

## 表象としての《夕暮れ》

### 第1章：《夕暮れ》のアイドルー b

堀 家 敬 嗣

What is represented by the word «yugure/dusk» in lyrics of Japanese popular music  
chapter 1-b

Yoshitsugu HORIKE

(Received September 25, 2009)

#### 1-4. 歌詞の言葉

##### 1-4-1. 言表の主体と言表行為の主体

語を単位とした閉ざされた集合としての連辞と範列の結果たる歌詞の言葉が、だが同時に開かれたものとして、あらかじめ思い描いたかたちを超えた別の何かへと生成すること。その運動を見届けようとする本稿は、だが「音としての音楽性から歌謡曲をとらえようとするのは間違いである」<sup>1</sup>とは考えない。なるほど、仮に「歌謡曲はあらゆる音楽のスタイルの容れ物だが、歌謡曲の容れ物性を保証し、容れ物たらしめているのが詞だ」<sup>2</sup>としても、歌詞のみで歌謡曲は成立しないからである。歌詞が自律的な記号たりうように、歌謡曲における曲もまた、権利上それ自体が自律的な記号として分析される資格がある。ここでは単に、思考の興味がひとたび《夕暮れ》の語に注がれた以上、まずは歌詞の言葉が表象しうるイメージの可能的なかたちについて、これを見定めることが優先されたにすぎない。だから「歌謡曲は歌謡曲としての同一性を、その柔らかな構造と歌詞とによって保って来た。歌謡曲は歌詞なのだ」<sup>3</sup>と断言するいかにも短絡的な論調には、ここで首肯するわけにはいかない。

ところで、閉ざされた集合としての歌詞の言葉は、「それらの文の特定な出現を指向せずに同定されたものとして考えられる（そうした文は口頭で述べられたり、さまざまな書体で書き写されたり、印刷されたりできる）」<sup>4</sup> 限りにおいて、ひとつの言表である。そしてこの言表をめぐって、異なる3つの位相でそれぞれ別に主体の存在が想定されうる。

なによりもまず、歌詞の言葉のなかで主人公として呼吸する、いわば物語の「語り手」がいる。もちろん、小説など文学作品においては「語り手の言語と登場人物の言語は同類のものでもあり、あるいは異なるものでもある」<sup>5</sup> が、アイドル歌手によって歌唱される楽曲にあつては、たいていの場合、歌詞の言葉をとおして表象される世界の中心点としての視座を確保する語り手の位置は、歌詞の言葉が展開する物語の主人公のそれと容易に一致する。要するに、アイドル歌手のために書かれた歌詞においては、歌い手と同性の登場人物による一人称の視点からその言葉が綴られることがほとんどである。そしていうまでもなく、「あるテキストの《語り手》というものは彼に関係する言語要素から再構成された想像上の話し手に他ならない」<sup>6</sup>。言表の主体としての歌詞の言葉の語り手とは、架空の、虚構的な存在である。

さらに小説など文学作品においては、「語り手がテキストに登場するやいなや、われわれはテキストに潜在する作者、すなわち書く人ではあるがいかなる場合にも現実の作者その人と混同してはならぬ人の存在を、措定しなくてはならない」<sup>7</sup>。作者、それはいわば物語の「書き手」である。歌謡曲においては、歌詞の言葉を選別して継起させ、ひとつの言表としての体裁を整える作詞家が、そうした言表行為の主体に相当するだろう。

それでもなお、「潜在する作者とは、テキストを組織する人、物語のしかじかの部分の有無に責任をもち、心理的批評が《生身の人間》に同定することによりその管轄権を押しつぶしてしまう人のこと」<sup>8</sup>だとすれば、ここで二重化する作者の像は、自ら作詞作曲を手がけるいわゆるシンガー＝ソング・ライターにこそふさわしい。だが、日記に残す程度のつたない言葉をアルバムの収録曲に宛てがい作詞家の真似事をするのがせいぜいのアイドル歌手のために、職業作詞家によって書かれる歌詞の場合には、「最初にその歌手の存在があり、その人が歌うという前提で新曲が生まれる」<sup>9</sup>。もはや「作詞家の言葉がそこにはいりこむ余地さえない。彼のものの考え方や、独自の表現能力はそこでは不必要なのだ」<sup>10</sup>。

したがって、ここで真に検討されるべきなのは、作詞家における潜在する作者と現実の作者その人との二重化についてではなく、むしろ歌詞の言葉の実現に関わる主体の二重化、すなわち、文字による言表行為の主体としての「書き手」たる作詞家と、音声による言表行為の主体としての「歌い手」たるアイドル歌手との二重化もしくは分裂についてである。より正確には、歌謡曲の歌詞という唯一の言表の実現をめぐる、一方には文字を介した完了的な行為たる詞作が、他方には音声を介した遂行的な行為たる歌唱が関与し、そこには必然的に各々の主体が存在する<sup>11</sup>。それでもなお、完了的ないし遂行的なこれら二つの言表行為の関係はけっして対等ではなく、一方が他方に従属的なものである。なぜなら、作詞家が紡いだ言葉は、たとえどれほど稚拙な歌唱力をもってあれ、それがアイドル歌手の声を借りることなくしては顕在化することがないからである。

作詞家は、自分のためではなく、その歌詞を曲の旋律に沿って歌唱する歌手のためにこそ、言葉を紡ぐ。彼が、彼女こそがその声でかたちにするにふさわしい言葉を作詞家は選び、並べる。アイドル歌手が、歌唱に資する諸器官を貸して書き手の言葉を音声へと変換する自動人形なのではない。そうではなく、作詞家こそが、歌い手のうちなる言葉を文字へと変換する自動筆記の装置なのである。

#### 1-4-2. 主体性的一致

アイドル歌手の声帯を震わせ、口唇に触れるにふさわしい言葉とは、彼ら彼女らの存在性を商品としてもっとも魅力的に輝かせるものでなければならない。だからこそそれは、その歌い手がどのような存在性として露出することを期待され、どのような存在性として仕立て上げられようとしているのか、そのイメージ戦略の如何に多くを負っている。作詞家たちにとってもまた、ただその一点に向かってのみ自らの創造性を駆使することが唯一にして絶対の職業的な倫理となる。なるほど、「詞はなおさら困難だ。その歌手のものの考え方や、日常の動作を通じて感じることをテーマとし、その歌手が普段使っているような言葉でそれを表現しなければならない」<sup>12</sup>。しかし悲観するところはない。そうした身分を受け入れたうえで、彼らは言葉を操る能力を十全に発揮し、表現する。自分を、作詞家としての「わたし」を表現するのではない。そうではなく、彼を、彼女を、アイドル歌手たちの存在性を表現するのだ。作詞家は、

その言葉をもって彼ら彼女らのイメージの浸透に積極的に加担する。

それゆえ、歌謡曲にあつて、とりわけアイドル歌手の歌唱を前提とする歌詞の言葉については、文字による言表行為の主体としてその実現に関与する書き手、要するに潜在的な作者としての作詞家と、生身の人間としての現実の作詞家その人との、心理的批評における同一視を危惧するには及ばない。他方で、文字のかたちで歌詞の言葉を綴る作詞家が企てるのは、その実現に関与するいまひとりの言表行為の主体への同一化である。しかもこの同一化は、書き手たる作詞家の側が歌手たるアイドル歌手の存在性のうちにまさしく潜在することによってのみ、ようやく達成される。歌詞の言葉が顕在化する経緯をめぐって完了的な位相と遂行的な位相とに二重化し、分裂したはずの主体性の裂け目を、自らの存在性と引き換えに縫合すること。それはまた、歌詞の言葉において、文字のかたちが音声のかたちに隠匿されることをも意味する。

アイドル歌手の楽曲における文字による言表行為の主体性と音声による言表行為の主体性のあいだのそうした緊密さは、ときとしてシンガー＝ソング・ライターの楽曲におけるそれよりもなお、強い癒着の度合いを示すことさえある。それどころか、アイドル歌手に提供される歌詞の言葉の書き手たる潜在的な作者としての作詞家は、自ら同一化してみせた音声による言表行為の主体と、その行為が遂行的に呼吸させる言表の主体たる物語の語り手、つまりはアイドル歌手と同性の一人称の登場人物とのあいだの距離を埋め、一致させることをも厭わないだろう。歌詞の言葉をとおして表象される世界の中心点としての視座を確保する語り手の位置は、そこでは歌詞の言葉が展開する物語の主人公のそれと均質であるとともに、歌手のそれと同一視されることも一定程度まで許容されている。

のみならず、音声による言表行為の主体が言表の主体のあとを追う瞬間さえが認められなくてもいい。というのも、アイドル歌手とは、マス・メディアやパッケージ形態の製品をとおして、歌詞の言葉を含む諸々の楽曲をはじめ、髪型や衣装や振りつけなど、その他さまざまな要素をもって、まさにそのようなイメージとして表象された存在性にほかならないからである。

たとえばこれが、自作自演によるシンガー＝ソング・ライターの場合には、歌詞の言葉のうちに登場する一人称の代名詞の存在性は、これを歌唱する歌手すなわち遂行的な言表行為の主体としての彼の存在性をさらに遡行し、歌詞の作り手すなわち完了的な言表行為の主体とほとんど等身大とみなされる傾向にある。なぜなら、彼らの楽曲の聴衆は、まずは彼らの楽曲にこそ魅了されるからである。そして楽曲それ自体が発散するなんらかの輝きに魅了された以上、聴衆の興味は、この詞や曲を創作した才能へと必然的に向けられる。したがって、彼らの楽曲において、言表の主体が一人称で物語る歌詞の言葉は、少なくとも潜在的な作者としての歌詞の書き手の主体性にまで、あるいはまた、条件次第では生身の人間たる現実のシンガー＝ソング・ライターその人にまで、発生の起源を遡及されることになるだろう。

ところが、アイドル歌手に求められているものとは、根本的には彼ら彼女らが歌唱する楽曲ではなく、それらもその醸成に与するとはいえ、もっぱら視覚的な側面に偏重した彼ら彼女らの存在性である。なるほど、作詞家でも作曲家でもなく、まして音楽家でもない彼ら彼女らだが、けれどテレビのなかで楽曲を歌唱し、シングル・レコードの売り上げ枚数を競ってみせることは確かだ。それでもなお、アイドル歌手は、歌手であることに先んじてひとりのアイドルなのである。

それだけではない。「歌の下手な可愛い娘ちゃん歌手といって、見下す人がいるが、今では歌そのものの価値自体が変わってきているのだからそれはあてはまらない」<sup>13</sup>。あの口先だけの息遣いによる不安定な発声、不明瞭な発音、不確実な音程は、それが歌唱などではなく、ま

さに語りとして、あたかも日常的な会話における発話のように受容されることを妨げない。言葉と、それを語る音声とは、ここに融合し、一体化する。かくして、歌詞の言葉は、その起源を装うアイドル歌手の口唇から発せられた音声として聴かれる限りにおいて、まぎれもなく彼の、彼女の言葉となる。

### 1-4-3. レコードにおける視覚的要素

アイドル歌手の言葉となった歌詞とは、文字のかたちで読まれるものではなく、彼ら彼女らの音声そのものであり、その肌理が埋没しない範囲で伴奏音楽と融合した聴覚的な現象であるだろう。なるほど、これが単にラジオ放送などで聴取される場合には、それはもっともなことである。

しかしながら、当時の歌謡曲は、基本的にはシングル・レコードというパッケージ形態をもって、自律的な作品としても発売されていたことを忘れるわけにはいかない。実際、その売り上げ枚数こそが、有象無象のアイドル歌手たちの趨勢を計る決定的な数値とみなされていた。そしてこのパッケージ形態が、楽曲をひと筋の線条に刻んだ直径17cmのレコード盤という音声情報の媒体のみならず、たいていの場合は歌手の容姿を捉えた写真と、レコード盤の両面に刻まれた楽曲の歌詞を記した文字とが、それぞれ表と裏とに印刷されたジャケットと呼ばれる薄い紙片の同封された、いわば複合的なメディアであったことを考慮する必要がある。「顔はかわいいけれど、歌はヘタ」というアイドル歌手の常識<sup>14</sup>からすれば、この事実はなおさら重要である。彼女たちのレコード盤のジャケット写真は、バスト・サイズ以上のクローズ＝アップ・ショットであることがほとんどだった。こうした写真における彼女たちの容姿の写り具合が、購入者にとってその楽曲の印象を、もしくは購入の如何そのものを左右する要因となった可能性は、あながち否定できるものではないだろう。

直径30cmの大きなレコード盤を収納するケースの機能を備えた紙ジャケットの裏面に直接印刷するかわりに、収録曲の歌詞を文字で記した歌詞カードなる独立した紙片を封入したアルバム・レコードについては、こうした事情はより顕著である。1980年代に入ると、女性アイドル歌手のアルバム・レコードに添付される歌詞カードは、やがて彼女たちを捉えた豊富な写真を掲載する小冊子と化し、ついにはレコード盤面そのものにまで彼女たちの写真を印刷してみせるに及ぶ。そこで提示されるアイドル歌手の微笑みは、ひとたびこれを乗せたターン・テーブルが回転を開始すれば、たちまちただの同心円上の色環となってしまいうだろう。この微笑みをそれとして享受するためには、彼女の歌声を遮って再びレコード盤を静止させなければならない。そもそも、擬似的であれ仮にも恋愛の対象たるアイドルの顔のうえに、たとえその歌声を聴くためとはいえダイヤモンドの硬く鋭い針先を落とし、その表面を円環状に摩耗させていくなどという仕業は、どれほどか躊躇の余地を購入者に覚えさせたことだろう。

つまりピクチャー・レコードと形容されたこうした盤面は、そこに刻まれた楽曲を聴くことそれ自体を購入者に対して禁止してしまうわけだ。アルバム・レコードという商品を構成するもっとも基本的な要素であるレコード盤について、その根本的な機能を、したがって本来の商品価値を放棄させることも厭わないこの過激な発想こそは、当時のアイドル歌手たちに期待された存在性のなんたるかを、そしてその需要に応えようとする供給側の奉仕の精神の倒錯的な過剰さをもっとも端的に示しているように思われる<sup>15</sup>。

また、この時期には、原料である石油を直観的に連想させたレコード盤の黒い色を、鮮明な

原色に変えてプレスされたアルバム・レコードも発売された。たとえば「スタジオの壁一面に白いペンキを塗って、白い風船をいっぱいふくらまして浮かべた中で白い衣装を着て、何から何まで白一色の撮影」<sup>16</sup>となったジャケット写真に飽き足らず、牛乳のような白さを重ねて誇示する堀ちえみの『少女』の盤面は、なるほどデビュー間もない15才の彼女の《少女》性を素朴に表明するだろうが、その一方で、透きとおるところのないこの素材の濃厚な白色は、あどけない彼女の容姿に似つかわしく垢抜けない乳臭さをも漂わせていたのである。

いずれにしても、商品としてのレコードというパッケージ形態は、単なるレコード盤の購入のみを、要するにそこに収録された楽曲の聴覚的な再生のみを訴求するものではない。

ただし、当時の歌謡曲の受容をめぐる、とりわけここで留意しておくべきなのは、むしろジャケットの裏面や歌詞カードに文字のかたちで印刷された歌詞についてである。繰り返すが、歌謡曲の歌詞がもつぱら不可逆的な時間の流れに沿った音響的な持続のなかで聴かれるものであり、またそれを前提に書かれたものであることは論をまたない。つまりたとえそれが脈絡のない言葉の羅列であっても、「歌詞カードを目で「読む」場合は全体を把握しようとする力が働くので矛盾を感じるが、耳でその瞬間ごとの詞を聴く限りにおいては、とくに矛盾を感じず、ストレートに感情に響く」<sup>17</sup>わけだ。しかしながら、シングル・レコードの購入者たちは、ターン・テーブルのうえで回転を開始したレコード盤の溝の先端にプレイヤーの針を落としてから、スピーカーが楽曲を再生し、そしてそれが終わるまで、その手に保持した裏返しのジャケットに、歌詞カードに、自らの視線をも落としてはいなかったか。プレイヤーの針がレコード盤の表面に刻まれた一本の溝を外縁から中心に向かってなぞっていく時間の流れに合わせて、まるで自らが楽曲の再生装置にでもなったかのように、彼らもまた歌詞の言葉の印刷された文面を視線でなぞっていたのではなかったか。

## 1-5. テキストとしての歌詞

### 1-5-1. 読まれる歌詞

実際、「さみしさ」と「さびしさ」を聞きわけることは、日本語を解さない耳にとってさえ可能である。だが「淋しさ」と「寂しさ」を聞きわけることは誰にもできまい。それは聞きわけるものではなく、書きわけるものであるからだ。この「さみしさ」ないし「さびしさ」のように、唯一の読みを異なる文字で書きわけうる言語体系の場合、これを発語する音響的な持続のうちに文字の相違を分節化することなど不可能である。どちらかの漢字をもって、あるいはひらがなで、カタカナで、ときには alphabet で、唯一の響きは書きわけられうる。そしてそのうちいずれの表記を用いるのか、その次第で、そこから読み手が受容する「さみしさ」の印象は、少なくとも一定の程度について管理されうるだろう。「子犬」か、「仔犬」か。「船」か、それとも「舟」か。「僕」なのか、それとも「ボク」なのか。

さらに、いわゆる当て字が効力を発揮するのも、歌詞が文字によって表記された場合である。ある言葉について、本来はそのように発音されないにもかかわらず、これを意味の水準で別の言葉に関連づけるべく、そこから剥離させた音を恣意的に当てがわれた文字。こうした場合、歌詞カードには読みがながふられることになり、当の楽曲においてその文字がどのように発音され、歌唱されていたのかを参照する必要すらない。なにしろ人間は複数の異なる音を同時に発することはできないわけだから、時間の流れに沿って発声した高低の単音を継起させ、メロ

ディを構成していく歌曲にあっても、とりわけ前奏から後奏までを含めて3分から5分で完結する典型的な歌謡曲に関しては、言葉のために割り当てられる音符の数はきわめて少ない。ましてアイドル歌手たちは、基本的にひとりで歌唱する。シブガキ隊のようなユニット式のアイドルでさえ、唯一のメロディをメンバーのあいだで分割し、歌唱を分担しあうことがほとんどで、彼らが同時に別々の言葉を発声する例をおよそ見ない。

音響として流通する言語的な情報量のこうした制約を乗り越え、歌詞が表象しうるイメージの範疇を、ときとしてずらしつつも確実に拡張するもの、それが当て字である。「あのこ」が「あの子」ではなく「あの娘」と表記されるとき、そこでは「あのこ」の性別までが即座に表明される。のみならず、「あのこ」が指示する対象の年齢の幅を、単なる子供から成人の一步手前にまで広げる権能をもそれは示唆しうる。

結局のところ、歌謡曲における歌詞とは、なるほど一方では耳をとおして音声情報として聴かれるものであるが、けれど他方では眼をとおして文字情報として読まれるものでもある。その証拠に、ラジオ放送などで楽曲を聴取しながらも、やはりレコードを購入するまでには及ばない受け手に対しては、かつて「月刊明星」に代表される芸能情報誌が、月ごとのヒット曲の歌詞をコード記号つきで、ことに発売後にヒットが見込まれる新曲についてはメロディ譜つきで掲載した、「歌本」と称される歌詞集を付録として提供していた。もちろんそこに歌詞を掲載される楽曲数には制限があり、基本的にはシングル・レコードとして発表されたものが誌面を占めたが、毎月の特集として発売間近のアルバム・レコードから1枚ないし2枚が選定され、その収録曲の一部ないし全部の歌詞が掲載された。そしていまなお、「歌詞ばかりを集めた『歌謡曲』、『歌王』、『歌BON』といった月刊誌がある（後に季刊になったものもある）」<sup>18</sup>。もっぱら聴覚に訴えるラジオのような媒体が提示しえない文字情報としての歌詞は、シングル・レコードのジャケットの裏面やさらにはアルバム・レコードの歌詞カードを参照するまでもなく、文字情報を扱うことに長けた既存の媒体によって補完的に提供されていたのである。

### 1-5-2. 言葉からイメージへ

昼の光から夜の闇へと不断に変容していく《夕暮れ》の語には、盛りの季節から終わりの季節に向けて次第に暮れる年のはざまの、秋の性質があらかじめ備わっていた。それゆえこの語は、子供の時期から大人の時期に向けて次第に暮れる歳のはざまの、思春期の隠喩ともなりえた。とりわけ、大人への扉を開き、いままさに女の子と女の人とを隔てる閾を跨ごうとするひとりの《少女》の、ほとんど死に瀕した身体は、それを包み込む《夕暮れ》の景色のうちに、憂いとともにこれを彩る光の分子となって溶けていく。

では、そうした《夕暮れ》の景色、そこに《少女》の溶けていく光景は、伊藤つかさの「夕暮れ物語」の歌詞や堀ちえみの「夕暮れ気分」の言葉のうちに、どのように出来るのか。それに立ち会い、その可能的なかたちを見定め、その始終を見届けるためには、おそらく、彼女たちの声帯の震えや口唇の動きから、要するにその音声の肌理から歌詞の言葉をいったん剥離させ、単なる語の連なりへと、ひとつの言表へと還元する必要があるだろう。なるほど、一見したところそれは、歌謡曲が出来事として体験されつつある時間の潮流から、その抜け殻ばかりを掠めとる仕業と思われるかもしれない。だが、そうではない。こうした主体的な音声の肌理をともなって遂行される言表行為は、記号としての歌詞の言葉が表象しうるイメージの可能的なかたちのうち、唯一のものだけを、歌唱の都度、出来事として実現し、体験させてみせる

にすぎないからである。つまり「記号分析は、テキストにおける意味産出およびその諸タイプを研究するものであれば、能記を主体と記号もろとも突き抜けるだけでなく、言説の文法的組織をも突き抜けて、言語の存在のなかで意味を産み出してゆくものの萌芽が集まってくる地帯にまで到達しなければならない」<sup>19</sup> のであり、この限りにおいて、歌詞の言葉もテキストたりうるはずである。

あるいはまた、「小説の言表はひとつの操作、ひとつの運動である」<sup>20</sup> ように、歌詞の言葉もやはり同じ資格で、ひとつの操作、ひとつの運動であるだろう。そして「この操作の自由変数は、書かれたテキストの研究においては、単語でもいいし、意味素として連関する語（文、パラグラフ）と考えてもいい。実体を（意味素そのものとして）分析するかわりに、テキストのなかでこれら実体をひとつにまとめあげる機能を研究するのだ」<sup>21</sup>。そのとき、歌詞の言葉が召喚し、生起させる諸イメージは、ようやくそのかたちを審らかにするだろう。歌詞の言葉とは、そうした無尽蔵のイメージの凍結し、凝縮された結晶なのである。「テキストは、多元的で、ときに多言語的で、たいていは多声的（テキストが連結する言表のタイプはさまざまなものだから）であって、ある結晶の形跡を現在化しているのである。その結晶とは、無限のなかにある一定の点、つまり歴史のなかでこの無限が絡まりつく現在の点において捉えられた意味産出の働きにほかならない」<sup>22</sup>。こうした意味産出の作用を機能させ、もしくは脱臼させながら、歌詞の言葉はイメージを象っていく。

結局のところ、「テキストとは、文法によってコード化されたコミュニケーションの言語活動ではないのであるから、現実を表象することに——それを意味として表わすことに甘んじてはいない。テキストが意味を産む場で、テキストが表象するいまここからずれている効果のなかで、テキストは現実の変革に加わり、現実の運動に連動する」<sup>23</sup>。現実の運動とは、いうまでもなく、歌詞の言葉からイメージへの生成変化である。すべては言表として所在する歌詞の言葉そのものから始まる。文字を介した完了的な行為の主体にであれ、音声を介した遂行的な行為の主体にであれ、もはやその実現の責任を問う必要はない。自律的な記号としての歌詞の言葉、すなわち「(詩的、文学的、等々の)「テキスト」は、言語の「起源」に属しているのではなく、起源という問いそのものを取り除いて、言葉の表層に一筋の鉛直線を穿つ。(…) テキストはこの鉛直線に到達するために、能記に働きかける」<sup>24</sup>だろう。

### 1-5-3. 最初の邂逅

個別的かつ具体的な歌謡曲の体験は、本性上、これが体験されたときの諸条件と不可分である。こうした諸条件は、出来事として生きられる歌謡曲の一回性を、つまりはその唯一性を構成する因子であり、ここでの体験とはその関数にほかならない。あるいはむしろ、それはどの条件がたがってもそのようには生きられず、またこれらの条件を集合させたところでその個性や具体性をそのまま再構成することはできないのだから、そうした体験自体が、分解不可能なひとつの塊だといえる。出来事としての歌謡曲においては、歌詞も曲も演奏も歌唱も、さらには歌い手の容姿や所作や衣装や表情も、これが鳴り響いた状況と一体のものである。そうした諸条件のひとつとして、たとえば歌詞の言葉のみをここから抽出することは、なるほど一種の抽象ないし一般化であり、個別的に体験される歌謡曲の具体性とは無縁の営為であるかもしれない。

それでもなお、そこには、ある別の具体性がある。言葉に沿って、言葉とともに、言葉とし

て個別的に経験される具体性がある。そしてこのとき、そこに出来るイメージの可能的な私たちの多様性こそが、歌謡曲に対して出来事としての豊かさを保証する与件となるはずだ。歌詞の言葉をはじめ、与件とみなされるこうした諸因子が世界を関係づけ、世界のうちに関係づけられていく次第を、すなわちそれが記号として振る舞う様子をひとつひとつ丹念に考察することなくして、歌謡曲の容貌が把握されることはないだろう。

まして《少女》は、言葉のうちに《夕暮れ》と対峙したのではなかったか。実際、ひとりの《少女》と、彼女が自らこれを彩る光の分子となってそこに溶けていくような、ある圧倒的な《夕暮れ》の景色との最初の邂逅は、おそらく浅田美代子の「赤い風船」のものであった。いずれ「夕暮れ物語」に至る「少女人形」や、やがて「夕暮れ気分」へと赴く「潮風の少女」に先駆けて、白い風船は《夕暮れ》の色に染まる。

伊藤つかさや堀ちえみにおいて、その《少女》性を表象する記号として援用され、彼女たちの無垢さや無邪気さ、穢れなさなどの謂となった白色は、歌詞やジャケット写真のうちに風船という道具立てとともに提示された<sup>25</sup>。ここでの風船が、ほんの微風にも揺れそよぐ不安定さや繊細さ、ひとたび手を放せばたちまち宙に舞い上がる所在のなさや軽やかさ、内包する気体の量に応じて大きく膨らみ、または小さく萎む未定型の、可塑的な柔軟さ、ときにそれが注入される勢いのあまりにわかに破裂する脆さや儚さ、視認できるそうした特徴から、彼女たち思春期の《少女》のうちに芽生えつつある抽象的なさまざまの気持ち、わけても夢の容器としての心の隠喩となり、場合によっては内容物たるこれら目に見えない概念それ自体となることは、およそ想像に難くない。

伊藤の「夕暮れ物語」に続くシングル・レコードのタイトルが「夢見る Season」であり、さらには堀の『少女』に続くアルバム・レコードのタイトルが『夢日記』であることは、だからいかにも示唆的である。その風船が白く手つかずの状態であること、それは、彼女たちが思い描き、その人生を彩っていく夢の可能性に際限がないことを意味する。無彩色だったこの風船が、彼女たちの夢が、その《少女》性が、しかしいまや《夕暮れ》の色に染まろうとしている。

- 1 足立里見, 「歌謡曲神話記・極楽変」, 『ポスト歌謡曲の構造』所収, 足立里見/編, 五月社, 1986, p.113.
- 2 同上.
- 3 同上.
- 4 オスワルド・デュクロ+ツヴェタン・トドロフ, 『言語理論小事典』, 滝田文彦ほか/訳, 朝日出版社, 1975, p.496.
- 5 同書, p501.
- 6 同上.
- 7 同書, p.505.
- 8 同上.
- 9 中川右介, 『松田聖子と中森明菜』, 幻冬舎(幻冬舎新書), 2007, p.224.
- 10 松本隆, 『風街詩人』, 新潮社(新潮文庫), 1975/1986, p.113.
- 11 その意味では、歌詞の言葉は、文学作品における言葉よりも、むしろ演劇における脚本の



それにより近い。そこでは完了的な言表行為の主体としての戯曲の書き手と、遂行的な言表行為の主体としての芝居の演じ手とが存在するからである。ひとつの言表としての歌詞の言葉とは、いわば「実践（役者）であると同時に生産物（作者）であるもの、過程（役者）であると同時に結果（作者）であるもの、戯れ＝演技（役者）であると同時に価値（作者）であるもの」（ジュリア・クリステヴァ、『記号の解体学——セメイオチケ2』，中沢新一ほか／訳，せりか書房，1987，p.135）かもしれない。

- 12 松本，前掲書，p.113.
- 13 同書，p.112.
- 14 中川，前掲書，p.88.
- 15 『歌謡曲 名曲名盤ガイド1980's』，ウルトラ・ヴァイズ，2006，pp.204-205. を参照のこと。  
1980年代のアイドル歌手のレコード盤面におけるこうした視覚デザインの実例が掲載されている。とりわけ、乳白色のレコード盤面を含む堀ちえみのレコードのジャケット写真についてはその pp.70-71. を参照のこと。
- 16 『82-87ぼくらのベスト 堀ちえみ CD-BOX』付属ブックレット，ポニーキャニオン，2002，p. 9.
- 17 中川，前掲書，p.180.
- 18 見崎鉄，『J ポップの日本語——歌詞論——』，彩流社，2002，p.14.
- 19 ジュリア・クリステヴァ，『記号の解体学——セメイオチケ1』，原田邦夫／訳，せりか書房，1983，p.10.
- 20 クリステヴァ，『記号の解体学——セメイオチケ2』，p.121.
- 21 同上。
- 22 クリステヴァ，『記号の解体学——セメイオチケ1』，p.17.
- 23 同書，p.11.
- 24 同書，p.10.
- 25 松本隆がはじめて松田聖子に歌詞を提供した楽曲のタイトルは、彼女の3枚目のアルバム・レコードとなる『Silhouette ～シルエット～』に収録された「白い貝のブローチ」であり、また最初に歌詞を提供された彼女のシングル・レコードのタイトルは「白いパラソル」である。