

「シティ・ポップ」はなぜ発掘されてしまったのか？ レトロトピアとしての未来

国際ファッション専門職大学
高橋幸治

要旨

1970年代後半から1990年代前半にかけての日本で制作されたポップミュージックが、いま、海外の感度の高い音楽ファンたちのあいだで話題になっているという。我が国が未曾有の好景気に沸いた1980年代に制作された、都会的な雰囲気を持つ楽曲群を総称して一般に「シティ・ポップ」と呼ぶが、なにゆえ約40年前の音楽がいまになって世界から再発見され、再評価されてしまったのだろうか。その奇妙なムーブメントの起源には、インターネットを活動の場とする世界の在野アーティストたちによって形成された音楽の潮流「Vaporwave」がある。Vaporwaveはネット上を漂流するさまざまな音源、画像、映像をサンプリングし、リミックスし、マッシュアップし、まるで蒸気の波に包まれたような不思議なサウンドスケープを描き出すが、その際、頻繁に使用されるモチーフが消費社会の理想郷としての1980年代の日本(≒東京)というイメージである。本論ではシティ・ポップ流行の種を発芽させた誘因として、いま、世界中で蔓延しつつある新自由主義への不信と絶望を挙げ、2017年に急逝した英国の音楽評論家であり哲学者のマーク・フィッシャーのテキストを援用しながら、「過去こそが未来であった」という「レトロトピア」的な現代の倒錯した深層心理を探る。最後に、幽閉された現在からのよりアクロバティックな脱出の企図と目される「加速主義 (Accelerationism)」、さらにはそれを技術的な側面から担保する「シンギュラリティ」待望論にも言及する。

キーワード

インターネット文化、シティ・ポップ、ヴェイパーウェイヴ (Vaporwave)、加速主義、新自由主義

1 海外における「シティ・ポップ」の流行という謎のムーブメント

1970年代後半から1990年代前半にかけての日本で制作されたポップミュージックが、いま、海外の感度の高い音楽ファンたちのあいだで話題になっているという。大雑把に言ってしまうと我が国が未曾有の好景気に沸いた1980年代、経済的な豊かさの絶頂期、バブル崩壊というカタストロフィがやがて訪れることなど夢にも思っていなかった、脳天気でありながらある種の多幸感に満ち溢れていた時代の音楽である。有り余るジャパンマネーにものをいわせた豪胆で放埒な振る舞い

が、国際社会から驚嘆と羨望の眼差しを向けられると同時に、いや、むしろそれ以上に反発と齟齬をかっていたその当時、国内の需要だけを想定し生産されていたであろうドメスティックな音楽が、なにゆえいまになって世界から再発見され、再評価されてしまったのだろうか。

この、海外の耳の肥えた音楽通たちを惹き付けてやまない約40年前の楽曲群を総称して一般に「シティ・ポップ」という。ともすればいつの時代にも定期的にやってくるリバイバル、限定された世代によるノスタルジーとして片付けられてしまいかねない現象ではあるが、それがアジア圏はおろかアメリカ、

ヨーロッパにまでグローバルな拡がりを見せているという点、さらに、ブームの担い手たちが当時のことなどまったく知らない若い世代にまで及んでいるという点を考えると、これはどうも単なる懐古や郷愁といった言葉では片付けることのできない、何か意外な遠因があるのではないか。そこには文化情報の伝達経路としておそらくインターネットが介在しているはずで、だとすれば、それは世界の人々に共通した内的な気分を反映したアンダーグラウンドなデジタルカルチャーとしての側面があるのではないか。

本格的な考察をスタートさせる前に、まず、筆者がシティ・ポップに関心を持った契機を簡単に述べておこう。印象的な体験が都合3回あった。最初は2017年の夏、大学時代の友人と2人で飲んでいた時のことである。その日、彼からとあるテレビ番組のことを聞いた。それは筆者も何度か観た覚えのある「YOUは何しに日本へ？」(テレビ東京系)というバラエティーのことで、われわれが会う数日前、非常に興味深い内容が放送されたとのこと。同番組は成田空港で観光客を待ち構えているスタッフが、到着したばかりの旅行者たちに訪日の目的を尋ね、その理由がユニークなものであれば滞在中の数日間にわたって密着取材をするというもののだが、友人が観た回は、アメリカの32歳の男性が大貫妙子の1977年のアルバム「SUNSHOWER」のアナログ盤を求めて都内のレコード屋をめぐるというものであったという(2017年8月7日放送)。「SUNSHOWER」といえば「都会」などの名曲を含む名盤である。その男性はインターネットで大貫妙子の曲と出会い、以来、彼女の熱烈なファンになり、次第に日本の音楽にも興味を持つに至ったらしい。

今度はそれからほぼ1年近くが経った2018年6月、別の知り合いと飲んでいた時のことである。店内が禁煙だったために屋外の喫煙スペースで煙草を吸っていたら、ボ

ストンからやって来たという30代くらいの男性といつの間にか会話が始まり、「観光ですか？」と尋ねたところそうではないという。では訪日の目的は何かと問えば、「レコードを買いにきた」とのこと。彼は2013年末に急逝した大滝詠一を心の底からリスペクトしており、ナイアガラレーベルの古い音源などを蒐集しているという。先般のテレビ番組の件といい、「これはおかしなことが起きているな」とぼんやり感じたのをいまでも覚えている。その漠然とした感覚が筆者の中で明確な問題意識へと変容した契機は、それからさらに半年ほど経った2018年末のとある体験である。

前述した大学以来の友人と渋谷で落ち合うべく、夕方、宇多川町あたりにいた筆者は、待ち合わせの時間までにまだ少し余裕があったため、以前よく通っていたレコード店に久しぶりに立ち寄った。かつてそのレコード屋はダンスミュージックに特化したショップとしてかなり有名だったのだが、いつの間にかオールジャンルのアナログ盤を扱う店舗に様変わりしており、店内には洋楽／邦楽を問わず、中古の旧盤はもちろん、かつてレア物と呼ばれていた日本の名盤の復刻なども数多く見受けられた。そして、ふと、周囲を見渡してみたとき、あまりにも異様な光景に筆者はしばし茫然としてしまった。来店客のほとんどがツーリストとおぼしき外国人だったのである。年齢的には30代もしくは40代の男性が多い印象ではあるものの、よく見れば20代と見られる女性などもいて、皆、1980年代前後の日本のレコードを小脇に抱え、さらなる掘り出し物はないかと一心に棚を物色していた。「これははいよいよ本当におかしなことになっている」と確信したのは、まさにこのときの体験が決定打であった。

以上が今回この論文を執筆するきっかけとなったエピソードなのだが、2018年はもともと海外から火がついたシティ・ポップブームが日本に逆輸入され、国内においても新種

のムーブメントとして徐々に顕在化し始めた年であったと言ってよい。その証左の1つとして、株式会社ミュージック・マガジンから刊行されている音楽雑誌『レコード・コレクターズ』が2018年3月号で「シティ・ポップ 1973-1979」、続く4月号で「シティ・ポップ 1980-1989」という特集を組み、さらに同年の9月号では「シティ・ポップ アイドル / 俳優編」という特集まで組んでいる。この3冊がそれなりに売れたからであろう、同誌はその後もしティ・ポップを追いかけ続け、2020年6月号で今度は「シティ・ポップの名曲ベスト 100 1973-1979」、7月号では「シティ・ポップの名曲ベスト 100 1980-1989」という特集を組んでいる¹⁾。

このようにここ1、2年においてはむしろ国内での盛り上がりが目立ってきているため、ついつい忘れがちになるものの、シティ・ポップをYouTubeをはじめとするインターネットのアーカイブから発掘し、時代の表層に、しかもグローバルなレベルで再浮上させたのは海外の音楽ファンたちである。いまや日本でもシティ・ポップの影響を受けたと証言する海外のバンドやミュージシャンの紹介が盛んに行われているが（その範囲はインドネシアや台湾、タイといったアジア地域、イギリスを中心としたヨーロッパ、果ては北米のみならず南米のブラジルにまで及ぶ）、彼等にとって1980年代前後の日本のポップミュージックが持つ魅力とはいったい何なのか。彼等はそのサウンドの中にどんな光景を想起しているのか。そして、シティ・ポップ発掘に至るまでのプロセスにはいかなる布石や伏線が存在したのだろうか。

次章以降でこの謎の解明に着手していくが、シティ・ポップの海外での受容の様態を少しでもイメージしてもらうために、シアトルのレイシユ・レーベルである Light in the Attic Records から2019年5月3日にリリースされたコンピレーション・アルバム「Pacific Breeze: Japanese City Pop, AOR &

Boogie 1976-1986」(図1)の収録曲と、その第2弾として2020年5月15日にリリースされた「Pacific Breeze 2: Japanese City Pop, AOR & Boogie 1972-1986」(図2)の収録曲を本章の最後に列挙しておこう（グループやバンドの名称、アーティスト名、および曲名はすべて日本語表記に変更した）。ちなみに両アルバムのジャケットに使用されているヴィジュアルは、1981年に発表された大滝詠一の大ヒット作「A LONG VACATION」を手掛けたイラストレーター永井博の手によるものである。

「Pacific Breeze: Japanese City Pop, AOR & Boogie 1976-1986」

惣領智子「I Say Who」

大貫妙子「くすりをたくさん」

吉田美奈子「Midnight Driver」

佐藤奈々子「サブタレニアン二人ぼっち」

細野晴臣「スポーツマン」

小林泉美「コーヒー・ルンバ」

F.O.E.「IN MY JUNGLE」

井上鑑、松任谷正隆、佐藤博「Sun Bathing」

佐藤博「Say Goodbye」

高橋幸宏「Drip Dry Eyes」

高中正義「BAMBOO VENDOR」

鈴木茂「Lady pink panther」

細野晴臣、石川鷹彦、松任谷正隆「ミコ
ノスの花嫁」

阿川泰子「L.A. NIGHT」

当山ひとみ「エキゾティック横顔」

豊島たづみ「待ちぼうけ」

「Pacific Breeze 2: Japanese City Pop, AOR & Boogie 1972-1986」

ブレッド&バター「Pink Shadow」

大滝詠一「指切り」

笠井紀美子「Vibration (Love Celebration)」

ミステリー金田一バンド「金田一耕助の
テーマ」

林哲司「左胸の星座」

杏里「Last Summer Whisper」
菊池桃子「Blind Curve」
亜蘭知子「I'm In Love」
今井裕「金田一耕助西へ行く」
サディスティックス「Tokyo Taste」
Piper「Hot Sand」
大橋純子&美乃屋セントラル・ステーション「Rainy Saturday Coffee Break」
大野えり「Skyfire」
村田有美「乾風」
古家杏子「晴海埠頭」
鳥山雄司「Bay/Sky Provincetown 1977」

2 はたして「シティ・ポップ」とは何なのか？

2.1 1980年代の遠い記憶

まずは、シティ・ポップの定義について触れておきたい。現在海外の音楽ファンたちのあいだで人気を博しているシティ・ポップとは、大雑把に言えば、1970年代後半から1990年代前半にかけて日本において制作された良質なポップミュージックのことであるが、当時、国内でシティ・ポップなる呼称が広く用いられていたかと言えば、そのようなことはなかったと思われる。筆者は1968年生まれで音楽に強い関心を抱き始めたのは12、13歳の頃、すなわち中学校に入学して間もなくのことであり、年代的にはちょうど1980年あたりであった。当時の音楽好きを自認する若者たちのあいだでは圧倒的に洋楽の人気が高かったものの、シンガーソングライターと呼ばれる「自作の曲を自分で歌う、もしくは自分で演奏する」日本のミュージシャンたちは別格の存在で、彼等の作品は総じてクオリティが高く、洗練されたカッコいいものであり、そうした国産音楽に関しては筆者も含めた洋楽志向の人々も例外的に聴いていた。地域や年代で多少の差異があるかもしれないが、それらの芸術性が高く、作家性の強い邦楽に対して、筆者の周囲ではおもに「ニューミュージック」という名称が用いられており、どこのレコード店でもジャンル名として普通に使われていたから、それなりに人口に膾炙した呼び名だったのではないだろうか。

とはいえ、シティ・ポップなるカテゴリーが昨今の海外におけるブームの形成と共に生まれたまったく新しいものかといえばそうでもなく、2002年に株式会社シンコーミュージック・エンタテイメントから出版されたディスクガイド本には『ディスク・ガイド・シリーズ ジャパニーズ・シティ・ポップ』という書名が冠せられている。同書は2011



図1 V.A.「Pacific Breeze: Japanese City Pop, AOR & Boogie 1976-1986」(2019)



図2 V.A.「Pacific Breeze 2: Japanese City Pop, AOR & Boogie 1972-1986」(2020)

年に『ディスク・コレクション ジャパニーズ・シティ・ポップ』として大幅な改訂が加えられ、さらに近年のシティ・ポップブームの影響を受けてのことであろう、2020年に『ディスク・コレクション ジャパニーズ・シティ・ポップ 増補改訂版』としてさらなるリニューアルが施された。同書の「はじめに」の中で監修者の木村ユタカは以下のように書いている。

“ジャパニーズ・シティ・ポップ”とは、2002年に最初の本を出すときに命名したものです。私の中学～高校時代に当たる70年代後半から80年代前半にかけて、音楽誌では、南佳孝や山下達郎、大滝詠一などの都会的で洗練された音楽のことを“シティ・ポップス”とか“シティ・ミュージック”という言葉で表現していました。彼らの音楽が大好きだった私は、従来の“シティ・ポップス”を2000年代に独自の視点で捉え直すことを意図して“ジャパニーズ・シティ・ポップ”と名付けたのです。[木村 2020: 8]

木村の証言によると、以前から「シティ・ポップス」という言葉は存在していたらしい。同時にほぼ同様な音楽的な雰囲気、傾向、テイストを指し示す言葉として「シティ・ミュージック」という言葉も用いられていたとのことである。本論でいま取り上げているシティ・ポップは当時ニューミュージックの一部ではあったけれども、ニューミュージックとして漠然と括られていた音楽の範疇は案外と幅広く、いわゆるロックと認定されてもおかしくないものもあったし、フォーク寄りのもの、時代の音として流行していたテクノ調のもの、さらには当時クロスオーバーやフュージョンと言われていたインストゥルメンタル・ミュージックまでもが包含されていた。その中でも特に1980代前後の日本の経済的な繁栄と文化的な成熟を通奏低音とし

た、都会的な雰囲気の色濃くまとう楽曲群のことを、現在の海外のリスナーたちはシティ・ポップと呼び習わしている。

つまり、1970年代後半から1990年代前半の日本においてシティ・ポップスという呼び名は一部の人々のあいだでは流通していたものの、その事実をいま世界に点在しているシティ・ポップのファンたちは知る由もなく、自然発生的にいつの頃からか、誰とはなしに使われ始めた名称が、昨今のこのブームの中で次第にジャンル名として定着／確立されていったものと思われる。一部に例外はあるが「ポピュラーミュージック」の略称としての「ポップス」は和製英語であると言われているから、シティ・ポップという命名はやはり海外由来であると推測することができる。

では、どんな曲がシティ・ポップで、どんな曲がシティ・ポップでないのか。その厳密な境界は海外はもとより、国内においても存在しない。シティ・ポップであるか否かを分ける基準は、リスナーひとりひとりが抱く「80年代的」「都会的」「洗練」「メロディアス」といったイメージによって決定される、まったくもって曖昧なものなのである。

とはいえ、シティ・ポップを代表するミュージシャンとしてまず誰からも異論が出ないであろう顔ぶれを挙げておくと、元はっぴいえんどの大滝詠一、元シュガー・ベイブの山下達郎、大貫妙子、1982年に山下達郎と結婚した竹内まりやなどと言ったところだろう。木村ユタカ監修による『ディスク・コレクション ジャパニーズ・シティ・ポップ 増補改訂版』にはシティ・ポップの代表的なアーティストとして、はっぴいえんど、ティン・パン・アレー、大滝詠一、細野晴臣、鈴木茂、松任谷由美（荒井由美）、吉田美奈子、南佳孝、山下達郎、大貫妙子、竹内まりや、杉真理、村田和人、安部恭弘、角松敏生の順で15名（または組）の名前が並んでいる。

特に竹内まりやが1984年に発表したアルバム「VARIETY」に収録されている「Plastic

Love」は、シティ・ポップファンのあいだでほとんどアンセムと呼んでもいいほどの圧倒的な人気を誇っており、2017年7月6日に Plastic Lover なる人物が「YouTube」にアップしたサウンドのみの動画（ヴィジュアルには竹内まりやの1980年発売のシングル「Sweetest Music」のジャケット写真が流用されている）は、本論を執筆している2020年11月中旬の時点で4400万回以上再生されている²⁾。コメント欄には英語を中心とした幾多の外国語が無数に連なり（2020年11月中旬の時点で3万4000件超）、ここ数年のシティ・ポップブームの加熱ぶりを垣間見るには格好の素材と言えるだろう。

ちなみにこの動画は、誰からも許諾を得ていない違法アップロードである。ここでインターネットと著作権という問題が発生してくるのだが、この「Plastic Love」の件に限定して言えば、リリースから40年近くが経過した楽曲にリバイバルを目論んだPR活動が行われるなどということはほぼ考えられず、放っておけばごく少数のマニアのあいだでのみ共有／継承される作品にすぎなかったに違いない。しかし違法アップロードされたことが図らずも功を奏して、世界の人々の目に止まり、評判が評判を呼び、国境を超えて再評価の連鎖が形成されていった。そしてついには、2019年5月16日、公式の最新PVがYouTubeで公開されるという事態にまで到る³⁾。

はたして著作権を盾に芸術作品へのアクセスを執拗に排除し続けることが、権利者ひいてはその芸術作品のためになるのか否かはもはや疑問である。インターネット上に流通する知的創作物についてはフリーウェアやオープンソースといった共創を原理とする独自の風土があるうえに、アメリカの法学者ローレンス・レッシングが2000年代初頭から提唱しているインターネット上でのみ有効なゆるやかな著作権ルール「Creative Commons」⁴⁾といった概念の影響などもあり、現実世界の規

制や規約とはまったく異なる視座や対処が要請されるケースも少なくない。YouTubeに代表されるデジタルアーカイブの価値についてはシティ・ポップ流行の淵源と密接に関連しているため、後の章でも再び触れることになるだろう。

2.2 「都会的」であるということ

では、シティ・ポップを形容するうえで最も重要な概念となる都会的という言葉に込められたニュアンスについて考えてみたい。もちろん都会は今も昔も規模の違いこそあれ、どこにでも存在するし、現代においても都会的＝洗練といった図式や、都会的＝おしゃれといった連想は依然として成立するのだろう。しかし、シティ・ポップと呼ばれる楽曲群から感受される都会的というイメージは、大衆消費社会が爛熟の域に達し、資本主義経済の無際限の成長を信じて疑わなかった1980年代の日本ものであり、それはとりもなおさず、シティ・ポップを生み出したアーティストたちが活動の舞台とし、生活の拠点ともしていたであろう1980年代の「東京」のものである。

周知の通り、我が国は第2次世界大戦における敗戦の混乱からわずか10年で「もはや戦後ではない」（1956年、旧経済企画庁発行「年次経済報告」）と宣言し、テレビの普及に大きく貢献した皇太子ご成婚パレード（1959年）、池田内閣による「国民所得倍増計画」（1960年）、アジアで初の開催となった東京オリンピック（1964年）などを経て、1968年、ついに国民総生産（GDP）がアメリカに次ぐ世界第2位となった。「東洋の奇跡」とも称された驚異の高度経済成長はいちおう日本万国博覧会（1970年）の直後、「第1次オイルショック」（1973年）までと言われているが、その後も周期的な景気の好不調を繰り返しながらも、日本経済はおおむね順調な軌道を維持し、日米貿易摩擦がピークに達した1980年代には「ジャパンバッシン

グ」の嵐が吹き荒れる事態にまで発展した。

もちろん、その途上には深刻な公害問題なども噴出し、すべてが順調なわけではなかったが、1970年代後半から1980年代初頭にかけて起こったハイテク産業、音楽、ファッションといった分野での世界進出は、経済大国への道をひた走る日本の暗い側面を覆い隠すに十分であった。ソニー株式会社が開発したポータブルミュージックプレーヤー「WALKMAN」の発売（1979年）、シティ・ポップの中心的人物でもある細野晴臣率いるYMO（イエロー・マジック・オーケストラ）のファーストアルバムリリース（国内発売：1978年、米国発売：1979年）、川久保玲と山本耀司がそれぞれパリでのコレクションにてデビュー（1981年）などがその代表的かつ象徴的な事例である。こうした経済と文化の両面における安定感というよりは疾走感、優越性というよりは先鋭性に下支えされた時代が1980年代であり、その中心地が東京という都市だったと言ってよい。

そんな時代を包み込んでいた空気感、華やかで賑やかできらびやかな街の風景、そこで暮らし、働き、遊ぶ人々の心模様や恋模様、ときに屈託のない、そしてときに屈折した都会人特有の複雑な心理。これらのモチーフがシティ・ポップを特徴づける都会的なものの要素である。従って当時の東京がいくら国際的な大都市であったといっても、シティ・ポップと呼ばれる楽曲が表現している世界観や美意識は極めて局所的な街のそれであり、その場所を知る限定的な人のそれである。冒頭、「ドメスティックな音楽」と書いたのはそうした理由による。

一般的に音楽という文化表象を分析する場合、まずは歌詞がその重要な手掛かりとなるのだろうが、シティ・ポップは海外に端を発した流行現象であり、そのファンの多くは日本語を解していないと判断してよい。そうなると、彼等が惹かれているのは純粋なメロディーやアレンジといったサウンド面であ

る。もちろん詞と曲は相補的な関係にあるわけだから、曲を聴けば詞の雰囲気くらいは推察することができるだろう。例えば竹内まりやの「Plastic Love」はそのタイトルの通り、恋などしょせんは儂く脆いものであり、大量生産が可能なイミテーションのようなものに過ぎないといった内容である。男女関係がテーマとなっているものの、態度としては非常にドライなものだと言える。そしてサウンドも歌詞のテイストと同様に抑制の効いたタイトなもので、歌唱も過剰に歌い上げるようなものではなく淡々としており、緻密に計算された音作りは同曲のアレンジを担当した夫の山下達郎の本領が遺憾なく発揮されている。このような熱狂や没入を忌避する、対象と一定の距離を置く、冷笑的とも言える態度や姿勢。シティ・ポップに共通するのは、歌詞の内容にしても、それを表現した曲調にしても、こうした都会人特有の自意識やセンス、価値観に裏打ちされている。

1980年代というと、ひたすらお気楽なイメージが先行するけれども、他方で、ニューアカデミズムのような知的なムーブメントがあったり、メセナの名のもとに多くの企業が文化芸術を支援したり、映画、音楽、演劇、美術、文学といったカルチャーにかつてないほどの豊穡さがもたらされた時代でもあった。シティ・ポップの大立者とも言える細野晴臣がテイチク株式会社と提携して設立したNON-STANDARDレーベルから1987年にデビューしたバンドにPIZZICATO FIVEがいるが、彼等のセカンドアルバム「Bellissima!」（1988年）のCDに記載されたキャッチコピー「汗知らずスーパースウィートソウル」という言葉は、本章で述べてきた1980年代の時代感と空気感を見事に言い表しているように思う。汗まみれにならないこと、これこそがシティ・ポップに貫通するクールで都会的な独特の態度なのである。

2.3 リゾートイメージとの連結

最後にもう1つだけ、シティ・ポップをめぐる問題を簡単ながら検証し、いよいよその流行の源流へと遡行していこう。シティ・ポップを紹介したディスクガイド本には当然のことながらそのアルバムジャケットが作品解説のメイン・ヴィジュアルとして使用されているわけだが、ページをばらばらとめくるだけで、ほとんどの読者はある特徴的な傾向に気が付く。それはシティ・ポップの名盤と呼ばれるアルバムジャケットに海や浜辺といったイメージが多用されていることである。これは一見するとシティ・ポップすなわち「都会的（≒東京的）」という定義と矛盾するようだけれども、海外の音楽ファンたちからシティ・ポップと認定されている楽曲群とリゾートイメージとの親和性は重要な論点を含んでいると思われる。

つまり、「都会での生活を十分に満喫してはいるものの、だからといって、かならずしも満足しているわけではない」という微妙な心理、「都会の魅力を誰よりも熟知しつつも、それだけに没頭したりはしない」という複雑な感覚がここにも表出しているのである。シティ・ポップの多くが都会的（≒東京的）でありながら、こうしたトロピカルなリゾートイメージを無理なく併存させているのはそうした理由による。もちろん、シティ・ポップが題材とする海や浜辺はあくまでも人の手が入った人工物としてのリゾートである。同時に、両者を地続きにさせた時代的なメディア群を忘れてはならない。それは当時の若者たちの多くが憧れを抱き、実際に購入することさえできたクルマ、そしてその内部に装備されたカーオーディオ、さらには自ら好みの曲を選定し編集したカセットテープの存在である。

まずは、日本国内におけるクルマ事情を簡単に述べておくと、1937年創業のトヨタ自動車株式会社が2012年に公開した「トヨタ自動車75年史」というサイトが現在でも閲

覧できるのだが、ここに「国内販売台数の推移」という項目があり「1970年代に入ると2度のオイルショック、排出ガス規制の影響などを受けて販売台数が伸び悩む時期もあったが、1980年代は再び右肩上がりに台数を伸ばし、1990年には未曾有の好景気にも後押しされ年間販売台数250万台を達成した」という明確な記述がある。この250万台という数字には乗用車、RV、トラック・バスが含まれており、乗用車単体では約190万台とのデータが記載されている。残念ながら同サイトは公開前年の2011年までの数値しか掲載されておらず、その後は更新されていないが、グラフの最終年である2011年のトヨタ車の国内販売台数は乗用車、RV、トラック・バスの合計で約120万台、乗用車に限定すると約70万台といった惨状である。ページ内にも「しかし、一転して1991年以降はバブル崩壊による経済の停滞やそれに端を発する社会構造の変化などの影響を受け、長期的な漸減局面に入っている」と記されている。

ちなみに、同社の2020年1月30日付けニュースリリース「2019年12月 販売・生産・輸出実績」内における「2019年1月から12月までの累計」を見てみると、国内の販売台数が「含軽」で約161万台、「除軽」で約157万台となっている。2011年と比較すればだいぶ持ち直してきてはいるものの、バブル崩壊直前の1990年に記録した250万台には程遠いレベルと言えるだろう。しかも総務省統計局の資料が示している通り、日本の総人口に対する65歳以上の高齢者の割合は1985年にはわずか10パーセント、2019年9月15日時点ではもはや28.4パーセントという社会構造および年齢構成の劇的な変化があるわけだから、現在の主たるドライバーは若年層ではなく中高年層と考えて差し支えない。ソニー損害保険株式会社が2019年に行った調査によれば、新成人のマイカー保有率は14.8パーセント、「車を所有する経済的な余裕がない」という項目にお

いて63.4パーセントが「あてはまる」と回答している。

1980年代、若者とクルマとの結び付きは現在では想像もできないほどに強かった。「デートカー」などと呼ばれる若者に人気のスポーツカータイプの車種が次々と登場したのもこの時代である。そこにドライブと音楽との親和性を一挙に高めるテクノロジーが登場した。いわゆる、カーオーディオである。1977年、パイオニア株式会社が発売したコンパクトカセット(いわゆるカセットテープ)が再生可能なコンポーネント・カーステレオシステム「ロンサム・カーボーイ」は、車載ラジオが主流だった状況を一挙に転換し、クルマをパーソナルかつリッチな移動する音響空間へと変貌させた。マスメディアから一方的に流れてくる情報をただ聞いている状態から、自分が購入した、もしくは自分で編集したカセットテープの音楽を流すということ。車内という空間を自分好みの音によってデザインし、ドライブの時間を自分好みの音によって演出するという。クルマと音楽との抜き差しならない関係の誕生である。同時に、シティ・ポップと称される音楽の中にもドライブというモチーフが頻繁に登場することになる。荒井由美が1976年に発表したアルバム「14番目の月」に収められた名作「中央フリーウェイ」などは、そうした時代の到来を告げる序曲と言えるだろう。

こうして、出掛ける先がたとえ東京近郊の海水浴場であったとしても、カーオーディオから流れるシティ・ポップは、その現実をトロピカルなリゾートイメージへと魔法のように変容させてくれた。シティ・ポップの中で都会的(≒東京的)なるものと一見不釣り合いに見えるトロピカルなリゾートイメージが破綻なく融和しているのは、1980年代におけるクルマの文化と、高性能・高機能なカーオーディオの普及と浸透がその媒介項となったからである。さらに言い添えるならば、カセットテープというメディアがユーザーに

とって録音されたものをただ再生するためのものではなく、記録や編集をするためのメディア、つまり創造のためのメディアであったという点も見逃ごせない。

1980年代、音楽好きの若者たちはFMラジオなどで放送された音楽をラジカセで録音する「エアチェック」に夢中になっていた。カセットテープが2本入るカセットデッキを用い、自分で選んだ曲目を、自分で考えた曲順でダビングし、自分のためのカセットテープを制作するという作業に血道を上げていたのである。こうした文化を陰で支えたのが各FM局の番組表と放送予定の曲目リストを掲載したFM誌であり、その中でも若い世代に最も支持を得た『FM STATION』は、株式会社ダイヤモンド社から1981年に創刊されている。同誌の表紙は毎号、鈴木英人のイラストを使用したポップで美しいものであったが、そこにはやはりクルマや海のヴィジュアルが極めて頻繁に登場している。ちなみに、1982年にリリースされた山下達郎の「FOR YOU」のジャケットデザインは、誰あろう『FM STATION』の表紙を担当していた鈴木英人である。

3 「シティ・ポップ」再発掘の源流へ

3.1 「Vaporwave」の誕生

海外におけるシティ・ポップ流行の土壌となったのは間違いなくインターネットであり、より具体的に言うならば、YouTubeに代表されるグローバルな文化資産の膨大なデジタルアーカイブである。今日シティ・ポップと呼称される楽曲群の再発掘は、辣腕の大物プロデューサーが仕掛けたわけでもなく、著名な大物ミュージシャンがレコメンドしたわけでもなく、ネット空間を活動の舞台とする世界の在野のアーティストたちによって地道に遂行された。株式会社インフォキュービック・ジャパンがウェブで公開している資料によれば、いまやYouTubeには毎分500

時間分の映像や音楽がアップロードされていると言われており、昨今は企業や組織、団体が作成したものが多くなってはきたものの、依然、いわゆるプロではない一般の人々の投稿が最も魅力あるコンテンツであり続けている。かつてアルビン・トフラーが情報革命の到来と共にその台頭を予言した「Prosumer」(Producer と Consumer を合成した造語で、一般に生産消費者と訳される)の概念はまさに卓抜した先見であった⁵⁾。

YouTube にアップロードされる映像や音楽の中には驚くほどのクオリティーを誇るプロ顔負けの自作コンテンツも膨大な量に及ぶが、当然のことながら、それらをはるかに凌ぐのは一般の人々が所蔵しているビデオテープに録画された過去のテレビ番組、過去の映画、もう廃盤となり市場に流通しなくなった過去のレコードやカセットの音源をデジタル化したものである。ここで前者をオリジナルの優れたもの、後者を違法コピーの悪しきものと断ずるのは早計であろう。前述したように、リアルな世界での著作権はよくよく調べればまだ生きているかもしれないが⁶⁾、もはや権利を主張する人物や企業もなく、市場における価値がほとんどなくなってしまったコンテンツといえども、その歴史的かつ文化的な価値は計り知れないほど大きい。

昨今のシティ・ポップ流行の素地を準備したのは、このようなネット文化を背景とし、2010年代初頭から YouTube などにアップロードされ始めた音楽ジャンル＝「Vaporwave」であり、そこから1980年代の日本、とりわけ大量消費社会の絶頂として情報消費社会が爛熟の極みに達していた国際都市「東京」というイメージをより鮮明に打ち出した派生ジャンル＝「Future Funk」である。インターネットという有象無象がひしめく仮想空間に投稿された素人の音楽にいかほどの価値があるのかと疑心を抱かれる方もおられるかもわからないので、ここでほんの少しだけインターネットに作品を発表するアーティスト

トたちを擁護しておこう。

確かにネット上で公開される楽曲にはピンからキリまでクオリティーの差があるのは否定しないものの、パーソナルコンピューターの黎明期から「DTM (Desktop Music)」と呼ばれ発展を続けてきたデジタル音楽制作環境の高機能化と低価格化は凄まじいものがあり、一般に「DAW (Digital Audio Workstation)」と言われる音楽制作過程のすべてを統合したソフトウェアはいまや安価なもので2～3万円程度、高価なものでも10万円以下で導入できてしまう。

同時に2000年代には「Myspace」(2003年設立)、「YouTube」(2005年設立)、「SoundCloud」(2007年設立)といった作品の投稿サイトが次々と誕生し、「創造の民主化」と並行するかたちで「発表の民主化」も着々と用意されていった。パーソナルコンピューターとインターネットがもたらした音楽をめぐる地殻変動は、世界中の才能あふれる作曲家(さまざまな音源からのサンプリングによって2次創作的にサウンドデザインを行うトラックメーカーなども含む)の登場を促進し、それまで単なる受動的なリスナーと思われていた人々の中に多くのクリエイターが潜在していることを露見させたのである。哲学者・評論家であり大衆文化に格別の関心を示した鶴見俊輔は、主著の1つである『限界芸術論』(1999年、初版は1967年)の中でかつてのラジオ文化とそのメディア性について触れつつ⁷⁾、以下のように語っている。

文化は、まきちらされるものであるが、文化が特別の所にあらかじめあって、次にそれが、まきちらされるのではない。文化は、実は、それがまきちらされる手続きを含めて、はじめて文化となるのだ。文化はまきちらされることによって文化となるのだ。その文化が、また新しくまきちらされる事によって、文化の更生と

存続が行なわれるのだ。

そうすると、まきちらすという働き自体が文化の本質にとって、かかわりのある問題となる。何によって、文化がまきちらされているかという事は、文化の性質を考える上で重大な事である。[鶴見 1999: 119-120]

ラジオに限らず新規のテクノロジーとそれを活用したメディア、そこから発生するカルチャーを考える際、この「まきちらし方」に着目するという視点は重要である。鶴見は同書の中で芸術を「純粹芸術 (Pure Art)」、「大衆芸術 (Popular Art)」、「限界芸術 (Marginal Art)」という3つのカテゴリーに分けてそれぞれを論じているが、その中でも、市井の人々が編み出す周縁的かつ遊戯的な創作活動に重きを置いた。これから述べる Vaporwave と Future Funk も、言ってみれば新しい「まきちらし方」が実現した新しい文化であり、デジタル化された音楽データをサンプリングし、リミックスし、マッシュアップした編集的なネットカルチャーである。鶴見の芸術の定義にのっとれば、既存の材料をブリコラージュ的に寄せ集めて作った「限界芸術」とも言えるだろう。だからこそ、そこには、市場の原理を離れたアーティストやクリエイターたちの偽らざる現在の気分や感覚が表出する。

Vaporwave の発生はおよそ 2012 年頃ではないかと言われている。その理由はアメリカのトラックメーカーである Vektroid が Macintosh Plus という名義で発表した⁸⁾ Vaporwave のルーツと目されるアルバム「Floral Shoppe (フローラルの専門店)」が 2011 年 12 月 19 日にリリースされたからである (図 3)。誰がいつどこでそう呼び始めたのかもわからない Vaporwave はその名の通り、「蒸気」が「波」のように漂っているつかみどころのない音楽であり、そのサウンドは大抵、サンプリングした音源にフィル

ター処理がかけられた、くぐもったような、もやついたような、不規則で不定形なうねりを伴ったローファイな感触である。深いリバーブが効いたリズムトラックは極めて緩やかなテンポで、いわゆるアンビエント、もしくはチルアウトと呼ばれる電子的な環境音楽に近いものを想像してもらえばよいかもしれない。しかし、癒しや寛ぎのためのリラクゼーション・ミュージックのような心地良さはなく、時折差し挟まれる不協和音や落ち着きのないフレーズの過度な反復、異様な印象を与えるまでにピッチダウン (再生速度を維持したまま音程だけを下げるサウンド処理) させたボーカルトラックは、むしろリスナーの視界を蒸気の波で遮断しつつ、ときに不安に、ときに不快にさせる。

また、Vaporwave は「デジタル化された音楽データをサンプリングし、リミックスし、マッシュアップした編集的な」音楽だけに、サウンド要素だけでなく、テキスト要素、ヴィジュアル要素にも独特の感覚が埋め込まれ、それらが密接に絡み合って 1 つの世界観と美意識を構築している。Macintosh Plus の「Floral Shoppe (フローラルの専門店)」もそのタイトルからしてすでに奇怪な風情を醸し出しているが、アルバムに収録された楽曲はすべて意味のよくわからない日本語タイトルとなっている。以下、全 11 曲の曲名を列挙してみよう。ちなみに「コンピュー」などは原題そのままであって、決して誤字脱字の類ではないことを付言しておく。

- 「ブート」
- 「リサフランク 420 / 現代のコンピュー」
- 「花の専門店」
- 「ライブラリ」
- 「地理」
- 「ECCO と悪寒ダイビング」
- 「数学」
- 「待機」
- 「て」

「月」
「海底」



図3 Macintosh Plus「Floral Shoppe (フローラルの専門店)」(2012)

さらにアルバムジャケットにはどぎついピンクを背景にヘリオス神の頭部像が左に大きく配置され、右には朝焼けなのか夕暮れなのか、オレンジに染まる水面の向こうに蜃気楼のように屹立する高層ビル群、そして、パステル調の色彩でサイズや字間が不格好にデザインされたアーティスト名とアルバムタイトルが日本語で並ぶ。未来的なのかレトロなのか、にわかには判じ難いその作品世界には何らかのメッセージが込められているのだろうか、はたまた、徹底的な意味からの逃走もしくは逸脱を目指しているのだろうか。

ちなみに同作品はカセットテープという極めて1980年代的なメディアを使ったバージョンも発売されており、VaporwaveとFuture Funkにとって重要な表現媒体となっているカセットテープがすでにこの時点で意識されていたことを物語っている。Vaporwave作品のカセットテープによるリリースは同ジャンルのウイルス的な蔓延と共にその数を増し、佐藤秀彦による『新蒸気波要点ガイド——ヴェイパーウェイヴ・アーカイブス2009-2019』(2019年)によれば、2018

年には「800作品近いタイトルがカセットテープでリリースされ」[佐藤2019:103]たとある。

次にもっとわかりやすい例を見てみよう。Kurdtbadaなる人物が2018年3月19日にYouTubeに投稿した「Crystal Tokyo 'REUPLOAD' (Vaporwave - beats - electronic mix)」という動画は、複数のアーティストの手になるVaporwave作品をオムニバスの集めたもので、1980年代に日本で放映された数本のコカコーラのテレビCMが約1時間延々と繰り返し流れ続ける。そこに登場する人物たちは昼休みと思しき束の間の時間を同僚たちと楽しむ若いサラリーマンやOLであり、オフィス街のきらめく太陽の下で、ひらすら無邪気に、ひたすら爽やかに、ひたすら屈託なく、眩しいほどの弾けるような笑顔でコカコーラを片手に戯れ続ける。そこには1980年代の日本における未曾有の好景気が空気として映し出されており、現状への不満や未来への不安を微塵も抱いていない若者たちの自由で伸びやかな活気に満ちた表情が描き出されている。そしてこの映像にVaporwaveと呼ばれる音楽が重ねられると、強烈なノスタルジーと共に「こんな幸福な時代はもう二度と(どこにも)やってこない」、「われわれは過去においてすでに未来を体験してしまった」という絶望にも似た気持ちがにわかに湧き立ってくる。ちなみに、この動画に採用されているnano神社(☼☼☼)(これもアーティスト名であり入力ミスや文字化けではない。Twitterのプロフィールにはバージニア州在住のデベロッパ兼ミュージシャンとある)の「Can't Stop」という楽曲は、角松敏生の1985年発表のアルバム「GOLD DIGGER ~ with true love ~」に収められている「I Can't Stop The Night」のリミックスである。

このように、Vaporwaveの作品にはすべてとは言わないものの何らかのかたちで「日本」というモチーフが取り入れられているものが多く、アーティスト名や楽曲のタイトル

の一部に日本語が使用されていたり、YouTube に動画として投稿される際、1980 年代の日本のアニメやテレビ CM、それらから短く切り出した数秒のカットの反復などが組み合わされていたりするケースが目につく。それらは総じて「Crystal Tokyo 'REUPLOAD' (Vaporwave - beats - electronic mix)」のような視覚イメージと音響イメージとの不均衡が意図的に表面化されていて、おのずと、遠い異国で遠い過去に本当にあったという資本主義の繁栄に対する憧憬と反発の入り混じったレクイエムのような雰囲気醸し出している。それは成長や進歩、発展、前進といった物語をもう信じることができず、未来への希望を抱けなくなったことに起因する過去への複雑な眼差しであり、過去を理想化することでしか現在をやり過ごせない暗澹たる情感の表出である。ポーランドの社会学者ジグムント・バウマンは、『退行の時代を生きる 人びとはなぜレトロピアに魅せられるのか』(2018 年) の中で次のように語っている。

今日、私たちは未来を恐れる傾向があり、その行き過ぎを押さえたり、それをあまり恐ろしくないものにしたたり、多少はやさしいものにしたたりする能力に自信が持たなくなっている。私たちがいまなお惰性で「進歩」と呼んでいるものは、その概念を生み出したカントのそれとは正反対の感情を呼び起こす。つまり、それが呼び起こすものは、望ましいことが起こり、不都合なことが消えて忘れられるという喜びではなく、今にも大惨事が起こりそうだという恐怖心である。[バウマン 2018: 73]

2015 年にやはりカセットテープでリリースされた 2814 (Hong Kong Express と telepath テレパシー能力者によるユニット。Hong Kong Express は数少ないインタビューなどでイギリスのアーティストであること

が判明しているが、telepath テレパシー能力者については詳細不明。くどいようだが telepath テレパシー能力者も変換ミスで半角アキになっているわけではない) の「新しい日の誕生」(もちろん邦題ではなく原題) というアルバムは、こうした現在を生きる人々、特に若い世代が持つ悲しみや痛み、諦めのようなものを見事に表現した Vaporwave の傑作である(図 4)。ジャケットのヴィジュアルには紫がかかった都会の夜の風景が使われており、繁華街のネオンには「新しい日の誕生」「ここで入力してください」「ラ (イ) ブ!」(文字が被っているので「イ」は見えない) といったデタラメな日本語が表示されている。楽曲もノスタルジックかつメランコリックなひどく寒々しいもので、アルバムタイトルの前向きなニュアンスとは裏腹に、もうこの世界が終わってしまったかのような陰鬱な印象を聴くものに与える。

2017 年 7 月 19 日にサブカルチャー系のインターネットメディア「MASSAGE MAGAZINE」において、Hong Kong Express の貴重なインタビューが掲載されたが、彼は音楽制作の原動力として「未来主義やシュールレアリスムのようなものに対する興味」を挙げており、それは「何年も前に、生活の中の日常的なことに感じるフラストレーション」から生まれたものであって、当時「失業中で、完全に壊れていて、僕の未来にはなんの可能性もない」と感じていたと語っている。Hong Kong Express のこの告白は、「新しい日の誕生」の作品世界を覆っている気分の作者自身による自己分析とも言えるだろう。

シティ・ポップ流行のトリガーとなった Vaporwave の基底には、実は、現在の世界に対するこうした絶望感や終末感がある。従ってヴィジュアルやテキスト、サウンドの素材として 1980 年代の日本のイメージが招来される時、それはおのずと好意的なものばかりではなく、複雑な感情が入り混じった嘲笑や揶揄、さらには、「自分がいま生きて

いる時代はこんな（幸福な）時代ではない」という自虐が埋め込まれている。開発作業が途中で頓挫してしまったプロダクトのことを「Vaporware」と呼ぶが、このVaporwareとVaporwaveとの相似は決して偶然ではなく、Vaporwaveというジャンルの名称には「自分たちの未来もしょせんはキャンセルされてしまった空約束であった」という幻滅と諦念が含意されていると言ってよい。



図4 2814「新しい日の誕生」(2015)

3.2 「Future Funk」の派生

Vaporwaveはその誕生の頃から日本的なイメージを重要なモチーフの1つとしてきた経緯は先に述べたが、ムーブメントの拡大と成熟に伴い、素材として使われていた1980年代前後の日本のイメージ画像およびイメージ映像、そして、当時、東京という都市を彩っていたポップミュージックが偏愛的にクローズアップされていくようになる。いわゆる、ジャンルの細分化である。このVaporwaveの進化の過程で派生したサブジャンルの1つが、本章で取り上げるFuture Funkと呼ばれるものにほかならない。同ジャンルはかなり意識的に1980年代を中心とする日本の音楽をリミックスの元ネタとしており、YouTubeにアップロードされる動画に

も、1980年代に制作／放映された日本のアニメなどが盛んに借用されている。

理念的かつ思念的だったVaporwaveに比べて、Future Funkはより享樂的かつ快樂的である。平たく言ってしまうと、同ジャンルは1970年代後半から1990年代前半にかけての日本のポップミュージックに強めのビートを乗せ、細部の調整をしながらメロディアスなダンスミュージックに仕立て直したものであると言ってよい。従って、Future Funkでは原曲に対する過剰なまでの音響処理は施されておらず、オリジナルの持っていた美点をより強調する方向でのサウンドデザインが行われている。Vaporwaveが孕んでいた資本主義社会の終焉を暗示するような強いカウンターカルチャー性は影を潜め、ひたすら耳あたりの良い、軽快さと爽快さに貫かれた現代的ポップミュージックと言えるだろう。

このFuture FunkがVaporwaveから分岐していく過程で、ネット上に散乱する上質な日本のポップミュージックの大規模な採掘作業が行われた。シティ・ポップの淵源はVaporwaveにあるとはいえ、Future Funkの派生がなければ現在の世界的な流行はおそらく生起していないだろう。では、Future FunkにはVaporwaveから「未来への希望を抱けなくなったことに起因する過去への複雑な眼差し」や「過去を理想化することでしか現在をやり過ごせない絶望的な感覚」がまったく引き継がれていないのだろうか。それは、ジャンル名を見れば明らかである。Future Funkという名称が物語る通り、各国のトラックメーカーにとって1980年代前後の日本（≒東京）は「過去」ではなく「未来」であり、「経験されてしまった過去こそが未来だった」という倒錯した観念が依然として残存している。

Future Funkの分野でここ数年つとに勇名を馳せている人物として韓国のDJであり音楽プロデューサーでもあるNight Tempoがいるが、彼は1986年生まれである。日本に

においても 2019 年には札幌、東京、大阪、福岡などでのクラブツアーを大成功させ、国内のメジャーなメディアでも取り上げられるようになった。彼のような DJ たちが再発掘しリミックスを施した 1980 年代の日本のポップミュージックが若い世代にシティ・ポップとして認識され、さらに流行が加速する循環が起きているといっても過言ではない。もちろん Night Tempo のほかにも Future Funk として括られるミュージシャンや DJ、トラックメーカーとして、アメリカの Yung Bae やフランスのマクロス MACROSS 82-99、イギリスの TANUKI といったアーティストたちが多く存在するが、紙幅の都合もあり、ここでは個々の人物と作品については深掘りせず、現在の日本で最も注目を集めている Night Tempo を軸に論を展開していく。

昨今、シティ・ポップの伝道師として君臨している感さえある Night Tempo だが、彼は第 2 章で行ったシティ・ポップの定義から一見するとはずれているような、いわゆるアイドル歌謡もリミックスの対象としている。シティ・ポップとはそもそも 1970 年代後半から 1990 年代前半にかけて登場した自分で曲を書き、歌い、または演奏する、洋楽の素養を強く持った作家性の強いアーティストによる作品のことで、他人が作ったお仕着せの曲を「歌わされている」アイドル歌手の音楽とはまったく別次元に布置される音楽のはずである。

そうした、言ってみれば芸術性などより大衆性を求めるアイドル歌謡がなぜ Night Tempo のような DJ にリミックスされ、シティ・ポップの範疇に組み入れられてしまうのだろうか。答えは極めて簡単で、1980 年代前後のアイドルが歌った曲の中には現在シティ・ポップに分類されるミュージシャンたちが提供したものが少なくないからである。よく知られている通り、当時のヒット曲の大半の作詞を手掛けていたのは細野晴臣、大滝詠一、鈴木茂と共に「はっぴいえんど」に在

籍していた松本隆であり、例えば松田聖子の「天国のキッス」「ガラスの林檎」(いずれも 1983 年) は松本と細野のコンビによる作品である。同じく松田聖子の「風立ちぬ」(1981 年) は作詞を松本、作曲を大滝が手掛けた。他にも松任谷由美は呉田軽穂というペンネームで薬師丸ひろ子の「Woman "W の悲劇" より」(1984 年) などを書き、松田聖子には「赤いスイートピー」「渚のバルコニー」(いずれも 1982 年) をはじめとして 10 曲以上を提供している。

同じ頃、松田聖子と人気を二分した中森明菜もシティ・ポップ境界のアーティストから楽曲の提供を多く受けており、「禁句」(1983 年) は細野晴臣の作曲、「北ウイング」(1984 年) は第 1 章で紹介した「Pacific Breeze」シリーズにも作品が収録されている林哲司の作曲、「十戒」(1984) (1984 年) も Pacific Breeze シリーズに名前のあるトロピカルサウンドの代表的ギタリスト高中正義の作曲である。音楽雑誌『レコード・コレクターズ』が「シティ・ポップ～アイドル/俳優編」という特集をわざわざ組んでいるのはそうした理由による。

こうして Vaporwave から Future Funk、そして元ネタとしてのシティ・ポップ再発掘という一連の流れが形成されたわけである。先程 Vaporwave が Future Funk へと分岐した際に、どれほど Vaporwave の根底に流れていた批判性や批評性が残留しているのかという問題について触れたが、局面がさらに Future Funk からそのオリジナル音源であるシティ・ポップの流行へと推移したとき、Vaporwave が内包していた対抗文化としての精神ははたしてどのように変容したのであるか？

4 YouTube 動画「CITY POP AND THE RISE OF FUTURE FUNK」の卓見

ここで 1 本の非常に優れた YouTube 動

画を紹介しよう。アメリカ在住の Michael Saba なる人物が 2019 年 9 月 14 日にアップロードした、再生時間 20 分を超える「CITY POP AND THE RISE OF FUTURE FUNK」という作品である。Saba は 5 万 5000 人以上のチャンネル登録者数を持つ動画制作者で、同作品のほかにも音楽や映画、ゲームに関する解説動画を数本公開している。「CITY POP AND THE RISE OF FUTURE FUNK」は、昨今の世界的なシティ・ポップブームの背後に隠れた「レトロトピア」的な感覚を Saba 自らのナレーションで見事に分析・表現した力作である。その批評性の鋭さから翻訳キュレーター LiT (Twitter のハンドルネーム) の目に留まり、いまでは全編に日本語のサブタイトルが付いたバージョンを観ることができる。

動画の冒頭、ブラウン管の旧式なテレビ画面の中に昭和の日本の盛り場が映し出され、レトロでありながら未来的などぎついネオンの下を行き交う人々の映像にオーバーラップするかたちで以下のようなナレーションが流れる。

知らない場所を懐かしく思う感覚
存在もしない世界を恋しく思う感覚
どちらも孤独な感覚だが君は独りじゃない
僕も一緒だ
未来の可能性が砕かれ奪われてしまったような感覚
人々の創造性に残された最後の聖域は—
—僕たちの集合的な想像を通した過去のビジョンだけかも知れない
そして未来は無期限に保留されている
失意に暮れるしかない現実を前にしても—
—希望を捨ててはいけな
未だ開拓されていない“過去”に可能性を見出すことこそが—
—未来への希望になるのだ

ポエティックかつロマンチックな言葉ではあるけれども、そこに吐露されている心情は極めて悲痛なものであり、未来を剥奪されてしまった者たちの無念と失望の告白と言ってよいだろう。しかし、だからといって無条件に幻滅と失意を受け入れ納得するわけではない。「未来の可能性が砕かれ奪われてしまった」者たちが能動的に選択し得るぎりぎりの企て、それは「未だ開拓されていない“過去”に可能性を見出す」というアクロバティックな価値転換である。

目前に迫る“未来への不安”という恐怖に人々が襲われる時代に—
ノスタルジックなサウンドが過去から飛び出してきた
パステル・カラーで彩られた世界が手招きをしている
夏の太陽に身を焦がす大都市と無限に続く街道
馴染み深さと異国情緒が同居している感覚
何十年も前のメロディと音作りに覆われながらも—
—今を象徴するようなサウンド
自分でも知らないうちに旅をしていた先の—
—終着点がそこにはあった
陰鬱な未来が待ち受ける時代に—
—厳かで明るい過去をリミックスした—
—全く新しい音楽ジャンルが登場したのだ
これは失われた理想郷の物語だ
救済を求める人々の心がいかにして—
—僕たちの共有している悲しみに形を与えたのか
これは シティ・ポップと Future Funk の物語だ

Saba の論考と見解だけをもって「シティ・

ポップ」台頭の確たる根拠とするわけではないが、発表から約1年で10万回以上再生されたこの動画のコメント欄に記された700件以上の共感の言葉を読んでいると、彼の見立てはあながち的外れなものでも筋違いなものでもないのだろうということは感じられる。懐かしく思う「知らない場所」、恋しく思う「存在もしない世界」、「救済を求める人々」が渴望してやまない「失われた理想郷」、それこそが、経済と文化の両面における繁栄に彩られた1980年代の日本、とりわけ東京であり、その情景や空気、浮き立つ人々の気分が凝縮されたものこそ、当時の人々が耳にしていたシティ・ポップなのである。国籍を問わず現代の若い世代にとって、シティ・ポップとは前方を覆う蒸気の波から微かに漏れる一筋の光明なのだろう。

1980年代の日本、わけでも東京がそれほどユートピアであったかのどうかは議論の分かれるところではあろうけれども、「失われた理想郷」の追求にとって検証的な事実性はさほど重要なものではない。グローバル資本主義、大量消費社会、情報消費社会、その駆動力としての新自由主義の行き詰まりによってもたらされたさまざまな弊害のツケを支払わされる若い世代にとって、現在と対極にあるかつての華やかであった世界、眩しいほどに輝いていた世界のイメージだけで十分なのである。文学や映画に描かれるディストピアを絵空事として受け流すほど呑気ではおられず、かといって無根拠な空元気でユートピアを盲信するほど純朴でも無垢でもなく、このままでは現在に永遠に閉じ込められてしまいそうな人々の不安と憂鬱が向かった「終着点」。それが映像や画像で見たことのある過去の日本であり、その中心地であった東京の空気を余すところなく感じさせてくれるシティ・ポップであった。

2019年に来日した際のNight Tempoのインタビューなどを読んでいると1980年代の日本のカルチャーへの強い愛着こそ感じら

れるものの、実践者である彼の口からは分析者であるSabaが語る喪失感や虚無感のようなものは直接的には出てこない。しかし、彼がクラブで次々とプレイするFuture Funkを大合唱する日本の若者たちを見ていると、シティ・ポップの原産国でありながら海外での流行を逆輸入した後発国の我が国においても、やはり「未来は無期限に保留されている」という感覚が無意識に共有されているのだろうと思えてくる。

コピーライター糸井重里がバブル崩壊直前の1988年に西武百貨店の広告において「ほしいものが、ほしいわ。」というキャッチフレーズを書いたとき、80年代を通して醸成を続けてきた日本の消費文化は、資本主義というシステムにおける1つの到達点にあったと考えていいだろう。しかし、それは同時にメルトダウン寸前の極めて危険な臨界点でもあった。自分はいったい何が欲しいのか、その自問に自答できない状態。肝心の欲望の対象を特定できないにもかかわらず、消費への欲求と衝動だけが病的に残存してしまった異常な心理。今日、あらためてこのキャッチコピーから滲むものを噛み締めてみるといささかグロテスクな印象にかられる。

5 新自由主義が世界に撒き散らし続ける「再帰的無能感」

イギリスの哲学者でもあり批評家、そして音楽評論家であったマーク・フィッシャーの著作は、シティ・ポップ流行の遠因となった現在の閉塞感と停滞感を読み解く上で、非常に重要なテキストであると言えるだろう。フィッシャーは1968年にイギリスに生まれ、ウォーリック大学で哲学の博士号を取得した後、英国継続教育カレッジ、およびゴールドスミス・カレッジ視覚文化学科で客員研究員・講師を務めた。ウォーリック大学在籍中には、「加速主義の父」と言われる哲学者ニック・ランドなどと共に学生主体の研

究組織「サイバネティクス文化研究ユニット」(CCRU = Cybernetic Culture Research Unit) の設立に携わっている。本邦では『資本主義リアリズム』(2018年)と『わが人生の幽霊たち——うつ病、憑在論、失われた未来』(2019年)が翻訳されているが、後者には『The Guardian』紙といった商業メディアに寄稿するかたわら、約7年にわたって書き継いできた自身のブログ「k-punk」での音楽評論などが多く収められている。フィッシャーは音楽だけでなく映画、美術、文学、テレビといった広範なメディアを横断／越境しながら、それらの中に見え隠れする現代の病理を鋭く見透かした稀有な存在であったが、2017年1月、うつ病と闘いつつ自ら命を絶った。

本論ではシティ・ポップが世界の音楽ファンたちに再発掘された最大の要因として、これまで盲目的かつ無条件に受け入れられていた未来=希望という図式の効力の失効があるのではないかということ述べてきたわけだが、音楽と未来との関係を考える際、『わが人生の幽霊たち——うつ病、憑在論、失われた未来』の中でフィッシャーが綴った以下の文章は示唆に富んでいる。

音楽における「フューチャリスティック」なもの、もうずいぶん前から、われわれが別の何かになることを期待できるような、なにかしらの未来を意味することをやめてしまっている。それは特定の書体のフォントに代表されるような、ひとつの確立されたスタイルとなっている。いまとなつては、そのドイツのバンドが一九七〇年代にシンセサイザーとともに実験を開始したときの、グレン・ミラーのビッグバンドと同じくらいに古いものになっているにもかかわらず、フューチャリスティックなものについて考えると、われわれはいまだにクラフトワークのような音楽を思い浮かべること

になる。[フィッシャー 2019: 27]

フィッシャーの言う通り、確かに私たちはもう長らく音楽の中に未来の兆しを見出したりしていない。かつてはパンクやグラムといったロックミュージック、テクノやハウスのようなクラブミュージック、ストリートカルチャーと結び付いたヒップホップなど、人々は次々と生まれる音楽の新しい形式に時代の変化を感じ取り、そのスタイルはファッションをはじめとする他の表現ジャンルに靈感を与え、相互に触発し合いながら多様な文化を生み出してきたのではなかったか。では、なぜ、これほどまでに未来というものを思い描くことが困難になってしまったのだろうか。フィッシャーは『資本主義リアリズム』の中で以下のように語る。

一九六〇年代や一九七〇年代の学生とは対照的に、今日のイギリスの学生は政治的に無関心だという印象がある。フランスでは学生がいまだ街頭で新自由主義に対する抗議デモを行っているなかで、それと比較にならないほど過酷な状況におかれているイギリスの学生は、その運命を諦めて受け入れてしまっているかのように思われる。しかし、これは無関心でも冷笑主義でもなく、再帰的無能感の問題であると私は主張したい。彼らは事態がよくないとわかっているが、それ以上に、この事態に対してなす術がないということを知ってしまったのだ。けれども、この「了解」、この再帰性とは、既成の状況に対する受け身の認識ではない。それは自己達成的な予言なのだ。[フィッシャー 2018: 60]

ここでフィッシャーはヨーロッパの中でも学生のデモや社会運動が盛んなフランスをひとまず引き合いに出し、自らが住むイギリスを対比させてはいるものの、この「再帰的無

能感」は決して現代のイギリスにだけ固有の現象ではなく、良くも悪くもグローバル化してしまっただけの世界をくまなく覆っている濃霧と言ってもよいだろう（本論の文脈にのっとれば蒸気と言ってもよい）。より具体的にはベルリンの壁が崩壊し、ソビエト連邦が解体し、東欧革命の嵐が吹き荒れ、社会主義国家および共産主義体制が挫折した結果として、行き掛り上、資本主義が勝利をおさめてしまっただけの世界的な情勢である。そのときから私たちは「事態がよくないとわかっているが、それ以上に、この事態に対してなす術がないということを知ってしまった」おり、事実上、代替案＝オルタナティブを喪失してしまっただけだ。フィッシャーは『資本主義リアリズム』の中で、再帰的無能感の元凶を以下のように指摘している。

八十年代とは、資本主義リアリズムが様々な闘いを経ながら確立され、そしてマーガレット・サッチャーの格言「この道しかない（there is no alternatives）」——これ以上、資本主義リアリズムを凝縮するスローガンはあり得るだろうか——が、自己達成的な予言として容赦なく現実となった時代に当たる。[フィッシャー 2018: 24]

「この道しかない（there is no alternatives）」というサッチャーの言葉、これはいまさら述べるまでもなく、新自由主義以外の選択肢はないという高らかな宣言である。「小さな政府」というスローガンのもとに公的な財政支出を最小限に抑制し、規制緩和と民営化を促進することによって自由競争と市場原理にすべてを委ねる経済政策は、アメリカのロナルド・レーガンや我が国の中曽根康弘といった同時代の先進国のリーダーたちと共鳴しつつ普遍化され、2020年代の今日に至るまで、いまだその有効性と妥当性を保ち続けている。しかし、それはあくまでも表面上、

建前上の話である。実は私たちはかなり以前から、内心、新自由主義の限界性と虚偽性に気が付いているのではない。

巨大台風や極端な熱波、寒波といった気候変動は世界のいたるところで甚大な災害をもたらし、富める者と貧しき者の格差は拡大の一途をたどり、それは教育の水準や職業の選択にまで影響を及ぼし、マイノリティーに対する差別はなくならないどころかむしろ増加傾向にある。そんな状況の中でさえ、真贋のほども定かではない「自由」を許可されている対価として私たちが人生のあらゆる局面で支払わなければならない「自己責任」という途方もない代償。フィッシャーもしばしばその名を挙げるスロヴェニアの哲学者スラヴォイ・ジジェク⁹⁾の近著『真昼の盗人のように——ポストヒューマニティ時代の権力』（2019年）の中には以下のような一節がある。

不自由が自由に偽装されて現れる例は、たくさんある。たとえば、国民皆保険が廃止されると、われわれはこういわれる。きみたちは（自分のかかりつけの医師を選ぶという）新しい選択の自由を手にしたのだ、と。あるいは、長期雇用をあてにできなくなり、数年ごとに新しい不安定な勤め先を探さざるをえなくなると、こういわれる。きみたちは新たな自分を生み出す機会、自分のなかに眠っていた驚くべき新しい創造性を発見する機会に恵まれたのだ、と。[ジジェク 2019: 46]

自己責任の問題とはまさにジジェクが語っている「不自由が自由に偽装されて現れる例」である。前に進めばいまよりも状況が悪くなると明らかにわかっているとき、人はどうすればよいのか。「未来」に猛進することもできず、代替案＝オルタナティブも剥奪され、このままでは現在に幽閉され続けること

が確実となっているとき、人はどこに光を見出そうとするのか。フィッシャーのいう再帰的無能感からの命がけの逃走、これこそが、シティ・ポップから Future Funk、そして Vaporwave へと遡行する中で見えてきたものである。

未来をあてにすることもできず、過去にすがりたいとき、普通、人は自分の中の記憶やそれを想起させてくれるモノを愛しんだりするだろう。しかし、いまの私たちはこれまでにないほど過去にまつわるデータに囲繞されて生きており、過去への手掛かりを自分の手で大切に保管する必要がない。本論でもたびたび言及しているように、YouTube はいまや地球規模の過去のアーカイブである。そこには何十億人という人々がビデオテープに記録していたテレビ放送やカセットテープに録音していたラジオ放送、もはや上映すらされない映画、廃盤となって久しいレコードやカセットの音楽など、あらゆるものがデジタル化されアップロードされている。Vaporwave から Future Funk、そしてシティ・ポップへの展開はこのアーカイブなくしてはあり得なかった。私たちはいまや「忘却することを忘却してしまった」状態にあり、存在しない「未来」を模索するより、無尽蔵な「過去」を再発掘するほうがむしろ手軽かつ簡単な世界に生きている。

6 「シティ・ポップ」流行と加速主義、シンギュラリティ待望論の同根性

2019年に『現代思想』が6月号にて「加速主義——資本主義の疾走、未来への〈脱出〉」という特集を組み、さらに『ユリイカ』が12月号にて「Vaporwave——WEBを回遊する音楽」という特集を組んだ。「加速主義 (Accelerationism)」の不気味な台頭と、Vaporwaveの持続的な蔓延が、同じようなタイミングでクローズアップされたという事実は興味深い。それは異なる症状に見えなが

ら実は両者が同じ病巣から発生したものであり、現在、私たちが直面している切実な問題が各所で共有されているということ物語ってはいないだろうか。『ユリイカ』の「Vaporwave」特集にイギリスの音楽評論家アダム・ハーパーは「Vaporwaveとヴァーチャルプラザのポップアート」と題する記事を寄稿しているが、彼は加速主義とVaporwaveの共通項を鮮やかに暴いて見せている。

それは資本主義への批判だろうか、それとも、資本主義への降伏だろうか？ どちらでもあり、どちらでもない、これらのアーティストたちは現代のテクノロジーカルチャーとそれが提示しているもののウソとズレを暴く。あるいは、それをいとわずやる者として、快いサウンドの新しい波ひとつひとつへの喜びに震える辛らつな反資本主義者だと取ることもできる。近年、資本主義の哲学者たちのあいだで広がっている、ある感情と実践行動を言い表すために使われることばを彼らの音楽に当てはめることができるだろう。それは加速主義だ。加速主義とは、資本主義によってもたらされた文明の解体には抵抗すべきではないし、また、抵抗することはできない、むしろ、究極の結末といえる狂気と無秩序に流動的な暴力に向かって、より速く、より遠くへと押し出されるべきだ、という考え方である。それは解放であり、革命であり、解体が唯一の論理的な答えだからである。二〇世紀の大陸の哲学者たち、ジャン＝フランソワ・リオタール、ジル・ドゥルーズ、フェリックス・ガタリの著作の中でも散見される声ではあるが、一九九〇年代、イギリスの哲学者、ニック・ランドによって最も徹底的に、かつ、憂慮すべきほどまでに探求された。[ハーパー 2019: 33-34]

ニック・ランドとは前述したようにフィッシャーがウォーリック大学に在籍していたとき同校で大陸哲学の講師をしており、同僚およびフィッシャーを含む学生たちと共に「CCRU」を立ち上げた人物である。芸術批評の体を借りつつ資本主義への懐疑を表明し、とくに新自由主義への批判を展開したフィッシャーに対し、ランドは無条件かつ無批判に前提とされてしまう平等主義的なヒューマニズム、さらにはその元凶たる民主主義自体を完膚なきまでに攻撃する。新反動主義と呼ばれるランドの思想は上述したハーパーの引用の中にある加速主義に多大なる靈感を与え、米国において白人至上主義や移民への嫌悪、反フェミニズムを掲げる「オルタナ右翼 (alt-right)」の理論的支柱にさえなっているという。2020年5月には彼が2012年にウェブで発表したテキストの邦訳『暗黒の啓蒙書』(2020年)が出版され、『現代思想』の「加速主義」特集でもその抄訳が掲載されている。

ハーパーが指摘している「ニック・ランドによって最も徹底的に、かつ、憂慮すべきほどまでに探求された」現在の世界からの脱出の企ては、「究極の結末といえる狂気と無秩序に流動的な暴力に向かって、より速く、より遠くへと押し出されるべきだ」という加速主義につながっていくが、これはまさしく、前方か後方かの違いこそあれ、代替案＝オルタナティブを提示し得ない現在からの逃走の企てとして編み出されたレトロトピア的ヴィジョンと同根なのではないだろうか。本論ではシティ・ポップの海外における不可解なブームから出発して「未来の喪失」という病巣にまで行き着いたが、加速主義はいずれ到来する未来があまりに不透明かつ不確実なものであるのなら、自分たちのほうにさっさと手繰り寄せてしまえというこれまたアクロバティックな発想転換にもとづいている（これについてはいずれ機会を改めて考察したい）。

そして、この加速主義に対して強力なターボエンジンの役割を果たすのが、テクノロ

ジーの極限的な進化によって現在の政治／経済／社会の諸システム、さらには、近代以降の私たちが後生大事にしてきた人間観、生命観、倫理観までもを一切切切すべて一挙に更新してしまおうという「シンギュラリティ」待望論なのである。シンギュラリティ（技術的特異点）は米国の未来学者であるレイ・カーツワイルが『ポスト・ヒューマン誕生——コンピュータが人類の知性を超えるとき』(2007年)の中で提唱した概念であり、テクノロジーの指数関数的な発達によって、2045年前後には人工知能の性能が人間の脳の性能を上回るだろうという仮説である。

ランドも『暗黒の啓蒙書』の中で「本当のところわれわれはどのようなものであるのかを学ぶことと、われわれ自身をテクノロジーによって左右される偶発的な存在として、いかにすれば、精密で科学的情報にもとづく変形の余地を残した、技術的に可塑的な存在として再定義することのあいだに、本質的な違いは存在しない」[ランド 2020: 248]と述べ、シンギュラリティや「トランスヒューマニズム」(人間と機械との融合によって身体能力や知覚機能を可能な限り拡張していこうとする急進的思想)への期待をさりげなくほめかしているが、こうしたシンギュラリティ関連の議論には、テクノロジーの発展についての純然たる科学的な可能性にまつわる言説だけでなく、「何かとんでもないことが起こらなければ世界は変わらない」という諦観から抜け出すための夢想が往々にして入り混じっている。

とはいえ、「何かとんでもないことが起こらなければ世界は変わらない」という諦念は、裏を返せば、「何かとんでもないことが起これば世界は変わるはずである」という願望でもあり、本論で述べてきた現代の閉塞と停滞の中で安易なシンギュラリティ待望論がもてはやされてしまうのは理由のないことではないのだろう。そして、この世界では2045年のシンギュラリティを待たずして「とんでも

ないこと」が起きた。新型コロナウイルスの世界的な大流行である。人類にとってのこの予想だにできなかったハプニングは、故障や不全、麻痺を隠しながら、だましだまし延命させてきた社会制度や産業構造を次第に崩壊させ、長らく疑いもなしに信じられてきた価値観や幸福感にまでバージョンアップを迫るだろう。同時にその背後では、これまで経験したことがないほど大規模な新規性の高いデジタル技術が社会実装されていく。資本主義という狡猾なシステムはそうした変化すら貪欲にその内部に取り込み、さらに自身を肥大させていくのだろうか。それとも、この混乱と混迷に乗じて一度は諦められてしまった代替案＝オルタナティブが構想される可能性はあるのか。個人的には後者に希望を託したいところである。

<注>

- 1) 『レコード・コレクターズ』が最初の明確な「シティ・ポップ」特集を連発した翌年の2019年には、他の出版社からも同種のムック本などがリリースされ、2020年に入ると株式会社リットーミュージックの『ギター・マガジン』が1月号で「80年代シティポップ シティポップを彩った、カッティング・ギターの名手たち～80年代/真夜中のファンキー・キラー編～」、9月号で「シティ・ポップと夏。～とろける極上ギター・ソロ篇」という独自の切り口で特集を組んでいる。
- 2) Plastic Loverなる人物がアップロードした動画のほかにも、竹内まりやの「Plastic Love」はいまや無数にYouTubeに投稿されている。
- 3) 「最新」とは言っても、1984年当時に制作された旧バージョンのPVというのはそもそも存在しない。
- 4) 「Creative Commons」は2001年にハーバード大学教授のローレンス・レッシグ（専門は憲法学およびサイバー法学）を発起人として設立された米国の非営利団体で、デジタ

ル創作物の複製、加工、改変などの再利用レベルを著作権者が自らが決定できるルール「Creative Commons license」を策定、その普及につとめている。2017年には同ライセンスの最新版であるバージョン4が公開された。

5) アメリカの未来学者アルビン・トフラーは1980年に出版した『第三の波』の中で、農業革命、工業革命に続く情報革命をさまざまな角度から予見し、テクノロジーの発達はそれまで専門分野のプロフェッショナルに任せていたことを一般の人々が自分で行える環境を創出していくと述べている。そのとき、受動的な存在と考えられていた消費者は積極的な生産者となり、情報革命は「Prosumer」が台頭する時代になると予言した。

6) 著作物等の保護期間については、環太平洋パートナーシップ協定の締結及び環太平洋パートナーシップに関する包括的及び先進的な協定の締結に伴う関係法律の整備に関する法律(平成28年法律第108号。いわゆる「TPP整備法」)による著作権法の改正に伴い、著作者の死後70年が原則となり、団体名義のものや実演、映画、レコード等の著作物についても公表後70年に延長された。発効日は平成30年(2018年)12月30日。詳細については文化庁ホームページ「著作物等の保護期間の延長に関するQ&A」を参照。

7) 引用箇所は『限界芸術論』の中の「大衆芸術論」に含まれる「ラジオ文化」からの一節であり、「ラジオ文化」の初出は雑誌『日本評論』の1950年11月号である。ちなみに本書の初版は1967年であるが、引用文献としては1999年刊行のちくま学芸文庫版を用いた。

8) 「Vaporwave」のアーティストたちは作品によって名義を頻繁に変更するなど極めて匿名性が高く、年齢や性別はおろか、居住地すらわからないという例が少なくない。

9) マーク・フィッシャーの『資本主義リアリズム』の中には以下のような指摘がある

——『トゥモロー・ワールド』を観るとき私たちは必然的に、フレドリック・ジェイムソンとスラヴォイ・ジジェクのものと言葉を思い出す。「資本主義の終わりより、世界の終わりを想像する方がたやすい。」このスローガンは、私の考える「資本主義リアリズム」の意味を的確に捉えるものだ。つまり、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のことだ。[フィッシャー 2018: 9-10]

<参考文献>

- 木村ユタカ監修 2020『ディスク・コレクション——ジャパニーズ・シティ・ポップ 増補改訂版』シンコーミュージック・エンタテイメント。
- 佐藤秀彦 2019『新蒸気波要点ガイド——ヴェイパーウェイヴ・アーカイブス 2009-2019』DU BOOKS。
- ジジェク、スラヴォイ 2019『真昼の盗人のように——ポストヒューマニティ時代の権力』中山徹訳、青土社。
- 鶴見俊輔 1999『限界芸術論』ちくま学芸文庫。
- ハーパー、アダム 2019「Vaporwave とヴァーチャルプラザのポップアート」『ユリイカ』2019年12月号(特集『Vaporwave——WEBを回遊する音楽』) 青土社、pp. 33-43。
- トフラー、アルビン 1980『第三の波』徳山二郎監修、鈴木健次・桜井元雄訳、日本放送出版協会。
- バウマン、ジグムント 2018『退行の時代を生きる人びとはなぜレトロトピアに魅せられるのか』伊藤茂訳、青土社。
- フィッシャー、マーク 2018『資本主義リアリズム』セバスチャン・ブロイ&河南瑠莉訳、堀之内出版。
- フィッシャー、マーク 2019『わが人生の幽霊たち——うつ病、憑在論、失われた未来』五井健太郎訳、Pヴァイン。
- ランド、ニック 2020『暗黒の啓蒙書』五井健太郎訳、講談社。

インターネット資料

- 株式会社インフォキュービック・ジャパン「2020年グローバル最新版! YouTubeをめぐる23の統計データ」
<https://www.infocubic.co.jp/blog/archives/4967>
 2020年9月14日閲覧。

- Kurdtbada「Crystal Tokyo 'REUPLOAD' (Vaporwave - beats - electronic mix)」
<https://www.youtube.com/watch?v=kE-9SS1eimQ>
 2020年11月13日閲覧。
- 総務省統計局「統計からみた我が国の高齢者——「敬老の日」にちなんで」(2019年9月15日)
<https://www.stat.go.jp/data/topics/topi1210.html>
 2020年9月14日閲覧。
- ソニー損害保険株式会社「2019年 新成人のカーライフ意識調査」
https://from.sonysonpo.co.jp/topics/pr/2019/01/20190107_01.html 2020年9月14日閲覧。
- 竹内まりや「Plastic Love」(非公式)
<https://www.youtube.com/watch?v=3bNITQR4Uso>
 2020年11月13日閲覧。
- 竹内まりや「Plastic Love」(ワーナーミュージック・ジャパン)
<https://www.youtube.com/watch?v=XMmUXamntPI>
 2020年11月13日閲覧。
- トヨタ自動車株式会社「トヨタ自動車75年史 もっといいクルマをつくろうよ」
<https://www.toyota.co.jp/jpn/company/history/75years/> 2020年9月14日閲覧。
- トヨタ自動車株式会社「2019年12月 販売・生産・輸出実績」(2020年1月30日)
<https://global.toyota.jp/company/profile/production-sales-figures/201912.html> 2020年9月14日閲覧。
- 文化庁「著作物等の保護期間の延長に関するQ&A」
https://www.bunka.go.jp/seisaku/chosakuken/hokaisei/kantaiheiyos_chosakuken/1411890.html
 2020年11月13日閲覧。
- Fisher, Mark「k-punk」
<http://k-punk.abstractdynamics.org> 2020年11月13日閲覧。
- Saba, Michael「CITY POP AND THE RISE OF FUTURE FUNK」(オリジナル版)
<https://www.youtube.com/watch?v=Althvag63pw>
 2020年11月13日閲覧。
- Saba, Michael「CITY POP AND THE RISE OF FUTURE FUNK」(日本語版)
https://www.youtube.com/timedtext_editor?action_mde_edit_form=1&v=Althvag63pw&lang=ja&bl=vm&pui=hd&ref=player&tab=captions&ar=1599751031056&o=U 2020年11月13日閲覧。
- MESSAGE MAGAZINE「Interview with HKE 世界を変化させる夢の音楽を作り出す。〈Dream Catalogue〉オーナー、HKEの終わりなき探求とは」
<https://thessage.jp/archives/7906> 2020年11月13日閲覧。

(2020年10月26日受理)

Why was City Pop Rediscovered by Overseas Music Lovers? The Future as a Retrotopia

Koji Takahashi

Keywords

Internet Culture, City Pop, Vaporwave, Accelerationism, Neoliberalism

The worldwide popularity of City Pop is a very strange cultural phenomenon. City Pop is urban pop music made in Japan in the 1980s. If this were a movement limited to Japan, it could be judged as a mere nostalgic phenomenon. However, those people who had rediscovered City Pop were overseas music lovers. Why were they fascinated by Japanese music nearly 40 years ago? It probably has something to do with an uncertain future. Those who can no longer imagine the future have no choice but to look to the past. For City Pop lovers around the world, the past is the future and Japan in the 1980s is an ideal future. In this article while introducing Vaporwave and Future Funk, which are the roots of City Pop, I will examine the retrotopian refracted psychology embedded in it. Mark Fisher, a British music critic and philosopher, helps us to understand the City Pop revival. At the end of this article, I will mention Accelerationism and the Singularity as an alternative way to escape from the prison-like present.