

椎名林檎における「歌」の解体と再生

石川伊織

Dissolution and Reconstruction of the “Song” by SHÉNA RINGÖ

Iori Ishikawa

I

1998年5月に《幸福論》ⁱでシングル・デビューしてから、2001年春に産休を宣言して活動を休止するまでのあいだ、椎名林檎の人気は急上昇といってもよかった。同年9月の2枚目のシングル《歌舞伎町の女王》は、オリコン初登場56位。1999年1月の3枚目のシングル《ここでキスして》は、同11位。同年2月のファースト・アルバム《無罪モラトリアム》は同2位。発売開始からヒットチャートの上位に登場するのが当然ようになって、2000年4月のセカンド・アルバム《勝訴ストリップ》では初登場1位を記録しているⁱⁱ。

こうした人気の背景には、ライブでの下着同然の衣装やらナースの制服、あるいは花魁の衣装といった、ある種コスプレともとられかねない衣装や、生理用品をステージ上からばらまくといった性的なパフォーマンスの効果もあったろう。そうした観点から椎名林檎にいかがわしさをみる批評もあったし、そうしたものを期待する一部のリスナー(?)がいたであろうことも想像に難くない。しかし、それだけでは、ヒットチャートの上位を維持し続けることは困難だ。しかも、椎名林檎の歌は難解で歌にくいのである。カラオケで素人でも歌えるというのがヒットの条件だ、というポップス界の常識からすると、明らかに椎名林檎の歌はこの条件

を満たしてはいないⁱⁱⁱ。

難解とはいっても、楽曲の構造が複雑であったりするわけではまったくない。2小節ないしは4小節からなる楽節が繰り返され、サビが入り……という古典的な構造はしっかり踏襲されている。歌詞をフレーズに詰めこむために小節が追加されたり、音楽的には無意味な変拍子が使われるといったことはほとんどない。そういう意味では、ドラムスをはじめとするリズム・セクションに技量がありさえすれば、確かにノリのいい8ビートの曲に仕上がるはずである。コード進行も転調もまったくもって古典的だ。主要3和音に副3和音が絡んで、これに経過音等の6度や7度の音が付け加えられるだけである。結果としてできあがる音楽は単純明快なものとなる。悪く言えば単調ですらある。

歌にくいとすれば、音程のとりにくい半音階の多用と、サビの部分での音程の跳躍といったメロディーの問題があり、さらにそのメロディーと組み合わせる言葉のフレージングという問題があるろう。しかし、この後者の問題は、歌詞の難解さとの相乗作用を引き起こしている。椎名林檎の作品の特徴は、実はここにある。椎名林檎による深読み禁止令^{iv}を無視して、あえて深読みを試みてみよう。

II

まず、最初のアルバム《無罪モラトリアム》の第一曲、〈正しい街〉の歌詞を示す^v。各行には楽節構造に対応した番号を振っておく。

〈正しい街〉

- (1) あの日飛び出した
此の街と君が正しかったのにね
- (2) 不愉快な笑みを向け長い沈黙の後
態度を更に悪くしたら
- (3) 冷たいアスファルトに額を擦らせて
期待はずれのあたしを攻めた
- (4) 君が周りを無くした
あたしはそれを無視した
- (5) さよならを告げたあの日 昏が一年後
- (6) どういう気持ちで
いまあたしにキスをしてくれたのかな
- (7) 短い嘘を繋げ赤いものに替えて
疎外されゆく本音を伏せた
- (8) 足りない言葉よりも近い距離を好み
理解出来ていた様に思うが
- (9) 君に涙を教えた
あたしはそれも無視した
- (10) 可愛いひとなら
捨てる程居るなんて云うくせに
- (11) どうして未だに
君の横には誰一人居ないのかな
- (12) 何て大それたことを夢見て
しまったんだらう
あんな傲慢な類の愛を押し付けたり
- (13) 都会では冬の匂いも正しくない
百道浜も君も室見川もない
- (14) もう我が儘など
云えないことは分かっているから
- (15) 明日の空港に
最後でも来てなんてとても云えない
- (16) 忠告は全ていま罰として現実になった
- (17) あの日飛び出した
此の街と君が正しかったのにね

確かに難解な歌詞である。言葉が尽くされていないとも言える。この歌詞から文法的に整合的な解釈によってなにか具体的なメッセージを取り出そうとしても、かなり無理がある。それでも、ある程度の解釈を加えるなら、ざっとこんなところではあろう。

まず、(1) のイントロと、(2) から (6) までの第一節。「あたし」は一年前に「君」の忠告も聞かずに「此の街」を飛び出した。止める「君」の忠告に対して、「不愉快な笑み」をうかべながら「長い沈黙」の後さらに態度を硬化させた「あたし」を、「君」はかなり暴力的なやり方で「責めた」(歌詞カードではここは「攻めた」となっている)。「君が周りを無くした」というのは意味不明であるが、いずれにしても、「あたし」は「君」の忠告を無視したのだ。それなのに、一年後に再会した「君」は「あたし」にキスをしてくれた。どうしたことだ……と、「あたし」は混乱する。

(7) から (11) の第二節。第一節の「長い沈黙」が、一年後には「短い嘘」の連鎖にかわっている。何を言っても嘘になる。嘘に嘘を重ねながら弁解して、しかしそれが「あたし」自身を追い込んでいく。「君」はそれに対して涙さえ流してくれる。なのに、「あたし」はそれさえ無視する。そして、「可愛いひとなら捨てる程居る」なんて強がり言う「君」に対して、「あたし」は心の中で、それじゃあもしかするとまだ「君」は「あたし」を愛していてくれるんでは……と妄想する。

そして、(12) 以降の最後の部分。いくらなんでも、それは大それた傲慢だ。でも、今「あたし」が暮らす「都会」では「あたし」は孤独だ。「都会では冬の匂いも正しくない」。都会には「百道浜も君も室見川もない」^{vi}。けれど、最後に一目会いたいから、明日空港まで来てほしいなんて、そんなずうずうしいことはいえない。あの日「君」の忠告が、今、罰として「あたし」に降りかかる。

ざっと、こういうことであろう。文法的な不整合のために意味不明な個所もある。だが、この詞が無内容であるとはいえない。そこには、読み取ることがある程度は可能な何らかのメッ

セージが、あるいは、読み込むことが可能な、または、深読みすることの可能なメッセージが、言いかえれば、聞き手が感情移入する際のよりどころとなる言葉の断片が大量にちりばめられているからだ。提示されているのは論理的に首尾一貫した文章ではない。それゆえ、論文を読む場合のような論理的整合性を手段とした読み込みである必要はない。むしろ、そうした読みはかえって、歌詞の喚起するイメージを抑圧するだろう。だから、歌詞の意味は明確でないほうがよい。この曲の歌詞は、そうした意味の明確さを欠いている。そのかわりに、イメージを喚起するさまざまな言葉の断片が、それも、意図的に採用された古風な言い回し、尋常ならざる表現、正確に使われているとは言いがたい学術用語などが、ある場合には論理的飛躍をともなつて、またある場合には形容矛盾や二律背反をともなつて、ちりばめられているのである。

こうしたテキストは、積極的に感情移入し、あえて深読みを行うことによって始めて、意味らしきものを語りだす。この歌詞を意味不明であると言う者は、あえて感情移入を拒否する者であり、深読みを忌避する者である。そういう者は椎名林檎の歌など聴かなければよい。しかし、にもかかわらず聴こえてきてしまう。深読みを拒否し、感情移入を忌避しているにもかかわらず、「意味」が聞こえてきてしまうのである。要するに、椎名林檎の歌は「耳につく(=憑く)」のである。

しかし、これは意図的なものだ。「耳に憑く」ように、椎名林檎の歌は巧妙に仕組まれている。歌詞と楽曲とが複合して意味が聞こえてくるように、それも二重の意味が聞こえてくるように、構造的に作られている。テキストは裏の意味を持つ二重化されたテキストなのである。そして、その裏の意味を顕在化させるための装置をしっかりと備えてもいる。

Ⅲ

裏の意味を顕在化させる装置は、リズムとイントネーションとのズレである。同じ曲のヴォーカル譜を示しておこう(譜例1) vii。

4/4拍子であるから、最も強い拍は1拍目

であり、若干強い拍は3拍目である。そこで、先ほどの歌詞を音節に分け、すべてを平仮名で表記して、曲の各小節の1拍目に当たる音節には二重下線を、3拍目に当たる音節には一重下線を引いておこう。また、シンコペーションが多用されているから、これら強拍の直前の拍にはみ出して、1拍目、3拍目とタイで結ばれている音も強拍と考えて、上述の記号を振ることにしよう。そして、メロディーの1フレーズ(1小節ないしは2小節のまとまり)を(/)で区切ることにしよう。すると、歌詞は次のように歌われていることがわかる。

- (1) あのひと びだした /
 C このまち ときみ がただ
しかつ たのに ね /
- (2) ふゆ かいなえみ をむ / けな
 A がいちゃんも くの /
 あと たいどをさ らにわる
くした ら /
- (3) つめ たいあすふ あると / にひ
 A' たいをこす らせ /
 てき たいはずれ のあたし
をせめた /
- (4) きみが まわりを なくした /
 B あたし はそれを むした /
- (5) さよなら をつけ た /
 C あの日の くちび るがい
ちねん ご /
- (6) どーいう きもち で /
 C' いまあた しにき すをし
てくれたのか な /
- (7) みじ かいうそを つな / げあ
 A かいものに かえ /
 てそ がいされゆ くほんね
をふせ た /
- (8) たら ないことば より / もち
 A' かいきよりを この /
 みり かいできてい たように
おもうが /
- (9) きみに なみだを おしえ た /
 B あたし はそれも むしし た /

譜例 1

E G#m C#m B
 E G#m C#m B [C] E G#m C#m
 C#m C#m B#m A Am B
 このまちと ばあさん だれ しゃべった のに
 E
 E [A] Em Em D Ca7 B7 Em
 しゃべり だれが しゃべり だれが しゃべり だれが しゃべり
 Em D Ca7 B7 [A] Em D Ca7
 しゃべり だれが しゃべり だれが しゃべり だれが しゃべり
 Ca7 B7 Em D Ca7 [B] B7
 しゃべり だれが しゃべり だれが しゃべり だれが しゃべり
 Ca7 D Em# Ca7 D B7
 しゃべり だれが しゃべり だれが しゃべり だれが しゃべり
 B7 [C] E G#m C#m C#m B#m
 しゃべり だれが しゃべり だれが しゃべり だれが しゃべり
 A Am B [C] E G#m C#m
 しゃべり だれが しゃべり だれが しゃべり だれが しゃべり
 C#m C#m B#m A E G#m Am B E
 しゃべり だれが しゃべり だれが しゃべり だれが しゃべり
 E Em Am B
 しゃべり だれが しゃべり だれが しゃべり だれが しゃべり
 C[D] D Em C D Em
 しゃべり だれが しゃべり だれが しゃべり だれが しゃべり
 Em C D Em#
 しゃべり だれが しゃべり だれが しゃべり だれが しゃべり
 C D B7 G#m
 しゃべり だれが しゃべり だれが しゃべり だれが しゃべり
 Coda Am B7 [C] E G#m C#m C#m B#m
 しゃべり だれが しゃべり だれが しゃべり だれが しゃべり
 A Am B [C] E G#m C#m
 しゃべり だれが しゃべり だれが しゃべり だれが しゃべり
 C#m C#m B#m A Am B
 このまちと ばあさん だれ しゃべった のに
 E E#m

- (10) かわいい ひとな ら／
 C すてるほ どーいる なんてい
うくせに／
- (11) どーして いまだ に／
 C きみのよ こーには だーれひ
とりい ないのか な／
- (12) なんて だいそーれ
 D たーことをゆめみて
しまったんだらう／
あんな こーまんな
たーぐいのあいをお
しつけたり／
- (13) とかいではふゆの
 E においもただしく ない／
 も もちはまもきみも
むろーみがわーも ない／
- (14) もうわが ままな ど／
 C いえない こーとは わーかあ
ているか ら／
- (15) あすのく うこう に／
 C さいごで もーきて なーんてと
てもい えない／
- (16) ちゆーこく はすべ て／
 C いまばつ とーして げんじつ
になっ た／
- (17) あのひと びだし た／
 C このまち とーきみ がーただ
しかっ たーのに ねー／

楽譜と照合すればわかるが、形式はC' + A A' B C C' + A A' B C C' + D E + C C C C' である。このそれぞれが、上記の(1)から(17)までの楽節に対応している。繰り返されるのが、前奏にもなっていたCないしはC'であるが、印象的なのは実はこれではなく、Aである。メロディーの切れ目が歌詞を構成する単語の切れ目とまったく一致していない。しかも、音楽の構造上要請される強拍と弱拍の交替も、歌詞のフレーズとは一致しない。そして、各小節冒頭の強拍はすべてaiという頭韻を踏む。

詳しく見てみよう。Aの旋律は、4拍目のシ

ンコペーションから始まり、次の小節の3拍目まで1つのフレーズを形成する。弱起の4拍目は、16分音符2つと8分音符からなり、この特徴的なリズムの裏拍にあたる8分音符がシンコペーションして、結果的に強拍となっている、という構造である。先行する2つの16分音符でたたみかけられるように引き出されるこの強拍が踏むaiの韻は、単に1拍目の強拍で韻を踏んだ以上に強調されることになる。ところが、この旋律に乗せて歌われる歌詞の方の1フレーズは、次の4拍目の最初の16分音符まで続いている。意味のまとまりと音のまとまりが分断されているのである。

日本語のアクセントはストレス・アクセントではないから、強拍・弱拍の交替と言葉のアクセントとを単純に関連付けることはできない。しかし、自立語に強調点が置かれることで文節構造がはっきりする、とまでは言えよう。つまり、「ふゆかいな・えみを・うかべ・ながい・ちんもくの・あと……」と発音されることではじめて、「不愉快な笑みを浮かべ、長い沈黙の後……」という漢字仮名混じりの文章が想起されるのだ。しかし、旋律の構造が要求するアクセントに従うと、「ふゆ・かいなえみ・をむ・けな・がいちんも・くのあと……」と聞こえてしまう。それが、さらにaiという押韻で強調されるのである。

このai=「あい」を何と解釈しようとも、それは聴き手の想像力の問題ではある。「愛」でも、「哀」でも、「相」でも、あるいは「遣い」でもよい。とはいえ、虚勢を張って「此の街」を飛び出した「あたし」が、自分のやったことの過ちを知りながら、にもかかわらず、再会した「君」に向かってなおも虚勢をはり、さらに、そうしなければ「君」に傲慢な愛を押し付けることになるのだ、と思いつつ、その裏で、「あい」「あい」「あい」と強拍で頭韻を踏みつつ繰り返している、ということが歌から読み取れていれば、この歌の理解のためには充分であろう。一見難解な歌詞の、文字で表記された表面上の意味、したがって、テキストから文法的に読み取れる論理的・合理的・整合的な意味とは異なった、裏の意味ないしはイメージが、旋律と韻とアクセントとを通して立ち上がってくるのだ

譜例 2

ということである。

Ⅳ

もうひとつ、2枚目のアルバム《勝訴ストーリー》に収録されている〈罪と罰〉の前半の譜(譜例2)^{viii}と歌詞を示しておこう^{ix}。

〈罪と罰〉

頬を刺す朝の山手通り
煙草の空き箱を捨てる
今日もまた足の踏み場は無い
小部屋が孤独を甘やかす

「不穏な悲鳴を愛さないで
未来等 見ないで
確信出来る 現在(いま)だけ 重ねて
あたしの名前をちゃんと
呼んで身体を触って
必要なのは 是だけ 認めて」

.....

注目すべきは13小節4拍目から22小節目である(譜例2の【A】)。この歌詞について、先の例にならって強拍を示すなら、こうなる。

ふ おん¹な²ひ めい³を⁴あ⁵い⁶ /
さ ない¹で²み らい³な⁴ど /
み ない¹で²かく³し んで⁴きる
い まだ¹け²か さね³て /
あ たし¹の²な まえ³を⁴ち⁵ゃ⁶ん /
と よん¹で²か らだ³を /
さ わっ¹て²ひ³つ⁴よ うな⁵の⁶は
こ れだ¹け²み とめ³て /

「ない」「らい」「ない」と、ここでもaiの韻が執拗に踏まれる。語頭からアクセントがずれているのも、先の例と同じである。先行する8小節のへ短調の旋律が、中央のCからオクターブ上のCまでの広い音域にわたって分散和音のような跳躍の多い音程で歌われるのに対して、この部分に入るとわずか4度の音程の中を旋律が上下し、しかも、アクセントがあってaiの韻を踏んでいる拍はすべて、E(へ長調のSi)の音である。先行する8小節がへ短調で、この部

分にはいったところでへ長調に転調しているのであるが、強拍のaiの音は、そのへ長調のトニックであるFへの導音で、しかも、主音のFはことごとく弱拍なのである。へ短調の旋律が心の動揺を、へ長調の旋律が不安を暗示しているとみることでもできよう。繰り返されるaiの音がどれも、否定的な意味の語を構成する音節であることも、こうした雰囲気を補強しているといえるだろう。

へ短調部分の歌詞が客観描写の地の文であるのに対して、へ長調部分は「あたし」による主観的な訴えかけである。孤独についての事実描写が動揺するへ短調で示された後、孤独からの解放を求める1人称のSOSが、トニックへの解決を求めるE音でaiを執拗に繰り返しつつ、へ長調で提示されるのである。

解放の方法も重要である。誰かから「名前を呼ばれること」、誰かに「体を触ってもらうこと」、必要なのは「これだけ」だ。最後の「認めて」は、「必要なのはこれだけであることを認めよ」という意味でもあれば、「私の名前を呼んで、私の体に触って、そうやって私の存在を認めよ」という意味でもある。さらに、「私が認められていること」をその行為を通して当の「私」に確信させてくれ、という意味でもある。「認める」というのは、単に他人から認められるだけでなく、他人から認められることを通して、認められている自分を私が確信することではじめて完結する、自己確認の行為だ。したがって、それは「私」一人では完結しないのだ。

しかし、では、名前を呼ばれ・体に触られることで自己確認は完結したのだろうか？ おそらく、その答えは否である。なぜなら、心ないしは精神という厄介なものと生身の己の身体とが一体のものであるという実感が欠けているところでは、触られても名前を呼ばれても自己確認はできないからだ。ステージ上のアイドルとして「椎名林檎」という名前を選び取ったということは、いくら名前を呼ばれても自分との同一化には至れなくなる道を選んだということだ。アイドル・椎名林檎は分裂を生き続けるしかない。椎名林檎を演じ続けるしかないのだ。産休宣言の前後に、「もう椎名林檎は辞める」

と、引退とも芸名の変更ともつかぬ発言をしていたことから、希求とその実現不可能性との相克がうかがえる^x。楽曲から聴こえてくる意味と歌詞の意味との分裂ないしは二重化は、歌詞の内容そのものの構造に、そして椎名林檎という存在そのものの構造に、正確に対応していたといわなくてはならない。

V

こうした操作を、椎名林檎はおそらく意図的に遂行している。発話における音情報としてのテキストが曖昧化するというのが、意図せざる結果であったのなら、それを助長するような操作をことさらに行使するわけがない。「此」「何処」「居る」「無い」と執拗に漢字を使うのも、同音異義語がたくさんあることを承知で漢語を多用するのも、歌詞カードを見なくては分からない鍵括弧の使用も、旧仮名遣いだがいの表記も、すべてこの一連の意図的な操作によることだ。だが、他方で、この操作はたんなる語呂合わせに墜する可能性もはらんでいる。おそらくはこれも意図的にやっていることであろう。

次に引くのは〈丸の内サディスティック〉の歌詞である^{xi}。

〈丸ノ内サディスティック〉

報酬は入社後並行線で
東京は愛せど何も無い
リックン620頂戴
19万も持って居ない 御茶の水
マーシャルの匂いで飛んじやって大変さ
毎晩絶頂に達して居るだけ
ラット1つを商売道具にしているさ
そしたらベンジーが肺に映ってトリップ

最近では銀座で警官ごっこ
国境は越えても盛者必衰
領収書を書いて頂戴
税理士なんて就いて居ない 後楽園
将来僧に成って結婚して欲しい
毎晩寝具で遊戯するだけ
ピザ屋の彼女になってみたい

そしたらベンジー、あたしをグレッチで殴^ぶって

青 噛^いんで熟^いって頂戴
 終電で帰る^いってば 池袋

ここでは、語句の意味の解説が必要になる。「リッケン620」は椎名林檎愛用のギターの名前。「マーシャル」はエレクトリック・ギター用のアンプのメーカー名。「ラット」は椎名林檎のプロモーション用ペーパーの誌名。ギター用エフェクターの名前からとったものである。「ベンジー」はブランキー・ジェット・シティのヴォーカル、浅井健一の愛称。「グレッチ」もギター・メーカーの名前。……要するに、この歌詞にちりばめられた素人には意味不明のカタカナはすべて、ポップス業界の業界用語であるということになる。当然、自分でもバンドをやっているという者以外、ほとんど理解不能であろう。「正しい街」の場合、難解さは歌詞の言葉足らずな面からくるものであった。しかし、「丸の内サディスティック」では、わからない単語が意図的に使われているのである。

言葉足らずであるなら、文法的な意味で情報が不足しているところや語の無意識的なしは意図的な誤用を解釈していけば、それぞれの受け手なりの解釈をくらすことも可能であろう。その際には、記された情報がいかに不十分であるとはいえ、歌詞カードはそれなりに意味を持つ。

一般に、日本のポップスは、歌唱だけでは歌詞の内容がはっきりしない。同音異義語が多いという日本語の特徴もその理由であろうし、言葉のイントネーションとメロディーとがうまく合致している曲ばかりではないということも理由になるだろう。音が聴き取れても、それをどう漢字表記すべきかがわからない。可能性がいくつもあって、意味を限定できない。そこで、歌詞カードが必要となるわけである^{xii}。

しかし、椎名林檎の場合、こういう一般的状況に加えて、意味を判断するための重要な要素であるアクセントが、曲の旋律によって極端に捻じ曲げられる。その結果、もはや歌唱からは何を歌っているのかわからないというだけでな

く、耳からの音声信号と歌詞カードからの文字情報とが二重の、別のイメージをもたらす、ということにすらなっている。

ところが、「丸の内サディスティック」では、表の文字情報にも意味不明の単語が並ぶのだ。こうなると、もはや歌詞カードすら意味をなさなくなる。歌詞カードを読んでも、歌詞の内容はまったく理解できないのだ。上述の解説も、もちろん歌詞カードから採録したものではない。これは音楽雑誌の椎名林檎特集号に掲載された用語辞典^{xiii}と、バンド用スコア^{xiv}にある使用楽器の説明から引いたものである。そうなると、表の意味が希薄ないしはまったく存在しないままに、あるいは一部の特殊な人間にしかわからぬままに、裏の意味ないしは音声によるイメージが一人歩きし始めることになる。

たとえば、「リッケン620頂戴 19万も持って居ない 御茶の水」のところは、次のように歌われる。

りっけん せつくすつー
 おーちよう だーい
 じゅうきゅう まーんもー
 もってい ないおちやのみ ず

歌詞カードにはない情報を大量に投入して解釈するなら、こうなるであろう。東京のJR御茶ノ水駅から駿河台下へと明治大学の前を通って下る道沿いには、エレキギターを扱う楽器店が多数軒を連ねていて、そこへギターを買いに行つてRickenbacker 620というギターを見つけたのだが、なんと19万円もする。そんなお金、もっていない……というわけである。けれども、たとえ「リッケン620」がギターの名前だとわかっていたとしても、この歌い方からそれを連想することは無理だろう。「620」の100の位は「せつくす」と聴き取れるからである。

そうして耳から入ってくる音にのみ傾聴してイメージを膨らませると、この歌は相当に危険な内容をはらんでいるように聞こえる。「毎晩絶頂に達して」いて、「肺に映った(移った?)」りして、「トリップ」である。そして、「グレッチで殴(ぶ)って」欲しいのだ。最後の「青噛んで熟(い)って頂戴」は、まったく同じ音で

発音される別の猥褻な文章の言い換えである。もともとはこちらのテキストであったものを、歌詞カードに収録するに際して椎名林檎自身が自主規制したらしい。つまり、ここでは印刷された歌詞カードがあらかじめ伏字にされているのであって、耳から入ってくる性的な、あるいは薬物中毒を連想させる響きの方が、実は本当のテキストである、ということになる。こうして、表面上のテキストは単なる語呂合わせの単語集と化すのである。

これが極端まで行くと、《勝訴ストリップ》に収録されている〈ストイシズム〉のようなことになる。バンド・スコアには、「*この曲は、歌詞表記が困難なため、コード付き歌詞は省略しました」と記されている^{xv}。歌唱は、他の曲の歌詞の逆回しであるとか、その他の意味不明な鼻歌の合成から成り立っている。その意味不明な音の散乱の中から聞こえてくるのは、「あなた きれい すてき きらい つよい よわい……」といった言葉の断片だけだ。

こうした現象は、歌詞それ自体で何らかの意

味を伝えるのを放棄してしまったようなフレーズでも見て取れる。その良い例が、英語で歌っている個所である。〈茜さす 帰路照らされど…〉の3番のリフレンを示しておこう。

I PLACE THE HEADPHONES
ON MY EARS AND LISTEN
SOMEONE SING A SONG.
I FEEL SO BLUE
NOW DARLIN' PROMISE ME AND
PLEASE TELL ME SOMETHING
WORDS TO SOOTHE
I DON'T WANNA CRY

このフレーズは次のように歌われる(譜例3)^{xvi}。

これをこれまでの表記法に倣って示せば、こうである。

I PLACE THE HEADPHONES ON
MY EARS AND LISTEN
SOMEONE SING A SONG.

譜例 3

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six staves of music. The lyrics are written below the notes, with some words underlined to indicate emphasis. Chord markings are placed above the staff lines. The lyrics are: "I PLACE THE HEADPHONES ON MY EARS AND LISTEN SOMEONE SINGS A SONG. I FEEL SO BLUE NOW DARLIN' PROMISE ME AND PLEASE TELL ME SOMETHING WORDS TO SOOTHE I DON'T WANNA CRY". The chord markings include Bm7, E7, A7, Gm7, A(onB), E7, Gm7, E7, A7, D7, Fm, E7, E7, A7, Gm7, A(onB), E7, A7, Gm7, E7, A7, Dm7(b9), G7, and Cm7.

**I FEEL SO BLUE
NOW DARLIN' PROMISE
ME AND PLEASE TELL ME
SOMETHING WORDS TO SOOTHE
DON'T WANNA CRY I
DON'T WANNA CRY**

これでは、耳で聴いた英語(?)を理解するのはおよそ不可能であろう。歌われているテキストは、歌詞の1番で日本語で歌われていた内容を要約して英訳したものである。したがって、ここで歌われる情報はすでに提示済みであるがゆえに、このテキストが正確に聞き取られるかどうかには意味がない。この個所の英語は飾りであり、「英語のテキスト」は、聴き手の耳に達する段階ではむしろ「なにやら英語のようなテキスト」となり、したがって、効果音化してしまっているのである。

VI

産休明けの最初のリリースは2002年5月27日の2枚組カバーアルバム《唄ひ手冥利〜其ノ巻〜》xviiであった。2003年1月22日にはシングル《茎 (STEM)〜大名遊ビ編〜》xviiiとDVD《短編キネマ 百色眼鏡》xixが発表され、さらに同2月23日には3枚目の自作アルバム《加爾基 精液 栗ノ花》が続く。2003年にはさらに、5月27日にDVD《賣笑エクスタシー》xxが、11月25日にはシングル《りんごのうた》xxiが、12月17日にはDVD《Electric Mole》xxiiが発表されている。

2003年の一連の作品には明らかな共通性が見られる。これらの中心に位置するのは《加爾基 精液 栗ノ花》である。タイトルは「カルキ・ザメン・クリノハナ」と発音する。もちろん、これらの匂いの類似を連想しての命名であろうが、しかし収録曲はこのタイトルほどに性的な含みのあるものではない。むしろ、CDジャケットのデザインからして、死と葬送を強くイメージさせるものである。歌詞カードの表・裏の表紙には葬儀に用いられる茶器・茶菓が黒をバックに描かれている。ページを繰ると、黒紋付の和服で白い菊の花束(もちろん仏花である)

を手にした椎名林檎、あるいは白の遍路姿で4弦の琵琶や錫杖や数珠を手にした椎名林檎が、無表情で写っているのである。

全11曲は、真ん中の6曲目《茎》を中心に前後が対称になるように配されている。1曲目《宗教》に対しては最後の11曲目《葬列》が、2曲目《ドッベルゲンガー》に対しては10曲目《ポルターガイスト》が、3曲目《迷彩》に対しては9曲目《意識》が、4曲目《おだいじに》に対しては8曲目《おこのみで》が、5曲目《やつつけ仕事》に対しては7曲目《とりこし苦勞》が、という具合である。曲名や内容の点でも、楽器編成や編曲の点でもそれぞれは対になっている^{xxiii}。とはいえ、この対応関係は、作曲家・演奏者=椎名林檎が言っているほど明瞭ではない。むしろ、奇妙な対応関係と齟齬とがCD・DVD相互の間に存在している。

まず、シングル《茎 (STEM)〜大名遊ビ編〜》であるが、ここには、《加爾基 精液 栗ノ花》から、3曲目《迷彩》と6曲目《茎》と9曲目《意識》が、この順番で収められている。しかし、これらはアルバムからのシングル・カットではない。アルバムに先行して発表されているばかりか、《茎》の歌詞は英語であり、各曲の長さも微妙に異なり、編曲も違う。まったくの別テイクなのである。つまり、この3曲は《迷彩》-《STEM》-《意識》なのであって、《迷彩》-《茎》-《意識》ではないのである。

しかも、このシングルは、同じ日にリリースされているDVD《短編キネマ 百色眼鏡》の内容とオーバーラップしている。CDは音楽データのトラックとPC用の動画と写真とテキストのトラックとからなり、後者は《短編キネマ 百色眼鏡》の解説になっているのである。

DVDのジャケット裏面の粗筋を引用しつつ補筆して、《短編キネマ 百色眼鏡》の内容を示しておこう。

おそらくは昭和初期、「警察幹部、駒形からある疑いをかけられている舞台女優、葛城楓の身元調査を依頼された天城(おそらく私立探偵)は、調査中に予期せず楓と芝居小屋で鉢合わせをしてしまう。そしてこれをきっかけに、身分を明かせぬまま楓に近づこうとする。彼女の抗いがたい魅力に深くひかれ、誘われるがままに

たびたび楓宅を訪問。天城は、好奇心と使命感から真夜中に張り込み、彼女が独り暮らす部屋を壁穴から覗き込む。そこで彼の見た予想外の光景とは……」ということなのだが、その予想外の光景とは、楓の部屋だと思って覗いたその部屋にいたのが、楓ならぬ、椎名林檎演ずるところの「謎の女」だった、というものだ。謎の女は、天城の覗きなどお見通しで、そんなところから覗いてないで、入っただけで誘う。私が誰だかわからないなら、お好きなように名づけなさい。さあ、私をなんと名づけるの？……と。顔かたちも立ち居振る舞いもまったく異なる夜の謎の女は、昼の楓と同一人物なのか、天城には見当もつかない。なんと名づけていいのかわからない。昼の楓とはまるで違う人物に見えるが、なぞの女は昼に楓宅であったことをすべて知っている。混乱して、壁を乗り越えて中に入ることもできず、名づけることもできぬまま、日を重ね、駒形から調査結果の催促を受けたその夜、楓も謎の女も忽然と姿を消すのだった。

短編キネマのテーマが「アイデンティファイ」と「名づけ」にあるのは明白だ。天城にとって、「名づけ」ることは昼の楓と夜の謎の女とを「アイデンティファイ」することである。天城にはこれができない。しかし、それができないということは、同時に、天城自身が自らを「アイデンティファイ」できず、自らを「名づけ」られないということでもある。謎の女からの「お好きなように名づけなさい」という誘惑は、自分自身をアイデンティファイせよという命令でもある。

真っ赤な部屋の赤い燈の中に赤い襦袢姿で座る謎の女の誘惑が性的な誘惑であることは明白だが、これに対して天城は優柔不断な態度しか取れない。他人と性的な関係を取り結ぶということは、関係に入ろうとする個人の人間を決定する。いかなる関係も取り結べないということは、それはいかなる意味でも個人ではない、ということだ。楓に引かれる気持ちを告白することもできず、謎の女の性的な誘惑に応じることができず、しかも（と言うべきか「当然」と言うべきか）、駒形から依頼された「仕事」をビジネスライクに遂行することもできない天城。

しかも、そのことを登場人物のすべてに見抜かれていながら、これを天城本人だけが自覚できずにいるのである。

VII

文字テキストと音声との二重化はここでも顕著だが、それに加えて、同一の楽曲が、片や死のイメージに染め上げられた一群の作品としてCD化されるとともに、片や「名づけ」の問題を主題とする短編キネマを構成する部品としてDVD化される。こうして、曲の発するメッセージは二重化どころか四重化すらしたのである。

しかし、重層化はこれだけには留まらない。《莖 (STEM) ~大名遊ビ編~》と《短編キネマ 百色眼鏡》の初回プレス版購入者を抽選で招待したコンサートが、《加爾基 精液 栗ノ花》発売日の2月23日に、東京の九段会館で開催されたが、この日の実況録画がDVD《賣笑エクスタシー》として公開されている。ここでは、《加爾基 精液 栗ノ花》から6曲と旧作の《歌舞伎町の女王》、さらにフランス語で《枯葉》が歌われているが、バックは全員黒のタキシードに身をつつんだアコースティックのオーケストラである。そうかと思えば、2003年9月27日の武道館ライブを中心とするDVD《Electric Mole》では、デヴュー・シングルから最新作までの曲を満遍なく20曲以上も収録しているが、こちらのバックは、これまでずっと椎名林檎のバック・バンドを務めてきたメンバーによるものだ。しかも、このとき椎名林檎は、振袖を着てマイクスタンドを掴んで（都はるみさながらに）武道館のステージを歌いまわるのである（ちなみにバンドは全員ゆかたの男性）。

こうして改めて思い知らされるのは、ステージはそもそもが演技の場なのだということ、それもライブのステージは一回一回がまったく異なった演技の場となるのだという、きわめて当たり前の事実である。ベンヤミンが「複製芸術」と呼んだ20世紀の芸術メディアは、同じ演奏・同じ演技を何度でも再現可能にした。そのため、我々は演技が一回きりのものであることを忘れしまう。この常識化した錯誤を、2003年の椎名

林檎の一連の作品とライブ・パフォーマンスは叩き壊すのである。重層化したテキストの意味は、実は書かれた歌詞によって判明するのではなく、聴こえてくる音によって判明するのではなく、ステージの上と下との応答によって作り上げられてくるのだ。ここから翻ってCDやDVDの記録媒体を考えた時、文字テキストと音との間での意味の二重化は、また別の意義を持つようになる。すなわち、この二重性・多義性・曖昧性は、単なる複製品であるはずのCD・DVDに接するときさえ、リスナーに読み込みと深読みとを強要するのである。これが、複製芸術からは失われることが当然の_AURAを、微弱な力ではあれ再生産させる。深読み禁止令にも関わらず、深読みが椎名林檎のテキストの本質を支えている。

VIII

IVで提起されたのは、椎名林檎の希求にもかわらず、「名前を呼ばれ・体に触られること」で自己確認が完結するのかという問いであった。しかし、この問いには、「本当の自分」と「嘘の自分」という対立が自明のこととして前提されている。だからこそ、希求は実現し得ない。なぜなら、「本当の自分」も「嘘の自分」も本当には存在しないからだ。

「本当の自分」が実感できる私の生身の肉体であり、あるいは自己認識のよりどころである私の名前であるとすれば、「嘘の自分」とは、他人から見られ、誤解され、曲解されている自分ということになる。この両方の「自分」の乖離を調停することができるのであれば、自分を誤解し、曲解している他人が、「本当の私」である生身の私・身体性を伴った私を認識し、わたしの名前を正しく呼ぶことが必要だ、ということになる。それがここでの希求というものだ。産休以前の椎名林檎の疲労は、じつにこの乖離と希求実現の不可能性にあったといってよい。

しかし、演じることを選んだ者は、演じ続けるしかない。この希求を満たすには演技を放棄するしかないのだから、希求は断念されざるを得ない。ではどうするのか。「本当の私」がいてその「私」が「演技している」のではなく

て、すべての「私」の現象が「私の演技」に他ならないと自覚すること、「本当の私」など存在しないのだと自覚すること、これ以外にはあるまい。「私」はすべからず演技であって、私の演技の総体が「私らしさ」と呼べるようなある種のイメージを、見ている者の側に生じさせるのである。しかし、それを実体化して「本当の私」と取り違えてはならない。

「本当の私」が存在すると錯覚しているからこそ、それが曖昧な今の自分を「嘘の自分」であるとみなすのである。「本当の私」など存在しないと自覚すれば、私の「私」性が曖昧であってもそれは当然のこと、それが問題だとは誰も考えないはずだ。「本当の私」が見えないからそれを探すのだという、いわゆる「私探し」は、したがって不毛である。《短編キネマ 百色眼鏡》の謎の女は、もはや「私の名前を呼んで!」とは言わない。逆に、「私に名づけなさい」と天城に求める。「名づけた通りの者になってあげるから」というのである。これこそ、「演技」というものだ。しかし、謎の女に名づけるということは、天城が天城自身に名づけることでもあった。天城が自分の身の処し方を決断するということでもあった。だから、それができぬ天城は逃げ出すのだ。演技は媚ではない。演技は、演技を求める側の肉を殺ぎ、骨を斬るのである。以前の椎名林檎が演技する自分に違和感を抱いていたとすれば、そうした違和感から椎名林檎は自由になったのだ。

それでも名づけられない天城に業を煮やしたのか、椎名林檎は自身の誕生日である2003年11月25日に自分で答えを出してしまった。シングル《りんごのうた》である。

〈りんごのうた〉

わたしのなまえをおしりになりたいのでもいまでもいさせなくてかなしいのです

はたらくわたしになづけてください
およびになってどうぞおすきなように
5月にはなをさかす わたしに にあいのなを

あけびがひらいたのはあきいろのあいずでしよ

う

きせつがだまってさるのはさびしいですか

なみだをふいてかおをあげてください
ほらもうじきわたしもみをつくります
ふゆにはみつをいれて あなたに おとどけし
ます

わたしがあこがれているのはにんげんなのです
ないたりわらったりできることがすてき

たったいまわたしのながわかりました
あなたがおっしゃるとおりの「りんご」です
おいしくできたみから まいとし おとどけし
ます
めしませ
つみのかじつ

もはや説明の要はないであろう。他者との関係でとる自分の態度を「演技」と言うなら、私の行為はすべて演技である。個人というのが関係性の総体である以上、「私」とは演技の総体でしかない。しかし、これを積極的に読み替えるなら、「私」とは「私が演じたところの者」の総体であって、すなわち、私が作ったこと・私が為したことの総体が「私」なのである。だから、演技と呼ぼうがなんと呼ぼうが、私は「おっしゃるとおりの「りんご」」なのである。ただし、罪の果実という「りんご」なのだが。

椎名林檎のプロモーション・ペーパー「RAT」の「2003其の六」^{xxiv}は、〈りんごのうた〉を解説して、彼女が伝えたいことからは、「リスナーがこの曲を頭の中で転がしながら考えることによって成立する内容」だと指摘している。その通りだろう。ライブ・パフォーマンスに参加してであれ、ウォークマンのヘッドフォンを通してCDを聴いてであれ、聴き手は聴き手自身にとっての「じぶんのなまえ」を問われているのである。

IX

ポピュラー音楽はほとんどすべてが声楽、つまり歌である。そもそも純粋器楽曲というのは、

楽器の性能が高度に発達し始めるまでは考えることすらできなかった。そういう意味では、音楽というのは西欧近代を除けば圧倒的に「歌」だったのである。だが、歌には歌詞がなくはならない。では、言葉と音楽とはどのように結び付けられるべきか？

だが、例を挙げれば、ジャン・ジャック・ルソーはこのような考えかたには否定的だったようだ。言葉と旋律を結びつけるのではなくて、言葉の自然な抑揚が旋律に発展するのでなくてはならない。そしてこうしてできあがる旋律こそが、音楽では一番大切なのだ。これをルソーは「旋律の純一性」と呼ぶ。しかし、言葉は音楽の足かせにもなる。言葉のない器楽ならば可能であるような、純粹に音楽的なさまざまな試みは、旋律の純一性の観点からは退けられるだろう。事実、ルソーのこの主張は、和声法の大家ラモーとの対決を背景に展開される。

同様の事情は、たとえばヘーゲルの『美学講義』にも現れる。この場合は、対決の相手はベートーヴェンである。ヘーゲルは音楽を、主観的な内面性を没対象的で内面的なままに音によって表出する芸術と捉える。つまり、主観的な心の動きをそのまま音で表現するのが音楽だというのだ。没対象的であるとは、文章表現や、絵画・彫刻等の造形表現のように、概念把握できたり直接に手で把握できたりするような具体的な形の作品を構成しはしない、という意味だ。音は音のまま時間と空間の中に消え去るからである。音楽の構成要素には旋律と和声とリズムがあるが、和声とリズムを統一するのが旋律だとも言う。これはルソーの「旋律の純一性」と同じ主張である。したがって、ルソー同様に旋律を重視するヘーゲルは、ルソー同様に純粋器楽曲には否定的で、純粋器楽曲の大家になりつつあったベートーヴェンを、通人にしか判らない難解な音楽を書く作曲家として非難する。

確かに旋律は重要なのだ。楽器のレッスンでも、教師は生徒に「歌って！ 歌って！」と言う。歌えなければ、器楽であっても音楽にならない。しかし、同時に、こうした方向は歌における言葉の役割を低めるものでもある。オペラの台本を取り上げて、ヘーゲルは、中味が荒唐無稽でさえなければテキストの内容はいつでも

いい、とさえ言う。しかし、これは自己矛盾である。歌詞がなければそもそも歌にならないからだ。だが、テキストが文学的に高度な内容をもっていたならば、なにも音楽に補強してもらわなければならない、立派に詩として独り立ちしているはずである。ここに、詩と音楽との微妙な連関と背反が成り立っている^{xxv}。

ただ、はっきり言えるのは、こうした観点を取る限り、椎名林檎の作品は「歌」ではないということになるだろう、ということだ。椎名林檎が意図的に採用するさまざまな手段は、ことごとく、歌を解体する方向に働いている。

元来ポピュラー音楽は芸術音楽よりも方法論の点できわめて保守的であった。保守的であるから、「わけの分からない」前衛芸術のように毛嫌いされること無く、人口に膾炙し、商売としてなりたってきたのである。それが、とうとうここまで解体されたのである。

しかし、これまで論じてきたように、この解体は同時に、複製芸術としての現代のポピュラー音楽に、聴き手をして「聴く」という一回性の行為に立ち向かわざるを得ないような状況を生み出している。これを支えているのが、一方で旧来の「歌」と歌についての古典的な理論を崩壊させつつある椎名林檎の手法である。この一回性ということこそ、歌の成り立つ本来的な場所なのだとすれば、ある意味で、我々は歌の再生に立ち会っているのかも知れない。意味は聴き手によって聴き手の主観として再生産されることで成り立つ。テキストに意味があるのではなくて、テキストを仲立ちに対話が成立して初めて、意味という現象が間主観的に成り立つのである^{xxvi}。

テキストを詳細に分析すれば、椎名林檎作品からはジェンダーをめぐるさまざまな問題群が浮かび上がってくる。本稿ではそこまでを論じ尽くすだけの余裕がなかった。これについては、今後の課題としたい。

i 以下、CDおよびDVDのタイトルは書籍等と区別するために〈 〉で、曲名は()で括弧にすることにする。なお、CDおよびDVDのリリース時期についての情報は、2003年6月以前に関しては、

- 【椎名林檎 加爾基 精液 栗ノ花 オフィシャル・スコア・ブック】(株式会社リットーミュージック2003. 6. 26.) (p. 20-21) による。
- ii 【Quick Japan】vol. 31. (太田出版 2000年6月) 所収の「椎名林檎略歴」(p. 51) による。なお、セカンド・アルバムは活動休止前の最後のアルバムである。最後のシングルは2001年3月28日リリースの《真夜中は純潔》。
- iii 一時代を画した小室哲也の作品がヒットしなくなったのは、フレージングの点でも音域の点でも、素人には歌えない歌になってしまったからだ、というのは数年前にすでにささやかれていたことである。
- iv 【Quick Japan】vol. 31. (p. 62)
- v 椎名林檎〈無罪モラトリアム〉(東芝EMI TOCT24035. 1999. 2. 24.)。歌詞カードから引用。
- vi この2つの地名は、椎名林檎がアマチュア時代に活動していた北九州に実在する地名である。
- vii 【椎名林檎 無罪モラトリアム フォト&スコア】(株式会社リットーミュージック1999. 9. 1.) (p. 25-34) より再構成。
- viii 【椎名林檎 勝訴ストリップ オフィシャル フォト&スコア】(株式会社リットーミュージック2000. 7. 20.) (p. 103-115) より再構成。
- ix 椎名林檎〈勝訴ストリップ〉(東芝EMI TOCT24321 2000.3. 31.) 歌詞カードから引用。
- x 丹生敦編著『林檎アレレギー』(太陽出版2000. 8. 4. p. 285ff.)
- xi 椎名林檎〈無罪モラトリアム〉(東芝EMI TOCT24035. 1999. 2. 24.) 歌詞カードから引用。
- xii こうした歌唱法はサザン・オールスターズあたりが始めたものであるらしい。日本語を8ビートのサウンドに乗せるための工夫である。
- xiii 【Quick Japan】vol. 31. (p. 46-66)
- xiv 【椎名林檎 無罪モラトリアム フォト&スコア】および【椎名林檎 勝訴ストリップ オフィシャル フォト&スコア】。
- xv 【椎名林檎 勝訴ストリップ オフィシャル フォト&スコア】(p. 116)。なお、【Quick Japan】vol. 31.の56ページにはCDから聞き取った歌詞のテキストが掲載されているが、やはり意味不明である。
- xvi 【椎名林檎 無罪モラトリアム フォト&スコア】(p. 73-74)。
- xvii 椎名林檎〈唄ひ手冥利〜其ノ巻〜〉(東芝EMI TOCT24780-24781. 2002. 5. 27.)。
- xviii 椎名林檎〈莖 (STEM)〜大名遊ビ編〜〉(東芝EMI TOCT4554. 2003. 1. 22.)。
- xix 椎名林檎〈短編キネマ 百色眼鏡〉(東芝EMI TOBF5225. 2003. 1. 22.)。
- xx 椎名林檎〈寛笑エクスタシー〉(東芝EMI TOBF 5275. 2003. 5. 27.)。

- xxi 椎名林檎〈りんごのうた〉(東芝EMI TOCT 4774. 2003. 11. 25.)。このCDのタイトル曲はNHKみんなの歌の11月の曲でもあった。
- xxii Shéna Ringö〈ElectricMole〉(東芝EMI TOBF 5290. 2003. 12. 17.)。
- xxiii 【椎名林檎 加爾基 精液 栗ノ花 オフィシャル・スコア・ブック】(p. 14.)。
- xxiv http://www.toshiba-emi.co.jp/ringo/rat/son06/sonoroku_1.htm
- xxv 音楽史・音楽理論史に関する論述は、海老沢敏「ルソーと音楽」(白水社、1981)、およびヘーゲル『美学』(岩波書店、ヘーゲル全集)、また『ヘーゲル事典』(弘文堂、1992)の「オペラ」「音楽」に関する拙稿、『心の科学』No.48。(1993)所収の拙稿「音楽とユーモア」を参照のこと。
- xxvi 拙著『倫理の危機?』(廣済堂出版、2002) p. 55-71.および、拙稿『「読む」とはいかなる行為か』(『東京電機大学理工学部紀要』Vol.18 (1996年10月)、p. 63~72)