

60年代ポップ革命

～ビートルズとイギリス社会のヘゲモニックな関係～⁽¹⁾

渡辺 愛子

1. はじめに

本稿では、戦後のイギリスにおけるミュージック・シーンを題材に、「カルチャー」をめぐるダイナミズムについて考える。人々の「生活のあり方全体」としてのカルチャー（文化）の概念が受け入れられるようになった20世紀後半、とくにビートルズを基軸とする1960年代におけるポピュラー・カルチャーの歴史的台頭を、アントニオ・グラムシのヘゲモニー論を援用しながら解釈してみたい。そこから、戦後イギリスのポップ・ミュージックが、既成の体制——それは大人の社会であったり、政府であったり王室であったり、アメリカ文化であったりするだろう——とどのように対峙することで、人々にとって「主流（dominant）」となりえたのか、あるいはなりえなかったのかをいくつかの事例をもとに検証する。ここで提示したいのは、固定された「ひとつの解答」ではなく、さまざまな局面において重層的に決定される（'over-determined'）、ある文化の様態である。

<用語の整理>

まず、今回の題目で使用している「ポップ」ということばについて、説明する必要があるだろう。「ポップ（pop）」とは、語源的には「ポピュラー（popular）」に由来するが、Oxford 現代英英辞典によるこのことば

60年代ポップ革命

の定義は以下のようになっている。

- 1) liked or enjoyed by a large number of people,
- 2) suited to the taste and knowledge of ordinary people,
- 3) shared by a large number of people…

ここからわかることは、「ポピュラー」が「多数の人々（'a large number of people'）」に楽しまれ、共有されること、そして、人口の大勢を占めた「ふつうの人々（'ordinary people'）」が「わかる」ものであり、彼らの好みに合ったものだということだ。その意味で、「ポピュラー」な文化は、特定かつ少数のエリート層たちが伝統的に培ってきた「高級文化（high culture）」とは対極的な位置にある。ただし、この「ふつうの人々」を「民衆」と読み替えると、突然、歴史的な差異が浮かび上がってくるように思われる。「ポピュラー・カルチャー」は、古くから伝統的に受け継がれてきた「民衆文化（folk culture）」とは異なり、より現代的で、通俗的で、ありふれた、くだらないものという否定的な意味も持ち合わせている。さらに、「成熟した」大人の文化から見れば、未熟で不完全な「若者文化（youth culture）」として語られることもあれば、いまだ多くの人に認知されていないという意味での「サブカルチャー（subculture）」を含意することもある。これは、日本語では「下位文化」などと訳されることからわかるとおり、さきの「高級文化（＝上位文化）」と対比されるだけでなく、それよりも劣ったものという意味も含まれている。

さらに、「多数の人々」とは「マス（mass）／大衆」とも言い換えられるが、マス・カルチャーという、否定的な意味にとらえられることも多い。というのも、そこから「マスコミの文化」が連想され、「マスメディアや文化産業によって想像力をうばわれ、受動的な存在になっている」⁽²⁾ 大衆のイメージがそこに表出するためであろう。

したがって、本稿のテーマであるイギリス・ポップ・カルチャーの文脈にある音楽が意味する範囲は広い。ただたんに人気があるというだけではなく、クラシック音楽のような既成の高級文化や強権的の社会に対抗するという意味での「カウンター・カルチャー (counter-culture)」的な側面、また大量生産・大量消費・複製技術の社会のなかでこそ生まれたという現代的な側面、そしてさらに、音楽というジャンルに属するものの、それがほかの芸術文化やひいては政治などとも競合あるいは「共謀」しうるといふイデオロギイ的側面などが混在したものだといえる。

最後に「ロック」と「ポップ」の区別についてだが、一般にロック (rock 'n' roll から派生) は、「『創造性』と『真正性』と『独自性』を有している」とされるのに対し、「ポップ」のほうは「商業的」、「作作的」、「二番煎じ」として、ネガティブにとらえられるという見解もある⁽³⁾。しかし実際のところ、明確な区別というものは存在せず、少なくともイギリスの文脈では、両者は入れ替え可能な言葉としても通用していることから、本稿では厳密な区別は行わないこととする。

2. ビートルズと60年代

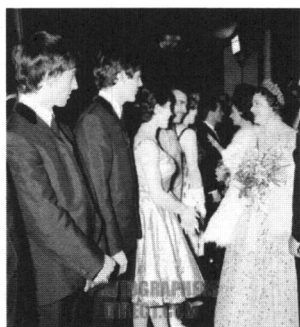
それでは実際に、戦後のイギリスにおけるポップ・ミュージックの隆盛についてみていこう。戦前の若者たちは大人たちが作った既成の社会において発言できる立場にはなく、社会においてさしたる影響力もなかった。それが50年代に入ると、戦時中に荒廃した経済も次第に安定をはじめ、戦後復興のための雇用が増し、教育改革やマスメディアが発達していく。すると若者の消費力が拡大して、彼らはこれまで以上に「力」をもつようになった。そのようななか、アメリカ文化の大量流入が目立っていた50年代とは対照的に、イギリス発の文化がさまざまな分野で大きな活気を見せたのが1960年代であった。たとえば服飾分野では、モッズ・ファッションの象徴的存在であるツイギーのミニスカート・ブーム、芸術分野で

60年代ポップ革命

はコラージュを駆使した斬新的なポップ・アート (pop art) などが象徴的であるが、なかでも音楽の分野におけるリバプール出身の4人組ロック・グループ「ビートルズ (The Beatles)」の登場は、鮮烈であった。

ビートルズのメンバーは、当時のほかのバンドと同様、50年代にアメリカで一世を風靡したロックン・ロールの影響を大きく受け、下積み時代にはリバプールのキャバーン・クラブ (The Cavern Club) というところでロックン・ロールを演奏していた。そんな彼らがメジャーデビューするやいなや、軒並みUK トップチャートを独占するようになる。ほかのロック・グループと大きく異なっていた点は、彼らが歌を歌うだけでなく曲作りも手掛けていたことだ。シンガー・ソングライターがいるバンドさえそう多くはなかったなかで、作詞担当や作曲担当といった役割分担もなく、リング・スター (Ringo Starr) を除くメンバーの3人、すなわちジョン・レノン (John Lennon)、ポール・マッカートニー (Paul McCartney)、ジョージ・ハリソン (George Harrison) が、それぞれ個別に作詞と作曲の両方をこなしていた⁽⁴⁾。また当時のイギリスは経済的な復興期にあり、人々はいわゆる「三種の神器」(車、冷蔵庫、テレビ) を手に入れるようになっていたが、そのうちのテレビはビートルズのファン層を大幅に拡大しただけでなく、のちの社会現象「ビートル・マニア」の形成にもひと役買うことになった。ここに、キャバーン・クラブという限られた場所で一部の人のみに人気があったビートルズが、放送技術の普及にともなって全国区のロック・バンドへ駆け上がっていく過程、つまり、彼らの音楽が「サブ」カルチャーから「ポピュラー」カルチャーへと変貌を遂げていくさまを見ることができる。

初期のビートルズの快進撃で注目に値するのは、1963年11月4日、彼らがイギリス王室主催の『ロイヤル・バラエティ・パフォーマンス (Royal Variety Performance)』に出演したことである。そこでは、ジョン・レノンが「安い席の人は拍手してください。高い席に座っている人〔すなわち



ロイヤル・バラエティ・パフォー
マンスで皇太后と謁見するビ
ートルズ・メンバー (*1)

上流階級の人々]は宝石を鳴らしてくださ
い(‘For our last number I’d like to ask
your help. The people in the cheaper seats,
clap your hands. And the rest of you, if
you’d just rattle your jewellery...’)」と発言
して大きな話題を呼んだ。また当時のビデオ
には、エリザベス女王の母で国民に絶大な
人気を博していた「クイーン・マザー」
こと皇太后とビートルズのメンバーが、公
演前になにやら親密に会話を交わしている

様子(意図的なのか音声は消されている)、そして演奏中にはまるでオペ
ラでも観にやってきたかのような着飾った上流階級の観客たちが、この4
人の若者に拍手喝采している情景などが収められている。それまでは、王
室はおろか、上流階級のこのような人々が、新進気鋭のロック・グループ
の演奏に耳を傾けることなど考えられなかった。もっとも、この時点で
ビートルズの楽曲が「高級文化」に成り上がったというのではない。そう
ではなくむしろ、この出来事は、体制側、既成の伝統に生きていると考え
られてきた上流階級の人々をも、この若者たちが振り向かせた象徴的瞬間
をとらえるものだったといえるだろう。ここにきて、若者文化あるいはマ
ス・カルチャーとして受け入れられるようになっていたビートルズの音楽
が、たんに「大衆」のものだけではなく、「国民の広い層に受け入れられ
る」真のポップ・カルチャーになったのだ。そしてこののちの1965年10
月26日、イギリスの経済促進に貢献した国家的功労者として、4人は
MBE勲章(Member of the Order of the British Empire)をイギリス王
室より受勲されるのである。

一方、海の向こうアメリカでのビートルズ人気も異常だった。それまで
当地でイギリスのロック・バンドが売れたことはほとんどなかったのだ

60年代ポップ革命

が、1964年1月17日のヒット・チャートで「抱きしめたい (I Want to Hold Your Hand)」が第1位にランクインされたころには、すでにアメリカでもビートルズの人気は確立されていた。2月9日に人気番組『エド・サリバン・ショー (The Ed Sullivan Show)』に彼らが出演したときには、実に7300万人がテレビに釘付けとなり、この間アメリカ全土で青少年による犯罪の報告がなされなかったほどだった⁽⁵⁾。このビートルズの活躍を皮切りに、60年代の中葉は、いわゆる「ブリティッシュ・インヴェイジョン (The British Invasion)」が巻き起こった時期で、ローリング・ストーンズ (The Rolling Stones)、ザ・フー (The Who)、キンクス (The Kinks) といったイギリスの多くのロック・バンドが、アメリカにまさに「侵略」していった時期となった。1966年6月、ビートルズは日本にもやってきた。それまで武道の試合のために使用されていた日本武道館ではじめてロック・コンサートが行われ物議をかもしたが、数日間のコンサートは大成功に終わった。しかしこのあたりから、過密なコンサート活動に加え、マスメディアやビートルマニアから追われる毎日に疲れ切った彼らは、コンサート活動を停止し、もっぱらスタジオ内で楽曲を制作するようになる。

1960年代後半は、アメリカを中心にさかんになった「ヒッピー」による運動がイギリスにも伝播してきたが、このころのビートルズもまた、古びた伝統や既成概念からの解放の一手段としてドラックをたしなみ、性の解放を主張した。自己の存在理由を探し求めて、東洋に思いを馳せた若者たちがインドへの「ヒッピー行脚」を断行していたなか、瞑想を通じて悟りのなかに新たな生き方を模索していたビートルズもこの時期インドに赴いており、東洋思想やインド楽器はその後の彼らの楽曲の幅を広げることとなった。

そしてついに、ビートルズのアルバム中、最高傑作といわれる『サージェント・ペッパーズ・ロンリー・ハーツ・クラブ・バンド (Sgt. Pepper's



『サージェント・ペッパーズ・ロンリー・ハーツ・クラブ・バンド』のアルバムジャケット (*2)

ジャケットに歌詞が付いたのもこのアルバムがはじめてだった。それまではシンプルなフレーズの繰り返しが多かったビートルズの歌詞とは対照的に、本アルバムの歌詞はより文学的、哲学的なものになっていったために、ただ聞き流していただいただけでは内容が理解できなくなったためである。さらに、いまでこそミュージシャンの楽曲のプロモーションに欠かせない、ミュージック・ビデオ（いわゆる「プロモ」）だが、この導入にもビートルズが先駆的な役割を果たしている。コンサート活動中止後、人前で歌う機会が減った彼らが、歌詞やメロディーのもつ意味を映像によっても表現するようになっていったのだ。

しかしこのころが、ビートルズの絶頂期であった。当時師と仰いでいたインドの伝道師マハリシの引き起こしたセクハラ疑惑やマネージャーであるエプスタインの不慮の死につづき、新しく設立したレコード会社が深刻な経営不振に陥った。さらに、高評価を得た『サージェント・ペッパーズ』の次に世に出た2枚組アルバム『The Beatles』は、統一性がない、と批評家から酷評された。メンバーの音楽の方向性の乖離、衝突しあうそれぞれの個性が露呈された結果だった。そして1970年、ポール・マツ

Lonely Hearts Club Band』(1967)がリリースされた。カラフルでサイケデリックなイメージがふんだんに施されたこのアルバムは、初の「コンセプト・アルバム」といわれるもので、ペッパー軍曹率いるバンドによる演奏会という設定(コンセプト)のもと、それぞれの曲が有機的に融合する、きわめて芸術性の高い作品として音楽批評家より大絶賛を浴びた。また、音楽アルバムのジャ

60年代ポップ革命

カートニーの脱退を受けて、ビートルズは解散する。最後のアルバムは解散後にリリースされた『レット・イット・ビー (Let It Be)』(1970)だった。4人のメンバーがそれぞれ別撮りされた写真が並べられたカバージャケットが、グループの決裂を印象付けるものとなっている。

ビートルズが「ビートルズ」という名前をグループにつけたのが1960年であり、解散が1970年代のはじめということから、彼らはまさに1960年代とともに生きたロック・グループであり、この時代の象徴であったといえることができるだろう。このため「ビートルズが60年代を作った」とする見方も根強く、それはそれで一理あるといえるが、その一方で、60年代という特異な時代がビートルズを作ったのだ、と主張する声もある。

3. ヘゲモニー論から読み解く60年代

ポップ・カルチャーとそれを取り巻く社会的諸要素との関係は複雑である。しかし、ポップ・カルチャーが「サブ」でも「マス」でもなく、高級文化をも凌駕するような、名実ともに「人々にとっての」カルチャーとなったのが1960年代であったということは、ビートルズの絶対的なプレゼンスを鑑みるとどうやら間違いはなさそうである。しかし、そもそもどうして60年代にこのようなポップ革命が起こったのだろうか。ここではイギリス文化研究論 (British Cultural Studies) で重要視されるヘゲモニー論をもとに一解釈を行ってみたい。

イタリアの政治理論家アントニオ・グラムシ (Antonio Gramsci, 1891-1937) は、1921年にイタリア共産党結成に参加し24年には党の書記長になるものの、戦間期にすさまじい台頭を遂げたムッソリーニ率いるファシズム政権に逮捕されて入獄 (1926-37) 生活を送った人物である。現在、私たちが彼の思想を知ることになったのは、この期間にしたためられた手記『獄中ノート』が第2次大戦後公刊されたことによる。グラムシは、当時のイタリア社会において実現することのなかった労働者革命を思い、支

配される者はなぜ反旗を翻して支配者に対抗し革命を起こさないのか、という疑問を抱き続けていた。この疑問の解答となるのが、「ヘゲモニー (hegemony)」と呼ばれる概念である。支配者が効率よく被支配者を管理・統制するためには、支配者がたんに被支配者を強力な権力によって抑えつけていただけでは長続きしない。そこには、支配される側の「同意 (consent)」が必要だと考えたのである。つまり、強力な権力行使によって支配階級の利益が護られるだけでは不十分で、従属させられる側もまたその支配を当然のものと受け入れることが不可欠なのである。権力の最高機関ともいえる国家は、国民を従属させるために強制力によって国民を奴隷のように支配するのではなく、「市民社会」の名の下、裁判所、官僚制、宗教や教育のシステムを通じて、支配集団のヘゲモニーを制度化し、維持している。したがって、いかに経済構造が崩壊している国でも、人々の「思考」や「意思」を権力の支配下においておくことが可能になるのである。このようなイデオロギーがはたらく領域、ヘゲモニーが行使される領域こそが、グラムシにとっては階級闘争の場だった。

グラムシの理論は、一見、マルクス主義的な階級闘争論に終始しているように思えるが、死後30年以上も黙殺されたこの概念が、カルチュラル・スタディーズの研究者にとって再発掘されたことで、ポピュラー・カルチャーが既成社会や文化に対する覇権争いの構図に広く応用されることとなった。文化を経済活動の呪縛から解き放った最初の人物が、カルチュラル・スタディーズの祖として知られるレイモンド・ウィリアムズ (Raymond Williams, 1921-1988) である。彼は、古典的マルクス主義の影響を強く受けつつも、「文化唯物論」を唱えて上部構造に挙げられている「文化」の存在をより重く見、文化そのものの自律性を主張した。彼は、文化を人の頭のなかにある観念とはとらえず、実際に「生きられた経験 (lived experience)」として存在し、人々の生活に密着したものとして社会において重要な役割を果たすと考えたのである。冒頭に掲げた人々の

60年代ポップ革命

「生活のあり方全体」としての文化の概念は、このウィリアムズによるものだ。

次に、カルチュラル・スタディーズの発展に大きく貢献したステュアート・ホール (Stuart Hall, 1932-) は、「ポピュラー・カルチャーが存在する場にヘゲモニーが生じ、確保される」と述べ、ポピュラー・カルチャーの隆盛と定着を考える際にグラムシの議論が有効であることを指摘した⁽⁶⁾。ホールのこの視点を踏襲すれば、ビートルズを主要アクターとしてポピュラー・カルチャーの台頭を見た60年代のイギリスの状況を考察することが可能となる。

特権階級でもエリート層でもない、リバプール出身の4人組。階級的には下層中流階級か労働者階級の彼らが、60年代におけるポピュラー・カルチャーの浸透にどのような役割を果たしたと考えられるだろうか。まずいえることは、ビートルズが権威社会の「取り込み」に成功したということである。1962年10月、「プリーズ・プリーズ・ミー (Please Please Me)」でメジャーデビューを果たしたビートルズは、翌年の11月には先述のロイヤル・バラエティ・パフォーマンスに大抜擢されるまでになったが、その2年前(1961年11月)にブライアン・エプスタイン (Brian Epstein) というマネージャーに出会っていなければ、このような快挙はなかつただろう。エプスタインが最初に行ったのは、ビートルズのイメージ・チェンジだった。それまでメンバーたちは、アメリカのロックン・ローラーよろしく、リーゼントのヘアスタイルに皮ジャンを着てライブを行っていた。ジョン・レノンなどは、ときにはトイレの便器を首に引っ掛けてステージに立つという品のなさだったが、エプスタインは彼らの不良っぽいイメージを一新させ、髪型をモップのようなマッシュルーム・カットに変えて背広を着用させた。さらに、ステージでは必ず、演奏が終わるたびに一同で観客に一礼させることを徹底したのである。こうした「矯正」なしにビートルズがメジャーデビューしていたとしたら、王室の

登場するテレビ番組への出演など到底かなわなかったに違いない。いまでこそ見慣れた、ビートルズのあのやや気取った服装は、上流階級の人々にとっても違和感（あるいは偏見）を抱かずに済む、「適切な」記号であったのだ。つまり、ビートルズ・メンバーは、当時のロック・グループが好んで用いたスタイルをあえて放棄し、少なくとも「大人たち」に拒否されない記号を自ら装うことによって、まずは既成権威社会への「同意」を示しつつ、彼らの懐のなかに侵入していくことに成功したのだと解釈することができる。「高い席に座っている人は宝石を鳴らしてください」とジョークをかましたジョン・レノンは、のちに以下のように回想している。

「あのときはとてつもなく緊張したけど、なんとか少しでも反抗的なことを言ってやりたかったんだ。あそこまでが精一杯だったけどね。」

(*The Beatles Anthology*, p. 105)

<時代への反逆 ～70年代パンクロックの盛衰～>

では、体制に「徹底的に」反抗してみるとどうだろう。70年代に隆盛した若者文化で強烈だったのはパンクだ。パンク (punk) にはもともと、「〈品質が〉劣る、下等な、〈状態が〉みじめな、くだらない、役に立たない」といった辞書的意味があるが、一般にぼろぼろのTシャツや革ジャンに穴のあいたジーンズといういでたちで、安全ピンや鎖を身に着け、伸ばした髪を固めてそこにカラフルな着色を施すといった奇抜さで世間を驚かせた若者たちのスタイルが印象的だ。ディック・ヘブデジは著書『サブカルチャー』(1979年)において、このような一定のスタイルや型によってかたち作られた若者たちの身振りや儀礼的慣習行為に、社会や政治の体制や親の文化、職場や学校などの日常的な制度に対する「抵抗」を読みとろうと試みた⁽⁷⁾。そんなパンクたちが心酔したロック・バンドといえ、露骨で攻撃的なことばで、社会に対する不満や怒りをぶちまけた挑発的な

歌詞、そして耳障りで単純なリズムというのが特徴的なセックス・ピストルズ (The Sex Pistols) やストラングラーズ (The Stranglers)、クラッシュ (The Clash) らであった。産業・経済の停滞が露呈した70年代、若者の不満を



「ゴッド・セイヴ・ザ・クィーン」のアルバム・ジャケット (*3)

爆発させるかたちで一気に盛り上がったパンクは、ファッションと音楽とが密接に関わったムーブメントであったとすることができる。

なかでもパンクの真髄を、精神・スタイルともに明示したセックス・ピストルズは、1977年に無政府主義的なシングル「ゴッド・セイヴ・ザ・クィーン (God Save the Queen)」でヒット・チャートの一位を獲得した。しかし、過激なレコードジャケットが印象的なこの曲は、ちょうどエリザベス女王の即位25周年の年にリリースされたということで世論の反感を買い、公共放送であるBBCはこの曲のラジオ放送を禁止した。そして翌年にはバンドそのものが解散し、元メンバーのひとりが殺人事件を起こすスキャンダルが発生すると、音楽ムーブメントとしてのパンクの勢いは大きく失速することになる。パンクは、当時の若者がなした反権威主義の最たるものといえる反面、その過激さゆえにあまりにも目立ちすぎたため、逆に体制側 (ここではBBC) に容易に制圧されてしまったのだと解釈することができるだろう。

<「クール・ブリタニア」のなかのブリットポップ>

時代は下って、80年代の高圧的な保守党サッチャー政権を経験した若者たちが開花させることになる、90年代の「ブリットポップ (Britpop)」

という文化ムーブメントはどうだっただろう。これは、当時政権奪取を狙っていた労働党の「クール・ブリタニア (Cool Britannia)」キャンペーンが発端だった。このキャンペーンは、長きにわたる経済不振によって「英国病」などと揶揄されてきたイギリスのイメージを根本的に刷新すべく、停滞した産業の復興を目指して「モダナイゼーション (modernisation)」を掲げ、「革新的で、クールでかっこいいイギリス」という国家のブランド化を目指した一大文化政策であった。そしてこれが、1990年代後半に隆盛することになるイギリス文化や社会事象をも指すこととなり、波及的に音楽業界、映画業界、ファッション業界などが活気を呈した。なかでも90年代中盤にその最盛期を迎えたブリットポップは、オアシス (Oasis)、ブラー (Blur)、パルプ (Pulp) といったロック・グループを中心に、政治・経済・メディアを巻き込んだ文化現象となって話題を呼んだ。しかし、このブリットポップ熱も1997年5月の総選挙で労働党が勝利し、トニー・ブレア (Tony Blair) 首相が誕生するころに頂点を迎えると、それ以後は一気に収束に向かい始める。いまとなつては「狂騒のブリットポップ」などと称され、過去の一ブームとして振り返られることが多いが⁽⁸⁾、その不毛感はどこに起因するのだろうか。

ひとつにはブリットポップが政治体制に包摂されたなかでのムーブメントであったことが挙げられる。ブリットポップの牽引役ともいえるオアシスのリーダー、ノエル・ギャラガー (Noel Gallagher) は政権交代を狙うトニー・ブレア率いる労働党政権をマスコミの前で公然と支持したことで、それまで無関心



首相官邸でブレア首相と歓談するノエル・ギャラガー (*4)

60年代ポップ革命

を決め込んでいた若者たちの政治への注目度はいやおうなしに上がることとなった。労働党が「歴史的な大勝利」を収めてブレア政権が誕生した際にも、クール・ブリタニアの立役者であったアーティストたちが首相官邸に招かれ、ノエルをはじめとする何人かは実際に官邸に足を運んだこともあり、世間は政治とポップ音楽の蜜月時代を好奇の目で眺めたのである。

また、労働党はクール・ブリタニアを掲げることで、社会のモダナイゼーションや先進科学技術に富むイギリスのイメージを謳ってはいるものの、ブリットポップが顕在化させたものはきわめて「内向き」で、新奇性には乏しいステレオタイプ化したイギリス像だった。しばしば60年代の再来といわれたように、60年代の二番煎じ的な印象も否めない。そこに浮き彫りにされるのは、極端にナショナリスティックなイギリス文化称揚への意志である。ブリットポップはアメリカのグランジ・シーン、そして広くいえば、アメリカ文化に対する意図的な反抗でもあった。「プラスチック製のアメリカ文化のイギリス流入がほとんど嫌だった」⁽⁹⁾というブラーのボーカル、デーモン・アルバーン (Damon Albarn) のことばに裏打ちされているように、英国性を強く意識した楽曲の多くには、20世紀にグローバル・スタンダードへと上り詰めたアメリカ合衆国への複雑な感情が投影されている。しかし、アメリカのことを完全に無視するかというところではなく、一見自己満足的なイギリスでの文化の隆盛をアメリカにも認知してもらいたかったと思える節がある。そのことは、アメリカの高級誌 *Vanity Fair* が「クール・ブリタニア特集」を行った際、偏屈で有名なオアシスのボーカル、リアム・ギャラガー (Liam Gallagher) や、トニー・ブレアさえも取材に快く応じていることにもうかがえる。アメリカはもととはといえば自分たちの「派生物」でしかないのに、今は世界を牛耳っていて気に食わない、と一方では考えておきながら、自らの存在をそのアメリカに知らしめたい、認めてもらいたい、という心理に、イギリスのアメリカにたいするコンプレックスが垣間見られる。これらのことか

ら、ポップ・カルチャーがすでに文化の主流となった90年代、ブリットポップ自体はとくに体制への覇権闘争を意図することもなく、政治に誘導され、大国アメリカの前にひざまずいたと解釈することさえ可能となる。70年代パンクも90年代のブリットポップも、現在「ブーム」としてかた(づけ?)られるゆえんではないだろうか。ブームの影には、つねに動かしがたい巨大で強固な体制が存在し、そのブームが「はじめ」と「おわり」をもってして顕在化されればされるほど、それを見守る背後の巨人の姿が前景化されるようでもある。

4. 「知識人」としてのビートルズ

話を60年代に戻そう。グラムシの議論に即せば、ひとたび新しいヘゲモニーが確立されると、「新しい集団的意志 (a new collective will)」が機能しはじめる。しかし、このようなイデオロギ的土壌形成において必要とされるのは新たな革命ではなく、「知的で道徳的な改革 (intellectual and moral reform)」⁽¹⁰⁾だという。興味深いのは、ビートルズがこの新しい集団的意志の形成にも寄与していると思われる点である。テレビの全国的普及に伴って彼らの人気も倍増していった様子は先に述べたが、イアン・イングリスは、従来のエンターテインメント産業では見ることができなかった展開として、出演するテレビ番組において彼らがヒット曲を披露する歌手としての役割から脱していることを指摘する。つまり、「インタビューや討論に参加して、従来のポップ・スターの関心事とはいえなかったことから——ベトナム戦争や、マリファナの解禁や、ポピュラー音楽の世界における創造性と独立性、宗教の探究の可能性など——についての見解や、解釈や、模範を示すようになった」のだ⁽¹¹⁾。イングリスは、こうした経緯をふまえ、「音楽に取って代わって前面に出たのは、『概念の人物』としてのビートルズだった」(p. 25)と述べているが、この概念の人物こそが、グラムシが持論のなかで重視した「知識人」とあるといえるの

ではないか。知識人といえ、ふつう一般大衆とはかけ離れた世界に住む浮世離れた人物、あるいは体制を形成したエリート層を想像しがちだが、ポピュラー文化論者ドミニク・ストリナチによれば、グラムシのとらえる知識人とは「ヘゲモニーに関する文化や思想、知識あるいは言説などの生産、流通、そして解釈にかかわって」いる者のことを指す⁽¹²⁾。たとえばジョン・レノン、MBE 勲章を受勲した4年後の1969年11月にこれを返却したが、その際以下のように女王に宛ててメッセージを送っている。

「陛下、私は、このMBE勲章を、ナイジェリアービアフラ問題へのイギリスの関与ならびに、ベトナムでのアメリカに対するイギリスの支持、そして、『コールド・ターキー』のヒット・チャートからの脱落に抗議して、返却します。愛をこめて、袋に入ったジョン・レノン」
(イングリシス、p. 33より引用)

ユーモアというオブラートに包まれたこの声明の意味は重大である。反戦という意思表示のため、かつて自らを受け入れた国家元首に勲章を突き返したポップ・スターの決意に、世界中の反戦主義者たちが共鳴したであろうことは想像に難くない。そんなレノンに代表されるビートルズは、まさに一般大衆の側から出現した「反知性主義的な」知識人であり、大衆の声を代弁しながら、既存の権威に抵抗したのである。

5. 「ビートルズ・スタンダード」の土壌

もっとも、ビートルズを唯一無二の歴史的逸材と見立て、彼らが社会全体を揺り動かして一大ポピュラー・カルチャー革命を起こした、などという天才ストーリーをここで描きたいわけではない。下積み時代のビートルズのスタイルを加工することによって世界のミュージック・シーンにのし

上げたマネージャー、エプスタインのように、グループの周辺でさまざまなアクターがビートルズを「天才」に仕立てただけでなく、彼らを取り巻いていた社会的要因も無視することはできないだろう。「突出した個性」と「社会」という、相反する要素が弁証法的に作用することを通して、「ポピュラー」カルチャーが現代における「主流」となりえたのではないだろうか。では、そこで大きな役割を果たしたと考えられる社会的変化とはなんだったのか。最後に、ガイ・クックとニール・マーサーによる論考⁽¹³⁾をもとに、社会がビートルズの曲作りに与えた影響を指摘して本稿を終えることとする。

ビートルズが60年代後半から、それまで行っていたコンサート活動からスタジオ内での楽曲制作に切り替えた事実は、彼らが自覚する以上に曲調や歌詞に大きな影響を与えることとなった。クラブでの演奏、コンサート活動が中心だった当時は音響効果が不十分だったことに加え、ビートルマニアたちの絶叫のせいで、メンバーも自分の声はおろか、楽器の音さえもよく聞こえないという状況だった。そのようななかでは、複雑な歌詞を囁いてみたところでファンの耳には届かない。そこでは、単純で普遍的な歌詞をただひたすら繰り返し語りかける、あるいは叫び続けることで、眼前のファンにメッセージを伝えることがもっとも重要なことであった。ところが、コンサート活動を行わなくなると事情が変わってくる。そもそも、コンサート活動を中止したビートルズの曲を聴く手段はなにか。レコードである。これなら繰り返し聴くこともでき、他人の叫び声といった雑音に邪魔されることもない。

実は、イギリス社会における大きな変化は、1960年代のレコードをめぐる新技術の導入だった。レコードはビートルズが活躍する以前から存在はしていたが、1950年代から60年代前半まではあくまで生コンサートの「代替」であり、リスナーはこれを生演奏のように仮想しながらその音楽に合わせて踊ったり、手を叩いたりしていた。それが次第にレコードその

60年代ポップ革命

ものに記録されている音を「曲」として聴き、歌詞に注意深く耳を傾けるようになってくる。そして60年代、若者の購買力が増すと、彼らはレコードとそれを聴くためのレコード・プレーヤーを購入することができるようになったのである。ミュージック・ホールのような公共の場ではなく、自宅というプライベートな空間で自分の好きな曲を何度でも繰り返し聴けるようになると、レコードの利用価値が上がって販売数も増え、レコーディング技術もさらに改善されていく。これに連動して、作詞家たちも必ずしも一度で聞き取れないような複雑なことを、曲のなかに織り込むようになっていったのだ。

ビートルズもまた、そうした社会的状況の変化に逆らうことなく適応していった。アルバム『サージャント・ペッパーズ』以降、印刷された歌詞がアルバムに挿入されるようになったことについてはすでに述べたが、歌詞がアルバムに添付されるようになったことで、リスナーは音だけでなく文字として歌詞を読み、その意味を深く考えることができるようになった。そして、歌詞の文学的価値が重視されるようになると、今度はメロディーのほうが変化して、より聞き取りやすい歌詞が紡ぎだされるようになる。このように、60年代の産業の発達、技術革新といった社会の変化に目を向けることによって、60年代の時代性というものが、実はビートルズの音楽形成を大いに助けていたことがわかる。

6. おわりに

本稿では、イギリス社会の重層性のなかで主流となってゆくポップ・カルチャーの片鱗を、グラムシのヘゲモニー理論を援用しながら、ビートルズと60年代という時代の相互補完的な影響関係のなかに読み解くことを目的とした。そこではビートルズが名実ともにポピュラー・カルチャーの担い手となった経緯を述べたが、このことはまた、「ポピュラー」なカルチャーが時代の主流として受け入れられるようになった契機でもあった。

ビートルズは70年代のパンクのように体制にたいして反抗心をむき出しにすることもなければ、90年代のブリットポップ現象のように政治と癒着することもなかった。ビートルズはまず既成社会への同意を示したうえでその内部に入り込み、発言権を獲得すると、絶妙なタイミングでその内部から牙城に挑んだのだ。60年代の産業技術革新という「追い風」にも大きく助けられたビートルズというロック・グループは、さながら20世紀における「トロイの木馬」であったといえるかもしれない。

注

- (1) 本稿は、2012年6月2日に開催された第二回多元文化学会シンポジウム「文化論入門としてのポップ・カルチャー ～多元文化のなかで～」における口頭発表「戦後のイギリス社会におけるロックとポップの政治学」を、加筆・修正したものである。
- (2) 渡辺潤『アイデンティティの音楽～メディア・若者・ポピュラー文化～』（世界思想社、2000）、p. 16.
- (3) イアン・イングリシ「概念の人物？ ～ポピュラー音楽、反知性主義そしてビートルズ～」、イアン・イングリシ編／村上直久・古屋隆訳『ビートルズの研究』（日本経済評論社、2005）[Ian Inglis, *The Beatles, Popular Music and Society: A Thousand Voices* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2000)], p. 21.
- (4) ただし、ジョン・レノンとポール・マッカートニーの初期からの合意に基づき、ふたりの作品にはすべて'Lennon-McCartney'のクレジットがついている。
- (5) Steven D. Stark, *Meet the Beatles: A Cultural History of the Band that Shook Youth, Gender, and the World* (New York: Harper Collins, 2005), p. 37. および *The Beatles Anthology* (London: Cassell & Co, 2000), p. 119. を参照。
- (6) Stuart Hall, 'Notes on the Deconstruction of "the Popular"', in *People's History and Socialist Theory*, ed. by Raphael Samuel (London: Lawrence and Wishart, 1971), p. 275.
- (7) デイック・ヘブディジ／山口淑子訳『サブカルチャー ～スタイルの意味

60年代ポップ革命

するもの〜』（未来社、1986年）〔Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style* (London: Methuen, 1979)] を参照。ここには、50年代のファッション・アイコンであったテディー・ボーイ、60年代のモッズやヒッピーに関する考察も含まれる。

- (8) 『rockin'on』(2004年8月号)の「特集・プリットポップ10周年」を参照。
- (9) 映画『リヴ・フォーエヴァー』(日本公開2004年)〔*Live Forever: What Happened Then?*, UK: 2002〕・インタビューより。
- (10) Chantal Mouffe, 'Hegemony and Ideology in Gramsci', in *Culture, Ideology and Social Process: A Reader*, eds. by Tony Bennett and others (London: Open University press, 1981; repr. 1987), p. 229.
- (11) なお、この兆候は60年代後半になるにつれてさらに顕著になり、1962年と63年には音楽主体の出演が主流(72%)であったのにたいし、1966年から70年の間には、6回(17%)に減っている(イングリス、p. 25)。
- (12) ドミニク・ストリナチ／渡辺潤・伊藤明己訳『ポピュラー文化論を学ぶ人のために』(世界思想社、2003年)〔Dominic Strinati, *An Introduction to Theories of Popular Culture* (London: Routledge, 1995)、p. 210.
- (13) ガイ・クック、ニール・マーサー「フロム・ミー・トゥ・ユー ～ビートルズの言語の禁欲と浪費～」、イングリス編・前掲書、pp.149-79. を参照。

画像出典：

- (*1) <http://img3.photographersdirect.com/img/262/wm/pd2757000.jpg>
- (*2) <http://www.music-story.com/the-beatles/sgt-peppers-lonely-hearts-club-band/critique>
- (*3) <http://tkmutongerwa.blogspot.jp/2011/06/jamie-reid-born-in-1952-is-british.html#/2011/06/jamie-reid-born-in-1952-is-british.html>
- (*4) <http://outofafrica2010.wordpress.com/2010/07/21/hippoliticians-the-grange-hill-academy>