2007] 『働きすぎる若者たち』NHK 出版（生活人新書）、2007
- 伊藤 整 [1957] 『小説の方法』岩波文庫、2006
- 稲垣恭子（編）[2006] 『子ども・学校・社会』世界思想社、2006
- 井上 俊 [2006] 「教育の哀しみ」（稲垣（編）[2006] 所収）
- 上野千鶴子 [1987] 『〈私〉探しゲーム』ちくま学芸文庫、1992
- 上野俊哉 [2005] 『アーバン・トライバル・スタディーズ』月曜社、2005
- 鳥賀陽弘道 [2005] 『J ポップとは何か』岩波新書、2005
- 榎本了壺 [2000] 「みんながアーティストになる日」（榎本（監修）[2000] 所収）
- （監修）[2000] 『アーバンアートメモリアル 1980-1999』PARCO 出版、2000
- 大泉実成 [1996] 『消えたマンガ家』太田出版、1996
- [1997 a] 『消えたマンガ家 2』太田出版、1997
- [1997 b] 『消えたマンガ家 3』太田出版、1997
- 大野左紀子 [2008] 『アーティスト症候群』明治書院、2008
- 片桐雅隆（編）[1989] 『意味と日常世界』世界思想社、2001
- 加藤幹郎 [2006] 『映画館と観客の文化史』中公新書、2006
- 香山リカ [2002] 『死の臨床格闘学』青土社、2002
- [2004] 『就職がこわい』講談社、2004
- 貴地久好／高橋秀樹 [2000] 『歌謡曲は、死なない。』青弓社、2000
- 北川純子（編）[1999] 『鳴り響く性』勁草書房、1999
- 木村ユタカ（監修）[2002] 『ディスク・ガイド・シリーズ JAPANESE CITY POP』シンコー・ミュージック、2002
- （監修）[2006] 『クロニクル・シリーズ JAPANESE CITY POP』シンコー・ミュージック、2006
- 小森陽一 [2004] 『表現する人びと』新日本出版社、2004
- 清水 学 [1999] 『思想としての孤独』講談社、1999
- 清水義範 [1993] 『発言者たち』文春文庫、1996
- 関 楠生 [1992] 『ヒトラーと退廃芸術』河出書房新社、1992
- 近田春夫・いとうせいこう [2003] 「俺たちだって、騙してよ」（『ユリイカ』2003年6月、青土社）
- 東谷護（編）[2003] 『ポピュラー音楽へのまなざし』勁草書房、2003
- 中河伸俊 [1999] 「転身歌唱の近代」（北川 [1999] 所収）
- 中川右介 [2007] 『松田聖子と中森明菜』幻冬社新書、2007
- 長山靖生 [2008] 『貧乏するにも程がある』光文社新書、2008
- 夏目漱石 [1911] 「道楽と職業」（磯田光一編『漱石文芸論集』岩波文庫、1986）
- 蓮實重彦 [1985] 『物語批判序説』中央公論社、1985
- 長谷正人 [2000] 『映像という神秘と快楽』以文社、2000
- 原 宏之 [2006] 『バブル文化論』慶應義塾大学出版会、2006
- 平野 謙 [1958] 『芸術と実生活』岩波現代文庫、2001
- 前田祥丈・平原康司 [1993 a] 『60年代フォークの時代』シンコー・ミュージック、1993
- [1993 b] 『ニューミュージックの時代』シンコー・ミュージック、1993

- 増田 聡 [2003] 「誰が誰に語るのか」(増田 [2006] 所収)
—— [2006] 『聴衆をつくる』青土社、2006
宮沢章夫 [2006] 『東京大学「80年代地下文化論」講義』白夜書房、2006
村瀬 学 [2002] 『なぜ「丘」をうたう歌謡曲がたくさんつくられてきたのか』春秋社、2002
毛利嘉孝 [2007] 『ポピュラー音楽と資本主義』せりか書房、2007
八木茂樹 [2007] 『「欲待」の精神史』講談社(選書メチエ)、2007
山崎浩子 [2000] 『引退』木世出版社、2000
湯山玲子 [2005] 『クラブカルチャー!』毎日新聞社、2005
吉澤弥生 [2007] 「文化政策と公共性」(『社会学評論』vol. 58, no. 2, 2007)
渡辺 潤 [2007] 『ライフスタイルとアイデンティティ』世界思想社、2007
『美術手帖 特集：芸術は職業たりうるか』1971年6月、美術出版社
『美術手帖 特集：「アーティスト」になる基礎知識』2005年2月、美術出版社
『美術手帖 特集：職業は「アーティスト」』2007年2月、美術出版社
『ユリイカ 特集：J ポップの詩学』2003年6月号、青土社

Adorno, Theodor W.

- [1963] *Dissonanzen*, Vandenhoeck & Ruprecht, 1963. (三光長治・高辻知義訳『不協和音』平凡社ライブラリー、1998)
[1962] *Einleitung in die Musiksoziologie*, Suhrkamp, 1962. (高辻知義・渡辺健訳『音楽社会学序説』平凡社ライブラリー)
[1953] “Zeitlose Mode”. (『時間のない流行』、渡辺祐邦・三原弟平訳『プリズメン』筑摩学芸文庫、1996、所収)
[2002] 『アドルノ 音楽・メディア論集』(渡辺裕編、村田公一・舩木篤也・吉田寛訳) 平凡社、2002

Becker, Howard

- [1963] *Outsiders*, Free Press, 1963. (村上直之訳『アウトサイダーズ』新曜社、1978)
[1982] *Art Worlds*, University of California Press, 1982.

Benjamin, Walter

- [1936] “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” (『複製技術時代の芸術作品』『ベンヤミン・コレクション1』ちくま文庫、1995、所収)

Bennett, Andy

- [2006] “Punk’s Not Dead: The Continuing Significance of Punk Rock for an Older Generation of Fans,” *Sociology*, vol 40 (2), 219–235, 2006.

Bloom, Harold

- [1973] *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, 1973. (小谷野敦・アルヴィ宮本なほ子訳『影響の不安』新曜社、2004)

Boeges, Jorge L.

- [1941] “Pierre Menard, autor del Quijote,” *El jardín de senderos que se biturcan*, 1941. (鼓直訳「『ドン・キホーテ』の著者、ピエール・メナール」『伝奇集』岩波文庫、1993、所収)

Cohen, Stanley & Laurie Taylor

- [1976] *Escape Attempts*, Routledge, 1992. (石黒毅訳『離脱の試み』法政大学出版局、1984)

Danto, Arthur C.

- [1964] “The Artworld,” *Journal of Philosophy* 61, 1964, pp. 571–84.

de Certeau, Michel

- [1980] *L’Invention du quotidien I: Arts de faire*, Gallimard, 1990. (山田登世子訳『日常実践のポイエティック』国文社、1987)

Denzin, Norman K.

- [1989] *Interpretive Interactionism*, Sage, 1989. (片桐雅隆ほか訳『エビファニーの社会学』マグローヒル、1992)

Dickie, George

- [1971] *Aesthetics*, Bobbs-Merrill, 1971.
[1975] *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, 1975.

Frith, Simon

- [1981] *Sound Effects*, Pantheon, 1981. (細川周平・竹田賢一訳『サウンドの力』晶文社、1991)
[1987] "Towards an Aesthetic of Popular Music," in Leppert, R. & S. McClary (eds.), *Music and Society*, Cambridge University Press, 1987.

Gilroy, Paul

- [1992] *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press, 1992. (上野俊哉・毛利嘉孝・鈴木慎一郎訳『ブラック・アトランティック』月曜社、2006)

Goffman, Erving

- [1974] *Frame Analysis*, Harper, 1974.

Horkheimer, Max & Theodor W. Adorno

- [1947] *Dialektik der Aufklärung*, Querido, 1947. (徳永恂訳『啓蒙の弁証法』岩波文庫、2007)

Kivy, Peter

- [1993] *The Fine Art of Repetition*, Cambridge University Press, 1993.

Negus, Keith

- [1996] *Popular Music in Theory: An Introduction*, Polity Press, 1996. (安田昌弘訳『ポピュラー音楽理論入門』水声社、2004)

Poschardt, Ulf

- [1995] *DJ-Culture*, Rogner und Bernhard, 1995. (原克抄訳『DJ カルチャー』三元社、2004)

Toynbee, Jason

- [2000] *Making Popular Music*, Arnold, 2000. (安田昌弘訳『ポピュラー音楽を作る』みすず書房、2004)

Shusterman, Richard

- [1992] *Pragmatist Aesthetics*, Blackwell, 1992. (秋庭史典訳『ポピュラー芸術の美学』勁草書房、1999)

Taylor, Charles

- [1991] *The Malaise of Modernity*, Anansi, 1991. (田中智彦訳『くほんもの』という倫理』産業図書、2004)

Vila-Matas, Enrique

- [2000] *Bartleby y Compania*, Angarama, 2000. (木村榮一訳『バートルビーと仲間たち』新潮社、2008)

Weber, Max

- [1919 a] *Wissenschaft als Beruf*, Dunker & Humblot, 1919. (尾高邦雄訳『職業としての学問』岩波文庫、1980)
[1919 b] *Politik als Beruf*, Dunker & Humblot, 1919. (脇圭平訳『職業としての政治』岩波文庫、1980)

清水：表現者の憂鬱

主要ディスコグラフィー

*オリジナル・アルバム

- [1981] 『SEA BREEZE』 1981. 6. 21
- [1982] 『WEEKEND FLY TO THE SUN』 1982. 4. 5
- [1983] 『ON THE CITY SHORE』 1983. 5. 21
- [1984] 『AFTER 5 CLASH』 1984. 4. 21
- [1985] 『GOLD DIGGER』 1985. 5. 21
- [1986] 『TOUCH AND GO』 1986. 6. 11
- [1987] 『SEA IS A LADY』 1987. 7. 1
- [1988] 『BEFORE THE DAYLIGHT』 1988. 2. 5
- [1989] 『REASONS FOR THOUSAND LOVERS』 1989. 9. 6
- [1990] 『LEGACY OF YOU』 1990. 7. 25
- [1991] 『ALL IS VANITY』 1991. 7. 3
- [1992] 『あるがままに』 1992. 7. 1
- [1999] 『TIME TUNNEL』 1999. 1. 21
- [2000] 『存在の証明』 2000. 8. 2
- [2002] 『INCARNATIO』 2002. 10. 30
- [2003] 『Summer 4 Rhythm』 2003. 8. 6
- [2004] 『Fankacoustics』 2004. 8. 4
- [2005] 『THE PAST & THEN』 2005. 10. 26
- [2006] 『Prayer』 2006. 7. 26

*企画盤

- [1984] 『SUMMER TIME ROMANCE』 1984. 8. 5
- [1985] 『T's BALLAD』 1985. 11. 21
- [1985] 『SPECIAL EDITION FOR DANCING : KADOMATSU DE OMA』 1985. 7. 21
- [1988] 『VOICES FROM THE DAYLIGHT』 1988. 4. 21
- [1989] 『TOSHIKI KADOMATSU SPECIAL LIVE '89. 8. 26/ MORE DESIRE』 1989. 12. 6
- [1991] 『TEARS BALLAD』 1991. 12. 4
- [1993] 『角松敏生 1981～1987』 1993. 10. 21
- [1999] 『Voices under the Water/ in the Hall』 1999. 6. 23
- [2000] 『The Gentle Sex』 2000. 1. 19
- [2000] 『角松敏生 1988～1993』 2000. 12. 20
- [2002] 『『白い船』オリジナル・サウンド・トラック』 2002. 6. 26
- [2005] 『『ミラクルバナナ』オリジナル・サウンド・トラック』 2005. 10. 26
- [2007] 『Players Presents TOSHIKI KADOMATSU Ballad Collection』 2007. 12. 12

*12インチ・シングル、ミニアルバム

- [1983] “DO YOU WANNA DANCE” 1983. 10. 21
- [1984] “GIRL IN THE BOX” 1984. 11. 21
- [1985] “初恋” 1985. 11. 21
- [1986] “LUCKY LADY FEEL SO GOOD” 1986. 7. 21
- [1986] “PILE DRIVER” 1986. 7. 21
- [1987] “She's My Lady” 1987. 12. 16
- [1988] “I CAN GIVE YOU MY LOVE” 1988. 4. 21
- [1988] “CAN'T YOU SEE” 1988. 4. 21
- [1989] “OKINAWA” 1989. 6. 21
- [1992] “君をこえる日” 1992. 12. 16

主要ツアー・タイトル

- [1983] FIRST CONCERT TOUR
- [1983] SECOND CONCERT TOUR
- [1984] HEART DANCING TOUR
- [1984] FAREWELL '84 DANCING TOUR
- [1985] DANCING TOUR “MOVE YOUR HIPS”
- [1985-86] DANCING TOUR “KADOMATSU DE OMA OMA OMA”
- [1986-87] DANCING TOUR “FEEL SO GOOD”
- [1987] INSTRUMENTAL TOUR 1987 “SUMMER MEDICINE FOR YOU”
- [1988] DANCING TOUR “夜明けまでやりたい”
- [1988-89] DANCING TOUR “夜明けまでもう一度やりたい”
- [1989-90] DANCING TOUR “何度でもやりたい”
- [1990] INSTRUMENTAL TOUR “SUMMER MEDICINE FOR YOU Vol. 2”
- [1991] CONCERT TOUR “ALL IS VANITY”
- [1992-93] Toshiki Kadomatsu FINAL CONCERT TOUR “あるがままに”
- [1998] He is Back for the Future Tour
- [1998-99] CONCERT TOUR 1998～1999 「TIME TUNNEL TOUR」
- [1999-2000] CONCERT TOUR 1999～2000 「The Gentle Sex」
- [2000] CONCERT TOUR 2000 “Flow”
- [2002-2003] TOSHIKI KADOMATSU CONCERT TOUR “TOKOYO”
- [2003] CONCERT TOUR “Summer 4 Rhythm”
- [2004-05] TOSHIKI KADOMATSU & His Friends Performance 2004-2005
“Fankacoustics★Solid & Elastic TOUR”～ALLOVER JAPAN もう一度…～
- [2005] TOSHIKI KADOMATSU Performance 2005 “THE PAST & THEN”
- [2006] TOSHIKI KADOMATSU Performance 2006 “Player’s Prayer”
- [2007-08] TDK Presents TOSHIKI KADOMATSU Performance 2007-2008 “Player’s Prayer” RETURNS

2008年9月30日受理