

## [研究ノート]

ビデオ・クリップが描く盛り場の若者たち  
—BOØWY『季節が君だけを変える』を読む—

山 田 晴 通

## 要 旨

ビデオ・クリップ『季節が君だけを変える』の映像に描かれた背景や人物を分析し、このビデオが新宿を想起させる原因を考察した。そこでは高層ビルなどのランドマークの存在だけでなく、登場する若者の多様性やディスコ等の空間の描写によってビデオの中に構築される「街」が、盛り場・新宿の1980年代における相対的な位置と共通する性格をもっていることが指摘される。

## 目次

はじめに：「なぜ＜新宿＞なのか」

## I. ビデオ・クリップ『季節が君だけを変える』

## 1. 映像の構成

## 2. ビデオの中の「街」

## II. 盛り場・新宿の意義

## 1. 吉見俊哉の＜新宿＞／＜渋谷＞論

## 2. 郊外からの脱出

おわりに：メッセージとしての「季節が君だけを変える」

## はじめに：「なぜ＜新宿＞なのか」

テレビ広告でも、映画やテレビ・ドラマの一部でも、あるいは本稿で取り上げるようなビデオ・クリップでもよいが、何らかの映像作品を見るときに、そこで映像化されている内容から特定の都市なり地域が強く意識されることがある。例えば、どこで撮影されたかを示す手がかりや説明が何もない街頭風景の映像や、明らかにスタジオ撮影による映像を見たときに、「これはニューヨークだろう」とか、「ロンドンっばい」とか、「いかにも（東京の）下町だ」と直感してしまう、といった経験は誰もがもっていることだろう。

筆者がBOØWY『季節が君だけを変える』のビデオ・クリップを初めて意識的に見たとき、強く喚起されたのは「新宿」のイメージであった。これは、単にランドマークとして明瞭な新宿西口の高層ビル群が冒頭から写し出されるためだけではない<sup>1)</sup>。むしろ作品の中に登場するのべ百人余りもの若者たちの姿から織り出されるイメージの総体が、筆者の脳裏にある新宿のイメージとしっかり共鳴したからである。筆者にとって『季節が君だけを変える』は、まさしく「新宿」のビデオ・クリップなのである。しかし、実際に映像を分析してみると、はっきりと新宿で撮影されたものと断定できる部分はごく一部に過ぎなかった。また逆に、詳細に見ていくと新宿以外の場所（代々木公園、というより原宿のホコ天）と断定できる映像も相当に入っていた。

本稿で考察する問題は、本来ならごく私的で控え目なものに過ぎない。つまり、「なぜ私はこのビデオ・クリップから新宿のイメージを強く喚起されたのか」ということである。筆者はここで、この問題を「なぜこのビデオ・クリップが新宿のイメージを喚起するのか」という一般的な問にまでもっていくために（ある意味では不毛な）議論を展開するつもりはない。誰かが『季節が君だけを変える』のビデオ・クリップを見て、何ら新宿のイメージしないとしてもそれはそれで仕方ないことなのだ。しかし、読者がこの作品を見てやはり新宿を感じ

取るとすれば、この設問をより一般的なものに読み換えて頂いても構わない。いずれにせよ、本稿の課題は、BOØWY『季節が君だけを変える』のビデオ・クリップを対象として、そこに描かれた盛り場の若者たちの姿から構成される都市のイメージを「解説」することである。

## I. ビデオ・クリップ『季節が君だけを変える』

ビデオ・クリップは、ポピュラー音楽の楽曲に合わせて映像をつけたものである。通常は、その楽曲のレコードの販売促進手段の一つとしてテレビで放送されたり、レコード店の店頭などで再生されたりすることが多いため、プロモーション・ビデオとも呼ばれる。1980年代にCATVの音楽専用チャンネルが登場するなどした欧米では、もはやビデオ・クリップなしでヒット曲を生み出すことは困難になっているし、わが国でもロック系の歌手やバンド（いわゆる「アーティスト」）はビデオ製作に積極的に取り組んでいる。また、ビデオ・クリップの作品集をビデオ・ソフトとして市販する事例や、通常のビデオ・クリップよりは時間の長い映像作品をビデオ・ソフトとして市販し、その一部を流用してビデオ・クリップとする事例も出現している<sup>2)</sup>。

ここで取り上げる『季節が君だけを変える』のビデオ・クリップがどのような作品か、解散直後に特集を組んでBOØWYを取り上げた音楽雑誌『パチ・パチ・ロックンロール』の記事の中で、森内 淳は次のように紹介している。「さらに「季節が君だけを変える」はそれ（「わがままジュリエット」）以上にヘヴィなものがある。ティーン・エージャーが次々と約2秒くらいに入れ代わり立ち代わり登場するのだ。あらゆる職種、恰好、顔立ち、情報等が入り乱れてなかなかのインパクトである。そう。この3分間くらいのビデオの中にいろんな価値観の人間達がひしめきあっているのだ。それをモニターを通して目の当たりにすると、なんかこっちの価値観が崩壊してしまうようで、怖い世界である。」(p12) 最後の結論的評価の通りこの作品が「怖い」かどうかはともか

く、このビデオ・クリップの基本的な構成とインパクトの強さは森内の伝える通りである。

楽曲としての『季節が君だけを変える』は、BOØWYの事実上のラスト・アルバム<sup>3)</sup>となった『PSYCHOPATH (サイコパス)』(1987年)に最後の曲として収録されており、シングル・カットとしても最後の曲となった。大半のBOØWYの曲と同じように、この曲も作詞はヴォーカルの氷室京介、作曲・編曲はギターの布袋寅泰という組み合わせである。なお、BOØWYのメンバーは氷室、布袋のほか、松井恒松(ベース)、高橋まこと(ドラム)の4人である。

ちなみに、BOØWYをフィーチャーしたビデオ作品としては、ライブ演奏を中心に構成され、途中に『わがままジュリエット』のクリップが挿入されている『BOØWY VIDEO』(1986年)、解散直前の時期のライブ演奏を収めた『GIGS CASE OF BOØWY 1~4』(1987年)が市販されているが、ビデオ・クリップ集のビデオ・ソフトは市販されていない。このため、本稿の参考のために筆者が視聴できたBOØWYのビデオ・クリップは『季節が君だけを変える』のほか、『B・BLUE』『ONLY YOU』『Marionette』の3曲だけであった。これら4曲のビデオ・クリップは、筆者がテレビ放送から録画した個人的コレクションによっているため、必ずしも完全な形を確認しているわけではない。従って、音楽に入る前や音楽の止んだ後に何らかのエピソードなり映像があっても、筆者が確認できていないことがあり得る。また、ビデオ・クリップの監督やその他ビデオの制作に関するデータについては、菅見する範囲では公表された資料、記事は見当たらない。ビデオに関する諸権利を管理しているBOØWYの旧所属事務所(ユイ音楽工房)に問い合わせたところ、BOØWY解散後はデータの公表を停止しているとの回答であった。

## 1. 映像の構成

筆者の手元にあるテレビ放映から録画したビデオ・クリップ『季節が君だけ

を変える』の長さはおよそ4分10秒である<sup>4)</sup>。最初と最後の音のない部分を除いた演奏時間はおよそ4分02秒しかなく、アルバム『PSYCHOPATH』に収録されている4分37秒のバージョンに比べて、ビデオ・クリップのバージョンはかなり短いものになっている。

この作品の映像の構成は、ある意味では非常に単純である。全部で90あるカットは長さがほとんど変わらず、すべてのカットはクローズアップからロングショットへとひたすらズームで退いていくカメラ・ワークの繰り返しになっている。最初と最後の2カットは風景だけで人物は登場しないが、他の88カットにはすべて人物が登場する。そのうち、カット74以外の87カットは人物の顔のアップ（複数の人物がいる場合は、そのうち一人の顔のアップ）からおおよそバスト・ショットへと退いていくもので、人物が次々と現れては遠くへ飛び去って消えていくような印象を与える。ただしカット74だけは例外で、顔に傷のあるヤクザが白いワゴン車（ハイ・エース）の前で斜に構えて立っているこのカットは、無造作にズボンに突っ込まれた拳銃のアップから始まる点が他のカットとは異なっている。

カットとカットのつながりはすべてオーバーラップ（一方の映像をフェイド・アウトさせながらもう一方をフェイド・インする）になっているので、各カットの厳密な長さは確定しにくい。映像の1カットの長さはおよそ2.7秒で、原則として音楽の1小節＝4拍に対応している。ただし、「季節が君だけを変える」という歌詞に対応するカットとそれに続く部分では、本来2小節分あるこの歌詞を1カットに収めるため、例外的なカットと小節（拍）の対応が見られる。すなわち、直後に歌詞が続く場合（カット46、49、68、71、74、77）には「季節が君だけを変える」のカットとそれに続く2カットが、

$$7 \text{ 拍} + 4 \text{ 拍} + 5 \text{ 拍} = 16 \text{ 拍} = 4 \text{ 小節}$$

で構成されており、3カットが4小節に対応するのである。また、直後に歌詞がこない場合、つまり終結部のリフレイン（80、83）では、まず、

$$7 \text{ 拍} + 5 \text{ 拍} + 4 \text{ 拍} = 16 \text{ 拍} = 4 \text{ 小節}$$

という拍の配分がなされ、最後にバンドのメンバーのアップが続く部分（86以降）は、おおよそ次のようになる。

$$4 \text{ 拍 (86)} + 2 \text{ 拍 (97)} + 3 \text{ 拍 (88)} + 6 \text{ 拍 (89)} + 1 \text{ 拍 (90)} \\ = 16 \text{ 拍} = 4 \text{ 小節}$$

カット89～90で音楽はフェイド・アウトするので、カット90に対する拍は1拍しかないが。音が消えた後もしばらく映像は残る。

このようにビデオ・クリップ『季節が君だけを変える』は、

①一貫してズームで退いていく映像

②映像のカットと音楽の小節（または歌詞）の同調

の2点を構成上の大きな特徴としている。

こうした構成上のアイデアはかなり斬新なもので、類似したビデオ・クリップの作品例はないように思われる。もっとも、様々な人物が登場する短いカットを連続するという手法自体は、例えば Frank Sinatra “L. A. is my lady”（1984年）のような（少なくともビデオ・クリップとしては）陳腐な作品を想起するまでもなく、ごく一般的な手法といえるだろう。また、有名人ではない普通の人々の表情を次々と示すという手法は、モンタージュ写真を連想させるようなオーバーラップという手法を含めて、Godley & Creme “Cry”（1985年）によって大胆に実験されている。あるいはまた、構図の取り方は違っているが座って歌を口ずさむエルビス・コストロに老若男女様々な人物が左右から現れてキスをしては退くという Elvis Costello “I wanna be loved”（1984年）のような作品も連想されよう。しかし、登場する人物を特徴づけるような物や状況が背景としてしばしば撮し込まれていることや、退き続ける画面によって人物が次々と遠くへ消え去っていくような印象を与えることなどは、『季節が君だけを変える』が強い印象を残す点であると同時に、オリジナリティを感じさせる点でもある。

## 2. ビデオの中の「街」

ビデオ・クリップ『季節が君だけを変える』の映像90カットには、具体的な都市の断片が記録されている。ここで整理したいのは、そうした断片の総体をもつ構造である。映像を言語で記述することはほど愚かしく、乱暴なことではないが、ここではおよその構造を抽出するため、カットを単位として簡単なキーワードの下にこれを分類し、さらにキーワード間の関係を考察する。

なお、カットの内容に関する記述は、すべて筆者がそうだと直感したということではかない。あるカットに登場する女性を例えば「女子大生」と分類するかもしれない。また、分類するカテゴリーの立て方にも明確な指標があるわけではなく、きわめて恣意的なものである。状況、場所についても同様であるが、こうした点はここでの課題を「なぜ私はこのビデオ・クリップから新宿のイメージを強く喚起されたのか」という範囲に収めている限りは問題とする必要はない<sup>5)</sup>。

カット毎に映像の内容を分析し、整理したものが[表1]である。ここでまず背景について気がつくのは、特定の撮影地点を明示するような具体的ランドマークが撮し込まれたカットがほとんどない、という点である。また、そうしたランドマークが画面に入っている、ビデオをコマ送り再生でもしない限り気づかないような場合もある。例えば、カット15の長髪の青年の背後にはコマ劇場の看板がわずかに映っているが、コマ送り再生でビデオを見ない限り、気づくのは非常に難しい。また、その場面の状況が昼なのか夜なのか、あるいは屋内（ないし不明）なのかをみると、昼が19カットであるのに対し夜が31カットと多いことが目につく。特に、背景にぼんやりと夜の街頭風景が映ずるカットがビデオの前半を中心に16カットと多く、このビデオ全体の印象を大きく規定しているといえそうである。屋内と考えられるカットは数の上では40カットと多数を占めているが、そのうち積極的に昼を連想させるような場面は皆無であり、むしろ飲食店等の店内や、地下道など、夜を連想させる場面が圧倒的に多くなっている。全体的な構成としては、冒頭からしばらく夜の街頭の印象が卓越する部分が続き、次いで昼の情景が少しあって、最後の部分では屋内（な

いし不明)が多くなる、という流れになっているが、必ずしも明示的な時間の流れの演出が意識されているわけではなさそうである。背景に関する限り、夜の街頭と(夜を連想させる)屋内の場面が、全体として盛り場のイメージを想起させる、という程度に結論づけるのが妥当であろう。

背景以上に重要な要素である人物について、筆者の直感的判断による登場人物の分類を行ったのが[表2]であるが、ここからは2つの傾向を読みと取ることができる。まず、総体的な印象は、登場する人物の多様性であろう。登場人物は、年齢的には20代半ば以下の若者ばかりであるが、普通の制服姿の高校生やOL、サラリーマンから、水商売関係者、暴走族、ヤクザまで、(少なくとも外見にかんする限り)実に多様性に富んでいる。しかし、登場人物を大きく分類しながら整理していくと、同じような種類の人物が繰り返し描かれている場合がいくつかあることに気づかされる。例えば、カット13、53、64に登場するキャバクラのホステスたちは同じようなドレスに同じような名札をつけており、同じ店にいたことが判るが、背景も含めてこれら3カットは同質性が高いといえる。同様にパンク風に髪を染め、あるいは剃った少年たちや、ゲイ、暴走族などは、繰り返し登場することによって印象を強めている。つまり、多様性の一方で、同種の人物の登場が容認されているのである。分類の結果、7つほどのグループが抽出できる。これを仮に、「普通の人々」「遊び上手な人々」「反抗する人々」「歓楽街の人々」「ロック(パンク)好きの人々」「その他の非日常的な人々」「BOØWYのメンバー」と名づけたが、最後の2グループは別として、残りの5グループについてはグループ内同質性の高いカット反復があったり、カット間の類似性が全般的に高かったりしている。これは、単純に多様性の幅の大きさを追求するのではなく、多様性の中に核となる典型例をいくつか設定し、そうした典型の間の相互対立を印象づけて、多様性の印象を強化しているものと考えられる。多数のカットが配されている人物類型は、そうした典型として作用しているのである。

登場人物にみられるもう一つの傾向は、ランドマークを直接提示しているわ



表1 ビデオ・クリップ『季節が君だけを変える』の構成

歌詞との対応関係	カット	人物	状況	人物の特徴、背景の特徴など ・[ ]は注意深く見て初めて気づくランドマーク。普通では、どこか判断できない。
	01	—	昼	遠景に新宿の高層ビル群、手前に赤いバラが咲き乱れる
(前奏開始)	02	b	夜	腕組し、片手にタバコをもった布袋。
	03	♂	夜	ショートカットの少女。背景はぼやけた夜の街頭(以下*)。
	04	♂	夜	寿司桶をもった若い寿司職人。寿司屋の店の前。
	05	♂	夜	ハンバーガー屋(?)の少年。*
	06	♂	昼	路上に座るスキンヘッドの少年。
	07	♀	夜	何かしゃべっているダサイ少女。ただの商店街(?)の夜景。
	08	♂	・	品川ナンバーのベントの前に座り込む、Tシャツ姿のボンボン。
	09	♀	昼	ポッキーを食べている、メガネの少女。公園の木立(?)。
	10	♂	夜	ダサイメガネの大学生(?)。高架(?)を通過する電車。
	11	♂	・	金びょうぶの前で金扇をあおぐゲイ。
	12	♀	夜	赤いエプロンの大人しそうなウェイトレス。手には飲物の盆。*
	13	♀	夜	腕組みしたキャバクラのホステス。やや斜めに構える。*
ガラスの中の	14	b	昼	振り向く氷室。ビルの屋上(?)。背景は低層ビル群。
退屈な街	15	♂	夜	70年代風の長髪の青年。[コマ劇場前]*
踊りつかれた	16	♂	夜	アホ風の遊び人。アングルがやや傾斜。*
今夜バレリーナ	17	♀	・	はにかんで笑ってみせる普通の女性。ソーランド(?)。
じゃあ もう お別れの	18	♂	夜	ギターを肩にかけたまじめそうな少年。家電の店の前。*

キスをしておくれ	19	♂	・	何か歌っているドレス着たゲイ。
雨のヴェールで	20	♀	夜	肩の出るドレスにGジャンを羽織った女性。[夜の高層ビル]
隠れているうちに	21	♂	・	パーマに鉢巻、白い特攻服の暴走族。背中に「暴走命」の文字。
いつも テンダネス	22	♀複	・	仲良く肩を組む中学生風の少女2人。[コインロッカー]
だけど ロンリネス	23	♀	夜	ベアバックの少女。振り向く姿勢。*
ガラス細工の	24	♂	夜	金髪に染め、ロッカー風に決まっている少年。斜めに構える。*
フィーリング	25	♀	夜	顔の半分を髪で隠した少女。黒い服。
	26	b	夜	松井。背景ははっきりしないが屋外。
	27	♀	夜	やや不良風の少女。画面左に寄っている。*
	28	♂	・	カラオケで歌う若いサラリーマン。ワイシャツにネクタイ姿。
	29	♀	昼	視点が合っていない感じのダサイ少女。昼の街頭
いつもサヨナラを	30	b	夜	高橋。背景ははっきりしないが屋外。
言えないままに	31	♀複	・	座り込んでタバコをふかす不良少女風の3人。背景は暗い。
2人ワザと	32	♂♀	夜	抱擁する遊びなれた感じのカップル。
遠回りしたネ	33	♀	夜	ぼうぼうの髪のロック少女。夜の横断歩道と道路工事。アングルが傾斜。
BABY 気分が	34	♂複	昼	ロック少年4人。2人は茶色染め、1人はスキンヘッド。
白い夜には	35	♀	・	鞆をかかえ、中空を見上げるダサイ少女。背後の広告パネルが昼の高層ビル街の写真から、夜のそれに回転する。
抱き合うだけで	36	♂複	昼	抱き合うロカビリー少年2人。1人は金髪。昼の街頭。
全てを変えられた	37	♀複	昼	お揃いの縞のトレーナーで、歌の振付けを練習する少女4人。昼の原宿。
いつも テンダネス	38	♀	・	ミニスカートでバスタブ(?)に腰掛ける女性。ソーブランド(?)。
だけどロンリネス	39	♀	・	黒いジャンパーのワンレンの女性。背景ははっきりしないが屋内。

ガラス細工の	40	♂	昼	短髪を金髪に染め、サングラスをした少年。昼の原宿ホコ天、植え込み。
フィーリング	41	♂♀	昼	ややシックに決めた普通のカップル。昼、歩道橋。
いつも ハッピーネス	42	♂	夜	ショルダーバッグを首から前に下げ、よれよれの帽子をかぶり、妙にニコニコしながら首を左右に振る青年。[コマ劇場前] *
だけどルースレス	43	♀	・	髪を茶色に染め、丸いサングラス姿のロック少女。画面左寄り。
ガラス細工の	44	♂	・	黒いイブニング・ドレス、薄い口髭のゲイ。
フィーリング	45	♀	昼	短髪を茶色に染めた少女。画面左寄り、歩道橋の上。
季節が君だけを変える	46	b 複	夜	布袋のアップから、BOØWYの4人。夜の高層ビル街。
馬鹿だネ	47	♂	・	ディスコのドアマン。金びかの階段。
マヌケなピエロ	48	♂	・	時代劇風の装束（男装）で、和傘を担いだゲイ。
季節が君だけを変える	49	♂ 複	昼	前髪で目を隠しボタンのない詰襟制服の高校生(?)のアップから、隣に平凡な詰襟制服の高校生(?)。昼、背景は空き地と駐車場。
ただ一人	50	♀	昼	黒い体操着の少女。昼、高層ビルの壁面。
立ちつくすだけサ	51	♂	昼	染めた金髪を立て、鋌だらけのジャンパーのロック青年。地下街(?)。
	52	♂	・	金髪に染め、黒い服の青年。パッティングセンターのネット越し。
	53	♀	夜	腕組みしたキャバクラのホステス。微笑みかける。*
	54	♂	・	ベレー帽にサングラスで腕組み、斜に構えるサングラス屋の店員。
	55	♀	夜	赤いネクタイにブレザーの制服を着た高校生風の少女。*
	56	♂	昼	メガネをかけたダサイドラマー。原宿ホコ天の植え込み。

	57	♀	夜	ペールを頭につけ、奇妙な服をまとった女性。夜、自転車置き場。
	58	♂	・	座り込むロック少年。[新宿西口の地下通路]
	59	♂	・	帽子を被った口髭の薄いディスコ(?)のドアマン。エレベーターのドア。
いつも テンダネス	60	♀	・	実際の年より老けた感じの女性。背景ははっきりしないが屋内。
だけど ロンリネス	61	♀	・	ワンレンでシックな女性。新宿の狭い東西連絡地下道。
ガラス細工の	62	♀	夜	かわいくきめた少女。夜の高層ビル街(?)。
フィーリング	63	♀	昼	制服姿の普通のOL。昼、新宿住友ビル(三角ビル)。
いつも ハッピーネス	64	♀	夜	腕組みしたキャバクラのホステス。やや斜めに構える。*(13とは別人)
だけど ルースレス	65	♂	・	黄色いサングラス、汚れた作業着姿の暴走族風の青年。
ガラス細工の	66	♀複	昼	ニコニコする普通の少女2人。背景ははっきりしないが屋外。
フィーリング	67	♀	・	パンク・アクセサリー店の女性店員。長髪を赤毛に染めている。
季節が君だけを変える	68	b複	夜	氷室アップから、非常階段から見おろすバンドの4人。
馬鹿だネ	69	♂	・	コックの白衣に日本軍の戦闘帽を被った右翼風の少年。
マスケなビエロ	70	♀	・	ページュのスーツ姿、ディスコで軽くステップを踏む、若い女性。
季節が君だけを変える	71	♀	・	Gジャンを着た小学生の女の子。昼、屋外。
ただひとり	72	♀	・	ロングヘアーを金髪に染めたホステス風の女性。
立ちつくすだけサ	73	♀	・	ロングヘアー、黒い服で肩を出したホステス風の女性。
季節が君だけを変える	74	♂	・	ワゴン車の前に立った顔に傷のあるヤクザ。拳銃のアップ。

馬鹿だね	75	♀	・	黒い服で、ロングヘアーをもの憂げにいじるホステス風の女性。
マヌケなビエロ	76	♂複	夜	暴走族7人。前列に黒服の3人がしゃがみ、後列に白服の4人ば並ぶ。
季節が君だけを変える	77	♀	昼	メガネをかけ、バインダーを抱えた女子大生。街頭で待ち合わせ。
ただ一人	78	♂	・	ロンドン風にファッションを決めた少年。地下道
立ちつくすだけサ	70	♂	・	ロンドン風にファッションを決めた少年。階段。
季節が君だけを変える	80	♀	夜	ディスコ遊びなれした感じの少女。*
	81	♂	・	ディスコに入ったばかりの下っ端従業員。(47と同じ場所)
	82	♀	・	タバコをふかすスケバン風の姐御。座っている(?)。
季節が君だけを変える	83	♂	・	ニートな服装の少年ヤクザ。座っている(?)。
	84	♂複	昼	スケボー少年2人。1人はタバコをふかしている。昼、原宿(?)。
	85	♀	・	タバコをふかすホステス風の女性。
季節が君	86	b	・	氷室、アップ。
だけを変える	87	b	・	松井、アップ。
	88	b	・	高橋、アップ。
(F. O.)	89	b	夜	布袋、腕組みしている。
	90	—	・	赤いバラ、アップ。

\* 〈人物〉欄の記号

b: BOØWYのメンバー    ♂: 男性    ♀: 女性    ♂♀: カップル    複: 複数  
—: 人物なし

\* 〈状況〉欄の略号

夜: 夜の屋外    昼: 昼の屋外    ・: 屋内、または不明

表2 登場人物の分類

1. 普通の人々 普通の若者：10, 18, 28, 84 高校生：49 普通の少女：07, 22, 37, 66, 71 女子大生：77 高校生（女子）：50, 55 OL：63
2. 遊び上手な人々 遊び人の若者：08, 16, 32, 41 遊びなれた少女：03, 09, 23, 15, 62 遊びなれた若い女性：20, 39, 41, 61, 70, 80
3. 反抗する人々 暴走族：21, 65, 76 ヤクザ：74, 少年ヤクザ：83 不良少女：27, 31, 32, 82
4. 歓楽街の人々 飲食店の従業員：04, 05, 12(♀), 47, 59, (69), 81 キャバクラ：13, 53, 64, ソープランド：17, 38, ホステス：60, 72, 73, 75, 85 ゲイ：11, 19, 44, 48（男装）
5. ロック（パンク）好きの人々 ロック／パンク少年：06, (18), 24, 34, 40, 51, 52, 58 ロカビリー少年：36 ファッションブルな少年：78, 79 ロック少女：33, 67
6. その他の非日常的な人々 奇妙な少女：29, 35, 45, 57 奇妙な青年：15, 42, 54, 56, 69
7. BOØWYのメンバー：02, 14, 26, 30, 46, 68, 86～89

けでないものの、具体的な場所・状況を想起させるようなカットの積み上げがみられることである。そうした場所・状況は新宿を連想させる上で、具体的なランドマークに匹敵する効果をもつものと思われる。例えば、ディスコの従業員や女性客を描いたと思われるカット（47, 59, 70, 80, 81）が、歌舞伎町を中心とするディスコの存在を連想させるし<sup>6)</sup>、ゲイのカット（11, 19, 44, 48）

は当然新宿二丁目を想起させよう。このようにビデオ・クリップ『季節が君だけを変える』は登場人物を通じて、いくつかのイメージの核を設けながら多様性を表現し、同時にランドマークに準じて作用する場所・状況をも表現している。その成果、背景の効果とともに、ビデオ・クリップの中に確固たるイメージをもった「街」を構築しているのである。

## II. 盛り場・新宿の意義

新宿の街に頻繁に足を運んだとしても、このビデオ・クリップに登場するようなファッションや髪型をした若者たちすべてを実際に目にするのは、決して容易なことではない。彼らが現実の新宿から無作為抽出された標本ではなく、＜新宿＞を記号内容とする記号表現に過ぎない以上、これはある意味では当然のことである。ビデオ・クリップ『季節が君だけを変える』という記号表現に対応する記号内容としての「街」と、＜新宿＞がどのように同調するか、次に現実の盛り場・新宿をめぐる議論を追いながらその手がかりをさぐることにする。

### 1. 吉見俊哉の＜新宿＞／＜渋谷＞論

明治期以降の東京の盛り場を「演劇論」という視点から論じた吉見（1987）は、近代都市・東京における盛り場の意義を捉えるキーワードとして「先送りされる＜未来＞」、「幻想としての＜家郷＞」を抽出し、両者の対立を大正期における＜銀座的なもの＞と＜浅草的なもの＞、現代における＜新宿的なもの＞と＜渋谷的なもの＞の対抗関係の中に見いだしている<sup>7)</sup>。ここでは吉見の展開する＜新宿＞／＜渋谷＞論を出発点として盛り場・新宿の意義を考えた

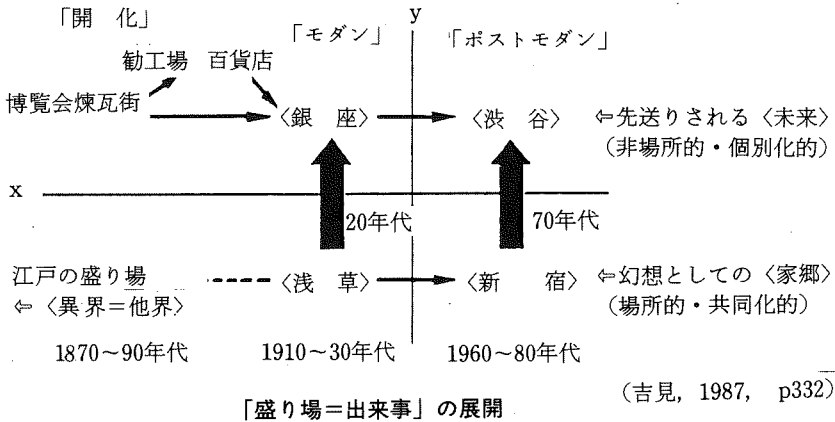
い。

吉見は、まず新宿歌舞伎町の成立経過をまとめた上で、「だが、昭和三〇年代以降の歌舞伎町の発展を、このように性風俗の問題だけに還元してしまうことは、この街が新宿のなかで胚胎させていったものの本質を見損なうことになる

のではないだろうか。」とし、「単に風俗的に尖鋭なものだけでなく、政治的に尖鋭したものも受け入れ、ごった混ぜにになってしまう歌舞伎町の特質」に注目した上で (p271)、それを軸として1960年代の「アングラ文化の拠点」としての新宿を論じる。そして、様々な同時代の証言を引用しつつ「一九六〇年代までの＜新宿的なもの＞の上演の特徴」として、

- (1) 強烈な消化能力
- (2) 先取的性格
- (3) 変幻自在さ
- (4) 共同性の交感

を列挙する (pp276～279)。



しかし、西口超高層オフィス街の開発が始まる「一九七〇年代以降」、新宿は様々な再開発によってハードウェアとしての「街」を変貌させていく。西口における最初の超高層ビルである京王プラザホテル(1971年)もさることながら、西口におけるサブナード地下街(1973年)の完成や道路拡張に伴う御苑街など飲食街の消滅は、とりわけ印象的な意味をもった。街の変質は、そこに集まる



ソフトウェアとしての「ヒット」の変化あるいは交代を引き起こす。西口の都心化の結果「新宿西口／東口の関係は、丸ノ内／銀座の関係と機能的に同型的な構造を持つように」なり、もはや「六〇年代までの＜新宿なるもの＞の上演を支えていたフーテンや浮浪者、売春婦、芸術家志望の若者、等々の出る幕はない」のである（pp285～286）。

「つまり新宿は、一九七三年あたりを分水嶺として、地方から上京して間もない若者が気軽にたむろしていけるような「流れ者相手の宿場」としての性格を失っていく。そしてそれとともに、この街にそれまで溢れていた「若く充されないエネルギー」は、「馴致されたエネルギー」のなだらかな流れへと徐々に変質していくのである。」（p287）と結論づけた吉見<sup>8)</sup>は、そこから「七〇年代以降急速に抬頭してくる」＜渋谷的なもの＞の分析へと向かう。

ここでのいう＜渋谷なるもの＞は、必ずしも渋谷に固有の特質ではない。吉見も、＜渋谷・原宿・青山・六本木なるもの＞の代表として＜渋谷＞を選んだことを言明している<sup>9)</sup>。そして＜渋谷的なもの＞として考察されるのは、パルコ開設（1973年）以降の「六〇年代までの渋谷とは一応切れたかたちで登場してくる、もうひとつの新しい「渋谷」である」（p290）とした上で、＜渋谷的なもの＞の特徴として、

- (1) 「ブラつく」ための街
- (2) ペアないしグループで行動する
- (3) 「現代的」な役柄を見る・見られる場

の3点を挙げる（pp294～296）。

吉見は、そうした＜渋谷的なもの＞の存立を支えるものとして、パルコ＝西武資本の空間戦略の特徴を論じるとともに、＜渋谷＞を支える人々がどのような社会的規定の下にあり、それがどのような都市構造の変容によって引き起こされたかを検討する。そして、「渋谷に集まってくる若者たちの主導的な部分

は、東京の山の手ないし郊外に住む家庭の子弟たちと考えられ、地方から上京してきた若き単身者たちが主導的な役割を演じていた六〇年代までの新宿とは、その担い手の社会的構成という点で大きく異なっている」(p305)ことを明かにし、さらに一連の視聴覚メディアの普及や、「カタログ的情報誌やファッション誌の伸長」に代表される情報メディアの飛躍的発達が重要な役割を担ったことを指摘する。

ここで吉見は、キーワードとして「郊外化」と「情報化」を抽出し、議論を展開する。「一方の郊外化における高速移動メディアの日常生活への浸透は、われわれがこれまで長い間慣れ親しんできた距離の遠近法を解体させ、空間相互の関係を、地理的な隣接よりも、メディアによる媒介に従って秩序づけていく。その結果、個々の地点は「到達すべきもの」としてよりも、次第に「選択すべきもの」として現れるようになってくるのだ。(…中略…)〈新宿的なもの〉から〈渋谷的なもの〉へという盛り場の変化を、郊外化や情報化というより広域的な変化と結びつけて捉える必要があるのは、たんに後者が前者の原因だからではなく、むしろ前者は、後者において起きた世界の構成のされ方そのものの変化を典型的に表現しているからなのだ。」(p308)

要するに、社会構造の変化が人々の世界認識にも変化を起こさせるとき、その変化は盛り場の姿にはっきりと反映されて現れる、というのが吉見の主張であった。吉見の議論はさらに展開していくのだが、本稿の関心からはやや外れていくので、これ以上の追跡はしない。ここでは、吉見が〈渋谷的なもの〉を支える要素の一つとして取り出した「郊外化」について、本稿の関心に沿って整理し直してみたい。要するに、〈渋谷的なもの〉の成立に一定の役割を果たした「郊外化」のメカニズムが、〈新宿〉にはどのようなインパクトを与えたのか、というのがここでの課題である。

ビデオ・クリップ『季節が君だけを変える』に登場するのは、1960年代後半から1970年代に生まれた若者たちであり、吉見が目にした1960年代の新宿のエネルギーも、1970年代におけるその挫折も、当然ながら知る由もない。彼らの

前にあるのは、いま現在の新宿でしかない。しかし、世代が代わっても現在の新宿が新宿であるがゆえにある種の若者を引きつけるのだとすれば、それは吉見の議論の延長上に構築されるべき課題でもあるはずだ。吉見は「若く充たされないエネルギー」に溢れた新宿の構造を、「幻想としての〈家郷〉」、あるいは「高度経済成長期に上京してきた多くの若者たち」が「かつてのムラビトとしてのアイデンティティを徐々に失いながらも、都市のなかに二次的な共同性の場を形成」する空間、として描き出した。しかし、1970年代以降、あるいは1980年代の「馴致されたエネルギー」をもつ新宿の構造はどのようなものだったのであろうか。

## 2. 郊外からの脱出

1980年代における「馴致されたエネルギー」の新宿を1960年代の新宿との対比で捉えるためには、まずそれを支える人々の違いを、単なる世代交代という表層より一歩深めて考えることが必要である。それは吉見のいう「郊外化」の意味を、渋谷や六本木ではなく、新宿の視点から問い直す作業に他ならない。かつて1960年代の新宿を支えた「高度成長期に上京してきた多くの若者たち」は、そのかなりの部分が東京に職を得て定着した。しかし、高度経済成長期の後も（多少の速度の違いはあれ）一貫して地価が上昇し続け首都圏において、新参者である彼らは職場から遠く離れた郊外へと住居を求めることを余儀なくされた。「郊外」という表現も定義なり意味をめぐって議論の余地があるが、さしあたり大規模住宅団地に象徴されるような住宅地域を典型的な「郊外」とするとすれば、家庭をもった彼らの大半は郊外の住人となった。

現在の新宿を支えているのは、そうした「上京者」の子供たちである。郊外で生まれ育った「郊外の子供」たちは、伝統的な都市居住者のように日常を都心部で過ごすわけではないし、上京者ないしその予備軍である地方居住者のように何らかの憧れをもって東京を見ているわけでもない。彼らは日常に隣接する非日常として、あるいは日常の中に囲い込まれた非日常として、東京の盛り

場へ出かけていくのである。

かつての1960年代から1970年代にかけての新宿が「流れ者相手の宿場」であり、上京者に支えられた盛り場であったとき、新宿が受け止めた負荷は、家郷との断絶、ないし家郷の喪失であった。この事実は、盛り場と同様に時代の感覚を反映していると考えられる流行歌＝ポピュラー音楽の面からも確認することができる。元々、演歌に代表される在来の歌謡曲は、伝統的に上京者と家郷との関係をもテーマとして歌い得るものであった。しかし、1960年代後半から1970年代まで新しいポピュラー音楽の形態として若者文化の軸にあったフォークソングが、家郷から都会へ出ていく人々の心情を、特に上京した主人公（男性）と郷里の恋人（女性）の関係を通じてしばしば歌っていたことは、充分注意されなければならない。海援隊『故郷いまだ忘れ難く』、太田裕美『木綿のハンカチーフ』など、典型的なパターンに則った事例は無数にあるし、多少パターンを異にする吉田拓郎『制服』やマイペース『東京』（後にムード歌謡の敏いとうとハッピー＆ブルーによってカバーされた）なども、上京者の歌であった。

しかし、郊外化の結果、1980年代においては、こうした図式の有効性はすっかり失われてしまった。郊外の子供たちにとって、伝統的共同体としての家郷は最初から存在しないのである。彼らが日常の束縛を嫌って脱出する対象は、もはや家郷ではなく、より小さな単位としての「家」でしかない。1970年代から1980年代にかけて、郊外における普通の家庭の崩壊を描いたテレビドラマの佳作が、『岸辺のアルバム』（1977年）や『金曜日の妻たちへ』（1983年）をはじめ多数製作されたように、郊外化の帰結は（該当する事例が実際に多いか否かはともかく）ごく平凡な郊外の「家」が崩壊していく姿を、時代を象徴する際だった問題として浮上させることになった<sup>10)</sup>。1980年代における東京の盛り場は、家郷ではなく崩壊しつつある「家」から抜け出していく「街」としての役割を担うことになったのである。

「家郷を捨てて上京する」という文脈から、「家の日常を抜け出て手近な非日常へ向かう」という文脈への転換は、若者が盛り場という空間で過ごす時間の

意義を変質させたはずである。上京者と郊外の子供たちの間に様々な点で格段の差が生じる背景には、こうした大きな文脈の転換があったものと考えられる。もはや郊外の子供たちにとっては、盛り場も、都会も、その意義と重要性は相対的に限られたものでしかなくなっている。『季節が君だけを変える』の歌詞自体、「ガラスの中の退屈な街」と盛り場を突き放してしまうところからすべてが始まっているのである。彼らが相対的に大きな意義を見いだすのは、個人的レベルの感覚であり、抽象的な疾走感である。彼らはもはや、社会的広がり、空間的広がりを具体的な言葉で歌おうとはしない<sup>11)</sup>。

その結果、皮肉なことに今日の歌からは今日の若者の空間感覚を探ることはできなくなった。むしろ今日的な視点からみて、郊外の空間を巧みに捉えているのは、リメイクされるかつてのフォークソングの類であるかもしれない。泉谷しげるが1971年に発表した『春夏秋冬』は、1986年にSIONがカバー・バージョンを出して注目され<sup>12)</sup>、1988年には泉谷が自ら新しいアレンジで(歌詞は変えずに)再録音した、古くて新しい曲である。『春夏秋冬』の冒頭は、次のような歌詞で始まる。

季節のない街に生まれ  
風のない丘に育ち  
夢のない家を出て  
愛のない人に会う

これはまさしく郊外の感覚であり、今日新たにリメイクされる価値もそこにある<sup>13)</sup>。郊外の子供たちは、「家」を出ていくのであって、家郷を出ていくのではない。陳腐な言い方を繰り返すならば、家(家庭、家族)というスケールの最低限の社会関係は資本主義の矛盾を吸収する装置として最後まで残されるとしても、家郷はもとより、あらゆる種類の伝統的共同体は、もはやどこにも存在しないに等しいのだ。彼らが生まれ育った郊外とは「季節のない街」「風のない

丘」であり、均質で刺激のない日常に埋没した空間でしかない。

もちろん、家を出た彼らにとって、行き先は都心部の盛り場ばかりではないだろう。行き先として考えられる例をいくつか挙げると、

①東京の都心部／盛り場

②海外の大都市

③地方／田舎／リゾート

などが代表的であろう。①は、郊外の子供にとって最も安易な選択である。②は、具体的にはロンドンやニューヨーク、あるいはパリやミラノへの憧れであり、基本的には「上京者」の心情と共通するものである。③は都市性からの離脱、自然回帰という方向であり、環境問題への関心などとも結びついてくると考えてもよいし、スキーやゴルフといったレジャーを軸とするリゾート・ライフにつながると考えてもよからう。なお、②に該当しない海外への渡航は、むしろ③に通じるものかもしれない。そして①～③の話題を並べていれば、若者が求める空間情報の範囲は網羅されることになる。『ぴあ』『Hanako』といった情報雑誌ばかりでなく、一般の若者向け雑誌はこの手の情報に溢れているが、最も安易で実現の可能性が大きい①は、特に大きな比重を占めている。結局のところ、この選択肢の範囲で考える限り、現実にはカネのない郊外の子供たちの大部分にとって、いつでも容易に家に戻り得るという意味も含めて、唯一現実味のある行き先は①東京の都心部／盛り場ということになる。

しかし一口に東京の盛り場といっても、浅草、銀座、六本木、渋谷、池袋、新宿等々、盛り場の性格は様々であろうし、そこで遊ぶためのコストにもばらつきがある。特に、吉見も引用する大谷（1984, p10）が六本木について述べている「六本木で遊ぶならそのノウハウをもたなければならず、そのノウハウを身につけるにはセンスが必要で、ノウハウが身についたかどうかは、ファッションで判別される。そしてファッションは、おのずと自分のライフスタイルを表

現する」という見解が他の盛り場にも当てはまるのであれば、それぞれの盛り場にふさわしいファッションは何か、それにかかるコストはどれほどか、といった点が重要になり、場合によっては一種の参入障壁として作用してくるはずである。しかし、吉見が1960年代の〈新宿的なもの〉の特徴として指摘した4点が、東京の様々な盛り場の間に一種の比較優位を求めるときに今日でも有効だとすれば、新宿は誰にとっても参入が容易な盛り場であり、常に雑多な要素が共存し得る場所ということになろう。実際、1970年代以降に大きく変貌し、切り捨てられた層もあるとはいえ、一方では西口の超高層オフィス街が加わったこともあって、新宿に集まる人々の多様性の幅は決して後退していない。

家を出て盛り場へと向かう若者たちは決して均質ではないはずだ。少なくとも彼らは、均質さを強いる郊外の論理から脱出することを求めて、都心部へと向かうのであり、たとえ本質的には特定世代の均質性を引きずるとしても、表層的には異質であること、多様であることを主張するのである。六本木や渋谷は、彼らの特定の部分を選別するが、新宿は雑多な若者を雑多なままに受け入れるのである。

#### おわりに：メッセージとしての「季節が君だけを変える」

以上の検討から、本稿における結論はもはや明らかになったものと思う。ビデオ・クリップ『季節が君だけを変える』に登場する人物やその背景は、雑多な構成要素としてビデオを観る者の脳裏に「街」のイメージを構築する。その「街」は、現実の東京の盛り場のどこよりも新宿と類似した多様性を飲み込む街となっているのである。新宿西口の高層ビル街を背景としたカットについては、具体的なランドマークが新宿を直接想起させるものとも考えられるが、ほとんどのカットは実際にどこで撮影されたのかとは無関係に、新宿に似た雰囲気、新宿にありそうな屋内施設として像を結ぶのである。

さて、こうしてビデオの中に構築された新宿に似た「街」、あるいはビデオの

中の「新宿」は、このビデオを視聴する者にどのようなメッセージを伝えようというのであろうか。ビデオ・クリップにのように映像に音楽が加えられ、さらに音楽に歌詞がついているような場合、作品全体のメッセージは、意味の伝達という観点から最も安定したコード体系をもつ言語記号＝歌詞によって誘導されるものと考えられる。従って、ビデオ・クリップのメッセージは、歌詞のメッセージと等価ではないものの、後者によって前者に一定の枠組みが課せられる、と整理することができよう。

しかし、聴き手は歌詞を理解する、という前提がいかに危ういものかは稲増（1984, pp155～160）などが指摘するところである。さらに、BOØWYのヴォーカル・氷室京介の発声法は、1980年代にほぼ確立されたといえそうなロック音楽独特の日本語発声であり<sup>14)</sup>、普通に聞き流している状態ではほとんど聞き取りができない。また、近年における日本のポピュラー音楽の歌詞が、次第に「意味」を失いつつあり、「音」としてのノリの良さを重視する方向に傾斜していることは、様々な形で指摘されており、例えば稲増（1984, p163）は一般的な議論として、「音楽における“歌詞”も言葉の意味的メッセージを離れた音＝音楽性の次元において感性的に享受され得るようになってきた」と述べているし、郷原（1987, pp70～71）は言葉が「もっぱら「音」のために動員されている」状況を「作詞家たちの表現者としての自己否定」とし、「彼らは言葉の意味やイメージを殺して、ひたすら音に奉仕した結果、ついに自己表現を奪われてしまった」と断じている<sup>15)</sup>。

このように、歌詞全体をメッセージとして分析していく方法は、すくなくとも『季節が君だけを変える』のようなロック音楽の曲を対象とする分析に関しては、限定的な有効性しかもち得ないと考えるべきであろう。しかし、歌詞が総体として意味を喪失していくとしても、歌詞の中には最後まで意味を残すと思われる部分、あるいは、総体的な意味喪失を背景にむしろ意味の比重を増すと思われる部分もある。その一つは曲の題名であり、もう一つは何回も同じ歌詞が繰り返されるリフレインの部分である。特に題名は、実際の曲以上に記号



として社会に流布されるものであり、表記方法に工夫が凝らされるという点も含め、実際の歌詞の内容以上に潜在的なメッセージ伝達力があるものと考えられる<sup>16)</sup>。日本語の歌詞の曲に、横文字の題名(ローマ字表記や外国語、その他)をつけることは、今日ではジャンルを問わずポピュラー音楽ではごく当然のこととなっているし、BOØWYもこの手法をほとんどの曲で実践している。こうした試みは、題名のもつ潜在的伝達力を意識的に活性化させたり、減殺したりするためになされるものと思われる。

さて、BOØWYにとって『季節が君だけを変える』は、例外的に日本語による題名がつけられた曲である<sup>17)</sup>。しかも、「季節が君だけを変える」という歌詞は、曲の後半において9回も繰り返される。さらにビデオにおいては、「季節が君だけを変える」という歌詞はそのまま1カットに対応するように配慮されていた。また9回のうち3回はBOØWYのメンバーが画面に登場するカットとなっている(46, 68, 86~87)ほか、拳銃をもったヤクザのように強烈な印象のカット(74)や、比較的低年齢の普通の人物のカット(49, 71, 77, 80, 83)が割り当てられている。これは「季節が君だけを変える」というメッセージを意識し、それを強調するためになされていると解釈すべきだろう。

さらに、曲の題名ばかりでなく、(特にグループの場合)アーティストの名称やアルバムのタイトルなどにも同様の傾向がある。しばしば指摘されることであるが、日本で製造されるレコード類は、洋楽の場合、タイトルやアーティスト名が必ず日本語(邦題または仮名)で表記してあるのに対し、ポップス系の邦楽の場合には横文字ばかりで表記されることが多い、という奇妙なねじれ現象を起こしている。ジャケットにいったい日本語がないレコードも珍しくない。そこで、アルバム『PSYCHOPATH』のジャケット(CD)を見ると、背の部分には「BOØWY／サイコパス」と仮名表記もあるが、表側(リーフレットの表紙)には「BOØWY PSYCHOPATH」としか文字はない。収録曲目やスタッフ等のクレジットが入った裏側でも、大半の記載事項は横文字で表記されている。漢字と仮名で表記されているのは、著作権に関する注意

書きとレコード会社名<sup>18)</sup>、そして「季節が君だけを変える」という曲名だけである。このため、そこでは「地」としての横文字の並ぶ中で、「季節が君だけを変える」という文字が「図」となり、目に飛び込んでくることになる。

以上のような一連の構造を考えると、「季節が君だけを変える」というメッセージには、歌詞（リフレイン）、題名、ビデオ、アルバム・ジャケットを通じて、明らかに何らかの重みが与えられようとしている。しかし、そのメッセージの意味について論じることはもはや必要ないだろう。その意味はレコードを所有するひとりひとりについて違っているからである。ただ、やがてある程度の時間が（ほんの僅かな時間であれ、何十年という長い時間であれ）経過した後、このアルバムを手にしたとき、彼／彼女は「季節とともに変わってしまった自分」を意識し、かつてBOØWYと共有した時間（青春という時間）に想いを馳せ、おそらくは「ただ一人立ちつくす」のであろう。

ビデオ・クリップ『季節が君だけを変える』の人物が次々と遠くへ去っていくのも、あらゆる「今」が時間の彼方へ消え去っていくことを象徴しているという意味で、「季節が君だけを変える」というメッセージと軌を一にするものであった。曲ばかりでなく、ビデオ・クリップ『季節が君だけを変える』も、こうして思い出という感傷の受け皿となり得る作品となっている。このように「季節が君だけを変える」というメッセージは、回想の引金を引く装置として効果的に機能するよう、記録物のなかに巧みに埋め込まれているのである<sup>19)</sup>。おそらく今後相当の時間が経って、BOØWYの音楽が「なつメロ」になってしまったとき、この巧妙な仕掛けは『季節が君だけを変える』に特別な位置づけを与えることになるだろう。

#### 注

- 1) 既に山田(1988)において、都市のアイデンティティを提示する図像に関する次のような仮説を提起しておいた。「映像から都市のアイデンティティを導く図像的契機には二つの型がある。その一つは、その都市特有のランドマークとなるような建造物(ニューヨークの自由の女神、パリのエッフェル塔)であり、これは主として意識的推論によっ

て都市のアイデンティティを導く。従って、受け手に十分な知識がなければ都市のアイデンティティは喚起されない。映像の制作者が、その都市を明示的に特定したい場合、この手法は最も手軽で有効である。もう一つの型は、vernacular な建築物と、映像に出てくる人々の複合体である。これは、しばしば意識されないまま都市のアイデンティティを導く。映像の中には合理的根拠に基づいて都市を特定する要素は乏しく、時として導かれたアイデンティティが偽であることを示す要素のあることもある。前者に比べてこの型は暗示的であると言える。」(p305)

- 2) 特に海外では、曲の部分の前後に比較的長い時間の寸劇などを盛込んだビデオ・クリップや、複数の曲を一つのビデオ・クリップに盛り込んだ例などが登場している。前者の先駆的な例は Michael Jackson “Thriller” (1983年) であるが、マイケル・ジャクソンはその後も同様の趣向の作品が多い。
- 3) 東芝EMI から発売された BOØWY のアルバムは7枚あるが、そのうち解散後に発表されたライブ盤『LAST GIGS』(1988年に限定盤発売: 1989年に再発売)、シングル盤を集めた『SINGLES』(1988年)、ライブ盤『GIGS JUST A HERO TOUR 1984』(1989年) を別とすれば、『PSYCHOPATH』が BOØWY のラスト・アルバムということになる。

なお、東芝EMI 移籍以前も含めたデスグラフィティーについては、『パチ・パチ・ロックンロール』(1988.6.1), p 8にあるものを参考にした。

- 4) 『パチ・パチ・ロックンロール』2-4 (1988.6.1), p12の記事に添えられた写真によれば、このビデオ・クリップには“THE MOST BEAUTIFUL TEENS.”というメッセージがバラの花をバックにテロップされるカットが存在する。しかし、手元のテープにはその画面は含まれていない。おそらく本来なら、ビデオの冒頭ないし一番最後に続く部分にこのメッセージが入っているものと推察される。従って、ビデオ・クリップ全体の長さも手元にあるものより多少は長いはずである。
- 5) より客観的なカテゴリー設定や分類を行うためには、例えば、多数のカテゴリーを用意して多数者に回答を求め、クラスター分析に掛けてその結果からカテゴリーを確定し、複数の判定者の合意によって分類を行う方法などが考えられよう。
- 6) 新宿は、六本木がディスコのメッカとして台頭する以前には、1960年代のゴーゴー喫茶以来の流れを受けたディスコが多数あり、東京におけるディスコ文化の中心であった。しかし、1980年代に入り、新宿のディスコは老舗の閉店などが続いており、現在では最先端のディスコが立地しているわけではない。
- 7) 吉見 (1987) については、別の機会に書評した (山田、1987)。
- 8) 吉見は、当時の演劇人の状況を描いた葛井 (1986, pp230~232) から「ひたすら新宿に固執するのは六〇年代の残党、ただ一つ無傷で遺された孤城ゴールデン街にこもって無惨に変貌する新宿の巷を慨嘆するのみであった。」と引用している (pp286~287)。新宿ゴールデン街=「1960年代という時間を囲い込んだ空間」という幻想は、しばしば持ち出されるクリシェとして重要である。ゴールデン街の現状については、原田 (1987)

を参照。

- 9) 都市地理学における盛り場論に、「ファッションタウン」という言葉を軸として展開されている流れがあるが、吉見がここで列挙している盛り場は、この「ファッションタウン」概念と重なるものとも考えられる。「ファッションタウン」は、服装ファッションの小売店が集積しているばかりでなく、その製造（デザイン）・取引拠点、関連する諸サービス業、さらにはそうした諸サービス業をインフラストラクチャーとする広告関係・興業関係などマス・メディア関係（いわゆる「業界」）の事業体等が集まる、流行の最先端をゆく街である。具体的には、渋谷・原宿・青山の一带、特に原宿、がその典型として捉えられている（浦，1985；鈴木，1986）。「ファッションタウン」論の特徴は当該地区（つまり「街」）に立地する小売商業や飲食店以外の産業に大きな関心を払う点にあるが、そうした視点からすれば、新宿が「ファッションタウン」として排除はされないとしても、典型的でないことは明らかであろう。
- 10) 「家」の崩壊が問題となることは、実際に崩壊する「家」の数が実質的に増加したことを必ずしも意味しない。しかし、実態がどうであろうとも、ある時期にこの問題に焦点が当たったことは、結果的には多数の人々の意識の上で「家」の崩壊が大きな位置を占めたことを意味する。重要なのは、「もしも人間がある状況をリアルなものとしてとらえれば、その状況は結果においてリアルである」という「トマスの公理」（藤竹，1975）がそこに働いていたことなのである。
- 11) 手元にある『ダ・カーポ』198（1990.2.7）の「松任谷由実の歌から、今日の恋愛のカタチが分かる」という記事で陣野俊史は「彼女の歌は固有名詞が少ないことによって、具体的なものをあまり感じさせません。たとえ都市を舞台にしたような歌でも、東京のイメージがあるのではない。...（中略）... 固有名詞が少ないことによって状況や場所を特定せず、逆に普遍性を獲得しているといえるのでは」とコメントしているが、これはかつてのフォークソングと比較したとき今日のポピュラー音楽全般に妥当することかもしれない。
- 12) S I O Nは無名時代から長く新宿を生活の基盤としており、カット54に登場するのと同じようなサングラス屋で働いていた経験もあるという。
- 13) かつてフォークソング全盛期に純然たるフォーク・シンガーとして活躍した大物アーティストの中で、ロック系のアーティストとして現在も成功している例は非常に少ない。泉谷しげるを別とすればRCサクセションくらいであろうか。これは、特定の様式に殉じることなく、また特定の世代のみに語りかけようとすることなく、常に世代交代していくその時々の若者に一定の訴求力を持ち続けることがいかに困難かを示しているようである。
- 14) かつて、「日本語ではロックはできない」といった主張があったように、ロック音楽と日本語の緊張関係は古くて新しい問題である。氷室の発声法の基本にあるのは英語の音に近く日本語を発声することにある。具体的には、英語からの借用語を原語に近く発音することばかりでなく、一部子音の変型（例えば、[s] → [ʃ]、[t] → [tʃ]、

[d] → [d<sub>3</sub> ]), 「を」の「w」音の強調、母音の曖昧化など、様々な特徴がみられる。こうした特徴は、ライブ演奏の場合により顕著に現れる。なお、こうした発声法の発達は、かつてのフォーク歌手のステージ・トークとはまったく対照的な、ある意味ではカリスマ的なロック歌手のステージ・トークの展開と軌を一にしているようである。例えば、佐野元春や山下久美子などを想起されたい。また、こうした問題はロックと日本語に固有の問題ではなく、異言語文化に根ざす音楽様式を移入する場合には程度の違いはあれ生じる問題と考えられる。例えば、初期の the Police など、イギリスの白人によるレゲエ音楽における英語を想起されたい。

- 15) 郷原が論じている事例は作詞者と作曲者が分離している場合、つまり作詞が独立した営為として行われる場合であるが、ある種のシンガー・ソングライターのように作詞と作曲が並行して展開される場合には、この傾向はより深刻になりやすい。

例えば、サザンオールスターズのディレクター・高垣 健はサザンの曲作りを次のように紹介している。「桑田君が持ってくる曲は、全部デタラメ英語で歌われるのです(もちろん、歌うたびに詞が違う)。そのデタラメ英語の詞のままリハーサルに入って、アレンジなんかもドンドン進んでいきます。」その過程で、ところどころサウンドに対して響きのよい日本語が入ることもあるが、「最終的に詞がつくのは、レコーディングの当日、なんてことが多いですね(以下略)」(竜宮企画, 1985, pp35~36)。こうした曲づくりの過程では、詞の意味にはほとんど注意が払われていないといってもよいだろう。

また、吉本(1985)がRCサクセッションについて述べているように、歌詞が「力をもった言葉」となっている場合にも、実際の演奏場面では「ウォーンという轟音のなかに、言葉はまったく没し去っていた。言葉は、縁者と聴衆のあいだの憑依が成り立つために呪言みたいなもので、前もって両者のあいだに了解されているようにおもわれた。その場面で実現されたものは、まったく別のものだった。」ということになる。

- 16) 中島みゆき『悪女』(1981年)を素材に聴き手の歌詞理解を検討した稲増(1984)の実験に際しても、題名からの連想に引きずられて、歌詞の内容を正確に捉えられなかった被験者がいたものと考えられる。
- 17) カタカナも横文字もない題名をもったBOØWYの曲は、他にはまったくない。初期においてはカタカナ表記の曲や『わがままジュリエット』のようにカタカナ言葉と日本語の折衷もみられるが、後期には徹底的に横文字が使用されている。
- 18) 具体的には次のようなメッセージである。「このCDを権利者の許諾なく賃貸業に使用することを禁じます。また無断でテープその他に録音することは法律で禁じられています。」「東芝EMI株式会社」
- 19) 同じ若者であり、現実の盛り場・新宿に蔽として存在する第三世界からの不法就労者を含む多数の外国人は、ビデオ・クリップにいっさい登場しない。その背景には、そうした外国人という要素が回想という営為にとってノイズとなるという判断が働いているのではなからうか。吉見の図式に沿って考えれば、回想という過去に向かうベクトルは、外国人という未来を暗示する要素と相入れないのかもしれない。

## 文 献

- 稲増龍夫(1984):「社会的コミュニケーションとしての音楽」, 水原・辻村編『コミュニケーションの社会心理学』東京大学出版会, pp147~168.
- 浦 達雄(1985):「都心の新しい観光空間」, 地理(古今書院) 30-8, pp42~51.
- 大谷 毅(1984):『六本木ビジネス』, 日本経済新聞社, 218ps.
- 葛井欣士郎(1986):『消えた劇場 アートシアター新宿文化』, 創隆社. [未見]
- 郷原 宏(1987):「歌謡詞の現在(新日本語考現学6)」, 書齋の窓(有斐閣)369, pp65~71.
- 鈴木一久(1986):「成熟社会における先端的盛り場「原宿」の特質と存立基盤」, 地域研究(立正大学) 27-1, pp1~13.
- 原田信一(1987):「ゴールデン街・その敗北の構図」, 別冊宝島66『盛り場の資本主義』, J I C C出版局, pp128~137.
- 藤竹 暁(1975):『事件の社会学』, 中公新書, 205ps.
- 山田晴通(1987):「吉見俊哉『都市のドラマツルギー』」, 図書新聞1987.9.5.
- 山田晴通(1988):「ビデオ・クリップに見る都市のアイデンティティ」, 日本地理学会予稿集33, pp304~305.
- 吉見俊哉(1987):『都市のドラマツルギー』, 弘文堂, 355ps.
- 吉本隆明(1985):「ロック・グループの世界」, 『重層的な非決定へ』, 大和書房. [初出は未見. 引用は、日本ペンクラブ編(1989):『ロック読本』, 福武文庫, pp49~55 所載による.]
- 竜宮企画(1985):『めざせノヒットメーカー』, 講談社, 227ps.

パチ・パチ・ロックンロール(CBS・ソニー出版) 2-4 (1988.6.1)

## 謝 辞

本稿は完成度の低い研究ノートに過ぎないが、何らかの有益なアイデアが含まれているとすれば、その功績は筆者ひとりのものではない。筆者の混乱した議論に忍耐強く応じてくれた多くの方々、特に、本稿第II章の基本的考え方を借りている吉見俊哉先生(東京大学新聞研究所)に、心よりの感謝を申し上げたい。さらに、資料の照会に応じて頂いた東芝EMI株式会社、ユイ音楽工房、東京大学新聞研究所、また、BOØWYに関する情報を提供してくれた本学の学生諸君、特に薄井真弓君、竹内美江君、山田容子君にも感謝したい。