

フランク・ザッパ(マザーズ・オブ・インヴェンション)を聴き出したのは大学時代、ザッパ狂の先輩に「洗脳」されたためだ。ザッパは無論、ロック好きには当時から高名だったが、エキセントリックなイメージもあり、ゲテ食いをするような勇気が要った。大学当時は少ない賃金でLP集めていて、後回しでいい、くらの対象だった。それが先輩の家で立て続けにザッパを聴かされ、脳挫傷と肌の粟立ちを同時に感じた。関節が外れたような衝撃。時間感覚や「ポップ」に対する嗜好が一挙にこれで変わった。音楽的時間は徹底的な継ぎ接ぎでいい——ポップとは不整合なキメラ合体で変態で、かつ文化的で美味しい<可食的である>ということ。ザッパを介して見え方の変ったレノンやジミ・ヘンやヴェルヴェッツが、大学時代の著者にとってのロックだった。現代音楽-ジャズ-ルーツ・ポップにも跨がるザッパ自身は当然、ロックの範疇を超えている。

外国人学者が日本のジャズ受容史に、多元的視点で肉薄したマイク・モラスキー『戦後日本のジャズ文化』では、ジャズとロックの当時の通底坑がフィーチャーされていない。「68年」に起こっていた音楽状況とは、音楽資本がグッド・テイストを定型として聴き手に押し付けるのに「対抗」し、バッド・テイスト＝フリーキーなものに覚醒する「自由」を希求すること——まずはそれだった。「自由」は多ジャンルを接続する。アート、変態(アンダーグラウンド・ビザール)、政治(革命)、哲学(時間論)、肉体、それに無論、「音楽の諸ジャンル」を。ザッパ音楽の手触りは、すぐれて二十世紀的だった——それは六十年代の同時期にシュルレアリスム、ダダ、フォルマリズム、未来派など「前衛」が簇生した二十年代的でもあった、とっていい。

日本のジャズ言説でいえば、ほぼ同じ属性をもつ平岡正明が即座に飛びついてもよかったのだろうが、ザッパ出現の当時は潜伏→『血と薔薇』後始末→テック闘争だったのだなあ。それと平岡さんは、ジャズの政治転覆力／肉体変革力に対し、ロックの「白いプチブル性」を直感的に蔑視していたとおもう。とくに「68年表象」＝ヒッピー／麻薬／コミュニオン(「乱交」はともかく)が、「小悪」を泳がせておいていずれは体制の補完に役立つスケープゴートになる、と考えていただろう。だから相倉久人がやがて甘くて白いロックに走った際に衝撃を強く感じたのではないか。

当時は、感性アンテナの鋭い都会っ子がすごく偏愛した評論家／エッセイストがいた点、これにもモラスキー氏はスポットを当てなかった——植草甚一だ。古本／ペイパーバック／アンダーグラウンドマガジン／多様な映画／多様な音楽／多様なアートを、「散歩」のまにまに「つなげて」いった植草の、都会っ子への影響力は途轍もなく大きかった(この芯には、彼の「江戸性」への東京っ子の同調があるだろう——平岡正明のいうように)。その植草がエリック・ドルフィなどへの言説と同様の熱い言葉をザッパへ紡いでいた。日本盤マザーズのLPのライナーも書いていた。それで例えば、先にドルフィ・ファンになっていた者がザッパに

も雪崩れこんだ(前述した筆者の先輩も都会っ子の早熟で、その動きに乗った)。ザッパ聴取はそれ以前にブルース-現代音楽-ドルフィを中心にしたフリージャズ体験があると実にスムーズになる(筆者はザッパとそれらがほぼ同時だったから咀嚼に時間がかかった)。ドルフィを強調するのは、『アウト・トゥ・ランチ』『ラスト・デート』を頂点に、現代音楽を内蔵していた音楽エリート＝ドルフィの感覚に、ザッパと似た「ノワール」な感触があるからだ。コルトレーンの求道性からは現出しえないもの。アイラーの祝祭性と「軀の生一本」からは導き出せない美学的多元性とシニカリズム(ついでにいうと日本で最高のドルフィ論を書いたのはいまだに楽理につよい浅田彰だとおもう――対するにアイラー論の多くが中上健次を初めとして文学偏重的――つまり音楽論的にはイモだった――なぜ『スピリチュアル・ユニティ』ばかりに脚光が当たるのだろうか――筆者がアイラーに震撼するのは『マイ・ネーム・イズ・アルバート・アイラー』中の「サマー・タイム」が一番なんだけど、ね)。

植草甚一に話を戻そう。たとえば書棚にある『スクラップブック 21 / ニュー・ロックの真実世界』を開いてみる。植草はザッパの代表作のひとつ『アングル・ミート』について以下のようにしている。《「アングル・ミート」って「肉おじさん」のことだろう。また変てこな名前をつけたな、と思って調べてみると、これがときどき特別出演する若い女性歌手にたいする愛称なのだ。「マザーズ」の連中は女装するのがすきだし、どうやら男女倒錯が彼らの世界での特色だともいえるだろう。／ところで「アングル・ミート」というレコードは、ザッパがティーンエイジャーのファンに見せるため、自主製作しはじめた映画のための音楽であって、途中まで映画は出来たけれど、あと三十万ドルないと完成しないので、プリントは地下室にしまっしまい、音楽のほうだけ聴かせたくなったというわけである。その曲目を見ると「チーズの声」とか「腐敗産業の九つのタイプ」とか「疫病流行時代の犬が吐く息」とかいったザッパ式な人を食った題のものが二十二曲並んでいて、最後に「キング・コング」が活躍する場面に使うつもり音楽が六曲つづけて演奏される。ザッパは日本の撮影所がモンスター映画をつくるのが上手なので、キング・コングやオバケが出てくるあたりは、日本まで来て仕上げたいと、あるインタビューで語っていたが、奇想天外な「アングル・ミート」の節は、だいたい次のとおりだ。》。

実においしい。「疫病流行時代の犬が吐く息」といった文言がそのままに美味しいのだ。都会っ子の感性はまるごとここらあたりで掴まれる。引用文以下は植草の「物語要約」を端折って示そう。核兵器の製造を禁じられた狂博士の野望の手助けをアングル・ミートがする。彼はとあるロック・バンドを麻薬漬けにし、様々な「機械的」ガラクタを接続させる。その後のバンドの演奏力により、植物が猛烈に繁殖し、豆を生やし、ついに豆が大都会の地面に落下、水爆のように爆発した――。詳しくはここに様々な界面の特殊用語が結びついていて、それ自体が「妄想的」。もつという「アングラ」「陰謀史観」「偽史」「無意識支配」「脱体系」がロックバンドの生成する音楽のなかに集中的に縊りあわされている。これと、ザッパが「68年」それ自体に感じていた「ユートピア／ディストピア」との形が相同だったとっていいだろう。

モンタレーポップフェス→ウッドストック時代のロックの概ねは「68年」を、多幸症的、自

画自賛的に謳歌していた。新規成立の音楽ジャンルの特性として、奏法の深化と人脈の複雑化があったのが大きいとおもう。それはアーチャー・シェップやアイラーの音楽がフリーを標榜しながら、実はアシッドに苦しみはじめていたのと結果論的には対称形をなしていた。ザッパはどちらにも与しない。彼の「68年嫌い」はどんkな音楽家よりも先行していた。たとえば2ndアルバム『アブソリュートリー・フリー』中の「ブラウン・シューズ・ドント・メイク・イット(汚い靴じゃ出世できないぜ)」などにそれは顕著だ。ザッパはヒッピー世代に対し揶揄的に労働を促している。しかもその歌詞では『悪趣味百科』のジェーン／マイケル・スターン夫妻の収集したようなバッド・テイストが細部を埋め、猛臭を放つ。歌詞は最終的に、自分の幼い娘の可愛さに眩み、おぞましくもその軀をチョコレートシロップをかけて味わってしまう市役所職員の挿話に接される。歌詞の不統一性、これを喚起したのは当然、曲間ゼロでパッチワークのように目まぐるしくつながるポップな曲想によってだ。

ザッパのヒッピー嫌いは、彼自身が麻薬を嫌悪する、ライブとスタジオ作業のワーカホリックだった点に負っている。しかし「68年」に先進国を覆った学生叛乱が「革命」とは無縁のまま破壊的な脱体系を導いたのち、それが再編成された時点でエコやエステなどに根差した「68年」的な起業の隆盛、ワーキング・プアの「管理」——あるいはグローバル・スタンダードと表裏するネオリベラリズムの到来(スガ(糸圭)秀実の言葉でいえば68年の「受動革命」)をもたらすと見越していたフシがある。ザッパひとりが、「68年」がその後に補完するものに視線を向けていた(ニール・ヤングにも似た傾向がある)。当時の「革命的」ロッカーとはちがいが、「当面の敵など見えるはずがない」——「敵は彼方だ」と考えたザッパは、たとえばエンツェンスベルガー『意識産業』あたりを黙々と——志向的に読んでいたのではないか。「自由」が隠しもつ「管理」への希求を見透かし、なおかつその管理対象——「ジャンク」の祖でもあるというその微妙な立脚点。ザッパは実に透徹していた。

植草甚一という言葉からははつきりしないが、異質物を「編集」の短い単位で接続してゆくザッパの音楽は、それ自体がデュルーズ的な接続機械だった(68年の!). セルフ・ザッピング——セルフ・サンプリング。ザッパはその多様なスケールを駆使したギターフレーズでも即興性と作曲物の区別がつけにくい、これはサンプリングが演奏の概念を瓦解させてしまったことに先行している。ザッパはその猥褻な鼻、体毛の濃さから「過剰」と見なされることが多いが、むしろ「欠性」のほうを作曲の根拠にしているとおもう。数理的な独自さで音階に欠落をつくり、その構成音を他の演奏者とわかちあう。しかもそれをマリimba、室内楽的な弦／木管楽器など(それらが楽曲の現代音楽性を担保する)を交えたビッグバンド方式で配分してゆくのだ。ザッパの数理性とは、だから「編集」の細分性や変拍子の導入以外に、「欠性作曲」と、それに離反するような演奏「配分」、この双方に跨るという見切りが可能だろう。

何がジャズかという問題は実は最大のアポリアだ。ザッパのビッグバンド方式(それはもともとエリントン由来で、たぶんミンガスあたりを經由している)に影響を受けたカーラ・ブレイのビッグバンドなら、立派にジャズだ。だが、ザッパの高度な音楽性に影響を受け、ブレヒト由来の政治的急進性を標榜していたヘンリー・カウの音楽は、ザッパ音楽のクールな

欠性に対し、演奏が十二音階に「開きすぎて」いて、セシル・テイラーのピアノがいまではジャズに聴えないように、ジャズではないのではないか。歴史軸の論考を抜きに敢えていうなら、ジャズとクールさと熱狂の「重複」によって、聴き手の軀の小振動が促される精神的な音楽だ。この場合の「重複」が問題だった。ロック的「重複」が同一性の重複なのに対し、「zz」に吃音的重複のある jazz とは、いわば隣りあう白鍵と黒鍵が同時に弾かれるような微差の重複なのではないか(だからそれは遅効的ではあれ、変革につながる)。ヘンリー・カウでは「微差の重複」が「重なりすぎている」のに対し、ザッパの音楽ではそれが精神的-美的に統御されている。そのうえで奇怪な接続=文化地図をつくる。よってカウの音楽は畢竟、七十年までのザッパ音楽の優位には立てないだろう。

音楽の総合性を志向したザッパの当時の最大のライバルが「エレクトリック・マイルス」だったとあっていい。マイルスは「クール」の脱ジャンル化を目論み、アフリカも視野に入れた黒人文化のなかに自分の音楽を定位し、その数理化に当たっては周知のようにアフリカ起源のポリリズムを積極導入した。これも完全な「ジャズ」だ。マイルスのアルバムにも「編集」の痕跡があるが、それはザッパ的な細分性の切り貼りではなく、「ズレ」の刻印のために使用されている。多数性の共存を志向するザッパに対し、マイルスは一曲の演奏を長くしながらそのなかに「影」を切り刻み、その影によって聴き手の身体に美的な作用をかけようとしたとあっていい。

このマイルスの音楽の可能性を、現在の日本で過激に拡大しているのが菊地成孔だろう。大友良英はいろいろな面で異質だ。倒立的なのだ。ハンドメイドギターは彼のジャズ演奏フォビアから来ているし、海外ミュージシャンとのメール交換の一つひとつで演奏パートを可変的に調合・蓄積しながら、ついにはアルバムを仕上げてしまう彼の「全体」到達は、むしろ演奏よりも交換／交歓に重点を置いているように見受けられる。ただ、菊地-大友は共存もする。ではザッパの精神を継承する日本の音楽家はいないのか。アルバム『A Meaningful Meaninglessness』で、ザッパ『200 モーテルズ』を「引用」なしにパステイシューしてしまったホッピー神山よりもずっと早期からザッパ音楽にビッグバンド方式で肉薄してきた傑物がいる――花咲政之輔、あるいは彼の音楽パートナー(マルチミュージシャン)の村山同志(別名「小林創」)だ。その花咲のもと、「一種の」ビッグバンド、太陽肛門スパパーンが組織されている。――ふう、こうしてようやく本題=太陽肛門スパパーンが俎上に乗った(笑)。

*

リーダー花咲の生年は資料上、はっきりとしない。本人にも訊かないのが筆者の主義だ(本名も伏せておこう)。ただ校内暴力猖獗時に中学生だったと、とある歌詞にもあるから、六十年代後半が生年だろう。世代論も好まないが、この世代は、筆者の世代と異なり、「68年世代」の追走体験などもたない。ブルースも現代音楽もガーシュインもフォークもドルフィンもファンクも――そしてむしろザッパも全てスーパーフラットに見える音楽史への俯瞰視線によって、その音楽的武装を果たしたとみてもいいだろう。

花咲自身が妄想的で、「偽史」だ。スパパーンのライブは制約がなければ三時間半という異

様な長丁場となる。A-B-Aの全体構成。バイオリン奏者以外はほぼ全員がパンツ一丁というパターンが多い(彼らのオリジナル・アルバムは『馬と人間』『テロリストブッシュと人間』など「人間」で韻を踏んでいる[あるいはライブ自体も彼らは『蟻と人間』『すっぽんと人間』などと命名している]が、パンツ一丁という統一的な「ステージ衣装」は「人間の本質的な同一性」の尽き付けであり、かつ女っ気がなくてもステージが肉色に満ちるという点では、フォーリエ的なユートピアに誘うものだろう)。で、話を戻すと、二つのA部分がスパパーンの演奏で、ここではMCが一切なく、現代音楽／多様なジャズ／ドゥワップ(ロッカバラード)／フォーク／ロック／ラテンといった多ジャンル音楽の接続が、全くのノンストップで展開されていく。その「ノンストップ性」を花咲は、自分たちのプログレバンドの証とよく説明する(そうしてザッパからの影響が韜晦される)。ノンストップで全然別ジャンルの音楽への切り替えが達成される時花咲はコンダクターのようにタイミングの指示を飛ばしているが(歌唱を休めているときがそうだ)、演奏者同士の練習の蓄積によってそれがなされる場合もある。ザッパが主にアルバム編集でおこなっていたことを「倒錯的に」、実地演奏で実現してしまっているのだ(むろんザッパにもライブ演奏上の瞬間接続がある——ザッパはギターを抱えたまま一回跳ぶのだが、そのとき空中にある二本の脚の角度の開きにより、変拍子を含めた拍子を指示するといわれている)。

また話が跳んだ。スパパーン・ライブのB部分の話がしたかった。この部分はライブ全体のインテルメッツォよろしく、アコースティック楽器の少人数編成、しかも声にマイク増幅のないフォーク・バンドの演奏が受けもつ。花咲によると、このバンドがスパパーンの前身バンドとして、「かぐや姫」に憧れて岐阜の同級中学生たちのあいだで結成された「ザ・ヒメジョオン」ということになる(どうせ嘘だ——大体、花咲の出身地は新潟で、育ちは埼玉の熊谷あたりだったはず)。ともあれ、たしかに花咲にはフォーク体験が先行していた。その後、ブルースバンドを組み(高校時?)、早大ではジャズ研だかの組織に所属し、卒業後、爆風スランプやスライからの影響も露わなロック／ファンクバンドとしてスパパーンの演奏活動を開始した、と一応、経歴的にはいわれている(九十年代前半には、まだブレイクしない頃のゴスペラーズ[同じ早稲田だ]をコーラス隊としてライブに加えていたとも)。となると、花咲は多ジャンルをつまみ食いした現在中年の音楽ヲタに擬せられてしまう。だがそんな音楽体験者が確実に「六十年代ザッパ化」を果たしている。この理由を、単にパンツ一丁の男優たちを織り込んでステージ進行そのものを演劇化している点だけに求めてはならない。つまり彼は、コンサバ、あるいはネオリベな同世代音楽者に対し、例外的に68年革命に覚醒したことで、完璧なザッパ化を果たしたはずなのだ。

花咲政之輔は現在、音楽以外の分野でも著名になりつつある。順序はこうだ。まず彼は、大学空間のネオリベ化の象徴である、早稲田大学当局の地下部室撤廃に対する闘争の尖兵だった。これに桂秀実が加担し、それを井土紀州が映画『LEFT ALONE』で撮った。花咲はその映画で、映画音楽を担当した。マル・ウォルドロンに向こうを張るようなタイトル曲のバラードが鑑賞中、ズシズシ腹に響く。この映画には「インターナショナル」の変奏もある(とくに現

代音楽風に「崩れて」無調化した「インターナショナル」が凄い——花咲は荒井晴彦が自ら監督した『身も心も』でエンディングにつかったことでも知られる、武満徹がギター曲にアレンジした「インターナショナル」の存在を、この映画音楽担当ののち知ったという)。映画は、インタビュアー・絳が、西部邁、柄谷行人、津村喬などに自分の「68年革命論」を確認する対話の連続に一応なっているが、なかで鎌田哲哉と、対話者としても登場する花咲だけが絳の見解に対し同調しない。その細部が奇妙に印象に残る。花咲に「貧富の差は解消した——68年革命は勝利した」と確認を求めたってねえ(笑)。大体、ビッグバンドを運営している傍らで(無論その必要人数と演奏時間の長さにより、彼らのライブは頻繁に実現できない)、早稲田での闘争に精を出す花咲は、財布ももたず(彼には小銭の入ったポケットだけがあり移動電車賃もままならない)、ギタリストなのにギターも人から借り、機会を見つけては知己のいる飲み屋に乱入し、只飲みを繰り返すjazzyな日々を過ごしているだけだ。

ただ絳秀実には注意が要る。彼は元来、接続線を縦横無尽に引きながら、その想像力が対立物の補完構造を見抜き、敵同士がウロボロス状に尾を噛みあっていると示して、読み手を途方に暮れさせる熾烈な書き手ではある。だから「帝国」化の完成した現在が「68年革命」の「善き」成就であると戦略上いわず、ただその歴史を挟んだ相互補完構造だけを指摘すれば、彼の68年革命論の著書『革命的な、あまりに革命的な』(作品社)も映画『LEFT ALONE』ももっとノイズが少なかつたらう。ともあれ、その映画では監督・井土以上に、一ミュージシャンの花咲が、突っ走ろうとする絳の言説を「補完」している——こんな奇妙な構造も見えてくる。絳がもっと音楽に詳しかったら、花咲は単なる対話者ではなく「ザッパ的68年とは何か」を問えるインタビュイーともなったはずだった。ただし、「68年」が再発見したベンヤミンとともに、ザッパを「非連続」の傑物とするようなアカデミックな言説を、花咲はたぶん用いないだろう——通常の花咲はスキャンダリズムの愛好家で、よって文壇-アカデミズムの腐敗を豊富な実例を交えて語る爆笑話法に終始する。

拙著『68年の女を探して』読了者にとっては筆者が絳秀実に対し、妙に高気圧ガールになっている点を訝るかもしれない。実は飲み屋で最近、花咲、そしてマイミクの「江戸屋サイド」に、『革命的な』の口直しとして、絳の新著『1968年』(ちくま新書)を読んでみてはと薦められ、それを好印象裡に読んでこの小論を書いていたのだった。論旨は前著と同じだが奇怪でノイジな「68年革命勝利説」が消滅し、「68年」と「ネオリベ現代」の接続のみがすっきり強まったこの本が、実は無意識裡であれ太陽肛門スパパーンの音楽の性質を「補完」する構造もっている点にこそ怪哉を叫びたいのだった——これを以下で説明しよう。

同書一九二頁以下。その前段にあったのは、七〇・七・七、盧溝橋事件三三年記念集会で、華僑青年闘争委員会が日本の新左翼の民族差別を告発したことだった。これで革命という「大きな物語」の基盤が崩壊し、以後、フェミ、エコ、多様な被差別者救済といった「小さな物語」の噴出する土壌への切り替えが起こったと絳がいう。この座標軸の崩壊が左翼／右翼の弁別不能のほか、「小さな物語」の異相として「偽史」への傾斜をもたらしてゆく。太田竜の陰謀史観への傾斜。平岡正明の八切止夫史観への接近。下部構造→上部構造を経る「歴史」の信

憑も喪失され、歴史のサブカル化(「サブカル」は「68年」が前面化したものだ)が起こり、それがのちオウムの成立基盤のひとつともなった。ところが歴史のサブカル化＝ジャンク化であっても、それは先進国が「帝国」へと無差異に突入している「大きな」変動の転覆要素でもあるから否定される謂れがない——絃の本は読み筋がいつも混乱するが、その立論はこのようにも単純化できるのではないか。そしてこれが実は、花咲政之輔の心証そのものだった。

前述、スパパーン・ライブのB部分演奏では、花咲のMCが異様にダラダラ続く。笑える。彼は「○○を知っている人、ハーイ」と観客に挙手を求めるが、それがほぼ皆無と知るや「問題ですねえ」と、その肥満体に乗った可愛い犯罪者顔を歪ませる。話題になった曲の触りだけギターストロークを交え狂的に再現することもある。これら話柄の多くは「フォーク偽史」にまつわっている。そこで中心軸にましましているのがかぐや姫やさだまさし、果ては堀江淳だったりし、岡林も高田渡も友部正人も一切欠落している(筆者など一度、花咲もいる飲み屋で女子大生と友部「一本道」を一緒に唄い、のちのちまで花咲に「問題ですねえ」といわれた)。

ではかぐや姫を倒錯的に信奉するヘンな趣味の男だけなのかという事態が微妙になってくる。MCのお馴染みネタのひとつ「かぐや姫占い」。こうせつ、伊勢正三、山田パンダのうち誰が一番好きか、とその順番で順に客席挙手を募る。当然、前二者に関して誰も手をあげない。ここで意図的に花咲は進行を断ち切る。「エー、すると今日のお客は全部パンダファンで、それがこのプログレバンド(ここにも語弊がある)のライブを観に来たというわけですか——それは問題だなあ」。それから花咲は山田パンダのもつ属性、「サーファー」「エコ傾斜」「微温」「コンサバ」「PC」等を観客全体に当てはめてゆくボヤキ芸でネチネチ観客を締めつける。観客は「痒くて」笑う。最後の質問を断ち切った話法そのものに陰謀史観的陰謀が瞭然としていて、かつ親炙していると散々自己保証しながら彼の展開するフォーク史の眺めが偽史に接したように歪んでいる——この不安定感によっても観客が笑っている。それは何重もの波紋をもつ笑いなのだ。花咲のMCはおよそ一曲ごとにこうしたダラダラMCを、「太陽肛門友の会」への勧誘を含みつつ金太郎飴的に続けるものだから、次第に観客の感覚が無時間化してゆくだろう。そうして「トリップ」に陥り、些細な悪態(たとえば「渋谷」への——「毛糸帽少年」への)でも観客が笑い続ける仕儀となる。この「トリップ化」はスパパーン部分でのノンストップ演奏でのトリップ化とも表裏をなしているのだった。

——とこれまで、太陽肛門スパパーンの音楽を何も具体的に綴っていないと気づく(笑)。実は筆者は彼らの公式サイト「太陽肛門工房サイト」に、彼らの1stフルアルバム『馬と人間』に関わる長大な講義草稿をアップされていて、この傑作アルバムについてはそちらへの参照を願うことで済まそうとおもう。この草稿の骨子だけを以下、簡単な箇条書きで。①アルバム展開細部にわたってのザッパ音楽との相互性の検証。②口淫偏重の歌詞による現代物質文明への警鐘と、結果的に生じる性差の消滅。③サバービア風景と地方風景の差異消滅という風景論的視座。④90年代日本の政党政治「保守／革新の掛け違い→二大保守の表明」(いずれも真の弱者を隠蔽するための補完的欺瞞にすぎない)の流れによって政治的差異消滅に達していること。草稿はこの②-④によってアルバムの主題を多元的な「差異消滅」だとし、それに

スパパーンの音楽自体の「差異消滅」がリンクしているからこそ、このアルバムがポップで、かつ現在の音楽シーンでは例外的に「真に政治的」だと称賛したのだった。

いまこの文脈につけ加えるなら、楽曲中、オウムや学会を示唆するところに「偽史」の匂いがプンプンし、かつ「差異消滅」を企ててもアルバム体験が「平滑空間」とならず、構成上示される微差のトゲがjazzyに残る点が、スパパーンというビッグバンドの「ジャズ正統」の証だと表明すれば済む。問題は、その次の彼らの傑作アルバム『テロリストブッシュと人間』で、彼らの得意とする「偽史」提示性にさらに錬磨がかけられたという点だろう。以下はまずその検証に向けて、文字数を費やすことにしよう。

冒頭「VIVA! USA」はスパパーン得意の組曲形式で、極上のポップだ。アホ息子ブッシュがイラク攻撃を「正義が下された」と表明する声が冒頭、サンプリングされている(ニール・ヤング『リヴィング・ウィズ・ウォー』での、息子ブッシュの演説サンプリングが〇六年、こちらは〇二年のレコーディングだからずっと早い)。Cを基調にするならC→D→F→Cといった黄金パターンのコード進行で、「アメリカ、アメリカ、アメリカ No1」が連呼される。実に能天気なアメリカ(帝国)賛歌(ディキシーランドジャズの法則に乗った金管類が音の全体を幸福に増幅する——ライブではパンツ一丁の男優陣が西城秀樹の「ヤングマン」の「YMC A」、その振りの向こうを張り、腕を動かして「USA」の振りも披露する)——とおもったら、「ジョギング」「シャロンと電話」「ステーキを食べ」「ワイフとプレイ」など、息子ブッシュの生活細部の断片を「平凡に」切り取る歌詞のカメラアイが逆に不穏に感じられる。これも、ジョージ・W・ブッシュの愚かさをサンプリング反復したマイケル・ムーアの「結論誘導」ドキュメンタリー、『華氏911』(〇四年)に先んじている。しかしこのブッシュの「平滑」描写の隙間には、「早く始末つけろよ」「やりたくなったらやっちゃいな」と、テロを使喚する別次元の囁きも入るのだった。この囁きは前面化しない——全体のカラフルでハッピーな曲調のなかに完全に紛れているから。作詞作曲編曲とも花咲-村山同志の完全共作(往年の高田渡「自衛隊に入ろう」のように「誤解される」曲ではある——そういえばこの曲にはバンジョーとフィドルで渡親父の息子・高田漣も参加していた)。

ゴキゲンにスウィングーなジャズナンバーとなり、「アメリカの真中でアメリカ人」云々と唄われたのち、組曲が次第に狂奔化してくる(平井庸一/五味伯文のジャズギターなど実に素晴らしい演奏なのだがここでは詳説しない——そして短い間、花咲がストラヴィンスキーに捧げて作曲した、オーボエ、バスーンをつかった見事な現代音楽曲が挿入され、展開が緊迫感を与えるのだが、これも詳説しない)。花咲の唱法が冒頭の気持ちいい「伸び」から、テクニカル・スキヤット型に変化する(しかもその概ねがバップのギザギザメロ——ここで作曲者としてチャーリー・パーカーとジョン・コルトレーンが無理やり引きずりだされる)。そしてそこに花咲は乗るはずもない日本語を乗せたのだった。これで歌唱が猛烈に高速化し、ほぼ聴取不能となる(Jラップよりも全然速い——舌を危うく噛み切りそうなほどに——この花咲型歌唱のジャズの運動神経はもっと称えられていい——同時に花咲と完全にハモる北川正朗のジャズの不協的歌唱の運動神経も)。つまりは単純にジャズの黄金演奏が「替え

歌」化されているわけだ——そしてこの「無理無理」によって、歌詞が文節の切れ目以外の箇所でも脱臼的な切れ目をつくり、しかも歌詞の意味判明性すら過激に砕けだすのだった。歌詞の時間軸も挫傷し、歌詞の「意味素」がバケツを引っ繰り返したようになっている。聴き手は間歇状態で散らばっている組曲の歌詞細部を再構成し、歌詞全体が志向している「意味」を導きださねばならない。そうするとそこに頭のおかしくなりそうな「偽史」が浮上してくることになる。だがその前に——

この花咲の時間感覚の異常を語る端的な逸話を、『LEFT ALONE』の監督・井土紀州に聞いたことがある。スパパーンの長時間ライブが終わり、皆が打ち上げで和気藹々と飲んでいたら、突然、シラフに見えた花咲が、楽器／機材をバンに詰め込んだかの確認をメンバーにしだした。アレを忘れてはいないか、コレを忘れてはいないか——最初、誰もがその意図を諒解しない。アレもコレもちゃんと積んだからこそ先程、演奏が無事に終了したのだから。やがて皆が慄然たる理解に至る。ここでの花咲にとっては、いまさっき演ったライブが未然の状態と錯覚されていたのだった。ありえねえ(笑)。これは「記憶の跳び」どころではない——「現在／過去／未来」(花咲の好きな渡辺真知子の歌詞の一節)が彼の身体の中なかでは常に過激にシャッフルされている——そう、彼は通常人とは全く離れた時間感覚の持ち主だった！

さて、「VIVA! USA」組曲が、その後半で「偽史」をどう開示するかの話だった。ややこしいので、歌詞全体を通覧し、時間軸を再構成し、その全体像を一挙に綴ってしまおう。筆者の「読み」ではこうなる——第二次大戦下、在米敵国人(日本人)は強制収容・財産没収されたが、その解放に乗じて米国に乗り込んだ会津藩白虎隊の末裔は、真珠湾攻撃をアッサリと越権的に謝罪する巧言令色でアメリカの人心に取り込み、アッという間に米国内で力を得、何とワシントンに日の丸の旗を挙げてしまった。そこは「若松コロニー」とさえ地名変更がなされる。そうして太平洋戦争の結末が一気に「日本の勝利」と変更された。ブラックプアを周縁に押しやっていた WASP が、白虎隊の裔によって今度は周縁に押しやられたのだった。

いまや「アメリカの真中には日本人」がいる——とおもったら、戦後六〇年、いまだに佐川急便の激務で貯めた百万円程度の資金でアメリカに乗り込んでくる日本人もいる。予想とちがいで金儲けなどできやしない。皿洗いの毎日。ときにボランティアが手配した食事にやっと教会でありつける始末。そうした生活設計の地味さがいけない。もっとアメリカ人に追従笑いを「黄色いバナナ」であればいいのだ——かつての会津白虎隊の裔がそうしたように。だって今やアメリカ人よりも日本人のほうがもっとアメリカ人なんだぜ？ ということは、アメリカ内部に階級差別が内包されているように、アメリカ内の日本人だって同じアメリカ内の日本人を階級差別できるんだぜ？ 会津白虎隊の裔は新規参入してきた貧乏日本人に言う——お前たちが我々のように真のアメリカ人たるためには、「世界警察の代表」として、イスラム世界を攻撃せねばならんだ——竹中平蔵のグローバルスタンダードと弱者切り捨て、大いに結構——ついでにアメリカ人たるためにはスカトロにも肛門性愛にも精を出さなくちゃだね。よく考えてごらん——「われらの内なるアメリカ」があるかぎり、あんたたちも

もうアメリカ人なんだよ？ アメリカはもう地域特性などもたない——だって「帝国」なんだから。さあ、一緒にアメリカ賛歌、「VIVA! USA」を唄おうじゃないか——。

アルバム全体に亙ることだが、『テロリストブッシュと人間』はほぼ徹底的なアメリカ攻撃を貫いている。ところが攻撃は、アメリカがかつてもった、最もゴージャスな音楽ジャンルの脱分節的融合によってなされている。最初、筆者はそこに「分裂」の痛みを感じた、だがちがう——ここで発動しているのは、「敵の殲滅は、敵自身の武器によってなされねばならない」という「農民一揆的」闘争論だった。ビン＝ラディンの方法も無論そうだったが、筆者はそこで白土三平『カムイ伝』で描かれた変格剣法「無二流」をおもった。

組曲の二つ目は「THE AXIS OF EVIL」(悪の枢軸)と題されている。舞台は一挙に日本に移る(北朝鮮ではなく日本こそが悪の枢軸国と見なされている、倒錯的な地勢把握があるわけだ——当然、同じ文脈でビン＝ラディンではなく息子ブッシュがテロリストと名指される)。冒頭は金管類が華麗に唸るジャンプ調で、「ちょうちょが飛んでくよ」の歌詞。悪の媒介の示唆？ この「ちょうちょ」についてもあるライブでの花咲のステージMCで、陰謀史観的な妄想が表明された。花咲の見解によると、雅子妃殿下のご懐妊は蝶々による虫煤だった。その証拠が小淵元首相が倒れたときその脳のCTスキャン画像が蝶々の図形だった点に顕著、云々。ま、どうでもいいか(笑)。

そうして脱臼が始まる。グッドオールタイムのミュージカル・センスたっぷりのメロ(ザッパがつくりそうな感触——作曲は村山同志)と、花咲作成の歌詞中の猥語が離反しだすのだった。花咲風景論はもっと微視化する。そうして前作『馬と人間』でも「詳述」された「町田市つくし野」、今度はその団地風景が召喚される。そこでは午前二時にB組女子も男子もみな自慰に耽っている。この相互念波の応酬はフーリエ的／音楽的ユートピアを幻覚させるだろう。フーリエは当然、「68年」アイテム。主著『四運動の原理』の翻訳公刊が七〇年だが、たとえば平岡正明は六〇年代の著作を通じてフーリエに言及していた(一方、ロラン・バルトの『サド、フーリエ、ロヨラ』の原著は七一年の公刊——当然、「フーリエ」の項目を含むベンヤミン『バサージュ論』はこの段階でまだ日の目を見ていない)。ところがそうした自慰共同体は、別の共同性ももつ——《佳子雅子樹里美恵子郁恵沙織 みんな仲良し 千恵子嫌い》というように。フーリエ的な共同性が即座に悪意の共同性へと反転する。というか、現代的共同性が特定他者の「排除」を共同することでしか成立しないという見解がここに伏在していたのだった。(これが国家大になって、日本の「悪の枢軸」性も確定する)。ところが上記引用した歌詞の「女子名」の列挙が、それ自体で妄想的ユートピアを美しく成立させてしまう。花咲-村山同志の楽曲は、このようにして「ジャズのように」優雅でシニカルな二重性を帯びている。

紙幅の関係上、この組曲についての記載は以下、割愛する。ザ・ヒメジョオンのレパートリー四曲を構成した三つ目の組曲(ただし今度は「曲間」がある)について最後にしるそう(スパパンのアルバムではヒメジョオン・レパートリーが前作でも組みこまれていた——たとえば至上の名曲「うなぎ屋」もそう)。ヒメジョオンがかぐや姫への憧れによって中学時代に

花咲-村山を軸に結成された自己伝説をもっているとは前述した。花咲作詞-村山作曲というパターンが多い。基本的に(とくにライブでは)フォーキーな演奏だが、当然、かぐや姫敵な使用コードの限界を超えている。メジャー7をズラしていゆく展開部があったり(これは花咲-村山が勃興時の「ニューミュージック」に親炙していた経験の反映ではないか)、そこで弦楽器が不協和音で絡んだりする。総じてメロディはうっとりするほど綺麗だ。花咲も甘い声に黒っぽいビブラートを効かせて唄う――よって米米クラブの楽曲を髣髴させる面もある。

ただし一聴、簡易に聴える花咲の歌詞は、深甚な欠落と不整合を抱え、実は狂っている。つまりこれらは「見た目フォーク」「見た目ニューミュージック」でしかない。だから回顧視線を曲自体に及ぼそうとすると、対象が空無化してしまう。そう、この点では、ラカンの欲望理論ともリンクするものだった。そこには無論、歌曲への不吉な「縮減」意識も働いている。だからそれを筆者は「盆栽フォーク」と呼んだ。以下サービスで、この組曲のなかから、歌詞カードの記載に誤りのある「幕張」の一番の歌詞を全部、転記してみよう(花咲自身からのメールのペースとによる)。《河内 午前二時 昨日の電話から三時間/河内 明日からも昨日までと同じふうね/でもとりあえず 同じことでOK//いつもお前の 首をかむとき 思い切り歯型を祈ってつけて/たまにたまに生まれる せつない気持ち/しわしわつけて もっともつと/幕張駅をうろうろ してる//こんなにくすんだ気持ちはこれきりにしたほうがいいのか/夏みかん食べて 健康ヨーグルト食べよう》。

完全に狂っている。まず「河内」が地名だとしてその地名と、「幕張」の関係性がつかめない。ところが、ロマンチックに「かわち～」と唄いだされると、全体に黒人ソウルに影響を受けた歌曲の粒立ちを錯覚させてしまう。そうして全てが不問に処される。ところが《しわしわつけて もっともつと》という、意味不明の狂言綺語を錯聴ではなく、たしかに「聴いてしまった」動悸は、到底、収まるものでもないだろう。ここではザッパの一時期(『アンクル・ミート』の頃)にあった歌詞のダダが、通常のニューミュージック的な言い回しへと領域侵犯的に雪崩れこんでいるのだった。これは菊地成孔の歌モノユニット、スパイク・ハッピーと全くちがうありようといえるだろう。

太陽肛門スパパーンのアルバムとして次に予定されているのは、〇七年公開となる井土紀州の三部作映画『複製の廃墟』(またしても桂秀実って……)のサントラ盤だが、ヒメジョオンの歌曲集も同様に予定されているらしい。期待だ。だから最後に、筆者が美しさのあまり最も泣ける「お花畑」の歌詞(これも見事に狂っている)を、花咲自身のメールからペーストして、この小稿を終えよう――《【1】お花畑でお昼寝 何もまだはじまってない/それはいつのこといつのこと/君達みんな悪い人 隠れるようにした私/それは誰のせい どこのことなのか いつのことなのか 誰のせいなのか//大きな布団の中で息苦しい でも出られなくなってる 怖いよ/外は晴れやか 青空かもしれないけど/肌を濡らす 小雨に濡れて//【2】しまえば素敵な気持ちに なれそうな気がする 少し/それはいつのことなのか 誰のせい/それ何とかなるよ 気合を 入れれば》。

(あべ かしょう・サブカル評論／映画評論)

『ユリイカ』2007年7月号掲載