

【松田聖子】試論

— 歌謡曲の色彩 —

II. 作詞／松本隆 2. 作曲／呉田軽穂

堀 家 敬 嗣

An Essay on the Presence of MATSUDA Seiko
— with the colorful words in her song lyrics —
II - 2

HORIKE Yoshitsugu

(Received September 26, 2014)

II-2-1. <渚のバルコニー>

松田聖子の歌声をもって〔海〕へと帰還した<赤いスイートピー>における歌詞の言葉の語り手、すなわち〔I〕は、新しい〔旅〕に赴く資格を彼女に保証する予約券となる〔翼の生えたブーツ〕を履いて、いままさに〔駅のベンチ〕で、次の目的地に向けて出立しようとしている。彼女が〔will〕を託したこの〔翼の生えたブーツ〕は、待ち合わせのあいだに今度の停留所までの搭乗券と交換されたうえで、ついに彼女を〔渚〕へと回帰させることになる。

先行した<赤いスイートピー>と同じく松本隆の作詞と呉田軽穂の作曲による<渚のバルコニー> (1982.4.21) においてもやはり、歌詞の言葉の語り手は自らを〔I〕と称する。なにしろ彼女は〔夜明けの海が好き〕で〔夜明けの海が見たい〕のだから、来たるべき停留所となった〔渚のバルコニー〕は、先に〔春色の汽車に乗って〕彼女が〔連れて行〕かれた〔海〕に隣接するはずの〔駅のベンチ〕からさほど離れてはおらず、これらのあいだにはおよそ均質の空気が漂っているとさえ考慮できる。実際、ここにもまた歌詞の言葉として直接的に吹く“風”のかたちはない。これまでの彼女の〔旅〕が空気の移動を、つまるところ〔風〕を駆動の源としていた以上、ほとんどその止んで空気の流れの停滞した風の状態にあっては、〔渚〕から〔高原〕などといった大胆な〔旅〕など、そもそも実現しようがない。

こうして、<赤いスイートピー>の〔駅のベンチ〕に〔降〕った〔四月の雨〕は、そのまま〔岸辺〕に囚われて〔霧のヴェール〕となり、〔二人を／包みこむ〕だろう。そしてそれゆえに、<渚のバルコニー>における歌詞の言葉のうちには夥しい湿気が充満している。〔夜明けの海〕はもちろんのこと、〔右手〕の〔缶コーラ〕や〔泳ぐあなた〕の〔濡〕れた〔ジーンズ〕、あいに彼女が〔持〕ち合わせていなかった〔水着〕や〔海沿いのカーブ〕。これらの語句にまといつく湿気とは、いうまでもなく、<赤いスイートピー>にあって〔あなた〕に〔そっと寄りそ〕った歌詞の言葉の語り手を〔海に連れて〕きた〔春色の汽車〕から排出され、その分子の

各々に吸着させた〔煙草の匂い〕ともどもあたりに霧散していった飽和蒸気である。にもかかわらず、時間における発生論的な原基として点的に穿たれる〔渚〕の空孔は、そこに砂粒のひとつひとつを引き寄せるように、この場合には大気のなかに均等に拡散しようとする水の粒子すなわち水蒸気のひとつひとつをも同様に寄せ集め、これを〔霧のヴェール〕としてまとう。

換言すれば、来たるべき〔朝〕にそれをまとうはずの〔渚のバルコニー〕とは、これ自体が、冷えた〔夜〕が〔明け〕る頃合いを見計らい、さらなる“旅”の機会を待って“風”の潜勢力を蓄える蒸気機関であるかもしれない。事実、そこでは〔砂の浮いた道路は／夏に続いて〕もいる。〔砂〕が単に〔道路〕を覆うのではなく、まさにそのうえに〔浮い〕ていることは、この厚みがどれほど僅少であれ〔道路〕の表面と〔砂〕の粒との間隙に水滴の介在を示唆し、大気のみならず〔砂〕にさえも水分をまとわせるにちがいない。いまやそこでは、歌詞のなかで都合5箇所にわたり記される〔…〕のひとつ粒ずつまでも湿気を帯びることは不可避である。その証拠に、うち3箇所では〔…〕は、感情に湿った吐息まじりの〔Um〕ないし〔Ah〕の声音にとまわっている。

〔渚〕にあつては、あとはただ〔夏〕の灼熱だけが期待される。それがもたらされるとき、〔渚〕の澱んだ空気はにわか攪拌され、やがて“風”が起り、次第に〔霧のヴェール〕の晴れて夥しい湿度を著しく減じさせるだろう。

その瞬間の到来までしばらくのあいだ、〔二人〕は〔渚のバルコニー〕で〔待つて〕いなければならない。正確には、まずは〔あなた〕が〔濡〕れた〔ジーンズ〕を予約券としてこの停留所の改札に並び、歌詞の言葉の語り手である〔I〕の登場を〔待〕つように要請される。彼女は〔夜明けの海が見たい〕がゆえにこの停留所を指定した。その限りにおいて、〔夜明け〕より以前に、要するに〔夜〕のうちに、〔あなた〕はそこで彼女のことを〔待〕たなければならないわけだ。したがって、たとえ〔夜明け〕を迎えた〔二人〕がその〔朝〕に〔霧のヴェール〕で一緒に〔包みこ〕まれ、それが〔心に響いて〕いる〔愛のベル〕との形態的な類似を相応に主張しようとも、それもまた〔一人で生きてゆ〕く彼女の〔will〕を象る別の仕方にすぎないことがあらためて確認されるばかりだ。

<赤いスイートピー>に続き、依然として“1”のごとく、さらには〔will〕の文字列のごとく起立する〔I〕の姿勢のうちに、彼女は自らの人称性を合致させる。けれどその一方で、〔あなた〕に対しては、彼女はあくまでも〔独りで来て〕くれることを望む。というのも、〔あなた〕が〔一人で生きてゆ〕けるかどうかについては、まぎれもなく〔あなた〕にとっての問題であつて、〔あなた〕にまで“1”のごとく〔一人で〕自立することは、およそ彼女には望むべくもないからである。それゆえに、〔あなた〕が〔ジーンズを濡らして泳〕いだところで、〔水着〕を〔持〕たない彼女はその様子を〔あきれて見〕つつ、彼女を〔呼〕ぶ彼の誘いにもこれを〔無駄〕と採り合いもしないだろう。そうして〔独り〕きりで〔泳ぐあなた〕のことを、彼女はひとりきりで〔見てる〕わけだ。

<渚のバルコニー>における歌詞の言葉の語り手のこうした姿勢は、同じ〔渚〕にあつてなお、もっぱら〔あなた〕のことを〔知〕ることこそが自分について〔知〕る唯一の方法であり、このためあらゆる一人称代名詞の使用を躊躇したかつての〔渚〕の住人、すなわち<白いパラソル>における歌詞の言葉の語り手には、けっして認めることのできなかつた類いのものである。なるほど、彼女は再び〔渚〕へと回帰した。しかしながら、この回帰は、不可逆的な時間の流れに沿って、〔涙を糸でつな〕ぐようにいくつもの停留所を経由しながら、一連の〔旅〕の結果として円環状の対称性のうちに実現されたものである。更新される瞬間ごとに増大して

いく過去の潜在性を不断に反映しながら持続する“旅”、あるいはむしろ“風”は、たとえこれが時間における発生論的な原基として点的に穿たれた空孔への回帰を果たそうとも、経験した時間の厚みに還元される差異をそこに孕まずにはいない。

そしてこうした経験が歌詞の言葉の語り手に [I] の一語を一人称代名詞として使用させるのだから、この [渚] への回帰が孕む差異は、結局のところ [I] に、“1”のごとく起立するその姿勢のうちに集約されるだろう。換言すれば、ある実現のかたちをもってひとつの潜在性を汲まれたことによって、あの [白い] 粒子状の [渚] はいまや過去の水準に完了的に存在するのであって、それはもはや戻ろうにも戻ることができない理念的な空間／時間なのである。

実際に、いまこの [渚] には、かつてのあの [渚] とのあいだに明確な差異を保持している。この楽曲の表題となる〈渚のバルコニー〉の表記にあって、“渚”の文字を構成する“者”のうちに刻まれた“、”がそれである。[I] のように、“1”のように“渚”に起立する“、”とは、いわば〈白いパラソル〉の歌詞の言葉の語り手が [渚] に残した彼女の足型、砂のうえの足跡である。この、彼女の身体の重量を一点で受け止めて陥没した砂の凹みは、したがって [渚] の [白] さのうえに落とされたその存在性の染みであり、つまるところ [風] に煽られ、舞い飛んだ [パラソル] の心棒が抜けたあとに [渚] に遺された、無限の潜在性へとつながる空孔であるかもしれない。

時間における発生論的な原基として点的に穿たれた空孔それ自体として、誰のものでもなく、と同時に誰のものでもありえた [渚] は、“、”の“者”たる人間一般に向けてその潜在性を開く。あの [渚] は、そうした抽象性をもって、空間も時間も問わない絶対的な外部として、むしろそこかしこに遍在している。そしてそれだからこそ、あの [渚] は絶えず理念的な位相に留まり続けるのである。この限りにおいて、〈渚のバルコニー〉における“渚”とは、ほかでもない [I] の刻印のもとに具体的に顕在化した、あの [渚] をめぐるひとつの可能性のかたちであるだろう。このとき、[渚] に起立する“、”は、彼女が傷として背負うその個別的な記憶の痕跡となる。

ところで、〈赤いスイートピー〉にあっては [I] は、[ちょっぴり気が弱い] こと、[不意に気まづくなる] こと、[泣きそうな気分になる] こと、こうした気配ないし雰囲気、いわば [気] の動向にきわめて敏感であった。歌詞の言葉の語り手におけるこの性向は、〈渚のバルコニー〉では、[気] の文字ではなく“ki”の声音のうちに反響することになる。とりわけ、[あきれて見てる]、[霧のヴェール]、[キスしてもいいのよ] と、散漫に“ki”の音を発声してきた松田聖子が2コーラスを無難に歌い終えたあとで、サビの [渚のバルコニーで待ってて] のフレーズを背後の女性コーラスに譲るとき、その声音はにわかに反復の度合いを増加させる。女性コーラスによる [渚のバルコニーで待ってて] の歌声と掛け合い、2小節分の旋律を3回にわたり繰り返しながら、[きっときっとよ]、[独りで来てね]、[指切りしてね] とねだるように同じ音符をなぞる彼女の歌声は、均一の抑揚のなかでそれぞれ別の音符に“ki”の声音を割り当て、そのざわめく肌理を律動から分離させる。

こうして“ki”の肌理に [包] まれるわたしたちは、これを [心に響いて] いる [愛のベル] の漣と聴くにちがいない。すでにここでは [愛のベル] は、単にその形態をもって [二人を包みこ] んだ [霧のヴェール] との類似性を主張することに飽き足らず、いまや“ベル”の発音をもって“ヴェール”のそれとの類似性をも主張し始め、互いの存在性の輪郭を重ねようとしている。

いずれにしても、[夜] の冷気を蓄えていまだ地表の温もらず、少しずつ白む空に遅れてな

お[明け] きれない[海]は、おそらくは深く、鈍く霞んでいる。凧の状態にある[渚]にこもり、いずれ来たる[朝]の目映い光を乱反射させつつ減衰させる湿気の粒子は、日の出の時刻を[ラベンダー]に染めるフィルターとなる。この植物質の柔和な色彩が次第に輝度を高め、[やがて朝が／霧のヴェールで二人を／包みこ]んでいることが知れる頃には、水蒸気はまさに光の繭となって煌き、輝くだろう。ただし、このような結晶化は、[黙っているとこわれそう]なほどの脆さのもとに成立している。いまは漏れる吐息が“風”となって[霧のヴェール]を散らさないように、彼女は[二人]して[キス]で互いの口唇を塞ぐことも厭わない。そうして彼女が許諾した[キス]の理由こそが、<渚のバルコニー>をめぐる[秘密]なのである。

II-2-2. <小麦色のマーメイド>

[朝]の光の煌く繭を解きほぐし、<渚のバルコニー>から湿気を運び去るもの、それは[常夏色の風]だった。[海沿いの]、あの[砂の浮いた道路]は、確かに[夏に続いて]いたのである。松本隆と呉田軽穂の協働による3曲目の成果となる<小麦色のマーメイド>(1982.7.21)に訪れた灼熱の季節は、[わたし]の[素肌]をまさしく[小麦色]に[灼]きながら、凧の状態にある[渚]の澱んだ空気を攪拌し、日の出の時刻を[ラベンダー]に染めたフィルターとなった湿気の粒子を、あの[霧のヴェール]を吹き散らす。気温の上昇にともなって植物質のその柔和な色彩が次第に輝度を高めるなかで、もはやそこには、[愛のベル]の[響]くかたちさえにわかには認められない。

凧の状態からようやく陸の側に向かってそよぎ始めた今度の[風]は、[渚]のそこここに漂っていた水分を[プール]のうちに蓄えさせたくて、空気を[灼]いて乾かす。[渚]を縮減したようなこの水たまりは、しかし[常夏]にふさわしいまでには温もりきつておらず、そこから跳ねる[冷たい水しぶき]の[素肌にキラキラ]と弾けることが、これをあの[朝]の光の煌く繭の名残りと思い起こさせもするだろう。

ところで、<渚のバルコニー>においては歌詞の言葉の語り手は、[右手に缶コーラ]を、[左手には白いサンダル]を保持しながら、[ジーンズを濡らして泳ぐあなた]のことを[あきれて見て]いた。彼女の[左手]にぶら下げた[白いサンダル]とは、いうまでもなく、<赤いスイートピー>の歌詞の言葉にあって予約券として機能する[翼の生えたブーツ]から交換された、[駅のベンチ]から[渚のバルコニー]への搭乗券にほかならない。そしてここで彼女は、[左手]のそれを[右手]の[缶コーラ]に切り換えつつ、[霧のヴェール]が晴れた先への彼女自身の予約券としたのである。

たとえばこれが[右手]の[缶コーラ]ではなく、[あなたの腕の缶のビール]であったならば、彼女は別の持続の潜在性を汲んでそれを[街に帰る]予約券としたことだろう。アルバム盤《ユートピア》(1983.6.1)に収録された、来生たかおの作曲による<マイアミ午前5時>は、いわば[海辺]に滞る[霧]が実現する[夜明け]のかたちとして可能的な、遅れてきたもうひとつの<渚のバルコニー>、その変奏である¹。ただしそこでは、[私]が履く[靴]の底には砂がつまって／痛い]がゆえに、それがあらかじめ[傷つく日]として[はじめて出逢った瞬間]から[予感]されてもいた。この[痛み]を知るまで[海辺]にいてなお[靴]を脱ぐことなく、つまりは素足になれなかった彼女には、もはや[鞆を投げ出す]こともできない。実際、[車の来ない道の／センターライン]を挟んで[通りの向こう側]にいるあなた

とのあいだには、すでに「霧が低く流れて」おり、「逆さに振」られた「靴」から「二人だけの夏が／こぼれる」ように、移行しつつある季節の空気のなかに彼らはいる。

「マイアミの午前5時」として限定されたその空間／時間にあつては、そうした「夜明け」の「海」とは、植物質の「ラベンダー」ではなく「ブルー・グレイ」に染まった、「煙るような」光景であるだろう。けれどひとたび「マイアミ」の「海」という空間を抽象化した途端、時間にはわかに「煙」による混濁を透かして光を純化し始め、そこで謳われる色彩はもっぱら「水色の午前5時」となる。固有名詞をもってきわめて具体的に限定された空間に置かれながら、その具体性に対していかにも唐突に作動するこの抽象化は、「生きる世界が違う／そう短くつぶや」いた「あなた」の言葉が、いわば「憎らしい」その「横顔の冷たさ」による温度の高低差がもたらした作用であると考えられる。すでに「低く流れて」いた「霧」をさらに強く押し流す“風”が、「夜明け」とともに一瞬のうちにこの「海辺の三叉路」に起きたのである。

したがって、「左手」にぶら下げた「白いサンダル」を「渚のバルコニー」で手放した＜小麦色のマーメイド＞の「わたし」が、この「プール」の際にあつて「裸足」でいることは当然である。そして彼女の「足」をめぐるその「裸」性こそが、この歌詞の言葉の語り手を「マーメイド」たらしめる唯一の要因である²。その「足」は、履きものを履かないのではない。そうではなく、いまやそれは履くべき履きものを持たないのである。こうして「足」には「裸」性をともないながら、予約券としての「右手」の「缶コーラ」は、「涼しげなデッキ・チェア」を停留所と見立てたうえで「ひとくちの林檎酒」を搭乗券に変える。以前は「駅のベンチで二人」で並んで腰掛け、また「渚のバルコニーで待つて」いる「あなた」に遅れて現われた彼女は、ここではひとり「デッキ・チェア」で「まどろ」んでいる。

なるほど、彼女のかたわらに「あなた」の気配があることは疑いない。それでもなお、かつて「ジーンズを濡らして泳」いでいたのが「あなた」だったように、またしてもここで「プールに飛び込む」のはもっぱら「あなた」のほうであつて、彼女は彼に「小指で投げKISS」したきり「まどろむ」ばかりなのだから、＜風立ちぬ＞において具体性の経験としての出来事のうちに自覚された「一人で生きてゆ」くことへの確信は、より堅固になりつつあるといえる。にもかかわらず、“1”のごとく起立する「I」の姿勢のうちにこの自覚を重ね合わせていた彼女が、その姿勢を「KISS」の一語および繰り返される「WINK WINK WINK」の語句における尖った表記に譲り、ここでは「わたし」の一語をもって自称する限りにおいて、「常夏色の風」が彼女の別の潜在性を汲み上げつつあることも指摘できるだろう。

事実、＜小麦色のマーメイド＞においては「わたし」は、「嫌い あなたが大好きなの／嘘よ本気よ」と、対立する二項のあいだで揺れる。ここに、「常夏色の風」をそのまま「追いかけて」、新たな潜在性の実現に赴くことへの彼女の逡巡が露呈する。それは彼女の「生きる」仕方を、その人生のありようをめぐる逡巡の分水嶺である。彼女が「生きる」その姿勢については、いまや揺らぐところはないにちがいない。しかしながら、＜風立ちぬ＞において自覚された「一人で生きてゆ」くことへの彼女の確信を象るその仕方に関しては、「あなた」の存在性が更新されるその都度、いまの選択が正しいのか誤っているのか、彼女は自身の気持ちに率直に問いかけ、確認してみる必要がある。

ただし、その解決の瞬間は、彼女の人生の途中で宙吊りにされたまま、どこまでも先延ばしとなり、それをもってこの問いそのものを無効化するだろう。

まず、「あなたをつかまえて生きる」ことの正誤とは、誰でもかまわない交換可能な二人称代名詞としての「あなた」を、要するに誰かを「つかまえて生きる」ことに関してのみ、彼女

の「生きる」仕方の範疇に収まり、答えを与えることのできる事案である。この意味において、その是非を、すなわちその「本気」か「嘘」かを問うことは、これを彼女の「生きる」姿勢と照合することによって、あくまでも論理的に解決ができるはずである。

ところが、それがほかでもない「あなた」である場合には、すでに彼女は感性学的な観点から問いを立てなければならない。つまり、仮に誰かを「つかまえて生きる」ことの是非が肯定され、彼女が自身の「本気」を確認したとしても、それがまさしく「あなた」であることの是非とその強度に応じて、この論理的な解決はいとも容易に転覆され、彼女の人生を、その「生きる」仕方を、その範疇から大胆に逸脱させずにはいない。仮に「あなた」を「本気」で「好き」になったところで、その「本気」は、なにかの拍子にたちまち“好きだった”へと推移しないと限らない。要するに、そこには時間が、それに依りて変化が関与するのである。

結局のところ、彼女にとって「嘘」か「本気」かなど問題ではない。だからこそ、語順を入れ替えつつも再度「好きよ 嫌いよ」と感性学的な自問のみを吹き、歌詞の言葉は閉じられる。「松本は《小麦色のマーメイド》について、「対立するふたつの感情のスキマ」を描いていると解説する。(…) そうした対立の「スキマにリアリティがある」歌、「虚構でありながら現実みtainなラブ・ソングを作りたかった」と語る。二律背反する思いの象徴が、二律背反する「裸足のマーメイド」だと解釈することもできる」³。

ところでこのとき、松田聖子の歌唱を伴奏し、その旋律を支える和音は、Vの音を底音に固定したまま、VI_mからIへと移行して解決感を与えるのではなく、Iの構成音をそれぞれ1度ずつ上方へずらしたII_mへと移行する。その響きのなか、「嫌いよ」の最後の音符で主音に落ち着いた彼女の音声は、ただしその語尾を延ばすことなく呟くように消え入ること、直前で伴奏が穏やかなブレイクを経てフェルマータが溜めた残響のみとなること、「よ」の音符が記譜される小節の冒頭から演奏される楽器の数が減少し、しかも持続音が排除されること、そしてなにより、清涼感に溢れるエレクトリック・ギターの音色がここで旋律の最終音を拾ったうえで、ただちに上方へ1度スライドしてII_mの構成音となること、そうした音響的な設計の配慮をもって、背景の和音に対して居心地の悪さに苛まれることはほとんどない。

ここで和音の進行と音響の設計の具合こそが、ほかでもない「あなた」を「好き」か「嫌い」かと問うことへの解決の瞬間を宙吊りにしたまま、どこまでもこれが先延ばしにされ、それをもってこの問いそのものを無効化することの予兆として、もっとも適切かつ直截的な表現となるにちがいない。そのうえで、この楽曲の最後に奏でられるI△7の響きが、この地点が長調と短調の、「好き」と「嫌い」の汽水域であることを示唆するだろう。

実際、「常夏色の風」に吹かれる「涼しげなデッキ・チェア」は、「夏」の熱さと「涼」さを同時にまとった汽水域となって、「灼けた素肌」と「冷たい水しぶき」の対照性を鮮明に浮き上がらせるしばしの停留所となる。おそらくは「わたし」の「灼けた」身体のほとぼりをその内側から冷ます「ひとくちの林檎酒」は、だからここで「小麦色」のそれに外側から撒かれ、その対照性を「キラキラ」と視覚化する「冷たい水しぶき」を介して、「灼けた素肌」を「常夏色の風」を「追いかける」ための予約券とするだろう。〈渚のバルコニー〉で発生した「霧のヴェール」における湿気のほとんどを「プール」に蓄えたまま、〈小麦色のマーメイド〉の歌詞の言葉は、「小麦色」に「灼けた素肌」の内側には「ひとくちの林檎酒」として、その外側には「冷たい水しぶき」として、わずかに水分を摂取する。

とはいえ、直接的に「常夏色の風」に晒された「素肌」が「冷たい水しぶき」を弾くのは、その張力によるよりはむしろ「灼け」るまでに加熱されたせいであるかもしれず、この意味に

においてそれはただ〔小麦色〕に染まるばかりか、〔灼〕かれるほどに焦げつつあるようにも思われる。

もちろん、そうして焦げた〔素肌〕の向こう側には、甘みの凝縮された実りが、みずみずしい果肉が宿っている。〔わたし〕が飲んだ〔ひとくちの林檎酒〕もまた、かつてはそのような〔灼けた素肌〕のもとに養分を凝縮させた熟れた水果であったように、ここで〔常夏色の風〕が彼女自身を〔小麦色〕に〔灼けた〕ひとつの水果としたところで、いかなる不思議もない。したがって、いまや彼女の〔灼けた素肌〕それ自体、その〔小麦色〕の身体そのものが、彼女が〔常夏色の風〕に搭乗する権利の担保となるのである。

彼女の〔素肌〕の〔灼けた〕度合い、その身体の〔小麦色〕に焦げた具合、要するに水果としての彼女の成熟の頃合いを計るために、ここで歌詞の言葉は、単に表面的な彩りの濃淡のみならず、彼女の仕草、その身振りを一定の指標として用意している。すなわちそれは、確信された〔一人で生きてゆ〕くことへの自覚を〔I〕の姿勢のうちに重ね合わせていた彼女が、〔わたし〕の一語をもって自称する一方で、この姿勢をその尖った表記に譲り託した、〔KISS〕の一語および繰り返される〔WINK WINK WINK〕の語句のことである。

〔わたし〕の気配を身体の部分に収斂させ、〔あなた〕を〔狙っ〕てそれを〔投げ〕かけるこの仕草、この身振りとは、いわば異性を誘引する生理活性物質の放出にほかならない。彼女に成熟の時機が訪れたことの合図として、特定の嗅覚に宛てて発散されるその芳香は、＜赤いスイートピー＞における〔気〕の文字から＜渚のバルコニー＞における“ki”の声音を経て、ここでついに〔K〕の文字およびその声音のうちに彼女の存在性を同期させる⁴。こうして大文字の尖った表記へと還元されつつ、身体の内側から溶出する芳醇さの告白となるこの仕草、その身振りが〔あなた〕を魅了するとき、本来ならば相手に媚びるように〔投げ〕られるべきキスやウィnkは、ここではむしろ〔あなた〕に対する〔わたし〕からの一種の示威行為として作用するにちがいない。

＜風立ちぬ＞の歌詞において、“花”の季節の以外にもそれぞれの仕方で息づき、維持される植物の生命に触れた〔すみれ・ひまわり・フリージア〕の語句は、“花”が、個としての生命を担保しつつ種としての生命を中継すべく営まれる植物の活動の全般にあって、果実とともに、視覚や嗅覚をとおして人間をはじめとする動物がその存在性をもっとも明瞭に把握できる生育的な状態ないし部分的な形態であることを示唆した。それらの語句は、＜風立ちぬ＞では、けっしてこれら植物の短くも華やかな句としての“花”を直接的に指示する名詞群ではなかった。絶えず華美であるわけでも、また必ずしも短いわけでもない萌芽から枯死までのその一生を、それゆえ四季折々のそのありかたを参照させる、これら植物自体の名称の系列化としてそれは綴られてた。

そこでは記号〔・〕は、あらゆる植物を系列化させうる磁場となった。発芽に最適の環境を整える潜在性の塊として、種子であり土壌であるようなこの〔・〕を介在させることによって、〔すみれ・ひまわり・フリージア〕の語句は、その両端を無尽蔵の潜在性に向けて果てなく開放しえた。＜赤いスイートピー＞における〔スイートピー〕も＜渚のバルコニー＞における〔ラベンダー〕も、さらには＜小麦色のマーメイド＞における〔林檎〕や〔小麦〕さえ、＜風立ちぬ＞の歌詞の言葉が持続させる潜在性のうちに系列化し、その句の状態ないし形態から解放される。“花”や果実を女性性の譬えとする紋切り型の抽象性は、鋳型から植物の存在性そのものを溶出させるこの系列化をもって、ここでのわかに吃った言葉に、流暢な比喻表現の紐帯を伸ばされ脱臼する。

いま〔常夏色の風〕に発芽を委ねられた〔わたし〕の存在性は、たとえば〔林檎酒〕を含んだその唇を閉じて〔KISS〕となり、たとえば〔小麦色〕に〔灼けた〕その瞼を閉じて〔WINK〕となって、まさにここから、ほかでもないこの〔デッキ・チェア〕から、ある具体性を世界に向けて投じるのである。

Ⅱ-2-3. <野ばらのエチュード>

こうした植物質の系列化は、いったん呉田軽穂による旋律を離脱し、作曲者をく白いパラソル>の財津和夫に戻すことになった松田聖子の11枚目のシングル盤<野ばらのエチュード>(1982.10.21)において、いっそうその様相を色濃くする。

なによりもまず、ここでは〔風が野ばら〕を〔ふるわせても〕、〔もう私〕は〔迷わない〕。そして〔よろこびも哀しみも/20才なりに知った〕うえて〔あなたしか見えない〕はずの〔私〕は、にもかかわらず〔ひとり静かに〕、ただ〔風に吹かれて/知らない町を旅してみたい〕と唄う。つまり<野ばらのエチュード>の歌詞にあつては、〔私〕を自称するその言葉の語り手が、〔風〕に〔吹かれ〕ることで〔ふる〕える〔野ばら〕の様子を認め、それと自分の姿とを重ね合わせていることはほとんど疑いようがない。それでもやはり、ここで自らに輪郭をなぞられる〔私〕のかたちとは、いまこの〔野ばら〕をみつめている彼女のそれではけっしてない。そうではなく、そこで〔野ばら〕に譬えられるものとは、かつての〔私〕のありようである。というのも、たとえ〔野ばらふるわせ〕る〔風〕の季節が訪れたところで、かつての彼女とは異なり、〔もう私〕は〔迷わない〕からである。

こうして過去の自身の存在性を〔野ばら〕に委譲しながら、絶えず瞬間の更新されつつ〔流れる時に/違う私を映したい〕と願う歌詞の言葉の語り手は、植物質の比喩表現における紋切り型の抽象性に頼らない〔違う私〕のありようを模索する。

実際、単に〔野ばら〕のみならず、〔葡萄の実〕にさえ彼女は過去の過去を投影してみせる。ただし、ここで事態はいささか複雑に展開する。というのも、<野ばらのエチュード>の歌詞にあつては、〔まだ青い〕それが〔口びるを寄せる少女〕と並置されたうえて、これが〔愛されて〕なお〔おびえてた/昨日までの私みたい〕だと譬えられているからである。そこにはおそらく、〔まだ青い葡萄の実〕に〔口びるを寄せる少女〕がいる。けれど歌詞の言葉からは助詞“に”が欠落し、このため〔葡萄の実〕と〔少女〕とが並置されてしまうのである。この限りにおいて、〔葡萄の実〕と〔少女〕のうちいずれかが、ないしはそのいずれもが〔昨日までの私みたい〕であるように理解されうる余地が生じる。〔愛され〕、〔おびえてた/昨日までの私みたい〕な、〔まだ青い葡萄の実〕、もしくは/および〔愛され〕、〔おびえてた/昨日までの私みたい〕な、〔口びるを寄せる少女〕。

しかも並行するこれらの語句にあつては、〔まだ青い〕の表現がその未熟さをもって〔少女〕の一語と、〔葡萄の実〕の表現が弾力あるその質感をもって〔口びる〕の一語と、それぞれ互いに譬え合うことにより、いわば追いつ追われつの共謀関係に陥る。もはやそこでは、〔まだ青い葡萄の実〕は〔少女〕の〔口びる〕であり、それと同時に、これに〔寄せ〕られた〔少女〕の〔口びる〕は〔まだ青い葡萄の実〕とならざるにはない。たとえば<小麦色のマーメイド>の歌詞の言葉のなかで実現された、〔林檎酒〕を含んだ〔KISS〕や〔小麦色〕に〔灼〕かれた〔WINK〕。唇同士を重ね合わせる〔KISS〕にあつては、唇を唇に重ね、唇が唇に重ねられる。

脛同士を閉じ合わせる[WINK]にあつては、脛を脛で閉じ、脛が脛で閉じられる。こうして隙間なく密着した互いの接触面は、そのどちらにも占有が優先的に許諾されることなく、互いの属領化の輪郭を侵犯させ、これをもって重ねることや閉じることをめぐる主客の反転を、そうした関係性の循環的な交通を不断に履行して倦むことがない。

いずれの所有でもあるとともに、いずれの所有でもないような隔たりの零度。[まだ青い葡萄の実]と[口びるを寄せる少女]を関連づけるはずの助詞“に”の欠落は、これらが互いに密着することである行為における主体と客体のあいだの関係性を転覆させ、その無効化をもって譬えるものと譬えられるものとを区別する輪郭線を曖昧にする。

こうして、とうに[まだ青い葡萄の実]とも[口びるを寄せる少女]ともつかないようななにごとかこそが、ここではさらに、[愛され]ながら[おびえてた/昨日までの私]の譬えとなる。したがって、[まだ青い葡萄の実]であったとともに[口びるを寄せる少女]でもあった彼女が[昨日]に置いてきたもの、それは、[愛され]ることに[おびえ]る植物質の未熟さである。[この私]とは、単に[よろこびも哀しみも/20才なりに知った]ことによる成長としてのみ、歌詞の言葉の語り手のもとにもたらされたわけではない。そうした類いの成長ならば、おそらくは[風]に[ふる]える[野ばら]にとっても可能なはずだからである。

要するに、いま[この私]のありようをそれとして実現してみせているのは、<渚のバルコニー>では[白いサンダル]を脱いで素足となり、<小麦色のマーメイド>では[小麦色]に[灼けた]あの[裸足]を、もう一度ここで[旅]へと踏み出し、[つまずきながら]もなお[愛することを覚えてゆく]その可動性ないし能動性にある。これに対して、[風]に[ふる]え、[愛され]ることに[おびえてた]受動性こそが、[昨日までの私]を規定する植物状の存在性にほかならない。もはや彼女は、こうした[風に吹かれ]ながら[旅をしてみたい]とさえ嘯く。しかも、これが[ひとり静かに愛をみつめ]る機会となるにちがいないにもかかわらず、彼女は[あなただけ]に[この私]を[連れ去って]くれるように願いもするのだから、その限りにおいて[あなた]とは[風]でなくていったいなにか。

ところで、<野ばらのエチュード>の歌詞を特徴づける語句とは、いうまでもなく[トゥルリラー トゥルリラー]であるだろう。このスキヤットによる歌唱部分は、サビの冒頭を飾る2小節の旋律を独占したうえで、9小節目からも再び繰り返される。このサビの箇所が楽曲の全体で3度にわたり登場するため、[トゥルリラー トゥルリラー]のフレーズは都合6回も歌唱され、[トゥルリラー]の語の歌唱については12回にも及ぶ。このフレーズに後続する言葉を考慮すれば、あるときはそれは[風に吹かれて]語り手が[知らない町を旅]する様子、あるときは[ひとり静かに/愛をみつめ]る[20才の]彼女の様子を、またあるときは彼女が[流れる時]に[映したい]という[違う私]の様子を、そして彼女が[つまずきながら]も[愛することを覚えてゆく]様子、歌い手の声色をもって[エチュード]として聴覚的に表現してみせているように思われる。

しかしそれ以上に、あるいはむしろそれ以前に、[トゥルリラー]の文字列をとおして表現されるものとは、かろうじてそのように表記されえた音響的な持続それ自体であるだろう。「松本隆さんの詞というと叙情性や言葉の感覚ということがよく言われ」⁵るにもかかわらず、「もちろん意味はあるんだけど、あまり意味性に囚われない」⁶、「意味性よりも音響性にこだわっている作詞家」⁷としての松本隆の耳が綴った文字列とでもいうべきこのスキヤットは、まさしく彼が「言葉という楽器を使って」⁸実現したひとつの潜在性の顕著な事例であるにちがいない。

ただし、[トゥルリラー]の語が<野ばらのエチュード>を象徴し、そのフレーズをもってこの楽曲そのものを聴き手に印象づける圧倒的な強度を備えるには、松田聖子というもうひとつの楽器が必要となる。というのも、その文字列を“tu-lu-li-la”ではなく“tyu-lu-li-la”と発音する彼女の歌声は、[トゥルリラー]の語を、この楽曲の表題にも用いられている[エチュード]の語と容易に連鎖させるからである。仮に文字によって正確に再現するならば[トゥルリラー]ではなく“テュルリラー”と表記されるべき彼女の“tyu”の発音は、ひとまず“ti-yu”の音便化とみなしうる⁹。これと同様に、[エチュード]の文字列において再現される“e-chu-u-do”の音声における“chu”の発音もまた、“chi-yu”の音便化とみなすことができる。こうした経緯のもと、単にひとつの子音を共通させるばかりの“tu”より以上に真摯に、“tyu”は“chu”の音を吸引するのである。

加えて、[エチュード]の語は、歌詞の言葉のなかでこれに先行する[20才の]の語句について、ただ直線的に連続することによってのみならず、その“chu-u”の発音と律動をもって、“ha-ta-chi-no”の音声を構成する“ta-chi”と連鎖する¹⁰。なぜなら、“ha-ta-chi-no”における音響的な持続にあって中心の“ta-chi”の発音は8分音符で刻まれるとともに、“e-chu-u-do”における音響的な持続にあってやはり中心の“chu-u”の発音も、同様に8分音符で刻まれて歌唱されるからである。こうして“tyu”と“chu”が、“ta-chi”と“chu-u”が共振する過程で“tyu”と“ta-chi”にも共鳴が促され、[トゥルリラー]の語は彼女の[20才]を彩る[エチュード]を奏で、もしくはそれとして奏でられることになるだろう。

<渚のバルコニー>におけるあの[キス]や<小麦色のマーメイド>におけるあの[KISS]は、<野ばらのエチュード>にあっては、これらの語が指示する行為について[まだ青い葡萄の実]と[口びるを寄せる少女]のあいだで擬似的に履行されるとともに、ここに至って、その行為を叶える口もとの仕草を模するように尖らせた口唇のかたちをとおして発せられる音韻、すなわち“chu-u”の響きをもって、いまや触覚性と聴覚性とに分化した。[葡萄の実]と[少女]の[口びる]のあいだの接触は、それぞれの表面が密着し、共有されるやいなや互いを押し戻す艶やかで潤い漲る弾力性のもと、擬似的な接吻へと変換される。艶やかな表面の各々が互いの弾力性に馴染むうちに、その[青]さと赤さのあいだの色彩をめぐる明瞭な対比もまた次第に弱まり、混濁しながら、やがて接触的な感覚の領域を彩っていく。さらにこの混色された彩りは、“chu-u”の音韻をもって聴音的な感覚の領域にまで浸透し、擬似的な接吻を奏でることになる。

もはや色彩は、ただ視覚的であるばかりではない。触覚に向け、あるいは聴覚に向けて歌詞の言葉はそれを注ぎ込み、いわば統覚的に色彩を表現しようとしている。

なるほど、<野ばらのエチュード>には、[青空]が、[青い葡萄の実]があり、そこに浮かぶ[浮雲]の白さや[風]に[ふる]える[野ばら]の花葉の色があることは確かだ。それでもなお、聴き手の視覚に訴えるはずのこうした言葉は、少なくとも<野ばらのエチュード>の歌詞が松田聖子の声色を介して歌唱される限りにおいて、その具体的な肌理の側に惹きつけられ、それが描くはずの光景については、およそ焦点の合致しない、曖昧模糊とした、いかにも心許ない凡庸なものとせずにはいない。なにしろこの楽曲にあっては、もっぱら彼女の歌唱だけを頼りに言葉は響き、奏でられるのみだ。そしてそれだからこそ、<野ばらのエチュード>の歌詞の言葉は松田聖子の[20才のエチュード]たりえたにはちがいない¹¹。

しかしながら、歌詞の言葉におけるいかにも立体感を欠いたその描写性、要するに、視覚上の細部を、その具体性をめぐってさらに展開されたかもしれない描写感のこうした減衰は、つ

いに [20才] を迎えてなおアイドルたらんとする松田聖子に対して、いわば現実から逃避させるかのように松本隆がのちに提供する、彼女にはいささか不似合いにも思われた一連のどこか幻想的な、ときに童話的な世界の潜勢力を汲む準備をし、これを予告するものとなる。

たとえばその潜在性は、「小公子」や「小公女」のバーネットの少年少女小説のタイトルと同じ¹²表題を掲げながら、〈野ばらのエチュード〉に後続するシングル盤のA面に収録され、実現の時機を見込んでいる。ただし、もはやそれは母が寝入る娘に語る無邪気で教訓的な夜の御伽噺などではなく、娘が寝入る母を騙るよこしまで不道徳に満ちた夜の内緒話、秘めごとの申し合わせとして綴られる言葉となるだろう。

そうした幻想的な、ときに童話的な世界には、そこへと [旅してみ] するための予約券も搭乗券ももう必要ない。ただ [ひとり静かに／愛をみつめ] さえすれば、[違う私] が [流れる時に] きっと [映] るからである。鏡面と化したこの水面に月の輝きが仄青く照らす魔術的な光景が反射し、いつもの彼女に、いつもとは別の彩りを施す。〈風立ちぬ〉から1年を経た彼女の [心の旅] は、こうして終わり、こうして始まる。

¹ 歌詞の言葉の語り手をめぐる視点の所在を [俺] の位置に転移させ、大瀧詠一の旋律を借りて松本隆が実現したさらに別の [夜明け] のかたちとして、[赤から青へ] と [色うつろう空] を見上げるラッツ&スターの〈Tシャツに口紅〉(1983.9.1)がある。

² 「人魚は足がないはずなのに、なぜ?——これが論争になった。というより、歌詞批判になった。(…) もともと存在しないし、彼女の頭の中のイメージなんだから、足があろうがなかろうがいいし、足がなくても「裸足」という感覚はあるだろう」(中川右介、『松田聖子と中森明菜』、幻冬舎、2007、p.198.)。

³ 同書、p.199.

⁴ 「K音というのは破裂音なのですが、K音で始まるというのは冒険なんです。調べたことがないから正確にはわからないけど、ロックでは結構ありますが、たぶんメロディ・タイプのものでK音から始まる大ヒット曲なんていうのは少ないと思う」(大瀧詠一＋内田樹、「ナイアガラ・ライフ30年!」、『文藝別冊 大瀧詠一〈増補新版〉』所収、足立桃子／編、河出書房新社、2012、p.15.)。

⁵ 同書、p.15.

⁶ 同上。

⁷ 同上。

⁸ 同上。

⁹ 事実、あるインターネット上の楽譜販売サイトでサンプルを確認できる「KMP」版〈野ばらのエチュード〉の譜面では、この箇所の歌詞は [テュルリラ] と再録されている (2014年9月22日現在、http://www.at-elise.com/elise/Services.SvSession?method=GakufuSearch&F_TEMPLATE=search_ret.htx&F_ARTIST=%E6%9D%BE%E7%94%B0%20%E8%81%96%E5%AD%90&F_TITLE=%E9%87%8E%E3%81%B0%E3%82%89%E3%81%AE%E3%82%A8%E3%83%81%E3%83%A5%E3%83%BC%E3%83%89&F_ORDER=0&F_OFFSET=1&F_LIMIT=30)。

¹⁰ この“chi”は、さらに [知らない町を] における“chi”とも連鎖するだろう。というのも、

先行する“ma”の音において、この楽曲のなかで最高音のドに達した松田聖子の歌声は、2分音符で伸ばされたその母音を最後に裏返してしゃくりあげ、瞬間的に区切ったあと、すぐさまファの高さに下降して“chi-wo”の2音をそれぞれ4分音符に乗せるからである。要するにここでは、“chi”の音声は“ma”から切り離され、これにより[町]の語から、その意味性から浮遊し、まさしく“chi”の音声そのものとして聴取される。

¹¹「二十歳になり、(…) トウルリラー トウルリラー 「風に吹かれて」、 「知らない町を旅してみたい」 し、 トウルリラー トウルリラー 「ひとり静かに」 「愛をみつめている」。それが、「20才のエチュード」なのだ。／自己陶醉だけの世界である。こんな曲でもヒットしたのだから、いかに当時の松田聖子が「何を歌ってもヒットする」状態であったかがよく分かる」(中川, 前掲書, p.202.)。

¹²同書, p.213.