

シティポップ再評価の背景—ノスタルジア、反時間性、そして憑在論

Backgrounds of the Re-evaluation of City Pop: Nostalgia, Dyschronia and Hauntology

宮入 恭平

MIYAIRI Kyohei

シティポップが再評価されている。シティポップとは、1970年代以降の日本のポピュラー音楽を系譜とする音楽ジャンルとして一般的に容認されている。シティポップをめぐっては、これまでに数多くの議論がなされてきた。とは言え、その定義は曖昧で漠然としたものだ。そこには、多かれ少なかれ、恣意的な評価が加味されていることは否めない。シティポップは2000年代になって国内で散見されるようになり、そこで再定義や再解釈がおこなわれるようになった。さらに、2010年代にはインターネットを介して世界的に認知されるようになり、昨今のシティポップ再評価へと結びついたのだ。シティポップは、ある特定の音楽ジャンル概念というよりはむしろ、記号的な意味合いが強い。本稿では、シティポップそのものに関する議論というよりはむしろ、シティポップが再評価される背景に注目しながら、社会・経済・政治との関係を明らかにする。

キーワード：シティポップ、ノスタルジア、反時間性、憑在論、ジェネレーション・レフト

1. はじめに～シティポップとは何か

シティポップ（あるいはシティ・ポップ）が再評価されている⁽¹⁾。シティポップとは、1970年代以降の日本のポピュラー音楽を系譜とする音楽ジャンルとして一般的に容認されている。シティポップをめぐっては、これまで数多くの議論がなされてきた⁽²⁾。とは言え、その定義は曖昧で漠然としたものだ⁽³⁾。そこには、多かれ少なかれ、恣意的な評価が加味されていることは否めない。シティポップ（という言葉）は2000年代になって国内で散見されるようになり、そこで再解釈がおこなわれるようになった⁽⁴⁾。さらに、2010年代にはインターネットを介して世界的に認知されるようになり、昨今のシティポップ再評価へと結びついたのだ。そもそも、シティポップは、ある特定の音楽ジャンル概念というよりはむしろ、記号的な意味合いが強い。したがって、どのような音楽がシティポップに含まれるのかという議論は、少なくとも本稿においては大きな意味を持たないことは明示しておいた方がよいだろう。むしろここでは、シティポップが再評価される背景が重要になってくる。

昨今のシティポップ再評価については、海外での「再発見」という文脈から語られることが多い。2021年8月21日に放映された『CITY POP CRUISING⁽⁵⁾』（BSフジ）では、「なぜ世界で日本のCITY POPがこれほど受け入れられているか」をテーマに、4人の海外ゲストがインタビューに答えている⁽⁶⁾。そのなかには、アメリカのロサンゼルスを拠点に活動しているDJでラジオ・プロデューサーのマーク・マクネイルがいる。マクネイルはシティポップについて、「最初にピンときたポイントは、サウンド、音の質感だね。どこかで聴いた覚えがあると感じた。70年代、80年代にアメリカで流行ったディスコブギーやファンクに似ている、でも、違うぞ、と感じる要素もあった。海外にあった音楽を取り入れながら、そこに日本的な要素が加わっている。当時の好調な経済とか、精神面も影響していたんだろう。いいムードがシティ・ポップから伝わってくる。時代や場所にとらわれない音楽もあるけど、(シティ・ポップは)そんな特別な時間と場所から生まれたもの。だから、僕はいつだって惹きつけられるんだ⁽⁷⁾」と語っている。

アメリカのアトールで2002年に設立した音楽レーベル“Light in the Attic Records”は、あまり知られていな

日本のポピュラー音楽をアメリカに紹介する役割を担っている。2019年に発売された『パシフィック・ブリーズ⁽⁸⁾』には、1970～80年代の日本のシティポップ作品が収録されている⁽⁹⁾。そのライナーノーツでマーク・マクネイルは、日本の音楽文化におけるシティポップが果たした役割について解説している。そこでは、1960年代以降の日本の社会経済構造を踏まえながら、シティポップがどのように日本社会のなかで受容(あるいは需要)されてきたのかが詳細に述べられている。そんなマクネイルの解説には、戦後アメリカの占領期までさかのぼり、日本のポピュラー音楽を地政学的な視点から分析している、マイケル・K・ボーダッシュの著書『さよならアメリカ、さよならニッポン⁽¹⁰⁾』が参照されている。実際のところ、ボーダッシュによるシティポップそのものについての言及はわずかだが、そこからは2000年代に再解釈されたシティポップの意味が反映されているのを読み解くことができる。マクネイルはライナーノーツの文中で、「シティポップは、『パシフィック・ブリーズ』でも紹介している細野晴臣や鈴木茂も在籍していた、はっぴいえんどからはじまったとも言えるだろう」と記している。それは紛れもなく、2000年代以降に芽生えたシティポップの再解釈へと結びつくものだ。

本稿では、ノスタルジア、反時間性、そして憑在論といった概念を用いて、シティポップそのものに関する議論というよりはむしろ、シティポップが再評価される背景に注目しながら、社会、経済、政治との関係を明らかにする。

2. ノスタルジアと失われた未来

昨今のシティポップ再評価の背景を考察するためには、ノスタルジアが重要な論点となるだろう。テレビ番組『CITY POP CRUISING』で解説を務めたライターの松永良平は、「(シティ・ポップには) ノスタルジックという言葉が海外では重要で、日本人なら昭和30年代といった感じを思いますが、海外の人からいうと、それは80年代。デジタルエコー、リヴァーブとか、トレンドドラマとか、(現代の) 僕らがちょっと恥ずかしい、と感じるようなところが逆にノスタルジックな憧れに通じているところもある。そこはわりと重要なポイントなんですよね⁽¹¹⁾」と指摘している。ここからは、海外におけるシティポップ「再発見」という文脈から、日本でのシティポップ再評価の実情を窺い知ることができる。日本におけるノスタルジアの感覚が昭和30年代(1950～60年代)を想起させる要因には、2000年代に入ってから「昭和30年代ブーム」や「昭和30年代ノスタルジー」と呼ばれる現象が考えられる⁽¹²⁾。では、海外でのシティポップ「再発見」と密接に結びつく、1980年代を想起させるノスタルジアからは、どのような意味を読み取ることができるのだろうか。

ノスタルジアという言葉は、ギリシャ語の「nostos」(「家へ帰る」)と「algia」(「苦痛」)に由来している。この「故郷へ帰りたいと切なく恋い焦がれる」という意味を持つノスタルジアは、異国の地で戦ったスイス人傭兵が極度のホームシック状態だったことから、17世紀後半にスイスの医師ヨハネス・ホーファーによって考え出されたものだ。もともと医学や心理学で用いられたノスタルジアという言葉は、1950年代からアメリカで一般的な話し言葉として使われるようになった。そして現在では、かつてノスタルジアという言葉に含まれていた病理学的なイメージが払拭され、愛、憎しみ、喜び、恐怖といった人間の情動のひとつとして、日常的に用いられるようになっていく⁽¹³⁾。では、どのような情動がノスタルジアに当てはまるのだろうか。社会学者のフレッド・デーヴィスは、現在のノスタルジアを単なる過去への郷愁ではなく、もはや「かつてあったものではない」と指摘している⁽¹⁴⁾。編集者で著述家の松岡正剛は、デーヴィスのノスタルジアに関する分析を批判的に評価している⁽¹⁵⁾。そのうえで、「ノスタルジアは指定できないものへの憧れにもとづきながらも、その指定できないものからすらはぐれた時点で世界を眺めている視線なのである⁽¹⁶⁾」と述べ、「ノスタルジアは過ぎ去ったものへの追憶ではなく、追憶することが過ぎ去ることであり、失った故郷を取り戻したい感情なのではなく、取り戻したい故郷が失われたことをめぐる感情なのである⁽¹⁷⁾」と指摘している。

フレッド・デーヴィスは現代のノスタルジアの特徴として、消費社会におけるメディアの介在について分析し

ている⁽¹⁸⁾。こうした消費社会とノスタルジアの関係について、『ノスタルジアの社会学』を翻訳した間馬寿一は「訳者あとがき」のなかで、今日見られるノスタルジアの現象について言及している⁽¹⁹⁾。そのうえで間馬は、建築学者のヴィートルト・リプチンスキーが述べている、「この伝統への希求は、単に妙なアナクロニズムなのか、あるいは、我々の現代世界が築き上げた環境に対するより深い不満を反映しているのか。過去を懸命に探さねばならない程、我々には今、何が欠けているのか⁽²⁰⁾」という論考の締め括り部分を引用している。ここであげられている現象は、おもに1980年代の出来事を描いたものだ。こうしたノスタルジアをめぐる現象は、デーヴィスが指摘している消費社会におけるメディアのノスタルジア支配とも呼べる動きとしてとらえることができる。ノスタルジアと消費社会の関係については、ポストモダンの思想家であるフレドリック・ジェイムソンの分析とも重なり合う⁽²¹⁾。ポストモダニズムと消費社会の関係を明らかにするために、ジェイムソンは「ノスタルジー・モード」という概念を用いながら、ポストモダニズムの経験を実感させるものとしてパスティーシュの実践を取りあげる。パスティーシュとは模倣や模索を意味する言葉で、一般的にはパロディーと同一視されている。もっとも、風刺や嘲笑が含意されるパロディーとは異なり、パスティーシュは「空虚なパロディー」や「ユーモアのセンスなきパロディー」としてとらえることができる⁽²²⁾。そんなジェイムソンの理論を援用しながら、批評家のマーク・フィッシャーは、ノスタルジア・モードについて言及している。フィッシャーはノスタルジアと区別したうえで、ノスタルジア・モードを「形式的なノスタルジー」と指摘するのだ⁽²³⁾。

形式的なノスタルジアは、パスティーシュとして顕在化する。それは、マーク・フィッシャーが指摘するように、「歴史的な時代へのノスタルジー」ではなく、「形式にたいする憧れ」なのだ⁽²⁴⁾。実際のところ、パスティーシュから垣間見える形式的なノスタルジアには、ポストモダンのアナクロニズムが鮮明に反映されているというわけだ⁽²⁵⁾。そして、フィッシャーはここから、形式的なノスタルジアにともなう「失われた未来」について読み解くのだ。思想家のフランコ・ベラルディによる「緩やかな未来の消去⁽²⁶⁾」に言及しながら、フィッシャーは「文化的な時間性の危機がはじめて感じられたのが、一九七〇年代後半から八〇年代前半だった⁽²⁷⁾」ことを指摘する。それはまた、新自由主義が顕在化した時期とも一致している。フィッシャーは、新自由主義的な資本主義の到来がパスティーシュに垣間見られる形式的なノスタルジアを導いた可能性について、消費と生産の視点から推測している。まず、消費からの視点として、「新自由主義的な資本主義が治安を破壊したことが、その埋めあわせのようにして、価値の定まったものや慣れたしんだものへの渴望をもたらした」こと、そして、生産からの視点として、「新自由主義的な資本主義はじょじょに、しかし体系的に、アーティストたちから新しいものを生みだすための資源を奪っている」ことをあげている⁽²⁸⁾。そして、形式的なノスタルジアに支配された「緩やかな未来の消去」は、2000年代以降も日常のなかにすっかり溶けこんだものになっている。それは、シティポップ再評価とも無関係ではない。

3. 反時間性とヴェイパーウェイヴ

マーク・フィッシャーが指摘する「緩やかな未来の消去」は、『レトロマニア⁽²⁹⁾』を著したサイモン・レイノルズの「反時間性（ディスクロニア）」という概念によって理解が深まるはずだ。「反時間性」については、「レイノルズの造語とされ、デジタル・テクノロジー（動画サイト、イメージアーカイブ、ストリーミング・サービス等）によってどの時代のカルチャーも同時に並列存在するようになった現在の、文化的な時間の直進状態が乱れ崩壊している＝前進の感覚がない状態を意味する。たとえばそこでは、比較しうる決定的に『新しいもの／ナウな価値観』が存在しないために、過去の文化やアイデアの焼き直し／再構成・懐古趣味が受け手にノスタルジーの感覚や『古い』との批判を引き起こすことなく享受され増殖していくことになる⁽³⁰⁾」と説明されている⁽³¹⁾。レイノルズは「21世紀の最初のディケイドが過ぎた時点の（主に）英米ポップ・カルチャー全般のレトロ傾向を検証した本⁽³²⁾」である『レトロマニア』において、①レトロは比較的近い過去を参照する、②レ

トロはアーカイヴを多用して過去の正確な再現を試みる、③レトロはポピュラー文化の産物を対象にしたものである、④レトロは過去を理想的にも感傷的にもせず、むしろ過去を面白がったり魅了したりするものである、という4点から「レトロ」を定義づけている⁽³³⁾。そこでは、「音楽からファッションに至るノスタルジー産業（リメイク、再結成、再発、過去のキュレーション他）の興隆や歴史的なりヴァイヴァル・ブーム事例（70年代に起きた50年代ブーム、80年代の60年代ブーム、90年代の渋谷系に象徴される文化折衷他）との比較⁽³⁴⁾」が描かれているのだ。

マーク・フィッシャーは、サイモン・レイノルズが「レトロマニア」と呼んでいる状況が、いまでは当たり前なものになっていることを指摘する。たとえば、「一九六〇年代、七〇年代、そして八〇年代に育ったわれわれのなかの多くの者たちが、文化的な時間の移りかわりを測ることを学んだのは、ポピュラー・ミュージックが変化していく過程をとおしてのことだった。だが二一世紀の音楽に直面したときに感じるのは、未来の衝撃がもはや失われてしまったということである」と述べ、「緩やかな未来の消去は、『新しいもの』にたいする期待の収縮にとまわられてきた」と語っている⁽³⁵⁾。フィッシャーが指摘する「文化的な時間性の危機」という言葉は、「緩やかな未来の消去」として時間をかけて浸透してきたものだ。その「文化的な時間性の危機」は、レイノルズによる「反時間性」となって顕在化する。そもそも、「時間的な分離には、とうぜん不気味さの感覚が伴うことが予想されるわけだが、しかし目下における、レイノルズが『レトロマニア』と呼んでいるものの支配が意味しているのは、それが不気味な負荷を失っているということである。つまり、アナクロニズムは、いまや当然のものとなっている⁽³⁶⁾」というわけだ。

こうしたアナクロニズムの常態化は、日本でのシティポップ再評価を牽引することになった、海外におけるシティポップの「再発見」をうながしたのだ。そこで大きな役割を担ったのは、インターネットを介した音楽の受容だ。ライターのジョン・ビルシュタインは、「戦後に登場したシティ・ポップは、経済大国としての日本のサウンドトラックとなった。自分たちが海外の音楽に刺激されたように、アーティストの多くはその音楽を世界中に広めたいと願いながらも、それが叶わないであろうことを自覚していた。しかし近年、彼らの音楽はインターネットを通じて世界中のリスナーに知られることになった⁽³⁷⁾」と述べている。さらに続けて、「ヴェイパーウェイヴのアーティストたちは、過去と未来の境目を無効化し、ノスタルジックなドリームスケープと資本主義の悪夢が溶け合うようなその音楽に、シティ・ポップとそのルーツであるアメリカの音楽のエッセンスを大胆に取り込んだ⁽³⁸⁾」と語っている。インターネットを介したシティポップの「再発見」に大きく貢献したのは、2010年代に注目されるようになったヴェイパーウェイヴだ⁽³⁹⁾。文筆家の木澤佐登志によると、ヴェイパーウェイヴは2011年にインターネットを中心にオンライン上で活性化してきた音楽ジャンルで、1980～90年代のムード音楽をサンプリングし加工したスタイルを特徴としている⁽⁴⁰⁾。ここで重要になるのは、ヴェイパーウェイヴが時間の概念を相対化させながら、ノスタルジアのイメージを提供しているということだ。そして、そこにはアナクロニズムが当然のものとして存在しているのだ。

ヴェイパーウェイヴの派生ジャンルとして、フューチャー・ファンクと呼ばれるものがある⁽⁴¹⁾。スローなテンポの曲調が中心のヴェイパーウェイヴに対して、フューチャー・ファンクはビート感ある曲調が主流となっている。そして、このフューチャー・ファンクをきっかけとして、シティポップがインターネットを介して世界的に「再発見」されることになったのだ⁽⁴²⁾。そもそも、シティポップの明確な定義はなされていないものの、少なくとも日本における過去（1970～80年代）の音楽作品であるという認識には、ある程度の同意が得られているはずだ。ノスタルジアのイメージを提供するヴェイパーウェイヴ（そして、その派生ジャンルであるフューチャー・ファンク）においては、もはや歴史的な時間の概念は相対化している。もちろん、過去の作品をインターネットという現在のフォーマットにあげるという行為そのものは、けっして新しい事象ではない。むしろ、アナクロニズムの常態化という文脈において理解すべきことは、海外でシティポップの「再発見」がもたらされた背

景にある。

4. 憑在論と資本主義リアリズム

ヴェイパーウェイヴは海外におけるシティポップの「再発見」をうながす契機となったが、なぜ人びとはシティポップに魅了されるのだろうか。そして、人びとはシティポップに何を期待しているのだろうか。ヴェイパーウェイヴのアーティストであるオランダ出身の猫シ Corp. は、「ヴェイパーウェイヴには、9.11以前に存在していた古き良き世界のノスタルジアが深く関係してるんだ。80年代から90年代にかけて生まれた世代の、ノスタジックな過去への逃避でもある⁽⁴³⁾」と語っている。日本のシティポップを世界に知らしめるきっかけとなったヴェイパーウェイヴは、1980～90年代にかけて生まれた世代であるミレニアル世代と密接な関係があるようだ。木澤佐登志は、「ヴェイパーウェイヴの作り手の多くは80年代～90年代前半生まれのミレニアル世代に属している。ビデオゲーム、ダイヤルアップ接続のインターネット、深夜のTVコマーシャル、きらびやかなショッピングモール等々、ヴェイパーウェイヴが参照するのは彼らが幼少時代に触れていた在りし日の失われた消費文化だ⁽⁴⁴⁾」と述べ、「ミレニアル世代はとりわけ『失われた未来』に属する世代である。彼らはもはや自分たちの未来を純粹に想像することすらできない。というのも、今や未来は彼らに対して深刻な生存困難性を突きつけているからである⁽⁴⁵⁾」と指摘する⁽⁴⁶⁾。

ミレニアル世代にとってのシティポップは、回顧としてのノスタルジアではなく、実現することのなかった未来を想起させるものなのだ。つまり、シティポップは「失われた未来」を体現する音楽というわけだ。そして、マーク・フィッシャーは哲学者のジャック・デリダが提唱した「憑在論 (hauntology)」という概念を用いながら、「失われた未来」について言及する⁽⁴⁷⁾。憑在論については、サイモン・レイノルズも『レトロマニア』で言及しており、「憑依 (haunt) することと存在論 (ontology) を言葉遊び的に合成したものだ。この概念は『存在 being』とは単なる『現在 presence』の同等物ではなく、『いま』における不在を意味する⁽⁴⁸⁾」という説明がなされている。つまり、「実際には起こっていない出来事、実現するのに失敗し、亡霊的なままに留まっている未来によって取り憑かれているという、その潜在的なものの働き (エージェンシー) に対して名付けられた概念⁽⁴⁹⁾」というわけだ。そして、フィッシャーは「失われた未来」という文脈における音楽に共有されるメランコリーを指摘しながら、その可能性について語っている⁽⁵⁰⁾。

憑在論的な音楽のなかには、次のようなはっきりとした認識が存在している。すなわちそれは、戦後の電子音楽や、一九九〇年代の多幸感に溢れるダンス・ミュージックが生みだした希望は消えてなくなった——そうした未来はいまだ到来していないだけでなく、もはや不可能なものに見える、というものだ。だが同時に、憑在論的な音楽は、未来にたいする欲望を手放してしまうことにたいする拒絶を生ぜしめてもいる。そしてこの拒絶は、メランコリーに政治的な次元を与えているものである。なぜならそれは、資本主義リアリズムの閉じられた地平にたいする順応が、機能不全に陥っていることを意味しているのだから。

マーク・フィッシャーは憑在論的なメランコリーについて、「欲望を手放すことではなく、放棄することを拒絶することからなるものである。つまりそれは、いまの状況が『現実』と呼んでいるものに適応することにたいする拒絶なのである⁽⁵¹⁾」と指摘する。この憑在論的なメランコリーは、霊に取り憑かれたメランコリーを意味するのだ。そして、「取り憑くこととはつまり、失敗した喪なのだと考えることができる。それは霊を手放さないことであり——けっきょくは同じことだが——幽霊がわれわれに見切りをつけるのを拒むことである。亡霊は、われわれが、資本主義リアリズムに統治された世界のなかで見つかる平凡な満足の中かで生きていくのを許さないだろうし、そうした平凡な満足で妥協するのを許さないだろう⁽⁵²⁾」と述べている。

マーク・フィッシャーは新自由主義的な資本主義の蔓延を「資本主義リアリズム」と呼び、そのオルタナティブを模索する作業を試みた⁽⁵³⁾。この「資本主義が唯一の存続可能な政治・経済的制度であるのみならず、今やそれに対する論理一貫した代替物を想像することすら不可能だ、という意識が蔓延した状態⁽⁵⁴⁾」に適應することを拒む実践は、ヴェイパーウェイヴを介したミレニアル世代のシティポップとの親和性からも窺い知ることができる。こうした海外での「再発見」という文脈を帯びながら、日本でもシティポップは大きな話題になっている。たとえば、「シティ・ポップが生まれたまち」という特集を企画した月刊誌『東京人⁽⁵⁵⁾』は大きな話題となり、2021年3月の発売直後には増刷されている⁽⁵⁶⁾。また、2021年6月にリリースされたシティポップのコンピレーション・アルバム『サマー・ブリーズ⁽⁵⁷⁾』のジャケットは、数多のシティポップ作品を手掛けたイラストレーターの鈴木英人が担当している⁽⁵⁸⁾。もっとも、こうした日本でのシティポップに対する評価を、海外での評価と同じ基準で判断することには留意する必要があるだろう。果たして、日本におけるシティポップの再評価は、「失われた過去」への回顧なのだろうか、それとも「失われた未来」への希望なのだろうか。

5. おわりに～アシッド・コミュニズムとジェネレーション・レフト

マーク・フィッシャーは未完となった『アシッド・コミュニズム⁽⁵⁹⁾』の序文で、ある亡霊について言及している。それは、1960～70年代の「自由であり得たはずの世界の亡霊」についてだ⁽⁶⁰⁾。この亡霊を取り扱う「悪魔祓い」の作業こそが、新自由主義にとって重要だったというわけだ。フィッシャーは資本主義リアリズムを強固なものにした新自由主義について、「60年代末から70年代初めに開花した民主社会主義やリバタリアンのコミュニズムで試みられた実験を、想像すらできなくなるまで破壊することを目指したプロジェクト⁽⁶¹⁾」だと述べている。アシッド・コミュニズムは、1960～70年代の「自由であり得たはずの亡霊」を取り扱う作業に抗うための試みというわけだ。政治理論家のキア・ミルバーンは、新自由主義を3つの歴史区分から考察している⁽⁶²⁾。そのなかで、1970年代の新自由主義を分析する方法として、フィッシャーが資本主義リアリズムからアシッド・コミュニズムへと論点を移す過程を説明している。ミルバーンは、フィッシャーが「富を共有し支配関係が存在しない社会の実現へ向かう、東の間でもくり返し立ち現れてくる可能性を潰し続けるメカニズムとして資本主義を理解するようになった⁽⁶³⁾」と指摘する。フィッシャーは、アシッド・コミュニズムの根幹を成す、「新自由主義が妨害した1970年代の社会的および政治的可能性に特に興味を抱くようになった⁽⁶⁴⁾」というわけだ。

経済思想史研究者の斎藤幸平は、ジェネレーション・レフトの形成と台頭に希望を見いだしながら、「資本主義の終わりを想像するよりも、世界の終わりを想像するほうが簡単だ」と謳う資本主義リアリズムの時代の終焉を宣言している⁽⁶⁵⁾。キア・ミルバーンによるジェネレーション・レフトとは、ある「出来事」をきっかけとして台頭した左傾化する世代を言い表した言葉だ。2008年のリーマンショックによる経済的な「出来事」によってジェネレーション・レフトが生まれる素地が築かれ、2011年に世界各国で顕在化した抗議運動に見られる政治的な「出来事」によって成立したのだ⁽⁶⁶⁾。その背後にあるのは、新自由主義的な資本主義である資本主義リアリズムの蔓延だ。ジェネレーション・レフトには、新自由主義的な政策のもとで未来に希望を抱けなくなったミレニアル世代が含まれている。さらに、その下の（1990年代後半から2000年代にかけて生まれたとされる）Z世代をも巻き込みながら、いまやジェネレーション・レフトは世界的な存在感を示すようになってきているのだ⁽⁶⁷⁾。

海外ではミレニアル世代やZ世代が、ジェネレーション・レフトの中心的な役割を担っているという事実がある。その一方で、日本におけるジェネレーション・レフトの形成は未知数だ。もちろん、日本でも新自由主義的な資本主義に対する批判的な動きが見られるのは事実だ。とくに、最近の日本における象徴的な「出来事」には、2011年3月に発生した東日本大震災が当てはまるだろう。たとえば、その「出来事」をきっかけとして露呈した新自由主義的な政策の歪みに対して声をあげた、ミレニアル世代を中心としたSEALDsの実践は大きな話題になった⁽⁶⁸⁾。そして、それまでの「若者の政治離れ」という言説は、その時点で修正を迫られることになった。

もっとも、2011年の「出来事」によって、日本におけるジェネレーション・レフトの形成がうながされたとは言い難い⁽⁶⁹⁾。確かに、Z世代がさまざまな社会問題に対して自覚的に関与するようになったのは紛れもない事実だ⁽⁷⁰⁾。さらに、2020年以降の新型コロナウイルス感染症（COVID-19）の世界的なパンデミックにおいて、SNSなどを介した若い世代の社会運動への参加は顕著になっている⁽⁷¹⁾。ただし、こうした動きがジェネレーション・レフトの形成に結びつくかどうかには、議論の余地があるだろう。

ジェネレーション・レフトの形成をめぐる海外と日本のあいだに見られる温度差は、シティポップ再評価の背景とも無関係ではないだろう。これまで見てきたように、海外におけるシティポップの受容には、ミレニアル世代の「諦めることを諦める」という心性が大きく作用している。それは、新自由主義的な資本主義社会への拒絶を意味しているのだ。その一方で、日本におけるシティポップ再評価では、シティポップの受容と社会的文脈との関連性が希薄に思われる⁽⁷²⁾。もちろん、シティポップ再評価にともなう、ある種のシティポップ・ブームとも呼べるような状況は、必ずしも否定されるものではない。しかし、それが市場原理のもとで資本に回収され、資本主義リアリズムを助長するものになってしまうならば本末転倒だ。シティポップを「失われた過去」への回顧としてとらえるのか、それとも「失われた未来」への希望としてとらえるのかによって、その意味は大きく異なってくるはずだ。新自由主義的な資本主義リアリズムと抗うオルタナティブの模索を試みたマーク・フィッシャーは、その可能性をポピュラー音楽から見いだそうとしていた。そんなフィッシャーは、「失われた未来の亡霊たちは、資本主義リアリズム的な世界が生みだす形式的なノスタルジーをたえず非難する⁽⁷³⁾」と辛辣に語っている。

註

- (1) 現時点におけるシティポップ（あるいはシティ・ポップ）をめぐる言説では、その表記が揺れている。2000年代以降は「シティ・ポップ」の表記が多く見られたが、最近の記事、論考や書籍などでの議論では「シティポップ」の表記へと移行しつつあるように思われる。本稿では、最近の動向や潮流を踏まえつつ、引用や参照で用いる場合を除いて「シティポップ」を用いることにする。
- (2) シティポップに関する最近の学術的な論考には、モーリッツ・ソメ／加藤賢訳「ポピュラー音楽のジャンル概念における間メディア性と言説的構築—『ジャパニーズ・シティ・ポップ』を事例に」（『阪大音楽学報』16・17合併、pp. 15-42、2020年）や、加藤賢「〈書評論文〉『シティ』たらしめるものは何か？：シティ・ポップ研究の現状と展望」（『阪大音楽学報』16・17合併、pp. 45-62、2020年）がある。
- (3) シティポップの曖昧で漠然とした定義については、筆者も著書のなかで言及している（宮入恭平『J-POP文化論』彩流社、2015年、pp. 26-28）。
- (4) シティポップ再解釈に大きな影響を与えた言説として、木村ユタカ監修『THE DIG PRESENTS DISC GUIDE SERIES ジャパニーズ・シティ・ポップ』（シンコー・ミュージック、2002年）があげられる。ここから、「シティポップの起点はロックバンドのはっぴいえんどである」という再解釈が一般化することになった。「はっぴいえんど神話」については、前掲「ポピュラー音楽のジャンル概念における間メディア性と言説的構築」、前掲「〈書評論文〉『シティ』たらしめるものは何か？」、高沢正樹「再審 日本語ロック論争」（『ロック画法』7号、ブルース・インターアクションズ、2002年、pp. 48-51）、輪島裕介「『はっぴいえんど神話』の構築—ニューミュージック・渋谷系・日本語ロック」（『ユリイカ』9月号、第36巻第9号、青土社、2004年、pp. 180-192）に詳しい。
- (5) 番組のウェブサイトには、「70年代の日本で作られるようになったCITY POPが、今、世界から熱い注目を集めている。この番組は、海外ファンたちのマニアックで熱いインタビューから、世界におけるCITY POPの潮流を掘り下げるシリーズ。番組MCは、シンガーソングライター・澤部渡（スカート）と、俳優・葵うたの。世界中でCITY POPを取材するライター・松永良平を解説役に、世界のCITY POP事情に迫る」という概要が記載されている（『CITY

- POP CRUISING』『BS フジ』 [<https://www.bsfuji.tv/citypop>] 2021年9月20日閲覧)。
- (6) マーク・マクネイル(アメリカ)、Night Tempo(韓国)、林以樂(台湾)、ikkubaru.(インドネシア)の4名がインタビューゲストとして出演している(「なぜ今、海外で人気?外国人マニアに聞く40年前の日本のシティ・ポップがバズる理由」『フジテレビュー』 [<https://www.fujitv-view.jp/article/post-360055/>] 2021年9月20日閲覧)。
- (7) 同ウェブサイト
- (8) *Pacific Breeze: Japanese City Pop, AOR and Boogie 1976-1986*. Light in the Attic Records. LITA 163, 2019, CD.
- (9) 2020年には、『パシフィック・ブリーズ』の続編もリリースされている (*Pacific Breeze 2: Japanese City Pop, AOR and Boogie 1972-1986*. Light in the Attic Records. LITA 179, 2020, CD.)。また、2017年には、シティポップとの連続性を読み取ることができる、1969年から73年にかけて発表された日本のフォークやロックの作品を収録したコンピレーション・アルバム『木ですら涙を流すのです』 (*Even A Tree Can Shed Tears: Japanese Folk & Rock 1969-1973*. Light in the Attic Records. LITA 156, 2017, CD.) が発表されている。
- (10) Bourdaghs, Michael K. 2012. *Sayonara Amerika, Sayonara, Nippon: A Geopolitical Prehistory of J-POP*. Columbia University Press. (=マイケル・ボーダッシュ／奥田祐士訳『さよならアメリカ、さよならニッポン—戦後、日本人はどのようにして独自のポピュラー音楽を成立させたか』白夜書房、2012年)
- (11) 前掲ウェブサイト「なぜ今、海外で人気?外国人マニアに聞く40年前の日本のシティ・ポップがバズる理由」
- (12) 日高勝之『昭和ノスタルジアとは何か—記憶とラディカル・デモクラシーのメディア学』(世界思想社、2014年、pp. 18-19)に詳しい。その一方で、最近の大学生は「昭和」から1980年代を想起するという指摘もある。「1970年代以前のことは得られる情報が少なく、時系列やディテールが理解できない」ことから、1980年代に親近感を覚えるというわけだ(『繊維月報 2020年10月号』伊藤忠商事、2020年、pp. 2-3)。
- (13) フレッド・デーヴィス／間場寿一、荻野美穂、細辻恵子訳『ノスタルジアの社会学』世界思想社、1990年、pp. 4-9
- (14) 同書、p. 203
- (15) 「482夜『ノスタルジアの社会学』」『松岡正剛の千夜千冊』(2002年2月21日) [<https://1000ya.isis.ne.jp/0482.html>] 2021年9月20日閲覧
- (16) 同ウェブサイト
- (17) 同ウェブサイト
- (18) フレッド・デーヴィスは、「現代のノスタルジアについて注目すべき第一の、そしてもっとも目につくことからは、それがまさにビッグビジネスになっているということである。一九二〇年代(中略)にまでさかのぼる驚くほど多種多様のノスタルジアの『製品』を製作する映画、テレビその他の通俗的なメディアとは別に、人びとがノスタルジアを感じたり感じさせたりする、ほど遠からぬ過去の断片の保存、宣伝、金もうけに専念する何千もの会社が存在していることがわかる」と述べている(前掲『ノスタルジアの社会学』p. 170)。この指摘は、デーヴィスの分析に批判的な松岡正剛による、「著者がメディアが偽物のノスタルジアで儲けすぎていると言っていることには、ほくも同意する」という見解と合致する(前掲ウェブサイト「482夜『ノスタルジアの社会学』」)。
- (19) 間馬寿一は、「今日見られるノスタルジアの現象を列挙するなら、おそらく枚挙にいとまがないほどである」と前置きしたうえで、アルゼンチン・タンゴのブーム、タルコフスキー監督の映画『ノスタルジア』のヒット、社交ダンスのブーム、古着を着こなす若者たち、グレンミラー・オーケストラの来日、広告で根強い人気を博している旧仮名遣い、俳句ブーム、ビリアードの復活、テレビのコマーシャルに登場するビートルズ作品、などをあげている。さらに、アメリカではラルフ・ローレンのトータルファッションが人びとを魅了し、オールド・リッチの伝統と優雅な趣味のイメージが社会的に再評価されつつあると指摘している(前掲『ノスタルジアの社会学』p. 207)。
- (20) ヴィートルト・リプチンスキー／後藤和彦訳「ノスタルジー—家・ある発想の略史」『現代思想 1989年5月号』p. 160
- (21) 本稿では、参照している翻訳書の著者名として明記されているフレドリック・ジェイムスンではなく、一般的に広く

用いられているフレドリック・ジェイムソンと表記している。

- (22) フレドリック・ジェイムソン／合塚樟、河野真太郎、秦邦生訳『カルチュラル・ターン』作品社、2006年、pp. 14-17
- (23) マーク・フィッシャーは、「歴史的な時間のもつ一貫した意味が崩れさったときにのみ生じるものであるがゆえに、ノスタルジー・モードはむしろ、心理学的なノスタルジーを妨害するようななかである」と説明している（マーク・フィッシャー／五井健太郎訳『わが人生の幽霊たち—うつ病、憑在論、失われた未来』Pヴァイン、2019年、pp. 30-31）。
- (24) 同書、p. 33
- (25) マーク・フィッシャーは、フレドリック・ジェイムソンによる映画『スター・ウォーズ』に関する分析を援用しながら、その作品に含まれる形式的なノスタルジアについて指摘している（同書、p. 33）。
- (26) マーク・フィッシャーは、フランコ・ベラルディ（Berardi, Franco. 2011. *After the Future*. AK Books. pp. 18-19）を援用しながら、「緩やかな未来の消去」について言及している（前掲『わが人生の幽霊たち』pp. 24-25）。
- (27) 同書、pp. 33-34
- (28) 同書、p. 35
- (29) Reynolds, Simon. 2011. *Retromania: Pop Culture's Addiction to It's Own Past*. Faber and Faber.
- (30) 前掲『わが人生の幽霊たち』p. 83
- (31) マーク・フィッシャーは「反時間性（ディスクロニア）」の概念について、サイモン・レイノルズの論考（Reynolds, Simon. 2006. “Haunted Audio.” *The Wire* 273 (November) : 26-33）から参照していると述べている（Fisher, Mark. 2013. “The Metaphysics of Crackle: Afrofuturism and Hauntology.” *Dancecult* Vol. 5 (2): 42-55）。そこでは、「ディスクロニアは憑在論にふさわしい壊れた時間に対してレイノルズが名づけたものだ。もはや過去から現在の時間を明確に区切ることは不可能であり、失われた未来の痕跡が予期せず表面化しポストモダニティのパステリーシュ時代を揺るがすのだ」と述べられている（ibid. p. 47）。しかし、レイノルズの論考には「反時間性（ディスクロニア）」に関する記述が一切ない。2021年6月21日には、レイノルズ本人が「その言葉を思いついてはいない」とツイートしている（Simon Reynolds@SimonRetromania [https://twitter.com/SimonRetromania/status/1399821023055290370?s=20] 2021年9月20日閲覧）。
- (32) 前掲『わが人生の幽霊たち』p. 82
- (33) op. cit. *Retromania*. pp. xxx-xxxi
- (34) 前掲『わが人生の幽霊たち』pp. 82-83
- (35) 同書、p. 25
- (36) 同書、p. 34
- (37) ジョン・ビルシュタイン「日本のシテイ・ポップは、なぜ世界中のリスナーを虜にしているのか？」2019年8月12日『Rolling Stone Japan』[https://rollingstonejapan.com/articles/detail/31716/1/1/1] 2021年9月20日閲覧
- (38) 同ウェブサイト
- (39) ヴェイパーウェイヴについては、特集記事を組んでいる『ユリイカ 2019年12月号』（青土社、2019年）に詳しい。
- (40) 木澤佐登志『ニック・ランドと新反動主義—現代世界を覆う〈ダーク〉な思想』星海社新書、2019年、p. 202
- (41) フューチャー・ファンクについては、木澤佐登志「ミレニアル世代を魅了する奇妙な音楽『ヴェイパーウェイヴ』とは何か」（『現代ビジネス』[https://gendai.ismedia.jp/articles/-/59738] 2021年9月20日閲覧）や柴那典「今なぜ海外で『シテイ・ポップ』が大人気なのか？ 火付け役に聞く」（『現代ビジネス』[https://gendai.ismedia.jp/articles/-/65477] 2021年9月20日閲覧）に詳しい。
- (42) 2017年以降にインターネットで話題となった竹内まりやの「Plastic Love」(1984年)は、世界的なシテイポップ「再発見」の発端となった作品として知られている（前掲ウェブサイト「ミレニアル世代を魅了する奇妙な音楽『ヴェイパーウェイヴ』」）。

イブ』とは何か」、前掲ウェブサイト「今なぜ海外で『シティ・ポップ』が大人気なのか」。

- (43)「ノスタルジックな過去への逃避とは？—猫シ Corp. インタビュー」『TABI LABO』[<https://tabi-labo.com/289006/vw-nekoshicorp>] 2021年9月20日閲覧
- (44) 前掲『ニック・ランドと新反動主義』 p. 211
- (45) 同書、p. 212
- (46) 木澤佐登志はまた、社会学者のジグムント・バウマンの議論（ジグムント・バウマン／伊藤茂訳『退行の時代を生きる一人びとはなぜレトロピアに魅せられるのか』青土社、2018年、p. 74）を援用しながら、「ミレニアル世代にとって、『未来』はもはや『喪失』に他ならないのだ」と述べている（前掲『ニック・ランドと新反動主義』 p. 212）。バウマンは、ノスタルジアが蔓延する状況を「レトロピア」と呼び、「未来＝進歩のイメージを基にしているユートピアとは逆に未来への不安や恐怖心に根ざすものであり、ユートピア的な楽園に対する願望を過去に求めるもの」として分析している（前掲『退行の時代を生きる』 p. 210）。
- (47) ジャック・デリダ／増田一夫訳『マルクスの亡霊たち—負債状況＝国家、喪の作業、新しいインターナショナル』藤原書店、2007年、p. 331
- (48) 前掲『わが人生の幽霊たち』 p. 379
- (49) 木澤佐登志「失われた未来を求めて 第4回」『大和書房』[<https://www.daiwashobo.co.jp/web/html/kizawa/04.html>] 2021年9月20日閲覧
- (50) 前掲『わが人生の幽霊たち』 pp. 43-44
- (51) 同書、p. 47
- (52) 同書、p. 45
- (53) マーク・フィッシャー／セバスチャン・プロイ、河南瑠莉訳『資本主義リアリズム—「この道しかない」のか？』堀之内出版、2018年
- (54) 同書、p. 10
- (55) 『東京人 2021年4月号』都市出版、2021年
- (56) 「書誌詳細 | 東京人」『都市出版』[<https://toshishuppan.co.jp/tokyojin/detail/29>] 2021年9月20日閲覧
- (57) *SUMMER BREEZE -CITY POP- PRIME JAPANESE GROOVE*. Universal Music. PROT-1301/2, 2021, CD.
- (58) タワーレコードのウェブサイトから、鈴木英人が手掛けたジャケットのイラストを確認できる（『TOWER RECORDS ONLINE』[<https://tower.jp/item/5218718/>] 2021年9月20日閲覧）。なお、『パシフィック・ブリーズ』のライナーノートでは、マーク・マクネイルが「シティポップ作品の印象的なジャケットは、鈴木英人や永井博による傑作だ。彼らのアートは、シティポップ体験の視覚的投影として機能しながら、ジャンルと同義語になった」と解説している。
- (59) Fisher, Mark. 2018. "Acid Communism (Unfinished Introduction)." *K-punk: The Collected and Unpublished Writings of Mark Fisher (2004-2016)*. Repeater Books.
- (60) *ibid.* p. 753.
- (61) *ibid.* p. 754.
- (62) キア・ミルバーンは、政治理論家のウイル・デイヴィーズの議論（Will Davies. 2016. "The New Neoliberalism." *New Left Review*, 101. pp. 121-134.）を援用しながら考察している（キア・ミルバーン／斎藤幸平監訳・解説、岩橋誠、萩田翔太郎訳『ジェネレーション・レフト』堀之内出版、2021年、pp. 64-66）。
- (63) 同書、p. 66
- (64) 同書、p. 66
- (65) 同書、p. 177
- (66) 同書、pp. 170-171

- (67) スウェーデンの環境活動家のグレタ・トゥンベリは、Z世代を代表するジェネレーション・レフトと呼べるだろう。
- (68) 朝日新聞によれば、SEALDsの「正式名称は『自由と民主主義のための学生緊急行動』。集団的自衛権を行使できるようにする安全保障関連法案に反対する関東の学生らが、2015年5月に設立した。ラップ音楽に合わせて声を上げるデモや、デザインを工夫した広報物などでも若者をひきつけた。16年7月の参院選を活動の区切りとし、同8月に解散した」とある（『朝日新聞』2017年10月7日付、夕刊）。
- (69) 若者の労働・貧困問題に取り組む法人POSSEの事務局長である渡辺寛人は、日本におけるジェネレーション・レフトの形成が困難な現状と、その可能性について考察している（渡辺寛人「日本における『ジェネレーション・レフト』の可能性を探る—新自由主義に対抗するための変革ビジョンとオーガナイズを」『POSSE vol.48』堀之内出版、2021年、pp. 68-85）。
- (70) 「ジェネレーション・レフトの衝撃」という特集では、社会問題と向き合うZ世代の声が綴られている（同書、pp. 31-57）。
- (71) 「#多様な社会運動～新たな時代を切り拓く～」『連合ダイジェスト』[<https://www.jtuc-rengo.or.jp/digestnews/monthly/6544>] 2021年9月20日閲覧
- (72) 日本におけるシテイポップの再評価には、2010年代以降のネオシテイポップの台頭も大きく影響していると考えられる（前掲「ポピュラー音楽のジャンル概念における間メディア性と言説的構築」、前掲「〈書評論文〉『シテイ』たらしめるものは何か?」）。ミレニアル世代との親和性が高いネオシテイポップだが、そこから海外におけるシテイポップの「再発見」に含まれるような政治性を見いだすことは難しいと思われる。
- (73) 前掲『わが人生の幽霊たち』 p. 51

参考文献

- ジグムント・バウマン／伊藤茂訳『退行の時代を生きる—一人びとはなぜレトロピアに魅せられるのか』青土社、2018年
- Bourdagh, Michael K. 2012. *Sayonara Amerika, Sayonara, Nippon: A Geopolitical Prehistory of J-POP*. Columbia University Press. (=マイケル・ボーダッシュ／奥田祐士訳『さよならアメリカ、さよならニッポン—戦後、日本人はどのようにして独自のポピュラー音楽を成立させたか』白夜書房、2012年)
- フレッド・デーヴィス／間場寿一、荻野美穂、細辻恵子訳『ノスタルジアの社会学』世界思想社、1990年
- ジャック・デリダ／増田一夫訳『マルクスの亡霊たち—負債状況=国家、喪の作業、新しいインターナショナル』藤原書店、2007年
- Fisher, Mark. 2018. "Acid Communism (Unfinished Introduction)." *K-punk: The Collected and Unpublished Writings of Mark Fisher (2004-2016)*. Repeater Books.
- マーク・フィッシャー／セバスチャン・プロイ、河南瑠莉訳『資本主義リアリズム—「この道しかない」のか?』堀之内出版、2018年
- マーク・フィッシャー／五井健太郎訳『わが人生の幽霊たち—うつ病、憑在論、失われた未来』Pヴァイン、2019年
- 日高勝之『昭和ノスタルジアとは何か—記憶とラディカル・デモクラシーのメディア学』世界思想社、2014年
- フレドリック・ジェイムスン／合庭惇、河野真太郎、秦邦生訳『カルチュラル・ターン』作品社、2006年
- 木澤佐登志『ニック・ランドと新反動主義—現代世界を覆う〈ダーク〉な思想』星海社新書、2019年
- キア・ミルバーン／斎藤幸平監訳・解説、岩橋誠、萩田翔太郎訳『ジェネレーション・レフト』堀之内出版、2021年
- 宮入恭平『J-POP文化論』彩流社、2015年
- Reynolds, Simon. 2011. *Retromania: Pop Culture's Addiction to It's Own Past*. Faber and Faber.