

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 Ⅲ)

難 波 江 和 英

I PART I と PART II の論点

この連載も今回で最後になる。そこで事の順序として、PART I (『女性学評論』第15号) と PART II (『女性学評論』第16号) の論点を確認してから、PART III の本論に入ることにする。

PART I では、J ポップの歌詞に認められる異性愛の言説を分析して、そこから、平成の若者たちの恋愛における不安の構造を「こころもとなさ」の相のもとに明らかにした。そのとき分析の材料にしたのは、Mr. Children の「イノセントワールド」(94)、Every Little Thing の「Future World」(96)、井上陽水・奥田民夫の「Shopping」(97)、GLAY の「Little Lovebirds」(98)、サザンオールスターズの「TSUNAMI」(00) といった曲の歌詞である。

但し、いまの日本の若者たちが恋愛に抱いている不安の原因を探るには、これらの新しいヒット曲の歌詞だけでは不十分である。そこでそれを補完するために、1960年代から1990年代にかけて流行した曲の歌詞も併用した。その結果、日本社会ではこの期間に、政治経済のレベルばかりでなく、異性愛の言説のレベルでも、大きい変化が起こっていたことが明らかになった。つまり男女関係を規定する社会のモードが、「男>女」から「男/女」へ、そして「男/女」から「個/個」へ推移していたのである。

もちろん、この変化は、ある特定の時期に、誰の目にも見える形で起こったわけではない。しかしJ ポップの歌詞には、この変化の反映と思われる現象がはっきりとあらわれている。なかでも特に顕著なのは、自分の意志を断定しな

い男性の主人公が増加したことと、男言葉と女言葉の区分が曖昧になったことである。つまり、かなり注意していても、「男らしさ」と「女らしさ」の区分はもとより、男女の区分そのものまで読み取りにくい歌詞が目立ち始めたのである。

見方を変えれば、すぐに男とわかる話し方をして、物事を言い切るタイプの男性は、平成の恋愛では「男らしい」というよりも「強引」と思われて、「やさしい」と評価されにくいらしい。逆に言えば、いまの日本では「やさしい」ことが、女性にとって男性を評価するときの重要な基準になっているので、男性はその基準を満たす言動を無意識に選んで、言語を中性化させ、断言を避ける姿勢を見せているとも考えられる。そのためJポップの歌詞に投影された平成の恋愛では、男女が対等に事を決める条件を整えたとも見える反面、男性がリーダーシップも責任も取らないで済む条件を手に入れたとも見える。

平成の若者たちの恋愛における不安は、この状況を無視しては考えられない。つまり、たとえ恋人たちが、互いに合議制を迫られる時代になったとしても、彼らには、話し合いを重ねていくための言語も方法も、そしてその訓練も与えられていない。しかも彼らは男女ともに、リーダーシップも取らない代わりに、責任も取らなくなっている。さらに悪いことには、男女が恋愛で対等の関係を実践するにしても、そのモデルさえ見つからないのが現状である。そんな彼らにできるのは、テレビや雑誌で見た恋愛の形式をマニュアルにして、まだ見たこともない未来にむけて前進することである。

これこそ、Jポップの歌詞が繰り返し表現している平成の若者たちの姿である。たとえ彼らが未来にむけて前進するとしても、それは何か具体性のあるものを求めていることではない。ただ前進すること自体が、束の間であれ、日常生活の退屈から逃れて、新しい人生の局面を開くための刺激を与えてくれそうに思えるからである。それゆえ彼らの前進の欲望には、たとえ目的はあるとしても、目標と呼べるものは見当たらない。見方を変えれば、平成の若者たちの「こころもとなさ」とは、目標をもつことを強迫観念とすることによって、目

標のない前進の欲望に姿を変えた各自の「わたし」の浮遊感にほかならない。

PART Ⅱでは、いまの日本の若者たちが恋愛で「わたし」を形成するときの(無)意識の働きをＪポップの歌詞から読み取り、彼らの「ころもとなさ」が、彼らの主体の形成方法から構成される原理を明らかにした。その論旨も、ここでまとめ直しておく。

日本は現在、大量のモノにあふれて、ポスト産業資本主義の権化ともいえる状況にある。それでも多くの若者たちが退屈しているのは、彼らが刺激の過剰に飽きているからではなく、彼らの刺激への欲望が満たされ続けるからである。それゆえ彼らは、皮肉なことに、退屈せずに時間を過ごすための刺激を求め続ける。その最たる道具が携帯電話であり、その最たる行為が恋愛である。Ｊポップの歌詞にも、刺激の袋小路に迷いこんで、刺激のための刺激を恋愛に求めるあまり、恋愛の主体としての「わたし」を形成できずに不安を抱いている若者たちの姿が目につく。

しかしこの若者たちには、一世代前の若者たちのように、社会と個人を対置させて、そこから各自の「わたし」をつくるといった言説も与えられていない。言い換えれば、彼らは日頃から「刺激の連続」の言説に慣れ親しんで、「社会＝他者」の圧力から身をそらしているために、その圧力に対抗して生まれてくる反発力を「わたし＝自己」の生きる意欲(人間にとっての自由)として利用しきれない。鳥は大地の重力を受けてはじめて空を飛べるのであって、大地の重力のないところでは、鳥は浮遊できても、空を飛ぶことはできない。PART Ⅰで、平成の若者たちの「ころもとなさ」を目標のない前進の欲望に姿を変えた各自の「わたし」の浮遊感と定義したのも、これと同じ理由による。

但し、たとえ平成の若者たちが、恋愛に「刺激の連続」を夢見ているとしても、彼らがこれほどまでに恋愛に刺激を求める理由はわからない。そこでＪポップの歌詞を読み直してみると、そのヒントとなる恋愛の特徴が見えてくる。それは、恋愛が日常生活における他の行為と違って、人間存在の全体にかかわる無類の営みであるという印象を当事者たちに与えていることである。つまり恋

愛では、「あなた」さえいけば「すべて」が満たされるのである。もちろんこれは現実にはありえないことであって、恋愛の幻想にすぎない。しかし平成になって、若者たちはますます、この恋愛の幻想に身をゆだねている。その最大の要因と考えられるのは、「人間は恋愛によって強くなれる」という言説である。

実はこれこそ、Ｊポップの多くの主人公たちの恋愛を支えている言説にはかならない。言い換えれば、彼らの恋愛は、「男＞女」でも「男／女」でもなく、「個／個」の男女平等を隠れ蓑とした「弱者／弱者」の関係で成立している。つまり彼らには、恋愛が二人を「弱者」から「強者」につくり変えてくれる格好の欲望のシステムに見えている。それゆえ恋人たちは、逆説として、共に「弱者」を演じ続けて、「強者」になるプロセスがあることを隠蔽し、「弱者」としてのアイデンティティのなかへ繰り返し沈潜していく。平成の若者たちの恋愛における「こころもとなさ」は、このＪポップの主人公たちの姿が示唆しているとおり、共倒れの危険をはらんだ「もたれ合い」の男女関係に起因している。

ここで忘れてならないのは、この「もたれ合い」の男女関係が、二重の拘束を受けて成立していることである。つまりＪポップの主人公たちには、「弱者／弱者」のパターンに縛られながら、それと同時に、彼らの親の世代に浸透していた「男＞女」のパターンにも無意識に支配されているケースが目立つ。

PART Ⅱでは、その具体例として、ゆずの「少年」(98)の少年、MISIAの「sweetness」(99)の少女、そして矢井田瞳の「B'coz I love you」(00)の少女の三つのケースを分析した。その結果、「少年」の少年は「ひとりでしかいられない症候群」、「sweetness」の少女は「ひとりでいられない症候群」、そして「B'coz I love you」の少女は「共依存」の特徴を示していることがわかった。

たしかに、この少年少女たちの恋愛には、それぞれ異なる男女関係のモードが認められる。しかし彼らは共通して、ひとりの人間が「わたし」になるためには、他の人間との一体感ではなく距離感が重要であることを見逃している。

言い換えれば、彼らは、相手とのつながりを夢見るあまり、彼らなりの「わたし」をつくる対人関係の「間」を見失った人間たちである。それゆえ、これらの主人公たちの恋愛の根底には、相手との距離に耐えられず、その距離を消去しようとして、「わたし」をつくる可能性を放棄した彼らの、なにものでもない存在が拡がっている。

この存在とも呼びにくい存在には、PART I で指摘した、目標のない前進の欲望に姿を変えた各自の「わたし」の浮遊感がまわりついている。いまの日本で恋愛に明け暮れている若者たちもまた、相手と「ひとつ」になることを夢見て、この浮遊感に包まれ、その代償として人間存在の「こころもとなさ」を漂わせている。

これで、PART I と PART II の論点を確認し終えたことになる。ここからは、これまでの流れを踏まえながら、平成の若者たちが恋愛における不安を処理して、新しい生のモードを編成するための方法を模索していく。PART Ⅲの本論でも、分析の材料として利用するのは、やはりＪポップを中心とした日本のヒット曲の歌詞である。

Ⅱ 平成という時代

これまで見てきたとおり、平成とは、若者たちが恋愛そのものに不安を抱く時代である。但し不安も人間と同様、時代の産物としての側面をもつかぎり、不安の原因を解き明かすには、その土壌となる時代の特徴も併せて考えてみなければならない。そのためにまず、若者たち自身が、平成をどのような時代と見ているのかを探っていきたい。

そこで改めて、そのヒントをＪポップの歌詞に求めてみると、あることに驚かされる。それは、一般の印象とは裏腹に、主人公たちが自分たちの時代を非常に強く意識していることである。もしかすれば、歌詞にこれほど「時代」という言葉が使われた時代は、これまでの日本の流行歌の歴史にはなかったかもしれない。しかし考えてみれば、それもそのはずかもしれない。平成には昭和

になかった「時代の分水界」があって、J ポップの主人公たちも、現実の若者たちの分身として、それを意識せざるをえない人物として造型されているからである。この「それ」とは、つまり、世紀末である。

その意味では、PART I と PART II で見た、前進への強迫観念にせきたてられた若者たちも、わけもなくあせっていたのではなく、21世紀を迎える人間の狼狽と興奮を多少なりとも反映していたことになる。たとえば、ELT の「Future World」(96) は、「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」と前のめりになる少女を描いて、そして DA PUMP の「Crazy Beat Goes On!」(99) は、「あたらしい時代(とき)と向かい合い／踊ろう! わいわいの Let's Go!」と浮かれ騒ぐ若者を描いて、それを裏書きしている。他方、安室奈美恵の「LOVE 2000」(00) は、「ARE YOU READY FOR / SYSTEM 2000?・・・キミが見つかるんだ／あたらしい時代の歩き方を／キミだけのシステムを」と新世紀を見据えたライフスタイルの創造を訴えて、世紀末の高揚感を別のロジックで伝えている。

但し J ポップの世界では、いま見た事例とは異なり、平成を先開きの時代としてではなく、混沌とした時代として表現する歌詞が多数を占めている。たとえば、平成の日本では「時代は混乱し続け」(Mr. Children 「終わりなき旅」 98)、「めまぐるしいほど 時代はまわる」(MAX 「Seventies」 96)。主人公たちは、それにあおられるように、「逆巻く時代」(LUNA SEA 「IN SILENCE」 96)、「壊れ逝く時代」(平井堅 「楽園」 00)、そして「せめぎ合いの時代」(相川七瀬 「NO FUTURE」 01) を生きている。

面白いことに、これらの主人公たちの不安は、それぞれ異なっているように見えて、すべて世紀末につきものの狂騒のイメージに準拠している。言い換えれば、主人公たちの不安が時代のイメージを決定しているというより、時代のイメージが主人公たちの不安に輪郭を与えている。その結果、平成は変動の激しい、確固たるもののない時代として広く認知され、それにつれて、「誰もが不安な日本の現状」(モーニング娘。 「Do it! Now」 02) は、全国の人間が共有

する不安の根源として実在し始める。

平成の世のなかでは、すべてが変化する。それが、Jポップの世界における「真理」の定義である。その意味では、Jポップの主人公たちにとって、恋愛もまた真理（変化する可能性のあるもの）である。それゆえ彼らのメッセージには、「愛が全てサ 僕らの時代は」(hitomi「I am」01)とひたすら恋愛を真理として全肯定する声と共に、「ただ信じるしかない／真実はほくたちの中にある／試されている・・・と／知りながらこの胸は／不安に揺れてるんだ／変らないものが／あるわけがないだなんて／弱気になるんだ」(EXILE「Cross～never say die～」02)とその真理の可変性を嘆く声も聞こえる。

何気なく聞いていると、この二つの声は、互いに相反するメッセージを伝えているように思われる。しかし、これらのメッセージを発信した人間の意識は、見かけほど違っているわけではない。つまり、この二つの声が訴えているのは、いまの若者たちにとって、平成が恋愛以外に真理を見つけにくい時代であると同時に、恋愛を真理としてとらえにくい時代でもあるということに尽きる。その結果、彼らは「愛が見えない 今の時代」(ZARD「愛が見えない」95)や「愛を見失ってしまう時代」(堂本剛 (KinKi Kids)「街」02)を現実として受けとめて、その拘束から逃れられなくなっている。

しかし「愛が見えない時代」は、いまに始まったわけではない。その表現は、たとえば中森明菜の「DESIRE」(86)の歌詞にも認められたとおり、日本ではすでに1980年代に恋愛の言説に組みこまれていた。つまり平成の若者たちは、その言説を現実として生まれ育ってきた日本で最初の世代であり、彼らの恋愛への信仰は、その世代の恋愛の言説にまつわる不安を裏返しにした現象とも考えられる。

Jポップの主人公たちは、それほど「愛が見えない時代」を連呼している。その根本の原因は、彼らによれば、日本が平和で豊かになって、かえってものが見えにくくなっているところにあるらしい。たとえば、ある者は、「幸せすぎて大切な事が／解りづらくなった 今だから／歌う言葉さえも見つからぬま

ま／時間に追われ途方に暮れる」(Mr. Children「Everything (It's you)」97)ともらしている。またある者は、「僕はなぜ さがしてるんだろう／何がほしんだろう」(ザ・ベイビースターズ「ヒカリへ」02)といぶかり、またある者は、「(MONEY) 欲しいものは 手に入れた すべて／(NO) 今は 何が欲しいのか わからない」(CHEMISTRY「FLOATIN'」02)とうそぶいている。

これらの男性たちは共通して、いまの自分に「足りないもの」を求めながら、その実体を明らかにできない。しかしそれも当然かもしれない。彼らは幼いころから、ありあまるほどのものに囲まれて育ってきたと考えているからである。それゆえ彼らの思考には、各自に与えられているものに照らして「足りないもの」を追い求める回路はあっても、あえて「なくても済むもの」を探し当てる回路は欠けている。その意味では、「愛の见えない時代」とは「愛以外のものが見えすぎている時代」であり、「愛が愛以外のものに見えている時代」でもある。

たしかにいまの日本では、「“この街の男は女のことで悩みすぎてる”／“この街の女は男のことで悩みすぎてる”」(浜田省吾「LOVE HAS NO PRIDE」98)と語られるほど、恋愛依存症に見える男女があふれて、逆に恋愛の輪郭が見えてこない。それはひとつには、性の自由化が進んで、男女関係の定型が曖昧になり、恋愛が社会の制度として「軽いもの」になったからである。Ｊポップの主人公に言わせれば、「成り行きまかせの恋におち／時には誰かを傷つけたとしても／その度心いためる様な時代じゃない」(Mr. Children「名もなき詩」96)のが平成である。

しかし、この主人公はそれを知りながら、「誰かを想いやりゃあだになり自分の胸につきささる／だけど あるがままの心で生きようと願うから／人はまた傷ついてゆく」と平成の時代性に「純真」で対抗する。もちろん、この「あるがままの心」に訴える主人公の戦略は、最後の「傷ついてゆく」というくだりに見られるとおり、人間関係が形骸化した平成の世のなかでは通用しない。つまり、ここでの真の問題は、「こころ」と呼ばれる人間の内面の働きを無効

にする平成の時代性にあるのではなく、「あるがままの心で生きようと願う」という表現もまた、目標をもつことと同様、主人公に代表される平成の若者たちにとって、一種の強迫観念として働いていることである。

現代の乾いた恋愛で生き残れるのは、この主人公のような若者たちではなく、「愛という名のバーチャ・ゲーム／ロール・プレイの主演は夢の抜け殻なのさ」(サザンオールスターズ「01MESSENGER～電子狂の詩～」97)と知りながら、恋愛を仮想現実として楽しめる人間たちかもしれない(それが本当に楽しいことかどうかは別として)。そんな恋愛の世界では、「人間(ひと)の欲望が電子の／川を下り情報(データ)の海へ堕ちる」ことになっているので、恋愛を現実と取り違えるような人間は、「ひとり愚かなピエロ」(サザンオールスターズ97)になるしかない。それがＪポップに表現された、平成らしい恋愛の生態(醜態)である。

さらにまた、いまの日本では、恋愛の世界にまで資本主義が浸透して、恋愛も商品の形を取って蔓延していることも忘れてはならない。世間を見渡しても、男女の欲望は、たとえば携帯電話、車、化粧品、ファッション、ヘアー、デート、プレゼント、ホテルといったモノに形を変えて、資本主義のシステムのなかで生産・消費・再生産を繰り返している。もっと正確に言えば、モノが男女の欲望を先取りする記号として働いて、彼らの恋愛に現実の形を与えている。それゆえ恋愛を恋愛そのものとして認めることは、ますます難しくなっている。その意味でも、平成は「愛以外のものが見えすぎている時代」であり、「愛が愛以外のものに見えている時代」である。

平成の日本では、性の自由化と恋愛の商品化が見事に組み合わせあって、恋愛は文字どおり「軽いもの」になった。同じ軽さでも、松田聖子の「ピンクのモーツァルト」の少女は、「GAMEならルール決めましょ／傷ついても 傷つけても／うらみっこなしよ」(84)と語り、昭和の末期にはまだ、「名もなき詩」でも見た「傷つける―傷つけられる」の人間関係のインパクトを緩和するために、恋愛にゲームとしての規則性が残されていたことを教えてくれる。それに対し

て、ELTの「Get Into A Groove」の少女は、「買ったばかりのGame／攻略したあとは箱の中／使い捨ての時代ね／恋もそれでいいのかな？」(00)と語り、恋愛を規則性のあるゲームと見るのではなく、ゲームソフトに喩えて、征服欲の充足と廃棄を繰り返す平成の恋愛を言い当てている。

いま見たところから窺えたとおり、Ｊポップの世界における恋愛のキーワードは、「こころ」でも「ゲーム」でもなく「パフォーマンス」である。言い換えれば、恋愛のイメージは、人間と人間の「こころ」をつなぐ媒体から、男女関係をルール化する「ゲーム」を経て、性欲望を循環させる「ソフトウェア」へ転位している。それゆえ最新の恋愛のイメージには、人情の重さも、勝ち負けの重さもない。そこにあるのは、電子プログラムに等しい軽さだけである。

その意味で、平成とは、恋愛がそれ自体にこびりついていた重々しい意味や価値を振り払い、それに代えて性欲望の効率をそのイメージとして純化させた時代である。たとえば出会い系サイトは、ケータイ・ネットの網の目で、多数の相手を任意に確保して、「成り行きまかせの恋」の効率を高める平成らしい装置である。

但し見方を変えれば、平成の若者たちは一般に、ケータイ・ネットに代表されるメディアのパフォーマンスによって、恋愛の欲望そのものが発生する根源の状況をも商品化された形で奪われている。つまりケータイ・ネットが、若者たちの恋愛の欲望を先取りして、彼らの恋愛に形を与え、それを恋愛そのものと思いこませて、彼らを恋愛のシミュレーションで支配している。その意味で、彼らの恋愛における「こころ」の形を決定しているのは、性欲望を「スタート→プレイ→ゲームオーバー→リセット」の順番に循環させて、恋愛にリアリティを与えている人工環境である。平成の若者たちの恋愛にまつわる「こころもとなさ」が社会現象として拡がるのは、まさにそのテクノ・システムの流れの真只中においてである。

Ⅲ 恋愛と幸福

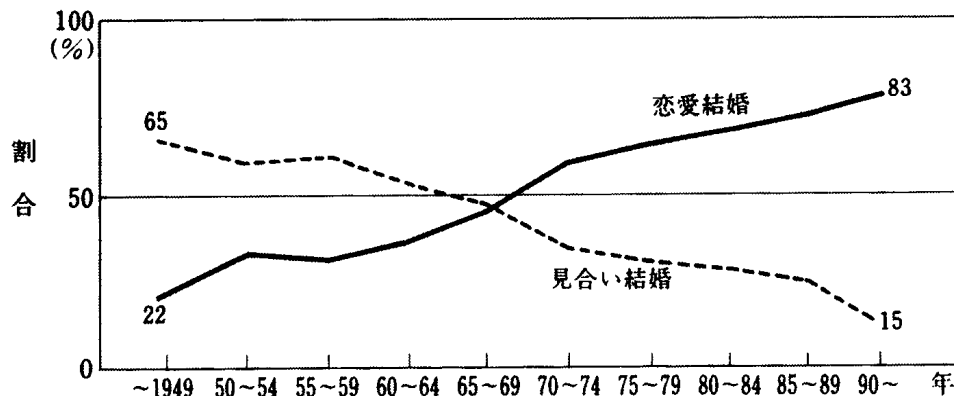
すでに見たとおり、たしかに平成は「愛の見えにくい時代」である。しかし平成はまた、それにもまして「幸福の見えにくい時代」でもある。もう少し正確に言えば、平成は幸福全般が見えにくい時代であると同時に、恋愛と幸福の関係（恋愛＝幸福）が見えにくい時代でもある。このセクションでは、その経緯をJポップの歌詞から読み取りながら、平成の若者たちの「こころもとなさ」の原因を探り当ててみたい。但しトピックの性質から考えて、新しいヒット曲だけを頼りにすることには限界があるので、必要に応じて1960年代から1990年代にかけて流行した曲も併用する。

ここで1960年代を起点にしたのには、それなりの理由がある。第一は、1960年代が、Jポップにつながる音楽のルーツを確立した時代として、日本のポップスの黄金期と呼ばれているからである。すでに広く知られているとおり、日本のポップスは、1960年代初頭のカヴァー・ポップスから始まり、和製ポップス、フォークソング、グループサウンズ、ニューミュージック、アイドルポップス等を経て、Jポップへ展開している。この流れを考えれば¹⁾、平成の若者たちの恋愛を表現した歌詞について論じるにあたって、1960年代から1990年代にかけて流行した曲を視野に入れておくのは当然だろう。

第二は、それとも関連して、現在の若者文化のルーツもまた、1960年代を起点とした時代に認められるからである。たとえば、宝島社の『昭和の大学生大百科』の表紙には、「大学生が最も大学生らしかった時代」として、ジャズ喫茶、インスタントラーメン、ミニスカート、受験戦争、深夜放送といった言葉が踊り、その上段には「1960—1979」の年号が見える。たしかに、現在の若者たちが慣れ親しんでいるモノの基本型は、たとえばジーンズ、ファッション雑誌、コンパ、同棲、カラオケ、ディスコ、インベーダーゲーム、ウォークマンといったように、この期間にほとんどすべて出揃っている。

そのなかでも、特に1960年代の異性愛の特徴として注目しておきたいのは、厚生省の調査からも明らかなおとおり²⁾、同年代の後半に、見合い結婚と恋愛結

婚の比率が逆転して、恋愛結婚が主流になり始めたことである。その意味で1960年代は、「恋愛—結婚—幸福」の公式が、明治以降に形成された「恋愛—結婚—性」の公式（ロマンティックラブ・イデオロギー）に重なりながら、完全に市民権を獲得した時代である。



「恋愛—結婚—幸福」の公式は、その後も核家族の増加とマイホーム主義の流行にともなって普及し、マスメディアを介して日本全国に定着することになった。しかしそれと同時に、この公式はまた、1960年代末から激化した性革命を背景にして、すでに見た性の自由化と恋愛の商品化に現実の基盤を揺さぶられて、平成の初頭には、もはや異性愛の定型とは見なされなくなっていた。その結果、「恋愛—結婚—幸福」の流れは、いまでは必ずしも連続したものとは見なされなくなり、それにつれて「恋愛=幸福」は「愛の见えない時代」のなかで手探り状態になり、「結婚=幸福」も女性の社会参加で神通力を失ってしまった。

試しに1960年代から1990年代までの流行歌で、恋愛と幸福を素直に結びつけた曲を並べてみると、その数がもっとも多いのは、やはり1960年代から1970年代にかけてである。しかもその例は、これから見ていくとおり、男性を主人公とする曲では皆無に近く、女性を主人公とする曲に集中している。

たとえば、1960年代にかぎっても、「今は何も 言わないで／黙って そばにいて／この小さな幸（しあわせ）を／抱きしめたい」（園まり「何も言わな

いで」64)、「幸せすぎて 幸せすぎて／あなたにすべてを かけたのだから」(小川知子「ゆうべの秘密」68)、「あなたがくれた しあわせで／こんなに頬が バラ色よ」(伊藤ゆかり「知らなかったの」69)、「街のあかりが とてもきれいな／ヨコハマ／ブルーライト・ヨコハマ／あなたと二人 しあわせよ」(いしだあゆみ「ブルーライト・ヨコハマ」69)、「あなたを知った その日から／愛の奴隷に になりました／右と言われりゃ右むいて／とても幸せ」(奥村チヨ「恋の奴隷」69)と数多くある。

これらの曲で見逃せないのは、最後の「恋の奴隷」を典型として、そのすべてに「男＞女」のパターンが認められることである。すでにPART I で見たとおり、「男は強く、女は弱く」という言い回しは、「恋愛」という言葉が翻訳語として成立した1890年代から、恋愛結婚が見合い結婚を追い越した1970年代後半にいたるまで、日本の恋愛の形式を強く規定していた言説である。これらの曲は、その言説を忠実になぞって、男性を「強者＝能動」、女性を「弱者＝受動」として、1960年代の「女の幸福」の枠組みを設定し、「恋愛＝幸福」をその内実にして、「男に愛される女の幸福」をその時代の価値観として呈示している。

要するに、これらの曲では、女性に愛される幸福を受ける存在として、男性は女性にその幸福を与える存在として、それぞれの性役割(gender role)を非対象に配分することによって、「恋愛＝幸福」の公式を共通の価値観として夢見ていたのである。その意味で、主人公の女性たちの幸福感は、たとえどれほど個人の現実に見えたとしても、実は日本社会の、特定の時代における異性愛の言説(男＞女)によって創造された対幻想としての経験と言える。

それゆえ、ここに見る「恋愛＝幸福」の公式は、あくまで1960年代末の文化現象であって、「男＞女」のパターンが異性愛の根本原理にならなくなった1970年代以降になると、その存立の根拠を急速に奪われて先細りしていった。それ以降、「恋愛＝幸福」の公式は、新しい存立の根拠を与えられることもなく、その枠組みだけをうつろに残して、平成の若者たちの異性愛を回収する結果に

なった。しかしいまさら「男＞女」のパターンを異性愛の言説として復活させて、「恋愛＝幸福」の内実を回復することもできない。現代の若者たちは、「男＞女」のパターンが自然の摂理ではなく、文化の産物であることを教育されてきた世代として、そのからくりを見せられてしまったからである。

ここで、先ほど挙げた五曲について、さらにもうひとつ前提条件をつけておく必要がある。それは、これらの曲の歌詞が、J ポップとは違って、すべて専門の作詞家によって書かれていたことである。最初の三曲は女性の作家（安井かずみ・タマイチコ・山口あかり）、最後の二曲は男性の作家（橋本淳・なかにし礼）による作詞である。但し作家たちの性別に違いはあっても、彼らが表現した恋愛の形式には大差はなく、むしろ類似のほうが目につく。つまり主人公たちは皆、それぞれのプロの作家によって、「恋愛＝幸福」を現実として生きる女性として造型されていたのである。

言い換えれば、これらの女性たちは共通して、現実の女性をコピーした存在であるというより、むしろ物語の架空の女性として、現実の女性が逆にコピーすることになる女性のイメージを具現していた。特に「ブルーライト・ヨコハマ」の主人公は、現実の世界から遊離して、物語の世界を繰り返し繰り返すセンスにおいて、他の女性の主人公たちとは別格の存在に見える。そこで彼女のケースに着目して、そのレトリックを再確認してみる。

街のあかりが とてもきれいな
ヨコハマ
ブルーライト・ヨコハマ
あなたと二人 しあわせよ

曲の冒頭で、この女性は「街のあかり」に見とれている。それゆえ彼女には、その「街」の場所も「あかり」の色もわかっている。しかし聴き手には、それを知る手立てはまだ与えられていない。続いて彼女の意識に、そして聴き

手の意識に、その「街」が浮かびあがる―「ヨコハマ」。美しい「街のあかり」が漂わせるエキゾチックな非日常性には、漢字の「横浜」は似合わない。そう思う間もなく、「街」と「あかり」と「ヨコハマ」が、彼女の意識のなかで、そして聴き手の意識のなかで、漢字とひらがなをカタカナに融合させて、ひとつの、色のついたイメージに溶けていく―「ブルーライト・ヨコハマ」。

この瞬間までのコマ送りの残像のすべてが、その街の単一のイメージに結晶して、主人公の女性の「男に愛される女の幸福」(あなたと二人 しあわせよ)を目に見える形と色に変えている。この一連の流れをとおして、現実の世界は、いつのまにか物語の世界へ吸収されていく。しかし、この女性が開いた「しあわせ」のヴィジョンは、それらの二つの世界をワープする距離を内包していたからこそ、当時の女性たちの「恋愛＝幸福」に対するロマンを育て、彼女たちの内面における恋愛のイメージにふくらみを与えたのである。

但しこれはすべて、女性の視点から見た恋愛と幸福の関係にすぎない。そこで、いままで論じてきた「男に愛される女の幸福」を男性の側からも見ておくことにする。なぜなら、先ほど挙げた五曲では、「女の幸福」は語られても、「男の幸福」は語られていなかったからである。もっともそれらの曲がすべて、「女の幸福」を表現した女歌の類例であったことは事実である。しかし1960年代に流行した曲のなかで、逆に「男の幸福」を表現した男歌を探しても、それほど多くは見つからない。異性愛における幸福は、その時代にはまだ、「男＞女」の公式によって男女間で非対称に配分されていたのである。

論理の整合性から言えば、女性が男性に愛されて「女の幸福」を語れるのであれば、男性は逆に、次の二つの方法のどちらかで「男の幸福」を語れるはずである。第一は、男性が女性を愛することによって、第二は、自分に愛されて幸福を感じている女性を見ることによってである。しかし実際の歌詞には、これらの方法も含めて、そもそも「男の幸福」を言い当てる表現そのものが見つかりにくい。

思えば、このように、語られること・語ってもよいこと(女の幸福)ばかり

でなく、語られないこと・語ってはいけないこと（男の幸福）まで規定して、人間の「現実」の形を構築する力として働いていたのが言説である。それでは改めて、語られないこと・語ってはいけないこととして、1960年代の異性愛の言説で封印されていた「男の幸福」とはどんなものだったのだろうか。

幸せだな

僕は君といる時が 一番幸せなんだ

僕は死ぬまで 君をはなさないぞ

いいだろう

これは、加山雄三の「君といつまでも」(66)に含まれているセリフの部分である。この語りは、先ほど整理した「男の幸福」の二つの可能性のうち、最初の方法を正直になぞった例である。つまり男性が「女を愛する男の幸福」をはっきり表明して、「男に愛される女の幸福」の裏に隠されていたロジックを表のロジックとして呈示している。言い換えれば、男性にはそれまで、恋愛で女性を愛し、女性に幸福を与えるのが「男（＝能動）」であるという刷りこみがあって、「女を愛する男の幸福」を簡単には口にできない抑制が働いていたのである。

その意味で、主人公の男性が、セリフの最後で「いいだろう」と女性に確認を求めている点は見逃せない。この相手への配慮は、文字面だけから言えば、J ポップの男性の主人公たちに認められた「やさしさ」を先取りしているように見える。たとえばPART I で取りあげた「イノセントワールド」(94)にも、「いいだろう？」という歌詞はあった。しかしこの「いいだろう？」は、見てのとおり疑問符がついていて、たとえこれが別れ歌だったことを差し引いても、主人公の男性の自信のなさ疑えない。それに対して、「君といつまでも」にあった「いいだろう」は、その種の優柔不断の「やさしさ」ではなく、実は「女を愛する男の幸福」を思わず口にした男性の「ためらい」の表現にほかな

らなかった。

要するに、もし男性が「女を愛する男の幸福」を口にすれば、そのとき彼は文字どおり、「幸福」という、男性にとっての禁断の木の実を食べたことになり、「男(＝能動)」の地位を放棄したと思われて、「男＞女」の樂園を追放されるおそれがある。他方、もし男性が「男(＝能動)」として「男＞女」の樂園に残るつもりであれば、たとえ恋愛で「幸福」の木の実を食べたくても、食べたくないフリをして、まず相手に食べてもらおうといった「やせがまん」をしなければならない(言わば「武士は食わねど高楊枝」、まさに『男はつらいよ』の世界である)。

しかも男性は、この「やせがまん」をまわりの人たち(特に女性)に悟られてはいけなないので、ある隠蔽工作をすることになった。つまり「女を愛する男の幸福」をそのまま口にする代わりに(そんなことをすれば口がひきつりそうになるので)、それを「男に愛される女の幸福」という逆のロジックにすり替えて、自分の幸福を言葉の表面から見えなくすることである。このレトリックの操作は、時代を越えて、平成の人間たちにも作用し続けている。たとえば、恋愛や結婚の相手に対して「あなたを幸福にします」と誓っているのは、いまでも、女性より男性である。

但し1960年代には、現代と違って、恋愛における男性の幸福への欲望は、ストレートに解き放たれることはまれで、なんらかの屈折をとまっていた。すでに見たとおり、当時の日本では、「男＞女」の公式もその程度には社会性を残していて、恋愛で自分の幸福を語り始めた男性たちに内圧をかけていた。その意味で、作詞家の岩谷時子が「君といつまでも」の主人公に「幸せだな」と素朴に明るく語らせたことは、加山雄三の若大将としての大らかなイメージがあつてのことだったとはいえ、恋愛の世界で「男の幸福」というパンドラの箱を開く力をもっていた。

それと同時に、加山雄三が「幸せだな・・・」と語りながら、人差し指で鼻の横あたりをこすって、主人公の「ためらい」を言語ではなく、ジェスチャー

に託して「恥じらい」として伝えていたことも忘れてはならない。つまり、この主人公は「女を愛する男の幸福」を語ることはできても、それを抑制するジェンダー（男らしさ）の働きまで眠らせることはできない男性として表現されていたのである。

言い換えれば、主人公の「恥じらい」のジェスチャーは、「女を愛する男の幸福」を語る彼の男性としての欲望のねじれ、あるいはこわばりの表現にはかならなかった。それゆえこの男性は、「君を愛して幸福です」と女性に伝える勇気をもっていたから「男らしい」というわけではなかった。彼の「男らしさ」は、現代の若者たちの常識に反して、彼が自分の幸福を相手に伝え始めたとき、彼自身の身体が記号として語り始めた「恥じらい」のなかにこそあらわれていたのである。

簡単に言えば、この男性の恋愛における幸福は、彼が「男らしさ」を「恥じらい」をもって語りえたところにあった。その種の男性の姿は、1960年代のヒット曲には見え隠れしていたものの、1970年代後半の日本のヒット曲になると、すでにノスタルジーの色彩を帯びていた。特に作詞家の阿久悠が沢田研二のために書いた曲には、その変化が見事に表現されている。

男は誰でも 不幸なサムライ
花園で眠れぬこともあるんだよ
(中略)

男はいつでも 悲しいサムライ
しあわせに照れてる
こともあるんだよ
(「サムライ」78)

ボギー ボギー
あんたの時代はよかった

男がピカピカの気障でいられた

(中略)

ボギー ボギー

あんたの時代はよかった

男のやせがまん粹に見えたよ

(「カサブランカ・ダンディ」78)

最初の「サムライ」の主人公は、男性を「サムライ」に喩えて、女性との安住より一人旅を選び、孤独を愛して女性との幸福にとまどいを覚える男性の悲哀を美化して訴えている。このことは、その意味での「サムライ」としての男性が、1970年代後半の日本ではすでに姿を消して、ロマンの対象（憧れ）にしかならなかったことを窺わせる。むしろそれゆえにこそ、主人公は理想の自己を「サムライ」に重ねて、「サムライ」のイメージを現実には蘇生させることを夢見ることができたのである。もちろんそのとき蘇生するのは、漢字表記の昔の「侍」ではなく、カタカナ表記されて、息を吹き返した現代の「サムライ」でなければならない。

二曲目の「カサブランカ・ダンディ」の主人公も、「サムライ」の主人公と同様、すでに失われた時代を夢見ている。その時代とは、「男がピカピカの気障でいられ」て、しかも「男のやせがまん [が] 粹に見えた」時代である。言い換えれば、「気障」と「やせがまん」に共通する虚勢の誇示が、まだ男性にとって「男らしさ」の基準、ひいては恋愛での「男の幸福」の基準になりえた時代である。

他方、この主人公は、その時代を仰ぎ見て、「男になる」ための基準が見えにくくなったことへの喪失感と、その喪失感があおりたてる「男になる」ことへの羨望の間を揺れ動いている。この挫折と憧憬の振幅は、「サムライ」や「カサブランカ・ダンディ」を待つまでもなく、PART I で見たとおり、1972年にリリースされた井上陽水の「あこがれ」のなかにすでに刻印されていた。

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

この「あこがれ」の主人公は、ロール・モデルとなる「男の姿」を特定の人物に託すのではなく、それを抽象化し普遍化して、そのエッセンスを簡潔に伝えている。他方、そのエッセンスを具現した人物を特定して、ロール・モデルとなる「男の姿」を目に見える形で伝えているのが、「サムライ」と「カサブランカ・ダンディ」の主人公たちである。つまり「サムライ」の主人公は、アラン・ドロンの映画「サムライ」(67)で演じた一匹狼としての姿、そして「カサブランカ・ダンディ」の主人公は、往年の名画「カサブランカ」(42)で孤高の愛国者を演じた「ボギー」こと、ハンフリー・ボガートの姿を模倣の対象にしている。

ここでは、ボガートが「カサブランカ」で演じたリックの役割に即して、そのどこに「男の姿」のロール・モデルが潜んでいたのかを考えておく。舞台は第二次世界大戦のフランス領モロッコ、但しナチス・ドイツに占領された都市カサブランカである。ある夜、酒場を経営しているリックのもとへ、反ナチス運動の活動家のラズロが、妻のイルザと共にやってくる。リックが隠しもっているパスポートを買い取るためである。しかしリックとイルザは、かつてパリで愛し合って、アメリカへ亡命する約束をしながら、結局は別の道を生きることになった仲だった。その二人が、偶然の再会によって互いの愛を確認する。しかしリックには、ナチスから追われる立場にあるラズロにとって、イルザが

誰よりも必要であることは痛いほどわかっていた。そこでリックは、イルザを愛しながらも、彼女を夫と共にアメリカへ逃がすことにする。

このリックの生き方には、ひとつの指向性が認められる。それは、彼の意志が終始、我欲を捨て、個人の欲望を公共性のある理想へ突き動かしていたことである。たしかにリックには、イルザと一緒に逃げることもできたはずである。そもそもイルザも、結婚していたとはいえ、リックのことを愛していたからである。しかしリックがその選択をしなかったのは、それが結局、二人の欲望を個人レベルでしか満たさなかったからである。それゆえリックは、イルザを夫と共にアメリカへ逃がすことによって、彼女の愛に応えつつ、それと同時にレジスタンス（抵抗運動）に身を投じて、愛国者になる道を選んだ。

現代の若者たちには、そんなリックこそ、相手の女性を愛する自分にも素直になれず、彼女の彼に寄せる想いも無視して、英雄主義に走った自分本位の「冷たい男」あるいは「気取った男」に見えるかもしれない。しかし彼は、そんな男に見られることはあっても、「好きな女を愛人にして暮らしている、ただの酒場のオヤジ」には決してならない。なぜなら、リックは男性としての個人の欲望を「気障」と「やせがまん」で抑制して、彼の存在を越えるもの（女性・社会・国家・歴史等＝他者）に献身することで、彼にとっての「わたし＝自己」を確信したからである。小此木啓吾も指摘しているとおおり、戦中派なら、そう考える³⁾。作詞家の阿久悠も、1937年生まれの戦中派として、おそらくそう考えた⁴⁾。

その観点から見れば、リックの幸福は、相手のためなら自分の我欲を殺す覚悟をもちながら、相手からは絶対に見返りを求めない「男の姿」を生きるところにある。見方を変えれば、彼は「やさしい男」であるより「美しい男」であることを選んだのである。それゆえ、男性が女性にブランド品を買ってあげて、彼女の喜んでいる顔を見ることで、男女がそろって欲望を満たすことは、彼らのどちらにとっても、ここで問題にしている幸福を実現する行為にならない。なぜなら、彼らは自分本位の楽しい暮らしを幸福と考えて、「楽しいこと＝幸

福」の実現を夢見ながら、二人の我欲を癒着させているだけだからである。リックが呈示したロール・モデルは、その点で、すでに見たサザンオールスターズの「愛という名のバーチャ・ゲーム」の「ロール・プレイの主演」と違って、決して「夢の抜け殻」にならない。

Ⅳ 幸福から充実へ

それではここで、これまで論じてきたことを踏まえながら、Jポップの世界に立ち返って、そこに認められる恋愛と幸福の関係（恋愛＝幸福）を問い直してみる。そこで焦点となるのは、平成の若者たちにとって、その関係を見えにくくしている要因である。この章では、それを解明して、恋愛と幸福の関係を人間の充実に向けて統合する方法を呈示する。ここで「充実」と呼んでいるのは、我欲の充足としての幸福を浄化し、パワーアップして、喜びの質を高めた幸福のことである。

そこでまず問題にしたいのは、すでに見たロール・モデルの存在の重要性、もっと正確に言えば、Jポップに投影された平成の恋愛におけるロール・モデルの不在である。平成の初期から現在に至るまでのヒット曲を眺めても、「サムライ」や「カサブランカ・ダンディ」の主人公たちのように、特定の人物をロール・モデルに仕立てた主人公は見当たらない。たとえば、光 GENJI の「太陽がいっぱい」(89) は、同名の映画のラストを彩る海と太陽のイメージだけを借用した夏のラブソングだし、MISIA の「陽のあたる場所」(98) も、恋する少女の幼い不安と希望のパターンを単純に反復して、同名の映画に描かれた「アメリカの夢」の背後に潜む闇を掻き消している。

Jポップの背景となる平成とは、それほどまでに恋愛のロール・モデルが見つかりにくく、そして働きにくい時代である。その原因としてもっともよく指摘されているのは、政治・経済の変化に伴って、男女（特に女性）のライフ・スタイルが多様化したことである。そのため、理想の役割を規定するロール・モデルの限界性ばかりでなく、その妥当性までもが問題になっている。

この説明は、たしかにもっともらしく聞こえるし、個人によっては、それなりに信憑性もあるだろう。しかし大多数の男女にとって、はるかに強い影響を与えているのは、ライフ・スタイルの多様化そのものではなく、それを理想の現実として全国に広めているマスコミ文化の波及効果である。それゆえ平成の若者たちは、ロール・モデルを考える間もなく、自分のライフ・スタイルを確立することを余儀なくされている。その結果、彼らは「自分らしさ」をも強迫観念として、いわゆる「自分探し」のゲームに追い立てられていく。そこから、彼らの「こころもとなさ」が漂い始める。

Jポップの世界には、その種の主人公が溢れている。たとえば「もっと大きなはずの自分を探す」(Mr. Children「終わりのなき旅」98)、「それでも自分探しつつける」(平井堅「LOVE OR TRUST」00)、「さあ行こう スタンドプレイ／俺なりのオリジナリティ探し」(Rip Slyme「STANDPLAY」02)、「まずは今の自分を信じよう／基本だろ忘れんな おまえの色だそう」(麻波 25 feat. MIE「ミドリノホシ」02)、「この手でつかむ それがアイデンティティ」(大黒摩季「IDENTITY」02)といった具合である。

しかし「自分探し」の「自分」など最初から存在しないとすれば、私が「わたし」であるためには、それに承認を与えてくれる人間(たち)を探したほうが賢明である。しかもこれこそ、恋愛における人間関係の基本である。つまり恋愛とは、二人の人間が、各自にとっての「わたし」を承認し合う行為である。その意味で、「自分探し」とは「他人探し」のことである。それにもかかわらず、Jポップの世界では、「自分」の根拠を与えたり奪ったりする「他人」(他者)を意識して探す主人公たちは、極めてまれである。特に「KICK THE CAN CREW」の「sayonara sayonara」(02)の主人公などは、「自分探し」にあくせくしすぎて、自閉症とも思える様相を呈している。

自分のワク内カッコ内は

恥かかず楽し格好はいいが

(なんか無性にイライラ)

実はもっといきてえんだ今、今、今

(中略)

つかみかける → 確かめる → 間違えるの恐れてあきらめる

また逃した GO サイン 消えていくだけのドーパミン

(そうそう覚悟ができるできないとか)

(未来とかあとは時代とか)

使える言い訳は全部使って

高い壁に全然ぶつかってかない

この主人公は、まず「自分のワク内」を確定して、その「カッコ内」で「格好」をつけて生きることを選んでいる。それが何より「楽」だからである。しかし彼は、それに苛立ちを覚えている。彼にとっての「わたし」が、彼の「ワク内」に収まって展開しないで、そのまま自己完結していることを、彼自身が誰よりもよく知っているからである。逆に言えば、この主人公が「実はもっといきてえんだ」と苛立ちを言葉にできたのは、彼が自分の「ワク内」を確定して、彼にとっての「わたし」をそこに封じこめることで、その「ワク外」へ逃れる欲望を掻き立てたからである。しかし彼は、そこでも苛立ちを隠せなくなる。なぜなら彼は、彼自身の「ワク内」を越えて、その「ワク外」へ逃れる努力をしていない自分にも気づいているからである。

但しこの主人公の問題は、彼がその「ワク外」へ逃れる方法として、「高い壁」に挑戦してこなかったことにはない。彼の真の問題は、彼自身の思考に秘められたロジックの不備にある。なぜなら、人間は誰ひとりとして、「高い壁」にぶつかる以前から各自の「ワク内」(その人間にとっての「わたし」)を(想定できても)確定できないからである。それにもかかわらず、彼はそれを安全圏として最初から確定して、その範囲内で生きている。

このロジックは正しく見えて、実は人間の生態を写していない。あえて主人

公のロジックを使って説明すれば、人間にとっての「わたし」とは、各自が「高い壁」にぶつかって、前進を阻まれたそのポイントから、一挙に「こちら」にむかって伸び広がるエリアである。他方、同じポイントから「向こう」にむかって伸び広がるエリアは、いま開かれたばかりの「わたし」にとって、現在の限界性と未来の可能性を同時に暗示する。

その結果、人間の「自分らしさ」は、各自の「高い壁」への働きかけによって、それをはさんで同時に生成された「ワク内」と「ワク外」の境界線として立ちあらわれる。しかも、この「ワク内」と「ワク外」は、「高い壁」(＝行動の対象)が変わるたびに、境界線の位置をずらして更新される。つまり人間の「自分らしさ」とは、この主人公のイメージと違って、いつも決まった形をしているものではなく、人間が各自に与えられた他者との関係性を生きるたびごとに再編成されていくものである。これはいみじくも、ハンフリー・ボガートが「カサブランカ」でロール・モデルとして教えてくれたことでもある。

その観点から見れば、恋愛の幸福は、相手を独占する個人の欲望を満たすことにあるのではなく、相手を「高い壁」として迎え入れて、人間にとっての「わたし」を繰り返し編み直していく欲望の運動のなかにある。恋愛の幸福は、この発想の転換と共に、我欲の充足のレベルを越えて、人間の充実へ昇華していく。

これをロール・モデルとの関連で説明すれば、ロール・モデルは、我欲を充足すること(幸福)には有効でなくても、自己の再編成を反復する欲望を充足すること(充実)には有効である。なぜならロール・モデルとは、自分本位の理想の姿を実現するための方法を伝授してくれる模範ではなく、人間の「自分らしさ」を形成する自分の「ワク内」と「ワク外」の境界線の設定の仕方を示唆して、人間にとっての「わたし」の位置取りに仮の根拠を与えてくれる模擬装置(simulator)だからである。

Ｊポップの世界で、恋愛のロール・モデルが見当たらないのも、それと関係しているかもしれない。つまり主人公たちは、相手を独占する個人の欲望にと

らわれて、我欲の充足としての「幸福」を求めるあまり、ロール・モデルの必然性を意識できないらしい。そんな彼らにとって、ロール・モデルの代替物となるのは、テレビのドラマに登場する恋人たちである。しかし、その結果は決して芳しくない。それはたとえば、「ドラマで愛を悟って努力もしないで／幸せになろうなんて甘いよね」(大黒摩季「ネッ!」98)、あるいは「ドラマとは違うね 夢に描く恋愛／ほど遠い幸せ」(ELT「Rescue me」00)」といった女性たちの言葉に認められる。

但しこの主人公たちの問題は、彼女たちが娯楽としてのドラマにロール・モデルを求めたことにあるのではなく(たしかにそれも手抜きの「ないものねだり」であるとはいえ)、各自が恋愛で「幸せ」を思い描くときに、相手と結ばれること以外に何も想像できなかったことにある。それゆえ、その「幸せ」を逃した彼女たちには、「ヴァーチャルなしあわせ」(Dreams Come True「24／7」00)の抜け殻しか残らなかったのである。

実はそこにこそ、Jポップの主人公たちにとって、恋愛と幸福の関係(恋愛＝幸福)、ひいては幸福そのものを見えにくくして、彼らの「こころもとなさ」を引き起こしている原因が集約されている。恋愛とは、彼らの思惑と違って、相手を永遠に越えられない「高い壁」として迎え入れながら、それを必死に越えようとする経験であるばかりでなく、この最初から失敗を約束された挑戦を続けるかぎり、自己を更新する欲望が展開し続けることを約束された経験でもある。恋愛の幸福の至高性、つまり恋愛における人間の充実は、この逆説から発生する。

それでは、Jポップの主人公たちは、なぜ相手と結ばれることを「幸福」と思いこんで、いま見た「充実」に反応できなくなっているのだろうか。そのヒントを与えてくれるのは、おニャン子クラブのヒット曲「セーラー服をぬがさないで」(85)である。そこには、恋愛のロール・モデルを雑誌に求めて、そこから先へ進めないように見えながら、実は非常にしたたかに計算している少女が顔をのぞかせている。

女の子はいつでも

“MI・MI・DO・SHI・MA”

お勉強してるのよ AH—毎日

友達より早く エッチをしたいけど

キスから先に進めない 臆病すぎるの

週刊誌みたいな エッチをしたいけど

全てをあげてしまうのは

もったいないから・・・あげない

(中略)

パパやママは知らないの 明日の外泊

ちょっぴり怖いけど

バージンじゃつまらない

おばんになっちゃうその前に

おいしいハートを・・・食べて

ここには、重要な点が三つある。第一に、主人公が求めているのは、恋愛のロール・モデルではなく、性体験のマニュアルであること、第二に、主人公は自分の「女」としてのセクシュアリティについて、友人と両親の双方から相反するプレッシャーを受けていること、第三に、主人公は自分の「女」としての価値を意識して、相手の男性とのスタンスを決定していること（たとえば必要以上の「安売り」の禁止）である。

ここから見えてくるのは、第一に、異性愛と資本主義の結合による恋愛の商品化の感覚、第二に、それを承認／否認して、その活性化を誘発／抑制する他者の代表としての友人／両親の目線のダイナミズム、第三に、これらすべてを生産・消費・再生産し続ける欲望のシステムとしての恋愛である。Jポップの主人公たちに対して、恋愛の「幸福」を我欲（性欲）の充足として準備したのは、おそらくここに認められるルールだろう。

その結果、Ｊポップの世界では、恋愛の幸福は、他人と比較する「モノ」として流通していく。この傾向を反映しているのは、もっぱら女性の主人公たちである。その姿は、たとえば「今夜も二人だけの夜／幸せだわ 今の私／みんなうらやましがる」(森高千里「私の大事な人」94)とほくそ笑む少女、それとは逆に「あやかりたいな 幸せのおすそわけ」(広瀬香美「幸せのおすそわけ」95)とうらやむ少女、そして「出逢いくりかえす時のなかで／誰かと比べてなきゃ／幸せさえもはかれなくて」(Tina「I'll be there」01)ととまどう少女に認められる。またSMAPの「KANSHA して」(95)の主人公は、女性としての視点に立って(但し男性グループの歌唱を介して)、「彼氏のレベルを オフィスでくらべ/Shocking 負けたと 思うのが／いちばんやなこと」と女性自身の見栄を揶揄している。

恋愛の幸福は、他人と比較しなければ、本人にも価値あるものとは見えにくい。いま列挙した歌詞が逆説として語っているのは、まさにそのことである。言い換えれば、ある人間の幸福は、他の人間の幸福との比較によって、はじめてそれと見分けのつくズレを生じる。恋愛の幸福に価値を与えているのも、それ自体ではなく、このズレの差異にほかならない。つまり、恋愛の幸福がＪポップの主人公たちに見えにくかったのは、そのどこを探しても、それに見合った価値など存在しなかったからである。それゆえ彼らは、恋愛の幸福から価値を発生させる方法として、他人との比較を活用したのである。

但しこの方法を使う人間たちには、ある条件が最初から課されていた。それは、彼らが共通の基準で比較することである。その基準を統一しなければ、そもそも比較することに意義がなくなる。たとえば、ある女性が彼氏の「外見」を高く評価して、自分の恋愛は「幸福」の価値が高いと思っても、相手の女性の比較の基準が「外見」になれば、その価値は単に自己満足(我欲の充足)の証明にしかない。そんなことになれば、相対化による評価を尺度にしている比較の方法には、なんのメリットもなくなる。

他方、比較の基準を統一しても、それはそれで比較することに意義がなくな

る。たとえば、ある女性が彼氏の「年収」を高く評価して、相手の女性が彼女自身の彼氏の「年収」をそれより低く評価したとしても、そこには本人たちが想像しているほどの差異の実質は認められない。なぜなら彼女たちは結局、自分たちの「彼氏のレベル」を経済力を基準にして比較することで、恋愛の「幸福」の価値を競い合っている仲間同士だからである。つまり、この女性たちの問題は、各自の彼氏に対する評価にあるのではなく、彼女たちが恋愛に「幸福」を求めるあまり、他の人間（それも愛しているはずの相手）を査定する「不幸」から逃れられなくなっていることにある。

しかしJポップの世界には、恋愛の幸福を価値として測定するために、他人との比較よりさらに物欲主義の強い方法が用意されている。それは、恋愛の幸福を貨幣と交換して、金額に換算することである。たとえば「KANSHA して」の主人公は、ここでも女性の視点に立って、「Maybe 男は 女のこと／知らなすぎるよ／教えてあげましょう／愛さえあれば いいと言いながら／プレゼントの／値段だけで気持ち計ってる／セクハラ上司を 笑顔でかわし／Sickness 世界の ニュースより／流行（はやり）のジュエリー／A PAY DAY 感謝して もっとして／デートはゴージャスに」と語り、それを例証している。

たとえ世のなかの価値観がどれほど多様化しても、（貨幣そのものに対する価値観はともかく）貨幣の額だけは、その国の住人たちにとって、共通の（但し変動する）価値をもつ。それゆえ、金額に換算されて、貨幣化した恋愛の幸福は、その金額と同等の交換価値を発生して、誰にでも見て取れる「モノ」になる。つまり、貨幣が文字どおり「モノ」を言うのである。

この文脈では、男性が女性のために「流行（はやり）のジュエリー」を購入することも、「デートはゴージャスに」との要望に応えることも、恋愛の幸福への投資と考えられる。なぜなら、女性は男性からの投資（贈り物）によって、男性は投資の利益（見返りの贈り物＝女性の「愛」）によって、それぞれ恋愛の「幸福」を価値として享受できるからである。これこそ、恋愛と幸福の関係にまつわるJポップ版の資本論である。

但し、恋愛の幸福を貨幣の金額と交換して、そこから価値を発生させる方法は、平成の日本でも受け入れられにくい。その理由は、少し穿った見方をすれば、幸福が金で買えないからというより、むしろ元手のかからない「愛」を切り売りして獲得した幸福が、額面通りの費用もかけずにつくられた贗金としての貨幣の本質を暴きながら、それと交換されることで、幸福自体も「にせもの」としての価値を帯びるからかもしれない。あるいはもっと単純に考えれば、幸福の価値を発生させる場所が、幸福と貨幣の機械じかけの関係（交換）にあって、人間と人間の生きられた関係（交感）にないとき、その幸福は、人間に喜びの織り目を見せることもなく、我欲に浸透された意味のみを伝えるからかもしれない。

それゆえ、たとえば援助交際をしている少女にむかって、「幸福は金で買えない」と力説しても、ほとんど無意味である。幸福を「我欲の充足」と定義するかぎり、幸福は身売りによる金でも（ある程度）買えるからである。それならむしろ、橋本治のように、「セックス自体では傷つかなくても、悪い対人関係は絶対にダメージを与える」（105）と主張するほうが理にかなっている。もちろんこれは、援助交際に荷担している男性にも向けられるべき主張である。

ここまで見たとおり、Ｊポップの主人公たちは、自分の恋愛の幸福を他人と比較したり、貨幣と交換したりして、その価値を実現する努力をしている。この努力の根底には、恋愛の幸福も幸福の一種である以上、人間にとって、なんらかの価値があるはずだという期待がある。それゆえ主人公たちの努力は、恋愛の幸福そのものに価値が内在していないことを知った彼らの、焦りを裏返しにした現象とも言える。もし恋愛の幸福の内部に価値がないのなら、その価値を発生させる仕組みを外部に求めるしかない。そこで彼らは、他人との比較や貨幣との交換といった方法を思いついた。

しかし、これらの二つの方法が明らかにしたのは、恋愛の幸福が価値を実現することではなく、恋愛の幸福の価値が、それを実現するときの方法の基準に依拠しているという事実だった。要するに、恋愛の幸福（恋愛＝幸福）、ひい

ては幸福全般が見えにくい状況とは、その価値を決定する基準が見えにくい状況のことだったのである。すでにJポップの世界には、そこまで見通した主人公たちの姿が垣間見える。

与えられた自分だけの／正気と狂気があって／そのどちらも否定せずに 存在するなら／ムダなもの溢れてしまったもの／役立たないものも／迷わずに選ぶよ／そう私が私であるためにね／幸せの基準はいつも 自分のものさしで／決めてきたから

(浜崎あゆみ「Trauma」99)

なんとなくね／ふと気がつけば考えてるよ／そう 幸せの基準はどこにあるのか？／なんて／足りないもの数えだしたら／キリがないけど／バラ色じゃない／でもそれなりに幸せだから／夢にみた自分に少し近づいたり／新しい恋をみつけたり

(ELT「Smile Again」00)

現実には裏切るもので判断さえ／誤るからねそこにある価値は／その目でちゃんと見極めていてね／自分のものさしで／こんな時代（とき）に生まれついたよ／だけど何とか進んでって／だから何とかここに立って／僕達は今日を送ってる

(浜崎あゆみ「evolution」01)

気が付けばいつだって／ひたすら何か探している／幸せの定義とか／哀しみの置き場とか／生まれたら死ぬまで／ずっと探してる

(BUMP OF CHICKEN「天体観測」01) [下線はすべて筆者]

それにしても、平成とは、若者たちにとって、なんと息苦しい(生き苦しい)

時代として表現されていることだろう。その原因は、いまの文脈で言えば、恋愛の幸福を単純に「幸せ」と言い切れない人間の知性にある。そもそも人間の知性には、人生を生きながら、それと同時に「人生って何？」と考えるメタ思考があって、それが人間の苦しみの根源になっている。これらの主人公たちの苦しみもまた、それと同様、幸福を感じながら、「幸福って何？」とその基準を考えるメタ思考から生まれている。

つまり、幸福は自然に見えて、実は何かでつくられている、といった発想にこそ問題がある。しかしその発想を捨てれば、人間は「人間らしさ」をなくすかもしれない。逆に人間がそれを捨てなければ、どこかに「幸せのトリック」(浜崎あゆみ「AUDIENCE」00)が隠されていて、幸福をつくりものとして形成しているので、人間にとって、すべての幸福は「ヴァーチャルなしあわせ」(「24/7」)にしかないといった結論に至る。これは相反する二つの選択肢に挟まれたジレンマ、あるいはダブル・バインドと呼ばれる苦しい状態である。そこから逃れるのは、たしかに簡単とは思われない。しかし実は、その困難にこそ、メタ思考の落とし穴がある。

ここでの問題は、人間が感じている幸福と、人間が思い描く幸福との間に、なんらかのズレがあることである。但しこの「ズレ」は、あくまでメタ思考の産物であって、それが実在するとはかぎらない。そもそも私たちが「現実」と思いこんでいるものは、恋愛の幸福も含めて、人間の感覚器官と認識メカニズムを介して伝達・認識されて、脳に投影された世界のイメージ、つまりヴァーチャル・リアリティである⁵⁾。それゆえ原理から見れば、各自が感じている幸福以外に、各自にとっての幸福はない。あえて言えば、「ヴァーチャルなしあわせ」と思われたものこそが、人間にとって、「本当のシアワセ」(深田恭子「最後の果実」99)にほかならない。

その意味で、「本当のシアワセ」と呼ばれているものは、「真実(ほんとう)の私」(酒井法子「鏡のドレス」96)、「本当の自分」(SPEED「Go! Go! Heaven」97・DA PUMP「Misunderstanding」02)、そして「本当の優しさ」(矢井田瞳

「Maze」01)と同様、どこかに実在しているわけではない。それゆえ人間は、日常の人間関係と日々の活動をとおして、各自の幸福をつくっていくしかない。言い換えれば、幸福とは、獲得したり喪失したりするモノではなく、社会の枠組みを介して、そして人間の経験と思考の変化につれて、生成も発達もすれば、変形も消滅も再生もする物語（ヴァーチャル・リアリティ）である。

これを知らない人間は、「本当のシアワセ」ばかりを求めて不安になり、社会に拮据する幸福のイメージをマニュアルとして、我欲の充足に走ることになる。しかしJポップの世界では、そのタイプの主人公たちとは逆に、マニュアルに抵抗を覚えることで、その反作用として「自分らしさ」を発見するポイントを示唆する主人公たちの姿があらわれ始めている。

楽しまなきゃ生きてる意味がない／だけど楽しいことばかりじゃハリがない
／山も谷もない道じゃつまらない／ジェットコースターにならない／教えこ
まれた協調性／いい子はいい子にしかねないよ

(安室奈美恵「Chase the Chance」96)

受け売りの知識／教養などをほおばり／胸やけしそうなら／この指とまれ／
こんな やっかいな人生だ／おまえが信じてる道を 進むんだ／愛だ恋だと
ぬかしたって／所詮僕等マニュアルなんです／Ah Ah Ah Ah／人は悲しい性
をもって／破裂しそうな悩み抱えて／Ah Ah／必死で 猛ダッシュです

(Mr. Children「ニシエヒガシエ」98)

時代は混乱し続け その代償を探す／人はつじつまを合わす様に／型にはま
ってく／誰の真似もすんな 君は君でいい／生きる為のレシピなんてない
ないさ

(Mr. Children「終わりになき旅」98)

ひとつ大人になり 嘘も覚えてた／理屈とマニュアルが増えてく
(ELT「Pray」00)〔下線はすべて筆者〕

最初の「Chase the Chance」の主人公は、マニュアルに従って社会に迎合する人間を戒めて、メリハリのある人生を楽しみたいと主張している。二番目の「ニシエヒガシエ」の主人公は、自分たちがマニュアル人間であることを認めながら、その現実を受け入れることを拒否して、強引に「猛ダッシュ」をかける自分に人間の業を見ている。三番目の「終わりのなき旅」の主人公は、マニュアルにはまる人間たちを見るにつけ、人生にはマニュアルがないことを痛感して、「誰の真似」でもない人生を生きることを強く推めている。最後の「Pray」の主人公は、「大人」になることの基準を「理屈とマニュアル」の増加に見ながら、「大人」になっていく自分の現状を追認している。

これらの主人公たちは、マニュアルの効果を少しずつ異なった角度から見ている。しかし彼らの見方には、共通点が二つある。すぐにわかるのは、彼らが全員、程度の差こそあれ、人間の生き方を画一化するマニュアルの弊害に異義を唱えていることである。しかしそれより重要なのは、彼らがそのとき、社会にとってのマニュアルの有効性、あるいは正当性を無意識に認めてしまっていることである。

たとえば第一に、マニュアルは、たとえ平凡であっても、とりあえず「いい子」になる方法を教えてくれること（「Chase the Chance」）、第二に、マニュアルが人生の進路を規定するので、逆に自分の「信じてる道」が見えやすくなること（「ニシエヒガシエ」）、第三に、マニュアルは「混乱」した時代を生きのびる方法を与えてくれること（「終わりのなき旅」）、そして第四に、マニュアルは、皆と同じであることこそ（世俗の意味での）「大人」へのステップであると示唆してくれること（「Pray」）である。

但し、これらの主人公たちの見方にも、非常に気にかかる点がある。それは、彼らがそろって、世のなかには、マニュアル化する人間とマニュアル化し

ない人間の二種類しか存在していないと考えているらしいことである。つまり、マニュアル化する人間は、自分らしく生きられないし、マニュアル化しない人間は、自分らしく生きられる。簡単に言えば、マニュアル化することは(必要)悪＝不幸＝大人であり、マニュアル化しないことは善＝幸福＝子供である。要するに、これらの主人公たちの問題は、この彼ら自身のマニュアル化した二分法の発想にある。

その問題点は、大別して二つある。第一に、彼らは結局、マニュアルの圧力を身に受けながら、逆にその強さを証明することしかできなかったこと、第二に、人間は社会を生きる存在として、そして自由を求める存在として、なんらかのマニュアルの拘束を必要としているのに、彼らはそろって、その問題から身をそらしていることである(必要に応じて、臨機応変にマニュアルにはまるというのは、どう考えても至難のわざである)。

これらの主人公たちは、マニュアルによって、皆と同じ行為を同じパターンで繰り返すことを強要されて、そのために「自分らしさ」を発見できないと不満をもらしている。しかし他方、Ｊポップの世界には、彼らとは逆の方向でロジックを展開して、その不満に潜む「こころもとなさ」を取り除く姿勢を見せる主人公たちも、あらわれ始めている。つまり、マニュアルの決められたリズムのなかにこそ、実は「自分らしさ」を発見する幸福の可能性が潜んでいることに気づき始めた若者たちである。

つまらない事 嬉しい事 繰り返して結局／トータルで半分になるってよく聞くじゃない？／そんな淋しい事 言うなよって感じだ(中略)／幸せについて本気出して考えてみたら／意外になくはないんだと気が付いた／僕は幸せに対して失礼だったみたい／もう一度丁寧に感じて 拾って集めてみよう(ポルノグラフィティ「幸せについて本気出して考えてみた」02)

ありふれた日々の出来事に目を向ければ／まだまだ興味が尽きることはない

／でも知らず知らずの間に 視野狭めて／白も黒もカテゴライズされていたかもね」

(今井絵理子「Our Relation」02)

最初の主人公は、人生の良し悪しを出来事のプラス・マイナスで計算する他人たちを尻目に、人生の幸福を軽視してきた「失礼」を改めて、自分自身を見つめ直すことに決める。彼にとって、これは幸福から充実への大きな一歩である。なぜなら、人生の幸福は、いまの彼にとって、もはや目に見えていたものの総和にあるのではなく、目に見えていると信じるあまり、見えていなかったものを含めた経験の総和として立ちあらわれてくるからである。このように幸福をとらえること、つまり幸福を充実に変える能力、それを開くのは、幸福への「失礼」を裏返しにした幸福への敬意である。

これはまた、恋愛の幸福についても言えることだろう。たとえば安室奈美恵は、「男女(ひと)が人間(ひと)でありたいなら・・・RESPECT・・・RESPECT・・・」(「RESPECT the POWER OF LOVE」99)と歌って、そのことを表現した。つまり恋愛の相手を異性と見るあまり、相手を人間として見てこなかったことに気づく能力、相手を「そのもの」として想像する能力、それを開くのもまた、相手に対する敬意(respect)にはかならない。この敬意をもちえた人間こそ、恋愛の幸福を人間の充実として享受できる可能性を獲得するのである。

他方、二曲目の主人公も、最初の主人公と同様、これまであまり気にかけてこなかった「ありふれた日々の出来事」のなかに、実は「興味」を引くものがたくさん潜んでいるはずだと考えている。この女性がいままでそれに気づかなかったのは、彼女が世界を「カテゴライズ」して、そのとき目に見えてきたものを無自覚に特化することで、目に見えなくなったものを「視野」から排除していたからである。

この彼女の目を矯正しようと思えば、椎名林檎の「本能」(99)の主人公も主張していたとおり、「劣等感 カテゴライズ／そういうの 忘れてみましょ

う」と分類の方法そのものを破棄することも考えられる。しかし世界をとらえる網の目がなくては、そもそも世界は区分されることもなく、物事として見えてこなくなる。しかも「Our Relation」の主人公は、そこまで過激ではなく、椎名林檎の主人公で言えば、「本当のしあわせは／目に映らずに／案外傍（そば）にあって／気づかずにいたのですが」と語った「幸福論」(99)の少女にむしろ近い。分類する(categorize)とは、同類をまとめる方法に見えて、それによって逆に異類を浮びあがらせる方法である。彼女は、そのことに気づき始めたのである。つまり、自分の理解を越えた異類に対する敬意、そのことによって、彼女の幸福は、確実に充実へ昇華し始める。

幸福を充実へ昇華させるのに、特殊な才能や技術は必要ない。地位や名声や財産を手に入れたところで、我欲の充足としての幸福を経験することはあっても、それを充実に変化できるとはかぎらない。むしろ日常生活を愚直に生きている人間たちのなかに、充実はみなぎっているかもしれない。しかし状況によっては、ひたすら生きることまた、充実を疎外する要因になる。それが顕著にあらわれたのが、SURFACEの「歌」(02)の主人公である。

群集心理にそって懸命に走る姿は
明日へのトップランナー必死でもがいて
ああもがいて

この主人公の問題は、必ずしも「群集心理にそって懸命に走る姿」にあるとは言えない。たいてい誰でも、社会を生きる人間として、その指向性は多かれ少なかれ共有しているからである。むしろ重要なのは、群集心理が、ある種の社会のプレッシャーをそのなかに宿していることである。それは、いまの文脈も含めて、いつも「他人を模倣せよ」という命令の形を取る。その結果、群集は同じ目標を模倣の対象にしているように見えて、実はそれと同時に、目標を共有する他の人間たちの「群集心理にそって懸命に走る姿」を模倣している。

この二重の模倣の命令を発しているのが、平成の神としての「トップランナー」である。群集にとって、「トップランナー」の幻想と一体化することが自己実現への道であるとすれば、この主人公の毎日の必死のものがきは、それ自体が目的になることはなく、自己実現を達成するための手段としてマニュアル化された労働にすぎなくなる。厳密に言えば、そんな惰性化した労働に対して、誰も人間としての幸福はもとより、充実を感じることはできない。この主人公の問題は、ここから生まれてくる。

それでは、どうすれば幸福を充実へ昇華させることができるのだろうか。そのポイントを説明するために、最後に Lead の「真夏の Magic」(02) の主人公がラップで残した発言に注目しておく。

よくある恋愛物語　なのに忘れがたき事ばかり

大人になるための条件　それはいわゆる心の冒険

この主人公は、「よくある恋愛物語」では、「忘れがたき事」がそんなに起こるとは思っていなかったらしい。しかし予想に反して、ありふれた恋愛から、忘れられないことばかりが起こった。それに驚いた彼は、その幸福を「心の冒険」と呼んで、それを「大人になるための条件」にした。しかし彼には、見えていないことがひとつあった。そのため、彼は簡単には「大人」になれない。それは、「忘れがたき事」は「よくある恋愛物語」、つまりなんの変哲もない日常生活の枠組みのなかからこそ溢れてくるという単純な事実である。

それゆえ、もしこの少年が「大人」になりたければ、「よくある恋愛物語 なのに忘れがたき事ばかり」を「よくある恋愛物語 ゆえに忘れがたき事ばかり」と語り直さなければならない。人間は日常性の深さと広さを知って、「子供」から「大人」へ変身していく。つまり人間は、「なのに」から「ゆえに」への、たった一言の変換で「ころもとなさ」を脱却して、幸福から充実への推移を可能にするのである。

注

- 1) 1960年代前後からJポップに至る日本の音楽シーンについては、前田祥丈・平原康司編著『60年代フォークの時代』、小室等他著『ジェネレーションF熱狂の70年代×フォーク』、そして金子修介著『失われた歌謡曲』を参照。
- 2) 湯沢雍彦『図説 家族問題の現在』(33)
- 3) 小此木啓吾『モラトリアム国家 日本の危機』(112-7)
- 4) 阿久悠『A面B面』の「沢田研二」(122-36)を参照。
- 5) 舘璋は『バーチャルリアリティ入門』のなかで、カントの「物自体」の認識に関する考え方を踏まえて、「そもそも人間が捉えている世界と思っているものは、実は人間の感覚器を介し、かつ人間の認識機構のアプリオリな仕組みにより認識され、脳に投影された物自体の写像にすぎないということができる。その見方に立つならば、人間の認識する世界は、これも人間の感覚器による一種のバーチャルな世界であると極論することさえできるのである」(29)と指摘している。

参考文献

- 阿久悠『A面B面』(筑摩書房 1999)
- 今村仁司『群衆 モンスターの誕生』(筑摩書房 1996)
- 内田樹『女は何を欲望するか?』(径書房 2002)
- 小此木啓吾『モラトリアム国家 日本の危機』(祥伝社 1998)
- 金子修介『失われた歌謡曲』(小学館 1999)
- 小室等他『ジェネレーションF熱狂の70年代×フォーク』(桜桃書房 2001)
- 関川誠(編)『昭和の大学生大百科』(宝島社 2001)
- 舌津智之『どうにもとまらない歌謡曲』(晶文社 2002)
- ソニーマガジンズ「J-POP BEST SONGS 2001」(ソニーマガジンズ 2001)
- ソニーマガジンズ「ソングコング 2002年9月号」(ソニーマガジンズ 2002)
- 舘璋『バーチャルリアリティ入門』(筑摩書房 2002)
- 田中満男(編)「歌 BON 2001年ヒットソング総集編」(主婦と生活社 2001)
- 橋本治・毛利子来『子どもが子どもだったころ』(集英社 2001)
- 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)
- ブックメイツ(編)「月刊歌謡曲 2002年9月号」(ブティック社 2000)
- 前田祥丈・平原康司(編著)『60年代フォークの時代』(シンコーミュージック 1993)
- 湯沢雍彦『図説 家族問題の現在』(日本放送出版協会 2000)
- 鷲田清一『哲学クリニック』(朝日新聞社 2001)

附記 本稿は、2002年度神戸女学院大学女性学インスティテュート研究助成金の補助を受けたものである。

Summary

Discourses of Heterosexual Love in J-POP

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

Kazuhide Nabae

This is the last part of the present trilogy study on discourses of heterosexual love in J-POP.

The opening chapter contains a summary of Part I and Part II, which is devised to help the reader have a quick review of the preceding chapters so that they will readily posit the main body of Part III in a proper and whole contextual perspective.

The second chapter titled “Historicizing the Heisei Period” discusses the cultural climate of the Heisei period in which heroines and heroes of J-POP have been faced with difficulties in establishing their love relationship. A further discussion shows that they are obsessed with a new *fin-de-siècle* syndrome in which pursuits for truth (ex. “the true love” and “the true self”) are destined to fail. In other words, they are bewildered to see that theirs is an age in which love appears to be something other than love or in which love is simply hidden from their view. This is due to the merge of sexual liberation and sexual commodification that has been characterizing the capitalistic facets of modern Japan. In this situation, the key to their search for “the true love” shifts from “heart” through “game” to “performance.”

The third chapter titled “Love and Happiness” brings into question the missing link between love and happiness in the Heisei period. A broad survey of popular songs from the 1960s to the early stage of the 1970s reveals a couple of musical phenomena unique to this time span. First, there were still a large

number of “female songs” in which love and happiness were inseparably linked for women. Second, there were a far smaller number of “male songs” in which men put their love to women directly into words. It is only with some signs of hesitation that they verbalized the sense of happiness they felt to women. A comparative reading of popular songs from the 1960s to the 1980s shows that this restraint of men was beginning to be canceled toward the end of the 1970s. It is at this stage that male characters in popular songs started to sway between the loss of the criterion by which they managed to be “a man” and the newly developed sense of aspiration for such role models as their previous generation had once cherished.

The fourth and final chapter is titled “From Happiness to Fulfillment,” for it aims to demonstrate selective methods by which young Japanese people of the Heisei period could learn to sublimate their sense of happiness to a new phase of joy — a sense of fulfillment. As some of the major characters in J-POP indicate, their failure to confirm or solidify their sense of happiness per se derives partly from their lack of role models and partly from their consequent obsession with a search for “the true self.” In the world of J-POP, a number of heroines and heroes are so busy looking for their “real me” that they fail to see the significance of the other who is capable of both offering and canceling the very foundation of their selfhood. Even when they face their boy/girlfriends, they are too busy getting stuck together to notice that their happiness lies not in mutually satisfying their personal desire but in repeatedly reforming or endlessly unfolding what would otherwise be an amorphous self.

The steady merge of love and capitalism in the Heisei period spurs this trend into more radical commodification of “love=happiness” than ever. Incidentally, some of the heroines in J-POP go so far as to measure the degree of their happiness either by comparing it with others’ or by converting it to its

monetary value, viz. the amount of money their boyfriends have spent for them. In this respect, the Heisei period, in which love is allegedly missing, comes out nothing more than a trendy drama of cultural materialism through which the norm of love, if not love itself, has gained its tangible form. It does not mean that “the true love” as well as “the true self” does exist as some entity. It should be rather that love manifests itself as a lived rendering of virtual reality in the sense that it can be created, developed, transformed, perished, and recreated through the social network of human beings and with the accumulation of thoughts and experiences. Those who do not hold this view are eager to pursue the entity of “the true happiness” as if it were somewhere beyond the realm of their daily life, and end up gratifying their personal desire on the basis of the stereotyped image of happiness.

As a critical reading of “The Magic of Midsummer” by Lead suggests, it is only within the framework of their daily routine that a series of unforgettable and therefore “happy” events emerge, just when they are led from the shadow of uneasiness through the secular cloud of happiness into the internal glow of bliss in their love relationship.