

修士論文

「パフォーマンスの場」としての路上ライブ
青森市の事例を中心に

The Place for a Street Music in the City of Aomori

指導教員：今田匡彦 教授

国立大学法人弘前大学大学院教育学研究科

教科教育専攻音楽科教育専修音楽科教育分野

11GP211 田中和樹

2014年 3月 弘前大学

目次・・・ 2

0.1 序論：研究動機にかえて・・・ 4

0.2 問題の所在：「体験の総体」としての音楽・・・ 5

第一章 路上ライブの先行研究

1.0 「路上ライブ」という言葉について・・・ 9

1.1 路上ライブの先行研究・・・ 10

1.2 先行研究の動向：「手段」としての音楽・・・ 18

1.3.0 演奏と音楽：「音楽人類学」と「音楽的人類学」との対比・・・ 20

1.3.1 音楽人類学について・・・ 21

1.3.2 音楽と文化・・・ 24

1.3.3 音楽的人類学について・・・ 28

第二章 体験の総体としての音楽を記述する試み：音楽、言語、身体

2.1 音楽の「語り」を巡る問題・・・ 37

2.2 「語り」と「価値」・・・ 38

2.3 「神話」と「素材」・・・ 42

2.4 語りの「意味」と「作用」・・・ 48

2.5 「語り」の「作用」の中心としての「身体性」・・・ 51

2.6 「響き」がもたらすもの・・・ 53

第三章 青森市の路上について——エイチロウへのインタビューを中心に

3.0 青森市の路上について・・・ 54

3.1 エイチロウの略歴と筆者との関わり・・・ 55

3.2 路上をはじめたきっかけ・・・ 56

3.3 山形駅と青森駅前の路上の違いについて・・・ 58

3.4 路上とライブハウスでの違いについて・・・ 60

3.5 分析：「身体である」と「身体をもつ」・・・ 61

3.6 「中心のない坩堝」としての「路上」・・・ 63

3.7 「路上」のエロティスム・・・ 65

第四章 結論：「路上」は「心のよりどころ」・・・ 67

5. 今後の課題・・・ 70

【引用・参考文献】・・・ 71

【巻末資料】・・・ 74

0.1 序論：研究動機にかえて

青森市の路上ライブを研究テーマとしたのは、何か特別な先行研究に心を打たれたから、というわけではない。それはあるひとりのミュージシャンとの出会いがきっかけであった。彼の名前はエイイチロウという。

私が彼と知り合ったのは、2011年の8月頃で、それ以来友人としての関係が続いている。彼の演奏を初めて聴いたのは、青森市内のとあるライブハウスであったと記憶している。とはいえその時の印象は、単にギターと歌がうまい、というぐらいのものであった。

その印象が変わったのは、彼が青森駅前路上ライブをしているのを見たときである。それによって、ライブハウスで見たときの印象は塗り替えられた。極めて迫力があり、かつ、感覚に直接響くものがあったように感じた。そして同時に、そのように感じた事に対し自分自身で驚いていた。

はっきりいってしまえば、演奏的に興味をそそるようなことをしているわけではなかったと思われる。しかしそれでいて、いたく感じ入るような所があった。そのような体験が路上で起こったという事実は、一考に値するのではないかと思うのである。

0.2 問題の所在：「体験の総体」としての音楽

エイイチロウの路上ライブを経験して考えることは、「一体何が音楽なのか？」ということである。というのも、単に彼の演奏に聞きほれた、というのであれば、わざわざ路上に赴く必要はないはずだからである。CDであれば誰にも邪魔されず聴くことができるだろう。音響的な側面で言えば、ライブハウスに行ったほうが、余計な騒音に邪魔されず彼の演奏を仔細に聴くことができる。その観点から考えれば、路上ライブはどこまでも劣悪といわざるを得ない。演奏されたものを音楽と考える限り、そのように結論付けるしかない。しかし、エイイチロウより演奏技術の高い人間は五万といるにも関わらず、彼がギターをつまびかなければ現れない何かがあるように思える。「何が音楽なのか」という問いはつまり、私自身がいったい何に魅かれてそのような印象を抱いたのかがわからないということでもある。それは結果としては演奏行為に帰着するのかもしれないが、正確に言うならば、あの時あの瞬間に演奏によって開かれた何かである。演奏はその開かれた何かに向かう導きの糸としてここでは考えていくこととする。

もし演奏自体に「よさ」があったとして、それが「よさ」の根拠になりうると仮定すると、どこで聞いても「よい」と感じているはずであり、それは場所を選ばないはずである。

しかし、彼の歌は路上で一番「映える」と感じている。同じ曲を聴くにしても、彼の歌を聴くならば、特

定のライブハウスでも録音でもなく、路上という場所が一番ふさわしいであろうと私は考えている。それは

そのとき何の曲を弾いていたかという事とは関係がない。

問題の所在は「どこで序列がついているのか」という部分にある。それは音響を聴くという、その経験としての違いにあると考えられる。ここではその音響が響いている場所の違いに注目する。そこで考えたいのは、今、「ライブハウス」と「CD」と「路上」という三つの区別が出てきているが、同じ曲を聞くことを想定した場合、何が違うのか？ということである。そこで仮に、今の三種を「ライブ経験」として分類することとする。(CDでの聴取を「ライブ経験」と指す事には違和感もあるが、聞いている人間にとって「今まさにその音源と向き合っている」という点では「ライブ経験」であると考えられる。)

以上の分類を箇条書きしておく、以下のようなになる。

- (1) 録音でのライブ経験
- (2) ライブハウスでのライブ経験
- (3) 路上でのライブ経験

ライブ経験というのは、「出来事」である。したがって、(1)は、録音で演奏を聴くという「出来事」、

(2) はライブハウスで演奏を聴くという「出来事」、そして (3) は路上でライブを聴く（または見る）、という「出来事」、というように言い換えることができる。このように、出来事としての音楽体験、本論では路上ライブにおける音楽体験の音楽を探求するのが本論の狙いである。

その上で導きの糸とするのが、表題に掲げた「パフォーマンスの場」である。これは諏訪(2012)において提示された概念である。それは端的に言えば、音楽を「聞こえるもの」として論じる視点である。諏訪(2012)は述べる。

録音したお囃子を五線譜に起こして音階や旋律やリズムの観点から分析を試みると、さほど複雑で个性的なものが見られないことが多い。しかし、お囃子が音楽である、という本当の重みは、そんな分析によって表現できるものではない。（中略）……お囃子のような音楽の世界では、音楽と人の行いが渾然一体となり、その経験全体がひとつの「音楽」となっている。エスノグラフィーは、現場に入って人々の立ち居振る舞いを叙述することによって、この複雑に体験化されながら「生きられる世界」に肉薄する。

エスノグラフィーの現場では、人々が音楽に関わっている状況をつぶさに観察していけばいくほど、対象のどこからどこまでが「音楽」なのかという線引きは曖昧になっていく。音楽がその場で体験されるこ

とのすべてならば、音楽とそうでないものとは分別不可能となる。(中略) 広い意味での「音楽」は、雑音でも楽曲でもなく、連続し、重なり合い、ただ響き合う。縁日の屋台、芸能の上演、祭礼、人々の熱気などからなる体験の総体から切り離してお囃子を演じたとしても、体験がもたらす「かけがえのなさ」に接近することはできず、なぜお囃子が存在しているのかについて語ることも出来ない。(諏訪 2012:2)

「体験がもたらす『かけがえのなさ』」という部分が重要である。この諏訪の記述に基づいて考えるならば、私自身が音楽だと感じているもの、つまり彼の歌だと感じているものは「青森駅前」という「場」を含みこんだ何か、と述べる事が可能だろう。それは彼が歌っている音源に対する価値ではなく、まさにそこで歌っているというそのことに対する価値である。加えてそこに「かけがえのなさ」を感じているのは、「エイチロウがそこに在る事」という状況が確実に関わっていると思われる。

自身が音楽を体験する場面について考えれば、諏訪の述べていることは極めて実直な指摘といえる。音楽体験について考えるとき、その中心になるのは特定の音源ということになるだろうが、「音に関わる状況をつぶさに観察する」という点を考慮するならば、例えばエイチロウが今日路上でライブをやる、ということを知るのもその音楽体験の一部をなすだろう。

このように「体験の総体」として描かれる広い意味での音楽こそが（同語反復であるが）、まさしく音楽なのではないか。

以下、第一章では路上ライブをテーマとして扱った先行研究を取り上げ、その問題設定の傾向から本論文の立ち居地を明らかにする。

第一章の後半から第二章の後半にかけては、「体験の総体」としての音楽を記述する理論を模索する試みを行っている。

第三章では二章で得られた知見を元に、青森市の路上ライブについて概観する。

1. 路上ライブの先行研究

1.0 「路上ライブ」という言葉について

この章では、路上ライブに関する先行研究をレビューし、本論文の問題設定を明らかにする。ここで明らかにしたいのは、路上ライブ研究において何がテーマになっているか、ということと、音楽がいかにしてとらえられているか、ということである。しかしその前に、「路上ライブ」という言葉について、簡略的ではあるが定義を示しておく。「路上ライブ」と似た意味内容を示す言葉として「ストリートライブ」や、「ス

トリートミュージック」、「路上演奏」というようなものがある。

「路上」は、たとえば「青森駅前の路上」、「大阪心斎橋の路上」というように、具体的な、特定の場所を志向する概念として用いる。それに対し、「ストリート」という言葉は、山口(2008)における、「他者と出会い、時には対立し、意味が読み替えられて使用される空間として」使用する。つまり、そこに特定の主体の意味づけがある場合に「路上¹」ではなく「ストリート」という言葉を使うようにするというのである。

1.1 路上ライブの先行研究

山口(2008)の整理によれば、路上ライブの研究は、「ストリートにおける行為主体の経験やネットワークに着目する研究²」として位置づけられている。その中で、「演奏するミュージシャンの意識や感覚を捉えようとするもの³」として、井手口(2004)、木島(2006)、南田(2002)、水谷(2005)、李(2003)が挙げられている。これに山口(2002a、2002b)を加え、以下に考察を行う。また、山口(2008)の論文の列举法は、あいうえお順となっているが、ここでは研究上の繋がりを見る関係から、論文の出版年順に並べなおしている。

山口(2002a)は、大阪のミナミという地区においてフィールドワークを行っている。地理学の分野におい

1 山口(2008): p.1.

2 山口(2008): p.4.

3 山口(2008): p.5.

て、「都市機能や種別に関する研究蓄積はあるものの、都市で居住し、活動する人々の生活自体についてはさほど議論されてこなかった⁴」と指摘した上で、ストリート・パフォーマーやストリート・アーティストがいかに都市空間を利用しているのかを記述している。

山口(2002b)は、路上ライブが規制される在り様を記述している。そこでは必ずしもミュージシャンに限定して演奏行為が規制されるだけでなく、路上での迷惑行為というカテゴリーに演奏行為が入っている。路上での演奏行為自体を規制する商店街がある一方、楽器店のように演奏を容認する場所もあるという。

南田(2002)は、ストリートミュージシャンの音空間に対する意識について、「彼らが街の音響デザインを意識的に構成しようとする存在ではない⁵」と述べている。ストリートを「いくつものエゴがかさなりあう空間⁶」とし、その中で「自身の存在を自己本位的に際立たせる⁷」ストリートミュージシャンを「原理的にエゴイスティック⁸」な存在と位置づける。

とはいえこの南田の指摘にはいくつか疑問が残る。まず、ここでは路上で演奏行為を行う存在が、ストリートミュージシャンと位置づけられている。その上で彼らを「エゴイスティックな存在」と形容している。しかし、そもそも楽器を持って何かの曲を弾くという演奏行為そのものが「自己の存在を際立たせる」とい

4 山口(2002a): pp.65-66.

5 南田(2002): p.55.

6 南田(2002): p.55.

7 南田(2002): p.55.

8 南田(2002): p.56.

うことになるのではないだろうか。それは音楽に携わる人間自体の性質を言い当てたものであって、ストリートミュージシャンに独特の特徴とはいえないのではないか。また、仮にストリートが「エゴの重なり合う場所」であるとすれば、「自己の存在を自己本位的に際立たせる」のはストリートミュージシャンには限定できないはずである。

また、仮に「自己の存在を自己本位的に際立たせ」ているにしても、それが当の響いているものと何の関係があるかここでは明らかにされていない。なぜならば、「自己の存在を自己本位的に際立たせる」ということは、それを聴いている人間にとって、演奏そのものに傾聴することと関係が無いからである。演奏する動機と、鳴らしている音に対する態度は必ずしも一致するわけではない。

李(2003)は、サウンドスケープ論の観点から記述を試みている研究である。

音楽の生成過程に注目し、ストリートミュージシャンが、路上という場に適応していく過程を三段階に分けて描写するという形式で事例報告を行っている。また、「ストリートパフォーマンス」を「路上での行為すべてを内包する広義の概念¹⁰」と定義し、そのうち「音響現象¹¹」を「音響的パフォーマンス¹²」、「演奏行為¹³」を「音楽的パフォーマンス¹⁴」と区別している。その上で路上ライブを「音楽的パフォーマンス

9 李(2003): p.28.

10 李(2003): p.28.

11 李(2003): p.28.

12 李(2003): p.28.

13 李(2003): p.28.

14 李(2003): p.28.

ンス」の一部として位置づけている。

しかし、そこにはいくつか課題があるようにも思える。李においては、「演奏行為」を「音響的パフォーマンス」と「音楽的パフォーマンス」というように、多少図式的な構成をとっている点で問題があるように思われる。というのも、「演奏行為」を「音楽的ストリートパフォーマンス」と定義するにしても、「演奏行為」のうちに、演奏には関係ないようなノイズ、たとえば演奏者自身の靴音は「音響現象」ではないかと考えられる。その点で、同一の演奏者の行為のうちに「音楽的ストリートパフォーマンス」と「音響的ストリートパフォーマンス」とが交差しているのではないだろうか。そうなった場合、その交差になったものがいったいなんであるのかここではわからなくなるように思われる。

また、事例報告の帰結として、ストリートミュージシャンを「耳の証人」と位置付けている。しかし、その結論に対しては、シェーファーが述べている意味での「耳の証人」という用語との関連から、二つの疑問が残る。

まず、シェーファー(2006)において、なぜ「耳の証人」の必要性が説かれていたのかを考える。サウンドスケープの研究においては、共時態的なアプローチとして音響の分析がなされる一方、そこで「歴史的な展望¹⁵」という通時態的視点を獲得するための手段として「<耳の証人>の陳述にも耳を傾けなければならな

15 シェーファー(2006): p.34.

い¹⁶」とシェーファーは述べている。つまり、過去の音が現在においてはもう聞くことができないからこそ

その音に造詣の深い人間の証言、「<耳の証人>の陳述」が必要とされたのである。

そこで一つ目の疑問は、わざわざ「聴かれた事象¹⁷」を目の当たりにできるストリートミュージシャンを「耳の証人」と形容する必要性があるのかということである。過去の聴くことのできない音に関して、それを聴いたことのある（シェーファーの記述に倣うなら、「書き手が直接に体験した音や大変よく知っている音について書いている場合のみ¹⁸」という条件で、かつそこに音響学上の実証研究と合わせて、証言の信頼性が確立される）人間を証人として立てる事には論理的な必然性を感じるが、聴くことのできる音に対して証人を立てる事に必然性はないのではないか。

ふたつめの疑問は、そもそも「耳の証人」とは、シェーファー(2006)において、ある音響についての体験を記述するような、「書き手」である。ストリートミュージシャンのように、具体的に特定の音響を鳴らす主体のことではないはずである。そこであえて「耳の証人」は誰かと問うならば、それは当の論文を書いている人間、つまり、ここで先行研究として挙げられている研究者および、私自身が、それぞれの路上ライブの「耳の証人」になりえると述べることは可能だろう。

井手口(2004)は、大阪の川西能勢口駅を中心にフィールドワークを行っている。山口(2002a)や南田

16 シェーファー(2006): p.34.

17 シェーファー(2006): p.33.

18 シェーファー(2006): p.34.

(2002)の記述に依拠しつつ、先行研究における「ストリートミュージシャン」という語の用法に注目し、その意味内容に二つの異なった対象が混在している事を指摘する。彼によれば、従来の研究では、ストリートミュージシャンは「芸人」として扱われていた。ストリートミュージシャンという語によって想定されているのが、何らかの芸（井手口によれば、芸の条件として、技能を持ち、それが他者に対して卓越したものであることが必要となる）に秀でた人間であり、従来の先行研究は「ストリートミュージシャン」という語にそのような前提を設けていたと彼は指摘する。

しかし一方で、自分自身を「ミュージシャン」と認識しない「非-芸人」的なストリートミュージシャンが、2000年代を境に出現し始めたと述べる。インフォーマントであるヤスユキというストリートミュージシャンの発言を手がかりに、従来の「ストリートミュージシャン」との「異質さ」を区別すべきだと指摘する

水谷(2005)は、韓国における伝統的な演劇空間である「マダン」の概念について、水谷(2005)は以下のよう
に述べる。

マダン劇では、演者と観客の間に絶対的な区別がなく、観客が演者に声を掛けることもある。（中略）

このように観客が公演に介入してくることや、逆に演者が観客の参加を積極的に誘導することによって、マダンに一体感が生まれるのである。（水谷 2005：186）

このようなマダンの特徴が韓国の路上ライブにも見られることを指摘している。マロニエ公園でのフィールドワークを元に、演奏者が観客を演奏行為に誘導しようとしていることと、観客が演奏に介入している様子を描いている。

木島(2006)は、大阪の心斎橋を中心にフィールドワークを行っている。この論文はその調査規模の大きさと、2006年以前の路上ライブ研究を体系的に整理していることから、路上ライブ研究のひとつの集大成と位置づけることができるだろう。彼は南田(2002)が指摘した、路上演奏者の「裾野の広がり¹⁹」について検討を加えている。先行研究において、裾野が広がった原因について、三種の違った議論がなされているというそれを彼は「積極型²⁰」、「拒否型²¹」、「消極型²²」という、三つのアスペクトに分類する。「積極型」は、「自己の表現欲求²³」に注目し、それが芸人ではないような「普通⁴」の人にも広がり、だからストリートミュージシャンが増えた、とする議論である。この「積極型」の研究として、李(2002)が挙げられている。「拒否型」は「積極型」とは反対の説明をしている。「積極型」の議論が人を路上に「引き付けろ⁵」

19 南田(2002): p.54

20 木島(2006):p.19

21 木島(2006):p.19

22 木島(2006):p.19

23 木島(2006):p.17

24 木島(2006):p.17

25 木島(2006):p.18

要因を説明するのに対し、「拒否型」の議論は、「役割演技の辛さ²⁶」から逃れるために人々を路上に「押し出す²⁷」要因が説明される。一方「消極型」は、「積極型」と「拒否型」との「中道を行く議論²⁸」であり、井手口(2004)が紹介されている。路上に「引き付ける」要因に注目する点は「積極型」と同じだが、ミュージシャン自身が「不特定多数の聴衆²⁹」を求めておらず、「自分を理解してくれそうな他者をスクリーニングする³⁰」という点が「積極型」の議論と異なるため、「消極型」と分類されている。この三種の議論が「ストリートミュージシャン以外にも通用する一般性の高い説明³¹」であると指摘している。

木島はその整理に基づき、心齋橋で演奏活動を行うミュージシャンに対し、以下の三つの質問をしたという。それぞれ「通行人をどのように捉えているか³²」、「路上をどのように捉えているか³³」、「自分(たち)の演奏をどのように捉えているか³⁴」である。一つ目の質問については、回答の傾向が大きく通行人を意識したものとそうでないものとにわかれている³⁵。二つ目の質問については、回答を「回答者が路上に認めている機能別に分類³⁶」している。三つ目の質問については、「回答者の言及した目的別にコード化し

26 木島(2006):p.19

27 木島(2006):p.19

28 木島(2006):p.19

29 木島(2006):p.19

30 木島(2006):p.19

31 木島(2006):p.19

32 木島(2006):p.20

33 木島(2006):p.20

34 木島(2006):p.20

35 木島(2006):p.24

36 木島(2006):p.24

で³⁷」おり、三つの質問の中で一番回答の傾向が分散している。

以上の論文は路上ライブを「文化実践」あるいは「都市空間の利用」というように、特定の主体に焦点をあて、その行為としての意味や、彼らの行為が社会的にいかに関係しているかについての説明に集中する傾向にある。

1.2 先行研究の動向：「手段」としての音楽

路上ライブの先行研究として挙げた以上の論文に共通する事柄と、その問題点について考察する。以上の先行研究はどれも、事例報告としてはいずれも資料的価値がある。第三章において、青森市の路上ライブを分析する際の比較材料として有益であろうと考えられる。

また、フィールドワークの場所が、大阪や東京という都市部が中心であり、青森のような地方都市の蓄積自体が少ないように思われる。井手口(2004)の参考文献には、熊本の都市部での路上ライブを扱う卒業論文が掲載されており、2011年にはホームページ上で閲覧可能という記述があったが、こちらは2013年11月現在においては閲覧不可能となっていた。

また、前項で列挙した先行研究は、路上ライブを、特定の主体による行為実践と捉えて考察を進めている

37 木島(2006):p.24

点があげられる。それは音楽を「演奏するもの」として捉える視点である。

音楽を「演奏するもの」とする場合、その主体は特定の名前のついた楽曲を何らかの方法で演奏することが想像される。また、そこには一定の聴衆がいることもまた想定される。たとえば李(2003)の事例報告の手法は、演奏する主体が、演奏行為をする中で、その演奏している場所に適応するレベルを示すものである。

木島(2006)の三種類の分類も、演奏する主体の路上に向かう動機付けについて語っている。その探求は演奏する主体の意識や、演奏行為の意味、彼ら自身のアイデンティティの解明へと向かうことになる。

それはいわば、音楽の「手段的側面」に着目する研究と言える。手段というのは、それを媒介としてなにかしらの目的を果たす、ということになる。演奏行為を「表現」であると考え、その「表現」の手段として音楽を捉える、ということである。例えば、コンクールに向けて合唱曲を集団で歌うことでクラスの団結を高める、楽器を一緒に演奏することを通じて仲良くなる、特定の曲に習熟することで演奏能力を高める、などといったように、手段としての音楽は、いずれの場合にしても、音楽を媒介にして何かの目的を果たす様子が描写されている。

手段的側面としての音楽は、意味や社会的機能を持つ。その用いられ方が特定の、どの文化に属するのかあるいはどのような権力構造の下にあるのかという問題圏は、社会学の研究対象となっているとは考えられ

る。

音楽を特定の主体が「演奏するもの」として捉える視点は極めて常識的な態度と言える。その一般性がどのような社会的意味や階層構造に担保されているのかを考察する事には一定の学問的意義があると思われる。しかし、ここで問題になっているのはその一般的な音楽に対する見方なのである。

1.3.0 演奏と音楽：「音楽人類学」と「音楽的人類学」との対比

実際にさまざまな演奏に立ち会う中で、それがまったく音楽になっていないような感覚に陥ることもある。それは演奏上の技術的所作の優劣で決まるものでもない。かといって私はここで技術か感覚かといったような論を展開する意図もない。

ここで本論の立場を明確に打ち出すために、アンソニー・シーガーの言葉を引用したい。

シーガーの記述に倣うならば、諏訪の著作の表題である「音楽人類学」という言葉は、「音楽的人類学 musical anthropology³⁸」に相当するものと考えられる。この論文は、いわゆるシーガーのいうところの「音楽的人類学」の立場を取る。したがって、ひとまずこの両者の学としての立場の違いについて、整理しておく必要がある。

38 Seeger(2004): p.13

1.3.1 音楽人類学について

まず、「音楽人類学anthropology of music」は、音楽を「社会生活の一部分³⁹」とみなす立場である。この考え方は一般的なものと考えられよう。音楽という言葉で連想されるものは、例えば誰か特定の音楽家の演奏であったり、特定の録音であったり、あるいは、誰かが楽器を弾く場面、何か曲を作る場面、などである。そういった活動というのは、実際に社会生活を行う（たとえば経済活動）場面から切り離された、いわば趣味の一環として行うもの、あるいは専門的な教育を受けたプロフェッショナルの行うもの、という位置づけを与えられている。社会生活において、何かしらの楽器を演奏できること、あるいは特定のジャンルの音楽に通じていることは、社交的な場面におけるコミュニケーションの手段、あるいはアイデンティティを区別するひとつの手段となる。もしくは、誰かの演奏に心を打たれるということによって社会生活に潤いがもたらされるかもしれない、というように、何かしらの効用をもつものとしてもとらえられよう。

この強調点は、社会学においても同様なようである。北川（1993）の整理によれば、社会学の初期の段階では、「人間のコミュニケーション手段として言語と関連づけ、社会化過程として⁴⁰」音楽を

39 Seeger(2004): p.13

40 北川(1993): p.6.

捉えていた。1940年代のアメリカにおいては、音楽は「マスコミュニケーション研究⁴¹」の一環として実証研究の方法論が模索される。そこから1950年代以降、フランスにおいては、音楽は余暇研究、あるいは文化研究の一環として位置づけられた⁴²。

その帰結として、2点強調しておきたい事柄がある。ひとつは、音楽は社会生活と何の関係のない、いわば単なる道楽である、という考え方も生まれてくるということである。音楽は「社会生活の一部」であるから、他の「社会生活の一部」と比較され、それと関係があるかないか、あるいは価値が高いか低いか、というようなふるいにかけてられることになる。サラリーマンが楽器を持つ必然性はないのである。そのような立場から見れば、路上ライブの研究というもの自体、単なる道楽としてしか見られない可能性は極めて高い。南田（2006）は、「ポップカルチャー研究における困難⁴³」と題した節において、以下のように述べる。

たとえば大学教育の現場を想定してみたい。メディア・コースなどの演習やゼミにおいて、学生が自身でテーマを選び発表する場合、ポップカルチャーやサブカルチャーがテーマの週は、往々にして、盛り上がり欠けることがある。そのテーマを選んだ学生は、熱意を持って発表準備に取り組

41 北川(1993): p.13.

42 北川(1993): pp.4-10.

43 南田(2006):p.32

むのだが、そうやって一生懸命に取り組めば取り組むほど、周囲の“つつこめない”雰囲気醸成され、質疑応答の時間に沈黙が生じてしまう。(中略)別の週で、テーマが広告やテレビ、報道などに設定された場合は、内容や発表のテクニックの優劣にかかわらず、ディスカッションの時間はそれなりに周囲からの発言が得られる。要は、普段の日常生活のなかで、恒常的に触れているものか、触れなくてもどうということもないものか、の違いが、ディスカッションの発言量に影響しているのである。(南田 2006 : 33-34)

南田 (2006) は、社会学におけるポップカルチャー研究の理論的問題について、二つの論点を挙げている。ひとつは「受容者層の限定⁴⁴」であり、ひとつは、「音楽自体を語ることの禁欲から生じる方法論的限定⁴⁵」である。前者は、研究対象として選んだ「趣味ジャンル⁴⁶」に慣れ親しんでいる人間でなければ理解が難しいという状況から生まれる問題である。後者については、社会学が「美的本質の同定⁴⁷」を目的とするものではなく、「美的本質なるものがどのように異なる社会層の間で取り決められていて、実社会上で運営されているのかを知ること⁴⁸」にあるために生じる問題である。

「路上ライブ」について考えるならば、「路上ライブ」は音楽という「趣味ジャンル」にカテゴラ

44 南田(2006):p.32

45 南田(2006):p.32

46 南田(2006):p.32

47 南田(2006):p.34

48 南田(2006):p.34

イズされることになる。その中でも特に、木島（2006）の言葉で言うならば、それは青年文化という文脈に属するものといえる。ゆえにそれは一部の人間が熱中するものであり、同時に熱中していない人間は口出しすることが難しく、かつ、「自分たちとは関係がない」ということができるような性質を持っているとも言える。だから例えば学会の発表で「路上ライブ」というワードを見た人間は、その瞬間に「自分とは関係がない」という風に切り替えるか、物珍しげに発表を聞きながら沈黙する。

そこで如何に特定の文化圏に属する人間が特定の価値観に基づいて社会生活を営んでいるのか、という問題圏は、社会学的な考察ということになるだろう。

1.3.2 音楽と文化

またふたつめには、「音楽人類学 anthropology of music」という立場においては、音楽は文化に包摂される形、下位の概念という位置づけになるということである。つまりそれは、文化によって音楽が説明し尽くされる可能性を示唆している。

このような立場の問題点について、諏訪（2012）は以下のように述べる。

(…) 結局、「それはかれらの（私たちの）文化なのだから」という説明は、またもや思考停止を強いる事になる。「文化」を伝統、コミュニケーション、社会システム、美意識などと言い換え

たところで同義反復はなくなる。文化概念を説明に用いると「なぜ音楽が存在しているのか」

という問いから次第にはずれてしまう。(諏訪 2012 : 5)

音楽を何かに「言い換える」ことを「同義反復」と考えるならば、それはつまり説明によっては、音楽に接近することは出来ないということである。そこで説明されるのは、言い換えられた先の対象ということになろう。諏訪の引用から考えるならば、音楽を「文化」と言い換えた場合には、「文化」についての言説が構築されるのであり、また、「コミュニケーション」と言い換えたならば、「コミュニケーション」に関する言説が構築されることになる。その「文化」や「コミュニケーション」の基になっている音楽とは何であるのか、という疑問は解消されない。

一部の例外を除いて、殆どの論文が音楽の生産システムや、受容の問題を中心に扱っているのだ。ポピュラー音楽に対する研究、つまり学問が音楽の外側の世界ばかりを取り扱っている、ということは、ポピュラー音楽における知識の堆積が社会的文脈に置かれている、ということである。その状況はJポップの研究でも同様である。それらの研究は、ポピュラー音楽が特定の社会、文化に於いてどのように生成され、受容されているかを明らかにするが、決して音楽そのものを開示しない。例えば、セックス・ピス

トルズの音楽及びパフォーマンスについて、音楽が生まれた背景をもって完全に理解できるのだろうか。

大人しくなりすぎたロックへの反作用としてパンクは膨大な効果を顕した、と解説を加えることで、音楽そのものを記述したことになるのだろうか。ポピュラー音楽についての記述は、往々にして、音楽（若しくは音楽パフォーマンス）そのものではなく、音楽を取り巻く社会背景、意味や原因を説明することに終始する。「良い音楽を聴いた、さて、良いと思うのはなぜか？」という自らの「良い」という体験への希求こそが重要であるにもかかわらず、ポピュラー音楽研究の多くは、なぜ「良い」というものの根本を見出す方向性を持たないのだろうか。（今田，齊藤 2007：12）

この今田と齊藤のパッションには全面的に同意したい。「『良い』という体験への希求」に必要とされているのは、「言い換え」としての説明ではなく、描写なのではないか。しかし、「音楽の描写」とはいったい何なのだろうか。なにをもってすれば「描写した」といえるのだろうか。

まず必要とされるのは、芸術の形式にもっと注目することである。内容に対する過度の関心がのぼせあがった解釈を呼び起こすのであれば、形式へのこれまでにない詳しい注目と徹底的な描写は少なくともそののぼせあがりを冷やし、黙らせるだろう。必要なのは形式を描写するための語彙（中略）かくあると描写

する用語だ。(ソントグ 1995 : 31)

ここでのソントグの言葉に合わせるならば、路上ライブの先行研究の傾向は、路上ライブの「内容」をテーマにしていたということになるだろう。必要なのは解釈を決定することではなく、解釈が生まれる俎上を作るということになる。

しかし、かといって形式の描写は、その目的を果たすには力不足のようにも思える。「形式の描写」というのは、「いかにして演奏されているか」を考えることである。だからその考察の対象は演奏ということになる。李(2003)の事例報告では、演奏者の演奏形式の変化(たとえばカッティングが観客のいる／いないに合わせてどのように変化したか、など)に注目して報告がなされている。しかし序論で述べたように、路上というのは、演奏形式に注目するにはあまりに粗雑すぎるのである。どうしてわざわざそのような場所で演奏形式に注目しなければならないのだろう。それは演奏者の演奏者たるアイデンティティを形成する事には役立っているのかもしれないが、依然として、なぜ路上なのか、路上という場所なのか、という問いが抜け落ちていると思われる。そこで改めて、音楽についての言葉のあり方を考えてみる必要があると考えられる。

1.3.3 音楽的人類学について

音楽を既存の文化概念によって「言い換える」のではなく、「描写」する事をもくろむのが、シーガーが標榜する「音楽的人類学 musical anthropology⁴⁹」である。それは、「音楽的パフォーマンスが文化や社会生活の多くの側面を生み出している⁵⁰」とする立場である。諏訪(2012)はシーガーを引用した文脈で以下のように述べる。

音楽と文化の間に区別が立てられるべきではないし、演じものだけがパフォーマンスでもない。音が音楽として立ち上げられ鳴り響いている空間によって、生活や世界は生み出されている。音楽が生成し、生まれ出てくる瞬間は、聞こえるという事態によってはっきり眼前に現れるだろう。パフォーマンスとは現実や仮想や記憶の中に音が聞こえる時空間全体に他ならない。(中略)つまり、音楽とはそれが鳴り響いている時間と場所そのものに他ならない。(諏訪 2012: 4)

音楽、という単語を聴くと、この諏訪の引用のように、ある種の「演じもの」を想像することになるが、ここでは生活や世界を生み出す源泉と位置づけられている。したがって、ある種の響きが聞こえる人間は、

49 Seeger(2004): p.13

50 Seeger(2004): p.13

その「聞こえる」という事態のもたらす作用によって生活世界を形成するという論理になる。

音響認識論を提唱するスティーブンフェルドは、パプアニューギニアに住むカルリの人々が、どのようにして、彼ら自身の住処となっている熱帯雨林のサウンドスケープと関わっているかについて書いている。

……ボサビでわかったのは、私がサウンドスケープを聴いているときに、カルリたちは、もともと日常的なレベルで天気予報やニュース速報に相当するものを聴いているという事だった。いいかえるならば、ボサビの聴き手は周囲の音を聴いて、無意識のうちに即座に季節や時間を知ったり、いつどこで雨が降ったとか、もうすぐ降るだろうとかが、わかったりするのである。こうした日常的に身体化した知識はまた、近くの小道や畑の状態を示したり、誰がどこにいて、そこで何をしているのかといった読みを働かせたりする。(フェルド 2000 : 39)

ここでは熱帯雨林に響くサウンドスケープが、カルリの人々の生活に密接に関わるような知識を生み出す存在として描写されている。何かが聞こえることによって、彼らの生活世界全体は方向付けられている。

「音楽的人類学」において考えられている音楽とは「社会生活の一部」ではなく、当の「社会生活」全体に作用しそれ自体を方向付けている何かである。諏訪はそれを「語りえぬもの⁵¹」として思考する。

51 諏訪(2012): p.6

エスノグラフィーはパフォーマンスの場を「語りえぬもの」として叙述するところからスタートし、音楽の響きの向こうにある体験に向き合う。「語りえぬもの」は、「聞こえるもの」として存在し、記憶や空気に鳴り響いている。「どのようにして演じるのか」という問いは「どのようにして聞こえるのか」と捉えなおす必要がある。（諏訪 2012：13）

音楽を「聞こえるもの」としてとらえ、「聞こえる」という事態、その体験にアプローチを試みるのが、「音楽的人類学」の立場の特徴と言える。では、「聞こえる」という事態とはなんであるのか。

「聞こえる」という事態は能動的でないし、能動性を導くことのできる受動性でもないので、「おこない」とはいえない。「聞かなかったことにする」ときでも、「聞こえてしまった」事態は記憶として刻印される。両手で耳を覆っても音は聞こえるし、記憶の中で意識せずして勝手に流れてくるとすれば受動的な事態となる。（諏訪 2012：41）

この受動性を、諏訪（2012）は、根源的なものと位置づける。

音楽を聞く事は行為ではなく、能動的な理由付けなど成立し得ず、せいぜい転倒としてしか現れない。身体がその音楽によって共鳴しているとき、反復的な響きに没入するし、また繰り返し聞きたくなるが、「好きだから聞く」のではなく、「聞くから好き」という状態が起きているに過ぎない。（諏訪 2012：46）

ここでは「何かを聞く」という能動性の不可能について考えている。聞こえているということはつまり身体が既に「鳴らされている」から「聞こえる」のであり、その状態が一般的には「聞く」という動詞で言い表されている。そうであるならば、「聞く」という能動的な行いというのは事後的な言葉に拠る解釈ということになるのだろう。それは「聞こえる」という事態に先行することがない。

……「聞こえる」という事態は、音源を呼びかけとして自らの身体に響かせている。何かの主体が能動的に呼びかけるのではない。「聞こえるもの」はすべてが呼びかけとして感受され、「いま＝ここ」に生じたことによって、まるで何かを促しているかのように、あるいは誘うように聞こえてくる。実質的な音源の存在は問題ではない。反対に「聞こえる」という身体への働きかけなしには、物理的に音の波動が存在していても呼びかけは感受されない。（中略）

「誰が」とか「何が」と判断することではなく、何かを示しているらしい「その音」の方向性として呼びかけは感受される。呼びかけによって、音と想像とのはざまに音が指し示しているように感じる世界が開かれる。呼びかけが聞こえている状態は、音源に向かって耳を傾ける実際あるいは想像上の所作を通じて、外部あるいは自らの内部に示される。呼びかけは音の聞こえるほうへ耳をそばだてたり、体の中心軸を移動させたりする単純な動きとして現れる。呼びかけに対応しているこのような動きを「ふり向き」と名づけよう。

呼びかけとふり向きは二つで一組の作用として世界把握の方向性を織り成している。ふり向きはもちろん実際の行動として現れるとは限らず、音に向かう意識や記憶、過去となった音楽を顧みようとするときにも現れる。呼びかけがリアルな何かとして感受されるのと同じように、ふり向きも可視かどうかに関係なく、音源に向かおうとする意識による。（諏訪：2012：49-50）

「聞こえる」という事態のうちには、「呼びかけ」と「ふり向き」という一組の作用があるという。では、それは具体的にどのようなダイナミズムをもつのだろうか。続けて諏訪（2012）は述べる。

「耳を傾ける」ということばが表しているように、ふり向きが音源に意識を向けるとき「中心」が現れる。中心は一点に収斂されていくが、その消失点は際限なく引き込まれていく感覚の彼方であり、どこまでいっても闇の中に結ばれ、到達することはできない。他方、消失点を見極めることのできない中心は、同時にこちら側がどこなのかという逆方向の流れとしても現れることになる。ふり向きの向こうと身体の内側に向かう二つの中心は合わせ鏡となることによって、音が鳴り響く身体は外部に耳を澄ますようにも、自らの内部を覗き込むようにも、どちらともとれる可逆的感覚が生じる事になる。（諏訪： 2012 : 52）

音源を「よびかけ」として感受し、そこに向かって「振り向く」意識は中心を求めてさまようことになる。

音楽の「かげがえのなさ」とは、独創性とか秘曲とか名演奏のようなある種の音楽に希少価値があるという意味ではない。音楽が鳴り響くという現象は演奏のクオリティとは関係がない。自分自身をそれ自体によってしか表すことのできない性質すなわち行為遂行性を持っているという意味のみにおいて、すべて

の音楽はかけがえがなく、あらゆる「かけがえのないもの」はすべて音楽として把握できる。「いま＝ここ」が他のどのような時空間によっても代替不可能という意味において、音楽は「かけがえのないもの」として鳴り響いている。（諏訪 2012：30）

何が音楽であるのか、ということについて、その基準を考える。ここでは、「かけがえのないもの」がすべて音楽として把握される、ということになる。それはつまり、必ずしも楽器の演奏である必要はないということであり、逆に特定の演奏行為においても、「かけがえのなさ」が感受されない限り、それは音楽ではありえないということになる。

つまり、ここで考えられている音楽とは、何か特定の行為を指し示して「これが音楽である」というものではなく、ある種の経験の相貌について述べていることになると考えられる。

何かが聞こえる、という事態において、そこに「かけがえのなさ」を感受する。そのとき、その事態が音楽と形容されることになるだろう。そこでどのような作用がもたらされるのかを考えるということ、それが音楽についての思考たりえるのではないだろうか。

また、「かけがえのなさ」は、たとえば、必ずしも何かに熟達するということによって生じるわけではない。

世界の方向性を感受する知覚の塊としての「身体」と、手足の動きのパターンについて目を瞑ってでもできるくらいに習熟する「身体技法」は、異なった次元に属している。パフォーマンスの場においては、身体を身ぶり手ぶりなどの動作の手順などとして単純化することはできず、簡単にひとつの方向に収斂されえない「かげがえのなさ」を丁寧に叙述しなくてはならない。（諏訪 2012:29)

音楽を「演奏するもの」として捉える視点は、その「演奏」に習熟するということがどこかで期待されているように思われる。「習熟する」事を期待している、ということは、それがやがて完成されることも同時に期待されている、ということではある。それとは違った形で身体は「かげがえのなさ」を感受するということであろう。

では、ある種の経験が「音楽という相貌」を持つという場合、そこでは何が起きているのだろうか。

諏訪は述べる。

「かげがえのないもの」が濃密さとして感受される場所では、指向性が欲望として現れる。中心の

場所に向かう意識の流れは、移動、回帰、誘引の感覚として現れる。音楽はインターネットのサイトから「取り込まれ」、CD音源や楽器は「入手」され、楽譜は「解読」され、コンサートは「通う」対象として出来事化される。音楽を身体に取り入れようとする濃密さは欲望となり、身体は欲望のテリトリーとなる。音楽になることの根源に「鳴らされるもの」が存在するならば、パフォーマンスの場も何者かの欲望として扱うことができる。（諏訪： 2012： 100-101）

「パフォーマンスの場」に生起するのは、単に演奏ではなく、欲望としての濃密さである。

路上ライブを音楽として、「かげがえのなさ」をはらむものとしてとらえるという視点は、欲望として生起する濃密さの作用を記述することになると考えられる。

2. 体験の総体としての音楽を記述する試み: 音楽、言語、身体

2.1 音楽の「語り」を巡る問題

「音楽について語る」という事態を巡って生じる問題について、考えたいと思う。しかし、今さら何の問題があるのだろうか、と思われるかもしれない。音楽について語る際に、何も困っていることなどない。日常的に、各々がそれぞれの裁量で、音楽について語っているように思われる。しかし、それをここでわざわざ述べるということは、私自身が、普段の「音楽について語る」という事態に対し、何かしらの問題を感じている、ということである。

バルトが『第三の意味』で展開した論考は、音楽について語る際に、我々が用いている語法について述べている。

(…) つまり、いかなる解釈も、解釈に関するいかなる言述も、価値の措定に、一つの評価を基礎に置いているように思われるということです。しかし、ほとんどいつも、私たちはこの土台を隠蔽しています。(中略) 私たちは、《それ自体において価値のあるものの、あるいは万人にとって価値のあるものの無関心 [差異のない] 要素》(ニーチェ、ドゥルーズ)の中を泳いでいるのです。

このような価値に対する無関心から、私たちの目を覚ましてくれるのが音楽です。音楽に関しては、

差異の一評価の一言述以外、どんな言述も不可能です。人が私たちに音楽について（中略）まるで万人にとっての価値であるかのように話し始めるや否や—つまり、人が私たちに、すべての音楽を愛さなければならぬと言い始めるや否や—私たちは、音楽という最も貴重な評価の素材にイデオロギー的な覆いがかけられるのを感じます。それが《註釈》です。（バルト 1984：202）

音楽について語ることによって、その人間自身の持つ価値観が浮き彫りになる、という点である。どういふことか。ひとまず、「音楽について」を保留して、「語る」という部分について考えていくことで、その疑問に答えることになるだろう。

2.2 「語り」と「価値」

「万人にとって価値ある無関心」とは何だろうか。価値があると思っているなら、それに無関心ではいられないのではないか。しかし、ここで言われている「価値」とはそういうものではないらしい。

例えば、私はこうして日本語で文章を書いている。しかし、それは英語でも、フランス語でも、ドイツ語でも良かったはずである。それを日本語で書いているということは、私は日本語に一定の価値を認めているから書いている（意識的にせよ、無意識的にせよ、日本語を選択している）ということになる。

とはいえ、文章を書く時に、その事をわざわざ意識することはない。日本語そのものには無関心である。

どちらかといえば、どうすればわかりやすくなるかとか、この先どうやって書けばいいのだろうかと悩んでいる。このとき、日本語は彼の足場を支える「土台」となって、彼のやろうとしていることを支えている。

他人に何かを話す場合も同様である。一番単純な例をだそう。「おはようございます」と誰かに語りかけるとき、その人は日本語に一定の価値を認めているから「おはようございます」と日本語で語りかける。本当に価値がなければ、他の言語がその隙間を埋めることになる。

つまるところここで述べようとしている、価値が有るか無いか、というのは、「その存在を認めるかどうか」が基準となっている。

このように、日本語で何かを論じたり話したりする時、私たちは「日本語への一定の価値」を認めていると言える。それは論じたり話したりすることの「土台」となっているが、普段は関心が払われないようにされている⁵²。その状況が「土台となる評価に衣を着せている」という事の含意であろう。

したがって、日本語によって何かを行うことがなくなった時、その時日本語の価値が亡くなる（すなわちそれが「日本語が亡びる時」）、ということになるだろう。

今は日本語で何かを書いたり話したりすることについて言及したが、何も日本語に限った話ではない。

52 この「土台への無関心」を集団的に共有する魔法を「ナショナリズム」というのだろうか、風呂敷が広がりすぎるのでここでは言及しない。

我々は様々な「価値あるものの無関心」を土台にして何事かについて語っている。というよりは、何かの価値を土台にせずには、何事かを語ることはできない。あいさつすらままならないのである。

三浦雅士(1999)は「身体教育ということ」という節において以下のように述べている。

(……) 人間にとってじつは自然なものなど何ひとつないということだ。何気ない言葉、何気ない表情と言う。だが、言葉も表情も、徹底的に学習されたものなのである。徹底的に学習されたからこそ、完全に身についてしまい、本人にとってさえそれが何気ないものになってしまった。それが、言葉であり、表情であり、さらに言えば、身体所作すなわち立ち居振る舞いなのだ。

自分の何気ない言葉や仕草が、実は何気ないどころか、まさに文化であり、学習によってはじめて獲得されたものなのだということに気付くのは、たとえば外国人に接した場合である。(三浦雅士：1999：70-71)

「価値あるものの無関心」は、「語り」だけでなく、身体所作一般にも存在するということである。日本人がアングロサクソンに向かって、「こっちに來い」とジェスチャーをするとき、彼はそれを「あっちにいけ」と理解する。それは当の土台となっている「価値」が日本人と外国人との間で異なるからである。

このように、「価値」というのは、他のものとの違いによって、それが土台になっている、ということに気付かされるものである。当たり前となっているものは、それがあまりにも自明すぎるがゆえに、言語化されることはない。少なくとも、その土台が共有されている範囲において、その「価値」は、自然なもの、もっともらしいものとして受け入れられる。

したがって価値中立的な語りというものはここでは原理的に想定不可能ということになる。仮にそれが可能な状態があるとすれば、それは語られているその場面において、お互いがその「価値」を了解している場合である。

では、音楽が「価値に対する無関心」を覚ますというのは、どういうことなのだろう。バルトは述べる。

人間の声は、実際、差異の特権的な（形相的な）場です。いかなる科学をも免れる場です。なぜなら、どのような科学も（生理学も、歴史学も、美学も、精神分析学も）声を分析しつくすことはできないからです。音楽を、歴史的に、社会学的に、美学的に、技術的に分類し、註釈してごらんください。必ず、残るものが、余分なものが、脱落が、自分自身を指し示している語られざるものがあるでしょう。それが声です。（中略）

欲望の——あるいは、嫌悪の——対象にならないような人間の声は存在しません。中立的な声はありま

せん。——もし、時折、このような声の中立状態、声の白紙状態が生じるとしたら、それは私たちにとって非常に恐ろしいものとなるでしょう。ちょうど私たちが、凍結した世界を、欲望が死んでしまうような世界を発見して、身慄いするようなものです。声に対する関係はすべて、必ず愛の関係になります。だからこそ、声の中で、音楽の差異が、評価への、肯定への強制が、はっきりと現れるのです。(バルト：1984：203)

このバルトの声についての考察を、第二章二節で検討した諏訪(2012)の概念と合わせて考える。声は「呼びかけ」として感受され、そこに「振り向く」。それは「欲望」、あるいは「嫌悪」の感受である。音楽に対して、欲望に対して、われわれは、価値中立ではいられない。では、「愛の関係」をもたらすような「語られざるもの」とは何か。

2.3 「神話」と「素材」

バルトの概念で言い換えれば、ここで考えている「価値」とは「神話⁵³」ということになるだろう。バルトは「神話は伝達の体系⁵⁴」であると述べる。「伝達⁵⁵」し、ある種の固定された読み取りを「強制⁵⁶」す

53 バルト(2005):p.319

54 バルト(2005):p.319

55 バルト(2005):p.319

56 バルト(2005):p.329

るのが「神話」の神話たるゆえんである。「神話」は特定の記号関係（シニフィアンとシニフィエ）を素材として、そこにシニフィエを付加する。したがってそれは第一の記号関係に対して、「第二の言語」という位置づけを持つ。

「神話」は「事物の本性⁵⁸」から出発せず、「歴史性⁵⁹」から出発する。その歴史性を「自然⁶⁰」なものともみならず作用をもつ。つまり日本語を自然なものとして使うということは日本語という「神話」の歴史性を肯定することであり、おじぎをして隣人に挨拶をするということは、当の属している日本文化という「神話」の歴史性を肯定する態度ということになる。そうした象徴となるようなものの歴史性を明らかにするのが記号論という立場になると考えられる。「神話」は「第一の言語」という素材を基にして形成される。

「神話」は「伝達」され、「歴史性」を構築するが、素材としての身体および言語は、「事物の性質」であり、したがって、それ自体は「神話」を形成しない。その素材から生まれる可能性は、その素材自体の性質からある程度は限定されるだろう。その可能性が「神話」として「構築」されたとき、それがひとつの強制力をもつことになる。

ここでひとつ論点として示しておきたいのは、素材としての記号関係自体は、強制力を持っていない、つ

57 バルト(2005):p.326

58 バルト(2005):p.320

59 バルト(2005):p.320

60 バルト(2005):p.320

まりイデオロギー的にふるまうことがないということである。その点について、バルトの「声のきめ」というテキストに基づいて考える。そこで、バルトの語る「きめ」とは、身体と言語との、素材としての性質について論じていると考えられる。

声の《きめ》は響きではない——あるいは響きだけではない——。(中略)音楽と言語(メッセージでは全然ない)との摩擦そのものによって定義するのが一番いい。歌は語る必要がある。(バルト 1984 : 194)

バルトはパンゼラの録音について以下のように述べている。

パンゼラは LP が登場したときに歌うのをやめてしまったのです。彼のレコードは七十八回転盤か、不完全な再生盤しかありません。しかし、こうした状況が彼の両義性を守ってくれています。といたしますのは、今日、彼のレコードをお聴きになると、皆さんはがっかりされるかもしれませんが、それは、これらのレコードが不完全であるからです。(バルト 1984 : 204-205)

バルトのこの引用に即せば、「録音」も「神話」ということになるだろう。「神話」はひとつの、特定の読み取りを強制する性質を持つ。ゆえに、本来素材が導いていた方法が、その役割が今度は「神話」に取って代わり、特定のやり口を「強制」するようになる。つまり、身体を「録音」に合わせて矯正するという事態が生まれるのではないか。

バルトにとってはパンゼラは「かけがえのないもの」であり、彼は不完全な録音を繰り返し聞くことを通じ、そのたびごとにパンゼラという原初の体験に立ち返るのだろう。いわばバルト自身の耳の中で「かつての体験したパンゼラの語り口」と、「不完全な録音」としてのパンゼラの歌が「接合」している。そこには過去が常に音楽を体験している「いま＝ここ」という時空間によりあわされている状況が生まれている。

バルトは以下のように述べている。

音楽に関する言語活動を直接かえようとするよりは、むしろ、言葉に供されるような音楽的対象そのものを変えたほうがいい。すなわち、（中略）音楽と言語活動との接辺を転位させることだ。（バルト

1984 : 187)

ここでバルトの述べている「転位」とは、精神分析の用語である「転移」に相当するものである⁶¹。

「転移」は「患者と医師との関係を通じて新たに生み出された『できたての症候』⁶²」であり、「転移の効果とは、要するにこの『古い症候／病因となった葛藤』（古いシニフィアン）を『新しい症候』（新しいシニフィアン）とすり替えることなのである⁶³」という。

難波江、内田（2004）では、「新しいシニフィアン」とは、医者にとって、その発生を見守ってきた馴染み深い症候であるため、治療が容易である、と述べられている。バルトにとってパンゼラは「その発生を見守ってきた」といえるような、馴染み深い関係をもつ対象といえる。

その「転移」の先にあるのが、声であり、その《きめ⁶⁴》である。

バルトにとってひとつの指針となっているのは、身体が悦楽へと導かれるかどうかである。

彼はそこで歌を「現れとしての歌⁶⁵」と、「発生としての歌⁶⁶」との二重性を見て取る。前者は「歌われた言語の構造、ジャンルの法則、メリスマのコード化された形式、作曲家の個人言語、演奏のスタイルに属するすべての現象、すべての特徴である⁶⁷」。後者は「歌い、かつ、語る声の量（ヴォリューム）⁶⁸」であ

61 以下、「転移」の語義については難波江、内田（2004）『現代思想のパフォーマンス』を参考にしている。また、「相当するもの」と表現が婉曲的になっているのは、バルト(1984)においては「転位」、難波江、内田（2004）では「転移」となっているためである。ここでは同じものと仮定して議論を進めている。

62 難波江、内田（2004）, P.310.

63 難波江、内田（2004）, P.311.

64 バルト(1984), P.188.

65 ibid, P.189.

66 ibid, P.190.

67 ibid, P.190.

68 ibid, P.190.

り、「言語の語り口⁶⁹」である。ここで二人の歌手の対比がおこなわれる。フィッシャー＝ディスカウト、パンゼラである。この対比の重要な基準となっているのは身体である。バルトは、ディスカウトに関して「現れの歌としての見地からすれば⁷⁰」、「非のうちどころのない芸術家⁷¹」という評価を下している。その一方で、その歌には「悦楽へと導くものはなにもない⁷²」という。そこに伴っているのは「魂」であって、「身体」ではないとしている。

前述の「転移」の用法からこの二つを整理するならば、「古いシニフィアン」は、「あらわれとしての歌」についての語りということなるだろう。それに対して「新しいシニフィアン」が「発生としての歌」ということになる。

ディスカウトが人気で、パンゼラがそうではないとバルトが述べるのは、彼らを語る当の「語り」が属している文化に原因がある。ディスカウトは「平均的文化」に迎合されるような文脈にとって人気がある。つまり端的に述べるなら、容易に言語化が可能だから人気があるのである。言語的欲望に最もよくかなった対象がディスカウト、ということになるだろう。

路上ライブを考察するに当たり、このバルトの知見から引き出したいのは、バルト自身がLP を不完全で

69 ibid, P190.

70 ibid, P190.

71 ibid, P190.

72 ibid, P190.

あるとし、パンゼラの生の肉体を優位においている点である。路上ライブで私が感じた迫力は、生で、その場にいなければわからないような性質であったと思われる。「神話」は「素材」を変形する。それは「素材」を「神話」に従属させるということになるのであり、素材に従属させることによっては「きめ」が現れない、ということになるのではないだろうか。

2.4 語りの「意味」と「作用」

「悦楽」とは演奏を目の前にした身体に作用した何か、と考えることができよう。もうすこし、「語り」について、特に音楽とのかかわりで整理しておくべき位置関係がある。

「語り」には「意味」があり、また何かしらの「作用」があるという点についてである。とはいえ、このように述べると、単なる常識の上塗りのように聞こえることであろう。

日常的に本を読むときや、新聞を読むとき、また人の話を聞く際には、前者、つまり「意味」、が重要視される傾向にある。

「意味」を重要視するとはどういうことになるか。たとえばこの本の作者は何を言いたいのか、この出来事にはなんの「意味」があるのか、この人はこのように述べることで何を言いたいのか、というような態度になる。

しかし、「語り」には「意味」ばかりが求められているわけではない。たとえば普段何気なく他人に対してする「おはよう」という挨拶は、それ自体には何かの意味があるわけではない。しかし、その挨拶によって相手からも言葉が返され、それからの会話の糸口になるようなことはあるだろう（とはいえ、挨拶はその挨拶をした人間との関係を表現する意味がある、という捉え方は十分にありえる）。私はこれを「語り」の「意味」としてではなく、「作用」として位置づけたいと考えている。

では、「意味」と「作用」とは、どのような位置関係を持っているのだろうか。「作用」というのは、何かの影響をこうむることである。「風邪薬がのどに作用する」という場合には、風邪薬が特定の効果をのどにもたらしているということになる。したがって、この場合は、「語り」によってどのような影響をこうむるか、ということである。

まず「作用」があってから、「意味」が読み取られる余地が与えられるということになる。とはいえ、これでは何をいっているのか分からないのもう少し言葉を費やす。ひとつ、補助線をひこう。

「意味」はなくても、「作用」のある発言、というものを考える。たとえば、他人に対してダジャレを言うような場面を想像していただきたい。ひとまず言えるのは、ダジャレの「意味」を問うような人間はいない（いたとしたらボケ殺しである）ということである。笑いながらダジャレを言う人間に対して「それって

どういう意味？」と真面目に聞く人間はせいぜい、コメディの中の存在である。

ダジャレに意味はない。かといって、伝えたい「意味」があつてダジャレを言っているのでもない（「オレはこのダジャレによってかくかくしかじかのような内容を表現する」というのもまたコメディでしかない）。あえて何か「意味」らしいものを探るのであれば、単にその言葉としてのリズムが面白く（もちろん面白くなくてもいい）、かつもしかしたらちょっと場が和むかもしれない、などと思ってそのように言うのである（と、このようにわざわざダジャレについて語るのもシュールではある）。もちろん、場がしらける可能性のほうが高いわけだが、そこでまた違う会話が生れることもあるであろう。

今叙述してきた「ダジャレ」のように、「語り」自体に「意味」はなくても、その場においてある種の潤滑油のような「作用」をもたらしている場合というのはたくさんある。それはダジャレのような明確な語りでなくても良い。

ダジャレの例に見るように、「意味」はなくても「作用」のある発言というもの、については一考の余地があるように思われる。会話というのはたくさん「作用」に彩られている。もちろんその色合いには「意味」も含まれている。言葉そのものに意味はなくても、発話することによって、他人に、その会話の行われている「場」に、何かしらの「作用」を与えていく。

したがって、「語り」において「作用」は「意味」を包摂するような構図になる。「作用」の中の一つとして、「意味」がある、ということである。

この文章では便宜上、その関係性を強調するために今まで使われてきた「意味」という言葉を「意味作用」として用いることとする。

2.5 「語り」の「作用」の中心としての「身体性」

他人と会話をするとき、単に言いたいことを当てようとしてその場に臨んでいるわけではない。「語り」には「言いたいこと」という言葉としての「意味作用」もある。

その一方、いわばその周囲において、「語り」がその「場」に響いていること、また同時に当の語っている身体、それを聴く身体によって響いていることが、その「語り」にもたらしているものがある。前段では積極的に名詞化していなかったが、それは声である。鷺田 (1999) は、メルロ＝ポンティをひいて以下のよ
うに述べる。

語りは全身的行為である。ひとり部屋のなかでぼそっとつぶやくときも、身体の動きを押し殺して語る

ときも、それは全身的行為である。(中略)

語ることは身体的表出のひとつの〈転調〉としてあるのであって、意識の内容を口という器官を操作して聴取可能な音響へと変換することではない。言葉は思考や感情の記号ではないし、たんなる音の分節でも、物理的な音量にすぎないものでもない。(中略)

だからこそ、語りにはテキスト(=語られた言葉、つまり言表内容)だけでなく、テクスチュア(=語る言葉、つまり言葉のきめ)があると言える。誰かの声にはそのひとに特有の肌理があるのであって、くりかえしそれに触れているうちに、そのひとの存在はほとんど〈声〉に換言されている言っているほどになる。ひとによっては、顔を思い出すことができないのに、声の感触だけはありありと憶えているということもある(鷲田 :1999: 191)

「語り」における「作用」をもたらしている中心は、声であり、特にそのテクスチュア、きめである。

きめはテキストとしての意味以前に、その声の対象である特定の誰かにテクスチュア⁷³として触れている。

つまり、「語り」のなかで、テキストは絶えずテクスチュアに包まれる形で到達するということになるだ

ろう。とはいえここでは到達する、という述語は正しくない。それは声という名詞に沿って「響く」と述

73顔を思い出すことの出来ない他人の声の感触、という叙述には、音楽体験に連なるものがあるように思われる。例えばCDで聴く洋楽の場合、顔を知らずにその声に触れるということがありえるだろう。

定⁷⁴すべきである。だからこそ、「語り」というのは、その意味以前に特定の相手に響かせるものと言えるだろう。

となれば、響かなければ意味も届かないのではないだろうか。ならば、身体に響く用意があって初めて意味は意味として作用するのではないか。菅原和孝は述べる。

……あらゆる反省的な意識の手前で、言語的な思考やロジカルな推論に先立って、あるいは明確な意志や決意よりも深いところで、身体はすでに世界に棲みこみ、世界についてそのあらかたを「わかって」しまっている。（菅原和孝：2010：4）

2.6 「響き」がもたらすもの

この身体があらかじめ「わかって」いるような状態が「響き」によってもたらされているのではないかと考える。では、「語り」が響くことで何がその身体にもたらされるだろうか。

「身体に響く」ということを「聞こえる」という受動の相で捉えるならば、そこには諏訪 (2012) が述べる「呼びかけ」と「ふり向き」という様相を見て取ることが出来るだろう。ただし、「語り」においては特

74 語で対象に属性や関係を帰属させる行為を指す

定の主体による「響かせる」という能動的行為があることに限定していたのに対し、ここではその限定がなく、どちらかといえば主体の不在に重きが置かれているという点に注意したい。

ここにおいて、身体はいわば、「響き」の場としてあるのだろう。その意味で考える限り、身体は言語の手前で、「響き」によって既に世界を把握していることになる。ならば言語と身体の関係を考える上で、その言語の手前の沈黙にあるのは音楽なのではないだろうか。

3.青森市の路上について——エイイチロウへのインタビューを中心に

3.0 青森市の路上について

青森市の路上ライブは、まず人が少ない、という点が環境的な特徴のひとつと言える。「人だかりができる」と仮に表現しても、それはたとえば、東京の渋谷にできるような「人だかり」ではない。

東京、少なくとも渋谷には、人の多さによって起きているであろう、「がやがやとした喧騒」があるように思われる。自分がいるその場所に響いていることは分かるのだけど、具体的にどこでどのようにその足音や人の喋りが聞こえているのか分からないような、そういう状況である。

青森の駅前にはそれがなく、むしろ静けさのほうに際立っている。目立つ音、たとえば車の音、バスの音

などは明確に際立つ。ミュージシャンの鳴らす音も明確に際立つ結果となる。それぞれの音は交じり合っているのだが、それは「喧騒」といえるほどのカオスな様相とはなっていない。厳密には違うが、その状況は、それぞれの音が明白に判別できるという点では、ハイ・ファイな音環境、といえるのかもしれない。

そうしたハイ・ファイな状況のため、アコースティックギターによる弾き語りであっても、周辺住民にとっては騒音になる、という事態が生じている。実際エイイチロウの話では、2013年の11月前後から、青森駅周辺ではあまり路上ライブができなくなった、と言っている。その代わりに、青森駅から歩いて10分程度の距離にある、百貨店のアーケードの軒下を使っているという話である。

人が少ない、というのはつまり、絶対的な需要も、供給も少ないということである。渋谷駅の周辺で路上ライブをするというのは、そのままライブハウスでのライブを行う宣伝になるのかもしれないが、そもそも青森の駅前でそれを期待するのは不可能に近い。人を集めたい、音楽で飯を食う、など考えるのであれば、青森ほど適さないところもない。

3.1 エイチロウの略歴と筆者との関わり

この節の中心人物について、プロフィールを述べる。エイイチロウ（本名は渡邊英一郎）は、青森県青森

市出身で、高校卒業までを青森市で過ごす。中学二年生のとき、テレビで見たポルノグラフィティをきっかけにギターをはじめ、高校時代から本格的にバンド活動を始める。

高校卒業後、山形の大学に進学する。大学二年生のとき、フォークデュオを結成したのをきっかけにして、山形駅前を中心に路上で歌うようになる。

大学卒業後は青森市内にある書店に就職し、働きながら青森市内のライブハウスや青森駅前などで演奏活動を続けている。

私が彼と知り合ったのは、2011年の8月頃で、それ以来友人としての関係が続いている。

3.2 路上をはじめたきっかけ

エイイチロウが路上をはじめたきっかけについて、以下インタビューより抜粋する⁷⁵。

KT：何かきっかけはあったの？何か路上に出る決定的なきっかけみたいな。

A：（2～3秒唸る）

A：もう単純に、駅前で路上できるのかなっていう。そのやっぱりね、イメージでね、こっちも。アコー

スティックデュオといったら路上でしょっていった。

KT：あー、何か漠然とそういうイメージはあるんだ！

⁷⁵ 以下、インタビューにおける表記法について略述する。KTはインタビュアーである筆者をあらわし、Aはエイイチロウの発言をあらわしている。「（ ）」の中にかかれているのは語っているときに見られた仕草や表情などである。

A：そうそう、で、山形駅はどんなのかなって。やってみたら意外とやってる人もいたり、環境もね、音響いて良いし、路上ってこんながって。まあ最初はね、本を開きながら座ってだべる程度の感じで、ちょっと恥ずか、しいのもあったしね、最初はね。やっぱり、見ず知らずの人とか、ある種迷惑行為に近いようなことをひとまえでやるっていう事に関して、どんなのかなあって思いながらやって、たね。だからこれだっていう感じではなかったね、最初は。ホントに練習、遊び場としてというか、うん。

インタビューの中では明言を避けているが、「アコースティックデュオといたら路上」というイメージの元にあるのは、フォークデュオの「ゆず」である。特に路上に押し出すような明白なきっかけがあったわけではなかったようである。

A：まあ、もともとね（自分のひざをたたく）、お金かがないのがいいなってのがあったりだ、練習場として。やっぱり二人組みだし、スタジオ取るって、バンドはみんなスタジオで練習するけど、俺らはそんな金あんまないし、二人だったら、ね、別に、だし、フォークデュオだったら部屋でも練習できるしって。部屋か路上、人前でやるんだったら路上かなっていう感じで、音しっかりだすんならね。感じでやってたから。路上主体で、ライブ、路上でライブというよりは路上で練習っていうスタンスから始まって…

3.3 山形駅と青森駅前の路上の違いについて

エイイチロウが路上をはじめたのは、山形県の大学に行ってからであった。そこでエイイチロウに、山形駅と青森駅の路上の違いを聞いた部分をインタビューから抜粋する。

KT : あー、なるほどね。山形の路上と、青森の路上って雰囲気的にどうなの？ なにか違いとか。

A : 違う、ぜんぜん違う。駅の環境が、それは影響してるね。(標準語のイントネーションになる) 山形駅はね(津軽弁に戻る)、もうあの、二階に改札があるの。で、駅ビルがあって、つながってて、で、一回に降りる階段とかさ、そういうのが全部屋内なんだよね。階段がホールみたいになって、音すげえ響くのよ。

KT : 天然リバーブ状態みたいな

A : そうそう、だからお風呂で練習してるような、でっかいお風呂で。だから自分の声も聞こえるし、とおりもよくなるし、なにより、お客さんにも聞こえやすいんだよ、響くから。

KT : あーそっかー

A : 寒くないからほら、冬でも、最悪冬でもね、冬寒いけども、夏とか、雨の日でもできる環境だった

から。そこで結構スキルもあがって来たりして。で、うーん（考え込むしぐさ）結構お金払ってくれるお客さんもたくさんいたりしてさ、サラリーマンの人とかやっぱ。立ち止まりやすいんだろうね。雰囲気的に、もしかしたら、やってる人も多かったし。

KT：そう考えたら青森駅前ってのは……

A：厳しい！厳しいね。人、通ってるけど、やっぱりひとつの空間とかじゃないじゃん。もうひらけじやってるから。音だっけどっからきこえてるんだって感じだし、やっぱりひらけてるだけに、たちどまるのもはずかしかったりとかもね、あるべしね。だし寒いし。海風でね、のどもやられてまるし、へたしたら。あっついひでも寒いってこともあるだろうし。場所も限られてるってのもあるし、向こうもそうだったけど、完全にこっちは路上だよね。向こうの路上は屋内だから。

A：で、階段もほら、二階、一階、地下ってあって、だから各フロアで、今日だれだれがここでやるから、おれ奥でやるとかって、音はぶつけあいみたいになってるけどね。それで結構鍛えられたかなっていう。そう、路上の環境はぜんぜん違った。でも、それだからかもしれないけど、やっぱりさっきも言ったけど、大道芸やる人、ほんとにダンスとかパフォーマンスする人とか、絵描いたりね、するひともいれば、キーボードでやる人もいた。うん、スピーカーもってきて、室内だから雨降ってもできるじゃん。

で、ビラまいてさ、CD 買ってくださいね、ライブやりますよとかそんな人もいれば、アコギやってるひともいたし。だから、そういうミュージシャンだけじゃなくて、アーティストっていうか、幅広い人たちがもう仲いいのねみんな。輪があって、その輪の中にいれてもらったりとかしてね。

エイイチロウは、山形駅は、路上というより「屋内」であったと語っている。音がよく響き、ゆえに客にとってもそれが聴きやすく、立ち止まりやすかったのではないかと述べている。

一方青森駅については、一言目に「厳しい」と強い口調で語っていた。青森駅は「ひとつの空間」ではなく、「ひらけて」おり、「完全に路上」であると言っている。その状況自体を山形駅の屋内的な路上と比較し、否定的に語っている。

3.4 路上とライブハウスでの違いについて

ライブハウスと路上ライブでの違いについて、抜粋する。

KT : ライブハウスとストリートでやるのってどんな違い感じる？

A : やっぱり、表現の仕方も幅が違うと思うんだよ。路上はさ、他の雑音に負けないようにひたすらさ、

音出すことに、出すってのは大きさね。おっきい音出すことに結構重点置いちゃうけど、やっぱりライブハウスはマイクだからさ、あの一、小さい音、メリハリもつけれるんだよね、ささやいて歌う部分も作れたりとか、そういうのだいじなんだよね、ギター一本で歌ってるからさ、それだけにあきさせないっていうか、どういうところで表現の差をつけていくかっていうところで、そういうのあるね。

KT : 歌い方の意識が変わって……

A : かわっちゃうね。アルペジオの曲だって積極的にできるようになるから、ライブハウスだと。路上だとやっぱりかき消されちゃってさ、聞こえなきゃ、良いものもね、良かったとしてもダメだっきゃ。ていうその差だよ。だからもうホント完全に、響かないところで歌っているわけだから、どんだけ響かそうって、まあそういう質の違いはあると思うな。

3.5 分析：「身体である」と「身体をもつ」

私はエイイチロウが述べた、この二つの違いに、路上ライブでの「映える」という印象の手がかりがある
と考える。山田陽一は述べる。

そもそも、「身体を使う」とか「身体をあやつる」といったとらえかたは、「身体をもつ」という意識に基づいている。それは、身体をいわば客体化した見方であり、身体は、あたかも道具のようにそこに存在し、それを巧みに操ることで音楽が生み出されると考えられている。これにたいし、われわれのからだには、「身体である」というもうひとつの次元も存在する。この次元では、身体は音楽がくりひろげられる「場」であり、音楽することの「母体」ととらえられる。（山田陽一 2008:23）

この身体の二つの「極」によって、先ほどのエイイチロウが述べた違いを整理する。

ライブハウスでの演奏についての語りは「身体をもつ」という「極」である。「表現」や「アルペジオ」、
というように、「演奏技法」について、考えられている。

一方で、路上ライブでの演奏についての語りは、「身体である」という「極」である。こちらは「雑音に負けないように声を出す」、「響かせよう」というように、声量について、考えられている。

私は、ライブハウスでの彼の演奏にあまり良い印象をもっていなかったが、おそらくそれは、ライブハウスでは音響が詳細に聞こえるあまり、過度に表現的で不自然に見えたのではないか。

それはライブハウスという場所の制約もあるだろう。ライブハウスというのは、その名前のおりに演奏

をする場所である。そこではやはり演奏として優れたものが求められるということになる。

路上ライブにおいては、彼は「他の雑音に負けないようにひたすら大きく」と言っている。そうした野放
図な声量と、それが雑音によってマスキングされたことが、「映える」という印象を決定付けたのではない
か。

もちろん、電氣的に音量を増幅することそのものを否定するというわけではない。アンプによって増大するのは物理
的な音量である。「聞こえすぎる」、ということがある。明白であるがためにかえって隠れていくものもあるのではないか。
適切な身体の質とのかみ合わせのようなものがあるのではないだろうか。

3.6 「中心のない坩堝」としての「路上」

無数の「出来事」は重なり合い、一つの指向性をもつこともある。

例えば「野球場」にいる人間は野球という「出来事」に浸っている。そしてその身体は、「白球」の動き
に導かれている。それは野球をしている選手だけでない。その「野球場」にいる人間全員がそうである。

観客は「白球」の動きにそって身体を動かしたり、その行方に一喜一憂する。選手はいうまでもない。そ
こで起こるあらゆる「出来事」に、「白球」が作用している。だから「白球」がホームランになったか、フ

アールになったかによって、手元にあるビールがうまくなるかまづくなるかまで左右されるというわけである。その意味で、その野球ファンの身体は「白球によって満たされている」と考えることはできる。「野球場」を「野球場」として機能させているのは「白球」であり、その周囲で「出来事」が一定の秩序を持って組織されることになる。もちろん、その「白球」に対する関わりにも一定の濃度差、関与に対する濃淡が見られるということも考えられる。ようするにスタンドにいる人間全員が熱狂しているというわけではないということである。熱狂的阪神ファンを夫に持つ女が、いやいやながら、もてあました時間のために、夫の趣味につき合いつつ1歳になる赤ん坊をあやしているという場合、彼女自身の白球に対する関与はそれほど濃くとは言えない。また、「野球場」にいる警備員は一日中駐車場にいて、試合そのものを見ないで家路に着くかもしれない。しかしそれでも、彼は「白球に対する欲望を持つ人間を警備する」という意味では、間接的に「野球場」という出来事に組み込まれている。

一方、「路上」にはそのような明確な中心はない。そこを歩く人間の数だけ無数の「出来事」が発生し、折重なりながら、そこには白球のような固定されたセンターが存在しない。その状況は「組織」というよりは「坩堝」と言えるだろう。

したがって「路上」は、「中心のない坩堝」と捉えることができる。路上ライブを行うということはすな

わち、その坩堝の中で「かりそめの中心」になることだろう。おそらくその複雑な折重なりが、エイイチロ

ウの路上ライブを見たときの「映える」という印象に作用していたのではないだろうか。

3.7 「路上」のエロティスム

路上というのは留まる場所ではなく、どこかへ向かう途上である。娯楽のためにゲームセンターに向かう若者がいれば、仕事のために取引先へ向かうスーツ姿のサラリーマンもいる。それぞれが各々のコードに従って、どこかへ向かっていく。バルトは、映画館で見る映画の魅力と、テレビで見る映画の魅力のなさについて、以下のように述べている。

映画館の闇（匿名の、人の多い、多様な闇。いわゆる私的な映写の、何という退屈、何という欲求不満）の中に、（どんなものであれ）映画の魅力は潜んでいる。逆の体験を思い起こしてみよう。テレビでも、映画が放映されているが、何の魅力もない。闇が消去されているからだ。匿名性が抑圧されているからだ。空間は、家族的で、（家具や既知の物体によって）分節され、整頓されている。場所のエロティスム——むしろ、その軽さ、未完成な点を理解してもらうために、エロティザシオン〔官能化〕といったほうがいいが——は排除されている。テレビによって、われわれは「家庭」を課されるのだ。テレビは一

家団欒の道具となった。かつて、共用のなべが置かれた暖炉がそうであったように。（バルト：1984：

101-102）

バルトの論点は、「何が悦楽を生む中心として作用しているのか」というものであると考えられる。映画館での映画の魅力は、「闇」によって担保されているという。家庭で見る映画にはその「闇」がない。そのためにその映画を見る家庭的な空間では「匿名性」が抑圧される。ここでテレビによって課せられたのは、「家庭」という「神話」である。つまりここでの悦楽がもたらされる条件として、自分が誰であるかという、課された「神話」の隠蔽が必要ということになる。

テレビがそれを見る人間に対し「家庭」を課すように、路上を歩くサラリーマンはその着ているスーツやネクタイ、あるいは革靴、カバン、またはその立ち居振る舞いによって「サラリーマンである」ということを課されているということになる。それはバルトが語るところの「神話」である。つまるところ、サラリーマンは「サラリーマンという神話」を課せられるということになる。

社会に生きる以上、われわれは日常的に「何者であるか」ということを「課せられる」。学校では「子供である」事を課せられ、机に座らせられ、勉強させられる。あるいは他の子供との比較から自分がどのような階級の人間なのか、を課せられる。また、何者かであるように振舞うことが要求されており、また他人に

要求する。その意味内容は、課せられた「神話」が時空間に対する感覚を制約しているということである。

サラリーマン（少なくとも日本の）は、遅刻をしないように朝（あるいは昼か夜）自宅を出て会社に向かい、規定の時間まで仕事を行う。あるいはその当座の仕事のための時間の使い方をすることもあるだろう。

いずれにしても、何者かであるという「神話」が時空間に対する在り方に一定の制約を与えている。そうして個人のうちに内面化した「神話」は一種の「権力」として作用する。

もちろん、映画館の闇のように、路上が「神話」を「隠蔽」する、と主張するわけではない。しかし、課せられた「神話」が「あいまい」になるのではないかと考えられる。

「路上ライブ」において響く音は、その「神話」の水平的氾濫に対して、垂直に向かう性質を持つといえる。

4. 結論：「路上」は「心のよりどころ」

エイイチロウは同じインタビューの中でこのように言っていた。

A：路上はやっぱりその、なんか、この、いろんな意識あるとおもうけど、ひとつの心のよりどころみたいなものになってるんだよね。それ聞くひとつのはさ、続けて聞く人ってのは、何か求めて来てるん

だよ、だからなんがさみしかったりだとか、なんかかかえてるひとが聞きにきたりするってのもよくあるし、うん、でもやっぱりね、そういうのがあるのが路上のいいとこだね、ライブハウスではなかなかできないっきゃ、こういう関係ってさ。お金もかかるし。おかねかかんないでどれだけ不特定多数、路上あるって知らなくても、そこ通り過ぎた人が気づいてくれる場合もあるからさ。

路上は、それを聞く人にとって、「ひとつの心のよりどころ」であると彼は述べる。また、エイイチロウは違う所で、知らないサラリーマンが、演奏の合間を縫っていきなり身の上話をしだす事があり、演奏をやめてずっと話し込んでいたと言っていた。

A : ……まあ山形も青森でもさ、何もしなくてもそういうコミュニティっていうか、あの仲間はできてるんだよね、路上の不思議なとこでさ、別に集ったわけじゃないんだよ。こうやって一緒に仲良くなる仲間募集、とか言わなくても、自然と好きな人が集まってくるんだよね、山形でもさ、そういう仲間って出来たけど、こっちでもやっぱ路上やってればできるんだよね、不思議と。

KT : 駅前で弾いてて、ひとがきてで、つながりできる

A : そう、毎回来てくれる。ていうか、駅によくいる子が覚えてきてくれたり、帰り絶対青森駅から帰るとかってひともいるよ、バスとかね、電車とか。だから、そう、不思議なんだよね。

KT : 別に友達になってくださいとかいうわけでもなく＝

A : でもなく、いつもいる、顔なじみができてくるっていうか、そこが不思議。学校も年齢も、働いてるどこも、住んでるところもばらばらでも、駅前で歌ってること、共通のさ、歌歌う仲間同士もそうだけど、それを聞く（人）って言う、共通のなんかこう、目的があるだけで、音楽があるだけで、そういうひとたちと知り合いになって友達になっていくっていうさ。も、音楽を通してそういう縁を感じるってのもストリートの不思議なところだって言うね。まあストリートに限らずね、音楽はそういうところあると思うけどさ。

青森駅前で路上ライブをやることで、それだけでなんとなく人が集まってくるという。もちろん、人だけができるというほどではないのだが、そのように集うことで生じる連帯感が、路上ライブに「何かを求めて聞きに来る人」の「心のよりどころ」になっているのだろう。

この点を踏まえて、路上における音楽を考える。そこでは、演奏としての卓越したもの、というより、その場にいる人間と価値観を共有したり、ある種の生活のリズムを作り出すものとして作用しているのではないかと考えられる。つまりそこではむしろ、演奏としての価値のほうが付加的なのではないだろうか。

そこには青森駅前の路上ライブを「かげがえのない」体験として感受している人間が、一定程度存在する

と考えられる。音の詳細に一喜一憂するのではなく、音響があることによって現れた独特な「場」としての

雰囲気酔う事の方がはるかに本質的なのではないかと考えられる。

5. 今後の課題

おそらくこの論文は、ひとつの精神分析の症例として捉えられるのが、一番収まりのいい受け取られ方ではないかと考えられる。理論的な部分においても、フィールドワークにおいても多くの課題が残されているように思える。まず後者について、この修士論文では、エイイチロウへのインタビューを中心とした考察を行ったが、音響がもたらす「かけがえのなさ」を考えるにあたっては、演奏者へのインタビューのみでは不完全であったことは大きな反省材料のひとつである。そもそもそうした「演奏者」－「聴取者」という図式の限界で思考する事をもくろんでいたのだが、結果として不十分なものとなったのは明らかである。

また、理論的な部分においては更なる整理も必要である。問題は「かけがえのなさ」がシミュレーションの不可能な欲望として作用する、ということである。シミュレーション不可能ということは、具体的に何をどのように欲望したのかを明確に論じるというような、いふならば歴史的な記述を行うのに必要な要点をおさえ書いて書く、ということの不可能性を提示しようとしている。たとえ、記述をしたとして、常にそれではな

い、と否定し続けるような状況を指している。つまり、ある体験における「欲望の感受」は、常に違う形に変化し続け、しかも元のかたちではありえないということである。それは科学的な意味での反復の可能性とは違った「反復」である。科学的な反復、というのは、そもそも理想的な時間、および理想的な空間を前提とする。「欲望」が動的なものとするなら、「科学的な反復」は静的ということになる。おそらく前者の意味での「反復」は、元の流れに戻ろうとする（がしかし必ず失敗する）「回帰」として考えられるのだろう。

こうした「欲望」と、科学的ではない「反復」というテーマを整理することが今後の哲学的な課題となると思われる。この辺りの事情はおそらく、ポスト構造主義の哲学者、特にドゥルーズが、精力的に思考している事項だろうと思われる⁷⁶。

しかし何を考えるにせよここでの言葉は尽きたと思われる。

【引用・参考文献】

- 井手口彰典(2004)「『非一芸人』としてのストリートミュージシャン——『他者』の機能を中心に」、『ポピュラー音楽研究』, 8:3-16.
- 今田匡彦, 斉藤隆博(2007)「音楽の肌理について: J ポップは聴こえない」『音楽教育実践ジャーナル』5:1)

76 このあたりの趨勢は国分(2013)に多くを負っている。

- 奥井遼(2012)「『沈黙の声』にみる身体的志向性：わが研究へのメルロ＝ポンティ現象学からの接近」京都大学大学院教育学研究科紀要,58:183-193
- 木島由晶(2006)「路上演奏者の公共感覚—心斎橋の弾き語りシンガーを事例として—」,『ポピュラー音楽研究』,10:16-39.
- 国分功一郎(2013)『ドゥルーズの哲学原理』岩波書店
- 菅原和孝(2010)『ことばと身体 「言語の手前」の人類学』講談社選書メチエ
- 諏訪淳一郎(2012)『パフォーマンスの音楽人類学』勁草書房
- Seeger,A(2004), *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*, University of Illinois Press
- Sontag,S(1996)「様式について」『反解釈』高橋康也 他訳 ちくま学芸文庫
- Barthes,R(1984)『第三の意味 映像と演劇と音楽と』沢崎浩平訳 みすず書房
- Barthes,R(2005)『ロラン・バルト著作集3 現代社会の神話』下澤和義訳 みすず書房
- 三浦雅士(1999)『考える身体』NTT出版
- 水村美苗(2008)『日本語が亡びるとき——英語の世紀の中で』筑摩書房
- 水谷清佳(2005)「韓国ソウル・大学路のストリート・ミュージックからみるマダムの文化（民族藝術学の諸相）」『民族芸術』,21:185-192.
- 南田勝也(2002)「ストリート・ミュージックの都市空間：大阪都市部のフィールドワークを元

に」, 『サウンドスケープ』, 4:54-62.

- 南田勝也(2006)「作品文化の社会学を構想する : メディア文化・ポップカルチャー研究の限界を
超えて」, 『神戸山手大学紀要』 8:31-A44
- 山口晋(2002a)「大阪・ミナミにおけるストリート・パフォーマーとストリート・アーティスト」, 『人文地理』, 54-2: 173-189.
- 山口晋(2002b)「規制をめぐる Interaction : ストリートミュージック, 排除か容認か?」, 『サウンドスケープ』, 4:41-49.
- 山口晋(2008)「ストリートの地理—研究動向の整理と今後の研究課題—」 『信州大学経済学論集』, 59:1-15
- 山田陽一編(2008)『〈わたし〉へと広がる響き』昭和堂
- 李理恵子(2003)「東京のストリートミュージック: 都市サウンドスケープの生成と変容」 『サウンドスケープ』 5 27 - 34
- 鷺田清一(1999)『「聴く」ことの力の力——臨床哲学試論』 TBSブリタニカ

【巻末資料】

このトランスクリプトは、2012年5月29日の22時15分に、青森市内で活動する渡邊英一郎（ミュージシャン名はエイイチロウ、以下エイイチロウで統一）氏への40分弱のインタビューを書き起こしたものである。

体裁の煩雑さを避ける目的から、インタビュアーである筆者をKT、エイイチロウをAと表記している。

見出しは、事前に用意した質問事項を軸に、二転三転している話題に合わせてつけている。

楽器暦と演奏暦とプロフィール

KT：まずじゃあ、ですね、渡邊英一郎さんの楽器を始めたきっかけをおしえてもらえますかね？

A：楽器を始めたきっかけですか。

KT：はい

A：楽器始めたきっかけは、えっと、中学校の頃に、えー、テレビで見た、ポルノグラフィティ、にちょっとあこがれて、自分も楽器やってみたいなと思ったのがきっかけで、

KT：ふんふん

A：中学校二年生の時にまあ色々お年玉とか貯めに貯めて、あの一、ギター、アコースティックギター、今もずっと使ってるんですけど、それを買ったのがきっかけです。それが最初というか…

KT：ふんふんふん、あ、そこからギターを始めて、

A : うん

KT : ずっと続けている感じなんですね。

A : うん、そうですね

KT : なるほどね

((お互いにならずきあう))

KT : 生まれは青森市、ですね？

A : 青森市です、はい

KT : ふんふん

KT,A : 「「青森市で生まれて」」

A : で、ちょっと東京にいまして、3 - 4 歳くらいの時に

KT : あ、東京にいたんだ？

A : そうそう、もう物心つかない頃ね。

KT : あーそうなのか

A : 東京さいで、一旦行って、かえってきて

KT : 一年とか二年とか？

A : んー、そうだね、三年ぐらい

KT : 三年ぐらい

A : 幼稚園年中で帰ってきたね

KT : あ、んなんだ

KT : 中学校、あ、小学校はどこなの？

A : 小学校は戸山西小

KT : 戸山西小、へー

A : たんぽぽ幼稚園、戸山西小、戸山中学校、戸山高校、全部戸山できてで、戸山から出たことが無かった

という感じで

KT : 戸山で来てるね (笑)

A : んー、で、んーと、うん、中学校の時ギター買ったけど、なんかそんときギター、本格的にやったりと

かね、学際に出たりとかなくて

KT : んなんだー

A : ほんと高校に入ってからかな、ちゃんと音楽やったりしたのは

KT : なんか人前で弾いたりとか？

A : そうだね、バンドだね、高三のときにやったバンドで

A : 中学校の時、ギター買ったけど、ホントに遊びで

KT : あーうん

A : んで、学祭それで出ようってのもなくて

KT : ふんふん

A : (ちょっと笑い始める) まあここだけの話、まあインタビューとっちゃってるけど、ホントはね、キッ

クザカンクルーやってた

KT : あはははは！マジ！

A : 黒歴史だけどね

KT : (爆笑)

A : 自分なりのB系ファッション的なのして、仲間を引き連れて、キックザカンクルーのカラオケにあわせて、ラップをね、ラップやってたの、実は。

KT : だからリップスライムとか好きなんだ

A : そうだね、とおってきてるからね

KT : あー

A : やっぱそういう意味ではなんかジェネレーションっていうか、世代的に言うとね、やっぱラップも流行ったし、そういう J-POP の、ラップとか一も一うん、通ってるからね

KT : おー

A : ホントは韻ふみたいになってところもあるんだけど、まあね、弾き語りでも韻踏むってなかなか難しいからね

KT : あ、そうなのかな

A : どうなんだろう、わかんないけど

KT : うん

A : という、ね

KT : んで、高校までが青森にいて、そっから今度山形の大学に行って

A : 山形の大学に行って

路上を始めた馴れ初め

KT : 大学では何をしていた感じなんですか？

A : 大学では映像、CMとかドキュメンタリーショートフィルム、そういうあの商業的に使われる映像

KT : あー

A : を、つくる勉強をしてて

KT : ふんふん

A : で、同時にまあ、軽音とかに所属は最初してなくて、なんかもうフリーな感じで、外部でライブしたり

とか、フォークデュオ組んで、最初バンドやりたいねってところからはじまって、メンバーが集まんなくて

最初ボーカルギター、ギターボーカルがオレで、ギターがもうひとりいて、ベースがいて、あとドラムだけ

だねっていった。

ベースのやつが絵書くの好きなやつで、自分は絵書くことに時間割きたいからバンドできないっていった

KT : あら、そうなんだ

A : で、そこで残ったギター、とおれがフォークデュオやって、組んで、んでまあ、軽音に所属してないけ

どライブしますよってライブして。

KT : はじめての山形でのライブは大学何年生？

A : (小声) 大学何年だっけな

A : 大学二年かな。二年にあがるぐらいのとき、に、なんか友達、軽音の友達にライブ出してみないかって誘

われて、じゃあ俺ら二人組み、まあそんなときちょうどね、ベースが抜けてどうしようって言ってた時期だか

ら、ふたりででれるじゃん、フォークデュオでって。

そこでライブにでるために組んだのがきっかけでフォークデュオ組んだんだけど。

KT : そうなんだ

A : んで、そうそう、二年の頃にライブし始めて、そこから路上もね、二人で初めて出してみて、どんなもん

なんだろうって。二人組みっていったら路上じゃねって。路上で始めたのが最初のきっかけ。

KT : そうなんだ

A : ホントはね。

KT : はじめ、なんだろう、フォークデュオでやってから今度 [は路上で] やろうっていう。

A : そうそう

KT : 何かきっかけはあったの？何か路上に出る決定的なきっかけみたいな。

A : (2～3秒唸る)

A : もう単純に、駅前で路上できるのかなっていう。そのやっぱりね、イメージでね、こっちも。アコース

ティックデュオといったら路上でしょっていつて。

KT : あー、何か漠然とそういうイメージはあるんだ！

A : そうそう、で、山形駅はどんなのかなって。やってみたら意外とやってる人もいたり、環境もね、音響いて良いし、路上ってこんながって。まあ最初はね、本を開きながら座ってだべる程度な感じで、ちょっと恥ずか、しいのもあったしね、最初はね。やっぱり、見ず知らずの人とか、ある種迷惑行為に近いようなことをひとまえでやるっていう事に関して、どんなのかなあって思いながらやって、たね。だからこれだっという感じではなかったね、最初は。ホントに練習、遊び場としてというか、うん。

KT : なんかとりあえずでてみようかなあみたいなの。

A : 行ってみてちょっと歌ってみちゃう？みたいなの。

KT : あーなるほどね。で、そっから山形の路上でやってた感じなのかな？

A : そうだね、でも、二人組みのときはまあ、何回か。相方も、天気良いから路上でてえとかって言い出すようになってきてー…

KT : あ、そうなんだー

A : それ俺も思うわーって、今日いぐがーって感じで出だりはしてて。で、お金たまにもらったりとかね。

偶然お客さんからお金もらったりとかいうこともあったりして。

まあ、もともとね（自分のひざをたたく）、お金かがないのがいいなっとなっていたりだ、練習場として

やっぱり二人組みだし、スタジオ取るって、バンドはみんなスタジオで練習するけど、俺らはそんな金あん

まないし、二人だったら、ね、別に、だし、フォークデュオだったら部屋でも練習できるしって。部屋か路上、人前でやるんだったら路上かなって感じで、音しっかりだすんならね。感じでやってたから。路上主体で、ライブ、路上でライブというよりは路上で練習っていうスタンスから始まって…

KT：そっからなんていうの、路上でのつながりができたりとか？

A：二人組みの間はそういうのはなかった、そういう意識持ってやってなかったってのがあるんだけど、なんかぜんぜんそういう感じじゃなくて。

KT：ギターデュオでやってるときに他の路上でやってる人と話しとかなったり

A：そういうのはあんまりなかった。

KT：ないんだ。

A:あの一、でまあ、結局そのフォークデュオが、あの一、一年くらいで解散になるんだけど、そっからオレがひとりになって。向こうはもうどっちかっていうと、そういうふうにはライブ活動をやすることに生産性を感じないって言い出して。どっちかっていうと打ち込みとかね。ピアノも弾けるしドラムもできるやつだから打ち込みの方に走って。そっちでゲームミュージックとか作りたいつつってね。

KT：んなんだ。

A：そうそう、最近のゲームミュージックってすごいじゃん。

KT：すごいね（笑）

A：なんていうか、完全に打ち込みでオケ作って、ていう感じの方に走って、もう理論は持ってる人だった

から、音楽理論をね。おれはもうのこされて…もうまったく違ったんだよね、ベクトルが。おれはそう、学祭とかで二人組みでき、なんかあの、大学のイベントでき、すごいお客さんたくさんいるなかで、閉会式、クローズドイベントって言って、学生、大学生がもう、200人、300人くらい集まってやるクローズドイベントってのに余興で呼ばれて、オレはめっちゃテンション上がって、すげーこんな人前でやれることあるんだっておもってそのときテンション上がってやってたんだけど、向こうがもういやだ、人前でもう恥ずかしっていうようなやつだったんだよ。だからもうその時点でベクトルが違うってなって、ひとりにならざるを得なかったんだけど。イヤイヤやらすわけにもいかないし。おれはどっちかって言うともうそういうふう

に、ライブやっていきたいしうまくなりたいとも思うから

KT：積極的に人の前にでたいみたいな。

A：そうそう、そういうのにあこがれてたってことがあったから。

A：でひとりになって……

KT：それが時期的には三年生ぐらい [の時期] かな？

A：そうだね、三年の……

KT：学部の三年、そっからまたひとりで

A：そうだね。ひとりでやりだして、んで、もともとその毎年ね、毎年オレ企画で、前までふたり企画だっ

たけど、オレ企画でその、ほら大地とか、ウェイバーとかに、山形でツアー周るときに

KT : あーあったかー

A : トークサーキットツアー夏の魔物とか

KT : あーはいはいあったあったあった！

A : 山形周りたからって、えいちゃん企画してよ（膝を叩く）って、言われてた時期なのね、それが。で

えいちゃんも出なよって言われて。そのときちょうどひとりになって、どうすっぺって（膝を叩く）、でも

でるしかねえべ（膝を叩く）って、出始めたのが最初の頃ね、実は。だから、対バン、そのときの対バンが

さあ、誰だったかなあ、あの、そうだ、毛皮のマリーズだ。

KT : え、マジで！

A : だから、おれがひとりでちゃんとライブハウスでライブをしはじめた最初の初ライブは、毛皮のマリー

ズと、ウェイバーと……

KT : フレディーは [いた？]

A : フレディーもいた、ボヘミアンズもいだな。

KT : ボヘミアンズも！すごい組み合わせだなあ。

A : おそろしいでしょ。たしかボヘミアンズもいたかな確か。んだったと思う。

KT : そんな組み合わせで初ライブなんだ。

A : そうそう、びっくりでしょ。

KT : うんうん、今だばそのメンツ呼ぶっていったら相当大変だと思うけどな。

A : 伝説だよ、ある意味 (笑)

KT : 伝説だね (笑)

A : それがいちちゃんズナイトヴォリュームワンっていうやつなんだ

KT : (爆笑)

A : やばいでしょ

KT : やべえな

A : 夏の魔物東北サーキット、いちちゃんズナイトヴォリュームワン

KT : いちちゃんズナイトヴォリュームワン (笑)

A : それで、いちちゃんって名乗って、ひとりで弾き語りはじめんだけど、それがいちちゃんからエイイチ

ロウになって今に至るって形。

KT : そのいちちゃんズナイトはそのあと何回かやったりしたの？

A : いちちゃんズナイトまだやってないね (笑)

KT : あ、やってないんだ (笑)

A : 伝説の一回目

KT 伝説の一回目 (笑)

A : だから (膝を叩く) 今年やりはじめようかなって。

KT : いいじゃん

A : 主催だね。さすがに毛皮のマリーズみたいな人呼べないけど、ちょっとこれまで出会った人も、たくさ

ん、各地にいるから、山形でも、岩手でもいいなって思う人もいるし、青森にももちろんいるからー……

KT：自分で、なんだろ、それこそまめびーみたいに（主催する）……

A：そうそう。えいちゃんズナイトヴォリュームツアーが、ついに伝説からはや何年……

KT：なんかPVつくったりして（笑）

A：そうだね、ダウン、あの伝説から……

KT：カミングスーン

A：カミングスーン

KT：（爆笑）

A：伝説って自称だけどね、でも今思えばすごいメンツだよな。

KT：だよな

A：まあまあ、そんな感じで。

KT：そっか。

A：話し飛んじやったねごめんね。

KT：いやいやいや

KT：で、ひとりで、山形で、そのあと卒業するまでずっとひとりで（やってた？）

A：そうだね、ひとりでやって、それで、企画はやってないかな。まあ山形でもいろんなところでも出して

らえるようになって……

KT：路上の頻度とかってどうなったの？山形でひとりになってから

A：路上は結構な頻度で出てたね。週に一度は出てた、必ず。もう、てかね、病的になってたね。

KT：え？

A：病的っていうか、もう大学四年になって、単位とんなきゃいけないときなのに、もう逃げるようにさ、

もう、学校が忙しくなった、就活も忙しくなった、周りは。というときに、反動的にもう、逆の方向（膝を

打つ）、もうなんだろうね、最悪な話しさ、パチンコ覚えたのも四年なんだったって

KT：あーらそうなんだ。

A：それで、あ、これあんまひとに聞かせられないけどさ、パチンコ四年で覚えて、ばかでしょ。

KT：（笑）

A：で、単位落とすのよ、前期。そのまま普通に取ってれば卒業できるて、セーブしてきたからさ。なのに

パチンコやってるか、路上に出るかよ。もう。

KT：四年で [パチンコ] 覚えちゃって。

A：そうそう、いいやって思って、とりあえずもう、現実逃避するようにさ、もう学校以外はもう……

KT：ギター。

A：そうだね、路上、駅にもうチャリで、気付いたら駅にいるみたいな、ような感じで。毎日とは言わない

けど、ライブも、色々出れるようになってさ。（膝を叩く）でもう、そっちやっちゃってたね。で、卒制

[卒業制作] とか、ちょっとおろそかになってしまったけど。

KT：卒制は、なんかこう、チーム作る感じの…

A：えーっとね、それはショートフィルム自分で作ったんだけど、それはそれでまたね、あれなんだけど。

KT：うん。

A：まあそこから路上、ひとりのほうが、ひとりだとほら、フットワーク軽くてさ、もう今日行きたいんだけどいくおまえっていう相方がいないから、ひとりでじゃんじゃんじゃんできる。

KT：だよ、自分の気分でいっちゃうってかんじ。

A：そうそうそう、そんな感じで。で、大学卒業して、何とかしたんだよ、何とか現役で卒業して、したんだけど、その、まあもちろん就職決まんないわな。内定一回もらったんだけど、蹴っちゃって。

KT：蹴っちゃったんだ

A：んで、卒業してからの約一年間、山形でバイト継続的にやらせてもらいながら、あの一歌うたってでー。そこでまたどんどん山形でもね、色々やらせてもらったね。

KT：んなんだ、路上で何かつながりができたとか。

A：そうだね、（ちょっと間）路上でつながりもできたし、結構いろんな輪が広がって、いろんなところ呼んでもらえるようになって、そこでね、また、ミュージックレボリューションって去年オレがほら、出たっていう大会あるじゃん。それ、前にも出てたことあって。去年がラストイヤーだったんだけど。その前にも出たりしてね。まあそのときの結果ぜんぜんだったんだけど。そういう、歌のほうもうメインになってきちゃって。

KT : んなんだ。

A : 仕事を見つけてからだろって話なんだけど、ホントは。もう、なんかね。ひたすら歌やりてえんだなって思って。

KT : まあ、なんか一本気持ちに筋があったみたいな。

A : うん、そうだね、確信みたいになってきて。で、その、去年かな、青森に帰ってきて今に至るって感じ。

山形の路上と、青森の路上の違いについて

KT : あー、なるほどね。山形の路上と、青森の路上って雰囲気的にどうなの？なにか違いとか。

A : 違う、ぜんぜん違う。駅的环境が、それは影響してるね。(標準語のイントネーションになる) 山形駅はね(津軽弁に戻る)、もうあの、二階に改札があるの。で、駅ビルがあって、つながってて、で、一回に降りる階段とかさ、そういうのが全部屋内なんだよね。階段がホールみたいになって、音すげえ響くのよ。

KT : 天然リバーブ状態みたいな

A : そうそう、だからお風呂で練習してるような、でっかいお風呂で。だから自分の声も聞こえるし、とおりもよくなるし、なにより、お客さんにも聞こえやすいんだよ、響くから。

KT : あーそっかー

A : 寒くないからほら、冬でも、最悪冬でもね、冬寒いけども、夏とか、雨の日でもできる環境だったから

そこで結構スキルもあがって来たりして。で、うーん（ちょっと考え込むしぐさ）結構お金払ってくれるお客さんもたくさんいたりしてさ、サラリーマンの人とかやっぱ。立ち止まりやすいんだろうね。雰囲気的にもしかしたら、やってる人も多かったし。

KT：そう考えたら青森駅前ってのは……

A：厳しい！厳しいね。人、通ってるけど、やっぱりひとつの空間とかじゃないじゃん。もうひらけちゃってるから。音だってどっからきこえてるんだって感じだし、やっぱりひらけてるだけに、たちどまるのもはずかしかったりとかもね、あるべしね。だし寒いし。海風でね、のどもやられてまるし、へたしたら。あつついひでも寒いってこともあるだろうし。場所も限られてるってのもあるし、向こうもそうだったけど、完全にこっちは路上だよ。向こうの路上は屋内だから。

KT：どっちかっていうとスタジオに近い雰囲気はあるのかな、向こうは。

A：スタジオ。

KT：スタジオつか、リバーブきいたりしてる、ああまあ、スタジオだったらリバーブきいてないか。

A：で、階段もほら、二階、一階、地下ってあって、だから各フロアで、今日だれだれがここでやってるから、おれ奥でやるとかって、音はぶつけあいみたいになってるけどね。それで結構鍛えられたかなっていうそう、路上の環境はぜんぜん違った。でも、それだからかもしれないけど、やっぱりさっきも言ったけど、大道芸やる人、ほんとにダンスとかパフォーマンスする人とか、絵描いたりね、するひともしれば、キーボ

ードでやる人もいた。うん、スピーカーもってきて、室内だから雨降ってもできるじゃん。で、ビラまいてさ、CD 買ってくださいね、ライブやりますよとかそんな人もいれば、アコギやってるひともいたし。だから、そういうミュージシャンだけじゃなくて、アーティストっていうか、幅広い人たちがもう仲いいのねみんな。輪があって、その輪の中にいれてもらったりとかしてね。

KT : そこでつながりできて、ライブハウスに呼んでもらったりとか。

A : とかね。

A: 仙台ね、仙台さ行く駅だからほら、山形、すぐいけるからさ仙台さ。

KT : せんせきせん？

A : 仙山線

KT : あ、仙山線か。

A : 仙台と山形、仙山線。だから結構人の行き来もあったし。まあ山形も青森でもさ、何もしなくてもそういうコミュニティっていうか、あの仲間はできてくるんだよね、路上の不思議なところでさ、別に集ったわけじゃないんだよ。こうやって一緒に仲良くなる仲間募集、とか言わなくても、自然と好きな人が集まってくるんだよね、山形でもさ、そういう仲間って出来たけど、こっちでもやっぱ路上やってればできるんだよね不思議と。

KT : 駅前で弾いてて、ひとがきてで、つながりできる

A : そう、まいかい来てくれる。ていうか、駅によくいる子が覚えてきてくれたり、帰り絶対青森駅から帰

るとかってひともいるよ、バスとかね、電車とか。だから、そう、不思議なんだよね。

KT : 別に友達になってくださいとかいうわけでもなく＝

A : でもなく、いつもいる、顔なじみができてくるっていうか、そこが不思議。学校も年齢も、働いてると

こも、住んでるところもばらばらでも、駅前で歌ってること、共通のさ、歌歌う仲間同士もそうだけど、そ

れを聞く（人）って言う、共通のなんかこう、目的があるだけで、音楽があるだけで、そういうひとたちと

知り合いになって友達になっていくっていうさ。も、音楽を通してそういう縁を感じるってのもストリート

の不思議なところだって言うね。まあストリートに限らずね、音楽はそういうところあると思うけどさ。

（お互いにうなずきあう動作）

KT : 常連さんができて（・・）

A : そうそう、でほら、こんどライブハウスでライブあんだけどどうって着てくれたりして、仲良くなるっ

きゃ。

お客さんを意識して曲を変えることがあるのか

KT : んーじゃあちょっと、質問のアレを変えようかな。えーつとさ、路上でやることでさ、オーディエン

ス、あの、お客さんを意識して曲を変えたりとかってことはあるの？選曲＝

A : うん、うーん、それはなに、どういう曲にするかってこと？

KT : うん、なんか、なんかこう、お客さんを見てなんか曲を変えるとか。たとえば（あわてた様子）、まずあの、曲、どういうタイミングで決めるの？夜出るときって。

A : 路上は完全にさ、まあひとによってちがうと思うけど、おれはもうそのときの気分って言うか。セットリスト決めてやるってのも最近やる人もいるけど、おれはもう完全にそのときの気分とか。お客さん見てるね、

KT : そうなんだ。

A : 妙にサラリーマンのひととおってるときは、つかみでなんか昔のフォークソング歌ったり、カバー、やったりして、ちょっと興味もってもらえたらそっから自分の曲やることもあるし、たちどまってくれるひといたら、そのひとつなぎとめたり、たとえば女子高生だったら、そういう人に割りと聞いてもらえそうな曲をチョイスして歌ったりとか、そういうことを臨機応変にやるね。

KT : お客さん見て曲を変える感じ、

A : そうだね。

KT : 歌い方とかも変わったりするかな。

A : 歌い方——、どうだろ、そんな変わんないほうかな。

KT : あーそっか。

A : 自分の中では、

KT : うんうん、ん——と、オリジナルとコピーの割合ってさ、どんぐらいな感じになってんの？

A : んー、路上でしょ？

KT : うん

A : んー、そうだな、そんなときによるけどね、割と半々かもしれない、路上のとき。

KT : うんうん

A : もちろん自分のオリジナルだけでね、立ち止まってくれる人もいるし、立ち止まってくれればそれに越

したことはないんだけど、まあ自分でも歌いたい曲あるからね。普段のライブでそんなコピーとか連発しない

カバーね、連発しない、から、歌いたい曲いっぱいある、自分の好きな曲とか。

KT : うーん、あとさ、ライブハウスとストリートでやるのってどんな違い感じる？

A : やっぱり、表現の仕方も幅が違うと思うんだよ。路上はさ、ほかの雑音に負けないようにひたすらさ、

おと出すことに、出すってのは大きさね、おっきいおと出すことに結構重点おいちゃうけど、やっぱりライ

ブハウスはマイクだからさ、あの一、小さい音、メリハリもつけれるんだよね、ささやいて歌う部分もつく

れたりとか、そういうのだいじなんだよね、ギター一本でうたってるからさ、それだけにあきさせないって

いうか、どういうところで表現の差をつけていくかっていうところで、そういうのあるね。

KT : だいぶ、なんかこ、歌い方の意識がかわって きちゃうのね

A : [かわっちゃうね、アルペジオの曲だって積極的にできるように

なるから、ライブハウスだと。路上だとやっぱりかき消されちゃってさ、聞こえなきゃ良いものもね、良か

ったとしてもダメだっきゃ。ていうその差だよね。だからもホント完全に、響かないところで歌ってるわけ

だから、どんだけ響かそうって、まあそういう質の違いはあると思うな。

ライブハウスと路上

KT：えいちゃん的にはどっちでやるのが、好みある？どっちが好きかっていう感じ。

A：ライブハウスの方が環境は良いからね、好きだけど、路上ばかりでてる時は、ライブハウスでやるの

苦手だったね、逆に。ほら、マイクがあるから。あんま自由に動いて歌えないっていう。路上はやっぱり自

由なんだよね。ストリートってのは、うん。環境はね、ライブハウスの方があったかかったりせずしかった

り、てんき関係ないってのもあるし、路上はやっぱりその、なんか、この、いろんな意識あるとおもうけど

ひとつの心のよりどころみたいなものになってるんだよね。それ聞くひとってのはさ、続けて聞く人っての

は、何か求めて来てるんだよ、だからなんがさみしかったりだとか、なんかかかえてるひとが聞きにきたり

するってのもよくあるし、うん、でもやっぱりね、そういうのがあるのが路上のいいとこだね、ライブハウ

スではなかなかできないっきゃ、こういう関係ってさ。お金もかかるし。おかねかかんないでどれだけ不特

定多数、路上あるって知らなくても、そこ通り過ぎた人が気づいてくれる場合もあるからさ。そこの違いだ

な、うん。

KT : なんか偶然の出会いっていうのかな、なんかそれが路上の

A : [いいところだと思うな。

KT : うん

CD の自分の声を聞いてどう思うか。

KT : で、CD 作ってるわけだけども、CD で自分の声聞いてどういう感じ受ける？

A : あー、どういう感じ…

KT : んー、まあ、なんだろう、感想ていうか印象ていうか、あれば教えてもらえればいいんだけど。

A : そうだな、ちょっとはずかしいところはある。やっぱライブでばっかやってるからね。どうしても生な感

じというか、それがコンプリートされてるってのも最初とまどいもあったりはしたけど、

KT : あー

A : ちょっと実は。でもまあ、うーん、（ちょっと笑って）でもやっぱ聞いて、自分のダメなところが良く

見えるからね、すーんごい。あーこういうところ、これがいいっておもえるのかなって、思うきっかけになっ

た、CD。

KT : ふんふん、あ、いろいろ気づくところが

A : [あるねー、うん。これを果たして良いと思われるのか。ライ

ブはこうやって聞こえてるのかなって。

KT : あーふんふん

A : 普段指摘ってなかなか受けないじゃん。CD はもう真実だから、

KT : 真実か

A : そうやっていってくれるひとも少ないから、

KT : うん

A : いるけど、音程が安定しないとかさ、高いところはどうのこうの、

KT : えいちゃん的に CD の位置づけってどんな感じなの。ライブをやることとストリートでやることくらべてさ。

A : CD の位置づけはまあ、いろいろあるよ、いろいろあるんだけど、んー、最近出したそのオムニバスに関してはね、んー、ライブにつながるひとつのアイテムかなっていう。ライブに来てもらうための。やっぱり CD ないとき、曲としてまあ、そ、誰かがライブで聴いて、何回か聞いて好きで、またやってくださいとか、いつくれたとしても、CD というものとしてちゃんとないと、曲として認識がさ、薄いと思うんだよね、どうしても。人の記憶に残るにはそのひとが聞きたいときに聞けるツールがなきゃだめじゃん。

KT : うんうん

A : でやっとなら曲として愛してもらえるみたいな。実際あるでしょ。やっぱり好きなときに聞けるようにとか

KT : うんうん

A : 好きって思ってもらえてるならね、なおさら。だから、必要なもんだと思う。ないとね、どうしても、

つくったもん、聞いてほしいんだったら、CD 一番楽じゃん。自分の好きなタイミングで聞けるわけだから。

アーティストとしてなきゃいけないとは思うけど。

KT : 記憶になんだろ、定着させるっていうか。

A : そうそうそう、っていうのもそうだしね

KT : なんだろ、録音してるときって、なんか、なんだろ、ライブとかストリートでやるときと違うの？ス

タジオでやってることになるかな。

A : うん、そうだね。やっぱちょっと違うかもね。

KT : うんうん

A : 同じものを入れるつもりでやってはいるけど、うーん、そうだな、うん、ホントは違うよな、

KT : うんうん

A : もちろん。まあ、だから、これを録音した向こう側に何百人の人がいるって想像してさ、やるけど、

KT : んなんだ

A : 不思議な感覚だよな、だって目の前にいないけどそれを聞いてほしいっていう

KT : 届けたいっていうので想像力を、

A : そうだね、うん

A : あとやっぱりほら、もうそれで定着されるもんだからさ、そのテイクが、そのテイクで歌が定着されち

ゃうじゃん。だから、そういう緊張感はあるよね。

KT : うんうん

KT : このフレーズでいくんだって気持ちが入ったりするもんなのかな

A : フレーズでいくんだってどういうこと？

KT : なんか、きょくをやっぱり、CD を聞いて、この曲はこういう曲なんだっていうふうに思うわけだから、弾くフレーズに対するプレッシャーは違うのかなって

A : そうだね、違うかもね。ライブで出来ることが、CD 録音するときにできなくなるかもしれない、もしかしたら。

A : でもやっぱり、曲と、曲を見つめなおすことになるよね。

KT : あーそっか

A : このフレーズはここできめっていかさ、ここが肝ってところを認識してもっとやんなきゃいけない。そりゃもちろんライブのときもそうなんだけど。

KT : ふむふむ。うん

A : なんかある他に (笑いながら)

コピーしたい曲について (真似、路上で歌いたい曲)

KT : うーん、だなー、これか (カンペを見ながら)。えー、なんだろ、コピーしたい曲ってどんな感じの曲になるのかな。普段聞いているものとか、フレーズ好きで、あ、このフレーズ好きで真似するとかって場合、

A : 真似 (声のトーンがシリアスになる)

KT : 真似つうか、いいフレーズがあるからちょっと練習してみようとかって

A : あー、その路上でね、歌いたいからと、

KT : うん

A : うん、どんな曲と。

KT : うーん、ちょっとあいまいすぎるかなあ。

A : 人があんま知らない曲とか、あと逆に知ってる曲とか、自分で気に入った曲をやりたいなど。

KT : うんうん

A : たとえば・・・これ路上でやったら面白くねえかって、かっこよくねえかっていうさ。

KT : あー

A : だからほら、なんかイメージ的にさ、路上やるひとつでコブクロとかゆずってイメージが強いのもどう

しても。一般的に。でなくて、バンドの曲をやると。くるりをもってくるとか。

KT : フジファブリック

A : フジファブリックもってくるとか。そういうことかな。普段バンドで世間に知られてる曲とか、若手で

この曲やんねえだろって曲をやりたい。山下達郎とか、吉田拓郎とか、って思ってもってきたりとか。そう

いう、かいつまんだり、いろんなどっからつまみつまみでもってきて。

KT : へー、じゃあ路上で山下達郎

A : [やったりしたこともあった。

KT : んなんだ、へーそれ聞いてみたいな。

A : いないじゃんだって路上で山下達郎

KT : [いないわ (笑) へーそりゃすげえわ、

A : べつにクリスマスイブとかじゃなくてね。

KT : ライドオンタイムじゃないけど

A : クリスマスイブをやることも、逆に面白いとおもうし。懐メロとかね。カラオケではたまにほら、同世

代で歌うけど、オリジナルラブの接吻とか、(ちょっとメロディーを歌いだす)

KT : わかるわかる (笑)

A : エスケープのさ、ちがうわ、ムーンチャイルドのエスケープとか、絶対 (少し笑いながら) 、反応、楽

しみじゃない、そういうの、

KT : だよな

A : これを俺はタイムリーじゃないけど、懐メロを弾き語りで歌ってるって、それでお客さんどんな反応す

るのがあってこっちはわくわくしながらさ、こっちはキラーチューンもってきてるつもりでうたうからさ、

そういう楽しみもあるのよ、

KT : あーいいなー (笑)

A : どうだと、やったるでと

KT : やったるでと

A : ふりむくかな、どうかな、みたいな

KT : あー

A : へー反応しねえんだ、(けっこう?) 新鮮に聞こえたりするじゃん、ね。テレビであんまもう流れなくなってしまうけど懐メロでかっこいい曲、

KT : うーん

A : 今のやつの世代が聞いたらどうなのかと。下のね、学生とか。のほうに向けて、そういうつもりでうたってみたりとか、そういうのはやったりするね。

KT : へー

A : ポルノグラフィティ、単に夢だけど、知られてないカップリングの曲を持ってきてうたってみた、さあどうだと、どんな反応するって? いう顔みんなもまた面白かったりする、そういう時期もあった。

A : それで自分のテイクとってさ、それあの路上で、カセットレコーダーにとったりとかしてさ、路上ライブで

KT : 面白いねそれ

A : 自分の歌い方の幅もね、どこまでできんのか、

KT : ああー

A : というのも見つかるし、いろんな歌い手さんのうたをさ、自分がどううたって、まねじゃなくね、あくまでその要素を取り入れて、どういう感じの歌うたえるのかなって、いろんな幅を模索することも、フィー

ドバックしてさ。

KT : あーふんふん、そっから自分の歌い方をなんかもっと洗練させていく感じ

A : そうそうそう、影響はね、やっぱり受けるから

(しばらく沈黙)

KT : 今日はそろそろ、今日はありがとうございました