

「風をあつめて」のアダプテーション

広瀬 正浩*

The Adaptation of “Kaze Wo Atsumete”

Masahiro HIROSE

1. 問題提起

ある時代、ある社会の中で生まれた音楽がある。その音楽は創作者の意図のいかんにかかわらず、それが生み出された時代や社会の性格に規定されている。そして、その音楽が生まれた同時代のリスナーによる聴取の経験も、その時代や社会の性格に規定されている。しかし、言うまでもないことだが、音楽はそれが生まれた時代や社会においてのみ聴かれるものではない。そして、その音楽の最初の演奏者や歌唱者とは異なる者の手によって、時代や社会の区分を越えて再構成されることも、珍しくはない。音楽は様々な時代、様々な社会で「生」を構成する可能性を有している。様々な文脈へと接合される可能性を有しているのだ。では、このときのその音楽の接合可能性とは、はたしてどのようなものであるのか。音楽が様々な時代や社会に構成しうる「生」とはどのようなものであるのだろうか。そして、複数の異なる「生」と「生」との関係をどのように理解することができるのだろうか。

日本の伝説的なロックバンド・はっぴいえんどが1971年に発表した「風をあつめて」（アルバム『風街ろまん』収録）という曲は、このバンドを代表する曲として多くのリスナーに親しまれたが、同時にまた、それが生まれた1970年代の文脈とは異なる文脈へと接合されてもきた。1970年代の「生」とは異なる「生」というものを、この曲は構成しているのである。

大塚製薬が発売する人気の清涼炭酸水に、「オロナミンC」というものがある。このテレビCMは、スポーツ選手等が出演して「元気ハツラツ」という標語を前面に出すものとしてよく知られているが、2017年に「ハツラツタワーのある街」という架空の街を舞台とした想像上の世界を描くシリーズのCMが作られた。このCMのコンセプトは、大塚製薬の公式ウェブサイトで次のように語られている。

舞台はハツラツタワー（オロナミンC型のタワー）が、真ん中にそびえる街。ここに

* 国際コミュニケーション学部 表現文化学科

は、やさしくて、あたたかくて、ちょっとだけ風変わりなところもある住人たちが集まってくる。そんな街の中で、人と人とのコミュニケーションを通して、少しずつ「元氣」が育っていく姿を描いていく。/シンガーソングライターで映画音楽作曲家でもある世武裕子さんが現代版としてアレンジし、サカナクションの山口一郎さんが歌い上げた名曲「風をあつめて」をテーマ曲に、現代を生きる全ての人に「上を向く、きょうも。」という力強いメッセージを届けていきます¹⁾。

このテレビCM「ハツラツタワーのある街」のシリーズには、俳優の永山絢斗、伊藤歩、大杉漣らが出演し、谷山雅計（谷山広告）がクリエイティブ・ディレクターとして関わっている。この架空の街の「人と人とのコミュニケーション」は、15秒あるいは30秒の短いエピソードの積み重ねによって描かれていく。本稿執筆の2017年8月の時点で、第4話までが作られている。

一般に商品のCMというものは、その商品の知名度や認知度を高め、商品価値を消費者に理解させることを目的として作られている。あるいは、その商品を利用することで成立する生活様式を、未来の商品利用者に提示し、彼らの未来の経験を規定することを目的として作られている。また、その商品に付託されている社会的なイメージが引き寄せるある種の世界観を観る者に示す目的で作られる。

オロナミンCのCMはこの第3のタイプのCMであるが、本稿で注目したいのはCMの表現形式それ自体ではない。「現代を生きる全ての人に「上を向く、きょうも。」という力強いメッセージ」というものを提示するというこのCMに、「風をあつめて」が挿入されているという事実が注目したいのである。「風をあつめて」という楽曲における複数文脈への接合可能性について考察したいのだ。

はっぴいえんどが1971年に発表した「風をあつめて」は、「上を向く、きょうも。」という力強いメッセージ」といったものと親和的なものであったのだろうか。「風をあつめて」がオロナミンCのCMという文脈に接合されることは、一体どのような事態であるのか。はっぴいえんどのこの楽曲は「ニューミュージック」と呼ばれる音楽群のシンボルとして理解されることも多いが、今回の問題はこのニューミュージックの存在の仕方とどう関係しているのだろうか。——以上のような問題について、「アダプテーション」という概念²⁾に留意しながら考察を進めることにする。

2. はっぴいえんど「風をあつめて」

はっぴいえんどは、大瀧詠一、細野晴臣、鈴木茂、松本隆の4人からなるロックバンドである。1969年にバンドの前身であるヴァレンタイン・ブルーを結成し、70年にはっぴいえんどに改名した。同年にファーストアルバム『はっぴいえんど』（通称「ゆでめん」）を発表する。「風をあつめて」は71年に発表されたセカンドアルバム『風街ろまん』に収録されている。

一般によく言われているはっぴいえんどの特徴は、サウンド的にアメリカのバッファロー・スプリングフィールドの影響を受けているという点と、ロックミュージックにおいて日本語詞を採用しているという点である。特に後者については、戦後日本のポピュラー

音楽史の中で評価されているものだ。たとえば音楽評論家の萩原健太は次のように叙述する。「日本の音楽シーンには、ヒットチャートの主流を担っていたいわゆる歌謡曲の傍らに、英米のロックのコピー演奏を中心に英語詩で歌う『ロック』と、安保闘争、反戦運動などを背景にしたメッセージ色濃い日本語詞でオリジナル曲を歌う『フォーク』とが半ば対立するように存在していた。はっぴいえんどは、その対立の狭間にさりげなく現われ、『日本語のロック』という今にして思えばしごく当たり前のテーマを意欲的に実践しようとしてみせた」³⁾。ロックのサウンドに日本語詞を持ち込むというこのはっぴいえんどの戦略は、実に意図的なものであった。作詞を担当していた松本隆は、「売れる売れないより、まず日本語のロックをやるという目標があったからね」⁴⁾と後に語っている。そしてこの松本の戦略には、日本の現代詩が影響を与えていた⁵⁾。

では、はっぴいえんどの「風をあつめて」がどのような世界を構成するものであったのか、確認していこう。

「風をあつめて」には、「ぼく」という一人称の視点人物によって「見えた」と感じられたものが、「～んです」という語尾とともに淡々と語られている。そこで語られるのは超現実的な出来事だ。

何かが「見えた」という「ぼく」の実感は、その実感に先立って成立している「ぼく」の移動の結果として生じている。この移動という実践によって、その移動を可能たらしめている空間というものが形成されるのだが、この空間を形成する条件としての「ぼく」の移動そのものが超現実的なものであるため、ここで形成される空間もまた、超現実的なものとなる。たとえば「ぼく」は、「街のはずれの背のびした路次」を散歩する。あるいは「とても素敵な味爽どき」を「ぼく」は通り抜ける。これらに見られる「ぼく」の移動は、単に極端にレトリカルな表現で語られているだけかもしれない。「背のびした路次」などといったフレーズも、あくまで長く延びた路地を擬人法的に表現したに過ぎないのかもしれない。しかし、これらの移動の結果として「ぼく」が「見えた」と感じるそれらの対象は、「起きぬけの路面電車が海を渡る」様子であったり、「緋色の帆を掲げた都市が碇泊してる」様子であったりといった、一般的にはおよそ現実的だとは言えないような様子として、視覚的に捉えられていくのだ。これらもまた、単にレトリカルな表現の産物であるのかもしれないが、そこには「ぼく」の想像力によって切り取られ、対象化された風景というものが構成されている。「ぼく」に「見えた」ものとして提示されたものが帯びている超現実性と、それらの出来事を生起させる空間の表象が、超現実的な空間イメージを楽曲の中に形成するのである。そして、これらを「見えた」とする実感を契機に、「ぼく」は、「風をあつめて青空を翔けたいんです」という願望を語るのだ。この願望が示される前段階に呈されている「ぼく」の経験が水平的な空間移動であったのに対し、楽曲のサビの部分で示されるこの願望は垂直的な移動を志向するものであるため、あたかも重力に逆らうかのような、開放的なイメージをこの楽曲は獲得することになる。

ただ一つ見落としてはならないのは、何かが「見えた」という「ぼく」のこの実感は、対象との直接的な無媒介的な関係での視覚的経験によるものではない、ということだ。海を渡る「起きぬけの路面電車」は「汚点だらけの霧ごしに」「見えた」のであり、舗道をひたす「摩天楼の衣擦れ」は「ひび割れた玻璃ごしに」「見えた」のである。そのようなフィルターを通して「見えた」ものとして、「ぼく」は超現実的な出来事を出来させていくの

である。そのため「風をあつめて」の歌詞によって立ち現れる世界は、「ほく」の想像力による主観的な世界として構成される。「風をあつめて」における超現実性は、歌詞の中に埋め込まれた「ほく」の想像力を根拠にして成立していることになる。

3. ‘今ここにはない、ものへの想像力

さて、前節のように整理することのできるはっぴいえんどの「風をあつめて」だが、リスナーや評論家たちはこの詞に何を読み取っていたのだろうか。文芸評論家の佐々木敦はこの楽曲について、「透明な文体で書かれた、淡々とした情景描写、ただそれのみです。物語もなければ主題もない」⁶⁾と述べ、アルバム全体についても「政治性・社会性がないばかりではなく、共同体やトポスへの帰属意識や、生活感のような実感もなければ、あるいは実在的、観念的な苦悩や絶望といった要素も、まったくと言っていいほど存在しません」⁷⁾としている。しかしこのような解釈をする者はまれである。多くの評者は、濃密な「政治性・社会性」を「風をあつめて」の中に読み取っている。

たとえばライター岡崎武志は、「名曲『風をあつめて』は、草木の見えない、乾いた都市風景を描いて成功した」⁸⁾と述べ、その松本隆の捉えた「都市風景」は「大きく変貌する東京オリンピック（一九六四年開催）前の東京」⁹⁾であるとしている。また、先にも挙げた萩原健太は、アルバム全体を通して浮かび上がる「主人公の脳裏」にあるものとして、「アスファルトの下に塗り込められてしまった少年時代の街路の記憶」¹⁰⁾を指摘し、「高度経済成長の掛け声のもと、もう現実には失われてしまったノスタルジックな東京の憧憬」¹¹⁾を見て取る。「記憶」という点では、教育学者の齋藤孝も同じような指摘をしている。「記憶が沈殿している風の街というのは、都会的な感じもありながら、誰もがそこで過ごしたことのある日々の記憶のようなもの。そんな風の街を、松本さんはくもり硝子とか、路面電車とか、ビー玉といった小道具を使って表現する。記憶が重なり合った世界が風の街であり、それをいまの自分が垣間見るという構図です」¹²⁾。また、東京オリンピックと都市開発という観点では、翻訳家・音楽評論家のマイケル・ボーダッシュも同様の指摘をしている。「セカンドアルバムの《風街ろまん》は、戦後、数回にわたって押し寄せた都市開発の波、とりわけ1964年の東京オリンピック前におこなわれた再開発によって姿を消した東京のさまざまな要素を哀悼するコンセプト・アルバムを特に意図して制作された」¹³⁾。「風をあつめて」をめぐる評者らの言説は、東京オリンピック前の都市開発によって失われた都市の風景を、過去に対するノスタルジックな想像力を通じて顕在化する、都市表象としての「風をあつめて」の「政治性・社会性」を持つものであったのだ。

都市は、具体的な土地をベースにしながら、多様な出自、多様な身体、多様な価値観を持った多くの人々の集まる場所であり、そのうちの一部の者たちによって居住地とされている場所である。都市に多くの人たちが集まるということは、様々な快楽や充足感を得たい人々の欲望を喚起するものがそこにはあり、それが求心力を持ち得ているということであろう¹⁴⁾。人々の移動・交通の始点であり、通過点であり、終着点でもある流動的な一面を都市は持っているが、しかし、何かを蓄積するという機能も都市は有している。その何かとは、もちろん人的資源も指すし、財や資本も指すが、人々の‘記憶、も指している。

人々は都市に集まりあるいはそこに留まり、そして生を営むことによって、そこに個人

的あるいは集団的な意味を見いだしていく。物語を生み出していく。そうした意味や物語がその人の記憶を構成する。そしてそれらの記憶の蓄積が、その都市に固有の文化的慣習や生活様式を支えることになる。都市は建物や舗道やオブジェなどの具体的な物質によって構成されているが（もちろんネット空間に「都市」を見いだしてもいい）、人々の記憶はそのような具体的なものの中に根づいていく。記憶は決して人々の頭の中にもみ存在しているわけではない。都市の中の具体的なものが、人々の記憶の媒体となる。または、人々の記憶を喚起するトリガーとして働くのだ。しかし、ここに問題がある。石や木材、金属などで作られたこれらの具体的な物質は、可塑性が高く、様々な事情によって崩壊や消滅を余儀なくされる。それにともない、それらの物質に付託された記憶も失われてしまうのである。その「様々な事情」という部分には、都市の再開発も当てはまる。

この都市の再開発を考えるにあたり、参照項として「廃墟」というものに注目したい。廃墟とは、建物の経年劣化、天災や人災による破壊の結果として生じた、過去の痕跡である。こうした廃墟を保存するのかそれとも解体するのか、それぞれの地域において判断が求められることになるのだが、保存するにせよ解体するにせよ、「過去をどう捉えていくか」という現在の問題を、廃墟は私たちにもたらしてくれる。と同時に廃墟は、記憶というものは喪失してしまうものなのだという「記憶の危機」というものを記憶者に意識させる¹⁵⁾。しかし、ここで問題にしたい都市の再開発は、古い建物（廃墟だけでなく実用的なものも含む）の価値を、新しく設けられるべきものの価値より低いものと判断し、古いものを物理的に抹消してしまう。見えていたもの、触れ得たもの、記憶と強く結びついていたそれらのものを、不在のものにしてしまうのである。都市の再開発は、記憶をめぐる政治であるのだ。そして、過去を克服する「進化」を是とする価値観に支えられている点で、都市の再開発は何より近代化のプロジェクトであった。

これらのことを踏まえた上で、「風をあつめて」の評者らが意識していた、東京オリンピック前の都市開発について確認したい。

日本の多くの都市は、第二次世界大戦下に空襲に遭い、特に首都東京は都区部の面積の約3割を焼失した。戦後、政府は戦災復興院を設置し（1945年11月）、公共的な都市開発を計画し（後に東京オリンピックの建設にも携わる丹下健三も建築家として関わった）、区画整理を大々的に行っていた。そして、「もはや戦後ではない」という1956年7月の『経済白書』の言葉が当時の流行語になったように、生活実感としては1950年代半ばには戦後復興が達成された。同じくこの頃になると、2DKの集合住宅が建ち並ぶ「団地」が多く見られるようになる。この2DKの住戸は、およそ100年前のロンドン万国博覧会（1851年）当時のイギリスの労働者のための住宅をモデルにしたものであった。しかし、1950年代半ばの日本ではそんな2DKの人气が高く、団地に住める人々はそうではない人々から羨望のまなざしを向けられていた。またこの頃には、電気洗濯機・電気冷蔵庫・テレビが家電の「三種の神器」と呼ばれ、家電が人々の生活の質を向上させてくれるというストーリーが広く共有されていた。

1960年代に入り、新住宅市街地開発法に基づき、大都市圏へ通勤する人々の巨大住宅地として「ニュータウン」が三大都市圏に建設された。最初のニュータウンが大阪圏の千里ニュータウン（1962年入居開始）で、次いで名古屋圏の高蔵寺ニュータウン（1968年入居開始）、そして東京圏の多摩ニュータウン（1971年入居開始）が建設された。これら

のニュータウンは、東京オリンピックの前後に登場した。戦災復興からニュータウン建設に至る一連の都市開発について、鈴木博之は次のように述べる。

彼らは、故郷をもたず、彼らの住む新しい街を故郷にしようとも思わない、きわめて不安定な住民の集団として出発した。戦後日本に建設されていった多くの新都市は、多かれ少なかれ故郷喪失風のデザインと住民たちによって満たされてきたのである¹⁶⁾。

鈴木が指摘するのは、ニュータウンに象徴される戦後日本の都市開発が、過去との断絶を図るものであったということである。都市や建物が持つ記憶、過去の痕跡、いわゆる「ゲニウス・ロキ (Genius Loci)」と呼ばれるものを都市から消し去る欲望が、そこにはあったのだ。

1964年の東京オリンピックの開催に合わせ、東京・大阪間で東海道新幹線が開通し、江戸時代に水運を担っていた河川等を埋め立てて首都高速道路が建設され、日本橋を跨ぐ高架道路も作られた。東京オリンピックは、戦後復興の都市開発のプロジェクトの総決算的なイベントであった。それは戦災から復興した日本を世界にアピールするものであったと同時に、都市が内包していた過去の記憶や過去と繋がる回路を、物理的にそして精神的に失わせるものでもあったのだ。

1971年のはっぴいえんどの「風をあつめて」に言及した評者たちは、東京オリンピック前に行われた都市の再開発における上記のような点について、きわめて意識的であった。「風をあつめて」において構成される超現実的な空間のイメージは、1971年の日本の都市においては現実の写しであるとは決して言えないイメージを通じて、再開発によって失われた「今ここにはない、都市空間と結びつく。現在における非実在性が確認されることによって、今ここにはない、その都市空間は、過去の痕跡を内在したものとして想像される。そのため、「風をあつめて」の「ほく」の目が捉えている風景は、ノスタルジックなものとして評者に理解されていくのだ。

オリンピック前の都市開発より以前にあった都市の風景と、「風をあつめて」の「街」は、日本の戦後復興について一定の解釈を有する評者たちの想像力を通じて、「今ここにはない、ものとして等価な関係を結ぶ。「風をあつめて」の街の中の経験によって成り立つはずであった「蒼空を翔けたい」という「ほく」の願いは、その街自体が成立不可能な今の東京では、もう叶うことがない。そうした報われなさや儚さが、「風をあつめて」の抒情性を形成している。

この抒情性を愛する者たちの中には、東京オリンピック前の開発より以前にはあった東京の都市風景と今の自分自身とが断絶していることを恨めしく思う者もいるかもしれない。しかし、彼らが乞う過去の都市風景も実は、戦争の記憶と断絶しようとする欲望を内包したものであったかもしれないのだ。「今ここにはない、ものへの憧憬は、恣意的かつアイロニカルなものなのである。

以上の点を踏まえ、「風をあつめて」が挿入されている2017年のオロナミンCのCM「ハツラツタワーのある街」について考察したい。

4. オロナミンC「ハツラツタワーのある街」

本稿の冒頭でも説明したとおり、「ハツラツタワーのある街」は、大塚製薬の清涼炭酸水「オロナミンC」のテレビCMとして制作された映像群のタイトルである。「ハツラツタワー」というものが架空の建造物である以上、この「街」というのも架空の街である。オロナミンCという商品を宣伝すると同時に、「現代を生きる全ての人に「上を向く、きょうも。」という力強いメッセージを届けて」いくことを企図したこのテレビCMは、はたしてどのような世界観と物語を構成するものであるのか。オロナミンCの商品公式サイトの特設ページ (<http://www.otsuka.co.jp/orc/ad/cm>) で公開されている映像を参照しながら分析したい。

シリーズ第1話は「帰郷篇」というエピソードである。視点人物は、永山絢斗が演じる三波元気という若い男性である。まず彼のナレーションから始まる。「ハツラツタワーのある街に帰ってきた。みんな妙に元気で、優しくて。ぼくはこの街が好きだ」。このナレーションの後、元気と大杉漣の演じる小林清治（この「街」の町内会長である）とのやりとりが焦点化される。「おー！ 都会で夢破れたか」と声を掛ける小林に、「夢はここで叶えます」と元気が応じる。それに対して、「お天とさんとハツラツタワーが見てくれとる。頑張りな」と小林が激励する。そんなやりとりの中、伊藤歩が演じる藤野恵理が登場し、小林と言葉を交わす。恵理が去った後、元気が小林に「今の誰ですか」と訊ねる。そして、「こうしてぼくのハツラツ人生が始まった。元気ハツラツ！ オロナミンC」という元気のナレーションで、第1話は閉じられる。

続く第2話は、「夢中篇」というエピソードだ。「ハツラツタワーのある街で、僕はみんなが元気を分け合える、そんな場所が作りたかった」と「夢」を語る元気のナレーションの後、元気が旧友と語り合う場面が登場する。「お前アホだな、大企業辞めたりして」という旧友の言葉によって、この「街」に来る前の元気の過去が示唆される。元気はこの言葉に対し、「人生一度きりだからさ」と応えるが、旧友からは「やっぱアホだ」と返されてしまう。その後場面が転換し、建設中のカフェで元気と恵理が会話をしているところが映される。元気が作ろうとした「みんなが元気を分け合える、そんな場所」というのはカフェであった。そこへ小林が差し入れを持って現れ、「今日もお天とさんとハツラツタワーがまぶしいなあ！」と呟く。そして、「僕のハツラツ人生は今のところ順調だ。元気ハツラツ！ オロナミンC」という元気のナレーションで、第2話は閉じられる。この二つの話を、まずは整理しよう。

永山演じる主人公・三波元気は、「都会」からの「帰郷」者である。「都会」では「大企業」に勤めていたが、故郷であるこの「街」こそが「夢」を叶えることができる場所だと考えている。「都会で夢破れたか」という小林の問いに、元気は直接肯定も否定もしていない。しかし、「大企業」にかつて就職していたということを鑑みれば、当初は自分の目標を実現させる場所として「都会」「大企業」を考えていたものの、その目標とは異なる目標＝「夢」を持つに至り、元気は故郷に戻ってきた、と推測できる¹⁷⁾。元気にとって故郷のこの「街」は再チャレンジの場、あるいは（「都会」の「大企業」では果たせなかった）「一度きり」の自分の「人生」を充実させるための代替不可能な場所であるのだ。そしてそんな故郷＝「街」は、元気のことを温かく迎え入れてくれるような小林や恵理との出会

いを、元気に供給してくれる。元気は、まだカフェが完成しない、「みんなが元気を分け合える」状況を作り出せていない段階にもかかわらず、「僕のハツラツ人生」というものが始まり「順調」でもあることを確認している。「夢」が叶うことではなく、そこに至るプロセスに、元気は「ハツラツ人生」を見いだしているのだ。

興味深いのは、元気の「頑張り」というものが「お天とさんとハツラツタワー」という超越的なものの視点によって承認されるものであることが、小林(町内会長=「街」の「長」である)によって規定されていることだ。元気が小林の言葉をどう受けとめているかは、ここでは判然とはしない。しかし、自分が戻ってきた故郷のことを「ハツラツタワーのある街」として理解する元気が、その「街」での自身の経験を「僕のハツラツ人生」であると総括するとき、小林が提示した「お天とさんとハツラツタワー」という超越性が自己を規定する基準であることを、元気は自ら示すことになる。

元気が開店したカフェの名が「カフェ・ド・ハツラツ」であるということが、第3話「開店篇」で明らかとなる。しかし開店はしたものの、客は来ず、元気は「やばい」と感じている。開店御礼的な「大サービス」などするつもりのない元気に、小林は「お前は儲けたいのか？ 愛されたいのか？」と問う。元気が「どっちもですよ」と答えると、小林は「まずは愛だろ」と諭すのだ。そして二人はハツラツタワーを遠くに眺めながら、「人生つまずいてなんぼ。楽しめ！」という小林の言葉を共有する。

第4話「夏祭篇」では、縁日の露店でムキになって楽しむ小林に「大人げないっすよ」と諷める元気だったが、「夏は楽しんだもん勝ちよ」という恵理の言葉を契機に元気もはしゃぐようになり、小林から「お前が一番大人げないよ」と逆にたしなめられてしまうのだ。第3話の「人生つまずいてなんぼ。楽しめ！」に呼応したものとなっている。そして「上を向く、きょうも。」というメッセージにも対応するものになっている——そんな一連のエピソード群のBGMとして流れているのが、サカナクションの山口一郎の歌う「風をあつめて」なのだ。

山口が歌う「風をあつめて」は、はっぴいえんどの「風をあつめて」と比べて、ややテンポが速い。そして、声のキーが低い細野晴臣が歌うはっぴいえんどのものと比べて、山口の声はキーが高い。印象として原曲(オリジナル)とは全く違うものとなっている。

この「原曲(オリジナル)とは全く違う、ということ」を、どのように考えるとよいのだろうか。オリジナルを第一と考える立場に立てば、その派生でありながら原曲に対する忠実性を放棄しているような山口の歌うバージョンは、およそ評価できるものではないだろう。しかしそもそも、歌声の質も異なり、楽音や演奏の質も異なり、時代も異なっているため、これら二つの曲を同一のものだと考えなくてもよいのかもしれない。曲名が同じで歌詞も同じで、基本的なメロディも同じであるという理由だけで、二つの曲を同一と見なすことはできないのかもしれない。二つの曲がそもそも別物であれば、「原曲(オリジナル)とは全く違う、という基準で山口一郎の歌う「風をあつめて」を評価しなくてもよい。だがしかし、大塚製薬のウェブサイトにあったコンセプトに「山口一郎さんが歌い上げた名曲「風をあつめて」をテーマ曲に」(傍点引用者)とあるように、日本の音楽史上で「名曲」として評価されているはっぴいえんどの「風をあつめて」を原曲(オリジナル)として参照していることが明言されているのである。1971年のはっぴいえんどの「風をあつめて」と、2017年の「ハツラツタワーのある街」のBGMとしての「風をあつめて」。この二者の関

係を、〈オリジナル/コピー〉という二項対立、〈本物/偽物〉という二項対立ではない仕方では考えられないだろうか。この課題に取り組むにあたり、「アダプテーション」という概念を鍵にしてみたい。

5. アダプテーションという観点で捉える

アダプテーション (adaptation) とは、ある作品や文化的な現象が、それを生み出した環境や文脈とは別の環境・文脈に置かれたとき、その環境・文脈に適応するように再構成されることであり、その再構成後の作品や現象のあり方のことでもある。「翻案」「改作」などと訳されることもある。文学作品などが他の言語に置換されることは一般に「翻訳」と呼ばれるが、置換後の言語を使用する人々が属する時代や文化に応じて、その言語使用者たちの感覚に合わせるように形を成す、単なる言語の置換を越える変形・成形をアダプテーションという。また、小説が映像化されたり、映像作品がゲーム化されたりするような、複数メディア間で展開される変形・成形もアダプテーションという。このように説明すると、今日の「メディアミックス」などもアダプテーションという語を通して理解することができるだろう。だがその場合、アダプテーションは歓迎されないことも少なくない。特にマンガ作品の実写映像化などの場合、原作（マンガ）に対するファンの思い入れが強いことが多く、アダプテーション作品が原作に対する忠実度に基づいて批評され、結果としてファンから酷評されるのだ（この場合の当該作品に対する「忠実度」の高低は、原作ファンたちの主観によって判定される）。こうしてアダプテーション作品は、原作（オリジナル）に対する「劣化コピー」として評価されていく（もちろん「忠実度」に基づいて高評価を得ることもまれにある）。

しかし、アダプテーションというものを肯定的に捉えていこうとする議論においては、そのようなオリジナル/コピーという二項対立で捉える視点とは異なる視点が導入される。ある作品が様々な時代や社会において受容されれば、当然、様々な解釈が生まれるだろう。また、ある作品が別のジャンル・別のメディアに移行されれば、当然、様々なイメージへと成形されるだろう。アダプテーションを肯定的に捉える議論では、そのような作品をめぐる状況を「作品が潜在させていたものが引き出された」と理解する。元々作品は、様々な解釈を生み出す可能性、様々なイメージへと成形される可能性を潜在させており、それがアダプテーションによって顕在化した、と考えるのだ。何かを潜在させていることこそが、その作品の強度を支えるのである。「アダプテーションは、原作のコピーではありません。それは、原作の想像的な翻訳＝解釈であり、原作に「死後の生」を与え、そこに潜在しながらこれまで気づかれることのなかった〈未来〉を顕在化させるのです。（略）アダプテーションをオリジナル/コピーの二項対立で考えることが意味をなさなくなります。言い換えれば、アダプテーションという概念は、そういう二項対立を脱構築するものになるのです」¹⁸⁾。

では、本稿で注目した二つの「風をあつめて」をアダプテーションという観点から捉えると、はたしてどのようなことが言えるのだろうか。

既に確認しているように、1971年のはっぴいえんど「風をあつめて」は、安保闘争や反戦運動などと連動したフォークソングとは異なるものとして成立しながら、東京オリ

ピック前の東京の再開発——近代化によって「今はない、ものとなった都市の風景の記憶をリスナーに喚起させるもの」として成立した楽曲であった。リスナーの想像力を過去に向かわせることで、東京の都市の近代化と自己との関係を省察する契機をリスナーに用意したという意味で、この楽曲は十分に政治的であった。細野晴臣の、キーの低い朴訥とした歌唱の仕方も、都市の近代化に距離を置こうとする楽曲の性格と合うものであったと言えるかもしれない。一方、2017年にオロナミンCのCM「ハツラツタワーのある街」の挿入歌として成立している「風をあつめて」は、「ハツラツタワーのある街で、みんなが元気を分け合える、そんな場所が作りたかった」（第3話）と望む青年の、「夢」を実現しようとする「ハツラツ人生」のBGMであった。「上を向く、きょうも。」というメッセージを「現代を生きる全ての人」に届けることを企図した表現を支えるものとして、この楽曲は成立している。その意味で、こちらの「風をあつめて」はいわゆる「アッパー」な曲として配置されており、はっぴいえんど版よりテンポが速く、細野よりキーの高い山口一郎の歌声は、そうした楽曲の性格に合うものとなっていると言えるのだろう。この二つの「風をあつめて」の成立の仕方は、決して真逆とまでは言えないものの、ベクトルが大きく異なったものであることは確かだ。だが、オロナミンCのCMの挿入歌であることを担うこの曲の意味というものが、「風をあつめて」に潜在するものであったと考えるとどうだろうか。オロナミンCのCM挿入曲を通してはっぴいえんどの楽曲の可能性を捉え直したとき、どのようなことが言えるのか。あるいは、その逆の場合は。

永山絢斗演じる三波元気の「みんなが元気を分け合える、そんな場所が作り」たいという願望と、「風をあつめて」の「ぼく」によって示される「風をあつめて蒼空を翔けたい」という願望がこのCMにおいて重なるとき、「風をあつめて蒼空を翔けたい」という「ぼく」の願望の吐露は、「みんな」とのコミュニケーションを志向する表現としての意味を帯びることになる。「蒼空を翔けたい」という願望を願望として語る時点での「ぼく」の視線は「蒼空」を見上げるものであろうが、三波元気の視線は「ハツラツタワー」を見上げるものであった。元気にとって「ハツラツタワー」は、自身の「頑張り」を承認してくれる超越的な視点をもつものだった。一方で「蒼空を翔けたい」と願う「ぼく」は、「蒼空」という超越的な視点によって自己が規定されているという自覚はないかもしれないが、むしろ別の自意識を持っている可能性があることが、元気の願望との対照を通じて明らかになる。それは、「蒼空を翔け」ることによって自己の立ち位置を「蒼空」上に定めるというビジョンを示し、自ら超越的な視点の持ち主となることを「ぼく」が志向する、という可能性である。もしこの可能性を認めるならば、「風をあつめて」の中の「ぼく」は、想像的なフィルターを通して「街」を捉えようとする水平的な視線と、「翔けたい」と願い「蒼空」を見上げる視線、そして「蒼空」上から「街」を俯瞰する未来の（「翔けたい」という願望が実現した後の）視線という三つの視線を持つようとしていることになる。そうした場合、「風をあつめて」のリスナーが「ぼく」のまなざしを内面化することで構成する、都市の近代化に対する批評的な想像力も、決してモノラルなものにはならないはずなのだ。その意味で、はっぴいえんどの「風をあつめて」にノスタルジックなものを読み取ることで都市の近代化を論じた、かつての評者たちのスタンスがもしもモノラルなレベルに留まるものであったならば、その姿勢は改めて問われなければならないのではないか。

その一方で、もう一つ重要な点も指摘しておく必要がある。「風をあつめて」に対する

多くの評者が論じたように、この楽曲が「今ここにはない、ものを志向する想像力を内包しているとするならば、そのような楽曲が2017年の「ハツラツタワーのある街」に挿入されることで、「ハツラツタワーのある街」のある種の明るさ（「上を向く」）が内側から破壊されてしまうことになるかもしれない。つまり、「みんなが元気を分け合える、そんな場所が作り」たいという三波元気の願望も「今ここにはない、空間でこそ実現されるものであって（もとより「ハツラツタワーのある街」は架空の街である）、虚構と対比される場所の現実の世界では実現しえないのではないか、という認識を成り立たせようということだ。「みんな」との分有や共有というものを目指すというスタンスが虚構としてであれば成立するのだというユニカルな認識が、「ハツラツタワーのある街」という物語の内側で成立することになるのである。このことは、現実を生きる私たちにとって虚構とはどのようなものであるのかという重要な問いを、私たちに突きつける。こうした私たちにとっての課題も、「風をあつめて」のアダプテーションについて考えることでもたらされるのである。

6. まとめ

もし、1971年のはっぴいえんどの「風をあつめて」を「オリジナル、として位置づけ、2017年のオロナミンCのCM挿入歌であるところの「風をあつめて」をオリジナルに対する忠実度に基づいて評価するならば、「風をあつめて」という曲に潜在する可能性には到達できなかっただろう。「風をあつめて」のアダプテーションに着眼して「ハツラツタワーのある街」を捉えたからこそ、「そこに潜在していながらこれまで気づかれることのなかった〈未来〉を顕在化させる」¹⁹⁾ ことができたのではないか。そして「風をあつめて」としての〈未来〉とは、1960～70年代の都市の近代化に対する批評性を有したノスタルジーを攪乱する想像力を駆動する装置として存在することであった。加えて、「人と人とのコミュニケーション」を志向する現代の人々の願望がアイロニカルな形でしか実現しないことを認識させる契機として存在することであった。

しかしながら、「風をあつめて」のアダプテーションは「ハツラツタワーのある街」の挿入歌だけではない。映画『ロスト・イン・トランスレーション (Lost in Translation)』（ソフィア・コッポラ監督、2003年、アメリカ）にも挿入されているし、浅野いにおのマンガ『うみべの女の子』（全2巻、2011～2013年、太田出版）にも歌詞が挿入されている。他にも多くの作品や表現の中に「風をあつめて」のオルタナティブな「生」が形成されているのだ。「風をあつめて」のアダプテーションとはどのようなものであるのかという設問は、そう簡単には解決しないのである。

最後に付加するが、本稿の冒頭でも少し言及したように、この「風をあつめて」を作ったはっぴいえんどは、「ニューミュージック」と呼ばれる音楽のシンボルと目されている。この曲を作詞した松本隆ははっぴいえんどでの活動後、作詞家として多くの詞をシンガーに提供し、日本の歌謡曲を支える存在となった。同じく「ニューミュージック」と目されていた「ユーミン」こと荒井由実（松任谷由実）も、詞や曲を多くのシンガーに提供している。様々なジャンル、様々な歌唱主体、様々な文脈を横断する「ニューミュージック」の音楽家たちの仕事のありようは、奇しくもアダプテーションの原理と相似的であった。

「ニューミュージック」の「生」のあり方を考える材料として、アダプテーションという概念を捉え直すこともできるのかもしれない。

付記

本稿は、科学研究費補助金（基盤研究(C)）課題番号15K02200「1970年代以降の日本の大衆音楽における「ニューミュージック」に関する総合的研究」による研究成果を含むものである。

注

- 1) <https://www.otsuka.co.jp/adv/orc/>（最終確認：2017年10月23日）
- 2) リンダ・ハッチオン『アダプテーションの理論』（片渕悦久/鴨川啓信/武田雅史・訳、2012年、晃洋書房、原著は2006年）、岩田和男/武田美保子/武田悠一・編『アダプテーションとは何か 文学/映画批評の理論と実践』（2017年、世織書房）など。
- 3) 萩原健太『70年代シティ・ポップ・クロニクル』（2015年、Pヴァイン）、18頁。
- 4) 松本隆「証言041 ほしかった、業界の慣習にしばられないマネジャー」（北中正和責任編集『風都市伝説 1970年代の街とロックの記憶から』2004年、音楽出版社）、76頁。
- 5) 当時はっぴいえんどのメンバーに近いところにいた石浦信三は、松本との思い出を次のように語る。「渋谷のマックスロードという喫茶店に入りびたって、2人でもっぱら戦後詩の本を片っ端から読破していったね。思潮社の現代詩文庫なんかは、出る片はじから読んでしまった」（石浦信三「細野さんとは音楽で、松本とは文学で」、『風都市伝説』、83頁）。そして石浦は、特に松本が好んでいた詩人として、清岡卓行、渡辺武信、鮎川信夫らの名を挙げている。中でも渡辺武信は松本に強い影響を与えたようで、『風街ろまん』の構想に渡辺の詩が強く関わっていることを、松本隆「風の詩人」（『続・渡辺武信詩集』現代詩文庫186、2007年、思潮社、150～152頁）で自ら語っている。
- 6) 佐々木敦『ニッポンの音楽』（2014年、講談社）、24頁。
- 7) 同前、27頁。
- 8) 岡崎武志『ここが私の東京』（2016年、扶桑社）、207頁。
- 9) 同前、207頁。
- 10) 萩原健太前掲書、41頁。
- 11) 同前、41頁。なお萩原はこの作品に、「シラケ、気分蔓延以降大きく変わろうとしていた時代の気分」（41頁）を読み取っている。
- 12) 齋藤孝「記憶の扉を開ける、偉大なる作詞家。」（『pen』405、2016年5月15日、CCCメディアハウス）、82頁。
- 13) マイケル・ボーダッシュ『さよならアメリカ、さよならニッポン 戦後、日本人はどのようにして独自のポピュラー音楽を成立させたか』（2012年、白夜書房）、234頁。
- 14) 都市が人々の欲望を喚起する実態を「盛り場」というキーワードで論じたものとして、吉見俊哉『都市のドラマツルギー 東京・盛り場の社会史』（1987年、弘文堂）がある。
- 15) 都市を「破壊」という観点から捉えたものとして、神奈川大学人文学研究所編/熊谷謙介編『破壊のあとの都市空間 ポスト・カタストロフィの記憶』（2017年、青弓社）がある。
- 16) 鈴木博之『日本の近代10都市へ』（1999年、中央公論新社）、369～370頁。
- 17) 大塚製薬のウェブサイト（<http://www.otsuka.co.jp/orc/ad/cm>）に掲載された登場人物紹介によれば、三波元気は「大手商社に就職してキャリアを積むものの、大好きな故郷を盛り上げようと新たな夢を抱き、帰郷する」とある（最終確認：2017年10月23日）。

「風をあつめて」のアダプテーション

- 18) 武田悠一「アダプテーション批評に向けて」(岩田和男/武田美保子/武田悠一・編前掲書), 8～9頁。
- 19) 同前, 8頁。