

自殺するロックンロール

デヴィッド・ボウイ試論

田中 純

1979年に書かれた「70年代のロック死（Rock Death） 掛け金の配当」と題された批評でグレイル・マーカスは、1970年代に亡くなったロック・ミュージシャンたちのいささかシニカルな一覧表を作っている。[1\)](#) その一覧とはそれぞれのミュージシャンのロックに対する生前の貢献、生きていたらなしえたであろう貢献、そして死因を点数化したものだ。マーカスはそれによって、70年代のロックにおいて 生き残り（Survivor） が流行語と化し、生き残ることがただそれだけで一つの価値ある行為であるかのように歌われていた状況に対する苛立ちを表現した。翌年のジョン・レノン射殺に代表されるように、その後もロックは大量の屍体を残し続けている。ロックという音楽ジャンル自体が 死 や 終わりの言説ときわめて親密である。70年代以降、「ロックは死んだ」、「ロックは終わった」という宣言がミュージシャンたち（例えばデヴィッド・ボウイやジョン・ライドン）によって繰り返し語られてきた。60年代末が時期的な区切りとなるように思われるのは、アメリカのカリスマ的ミュージシャンたち（ジミ・ヘンドリクス、ジャニス・ジョプリン、ジム・モリソン）の70～71年の相次ぐ死やビートルズ解散などによって、ここで一つの時代が終わったという感覚が共有されたためでもあるだろう。自らをアヴァンギャルドとして規定する プロGRESSIV・ロック と呼ばれるジャンルが60年代末に成立したことが逆に示すように、ロックはこの時期までに一種の古典的完成に達していた。

70年代はいわばその完成の 衰退期 である。そこではロックの形式と機能に関する反省が進行した。ビートルズ解散後のジョン・レノンの活動がその一つであるし、ここでとりあげるデヴィッド・ボウイのパフォーマンスもまた、少なくとも70年代末までは一貫して、ロック、あるいはロック・スターを主題としたこのような自己言及的批評だった。それはロックを生み出すこと、ロック・スターであることの困難を執拗にめぐっていた。現象としての数々

のスタイルの変遷にもかかわらず、ボウイの主題と方法論に内在するこの常数ゆえに、彼には一定の作家性を認めることができる。ロック論が技法論、大衆文化論としてではなく、あくまで作家論として記述される可能性がここにはある。

1947年に英国のブリンクストンで生まれたデヴィッド・ジョーンズ(のちのボウイ)は、すでに十代からバンド活動を開始している。何度も新しいバンドを結成してはシングルやアルバムを発表していたものの、ヒットには結びつかなかった。1967年にはマイム・ダンサーのリンゼイ・ケンプと知り合い、その教えを受けて舞台に立っている。しかし、ボウイがパフォーマーとしてのキャリアを実質的に切り開くのは、1969年のシングル「スペース・オディティ(Space Oddity)」とそれに続くアルバムによってだった。

この「スペース・オディティ」にすでに、ボウイのその後の主題が認められる。タイトルから知れるように、この作品はアーサー・C・クラーク原作によるスタンリー・キューブリックの映画「2001年宇宙の旅(Space Odyssey)」の刺激を受けてつくられた。しかし、実際にはそれは外宇宙へと向かう運動ではなく、むしろJ・G・バラードが語ったような内宇宙への旅である。

Odysseyの代わりに使われたOddity(奇異さ、奇人)という言葉に、そのような意識が投影されている。歌はトム少佐という飛行士が乗る宇宙船の発射から始まり、やがて彼が地上との交信を失って、宇宙空間をさまよう情景で終わる。「この宇宙船のなかに座って/地上遥か彼方にある/惑星地球は青く/私にできることは何もない」[2\)](#)

宇宙船はトム少佐を隔離し、地球のあらゆる人々と断絶させる人工空間である。地上の管制センター(Ground Control)からはこんな質問が届けられる。「新聞記者たちが君のシャツのブランドを知りたがっている。」トム少佐は彼の宇宙船のなかに閉じ込められ、孤独に晒されることとひきかえに、あるいはまさにそのことによって、いわば一人のスターになっている。

この作品を寓意的に読みうるとしたら、そして、これ以後のボウイの展開がその可能性を与えているのだが、それは(ロック・)スターと彼をコントロールする者たち(ロック・ビジネス、あるいはロックの消費者)との関係のアレゴリーであるだろう。ボウイの作品世界においてこの関係が安定を獲得することはありえない。何か奇異なことがそこには生じる。トム少佐が地上管制センターに、「愛していると妻に伝えて下さい」という私的な

メッセージを送った時、交信の障害が起きる。「地上管制センターからトム少佐へ / 君の回線の接続が切れた、何か故障がある / 聴こえるか、トム少佐 / 聴こえるか、トム少佐 / Can you hear me, Major Tom? / Can...」

この問いかけに気づくことなく、トム少佐は繰り返し「惑星地球は青く、私にできることは何もない」と歌い続ける。この Can you hear me? という問いは行為遂行的なもので、そこには唯一の答えの可能性しかありえない。その声が聞こえたならば 虚偽を語るのではない限り ありうる答えは肯定のイエスだけであり、聞こえていないならば答えが返されることはない。問いと語りのこのすれ違いのなかで、地上からのコントロールは失われ、トム少佐は虚無のなかを漂流する。しかも、まったく無力なまま 「私にできることは何もない」。トム少佐と地上との距離がロック・スターと聴衆との距離であるとするならば、ボウイはここでロック・ミュージシャンが迷い込む疎外とその無力さを語っていることになるだろう。

ある意味でボウイは絶えずこの Can you hear me? というコミュニケーション障害の問いを反復していたといえる。ロックにおいて聴衆はいったい何を聴いているのか。聴衆にとってロックとはいったい何なのか。あなたたちは私に何を望んでいるのか。ボウイはポピュラー音楽の形式に従って 私 、 あなた といった転換子を用いながら、パフォーマンスの現場で直接聴衆にそれを問いかけていた。転換子は空虚な記号であり、その指示対象はそれが発話される状況とともに変わる。デヴィッド・ボウイから特定の固有名を持った者へではなく、 わたし から あなた への発話であるからこそ、その問いは聴衆一人一人に迫るものとなりうる。

なぜなら、ロック・ミュージシャン（デヴィッド・ボウイ）がロックというコミュニケーションの形態について歌う歌はこの時それによって、聴衆に対していわば一種のイデオロギー的 呼びかけ（l'interpellation）として作用することになるからだ。ルイ・アルチュセールは述べている。

われわれが呼びかけと称するこの操作は、 おい、お前、そこのお前のことだ！ という毎日耳にする警官（あるいは警官以外）のまったくとるに足らない呼びかけ（職務質問）のタイプによって想像しうる。もし、このように想像した理論上の場面が往来で起こったと想

定するならば、呼びかけられた個人は振り向くだろう。こうした180度の単なる物理的な方向転換によって、彼は主体になるのだ。それはなぜか？ なぜならば、呼びかけはまさに彼に向けられたものであり、呼びかけられたのは、まさに彼であった（他の誰でもない）ということを経験したからである。口頭での呼びかけであれ、呼び子のひと吹きであれ、呼びかけられた人物は常に呼びかけられたのは自分だということはわかっているという意味で、呼びかけは実際に決してその人物をはずさない。3)

聴衆はレコード、CDを通じた単独の聴取あるいはコンサートでの集団的な聴取という慣習的な儀式においてその呼びかけをほかならない自己に対して向けられたものと受け取るという再認/誤認の過程を通じ、ロック・イデオロギーの主体へと生成する。では、このロック・イデオロギーとは何か。大澤真幸に従って、ここではとりあえずそれを、ロックがその欲望を表現していると主張した普遍的な民衆（若者）の共同体との関係のうちにとらえることができる。4) 大澤によれば、ロックが商品として大衆によって消費されることによってしか、民衆的であることの実質を確保できない以上、このような民衆の共同体は空虚な想定にとどまらざるをえない。「ロックが民衆的（あるいは普遍的）であるとしても、それは、民衆の不可能性（普遍的な共同体の不可能性）を表現する限りにおいてなのである。」5) こうした点でロックは資本制の必然の音楽的な表現であり、資本制が指向する普遍主義の不可能性を否認する音楽的試みであるという。デヴィッド・ボウイの「ロックンロールの自殺者（Rock'n' Roll Suicide）」（『ジギー・スターダスト（Ziggy Stardust）』）や「ロックンロール・ウィズ・ミー（Rock'n Roll with Me）」（『ダイヤモンドの犬たち（Diamond Dogs）』）といった作品は、このロックという不可能な共同体を生み出すイデオロギイ的呼びかけを主題とし、それを擬態していた。「私と一緒に我を忘れよう、そして／あなたは孤独ではない／我を忘れて孤独を捨てよう／あなたの手を貸して、なぜなら／あなたは素晴らしいのだから」（「ロックンロールの自殺者」）。「あなたが私とロックンロールする時には／私は他の者でありたいとは思わない／ここの誰もそれを私にすることはできない／私は再び涙を流す／あなたが私と

ロックンロールする時には」(「ロックンロール・ウィズ・ミー」)。

「ロックンロールの自殺者」ではまた、「あなたはそれを失うには年老いすぎ、それを選ぶには若すぎる」と歌われている。ロックという それ、この曖昧な対象は主体にとって自らの選択の結果ではありえず、つねにすでに 失いがたく決定されてしまっている何かとして存在する。そして、そのような決定はあの 呼びかけ の遡及的な効果にほかならない。「イデオロギーはつねにすでに主体としての諸個人に呼びかける」(アルチュセール) [6](#)) であり、この つねにすでに という再認 / 誤認の形式のなかに一種の時間錯誤が生じるのである。

ボウイの作品はロックという共同性のイデオロギーに対する批判であり、それはロック・スター、つまりロックという発話の主体としての自己の役割を疑い続けている限りで、象徴的委託を引き受けることを拒絶するヒステリー的なものだった。ロックの 呼びかけ がそれ自体として問題化され、反省されるということは、ボウイにおいてこの 呼びかけ が障害を抱え、十全に行われてはいないことを示している。ボウイにとって 分身 が方法的、主題的に重要な要素となるのも、この同一化の失敗に関係している。

『世界を売った男 (The Man Who Sold The World)』に収められた「円軌道の幅 (The Width of A Circle)」は自己の分身との遭遇を主題にした作品である。このタイトルや同じアルバムに収録された「超人たち (The Supermen)」から、ニーチェの『ツァラトゥストラ』が発想の源にあったことは推測される。「それから私は一本の木のそばに眠っている怪物のかたわらを走りすぎた / そして私はそれを目にして顔を渋面にした、その怪物は私だった / さて、私はハローと言い、私はハローと言った / そして私は かまわないじゃないか と尋ねて、私は 私は知らない と答えた」

分裂した自己の内部の他者である 怪物 は 若い男 としての神 でもあり、私 は 売春夫 であるこの 神 に犯される。性的恍惚と半睡状態のなかで 私 と 彼 が判別しがたく混淆するこの歌のモチーフは、「ジギー・スターダスト」における

自分の自我とセックスして、自分の魂のなかに吸い込まれた 挙げ句に死ぬ、ナルシシズム的なロック・スターのイメージに発展させられていく。

ボウイはさまざまなキャラクターという 分身 を作り上げ、それを演じることを表現の方法とした。そして、ジギー・スターダス

トはそのなかでも最も成果をあげたペルソナだった。彼はまず先行するアルバム『ハンキー・ドリー (Hunky Dory)』で、フラン



ク・シナトラやボブ・ディラン、アンディ・ウォーホルといった現代の英雄たちを取り上げてオマージュを捧げている（例えば「火星の人生 (Life on Mars)」は「マイ・ウェイ (My Way)」と同一のコード進行に従った、一種のパロディ作品である）。それを通じてボウイは、現代における英雄性の分析をおこなっていたのだといっても

よい。これに続く『ジギー・スターダスト』に関しては、次のようなボウイの発言が記録されている。「『ジギー・スターダスト』がぼくのキャリアを築いたというのは、驚くことでも何でもなかった。ぼくはモンキーズの作り話なんかよりずっとましな、完全に信じられるプラスチックなロック・スターを創りあげたんだ。ぼくのプラスチック・ロッカーは、誰のよりずっとプラスチックだ。」[7\)](#) 人工的に合成されたロック・スターとしてのジギー・スターダストは、ロックに向けられた大衆の幻想に対応した完全に信じられるイメージであり、ロック・スターの果たすべき役割を典型化したキャラクターとして構想されていた。そのようなイメージの源泉は実在の狂ったロック・シンガーだった。「ヴィンス・テイラーのように消えていきたい。ジギーを考えついたのはヴィンスがいたからだ。60年代アメリカのロックンロール・スターだった男で、ゆっくりと狂っていき、ついにはバンドを解散させてしまった。ある夜、白いシャツにくるまってステージに出ると、観客に向かって、喜べ、われこそイエスなり」と言ったんだ。それで追放されてしまった男だ。」[8\)](#)

地球があと5年で破滅すると歌う曲「5年間 (Five Years)」に始まるアルバム『ジギー・スターダストと火星から来た蜘蛛たちの上昇と没落 (The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars)』は、異星人のロック・スター、ジギー・スターダストを救世主的な英雄として描き出し、ヴィンス・テイラーに似た、狂気と死にいたるまでのその上昇と没落を物語っている。[9\)](#) ジギーは「月時代の白昼夢 (Moonage Daydream)」の



冒頭で歌われるような動物（アリゲータ）、ママ・パパという奇形、あるいは宇宙からの侵入者（「スターマン（Starman）」）であり、「レディ・スターダスト（Lady Stardust）」で語られている女装の少年である。ボウイは自身自身の衣裳や化粧をこのジギーのイメージに合わせた。短く刈られた金



髪、時にはマスカラを付け、白く塗られた中性的な容貌、光輝くサテンのスーツ、あるいは肌に密着した多彩なボディー・スーツ。この頃、彼は自分が

ゲイ または バイセクシュアル であることを公言した。『世界を売った男』や『ハンキー・ドリー』でボウイはすでに、自らの女装した姿や両性具

有的なイメージをアルバム・カバーなどに用いていたが、ジギーはその延長線上にあり、異装によって女性／男性というジェンダーを転覆し、さらに人間／異星人といった境界を侵犯する惑乱的な、曖昧で奇妙な異形の存在だった。[10\)](#) やがて『ダイヤモンドの犬たち』のアルバム・ジャケットでは、ボウイの下半身は犬に化してしまい、動物／人間の境界までもが犯されることになる。

文字どおり「スター（Star）」と題された曲でボウイは、ロック・スターが果たす役割を次のように歌っている。「トニーはベルファストへ飛び／ルディは家にとどまって絶食した／私はロックンロール・スターとしてすべてを価値づけることができる／ベヴオンは国民を変えようとした／ソニーは世界を変えようとする、そう、彼はそれを試みたのだとあなたに言うだろう／私はロックンロール・スターとして転換を実現できる」



『ジギー』が発売されたのは1972年6月だが、この年の1月には、カトリック軍事組織、プロテストント軍事組織、そしてイギリス軍および現地警察の三者間の抗争が激化していた北アイルランドで、公民権を求めるカトリック教徒のデモ隊13名が政府側によって射殺されるという 血の日曜日 事件が起きている。これを契機として、英国政府による北アイルランド直接統治が開始された。一

方、イギリス本国では石炭労働者のストによって電力危機が迫るなど、イギリスはきわめて緊迫した政治状況にあった。引用した「スター」の一節にはこのような政治・社会的危機への暗示が認められる。この作品は政治に関わる行動のすべてを価値づけ、社会の転換を可能にすると自負する、万能のロックンロール・スターをアイロニカルに批評している。「演じることに誘われる、演じることに誘惑されるんだ / 私は荒々しい変化を演じることだってできる ロックンロール・スターとして」と歌うボウイは、歌の最後でつぶやかれる さあ私を見てごらん (just watch me now) という言葉からも明らかのように、ここで自己言及的にスターを実演している。そして、「ジギー・スターダスト」ではそのようなスターの末路が次のように歌われる。「自分の自我とセックスして、ジギーは自分の魂のなかへと吸い込まれた / らい病の救世主みたいに / 子供たちがこの男を殺した時、私はバンドを解散しなければならなかった」。自らの鏡像と同一化するナルシスの末路は死である。ジギーもまた、ステージの上で死ななければならない。

ファンによって殺されるジギー・スターダストは、いわばイエス・キリストのパロディである。では、なぜロック・スターは救世主として立ち現れるのか。ボウイの答えは、たとえ極端なものに見えようとも、実はそれが最も信じられるロック・スターのイメージであり、ロック・スターが大衆（ロック・ファン）の幻想空間のなかで占める場所であるというものだ。だが、そのような救世主としてのロック・スターはロック・イデオロギーの主体にとってどんな機能を果たしているのか。

ロック・スターに権威を与えるものはその作品の内容だけではないし、あるいはまたその経験的人格だけでもありえない。不可能な共同体へと向かうロック・イデオロギーの主体は、いわばその不可能性の相関項としてロック・スターのなかに欲望の対象を幻視し、それがロック・スターにある種の権威を付与する。このような欲望の対象は曖昧で、その根拠は定かではないが、だからこそ逆にロック・イデオロギーの主体を呪縛し、彼 / 彼女はロック・スターの呼びかけに執拗に執着し続け、それに対して振り向き続けることになる。ロックの共同体は、中心としてのロック・スターの権威に対するこのような各主体の服従と、複数の主体が相互にこの服従を再認しあうことによってはじめて、擬制的に成立する。ロック・コンサートとは諸主体間のこうした相互的再認の儀式的現場である

う。

ロック・スターが果たすこのような象徴的機能をボウイは対象化して主題とするが、しかし、同時にそれによって彼はまさにロック・スターとなるのである。これによってボウイが演じるジギー・スターダストという分身とボウイ自身の間、言表の主体と言表行為の主体との間に著しい混乱が生じる。ボウイにとってジギーというキャラクターは本来、ロック・イデオロギーに対して距離を確保するための虚構だった。彼はこう述べている。

要は虚構、しかもポップ・カルチャーのなかで巨大に膨れ上がった虚構っていうことだったんだ。リアリズムだとか誠実さなどといった60年代に出現した物事が70年代に入っていくにつれて多くの人たちにとっては擦り切れたものでしかなくなってしまったわけだね。・・・とにかく、全く異質で非現実的な虚構を作り出し、そしてそれをさらに生きる聖像として奉ってしまったら本当に面白いだろうなと思ったんだ。ジギーはだから、元はそういう発想から生まれたものだったわけさ。 [11\)](#)

ところがボウイとジギー、現実と虚構の間のこのアイロニカル、あるいはシニカルな距離は維持し得ない。その差は実際には無なのである。ロック・イデオロギーを信じることなくロック・スターを演じようとするボウイは、その身ぶりによって逆にロック・イデオロギーに囚われていく。自分の自我とセックスして、自分の魂のなかに吸い込まれたジギーのように、ボウイはジギーという分身と自己自身との境界を失い、両者が無限に反射しあう悪循環のなかに閉ざされてしまう。のちに語られたところでは、ジギーに夢中になったボウイは、このキャラクターに取りつかれ、自分が救世主なのだ と自覚させられるまでになったという。 [12\)](#) 1990年におこなわれたインタビューでボウイは70年頃を回想して、当時自分には何の実体もないように、自分を透明に感じていたと述べた。「特に自分 という感覚が全くなくて、周りから部分部分を引っ張り集めては、それを自分に貼り付けていかないと自分という人間が作れないように思えてしょうがなかった。」 [13\)](#) 彼はさまざまな分身をブリコラージュによって構成し、その分身 = 他者に同一化していくことで（つまり他者のなかへと疎外されることで）、ようやく自己同一性を獲得することができた。従って、ジギーという分

身イメージに埋没することは、ボウイにとってむしろ避けがたい過程だったといえるかもしれない。

精神分析が教えるところによれば、このような理想自我への想像的同一化はつねに、何らかの他者のまなざしのための同一化であり、そこから自分を見ると好ましく見えるような場所への象徴的同一化を背景としている。そして、ボウイがここで象徴的に同一化しているのは、実はあくまでロックという共同体のまなざしであり、そのことを通じて彼はロック・スターという象徴的委託を引き受けているのだが、一方で彼がそれを実現するのは、ロック・スターのパロディ化によるロック・イデオロギー批判によってなのである。ここにこそボウイのヒステリー的抵抗がある。ロック共同体という大文字の他者に対してボウイが投げかける問い Can you hear me? は、あなたたちは私に何を欲しているのかという疑問であり、ロック・スターという委託を全面的に引き受けることの拒絶の表明なのだ。彼は自分はロック・ミュージシャンではないと繰り返し発言している。「ぼくは一度として、ロックンロール・シンガーであったためしはない。」[14](#) 「ひょっとするとぼくは、ロックンロールになんか関心ないのかもしれない。ひょっとするとぼくはロックンロールをただ利用しているだけだ。まさにそうだ。ロックンロールになんかまるで関心ない。」[15](#) この非ロック的なロック・スターのパフォーマンスは、象徴的次元におけるヒステリー的抵抗を反映して、想像的な理想自我としての分身イメージの絶え間ない変化を特徴とすることになる。

変化はボウイの強迫観念だった。絶え間なく分身イメージを変容させるその姿勢はまさにモダンなものだ。モダンの文化意識は、絶えず新奇なものの持つショックへと向けられている。ここでは緩慢に沈殿する経験ではなく、瞬間の衝撃のうちに革新される感覚が優先する。束の間のもものうちに美を見出すモダンの感性は必然的に持続を拒み、変化を求める。そして、モダンな芸術は現在の否定を志向することによって、結果的には現在時の痕跡をその作品に強くとどめることになる。

ボウイは執拗に変化を自分に強いた。それはさまざまなスタイルの変遷となって現象する。一定の型を練り上げるとか、音楽の味わいを深める、あるいはロックの原点に立ち返るといったアプローチは70年代のボウイには無縁である。そこでは一つのスタイルを維持できる時間は限りなく短くなっていき、スタイルそのものよりも、新奇なスタイルの矢継ぎ早な連続という変化の様相こそが魅

惑的なものとなる。

このようなモダンな 流行 の時間性はしかし、解消しえない 遅れ と、絶えず進行する 衰退 の意識が強いるものにほかならない。ボウイもまた、「変化 (Changes)」では「時は私を変えるかもしれない / しかし、私は時に追いつけない」と繰り返して歌い、「ステーション・トゥ・ステーション (Station to Station)」ではまさに次のように叫んでいたのだった。「遅すぎるんだ、感謝するには / 遅すぎるんだ、再び遅れるには / 遅すぎるんだ、憎むには / It's too late」



1960年代末から70年代初めという、ロックの英雄時代が終わりつつあった衰退期において、ロック・スターであること、ただし、今までのどんなロック・スターとも異なる存在であることを意志した時、この遅れの意識は回避し得ない傷口としてボウイに刻印された。ボウイは遅れてやってきてしまったロック・スターである。この遅れがどのようにしても

取り戻せないことを彼は知っている。

そして、ロックというジャンル自体がボウイにとっては遅れている。「ほかのアートに比べて、ロックは十年は遅れをとっている。」[16\)](#) 演劇やパントマイムの要素をコンサートに導入し、作詞にウィリアム・バロウズの技法 (カット・アップ) を用いるといった試みや、ソウルをはじめとする異なる音楽ジャンルとの融合など、ボウイはロックの 外部 を引用することでスタイルを変化させ続けていった。それはロックの 遅れ を取り戻そうとする身ぶりにほかならない。だが、そのような変化は決して前進ではなく、発展ではない。むしろ、常に新奇でありながら、それでいて何かしら同一なもの反復なのである。ロックの 遅れ は解消されることなく、ボウイに変化を強い続ける。70年代のボウイの雑種性、手当たり次第に格好いいものに飛びつく無節操さは、遅れてやってきてしまったこのロック・スターに刻まれた衰退の徴である。

「それを失うには年老いすぎ、それを選ぶには若すぎる」という形でしか現れない ロック はボウイにとって、自らの意志とは無関係に、 つねにすでに 自分が位置づけられてしまっている他者たちの場である。あらかじめ決定されたこの位置づけへの抵抗と

は、根源的な遅れを解消して自由意志による選択をおこなおうとすることにほかならない。ボウイのヒステリー的抵抗とはつまり、時間に追いつき、自分自身で自己の起源を決定しようとする試みなのである。そのような「時間」は、文字どおり「時間 (Time)」と題された曲では次のように形象化されている。

時間 彼は舞台の袖で待っている / 彼は意味のないことを喋る / 彼の台本はあなたと私だよ / / 時間 彼は娼婦のようにしなう / 床に倒れ込む / 彼の仕掛けはあなたと私だよ / / 時間 クエイルードと赤ワインで / ビリー・ドールスや / 私のほかの友人たちを要求する / ゆっくりしなさい (Take your time)

この作品についてボウイは、自分ではそれを時間に関する曲として作ったが、レコーディングしたあとで再生してみたら、意識せずにゲイの歌になっていた、と述べた。[17\)](#) 無意識的なものであったかどうかはともかく、ここでは時間が男娼めいた人物像として描き出されている。「超人たち」で 売春夫 であった神が 時間 となって現れる。この 時間 とは歌い手の分身であり、「超人たち」や「ジギー・スターダスト」が、分身とのセックスという理想自我への同一化の物語の背後に、この想像的同一化を必要とする主体の分裂を語っていたように、「時間」もまた時間 = 分身からの疎外を歌っている。自分たちを 台本 あるいは 仕掛け として操りながら、 意味のないことを喋る 狂った猥褻な分身としての神 = 時間。「Take your time」という命令はそんな分身としての時間を捕らえることへの促しであり、そこにおいてもはや時間は 私 と あなた が共有できる普遍的な規準ではなく、主体の遅れ と相関的にのみ立ち現れる何ものかである。

頭脳のなかのスナイパー、吐き戻す下水溝 / 近親相姦で虚栄の、そしてその他数多くのラスト・ネーム / 私が腕時計を見ると9時25分、それで私は おお、私はまだ生きている と思う / 私たちは今頃はもう始まっているはずなのに (We should be on by now) / 私たちは今頃はもう始まっているはずなのに



おそらくドラッグ体験を物語っている
のであろう、ここで反復されるフレーズ
に聞き取れるものもまた、始まり＝起源
に対する遅れの意識ではないだろうか。
時間は奪われている。あらかじめ失われ
たこの時間を取り戻そうとするモダンな
意識は、絶えず性急に急激な変化へと向
かう。しかしその変化もまた、永遠回帰
という地獄の反復的な時間性に囚われる
ことにほかならず、この反復を決定的に

断ち切ってくれるものは最終的な破局以外にはない。「時間」が収められたアルバムのタイトル曲は「アラディン・セイン (Alladin Sane) (1913-1938-197?)」と題され、第一次および第二次世界大戦勃発の前年の年号を列挙することによって、ボウイが当時暮らしていたアメリカ社会の危機的な、[18](#) 災禍へ向けての新しい出発点 (ウォーターゲート事件が発覚し、ベトナム戦争が米軍の全面撤退という終局へ向かい始めるのは1972年である) を表していた。この題名に隠されている「a lad insane (狂気の若者)」という言葉が暗示するように、そこで予感されているのは戦争とともに破局的な狂気である。幕間狂言的なカヴァー集『ピンナップス (Pinups)』を挟んだ次のアルバム『ダイヤモンドの犬たち』が、ジョージ・オーウェルの『1984年』を題材に、そのような破局としての近未来を歌うことになるだろう。

「時間」の後半で
ボウイの歌は、ロッ
クの聴衆である あ
なた を直接標的と
するものになる。
「あなたは犠牲者で
はない / あなたは退
屈さに悲鳴をあげて
いるだけだ / あなた
は時間を取り戻して
はいない / ……愛があ



なたから夢を奪った / 夢への扉は閉ざされた / ……ひょっとしてあ
なたは微笑んでいるのかもしれない、この暗闇の向こう側で / けれど
私が与えねばならないすべては、夢見たことの罪だけだ」。直截

的な表現に語調を変えたこの後半部でボウイは、ロックの聴衆たちの愛を拒絶し、夢に固執する。では、その夢とはボウイにとって何だったのか。

労働党政権が安定性を欠きつつ存続するなかでマーガレット・サッチャーが保守党党首に選出され、セックス・ピストルズが活動を始めて、パンクが英国社会批判とロックの解体を過激に押し進めることになる1975年、ボウイは「ロックンロールが初めの約束を果たしていないことは明白だ」と述べた。[19\)](#) この初めの約束とは何か。「この世に登場した当初のロックンロールの目的は、権力もなければ他のメディアに侵入していける利も、有力であることの利も持たない人々のための択一なメディアの声となることだった。そしてチンケなことに、人々は本気でロックンロールを必要としていた。」[20\)](#) このオルターナティブなメディアとしてのロックンロールを跳躍台にして、われわれは世のなかを今ある状態から変革させるために何かしようと約束したのだと彼はいう。ロックンロールが実現するはずであったこの約束こそが、「時間」におけるあの夢にほかならないだろう。ボウイはここでロックを、権力や既存のメディアの外部に位置する人々を表象＝代行する声にとらえる。それは社会に対して疎外されたものとして存在する一つの共同体を表象＝代行する声である。ボウイの発言はここからさらに、現状におけるロックの死の断定と、先の約束を実現するであろう独裁的極右政権の待望へと向かう。この当時、英国ではナショナル・フロントをはじめとする極右運動が勢力を拡大していた。翌年、ボウイはファシズムを賛美したとしてジャーナリズムの攻撃を受けることになる。誤解に基づく報道があったとはいえ、英国の政治・社会状況全体においても、ロックにおいても大きな転回点となるこの時期、ボウイはいわばロックに内在する矛盾を一挙に解消することを求めて、政治とロックとを半ば意図的に短絡させていた。

ボウイの困難は、ロックという不可能な共同体を現実的な共同体として実現しようとするところにある。ロック・スターに向けられた聴衆の愛によって擬制的に、そして擬制的にのみ成立するロック共同体が、あらゆる媒介を欠いたまま直ちに、政治・社会的共同体として実現されることが要請されてしまう。あるいは言い換えれば、政治がロックという芸術作品をモデルとして構想されるのである。

ただし、ここでボウイの苛立ちは、ロック共同体を生み出す社会

的条件に対してばかりではなく、この表象 = 代行のメディアとしてのロックそのものの擬制的な性格に対しても向けられている。つまり、ボウイはロック共同体の不可能性を熟知している。『ダイヤモンドの犬たち』のタイトル曲冒頭における「これはロックンロールじゃない。これは大量殺戮だ」という叫びは、ロックが音楽でしかないという状況の外部へ抜け出ようとする衝動の表現である。しかし、ロック・イデオロギー装置の働きについて、きわめて自覚的に批評を繰り返してきたボウイ自身が、ロックを解体する、あるいはロックの外部に出るというこの身ぶりによって逆に、その装置そのものに絡めとられていく。それはおそらくパンクがやがて陥ることになる袋小路でもあった。

ロック・スターについてのロックというボウイの自己言及的な主題系そのものは確かに、20世紀において他の芸術ジャンルではもはやすでに月並みなものであったかもしれない。フレドリック・ジェイムソンはこの主題系について、それは「知識人の 疎外、知識人の社会的役割の 自由浮動的な 喪失」という 危機 に対する反応であり、「市場システムが、少なくとも仲介的に利潤の制度の社会的再生産に組み込まれないどんな知的活動も制度的に正当化しないことの結果」であるとした。[21\)](#) 言い換えればそれは資本主義下における 民衆の不可能性 (大澤真幸) の帰結である。この 危機 がとる形態の一つとして、知識人の役割や必要性についての幻想的イメージが過剰に生産される。ジェイムソンはボウイの一連の作品をはじめとするロック・ミュージシャンの神話化のうちに、大衆文化におけるこの危機の主題系の顕著な表れを見出している。「これらの作品 [ケン・ラッセルのロック・オペラ映画『トミー』やボウイの作品] は、ロックが時代遅れのアピールを続けていかなければならないことに疲れ切っていることに反応しているにすぎない…。キリスト的な人物はいうまでもなく、 千の顔を持つ英雄 は、もはや誰も興奮させることはできない。まさにこの英雄は、想像力の働きの点で、消費社会のさまざまな問題とは無関係であり、美的・知的な破産の兆候にすぎないのだ。」[22\)](#)

ボウイの作品が、ロックのアピールがもはや 時代遅れ なものとなってしまった状況に対する反応であること、つまりそれがロックの 衰退期 の産物であることは確かであるとしても、この遅れてきたロックは、 美的・知的な破産の兆候 であるにもかかわらず、いやまさにその破産した崩壊過程においてこそ、ロックの根源的な力に肉薄するものとなりえたのだ。ジェイムソンは、ハンス＝

ユルゲン・ジーバーベルクの映画『ヒトラー』のなかに同じ 時代錯誤的 な神話化を認めた。ボウイとジーバーベルクの間には、ヒトラーという人物を映画やロックという20世紀的なメディアとの関係のうちにとらえる視点においても共通する要素が見出される。ジーバーベルクはヒトラーを20世紀最大の映像作家、第二次世界大戦というスペクタクル映画の作家と解釈する。一方ボウイは、アドルフ・ヒトラーは最初のロック・スターの一人だと語っている。「彼が映っている映画を見よ。その動きに注目してみたまえ。まるでミック・ジャガーみたいにイカしてるぜ。…あれは政治家なんかじゃない。メディア・アーティストそのものだったんだ。政治と演出技術を駆使して、12年間もショーを支配掌握していくだけのものを創造したんだよ。二度とああいう人間は現れないだろう。ヒトラーは一国を演出したんだ。」[23\)](#) ナチの政治宣伝手法や1920年代ワイマール期ドイツの前ナチズム状況に対するボウイの関心は気まぐれなものではなく、『ダイヤモンドの犬たち』を中心にしたコンサート・ツアーにもそれは反映している。このツアーの計画段階でボウイは「フリッツ・ラングの映画のなかに、自分が追求する、ゆがめられ、誇張された感覚があると、『メトロポリス』やそのほか、『カリガリ博士』などを例にあげ、ドイツ表現主義の映画について熱心に語った」[24\)](#)という。その舞台デザインの三つのキーワードは メトロポリス 、 ニュルンベルク 、そして 権力 だった。 ニュルンベルク という地名はもちろん、ナチの党大会を暗示している。最終的にこのコンサート・ツアーのセットは、表現主義映画の舞台背景のように歪んだ角度で傾いた摩天楼街の形をとり、その摩天楼の壁は血がしたたり落ちているような色に塗られたという。[25\)](#)

フィリップ・ラクー＝ラバルトによれば、第三帝国における 国家美学主義 によって成就されたロマン主義以来のドイツ的伝統、ギリシャについての ドイツ的夢想 において、悲劇は神話的 形象 の理想的呈示と見なされた。「結束した一民族 (peuple) が偉大な神話的形象にみずからを同一化し、その形象のおかげで民族の同一性が固有のものとして構築ないし組織されたのである。」[26\)](#) 第三帝国においてそのような 形象 とは 労働者 や 総統 の形象だった。そして、このような 形象化 を実現する営みとしての悲劇の再生こそはオペラという芸術の 約束 であり、それを最高の明晰さと力強さをもって把握していたのが、19世紀においてはワーグナーであった、とラクー＝ラバルトはいう。芸術を

政治的争点の一つではなく、政治的争点そのものと化してしまい、政治を芸術作品として受諾する 美学的政治 のこの伝統に、ジーバーベルクとともにボウイもまた所属していたということが出来るかもしれない。そこで問題となるのは、芸術が神話的能力を再獲得して民衆を教導し、共同体のうちにおのれ自身を再認させることなのだ。ジギー・スターダストの受難劇に始まるロック・スターという 形象 をめぐる神話は、誕生に苦しむロック共同体の成員にとって、共同体の主体として自己を設立する自己同一化の契機となるのである。

ジーバーベルクにとって映画がそうであったように、ボウイにとってロック・コンサートこそは、20世紀のワーグナー的総合芸術作品だった。そしてそれが同時に 大量殺戮 としての戦争なのである。ロックとは潜在的戦争である。 生き残り が隠喩として幅広く流通する事態もまたこのことを暗示している。[27\)](#) フリードリッヒ・キットラーは世界大戦において開発されたメディアがロックのなかに取り込まれた過程を分析している。「[ジョン・]レノン、[ジミ・]ヘンドリクス、[シド・]バレットたちは第二次世界大戦のメディアの地平上で彼らの総合芸術作品を吹き込んだ」のであり、「超短波戦車無線、ヴォコーダー、磁石電話、潜水艦定位技術、爆撃機指向性無線などは、耳と反応速度を第 $n + 1$ 次世界大戦に同調させるような軍事機械の誤用を解き放った。ラジオというこの最初の誤用は第一次大戦から第二次大戦へ、ロック・ミュージックという次の誤用は第二次大戦から第三次大戦へと向かうものなのだ」。[28\)](#)

キットラーによればワーグナーの楽劇がすでにロックという 未来の音楽 を予告しており、それは 近代的な意味における最初のマスメディア [29\)](#)だった。芸術が意味との象徴的關係のみを持つ のに対して、メディアはそれが加工する対象の物質性に直接関係している。 マスメディア としての楽劇やロックにおいては、語られる言葉の心理的意味ではなく、 サウンド (正確にジミ・ヘンドリクスの意味で とキットラーは注釈している[30\)](#))、およびサウンドによって喚起される生理的感覚こそが問題である。「愛が主題になることはもはやない。ロックの歌は自らが担うメディア力 (Medienmacht) そのものを歌う。」[31\)](#) サウンドとは、象徴的コード化と対立する、現実の直接的表出である。それはわれわれの内奥にまで入り込み、無意識的次元でわれわれを捕らえる。「マスメディアにおいては無意識的なものこそが主題となる。伝統的芸

術の伝達経路は意識によって連結され、意識によって切断された。…それに対してサウンドは自我という鎧を打ち抜いてしまう。」[32\)](#)

ロックというワグナー的総合芸術作品とは、テクノロジーを駆使してあらゆる感覚にそれぞれの日常的識域を越えて働きかけ、諸感覚の通常の統合（常識＝共通感覚的統合）を解体して騒乱状態を呼び起こすことによって、無意識へと直接的・現実的次元で働きかけようとする試みである。この意味においてそれは日常的感覚の死を求める営み、感覚の殺戮行為なのだ。「これは大量殺戮だ」と叫ぶアルバム『ダイヤモンドの犬たち』は、まさにロックのこのメディア力を主題とした作品だった。アルバム製作に先立っておこなわれたウィリアム・バロウズとの対談で、30マイル彼方の壁を破壊することもできる超低周波音についてのバロウズの発言を受けて、ボウイは次のように語っている。

ボウイ：ブラック・ノイズもそうですね。でも、ものを壊すんじゃなくてもものを元通りに戻す音はないもんですかね。まえに、そういう実験をしているバンドがあったんですけど、彼らの言うには、全部の聴衆を震わすことができたそうですよ。

バロウズ：そういう音波を使った暴徒鎮圧用ノイズというのもできているんだよ。でも、超低周波音をちゃんと音楽に使うことはできると思うね。聴衆を殺してしまっただけでは意味ないものな。

ボウイ：殺しはしなくても、不具にはしてやらなきゃ。

[33\)](#)

『ダイヤモンドの犬たち』はそのサウンドの物質性、ボウイの歌声が響かせる多彩な声のきめ（ロラン・バルト）において彼のアルバムのなかでも傑出している。バルトによれば、声のきめは言語が語る意味ではなく、むしろ意味に抵抗するシニフィアンとしての音の物質性がもたらす官能・悦楽である。[34\)](#) 言い換えれば、精神分析的対象としての、意味作用の物質的残滓としての声¹が与える催眠的官能である。[35\)](#) つまりそれはキットラーが言うメディアの官能なのだ。バルトが述べるように声のきめが歌声における身体であるとしても、その身体自体がすでに一つのメディアであり、それはさらに複数のメディアによって横

断されている。声のきめ において立ち現れているのは メディア力 そのものなのである。

『ダイヤモンドの犬たち』におけるボウイの関心は、メディア力がもたらす官能とそれが権力との間に結ぶ関係に向かっていた。ロック・スターの権威を根底で支えているのはこのメディア力の官能である。例えば、ボウイの 声のきめ はさまざまな属性として記述できるような何かとしては存在しない。それはむしろ象徴的意味の限界としての、ある不可知なXである。ここで生じているのが一種の 転移 現象にほかならないことを、ジョン・コブチェクは指摘している。「われわれの知の限界に直面して、われわれは大文字の他者の場に対して、声に対して、あるX、つまりわれわれの非知の徴を虚構的に付け加える。この単純な付加だけで、その声を官能化し、それに対するわれわれの関係を欲望の関係、解釈の関係に変化させるには十分である。」[36](#) 純粹な仮象としての空虚なこのXがロック・スターの アガルマ である。それこそがロック・イデオロギーの 呼びかけ の効果を最終的に支えている、意味を徹底して欠いた享樂の核なのである。

次作『ヤング・アメリカンズ (Young Americans)』以降のボウイの活動は、『ダイヤモンドの犬たち』で確認されたメディア力と全体主義的権力との結びつきからいかに逃れるか、その逃走の線の模索だったといえるかもしれない。ロックはついにファシズム的戦争機械でしかありえないのか。そのメディア力はヒトラー的なロック・スターの権力しか生み出し得ないのか。つまり、ロックとは神話的 形象 によってみずからを維持することしかできない虚構の音楽 (musica ficta) (ラクー＝ラバルト)なのか。

70年代半ばのボウイのファシズム賛美とも受け取られかねない政治的発言は、こうした問いと裏腹なものだった。

しかし、ソウルという黒人音楽を引用したまがいものの プラスティック・ソウル によって偽黒人、偽アメリカ人を演じること (『ヤング・アメリカンズ』)も、 痩せた白人侯爵 としてヨーロッパ人である自分の出自を確認してみせる身ぶり (「ステーション・トゥ・ステーション」)も、ボウイのそれまでの方法をなしていた理想自我への同一化を形を変えて反復しているばかりであり、いまだになお、ロック共同体への象徴的同一化から脱してはいない。彼はロックから逃げようとすることによって、つねに逆にロックに囚われ続けていく。この二作を製作した時期について、ボウイはこう語っている。「自分がいまだにロックンロールの世界に い

る ということで、完全にアタマにきてたんだ。 いる 、なんてなまやさしいもんじゃない。まっただなかに取り残されてしまった。どうにか外に出なければならなかった。ロックンロールにそれほどまでかかわるつもりは、まったくなかったんだ…。それなのにぼくはロサンゼルスにいた。ロックンロールの渦中に。」[37\)](#)



アルバム『ロウ (Low)』におけるブライアン・イーノとの共同作業と、『ロウ』を完成させるために移住した都市ベルリンでの生活が、外への脱出を可能にした。『ロウ』はそれまでに比べるときわめて簡潔になった歌詞の作品が続く前半と、インストゥルメンタルの作品で構成された後半からなる。「鏡を割る (Breaking Glass)」や「サウンドとヴィジョン (Sound and Vision)」を含む

前半では、短い曲が淡々と始まり、大きな盛り上がりを見せることもなく、そのまま静かにフェード・アウトして次の曲へ移行する。ヴォーカル部分は目立たず、曲を構成する多数の要素の一つにすぎない。そして、その歌詞には、閉ざされた部屋というモチーフが繰り返し登場している。「私はまたあなたの部屋の鏡を壊していたんだ / 絨毯を見るんじゃない / そのうえに怖いものを描いておいたから」(「鏡を割る」)、「あなたは灰色の目をした少女 / あなたの部屋の奥でその部屋を決して離れずに / 私の内部の奥深くで何か / 奥深くで叫んでいる / 薄霧を通して語りかけている / あなたには一体何ができるだろう」(「一体何が (What in the World)」)、「青、青、エレクトリックな青、それが私の部屋の色 / 私が暮らそうとする部屋の / …私は座っていよう / サウンドとヴィジョンの / 贈り物を待ちながら / 私は歌おう / サウンドとヴィジョンの / 贈り物を待ちながら / それは私の頭を越えて / いつの間にか私の孤独のなかへと漂いながら入り込む」(「サウンドとヴィジョン」)。これらの歌詞から明らかなように、このアルバムが対象としているのはコンサートに集う群衆ではなく、個室で耳を傾ける孤独な個人である。閉ざされた部屋はその孤独のアレゴリーであったが、ボウイが『ロウ』を完成させるために向かった西ベルリンという都市そのものが、東ドイツの領土内に浮かぶ陸の孤島であり、壁に囲まれて閉鎖された空間だった。

このような歌におけるボウイの 声のきめ は『ダイヤモンドの

犬たち』とはまったく異なっている。『ダイヤモンドの犬たち』が歌詞の意味を多重に複合させ、ボウイのヴォーカルを中心に、サウンドをきわめて稠密に構成した作品であったのに対して、『ロウ』の歌は隙間だらけであり、その歌声はあまりに無防備に響く。それはロック共同体への呼びかけからははるかに遠い、自分をぬけぬけと凸型に主張することとは逆の、うつろで、ぎりぎりに孤独な声（岩谷宏）[38](#)）だった。一方、アルバム後半に収められた

「ワルシャワ（Warszawa）」や「嘆きの壁（Weeping Wall）」といったインストゥルメンタルの曲を支配しているのは、シンセサイザーをはじめとする抽象的で単調な電子音の緩慢な反復であって、ギターやサクソ、そして意味をもたない祈禱にも似たボウイの声は、その電子音を縫うようにして聴こえるばかりである。『ロウ』の、特にその後半のテンポは「変化」や「ステーション・トゥ・ステーション」におけるような、時間に追いつこうとする性急さとは逆の、きわめて緩慢な遅さ（sLOWness）である。そして、それはサウンドとヴィジョンの訪れを待つ者の時間性にほかならない。根源的な遅れを解消しようとは変化を自らに強いるのではなく、遅れのうちに滞留することによって待つこと、とどまること。ただし、ボウイは大地に根ざして、そこに住み着こうとするのではない。彼が身を置いていた西ベルリン自体、存在を常に脅かされていた都市だった。ボウイがとどまる場所は、大地からもぎ離されて虚空を漂うトム少佐の宇宙船のように、定点を持たずにさまよい流れる孤独の空間以外ではない。「ぼくはどこにも住んでいない。土地を手に入れて、家を建て、これはぼくのものだ、これがわが家だなんて言うことを考えたことがぼくにはない。もしそんなことをしていたら、すべてが崩壊していただろう。ぼくはもう再び何も書けなかつただろう。ぼくには基礎というものからの完全な自由が必要なんだ。」[39](#)）

ボウイによれば『ロウ』の後半部は、ワルシャワの寒々とした雰囲気、希望もなく死にかけた街西ベルリンの印象、東ベルリンに地下生活者（Subterraneans）のように生きる人々、そしてベルリンを分断する壁の悲惨を描いたものであるという。それは「東側ブロックやそのただなかで西ベルリンがどのように生き延びているかを目にした私の反応であり、私が言葉では表現できない何かだった。むしろそれはテクスチャーを要求しており、テクスチャーを書いている、私が耳にしたすべての人々のなかでも、ブライアン[・イーノ]のテクスチャーが私の心にいつも最も訴え

た」。40) テクスチャー とはサウンドの組成、構成あるいはその感触、きめ を意味する。シンセサイザーによる電子音やノイズを含む断片的音素材の編集、現在で言うサンプリングの構成法がイーノの音楽のテクスチャーを生み出していた。例えばこのアルバムでイーノとボウイは、テープに録音された430回の指をはじく音を断片化したうえでランダムに選択し、その音のところでコードを変えろという手法によって「ワルシャワ」を作曲したという。

41) ボウイはそれをワルシャワの 音楽写真 と呼ぶ。作曲者の意識的統御を逃れる偶然の要素を方法的に導入することによって生まれるテクスチャーが、そのような 写真 には必要とされた。それはボウイ自身の理解すら越えている。「ぼくには『ロウ』が理解できない。…それは結果についての何の考えも、いかなる事前のコンセプトもまったく持たないプロセスと方法から生まれたものだったんだ。」42)

『ロウ』においてボウイのヴォーカルは前景から後退し、時には姿を無くしてしまう。ボウイがさまざまな分身の破壊と創造の果てにたどり着いた場所がこの『ロウ』だった。低く、乏しく、どうしようもなく落ち込んだこの状態において、ナルシシズム的な幻想を支えてきた 鏡 は打ち砕かれ、華麗な分身たちの 形象 は消滅し、それによって空虚になった空間に、力を欠いた弱々しい声が断片化して浮かんで消える。そして、全体を覆うのは無から合成された電子音のサウンドである。このうつろな声とサウンドのテクスチャーによってはじめて、ボウイはヨーロッパ現代史における暴力の痕跡とそのただなかの人間の孤独を、それらがはらむ緊張そのままに サウンドとヴィジョン あるいは 音楽写真 として定着しえたのだった。

このアルバムのカバー写真には『ステーション・トゥ・ステーション』同様、ボウイが主演したニコラス・ローグ監督の映画『地球に落ちてきた男 (The Man Who Fell to Earth)』の一シーンが用いられた。枯渇した水を求めて地球にやってきた異世界の人物が地球人の女とのセックスやアルコールに溺れ、故郷へ帰ることも阻まれて、老いることなく酒浸りの日々を送ることになるそのストーリーは、いわば地上に 落ちた 墮天使の物語である。すでに『ジギー・スターダスト』がそのような 落下 を主題としていた。ボウイにとってロック・スターとは、この落下し、凋落し、墮落する存在としての 天使 であったといえるかもしれない。天使という形象は、性差を横断し、矛盾と二律背反をはらんで、時には怪物に

も見紛う。それはボウイの分身たちに似ている。そして、神と人間との中間に位置する伝達者として、天使とは両者を媒介するメディアにはかならない。ボウイの身体そのものが、さまざまな分身という形態において、女性／男性、ヨーロッパ／アメリカ、黒人／白人といった差異の狭間に位置するメディアであろうとしていた。ベンヤミンによれば、タルムードの天使たちは瞬間毎に無数の群をなして新しく創造され、神の前で讃歌を歌い終わると無へと溶け込んでしまうという。[43\)](#) そんな天使たちに似て、ボウイが演じた分身たちのアクチュアリティはその移ろいやすさにこそあった。

『ロウ』とはそのような天使たちの落下の果てであったが、この低さにおいて天使的形象そのものが変化する。ボウイの身体はそこではもはや分身を演じることなく、外界を音楽写真として写し取る一つの純粋な記録装置に化そうとしている。それはもはやジギーのようなロック・スターの異形の神々しい身体ではなく、むしろ限りなく弱々しくもろい、明確な形象と言葉を欠いた存在である。独裁者的な表現主体に代わってここで立ち現れるのは、崩壊し続ける廃墟のように弱くはかない、しかしこの上なく繊細なメディアとしての墮天使の身体なのである。消滅の一步手前に立ちつくすかのようなその曖昧な形象、あるいは形象そのものの消失こそが『ロウ』をロックの臨界領域に位置づけている。

次作『英雄たち ("Heroes)』もまたベルリンで完成され、同様にシンセサイザーを用いたインストゥルメンタル曲を多く収めたアルバムとなった。しかし、『ロウ』が実現していた緊張はそこではすでに失われつつある。引用符によってアイロニーを示したという[44\)](#) タイトル曲「英雄たち」は文字どおりに英雄性を主題として取り上げ、「なにものも私たちを一つに結びつけてはおかないけれど／私たちは時間を盗むことができるかもしれない／たった一日だけなら／私たちは英雄になれる」と歌う。そこに英雄性をめぐるアイロニーがあったとしても、すでに指摘したように、そのアイロニーによって確保される距離は実は無に過ぎず、ボウイはこのアルバムにおいて再び、ロック・イデオロギーとの同一化の関係に回帰している。さらに、これ以後のボウイはアイロニーさえも失い、ロック・スターである自分自身を演じるべき役柄として再生産し始めることになる。その際、70年代は一つの病として清算され、葬り去られてしまう。1980年発表のアルバム『臆病な怪物たち (Scary Monsters)』に収められた作品「灰は灰に

（Ashes to Ashes）」は、 トム少佐は麻薬患者だ と歌うこと
によって過去との訣別を告げていた。

自己同一性の幸福な実現と言うべきだろうか。しかし、80年代
のボウイの作品は、それが収めた商業的成功にもかかわらず、きわ
めて凡庸なものといわざるをえない。70年代のボウイにとって
ロックはつねにすでに衰退期に、つまり 終わり の状態にあっ
た。80年代の彼の作品の凡庸さは、この 終わり そのものを終
わらせ完了させることができると信じた点に由来している。「灰は
灰に」はそのための喪の仕事であったのだが、おそらくロックはも
はやつねにこのような喪とともにあるほかなく、 それ を選んで
しまった以上、ボウイは彼がそう信じようとしたほどやすく、こ
の服喪を終えることはできないのである。[45\)](#) ロックほど、モダ
ンな 終わり の言説と親密な音楽ジャンルはほかにはないが、そ
れはロックが死後の生とでも呼ぶべき時間を生き残り続けているた
めだ。70年代のボウイの試行錯誤は、このようなロックに対する
さまざまに形を変えた喪であり、ロックの 終わり を反復的に終
わり続けさせる営みだった。そして、それは他の何者をも鎮魂しな
い、自分自身のためのレクイエムである。

このようにして、ロックンローラーは避けがたく自殺者であるし
かない。70年代という衰退期のロック、デヴィッド・ボウイの作
品に耳を傾けることは、ロックという不可能な共同体実現への憧れ
ではなく、ロックの 約束 の裏切りと破綻の過程を、自殺する
ロックンロールのなかに確認する作業にほかならない。ロックが私
たちを魅惑する官能の メディア力 あるいはイデオロギー的呼び
かけであるかぎり、ロックの 終わり はいまだ完了しない。そし
て、ボウイとともに、ボウイを通して、この対象を欲望してしまっ
た者たちにとっては、まさに それ がロックであったことを感謝
するにも憎むにも、もはやすべてが遅すぎている。

ディスコグラフィ

本論に関係するボウイのアルバムについてのみ、以下に一覧を示
す。発売年月は英国におけるそれである。なお、これらのアルバム
はその後、未発表曲やライブ録音を加えてRyko Disc（日本版は東
芝EMI）からCDとして再発売されている。

David Bowie (Philips Sbl 7912), November 1969.（後にSpace
Oddityとタイトルを変えて再発売。）

The Man Who Sold The World (Mercury 6338 041), April 1971.
Hunky Dory (Rca Sf 8244), November 1971.
The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spider From Mars (Rca Sf 8287), June 1972.
Aladdin Sane (Rca Rs 1001), April 1973.
Pin Ups (Rca Rs 1003), October 1973.
Diamond Dogs (Rca Apl1-0576), March 1974.
David Live (Rca Apl2-0771), October 1974. (1974年7月12～15日フィラデルフィアで録音。)
Young Americans (Rca Apl1 1006), March 1975.
Station To Station (Rca Apl1 1327), January 1976.
Low (Rca PI 12030), January 1977.
"Heroes" (Rca PI 12522), October 1977.
Scary Monsters... And Super Creeps (Rca Bowlp 2), September 1980.

本論には、以前に発表したエッセイ「『灰は灰に』 70年代ロックとは何だったのか」(『異存』第3号)、「It's too late ボウイ断章」(同、第4号)、「Rock'n' Roll Suicide あるいはロックのノという 終わり について」(同、第8号)、「自殺するロックンロール」(『未来』No.343)の一部が、加筆・修正されたうえで用いられている。なお、『異存』には小林等氏によるデヴィッド・ボウイ論「THE RISE AND FALL OF DAVID BOWIE」が連載されており、伝記的事実について参照させていただいた。また、本論執筆のため、小林氏からは多数の資料提供を受けたうえ、草稿に目を通していただき、貴重な意見を頂戴した。記して謝意を表したい。

註

- [1.](#) Greil Marcus: Ranters & Crowd Pleasers. Punk in Pop Music 1977-92. Doubleday, New York 1993, pp.57-78.
- [2.](#) 本論におけるボウイの作品からの引用は、各アルバムに添付された歌詞カードを参照したうえで、最終的にはボウイ関連の情報を集めたホームページ (The David Bowie File : <http://liber.stanford.edu/~torrie/Bowie/BowieFile.html> : 2004年3月14日の

時点でリンク切れ確認、現在はTeenage Wildlife : <http://www.teenagewildlife.com/>として公開されている) が提供する歌詞データベース中の英語原文の拙訳により、出典の指示を省略する。ボウイの作品については日本版のアルバムに訳詞が添えられているほか、訳詩集(北沢杏里訳『オディティ デビッド・ボウイ詩集』シンコー・ミュージック、1985年)も存在する。70年代に発売された日本版の訳詞(訳者は片岡義男、岩谷宏など)は適宜参考としたが、1990年以降、東芝EMIから再発されたアルバムの訳詞(北沢杏里訳)および上記の訳詩集は解釈上の差のほか、それが基づく原文にも疑義があり、本論で用いることは不可能であった。

3. ルイ・アルチュセール(柳内隆訳)「イデオロギーと国家のイデオロギー装置」、『アルチュセールのイデオロギー論』(三交社、1993年)所収、87頁。

4. 大澤真幸「エルヴィスが母にロックを捧げた意味」、『季刊アートエクスプレス』No.3、1994年、130頁。

5. 同上、131頁。

6. アルチュセール、前掲書、90頁。

7. マイルズ編(柴田京子訳)『異星人デビッド・ボウイの肖像(イメージ) Bowie In His Own Words』(シンコー・ミュージック、1986年)、108頁。本書はイギリスとアメリカの音楽関係の新聞、雑誌のインタビュー記事を断片化し、テーマ毎に編集した書物である。媒体の性質、インタビューという記事の性格、さらにそれが断片化されている点など、ボウイの思考を忠実に反映した記述であることを疑わせる要素はあるものの、そこに垣間みられるボウイの自己演出と韜晦を含めて、このようなインタビュー記事もまた、彼のパフォーマンスの貴重な記録である。本論においてそれを資料体の一つとした所以である。

8. 同上、45~46頁。

9. このアルバムのタイトルは、ベルトルト・ブレヒト/クルト・ヴァイルのオペラ『都市マハゴニーの興隆と没落(Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny)』(1930年初演)を参照している可能性がある。当時ドアーズがすでにこのオペラ中の「アラバマ・ソング(Alabama Song)」をレコーディングしていた。次を参照。Jim Curtis: Rock Eras. Interpretations of Music and Society, 1954-1984. Bowling Green State University Press, Bowling Green, Ohio 1987, pp.259-260. なお、ボウイは1979

年に「アラバマ・ソング」を英国でシングルとして発表しており、1982年にはBBCのテレビ番組で、ブレヒトの戯曲『バール（Baal）』の主演を演じている。

[10.](#) ボウイのこうした クイアー（Queer）な性格が同時代の若者たちに対して持った意味については次のような証言がある。

「デヴィッド・ボウイが『ハンキー・ドリー』をリリースした年に15歳で学校を出た私は、自分がカム・アウトした時の比較的安定した気持ちについて、クイアーなデヴィッドに感謝しなければならない世代の一員である。モデルは途方もないものだったけれど、クイアー・デヴィッドは『デイリー・ミラー』に載ったり、ラッセル・ハーティー・ショーに出たりする有名人としての輝きに恵まれていた。そしてそのころ、クイアーな存在がメディアに登場するのは逮捕とか、警察の統計といった形が普通だったのである。ミシェル・フォーコーはたぶん不満だろうが、クイアー・デヴィッドによる性的侵犯の（まるっきり無意味であったにせよ）巧妙なパッケージングは、私たちゲイ、バイあるいはストレートの多くが差異によるゲームと実験をとことんやり尽くし、自分自身を発見し、パンクさえも真似できなかつたやり方で十代の反抗運動を経験することができるような、安全な空間を作りだしたのだった。・・・高みにいる彼のような模範はクイアーたちに、あるいはまた、自分自身のセクシュアリティや、他人のセクシュアリティに関する自分の感情に確信がなかつた人々に、息することのできる空間を作りだしたのだ。」（John Gill: Queer Noises. Male and Female Homosexuality in Twentieth-Century Music. Cassell, London 1995, p.110.）

[11.](#) 1990年9月のインタビューより。『Rock Giants 70's』（ロッキング・オン、1993年）、234頁。

[12.](#) マイルズ、前掲書、50頁。

[13.](#) 註11)を参照。同書、233頁。

[14.](#) マイルズ、前掲書、77頁。

[15.](#) 同上、80および82頁。

- [16.](#) 同上、78頁。
- [17.](#) 同上、92～93頁。
- [18.](#) 同上、111頁。
- [19.](#) 同上、167頁。
- [20.](#) 同上。
- [21.](#) フレドリック・ジェイムソン（末廣幹訳）「『破壊的要素に身を委ねよ！』」、『批評空間』第Ⅰ期10号、1993年、68～69頁。
- [22.](#) 同上、69頁。
- [23.](#) マイルズ、前掲書、171および174頁。
- [24.](#) ピーター&レニ・ギルマン（野間けい子訳）『デヴィッド・ボウイ 神話の裏側』（CBS・ソニー出版、1987年）、360～361頁。
- [25.](#) 同上、362頁。
- [26.](#) フィリップ・ラクー＝ラバルト（谷口博史訳）『虚構の音楽 ワグナーのフィギュール』（未来社、1996年）、17頁。なお、同書と本論の問題圏の重なりについては浜田優氏の示唆による。
- [27.](#) 1976年3月のインタビューでボウイはこう語っている。

「観客は情報を求めてコンサートにやって来る。情報を提供するのがアーティストだと思う。その情報というのが何なのかは、ぼくにもわからないが、乗り越えて生きるということに関するものにちがいない。ロックンロールはサヴァイヴァルに關したものだ。絶対にね。その乗り越えて生きようとする本能が、音楽にも歌詞にも何にも勝って強いんだ。」（マイルズ、前掲書、80頁）

- [28.](#) Friedrich Kittler: Gramophon Film Typewriter. Berlin 1986, S.170.
- [29.](#) Friedrich A. Kittler: Weltatem. Über Wagners Medientechnologie. In: Friedrich A. Kittler, Manfred Schneider u. Samuel Weber (Hrsg.): Diskursanalysen 1. Medien. Opladen 1987, S.94.
- [30.](#) ibid., S.97.
- [31.](#) Kittler, Gramophon Film Typewriter, S.170.

- [32.](#) Kittler, Weltatem, S.97.
- [33.](#) Craig Copetas: Beat Godfather Meets Glitter Mainman. In: Rolling Stone, 28 February 1974. ただし、引用は次に従う。『ローリング・ストーン』1974年7月号、64頁。
- [34.](#) ロラン・バルト（沢崎浩平訳）『第三の意味 映像と演劇と音楽と』（みすず書房、1984年）、190頁。
- [35.](#) このような 声 をめぐっては次を参照。Slavoj Zizek: The Sublime Object of Ideology. Verso, London & New York 1989, pp.103-104. およびスラヴォイ・ジジェク（鈴木晶訳）『斜めから見る 大衆文化を通してラカン理論へ』（青土社、1995年）、236頁。別の場所でジジェクはミシェル・シオンの映画音楽理論における 描出されたもの（rendu） という概念に注目している。「描出されたものは、現実を映画で表現するための第三の方法であり、（想像的）幻影像 simulacrumや（象徴的）コード codeと対立する。すなわち想像的模倣でも、象徴的にコード化された表象でもなく、直接的 描出（rendering） である。」（ジジェク、前掲書、83頁） 声 とはこの 描出されたもの であり、 白痴的な享楽が染み込んだシニフィアンの断片（ジジェク）にほかならない。
- [36.](#) Joan Copjec: Read My Desire. Lacan against the Historicists. The MIT Press, Cambridge, Mass. 1994, p.189.
- [37.](#) マイルズ、前掲書、124～125頁。
- [38.](#) 1977年にR C Aから発売された日本版アルバム『ロウ』のライナーノーツより。
- [39.](#) Charles Shaar Murray: David Bowie: Who was that (un) masked man? (NME, 12 November 1977). In: Charles Shaar Murray: Shots from the Hip. Penguin Books, London 1991, p.233.
- [40.](#) ibid., p.235.
- [41.](#) マイルズ、前掲書、133および135頁。
- [42.](#) Murray, op.cit., p.232.
- [43.](#) Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd.II. Frankfurt a.M. 1977, S.246.
- [44.](#) Murray, op.cit., pp.229-230.
- [45.](#) 90年代に入ってからボウイのソロ活動、特に1995年発表

のアルバム『アウトサイド (Outside)』については、別の評価が可能であろう。少女の芸術 - 祭儀的殺人 (art-ritual murder) を主題としたストーリーやサウンドの きめ において、『アウトサイド』はこの時代の断面を鮮明に写し取った 音楽写真 となりえている。20世紀末における 身体 の位相や 死 をめぐるロックの言説とそれがどのように関わっているかが、今後の分析の課題となりうるだろう。

©TANAKA Jun