

2018 年 3 月 関西大学審査学位論文

ヴィジュアル系ロックの社会経済学

関西大学大学院 博士課程後期課程
社会学研究科 社会システムデザイン専攻
社会経済システム論研究

10D5101 齋藤宗昭

目次

はじめに	5
第1章 ヴィジュアル系ロックの歴史 -成立からブーム終焉まで-	
はじめに	13
1-1. 2000 年までのヴィジュアル系ロックの流れ	15
1-2. ヴィジュアル系ロックの特徴	19
1-3. 90 年代ヴィジュアル系ロックブームの構造	24
おわりに	31
第2章 2000 年以降のヴィジュアル系ロックの歴史 -閉塞状況と海外への進出-	
はじめに	34
2-1. ヴィジュアル系ロックブームの終焉と 2000 年以後の流れ	35
2-2. ネオ・ヴィジュアル系と 2000 年代のヴィジュアル系ロックの特徴	38
2-3. ヴィジュアル系ロックの閉塞性、今後の課題	45
おわりに	52
第3章 日本社会の変容とヴィジュアル系ロックのコミュニティ	
はじめに	54
3-1. ヴィジュアル系ロックシーンのコミュニティ	57
3-2. 1990 年代という時代	64
3-3. コミュニティ選択の構造	77
おわりに	84

第4章 ヴィジュアル系ロックのグローバル化とその現状

はじめに	88
4-1. グローバル化するヴィジュアル系	89
4-2. 海外から見たヴィジュアル系	96
4-3. グローバル化の構造	101
おわりに	106

第5章 ヴィジュアル系ロックとヘビーメタルの関係

はじめに	108
5-1. ヴィジュアル系と日本のヘビーメタル	110
5-2. ヘビーメタルとの決別	115
5-3. ヴィジュアル系ロックの受容の特徴	118
おわりに	124

第6章 外国のヘビーメタルと社会との関わり

はじめに	125
6-1. アメリカにおけるヘビーメタルと社会との関係	126
6-2. アメリカにおけるヘビーメタルへの社会的反発	142
6-3. 各国におけるヘビーメタル受容の特徴	148
おわりに	175

第7章 ヴィジュアル系ロックの社会における立場、政治との関わり

はじめに	177
7-1. ヴィジュアル系ロックと政治、宗教	178
7-2. 日本のヘビーメタルと政治、宗教	185
7-3. ヴィジュアル系ロックの選択の背景	190
おわりに	204

おわりに	207
参考文献	214
参考映像	221
参考音源	221
参考 URL	222

はじめに

この論文では 1980 年代の終わりに登場した、日本独自の音楽ジャンルであるヴィジュアル系ロックについて分析する。

ヴィジュアル系ロックとは、どのようなものを指すのだろうか。一般に、音楽的な特徴よりは、ルックス面の特徴によって定義され、自分たちを美的に、あるいは女性的に見せるような化粧やヘアスタイルをし、ゴシック的な衣装を纏って演奏をするロックバンドのことを指す。音楽的には様々な音楽ジャンルの要素を融合させているが、基本的に、ハードロック・ヘビーメタル的なサウンド、歌謡曲的でキャッチーなメロディ、耽美的な内容の歌詞といった特徴を持っている。

海外にも、ヴィジュアル系ロックと似た衣装や化粧をしてパフォーマンスをするバンドは存在している。例えば、アメリカの Marilyn Manson や Mötley Crüe、イギリスの 1970 年代～80 年代のバンドである Japan や Culture Club などがそれである。しかし、これらのバンドはヴィジュアル系ロックとは呼ばれない。前者はヘビーメタルに分類され、後者はニューウェーブ、ニューロマンティクスと呼ばれる。

ヴィジュアル系ロックは、1980 年代後期から 1990 年代はじめに、X（92 年に X JAPAN と改名）が人気となったことで、日本のメジャーな音楽シーンに登場した。X は歌謡曲的なメロディをハードロック・ヘビーメタル的な音で演奏し、そこにパンクの叫び、エネルギーを融合させた形のバンドであった。歌詞に関しては、耽美的で暗い内容のものが多かった。またメンバーは LA メタルやグラムロックから影響を受けたような派手な化粧や衣装、ヘアスタイルをしていた。X がそれまでのバンドと比べて革新的だったのは、バンドのキャッチコピーを「PSYCHEDELIC VIOLENCE CRIME OF VISUAL SHOCK」としたように、音楽だけでなく、視覚的な面で主張することに積極的であった点である。

X は 89 年にメジャーデビューするや爆発的な人気を得た。彼らの人気に触発されるように 90 年頃から、X 的な特徴を受け継いだバンドが多く登場し、それらを指す総称としてヴィジュアル系ロックという言葉が用いられた。その理由は、X のキャッチコピーと、1990 年に創刊された、X と似た特徴を持つバンドを中心に扱う音楽

雑誌『SHOXX』に「VISUAL & HARD SHOCK MAGAZINE」というサブタイトルがつけられていたことによると言われている。

Xに続いて注目されたバンドの中で、とくに大きな影響力を持ったのは LUNA SEA である。彼らは派手な化粧、逆立てた髪、ハードロック・ヘビーメタル的なサウンド、歌謡曲的なメロディ、暗く耽美的な歌詞、幻想的なイメージの演出など、X が持っていた特徴をより洗練されたものにした。彼らが X と異なっていたのは、耽美的で女性的な化粧、ヨーロッパのゴシック的な衣装をより強調し、ファンにもわかりやすく取り入れていたことである。これは LUNA SEA がイギリスのニューウェーブやゴシックロックから大きな影響を受けていて、それを強調したためである。X もそれらの音楽ジャンルからの影響は受けていたようで、LUNA SEA の登場と前後して次第に LA メタル的なルックスから耽美的なものに移行していった。したがって、冒頭で述べたヴィジュアル系ロックの一般的な特徴は、LUNA SEA の登場以後に定着したと言っていい。LUNA SEA が 92 年にメジャーデビューし X と同じような人気を獲得すると、ヴィジュアル系ロックの存在は広く認知され、日本のロックシーンにヴィジュアル系ロックのブームが起こったのである。

このように X と LUNA SEA はヴィジュアル系ロックの誕生と展開に大きな役割を果たした。二つのバンドに共通していたのはヘビーメタルの影響を受けながら、それまでのヘビーメタルとは異なる特徴を打ち出した点である。彼らは様々な音楽ジャンルの要素を融合させた表現を行っていたが、耽美的な化粧、日本的メロディといった特徴から推し量れるように、ルックス面ではイギリスの Japan などのニューウェーブ、音楽面では BOΦWY などの歌謡ロックに接近していった。実は彼らのこの選択は、日本での商業的成功を狙った戦略的なものでもあった。彼らが活動を始めた 80 年代に世界的に流行したヘビーメタルは日本で商業的成功を得られなかった。そのため従来のヘビーメタルをプレイしていたのでは、大衆的な人気を得られない可能性があった。そこで彼らは、様々な音楽ジャンルの要素を融合させ、新たな表現を選択したのだと考えられる。X がシーンに登場し始めた 80 年代当時、日本では BOΦWY などの歌謡ロックが圧倒的な人気を誇っていた。また、イギリスの Japan などの耽美的なロックも、特にそのルックス面で人気となっていた。この選択はそれらを意識したのである

う。

その後、90年代のブーム期には、ヴィジュアル系として多くのバンドが登場した。とくに高い人気を獲得したのは、L'Arc-en-Ciel、黒夢、GLAYである。彼らは、基本的にLUNA SEAのスタイルを継承していた。1994年に揃ってメジャーデビューし、XやLUNA SEAに匹敵する（またはそれ以上の）人気を獲得するに従って、日本の音楽シーンにおいて、ヴィジュアル系ロックはひとつのジャンルとして浸透し、ブームは過熱していった。90年代の後半には、LUNA SEA、L'Arc-en-Ciel、GLAYはそれぞれ10万人以上を動員する野外ライブを開催し、その他のバンドも多くが日本武道館公演を行い、また全国ホールツアーを組んだ。

しかし2000年代に入ると、これらのバンドの人気も、活動休止などの要因によって凋落し、ヴィジュアル系ロック全体としての人気もやや低調なものになっていった。それでも、ヴィジュアル系ロックのシーン自体は存続し、やがて2000年代後半頃より新たな様相を呈し始める。The GazettE、NIGHTMARE、SIDといったバンドが登場し、スタジアムクラスの会場でライブができるほどの高い人気を獲得した。そして1999年にデビューしたDIR EN GREYが、海外での活発な活動を展開させ、そこでの評価を獲得することに成功したのである。またX JAPAN、LUNA SEAら往年の人気バンドも活動を再開した。さらに楽器を演奏しないヴィジュアル系エアバンド、ゴールデンボンバーも人気となった。そして近年では、グローバル化の進展に伴い、海外にもその影響を受けたアーティストやファンが生まれている。彼らは世界的に大成功しているとは言えないが、日本のポピュラー音楽が海外で認知されたひとつの事例として受け止めることができる。

このように、ヴィジュアル系ロックは、その誕生から現在まで、日本のポピュラー音楽の中でも一定の規模をもったマーケットとして認知されてきた。

またヴィジュアル系ロックは、いくつかの特異な文化的特徴をもっている。まずあげられるのは、彼らが日本のヤンキー文化的な気質を強く持っていることである。それは、例えば、先輩後輩の上下関係を非常に重視した縦社会を形成していることや、「夜詩危（YOSHKI）」、「祖麗慰遊（Soleil）」に代表される言語感覚に表れている。また「お前の瞳にドロップキック」などの大衆的で泥臭い表現なども、そのような特

徴を表している。

二つ目は、バンギャルと呼ばれる熱狂的な女性ファンをもち、アーティストとファンが、ある種の強固なコミュニティを形成している点である。それはバンドの縦社会的なコミュニティと相互に影響しあい、シーン全体があたかもひとつの大きなコミュニティを形作っているとも言える状況が生まれている。

三つ目に、ファッションの面では、ヴィジュアル系は、ゴスロリという独自のファッションを生み出した。これはゴシックファッションとロリータファッションを融合させたものである。1997年にデビューしたバンド MALICE MIZER の Mana は、その流行の拡大に大きな役割を果たした。

四つ目は、ヴィジュアル系ロックのバンドが商業的に成功すると、当初の耽美的な化粧やゴシック的衣装、様々なジャンルを融合させた音楽性を捨て、カジュアルなルックス、ポップな音楽性になる傾向を持っていることである。この論文のなかで分析していくように、彼らは、自身のルックスや音楽性に対してコンプレックスを抱えていて、それを様々な音楽の融合や化粧で隠しているのではないかと考えられる。しかしながら、成功して自信をもつことによって、それを次第に脱ぎ捨てるのだとは捉えられないだろうか。こうした特徴は、デビューからずっと同じスタイルを貫く他のポピュラー音楽のジャンルにはあまり見られないものである。

このように人気もあり、文化的な特殊性を持った音楽ジャンルであるにもかかわらず、ヴィジュアル系ロックについては、現在まで本格的な分析はなされてこなかった。ヴィジュアル系について、アカデミックな視点から分析した著書、論文としては、井上貴子・森川卓夫・室田尚子・小泉恭子による『ヴィジュアル系の時代 ロック・化粧・ジェンダー』（2003）を除くと、ほとんど存在していないと言っていい。同書ではヴィジュアル系ロックについて、ジェンダー、歴史、ファンのコスプレ、少女漫画との関係性といった面から議論が展開されている。これらは非常に興味深いものではあるが、それぞれが独立した論考であり、ヴィジュアル系全体を総合的・体系的に分析しているわけではない。

音楽ライターの市川哲史による『私が「ヴィジュアル系」だった頃。』（2005）、『私も「ヴィジュアル系」だった頃。』（2006）、『さよなら「ヴィジュアル系」～紅に染ま

った SLAVE 達に捧ぐ〜』(2008) は、ヴィジュアル系ロックシーンの変遷に関するミュージシャンとの対談集で、興味深い事実や証言が多く含まれているが、アカデミックな分析とは言えない。また彼の著書『誰も教えてくれなかった本当のポップ・ミュージック論』(2014) では、ヴィジュアル系ロックについて、ヤンキー文化的側面やバンドの海外進出について触れながら総合的に考察されているが、これもアカデミックな分析とは言えない。

2011 年には柏木泰典による『ポップカルチャーとしてのヴィジュアル系の歴史』という研究ノートも発表されているが、これもファンの視点によるエッセイに近い内容である。

なぜこのようなことになっているのだろうか。ヴィジュアル系ロックが日本のポピュラー音楽の歴史の中で果たした役割を考えれば、あまりにも軽視されていると言えないだろうか。例えば、日本独自のポピュラー音楽のひとつのジャンルを誕生させたこと、日本において欧米のヘビーメタルに近いサウンドを商業的に成功させたこと、90 年代を通して日本のロックシーンのメインストリームとなったことなどは大きな功績と言えるのではないだろうか。その意味で、ヴィジュアル系ロックを分析することは、日本のポピュラー音楽、ロック音楽の歴史、文化を検討するうえで重要だと考えられる。

また、彼らのヤンキー文化的な側面や自らのコンプレックスを隠そうとしているように見える姿勢、連帯の強いコミュニティの形成といった側面は、90 年代の社会や、当時の若い世代の気質を分析するうえでも重要だと考えられる。1990 年代は、日本の社会構造が大きく変化した時期である。具体的には、バブル経済が崩壊し、それに伴って長い経済停滞が始まったこと、終身雇用制などの日本的経営システムの崩壊、家族、親戚関係の結びつきの弱体化、地域の共同体の役割が希薄になったことなどがこの時期におこっている。さらにオウム真理教によるサリン事件のようなテロリズム、阪神大震災などの自然災害、神戸市連続児童殺傷事件などの猟奇的な犯罪など様々な社会的な危険が顕在化した時期でもある。したがって 1990 年代には、それまであった伝統的な日本の価値観、社会構造も大きく変化していった。ヴィジュアル系ロックはこのような日本社会の変動期に誕生し、人気となった。したがって、そこには、社

会や経済との強い関係が存在すると考えるべきであろう。

広田寛治による『ロック・クロニクル 現代史のなかのロックン・ロール』(2012)で示されているように、一般にポピュラー音楽、ロック音楽は、そのときどきの社会の状況と密接にかかわっている。例えばロックンロールは、アメリカのブルースやジャズ、カントリーといった音楽が融合し、よりエンターテインメント性の高いダンスミュージックとして発展したものだが、その背景には 1950 年代のアメリカ社会の繁栄があると言えるだろう。また 70 年代にイギリスで起こったパンクのムーヴメントも、当時のイギリスの深刻な経済不況と、それによる若者のいらだちが背景にあったと考えられる。

そのように考えていけば、ヴィジュアル系ロックという、特異な性格をもった音楽ジャンルが日本社会の大きな変動期に生まれ発展したのは、単なる偶然ではなく、ある程度の必然性があったと言えないだろうか。

この論文の目的は、ヴィジュアル系ロックに関して、社会科学的な視点から総合的な分析を行うことにある。とりわけヴィジュアル系ロックがいかにして誕生し、人気を得て、一つの音楽ジャンルを形成したのかについて、その音楽性、アーティストとファンのコミュニティ、経済状況・社会状況との関係性、文化としての位置（位相）、音楽ビジネスなどの視点から総合的に分析していく。そしてそれが 1990 年代以降の日本社会において、必然性を持って生まれ、発展してきた音楽ジャンルであることを明らかにしていきたい。

論文の構成を簡単に紹介する。第 1 章では、ヴィジュアル系ロックの誕生から 90 年代までの歴史を振り返り、その成功と発展を音楽的ルーツ、ファッション、支持基盤、時代の社会経済状況との関係性などの視点から分析する。とくに、ヴィジュアル系ロックのミュージシャンが感じてきた、自身の音楽的な才能やルックスなどに対するコンプレックスが、実は成功の要因になったという逆説について注目する。またゴスロリ・ファッションの導入、地方のヤンキー文化と欧米の耽美派ロックとの接近といった「奇妙な」文化的融合があったことについても検討する。

第 2 章では、ヴィジュアル系ロックが 2000 年以降、音楽産業の衰退のなかで、どのようにして音楽ジャンルとして存続し、再び脚光を浴びるに至ったのかについて分

析する。特に 90 年代と比較してヴィジュアル系のミュージシャンが自身に対する客観的認識・評価を次第に欠いていき、日本的なリズム、メロディといった音楽性、ヤンキー文化的な側面を強化し、閉塞化していったことについて検討する。その一方で、それとは逆の方向性をもつ、DIR EN GREY に代表されるような海外進出の動きがなぜ起こったのかについても考察する。

第 3 章では、ヴィジュアル系ロックシーンにおいて、バンドとファンが親密なコミュニティを形成するという点に着目し、それが 1990 年代にヴィジュアル系ロックを人気にした大きな要因であること、そして、そのような効果が生じたのは、日本の社会、経済の状況が背景にあるということを明らかにする。バブル崩壊以降の経済停滞の長期化、雇用環境の悪化、家族・地域の社会的なつながりの弱体化といった経済・社会状況のなかで、人々はそれに不安を感じるようになっていき、従来の家族、地域、企業といった共同体の代わりになるような帰属の対象を、宗教や同じ嗜好をもつ人々のコミュニティなどに求めるようになっていった。ヴィジュアル系ロックシーンのバンドとファンのコミュニティも、まさにそのような役割を果たしていることを示していく。またその過程で、ヴィジュアル系のコミュニティにおいて、日本社会の伝統的な男性・女性の役割を維持しようとする保守的な意識が働いていたことについても指摘する。

第 4 章では、ヴィジュアル系ロックの海外での受容のされ方について、支持層や音楽ビジネスとの関係性から分析する。海外において、ヴィジュアル系ロックは、日本のアニメをきっかけとして認知されることが多く、様々な音楽やファッションを融合させた表現が、ある種の「アート」として評価されることもある。しかしその一方で、海外での商業的成功は依然として困難な状況にある。ここではその要因が、日本の経済停滞、日本の音楽産業の沈滞、日本的な声質やリズムによるものであることを明らかにしていく。そして実はそれが日本のポピュラー音楽全体の問題点でもあるのではないかということも示していく。

第 5 章では、ヴィジュアル系ロックに大きな影響を与えた音楽ジャンルであるヘビーマタルを取り上げる。ヴィジュアル系ロックを「和製ヘビーマタルの進化系」として捉え、彼らが商業的成功のために、それまでのヘビーマタルと決別し、耽美的なロ

ックや日本の歌謡曲的なロックの要素を取り入れていったことを明らかにする。そしてそれがどのような形で行われたのか、ルックス面と音楽面の双方から検討する。ここでは、その要因として、日本においてヘビーメタルが商業的成功や社会一般の基準での承認を得られなかったことを指摘する。またそのようなヴィジュアル系の選択に対する社会やヘビーメタルの反応について述べるとともに、彼らがそれをどのように受け止めていたのかについて述べていく。

第6章では、ヴィジュアル系に大きな影響を与えた海外におけるヘビーメタルを取り上げる。まず、日本とは異なり、海外では、80年代以来、ヘビーメタルが商業的に成功し、社会への様々な影響力を持っていることを明らかにする。アメリカでの事例を中心に、イギリス、ノルウェー、ブラジル、インドネシア、インド、イスラエルなどの事例を見ていく。とりわけ、バンドとファンの関係性、ヘビーメタルに対する社会の反応について明らかにしていく。そして海外においては、ヘビーメタルの表現や受容に、政治や宗教、イデオロギーといった要素が関係し、ヘビーメタルが一種のカウンターカルチャーとして認知されていることを示す。

第7章では、第5章、第6章の内容を受けた上で、ヴィジュアル系ロックの政治との関わり、社会的な立場に言及する。そして、ヴィジュアル系が、日本で大衆的な支持を獲得するために、ヘビーメタルの持つカウンターカルチャーとしての要素を薄めていったことを明らかにする。ここではその要因として、1980年代に日本ではヘビーメタルが商業的成功を得ることができなかったことから、大衆的な音楽としての位置をヴィジュアル系が戦略的に目指したこと、そして日本の社会ではポピュラー音楽に対し政治思想、宗教的な意見の表明が求められていないことを指摘する。またヴィジュアル系のそのような姿勢が、図らずも90年代半ばから指摘される日本の右傾化を補完する役割を果たしていることを明らかにする。

最後に全体の内容を要約し、今後の研究の可能性についてコメントする。

第1章 ヴィジュアル系ロックの歴史 -成立からブーム終焉まで-

はじめに

本章では1980年代の終わりのヴィジュアル系ロック誕生から、90年代までのヴィジュアル系ロックの発展の歴史を検討する。

ヴィジュアル系ロックは、1980年代後期から1990年代はじめに、X（92年にX JAPANと改名。本章では以下Xと表記する。）やLUNA SEAといったバンドが登場して高い人気を獲得したことによって、その呼称が生まれ浸透するようになった。そして以後10年間にわたり、ヴィジュアル系ロックのシーンはブームとも言えるほどの活況を見せ、一つのジャンルを形成するまでに至った。2000年代に入りブームが終わっても減びることはなく、現在も日本の音楽産業において一定の売上が期待される「マーケット」として認知されている。しかし、1980年代までは、ヴィジュアル系ロックという音楽ジャンルは存在していなかったのである。1980年代には、BUCK-TICKやDEAD END、THE WILLARDなど、ヴィジュアル系ロック的な特徴を持つバンドは存在したが、これらは「お化粧系」と呼ばれたり、パンクやハードロック・ヘビーメタルといったジャンルに分類されたりしていた。

ヴィジュアル系ロックという呼称がいつ頃生まれたかという点について、現在は1989年にメジャーデビューしたバンド、Xが高い人気を獲得した1990年前後だというのが定説になっている。その根拠となっているのは、Xのキャッチコピーが「PSYCHEDELIC VIOLENCE CRIME OF VISUAL SHOCK」だったこと、1990年に創刊された、Xと似たような特徴を持つバンドを中心に扱う音楽雑誌『SHOXX』のサブタイトルが「VISUAL & HARD SHOCK MAGAZINE」だったことである。したがって、ヴィジュアル系ロックはXの登場をきっかけにして生まれ、認知されたジャンルであるとも言える。X以降、1990年代には、ヴィジュアル系ロックのシーンから、いくつかの爆発的な人気を獲得するバンドが登場した。LUNA SEA、L'Arc-en-Ciel、GLAY、黒夢といったバンドである。彼らの活動と人気によって、現在まで続くヴィジュアル系ロックという音楽ジャンルが、日本のロックシーンに定着したのである。

その後 2000 年代に入ると、これらのバンドの人気も、活動休止などの要因によって凋落し、ヴィジュアル系ロック全体としての人気もやや低調なものになっていった。しかしヴィジュアル系ロックのシーン自体は存続し、やがて 2000 年代後半頃より新たな様相を呈し始める。1999 年にデビューした DIR EN GREY が海外での評価を獲得し始めたのである。それに呼応するかのように若手バンドが積極的に海外進出を試みるようになった。また X や LUNA SEA といった往年の人気バンドも活動を再開し、現在は、再び活気のある状況が復活しようとしている。

ヴィジュアル系ロックは、少なくとも 1990 年代の 10 年間については、巨大なムーブメントとなり、日本のロックシーンの主流となった。一部の熱狂的なファン層だけでなく一般的な音楽リスナーにも浸透したのである。それはなぜなのだろうか。さらに 2000 年代に入り一度は低迷したものの、再び注目を浴びている。日本独自の文化として海外で評価されているものの一つとして各種メディアにも取り上げられている。

本章ではヴィジュアル系ロックがいかにして誕生し、一つの音楽ジャンルを形成するに至ったのかについて分析する。そして、1990 年代のヴィジュアル系ロックの歴史を整理し、どのようにして 1990 年代を通して高い人気を獲得できたのかについて考察する。

本章の構成を簡単に紹介しておきたい。1-1 では、ヴィジュアル系ロックの誕生と発展をその音楽的ルーツに焦点をあてながら検討していく。そして、X と LUNA SEA がどのように重要な役割を果たしたのかを明らかにする。1-2 では、ヴィジュアル系ロックの特徴を音楽面と外見（ヴィジュアル）面から分析する。音楽面では、なぜ洋楽の多くのジャンルの要素を取り入れながら、それが日本的な歌謡ロックと融合したのかを考える。ヴィジュアル面については、アーティストの特徴的な化粧や衣装がどのような経緯で形成されたのかを明らかにしていく。1-3 では、ヴィジュアル系ロックがなぜ大きなブームとなったのかを考える。ここでは、ゴスロリ・ファッションやヤンキー文化との関係性についても検討する。最後に、本章の内容を要約する。

1-1. 2000 年までのヴィジュアル系ロックの流れ

バブル崩壊後の 1990 年代は「失われた 10 年」とも呼ばれ、日本経済が停滞した時期であるが、それとは対照的に、日本の音楽産業が大きく飛躍した時期である。鳥賀陽弘道の『J ポップとは何か -巨大化する音楽産業-』（2005）にもあるように、この時期に、音楽プロデューサー主導による音楽制作形態が定着し、さらにタイアップビジネスの発展、レコードから CD への音源媒体の移行、カラオケボックスやウォークマンの普及といったことにも後押しされ、音楽産業は空前の好景気を迎えた。日本のポピュラー音楽を指す「J-POP」という呼称が生まれたのもこの時期である。1998 年にはオーディオレコードの出荷額は 6,000 億円を越え、1990 年の約 2 倍の規模に成長した¹。ヴィジュアル系ロックもそれに対応するかのように 1980 年代後半に登場し、1998 年頃にブームの頂点を迎えた。

ヴィジュアル系ロックが登場したのは、1990 年前後とされているが、音楽雑誌『SHOXX』の 1993 年 1 月号別冊『SHOCK AGE』や 2010 年の『VISUAL ROCK ライブ参戦完全マニュアル』によれば、1980 年代初期には、ヴィジュアル系ロックの萌芽というべきものが、少なからず現れていたとされている。

一つは、パンクシーンで、自分自身を美的に演出するような化粧をしたバンドが多く登場した。中でも、ヴィジュアル系の元祖と言われているのは、AUTO-MOD と MADAME EDWARDA である。彼らは耽美的な化粧や歌詞、演劇的なパフォーマンスで注目を集めた。これらのバンドは、イギリスを発端とした Bauhaus などのゴシックロックや、ニューウェーブの勃興に影響を受けて登場した。

二つ目は、ジャパニーズメタルである。1980 年代初頭の欧米におけるハードロック・ヘビーメタルのムーヴメントに呼応し、日本でも、1980 年代の中頃には、ヘビーメタルシーンが盛り上がった。彼らはギターソロなどの演奏技術を重視し、全体に洋楽志向であった。代表的なバンドとしては、LOUDNESS、EARTHSHAKER、44MAGNUM などがあげられる。ヴィジュアル系ロックのハードロック・ヘビーメタ

¹ 経済産業省商務情報政策局監修 財団法人デジタルコンテンツ協会編『デジタルコンテンツ白書 2009』（2009, p.87）による。

ル的な演奏は、これらのジャパニーズメタルから受け継がれたものだと考えられる。

もう一つは、BOΦWY や REBECCA などの歌謡ロック系のバンドである。歌謡ロックとは、ロックの形態に日本的なメロディ、リズムを取り入れたもので、ジャパニーズメタルやパンクに比べてシンプルな演奏が特徴である。歌詞の内容も直接的な表現で、一般大衆にも親しみやすいものだった。その結果、高い人気を獲得し、東京ドームなどの大会場でライブを行うようなバンドも多かった。ヴィジュアル系ロックの日本的なリズム、メロディは歌謡ロックからの影響だと考えられる。1980 年代初期の日本では、ロックは未だアンダーグラウンドの音楽であったが²、歌謡ロックの成功はそれにポピュラリティを付与したと言える。

1980 年代後期に入るとバンドブームが起こる。このムーヴメントは『イカ天』³などのテレビ番組やマスメディアの後押しもあり、1990 年頃まで続くことになる。この時期、パンクシーンからは BUCK-TICK、THE WILLARD、LAUGHIN' NOSE、THE BLUE HEARTS、ジャパニーズメタルシーンからは DEAD END や PRESENCE、REACTION、筋肉少女帯、歌謡ロックシーンからは ZIGGY や JUN SKY WALKER (S)、UNICORN といったバンドが登場し、人気を獲得していった。

その一方、ASYLUM などに代表されるポジティブ・パンクのバンドも出現した。彼らは長髪に黒服、暗鬱な歌詞、パンクとヘビーメタルを融合させたサウンドといった特徴を持ち、ライブには同じような黒服を着たファンが集っていた。これらの特徴から、ポジティブ・パンクはヴィジュアル系の元祖とも言われているが、大衆性には欠けていた。

この時期は、ロックシーンが活気を帯びたと同時に多様化が進み、他の音楽ジャンルとのクロスオーバーも進んだ時期であった。

バンドブームがピークを迎えつつあった 1988 年、X が登場する。X は、同年インディーズでリリースしたアルバム『VANISHING VISION』をきっかけに人気が発火し、1989 年にメジャーデビューした。アルバムを 100 万枚以上売り、1992 年には東

² 小松 (2009, p.184)。

³ 『三宅裕司のいかすバンド天国』の略称。TBS で放送された深夜番組『平成名物 TV』内の 1 コーナー。アマチュアバンドが毎週 10 組登場し、審査員による投票で勝者を決めるオーディション形式の企画。5 週連続で勝ち抜いたバンドには、レコーディングやビデオクリップ制作などの特典が与えられた。1989 年 2 月 11 日から 1990 年 12 月 29 日まで放送された。

京ドーム 3Days ライブを行うなど、日本のロックシーンを席卷した。X は歌謡曲的なメロディをハードロック・ヘビーメタル的な音で演奏し、そこにパンクのエネルギーを融合させた形のバンドであった。歌詞に関しては、耽美的で暗い内容のものが多かった。またメンバーは LA メタルやグラムロックから影響を受けたような派手な化粧や衣装、ヘアスタイルをしていた。X がそれまでのバンドと比べて革新的だったのは、バンドのキャッチコピーを「PSYCHEDELIC VIOLENCE CRIME OF VISUAL SHOCK」としたことからもわかるように、音楽だけでなく、視覚的な面でアピールすることに積極的であった点である。一方、同時期に関西にも、X と同系統のルックスを持つバンド COLOR が出現した。当時は、「東の X、西の COLOR」と言われていた⁴。

X、COLOR がメジャーに進出した 1990 年には、彼らと同じようなスタイルのバンドが多く登場し人気を博した。かまいたち、D'ERLANGER、ZI-KILL、AURA、LADIES ROOM、BY-SEXUAL などが代表的である。彼らもまた派手な化粧や衣装によって聴衆に視覚的なインパクトを与え、人気獲得のきっかけにしようとする姿勢を持っていた。このような特徴を持つロックバンドに対する呼称として、「ヴィジュアル系」という語が生まれたと考えられる。それは X のキャッチコピー「PSYCHEDELIC VIOLENCE CRIME OF VISUAL SHOCK」と、1990 年に創刊された音楽雑誌『SHOXX』のサブタイトル「VISUAL & HARD SHOCK MAGAZINE」に由来している⁵。しかし、この時点では「ヴィジュアル系」という呼称は一般的ではなく、ヴィジュアル系ロックのシーンも、確立されていたとはいいがたい。X や ZI-KILL もヘビーメタルやパンクバンドの一つにすぎなかったのである。

バンドブームが終焉を迎えた頃、LUNA SEA が登場する。LUNA SEA は 1991 年に、インディーズでアルバム『LUNA SEA』を発表すると、翌年にメジャーデビューし、1995 年には東京ドームでワンマン公演を行い、爆発的な人気を得た。彼らは派手な化粧、逆立てた髪、ハードロック・ヘビーメタル的なサウンド、パンク的なエネルギー、歌謡曲的なメロディ、暗く耽美的な歌詞、幻想的なイメージの演出など、X の

⁴ 井野 (2004, p.111)。

⁵ 市川 (2008, p.227)。

な特徴をより洗練された形で体现していた。彼らが X に拮抗する人気を獲得したことで、ヴィジュアル系ロックの存在は広く認知され、日本のロックシーンにヴィジュアル系ロックのブームが到来するのである。

LUNA SEA がメジャーに進出した頃、ヴィジュアル系ロックの名の下に多くのバンドが登場した。なかでも高い人気を獲得したのは、L'Arc-en-Ciel、黒夢、GLAY である。彼らの音楽的な出自は様々であったが、LUNA SEA 的な特徴を継承するものであった。1994 年に、彼らは揃ってメジャーデビューを果たし、X や LUNA SEA に匹敵する（またはそれ以上の）人気を獲得した。その結果、日本の音楽シーンにヴィジュアル系ロックは、ひとつのジャンルとして浸透し、ブームは過熱していくのである。

音楽雑誌『フールズメイト』をみていくと、1992 年 11 月号では、「ヴィジュアル系」という呼称はあまり登場しないが、1994 年 9 月号では、すでに頻繁に用いられるようになっている。つまりヴィジュアル系ロックのシーンは、1990 年代前半に形成されたと言えることができるだろう。

1990 年代後半に入ると、テレビ番組『Break Out!』の放送が開始され、ブームは更に過熱することになる。『Break Out!』は 1996 年 10 月から 2001 年 12 月までテレビ朝日系で放送された番組⁶で、各地のライブハウスの推薦を受けたアマチュアバンドを紹介するという内容であった。ヒップホップなどのバンドも出演していたが⁷、やがて出演バンドのほとんどは、ヴィジュアル系ロックとなっていた。実際にこの番組で注目を集めたバンドも多く、「四天王」と称された SHAZNA、La'cryma Christi、FANATIC◇CRISIS、MALICE MIZER が 1997 年にメジャーデビューすると、ブームは異常な盛り上がりを見せる。それゆえ 1997、98 年がヴィジュアル系ロックブームの全盛期と言われている⁸。当時は、日本の音楽産業全体の成長も背景にあり、インディーズでも数万枚の CD セールスを達成するバンドも多かった。また各レコード会社がブームに乗ろうと、多くのヴィジュアル系ロックバンドと契約した時期でもあった。

しかしこの頃になると、LUNA SEA や L'Arc-en-Ciel、GLAY のような人気バンド

⁶ 2012 年 1 月より再び放送が開始された。

⁷ 井上・森川・室田・小泉（2003, p.98）。

⁸ 井上・森川・室田・小泉（2003, pp.98-99）。

のスタイルが模範とされ、バンドの音楽性が様式化してしまい、ブームの加熱とは反対に音楽的には停滞していった。その結果、インディーズで絶大な人気を誇った Dir en grey（現 DIR EN GREY）がメジャーデビューした 1999 年には、ブームは末期的な様相を見せ始めるのである。

2000 年に入るとヴィジュアル系ロックのムーヴメントは徐々に沈静化していく。LUNA SEA は、この年解散し、L'Arc-en-Ciel も 2001 年から活動休止期間に入った。その他多くのバンドが、2000 年を境に解散や活動休止などで失速していった。ヴィジュアル系ロックを扱った雑誌の休刊⁹もあった。これらの出来事は、1997 年の X の解散や、メンバーであった HIDE（当時 hide）の死で活気が無くなっていたヴィジュアル系ロックシーンに追い討ちをかけた。日本の音楽産業全体が 1998 年を境に規模を縮小させていたこともあり、以後、ヴィジュアル系ロックとされるバンドでメジャーデビューするほどの人気を獲得するバンドは極端に減り、ブームは終焉を迎える。やがてヴィジュアル系ロックは、メインストリームからは離れ、一部の熱狂的なファンに支えられるマニャックな存在になっていったのである。

1-2. ヴィジュアル系ロックの特徴

ここでは、ヴィジュアル系ロックの外見的、音楽的な特徴について分析したい。まず音楽的特徴であるが、ヴィジュアル系ロックには、歌詞やメロディ以外の面で共通点を見出すのが難しい。例えば X はハードロック・ヘビーメタル、LUNA SEA はハードコアパンク、GLAY なら日本の歌謡ロックというように、バンドによって、基盤となる音楽ジャンルが異なっている。しかし、市川哲史が「プログレもポジパンもインダストリアルも歌謡曲も全部ないまぜにして、ひたすら己の世界観を撒き散らした」¹⁰と言っているように、ベースとなる音楽ジャンルは違っていても、そこに雑多な音楽ジャンルをミックスさせるという手法は同じであった。たとえば X は、ハードロック・ヘビーメタルをベースに、ハードコアパンク、クラシック、ロックンロール、LUNA

⁹ 『Vicious』や『BAND×ARTIST』などが休刊となった。

¹⁰ 市川（2008, p.3）。

SEA は、ハードコアパンクをベースに、プログレッシヴロック、ハードロック・ヘビーメタル、ニューウェーブ、クラシックなどをミックスさせている。つまりヴィジュアル系ロックは、雑多な音楽ジャンルの集合体であり、そこに日本的メロディと暗く耽美的な歌詞が乗る音楽なのである。

どうしてヴィジュアル系ロックは、このような音楽的傾向を持っているのだろうか。それは彼らの年齢、育ってきた時代に深く関わっていると考えられる。1990 年代に活躍したヴィジュアル系ミュージシャンの多くは 1970 年前後の生まれである。この世代は、世界的にロック音楽が多様化した時代に少年時代を過ごしている。アメリカでは、『MTV』の効果で音楽産業全体が盛り上がった時期である。1981 年には、日本でも『MTV』の放送が開始され、多様なジャンルの音楽を消費しやすい時代になっていたのである。彼らは、国内外の様々なジャンルの音楽を食欲かつ自然に吸収することができたと言えるだろう。1970 年生まれである LUNA SEA の INORAN や、1969 年生まれの L'Arc-enCiel の tetsuya は、『MTV』や『ベストヒット USA』といった番組を見ていたと発言している¹¹。また、放送されたビデオクリップの効果もあり、海外のニューウェーブ、ニューロマンティクスやハードロック・ヘビーメタルなど、ミュージシャンが化粧をするロックを自然に受け入れるような感覚も同時に育てられたと考えられる。

では、日本的なメロディという特徴についてはどうだろうか。これは日本の歌謡曲からの影響を考えるのが自然である。しかしヴィジュアル系ロックが登場する以前、日本のロックシーンでは、LOUDNESS や VOW WOW、Plastics などに代表されるように、本格的であること、つまりサウンドやメロディが欧米的であることが客観的な評価を得るための一つの指標となっていたと言えよう。では、なぜヴィジュアル系ロックは歌謡曲の要素を取り入れたのだろうか。それは 1980 年代に活躍した日本の歌謡ロックバンドからの影響だと考えられる。これらのバンドは、東京ドームや日本武道館といった大会場でのライブを実現させ、アルバムを数十万枚売るといった成功を手にしたのである。つまり歌謡ロックは、彼らに、日本的なメロディのロックでも成

¹¹ INORAN については LUNA SEA (1995, p.22)、tetsuya については L'Arc~en~Ciel (1996, p.151) を参照してもらいたい。

功できるという認識を与えたと考えられる。X の YOSHIKI が商業的に REBECCA を超えることを目標の一つとして掲げていたことや¹²、GLAY、PENICILLIN、SHAZNA らが、BOΦWY からの影響を公言している¹³ことから考えても、歌謡ロックが一つの成功の見本となったということは想像に難くない。

つぎに、ヴィジュアル系ロックの外見的側面について触れたい。2000 年までのヴィジュアル系ロックの歴史を見ると、ヘアスタイル、化粧の傾向がある時期を境に大きく変化している。それは LUNA SEA の出現以前と以後である。LUNA SEA 以前の X や COLOR は、様々な色の長髪を逆立てる、けばけばしい化粧、レザーアイテムなど、見る者を威嚇するような容姿で、女性的な美しさの演出を想起させるものではなかった。LUNA SEA 以後のバンドは、髪を逆立ててはいるが、化粧は暗く耽美的なものに、衣装もゴシック調のものに変わっている。ヴィジュアル系ロックのスタイルとして後にポピュラーになったのは後者であるが、どうしてこのような相違が生じたのだろうか。

まず X の化粧、ヘアスタイルを検証したい。メジャーデビュー直後の X を見ると、レザーに銀のスパイクを打ち込んだヘビーマタル的な衣装の者もいれば、羽飾りのショールや多数のアクセサリを身に付けたグラムロック的な衣装の者もあり、5 人それぞれでスタイルは異なっている。しかし化粧の傾向は全員顔全体を白く塗り、目の周りを黒くし、かつ真赤なルージュを引くなど、けばけばしいもので、金色などに染めた長髪を立ち上げるという点も全員共通していた¹⁴。化粧に関しては、X がヘビーマタルのシーンから頭角を現してきたことと、YOSHIKI の自伝的ノンフィクション『YOSHIKI/佳樹』(2009)において、「(引用者注: X の方向性として) パンクとヘビーマタルを合わせたスラッシュメタルをやっていきたい」と話し合った¹⁵という記述があることから、スラッシュメタルのコープスペイント¹⁶と当時のハードロック・ヘビーマタルの流行である Mötley Crüe などの LA メタルの化粧をミックスさせたもの

¹² 小松 (2009, pp.234-235)。

¹³ GLAY については TAKURO (2006, p.64)、PENICILLIN についてはフルズメイト (1996, p.49)、SHAZNA については SHAZNA (2008, p.61) を参照してもらいたい。

¹⁴ 当時の写真だけでなく、井上・森川・室田・小泉 (2003, pp.126-127) も参照した。

¹⁵ 小松 (2009, pp.139-140)。

¹⁶ ヘビーマタルの化粧の一つ。主にスラッシュメタルやブラックメタルのバンドに見られる顔全体を白く塗り、目の周りを黒くする化粧。

であると考えられる。ヘアスタイルについては、Xはハードコアパンクに関心があり¹⁷、グールや鉄アレイなどのバンドとも親交が深かった点¹⁸や、イベントで Sex Pistols の楽曲を YOSHIKI らがカバー演奏していたことから推測できるように、立ち上げた髪はパンクバンドのスパイキーヘアに由来するものであると考えられる。Xは、それにヘビーメタルの長髪を融合させたのだと推測できる。当時日本のロックシーンでは、パンクバンドとヘビーメタルバンドは対立しており、相互交流はないに等しかった¹⁹が、双方と交流を図ったXが自分たちで良いと思ったところを取り入れた結果が、長髪のスパイキーヘアであったと言えるだろう。

次に、LUNA SEAの化粧、ヘアスタイルについてみていきたい。LUNA SEAは、ヘアスタイルはXと概ね共通であるが、化粧は彼らよりも怪しく、暗く、耽美的で、女性的な美しさを想起させるものであり、衣装はゴシック調の黒服で統一されていた。LUNA SEAの音楽的なルーツは、中心メンバーであるSUGIZOによれば、Japanなどのニューウェーブ、Bauhausなどのゴシックロック、ハードコアパンク、ヘビーメタル、プログレッシヴロック、YMOなどであり²⁰、外見的には特にニューウェーブやゴシックロックが土台になっていると考えられる。つまりLUNA SEAの化粧はニューウェーブ、黒服はゴシックロックに由来していると考えられる。この点でハードロック・ヘビーメタルをベースにしていたXとは異なっており、相違が生じたのだろう。LUNA SEA以降のヴィジュアル系ロックには、ニューウェーブから影響を受けている者が多い。L'Arc-en-Cielも音楽的ルーツは、JapanやYMOなどであり²¹、LUNA SEAと同系統のルックスであった。また黒夢も1994年4月号の『フルズメイト』において、Japanのアルバム『賦力の太鼓』へのオマージュと受け取れるグラビアを撮影している²²。またニューウェーブから派生したニューロマンティクスからの影響を表明する者もいる。例えばPENICILLINのHAKUEIは、イギリスのバンド、Dead or Aliveからルックス面での影響を受けたと発言しており²³、SHAZNAのIZAMは、

¹⁷ 小松 (2009, pp.139-140)。

¹⁸ 井野 (2003, p.34)。

¹⁹ 藤中 (2006, p.21)、津田 (2009, p.59)。

²⁰ SUGIZO・山本 (2011, pp.111-112)、市川 (2008, pp.126-133)。

²¹ 難波 (1999, p.59)。

²² 石井 (1998, p.107)。

²³ フールズメイト (1996, p.43)。

Culture Club や Duran Duran から影響を受けたと発言している²⁴。1990 年代中期以降、X よりも、LUNA SEA をはじめとした彼らの方が、メディアへの露出が多かったこともあり、ニューウェーブやニューロマンティクス的なスタイルが、ヴィジュアル系ロックの外見的な雛形となったのだと考えられる。

これまで説明してきたことをまとめると、ヴィジュアル系ロックは、音楽的にはヘビーメタル、パンク、歌謡ロックなど雑多なジャンルの集合体であるが、外見的にはニューウェーブやニューロマンティクスから強く影響を受けている。

しかし、多くのヴィジュアル系ロックバンドは、ビッグネームになるにつれて、化粧を薄くし、服装もカジュアル化させていく傾向がある。このことは、彼らの表現動機に関係していると考えられる。音楽ライターの市川哲史は、ヴィジュアル系ロックを「「いかに自分が特殊であるか」を全力でアピールする「自己正当化」エンターテインメント」²⁵としているが、これは、当たっていないのではないだろうか。自己正当化であれば、カジュアル化する必要などないからである。ヴィジュアル系ロックの素顔がわからないほどの化粧、日常生活では着ないであろう派手な、あるいは暗い服装、耽美的な歌詞、雑多なジャンルを融合させた音楽性といった特徴は、むしろ逆に容姿や生い立ち、音楽性に対するコンプレックスを隠そうとするものだと考えられる。それゆえに、人気を獲得して成功し、自信がついていくにしたがって、外見をカジュアル化させるといった行動に出るのだと考えられる。実際に彼らが周囲の評価や客観的視点を強く意識していることも、このことを裏付けている。LUNA SEA は「チャートで 1 位を取りたい」²⁶、「とにかく上に行くことが目標」²⁷と発言し、L'Arc-en-Ciel は TV 番組で「ヴィジュアル系」と紹介されて不機嫌になる²⁸などしていた。またそのように考えていけば、ヘビーメタル、パンク、ニューウェーブ、ニューロマンティクス、歌謡ロックなどの要素をミックスさせた表現も、商業的成功を意図した流行への対応という側面を持っていたと解釈できる。

²⁴ SHAZNA (2008, pp.26,27)。

²⁵ 市川 (2008, pp.3,4)。

²⁶ SUGIZO・山本 (2011, p.20)。

²⁷ 吉田 (2006, p165) の SUGIZO の発言による。

²⁸ NHK『ポップジャム』1999 年 4 月 19 日放送分より。Wikipedia (<https://ja.wikipedia.org/wiki/L%27Arc%E3%80%9Cen%E3%80%9CCiel>) 参照。2016 年 8 月 28 日閲覧。

つまり、ヴィジュアル系ロックとは、音楽性や容姿に対するコンプレックスを隠すことに始まり、最終的にそれを克服していくプロセスにおける表現方法であるとも言える。しかしこのような表現方法は、見方を変えれば「かっこ悪い」ものではないだろうか。なぜなら、自分たちの信念にしたがって、表現方法を選択しているのではないと考えられるからである。しかし、それでも、ヴィジュアル系ロックは 1990 年代を通して高い人気を誇ったのである。それはどうしてなのだろうか。

1-3. 90 年代ヴィジュアル系ロックブームの構造

1990 年代に、ヴィジュアル系ロックがムーヴメントを作り出したという事実は、当時彼らの表現を「かっこいい」ものとする認識が、リスナーやバンド活動をする者たちに存在していたことを示している。このことを前提として、1990 年代におけるヴィジュアル系ブームの構造について考えたい。

ムーヴメントが起きるためには、市場にバンドが大量に供給され、それを支持するリスナーが存在することが必要である。1990 年代は、80 年代後期のバンドブームを通過したことで、人々にとってのバンド活動に対する敷居は既に低くなっていた。そこに X が登場するのだが、どうして X のようなスタイルを多くのバンドが取り入れたのだろうか。

それは、X の特徴を考えてみるとわかりやすい。視覚的なインパクトはあったが、彼らは、演奏テクニックの面で特別秀でていたわけではなかった。楽曲も、高速ビートに歌謡曲的なメロディが流れるハードロック、あるいはピアノ伴奏を基調としたバラードと、基本的にはワンパターンである。またメンバーの名前は、本名を隠した YOSHIKI、TOSHI (現 ToshI) などのアルファベット表記であり、もともとの容姿も特に良かったわけではなかった。これらを逆に解釈すれば、演奏は下手でも、容姿が良くなくても、日本的な楽曲でも、化粧と「気合い」とエネルギーによって人気を獲得することができたと考えることもできる。X の成功は、実際には化粧と「気合い」とエネルギーによるものだけではないが、多くの若者たちに「俺達でもできるかもしれない」と思わせることができたのだと考えられる。筋肉少女帯の大槻ケンヂは市川

哲史との対談において、X 以後に登場した **BY-SEXUAL** に対し「元から可愛い男の子たちがバンドを始めようとしたわけよ。「こんなのでいいんだったら俺たちは全然綺麗になれるんじゃないか」って感じでさ」²⁹と、このことを裏付けるような発言をしている。

第4章でも触れるが、欧米のロック・ポピュラー音楽と日本のそれとを比較すると、ウィークポイントとなるのは、やはりリズム感、ヴォーカルの声、ルックス、日本語の歌詞、日本的なコード進行・メロディであると考えられる。ヴィジュアル系ロックの登場以前は、日本のロック・ポピュラー音楽でも、海外シーンへ進出すること、または欧米のアーティストに比肩し得る演奏力・音楽性を持つことが、ある意味で評価の基準とされてきた。だからこそ、1980年代の **VOW WOW** や **LOUDNESS** などのバンドは、演奏テクニックを磨き、英語の歌詞を導入し、海外のシーンへ積極的なアプローチを行ったと考えられる。日本の音楽シーン全体として、洋楽にコンプレックスがなかったとは言えないだろう。

音楽性やルックスに傑出していたとはいいがたく、きわめて日本的だった X が日本の音楽シーンで成功を収めたことで、それに続くバンドはルックスや音楽性へコンプレックスを持っていたとしても、それを隠しながら成功できるという認識を持ったと考えられる。

リスナーの増加は、なぜ起こったのだろうか。1990年代は、バンド活動だけでなく、ロックを聞くことに対する敷居も低くなっていた時期である。バンドブームや X の登場が重なった 1990 年を境に、リスナーにとってロックを聴くことは歌謡曲やポップスを聞くのと同じ水準になっていたのである。そして、1990年代中期に、**LUNA SEA**、**L'Arc-en-Ciel** や **GLAY** など、X と同系統とみなされるバンドが次々に成功を納めていったことによって、「ヴィジュアル系ロックの成功」に現実味が増し、「ヴィジュアル系ロックは一般的、国民的人気を得るもの、または得られるもの」という共通認識が、リスナーの間に次第に浸透していった。こうなるとバンドブーム期にロックを商品として売る方法を習得したレコード会社も、積極的にバンドと契約しようとするのは自然な流れである。

²⁹ 市川 (2008, p.202)。

しかし、1980年代からの流れで、ヴィジュアル系を受け入れる土壌が整っていたとしても、ヴィジュアル系ロックの表現に対して、バンド活動をする若者やリスナーが価値や共感を見出せない限り、それはすぐに飽きられてしまっただろう。10年間ブームが持続したのは、人々が彼らの表現に対して何らかの価値を見出したからに他ならない。90年代にヴィジュアル系ロックを中心に扱うようになった音楽雑誌『フルズメイト』の友達募集などの読者コーナーを参照すると、ヴィジュアル系ロックの客層は、10代から20代が中心だと推測できる。市川哲史は、「ヴィジュアル系ときたら「いかに自分が特殊であるか」を全力でアピールしまくるのだから。更に言えば、その特殊性の正体は「闇」だったり、「破滅」だったり「墮落」だったり、まさにネガティヴィティーの大博覧会状態。(中略)思春期特有のネガティヴィティーを抱えた少年少女たちにとっては、心の拠り所となった。自分たちが「負」の要素だと捉えて思い悩んでいたことを、ヴィジュアル系の連中はあろうことか武器にして誇らしげにさえしている。そりゃ悩める若きウェルテルたちは、心を掴まれるよ。」と指摘している³⁰。このことから、ヴィジュアル系ロックが若者達の強い共感を得ていたことがわかるだろう。実際にヴィジュアル系ロックのミュージシャンたちが自身のネガティヴィティーを武器にして誇らしげにしていたかどうかはわからない。だが、多くの若者たちにとってはそう見えたというのが正しいだろう。一方でそれは、当時の日本の若者が、経済的にも文化的にも豊かな時期を過ごしたため、自己のアイデンティティについて、悩み葛藤する余裕があったからだとも言える。また彼らは、幼少期にバンドブームを体験し、バンドの音楽を消費することによって、ロックが多様化、産業化されていく様を目の当たりにしている。それゆえ X の YOSHIKI の言うような「(引用者注: 音楽的な) ジャンルに対してポリシーのないのがポリシーです」³¹というような雑多なジャンルを融合させた表現に強く惹かれたのだとも考えられる。

さて、1990年代のヴィジュアル系ロックのブームを分析する上で避けては通れない文化的側面が二つある。それは、「ヤンキー文化」との親近性、ゴスロリ・ファッション（以下ゴスロリと表記する。）とヴィジュアル系ロックの結びつきである。

³⁰ 市川 (2008, p.4)。

³¹ YOSHIKI・市川 (1992, p.37)。

まずヤンキー文化との親近性について考えてみたい。1990年代のヴィジュアル系ロックバンドは、自分たちを卑下する心情を持ちながらも、ヤンキー的な気質も持っていた。先輩後輩の上下関係を非常に重んじる傾向があり、喧嘩の話も多く³²、ライブハウスや飲食店から出入り禁止を食らうといった逸話も少なくなかった³³。他にも、後輩バンドが売れているというだけで先輩から殴られる、「あのバンドは許せないから潰してこい」と命令されるといったことも日常的に起こっていた³⁴。なかでも X の主催したイベント「EXTASY SUMMIT」はヴィジュアル系ロックのヤンキー性の象徴とも言うべきもので、特攻服を着たミュージシャンたちが集合し「無敵」と書かれた巨大な旗を振るなどしていた。また彼らの言語感覚からも、ヤンキー的側面が窺える。YOSHIKI の衣装の刺繍「爆発夜詩危（爆発 YOSHIKI）」や、GARGOYLE のギタリスト SHEJA の漢字表記名「屍忌蛇」、元 ROUAGE の KAIKI 主催のレーベル Soleil の漢字表記名「祖麗慰遊」などが代表的なものだが、これは愛羅武勇 (I LOVE YOU)、夜露死苦（よろしく）などのヤンキー用語に通じる感覚であると言える。他にも X が広告で用いた「おまえの瞳にドロップキック」、「エックス 紅く染まった涙の爆弾」など、大衆的で泥臭く大げさな表現にもヤンキー的な美意識をみることができる。また髪立て、染髪、ピアスといった外見的特徴もヤンキー的であると言えなくもない。このような感覚を持った人達が、ゴシックロックやニューウェーブ、ニューロマンティクスなどの耽美系のロックに接近し、生み出した新たなジャンルが、ヴィジュアル系ロックであったと言える。大槻ケンヂは、「その前の、元祖 V 系の更に素みたいのが、マダム・エドワルダとか 80 年代ニューウェイヴ、いや 80 年代ポジティブ・パンクの人たちはやっぱり、お耽美なノリだったわけですよ（中略）そこに X がやって来て、「気合いだあーっ！」って叫びながら。そうしたら（中略）地方の、「本来はヤンキーをやるべきなんじゃないか」というような女の子たちが、わんさか V 系の下に来るようになってね。耽美色を、一切消しちゃったんだよね。」と発言している³⁵。また「同時に、彼らは土足で踏み込んで土壌を強くもしたのよ。土を強くして新たな雑草、

³² TAIJI (2000, pp.100-104)。

³³ 小松 (2009, pp.147-148)、津田 (2009, pp.59-60)。

³⁴ 市川 (2008, p.209)。

³⁵ 市川 (2008, p.205)。

毒々しい花々を増やす契機にもなった。」とも発言している³⁶。市川哲史も「地方特有のアバウトさでもって、それまで皆で一所懸命丹念に育てた花壇にドカドカと、土足で踏み込んできて一気に蹂躪してしまった。」と語っている³⁷。

精神科医の斎藤環は、『世界が土曜の夜の夢なら ヤンキーと精神分析』（2012）のなかで、ヤンキー文化の地方文化的な面を指摘している³⁸。またライターの速水健朗も『ケタイ小説的。“再ヤンキー化”時代の少女たち』（2008）において、同様の指摘をしている³⁹。実際ヴィジュアル系ロックの人気バンドには地方出身者が多い。Xは千葉県、LUNA SEAは神奈川県、L'Arc-en-Cielは和歌山県・滋賀県、GLAYは北海道、黒夢は岐阜県の出身である。このことから考えても、ヴィジュアル系ロックの基礎には、東京の耽美系ロック文化に地方のヤンキー文化が接近したことがあるのは間違いない。大槻ケンヂは「Xが面白かったのは自分たちの周辺に、自分たちをヘッドとするタテ社会を作ったこと」として、「そういうノリって、田舎というか地方ヤンキー文化だよな」とも語っている⁴⁰。このような視点から考えれば、ヴィジュアル系ロックは1990年代に欧米由来の耽美系ロックと日本のヤンキー文化が接近することで誕生し、それによって、日本的な新たなロック文化を確立させたとも考えられる。斎藤環は、ヤンキー文化の特徴として、種々の文化の理念なき寄せ集めについても指摘している⁴¹が、このような文化的融合が起こること自体に、ヴィジュアル系ロックのヤンキー文化との親近性が伺えると言える。日本は、都会に比べて圧倒的に「地方」と分類される場所が多い。1990年代にヴィジュアル系ロックが高い人気を獲得できたのは、地方の若者たちがヴィジュアル系ロックの表現に自分たちのヤンキー文化的なものを感じ取ったからだとも考えられる。

ゴスロリ・ファッションは、なぜヴィジュアル系と結びついたのであろうか。ゴスロリとは、ゴシック・ロリータの略称で、ゴシックファッションにロリータファッションを融合させたものである。多くのヴィジュアル系ロックバンドが衣装にゴシック的

³⁶ 市川（2008, p.205）。

³⁷ 市川（2008, p.205）。

³⁸ 斎藤（2012, p.174）。

³⁹ 速水（2008, p.141）。

⁴⁰ 市川（2008, pp.208-210）。

⁴¹ 斎藤（2012, pp.208-245）。

な黒服を用いたのは、Siouxsie & the Banshees や The Cure、Bauhaus などのゴシックロックに由来するものだと考えられる。確かに、L'Arc-en-Ciel や LUNA SEA、ROUAGE など、ゴシックロックからの音楽的な影響を公言する者⁴²も多い。しかし、ヴィジュアル系ロックファンがこのような衣装を制服的に着用するようになったのはどうしてだろうか。日本では 1980 年代後半に活躍したバンド、有頂天や ASYLUM などのファンの中に、ゴスロリ的なファッションをした者がいたのが⁴³、その走りとされている。有頂天と同じレーベルに所属していた筋肉少女帯の大槻ケンヂも「(引用者注: ゴスロリのような) そういうファッションは 88 年くらいからあった。」と発言している⁴⁴。しかし、ヴィジュアル系ロックファンが、ゴシックファッションを制服とするきっかけになったのは LUNA SEA である。LUNA SEA は衣装にゴシックファッションを取り入れただけでなく、たびたび「黒服限定 GIG」と題したライブを行い、黒服以外のファンを会場から閉めだしていた。このようなこともあり、LUNA SEA が登場した 1991 年頃からヴィジュアル系ロックファンの間に、ライブには黒服を着て行かねばならないという認識が高まったのではないかと考えられる。メンバーの SUGIZO は、「客に真似してもらうことが自分たちを広めることになる第一歩だと思っていた」という発言もしており⁴⁵、LUNA SEA が確信犯的にゴシックファッションをファンの間に広めていったのだと考えられる。同じ頃に人気のあった Gilles de Rais や Silver-Rose などの衣装もゴシック調の黒服だったことや、X のファンの間でメンバーの衣装を真似る行為が一般的になっていたことも、それを後押ししたのだろう。

だが、ゴスロリが本格的にヴィジュアル系ロックと結びついたのは、1997 年にメジャーデビューした MALICE MIZER の Mana の影響が大きい。Mana は、自らの衣装にゴスロリを取り入れただけでなく、自身でブランドを立ち上げ、『ゴシック & ロリータバイブル』などのファッション雑誌にも積極的に登場して、ゴスロリをヴィジュアル系ロックファンの新たなファッションとして提示することに成功した。MALICE MIZER が人気を獲得したのと前後して、ゴスロリを衣装に取り入れたバンドも多く

⁴² L'Arc-en-Ciel に関しては野口 (2010, p.16)、LUNA SEA に関しては市川 (2008, pp.126-133)、ROUAGE に関してはフルズメイト (1996, p.87) にそのような証言がある。

⁴³ 市川 (2008, p.222)、井野 (2004, p.98)。

⁴⁴ 市川 (2008, p.222)。

⁴⁵ 市川 (2008, p.145)。

登場した。したがって、ゴスロリは、1990年代後半にヴィジュアル系ロックファンの間に定着したと考えられる。

ゴシックファッションが、1980年代のポジティブ・パンクやゴシックロックなどのバンドと親近性が高いのは、彼らの音楽性から考えても必然的である。しかし、歌謡ロック的、ハードロック・ヘビーメタル的なヴィジュアル系ロックの音楽性との結びつきは連想しにくい。これを強引に結びつけてしまった事実からも、「種々の文化の理念なき寄せ集め」という、ヤンキー文化的な側面が伺えるとも言えるだろう。

このようにして 1990 年代のヴィジュアル系ロックブームが作られていったのであるが、それは約 10 年後に衰退を迎えることになる。衰退の理由として考えられるのは、やはり市場に供給されるバンドの減少、ヴィジュアル系ロックを聴く人の減少である。その要因となる出来事は、90 年代後半に既に始まっていた。牽引者の喪失である。1997 年に X が解散したのである。1998 年にはメンバーであった HIDE(当時 hide) が急死し、2000 年に LUNA SEA が解散、2001 年には L'Arc-en-Ciel も活動休止期間に入った。その他のバンドも多くが解散していった。

これらのことは、たとえ商業的に成功しても、様々な問題に直面せざるをえないという事実を、アマチュアバンドやリスナーに突き付けることとなった。また X や LUNA SEA、L'Arc-en-Ciel、GLAY らに代わる人気をもったバンドが 90 年代を通して育たなかったという事実も、彼らの希望を削ぐことに繋がったと考えられる。こうなるとヴィジュアル系ロックをやりたいと思う若者は自然に減少することになり、レコード会社もヴィジュアル系ロックバンドと契約し、売り出すことに消極的になる。その結果、新しくファンになる人も少なくなっていくと考えられる。また 2000 年には、1990 年にティーンエイジャーだった者も 10 年たって成人している。思春期の頃にはヴィジュアル系ロックの表現に共感できたが、成長するにつれて関心が薄くなり、次第に聴かなくなっていくということもあるだろう。ヴィジュアル系ロックの表現に惹かれバンドを組む若者も、若い世代特有の悩みや葛藤が表現の原動力であったために、成長し精神的に成熟していくとヴィジュアル系ロックの表現に魅力を感じなくなる。2000 年代初めに多くのバンドが解散、あるいは失速していったのはこういったことに起因していると考えられる。実際、GLAY の TAKURO は 2000 年を境に多くのバン

ドが活動を止めたことや、自身らも 2000 年ごろに行き詰まりを感じていたことを指摘し、つぎのように発言している。

「夢や憧れで突っ走ってきた僕らのようなバンドが（中略）ふと我に返る。自分の人生はこのままでいいのだろうか。なんのために、なにを目標にこのバンドを続けていくのだろうか。（中略）二十代も後半になれば、自分の生き方が固まってくる。自分になができて、なにができないかがはっきり見えてきたときに、バンドという共同作業なんかやってられないという気分になることだってあるだろう」⁴⁶。

ヴィジュアル系ロックだけでなく、この時期には音楽を聴く人自体が減少した。日本レコード協会の資料や『デジタルコンテンツ白書 2009』（2009）を参照してもわかるように、日本の音楽産業が過去最大の規模を記録した 1998 年以後、現在まで右肩下りの現状が続いている。これはヴィジュアル系ロックが衰退の兆しを見せた時期と重なっている。2000 年頃には日本国内の景気がそれまでに比べて著しく低迷するという時代背景もあり、華やかなものが求められなくなっていったとも考えられる。

ヴィジュアル系ロックブームの終焉は、牽引者の喪失、それによるリスナーの減少、音楽産業や国内景気の低迷、バンドマンやリスナーの成長によってヴィジュアル系ロック的な表現が必要とされなくなったというような要因の複合によるものであったと考えられる。したがってブーム終焉後もヴィジュアル系ロックを支持するのは、熱狂的に応援し続けるマニアックなファンだけとなった。その結果、ヴィジュアル系ロックはメジャーな存在からマイナーな存在へとポジションを変えざるを得なくなったのである。

おわりに

ヴィジュアル系ロックは 1980 年代終わりに誕生し、1990 年代を通し一つのムーブメントを起こすほどの人気を獲得した。2000 年に入りヴィジュアル系ロックのブーム

⁴⁶ TAKURO (2006, p.186)。

は終焉を迎えたが、ひとつの音楽ジャンルとして定着している。しかし日本の音楽産業におけるメインコンテンツの一つとなっていた 1990 年代に比べて、2000 年代においてはマイノリティとなってしまった。そのことはブームの終焉をはじめ、2000 年代の音楽産業の低迷、経済停滞の長期化といったことを考えると致し方ないことである。

ヴィジュアル系ロックは、1990 年代が日本の音楽産業における成熟期であったという背景もあり、それ以前のロックバンドとは比べ物ないならない規模の商業的成功を掴んだ。1990 年代という時代は、容姿や音楽性へのコンプレックスを抱えつつもそれを打破し、成功していくというヴィジュアル系ロックの物語が一つのリアリティを持った 10 年だったのである。それは、経済停滞の渦中にあったとはいえ、バブル期の好景気をもう一度というように、少なからず未来に期待を持つことができる環境が時代や音楽産業にもあったからだと言えるかもしれない。

ヴィジュアル系ロックが一時的にとはいえ、日本のロックシーンにおいてメインストリームとなったことは事実である。1980 年代までは、欧米的な音楽スタイルこそが本格的とされ、客観的な評価につながった。それゆえ、1980 年代の VOW WOW や LOUDNESS などのバンドは演奏テクニックを磨き、英語の歌詞を導入し、海外のシーンへ積極的なアプローチを行なったと考えられる。しかし、ヴィジュアル系ロックは欧米のロックも日本の歌謡曲も、自身で「かっこいい」と思えた要素を区別なく自由にミックスさせたのである。そこにはヤンキー的な美意識も存在していたのかもしれない。ミュージシャンの表現姿勢はどうあれ、日本産ロックの新たな形態を提示したと言う点では新しかったと言える。またゴスロリという新たなファッションジャンルを開拓し定着させることにも成功した。ヴィジュアル系ロックが音楽、ファッション両面で日本独自のジャンルを確立させたことについては評価すべきである。これが市川哲史の言うように、「日本人を洋楽コンプレックスの呪縛から解放した」⁴⁷ということなのかもしれない。第 4 章でも詳しく述べるが、2000 年代後半ごろから海外市場に目を向け、現地でアルバムをリリースするようなバンドが増えてきているのは、その証拠であると言える。

本章では 1990 年代を中心にヴィジュアル系ロックの誕生とその歴史について分析

⁴⁷ 市川 (2008, p.4)。

した。2000 年以降のヴィジュアル系ロックの歴史と詳しい分析は第 2 章で行う。

第2章 2000年以降のヴィジュアル系ロックの歴史

－閉塞状況と海外への進出－

はじめに

本章では2000年以降のヴィジュアル系ロックの歴史を検討する。

ヴィジュアル系ロックは、X（現 X JAPAN）の活躍をきっかけに、1980年代に誕生し、1990年代には、Xに続いて LUNA SEA や L'Arc-en-Ciel、GLAY などの爆発的な人気を獲得するバンドが登場し、大きなムーブメントを形成した。しかし2000年代に入ると、これらのバンドは活動休止などで失速し、ヴィジュアル系ロックの人気は低調なものとなった。日本の音楽産業の縮小やリスナーの減少、国内景気の低迷などの要因もあり、ブームは終焉を迎えた⁴⁸。しかしヴィジュアル系ロックは音楽ジャンルとしては存続し、2000年代後半頃より新たな様相を呈し始める。ネオ・ヴィジュアル系と呼ばれる、X や LUNA SEA に影響を受けた世代のバンドが登場し高い人気を得るようになった。また1999年にデビューした DIR EN GREY は海外での高い評価を獲得した。さらに X (X JAPAN)、LUNA SEA ら往年の人気バンドも活動を再開し、楽器を演奏しないエアバンドのゴールデンボンバーも人気となるなど、現在は再び活気のある状況が復活しようとしている。また日本独自の文化の一つとして海外でも注目されていると、マスメディアでも報道されている⁴⁹。

しかしそれは、本当なのだろうか。ヴィジュアル系バンドは、その一部を除けば、ほとんどが日本国内を主な活動場所としており、その日本の音楽市場は、ブームが起った90年代に比べて、半分以下に規模が縮小している。かつての X や LUNA SEA に匹敵するほどの人気、知名度を獲得するバンドも出現していない。

本章では、2000年以降のヴィジュアル系ロックの歴史を俯瞰し、現在までの状況を分析する。またネオ・ヴィジュアル系や、バンドの海外進出の事例に触れ、ブーム終焉後、ヴィジュアル系ロックがなぜ滅びなかったのか、またどのようにして、再び脚

⁴⁸ 齋藤（2012）を参照のこと。

⁴⁹ 神庭（2011）。

光を浴びるに至ったのかについて分析する。

本章の構成を簡単に紹介しておきたい。2-1 では 2000 年から現在までのヴィジュアル系ロックシーンの流れについて説明する。シーンの動きを前後期に分けて整理する。2-2 では、2000 年代以降のヴィジュアル系ロックの主流となったネオ・ヴィジュアル系に焦点をあて、現在のヴィジュアル系ロックの持つ特質について、ファッション、音楽性の面から分析する。2-3 ではヴィジュアル系ロックがどのようにして、ブーム終焉以後も音楽ジャンルとして成立し続けることができたのかについて分析する。また海外進出の事例として DIR EN GREY を取り上げると同時に、シーン全体が持つ閉塞性について言及したい。最後に本章の内容を簡単にまとめる。

2-1. ヴィジュアル系ロックブームの終焉と 2000 年以後の流れ

2000 年代の日本は、1991 年代におこったバブルの崩壊と経済の停滞によって、ロックをはじめとするサブカルチャーがその勢いや価値を失いつつあった時期である。また経済、社会のグローバル化などに伴って、伝統的な村、会社、家族などの共同体は崩壊していき、人々は将来に不安を抱くようになっていった。日本の音楽産業についていえば、コンテンツが売れなくなり、1998 年を境に規模を縮小させていった時期である。

90 年代に盛り上がったヴィジュアル系ロックの人気も、このような社会全体の変化に応じて衰退していった。要因としては、社会や音楽産業の問題だけでなく人気バンドの失速や、2000 年前後に起こったポップパンクのブーム⁵⁰の影響も少なからずあるだろう。しかし、2000 年代後半に入り、ネオ・ヴィジュアル系と呼ばれる若い世代のバンドが人気となり、1999 年にデビューした DIR EN GREY が海外での評価を獲得すると、ヴィジュアル系ロックは再び注目されるようになった。したがって、ここでは、低迷期である前期（2000 年代前半）と、再び注目を浴び始めた後期（2000 年代

⁵⁰ MONGOL800 や Hi-Standard といったバンドがインディーズながら、高い人気を得て、アルバムを 100 万枚以上売りあげたことをきっかけに起こったムーブメント。海外のロックシーンにおいて 1990 年代後半以後 Green Day や The Offspring などのバンドが人気を博していたことと無関係ではないだろう。

後半～現在）の二つの時期に分けて考察すべきであろう。

前期は、ブームが終わりヴィジュアル系ロックの人氣が低調になった時期である。しかし、こうした事態を免れたバンドも存在していた。例えば 90 年代末にデビューした PIERROT、Janne Da Arc、Dir en grey（現 DIR EN GREY）である。彼らは、ブーム終焉後もホールツアーを定期的に組めるだけの人氣を維持しており、2000 年代前半のシーンを牽引していた。しかし逆に言えば、この頃はまだ音楽コンテンツが売れていたのだとも言える。その後、日本の音楽産業は規模を年々縮小していくのだが、音楽業界には、好景気だった 90 年代の名残が少なからず残っており、売上の低下が一時的なものであるという認識があったと考えられる。

このことは、インディーズで CD を数万枚売り上げるようなバンドがいくつも出現したことからもわかる。JILS、La'Mule、Dué le quartz、S、雀羅、Waive、Aliene Ma'riage などがその代表であろう。しかし彼らの多くは、そのパフォーマンスや楽曲、ファッションなどにおいて、ブーム期に活躍したバンドと比べて、特に新しさがあったわけではなかった。それゆえ、この時期にメジャーに進出したバンドは、特定の音楽ジャンルからの影響を前面に出したものが多かった。例えば、カジュアルな服装でオサレ系⁵¹と呼ばれたミクスチャーロック色の強い baroque や、ハードロックに和音階を導入した Kagrira、アニメ・TV ゲーム的な世界観と演劇的要素を融合したコンセプトを打ち出した Psycho le Cému などがある。中でも強い影響力を持ったのは、地下室系と呼ばれるバンド群である。地下室系とは、バンド cali#gari が、新宿周辺で開催したシリーズギグ「東京地下室」をその起源としており、ニューウェーブやビートロックに歌謡曲やフォークの要素を加えた音楽性で、アングラカルチャー色の強いパフォーマンスを行っていたバンドを指す⁵²。彼らの化粧はややグロテスクで、90 年代のバンドのような女性的な美しさを想起させるものではなかった。地下室系は、cali#gari のほかに、ムック（現 MUCC）やメリー（現 Merry）、蜚蜚、人格ラヂオな

⁵¹ 井野（2003, p.113）によれば、ファッション雑誌『cutie』や『zipper』に掲載されているようなファッションの要素を取り入れ、ポップでキッチュ、ラブリーなスタイルを特徴としているバンドを指す。化粧の面では女性的な美しさよりも、モード寄りのエキセントリックな個性を打ち出そうとしていた。当初は“おシャレ系”と呼ばれていた。

⁵² 井野（2003, p.114）。地下室系とされたバンドの多くは、当時「密室ノイローゼ」というレーベルに所属していたため、「密室系」と呼ばれることもある。

どのバンドを輩出し、シーン全体から見れば少数派であったにもかかわらず、一定のファン層を囲い込むことに成功した⁵³。

これらのバンドは人気を獲得してはいたが、CD を 100 万枚売るといほどではなく、シーン全体としては 90 年代に比べて明らかに低迷していた。その影響もありヴィジュアル系であることをパロディ化したバンドも出現し始めた⁵⁴。したがって 2000 年代前半において、ヴィジュアル系ロックは既に「カッコいいもの」ではなくなっていたと考えられる。実際、2000 年代初頭にデビューしたヴィジュアル系ではない若手バンドの多くが、ヴィジュアル系からの影響を表明しながら、そのことを取材時に「「オフレコにしといて」と言っていた」という趣旨の記述⁵⁵がある。このことから、この点については、おそらく事実だといえるだろう。

2000 年代前半のヴィジュアル系ロックシーンは、90 年代からの生き残り組と新世代組が同居した状況で、商業的には低迷し、注目されない状態が続いていた。しかし客観的に見れば、多くのサブジャンルが登場した多様化の時代でもあったと言える。

2000 年代後期には、シーンに二つの大きな出来事があった。それはネオ・ヴィジュアル系の登場とバンドの海外進出の活発化である。ネオ・ヴィジュアル系とは、2000 年代中期以降に人気を獲得した若い世代のバンドを指す。全体として、ヴィジュアル系ロック的な音楽性（日本的なメロディ＋ハードロック・ヘビーメタル的な演奏）の日本的な面を強調したサウンド、ゴシックロックやニューロマンティック的なファッションに日本のホストファッションの要素を加えた容姿が特徴である。このころには、既に活動を休止していた Janne Da Arc のヴォーカリスト yasu のプロジェクト Acid Black Cherry や、PIERROT のキリト、KOHTA、TAKEO による新バンド Angelo などとも一定の人気を獲得してはいたが、2000 年代後期のヴィジュアル系ロックシーンの中心となったのは彼らであった。

またこの時期に、多くのバンドが海外での活動を展開させている。例えば DIR EN GREY や Versailles、MUCC、Plastic Tree、D などがその代表であろう。なかでも DIR EN GREY は、アメリカ・ヨーロッパ地域でのリリースや精力的なライブツアー

⁵³ 八木（2002）を参照のこと。

⁵⁴ 蟹（2012, p.8）、神庭（2011）を参照のこと。

⁵⁵ 市川（2008, p.228）。

を行い、大規模なロックフェスにも参加し高く評価された。この活動に触発され、往年の人気バンドも海外市場への進出の試みを開始している。2010 年以降、X JAPAN は南米やヨーロッパを含む大規模なツアーを組み、2014 年にはニューヨークのマディソンスクエアガーデン、2017 年にはロンドンのウェンブリー・アリーナでライブを行った。LUNA SEA はアジア以外の地域を含むツアーを行い、L'Arc-en-Ciel も 2012 年にワールドツアーとマディソンスクエアガーデンでのライブを成功させている。しかしそれとは対照的にネオ・ヴィジュアル系とされる世代や、それよりもさらに若い世代は、海外には目をむけず、日本市場での活動を中心にしているのが現在のシーンの特徴である。

2-2. ネオ・ヴィジュアル系と 2000 年代のヴィジュアル系ロックの特徴

ここでは、ネオ・ヴィジュアル系を軸に、2000 年代以降のヴィジュアル系ロックの性質について分析したい。ネオ・ヴィジュアル系とは、2000 年代後期に登場した若い世代のバンドを指す総称である。この呼称がいつごろから用いられるようになったのかについては諸説あるが、NHK の音楽番組『MUSIC JAPAN』において、2007 年に「ネオ・ヴィジュアル系 真夏の宴」という企画が組まれていることから推測すると、2006 年頃からだと思われる。では、どのような音楽性、特徴をもったバンドを指すのだろうか。the GazettE や Alice Nine、NIGHTMARE、SID などの代表的バンドの音楽的傾向を見ると、洋楽よりも 1990 年代のヴィジュアル系ロックに強く影響を受けた世代によるバンドを指していると考えられる。インタビューなどを参照すると、彼らの多くは 1980 年前後の生まれで、1990 年代のブーム期を中高生として過ごし、X や LUNA SEA から強く影響されたとの発言が見られる⁵⁶。

1990 年代のヴィジュアル系ロックは、日本的なリズム・メロディとハードロック・ヘビーメタル的サウンドを融合させた音楽性をもっていたが、ネオ・ヴィジュアル系では、音楽性はさらに日本的な方向にシフトしている。外見的にはヴィジュアル系ロ

⁵⁶ 例えば、富永 (2010b, pp.18-20)、富永 (2011, pp.19-26)、Alice Nine (2009, pp.68-86)、NIGHTMARE (2008, BOOK-2, pp.5-33) にそのような記述がある。

ックの、ゴシックロックやニューロマンティック的なファッションに、毛束を強調した髪型や派手な色のサテン地のジャケット、ドレスシャツ、スパンコール生地のスーツ、ストールなど、日本のホストファッション的な要素を加えたものであった。大槻ケンヂが「今のヴィジュアル系はルックスがホストっぽい」という趣旨の発言している⁵⁷ことから、2000年代中期にヴィジュアル系ロックのファッションがホストに近い方向へと移行していったことが伺える。

また 2008 年には、ヴィジュアル系とホストのファッションの融合をコンセプトにした雑誌、『Men's SPIDER』⁵⁸も創刊（2015 年 9 月号で休刊）されている。この雑誌ではヴィジュアル系のミュージシャンや、現役のホストがモデルを勤めていた。このことから、2000 年代後期に、ヴィジュアル系ロックにホストファッションとの接近がおこったことは間違いない。

ネオ・ヴィジュアル系は、2000 年代中頃に登場し、ヴィジュアル系ロックの新たな形態を提示しただけでなく、高い人気と知名度を獲得した。彼らが支持を得たのは、音楽やファッションが新鮮なものと受け取られたとも考えられるが、この時期には、PIERROT や Janne Da Arc などブーム期から活動を継続していたバンドのほとんどが解散や活動休止となり、1990 年代的なヴィジュアル系ロックの牽引者がいなくなったということも作用していると考えられる。また 2000 年代前半のオサレ系や地下室系が、ヴィジュアル系ロックシーンの主流にはなれなかったことも理由のひとつであろう。オサレ系は化粧も薄く、ファッションもカジュアルな趣きが強かった。また地下室系は化粧がグロテスクで、見た目の華やかさや美しさを演出するようなものではなかった。ヴィジュアル系ロックが 1990 年代に多くのファンを獲得したのは、「美しく華やかな容姿」があったという要因が非常に大きいのではないだろうか。このことは、ヴィジュアル系ロックファンである漫画家の蟹めんまが「なんだかんだで常に大きなポイントになるのはルックス」と発言している⁵⁹ことから確認できる。この点は、ルックスの内容が多少変化しても、2000 年代のヴィジュアル系にも当てはまると

⁵⁷ 市川（2008, p.219）。

⁵⁸ 同誌が創刊されて以降、ホストファッション的な要素のより強いバンドは V ホス系と呼ばれるようになった。

⁵⁹ 蟹（2012, p.52）。

考えられる。

またファッションの流行が変化したことへの対応も考えられる。1990年代には、ヴィジュアル系ロックのファッションは、イギリスのゴシックロックやとニューロマンティクスから大いに影響を受けていた。しかし、2000年代においては、これらの流行は過ぎ去って、もはや人々の興味をひくようなものではなくなっていた。また日本のロックシーン自体も流行が、ポップパンク、「青春パンク」へと移っていて、1990年代的な流行を古いものとして否定する考え方も強くなっていたとも考えられる。つまり 2000年代においてヴィジュアル系ロックが存続するには、少なくともファッションは、現代的にする必要があったのである。ブーム終焉後に活動を始めた世代のバンドは、2000年代初期は試行錯誤を繰り返していたが、2000年代中期に入り、若者の間でカジュアルウェアとしてメジャー化したホスト的なファッションを、自分たちの衣装として取り入れたのだと考えられる。ヴィジュアル系ロックがファッションにカジュアルな要素を取り入れるのは、珍しいことではなく、1990年代の例であれば、ソフトヴィジュアルと呼ばれた SOPHIA や、PENICILLIN、CASCADE などがそれに該当する。したがってネオ・ヴィジュアル系のファッションは、その 2000年代版だとも考えられる。

ではなぜ「ヴィジュアル系+ホスト」なのだろうか。ヴィジュアル系ロックとホストの親近性は、実は 1990年代から既に存在したものである。SHAZNA の著書『ホームレスヴィジュアル系』(2008) には、当時、ホストのアルバイトをしていたミュージシャンやキャバクラなどで働いている女性に金品を貢いでもらっていたミュージシャンが多かったという記述がある⁶⁰。

また 90年代のヴィジュアル系ロックファンのコミュニティを描いた雨宮処凛の自伝的小説『バンギャル・ア・ゴーゴー』(2009) にも、風俗店でアルバイトをしながらミュージシャンに金品を貢ぐファンの女性が描かれている。更に当時のヴィジュアル系インディーズシーンには、バンドがライブの打ち上げの際にかかる費用を水増しして、ファンに負担させるというシステムが存在した⁶¹。その代わりミュージシャンは

⁶⁰ SHAZNA (2008, p.95)。

⁶¹ キリト (2003, p.196)、市川 (2008, p.248)。

ファンを打ち上げに呼び、積極的に交流を図っていた。これらを、クラブのホストとお客との関係に置き換えて考えれば、ホスト的文化だと言えるだろう。ヴィジュアル系ロックシーンには、実は 90 年代の時点でホスト文化的な要素を受け入れる基盤ができていたのである。

2000 年代前半ごろから、『小悪魔 ageha』や『MEN'S KNUCKLE』といった、ホストやキャバクラ嬢のファッションを扱った雑誌⁶²が創刊され、カジュアルファッションの一つとして注目されるようになっていた。つまり限定された層にとってなのかもしれないが、ホスト的なファッションが「華やかでかっこいいもの」として認知されていたのである。そこにバンド活動をする若者たちが含まれていても不思議ではないだろう。ヴィジュアル系ロックにはもともと既存の文化の「かっこいい」要素を組み合わせ自身スタイルを構築する側面があった⁶³。したがって、彼らにとって、ホストファッションを取り入れるのは自然な流れだったと考えられる。

2-1 において、ブーム終焉後、ヴィジュアル系ロックは人々にとって「かっこよくなくなった」と述べた。これはファッションだけの問題ではないが、90 年代的なヴィジュアル系ロックのスタイル（ゴシック、ニューウェーブ・ニューロマンティック的なファッション）が、当時、既に「かっこいい」ものではなくなっていたのだろう。しかしヴィジュアル系という表現を選択する者にとっては、ヴィジュアル系としての華やかな部分を残しつつ、一般の人からみて、「かっこ悪くない」ファッションが必要だったのである。これを同時に満たしてくれたのがホストファッションだったのである。

このことは彼らを支持したファンにとっても、同様である。1990 年代の奇抜なファッションで非日常的な世界を演出したスタイルよりも、2000 年代には、同じように華やかなものであっても、日常の生活空間に存在していそうなホスト風のスタイルの方が好まれたのである。それはつまりファンにとって、特別な存在であるロックスターよりも、より身近な範囲でのスターであるホストの方が好まれるようになったのだと考えることもできる。逆に、ミュージシャンにとっても、不特定多数の人気よりも直

⁶² 現役のホストやキャバクラ嬢がモデルを務めるなどしていた。

⁶³ 齋藤（2012）を参照のこと。

接実感できる人気の方が重要になったということでもある。大槻ケンヂが「色恋営業をしているバンドがいる」と指摘していた⁶⁴ことも、このことを象徴している。ホストが店に来るお客の女性をつなぎとめるために親密な関係になるのと同じように、バンドもファンと親密な関係になることによって、ファンをつなぎとめようというわけである。

それは、別の側面から考えれば、日本の若者の欲望の度合いが小さくなったからだと言えるかもしれない。社会学者の古市憲寿は、2000年代以後、若者が自分の身近な範囲での楽しみや喜びを重要視するようになってきたと指摘している⁶⁵。

また齋藤宗昭は、1990年代のヴィジュアル系ロックは地方文化的感覚を起点にしている面があると指摘している⁶⁶が、2000年代においては、インターネットなどの普及で都市部も地方も情報や感覚的な格差が少なくなったことも無関係ではないと考えられる。東京中心の文化に憧れに似た感情を抱きにくくなったのではないか。

ではネオ・ヴィジュアル系の音楽性についてはどうだろうか。一番の特徴は、洋楽からの影響があまり感じられないことである。むしろ X や LUNA SEA、GLAY といった先駆的なヴィジュアル系ロックや、J-POP からの影響が強い⁶⁷。彼らの楽曲は、洋楽のプログレッシヴロックやハードロックのような複雑で細かいリズムよりも、わかりやすい 8 ビート等を主体とし、90年代のヴィジュアル系に比べてより歌謡ロック的である。このことは Alice Nine の将が WANDS や Mr.Children を少年時代好んで聴いていた⁶⁸と発言していたり、the GazettE のルキが B'z を尊敬している⁶⁹ことや、同じく the GazettE の戒が B'z を学生時代によく聴いていたと発言している⁷⁰ことから、そのことが窺える。また The GazettE の葵も BOΦWY を中学時代にコピーしており、GLAY や ZIGGY からの影響を公言している⁷¹。さらに NIGHTMARE の YOMI

⁶⁴ 市川 (2008, p.219)。

⁶⁵ 古市 (2011, pp.104-111)。

⁶⁶ 齋藤(2012, vol.76, pp.46-47)。

⁶⁷ 例えば富永 (2010b, pp.18-28)、Alice Nine (2009, pp.68-92)、NIGHTMARE (2008, BOOK2, pp.5-33) にそのような記述がある。

⁶⁸ Alice Nine (2009, p.68)。

⁶⁹ 吉田 (2010, p.48)。

⁷⁰ 富永 (2011, p.60)。

⁷¹ 富永 (2010b, p.26)、富永 (2010b, p.61)。

も B'z や LINDBERG を中学時代に好んで聞いていたと発言している⁷²。

彼らはどうしてこのような共通点を持っているのだろうか。それは彼らの年齢に関係していると考えられる。インタビューでの発言などから、彼らは概ね 1980 年前後の生まれであると推測できる。これは 1990 年代に活躍した LUNA SEA や GLAY、L'Arc-en-Ciel らに比べて、10 歳ほど若く⁷³、1990 年代にティーンエイジャーであった者たちである。90 年代の日本では、J-POP というカテゴリが確立され、音楽産業が著しく発展した。リスナーの多くにとっては洋楽よりも邦楽中心の消費が促進されていたのである。そのため彼らが聴いてきた音楽が邦楽中心であっても不思議ではない。また海外のロックミュージックも多様化、細分化が進み、特定のジャンルに絞って聴くというスタンスが一般的になっていた。実際 the GazettE の葵はハードロック・ヘビーメタル、歌謡ロックを中心とした音楽の聴き方をしていたと発言している⁷⁴。

さて、ネオ・ヴィジュアル系はなぜファッション、音楽の面でこうした文化的融合を行ったのか。それは 90 年代、2000 年代のヴィジュアル系ロックに共通する特徴に起因している。ヴィジュアル系ロックの表現は、音楽やファッションなど表現主体が明確ではない。基本的には X の YOSHIKI の言う「ポリシーが無いのがポリシー」⁷⁵というスタンスである。また特定の表現したいものがあるというよりは、生い立ちや容姿、音楽性にコンプレックスがあるがゆえに、それを隠し、やがて克服していくプロセスにおける表現方法である⁷⁶と考えられる。それゆえ、基本となるスタイルはそれぞれで違っていても、そこに自身の思う「カッコいい」もの、その時々トレンド的要素を自由にミックスさせるのである。それが 1990 年代には欧米のハードロック・ヘビーメタル、ゴシックロック、ニューロマンティクスであり、2000 年代は歌謡ロックや X、LUNA SEA、ホストファッションだったのである。

このようにネオ・ヴィジュアル系は、90 年代のバンドと異なったファッション、音楽的特徴を持っている。

⁷² NIGHTMARE (2008, BOOK2, p.6)。

⁷³ 1990 年代に活躍したヴィジュアル系バンドのメンバーは 60 年代後半から 70 年代前半生まれの者が多かった。

⁷⁴ 富永 (2010b, pp.24-26)、富永 (2010b, pp.58-61)。

⁷⁵ YOSHIKI・市川 (1993, p.37)。

⁷⁶ 齋藤 (2012, vol.76, p.26)。

しかしより大きな相違点は、彼らのメンタリティにある。彼らは自身の活動に対して、「ヴィジュアル系のバンドをやっている」という強い認識をもっている。the GazettE のルキは「(引用者注: 自身のバンドのことを) ヴィジュアル系であるうちら」という発言をしており⁷⁷、同じく the GazettE の戒もバンドを組んだときのことを振り返り、「ヴィジュアル系のバンドを始めた」と発言している⁷⁸。Alice Nine の将は「ヴィジュアル系ってすごく (引用者注: 活動の) 筋道が明確で、(中略) 頑張りがいもすごくあった」と発言している⁷⁹。NIGHTMARE の YOMI も自身の芸名について、「ダークなイメージがヴィジュアル系だと思ってつけた」と発言している⁸⁰。この点はヴィジュアル系として扱われることに抵抗を感じていた 1990 年代のバンドとは大きく異なっている。例えば、L'Arc-en-Ciel が「ヴィジュアル系」と呼ばれるのを嫌ったのは有名な話であるし、LUNA SEA の SUGIZO も、「ヴィジュアル系」という言葉については「大嫌い」とし、「俺たちや俺たちの同期の奴らは絶対「V (引用者注: ヴィジュアル) 系ですね」と言われたら「はあ! ?」ってなるはず」と発言している⁸¹。このことからネオ・ヴィジュアル系には、自身のコンプレックスを隠す傾向のあった 90 年代のバンドとくらべて、そうした抵抗感が消失してきていることがわかる。

さらに彼らには、1990 年代のヴィジュアル系ロックを過度に崇拝する傾向があることも指摘できる。the GazettE のルキは「ウチらがあこがれていたヴィジュアル系」、「妖艶で、男らしくて、(中略) 音楽にこだわってた、アーティスティックなヴィジュアル系というシーンに憧れた」と発言している⁸²。また Alice Nine の沙我は「LUNA SEA のメンバーも高校へ行ったので高校進学を決めた」という趣旨の発言している⁸³。彼らが、1990 年代に隆盛を極めたヴィジュアル系ロックから音楽やファッション面で強い影響を受けたのは、年齢を考えれば当然である。しかし自身の考え方、活動方針や進路決定の判断基準にまで影響されている点は注目すべきである。そしてそれを公言するところに彼らのコンプレックスの無さが窺える。

⁷⁷ 吉田 (2010, p.10)。

⁷⁸ 富永 (2011, p.26)。

⁷⁹ Alice Nine (2009, p.70)。

⁸⁰ NIGHTMARE (2008, BOOK-2, p.8)。

⁸¹ 市川 (2008, p.168)。

⁸² 吉田 (2010, p.10)。

⁸³ Alice Nine (2009, p.85)。

別の側面から見れば、これらの発言は先輩バンドに対して上下関係を非常に重視した価値観によるものとも言える。齋藤宗昭 や大槻ケンヂは、上下関係の明確な共同体を作る点について、ヴィジュアル系ロックのヤンキー文化的な側面を指摘している⁸⁴。この面において、ヴィジュアル系ロックのヤンキー性は 1990 年代から失われずに、むしろ強化されているといえるだろう。

またネオ・ヴィジュアル系は、音楽とファッションに洋楽的な要素を取り入れようとしていた 1990 年代のバンドに対し、日本的な音楽と日本的なファッションで十分だと考えている。このことにも、かれらの洋楽に対するコンプレックスの無さがみえる。しかし、彼らのこうしたスタンスによって、ヴィジュアル系ロックは、さらに様式化され、閉鎖的なものになっていったことは否めない。

しかしこうした状況については、彼ら自身も気づいていないわけではない。その根拠として、つぎの発言が挙げられる。the GazettE のルキは「ヴィジュアル系って結構、内輪だけで盛り上がってるようなところがある」、「だけどその良さをわかってる自分としては、それをどれだけいい状態で外側に向けて提示できるかってことの重要さにも気づかされて。」と発言している⁸⁵。また SuG の武瑠も「絶対に、もっと外に出て行くべきなんですよバンドは！どのバンドも同じスタッフでまわしているから、同じようなものしか生まれなくて、みんなつまんなくなっちゃうんです。」と発言している⁸⁶。

2000 年以降のヴィジュアル系ロックは、文化的融合を積極的に求める点やヤンキー性は継承し、ホストファッションの導入や、より日本的なリズム・メロディを強調した音楽性、コンプレックスの少ない性格など、90 年代とは異なる特徴をもつことで存続してきたと言える。

2-3. ヴィジュアル系ロックの閉塞性、今後の課題

ここではヴィジュアル系ロックが、音楽ソフトの売り上げが減少するなかで、どの

⁸⁴ 市川（2008, pp.208-210）、齋藤（2012, vol.76, p.46）を参照のこと。

⁸⁵ 吉田（2010, p.46）。

⁸⁶ 吉田（2010, p.106）。

ようにして、それなりの市場をもった音楽ジャンルとして存続することができたのかについて考えていく。またそれと同時に、ヴィジュアル系という文化が閉塞的なものになっていったことについても言及する。

2000年代には、90年代のブームが終わり、ヴィジュアル系の表現やヴィジュアル系のファンであることが、社会的に恥ずかしい行為になってしまった面もある。しかし、それでも、バンドやそれを支持する人間は、消えてなくなることはなかったのである。なぜなのだろうか。

このことは2000年代の日本が抱える問題を考えてみるとわかりやすい。1990年代のバブル崩壊から景気の低迷が続き、その中で、村、会社、家族など伝統的な共同体は崩壊していき、人々はコミュニティに所属していないことに対して漠然とした不安を抱くようになっていった。2001年に登場した小泉政権は市場原理主義の下、種々の規制緩和政策を行い、日本はそれ以前に比べてより明確な形での格差社会、より多くの貧しい者を抱えた社会へとシフトしていった。その結果、人々は次第に孤立を恐れ、自分の嗜好をできるだけ他人に合わせると同時に、自分の素朴な嗜好を肯定する傾向を持つようになったと考えられる。そして、同じ嗜好をもつ者同士でコミュニティを形成し、安心感を得るようになってきたのである⁸⁷。このような社会状況もあり、2000年代にはマニャックなものを支持することは、それほど恥ずかしい行為ではなくなったのである。むしろ、新しい形の共同体への帰属意識を満たす手段となったといえるだろう。

バンド活動を行う者たちに関しても、ヴィジュアル系という表現を選択することは、それが少数派であったとしても、恥ずかしい行為ではなくなったのである。この背景には、ヴィジュアル系ロックが1990年代のブームによって、すでに市民権を得ており、その表現が、自己のアイデンティティ構築の選択肢として認識されていたことが考えられる。また現在シーンの中核にいるバンドは1980年代生まれが中心で、日本の音楽産業が大きく盛り上がった時代を10代で過ごしている。XやLUNA SEA、GLAYといったバンドの音楽を聴き、ブームを体験し、それを成功の見本にしていたとも考えられる。したがって音楽で成功する自分をイメージでき、活動にも前向きに

⁸⁷ 高増 (2013, pp.234-235)。

なれたのだと考えられる。

次にバンドを応援するファンの側から考えてみたい。2000年代において、ヴィジュアル系ロックファンは音楽性や表現への共感といったことよりも、バンドを応援すること自体をアイデンティティ構築の道具にするようになった傾向がある。実際にライブに通っているファンの様子を見ると、彼・彼女たちはライブにいく行為を「参戦」と呼び、自分のステージネームを作るなどし、ファン同士で情報を共有し、スモールサークルを構築している場合が多い。こうすることで自分の居場所を確保しているのだと考えられる。雨宮処凛による、ヴィジュアル系ファンのコミュニティを描いた自伝的小説『バンギャル・ア・ゴーゴー』(2009)のように、1990年代のファンもこうした性格を持っていなかったとは言えない。だが、その一方で、小説内での登場人物は皆、現実の出来事からの逃避としてバンドを応援していることには自覚的で、「これでいいのか」という自問を繰り返すのである。

しかし2010年の『VISUAL ROCK ライブ参戦完全マニュアル』や2004年に創刊された音楽雑誌『Cure』を参照すると、これらのメディアでは、ファンであることを肯定的に楽しむことを推奨している。具体的には、例えばメイクのやり方、適切なファッションスタイル、ライブでのバンドの演奏への乗り方・踊り方、おすすめのライブハウスなどについて紹介されている⁸⁸。さらに『完全マニュアル』ではファン友達の作り方まで解説されている⁸⁹。これらをお手本にすることで、誰でもヴィジュアル系ロックファンになれるのである。このことから、ファンであることが、現在は自己のアイデンティティ構築ための選択肢の一つとなっていることがわかる。また2000年代のヴィジュアル系ファンを描いたものに、蟹めんまのエッセイコミック『バンギャルちゃんの日常』(2012)がある。同書において描かれるファンは、学生生活における疎外感や、コンプレックスをきっかけにバンドを応援するようになるのだが、客観性に基づく内省などは描かれず、ファンでいることを楽しみ肯定する日々が淡々と描かれるのである。

これらのことから、2000年代のヴィジュアル系ロックファンも、ミュージシャンた

⁸⁸ 安西 (2010)、夏野 (2007)、夏野 (2008)、夏野 (2009)、夏野 (2010)を参照のこと。

⁸⁹ 安西 (2010, p.121)。

ちと同様に、自らを客観的にみる視点を欠いていることが推測できる。彼ら／彼女らは、他者から見てどうかということよりも、自身が選択した状況を楽しむということに重きを置いている。そして、自分の好きなもので満足し、同じ感覚を共有するコミュニティ（ヤンキー的な縦社会やファン同士のスモールサークル）を形成している。これは 2000 年以後の日本社会の傾向と対応する現象である。ヴィジュアル系ロックは、誕生当初から熱狂的で仲間意識の強いファンによって支えられており、バンド同士のヤンキー的な縦社会も含め、ある種の疑似共同体を形成する側面があった。ヴィジュアル系ロックが音楽ジャンルとして存続し再び注目を浴びるに至ったのは、2000 年代の社会状況を鑑みれば、必然であったとも言える。

若い世代による国内のシーンがこうした傾向を持つ一方、DIR EN GREY や Versailles といった中堅バンドは海外市場への展開を積極的に行っている。X JAPAN や LUNA SEA、L'Arc-en-Ciel など往年の人気バンドも同様である。

なかでも DIR EN GREY は、アメリカ、ヨーロッパ地域での精力的なライブ活動、リリースを行い、ビルボードのアルバムチャート TOP200 にアルバムを 2 タイトルランクインさせる実績を残している。しかし、彼らは、海外に向けては、ヘビーメタルバンドとして活動を行っており、デビュー当時の中性的な化粧やゴシック的な衣装を捨て、シンプルでカジュアルな服装になっている。音楽性も「歌謡曲的メロディ＋ハードロック・ヘビーメタル的サウンド」から、KoЯn や Slipknot、Machine Head 等に代表されるモダンなヘビーメタルに、プログレッシブな展開やアジア的な要素をミックスさせたものへと変化している。

DIR EN GREY はヴィジュアル系ロックバンドの代表格として、ブーム終焉後も人気を維持していたにもかかわらず、大胆な音楽性の転換を図り、2005 年頃から海外での活発な活動を展開させた。なぜなのだろうか。

音楽性の転換の時期について、彼らは興味深い発言をしている。ギターの薫は「もっと違う次元に DIR EN GREY が行くためには、それまでのイメージでギターを弾いてはいけない」と言った上で、「歌謡曲の匂いは一切させたくなかった。A メロ、B メロ、サビが来て、メロディ自体もきれいで口ずさめます、みたいなのを全部、取っ払いたくて。今まで自分たちが知っていたような音楽ですべてすませるんじゃない

て、自分たちも知らないような次元に行きたいなって思い始めて」、「とにかく誰をも納得させるものを作りたかった」と発言している⁹⁰。ベースの Toshiya は「そのままやっていくことはたやすいと思ったんですよ。（中略）でもそれはしたくないと思った。」、「家を建てる時、まず土台が一番大事なわけじゃん。うちのバンドはその土台がそんなにちゃんとあったとは思えない感じだった。でもやっていったらけっこう大きな家が建っちゃった、（中略）このままでは嵐が来たら、すぐに壊れちゃいそうだっていうかさ。屋台骨とか下地がすごく不安だった」と発言している⁹¹。また「結成してから勢いのみで走ってきて（中略）陰りが見えたと言うか（中略）その陰りが見えた時に、すごく悩んだ。単純にビジネス的な面で、日本でのシェアがこれ以上広がるかなとか、いろんなことを考えるけど、自分たちが生き残る道はどこなのかなって、すごく考えたかな、あの瞬間に初めて。そんな時に、今、自分たちが立っているこのフィールドから、違うフィールドへ行けるという話があった。」とも話している⁹²。

これらの発言から、2000 年代初期に DIR EN GREY は、ヴィジュアル系ロックバンドとして、日本で一定の評価を得ることに成功したものの、音楽的な面で活動に引き詰まりを感じていたと考えられる。

また Toshiya は次のような発言もしている。

「ヴィジュアル系っていう枠の中でやっていくのは（中略）やれないことはなかったと思うんですよ。（中略）やれないことはないと思うけど、そのジャンルの中でやっていこうと思うと、やることがないんだよね。最初に自分がメイクをしたり、衣装着たりしたのは、現実の中の非現実に入るための（中略）変身願望の表れだと思うんですよ。それによって自分は自由になれたと思う。いざ、その自由をつかんだときに、逆にその自由というものが、とても自分たちの足かせに変わっているような気がして。その音楽という一括りの中のジャンルってもので、とても縛られるものがあるというか。何かもっとボーダレスになれないのかなって疑問がすごく出てきた。あとは単純に当時のヴィジュアル系と言われていたシーンにうんざりしていた。いつの間にか同

⁹⁰ 富永（2009, p.16）。

⁹¹ 富永（2010a, pp.24-25）。

⁹² DIR EN GREY（2012, p.147）。

じようなバンドしかいない、みたいな。」⁹³

2000年代初期には彼らだけでなく、実際に多くのバンドが活動に行き詰まり、解散や活動停止という選択をした。第1章でも述べたように、ヴィジュアル系ロックの表現には、容姿や、音楽的な下地に乏しいことへのコンプレックスを化粧やエネルギー、雑多な音楽ジャンルのミクスチャーでもって隠すという面がある。90年代においては、こういった表現の必要性があったということなのだろうが、ブームが終わり、人気が低迷すると、自らの負の側面を直視せざるを得なくなる。DIR EN GREYの海外進出はこうした過程を経てのことであると言える。

海外での展開について、薫は以下のような発言をしている。

「2005年に初めて欧州圏へ行って、まずドイツとフランスでやって、そのまま Rock am Ring⁹⁴に出て。(中略)メッチャ小さいな、俺らはと。見ているところも小っちゃければ、俺らが持っている器も小っちゃいなって。(中略)でかいんよ、ヤツらは。音とかじゃなくて、ステージにいる人間の存在感が。そこですごいショックを受けた。(引用者注:自分たちは)ステージに立っている人間の器が小っちゃい。ホント楽器をただ演奏しているだけみたいな。身体から放っているパワーがくらべものにならない。もっとドッシリして説得力を自分から出さないと無理やなって。」⁹⁵

彼らの現在の活動は、ヴィジュアル系ロックの持つ特質について、より自覚的であった結果であるともいえる。これらの発言や、現在の彼らがヴィジュアル系ロック的な要素を容姿や音楽性から排除したことは、ネオ・ヴィジュアル系の持つ性格とは逆の面を象徴していると言える。

神庭亮介によれば、ヴィジュアル系ロックは現在世界でも注目されているとされている⁹⁶。しかし DIR EN GREYを除けば、アメリカやヨーロッパでの安定したリリー

⁹³ DIR EN GREY (2012, pp.147-148)。

⁹⁴ 2005年にフランスで行われたロックフェス。出演は DIR EN GREYのほか、The Prodigy、Slipknot、Apocalyptica、Papa Roach、Simple Plan など。

⁹⁵ 富永 (2009, p.25)。

⁹⁶ 神庭 (2011)。

スや、ツアーを組めるバンドはほとんどいない。さらにベテラン・中堅組と若手組の間で、活動のスタンスやターゲットにする市場が乖離している点、同時に若い世代のバンドで、例えば 1990 年代における X や LUNA SEA のような人気、知名度を持つものがないことも指摘できる。DIR EN GREY や X (X JAPAN) など中堅・ベテランバンドは以前の中性的な化粧や、ゴシック的な衣装を捨て脱ヴィジュアル傾向にあり、活動の中心を海外にシフトし始めている。その一方で、彼らよりも若手のポジションにいる the GazettE、Alice Nine、SID、NIGHTMARE などは国内市場を主戦場に行っている。とくに the GazettE と SID は東京ドーム公演を行ったが、人気や知名度の面で、ヴィジュアル系ロックファン以外からはそれほど注目されてはいない。

とはいえ、インターネットの発達やアニメなどの影響もあり、海外で日本文化としてのヴィジュアル系ロックの知名度が高まっているのは事実である。それは音楽雑誌『SHOXX』の編集者、荒澤純子の「日本アニメの人気の高まりを受け（中略）人気を集めた」という発言⁹⁷や、*The Otaku Encyclopedia* (2009) における「Visual-kei invaded the United States along with ANIME in 2000s. The popularity of anime with theme songs performed by visual-kei bands, and the beauty of their appearance and performances at anime events around the world, won these bands legions of new fans.」といった記述⁹⁸からも伺える。そして日本的なリズム、メロディ、コード進行といった特徴によって、海外では新しい音楽として注目され始めているのである。アニメ的に見えるルックスも新鮮だとされている⁹⁹。さらに現在では日本以外の外国出身のヴィジュアル系ロックバンドも出現している。例えばスウェーデンの Seremedy¹⁰⁰やイタリアの D.N.R が代表的である。彼らは 2011 年には日本でもライブを行い、Seremedy に関しては、2012 年に日本でアルバムも発売している。現在、ヴィジュアル系ロックが音楽ジャンルとして海外でも実際に認知され始めているのは間違いない。こうした意味で、ヴィジュアル系ロックは、閉塞性という問題を抱

⁹⁷ 神庭 (2011)。

⁹⁸ Galbraith (2009, p.231)。

⁹⁹ 神庭 (2011)。

¹⁰⁰ 現在は解散。ギターの YOHIO は DISREIGN とソロで活動、ヴォーカルの SEIKE は Kerbera で活動している。

える反面、可能性があるともいえる。このようなヴィジュアル系のグローバル化については第4章で詳しく見ていく。

おわりに

ヴィジュアル系ロックは1980年代終わりに誕生し、1990年代を通してムーヴメントを起こすほどの人気を獲得し、現在は音楽ジャンルとして定着し、認知されている。しかし音楽産業におけるメインコンテンツだった90年代に比べて、2000年代にはマイナーな存在になってしまった。

注目すべきことは、人気が低調となった状況下でも一定の範囲でシーンが維持され、音楽ジャンルとしての流れが絶えなかったことである。その過程でホスト文化との接点を持ち、ネオ・ヴィジュアル系という新たなスタイルを生み出した。このことはヴィジュアル系ロックの持つ、「かっこいい」という要素を自由に組み合わせる柔軟さの賜物であり、肯定的に評価すべきかもしれない。

しかし、問題なのは、社会状況を反映しているとはいえ、ヴィジュアル系ロックの存在自体が閉鎖的なものとなってしまったことである。現在はバンドも、それを支えるファンも、ヴィジュアル系ロックという枠の中で創作や消費活動を完結させてしまっている。若手の人気バンドたちの発言を見ても、XやLUNA SEAを頂点としたピラミッドの中に、進んで自らを置いているように感じる。雑誌記事や実際にライブ会場に足を運んでみるとわかるように、ファンも様式化されたヴィジュアル系ロックの楽しみ方の中に進んで入っていくような傾向を持っている。

また1990年代から活動するバンドの多くは海外市場を視野に入れているのに対して、若手は国内市場を中心としており、活動のスタンスが二極化していることも指摘できる。

しかし一方で、日本のアニメや漫画に対する評価をきっかけにヴィジュアル系ロックは海外でも認知され始めている。そのため市場が広がっていく可能性を秘めているともいえる。しかし、現在、若い世代のバンドで、1990年代のXやLUNA SEA、GLAY、L'Arc-en-Cielのような人気、知名度を獲得しているものは存在していない。

そして海外市場で唯一成功した **DIR EN GREY** も脱ヴィジュアル化の傾向にある。ヴィジュアル系ロックが、日本独自の音楽ジャンルとしての価値や評価を本当の意味で獲得するに至るまでには、もう少しの時間が必要であろう。現在、日本国内では、演奏をしないエアバンド、ゴールデンボンバーが高い人気を獲得し、2012年には紅白歌合戦に出演するなどして注目が集まっている。打ち込みの演奏に、あて振りでパフォーマンスをする彼らの活躍は、バンドとしてのヴィジュアル系ロックが一つのターニングポイントを迎えている現象とは受け取れないだろうか。

本章では、2000年以後のヴィジュアル系ロックの歴史を分析した。その中でヴィジュアル系ロックシーンにおいてバンドやファンが作る共同体、コミュニティが 2000年以後のシーン存続に大きな役割を果たしたことを確認した。それは 90年代においても人気を維持できた要因の一つとなっていた。第3章ではヴィジュアル系ロックのコミュニティとしての側面に着目し、それが 90年代のヴィジュアル系の人気にどのような役割を果たしたのか、そしてその背景にある社会、経済の状況について詳しく見ていく。

第3章 日本社会の変容とヴィジュアル系ロックのコミュニティ¹⁰¹

はじめに

ヴィジュアル系ロックが日本において誕生したのは、1990 年頃だと言われている。なぜその時期に生まれたのか、また、なぜそれは 1990 年代に人気となったのだろうか。その背景にあるのはどのような文化状況、社会状況、経済状況なのかを考えるのが、この章の目的である。

ヴィジュアル系ロックの成立や歴史については第 1 章、第 2 章ですでに説明したが、その特徴をここで、もう一度確認しておきたい。ヴィジュアル系ロックは一般に次のような特徴を持っていると考えられている。

まず音楽的には、第 1 章で見たように様々な音楽ジャンルの要素を融合させているが、そのサウンドはヘビーメタルを基調としている。ヴィジュアル系の音楽はそれを日本の一般的なリスナーが聴きやすいようにアレンジしたものと言えるだろう。端的に言えば、ヘビーメタルと、1980 年代に人気だった BOΦWY などに代表される歌謡的な日本のロックを融合させたものだと言える。次にそのジャンルの名称となっているヴィジュアル面については、ゴシック的ファッション、女性的な化粧、様々な色に染めた髪といった点が、多くのバンドに概ね共通した特徴である。ヴィジュアル面での特徴は 1980 年代に日本で人気となったイギリスの Japan などのニューウェーブの影響が指摘されている。これら二つの特徴を組み合わせると、基本的にはヴィジュアル系ロックバンドができあがる。

ヴィジュアル系ロックは、日本の一般的なリスナーからの支持の獲得を目指し、実際にそれに成功したが、人気となった要因としてはもう一つ重要な特徴が存在している。それはバンドとファンが親密なコミュニティを形成するという点である。

ヴィジュアル系ロックのバンドの多くは、上下関係を重視し、先輩格のバンドを筆頭に縦社会を形成している。同様に彼らを応援するファンも、バンドの場合ほど強い

¹⁰¹ 本章の内容は、『関西大学大学院 人間科学 -社会学・心理学研究- 第 86 号』に掲載された論文「日本社会の変容とヴィジュアル系ロックのコミュニティ」(齋藤 (2017a, vol.86, pp.23-44)) をもとにしている。

ものではないが、古参のファンを頂点とした緩やかな上下関係が存在するコミュニティを形成している。バンドはそうしたファンにライブやイベントなどで、連帯感を強めるように働きかける。例えば X (現 X JAPAN。本章では以下 X と表記する。) の「俺たちとお前たちとは運命共同体」¹⁰²、「俺達が、俺がいつもお前達に気合いを入れてやってるように、一人一人に気合いを入れてやってくれ」¹⁰³、「裸の付き合いしようぜ」¹⁰⁴、LUNA SEA の「お前らも全員好き勝手にかかってこい」¹⁰⁵などの MC にはバンドとファンの関係が表われていると言えるだろう。こうした行為により、ファンはバンドやシーンに対する帰属意識をより強めていき、バンドを中心とした大きなコミュニティが形成されていくのである。

この章で明らかにしたいのは、このようなバンドとファンのコミュニティが、1990 年代にヴィジュアル系ロックを人気にした大きな要因であること、そして、そのような効果が生じたのは、日本の 1990 年代の社会、経済の状況が背景にあるということである。

一般に、ファンとの間におけるこのような関係性は、どのようなバンド、アーティストについても存在しているかもしれない。だが、ヴィジュアル系の場合には、ファンに対して、自分たちの共同体への帰属、連帯感を過度に要請する。ヴィジュアル系の登場以前と比べて、このような特徴は非常に特異なものであったと言える。実際 X や LUNA SEA が登場した 1990 年代初めごろ、テレビ番組などではこうしたファンとの関係が異質なものとして扱われていた。

しかし、その一方で彼らは 1990 年代の日本で高い支持を獲得した。その事実は、音楽産業の活況といった背景があったにせよ、ヴィジュアル系ロックの形成するコミュニティが当時必要とされ、時代の空気にマッチしていたことを示している。

では 1990 年代とはどのような時代だったのだろうか。1990 年代の日本社会は、一般的には「失われた 10 年」とも呼ばれており、必ずしも華やかで良い時代だったわけではない。

¹⁰² X (2001)。

¹⁰³ X (2001)。

¹⁰⁴ Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=cqIpcIpWiKg>) 参照。2016 年 9 月 2 日閲覧。

¹⁰⁵ LUNA SEA (2002a)。

まずバブルの崩壊、そしてそれに伴う長い経済停滞が始まった。またそれまであった伝統的な日本の価値観、社会構造も大きく変化していった。例えば、終身雇用制などの日本的経営システムの崩壊、家族、親戚関係の結びつきの弱体化や地域の共同体の役割が希薄になったことなどが指摘されている。さらに 90 年代には、オウム真理教によるサリン事件や、阪神大震災などの自然災害、神戸市連続児童殺傷事件などの猟奇的な犯罪といった、様々な社会的危険が顕在化した。

ポーランドの社会学者ジグムント・バウマンは『コミュニティ 安心と自由の戦場』(2001) において、以下のように述べている。

「わたしたちはコミュニティがないと、安心して暮らすことができない。安心は幸福な生活を送るのになくてはならないものである。しかし、わたしたちが現に住んでいる世界では、ますます提供が難しく、保証をためらうものとなっている。(中略) 流動的で予測できない世界、すなわち規制緩和が進み、弾力的で、競争的で、特有の不確実性をもつ世界に、私たちはみなすっかり浸っているのだが、それぞれ個々別々に己れの不安にさいなまれている。つまりは私的な問題として、個々の失敗の結果や自身の臨機応変の才あるいは機敏さへ挑みかかるものとして、不安に見舞われるのである。」¹⁰⁶

「なぜ「コミュニティ」という言葉がよいものと感じられるか、という問いに答えるのは簡単である。(中略) この言葉が呼び起こすのは、ないと困るものばかりであり、それなしでは安心できず、自信がもてず、人を信頼することができないものである。要するに「コミュニティ」は、残念ながら目下手元にはないが、わたしたちがそこに住みたいと心から願い、また取り戻すことを望むような世界を表しているのである。」

¹⁰⁷

バウマンの指摘にならうなら、90 年代の日本のように流動性が高まり危険の顕在化した社会において、人々は不安を強く感じ、安心を得られるコミュニティを求めるよ

¹⁰⁶ バウマン (2008, 訳書 pp.197-198)。

¹⁰⁷ バウマン (2008, 訳書 pp.9-10)。

うになると考えられる。したがって 1990 年代のヴィジュアル系ロックの成功は、ファンやバンドが地域や血縁、企業といった、従来の共同体の代わりとなるような帰属の対象をシーンに求めていった結果と言えるのではないだろうか。

本章では、1990 年代以降の日本社会の構造の変化とヴィジュアル系ロックの関係について述べていく。これまでヴィジュアル系ロックに関して、本章で行うような、日本の社会構造との関係を分析したものは存在していない。イギリスやアメリカのパンクロックについては、その時代の社会状況と若者の焦燥感などがその興隆に影響していると考えられるが、ヴィジュアル系と社会の関係は、どのようなものなのだろうか。

この章の構成を簡単に説明しておきたい。3-1 はファンやバンドが形成するコミュニティがどのような性質を持っているのかについて述べたい。バンドとファン双方の形成するコミュニティについて検討し、それが所属するものに何をもたらし、ファンとコミュニティがどのように影響し合っているのかについてみていきたい。3-2 では 1990 年代の日本社会についてみていく。ここでは 90 年代のバブルの崩壊と経済停滞、地域、家族、親戚、企業など伝統的コミュニティの崩壊や、社会的な危険の増加について述べたい。そして、それによって人々が社会に対しどのような意識を持つようになっていったのかについて明らかにする。3-3 では、3-2 までの内容を踏まえ、ファンやバンドが新興宗教などの他のコミュニティではなく、なぜヴィジュアル系ロックのコミュニティを選択したのかについて分析したい。またその課程で、バンドとファンが日本社会の伝統的な男性・女性の役割を維持しようとする保守的な意識を持っていたことについて指摘する。

最後に本章の内容を簡単にまとめる。

3-1. ヴィジュアル系ロックシーンのコミュニティ

3-1 では、ヴィジュアル系ロックシーンにおいて、バンドとファンが形成するコミュニティはどのようなものなのか、それがバンドとファンに何を与え、コミュニティとバンド、ファンがどのように影響しあっているのかを明らかにする。

ヴィジュアル系ロックはポピュラー音楽における他のジャンルに比べ、ファンやバ

ンドが結束力の強いコミュニティを形成することで知られている。この点は市川哲史の『さよならヴィジュアル系』(2008)、雨宮処凛の『バンギャル・ア・ゴーゴー』(2009)、蟹めんまの『バンギャルちゃんの日常』(2012)、所テン子の『the 秘密のバンギャルちゃん』(2013) などにおいて指摘されている。そうしたコミュニティの存在はヴィジュアル系ロックの人気の一端を担っているが、どのような性質を持っているのだろうか。

ヴィジュアル系ロックシーンには、大きく二つの種類のコミュニティが存在している。それはバンドの属するコミュニティとファンの属するコミュニティであり、それらは相互に影響し合っている。

まずバンドのコミュニティについて見ていきたい。ヴィジュアル系ロックバンドの多くは、XのYOSHIKIや、COLORのDYNAMITE TOMMYといった先輩格のバンドを頂点とするピラミッド型の縦社会を形成している。そこには非常に強い上下関係が存在し、先輩のバンドは後輩のバンドに対して強制力を持っている。それゆえ、市川哲史が「売れていようがいまいが先輩の命令には絶対服従で、パシリから鉄砲玉まで後輩の業務は無限でした。」と書いている¹⁰⁸ように、こうした関係は彼らのバンド活動に様々な制約をもたらすことになる。例えば、後輩バンドが先輩よりも商業的に成功すると殴られる¹⁰⁹、「あのバンドは許せないから潰してこい」と殴ってくるよう命令される¹¹⁰、打ち上げの席で先輩と同じテーブルで話すには一定量の飲酒が必要¹¹¹、といったことが挙げられる。これらは非常に理不尽なことであるかもしれないが、多くのバンドがそれを受け入れている。

それはバンドのコミュニティが権威主義的な構造を持つと同時に、バンドの活動に恩恵をもたらすためである。ヴィジュアル系ロックでは、基本的に先輩は後輩のバンドに対する面倒見がいい。それは例えば、食事を奢ってくれる、音楽業界に顔の利く先輩を紹介してくれる、先輩の主催するライブイベントに呼んでくれるなどである。また時にはライブの宣伝やレコーディングのプロデュース、音源リリースに関わる業

¹⁰⁸ 市川 (2014, p.101)。

¹⁰⁹ 市川 (2008, p.209)。

¹¹⁰ 市川 (2006, p.209)。

¹¹¹ DIR EN GREY (2012, p.179)。

務を手伝ってくれることもある。これらはバンドが活動する上では大きな助けになるだろう。逆に、バンドがこうした縦社会、コミュニティに所属していなければ、活動は大きく制限されることになる。実際 GLAY の TAKURO は上京後数年間、こうしたコミュニティに馴染めずにいたため、ファンが増えず活動に行き詰ったと話している¹¹²。一方で活動初期から X 先輩バンドと積極的に関わりを持っていた LUNA SEA は、結成から 2 年の内にインディーズ盤をリリースするなど、早い段階で活動を軌道に乗せていった。

このように、ヴィジュアル系ロックのバンドコミュニティは、バンドにとっての社会的なネットワークであり、社会関係資本を提供するものとして存在している。アメリカの社会学者ロバート・D・パットナムは『孤独なボウリング 米国コミュニティの崩壊と再生』(2000) で社会関係資本の視点からコミュニティを分析した。彼は、「ネジ回し（物的資本）や大学教育（人的資本）は生産性を（個人的にも集团的にも）向上させるが、社会的接触も同じように、個人と集団の生産に影響する。」「個人は自らの利益に資するようにつながりを形成する。仕事探しに精を出すものが良く使う戦略の一つは「コネ作り」であるが、それはほとんどの人間が、何を知っているかではなく、誰を知っているかということによって職を見つけるからである。」と述べ¹¹³、コミュニティへの参加は、そうした社会的接触を人々に提供すると指摘している¹¹⁴。ヴィジュアル系ロックのバンドコミュニティにおいても、このような関係が成り立っていると言える。

ではファンのコミュニティはどのような特徴を持っているのだろうか。ファンコミュニティの場合にも、バンドと同様に古参のファンと新しいファンの間で上下関係が存在している。したがって古参ファンが新規ファンの面倒をみるといったことも起こりうる。しかしそれはバンドのコミュニティに見られるような強固なものではなく、比較的ゆるやかな関係性であり、強制力をもつものではない。また集団の規模も、一つの社会を構築するような形で形成されていたバンドのコミュニティに対して、ファンの場合 5~10 人前後の小規模集団が数多く存在している。小集団に属するファンの

¹¹² TAKURO (2006, pp.115-116)。

¹¹³ パットナム (2006, 訳書 pp13-14)。

¹¹⁴ パットナム (2006)。

多くは 10 代から 20 代の女性で、それぞれがライブネーム¹¹⁵を持ち、その名前で互いに呼び合っている。他人に対しては自分たちのことを身内と呼ぶなどして¹¹⁶、疑似家族のような集団を形成している。それゆえ個々の集団によって、コミュニティ内のルールには微妙な差異が生じることになる。ヴィジュアル系ロックのファンコミュニティにおいては、マナーが悪いとされる行為を行うと「出入り禁止」となり¹¹⁷、そのコミュニティには所属できなくなる。しかしその基準は集団によって異なっている。わかりやすいところでは、バンドのメンバーとセックスをすると排除されるといった決まりをもつ集団もあるが、排除されない集団もある¹¹⁸。また他の基準では恋人ができると排除される¹¹⁹、メンバーの実家を訪問しないと排除される¹²⁰などがある。したがって一つのバンドの下には、ルールの異なる複数のファンコミュニティが存在することになり、そうすると集団間での対立が生まれる可能性がある。しかしそれらはそのバンドを好きなこと、応援することを共通の前提としているため、多少の対立はあっても比較的良好な関係を続けていくのである。

これらのルールは客観的に見れば、面倒で煩わしいものであるかも知れない。だが、ファンたちはそれを受け入れている。では、ファンコミュニティは所属する者に何をもたらしているのだろうか。彼女達は何を利益と感じそこに所属するのだろうか。しばしば指摘されるのは、彼女達が学校や家庭といった現実社会での疎外感から居場所をそこに求めている点である¹²¹。例えば、雨宮処凛は「(引用者注: アトピー性皮膚炎や学校でのイジメに悩んでいた) 十四歳の私を救ってくれたのは、ビジュアル系バンドだった。(中略) 音楽雑誌の読者投稿欄は、なぜか私と同じ気持ちの人が溢れ返っていた。“学校でイジメられている。どこにも居場所がない。バンドのことだけ考えて生きていたい。今までずっと辛かったけど、彼らの音楽に救われた……” 私は一人じゃないんだ。初めてそう思った。」「私は(中略) ライブハウスに通うようにな

¹¹⁵ ハンドルネームのようなもの。ヴィジュアル系ロックファンがライブやイベント、ファンコミュニティの集会に行く際に名乗る、本名とは違う名前。例えば「游兎(ゆうと)」、「琉架(るか)」、「亜里紗(ありさ)」など難しい漢字を使ったものが多い。

¹¹⁶ キリト (2002, p.92)。

¹¹⁷ 蟹 (2012, p.28)。

¹¹⁸ 雨宮 (2007, pp.30-33)。

¹¹⁹ 井野 (2003, p.62)。

¹²⁰ 井野 (2003, p.61)、雨宮 (2009b, pp.126-127)。

¹²¹ 齋藤 (2013, vol.79, p.29)。

った。(中略)初めは怖かったものの、黒ずくめの私がトランクに座り込んで、マリークワントの紫の口紅を塗れば、みんなすぐに仲間として受け入れてくれた。外見は派手だけど、中身はみんな、私と変わらなかった。(中略)初めて自分の居場所が見つかった。」と述べている¹²²。また蟹めんまも「当時の思考回路はこうであった 学校に V (引用者注: ヴィジュアル) 系好きがいない→本当の自分をわかってくれる人はここにはいない 学校での私は本当の私じゃない→信頼できるのは自分だけ→仲間なんていない→ V 系好きの人なら友達になってもいいけどミーハーな顔ファンはイヤでバンドの世界観を (略 →大人は何もわかってくれない あんな大人になりたくない 尊敬できるのはバンドだけ→なんか世界腐ってるよもう みんな死ねばいい (中略) と腐りくすぶりつつも当時の私は趣味の合う友達がどうしても欲しかった」と述べている¹²³。

社会学者の小泉恭子による『音楽をまとう若者』(2007) には、あるインディーズレコード店店長のヴィジュアル系ロックファンに対する以下のような発言が紹介されている。

「学校では同じ趣味の子に会えないらしいんですよ。だからこの店に来て愚痴をこぼしてます。せっかくヴィジュアル系が好きになっても、普通の友だちからは「うわ、気持ちわるー。男が化粧するなんて」って悪口言われるんですよ。だから学校からここに逃げてきて、同じ趣味の子を見つけんるんですよ。」¹²⁴

また『別冊宝島 音楽誌が書かない J ポップ批評 27 X JAPAN と「ヴィジュアル系」黄金伝説』(2003) においては、X のファンにインタビューが試みられている。彼女達は周りのファン達について、「登校拒否が多いよね」、「ヤンキー」、「片親とか家庭環境が複雑な人も」、「真逆だけど、親が厳しいとか」¹²⁵といった発言をしている。

こうしたヴィジュアル系ファンの行動は現実社会からの逃避とみとれるかもしれ

¹²² 雨宮 (2007, pp.15-17)。

¹²³ 蟹 (2012, p.26)。引用文内の「(略)」の部分は文法としては間違っているが、引用元のとおり引用した。

¹²⁴ 小泉 (2007, p.172)。

¹²⁵ 井野 (2003, p.62)。

ないが、それは結果として、彼女達の交友関係を拡大させ、物的な恩恵をもたらしている。それは例えば、ライブのチケットを融通してもらい、バンドやシーンの情報の共有といったことだけでなく、アルバイトなどの仕事の紹介といった社会的利益に繋がることまでさまざまである¹²⁶。実際、雨宮処凛は「少女だった私は、ほとんどすべてのことを暗闇のライブハウスで学んだ。友達との付き合い方も、キスも、セックスも、人目を避けるように、逃げるようにして入ったライブハウスは私にすべて教えてくれた。」と述べている¹²⁷。このように、ファンコミュニティもバンドコミュニティの場合と同じように、コミュニティが社会的ネットワークとなっていると言える。

彼女たちにとって、ファンのコミュニティは現実社会のつながりよりも魅力的であったのである。彼女たちはルールの遵守という負担があったとしても、共通の趣味、嗜好をもつ友人関係、そしてそれに基づいた恩恵をもたらす可能性のあるつながりの方を選択したのである。

しかしヴィジュアル系ロックではないサブカルチャーの分野においても、コンテンツの送り手やその受け手が形成するコミュニティにこのような性質がないとは言えないだろう。例えば、同人誌即売会でのサークル間のつながりや、ファン同士のつながりにもそういった側面があるかもしれない。他にも映画や文学、ミリタリーなど熱狂的なファンをもつ分野であればあり得ることである。だがヴィジュアル系ロックの場合、コンテンツの送り手（バンド）と受け手（ファン）の間にはっきりとした相互行為が存在し、双方が連帯することで一つの大きなコミュニティを形成する。

ヴィジュアル系バンドは、ファンに向けて仲間意識を強調する、帰属意識を高めるような発言をすることで、もっと強く自分たちと連帯するように積極的に働きかける。例えば X の「俺達とお前達はいつまでも運命共同体だぜ」¹²⁸、「裸の付き合いしようぜ」¹²⁹、「We are X!」、「You are X!」「お前達が X だ!」¹³⁰、LUNA SEA の「お前らも全員好き勝手にかかってこい」¹³¹、「今日は、たとえこの命が果てようとも、

¹²⁶ 雨宮 (2009a)、雨宮 (2009b)、雨宮 (2009c) にそのような記述がある。

¹²⁷ 雨宮 (2009c, pp.386-387)。

¹²⁸ X JAPAN (2008)。

¹²⁹ Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=cqIpcIpWiKg>) 参照。2016 年 9 月 2 日閲覧。

¹³⁰ X (2001)。「We are X!」、「You are X!」の「X」の部分はファンが、それ以外の部分はヴォーカルの TOSHI がそれぞれ相手に向かって叫ぶことで、コール & レスポンスが行われる。

¹³¹ LUNA SEA (2002a)。

お前ら一人一人の顔を全員覚えて帰るからな！」¹³²、GARGOYLE の「ここに今日集まった全員が GARGOYLE だという誇りと自信をもっていこうぜ」¹³³、AION の「俺たち AION のファミリーには根性のない奴はいらないからな」¹³⁴などの MC が代表的だろう。

ファンはこのようなバンドの働きかけに対し、ライブやイベントに頻繁に（あるいは全会場に）通うことや、バンドのメンバーと同じようなファッションをするなどして、それに応える。また時にはライブ後の打ち上げに顔を出すといった行為も行われる。そうすることでバンドとファンがヴィジュアル系シーンへの帰属を前提としたコミュニティを形成していくのである。またライブ空間における“振り”¹³⁵もバンドとファンのそうした関係を象徴している。例えば SOPHIA のライブでは、ファンが一人一人ヒマワリの造花を持って参加し、楽曲「ひまわり」が演奏されるとそれを振る行為が行われている。

だが、このような性格を持ったヴィジュアル系ロックのコミュニティは社会の一般的な視点では異質なものと捉えられていた。実際、X や LUNA SEA がブレイクし始めた当初、バンドと同時に、そのファンやコミュニティが、メディアでは奇異なものとして取り上げられていた。現在は削除されているが、Youtube では、ライブ会場に集まりバンドメンバーと同じような格好をしてメンバーの名前を叫ぶファンに対し、キャスターが「親はどう思うの？」などと尋ねる当時の映像を見ることができた。また YOSHIKI の自伝的ノンフィクション『YOSHIKI/佳樹』（2009）には「ロック少女たちはこぞって X のコスチュームやメイクを真似ていた。大人たちはその格好を見て眉をひそめた」という記述がある¹³⁶。雨宮処凛の自伝『生き地獄天国』（2007）にも「黒づくめの服装をした私たちに、周囲の人が顔をしかめながら注目する」という記述がある¹³⁷。筋肉少女帯の大槻ケンヂは「なんだこりゃっていう。嫌だったなあ、X

¹³² LUNA SEA (2002b)。

¹³³ GARGOYLE (2001)。

¹³⁴ AION (1991)。

¹³⁵ ヴィジュアル系ロックバンドのライブにおいて、ファンが楽曲に合わせて特定の振り付けで踊ること。GLAY チョップ、PIERROT の Adolf が有名である。

¹³⁶ 小松 (2009, p.241)。

¹³⁷ 雨宮 (2007, p.20)。

の出るイベントとかに出るのは。なんかね宗教的なノリがあったんですよ。」¹³⁸と発言している。しかしそうした批判にさらされながらも、1980年代末に登場したヴィジュアル系は90年代を通して支持されていったのである。

ここで二つの疑問が出てくる。一つはなぜ90年代にこのような性格を持つ音楽ジャンルが登場し、支持されたのか。もう一つはミュージシャンやファンはなぜヴィジュアル系を選択したのかである。

ヴィジュアル系ロックのコミュニティは、非常に密なコミュニケーションを前提としている。とくに社会関係資本の提供は私生活にも関わることである。また仲間意識の共有を強調した家族的な結びつきは特有のものである。例えば、X主催のイベント「EXTASY SUMMIT」では、LADIES ROOMのベーシストGEORGEが、YOSHIKIのことを「うちの親父だ。親父。」と話し¹³⁹、PIERROT・Angeloのキリトはライブ会場で「切人一家」と刺繍された半被を売り、バンドメンバーとファンがそれを着る。またヴィジュアル系ファンもお互いをライブネームで呼び合い、「身内」であるとするなどしている。

こうした関係性は、従来であれば家族や地域といった共同体や、企業、国家から得られるものでもあったはずである。しかし彼等、彼女たちはそれをヴィジュアル系ロックのコミュニティに求めていたと言える。なぜなのだろうか。3-2ではそのような状況が生まれた背景にある90年代の日本社会について述べたい。

3-2. 1990年代という時代

3-1ではヴィジュアル系ロックの形成する、バンドやファンのコミュニティがそれぞれ、所属する者にとっての社会的ネットワークとなっていることを明らかにした。またそれが相互に関係し合い、一つの大きなコミュニティを形成していることを確認した。それは、社会の一般的な基準では異質なものと捉えられていたにも関わらず、90年代に高い支持を獲得できた。このことは、ヴィジュアル系のコミュニティが90

¹³⁸ 井野 (2004, p.149)。

¹³⁹ Youtube (https://www.youtube.com/watch?v=0sZj_8WtkKk) 参照。2016年9月4日閲覧。

年代の日本社会において、バンド活動をする者やリスナーの一定の割合にとって、必要とされたことを意味している。またヴィジュアル系のシーンにこうした性質が現在まで継承されていることを考えれば、それが 90 年代以降の日本社会に必要とされ続けていると言える。なぜなのだろうか。3-2 では 90 年代のヴィジュアル系人気の背後にある、日本の社会、経済状況について見ていきたい。

本章の初めに述べたように、1990 年代は、日本の社会構造がそれまでに比べて大きく変化した時期である。とりわけ高度経済成長期に定着した社会や経済のモデルが機能しなくなったことが大きな問題であった。厳密に言えば、高度成長期に現れた傾向が一定の社会的問題を孕む形で顕在化したのが 90 年代だったと見るべきかもしれない。では具体的にどのような変化が起こったのだろうか。

一つはバブルの崩壊をきっかけに日本経済が停滞したことである。図 1 は 1956 年から 2009 年までの日本の名目 GDP の成長率の推移を示したものである。

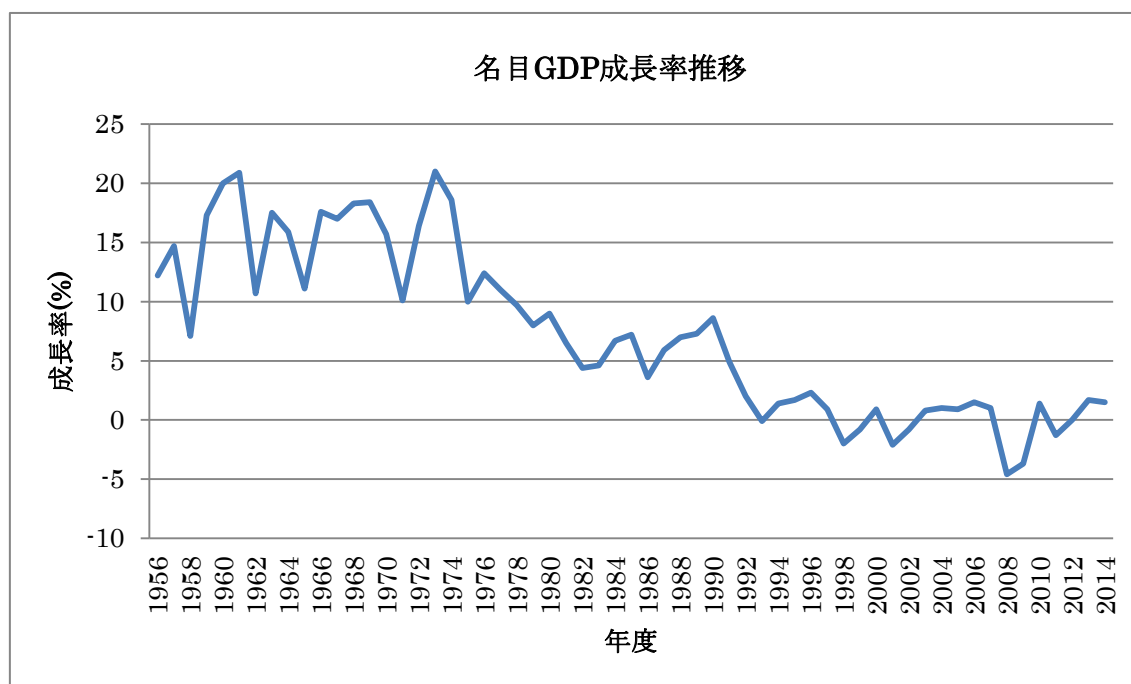


図 1 1980 年までは内閣府内統計『1998 年度国民経済計算確報』をもとに筆者作成。
1981 年~2009 年までは『平成 21 年度国民経済計算確報』、それ以降は『平成 26 年度国民経済計算確報』をもとに筆者作成。

これを見ると日本の名目 GDP 成長率は段階的に低下してきているものの、1980 年代までは経済成長が維持されていた。しかし 91 年のバブルの崩壊を境に、以後 10 年以上にわたって経済の停滞が続いている。とりわけ 90 年代には急激に低下し、マイナスの成長を見せている。ただ、この図は名目 GDP 成長率の推移であり、実質 GDP 成長率を計算する場合はデフレーションを考慮に入れるため、名目はマイナス成長でも実際にはプラスの成長をしている場合もある。しかし多くの人々にはそれは実感できないだろう。例えば、前年と比べて給料の金額が下がったとして、「物価が下がっているから、あなたの給料は実質的には上がっています」と言われても、実感できないからである。

したがって、人々は、90 年代に日本が今後も経済発展を続ける可能性に大きな疑問をもつようになったことを示している。それゆえ、人々は日本の経済成長に期待を持てなくなり、将来に大きな不安を感じるようになったと考えられる。

二つ目は労働市場の変化である。下の図 2 は 1953 年から 2015 年までの 15 才以上人口における完全失業率の推移を表したものである。

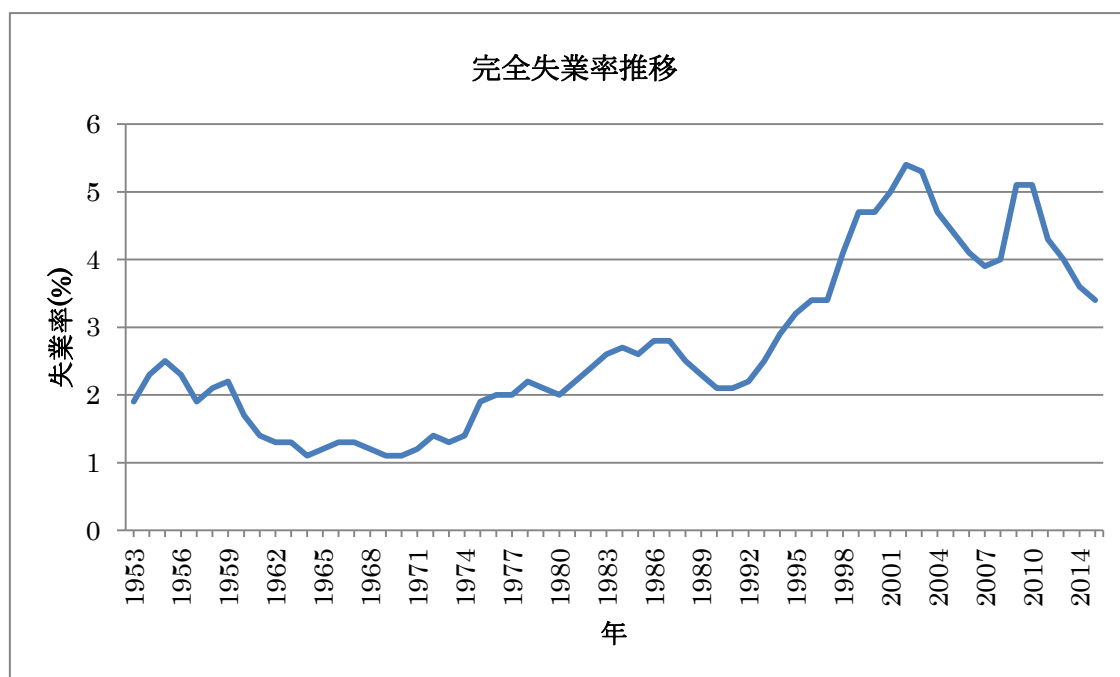


図 2 総務省統計局 HP 内労働力調査データベースより筆者作成。

このグラフから、1980年代までは、3%以下で推移していた完全失業率が91年のバブル崩壊の時期をきっかけに急激に上昇していることが分かる。95年には3%を越え、2000年には5%近くにまでなっている。

また90年代には非正規雇用者の数も増加した。次の図3は1984年から2001年までの15才以上の全労働者に対する非正規雇用者の割合の推移をあらわしたものである。

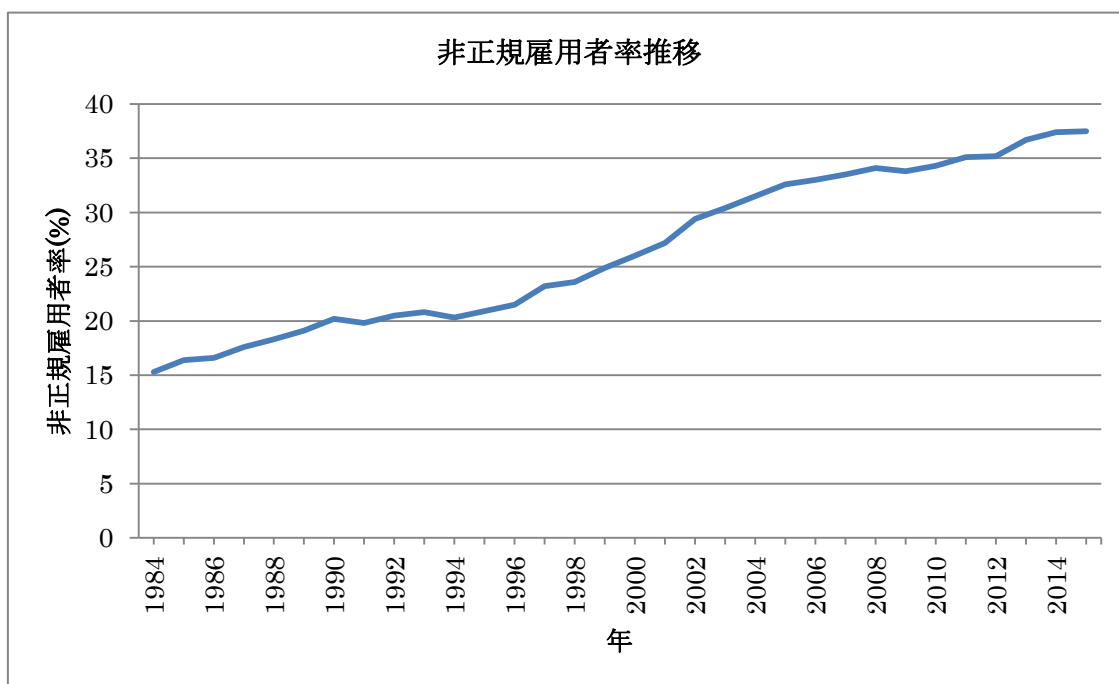


図3 図4 総務省統計局 HP 内労働力調査データベースより筆者作成。

これを見ると非正規雇用者の割合は少しずつ増えており、90年代のはじめに20%を越え、99年には約25%になっている。つまり労働者の4人に一人は非正規雇用ということになる。非正規雇用者の割合が増えているということは、正規から非正規に雇用形態が移動した者や、はじめから非正規で雇用される者が増えたことによっている。したがって戦後の日本的経営の特徴と言われていた終身雇用はもちろん、正規社員として働くことも、90年代には必ずしも保証されない状況が生まれたのである¹⁴⁰。

¹⁴⁰ 90年代にはこうしたアルバイトなどの非正規雇用の立場を利用し、よりフットワークの軽い働き方をする新たな労働形態、フリーターの概念が生まれることとなった。

この背景には様々な要因が考えられるが、とりわけ 1985 年に成立した労働者派遣法の影響は大きいと考えられる。これによって非正規雇用者の業種の枠は拡大され、特別な労働形態ではなくなったのである。さらにバブルの崩壊による経済停滞の影響も大きい。多くの企業は 90 年代にバブル期の不良債権を抱えることとなり、リストラによる早期退職の促進や、新卒採用者数の低下など企業が雇用に対して消極的になっていったと考えられる。またその一方で 1986 年には男女雇用機会均等法が成立し、女性労働者の割合も増加していった。

これらのことからわかるのは、従来の日本型経営システム、労働形態が変化したことである。例えば「学卒後、終身雇用で同一の企業に定年まで勤め、退職する」といったそれ以前の日本で一般的なものと考えられていたことが、決定的に崩れたのである。さらに家庭の外で働くのは男性の役割ではなくなり、職場環境も変化していった。女性にとっては、それまでの「結婚すると仕事から離れて家族役割に専念し専業主婦になる」といった生き方は多数派ではなくなり、「子育て後に再就職」や「仕事と家庭の両立」といった選択も一般的になった。社会学者の岩上真珠は、70 年代後半ごろから女性の間でこのような新しい選択が支持されるようになり、1980 年代には「再就職」を選択する人が多数派を占め、90 年代後半には「両立」を選択する傾向が強まっていたと¹⁴¹指摘している。つまりこうした社会の変化の中で従来のライフスタイルが崩れ、選択肢が増えた結果、人々はそれまでのように人生や将来の計画を立てにくくなったと言える。

三つ目はそれまで存在していた伝統的共同体の崩壊である。家族や親戚、地域における人々の結びつきが希薄になったのである。2005 年の OECD の報告によれば、国際的にみて日本は最も社会的孤立度の高い国であるとされている。社交のために友人、同僚または家族以外の者と、全くあるいはごくたまにしか会わないと回答した者の割合が約 15%で、先進諸国の中では特に高いというのである。だが、これは 2005 年の報告であり、それ以前の報告、調査結果がどうであったかはわかっていない。日本人の社会的孤立度はそれ以前から変わっていないかもしれない。とはいえ、一般的に、日本社会において、家族や親戚、地域における人々の結びつきは少しずつ失われてき

¹⁴¹ 岩上 (2016, p.53)。

たというのが通説である。このことについて社会学者の宮台真司は以下のように述べている。

「昔は、となり近所であれば、どんな家にどんな人たちが住んでいて、どんな家族構成で、お父さんはどんな仕事をしているのか、おたがい知っていた。同じ年ごろの子どもたちはいっしょに外で遊んだし、大人たちも大人たちで、軒先でよく世間話なんかをしていた。けれど、いまはどうだろうか。同じ町内どころか、同じマンションに住んでいる人すら、顔を知らないことがよくある。実際、昼間町を歩いていても、子供が集団で遊んでいるのを見かけることは少なくなった。大人たちが立ち話をしてる光景も見かけなくなった。」¹⁴²

こうした状況はとくに 90 年代から顕著になったとされている。歴史学者の成田龍一は、90 年代には地域の共同体^{コミュニティ}が壊れ、家族という共同体すらも危うい状況になり、人々がこれまでもっていたきずなを失った¹⁴³と指摘している。家族法社会学者の湯沢雍彦は、平成に入ってから日本の家族関係について、大きく個人を拘束してきた親族の息苦しいしばりが小さくなる傾向にあったことを指摘している¹⁴⁴。

社会学者の北田暁大は、この点について、「九〇年代中頃から、「昭和三〇年代的なもの」への指向があちらこちらで見られるようになります。(中略) 実際に昭和三〇年代にそうした文化装置、映画などが前提とする「古きよきコミュニティ」が存在していたかどうかは怪しいところです。しかし九〇年代半ば以降を生きる人々がそうした三〇年代像に憧憬を持っていることは確かです。」と述べている¹⁴⁵。

したがって、実際に地域、家族といった従来の社会的つながりが希薄になったかどうかを証明するのは困難であるが、1990 年代に人々がそうしたことを実感するようになったことははっきりしている。世界価値観調査 (World Values Survey) では、「一般的に人は信用できるか」という質問に対し、「用心するに越したことはない」と答え

¹⁴² 宮台 (2013, p.13)。

¹⁴³ 岩崎・上野・北田・小森・成田 (2008, p.38)。

¹⁴⁴ 湯沢 (2014, p.4)。

¹⁴⁵ 岩崎・上野・北田・小森・成田 (2008, p.39)。

る日本人の割合が、90年代の間に少しずつではあるが増えてきているという結果が報告されている。

このような状況が生まれた背景にはいくつかの原因が考えられる。まず一つ目は、生活の上での人々の個人化である。1980年代までの経済発展、高度の情報化は個人化を促進させた。宮台真司は『終わりなき日常を生きろ』（1998）において、「テレビも電話も個室化し、互いがどのようなメディア環境を生きているのかさえ不透明化した。

（中略）主婦や子供たちは、家にも地域にも帰属しない「都市的現実」へと漂い出し、（中略）適応し始める。」と述べている¹⁴⁶。つまり、日々の生活において個々人がバラバラに孤立した状況が生まれたのである。だが、それは大きな経済成長を果たし、日本社会が豊かになったために、人々が必ずしも連帯する必要を感じなくなった結果であるとも言える。物質的な面だけでなく、各種の制度や法律も整備されていったことで、次第に一人ひとりの権利が保証され、意志や決定が尊重される社会となっていたのである。また人々が生活の中、特に家庭において関わる人数が減少したことも関係していると考えられる。国勢調査によれば、単一世帯内の平均人員数が3人を切ったのは90年代である。

つぎに人口の移動である。生まれ育った地域からの移動、つまり就職や進学をきっかけに故郷を離れ、新しい土地で家族を作るというように、人々が一つの地域に長く住むことが少なくなったことも地域の共同体が失われたとされる一因だと考えられる。だがこうした傾向は高度経済成長期から指摘されていた。高度成長期の工業中心の産業政策によって、集団就職を含む都市への人口移動は、結果的に農村社会に存在していた共同体を破壊することとなった。1947年に家制度が廃止され、核家族の方が適応しやすい社会になっていたことも、その傾向に拍車をかけたと考えられる。科学哲学者の広井良典は『コミュニティを問い直す』（2009）において、「戦後の日本社会は農村から都市へと大移動を行いつつ、都市の中に『カイシャ』と『（核）家族』というムラ社会を作り、それらが経済成長という『パイの拡大』に向かって互いに競争する中でそれなりの豊かさを実現してきた。つまり、いわば“農村的な関係性を都市に持ち込む”ことを行いながらある時期まで一定の好循環を生み出していたのが戦後の日本

¹⁴⁶ 宮台（1998, p.66）。

社会だったのである。しかし人々の需要が飽和し、経済が成熟して従来のようなパイの拡大という状況がなくなっただけ、『ウチーソト』を明確に区分し、集団の内部では過剰な気遣いが求められる反面、集団を一步離れると何のつながりや、“救い手” もないような関係性のあり方が、かえって人々の孤立や拘束感・不安を強め、また様々な“生きづらさ” の源となっている。」と指摘している¹⁴⁷。

確かに高度成長期の人口移動によって、それまで存在した地域の共同体は、社会的なつながりとして機能しなくなっていった。しかし経済発展のなかで、企業と縮小した家族が、人々にとって地域共同体に代わる共同体になっていたのである。それが広井の言う「農村的な関係性」と言えるかどうかは確かではないが、従来の共同体に代わる社会的なつながりを提供するものではあっただろう。だが経済停滞や雇用形態の変動は、そうしたシステムをも破壊した。結果的に、職場の中でのつながりも短期的なものになっていき、次第に人々の結びつきは一時的なものになっていったと考えられる。

このように、生活の個人化や人口の移動は近隣との社会的つながりを希薄なものにし、それに代わって共同体として機能してきた企業も雇用形態の変動などによって、その役割を果たせなくなった。さらに、家族の縮小も、一時的には家族のつながりを強化したが、それも次第に崩壊していったのである。

四つめは、環境問題、犯罪、自然災害といった社会的危険の顕在化である。過去にも、とくに 1970 年代から 80 年代にかけて過剰な開発や工業化、人口増加が環境汚染や天然資源の枯渇をもたらす可能性は指摘されていた。しかし 90 年代においては、人間社会の作り出した危険が様々な環境問題の要因となることがより明確になった。とりわけ、原子力発電所の事故や地球温暖化については世界的な問題となった。85 年に起こったチェルノブイリの事故は、技術の進歩が修復不可能な被害をもたらす可能性があることを世界にしらしめた。日本でも同様に 95 年に高速増殖炉もんじゅの事故が起こっている。また車やごみ処理によって発生する温室効果ガスの増加による地球温暖化の影響も明らかになった。20 世紀を通じて、記録上最も暑かった年が 10 回あったが、そのうち 7 回が 90 年代に生じており、98 年は、それまでの記録で最も暑

¹⁴⁷ 広井 (2009, pp.38-39)。

い年であった¹⁴⁸。1997年には京都世界環境サミットが開かれ、議定書が採択され、2010年までに温室効果ガスの排出量を明確に削減することで合意に達した。これらのことは、世界的な環境問題を日本人が自らに関係することと少なからず自覚するきっかけになったと考えられる。

次に犯罪である。1990年代にはそれまでの日本にはない性質をもった事件が起こった。とくに社会的な影響力が強かったのは新興宗教団体のオウム真理教による二つのサリン事件である。これらは化学薬品を使った無差別テロとも考えられる事件であり、日本におけるテロリズムの台頭を予感させる事件であった。そしてそれに偶発的に巻き込まれる可能性が高くなったことを人々に認識させたと言える。もう一つは井の頭公園バラバラ殺人事件（94年）、神戸市連続児童殺傷事件（97年）などの猟奇的な犯罪の増加である。イギリスの犯罪学・社会学者のジョック・ヤングは、「1980年代頃からほとんどの先進産業国において、犯罪と社会病理が劇的に増加しており、犯罪は遠い世界の出来事、社会的要因による例外的な現象から、身近な出来事、理性的な選択によるありふれた現象に変化した」と指摘している¹⁴⁹。実際オウム真理教の幹部やサリン事件の実行犯は、医者や弁護士など、ある程度社会的に成功していた人たちであった。また、神戸市連続児童殺傷事件の犯人は市内の中学生の少年であった。こうした犯罪によって、人々は、犯罪を行うのは、普通にみえる、身近な人かもしれないということを意識せざるを得なくなったのである。また東電OL殺人事件（97年）や和歌山毒物カレー事件（98年）は、地域の人々の社会的つながりが希薄になったことを象徴していると言える。とはいえ、1980年代以前にも猟奇的な犯罪や不可解な経緯の未解決事件は多く存在していた。また、戦後の日本の殺人による死者の数は1955年から段階的に減少しており¹⁵⁰、90年代は特にそれが増えた時期であったわけではない。したがって、ヤングの指摘した傾向が日本にも当てはまるとすれば、メディアによる影響を無視することはできないだろう。90年代には新聞、テレビなどの報道機関が高度に発達していたことで、多くの事件が広く知られることとなり、人々の危機意識を高める要因になったと考えられる。このような人々の危機意識に対するメディア

¹⁴⁸ ギデンズ（2009, 訳書 pp.936-937）。

¹⁴⁹ ヤング（2007, 訳書 pp.83-121）。

¹⁵⁰ 厚生労働省人口動態調査による。

からの影響について、社会学者の細井洋子と鴨志田康弘は「たとえば、いわゆるメディアによるヤラセあるいは過剰報道により、ありもしない現象があたかも存在するかのように思わされてしまうということがある。(中略)身近な例としては、子どもに対する性犯罪が発生した際、メディアは連日、事件について報道をすることとなるのであるが、その結果、視聴者は危険な小児性愛者が至る所に潜んでいるかのようなイメージを持つこととなる。」と述べている¹⁵¹。

一方、人々の社会的なつながりや地域の共同体が崩壊したからこそ、犯罪への不安が増したのだという指摘もある。法社会学者の河合幹雄は「犯罪不安の原因を全てマスコミ報道に求めることは誤りであろう。むしろ、マスコミ報道から真実を見抜く力の衰退こそ、それ以上の問題であることを指摘したい。日常経験から、自分の周りで誰も殺されていないし、強盗にもあっていないことが把握されていれば、マスコミ報道に振り回されることはないはずである。自分の住む地域共同体内の状況把握が不十分であるために、マスコミ報道に過度に依存することによって不安がっている」と述べている¹⁵²。

また 90 年代には大きな自然災害も頻発した。例えば、長崎県雲仙普賢岳の噴火(90 年、91 年、その後 95 年頃まで継続した)、フィリピンの火山噴火による冷夏(93 年)、奥尻島沖地震(93 年)、阪神淡路大震災(95 年)である。とくに阪神淡路大震災はマグニチュード 7 を越える大地震で、6 千人以上の死亡者、4 万人以上の負傷者を出した。被害総額は約 10 兆円規模と言われている。このことも人々の危機意識を高める要因であったと言える。

1990 年代に起きた経済停滞、労働市場の変化、地域・家族などの伝統的共同体の崩壊、社会的危険の顕在化は日本社会に何をもたらしたのか。それは増大する不安と社会的な包摂性の衰退である。人々はこれらの様々な危険にさらされることで、自身が不安な状況に置かれることを強く認識するようになったと考えられる。そうすると、人々は何かで安心を得ようとするだろう。それは、過去においてであれば、国や企業、家族・地域の共同体などの役割であったはずである。それらが社会的に守ってくれる

¹⁵¹ 細井・鴨志田(2011, p.120)。

¹⁵² 河合(2004, pp.104-105)。

ことで、人々はある程度の安心感を得られただろう。例えば技術の進歩や経済発展、終身雇用、生活の豊かさ、相互の信頼といった前提を人々が共有することによってそれが保証されてきたと考えられる。

もちろん、世の中には、公害や貧困、差別といった問題は存在していた。だが、「今後よくなるかもしれない」というような、個々人が未来に期待を持てる状況にあったとすれば、社会はそれなりに持続性、安定性をもっていると考えられる。教育社会学者の本田由紀は、「高度経済成長期および安定成長期において、個人の生涯というタイムスパンの中でも、またある世代とその子供たちから成る次の世代との関係においても、「みんながだんだんよくなっていく明日」が、様々な面でリアリティを持っていた。」として、「それを支えていたのが、経済のパイがほぼ順調に膨らんでいたという事実だった。」と述べている¹⁵³。

しかし 90 年代においては、もはや国家、企業、家族、地域が個人を社会的に包摂できなくなった。生きる上での前提、目的を社会が与えてくれない時代に入ったのである。それは過去に、それらが与えてくれていた社会関係資本をも喪失したことを意味している。それゆえ人々にとって、人生における個人の選択、責任に依拠するものの比重が増していくことになる。ドイツの社会学者ウルリヒ・ベックは『危険社会 新しい近代への道』(1986)において、高度に発達した現代の社会が、近代化の限界に直面しており、かつての「常識」が覆されつつあるとした。その中で人々は予測や計測、收拾ができないような性質の危険に晒されながら、不安を感じている¹⁵⁴として、以下のように指摘している。

「不安や不確実性を克服するための伝統的な制度である、家庭、結婚生活、男女の役割、階級意識、そしてそれに関連する政党や機関は、このような状況でその意義を失う。同時に、不安や不確実性を克服することが、個々の人々に要求される。」¹⁵⁵

¹⁵³ 本田 (2014, p.19)。

¹⁵⁴ ベック (1998)。ベックが同書の原著を執筆したのは 1980 年代の半ばであるが、労働市場の変化や環境問題の顕在化といった 90 年代に通じる問題を扱っている。

¹⁵⁵ ベック (1998, 訳書 p.122)。

こうした状況に対し、単純な解決法を考えるとすれば、社会における共通前提、伝統的な価値観、あるいは共同体を復活させることである。イギリスの社会学者アンソニー・ギデンズは「世界中いたるところで、伝統と慣習の影響力は低下しつつある。そのため、私たちの自己同一性（アイデンティティ）-自分と他人を差異化しようとする意識-は薄らいだ。伝統が重きをなしておれば、共同体における個人の社会的地位は安定しており、そのことが自己同一性のよすがとなる。」と指摘した¹⁵⁶。つまり人々はそうした不確実性の高まった社会の中で自分を包摂してくれるもの、帰属できるものを探そうとすると考えられる。その中でもとくに過去にあったもの、伝統的なものにそれを求めるのである。

事実、日本において 90 年代半ば以降、安心を望むコミュニティ志向は高まってきている。北田暁大は、「「コミュニティ的なものがなくなった」という危機意識-それが構築された幻想の危機意識であれ-を持っている人たちが一定数いて、けっして小さいとはいえない声を上げはじめたというのは事実でしょう。」と指摘し¹⁵⁷、以下のように書いている。

「コミュニティ指向が高まっているということは、安心への欲望が強まっていることを意味しているといえます。（中略）九〇年代半ば以降の「昭和三〇年代的」ブームと、オウム事件以降高まりあるセキュリティへの関心とは密接なかかわりがあるといえるんじゃないでしょうか。（中略）少なくない人たちがゲイティッド・コミュニティ的なものへの志向を強めてきている。リスク意識によって担保されるコミュニティ、そうしたものが、ますます望まれるようになっている。昭和三〇年代を求める現代社会というのは、ようするにセキュリティの論理と不安に突き動かされている社会といえるのではないのでしょうか。」¹⁵⁸

また北田は、社会的包摂の喪失についても、次のように書いている。

¹⁵⁶ ギデンズ（2001, 訳書 pp.98-99）。

¹⁵⁷ 岩崎・上野・北田・小森・成田（2008, pp.38-39）。

¹⁵⁸ 岩崎・上野・北田・小森・成田（2008, p.40）。

「九〇年代半ば以降の「新自由主義」的な流れの中で、私たちの社会はさまざまな変容に晒されました。リストラクチャリング（リストラ）の進行と相まって非正規社員の比率が増加し、いわゆる「会社人間」的なあり方がモデルケースとして機能しなくなってきた。それとともに若年労働者の雇用環境の困難が前面に出てくる。また、七〇年代半ば以降すでに下降局面にあった「専業主婦＋サラリーマンの夫＋子ども」という家族の体制も維持できなくなってきたことをいよいよ認識せざるをえなくなる。近代家族と企業中心社会という両輪体制が崩れ去る音を多くの人たちが聞かざるをえなかった、ということです。社会不安が増大したとしても当然のことです。」¹⁵⁹

このことを裏付けるように、90年代の日本では、それに所属することによって人々に安心感を与え、自分のアイデンティティを確認できるような共同体が発達した。例えばオウム真理教などの新興宗教や、新世紀エヴァンゲリオンなどのアニメを好む人々のコミュニティなどが、その代表的な例である。また90年代半ば頃から指摘される日本社会の右傾化や保守運動の高まりも、そのような背景によるものとも言えるだろう。北田暁大は「バブル崩壊によってそれ以前の「標準的」ライフコースからはじかれた、あるいははじかれるのではないかと不安に感じている若者たちのなかに、社会的承認を求めて「ナショナリズム」的なものに惹かれていった人がいたとしても、それほど不思議ではない」と指摘している¹⁶⁰。

したがって90年代の日本において人々は生きる意味（承認）や、社会における自分の役割を確認できるようなコミュニティ（包摂性）を求めていたと言える。ヴィジュアル系ロックのバンドやファンのコミュニティも、特定の層の人々にとって、それを与えるものであったと考えられる。だが、そうだとした場合、ヴィジュアル系ロックのバンドを組んで活動する者やそのファンはなぜ、他の宗教や団体、サブカルチャーを選択しなかったのだろうか。3・3では、人々のヴィジュアル系ロック選択の構造について分析したい。

¹⁵⁹ 岩崎・上野・北田・小森・成田（2008, p.40）。

¹⁶⁰ 岩崎・上野・北田・小森・成田（2008, p.35）。

3-3. コミュニティ選択の構造

3-2 では、90 年代の日本の社会構造の変化を見ることで、ヴィジュアル系ロックがどのような社会、経済状況を背景に出現したのかについて述べた。日本の経済停滞、雇用市場の変化、家族・親戚・地域・企業などの従来の共同体の衰退、犯罪、自然災害といった危険の顕在化などの要因が社会的な包摂性を失わせ、人々は不安感を高めていった。そしてその中で人々は安心を得るためのコミュニティを欲していた。90 年代にヴィジュアル系ロックが人気となったのは、それが、不安を感じた人々に安心を与えるコミュニティとなりえたためである。だが安心を得るためであれば、新興宗教や政治団体、アニメ、映画などの他の趣味・志向に基づく集団、つながりを選択してもよいはずである。彼等、彼女たちはなぜヴィジュアル系ロックのコミュニティを選択したのだろうか。3-3 ではヴィジュアル系ロックを選択した人々がどのような性質を持っていたのかについて分析し、いかにしてそれに至ったかについて述べたい。

まずバンドのメンバーについて考えていきたい。彼等はヴィジュアル系ロックバンドとして活動することで何をしようとしていたのだろうか。彼らの多くは日本人の男性である。それゆえ、彼らは、必然的に日本の理想的な、あるいは標準的な「男性像」に直面することになる。日本人の男性は、模範的とされる生き方、つまり、勉強して良い学校を卒業し、良い企業に就職する、結婚して子どもと家庭を持つ、定年まで企業と家族のために懸命に働く、退職して老後を夫婦で送る、といったライフコースにどう適応するのか、あるいは別の道を選ぶのかという問題に、直面せざるをえない。その結果、例えば、「いい学校、いい会社、いい人生」というような社会的に規範とされるルートが生まれるのだが、高度経済成長期の 1950 年代の半ばから 70 年代までは、こうした生き方を信じてきたのであろう。そしてそのような生き方を選択しても、ある程度の成功が期待できたと考えられる。80 年代においてもバブル景気を背景に辛うじてそれが保たれていた。またそれをサポートするネットワークとしての環境、地域や家族、血縁といった共同体も機能していた。しかし、経済が停滞した 1990 年代には、3-2 で触れたような状況を背景に、そうした社会構造は大きく変化した。かつては、「あたりまえ」と考えられていたものが保障されなくなってきたのである。ま

た労働市場に女性が進出してきたことも一因かもしれない。1990年代には、かつては日本の標準的な「男性像」と考えられていたものに危機が訪れていたと言える。したがって日本の男性の多くは新しい「男性像」を構築する必要に迫られていたとも考えられる。日本の男性はそのような状況下で、ライフコースをデザインしていかなくてもはならなかったのである。しかもそれを共同体や企業、国家などのサポートを得ずに個人で行わなければならないのである。

90年代にヴィジュアル系ロックバンドとして活動した世代は、1970年前後の生まれがほとんどである。彼らは90年代を20代として過ごし、キャリア選択の上で社会の変動からの影響を強く受けたと考えられる。例えば、勉強、スポーツ、ビジネスなどで、キャリアを形成していけると感じられなかった場合でも、何かを選択しなければならなかったのである。

そのようななかで、活況を示していた産業の一つに音楽産業があった。日本レコード協会の統計によれば、日本の音楽産業は90年代を通して成長を続け、98年にはオーディオレコードの生産金額が6,000億円を超えた。これは80年代の終わりと比べて約2倍の規模である。つまり音楽産業には、多くの業種が伸び悩んだ90年代においても、成長を続けるという期待を持つことができたと考えられる。したがって若い世代にとって、職業としてポピュラー音楽のミュージシャンを選択した場合に、ある程度の成功の可能性を感じられたと言えるだろう。

実際、LUNA SEAのSUGIZOは「俺たちが20代で突っ走ってた90年代は、本気で音楽に魂を捧げた人には、ちゃんとそれ相当の結果や見返りがあった。まあそれが目的でも本末転倒ではあるけれど、命を懸けて音楽をやって、自分の表現をし、続けていたら、気がついたら武道館や東京ドームやチャートの上位に食い込むような時代だった。」という発言をしている¹⁶¹。

さらに80年代のバンドブーム期におけるBOΦWYなどのバンドは、彼等に「成功のモデル」を提供し、Xなどの先駆的なバンドの活躍は、「俺たちにもできる」という期待を持たせたと考えられる¹⁶²。SOPHIAのドラマー赤松芳朋は、この点に関して、

¹⁶¹ club Zy. (<http://www.club-zy.com/sp/sugizo/>) 参照。2017年7月14日閲覧。

¹⁶² 齋藤 (2012) は、BOΦWYが日本的なロックでも商業的に成功できることを、Xが成功するのに必ずしもルックスや演奏テクニックに秀でている必要はないということを後続のバンドに示し

興味深い発言をしている。

「(引用者注: 中学時代) 僕は運動も出来ない、勉強も出来ない、(中略) 俺はどうしよう、みたいなことになって(中略) 結局ブラスバンド部に入部したんですよ。(中略) 別にその時はドラムにも興味がなかったんですけど、先輩に習っていくうちにハマり始めて、その時“これしかない!” って思いましたね。」

「中 2 の時に初めてバンドを組んだんですよ、コピーバンドですけど」

「あの当時だから BOΦWY とか ZIGGY とか、そこら辺ですね」

「それで高 2 の時にヴィジュアル系にハマってしまったんです」

「ZI÷KILL の『新世界』とか、あの時にドロツとした曲にハマってきて」

「一緒にバンド組んでたギターのお兄ちゃんもバンドやってて、そのお兄ちゃんがヴィジュアル系で、いろいろ教わったんですけど」

「そこからですよ、ヴィジュアル系や! って思って (笑)、これならいけると思ってた。そのとき憧れてた人がいっぱいいて……」¹⁶³

またヴィジュアル系ロックバンドのメンバーには地方出身者が多いことが、市川哲史や齋藤宗昭によって指摘されている¹⁶⁴。この場合の地方は、東京以外の地域を意味している。長野県出身である PIERROT のキリトの「田舎町とはいえ、まだバンドブームの名残があった」との証言¹⁶⁵にあるように、1990 年代に入っても、それらの地域にも、1980 年代的ものの名残があったとするならば、彼らの中で 80 年代の東京中心の文化 (パルコ、渋谷、原宿) といったシンボルがまだ機能していた可能性は高い。

90 年代に活躍したヴィジュアル系ミュージシャンの多くは 80 年代後期のバンドブーム期に活動を始めている。そう考えれば彼等がバンドをやって東京に出て成功するという物語に希望を持ったとしても不思議ではない。またバンドブームによってロックミュージックがビジネスとして成り立つようになり、社会が様々な場所でバンド活

たと指摘している。

¹⁶³ フールズメイト (1996, p.69)。「ZI÷KILL」ではなく、「ZI:KILL」と表記するのがポピュラーであるが、あえて引用元の通りにしている。

¹⁶⁴ 市川 (2008, p.205)、齋藤 (2012, vol.76, p.47)。

¹⁶⁵ キリト (2002, p.46)。

動をするための受け皿となっていたことも一因かもしれない。

90年代は不確実性の高い社会になっていったが、職業として音楽を選択し、努力してがんばれば成功できるかもしれないというのが、彼らの共通した認識だったのではないだろうか。またヴィジュアル系バンドのコミュニティが年功序列の上下関係、家族的なつながりを持つ共同体を提供できたことも大きいと考えられる。90年代には失われてしまった社会的接触をそこで得られたのである。あるいは、むしろそれ自体、従来の価値観、前提を欠いた社会を生きる中で、その維持・獲得のために無意識的に構築されたものだった可能性もある。いずれにせよ 80年代以前に共通となっていた前提が、90年代の日本の音楽産業界とヴィジュアル系のコミュニティの間においては、依然として機能していたと考えられる。ヴィジュアル系ロックのコミュニティに所属することによって、そうした生き方のスタイルと社会的包摂を得られる可能性を期待できたのではないだろうか。

では、その多くが女性であるファンの場合はどうなのか。彼女たちは何を求めていたのだろうか。3-2で見た社会構造の変化に伴い、男性の場合と同様に、90年代に日本の「女性像」は大きく変化した。女性も学び、働くのが一般的になり、結婚や出産、その後の仕事についても、女性が自身で選択するようになった。それは、もちろん女性にとって、生き方の選択肢を広げるものであった。1986年の男女雇用機会均等法の施行もその追い風となり、女性にとって、職業の可能性は、さらに拡大したのである。過去においては、女性は学校を卒業する、働く、結婚する、専業主婦になるといった生き方が、ひとつの規範と考えられ、実際に多くの人はそうした生き方を選択した。むしろそうしなければならないという社会的な圧力もあっただろう。しかし 90年代においては必ずしもそのような生き方を選択しなくてもよくなったのである。同時に、90年代の日本の女性達はこのような多様性のある状況下でライフコースを設計していかなければならなかった。つまり 90年代には、男性とは別の形で日本の女性がどう生きるかの指針を喪失した状態に陥ったと言えるだろう。

雨宮処凛の自伝的小説『バンギャル ア ゴーゴー』(2009)の主人公えりは、勉強や進学が自身の将来設計に役立つとされることに対して疑問を感じており、一方で恋愛や結婚にも積極的でない。だが同時に、ライフコースのデザインの必要性は感じてお

り「こんなことしていいのかな」と不安を感じている。3-1 でヴィジュアル系ロックのファンコミュニティは現実の社会からの逃避、シェルター的な役割をしていたことを確認したが、ライフコースの選択からの逃避の側面もあったとも考えられる。

90年代の社会の変化は、女性にとっての選択の拡大をもたらしたが、同時に進路の不確実性も拡大したのである。確かに、性差による役割分業のような問題は緩和された。しかしそれは同時に、女性が、これまで主に男性が直面してきた経済停滞や雇用の流動化、就職氷河期といった社会の変動にダイレクトに晒されることになったことを意味している。さらに犯罪や環境問題など社会的不安は高まる状況にあった。したがって彼女たちにも男性同様、承認、包摂の場が必要であったことがわかる。ヴィジュアル系ロックのファンコミュニティは逃避先であると同時に、社会的なネットワークを提供する面があった。そこには、家族的な結びつきや友人関係のつながりがあった。したがって、参加者には、社会的な承認や包摂が、一時的にせよ得られたと考えられる。

従来であれば家族、地域や親戚といった共同体や（結婚など）がそれを与えたかもしれない。だが 90 年代において過去の伝統的な共同体はすでに崩壊していたのである。90 年代にヴィジュアル系ロックのファンとなった女性たちは、バンドのメンバー（1970 年前後生まれ）のよりも少し下の年代である。バンドの場合と同様にキャリア形成において重要な時期を 90 年代に過ごしたことになる。この年代は団塊ジュニア世代にあたり、比較的人口が多い。この層がファンとなったことはヴィジュアル系が 90 年代に高い人気を獲得したことと少なからず関係があると考えられる。だが重要なのは、彼女達がどうしてヴィジュアル系に承認や社会的包摂性をもとめねばならなかったかである。

大槻ケンヂと市川哲史は『さよならヴィジュアル系～紅に染まった SLAVE 達に捧ぐ～』（2008）のなかで、ファンの多くが地方出身者であると指摘している¹⁶⁶。さらに大槻ケンヂは、彼女たちが「V 系に東京の夢を見てたのよ。」として、ヴィジュアル系のグルーピー“ファック隊”を例に挙げ、「地方の<ファック隊>は特に東京への憧れでしたね、「東京から来た髪の毛の長い V 系に食われたら、私は東京と繋がるのよ」と

¹⁶⁶ 市川（2008, p.216）。

いう。」「(引用者注: ヴィジュアル系バンドは) 東京熱という、マラリアを運ぶ媒介みたいなもんだよね。」と発言している¹⁶⁷。バンドについての項で述べたように、地方には 1980 年代的な文化の残りがあったとするなら、彼女たちにも、同様に東京への憧れをもち、ヴィジュアル系ロックのコミュニティに参加することで、東京との文化的接続の可能性を期待している心情があったのではないかと考えられる。雨宮処凛の『バンギャル ア ゴーゴー』(2009) にはそういった感覚について分かりやすい記述がある。

「とにかく北海道にはバンドマンがたまにしか来ないの！それがどうしても許せないの！せっかくヤッたって北海道なんて僻地に住んでるから連絡だってもらえない！会うなんて夢のまた夢！音楽雑誌だってうちの地元では売ってない！（中略）地元の CD 屋で売ってる CD なんてくだらない J-POP と知らない演歌歌手ばっか！！たまにある地元のイベントはへぼい祭りともちのくプロレスの巡業と AV 女優の握手会だけ！特産品は『炭鉱の街・石炭アメ』なんて田舎っぺ丸出しの名前！とにかくうちは毎日のようにライブがあって、そんでバンドマンが住んでる東京に行きたいの！北海道で待ってるだけじゃもうダメなの！道を歩けばバンドマンと遭遇するような、そんな東京がいいの！！」¹⁶⁸

また彼女たちは、バンドを育てているという意識を持っている。例えばバンギャルには、「応援しているバンドがメジャーデビューすると、そのバンドのファンを辞めてまた新しいバンドを応援する」といった傾向があるが、これは、母親として子供を育てる感覚と通じる部分があるのではないだろうか。さらに女性であることを強く意識している傾向もある。そして、それは、かつての男性中心のジェンダーについての観念、保守的な女性像である。それは例えばファン同士が「あの子は〇〇の現地妻らしいよ」と噂しあったりすることにも表れている¹⁶⁹。雨宮処凛は“ファック隊”だった自身の過去を振り返り、「いちばんの目的はこれなんだってことに、気づいた。そう、私のいちばんの目的は、誰でもいいからビジュアル系ミュージシャンとセックスする

¹⁶⁷ 市川 (2008, p.216)。

¹⁶⁸ 雨宮 (2009b, pp.57-58)。

¹⁶⁹ 雨宮 (2009a, p.95)。

ことだった。そうすることで、私にはたくさんのものが手に入った。他の女の子たちの羨望の眼差しと、何もかも忘れられる時間、〇〇とヤッた女なんていう、信じられないほど嬉しい称号。(中略) 打ち上げ場所では目立つように派手でいやらしい格好をしたし、さりげなく飲みに誘ったし、接点がなければ、自分からホテルの部屋まで押しかけて、セックスして貰った。」と記述している¹⁷⁰。つまり彼女達は現実社会から逃避しながら、結果的に伝統的な「女性像」を維持しようとしているのかもしれない。

ここまでバンドとファン双方の視点からコミュニティ選択の構造を分析したが、双方を比較するとコミュニティとしての役割の違いが確認できる。大きなヴィジュアル系ロックシーンというコミュニティを形成しているが、バンドとファンのコミュニティそれぞれでその意義が異なっているのである。バンドの場合、それは、社会にコミットするための共同体である。あるいはそれを前提にした共同体と言える。ファンの場合は逃避、シェルターとしての共同体の意味合いが強い。こうした相違点はバンドが成功した後に現れる。例えば、バンドは成功するとメイクを落とすが、もし連帯を強調するなら、これまでと同じように、ファンと同じ格好をしなければならない。しかし、彼らは、成功と共にそれに応えなくなるのである。そのときに、ファンは、バンドが「人手に渡ってしまった、私たちとは違う。」と感じ、困惑し離れていくのである。一方で両者に共通しているのは、無意識的にせよ過去の日本の「男性像」、「女性像」を維持しようとしている点である。つまりどちらも比較的保守的な価値観を持つ傾向が確認できる。現時点で唯一とっていいヴィジュアル系についてのアカデミクな分析である、『ヴィジュアル系の時代 ロック・化粧・ジェンダー』(2003)では、女性的な化粧をはじめとするルックス面での特徴を考慮し、トランスジェンダーの面からの分析が採用されていた。だがむしろヴィジュアル系ロックは、従来の価値観が失われ変動する社会の中で、過去の「男性像」、「女性像」を強化、維持しようとしていたと考えられるのではないだろうか。同書では、「ヴィジュアル系の化粧は既存のジェンダーカテゴリーを破るものだが、それがバンドという男性のホモソーシャルな共同体において実践されるゆえに、男性の領域から女性の領域への侵犯、男性側の領域の拡張にしか過ぎず、女性にとっては男性の選択肢を増やす程度のことではなかった

¹⁷⁰ 雨宮 (2007, pp.31-32)。

た」とし、受け手側については、「男性はロックという音楽的側面から、女性は化粧や衣装で以てバンドのコスプレをするなどルックス面から、ヴィジュアル系の中の既存のジェンダー関係に基づくシンボルを流用し、バンドと自己を同一化させている」としている¹⁷¹。それゆえ「ヴィジュアル・ロックのブームは、既存の社会の家父長的な秩序に抵抗するものではあっても、その存立基盤たるジェンダー関係を揺るがすものではなかった」と指摘している¹⁷²。だがこの指摘は正しくはないだろう。ヴィジュアル系ロックとそれを受け止めるファンの心性が、本質的に「家父長的な秩序に抵抗するものではなかった」からこそ「ジェンダー関係を揺るがすものにならなかった」と捉えるべきである。

もう一つ両者に共通しているのは文化的に東京へ接続する可能性をそこに感じていた点である。もちろんバンドの場合には、音楽ビジネスの中心地が東京だったことのもあるだろう。だが、文化的な側面からヴィジュアル系をとらえたとき、そこには 80 年代に東京を中心に流行した文化の要素がいくつも含まれる。例えば、ゴシックロック、パンク、歌謡ロック、ヘビーメタル、バンドなどである。つまりヴィジュアル系の登場は、80 年代に東京を中心に盛り上がり発信された文化が、緩やかに地方に伝播していき、それが 90 年代に入りヤンキー文化のような地方的文化と融合した形で花開いた結果であるとも解釈できる。もっと言えば、80 年代的文化の地方的な解釈、地方からの回答とも言えるかもしれない。ヴィジュアル系ロックのバンドやファンが形成したコミュニティについても、一般に都市よりも地方の方が人同士の社会的つながりが強いと言われているが、そうした地方文化としての側面の現れだったのかもしれない。

おわりに

本章では、ヴィジュアル系ロックシーンにおいてバンドとファンが親密なコミュニティを形成する点に着目し、それが 1990 年代にヴィジュアル系ロックを人気にした

¹⁷¹ 井上・森川・室田・小泉 (2003, pp.154-155)。

¹⁷² 井上・森川・室田・小泉 (2003, p.154)。

大きな要因であることを、当時の日本の社会、経済の状況との関係から分析した。バブル崩壊以降の経済停滞の長期化、雇用環境の悪化、家族・地域の社会的なつながりの弱体化といった経済・社会状況のなかで人々は不安を感じるようになっていった。それゆえ 90 年代には従来の家族、地域、企業といった共同体の代わりとなるような帰属の対象として、宗教や同じ嗜好をもつ人々のコミュニティなどが求められるようになっていったのである。

それはとくに 10 代から 20 代の若い世代、人生設計、人生における将来の選択をしていかねばならない層には影響が大きかったはずである。その中の決して少なくない層にとってヴィジュアル系ロックシーンのバンドとファンのコミュニティは、そのような役割を果たしていたのである。

バンドにとっては、音楽産業の成長の可能性やバンドコミュニティ内で承認されることが、従来の経済発展や日本的な経営システムに代わる制度として機能していた。一方、ファンにとっては、ファンコミュニティが承認を与えてくれ、その中でバンドと目標を共有することで、ライフコースの選択から逃避することができたのである。またそこには、変動する社会の中で、かつての日本の男性・女性の役割を維持しようとする保守的な意識が働いていたことも指摘できる。

しかし 2000 年代に入ると、こうしたヴィジュアル系に残されていた制度を保持することができなくなっていく。ヴィジュアル系シーンが次第に衰退していき、バンドにとっては、コミュニティに所属しても商業的な成功はむずかしくなっていく。その結果として解散やメンバーの脱退、自殺などといったことも起こっていった。90 年代の社会的変化を緩和する役割を果たしていたヴィジュアル系というコミュニティにも、日本社会の変化が影響を及ぼすようになったのである。

また同時にファンも現実的な問題に直面していった。加齢によって人生における選択を迫られることや、またコミュニティ内で排除や自律的行動を許さないなど負の側面が顕在化したことなどである。また結局のところ、自分達はバンドにとってはお客さんであり、バンドが解散すれば逃避先がなくなってしまうことに気づかされるようになっていった。つまり、それぞれにとって、ヴィジュアル系ロックのコミュニティが安心を与える共同体ではなくなったのである。したがってバンドもファンもヴィジ

ジュアル系ロックシーンの中で何らかの前提を共有できなくなり、承認や包摂がそこでも保証されなくなったのである。それゆえ、次第にこのような 90 年代的な性質を持つヴィジュアル系ロックのコミュニティは意味を持たなくなっていった。そして結果的に、ヴィジュアル系ロックのブームも終焉を迎えることになる。

しかし、それでもヴィジュアル系ロックは存続した。より縮小された、身近な範囲でのコミュニティを作ることによって 2000 年代の社会に適応しようとしたのである。その中で、大槻ケンヂは「君とだけ仲良くしたいから、次のライブも来てね」とファンに直接メールをして恋愛感情に訴えるバンドの営業方法が登場したことを指摘し、「もう「プロになろう」とか「いつかドームでやろう」とか、考えてないと思うなー。一部だとは思いますが、「そこそこキャーキャー♥言われてモテたらそれでいい」と思っているんじゃないかなー」と発言している¹⁷³。バンギャルも同様に、身近なコミュニティを作ろうと求めるようになっていった。ヴィジュアル系ファンである漫画家の蟹めんま、竹内佐千子、所テン子らは「バンギャルであることを楽しむ。仲間もいる。」日々をエッセイコミックとして発表している¹⁷⁴。

第 2 章で述べたホスト文化との接近もそうした流れの中で起こったと言えるだろう。大槻ケンヂは「今あるんだって！V 系のバンドの子たちがやってるホストクラブみたいなものが。」「そしたらライブは要らないじゃん」って話になって。「楽器も要らないんじゃないか？」「お店にステージがあればいいだけじゃん」って話だよな？（爆笑）。そう考えると、ロック要らないよ。ショーパブでいいんだよ。なるほどコンビニエンス。」¹⁷⁵と発言しているが、このような状況が生まれた背景には、2000 年代の日本社会の動向が反映されている。経済停滞は回復の兆しを見せず、2000 年代初めに、日本政府は、小泉純一郎に代表されるように、新自由主義的経済政策を採用し、種々の規制緩和を行った。それにより社会構造は 90 年代に比べてさらに流動化を促進させることになった。結果として、人々の間の所得格差は広がり、「勝ち組」、「負け組」といった言葉が流行した。またグローバリゼーションの進展によって国内だけでなく、私たちは、世界中の危険に晒される可能性が出てきた。例えば 2001 年の 9.11 の事件

¹⁷³ 市川 (2008, p.195)。

¹⁷⁴ 竹内 (2011)、蟹 (2012)、所 (2013)を参照のこと。

¹⁷⁵ 市川 (2008, pp.231-232)。

は戦争やテロに巻き込まれる危険を、2008年のリーマン・ショックは金融危機と財政破綻の可能性を示した。つまり日本はより激しい危険をはらんだ社会になったのである。したがって、人々は90年代よりもさらに規模の大きな不安にさらされるようになったと言えるだろう。その影響とは単純に言えないだろうが、2000年代に日本の自殺者は増加し続け、年間30,000人を越えた。

結果として、人々はより身近な範囲の、参加者全員を互いに知っているような閉じた性質をもったコミュニティを求めるようになっていったと考えられる。ヴィジュアル系ロックのコミュニティの変化も、そうした日本社会の傾向を反映している。つまり共同体としてのヴィジュアル系は形を変えて必要とされ続けているのである。だが一方で、グローバル化した社会は予想外の恩恵をヴィジュアル系ロックにもたらすことになる。海外への進出である。第4章ではグローバル化するヴィジュアル系ロックについて検討していきたい。

第4章 ヴィジュアル系ロックのグローバル化とその現状¹⁷⁶

はじめに

本章では、ヴィジュアル系ロックが日本以外の国々にどのように浸透しているのか、どのような影響を与えているのかという点について説明していきたい。

これまでにみてきたように、ヴィジュアル系ロックは、1980年代のおわりに、イギリスやアメリカの様々なロックの影響によって成立した日本独自の音楽ジャンルであり、日本の閉鎖的な音楽状況のなかで特殊な発展を遂げてきた。しかし、近年では、インターネットなどの発達によって、日本のポップカルチャーも世界的な関心を集めるようになり、海外にもその音楽を支持するファンや影響を受けたアーティストが生まれてきた。とはいえ、日本のポピュラー音楽の独自性や音楽ビジネスの形態の問題もあり、海外ではヴィジュアル系ロックは、未だに広く知られているとは言えない。

本章では、ヴィジュアル系ロックの海外での受容のされ方について、支持層や音楽ビジネスとの関係性から分析する。また日本での特殊な発展の理由を再検討し、日本のメディアのヴィジュアル系に対する過大評価についても言及したい。

本章の構成を簡単に紹介しておく。4-1 ではヴィジュアル系ロックの海外展開の現状について述べる。海外で認知された経緯やアニメ文化との関連性について触れる。また音楽ビジネスの面から見た海外進出の状況を分析したい。4-2 では、海外におけるヴィジュアル系ロックの受容のされ方について述べる。ここでは、日本と海外のファンやバンドのスタンスの違いについても述べたい。4-3 では、4-1、4-2 の内容を踏まえ、ヴィジュアル系ロックが海外において認知されたものの、商業的成功を得られていない状況の背景を分析する。また日本の音楽ビジネスの構造の問題点や、声やリズムといった日本のポピュラー音楽の独自性についても言及する。最後に本章の内容を簡単にまとめる。

¹⁷⁶ 本章の内容は、『関西大学大学院 人間科学 -社会学・心理学研究- 第81号』に掲載された論文「ヴィジュアル系ロックのグローバル化とその現状」(齋藤 (2014, vol.81, pp.19-38)) をもとにしている。

4-1. グローバル化するヴィジュアル系

近年の新聞、雑誌、web などでは、ヴィジュアル系ロックが海外でも日本文化の一つとして注目されていることを紹介する記事がしばしば掲載されている。例えば、『朝日新聞』2011 年 11 月 28 日号の神庭亮介の「はじめてのヴィジュアル系」という記事や、安齋聡編集の『VISUAL ROCK ライブ参戦完全マニュアル』(2010) にも、ヴィジュアル系が海外で注目を集めていることが書かれている¹⁷⁷。

確かに、これまでもヴィジュアル系ロックは、アジア地域に限れば一定数のファンを獲得していた。例えば、LUNA SEA や GLAY も、台湾や中国で、ライブを行っていた。しかし、2000 年代後半頃には様相が変わり、アジア以外のヨーロッパでも広く知られるようになってきた。現在では、X JAPAN や DIR EN GREY、L'Arc-en-Ciel など、いくつかのバンドが海外で活発な活動を展開している。またスウェーデンの YOHIO や、イタリアの D.N.R.¹⁷⁸など、日本人以外のヴィジュアル系アーティストも出現している。海外のヴィジュアル系ファンに向けて情報を発信する Web サイト「ロッキーマガジン」は、オーストラリア人によって運営されているし、ヴィジュアル系ロックを専門に扱う日本の音楽雑誌『Cure』においても、主要バンドのインタビュー記事の英語訳が日本語の記事と併せて掲載されている。

これらの事例は、ヴィジュアル系ロックが、最近では、日本以外の国においても認知され、一定の支持層が存在していることを裏付けるものである。では、どのような経緯で海外に知られるようになったのだろうか。

ヴィジュアル系ロックの海外進出への試みは、90 年代から行われていた。最も古い事例として、X が挙げられる。X は、1992 年にバンド名を X JAPAN と変え、米アトランティックレコードと契約し、全世界向けにアルバムをリリースしようとした。当時 X は、日本人アーティスト初の東京ドーム 3DAYS ライブを成功させ、勢いに乗っており、その海外進出は、おおいに成功を期待された。しかし、1997 年の解散（現在は再結成）まで、アメリカでアルバムリリースが行われることはなく、ライブも行わ

¹⁷⁷ 神庭 (2011)、安齋 (2010, p.113)。

¹⁷⁸ D.N.R のキーボード奏者 Sebastiano Serafini は、2014 年に日本のヴィジュアル系バンド Ecthelion に加入した。

れなかった。その後、LUNA SEA、GLAY が、アジア地域でライブを行うことはあっても、アメリカ市場を視野に入れた本格的な海外進出へ動いたバンドはいなかった。

2001 年に、当時日本やアジアで高い人気を得ていた L’Arc-en-Ciel が本格的な海外進出を試みた。L’Arc-en-Ciel はシングル「Spirit dreams inside-another dream」のカップリング曲「Spirit dreams inside」を CG アニメーション映画『FINAL FANTASY: The Spirits Within』の主題歌として発表した。この映画は、当時海外で人気が高まっていた日本のビデオゲーム『FINAL FANTASY』シリーズから派生した映像作品で、ハリウッドと日本のスタッフで共同制作され、2001 年に日本とアメリカを含む全世界で公開された。タイアップを行ったレコード会社は『FINAL FANTASY』の海外でのメディアミックス展開に合わせて、L’Arc-en-Ciel を売りだそうと計画し、アメリカでのリリースを狙ったようである。しかし、映画の興行的失敗もあり、人気を得ることはできなかった。その後、2010 年代に入り、ワールドツアーを組むまで、L’Arc-en-Ciel は、再び海外進出の動きを行うことはなかった。

以上のように、これまでに行われたヴィジュアル系ロックの海外展開は、いずれも成功したとは言えないものであった。したがって、こうした事例だけを見ると、ヴィジュアル系ロックが海外で一定数の人気を獲得できるほどの音楽ジャンルになるとは考えにくい。では、2000 年代以降ヴィジュアル系ロックは、どのようにして海外での知名度を高めたのだろうか。

近年、海外でヴィジュアル系ロックが知られるようになったきっかけは、日本のアニメとの関連である。Patrick W. Galbraith が日本文化について外国人向けにまとめた *The Otaku Encyclopedia* (2009) には、それを裏付ける以下のような記述がある。

“Visual-kei invaded the United States along with ANIME in the 2000s. The popularity of anime with theme songs performed by visual-kei bands, and the beauty of their appearance and performances at anime events around the world, won these bands legions of new fans (ヴィジュアル系は、2000 年代に、アニメと共にアメリカに侵入した。アニメの人気とヴィジュアル系バンドによって演奏されたテーマソング、世界中のアニメイベントにおける、かれらの出演と

パフォーマンスの美しさは、これらのバンドにたくさんの新しいファンを獲得させた。) .¹⁷⁹”

日本のアニメ作品では、ヴィジュアル系のバンドがそのテーマ曲を演奏しているケースが多い。90年代には、ヴィジュアル系ロック自体が人気だったこともあり、多くのバンドがアニメ作品とのタイアップを行っていた。たとえば、L'Arc-en-Ciel は『るろうに剣心-明治剣客浪漫譚-』、『GTO』などの主題歌を、GLAY は『ヤマトタケル』、『KAIKAN フレーズ』、X JAPAN もアニメ映画『X』の主題歌を担当していた。他にも、ROUAGE は『LEGEND OF BASARA』、Laputa は『金田一少年の事件簿』、PIERROT は『神風怪盗ジャンヌ』、PENICILLIN は『セクシーコマンドー外伝 すごいよ! マサルさん』、Dir en grey （現 DIR EN GREY）は『浦安鉄筋家族』の主題歌を演奏していた。2000年以降であれば、The GazettE の『黒執事 II』、NIGHTMARE の『DEATH NOTE』、『魔人探偵脳噛ネウロ』、SID の『黒執事』、『マギ』、『鋼の錬金術師』、ViViD の『レベル E』、『BLEACH』、『機動戦士ガンダム AGE』等が代表的であろう。また YOHIO が日本のアニメやビデオゲームを好んでいたり、DIR EN GREY がアダルトアニメのキャラクターをビデオクリップにフィーチャーしていることから、ヴィジュアル系ロックとアニメとの関連性は窺える。日本では、ヴィジュアル系ロックとアニメとの関連性はそれほど取り上げられていないが、海外では、ヴィジュアル系ロックを支持するファンとアニメのファンとは重なる部分が多い。

では、その理由について考えたい。こういった現象が起こる背景には、インターネットの発達によって、海外のユーザーが日本の様々なコンテンツを消費することが可能になったことがある。特にアニメは、正規に輸出されたものだけではなく、Youtube などの動画サイトによって見るができるからである。実際には、かなりの数の作品が、海外のユーザーの目に触れていると考えられる。

もう一つは、2000年代以降の「クールジャパン」のブームである。1990年代以降、日本のポップカルチャー（特にアニメやマンガ、渋谷や原宿の「カワイイ」ファッション）が、その独自性や質の高さで世界的な注目を集めたことが大きいだろう。2000

¹⁷⁹ Galbraith (2009, p.231)。邦訳は筆者による。

年代に入ると、それは「JAPAN EXPO」¹⁸⁰などを通じ、公的な場で海外に紹介され始めた。

日本政府も、「クールジャパン」とされるコンテンツを日本の新たな輸出産業とみなし、積極的な広報活動を行っている¹⁸¹。例えば、経済産業省の「クールジャパン戦略」（2010 年～）に始まり、2013 年には、角川歴彦¹⁸²、秋元康¹⁸³、依田巽¹⁸⁴らを招いた「クールジャパン推進会議」が開催された。また観光庁も「VISIT JAPAN」というプロジェクトを 2000 年代初めから行っている。

その結果、アニメーション、マンガ、映画など多くのコンテンツが、欧米からの注目を集めることになったのである。このようにして、ヴィジュアル系ロックも、日本のアニメなどとともに海外のファンに認知されていったのである。

では、なぜそれが海外で一定数の人気を得たのだろうか。ヴィジュアル系ロックが海外でアニメファンを中心に人気を集めたのは、バンドのルックスがアニメ的だと受け取られたことが大きいと考えられている。ヴィジュアル系ロックの、カラフルな色に染めた髪やヨーロッパ的な要素を加えた衣装、バンドのメンバーの華奢で少年のようなルックスが、アニメのキャラクター的だと捉えられたのである。ヴィジュアル系を専門に扱った音楽雑誌『SHOXX』の編集長だった星子誠一は、これを裏付けるように、「海外の方たちは小さいころから日本のアニメを見て育ってきたんだ、ということがわかってきたんですよ。日本のアニメって絵が綺麗だし（中略）可愛いじゃないですか。そういう漫画やアニメを見て育った方たちが、その先にあるヴィジュアル系に興味を持ったんだと思いますね。日本人って小さくて華奢だし、二次元のアニメから飛び出してきたように感じたのかもしれない。アニメが二次元、ヴィジュアル系

¹⁸⁰ マンガ、アニメゲーム、音楽や書道、武道、茶道などの日本の文化をテーマにした博覧会で、2000 年からフランスのパリで開催されている。来場者数は年々増えており、2014 年は約 24 万人だった。ヴィジュアル系ロックのバンドもゲストとして参加することが多く、これまでに Plastic Tree (2006 年)、ViViD (2010 年)、X JAPAN (2011 年)、ゴールデンボンバー (2011 年)、DEATHGAZE (2013 年)、NIGHTMARE (2013 年)などがライブを行った。

¹⁸¹ 最近はポップカルチャーだけでなく、日本食や伝統工芸なども「クールジャパン」に含まれている（古市 (2014, p.41)）。

¹⁸² 株式会社 KADOKAWA 取締役会長。出版業だけでなく、自社作品のメディアミックス展開として様々な映画、アニメーション作品の制作に携わっている。

¹⁸³ 作詞家、放送作家。近年はアイドルグループ・AKB48 のプロデュースでも知られる。

¹⁸⁴ 株式会社ドリーミュージック代表取締役会長。以前はエイベックスの社長、日本レコード協会会長を務めていた。

は三次元なんです。だから海外では、アニメのファンとヴィジュアル系のファンがダブっているです。」¹⁸⁵と発言している。

アメリカの雑誌 *Otaku USA magazine* の編集長、パトリック・マシアスも「ダサイと言われてきたアジア人でも、青や赤に髪を染め、厚化粧してアニメキャラみたいになれば人種なんて超越できる。(中略) 美少年アニメとビジュアル系バンドはアメリカでは同じものと思われている。その証拠に最近のコンベンションではアニメキャラに混じってバンドのコスプレをする娘も増えてきた。」と発言している¹⁸⁶。

また、漫画家の蟹めんまのエッセイコミック『バンギャルちゃんの日常 2』(2013) 内の取材において、スペイン人、ドイツ人のヴィジュアル系ファンが「(引用者注: 日本の) アニメがきっかけでヴィジュアル系にハマった」、「アニメキャラに似ているバンドが気になった」という発言をしている¹⁸⁷。モンゴルのヴィジュアル系ロックバンド *Visual Moon* のメンバーも、ヴィジュアル系の好きなのところについて、「漫画の中から飛び出して来たようなスタイル」と発言している¹⁸⁸。

またヴィジュアル系ロックの、ハードロック・ヘビーメタル的なサウンドと日本的な歌唱スタイル・メロディの融合といった音楽的特徴も、アニメソング的であるとも言えるだろう¹⁸⁹。これらのことからヴィジュアル系ロックは海外のアニメファンにとって親しみやすいものだったと言える。

ヴィジュアル系ロックが、日本のアニメをきっかけに海外で認知されるに至ったことは、ほぼ明らかになった。では商業的な面では、ヴィジュアル系は、グローバル化されているのだろうか。海外での日本のアニメの市場は決して大きくはない。日本動画協会の統計によれば、海外での日本のアニメ産業の市場規模は約 2,800 億円 (2013 年) である¹⁹⁰。これは日本の音楽産業における音楽ソフトの総生産金額である約 2,700 億円 (2013 年) とあまり変わらない。またそれは 2014 年には、約 3,200 億円に拡大

¹⁸⁵ 大島 (2013, pp.121-122)。

¹⁸⁶ マシアス (2013, p.47)。

¹⁸⁷ 蟹 (2013, p.138)。

¹⁸⁸ 大島 (2013, p.172)。

¹⁸⁹ 日本のアニメソング歌手、アーティストには、影山ヒロノブや GRANRODEO の飯塚昌明などハードロック・ヘビーメタルに音楽的出自を持つものも多い。そのためヴィジュアル系ロックとは音楽的に重なる部分がある。

¹⁹⁰ ユーザーが支払った金額を推定した時の広義のアニメ市場である。アニメ制作会社の売上を推定した場合は、約 169 億円になる。

したが、国内のアニメ産業の内、同年の商品売上の市場規模が約 6,500 億円であることを考えれば、それほど規模が大きいとは言えない。海外におけるヴィジュアル系のファン層が、アニメのファン層と重なっている部分が多いとするなら、ヴィジュアル系の市場もそれほど大きなものではないと考えられる。

音楽ビジネスにおける成功を言うとき、基本的にはアメリカのチャートを基準にすべきである。アメリカの代表的なチャートであるビルボードでみると、上位に入るような成功をしたヴィジュアル系ロックバンドは、現在まで、ほぼ存在しない。したがって、世界的な関心が高まってはいても、実際に商業的に成功したヴィジュアル系のバンドは存在していないのである。

それでもヴィジュアル系ロックは、2000 年代中期以降、知名度の高まりを利用し、海外市場を狙った展開を積極的に行ってきた。これは 90 年代のブームが終ったことで、多くのバンドにとって、日本の市場が、期待が持てるようなものではなくなったこともその背景としてあると考えられる。過去に海外展開をおこなった主なバンド(カッコ内はバンドとしての活動期間)としては、The Underneath¹⁹¹ (1996～)、MUCC (1997～)、D'espairsRay (1999～)、LM.C (2002～)、Moi dix Mois (2002～)、D (2003～)、Versailles (2007～) などが挙げられる。なお Moi dix Mois、Versailles、D、D'espairsRay、The Underneath は、海外のレーベルからアルバムもリリースしている。また 2010 年代に入る頃から、X JAPAN と L'Arc-en-Ciel もワールドツアーを行った。L'Arc-en-Ciel は 2012 年にニューヨークのマディソンスクエアガーデンでのライブを成功させている。2013 年には The GazettE がヨーロッパ、南米でライブツアーを行い、世界 62 の国と地域でアルバムをリリースした¹⁹²。X JAPAN は 2014 年にマディソンスクエアガーデン、2017 年にロンドンのウェンブリー・アリーナでライブを行った。

しかし、これらのバンドが支持を得たのは、音楽ビジネスにおける中心であるアメリカやイギリスにおいてではなかった。スカンジナビア地域を中心とした北ヨーロッパや、日本文化の人気の高いフランスやドイツ、ブラジルやチリなどの南米、タイや

¹⁹¹ 2007 年までは TRANSTIC NERVE として活動していた。現在は defspiral として活動している。

¹⁹² 彼らはその後も積極的な海外ツアーを行っている。

インドネシアといったアジア地域であった。実際、L'Arc-en-Ciel が 2012 年に行ったワールドツアーにおいても、ライブが行われたのは、アメリカ（ニューヨーク）、イギリス（ロンドン）、フランス（パリ）、ハワイ（ホノルル）での公演を除くと、後は全てアジアの国であった。それにフランスやハワイについては、以前から日本のポピュラー文化への関心が高いとされている国である。したがってヴィジュアル系ロックのアメリカ市場を中心とした海外進出は難しいことが分かる。L'Arc-en-Ciel の hyde は、このことに関して、「大きな夢としてアメリカでの活動があるかな。例えばラジオで Linkin Park の次に VAMPS（L'Arc-en-Ciel とは別に彼が在籍しているバンド）がかかるとか。まあ、そういう夢はあるけど、それは結構、難しいことだと思ってて。それを本気で実現しようと考えたら、もっと知恵を絞って力を合わさないといけないね。」という発言をしている¹⁹³。X JAPAN の YOSHIKI も「やはり僕らはアメリカでもヨーロッパでも、まだまだ限りなく無名に近いバンドではあると思うんですね。業界の人達の中には「名前は聞いたことがある」というような人もいるとは思いますが、やはり一般の方々にまでは、まだそんなに知られているレベルではないし。（中略）ホントにコアなファンの方達がすごく熱心に応援してくださるので、その皆さんの期待を裏切らないように、どうやって僕らが前に出ていくべきなのかな、というのはすごく考えさせられますね。」と発言している¹⁹⁴。

そのなかで、DIR EN GREY は、アメリカ、ヨーロッパ地域での精力的なライブ活動、リリースを行い、ビルボードのアルバムチャート TOP200 に 2 タイトルをランクインさせた¹⁹⁵。したがって、アメリカ市場においても、ある程度の成功をおさめたと言えるが、彼らは、海外向けに活動するときには、ヴィジュアル系ロックとしてではなく、ヘビーメタルのバンドとして活動している。

このように多くのバンドが海外進出を試みているにも関わらず、未だヴィジュアル系ロックは世界的な成功を収めてはおらず、海外の大規模なロックフェスに出演している例も存在しない。参加が目立つのは、常に JAPAN EXPO などの日本の文化やア

¹⁹³ 寶井（2012, p.135）。

¹⁹⁴ 広瀬（2017, p.20）。

¹⁹⁵ 2008 年の 7th 『UROBOROS』が 114 位、2011 年の 8th 『DUM SPIRO SPERO』が 135 位を獲得した。

ニメ系コンテンツをフィーチャーしたイベントである。これらのことから考えれば、海外でのヴィジュアル系ロックの人気は、一部のごく小さな市場での現象にすぎないと言えるだろう。したがって、ヴィジュアル系ロックは、現時点で世界的に音楽ジャンルとして、商業的に大きな価値を持っているとは言えない。とはいえ、限られた層の中での人気ではあるが、日本以外の国で認知され始めているのは事実である。

4-2 では、世界規模で認知度を高めたヴィジュアル系がどのように海外で受容されているのかについて述べていきたい。

4-2. 海外から見たヴィジュアル系

ここでは、日本以外の国から登場したヴィジュアル系バンド、アーティストに焦点を当て、海外において、ヴィジュアル系ロックがどのように受容されているのかについて考察していきたい。

外国出身のヴィジュアル系バンドは、多数出現してきている。過去にも Silver Ash (中国) や Pink Jisatsu (Spain) などがいたが、近年になるにつれて、その数は増えている。YOHIO (Sweden)、YOHIO が在籍した Seremedy (Sweden)、D.N.R をはじめ、Overworld (Sweden)、Visual Moon (Mongolia)、BatAAr (Sweden)、Drace XII (Brazil)、Jenlayn (Finland)、Male Rose (Thailand)、Lilith (中国)、Crestillion (Sweden) などが代表的である。

なぜこのような外国のバンドが現れたのだろうか。なぜ彼らはヴィジュアル系ロックという表現を選択したのだろうか。この点について彼らは興味深い発言をしている。D.N.R はヴィジュアル系の音楽を「音とイメージの完璧な融合を目指す芸術」と言い、Overworld のメンバーも「様々な音楽をミックスして新しいもの創り出すとてもユニークなジャンル」と発言している¹⁹⁶。またバンドコンセプトを「アートメタル」としている BatAAr は「アイデアの原点はヴィジュアル系」とし、「視覚的なイメージとサウンドの両方で、リスナーにインパクトを与えたい。」と発言している¹⁹⁷。Jenlayn

¹⁹⁶ 大島 (2013, p.172)。

¹⁹⁷ 大島 (2013, pp.172-173)。

は、ヴィジュアル系のことを「非常にエキサイティングでユニーク」、「音楽だけでなく、衣装やその他視覚的な要素が大切だと思っている。(中略)日本と西洋の音楽を組み合わせ、最高のエンターテインメントを作っていきたい」と話している¹⁹⁸。

これらの発言から考えれば、彼らは、ヴィジュアル系ロックの持つ視覚的な要素と様々な音楽ジャンルを融合させた面に非常に肯定的で、それを新鮮なものとして受け取っていると考えられる。確かにヴィジュアル系ロックは種々の音楽ジャンルの要素を組み合わせることで自身の表現を構築している¹⁹⁹。だが、それは単に日本の伝統的なポップス（歌謡曲）がアメリカやイギリスのロック・ポップス的なサウンドに影響を受けたものにすぎないと言えるのではないだろうか。

YOHIO は、ヴィジュアル系ロックの表現に惹かれた理由として以下のように発言している。

「僕は幼いころからずっと「女の子みたいだね」って言われ続けてきたんだよね。(中略)顔のつくりがそうなんだろうけど、それがすごくイヤだった。(中略)でも日本は男性が女性的な美しさを持つことを評価する文化があって、ヴィジュアル系もその流れにある。スウェーデンでは男性のステレオタイプといえば、ガッチリした体つきで角ばった顔というもので、スウェーデンの女性からしたら僕なんかゲイのように映るよ、きっと。日本のヴィジュアル系男子やイケメンボーイズを好きな女の子ぐらいしか振り向いてくれない(笑)。ヴィジュアル系なら女の子みたいな格好をしてもいいし、自分が持って生まれたものを最大限に発揮できる。」²⁰⁰

YOHIO と同じく Seremedy に在籍したヴォーカリスト SEIKE は「世界中のどこを探しても、これほどユニークなジャンルはないと思う。音楽、ファッション、パフォーマンスが一体となっているし、そのどれもがとても革命的でクールです。しかし、多くの人がヴィジュアル系の魅力を理解していないのも事実。ただの女装趣味だと片づけている人もいますが、中性的なスタイルのアプローチは表現の一つとして、もっ

¹⁹⁸ 大島 (2013, p.173)。

¹⁹⁹ 齋藤 (2012, vol.76, p.42)。

²⁰⁰ 吉田 (2012, p.233)。

とたくさんの人に理解されるべきです」と発言している²⁰¹。

またヴィジュアル系ではないが、ヘビーメタルバンド、Megadeth の元ギタリストであるマーティ・フリードマンは、「ビジュアル系バンドだけど、僕は超大好きです。」「僕は子供のころ、KISS に衝撃を受けてロック魂に目覚めたというのもあって、やっぱりロックバンドというのは音楽だけじゃなくて、イメージもかっこよくあって欲しいからです。(中略)「ロックをやりたい！じゃあ、まず見た目をどうかっこよくしよう？」という発想は僕は正しいと思う。」という発言をしている²⁰²。

こうした海外のアーティストの発言からわかるのは、彼らにとってヴィジュアル系ロックに対する評価のポイントになっているのが、音楽そのものよりも見た目、ルックス面での表現についてだということである。したがってヴィジュアル系ロックが海外で注目を集めているのは、音楽そのものが評価されたというよりは、「アート」的な面で評価をされたためだと言える。それは視覚的な要素と様々な音楽ジャンルを融合させた点や、化粧によって女性的な美しさを見せることに対する肯定的な姿勢に基づくものである。このような評価のされ方は村上隆の絵が世界的に評価されているということ通じる面があるのではないだろうか。

だが、彼らは本当に音楽面での影響を受けていないのだろうか。例えば YOHIO や、Seremedy 解散後に SEIKE が結成した Kerbera の楽曲などをみると、日本のヴィジュアル系に近い、話し声のようなゆったりした歌い方で、キャッチーではあるが音の上下移動のあまりないメロディラインを歌っている。このことは彼らがヴィジュアル系の音楽にも関心を持っていて、その影響を受けていると受け取れないだろうか。

このことについては、彼らの出身国が関係していると言えるかもしれない。4-2 の冒頭でみたように、主な海外のヴィジュアル系ロックバンドの出身国は、スウェーデン、フィンランドなどの北欧の国や、モンゴル、中国、タイといったアジア、ブラジルなどが多い。そこには、音楽ビジネスやロック音楽の中心地であるアメリカやイギリスは含まれておらず、分布が非常に偏っている。とくに、北欧の国々ではもともとメロディアスなハードロック・ヘビーメタルが高い人気を獲得している。例えば、80

²⁰¹ 大島 (2013, p.171)。

²⁰² フリードマン (2008, pp.168-169)。

年代の Europe、90 年代後期からの HammerFall、In Flames などが、そのような流れを代表するバンドである。つまりヴィジュアル系のようなメロディアスでハードロック・ヘビーメタル的なサウンドの音楽ジャンルを受け入れる土壌がすでにあったのである。またアジア地域では、人々が好むメロディが日本に近いと考えられること、ブラジルなどの南米では、ヘビーメタルの人気の高いことが、ヴィジュアル系を受け入れる素地になっていると考えられる。したがってその意味では、音楽についても評価をされていると言えるかもしれない。

では、海外のファンは、ヴィジュアル系ロックをどのように受容しているのだろうか。4-1 で述べたように、ごく狭い市場の中での盛り上がりという点を鑑みれば、海外においても日本と同様にヴィジュアル系は熱狂的な一部のファンに支持されていると言える。その中心となっているのは、どのような層なのだろうか。ライブ会場やイベント会場に足を運ぶとわかるが、日本でヴィジュアル系を支持するファンの多くは女性で、10～20 代を中心に行っている。このことは、雨宮処凛による、90 年代のヴィジュアル系ロックファン同士のコミュニティを描いた小説『バンギャル・ア・ゴーゴー』(2009) や、同様に 2000 年頃から現在までのファンの様子取材したエッセイコミック、蟹めんまの『バンギャルちゃんの日常』(2012) や所テン子の『the 秘密のバンギャルちゃん』(2013) などをもみても明らかである。

では、海外ではどうなのだろうか。ABC ワールドニュースで、X JAPAN の 2012 年のワールドツアーが取り上げられた際、ツアー先でメンバーの YOSHIKI を追いかける現地のファンは若く、そのほとんどが女性であった²⁰³。また Moi dix Mois の 2007 年のヨーロッパツアーを追いかけたドキュメンタリー作品において、インタビューを受けていたファンは子供であった²⁰⁴。さらに L'Arc-en-Ciel のニューヨークでのライブ取材した Youtube 上の映像を見ても、ファンの多くは女性で、ティーンエイジャーであることがわかる。アニメの主題歌で L'Arc-en-Ciel を知ったとインタビューに答えた者もいた²⁰⁵。

パトリック・マシアスは、「アメリカのティーンは、日本のビジュアル系バンドの

²⁰³ Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=O385lQLY94Y>) 参照。2016 年 8 月 24 日閲覧。

²⁰⁴ Moi dix Mois (2008)。

²⁰⁵ Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=QqdcUNN3FXA>) 参照。2016 年 8 月 24 日閲覧。

ライブに熱狂し、振り付けを真似て踊り、ステージに向かって黄色い声援を飛ばしている。アニメコンベンションで。」と発言している²⁰⁶。アメリカのアニメ専門誌『アニメリカ』のライター、レジナルド・ロドスは「(引用者注: ヴィジュアル系バンドは)最初からアニメファンのティーンエイジャーをターゲットにしてるんだよ。」「僕にはマッチョな白人兄ちゃんがラルクの CD 買ったりしてるとこなんか想像できないな。」と発言している²⁰⁷。

したがって海外のヴィジュアル系ファンは、基本的には、ティーンエイジャー、アニメファン、あるいは日本の文化に関心がある層であると考えられる。現在はアーティストの YOHIO も、もともとはヴィジュアル系のファンであり、「忍者やアニメをきっかけに日本に関心を持ち、Youtube でヴィジュアル系を知り、13 歳のころには Versailles が (引用者注: 自分にとっての) アイドルだった。」という内容の発言をしている²⁰⁸。このことから、そのことが裏付けられる。

このように、ファン層に関しては、アニメとの関係を除き、日本と海外で比較的共通している部分が多い。しかし海外のヴィジュアル系バンドの活動スタンスには、日本のバンドと比べたときに、明らかな相違点が見られる。4-2 の冒頭で例に挙げた海外のバンドは皆、日本の 1990 年代以降のバンドに影響を受けた若い世代によって構成されている。彼らは日本のバンドと同様に世界的な成功を収めているとは言い難いが、Visual Unite というネットワークを作り、SNS などを使ったバンド間の情報交換や、他国での活動にも積極的である。Visual Unite は、元 Seremedy の SEIKE が中心となって 2012 年に立ち上げられたもので、異なった国のバンド同士が連絡を取り合い、シーン全体の底上げを目的としている。彼はこのネットワークについて「国や民族の垣根を壊し、この素晴らしいシーンがもっと広がることを願って、この組織を作りました。いろいろなバンドが協力したり戦ったりしながら、成長していきたいと思います」と語っている²⁰⁹。

このような海外のバンドの姿勢に対して、日本の同世代のバンドはもっぱら自国内

²⁰⁶ マシアス (2013, p.44)。

²⁰⁷ マシアス (2013, pp.46-48)。

²⁰⁸ 吉田 (2012, p.234)。

²⁰⁹ 大島 (2013, p.171)。

での活動に終始しており、海外での活動に積極的ではない。4-1 で海外展開を行った例として紹介した日本のバンドも、そのほとんどは 90 年代から活動しているメンバーを含む中堅以上のバンドである。何故なのだろうか。日本と海外のバンド間のスタンスの違いは、ヴィジュアル系ロックの海外での商業的成功が困難なこととどのように関係しているのだろうか。4-3 では海外でヴィジュアル系ロックが成功できずにいる要因について分析したい。

4-3. グローバル化の構造

4-2 では、海外におけるヴィジュアル系ロックの受容のされ方について述べた。そして日本と海外のバンドのスタンスの違いを指摘した。4-3 では海外においてヴィジュアル系ロックが認知されたものの商業的成功を得られていない状況の背景を分析する。

ヴィジュアル系ロックが海外での成功が困難な要因としては、以下の 3 つが考えられる。

一つは、日本の経済停滞、もう一つは、ビジネス的な問題、三つ目は、日本のポピュラー音楽の独自性である。

まず考えられるのは、1990 年代の初めから続く日本経済の停滞である。内閣府の統計によれば、日本の名目 GDP は 1991 年のバブル崩壊以降段階的に低下している。2008 年のリーマン・ショックでは、多くの日本の金融機関、企業が多額の損失を出した。2012 年からの安倍内閣の政策によって景気は少しずつ持ち直していると言われてはいるが、依然として、人々が回復を実感できるほどではない。こうした景気の低迷によって、日本人が自信を無くし、閉鎖的な感覚を持つようになっているということは、これまでも指摘されてきた²¹⁰。実際、日本の景気が良かった 1980 年代には、日本人のアーティストのなかにも、積極的に海外進出を試み、一定の支持を獲得したケースが存在した。YMO や Plastics などのニューウェーブ、ヘビーメタルでいえば LOUDNESS などが、その代表であろう。しかし 1990 年代以降、日本の景気が低迷

²¹⁰ 高増 (2013, p.233)。

するにつれて、そういったアーティストは少なくなっている。

さらに、ビジネス的な要因も考えられる。世界の音楽ビジネスにおいて、一般にアーティストは、活動範囲の拡大やより大きな成功を求める場合、必然的にアメリカなど市場の大きな国での活動や世界規模での活動を行うことになる。これに対して、日本の音楽産業では、知的財産の管理体制、アーティストのマネージメントシステムなど、産業構造が相対的に成熟していて、市場も大きい。2015 年時点で日本の音楽コンテンツの売上は約 244 億ドルであり、アメリカの約 499 億ドルについて、世界第 2 位である²¹¹。したがって日本のアーティストは、仮に日本で成功した場合、国内であればある程度の収入が見込め、一定の生活水準を維持できる。実際、YOHIO も「正直、日本で成功すれば十分だと思っている。」と発言している²¹²。また韓国やアジアのアーティストも本格的な世界展開の前に日本進出を行う場合が多い。日本と海外のアーティストのスタンスの違いは、簡単に言えば、このような背景によるものだろう。

三つ目は、日本のポピュラー音楽の独自性である。日本のポピュラー音楽は、世界のポピュラー音楽の動向からは乖離する傾向が強く、明らかに異なった特徴を持っている。それは日本語中心の歌詞、日本的なメロディと欧米由来のロック・ポップス的なサウンドの融合である。

アメリカやイギリスのロック・ポップスでは、基本的には歌詞は英語であるが、日本と海外のポピュラー音楽を比較したとき、言語の相違は、音楽にも大きな影響を与えている。日本語は、ひとつの音符に、ひとつの単語、音節をのせることができる英語と違い、ひとつの音符にひとつの仮名文字あるいはモーラ（拍）しかのせることができない。また、子音の発音が弱く、子音の後に必ず母音がくる言語である。そのため日本語は、ポピュラー音楽のサウンドやリズムとの相性がいいとは言えない。どうしても、間延びした感じになり、インパクトが弱くなるのである。日本のポピュラー音楽の関係者も、この問題に気付いていたが、1990 年代以降、J-POP の誕生とともに、国内で独自に発展する道を選択してきた。ヴィジュアル系ロックも、この日本のポピュラー音楽の本質的な問題を共有している。

²¹¹ 日本レコード教会ホームページ内資料 機関誌『The Record』2016 年 6 月号による。

²¹² 吉田 (2012, p.236)。

日本のロック・ポップスが海外進出しにくい理由について、高増明は、ヴォーカリストの声、リズム感、ルックス、メロディとコード進行の問題を指摘している²¹³。

まず声についてだが、日本人には「太い声」の人間が少ないということがある。この場合の「太い声」というのは倍音、特に低次の倍音を多く含んだ声のことである。その要因は、遺伝的な要素に加え、日本語の特性や話し方によるものだと考えられる²¹⁴。例えば、初期のヴィジュアル系ロックに大きな影響を与えた、イギリスのバンド **Japan** のヴォーカリスト、デヴィッド・シルヴィアンとヴィジュアル系の代表的シンガーである **L'Arc-en-Ciel** の **hyde** の声を比べてみても、歌唱法は似ているが、低音の広がりには明らかにデヴィッドに分がある。

つぎにリズム感である。高増は、小島美子の研究を参考に、日本人の生活のリズムは、水田稲作農民的な静かな 2 拍子であり、それは狩猟民族の強弱のあるリズム、牧畜民族の 4 拍子などとは異質で、ゆるやかなものであると指摘する。また、農村共同体では目立つことは避けなければならない、祭りの空間でも静かに踊ることが必要だとしている²¹⁵。確かにヴィジュアル系ロックの楽曲にも二拍子の曲は多い。特にそれぞれのバンドの代表曲に多く、例えば、**LUNA SEA** の「WISH」や「Déjàvu」、**「PRECIOUS...」**、**X** の「紅」、**L'Arc-en-Ciel** の「風に消えないで」、**the GazettE** の「SHIVER」も二拍子である。

三つ目はルックスである。ポピュラー音楽にとってルックスは重要な要素であり、海外では男性アーティストなら立派な体格のワイルドなイメージ、女性アーティストならセクシーなイメージが要求される²¹⁶が、日本においてアーティストに求められるイメージは、そのようなものではなく、むしろ反対になっている。たしかにヴィジュアル系のアーティストには、身体が小さく華奢なルックスの人が多い。**LUNA SEA**、**L'Arc-en-Ciel**、**the GazettE**、**Versailles**、代表的なヴィジュアル系バンドのメンバーは皆、やせ形で華奢である。

メロディとコードの問題も重要である。多くの人が指摘しているように、日本人は

²¹³ 高増 (2013, pp.229-233)。

²¹⁴ 高増 (2013, p.230)。

²¹⁵ 高増 (2013, p.231)。

²¹⁶ 高増 (2013, p.232)。

わかりやすいメロディと抒情的なコード進行が好きである。高増も、「音極堂」²¹⁷氏の分析を引用し、日本のポピュラー音楽のヒット曲には、王道進行と呼ばれる $Fmaj7 \rightarrow G7 \rightarrow Em7 \rightarrow Am$ やカノン進行と呼ばれる $C \rightarrow G \rightarrow Am \rightarrow Em \rightarrow F \rightarrow C \rightarrow F \rightarrow G$ といったコード進行が多く用いられていることを指摘し、このようなコード進行は、抒情的で「せつない」感情を喚起させやすいとしている。またメロディについては、AKB48 の楽曲「ヘビーローテーション」を例に挙げ、反復が多く、メロディが分かりやすいという特徴を指摘している。この曲は、実際のキーは E だが、C に移調するとサビの出だしのメロディがドレミ、ドレミ、ドレミになるのである²¹⁸。ヴィジュアル系の例でいえば、LUNA SEA の「WISH」のサビは、 $C \rightarrow G \rightarrow Am \rightarrow Em \rightarrow F \rightarrow C \rightarrow G \rightarrow Am$ のコード進行を繰り返している。G の代理コードとして E7 を用いる箇所もあるが、基本的にはこの進行の反復である。またサビの歌出し「I wish for～」のメロディについても、ドレミドとなり、比較的わかりやすい。

確かにこういった日本のアーティストやポピュラー音楽が持つ特徴は、日本のアーティストの海外での活動を展開させにくいものにしているのかもしれない。これまでみてきたように、ヴィジュアル系ロックもこれらの特徴を全て満たしている。ヴィジュアル系ロックは、身体が華奢で声が細い人がフロントマンで、2 拍子のリズムで、抒情的なコード進行で曲を演奏し、わかりやすいメロディを歌っている傾向が強い。そう考えると、海外進出が困難なのは必然であるとも考えられる。

しかしながら、ヴィジュアル系ロックは、このような日本のポピュラー音楽の要素をもっていて、日本的であるからこそ関心をひき、認知されたとと言えるのではないだろうか。アニメ的なルックス、華奢で少年のような体格、日本的なメロディと欧米のロック・ポップスの融合といった特徴が、海外のファンの興味を引いたのである。

現在、ヴィジュアル系バンドは日本だけではなく、海外にも存在しており、彼らは皆日本のバンドからの影響を公言し、それらを模倣している。彼らは日本のバンドとは違い、歌詞は英語で声も太く、身体も大きくて立派である。しかし、ファッションを日本のものに近づけ、音楽的にも抒情的なコード進行、わかりやすいメロディとい

²¹⁷ インターネット上で J-pop ヒット曲の楽曲構造の分析を行っている人物。

²¹⁸ 高増 (2013, pp.232-233)。

った特徴を取り入れ、それに近づこうとしている。つまり外国的なアーティストでありながら、日本的なポピュラー音楽のような特徴を持つことになるのである。それは同時に彼らが日本のポピュラー音楽の抱える問題にも晒されることを意味している。それゆえ結果的に日本においても、世界的にも成功できない状況に陥ると考えられる。日本では彼らは、声が太くて体が大きいのに、日本のヴィジュアル系のような特徴もっている「不思議なバンド」と受け止められるだろうし、また海外においても日本の特徴を持った音楽はあまり好まれず、成功しにくいからである。

つまり、彼らが未だ商業的に成功には到っていないひとつの理由は、彼らの音楽が日本のヴィジュアル系にも、Mötley Crüe や Black Veil Brides、Marilyn Manson のような化粧をしたハードロック・ヘビーメタルバンドにもなれていないからだと考えられる。もともとは、ヴィジュアル系ロックのファッションと音楽性は、日本の歌謡曲的なロックが、アメリカやイギリスのハードロックやニューロマンティクス、パンクなどに影響を受けたものである。海外のヴィジュアル系ロックのバンドは結果的にその逆輸入をしたかたちになっている。だがそれがかえて彼らにとって商業的成功には不利な状況を作っているのである。例えば日本が好き、アニメが好き、あるいはそれとは別にヴィジュアル系が好きといった一部の層を除き、海外のリスナーは YOHIO や D.N.R を聴く必然性が無いのである。

したがって、日本のバンドで今後ヴィジュアル系ロックのスタンダードとなるバンドが出現しないことには、世界的には、音楽ジャンルとしての価値は作れないと言えるだろう。

だが、日本的なポピュラー音楽は、海外（特にアメリカやイギリス）では日本に関心のある層や日本人にしか訴求力を持たない。それに加え、現在の日本のポピュラー音楽はあまりに世界の基準からは乖離している（日本ではヴォーカロイドやニコニコ動画の歌手、アイドル、ヴィジュアル系が人気である）。アメリカや世界の音楽市場で成功を狙う場合、必然的に DIR EN GREY のように路線を変更すること²¹⁹が必要になってくる。こうした矛盾はヴィジュアル系ロックだけでなく、日本のポピュラー

²¹⁹ 彼らは海外進出にあたり、歌謡曲的な音楽性やゴシック的衣装、中性的な化粧を捨て、アメリカで支持を得やすい KoЯn や Slipknot のようなモダンなヘビーメタルに日本的・アジア的な要素をブレンドした音楽性と、化粧の薄いカジュアルなファッションのバンドへと変わっていった。

音楽全体の問題点でもありと考えられる。ヴィジュアル系ロックの例には日本のポピュラー音楽の問題点がわかりやすく現れていると言える。

ヴィジュアル系ロックは、これまで欧米の様々なポピュラー音楽に影響を受けながら発展してきた。それが独自性を生み、グローバル化に伴って注目されたことは評価できるかもしれない。しかしながら、日本のメディアは、現状を多面的に捉えることなしに、ヴィジュアル系ロックの文化的価値を過大評価している。そして、海外の一部のファンに評価されているだけで、ヴィジュアル系ロックが世界的な注目を浴びるコンテンツであるとしている。これはグローバル化が進む現在において、安易で時代錯誤な捉え方ではないだろうか。

おわりに

本章では、ヴィジュアル系ロックのグローバル化とその現状を説明した。2000年代以降、ヴィジュアル系ロックは、海外での日本の文化への注目度が高まるにしたがって、一定の人気を獲得することができた。それは日本のアニメをきっかけにしたものではあったが、日本独自の音楽ジャンルとして世界的な注目を集めた。このことは、他の日本のポピュラー音楽が世界の動向からは乖離し、閉鎖性を持っていることとは、反対の現象であった。そしてそれに呼応して海外のバンドが出現したことで、ヴィジュアル系ロックは、世界的にみて新たな音楽ジャンルを確立できたと言えるかもしれない。その背景にはヴィジュアル系ロックの音楽が非常に日本的であることがあり、そのために商業的成功が困難であるという矛盾を孕んでもいる。同時にそれは日本のポピュラー音楽の問題点を象徴的に示しているとも言えるだろう。

またヴィジュアル系ロックは、海外では「カワイイ」文化や、クールジャパン的なシンボル、アニメ系コンテンツに近いものとして扱われているということも特徴として挙げられる。これは音楽というよりは、「アート」的な評価に近いと言えるだろう。

しかし現状では、日本では、ヴィジュアル系ロックは、単に音楽ジャンルのひとつと認知されており、アニメやアートとの関連性はあまり想起されない。日本では基本的にはハードロック・ヘビーメタルバンドの亜種、つまり独自に進化した日本的ヘビ

ーメタルだと考えられている。

その理由は、X JAPAN をはじめとしたヴィジュアル系ロックの多くのバンドがヘビーメタルをその出自としており、ヴィジュアル系はそこから分化、発展した音楽ジャンルだからである。実際ヴィジュアル系ロックには、ヘビーメタル文化との共通点が多く見出せる。例えば、ファンの楽曲へのノリ方の作法であるヘッドバンギングや、ギターリフにヴォーカリストがメロディを作ってのせる作曲方法²²⁰などである。また必要以上にバンドと交流を持ちたがるような熱狂的なファンのあり方には、海外のグループとの共通点を見いだせるかもしれない。

今でこそ、日本を代表するバンドとなっている X JAPAN も、デビュー当時は「お化粧系のヘビメタ」と呼ばれていた²²¹。このことからわかるように、80年代の日本のメディアにおいてヘビーメタルは、長髪や濃い化粧といった特徴から、普通の人とは違う、社会一般の基準では異質な存在として扱われていた。現在のヴィジュアル系ロックの扱いも90年代のブーム時とは違い、そのような趣きであると言えるだろう。

しかし、海外ではヘビーメタルは商業的に成功しているだけでなく、バンドの表現や発言が社会的に影響力を持っている。例えば、80年代にアメリカでおこった法廷闘争や、PMRC (Parents Music Resource Center) の反ヘビーメタルの運動はその代表と言えるだろう。この点に日本と海外でのヘビーメタルの受容のされ方の違いが表れている。また日本でヘビーメタルをプレイするバンドは、Galneryus や陰陽座、Aldious などをはじめとしてメロディが歌謡曲的になりやすく、ヴィジュアル系ロックとの差別化が難しくなっているケースも多い。ある意味では日本でヘビーメタルバンドとしての活動を選択すると、ヴィジュアル系になってしまうと言えるかもしれない。こうした事柄について分析するには、日本と海外のヘビーメタル文化の比較が必要になってくるだろう。そのためにはヴィジュアル系ロックとそれに影響を与えたヘビーメタルとの関係について明らかにする必要がある。第5章では、日本におけるヘビーメタルとヴィジュアル系ロックの関係について述べていく。

²²⁰ L'Arc-en-Ciel のヴォーカリスト hyde (寶井秀人) も、著書『THE HYDE』(2012)において、この点をヘビーメタルバンド由来のものと指摘している。

²²¹ 蟹 (2012, p.115)。

第5章 ヴィジュアル系ロックとヘビーメタルの関係²²²

はじめに

この章では、ヴィジュアル系ロックに大きな影響を与えた音楽ジャンルであるヘビーメタルを取り上げ、ヘビーメタルがヴィジュアル系にどのような影響を与えたのか、またヴィジュアル系はヘビーメタルとどのような点で異なっているのかを考察していく。

ヴィジュアル系ロックは、様々な音楽から影響を受けている。とくにハードロック・ヘビーメタル的なサウンド、歌謡曲的なメロディ、ゴシック的な衣装、自身を女性的に見せる化粧といった特徴から、日本の歌謡曲や洋楽のパンク、ニューウェーブ、ヘビーメタルなどの音楽ジャンルが、これまでそのルーツとして指摘されてきた。だが、その中でもヘビーメタルからの影響はもっとも大きなものである。実際、X（現 X JAPAN。本章では以下 X と表記する。）をはじめ初期のヴィジュアル系ロックのバンドのメンバーには、ヘビーメタルを出自としている者は多い。例えば LUNA SEA の RYUICHI や SUGIZO、真矢、LA'rc-en-Ciel の hyde、tetsuya も、かつてはヘビーメタルバンドで活動していた。

こうした状況が生まれた背景には、ヴィジュアル系ロックの誕生した 1980 年代におけるヘビーメタルの世界的な流行がある。きっかけとなったのは 1970 年代末のイギリスのヘビーメタルムーブメント NWOBHM (New Wave Of British Heavy Metal) である。Iron Maiden、Judas Priest、Def Leppard、Saxon といったバンドが、その代表的なものとして知られており、彼らの活躍をきっかけにヘビーメタルは世界の音楽シーンに波及していった。とりわけアメリカへの影響は大きく、Van Halen や Mötley Crüe、Ratt などの LA メタルや、それに続いて、Metallica、Megadeth、Slayer といったスラッシュメタルが登場した。彼らは、多くのヒット曲を産み出し、アルバムは、ビルボードのチャートで高順位を獲得した。このようにして、80 年代のアメリカ

²²² 本章の内容は、『関西大学大学院 人間科学 -社会学・心理学研究- 第 87 号』に掲載された論文「ヴィジュアル系ロックとヘビーメタルの関係」(齋藤 (2017b, vol.87, pp.13-31)) をもとにしている。

かで、ヘビーメタルは大きな成功を収めた。

日本の音楽シーンにおいても、こうしたアメリカやイギリスの影響を受け、多くのヘビーメタルバンドが登場した。だが、日本におけるヘビーメタルはアメリカのような商業的成功を得ることはできなかった。それだけでなく、ミュージシャンの長髪やきらびやかな衣装といった外見的特徴は、しばしばパロディ・嘲笑の対象となった。

そのなかで、ヴィジュアル系ロックは、そうしたヘビーメタルと決別し、商業的な成功のために独自の表現を選択してきた。ヘビーメタルの持っていた特徴を日本で受け入れられやすい形にアレンジしていったのである。まず、ルックスの面では、イギリスの **Japan** などのニューウェーブやゴシックロックといった耽美的なロックの女性的な化粧を取り入れた。また音楽面では日本的なメロディ、リズムを取り入れ、**BOΦWY** などの歌謡ロックに接近した。ヴォーカルの歌い方もそれに合わせ、ヘビーメタルのアグレッシブにシャウトする歌い方から、話すときのようなゆったりした歌い方を用いるようになった。

この試みは功を奏し、90 年代の日本でヴィジュアル系ロックは商業的に成功した。とくに **X** や **LUNA SEA**、**L'Arc-en-Ciel**、**GLAY** といったバンドはアルバムを 100 万枚以上売り、スタジアムクラスの会場でライブを行った。ヴィジュアル系ロックの人気は 90 年代を通して持続し、音楽ジャンルとして一定のマーケットを開拓することにも成功した。しかしその反面、必ずしも一般的な基準では社会に認知されたわけではなかった。80 年代のヘビーメタルと同様に、ルックス面での特徴は、パロディの対象となった。また本来は音楽的に同じ系統であったはずのヘビーメタルの側からも本格的なロックバンドとしては扱われなかったのである。ヴィジュアル系はそういった状況をどう受け止めていたのだろうか。

本章では、ヴィジュアル系ロックが、ヘビーメタルを商業的成功のために変形させていったことを明らかにする。それがどのような形で行われたのかについて、ルックス面と音楽面の双方から検討する。そして、それがヘビーメタルによって、また社会によって、どのように受容されたのかをみていくとともに、ヴィジュアル系が、そのような反応をどのように受け止めていたのかについて述べていく。

本章の構成を簡単に紹介しておく。5-1 ではヴィジュアル系ロックとヘビーメタル

の関係についてみていく。1980年代のヘビーメタルが、日本でどのように受容されていたのか、それはヴィジュアル系にどのように影響を与えたのかについて説明する。5-2 ではヴィジュアル系ロックが、どのようにして自らをヘビーメタルと差別化していったのかについて検討する。特にルックス面、音楽面での特徴からその経緯を明らかにする。5-3 ではヘビーメタルと決別したヴィジュアル系ロックが、どのように受容されたのかについてみていく。それに対するヴィジュアル系の反応がどのようなものだったのか、またヘビーメタルバンドやそのファンが彼らの選択についてどのように受け止めていたのかについて述べる。最後に本章の内容について簡単にまとめる。

5-1. ヴィジュアル系と日本のヘビーメタル

ヴィジュアル系ロックは、ヘビーメタルから大きな影響を受けていて、ヘビーメタル・カルチャーとの間に多くの共通点が見出せる。例えば、ファンの楽曲へのノリ方の作法であるヘッドバンギングや、ギターリフにヴォーカリストがメロディを作ってのせる作曲方法などである。L'Arc-en-Ciel のヴォーカリスト hyde は、著書『THE HYDE』(2012)において、これらの点をヘビーメタルバンドに由来するものだと指摘している²²³。またヴィジュアル系ロックには、“ファック隊”と呼ばれるミュージシャンとのセックスを目的に交際したがる熱狂的なファンがいることが知られている。このようなファンの存在は、海外のヘビーメタルのバンドとグルーピーの関係と、ほぼ同じものである。

さらに、ヴィジュアル系ロックバンドのメンバーには、ヘビーメタルを出自としている者も多い。とくに X は、ヘビーメタルシーンから登場し、デビュー当時は「お化粧系のヘビメタ」²²⁴、「歌謡メタル」²²⁵と呼ばれていた。初期のヴィジュアル系ロックの代表的バンドとされる ZI:KILL も、当初はポジティブ・パンクとヘビーメタルを

²²³ 寶井 (2012, p.85)。

²²⁴ 蟹 (2012, p.115)。同書では、はっきり「X」とは書いていないが、当時 X のライブの警備を担当していた、株式会社テックスの代表取締役社長である伊藤英人氏のインタビューが掲載されており、そのように推測できる。

²²⁵ 田中 (1990, p.121)。

ミックスさせた音楽性から「ポジティブメタル」と呼ばれていた²²⁶。また LUNA SEA の RYUICHI や SUGIZO、真矢、L'Arc-en-Ciel の hyde、tetsuya も 80 年代はヘビーマetalバンドで活動していた。他にも D'ERLANGER、La'cryma Christi、GARGOYLE、Eins:Vier など多くのバンドのメンバーが、ヘビーマetalバンドとして活動した経歴を持っている。また東京のライブハウス目黒鹿鳴館では「オールナイトメタルパーティ」というイベントが毎年大みそかに開催されていたが、1990 年代には多数のヴィジュアル系ロックバンドも出演していた、このこともヴィジュアル系ロックとヘビーマetalの親和性をうかがわせる。

ヴィジュアル系ロックがヘビーマetalから強い影響を受けている背景には、1980 年代のヘビーマetalの世界的な流行があると考えられる。1990 年代に活躍した多くのヴィジュアル系ミュージシャンは、そのほとんどが 1970 年前後の生まれで、80 年代には既に活動を開始していた。したがって、少なからずその影響を受けていたはずである。実際 90 年代に活躍した PENICILLIN の千聖や、SOPHIA の黒柳能生、SHAZNA の NIY、MALICE MIZER の Közi など多くのヴィジュアル系ミュージシャンが、ヘビーマetalからの影響を表明している²²⁷。

だが、どうして彼らはヘビーマetalではなくヴィジュアル系ロックという表現を選択したのだろうか。それは日本の音楽シーンにおけるヘビーマetalの受容のされ方に原因があると考えられる。

ここで、ヘビーマetalが登場し、世界や日本の音楽シーンに波及していった 80 年代までの流れを簡単に見ていきたい。ヘビーマetalは Jimi Hendrix や Vanilla Fudge、Led Zeppelin、Deep Purple といった、それまでのハードロックを発展させた形の音楽表現として、1970 年代の初めにイギリスで登場した。ブルースからの影響が希薄になり、歪んだ音色のギター、アグレッシブなヴォーカル、デニムやレザー、金属製のスパイクを用いたファッションが、ヘビーマetalの代表的な特徴として挙げられる²²⁸。その後、1970 年代の終わりから 80 年代にかけて登場した、イギリスの Judas Priest

²²⁶ 市川 (2008, p.129)。

²²⁷ 千聖に関してはフルズメイト (1996, p.45)、黒柳に関してはフルズメイト (1996, p.67)、NIY に関しては SHAZNA (2008, p.36)、Közi に関しては金井 (1998, p.91) を参照してもらいたい。

²²⁸ Hjelm・Kahn-Harris・LeVine (2008, p.1)。

や Iron Maiden のようなバンドを指す音楽ジャンルとして確立された。彼らの活躍は NWOBHM (New Wave Of British Heavy Metal) と呼ばれるムーブメントを起こし、それがアメリカや世界の音楽シーンに影響を与えることで、世界的な流行となったのである。とりわけアメリカへの影響は非常に大きかった。Van Halen や Mötley Crüe、Ratt などの LA メタル（グラムメタルとも呼ばれる）や、Metallica、Slayer のようなハードコアパンクに影響を受けたスラッシュメタルが登場した。これらのバンドの多くは、アルバムを数百万枚売り上げ、ヒットチャートを席卷した。80 年代のアメリカにおいて、ヘビーメタルは爆発的な人気を獲得したのである。

日本の音楽シーンにおいても。そうしたアメリカやイギリスからの影響を受け、多くのヘビーメタルバンドが登場した。LOUDNESS や 44MAGNUM、EARTHSHAKER などが代表的なバンドとして知られている。とくに LOUDNESS は海外でも活躍し、アメリカビルボードのアルバムチャート TOP200 に 3 作をランクインさせた。音楽ライターの長谷川幸信は、当時を振り返り、つぎのように書いている。

「80 年代、とくに 80 年代半ばあたりは、日本の若者はヘヴィ・メタルに染まっていた。(中略) 当時、繁華街あたりへ行けば、右を見ても左を見ても、ロングヘアーのメタル兄ちゃんが闊歩し、つれてくるメタル姉ちゃんも色気を振りまき続けていた。(中略) ロックファッションを扱う店も東京には何店舗もあって、(中略) 野外テントのお店が幾つも並んでいた。今で言うなら、野外ロックフェスのときのフードとかグッズ売り場みたいな感じ。(中略) 渋谷や新宿あたりの楽器屋は、当然のようにロングヘアー達の溜まり場。メタルの情報交換の場にもなっていた。楽器屋からちょっと足を伸ばせばメタルやロックの専門レコード店も幾つかあって (中略) メタルが 1 つのカルチャーとして根付いていたのが 80 年代。」²²⁹。

しかし実際には、その流行はニッチなもので、日本においてヘビーメタルは、一部の熱狂的なファンに支えられたマニアックな音楽ジャンルにすぎなかった。この時期に登場したヘビーメタルバンドの楽曲がヒットチャートに上ることはほとんどなく、

²²⁹ 笹川 (2013, pp.19-20)。

LOUDNESS や EARTHSHAKER を除けば、日本武道館などの大会場でライブを行えるバンドもほぼいなかった。X の YOSHIKI の自伝的ノンフィクション『YOSHIKI/佳樹』(2009) には、このことを裏付けるような彼と当時の音楽雑誌の記者との会話が記述されている。

「LOUDNESS のアルバムの最高記録は 10 万枚でしょう。でも BARBEE BOYS とか REBECCA は 60 万枚も 80 万枚も CD が売れている。どうしてハードロックは、10 万枚しか売れないんだろう・・・・・・・・」

「それは、ハードロックだからですよ。実際、ハードロックバンドがデビューしても 2、3 万枚いけばいいほうですからね。」²³⁰。

X がシーンに登場した時期や、会話の中で LOUDNESS の名前が登場していることを考えると、この発言の「ハードロック」は、ヘビーメタルの意味を含んでいると推測できる。1980 年代当時、日本でヘビーメタルバンドが商業的に成功することは困難だったのである。

またそれだけでなく、当時ヘビーメタルは、しばしば「汚い」、「ダサイ」、「社会生活を営めない」などと言われることもあった²³¹。このことは当時、ヘビーメタルが商業的に成功していないだけでなく、一般的な社会の基準でも認知されていなかったことを意味している。X の TAJI は、ヘビーメタルバンドで活動していたアマチュア時代を振り返り、「お母さんには『あなたみたいな息子がいて-』って泣かれたりしたし。兄貴にも『お前みたいな弟がいて俺は-』なんて言われたこともあるし、妹にも『ヘビメタ兄ちゃんなんか-』みたいに言われたことがあるからね」、「つまはじき状態だよ」と語っている²³²。また L'Arc-en-Ciel の tetsuya も高校生だった 80 年代にベース教室に通ったことを振り返り、「やる気ないんですよ、その先生。教える気がない（笑）。なんかね、今思えばその人は指弾きで、ポップス系の人で。俺は高校生で、ハードロックだし、先生は俺のことちょっとバカにしてたんでしょね。全然ちゃんと教えて

²³⁰ 小松 (2009, p.234)。

²³¹ 井野 (2003, p.98)。

²³² 市川 (1990, p.153)。

くれなかった。」と話し²³³、「ラルク・アン・シエルを作る時に“ヘヴィ・メタル・バンドや”と思われたらアカンなあって思って髪の毛切ったんですよ」、「ヘヴィ・メタルは好きやけど、違う！」と発言している²³⁴。

この時期の日本でのヘビーメタルの扱われ方が、わかりやすく現れているものに『天才・たけしの元気が出るテレビ』というテレビ番組がある。これは1985年～1996年まで日本テレビ系で放送されたバラエティ番組である²³⁵。この番組には社会で普通に生活している人たちにスポットあてるというコンセプトのもと、様々な業種の人々、会社などが出演していた。その中で、1980年代にはヘビーメタルバンドを面白おかしく取り上げた企画も放送されていた。代表的なものに、バンドが食堂の厨房で演奏をして客を威嚇する「やしろ食堂ライブ」、番組出演者の寝室で演奏し起床を促す「早朝ヘビメタ」、産婦人科を訪れ演奏で妊婦を激励する「妊婦激励ツアー」などがある。この番組で取り上げられていたバンドは皆、その頃流行していたアメリカの Mötley Crüe や Poison といった LA メタル、グラムメタルに強く影響を受けたバンドで、様々な色に染め逆立てた長髪に、けばけばしい化粧、きらびやかな衣装といった特徴を持っていた。番組では、こうした彼らの派手な見た目や、「イエー!」、「～だぜ!」といった言葉づかいなどを、社会一般の基準における、「普通」とは違っている特徴としてパロディの対象にしていた。1986～87年頃には、アマチュア時代の X²³⁶も何度か登場していた。彼らは活動のプロモーションのために出演していたが、その他のバンドと比べて、特にその扱われ方に違いがあったわけではなかった。

このように、1980年代の日本において、ヘビーメタルは商業的には成功せず、ルックス面での特徴などから社会の一般的な基準においても認知されていなかったのである。

こうした状況の中、1980年代の終わりには、ヘビーメタルの流行に陰りが見え、ヘビーメタルバンド、ミュージシャンは選択を迫られることになった。売れないヘビーメタルを続けるか、何か新たな試みをするかである。そこで幾つかのバンドはヴィジ

²³³ 野口 (2010, p.10)。

²³⁴ L'Arc～en～Ciel (1996, p.78)。

²³⁵ 95年10月からは『超天才・たけしの元気が出るテレビ』として放送されていた。

²³⁶ 当時の彼らは、流行に乗った Mötley Crüe などの LA メタルに影響されたルックスをしていた。

ュアル系ロックという新たな表現を選択したのである。それはどのような性質を持つものだったのだろうか。

5-2. ヘビーメタルとの決別

1980年代のヘビーメタルの流行の終焉は、アメリカ、イギリスでの人気の陰りとともに、日本でも起こった。この状況はヘビーメタルバンドにとって、音楽活動をしていく上で大きな障害となった。したがって多くのバンド、ミュージシャンは選択を迫られることになったと考えられる。それは例えば、活動を辞めてしまうか、売れないヘビーメタルを続けるか、あるいは何か新たな試みをするか、ということである。実際 80年代末から 90年代初めにかけて、日本の主なヘビーメタルバンドは、解散やメンバーチェンジを行っている。LOUDNESS からは、ヴォーカルの二井原実が脱退（現在は復帰）し、44MAGNUM や ANTHEM、PRESENCE、DEAD END、REACTION などは解散していった²³⁷。この時期について、ANTHEM の柴田直人は「「BOUND TO BREAK」（引用者注：1987 年発表のアルバム）まで、自分達に何が起きているのか判らないほど毎年毎年いろんなところから引きがあつて、いろんなものに出たり、いろんな誌面を飾ったりしてたのが、「GYPSY WAYS」（引用者注：1988 年発表のアルバム）をピークに、本当に潮が引くように…。（中略）閉塞感にあえぎ始めたころですね。」と語っている²³⁸。

そうした状況の中、とりわけインディーズで活動していた幾つかのバンドはヴィジュアル系ロックという新たな表現を選択した。端的に言えば、それはパンクやニューウェーブ、ゴシックロック、日本の歌謡曲などの様々な音楽ジャンルをミックスさせ、ヘビーメタルを日本で受け入れられやすい形にアレンジするというものであった。

そのなかでも、特に人気を獲得するために重要であった文化的融合は、つぎの 2 点である。それは、ルックス面での耽美的な化粧の導入と、音楽面での歌謡曲への接近である。

²³⁷ 44MAGNUM、ANTHEM、DEAD END は、現在は再結成している。

²³⁸ 広瀬（2017, p.28）。

彼らは、ルックスの面でイギリスのニューウェーブ、ニューロマンティクスやゴシックロックの女性的な化粧を取り入れたのである。それまでも、日本のヘビーメタルバンドの中には DEAD END や GASTUNK など化粧をするバンドはいた。だが、これらの化粧はけばけばしく、見るものを威嚇するようなもので、それらのような女性的な美しさを演出するものではなかった。LUNA SEA の SUGIZO はこうしたルックス面での試みについて、「やっぱり美しくありたかったですよねー。と同時に、戦慄を感じるような恐怖感を与えたかった。そういう意味では、身近で言うと DEAD END だよ。あとはガスタンク。」、「ただ DEAD END やガスタンクになくてウチらにあったのは-やっぱり彼らの暗黒には美しさはなかったじゃない？戦慄はあったけど。」、「白塗りにしても醜い白塗りではなく、美しい白塗りでなければ」と発言している。そして、彼は、その美しさの大本となったのが、イギリスの Japan やゴシックロックだったとしている²³⁹。

こうした行為が行われた背景には、ヘビーメタルのけばけばしい化粧が大衆的な支持を獲得できなかったことと、Japan などの耽美的なロックが、80 年代に日本でアイドル的な人気を獲得していたことがあると考えられる。さらに、イギリスのニューウェーブやゴシックロックに影響を受けたパンクシーンが東京を中心に形成されていたことも指摘できる。それは、AUTO-MOD、MADAME EDWARDA らに代表されるムーヴメントである。彼らは大衆的な支持を獲得していたとは言い難いが、ヴィジュアル系ロックに少なからず影響を与えていた。実際 1995 年発表の AUTO-MOD のトリビュートアルバム『AUTO-MOD lunatic ensemble』には SUGIZO、黒夢の青春、ZI:KILL の EBY、ROUAGE の KAIKI、Strawberry Fields の福井祥史、Media Youth・hide with Spread Beaver の KIYOSHI など、初期のヴィジュアル系ロックの代表的なミュージシャンが多く参加した。

一方、音楽の面では日本の歌謡曲のようなメロディ、リズムを取り入れ、BOΦWY などの歌謡ロックに接近した。そのために、ヴォーカルもそれに合わせて、ヘビーメタルのアグレッシブにシャウトする歌い方ではなく、話し声のようなゆったりした歌い方を用いるようになった。これは 80 年代の日本の音楽シーンにおいて、ヘビーメ

²³⁹ 市川 (2008, pp.132-133)。

タルよりも、BOΦWY や REBECCA、BARBEE BOYS といった歌謡ロックが大きな支持を獲得していたためであると考えられる。

このようなヘビーメタルバンドのヴィジュアル系ロックへの移行は、流行への対応だけでなく、日本での商業的成功を狙ったものでもあると考えられる。実際、ヴィジュアル系ロックは、商業的な成功に非常にこだわっている。X の YOSHIKI はメジャーデビュー時の目標として、「東京ドーム、100 万枚ですね。」と発言している²⁴⁰。

『YOSHIKI/佳樹』(2009) にも、「彼が目指す成功とは、誰もが認める美しく激しい曲を作ること、熱狂を生むステージを見せること、そして X のアルバムがポピュラーソングの大ヒットと同じく 60 から 70 万枚のセールスを収めることだった。」という記述がある²⁴¹。また LUNA SEA の SUGIZO は「チャートで 1 位を取りたい」と話し²⁴²、L'Arc-en-Ciel の tetsuya も「長くやっていこうと思ったら、ライブとか CD とかちょっとでも売れていかないと」と語っている²⁴³。GLAY の TAKURO もライブの観客動員数の目標として、「夢はウッドストック」と発言している²⁴⁴。

実はこれと似た試みは、ヴィジュアル系ロック以前のヘビーメタルバンドにもいくつか見られる。とくに 1980 年代後半になって登場した「ジャパニーズメタル第二世代」と呼ばれたバンドに、特にその傾向が強い。例えば PRESENCE は歌謡曲的なポップさを楽曲に取り入れていたし、DEAD END はニューウェーブやゴシックロック的な要素を楽曲、衣装、化粧に取り入れていた。また「第二世代」ではないが、44MAGNUM も 80 年代の後半にイギリスのニューウェーブ的な音楽性に路線を変更し、衣装もそれに合わせたものに変化していった。これらのバンドも、商業的な成功や流行への対応を意識してこのような試みを行っていたと考えられる。だが彼らはヘビーメタルバンドとして以外の認知を得ることはできず、商業的な成功を得ることもできなかった。しかし、彼らの方法論は後のヴィジュアル系ロックの選択に一つの見本を与えた可能性がある。なぜならヴィジュアル系となったバンドには、彼らと少なからず関係がある、もしくは彼らからの影響を表明しているものが多いからである。

²⁴⁰ 津田 (2009, p.90)。

²⁴¹ 小松 (2009, p.217)。

²⁴² SUGIZO・山本 (2011, p.20)。

²⁴³ L'Arc~en~Ciel (1996, p.78)。

²⁴⁴ TAKURO (2006, p.71)。

例えば X の YOSHIKI は、一時期、PRESENCE のローディをやっており、D'ERLANGER の CIPHER、TETSU も 44MAGNUM のローディであった。LUNA SEA の RYUICHI や L'Arc-en-Ciel の tetsuya、黒夢の清春など DEAD END からの影響を公言する者も多い²⁴⁵。また X の TAIJI、黒夢の臣、L'Arc-en-Ciel の hyde は、44MAGNUM から影響を受けたことを表明している²⁴⁶。

ヴィジュアル系ロックは、これら先達の例を踏まえながら新たな試みを行い、新しい音楽ジャンルを確立していった。それは、実際に功を奏し、1990 年代の日本の音楽産業の隆盛も追い風となり、ヴィジュアル系ロックは商業的な成功を収めた。とくに X、GLAY、LUNA SEA、L'Arc-en-Ciel らは、アルバムを 100 万枚以上売り、スタジアムクラスの会場でライブを行うほどになった。ヴィジュアル系ロックは、90 年代を通して非常に高い人気を獲得し、その他の多くのバンドも武道館公演やホールツアーを行った。1999 年には GLAY、LUNA SEA、L'Arc-en-Ciel が、それぞれ 10 万人以上を動員した野外ライブを行った。

このようにヴィジュアル系ロックという表現を選択したミュージシャン達は、戦略通りに商業的成功を獲得した。しかし、一方で、彼らは社会における一般的な基準では、人気に見合うほどには認められなかった。また彼らの音楽性も、それほど評価されたとは言い難い。このような周囲の反応に対し、ヴィジュアル系ロックはどのように感じていたのだろうか。

5-3. ヴィジュアル系ロックの受容の特徴

5-2 で見たように、1980 年代にヘビーメタルとして活動していたバンドの内、とりわけ商業的成功を志向した者は、ヘビーメタルの人气が陰った 80 年代末から 90 年代にかけてヴィジュアル系ロックという新たな表現を選択した。ルックス面では Japan などの耽美的なロックの化粧を取り入れ、音楽面では歌謡曲に接近した。さらにその

²⁴⁵ RYUICHI に関しては吹上 (2000, p.145)、tetsuya に関しては野口 (2010, p.10)、清春に関しては星子 (1992, p.70) を参照してもらいたい。

²⁴⁶ TAIJI に関しては藤中 (2006, p.16)、臣に関しては星子 (1992, p.70)、hyde に関しては藤中 (2008, p.101)、寶井 (2012, p.25) を参照してもらいたい。

ほか様々な音楽ジャンルの要素を取り入れることで、ヘビーメタルを日本で受け入れられやすい形にアレンジしていった。彼らのこうした戦略は成功し、ヴィジュアル系ロックは 90 年代を通してブームとも言える程の高い人気を獲得した。

それゆえ、少なくとも 1990 年代の 10 年間、ヴィジュアル系ロックは「流行っているもの」であり、それを「かっこいい」とする意識が人々の間にあった²⁴⁷のかもしれない。しかし実際にはどうだったのだろうか。ヴィジュアル系ロックバンドの多くはメジャーデビューして商業的に成功するにつれて、ゴシック的な衣装、女性的で濃いメイクをやめ、髪を短くしてカジュアルなルックスになる傾向がある。同時に楽曲もメロディ重視のポップなものになることが多い。また逆に、より実験的で革新的な音楽を追求する場合もある。そして GLAY や L'Arc-en-Ciel など成功したバンドは、『SHOXX』のようなヴィジュアル系ロック専門の音楽雑誌から距離を置くことも少なくない。このことは、実はヴィジュアル系ロックも 80 年代のヘビーメタルと同様に、社会の一般的な基準では認知されていなかったことを意味しているのではないだろうか。実際 L'Arc-en-Ciel の tetsuya は、1996 年のインタビューで「バンドを長くやろうと思ったら、いつまでもねえ、濃いメイクでカチッと“ロックです”っていうヴィジュアルではやっていけないでしょ?」、「もうバンドやる前からわかってたし。一般の人はやっぱ見た目で・・・・・・音楽がいくら良くても、見た目で“え、こんな人達がやってるの?” って、いうだけで毛嫌いするでしょ?」、「男の人が髪の毛長いだけでもダメっていう人いるじゃないですか。」という発言をしている²⁴⁸。また GLAY の TAKURO は、メンバーの JIRO が加入の際、ヴィジュアル系として活動することに抵抗を感じていたとして、「ジロウはビジュアル系を志向していなかった。ファッションも髪型も、もっとラフに自由にやりたいと考えていたから、(中略) ずいぶん話し合った。」と発言している²⁴⁹。また音楽ライターの市川哲史も「どんなに売れようが社会現象になろうが、V (引用者注: ヴィジュアル) 系に対する世間のサイレント・マジョリティーは〈イロモノ〉視だ。」と指摘している²⁵⁰。

²⁴⁷ 齋藤 (2012, vol.76, p.43)。

²⁴⁸ L'Arc~en~Ciel (1996, pp78-79)。

²⁴⁹ TAKURO (2006, p.120)。

²⁵⁰ 市川 (2016, p.3)。

このように、ヴィジュアル系ロックは人気を獲得していた一方で、必ずしも一般的な基準では受け入れられてはいなかった。特に化粧や長髪をはじめとするルックス面での特徴がその基準になっていることも指摘できる。

では、ヴィジュアル系ロックを応援しているファンの場合はどうだったのだろうか。作家の雨宮処凛は自伝的小説『バンギャル・ア・ゴーゴー』(2009)において、90年代のヴィジュアル系ロックファンのコミュニティを描いている。この作品では、主人公を含む登場人物たちが、学校や現実の生活における疎外感からヴィジュアル系ロックバンドを追いかけることにのめり込んでいく様子が描かれている。彼女たちは、ブームになっているもの、多くの人が好きなものを同じように応援しているのだが、応援すればするほど学校の友人や家族との溝を深めていくのである。漫画家の蟹めんまも、エッセイコミック『バンギャルちゃんの日常』(2012)でヴィジュアル系ロックファンのコミュニティを描いている。同作では、90年代に筆者自身が学校での疎外感からヴィジュアル系ロックのファンになったものの、学校での立場は変わらない様子が描かれる。また同書には、ヴィジュアル系ファンではないクラスメートが、ファンである筆者に対し「えー！あのきっしょいやつ？私ああいうのムリ！男が化粧とかキモいし！」と発言したと書かれている²⁵¹。

このようにヴィジュアル系を応援しているファンも、学校や家族といった周囲の人たちの一般的な基準では受け入れられていないことが分かる。

一方、ヴィジュアル系ロックは、音楽的にもあまり評価されたとは言えない。雨宮処凛も、その当時のヴィジュアル系ロックについて、「ヴィジュアル系は音楽業界でも邪道扱いされてるし。」と発言している²⁵²。黒夢の青春は、「渋谷系が本物ならウチらは別にニセモノでもいいし。」「僕らはこれを本物だと思ってるけども……この歌詞の内容もね……でもそうじゃないじゃない、大衆は。大衆というか、ファンや評論家の人も含めて……例えば、“ヴィジュアル系はヴィジュアル系で括っておきたい”“渋谷系は渋谷系で括っておきたい”とか、あるもんね。いくら音楽を頑張っても、こっちの組には入れてもらえないとか」と語っている²⁵³。

²⁵¹ 蟹 (2012, p.64)。

²⁵² 井野 (2008, p.110)。

²⁵³ 羽積 (1996, pp.12-14)。

さらに、その母体となったヘビーメタルの側からも、あまり評価されることはなかった。ヘビーメタルは、本来、音楽的には同じ系統であるはずのヴィジュアル系ロックを本格的ではないものとして扱ったのである。YOSHIKI の自伝的ノンフィクション『YOSHIKI/佳樹』（2009）には、バンドに加入したメンバーが「ヨシキの作る曲はハードロックの型を外れている。俺たちはもっと王道を行くハードロックをやりたいんだよ。」「今後、X とはまったく別なバンドを計画しています。本格的なハードロックをきちんと聴かせるバンドですよ。このバンドじゃそれができないからね。」などと話し、辞めていったという記述がある²⁵⁴。SIAM SHADE の栄喜は、1990 年代初頭、人気を得るためにヴィジュアル系としてライブハウスに出演しようとしたところ、メンバーの DAITA が「とんでもない」と嫌がったという発言をしている²⁵⁵。また LOUDNESS の高崎晃も、はっきりと「ヴィジュアル系」とは言っていないが、「グレートなアーティストがビジュアル的にも楽しませてくれると痛快だが、ろくに楽器も扱えない奴等がカッコばかり気にして写真に収まっているのを見ると笑える。」と、ヴィジュアル系ロックを嫌っているような発言をしている²⁵⁶。

確かに、洋楽志向で演奏能力を重視していたハードロック・ヘビーメタルバンドに対して、ヴィジュアル系ロックは、総じて演奏もあまり上手くはなかった。その上、日本での成功を第一に考えた彼らは、ヘビーメタルを日本で支持を得られるような形にアレンジした。このことがヘビーメタルの側からは、「大衆に迎合する売れ線志向」、「ルックス優先で本格的ではないバンド」と受け取られた。『YOSHIKI/佳樹』（2009）にも、「X の曲はハードロックやヘヴィメタルではない」、「テレビに出るようなバンドは、ハードロックをやる資格がない」と周囲から言われていた²⁵⁷という記述がある。さらにヘビーメタル関係の評論家には、「音楽よりも馬鹿げた格好で売っているバンド」と書かれていた²⁵⁸。

また、ヴィジュアル系ロックは、ヘビーメタルのファンからも同様の評価をされて

²⁵⁴ 小松（2009, p.235）。

²⁵⁵ 藤中（2008, p.63）。

²⁵⁶ LOUDNESS のアルバム『SPIRITUAL CONOUR-輪廻転生-』（2001）内、ライナーノーツにおける高崎晃の発言による。

²⁵⁷ 小松（2009, p.166）。

²⁵⁸ 小松（2009, p.182）。

いた。1992年に、Xを脱退し、LOUDNESSに加入したTAIJIは、加入当初ヘビーマタルファンからの強いバッシングにさらされたことを振り返り、「さらに上のクオリティを求められていたわけ。(中略)でもさ、当時の音楽シーンってオカシイよね？ラウドネスとXは、音楽性がそんなにかけ離れているわけではないでしょ。それなのに、なんかファンの見る目が違うんだよ。」と語っている²⁵⁹。

こうした状況にあったがゆえに、ヴィジュアル系ロックのミュージシャンは、自身の演奏やルックスにたいして、コンプレックスを感じていたのではないだろうか。彼らの多くが、商業的に成功していくなかで、ルックスをカジュアル化させ、音楽性をポップに、あるいは実験的なものに変化させていったことは、それを象徴的に表していると考えられる。

だが、そもそもヴィジュアル系ロックの表現、つまり濃い化粧や歌謡曲への接近自体に、彼らのコンプレックスを隠そうとする側面があったと言えるだろう。このことについては、本論文のなかでも指摘している。ニューウェーブやニューロマンティクス、ゴシックロック由来の化粧は、ルックスへのコンプレックスを隠すためのものであったと考えられる。XのTOSHI(現Toshi)は、自身の顔についてテレビなどのメディアで、「顎が出ている」と非常に気にしていた。同じくXのHIDEも、「子供の頃は、これよく言ってますけど、すっげえデブだったんですよ。80kgくらいあって、中学生ぐらいの時。でも、ギターとかロックを好きになってからは「いつか、いつか」っていうのがあったから、そういうコンプレックスが今の反動になっていると思う。」と発言している²⁶⁰。L'Arc-en-Cielのtetsuyaは、「生まれ変わるとしたら、今の自分の欠点やコンプレックスのあるところを全て直した自分」²⁶¹、「俺って頬こけてたりして“飯食ってんの？”って感じじゃないですか？」、「普段の生活が出来なくなるのがイヤなんです。メイクを濃くしてれば、素顔分かんないでしょ？髪型もそうやって隠してれば、普段下ろして長かったら“髪型違うし”ってバレないじゃないですか？」と発言している²⁶²。GLAYのTAKUROは「僕がバンドを始めた(引用者注: 音

²⁵⁹ 藤中 (2006, p.15)。

²⁶⁰ 田中 (1990, p50)。

²⁶¹ 星子 (1993a, p.135)。

²⁶² L'Arc~en~Ciel (1996, p.78)。

楽が好きという以外の) もうひとつの理由は自分自身に対するコンプレックスだ。(中略) 顔が綺麗なわけでもない。」と述べている²⁶³。

また歌謡曲、歌謡ロックへの接近も、演奏能力など音楽についての自信のなさを隠すものであったのではないか。たとえば、LOUDNESS などのような、海外でも評価を受けるような本格的な演奏ができないといったことである。X の YOSHIKI は、「コンプレックスのパワーっていうか、負けたくない、みたいなものはあった。自分自身にコンプレックスがあるし。どうして曲が作れないんだ、ドラムが下手なんだって。そういうのが常にあった。」と発言している²⁶⁴。同じく X の TAIJI は、「X 一色に染まりきっていた俺が、正統派メタルでやっていけるのだろうか。そんな悩みと闘いながら、ラウドネスとしての一步を踏み出し始めた。」と発言している²⁶⁵。GLAY の TAKURO も「たとえば歌が唄えないとか、(中略) 曲はちょっと作れるかもしれないけれど、ギターは下手というような、そういうコンプレックスは(中略)、現在に至るまでずっと続いている。」と述べている²⁶⁶。また LUNA SEA の SUGIZO は、「(引用者注: 土屋) 昌巳さんや教授(←坂本龍一) のような方々って凄すぎたじゃない?(中略) レベルの高い人たちが多すぎて、学ばないと話ができない。だって俺たちってよりは田舎のヤンキーだったわけだから、まともに学問を通してないわけですよ。あの人は、ちゃんと勉強した上で音楽やってるもん。」と述べている²⁶⁷。

こうした感覚を持っていたがゆえに彼らは、多くの人に受け入れられたい、認められたいという意識を持っていたのではないだろうか。それが、商業的な成功のために、ヘビーメタルを受け入れられやすい形にアレンジする方向に繋がっていったのだと考えられる。そして彼らは実際に成功した。だが、そうなっても、社会の一般的な基準では認知されず、音楽的にもあまり評価されないというネガティブな状況に直面した。それゆえ、彼らは、化粧を落としたり、革新的なサウンドを追求したり、逆に、より大衆的でポップなサウンドを意識したりしたのではないかと考えられる。したがって、ヴィジュアル系ロックバンドの多くが、ある時点でルックス・音楽性を変化させる理

²⁶³ TAKURO (2006, p.70)。

²⁶⁴ 田中 (1990, p.111)。

²⁶⁵ TAIJI (2000, p.138)。

²⁶⁶ TAKURO (2006, p.70)。

²⁶⁷ 市川 (2008, p.173)。

由は、必ずしも第1章で指摘した成功からくる自信によるものだけではないと言えるだろう。

おわりに

日本においてヘビーメタルは、80年代の世界的な流行にも関わらず、商業的には成功できなかった。また社会的にも認められなかった。そのため、一部のバンドは、ヘビーメタルを日本的にアレンジし、ヴィジュアル系ロックという新たな音楽表現を選択した。それはニューウェーブやニューロマンティクスのような耽美的ロック、日本の歌謡曲などに接近し、広く一般的な層への訴求を狙ったものであった。その戦略は成功し、90年代に入ると、ヴィジュアル系ロックは、熱狂的なファンに支えられ、商業的な成功をおさめた。その背景には、彼らのルックスや音楽性へのコンプレックスがあり、それがこのようなヘビーメタルへの決別を彼らに選択させたのである。

しかし、それでも、ヴィジュアル系ロックは、ヘビーメタルと同様に社会的には評価されず、音楽的にも、ミュージシャンや評論家などには、評価されなかった。そうした状況に対しても、彼らはコンプレックスを感じており、そのことが化粧を落とし、音楽性を変化させるといった、ある種のヴィジュアル系に対する否定的行為に繋がっていったと考えられる。

だが、80年代にヘビーメタルが商業的に成功したアメリカやイギリスでは状況は違っている。1990年代以降も、ヒップホップに影響をうけたラップメタルやニューメタル、そしてスラッシュメタルをより過激にしたデスメタル、ブラックメタルなどのサブジャンルが登場し、現在まで一定の支持を得られる音楽ジャンルとなっている。それだけでなく社会に対する影響力も強い。それは、彼らがしばしば政治、宗教といった社会に対する意見をその音楽表現の中で主張するためである。したがって当然社会的な批判にもさらされることになる。このことは、ヘビーメタルが商業的な成果を上げられず、また社会一般の基準でも認知されなかった日本とは大きく異なっている。第6章では、そのような外国におけるヘビーメタルと社会の関わりについて考えていきたい。

第6章 外国のヘビーメタルと社会との関わり

はじめに

本章では、外国におけるヘビーメタルと社会の関わりについて検討する。特に、ヘビーメタルが日本以外の海外において、社会の中でどのような立場をとり、そしてそれがどのように受け止められているのかについて分析する。

アメリカやイギリスでは、80年代にヘビーメタルは大きな成功を収めた。それゆえ流行が終わった90年代以降も、音楽ジャンルとしての形態を大きく変えずに現在まで存続している。とくに90年代には、アメリカにおいてパンクやヒップホップなど様々な音楽と影響し合い、ラップメタル、デスメタル、ニューメタルなど多くのサブジャンルが登場した。2000年代に入ってもMetallicaやSlayerといったヘビーメタルバンドがグラミー賞を受賞するなど、音楽シーンにおいて一定の支持を得られるジャンルとなっている。また2010年代の現在もヘビーメタルのアルバムが、ビルボードTOP200の10位以内に入ることは珍しくない。

しかし同時に、これらの国ではヘビーメタルは、しばしば社会的な批判にさらされてきた。それは多くのヘビーメタルバンドが、政治や宗教、社会、イデオロギーに関する自身の主張を明らかにしているためである。このことは、これらの国においてヘビーメタルの社会での認知度が高く、強い影響力を持っていることを示している。受容の様相には、各国ごとに微妙な差異があるが、この特徴は世界的に概ね共通している。日本と同様に80年代以後にヘビーメタルが広まったノルウェーやインドネシア、インド、イスラエルなどにおいても共通した特徴が見られる。

本章では、音楽ビジネスの世界的な中心地であるアメリカでの事例を中心にしながら、イギリス、ノルウェー、ブラジル、インドネシア、インド、イスラエルなどの国々におけるヘビーメタル受容の特徴を明らかにしていく。

6-1 ではアメリカにおいてヘビーメタルバンドが社会の中でどのような立場をとっているのかについて、バンドの表現とファンの関係、社会状況との関係から見ていく。

6-2 ではヘビーメタルに対する社会的な反発について述べる。1980年代のアメリカで

起こった動きを中心にして、それがどのような性質を持っていたのかを明らかにする。6-3 ではアメリカ以外の国々、ヘビーメタル発祥の地であるイギリスや、80 年代以後にヘビーメタルが広まったノルウェー、ブラジル、インドネシア、インド、イスラエルといった国々の事例を見ていく。これらの国々において、ヘビーメタルがどのような立場をとり、どのように受容されているのかについて特徴、共通点を明らかにする。最後に本章の内容について簡単にまとめる。

6-1. アメリカにおけるヘビーメタルと社会との関係

6-1 では、音楽ビジネスの中心地であるアメリカにおけるヘビーメタルと社会の関係について説明していきたい。

アメリカでは、1980 年代の大流行以来、ヘビーメタルが高い人気を維持し続けている。とくに 80 年代中期以降は、ヘビーメタルの音楽ジャンルとしての新たなトレンドはアメリカから発信されてきたと言ってもいい。80 年代に爆発的な人気を獲得した Van Halen、Ratt、Mötley Crüe、Poison などの LA メタル・グラムメタルや、ハードコアパンクに影響された Metallica、Slayer などのスラッシュメタルもアメリカから登場した。さらに 90 年代以降は、様々な音楽ジャンルとのクロスオーバーが加速し、Pantera、Machine Head などのモダンヘヴィネス、Nine Inch Nails、Marilyn Manson らインダストリアルメタルや、ラップメタル、デスメタル、ニューメタルなど多くのサブジャンルが登場した。2000 年代に入っても Metallica や Slayer といったヘビーメタルバンドがグラミー賞を受賞するなど、音楽シーンにおいて高い支持を得られるジャンルとなっている。

そのため、アメリカではヘビーメタルは社会において広く認知されており、影響力も大きい。したがってこれまで様々な反発が起こってきた。なぜなのだろうか。確かに Titus Hjelm、Keith Kahn-Harris、Mark LeVine らによる *heavy metal CONTROVERSIES AND COUNTERCULTURES* (2008) には、「Metal bands explore themes such as sexual excess, the occult, death, violence and mutilation. They revel in myths that explore humanity's darker side, and in stories of human

evil and degradation. Metal music has tested the boundaries of music, volume and sound itself. Metal fans and bands have thrown themselves into excess of all kinds (中略) A genre that incessantly explores the dark side of humanity will always already be provocative to some sections of society, particularly in more conservative religious cultures. Whether scene members like it or not, metal will frequently become positioned as counterculture simply by existing (メタルバンドは、性的不節制、オカルト、死、暴力、障害といったテーマを探究する。彼らは人間の闇の部分を追いつめるような作り話や、悪魔や墮落した人間の物語の中にふける。メタルの音楽は、音楽、音量、サウンドそれ自体の境界線を試している。メタルファンやバンドは、あらゆる不摂生行為に自身を投げ入れるのだ。(中略) 絶え間なく、人間のダークサイドを追求するようなジャンルは、いつも社会のいくつかの層、特に保守的で信心深い文化を刺激するだろう。シーンのメンバーが好もうとそうでなかろうと、メタルは頻繁に、単に存在することでカウンターカルチャーとしての地位を獲得するだろう) .」²⁶⁸とある。だが理由はそれだけではない。それは多くのバンドが、政治や宗教、イデオロギーといった社会における大きな問題に対し、自身の立場や主張、意識を明らかにするためである。

代表的なものとして、**Rage Against the Machine** の例があげられる。**Rage Against the Machine** は、1991 年にザック・デ・ラ・ロッチャ (ヴォーカル)、トム・モレロ (ギター)、ティム・コマーフォード (ベース)、ブラッド・ウィルク (ドラム) の 4 人によってカリフォルニア州ロサンゼルスで結成された。ヘビーメタルにヒップホップ由来のラップするヴォーカルを融合させたサウンドが特徴である。また左翼的で革新的な政治思想にもとづく、反戦や反資本主義のメッセージを歌っていることで知られている。彼らのデビューアルバム『**Rage Against the Machine**』には、アメリカの傀儡政権であった南ベトナム政権の仏教徒差別に抗議し焼身自殺をした僧侶ティック・クアン・ドックの写真が使われている。ギタリストのトム・モレロは、学生時代から、左派の立場で社会運動にかかわっており、バンド結成以前はハーバード大学で政治学を専攻し、卒業後は民主党の上院議員アラン・クランストンの秘書として働い

²⁶⁸ Hjeltner・Kahn-Harris・LeVine (2008, p.10)。邦訳は筆者による。

ていた。その背景には両親からの影響があるようで、彼の父親はケニアの社会運動組織マウマウ団の一員でありケニア初の国連代表となったングセ・ンジョロゲで、母親も公民権運動や検閲反対運動の運動家であった。またヴォーカルのザック・デ・ラ・ロッチャも、母親が反戦活動家であり、父親は政治色の強い壁画家として知られている。

例えば彼らの楽曲「Take the Power Back」ではアメリカの教育への批判が歌われている。以下は歌詞の一部である。

In the right light, study become insight (正当にいえば、学問は洞察力だ)

But the system that dissed us (だが俺達を利用したい既成社会は)

Teaches us to read and write (読み書きを教えようとする)

So-called facts are fraud (いわゆる真実と呼ばれるものはまやかした)

They want us to allege and pledge (奴らは俺達に誓約させ)

And bow down to their God (奴らの神に従わせたいのさ)

Lost the culture, the culture lost (教養を失い、文化は消滅し)

Spun our minds and through time (心は疲れきり、時間の経過と共に)

Ignorance has taken over (無知が支配した)

We gotta take power back (俺達は力を取り戻さなければ)

Bam, here's the plan (どうだ、これが俺の計画だ)²⁶⁹

この中で彼らはアメリカの教育が、子供を国に従順で思考力を持たないような存在にしていると批判している。また「Sleep Now in the Fire」という楽曲ではアメリカの資本主義を批判している。以下は同曲の歌詞である。

The world is my expense (世界が俺の必要経費)

The cost of my desire (俺の欲望の代償)

Jesus blessed me with its future (イエスはその未来を以て俺を祝福した)

²⁶⁹ RAGE AGAINST THE MACHINE (1993)。

And I protect it with fire (そして俺は炎を以てその未来を守る)

So raise your fists and march around

(ゆえにその拳をかざせ　そして周囲を行進しろ)

Don't dare take what you need (必要なものをあえて奪うような真似はするな)

I'll jail and bury those committed (関わった者達はみな投獄し葬る)

And smother the rest in greed (残りの者達も欲望の中で窒息させる)

Crawl with me into tomorrow (はいずりながら俺とともに明日へと入り込むのだ)

Or I'll drag you to your grave (さもなくばお前を自分の墓へと引きずっていくぞ)

I'm deep inside your children (俺はお前達の子供たちの奥底に潜み)

They'll betray you in my name (子供達は俺の名においてお前達を裏切るだろう)

Sleep now in the fire (炎の中で眠るがいい)

The lie is my expense (嘘は俺の必要経費)

The scope of my desire (俺の欲望の領域)

The party blessed me with its future (集団はその未来を以て俺を祝福した)

And I protect it with fire (ゆえに俺は炎を以てそれを守る)

I am the nina the pinta the santa maria

(俺はニーニャ号、ピンタ号、サンタ・マリア号)

The noose and the rapist (首つりの輪でレイピスト)

And the fields overseer (大地の監査官)

The agents of orange (エージェントオレンジだ)

The priests of Hiroshima (広島司祭たち)

The cost of my desire (俺の欲望の代償)

Sleep now in the fire (炎の中で眠るがいい)

For it's the end of history (その歴史が終わる時のために)

It's caged and frozen still (檻にいれられ未だ凍りついたまま)

There is no other pill to take (もはや飲むべき錠剤もない)

So swallow the one (これを飲み込むがいい)

That made you ill (お前を病気にしたこれを)

The nina the pinta the santa maria

(俺はニーニャ号、ピンタ号、サンタ・マリア号)

The noose and the rapist (首つりの輪でレイピスト)

The fields overseer (大地の監査官)

The agents of orange (エージェントオレンジだ)

The priests of Hiroshima (広島司祭たち)

The cost of my desire (俺の欲望の代償)

Sleep now in the fire (炎の中で眠るがいい) ²⁷⁰

この曲の中での「I」はアメリカという国を指しており、アメリカが歴史の中で巨大な軍事力、政治力によって資本主義を守ってきたということが歌われていると考えられる。そしてそのために、これまで世界の様々な国に対し戦争や収奪を行ってきたと批判していると解釈できる。

またその上で 2000 年代初頭のアメリカの不動産バブルについて警告していると言われている²⁷¹。映画評論家の町山智浩は、この曲に関して次のように記述している。

「“歴史の終わり” というのは、1992 年に出版されたフランシス・フクヤマのベストセラーの題名だ。ソ連と共産主義が崩壊した今、民主主義と自由市場経済こそが究極の社会形態であって、もう大きな変革はない。歴史の発展は終わり、世界は長い安定期に入るだろう-という内容だ。「資本主義以外に選択肢はもうない。文句を言わずに受け入れろ」とレジアゲは歌う。もちろん絶望を込めて。2000 年当時、冷戦に勝利し、世界一の大国になったアメリカは“ニュー・エコノミー”なるものに浮かれ、株価も不動産もグングン上がる一方。そこにレジアゲはこの歌で警告した。「お前たちは

²⁷⁰ RAGE AGAINST THE MACHINE (2000)。一部筆者改訳。

²⁷¹ 町山 (2013, p.29)。

炎の中で眠っているようなものだ。」いつか火傷するぞ、と。」²⁷²

2001 年、彼らは実際にニューヨークの証券取引所でこの曲を演奏し、抗議行動を行っている。またトム・モレロは、リーマン・ショック後の 2011 年の OWS 運動²⁷³の際も座り込みの人たちを激励していた。

Rage Against the Machine はこれらの曲でアメリカの体制を直接的に批判しており、社会からの強い反発を招く可能性があった。しかしこの曲が収録されたアルバム『Battle of Los Angeles』は、1999 年のビルボードアルバムチャート TOP200 で 1 位を獲得している。さらに 2 度グラミー賞を受賞し、TOP200 へはアルバムを 5 タイトルランクインさせている。

同じくビルボードのチャートでは常に高順位を獲得し、グラミー賞受賞歴のある System Of A Down も社会的、政治的なメッセージを歌うことで知られている。System Of A Down は 1994 年にカリフォルニア州グレンデールで結成された。メンバーはサージ・タンキアン（ヴォーカル、ギター、キーボード）、ダロン・マラキアン（ギター、ヴォーカル）、シャヴォ・オダジアン（ベース）、ジョン・ドルマヤン（ドラム）の 4 人で、ロサンゼルスのアルメニアン・コミュニティの出身である。2005 年には発表された彼らの楽曲「B.Y.O.B」ではアメリカのイラク戦争への批判が歌われている。以下は歌詞の一部である

Why don't presidents fight the war?

（なぜ大統領達は実戦を戦わないんだ？）

Why do they always send the poor?

（なぜいつも貧しい者達を送り込むんだ？）²⁷⁴

この曲には以下のような歌詞も含まれている。

²⁷² 町山 (2013, pp.28-29)。

²⁷³ Occupy Wall Street 運動。2011 年 9 月 17 日からニューヨークのウォール街で発生したアメリカ経済界、政界に対する抗議運動。

²⁷⁴ SYSTEM OF A DOWN (2005)。

Breaking into Fort Knox stealing (軍の金塊貯蔵庫に押し入って)

Our intentions (俺たちの意志を盗み出す)

Hangers sitting dripped in oil Crying freedom

(自由と叫ぶポスターは油にまみれている) ²⁷⁵

この曲では、戦場で実際に戦うのは大統領ではなく軍隊にいる国民であるということ、そしてアメリカの貧しい人達には、収入のために軍隊に志願する傾向がある状況を批判している。そして「Hangers sitting dripped in oil Crying freedom」という表現にあるように、実はこの戦争が石油の利権獲得が目的なのではないかという点を指摘している。

またタイトルの「B.Y.O.B」は「Bring Your Own Bomb」の略である。つまり「石油利権のための戦争なら、それを始めた大統領達が自分で行け」という意味であると受け取れる。

Rage Against the Machine の例に比べると少し抽象的だが、何について歌っているのかははっきりとわかるという点では十分に直接的である。この曲はグラミー賞でベスト・ハードロック・パフォーマンス賞を受賞し、同曲が収録されたアルバム『Mezmerize』は100万枚以上を売り上げ、ビルボードTOP200で3位を獲得している。

90年代に爆発的な人気を獲得した Pantera もメッセージ性の強い楽曲を発表している。楽曲「No good (Attack the Radical)」では、アメリカの人種間の対立への批判が歌われている。以下はこの楽曲の歌詞の一部である。

In the states there's a problem with race (合衆国には人種の問題がある)

Because of ignorant past burned fires (それも炎燃え盛った無知な過去のせいだ)

From evolution we've been killing each other,

(進化した時から俺達は互いを殺し合ってきた)

²⁷⁵ SYSTEM OF A DOWN (2005)。

I figure man should have it down to a science

(科学に振り向けるべきことだったと俺は思うけど)

No chance, not for a minute, (もうチャンスはない、一瞬でも)

not for a second I would be defensive, (刹那でも俺は守勢にはまわらない)

I'm straight out in my opinion, (率直に自分の意見を明らかにする)

You'd better listen to a man who knows what he's saying.

(自分の言っていることをわかってる奴の言うことは聞いた方がいい)

I've seen your side, (お前の見方もわかってるよ)

You run and hide for the mere fact that you feel inferior, be superior, and know
your interior

(お前は自分が劣っているという単純な事実から逃げ隠れしようとし、優れたものになろうとする お前はそのような自分の内面をわかっている)

Race, pride, prejudice (人種、誇り、偏見)

Blackman whiteman no stand (黒人も白人も抗うことなく)

Live in the past, we make it last,

(過去に生きているなんて俺達で終わりにするんだ)

a hated mass, no solution, mind pollution, for revolution

(憎しみあう大衆、解決法はない、心の汚染、革命のために) ²⁷⁶

この歌詞からは、アメリカにおける人種間の対立の歴史を批判し、「Live in the past, we make it last」とあるように、それを解決していける可能性があることを呼び掛けているように受け取れる。しかしヴォーカリストのフィル・アンセルモは、バンド解散後暗殺されたギタリストのダイムバック・ダレルの追悼ライブで、ナチス式の敬礼をした後、「White power!」と白人至上主義的な発言をし、多くの人々に批判された²⁷⁷。

²⁷⁶ PANTERA (1992)。一部筆者改訳。

²⁷⁷ Wikipedia
(<https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%83%95%E3%82%A3%E3%83%AB%E3%83%BB%E3%82%A>

このようにアメリカでは人気のあるヘビーメタルバンドがメッセージ性の強い楽曲を歌っている。したがってヘビーメタルが社会への異議申し立てのツールとして機能していると言えるだろう。

またアメリカには、キリスト教に対する強い反発を過激な表現で歌うデスメタルバンドも多く存在している。とりわけ **Deicide** はその代表的な存在として知られている。**Deicide** は 1987 年にヴォーカリストでベーシストのグレン・ベントンを中心にフロリダ州タンパで結成された。バンド名は「神を殺すこと」を意味する造語で、ラテン語の神 (Deus) と殺害 (Cide) を合わせたものである。1992 年のデビュー以来、反キリスト教主義と悪魔崇拝の姿勢を一貫してとり続けている。グレン・ベントンは、キリスト教を「今日の腐りきった宗教システム」であると主張し²⁷⁸、逆さ十字を額に書き、インタビューでは動物を生贄に捧げることを支持する発言を繰り返している²⁷⁹。彼らの楽曲「**Trick or Betrayed**」では、キリスト教への問題意識が以下のように歌われている。

They will say that he loves you, he don't

(奴らは彼がお前を愛していると言うが、愛してなどいないさ)

From their bible they're controlled

(奴らの聖書に奴らはコントロールされている)

His descent they expect in our life

(奴らが俺達の人生に期待しているのは彼の降誕)

They'll be waiting till they die (死ぬまで奴らはそれを待ち続けるのさ)

Disembark from their path of belief (信仰の道からそれることもなく)

It in turn will set you free (道を離れれば自由になれるのに)

Cannot live with the fact that they're wrong

(自分たちが間違っているという事実には耐えて生きては行かないのさ)

2%E3%83%B3%E3%82%BB%E3%83%AB%E3%83%A2) 参照。2016 年 8 月 28 日閲覧。

²⁷⁸ Wikipedia

(<https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%83%87%E3%82%A3%E3%83%BC%E3%82%B5%E3%82%A4%E3%83%89>) 参照。2016 年 8 月 28 日閲覧。

²⁷⁹ モイニハン・ソーデリンド (2008, 訳書 p.392)。

That there is no truth in god (神に事実などないということにな)

Trick or betrayed (いたずらか裏切りか)

Their faith ends in pain (奴らの信仰は苦痛に終わる)

Rip up their bible before it's too late (手遅れになる前に奴らの聖書を破り捨てろ)

Time we undo unity (団結を解く時だ)

For it is for fools (団結は愚か者のためにあり)

In this world we don't need (俺達はこの世にそんなものは必要としないのさ)

Trick or betrayed (いたずらか裏切りか)

I think you should know (お前も知るべきだと思っぜ)

They know it's true that their book is a hoax

(奴らは自分たちの書がでっちあげだというのが本当だと知っているんだ)

Join us to see through the light (俺達に加わり光を通してものを見るがいい)

Christ is a scheme and will ruin your life

(キリストは お前の人生を破滅させる計略なのだ)

Trick or betrayed (いたずらか裏切りか)

Why insist on the cross died for us (なぜ十字架の死は我々のためと主張するのか)

His infliction never was (彼の苦しみは絶対に我々のためではない)

They assume that his death brought them life

(奴らは彼の死が奴らに命をもたらしたと仮定する)

To be dead will change their minds (死ぬことで奴らの心は変わるんだろう)

When you see what you feel is not real

(お前の感じていることが真実でないと知った時)

Disappointed is revealed (落胆が暴かれる)

Cannot live with the fact that they're wrong

(自分たちが間違っているという事実に奴らは耐えられない)

There is no such thing as god (神のようなものなど存在しない) ²⁸⁰

しかし一方で、グレン・ベントンの悪魔崇拝者としての立場は不明瞭だと言われている。「イエス・キリストが亡くなった年齢と同じ 33 歳になったら、自殺する」といった発言を撤回したことなどから、実は脚色を伴ったパフォーマンスではないかとも言われている。Wikipedia によれば、表面上彼はキリスト教の神を信じながら、それよりもサタンを崇拝する有神論的サタニスト²⁸¹であるが、実際には脚色を伴った反キリスト教無神論者ではないかと記述されている²⁸²。

同じフロリダ州出身で 1983 年に結成された Morbid Angel も楽曲「Unholy Blasphemies」で「Vomit upon the cross And burn the book of lies²⁸³ (十字架にへどを吐け、嘘が書かれた例の本を焼いてしまえ)」と歌い、「Chapel of Ghouls」では「Crush the priest The feeble church (聖職者を潰せ、無能な教会を)」²⁸⁴と歌っている。しかしこうした表現について Morbid Angel のギタリスト、トレイ・アザトースは「キリスト教信仰から発生した犯罪について言及しているが、象徴的な闘争を表現している」として、「キリスト教徒を実際に攻撃することではなく、彼らを縛りつける枷、幻想、信念を攻撃することをうたっている。」と発言している²⁸⁵。アメリカのジャーナリスト、イアン・クライストは「たいていのヘビーメタル・バンドが実行する悪魔崇拝は、黒いろうそくやまじないにはほとんど関係なかった。実のところ、彼らの信条はアメリカ的な勇ましい価値観に驚くほどよく似ていた。ただ、彼らの発す

²⁸⁰ DEICIDE (1995)。

²⁸¹ サタンを、人間がコンタクトをとったり、嘆願したりする相手となる超自然的な存在、力と見なす信仰(Wikipedia

(<https://ja.wikipedia.org/wiki/%E6%9C%89%E7%A5%9E%E8%AB%96%E7%9A%84%E3%82%B5%E3%82%BF%E3%83%8B%E3%82%BA%E3%83%A0>)参照。2016 年 9 月 16 日閲覧。)。1960 年代にアントン・ラヴェイが創始した悪魔崇拝の概念である、「群集心理への抵抗、平等主義によらぬニーチェ倫理の信奉、地上における真の神である人間がキリスト教のモラルの鎖から解き放たれて成長することを目指す」(モイニハン・ソーデリンド (2008, 訳書 p.27)) こととは異なっている。

²⁸² Wikipedia

(<https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%82%B0%E3%83%AC%E3%83%B3%E3%83%BB%E3%83%99%E3%83%B3%E3%83%88%E3%83%B3>) 参照。

2016 年 8 月 28 日閲覧。

²⁸³ MORBID ANGEL (1991b)。邦訳は (クライスト (2008, 訳書 p.392)) 参照。

²⁸⁴ MORBID ANGEL (1991a)。

²⁸⁵ クライスト (2008, 訳書 p.449)。

る声はもっと自覚的で、正直だった。」と指摘している²⁸⁶。トレイ・アザトースは「従来の善悪の概念は信じていない。俺が信じているのは、自分で納得の行く信条を自分で作る権利は誰にでもあるってことだ。自分のもつ価値観や信念は、自分が効率よく走れるように、ハッピーでいられるように組み立てるべきだ。」と発言している²⁸⁷。

しかし、彼らの悪魔崇拝の姿勢が仮にパフォーマンスであれ、キリスト教への問題意識を少なからず持ち、それを表現に反映させている点に変わりはない。彼らがこのような意識を持っているのは、アメリカにおける福音派に代表される宗教と政治の関係が背景にあるためであると考えられる。

アメリカの人々の約 80 パーセントはキリスト教を信仰しており、その中で半数以上はプロテスタントである。イギリスの社会学者アンソニー・ギデンズは、この数十年間に米国のプロテスタント教会の構成に変化が生じ、福音主義（霊的復活、生まれ変わること）への信心が著しく高まっていることを指摘し、「近年、主流をなすプロテスタント教会への入会者数に比べ、福音派の教派は著しく成長している。多くのプロテスタントは、福音主義の教派が約束する、もっと直接的な個人的、感情的宗教体験を明らかに求めだしている。」と述べている²⁸⁸。彼は、その中でもとりわけ保守派の勢力が強まっていることを強調し、「保守派プロテスタントは、聖書の字義通りの解釈や、日常生活における道徳、福音伝道による改宗を強調している。」と述べている²⁸⁹。町山智浩は「福音主義とは、福音、つまり聖書を一字一句信じようとする生き方で（特に過激なのは聖書原理主義と呼ばれる）、自らを福音派とするアメリカ人は全人口の 25～30%を占めている。」と述べている²⁹⁰。

福音派の人々の間には、例えば、進化論の否定、妊娠中絶反対（レイプや虐待による妊娠でもいけない）、同性愛の禁止といった保守的な考えが強い。このような考え方は時代に逆行するとも言えるが、これだけならば、個人の信仰の自由としてそれほど問題ではないかもしれない。問題視されているのはそれが政治的な力を持っていることである。現在福音派は共和党にとっての大きな支持基盤の一つであり、とくに 1970

²⁸⁶ クライスト（2008, 訳書 p.393）。

²⁸⁷ クライスト（2008, 訳書 p.393）。

²⁸⁸ ギデンズ（2009, 訳書 p.567）。

²⁸⁹ ギデンズ（2009, 訳書 p.567）。

²⁹⁰ 町山（2012, p.14）。

年代の後半から共和党の右派とプロテスタントの保守派指導者が協力し、信心深い有権者を共和党支持に動員してきた²⁹¹。したがって票が欲しい共和党は福音派の支持を得られるような政策を打ち出し、宗教の側は聖書に基づく政治を求めて、信者の投票を組織する構造ができている²⁹²。

アメリカは、他の工業国の国民に比べて著しく信心深いとされており²⁹³、特に中西部から南東部の地域は、福音派の人々の住民の内に占める割合が高く、バイブルベルトと呼ばれている。この地域は人口が他の地域に比べて相対的に少なく、選挙の際に選挙人ポイントが大きくなる。したがってこの地域での得票が結果に大きく影響する。

2000年の大統領選挙では、そのような結びつきが大きな役割を果たしたと言われている。ギデンズは「米国大統領ジョージ・W・ブッシュは信仰によって生まれ変わったキリスト教徒である。ブッシュは、若いころの飲酒問題を克服し、人生をやり直すのに信仰が手助けしてくれたと語っている。ブッシュは、二〇〇一年九月一日のテロ攻撃後の米国の国際的役割を、悪の勢力との戦いに結びつけて考えた。ブッシュを生まれ変わらせたキリスト教信仰は、同性愛者の結婚や中絶にたいするブッシュの保守的見解に反映されている。ブッシュの福音主義的な宗教的価値観は、二〇〇四年一月に、ブッシュが、こうした道徳的問題を非常に重要とみなす福音主義キリスト教徒から絶大な支持を得て、二期目の選挙を勝利するのに役立ったという点で、決定的に重要である。」と指摘している²⁹⁴。

投票において力を持つ福音派と共和党右派との結びつきは、大きな勢力となっていた。2011年にアメリカ経済は、政府の債務不履行で一時破綻寸前になるといった問題が起こったが、その直接の原因となったのは、オバマ大統領による国債の発行額（国の債務）上限の引き上げ要請に対する共和党の反対である。また共和党は、最近では富裕層への増税と国民医療保険制度への反対についても主張している。彼らの反対によって、オバマ大統領の医療保険制度改革は予定よりも進まなかった²⁹⁵。

Deicideのような反キリスト教主義のデスメタルバンドが多いフロリダ州はバイブ

²⁹¹ 自由国民社（2016, pp.391-393）。

²⁹² 町山（2012）を参照のこと。

²⁹³ ギデンズ（2009, 訳書 p.566）。

²⁹⁴ ギデンズ（2009, 訳書 pp.567-568）。

²⁹⁵ 町山（2014）を参照のこと。

ルベルトに含まれる地域である。地域の特性を考えれば、バンドがアメリカ社会のキリスト教信仰に対し、問題意識を持ったとしても不思議ではないだろう。

一方で、このようなデスメタルとは逆の立場をとる **Stryper** のような福音派のヘビーマタルバンド、クリスチャンメタルも存在している。**Stryper** は 1983 年にカリフォルニア州オレンジ郡で結成された。バンド名の由来は、欽定訳聖書、イザヤ書 53 章 5 の文中（以下）における語「**stripe**」であるとされている。

“He was wounded for our in transgressions, he was buised for our iniquities: the chastisement of our peace was upon him; and with his **stripes** we are healed. (彼はわたしたちの背きのため刺し貫かれ、わたしたちの咎のため打ち砕かれた。彼の受けた懲らしめによって、我々に平和が与えられた。彼の受けた傷によって、我々は癒された。) ”²⁹⁶

彼らは黄色と黒の縞模様の衣装をまとっているが、これはこのイエスの身体についた「筋になった傷」を現している²⁹⁷ ようである。また、「**Salvation Through Redemption, Yielding Peace, Encouragement, and Righteousness** (罪のあがない、平和をもたらすこと、奨励、そして正義をとおした救済)」の頭字語でもあるようである²⁹⁸。彼らはキリストを賛美した楽曲を歌い、ライブでは聖書を配るなどしている²⁹⁹。80 年代には教会で演奏をしたり、クリスチャン・ブック・センターで CD を売るといった活動も行っていた³⁰⁰。アメリカのジャーナリスト、イアン・クライストは **Stryper** について、「神を称えるメッセージを発して(引用者注: ヘビーマタルに対して)懷疑的な親たちに抜け目なくアピールした」と指摘している³⁰¹。**Stryper** のようなバンドや

²⁹⁶ Wikipedia

(<https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%82%B9%E3%83%88%E3%83%A9%E3%82%A4%E3%83%91%E3%83%BC>) 参照。2016 年 8 月 28 日閲覧。

²⁹⁷ クライスト (2008, 訳書 p.266)。

²⁹⁸ Wikipedia

(<https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%82%B9%E3%83%88%E3%83%A9%E3%82%A4%E3%83%91%E3%83%BC>) 参照。2016 年 8 月 28 日閲覧。邦訳は筆者による。

²⁹⁹ クライスト (2008, 訳書 p.266)。

³⁰⁰ 大谷 (2011, p.161)。

³⁰¹ クライスト (2008, 訳書 p.266)。

アーティストは、コンテンポラリー・クリスチャン・ミュージック（CCM）と呼ばれる。町山智浩は CCM について「CCM にはカントリーや R & B はもちろん、「わたしのハートはイエス様のもの」と歌う美少女アイドルやジャニーズ系イケメン・グループ、ハードコア・パンク、ギャングスタラップまである。（中略）全米各地を巡回する CCM のフェスティバルでは巨大スタジアムが満員になる。モヒカン頭、顔中にピアスをつけ、全身タトゥーの若者たちが激しくモッシュする風景は普通のロック・フェスと変わらないが、タトゥーの柄は十字架や聖母マリアだ。」と記述している³⁰²。

Stryper はキリスト教の賛美だけでなく、それと結び付いた右翼的思想も主張している。以下は Stryper の楽曲「Soldiers Under Command」の歌詞の一部である。

Are you a soldier under god's command? （お前は 神の指揮下の兵士なのか？）

Help fight the good fight, （善戦するのを助けてくれ）

join up while you can （今の内に入隊しろよ）

The battle that's waging, is fought so easily

（遂行している戦闘は いとも簡単に戦われる）

Through him, without sin there is victory

（神を通じて 罪も犯さずに 勝利があるんだ）

And were fighting all the sin （俺たちはあらゆる罪と戦っている）

And good book, it says we'll win （そして聖書は 俺たちが勝つと言っている）³⁰³

音楽評論家の伊藤政則は「彼らのコンサートは常に異様なムードに支配されている」、「アイディアとしては面白いが、本気だとなると怖いものがある。」と述べている³⁰⁴。

このようにアメリカではヘビーメタルバンドが政治、宗教に対する主張を明らかにしており、それを表現にも反映させている。そしてそれぞれの立場で彼らを支持する層が一定数存在しているのである。

³⁰² 町山(2012, p.21)。

³⁰³ STRYPER (2013)。

³⁰⁴ 大谷 (2011, p.161)。

では、現地のファンはこうしたヘビーメタルをどのように受け止めているのだろうか。文化人類学者サム・ダンとスコット・マクフェイデン、ジェシカ・ジョイ・ワイズ監督によるヘビーメタル文化に関するドキュメンタリー映画『METAL: A HEADBANGERS'S JOURNEY』（2005 年公開）では、アメリカのヘビーメタルファンに取材が試みられている。

34 歳のサービス会社技術監督ジョー・ボッディグエリは「悩むことも多かったが、12 歳からずっとメタルを聴いてる。歌詞が直接心に刺さってくるんだ。“自分の信念を貫け”と。」と発言している³⁰⁵。17 歳の学生、エリック・ブライアンは「メタルは聴いた瞬間その怒りに共感できた。自分の内面を見つめるものにひかれる。表面的なものが多い中で、メタルはすごく深い意味を持ってる。宗教的だったり、人生を語ったり。いつでも頼れる存在だ。実際の毎日にはいろんなことが待ってるが、いい日にも悪い日にも音楽は共にある。」と語っている³⁰⁶。これらの発言からファンがヘビーメタルの表現に対して強く共感していることがうかがえる。したがってリスナーもバンドに対して社会に対する態度を明らかにすることや政治的な考えを主張することを求めていると言えるだろう。

その一方で、ヘビーメタルは社会の中での生活に馴染めず、孤独を感じている人達に帰属意識をくれる存在であるとの指摘もある。ライターのチャック・クロスターマンは「若い時スミスやリプレイスメンツを聴く者は、“自分の孤独は賢さゆえだ”と人と違うことに誇りを持ってる。メタル好きの主張は“自分は変じゃない”。そのいい例が KISS アーミーだ。それは KISS ファンの総称だが、“KISS が好きなら同じ資質がある”という意識だ。KISS ファンはいつも“責められている”と感じてる。“CRAZY CRAZY NIGHTS”を聴くと被害者意識が分かる。そうやって団結できるのがメタルの魅力の 1 つだ。孤独を理解するのではなく、大きな何かに帰属する安心感を与える。」と話している³⁰⁷。KISS がヘビーメタルバンドであるか否かについては議論の必要があるが、アメリカのヘビーメタルファンが共同体的な帰属意識をそこに求める傾向があることは確認できる。こうした「ファンは社会生活の中で孤独を感じている者であ

³⁰⁵ ダン・マクフェイデン・ワイズ (2009)。

³⁰⁶ ダン・マクフェイデン・ワイズ (2009)。

³⁰⁷ ダン・マクフェイデン・ワイズ (2009)。

り、バンドやシーン、ファンコミュニティに帰属意識を持っている」点は、第 1 章、第 3 章で説明した日本のヴィジュアル系ロックファンの特徴とも共通している。だが、アメリカのヘビーメタルファンの場合、それが社会や政治、宗教に対する問題意識の共有によって担保されている点で異なっている。

このようにアメリカでは、ヘビーメタルバンドとファンが問題意識を共有することによって密な関係が生まれている。だからこそそれは「売れる」音楽として社会的な影響力をもっていると言える。だがそうであるがゆえにヘビーメタルに対する社会的な反発も大きい。6-2 ではそうしたアメリカにおけるヘビーメタルを巡る社会的反発について見ていく。

6-2. アメリカにおけるヘビーメタルへの社会的反発

ヘビーメタルバンドは、その表現において宗教や、政治、思想といった事象に対し、自らの主張を明らかにする。結果的にそれは社会への異議申し立てや、問題意識の表明といった形となって現れる。またファンもバンドに対して、そのような意識の共有や共同体的な帰属を求めている。それゆえヘビーメタルは「売れる」音楽として社会的な影響力を持っているが、同時に強い反発にもさらされている。イアン・クライストは、アメリカではヘビーメタルの音楽やファンが差別や嫌がらせにさらされることを指摘し、その具体的な内容として、「個人レベルでの差別、地域レベルでの訴訟や刑事裁判、そして、全国レベルでのヘビーメタル撲滅を目的とする広範な法的手段である。」と述べている³⁰⁸。とりわけヘビーメタルが爆発的に流行した 1980 年代のアメリカでは、そのような社会的反発の例が多くみられた。当時の警察官の教育用小冊子『若者のサブカルチャー』には、ヘビーメタルのファンが「ヘビーメタリスト」として、「年齢層は幅広く、八歳から二十四歳までと考えられる。現在のところ、学校のほとんどで最大の集団である……。彼らは麻薬を大量に使用する……。多くは建設的な行動への意欲を持たない。麻薬を購入する費用を作るために窃盗におよんだり、自

³⁰⁸ クライスト (2008, 訳書 p.467)。

分で麻薬取引に関わったりする」³⁰⁹と定義されている。この定義は、実際には偏見に基づくものだが、このような情報が広くいきわたることによって、ヘビーメタルは社会における有害な物とみなされ、標的になっていった。

個人レベルでの差別が多かったのは、「黒い T シャツを着ることを罪」とするもので、店に入ると経営者にじろじろ見られたり、共同体のなかでのトラブルメーカーとみなされるなどのことが起こった³¹⁰。こうした日常レベルでの嫌がらせは大きな問題にはならなかったが、次第に訴訟や裁判、社会運動といったようにその範囲は拡大されていった。ヘビーメタルに対する訴訟の有名な例として、1988 年のオジー・オズボーンの楽曲「Suicide Solution」に関する訴訟がある。カリフォルニア州の少年がこの曲を聴いて自殺をしたとして、検察官のケネス・マケンナが訴訟を起こしたのである。この検察官は、同曲の間奏の合間にあるオジーの「suicide」と話す部分のテープを逆回転させると自殺を促す「get the gun and shoot it」になるサブリミナル効果があると主張していた³¹¹。これに対しオジー側の弁護士は実際の歌詞を見せ、楽曲で歌われているのは液体、アルコールによる自殺であると反論した。以下は、この曲の歌詞である。

Wine is fine but whiskey's quicker,

(ワインもいいがウィスキーの方が回りが早いぜ)

Suicide is slow with liquor. (アルコールの自殺にゃ時間が掛かる)

Take a bottle drown your sorrows (ボトルを手にとって悲しみをまぎらわせ)

Then it floods away tomorrows (明日が来るまで浸りきりさ)

Evil thoughts and evil doings (悪魔の考えと悪魔のしわざ)

Cold, alone you hang in ruins (冷たく、ただ一人の荒廃の中に身を置くお前)

Thought that you'd escape the reaper (死に神からの逃亡を企てても)

You can't escape the Master Keeper (看守長から逃げることはできないぜ)

³⁰⁹ クライスト (2008, 訳書 p.469)。

³¹⁰ クライスト (2008, 訳書 p.467)。

³¹¹ Christe (2004, p.296)。

'Cause you feel life's unreal

and you're living a lie (人生は幻想だと、偽りだとお前は思ってるんだな)

Such a shame who's to blame

and you're wondering why (何て事だ、誰のせいだ—とお前は悩んでるんだな)

Then you ask from your cask is there life after birth

(そこで人生の意味を酒ダルに問うているのか)

What you sow can mean Hell on this earth (お前が蒔いたのは地獄のタネさ)

Now you live inside a bottle (今は酒ビンの中に生きるお前)

The reaper's travelling at full throttle (死神はフルスロットルで駆け回る)

It's catching you but you don't see (奴のとりこになってもお前の目には見えない)

The reaper is you and the reaper is me (死神はお前、そして俺さ)

Breaking laws, knocking doors (法を破り、ドアを叩いても)

But there's no one at home (誰もやって来ちゃくれない)

Made your bed, rest your head (ベッドを作って、頭を横たえても)

But you lie there and moan (お前はただそこで泣きうめくだけ)

Where to hide, suicide is the only way out

(どこに隠れようというんだ、救いは自殺だけさ)

Don't you know what it's really about

(それがどういうことなのか、お前にはわからないのか) ³¹²

オジー側は、この曲は、実際には、オジーの友人であり、アルコール依存症で自殺した AC/DC のボン・スコットを想い、過度の飲酒について嘆いた楽曲だと主張した。結局この訴えは「創作上の表現は、観客でゴった返す劇場の舞台でわめく脅し文句と同じように、有害性や犯罪性はない」、「音楽の歌詞で歌われる言い回しは比喩的表現

³¹² OZZY OZBOURNE (2007)。

であり、理性のある者ならばそのことを理解している」として退けられた³¹³

社会運動としては、1980年代のPMRC³¹⁴による反ヘビーメタル運動がある。PMRCはティーンエイジャーの自殺やレイプ事件の増加の原因がロックの歌詞にあると主張し、最も不愉快な15曲のリスト（表1参照）を作成した。この15曲の内半数以上がMötley CrüeやDef Leppard、Twisted Sister、W.A.S.P.、Judas Priest、Black Sabbathなどヘビーメタルバンドの楽曲であった。

アーティスト	曲名	問題のある内容
Prince	Darling Nikki	Sex、Masturbation
Sheena Easton	Sugar Walls	Sex
Judas Priest	Eat Me Alive	Sex
Vanity	Strap on Robbie Baby	Sex
Mötley Crüe	Bastard	Violence、 Language
AC/DC	Let Me Put My Love Into You	Sex
Twisted Sister	We're Not Gonna Take It	Violence
Madonna	Dress You Up	Sex
W.A.S.P.	Animal (Fuck Like a Beast)	Sex、Language
Def Leppard	High'n'Dry (Saturday Night)	Drug and alcohol use
Mercyful Fate	Into the Coven	Occult
Black Sabbath	Trashed	Drug and alcohol use
Mary Jane Girls	In My House	Sex
Venom	Possessed	Occult
Cyndi Lauper	She Bop	Sex、Masturbation

表 1 「最も不愉快な 15 曲のリスト」

Wikipedia ((https://en.wikipedia.org/wiki/Parents_Music_Resource_Center))

2016 年 9 月 18 日閲覧。) をもとに筆者作成。

それを受けた上院通商委員会は、1985 年 9 月 19 日に公聴会を開き、規制の是非を

³¹³ クライスト (2008, 訳書 pp.472-473)。

³¹⁴ PMRC は Parents Music Resource Center の略称。1985 年にアメリカでティッパー・ゴア、スーザン・ベーカーらが中心となって設立された委員会。彼女たちは主要な連邦議員の妻たちで、当時アメリカの政界に大きな影響力を持っていた。ベーカーの夫、ジェームズ・ベーカーは共和党所属の当時財務長官で、後に国務長官となった。ゴアの夫、アル・ゴアは民主党の議員で上院通商委員会のメンバーであった。

めぐって討論を行った。PMRC は、過激な性的表現や暴力的表現、ドラッグやアルコールの摂取を賛美するような音楽作品に子供たちが接触しないようペアレンタルコントロールを高めさせるというスローガンを掲げていた。その結果、RIAA (Recording Industry Association of America の略称。アメリカレコード協会。) は、1985 年 12 月、害になる可能性のある表現の作品を含むアルバムのジャケットに「Parental Advisory」のステッカー (現在はマーク) を貼り付けることを決定した。6-1 で取り上げた、Pantera や System Of A Down、Rage Against The Machine の CD には、このマークが印刷されている。

またヘビーメタルは、しばしば悪魔崇拝とも結びつけられた。6-1 で見たように、アメリカでは人々にとって信仰の重要性が高く、なかでもキリスト教信仰が強い影響力を持っているためである。オハイオ州の元警察官デール・グリフィス博士は、アメリカ各地の法廷で、悪魔を崇拝する危険なカルト組織がひそかに活動し、ヘビーメタルシーンの若者たちを取り込んでいると指摘した³¹⁵。また 1980 年代には、多くの民間の更生訓練センターが、カルトに夢中な若者の目を覚まさせると宣伝し、「脱メタル」を促し、「正しいキリスト教信仰へ導く」ことを売りにしていた³¹⁶。

そうした偏見と結び付いた有名な例に、1993 年のアーカンソー州ウェスト・メンフィスの冤罪事件がある。これは、スラッシュメタルバンドの Megadeth のファンだった高校生 3 人が 3 人の子供を殺害したとして逮捕され、有罪判決を受けた³¹⁷事件である。子供の遺体は全裸で手足を縛られ、鞭で打たれたような痕 歯形がつけられ、血が抜かれた状態で見つかった³¹⁸。主犯とされた少年が大量殺人を意味するバンド名をもつ Megadeth のファンでオカルト本を読んでいたことから、彼らが子供を悪魔崇拝の儀式の生贄にしたとされた。だが、実際には、容疑者の三人も Megadeth も悪魔崇拝とは関係がないことが明らかになった。Megadeth のデイヴ・ムステインは、「俺は教会へ行くし、うちの子供たちは日曜学校に通っている。」と発言している³¹⁹。この

³¹⁵ クライスト (2008, 訳書 p.468)。

³¹⁶ クライスト (2008, 訳書 p.470)。

³¹⁷ 被告の 3 人は有罪判決を受けるも、2007 年に現場に残された体液の DNA 鑑定が行われ、一致しなかったため、「無実を主張するが、有罪の証拠が充分であることも認める」という司法取引に応じ、2011 年に釈放された (町山 (2011, p.38))。

³¹⁸ 町山 (2011, p.28)。

³¹⁹ クライスト (2008, 訳書 p.465)。

事件を取り上げたドキュメンタリー映画『パラダイス・ロスト』を監督したブルース・シノフスキーは、「(引用者注：中心人物の)ダミアン・エコーズはインテリだった。」「考え深くてね。何種類もの宗教をかじっていた。そんなことは、十五、六、七歳の少年にはふつうだよ。たぶん、人とは違うところを怖がられたんだと思う。髪をこざっぱりと整えて、フットボールに夢中で、アーカンソー大学のフットボールチームの動向をおっかけるようなタイプじゃなかったからね。」と述べている³²⁰。

1999年には、Marilyn Manson のライブボイコット事件が起きた。これは同年、コロバイン高校で生徒 2 人が 12 人の生徒と教師 1 人を殺害して自殺した事件について、犯人の生徒がマンソンのファンだったとして、事件のあったコロラド州でのライブが中止になり、曲をかけていたラジオ局が閉鎖されたというものである。

イアン・クライストは、福音派が、ヘビーメタルを批判、攻撃する層と重なっていると指摘し、以下のように記述している。

「(引用者注：1990 年代以降も) アメリカ社会の全体で魔女狩りをするようにメタルを糾弾する例がいまだに散見された。それを先導したのは、洪水と同じように悪魔や魔女も実在すると信じる根本主義のキリスト教信者たちである。一九七〇年代に大量のレコードを火に投じた宗教組織-教会指導者が若い信者からヘビーメタルのアルバムを没収し、夜間にこれを燃やす儀式をした-の多くが、一九九〇年代には反メタルの十字軍を率いて立ちあがり、告訴、起訴が相次ぐこととなった。」³²¹。

またブルース・シノフスキーも次のような発言をしている。

「アメリカ中西部の人びとは、少し変わった人間に目くじらを立て、彼らを爪弾きにしがちだ (中略) 犯罪が起きたとき、証拠がなくで解決できないと、オカルトに係した反抗だと決めつけ、なぜかヘビーメタル・シーンと結び付けることがしばしばだ。ねじ曲がった論法だ。あの環境のなかで暮らしてみないと、どこからそんな考え

³²⁰ クライスト (2008, 訳書 p.476)。

³²¹ クライスト (2008, 訳書 p.465)。

が出てくるのかは決してわからない」³²²

だが一方で、ヘビーメタルに対する社会的な反発を宗教団体が資金集めのために利用していた側面があったことも指摘されている。クライストはそのことについて以下のように述べている。

「警告ステッカーが作られると、実質的にヘビーメタルの非が認められた格好になってしまった。テレビ福音伝道師のジェリー・ファルウェルが代表を務める政治団体、モラル・マジョリティなどのグループは、財政的に潤うようになった。ファルウェルは、ロックのわいせつな歌詞を声高にいいたて、巧みに金をかき集めた。こうして工面した数百万ドルは、人工妊娠中絶の非合法化や、人種差別問題にからんだ強制バス通学の廃止や、学校教育において進化論のかわりに聖書の天地創造説を教えることを要求する政治運動に注ぎこんだ。」³²³

このようにアメリカでは 1980 年代の流行のあとも、ヘビーメタルは商業的に「売れる」音楽であり、社会に対し強い影響力を持っている。それゆえに強い社会的反発にもさらされている。そして、ヘビーメタルを受容する社会の側の基準においても、国の宗教、政治が反映されている。ではアメリカ以外の国ではどうなのだろうか。6-3 ではイギリス、ノルウェー、インドネシア、インド、イスラエルなどの国におけるヘビーメタル受容の特徴について見ていく。

6-3. 各国におけるヘビーメタル受容の特徴

アメリカではヘビーメタルは商業的に「売れる」音楽であり、社会に対し強い影響力を持っている。その中でバンドは政治的、宗教、社会への姿勢や考えを明らかにし、ファンもバンドに対しそれを求めるという構造が成り立っている。そしてそのような

³²² クライスト (2008, 訳書 p.464)。

³²³ クライスト (2008, 訳書 p.210)。

構造は、社会においてある程度の認知を得ている。それゆえに強い反発にもさらされている。そしてその基準もやはり、その国の宗教、政治の状況が反映されたものになっている。

では、アメリカ以外の国ではどうなのだろうか。はじめに、ヘビーメタルをアメリカにもたらしたイギリスの例を見ていきたい。イギリスでは 1970 年代にヘビーメタルが登場し、1980 年代の初めにはヘビーメタル流行のきっかけとなる NWOBHM というムーヴメントが起こった。イギリスでも反キリスト教主義や政治的なメッセージはヘビーメタルの表現と関わっている。とりわけ Black Sabbath や NWOBHM の旗手である Iron Maiden、Judas Priest の存在は重要である。

1970 年にデビューした Black Sabbath はヘビーメタルのオリジネーターとして知られている。彼らはライブでのステージングや衣装、アルバムジャケットなどにおいて、黒魔術やオカルティズムを連想させるイメージづくりをしていた。またサウンドの面でも、中世において官能的で性的な響きだとして悪魔の音階と嫌われていたブルースの音階である 3 全音（トライトーン）、減 5 度音階を用いた³²⁴。そのため、彼らは反キリスト教主義の悪魔崇拝者ではないかと疑われていた。ギタリストのトニー・アイオミは「教会関連団体から抗議が来た」と発言している³²⁵。しかし実際には、4 人のメンバーはクリスチャンで、反キリスト教的なイメージをある種の宣伝として利用していただけであった。ヴォーカリストのオジー・オズボーンは、「私達は単に黒魔術のシアトリカルな部分を気に入っていただけだ。」「悪魔主義絡みでよかったのは、私達にとってそれが終わることのない宣伝効果をもたらしてくれた」と語っている³²⁶。彼らの楽曲は悪魔ではなく、むしろ社会にある現実的な問題を告発するものであった。例えば、1970 年発表のアルバム『Paranoid』に収録された楽曲「Electric Funeral」では、核戦争への批判が歌われている。以下はこの曲の歌詞である。

Reflex in the sky（空の反射光が）

Warm you you're gonna die（おまえは死ぬと警告している）

³²⁴ ダン・マクフェイデン・ワイズ（2009）。

³²⁵ ダン・マクフェイデン・ワイズ（2009）。

³²⁶ オズボーン（2010, 訳書 pp.104-105）。

Storm coming, you'd better hide

From the atomic tide (嵐が来るから、原子の流れから身を隠した方がいい)

Flashes in the sky (空に閃光が走ると)

Turns houses into sty (家は豚小屋)

Turns people into clay (人は粘土と化して)

Radiation minds decay (放射能を浴びた精神までが腐食する)

Robot mind of robot slaves (ロボット奴隷のロボット気質が)

Lead them to atomic graves (彼らを原子の墓へいざなう)

Plastic flowers, melting sun (プラスチック製の造花、溶け行く太陽)

Fadeing moon falls upon (消え行く月が落ちて来る)

Dying world of radiation (死に行く放射能の世界)

Victims of man's frustration (人間の欲求不満の犠牲者たち)

Burning globe of obscene fire (胸の悪くなる炎の球を燃やしている)

Like electric funeral pyre (電気葬の積み薪のように)

Buildings crushing down (建物が崩壊し)

To Earth's cracking ground (割れた地面に落ちて行く)

Rivers turn to wood (川は森と化し)

Ice melt into blood (氷は血の中に溶けて行く)

Earth lies in deathbed (死の床についた地球)

Clouds cry for the dead (雲が死者のために泣き叫び)

Tearing falling rain (猛烈に降り注ぐ雨が)

Ease the burning pain (激しい痛みを和らげる)

Erectric funeral (電気葬) ³²⁷

この詞の背景となっているのは、第二次世界大戦中、アメリカが日本を攻撃する際に用いた原子爆弾と、戦後の東西冷戦下における各国の核軍拡競争であると考えられる。彼らはこの曲で、1970 年当時多くの人々が感じていた核戦争への脅威を歌ったのであろう。また 70 年に発表された「War Pigs」では、貧しい労働者を戦地へ送る政治家を批判している ³²⁸。以下は歌詞の一部である。

Politicians hide themselves away (政治家たちは雲隠れ)

They only started the war (彼らは戦争を始めただけ)

Why should they go out to fight (なぜ自分たちが出て行って戦わないのか?)

They leave that all to the poor (全て貧しい人たちに押しつけている)

Time will tell on their power minds (その権力志向の頭も時が経てばわかるだろう)

Making war just for fun (単なる楽しみのためだけに戦争を起こし)

Treating people just like pawns in chess

(チェスの駒のように人々を操っていることが)

Wait'till their judgment day comes, yeah

(最後の審判の日が訪れるのを待つがいい) ³²⁹

この時期のイギリスでは、国内景気の低迷を受けた大企業優遇の経済政策によって貧富の差が拡大し、高い失業率が社会問題となっていて、そのような状況を批判して、この歌詞が書かれたと考えるのが自然である。だが、歌詞のなかの「war」には、定冠詞の「the」がついているので、これは特定の戦争、つまり 1970 年代初頭の世界情勢に大きな影響を与えたアメリカのベトナム戦争への批判を歌っているとも解釈することができる。当時、軍隊に入るのは仕事のない人や収入の少ない人で、裕福な人は

³²⁷ BLACK SABBATH (2010)。

³²⁸ クライスト (2008, 訳書 p.39)。

³²⁹ BLACK SABBATH (2010)。

大学に進学することなどによって徴兵を免れられた状況があったことも、この歌詞によって批判されていると考えられる。彼らは、工業都市バーミンガムの労働者の出身であり、こうした問題を身近なものとして感じていたのではないだろうか。

同じイギリス出身のバンド、**Iron Maiden** もゾンビのキャラクターをアルバムジャケットに登場させるなど、悪魔や死を連想させる反キリスト教的なモチーフを使っている。

Iron Maiden は、1975 年にベースのステイヴ・ハリスを中心に結成され、80 年代初頭の NWOBHM のムーブメントを牽引し、現在までに世界中で 8500 万枚以上のレコードを売上げている。パンクやプログレッシヴロックに影響にされた楽曲が特徴である。

彼らのアルバムに登場するキャラクターはエディという名前で、ジャケットだけでなく彼らのライブステージにも頻繁に登場する。エディは 1980 年のデビューアルバム『**Iron Maiden**』でストリートに溜まるゾンビとして初めて登場した。アートワークを手掛けたデレク・リグズによれば、これは 1970 年代のイギリスの経済状況の中で憔悴している若者を表現しているということである。彼は、「あれは一九七〇年代末から八〇年代初頭の、イギリスでパンクが流行している頃だった。(中略) そのとき頭にあったのは、あの時代の哲学と、若者たちが社会のせいで憔悴しているという観念だった。その憔悴した若者のアイデアを擬人化したものがエディだ。」と発言している³³⁰。

彼らも **Black Sabbath** と同様に、反戦を歌っている。以下は、彼らの代表曲の一つ「2minutes to midnight」の歌詞である。この曲では、とくに兵士の苦悩と武器を作る人間への批判が歌われている。

Kill for gain or shoot to maim (奪うため殺るのか 傷つけるため撃つのか)

But we don't need a reason (理由などはいらない)

The Golden Goose is on the loose (黄金の卵を産むがちょうは駆けまわる)

And never out of season (こいつに禁猟期はない)

³³⁰ クライスト (2008, 訳書 p.132)。

Blackend pride still burns inside (汚れた誇りが胸の奥に渦巻き)

This shell of bloody treason (恐ろしい反逆となって表われる)

Here's my gun for a barrel of fun (この銃は遊びを満たすため)

For the love of living death. (生ける屍の毎日を愛して)

The killer's breed or demon's seed, (殺人者か悪魔の落とし子か)

The glamour, the fortune, the pain, (魔力 運命 苦悩)

Go to war again, blood is freedom's stain, (再び戦いへ 流血は自由の汚点)

Don't you pray for my soul anymore. (オレの魂を救おうと祈るのはやめてくれ)

※2minutes to midnight, (午前零時 2 分前)

The hands that threaten doom. (神の裁きの予感)

2minutes to midnight, (午前零時 2 分前)

To kill the unborn in the womb. (まだ生まれぬ子を殺す)

The blind men shout let the creatures out

(真実の見えぬ者は 奴隷を解き放てと叫ぶ)

We'll show the unbelievers, (いま 異教徒の力を見せてやろう)

The Napalm screams of human flames (ナパームの炎が人々を包む)

Of a prime time Belsen feast....YEAH! (ベルゼンの狂宴か.....)

As the reasons for the carnage cut their meat

(大虐殺の大義名分 人々の肉を刻み)

and lick the gravy, (血をなめる)

We oil the jaws of the war machine (ウォーマシンの牙を磨き)

and feed it with our babies. (子どもたちを投げ込む)

※chorus

The body bags and little rags of children torn in two,

(子どもたちの肉体は まっぷたつに切り裂かれ)

And the jellied brains of those who remain to put the finger right on you

(うらめしそうに責める者たちの ゼリー状の脳)

As the madmen play on words and make us all dance to their song,

(狂った者が言葉をもてあそび 人々は踊らされる)

To the tune of starving millions to make a better kind of gun.

(何千もの飢えた人々が より高性能の銃を作る...)

※Chorus

Midnight ...all night...

(真夜中.....一晩中.....) ³³¹

また Judas Priest も「ユダの聖職者」という反キリスト教的なバンド名を名乗っているが、楽曲では社会の問題を告発している。Judas Priest は、1974 年にデビューしたバンドで、Iron Maiden らとともに NWOBHM を牽引した。現在も世界のヘビーメタルシーンにおいて重鎮として知られる。彼らは 97 年の楽曲「Blood Stained」で宗教戦争を批判している。

Atrocities made every day (残虐行為が 毎日繰り返される)

Religiously (宗教の名のもとに)

Their sins (奴らの罪は)

They hide (取り繕おうとしても)

Can never disguise (隠すことなどできない)

³³¹ IRON MAIDEN (2006)。一部筆者改訳。

Blood stained hands (血まみれの手)

Blood stained times (血まみれの時代)

Blood stained deeds (殺人行為)

Blood stained lies (血まみれの嘘)

They wage their wars (奴らは戦争を続け)

Such profiteers (利益をむさぼり)

Will nail us wall (俺たちをがんじがらめにする)

Their crimes (奴らの卑劣な犯罪は)

Concealed (隠そうとしても)

Despicably reveal (暴かれるだろう)

Blood stained hands (血まみれの手)

Blood stained times (血まみれの時代)

Blood stained weapons (血まみれの兵器)

Blood stained lies (血まみれの嘘)

They fire at will (望みのままに発砲し)

Intent to kill (殺戮をもくろむ)

They have no conscience (良心など持ち合わせていない)

They have no conscience (良心など持ち合わせていない)

Ethnic cleansing nothing more! (民族の浄化 それだけのこと)

Blood of nations blood of war (国家の犠牲 流血の戦い)

Turn blind eyes from all your crimes (おのれの罪から 見えない目をそらす)

You bare our souls (俺たちの魂を奪い)

Show no remorse (良心の呵責も見せない)

You cannot wash the bloodstains off (汚れた血は 洗い落とすことができない)

They turn their backs while others commit grisly acts

(おぞましいことが行われているというのに 奴らは背を向ける)

We're scarred for life (生涯消えることのないこの傷は)

By politicians' greedy (強欲な政治家たちの仕業だ)

Blood stained hands (血に汚れた手)

Blood stained times (血に汚れた時代)

Blood stained weapons (血に汚れた武器)

Blood stained crimes (血に汚れた罪)

Blood stained lands (血に汚れた大地)

Blood stained minds (血に汚れた心)

Blood stained deeds (血に汚れた行為)

Blood stained lies (血に汚れた嘘)

And while such predators stalk this earth disguised as saints

(略奪者は聖者の仮面をかぶり この地球にはびこり)

They kill our faith (俺たちの信念を失わせる)

Obsessed by greed (欲にとりつかれ)

Lying through their teeth (口からでまかせを言ったところで)

They cannot wash the blood stains off (汚れた血を洗い落とすことはできない) ³³²

この歌詞を読むとわかるように、彼らは兵士を戦場にする政治家を批判している。武器を作る人間や政治家といった、戦争を起こす側を批判するのは **Black Sabbath** や **Iron Maiden** の例とも共通している。また **Judas Priest** は、1980 年の楽曲「**Breaking**

³³² JUDAS PRIEST (2001)。一部筆者改訳。

the Law」では、同性愛者への差別を批判していると言われている³³³。以下はこの楽曲の歌詞である。

There I was completely wasting, out of work and down

(仕事も失い失望した俺は疲れ果てていた)

All inside it's so frustrating as I drift from town to town

(街から街へ流れ歩き、心は空しくなるばかり)

Feel as though nobody care if I live or die

(俺が死んでも誰も気にしちゃくれまいな)

So I might as well begin to put some action in my life

(それならいっそ動き出した方が良さそうだ)

Breaking the law, breaking the law×4

(法を破れ)

So much for the golden future, I can't even start

(黄金の未来など沢山、俺はスタートさえできない)

I've have every promise broken, there's anger in my heart

(約束は破られ通し、心は怒りで一杯だ)

You don't know what it's like, you don't have a clue

(お前は知るはずもないこと　いとぐちさえ見つけ出せないさ)

If you did you'd find yourselves doing the same thing too

(万一そうだとした場合、お前も同じ穴のムジナさ)

Breaking the law, breaking the law×4

(法を破れ)

³³³ クライスト (2008, 訳書 p.494)。

You don't know what it's like

(お前は知るはずもないこと)

Breaking the law, breaking the law×4

(法を破れ)

Breaking the law, breaking the law

(法を破れ) ³³⁴

彼らが活動を始めた 1970 年代のイギリスでは、同性愛の性的行為は違法とされ、同性愛者は強く差別されていた。そのため結婚をはじめ、生活の多くの面で制限を受けていたのである。ヴォーカリストのロブ・ハルフォードは実際に同性愛者であり、後にヘビーメタルの一つのフォーマットとなった、黒のレザー、銀のスパイクを用いた彼のファッションも、男性の同性愛者の好むファッションであった。仮にこの楽曲で歌われているのが同性愛者への差別ではないとすれば、70 年代から 80 年代のイギリスの不況を招いた政府への批判とも受け取れる。

このように、イギリスにおいても、アメリカの例と同じように、ヘビーメタルが政治的な主張をすることは共通している。見てきたなかでは、反戦を題材にしたものが多い。これはイギリスが第二次世界大戦の戦勝国だが、アメリカとは違い国土が大きな被害を受けた点も関係していると考えられる。また反キリスト教主義を連想させるモチーフが宣伝に使われている点は、アメリカのデスメタルの例と共通している。だがイギリスでは反キリスト教的なモチーフがそれほどシリアスに受け止められていないようである。それはイギリスでは、アメリカの福音派のような保守的な層が政治的な力を持っていないためだと考えられる。Black Sabbath のトニー・アイオミは「(引用者注: イギリスに比べて) アメリカの方が教会の力が強い」という趣旨の発言をしている³³⁵。

世界のヘビーメタルの中でも、とくに政治や宗教といった事象との関わりを強く指

³³⁴ JUDAS PRIEST (2010)。歌詞検索サイト A-Z Lyrics

(www.azlyrics.com/lyrics/judaspriest/breakingthelaw.html) より引用。2016 年 8 月 28 日閲覧。

³³⁵ アイオミ (2012, 訳書 p.87)。

摘されているのはノルウェーのブラックメタルである。ブラックメタルは 1980 年代の終わりに登場した。1990 年代の初めには、ミュージシャンによる教会放火や墓地の破壊、同性愛者の殺害といった犯罪が頻繁に行われ逮捕者が出たことから、世界的に知られることとなった。ノルウェーでは、キリスト教のプロテスタントが国教（ノルウェー国教会が統括）であるため、教会の放火や墓地の破壊は犯罪であるだけでなく、非道徳的行為として非難された。どうしてブラックメタルのバンドはこのような行為を行ったのだろうか。その背景にはノルウェーの宗教事情があると考えられる。アンソニー・ギデنزは「《北欧の国々》（スウェーデン、ノルウェー、デンマーク、フィンランド、アイスランド）には、国教会（北欧のルター派教会）がある。教会の成員比率は高いが、宗教的实践の度合いもキリスト教教義の受容の度合いも低いことが特徴である。」と述べている³³⁶。ノルウェーでは、国民の 88 パーセントがノルウェー国教会に教徒として属しており、キリスト教徒が最も多い。しかし熱心に信仰している人は少なく、定期的に礼拝に通う人はそのうちの 2、3%だと言われている³³⁷。それはノルウェーが 10 世紀から 11 世紀の間に、キリスト教国として改宗させられた歴史を持っているためだと考えられる。改宗以前のノルウェーには北欧神話をもとにした土着の宗教（多神教で、異教信仰ともいわれる）が存在した。しかし王による弾圧や、戦争を経て改宗が進んでいった。このような背景があるために、ブラックメタルバンドのなかには、この北欧土着の宗教にこだわる者も多い。それが結果として激しいキリスト教憎悪に繋がっているのである。例えば **Enslaved** は、キリスト教への反発と異教信仰を明確に打ち出している。**Enslaved** のグルトレ・シェルソンは、キリスト教のことを「もともとノルウェー人の選んだ宗教じゃない」とし、教会の放火についても「自業自得だ」と語っている。北欧土着の宗教の信仰については、「唯一神でルールが多いキリスト教やイスラム教との違いを感じた。」、「ルールより助言や個人の自由が基本だ。」、「他より優れているから傾倒しているんじゃない。絆を感じるからだ。」と話している³³⁸。

ノルウェーのブラックメタルの中でも世界的に著名な者の一人である、**Burzum** こ

³³⁶ ギデنز (2009, 訳書 p.561)。

³³⁷ モイニハン・ソーデリンド (2008, 訳書 p.62)。

³³⁸ ダン・マクフェイデン・ワイズ (2009)。

とヴァーグ・ヴァイカーネスも異教信仰で知られる。彼は古代北欧の神や民族の慣習についての思想を現代社会にあてはめ、古代の価値観や行動様式を甦えらせようと考えている³³⁹。教会の放火についても支持する姿勢を示し「(引用者注: 放火された) ファントフトゥ教会はホルグ[異教の聖壇]の上に立ってるんだ-冒涇だ、とんでもない冒涇だ。あそこには自然のストーンサークルがありホルグが見える。その上に十字架が立っているんだ。それが冒涇行為でないというなら何だって言うんだ。この国ではそういうことがいたるところで起きている-俺たちの聖地は一つ残らず、そんなふうに辱めを受けているんだ。一つ残らずだよ。それが教会放火を支持する理由だ。」と話している³⁴⁰。

また彼は、音楽活動の他に、政治的な活動でも知られている³⁴¹。ヴァーグは、政治団体ノルウェー・ヒーザン・フロント（ノルウェー異教戦線）やその下部組織 *Allgermanishche Heidnische Front* を設立し、ヒトラーを支持し、ナチズムや国家社会主義、極右思想に影響された考えを標榜している。彼は「ユダヤ野郎がキリスト教ってやつをあいつらの頭に植えつけたんだ。それを叩き出さなきゃいけない。それが抜ければ、あいつらだって俺たちみたいにまともな人間になる。目覚めさせればいいんだ。(中略) 彼らは眠ってるんだから。教会を焼くとか墓を暴くとか、そういうのはみんな、彼らを目覚めさせる方法なんだよ。」と発言している³⁴²。マイケル・モイニハン、ディードリック・ソーデリントによる『ブラックメタルの血塗られた歴史』(2003)によれば、「AHF (引用者注: *Allgermanishche Heidnische Front*) はより広範な地域を含むヒーザン・フロント支部で、ヴァイカーネスが欧州をヒーザン国家社会主義のユートピアとして再構築するという野心的な目標のもとにスタートさせたものだ。彼の考えるユートピアとは、ユダヤ人、政治意識の異なる者、バイセクシュアルの男など、望ましからぬ分子を排除した世界だ。(バイセクシュアルの女性はどういうわけか許される)」とある³⁴³。

³³⁹ モイニハン・ソーデリント (2008, 訳書 p.204)。

³⁴⁰ モイニハン・ソーデリント (2008, 訳書 p.203)。

³⁴¹ ヴァーグは教会への放火やミュージシャン仲間の殺害などの容疑でも数度逮捕、収監されている。

³⁴² モイニハン・ソーデリント (2008, 訳書 p.202)。

³⁴³ モイニハン・ソーデリント (2008, 訳書 p.218)。

ヴァーグの考えは、こうした思想と異教信仰が絡み合っているだけでなく、非常にバイアスがかかったものである。彼は、「俺は一族の首長として先頭に立ち、ノルウェー・ヒーザン・フロントを創設した。首長たる俺はオーディンのように行動しなくては行けない。自らを娼婦に貶め（オーディンがスットウングの蜜酒を奪うためにしたように）、不名誉にも甘んじ（オーディンが男に恥とされる女々しい妖術を身につけたように）、危険に身をさらし（オーディンがミーミルの知恵の泉を見つけるためにしたように）、自らを犠牲にし（オーディンがミーミルの泉の水を飲むために片目をくりぬき、ユグドラシルの樹で首を吊ったように）、歴史から知識を引き出し（オーディンがウルド-過去-に行き、未来について助言を得たように）、そしてそのほか多くの、楽しみや気晴らしになるとは言いがたいことを行わなくてはならないのだ。」と話している³⁴⁴。

こうした言動ゆえに、彼はノルウェーではテロリストに近い存在として危険視されている。マイケル・モイニハン、ディードリック・ソーデリントによれば「ヴァーグ・ヴァイカーネスはノルウェーの異端者、のけ者の役割を与えられている。（中略）一般市民には受け入れにくい、時には理解すらできない過激な思想を標榜している。」³⁴⁵とある。

こうした状況が生まれた背景にはノルウェーの教育があると指摘する見解もある。『ブラックメタルの血塗られた歴史』（2003）において、キリスト教徒であるパル・マシエセンは、以下のように言明している。

「非常に能力のある人たちなのに-ヴァイカーネスなどいい例ですよ、（中略）ノルウェー社会には、共同体の夢を核にした文化があると思う。すべてが集団としての夢なんです、コミュニズムの基盤に通じるようなね。（中略）学校で周りと違っていれば、たとえばすごく勉強ができる、すごく頭がいい、それがトラブルのもとになる。ぬきんでた素質とか、何かそういうものを持っている人間は認めてもらえないのです。イギリスやアメリカならそういう子供のための学校がある。（中略）この国にはそういう

³⁴⁴ モイニハン・ソーデリント（2008, 訳書 p.212）。

³⁴⁵ モイニハン・ソーデリント（2008, 訳書 p.207）。

ものはありません。(中略)優れた能力を持ち、知力に恵まれた人たちは、システムに抑えられていると感じている。(中略)ノルウェーではそういう特別な人は嫌われる。それこそがノルウェー社会の持つ重要な側面であり、そのために、いったんそれが噴出したら恐ろしく過激なものになってしまう。」³⁴⁶

しかしブラックメタルは、非常に過激で直接的な主張をしている一方で、ノルウェーの主要な輸出文化、輸出産業の一つになり、アメリカや他の国にはない音楽として高く評価もされている³⁴⁷。2011年には、Enslaved が音楽産業への貢献を記念した、ノルウェー政府公認の「Norwegian Artist & Songwriters Association Honorary Award」という賞を受賞している³⁴⁸。ドキュメンタリー映画『METAL: A HEADBANGERS'S JOURNEY』において、「ヘヴィ・メタルのドキュメンタリーを撮りに来た」という監督のサム・ダンに対し、ノルウェーの空港内入国管理局の職員は、普通に「ブラックメタル？」と返していた。またレコードレーベル「ヴォイセズ・オブ・ワンダー」の創始者のひとりであるシェティル・スヴェンも、「ブラック・メタルはノルウェー国外ではかなり売れている」と発言している³⁴⁹。このようにノルウェーでは、ブラックメタルが政治的、宗教的に過激な主張を持ちながらも、社会的に一定の認知を受けていることが分かる。この点では、アメリカやイギリスと共通している。

アメリカ、イギリス、ノルウェーの例を見てきたが、これらの地域ではヘビーメタルは政治的、宗教的なメッセージを発する一方で、一定の支持を得られる音楽として成立していることが分かる。また社会を形成する要素、様々な社会問題やその国の宗教が、その表現や受容に大きな影響を与えている点が共通している。

だが、ヘビーメタルが政治的、宗教的な事柄と強く関係しているのはアメリカやヨーロッパだけではない。

つぎにブラジルの例を見ていきたい。ブラジルでは比較的大きなヘビーメタルシー

³⁴⁶ モイニハン・ソーデリント (2008, 訳書 pp.295-296)。

³⁴⁷ ダン・マクフェイデン・ワイズ (2009)。

³⁴⁸ 日本コロムビアホームページ (<http://columbia.jp/prod-info/COCB-60073/>) 参照。2016年8月28日閲覧。

³⁴⁹ モイニハン・ソーデリント (2008, 訳書 p.67)。

ンが形成されており、Sepultura や Angra など、世界的な成功を収めているバンドも輩出している。また X JAPAN や the GazettE、 DIR EN GREY など日本のヴィジュアル系のライブも開催されている。ブラジルにヘビーメタルが伝えられたのは、1980年代半ば以降である。それまでは、軍事政権による独裁が 20 年以上続いており、国民にはほとんど自由がなく、情報も限られていた。Angra のラファエル・ビッテンコートは当時を振り返り、「いい楽器もなかったし、外国から入る製品はほぼ皆無だった」と発言している³⁵⁰。1985 年に民政移管が実現し、民主化が始まったが、インフレーションの拡大によって経済は悪化した。そうした状況を背景にブラジル国内でヘビーメタルバンドが登場し始めた。これには、当時アメリカやヨーロッパでヘビーメタルが流行していたことが影響している。そのなかで、とりわけ 1985 年 1 月 11 日に開催されたロック・イン・リオ・フェスティバルは 10 日間で 138 万人を動員し、ブラジルのヘビーメタルシーン形成に大きな役割を果たした。Dorsal Atrântica のカルロス・ロペスは「みんなこの音楽でブラジルが変わると、メタルパワーで自由の国になると感じた夜だった。」と感想を語っている³⁵¹。その後、1990 年代にスラッシュメタルバンドの Sepultura が世界的な成功を収めると、ブラジルのヘビーメタルシーンは盛り上がり、世界的に注目されるようになるのである。ロック・ハード・ブラジル誌の記者エリック・デ・ハースは「貧しい若者たちが共感したんだ。セパルトゥラはゼロから、メタルをやりたい情熱だけでのし上がった。」と話している³⁵²。その頃の Sepultura のメンバーだった Soulfly のマックス・カヴァレラは、「演奏法も知らないがバンドをやりたいくて。金もなかったけど熱意だけはあった。」と語っている³⁵³。また 1991 年のロック・イン・リオへの出演を振り返り、「聴衆は爆発したね。最初の音で・・・会場全体がモッシュした。俺も興奮したよ。“これが俺の育った国だ”。サッカーの巨大スタジアムが超満員。」と話している³⁵⁴。ラファエル・ビッテンコートは、「僕らを解放したとまでは言わないが、(引用者注: ヘビーメタルは) 言論の自由を象

³⁵⁰ ダン・マクフェイデン (2009)。

³⁵¹ ダン・マクフェイデン (2009)。

³⁵² ダン・マクフェイデン (2009)。

³⁵³ ダン・マクフェイデン (2009)。

³⁵⁴ ダン・マクフェイデン (2009)。

徴する音楽だった。」と発言している³⁵⁵。このようにブラジルでは、ヘビーメタルが、自由の象徴ともいえる存在になっていることが窺える。ブラジルではヘビーメタル文化の流入と民主化の時期が重なっていたために、民主主義とヘビーメタルが強く結び付いているのである。

同じように政治的な事柄と強く結びついたシーンが形成されているのはインドネシアである。インドネシアのヘビーメタルシーンは、1990年代以降に形成されたもので比較的新しく、世界的に成功しているバンドもまだ存在していない。しかし、現在インドネシアでは、多くのヘビーメタルバンドが活動している。とりわけ、デスメタルバンドの数が多く、1325 バンド中約 22%にあたる 297 バンドがデスメタルである。2010 年から 2016 年までの間に、インドネシアで結成されたデスメタルバンドの数は 91 バンドで、アメリカの 151 バンドに次いで世界第 2 位である³⁵⁶。

ドキュメンタリー映画『GLOBAL METAL』（2007 年公開）によれば、インドネシアにおけるヘビーメタルは、強い政治的な傾向を持っていると言われている。インドネシアのメタルバンド、Tengkorak のオンバット・ナスチオンは、つぎのような発言をしている。

「われわれ発展途上国を片隅へと追いやる資本大国への反発が一つの大きなテーマだ。」

「インドネシア国民の大半がイスラム教徒だからこの国はテロ国家と呼ばれている。そんなことを言われて黙ってられない。」³⁵⁷

また彼は反シオニズムの立場も強調しており、「シオニズムはユダヤ人の作ったシステムだ。イスラエル国家への帰還を目指すってことは、今住んでいるイスラムの人々を蹴散らして土地を取り上げるってことだ。シオニズムは破壊すべき思想だ。これ以上認められない。」と発言している³⁵⁸。彼の考えは過激なものだが、政治的な意識が

³⁵⁵ ダン・マクフェイデン (2009)。

³⁵⁶ 小笠原 (2016, p.2)。

³⁵⁷ ダン・マクフェイデン (2009)。

³⁵⁸ ダン・マクフェイデン (2009)。

わかりやすく感じられる発言だと言える。

このような状況が生まれたのには、インドネシアのヘビーメタルシーンが形成されるまでの経緯が関係している。『GLOBAL METAL』では、それについて詳しい取材が行われている。1998年の民主化までインドネシアでは、ヘビーメタルを聴くことも演奏することも禁止されていた。その発端となったのは1992～3年の事件である。1992年のSepultura、1993年のMetallicaのジャカルタ公演の際、熱狂した観客を軍隊が鎮圧しようとして暴動になったため、当時のインドネシア政府はヘビーメタルが民衆を扇動することを危惧し、全面的に禁止にしてしまったのである。しかし1998年に学生運動をきっかけにスハルトの独裁政権が倒れると、民主化と共にヘビーメタルを演奏するインドネシアのバンドが現れ、シーンが形成されていった。しかし、その後、インドネシアの社会は32年間の抑圧から解放された一方で、40パーセント近い失業率や貧富の差の拡大、人口の増加といった社会問題が表面化していった。そのためヘビーメタルシーンは、次第に政治的な傾向を強くしていったのである。

これには、学生運動をきっかけに政権が倒れたことにより、人々の間で政治活動への期待感が共有されていたことも影響していると考えられる。

タイのバンコクで働くIT系会社員t_yan氏は、自らのブログで東南アジアのヘビーメタルについて書いているが、そのなかで、インドネシアのメタルシーンについて「社会に対する意識の表現としてメタルを選ぶ人が多いようだ」と述べている³⁵⁹。1992年にSepulturaのメンバーとしてインドネシアでライブを行ったSoulflyのマックス・カヴァレラは、「通りの汚さ、膨れあがる自己、発展途上国にある飢えや政治腐敗。ブラジルや東欧と似ているよ。若者は今のクソみたいな生活で怒りが溜まってる。クソだめみたいな毎日の状況は死ぬまで変わりそうにない。メタルでも聴くしかないだろ。」と話している³⁶⁰。ここでもヘビーメタルの表現や受容に国の宗教や社会状況を反映されていることが窺える。

近年大きな経済発展を遂げているインドでも、支配的な考え方に反発するヘビーメタルバンドが登場している。インドでは、急速な経済発展の一方で、カースト制度に

³⁵⁹ t_yan氏ブログ『t_yanのブログ』2012年1月28の記事
(http://blog.livedoor.jp/t_yan/archives/51693642.html)。2016年8月28日閲覧。

³⁶⁰ ダン・マクフェイデン (2009)。

代表されるヒンズー教の道德の縛りが現在でも大きい。就職や結婚への影響や親には絶対に従わねばならないなど、日常生活での制約も多い。インドのメタルバンド、**Exhumation** のパラシャント・ショウは、「アメリカや西洋のシステムだと子供は 18 歳で独立するがここじゃ死ぬまで親と一緒にだ。」と話し³⁶¹。**Prakalp** のアナント・ドウィヴェーディも、「ここでは親は神と同じで、親の命令は絶対だ。たとえ間違っているでもね。」と発言している³⁶²。

またインドでは、国民が聴く音楽も、ある程度限定されている。インドの人々の大多数は、ボリウッ드의音楽を聴いている。ボリウッドはインドの映画産業を指す呼称で、インドの主要な産業の一つである。作品の中で歌と踊りの比重が高いのが特徴である。「ボリウッ드의音楽」とは、その映画で使われる歌や音楽のことである。**Demonic Resurrection** のサヒル・マキジャによれば、「若い人に限らず、田舎の人も、金持ちも、皆、ボリウッ드의音楽を聴いてる。」ようである³⁶³。またパラシャント・ショウは「インドの子はインドのポップスを聴いてる。基本的にはテレビで流れてるものだけだ。」と発言している³⁶⁴。したがって彼らのようなヘビーメタルを演奏したり聴いたりする人たちは、インドでは少数派であると言えるだろう。こうした状況もあり、バンドが演奏を行える会場は少なく、結婚式場などがライブ会場として使われている。それゆえヘビーメタルを否定する人々も多い。これについてサヒル・マキジャは、「ここは敬虔な信徒が多いから新しいものに心を開き取り入れるのが遅いだけなんだ」と語っている³⁶⁵。

彼らはヘビーメタルを聴き、演奏することに関して以下のように話している。サヒル・マキジャは、「メタルを聴く人は音楽に情熱的だ。自分のアイデンティティを投影して聴いている。」と発言している³⁶⁶。**Kryptos** のノーラン・ルイスは「メタルは特別だ。」「ただ与えられた音楽で満足はしないという社会への意志表示にもなる。個人の考えを大事にして自分の人生を生きたいんだ。仕事や結婚相手が限られるような

³⁶¹ ダン・マクフェイデン (2009)。

³⁶² ダン・マクフェイデン (2009)。

³⁶³ ダン・マクフェイデン (2009)。

³⁶⁴ ダン・マクフェイデン (2009)。

³⁶⁵ ダン・マクフェイデン (2009)。

³⁶⁶ ダン・マクフェイデン (2009)。

我々の社会では特にね。」と語っている³⁶⁷。

では、どのような人々がヘビーメタルを聴いているのだろうか。Souled Out のサイ・ブラカーバラは、「ここのメタル・ファンの多くは、実はエンジニアや高学歴の人間が多いんだ。知識をつけた人が信念を持って聴いてる」と指摘している³⁶⁸。この背景には、2000 年代以降のインドの経済発展によって、中産階級や知識階級の人達が増加したことが考えられる。またインターネットなどによって、世界中の情報を得ることができるようになったため、伝統的な価値観、制度、社会への疑問を持つ人々も現れたと考えられる。パラシャント・ショウは、「ここでは多くの差別が存在してる。カースト、宗教、性別、何でもだが、メタルはどんな人間でも受け入れる。その中に差別や区別はない。1 つになれるんだ。」と話している³⁶⁹。アナント・ドウィヴェーディは「我々は音楽という宗教を信じてる。俺はヒンドゥー教徒だが、他のメンバーはキリスト教徒や各自がそれぞれの宗教を信じてる。だが音楽は全てを越えてつながる。音楽は一つの言語だ。頭上の空のように誰にでも等しくある。」と発言している³⁷⁰。

こうしたことからわかるのは、インドの急速な経済発展に伴い、自由な生き方を求める動きが起こっているということである。そこには、それまでの伝統社会に根付いた差別や階級制度への反発が窺える。

一方、戦争や難民など多くの社会問題を抱えている中東にも、ヘビーメタルシーンは存在している。ヘビーメタルは 1980 年代の終わりに、衛星放送や、労働者、その他西側地域から出て帰ってきた出稼ぎ層の間のムーヴメントによって、中東や北アフリカに伝わった。しかし、それは、当時ポピュラーになっていたヘアメタルやグラムメタルのような「ライト」でコマーシャルなものではなく、Black Sabbath や Deep Purple のようなクラシックなグループや、より過激なサブジャンルである、スラッシュメタル、デスメタル、ブラックメタルなどの形態であった³⁷¹。

そのなかでも、イスラエルは Salem や Orphand Land など多数のバンドを輩出している。イスラエルのヘビーメタルシーンは、90 年代初頭に形成され、規模はそれほ

³⁶⁷ ダン・マクフェイデン (2009)。

³⁶⁸ ダン・マクフェイデン (2009)。

³⁶⁹ ダン・マクフェイデン (2009)。

³⁷⁰ ダン・マクフェイデン (2009)。

³⁷¹ Hjelm・Kahn-Haris・LeVine (2008, p.6)。

ど大きくないが、他の国と比較して同国のバンドは、ヘビーで攻撃的な音楽を演奏していることが多い。1991年にデスメタルのバンドとして結成された Orphand land はイスラエルの代表的なヘビーメタルバンドの一つである。以下は彼らの楽曲「Fail」の歌詞である。

No surprises this morning, as usual I woke up again to a world that kills itself repetitively with no shame or fear. (今朝も驚きなどない、いつも通りまた、私は恥も恐れもなく自殺を繰り返す世界に目覚めた。)

The papers were telling me as always in burning red colors that it's everywhere I'll go. (新聞はいつも通り、燃えるような赤で、それは私が行くどこでもそうだと語る。)

An eternal loop of slavery, murder, rape, corruption and wars.

(奴隷制、殺人、強姦、腐敗、そして戦争の永遠に続く輪。)

Same old story in colored versions of death, death, death.

(死、死、死の色つきの版によるいつもと同じ物語。)

As if we are doomed, sucked and being smoked from far beyond by a dead star, a black hole, an endless appetite that swallows our light and wants nothing but more & more & more.

(死の星、ブラックホール、光を呑み込み、ただ多くを、多くを、より多くを求める食欲によって、彼方から私たちが呪われ、血を吸われ、苦しめられているが如く。)

Yes I am too the fuel that feeds this machine, this vast engine of destruction that takes our lives, our souls and our freedom.

(そうだ、私もこの機械、この私たちの命、魂、そして自由を奪う巨大な破壊のエンジンに注がれる燃料なのだ。)

And what other choices do I have in a society that educates me to be stupid.

(そして愚民教育を行うような社会で他にどのような選択肢があるというのだ。)

I am brainwashed like a sheep, so what every liar with a sip of charisma can

easily turn himself into my “shepherd”.

(私は羊のように洗脳され、少しでもカリスマ性のある全ての嘘つきが私の「羊飼い」になりうるのだ。)

So, here I am, sitting like a fairy princess, waiting for her Messiah while happiness is everywhere except here and now.

(だから、私はここにいて、おとぎ話の王女様のように座り、救世主を待っている。幸福がいまここ以外のどこにでもあるというのに。)

And we all keep on hanging onto our hopes, while the storm still rages inside.

(そして私たちは自分たちの希望にしがみついているが、内側ではいまだに嵐が猛威をふるっている。)

Slippery tongues fork from my screen

(私の画面から狡猾な舌が突き刺す)

Spewing such lies in the name of the green

(緑の名のもとに嘘を吐き出す)

They play the game of thrones till one wins

(誰かが勝つまで、彼らは王座のゲームを行っている。)

A rule of one liar ends and another begins

(一人の嘘つきの支配が終わり、次が始まる)

So why do we fail to see

(だからなぜ私たちには分からないのだろう)

And why in this jail are we

(なぜ私たちはこの牢獄の中にいるのだろう)

Living our life with the threat of fire

(炎の脅威のもとで人生を送っている)

We're losing again all to this mire

(私たちは、この苦境のもとですべてを失っていく)

Money tied with power, war and bloodlust

(金には権力、戦争そして血の渴望が結びついている)

They'll spend our money until none of it lasts

(彼らは残らず私たちの金を使うだろう)

They will send our sons to war to die for a god

(神のために死ぬるように、私たちの息子たちを戦争に送るだろう)

That they use as a coin to barter for blood

(血と交換するためのコインとして使用するのだ)

“Yes sir, no sir”-can I go home now?

(「イエス、サー、ノー、サー」もう家に帰ることができるだろうか?)

Your thirst for blood has lost me somehow

(お前の血への渇きは私を惑わした)

I was young when they took me;

(彼らが連れて行った時、私は若かった)

I am a young man no more

(もう若くはない)

As they used me and threw me like the army's last whore

(彼らは私を利用し、軍隊の最後の売春婦のように投げ捨てた)

A children's crusade-we are brothers in arms

(子供たちの十字軍、私たちは戦友)

A multitude of fools like a rain of falling stars

(流れ星の雨のような数多くの愚者たち)

We walk the road to war while they smoke their cigars

(私たちは戦争への道を歩み、彼らは葉巻をふかす)

Like a serpent forever feeding on its tail

(永遠に自分の尻尾を食べ続ける蛇のように)

This cycle of death goes on forever again, and again...and again...

(この死の連環は永遠に続いていく、繰り返し、繰り返し、繰り返し) ³⁷²

また近年注目を集めているスラッシュメタルバンドの **Hammercult** も、直接的な権力者批判の表現をしている。以下は彼らの楽曲「**Spoils Of War**」の歌詞である。

Forges in the fires of the fascist

(ファシストたちの炎によって鍛えられた)

Born of violence, built for war

(猛々しく生まれついた 戦争のための作り上げられた存在)

True believer with a death wish

(死の願いを本気で信じている)

Terrorizer, hate galore

(恐怖を引き起こすもの 溢れる憎しみ)

Into sorrow I've awakened

(目を覚ませば悲しみの中へと)

Arcane darkness bound by law

(掟に縛られた秘密の闇)

I will die to see team broken

(壊れた集団を見るために死ぬだろう)

Propaganda nevermore

(プロパガンダはもうたくさんだ)

Authority of liars, spitting in your face

(嘘つきばかりの権力者達がお前の顔につばをはきかけている)

³⁷² ORPHAND LAND (2013)。

Money rules the world and your rights have been sold

(金が世界を牛耳っている お前の権利は売られたのだ)

Mourn barren land

(不毛の地を嘆き)

Smile as you're burning

(お前の燃える姿にほほえみを浮かべる)

Gold in my hands

(俺の手の中には黄金)

Blood is the price of war

(流血は戦争の価値)

Spoils of war

(戦争の見かえり)

I've reborn into salvation

(俺は救済の中 よみがえった)

Nihilistic and obscure

(虚無的な 人目につかぬ姿で)

We're the arch-fiend of the bastards

(俺達はそのろくでなしの大敵だ)

All for one and one for all

(みなは一つのために 一人はみなのために)

Authority of liars, spit back in their face

(嘘つきばかりの権力者達が 彼らの顔につばを吐き返す)

Freedom can't be sold, let tyrants be dethroned

(自由を売り飛ばすことは出来ない 権力者を王座から引きずり落とせ) ³⁷³

³⁷³ HAMMERCULT (2015)。

彼らがこのような表現をするのは、パレスチナや他のアラブ諸国と緊張関係にあり、政情が不安定な社会状況を反映したものであると考えられる。実際ミュージシャンたちは、このことを裏付ける発言をしている。Whorecore のエラン・シーガルは、「地球上最も争いが絶えない町で最も敵意が溢れる街だ。街に溢れる暴力には当然影響を受けずにはいられない。だから、俺たちはよそのバンドよりヘヴィになる。」と語っている³⁷⁴。同じく Whorecore のイーブルハイムは、「ここでは 18 歳で徴兵される。それも過激な音楽に走る原因だ。学校を出たら軍隊だなんて、俺はそんなのごめんだ。バンドだってやりたいし。世界中旅をして友達を見つけない。」と発言している³⁷⁵。また Salem のニア・ナカフは、「どんな悪魔よりここじゃ現実の方が怖い。ただ通りを歩いていても自爆テロの標的になる可能性がある。ここじゃ、生きてる人間の方が怖い。」と語っている³⁷⁶。彼らのこうした発言からわかるのは、宗教やイデオロギーの枠を超えた考えである。イスラエルの政治、社会状況を考えれば、これらのバンドのメンバーそれぞれで、政治的な立場、信仰は異なっているかもしれない。だが、個人の生活の安全に関心が向いているという姿勢は共通している。絶えず宗教紛争やテロに巻き込まれる恐れのある状況がこうした姿勢にさせるのだと考えられる。彼らがどのような生活様式を選択しているにしろ、個人の生活が脅かされる可能性があるのである。Orphand Land のコビ・ファーリは「イスラエルが特別他の国と違うのはこの土地の文化だ。新旧いろんな文化が混沌として混ざり合ってる。(中略)ユダヤ人の墓も教会もモスクもある。(中略)全員いたんだ。アブラハムもイエスもムハンマドも。」、「行く先々で悪いニュースだ、戦争や何やらね。宗教同士の戦争や神の名を借りた虐殺は理解に苦しむよ。我らの神は同じなのに。こんな争いは止められるはずだ。もう闇については歌わなくても世間に溢れている。だから光を歌いたい。」と話している³⁷⁷。

イスラエル以外の中東の国にも、ヘビーメタルを支持する人々が一定数存在する。

『GLOBAL METAL』では、ドバイ・デザートロック・フェスを見るため中東各国か

³⁷⁴ ダン・マクフェイデン (2009)。

³⁷⁵ ダン・マクフェイデン (2009)。

³⁷⁶ ダン・マクフェイデン (2009)。

³⁷⁷ ダン・マクフェイデン (2009)。

ら集まったファンに、文化人類学者のサム・ダンが取材を試みている。ドバイ・デザートロック・フェスは、2009 年まで、アラブ首長国連邦で開催されていたメタル・フェスである。このイベントには、中東の国々のバンドだけでなく、Iron Maiden や KoЯn などの世界の著名なバンドも参加していた。イラン人のファン、アーミンは「僕の国ではつらいことも多いが息抜きになる。自分の欲望や夢を全部音楽にぶつけられる。」と発言している³⁷⁸。サウジアラビア人のアハミドは、「感情を吐き出したくてもあまりはけ口がない。そのときにメタルと出会った。我々の問題や、戦争や侵略や抑圧の歌だ。俺たちの怒りをポジティブに開放できるからネガティブに傾かずにすむ。」と語っている³⁷⁹。イラン人ミュージシャンのアリは、「仲間が集まってただ楽しむ機会だ。政治と関係なくね。俺たちには必要なものだ。」と話している³⁸⁰。

彼らの発言から理解できるのは、「個人の意見を表明したい」、「政治や社会状況による抑圧から自由になりたい」という意志である。政変、テロ、戦争など個人の意志と関係のない事柄で、人生が左右させられることに対する反発が窺える。彼らがこのような考えをもつに至ったのは、経済発展やグローバリゼーションの進行、インターネットの発達によって他の文化圏の価値観や情報に接しやすくなったためだとも考えられる。

しかし今日、イスラム圏は、ヘビーメタルが、絶えず検閲の対象になり、法的に抑圧され、社会的に「汚れたもの」として評価される地域である³⁸¹。ヘビーメタルは、西側の悪しき文化の侵攻の先兵であり、伝統的な社会構造を脅かすサタニックカルチャーの媒体とみなされ、政府や保守的宗教団体の攻撃的となっている。多数のヘビーメタルファンやミュージシャンは信仰とは関係なく、その国の宗教的権威によって逮捕、投獄、犯罪の有罪判決を受けた³⁸²。とりわけイランやレバノン、サウジアラビアなどでは、ヘビーメタルに対する規制が厳しく、髪を伸ばしたり、ヘビーメタルバンドの T シャツを着ているだけで逮捕されたりすることもある。アーミンは、「まず国内ではメタルの CD は売ってない。禁止されてる。メタル T シャツもだ。前はジー

³⁷⁸ ダン・マクフェイデン (2009)。

³⁷⁹ ダン・マクフェイデン (2009)。

³⁸⁰ ダン・マクフェイデン (2009)。

³⁸¹ Hjelm・Kahn-Haris・LeVine (2008, p.6)。

³⁸² Hjelm・Kahn-Haris・LeVine (2008, p.6)。

ンズや長髪も。僕は長髪で逮捕されたことがある。」「メタルバンドは反道徳的で人を扇動するからよくないと言われる。」と発言している³⁸³。彼の話によれば、イランでは SDS という Slayer や Morbid Angel のカバーを演奏するバンドが存在していた。しかし彼らがライブを行う際にも、それらの楽曲は攻撃的すぎると考えられ、歌うことが許可されず、客は着席が義務付けられた。その後、ヘビーメタルは全面的に禁止になったようである³⁸⁴。またレバノン人のマーヘルは、「僕は長髪とスレイヤーT シャツで捕まった。トルコでスレイヤーを見た帰りで-そういう規制のことを忘れかけてたんだ。」と話している³⁸⁵。そのため、これらの国のファンはインターネットでひそかにヘビーメタルを聴いている。サウジアラビア人で、ヘビーメタルのミュージシャンであるアハミドは、「中東は一番 mp3 の恩恵に預かってる。ネットで聴きたい曲を見つけダウンロードした。売ってなかったからね。バンドには悪いがそれしか道はなかった。」と語っている³⁸⁶。

このようにアメリカ以外の国においてもヘビーメタルは、政治、宗教、社会に対する主張を表明している。それゆえ、その受容においても、政治や宗教、貧困など、その国の社会状況が関わってくる。そのようなヘビーメタルの社会的な立ち位置は世界的にほぼ共通した認識であると言える。

おわりに

本章では、アメリカ、イギリス、ノルウェー、ブラジル、インドネシア、イスラエルなどの国々におけるヘビーメタル受容の状況をみてきた。そのなかで共通しているのは、それぞれの国・地域において、ヘビーメタルが政治、宗教、社会についてのメッセージを発していることである。そのため、ヘビーメタルの表現やその受容には、その国の社会状況、より具体的には、経済の状態、所得格差、政治的対立、宗教的対立などの要素が多分に関わってくる。そして、それは、ヘビーメタルを受容するファ

³⁸³ ダン・マクフェイデン (2009)。

³⁸⁴ ダン・マクフェイデン (2009)。

³⁸⁵ ダン・マクフェイデン (2009)。

³⁸⁶ ダン・マクフェイデン (2009)。

ンにも、既存の支配的な体制・制度に対して、それを拒否するという選択を迫るものである。したがって、ヘビーメタルは、それぞれの国・地域において、体制的文化や主流の価値観に対する一種のカウンターカルチャーとして成立している。

では、日本ではどうなのか。日本において、ヘビーメタルはカウンターのカルチャーとして認知されているとは言い難い。第5章で述べたように社会一般の基準からは少なからず逸脱している存在だと受け止められてはいるが、それはある種の嘲笑の対象としてメディアに取り上げられる程度であり、反社会的な存在にはなっていない。例えば、アメリカのようにアーティストが訴えられたり、中東のようにファンが警察に逮捕されたり、ノルウェーのようにミュージシャンによって教会が破壊されるといったことは起きない。とりわけ日本のヴィジュアル系は、そのようには受容されてはおらず、思想や宗教、社会状況といった要素とのかかわりも薄いように感じられる。なぜこのような相違が生まれているのだろうか。第7章では、日本のヴィジュアル系が社会の中でどのような立場を取ろうとしているのか、また宗教や政治といった事象とどのように関わっているのかについて検討していきたい。

第7章 ヴィジュアル系ロックの社会における立場、政治との関わり

はじめに

本章では、ヴィジュアル系ロックの政治、社会的な立ち位置について分析していく。第6章では、日本以外の国におけるヘビーメタルと社会の関係について説明した。アメリカ、イギリス、ノルウェー、ブラジル、インドネシア、インド、イスラエルなどの事例をみていくなかで、各国のヘビーメタルの表現やそれに対する社会の反応は、その国の社会の状況、宗教や政治、思想などと深く関わってくることが分かった。そしてそれがヘビーメタルのカウンターカルチャーとしての受容に繋がっていることを示した。では、そのような海外のヘビーメタルに強い影響を受けている日本のヴィジュアル系の政治的、社会的な立場はどのようなものなのだろうか。

第5章でみたように、日本ではヘビーメタル、それから派生したヴィジュアル系ロックは、社会において一般的には認められておらず、しばしばパロディの対象となっている。その要因となっているのは、主に長髪、金髪、ファッション、化粧など、周囲と異なった個性によるところが大きい。外国のヘビーメタルのように、既存の体制に対して反抗的なイデオロギーをもつ文化といった受け止められ方はされていない。

世界のヘビーメタルシーンを取材したドキュメンタリー映画『GLOBAL METAL』を監督したスコット・マクフェイデンは、日本のヴィジュアル系を含むヘビーメタルシーンに対して、「メタルが持つ反逆心の対象となるものが、明確には見つからなかった。(中略) 政治的や宗教的な反骨精神は見られない。」と述べている³⁸⁷。なぜそういった外国との相違が現れるのだろうか。

7-1 では、ヴィジュアル系ロックの政治、宗教との関わり方について述べる。彼らが大衆的な支持の獲得のために戦略的に宗教や政治との関わりを薄くしていることを明らかにする。7-2 ではヴィジュアル系に大きな影響を与えた日本のヘビーメタルがどのように政治、宗教と関わっているのかについて述べる。またそれはヴィジュアル系の姿勢と比べてどのような相違があるのかについて述べる。そして 80 年代から 90

³⁸⁷ ダン・マクフェイデン (2009)。

年代にかけて、ヘビーメタルがヴィジュアル系へと変容する過程で、カウンターカルチャーとしての側面が失われていったことを明らかにする。7-3 では、なぜそのような状況が生まれたのかについて述べていく。とくに 1999 年の YOSHIKI に対する公開質問状の事件をとり上げ、ヴィジュアル系ロックファンの気質、90 年代以降の日本の社会構造の変化との関係から分析していく。また近年指摘されている日本社会、若者の右傾化との関係についても言及する。最後に、本章の内容を簡単にまとめる

7-1. ヴィジュアル系ロックと政治、宗教

ヴィジュアル系ロックは、外国のヘビーメタルとは違い、日本において政治や宗教、思想的な主張をもった、ひとつの文化とは受けとられていない。それは、彼らが一般に宗教、政治といった事象に対する直接的な表現を避ける傾向にあるためである。

しかし多くのヴィジュアル系ロックバンドは、宗教的なモチーフを頻繁に用いたりしている。例えば十字架のネックレス、オブジェやキリスト教の教会を模したステージセットなどである。またビデオクリップにおいても教会のイメージはしばしば使われる。だが彼ら自身は、特定の宗教への信仰を明らかにすることはない。

そうした傾向がよくあらわれているのが LUNA SEA の例である。彼らは、ライブにおける、巨大なステンドグラスをあつらえた教会の内装を会場内に再現する演出や、十字架など、キリスト教的なモチーフを頻繁に用いている。さらに「VIRGIN MARY」という楽曲では以下のように歌っている。

maria maria 答えて

maria 今 higher self

大いなる jesus christ

maria 答えて 今

その瞳には どう映そう

罪深き願い 叶えたまえ³⁸⁸

³⁸⁸ LUNA SEA (2000)。

他に「JESUS」という楽曲もある。以下は歌詞の一部である。

解き放たれる瞬間を 心の何処か願っている

解き放たれる瞬間に 本当の意味がやって来るはず³⁸⁹

またこの曲には次のような箇所もある。

Jesus 秒読みを始めて 全ての嘘を消して欲しい

Jesus 罪が消えるなら 今 輝きに変えてゆけ³⁹⁰

こうした歌詞は、外国では第 6 章で述べた CCM のような表現であると受け取られるだろう。しかし彼らは、実際にクリスチャンであるかについて明らかにしている。その一方で、LUNA SEA は「Ocean」という楽曲のビデオクリップにおいて、六芒星（ヘキサグラム）を連想させるモチーフを使っている。このビデオに登場する六芒星は、ダビデの星として一般的にはユダヤ教やユダヤ民族の印として使われているものである。したがって通常であれば、それとの関連性を指摘できる。しかし彼らはユダヤ教との関連についても言及していない。このような、それぞれ異なった宗教の要素が表現上共存しうることから、ヴィジュアル系の表現において宗教が重要なものとして扱われていないことが窺える。またファンやメディアなどの受け手の側も、こうした点を指摘したりはしない。したがってヴィジュアル系のバンドには宗教的な要素や意見の主張も求められていないことになる。音楽ライターの市川哲史は、ヴィジュアル系ロックを「自己正当化エンターテインメント」³⁹¹、「生き急ぎエンターテインメント」³⁹²、「一大音楽エンタメ」³⁹³などと表現している。このことから考えれば、ヴィジュアル系ロックは「エンターテインメント」であることが重要で、宗教について

³⁸⁹ LUNA SEA (1993)。

³⁹⁰ LUNA SEA (1993)。

³⁹¹ 市川 (2008, p.4)。

³⁹² 市川 (2014, p.94)。

³⁹³ 市川 (2008, p.224)。

は重要ではないと考えているのだろう。

では、政治的な主張についてはどうだろうか。ヴィジュアル系は、政治的な事柄についても直接的な表現を避ける傾向にある。そのような傾向を見てとれる例を二つ紹介する。

一つ目は、GLAY の TAKURO の例である。彼は 2003 年 3 月 19 日にイラク戦争への反対声明を以下のような意見広告として新聞上で発表した。

誰にも奪えないものがある。

彼らの家族を、
彼らの恋人を、
彼らの親友を、
彼らの故郷の青空を、
彼らの思い出の場所を、
彼らの笑顔を、
彼らの希望を、
彼らの夢を、
そして彼らの新世紀を。

CHILDREN IN THE WAR

戦争は全てを奪ってしまう。
そこに理由はない
そこに正義はない。

TAKURO/GLAY³⁹⁴

さらにこの意見広告に併せて「No War」というホームページを開設した。しかし彼

³⁹⁴ TAKURO (2006, pp.214-215)。

は所属事務所に脅迫電話がかかってきたことを機に、メンバーやスタッフに謝罪し、メディアに対しても「僕個人がやったことで、バンドとは何の関係もない」と語った³⁹⁵。

二つ目は、LUNA SEA の SUGIZO の例である。LUNA SEA は、2000 年代初めに、反戦や環境問題についての考えを曲に取り入れるか否かでメンバーが対立し、それが理由の大きな要因となって、一度解散してしまった³⁹⁶。SUGIZO は「平和や環境汚染に対するメッセージ性をもっとバンドに盛り込みたくなっただけで、メンバーは「NO」だったのね。それも俺が LUNA SEA をツラくなっちゃった理由の 1 つ。何人かのメンバーは「メッセージ性のあるものはやりたくない」って。だから、楽曲の裏側にこっそりキーワード入れるぐらいしか、できなかったんだけど。」と発言している³⁹⁷。また彼は、2016 年 7 月 9 日、twitter 上で「いよいよ今日。それぞれみんな自分の意識、理想を乗せて投票して欲しい。必ず選挙へ行って欲しい。未来を選ぶために。。。』と呼びかけた³⁹⁸。LUNA SEA の公式 twitter では、メンバーそれぞれのコメントがタイムラインで表示される仕組みになっているが、彼の発言は反映されなかった³⁹⁹。

これらの例から共通して読み取ることができるのは、彼らの発言や行動がバンドとは関係のないものとされてしまっていることである。バンドやスタッフの側からすれば、彼らは例外的な存在で、バンドは、政治的スタンスをもたないものとされているのである。

第 5 章で述べたように、ヴィジュアル系ロックは大衆的な支持の獲得を一つの目標としていた。つまり彼らは、人気を得る上では政治に対する直接的な表現がマイナスであると考えているのだろう。X JAPAN の YOSHIKI の自伝的ノンフィクション『YOSHIKI/佳樹』(2009) にも「反体制やフェミニズムを声高に言い立てるつもりなど佳樹にはまったくなかった。唯一無二のエンターテインメントを見せようとしただけである。」⁴⁰⁰という記述がある。

したがって、ヴィジュアル系ロックは、まず「エンターテインメント」であり、大衆

³⁹⁵ TAKURO (2006, pp.219-221)。

³⁹⁶ 市川 (2008, pp.171-172)。

³⁹⁷ 市川 (2008, p.172)。

³⁹⁸ SUGIZO official twitter (<https://twitter.com/sugizoofficial>) 2016 年 7 月 9 日のツイート。2016 年 8 月 28 日閲覧。

³⁹⁹ LUNA SEA official twitter (<https://twitter.com/lunaseaofficial>) 参照。2016 年 8 月 29 日閲覧。

⁴⁰⁰ 小松 (2009, p.180)。

的な娯楽性を追求するために、政治や宗教に対する直接的な表現を避けているのだと考えられる。

PIERROT のキリトは、そのことについて分かりやすく述べている。彼はヴィジュアル系の中でも「ポリティカルな存在」として知られており、度々以下のような発言をしている。

「どこの国だって歴史教科書には自分たちの国に都合がよく書かれているのは当たり前だというのに、日本だけはそれを許してもらえない。中国や韓国にとって都合のいい、明らかにデッチアゲの歴史を今までどおり惨酷な演出で教科書に書いておけると言うのである。馬鹿げた話だ。真実を当たり前日本の子供に教えることすら「ダメだ」と口を挟むのである。」⁴⁰¹

「日本が真珠湾を狙ったのは、そこに太平洋艦隊が終結したからである。もちろん、巻き添えもあつただろうが、あくまで相手の戦力を破壊するのが目的だったのだ。そのためにスパイまで送って地形やらさまざまな情報を入手しつつ、綿密に計画されたのだ。ただ襲いたいだけなら、どこでもいいのである。それに対してアメリカは報復の名を借りて「人殺し」のために東京を襲った。その後、大都市に二発も世界で初めて原爆を落とす。どっちがヒドイ？日本が先に仕掛けたとはいえ、そうせざるを得ない方向まで追い詰めたのは向こうである。石油や経済のライフラインをすべてカットされ、当時、和平交渉を受け入れるということは植民地になるのといっしょだった。日本の未来、すなわち現代の僕達のことを想ってあなたのオジイチャン、ヒイジイチャンたちは子分になるよりも戦うことを選んだのである。」⁴⁰²

「(引用者注：靖国神社への) 参拝に対して中国や他の国がギャーギャー言うのは、“当時の心の傷が”とかいうのは 97 パーセントウソ。何かを引き出すための理由がほしいだけで、今他の国で騒いでる若い連中とか、あれは根本的にただ騒ぎたいだけ。いちやもんつける理由がないと、だめなんですよ。」⁴⁰³

「異常でしょ。旗燃やしたりだとか。腹立てて何かと言えば燃やすでしょ。何かに

⁴⁰¹ キリト (2002, p.190)。

⁴⁰² キリト (2002, p.189)。

⁴⁰³ キリト・広瀬 (2005, p.198)。

つけ道路に車ひっくり返して。あれ国民性だよな。」⁴⁰⁴

「政治家にしたって国家としてだって、ひとつの考えがあるんだったら、それにちゃんと覚悟を持ってその言葉に責任を持たなきゃいけない。それは政治家に限らず、誰だってそうでしょ。あっちゃこっちゃね、考え変えて、コロコロ言い方も変えてなんていう人間は誰からも信用されないし、頼られない。これは誰だってそうでしょ？日本という国は、国家レベルであっちゃこっちゃ向いてるんだから、そりゃあね、世界から見てバカにされるって思うね。べつにね、どちらの方向でもいいんですよ。それが本当に正しいと思ってるのなら、戦争するならやったらいいんですよ。向こうがいちやもんつけてきて、攻撃してくるんだったら、そりゃ戦わなきゃいけないとか、やらなきゃいけないでしょ。でもね、そうは言っても左翼的な人が“とにかくどんな理由があっても、戦争はいかん”と、言ったりする。“自衛隊すらも認めたくない”って言うんだったら、じゃあ、そのうち北朝鮮が崩壊して、武装難民が何百万人レベルで上陸してくるって言われてるけど、そういう人には“来た時に、笑いながら、抱きしめながら殺されてくれ”と。自衛隊は必要ないんだったら、何がなんでも戦争したくないんだったら、そうしてくれと。相手が同じように、“戦争はいかん”と考えてくれてると思ったら、大間違いなんですよ。相手が攻めてきた時に、もう笑いながら殺されてくれっていう」⁴⁰⁵

「(引用者注：靖国神社参拝は) やっぱ気が引き締まるし、俺は行くけど。政治家が行くことに関しては、それほど重要だとは思ってない。だから本当に政治家が行くんだったら、ちゃんと肯定してくれよと。当時の太平洋戦争そのものを。そんな覚悟がないんだったら“来んな、お前ら！”って。邪魔くさいだけだからって感じかな」⁴⁰⁶

彼のこれらの発言は、普通で考えれば右翼的な思想をもっていると捉えられる。しかし彼は「僕は右でも左でもない。」として⁴⁰⁷、楽曲の中でも直接的な表現を避けている。その理由について「ステージに立って音楽を通してっていうやり方でまずはロ

⁴⁰⁴ キリト・広瀬 (2005, p.198)。

⁴⁰⁵ キリト・広瀬 (2005, pp.198-199)。

⁴⁰⁶ キリト・広瀬 (2005, p.200)。

⁴⁰⁷ キリト・広瀬 (2005, p.198)。

ックを楽しみたいのが第一。」とし⁴⁰⁸、さらに、つぎのように語っている。

「靖国問題に関して言わせてもらえば、PIERROT の『ラストレター』(99 年発売) っていう 4 枚目のシングルで歌っているんですよ。それはもう正に靖国で特攻隊の制服や家族にあてた手紙見てそれで書いた曲ですからね。それをテーマにした小説も付けてっていう形で正に戦争に関して歌っている。ただそこをストレートには見せないわけですよ。ジャケットを日の丸にして、タイトルを怒りのタイトルにして、やるの かって言ったら一切そういうことしないですよ。タイトルは『ラストレター』で、そこに戦争を連想する人なんていないと思う。だけどジャケットは桜の木の写真なんですよ。もうその段階で何か感じる人はいるでしょうし、そこで見過ごす人は見過ごしていいんですよ。(中略) 一見はラブソングなんだけど、小説と照らし合わせてみるとこういう時代のことを歌っているの かって。少しでも感じた人がいればいい。そのちょっと感じたことが何も見えないで過ぎちゃう人はそれでいいと思う。(中略) そこをちょっとにしとく気持ち がなかったら、どんどんロックのエリアから脱線していくように僕には見える。ロックミュージシャンは言いたいことはシンプルだから歌いたいのは愛と平和だと。とにかく戦争するなとか。でも言うだけだったら誰でも出来る。その一歩手前で踏みとどまるから美しいと思うんですよ。」⁴⁰⁹

「タイトル見てもサウンド聴いても一見すると聴けちゃうんですけど、ちょっと待てよって歌詞カード見ながら曲を何となく聴いてると、だんだんやばく聞こえる。ジワジワくるやばさ。好き嫌いの問題ですけど、気付いたら刺さってるっていうアプローチが好きなんです。じゃないと、本当に何か言いたい時にそうしないと伝わらないことが分かってるから。(中略) それこそ本当に言いたいことを一方的に押しつけてもオーディエンスも感情持ってますから当然シャットアウトしますよね。そうするとみっともないというか、やってる自分も恥ずかしくなってくるから、その線は守りたいですね。」⁴¹⁰

⁴⁰⁸ ウェブマガジン『Monthly Free Magazine for Youth Cultute Rooftop』2006 年 7 月記事 (<http://www.loft-prj.co.jp/interview/0607/01.html>)。2016 年 8 月 28 日閲覧。

⁴⁰⁹ ウェブマガジン『Monthly Free Magazine for Youth Cultute Rooftop』2006 年 7 月記事 (<http://www.loft-prj.co.jp/interview/0607/01.html>)。2016 年 8 月 28 日閲覧。

⁴¹⁰ ウェブマガジン『Monthly Free Magazine for Youth Cultute Rooftop』2006 年 7 月記事

彼の発言には、日本では受け手の側が、政治思想を直接的に訴えるような表現を好んでいないということが意識されている。

このように実際にはヴィジュアル系ロックのミュージシャンは、それぞれで特定の思想信条を持っではいるようである。しかし彼らは、それを明らかにすることが、日本での大衆的な支持の獲得にとっては必要なものではないと考えている。それが政治的な表現を避ける要因になっていると考えられる。では、そのヴィジュアル系に大きな影響を与えながら大衆的な支持を獲得できなかった日本のヘビーメタルの場合はどうなのだろうか。

7-2. 日本のヘビーメタルと政治、宗教

ヴィジュアル系ロックのミュージシャンは特定の思想信条を持っではいるが、それを明らかにすることが大衆的な支持の得る上で不要だと考えている。では、ヴィジュアル系に大きな影響を与えた日本のヘビーメタルの場合はどうなのだろうか。

日本のヘビーメタルもヴィジュアル系ロックと同様に宗教的な表現についてはあまり重要視していない。初期の LOUDNESS や 80 年代の SABBRAHELLS が悪魔を連想させるモチーフを一時期使っていたくらいである。だが、ヘビーメタルはヴィジュアル系のように大衆的な支持を得ているとは言えない。それならば、自身の信仰について明らかにするような表現や、パフォーマンスとしてそのような意匠を用いてもいいはずである。だが、彼らはそうはしない。なぜなのだろうか。

そのことについて、音楽ライターの大野祥之は、「日本の場合、あまり神と悪魔の概念ってわからないのね。キリスト教徒じゃないから。だから日本のバンドが悪魔をテーマにするのは、やっぱりブラックサバスやなんかの影響であって、決して僕らの文化から出てるものではない。」と発言している⁴¹¹。日本のブラックメタルバンド SIGH の川嶋未来は、「日本で敬虔なクリスチャンだと公言すれば変わってると思われるだろう。キリスト教に没頭することは一般的ではないんだ。だから悪魔崇拝や反キ

(<http://www.loft-prj.co.jp/interview/0607/01.html>)。2016 年 8 月 28 日閲覧。

⁴¹¹ ダン・マクフェイデン・ワイズ (2009)。

リスト教主義は何ら意味を持たない。日本では反逆の象徴とはみなされないんだ。でも僕自身はオカルト的なものが好きだ。悪魔崇拝や西洋のオカルティズム、もちろんインドや中国や日本の東洋オカルティズムにも興味がある。(中略) だからといってキリスト教に反抗しているつもりはない。そこが西洋のブラックメタルとの違いだ。」と発言している⁴¹²。

確かに日本ではキリスト教信仰は一般的ではない。だが、日本のヘビーメタルが宗教に関わる表現をしない理由について、LOUDNESS の二井原実は、日本に国教がないためである指摘している。彼は「日本には特定の宗教や信仰が存在しない。俺は一応仏教徒ではあるけどいつも仏陀を崇拝してるわけじゃない。天国も地獄もわからない。その概念自体は信じてはいるけどね。それを歌詞にすることはしない。」と語っている⁴¹³。

日本には、国教とされる宗教がなく、個々人で信仰する宗教は自由である。その上信仰がそれほど重要視されていない。アンソニー・ギデنزは、日本が世界的に見て、人々の宗教に寄せる重要度の割合が特に少ない国の一つであると指摘している⁴¹⁴。実際、2010 年の世界価値観調査では日本の 50%以上の人が信仰する宗教を持たないと答えている。そのため日本では外国の人々の間にあるような宗教に基づく生活様式の差異や宗教的な対立が成立しにくいと考えられる。それゆえ、外国のデスメタルやブラックメタルのように特定の宗教を攻撃したり、それについての意見を主張するといった表現はあまり意味を持たないのである。したがって反キリスト教主義だけでなく、クリスチャンメタルのような親キリスト教主義、または、特定の宗教を賛美する表現もあまり必要とされていないことがわかる。

次に政治的な主張についてみていきたい。日本のヘビーメタルバンドは、外国のバンドのように政治的な主張を発信していないと述べた。確かにその傾向はあり、ヘビーメタルが、社会的に認められるかどうかの基準として、政治的主張は考慮されていない。だが、80 年代に活躍したバンドからは、政治的な意識を感じられる場合も多く、またそれに関わっていこうという姿勢もみえる。例えば LOUDNESS の楽曲には

⁴¹² ダン・マクフェイデン・ワイズ (2009)。

⁴¹³ ダン・マクフェイデン・ワイズ (2009)。

⁴¹⁴ Giddens (2013, p.730)。

「SHADOWS OF WAR」、「S.D.I」といったタイトルのものが存在している。さらに「SUN WILL RISE AGAIN」では以下のように歌っている。以下は歌詞の一部である。

Surrounded by madness

(狂人に包囲され)

On the verge of breaking down

(暴発・崩壊寸前)

We can't just sit and wait

(座視するわけにはいかぬ)

To be killed, Fight is on

(殺るか？殺られるか？)

Hypocrite The foe within

(偽善を吐く者こそ内なる敵)

Total annihilation

(奴らは殲滅を目論む)

Antiwar Antinuke

(反戦反核だけを唱え)

Absolute betrayer

(私利私欲を貪る売国奴)⁴¹⁵

またヴォーカリストの二井原実は、自身のブログにおいて度々政治的な発言をしている。

「「先の世代に謝罪を続ける宿命を背をわせぬ」昨日安部首相が出された 70 年談話

⁴¹⁵ LOUDNESS (2015)。

は素晴らしかった。」⁴¹⁶

「それにしてもだ、家が貧しく親に売られて慰安婦になった日本人慰安婦へは何もしないのか？騒いだ人だけ得をするということか？台湾からも要求が来てる模様。これ、ぞくぞくと色んな国から要求が来るかも。今回、日本政府は 10 億出して、首相は謝罪して・・・結果お隣さんは「日々努力する」と口頭の声明 要するに、韓国世論の顔色伺いますと言うだけで、本気度ゼロやろ。振り出しに戻るのも時間の問題。いつまでこんな茶番繰り返すのかね？」⁴¹⁷

「中国の密漁漁船団が大挙押し寄せて領海侵犯しておる。それも 200 隻以上だ。これを密漁と言うのかね？こんなことがあってええのかね？密漁船の船員はカメラに向かって余裕で笑ってるで・・・テレビで石波先生が「日本には領海侵犯を取りしめる法律がない」と言うてる。おいおい・・・えらい悠長なこと言うてるなあ・・・。別のコメンテーターは「前向きに検討するしかないですねえ。。。」「何言うてるねん・・・何を検討するねん・・・憲法改正か？別のおっさんは「これを機に集団的自衛権云々ならないか・・・気になる・・・」この期に及んで何言うてるんやろ？狂ってるのか？中国共産党よ、日本の密漁船団が中国領海侵犯したらどうするよ？ロシアや北朝鮮なら即拿捕するか場合によっちゃ撃沈。中国共産党よ密漁団を何とかしなさい。」⁴¹⁸

1985 年にデビューした北海道のヘビーメタルバンド FLATBACKER は、ザ・スターリンなどの日本のポリティカルなパンクロックからの影響を表明しており⁴¹⁹、アルバム『戦争〈アクシデント〉』、や楽曲「宣戦布告」といったタイトルからもそうした姿勢が受け取れる。以下は、「追放」という楽曲の歌詞である。

吹き出すビールス

砦に 火を灯せ

⁴¹⁶ 二井原実ブログ『MINORU NIIHARA “ROCK ME BABY!!!”』2015 年 8 月 15 日の記事 (<http://blog.goo.ne.jp/m-niihara/m/201508>)。2016 年 8 月 29 日閲覧。

⁴¹⁷ 二井原実ブログ『MINORU NIIHARA “ROCK ME BABY!!!”』2015 年 12 月 29 日の記事 (<http://blog.goo.ne.jp/m-niihara/m/201512>)。2016 年 8 月 29 日閲覧。

⁴¹⁸ 二井原実ブログ『MINORU NIIHARA “ROCK ME BABY!!!”』2014 年 11 月 8 日の記事 (<http://blog.goo.ne.jp/m-niihara/m/201411/1>)。2016 年 8 月 29 日閲覧。

⁴¹⁹ 笹川 (2013, p.101)。

侵略者を毒殺させろ
づけづけと入り込んだおまえら
濁ったドブ水のみ干し
消え失せたらいかがだろうか

Very Soon, Aliens Will Attach, This Place
We, Must, Escape, From An Attack of Aliens
とだえるモールス
終幕押しせまる

朽ち果てた兵士が重なり
絶叫の余韻が轟く
敗北をうかがうお前ら
今すぐに失脚せんか

The Damned Of Soldier
Kill The Alien

The Damned Of Alien
Kill The Alien⁴²⁰

音楽評論家の長谷川幸信は、FLATBACKER のメジャーデビューの際「歌詞の直接的な表現が問題となり、レコ倫からの許可がなかなか下りなかった」と述べている⁴²¹。また GASTUNK のヴォーカリスト BAKI は、反原発運動に積極的に参加している。このように、その立場は様々であるが、1980 年代に登場した日本のヘビーメタルバ

⁴²⁰ FLATBACKER (2005)。

⁴²¹ 笹川 (2013, p.102)。

ンドやそのメンバーは、政治的な問題に言及しようとする姿勢を持っている者が、いくらかは存在した。しかしながら、そのような姿勢は、ヴィジュアル系ロックでは、ほとんど消失している。それは、つまり日本のヘビーメタルに多少は存在した政治的なメッセージが、そのサブジャンルである 1990 年代のヴィジュアル系には引き継がれなかったということになる。このことは、同じ頃にノルウェーで登場したブラックメタルや、アメリカで 90 年代にデビューした **Rage Against the Machine** や **Marilyn Manson**、**System Of A Down** などが、1980 年代に活躍したバンドと比較して、政治的主張をより明確にしていたこととは対照的である。『ポピュラー音楽の社会経済学』(2013) において高増明が指摘しているように、日本の音楽が基本的にはアメリカやイギリスの影響を受けたものである⁴²²とすれば、ヘビーメタルにおいてもサウンドだけでなくメッセージ性も含めて影響を受けるのが自然な姿であろう。このことは、80 年代のヘビーメタルに対しては、ある程度は当てはまると言えるかもしれない。しかし 1990 年代以後は、そのメッセージ性が抜け落ち、ファッションやサウンドだけが残ったことになる。なぜそうなったのだろうか。7-3 では日本においてそのような状況が生まれた背景についてみていく。

7-3. ヴィジュアル系ロックの選択の背景

日本では、1980 年代の世界的な流行期にヘビーメタルは商業的に成功しなかった。さらに社会的にも、その存在が承認されたとはいえず、影響力を持つことはなかった。そのために、ヴィジュアル系ロックは大衆的な人気、支持の獲得のために戦略的に政治的な表現を避けてきたと考えられる。しかし、どうして日本においては、大衆的な支持を獲得するために政治的な表現を避けなければならないのだろうか。

その背景には、日本人のメンタリティの問題があると考えられる。日本では特定の政治的立場、思想を明らかにするような直接的表現はあまり好まれない。例えば現 NHK 会長の籾井勝人が、漫才コンビの爆笑問題の政治時事ネタに対し「品が無い」という発言したことは、それを象徴しているのではないだろうか。

⁴²² 高増 (2013, pp.215-216)。

1981年から90年、95年、2005年、2010年に行われてきた世界価値観調査においても、そういった傾向を確認できる。例えば、2010年の調査では、「現在特定の政党に入っているか」という質問に対し「入っている」と答えたのは1%程度である。81年以後の全ての調査において、約2%のまでの間で推移している。

「政治の立場を明らかにするにあたって、世間ではよく「左（革新）」とか「右（保守）」とかいいますが、あなたはいかがですか。「1」は「左（革新）」を、また「10」は「右（保守）」を示すとしします。1から10までの数字で答えてください。」という質問に対しては、2010年では「5」、「6」と答えた人の割合が最も多かった。過去の調査においては、81年の調査で「7」と答えた人がわずかに多いが、後は同じ結果であった。

また「不買運動」、「平和的なデモ」、「ストライキ」、「その他の抗議行動」といった政治的活動については、2010年の調査では40%以上が「どんな場所でも決してやることはないだろう」と答えている。2005年の調査では「平和的なデモ」については、同様の回答で、「不買運動」については32%が「どんな場所でも決してやることはないだろう」と答えた。また「ストライキ」の項目はなく、「その他の抗議行動」については何も答えなかった人が最も多かった。それ以前の調査では「その他の抗議行動」の項目がなく、「ストライキ」、「平和的なデモ」については同様の回答である。81年から95年までは「ビル、工場の占拠」の項目があるが、これについては60%以上が「どんな場所でも決してやることはないだろう」と答えている。

したがって、日本では、人々が特定の政治、思想、信条を明らかにせず、またデモなどの政治活動を行う者は、特別な人間であるように扱われると考えられる。それゆえ、ヴィジュアル系ロックはこのような人々の意識を理解した上で、大衆的な支持の獲得のために表現に政治性を反映させないのが有効な選択だと考えたと言える。

実際、ヴィジュアル系ロックのファンも、そのような大多数の日本の人々と同じように政治的表現をバンドには求めていない。彼、彼女達は、政治や宗教、社会への問題意識というよりもむしろ、第3章でも述べたように、日常の生活や現実の社会から離れたところでの共同体、コミュニケーションをバンドに求めている。例えば、ヴィジュアル系ロックファンで漫画家の蟹めんまは、自伝エッセイコミック『バンギャル

ちゃんの日常』(2012)において、学校や現実の社会に対して「本当の私をわかってくれる人はここにいない」として、ヴィジュアル系を応援していたと記述している⁴²³。同じくヴィジュアル系ロックファンとして学生時代を過ごした作家の雨宮花凜も、自伝的小説『バンギャル・ア・ゴーゴー』(2009)で、現実の生活からの逃避をきっかけにヴィジュアル系ロックファンになっていく主人公を描いている。同作には多くのヴィジュアル系ファンの少女が登場するが、彼女達は自身の政治意識、社会への問題提起、イデオロギーといった事柄については全く言及しない。筋肉少女帯の大槻ケンヂはこうしたファンについて「元追っかけの子に聞いたことがあるんだけど、V系やめてからプロレスの追っかけになって。でもプロレスも衰退しちゃったでしょ？今それで何してるかっていうと-ただ旅してるんだって(失笑)。」、「だからね、旅がしたかったんだよ(失笑)。ここではないどこかへ行きたかっただけみたいよ。」と語っている⁴²⁴。

このことは、ヴィジュアル系のファンにとって、実社会が離れることのできるものとして認識されていることを表している。端的に言えば、実社会を自分との間に境界線を引けるものとして考えている。そういった感覚が結果として政治やイデオロギーといった事柄との関係を否定することに繋がっていると考えられる。

そのようなファンの性質が端的に表われた例として、X JAPANのYOSHIKIが1999年に「天皇陛下御即位十年をお祝いする国民祭典」で自作の奉祝曲を演奏したことに對し、小森陽一、石田英敬、代田智明、高橋哲哉ほか東京大学の教員有志一同が公開質問状を出した事件がある。この式典は、1999年11月12日に皇居前で催された、平成天皇の即位10周年の祝典行事である。主催したのは天皇陛下御即位十年奉祝委員会と、後に内閣総理大臣となった森善朗が会長をつとめる天皇陛下御即位十年奉祝国会議員連盟であった。式典には各界から著名人が出席した。音楽関係では北島三郎、橋幸夫、西城英樹、安室奈美恵、SPEEDらが出席した。ヴィジュアル系では、X JAPANのYOSHIKI、GLAYのTAKURO、JIROが出席した。質問者たちは、この式典におけるYOSHIKIのパフォーマンスが、「国民精神」を動員しようとした戦前の歴史と重なるということを指摘し、「一人一人が異なるファンの心までを動員」しようというの

⁴²³ 蟹 (2012, p.26)。

⁴²⁴ 市川 (2008, p.232)。

は「ロック・ミュージシャンであるあなたの精神と生き方への裏切りになるのではないのでしょうか」と問うた⁴²⁵。以下は質問状の全文である。

一九九九年十一月十一日

東京大学教員有志

代表 小森陽一

YOSHIKI さんへの公開質問状

東京大学教員有志

はじめてのお手紙をこのような形でお送りする失礼をお許し下さい。

新聞などによると、YOSHIKI さんは、十一月十二日に皇居前広場で開催される「天皇陛下御在位十年をお祝いする国民祭典」において、御自身が作曲された「奉祝曲」を演奏されると報道されています。私たちは、このことに深い懸念と危惧を抱いているため、止むを得ず公開質問状を出すことにしました。

まず、この「式典」への顔ぶれを見まわしたとき、私たちは、多くの人々を「動員」する力が天皇への貢献として評価される基準になっていることに気がつきました。私たちは、この点に「象徴天皇制」の変質の危険を感じています。

これまでも「園遊会」や「叙勲」という形で、天皇に対する貢献を評価する事業が行われて来ました。そこには、文化や教育、あるいは芸術における社会的貢献が、まがりなりにも視野に入っていました。けれども、今回の「式典」の出席者に選ばれた SPEED、安室奈美恵、GLAY といったミュージック・シーンで活躍している人々、あるいはスポーツ界の松坂大輔、王貞治、星野仙一という具合に並べてみると、これは観客を「動員」する能力と実績が評価基準の中心になっていることは明らかです。

宇宙飛行士の向井千秋さんも例外ではないでしょう。彼女が宇宙から送ったテレビ

⁴²⁵ 上野・毛利 (2002, p.135)。

の映像に釘づけになった視聴者の数こそが、主催者である「奉祝委員会」（稲葉興作会長）、あるいは「奉祝国会議員連」（森嘉郎会長）にとっては重要だったのです。

「日の丸・君が代」を国旗・国家ママとして法制化する法案が国会で強行されるちょうどその頃、この「式典」の主催者の中心人物が、GLAY が二十万人を「動員」したコンサートに強い関心を示し、その視察に赴いた、という報道があったことを、私たちは確かに記憶しています。その人物は楽曲の質や詞の内容ではなく、ただただ GLAY というグループの観客「動員力」だけに興味を示していたのです。

内容はどうでもいい、問題は「動員力」だけだという発想ほど文化・芸能・スポーツ・学術の分野で活動している人たちを侮蔑し、かつ愚弄するものはないと、私たちは考えますが、いかがでしょう。

YOSHIKI さんも、やはりかって「X-JAPAN」の「動員力」を評価されて、選拔されたのではないのでしょうか。

権力を持つ人たちの、こうした身勝手な姿勢にロック・ミュージシャンとしてのあなたが、やすやすと応じていいのでしょうか。それはあなたの楽曲や、元「X-JAPAN」の演奏を愛し、声援を送りつづけて来た多くのファンを裏切ることにならないでしょうか。

なぜなら、あなたがこの「式典」に利用されることは一人一人のファンの個別性を消してしまい、「動員」ができる数として天皇に「奉る」ことになるからです。あなたが「奉祝曲」を作曲し、演奏することは、以上のような意味を持つと思うのですが、いかがでしょう。

また、私たちは、この「動員」に主眼をおいた「式典」が戦争に向けて「国民精神」を準備するねらいを持っていると感じています。この「式典」のスポンサーは、「財団法人国民精神研修財団」という不気味で怪しい名称を持っています。YOSHIKI さんへの作曲料も、この「国民精神」を「研修」する、あるいは「国民」に「精神研修」をさせる「財団」から支払われることになるでしょう。

この国で「国民精神」という言葉が、きわめて危険な戦争の道具として使用されはじめたのは、一九三七（昭和一二）年のことでした。この年の三月、文部省が「国体の本義」を刊行し、天皇制国家思想を国民に注入しようとし十月には「国民精神総動

員中央連盟」が結成され、日常生活の中での人々の心の動き方までが、戦争に「動員」される国家的運動が始まったのです。

YOSHIKI さんも御存知のように、この年蘆溝橋で中日両軍が衝突し、中日戦争が全面化し、日独伊防共協定が結ばれた後、日本軍は南京を占領する際、大虐殺を行っています。

「ガイドライン法」によって着々と「戦争をする国家」に近づけようとする動きの中で、「日の丸・君が代」が法制化され、「即位十年」を祝して「日の丸」を掲揚せよという命令が文部省から、全国のあらゆる学校に対して発せられている現在の状況でと、六十二年前の出来事は、私たちの中では重なって見えます。

「国民精神研修財団」は、その名が示すとおり、「国民精神」を、「天皇に向けて、天皇の国家」に向けて、そして「戦争をする国家」に向けて「動員」できるような「研修」の場として「式典」を位置づけているのだと思います。それは、かつての戦争を肯定する漫画で読者を動員した小林よしのりが出席者の一人であることからもうかがえます。

YOSHIKI さんは、このような「式典」で、なぜ「奉祝曲」を自ら作って演奏なさるのでしょうか。

それに「奉祝曲」の作曲と演奏は、ほんとうにあなたの自発的な意思なのでしょうか。たとえば SPEED や GLAY のメンバーは、事務所を通して来た「式典」への出席の依頼を断る自由を持っているのでしょうか。たとえ本人からではないにしても、「天皇からの依頼」と事実上言わざるをえない出席要請を断ることはこの国では大変勇気のいることです。このような、自己選択権が奪われた場で「奉祝曲」を演奏することはロック・ミュージシャンであるあなたの精神と生き方への裏切りになるのではないのでしょうか。

YOSHIKI さん、元「X-JAPAN」のメンバーであるあなたの背後では、不慮の死をとげた HIDE さんを個別的に追悼した、一人一人異なるファンの心までが、「国民精神」として一括「動員」されようとしているのです。

YOSHIKI さん、あなたのお考えを是非お聞かせ下さい。

しかし、皇居前広場を埋めるのは、「X-JAPAN」や GLAY や SPEED のファンであ

って、天皇支持者ではないのだという考えのもとに、「象徴天皇制」を内側から破るし
たたかなパフォーマンスとして行われるのであれば、お返事はありません。

一九九九年十一月十一日

YOSHIKI 様

東京大学教員有志

東京大学大学院文化研究科教授

石田 英敬

小森 陽一

代田 智明

他

主旨賛同

東京大学大学院総合文化研究科助教授

高橋 哲哉

他⁴²⁶

上野俊哉、毛利嘉孝は『実践カルチュラル・スタディーズ』（2002）において、この
事件に対するファンのインターネット上での BBS 上でのコメントを紹介している。

「右翼的なものを払拭するぐらい YOSHIKI の曲はよかった」（①）

「主催者側は、ああなることは予測した上ででも若者層が欲しくて、ああいうふうに
YOSHIKI やらなんやらいっぱい呼んだわけで。……でもまあ、終わって結果、

⁴²⁶ インターネットサイト『いつも心に微風を』内、“徒然に想うこと”
(<http://www.geocities.jp/soyoka77jp/1-11-1.htm>) より引用。2016 年 8 月 28 日閲覧。

主催者側の意向ははずれたなって感じ。」(②)

「私は天皇家が好きです。YOSHIKI が捧げた曲の間、天皇と YOSHIKI が二重写しに会場のスクリーンに写しだされて、なんだか親子に見えてしまったのだけど(笑)。すごく微笑ましく YOSHIKI を見つめる両陛下。だからこそ、変な政治色に塗り固められて欲しくなかったなあ。天皇は天皇。政治家が指揮しすぎ。」(③)

「YOSHIKI は天皇陛下のためにアニバーサリー⁴²⁷を作ったんだ。それを名誉だと思って引き受けたんだよ。それ以外の理由なんてない。YOSHIKI が売名や金のためにこの仕事を引き受けたわけないでしょう？左の連中（変な東大教授陣）が言いがかりをつけてきたけど、あんなのが出てくるのを承知の上で、今回の作曲を引き受けたんだと思うぜ。」⁴²⁸ (④)

上野と毛利は、これらの発言からわかるファンの態度について、「(引用者注：ファンにとって) 左派の側からの公開質問状のような批判は、レッテル貼りであり、右派の邪悪な政治的思惑とまったく同じように、純粋な YOSHIKI の音楽をイデオロギーに還元し、汚すものでしかない。」として、「YOSHIKI を政治的に利用した右派もそれを批判しようとした左派も、ファンにとっては同型の抵抗すべき敵として現れるのだ。」と指摘している⁴²⁹。この指摘は的を得ていると考えられる。つまり彼、彼女らは、「私達」と「YOSHIKI」はそうした政治性からは自由な存在であり、それを自分たちとは別の「大人達」に汚されたくないと感じているのである。

雨宮処凛の自伝的小説『バンギャル・ア・ゴーゴー』(2009) では主人公が、自分の応援するヴィジュアル系ロックバンド ZEX の楽曲を与党・民衆党がテーマソングに起用したことを受け、「人間らしく生きることに気づかせてくれた存在。何も怯えることなんかないって教えてくれた存在、私にだって何かできると教えてくれた存在。いろんなことの真実を教えてくれた神様みたいな存在。私たちを音楽で抱き締めてく

⁴²⁷ 奉祝曲のタイトル。

⁴²⁸ 上野・毛利 (2002, pp.140-144)。

⁴²⁹ 上野・毛利 (2002, p.145)。

れて、そして時には叱ってくれた存在。大人の腐った社会と敵対して、私たちサイドに立ってくれているはずだった存在。バンドって域を遥かに超えた、精神的な大きな支柱みたいな存在。その ZEX が、民衆党なんていう死に損ないのクソジジイたちに利用される。国だとか政治だとかお金だとか利権だとか、そんな吐き気がするほど腐った事情が絡んだものを宣伝するための道具になる。(中略) どうしてだろう。自分の一番大切にしていたものが、目の前で汚されたような気持ちになってしまう。」と考えるエピソードがある⁴³⁰。これはそうしたファンの心性を的確に表していると言える。

しかし、仮に、YOSHIKI が右翼的な政治思想を持ち、その上で式典に参加したとしても不思議なことではないし、あるいは質問状にもあるように、天皇支持者ではなく、「象徴天皇制」を内側から破るパフォーマンスとして行っている可能性だってある。だが彼、彼女達はそうした可能性は考慮しないのである。YOSHIKI 自身は、この質問状の受け取りを拒否し、特に意見も述べなかった。彼のこの姿勢からは、ファンの気持ちを理解しているという感じを与え、ファンによる支持を維持しようとする意識がうかがえる。

ではヴィジュアル系ロックのファンが、このような感覚を持っているのはなぜだろうか。その背景には 1990 年代以降の日本社会の状況があると考えられる。第 3 章で述べたように 90 年代以降の日本社会には大きな構造の変化があった。例えば、バブルの崩壊、そしてそれに伴う長い経済停滞の始まり、終身雇用制などの日本的企業システムの崩壊、家族・親戚・地域における人々の社会的つながりの弱体化、さらにテロリズムの台頭や、自然災害、犯罪への不安などである。中でも特に大きな影響力を持ったのは経済停滞であると言える。それによって人々が次第に内向きになっていったことは指摘されている⁴³¹。だがその一方で、この時期、日本の人々の生活水準は上昇して、とりあえず豊かになった。国民の多くが中程度の生活を営むことができるようになったのである。世帯当たりの平均年間所得金額は 85 年に 500 万円を越えて以来、90 年代は 600 万円を越え、その後も 500 万円以上が維持されている⁴³²。また冷戦の終結による東西対立の解消や、国連での核兵器廃絶決議の採択、世界的な軍縮傾

⁴³⁰ 雨宮 (2009c, pp.50-52)。

⁴³¹ 高増 (2013, p.233)。

⁴³² 湯沢 (2014, p.15)、厚生労働省の統計による。

向など、世界規模での具体的な脅威が少なくなったことも指摘できる。

これらの事象は人々の関心を、外国や政治ではなく、自分自身のアイデンティティやコミュニケーション、どう生きるかといったことに向かわせていったと考えられる。しかし、このような傾向は、外国のヘビーメタルファンの態度とはまったく異なっている。5・2 で見たように外国の場合、ファンは、宗教や政治、社会の現状に対して問題意識を持っており、自分達もそこにコミットするべきだと考えている。日本のヴィジュアル系ファンが「大人達」を「自分達」とは違う社会に生きる存在と捉えているのに対し、外国のヘビーメタルファンは「大人達」と「自分達」が生きる社会が同一であることが意識されているのである。そのなかで、バンドとファンが社会や体制への反抗や、異議申し立ての意識をバンドと共有する。つまり、この場合の抵抗の対象は、政治や宗教のようなその社会の既成のシステムなのである。このような意識構造が外国における、ヘビーメタルのカウンターカルチャーとしての受容に繋がっているのである。

質問状を出した小森陽一らは、こうした外国のヘビーメタルとファンの関係に近い性質を持つものとしてヴィジュアル系を捉えていると言える。「ロック・ミュージシャンとしてのあなたが、やすやすと応じていいのでしょうか」、「ロック・ミュージシャンであるあなたの精神と生き方への裏切り」といった文言からは、そのような認識が現れていると言える。上野と毛利も「東大教員たちは、「ロックミュージシャンは反体制的である」あるいは「反体制的であるべきだ」という自らの政治的願望を投影しつつ公開質問状を送っている。」として「YOSHIKI のファンの実像はそれからかけ離れている。」と指摘している⁴³³。

小森らの認識は、外国のヘビーメタルや 80 年代のヘビーメタルに対してであれば少なからず当てはまったかもしれない。80 年代の日本のヘビーメタルも、少なからずカウンターカルチャーであろうとしていたからである。先に述べた LOUDNESS や FLATBACKER の例にもそうした意識は感じられる。また『YOSHIKI/佳樹』(2009) には、アマチュア時代、音楽評論家が X JAPAN（当時は X）に対して「ロックってアンダーグラウンドの音楽なんだよ。ロックバンドがテレビに出るなんてことは、絶対

⁴³³ 上野・毛利 (2002, p.143)。

にないね」、「テレビに出られたとしても、その瞬間にファンの信用を失うことになる。

（中略）テレビに出たバンドからはロックファンは離れていくよ。」と話したという記述がある⁴³⁴ことから、当時ファンの側にもいくらかそうした意識があったと受け取れる。しかし 90 年代のヴィジュアル系は、ヘビーメタルとしては商業的に成功できなかったために、大衆化する道を選択したのである。

だがそうしたロック音楽の大衆化はヴィジュアル系だけでなく、日本のロック全体に言える問題であるかもしれない。社会学者の宮台真司は『増補 サブカルチャー神話解体』（2007）において「とりわけ、85 年以降、自らがロックであると自己言及しさえすれば何でもロックとして流通する「総ロック化の時代」が訪れ、ここにおいてロック・ポップス・ニューミュージック・歌謡曲の差異が極小化するに至った。」⁴³⁵と指摘している。1980 年代以前には、例えば 1960 年代の岡林信康や、70 年代の頭脳警察、ARB、忌野清志郎、80 年代初めのザ・スターリンなどカウンターカルチャーとしての性格を持つアーティストやバンドが存在していた。80 年代の日本のヘビーメタルもそうした流れの中で登場してきたと考えられる。しかし 1980 年代の終わりから、90 年代のはじめにかけて日本のポピュラー音楽からそのようなカウンターカルチャーとしての性質は薄まっていった。その背景にあるのは音楽産業の巨大化である。とりわけ 80 年代の半ばごろから、バンドブームが過熱し、ロックミュージックがビジネスに組み込まれていった。特に 1990 年代には、日本独自のポピュラー音楽である J-POP が誕生した。J-POP は日本的旋律とリズム、洋楽的サウンドを融合させたもので、これが大きな支持を得たことで、日本で巨大な音楽産業が形成された。そのなかで、ヴィジュアル系はヘビーメタルから派生しながら大衆性を追求し、その過程で政治性や反体制的な要素を薄くしていった。社会学者の南田勝也は、90 年代ごろから資本や行政がサブカルチャーを取り込みに向かっていると指摘し、「サブカルチャーが巨大化・歴史化し、少数派の意見を代弁するものではなくなった（あるいは少数派の意見がその文化を背負う物の見方のひとつでしかなくなった）現実には、サブカルチャーが「サブ」ではなくなったという事実のみを表している。いつまでも「サブ」のつも

⁴³⁴ 小松（2009, p.184）。

⁴³⁵ 宮台・石原・大塚（2007, p.181）。

りでいることが認識の誤りを生むのだが、現実には「サブ」を支持する層よりも「マス」を支持する層も飲み込んだ巨大な複合体ともいえる存在になっている。」と指摘している⁴³⁶。ヴィジュアル系ロックの例は、日本のロックが 1990 年代に次第にマスカルチャーの一部となっていくことを端的に示していると言える。

しかし、だからと言って、必ずしもヴィジュアル系が対抗文化としての面を持っていないかと言えばそうではない。ヘビーメタルの歴史においては、例えば、常にそれ以前のスタイルに対するカウンターとなるサブジャンルが登場することで、音楽ジャンルとしての新陳代謝が行われてきた。例えば NWOBHM はパンクに影響を受け、それまでのハードロックに対するカウンターとして登場した。グラムロックからの影響を受けた Van Halen、Mötley Crüe ら LA メタルは大衆性を追求したという点で NWOBHM のようなヘビーメタルに対するカウンターであった。そしてそれが支持を得て人気となると、ハードコアパンクに影響されたメッセージ性の強いスラッシュメタルが登場した。その後 90 年代に入ると、Metallica、Slayer、Megadeth らの人気でスラッシュメタルは大衆化していった。すると、ヒップホップやファンクなどのブラックミュージックとの融合を打ち出したラップメタルやモダンヘヴィネス、ニューメタルが登場した。またより激しいメッセージ性とラウドなサウンドのデスメタル、ブラックメタルも登場した。2000 年代に入り、それらが人気となり大衆化すると、ヘビーメタルに影響を受けたメタリックなハードコアパンクや、デスメタルに影響を受けた「New Wave of American Heavy Metal」と呼ばれるメタルコアのムーブメントも起こった。またシューゲイザーなどの音楽ジャンルに影響されたポストメタルと呼ばれる 90 年代のヘビーメタルを発展させたジャンルも生まれた。

このような流れを日本に置き換えれば、ヴィジュアル系ロックの登場はそれまでのヘビーメタルに対して、大衆性の追求という面においてカウンターであったと言える。その意味ではヘビーメタルシーンの新陳代謝が行われていたといえるだろう。ちょうどアメリカやイギリスにおける LA メタル、グラムメタルの流れに近いと言えるかもしれない。だが日本の場合、90 年代のヴィジュアル系ロック以降、新しい形のヘビーメタルは生まれていない。第 2 章でみたような DIR EN GREY のヘビーメタルへの音

⁴³⁶ 井野 (2003, p.67)。

楽性の転換と海外への進出は、2000年代に入り次第に様式化していったヴィジュアル系に対する、一種の対抗であったと言えるかもしれないが、日本のヘビーメタルシーンの新たな流れとはならず、特殊な例として受け止められている。このような1990年代以降の日本のロック、ヘビーメタルの状況の背景にも日本経済の停滞による社会の閉鎖的傾向が影響していると考えられる。それはこのような文化的な停滞としても現れていると言えよう。

さて1990年代以降の日本社会の特徴として指摘されるものとしてもう一つ、重要な事柄がある。それは日本社会の右傾化である。それとヴィジュアル系とはどのように関係しているのだろうか。第3章でヴィジュアル系ロックシーンにおいてバンドやファンが形成するコミュニティが保守的な傾向をもっていることを指摘した。そのなかで、とりわけ性別による役割分業やライフコースの面に関して、伝統的な性質を保持しようとする意識が働いていることを示した。イギリスの社会学者ジェラード・デランティは「保守的な思想は、伝統の回復および国家と社会の有機的統一を支持してきた。コミュニタリアニズム（共同体主義）の理想を代表する典型は保守主義である。これはコミュニティとモダニティの諸条件を和解させる一つの試みと解釈できよう。こうした傾向のいま一つの事例としてナショナリズムがある。ナショナリズムにおける政治的コミュニティの理念は、必然的に原初的な^{カルチュラル・コミュニティ}文化共同体と結び付く。」と指摘した⁴³⁷。

したがって、ヴィジュアル系ロックが保守的な性格を持っており、かつ大衆的な支持を得ることを目指している以上、90年代半ばから2000年代はじめにかけて、度々指摘されている日本社会の右傾化⁴³⁸と対応しながら、次第に右傾化していくことは考えられる可能性である。実はそのことを示唆する現象もYOSHIKIの公開質問状を巡る議論の中に見られる。上野と毛利は、この公開質問状の事件を巡る議論の中で「唯一勝利していくのが、YOSHIKIの音楽の絶対性・普遍性を認め、それにあたかも感動していたかのように見える天皇と皇后である。」と指摘し、2人のファンの発言を取り上げている。

⁴³⁷ デランティ（2006，訳書 p.29）。

⁴³⁸ 岩崎・上野・北田・小森・成田（2008，pp.30-38）、小熊・上野（2003，pp.1-4）、中野（2015，pp.106-108）にそのような記述がある。

「あの場で天皇は YOSHIKI の楽曲を聞いて嬉しそうだった。日頃ああした物には触れ合う機会もないのでしょう。それが一番のお祝いなんじゃ。」(⑤)

「右翼も左翼も、皇后の「痛みを伴う愛を知るために」って言葉の意味ぐらい解って欲しい。」⁴³⁹ (⑥)

上野と毛利は、「ここで見ることができるのは、ファンと感動を共有する天皇・皇后であり、同時にファンと同様に社会の犠牲になっている〈不幸な〉天皇・皇后の像である。」と述べている。そして東大教員らの質問状は、「若者たちは虚偽のイデオロギーに染められた犠牲者なのだから救い出さなければならない」というエリート主義的意識に基づくものであり、実のところ、そうした考え方・行為こそが、天皇制イデオロギーを存続させている」と指摘する⁴⁴⁰。

これらの発言からうかがえるのは、ファンが「自分たちと天皇・皇后は意識を共有している」と感じていることである。つまり彼、彼女らは、天皇・皇后が YOSHIKI の音楽の価値を分かってくれているはずだという意識をもっているのである。⑤や⑥だけでなく、先にあげた③、④の発言からもそうした意識を感じられる。ファン達がこのような意識を持っていることは結果として、小森達が想定したような恣意的なものではないにせよ、結果的に「一人一人の心が「国民精神」として動員されている」と言えるのではないだろうか。

この式典は 99 年の話だが、2000 年代以降ヴィジュアル系ロックとその周辺にはこのような無意識的なナショナリズムが傾向として表われている。例えば、2000 年以後に登場したヴィジュアル系のバンドの多くが外国に関心が無く、日本的な音楽で十分だと考えている⁴⁴¹こともその一端だと言えるかもしれない。また音楽ライターの大島暁美や市川哲史、漫画家の蟹めんまらはヴィジュアル系の音楽に対し、日本独自の文化として海外でも高い支持を得ていると実情以上に評価している。このことから「外

⁴³⁹ 上野・毛利 (2002, pp.145-146)。

⁴⁴⁰ 上野・毛利 (2002, p.146)。

⁴⁴¹ 齋藤 (2013)。

国人が日本のコンテンツを評価している」とする、政府のクールジャパン戦略に共通する意識を感じ取れるのではないだろうか。こうした状況を受けてなのか、90年代に活躍した者も次第にこうしたナショナリスティックな傾向を持ってきている。例えばSUGIZOは「ヴィジュアル系以外の日本のアーティストって求められていないんだよ、今」⁴⁴²、「頭の堅い評論家達は洋楽と似たようなことをやれば評価し、日本のヴィジュアル系には拒否反応を示す。近年では逆に海外のリスナーのほうがそういう偏見なしで新しい日本のカルチャーとして受け入れているという現象がおきている」と発言している⁴⁴³。勿論これは香山リカが指摘した、イデオロギーとは無関係に「日本は特別な国」、「日本は素晴らしい」と屈託なく考える「ぶちナショナリズム」⁴⁴⁴のようなものであり、中国や韓国に対する歴史認識を巡る問題や、外国人の排斥といった事柄の背後にあるナショナリズムとは異なっている。しかし、少なからず日本社会の傾向を反映させた現象であると受け取ることができる。したがってヴィジュアル系ロックは、バンドやファンの意図しないところで、日本社会の右傾化を補完する役割を果たしているとも考えられる。

本章で述べたヴィジュアル系ロックの例は、図らずも90年代以降の日本社会の姿を映し出していると考えられるだろう。

おわりに

ヴィジュアル系ロックは、アメリカやイギリスの様々なロックに影響され1980年代の終わりに登場し、現在まで日本の音楽シーンにおいて、一定の支持・セールスを得る音楽ジャンルとして存在している。その音楽的なルーツのもっとも重要なものは、1980年代に流行したヘビーメタルである。ヴィジュアル系ロックの原点となるバンド、X (X JAPAN) も、ヘビーメタルを基盤として登場した。彼らは当初はヘビーメタルバンドであったが、ヘビーメタルが日本では、社会一般の評価を得られず、十分な商業的成功も獲得できなかったため、そのスタイルを変える必要があった。そして、パ

⁴⁴² SUGIZO・山本 (2012, p114)。

⁴⁴³ SUGIZO・山本 (2012, p.61)。

⁴⁴⁴ 香山 (2002) を参照のこと。

ンクやニューウェーブ、日本の歌謡曲などをヘビーメタルに融合させ、ヴィジュアル系ロックという新しい音楽ジャンルを生み出した。その後、90年代に入ると彼らのスタイルをより洗練させた LUNA SEA や L'Arc-en-Ciel などの活躍によってヴィジュアル系ロックは、日本において大きな成功を勝ち取った。しかしその際に、ヘビーメタルが本来持っていた政治的、宗教的なメッセージ性が消えていった。それは 90 年代以降、世界に波及したヘビーメタルが、アジアやヨーロッパ、アメリカで、より強いメッセージ性を持つことになったのとは、完全に逆の現象であった。

そのようなことが起きた原因としては、日本には国教がなく、信仰が重要視されていないことと政治に関して直接的な表現を嫌うようになった日本人の特徴が影響している。ヴィジュアル系ロックは、日本での商業的成功を得るために、戦略として宗教的、政治的な表現を避けていったのである。またヴィジュアル系の人気を支える大きな基盤となっている熱狂的なファンの性質も関係している。彼、彼女達はヴィジュアル系ロックに実社会と離れたところに存在する共同体、コミュニケーションを求めている。彼、彼女達からの支持を維持するうえでも、ヴィジュアル系はそのようなスタンスを選択する必要があったのである。

ファンがそうした姿勢を持っていたのは、バブル崩壊による経済停滞からくる日本社会の内向き傾向や、その一方で高まっていった物質的な豊かさを反映したものである。彼、彼女たちは、社会問題や政治、戦争といったことよりも、自分のアイデンティティやどう生きるかといったことに関心を持っていたのである。

また、90年代にはバンドブームを経てロック音楽がビジネスに組み込まれた。特にこの時期には、80年代終わりに登場した J-POP という言葉が、その実体をもつようになり、次第に日本独自の音楽ジャンルとして発展していった。J-POP は、日本的旋律とリズム、洋楽的サウンドを融合させたもので、これが大きな支持を得たことで、日本において巨大な音楽産業が形成された。ロック音楽は、特別な一部の人々が聴く、特別な音楽ではなくなり、多くの人々に愛されるもの、聴かれるものとなった。「ヴィジュアル系」という選択が、有効性を持ったのはこうした背景によるものとも考えられる。

しかしその選択はヘビーメタルのもつカウンターカルチャーとしての面を失わせ

ることになった。その意味では、ヴィジュアル系ロックは、ヘビーメタルから派生したものでありながらヘビーメタルではなくなっていると言える。ドキュメンタリー映画『METAL: A HEADBANGERS'S JOURNEY』、『GLOBAL METAL』の中でも、ヘビーメタルは社会や体制への反抗や、宗教に基づく邪悪なものや不吉なものを表現するカウンターカルチャーとして扱われているが、この映画が明らかにしているように、日本以外の国々では、ヘビーメタルは既存の社会体制からは逸脱した存在、既存の制度に異議を唱えるカウンターカルチャーの一つとして受け止められている。この相違が、海外でのヴィジュアル系に対するある種の「アート」としての評価に繋がっているとも考えられる。

しかし一方で、経済停滞が続くことで、2000年以降次第に右傾化していった日本社会の傾向を反映して、ヴィジュアル系ロックもまたナショナリスティックな傾向を強めていったことは否定できない。2000年代の後半に登場してきた若い世代のバンドが、それまでに比べ洋楽への関心を薄くしていったことや、キリトのように極右とも受け取れる発言をするようになったことは、それを象徴しているのではないか。また音楽ライターやファンなどシーンの周辺の人々が、海外でのヴィジュアル系ロックの評価を過度にポジティブに受け止めていることも、同様のナショナリスティックな感覚に基づくものだと考えられる。

本章でみたヘビーメタルの変質としてのヴィジュアル系ロックの例は、1990年代以降の日本社会が海外への関心を無くし、次第に孤立化していることを端的に表しているのではないだろうか。

おわりに

本論文では、ヴィジュアル系ロックについて、歴史、音楽性、アーティストとファンのコミュニティ、経済・社会状況との関係性、文化としての位置、音楽ビジネス、グローバル化などの観点から総合的に分析することを試みた。

第1章では、ヴィジュアル系ロックの誕生から90年代までの歴史を振り返り、その成功と発展を音楽的ルーツ、ファッション、支持基盤、時代の社会経済状況との関係性などの視点から分析した。そして多くのヴィジュアル系ロックのミュージシャンが、実は自身の音楽的な才能やルックスなどに対してコンプレックスを感じていたことを明らかにした。その一方で、あるいは、それゆえに、彼らは多くの人に認められたいという意識を持っていた。彼らのそのような気質が、商業的成功を意図した流行への対応（ニューウェーブや歌謡ロックとの接近）を促し、新たな音楽ジャンルを誕生させたのである。そしてその結果、彼らは商業的な成功を勝ち取ることができた。それは彼らの戦略によるものだけでなく、「絶望」や「闇」、「不安」、「焦り」などをテーマにした表現が、豊かな社会の中で、自らのアイデンティティの確立に悩み葛藤していた少女、少年たちの共感を呼んだことも大きい。また多くのバンドを組む若者たちには、コンプレックスを打破し成功していく物語がリアリティを持って受け止められたのだろう。さらにその背景として90年代の音楽産業の成長と、それに伴うロック音楽の大衆化があり、それがヴィジュアル系の成功にとって、追い風になったと言えるだろう。

また、ゴスロリ・ファッションの導入、地方のヤンキー文化と欧米の耽美派ロックとの接近といった「奇妙な」文化的融合があったことについても検討した。

第2章では、ヴィジュアル系ロックが2000年以降、音楽産業の衰退のなかで、どのようにして音楽ジャンルとして存続し、再び脚光を浴びるに至ったのかについて分析した。特に90年代と比較してヴィジュアル系のミュージシャンが自身に対する客観的評価を次第に欠いていき、日本的なリズム、メロディといった音楽性、ヤンキー文化的な側面を強化し、閉塞化していったことを明らかにした。それは経済停滞の長期化によって内向きになっていった日本社会の動向と対応した現象であったと言える。

そのなかでファッション面では、日本のホストファッションの要素を取り入れるなど新たな試みがあったことについても指摘した。またヴィジュアル系のバンドとファンがつくる連帯感の強いコミュニティとしての側面が、シーン存続に大きな役割を果たしたことを明らかにした。一方で、それとは逆の方向性をもつ、DIR EN GREYに代表されるような海外進出の動きがなぜ起こったのかについても考察した。彼らはそのようなヴィジュアル系の閉塞化に危機感を持っており、それに対抗する新たな試みとして海外市場への進出を図ったのである。

第3章では、ヴィジュアル系ロックシーンにおいて、バンドとファンが親密なコミュニティを形成するという点に着目し、それが1990年代にヴィジュアル系ロックを人気にした大きな要因であること、そして、そのような効果が生じたのは、日本の社会、経済の状況が背景にあるということを明らかにした。バブル崩壊以降の経済停滞の長期化、雇用環境の悪化、家族・地域の社会的なつながりの弱体化といった経済・社会状況のなかで、人々はそれに不安を感じるようになっていき、従来の家族、地域、企業といった共同体の代わりとなるような帰属の対象を、宗教や同じ嗜好をもつ人々のコミュニティに求めるようになっていた。ヴィジュアル系ロックシーンのバンドとファンのコミュニティもまさにそのような役割を果たしている。また、コミュニティが形成され、それが強化されていく過程で、ヴィジュアル系においても、日本社会の伝統的な男性・女性の役割を維持しようとする保守的な意識が働いていたことについても指摘した。

第4章では、ヴィジュアル系ロックの海外での受容のされ方について、支持層や音楽ビジネスとの関係性から分析した。海外において、ヴィジュアル系ロックは、日本のアニメをきっかけとして認知されることが多く、様々な音楽やファッションを融合させた表現が、ある種の「アート」として評価されることもある。しかしその一方で、海外での商業的成功は依然として困難な状況にある。ここではその要因が、日本の経済停滞、日本の音楽産業の沈滞、日本的な声質やリズムによるものであることを明らかにした。またグローバル化の進展によって登場した海外出身のヴィジュアル系バンドについても検討した。彼らは日本のバンドとは違い、国通しの垣根を越えて連絡を取り合い、世界の市場に挑戦しようとする意欲的な姿勢を持っている。しか

し、彼らは日本のヴィジュアル系の特徴を模倣しているがゆえに、日本のポピュラー音楽の問題をも同時に取り込んでしまっている。そのために、かえって世界的な成功からは遠ざかっていることを明らかにした。

第5章では、ヴィジュアル系ロックに大きな影響を与えた音楽ジャンルであるヘビーメタルを取り上げた。ヴィジュアル系は、実は、これまでヘビーメタルを演奏していたミュージシャンが、商業的成功のために、それまでのヘビーメタルと決別し、耽美的なロックや日本の歌謡曲的なロックの要素を取り入れて、自らのスタイルを変えていった側面があることを明らかにした。ここではその要因として、日本においてヘビーメタルが商業的成功や社会一般の基準での評価されなかったことを指摘した。結果、ヴィジュアル系は実際に成功したが、彼らの選択に対する社会やヘビーメタルの側の反応は芳しいものではなかった。そのため、彼らは成功すると、多くの人に受け入れられることを意識し次第に音楽性をポップにし、カジュアルなルックスへと変化するのである。

第6章では、海外におけるヘビーメタルと社会の関係について検討した。とくにアメリカでは日本とは異なり、80年代以来ヘビーメタルが商業的に成功し、社会に対して大きな影響力を持っていることを明らかにした。そしてヘビーメタルの表現やそのファンによる受容に政治や宗教、イデオロギーといった問題が深く関わっていて、それが一種のカウンターカルチャーとして認められていることを示した。アメリカのほかにも、イギリス、ノルウェー、ブラジル、インドネシア、インド、イスラエルなどの例をみていくことで、それが海外におけるヘビーメタル受容の共通した特徴であることを明らかにした。

第7章では、ヴィジュアル系の政治との関わり、社会に対する立場について検討した。そして、ヴィジュアル系ロックが、日本で大衆的な支持を獲得するために、ヘビーメタルの持つカウンターカルチャーとしての要素を薄めていったことを明らかにした。ここでは、その要因として、1980年代にヘビーメタルが商業的に成功し、社会的な影響力を持つ音楽ジャンルとして認知されたアメリカやヨーロッパとは異なり、日本では、ヘビーメタルが成功を得ることができなかったこと、そして日本の社会ではポピュラー音楽に対し政治思想、宗教的な意見の表明が求められていないことを指摘

した。

とりわけ、ヴィジュアル系のファンは、政治や思想といった問題を自分たちとは異なった人々のものとする意識を持っており、その点で、海外のヘビーメタルのファンとは認識が異なっていることを明らかにした。またヴィジュアル系バンドの大衆的な支持を得ようとする姿勢が、図らずも 90 年代半ばから指摘される日本の右傾化を補完する役割を果たしていることを明らかにした。

ヴィジュアル系ロックについて、ヘビーメタルとの関係性を中心に議論を展開させた点に関して批判が存在するかもしれない。むしろニューウェーブやゴシックロック、ニューロマンティクスからの影響が大きいという意見もあるだろう。だが、ヴィジュアル系を日本のロックの歴史の中で捉えたときには、やはりヘビーメタルから派生した音楽ジャンルとして位置づけられると考えられる。例えば、ヴィジュアル系誕生のきっかけとなった X (X JAPAN) が、ヘビーメタルとして登場したことも、ヴィジュアル系とヘビーメタルの関係を示している。直線的なビートや金属的なギターリフといった音楽的特徴が多くのバンドに共通していることや、第 6 章でも述べたファンのヘッドバンギングに関しても、ヘビーメタルに影響されたというよりは、その名残であると捉えるべきであろう。

一般にヴィジュアル系について分析を試みるとき、種々の音楽ジャンルの集合体であることや耽美的な化粧にばかり目が行きがちである。それは重要な点ではあるが、それだけがヴィジュアル系の特徴ではない。化粧にとらわれすぎていることが、先行研究の大きな問題点であったと考える。

ヴィジュアル系は、様々な音楽ジャンルの諸要素が、一見したところ必然性なく結びついているようにみえる。しかし、実は、そこに必然性は存在する。

それは、彼らが大衆に支持されることを求めたこと、そして、その背景にある彼らのコンプレックスである。彼らは、音楽的才能や自身のルックスに対しコンプレックスを抱えていて、そのため、多くの人に認められたいという意識を強く持っていた。そのため、大衆的な人気を獲得することに対して貪欲であった。彼らは、化粧や音楽のミクスチャーによってコンプレックスを隠しながら、大衆に支持されそうな要素を選んで融合させたのである。彼らは、その時点で流行している文化や、多くの人々が

求めていると思われるものを敏感に察知し、取り入れていった。80年代の終わりには、当時人気だった Japan などのニューウェーブや、BOΦWY などの歌謡ロックに接近し、ヘビーメタルを日本で受け入れられやすい形にアレンジしていった。2000年代に入り、それらが流行遅れとなると、90年代の J-POP や、当時若者の間で流行し始めたホストファッションの要素を取り入れていった。その後、2010年代にはアニメやマンガといった日本のコンテンツが国内外で注目されると、それに接近していった。

ただし、その融合のさせ方は「カッコいいものを足していけばもっとカッコよくなるだろう」というようなアバウトな感覚に基づいている。そこに、彼ら特有のヤンキー的な美意識が伺えると言えるだろう。またその課程で、本来ヘビーメタルにあったカウンターカルチャーとしての側面、社会に対する態度を明らかにするという姿勢は、薄まっていった。

それでも、ヴィジュアル系ロックは、一般的な社会からは評価されず、ヘビーメタルの側からは音楽的に劣ったものとされたが、90年代には、日本の多くのリスナーに支持され、商業的に成功した。そして、その後も、一定のマーケットをもつジャンルとして存続し続けている。それが、結果的には、日本独自の音楽ジャンルとして海外のアーティストにも影響を与えるような状況を生んだことは評価できるだろう。

ヴィジュアル系の成功は、彼らの採用した戦略の勝利だといえるかもしれないが、別の側面から見れば、1990年代以降の日本社会が内向きになっていることを反映している。ヴィジュアル系が大衆的な人気を獲得したのは、あくまで日本のなかでの話であり、人気を支えたファンも日本のファンである。そこには、日本の経済が停滞するなかで、日本のポピュラー音楽が、次第に日本のマーケットに特化したものになっていったことが反映されている。

ただし、それが 90年代に支持を得たのは、多くの人が経済停滞の回復といった未来を期待できる社会であったからだとも言える。90年代に日本の社会構造は大きく変化した。経済停滞をはじめ、労働環境の変化、地域・家族といった伝統的な共同体の崩壊、災害・犯罪への不安、テロリズムの台頭などの問題が顕在化し、人々は不安を感じていた。そのなかで、ヴィジュアル系の「生き方」、すなわち、ネガティヴィティを抱えながらも成功しようという姿勢は、不安を感じていた人々の共感を呼んだの

である。

しかし、2000 年代以降は、経済停滞が長期化し、政府の新自由主義的な政策の実行によって格差は拡大化していき、人々は、もはや、そのような期待を持てないと感じるようになった。それゆえ、人々は、自分の身近な範囲で気の合う仲間を見つけ、楽しむ傾向を持つようになった。その影響を受けて、ヴィジュアル系も音楽的、文化的に様式化、閉塞化が進んでいった。DIR EN GREY の音楽性の変更と海外進出の動きが、シーンの新たな流れとならなかったことは、それを象徴していると言える。またそうした状況が、ヴィジュアル系の持っていた保守的な側面を強化し、日本の右傾化を補完する役割を果たしていることも重要な点であろう。ヴィジュアル系ロックは大衆的な支持を得られる音楽であろうとしてきたゆえに、その動向は日本社会の動向を反映させたものになっているのである。

現在の日本は、世界からも孤立化し、貧しい社会になっている。同様にヴィジュアル系ロックシーンも停滞した状況にある。例えば、90 年代に活躍した X JAPAN、LUNA SEA、GLAY、L'Arc-en-Ciel や、2000 年代に活躍した DIR EN GREY、the GazettE、SID に人気の面で代わるバンドが登場していないことにも、そうした停滞をみることができる。2010 年頃にあった海外進出の動きも、以前ほど活発ではなくなった。また海外出身のヴィジュアル系バンドもごく小さな規模での活動しかできていないものがほとんどである。日本の若手では、現在 DIAURA や MEJIBRAY、己龍、NOCTURNAL BLOODLUST といったバンドが注目されているが、熱狂的なファン以外にも影響力を持っているとは言いがたい。今のところ、演奏をしないエアバンドであるゴールデンボンバーが、唯一ビッグネームに比肩しうる存在であろう。彼らはカラオケに当て振りの演奏をするパフォーマンスで人気を得た。端的に言えば、ヴィジュアル系の表現を戯画化する表現を行ったと言える。当て振りの演奏は、ヴィジュアル系が総じて演奏が上手くないことが意識されていると考えられる。歌詞の中のストレートな言葉遣いも、ヴィジュアル系が比喩的な表現を歌詞に多用することをパロディにしていると言える。彼らはヴィジュアル系に対して、メタ的な視点でのアプローチを選択し成功した。これは停滞したシーンに一石を投じる、クレバーな判断だと言えるかもしれない。しかし彼らが人気を得たことによって、ヴィジュアル系の表現に

必然性がなくなってしまったとも言える。当て振りによる演奏は、ヴィジュアル系が人気を得る上で演奏能力が重要な要素でないことを証明したのかもしれない。また歌詞の面についても、そのことは妥当するだろう。彼らは、代表曲「女々しくて」で、「女々しくて女々しくて 女々しくて辛いよ」⁴⁴⁵と歌っているが、これが「良い」とされるなら、X JAPAN や LUNA SEA が「もう二度と届かないこの思い 閉ざされた愛に向かい叫び続ける」⁴⁴⁶、「ROSIER 愛したキミには ROSIER 近づけない」⁴⁴⁷と歌う必要性はなくなるからである。

また、本論文の中でヴィジュアル系ロックの地方文化的側面を指摘した。実はゴールデンボンバーの中心メンバー、鬼龍院翔、喜屋武豊は東京都出身である。ヴィジュアル系には、80年代文化に対する地方からの回答という面もあると指摘したが、ゴールデンボンバーの登場は、それに対する東京からの回答であるとも解釈できるだろう。

では、ヴィジュアル系の表現に必然性がなくなったとして、それは、このまま文化的に停滞し続けるのだろうか。私個人としてはそうはなって欲しくない考える。なぜならミュージシャンたちの気質はどうあれ、ヴィジュアル系ロックは、流行に敏感で貪欲な姿勢を持っているからである。必ず近い将来何らかの形でシーンの新陳代謝が行われていくと希望をっておきたい。

本論において、私はヴィジュアル系ロックについて、アカデミックな視点からの総合的な分析を行うことを目指した。結果的に、それはある程度達成できたという自負はもっている。しかし、ミュージシャンやその関係者へのインタビュー取材や、ヤンキー文化との関係についての詳細な分析など、いくつか足りない部分があるとも感じている。それについては今後の課題としたい。

もちろん本論には、多くの誤りが含まれているだろう。したがって本論に対し、多くの指摘や批判が行われることを期待している。それがこの特異な音楽ジャンルの詳細な分析、そして日本のポピュラー音楽研究の発展につながっていくことを期待している。

⁴⁴⁵ Golden Bomber (2012)。

⁴⁴⁶ X (1993)。

⁴⁴⁷ LUNA SEA (1994)。

【参考文献】

〈日本語文献〉

- 雨宮処凛 (2007) 『生き地獄天国 -雨宮処凛自伝』 筑摩書房。
- 雨宮処凛 (2009a) 『バンギャル・ア・ゴーゴー 1』 講談社。
- 雨宮処凛 (2009b) 『バンギャル・ア・ゴーゴー 2』 講談社。
- 雨宮処凛 (2009c) 『バンギャル・ア・ゴーゴー 3』 講談社。
- Alice Nine (2009) 『Piece of 5ive elements 「THE BOOK」 -Alice Nine 5th-』 角川マガジンス。
- 安齋聡編集 (2010) 『VISUAL ROCK ライヴ参戦完全マニュアル』 辰巳出版。
- 石井孝浩編集 (1998) 『フールズメイト 11 月号増刊 200th ANNIVERSARY ISSUE FOOL'S MATE years』 フールズメイト。
- 市川哲史 (1990) 『X PSYCHEDELIC VIOLENCE CRIME OF VISUAL SHOCK』 ロッキング・オン。
- 市川哲史 (2005) 『私が「ヴィジュアル系」だった頃。』 竹書房。
- 市川哲史 (2006) 『私も「ヴィジュアル系」だった頃。』 竹書房。
- 市川哲史 (2008) 『さよなら「ヴィジュアル系」～紅に染まった SLAVE 達に捧ぐ～』 竹書房。
- 市川哲史 (2014) 『誰も教えてくれなかった本当のポップ・ミュージック論』 シンコーミュージック・エンタテイメント。
- 市川哲史 (2016) 『逆襲の〈ヴィジュアル系〉-ヤンキーからオタクに受け継がれたもの-』 垣内出版。
- 井上貴子・森川卓夫・室田尚子・小泉恭子 (2003) 『ヴィジュアル系の時代 ロック・化粧・ジェンダー』 青弓社。
- 井野良介編集 (2003) 『別冊宝島 音楽誌が書かない J ポップ批評 27 X JAPAN と「ヴィジュアル系」黄金伝説』 宝島社。
- 井野良介編集 (2004) 『別冊宝島 音楽誌が書かない J ポップ批評 33 バンドブームクロニクル 1985～1987』 宝島社。
- 井野良介編集 (2008) 『別冊宝島 音楽誌が書かない J ポップ批評 52 X JAPAN の全

- 軌跡』宝島社。
- 岩上真珠 (2013)『ライフコースとジェンダーで読む家族 [第 3 版]』有斐閣。
- 岩崎稔・上野千鶴子・北田暁大・小森陽一・成田龍一編著 (2008)『戦後日本スタディーズ③「80・90」年代』紀伊国屋書店。
- 烏賀陽弘道 (2005)『J ポップとは何か -巨大化する音楽産業-』岩波書店。
- 上野俊哉・毛利嘉孝 (2002)『実践カルチュラル・スタディーズ』筑摩書房。
- 羽積秀明編集 (1992)『フルズメイト 1992 年 11 月号』フルズメイト。
- 羽積秀明編集 (1994)『フルズメイト 1994 年 9 月号』フルズメイト。
- 羽積秀明編集 (1996)『フルズメイト 1996 年 5 月号』フルズメイト。
- 大島暁美監修 (2013)『VISUAL ROCK PERFECT DISC GUIDE 500』シンコーミュージック・エンタテイメント。
- 大谷英之編集、JUN KAWAI 監修 (2011)『ミュージック・ライフが見た LA メタル』シンコーミュージック・エンタテイメント。
- 小笠原和生 (2016)『世界過激音楽 Vol2 デスメタルインドネシア 世界第 2 位のブルータルデスメタル大国』パブリブ。
- 小熊英二・上野陽子 (2003)『〈癒し〉のナショナリズム 草の根保守運動の実証研究』, 慶應義塾大学出版会。
- 柏木泰典 (2011)「ポップカルチャーとしてのヴィジュアル系の歴史」『千葉経済大学短期大学部研究紀要 第 7 号』pp.89-100。
- 金井寛 (1998)『MALICE MIZER 異端審問』太田出版。
- 蟹めんま (2012)『バンギャルちゃんの日常』エンターブレイン。
- 蟹めんま (2013)『バンギャルちゃんの日常 2』エンターブレイン。
- 神庭亮介 (2011)「はじめてのヴィジュアル系」『朝日新聞』2011 年 11 月 28 日号。
- 香山リカ (2002)『ぷちナショナリズム症候群 若者たちのニッポン主義』中央公論新社。
- 河合幹雄 (2004)『安全神話崩壊のパラドックス 治安の法社会学』岩波書店。
- キリト (2002)『思考回路』ソニー・マガジズ。
- キリト (2003)『偽装音楽業界』オリコン・エンタテイメント。

- キリト・広瀬充 (2005) 『The Past of Confusion』 ソニー・マガジズ。
- 経済産業省商務情報政策局監修 財団法人デジタルコンテンツ協会編 (2009) 『デジタルコンテンツ白書 2009』 財団法人デジタルコンテンツ協会。
- 小泉恭子 (2007) 『音楽をまとう若者』 勁草書房。
- 小松成美 (2009) 『佳樹/YOSHIKI』 角川書店。
- 斎藤環 (2012) 『世界が土曜の夜の夢なら ヤンキーと精神分析』 角川書店。
- 齋藤宗昭 (2012) 「ヴィジュアル系ロックの歴史 -誕生からブーム終焉まで-」 『関西大学大学院 人間科学 -社会学・心理学研究- 第 76 号』 pp.31-51。
- 齋藤宗昭 (2013) 「2000 年以降のヴィジュアル系ロックの歴史 -閉塞状況と海外への進出-」 『関西大学大学院 人間科学 -社会学・心理学研究- 第 79 号』 pp.17-36。
- 齋藤宗昭 (2014) 「ヴィジュアル系ロックのグローバル化とその現状」 『関西大学大学院 人間科学 -社会学・心理学研究- 第 81 号』 pp.19-38。
- 齋藤宗昭 (2017a) 「日本社会の変容とヴィジュアル系ロックのコミュニティ」 『関西大学大学院 人間科学 -社会学・心理学研究- 第 86 号』 pp.23-44。
- 齋藤宗昭 (2017b) 「ヴィジュアル系ロックとヘビーメタルの関係」 『関西大学大学院 人間科学 -社会学・心理学研究- 第 87 号』 pp.13-31。
- 笹川孝司編集 (2013) 『SHINKO MUSIC MOOK THE DIG presents ジャパニーズメタル』 シンコーミュージック・エンタテイメント。
- SHAZNA (2008) 『ホームレスヴィジュアル系』 ゴマブックス。
- 自由国民社編集 (2016) 『現代用語の基礎知識 2016』 自由国民社。
- SUGIZO・山本弘子 (2011) 『SUGIZO -音楽に愛された男。その波乱の半生-』 講談社。
- TAIJI (2000) 『宇宙を翔ける友へ 伝説のバンド「X」の生と死』 徳間書店。
- 高増明編集 (2013) 『ポピュラー音楽の社会経済学』 ナカニシヤ出版。
- 寶井秀人 (2012) 『THE HYDE』 ソニー・マガジズ。
- TAKURO (2006) 『胸懷』 幻冬舎。
- 竹内佐千子 (2011) 『おっかけ!』 ブックマン社。
- 田中利尚編集 (1990) 『X-ism[エクシズム]』 JICC。

- 津田直士 (2009) 『すべての始まり～エックスという青春～』 東邦出版。
- DIR EN GREY (2012) 『DIR EN GREY OVERSEAS DOCUMENTARY GREED』 ,
エンターブレイン。
- 所テン子 (2013) 『the 秘密のバンギャルちゃん』 竹書房。
- 富永弘編集 (2009) 『SHINKO MUSIC MOOK produced by GIGS DIR EN GREY
GUITAR BOOK feat.薫 & Die』 シンコーミュージック・エンタテイメント。
- 富永弘編集 (2010a) 『SHINKO MUSIC MOOK produced by GIGS DIR EN GREY
BASS & DRUMS BOOK feat.Toshiya & Shinya』 シンコーミュージック・エンタ
テイメント。
- 富永弘編集 (2010b) 『SHINKO MUSIC MOOK produced by GIGS the GazetteE 麗&
葵 GUITAR BOOK』 シンコーミュージック・エンタテイメント。
- 富永弘編集 (2011) 『SHINKO MUSIC MOOK produced by GIGS the GazetteE れい
た & 戒 BASS/DRUMS BOOK』 シンコーミュージック・エンタテイメント。
- 中野晃一 (2015) 『右傾化する日本政治』 岩波書店。
- 夏野元嗣編集 (2007) 『Cure No.47 2007.6.21』 エイジアハウス。
- 夏野元嗣編集 (2008) 『Cure No.57 2008.4.21』 エイジアハウス。
- 夏野元嗣編集 (2009) 『Cure No.71 2009.6.21』 エイジアハウス。
- 夏野元嗣編集 (2010) 『Cure No.82 2010.5.21』 エイジアハウス。
- 難波初 (1999) 『LEGEND 伝説 L'Arc～en～Ciel ヒストリー オブ ラルク・アン・シ
エル』 太陽出版。
- NIGHTMARE (2008) 『Revelation 黙示録 photographs and history』 ぴあ。
- 野口広之編集 (2010) 『BASS MAGAZINE SPECIAL FEATURE SERIES tetsuya
L'Arc～en～Ciel』 リットー・ミュージック。
- パトリック・マシアス著、町山智浩編集・訳 (2013) 『オタク・イン・USA 愛と誤解
の Anime 輸入史』 筑摩書房。
- 速水健朗 (2008) 『ケータイ小説的。“再ヤンキー化” 時代の少女たち』 原書房。
- 広井良典 (2009) 『コミュニティを問いなおすーつながり・都市・日本社会の未来』 筑摩
書房。

広瀬和生編集 (2017)『SHINKO MUSIC MOOK ANOTHER HEAVIEST HEAVY METAL MAGAZINE BURRN! JAPAN Vol.8』シンコーミュージック・エンタテイメント。

広田寛治 (2012)『ロック・クロニクル 現代史の中のロックンロール』河出書房新社。

フールズメイト編集 (1996)『フールズメイト 1996 年 4 月号増刊 HYP No.5』フールズメイト。

吹上流一郎 (2000)『LUNA SEA 終幕』コアハウス。

藤中健司編集 (2006)『月刊サウンド・デザイナー7月号増刊 ロッキン f Vol.21』ジャックアップ。

藤中健司編集 (2008)『月刊サウンド・デザイナー3月号増刊 ウィ・ロック Vol.003』ジャックアップ。

古市憲寿 (2011)『絶望の国の幸福な若者たち』講談社。

古市憲寿 (2014)『だから日本はズレている』新潮社。

星子誠一編集 (1992)『SHOXX 1993 年 1 月号臨時増刊 SHOCK AGE』音楽専科社。

星子誠一編集 (1993)『SHOCK AGE SPECIAL』音楽専科社。

細井洋子・鴨志田康弘 (2011)『犯罪と社会 初歩からはじめる犯罪社会学』学文社。

本田由紀 (2014)『社会を結びなおす 教育・仕事・家族の連携へ』岩波書店。

マーティ・フリードマン (2008)『いーじゃん！J-POP だから僕は日本にやってきた』日経 BP 社。

町山智浩 (2011)『USA カニバケツ-超大国の三面記事的真相』筑摩書房。

町山智浩 (2012)『アメリカ人の半分はニューヨークの場所を知らない』文藝春秋。

町山智浩 (2013)『本当はこんな歌』アスキー・メディアワークス。

町山智浩 (2014)『99%対 1% アメリカ格差ウォーズ』講談社。

宮台真司 (1998)『終わりなき日常を生きて』筑摩書房。

宮台真司・石原英樹・大塚明子 (2007)『増補 サブカルチャー神話解体 -少女・音楽・マンガ・性の変容と現在』筑摩書房。

宮台真司 (2013)『14 歳からの社会学 これからの社会を生きる君に』筑摩書房。

八木純子編集 (2002)『現代奇想音図鑑』フールズメイト。

湯沢雍彦 (2014) 『データで読む 平成の家族問題 四半世紀で昭和とどう変わったか』朝日新聞出版。

YOSHIKI・市川哲史 (1992) 『ART OF LIFE』 ロッキング・オン。

吉田幸司編集 (2006) 『ROCK AND READ 006』 TOKYO FM 出版。

吉田幸司編集 (2010) 『ROCK AND READ 033』 シンコーミュージック・エンタテイメント。

吉田幸司編集 (2012) 『ROCK AND READ 044』 シンコーミュージック・エンタテイメント。

L'Arc〜en〜Ciel (1996) 『[is]』 シンコーミュージック。

LUNA SEA 監修 (1995) 『バンドスコア LUNA SEA/LUNA SEA』ドレミ楽譜出版社。

〈外国後文献〉

Bauman, Zygmunt (2001), *COMMUNITY: SEEKING SAFETY IN AN INSECURE WORLD*, Polity Press. (ジグムント・バウマン著、奥井智之訳 (2008) 『コミュニティ 安心と自由の戦場』筑摩書房。)

Beck, Ulrich (1986), *RISIKOGESELLSCHAFT Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Suhrkanmp Verlag. (ウルリヒ・ベック著、東廉・伊藤美登里訳 (1998) 『危険社会 新しい近代への道』法政大学出版局。)

Christe, Ian (2004), *SOUND OF BEAST The Complete Headbanging History of Heavy Metal*, Allison&Busby. (イアン・クライスト著、中島由華訳 (2008) 『魔獣の鋼鉄黙示録 ヘビーメタル全史』早川書房。)

Delanty, Gerard (2003), *COMMUNITY*, Routledge, a member of the Taylor & Francis Group. (ジェラード・デランティ著、山之内靖・伊藤茂訳 (2006) 『コミュニティ グローバル化と社会理論の変容』NTT 出版。)

Galbraith, Patrick W (2009), *The Otaku Encyclopedia*, KODANSHA INTERNATIONAL.

Giddens, Anthony (1999), *RUNAWAY WORLD How Globalisation is Reshaping Our Lives*, Profile Books. (アンソニー・ギデンズ著、佐和隆光訳 (2001) 『暴走す

- る社会 グローバリゼーションは何をどう変えるのか』ダイヤモンド社。)
- Giddens, Anthony (2006), *SOCIOLOGY Fifth edition*, Polity Press. (アンソニー・ギデنز著、松尾精文・西岡八郎・藤井達也・小幡正敏・立松隆介・内田健訳 (2009)『社会学 第5版』而立書房。)
- Giddens, Anthony and Sutton, Philip W (2013), *SOCIOLOGY Seventh Edition*, Polity Press.
- Hjelm, Titus., Kahn-Harris, Keith and LeVine, Mark (Eds.) (2013), *heavy metal CONTROVERSIES AND COUNTERCULTURES*, Equinox Publishing.
- Iomi, Tony (2011), *IRON MAN by Tony Iomi*, the Library of Congress. (トニー・アイオミ著、前むつみ訳、三谷佳之監修 (2012)『ヘヴィメタルを創った男 アイアン・マン トニー・アイオミ』ヤマハミュージックメディア。)
- Moynihan, Michael and Didrik Soderlind (2003), *Lords of Chaos: The Bloody Rise of the Satanic Metal Underground*, Feral House. (マイケル・モイニハン、ディードリック・ドーデリンダ著、島田陽子訳 (2008)『ブラック・メタルの血塗られた歴史』メディア総合研究所。)
- Ozbourne, Ozzy and Ayres, Chris (2009), *I AM OZZY*, Sphere. (オジー・オズボーン、クリス・エアーズ著、迫田はつみ訳 (2010)『アイ・アム・オジー オジー・オズボーン自伝』シンコーミュージック・エンタテイメント。)
- Putnam, Robert D (2000), *BOWLING ALONE: The Collapse and Revival of American Community*, The Sagalyn Literary Agency. (ロバート・D・パットナム著、柴内康文訳 (2006)『孤独なボウリング 米国コミュニティの崩壊と再生』柏書房。)
- Young, Jock (1999), *The Exclusive Society Social Exclusion, Crime and Difference in Late Modernity*, SAGE Publications. (ジョック・ヤング著、青木秀男・伊藤泰郎・岸政彦・村澤真保呂訳 (2007)『排除型社会 -後期近代における犯罪・雇用・差異』洛北出版。)

【参考映像】

- サム・ダン、スコット・マクフェイデン、ジェシカ・ジョイ・ワイズ監督 (2009) DVD
『METAL: A HEADBANGERS'S JOURNEY』アミューズソフトエンタテインメント。
- サム・ダン、スコット・マクフェイデン監督 (2009) DVD 『GLOBAL METAL』アミューズソフトエンタテインメント。
- GARGOYLE (2001) VHS 『鬼神 実録未来劇薬』ファーストセル。
- LUNA SEA (2002a) DVD 『IMAGE or REAL』ユニバーサルミュージック。
- LUNA SEA (2002b) DVD 『LUNATIC TOKYO』ユニバーサルミュージック。
- Moi dix mois (2008) DVD 『DIXANADU～Fated“raison d’etre”～Europe Tour 2007』ミディネット。
- X (2001) DVD 『VISUAL SHOCK Vol.4 破滅に向かって 1992.1.7 TOKYO DOME LIVE』ソニー・ミュージックエンタテインメント。
- X JAPAN (2008) DVD 『RETURNS 完全版 1993.12.30 TOKYO DOME 2DAYS LIVE』ジェネオン エンタテインメント。

【参考音源】

- AION (1991) 『PLASMATIC MANIA』BMG ビクター。
- BLACK SABBATH (2010) 『PARANOID』ユニバーサルミュージック。
- DEICIDE (1995) 『ONCE UPON THE CROSS』ロードランナージャパン。
- FLATBACKER (2005) 『戦争 〈アクシデント〉』ビクターエンタテインメント。
- Golden Bomber (2012) 『The Golden Best for France』Warner Music。
- HAMMERCULT (2015) 『BUILT FOR WAR』スピリチュアル・ビースト。
- IRON MAIDEN (2006) 『POWERSLAVE』EMI ミュージックジャパン。
- JUDAS PRIEST (2001) 『JUGULATOR』ビクターエンタテインメント。
- JUDAS PRIEST (2010) 『British Steel 30th anniversary edition』ソニー・ミュージックジャパン インターナショナル。

LOUDNESS (2001) 『SPIRITUAL CONOUR-輪廻転生-』 コロムビアミュージックエンタテイメント。

LOUDNESS (2015) 『THE SUN WILL RISE AGAIN -US MIX-』 ユニバーサルミュージック。

LUNA SEA (1993) 『EDEN』 MCA ビクター。

LUNA SEA (1994) 『MOTHER』 MCA ビクター。

LUNA SEA (2000) 『LUNACY』 ユニバーサルミュージック。

MORBID ANGEL (1991a) 『ALTARS OF MADNESS』 トイズファクトリー。

MORBID ANGEL (1991b) 『BLESSED ARE THE SICK』 トイズファクトリー。

SYSTEM OF A DOWN (2005) 『MEZMARIZE』 ソニー・ミュージックジャパン インターナショナル。

ORPHAND LAND (2013) 『ALL IS ONE』 マーキー・インコーポレイティド。

OZZY OZBOURNE (2007) 『BLLIZARD OF OZZ』 ソニー・ミュージックジャパン インターナショナル。

PANTERA (1992) 『VULGAR DISPLAY OF POWER』 ワーナーミュージックジャパン。

RAGE AGAINST THE MACHINE (1993) 『RAGE AGAINST THE MACHINE』 ソニー・ミュージックエンタテイメント。

RAGE AGAINST THE MACHINE (2000) 『THE BATLLE OF LOS ANGELS』 ソニー・ミュージックエンタテイメント。

STRYPER (2014) 『SECOND COMING』 マーキー・インコーポレイティド。

X (1993) 『SINGLES』 ソニー・ミュージックエンタテイメント。

【参考 URL】

『いつも心に微風を』 内、“徒然に想うこと”

(<http://www.geocities.jp/soyoka77jp/1-11-1.htm>)

厚生労働省ホームページ (<http://www.mhlw.go.jp>)

政府統計総合窓口ホームページ (<https://www.e-start.go.jp>)

総務省統計局ホームページ (<http://www.stat.go.jp>)

世界価値観調査ホームページ (<http://www.worldvaluessurvey.org>)

内閣府ホームページ (<http://www.cao.go.jp>)

二井原実ブログ『MINORU NIIHARA “ROCK ME BABY!!!”』
(<http://blog.goo.ne.jp/m-niihara>)

日本コロムビアホームページ (<http://columbia.jp>)

日本動画協会ホームページ (<http://www.aja.gr.jp>)

一般社団法人 日本レコード協会ホームページ (<http://www.riaj.or.jp>)

A-Z lyrics (<http://www.azlyrics.com>)

Billboard ホームページ (<http://www.billboard.com>)

Club Zy. ホームページ (<http://www.club-zy.com>)

LUNA SEA official twitter (<https://twitter.com/lunaseaofficial>)

Monthly Free Magazine for Youth Cultute Rooftop ホームページ内、
「キリト」インタビュー (<http://www.loft-prj.co.jp/interview/0607/01.html>)

OECD ホームページ (<http://www.oecd.org>)

SUGIZO official twitter (<https://twitter.com/sugizoofficial>)

t_yan のブログ (http://blog.livedoor.jp/t_yan)

Youtube (<https://www.youtube.com>)

Wikipedia (<https://www.wikipedia.org>)