

## 表象としての【夕暮れ】

### 第3章：＜夕暮れ物語＞-a

堀 家 敬 嗣

What is represented by the word <yugure/dusk> in lyrics of Japanese popular music  
chapter 3-a

HORIKE Yoshitsugu

(Received September 30, 2011)

#### 3-1-1. ＜夕暮れ物語＞における傾斜傾向

浅田美代子の＜赤い風船＞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かった。[赤い風船]とは、[涙]のかわりに[この手]から零れ落ち、[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。指示詞[その]を結節点として、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]の系列があった。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った。心理ないし内面を根拠としない[涙]とは、[夕暮れ]が[この手に]において[ひか]らしめ、いわば[夕暮れ]そのものが零した[涙]であり、あるいはむしろ[涙]として落ちた[夕暮れ]である。吐息を、[夢]を吹き込まれた[風船]が、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、これが吐息を、[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。＜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いにほかならなかった。

では、光をめぐるそうした循環運動が＜赤い風船＞の歌詞における言葉からイメージへの生成の次第を特徴づけ、わけても上昇と下降の運動こそがこれを牽引するとすれば、浅田が誕生してからちょうど11年を経た同じ日に誕生した堀ちえみが歌唱する＜夕暮れ気分＞の歌詞と、堀にわずか1週間だけ先立って誕生していた伊藤つかさが歌唱する＜夕暮れ物語＞の歌詞とは、言葉からイメージへの生成をそれぞれどのように特徴づけるのだろうか。浅田が歌唱する＜赤い風船＞から10年の歳月を過ごして発表された堀の＜夕暮れ気分＞の場合には、言葉は、あくまでも水平に、平行ないし並行にイメージを横たわらせることにおそらく執心するだろう。だが、ここではまず、浅田のデビュー曲から9年の期間を待たずに発表され、先行する＜赤い風船＞と後続する＜夕暮れ気分＞の二つの楽曲のあいだにあって、伊藤の＜夕暮れ物語＞の歌詞の言葉が【夕暮れ】を招来するその手つきについて検討しておく必要がある。

伊藤つかさの＜夕暮れ物語＞の歌詞の言葉が生成するイメージは、＜赤い風船＞における循

環運動の基軸となる上下運動から〈夕暮れ気分〉における水平状態への移行の過程として、いわば傾斜傾向にある。そしてこの傾向は、件の楽曲の旋律の最初に乗せられた〔夕暮れ 小道 坂道〕の語句のうちに明瞭に提示される。その楽曲の物語が展開される空間と時間を端的に設定するこれらの語句をとおして、伊藤つかさの〔夕暮れ〕は即座に〔坂道〕と関連づけられ、この【少女】にとっての【夕暮れ】のイメージが【坂】のイメージと不可分であることがただちに表明される。その〔坂道〕の勾配、【坂】の傾斜こそが、〈夕暮れ物語〉の歌詞の言葉において生成されるイメージの傾向となる。

さらにここでは、〔坂〕の文字とともに〔道〕の文字を修飾し、形容する〔小〕の文字が、縦線を分水嶺として左右に分断された二つの打点の傾斜をもって【坂】の勾配を象りつつ、〔どこからか わたしのあとを／ついでに来〕る〔小犬〕をこの〔道〕に登場させるだろう。そしてその〔小犬〕が語り手である〔わたし〕との〔別れ〕を予告される地点が、〔あの角の 交叉点〕であることも重要である。というのも、それは「交差点」ではけっしてなく、あくまでも〔交叉点〕であるからだ。「差」の文字が印象づける垂直性と水平性の直交があらかじめ慎重に忌避されたここでは、直前の〔交〕の文字における斜線の交錯を反復するように、やはり斜線が交錯する〔又〕の文字をもって平面上の斜行性や断面上の傾斜性が強調され、〔あの角の 交叉点まで〕この〔小犬〕と〔わたし〕を導く〔夕暮れ 小道 坂道〕の勾配を視認させる。加えて、2コーラス目で当の〔小犬〕の〔迷い子〕であることが知れるとき、今度は〔迷〕の文字が、そこでもまた平面上の斜行性や断面上の傾斜性を表象してみせるとともに、まさしくこれが斜行し傾斜する〔道〕をめぐる錯綜であることを示唆する。この〔迷い子の小犬〕が〔しっぽ〕を〔振〕る仕草さえ、〈夕暮れ物語〉におけるイメージの傾斜傾向を強調して已まない。加えて、それら〔交叉〕ないし分岐の諸点もまた、併せて伊藤つかさの【夕暮れ】を特徴づける補助線となるだろう。

### 3-1-2. 浅田美代子の後継としての伊藤つかさ

テレビドラマ『3年B組金八先生』第2シリーズへの出演をきっかけに火がついた人気を見込んで、それが色褪せないうちに企まれた歌手デビューにあたって、そこで自身が演じた役柄をとおして流布されたイメージを伊藤つかさのデビュー曲が踏まえていることは、商業的な観点からすれば道理である。しかしながら、当の〈少女人形〉に加えて2曲目のシングル曲〈夕暮れ物語〉を併せ聴くとき、そこでアイドル歌手たる伊藤にとっての模範が浅田美代子に設定されていたことは、おそらく誰の耳にも明白となるだろう。

伊藤の歌手デビューを待ち侘びるかつての視聴者たちは、テレビドラマが流布したイメージと同一化し続けることを潜在的に彼女に期待している。この期待に応えることは、すなわち彼女の歌手デビューの成功の担保となる。しかしながら、すでに放送の終了したテレビドラマにおいて演じられた役柄の磁力は次第に衰退し、いずれ失効せずにはいない。教室の中央最前列に座っていた役柄のイメージをなぞるように、白いセーラー服姿で〈少女人形〉やファースト・アルバム〈つかさ〉のジャケット面に写ってみせた伊藤が、けれどそうしたイメージになお依存し、拘泥するならば、アイドル歌手としての彼女の賞味期限はきわめて短いものたらざるをえない。したがって、〈夕暮れ物語〉のジャケット写真には彼女のクローズアップの横顔があしられ、彼女の別の側面を提示することになる。

〈夕暮れ物語〉の作詞には、浅田美代子のデビュー曲〈赤い風船〉の歌詞を担当していた安

井かずみが迎えられる。[夕暮れ 小道 坂道 帰りましょう] で始まる＜夕暮れ物語＞の歌詞は、やはり安井が作詞し、[夕焼けこ焼けで 家に帰る路] で始まる浅田の＜くしあわせの一番星＞の歌詞を想起させずにはいない。浅田の5枚目のシングル盤として＜赤い風船＞のほぼ1年後に発売されたこの楽曲は、そのデビュー曲と同じ作詞家と作曲家の組み合わせで発表された2曲目のシングル曲でもあった。ところで、＜赤い風船＞から【風船】の主題を借りて浅野裕子が作詞した伊藤の＜少女人形＞の歌詞の言葉は、ここでもまた教室の中央最前列に座っていたテレビドラマでの役柄のイメージをなぞるように、伊藤の【少女】性を[白い風船]に譬えて【夕暮れ】の訪れを先送りにした。いわば漂白された＜赤い風船＞である伊藤の【風船】からいったん分離した[赤い]色は、今度は＜赤い風船＞や＜くしあわせの一番星＞を作詞した当の安井自身によって、＜夕暮れ物語＞として伊藤の【少女】性を染めることになる。

だが、それにしてもなぜ、アイドル歌手たる伊藤つかさにとっての規範が、松田聖子でも山口百恵でもなく、彼女が10歳の頃にはすでに吉田拓郎と結婚し、芸能界を引退していた浅田美代子だったのか。要するにそれは、浅田の存在性に通底する一定の資質を伊藤が備えていたからだろう。「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」<sup>1</sup>。まさしく教室の中央最前列に座るにふさわしい、伊藤の容姿における端正であるよりはむしろ「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<sup>2</sup>。愛らしい容姿が与える幼さの印象に加えて、あの口先だけの息遣いによる浅田の不安定な発声、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かった。伴奏音楽に埋没しかねない彼女の、途切れがちで細かい呼吸に、微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、眩くように、話しかけるように、歌詞の言葉を前景化させたはずだ。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、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わけだ。

そしておそらく、アイドル歌手としての伊藤つかさにおいて、なににもましてかつての浅田美代子を髣髴とさせたものとは、その歌唱にほかならない。なるほど、伊藤の声質に比較して、浅田のそれはどれほどか深く、丸い。しかしながら、個別差に加えて活動期の年齢にも左右される声質はともかく、少なくとも歌唱の在り方に関しては、二人の資質はきわめて類似している。

### 3-1-3. 【坂】に響く靴音

実際、231音から構成される浅田の＜赤い風船＞の歌詞において、その16.02%を占める37音の「カ」行の響きを組み込んだ安井かずみは、伊藤の＜夕暮れ物語＞の歌詞にも同様の配慮を施す。歯切れのいい「カ」行の音を歌詞の言葉のうちに撒種しておくことは、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し、歌い手の声が耳に粒立って萌えることを可能にする抑揚の仕掛けとなるからである。＜夕暮れ物語＞のなかで「かな」にして47音が響く「カ」行の音は、総数327音の歌詞のうち14.37%を占めるが、さらにこれに濁点の付された「ガ」行9音を含めた56音の硬質の響きは、＜赤い風船＞の19.91%には及ばないまでも、その17.13%にわたって聴き手の鼓膜を小気味よく小突く。そして、＜赤い風船＞では「カ」行の

音にあってもとりわけ「コ」音の採用が14音と著しく、「カ」行の音数における占有の比率は37.84%にもものぼった。これが〈夕暮れ物語〉の場合には、うち22音が採用された「カ」音の比率が46.80%に至り、総「かな」音数に対する比率としても6.73%を示す。

ところで、アコースティック・ギターによるスリー・フィンガー奏法をともしつつ、16分音符の律動を刻むストリングスの旋律の重なりが低音域から中音域へと五線譜を次第に翔け上がっていく〈赤い風船〉の前奏は、ひとたび手放すやいなや、あつという間に地表から宙空へと遠ざかる〔赤い風船〕の力強い浮揚の様子を聴覚的に表現している。わけてもその後奏の最終部分にあっては、ついに規則的な律動から解き放たれ、揺らぎながらもいっそうの高みへと上りつめて消え入りそうなストリングスの旋律が、帰結感を中和するI $\Delta$ 7の和音の曖昧なうねりのなかで電気ピアノによる上昇の旋律と錯綜し、気流に乗って[もう陽が暮れる]天空に〔赤い風船〕が曳いた、もはや地上の視点からはその行方を見届けることもままならない浮揚の航跡を印象づける。

こうした観点からすれば、ひとつの小節を4分音符で等間隔に区切り、その拍子の頭ごとにピアノが単独でImの和音を打つ〈夕暮れ物語〉の前奏は、宵闇の迫った【夕暮れ】の【坂】に響く、この勾配を歩く【少女】の孤独な早足の靴音のようにも聞こえる。この心地は、4拍子の頭ごとにImの和音が打たれるピアノ単独の前奏が4小節にわたり繰り返されたあとで、伊藤つかさの声によって[夕暮れ 小道 坂道 帰りましょう]のフレーズが唄い出されるとき、より強調される。ここで「コ」―「カ」―「カ」と連鎖する「カ」行3音は、そのいずれもピアノで和音が打たれる4拍子の裏をとって、シャッフルのリズムにおける跳ねを産出する機能を担う。

4拍子の表で【少女】の右の足のひらが【坂】の勾配と密着し、身体の軸がこれに引き継がれた瞬間に、遅れをとるまいと傾斜した地面を爪先で後方へと蹴り放つ左の足は、この反動で振り子のように前方に振られた踵をその拍子の裏で【坂】に落とす。この足が次の拍子の表で【坂】の勾配に沿って密着するやいなや、傾斜した地面を爪先で後方へと蹴り返す順番が今度は右の足に回る。その対価として預けられた体重を受け止めながら左の足のひらは次第に弓なりに反って力を蓄え、右の足の踵が拍子の裏をとる時機を見計らうことになる。つまり先拍の裏と次拍の表のあいだで身体の重心の支点が一方の足のひらにおける踵から爪先へと移行し、同拍の表と裏のあいだでその重心が一方の足から他方の足へと委譲されることによって、地面に一步が刻まれるわけだ。〈夕暮れ物語〉の最初のフレーズにおける「カ」行3音は、か細く芯のない伊藤つかさの不鮮明な声の塊をあらかじめ言葉の側から分節化し、彼女の声が耳に粒立って萌えることを可能にする抑揚の仕掛けであるとともに、この物語の語り手である[わたし]の足どりが奏で、[夕暮れ 小道 坂道]に響かせる孤独な靴音の律動を、われわれ聴き手の鼓膜に刻印するものにほかならない。

さらに、〈夕暮れ物語〉の歌詞では「タ」行の音も多く採用されている。なるほど、これを「かな」に変換すれば、「カ」行と同数となる47音が響き、濁点の付された「ダ」行13音を含める場合にはそれは都合60音にも及ぶ。とはいえ、実際の発音に即したヘボン式のローマ字表記においては、子音に「t-」を冠する「タ」「テ」「ト」と、子音に「ch-」を冠する「チ」、および「ts-」を冠する「ツ」の5音から「タ」行は構成される。そうした実状を考慮し、ここでは「チ」音が8音、「ツ」音が15音、これ以外の「タ」行の音が24音であることを明示しておく。いずれにしても、聴き手の鼓膜を小突く「カ」行の音と、それを叩く「タ」行の音は〈夕暮れ物語〉の歌詞における響きの28.75%を占有し、これに濁点の系列を加えた35.47%の音にその振動は浸

透している。したがって、そこに[夕暮れ 小道 坂道]をひとり[帰]る【少女】の孤独な靴音、すなわち【坂】の傾斜に「カツカツ」ないし「コツコツ」と響く「クツ」の音を聞いたところで、それは幻聴などではけっしてないはずだ。

こうした数量的な事実は、シャッフルの跳ねるリズムがしばしば「タッカ・タッカ・タッカ・タッカ」と擬音化されることをただちに想起させる。要するに、〈夕暮れ物語〉における「カ」行の音と「タ」行の音は、ともにこの楽曲のリズムを支配し、【夕暮れ】の【坂】を歩む【少女】の足どりの律動を象るために歌詞のうちに撒種された、いわば肌理の因子となる。あらかじめ自らの氏名の半分についてこれらの音を響かせる伊藤つかさは、だからいかにも〈夕暮れ物語〉の歌い手にふさわしく、まさに彼女は【夕暮れ】の【坂】を早足で歩む【少女】そのものであるわけだ。

だが、「サ」「カ」の音それ自体さえも名前に組み込んだ伊藤つかさの[夕暮れ 小道 坂道]以前にも、すでにいくつもの【坂】はあった。では、なぜそこに【坂】があったのか。あるいはむしろ、【少女】を【夕暮れ】へと誘う【坂】とはなにか。

### 3-1-4. 異国の[丘]=[草原]

そこにはまず、[丘]があった。

1955年8月20日に香港で生まれたアグネス・チャンは、同学年に相当する浅田美代子の歌手デビューに半年先立ち、1972年11月25日に山上路夫の作詞による〈ひなげしの花〉の歌唱で日本での歌手デビューを果たした。森田公一が作曲したこのデビュー曲は、楽曲中もっとも高い音の連続から唄い出されることによって、その最初の[丘の上 ひなげしの花で]の一節とともに彼女の存在性を日本の歌謡界に強く印象づけることとなり、当時彼女が所属した「ナベプロの大番頭だった」<sup>3</sup>松下治夫の、「ボクは歌を聴いて、なんだこれ、日本語じゃねえ、と怒ったんだ。社長（渡辺晋）も、ちゃんとした日本語で歌えないのか、と驚いた」<sup>4</sup>とする証言を杞憂に変えてしまう。そして彼女が、甲高く鋭利な声色と異国訛りのたどたどしい発音をもって、未知の土地におけるアイドル歌手としての経歴の端緒をほかでもない[丘]の一語から歌い始めた事実は、「戦争の直後は、たくさんな「丘」の歌がつくられた」<sup>5</sup>日本の歌謡曲の系譜を踏襲するものとして、「オレも社長も、売れると思ってなかった」<sup>6</sup>彼女の思いがけない成功の担保のひとつくらいにはなったかもしれない。

ところで、[遠い／街に行っ]てしまった[あの人の心]を[うらな]った[ひなげしの花]びらが、語り手の[手をはなれ]て[風の中 さみしげに舞う]その[丘]は、翌年4月10日に発表された加藤和彦の作曲になる2枚目のシングル〈妖精の詩〉にあっては、作詞を担当した松山猛によって[風の吹く草笛の さわやか青い草原]として再定義される。さらに〈赤い風船〉の歌詞を書いてほごない安井かずみがこれを引き受け、平尾昌晃を作曲に迎えた7月25日発売の3枚目のシングルを〈草原の輝き〉と名づけたうえで、[恋しい気持が 夢で／逢わせてくれ]た[あの人が 帰る時を／指おり数えて 待]つ語り手を包み込むように、[いつのまにか 夕焼に／あたりは そまる]のだから、異国で生まれ育ったこの女性アイドルに対してもまた、安井はどれほどか【少女】の資質を看取していたにちがいない。実際に、[なぜだかこの手を するとぬけ]てしまった[赤い風船]の代償として[なぜだかこの手に]墜ち、[ひか]っていたあの[涙]は、ここでは[今]、[風の中]に[かく]される。そうした[涙]とは、まさしく[風]に乗り、揺られる[夢]の、[恋しい気持]の容器すなわち【風船】でなくていっ

たいなにか。

デビュー曲と同じ作詞家と作曲家の組み合わせに戻したアグネス・チャンの4枚目のシングル盤<小さな恋の物語>は、その3ヵ月後に発売された。ここで山上は〔草原〕を再び〔丘〕へと置換する。歌詞の言葉の語り手である〔私〕は、<ひなげしの花>からおよそ1年経てもまだ、依然として〔白い花を摘んで あなたのことを〕飽きもせず〔待っている〕。季節が一巡りしてなお、〔丘の上へのほ〕って<ひなげしの花>と思しき〔白い花を摘む〕〔私〕ではあれ、しかし安井の作詞による<草原の輝き>の光景を過ごし、〔花〕の無垢なる〔白〕い煌きを、眩い<草原の輝き>を経験のプリズムをもって分光することを覚えたいま、彼女は〔夕映え空をきれいに 染めてゆく〕ことにはや無頓着ではいられないはずだ。だからこそ、翌年2月25日に発表された<星に願いを>では、安井かずみと平尾昌晃による詞曲の組み合わせがまたしても召喚されることになる。

そこでも〔あなたに この次会える／その日を数えて待〕つことに倦まない〔わたし〕は、けれど〔やさしい あなたの事〕について〔いろいろ 思い出す時〕には〔窓辺にもたれてひとり／また ギターを弾きだし〕てもみる。さながらこの描写は、ちょうどその1年前にドラマの一場面としてブラウン管からお茶の間へと流布された、暮れなずむ町を俯瞰する屋根のうえでギターを抱えて<赤い風船>を口遊ぶ、銭湯の住み込みのお手伝い役を演じる浅田美代子の姿を髣髴させる。だが、それは浅田によりはむしろ彼女にこそ似つかわしい行為であったかもしれない。というのも、郷里の香港では「アグネス・チャンは週一でテレビ番組をもち、ギターの弾き語りをするフォーク歌手として人気者だった」<sup>7</sup>からである。いずれにせよ、こうして〔あなたに この次会える／その日を数えて待てば〕、かつて<赤い風船>では〔しょんぼり〕と〔(よ) その家〕に〔ともる〕ものだった〔灯り〕が、ここでは語り手の〔胸に〕供されるだろう。あたかも〔胸〕のこの〔小さな灯り〕を夜空に放つかのように、〔好きなひとに どうぞ会わせて〕と〔愛の星に 願いをかける〕一方で、〔わたし〕は、〔わたしは泣いていない〕ことを〔あの人のもとに〕まで〔明るく伝えて〕くれるように、今度は〔風〕に依頼する。このとき、〔涙とさようなら〕した彼女から放たれた〔涙〕そのものが〔風〕に乗り、もはや〔わたし〕が〔泣いていない〕ことの証左となって〔あの人〕の、あの〔好きなひと〕の、つまりは〔やさしいあなた〕のもとに届く【風船】として機能することはいうまでもない。

<赤い風船>における生成運動に追従する仕方でイメージを紡ぐ<星に願いを>の歌詞の言葉は、ただしく<草原の輝き>の〔夕焼〕や<小さな恋の物語>の〔夕映え〕の行方に【夕暮れ】の光景の出来を見据えられず、〔胸〕の〔小さな灯り〕を放ち、〔愛の星に 願いをかける〕ために急いで夜の帳を下ろしてしまう。〔書きかけ〕の〔手紙〕や、〔心に思うはんぶんも／言えないこと〕、それら不全や欠損の感覚は、少なからずこの性急さにもとづく。そしておそらく、夜とは、「香港からやって来」<sup>8</sup>て、「たどたどしい日本語をチャームポイントに、幼稚園児、小学生の女の子の間で圧倒的な人気を得た」<sup>9</sup>ひとりの【少女】を、彼女が異国の地で真っ先に見出した心地いい居場所、いわば彼女の安全地帯だった〔丘〕=〔草原〕から、その外側へと誘うものでもあった。

### 3-1-5. 【風船】としての【ポケット】

デビュー曲<ひなげしの花>以来、〔遠い／街に行っ〕てしまった〔あの人〕、〔さよならをこの胸にのこし／街に出かけ〕てしまった〔あなた〕のことを、ときに〔私〕とも〔わたし〕

とも自称する語り手は、[丘]=[草原]のうえであれほどまでに待ち続けてきたはずである。ところが、〈星に願いを〉では彼女はもはや[窓辺にもたれ]る人となり、そこで[やさしいあなたの事を／いろいろ思い出す]。このとき、その[窓]に嵌め込まれた硝子こそがほかならない経験の厚みとして、もしくは記憶の残滓として、そこを透過してくる[灯り]を、[花]の無垢なる[白]い煌きを、眩い<草原の輝き>を、つまるところ[丘]=[草原]の光景を、まさしく[いろいろ]な[思い出]へと分光するのだろう。

事実、〈草原の輝き〉では[小川のせせらぎきいて／レンゲの花をまくらに]見立てつつ[い眠り]をし、[夢]のなかで[あの人]に[逢]っていたのは[私]だったはずが、〈星に願いを〉に後続する〈ポケットいっぱい秘密〉では、[草のうえぐっすり眠ってた]のは[あなた]のほうである。しかもその[やさしい]寝顔に[[好きよ]ってささやいた]ところでこれが[眠ったふり]であったことが知れ、[こまっちゃった]拳句に[空に逃げちゃいたい]心持ちで[おもいきり]、[わたし]は[草のうえ]を[かける]。要するに、ここでは[あなた]と[わたし]は[草のうえ]で、すなわち[丘]=[草原]で共存しながら、[ぐっすり眠って]いた[あなた]の夢を[わたし]の[[好きよ]]の囁きが覚醒させ、これをもって実現の権利を委譲された夢を吹き込まれた[わたし]自身がいまや【風船】となって、[草のうえ]を[かけ]、[空に逃げ]ていく。〈ポケットいっぱい秘密〉とはそうした謂いである。〈星に願いを〉では[小さな灯り]が供された[胸]、この[ちいちゃな胸のポケット]は、〈ひなげしの花〉の[胸にあふれそう]な[愛の想い]や[こぼれそう]な[愛のなみだ]、あるいは<草原の輝き>の[手かごに持ちきれなくて／ポケットに入れた]あの[野いちご]のごとく、そこから[こぼれちゃいそう]な[ひみつ]を孕み、[空]への飛翔に焦がれて[おもいきり]膨張する皮膜となる。

ところで、[ひみつ／ないしょにしてね]から唄い出されるアグネス・チャンのこの6枚目のシングル曲において、冒頭のサビ部分に継起する穂口雄右による16小節の旋律に宛がわれたのは、[あなた草のうえぐっすり眠ってた／寝顔やさしくて／「好きよ」ってささやいたの]の一文である。この16小節を4小節ごとに区切り、それぞれの小節の最初の音を抽出すると、そこには「ア」「グ」「ネ」「ス」の文字が並ぶ<sup>10</sup>。“はっぴいえんど”を解散し、チューリップの〈夏色のおもいで〉を職業作詞家の処女作として間もない松本隆は、1974年6月10日に発表されたこの〈ポケットいっぱい秘密〉において、それを歌唱する主体の名を歌詞の言葉のうちに鏤めているわけだ。音声による遂行的な言表行為の主体の名が、文字による完了的な言表行為によってあらかじめ言表のなかに完了的に組み込まれていること。本来は直線的な音声の響きとして綴られるべき言葉を一音ごとに分節化し、別の直線的な音声の響きのうちに分散させるとき、もはやそれは聴き分けることのおよそ困難な[ないしょ]の綴り、[ひみつ]の呪文となって、言表行為における遂行的な性質を音声から文字の側へと移行させ、あるいはむしろ、音声による言表行為に対して超越化するだろう。

歌詞の言葉におけるこうした自己言及性は、翻って言表行為としての歌唱に完了的な感覚を不可避的に付随させる。そしてそれゆえに、〈ポケットいっぱい秘密〉は、〈ひなげしの花〉から〈星に願いを〉に至る先行のシングル曲5篇を総括し、香港出身のひとりの【少女】がアイドル歌手として見知らぬ異国の地で過ごした最初の1年半の歳月を集約する、一種の回顧録にほかならない。したがって、〈ポケットいっぱい秘密〉の[あなた]と[わたし]が[草のうえ]で共有する出来事は、[丘]=[草原]で待ち続けた[わたし]のもとによりやく[あなた]が帰ってきた〈星に願いを〉以後のふたりの幸福な結末を描くものではなく、[さよな

らをこの胸にのこし]て[あの人]が[遠い／街]へと[出かけ]てしまう<ひなげしの花>以前のふたりの不幸な予感を描いたものとみなすべきである。実際、ひとまずの総括を経て新しいなにごとかの訪れを期待させた同年9月10日発売の7枚目のシングル盤<美しい朝がきます>は、いかにも両義的だ。というのも、新しい[朝がき]てなお、[わたし]は依然として[あなたがいない／淋しさ]を味わわずにはいられないからである。[あなたのそばで見つけた／青空 その素晴らしさ]を[忘れない]ここでの彼女は、前作<ポケットいっぱい秘密>で総括された[丘]=[草原]での[思い出]に、いまだに囚われたままだ。

作曲にはじめて井上忠夫を迎えたことで期待された[丘]=[草原]からの新たな展開は、他方で作詞にまたしても安井かずみを呼び戻したことで先送りされる。なるほど、<星に願いを>にあっては、ひとりの【少女】が異国の地で真っ先に見出した安全地帯たる[丘]=[草原]から、その外側の[窓辺]へと彼女を誘いもした。けれどそれは、あくまでも<赤い風船>における生成運動に追従する仕方イメージを紡いでみせる試みであり、結局のところ浅田の領分の援用にすぎなかった。だからこそ、[わたし]が[窓辺にもたれてひとり／またギターを弾きだした]ところで、単にそれは[やさしいあなたの事]について[いろいろ思い出す時]の手慰みとして、[丘]=[草原]での[思い出]にいまだ囚われたままの[わたし]の[心]の状態を如実に示すだけである。

### 3-1-6. [丘]を降りる

[あなた]の不在にもっぱら[今すぐ来て下さい]と[お祈り]するばかりの彼女が、真に[丘]=[草原]に安息する【少女】の殻を脱ぎ、そこでの[思い出]の数々を清算するためには、荒井由実に<白いくつ下は似合わない>の提供を請わなければならない。1975年8月25日に発表されたアグネス・チャンの11弾目のシングル曲で荒井は、歌唱するアグネス自身がデビュー以来ほとんどきまってる着用し、彼女の登録商標として認知されていた白い長靴下を提喻に、[白いくつ下 もう似合わないでしょう]と自身の【少女】期への、もしくはその【少女】性への決別を宣言させる。いうまでもなく、[白いくつ下]とは[丘]=[草原]の一変奏である。ただしこれは、アイドル歌手たるアグネス・チャンの存在性の自己否定ではもちろんない。この宣言によって[失くした物など何もない]、なぜなら、そもそも[私の心に住んでたあなた]が[遠くへ行ってしまう]限りにおいて、たとえば[わたし]と[あなた]が共存していた[草のうえ]とは、まぎれもなく[私の心]のうちに所在するものであったからだ。つまりところ彼女が[い眠りし]、[目がさめた]あの[丘]=[草原]そのものがひとつの夢であり、ここで彼女は[夢]みる夢から醒めたわけだ。

安全地帯としての[丘]に抱かれて【少女】期を過ごし、[草原]の眩い輝きを抱いた【少女】性との決別を宣告されて以降、たとえば後続する<冬の日の帰り道>の語り手は[変ったとみんなに言われ]ることにもなる。1975年12月10日発売のこの12枚目のシングル盤では、もはや[さよならの言葉だけが／白い吐息にな]るのだから、[貴方]ないし[あなたのやさしさだけを／思い出に残]すよりほか、[幸福すぎた]あれらの夢から醒めた彼女にとってなすべはない。[丘]=[草原]と同位であった[あなたと別れ]、[ひとりぼっちの影が映]る[夕焼け 帰り道]にあって、もう[あとは涙で見えない]彼女の[ほほをつた]う雫は、[赤く染って落ち]るだろう。事物の輪郭をも消失させるその色彩は、[野イチゴ]のように甘酸っぱい[夕焼]に[そま]った<草原の輝き>の[夢]の光景とはまったく異質の、[ぶたれ]た痛みや震

える〔寒〕さが支配する圧倒的な生の強度をもって彼女の瞳に焼きついたにちがいない。確かに、シングル13曲目として翌年4月10日に発売された〈恋のシーソー・ゲーム〉では、〔わたし〕は依然として〔待ちぼうけに疲れて／それでも 帰れない〕。けれどもなお、〔空をきれいに 染めて〕いった〈小さな恋の物語〉の〔夕映え〕ではもはやありえない〔たそがれ時〕に、〔甘い声／覚えちゃった〕自分がすでに〔昨日と違う〕自分に〔変わっ〕てしまったことを〔わたし〕は承知している。

〔夢〕を孕み、育む【風船】であった〔丘〕=〔草原〕とは、それ自体が〔ポケットのなか〕に生まれ、そこで育まれるひとつの夢のかたちでもあった。子宮であると同時に胎児でもあるような〔丘〕。〔丘〕にいるものは、そこに留まり続けるか、さもなければそこを降りなければならない。いまいる〔丘〕よりもいっそうの高みを目指すにせよ、誰もがいったんはそこから【坂】を下らなければならない。そうした意味において、〔丘〕とは、なにかの途上に過程的に所在するのではなく、絶えず完了的に所在する。換言すれば、あらかじめ一定の均衡的な状態を維持しながら、〔丘〕は訪れるものに安寧を保証する。小泉まさみや落合恵子は、〔似合わな〕くなった〔白いくつ下〕を脱いだ裸足のアグネス・チャンを、〔丘〕=〔草原〕から〔寒い道〕へと導き、〔人の波〕のただなかへと運ぶ。〔恋はどちらか いつも／片想い〕であることを悟り、〔愛する半分〕を〔返して〕ほしいと望む〈恋のシーソー・ゲーム〉には、必然的に不均衡さの感覚がともなう。〔丘〕に滞留すること、それは、まさしく安定したシーソーの支点のうえに佇んだまま、この遊戯への参加を放棄することにほかならない。〈恋のシーソー・ゲーム〉における不均衡さの感覚は、こうした〔丘〕から〔人の波〕のただなかへと【坂】を下ること、すなわち支点の位相から力点の位相へと降りることを決意した足もとの傾斜性にも由来する。

### 3-1-7. 【丘】から【坂】へ

伊藤つかさが〔恋はいつも シーソー・ゲーム／追いつ追われつの くり返し〕と唄い始めるとき、彼女の足どりもやはりこの傾斜にふらつき、まるでおぼつかない。5枚目のシングル盤〈横浜メルヘン〉のB面収録曲として1982年11月25日に発表された〈街角シーソー・ゲーム〉において、詞曲をともに担当した岸田智史は、〔丘〕から【坂】を下って〔人の波〕のただなかへと身を置いたアグネス・チャンの姿を伊藤に再現させているかのようなのである。事実、〔あの丘にすわって／白い花にかこまれ〕ながら〔ひとりで夕暮まで〕ずっと〔かくれんぼ〕に没頭する〈春風にのせて〉の伊藤つかさが、〔丘〕=〔草原〕に囚われた【少女】の頃のアグネス・チャンとどれほどか親和性があることは疑いない。なるほど、同年2月21日に発売されていた3枚目のシングル盤〈夢見るSeason〉のB面に収録された、大貫妙子の作詞によるこの楽曲において、〔草の上／跳ねてみる〕ものの、ただしアグネスの場合とは異なり、すでに〔靴のリボンといて／裸足の〕状態にある〔私〕の〔あの丘〕での〔かくれんぼ〕は、まさに〔夕暮まで〕の孤獨な遊戯となる。そして仮に彼女が、香港で生まれたひとりの【少女】が異国で女性アイドルとして成長していった軌跡をなぞってみせるとしても、あくまでもそれはシングル盤のB面においてのことだ。

伊藤にとってはそれは、実現されえた自分のもうひとつの存在の仕方、その可能性の消極的な片面にすぎない。生来的にはシングル・レコードは、盤の厚みを支点として隔てられた盤の両面が、ときに力点となり、ときに作用点となりながら、傾斜に沿って一方から他方へと不均衡性の流れを注ぎ、その往来のもと力学的な総和としての均衡状態にある。つまりレコー

ド盤それ自体が、[追いつ追われつ]を[くり返]す[シーソー・ゲーム]であるはずだ。にもかかわらず、シングル・レコードの両面に収録された二つの楽曲のあいだには、商業的な観点に根拠づけられた序列が介在する。基本的にはシングル曲とは、レコード盤のA面に収録された楽曲のことであり、これとB面に収録された楽曲とのあいだには明確な不平等性が、明瞭な傾斜性がある。したがって、たとえば当初は<ガラスの林檎>のB面だった<SWEET MEMORIES>が、テレビCMへの採用を背景とした露出の増加による人気の上昇を期に、外観上は均衡性を装う両A面の体裁へと変更されつつも、実質的にはA面とB面とにおける商業的な価値を反転させ、常にA面からB面へと傾斜する序列的な、不平等な関係性を転覆させた松田聖子のような場合にのみ、支点を挟んで力点の立場と作用点の立場とが交互に往来する遊戯は成立するだろう。要するに、[恋はどちらか いつも／片想い]であったとしても、シングル・レコードにおいてはおよそA面ばかりが片重い境遇であるわけだ。

いずれにしても、[あの丘にすわって／白い花にかこまれ]ながら[ひとりで夕暮まで]孤独な遊戯に耽っていた<春風にのせて>の[私]とは、[夕暮れ 小道 坂道]を[帰]る<夕暮れ物語>の[わたし]の、別様の仕方で存在しえた消極的な片面であるにちがいない。【少女】から【夕暮れ】へと至る過程で経験しうるさまざまな出来事には脇目もふらず、いかにも足早に<少女人形>から<夕暮れ物語>へと駆け抜けてしまった彼女は、潮流に抗わない自らの素直さを後悔するかのように、この過程で実現しえた別様の存在の仕方を夢想し、もはや失効したその可能性を、後続するシングル盤において消極的な片面として事後的に思い返したのである。こうした、数多の潜在性における実現をめぐる任意の分岐点への反省は、その都度、実現の可能性を失効したこれら諸点を、来たるべき未来のかたちに作用を波及させるためのひとつの支点として再び機能させうる、ある種のシーソー・ゲームともなる。潜在性を汲み上げることなく通過したそれら分岐点への内省的な遡行、<春風にのせて>の[私]にとってはこれは、[夕暮れ 小道 坂道]を[帰]ってきたばかりの<夕暮れ物語>の[わたし]が、[あの丘]に向かうあの【坂】を上りなおすことであったわけだ。いまここにある[わたし]の、実現されえたもうひとつの存在の仕方としての可能性の消極的な片面にすぎない[私]。

ところで、【少女】から【夕暮れ】へと駆け抜けるときの伊藤つかさの早急な足どりは、彼女の足もとの【坂】が維持する傾斜性に起因するものなのだろうか。そうではない。というのも、<夕暮れ物語>の[わたし]が[帰]る[坂道]とは、下りの【坂】ではなく、おそらくは上りの【坂】だったからである。そしてこの限りにおいて、<春風にのせて>の[私]が[のぼ]る[あの丘]は、[夕暮れ 小道 坂道]とは別の【坂】のうえに所在することになる。あくまでもそれは、[夕暮れ 小道 坂道]を上って[帰]ってきた<夕暮れ物語>の[わたし]が、仮に分岐点で、[あの角の交叉点]で立ち止まり、[夕暮れ 小道 坂道]とは別の【坂】を上ることを選択していた場合には実現されたかもしれないような、可能性のひとつとして潜在したいくつもの[丘]のうちの、任意の[丘]にすぎないのである。

ではいったい、なぜここで<夕暮れ物語>における[夕暮れ 小道 坂道]を上りの【坂】と措定できるのか。安井かずみによる歌詞のうちには、この[坂道]を上りのものとも下りのものとも決定づけるような直接的な言葉は配されていない。かろうじて、旋律の最後の部分で[見つけ]られる[一番星]の光が、これを[見つけ]る[わたし]の視線について、[坂道]の行方を見下ろすものではなく、これを見上げるものであるだろうことを仄めかすのみである。

それでもなお、【少女】は【夕暮れ】に【坂】を上らずにはいられない。というのも、[青春は長い坂を登るよう]なものであり、[誰にもたどりつける先は わからない]からである。安

定したシーソーの支点のうえに佇んでいたアグネス・チャンが、この〔丘〕から〔人の波〕のただなかへと【坂】を下ることを、すなわち支点の位相から力点の位相へと降りることを決意する直前、＜ポケットいっぱいの秘密＞の作詞家とくひなげしの花＞や＜小さな恋の物語＞の作曲家を彼女から譲り受けて、岡田奈々の4枚目のシングル盤＜青春の坂道＞は発売された。〔誰でも息を切らし一人立ち止まる〕この〔青春〕という【坂】の途中にあって、たとえば＜夕暮れ物語＞の〔わたし〕もまた、先行きを見通せないまま見上げた視線の先に、あの〔一番星〕を〔見つけた〕のではなかったか。ところで、旋律に宛てがわれた音域の最低音から最初の一音を唄い始める＜夕暮れ物語＞では、続く二音目でただちに1オクターブ上の同音にまで音程が上昇し、この位置でなお5音が継起する。そして〔夕暮れ小坂 坂道〕の〔坂〕における「サ」と「カ」のあいだでさらに半音上がった旋律は、次の〔道〕の箇所ではようやくわずかに下降する。したがって、ここでの【坂】の傾斜が上り勾配であることは、歌詞の言葉にもまして、楽曲の旋律そのものによって印象づけられるだろう。

<sup>1</sup> 竹内義和、『大映テレビの研究』、澁標、2005、p.76.

<sup>2</sup> 同書、p.77.

<sup>3</sup> 長友健二+長田美穂、『アグネス・ラムのいた時代』、中央公論新社（中公新書ラクレ）、2007、p.139.

<sup>4</sup> 同書、p.140.

<sup>5</sup> 村瀬学、『なぜ「丘」をうたう歌謡曲がたくさんつくられてきたのか』、春秋社、2002、p.5.

<sup>6</sup> 長友+長田、前掲書、p.140.

<sup>7</sup> 同上.

<sup>8</sup> 同書、p.139.

<sup>9</sup> 同上.

<sup>10</sup> 松本隆、『風街詩人』、新潮社（新潮文庫）、1975/1986、p.23-24. を参照のこと。