

虚構的な「日系人」の戦略

——一九七〇年代の細野晴臣のアメリカについての思考——

広瀬正浩*

1、はじめに

第二次世界大戦後の日本の文化は、占領軍であったアメリカの文化の影響を多分に受けて形成された、と一般に理解されている。例えば吉見俊哉は『親米と反米』¹の中で、戦後の日本人が東アジアにおけるアメリカの暴力性を忘却しながら「アメリカ文化」を消費の対象として欲望した様子を浮き彫りにした。吉見の態度は、文化と国民共同体との紐帯に対する素朴な信憑を前提としている。

文化の構成素であり同時に文化の産物でもある「言語」を例に考えてみよう。既に多くの論者が指摘しているように、国民共同体の形成において果たす言語（国民語）の役割は大きい。言語と国民共同体との紐帯は、他の言語—国民共同体との比較と区別を媒介して実現されている。私たちの多くは、相手と話を通じないという状態に無関心ではられない。そんな私たちは、自他の間に話す／話せない、わかる／わからないという境界を意識すると、その境界を

「国境」と重ねて表象し、言語と国民共同体とを結びつけてしまう思い込みを、思わず自らに許してしまうことがある。そしてその思い込みによって、「同じ国民として同じ言語を話す」共同体というものを実体視してしまうことがある。無論、このような国民共同体の構想は、言語のみを媒介とするものではない。「国文学」や「Jポップ」といった周知の呼称によって象徴されるように、文学や音楽など様々な文化的生産物（もしくは生産過程）を国民共同体を基盤としたものとして想像し、それを通じて国民共同体と文化との紐帯を承認してしまう。吉見俊哉の文化観は、戦後の日本人によって欲望された文化的生産物のその価値を保証しているのが「アメリカ」という国民共同体とその文化的生産物との紐帯であることを認めることで成立している。

任意の文化を享受する／しないという分節を国民共同体の内と外との関係として表象する技術は、言うまでもなく、国民共同体の内側に存在する無数の亀裂を不可視化する。「文化の波及する範囲と共同体の範囲を重ね合わせて考える文化主義者の発想は、あらかじ

め、共同体内にある無数の文化的非共約性を共同体の外部との境界にのみ見ようとする機制によって支えられている²⁾。このような技術は、その国民にのみ共有可能な本質というものを想定することで、共同体内の少数者に対する同化と排除の論理を構成する。ただ、こうした文化の政治の問題は、文学や音楽といった個々の文化的生産物（生産過程）の特徴に応じて、質を異とする。

私たちが音楽を聴くとき、基本的には、言語的な意味性には必ずしも還元されない聴覚的な水準の情報をまずは受信し、その上で聴覚的な快楽を享受することになる。私たちは、音自体が有する対象指示性とは無関係に、その音を聴くことができる。例えばある楽曲の中に銃声があったとしても、あるいは小鳥の鳴き声があったとしても、それを「銃声」としてあるいは「小鳥の鳴き声」として聴かない自由を——リズムを構成する打楽器的な役割を担う音として感受する自由を、聴取者は担保している。言語使用の経験における共約／非共約の分節化は、言語の対象指示性に大きく依拠して行われているが、音楽聴取の経験においては、音の対象指示性はあくまで相対的なものでしかない。そのため、言語使用における共約／非共約の分節化の際に自ずと前提されていた国境は、必ずしも音楽経験における分節化の際の基準にはなり得ない。また、サンプリング技術やDJ的手法を動員したトラック・メイキングの一般化により、音を脱コンテクスト的な「素材」として扱う意識が形成され、音とローカルな共同体との繋がりを切断する聴取が生まれることとなった³⁾。こうした音楽をめぐる技術や環境は、文学（言語表現）をめぐるそれとは異なっている。

では、音楽をめぐる経験において行われる、共約／非共約の分節化と国境の再画定は、どのような想像力を契機としているのだろうか。

か。そして、この二つの分節化の重層性がどのような政治性を喚起するのだろうか。本稿では、右の問題を細野晴臣の一九七〇年代の思考と実践に注目しながら考察していく。細野はポピュラー音楽の領域で「アメリカ音楽」なるものと対峙しそれを自らの実践へと接続させた、日本を代表するミュージシャンだ。彼もまた、文化と国民共同体との紐帯への信憑を前提とした文化観を構成した。しかしその一方で、そうした文化観を逸脱していくような、「日系人」＝「ハリー細野」という虚構的な主体を構築し、それへの自己同一化を図るというユニークな態度もとった。こうした細野のユニークさに注目することで、文化の非共約性と国境をめぐる問題を多元的に捉える視座を構築することができるのではないか。

2、非共約性の顕在化

——はっぴいえんどから『Hosono House』へ

一九六九年にエイプリルフルの一員として音楽家としてスタートした細野晴臣は、七〇年に大滝詠一、鈴木茂、松本隆とはっぴいえんどを結成し、三枚のオリジナルアルバムを発表した。その後ソロ活動に入り、『Hosono House』（一九七三年）、『Tropical Dandy』（七五年）、『泰安洋行』（七六年）、『はらいそ』（七八年）を発表。第一期ソロ活動後はYMO (Yellow Magic Orchestra) のリーダーとして活躍し、その後は作・編曲家として日本のアイドル歌謡を支えながら、アンビエント音楽の導入や映画音楽の制作を行うなど、今日においても多岐にわたる活動を展開している。

はっぴいえんどは、アメリカのバンド、バッファロー・スプリングフィールドのサウンドの影響を受けたロックバンドである。しか

し彼らの音楽の最大の特徴は、英語詞の楽曲を歌うバンドが多かった当時の日本のロック音楽のシーンにおいて、日本語詞を積極的に採用した点にあった。日本語詞を歌うというアイデアは、松本隆によるものであった。細野を含む他のメンバーは、当初は日本語詞に対して否定的であったが、松本が他のメンバーを説得したことで、日本語詞の選択はメンバー全員の総意となった。日本語詞の採用は、彼らと他の日本のロックミュージシャンとの差異化を図るものとして、戦略的に行われた。歌唱は大瀧詠一と細野が担当した。

だがこの差異化の戦略は、その当然の帰結として、他のミュージシャンとの論争を生んだ。後に「日本語ロック論争」などと呼ばれる、内田裕也ら「英語詞ロック派」とはっぴいえんどとの、ロックにおける言語選択の問題をめぐる葛藤がそれだ。この論争は、『新宿ブレイマッパ』一九七〇年一〇月号や、『ニュー・ミュージック・マガジン』一九七一年五月号などの雑誌媒体を舞台とした。

「日本語ロック論争」における内田裕也らの立場は、ロック音楽のリズムと日本語のリズムの釣り合いの悪さに注目するものであった。そして内田は、言語が指示するメッセージ性ではなく、言語を超えた共感を目指すという点にロックの価値を見いだした。「もし日本語で唄うより、英語で唄って言葉が判らなくても、のって説得できれば、その方がいいと思いますね。それにフォークと違ってロックはメッセージじゃないし、(略)言葉は重要だと思うけど、ボクはそんなにこだわらない」。音楽のノリに対する内田の言及は、ロックのサウンドと歌詞とが未分化であることを前提としていた。歌詞(英語)の指示対称性を相対化し(あるいは無化し)、聴覚的な言語情報と非言語情報とが渾然としたものとしてロックを捉え、言語の発声の質はサウンドの範疇に包括されるものだと、内

田らは考えていた。一方、はっぴいえんど側は、ロックが日常生活に浸透していない「日本」にロックを「土着」させることが、日本語詞採用の目的であったとした。「ボクだって、ロックをやるのに日本という国は向いていないと思う。(略)でも、日本でやるのなら、日本の聴衆を相手にしなくちゃならないわけで、そこに日本語という問題が出てくるんです」。

ロックを「日本」にとつて共約可能なものにするためには英語詞ではなく日本語詞を採用する必要があるという大瀧の立場は、「日本」の文化規範を規定しているものの中に日本語を置くという発想を前提している。この発想は、「日本」の外部にいる他者は日本語を解さない以上「日本文化」を共有することは不可能であるとする認識と表裏一体であり、国民共同体「日本」の本質は日本語であると認定する政治性を立ちあげることになる。はっぴいえんどにおける細野晴臣の歌声は、そうした政治性を帯びるものであった。

無論、彼らもまた歌詞とサウンドとの連動の仕方について自覚的ではあった。松本隆によつて書かれた日本語詞は、サウンドに従属するように、日常会話とは異なる仕方で行切られ、日常会話とは異なるアクセントで発声された。ただ、自らの言語体系や文化規範の「外部」に位置するロックの歌詞を「内部」にある日本語で構成させたのはっぴいえんどの試みは、内田裕也らにおいては未分化であったサウンドと歌詞との関係を分節的なものにしたことに他ならない。「日本語ロック論争」とは、単に歌詞の言語の選択の問題のみならず、言語情報と非言語情報との差配をめぐる問題によつても媒介される葛藤であった。

はっぴいえんどの実践は、ロック音楽において歌われる歌詞の言語への意識化を通じて日本とアメリカとの文化的な非共約性を顕在

化させたが、その後の細野の活動はその非共約性を別の仕方でも再構成する。はっぴいえんど解散後の一九七三年、細野は初のソロ・アルバム『Hosono House』を発表した。このアルバムは、細野が埼玉県狭山市の「狭山アメリカ村」の自宅に十六チャンネルの録音機材を持ち込んで制作したものである。音楽的にははっぴいえんど時代の音楽性の延長上にあると言えるが、当時とは異なり、全楽曲の歌詞を細野が作成し、また全楽曲において歌唱している。

細野が音楽制作の舞台とした狭山アメリカ村は、稲荷山公園（旧ジョンソン基地跡地公園）のそばにある、かつて基地の隊員やその家族が住んでいた米軍ハウスのある集落であった。ベトナム戦争が終結すると基地のアメリカ兵が減少し空き家が増えたため、ハウスは民間に払い下げられ、そこに多くの音楽家や芸術家が居住するようになり、独自の音楽コミュニティが形成された。細野の他、小坂忠、西岡恭蔵、吉田美奈子らがそこに住んでいた。吉見俊哉はこの米軍ハウスを、アメリカ文化を消費しようとする戦後の日本人の欲望を喚起する「豊かさのイメージの中核」にあるものだとしている。その指摘に従えば、アメリカ村を創作の拠点とする細野の実践は、自らの実践に戦後日本のアメリカナイゼーションの象徴性を付与するものであったことになる。

アメリカ村という象徴的な空間の内部に身を置いたことは、細野にとつて「アメリカ文化」というものに直接触れる機会をもたらすものであった。「僕がいちばんビックリしたのは、最初一人で住んでいて、クリスマスに小坂忠といっしょにいたのかな。そしたらクリスマス・キャンドルを持ったアメリカ人が4、5人来て、アコーデオンを弾いて歌うんです、玄関の前で。(略)これはアメリカだなあ、夢のような世界だなあと思って」¹⁰⁾。自らが帰属する文化と

は異なる文化に出会った細野は、その異文化を「アメリカ」という国民共同体と結びつけて考えている。その意味では、細野の思考もまた「文化主義者の発想」である。

ただ、こうしたアメリカナイゼーション自体は必ずしも、アメリカ村という特殊な空間に身を置くことを必要な条件とはしていない。多くの日本人は、アメリカが供給する「豊かさのイメージ」に喚起されて「アメリカ文化」を欲望するという自らの行為を、各々の日常的な空間において、メディアを介しながら、ほとんど無意識的に成立させている。その意味で、アメリカ村といういわば象徴的な、しかし物理的な空間で「アメリカ文化」を強く意識した音楽活動を展開した細野の実践は、戦後日本のアメリカナイゼーションを形式化した儀礼的パフォーマンズと言えるのではないか。

ある欲望する行為が通常は無意識のうちに遂行されるものである場合、その行為を形式化し儀礼化することは、その無意識的な行為のパロディとしての性格を帯びることになる。細野もまた、アメリカ村での自らの音楽実践が、「アメリカ文化」を憧憬し欲望する行為のパロディであり戯画であることを意識する。「生活自体が、さつきもいつたとおり、アメリカ村みたいところに住んでいる幻想だったんで、それ自体がひとつのフィクションだということも、どこかで考えていたことは考えていたような気がする」¹¹⁾。そして細野はその「幻想」への区切りをつけるべく、生活と創作の拠点を東京に戻したのだった。

自らが積極的に享受した「アメリカ文化」を「幻想」だと見なすことは、それとは対照的に意識される「日本文化」を非「幻想」的なものとして実体視する思考回路へと接続する。ただ、細野の場合は、次節に見るように、素朴に日本回帰の態度をとるほど単純では

なかった。

3、異種混交性を表象する主体

——『Tropical Dandy』『泰安洋行』

「アメリカ文化」の象徴的空間から東京に戻った細野は、落合の四畳半の自室で楽曲を創作し、一九七五年にアルバム『Tropical Dandy』を発表した。細野はこの自室を、様々な土地のイメージの交差点として意識していた。「僕の肉体は落合のアパートの四畳半に縮こまっていて——それにもかかわらず、ポリネシアや東南アジアからの風がゴチャまぜになった貿易風に乗ってやって来た調べが、僕に、その土地の磁場をはつきりと感じさせてくれたのだった。そう、僕は既にハワイに行かずして、あのホカホカを知っていたことになるのだ¹³」。この細野の自室が、「アメリカ文化」という国民共同体と結びついた文化の対比となる純粹な、「日本文化」へと直線的に志向する空間でなく、「日本」の外部の様々な土地のイメージを喚起する場所であることは、実は意義深い。『Tropical Dandy』以降の細野の実践は、まさにそのような異種混交性、細野自身の言葉を借りれば「いろんな要素の混じり合ったごった煮の音楽、外来のものと、その国固有の人柄あるいは土地柄などがミックスされて出てきた音楽¹⁴」を構想する過程であったからだ。

細野は『Tropical Dandy』のライナーノーツの中で、「日本は島国という性格をもっている上、江戸時代には三〇〇年もの長い間鎖国という政策を取り続けたため、日本独特の音楽も生まれるには生まれたのだが、それ故にまた種々の外国からの影響を受け、いろんな要素が混じり合った面白い音楽は発達しなかったようだ¹⁴」と述

べ、細野が求める「ごった煮の音楽」はこれまでの「日本」においては不可能であったと語る。しかしその一方で、「ごった煮の音楽」を包摂する契機として「日本」の固有性にも着目する。

シルクロードが走る大陸の香り、フランスはパリの粋な優雅さ、スペインの情熱、アフリカのエネルギー、カリブ海の潮の香り、それらがシチューのようにごった煮になって、あの何でも包み込んでしまうアメリカ大陸に渡り、例のアメリカのニオイを最後の香辛料にして仕上げられてくるのである。／では、その上にさらにひと味つけ加えたらどうなるのだろうか？ と僕は今いつも考えていて、僕がこれからやるべきことは実にこれしかない、といまや妄想に近いほど信じきっている有様なのだ。要するに、もう一度太平洋を渡ってきてもらって、それに醤油の味を一滴たらしめてみたくなったということなのである。そして僕はそれを「ソイ・ソース・ミュージック」と名づけてしまった¹⁵。

細野が「ソイ・ソース・ミュージック」という語を通じて語るのは、文化的多様性を一元化する契機としての「日本」の文化の固有性だ。細野は自らの実践の意義を、「醤油の味を一滴たらすことに見いだしている。だが、この発言を捕らえて、細野が「日本」国民に同一化していると判断するのは拙速だ。そもそも、「ごった煮の音楽」を構想すること自体が複数の音楽の関係を俯瞰視する超越的な視座を前提にしていたわけだが、「醤油の味を一滴たらしめて」という修辞は、「醤油」＝「日本」らしさを操作の対象とする細野の立場が「日本」に対して超越的であることを示している。また、「くしてみたくなった」という表現から明らかかなように、細野にとつて「醤油を一滴」たらしめることは恣意的な作業でもあった。

このような細野の超越的な視点を可能にしている条件は、少なくとも二つある。一つは西洋人のエキゾティシズムであり、もう一つは資本主義である。

細野は、一九七六年にアルバム『泰安洋行』を発表する。これは、ニューオリンズや沖縄音楽など、世界各地のエスニック音楽に刺激を受け、それらを引用・翻訳・再配置した楽曲集である。細野は前作『Tropical Dandy』の時点では「¹⁶」煮の音楽」と表現していた異種混交性を、「チャンキー・ミュージック」という用語で新たに定義した¹⁶。そのような「チャンキー・ミュージック」を生み出すには、「異邦人の感性」が必要であった、と細野は述べる。

いま僕が感じることのできる日本の匂いは異邦人の感性を借りたもので、そこを通して見る日本はまさに東洋の神秘であり、オリエンタル・エキゾティシズムそのものである。／海の向こうから東洋を見よ！／そうやって知る世界の広がりほど面白いものはない。しかし、この面白さを味わうためには、どうしても異邦人にならざるを得ない¹⁷。

「日本」という国民共同体の成員として、あるいは「東洋」という地政学的に領域化された共同体の成員として自らを規定している文化規範を「神秘」なものとして面白がるための視点、つまり自らの文化規範をエキゾティックなものとして面白がるための視点は、その当該共同体の外部——文字通り「海の向こう」——に指定されているものであり、いわば「異邦人」の視点に同一化することで構成されるものである。では、細野にとって「異邦人」の視点への準備とはどのような事態なのか。それは、「¹⁸」煮の音楽」「チャンキー・ミュージック」の構想にアイデアを供給したアメリカの音楽家マーティン・デニーの視点を援用するというものであった。

マーティン・デニーは元々はハリウッドで映画音楽を担当していた。しかし一九五四年にハワイに移住し、鳥の鳴き声やオリジナル楽器の音を取り入れて「エキゾチック・サウンド」と呼ばれるラテン／ハワイアン調の音楽を完成させ、アルバム『Exotica』（一九五九年）などを発表した。細野はこのマーティン・デニーの音楽を、一九七〇年代中期に再発見する。マーティン・デニーの創作した楽曲の中には、『Sake Rock』などといった日本の宴会をイメージしたのもあったが、もちろんそれは写實的に宴会を描こうとしたものではなく、今日の私たちが聴いても馴染みのあるものとして受容できない、戲画的な想像力に支えられたような音楽である。西洋人による東洋に対する地政学的想像力は「オリエンタリズム」と評され、批判の対象とされることが多いが、細野晴臣は西洋と東洋の間の差別的な構造によって生じる現実とのずれを面白がりながら、「日本」や「東洋」をエキゾティックに捉える西洋人の視点を自らのものとして獲得したのだった。

細野によるマーティン・デニーの再発見は、ラジオやレコードといった音響メディアを通じて成り立っていた。実はここにもう一つの注目点、資本主義の問題がある。『Tropical Dandy』の制作時に、細野が東京の四畳半の自室でハワイの「ホカホカ」を実感していたことは既に触れたが、細野にそのような実感を許容しているのは、発信源から切り離された音響を聴くことを可能にするラジオやレコードなどの電子メディアの経験であった。聴取者はメディアを通じて音声情報を受容することで、自らに対して決して現前しない発信源のイメージを能動的に想起する。このようなメディア経験が成り立つためには、そのメディアを聴取者の手元に届けるための回路、音楽を「商品」とする市場や流通経路が整備されていなければ

ならない。レコードに収録された音楽やラジオから放送される音楽が、商品価値・交換価値を有するものとして認められなければならないが、そしてその価値を承認する社会が構成されていなければならない。こうした社会を支えている原理こそが、資本主義であるのだ。

細野自身、音楽の商品化については自覚的であった。「港という所は、入って来るばかりの場所ではなく、外へ出て行く所でもある。だから、中国やヨーロッパ、アメリカそして日本が出たり入ったりする場所でないはずなのに、日本の港の場合は入って来ることの方が圧倒的に多いのである。もうおわかりの通り、これは音楽界のことを指して言っているのだが、この音楽を其他の商品と同じようにどんどん東京港から輸出するようにしなければ、加工国日本の名がすたるといふものである⁽¹⁸⁾。日本の音楽シーンの閉塞性を批判するような右の言説に内在するのは、音楽が商品として国境を越えて流通するイメージだ。音楽という商品の流通のあり方を俯瞰する細野の視点は、世界の中の様々な文化を商品として対象化するグローバルな資本主義の視点と呼応している。そして、こうした文化の移動・越境を宰領する主体として構築されたのが、「ハリー細野」であった。

細野にとって「ハリー細野」は、自文化をエキゾチックな眼差して捉えるための、準拠すべき自己像であった。この呼称は、『泰安洋行』のジャケットにある「HARRY THE CROWN、HOSONO」という表記の中に見ることができるし、また同アルバムポスターにある「HARRY HOSONO from TIN PAN ALLEY '76」という表記の中にも見ることができる。細野はこの「ハリー細野」という存在を、「日系人」として位置づけていた。「僕も昔は「ハリー・ホソノ」っていう日系人で(笑)」。細野自身は、「日系人」と一般的に呼

ばれ得るような移動の経験を現実には有してはいなかったが、マーティン・デニーの視点を援用して「日本」や「東洋」の中に「神秘」を見出し、その「神秘」を商品化する過程で、「どうしても異邦人にならざるを得ない」という命令に自分自身を適応させる必要があった。その結果が、虚構的な「日系人」＝「ハリー細野」の設定と、それへの同一化であった。

しかし、こうした虚構的な「日系人」の構築は、現実には存在する日系人たちを記号化するものであり、彼らの生の歴史を忘却する暴力性を孕んでしまう。例えば細川周平は『サンバの国に演歌は流れる』⁽²⁰⁾の中で、ブラジルに移住した日本人たちの決して楽ではなかった日常生活の中から音楽活動が立ち上がった様を描いたが、そうした実際の日系人が被った経験の側面を捨象する仕方移動や越境の意義のみに光を当てることが、単なる移動や越境のロマン化に過ぎない。細野の「東洋」への憧憬、とりわけ tropicalなものへの憧憬は、その意味では「ジャルパック」のようなパッケージツアーを利用する観光旅行者の想像力と同質である。

戦後の日本においては、一九六四年に海外渡航制限が解除されるまでは、ビジネス目的か留学目的でしか海外に渡航することができなかったが、高度経済成長による外貨獲得高が伸びたため渡航制限が解除され、六五年の「ジャルパック」を初めとする海外パッケージツアーのサービスが登場し、多くの日本人観光客がハワイなどの tropical な場所を訪れるようになった。彼らは現地の人々の生活実態とは無関係に、場合によっては外国語さえも話すことなく、その土地の雰囲気だけを楽しんできた。東京の四畳半の自室でハワイの「ホカホカ」を体感した細野の態度も、そうした観光客の態度のアナロジーとして捉えられるものかもしれない。

4、「ポップの戦術」としての意義——まとめにかえて

虚構的な「日系人」という暴力的な主体に同一化し、エキゾティシズムの視点で世界の様々な文化を対象化してそれらを商品化し続けていく細野晴臣の想像力は、確かに様々な問題点を孕むものであった。しかし、彼の思考と実践を、資本主義の論理への批評性を持ちうるものであったことを、最後に記述しておきたい。

自らの文化的経験とは異質なものの、つまり文化的に非共約的なものを好奇の眼差しで捉えることをエキゾティシズムだとするならば、エキゾティシズムに基づく文化の商品化は、文化的な非共約性そのものを宙吊りにする効果を持つ。なぜならば、商品化された文化は、本来その文化が紐帯を形成していた共同体の境界を越えて流通し得るからである。一方、文化の商品価値を未来に向けて保証するためには、その文化が消費者にとって永遠にエキゾティックなものであり続けなければならない。つまり、その当該文化の外部に位置する他者＝消費者に対し、当該文化の固有性や本質性が常に強調されなければならない。したがって、商品化による文化の非共約性の宙吊りと、商品価値の保証のための文化の非共約性の確認とが、ほとんど同時に行われることになるのだ。

しかし、文化を商品化するためにその文化の本質を剔出することは、論理的に矛盾した作業である。と言うのも、ある任意の文化に商品価値を付与することは、その文化の価値がそれを商品として受け取る受容者によって規定されることを認めることでもあるが、それは商品の価値自体が構築主義的に成立するということでもある。だがこのとき、その商品が当該文化の本質性そのものであるとすれ

ば、「本質」が構築されたということになり、厳密にはそれは本質とは呼び得ない。細野による「東洋」の神秘化と商品化は、資本主義を基盤としながらも、その文化の商品価値の根拠（＝本質）を脱白させることで、細野自身が則っている資本主義の論理を「錯乱」させているのだ。毛利嘉孝は「資本主義の外部にはもはやなにもないことを認めつつ、資本主義に対する違和感を表明」すること、「その資本主義の力を一方的に否定するのではなく、利用しながら資本主義の中に潜む強者の論理を一時的に錯乱させること」を「ポップの戦術」と呼んだ。とするならば、「ハリー細野」への同一化を図る細野の戦術はまさに「ポップの戦術」として認められるだろう。

では、アメリカに対する態度はどうであろうか。『Hosono House』までの細野は、日本とアメリカとの間の非共約的な関係を顕在化させ、自らを「アメリカ」という国民共同体と拮抗する位置に措定した。だが、異種混交性を表象することを主眼に置いた『Tropical Dandy』以降の実践では、マーティン・デニーの音楽によって象徴されるような多様な文化が交錯する状況そのものとしての「アメリカ」と対照される、「ハリー細野」という多様性を体現した存在を構築したことで、日米間における両者の非共約的な関係性を相対化してしまう。

一九七〇年代は、繊維産業における貿易摩擦が日米間において顕在化していく時代であった。その一方で日本にとっては、七三年の石油危機を乗り越え、アジアで唯一の先進国として、世界経済を担う経済大国としての地位を固めていった時代でもあった。そうした時代状況の中で、日米間の分節を相対化し、資本主義の論理を利用しながら文化と国民共同体との紐帯を切断しつつ、その論理自体を

「一時的に錯乱させ」た細野晴臣の思考と実践はユニークなものとして位置づけられるだろう。

そして、そのような細野のユニークさは、一九七八年以降のYMO（坂本龍一、高橋幸宏とのテクノユニット）の活動においても継承された。彼らは七九年に行われたアメリカでのライブで、真っ赤な中国人民服を着、無表情のまま電子楽器を演奏した。「日本」「日本人」に対するアメリカ人の欲望——「テクノ・オリエンタリズム」²⁸を先取りして虚構的な自己を形象し、エキゾチックなものとして自己を商品化していく。売れる／売れないという価値基準とは異なる次元で資本主義の論理と戯れて表現実践を展開する細野晴臣のその想像力は、文化と国民共同体との紐帯を前提とした認識にアイロニカルな笑みを浮かべながら、「ポストモダン」期の一九七〇年代に輝き続けたのである。

注

- (1) 吉見俊哉『親米と反米 戦後日本の政治的無意識』（二〇〇七年、岩波書店）。
- (2) 酒井直樹「序論 ナシヨナリテイと母（国）語の政治」（酒井直樹・ブレッド・ド・バリー・伊豫谷登士翁編『ナシヨナリテイの脱構築』一九九六年、柏書房）、一四頁。
- (3) 拙稿「一九八〇年代の「植民地主義者」による「交通」 坂本龍一『NEO GEO』におけるアジアへの視点」（『日本文学』第五七巻第一号、二〇〇八年一月）、五六〜六五頁。
- (4) 増田聡は『聴衆をつくる 音楽批評の解体文法』（二〇〇六年、青土社）の中で、内田裕也らとはつびいえんどの間にあった葛藤について言及している。増田はこの葛藤が「日本語ロック論争」と

呼ばれてしまうことによって、一九七〇年代初頭の日本のロックが抱えていた諸問題が、「言語選択の問題」のみに矮小化されてしまふと述べ、内田裕也がロックに求めた、商業主義に対抗する文化の価値をめぐる問題が後景化してしまうことを問題にした。確かに増田が指摘するように、両者の葛藤をどのような呼称で定位するかによって、その葛藤の性格を固定化してしまう危険性は否めない。ただ、内田裕也らが英語詞に拘る動機の一つに、英語圏を市場として想定した「海外進出」もあるが、そのような海外進出を可能にするのは資本の力に他ならず、英語圏の市場に適合することを自ずと強いられることになる。増田が注目する水準とは異なる水準においては、内田らも商業主義に対抗し得ないことになるはずだ。

- (5) 内田裕也・鈴木ヒロミツ・大滝詠一・久民・相倉久人「喧論戦シリーズ「ニューロック」」（『新宿ブレイマップ』一九七〇年一〇月号）、引用は「激論!？」内田裕也対大滝詠一 悩み多き日本のロック座談会」（別冊宝島新装大版 一九七〇年大百科）二〇〇七年、宝島社）、八四頁。内田の発言。
- (6) 同前、八四頁。大滝の発言。
- (7) マイケル・ボーダッシュはつびいえんどの実践について、『さよならアメリカ、さよならニッポン』（奥田祐士訳、二〇一二年、白夜書房）で次のように述べる。「間違はなく日本的なイメージと言語を中心に歌詞を組み立てつつも、彼らはくり返し、なんの裏もない、真の意味での日本回帰は不可能であることを認めた。彼らはフェティシズムのロジック、「何者にも介在されない原点への回帰、差異というアイデンティティ、および統一物としての文化（声はそのためのメディアとなる）に対する欲求」に屈することなく「近代の西洋化そのものの分断的なプロセスを明らかに」しようとした。彼ら流の日本回帰には、アメリカと日本、東洋と西洋のアイデンティティのいづれをも覆す、日本の意図的な脱構築が含まれていたので」（二三七〜二三八頁）。しかし、言語共同体と国民共同体

- とを重ね合わせて「日本」を構想するはっぴいえんどの戦略は、敵密には、その「脱構築」自体を裏切ってしまうのではないか。
- (8) 小川博司『音楽する社会』（一九八八年、勁草書房）は、はっぴいえんどのによる日本語詞の発声の特徴について詳細な分析を行っている。
- (9) 吉見前掲書、一六二頁。
- (10) [Harumi Hosono INTERVIEW]（リイシュー版『Hosono House』収録、二〇〇五年、インタビュアー＝田中雄二、二〇〇五年一月二七日実施）、一四頁。
- (11) 細野晴臣・北中正和『細野晴臣インタビュ』THE ENDLESS TAKING』（一九九二年、筑摩書房）。引用は平凡社ライブラリー版（二〇〇五年）、八一頁。
- (12) 細野晴臣「泰安洋行」（『好奇心』一九七六年九月一〇月号）。引用は、細野晴臣『地平線の階段』（一九七九年、八曜社）、四四頁。
- (13) 細野晴臣「島（じま）」（『Tropical Dandy』ライナーノーツ、一九七五年）。引用は、細野『地平線の階段』、三六頁。
- (14) 同前、三六頁。
- (15) 同前、三九頁。
- (16) 「チャンキーというのは、ニューオリンズのガンボという非常に魅力的な響きのある言葉に惹かれて、それに匹敵するような日本の言葉はないかなと思つて探したんです。ガンボというのはそのころ食べたことなかったんだけど、想像するにゴツタ煮だということだね。日本でゴツタ煮というとチャンコ鍋だ、というところからチャンキーという（笑）。ファンキーとチャンキーのしゃれで」（細野・北中前掲書、一一九頁）。
- (17) 細野晴臣「チャンプルー・イズ・マイ・ウェイ」（『フォーライフ・マガジン』一九七六年春号）。引用は、細野『地平線の階段』、一一七頁。
- (18) 細野「島について」、三八頁。
- (19) 細野晴臣・中沢新一・蓮実重臣「日系人になりたい！」（『ユリイカ』一九九七年八月号）、九三頁。
- (20) 細川周平「サンバの国に演歌は流れる 音楽にみる日系ブラジル移民史」（一九九五年、中央公論社）。
- (21) 毛利嘉孝『ポピュラー音楽と資本主義』（二〇〇七年、せりか書房）、九九頁。
- (22) 同前、九九〜一〇〇頁。
- (23) 日本やアジアの伝統をめぐる表象と電子技術の表象との結合は、映画『ブレードランナー』や『Ghost In The Shell 攻殻機動隊』などにも見られる、SFにおいては反復されてきた伝統的な現象であり、「テクノ・オリエンタリズム」という言葉で理解されている。「西欧」が必要とするかぎりで存在する（させられる）「オリエント」は、今やテクノでサイバーな異世界と他者に投射されているのではないか？ 封建的、伝統的な社会（慣習）とハイテクの共存のなかで奇形的な未来を増殖する「日本」、機械やシミュレーションと無表情に戯れつづける「日本人」が、アジアの都市のカロスを風景にしなから、新たなステレオタイプとして、西欧が拒否し、否認しながらもそれへの魅惑を絶ち切ることのできない逆説的なモデルとして配置されはじめている。『アキラ』も『ナウシカ』も、そしてこの作品もそうした「テクノ・オリエンタリズム」のプラットフォームになっていることを明確に意識する必要がある」（上野俊哉『紅のメタルスーツ アニメという戦場』、一九九八年、紀伊國屋書店、一一三〜一一四頁）。

付記

本稿は、昭和文学会二〇〇九年度秋季大会（二〇〇九年十一月四日、花園大学）における口頭発表「虚構的「日系人」のエキゾティシズム」に基づく。