

# 「ブリティッシュ・インヴェイジョン」にみる 英米間の文化横断性

楠田 真

日本大学大学院総合社会情報研究科

## Anglo-American Cross-Cultural Exchange in the “British Invasion”

KUSUDA Makoto

Nihon University, Graduate School of Social and Cultural Studies

---

The “British Invasion” is an American popular musical term used to describe the large number of British rock bands who became popular in the United States from 1964 through 1966. The musical roots of the British rock bands, however, were American black music, and they transformed it into British rock music. The aim of this paper is to examine Anglo-American cross-cultural exchange in the “British Invasion”. It is concluded that the “British Invasion” is a case example of “Glocalization” in a mass consumption society.

---

### 1. はじめに

「ブリティッシュ・インヴェイジョン」(British Invasion)は、ある一時期に集中してイギリスのアーティストがアメリカ進出に成功し、全米チャートを席巻してポピュラー音楽シーンに多大な影響を与えた文化現象を指すアメリカ・ポピュラー音楽史の用語である。一般的には、1960年代前半の「ブリティッシュ・インヴェイジョン」、80年代前半の「第2次ブリティッシュ・インヴェイジョン」(the second British Invasion)に大別される。本稿では、64年から66年にかけてビートルズ(The Beatles, 1962-70)やローリング・ストーンズ(The Rolling Stones, 1963-)を筆頭にイギリスの若手ロックバンドが大旋風を巻き起こし、アメリカの独壇場であったポピュラー音楽シーンの勢力図を塗り替えた「ブリティッシュ・インヴェイジョン」について、英米間のトランスナショナルな文化横断性の観点から考察する。

「ブリティッシュ・インヴェイジョン」は、＜イギリスの侵略＞というアメリカの表現からも見て取れるように、戦後の国際社会における英米の従属関係から、アメリカの「文化帝国主義」(cultural imperialism)に対するイギリスの文化的抵抗である

というポストコロニアリズム的なコンテキストで捉える先行研究もある<sup>1</sup>。それはアメリカ独立宣言以降もアメリカ人に内在するかつての宗主国イギリスへの対抗意識、第二次世界大戦後もイギリス人が憧憬する大英帝國的ノスタルジーを射程にしている。しかしながら、そのように単純化した二項対立的な構図では、後期資本主義の消費社会における文化グローバリゼーションの文化受容・文化変容が照射する英米間のトランスナショナルな文化横断性という本質的な局面を見落としてしまいがちである。

ポピュラー音楽は20世紀以降のレコード、ラジオ、映画、テレビを中心とするマスメディアの発展に伴い、1936年にヴァルター・ベンヤミン(Walter Benjamin, 1892-1940)の指摘した「複製技術」<sup>2</sup>や44年にテオドール・アドルノ(Theodor Adorno, 1903-1969)らの批判した「文化産業」<sup>3</sup>によって大量

---

<sup>1</sup> Cooper, B. Lee. *Rock Music in American Popular Culture: Rock'n'Roll Resources*. New York: Haworth Press, 1995. p. 152.

<sup>2</sup> Benjamin, Walter. “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction.” *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. Tr. Harry Zorn. London: Pimlico, 1999.

<sup>3</sup> Adorno, Theodor and Max Horkheimer. “The Culture

生産・大量流通・大量消費が可能になった音楽であり、フレドリック・ジェイムソン(Fredric Jameson, 1934-)の議論を要約すれば、「商品化された文化」<sup>4</sup>であると言える。ブリティッシュ・ロック(British rock)の確立と商業的成功によって発生した「ブリティッシュ・インヴェイジョン」もその例外ではない。その背景には50年代後半にアメリカ映画の主題歌としてロックンロール(rock'n'roll)がイギリスに流入・普及した経緯があり、本現象を読み解くには同時代のアメリカ型消費社会と文化グローバリゼーションという視点が必要不可欠となる。そこで本稿では、50年代イギリス文化史を概観し、アメリカ・ポピュラー音楽との関連性を掘り下げていく。そして、「ブリティッシュ・インヴェイジョン」の代名詞であるビートルズの前期活動を事例に、その商業的成功のプロセスを分析し、本現象の功績を検証する。また、「ブリティッシュ・インヴェイジョン」に対するアメリカの反応と60年代後半の「カウンター・カルチャー」(Counter culture)への共鳴を踏まえ、「ブリティッシュ・インヴェイジョン」が隣接文化領域と連動しつつ、60年代の文化革命「スウィングン・ロンドン」(Swinging London)の中心的役割を担い、世界の社会文化状況の変革を促進したことを論証する。

## 2. 50年代イギリス文化史

最初に、50年代イギリス文化史を概観していく。50年代前半のイギリスでは、ヴィクトリア朝からの伝統的な娯楽施設ミュージック・ホールはすでに衰退し、ロンドンにはモダン・ジャズ(modern Jazz)やトラディショナル・ジャズ(traditional Jazz)のクラブ、BGMとしてジャズ(jazz)を流すイタリアのエスプレッソ・コーヒー・バーが開店していた。当時のジャズは反抗を意味する音楽であり、ジャズの激しいビートをその由来の1つとするアメリカ文学界の反逆児「ビート・ジェネレーション」(Beat Generation)に心酔する若者「ビートニクス」(beatniks)が出現し、チェルシー地区のキングス・ストリートはボヘミア

的な雰囲気漂っていた。このジャズ・セッションの幕間の余興として、アメリカ南部で生まれたジャズとブルース(blues)とフォーク(folk)が混交したスキッフル(skiffle)が56年に始まった。スキッフルはアコースティック・ギターやバンジョー、洗濯板や茶箱をアレンジした自家製のリズム楽器で演奏する手軽なスタイルである。特筆すべきは、スキッフルが熱心な愛好家が受動的に愛聴するジャズのような音楽ではなく、アマチュアが能動的に演奏に参加できるDIY精神(do-it-yourself ethic)を有していた点である。このスキッフル・ブームで、瞬く間にアマチュアバンドが全国に多数出現することになる。

その一方、54年頃には新たな若者文化として「テディ・ボーイ」(teddy boy)、略して「テッズ」(teds)が出現していた。「テッズ」は、リーゼントとエドワード朝のファッションでロックンロールを愛好し、時に暴動を起こす労働者階級の不良少年であり、60年代初頭にはリーゼントに革ジャン、ジーンズ、オートバイというスタイルに派生し、「ロッカーズ」(rockers)と呼ばれるようになる。イギリスの若者を感化し、この「テッズ」を出現させたのが、50年代アメリカ映画とその主題歌に起用されたロックンロールであった。55年10月にグレン・フォード(Glenn Ford, 1916-2006)主演の映画『暴力教室』(Blackboard Jungle, 1955)がイギリスで公開され、旧世代に反抗するアメリカの若者を描いた内容はもちろん、主題歌を担当したビル・ヘイリー(Bill Haley, 1925-81)の「ロック・アラウンド・ザ・クロック」(“Rock Around the Clock”, 1955)がティーンエイジャーから絶大な支持を集め、全英・全米チャート1位を記録した<sup>5</sup>。続いてマーロン・ブランド(Marlon Brando, 1924-2004)主演の映画『乱暴者』(The Wild One, 1953)やジェームス・ディーン(James Dean, 1931-55)主演の映画『理由なき反抗』(Rebel Without a Cause, 1955)が若者の自己表現の権利を高らかに宣言し、反抗が身振りのモードになり、ジェネレーション・ギャップが浮き彫りになった。56年には、メジャー・レーベルに移籍し

Industry: Enlightenment as Mass Deception.” *Dialectic of Enlightenment*. Tr. John Cumming. London: Verso, 1997.

<sup>4</sup> Jameson, Fredric. *Postmodernism: or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso, 1991. p. 10.

<sup>5</sup> 本稿におけるヒットチャートは、イギリスの『メロディー・メイカー』誌、アメリカの『ビルボード』誌の記録とする。

たエルヴィス・プレスリー(Elvis Presley, 1935-1977)が「ハートブレイク・ホテル」(Heartbreak Hotel, 1956)でブレイクを果たし、「キング・オブ・ロックンロール」(The King of Rock'n'Roll)と称され、国際的成功を収める。こうして、スキップルとロックンロールの隆盛、アメリカの若者との反抗的共振性から、自己表現の手段としてロックバンドが続々と結成される。その土壌を形成したのが、57年2月から放送が開始されたテレビ音楽番組「6-5 スペシャル」(Six-Five Special)であった。このアマチュア参加型番組は、多くの若者をオーディエンスからプレイヤーへと変貌させた。さらに、60年代初頭にはその受け皿となるコーヒー・バーやクラブが国内に増加し、400店以上存在していたという。このメディア効果によって活動意欲と演奏場所を得た若者のロックンロール熱はますます加速していった。

それに呼応するように、50年代中頃のイギリス文学界では地方の労働者階級出身や下層中産階級出身の作家群「怒れる若者たち」(Angry Young Men)が出現し、56年のジョン・オズボーン(John Osborne, 1929-94)の戯曲『怒りを込めて振り返れ』(*Look Back in Anger*, 1956)を中心に旧態依然とした大英帝國的価値観や階級社会を温存するエスタブリッシュメントに対する異議を表明した。同時期のアメリカでも、物質主義に背を向けて精神的解放を希求する「ビート・ジェネレーション」の詩人アレン・ギンズバーク(Allen Ginsberg, 1926-97)が詩集『吠える、その他の詩』(*Howl and Other Poems*, 1956)において、文字通りアメリカ社会に対する不満を爆発させた。50年代に英米の若者が表現した「怒り」という同時代性は決して偶然ではなく、階級や人種で格差社会構造を維持してきた両国の歴史的必然であり、これらの反体制的動向は60年代の社会変革の起点となったターニング・ポイントなのである。さらに、イギリスでは「怒れる若者たち」の社会文化的地殻変動が文化的連鎖反応を引き起こし、映画界において50年代末期から60年代初頭にかけて「怒れる若者たち」の文学作品を映像化する映画運動「ブリティッシュ・ニューウェイヴ」(British New Wave)が隆盛した。このような文化界の動向から、50年代イギリス文化のキーワードは「反抗」であると集約できる。

### 3. ロックンロールの隆盛と衰退

続いて、イギリスの若者に衝撃を与えたアメリカのロックンロールの隆盛と衰退を振り返ってみたい。50年代前半にアメリカで誕生したロックンロールの起源には諸説あるが、ケルト系白人移民のカントリー・アンド・ウェスタン(country and western)とアフリカ系黒人移民のリズム・アンド・ブルース(rhythm and blues)が融合して成立した音楽ジャンルというのが定説である<sup>6</sup>。ロックンロールという言葉は本来、アメリカ英語の黒人スラングで「性交」を意味しており、52年にラジオDJのアラン・フリード(Alan Freed, 1921-65)が白人向けラジオ番組で黒人のリズム・アンド・ブルースをロックンロールと呼び変え、定着した用語である。当時のアメリカでは、フランク・シナトラ(Frank Sinatra, 1915-1998)など白人歌手のポップス(pops)が一世を風靡していたが、50年代前半にチャック・ベリー(Chuck Berry, 1926-)、リトル・リチャード(Little Richard, 1932-)など黒人のリズム・アンド・ブルース歌手が登場し、チャートにランクインするようになる。やがてその影響下にあるビル・ヘイリー、エルヴィス・プレスリー、ジェリー・リー・ルイス(Jerry Lee Lewis, 1935-)、エディ・コ克蘭(Eddie Cochran, 1938-60)、バディ・ホリー(Buddy Holly, 1936-59)など白人のロックンロール歌手が商業的成功を収め、次第にロックンロールは白人音楽として浸透していった。この流れについては、白人の人種差別による黒人音楽の文化的・経済的搾取という批判もある<sup>7</sup>。逆説的に言えば、それはノーマン・メイラー(Norman Mailer, 1923-2007)のエッセイ「ホワイト・ニグロ」(“The White Negro”, 1957)にも通じる人種の境界線を越境した黒人文化の発見という社会文化的評価の裏返しであり、公民権運動の萌芽になったとも言えよう。

しかしながら、その隆盛を危惧する勢力もあり、58年頃から人種分離政策を推進する白人中産階級

<sup>6</sup> ロックンロールの歴史については、以下を参照。  
Friedlander, Paul. *Rock and Roll: A Social History*. Colorado: Westview Press, 1996.

Gillett, Charlie. *The Sound of the City: The Rise of Rock and Roll*. New York: Da Capo Press, 1996.

<sup>7</sup> Southern, Eileen. *The Music of Black Americans: A History*. New York: Norton, 1971. p. 103.

(WASP=White Anglo-Saxon Protestant)が黒人音楽をルーツとするロックンロールがラジオ放送されることを嫌悪し、メディアへの圧力が強まった。一方で、保守的な黒人キリスト教徒は神聖であるべきゴスペル(gospel)が教会から持ち出されて商業化されたことは冒瀆であるとし、不買・不売・焚盤など迫害的行為を行った。このロックンロール排斥運動に追い打ちをかけるように、前述した人気ミュージシャンの大半が引退、徴兵、事件、事故によって音楽シーンを去った。特に、59年のバディ・ホリーの事故死は、「音楽が死んだ日」(The Day the Music Died)<sup>8</sup>として象徴的に語り継がれている。そして、衰退の一途を辿るロックンロールと入れ替わるように、チャートでは白人アイドルのスイートなポップスが台頭し始める。こうして、ロックンロールはその隆盛と衰退をわずか10年足らずで経験したのである。

#### 4. 文化交錯地点リヴァプール

このようなポピュラー音楽シーンの閉塞状況において、アメリカで去勢されたロックンロールの初期衝動を蘇生させたのが、イギリスのビートルズであった。ビートルズはボーカル・ギターのジョン・レノン(John Lennon, 1940-80)、ボーカル・ベースのポール・マッカートニー(Paul McCartney, 1942-)、ギターのジョージ・ハリスン(George Harrison, 1943-2001)、ドラムのリンゴ・スター(Ringo Starr, 1940-)のリヴァプール出身の4人で構成されるロックバンドである。彼らの活動は62年から70年までの8年間であったが、驚異的なセールスや後世への絶大な影響力から20世紀ポピュラー音楽史において最も成功を収めたアーティストであることに議論の余地はない。ビートルズに関しては、これまで膨大な数の評伝やインタビューや研究書が出版されているが、本稿では音楽面での専門的な分析は控え、彼らの前期活動の社会文化的意義に焦点を当てる<sup>9</sup>。

ビートルズは突然変異的に音楽シーンに出現したわけではない。その経緯については、彼らの出身地リヴァプールの地理的条件が及ぼした影響が極めて大きい。リヴァプールはイングランド北西部に位置する港湾都市であり、大英帝国の光と影を映し出す鏡でもある。18世紀は北アメリカと西アフリカを結ぶ大西洋三角貿易の拠点として栄える一方、奴隷貿易で急速に発展したという負の歴史も存在する。産業革命時には蒸気機関車の鉄道が開通し、隣接する工業都市マンチェスターの輸出入港となった。1850年前後には大飢饉に直面した対岸のアイランドから移民が大量に流入して人口が急増し、ビートルズのメンバーもそうであったように、移民系労働者階級の街となった。アイランド系移民の状況は、1997年の映画『タイタニック』(Titanic, 1997)で描かれているように、サザンプトンからリヴァプールを経由してニューヨークやニューオリンズへ向かう航海ルートが早い段階から確立されていた。19世紀後半には造船業で急成長し、ロンドンに次ぐ国際貿易の拠点となった。20世紀には、第二次世界大戦時にドイツ軍の度重なる空爆に襲われ、その後も長期的不況により主要産業が斜陽化して衰退していった。

この特殊な環境から、リヴァプールはさまざまな文化交錯地点として機能しており、アメリカから最新の流行音楽がいち早く輸入されていた。アメリカ軍の駐留や貨物船の寄港によって必然的にアメリカのロックンロールやリズム・アンド・ブルースがラジオやレコードで労働者階級に普及し、57年にスキップルのDIY精神とロックンロールの衝撃に触発されたジョンがビートルズの前身となるクオリーメン(The Quarry Men, 1957-59)を結成する。ポール・ギルロイ(Paul Gilroy, 1956-)が「ブラック・アトランティック」(Black Atlantic)という「ディアスポラ」(Diaspora)の歴史的連結関係を指摘するように<sup>10</sup>、社会的弱者の移民系労働者階級が同じ被差別民族の黒人を同一視する素地は十分にあった。ビートルズは

<sup>8</sup> アメリカのシンガーソングライターのドン・マクレーン(Don McLean, 1945-)がこの悲劇を題材に制作し、71年に発表したシングル「アメリカン・パイ」(“American Pie”, 1971)の歌詞の一節。

<sup>9</sup> ビートルズに関する自伝的事実は、以下を参照。Davies, Hunter. *The Beatles: An Authorized Biography*.

London: Heinemann, 1968.

Spitz, Bob. *The Beatles: The Biography*. New York: Little Brown and Company, 2005.

<sup>10</sup> Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London: Verso, 1993. p. 3.

単純なリズムとコードからなる黒人音楽をカバーし、模倣したオリジナルを制作し、精力的なライブ活動を開始する。やがてリヴァプール近郊からデビューしたバンドは街のマージー川から命名され、「マージー・ビート」(Mersey beat)と総称されるようになる。

## 5. ビートルズと「黒い音」

アメリカで黒人のリズム・アンド・ブルースを模倣し、白人のロックンロールとして国民的音楽へと発展させ、音楽的人種区分を撤廃させたのは白人労働者階級のエルヴィス・プレスリーであったが、そんな彼に魅了されたのが大西洋を隔てたイギリスの白人労働者階級の若者であった。当時のイギリスのバンドは、アメリカの黒人音楽を起源とするロックンロールやリズム・アンド・ブルースを音楽的ルーツとしており、初期ビートルズはデビュー後もその影響が色濃く、ライブやレコードでカバーを披露している。63年3月のデビュー・アルバム『プリーズ・プリーズ・ミー』(*Please Please Me*, 1963)は、全14曲中8曲がオリジナルで6曲がカバー、同年11月のセカンド・アルバム『ウィズ・ザ・ビートルズ』(*With the Beatles*, 1963)も全14曲中8曲がオリジナルで6曲がカバーで構成されている。収録曲が全曲オリジナルとなったのは、64年7月のサード・アルバム『ア・ハード・デイズ・ナイト』(*A Hard Day's Night*, 1964)であった。なお、それ以降に発表したアルバムでもカバーが度々収録されている。このように、初期ビートルズの楽曲はロックンロールやリズム・アンド・ブルースのカバーがある程度大きな位置を占めていたと言える。初期にカバーが多いのは、単に実力不足や時間的制約といった理由も挙げられるが、アメリカの黒人音楽へのリスペクトという側面は否定できない。特に、ジョンはビートルズ解散後の75年に、50-60年代のロックンロールの名曲群を収録したカバー・アルバム『ロックンロール』(*Rock'n'Roll*, 1975)を発表するなど生涯にわたって自身の音楽的ルーツとして追求している。

やがて、デビュー直後にはサウンドに大差がなかった「マージー・ビート」も数年でバンドの個性と方向性が明確になっていく。カバー中心から徐々にオリジナルへと移行していく傾向は、同時期のバン

ドに共通する特徴である。ビートルズはアメリカの黒人音楽だけにとどまらず、自国のトラッド(trad)やフォーク、ポップスにも関心があったポールの存在もあり、さまざまなサウンドを柔軟に吸収・消化していった。従来のアメリカのロックンロールが備えていた暴力的なシャウト、攻撃的なギター、直線的なビートに加えて、彼らの斬新なメロディー、美しいハーモニー、繊細なアレンジはクラシックの手法を含むイギリスの伝統音楽の要素であり、その融合が革新的で洗練されたサウンドを生み出し、ロックンロールを再構築したのである。また、対照的にビートルズと人気を二分したローリング・ストーンズは、ロンドン近郊出身で少年時代からロンドンのリズム・アンド・ブルース系のクラブに出入りしていたこともあり、ロックンロールの源流であるブルースにより接近していった。北部イングランドの「マージー・ビート」に押されていた南部イングランドのリズム・アンド・ブルース派がより「黒い音」を模索し始めた瞬間こそが、ルーツの再発見とオリジナリティの確立につながり、差異化された幅広い音楽性を持つブリティッシュ・ロックが誕生する。

アメリカから流入したロックンロールやリズム・アンド・ブルースといった黒人音楽への憧憬と共振、イギリスで隆盛したスキップルのDIY精神と自国の伝統音楽による模倣と増幅という文化受容・文化変容のプロセスを経て、ブリティッシュ・ロックは確立された。この「黒い音」の「白い音」との異種交配によって、ビートルズはある意味では「本物」の黒人音楽以上の「ニセモノ」を次々と生産してアメリカへ逆輸出し、ポピュラー音楽の新境地を開拓したのである。この英米間の文化グローバリゼーションは文化の画一化や消失ではなく、むしろ雑種化や差異化であり、ブリティッシュ・ロックの誕生はローランド・ロバートソン(Roland Robertson, 1938-)が提唱する「グローカリゼーション」(Glocalization)<sup>11</sup>の1つの事例と考えられる。その意味で、黒人音楽の受容と変容は、イギリスの白人若者文化の形成に重要なパラダイム・シフトをもたらしたと言えよう。

<sup>11</sup> Robertson, Roland. *Globalization: Social Theory and Global Culture*. London: Sage, 1992. pp. 173-174.

## 6. 不良少年からアイドルへの商品化

ビートルズが悲願の全米制覇を達成するまでにはさまざまな紆余曲折があった。彼らの成功の理由は音楽的才能によるものだけでなく、その裏側にはマネージャーのブライアン・エプスタイン(Brian Epstein, 1934-67)による巧みなメディア戦略が功を奏したからである。リヴァプールでレコード店を営んでいた中産階級出身のエプスタインは、ドイツ・ハンブルグでの巡業活動を経て頭角を現していたビートルズのライブを近所のキャバーン・クラブ(Cavern Club)で目撃し、ビジネス・チャンスと捉え、すぐさまマネージャーに就任する。用意周到なエプスタインはまずビジュアル面の路線変更に着手する。彼はデビューに向けて、リーゼントに皮ジャンというスタイルでロックンロールを演奏していた「テッズ」の不良少年たちを、当時としては長髪のマッシュルーム・カット、細身のスーツ、エナメルシューズという最先端の流行スタイルの「モッズ」(mods)<sup>12</sup> 青年風のアイドルに方向転換させた。これはアウトローのイメージで売り出していたローリング・ストーンズとは対照的なビジュアルである。また、エプスタインは飲酒や喫煙の禁止、時間厳守や礼儀作法などステージ・マナーを厳しく命じた。このイメージ・チェンジで、初期ビートルズの特徴であった北部イングランドの労働者階級の不良性や反抗的要素は排除された。ここで留意したいのは、小奇麗で清

<sup>12</sup> 50年代後半から60年代にかけてロンドンを中心に出現した若者文化。イタリア製のスリムスーツや軍用コートに身を包み、スクーターでカーナビ・ストリートのブティックやレコード店を拠点に、消費生活を謳歌した。アンフェタミンを服用し、モダン・ジャズやリズム・アンド・ブルースを愛聴する。彼らの行動スタイルはある種の様式美によって貫かれており、その生態や抗争は79年公開の映画『さらば青春の光』(Quadrophenia, 1979)に克明に描かれている。ザ・フー(The Who, 1965-82)やスモール・フェイスズ(Small Faces, 1965-69)といったバンドは「モッズ」文化から生まれた。「モッズ」に関する研究は、その若者文化を「支配的文化への抵抗」として分析した以下が参考になる。Hall, Stuart and Tony Jefferson. *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. London: Harper Collins Academic, 1976. Hebdige, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. London: Methuen, 1979.

潔なパブリック・スクールを想起させる制服ルックは、保守的な南部イングランドの中産階級を狙ったビジュアル・イメージの向上だけが目的ではない。それは地方の労働者階級が中央のエスタブリッシュメントの象徴であるパブリック・スクールのファッションを転用した「ブリコラージュ」(bricolage)<sup>13</sup> で表現した階級社会に対する反逆と捉えることもできる。当時のビートルズのファッションは、この相反する2つの狙いを見事に体現しているのである。

また、エプスタインはプロモーション活動にも長けていた。レコード会社への売り込みでビートルズはEMI傘下のパーロフォン・レーベルと契約し、プロデューサーにジョージ・マーティン(George Martin, 1926-)を迎え、62年10月にファースト・シングル「ラヴ・ミー・ドウ」(“Love Me Do”, 1962)でデビューを果たす。結果は17位と振るわず、その船出は順風満帆ではなかったが、63年1月にセカンド・シングル「プリーズ・プリーズ・ミー」(“Please Please Me”, 1963)が1位を記録すると、一躍スターダムに登り詰める。加えて新たなファン拡大の後押しとなったのが、テレビ音楽番組への出演であった。イギリスでは63年8月にIVTの「レディ・ステディ・ゴー!」(Ready Steady Go!), 64年1月にBBCの「トップ・オブ・ザ・ポップス」(Top of the Pops)といった音楽番組が開始され、65年のテレビ普及率は95%にまで上昇していた。視聴覚メディアであるテレビはサウンドだけのレコードやラジオと違い、ビジュアル面が重視される。エプスタインはビートルズをクリーンなイメージに整えてから積極的に出演させたことで、彼らの知名度は急上昇していくことになる。また、これらの番組は観客参加型であり、バンドの演奏に合わせて踊る若者が観客としてスタジオ収録に参加しており、観客が画面に映し出される場面も多かった。男子は「モッズ」、女子は「チェルシー・ガール」(Chelsea girl)<sup>14</sup> という最先端のファッションで

<sup>13</sup> Hebdige, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. London: Methuen, 1979. pp. 102-106.

<sup>14</sup> 55年にマリー・クワント(Mary Quant, 1934-)がブティック「バザー」(Bazaar)をオープン。64年にはバーバラ・フラニッキ(Barbara Hulanicki, 1936-)がブティック「ビバ」(Biba)をオープン。スーパーモデルのツイッ

着飾っており、メディアを介した音楽とファッションの結びつきは、戦略的互惠関係を生み、文化全体の活性化に一役買った。

また、エプスタインはビートルズを映画界にも進出させた。60年代前半のイギリス映画界は「ブリティッシュ・ニューウェイヴ」の隆盛から活気に溢れていた。ビートルズ初期においては、アメリカ人監督のリチャード・レスター(Richard Lester, 1932-)がビートルズ主演で2本の映画を発表した。64年7月の『ハード・デイズ・ナイト』(*A Hard Day's Night*, 1964)は、ロンドンでの架空の一日をドキュメンタリー風に描いたモノクロ作品で、4人は実名でそれぞれのキャラクター通りの役を演じた。65年7月の『ヘルプ!』(*Help!*, 1965)は、リンゴの所有する指輪をめぐるビートルズが事件に巻き込まれるというサスペンス喜劇であり、予算も規模も倍増され、カラー作品で海外ロケも行われた。これらの主演映画はプロモーション・ビデオの先駆けとなり、海外に向けたファン・サービスとして好評を博した。

このように、初期ビートルズを成功に導いたのは、マネージャーのエプスタインの手腕である。南北に分断された階級社会イギリスにおいて、周縁リヴァプールの不良少年が首都ロンドンの音楽産業で巨益を上げるアイドルへと変貌していくプロセスは「文化の商品化」に他ならない。しかしながら、それは同時に歴史的に抑圧されてきた労働者階級の社会文化的進出の象徴でもあり、中産階級の文化的覇権を脱構築するオルタナティヴからメインストリームへの移行なのである。その人気は熱狂的な女性ファン「ビートルマニア」(Beatlemania)を生み、「スウィング・ロンドン」の狂騒の象徴となった。こうして怒涛の快進撃を展開し、国家的な社会現象となったビートルズは次の舞台となるアメリカへ進出し、さらにグローバルな拡張を遂げることになる。

## 7. 「ブリティッシュ・インヴェイジョン」

ビートルズ成功以前のポピュラー音楽シーンの中心はアメリカであり、外国人アーティストにとって

ギー(Twiggy, 1949-)は「スウィング・ロンドン」の顔となり、世界的知名度を獲得した。

は難攻不落の要塞であった。ビートルズが所属していたEMIのアメリカでの配給先キャピトル・レコードは、イギリスのアイドル歌手クリフ・リチャード(Cliff Richard, 1940-)の売り出しに失敗していた経験からビートルズへの投資にも慎重になっていた。しかし、64年1月にアメリカでのデビュー・シングル「抱きしめたい」(“I Want to Hold Your Hand”, US=1964)を発売すると状況は一変する。2週間後には全米1位を記録し、殺到するリクエストから矢継ぎ早にシングルとアルバムを発売することになる。

そして、64年2月7日にビートルズは初めて渡米する。その際も4,000人の女性ファンに見送られてロンドンのヒースロー空港を出発し、さらに4,000人の女性ファンが待ち構えるニューヨークのジョン・F・ケネディ国際空港に到着した。両国の「ビートルマニア」の絶叫は、＜イギリスの侵略＞開始の合図となった。「CBS イブニングニュース」(CBS Evening News)のアンカーを務めるウォルター・クロンカイト(Walter Cronkite, 1916-2009)は、その模様を“The British Invasion this time goes by the code name Beatlemania.”<sup>15</sup>と興奮気味に報道した。その2日後、ビートルズは人気ヴァリエティ番組「エド・サリヴァン・ショー」(The Ed Sullivan Show)に出演する。63年にはアメリカのテレビ普及率は89%に達しており、その放送はテレビ史上最高の視聴率を記録して7,300万人が視聴したといい、放送中は全米で犯罪が1件も発生しなかったという逸話が残っている<sup>16</sup>。続く2月11日のワシントンDCのコロシウム、12日のニューヨークのカーネギー・ホールでライブの成功で、その爆発的人気は全米に波及していく<sup>17</sup>。

そして、4月には「ブリティッシュ・インヴェイジョン」において、最も象徴的な出来事が起こる。

<sup>15</sup> Gould, Jonathan. *Can't Buy Me Love: The Beatles, Britain and America*. New York: Three Rivers Press, 2007. pp. 3-4.

<sup>16</sup> Miles, Barry. *The British Invasion: The Music, the Times, the Era*. New York: Sterling, 2009. p. 74.

<sup>17</sup> 「ビートルマニア」に60年代の「ウーマン・リヴ」(Women's Liberation)の萌芽を指摘する研究もある。Ehrenreich, Barbara. Elizabeth Hess and Gloria Jacobs. “Beatlemania: Girls Just Want to Have Fun.” Ed. Lisa A. Lewis. *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*. London: Routledge, 1992. p. 85.

それはビートルズが64年の4月4日付け全米シングル・チャートで上位5曲を独占し、トップ100圏内にもさらに7曲を送り込んだことである。トップ5の結果は、次のとおりである。

- No.1, “Can’t Buy Me Love” / The Beatles
- No.2, “Twist and Shout” / The Beatles
- No.3, “She Loves You” / The Beatles
- No.4, “I Want to Hold Your Hand” / The Beatles
- No.5, “Please Please Me” / The Beatles<sup>18</sup>

確かにイギリスのバンドが前人未踏の歴史的快挙を成し遂げたことで、アメリカが文化的に征服されたと大袈裟に表現したのも無理はない。ビートルズの全米制覇によって無条件降伏的にアメリカ市場の門戸が開かれ、「ブリティッシュ・インヴェイジョン」が本格的に発生することになる。イギリス音楽界は若手ロックバンドを次々とアメリカへ送り込み、ローリング・ストーンズ、キンクス(The Kinks, 1964-96)、アニマルズ(The Animals, 1964-66)、ゾンビーズ(The Zombies, 1964-68)、マンフレッド・マン(Manfred Mann, 1963-69)など多数のバンドが64年の年間チャートに入った。こうして約3年にわたって、イギリスのバンドが全米チャートを制圧することになる。

では、「ブリティッシュ・インヴェイジョン」はどのような文化的功績が挙げられるのだろうか。ここで着眼すべきは、ビートルズが独占したチャートにおける「ツイスト・アンド・シャウト」(“Twist and Shout”, US=1964)である。他の4曲はビートルズのオリジナルであるが、「ツイスト・アンド・シャウト」はアメリカ人職業音楽家バート・ラッセル (Bertrand Russell, 1929-67) / フィル・メドレー (Philip Medley, 1916-97) のカバーである。前述したように、ブリティッシュ・ロックの音楽的ルーツはアメリカのロックンロールやリズム・アンド・ブルースであり、カバーやオリジナルでその影響が随所に垣間見える。よって、「ブリティッシュ・インヴェイジョン」の第1の功績は、産出国アメリカで低迷していたロック

ンロールやリズム・アンド・ブルースをイギリスのバンドがカバーやオリジナルの洗練されたサウンドとスタイルで逆輸出し、本国アメリカにおける黒人音楽を再評価させたことである。その潮流から、デトロイト発のポップな黒人音楽「モータウン・サウンド」(Motown Sound)が60年代以降隆盛することは極めて示唆的であろう。仮にイギリスの白人ミュージシャンという強力な媒介項がなければ、黒人音楽はアメリカのローカル文化のまま留まり、現在のグローバルなポピュラー音楽に影響を与えることもなかったかもしれない。ここにアメリカの黒人音楽とブリティッシュ・ロックとの文化的横断性・連続性を見出すことができよう。

また、ブリティッシュ・ロックのオリジナル曲を作詞・作曲し、バンドで演奏するというスタイルは英米の音楽業界に一石を投じた。当時の音楽ビジネスは音楽出版社が実権を握っており、「ブリル・ビルディング」(Brill Building)に代表される音楽出版社の職業音楽家集団が作詞・作曲・編曲・歌唱を分業体制で楽曲を量産する「ティン・パン・アレー方式」(Tin Pan Alley)が主流で、アーティストはその楽曲を購入することが常識であった。それに対して、ブリティッシュ・ロックの作詞作曲を行う自作自演のバンドというスタイルは、スキップルのDIY精神に裏打ちされたアマチュアリズムを土台にしており、当時の音楽業界の常識を覆すアンチテーゼとなった。このように、「ブリティッシュ・インヴェイジョン」の第2の功績は、ソングライターに依存しないオリジナル曲による自由で創造的な自己表現の確立であると言える。この傾向を歓迎したのは、政治的・社会的メッセージを歌うアメリカのフォーク・シーンであり、演奏スタイルにも影響を受け、やがてフォーク・ロック(folk rock)という新たな音楽ジャンルの確立へとつながっていく。

このように、「ブリティッシュ・インヴェイジョン」がもたらした黒人音楽の再評価とオリジナル曲による自由で創造的な自己表現によって、アメリカの音楽シーンは再編へと向かい、さらには公民権運動や反戦運動の加速を促進したという文化的・社会的貢献を指摘することができるのである。

<sup>18</sup> Harry, Bill. *The British Invasion: How the Beatles and Other UK Bands Conquered America*. New Malden: Chrome Dreams, 2004. p. 42.



## 8. 労働者階級の英雄？

ここで再び、ビートルズの全米制覇で歓喜に沸くイギリスに目を転じ、アメリカから帰還したビートルズを取り巻く状況からイギリス特有の階級について考察してみたい。北部イングランドの労働者階級出身のロックバンドの成功は、伝統的な階級社会にどのような変化をもたらしたのであるだろうか。アメリカ進出前の63年11月4日、すでに国民的アイドルになっていたビートルズは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)に出演する。会場のプリンス・オブ・ウェールズ劇場には、一般の観客だけでなく、エリザベス女王(Queen Elizabeth II, 1926-)を含む王室や上流階級が臨席していた。すると、ジョンは最後の曲を演奏する前に次のように客席に呼びかける。

For our last number, I'd like to ask your help. Will the people in the cheaper seats clap your hands? And the rest of you, if you'll, just rattle your jewelry.<sup>19</sup>

労働者階級と上流階級が相席する公的空間において、階級社会を痛烈に揶揄したこの発言は咎められることもなく、後日テレビでもそのまま放送された。それは「寛容な社会」(permissive society)というムードの高揚によって階級の障壁が徐々に崩壊しつつあるとも解釈できるが、必ずしも一概には言えない。アメリカ進出後の65年10月、ビートルズはその商業的成功が外貨獲得で経済的貢献を果たしたという理由で、ロックバンドとしては異例の「大英帝国第5級勲章」(MBE=Members of the Order of the British Empire)をバッキンガム宮殿の大謁見室でエリザベス女王から授与された<sup>20</sup>。北部イングランドの労働者階級出身のロックバンドの受勲に対して、過去の大戦の武勲で受勲した軍人たちが抗議して勲章を返還するという騒動もあり、60年代中頃に入っても

イギリスは依然として大英帝國的ノスタルジーと残滓的な階級意識に束縛されていたのである。

では、ビートルズはどのような階級意識を持っていたのであろうか。一般的に彼らは全員が労働者階級出身だと誤解されがちである。ジョンは例外的に複雑な家庭環境もあって裕福な中産階級の家庭で育ち、アート・スクールに進学している。アート・スクールは、19世紀にウィリアム・モリス(William Morris, 1834-96)が主導した「アーツ・アンド・クラフツ運動」(Arts and Crafts Movement)の一環として設立された産業デザイン学校をルーツとする継続教育機関と英国王立美術院のような高等教育機関に大別される。その大半を占める前者は職業訓練校的な側面から入学の敷居が低く、教育改革の給付奨学制度で中産階級や労働者階級が多く入学していた。イギリスのロックバンドとアート・スクールとの結びつきは極めて深く、2つの異なる階級が出会い、新たな若者文化が生成される場所であった<sup>21</sup>。実際、ローリング・ストーンズやキンクスはアート・スクールで結成されたバンドである。また、ジョンはデビュー前に脱退した元メンバーのスチュアート・サトクリフ(Stuart Sutcliffe, 1940-62)とアート・スクールで出会い、バンドに勧誘している。さらに、デビュー後もジョンがアンディ・ウォーホル(Andy Warhol, 1928-87)の「ポップ・アート」(pop art)やオノ・ヨーコ(Yoko Ono, 1933-)の「前衛芸術」(avant-garde)に関心を抱いて交流している点から、彼の芸術的感性がアート・スクールで素養されたことは明白である。したがって、家庭や学歴から判断すると、ジョンは中産階級のアイデンティティを有していたと言える。

ところが、ジョンはビートルズ解散直後のソロ・アルバム『ジョン・レノン／プラスチック・オノ・バンド』(John Lennon / Plastic Ono Band, 1970)で「労働者階級の英雄」(“Working Class Hero”, 1970)を発表している。これを彼の労働者階級的な帰属意識がそのまま反映されていると判断するのはあまりにも安直である。ジョンは他のメンバーと同じ労働者階級を気取ったものの、中産階級の価値観があり、労働

<sup>19</sup> Spitz, Bob. *The Beatles: The Biography*. New York: Little Brown and Company, 2005. p. 434.

<sup>20</sup> なお、69年11月にジョンはイギリス政府の政策「イギリスのナイジェリア／ビアフラでの内戦への関与」と「ベトナム戦争におけるアメリカへの支援」に抗議し、MBE勲章を返還している。

<sup>21</sup> Frith, Simon and Howard Horne. *Art into Pop*. London: Methuen, 1987. を参照。

者階級と完全に同化することはできなかったはずである。彼の父アルフレッド・レノン(Alfred Lennon, 1912-76)は労働者階級の船員であったが、母ジュリア・レノン(Julia Lennon, 1914-58)は中産階級であった。幼少期に両親が離婚し、ジョンは母の姉メアリー・エリザベス・スミス(Mary Elizabeth Smith, 1903-1992)の中産階級の家庭で暮らすようになった。つまり、ジョンは出自から感情的には労働者階級であるが、経歴から感覚的には中産階級であった可能性が高い。よって、「労働者階級の英雄」でリフレインされている“A working class hero is something to be”<sup>22</sup>というフレーズは、ジョンが階級的アイデンティティの苦悩を告白していたという仮説が成立する。ジョンの階級的苦悩は、オズボーンの『怒りを込めて振り返れ』の主人公ジミー・ポーター(Jimmy Porter)と親友クリフ(Cliff)が“We both come from working people [...]. Common as dirt [...].”<sup>23</sup>と激昂する階級社会に対する「怒り」を想起させ、「怒れる若者たち」からビートルズに至るまで労働者階級の底流に潜在する反逆精神の継承を辿ることもできよう。

では、ジョンは労働者階級への帰属意識が全くなかったのであろうか。ビートルズのソングライターはジョンとポールが中心であったが、彼らは共同で作詞・作曲を行ったことを示す「レノン/マッカートニー」(Lennon/McCartney)というクレジットを使用した。音楽の趣味で意気投合しただけでなく、お互い母親を近い時期に亡くし、類似した境遇に置かれた彼らは親友として強い結束を深め、音楽に没頭していった。一心同体を意味するそのクレジットは彼らの友情の証として単独作でも共作でも使用され、結成から解散まで変わることがなかった。また、ビートルズはデビュー後も全員リヴァプール訛りの英語を話し、彼らの楽曲には「ストロベリー・フィールズ・フォーエヴァー」(“Strawberry Fields Forever”, 1967)や「ペニー・レーン」(“Penny Lane”, 1967)など故郷リヴァプールを回顧した曲も多い。この労働者階級の伝統的コミュニティの絆帯からジョンの労働

者階級的アイデンティティを見出すこともできよう。

このように、ジョンの階級意識は感情的には労働者階級であったが、中産階級的な感覚も持ち合わせており、階級的アイデンティティに苦悩していたと言えよう。ビートルズについては、年齢や性別や階級を問わず、多くの人々に愛された存在であったこと自体がその階級超越性を示唆しているのである。

## 9. アメリカの反応

64年のアメリカは2つの大きな波で揺れ動いていた。1つは、文化面における「ブリティッシュ・インヴェイジョン」である。もう1つは社会面における「ブラック・パワー」(black power)である。そのような社会文化的情勢において、62年のマリリン・モンロー(Marilyn Monroe, 1926-62)の謎の死、62年のキューバ危機、63年のジョン・F・ケネディ(John Fitzgerald Kennedy, 1917-63)大統領の暗殺はアメリカに暗い影を落とした。続いて、64年の公民権法成立後、65年にはマルコム X(Malcolm X, 1925-65)の暗殺、68年にはマーティン・ルーサー・キング(Martin Luther King, 1929-68)牧師の暗殺が発生し、公民権運動はその最中に主要な指導者を失うことになる。ベトナム戦争も泥沼化し、公民権運動だけでなく、平和運動やヒッピー文化、ウーマン・リヴやフリー・セックスなど時代の大きなうねりが生じていった。

そうした動向の先頭には、フォーク歌手の存在があり、プロテスト・ソングの旗手としてボブ・ディラン(Bob Dylan, 1941-)が登場する。デビュー当時のボブ・ディランは社会的メッセージをアコースティック・ギターで弾き語るスタイルであったが、「ブリティッシュ・インヴェイジョン」の影響を受け、突然そのスタイルを放棄する。彼はエレキ・ギターに持ち替えてバックバンドを起用し、フォーク・ロックへ転向した。その代表曲「ライク・ア・ローリング・ストーン」(“Like a Rolling Stone”, 1965)が書かれたのは、65年5月のイギリスツアーから帰国する際であり、ビートルズからの影響は明白である。

一方のビートルズも64年の渡米直前のパリ公演でボブ・ディランを知り、64年に全英1位を記録したアルバム『フリーホイーリン・ボブ・ディラン』(*The Freewheelin' Bob Dylan*, 1963)を聴き込み、同年2回

<sup>22</sup> Lennon, John. “Working Class Hero.” *John Lennon / Plastic Ono Band*. London: EMI, 1970.

<sup>23</sup> Osborne, John. *Look Back in Anger*. London: Penguin Books, 1982. p. 30.

目のアメリカツアーで対面を果たした。ボブ・ディランの影響を受けたジョンの作風も徐々に変化し始め、65年8月のアルバム『ヘルプ!』(*Help!*, 1965)収録の「悲しみはぶっとばせ」(“You’ve Got to Hide Your Love Away”, 1965)を、ポールは “[It] is just basically John doing Dylan.”<sup>24</sup>と評している。以降、ビートルズとボブ・ディランは切磋琢磨しながら60年代のポピュラー音楽シーンを牽引していく不動の存在となる。

他方、アメリカでは「ブリティッシュ・インヴェイジョン」への対抗意識も芽生えていた。ビートルズの敬愛するエルヴィス・プレスリーはその人気を凌駕されて牙城を崩された傷心から、“The Beatles came to this country, made their money, and then returned to England where they promoted an anti-American theme.”<sup>25</sup>と露骨に非難した。また、ビーチ・ボーイズ(The Beach Boys, 1961-)はビートルズをライバル視し、それまでの西海岸の若者文化を表現した軽快なサウンドから方向転換し、66年にコンセプト・アルバム『ペット・サウンズ』(*Pet Sounds*, 1966)を発表し、実験的なサウンドを追求した。また、66年のインタビューでジョンの“‘We’re more popular than Jesus now.’”<sup>26</sup>という発言が、特に「バイブル・ベルト」(Bible Belt)と呼ばれるアメリカ南部と中部のキリスト教徒を憤激させ、ビートルズ排斥運動にまで発展した。これらの反応から、「ブリティッシュ・インヴェイジョン」がアメリカにとって衝撃的事件だったことは想像に難しくはない。

アメリカの反応を受け、ビートルズの音楽性にも変化が見られるようになる。64年12月のアルバム『ビートルズ・フォー・セール』(*Beatles For Sale*, 1964)では、ボブ・ディランの影響で内省的な歌詞が増えた。65年12月のアルバム『ラバーソウル』(*Rubber Soul*, 1965)では、インド音楽に傾倒したジョージがシタールを導入し、幻想的曲調が増えた。こ

の2作から、彼らが精神世界へと向かっていったことが窺える。その理由は、ジョンが65年7月のシングル「ヘルプ!」(“Help!”), 1965)でアイドル生活の精神的苦痛を吐露しているように、「ビートルマニア」が社会的混乱を招いて收拾がつかず、メンバーも疲弊していたからである。しかし、アメリカツアーは何も不毛な結果ばかりを残したわけではなく、彼らは変貌著しかった60年代のアメリカ社会の空気を肌で感じ取っていたのである。とりわけ、感性の拡張や想像力の拡大をめざしたドラッグ・カルチャー、体制的価値観や既成概念の打破をめざすビート文学やヒッピー・カルチャーなどアメリカ発のさまざまな革新的文化から生成された「カウンター・カルチャー」は、彼らの旺盛な好奇心と創造力に大きな刺激になった。そして、ビートルズは66年8月のアメリカツアーを最後に一切のライブ活動を休止し、スタジオでのレコーディング活動に専念するようになり、アイドルからミュージシャンへと進化していく。

さらなる飛躍の兆しは、ライブ活動休止前に66年8月のアルバム『リボルバー』(*Revolver*, 1966)にも見られるが、ビーチ・ボーイズの影響を受けた67年6月のアルバム『サージェント・ペパーズ・ロンリー・ハーツ・クラブ・バンド』(*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 1967)は管弦楽団の編入、多重録音、逆回転サウンドなど当時のスタジオのサウンド加工技術が結集された実験的なコンセプト・アルバムであり、ビートルズの集大成であると言える。ジャケットは「ブリティッシュ・ポップ・アート」(British Pop Art)の代表格ピーター・ブレイク(Peter Blake, 1932-)が担当した。そこに収録されたサイケデリック・サウンドはまさにアメリカ発の「カウンター・カルチャー」の結晶化であり、時代精神やライフスタイルが反映されている点から、社会性を帯びて異彩を放っている。彼らの音楽は確実にアメリカの若者の革命意識と連動し、共鳴し合っていたのである。67年6月の衛星放送による史上初の全世界生中継テレビ番組「アワ・ワールド」(Our World)で、ビートルズは60年代のアンセムとなった同年7月のシングル「愛こそはすべて」(“All You Need Is Love”, 1967)を演奏して「愛と平和」(Love & Peace)を標榜し、「カウンター・カルチャー」の象徴的存在となった。

<sup>24</sup> Dowling, William J. *Beatlesongs*. New York: Simon & Schuster, 1989. p. 554.

<sup>25</sup> Krogh, Egil. *The Day Elvis Met Nixon*. Bellevue: Pejama Press, 1994. p. 35.

<sup>26</sup> Cloonan, Martin. “You Can’t Do That: The Beatles, Artistic Freedom and Censorship.” Ed. Inglis, Ian. *The Beatles, Popular Music, and Society: A Thousand Voices*. London: Palgrave Macmillan, 2000. p. 134.

## 10. 新生イギリスの兆候

戦後の冷戦下の国際社会において帝国主義の終焉という現実を直視できないイギリスは、62年にアメリカのハリー・S・トルーマン(Harry S. Truman, 1884-1972)政権の国務長官ディーン・アチソン(Dean Acheson, 1893-1971)に“Great Britain has lost an Empire and has not yet found a role.”<sup>27</sup>と言われるまでに凋落していた。58年にはヨーロッパ経済共同体(ECC)が発足するが、コモンウェルスとのつながりを重視するイギリスはその動向に取り残された。国内では貿易不振、インフレ、ポンド下落、失業、ストライキ頻発など問題が山積し、「イギリス病」(The British disease)として以降も国家的課題となった。

そのような時代背景において、ビートルズの成功は新生イギリスの兆候を予見していた。63年に発生した20世紀最大の英政界スキャンダル「プロフューモ事件」(Profumo Affair)と「ビートルマニア」が表象するように、「スウィング・ロンドン」はエスタブリッシュメントの腐敗と労働者階級の逆襲を具現化した現象であった<sup>28</sup>。上流階級の没落の一方で、「ビートルマニア」の出現は労働者階級の社会文化的進出を象徴していた。それは中産階級主導の文化的覇権を脱構築しただけでなく、アメリカ文化の一方的な消費者に過ぎなかったイギリスが独自の若者文化を生産し、世界に発信し始めた瞬間だったのである。その変化を明示する文化的指標が、「ブリティッシュ・インヴェイジョン」を巻き起こした北部イングランドの労働者階級出身のビートルズであった。

イギリスの社会的変化は、64年に保守党を破り、ハロルド・ウィルソン(Harold Wilson, 1916-1995)率いる労働党政権が誕生したことにも表れている。労働者階級だけでなく、中産階級の支持も集めた新政権は、階級社会からの脱却と能力主義的な社会の実現を印象づけた。「ブリティッシュ・インヴェイジョン」によって、ユニオン・ジャックが「スウィング・ロンドン」の象徴になったことは、大英帝国の終焉

と若者文化の台頭が顕著に現れているという指摘は実に正鵠を射ている<sup>29</sup>。それはナショナリズムの高揚などではなく、新時代の到来を告げる「ブリティッシュネス」というイギリスのナショナル・アイデンティティの再構築を示唆しているのである。

## 11. むすび

以上のように、「ブリティッシュ・インヴェイジョン」について考察してきたが、結論を3点に要約したい。1点目は、イギリスにおける中産階級の文化的覇権を脱構築し、労働者階級の社会文化的進出を促進したことである。2点目は、その音楽的ルーツであるアメリカの黒人音楽を本国アメリカにおいて再評価させたことである。3点目は、ポピュラー音楽においてオリジナル曲による自由で創造的な自己表現というスタイルを確立し、ポピュラー音楽シーンに革新をもたらしたことである。

ビートルズのアイドル化と商業的成功が例証するように、ポピュラー音楽の文化現象である「ブリティッシュ・インヴェイジョン」は「文化の商品化」という資本主義的消費社会の産物に他ならない。ただ、それ以上に重要なことは、英米間の文化グローバリゼーションにおいて文化受容・文化変容というプロセスを経た「グローカリゼーション」によって、イギリスが創造的芸術性を獲得したという事実である。そこには英米文化が大西洋を頻繁に往来し、影響を与え合い、相互補完的に共鳴・共振を繰り返すトランスナショナルな文化横断性を確認することができる。そして、「ブリティッシュ・インヴェイジョン」が中心的役割を果たした文化革命「スウィング・ロンドン」は、閉塞するイギリス社会に新たな「ブリティッシュネス」の萌芽を撒き、ナショナル・アイデンティティの再構築を実現させた。こうして、「スウィング・ロンドン」は、アメリカの「カウンター・カルチャー」とも共鳴し、「スウィング・シックスティーズ」(Swinging Sixties)というグローバルな拡張を遂げ、60年代の全世界的な社会文化状況の変革へと導いたのである。

<sup>27</sup> Marwick, Arthur. *Britain in the Century of Total War: War, Peace and Social Change, 1900-1967*. Harmondsworth: Penguin Books, 1970. p. 41.

<sup>28</sup> Bailey, David & Evans, Peter. *Goodbye Baby & Amen, A Saraband for the Sixties*. London: Corgi Books, 1970. p. 5.

<sup>29</sup> Breward, Christopher. David Gilbert and Jenny Lister. *Swinging Sixties: Fashion in London and Beyond 1955-1970*. London: V&A, 2006. p. 20.

(Received:September 30,2012)

(Issued in internet Edition:November 1,2012)