

## 【松田聖子】試論

### — 歌謡曲の色彩 —

#### Ⅰ. 作詞／三浦徳子

#### 1. 作曲／小田裕一郎

堀 家 敬 嗣

An Essay on the Presence of MATSUDA Seiko  
— with the colorful words in her song lyrics —

Ⅰ-Ⅰ

HORIKE Yoshitsugu

(Received September 27, 2013)

#### Ⅰ-Ⅰ-1. <裸足の季節>

松田聖子の歌声は、あらゆる言葉に先んじて、形容詞 [白い] の一語をもってわたしたち聴き手の鼓膜を振動させた<sup>1</sup>。のちに女性アイドルの雛型となる彼女の、歌手となって最初にその声に乗せ、実現してみせた言葉、それが [白い] の一語であること。いったいなにが [白い] のか。さしあたってここでは、それを問うよりも、これがほかならない [白い] の一語であったこと自体が、まずは強調されるべき事実であろう。というのも、「聖子の曲には (… ) タイトルの中に色名の入ったものの割合がきわめて高い」<sup>2</sup>のみならず、「歌詞の中にも、色彩感覚が氾濫してい」<sup>3</sup>るからである。

確かに、そのデビュー曲<裸足の季節> (1980.4.1) に続く2枚目のシングル盤は<青い珊瑚礁> (1980.7.1) を、3枚目のシングル盤では<風は秋色> (1980.10.1) を、それぞれA面曲の表題に謳っている。<裸足の季節>以来、1年余りのうちに発表された松田聖子の5篇のシングル曲すべての作詞を三浦徳子が担当する一方で、上記3篇の小田裕一郎からあらたに財津和夫を作曲に起用して発表され、[何もかもめざめてく新しい私] の語句がその新鮮さを強調する4弾目のシングル曲<チェリーブラスサム> (1981.2.1) においてもなお、ほのかに色づき出した“桜のつぼみ”の様子が謳われる。デビュー1周年となる次のシングル曲<夏の扉> (1981.4.21) をもってついに色彩の感覚を喪失したかに思われた松田聖子の楽曲の表題は、しかし同じ財津による作曲のまま、今度は作詞の側に新しい才能を迎え、その無彩色の可能性を<白いパラソル> (1981.7.21) の表題のうちに予感させるだろう。

これ以後、松田聖子名義で発表された25枚目のシングル盤< Marrakech ～マラケッシュ～> (1988.4.14) に至るまで、連続する20枚ものシングル盤のA面を飾る都合23曲にわたって作詞を担当することになる松本隆が、彼にとって彼女への最初の提供曲であった<白いパラソル> に綴った言葉の [白] さは、おそらく、かつて三浦徳子が<裸足の季節>において、その歌詞

の冒頭に掲げた〔白〕さとは異質である。

しかしながら、ここではひとまず、いずれ<赤いスイートピー>や<小麦色のマーメイド>、<ピンクのモーツァルト>といった楽曲に提供される松本の言葉に先んじて、あらかじめ彼女の楽曲が鮮明に色づいていたことを確認しておく必要がある。要するに、「松本隆が聖子のために作詞した曲の四割を超すタイトルに色が入っている」<sup>4</sup>ことは、もっぱら松本のみが「世界の形態ではなく色彩を見てしまう少女のまなざしの中に、世界の偽善と欺瞞を告発する無垢な精神を見た」<sup>5</sup>ことの論拠とはならない。両A面曲を含め三浦徳子が担当したシングル曲の歌詞6篇のうち3篇の表題に、すでに色彩は溢れているからである。彼女の言葉を彩った起源が問題なのではない。それが誰であれ、またなぜであれ、ただ歌詞の言葉のうちに散り嵌められた色彩は彼女の声に象られ、わたしたちの鼓膜を震わせる。したがって、松田聖子の楽曲に対峙するわたしたちが真に示すべき態度とは、彼女の声が象る言葉はどのように彩られ、いかに色づくのか、その次第につぶさに眼を凝らし、耳を傾けることよりほかない。

ここでようやく、わたしたちは、デビュー曲<裸足の季節>における第一声に〔白い〕の一語を発することで歌手としての誕生を自ら告げたとき、松田聖子の歌唱が実現した件の一語の出来が継起を促し、その〔白〕さを形容してみせたものについて考察すべき段階に至る。

<裸足の季節>の最初の旋律にあつて〔白い〕もの、それは〔ヨットの影〕と詠われる。だが、これらの語句の連鎖に対峙して、わたしたちはにわかに躊躇を覚えるだろう。なぜなら、この〔白〕さが〔ヨット〕のものであるのか、それとも〔影〕のものであるのか、これを確実に同定することには困難がともなうからだ。〔白いヨットの〕〔影〕か、それとも〔白い〕〔ヨットの影〕か。なるほど、〔影〕とは、光を遮蔽する事物の背後、いわば光の裏側に生じる厚みを欠いた暗闇、すなわち光の陰画であつて、この限りにおいて、それは〔白〕さよりはむしろ黒さに近い。それゆえ、ここでの〔白〕さは〔ヨット〕の属性である、そう結論することは難しくない。

ところで、この〔白いヨットの〕〔影〕は〔渚をすべ〕ってくる。〔白いヨット〕が〔渚をすべ〕ってくるのではない。〔渚をすべ〕ってくるもの、それはあくまでも〔影〕なのである。つまり、ここで歌詞の言葉の語り手は、〔ヨット〕それ自体ではなく、その〔影〕をこそ見ている。自身を〔私〕と称する彼女は、太陽と思しき光源の側に身体を正対させた逆光の状態で、〔白いヨットの影〕が〔すべ〕ってくる〔渚〕へと視線を投げ、〔入江に近づく〕までその航跡を追っているわけだ。してみると、太陽のもと目映くきらめく海面のう上に映し込まれた厚みのない〔影〕ばかりか、いまや水平線に屹立する〔ヨット〕それ自体までが、光の背後に相当する暗闇の平板さをもって奥行きを欠く〔影〕となり、おのれの〔影〕や、さらには波の〔影〕とも渾然一体となつて、もっぱら〔渚をすべ〕る運動だけを〔私〕の瞳に焼きつけるはずである。光にきらめく水面の眩しさに瞳孔を窄めながら、その目映きの陰画としての〔影〕の軌跡を、その運動を追う視線。〔白〕さとは、だから移動する〔影〕が逆光の平面に綴る移動の航跡、要するに〔渚をすべ〕る〔ヨット〕の残像としての光跡にほかならない。

そうした〔白いヨットの影〕の様子は、この楽曲が3度にわたり繰り返す16小節分のサビの箇所において、最後の4小節の旋律に必ず割り当てられる語句をすでに準備している。〔二人ひとつのシルエット〕の語句は、まさに渾然一体となつた〔ヨット〕と〔影〕のありようをなぞってみせる。確かに、〔二人ひとつのシルエット〕となるべく〔今走り出したのが〔私〕である一方で、〔渚をすべ〕って〔入江に近づく〕いた〔白いヨットの影〕から〔手を振〕ったのは〔あなた〕だった。だが仮に、それに〔思い切りこたえる私〕が、これを〔夢の中のこと

とわかってい]るとすれば、[白いヨットの影]に[近づく]のはむしろ[私]のほうであるにちがいない。

もはや[夢の中のこととわかっていても]なお、太陽のもと目映くきらめく海面のうえに映し込まれた厚みのない[影]ばかりか、いまや水平線に屹立する[ヨット]までが、光の背後に相当する暗闇の平板さをもって奥行きを欠いた[影]となり、おのれの[影]や、さらには波の[影]とも渾然一体となって、もっぱら[渚をすべ]る運動だけを[白]い光跡として[私]の瞳に焼きつける。光にきらめく水面の眩しさに目を瞬かせながら、その目映きの陰画としての[影]の軌跡を、その運動を追う視線。おそらくそれは、[誘われた映画]の[まぶしすぎ]るあまり、その[エピローグ]に[思わずうつむいた私]の姿でなくていったいなにか。

こうして[夢の中のこと]は[誘われた映画]を反映し、[誘われた映画]は[夢の中のこと]の反芻となる。「こう考えるなら、観客は映画の一断片を夢みていたことになるが、そう言ったからといって、その断片が映画の中ではなく、観客の想像の中にあったという意味なのではない。断片は現実にはフィルムの中に姿を現わしているし、主体が見たのは、ほかでもないその断片なのだ。しかし主体は、それを夢として見たのである」<sup>6</sup>。事実、[私]と[あなた]とが[二人ひとつのシルエット]になる瞬間、この歌詞の言葉の語り手であるはずの[私]の視点は、にわかにその[シルエット]を対象化して、[あなた]のみならず[私]自身をも傍観する超越性を獲得する。あるいは、[私]と[あなた]とが[二人ひとつのシルエット]になる瞬間とは、[私]の主体性が[あなた]の客体性と渾然一体となってある不可分の質としての[シルエット]へと生成することにより、歌詞の言葉の語り手たる[私]の特権的な視点が[シルエット]から遊離し、かつての視線の対象もろともかつての視線の主体を、かつての視座そのものをみつめる瞬間なのである。そしてこうした超越的な視点こそが、[白いヨットの影]から[手を振るあなた]の景色が[夢の中のこととわかってい]てなお、これに[思い切りこたえる私]の振る舞いをも許容する。

登場人物がみつめる視点と登場人物をみつめる視点を瞬時に切り替え、位相が異なるそれらあいだをたやすく転移しつつ物語の世界を構築していくこの仕掛けは、まぎれもなく映画のカメラのものである。そうした意味において、<裸足の季節>の歌詞の言葉は、いかにも映画的であるだろう。[夢]が[映画]を反映し、[映画]が[夢]の反芻となるばかりか、もはや[夢]のものとも[映画]のものとも区別のつかない目映い光景だけが、[私]にとって唯一の現実となる。光にきらめく水面の眩しさに瞳孔を窄めながら、その目映きの陰画としての[影]の軌跡を、その運動を追う視線。移動する[影]が逆光の平面に綴る移動の航跡、要するに[渚をすべ]る[ヨット]の残像としての光跡にほかならない[白]さとは、だから映画における[白]さ、絶対的な[影]たる漆黒の闇の陰画として、透明なフィルムの厚みのみを介在させる映写機の光が照らし、スクリーンが反射する、目映くも妖しいきらめきの、どこまでも禍々しい色彩なのである。

おそらくはあの[エクボ]さえが、彼女の[頬をそめ]る微笑の瞬間に不意の光跡として現われる、[夢]のものとも[映画]のものともつかない[白い]きらめきの陰画の謂いである。[エクボの秘密]とはまさしくそうした禍々しさのことであって、松田聖子の笑顔の実際にその有無を問うことはなんら意味をなさない。「そう、彼女には「エクボ」ができなかったのだ。何度笑ってもだめだった」<sup>7</sup>。

## I-1-2. &lt;青い珊瑚礁&gt;

ところで、<裸足の季節>の歌詞において、その言葉の語り手が直接的に言及する色彩は、単に〔白〕さばかりではない。そこには〔もぎたての青い風〕が、〔もぎたての青い空〕が残されている。そしてこの〔青〕さは、<裸足の季節>に後続するシングル曲の登場を予告し、そこでより積極的に歌詞の言葉を象っていくことになる。

松田聖子の2枚目のシングル盤でA面曲となった<青い珊瑚礁>は、その題名から、ブルック・シールズ Brooke Shields が主演し、ランダル・クライザー Randal Kleiser が監督した映画作品『青い珊瑚礁』(The Blue Lagoon/1980) を容易に想起させる。

すでにテレンス・マリック Terrence Malick 監督作品『天国の日々』(Days of Heaven/1978) においてアカデミー賞最優秀撮影賞を獲得していたネストール・アルメンドロス Nestor Almendros を再度同賞候補に推したこの作品は、「すべて、フィジー諸島の無人島のいずれかで撮影された」<sup>8</sup>。とりわけ「ナヌヤ・レヴ島という小さな島には、きわめて多彩な風景が広がっていた」<sup>9</sup>。そのため、最小限の撮影隊を指揮して実現されるエリック・ロメール Eric Rohmer の映画作品のもっとも重要な協働者として、「色彩に関して一つか二つの色合いだけを用いるようになっていた」<sup>10</sup>この撮影監督にとっては、「『青い珊瑚礁』は一つの挑戦」<sup>11</sup>にほかならなかった。

というのも、「この緯度では、風景は生い繁る緑に覆われ、空や海はあくまでも明るかったので、強烈な色彩を避けることはできなかった」<sup>12</sup>からである。「それほど多くの要素を組み合わせつつ、しかもけげばけしくならないようにする」<sup>13</sup>ために、アルメンドロスにとって「最初にインスピレーションの源となったのは、(…) 原作小説と同時代の、象徴派の画家たちだった。だが、まもなく (…), 彼らの内のゴーギャンを主な拠り所とするようになった」<sup>14</sup>。ただし彼にしたところで「光に対してはわずかな重要性しか与えていない」<sup>15</sup>ことから、この撮影監督は「ゴーギャンの色や形を、かつての巨匠たちの光と組み合わせ」<sup>16</sup>て参考とし、結果的には『青い珊瑚礁』は、「おそらく、私が虹の七色をすべて使った唯一の映画」<sup>17</sup>となった。ときに「変化をつけるために、(…) 私たちは人工的な霧を作り出した。太陽光線が鬱蒼と繁った木の葉越しに差し込むと、ほとんど魔法のような視覚的雰囲気がかもし出された」<sup>18</sup>。こうした撮影の工夫は、「もちろん、普通の映画では、私はそんな効果を用いることはしなかった」類いの手法ではあれ、ここでは「そうした手法を採り入れても何ら差し支えはなかった。それは若い観客層を狙った、様式化されたファンタジーだったからだ」<sup>19</sup>。

1979年に撮影が完了し、日本公開に2ヶ月ほど先立って1980年6月にはアメリカ合衆国で公開されていたこの映画作品を、そのわずか10日後に発売される松田聖子の2枚目のシングル盤において再びA面曲の作詞を託された三浦徳子が、新曲の歌詞を書き綴る過程でどの程度まで参照しえたものかは量れない。だが、少なくとも<青い珊瑚礁>の表題をその借用とみなすことにさほど無理はないだろう。事実、この歌詞の言葉の語り手である〔私〕は、件の映画作品の登場人物が置かれた特異な状況に自身を重ねるかのようになり、〔素肌にキラキラ珊瑚礁〕が映える〔あの島〕まで〔二人っきりで流されてもいい〕くらいの決意をもって、〔あなたが好き!〕と表明してみせる。この「歌詞は、明らかにこの映画を引用している」<sup>20</sup>。

ところで、この楽曲のサビの箇所最後の2小節においてひとたび〔あの島へ〕の語句が詠われるならば、指示詞〔あの〕が仄めかす〔島〕の所在は、あらかじめ既知のものとして位置づけ

られ、その共有をわたしたち聴き手に強いずにはいない<sup>21</sup>。「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<sup>22</sup>。ここで、歌詞の言葉の語り手ないしこの楽曲の歌手とその聴き手とのあいだで所在を自明のものと前提され、その共有を促される〔島〕とは、当の楽曲と同一の表題のもと、映画館のスクリーンに映し出されただろうあの〔島〕よりほか認めようがない。

それでもなお、指示詞の使用をもって強いられるこうした既知の感覚にとって、〈青い珊瑚礁〉を聴くことと『青い珊瑚礁』を観ることとのあいだの実際上の時間的な序列など、およそ効力を発揮しない。なぜなら、ここでの指示詞〔あの〕の使用は、映画作品を観ることを、したがってこれを共通の過去とし、過去としてその語り手と共有することを聴き手に要請しているわけではないからである。ここで指示詞が引用し、その聴き手に共有を強いるもの、それは、『青い珊瑚礁』の物語が展開する島の具体的な光景、島をめぐる登場人物たちの具体的な経験、いわば『青い珊瑚礁』が詳細に描出する島の具体性そのものではなく、あくまでも『青い珊瑚礁』の表題によって括られる抽象的なイメージとしての〔島〕だからである。

そもそも、映画作品である『青い珊瑚礁』それ自身が、若い観客層を狙った、様式化されたファンタジーだったのであり、そのファンタジーを成立させるうえで適切な場所であれば、その舞台はナヌヤ・レヴ島だろうと、他のフィジー諸島の無人島のいずれだろうと、さらには地球上の海面に浮かぶどの島だろうとかまわなかったはずである。要するに、そこではむしろ、原作小説の映画化にあたってあらかじめ抱かれた島の抽象的なイメージを具体化し、視覚化するためにこそ、ナヌヤ・レヴ島や他のフィジー諸島の無人島が撮影地として選択され、またときには人工的な霧をもってほとんど魔法のような雰囲気醸造したのではなかったか。「南洋物」のジャンルにも、西部劇と同じように、スタイルをめぐる特定の恒常的要素がある<sup>23</sup>なかで、イメージのこの潜在性を映画のうちに実現するために、撮影監督は「ゴーギャンの色や形を、かつての巨匠たちの光と組み合わせ<sup>24</sup>て参考とし、もっぱらその範疇において〔あの島〕を設計してみせたのである。

たとえば、監督の「クライザーはあくまでも青い空を欲した。(…)ほかのどんな空も、このジャンルの絵柄(イコノグラフィ)にそぐわない、おかしいものになってしまっただろう<sup>25</sup>。『青い珊瑚礁』にあっては、空は青くなければならない。なるほど、アルメンドロスの職業的な創意は、この映画作品に固有の空の青さとなってスクリーンの表面を覆うだろう。しかしながらそれは、このジャンルの映画作品に共通する典型的な図像性を前提にした偏差のなかで、これにふさわしいものとして許容される固有性である。南洋の濃厚な陽射しの範疇に収まる限りにおいて、ここでは空は、どのような青さであれ、青くあることこそが重要なのである。

〈青い珊瑚礁〉の歌詞の言葉が指標する〔あの島〕は、そうした〔青〕さのもとに浮かぶ。純度の高い真水のように澄んだ海水の透明さゆえに、その強烈な色彩が海底にまで到達し、そこに広がる〔珊瑚礁〕をも空のものとしたそこでは、かつて〈裸足の季節〉にあつて〔白いヨットの影〕が〔すべ〕った〔渚〕さえが〔恋のモスグリーン〕に染まる。繁茂するこの濃緑色は、〈青い珊瑚礁〉をめぐる基調色たる〔青〕さにおける一定の質を表現する。そのうえで、1コーラス目の〔はしゃいだ私は Little Girl〕の語句と同じ抑揚で、2コーラス目には〔うつ向き加減の Little Rose〕の文言がその対句として旋律をたどるとき、植物に由来する性質がいつそうの効力を示し、〔私〕が自ら瞥える〔花びら〕に不意に注した恥じらいの微かな色づきを際立たせる艶葉となる。〈裸足の季節〉では〔もぎたての〕果実のように〔頬をそめ〕ていた〔私〕

は、ここでは小さな薔薇となり、その〔花びら〕に〔触れて欲しい〕あまり〔二人の頬が近づいてゆく〕すえに、またしてもそれは〔二人ひとつのシルエット〕となるにちがいない。

ところで、〈裸足の季節〉において〔頬をそめ〕た〔もぎたての〕果実とは、〔青い風〕であり、〔青い空〕であった。〔もぎたての〕果実が〔青い風〕に晒され、〔青い空〕へと投げられるのではない。そうではなく、〔青い風〕ないし〔青い空〕こそが〔もぎたての〕果実そのものであること。この新鮮な〔青〕さのうちにも、登場人物がみつめる視点に登場人物をみつめる視点を巧みに組み込み、位相が異なるそれらのあいだを転移しつつ物語の世界を構築していく仕掛けが看取できる。そしてその〔青〕さのなかでわずかに〔頬〕を紅潮させる瞬間、〔私〕の世界は動き始め、〔愛をめぐり今走り出す私〕がいた。〔夢〕のものとも〔映画〕のものともつかない〔青〕さに穿たれた〔エクボ〕が不意に〔走〕る薄紅色をそこに溜めるとき、それは〔背のびする季節〕の陰画となり、〔まぶしすぎ〕るほど新鮮な〔青〕の禍々しさを露呈させる。

〈青い珊瑚礁〉においてもやはり、そうした瞬間に彼女は〔走〕る。より厳密には、そこでは〔私〕は〔私の恋〕に〔走れ〕と唆す。〔南の風に乗って走〕りつつある〔私の恋〕に向かって、彼女は〔青い風切って走れ〕と促す。つまるところ、〔私の恋〕にとっては、〔南の風に乗って走る〕こととは〔青い風〕を〔切って走〕ることなのである。〔南の風〕に背を押され、かつては〔もぎたての〕果実であった〔青い風〕を〔切〕りながら〔私の恋〕が〔走る〕こと。〈青い珊瑚礁〉の歌詞の言葉は、いわば〔南の風に〕よって〔切〕られ、強烈な陽射しのもと開放的な南洋の空気に触れた〔もぎたての〕果実の花模様の断面に、ほんのり恥じらいの紅を注し、〔うつ向き加減の Little Rose〕を咲かせる。〔はしゃいだ私〕の〔熱い胸〕の響きや〔素肌〕の輝きは、まさしく舞台装置としての〔あの島〕においてのみ解凍されるような〔Litte Girl〕の無邪気な大胆さの謂いであるとともに、そんな彼女が俯き〔こぼ〕す〔涙〕とは、もはや〈裸足の季節〉の〔夢の中のこと〕でも〔誘われた映画〕の話でもなく、はじめてまみえた他人の視線たる〔あなた〕の〔やさしい目〕が染める〔Little Rose〕の、はじめての愁いにほかならない。

### I-1-3. 〈風は秋色〉

日本国内で発売されたレコード盤の売り上げ枚数を週ごとに集計し、各週間のTOP100を公表する機関誌である「オリジナルコンフィデンス」のヒット・チャートにおいて、松田聖子の楽曲が最初に1位を獲得し、以降〈旅立ちはフリージア〉(1988.9.7)に至るまで24作連続する1位獲得記録の嚆矢となったのは、〈風は秋色〉/〈Eighteen〉を両A面とする第3弾シングル盤をもってのことだった。

先行するシングル曲の2篇の歌詞を吹き抜けた〔青〕さは、すでに〈風は秋色〉となるここでは果実も花葉も枯らして艶やかな彩りを喪失する。ここで喪失された言葉の彩りのうち、もっとも明白なもの、それは一人称代名詞である。〈裸足の季節〉や〈青い珊瑚礁〉においては自身を〔私〕と称してきた歌詞の言葉の語り手は、ここで〔冷たい秋〕を迎え、〔あなた〕のことを〔忘れるために〕ひとり〔海辺の街〕を〔訪れ〕てみたはずが、まるで〔あなた〕を〔忘れる〕ことは自身を失うことに等しいとでもいわんばかりに、単に“わたし”のみならずあらゆる一人称代名詞の使用を放棄してしまう。

一見したところ失語症のように思えなくもないそうした彩りの脱色をとまなう〈風は秋色〉には、もはや目立つ色彩をほとんどうかがえない。唯一、そこに残された色彩が、〔ミルキィ・

スマイル]の語句をもって表現される乳白色である。しかもこの乳白色は、視覚的すなわち光学的に確認されたものではけっしてなく、あくまでも歌詞の言葉の語り手は、[遠くでほほえ]んでいる[あなた]にそれを[感じる]のである。

かつて<裸足の季節>の[白]さや[青]さの担保となったもの、それは[夢]や[映画]の光だった。[青い風]や[渚]の[モスグリーン]の色彩がどれほど強烈であれ、<青い珊瑚礁>においてこれを実現したのは南洋の陽射しだった。いかに目映く、濃厚な光も、これらが潜在性を叶える色彩のうちにはつねに透明な艶が備わっていた。ところが、いまや色彩は、そうした透明さをほとんど維持していない。光を透過させない乳白色の微笑に正対する誰にも、その笑顔の向こう側を率直に見通すことはできない。確かにそれは“白”い。しかしながら、その“白”さのうちには、[もぎたての]果実の禍々しいまでの[まぶし]さ、妖しいまでの輝きはもはやない。

<風は秋色>の歌詞の言葉のなかでは、わずかに[ソーダ]の一語のみが、<青い珊瑚礁>における[渚は恋のモスグリーン]の表現の衰退した残響となって、以前の色彩に保持された透明さの具合をかるうじてうかがわせる。というのも、ここで[ひとつのソーダにストローが2本揺れていた]光景とは、まぎれもなく、<裸足の季節>が詠った[二人ひとつのシルエット]の光景の再現として硝子の容器に投影=映写されたものにほかならないからである。

硝子の容器に漉えられ、気の抜けた甘ったるい炭酸水のうちに滞る透明さのこの名残りは、けれどもいまや光そのものの揮発した抜け殻なのであって、歌詞の言葉の語り手にとっては、それが滓となり[心]を濁らせ、ここに少しずつ沈殿し、堆積し、次第にこれを不透明な染みへと変えていく。かつて[恋の切符を手に入れたこの渚]での透明な光景が、いまとなっては消せないひとつの染み、いわば[心のあざ]となって残存すること。[あなた]を[忘れるために訪れた海辺の街]で迎える[冷たい秋ひとりぼっちの夕暮れ]に、[遠くでほほえむ/誰かが横切り]、これをひとたび失くしたかに思われた[あなた]と[感じ]てなお、彼女は、滓を、濁りを、[心のあざ]をとおしてその微笑を濾過せずにはいない。

そしておそらく、この[あざ]の不透明さこそが、彼女が[遠くでほほえむ/あなた]との再会をまっさらな邂逅として更新することを妨げ、光り輝く目映いまでの透明な[白]さとしてではなく、その向こう側が透かし見えない[ミルキィ・スマイル]として彼の微笑を[感じ]させるにちがいない。光どころか、真水のごとく澄んだ海水ですらない乳液の、不透明であるとともにその粘度をもって無条件の濾過には抵抗さえする性質を、<風は秋色>の歌詞の言葉の語り手は[あなた]の微笑に[感じ]る。[冷たい砂]のうえで凍る[足跡]のように、[心]に[あざ]を残された彼女は、どれほど純粋で無垢な“白”さを装って[あなた]を受け容れ、[あなた]に[受けとめ]られようとも、[心のあざ]を背景とすることによって“白”さの質はすでに変容を被らずにはいない。

かつて[恋する切符を手に入れたこの渚で]再会した彼女を[抱きしめ]、[腕の中で旅を]させる[あなた]の[やわらかなその愛]は、なるほど、いかにも柔軟な、寛大な彼の気立てを証言する。それでもなお、[やわらかな]この[愛]は、[指に髪に離れない]あの[ちぎれた愛]とはもはや別の、しかし他方では[忘れ]がたいこれを前提とせずにはいないような[愛]である。それは、春の清澄な空気のもと芽生え、夏の強烈な陽射しに育まれた[恋]の名残りをわずかに留める、物憂げな[秋]の感情、[秋]の色となる。

このように、果実も花葉も枯らして艶やかな彩りを喪失した<風は秋色>にあって、喪失された言葉の彩りのうちもっとも明白なもの、それは一人称代名詞だった。<裸足の季節>や<

青い珊瑚礁>においては自身を[私]と称してきた歌詞の言葉の語り手は、ここではまるで[あなた]を[忘れる]ことが自身を失うことに等しいとでもいわんばかりに、単に“わたし”のみならずあらゆる一人称代名詞の使用を放棄していた。この限りにおいて、放棄され、忘却された“わたし”の存在とは、まさしく光の透明さそのものであるだろう。放棄され、忘却されることによって光の透明さを喪失し、その対価たる[心のあざ]の遮光性をもってむしろ逆に不透明な存在となること。この不透明性が遮蔽し、濾過した結果として、いま[あなた]の[ミルキィ・スマイル]がそこにある。要するに、<風は秋色>の歌詞における失語症的な一人称代名詞の使用の放棄は、[あなた]にとって歌詞の言葉の語り手の存在が、“わたし”と自称させるまでもない自明のものであるどころか、これが[あなた]の存在を象り、実現するその存立平面、すなわちスクリーンにほかならないことを意味する。

“わたし”なくして[あなた]の存在が不可能であることへの揺るぎなき確信。それが、一人称代名詞の使用をもって自らの居処を歌詞の言葉のうちに定立することを、<風は秋色>の語り手に回避させる。だからおそらく、その[心のあざ]を介して輪郭を象られる[あなた]の相貌になど、およそ彼女は興味もない。「器官はこのとき純粋な強度としてのみ現われ、機能する」<sup>26</sup>。[あなた]との再会をとおして、[冷たい秋ひとりぼっちの夕暮れ]に消え入りそうだった自分の存在性を追認したいだけの彼女は、相貌の描写になんら執心することなく、もっぱらその存在性を肯定する微笑の強度ばかりを[あなた]から感触し、こののっぺらぼうの顔を[ミルキィ・スマイル]と形容してみせる。「器官なき身体とは、したがって、きみのものでも私のものでもない。それはいつも、ある身体なのだ。(…)形態は付随的なものになり、器官はもはや、産み出された強度、流れ、鬨、勾配以外のものではない。「ある」腹、「ある」目、「ある」口。(…)それは無限定でも、無差別でもなく、ただ強度の純粋な限定を示し、強度の差異を現わすだけだ」<sup>27</sup>。

#### I-1-4. < Eighteen >

失語症を装う<風は秋色>の歌詞の言葉の語り手の、こうした相貌失認的な症状の一方で、一枚のシングル盤の裏表でこの楽曲と両A面を構成する<Eighteen>においては、いささか統合失調的な症候が歌詞の言葉のうちに示される。

<裸足の季節>と<青い珊瑚礁>、および<風は秋色>の小田裕一郎とは異なり、平尾昌晃による作曲となることで懐古調の趣を隠さないこの楽曲については、なによりもまず、<Eighteen>の表記が歌詞のなかでは[eighteen]と矮小化され、その語感を視覚的に分裂させる。その大きさと角張った厳めしさをもって以後の7つのアルファベット文字とは明瞭に差別化していた冒頭の文字が、小文字[e]へと格下げされることによってそうした特権性を剥奪される時、表題における格式ばった威厳とは別の作用がそこに施されるにちがいない。つまり、歌詞のなかの一語[eighteen]にあつては、冒頭の[e]は、あいだに挟まれる[ight]の4文字を跨いで数珠つなぎとなる2つの[e]と連携し、丸みを帯びた律動を刻むのである。<Eighteen>の表記が、冒頭の大文字の格式ばった威厳をもって当の英単語における前半の数値“8”の概念を強調するのに対して、この連携が刻む律動は、冒頭の[e]に向けられたまなざしを数珠つなぎの2つの[e]へと的確に送り届けることによって、むしろ後半の数値“10”の概念への傾斜をわたしたちに唆す。

10代をもう8年も過ごしたことを意識させずにはいない語感と、にもかかわらずそのまま10



代に係留されんと試みる語感。18歳という妙齢をめぐって〈Eighteen〉と[eighteen]とに分裂した表記は、こうして英単語それ自体をも真つ二つに引きちぎらずにはいない。“Eight (/een)”と“(eigh/)teen”のあいだの二重の分裂は、さらには、大人への憧憬と、それでもなお避けがたく進行する時間の流れをわずかに遅延させ、成人となる寸前で足踏みし、願わくばここに自身を停滞させようともがく主体の、二律背反する欲望に引き裂かれる人格をも表現している<sup>28</sup>。

事実、〈Eighteen〉の歌詞の言葉は、松田聖子の先行するシングル盤における2篇の歌詞および、この楽曲とともに同じシングル盤の両A面を構成する〈風は秋色〉の歌詞から、いくつかの語彙を抜粋して組み合わせなおしたその俯瞰的な総合として、それまでの時間の流れをしばし囲って停滞させるような、ある超越的な水準に定位されうる。かつて〈裸足の季節〉においてそうだったように、ここでは[夢の中に出てきた/あなた]の[手招き]に[私は頬を染め]る。彼女が[やさしい瞳]の[あなた]に[心]で[好きよ]と呟くならば、それは〈青い珊瑚礁〉における[私]の行為の再現となる。彼女が[遠くでいつも見てい]た[あなた]と[冬の海辺をいつか/二人歩いている]光景は、[冷たい秋]に[海辺の街]で再会した〈風は秋色〉の登場人物の、ほどなく実現されるかもしれない潜在性のひとつを予感しつつ、大人への歩みを進めることへの希望をささやかに表明する。

こうした希望のさらなる兆しとして、〈Eighteen〉は、ある明瞭な契機をもって歌詞の言葉を単なる閉鎖的な総合の水準から逃走させる。それは二人称代名詞[君]の使用である。松田聖子の歌唱によるシングル曲の歌詞の語り手は、〈Eighteen〉においてようやく、他人からの言葉を受けとる。[いつも君だけ恋して暮らしているさ]と囁く科白は、二人称代名詞に[君]を使用し、これに[私は頬を染め]ることによって、それが[あなた]から[私]に対して発せられた言葉であることを確認させる。[私]と[あなた]以外の人称性としての[君]とは、まぎれもなく、[あなた]から見られ、[あなた]のなかにいる“わたし”のかたちの、音声による指示であるだろう。いまここに、“わたし”は[私]と[君]とに分裂する。

そしておそらく、ここで[私]がはじめて対峙した[君]としての“わたし”の存在性が、彼女の世界のありようを根本的に変容させるにちがいない。なぜなら、[私]にとってそのように[君]と呼びかけられることは、いわば他者としての“わたし”との邂逅となるからだ。

なるほど、かつて〈青い珊瑚礁〉において、[私]は[あなた]の[やさしい目]に[見]られ、他人の視線とはじめてまみえた。けれどまた、その愁いに[うつ向き加減]になった彼女からは[涙がこぼれ]てしまう。他人の視線とまみえた[私]は、その身体の外側にもはや[夢の中]のものでも[映画]の[エピローグ]のものでもない世界が広がることを知るとともに、これにともなって否応なく押しよせてくるさまざま緊張に愁うときには、そうした世界と、あるいは[あなた]と正対することなく視線を逸脱させ、臉を閉じることによって、その身体の内側への浸透を回避することができた。こうした施策を誤り、身体の内側へとその浸透を許すならば、場合によってはこの愁いは、透明な[涙]の雫となって体外に排出される機会もすり抜けて体内に残留し、やがて〈風は秋色〉におけるような[心のあざ]となるかもしれない。

だが、[あなた]から[君]と呼びかけられることによって実現した、他者としての“わたし”との邂逅は、いまさら〈Eighteen〉の歌詞の言葉の語り手がその耳を手で塞いだところでおよそ払拭しようのない亀裂を、とうに[私]の[心]に穿てしまっている。〈青い珊瑚礁〉にあっては、[私]の身体のかたちをなぞる[あなた]の[やさしい目]が、[私]の世界を身

体の輪郭の外側と内側とに区別した。しかしここではもはや、身体の輪郭に隔たれたその内側なる「私」の「心」さえが二つに引き裂かれずにはいない。

こうして＜Eighteen＞の歌詞の言葉は「恋するハート」から「心」を引き剥がす。「恋するハートわたしはeighteen」のフレーズでは、「ハート」が率直に「恋する」主体としての純粹かつ無垢な「わたし」のものであることが繰り返して謳われる。あくまでもそれは「私」のものではなく、「eighteen」たる「わたし」のものであること<sup>29</sup>。他方で、ここでの「心」は、「あなた」から「君」と名づけられた他者としての“わたし”の存在性との邂逅にもとづく緊張を、それゆえの残滓や混濁の潜在性を「痛いほど」に「愛」のうちに見据えている。「私」と、「あなた」としての「君」とが完全に一致することはおそくない。たとえそれがどのようなものであれ、これらのあいだには乖離が、ずれが生じもする。だからこそ「私」は、その「愛している」気持ちが偽りなく「心から」のものであることを説得してはみても、なおこれを「とても好きよ好きよ」と音声に変換することを憚り、ためらうのである。「わたし」の「ハート」は、「君」すなわち“わたし”の存在性を介して「私」の「心」へと生成する。そこでは「恋」も「愛」になる。

換言すれば、それは「eighteen」から＜Eighteen＞への生成であるだろう。そしてこのとき、当の英単語における前半の数値“8”の概念と後半の数値“10”の概念のあいだに挟まれ、その分裂の臨界点で界面活性剤として機能しつつ、しかし互いの分節点ないし切断面として共有されることによって両者を縫合するもの、それは、まぎれもなく「t」の文字である。線対称のその形象は、この英単語の語頭と語尾を左右に隔てる折り目として、概念への着地をめぐる諸力の加減を差配する。“E/eight”と“teen”のあいだで、その末端となり、始端となることによって、いわばそれは“8+10”における“+”となる。“8”と“10”。「樹木は動詞「である」を押しつけるが、リゾームは接続詞「と……と……と……」を生地としている。この接続詞には動詞「である」をゆさぶり根こそぎにするのに十分な力がある」<sup>30</sup>。

さらには形態の相似性が、結節点たる“+”としての「t」の振る舞いを積極的に支持するだろう。英語が“teen”の世代の年齢を表現するにあたって、その前半で“3”から“9”までのうちいずれかの数値の概念を意味する語頭の末端の文字を、後半で数値“10”の概念を意味する語尾“teen”の始端と重複させるのは、18歳の場合においてほかにない。それゆえこれ以外の年齢にあっては、英単語の前半で意味される数値の概念は語尾“teen”からはあらかじめ明瞭に独立しており、そこではもとより分裂も縫合も発生しようはずがない。＜Eigh+een＞ないし[eigh+een]の一語のうちに孕まれた反発と吸引の力学は、18歳のいかにも微妙で繊細な年頃であることを言明するのである。

二人称代名詞「君」の介入をもって「私」が「わたし」との分裂を被る限りにおいて、この「君」こそは、「t」すなわち“+”と等価であるだろう。そしておそらく、半分は「あなた」のものである「君」と対峙する瞬間、「わたし」は、「わたし」にそっくりの、けれどけっして「わたし」ではないなにかをそこに認める。「あなた」のなかの「わたし」の分身、それが「わたし」の像である。分身と対峙した彼女のこの腑に落ちない違和感は、はじめて姿見と正対した瞬間にわたしたちが覚えたそれであるかもしれない。

こうして量かされた「わたし」の輪郭のうちに残存する違和感が、「私」に疑念を抱かせ、「痛み」をもってその「愛」する「心」を試す。鏡像としての“わたし”との邂逅をもって、「わたし」は「私」へと生成する。「この鏡の空間、この二重化の体験、この自己同一性の裂け目」<sup>31</sup>。「君」、もはや透明な硝子板ではない鏡、光を遮断し適度に反射する金属の粒子をその背後に蒸着させ

たこの平面。「それは鏡の底、鉛のような暗い物質の存在と、あなたの顔を映し出す明るい表面とのなんと見事なイメージでもあることだろう。すべてを映し出す明るい鏡面の輝き、しかし、それを支えるのはこの暗い不可能性であるとは」<sup>32</sup>。いまや[私]は、[わたし]の輪郭のうちに充溢する金属質の曇、銅の、錫の、銀の色、あの鈍色に滲む“わたし”と出会ってしまった。18歳とはそうした年頃なのである。

ここでいう[私]とは、自分自身の分身であるような[わたし]の意識のことではない。「一方において、鏡のなかのイメージは永遠の自己同一性にとらわれながら、他方、彼自身はいよいよ自分のコギトを失ってゆくのだから」<sup>33</sup>。そうではなく、それは[わたし]の分身についての意識であり、いわば[わたし]をめぐる[あなた]の意識の[わたし]への組み込みであるだろう<sup>34</sup>。そこでは「意識は、自分自身の分身であることをやめなくてはなら」<sup>35</sup>ない。半分は[わたし]のものであり、また半分は[あなた]のものであるような意識としての“わたし”すなわち[君]を、[わたし]の輪郭のうちに送り返すこと。「それはわたしと他者との間への非人称性そのものの出現なのだ」<sup>36</sup>。

ただし、そのように「主体化を廃棄するために愛と意識を役立てること」<sup>37</sup>の実現は、18歳の彼女にとってはいかにも困難であるにちがいない。というのも、[あなた]が[わたし]に対して[君]と呼びかけてみせたのはあくまでも[夢の中]での出来事であって、つまるところ[わたし]へのこの呼びかけ自体が、彼女自身の声によって仮初めに汲まれえたひとつの潜在性にすぎなかったわけである。

<sup>1</sup>この論稿では、《SEIKO STORY ～80's HITS COLLECTION～》(2011.12.7/ソニー・ミュージックダイレクト)に付属するブックレットに収録された歌詞の表記を基本的に参照する。

<sup>2</sup>小倉千加子、『増補版 松田聖子論』、朝日新聞出版(朝日文庫)、2012、p.151。

<sup>3</sup>同上。

<sup>4</sup>同書、p.152。

<sup>5</sup>同書、p.153。

<sup>6</sup>クリスチャン・メッツ、『映画と精神分析—想像的シニフィアン』、鹿島茂/訳、白水社、1981、p.185。

<sup>7</sup>中川右介、『松田聖子と中森明菜』、幻冬舎、2007、p.74。

<sup>8</sup>ネストール・アルメンドロス、『カメラを持った男』、武田潔/訳、筑摩書房、1990、p.277。

<sup>9</sup>同書、p.280。

<sup>10</sup>同書、p.274。

<sup>11</sup>同上。

<sup>12</sup>同上。

<sup>13</sup>同上。

<sup>14</sup>同書、p.273。

<sup>15</sup>同書、p.274。

<sup>16</sup>同上。

<sup>17</sup>同上。

<sup>18</sup>同書、p.280。

<sup>19</sup>同上。

<sup>20</sup>中川，前掲書，p.99.

<sup>21</sup>指示詞の使用が惹起する既知の感覚については、堀家敬嗣，「表象としての【夕暮れ】第2章：〈赤い風船〉— b」，『山口大学教育学部研究論叢』（第60巻第3部）所収，山口大学教育学部，2010，pp.280-281. を参照のこと。

<sup>22</sup>同書，p.281.

<sup>23</sup>アルメンドロス，前掲書，p.274.

<sup>24</sup>同上。

<sup>25</sup>同書，p.278.

<sup>26</sup>ジル・ドゥルーズ＋フェリックス・ガタリ，『千のプラトーン』，宇野邦一ほか／訳，1994，河出書房新社，p.177.

<sup>27</sup>同書，p.188.

<sup>28</sup>こうして、いわば二重拘束の状態に置かれた人格が、この状態の不安定さを解消するひとつの態度を暫定的に選択した結果として、「世に言う「聖子のウソ泣き」事件」（中川，前掲書，p.115.）が話題となり、以来「聖子が「ブリっ子」と呼ばれることにな」（小倉，前掲書，p.127.）ったとしても不思議はない。ただし、「聖子の曲では〈私〉は、それを歌っている聖子の年齢とは関係なく、いつまでも少女のまま」（同上.）であるかどうかは疑わしい。

<sup>29</sup>ここでの歌詞の表記は、シングル・レコード盤＜風は秋色/Eighteen＞のジャケット裏面となる歌詞カードにおける記載を採用した。というのも、それと、この論稿が基本的に参照しているCD盤のブックレットにおける記載とでは、いくつかの箇所に関して表記が異なるからである。シングル盤の歌詞カードにおいては、歌唱される5回のうち、[……]をもって文字による表記の省略が示される最後の1回を除き、4回のいずれにも[わたしはeighteen]の表記が採用されているが、CD盤のブックレットにおいては、この4回に[わたしはeighteen]と[私はeighteen]の表記が交互に認められる。そこでは[わたし]と[私]の表記が混交しているほか、いずれの表記の場合でも[は]と[e]のあいだに常に全角スペースが置かれている。また、全角スペースについては、本来は[あなたはやさしい瞳肩をそっと抱くの]とする表記のはずが、[瞳]と[肩]のあいだにもその使用を確認できる。加えて、[わたしはeighteen]の最後のリフレインを締めた[……]の表記が、CD盤では完全に脱落している。かつての所属レコード会社として松田聖子の黄金期を支えたCBSソニーを前身とするソニー・ミュージックが発売した、松田聖子名義で1980年代に発表された全シングル曲を漏れなく網羅するベスト盤のブックレットにおいてさえ、歌詞の言葉はその表記のひとつひとつにわたって注意が施されるわけではないことは、日本の大衆音楽産業が楽曲の歌詞に支払う配慮の次第をそのまま表現している。

<sup>30</sup>ドゥルーズ＋ガタリ，前掲書，p.38.

<sup>31</sup>宮川淳，『鏡・空間・イメージ』，美術出版社，1967，p.34.

<sup>32</sup>同書，p.62.

<sup>33</sup>同書，p.43.

<sup>34</sup>原田郁子の作詞によるクラムボンのファースト・アルバム《JP》（1999.10.6）に収録された〈雲ゆき〉では、[わたし]は、[きみを見ていたら／わたしを見つけた]。つまり[きみの目のぞきこんでみる]ことは、その都度[きみの目のなかにも／わたしが写る]ことだと

[わたし] は発見する。このとき、[きみの目のなかに] 不可避免的に [写] り込んだ [わたし] とは、< Eighteen >において [あなた] に呼びかけられた [君] としての“わたし”のことであり、それを [見つけた] ときの [わたし]こそがそこでの [私] である。加えて、これが単なる視覚上の鏡像ではなく、ある意識としての [きみの目] に [写] り込んだ [わたし] のイメージであることは重要である。すでに [目] を介して、あるいはみつめ合う行為をとおして、一方の存在性のうちに他方のそれは相互的に組み込まれてしまっている。この限りにおいて、いまやたとえ [目をとじて眠るときも／ひとりに帰るときも／はなればなれの夜でも／ひとりきりを知つ] たとしても、[もし／きみがきみに] さえ [会えたら]、その場合には [きみ] は [わたしを見てい] ることになる。そこではもはや、視覚的な器官の機能を援用するまでもない。[わたし] が [わたし] について意識することは、そのまま [きみ] を思うことであると同時に、[わたし] が [きみ] を思うこととは、そのまま [きみ] のなかの [わたし] について意識することにほかならない。

<sup>35</sup>ドゥルーズ+ガタリ，前掲書，p.155.

<sup>36</sup>宮川，前掲書，p.68.

<sup>37</sup>ドゥルーズ+ガタリ，前掲書，p.155.