

フェスの音楽体験

北海道大学大学院国際広報メディア・観光学院観光創造専攻博士後期課程

山崎 翔

フェスの隆盛

1990年代後半以降、日本各地で音楽フェスティバルの開催が相次ぎ、現在も増加の一途をたどっている。4大フェスと呼ばれる「フジロックフェスティバル（1997年〜・新潟）^{〔注1〕}」、「ライジングサンロックフェスティバル（1999年〜・北海道）^{〔注2〕}」、「サマーソニック（2000年〜・千葉、大阪）^{〔注3〕}」、「ロック・イン・ジャパン・フェスティバル」（2000年〜・千葉）は、それぞれ毎年5〜20万人前後を動員し、現在も継続している（カッコ内は開始年・開催地）。全国各地にある同規模の他のフェスも含め、これらは現代日本の音楽フェスティバルを構成するほんの一部に過ぎない。2000年代後半以降は、参加者が自らフェスティバルを主催するケース

が増加し、数百人〜1千人規模のフェスティバルは全国の都市部だけでなく、地方の奥地にも広がりつつある。

1969〜71年の「中津川フォークジャンボリー」（岐阜）や、1981〜94年の「ロックンロールオリピック」（宮城）、1987年の「BEAT CHILD」（熊本）等、日本では過去にも音楽フェスティバルが行われていた。しかし、現在のフェスティバルは以前とは比較にならないほどの数と規模であり、かつその多くが毎年継続して開催されている。それらは一様に「フェス」という名称で世間に認知され、ロックのイメージを打ち出したものから、音楽以外のレジャー的な要素を含んだ手軽なものまで、一括りにはできないほどの内容の豊かさを持ち、総体としてのフェス人口を増やしている。また、近年で

は、「選挙フェス」や「肉フェス」等、「フェス」を冠するイベントが音楽以外の領域にも広がると共に、「フェス」をめぐる多種多様な言説が世間一般に流通している。

フェスのタイムテーブル

では、実際のフェスで参加者は何を体験し、どのように音楽を聞いているのか^{〔注3〕}。フェス会場の入り口では、参加者にタイムテーブルが手渡される。タイムテーブルは、事前にフェスのホームページで公開されていることも多く、そのフェスに参加するか否かを決定する上で一つの基準となるものである。

多くのフェスのタイムテーブルでは、横軸に会場内にある複数のステージが並び、縦軸は各ステージの出演アーティストが出演時間順に記載されている。それは一見、学校の時

間割を想起させるが、その仕組みは異なる。学校の時間割は単一のステージ（曜日）ごとのプログラムであり、時間進行も、休憩時間や昼休みも含めて厳密に設定されている。一方、フェスでは一日の中に複数のステージが含みこまれ、しかも各ステージの時間進行はおおよその目安程度であり、明確な時間設定はない。つまり、どのようにフェスの時間を体験するかは、参加者自身に委ねられているのである。

この柔軟なタイムテーブルに合わせて、フェスでは会場の空間も移動が容易な構造となっている。各ステージには座席の指定がなく、ステージ内外の移動は自由であり、演奏中であつても移動が可能である。ステージの後方では、常に参加者が歩いている姿を見ることが出来る。また、会場にはフードやキャンプエリア、ワークショップ、映画上映等、音楽以外の要素が多数用意されており、「音楽を聞かない時間」を選択することも可能である。さらに、フェスでは入場の際に渡されるリストバンドがあれば、会期中の入退場も基本的に自由である。開催が複数日にまたがるフェスでは、会場内でキャンプエリアに宿泊し、途中で会場外の食事や温泉を楽しみ、フェスの会場に戻る光景も見られる。岐阜県の福地温泉で開催されている「FUKUNEMU

SIC FES」(2011年)^(注4)では、チケットに同温泉郷での入湯が楽しめる「もらい湯手形」が特典としてある。これはタイムテーブルがフェスの会場内外にまたがってつくられたケースであるといえる。

フェスの体験

では参加者はタイムテーブルを下敷きにフェスをどのように体験しているのか。フェスにおいても、従来のライブと同様に、好きなアーティストのみを選択し、各ステージを回ることも可能である。しかし、フェスでは、単独アーティストのライブを純粹に再現することは不可能に近い。フェスの会場に入ると、いや、正確には入る前から、複数のステージからの音が否応なく聞こえてくる。また、特定アーティストの演奏を間近で聞くためには、他のアーティストの演奏を聞きながらその場にスタンバイする必要がある。

このようなフェスの環境を楽しむには特定アーティストの演奏を聞くだけではなく、他のアーティストの演奏にも耳を傾けるような「参加者」の姿勢が求められる⁽¹⁾。

フェスにおいて、特定アーティスト以外の演奏に関心を示さない行為は、一種のマナー違反とみなされる。フェスに参加するには、そのような姿勢とは別に、新たな音楽や人と

の出会いを楽しむ姿勢が求められるのである。実際、フェスでは、特定アーティストを目的に会場を移動していても、その途中で予期的に会場内の「音」と出会う。それは徐々に、フェスの会場にある他の音に開かれていく契機となる。特定のステージに向かうはずが、その途中にあるステージの音に誘われて寄り道をする、あるいは、特定のステージに向かわずに、幾つものステージから聞こえてくる音に身を委ねることに魅力を感じるようになる。こうして、各ステージや、アーティストとそのファンといった境界を超えて、その会場にいることへの意識が醸成され、「参加者」となるのである。

フェスの会場ではスタッフの姿をあまり見かけない。よく見かけるのが、参加者が自主的にごみを拾い、分別する姿である。また、フェスでは初めて出会う参加者同士がお酒を飲みながら語らう姿や、キャンプシエアをする光景が見られるが、ここでは会場を共に創り上げる参加者の意識が共有されている。

また、音楽以外の要素が盛り込まれたフェスでは、音楽自体に関心を示さないかのような態度をとる人々もいる。しかし、フェスでは彼らこそがフェスを極めた存在として認知される傾向がある。それを象徴するフェスが「朝霧JAM」(2005年・静岡)である。

同フェスは、出演アーティストが発表される前にチケットが売り切れてしまうことで有名である。つまり、誰が出演するかはさほど重要ではなく、「朝霧JAMに行く」ことが参加者の目的となっている。会場には幾つにも分かれた広大なキャンプエリアが広がり、中には滞在期間中にそもそもステージを観に行かないものもある。しかし、それはフェスの楽しみ方から逸脱しているわけではなく、ステージに行かないことも「朝霧JAM」の楽しみ方の一つの形として参加者の間で確かに共有されているのである。

フェスにおける音楽

これまで見てきたフェス参加者の行為と音楽とはどのような関係にあるのか。そもそもフェス参加者は音楽を聞いているのだろうか。フェスの各ステージは、座席指定もなく、移動が可能であることから、参加者の「音楽の聞き方」にも違いが出てくる。前方でステージに集中し、拳を突き上げ、参加者同士で激しく身体をぶつけ合うものもあれば、それを取り巻くように、大げさな身振りはずせず、じつと演奏に聞き入るものもある。また、その後ろでは地面に座り、あるいはレジャーシートの上やアウトドア用の折り畳み式の椅子に座り、聞いているものもある。さらには、地

面に寝転がりながら目を閉じて聞く、ステージに背を向けて参加者同士の談笑に興じている姿も見かけることができる。また先に挙げた「ライジングサンロックフェスティバル」や「朝霧JAM」ではメインステージの後方にキャンプサイトの一部があるため、テントの中でも、眠りにつくときも、参加者は音楽を聞いていることになる。

クリストファー・スモールは「ミュージックキング」という概念を提唱し、音楽を主体として対象化するのではなく、行為の上に成立する出来事として捉えている²⁾。

「音楽を聞く」といったとき、私達はあたかも音楽を自立したモノとして実在するかのようにならざるを得ない。しかし、実際には私達が「聞く」という行為がなければ音楽は現実的に存在しえない。むしろ行為の上にこそ音楽は存在するというのがミュージックキングの考えである。

ではフェス参加者がステージの演奏を断片的に聞く、あるいはステージに行かず複数ステージの音に身を委ねる行為は、ミュージックキングといえるのだろうか。

ここで、改めてフェスの最大の特徴であるタイムテーブルについて考えてみたい。フェスのタイムテーブルは複数ステージが同時進行するプログラムであり、フェスならではの

体験とは、その複数ステージ性を存分に活かして、会場内のあらゆる要素を体験することであった。その場合、音楽は断片的にならざるを得ない。しかし、特定の場所に留まらず会場内を渡り歩くことがフェスにふさわしい行為であり、他にはない音楽体験であるとするならば、その参加者の行為もミュージックキングの一部であるといえるだろう。

フェスにしかない音楽体験

ミュージックキングの概念は、音楽を行為として捉え返すよう促してくれるが、「音楽する」といった時点で、行為の主体である私と音楽は別の場所に置かれてしまう。つまり、ミュージックキングにおいても、音楽を対象化する発想から完全には脱し切れていない。一方で、会場を渡り歩くフェス参加者の中で、音楽は対象化されたモノではなく、自らの身体として生きられているかのようにみえる。

諏訪淳一郎は、音楽体験を音が「聞こえる」という事態から始まる、自らの身体と周囲の環境との相互作用として捉えている³⁾。音が「聞こえている」まさにそのとき、私達の身体には音が入り込んでいく。それは身体が周囲の環境と切り離すことのできない状態として、その場に存在していることを意味している。その瞬間とは、言語化以前の身体が相互

作用を起こしている遂行的な時空間そのものであり、「音楽する」私と音楽を切り分けることはできない。諏訪の言葉を借りるならば、それは私達が「音楽になる」瞬間である。

フェス参加者が複数のステージや会場内の各所から聞こえてくる音に身を委ねている時空間も個々の身体と周囲の音が相互作用を起こしているという点で、「音楽になる」瞬間といえるだろう。フェスでは音楽が常に通底音のように聞こえており、参加者が音を遮断しない限り、会場のどこにいても「音楽になる」可能性に開かれていたのである。

音楽の概念を、個々の身体と他者や周囲の環境が発するあらゆる音との相互作用にまで拡張して考えてみることで、フェスにしかない音楽体験が見えてくる。フェス参加者の行為はバラバラでまとまりがなく、参加者個々の体験を一般化することは難しい。それは同時に参加者の数だけ異なった音楽の聞き方があることを意味している。その中で、フェス参加者に特徴的な行為とは、参加者同士の交流、ゴミ拾いやキャンプシエア等、一見音楽に関係ないかのようなものが目立つが、それは、参加者が周囲の環境と共生するという音楽的な身体性が可能にする行為であり、そこそがフェスにしかない音楽体験なのである。また、それはフェスが音楽なのかレジャ

ーなのかという二分法をも越える視点をもたすだろう。

フェスの社会的広がり

冒頭で概観したように、現在フェスは全国各地で増加し、音楽以外の領域にも広がっている。それはなぜなのか。ここでもやはりタイムテーブルが重要な鍵を握っている。学校の時間割や、電車のダイヤ、会社の勤務時間等、私達は普段、単一ステージの時間進行の中を生きている。仮に、日常生活がフェスのように複数ステージ同時進行となれば、各ステージのプログラムは乱れてしまうだろう。

しかし、現代を生きる私達の日常において、単一ステージの中で完結して生きることが困難になりつつある。流動化する社会の中で、私達は日々様々な場所を行き来し、スマートフォン画面の先には物理的世界を超えたネットワークが広がっている。

確かに物理的存在としての私達は、複数ステージに同時に身を置くことは現実にはできない。しかし、音としてなら、私達は複数の世界を同時に生きることができ。フェスはそのような複数の世界に生きることが疑似体験できる場として機能しているのではないだろうか。また、私達は今やフェスに「参加する」だけでなく、フェスをつくる「段階に

来ているとするならば、それは日常のタイムテーブルがフェスに近づきつつあることを意味しているのである。

〔注釈〕

(1) 1997年の初年度は山梨県、98年は東京都で開催され、その後は新潟県湯沢町苗場スキー場で定着している。

(2) 2000年の初年度、山梨県と大阪府で開催されている。

(3) 音楽を「きく」というとき、「聞く」と「聴く」の2種類の表記がある。私達は普段、携帯音楽プレイヤーやライブ会場等において音楽を意識して「聴く」ことが多い。一方、常に会場のどこかで音楽が演奏されているフェスでは、意識しなくても音楽が「聞こえている」。本稿では、この「聞こえている」ことがフェスの特徴であると考えるため、「聞く」の表記で統一したい。ただし、フェスにおいても意識して音楽を「聴く」場面はあり、両者は断絶するものではない。「聞く」と「聴く」の関係については、紙幅の関係もあり別稿に譲りたい。

(4) 2015年は開催が中止されている。

〔参考文献〕

- (1) 永井純一(2007)「参加」する聴衆—フジロックフェステイバルにおけるケーススタディ」『ポピュラー音楽研究』10, p.96-111.
- (2) クリストファー・スモール(2011)、野澤豊一・西島千尋訳『ミュージッキング—音楽は(行為)である』水声社。
- (3) 諏訪淳一郎(2012)『パフォーマンスの音楽人類学』勁草書房。