

## クラブ・カルチャーから見えてくる主体（1）

—臨床心理学的視座を加えて—

中村有吾

川西市教育情報センター心理相談員

石橋正浩

大阪教育大学 発達人間福祉学講座

クラブ・カルチャーへの関心が年々増し、メインストリーム化が進んでいる。その一方、クラブ・カルチャーが学際的に取り上げられることは少なく、カルチュラル・スタディーズの領域に留まっているのが現状である。クラブ・カルチャーは、テクノロジーの発展と共に成長した領域で、その背景に主体の変容があると考えられる。そこで、クラブ・カルチャーの歴史を概観し、その特異性を考察したうえで、近代的主体とは異なる主体の様態の存在を明らかにした。

**key words** : クラブ・カルチャー, 近代的主体, 行為体

### I. はじめに

音楽の世界において、クラブ・カルチャーへの注目が年々増してきている。ヒップ・ホップ、テクノ、ハウス、R&Bなど、クラブ・カルチャーの中から生まれた音楽（クラブ・ミュージック）のジャンルを表すこれらの言葉は、テレビや雑誌などのメディアでかなり馴染みのものとなっている。またクラブ・カルチャーを中心に扱う雑誌、ウェブサイト、ラジオ、ケーブルテレビ番組の数も増加傾向にあり、われわれの気さえ向けば簡単に触れることができるまでになっている。ファッションに目を向けると、クラブ・カルチャーの一端であるヒップ・ホップの影響を受けたストリートファッションの動向は各種のファッション誌をにぎわし、クラブ・カルチャーに精通していない派生的と言われる人でも着こなすほどになっている。このようにクラブ・カルチャーがメインストリーム化しつつある昨今ではあるが、クラブ・カルチャーを学術的に扱った言説は意外なほど少なく、カルチュラル・スタディーズの領域で僅かながら取り上げられているのが現状である。

カルチュラル・スタディーズとは、社会学における文化研究のことであり、その研究対象は、『現代思想芸術辞典』（1999）における定義を要約すると、“社会のすべての層、すべての領域において出会う具体的かつ象徴的な産物であり / 芸術的な素養のある知的エリートによって選ばれ、また賞賛されるものに限られるものではない”となる。このことは、従来の文化研究の対象が大衆側よりも知識人の価値基準に左右されてきたことを物語っている。そのため、大衆芸術に属するポピュラー音楽が研究対象として選択されることは少なく、ポピュラー音楽のサブカテゴリーとなるクラブ・ミュージックとなると、歴史の浅さゆえにその傾向はなおさらといった状況である。

しかし、大衆と知識人という二項対立がもはや機能しておらず、それがほとんど悪い冗談でしかないことを誰でも知っている現在（上野・毛利，2002）において、知識人の価値基準だけに絶対的な正しさを求めること自体、そもそも難しい状況にある。個人のニーズが多様化して複雑な情報化社会に生きるわれわれにとって、文化理解に対する輻輳的な視点と実践が必要とされているのであ

る。

上野・毛利 (2002) は、カルチュラル・スタディーズを「論文を仕上げるための方法論」であるよりも、「ストリートでよりよく生きる知恵」や「汚れたものを学問にもちこむ」こととしている。「汚れたもの」とは、言説を理解しやくするための便宜上あるいは象徴的な言葉であるが、その「汚れたもの」の背景を支えている歴史や政治を見出していくことで、「汚れたものを学問にもちこむ」ことが可能になる。

本論では冒頭に述べたクラブ・カルチャーをとりあげ、その文化の担い手の中にある主体の問題を考察したいと考えている。クラブ・カルチャーはテクノロジーの発展と共に成長した領域であり、テクノロジーを媒介とする表現の確立に邁進した領域である。そのため、クラブ・カルチャーには、既存の音楽と異なるコミュニケーションの様態やその背景に潜在化している主体の変容が見いだせると考える。そのために、クラブ・カルチャーの歴史・特異性の概観をおこない、そのうえで見えてくる主体のありようを考察していくこととする。そこから見出されるものは、主体のあり方に揺らぐクライアントに日々向き合っている心理臨床家にとって、示唆的なものを含んでいるのではないかと筆者 (中村) は考える。そうした理解の構築に向けて、今回はその試論という位置づけになるだろう。

## II. 「クラブ・カルチャー」小史

### (1) クラブ・ミュージックとは

クラブ・ミュージックとは、ターンテーブルというテクノロジーを用いた「演奏」という実践を中核に据えたレコード音楽として発展してきた、ヒップ・ホップ/ハウス/テクノ/ジャングルといったダンス系音楽の総称である (増田, 1996)。クラブ・ミュージックをかける場をクラブ、ターンテーブルを用いる演奏者をDJと呼称する。DJは「ディスクジョッキー diskjockey」の略称であるが、Poschardt (1995) によると、英語のディスク (disk)つまりレコード盤と、ジョッキー (jockey)

つまり下働きの職人・乗り手との造語である。クラブに来る聴衆者を「クラブパー」という。

### (2) クラブ・カルチャーの始まり

クラブ・ミュージックのルーツであるディスコの発祥は、70年代初頭のニューヨーク、それも同性愛者を対象にしたクラブであり、そこで流されていたのは、ラテン風ダンス音楽、ソウル、ファンクが中心であった (藤田, 2000)。クラブ・ミュージックで現在当たり前のように使用されている12インチシングル (通常は7インチ) や、リミックスなどの手法は、まさにこのディスコ時代に生まれたものである。映画「サタデー・ナイト・フィーバー」が1977年に封切られディスコ熱は頂点を極めるが、メジャー・レコード会社の参入にともないスター中心のマーケティング構造へと無理やり押し込められたため、ブームは崩壊していくことになる。

### (3) ヒップ・ホップの誕生

一方、ヒップ・ホップは、1970年代半ばのニューヨーク・ブロンクス地区のアフロ・アメリカンやヒスパニックのコミュニティの中で、2台のターンテーブルに同じレコードを載せて、楽曲の中の、ノリのよい一節を繰り返し鳴らすことで誕生する (増田, 2005)。ヒップ・ホップは、ラップミュージックとグラフィティとブレイク・ダンスの文化的三位一体を示す用語であり、ブラックコミュニティ内で発展していったが、1970年代後半以降、大手レコード会社の参入にともない商業化およびメジャー化が進み、現在では世界の音楽シーンにおけるメインストリームを形成していると言ってもよい。ヒップ・ホップのDJは、スクラッチ、カットアンドミックス、バックスピンといったターンテーブル操作の技術的革新をおこなった。また、今や一般化しているサンプリング (レコードの一節をサンプラーと呼ばれる機械に取り込み、自分のものとして用いるという略奪テクニック) も、ヒップ・ホップにおいて確立されたと言える。

#### (4) ハウス・ミュージックの誕生

ディスコの影響を受けたDJたちは、1980年代前後より、ニューヨークやシカゴのゲイコミュニティを中心として、ハウスと呼ばれる音楽を生み出す。ニューヨークでは、現在のクラブDJに多大な影響を与えた〈パラダイスガラージ〉のラリー・レヴァン、シカゴではハウスの創始者とされる〈ウェアハウス〉のフランキー・ナックルズらの手によって、現在のクラブの原型となるサウンドシステムや内装の形式が作り上げられる。DJが単なる使用人から、プロデューサーやリミキサーとしての地位を獲得し、さらにはトレンドメーカーとしての地位をも獲得するようになったのはちょうどこの時期からである。

またこの頃より機材のコンパクト化と低価格化が進行していたが、機材の入手が大衆にとって容易になったことによって、音楽製作の形態も大きく変化し、DJ達だけでなく、聴衆であったクラブラーをも音楽製作に巻き込んでいくことになる。「ハウス」という用語は、元々は先述の〈ウェアハウス〉でかかる音楽のことをさしていたが、ダンスミュージックが自宅で作成されていたことも、この用語が使用されている所以である。

ミュージシャンの力を借りずに、DJやクラブラーが独自に音楽製作をおこなうようになった1980年代中期に、シカゴでは、のちにイギリスで「セカンド・サマー・オブ・ラブ」と呼ばれるブームの起爆剤となったハウスのサブジャンルであるアシッド・ハウスが誕生する。アシッド・ハウスは、ドラムマシンで作られたドラムパターンにローランド社製ベースラインマシンTB303を用いて攻撃的なノイズを被せるという簡単な作りの音楽である。そのため、聴衆者が音楽作成にいつそう参与しやすくなり、音楽作成のベッドルーム化を促進させていくことになる。

#### (5) テクノ・ミュージック

シカゴのハウスシーンに影響を受けていたデトロイトでは、テクノというサブジャンルが誕生する。テクノは、ホアン・アトキンス、デリック・メイ、ケヴィン・ソーランドーソンの三人のプロデュー

サーにより開拓され、ハウスが享楽志向性の高い作品作りに傾倒していたのに対して、テクノは思想や目的や実験性、メロディーの要素を盛り込み、その作品性を高めていった。テクノとは、ヨーロッパでデトロイト製のトラックの販売が始まる1988年にホアン・アトキンスがつけた呼称であり、既存のハウスとの差別化を図ろうとする意図があった。テクノはその思想や目的や実験性などから音楽評論家の恰好の評論対象となり、イギリスに浸透していくこととなる。

そのイギリスでは、88年に67年のサイケデリック・カルチャーの再来といわれる「セカンド・サマー・オブ・ラブ」と呼ばれるウェアハウス・パーティーの大流行が起こった。クラブではアシッド・ハウスが流行となり、「エクスタシー」と呼ばれるドラッグとの結びつきを深め、若者はグループとの一体感を高めていった。その大流行はクラブに入りきれないクラブラーを増加させ、パーティーを野外へ移行させることになる。それが、レイヴと呼ばれる大規模な野外ダンス・イベントである。レイヴは体制側に漏れないような形で宣伝され、膨大な数の音響・照明機材をこっそり準備して開催された(Brewster & Broughton, 2000)。だが、レイヴは違法ドラッグとの結びつきが深く、そのためメディアが過剰にとりあげるようになった。その結果として、1994年に英政府は反復ビートをかける集会の自由を禁止する犯罪規制法案(CJB)を成立させることとなり、以降パーティーは室内に戻る事となる。

#### (6) クラブ・カルチャーの現在

その後、クラブ・ミュージックはドラムン・ベース、アンビエント、トリップ・ホップ、ディープ・ハウス、ディスコ・パンクなどのさまざまなサブジャンルを誕生させ、一層の細分化が展開している。元々アンダーグラウンドに位置していたクラブ・カルチャーは、他のポピュラー音楽と同様オーバグラウンド化の方向に向かっており、同時にアンダーグラウンドなシーンとの二極化が進んでいる。ヒップ・ホップの浸透ぶりは目を見張るほどであり、音楽ジャンルとしてアメリカのヒット

チャートを席卷するのみにとどまらず、野球帽、だぼだぼのパンツ、大きめなパーカーなど、ヒップ・ホップ・ミュージシャンの服装を真似たファッション・スタイル（いわゆる「B系ファッション」：B系とは本来ブレイク・ダンスを踊る人の意であったが、現在ではヒップ・ホップ愛好者の総称になっている）をも確立させている。

さらには、いわゆるポピュラー音楽の世界においても、こうしたクラブ・ミュージックの要素がとりいれられるという現象が起こっており、クラブ・ミュージックの浸透に輪をかけている。例えば、イギリスでは、「セカンド・サマー・オブ・ラブ」が流行した時期に、ストーン・ローゼス、ハッピー・マンデーズといったいわゆるインディーズ系ロック・バンドが、クラブ・ミュージックのファンキーなリズムや享楽志向を導入した作品を発表し、「マンチェスターブーム」と呼ばれるブームを起こした。最近では、プロディジーやアンダーワールドなど、クラブ系ロックと呼ばれるバンドが世界的に人気を博し、商業的にも成功している。

こうしたクラブ・ミュージックの浸透にともない、メディアに取り上げられる回数も増え、音楽ジャンルを超えたクラブ・カルチャーの認知度も高まっていくこととなる。クラブ・カルチャーの担い手の一端であるDJが、あたかもモデルのごとくポーズをつけて雑誌の表紙を飾ることも決して珍しくなくなっている。かつてレコードをかけるだけの存在であったDJがトレンドメーカーあるいは憧れの存在へと変転し、ミュージシャンと同等、あるいはそれ以上の地位を確立した者として認知されている場合すらある。

このようなクラブ・カルチャーの発展は、ハウス・ミュージックの誕生で述べたように音楽機材やソフトウェアなどのテクノロジーの発展抜きには考えられない。テクノロジーの発展が作品と聴衆者との距離を近づけ、その結果として音楽表現を促進させることに成功したのである。クラブ・カルチャーにおける音楽の流行は数ヶ月から一年単位という非常な短期間で推移するが、それは音楽的表現が猛スピードで促進されかつ消費されている所産である。その流行についていくには、これ

までの音楽シーンとは比較にならないほどの情報収集スキルが不可欠なものとなっている。

### Ⅲ. 「クラブ・ミュージック」の特異性

クラブ・カルチャーの歴史を概観してきたが、その背景には、どのような実践哲学が存在しているのであろうか。Toynbee (2000) は、クラブ・ミュージックの特異性として以下の五つの項目をあげている。それぞれについて、筆者なりに要約する。

#### ①作者性の問題

既存のポピュラー音楽の作者は可視的で、かつ唯一無二の作品の創造者であったと言えるが、クラブ・ミュージックの作者は匿名であることが多い。作品の制作者であるというステータスよりも、クラブをいかに踊らせるかという機能性がクラブ・ミュージックにとっては重要視されることによる。

#### ②ポストモダン的な形態

既存の楽曲の一片や、直接の演奏によらないドラムパターンやベースラインなどを素材としたサンプリングを多用することにより、制作された音楽のモチーフは曖昧なものとなる。また、メロディーはリズムにくらべると重要視されておらず、音楽的深みのない、平面的な表現様式をとることが多い。従来の音楽形式を慣例的に組織してきた階層的序列を無意味にさせることにもなっている。

#### ③参入者の主体性の変形

クラブ・ミュージックを聴き、ダンスするというクラブの主体においては、単純なリズムの反復に接することで、精神/身体二元主義が内破される。そして、トランス（変成意識状態）のような状態を産み出し、個人のアイデンティティを溶解する。

#### ④独自の社会組織形態

クラブでの幸福感を追求する中で、社会的に行動しようとする等の、構成員間における民主的な性質や、構成員間の連結性にもとづくネットワークが存在している。その民主的ネットワー

クは、多くの人にとって利用可能なものである。

⑤経済的な問題

作品における反作者的美学のため、レコード産業にとってはこれまでの慣例的なスター産出の戦略が利用できない。さらに作品制作にかかるコストが低いため、メジャー会社よりもインディーズ会社の方が参入しやすいという状況を形成している。

この五つの項目のうちの①から③をとりあげ、主体の問題を絡めながら考察を加えていくことにする。

(1) 作者性の問題について

増田(2005)は、サラ・ソントンの「ライブ文化」と「ディスク文化」の理念型を用い、クラブ・ミュージックにおいて〈作者〉が拡散していることを説明している。

「ライブ文化」とは生演奏を特別に重要視することを〈真正性〉の支配的観念とするもので、ロック、ジャズなどのポピュラー音楽や西洋芸術音楽全般がこれに該当する。音楽作品という概念は、作曲者が演奏者に対して優越する構図を形成しており、作品/作者/表現/オリジナリティ/形式/様式/解釈といった概念や思考の枠組で探求されてきた。作品のコミュニケーション過程は、作者—楽曲—演奏者—演奏—聴取者という図式に整理される。

一方、「ディスク文化」は、楽器を用いたライブではなく、ディスクに録音された音楽を〈真正性〉の軸とし、そのもとで生み出される音楽文化のあり方を指す。クラブ・ミュージックは、こちらに該当する。作品の制作過程は、録音された音素材(シンセサイザー、既成のレコード(音源)からサンプリングされたもの、ドラムマシーン等)を操作してそれらを再構築するという形態をとる。この枠組においては、特にクラブ・ミュージックで頻繁におこなわれているリミックスという実践に焦点が注がれることになる。リミックスとは、元の「作品」の音素材を基本材料として用い、それを変形させつつ新たな「作品」を制作する一連の作業であるが、元の「作品」と新しい「作品」の

間には、いわば間テキスト的つながりが示される。そうして制作された新しい「作品」はその時点で新たな素材となり、さらに新しい「作品」を生み出すもとなる。コミュニケーション過程においては、レコードや聴取者(DJを含む)の間で無限の往還過程が生じ、創作的な寄与をなす主体が増殖していく。このような複層的、多重的な意味作用は、「ライブ文化」の作品概念とは異なる作品概念を産出し、その結果、「作者」の概念は拡散されていく。

このようにクラブ・ミュージックにおける「作者」の主体は明瞭性が低く、定位置と呼べるような場所がない。このことは、日本のテクノシーンを牽引してきた石野卓球の発言にもはっきり表れている。以下は、remix誌156号のインタビュー記事の抜粋である。

—— この曲は石野が今回歌詞を手掛けた2曲のうちの1曲なんだけど。

石野 言葉にして伝えたいこと別にないもん。

—— ない？

石野 ない。

—— 本当？

石野 ソロに関して言えばね。電気(引用者注:電気グルーヴ)とかだとまた別だけど。自分のソロで言葉にして伝えたいことはまったくない。

このインタビューから、言語的表現力の乏しさや没主体性を嘆くのは容易である。しかし、石野に限らず、多くのDJやクラブ・アーティストが自己を物語ることにに関して積極的ではない。でありながら、彼らは聴取者へ何かしら伝えたいことがあるゆえに、音楽という自己を語る表現媒体を選択しているのである。この、一見矛盾するかのよう自己表現へのスタンス、ここに、クラブ・ミュージックと「ライブ文化」に分類される音楽との相違点を見出すことが可能である。

「ライブ文化」における作者と聴取者の関係性は、作者自身が雑誌やテレビでのインタビューにおいて作品や、それこそ作者としての自己に関する物

語を豊富に語ることからわかるように、作者から聴取者への上意下達的なコミュニケーションである。作品を理解していない人に対して正しい知識を教えるという、一方通行のコミュニケーション様態でもある。一方、クラブ・ミュージックにおいて、聴取者は作品への創造と直結した存在である。作品の創造はクラブが踊るか否かというプラクティカルな目的からおこなわれており、ここには上意下達的なコミュニケーションは成立しない。もちろん、自己を物語ることに決して無関心なわけではないが、それ以上にクラブが踊り、感じてくれるサウンドを創造することの方が優先されている。プラクティカルさを取り入れた作品創造においては、聴取者の反応が作者を構成し、作者の反応が聴取者を構成するという動的な関係性の中で、コミュニケーションがおこなわれるのである。

## (2) ポストモダンの形態

陣野 (1994) はフランスの詩人ポール・ヴァレリーの身体図式に依拠しつつ、ロック・ミュージックとクラブ・ミュージックのアナロジーをおこなっている。瞬間的に感知される〈私の一身体〉を「第一の身体」、対他的に働きかける身体を「第二の身体」、科学的に細分化される身体を「第三の身体」とし、バンドを「第一の身体」に、バンドのパフォーマンスを「第二の身体」にアナロジックに結びつけ、70年代までのロックを第一・第二の身体に取まるものとしている。いっぽうクラブ・ミュージックは「第三の身体」に結びつけられており、ポップ・ミュージックの流れをメタ化する解釈学的身体であるという認識を示している。

解釈学的身体であることは、リミックスと呼ばれる実践を理解することで明らかになる。「リミックス」は先述した通り、既成のパーツを用いて、自分流の解釈を施し、再構築する作業である。ここでの解釈という作業は、古典的な精神分析的解釈のように過去という歴史性に重点を置くものではなく、「いい」と感じさえすればよいという、縦横無尽に実践可能なものという性質をもつ。音の素材についても、新旧やジャンル等を問わずあらゆる

素材が対象とされ、それらを様々な音と組み合わせることで、新しい音が〈創造〉されていく。創造は、自分以外のものを排除することで可能になるのではなく、自分以外のものを取り入れ吸収することで達成されるのである (Poschardt, 1995)。このような過去 / 現在の並列化は今述べたサンプリングという一作業にとどまるものではなく、クラブ・カルチャーの歴史からも明らかのように、聴取者と作者を隔てる個の境界性を曖昧なものとし、作者 / 聴取者という関係の並列化と脱構築化を導いている。

## (3) 参加者の主体性の変形

クラブ・ミュージックの作品は、クラブを踊らせるという目的のために創造されているという特徴をもつことはすでに述べた。その特徴としては、リズムやベース音が強調され、そのサウンドを知性化・間接化することが困難であるような音の構造になっている。したがってそのサウンドは身体へ直接的に作用するということになるのだが、そうした過程の中で、われわれの内面には「動」という感覚が必然的に生起してくる。その「動」の感覚が体中に瞬時に行き渡り、踊るという行為を導いているのであろう。

辻 (1997) はロールシャッハ検査法における運動反応から理解される運動感覚の特性として、「内面性」、「内的実在の感覚」、「意味実現の感覚」、「連続性の感覚」、「流動あるいは浮動の感覚」を挙げている。本稿の論旨に関係するものについて、簡単にまとめておく。

### ① 内的実在の感覚

動きの感覚を内的に感知することは、感知する自分が実在しているという感覚をもたらす。ダンスなどの動作を導く動感覚は、その動作が激しいものであるほど、動作の意味関連は度外視されることになるが、同時に強い実在感覚をもたらすことにもなる。

### ② 意味実現の感覚

行為や動作は価値や意味を実現させるために、それに適ったものとして構築されるという性質

をもつ。したがって動感覚は意味実現や達成の感覚と結びついており、何かを成し遂げたという感覚とも結びつきやすい。

### ③連続性の感覚

間接化をとまなわない直接的位置に生じる動感覚は、その感覚が持続する限り（ないしは動感覚に導かれた動作を持続する限り）、置かれている状況も持続するという感覚をもたらす。

### ④流動あるいは浮動の感覚

いっぽうで動感覚は流動あるいは浮動の感覚と結びついており、主体が内的に体験している受け入れがたい体験が消え去るかのような感覚をも導く。

上記のように運動感覚は、論理的・組織的な外界の現実とは対極をなす位置にある。そのため、状況をわきまえない運動感覚の直接的な表出は、外界との衝突を起こしてしまうことになる。また、その衝突の度合いは年齢によっても異なってくる。

例えば、幼児が突然走り出して騒ぎ出すことがあったとする。これに対する周囲の反応はどのようになるであろうか。状況や程度にもよるが、年少であるほど「子供だから仕方ない」という寛容な理解がされやすいだろう。ところが、大人になるとどうであろうか。大人が突然、子どもと同じように激しく体を動かし騒ぎ始めたとしたら、周囲の反応はどうであろう。「大人なのにみっともない」など、少なくとも幼児の場合と比較すれば、その行為が受容される可能性は低い。

このように、内面で生じた運動感覚を直接的に表出することは、年齢が上昇し自我の成熟が高まるにつれ、社会的に容認されにくくなる傾向がある。つまり、われわれは成長するに従って自らの運動感覚を直接的に表出する機会を失い、運動感覚を自我の側でコントロールしていくことが要請されるのである。この理解を前提にすると、ダンスなどによる運動感覚の表出を目的とする「クラブ」という空間は、それを抑制する日常性とはかけ離れた異空間であることが理解できる。

辻(2003)は、人間が生れ落ちたときから存在している心の基層を原体験と呼び、原体験の性質

として、「思っているだけの心的世界の体験」、「状況・述語性の支配・主導」、「区別のない融合・合一的な体験世界」、「受動・直接的な体験世界」、「問題を意識することがない世界」という五つの性質を挙げている。原体験とは誕生の後に徐々に形成される自我の対極に位置する領域であると理解することが可能であるが、こうした原体験の性質を考慮に入れると、運動感覚は、発生的にはすでに原体験領域に準備された体験の領域であることが理解されよう。そこから、「クラブ」でのハイ状態を表す「トランス」という自我変容状態の意味に近づくことができる。

クラブという空間で導かれる動感覚の体験は、それだけで通常とは異なる自我状態へとクラブを導く。動感覚をストレートに表出することへの促しは、それをコントロールする自我の検閲機能を普段より緩めていくことへの促しとなりうる。自我の検閲機能が緩まることで自我状態は変容し、原体験水準の体験への接近を容易とする。例えば、音に包まれているような感覚、周囲の聴衆との境界が溶解していきまるで一つになっているような感覚、それにともなって自分自身の身体の境界が拡張していくような知覚拡大の感覚、音が普段とは異なった聴こえ方をするといった知覚変容の感覚、等々の感覚は、クラブであればよく体験する心の状態であろう。このような知覚変容状態には、自我の統制を離れた原体験水準の体験様式が色濃く反映されている。いわば、自我の獲得にともなって忘れられた原体験水準の体験を思い出すかのようでもある。そして、クラブは原体験水準の自分に触れることで、日常とは異なる自分に出会うという体験、すなわち音に突き動かされ、非日常的な感覚を体験している自分や、日常で触れることのない、コントロールしつくせない自分への出会いと言えるのではなからうか。

## IV. 「クラブ・カルチャー」から見える主体

クラブ・カルチャーの歴史とその特異性を概観することから見えてきたことは、クラブ・カルチャーにおける主体が、通念化された主体とは異

なる様態を示しているということである。通念化された主体とは、コミュニケーション関係にはAやBという固定的で変化しがたい主体が存在するという前提のことを指しており、富山(2004)はこのような主体を「近代的主体」として位置づけることができると述べている。近代的主体は、日常的にわれわれの行動を制限・拘束している。それは、心理臨床の対象(クライアント)においても例外ではない。むしろ、より拘束された状態にあるように理解される人も少なくない。以下は、ある面接でのやりとりを擬似的に再現したものであるが、こうしたやりとりに出くわすことは稀ではないだろう。

Cl.: いつも物事を悪いふうにとらえてしまって、落ち込んでしまうのです……。

Th.: そうなのですか。

Cl.: そんなふうに物事を悪くとらえてしまうのは、性格だから、やっぱり治らないものなのではないでしょうか？

Th.: それを変えたいと思って、来られていると思うのですが。

Cl.: でも、前向きになろう、前向きになろうと思って頑張ってきたのですが、どうしてもできないのです。やっぱり、性格だから仕方ないのでしょうか……。

このクライアントのように、変化のない固定的な主体を自らの前提にしてしまえば、当然ながら変化は生じにくくなる。また、クライアントと援助者というコミュニケーション関係の中で、援助を受ける者という固定した役割を墨守しようとするクライアントも少なくない。では、クラブ・カルチャー研究から見えてくる主体論は、何を示唆するのであろうか。

Poschardt (1995) は、クラブ・カルチャーを通過した主体の特徴として「流れ込んだものが、そのつどミックス・合体して、その時々での主体の状態とでもいえるようなものが、成立し、固定的な性格とか特徴があるわけではない」と、主体の変動性を強調している。このような主体の

変動性は、テクノの創生期よりDJとして世界中を駆け巡る田中フミヤのDJ観に関する以下の記事からも理解できる。

「オレが選ぶと言うよりはお客さんが選んでいくという感覚だから。オレが選ぶよりも一瞬だけお客さんのほうが選ぶのが早かったりするねん。それを読み取ってかけていくことかな。」

(『remix』第133号のインタビュー記事より抜粋)

田中の発言からは、クラブとDJの動的関係性が個々の主体の位置関係を超え、逆にクラブが情報を発信し、「クラブ」と「DJ」の関係があたかも逆転しているような状況の存在が読みとれる。

富山(2004)は、多くの文化現象において、情報の送り手と受け手の差が曖昧になり、「送り手」とは誰で「受け手」とは誰であるかという形式での把握が困難になっているとしている。そして、近代的主体を前提としたコミュニケーション関係の理解では、重層化した文化現象の一瞬の一面は説明できるものの、そうした説明は現象の最中にいる者にとっては「リアリティが欠けている」ものでしかないとしている。

無意識のうちに「送り手」が「受け手」になり、「受け手」が「送り手」になるという動的関係性の中では、気づかないうちに、主体が行動の動因になったかと思うと、次の瞬間には構造の担い手になるという、主体の位置の変動と移動がしばしば体験されている。このような行為の主体を「行為体」という。「行為体」という概念をクラブでの場面に敷衍すれば、聴取者が気づかないうちにDJの選曲の担い手になっていたり、音楽の聴取者が製作者になっていたり、トランスを通して知らない自分に出会っていたりといった形で、行為体としての主体の変動がクラブ・カルチャーの中に根づいていることを指摘することができる。

では、心理臨床の場においてはどうか。

上に述べたように、「行為体」としてのわれわれは、無意識裡に能動的な営みの担い手になってい

ることがある。無意識的であるということは、そのことが気づきの対象としては位置づけられにくいことを示唆する。しかし、われわれは、その能動的な担い手となっていることを対話の中で浮き彫りにすることで、自分自身の内にある能動的な担い手の存在を知ることができるようになる。さらには、「いつ?」、「どんなとき?」、「どんな事をしてるとき?」、あるいは、「どのような人との関係で?」を明確化していくことで、さらに能動的な担い手の存在が明瞭になってくる場合がある。このような能動的な担い手の存在を明瞭化していくことをめざした対話は、悩みに圧倒され、近代的主体を用いることが困難となったクライアントのエンパワーにつながる場合がしばしばある。

「私はずっと母に支配されてきて、人間という生きてきた感情をもったことがなく、まるで人形のように生きてきました」と訴えるクライアント。面接の経過の中で、本人がペットを非常にかわいがっていることがわかり、そのときの感情を尋ねていったところ、そのときはなにもかも忘れて没頭していると彼女は語った。つまり、ペットと接している時は、彼女は能動的な担い手となっていたのである。このことが語られた次の面接時、「まだ人形のようなところはたくさんあるが、少しは人間らしいと思える部分が出てきました。ペットと接しているときは、確かに自分らしいなあと思えました」と彼女は語ったのである。いつも母に支配され受動的に（母—子という構造の担い手として）生きている自分だけでなく、能動的に生きている自分が存在していることに気づき、そこから、「私は生きて人間である」という、行為体としての自分の内にある生きてきた感情を表現することができたのではないだろうか、と、筆者(中村)は考えている。

「行為体」という概念を導入することで、われわれは、多様な関係性の渦の中でも、ただ受動的に生きるだけでなく、能動的な担い手となっている主体を見出すことが可能になってくる。悩みに圧倒され、自分自身の可能性を見失いがちなクライアントにとって、能動的な担い手である主体を自らの内に見出すことは、それだけで弱まった精神力を回復する契機となるのではないだろうか。

## V. おわりに

クラブ・カルチャー研究における主体論からは、アイデンティティに代表されるような一定のまとまりをもったものとしての(近代的)主体の前提に対し、主体の位置が絶えざる瞬間的移動をとらない、その都度新たな変成をおこなうという、きわめて可塑的な主体のありようが示唆された。

こうした脱・近代的とも言える主体観の出現に対し、心理臨床にかかわる者としては、従来の主体観に拘泥してばかりはいられないのではないかと、筆者(中村)は考える。一見、受動的な位置にとどまり、変化のないように見えるクライアントの中に、本人も気づいていない能動的な担い手としての主体を共に発見していくことで、自らの主体を理解する契機が得られることもあるのである。

こうした議論は、最近耳目を集めている社会構成主義、あるいは「ナラティブ」論とも重複する部分があるように思われる。また、トランスパーソナル体験など、従来扱われてきた概念との関係性も検討する必要があるだろう。続報において、少しずつとりくんでいく予定である。

末筆ながら、単にクラブに足を運んでトランスすればよいというレベルの事柄ではないことは強調しておきたい。行為体としての主体に気づくことが難しいということは、自らの主体のありようにまったく気づかず、そのまま流されてしまう可能性もあるということでもある。

## 文 献

- Andrew, E. & Peter, S. (1999) *Key Concepts in Cultural Theory*. 富山太佳夫訳 (2002) 現代思想芸術辞典. 青土社.
- Brewster, B. & Broughton, F. (2000) *Last Night a Dj Saved My life: The History of the Disc Jockey*. 島田陽子訳 (2003) そしてみんなクレイジーになっていく: Dは世界のエンターテインメントを支配する神になった. プロデュースセンター出版社.
- 陣野俊史 (1994) ソニック・エティック: ハウス・テクノ・グランジの身体論的系譜学. 水声社.

- 増田聡 (1996) 複製メディア時代におけるポピュラー音楽  
の作品概念：クラブ・ミュージックの諸実践を中心に。  
大阪大学大学院文学研究科修士論文。
- 増田聡 (2005) その音楽の〈作者〉とは誰か。みすず書房。
- 藤田正 (2000) ディスコの大ブームが世界を覆う。三井  
徹・北山正和・藤田正・脇谷浩昭編, クロニクル 20  
世紀のポピュラー音楽, pp.179-180. 平凡社。
- Poschardt, U. (1995) *DJ Culture. Diskjockeys und Popkultur.*  
原克訳 (2004) DJカルチャー：ポップカルチャーの  
思想史。三元社。
- 富山英彦 (2004) 和辻哲郎の人間学的考察：「個と関係の否  
定モデル」を手がかりにして。東京情報大学研究論集,  
2, 27-44.
- Toynbee, J. (2000) *Making Popular Music.* 安田昌宏訳  
(2004) ポピュラー音楽をつくる。みすず書房。
- 辻悟 (1997) ロールシャッハ検査法。金子書房。
- 辻悟 (2003) ころへの途。金子書房。
- 上野俊也・毛利嘉孝 (2002) 実践カルチュラル・スタディー  
ズ。筑摩書房。