

境界が溶けてゆく

——太陽肛門スパパーン『馬と人間』について

阿部嘉昭

(早稲田大学第二文学部10月5日／12日講

義草稿)

太陽肛門スパパーンのフルCDアルバム『馬と人間』は、たぶん98年末か99年初頭にリリースされている。これから曲順にしたがい、そのアルバム内容を追ってゆくことにしよう。第一回は3曲目まで。というのも、これは計12曲のアルバムなのだが、3曲目までがわりと長い演奏時間になるためだ。その3曲目は組曲形式になっていて、計5つのパートに分岐している。

始めにつづっておくと、アルバムのなかには、不完全な歌詞カード、それに上村政之というひとが書いたライナーノーツ、さらにはパーソネル表示をしめした印刷物が入っている(そのコピーをプリント配付)。

まずは、この太陽肛門スパパーンについて若干、外郭的なことを。上村氏のライナーノーツからは以下のことがわかる。バンド(というべきかジャズ風にビッグバンドというべきか)の結成は1980年代後半のいずれかの年。バンドには中心人物がいる。花咲政之輔。彼はたぶんロック／ジャズをふくめたさまざまなブラック・ミュージック／ザッパ／ストラヴィンスキーをはじめとする現代音楽／70年代後半からのヘンリー・カウなどヨーロッパのリコメンディッド・ミュージック、そして和製ロックと歌謡曲などを聴き狂ったひとのようで、ヴォーカル／ギターを担当するほか、ほとんどすべての作詞と作曲も手掛けているとみていいだろう。どうも彼は変名マニアみたいで、上村氏のノートでも彼は「花咲」名のほか《伊沢、テキサス、小川とも言う》と記されている。なので、一部の曲で作詞作曲にかかわる「テキサス」、それとアルバム全体をディレクション／プロデュースした「小川正治」も花咲自身ということになるのではないか。作詞作曲者には「川上哲治」(巨人軍「V9」時代の監督)など怪し気な名前がさらに出てくるが(「川上哲治」と「小川正治」の名前の感触も似ている)、これも花咲の変名ではないかとおもう。

バンドにはもうひとり重要人物がいる。作曲・編曲をおもに手掛ける小林創(楽器はキーボード)。たぶん彼のほうは音楽学校出身で、これまたストラヴィンスキー以後の現代音楽やフリージャズの楽理を専攻したひとなのではないか。ガーシュイン調からストラヴィンスキー調、あるいはヘンリー・カウ調まで何でもござれという才能だ。彼はザッパ

の結成した初期マザーズ・オヴ・インヴェンションでいうと、キーボードを中心にしたマルチ・プレイヤーだったイアン・アンダーウッドとも共通する音楽性をもっているとおもう（マザーズは、そのアンダーウッドの脱退後の第二期以降、少しまらなくなかった）。ザッパの因子をもつ花咲と、アンダーウッドの因子をもつ小林だから、ふたりの合体力がすごくつよい。結果、花咲のヘンタイ的歌詞、黒っぽい演奏と、小林のソフィスティケートッドが混ざる。それで、音だけ聴くとヘンリー・カウよりザッパっぽい、あるいは逆にいうとザッパよりヘンリー・カウっぽいという音楽が成立することになった。ところがヘンリー・カウそのものがもともと現代音楽やジャズ以外ではザッパの影響をモロに蒙っていた前衛バンド。だから彼ら太陽肛門スパパーンの音楽は、もともとがザッパとヘンリー・カウの間に入ろうとする音楽だったということになる。

花咲の歌詞がすごくどぎつい。まんこ、ちんぽなど放送禁止用語満載で、一聴するとお下品極まりない。ところがやがて判明するように、ここには実はつよい文明批判がある。歌詞のどぎつさと演奏の高度さの離反——それによって彼らは聴衆の笑い、あるいは居心地の悪さを積極的に醸成しようとしている。この感覚はジャズメンが歌詞音楽をやるときにの冗談っぽい感じとも通じる（たとえば山下洋輔と一緒にやっていたときの坂田明など）。

その花咲の歌詞が実は政治的なのだ。だから歌詞のレベルでもやはり猥褻さと先鋭的な政治性を同時共存させたザッパとの共通点がみてとれる。たとえばザッパの単純なものならこんな歌詞。“What's the ugliest part of your body? Some say your nose, some say your toes. But I think it's your mind. (君のからだのなかでいちばん汚いところはどこだろう？ 鼻だという奴もいるし踵だというやつもいる。でもオレはおもうんだ、ソイツは君の心だとね)”——これはビートルズの『サージェント・ペパー』をパロった『ウィー・アー・イン・イット・フォー・ザ・マネー（カネのためだけにオレたちはこのアルバムをつくった）』の一節から抜いたものだ。恫喝的で悪趣味だが、画一性に馴染んだ人心の核心をつく政治性が同時に装填されている。逆に花咲の歌詞は、日本語の特質かもしれないが、悪趣味を放送禁止用語で打ち出そうとするとき、ギドギドになる傾きがある。

太陽肛門スパパーンは、リーダー花咲のギターのほかドラム、ベースは当然だが、オーボエ、バスーン、バイオリンなど室内乐的なもの、それからサクソなど、ジャズ色の濃いもの——それらの奏者が混在している。むろんベース、ドラムは8ビートから4ビートまで対応自在。たぶん花咲や編曲の小林がふだんから知っている現代音楽畑・フリージャズ畑の人間をスタジオミュージシャン的に臨時採用してるとはではないか。演奏力が高度なこと——それがバンド構成要員に最初にもとめられる条件である点もマザーズやヘンリー・カウと同じだ。このとき室内乐的な楽器編成も組めることから、リンゼイ・クーパーという木管楽器を中心にした女性マルチプレイヤーが参入した後期ヘンリー・カウ

と、太陽肛門スパパーンの音の感触が似てくる。たぶんスパパーンは元来、バンドメンバーの固定性のあまりないアメーバ状の集団だろう。この点はときに漫才師などをいきなりメンバーに組み込んだザッパの組織論に似ている。花咲は歌謡曲っぽい音楽をやりたいときは、バンド名とメンバーを変え「太陽肛門ヒメジョオン」として演っているらしい。

上村氏のライナーによると、彼らは、最初はフリー・ジャズのグループとして出発しているらしい。当初は演奏力がさほど高度だったわけではない。80年代後半当時のスパパーンについて氏は、スライ&ファミリーストーンに影響を受けたファンクバンドにしか聴えなかった——印象としては東京おとぼけCATSや初期の爆風スランプに似ていただけ——としている。ただしそれはもしかするとザッパの影響からしてジョージ・クリントン率いるパーラメント／ファンカデリックのPファンクだったのかもしれない。その彼らがいまや高度でザッパ的な演奏をするようになり、日本のライブ・インプロヴィゼーション中でも屈指の名演を繰り広げるようになったと絶賛されているわけだ。

「太陽肛門」というネーミングはフランスの思想家ジョルジュ・バタイユの初期の小説「太陽肛門」からとられたものだろう。この小説はかなり難解な、詩的・哲学的・性愛的な文章だった記憶がある。太陽という「正」の象徴と、肛門という「汚れ」の象徴が重なることで転倒が起こっていた。バタイユが「宇宙的肛門」を記述する際の白熱した感触に圧倒されたのではなかったか。バタイユ自身は連続性／非連続性の対立概念によってエロチシズムを、ポトラッチによって資本主義の本質を考えた、ニーチェの系譜を受け継ぐ特異な「非知」の思想家で、「太陽肛門」のみならず「眼球譚」をはじめとしたエロ小説も手掛けている。

ややこしいことに、「太陽肛門」という名前のついた日本のインディーズ・バンドがもうひとつあるようだ。その名もずばり「太陽肛門」という変態バンドで、これは川俣天骨というひとが作詞作曲／ギタリスト／ヴォーカリスト。クレジット上はスパパーンとバンドメンバーに共通点がない。『恍惚!!』というCDアルバムを出している。このバンドもスパパーンに比肩できるほど面白い。もっとハードコア・パンクに近い音色なのだが。歌詞は仏教的で怨念ドロドロ、時に猥褻で下品という風変わりなバンドだ。

アルバムCD『馬と人間』を具体的に追ってゆこう。

#### ①「テーマ」（再生／停止）

これは、アルバム全体のプレリュードという位置づけ。室内乐的楽器編成によって、静かにはじまりまった。インストゥルメンタル。フルート、バスーン、オーボエ、ヴィオラと

だんだん楽器が増えてゆき、最後は金管楽器としてチューバなどが入る。曲全体は、主調音ははっきりしているが、部分的には不安定な（あるいは複雑な）和音になるところがあった。ただし和音の美しさはずっと保たれている。これがもっと進展するとどんな音楽になるか——主調音が完全に不明確になり、いったん不協和音とおもわれた和音が調性音楽の経過音にすぎないと即座に判明したり、あるいはその逆だったり、といった現代音楽の技法になるはずだ。その一歩手前の、これは印象派音楽の感覚ではないか。

編曲・作曲が、小林創。とくにその編曲の手際に、彼の音楽性の高さと、この手の音楽が好きだという指向がみえる。「この手の音楽」というのは、非シェーンベルク系列の現代音楽ということ。

少し説明をしてみよう。まず、音階の籀をはずして、音の粒の出現状態を完全に抽象化・数学化したのが、ドイツの作曲家シェーンベルクの12音階音楽だった。いまの曲はたぶん、その少し以前の段階、半音階ならぬ全音階の理念をもちい旋律や和音変化の不安定な美しさを追求したドビュッシーなど「印象派」音楽をおそらく指向している。

ドビュッシー的音楽はその後の現代音楽史上において二派に分岐したとおもう。片方が完全に調性をなくし、半音の幅で並ぶすべての音の登場機会に偏差を設けなかった——いまいったようなシェーンベルク的音楽。これは偶然性という理念により、そののちジョン・ケージなどの音楽を呼びこんでゆく。もうひとつは視覚上に作用するような、複雑で粒だつオーケストレーションをつくりだしたストラヴィンスキーや、調性破壊を民族音階の導入によってとどめたバルトークなどの音楽。この後者のタイプの音楽への偏愛のほうが、ザッパやヘンリー・カウらが「現代音楽」を引用するときにも多くみられる。

その傾向は、エリック・ドルフィーがジャズ以外の音楽にも触手を伸ばした晩年の二傑作『アウト・トゥ・ランチ』『ラスト・デート』でも同じ。ドルフィーのインプロヴィゼーションはときに無調に聴えることがある。けれども彼は、自分のアドリブはつねにベースが出す音との調性を意識していると語っていた。たぶんそれで彼の音楽にはスリルが出た。一方ジャズで無調音楽を追求したかに見えるのはオーネット・コールマンだが、彼はシェーンベルク理論ならぬ独自の理論によってそれを達成する。結果、ざわめきのジャズ感覚とともに独特の構成美がある。コールマンがサクソではなくベースを弓で弾いてジャズではなく室内乐的アプローチをみせたときにさえそれは感じられる。

逆に安直に12音階音楽と野合した感のあるのがピアニスト、セシル・テイラーのジャズだろう。シェーンベルクを荒々しさに向け発展させたような彼のピアノは、白熱してくるとドロドロ…ピシャーン！ といったような雷鳴の響きをもってくる。ただしそれはピアノ

演奏では実は容易なことで、聴き慣れてしまうとあまり緊張感をおぼえなくなるのではないか。だからドルフィーやコールマンのほうが、ジャズ音楽家として、セシル・テイラーより全然上だとおもう。一時期はフリージャズの先駆者としてみなゴツタにされていた嫌があるのだが。

総合すると、前衛ジャズでも前衛ロックの分野でも、「ドビュッシー—ストラヴィンスキー—バルト—クードルフィー—オーネット・コールマン」の系譜が好まれ、「シェーベル—セシル・テイラー」の系譜が嫌われたようだ。前者の系譜は室内楽的音楽にアプローチするさいザッパやヘンリー・カウに滋養をもたらしたほか、ザッパに影響を受けた70年代以後のさまざまなバンド（そこにはファウストやプラスチック・ピープル・オヴ・ユニヴァースなどもふくまれる）のうち、とくにベルギーのアクサク・マブールやヘクトール・ザズーなどにも受け継がれていった。ジャズでは枯淡の哲人の趣のあるソプラノ・サクソ・プレイヤー、スティーヴ・レイシーや、70年代後期だけの短いあいだ圧倒的なインプロヴィゼーションを展開したテナー・サクソ・プレイヤー、デヴィッド・マレイなどにも (7-a 「森山花子ブルース」の間奏部分でサクソ・プレイヤーがバリバリの—デヴィッド・マレイばりの即興を展開するが、これも、いまいったような意味で後者の系譜に属することになる)。

さていま一曲目が終わった瞬間に曲を停めたが、実はこのアルバムでは太陽肛門スパパーンは、すべて「曲間」を否定しているのだった。すべての曲がほとんど間隙なしに次の曲へとつながってゆく（組曲形式の曲ではまったく間隙がゼロになる）。これもザッパがとっていた手法。そのことを念頭に置いて、これからは曲を聴いてほしい。今度は歌もの、だから歌詞カードに不完全ながら、その歌詞が印刷されている。

## ②「馬と人間」（再生／停止）

最初、ドレミ音階でいうとすごくバカげた「ドッドシッシラッラソー (x2)」というピアノ・フレーズが入る。これは80年代のお笑いバラエティ番組『オレたちひょうきん族』中の人気コーナー「タケちゃんマン」中、ビートたけしと明石家さんまが「遊戯」に入るまえ着ぐるみで足踏みするような場面で行われていた音楽の「引用」ではないか。

それからメンバー全員のアカペラによって、《馬は走る 人間は》と唄われる。これはハーモニーを構成するどころか「蛮声」すら混じり、実に汚く猥褻。言葉をつかいつつも、「声」による合奏を織り込んでゆくという技法——これもザッパはよくやった。メンバーそれぞれの「ウッヒッヒッヒッ」「ブワッハッハッ」などという笑い声の応酬としてそれをやった場合もある。アルバム『いたち野郎』でそれがやられた瞬間では、おもわず「貫

い笑い」をしてしまう。何度聴いてもそうなる。

またピアノが入り、さらに《馬は走る 人間は…》の全員アカペラ。二度目のほうがさらに「お下品」感覚が増大した。

この曲名「馬と人間」がアルバム全体のタイトルともなった。そして正常のロックファンなら「馬と人間」という主題で或る名曲をおもいだすだろう。ローリング・ストーンズ（ジャガー／リチャード）のフォークロック的なバラード「ワイルド・ホースズ」（『スティッキー・フィンガーズ』所収）がそれ。子供のころは夢見がちな日々を送っていたが、いまはステージ稼業で疎外感をおぼえる毎日——簡単にいうとそんな設定のなかで、歌の終結部にいたり歌の主人公が荒野を自在に走る野生の馬を幻視する。《荒馬よ——オレをどこかへ連れてってこないか》《荒馬よ——オレたちはいつかお前の背中に乗ってやる》と。ともあれこの曲にある主題——人間の不自由と馬の自由との対称性が、このアルバム全体を通して聴いたときにも聴き手に意識されるはずなのだった。なお「ワイルド・ホースズ」はかつて、ローリング・ストーンズのライブ記録映画『ギミー・シェルター』でも使用されていた。ロック史上に名高い「オルタモントの悲劇」（バイク野郎たちによる護衛集団ヘルス・エンジェルズがストーンズの観客だった一人の黒人を撲殺した）。客席が荒れ、演奏をいったん中止して楽屋に引き下がったストーンズの面々の疲弊の表情が映り、その後、ミックは黒人がついに死亡した事実を係員から報告される。その一連で、画面オフ、一種の劇伴音楽として「ワイルド・ホースズ」が流れていたのだった。ミックは最悪の結果を聞かされておもわず涙目になる。

ピンク映画ファンにはこの曲の題名は夢野史郎脚本／佐藤寿保監督の『馬と女と犬』（90）を想起させるだろう。福間健二編『ピンク・ヌーヴェルヴァーグ』に付された林田義行の解説によれば、海辺を舞台に、疎外された人間群像が織り成す愛憎劇と端的に要約される作品だそうだが、女と犬／女と馬による猥褻シーンがセンセーショナルな話題を呼び、公開当時、ピンク映画としては大ヒットを記録した。

なお、アカペラ終了後、サクスが吹き荒れ、ドラムが激しく叩かれるフリーフォーム・スタイルの短いインプロヴィゼーションとなる。これはたとえばザッパ音楽であれば『いたち野郎』の1曲目、ローウェル・ジョージが参加していることでも話題になった「デイジャ・ゲット・エニ・オンヤ」と雰囲気似ている。こういう突発的で不規則的な別ジャンル音楽の「挿入」は、たぶんスタジオでの編集作業によるものだろう。これもザッパが自分の音楽の「バラエティ」色を高めるため常々もちいていた手法だった。

③-a 「青春！四谷商業高校」（再生／停止）

曲名に要注意。以後、太陽肛門スパパーンは地名を織り込んだ歌をずっと連続してゆくことになるのだった。ただしいわゆる「ご当地ソング」風の地名織り込みではない。地名は、一種の「風景論」として、サバービア論、地方論を展開するためのものという点が徐々に理解されてゆくだろう。

歌詞カード上、最初に入る以下の文言（女子高生自身のマニフェストを模したバンドメンバー女性の声による語り）が省略されていた——その部分を補っておこう。《女子高生はオナニーが好きッ／いつも白いパンストの穴ほじくり返して アヘッアヘッ／木の実ナナはオナニーが好きッ／いつも黒いパンストの穴ほじくり返して／アヘッアヘッアヘッ！ヘッ！／／女子高生はセックスも好きッ／気持イイことして 何で・い・け・な・い・の！》。これが省略されたのは「木の実ナナ」という固有名詞に配慮したためだろう。ただしそれは実在ではなく「木の実ナナ的なもの」という記号性をあらわしているにすぎない。

《女子高生はセックスも好きッ》に入るまえ、またフリーフォームのジャズ・インプロヴィゼーションがやはり数瞬連続する。このときは花咲によるザッパ的なエレキ・ギター・フレーズが入る。この女子高生のマニフェストが完全に終了したのち、ポップな前奏が開始される。これは50年代黒人R & Bでのストリングスの使用例をおもわせる。具体的にいうとベン・E・キング在籍時代のドリフターズあたりの——。そして歌がはじまった。コミック・ソングとポップなR & B歌曲の間のような旋律をもっていると感じられなかっただろうか（花咲の唄い方は、むかし何とかというグループが演っていた「完全無欠のロックンローラー」という曲に似ていた）。異色は、安っぽくひしゃげたチャルメラ風の音色で、「音痴」気味にサクソフレイが入る点。これは使用楽器はちがうが、オーネット・コールマンとやっていた時代のドン・チェリーのおもちゃのトランペットの感触をおもわせる。歌のあいだにわずかに入る電子オルガンの音色もいかにも60年代的なその平べったさをもっていた。実に「悪趣味」。

歌詞は《こんなに肉や牛乳があったら 性欲がさかんにならないほうがおかしい》という、女子高生自身を擬した疑問提示によってはじまる。この③の組曲では、aからdにわたって、女子高生の性欲が昂進してゆく理由が列挙されているとみることができる。a = 「物質文明の蔓延」。b = 「受験のストレス」。c = 「メディア環境の激変」。d = 「大人になりたい冒険心と同級生へのライバル意識」。これらはすべて女子高生にまつわる常套句にすぎない。しかも、常套句だからといって忌避する理由も見当たらない。花咲の歌詞は、そういう「痒いところ」を、素知らぬふりですついでくる。つまり、彼はたんに常套句を唄うのではなく、常套句を唄うことで常套句じたいを審問にかける——そんなメタレ

ヴェルの手続きを踏んでいるといえる。

《女と生まれたからには素敵な恋も沢山／若いうちに沢山ちんぽを加えたい》の部分でBメロが出てくる（旋律はよりメロディアスになり、50年代アメリカのドゥワップグループの音楽につながってゆく——しかしメロディと歌詞の何という乖離！）。歌詞カード「加えたい」は「銜えたい」の単純変換ミスか、「加算的に銜えたい」の意をふくんでいるとおもう。

さて厄介なものが出てきた——フェラチオだ。フェラチオは戦後民主主義的な建前では一般婦女のもちいない——娼婦的な性技という言い方がこれまで多くなされてきた。むろんこれは嘘。たとえば明治39年に刊行された、欣々女史による婦人のための性の指南書『女閨訓』でも、フェラチオ（「口取」と表記されている）は、生理中もしくは出産直後の婦人が、夫の性欲をなだめるために積極的におこなうべき性技としてはつきり定義されていた。

ただしフェラチオが一般に蔓延してきたのはやはり80年代以降のことだろう。AVの影響がとりわけ大きいのではないか。この蔓延が、現代日本人の性意識に大きな変換をもたらした。

まずフェラチオでは、顔と性器の空間的近接性が出てくる。これが、性技における「転倒」作用の強化の引き金となる。それに、69へと自然移行がなされることから、男女の役割の対称化も促進される。つまり、男が能動的、女が受動的という役割分化ではなく、男女相互が能動的だという役割の対称化が起こってくるわけだ。それと喋ったり、飲食するためのものだった口は、フェラチオでは性器の属性を負わされる。実は性器とは性器のみではなく、からだ全体に潜在的に存在しうる——ここではそんな考え方を身体の「汎性器化」と呼んでおこう。

むろん女にとっては男根のフェチ化も促される（やまだないとの傑作漫画「エロマラ」ではその結果、男根が「顔」をもつまでにいたった）。むろんフェラチオは実は男性間同性愛にも必須の性技。もしかすると、それを女性は女性主体の性技へと奪還したのかもしれない。それで男女性差の消滅という事態にも拍車がかかった。ただし、男性同性愛とフェラチオの関係には難しいものがある。たとえば形而上学的同性愛者である作家稲垣足穂は、同性愛にはA（肛門）感覚が必須だといったのにたいし、真性同性愛者であることを隠さない詩人高橋睦郎は同性愛に必要なのはフェラチオによって強化・夢想化するP（男根）感覚だと反論したことがあった。なお、ユニークな性科学者として活躍した高橋鐵は、フェラチオにさらに異相をみている（『紅閨秘匣』、1953年）。すなわち——フェ



ラチオというのは幼児期の授乳の記憶に密接な関連がある。だから男女ともに（男の場合は同性愛、女の場合は異性愛）フェラチオをおこない、発射物を嚥下するのが快樂となる——と。するとフェラチオには、男女の幼児化という要素を高める作用がある——ということにもなる。いずれにせよ、フェラチオは性愛において多元的に二項の「境界消滅」をもたらす——この点が骨子となる。

太陽肛門スパパーンに話をもどす。実は彼らのこのCDでは、この「境界の消滅」という主題が、フェラチオのみではなく、サバービア（大都市郊外）／地方の風景、あるいは政治の分野でも、その後連打されてゆくのだった。そこにこそ風景論的・政治論的な疎外が集中している——それが作詞者・花咲の見切りではないか。その疎外によって、人間の感性が不自由になった——そういう主張が花咲の歌詞全体で理解できる。だからこの作品が政治的なメッセージをもっているといえるのだった。

なお、サビメロ《お金そしてあなた後はバイブレーター》以降の旋律は、グッドオールドタイム時代の比較的単純なジャズコードが入ってきて、メロディの味がさらに芳醇化する（ポール・マッカートニーの「ホエン・アイム・シックスティ・フォー」や「ハニー・パイ」、あるいはキンクスのレイ・デイヴィスの多くの楽曲のように——むろんこういう曲はザッパもアルバムのだこかに入れることが多い）。ということで、③-a「青春！四谷商業高校」は、コミックソング→黄金期R & B→グッドオールドタイム・ジャズ歌曲というように、遡行的にメロディが「発展」する点に注意してほしい。彼らは実に飽きっぽ。先へ先へと逸脱してゆく。だがこの逸脱の感覚が現代的なポップスには必須となる。

### ③-b 「小田急ROCK」（再生／停止）

最初に一瞬、ジェイムス・ブラッド・ウルマー抜きの、アミン・アリ（ベース）とロナルド・シャノン・ジャクソン（ドラム）のような疾走プレイが入り、それが切断的に途絶える。その次に、ギリギリで調性についているかのような——しかも女の声（少女のような声）と伴奏サックスのまったく同じ単純な旋律で、《面白いけど やだ 私駄目》と唄われる。以後は、最初のファンク＝パンク・ジャズの演奏を背景に、《小田急線の奥…》という、決して楽譜上に乗らない花咲の歌メロがはじまる。まったく離反した歌と演奏。これこそアヴァンギャルドだろう。そしてラスト、《アダルトビデーオ（×3）》と連呼されるところが実にザッパ調だった。

### ③-c 「大人の女は」（再生／停止）。

前曲は《中学生の時 友達のお兄さん／《アダルトビデーオ（×3）》と唄われたところ

で突然寸断された。直後、《なるほど大人の人は誰でも／こういうことをしているのねララ》という「納得」でこの曲がはじまる。だからこの曲と前曲のあいだには「女の友達のお兄さんが借りてきていたアダルトビデオを、私は彼女と一緒にこっそりとみて、大人の性の世界の秘密を知った」という文脈が隠れていることがわかる。

この曲でいきなり調性が生じる。歌詞はシヨムないが、曲はまるでガーシュインのそれのように高級化（都会化）してゆく。カクテルピアノと繊細なシンバリング。豪華なニューヨークの夜をおもわす曲調といえる。

その後ヴァリオリンの伴奏もともなわれてゆく。これもガーシュイン的オーケストラ・アレンジのようだが、和音はどこか不協的で、これを、クラシック素養による既存ジャンル音楽のリンゼイ・クーパ的「異化」ととることもできるのではないか。楽曲自体は転調後もとろけるように美しい。

ただ、アダルトビデオをみて大人の世界の秘密を「納得」したと考える女のこの思考方法にある「短絡」は、狂氣的と考えたほうがいい。しかもAV映像の残像が歌詞上、その後の彼女の支配したと受け取れることから、狂気の様相がより深まる。その歌詞把握の距離感のとれなさを宙吊りにしたまま、絶妙のコーラスで、《顔面シャワーで気持ち良くなる肌もスベスベ／フェラチオはかならずやるもんだと教えてくれたのは誰》と唄われる——だから聴き手は身の置き所がなくなるのだ。

なお、初期の太陽肛門スパバーンのライブでは、（たぶん早大を卒業して食い詰めていた）ゴスペラーズの面々がコーラス隊としてゲスト参加していたらしい。この点で、ザッパと比較してみることもできるだろう。ザッパは初期マザーズのころ、声の高いレイ・コリンズをバンドメンバーに加えていた。だが、彼の脱退以後、完全に自分のヴォーカルで唄うようになった。ザッパの声は極端に低く、実はザッパ自身のギターとバランスがとれない。そのバランスのとれなさが70年代の彼の音楽にはずっと続いた。けれども80年前後になると、彼は、低音の黒人コーラスグループを自分の声にさらにバックギンさせる方策にでる。それでヴォーカル全体の醸し出すムードがさらに淫猥化した。同時に複雑なハーモニーともなる。そういえば、自分の力感のない声に黒人によるゴスペル・コーラス・グループを裏打ちさせる方法論をとったミュージシャンとしてほかにライ・クーダーもいた。

ならば、ゴスペラーズが使えなくなって以後もゴスペラーズ調のコーラス曲を必ず織り込んでくる太陽肛門スパバーンの意図は何なのだろうか。それはザッパやライ・クーダーよりもっと積極的なものだろう——つまり彼らはアメリカの30-50年代のポップソングの

豊饒さを導くためにこそ、ジャズ・コードのコーラスを積極使用しているのではないか。じじつ花咲政之輔のヴォーカルはザッパより全然音程が高いし、ライ・クーダーより全然力感にあふれている。唄い直しにはクーダーとはちがって都会的な味すらある。彼はヴォーカルも名手なのだった。

最後、3回目のサビメロの繰り返しのとき、《くれたのは誰》の箇所、ヴォーカルがボコーダーによってひしゃげてゆく。つまりガーシュイン的色彩の導入は、実は惑溺からではなく批評精神によるものだったという種明かしが、ここでなされていると捉えられる。

### ③-d 「三多摩おフェラ隊」 (再生/停止)

突然テンポがハイになる。4ビートになり、50年代的(クールジャズの)ベースパターンが前面化してくる。サクスの入りかたのモッコとした感触もノスタルジーを誘う——コルトレーンの海賊盤みたいで。歌全体は、ガーシュインから超絶技巧のジャズ・ヴォーカル・グループ、ポインター・シスターズに移行したような感触。シャバダバ・シャバダバ…というスキヤットが入るが、この部分で昔の深夜番組「11 PM」のオープニング・テーマをおもいだす中年も多いかもしれない。そのスキヤットは、演奏の進行とともに白熱してゆく。

この曲のタイトルは、「うしろ指さされ隊」など、80年代末期のおニャン子クラブ内でつくられた小グループのネーミングと似通う感触がある。そう、つくが「ミニモニ」などでやっていたのはその手法の拡大生産。ただし、アレンジの高度さ、ジャンル音楽の徹底的引用、それと「悪趣味」の添付によって、音楽的にはモータウンサウンドに依拠したおニャン子の秋元康—後藤次利の作詞作曲コンビより、絶頂期は悪辣といたいほどの高度さを達成していた。

3-dの歌詞を確認してほしい。端的にいうとこんなシチュエーションだった。性の秘密の世界を知り、実践におよびたいと焦燥する女子高生がいる。彼女はオナニーに耽り(《指がふやけてしまう》と唄われている——その指が《なくなる》というくらいまで歌詞が過激化すれば、ブランキーのジャジーで憂鬱な歌曲「ヴァニラ」となる)、やがてついに同級生か何かにセックスフレンドが見つかったという状況となる。これが示されるのが、《夢のようなこよいあなたと》以降だ。

その《夢のようなこよいあなたと》で、曲調はポインター・シスターズ調からロック・バラード調に変化する(「ドゥーフ、ドゥーフ」という甘いコーラスも入る)。そしてだんだん曲はドゥワップ調へと色彩をより強化してゆく。このドゥワップ信仰がスパパーン

音楽のさらなるザッパとの親近性を印象させる。ザッパはアルバム『ルービン&ジェット』では全篇にわたって真面目にドウワップ・音楽にオマージュを捧げている。また『ウィー・アー・イン・イット・フォー・ザ・マネー』の歌モノでは、曲にディズニー音楽的なデフォルメがかけられていた。それはヘンなコードを使用することで表現されるが、それらの歌はドウワップ音楽への異化作用として捉えることもできる。そういえばスパパーンのこの曲が完全ドウワップになる瞬間も悪趣味だった。なぜならそのコーラスの歌詞が「ポチンポチンポらら」だから。そして最後「ち・ん・…」のところでもたまたまザッパ的フリージャズの感触に曲は変調する。

《夢のようなこよいあなたと》の曲変化のとき、歌詞はどんな状況に入っていたらうか。女子高生がついに学校でセックスフレンドを獲得、しかも校内でやりはじめたということがわかるだろう。ここで「学校崩壊」という社会認識が亀裂のかたちで出現する。この曲の終わりでは、女子高生の主人公は友達（ともこ／じゅんこ）よりも先にヴァージンを捨てた（友達に勝った）という喜びで有頂天になっている——実にバカだ。

それから、2本のリコーダーによる合奏がはじまった。曲はバロック調で、いかにも高校の音楽の授業でつかう教則本にあるようなもの。大正教養主義／貞女主義的幻想がこれまでの基盤をブチ破るかたちで、静かに浮上してくる。オヤジはウルウルくるだろう——女子高生のふたつのおちょぼの唇に縦笛が挟まれている清楚な風情を、(フェラチオ光景と二重に)幻想して。

そのリコーダー合奏は、上記「ち・ん・…」のあとをうけた「ぼーッ」の合図とともにまた切断され、ポインター・シスターズの曲調と歌詞へと復帰する。スキヤットはさらに熱を帯びる。

### ③-e 「福祉のまちまちだ」（再生／停止）

すごくザッパの音色に似たエレキ・ギターのリフが入り、それとまったく同じメロディで花咲の歌も唄われる。こういう楽器構成の曲がザッパにも何かあったとおもうが、時間がなく確かめられない。ザッパはアルバムの流れが、この太陽肛門スパパーンのアルバムのように複雑で、曲単位の記憶などほとんどできない——だからこそアルバムを聴き返すたび新鮮な発見をするということにもなる。そして、その導入部から一転、花咲と女の声で、単純かつ音程の微妙に狂った（ほとんど語りにちかい）リフがはじまる。それでもういちど、冒頭部の演奏・歌にもどる——それがこの歌のもつ展開だ。

さて、歌の舞台になっているのは、東京都の領土中、南にベロのように突き出たベッドタウン町田。横浜市・相模原市などに圍繞されたその町は実質的には神奈川北部の都市と

呼んでいいだろう（その町田市と相模原市〔双方は同じ生活圏をもつ〕を合体すると百万都市になるはずだが、管轄が東京都と神奈川県にまたがっているため、決してそうはならない——その意味では「さいたま市」より曖昧な立脚点をもっているといえるかもしれない）。なお町田市は、地理上は小田急線・横浜線が交錯する交通の要所になっており、対新宿へと同時に対横浜への意識もつよい。また小田急に遠く平行するかたちで渋谷起点の田園都市線の最終行路が市の最南部のみを貫通している。この田園都市線沿線の住民も、気質的には、小田急線のそれと何ら大差はない——そういう歌詞のディテールが次の曲にでてくる。

実は筆者は、かつて町田市の（小田急の各駅停車駅）玉川学園の住人だった。よってこの曲の背景——「福祉のまち町田」というニュアンスがよくわかる。たとえば市立図書館その蔵書数は、都下の衛星都市として半端なものではなかった。ほかの市とは桁がちがっていた記憶がある。ただ、その図書館は別の意味で話題になってしまった——徹底的に開架式を導入したため、青少年の万引の楽園となり、日本一短期間に荒廃した公立図書館として話題になってしまったのだった。ベッドタウンならではの高飛車な市民意識と、それを内部からじわじわ巣食ってゆく青少年層の荒廃は、この一事に象徴的だろう。ただし筆者は玉川学園には大学時代に移住したため地元の友達がおらず、また運転免許ももっていなかった。それで町田／相模原の悪場所を知らずに終わった。

歌詞中の《町田には おしゃれな女が多いのよ》は、たぶんベッドタウン特有、自分の属する階層を客観視できない高飛車な精神性を暗示しているだろう。歌詞中の『モア・リポート』は経年方式でアメリカ市民の性意識・性活動の状態・変化を調べた莫大なアンケート調査報告書のこと。邦訳単行本化されている。それをヒロインの女子高生は、まさに上述した町田市立図書館で借りたのではないか。

付言すれば、性行動は「質」こそが問題であり、それを数値化（すなわち平準化）することには意味などない。けれども『モア・リポート』にはそんな数値があふれている。だからその本を読む者は、そのなかに気に懸る数値をみて、自分がどの「ランク」に当てはまるのかを計測することだけが喜びとなるはずだ。彼らは物事の具体性ではなく数値に転化できるような抽象性が好き。その抽象性に、抽象的に属性化した自分自身を嵌めこんで、悦に入ったりする。その意味では、彼らの罹っている病気は「抽象病」と呼べる。で、同級生をセックスフレンドにし、性体験を重ねはじめたヒロインは、早くもOLやオバサンが罹りそうな「抽象病」を患ってしまった——だから彼女は『モア・リポート』を読んでいるのだった。しかもその現状を、彼女は自分が知的エリートの座に上りつめてゆくようだと錯覚している（《つくしの中でただ一人 モア・リポートを読んでいる》）。「梅さん」になごむ——そういうヒロインの生活を描写しながら、いまいったような『モア・リ

ポート』にまつわるディテールをも過たず披露してくる花咲には明らかな「悪意」がある。

この歌では冒頭、《梅さんいい人 汚い喋らない》という歌詞が何度も繰り返される。この「梅さん」とは誰か。つくし野（これは先述した、東急田園都市線沿線——町名に自明なように一大分譲地区域だ）に生まれ、三多摩の女子高に通うヒロインが、唯一、心を許せる相手ではなかったか。彼女は男やセックスやファッションやバイトや教師や友達の悪口やTVの話題しか喋ることのない友達同士よりも、その前で寡黙に過ごすことのできる「梅さん」に実は慰安を見いだしている。だから《毎週日曜日3時間梅さんの家に行》っているのだとおもう（この③-eによって、ようやく③組曲でのこの女子高生ヒロインの翳りある精神性があらわになってきた感がある）。

梅さんには、かつての事件被害者の面影がある。そのひとは、小学生に虐待されて死んだ——90年代前半の事件だったとおもう。彼は「キリストさん」と綽名される（つまりはホームレス風の外見の）初老の男で、ある個人的な信教上の事情で、たとえ危害を加えられたときでも絶対に抵抗しないことを信条にしていた。生涯独身。彼は一人暮らしの自宅を、近所の子供たちに解放した——淋しい、子供好きのひとだった。それで彼の家は、子供たちにとっては秘密の解放空間となり、そこで子供たちは塾をサボり、ゲームを打ち興じるようになってゆく。初老の家主は彼らにお菓子やラーメンなども提供していたとおもう。

しかし何かのもつれで一人の少年だか少女だかが、その「キリストさん」に当たる。彼は信条によって無抵抗。だからおもしろいほどボコることができる。やがてその発見は子供たち全体に伝播し、彼らはゲームに興じるよりその「キリストさん」を痛めつけることを愉快がるようになっていった。言葉を換えれば「キリストさん」は、子供たちの卑劣なストレス発散の標的にされたわけだ。やがてさんざん子供たちにボコられたすえ彼は動かなくなる。子供たちは逃げ出し、以後寄り付かなくなる。やがて初老の「キリストさん」の亡骸が、あたりに異臭が立罩め通報がおこなわれたために発見される。検屍結果は虐待死。周囲の主婦たちは子供たちがよく遊びに来ていたと証言し、子供たちが事情聴取され、やがてこの「キリストさん」殺害の顛末が明白となるにいたった。

さて、『モア・リポート』を読むほどに性意識を肥大させたヒロインは、むろん性体験の積み重ねによって生じるかもしれない自分の性器の形状変化にも敏感だろう。それが、《夜中の2時に手鏡で 小陰唇を観察》のフレーズ。このディテールは、往時の傑作エロ漫画を想起させる。中島史雄の作品。ディテールを説明しておこう。——女子高生同士の親友がいて、うちひとりが自分の性器形状について不安をもっている。それは左右非対称ではなのではないか——だから彼女は相手に、自宅はいま誰もいないから、得心が行くま

で較べっこをさせてほしいと依頼する。相手は親友の真摯な申し出を、恥を忍んで受諾する運びとなる。彼女たちは三面鏡のまえで、研究熱心のあまり大股びらきをしあう。互いによく見えるようにと、ともに腰を浮かせまでして（実はそのくだりがすごく可愛い）。すると、逆に不安をもっていたほうとは反対の女のコが、自分の性器の形状がおかしいのではないかと疑心暗鬼になりはじめる。どうしよう——その流れのなかでふたりは互いの性行動を告白しあう。すると新たに疑心暗鬼になった女のコは、前日オナニーをしていたと告白。そのときオナニーをすれば一時的に性器の形状が変化するのではないかという楽観的な結論に達する。けれども結論に達してはみたものの、その前、ふたりは互いの性器をつまんで調べあったりしていた。それで妙に性的な興奮をおぼえている。結果、ふたりはそのまま幼いレスビアン・プレイへと自然移行してゆく。そのプレイを延々描いて、この中島史雄の、「可愛い」初期エロ漫画の傑作が終わったのだった。

### ③-f 「のりこの顔でかい」（再生／停止）。

前曲の語りのような男女混声歌部分に輪をかけたような、お経のような歌がはじまる。それが《のりこのりこ顔でかい性欲はちょっとだけつよい》。念の入ったことに、読経のような歌のみではなく、ドラマーによって供養のためのチン打ちが模されてもいる。この曲調は以後もつづく（一瞬だけ「メリーさんの羊」のメロディの吹奏楽が突発的に流れたが）。それと、「あの張り紙の…」部分のバックは、ドレミファソラシドの音列が音階をすべて全音階にすることいづれてゆく、ヘンリー・カウ／スラップ・ハッピーのインストゥルメンタル曲（『ディスペレスト・ストレイツ』の最終曲）にすごく似ている。歌詞カードにはない語りも出てくる。《山口家の長男頑張った 張った／神戸大学に無事入学》というのがそれ。

さて、この「のりこ」とは誰か。たぶん、ヒロインのいる教室でいじめに遇っている、教室内「異物」と擬されている女のコだろう。この異物に意識を及ぼした結果、ヒロインの連想は時空を超え、他の異物の所在へと飛んでゆく——それがたぶん、この曲の正体だ。それには前曲の対象——「梅さん」のもっていた力も与かっている。

2 聯目。この歌のメロディはドリカムの「go for it!」の借用だ。だからたぶん本当の作曲者は中村正人ということになる。それが、歌メロとはまったく同調しないベース伴奏によって、いわば裸の状態で唄われている——おそらくドリカムへの悪意からだろう（声ははっきりしないように聴える音声処理もなされている）。この2 聯目の主人公は誰だろうか。まず土地。さっきもいったように《神戸大学》が出てきて、その地理的連続性で、《西宮ハイツブルームーン》というマンション名が出てくる。2 聯目の主人公は、そこの住人。しかも男は、歌詞カードによると、非常に奇矯な振舞いをしている。《夜中の2

時》に、《白い壁に向かい》《遠い宇宙とお話をする》。そのときに、女のアヘ声とニュース音声みたいなものが歌の背景にノイズとして入りこんでくる。アヘ声は彼が幻聴したものだろう。ここでも「狂気」が際立ってくる。

そして語りが遅いラップ調になると、彼は自分を《宇宙の神》《宇宙の中心》と自負しているとわかる。アブない男。一瞬入る歌詞《だが6分前》は、現世の消滅まで彼があと6分だと幻覚したことをあらわしているのではないか。そして彼は、自分を《朋子》の下僕とも考えていて、オナニーをする。自分が飛ばした精子の行き先が《朋子》に届くことを念じているように。さらに自分を「神」と自覚するというディテール——それから西宮／神戸市須磨区という場所の近接性によって、この2聯目に暗示されているのは、当時はまだつよく話題性を引いていた酒鬼薔薇聖斗ではないだろうかという疑念が生まれだす。

さて3聯。ちょっとキャプテン・ビートハート調のノイズ音楽をバックにした語りに変貌したという錯覚が一瞬生じるが、ファンク・ギターが入ることで、前曲にあったラップ調がさらに元気になっただけとわかる。前曲からつづいているディテールで大切なのは、《お祖母ちゃんの葬式でも》の一句だろう。これも酒鬼薔薇のイメージと密接につながってくる。14歳時に殺人事件を犯す酒鬼薔薇は、実はその精神形成上で、小学5年のときがすごく危うかったことが指摘されていた。何があったか——阪神大震災、愛犬の死、それから友人の死があった。そして祖母が死に、地下鉄サリンから教祖麻原彰晃逮捕までオウム事件報道がずっとワイドショーを席卷していたのもこの年だった。相次ぐ死で彼は「死の实在」にたいしておもいつめるようになる。そして両親のかわりに自分を庇護していた祖父を失い、凧の糸が切れた状態ともなる。これは、祖父の死によってそうなった宮崎勤と同様の過程をしめしている（双葉社のムック『神戸事件でわかったニッポン』では森武夫という犯罪心理学者がこの点につき、示唆している）。

オウム事件の影響とは何だったか。この点については女性週刊誌で、TVコメンテーター有田芳生が意外に適確な示唆をしていたことがあった——偉大な精神科医・中井久夫の話を援用しながら。論旨は以下のようなものだった。——子供にとってTVに出るすべての人間が「代表」としてみえる。ところがTVにさんざん「出演」しているオウムは事後的に殺人集団と判明してしまった。そのとき既存権威の胡散臭さという印象が生じるとともに、「現実」（TVは子供にとっての現実そのものだ）にたいしての、感覚の変貌が起こったはずだ。そのことが外傷とならないためには、現実には浮遊感をまとわせるほかない。それで彼は日常においても現実感を喪失してゆく——その回路の最悪な状態に嵌まったのが酒鬼薔薇——有田芳生の論旨はそのようなものだった。彼は警鐘を鳴らした。1995年、阪神大震災からオウム事件まで、地獄映像の放射能をシャワーのように浴びてしまった少年は多々いる。佐賀のバスジャック事件の17歳の犯人など、酒鬼薔薇の同世代や次世



代の少年少女たちには、そういった放射能汚染を経験し、人間性に変質を生じた者が数多くいるのではないか——だからその世代による陰惨な事件は以後も起こる——と。

音楽のほうに話をもどすと、この話と符節を合わせるように、酒鬼薔薇の幻に、さらにオウムの残映がくっついてくる——突然の《第6サティアンの夜は楽しい》というフレーズとともに。ちなみにサリン製造に与かったサティアンが第7、責任者はのちに謀殺される村井秀夫だった。第6はふたつの事柄によって記憶される。麻原彰晃がその中3階でつかまったところとして。そしてその地下室でリンチ殺人がおこなわれたサティアンとして。サティアンの映像をまだご記憶だろうか。窓の開口部が極端に少ない自閉性、そしてトタン貼りや伸管の迷路によって極端に美観の悪い、それ自体無気味な建造物だった。それはオウムの教祖がほとんど全盲だった点を問わず語りになっている。そんな盲目的意匠の露呈に、たぶんひとは無気味をおぼえたのではないか。

《僕も飛べる貴方と一緒に》はすべてを橋渡しするフレーズ。この「貴方」は、一義的には2聯目の主体がおもう相手《朋子》だろうが、酒鬼薔薇にとっての祖母やオウムにもなる。3曲目の組曲全体にわたるヒロインにとっては、それは《のりこ》や酒鬼薔薇やオウムとなる——なぜなら、異物はその異物性によって意味論的につながってゆくからだ。そして彼女もまた、阪神大震災からオウム事件報道まで、地獄映像の放射能シャワーを浴びた世代だった。

最後に《のりこのりこ顔でかい》の連禱がまたはじまる。ここまで来ると、のりこはいじめを苦に自殺し、いま葬式がおこなわれている渦中なのではないかという気がしてくる（1聯目には《あの張り紙の丸い顔》というフレーズがあったが、これももしかすると彼女の葬式のための顔写真ではないか）。だから葬式風の音楽がここで奏でられている。そして単調な曲に、ヘンリー・カウ調の不協和音的なバックギグがだんだん際立ってくる。一瞬「君が代」のメロディが変形されたようなフレーズが入ったり、チョッパー・ベースが突発的に吠えはじめたりする。経文はだんだんフェイド・アウトしてゆく。曲が終わる。

ところで、3曲目のヒロインにとって地獄映像は、何もTVのなかだけにあったわけではない。実は彼女は町田市に住んでいた——だから日常彼女が目にする光景自体が実は地獄だったはずなのだ。なぜそうなるのか。この点を説き明かしてくれたのが、このアルバムから少しあとに出た本、切通理作と廃墟写真の写真家丸田祥三の対談集『日本風景論』（春秋社、二〇〇〇年）だった。

\*