

表象としての【夕暮れ】

第2章：＜赤い風船＞-b

堀家敬嗣

What is represented by the word 【yugure/dusk】 in lyrics of Japanese popular music
chapter 2-b

HORIKE Yoshitsugu

(Received September 24, 2010)

2-3. 【少女】と【夕暮れ】をめぐる原風景

2-3-1. 苗床としての【夕暮れ】

確かに、浅田美代子のデビュー曲のタイトルには、【少女】の語も【夕暮れ】の語も掲げられてはいない。だが、むしろそれだからこそ、＜赤い風船＞の歌詞の言葉は【少女】から【夕暮れ】への生成変化の素型となり、これが生起させるイメージを、情緒の定まらないまま【夕暮れ】に包まれ、光の分子となってそこに溶けていく【少女】の原風景としえたのである。というのも、[あの娘はどここの娘 こんな夕暮れ]と唄われるこの楽曲の最初のフレーズにおいて、すでに【少女】と【夕暮れ】とが並置され、その共棲を謳っているからである。いわばこれは、＜夕暮れ物語＞を叶えるまでに3ヶ月を要した＜少女人形＞の伊藤つかさの場合や、18ヶ月余も費やしてようやく＜夕暮れ気分＞にたどり着いた＜潮風の少女＞の堀ちえみの場合のように、彼女たちが成長する歩調に合わせて【少女】と【夕暮れ】の関係性が整理され、その明瞭な分離ないし分節化を俟って通時的に継起させる秩序が確立する以前の、混沌とした坩堝の状態であるにちがいない。時間軸に沿って適宜準備された経験のプリズムが彼女たちの無限の潜在性をその都度分光し、実現される夢の可能性の範疇を次第に狭めていくのではなく、そうしたプリズムもまた、【少女】もろとも存立平面上で分子の状態に還元され、ある気体状の全体となって時間の遠近法を無効にするような【夕暮れ】。光の輝き、夢の煌きのうちに【少女】が預けた無限の潜在性をそのまま吸収し、漆黒の闇へと、すなわち宇宙へとこれを散逸させ、遍在させるそれは、宇宙に開かれた底のない穴のように、時間さえも呑み込む多孔質のものであるだろう。そしておそらくそこでは、【少女】はいまだ【少女】でさえなく、ただ[どここの娘]とも知れない[あの娘]としてふるまうよりほかない。過去と未来とが現在のうちに混在し、または厚みのない一瞬のうちに過去と未来とが圧縮された唯一の時間性としての【夕暮れ】。それは流れる時間の概念を培養する苗床としての【夕暮れ】である。

換言すれば、【夕暮れ】の光景が浅田美代子から伊藤つかさへと継承される過程で、任意の穴を塞ぐように滞留する宇宙の塵芥を核として結晶化したプリズムが焦点化する光跡のうちに、【少女】は芽生える。さらにこれが堀ちえみに付託されるまでに、成長の名のもと流れ始めた時間のうねりに巻き込まれ、この結晶からはいくつもの薄片が剥離せずにはいない。その都度、プリズ

ムの塊から風に舞うように剥落するこの硝子片を時宜よく透過してにわかには煌く夢は、だがわずかに屈折し、それに応じて潜在性を減衰させながら、無彩色の白から【真珠色】が、【亜麻色】が、ついには【オレンジ】色が抽出されるまで、色彩の微細な差異が光の輝きから順に汲み尽くされていくわけだ。したがって、浅田の【風船】の赤さとは、多孔質な漆黒の闇から時間の概念をともしつつ存立平面に向かって下垂し、まさにそこに墜落しようとする光の最初の一滴、すなわち【少女】性の萌芽を予告し、その発芽を促す熱量の昂りを示唆するものであるかもしれない。

2-3-2. 中森明菜の【たそがれ】

たとえば＜少女A＞と＜トワイライト～夕暮れ便り～＞を併せ持ちながらもなお、中森明菜の存在性のうちには、そうした【夕暮れ】の気配をおよそ見出すことはできない。【ひとつじゃない】はずの【素肌と心】の狭間にある自身をたやすく【少女】と名指し、対象化しながらもなお、都合に合わせて子供の側面と大人の側面とを棲み分け、あるいは【女の子】の身分と女の人の身分とを器用に使い分ける【私】ないし【ワ・タ・シ】、つまりは【少女A】にとって、【少女を大人に変える】のは、あくまでも【夕暮れ】ではなく【黄昏れ時】である。事態は、文字どおり＜少女A＞の片側にほかならないB面に収録された＜夢判断＞においてより明瞭になる。＜少女A＞の作詞家として名を馳せる売野雅勇のものではなく、堀ちえみに＜真夏の少女＞の歌詞を提供してまもない中里綴による＜夢判断＞の言葉は、それゆえ、デビュー曲を引き継ぐかたちでこれら二人の女性新人アイドル歌手に期待された存在性の相違を、【夢】の語をめぐってあらためて際立たせる。

【あなたといると】【夢が広がる】ばかりの＜真夏の少女＞の【私】は、【一人でいると】今度は【あなた】を【夢みる】ばかりである。ここでは【夢】は【あなた】と等価であり、あるいは【あなた】とは【夢】そのものである。なるほど、＜夢判断＞の語り手の【夢】にあっても、【あなたの指先】に【優しくふれ】られはしよう。しかしながら、彼女が夢想し、そのことを率直に告白してみせるのは、【あなた】についてではなく、むしろ性的な衝動に駆られた行為についてである。【指先】の所有者に任せられるほか、まったく出番のないこの人称代名詞は、指示対象をいかなる属性にも同定させないまま、まさにここで【あなた】と呼ばれることのみをもって【あなた】たりうる。その限りにおいて、ここで仮に【あなた】と指示された相手とは、結局のところ誰でもかまわず、誰とでも交換可能な任意の存在であるはずだ。【あなた】と呼ばれる誰もが【あなた】たりうること。そんな【あなた】を相手に、【とめられていること】の【何もかも】を、【みかけほどあどけない】彼女は【素肌になって】【夢で叶え】てしまう。【いつも 何かくすぶっている】彼女の【心】にこうした【初めてづくしの 甘いできごと】を夢想させるもの、これが【熱いリビドー】であり、しかも【この胸に】それが【はっきりめざめた】ことをも察知して狼狽のない彼女が、【さっき見た夢を 一人思いだして】みるとき、もはやそうした【夢のあと】の【余韻もセクシャル】なものたらざるをえないだろう。

【夕暮れ】どころか、【デジタル】がいまや【午前4時】を表示しているここでは、【すべりおちた服】が【白かった】ことも反芻される。【さっき見た夢】のなかで【白かった】それをすでに脱ぎ捨ててしまった【素肌】の彼女は、そこに【ひそんでる】自らの【むこうみず】な【感情】に、【抱かれてみたいと思ってる】その欲動にきわめて自覚的である。もちろん、ここで語り手は、そうした行為が【まだ許され】ていない、【しちやいけない】類いのものと重ねて強調することも忘れない。そしてこれら【とめられていること 何もかも】に関して、まさしく抑圧されているからこそ、禁止の侵犯への欲求を昂じさせているかのように振る舞う。彼女を子供扱いする大人たちに対する反抗の体裁を繕うこの振る舞いをもって、自分のうちなる【熱いリビドー】の相対化を、その【めざめ】

の正当化を彼女は試みるわけだ。それでもなお、その程度の抑圧が「夢」の舞台にあってはいかにも脆弱であり、およそ効力を発揮しないことは、シングル盤のジャケット写真で不機嫌そうに拗ねてみせる童顔の彼女自身が知っている。禁止の、抑圧の如何にかかわらず、とうに彼女は「熱いリビドー」を「白かった」あの「服」の内側に秘めていた。禁止や抑圧は、ここでは単に、彼女が「白かった」装いを「すべりお」とし、その「素肌」を晒すこと、要するに湧出する「熱いリビドー」に身体を委ねるための口実として機能するにすぎない。そんな＜少女A＞が＜トワイライト～夕暮れ便り～＞に至ったところで、実際には彼女は【夕暮れ】のうちに溶解していく資格を欠いているのだから、ただ「恋ごころ」とともに「このたそがれ」に見入る側にあるよりほかすべはない。

2-3-3. 浅田美代子の歌唱

浅田美代子は、TBS系列で放送されたテレビドラマ『時間ですよ』第3シリーズにおいて、「東京都品川区の五反田で銭湯を経営」¹する家庭に住み込みで働くお手伝い役に抜擢され、“相馬ミヨコ”の役名でブラウン管に登場した。彼女の存在性は、「幼児番組のおねえさんの優しい笑顔、無造作に束ねた中途半端なおさげ。クリクリの瞳に、キュッと曲がった小ぶりの鼻。ちょっとイジワル気味に引き締まった口元——そんなキュートな」²容姿とともに、まずはその視聴者に認知された。＜赤い風船＞もまた、当初はこのドラマの劇中歌として、お手伝いの仕事を終えた彼女が下宿する“松の湯”の屋根のうえで口遊んでいたものである。「彼女たちは身寄りがなく、田舎から1人で上京して、懸命に働いているわけね。まず初めに、そうやって彼女たちの「けなげさ」をドラマのなかで見せておく。そうしてお客さんの同情を集めてから歌を口ずさむと、へたな歌でも受け入れてもらえる」³わけである。この楽曲は、アイドル歌手としての浅田の最初のシングル盤として発売される頃には、すでに視聴者の耳に馴致されていた。ただし、アイドル歌手としての一定の成功があらかじめ保証されるその代償に、浅田の存在性については、そこで彼女が担っていた役柄のイメージの延長線上に留まることを期待されずにはいないだろう。

しかしながら、「芝居はヘタだが、なにごとにも精一杯に取り組む姿がけなげで、クルクルとせわしく動く大きな瞳が愛らしかった」⁴浅田の魅力は、そもそも自身の存在性を希薄化させ、自分以外の誰かを装ってみせる技量の巧拙によって測られる類のものではなかった。そうではなく、愛らしい容姿が先天的に備えた素質としての「生まれ持ったとほけた味わい」⁵をもってこそ、視聴者は彼女に魅了されたのである。そして飾り気のないこうした資質は、翻って容姿の愛らしさをさらに強調し、ほどなく彼女は「シロウトからでも簡単にスターになれる」ことを身をもって証明し⁶てしまうことになる。「アイドルとは、基本的に可愛い女の子の事、反対に言えば可愛くなければアイドルでないとの風潮が生まれて来たのも浅田美代子が出現してからの事である」⁷。演技力や歌唱力など、特殊な能力に秀でた人びとを囲うはずの華やかな芸能界を、まるで近所の銭湯に出かけるかのように職場に選んだ彼女の、およそ素人然とした凡庸さを形容する「“となりのミヨちゃん”といったやたら親近感を持たせるフレーズが、アイドル売り出しのキーワードとして多用され出した」⁸ことにも、彼女の成功が件の役柄に依存したところの大きさを教示している。

このように、「可愛さプラス普通っぽさという、トラッドなアイドル・パターンは、浅田美代子によって形作られたといえるのだ。それにもうひとつ音痴というアイドルとは切っても切れない要素を歌謡界に持ち込んで来たのも浅田美代子であった」⁹。なるほど、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、これを歌唱と称するにはいか

にも稚拙でおぼつかない。伴奏音楽に埋没しかねない浅田の、途切れがちな細い呼吸に、幽かな風に乗せられた声帯の振動は、それでもなお、そのたどたどしさのゆえに、囁くように、呟くように、話しかけるように、歌詞の言葉を前景化させるだろう。確かに、いかなる楽曲をも唄いこなす巧みな歌唱力に自らの存在性を賭けること、たとえば「『どんな歌でも歌える中森明菜』を示すこと」¹⁰こそが、真に優れた歌い手たる条件であるかもしれない。だがそこでは歌唱は、この遂行的な言表行為をとおして楽曲を、歌詞の言葉を実現する契機となるのではなく、ひとつの楽曲すなわち言表をとおして己の歌唱それ自体をこそ誇示する機会へと貶められることが懸念される。そうした、歌唱力に耽溺するあまり技量の限り高らかに楽曲を唄い上げる自惚れた歌唱法よりもむしろ、浅田のたどたどしいそのほうが、歌詞の言葉を彼女のものとして出来させるための要件を備えていたといえる。

そのうえで、＜赤い風船＞がそうであったように、「歌い手が、ある人物を演じながら、ストーリーに乗った形で歌うと、歌詞の世界に役柄の心情が加わって、より強く心に響く」¹¹ことだろう。結局のところ、「技術的にうまいなどということはたかがしれている。人の耳の邪魔にはならないかもしれないが、人の胸をうつことはない。歌を伝えることは、技術を過信しない、正直な熱と、相手に伝わらないかもしれないというおそれである」¹²。けれどここでは、この楽曲をそうした歴史的な文脈からとりあえず隔離し、“相馬ミヨコ”という役柄や、浅田美代子という歌い手の存在性への参照は最小限に抑えられるべきだろう。もちろん、論旨の展開上、それらをめぐって無視できないいくつかの決定的な事項に関しては、適宜検討を加えることになるが。ここではとりわけ歌詞の言葉を、いままさにわたしたちに現前する自律的なひとつの言表、要するにテキストとみなして、それを構成する言葉の選択と配列の次第に意識を注ぎ、そこにイメージが召喚される瞬間に耳目を凝らしてみたい。

2-4. ＜赤い風船＞の時間性

2-4-1. 指示詞

そのとき、＜赤い風船＞の歌詞が最初に留意を促すのは、指示詞の用法についてである。「現代日本語の指示詞（指示語・指示代名詞）は、語頭にコを持つもの、ソを持つもの、アを持つものに分けられ、それぞれ整然とした体系をなす。疑問・不定語であるド（どれ、どこ、…）の系列とあわせてコソアドと称することもある」¹³。議論の便宜上、ここではコヤソヤアを語幹に掲げる指示語の系列を“指示詞”、ドなどを語幹に掲げる疑問語や不定語の系列を“疑問詞”と位置づけることにする。＜赤い風船＞では、たとえば7文字からなる冒頭のフレーズからしてすでに指示詞〔あの〕と疑問詞〔どこ〕とが連続しているように、コソアド語が多用される一方で、人称代名詞はまったく使用されていない。まず、＜赤い風船＞の歌詞のなかで用いられている指示詞を、以下に順に列挙してみる。〔あの〕—〔こんな〕—〔この〕—〔こんな〕—〔あの〕—〔あの〕—〔この〕—〔この〕—〔その〕—〔こんな〕—〔あの〕—〔あの〕—〔あの〕。さらに、そこで用いられている疑問詞についても同様に列挙してみる。〔どこ〕—〔なぜ〕—〔どこ〕—〔誰〕—〔どこ〕—〔なぜ〕—〔誰〕。こうして抜き出された指示詞と疑問詞の系列を俯瞰すれば、いかにもそれらが多用されている事実が確認できるだろう。では、こうした類の語の多用は、＜赤い風船＞の歌詞にとってどのような妥当性を持つのだろうか。

指示詞の機能とは、「これ」や「それ」や「あれ」といった指示代名詞の場合には、既存の

事物の集合から任意の部分を対象として括り出すことにあり、「この」や「その」や「あの」といった指示形容詞の場合には、これに続く名詞が参照する概念の一般性から個別的な事物の存在性を担ぎ出すことにある。いずれの場合においても、指示された対象または事物は、ほかに代理のない唯一無二の具体性をもって提示される。したがって、「これ」は「この+名詞」の、「それ」は「その+名詞」の、「あれ」は「あの+名詞」の、それぞれ縮減的な表現であると考えて差し支えないだろう。ところで、この具体性は、言表行為の主体と、その言表を受けとる客体とのあいだで、こうした事物をめぐる経験が自明のものとして共有されていることを前提している。換言すれば、指示詞の使用とは、たとえそれが「現場指示」¹⁴の場合のように空間的に、ないし「文脈指示」¹⁵の場合のように時間的に、発話者の立脚点とともにも隣接性の度合いが高いとみなされるコ系の語幹を持つ語の場合であってさえ、主体とともにあらかじめ経験され、了解された過去の事態を客体に参照すなわち想起させる行為にほかならない。そしていかなる指示詞の使用も、これによって指示された対象の共有を客体に要請し、ときにそれを強要せずにはいない。いわばそれは、ある種の既視感の共有への企みとなる。自明性としての非現在たる過去の水準への依拠、これが指示詞に付随する第一の性質である。

この限りにおいて、指示詞は、それが参照すべき特定の概念を所有しない。そこで参照されるのは、これが直接的に代理するか、もしくはこれに後続するところの名詞が参照する概念と、この語を発した主体とのあいだの、空間的ないし時間的な隣接性の度合い、要するに隔たりの程度である。つまり指示詞とは、これを発話する主体とこれに指示される対象とを連結し、関係づける細い紐帯であり、あるいはむしろ隔たりそのものである。この行為遂行的な隔たりは、この語をもって主体が指示する対象を客体に受け渡すやいなや、その役目を終えてたちまち消失する。括り出された対象や担ぎ出された事物の存在性は、すでに唯一無二の具体性のもと主体と客体に共有され、指示詞は、新たな間隙が穿たれる余地の訪れを待って再び沈黙しなければならない。主体と対象を関係づけた途端に消失する隔たりとしての空虚さ、これが指示詞に付随する第二の性質である。

自明性としての非現在たる過去の水準への依拠と、主体と対象を関係づけた途端に消失する隔たりとしての空虚さ。指示詞の使用には、そうした二重の意味において“もはやない”感覚がつきまとうことになる¹⁶。

ところで、＜赤い風船＞では、指示詞のなかでも指示代名詞はまったく用いられず、もっぱら指示形容詞ばかりが頻出する。先に指摘したように、指示代名詞は「指示形容詞+名詞」の縮減的な表現とみなすことができるはずだから、ここでの指示形容詞の頻出は、後続する名詞を明示する意図をひとまずともなうだろう。それでもなお、それは単なる「娘」や「夕暮れ」ではなく、ほかならない「あの娘」であり、「こんな夕暮れ」として提示される。単なる「娘」とは、まさしく一般的な概念としてのそれを意味する。だが、「あの」の語をもって指示される時、そこにはある具体性を付帯したひとりの「娘」が、この語が定義する属性を備えたままわたしたちの眼前に現われる。より厳密に言えば、「あの」の語をもって「娘」を指示する言表行為の主体にとっては、その存在はすでに自明のものである一方で、この文言が発話されるやいなや、客体にはその自明性の共有が否応なく促されるのである。

それに加えて、指示詞「こんな」の使用では、事物の状態を参照する形容詞的な色彩を帯びるがゆえに、言表行為の主体と客体のあいだには、形容された事物に対するより深みある共有が、共感ないし共鳴とでもいうべき情緒的な連帯が必要とされる。どんな「夕暮れ」であれ、「こんな」の語をもってそれが形容される時、発話する主体のもとには自らが「こんな」と

強調する任意の属性が、当の〔夕暮れ〕の個別的な存在性のうちに必ず焦点化されている。その了解を求められる客体は、「夕暮れ」の一般的な概念のなかから指示された〔夕暮れ〕の個別的な存在性を担ぎ出したうえで、さらに「こんな」と強調されるにふさわしいこの〔夕暮れ〕の属性を検索しなければならない。そしてとりわけ、「あんな」や「そんな」に比して、主体の立脚点と空間的ないし時間的に隣接性の度合いの高い「こんな」の場合には、取り替えのきかない唯一無二の具体性としての〔夕暮れ〕の個別的な存在性は、あらかじめ現前するものとして一般的な概念からあらためてこれを担ぎ出す操作を端折らせるだろうから、そうした個別的な存在性の同定によりはむしろ、任意の属性への焦点化に比重が移行し、それに対する情緒的な連帯への訴えかけにこそ主眼が置かれているはずである。

2-4-2. 疑問詞

歌謡曲の歌詞において考慮すべき指示詞の機能とは、したがって、その語が発話された途端に、この言表行為の主体たる歌手手とのあいだで経験が共有されているかのような錯覚へと、客体たる聴衆を誘うことにある。すなわち、受容者が実際に楽曲を聴いている空間および時間からその意識を遊離させ、歌詞の言葉が構築する空間およびそれが組成する時間のうちに瞬時にこれを引き込むこと、これこそが、そこで指示詞に期待される役割である。そして指示詞のこうした機能は、歌詞の言葉が一人称の視点から綴られ、それと性別を同じくするアイドル歌手が歌唱する体裁において、もっとも効力を発揮するにちがいない。なぜなら、そこでは言葉の受け手の側が、好んでそうした姿勢を保持しているからである。つまり、歌詞に描かれる主人公とほぼ等身大の人格として彼が、彼女が、指示詞をもって稚拙な歌唱力で語りかけるとき、語りかけられた客体は、歌詞の言葉が構築する空間とそれが組成する時間を、このアイドルと自身とで分かち合っている幻想に悦んで耽るだろう。しかしながら、こうした経験を共有することのうちには、絶えず“もはやない”感覚がともなわずにはいない。

このように、指示詞がもっぱら自明性としての非現在たる過去の水準への依拠をもって機能するのに対して、疑問詞は、いわば不明性としての非現在たる未来の水準への依拠をもって機能するだろう。時間や場所、主体や目的、方法や理由などに関わる情報の欠損ないし空白を表明する語、それが疑問詞である。なるほど、疑問詞が提起した疑問に対して適切な応答があり、事態を現状以上に明確にすることは想定しうる。欠損ないし空白は、やがて更新された情報をもって充填されることになるかもしれない。にもかかわらず、そうした充填は、疑問詞をとまなう言表に対して常に事後的に実施される。あらかじめ発話された疑問詞がそこにあり、これがいずれ見出されるだろう別の言葉へと置換されるのであって、その逆ではない。疑問詞は、将来的なこの置換を待機しながら、欠損ないし空白をそこに露呈させているわけだ。この限りにおいて、言表行為における疑問詞は、不明性としての非現在たる未来の水準に依拠する。

そのうえ、疑問詞の使用は、別の言葉による置換をとおして一定の文脈のうちにいずれ正当に着地することを意図するものでは必ずしもない。たとえ疑問の体裁をとろうとも、それに応答があり、そこに表明された欠損や空白を充填させることを、疑問詞は必ずしも見込んでいない。欠損や空白の充填の訴求に先んじて、まずはそうした隙間それ自体を白日のもとに晒すことこそ、疑問詞の本来の機能はある。〔あの娘〕について〔どこの娘〕と尋ねたところで、それについて十分な情報が提供される保証はなく、また誰もが本気でそれを知ろうとしているとも限らない。ここでは疑問詞は、欠損や空白という事態を、すなわち不定という事実そのもの

のを参照させるのである。かくして「[いつ]は時間を、[どこ]は空間を、[何]は物や事を、[誰]は人を、曖昧にして」¹⁷みせるだろう。そのとき、疑問詞は、置換されるべき対象を宛てがわれないまま宙吊りにされ、まさしく疑問詞それ自体として言表のなかを彷徨い続けるだろう。

それどころか、疑問詞の表明した情報の欠損ないし空白について、更新された情報をもってひとたびこれが充填されたとしても、指示詞の場合と同様に、言表の文脈のうちに着地できるのは置換された別の語の側であって、これを参照させる疑問詞の側ではない。もはや言表の意味から剥離し、虚空に放擲された疑問詞は、いつまでたっても着陸を先送りされ、ただ幽霊のようにそこを浮遊するよりほかない。そうした、特定の座標にけっして到達しえない疑問詞とは、翻ってそれ自身が永遠に未踏の隙間なのである。したがって、たとえ過去時制の述語を追従させて用いられようとも、それは依然として経験されざる、しかもけっして経験されえない言葉となる。

不明性としての非現在たる未来の水準への依拠と、けっして充填されない欠損ないし空白として実体化された隙間。疑問詞の使用には、こうした二重の意味において、“いまだない”感覚がつきまとうことになる。

2-4-3. 交錯する指示詞と疑問詞

＜赤い風船＞では、たとえば場所をめぐる疑問詞の使用となる「[どこの]」が、1コーラス目と2コーラス目の同じ小節で同じ旋律に乗せて繰り返され、再来の感触を与える。理由をめぐる疑問詞「[なぜだか]」や、人物をめぐる疑問詞「[誰か]」についても、これと同様のことがそれぞれ仕組まれている。加えて、1コーラス目にはさらにもう一度、場所をめぐる疑問詞が「[どこか]」のかたちで使用されており、この楽曲の歌詞の言葉が構築する空間が帯びる“いまだない”感覚を強調する。

それとは対照的に、ここでは時間をめぐる疑問詞「いつ」がまったく使用されていない¹⁸。おそらくそれは、この楽曲においてもっとも中心的な時間性が、ほかならない「夕暮れ」の時刻としてきわめて端的に明示されているからだだろう。そして「[こんな]」の語をともなってその光景の共有を客体に促す限りにおいて、まさにそれは、歌詞の言葉が固有の時間を組成しつつある瞬間のことである。実際、以後の動詞「[握りしめた]」や「[ぬけた]」が過去形で使用されていることが、それが明滅する現在の一瞬たることの担保となり、また1コーラス目のサビで「[こんなとき]」と換言されることを保証する。他方で、2コーラス目では、「[陽が暮れる]」頃から次第に「[灯りともる頃]」へと推移していく不可逆的な時間の厚みが描出され、それゆえ次の「[こんなとき]」は、かつて1コーラス目で唄われた「[こんなとき]」とはすでに異質の相貌をもって、これを過去一般のうちに回収してしまうだろう。

時間をめぐる疑問詞「いつ」のこうした不在にもかかわらず、なお“いまだない”感覚が＜赤い風船＞の歌詞の言葉のうちに宿りうるとすれば、おそらくそれは、時間をめぐる副詞「[もうじき]」や「[きっと]」、「[もう]」が、近接の未来を予感させる性質を携行しているからである。加えて、楽曲の終盤で幾度も重ねられる補助動詞「[くれる]」が、言表の主体にとって待望される受益がその身に及ぶことを予期してみせる。この語は、副詞「[もうじき]」をともなうことによって、「[もう陽が暮れる]」のフレーズの余韻に共鳴することをも厭わない。

結局のところ、ある言表行為の過程にあって指示詞と疑問詞とは、かたや主体と対象を関係づけた途端に消失する隔たりとしての空虚さとなり、かたやけっして充填されない欠損ないし

空白として実体化された隙間となるような、“ないこと”に関わる互いの第二の性質においてはほとんど同質の機能を遂行するものの、まさにそれが遂行される現在の一瞬について、“もはや”自明性としての非現在たる過去の水準への依拠と、“いまだ”不明性としての非現在たる未来の水準への依拠をとおして、その第一の性質において傾向する勢力の方向性を真逆のものとする。

<赤い風船>では、とりわけ1コーラス目において、そうした指示詞と疑問詞とが交互に提示され、系列化する。[あの] — [どこ] — [こんな] — [なぜ] — [その] — [どこ] — [こんな] — [誰] — [あの]。それは自明性としての非現在たる過去と、不明性としての非現在たる未来とのあいだの綱引きであり、<赤い風船>の時間は、自明の主体が発話する指示詞と、それに対してわたしたち未明の客体が問い返す疑問詞とのこうした交錯ないし往來をとおして組成されていく。そして“もはやない”感覚と“いまだない”感覚とにわたしたちを引き裂く<赤い風船>の歌詞の言葉は、その引力と斥力とが平衡する真空の陥没地帯を固有の場処とする。だからおそらく、ここでは[あの娘]と[どこの娘]に挟まれた助詞[は]こそが、両者の勢力の均衡する支点として、その左右に分配された二人の[娘]に一貫性を、いわば統一的な人格を与え、関連づけるような、そうした真空の中心すなわち現在であるにちがいない。

そのうえで、[こんな夕暮れ]を、厚みのない一瞬としての[こんな時]をめぐるって費やされた1コーラス目の歌詞の言葉は、やがて2コーラス目で指示詞と疑問詞との交錯の程度が鎮静するに及んで、[こんな夕暮れ]と同一の旋律に乗せて[もう陽が暮れる]ことを指摘し、時間の経過を仄めかす。それまで交互に提示されてきた指示詞と疑問詞のあいだで自身の尾を食むように渦を巻いていた、それゆえ一瞬にして永遠である自己完結的な時間が、ここで緩やかに流れ始め、やがて[灯りともる頃]へと不可逆的に推移していく。

2-5. 歌唱における時間の序列

2-5-1. 排除された人称代名詞

それにしても、[あの娘]とはいったい誰なのか。すでに検討したように、「あの」を含む指示詞は過去の水準に依拠する言葉であり、とりわけ指示形容詞は、これに続く名詞、ここでは「娘」という概念の一般性から、それ以外の誰にも置き換えのきかない個別的な[娘]の存在性を担ぎ出す。そしてこの存在性は、それをめぐる経験があらかじめ共有されていることを発話の客体であるわたしたち聴き手に強いる。にもかかわらず、この楽曲はいままさに[あの娘]と唄い出されたばかりであり、しかもこれは音声による遂行的な言表行為の主体である浅田美代子のデビュー曲である。歌手としての浅田がはじめて口にした言葉、それが[あの娘]なのだ。いまだ彼女と共有するところをほとんどなにも持たないわたしたちには、突然[あの]と指示されてみても、彼女のいう[娘]を概念の一般性から担ぎ出すことはできない。だからわたしたちにはただ、彼女に問い返すよりほかすべはないだろう、[あの娘]とはいったいどの「娘」のことなのか、と。安井かずみのこの歌詞は、こうして自明を装う主体が発話する指示詞をとおして、わたしたち未明の客体がそれに対して問い返す疑問詞をも言葉と言葉のあいだの余白のうちに組み込みながら、固有の空間と時間を紡ぎ上げていく。

この問いに対しては、浅田もまた即座にそれが[どこの娘]なのかと疑問で応じてみせる。なるほど、彼女にとって確かにその[娘]は自明のものであるが、ただしそれが[どこの娘]なのか、彼女の素性までは知らないようだ。そしてそれが詳らかとなるに先んじて、[夕暮れ]

の一語をもって、この楽曲が表象するイメージの空間と時間がにわかに規定される。もちろん、それにしたところで、[こんな]と形容される[夕暮れ]がどのような状態にあるのか、それは不明のままである。ここが、同じ指示詞で形容されるサビの箇所[こんな時]の場合とは異なる点である。[こんな時]の場合には、指示詞[こんな]は先行する文章の内容をまとめて指示するものとなり、語り手がこの語をもって強調する任意の属性を、当の[時]の個別的な存在性のうちに焦点化することは、聴き手にとって困難な作業ではない。そこで必要とされる共感ないし共鳴とでもいうべき情緒的な連帯にもまた、懸念なく追従することができる。ところが、[こんな夕暮れ]の場合には、聴き手にとってそれは容易ならざる作業となる。というのも、＜赤い風船＞の歌詞はまだ言葉を綴り始めたばかりであり、[夕暮れ]をめぐる情報をほとんどなにも教えてくれないからである。

ただし、そうした[夕暮れ]の個別的な存在性を、未明であるにもかかわらず自明のものとして共有するように促す[こんな]の語のうちに、それを検索すべくひとまず[夕暮れ]の空を仰がせようとする語り手の企みを認めることは不可能ではない。ここでそれは、最初に[あの娘]に注がれた視線を、今度は仰角へと振り上げる動的な機能をも負担している。こうして[夕暮れ]の空を仰いだ視線は、しかし再び[あの娘]のもとへとただちに伏せられ、[どこの娘]とも知れない娘が[夕暮れ]に[赤い風船]を[しっかり握り締め]ている光景がにわかに屹立する。指示詞[あの]から疑問詞[どこ]を経由して指示詞[こんな]へと連鎖するなかで、きわめて緩慢に遂行されたイメージの生成が、ここからは途端に加速する。

こうして唄い出された＜赤い風船＞の歌詞には、たとえば「わたし」も、「あなた」も登場しないばかりか、あらゆる人称代名詞がそこから排除されている。このことは、ひとつの言表としてのこの歌詞の主体、すなわち「わたし」と自称することのない語り手の視座が、歌詞の言葉が構築し、組成する固有の空間と時間のなかで息づく登場人物と均一の位相で呼吸しているわけでは必ずしもないことを示唆し、彼らとの直接的な関係性のうちに規定されないきわめて柔軟な立場を備えることに貢献する。この限りにおいて、むしろ「わたし」や「あなた」によっては描きえない世界がそこにあるというべきだろう。

2-5-2. 転移する視点

ここで[どこの娘]とも知れない登場人物を[あの娘]と指示する語り手は、この[娘]に呼びかけるでもこの[娘]の側に歩み寄るでもなく、もっぱら[あの]の語が表現し、そこに集約される距離を介して彼女を一方向的にまなざすばかりだ。そしてもし仮に、この視線が、単に[あの]の語に集約される距離だけでなく、対象に向かう一定の角度をもわたしたちに前提させるとすれば、おそらくそれは、＜赤い風船＞の歌詞の言葉によるものではなく、この楽曲がテレビドラマの劇中歌として屋根のセットのうえで口遊まれていたことに由来する印象であるだろう。“相馬ミヨコ”という役柄のもと浅田美代子が[あの娘]と唄い出すとき、ここでは屋根のうえから路上を見下ろす視線が担保されているわけだ。下町の夕景を俯瞰しながらギターを爪弾き、歌唱する彼女のそうしたイメージは、＜赤い風船＞の歌詞においては、たとえば2コーラス目の[隣の屋根に飛んだ]といった語句によって事後的に補強される。してみると、最初に[あの娘]をまなざした視線とは、彼女を俯瞰する地点から注がれたものであっただろう。その視線を今度は振り上げて[夕暮れ]の空を仰ぎ、しかし再び[あの娘]のもとへとただちに伏せた語り手は、こうした視線の運動をもって[どこの娘]とも知れない[あの娘]

が[夕暮れ]に[赤い風船]を[しっかり握り締め]ている光景が屹立するあいだ、それを傍観する視座にある。あるいはそれは、<赤い風船>の歌詞の言葉が構築する空間のなかで息づく登場人物に対して能動的に干渉することを禁じられた、いわゆる超越的な視点であるかもしれない。いずれにしても、ここでは語り手は、[あの]の語に集約される距離を[娘]とのあいだに維持したまま、唯一の軸に固定したその視線を下から上へ、上から下へと振り分ける。

ところが、俯角と仰角のこうした往来をもって、[どこの娘]とも知れない[あの娘]が[夕暮れ]に[赤い風船]を[しっかり握り締め]ている光景を屹立させた語り手の視線は、唄い出しの8小節がこなされ、ほとんど同じ旋律を次の8小節が引き継いだ途端に、その超越性を放棄してしまう。[あの娘]には[なぜだか]が、[どこの娘]には[この手を]が対応して置換され、同一の旋律になぞられながら指示詞と疑問詞とが交差するそこでは、この楽曲においてもっとも重要な主題である<赤い風船>を媒介として上昇の運動が組み込まれる。[しっかり握り締め]られた[赤い風船]を認めて再び下方に降ろされた視線は、[この手を するりとぬけた]それに促されてまたしても見上げるものへと切り替わる。[赤い風船]のこの上昇は、[夕暮れ]を[こんな]と形容する視線が仰観した運動を反復してみせるわけだ。

重力に反して浮遊するこの軽やかな動性に目を奪われて見逃してはならないのは、その運動が[この手]から発生することである。かつて[あの娘]が[しっかり握り締め]ていたはずの[赤い風船]は、にもかかわらず[この手を するりとぬけた]。その理由は、ひとまず[なぜ]でもかまわない。とにかく、かつて誰とも知れない[娘]を[あの]と指示していた語り手は、その[娘]の[手]について、より隣接性の程度が高い[この]の語をもって客体にその共有を促す。事実、1コーラス目の唄い出しの[あの娘はどこの娘]は、2コーラス目の唄い出しではそのまま[この娘はどこの娘]と置換される一方で、件の[なぜだかこの手]のフレーズは、2コーラス目でも語を違えることなく単純に繰り返される。楽曲の唄い出しでは相応に隔たっていた言表の主体と[娘]とのあいだの距離は、彼女の身体の一部が[この]と指示されるここにあって、ほぼ解消されてしまうのである。

[あの娘]は、[こんな夕暮れ]にいつしか語り手のもとへと駆け寄り、その[手]を抱かれでもしていたのだろうか。しかしそうした描写も、またそれを可能にする暇もどこにもない。唄い出しの8小節がこなされてまもないここでは、<赤い風船>は、もっぱら静的なひとつの光景をようやくわたしたちに提示し始めたばかりだったはずである。とすれば、かつて[あの]と指示した主体の傍観する視点が、[あの]と指示された対象それ自体ににわかに同化し、その[手]を[この]と指示する視点へと転移ないし憑依したか、もしくはそうした視点を新たに獲得したものと考えよりほかない。要するに、「他者である少女を傍観していたはずの語り手は、(…)いつしか少女に自分を同一化しているのだ」¹⁹。当初は超越的な視点から[あの娘]をみつめていた語り手が、不意に降臨した歌詞の空間/時間のうちに当の[娘]の身体を借りて受肉化し、紐糸を[しっかり握り締め]ていたはずの[赤い風船]がすり抜けた空虚な[手]を[この]とまなざしてみせること。語り手の視点の設定をめぐるこうした自在さは、いわば自由間接話法のものである。「その形式の本質は以下のような事態にある。すなわち、或る〔登場人物の〕言表行為が、他の〔記述者の〕言表行為に依存している言表のなかで把握される、という事態である」²⁰。超越的な語り手の視点を登場人物のうちに組み込むここでの[この]の語の使用は、<赤い風船>においてそうした事態を直截に達成する。そこで「肝要であるのはむしろ、分離しえない二つの主体化行為を同時に遂行するような、言表行為のアジャンスマンなのであって、(…)それぞれがみずからのシステムに属しているようなふたつの主体の混

合あるいはそれらの中間が存在するというのではない。存在するのは、それ自体が異質なひとつのシステムのなかでの、相関的な二つの主体の分化である」²¹。

2-5-3. 共存する時間

指示詞「あの」の語が表現し、そこに集約される距離を介して「娘」をまなざしていた語り手の視点が、本来はその視線の対象であった登場人物による言表行為に依存するはずの「この」の語の使用をもって、その超越性を一挙に放棄し、まなざすものとまなざされるものとの視線をめぐる安定した関係性を宙吊りにすること。語り手の視点のこの組み込みに先行し、唄い出しの8小節とほとんど同じ旋律を次の8小節が引き継いだ途端に提示される疑問詞「なぜだか」は、だからおそらく、そこで視線を介した主体と客体のあいだの定常性に楔が打たれるときの衝撃を緩和する機能を果たすだろう。そればかりか、＜赤い風船＞は、すでに「しっかり握り締めた 赤い風船よ」のフレーズのうちにも、こうした語り手の視点の転移をあらかじめ予兆させる仕掛けを施し、それに随伴する衝撃の低減を図ってみせる。というのも、ここで「赤い風船」は、受動的に「握り締められた」わけではけっしてなく、あくまでも能動的に「握り締めた」もの、その動作の対象たることが選択されているからである。つまりここでは、「赤い風船」が主語ではなく目的語として扱われることによって、これを「握り締め」る主体の存在が示唆され、ここで自明のものと省略された主語の空位に一人称の代名詞を充填し、それを「握り締め」る主体として回復することを厭わないからである。それは「あの娘」に「握り締められた」「赤い風船」ではなく、「この娘」が、自明性のもと省略された主語たる「わたし」が「しっかり握り締めた 赤い風船」なのである。

音声による遂行的な言表行為の主体たる歌い手の浅田美代子は、まずはその超越性に一致する視点に語り手の視座を据えたうえで自身の姿を見守り、やがてそれを歌詞の世界の登場人物であるもうひとりの自分のうちに移行させ、そこへ降下していく。＜赤い風船＞の「あの娘」は「この娘」となり、いまや浅田は自らをまなざして已まない。それでもなお、17歳という当時の彼女の年齢からすれば、その容姿がいかに幼くあどけないものだったとはいえ、やはり浅田が「赤い風船」を「しっかり握りしめ」る様子は設定しにくい。換言すれば、「娘」の幼児性ないし幼時性を保証するのは「赤い風船」なのである。したがって、この場合、いったんは屋根に腰かけて夕景の町を俯瞰する現在の地点から、少女の頃の自身を「あの娘」と指示して振り返ったのち、そのまま記憶のなかの登場人物であるかつての自分を、小さな「この手」から「しっかり握り締めた 赤い風船」を「するりとぬけ」させてしまった自身の過去を生き始めたものと理解できるだろう。さらにはまた、「するりとぬけた」この「赤い風船」は、「どこか遠い空」で「しほむ」だろう「小さな夢」へと変換され、その可視的な代理物たることも保証されている。「赤い風船」に擬えた「小さな夢」を「しっかり握り締め」るとき、そもそも「あの娘」と歌手としての浅田の年齢との整合性を考慮する必要はないわけだ。

いずれにしても、最初のフレーズ以後、登場人物であるその「娘」について、＜赤い風船＞の歌詞が「あの」の語をもって彼女を指示する機会が再び訪れることはない。では、その唄い出しにおいて彼女を「あの」と指示してみせた視座、すなわち超越的な視点は、これ以降まったく空席のままなのだろうか。おそらくそうではない。この視座は、浅田が「この手」と唄った瞬間から、今度は遂行的なこの言表行為の客体の側に、要するに彼女の歌唱の聴衆であるわたしたちに委譲される。そして超越的な視点のこの委譲をとおして、歌い手としての浅田は、ここでは彼女を見守るわたしたちによって「あの娘」と指示される歌詞の世界の登場人物となる。

だが、それだからといって、「あの」の語までが〈赤い風船〉から排除され尽くしてしまうわけではない。最初のフレーズにおいて語り手と「娘」とのあいだに一定の距離を表現し、集約して以後、この指示詞はすべからず「あの人」に専有される。〈赤い風船〉の歌詞の言葉を概観すると、いかにも多用されているかのように思える「あの」の語は、しかし実際には「あの娘」と「あの人」を指示する以外のいかなる場合にも登場しない。この楽曲のなかで「あの」と指示される資格を保持しているのは、ほかならない「あの娘」と「あの人」だけなのである。加えて、「あの娘」は疑問詞「どこ」に連鎖し、「あの人」は疑問詞「誰」から連鎖する。しかもこの楽曲は「あの娘」をめぐるフレーズで始まり「あの人」をめぐるフレーズで終わるのだから、この両者が呼応関係にあることに疑う余地はない。その隔たりの度合いを問わず、指示詞が表現し、そこに集約される主体と対象のあいだの距離は、必然的に対象と主体のあいだの距離でもある。指示詞を介して関連づけられたそれら二項は、主体と対象の立場をいつでも交換し、その視座を相互的に反転させることの可能な相対性に囚われる。浅田を「あの娘」と指示する視座とは、翻って彼女から「あの人」と指示されうる視座である。

¹ 加藤義彦、『「時間ですよ」を作った男——久世光彦』、双葉社、2007、p.63.

² 竹内義和、『大映テレビの研究』、澁標、2005、p.76.

³ 加藤、前掲書、p.90.

⁴ 同書、p.38.

⁵ 同書、p.48.

⁶ 同書、p.46.

⁷ 竹内、前掲書、p.76.

⁸ 同書、p.76.

⁹ 同書、p.77.

¹⁰ 中川右介、『松田聖子と中森明菜』、幻冬舎（幻冬舎新書）、2007、p.232.

¹¹ 加藤、前掲書、p.90.

¹² 阿久悠、『阿久悠 命の詩 ～『月刊you』とその時代～』、講談社、2007、p.127.

¹³ 『精選版 日本国語大辞典 第二巻』、小学館国語辞典編集部／編、小学館、2006、p.285.

¹⁴ 同上.

¹⁵ 同上.

¹⁶ 見崎鉄は、「あの」について、「対象との間に空間的及び時間的な距離を生み出すこと」と「話し手および聴き手の関係が話題を共有しうる関係にある」こと、その二つの機能を指摘している。それらは、基本的にはここで記述している「あの」に付随する二つの性質に相当するものといえるが、しかし「あの」に限らない指示詞のそうした性質が過去の水準に関わることを見崎は見逃している。見崎鉄、『Jポップの日本語——歌詞論——』、彩流社、2002、p.210.を参照のこと。

¹⁷ 同書、p.246.

¹⁸ 伊藤の〈夕暮れ物語〉における「いつかしら」「いつの間に」、堀の〈夕暮れ気分〉における唯一の指示詞・疑問詞の使用である「どこから」を参照のこと。

¹⁹ 舌津智之、『どうにもとまらない歌謡曲——七〇年代のジェンダー』、晶文社、2002、p.22.

²⁰ ジル・ドゥルーズ、『シネマ1*運動イメージ』、財津理・齋藤範／訳、法政大学出版局、2008、p.131.

²¹ 同上.