

表象としての【夕暮れ】

第2章：＜赤い風船＞-c

堀家敬嗣

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

HORIKE Yoshitsugu

(Received September 24, 2010)

2-6. 【あの人】とは誰か

2-6-1. 外部としての【あの人】

指示詞をめぐる視点のこの切り返しは、浅田美代子のみつめる視線と浅田美代子のみつめる視線を交錯させ、彼女とわたしたちを、歌手と聴き手を向き合わせる契機となる。いまや【あの】の語をもって指示される対象は、この指示詞をとおしてそうした対象を共有することを要請されたはずの、客体それ自身となる。ある主体による言表行為におけるobjectの二つの水準、すなわち対象と客体とが合致するここでは、【あの娘】は聴衆であるわたしたち一人ひとりに向かって【あの人】と指示し、まなざす。＜赤い風船＞のサビの箇所に見出される【あの人】とは、したがってこの楽曲の聴衆のことでもある。けれどまた、指示詞をめぐる視点の切り返しをもって交錯し、向かい合う主体と客体の視線は、互いに対して超越的な関係性のうちにある。相互的に立場を交換し、その視座を反転させることもできるこれら二項は、にもかかわらず絶えずすれちがい、直接的にはけっして触れ合うことがないだろう。ここでの超越性とはそうした謂いである。

なるほど、一義的には【あの人】は、歌詞の世界の来たるべき登場人物として想定される。【小さな夢がしほむ】ときに【小さな夢もって】【来てくれる】はずの【人】とは、端的にいて【この娘】が思い描く理想的な恋愛対象であるだろう。つまり「彼女が夢見るのは、空っぽになってしまった自分の手を取ってくれるやさしい王子様の到来である」¹。にもかかわらず、それは、疑問詞【誰】と指示詞【あの】を背負い、未来の不明性と過去の自明性のあいだで引き裂かれる不可能な存在である。そして時間をめぐる副詞【もうじき】【きっと】が“いまだない”感覚を、【また】が“もはやない”感覚を、それぞれ強調すべく分裂的に機能する限りにおいて、この理想的な存在は、その不可能性のゆえに理想的なままであり続けるだろう。ところで、語り手の視点が登場人物の視座に組み込まれることによって、【あの娘】が【しっかり握り締め】ていた【赤い風船】は、いまや当事者のものとなった【この手】のうちにあるはずが、語り手の視点のそうした転移が達成された瞬間、【赤い風船】は【なぜだかこの手をするりとぬけ】てしまい、結局のところ語り手はそれを掴み損ねてしまう。動詞【ぬけた】における過去形の

語尾が、未然のままに被るこの喪失感を強調し、[この手]に残された時間の過去性を示唆する。それにしても、＜赤い風船＞の空間に再び上昇の運動を導入しながら、いずれ [どこか遠い空] で [しばむ] ことも見越された、[風船] の形象を借りたこの [小さな夢] とはいったいなにか。

いったん [しば] んでしまったそれではあっても、のちに [あの人] が [きっとまた] これを携えて [来てくれる] ことを期待されている。そして＜赤い風船＞の最後のリフレインでは、その期待を表明した箇所と同じ旋律に乗せて、[あの人] が今度は [優しい歌 うたってくれる] と唄われる。すなわち、ここでも [夢] は [歌] へと置換され、わけても [小さな夢] は [優しい歌] の等価物とみなすことができるだろう。したがって、[赤い風船] の形象を借りて [どこか遠い空] で [しば] んでしまう [小さな夢] にも、やはり [優しい歌] を代入することができる。つまりここでの [小さな夢] とは、[どこか遠い空] へと飛んでいくひとつの [赤い風船] をもって視覚化された歌、要するに＜赤い風船＞という当の楽曲そのものであるにちがいない。語り手の、歌い手の [夢] を託されたそれは、[どこか遠い空] のもとで暮らす匿名の、不特定多数の人びとに宛てて放たれ、いずれ [しば] んで下降し、そうした誰かの手もとに届くことが見込まれている。仮に膨らんだ状態のままならば、それは行方も知れず宙空の果てまで飛翔して闇のうちに消失してしまうだろう。サビの箇所で唄われる [こんな時] とは、そうした匿名の誰かへの [夢] の配達が実現するときである。してみると、疑問詞 [誰] をそのまま受け継ぐ [あの人] が [きっとまた] 携えてくる [小さな夢] とは、当の楽曲に託された歌い手の [夢] に対する聞き手の側からの支持のことになる。具体的には、彼女が歌唱する姿をテレビで見守り、彼女が歌唱する声をラジオで聞くような、いかにも [小さな] 支持である。

だからおそらく、彼女が唄う [夢] とは、[なぜだかこの手を するりとぬけ] て [しばむ] ような脆弱なものでなければならない。そうであるからこそ、懲りもせずどこかで誰かが [きっとまた] こうした支持を繰り返してくれるはずであり、より明確なその表明として、[この娘] のレコードを [あの人] は購入してくれるかもしれない。2コーラス目のサビの最後で反復される [優しい歌 うたってくれる] とは、[どこか遠い空] のもと、日々の暮らしのなかでテレビやラジオから流れる彼女のつたない歌唱に併せてこの楽曲を口遊ぶことへの請願であり、購入したレコードをプレイヤーで再生させることへの願望なのである。ここで [優しい] のは [歌] すなわち楽曲なのか、それともその歌唱なのか、判然としないことは確かだ。しかしいずれにしても彼女は、[あの人] が、わたしたち [赤い風船] の受け手が [もうじき] そうして [くれる] ことを期待しており、それら匿名の人びとに向けて投げられる間投詞 [ほら] は、いまがまさしくその実現の時機であることを唆してみる。つまりそうした支持を獲得することそれ自体が、翻って今度は歌い手にとっての [小さな夢] になってもいく。こうした双方向的なやりとりこそが、＜赤い風船＞の歌詞が [夢] みるものである。

2-6-2. 未来の投影としての [あの人]

[こんな時] に [小さな夢もって] [来てくれる] はずの [誰か] について、＜赤い風船＞の語り手が [あの人] と指示することを可能にするもの、それは、超越的な位相から歌詞の言葉が描く世界の内側への、その視点の転移であった。かつて [あの娘] をまなざした視線が、いまや当の [娘] の視点に組み込まれ、[この娘] の視線へと生成すること。このとき、かつて [この娘] をまなざしていた [あの] 視座は空位となり、間投詞 [ほら] に促された＜赤い風船＞の聴き手をそこに招来する。それでもなお、事態はより率直かつ単純に考慮されるべき

かもしれない。というのも、[あの娘]が疑問詞「どこ」へと連鎖するように、[あの人]もまた疑問詞「誰」から連鎖し、したがって、これらのあいだに一種の対称的な関係性が保持されていることは明白だからである。要するに、かつて[あの娘]を傍観していた視線の主体が[この娘]の視点を獲得した瞬間に、そこから弾き出された登場人物の客体性が空位となった[あの]超越性の側へと横滑りし、その奪取をもって互いの視座を反転させたにすぎないのではないか。かつて歌詞の言葉が描く世界の側を[あの]と指示した語り手の視座が、翻って今度はその世界の側から[あの]と指示されること。[あの人]をめぐって「きっとまた」の語句が表現する既知感、超越的な視座からの滑落とともに「この手」から「赤い風船」を喪失した語り手が、上昇していく「小さな夢」を仰観しながら、手放した視座を[あの]と指示して懐かしむ「この娘」ないし語り手の、あの「もはやない」感覚に裏づけられる。その限りにおいて、「この娘」がその到来を待ち侘びる[あの人]とは、登場人物たる[あの娘]からまなざされた超越的な語り手、すなわち、音声による遂行的な言表行為の主体たる歌い手としての浅田のことであるだろう。

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「どこの娘」とも知れない自身の姿を見守り、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、そこへ降下していった。＜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。屋根に腰かけて夕景の町を俯瞰する現在の地点から、幼い自身を「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彼女が、そうした時間の流れのなかで「あの人」の到来を「もうじき」「きっと」実現されるものと待ち侘びるとき、そこにはまぎれもなく彼女の未来の姿が予見されているだろう。「あの人」に先行して「誰か」の語句が配され、既知感の直前に未知感を、つまり「いまだない」感覚を導入するのは、ここで「この娘」が自らの未来の姿を「夢」みるからにはほかならない。あらかじめ身体から離脱していた幽体が再び身体を奪回し、そこへ帰帰するように、幼い自身の姿を傍観していた視座から当の「娘」へと視点を転移させた語り手は、それによって相対的に未来のものとなった歌い手の姿が「あの人」と指示されるための余地を開く。

登場人物のものとして、「なぜ」かも「誰」かも「どこ」かも知らない「内側からの」²視点を装うこれが、ただし「あの人」のことは知っている「背後の視点」³でもありうるのは、およそこうした理由による。そしておそらく、＜赤い風船＞の歌詞の言葉をもって直接的には綴られることのない【少女】の概念は、「あの娘」と「あの人」とが交錯し、入れ替わる【夕暮れ】、過去と未来とが錯綜し、共存するその時間性の陰画として象られることになる。

2-6-3. 具体化する描写

＜赤い風船＞が、空間の構築よりはむしろ時間の組成に執心していることは、空間をめぐる疑問詞「どこ」の再々度の使用に対して、時間をめぐる疑問詞「いつ」が一度たりとも呈されない事実をもって裏づけられる。その歌詞が1コーラス分の言葉を費やして描写してみせた具体的な光景とは、「娘」の「手」から「するりとぬけ」た「赤い風船」が「夕暮れ」の「遠い空」へと舞い上がっていくイメージばかりであり、それ以上のものはおよそ認められない。そこで重要だったのは、こうした最低限の光景を確立したうえで、その前提のもと、この世界を描写

する視点の所在を超越的な傍観者の位置から登場人物のうちに転移させることであった。こうした転移は、歌い手たる浅田美代子の〔夢〕に対する匿名の支持を外部としての不特定多数の聴き手たちに促し、もしくは語り手と登場人物の立場を入れ替えて過去と未来とを共存させ、それらの時間性の陰画としての【少女】を象った。だが、2コーラス目では、場所の設定と時間の経過に関するいくつかの言葉をもって、描写される具体性のかたちをどれほどか詳細に展開させる。このことは、1コーラス目との比較において、たとえば数量的に概観するならば使用される疑問詞がひとつ減少したことから、また形質的にはこの歌詞にあって唯一の〔その〕が使用されていることから推察できる⁴。2コーラス目を待って具体化する描写は、あたかも、歌詞の世界の登場人物のうちに移行した言表行為の主体による語り、ようやくその視界に馴染して光景の細部に焦点を合わせてきたかのようだ。

最初のフレーズにおいては、なんら情報のないまま〔こんな〕と指示されることできわめて曖昧に共有を求めた〔夕暮れ〕の旋律は、2コーラス目の唄い出しでは〔もう陽が暮れる〕と唄われる。ここでは、単に「日」ではなく〔陽〕が〔暮れる〕ことで、登場人物が息づく時間のみならず、空間についても一挙に彩りを鮮明にする。ただ一日が〔暮れる〕だけであれば、そこでは人為的に区切られた時刻という観念の抽象性が言及されているにすぎないが、そうして〔暮れ〕ていく時間にともなって、〔陽〕は、それが照らし出すさまざまな事物、さらにはそれらを部分として構成される空間そのもののありようをも変容させていくからである。加えて、瞬間の到来を予告する副詞〔もう〕が、沈む太陽が染める夕映えの諧調が次第に夜の闇に支配されつつあるその程度をうかがわせる。それは、かつてこの〔夕暮れ〕を形容した〔こんな〕の語が、〔赤い風船〕を手にするような年格好のあどけない女の子ならば家に帰っていないはずの、場違いの時間帯であるという属性、その状態を、〔夕暮れ〕の個別的な存在性から検索させようとしていたことをも意味する。やがてあたりはほとんど闇に包まれ、〔その家に灯りともる頃〕となるだろう。ここで〔とも〕った〔灯り〕は、そうした〔夕暮れ〕の光景のうちに織り込まれた時間の推移を確実に計測させる契機となっている。

時間表現については、〔この手に涙がひかる〕ことも無視できない。なるほど、いままさに〔涙がひかる〕。それが現在の様子であることに疑いはない。しかしながら、同時にそれはひとつの結果でもある。それが〔この手〕で〔ひかる〕ためには、すでに目から〔涙〕が流れ、それが〔この手〕にまで墜ちていなければならないからである。つまりここでは、動詞〔ひかる〕が維持する現在形のうちに、そうした出来事の経過が完了的に内包されているわけだ。ところで、この〔涙〕は、いうまでもなく〔赤い風船〕を手放す代償として〔この手に〕もたらされたものである。それゆえここでは、〔赤い風船〕が浮揚する上昇運動と〔涙〕が零れ墜ちる落下運動とが対照されてもいる。加えて、〔陽〕が〔暮れる〕こととはすなわち太陽が地平の彼方に沈没することである以上、〔涙〕と〔陽〕とは、その運動の軌跡を重複させる相似形、大小二つの球体であるだろう。

語り手の視点は、この上昇運動と落下運動のさしあたっての起源として、それらのあいだに所在することになる。〔隣の屋根に飛んだ赤い風船よ〕と唄われるとき、その視座のありどころは多少なりとも具体的に教示される。ただしこの情報は、それを〔隣の屋根〕の隣にあるものとして相対的に規定する消極的な姿勢を依然として保持し、そこが屋根のある建物に隣接することをうかがわせるばかりである。ところで、〈赤い風船〉の歌詞が、その外部で形成された既存のイメージを当の楽曲のうちににわかに導入するのは、まさにここでのことだ。先述のように、〈赤い風船〉は、この楽曲の歌い手である浅田が出演するテレビドラマ『時間ですよ』

の毎回の放送において、“相馬ミヨコ”の役柄を演じる彼女自身によって劇中歌として歌唱される機会を確保していた。そしてその都度、彼女は、女中の自分が住み込みで働く設定の、ドラマの舞台となる銭湯“松の湯”の屋根のうえでこの楽曲を歌唱してみせた。「雨の日でも屋根の上で歌う馬鹿馬鹿しさ。(…)だって屋根って、人が上がる所じゃないもの」⁵。歌手デビューに先んじて俳優として登場した彼女の存在性は、「歌唱力は二の次として、「隣の美代ちゃん」のキャッチフレーズに象徴されるように、どこにいても誰もが手が届きそうな気がする」⁶ものとして広く知られるところとなっていた。こうして屋根のうえで「あの娘はどこの娘」と唄い出したとき、彼女の視点は、暮れなずむ町を俯瞰する超越的な傍観者のそれであったはずだ。

2-7. よ【その家】

2-7-1. 【隣の屋根】の【家】

にもかかわらず、＜赤い風船＞の語り手の視座は、歌唱という遂行的な言表行為の主体たる歌い手のそれから歌詞の世界へと、その内側へと滑落し、ここで息づく登場人物のうちに受肉する。【赤い風船】が【するりとぬけ】てしまった空虚な【手】を、【この】の語をもってまなざすそれは、すでに超越的な傍観者の身分を放棄している。だが、彼女は暮れなずむ町を俯瞰する屋根のうえから、そこで俯瞰されていた路上へと降り立ったのだろうか。おそらくそうではない。“隣の美代ちゃん”は、それでもなお屋根のうえに腰かけて唄い続けている。ただしこれは、彼女が住み込みで働く銭湯が所在する下町の夕景を俯瞰した超越的な視座を保証するものではもはやなく、撮影所の壁に囲われ、舞台装置として組み立てられた書き割りの屋根となる。そうしてブラウン管のなかで彼女が【隣の屋根に飛んだ】と唄うとき、そこではわたしたち聴き手の家の【屋根】が見渡されているだろう。“隣の美代ちゃん”が屋根のうえから見た【隣の屋根】とは、まさしく「あなた」の、「わたし」の家の【屋根】のことにほかならない。舞台装置として組み立てられた均一な書き割りの屋根の表情のなさは、だからこそ、その匿名性をもって、どれでもかまわない任意の屋根の、したがって屋根一般の表象となり、これに我が家の隣家の屋根が投影されることを妨げない。

なるほど、【赤い風船】が【屋根に飛んだ】り、また【どこか遠い空】で【しほむ】イメージは、「しゃぼん玉、とんだ。／屋根までとんだ。／屋根までとんで、／こわれて消えた。」⁷と唄われる、野口雨情の作詞による童謡＜しゃぼん玉＞を想起させもする。実際、＜赤い風船＞の歌詞をめぐるのは、「安井かずみのあっさりとした「童謡」を思わせる歌詞」⁸といった指摘や、「現代の童謡」というコンセプトのもと、詞をつけた安井かずみは、浅田の芸能界ズレしていない無邪気さに驚き、この世界を着想したようだ⁹といった挿話にこと欠かず、それらは適度にこの楽曲のありようを反映してもいるだろう。しかしながら、＜赤い風船＞は童謡ではなく、あくまでも歌謡曲である。ここで＜赤い風船＞を【隣の屋根】まで【飛】ばしてみせたもの、それは、“隣の美代ちゃん”のイメージの援用をもって、不特定多数の聴き手のもとに【小さな夢】を、【赤い風船】を、要するに＜赤い風船＞そのものを着実に届けようとする企み、いわば歌謡曲の潜勢力である。たとえば2コーラス目における【しょんぼり】の語は、【赤い風船】を掴み損ねた【この娘】の落胆のみならず、1コーラス目において同じ旋律に乗せて唄われる【小さな夢がしほむ】その様子を、それゆえ空気の抜けた【赤い風船】の萎えた状態をも参照させる。そして我が家の【隣の屋根】のうえで【しょんぼり】と【赤い風船】を仰ぐ【あの娘】

に、さらなる「小さな夢」を「もって」いくことを、「優しい歌」を「うたって」あげることが、すなわち無償の支持を表明することをわたしたちに訴求して倦むことがない。

いずれにしても、「その」の語の唯一の使用がここに配されていることに留意が必要であろう。1コーラス目にあっては曖昧に回避されていた歌詞の言葉による空間の構築が、2コーラス目においては、もっぱらこの「家」をめぐるのみ、重層的に施工される。「灯りとともる」ところの「その家」とは、ここでは、先行する語群のうち「赤い風船」が「飛んだ」行方にある「隣の屋根」の家屋のことと理解できる。つまり「その家」における指示詞の箇所には、先行する歌詞の言葉が、厳密に整理すれば「その「屋根」に「赤い風船」が「飛んだ」ところの「隣の」」という文章が代入されうる。あるいは単に、「隣の屋根」もしくは「隣」という語句を「そ」の位置にそのまま組み込むだけでもかまわない。

これ以外の「赤い風船」に類出するすべての指示詞が、それに続く概念の一般性から担ぎ出すべき個別的な事物の存在性を曖昧に宙吊りにしたまま、にもかかわらずあたかもすでに自明のものとして客体にその共有を強要していたのに対して、ここでの「その」の語だけは、それが指示する当のものが歌詞の言葉のなかで明確に秩序づけられ、容易に共有できる。それが機能するための非現在としての過去の自明性が、先行する歌詞の言葉に依存しているという意味において、この語の作用はいわば自己完結的であるかもしれない。ただしここでは、その指示対象の明示性だけが問題なのではない。注目すべきは、それがここに担ぎ出す個別的な事物の存在性が、歌詞の言葉が描く光景であるよりはむしろ、その光景を屹立させる言葉そのものであることだ。ここでの論旨をより明瞭にするために、こうした観点からある別の楽曲について検討を加えてみたい。

2-7-2. 同語反復のための修辭的な洗練

大瀧詠一の作曲および歌唱による「それはほくぢゃないよ」は、当時「はっぴいえんど」に在籍していた大瀧のソロ・デビュー作として1971年12月10日に発売されたシングル盤「恋の汽車ポッポ」のB面として発表された。バンドのメンバーである松本隆が作詞した同曲は、その翌年に発表されたアルバム盤「大瀧詠一」にも別バージョンで収録されている。それら二つのバージョンのあいだには、たとえば大瀧の歌唱がそれぞれ別テイクで採用されているなど、いくつかの相違が認められるが、ここでこの楽曲について検討を要するのは、ほかならない歌詞の言葉における指示詞の選択をめぐるのことである。

アルバム・バージョンでは、この楽曲のサビの箇所で大瀧は「眩しい光のなかから 覗き込んでいるのは／それはほくぢゃないよ あれはただの風さ」と歌唱している。他方、シングル・バージョンでは、「あれは」の語のかわりに「それは」と唄われている。この相違が作詞家である松本の判断によるものなのか、それとも歌手である大瀧の判断によるものなのか、また、アルバム・バージョンとシングル・バージョンのいずれが先に吹き込まれ、要するに本来の歌詞はどちらのものなのか、そうした歴史的な文脈は、ここではひとまず問わない。さらには、「あれは」と唄うバージョンがアルバムの収録曲として採用されたのが、楽曲のタイトルともなる直前の「それはほくぢゃないよ」のフレーズと「それ」の使用を重複させることを嫌ったためであろうといった、語の選別と排除の理由を遡ることに興味はない。加えて、「赤い風船」の件の指示詞が「その」という指示形容詞であるのに対して、ここでは指示代名詞が扱われていることについても、「これ」は「この+名詞」の、「それ」は「その+名詞」の、

〔あれ〕は「あの+名詞」の縮減的な表現とみなしうる限りにおいて、留保の余地はさほど大きくはない。ここで唐突にこの楽曲が引かれたその目的は、歌詞の部分構成する指示詞が同じ品詞の別の語に置き換えられるとき、歌詞の言葉による空間の構築と時間の組成に対してもたらされうる変奏の可能性を考察することにある。

アルバム・バージョンにおける指示詞〔あれ〕の場合、それが既存の事物の集合から対象として括り出す任意の部分とは、〔眩しい光のなかから 覗き込んでいる〕もの、その行為の主体であるだろう。要するに、ここでの〔あれ〕とは、なにかが〔眩しい光のなかから 覗き込んでいる〕光景を前提しながら、そのなにかを参照させるものである。したがってそれは、先行するフレーズにおいて歌詞の言葉が描いたある光景を、既存の事物の集合たる自明の過去として、客体に対してその共有を促すものとなる。ところで、その語がシングル・バージョンのように指示詞〔それ〕に置き換えられた場合には、これは必然的に、直前の〔それはほくぢゃないよ〕と唄われるフレーズの〔それ〕と同一の対象を指示することになるだろう。これは、〔あれ〕の語の場合に参照された、先行するフレーズにおける歌詞が描いた光景であるよりはむしろ、先行する当のフレーズにおける歌詞の言葉そのもの、〔眩しい光のなかから 覗き込んでいるのは〕という言葉の連なりそれ自身である。

語の統辞的な連繋として構成される、ひとつの閉じられた集合としての歌詞のなかで、それを構成する部分としてのある語が、別のある語句を参照し、それをもって置き換えが可能なような関係。ひとつの言表の部分が別の部分に宛ててそうした参照関係を成立させるならば、その語は自己言及的であるといえる。＜それはほくぢゃないよ＞のサビの箇所において、〔あれはただの風さ〕と唄われるときには、指示詞は先行する語句におけるシニフィエの側へと、〔それはただの風さ〕と唄われるときには、指示詞はそのシニフィアン側へと、聴き手をそれぞれ差し向ける。確かに、これらはいずれも、ともに歌詞という自己のなかで完結する指示詞の用法ではある。だが、語の統辞的な連繋において、先行する別のシニフィアンを参照し、そこに差し戻されるようなシニフィアンは、自己について無媒介的に言及する超越的な水準にある。指示詞のこうした用法とは、まさしく同語反復のための修辞的な洗練にはかならない。

2-7-3. 歌詞の言葉における失語

＜赤い風船＞の歌詞にあっても、単に自己完結的であるばかりでなく、自己言及的でもある〔その〕の語は、歌詞の言葉を言葉それ自体として指示し、これを自身のうちに抱え込むことを厭わない。ところが、＜赤い風船＞では、実際には〔その〕の語が浅田美代子の声によって唄われることはない。というのも、そこでは彼女は、〔その家に〕ではなく「よその家に」と歌唱しているからである。要するに、＜赤い風船＞のレコード盤のジャケット裏面に記載された歌詞の言葉からは、本来は印刷されるべき「よ」の文字が脱落してしまっているわけだ。仮に、そこでも浅田の歌唱のとおり「よその家に」と綴られていたとすれば、この語句を連鎖させる〔しょんぼり〕の語が表現する〔この娘〕の孤立感をなお際立たせることにそれは貢献したかもしれない。また、この「よその家」は、もはや見慣れた〔隣の屋根〕とは断絶した別の建築物として、〔どこの娘〕と同様に何処のものともわからない他所の〔家〕となるだろう。このとき、「よその」の語は、指示詞〔その〕よりはむしろ疑問詞への機能的な親和性を帯びるにちがいない。

しかしながら、レコード盤のジャケット裏面に印刷された歌詞の言葉におけるこの脱字は、

その誤表記のゆえに、イメージの生成をめぐる歌詞の言葉を招き寄せ、共振させるような、ある結節点として作用する。いわばそれは、創造的な失語または吃音である。たとえば、[涙がひかる] その煌きは、[その家] の [灯り] に由来する。ほとんど [陽] が [暮れ] ようとしている薄暗い景色のなかでにわかに [涙] を [ひか] らせたのは、ほかならない [その家] の [灯り] である。それが [涙] に光を注ぐことによって、[この娘] は不意の [涙] とともに夜の気配をも覚え、あたりはすでに [灯りともる頃] となったことを悟るわけだ。そのうえで、指示詞による同語反復的な自己言及は、[屋根に飛ん] でいった [赤い風船] と [家の灯り] で [ひかる] [涙] とを連結してみせる。

ここで語り手の [小さな夢] を視覚的に擬える [赤い風船] が、やがて [どこか遠い空] で [しば] んで誰かの手もとに届くように、その [灯り] を反射する [涙] の煌きには、[暮れ] つつある [陽] の次第に衰微していく輝きが結晶化したかのようだ。[夕暮れ] に赤く映える天球は、その色を拡散させ、あたり一面を染め上げ、無限の諧調に変転しながら、やがて輝度の徐々に衰退する果てに、これを零れる [涙] のうちに凝縮させる。[陽] が [暮れる] とともに [涙] が [ひかる]。太陽が落ち、[涙] が墜ちる。光をめぐる無限の広大さから蒸溜された一滴の [涙] には、きわめて純度の高い煌きが孕まれていることだろう。落下運動と光の煌めきを太陽から継承する [涙]。まぎれもなくそこには、膨らみ、舞い上がり、漂いながらも、やがて萎み、落ちる [赤い風船] の、膨張から収縮にいたる運動との相似性がある。要するに、仰ぎ見られた丸い空や落下する雫との形態的な類似性をも援用しつつ、ここで [赤い風船] は、[夕暮れ] が [涙] へと [しばむ] きわめて壮大な運動のイメージをなぞる隠喩となる。単にその上昇-下降の運動に仰角-俯角の運動を重複させるのみならず、[こんな夕暮れ] から [涙がひかる] に及ぶまでの光の拡散-凝縮の運動についても、それは膨張-収縮の運動をもって体現するのである。

しかも、これが [どこか遠い空] で [しばむ] 限りにおいて、[赤い風船] と [夕暮れ] とは、互いのイメージを追いかけて倦むことがない。[赤い風船] もまた、[涙] のかわりに [この手] から零れ墜ち、[夕暮れ] の色へと拡散していった光にちがいないからである。[灯りともる] [その家] が [赤い風船] の [飛んだ] [隣の屋根] であること、そこにも、そうした循環性の兆しを認めることができる。こうして指示詞 [その] はひとつの結節点となる。一方には、上昇-下降と膨張-収縮の二つの運動をともなう [赤い風船] の系列が、他方には仰角-俯角と拡散-凝縮の二つの運動をともなう [夕暮れ] [涙] の系列がある。そしてこれら二つの系列は、一方を他方のうちに入れ子状に組み込みながら、そうした運動を相互的に反映し合う唯一の持続となる。

実際、語り手にとっては、[この手に] 墜ちて [ひか] っている [涙] のわけは「なぜだか」知れない。彼女はけっして、[赤い風船] が [この手を] するりとぬけ て [隣の屋根に飛ん] でいったことが悲しくて [涙] を零したわけではない。そうした、心理すなわち内面を根拠とするいかなる正当な理由も思い当たらない [涙] が、気がつけば [この手に] すでに [ひかる] こと。だからそれは、[夕暮れ] が彼女にもたらした [涙] であり、さらにいえば [夕暮れ] そのものが零した [涙]、もしくは [涙] として墜ちた [夕暮れ] であるだろう。呼気を、[夢] を吹き込まれた [風船] は、そこでは球体の水滴が重力に引っ張られて下垂する [涙] の形状となり、これが呼気を、[夢] を存分に孕んで膨らんだときには、今度は天地を反転させて空に下垂するように宙に舞っていくこと。そこでは [この娘] もまた、[赤い風船] を介して光をめぐる循環運動のうちに、いわばその持続する全体のうちに組み込まれている。あるいはむ

しろ、＜赤い風船＞における【夕暮れ】とは、こうした持続する全体の謂にほかならない。

2-8. 過去への郷愁／未来への憧憬

2-8-1. “もはやない” 感覚と “いまだない” 感覚のあいだ

＜赤い風船＞の歌詞は、自明性としての非現在すなわち過去の水準への依拠をもって機能する指示詞と、不明性としての非現在すなわち未来の水準への依拠をもって機能する疑問詞を多用している。そうした“もはやない”感覚と“いまだない”感覚のあいだを往来する過程で、光と闇との強度的な対比や、上昇運動と下降運動との力学的な対比を織り込みながら、歌詞の言葉はイメージへと生成していく¹⁰。

加えて、動詞の語尾における時制表現に着目すれば、過去終止形の語尾を備えるのが、[握りしめた][ぬけた][飛んだ]のように、いずれも[赤い風船]が目的語ないし主語として関与する動詞で占められることがわかる。また、[来て]は[くれる]に、[もって]はこの[来て]に、[うたって]もやはり[くれる]に、それぞれ継がれる連用形となり、また[ともし]は[頃]に継がれる連体形となる。これら以外の動詞の語尾は、すべて現在終止形であるものの、ただし[しほむ]は未来の水準に依拠する疑問詞[どこ]を、[くれる]や[暮れる]は[もうじき]や[もう]のように、瞬間の到来を予告する副詞をともしることによって、現在終止形でありながら未然性を湛えている。[うたってくれる]の場合さえ、先行する[来てくれる]と並置され、それと文章構造を分有しているとみなしうる。したがって、副詞[もうじき]の機能はこちらにも波及することになる。それでもなお、この楽曲の最後の4小節では、主語のみがあらためて補填され、[うたってくれる]は副詞[もうじき]の影響からようやく解放される。

この限りにおいて、[ひかる]および最後の[くれる]だけが単純な現在終止形となる。なるほど、[ひかる]にはすでに、主語となる[涙]が煌くに至るまでの出来事の経過が完了的に内包されている。とはいえ、むしろそれゆえに、[ひか]っている[涙]は行為遂行的にく赤い風船＞の運動を生きているといえるかもしれない。逆に、[くれる]という動詞には、これに継がれる動詞が実現するに至るまでの経過が未遂的に内包されている。いわばそれは、遅延する現在性であるだろう。その主語となる[あの人]は、しかし一方では副詞[もうじき][きっと]の未来性をともないつつ、他方では副詞[また]の過去性をともなうことも躊躇しないのだから、いかにも懐の深い包容力を備えている。こうした包容力の規模を[うた]うようにも思われる[優しい歌]とは、[あの人]が[もって]くるとされる[小さな夢]への置換を経由して、[赤い風船]そのものの包容力でもありうる。

ところで、[もうじきあの人]が来てくれる]と綴られるフレーズには、2コーラス目の第3小節で唄われる[もう陽が暮れる]のフレーズがあらかじめ含有されている。最小単位となる語ごとに腑分けすることによって、それは明確に追認できる。[もう][じき][あの人][あの人][ひと][が][きて][くれる]。そこでは[もう陽が暮れる]の音が、隣接する他の音に埋没し、途切れがちではあれ、だがけっして順序を違えることなく、着実に顕在化する。つまるところ、[もうじき][あの人]が来てくれる]ことは、そのまま[もう陽が暮れる]ことを内在させている。[もうじき][あの人]が来てくれる]とすれば、そのときには[もう陽が暮れる]ことは必然だ。[もう陽が暮れる]ことは、それゆえ、[もうじき][あの人]が来てくれる]ことを予感させる符牒となる。

いずれにしても、[あの人]について確実なことがあるとすれば、それは、歌詞の言葉が描く空間の内側における点的な現在にあって、不在であることより以外のものはない。したがって、[あの人]すなわち[誰か]こそ、<赤い風船>の歌詞を構成する他の言葉のどれよりも、“もはやない”感覚と“いまだない”感覚のあいだでもっとも大きく動揺し、もっとも激しく振幅する言葉である。それは可能的な変化の行方を保証する多様性として、<赤い風船>の運動を支える。[ひかる][涙]の行為遂行的な現在性を基軸に、[赤い風船]の過去性から[うたってくれる][あの人]が召喚され、これを契機に[夢]や[陽]の未来性へと開かれること。持続する全体としての<赤い風船>が表象するイメージは、すでに立体的であることに甘んじず、時間の領域へと浸透を始めている。

2-8-2. 「コ」音の多用

楽曲の歌詞として綴られた言葉が、イメージの表象をめぐって時間の領域へ浸透するとき、わたしたちは、これが歌手の声によって聴覚的に輪郭を与えられる言葉であることを考慮しないわけにはいかない。

<赤い風船>の歌詞は、「かな」の音に換算した場合には、全部で231音から構成されていることになる¹¹。このうち、もっとも多用されている「かな」の行は、「カ」行の音である。37音の「カ」行の音が発声され、それは総「かな」音数231のうち16.02%となる。これに「ガ」行の音を加えると46音、実に総「かな」音数の19.91%を占める。つまりこの楽曲の言葉は、その2割が「カ」行ないし「ガ」行の音で構成されていることになる。とりわけ、「カ」行のなかでも「コ」音の採用が著しい。「カ」行37音のうち14音が「コ」音であり、<赤い風船>の総「かな」音数を占有する比率も6.06%と高いが、特に「カ」行の音数におけるその占有の比率は37.84%にもものほり、ほぼ4割に迫る。

そしてこれら「コ」音の楽曲上の分布を見てみると、前奏ないし間奏の最終小節と重複する第1小節の4拍目の裏から始まる旋律の、1コーラス目および2コーラス目のそれぞれ冒頭の5小節のあいだに4回ずつ、合わせて8回の「コ」音の使用が認められる。この楽曲のなかで14回ある「コ」音の発声の機会のうち、その半分以上が、1コーラス目と2コーラス目の冒頭を飾る同一の旋律に沿って歌唱されるわけだ。さらに2コーラス目については、冒頭の5小節のうち最初の3小節のあいだにこれら4回の機会がすべて回収されてしまう。要するに、[あ]の娘はどこの娘 [こ]んな夕暮れ]と綴られるフレーズを構成する15音のうち4音が、[この娘はどこの娘]と綴られるフレーズを構成する8音のうち4音が、ほかならない「コ」と発声されていることになる。しかもそれは、連続的にではなく、必ずあいだに別の音なり休符なりを挟み込み、互いに隔てられたかたちで、あくまでも間歇的に発声される。

このことは、実際的には、浅い呼吸による吐息のように軽いその口先だけの声から、安定した音程も明瞭な発音もおよそ期待できない浅田の歌唱力に配慮した作詞家が、歯切れのいい「カ」行の音を歌詞の言葉のうちに散種しておき、か細く芯のない不鮮明な声の塊をあらかじめ言葉の側から分節化することによって、彼女の声が耳に粒立って芽生えるように仕組まれたものであろう。冒頭のフレーズにおける硬質の「コ」音の間歇的な継起は、こうした抑揚の仕掛けを極端に圧縮したものと見える。

だが、それにしてもやはり、ここでの「コ」音の粒立ちぶりはいかにも過剰である。「コ」音のこの間歇的な継起の律動は、聴き手の鼓膜を小気味よく小突く。ひとつの「コ」音が浅田

の口先から発せられるその都度、あたかもそれは、不特定多数の匿名者である〔誰か〕を、〔あの人〕を、つまるところ聴き手を、外部から「ここ」に〔来〕てと請じているかのようだ。あるいはまた、それは語り手の過去の姿である〔この娘〕に対して、彼女の未来の姿である〔あの人〕が歌手として「ここ」に〔来〕ていることを仄めかしているかのようでもある。しかしながら、結局のところその過剰さには、おそらく意図はあっても意味はない。意味がないからこそ、それは過剰なのである。そしてあくまでもそれが、もっぱら快い「コ」音の響きとして届けられるばかりであるという単純な事実こそ、むしろ瞠目すべきであろう。

2-8-3. ノスタルジー=ユートピア

＜赤い風船＞は、自明性としての非現在すなわち過去の水準への依拠をもって機能する指示詞と、不明性としての非現在すなわち未来の水準への依拠をもって機能する疑問詞を多用している。そうした“もはやない”感覚と“いまだない”感覚のあいだを往来しながら、歌詞の言葉はイメージへと生成していく。だからこそ、過去も未来も省みないイメージ生成のこうした運動だけが、そこでの唯一の現在性であるといっている。＜赤い風船＞を見上げる〔この娘〕はいうまでもなく、それを〔あの娘〕とまなざし、歌唱という行為をもって歌詞という言表を声で綴る浅田美代子の〔屋根〕のうへの視座でさえ、次に〔こんな〕の語によって〔夕暮れ〕を指示した瞬間から、当の【夕暮れ】の渦中に、この巨大な＜赤い風船＞の運動のさなかに織り込まれている。

絶対的な果てなき外部へと膨張しながら次第にゴムの濃厚な皮膜を薄く伸ばしていく＜赤い風船＞は、それに応じて、透かして仰ぎ見られる無限の闇の気配を徐々に色濃くする。夜の帳とは、だから全体の増大する熱量に耐えきれずに膨張し尽くした＜赤い風船＞の薄い皮膜が、ついに闇に向かって破裂し、内部の混沌を、運動を、持続する全体を放出させたすえの虚無のことなのだろうか。そうではない。それを〔灯り〕へと、〔涙〕へと、あるいは一番星へと変換し、＜赤い風船＞は一挙に萎んでしまったのだ。運動のもっとも凝縮された状態であるそうした小さな煌きの数々は、再び出現する〔陽〕のもとに解凍されるまで、いつまでも静寂とともに潜んでいる。夜とは、そうした沈黙の時間であるにちがいない。

開かれ、持続する全体としての＜赤い風船＞。にもかかわらず、半球状の天空に覆われた世界としてこれを俯瞰し、＜赤い風船＞と名づけるとき、そこにはこれをひとつの閉ざされた言葉の集合とみなす超越的な視点が存在しうる。拡張を完了させた宇宙の隅々まで見渡すことの可能な、この神的な視座は、歌手とは別の、もうひとつの言表行為の主体ものである。要するに、作詞家たる安井かずみの視点は、＜赤い風船＞を作詞するにあたって、選択と配列のために各々の語を外部から俯瞰することで、それらをひとつの閉ざされた集合を構成する諸部分とみなすものとなる。そして＜赤い風船＞の歌詞の言葉は、ここではもっぱら「転移されたシンデレラ・コンプレックス」¹²の表明に費やされているばかりだ。

それでもなお、これが持続する全体として開かれるとすれば、それは、＜赤い風船＞という紐帯によってつながれた、〔どこか遠い空〕のもとで不特定多数の聴き手に届くそのときのことだ。これら匿名の人びとこそが〔誰か〕であり、〔あの人〕であるとともに、彼らにとっての〔誰か〕、〔あの人〕とは、〔優しい歌 うたってくれる〕浅田美代子のことであるかもしれない。この限りにおいて、もはやそこでは〔あの娘〕とは、わたしたちの幼い記憶そのものの謂いとなるはずである。まさにそのとき、イメージは生起し、すべてを〔夕暮れ〕が包み込むことだ

ろう。“もはやない”感覚と“いまだない”感覚のあいだにある[夕暮れ]、それは、いわば“ノスタルジー=ユートピア”である¹³。それは、「わたし」や「あなた」といった人称代名詞によって存在を保証される特定的人格が属領化させるような、過去への郷愁でも、また未来への憧憬でもない。すでにそこでは、作詞家たる安井さえが、[こんな夕暮れ]を、来たるべき失われた【夕暮れ】を歌手の浅田美代子と共有しながら、顔なき匿名の聴衆にまぎれるよりほか、すべはない。[どこの娘]とも知れない[あの娘]と、[誰か]であるにはちがいない[あの人]、そのあいだの界面としての、いま、ここ。だからおそらく、＜赤い風船＞の内側からこのゴムの皮膜を夕映えの天空を見上げるとき、その外側に広がるもの、それは、宇宙の闇でも神の気配でもなく、これを[赤い風船]とみつめ、夕映えの天空と見上げる[あの娘]の【夕暮れ】に染まった瞳であるだろう。

¹ 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.

² ツヴェタン・トドロフ、『小説の記号学——文学と意味作用』、菅野昭正+穂刈瑞穂/訳、大修館書店、1974、pp.118-121.

³ 同上.

⁴ とはいえ、実際にはこの箇所は[その]ではなく「よその」と唄われている。つまり歌詞カードでは「よ」が脱字しているわけだが、この件については後述する。

⁵ 加藤義彦、『「時間ですよ」を作った男——久世光彦』、双葉社、2007、p.89.

⁶ 稲増龍夫、『SPEEDにみるアイドル現象の変容——「異性愛」から「自己愛」へ』、『鳴り響く〈性〉日本のポピュラー音楽とジェンダー』所収、北川純子/編、頸草書房、1999、p.159.

⁷ 『日本童謡集』、与田準一/編、岩波書店（岩波文庫）、1957、p.97.

⁸ Hotwax、『歌謡曲・名曲名盤ガイド1970's』、ウルトラ・ヴァイズ、2005、p.102.

⁹ 宝泉薫ほか、『昭和歌謡勝手にベストテン』、彩流社、2009、p.89.

¹⁰ 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.62.を参照のこと。

¹¹ ここではあくまでもジャケット裏面に印字された歌詞を「かな」に変換した場合の音数を採用しているため、楽曲の旋律における音符の数とは必ずしも一致しない。また、それゆえ実際に唄われている「よその家」の場合の音数ではなく、印字された[その家]の場合の音数を算入している。

¹² 舌津、前掲書、p.22.

¹³ ここでいう“ノスタルジー=ユートピア”とは、見崎鉄が指摘する「自分自身の過去を幸福なユートピアとして懐かしむもの」でも、また逆に「郷愁のベクトルが未来を向いているもの」でもない。それはノスタルジーとユートピアのあいだの運動すなわち生成変化である。見崎鉄、『阿久悠神話解体 歌謡曲の日本語』、彩流社、2009、pp.207-216.を参照のこと。なお、来たるべきものとしてのユートピアではなく、失われた過去ないし記憶にユートピアを求める「衰弱した時代」のノスタルジックな傾向については、見崎の指摘の以前にも、建築の現場においてすでに指摘されていたことである。たとえば、『総特集 ル・コルビュジェ』（「ユリイカ」臨時増刊）、青土社、1988.に所収の多木浩二と八束はじめによる対談「[ル・コルビュジェ]とは何か?」（pp.46-47.）および伊東豊雄を加えた鼎談「ル・コルビュジェと現代建築」（pp.254-255.）を参照のこと。