

文学青年松本隆

——はっぴいえんど時代の詞と詩——

はじめに

細野晴臣、大瀧詠一、松本隆、鈴木茂によるロックバンドはっぴいえんどは、『はっぴいえんど』（URC 一九七〇年八月）、『風街ろまん』（URC 一九七一年一月）、『HAPPY END』（ベルウッド 一九七三年二月）の三枚のアルバムを残し、解散した。その三年ほどの活動期間においても一定の注目は浴びており、一部に評価もされてはいたが、解散後のメンバーの活動がそれ以上の注目を集めて商業的な成功も収めたため、はっぴいえんども事後的に再評価、神話化されていった側面が強い。

はっぴいえんどを語るそうした言説の中に、必ずと言って良いほど埋め込まれているのが、松本隆の詞に対する評価だ。はっぴいえんどの楽曲の多くはドラムスを担当していた松本の作詞によるもの

であり、松本が作った詞に他のメンバーがメロディを合わせる形で楽曲が制作されていた^①。特に『風街ろまん』は、松本の独特な世界観が前景化されたコンセプト・アルバムの側面を持ち、〈風〉に対するロマンチズムと、かつての東京の〈街〉に対するノスタルジィがこのアルバムを大きく覆っている。

よく知られているように、はっぴいえんど解散後の松本は〈風〉と〈街〉の語を頻用する作詞家として活動するようになるが、ここで重視したいのは、一九四九年に生まれた松本が、その青年期に当たる一九七〇年前後に吸収していた文学表現である。松本の回顧によると、松本は少年時代からボードレールやランポー、コクトーの作品に触れており、はっぴいえんどで作詞を担当するに至るまで、欧米の文学や日本の近現代文学を広く読み漁っていた^②。日本近現代文学の作家では、江戸川乱歩や宮沢賢治、三島由紀夫らの作品を読

瀬 崎 圭 二

み、渡辺武信、吉原幸子、清岡卓行らの現代詩に接触していたことが確認できる。松本の小学生時代からの友人で、はっぴいえんどのマネージャーを務めていた石浦信三も、松本と共に戦後詩の本を読み漁り、一九六八年一月から刊行され始めた思潮社の現代詩文庫を読破していったことを語っている^③。はっぴいえんど時代の松本には、少年期から文学趣味を共にしていたこの石浦にサポートされながら作詞していった曲もいくつかあるようだ^④。

こうした松本の文学性は、はっぴいえんどの最初のアルバム『はっぴいえんど』のジャケットに添えられた謝辞にも表れている。「下記の方々の多大なる御援助に深く感謝したい」として挙げられているのは、イギリスやアメリカのミュージシャンやバンドの名に加え、江戸川乱歩、夢野久作、稲垣足穂、宮沢賢治といった近代文学の作家たち、唐十郎、富岡多恵子、岩田宏、茨木のり子、大江健三郎、瀧澤龍彦ら同時代の詩人、作家たち、あるいは、永島慎二、榎図かずお、つげ義春といった漫画家たちの名だ。本稿の目的は、はっぴいえんど時代の松本隆が吸収していたこのような文学表現を参照しながら、松本隆の詞の特徴である〈風〉や〈街〉の内実を解きほぐしていくことにある。

一、「です・ます」調とことば遊び

はっぴいえんど時代の松本の歌詞を特徴づけている表現に「です・ます」調がある。これまでも指摘されているように、これは、前掲の謝辞の中に挙げられていた宮沢賢治の詩や童話の影響であると言うことは容易い。賢治との関係はこうした文体の問題に限らず、『風街ろまん』に収録された「抱きしめたい」の詞が、青森ツアーからの帰途、汽車の車窓から見えた岩手の風景に触発されて書き上げられたものであったことを松本自ら語っているように、松本の詞のモチベーションやモチーフにも及んでいる。ただし、松本が用いた「です・ます」調は、賢治からの影響にのみ還元することは難しい。

例えば、ファースト・アルバム『はっぴいえんど』の一曲目「春よこい」の詞が、謝辞の中にも名の挙がっている永島慎二の漫画「春」（『愛と死の詩』朝日ソノラマ 一九六八年一月）から導き出されたものであるらしいこと、その台詞が「です・ます」調であることはこれまでに指摘されている通りである。「春」の台詞と「春よこい」の歌詞とは確かに極めて酷似しており、「つめたい下箱のふとんの中で一人除夜のカネを聞いていると……自分の生活が……とてつもなく寂しく思えてー悲しく涙がとめどもなく出てくるのに

は閉口しました」という「春」の台詞を土台に、「今年は一入はっちで 年を迎えたんです／除夜の鐘が寂しすぎ／耳を押えてました」という「春よ来い」の歌詞が生まれていることは明らかだ。松本の「です・ます」調はこうした漫画の表現との関係にも還元できるのである。

あるいは、はっぴいえんどと同時期に活動していたミュージシャンたちの歌詞とも関係づけられよう。例えば、フォーク・シンガー高田渡のアルバム『汽車が田舎を通るそのとき』（URC 一九六九年一〇月）に収録されている「日曜日」の歌詞は「です・ます」調であり、はっぴいえんどのメンバーは後に高田のアルバム『ごあいさつ』（ベルウッド 一九七一年六月）のセッションに参加するような関係にある。同じくフォーク・シンガー遠藤賢司のアルバム『Inyago』（URC 一九七〇年四月）収録の「夜汽車のブルース」も、「夜汽車は急ぐのです」と敬体で表現されていた。遠藤と細野や松本の出会いは一九六九年五月に遡ることができるようであるし、はっぴいえんどの細野、松本、鈴木もレコーディングに参加した『Inyago』は、はっぴいえんどのファースト・アルバムより先にリリースされている^⑧。しかも遠藤が「夜汽車のブルース」を歌い始めたのは、一九六八年頃からのことであったという証言もある^⑨。松本の歌詞に見られる「です・ます」調は、こうした当時のフォーク・

ソングの磁場から生じているとも言えよう。

そもそも松本は作詞をする当初からこの「です・ます」調を用いていたわけではない。はっぴいえんどの前身バンドであるヴァレンタイン・ブルー結成時からファースト・アルバム『はっぴいえんど』のレコーディングまでの時期に松本が書いていた詩が大川俊昭・高譲編『定本 はっぴいえんど』（SFC音楽出版 一九八六年二月）に資料として掲載されているが、それらの中で「です・ます」調で書かれたものは一編もないからだ。一例としてはっぴいえんどの代表曲「風をあつめて」（「風街ろまん」）の原型となった詩の第一、第二連を挙げてみよう。

街の隅っこの 小さな路地の／日暮れ時には ちこちの家から／夕御飯のにおいがして 人々は／忙しそうに家に帰る
風を集めて 風を集めて／風を集めて 風を集めて／おふくろの手紙を読む

この詩をもとに細野晴臣が作曲をし、「手紙」というタイトルの曲が生まれているが、この曲を聴くと、詞のフレーズの数と曲とが呼応していない印象があることは否めない。この引用に該当するのは、完成版の「風をあつめて」では以下の箇所となる。

街のはずれの／背のびした路次を 散歩したら／汚点だらけの 霧ごしに／起きぬけの露面電車が／海を渡るのが見えたん

です／それで ばくも／風をあつめて 風をあつめて／蒼空を
翔けたいんです／蒼空を

「路次」や「露面電車」という表記が誤記でないとするならば、次々と連続し、延長する路地が「次」という文字から喚起されるだろうし、「露面電車」という表記からは、霧の水滴に濡れた街路から浮遊して海を渡る幻想的な電車のイメージが伝えられることになるであろう。もともとは、「夕御飯」や「おふくろの手紙」という語に象徴される家族や望郷の物語を利用した素朴な詩が、「背のびした路次」、「起きぬけの露面電車」といった擬人法を交えながら、海を渡る電車や、風を集めて空を飛翔する「ばく」に表されているような幻想性を備えた歌詞にバージョンアップされていることがはっきりと見て取れる。ただ、「風を集めて」というフレーズのリフレインだけは「集」をひらがなに変換することで残されており、浮遊する露面電車を追いかけるように飛翔するための表現として再利用されている。

松本のものに限らず、こうした歌詞の加筆修正を分析する上で難しいのは、メロデイとの関係の中でそれが生じているケースも多々あるという点だ。当時のフォーク・ソングにしばしば見られることであるが、メロデイに対することはの多寡が現在よりも甚だしく、はっぴいえんどの曲もその例外ではない。例えば、前述の「春よ来

い」では、「除夜の鐘が寂しすぎ／耳を押えてました」というフレーズの「ました」の部分は、母音を伸ばすことでメロデイと呼応させるような強引さがあることは否めない^⑩。とするならば、松本の歌詞の特徴である「です・ます」調も、メロデイとの関係の中から要請された側面もあることになろう。「だ」や「た」では不足してしまふ音節を「です」や「ます」にすることで多少なりとも補っていることとする発想である。したがって、「春よ来い」における「耳を押えてました」は、敬体でもなおメロデイに呼応する語が不足している事例であると考えられよう。

なお、はっぴいえんど時代の松本の歌詞に見られるもう一つの特徴として、ことは遊び的な要素も認められる。「あやか市の動物園」(「はっぴいえんど」)や「はいからはくち」(「風街ろまん」)がその具体例となろう。「あやか市 おそろ市や わび市では／ないので ぼくらのげんじゅうしよは／ひとご都 なのです」と開始される前者は、孤立した個人が他者に関心を失ったまま交わっている都市の様子を、怪しいものとしてアイロニカルに捉えていく内容で、それをことば遊びとしてユーモラスに展開している。「はいからはくち」は、言うまでもなく「ハイカラ白痴」と「肺から吐く血」を掛けており、西洋近代化そのものとそれを内在化したわれわれを同時に茶化するような歌詞になっている。

二、渡辺武信と〈風〉

こうした松本のことは遊びは、アルバム『はっぴいえんど』の謝辞にも名前の挙がっていた岩田宏の詩を連想させる。現代詩文庫シリーズがスタートした一九六八年一月、岩田の詩集は真つ先に同文庫から刊行されていた。岩田の詩には、「やきめしは好きだ泣き虫も好きだ建増しはきらいだ」(「感情的な唄」)、「むかし／サーピスの好きな男／さあびしくって さあびしくって……／さあビシビシとやんなさい」(「ブルース・マーチ」)、「くらしのくるしさくるおしさ／くらしのくらすくやしさは／半永久的に染みついている」(「グアンタナモ」)といったように、類似した音の語を連ねたユーモラスな表現が挿入されることがあるが、こうした表現と松本のことは遊びを用いた歌詞は近いところにあると言えよう。もっとも、岩田のような表現は当時の他の詩人たちにも見られるものでもあり、松本が大きな影響を受けた渡辺武信にも、「政談や清談に精出すな」(「うごいていく飢えの内側に」)、「お天気はすてきだピフテキは無敵だ」(「首都の休暇」)といったフレーズがある。そもそも松本の歌詞は、ポーカーに歌われること、音声として発せられることを目的として書かれているため、こうしたことは遊び的な要素や、音、フレーズのリフレインが用意されることを必然化するのである。この点もまた、メロディから切り離して考えることができない歌詞という表現の性質を物語っている。

この時期、多くの現代詩に接触していた青年松本隆が特に共感していた詩人が渡辺武信であった。渡辺は、天沢退二郎、荻谷規矩雄、鈴木志郎康らと詩誌『赤門詩人』(一九五八年八月創刊)、『暴走』(一九六〇年八月創刊)、『×』(一九六二年六月創刊)、『凶区』(一九六四年四月創刊)等に詩を発表していた。一九七〇年代初頭には既に数冊の詩集を刊行しており、映画批評や建築家としての活動も行っている。思潮社の現代詩文庫から渡辺の詩集が刊行されたのが一九七〇年九月、はっぴいえんどがファースト・アルバム『はっぴいえんど』をリリースした直後のことであった。渡辺が同人であった『凶区』は、一九六〇年代末の若者たちに強く支持されていた雑誌でもあったようだが、松本が渡辺の詩に接触するのは、この現代詩文庫がきっかけであつたらしく、『はっぴいえんど』の謝辞の中には渡辺の名は挙がっていない。瀧田浩も指摘しているように、はっぴいえんどのセカンド・アルバム『風街ろまん』のコンセプトは、松本が渡辺の詩と出会ったところに成立している。

おそらく松本はこの現代詩文庫を通じて多くの渡辺の詩に触れたことであろうが、ここでは、この文庫に収録された渡辺の詩論に注目したい。渡辺の詩論「風の中から 書くことの位置づけの試み」

には以下のような一節がある。

風に触れてぼくは世界のやさしさを発見する。風はぼくの頬をかすめぼくの肺を満たす。やさしさはそうした触感を通じてやってくる。(世界のやさしさ)とは言いかえれば、世界との直接的な交流の感じであり、広い意味でエロティックなものでさえある。風はぼくの中にさまざまな過去の記憶のイメージをよみがえらせる。たとえば、かぎりなく蒼かった三津浜の海、枯芝の上にまぶしかった秋の陽射、あるいは汗にまみれた隊列から見上げた深い空から突然降った紙吹雪……

渡辺は、風を介して得られる「世界との直接的な交流の感じ」を、風が携えてくる(世界のやさしさ)として捉え、それをさらに「過去の記憶のイメージ」として具体化する。この甘美な風の役割はノスタルジーを運んでくることではあるが、渡辺はその後に、「しかし、ぼくは一瞬の後、この風からめざめなければならぬ」と、それに浸ることを許さない。つまり、渡辺にとつての(風)とは、世界に触れる媒介でもあると同時に、その(やさしさ)の中に留まっていられない対象でもあるのだ。そして、(風)が持つてくる(やさしさ)にいらだつところ、(風)からめざめるところにことばの表現があるというのである。渡辺はさらにこの風の(やさしさ)を以下のように展開している。

一瞬のやさしさを決して失わないためにぼくは記憶する。記憶、時間に対するぼくたちの貴重な武器。しかし記憶にたよるのは、あまりにもまともすぎて不利なたたかい方だ。詩を書くことは、このやさしさの記憶にひとつの形を与えること、さらにそれを組織すること、拡大すること、そして時間に対して攻撃に転じることだ。風のもつてくるやさしさをぼくはつくり変える、攻撃的なやさしさ!

渡辺がこの(やさしさ)に形を与え、組織し、拡大し、攻撃のための武器につくり変えることは、言わばノスタルジーに対する抵抗であるようにも見える。それ故に、この「攻撃的なやさしさ」と化したことばの表現は政治性を帯びるのである。この背景には、渡辺らが経験した六〇年安保闘争があることは間違いない。それは、現代詩文庫に収録されたもう一つの渡辺の詩論「六月の記憶の彼方へ」と接続すればなお分かりやすい。「今日、時代はぼくたちの生に死とつりあうことのできる重さを与えはしない」という一文で開始されるこの詩論において、渡辺は以下のように時間を捉えている。時間は今日から明日へぼくたちを押し流す。そして、いたるところに死が、決して死一般ではなく、不条理な死が口をひらいている。死が暴君である時、時間性はぼくたちの側にはなく、もつぱら敵に、体制側にある。と言うより、ぼくたちの内部ま

で入りこんでいる時間性は、それ自身、見えない敵である。
(中略) ぼくたちの詩は、この死に侵された時間性を敵としなければならぬ。

時間が国家によって統制されていることを思い起こせば分かるように、われわれの内部に巢食っている時間とは、体制側のそれではない。そうであるが故に「敵」なのだ。そして、その管理された時間性に侵食されたわれわれの身体を待ち受けているのは、そうした時間の延長上に用意された死である。しかも、それは「不条理」に、あたかも「暴君」のようにわれわれを襲ってくるのである。渡辺は、その時間に抵抗できるのが記憶であるという。過去をよみがえらせることのできる記憶は、「最初の武器」となるというのだ。渡辺の言う記憶とは、「進行しつつかある現在の流れから垂直に深まる空間をつくりだす」ものであり、「現実の時間の軌跡に沿って過去の方にひろがっているのではない」。記憶によって、われわれは意識の中に現実の時間や空間とは異なる場をつくり出すことが可能となり、その「記憶の世界の垂直なひろがりこそ、ぼくたちの詩が生成する場所」であるというのである。ここで渡辺が「垂直」という語を用いるのは、現実の時間、すなわち体制側のリニアな時間を断ち切るためであろう。

さらに、そのような個々の記憶は、その深層部で互いに絡み合い、

思い出すことのできない記憶、すなわち無意識の領域へとつながっていくという。そこに至ってわれわれは初めて「死に出会いそれと真に対抗する力を得ることができるといふのだ。詩とはそのような深みを構造化したものであり、現実の時間から疎外されたところにあるその快楽と現実との落差から生じるものであるとする。この記憶の問題は、渡辺の世代が経験した六〇年安保闘争に関連付けられて説明されており、闘争が激化した末に生じた東大生権美智子の死や、安保条約が自然成立した一九六〇年六月の記憶を事例として取り上げている。¹⁵⁾「記憶の世界では〈六月〉があらゆるものとむすびつき、むすびつくことによって、想い出されない記憶のありかを、さらにその背後のあの快楽の原点の深みを指し示している」と捉える渡辺は、「〈六月〉とは六〇年六月でも日本のやさしい自然の季節としての六月でもなく、ぼくたちの内部ですさまじい変貌をつづけている記憶の総体としての、年号なしの六月であり、またそれは体験と言うよりも体験からあふれ出してしまったものの呼び名である」という。

つまり、あの六〇年六月の安保闘争という過去の記憶が重要なのではなく、ましてやそのノスタルジックな回想など問題であるはずはなく、重要なのは「それが指し示す彼方の領域」であり、「体験の意味」を「虚構化することによって生まれるもの」なのだ。その

ような場に渡辺の詩、表現は存在しているのであり、そこにこそ安保条約を成立せしめた時間性の切断がある。詩論「風の中から 書くことの位置づけの試み」をふまえて言い換えれば、〈風〉は「過去の記憶のイメージ」をよみがえらせるものの、その〈やさしさ〉が詩をもたらすのではなく、世界との直接的な交流を感じさせる〈風〉の〈やさしさ〉を攻撃的に作り替え、〈風〉が運んできた記憶の深みを構造化し、さらなる彼方へと開いていこうとするところに詩が生成するということになる。そうして生まれた詩こそが、体制に対する「武器」となり得るのだ。そのような意味で、渡辺の言う〈風〉は、詩が誕生する契機として意味づけられはするが、それに浸ることは批判的であるとすら言える。

松本が、渡辺の詩論における〈風〉の意味をどれほど理解していたか定かではないが、松本が渡辺の詩「風」における「世界は大きすぎる／どんな小さな街も／ぼくらにとっては／ひろすぎる／それでも ぼくたち／冬の街を駆けていく時／額に渦巻くつめたい風に／一瞬 世界のやさしさを発見し／不意に立ちどまつたりする」という一連を好んでいたことを考えると、〈風〉が運んでくる〈世界のやさしさ〉に松本もまた立ち止まっていたことは確かだ。渡辺の詩「風」は、新生児や幼い子供が世界を捉える視線をうたっているように読めるため、先に引用した二節の「ぼくら」や「ぼくたち」

とは、成長した大人が幼かった頃のことを回顧する際の視線を表していることになる。それ故に「どんな小さな街も／ぼくらにとつては／ひろすぎる」のである。そしてこの詩が、「そして／きみの視界から／ゆつくりとひろさを閉め出し／正確に息づきはじめる／もうひとつの／まち」という一連で終わっていることを考えれば、この詩は、この世に誕生したばかりの者たちが、〈風〉を通じて〈世界のやさしさ〉に触れることで、「もうひとつの／まち」という幻影をつくり始める瞬間に思いを寄せた詩であるということになる。

三、〈街〉へのノスタルジー

世界を捉え始める子供たちの視線から表された、〈風〉がもたらす〈世界のやさしさ〉と、それをきっかけに息づきはじめる〈もうひとつ〉の〈まち〉。例えば、このような詩に表れている渡辺の世界観に松本は共感したのであり、それが「風街ろまん」のコンセプトを創り上げ、以後の松本の詞の世界へと延伸していく。松本がこうした渡辺の詩に触れたのと同じ頃、前掲した親友の石浦信三を通じて、松本がヴァルター・ベンヤミンの「ベルリンの幼年時代」(小寺昭次郎訳 晶文社 一九七一年九月)に触れていたことも、「風街ろまん」のコンセプトと大きく関係しているだろう。晶文社

版の『ベルリンの幼年時代』は、「一九〇〇年前後のベルリンにおける幼年時代」と『ベルリン年代記』から成っているが、これらがベンヤミンによる幼年期と、その時間を過ごした都市ベルリンの回想であることは言うまでもない。自らの記憶を言語化することについて、例えば『ベルリン年代記』でベンヤミンは以下のように述べている。

ことばというものによって誤解の余地なく解明されたことであるが、記憶は過去を探知するための用具ではなく、その現場なのである。大地が、死滅した都市が埋もれている媒体であるのと同じように、記憶は体験された過去の媒体である。埋もれた自分の過去に近づこうと努める者は、発掘する男のような姿勢をもたねばならない。これが真の想起の作業の主調を、態度を規定するものなのだ。

このようにして発掘された過去とは、断片的なイメージとして取り出されるとベンヤミンは言う。それ故に、「思い出は物語的に行なわれるものでも、そして報告的になされるものでもなく、もっとも厳密な意味において叙事詩的、吟遊叙事詩的に」掘り起こされなければならぬという。ここで、ベンヤミンによる過去の想起の作業が、断片的なイメージや叙事詩に喩えられている点に注目すべきであろう。記憶によってしか手繰り寄せることができない自身の過

去は、強固な因果関係のもとに編まれる物語、すなわち勝者の歴史として立ち現れてくるものでも、事実として報告されるものでもなく、あたかも詩のようなイメージ、断片として発掘されるしかない。『ベルリンの幼年時代』の場合、この「想起の作業」の対象となっているのは都市ベルリンと深く結びついた自らの幼年期なのであり、それは必然的に都市に沈殿していた断片的なイメージとして発掘されるものとなる。そして、ここで述べられている「想起」は、(風)が運んでくる「過去の記憶のイメージ」が、現実の時間を断ち切るような深みを帯びてやがて彼方へと開かれていこうとするところに詩の生成を捉えた渡辺武信の詩論とも奇妙に呼応する。また、ベンヤミンの「一九〇〇年前後のベルリンにおける幼年時代」の中の「クリスマススの天使」に次のような記述があることを確認しておいても良い。

ある確かな幸福が近づいているからこそ、却ってひどく心が重くなって、わたしが窓辺から離れたとたん、部屋のなかに、ある未知なものの存在を感じたのだ。それはまぎれもなく風であつた。わたしの口の端にのぼってきたことばは、垂るんだ帆がさわやかな海風をうけていきなりはたたくときの大きな襲のようであつた。

これは、ベンヤミンが幼い日に経験したクリスマススの一日を想起

した記述であるが、幼いベンヤミンにとってクリスマスは必ずしも幸福を感じさせるものではなく、その日の家々の暗い窓から「孤独と老齢と窮乏」を感じたことが記憶に留められている。それを目の当たりにした幼いベンヤミンの口の端にのぼってきたのは、「年ごとにふたたび／御子キリストは来たもう／われら人の住む／この地のうえに」ということばであり、そのことばが消えると共に、「そのことばで姿を整えはじめていた天使も、はや消え失せていた」という。この記述に表れている過去の想起が断片的なイメージであり、極めて詩的なものとして語られていると同時に、その中に、「風」がキリストの来訪を示す「ことば」を運んでくるという記述が存在することに留意すべきであろう。むしろ、渡辺は〈風〉を「過去の記憶のイメージ」をもたらずものとして捉えており、それからめざめるところにことばの表現を見定めていることは前述の通りだが、ほぼ同時期に松本が接触したと推測される渡辺とベンヤミンの記述に、〈風〉と〈ことば〉、〈記憶〉の関係性が、詩の生成として、あるいは詩を比喩とすることで捉えられていることに注目すべきだ。

こうした松本の読書経験は、〈風〉や〈街〉の概念、及びその語の用法を変えていったように見える。ファースト・アルバム『はつぴいえんど』に収められた曲にも確かに「風」や「街」の語は用いられてはいるのだが、それが曲を大きく彩るモチーフとなることは

ない。つまり、そこには語は用いられていても、「雨あがり／の街に 風がふいに立る」(十二月の雨の日)のように、情景描写の中に語が納まっていくような用法なのである。ただし、「しんしんしん」の一節、「都市まちに積る雪なんか 汚れて当り前／という そんな馬鹿な 誰が汚した」といったように、現在の都市、〈街〉に対する否定が、既に顔を覗かせてはいる。そしてそれが、セカンド・アルバム『風街ろまん』では、前掲した「風をあつめて」の第一連に端的に表れているように、かつての〈街〉に対するノスタルジーを織り込むようになるのだ。例えば、「街のはずれの／背のびした路次」、すなわち過去が沈殿した場を散歩していたところに、かつて東京都内を走っていた「露面電車」が想起され、それが浮遊するというノスタルジックな幻想を追いかけるために「風をあつめて」いくのである。渡辺武信が言うように、〈風〉が「さまざま過去の記憶のイメージをよみがえらせる」ものであるとするならば、ここでの〈風〉とは、その「過去の記憶のイメージ」を失わないように集められ、「露面電車」が走るかつての〈街〉へと至る媒体のようなものとして捉えられていることになろう。

同アルバムに収録されている「花いちもんめ」の歌詞においても、かつての〈街〉の記憶が〈風〉と共に甘美に語られているが、こうした松本によるかつての〈街〉に対する思いは、東京オリビック

のための区画整理によって生家が失われたことや、それによって幼い頃の風景が著しく変化してしまったことにある。そのような意味では、松本の歌詞に見られる性質は、高度経済成長期における国家イベントの歪な力に巻き込まれたところに生まれたものであり、それは、ドイツのファシズムが勢力を強めていく時期に書かれていたベンヤミンの『ベルリンの幼年時代』の姿と似ていないこともない。

しかし、松本の歌詞から、そのような力に対する強固な抵抗を抽出することは難しく、言わば理想化されたかつての〈街〉に対するノスタルジーの中に収斂していく傾向があることは否めない。渡辺の詩論に沿って言えば、〈風〉がもたらす〈世界のやさしさ〉は認められるもののそれを攻撃的に転化することはないし、ベンヤミンの〈想起〉のように勝者の歴史に亀裂を生むほどの力は生んでいないように見える。このことは、松本と渡辺が対面したラジオ番組「若いこだま」(NHK第一一九七一年二月三日放送)において示された、渡辺による松本の歌詞の評価にも表れている。渡辺が松本の詞の特徴を表すのに何度も口にするのは「弱々しさ」という語であった。「弱々しさ」は必ずしも否定的な意味で用いられているわけではないが、渡辺は、松本自身と詞の世界との密着した関係性を対象化するように松本に助言している。つまり、良くも悪くも弱々しい松本の詞の世界に顕著な、かつての〈街〉の記憶と、その

理想化に対する自己の執着を引き剥がし、渡辺の詩論に見られるような理論性を帯びることが求められていることになる。奇妙なことに、この番組において渡辺は、松本の詞のリフレイン効果を最も高く評価している。

おわりに

「はじめに」で述べたように、当時のはつびいえんどは多数派のリスナーに支持されていたわけではなく、ロックやフォークを愛好する若者にのみ受け入れられたバンドであったわけだが、その中でも松本の詞の世界は一定のインパクトを与えていたことは確かだ。例えば、当時のロック誌『ニューミュージック・マガジン』(一九七二年四月)の読者投稿欄「LETTERS」に寄せられた、門屋倫という読者からの「冬なんです」と題された文章を見てみよう。それは、「窓越しに、秋が、飛行船と一緒に空を渡るのが見えたから、もう、部屋にじっと閉じ籠っているのに耐えきれなくなつて表に飛び出したんだ」という一文から始まり、明らかに松本の詞の世界を意識したものとなっている。「冬なんです」というタイトルは、松本が詞を書いたのはつびいえんどの曲「夏なんです」(「風街るまん」)を利用してあるし、「窓越しに、秋が、飛行船と一緒に空を渡るのが見えた」という記述も「風をあつめて」を模倣したものだ。また

この文章は、宮沢賢治の作品が松本に影響を与えていることを知っているのか、「又三郎」や「よだか」という語も比喻として用いている。

松本の詞的世界を巧妙に捉え、模倣しようとしたこのようなりスナーが存在したということこそが、その詞の独自性と表現性を示唆しているだろう。作詞家松本隆の表現がこうした文学性の上に築かれているとするならば、はっぴいえんど解散後の松本が専業作詞家として作詞した歌謡曲やポップ・ソングを通じてリスナーが受容していたものは、〈文学〉の一端だったのかもしれない。

注

- ① 大川俊昭・高譲『定本 はっぴいえんど』(SFC音楽出版 一九八六年二月)に収録されているはっぴいえんど元メンバーへのインタビュー参照。
- ② 「インタビュアー 松本隆 物語の風、囁く街」(『現代詩手帖』一九八六年二月)、篠原章「松本隆に聞く 文学少年から作詞家への道」(『レコード・コレクターズ』増刊『はっぴいの日々 はっぴいえんどの風が吹いた時代』二〇〇〇年七月)等参照。
- ③ 北中正和責任編集『CDジャーナルムック 風都市伝説 1970年代の街とロックの記憶から』(音楽出版社 二〇〇四年五月)に収録された石浦信三の証言による。
- ④ 大川俊昭・高譲『定本 はっぴいえんど』(前掲)に収録されている松本隆へのインタビュー参照。

- ⑤ 西村佳苗「松本隆の研究——『風街ろまん』——」(『たまゆら』一九七六年一〇月)参照。
- ⑥ 細野晴臣、大瀧詠一、松本隆、鈴木茂監修のCD『はっぴいえんどBOX』(エイベックス・イオ 二〇〇四年三月)に付された小冊子内の松本隆へのインタビュー参照。
- ⑦ 「はっぴいえんど全曲ガイド」(『レコード・コレクターズ』増刊『はっぴい日々 はっぴいえんどの風が吹いた時代』前掲)参照。
- ⑧ 高田渡や遠藤賢司とはっぴいえんどの関係については、ヒロ宗和・木村ユタカ「はっぴいえんど Backing Works 46」(木村ユタカ監修『はっぴいえんどコンプリート』(シンコーミュージック・エンタテイメント 二〇〇八年三月)を参照した。
- ⑨ 当時のフォーク・ソングにおける「です・ます」調については、北中正和「語りかけの秘密——松本隆の歌詞の世界を読み解く」(『レコード・コレクターズ』二〇一七年一〇月)を参照した。
- ⑩ 細野晴臣、大瀧詠一、松本隆、鈴木茂監修のCD『はっぴいえんどBOX』(前掲)に付された当時の松本の創作ノートの画像には、「路地」「路面電車」と記されているが、『風街ろまん』(URC 一九七一年一月)の歌詞カードでは「路次」「露面電車」と記されている。「路次」については、同CDに付された小冊子内のインタビュアーで松本が意識的にこの字を用いていることから、必ずしも誤字であるとは言いがたい。
- ⑪ 細馬宏通「なんです」と「なのです」の間——はっぴいえんどの歌詞の文末をとらえ直す」(『レコード・コレクターズ』二〇一五年一月)は、歌い手の側から「です・ます」調を考察している。
- ⑫ 福岡健二「詩が若かったころ」(四方田大彦・福岡健二編『1968 [2] 文学』筑摩書房 二〇一八年三月)参照。
- ⑬ 松本隆「風の詩人」(『現代詩文庫 186 続・渡辺武信』思潮社 二

〇〇七年七月) 参照。

⑭ 瀧田浩「六〇年代詩と七〇年前後のポップスの状況——渡辺武信と松本隆を中心に」(『敍説』二〇一三年三月) 参照。

⑮ 渡辺武信『移動祝祭日——『凶区』へ、そして『凶区』から』(思潮社 二〇一〇年一月) 参照。

⑯ 松本と渡辺が対面したラジオ番組「若いこだま」(NHK第一 一九七一年二月三日放送) 前掲『はっぴいえんどBOX』収録。松本はこの一連に似た詩を口ずさんでいる。

⑰ 北中正和責任編集『CDジャーナルムック 風都市伝説 1970年代の街とロックの記憶から』(前掲) に収録された松本隆の証言による。

⑱ 松本隆「団塊が「日本のおじいさん」を変える」(『文藝春秋』二〇〇八年三月) 参照。