

【松田聖子】 試論

——歌謡曲の色彩（1983年8月）——

堀 家 敬 嗣

はじめに

歌詞とはことばである。読まれる文字であるとともに歌う音声でもあるこのことばを、しかしそれを巻き込みもろとも持続していく音色から切離すことは、なるほどいかにも困難である。実際、「はじめの仕事は日本語はロックに乗らないという定説をくつがえ」¹⁾し、「日本語でロックを唄うということ」²⁾だったと述懐する作詞家の松本隆によれば、「音と言葉という全く違う次元のものが融合して作られているために、どちらか片一方になると軽々しく見られてしまうから」³⁾こそ、「歌う言葉は今まで常に書き言葉に対して低い位置を与えられて来た」⁴⁾のである。

要するに、ひとつの言語表現として自律的に機能し、それとして評価されうる書き言葉としての“詩”に対して、いったん音声化され、音響的な持続のうちに組み込まれることによってようやく機能する“詞”とは、音響的な持続として実現される楽曲の単なる一構成要素にすぎないわけだ。「詞」は「詩」になりたいのになれない。単独では「詩」になれず、曲に依存しているのが「詞」なのだ、と思われている⁵⁾。とりわけ歌謡曲をめぐるのは、陳腐で均一の貧しいイメージを世間に敷衍する低俗な流行歌としてこのジャンル自体が蔑まれ、ここでのことばの存在性ははいよいよ軽んじられずにはいない。そしてこうした認識のもと、「歌謡曲を正面からクリティークの対象にする事は、ほとんど行われてこなかった」⁶⁾ものと考えられる。

だが、「じゃあ、はっぴいえんどは歌謡曲じゃなかったと言えるの

か⁷⁾。そう自問するのをもまた、かつて「〈はっぴいえんど〉の部分だった⁸⁾ 松本隆である。「過去に於いては詩もやはり繰り返し暗誦して楽しむ楽しみ方があった⁹⁾」と留保したうえで、その序列はともかく「現代においては詩と詞は決定的に違う¹⁰⁾」ことに自覚的なこの作詞家は、むしろ歌謡曲が「その時代に生きた人間たちの、その歌を口ずさんだ人間たちの無数の影を、その歌がひきずっている¹¹⁾」事実こそ詞作の動機を見出し、「人の心の中を流れ（……）、よくすれば、その時代の色合いまで表白しうる歌となる¹²⁾」べく自らのことばを賭する覚悟を決める。

口遊まれ、流行した時代の雰囲気の色濃く反映し、あるいは逆にそうした雰囲気の醸造に加担もしてきた歌謡曲は、人びとの血となり肉となって生きられ、流行が廃れてなお彼らの人生の片隅を占拠し、折に触れその日常生活を彩り続ける。これほど多くの人口に膾炙され多くの人生に干渉する幸福な言語表現の実践を、その歌詞のことばをおいてほかに措定することはできない。陳腐で均一の貧しいイメージとは、実のところ歌謡曲が敷衍するものではなく、それを聴くものの人生の陳腐さ、均一さ、貧しさなのである。

本稿は、たとえば「映画などでは、脚本などの言葉だけをとり出して（……）、ロブ・グリエやデュラスなどのそれは、小説よりも面白いほど（……）独立した作品になっている¹³⁾」ように、歌謡曲の歌詞を自律的な言語表現とみなして分析の俎上に乗せ、それが表象しうるイメージの可能的なかたちを考察する試みの一環として、松田聖子が歌唱したシングル曲における歌詞のことばについて、特に色彩の主題をめぐって考察するものである¹⁴⁾。

0. 〈オリーブの午后〉

〈秘密の花園〉(1983.2.3)の松本隆は、〔真夜中〕の語をもって松田聖子のシングル曲のうちによく夜の時間性を採用した。とはいえ、これまで松本が、もっぱら風景やそこに嵌め込まれた空間的な人間関係の描出に貢献する時間の概念を援用してきたように、依然としてここでも時間は、歌詞のことばが描出する風景を設定する機能を担った、いわば空間に従属する要素、その関数にすぎなかった¹⁵⁾。

しかし、これに後続するシングル曲の作曲者について「我が友、細野

晴臣氏¹⁶⁾を迎えた〈天国のキッス〉(1983.4.27)を端緒に、やはり細野の作曲による〈ガラスの林檎〉(1983.8.1)、および大村雅朗の作曲で当初はそのB面として発表され、ほどなくこれとの両A面の扱いとなった〈SWEET MEMORIES〉(1983.8.1)において、松本は、歌詞のことばにおける時間のありようについてあらためて検討し、この新たな概念形成に着手する¹⁷⁾。そしておそらく、ここで履行されること、それは、時間そのものが自身を露呈させるときの諸相を、歌詞のことばをもって象ることにちがいない。

ここでの作詞家の発想はどれほどかベルクソン主義的である。つまり、そこで発露する時間のありようをめぐって、〈天国のキッス〉の場合には「純粹記憶」に、〈ガラスの林檎〉の場合には「知覚」に、〈SWEET MEMORIES〉の場合には「記憶心象」に、それぞれ歌詞のことばを関連づけることができるだろう。ただし、「私たちは三つの、すなわち純粹記憶と記憶心象と知覚とを区別したが、もとより、それらはじっさいには、いずれも、孤立して生まれるのではない¹⁸⁾。だからこそ、〈天国のキッス〉から〈ガラスの林檎〉を經由して〈SWEET MEMORIES〉に至る過程においては、ある持続する生の時間の可能的なありようが提示されているともいえる。

まず、〈天国のキッス〉における夏は、極彩色の不透明さと粘度をもって、それ自体として存在する。次の季節へと推移すること、より正確には推移する季節のものとなって流れる時間に関与することを拒否し、ひとつの姿勢^{posé}のもと滞留^{pausé}したそれは、〔二人だけの島〕を常夏色の塊で塗りつぶす。

ひたすら相手の〔瞳をじっと見つめ〕る仕草のうちに停滞性の気質が示唆されるこの〔島〕で、〔ビーズの波を空に飛ば〕すやいなやたちどころに〔抱きしめられ〕、のみならず〔気が遠くな〕ってしまう〔私〕がここで被ったもの、それは、不可動的とでも形容すべきその気圧である。こうして唯一の季節を定着させ、枯れることのない〔熱帯の花が招〕く〔青い椰子の島〕とは、もはや時間の流れの埒外にあって、〔生きてる〕かどうかも等閑視されるような、まさしく〔天国に手が届きそうな〕極彩色の楽園にほかならない。さながらそれは、「いかならん天上の住居も、これにはいかでまさるべき¹⁹⁾ その四方をとこしえの四季で囲む庭のうち南面に所在するという、「龍宮城と申す所²⁰⁾の夏の庭

である。事実、〔私〕は〔ここは何処？／海の底かしら？〕と訝しがる。流れない時間、推移しない季節。要するに、そこには永遠という不可動的時間性が停滞しているのである。

時間が滞留したそこでは、天と地、空と海とは容易に反転し、もしくは一体化する。それは、〔雲の帆船〕の語句が天空を海洋と見立てていること、この〔青い椰子の島〕が〔天国に手が届きそうな〕こと、さらに〔ここ〕が〔海の底かしら？〕と訝しがられること、そうした表現に先んじて、なにより〔ビーズの波を空に飛ば〕すことによって遂行される。つまり〔ビーズ〕と化した〔波〕とは、〔雲の帆船〕のための乗船券なのである。

〈天国のキッス〉に召喚された〔雲の帆船〕がその〔空をゆっくりと滑る〕さまを、かつて〔海に浮かぶ岬〕ないし〔海の見渡せる丘〕から仰いでいたのは、〈風立ちぬ〉(1981.10.7)を松田聖子に提供したばかりの大瀧詠一が大瀧詠一名義で自作曲を歌唱した、〈オリーブの午后〉(1982.3.21)の歌詞の語り手だった²¹⁾。彼は〔青い葡萄を口に投げ入れ〕るのを合図として、〔君〕と〔二人きり〕でこの〔海に浮かぶ岬まで走〕ってきた。いうまでもなく松本隆によるこの歌詞は、松田聖子の〈野ばらのエチュード〉(1982.10.21)において〔まだ青い葡萄の実〕に〔口びるを寄せる少女〕、あの〔愛されて〕なお〔おびえてた／昨日までの私みたい〕な彼女の姿を、加えて〔あなた〕から〔真夜中に呼び出〕されて〔月灯り青い岬に／ママの眼をぬすんで来た〕〈秘密の花園〉の〔私〕のことを想起させる。

〈野ばらのエチュード〉から〈秘密の花園〉を経て〈天国のキッス〉に及ぶ松田聖子の一連のシングル曲をめぐる、あらかじめ〈オリーブの午后〉の歌詞のうちにその実現の可能性が撒種されていたわけだ。それら松田聖子の楽曲の系列にとって〈オリーブの午后〉の歌詞とは、来たるべき〔時を抱き寄せ〕て編み込んだ予言の詩篇であり、あるいは逆に、大瀧の楽曲が登場を準備した〈野ばらのエチュード〉や〈秘密の花園〉、〈天国のキッス〉とは、〈オリーブの午后〉が自身を分裂させつつ、絶えずずれながら反復されるその諸変奏の系列化である。

この、ひとつの種子に孕まれた諸主題の潜在性の行方を分岐させて各々が引き受け、それぞれの環境や状況にふさわしい仕方で函養しながら展開していく変奏の系列化は、単に種子の有機的なありようのみなら

ず、系列化した諸変奏をも相互的に参照して螺旋状に共鳴する、いわば弁証法的な組曲となる。「弁証法的な合成、つまり弁証法的なアジャンスマンは、有機的なものすなわち発生と成長だけを含むのではなく、パトスデュロップマン的なもの、つまり「発展」をも含む。パトス的なものは、有機的なものと混同されてはならない」²²⁾。そこには、いわば生の跳躍があるわけだ²³⁾。

1. 〈ガラスの林檎〉

したがって、〔蒼ざめた月が東からのほ〕り、その〔丘の斜面にはコスモスが揺れる〕とき、〈ガラスの林檎〉もまた、そうした変奏のひとつとして〈天国のキス〉に後続し、系列化することを躊躇しない。というのも、〔オリーブの樹にもたれ〕た〈オリーブの午後〉の語り手が〔うとうと〕微睡のなかで〔雲の帆船が空をゆっくりと滑る〕さまを仰いだあと、その視線を伏せれば今度は〔コバルトに光る〔海〕を〔見渡せ〕た場所、それはまさしく〔ライムの花とクローバー〕で覆われた〔丘の斜面〕だったからである。この限りにおいて、〈オリーブの午後〉における歌詞の書き出しとなる〔青い葡萄〕の語句ともはや無関係ではいられない〈ガラスの林檎〉の〔蒼ざめた月〕は、ただちに望月の様相を呈するだろう。

ただし、〈オリーブの午後〉では〔海〕を〔コバルトに光〕らせて〔君を照らし〕、〈天国のキス〉における常夏の〔島〕にあっては〔二人〕の影を真下に墮としたまま傾きもしなかった太陽は、ここでは地球の背後から〔月〕を照らす。方位磁針がつねに北を指し、それゆえ方角の概念それ自身が意味をなさない南の果ての〔天国に手が届きそうな〕あの〔島〕の熱気は、〔東からのほ〕ってくるこの〔月〕の〔蒼ざめた〕色調のもと、〈ガラスの林檎〉の歌詞の冒頭でたちまち冷却される。かつて〈秘密の花園〉の歌詞の冒頭で〔月灯り〕に〔青〕く染まっていた〔岬〕は、こうしてここで反復される。

それでもなお、〈ガラスの林檎〉の〔月〕の色はあくまでも〔蒼〕い。この〔蒼ざめた〕色が、〈青い珊瑚礁〉の〔風〕や〈天国のキス〉の〔椰子の島〕の〔青〕さとも共鳴する〈秘密の花園〉の〔月灯り〕の〔青〕さとは性質を異にすること、それは明らかだ。〔蒼〕の表記は、

〈ガラスの林檎〉の〔月〕における存在性の質を表現し、この〔月〕そのものが呈する冷めた、褪めた色調を描出する。〈天国のキス〉の歌詞のことばにおいては、いかにも濃密で強烈な色彩が、眩しさのあまり直視に耐えない鮮明さで視覚を刺激し、沸騰する視野を塗りつぶした。希釈される以前の原色の絵の具そのものの艶やかで雑味のない色彩の塊が、さらに濃縮され、このうえなく純度を高めたすえの、もはやなにも見透かすことのできない絶対的に不透明なその質は、冷まされると同時にその色合いを褪めさせ、青における〔蒼〕の潜在性を抽出される。青から〔蒼〕の潜在性を、その色合いを抽出する分光器こそが、ここでの〔月〕にほかならない。

原色の青さは、冷却され、その色合いを褪せさせるごとに〔蒼〕くなっていく。〔蒼ざめ〕ること、それは、原色の鮮明さが次第に〔臆病にな〕り、その絶対的だったはずの不透明さが徐々に〔透き通ってゆく〕ことである。〔蒼〕さは、青さのうちに潜在するこの〔臆病〕さを、光の透過の具合をもって表現し、ひとつの質として実現する。

たとえば〔丘の斜面〕の語句が示唆する足もとの不安定さ、扱いに〔気をつけ〕られるべき〔こわれそうな心〕の脆さ、〔愛しているのよ〕と口先から漏れた〔つぶやき〕の〔かすか〕さは、分光されるごとに希薄化していく青の存在性の強度と、その減衰ともなって〔蒼〕さが不可避的に纏う繊細さに由来する。ここでは、〔蒼ざめた〕光ばかりか、これを分光してみせた〔月〕それ自体が脆く、儂い。やがて、青の存在性に関するこうした強度の希薄化ないし減衰は、その行方について〔あなたを失く〕したときの〔空っぽな世界〕をも見透かさせずにはいない。実際、〔あなた〕よりほか人称代名詞が現われない〈ガラスの林檎〉の歌詞にあっては、ひとたび〔あなたを失く〕してしまえば、その〔世界〕に人の気配はたちまち皆無となってしまうだろう。

一人称代名詞のこの不在は、歌詞のことばの語り手である主語の自明性をもって省略されたというよりはむしろ、発語における主体性によって担保される人称性が〔丘の斜面〕に咲いた〔コスモス〕のように〔揺れ〕、存在性の質の脆さや儂さ、微かさや不安定さのうちに“わたし”が“わたし”であることの確信を喪失してしまいつつある、その繊細で〔こわれそうな心〕の、いわば陰画的な表象ともなるにちがいない。要するに、“わたし”が“わたし”を“わたし”と称することを躊躇する

その奥には、こうした統覚的な同一性の希薄化ないし減衰が透けて見えている。だからこそ、〈天国のキッス〉では〔私〕の側が装っていた〔泳げない振り〕や〔誘惑されるポーズ〕が、今度は〔あなた〕の側から〔聞こえない振り〕として仕返されもする。

ことによると、すでにここでは“わたし”の語は、〔あなた〕の〔聞こえない振り〕をもって見透かされてしまったのかもしれない。〔あなた〕の鼓膜を〔揺〕らす声のうちに実現されたはずの“わたし”の存在性が、まるでいまだ実現していないかのような〔振り〕によって可能的な状態へと還元され、実現の事実それ自身が潜在性のうちに埋没してしまうこと。彼の〔聞こえない振り〕は、こうして彼女のいっそうの不安を煽りたてて止まない。〈ガラスの林檎〉の歌詞のことはのなかで希薄化し、減衰していく自身の気配に怯え、これに抗ってその同一性をあらためて確認するかのように、〔あなた〕に語りかける彼女のことは、ことさら自身の女性性を強調してみせる。〔東からのぼるわ〕、〔臆病になるのよ〕、〔空っぽな世界ね〕、〔透き通ってゆくわ〕、〔愛しているのよ〕、〔紅を注してゆくわ〕。いわゆる女性語に区分される〔わ〕や〔のよ〕や〔ね〕といった終助詞の多用は、ここで発話の主体のうちに性差を保証し、その存在性に一定の色味を〔注〕し施す系列となる。

〈天国のキッス〉の濃厚で強烈な〔空〕は、ここでは〔コスモスが揺れて〕いる〔丘の斜面〕の危うく傾いた先で、〔何もかも透き通ってゆく〕あまりすべてが消失した〔空っぽ〕な余白、虚ろな空白となって、いまや潜在性の闇のうちに完全に回収され尽くそうとしている。この〔世界〕の可能的なかたちに幽かな光を注ぎ、〔蒼ざめた〕色合いで〔丘〕の稜線を描くもの、それが〔月〕なのである。「純粋なたんなるイメージが私を過去へつれていくのは、じっさいに私が過去の中へ過去をもとめに行き、こうして過去を闇から光へと導いた連続的發展に従って進んだ場合のみであろう」²⁴⁾。〔あなた〕の存在性は、これに焦点化され、〔揺れ〕る〔コスモス〕とともにかろうじてそこに記入される。さらにはこの分光器をとおして〔せつなさ〕までが〔紅を注〕され、そうした脆くも〔こわれ〕てしまいそうな、〔臆病〕な〔ガラスの林檎たち〕の目録に附記される。〔林檎〕のものであるとともに〔コスモス〕のものでもあるこの〔紅〕もまた、〔熱帯の花〕を彩った濃密で強烈な原色が冷却され、その色合いを褪せさせるごとに鮮明さが次第に〔臆病にな〕

り、徐々に〔透き通ってゆ〕こうとしている。要するに、ここでは単に〔青〕に限らずすべての色彩が〔蒼ざめ〕ていく。

特定の光のみを焦点化する分光器としての〔蒼ざめた月〕は、〈ガラスの林檎〉の〔世界〕を透明化させる過程にある。〈ガラスの林檎〉の歌詞のことばが謳うのは、ひとつの状態から別の状態への移行の過程、この不断の生成変化である。そこでは〔心〕は〔こわれそう〕であり、〔愛されるたびに臆病にな〕り、〔何もかも透き通ってゆ〕き、〔せつなさも紅を注してゆく〕。こうした生成変化を実現するもの、それこそが〔蒼ざめた月〕にほかならない。実際、この〔月〕はいままさに〔東からのぼ〕ろうとしている。〔東からのぼ〕り、いずれ西へと沈んでいくこの分光器が虚ろな空白に投じつつある軌跡の円弧、その描線にしたがって、〔ガラスの林檎たち〕は臍ろながらかろうじて彩りを〔注〕され、〔空っぽにな〕りそうな〔世界〕の持続のうちに組み込まれる。

このように、もっぱら〔蒼ざめた月〕にばかりその存立を頼る仄暗い〔世界〕、ただしどこまでも〔透き通ってゆ〕こうとしている〔林檎〕にあっては、もはや〔丘の斜面〕に立つ足もとさえがあやしい。視覚のおぼつかないここでは、だからどれほど〔眼〕を凝らそうとも、〔世界〕の存在性の如何は測れない。なにしろすべてが透明化し、空虚な余白に向かって傾斜しつつある以上、およそ視覚の機能などあてにならない。たとえば、希薄化し、減衰していく自身の気配にあらためて同一性を確認する身振りが、終助詞の多用による自らの女性性の強調として、〔あなた〕に語りかけることばをもって履行されたことは、視覚の機能に対する不審の端的な表明であるだろう。

それならばむしろ、〔眼を閉じて〕しまつたうえで、抱かれたその〔腕の中〕で〔あなた〕を感覚し、翻って〔腕の中〕に自分の輪郭をなぞること。こうして〔あなたの／指を噛んだ〕歯や口唇に残るその〔指〕の弾力とともに、これに〔噛〕まれた〔あなた〕の〔指〕の痛みの中にこそ、〔ガラスの林檎たち〕の潜在性は確かに実現され、そのようなかたちで〔世界〕の存在性を出来させる。

この、〔指を噛〕む歯や〔ガラス〕の硬質さと、これに〔噛〕まれた〔指〕や、歯を包む口唇、さらには〔丘の斜面〕に〔揺れ〕る〔コスモス〕が備える軟質さとのあいだに、まさに〔林檎〕の感触は存している。そして「ゴムの皮膜で外側と隔てられた袋の内側に（……）風を抱」²⁵⁾

き、「放射状に拡散しようとするこの空気の力を皮膜の内壁に囲い、その勢いのかたちを柔軟に伸縮する材質の表面に反映させ」²⁶⁾る風船のように、「指」や口唇の弾力が膨張してそれを内包する皮膚の表面にまで差し迫り、これを緊密に張りつめさせて「斜面」の傾斜を次第に融通の利かない硬質の側に傾けるほどに、「世界」は冷え、透明さの度合いをいよいよ増していく²⁷⁾。

透明化する「世界」にも依然として「裏」はある。ただしここでは「裏」は、〈天国のキス〉のいかにも濃密で強烈な色彩が、眩しさのあまり直視に耐えない鮮明さで視覚を刺激し、沸騰する視野の塗りつぶされた背後になにも見透かすことのできない絶対的な不透明さが、厚みなき表裏一体のうちに「裏」面を担保していたのに対して、表面で積層しうる「ガラス」の諸膜のあまりの透明さゆえに「何もかも」透視され、それらの背後になにごとも隠蔽できない状況のうちに存している。それゆえに、仄暗く「蒼ざめた」視界のなかでおそらくは「あなた」が示した「笑顔」のその「裏」に透けて見えるもの、それは、なんら拗ねることも捻じれることも、またなにを企むこともなく冷めて固まった「やさしさ」そのものなのである²⁸⁾。

この「世界」の対極にある〈天国のキス〉の「天国に手が届きそうな」あの「島」にあっては、「熱帯」の濃密で強烈な色彩が、眩しさのもと直視に耐えない鮮明さで視覚を刺激し、沸騰した視野はこれに塗りつぶされてしまう。〈ガラスの林檎〉で「閉じ」られた「眼」は、塞いだ目蓋の帳の「裏」でその鮮烈な残像を、永遠の、常夏の残滓をいずれ払拭し、ひとつの「ガラスの林檎」となってもどこまでも「透き通ってゆく」だろう。わずかに「紅を注」されつつもなお、瞳孔はおろか虹彩や網膜さえが透明を指向することによって、ほとんどまるごと水晶体と化した眼球、この球形の表面とは、いまや「コスモスが揺れ」ているならかな「丘の斜面」とならずにはいない。

あるいはむしろ、それは「コスモス」を「揺」らして滑る空気の流れに沿って結晶化し、物質化していった風のかたちであって、もはやここでは“風”の語までが、どこまでも「透き通」っていくあまり、すでに歌詞のことばともならない。「愛しているのよ」と「かすか」に「つぶや」いたものの「あなた」には「聞こえない振り」をされてしまう以上、大滝詠一の〈スピーチ・バルーン〉(1981.3.21)において「言いそびれ」

た〔白抜きの言葉〕が〔吐息ひとつ〕となって口もとから零れ、〔声にならない飛行船〕として〔風に舞〕ったように、そしてやはり大瀧詠一が作曲した〈探偵物語〉(1983.5.25)において〔夢で叫んだように／くちびるは動くけれど／言葉は風にな〕ってしまったように、ここでは“風”の語それ自体が透明なまま潜在し続けている²⁹⁾。

さらにここでは、ひとたび塞いだ目蓋の帳までが澄んだ光を透過させずにはいないのだから、いずれこの球体自身が、見る主体と見えない客体とのあいだ、見る行為と見えない存在とのあいだで〔蒼ざめた月〕として〔東からのほ〕り、あるかなさかの脆く儂い、繊細で〔こわれそうな〕そのあわいを丁寧になぞって、〔空っぽな世界〕のうちに持続する潜在性を縁どるだろう。

なにしろ眼球そのものが透明化し、およそ視覚の機能はあてにならない。それならばむしろ、〔眼を閉じて〕しまったうえで、抱かれたその〔腕の中〕で〔あなた〕を感覚し、翻って〔腕の中〕に自分の輪郭をなぞること。こうして〔あなたの／指を噛んだ〕歯や口唇に残るその〔指〕の弾力とともに、これに〔噛〕まれた〔あなた〕の〔指〕の痛みの中にこそ、〔ガラスの林檎たち〕の潜在性は確かに実現され、そのようなかたちで〔世界〕の存在性を出来させる。

2. 〈SWEET MEMORIES〉

それでもなお、〔あなたの指を噛んだ〕瞬間の咬合をひとたび緩めてしまえば、歯に、口唇に触れていた〔世界〕の存在性はたちまち〔透き通〕り始め、ほどなく潜在性のうちに埋没してしまうだろう。

〈SWEET MEMORIES〉の〔悪戯に傷つけあった二人〕の場合には、身体の所在を互いに確認させたはずの〔痛み〕ないし〔pain〕は、すでに〔記憶〕のなかにある。明滅し、更新される現在として実現されたあらゆる瞬間の具体性をまるごと回収し、すべて思い出として保存する〔記憶〕とは、すなわち誰のものでもないと同時に誰のものでもありうる非人称的な過去一般のことである。その鈍い疼きが次第に〔色褪せ〕、実現の瞬間から〔遠〕ざかっていくほどに、互いの〔痛み〕は忘却され、〔あんなに〕まで〔燃えあが〕った熱狂も冷却されていく。こうして更新される瞬間ごとに、その出来事における具体的な肌理を非人称的な潜

在性のうちに徐々に剥落させながら、やがて〔ずっと前に忘れて〕しまっていた〔あの頃〕をめぐって、仮に〔時間だけ後戻り〕させ、これを回想してみようとも、現在との融合の余地を拵えるためになにかが捨象されずにはいないここでは、一片の〔なつかし〕さ、一片の〔甘〕さをも纏うことなくそれを追憶することは困難である。「過去は、イメージとなるや否や、純粹記憶の状態を去って、私の現在の或る部分と融合する。だから、イメージへと現実化された記憶は、この純粹記憶とは深く異なっている」³⁰⁾。

換言すれば、「私たちは、自分の感官の直接的な現在の所与に、過去の経験の無数の断片を配合している。しばしばこの記憶は私たちの現実の知覚を押しつけることがあって、その場合私たちがこの知覚から残しておくものは、若干の指示、古いイメージを思い出させるための単なる「記号」にすぎない」³¹⁾。〈SWEET MEMORIES〉の歌詞の冒頭で感覚された〔なつかしい痛み〕とは、それゆえ、瞬間的に更新される現在のうちに点的に実現される純粹な〔痛み〕の知覚などではけっしてなく、そうして実現されたある刺激が〔時間〕を巻き戻す単なる契機となって想起させた、〔ずっと前に忘れていた〕古いイメージへと多重露光された〔痛み〕なのである。それ自体として知覚されるかわりに、なにがしかの〔時間〕の残滓をともなって上書きされる現在。「だから諸君の知覚はたとえ瞬間的であっても、計算できないほどたくさんの思い出される諸要素からなっていて、本当は、あらゆる知覚はすでに記憶力なのだ。純粹な現在とは未来を侵蝕する過去のとらえ難い進行なのだから、私たちは實際上過去を知覚するのみである」³²⁾。

それでもなお、たとえ〔時間だけ後戻りした〕ところで、身体は瞬間ごとに現在を実現して止むことがない。「私たちはいますでに、身体のことを、未来と過去の動きつつある境界として、私たちの過去がたえず未来へと推し進めるような動的先端として、語ることができる」³³⁾。およそ〔失った夢だけが美しく見える〕のは、潜在性のうちに埋没したこの〔夢〕が、瞬間ごとに捕捉した世界のありようを微分的に書き換えていく身体的な諸知覚とほとんど直接的に対峙していないからである。

だからこそ、〔過ぎ去った優しさも今は／甘い記憶〕となり、〔色褪せた哀しみも今は／遠い記憶〕となる。ここでも〔あなた〕に語りかけることばの語尾に女性語の終助詞を残す歌詞のことばの語り手は、〔痛み〕

ではなくそれを〔忘れていた〕ことの〔なつかし〕さに、〔夢〕ではなくそれが〔失〕われたことの〔美し〕さに、〔優しさ〕ではなくそれが〔過ぎ去った〕ことの〔甘〕さに、〔哀しみ〕ではなくそれが〔色褪せた〕ことの〔遠〕さに耽溺しかねない。実際、この歌詞のことはばあって、〔なつかしい痛み〕とともにかろうじて彼女の身体性を担保しうる〔傷つけあった〕の語句すら、〔若過ぎ〕た〔あの頃〕のうちにその可能性を置き去る。

では、いまや〔あんなには燃えあがれな〕い彼女の存在性とは、〔何もかも透き通ってゆく〕あの〈ガラスの林檎〉の歌詞のことは、その語り手のように、冷却され、透明化しつつあるのだろうか³⁴⁾。

なるほど、彼女は〔あんなには燃えあがれない〕ばかりか、その〔哀しみ〕は〔遠い記憶〕のうちに〔色褪せ〕てしまっている。あたかもそれは、いままさに冷えつつ、透きつつあるかのようだ。しかし〈ガラスの林檎〉の場合には、とりわけ動詞に関連して〔東からのぼるわ〕や〔コスモスが揺れている〕、〔愛しているのよ〕といった現在の状態を示す表現や、〔透き通ってゆくわ〕や〔注してゆくわ〕といった変化の渦中にあることを示す表現を重ねるほか、〔眼を閉じて〕や〔気をつけて〕、〔こわれそうな〕や〔臆病になるのよ〕など、現状からの移行を予告する表現が頻出する。それらは、この歌詞のことはばの語り手が、もっぱら〔丘の斜面〕で瞬間ごとに更新される〔世界〕の捕捉に意識を傾注し、自身を現在に位置づけるためだけに感覚を鋭敏に澄ましていることを、そしてこの態度が否応なく招来する手探りの未来への彼女の不安を仄めかす。なぜなら、「この瞬間は傾くのであり、未来へこそ、私は向かう」³⁵⁾からである。

唯一、〔指を噛んだ〕の箇所のみが過去形の体裁を維持するものの、むしろこのことは、〔聞こえない振りしてるあなた〕に対して痛みの知覚を実現する〔指を噛〕むという行為が、〔愛しているのよ〕と吐露する〔かすかなつぶやき〕から連鎖した不可逆的な行動を先端で更新する点的な現在であること、その切実な反語となる。つまり「私が語っている瞬間は、すでに私から遠ざかっている」³⁶⁾のであり、〔世界〕の不断の更新に遅れまいともがくあまり持続する時間を〔噛〕み分けてどこまでもこれが微分されるとき、かえって誰もが〔世界〕のかたちの出来に遅延せずにはいられない。「動かない諸「切断面」によって運動を再構

成するという事はできない……。ひとがそうした再構成をするのであれば、それは、もろもろの位置やもろもろの瞬間に、継起という抽象的観念を付け加えることによるのみである」³⁷⁾。それでも、不可逆的な時間の流れに追い越され、置き去りにされてなお、〔指を噛んだ〕の語句には、ここで知覚される退くことのない痛み、この「純粹知覚、すなわち事実上ではなくむしろ権利上存在する知覚」³⁸⁾が瞬間の切断面として結晶化しているわけだ。〔あなたの／指を噛んだ〕その歯先に、これに〔噛〕まれた〔あなたの／指〕の先に、知覚は結晶化する。「私たちの知覚は元来精神ではなくむしろ事物の内に、私たちの内ではなくむしろ外にある」³⁹⁾。

要するに、「現在は存在するものであるとかつてに定義されるけれども、そのじつ現在はたんに出来つつあるものにすぎない。現在の瞬間は、もし過去を未来から分かつこの不可分な境界の意味に解されるならば、これほど存在しないものはない。私たちがこの現在はあるべきだと考えるとき、それはまだありはしない。またそれは存在していると考えるときは、それはすでに過ぎ去っている」⁴⁰⁾。ひたすら更新される瞬間の捕捉に努める〈ガラスの林檎〉の歌詞のことばにあって、できつつあるものとしての現在の不在性、もしくはこれが瞬間において存在することの不可能性にこそ、〔指を噛んだ〕の語句は照準する。「私の身体は、(……) 流れる時間の中にもどして見れば、私の過去が行動へと移り変わるちょうどその点に、必ず位置しているのである」⁴¹⁾。

〔あなたの／指を噛んだ〕その歯先、これに〔噛〕まれた〔あなたの／指〕の先とは、いわば「潜在的状態」から出発し、一連の異なった意識の諸平面を通じ、これを徐々に導いてきて、ついにそれが物質化して現在の知覚となる終端、すなわちそれが現在の働く状態になる点、つまるところ、私たちの意識の極限の、私たちの身体のあらわれるこの平面」⁴²⁾である。こうして、その不可能性を承知のうえで〈ガラスの林檎〉の歌詞のことばが瞬間のかたちを、「通過する行為＝現働態」⁴³⁾のありようを見極めることに執着し、その徒労を引き受ける一方で、〈SWEET MEMORIES〉の場合には、〔we can never be〕の嘆きをもって、なにもかもが現在のうちにはけって存在しえないことへの諦念が表明され、この徒労を、より正確にはこの徒労がもたらすある残酷さを疎む。

実際、出来しつつある瞬間に自らの知覚をもって対峙することをあら

かじめ忌避するその歌詞のことばの語り手が、久しくまみえることのなかった〔あなた〕に再会して自身の現状を告白するとき、彼女はおっぱら否定形の言辞を弄する。〔聞かないで〕、〔上手じゃない〕、〔燃えあがれなくて〕。これら否定形をもって象られた彼女の現在の身上にとっては、〔優しさ〕はとうに〔過ぎ去〕り、〔哀しみ〕さえが〔色褪せ〕てしまい、ただ〔失った夢だけが／美しく見え〕る。加えて、〔あんなには〕および〔あの頃は〕の箇所よりほか、この歌詞のなかで指示詞を同伴する表現が採用されていないことが、彼女がその知覚の窓口をほとんど塞いでしまっている事実を否応なく強調する。

さらにこのことは、脚韻を踏む英文で松本隆が綴った2コーラス目の歌詞においてとりわけ鮮明となる。〔Don't kiss me baby we can never be／So don't add more pain／Please don't hurt me again〕と歌唱される前半では、現在時制の動詞が否定語をともなって禁止事項を列挙する命令文が羅列される。ここではほとんど否定神学的に現在が表象されている。ここで現在は、行為の不在性、その実現の機会をあらかじめ剥奪され、潜在性のうちに埋没すべく運命づけられたことの不可能性、いわば実現の平面における穿孔として存在する。

ところが〔I have spent so many nights／Thinking of you longing for your touch／I have once loved you so much〕と歌唱される後半では、過去分詞形の動詞が肯定され、過ぎ去ってしまった〔時間〕を慈しむ。このとき、〔have spent〕と〔have once loved〕を述部に迎えた二つの文章について、前者の場合は副詞句のなかで間接的に、後者の場合は目的語として直接的に、いずれも〔you〕の語が関与してくる。つまり否定形で存在する現在、この穿孔は、かつては過去完了的な〔時間〕を借りて溢れんばかりの〔you〕で満たされてきたわけだ。否定語の存在と併せてこうした〔you〕の語の不在こそが、なにをもっても代置しきれない欠如を、穿孔を〔I〕の現在にもたらす。

しかも〔Thinking of you〕と〔longing for your touch〕の語句を並列させて夜ごと過ぎ去る〔時間〕の堆積を修飾する前者をめぐっては、ここで費やされた徒勞がほかならない現在分詞形のうちに表現されている。これらの語句は、改行をともなって〔I have spent so many nights〕と綴られる文章の主要素から切断され、現在分詞形のもと行為遂行的な性質を動詞に付帯させることによって、持続する思慕や希求の瞬間的な断

面を装ってみせる。にもかかわらず、過去分詞形の述部を備えた文章に従属し、そこに組み込まれるやいなや、むしろその行為遂行的な性質は、すでに遂行されて過去一般が回収した〔時間〕の厚みを参照させずにはいない。

たとえ〔なつかしい痛み〕を頼りに〔時間だけ後戻り〕したところで、もはやその〔痛み〕とは、更新される瞬間、その点的な現在のうちに実現される純粹な〔痛み〕の知覚ではないと同時に、〔ずっと前に忘れていた〕あの〔痛み〕そのものでもありえない。というのも、「そのイメージは必然的に、ただ一回で記憶力の内に記録されたのでなければなら⁴⁴⁾ず、「それは私の生涯の一つの出来事としてある。それは本質上日付をもち、したがってくり返すことができない⁴⁵⁾からである。〈SWEET MEMORIES〉の歌詞のことばの語り手による〔we can never be〕の嘆きは、すでに繰り返すことができない出来事のこの一回性について、彼女がきわめて自覚的であることの証左となる。

「そのすべての出来ごとを、輪郭、色彩、時間におけるその位置をもつ姿のまま彷彿する人格的記憶心象として⁴⁶⁾堆積させたこの〔時間〕の厚みのなかから、〔ずっと前に忘れていた〕その輪郭や色彩や香りや〔痛み〕など、古いイメージの個別性が抽出される契機となるもの、それは、どれほど些細で微妙な、いわば塵芥のように仄かで幽かな刺激であれ、まぎれもなく現在の瞬間における純粹な知覚にほかならない。この知覚と回想された〔痛み〕とのあいだにこそ、〔甘〕い感傷は浸入する。「私は過去の苦痛を想起しようとしてつとめればつとめるほど、現実にはそれを感じそうになる。しかしこのことは、回想の進展は、すでにのべたように、まさに物質化するところにあるのだから、なんとなくわかることである。問題は、苦痛の記憶がはじめから本当に苦痛だったのかどうかという点だ⁴⁷⁾。現在の瞬間が点的な光源となって焦点化し、そこに多重露光された古いイメージの諸層を、攪拌による相互的な摩擦や衝突をもって液状化させる感傷とは、確かに知覚され、またいったん遺漏なく記憶されたはずの出来事から、具体的な細部の鋭利な肌理を潜在性の深淵に沈降させる抽象化の作用である。

煌めく光から眼を背け、ざわめく声に耳を塞ぎ、粒立つ膚から手を離すとき、誰もが〔記憶〕のうちに自身を潜伏させずにはいない。換言すれば、〔記憶〕のうちに〔you〕の語を、さらにはそれとの〔若過ぎて

／悪戯に傷つけあった〕関係性のなかで〔I〕の存在性を保存しておく
そのためにこそ、この歌詞のことばの語り手は知覚を閉ざす。〔Don't
kiss me baby〕の言辞をとおして〔I〕が〔you〕の口唇との接触を拒絶
するのは、もはやこれがかつてのそれではありえず、再会した二人もま
たかつての二人には戻りようもないからである。つまり彼女は、来たる
べき〔kiss〕の一回性の実現をもってかつてのキスの一回性が参照され、
それらの差異のうちに思い出が上書きされてしまうことを懸念する。あ
らためて実現される〔kiss〕とは、これがどれほどかつてのあのキス
に似ていたところであれそのものではありえず、この事実が、すでに潜
在性のうちに回収されて実現しようにも実現できない〔記憶〕のなかの
思い出、そこに日付けとともに保存された出来事への、自身の口唇、そ
の知覚の癒着を彼女に感覚させるにちがいない。それゆえに、来たるべ
き行為の実現はあらかじめ禁止し、その権利を剥奪しておく必要がある
わけだ。

〔あの頃〕の二人のありよう、〔あんな〕二人の思い出を、これ以上な
にひとつ更新することなく、そのまま〔記憶〕のうちに保存しておくこ
と。したがって、〔don't add more pain〕や〔don't hurt me again〕の語
句が危惧してみせるのは、〔今〕ここで彼女自身が〔痛み〕を覚え、〔傷
つ〕くことではなく、〔記憶〕に保存された〔あなた〕との思い出が、
すなわち〔you〕の語と〔I〕の存在性が〔痛み〕、〔傷つ〕くことなの
である。実際、ここで否定語が付随させる〔more〕や〔again〕の語が、
思い出への上書きを拒否する彼女の姿勢を支持する。

その〔記憶〕のうちに潜在する〔なつかしい痛み〕や〔失った夢〕、
〔過ぎ去った優しさ〕や〔色褪せた哀しみ〕といった語句に刻まれた修
飾語の系列が反芻する、修飾される側の名詞の系列と彼女の〔今〕との
〔遠〕さ。この〔遠〕さとは、単なる計時的な隔たりの程度を示す定量
的な概念ではなく、ある実現としてひとつの可能性が完全に消尽され、
すでに現在のうちにはけっして出来しえないことの謂いであり、それゆ
えもはや純粋な知覚のうちにかたちとなって到達しようにも到達するす
べのない、絶対的な〔遠〕さのことである。

〈ガラスの林檎〉においては更新される現在の点的な瞬間のうちに収
縮して結晶化し、知覚の物質化として実現された歯や口唇、〔指〕は、
〈SWEET MEMORIES〉にあってはけっして出来しえない〔kiss〕や

[touch] の感触として〔記憶〕のうちに保存されている。知覚を閉塞させ、統覚的な人称性を失調させ、行動する主体性を無効化する〔記憶〕のこの絶対的な〔遠〕さは、流れない時間、推移しない季節、つまるところ永遠として存在する〈天国のキッス〉の光景、あの龍宮城の夏の庭へと私たちを送り返す。そして仮に、この永遠より〔もっと遠く〕へと〔連れて行〕くよう請願するとき、〔記憶〕から手渡される「玉手箱」⁴⁸⁾のなかには、たとえば「七百年の齢」⁴⁹⁾が「たたみ入れ」⁵⁰⁾られている。現在の瞬間が焦点化し、そこに多重露光された古いイメージの諸層は、たとえ過去一般のうちに極彩色のまま保存されていようとも、これが回想される過程で被る抽象化の作用をもって固有の色彩は多かれ少なかれ〔色褪せ〕、「この箱をあけて見れば、中より紫の雲三すぢ上りけり」⁵¹⁾。

〔記憶〕に保存された〔あなた〕との思い出に拘泥するあまり、現在の景色を描出することにほとんど頓着を示さない〈SWEET MEMORIES〉の歌詞のことばは、その語り手が〔あなたを見たとき〕にこころならずも〔時間だけ後戻り〕させてしまい、ここでわずかに匂い立つ紫の雲の兆しに塗れた〔あんなには燃えあがれな〕い〔今〕の告白をもって、色彩に乏しいなかこの紫の紗越しに〔色褪せた哀しみ〕を彩る。事物の具体的な存在性は、更新される現在の都合に沿ってこの紗越しに適度に捨象され、〔失った夢だけが／美しく見える〕ことになる。「まったく自発的で、保存することが忠実であるだけ、再生することは気まぐれ」⁵²⁾な古いイメージが不意に永遠から切り出され、流れる〔時間〕の渦中に否応なく組み込まれるやいなや、いかなる思い出も〔記憶〕のうちに保存されたそのままの状態ではいられない。紫の雲とともに思い出の〔時間〕は解凍され、〔若過ぎて／悪戯に傷つけあった二人〕の「二十四五の齢も、たちまちに變りはて」⁵³⁾るだろう。

そうした抽象化を被らせることなく、不変のまま〔記憶〕のうちに保存しておくそのためにこそ、〈SWEET MEMORIES〉では〔kiss〕が、〔touch〕が拒絶され、内容物が外気に触れて劣化しないよう密封されたはずの玉手箱の蓋がうっかり開放されることを禁忌とする。〔kiss〕を拒む彼女が固く閉じた唇、〔touch〕を避けて彼女がその掌に固く握り込んだ指先、玉手箱とはそうしたものの謂いである。

事実、やがて〔映画色の街〕で〔美しい日々が／切れ切れに映る〕ことになるのは、〔愛してた〕の台詞が実現されるとともに、新しい現在

に追い抜かれたなにかが〔過去形に変わ〕るその瞬間のことではなかったか。

註

- 1) 松本隆、『風街詩人』、新潮社（新潮文庫版）、1986、p.106.
- 2) 同上.
- 3) 同書、pp.12-13.
- 4) 同書、p.12.
- 5) 見崎鉄、『阿久悠神話解体 歌謡曲の日本語』、彩流社、2009、p.20.
- 6) 足立里見、「あとがき」、『ポスト歌謡曲の構造』所収、1986、p.236.
- 7) 松本、前掲書、p.110.
- 8) 同書、p.106.
- 9) 同書、pp.10-11.
- 10) 同書、p.10.
- 11) 同書、p.115.
- 12) 同上.
- 13) 同書、p.13.
- 14) 近年、私は、歌謡曲の歌詞のことはにできる限り密接に寄り添うかたちで、イメージが生成される次第をつぶさに考察し、その可能性の範疇を見定める作業を重ねてきた。2009年から2012年にかけては、第1シリーズとして「表象としての【夕暮れ】」全9篇を、2013年からは第2シリーズとして「【松田聖子】試論——歌謡曲の色彩——」5篇を、それぞれ『山口大学教育学部研究論叢』に発表しており、本稿は第2シリーズの先行5篇に直接的に後続する考察となる。これら既発表の諸論稿を、そこに引かれる歌詞群とともに、本稿に併せてご覧いただければ幸いである。なお、ここで言及されている〈秘密の花園〉および〈天国のキッス〉については、堀家敬嗣、「【松田聖子】試論——歌謡曲の色彩——Ⅱ-3」、『山口大学教育学部研究論叢』（第66巻第3部）所収、山口大学教育学部、2016、pp.251-262. を参照のこと。
- 15) 「詞は、メロディーという時間の流れに乗って、見えない空間から不意に飛び出し、宙に消えるといった工合の、書き言葉のように前後を確かめながら読んでいくという風にはいかない、極めて不安定なものだと言える。そんなとき、物語的な詞といったもうひとつの時間を不必要にだぶらせるよりも、やはりそういった時間の流れの上には、風景に隠し絵のようにはめこまれた空間的な人間関係を詞に乗せていった方が素敵ではないかと僕は考えた次第である」（松本、前掲書、p.15.）。
- 16) 同書、p.193.
- 17) シングル盤〈ガラスの林檎〉のB面として発表された〈SWEET

MEMORIES〉は、CM ソングに採用され、その「あまりの評判のよさに、ついにA面とB面が入れ替えられ、ジャケットも新しくして再発売されることになった」（中川右介、『松田聖子と中森明菜』、幻冬舎、2007、p.237.）。ただし、ここで中川が指摘するようなA面とB面の入れ替えの事実は確認できない。なるほどシングル盤のジャケットは刷新されたが、そこでは両曲のタイトルが同サイズのフォントをもって横書きで記され、〈ガラスの林檎〉は上に、〈SWEET MEMORIES〉はその下に位置したまま、発表当初の両者間の序列を維持する。

- 18) アンリ・ベルクソン、『物質と記憶』、田島節夫／訳、白水社、1999、p.150.
- 19) 大島建彦／注訳、『浦島太郎』、『御伽草子集』所収、小学館、1974、p.416.
- 20) 同書、p.417.
- 21) 〈オリーブの午后〉が収録され、杉真理・佐野元春との共作アルバムとなった《NIAGARA TRIANGLE VOL.2》での自作曲について、大瀧は、「あれは片面の『ロング・バケーション2』なわけ。（……）とともに、松田聖子の『風立ちぬ』のアルバムで片面分5曲を作ったから、それと完璧にシンメトリックにした。「風立ちぬ」は「オリーブの午后」、「一千一秒物語」は「白い港」、「いちご畑でつかまえて」は「ハートじかけのオレンジ」、「ガラスの入り江」は「ウォーター・カラー」。これをAB面として聞くと完璧なシンメトリーになってる」（萩原健太+湯浅学、「佐野元春×杉真理×大滝詠一インタビュー」、『レコード・コレクターズ4月号』所収、ミュージック・マガジン、2012、p.84.）と述懐し、《風立ちぬ》の自作曲群と《NIAGARA TRIANGLE VOL.2》の自作曲群とで構成されるこの仮想的な1枚のアルバムのなかで、片面の〈オリーブの午后〉が他面の〈風立ちぬ〉に照応することを吐露している。
- 22) 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.64.
- 23) 〈オリーブの午后〉における〔青い葡萄〕のみならず、そこで〔オリーブの樹〕に鈴生りの実までが〈野ばらのエチュード〉の〔青い葡萄の実〕と共鳴するほか、〈秘密の花園〉の〔青い〕あの〔月灯り〕となり、〈天国のキッス〉の〔青い椰子〕の実ともなる。〈野ばらのエチュード〉で〔風〕に〔ふる〕えた〔野ばら〕、〈秘密の花園〉の〔海に咲く百合〕、〈天国のキッス〉の〔熱帯の花〕、それもやはり、〈オリーブの午后〉における〔ライムの花とクローバー〕の変奏である。「二つの瞬間のあいだの有機的な紐帯だけが存在するのではなく、パトス的な跳躍もまた存在するのであって、この跳躍においては、第一の瞬間が第二の瞬間のなかに移行してしまうので、第二の瞬間は新たな力^{ポイナンス}を獲得するのである」（同書、pp.64-65.）。
- 24) ベルクソン、前掲書、p.153.

- 25) 堀家敬嗣、「表象としての【夕暮れ】第2章：〈赤い風船〉-a」、『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、p.268.
- 26) 同書、pp.268-269.
- 27) 風船が「柔軟に伸縮する自らの素材の特質を生かしてその表面に反映するのは、この皮膜の介在をもって活性化させる界面の両側から相対的に限定される、力学的な関係性のかたち」（同書、p.270.）である限りにおいて、いずれ「透き通ってゆく」皮膜にかろうじて「せつなさ」をもって「紅を注してゆく」よりほか界面を活性化するすべがない「ガラスの林檎たち」は、冷却され、凍結しつつある〈赤い風船〉となるだろう。そして「堀ちえみの〈夕暮れ気分〉の冒頭で「オレンジ」の色彩に「染まる」あの「小石」は、（……）《夢日記》においてピンク色に染まり始めた【風船】が、その内側で膨張していく夢の過重ゆえに飛翔することを放棄し、かといってそこに孕まれた夢がこの薄い皮膜を破裂させ、そこから噴出する力能も獲得できないまま、次第に乾涸び、夢とこれを包む皮膜とが癒着して凝固したすえの、きわめて硬質な結晶であるだろう。（……）つまるところ、これは夢の化石にほかならない」（同書、p.274.）。松田聖子の「ガラスの林檎」は、もっぱらその冷やかさにおいてのみ、したがってその透明度においてのみ、堀ちえみのこの「小石」と性質を異にする。
- 28) 「〈ザ・ベストテン〉で八月十一日に《探偵物語》から首位を奪ったのは、近藤真彦《ためいきロ・カ・ビ・リー》だった。三週にわたり首位を維持して、松田聖子《ガラスの林檎》に譲った。《天国のキッス》が七月二十一日の十位を最後に圏外に出ると、三週の空白で八月十八日に《ガラスの林檎》が三位で初登場していたのである。この曲は三週目で一位になり、二週にわたり維持した」（中川、前掲書、pp.227-228.）。〈ガラスの林檎〉の発表と期を同じくして松本隆から薬師丸ひろ子に提供された〈探偵物語〉の歌詞において、「透明な水の底」で「光」った「硝子の破片」に「気をつけ」るように忠告したもの、それもまた、ここでいう「やさしさ」であったかもしれない。
- 29) 〈スピーチ・バルーン〉における「吐息」や「風」については、堀家、前掲書、pp.268-270. を参照のこと。
- 30) ベルクソン、前掲書、p.159.
- 31) 同書、p.38.
- 32) 同書、p.170.
- 33) 同書、pp.91-92.
- 34) 事実、当初はシングル盤のA面として発表された〈ガラスの林檎〉は、しかしその歌詞の世界が透明さを傾向するあまり「何もかも」透視され、もはやその背後にB面として〈SWEET MEMORIES〉を隠蔽しとおせな

かったために、これとの両 A 面という体裁をもって自らのありようを再定義せざるをえなかった。

- 35) ベルクソン、前掲書、p.156.
- 36) 同上.
- 37) ドゥルーズ、前掲書、p.4.
- 38) ベルクソン、前掲書、p.39.
- 39) 同書、p.244.
- 40) 同書、p.169.
- 41) 同書、pp.91-92.
- 42) 同書、p.266.
- 43) ドゥルーズ、前掲書、p.3.
- 44) ベルクソン、前掲書、p.93.
- 45) 同上.
- 46) 同書、p.103.
- 47) 同書、p.153.
- 48) 大島、前掲書、p.423.
- 49) 同上.
- 50) 同上.
- 51) 同上.
- 52) ベルクソン、前掲書、p.103.
- 53) 大島、前掲書、p.423.