

Jポップに見る男と女の言説

平成の若者の「こころもとなさ」(PART I)

難波江和英

I 「男>女」から「男/女」へ

いつのころからか、ヒット曲を聴くといつもきまってひとつのことが気にかかるようになった。それは歌詞が、あまりにも退屈なことである。それに比べれば、歌の曲のほうは、転調も増え、速度も増して、その変化が退屈に感じられるまでには、もう少し時間がかかりそうである。たしかに最近のヒット曲の歌詞には、従来の文字数のパターン（たとえば7・5調）が崩れて¹⁾、しかも早口言葉のように文字数が増えたものが多い。しかし、それもたいてい歌詞のレベルが変化したからではなく、歌の曲のレベルが変化した結果にほかならない。阿久悠も指摘しているとおり、「現在では圧倒的に、曲が先に出来、それに言葉を当て嵌めていくという方が多い」（『歌謡曲って何だろう?』114）のである²⁾。

それに加えて、特に1990年代のヒット曲では、俊敏な動きをともなうダンスの導入が歌詞に与えた影響も無視できない。たとえば小室哲哉がプロデュースしたtrfから、つんくがプロデュースしたモーニング娘。にいたるまで、音楽とダンスは同義語の感さえある。もしヒット曲に進化があるとすれば、そのもっとも顕著な特徴は、「Body & Soul」（96）や「My Graduation」（98）などのヒットを飛ばして2000年に解散したグループの名前が象徴しているように、音楽の「スピード」化が進んだ点にある。ここにヒット曲の歌詞を退屈にしている原因のひとつがある。つまり歌の言葉は、歌の曲に引きずられて、そのぶん進化が遅れたのである³⁾。

ヒット曲の歌詞が退屈であるというのは、単に似たような言葉が繰り返し使われているということばかりではなくて、言葉と言葉の組み合わせによる表現のレベル、つまり語彙や文法を含めたレトリックまでもがパターン化されているということである。この言語のパターン化による思考のパターン化をここでは言説と呼んでおくことにする。

日本のヒット曲で、その意味での言説がもっともはっきりと認められるのは、男女関係にまつわる表現である。たとえば「あなたを愛している」は恋愛の言説の基本型であり、宇徳敬子の「愛さずにはいられない」(94)やKinKi Kidsの「愛されるより愛したい」(97)といったタイトルは、そのバリエーションである。語彙のレベルを見ても、たとえば「赤い糸」や「運命」(内田有紀「幸せになりたい」96・浜崎あゆみ「Trust」98)はまだ死語になっていないし、「彼女」(今井美樹「彼女と Tip on Duo」88)や「彼」(倉木麻衣「Just Like You Smile Baby」2000)は、三人称の代名詞の意味を越えて、恋愛の対象を指すための言説として働き続けている。そもそも「恋愛」そのものが明治以降の言葉にすぎないのに⁴⁾、その二文字はいまや、男女関係(ここでは同性愛を除外する)を規定する無類の言説として、ヒット曲を介してさえ日本人の体内に浸透している。

それにもかかわらず、誰もヒット曲の歌詞に見る男と女の言説を暴いて、男女がもっと「こちょい」関係を築ける方法を提案しない。最近の音楽評論にしても、たとえば佐藤良明の『J-POP 進化論』にせよ、竹村光繁の『宇多田ヒカルの作り方』にせよ、楽譜の引用でわかるとおり、ヒット曲の音に比重があるため、(ないものねだりとはいえ)その視点そのものが見あたらない。そこでこの論文では、ヒット曲の歌詞をあくまでテキストと見なして(つまり作曲家のレベルはもとより、作詞家、歌手、聴衆、業界といったレベルも保留にして)、そこに含まれる男女関係の言説を徹底して読み解いていく。

ヒット曲の歌詞が退屈なのは、簡単にいえば、それが恋愛にまつわる既存の言説を変奏し続けているからである。しかし逆にいえば、多くの人たちになじ

みのある恋愛の言説を形を変えて提供し続けることが、ヒット曲を成立させる必須の要件でもある。見方を変えれば、たとえば福山雅治の「桜坂」(2000)を口ずさんでいる若い男性にも、五木ひろしの「契り」(82)⁵⁾を歌いあげている中年の男性にも、それぞれの歌詞に含まれている恋愛の言説が、それを聴く前からすでに刷りこまれている。彼らはただ歌詞に反応して、いつのまにか各自が身につけていた恋愛の言説を呼びさまし、それに共感しているにすぎない。

君よずっと幸せに／風にそっと歌うよ Uh yeah／愛は今も愛のままで・・・
・君がいた／恋をしていた／君じゃなきヤダメなのに／ひとつになれず／愛
と知っていたのに／春はやって来るのに Uh yeah／夢は今も夢のままで・・・
・君だけが わかってくれた／憧れを追いかけて／僕は生きるよ
(福山雅治「桜坂」)

あなたは誰と契りますか／永遠(とわ)の心を結びますか／波のうねりが岸
にとどく／過去の歌をのせて／激しい想いが 砕ける／涙のように・・・愛
する人よ 美しく／愛するひとよ すこやかに
(五木ひろし「契り」)

ここに見るとおり、「桜坂」と「契り」には「別れた恋人への思いを介したナルシズム(自己愛)」が男女関係の原理として共有されているから、前者を好む若い男性も、後者を好む中年の男性も、身につけている恋愛の言説のレベルでは、本人たちの世代ほどの格差は認められない。それを考えれば、ほんとうに退屈なのは、ヒット曲の歌詞ではなく、それを構成している恋愛の言説を無自覚に受け入れている人間たちかもしれない。

ヒット曲の歌詞に含まれている恋愛の言説に疑いをもたないのは、いわゆるJポップのファン層も同じである。Jポップというのは、狭義では、ルーツが

英米にあって、たとえばアメリカン・ポップスやロカビリーを手本として引用しながら、日本の歌謡曲の伝統に染まらなかった類の邦楽ロック・ポップスのことである。しかしここではもっと広義に考えて、ヒットチャートを飾るほどの売れ筋を形成している1990年代以降の邦楽ロック・ポップスをJポップと呼ぶことにする⁹⁾。

このJポップのファン層の中核を形成しているのは、10代から20代にかけての若者たちである。彼らの多くは、他人よりも早く「最近の歌」を覚えて、カラオケで歌うことにあくせくしているのも、演歌の歌詞に思いをこめている年輩者たちを笑えないほどに歌詞に無防備になっている。歌の「ノリ」を最優先している彼らにとって、もっとも大切なのはサウンドとの共振であり、歌詞は言葉より記号に近いものになる。しかしそのため、彼らは日本の商業音楽によって既存の恋愛の言説をいとも簡単に組みこまれ、その影響力にあらがうこともなく、各自の性のエネルギーを形骸化されていく。

それを例証するためにも、これからJポップの歌詞を構成している恋愛の言説を見ていくことにする。それに先がけて、ここ数年間に流行したJポップのヒット曲をアトランダムに選んで、その歌詞から恋愛にまつわる紋切型の言葉を取りだして並べてみたい。その目的は、かつてフローベールが『紋切型辞典』で実践してみせたように、誰とも前もって示し合わせたわけでもないのに、そしてまた、いつ誰からどこでそれを教わったかも思いだせないのに、多くの日本人がなんの疑いもなく日常生活で繰り返し口にしてる言葉を示して、その組み合わせからつくられる「物語」の世界を「現実」の世界として生きている人間たちの姿を浮かびあがらせることである。名づけて「平成・紋切型辞典」、例として取りあげた項目は「恋愛」である。

『平成・紋切型辞典』

○「恋愛」

a. 名詞

「愛」・「恋」・「身体」・「夢」・「幸せ」・「気分」・「あこがれ」・
「真実」・「衝動」・「欲望」・「退屈」・「失望」・「勇気」・「永遠」
・「運命」・「魔法」・「孤独」・「未来」・「寂しさ」・「やさしさ」
・「揺らぎ」・「不安」・「痛み」・「臆病」・「素直」・「自由」・「涙」
・「命」・「笑顔」・「距離」・「期待」・「隙間」・「喜び」・「二人」
・「ひとり」・「自分らしさ」・「嘘」・「本当」・「出逢い」・「別れ」
・「戸惑い」・「奇跡」・「芽生え」・「ためいき」・「ときめき」・「ざ
わめき」・「傷あと」・「焦り」・「弱気」・「気まぐれ」・「まなごし」
・「約束」・「喧嘩」・「機械」・「加速度」・「キス」・「情熱」・「大
事なもの」・「ジェラシー」・「プライド」・「リスク」・・・

b. 形容詞・副詞

「遠い」・「近い」・「楽しい」・「淋しい」・「やわらかい」・「熱い」
・「暖かい」・「ささやか」・「あいまい」・「むなし」・「いとしい」
・「あぶない」・「まぶしい」・「ありふれた」・「かるやかに」・「ゆ
るやかに」・「ゆっくり」・「きつと」・「優しく」・「静かに」・「ず
と」・「いつも」・「強く」・「狂おしく」・「いつか」・「はじめて」
・・・

c. 動詞

「会う」・「抱く」・「触れる」・「泣く」・「信じる」・「叶える」・
「すれ違う」・「守る」・「感じる」・「ついていく」・「頼る」・「追
いかける」・「迷う」・「歩く」・「揺れる」・「凍る」・「さまよう」
・「冷める」・「傷つく」・「捨てる」・「逃げる」・「隠す」・「忘れ
る」・「深まる」・「気になる」・「包まれる」・「光る」・「あせる」
・「恐れる」・「重なる」・「色あせる」・「高鳴る」・「見守る」・「届
く」・「流す」・「あふれる」・「ふるえる」・「走る」・「進む」・「め
ざす」・「諦める」・「始める」・「飛びたつ」・「振り向く」・「欲し
い」・「崩れる」・「あげる」・「怯える」・・・

この種の語彙集に加えてヒット曲の歌詞のレトリックも調べてみなければ不十分だとはいえ、ここからだけでも、Jポップにおける恋愛の言説のなんらかの気配は感じとれる。それは簡単にいえば、漠然とした不安である。もちろん恋愛に不安はつきものである、それだけなら大したことではない。問題があるとすれば、それをかきたてる原因である。もう少し正確に言えば、なぜ不安になるのか、その原因が本人にもわからないところに問題がある。どうやら不安の種は、「つかみどころのない『恋愛』」(上野 84)にあるらしい。

Jポップの歌詞を少し調べても、過去の経験をふまえて、現実を切り開いていくというより、現実の不安(「迷う」・「あせる」・「恐れる」・「ふるえる」・「怯える」)から逃れるために、たとえ行く先はわからなくても、とにかく未来にむかって進もうとする若者の傾向(「歩く」・「走る」・「めざす」・「飛びたつ」)がはっきりと認められる。これは演歌の歌詞には、あまり見られない傾向である。それはおそらく、男女関係の取り扱い方が、演歌とJポップでは異なるからだろう。つまり、演歌では男女のあり方(男女の役割)を規定する傾向が強くなり、良し悪しはともかくとして、そのぶんだけ男女関係が安定するのに対して、Jポップでは、男女のあり方を規定する傾向が弱まるため、そのぶんだけ男女関係が不安定になると考えられる。

たとえば藤あやこの「女のまごころ」(99)の歌詞には、「あなたがいないと／生きていけない／強いようでも／弱いわたし／ひとりにしないで／お願いだから／そばで死ぬまで／つくしていたい」とある。この歌は、ファン層の世代の問題もとはいえ、20世紀末とは信じられないほど古くさい言説に溢れている。つまり(1)女の生死は男の存在にかかっていること、(2)女はたとえ強く見えても所詮は弱いこと、(3)女は男に「つくす」のと引き換えに男によって守られること、(4)それを「女のまごころ」と呼ぶこと、である。

この歌に登場する女性は、いまでは時代錯誤とも思えるような日本女性の言説を現実として生きているのだが、その逆説として、とりあえず男性に「つくす」ことによって「わたし」を支えていける。この種の効果があるからこそ、

男女関係を強弱で語る言説(「男>女」)が、いままで生き延びてきたのである。それに対して、Jポップの歌詞に登場する男女は、現実のとまどいをさまざまに形で口にしてしている。その原因は、これから確認していくとおり、彼らがもはやそこまで定型化した男女のあり方を頼りにできないからである。平成の男女関係を規定する言説のキーワード、それは「こころもとなさ」である。

ただし平成になったからといって、すっかり男女のあり方が変質してしまったわけではない。たとえば藤あやこの「女のまごころ」の女性に対して、その裏バージョンともいえる男性のイメージが、最近のヒット曲のなかにもものぞいている。2000年度の日本レコード大賞に選ばれたサザンオールスターズの「TSUNAMI」である。

この歌にはまず「風に戸惑う／弱気な僕」が登場して、「本当は見た目以上／涙もろい過去がある」と告白する。ここまでなら平成の若者の「こころもとなさ」を代表するように見える男性も、しばらくすると、「本当は見た目以上／打たれ強い僕がいる」とイメージを反転させる。つまるところ、外見は弱く見えて中身は強い女も、そしてそれとは逆に、外見は強く見えて中身は弱い男も、いまの日本では受け入れられにくいらしい。言説とは、このように、実際に私たちが語ることのできるもの(「強そうでも弱い女」や「弱そうでも強い男」)ばかりでなく、私たちが語ることはできても、実際には語ることのできないもの(あるいは語ってはいけないと考えられているもの＝「弱そうでも強い女」や「強そうでも弱い男」)まで規定する表現のシステムである。

それでは、日本のヒット曲の歌詞のなかで、男は強く、女は弱く、といった男女関係の言説の定型が崩れ始めたのはいつごろなのだろうか。たとえその時期をピンポイントで確定することはできないとしても、それについて重要なヒントを与えてくれる歌はある。井上陽水の「あこがれ」(72)である。

さみしいときは男がわかる／笑顔で隠す男の涙／男はひとり旅するものだ／
荒野をめざし旅するものだ／ラララ・・・／これが男の姿なら／私もついあ

こがれてしまう／女は清くやさしく生きて／電車に乗れば座席をゆずり／悲しい歌が聞こえてきたら／ほろりと涙流してしまう／ラララ・・・／これが女の姿なら／私もついあこがれてしまう／男は強くすべてを悟り／女は弱く何かにすぎり／正義のために戦う男／無口でいつもほほえむ女／ラララ・・・／これが男と女なら／私もついあこがれてしまう

この歌の語り手は、男女の理想のイメージをとらえながら、しかもそのイメージがもはや現実にはありえないことを見抜いて、それをあこがれの対象へと昇華させている。言い換えれば、語り手は、男女の理想のイメージが消えて、あこがれの対象にしかなりえないことを歌うためにのみ、あるべき男女の姿を幾重にも表現している。そのあるべき男女の姿の根底には、あの「男は強く、女は弱く」という男女関係の基本となるトーンが、「もはや存在しないもの」として響いている。

つまり、そこにあるべきものがないことへの喪失感と、その喪失感があおりたてる不在の理想へのやむにやまれぬ思いが、共鳴しながら循環している。竹田青嗣はそのことについて、『『あこがれ』に見紛うことなく刻印されているのは、ロマン的世界への挫折と、それにもかかわらず立ち昇ってくるロマン的世界への憧憬、という欲望の振幅にほかならない』(17)と表現している。要するに、男を強者とし、女を弱者とする男女関係の言説は、井上陽水の「あこがれ」がリリースされた1970年代初頭に日本の社会から消えたのではなく、現実の男女関係を築くための根本原理とはもはやなりえないアイデアとして存在し始めたのである。その結果、日本の恋愛の言説は、「男>女」のレベルから「男／女」のレベルへ推移していくことになる。

Ⅱ 「男／女」から「個／個」へ

平成に生きる男女の「こころもとなさ」は、この恋愛の言説における変化が明らかになった1970年代初頭にはすでに芽生えていたと見るのが妥当である。

たとえば井上陽水がロマンの対象と化した「ひとりで旅する男」のイメージは、たしかに次のようなJポップのヒット曲では、「ひとりで旅することのできない男」の現実の背後に逆立ちしたアイデアとしてしりぞいてしまっている。

黄昏の街を背に／抱き合えたあの頃が／胸をかすめる／軽はずみな言葉が／
時に人を傷つけた／そして君は居ないよ／窓に反射する(うつる)／哀れな
自分(おとこ)が／いとおしくもある／この頃では／Ah 僕は僕のまま
で／ゆずれぬ夢を抱えて／どこまでも歩き続けて行くよ／いいだろう?／
mr. myself／いつの日も／この胸に流れてる／メロディー／軽やかに／緩やかに
／心を伝うよ／陽のあたる坂道を昇る／その前に／また何処かで／会える
といいな／イノセント・ワールド

(Mr. Children 「イノセントワールド」94)

この歌に登場する男性のナルシズムは、まったく疑いようがない。彼は女性と別れて、窓に映る自分の姿を見つめながら、それを「哀れな自分(おとこ)」と呼んで「いとし(さ)」まで感じている。しかも彼は、どうやら相手の女性の夢を受けとめられなかったらしく、「僕は僕のまま／ゆずれぬ夢を抱えて／どこまでも歩き続けて行く」ことに決める。ここには、過去の経験をふまえて現実を切り開こうとしても、頼りになるのは相変わらず「(僕の)ゆずれぬ夢」でしかなく、だからといって立ちどまることもできないので、とにかく未来にむかって進むしかない男性の姿が認められる。

しかもこの男性は、ひとりで「どこまでも歩き続けて行くよ」といっておきながら、その直後に「いいだろう?」と誰か(おそらく元の「彼女」)に確認を求めている。もしこの確認の相手が、たとえ歌詞の次に続く「mr. myself」であるとしても、彼のナルシズムは否定されるどころか、むしろ強調されるばかりである。この男性の他人依存症(自己中心主義)は、歌の最後まで続いて、「陽のあたる坂道を昇る／その前に／また何処かで／会えるといいな／イノセ

ント・ワールド」で極に達する。それを考えれば、彼は「こころもとなさ」の気分ひたった甘えん坊であり、彼の住む世界は、「イノセント・ワールド」(無垢の世界)ではなく、「イグノラント・ワールド」(無知の世界)である。

これまでの流れからすでにあきらかなとおり、この歌では、男性を強者とし、女性を弱者とする男女関係の言説が崩れて、「男>女」の公式は「男/女」の公式へ地滑りを起こしている。この現象は、ロック調の歌にも認められる。むしろその種の歌はたいていサウンドが速く激しいため、歌詞に含まれる恋愛の言説のマンネリ化が、かえって曲の過激さとチグハグになっている印象を与えるケースが多い。

本当に君を／幸せにできるのかな／遠く離れても／このままでいられるかな
／言葉だけじゃ足りなく／すれ違うときもあるきっと／だけどこれからも
あなたと共に／はてしない／明日に向かおう／たよりない夢が壊れそうになっ
ても／あなたがそばにいてくれたら／もう何もこわくないと思う／その愛が
あればいい

(Glady 「Little Loverbirds」 98)

この語り手の「こころもとなさ」は、自分の意志を断定しないところに如実にあらわれている。たとえば彼は、「本当に君を／幸せにできる」というべきところを「本当に君を／幸せにできるのかな」と表現し、「遠く離れても／このままでいられる」というべきところを「遠く離れても／このままでいられるかな」と表現する。この「かな」は、見方によれば、相手の女性の意志を尊重しているように見えるため、いまの日本では、男性の責任回避としてではなく、むしろ男性の「やさしさ」として受けとめられることさえある。

このひ弱な「やさしさ」は、歌の最後のあたりでも、「あなたがそばにいてくれたら／もう何もこわくないと思う」の「思う」に刻印されている。そもそも「あなたがそばにいてくれたら／もう何もこわくないと思う」とは、男性を

強者とし、女性を弱者とする恋愛の言説から見れば、あくまで女性の語り口である。この逆転現象は、男性が弱くなって、女性が強くなったから起こったのではない。むしろ事態は逆である。つまり男言葉と女言葉の区분이消え始めるにつれて、男女のあり方もあいまいになり、「男／女」の公式も崩れ始めたのである。その意味で、平成の若者は(本人たちの思惑とは関係なく)、すでに「男／女」の段階を経て、個と個(個／個)のレベルから男女関係を再編していかざるをえない段階に達している。

それと同時に、この歌の語り手の「こころもとなさ」と見えた特質が、かつては女性の美德とさえ見えなされていた特質であることも忘れてはならない。たとえば、もし女性が男性に対して、「本当にあなたを／幸せにできるのでしょうか」とか「遠く離れても／このままでいられるのでしょうか」と聞いたり、あるいは「あなたがそばにいてくれたら／もう何もこわくないと思います」といえば、この女性はいまの21世紀の日本でも、責任回避をしているどころか、非常に「控え目」な人間として評価される可能性が高い。その意味で、この歌詞は、男女関係にまつわる言説がどれほど私たちの各人に組みこまれているかを調べるための試金石の役目をはたしている。

それからもうひとつこの歌で注目すべきは、語り手の男性が「だけどこれからもあなたと共に／はてしない／明日に向かおう」と意志表明していることである。しかしこの意志には、まったく方向性が欠けている。ミスチルの「イノセントワールド」にあった「どこまでも歩き続けていくよ」という意志表明は、グレイのこの歌にある「はてしない明日に向かおう」という意志表明と言説の波長を同じくしている。

実はこの波長は、ほかの男性シンガーの歌ばかりでなく、女性シンガーの歌にも認められる。たとえば男性シンガーでは、「未来へ走れ」(KinKi Kids「Happy Happy Greeting」98)、「このままどこまでも／日々は続いていくのかなあ」(SMAP「夜空ノムコウ」98)、女性シンガーでは、「君と歩き続けたい」(Zard「揺れる想い」93)、「どこまで走って行ったらゴール見えるの?」(椎名

へきる「空をあきらめない」96)、「終わりなき旅路へ／歩き出そう」(SPEED「Alive」98)、「もし迷っても そう進もうよ」(モーニング娘。「愛の種」98)、「どうしてこんなに／ただ前にすまなきやならない?」(安室奈美恵「Respect the Power of Love」99)と数えれば切りがない。これは偶然とは考えられない。

その原因のひとつは、すでに見たとおり、男女関係のあり方を規定する言説が、1970年代から1990年代にかけて、「男>女」から「男/女」へ、そして「男/女」から「個/個」へ推移したからである。それにもかかわらず、平成の若者は、あいかわらず既存の恋愛の言説にしがみついている。しかしもはやどこを捜しても、絶対に信頼できる恋愛の定型など見あたらない。そもそも「絶対」を連発してきたのは、たいてい女ではなく男だったのである。椎名林檎も「ギブス」(2000)のなかで、「あなたはすぐに絶対などと云う／あたしは何時も其れを厭がるの」と歌っていたではないか。しかしたとえ平成の若者が、このことになんとか気づいていたとしても、いまとりあえず彼らにできるのは、ただひたすら未来にむかって進むことだけである。さきほど挙げた数々のヒット曲が告げているのは、まさにそこに広がる「こころもとなさ」の気分である。

平成の若者は、未来になにかがあるから前進するのではない。前進すること自体が現実になんらかの変化をもたらすので、とりあえず前進しようとしているにすぎない。たとえば椎名へきるの「自分のチカラで飛ぶために／信じることから始めたい」(「空をあきらめない」96)、あるいはMAXの「愛からはじめたい」(「閃光—ひかり—のVEIL」98)、そしてプッチモニの「ささやかだけど／先へ進むぞ」(「ちょこっとLOVE」99)などは、いずれも語り手の女性が前進する決意を宣言することによって、平成の若者の未来への志向性を代弁している。

しかし前進する意志だけが先を急いで、前進への欲望が空転すれば、身体が熱を帯び始める。この種の身体感覚にまつわる表現が多用されていることも、Jポップのひとつの特徴である。たとえば「揺れる想い体じゅう感じて」(ZARD

「揺れる想い」93)、「体中 熱く深く走る想い」(安室奈美恵「Body Feels Exit」95)、「一緒に身体(からだ)を焦がしたい」(倉木麻衣「Stay by My Side」2000)などである。Every Little Thingの「Future World」(96)が伝えているのもまた、実際には発散されることなく、ただ発散される瞬間をひたすら夢想し続けて体内を疾走する欲望のエネルギーである。

TVから流れる冴えないニュース／もう聞き飽きた／こんな毎日でも楽しいことを／搜してるから／ただ刺激がほしい／ねえ そうでしょ／いまは熱い想い胸に秘めて／新しい世界へ走り出そう／まだ誰も知らない未来へ／決まりきってるルールでは／たどり着けないよ ずっと／ドキドキすることやめられない／体中熱くほてり出す／Ahどこまでも限りなく／続くよ Future World

この語り手は、欲望のエネルギーをもてあましているだけに見えて、実は平成の若者の「こころもとなさ」のからくりを解くヒントをいくつか与えてくれる。つまり、(1)若者が未来へ走り出すのは「ただ刺激がほしい」ためであること、(2)精神の充実よりむしろ身体の興奮が大切であること、(3)(すでに少し触れたとおり)現実の退屈を逃れられるほどの刺激を得て、「誰も知らない未来」へ到達するのは、既存の「ルール」では不可能なこと、(4)このプロセスは「どこまでも限りなく続く」ため、現在はたえず未来(「Future World」)へ繰り延べされていくこと、である。

語り手の女性がいま生きている世界は、このどれについても彼女の欲望を満たしてくれない。それどころか、彼女の欲望は、その世界のなかで増殖しては虚妄に化し、虚妄に化しては増殖していく。なぜなら、彼女にとって日常生活の枠組は、生きていく理由を率先して紡ぎだしてくれるものではなく、むしろ惰性で彼女を退屈させることによって、その「外側」へむかう欲望を彼女のなかにかろうじて掻き立てる機能しかないからである。しかし、ここに認められ

る欲望で大切なのは、それが、欠如している具体的な対象を充足しようとするたぐいの欲望ではないことである。むしろこの欲望は、過剰なものを求めて、語り手の女性にとっての「未来」を実現し、そしてそれを生きる「わたし」を形成する原動力になっている⁷⁾。

この仕組は、たとえば SPEED の「欲しいものは いつもあふれているから／立ち止まってる 暇はないよね／刺激がもっとほしい・・・同じ Step の毎日じゃ 生きてる事さえ忘れちゃう／それじゃ張りがない！」(「Body & Soul」96)にも、安室奈美恵の「退屈な時間はいらない Hey Yo!・・・Wild & Tough 暴れ出した欲望／Just Chase the Chance」(「Chase the Chance」96)にも働いている。他方、浜崎あゆみの「動かなきゃ動かせないけど／全てはきっとこの手にある／始めなきゃ始まらないから」(「Fly High」2000)では、日常生活の枠組の「外側」へむかう欲望が、あせりをともなって聞こえるし、「繰り返して／毎日に少し／物足りなさを感じながら／不自然な時代のせいだよと／先回りして諦めていた」(「Seasons」2000)では、その欲望さえ萎えかけている。これなら椎名林檎の「退屈が忌まましい」(「やっつけ仕事」2000)のほうが、はるかに威勢がいい。いずれにしても、こうした状態がはらむ問題を「内側」から風刺して見せたのが、サザンオールスターズの「私の世紀末カルテ」(98)である。

家に帰るとテレビがなくは生きていけません／嘘でもいいから刺激がなく
ては死んでしまいます／こんな時代に手紙を書くのが好きになりました／他人に己をさらけ出すのが怖くてなりません／闘うことや傷つくことは拒むけど／野暮な慰めにゃホロホロリ／胸いっぱい時代の風を吸い込むころがある
／こんなに汚れた都会の空気を有難がっていた／いくつになっても未熟な自分を愛しく思ってる／そんな大人が幼い我が子が道を説いている／誰かにも
らった自由を疑うことはなく／知らず知らずうちホロホロリ

この歌は、これまでに取りあげた歌にひそむ言説の急所を多かれ少なかれ突いている。たとえば「嘘でもいいから刺激がなくては死んでしまいます」は、結果として、Every Little Thingの「ただ刺激がほしい／ねえ そうでしょ」やSPEEDの「刺激がもっとほしい・・・同じStepの毎日じゃ 生きてる事さえ忘れちゃう／それじゃ張りがいい！」を皮肉っているし、「いくつになっても未熟な自分を愛しく思ってる」は、ミスチルの「窓に反射する(うつる)／哀れな自分(おとこ)が／いとおしくもある」を揶揄している。

さらに世相ということでは、たしかに現代の若者は、ひとつの傾向として、「他人に己をさらけ出すのが恐くて」、しかも「闘うことや傷つくことは拒む」ので、相手と面談するより、たとえば携帯やメールで気軽に「手紙を書くのが好き」である。あるいはまた、この程度のことで相手を「やさしい」と呼んでよいのかと思うほどに「慰め」に弱く、つい「ホロホロリ」する若者を見るにつけ、桑田佳祐⁸⁾の20世紀末についての「診断」は、(正論のもつ「オリジン臭さ」はぬぐえないとしても)それなりに平成の「時代の風」を伝えていると感じざるをえない。

「私の世紀末カルテ」の説教風の口調とは異なり、くすくす笑いさえ聞こえてくる明るいトーンで平成の「都会の空気」を表現している歌がある。井上陽水と奥田民生の「ショッピング」(97)である。

・・・街並みは次から次へとお店が並んでステキなものだらけ／ちょっとのぞいたら／形や色まで種類がたくさんキレイなものだらけ／迷っちゃう困っちゃう／選んじゃおー決めちゃおー・・・街で私はショッピング／ドレスにバッグにパリモード／夢にまかせてショッピング／指輪に下着にハイヒール／街で必ずショッピング／ドレスに指輪に下着にハイヒール／Bap Li-Ruba Shopping／ドレスにバッグにパリモード／Baburi Ru-Ruba Shopping／指輪に下着にハイヒール／Bap Li-Ruba Shopping

この歌には、現代の資本主義（ポスト産業資本主義）を背景にした日本の消費文化が、軽快なサウンドに乗って色濃く表現されている。ポスト産業資本主義では、ある商品の価値は、その商品がそのもので「ある」ことによってではなく、それが他の商品では「ない」ことによって生まれると考えられている。たとえば同じ種類のスカートであっても、赤のスカートはそれだけでは価値をもたず、それが青のスカートや黄のスカートでは「ない」ことによって価値をもたらす。つまり赤のスカート（ある商品）の価値は、青や黄のスカート（他の商品）との「差異」によって生まれる。この「差異としての商品」という発想を新しいユニットを結成するときの原理として利用して、「あか組4」、「青色7」、「黄色5」をつくりだしたプロデューサー・つんくは、まさしくポスト産業資本主義の申し子である。

しかし、このシステムの消費者が「迷っちゃう困っちゃう」のは、どれを選んでよいのかさえとまどうほどに「差異性そのものの商品化」（岩井 85）が進んだからというだけではない。その理由はむしろ、たとえ消費者が、ある「形や色」を選んでも、そのときすでに他の「形や色」が魅力をもっているように見え始めて（つまり物神化の影響によって）、いつまでたっても消費の欲望をすべて満たせないことを本人が誰よりもよく知っているからである。そのジレンマは、「欲しいものは いつもあふれている」のに、「刺激がもっとほしい」ともらしていた「Body & Soul」の語り手にも認められたものである。

つまりポスト産業資本主義で問題なのは、顧客の消費への欲望ではなく、顧客が消費への欲望そのものを消費し続けることによって、またそこから新しい消費への欲望が生産され続けることである。その傾向は、「ショッピング」の最後のあたりでも、消費社会の「バブル」化現象を連想させる横文字（Bap Li-Ruba Shopping・Baburi Ru-Ruba Shopping）によって表現されている。つまりこの歌が伝えているのは、消費への欲望ではなく、欲望こそ（性の欲望も含めて）、消費されるものだということである。その意味で、この歌は底抜けに明るく見えて、実は非常にしたたかである。

これに関連して最後に指摘しておきたいのは、ポスト産業資本主義で商品の差異が問題になると平行して、フェミニズムでは性の差異（性差）が問題になったことである。マルクス主義流に考えれば、たとえば私たち人間のものの考え方も、政治、法律、宗教、哲学などと同じく、社会の現実の土台をなしている生産活動のあり方に対応して形成されるので、商品の差異を基本とする生産活動が展開するにつれて、性の差異を基本とする言説があらわれても不思議ではない。この因果関係はともかく、忘れてならないのは、恋愛の言説の定型を鵜呑みにせず、男女を固定した実体としてではなく、差異の関係として考えてみることである。これからの問題は、それぞれの男女が、新しい恋愛の言説をふまえて、性の欲望をどのような言説によって消費するかを決定することである。

これまで見てきたとおり、「男>女」→「男/女」→「個/個」と移行してきた男女関係の言説は、いまや個と個の関係さえも差異の関係としてとらえなおすところまできた。その結果、たとえば恋愛による「幸福」は、性の欲望のグラデーションによる「快樂」へ転位し、男女の役割は「ジェンダー」（文化によって構築された性差）のスペクトラムのなかで記号性をおびてくる。現代を生きる私たちは、この思考の変革から逃れることはできない。しかし見方を変えれば、平成の若者の「こころもとなさ」は、まさにこの思考の変革によって形成されているのである。

注

- 1) 阿久悠は、「音楽の形態が昭和四十年ぐらいから変わってきた。要するに、人間がしゃべるときの呼吸みたいなものがね、必ずしも七五の呼吸でしゃべっている状況じゃなくなってきた、むしろ四四、四四という四拍で語って転ばしていくほうがスムーズに通じるって言いますかね、一つのリズムとして感じられる部分が出てきましたからね」（『A面B面』22）と示唆に富む見解を示している。
- 2) これはポップスに顕著な傾向であり、演歌には必ずしもあてはまらない（『A面B面』128）。

- 3) 近田春夫も、「今の音楽が煮詰まっている点は、言葉と音楽の関係。速度と刺激性では進化したけれどそれ以外は置き去りにされた」(『日本の論点 '99』729)と指摘している。
- 4) 上野千鶴子は、「恋愛は個人主義の産物」であり、「恋愛病は近代人の病いだ」と主張している(『発情装置』84-5)。
- 5) そもそも「契り」は『大日本帝国』の主題歌として作詞・作曲された歌であるが、ここでは、軍国主義のトーンとは切り離して歌詞を読み解いている。
- 6) 近田春夫は、「現在のJポップと呼ばれるものがどこで始まったかという、やはり筒美京平の時代から」とし、「Jポップの特殊性は、歌謡曲と呼べるかどうかという部分にあって、それは、ルーツが、日本の歌謡曲ではない部分に集結していることにある」(『日本の論点 '99』727)と論じている。これを狭義のJポップとすれば、広義のJポップとは、「現在のヒットチャートを賑わすような『日本のロック・ポップス』というジャンル」(728)を指している。この論文では、後者の定義に従っている。
- 7) すでによく知られているとおり、欲望とは欠如であるという従来の考え方をくつがえす欲望論を展開したのは、ジル・ドゥルーズとフェリックス・ガタリである—「欲望はなにも欠いていない。欲望は対象を欠いていない。むしろ欲望で欠けているのは、その主体である」(Anti-Oedipus 26)。
- 8) 桑田佳祐はJポップについて、「Jポップで、100人いたら90人はやっぱりつまんない。(中略)洋物もいいしバタ物もいいけど、『本当のJとはなに?』とか『Jと書いて和と読ませる』みたいなものを、逆に業界の大人たちが考えてあげればいいのと思うんですけどね」(『日経エンタテインメント』18)と語っている。さらに「Jポップではミュージシャンが「アーティスト」と呼ばれているのに対して、彼は「歌手」を自称してきた。彼自身はそのことについて、「これはジジイの開き直りだと思うんですけど(笑)。ボクらがガキのころは、沢田研二さんも森進一さんも、みんな歌手だった。(中略)子供じみた音楽をつくってアーティストはねえだろうなんて、おれは思うんですけどね。自分も含めてですよ」(20)と説明している。

参考文献

- 阿久悠・和田誠『A面B面』(筑摩書房 1999)
阿久悠『歌謡曲って何だろう?』(NHK出版 1999)
岩井克人『ヴェニス商人の資本論』(筑摩書房 1992)
上野千鶴子『発情装置』(筑摩書房 1998)

Jポップに見る男と女の言説 平成の若者の「こころもとなさ」(PART I)

佐藤良明『J-POP 進化論』(平凡社 1999)

竹田青嗣『陽水の快樂』(河出書房新社 1990)

竹村光繁『宇多田ヒカルの作り方』(宝島社 1999)

日経BP出版センター「日経エンタテイメント！」(2000年12月号 日経BP社 2000)

Baudrillard, Jean. *The System of Objects*. Trans. James Benedict. New York: Verso, 1996.

Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans.

Robert Hurley, Mark Seem, and Helen R. Lane. Minneapolis: U of Minnesota P, 1983.

ブックメイツ編『ベストヒット大全集2001年版』(ブティック社 2000)

文藝春秋編『日本の論点 '99』(文藝春秋 1998)

Summary

Discourses of Heterosexual Love in J-POP

A Sense of Uneasiness among Contemporary Japanese Youth (Part I)

Kazuhide Nabae

This monograph is an attempt to disclose the discourses of heterosexual love implanted in J-POP (a new genre of Japanese pops and rock), thus spotlighting the sense of uneasiness floating over the love relationships of the Japanese in their teens and early twenties. Among the songs to be discussed are “Innocent World” by Mr. Children, “Little Lovebirds” by Glay, “Future World” by Every Little Thing, and “Shopping” by Yosui Inoue and Tamio Okuda.

A brief collection of stereotyped words pertaining to the formation of heterosexual love in J-POP will indicate that young people in Japan now have a strong sense of uneasiness in developing their love relationships. A closer look at the discourses of heterosexual love in J-POP will confirm the view that their sense of uneasiness derives from the loss of the grand narrative on how to go along with the other sex. In other words, they are now living in a cultural climate in which the long-standing discourse of heterosexual love (i. e. “male > female”) no longer functions properly and in which they still find no remedial measures to ease the distress.

A further analysis of the words in J-POP will show that theirs is an age in which the differentiation between the sexes (especially in the use of the language) is increasingly fading away so that they are now required to set up their heterosexual relationships based on a new formula in heterosexual love, which is neither “male > female” nor “male vs. female” but “individual vs. individual”

or simply “differentiations.” Moreover, it will be made clear in the process of discussion that this shift has been insidiously progressing in Japan over a generation since the early 1970s. From this shift emerges the unprecedented sense of uneasiness that has been perplexing Japanese youth in love for at least a decade.