

渚にまつわるエトセトラ——あるいはスピッツと真心ブラザーズが一九九〇年代半ばにポップスとロックの「波打ち際」にもたらしたものは何か

荒原邦博

フランス文化研究の立場から、響きや音楽についてなにごとかを論じてみるというのが今回私に課せられたお題であり、趣味らしきものと言えば音楽鑑賞なので、またとない機会を頂いたことになる。そうして即座に、この文章を書いて二〇一八年がクロード・ドビュッシー没後百周年であることや、武満徹とオリヴィエ・メシアンの名前が浮かんだり、高橋幸宏の『サラヴァー!』とピエール・バルー、さらにはミシエル・ポルナレフ『つけぼくろ』と中田ヤスタカのプロデュースによるきやりーばみゆばみゆ『つけまつける』との関係のことなどが頭の中に浮かんだりした。だが、こうした問題をめぐる話はいずれも、私がぜひとも今書いておきたいと思うものではなかった。

どんな人にも、なぜだか分からないが繰り返し聴き、いつ耳にしてもやはりこの曲は好きだと思う、そんな曲があるものだ。何千、あるいは何万という夥しい数のポップスやロックを聴いてきた中で記憶に残ったほんの一握りの楽曲とは、したがって人生のリトルネロとも言えるべき本質を、それを愛好する本人も気づかない形で含んでおり、まさにそれこそがその人であるというようになにごとかでそれはあるだろう。マルセル・ブルーストは『失われた時を求めて』(一九三二―三七)の中に音

楽家ヴァントウイユの七重奏曲を登場させ、画家エルスチールの絵画作品とともに、それが主人公「私」に無意志的記憶の体験を、反復的効果としていつでも追体験することを可能にくれる特別な装置であると規定している。私にとつての数曲のポップスやロックはもちろん、それがポップスやロックである以上、ヴァントウイユの七重奏曲のような記憶と芸術をめぐる壮大な美学的射程を持っているわけではない。だが、シャルル・ボードレールが最新流行の風俗を描き出す素描画家コンスタンタン・ギースのジャーナリスト的な素早い筆致を高く評価した(「現代生活の画家」)ように、ポップスやロックのような流行と結びついた短い楽曲の中にこそ、一瞬のひらめきの中に何らかの永遠性が宿っていないともかぎらないのだ。

私が一九九〇年代半ばに二十代半ばで聴いた二曲のポップスあるいはロック、スピッツの《渚》と真心ブラザーズの《ENDLESS SUMMER NUDE》は最初は流行の音楽として、あるいはTVドラマやCMとともに私の前に現れ、日常の点景として他の楽曲と同じように消費された。消費されたとはいうものの、もちろん当時からいい曲だとは思っていたのだし、それから二十年以上経った今でもすっかり忘れ去るところか、それを聴くたびに頭とも心ともつかないどこかを激しく揺さぶら

れ、わくわくさせられる。つまり、この二曲はそのつど私にとつては出来事としてあり、私に否応なく迫ってくるのだ。そうして二〇一八年の夏から秋にかけてもこの二曲がどこかで流れるのを耳にしたのだが、聴きながらそれらが「波打ち際」をめぐっているという主題的な共通点を持つものであることに遅まきながら気づき、なぜこの打ち寄せる波に私は洗われ続けている気がするのか、単なる音の波動が耳に入ってくるというだけでなく、なぜ心の奥底からこの二曲に揺さぶられる気がするのかということが、本当に気になり始めたのである。そこで今回は一九九〇年代半ばの日本のポップスとロックをめぐる「波打ち際」が、なぜ私の心を強く捉えて離さないのかという話をさせて頂くことにしたい。話の途中でフランスのことに触れる必要が出てくれば、それはそれでフランス文化研究としての役割も本稿は果たしたことになるだろう。

一 渚にまつわるエトセトラ・スピッツ《渚》と真心ブラザーズ《ENDLESS SUMMER NUDE》

ところで、このエッセイのタイトル「渚にまつわるエトセトラ」というのはわざわざ断わるまでもないと思うが、井上陽水作詞、奥田民生作曲によるパフィーの《渚にまつわるエトセトラ》に由来している。この曲は一九九七年のリリースなのでちょうど一九九〇年代半ばの楽曲なのだが、まさにこの時期、「渚にまつわるエトセトラ」としか言いようのない事態がパフィーという空虚な中心の周辺に形作られていた。同年、真心ブラ

ザーズの倉持陽一がパフィーの吉村由美に《愛のオーラ》を提供する一方、翌一九九八年にはスピッツの草野正宗の手になる《愛のしるし》がパフィーの六枚目のシングルとして発売されてヒットしている。それと前後するように生み出されたのが真心ブラザーズの《ENDLESS SUMMER NUDE》であり、スピッツの《渚》であった。前者は当初、桜井秀俊・倉持陽一作詞、桜井秀俊作曲により一九九五年に《サマーヌード》のタイトルでリリースされた（この曲のクリップにはデビュー前のパフィーの二人が出演している）が、一九九七年にアレンジに大きく手を加えてセルフカバー《ENDLESS SUMMER NUDE》として生まれ変わった。これに挟まれるように一九九六年に発売されたのがスピッツ十四枚目のシングル《渚》（作詞・作曲草野正宗）だったということになる。

それではこの二曲はどんな「渚にまつわるエトセトラ」を物語っているのだろうか。双方ともテーマが夏の恋愛であることは間違いない。スピッツの《渚》では「ぼやけた六等星」の冴えない語り手が「思い込みの恋に落ち」る。彼女は「初めてプライドの柵を越え」たのだ。「ギリギリ妄想だけで君と」冗談を言い合うのだが、そうして二人の「つながりを信じ」、「水になって ずっと流れる」のだ。語り手の願いはリフレインになる。「柔らかな日々が波の音に染まる 幻よ 醒めないで」。波の音が響くなかで渚は二人の境目を溶かし、一つになるように誘う。「渚は二人の夢を混ぜ合わせる 揺れながら輝いて」。スピッツは「波打ち際」を初恋の妄想が展開する特別な空間、二人が一人であるかのような幻の中で自我が溶解し、流れる水のように二人で新たな生成を体験する心地よい場

所として提示していることが分かる。

それに対して、真心ブラザーズが歌うのは初めてではない恋の場所であり、そこに語り手が参加しているながらも、どこか遠くからそれをもう一人の自分が眺めているような光景である。「浜には」語り手の「僕」と「君」が「二人だけ」である。「君」は「何か企んでる顔」で急に「波打ち際に走り Tシャツのままで泳ぎ出す」。そしてすぐにサビがやって来る。二人は「はしやぎすぎてる夏の子供」のように、「胸と胸」を合わせ、「かまらまる指」に気持ちを昂らせる。だがその瞬間、二人は一つになるのではなく、「僕」は、あるいは「君」は、「誰かを思い出す」のだ。もちろん「波打ち際」で過ごす「真夏の夜」には「響くサラウンドの波」の効果で「時が溶けていく」。確かに海岸線を「走る車」の疾走感の中で「止まらない冗談」には「神様さえ油断する」だろう。しかし、やはり二人が溶け合うことはない。なぜなら「その髪の毛で その唇で」「いつかの誰かの感触を君は思い出してる」からなのだ。だとすれば語り手にできるのは一つの決意だけである。「僕はただ 君と二人で通りすぎる」。真心ブラザーズが描く夏の「波打ち際」は、恋人たちが裸ヌードになつて戯れるような、期待をせり上げる空間でありながら、実際にはそこで丸裸ヌードにされるのは恋愛自体の虚妄性であり、溶解しかかった二人の自我の間に割り込んで居座り続ける第三者の影が終わりなく再生される、そうした場所としての「渚」なのである。

スピッツと真心ブラザーズの「波打ち際」がこうして異なる性格を持つているのは、それぞれのバンドが海にどんな意味を見ているのかということと関係しているだろう。スピッツには

海を歌った《青い車》が、真心ブラザーズには文字通り《うみ》という楽曲がある。草野正宗作詞・作曲の一九九四年の《青い車》では、海は「おいってきた何かを見に行」く場所である。語り手の「僕」はこう誘いかける。「永遠に続くような掬に飽きたら」「君の青い車で海に行こう」。そこで「僕」と「君」は変化する。「輪廻の果てへ飛び下り」、「終わりになき夢に落ちて行く」。リフレインの最後の詩句がこの楽曲のテーマをはつきりと伝えている。「今 変わっていくよ」。スピッツにとって海の水になつて流れることは、《渚》でも歌われていたように自我の枠を超えた生成変化がもたらされることに等しいのである。

スピッツから遡ること五年、一九八九年に発表された真心ブラザーズのデビュー・シングル《うみ》(倉持陽一作詞・作曲)で展開されるのは、モノトーンの海の光景だ。「君と僕とのうみが見えるはず」だと語り手は言うが、二人のものである海は「そこに転がる」「無様なうみ」に過ぎない。「ドロの山」の向こうに海があるのだが、海のこちら側に広がるのも「君」が「まるでSF映画ね」とつぶや「くようなどこか遠い工事現場の風景だ。「君は少しでも うみに近づこうと歩いてる」が、一緒にいる「僕は疲れて」しまう。そしてサビがこの海の静かな拒絶を物語っている。この海は「波の静かなうみ」であり、「狭く遠い」。そこは「魚のいないうみ」で、「アスファルトのうみ」なのだ。海と歌われながら、陸のようでもあるこの場所は、二人の自我を溶解させ一つにすることはない。なぜなら、「君と僕とのうみ」は「ぶつた切られたうみ」だからだ。陸のほうから眺められた海岸線は、《ENDLESS SUMMER NUDE》の「波打ち際」同様に一緒にいる二人の心に介入するよそよそしい無

人地帯を冷徹に描き出しているのである。

二 「渚」に吹く「風」…はっぴいえんど《風をあつめて》から松田聖子《風立ちぬ》へ

スピッツと真心ブラザーズが一九九〇年代半ばに奇しくも「波打ち際」をめぐるヒット曲を産み出したこと、《渚》と《ENDLESS SUMMER NUDE》がそれぞれ夏の恋愛を、希望に満ちた新たな生成への幸福な同一化と期待に潜む不安を突き放して観察する距離化という、いわば対照的な形で作品化していることが確認できた。ここでは続いて、「波打ち際」に吹く「風」のことを考えてみよう。

スピッツの《渚》で「風」が話題になるのは一度だけである。だが、この「風」こそが作品のスプリングボードをなしている。「思い込みの恋に落ちた」語り手が、「初めてプライドの柵を越えて」相手に何かを「届けたい」と望む。それが「風のような歌」だ。転調とともに歌われるこの「風のような歌 届けたいよ」のメロディーに次に乗せられるのは、「水になって ずっと流れるよ」の歌詞であり、楽曲の中に自己参照的に登場するこの「歌」という言葉が、《渚》という音のシャワーで水のように聴き手を包み込む。「風のような歌」という言葉の魔術によつて、聴き手は「渚は二人の夢を混ぜ合わせる 揺れながら輝いて」という行為にそれと知らずに巻き込まれるのであり、この楽曲にいわば存在ごと運び去られるのである。それは《青い車》で歌われる「風」、「潮のにおいがしみこんだ 真夏の風

を吸いこめば」「心の落描きも踊り出すかもね」という軽い仮定に置かれて吸いこむ「風」よりも、否応なく迫ってくる「風」であり、もはや「潮のにおいがしみこんだ」ものではなく、「波」そのものとなった「風」なのである。聴き手の「柔らかな日々」もそこでは「波の音に染まる」のだ。

真心ブラザーズの《ENDLESS SUMMER NUDE》でも「風」が登場するのは同じく一回きりである。「波打ち際」にいる「君」と「僕」が溶け合うことを期待するあの状況、「響くサラウンドの波 時が溶けていく真夏の夜」に届けられるのが「風」である。ただし、その「夜風は冬からの贈り物」だ。「胸と胸」を合わせて、「からまる指」に二人が盛り上がる瞬間、他の「誰かを思い出す」ようにして、「真夏の夜」には「冬からの贈り物」が届けられるのだ。調和を乱すべく闖入する厄介な物が「風」であるように思われるが、しかし「夜風」は必ずしも否定的というわけでもない。なぜなら、「走る車の窓に広げはためくTシャツ」は「誇らしげ」だからであり、この「Tシャツ」はと言えば、曲の冒頭で「波打ち際」を走って「Tシャツのまま泳ぎ出」した二人が着ていたあの「Tシャツ」だからなのだ。車のスピードによつて加速されているとはいえず、「風」は間違いない潮風であり、波が肯定と否定のあわいをたゆたい続けるように「風」もまたここでは両義的なのである。

ところで、日本のポップスやロックにおける「風」がどこから来たのかと言えば、それはよく知られているようにはっぴいえんどからである。一九七一年にリリースされたセカンド・アルバム『風街ろまん』はタイトルからして「風」がテーマであることを告げている。松本隆作詞・細野晴臣作曲による《風を

あつめて》では、「路面電車が」「海を渡」ったり、「防波堤ごしに」「緋色の帆を 掲げた都市が」「停泊して」いたり、「摩天楼の衣擦れが」「舗道をひた」したりするのを「見た」語り手の「ぼく」が、「風をあつめて」「蒼空を翔けたい」と願う。「風街ろまん」とは言うものの、ここには物語らしきものがなく、あるのは風景、淡々とした情景描写である。だから「風」はテーマというよりはある種の効果を表していると考えたほうが正確かもしれない。ここで視界に広がる三つの点景がいずれも「波打ち際」をめぐるものであることには改めて驚くほかないが、そこにあるのは陸と海の境界線で陸地が液体化するような隠喩的な情景であり、それが「風をあつめて」飛んでいるかのごとき浮遊感をもたらすのである。

とはいえ、はっぴいえんどにおける「風」は気まぐれな「風」である。サード・アルバム『HAPPY END』（一九七三）は冒頭から細野晴臣作詞・作曲の《風来坊》によって「ふらり ふらふら」と軽快な浮遊感とともに始まるのだが、四曲目に同じ作者による《無風状態》が待ち構えている。聴き手は「海に乗り出」した船がまるで《風をあつめて》に登場するかのような「都市の海」を目指している気がして期待を膨らませるが、しかし曲の最後で分かるのは風がないので船長気取りの「彼」が「船を降り」ただけであり、場合によっては船は最初からまったく動いてはいなかったということなのだ。つまり、はっぴいえんどの楽曲において聴き手が体験するのは「風をあつめて」飛ぶ感覚であるように思われるが、実際のところはそれは飛んでいるかのような錯覚、あるいは陸と海が変容し合うかのような蜃気楼の効果なのである。「風をあつめて」心地よく浮

かんだような感覚と「無風状態」との間で宙吊りになった光景、それがはっぴいえんどの作り出す光景であり、時間芸術としての音楽に対する究極の躓きとしての休止を自ら創造しているのだ。

こうして日本のポップスとロックに新しい「風」がもたらされたのだが、「風」の登場する松本隆作詞の曲を逐一辿っていくと際限がないので、ここでははっぴいえんど解散後に再び作曲の大瀧詠一と組むことになった松田聖子の《風立ちぬ》（一九八一年）へと十年の時を進めよう。松田聖子の楽曲は「風を切るデインギーで」や「答えは風の中ね」と歌う《白いパラソル》から分かるように、デビュー以来主に夏の海を舞台としていた。七枚目のシングル《風立ちぬ》は軽井沢のような「高原のテラス」へと物語の場所を変えることで、歌手として新たなステージへの移行を目指していたという。《風立ちぬ》には言うまでもなく、堀辰雄の小説のイメージがオーバラップしている。「風のインク」で別れの「手紙」を「したためている」「私」は、印象的なリフレインで決意を語る。「風立ちぬ今は秋」「今日から 私は心の旅人」。吹き起った風に、さあ新たに生きていこうというのは、アイドルとしての新領域への挑戦を宣言しているとも取れる巧妙な仕掛けと言える。

しかしながら、ここで興味深いのは、彼女のディレクターが堀辰雄的な繊細で陰のある音楽を期待していたのに対して、大瀧詠一の曲はあろうことかゴージャスで大曲の風格を持っていたということだろう。同年、松本と大瀧は松田聖子のアルバム『風立ちぬ』も一緒に制作することになるが、そこで大瀧が企図したのはやはり同じ年に発売されていた彼自身の『ム

LONG VACATION』の姉妹編として『風立ちぬ』を編成することだった。大瀧によれば、ナイアガラ・サウンドの女性版としての『風立ちぬ』は『カナリア諸島にて』に呼応している。松本隆作詞の『カナリア諸島にて』では、「ぼく」は「海に向いたテラスでペンだけ滑ら」し、「あなたの表情の輪郭もうすれ」、「自分が誰かも忘れてしまう」。しかし、「ぼくはぼくの岸辺で生きて行くだけ それだけ」という決意は揺るがない。そこへリフレインがやって来るのだが、その最後で明かされるのは「風も動かない」ことなのである。

ということとは、『風立ちぬ』においては、松田聖子に「風立ちぬ」と歌わせながらサウンド的には「風も動かない」という二律背反を課するというアクロバティックな事態が生じており、結局のところ「風は立った」のか、それとも「風は動かない」のか、音楽は音符と休止符の、歌詞とメロディーの、あるいは歌詞とサウンドの間で宙吊りにされるのである。そしてそこには、高原への移行を目指しながら、海辺に止め置かれるという場所の矛盾も露呈しているのである。「風」にこうした矛盾が生じるのは、まさにそれがはつぴいえん什么的な「風」だからであり、この矛盾にこそ「風」の本質があるのだ。

三 百年前の「渚」と「風」へ・ヴァレリー「海辺の墓地」とブルースト「失われた時を求めて」のバルベック海岸

松本隆が堀辰雄的な「高原のテラス」の情景を歌詞で描き出しながらも、大瀧詠一がそれを「海に向いたテラス」の光景へ

とサウンドによって引き戻し、変化させ、宙吊りにすることには、どんな意味があるのだろうか。堀辰雄の『風立ちぬ』が、ポール・ヴァレリーの「風立ちぬ いざ生きめやも」から取られていることは、小説の中でこの詩句が繰り返し登場人物の口の上ることからもよく知られているとおりである。そうだとすれば、堀がヴァレリーの「波打ち際」を「高原」に移し替えたのと、ちょうど逆の操作が松田聖子の『風立ちぬ』では行われていることにならないだろうか。この楽曲は堀辰雄的な世界への憧憬と見せかけながら、実は堀の参照テクストであるヴァレリーの詩篇「海辺の墓地」へと、おそらくはそれと知らずに遡る効果を發揮しているのである。

「海辺の墓地」は『新フランス評論』の一九二〇年六月一日号に掲載され、後に詩集『魅惑』（一九二二）に収録された。「海よ、絶えず新しく再開される海よ！」という冒頭の呼びかけが印象的だが、そう詠うヴァレリーも南仏セートという「波打ち際」で生きた詩人であった。エッセイ「人と貝殻」（一九三七）では浜辺で拾った巻貝の貝殻を手掛かりに、人間のポイエーシスの行為とは何かという問いを、哲学的思弁に詩的直観を交えて考察している。「海辺の墓地」もそうした作品制作をめぐる分析としてあるのだが、ここでは「エレア派のゼノン」へと至る長い思弁を経た後、「肉体」が「思考する形態を打ち壊し」、「風が誕生」し、「語り手の「魂を自らに返還する」と、最後の六行の冒頭で「風が吹き起る！ 生きねばならぬ！」と誘う声が聞こえ、「風」と「波」によって新たな輝かしい「本の頁」が「飛ぶ」様子が活写されることだけ確認しておこう。

「海辺の墓地」における「海辺」とは地中海の「波打ち際」

であり、そこは何よりも平穩で調和のとれたプラトニズムの支配する空間である。そして、文学を言葉の組み合わせの問題に還元し、組み合わせの数を思考の上で汲みつくしてしまうことで、文学を超越する視点を獲得しようとしたヴァレリーが、それゆえに超歴史的な視点を持つていたことをポストモダン的と考えるかどうかは別として、進歩に対して懐疑的であった詩人は実作においておもに古典主義的な作品を作ったこともよく知られている。「海辺の墓地」とはまぎれもなく、十音節の六行詩節、二十四連からなる古典主義的な作品なのだ。

「波打ち際」をこうした現代と古代の、あるいは革新と伝統との触れ合う空間として描き出すのは、ヴァレリーと同じく一八七一年に生まれたプールの場合にも見られることである。『失われた時を求めて』の第四篇『ソドムとゴモラ』(一九二二―二二)には、二度目のバルベック滞在中に小説の主人公「私」がカンブルメール侯爵夫人と海岸線を散策する場面があるが、この若いご婦人は最新流行のドビュッシーの音楽をそれが最新であるという理由で評価している。「私」は彼女を満足させるために『ペレアスとメリザンド』の第三幕第三場にあるペレアスの台詞、「濡れたバラの香りがこのテラスまであがつてくる」に言及するが、プールの友人で作曲家のレーナルド・アーンに宛てた一九一一年の手紙で、この一節について、「海の冷たさと、そよ風に運ばれてくるバラの香りとが浸みこんでいる」と述べていた。バラの香りの浸みこんだ海辺の「そよ風」の素晴らしさについて「私」が語るのは、バラ園を所有するカンブルメール老侯爵夫人への親しみ、この女性がシヨパンの弟子の中でただ一人生き残っているというその音楽

的才能への敬意からであった。若いほうのカンブルメール侯爵夫人は姑嫌いもあってドビュッシーの前ではシヨパンなどものはや完全な時代遅れだと言つて貶すのだが、「私」はシヨパンがドビュッシーの偏愛する作曲家であることを明らかにして、彼女の前衛主義的な芸術理解に待ったをかける。実際、シヨパンの再評価は生誕百周年の一九一〇年頃から始まるが、ドビュッシーはシヨパンの『ピアノ全作品』の楽譜を校訂してこの流れに貢献していた。プールのここで小説の「私」とともに主張しているのは、芸術が絶えず過去を否定して革新的なものを作り出すのではなく、一見過去と断絶しているように見えながら、そこに突如として過去の断片が甦るような関係性を過去との間に保持している作品がすぐれた「古典」であるということなのだ。

若夫人は「波打ち際」のカモメが飛び立つのを見て、「巨大な翼は歩く妨げとなるばかり」と詩の一節を口ずさむ。彼女はボードレルの「アホウドリ」をカモメと間違えて引用しているのだが、ここで重要なのはその前に「私」がカモメをモネの描く睡蓮に結びつけることである。音楽ばかりでなく、絵画についても事情は同じで、印象派のモネやドガの前では、十七世紀の古典主義画家プッサンは単に古臭いだけだと断定する若いカンブルメール侯爵夫人に、「私」はドガがプッサンを称賛し、模写を行っていることを明らかにする。

ヴァレリーもよく知られているように『ドガ ダンス デッサン』を書き、ドガが単に新たなパリ風俗としてオペラ座の踊り子たちをテーマに設定し、それを革新的な印象派の色彩分割によって描き出したのではないことにしばしば触れている(ち

なみに一九三三年に発表されたヴァレリーの「海辺の墓地」について」という自作の解説でも、ダンスと詩の関連性が述べられている。詩人はバレリーナの動きを捉えるドガが、ロマン主義的な色彩重視の対極にあったと通常みなされているアングルの弟子としてデッサンを重視し、またルーヴルでの古典の模写を推奨し、古代ギリシャのレリーフに見られるダンスのポーズをバレリーナのポーズとして援用していることに注目している。

プーレストにおいては、海辺の光景における地理的な関係性の中に、実は歴史的な関係性が潜んでいることがはつきりと見て取れる。『失われた時を求めて』の第二篇『花咲く乙女たちの蔭に』（一九一九）において「私」はバルベック海岸にある画家エルスチールのアトリエで海洋画《カルクチュイ港》を鑑賞するが、ここで探求されている効果とは、陸を海の用語で、また海を陸の用語で提示することであるという。この画面はその結果、詩において「隠喩」と呼ばれるような効果を発揮し、表象された事物に変容をもたらすとされている。どこかはつびいえんどの《風をあつめて》の歌詞の世界を思わせる情景である。

しかし、その一方で、こうしたロマン主義から印象派へと続く隠喩的な効果には空間的なだけでなく、時間的な特徴もまたあるとプーレストは考えていた。バルベック海岸の海辺の少女たちはドガの描く踊り子へと参照されるのだが、ドガはまた古代彫刻《棘を抜く少年》の記憶もそこに含みこませているとされる。つまり、ある種の空間的な変容、作品を見る者に眼科手術を施すようにして新たなヴィジョンを獲得させる画面には、実際には時間的な記憶も組み込まれており、過去を召喚するこ

とによって画面上には、革新的な断片と伝統的な断片とが一瞬繋がりを見出す、そうしたコミュニケーションが成立しているというのである。

こうしていまや、二〇一八年からおよそ百年前の「波打ち際」の特徴が明らかになったのではないだろうか。ヴァレリーの「風が吹き起る」海は「絶えず新しく再開される海」なのであり、墓地に響く「生きねばならぬ！」と誘う声は確かに「思考する形態を打ち壊し」はするのだが、そこで「誕生」する「風」は何かを断ち切るというよりはむしろ、古代と現代とを、あるいはまた伝統と革新とを繋ぐのである。そのようにしてプーレストの海辺の「そよ風」もバラの香りを運びながら、ドビュッシーの中に潜むシヨパンとの関係を告げる横断線となり、またヴァレリーとプーレストはいずれも、ドガの作品の中にプッサンや古代彫刻の「断片」が甦るのを感じるのである。「波打ち際」とはそうした可能な複数の時間の線が、通常の時間の流れとは別の形で「絶えず新しく再開される」空間であり、そこで「風」は過去と現在を繋ぐ横断線として機能しているのである。

四 「波打ち際」を泳ぐ、「空」を飛ぶ…再びスピッツ《渚》と真心ブラザーズ《ENDLESS SUMMER NUDE》

過去との時間的な関係に開かれた現在の「波打ち際」、記憶の「波打ち際」とでも呼ぶべきこの場所の性質に思い至ったとき、スピッツの《渚》と真心ブラザーズの《ENDLESS

『SUMMER NUDE』は新たな相貌を呈して聴き手に迫ってくるのではないだろうか。この二曲はともに夏の恋愛をテーマとしているのだが、それは表向きのごとくに過ぎない。両者が歌っているのはそこに登場する「二人」や「君と僕」の関係なのだが、この「二人」や「君と僕」が恋愛関係にある人間たちである必要はまったくなくない。そこに賭けられているのは実は日本のポップスやロックの歴史をめぐる問題そのものなのではないだろうか。

そうして見ると、このエッセイがパフィーの《渚にまつわるエトセトラ》から始まっていたこともあながち無意味ではなかったように思われる。「魅力的な 長いハッピービーチ」には「BBC」や「マゼラン」、「ハリソン フォード」がご都合主義的にちりばめられているのだが、こうした傾向はいま一つの「渚にまつわるエトセトラ」である《アジアの純真》(一九九六)においてはさらに顕著である。押韻のためにのみ選ばれ、並べられた幾つもの固有名詞はしかし、意味することを放棄しているわけではない。それは「マウスだって キーになって」「アクセス」を「試」すインターネット空間における検索の(理想化された)ランダム性を告げているのであり、「開けドアー」とすぐ目の前で世界の画面が開ける新しい快感の中で、歌う彼女たちと聴き手は「誰かに めぐり会えそうに 流されて行く」、それも「未来の方へ」と「流されて行く」のである。

インターネット空間にアクセスして次々と画面を開くこと、それはネットサーフィンと呼ばれるのだから、そこに続いているのはまぎれもなく一つの「波打ち際」である。新たに出現したこの「波打ち際」が音楽をめぐる情報の伝播の仕方を変え、

地理的な距離が時間的な優位性をもはや持たないような、それまでとは異なる状況が到来する。海外の音楽と日本国内の音楽との関係は、以前は「外」の遠さが「内」と「外」とのタイムラグを保証し、差異を成立させていたのだが、タイムラグが限りなくゼロに近づくのであれば、現在から「未来の方へ」と世界全体がただ一緒に「流されて行く」だけになる。そうなる、差異化のリソースをどこに求めればよいかという問題が起こってくるわけだが、そこで強くなるのが過去へのベクトルである。パフィーの周辺に形作られた「渚にまつわるエトセトラ」とは実のところ、こうしたインターネット空間という新たな「渚」の誕生と、それにともなう「内」と「外」とを隔てていた地理的な「渚」の消失という事態、さらにはその結果生じた現在と過去の間にたゆたう場所としての時間的な「渚」の出現のことを具体的には指していたのではないだろうか。

真心ブラザーズの《ENDLESS SUMMER NUDE》では、「僕」と「君」が「胸と胸」を合わせ、「指」を「から」めて一つになろうとする瞬間に必ず「いつかの誰かの感触」がやって来て、幸福な一体感を味わうことを妨げる。「ウソだろ 誰か思い出すなんてさ」と自嘲気味に「僕」は呟くのだが、結局のところ「その全てを見届け」るほかにはどうにも仕様がなないのだ。ところで、この瞬間にやって来る「いつかの誰かの感触」とは一体何なのだろうか。「僕」と「君」とが恋愛する「二人」であるのだとすれば、それはもちろん過去の別の恋人ということになるだろう。しかし、この「僕」あるいは「君」が歌の作り手と歌そのものであるとしたら、どうなるだろうか。新たに生まれ出ようとする歌の中に「いつかの誰かの感触」が不意に甦る、あ

るいは過去へのベクトルが強烈なために過去の楽曲との二重写しとしてしか新たな楽曲が存在しえない状況、そうした「波打ち際」の性質をこの歌詞ははつきりと告げているのではないだろうか。

歌詞の最後にある「心のすれ違う瞬間でさえも包むように」という一節は、真心ブラザーズがこうした「波打ち際」の変貌を自覚し、そこに批評的に関わろうとしている決意と受け止めることができる。主なものだけでもボブ・ディランの日本語カバーである《マイ・バック・ページ》(一九九五)、ジョン・レノンとの微妙な距離感を演出した《拝啓、ジョン・レノン》(一九九六)、ローリングストーンズ的なものを逆転させた《サティスファクション》(一九九九)が挙げられるように、「外」すなわち海外のロックをめぐる「いつかの誰かの感触」と戯れようとする方向性は真心ブラザーズにおいて顕著である。そして《ENDLESS SUMMER NUDE》はラテン音楽を組み込んだサウンドのアレンジに濃厚に立ち込めるブルーアイドソウルの的な雰囲気によって、ザ・スタイル・カウンシルの《My Ever Changing Moods》(一九八四)と関連していることも否定し難いだろうし、そのことは何よりも楽曲のタイトルによって示されているはずだ。なぜなら、ENDLESSはEver Changingを言い換えており、SUMMERとEver NUDEとMoodsはそれぞれゆるく韻を踏んでいるからだ。

「波打ち際」をめぐって過去を参照する方向性はスピッツにおいても明らかである。《渚》の語り手は「君と」「思い込みの恋に落ち」、「柔らかな日々が波の音に染まる」。「渚は二人の夢を混ぜ合わせる」と「水になって ずっと流れる」幸福な一体

感が、水への生成変化によって実現されているように思われるが、それは「幻よ 醒めないで」という願いとともにある儚いものだ。そしてここでもまた、歌詞の語り手が呼びかける「君」というのは恋人である必要が果たしてあるのだろうかと聴き手は自問することになる。「ねじ曲げた思い出も 捨てられず生きてきた」「ギリギリ妄想だけで 君と」と歌われる時、ふと「君」は語り手が心に浸みこませた音楽のことなのではないかという気がしてくる。というのも本稿の第二節で触れたように、語り手は「風のような歌」を「届けたい」とすでに口にしていくからだ。「届けたい」のは「君」になのか、《渚》の聴き手になのか、それともまた別の誰かになのだろうか。

「ねじ曲げた思い出」の「妄想」が詰まった「君」、すなわち語り手が過去に聴き込んだ楽曲がここでは問題なのだ。「二人の夢」を「混ぜ合わせる」「渚」とはしたがって、「思い出」の歌と「水になつ」た語り手が「ずっと流れ」ながら「風のような歌」を産み出す場所であり、「水にな」る前にすでに彼(または彼女)は「思い出」の「残り火」を「抱いて」、砂浜を「素足で走」っていたのだった。そうしてみると《青い車》の歌詞もまた意味深長なものに思えてくる。「海へ行」くのはまさに「おいてきた何かを見に行」くためののだ。そしてこの過去の楽曲の前に、「波打ち際」で「真夏の風を吸いこめば」「心の落書き」、つまり語り手が産み出そうとしている新たな楽曲「も踊り出すかも」しれないというのである。リフレインの最後にある「今 変わっていくよ」は「波打ち際」で「風のような歌」が誕生する、その生成のプロセスを歌っており、過去の楽曲の単なる生まれ変わりではない何かが「輪廻の果てへ飛び下り」

る変化の中で生産されることを伝えていっているのだ。

スピッツにおいては特に固有名詞によって指示されているわけではないが、こうした歌詞が明らかにはつびいえんどを参照するものであることは間違いないだろう。「波打ち際」をめぐって「蒼空を翔けたい」と歌っていた《風をあつめて》に対して、スピッツが「輪廻の果てへ飛び下り」る変化の中で産み出したのが《空も飛べるはず》(一九九四)であろう(作詞・作曲は草野正宗)。語り手は「幼い微熱を下げられないまま 神様の影を恐れて」いるというが、これははつびいえんどがもたらした日本語詞とロックに対する憧憬と捉えることができる。過去の楽曲がもたらす強力な磁場に引き寄せられたものの、それに圧倒されて「色褪せ」「ひび割れ」ていた「僕」だったが、そんな語り手も「きつと今は自由に空も飛べるはず」だと言う。なぜなら、「君と出会った奇跡」が「この胸にあふれてる」からなのだが、ここでの「君」は「僕」の中から生まれ出た「おどけた歌」そのものである。しかし、「空も飛べる」ようになるためには、「夢を濡らした涙が 海原へ流れ」なければならぬ。スピッツにおける「海」とはしたがって絶えず再開される生成のプロセスなのであり、もう「空も飛べる」はずなのだが、それはあくまでも「きつと今は自由に空も飛べるはず」という推量に過ぎない。この覚束なきこそがまさに、はつびいえんどの《風をあつめて》のリフレインで表明されていた「蒼空を翔けたいんです」という曖昧な願望と響き合っているのだ。

スピッツの《渚》では、語り手と「君」の「柔らかな日々が波の音に染まる」、二人の幸福な一体感が確かに歌われている

のだが、「水になって ずっと流れ」て「行きついたその場所」が「最期」の場所である可能性もしつかりと書き込まれている。つまり、過去の楽曲への際立った参照は新たな楽曲の明白な「最期」となりかねない危険とつねに背中合わせであるということなのだが、「波打ち際」から「風」の起こる「空」へと目を転じてみると、スピッツのどこでもない「渚」や「空」が、どんな記憶を刻まれた風景なのかということが見えてくるだろう。スピッツのファンタジックな心象風景、いかにも内部で自足したような、「外」を欠いた平穩無事な日本の光景は、その強烈な過去へのベクトルによって不意にその記憶の光景を明らかにする。

五 「空」から「波打ち際」へ：はつびいえんど《飛べない空》からスピッツ《渚》と真心ブラザーズ《ENDLESS SUMMER NUDE》へ

スピッツが「飛べるはず」と歌う日本の「空」は確かにとはつびいえんどが作り出したあの「翔けたい」「蒼空」のことなのだが、そこに吹く「風」は実際には気まぐれであり、時にはまったくの「無風状態」になってしまうものだ。《無風状態》においては船長気取りの「彼」の「肩のオウムは」「昔の詩」を「歌う」のだが、それはあくまでも「思い出せない」「詩」であり、過去への道筋は断たれていた。はつびいえんどにあつて主調をなしているのはむしろ地理的なベクトルであり、そもそもアメリカ音楽で歌われる「空」が日本のポップスとロックの中で成

立しうるのかどうかという点が問題だったのである。「風をあつめる」前に、まずは日本の「空」が「翔け」られるのか、それとも「飛べない」のかということに対する徹底した考察が必要とされたのである。

ファースト・アルバム『はつぴいえんど』（一九七〇）に収録された細野晴臣作詞・作曲の《飛べない空》に地理的な問題がはつきりと示されている。一九六〇年代前半の政治的なプロテストから後半の非政治的な方向へとアメリカ音楽自体が変化を見せていた時期に、それまでの日本の若者が共有していた反米的傾向と趣味のアメリカ化との両義的な同居とは一線を画す形で、新たなアメリカ音楽への憧憬を表現したこと、それがはつぴいえんどの新しさであったという。「亜米利加から遠く離れた 空の下で 何が起るのか」という《飛べない空》の歌い出しは、日米の間に横たわる海の広大な広がりをも喚起している。続く「閉ざされた陸のような ころころに 何が起るのか」では、閉ざされた陸地としての日本にいる語り手が、海の向こうからやって来る新しさにどんな開放感をもたらされるのかという期待が滲んでいる。だが、日本の「空」は「嘘で固めた 絵描きのぺてん師が」「描いたような気がする」「へたな空」なのだから、そこに「一つの憧れが 羽をもつて 詩が生れても」、それは「飛べない空」なのである。つまり、アメリカの風景とアメリカの音楽を同時に移入するのではなく、新たなアメリカ音楽を新たに構築した日本の風景の中に響かせる、そうすることによってしか日本の新しい音楽を作ることとはできないというのが、この楽曲の語っていることである。《風をあつめて》における、どこでもない、陸と海とが混ざり合うような

「波打ち際」の隠喩的な光景、ある種デタラメな、歪んだ日本語でその情景を構築し、それを新たな日本の風景とすること、はつぴいえんどが目指したのはそうした方向性であり、「外」と「内」とが激しい緊張を孕んだまま連絡し合うその楽曲においては、時間が止まったような風景が出現し続けることになるのである。

はつぴいえんどが「飛べない空」かもしれないという苦い認識を持つて新たに創出した「翔けたい」「蒼空」を、スピッツが「きつと今は自由に」「飛べるはず」と歌うとき、そこには地理的な「波打ち際」から歴史的な「波打ち際」への転換がはつきりと記されていることは明らかだろう。しかし、それを「外」の喪失としての日本帰帰と言いつつしまえるかといえば、そうとも決められない要素がそこにあることも確かだろう。《渚》の「行きついたその場所が 最期だとしても」という歌詞は、そうした「内」での自足が「最期」にしか「行きつ」かないことを見通しており、《飛べない空》の記憶も一瞬そこには閃くからなのだ。さらに草野正宗の民俗学的な関心を思い出すなら、「最期」の「場所」としての「波打ち際」は今日から見ればどうしても東日本大震災を思わせずにはいないし、それはちょうど柳田國男の『遠野物語』の断章九十九が震災とともに再び参照されるようになったのと同じことだと言えるだろう。

真心ブラザーズの《ENDLESS SUMMER NUDE》における「波打ち際」もまさに、「いつかの誰か」とともにある「君」を感じるのであるから『遠野物語』からそう遠くないところにあるのだが、ここでは最後に倉持陽一作詞・作曲の《空にまいあが

れ》(一九九六)に触れておくことにしよう。「君」と「僕」は「幸せな日々」を送っていたが、「君」は「どこ」かへ「行つ」てしまったことが歌われている。「僕はどこにも行かなかつた」のだから、これは別離の歌なのだろう。だが、そこには悲しみはない。語り手が「空にまいあがれ」と呼びかけるのは「君が僕の心をふるわせた」「あの頃の日々」なのであり、「風の中で」は「君が僕を見て」「いる気がするからだ。この楽曲のテーマが恋愛であるという視点に立てば、「君」が「僕」の彼女であったことは明らかだが、やはりここでも「僕」が心に浸みこませた過去の楽曲、それが「君」であるという含意を読み取ることしよう。そうすると「風」が過去へと通じる通路であることが分かるだろう。なぜなら「僕」と「君」はもはや一緒ではないのだが、「僕らだけの近道は 決して誰にも話さない」「風の中」にあつて、「通り抜ける」ことができるからだ。

「大した人などいない」のだし、「僕らお互いすごい」と歌う語り手はディランやレノン、ストーンズと「風」の「抜け」「道」で、つまり記憶の通路でいつでも幸福な出会いを続けることができる。だから「僕」が新たな楽曲を産み出すにあたって、ロックとポップスの過去への参照は自由に行われ、心は晴れやかさで満たされる。それはちやうど《ENDLESS SUMMER NUDE》において、夏に闖入した「冬からの贈り物」である「夜風」が二人の「Tシャツ」をはためかせると、車の疾走によって増幅された「風」の中でその「Tシャツ」は「誇らしげ」に見え、「僕」には「神様さえ油断する」ように思われるのと同じことだろう。だが、「風」の中に開ける過去との通路と、その通路を通つて産み出される新たな楽曲の価値は確かであるように思われる

のだが、《空にまいあがれ》はしかし「風の中で君が僕を見た気がした」という夢のような一節で終わる。つまりあくまでも「抜け」「道」が開けた「気がした」に過ぎないということなのだ。なぜなら、「風」の立つ「空」ではなく、「波打ち際」に目を転じれば、そこにはあの《うみ》の静かに拒絶する海が広がっているからだ。「波の静かなうみ」は陸地との間で変容する蜃気楼に包まれることもなく、「アスファルトのうみ」として固まってしまふ。「外」と「内」との間に横たわっていた広大な海はしたがって、インターネット空間の成立以前である一九八〇年代末にはすでに埋め立てられて陸続きになつていたのである。だからここで表現されている「ぶつた切られたうみ」において何が「ぶつた切られ」ているのかと言えば、それは「外」と「内」とが「ぶつた切られ」ているということではなく、「外」と「内」との境界が消滅してしまつたという、地理的な距離の産み出すタイムラグとしての差異が「ぶつた切られ」てしまつたということなのである。

《ENDLESS SUMMER NUDE》で行われているのは、この《うみ》の袋小路を《空にまいあがれ》の「風」が開く「抜け」「道」を通じて再定義することである。つまり、新たな楽曲の生まれる「波打ち際」はもはや地理的な「外」と「内」との境界には見当たらないのだが、「風」は時間の中に自由な通路が開けていることを教えてくれる。だからこの「風」の立つ「波打ち際」は時間の境界、現在と過去の間広がる記憶の「渚」となるのだ。しかし、「風」の晴れやかさは「うみ」のよそよそしさの影響を受けずにはいない。時間の「波打ち際」では新たな関係の誕生はつねに「いつかの誰かの感触」を含みこまざるをえな

い。記憶の「波打ち際」とは幸福な一体感を求めて「泳ぎ出す」場所でありながら、実際には「心のすれ違う瞬間」を際立たせるのだから、それを「包」み込む「ように」してしか、新たな歌は生成することはないだろう。

したがって、一九九五年の《サマーヌード》が一九九七年に《ENDLESS SUMMER NUDE》へと変貌を遂げたことには、計り知れない意味がある。「波打ち際」が地理的なものから時間的なものへと変化する、そうした事態を夏の裸形として晒すのが《サマーヌード》であつたとすれば、それはまだ一つの真実の提示に過ぎなかつた。スピッツが一九九六年の《渚》によって、はつぴいえんどの地理的な「渚」の攻防を時間的な「渚」のそれへの変化として見事に捉え直し、「輪廻の果てへ飛び下り」たのであるとすれば、真心ブラザーズは「いつかの誰かの感触」をもちや一度だけ、真実の映像として「その目のフィルムに焼」きつけなければよいわけではなくなるのだ。それは日本語（カタカナ英語？）の《サマーヌード》ではなく、英語となり、しかも再生し続けられる映像として流れることによつて新たな場所へと「波打ち際」を移動させるのだ。《ENDLESS SUMMER NUDE》はまずは《サマーヌード》のセルフカバーであることによつて、「いつかの誰かの感触」を二重化し、さらにその上でその「いつかの誰かの感触」が複数の過去の楽曲の「思い出」としてそのつど立ち現れることを意味しており、日本語と英語としての「内」と「外」が、地理的なコミュニケーションから「終わりのなき」時間的なコミュニケーションへと変化したことを告げているのである。《サマーヌード》と《ENDLESS SUMMER NUDE》の間で宙吊りになった時間、そ

うした時間の「波打ち際」がはつぴいえんどの風景のようにして立ち現れ、この楽曲を耳にした聴き手は、このいつでもない新たな時間の中へと存在ごと運び去られるのである。

おわりに…「波打ち際」の音楽を聴く、「波打ち際」で音楽を聴く

日本のポップスとロックにおいて、はつぴいえんどの地理的緊張を孕んだコミュニケーションが時間的なそれに転化すること、それを困難なプロセスとして提示しているのが一九九〇年代半ばのスピッツと真心ブラザーズだったのでないだろうか。真心ブラザーズが《サマーヌード》と《ENDLESS SUMMER NUDE》という似て非なる二つの楽曲によつて、意識的にせよ無意識的にせよ提示しようとしたもの、それは「外」と「内」との地理的な関係性が、ずれを孕んだ時間的な関係性へと転化される事態のことだった。そしてこの二つの楽曲の間にあつて、スピッツは《渚》の「波打ち際」で語り手と君との流れる水への生成変化と幸福な一体化を歌っていた。そこで最も大きな役割を果たしていたのははつぴいえんどの世界への参照だったのだが、それは単なる意匠としてのオマージュではなく、はつぴいえんどがアメリカ音楽を新たな日本の風景の中に響かせようとした地理的な試みを最もすぐれた形で時間的に再喚起するものであつた。

ここでひとまずこの「渚にまつわるエトセトラ」は終わることになるが、時間的な「波打ち際」とは結局のところいかなる

空間なのかという探求はやはり「エンドレス」で続けられるほかないだろう。ジル・ドゥルーズはブルースの「美しい本は一種の外国語で書かれている」を引用しながら自国語の内部でマイナー言語を持つことを勧めていたが、まさにはつぴいえんどの日本語ロックはマイナー言語としての逃走線を日本語の中に描いていたのであつた。スピッツと真心ブラザーズはそのマイナー言語が四半世紀を経てマジョリテイの言語と化すように見えた一九九〇年代半ばにあつて、それを時間の線へと転化させ、地理的な横断線の効果を時間的なマイノリティへの生成の効果として引き受け、展開させたのではないか——というのが本稿のとりあえずの結論と言えるかもしれない。一九九〇年代半ばの日本のポップスやロックと一九二〇年前後のヴァレリーやブルースといったフランスの文学作品とを関係づけるのはいささか奇異の感が拭えないというのであれば、ドゥルーズが『ディアローグ』の中で、ブルーストが『ソドムとゴモラ』の冒頭に置いたマルハナバチと蘭の結合を「非平行的な進化」と捉え、デイランの「十一のあらましな墓碑銘」の一節をそうした創造を語るものとして並置していたことを挙げておこう。そこで「浜辺」、「風」、「微風」を歌うデイラン『《と》ブルーストがすでに関係づけられていたのだとすれば。「渚にまつわるエトセトラ」としてフランス文学と日本のポップスやロックを並置することも、決して的外れとは言えないだろう。ここで書かれたことが真実であるかどうかはともかくとして、それは私自身にとつての一九九〇年代半ばの文学と音楽をめぐる体験そのものであったのだから、少なくとも二十代半ばで聴いた二曲のポップス、あるいはロックが響かせていたなにご

とか、それが私に出来事として迫つて来る理由の一端がようやく垣間見えたような気がする。いや、そうではなくて、私自身の個人的なかつての体験に還元されてしまうことのない何か、一九九〇年代半ばと現在との間にあつて、そのどちらにも帰することのできない形で感知される時間——つまりブルーストの「無意志的記憶」の働きによつて産み出される「純粹状態にある時間」——のようなものが、ほんの一瞬感じられたということなのかもしれない。そう思うと、よりフランス文化研究の立場に即した形で、YMOの《東風》や《中国女》からライブ映画『プロバガンダ』に至る流れは何だったのか、それを問いたくなくなってくるのだが、それはもう一つの「波打ち際」で音楽を聴くことになるのだから、また機会を改めてその音には耳を澄ますことにしよう。

参考音源 (あいうえお順)

- 大瀧詠一『A LONG VACATION』 The Niagara Enterprises 一九八一年。
スピッツ『Cycle Hit 1991-1997』 Universal J 二〇〇六年。
はつぴいえん『HAPPY END BOX』 Prime Direction 二〇〇四年。
パフィー『ザ・ベリリー・ベスト・オブ・パフィー』 Sony Music Entertainment 二〇〇〇年。
真心ブラザーズ『GOODDEST』 Ki/oon Records 二〇〇九年。
松田聖子『風立ちぬ』 CBS Sony 一九八一年。

参考文献（アルファベット順）

- 拙著『ブルースト、美術批評と横断線』、左右社、二〇一三年。
Antoine Compagnon, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Seuil, 1989.
ジル・ドゥルーズ、クレール・パルネ『ディアローグ』、江川隆男・増田靖彦訳、河出文庫、二〇一一年。
松浦寿輝『波打ち際に生きる』、羽鳥書店、二〇一三年。
中川右介『阿久悠と松本隆』、朝日新書、二〇一七年。
Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, 4 vol., Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989.
佐々木敦『ニッポンの音楽』、講談社現代新書、二〇一四年。
Paul Valéry, *Œuvres*, édition établie et annotée par Jean Hytier, 2 vol., Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957-1960.