

ボリス・ヴィアンとシャンソン —— ユーモア、異化、ロックンロール ——

深川 聡子

1940年代のボリス・ヴィアン（1920-1959）は小説家としての野心を燃やしたが、50年代には戯曲、ミュージック・ホールのスペクタクル、オペラ、そしてシャンソンといったジャンルへのシフトチェンジがなされる。なかでもシャンソンは50年代半ばから死に至るまでの創作活動において大きな比重を占めることになる¹⁾。ヴィアン全集第11巻に収録されたシャンソンは、オリジナル402編、外国曲の翻訳・翻案が88編。まずその膨大な量に圧倒されるが、ヴィアンの「代表曲」となると、自身の歌による音源が残された『ぼくはスノップ²⁾』や『脱走兵³⁾』が挙げられるだろう。ゆったりとスイングする伴奏にのってライフスタイルの細部のこだわりを列挙する「スノップ」から連想される、戦後の軽佻浮薄な若者の姿。大統領に宛てた手紙の形を取り、淡々とした曲調の中で決然と徴兵に反抗する「脱走兵」の反軍国的・反体制的な姿勢。歌詞中の「僕」が一般的なボリス・ヴィアン像と結びつき、歌は演奏／聴取において反復される度にそうしたイメージを照射し、定着させる。

とはいえ、歌詞の「僕」をそのまま作者に同一視するのは安易に過ぎよう。「オペラは予約するけど行かない」「死ぬときはディオールの経帷子」という「スノップ」の誇張に認めるべきはむしろ自己嘲笑だ。『脱走兵』の最終節は、草稿段階では、録音された「僕を追跡するのなら / 憲兵たちに知らせたまえ / 僕は武器を持っておらず / 彼らは撃てばよいのだ」という無抵抗主義⁴⁾を嘲うかのような「僕は武器をもっており / 撃つことだってできる」であった。真摯なメッセージングにおいてさえ、ヴィアンは挑発的なブラックユーモアを指向していた。

様々なジャンルにわたってユーモアがヴィアン作品の大きな特徴であることはしばしば指摘される通りである。小説においてはそれがあある種の「軽さ」の表象、

-
- 1) ヴィアンのシャンソンは全て Boris Vian, *Chansons*, édition dirigée et présentée par Nicole Bertolt et Georges Unglik, in *Œuvres complètes*, Fayard (以下 OC と略す), 2001, t. 11 による。音源は主に124曲を収めた6枚組CDの *Boris Vian et ses interprètes*, Polygram distribution 845 911-2, 1991 を参照した。
 - 2) «J'suis snob», 1954, in OC, t. 11, p. 393-394.
 - 3) «Le Déserteur», 1954, in OC, t. 11, p. 274-275. 『脱走兵』はインドシナ戦争終結からアルジェリア戦争の本格化へ向かう中、国営ラジオでの放送禁止、楽譜出版の出版社による自粛、55年夏のヴィアンの地方巡業中に地元市長らの反発を受けて公演が中止になる、といったキャンダルによっても注目された。
 - 4) 『脱走兵』の受容はこうした一般的解釈に根ざしており、その後も反戦歌のクラシックとして数々の歌手が取り上げ、とりわけピーター・ポール＆マリーが1971年にベトナム戦争の反戦歌として歌ったことは良く知られている。

反リアリスムの物語世界を保障するものとなっていた。では、そうしたユーモアはシャンソンにおいてはどのように現れるのだろうか。文壇から大衆文化へと視座を転移させて展開する50年代のヴィアンの創作を考察する端緒として、本稿では、ヴィアンとシャンソンとの関わり、及びその作品の特徴を俯瞰してみたい。

1. ジャズからシャンソンへ

ヴィアンとシャンソンとの関わりの出発点はジャズにある。1920年に生まれ10代後半からジャズに傾倒、大戦後のレコード輸入の活性化とアメリカからの数々のミュージシャンの来仏を肌身で体験したのだ。1946年以降専門誌 *Jazz Hot* や *Combat* 等の一般紙に記事・時評を寄せ、サン・ジェルマン・デ・ブレの地下酒場でトランペットを演奏し、プログラムのオーガナイザーも務めるなど、文筆と実践の双方でジャズの紹介と普及に努めた。ジャズなくして小説『ヴェルコカンとプランクトン』(1947)『日々の泡』(1947)は生まれ得なかったろう。ジャズを偏愛し文学的野心を燃やす20代のヴィアンにとって、シャンソンの作詞はまだ付随的な経験に過ぎなかった⁵⁾。

ヴィアンが作詞家として著作権協会に登録するのは1951年、本格的にシャンソンの創作を開始するのは54年頃である。この間に彼は最初の妻ミシェルと離婚、心臓虚弱のためにトランペット演奏を断念、そして『墓に唾をかけろ』のスキャンダラスな偽名作家のイメージを払拭できぬまま小説『心臓抜き』(1953)の販売経路を絶たれている。公私にわたる苦渋の時期を経てシャンソン創作が本格化するという事実、言語表現への欲求とジャズによる音楽経験の融合をそこに試みたとの推測も成り立つだろう。小説では満たしえなかった読者獲得の欲求を、観衆の反応を直接体験できる舞台芸術・演芸において満たそうとしたのかもしれない。また、「政治的な物事への無知が30歳まで続いた」との告白に、50年以降のヴィアンの社会・政治問題への関心の高まりが指摘されるように⁶⁾、そうした問題意識の表現手段として、歴史的に民衆による体制批判の役割を担ってきた「歌」に活路を求めたとしても不思議ではない。

一方、作詞と平行してヴィアンは1955年初旬から56年春にかけて歌手としてミュージック・ホールで自作曲を歌い⁷⁾、合わせて3枚のレコードを発表する⁸⁾。

5) 処女作『古き良き歌』(«Au bon vieux temps», 1943, in *OC*, t. 11, p. 84) は奇しくも「古きよきジャズの英雄期には / 歌詞なんてだいたいどうでも良かった」(傍点筆者)の一節で始まる。また、1950年に発表されたヴィアンの歌詞初の録音レコードはアンリ・サルヴェドール「これがビバップ」(«C'est le be-bop», 1949, in *OC*, t. 11, p. 159) だが、冒頭のスキットに続いて歌われるのは感傷的な流行歌の対蹠点としての新たなジャズ=ビバップの称揚であり、歌詞は音楽に対していわば同語反復的に、新しい音楽に乗って踊ろうという誘いを投げかけるに留まっている。

6) Noël Arnaud, *Les Vies parallèles de Boris Vian*, [1970], 5^e éd., Christian Bourgois, 1981, p. 63, p. 384-385.

7) 1955年1月から夏の地方巡業を挟んで1956年3月まで、1年3ヶ月にわたってミュージック・ホール *Trois Baudets* および *Fontaine des Quatre Saisons* に出演した。出番は概して短く、毎回3～5曲を歌うのみであったという。Cf. Nicole Bertolt et Georges Unglik, «Boris Vian connaît la chanson», in *OC*, t. 11, p. 15-36.

8) 45回転の『不可能なシャンソン』(*Chansons impossibles*) と『可能なシャンソン』(*Chansons*)

さらに55年末にレコード会社フィリップスでのジャズ部門のレコード編集の仕事を委託され、次第に軽音楽 (variétés) 部門へと手を広げ、57年に正式雇用、58年からは同社のフォンタナ・レーベルに籍を移して100近くのレコード企画・録音に携わり、専属歌手のために数多くの歌詞を寄せた。作家ヴィアンの「書く」ことへの欲求が作詞の原動力を成したとすれば、その一方で、ジャズを通じた音楽的教養は、より多項的なシャンソンへの関わりを準備した。

忘れてならないのは、1950年代はレコードとラジオの発展というシャンソン流通の媒体における技術革命の最中にあたるということだ⁹⁾。ジャズを介してレコードやラジオの進化を目にしてきたヴィアンは、演奏・録音の現場体験を重ねる中で、パッケージされた「商品」としてのシャンソンの性質を否応なしに理解し、その上で制作に携わらざるをえなかった。1956年、ラジオのインタビューに答えて「自分で思いついた曲に合わせて歌詞を作り、それからその曲を省いて、音楽の専門家に曲をつけるよう頼む¹⁰⁾」と彼は述べているが、音楽性を意識しながら歌詞を書きつつ、楽曲は改めてプロに任せるという姿勢に、分業体制が整ったシャンソン産業における作詞家としての職業的自覚が透けて見えよう。

2. シャンソン作法とその実践

ヴィアンのシャンソン作品を読み解く手がかりを与えてくれるのは、『それゆけオンガクーこれで大儲け¹¹⁾』と題されたシャンソン業界指南書である。第二章「シャンソンをいかに作るか」において、ヴィアンはシャンソン詩作の原則と注意点を提示している。始めに示されるのは、シャンソンが一編の物語を語り、それがテキストにして1ページ、長さにして78回転レコードの2分30秒に収まらねばならないという原則である。続いて列挙される七つの注意点のうち、1) 歌詞の発音のしやすさ、2) 音楽のテンポ、曲の速度とテキストの量との対応、3) 小節単位のフレーズの区切りと歌詞内容の区切りとの整合、4) 母音の位置と響き、5) 曲の調と歌詞の関係、6) 歌手の声域、という六点が「歌われるテキスト」に固有の注意点を喚起するとすれば、七番目に掲げる「オチ」«chute»の重要性は、歌詞の物語的效果を意識したものである。例えば詩節二つ、リフレイン二つから成るシャンソンの場合、劇的な展開 «coup de théâtre»としてのオチは、「少なくとも

possibles) は1955年4月および6月に録音、フィリップス社から同年末に発売。前者の収録曲は『陽気な肉屋』『脱走兵』『小売商人』『原子爆弾のジャヴァ』、後者は『進化の哀歌』『シネマトグラフ』『僕はスノップ』『どやされるために来たんじゃないさ』。これらに『コンプレックスの塊』『俺は飲む』を加えた33回転盤が『「可能な」&「不可能な」シャンソン』として1956年1月に発売された。だが、販売数はそれぞれ500枚といわれ、商業的成功には程遠かった。Cf. François Roulmann, «Bibliographie», in *OC*, t.11, p. 991.

9) 製盤技術の革新とラジオの普及により、聴取の場はミュージック・ホールの舞台を超え、同時にシャンソンは経済原理に則った様々な利権の絡む音楽産業として制度化してゆく。Cf. Bertrand Bonniex, Pascal Corderoix et Elizabeth Giuliani, *Souvenirs, souvenirs... cent ans de chanson française*, Découvertes Gallimard / Bibliothèque nationale de France, p. 67-70.

10) «Si c'était à recommencer. Boris Vian», émission radiophonique sur RTF France II (Chaîne parisienne), diffusée le 30 juin 1956, in *OC*, 2003, t. 15, p. 155.

11) Boris Vian, *En avant la zizique... et par ici les gros sous*, [Livre Contemporain, 1958], texte revu et corrigé par Gilbert Pestureau, in *OC*, 2001, t. 12, p. 19-159. 以下EZと略す。

もリフレインの終わりごと […]、それも2番のオチは1番のよりも強くなるように」(EZ, p.60)置くべきだという。「二つの詩節が、めりはりのある対照的な二つの章からなる物語の展開に対応するように」(Ibid.)という指示には、歌詞と短編小説との類似性も認められる。物理的制約への配慮と物語性の要請を柱とする諸規則は唯一無二ではないと留保しつつも、その応用に「表現と言語の少々の独自性」«une petite originalité d'expression et de langage» (Ibid.)を加えれば採用の可能性は高いとヴィアンは付け加える。

マニュアルめいた作法の提示はそれ自体、工程のオートメーション化された製品としてのシャンソンの商業的側面を暗示するものかもしれない。とはいえ、これらは同時にヴィアン自身の経験則でもあった。歌詞の物語性、詩節とリフレインの構成、そしてとりわけ「オチ」の劇的効果という点については、多くのヴィアン作品にその例がみられるのである。

たとえば『進歩の哀歌¹²⁾』は、愛情よりも家庭用器具が男女の鎗となる「進歩」を歌った曲だ。詩節(16小節)ーリフレイン(32小節)というシークエンスが1番、2番と続き、そこにコーダ(24小節)が加わる。1番では家庭用器具への無邪気な信奉に基づく愛の誓い、2番において器具を取って女を追い出す夫婦生活の破綻、そしてコーダではモノを携え新たな出会いを待つだけの日和見主義の予告が歌われる。三人称での状況描写にあたる詩節と、女に宛てた男の台詞の形を取って様々な器具が列挙されるリフレインという、節の区切りと内容の区切りの一致があり、それはさらに長調から短調への転調によって強調される。また、リフレイン1では数々のプレゼント(不定冠詞)、2では夫婦喧嘩で謝らないと取り返すと脅す「俺の」物(所有形容詞)、コーダでは運命を委ねる対象としての器具(前置詞à+定冠詞)が並び、冠詞の変化が「めりはりのある章の対比」を際立たせる。つまり自身の挙げた原則が極めて忠実に実践されている。だが、そのうえでこの歌の面白みは、器具名における数々の造語、まさに「表現と言語の独自性」にある。カバン語「原子力ミキサー」«atomixer」、俗語を交えた「シャツ用アイロン」«repassé-limace」、¹³⁾「ペテン師撃退器」«chasse-filous」、そしてコーダでは目的語に対して動詞をずらして無闇な残酷さを喚起する「トマトえぐり器」«éventre-tomates」「鶏ひんむき器」«écorche-poulet」。ビュルレスクな喜劇性を伴って、オチは「そしてこうして暮らすのだ / 次の機会が来るまでは」と、モノの支配下にある生をこれみよがしに肯定する。オチの効果は、発展しつつある消費社会を揶揄したタイトル¹³⁾との対照によって浮かび上がる。

文明批判が男女の出会いと別れの物語に仮託され、造語による言語遊戯が先に目を惹く点で、『進歩の哀歌』の風刺性はやや弱い印象を受けるかもしれない。だがその一方で、物語のオチによる劇的効果が風刺的な意味合いを濃くした例はと

12) «Complainte du progrès (Les Arts ménagers)», 1955, in OC, t. 11, p. 236-237.

13) この曲の副題「Arts ménagers = 家政術」は、1948年から61年まで毎年パリのグラン・パレで開かれていた家庭器具・家電製品の見本市を指す。一方「哀歌」(complainte)とは13世紀「エルサレムの嘆き」に源を発し、1880年代に嘆き節の大衆歌謡として復活した歴史あるジャンルである。

りわけ戦争を扱った曲に顕著だ。上述の『脱走兵』の草稿版の結末がまず思い出されるが、ほかにも『原子爆弾のジャヴァ¹⁴⁾』の主人公、日曜大工の天才たる「叔父さん」は原子爆弾作りの愛好家。1番、2番では彼が原爆の改良を続ける様子が述べられ、3番で開発の様子を視察する政府の要人たちを前に原爆が爆発。叔父は裁判にかけられるが、馬鹿者を抹殺したのはフランス国家への奉仕だと豪語、有罪判決の直後に恩赦、直ちに首相に選ばれる。また、『小売商¹⁵⁾』では、売れない行商人が大砲を売り始めてからは左団扇という1番のオチが「大砲売るよ «*canon à vendre!*»」の呼び声。転じて2番では、大砲が売れすぎて客は皆死んでしまう。結末は次の通り。「この世に一人つきり / 僕は不安もなく進む / 古い街路を、満ちた心で、足取り軽く / 僕はカルマニョールの輪舞を踊る、石畳にはもう誰もいない / 大砲の安売りだよ! «*canon en solde!*»」客のないままに暢気に安売りを叫ぶ不感症的な商人の滑稽さは、フランス革命期に革命派が歌い踊った「カルマニョール」が示唆する人間の残虐性と相俟って後味の悪さを残す。

ジュラル・ジュネットはユーモアとアイロニーを分析した際、「正当化できないものを正当化するふりをし、しかしその正当化は、真の理由とは異なる理由によっておこなわれる」ことを、「論戦的なユーモア」(*humour polémique*)と定義している¹⁶⁾。ヴィアンのシャンソンもまた「原爆の使用は正しい、愚か者が死ぬから」「大砲による殺戮は正しい、大砲が売れたから」と言い換えられよう。戦争批判のメッセージと、表現としての物語の間にあるずれにおいて、『原子爆弾のジャヴァ』『小売商人』は論戦的ユーモアを見事に実践している。

正当化できないもの、つまり批判対象を、一旦正当化するふりをすることによるユーモア。ただしシャンソンにおいては、この「正当化するふりをする」役割は、歌詞に留まらないことに注意しよう。歌い手の解釈つまり歌詞に対して歌い手が取る距離、あるいは音楽の調やリズムと言葉との関係によってもまた、歌詞の内容に対する意味付けが変化しうるからだ。元来バル・ミュゼットの軽快な三拍子のダンス音楽である「ジャヴァ」に乗せて原爆を歌うことは、テーマの深刻さを軽さの中で一旦正当化するものだ。また、直立不動で目を見据え、感情を抑えて「歌う」よりも「言葉を刻む」ようだったという¹⁷⁾舞台でのヴィアン自身の歌唱スタイルは、歌詞の紡ぐ物語を投げ出しそれに距離を取る、笑いなきユーモア (*pince-sans-rire*)の表れだとも考えられる。シャンソンの歌詞とはむしろ、歌われるたびに固有の文脈が生まれ、その意味が変化しうるテキストの母胎であり、言葉—音楽—歌い手という三つの項の各々、そしてそれら相互の関係のいずれもが、ユーモアの棲家でありえると考えべきだろう。

14) «*La Java des bombes atomiques*», 1954, in *OC*, t. 11, p. 409-411.

15) «*Le Petit Commerce*», 1955, in *OC*, t. 11, p. 576-577.

16) Gérard Genette, «*Morts de rire*», in *Figures V*, Seuil, 2002, p. 205. ジュネットは「ナチスのユダヤ人抹殺は正しかった、ユダヤ人はゲッターで不幸だったから」という例を用いている。

17) Cf. Jean Clouzet, *Boris Vian*, Seghers, coll. «*Poètes d'aujourd'hui*», 1966, p. 80-81 ; Michel Fauré, *Les Vies posthumes de Boris Vian*, U.G.E., coll. «*10/18*», 1975, p. 219-222. 但し舞台でのヴィアンのこうした態度は本人の極度の緊張によるものだとも言われている。

3. 異化するロックンロール

レコード録音や編集の現場に携わり始めた56年以降、ヴィアンはフィリップスのスター歌手用と、自分自身用の二種類のシャンソンを書き分けていたという¹⁸⁾。『前へ進め、オンガク』の一節「食べるための」シャンソンを呪詛するのはやめておこう。だが後生だから、ロールスロイスは無理でも、少なくともフォルクスワーゲンを、作るべく努力しようではないか」(EZ, p.112) は、商業戦略の中でクオリティを保つ意思の表明と言い切るにはどこか自嘲的だ。高級大型車が無理でも優良小型車をという呼びかけは、その比喻がまさに自動車であるということと大量生産のシステムに組み込まれたシャンソンのありようを映し出す¹⁹⁾。そこに、業界に携わりそれで身を立てる以上、制度の条件を受け入れざるをえない作者の困難な状況が見てとれる。

自分が属する制度そのものが批判すべき対象であるとき、その制度をいかに暴くか。その方法のひとつは、歌の中でそれが作られる仕組みを晒すこと、つまり作られた商品の商品性をシャンソン自体によって異化してみせることにある。1957年作詞、58年に盟友アンリ・サルヴァドール (1917-) が録音した『チューブ』はその好例だ²⁰⁾。男女の出会いから一夜明ければ女は娼婦であった、という歌詞で興味深いのは、冒頭の3行で「これがヒット曲をつくる小道具だ」と、予め歌詞の内容に対する異化が行なわれていることだ。「小道具」として列挙されるのは、街路、洒落た男女、バーといったクリシェであり、演技達者なサルヴァドールが演じる男女の台詞も、地の文の語りによって粹取られ、寸劇の虚構性を浮かび上がらせる。「ヒット曲」を意味する隠語としてヴィアン自身が拵えたという「le Tube」なる題名は、歌の内容を指すよりも、ありきたりの材料を組み合わせたにすぎない「ヒット曲なるもの」の成立のからくりを露にしている。

こうした制度や産業システムとのヴィアンの関係をよく示しているのが、一連のロックンロールである。フィリップス社にジャック・カネッティとミシェル・ルグランがアメリカからロックのレコードを持ち帰り、フランスへの導入計画が立ち上がった際、ヴィアンが作詞し、サルヴァドールが歌ったものが、フランス初のロックンロールとなったことは良く知られている。

そもそも、ヴィアンはこの音楽に対し批判的であった。あるレコード解説の執筆ノートにおいて²¹⁾、彼はロックの音楽的特徴を詳細かつ辛口に分析し、フラン

18) N. Arnaud, *op. cit.*, p. 400.

19) 『公民論』でヴィアンはフォード・システム（流れ作業による自動車大量生産形態）による人間の疲弊を批判した労働社会学者G. フリードマンの著作を引用し、問題意識を覗かせている。(Boris Vian, *Traité de civisme*, édition revue, établie, préfacée et annotée par Guy Laforêt, in *OC*, 2002, t. 14, p. 693-695.)

20) «Le Tube», 1957, in *OC*, t. 11, p. 749-750. 「ヒット」を意味する業界用語は、「le tube」以前は「le saucisson」であったが、ヴィアンはダリダの『パンビーノ』等のイタリアものの流行を揶揄して「La Salsicciatella (Le petit saucisson)」(*OC*, t. 11, p. 679) を作詞している。

21) Boris Vian, «Rock'n roll», in *Derrière la zizique*, in *OC*, t. 12, p. 466-467. ビル・ヘイリーが世界的ヒットを飛ばし、プレスリーの絶大な人気をめぐって各地で物議を醸す経緯はヴィアンのジャズ時評にも見て取れる。 Cf. Boris Vian, «Revue de presse» dans *Jazz Hot*, in *OC*, 1999, t. 6, p. 515-518, p. 530-534, p. 576-580.

スへの導入に疑問を呈している。「軍隊マーチの健全な伝統」によって1拍目と3拍目の強拍に慣れたフランス人のリズム感にロックのビートが合わないという音楽的理由に加え、執拗なリズムと歌詞の性的なニュアンス（「ロック」「ロール」はそれ自体性的な意味を含む）がビュリタンのタブーの厳しい合衆国では若者のはけ口として機能するが、そうした拘束のないフランスでは存在理由をもたない、という社会的理由のためである。そのうえでヴィアンは「フランスにロックンロールを導入するときは、それがビュルレスクである限りにおいて成功するように思われる。[...] フランスのロックのヒットは、コミカルなシャンソンによるものだろう²²⁾」と結論する。事実、30編あまりのロックでヴィアンが試みたものはまさしく「コミカルなシャンソン」の実践であった。

フランス初のロックのレコードは56年発表、4曲入りの*Henry Cording and his Original Rock and Roll Boys*。歌手の「ヘンリー・コーディング」は「en recording」（録音中）をもじったサルヴァドールの偽名であり、作詞家ヴィアンは小説家時代の悪名高き偽名を髣髴とさせる「Vernon Sinclair」、作曲で参加したミシェル・ルグランは「Big Mike」（大型マイク）を名乗り、悪ふざけが既に見え隠れする。音楽的には全曲がなりたてるサクソ、後拍にアクセントを置いたツービート、執拗なリフといった、ヴィアンの分析通りの特徴を誇張的に踏襲する。歌詞の面では、止まらないしゃっくりを義母の醜顔で治す『しゃっくりロック』、家に居ついた友達を追い払う『とっとと消えうせろ』、直情的な『愛してると言ってくれ、ロック』、ベッドで一戦を交えた後にロールモップ（«roll-mop»= 練を巻いたオードブル）で体力回復という『ロック・アンド・ロール・モップス』、いずれも俗語を多用し卑近な、或いは性的なニュアンスを過剰に強調している²³⁾。

ヴィアンの膨大なディスコグラフィーを整理したジョルジュ・アングリックによれば、ロック創作に際してヴィアンはまずタイトルを付け、そこから歌詞を膨らませたという²⁴⁾。実際 «Rock and roll mops»は «rock and roll」と «roll-mops»のカバン語、「しゃっくり」の «hoquet» は英語のOKとの語呂合わせから生まれたものだ。他にも類音による«Requin drôle」（陽気な鮫）、«rock»にトーストサンド «croque-monsieur»をかけた«Rock-monsieur」、僧侶の衣にかけた«Frock and roll」、[岩、石]の意で取る«Rock des petits cailloux」（小石のロック）、更に録音に際して歌手に与えた偽名も、「石」にかけた「ペブ・ロック«Peb Roc」とロッキング・ボーイズ、アメリカの富豪ロックフェラーにかけた「ロック・フェレール«Rock Failair」とちびの百万長者オーケストラ」と、言葉遊びの創造力は止まるところを知らない。

22) «Rock'n roll», *art. cit.*, p. 467.

23) «Rock hoquet», in *OC*, t. 11, p. 658-659 ; «Va t'faire cuire un œuf, man !», p. 772-773 ; «Dis-moi qu'tu m'aimes rock», p. 291 ; «Rock and roll-mops», p. 645-646. 性的なニュアンスを過度に演出したものには、他にもマガリ・ノエルの歌による『あたしをいじめてジョニー』«Fais-moi mal, Johnny»や「ストリップ・ロック」«Strip-rock»があり、前者のレコード音源では録音に参加したヴィアン自身が淫らな口調で合いの手の台詞を入れている。

24) Georges Unglik, «Boris Vian et la chanson», in Noël Arnaud et Henri Baudin (dir.), *Boris Vian : Colloque de Cerisy*, U.G.E. coll. «10/18», 1977, t. II, p. 325-337.

楽曲はどれも定式化された形式に則りながら、タイトル、歌詞、パッケージのビュルレスクな側面を作りこみ、笑える歌を生産したヴィアンは、果たして本当に「コミカルなシャンソンによる成功」を目指していたのか。確かに、商業的には完全な失敗作であったヴィアンのロックに、ヒットメーカーとしての読み違えを批判することは可能だ²⁵⁾。だが、言葉遊びにおける「ロック」の語の執拗な反復、批判対象の誇張によって²⁶⁾、「ロックンロールなるもの」は異化される。ヴィアンのロックンロールはむしろ、商業戦略への作り手の反抗と、反抗をまたその内側に巻き込んでゆく産業制度との関係そのものを映し出しているのである。

*

今日あらためてヴィアンのシャンソンを聴くとき、そこには彼の文学作品との共通点も多数見出されるが、それ以上に、50年代の社会の現実との密接な関わりが感じられる。歴史的背景や文化的事象が描き出されると同時に、シャンソンの制作自体が大量消費社会の到来に巻き込まれる実相が見て取れるからだ。そもそも、2分30秒というレコード時代のシャンソンには、歌が一定の時間が経過すれば終わること、歌の語る物語が束の間の幻影でしかないことを暴く異化効果が予めプログラムされている。物理的制約や産業制度を一旦引き受けながら、多様な問題意識を顕在化し、ユーモアを武器にそれを糾弾する作品がまた、音楽産業に取り込まれてゆく。「おふざけ (rigolade) しかないんじゃない、芸術 (art) もあるんだ」とはクノーの言葉だが²⁷⁾、ヴィアンにとってシャンソンは、この「おふざけ」と「芸術」とが回転扉のように往来しながら、ポピュラー音楽産業の動力を受け、それと拮抗しつつも前に進んでゆく創造の場であったように思われる。

(大阪大学助教)

25) コミカルな楽曲の数々は商業的成功には程遠く、カネッティは「ビュルレスクなシャンソンのためにボリスがフランス国内のロックの開花を遅らせたのではないかとさえ思う」と回顧している。(N. Arnaud, *Les Vies parallèles de Boris Vian*, op. cit., p. 400.)

26) 蔓延するロックに対する嫌悪感の直接的表明は、「ロック、演目から消えな / ロック、どうでもいいのさ / ロック、それはまがいのもの / ロック、もううんざりさ / お前の馬鹿騒ぎを止めてくれ」と歌う『お家へ帰んな、ロック』«Rock à la niche» (1956, in *OC*, t. 11, p. 642-643) に顕著である。

27) Raymond Queneau, *Zazie dans le métro*, [1959], in *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2006, t. 3, p. 675.